『音樂論壇』 31집
2014년 4월, 79-121쪽

ⓒ 2014 한양대학교 음악연구소
한양대학교

하이든 교향곡의 해석학적 접근: 제103번 "연타"(Drum Roll)를 중심으로*

권 송 택
(한양대학교)

I. 들어가는 글

하이든 전기의 두 대표적 저자인 그리징어(Georg August Griesinger, 1769-1845)와 디이스(Albert Christoph Dies, 1755-1822)는 하이든에게 기악음악의 일반적인 견해에 대해 묻는 대화를 기록하였다. 그리징어가 하이든한테 감정이나 아이디어를 음악언어로 표현하려 할 때 어떤 동기(Veranlassungen)로부터 출발하느냐고 묻자 하이든은 교향곡에서 종종 "도덕적 인물/성격"(moralische Charaktere)을 표현한다고 하며, 정확히 어느 교향곡인지 생각나지 않지만 그의 초기 교향곡 중 하나가 "신이 회개하지 않는 죄인에게 개심하기를 권하지만 어리석은 죄인은 이 훈계를 받아드리지 못한다"는 내용으로 작곡되었다고 답하였다.[1] 한편 디이스는 같은 주제에 대해 보다 더 구체적으로 묻는다. 하이든이 교향곡을 위해 이런저런 문학적 주제를 택한다, 혹은 바람둥이 여자, 고상함 등과 같은 성

* 이 논문은 2012년 한양대학교 일반연구비 지원으로 연구되었음 (HY-201200000001799-G).

1) Georg August Griesinger, *Biographische Notizen über Joseph Haydn* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1810), 117. Webster, *Haydn's "Farewell" Symphony and the Idea of Classical Style* (Cambridge: Cambridge University Press, 1991), 234-235에서 재인용.

격을 묘사하려 한다는 주장이 어느 정도 신빙성 있는 것인가를 묻는 디이스의 질문에 하이든은 "거의 [그런 노력을] 하지 않는다"고 하였으며, "나는 기악음악에서 순수한 음악적 상상을 완전히 자유롭게 펼칠 뿐이다. 지금(1806년) 돌이켜 보건대 예외적인 작품이 하나 떠오른다. 어떤 교향곡인지 기억나지 않지만 초기교향곡의 한 아다지오 악장에서 신과 어리석은 죄인 간의 대화를 주제로 택한 적이 있다"고 답하였다.[2)]

기악작품의 표제적 연관성에 대한 하이든의 이 언급은 다음과 같은 몇 가지 점을 시사하므로 학자들에 의해 자주 인용되었다. 첫째는 하이든이 기악음악을 위해 특별히 묘사할 대상을 찾으려 하지 않았다는 점, 둘째는 하이든이 기악음악 중 특히 교향곡 장르에 "도덕적 인물/성격"을 표현하고자 했다는 점, 셋째는 어떤 특정한 교향곡의 느린악장을 예로 들어 그 악장에서 "신과 인간의 관계"와 같은 종교적 의미를 부여하려 했다는 사실 때문이다.

이것을 토대로 많은 학자들이 하이든 교향곡이 갖는 표제적 성격의 근거를 찾기 위해 그의 초기 교향곡 중 하나를 선택하여 "신과 죄인의 대화"라는 표제를 대입시켰다.[3)] 크레츄마(Hermann Kretschmar, 1848-1924)는 하이든의 교향곡 제7번 "정오"(Le midi)의 느린악장에서 레치타티보의 주체로 "신"을, 첼로성부를 "죄인"으로 이야기하였다. 랜든(H. C. Robbins Landon)은 교향곡 제22번의 1악장을 그 예로 들면서 하이든이 교향곡의 내부 악장보다는 도입악장에서 이러한 표제를 효과적으로 나타냈을 것이라고 주장하며 거대한 포르테시모의 삼화음 동기, 천둥소리같이 어두운 잉

2) Albert Christoph Dies, *Biographische Nachrichten von Joseph Haydn nach mundlichen Erzahlungen desselben entworfen und herausge- geben* [1810], Modern ed. Horst Seeger (Berlin: Henschelverlag, 1959), 131. Webster, *"Farewell" Symphony,* 24-25에서 재인용.

3) Hermann Kretschmar, "Die Jugendsinfonien Joseph Haydns," *JbP* 15 (1908), 85-86; Robbins H. C. Landon, *Haydn: Chronicle and Works* (London: Thames and Hudson; Bloomington: Indiana University Press, 1976-1980), vol. 1, 566; Elain R. Sisman, "Haydn's Theatre Symphonies," *Journal of the American Musicological Society* 43 (1990), 337-38. 모두 Webster, "*Farewell" Symphony,* 235에서 재인용.

글리시 혼 소리, 그리고 이들과 대조적으로 반복되는 8분음표 음형 베이스와 불협화적인 당김음 음형으로 구성된 진지한 1악장 아다지오 도입부를 각각 “신”과 “죄인”의 표현으로 들었다. 시스만(Elain Sisman)은 교향곡 제26번의 느린악장 “라멘토”의 긴 음가로 나오는 찬미가풍 선율과 소용돌이 같은 바이올린 선율이 “신”과 “죄인”을 표현하는 것이라 하며, 이 D단조의 작품 전체에 흐르는 절제된 분위기와 종교적인 연상이 그것을 뒷받침해 준다고 하였다. 한편 하이든과 동시대 프랑스 이론가 모미니(Jérôme-Joseph de Momigny, 1762-1842)도 하이든이 앞서 언급한 초기교향곡에 속하지는 않지만 《런던교향곡》의 마지막 시리즈 중 하나인 제103번 “연타”(Drum Roll)가 신과 인간, 인간들 사이의 관계를 표현한다는 전제하에 1악장을 분석하였다. 모미니는 이 교향곡이 “연타”란 별명을 갖게 된 원인을 제공하는 1악장 도입부의 우렁차고 장엄한 팀파니 솔로, 이어지는 낮은 음역에서 흐르는 긴 음가의 찬미가풍 선율, 이 도입부와 커다란 대조를 이루는 알레그로의 지그 주제들, 이 주제들의 토픽과 그 연결이 구성하는 수사학을 가지고 “신과 죄인” 사이의 종교적인 갈등, 관계, 심리변화 등의 내러티브를 만들어나가며 이 악장을 분석하였다.[4)]

위에서 언급한 하이든의 견해나 여러 음악학자들의 추측을 고려할 때 하이든 교향곡에 종교적인 연관성을 부여하는 모미니의 교향곡 103번 분석은 이러한 표제를 억지로 끼워 맞춘 것처럼 무모해 보이지 않는다. 오히려 이 분석은 표제적 성격을 반영하는 18세기 교향곡 장르의 전범을 이 교향곡을 통해 설명하는 것으로 보인다. 본 논문에서는 모미니의 하이든 교향곡 103번 1악장에 대한 분석을 토대로 이 교향곡을 다양한 관점에서 해석해 보고자 한다. 이 연구는 18세기 계몽주의와 관념론을 미학적 배경으로 하였으며 이를 바탕으로 18세기 교향곡 장르가 갖는 의미, 당시 교향곡의 표제적 성격, 하이든이 교향곡 장르를 통해 실현하고자 했던 이상이 무엇이었는지를 살펴보았다. 연구의 궁극적인 목적은 하이든의 이러한 이상이 교향곡 안에서 어떻게 구체화시켰는지를 알아보기 위해 여기 사용된

4) Jérôme-Joseph de Momigny, *Cours complet d’harmonie et de composition,* vol. II (Bailleu: Imprimeur-libraire, 1805), 586-606.

관습적인 토픽들, 이 토픽들 간의 연결과 상호연관성을 가지고 모미니가 설정한 내러티브를 동기작법, 선율이나 화성의 진행 등을 살펴보는 체계적인 분석과 종합하여 하이든 교향곡에 접근하는 해석학적인 분석의 틀을 마련하는 것이다.

II. 본 론

1. 모미니의 하이든 교향곡 제103번 "연타" 1악장 분석

모미니는 1803-1805년에 저술한 콘서바토리 교육용 저서 『화성과 작곡의 완성』(*Cours complet d'harmonie et de composition*)에 음악의 형식, 화성법, 대위법, 카논, 푸가 등에 대한 논의와 함께 기악음악의 예로 모차르트의 현악사중주 K. 421과 하이든 교향곡 제103번 "연타"를 선택하여 그 작품분석을 포함시켰다. 그는 이 작품들에 대한 꼼꼼한 <체계적 분석>(Analyse musicale)에 뒤이어 <묘사적, 시적 분석>(Analyse pittoresque et poètique)을 시도하였는데, 이 후자의 분석방법은 "내 독자들에게 작품의 진정한 표현을 전해주는 가장 좋은 방법이 음악에 언어를 붙이는 것이기 때문"이라고 하였다. 모차르트 K. 421의 분석은 베르길리우스(Vergilius, BC 70-19)의 서사시 『아이네아스』(*Aeneas*)에 나오는 디도의 독백을 주제선율에 직접 가사로 붙여 음악을 설명한 반면, 하이든 교향곡 103번은 작품의 여러 특징적인 음악 요소들을 가지고 구체적인 "신과 인간들"의 이야기를 마치 오페라의 장면들처럼 설명하고 있다.

이 곡은 팀파니 솔로로 시작하는 아다지오로 시작하며 이 도입부는 "Intrada"로 지시되어있는데 이것은 '16-17세기의 제전, 혹은 행진곡풍 서곡'을 의미한다. 그러므로 팀파니는 일종의 제식을 여는 서막의 기능을 한다. 이 악장에 대한 모미니의 <묘사적, 시적 분석>은 "왜 이 소리인가?"라는 물음으로 시작하며, 그 이유는 "하이든이 이 시점에서 천둥소리를 묘사하길 원하기 때문"이라고 하였다. 모미니의 해석에 의하면 팀파니로 묘사되는 천둥소리란 곧 신의 목소리, 혹은 신과 인간의 조우(遭遇)를 의미

한다.

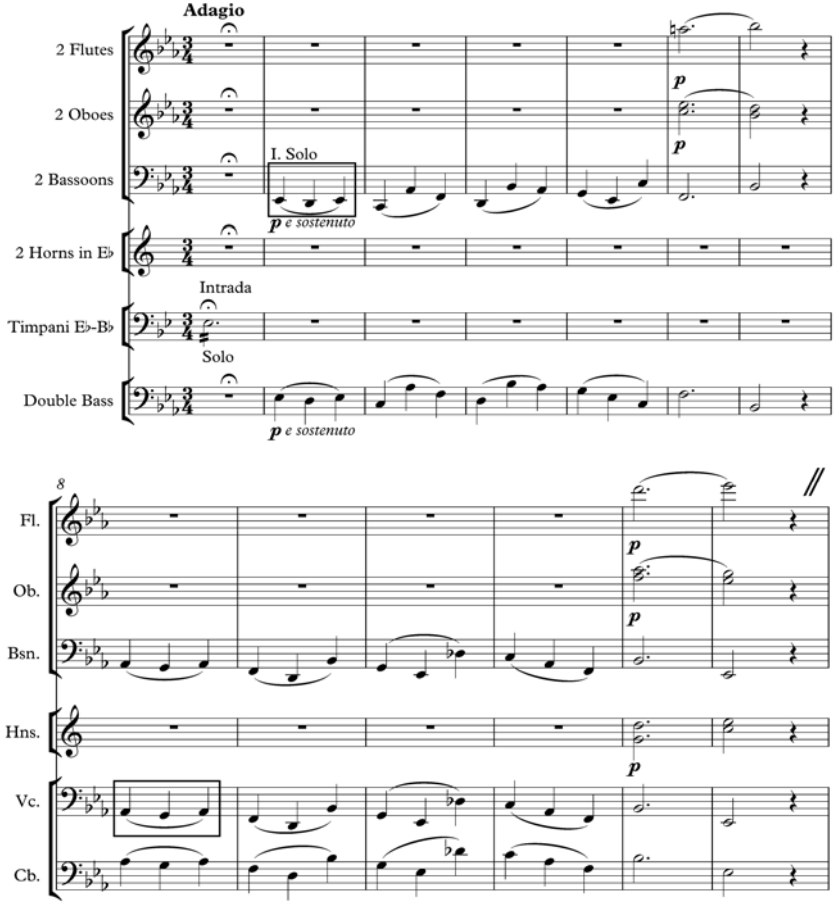
> [Intrada, Adagio]
> 365. [도입부의 첫 악절 마디1-13]
> 이 장면은 시골에서 일어난다.
> 우리는 무시무시한 폭풍우가 마을사람들이 교회 안으로 모두 들어올 때까지 무섭게 포효하는 것을 상상해야 한다. 팀파니에 의해 천둥이 무섭게 치고 난 후에 우리는 그들의 기도소리를 듣는다.
> 전례적인 성가와 그것을 반주하는 세르팡(serpent) 소리를[5] 강하게 들려주기 위해서 하이든은 가장 낮은 음역에서 또한 더블베이스와 유니슨으로 바순과 첼로성부에서 이 기도를 시작한다.
> 이 첫 12마디에서 경외심을 즉시 느끼지 못하는 사람은 감정이 메마른 사람임에 틀림없다. 그런 사람은 닥쳐온 위험에 직면하여 거대하고 신성한 신전의 둥근 돔 천장 아래에서 울리는 동료들 기도와 하나가 되는 종교적이고 감성적인 환희를 절대 맛보지 못할 것이다.[6]

이 아다지오 도입부는 우렁찬 팀파니 소리가 즉흥으로 연주된다. 모미니는 성가선율의 각 악구의 끝에 등장하는 플루트와 오보의 마무리(마디6-7, 12-13)를 젊은 아가씨들이 합창으로 부르는 두 마디 외침으로, 즉 “너무 감정에 고취된 나머지 두 눈에 눈물을 가득 담은 채로” 외치는 “위대하신 주여!”(Grand Dieu!), 혹은 “아멘”(Amen)이라고 해석하였다.[7]

---

5) 성가를 반주하는 목관악기. 1590년경 프랑스에서 발명되어 17-18세기에 성가를 반주하는 악기로 사용되었으며 19세기동안 그 쓰임이 점점 감소하였다.
6) Momigny, *Cours complet d'harmonie et de composition,* 600-601.
7) “ ”에 들어간 구절은 모미니의 분석을 그대로 옮긴 것이다.

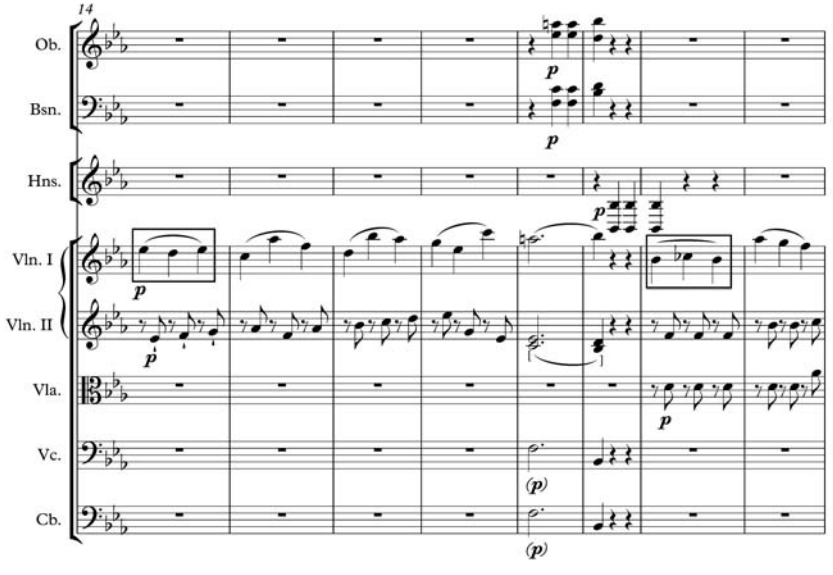
악보1: 교향곡 제103번 1악장 도입부 마디1-13

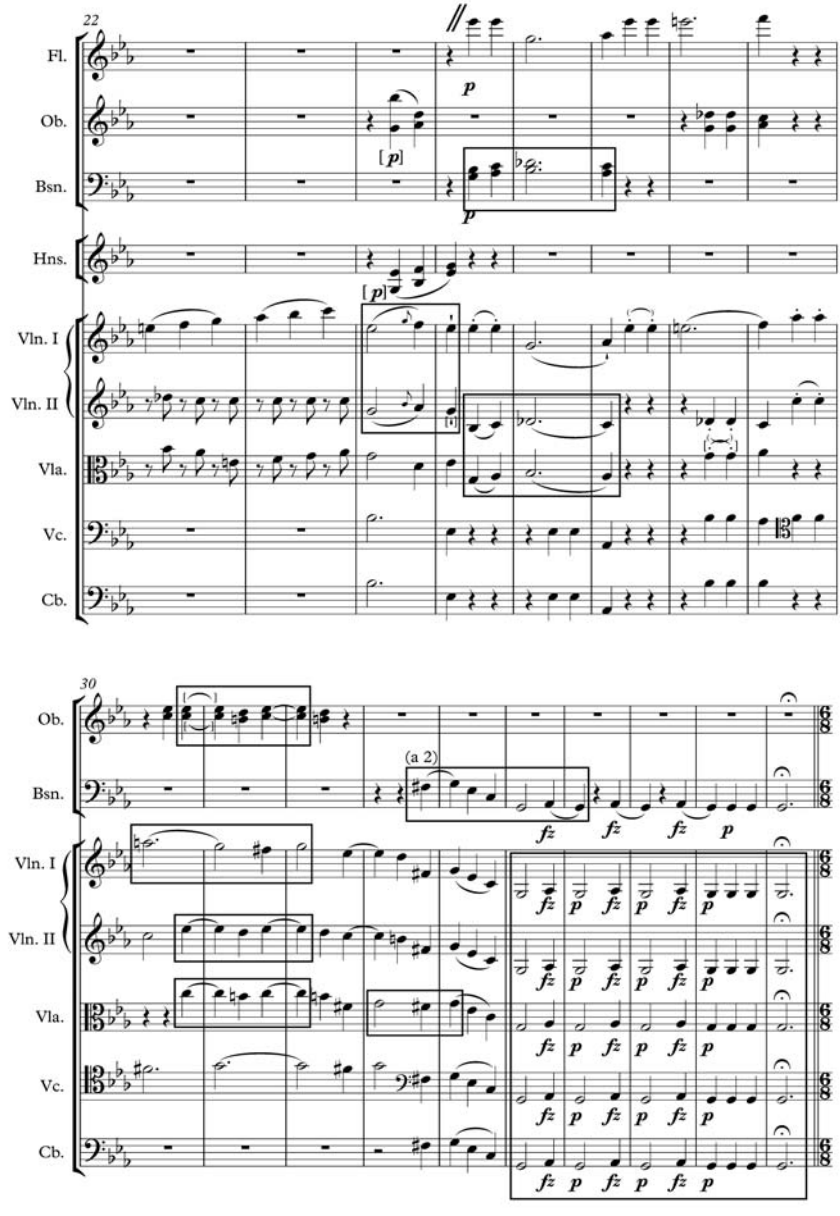


이 악절은 마디14-24에서 다시 한 번 반복되는데 이때에는 음역을 높여 제1, 2바이올린에서 연주되며, 제1바이올린은 첫 악구의 성가선율을, 제2바이올린은 이에 대한 대선율을 당김음적 제스처로 연주한다. 둘째 악절 후행악구에서는 성가선율이 변형되어 나오고 대선율도 비올라가 추가되어 연주된다. 모미니는 제1바이올린의 변형된 선율에 나오는 C^{b}과 제2바이올린의 당김음적 제스처가 "애정 어린 어머니들의 동요와 두려움을 표현"하

며, 후행악구에서 비올라성부가 추가된 당김음 제스처는 “점점 퍼져나가는 공포를 나타낸다”고 하였다. 또한 그는 낮은 음역에서 연주된 첫 악절은 “연장자와 남성의 기도소리”로, 높은 음역에서 연주되는 이 둘째 악절은 “여성, 소녀, 청년들의 기도소리”라 하였다(마디14-24). 도입부의 셋째 악절(마디29-33)은 목관과 현악기가 서로 옥타브 더블링을 하며 한숨 모티브로, 모미니의 말에 따르면, “탄원”을 이어나간다. 마디34부터 나오는 “현악기와 바순의 더블링으로 기도가 마무리되며”, “천둥소리가 멈추고 모든 사람들이 교회에서 나오고” 알레그로 악장이 시작된다.

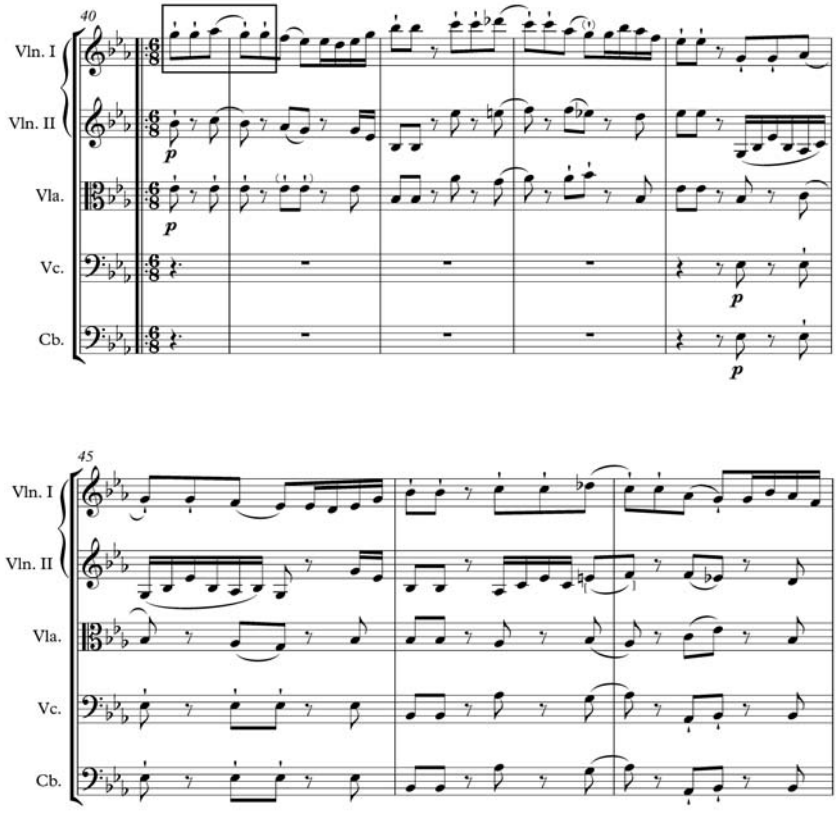
악보2: 1악장 아다지오 도입부 마디14-39

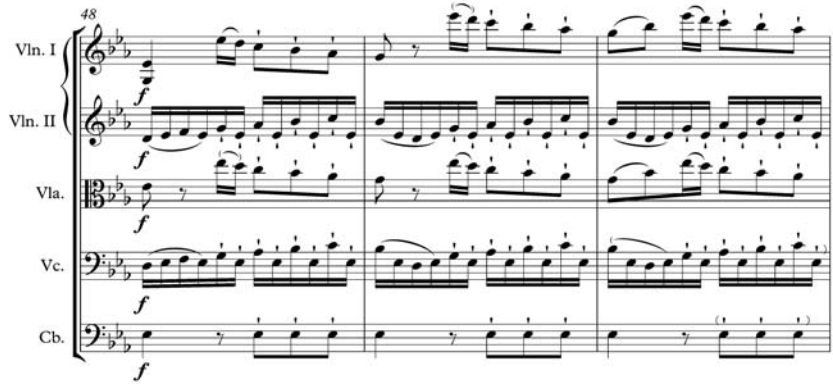



22
Fl.
Ob.
Bsn.
Hns.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
p
[p]
30
(a 2)
fz
p

알레그로의 제1주제는 마디40에서 6/8박자의 지그로 시작한다. 첫 악절(마디40-47)은 “좀 덜 놀란 사람들이 다른 사람들에게 ‘어머! 어머! 당신들 정말 무서웠군요’”라고 비웃는다. 이것이 제1바이올린의 높은 음역과 낮은 음역에서 한 번씩 나온다. 다음 둘째 악구(마디48-60)는 “위험이 한 풀 꺾인 것을 느끼고 모두들 기뻐한다”고 묘사하며 제1주제에 남아있던 긴장과 두려움이 다소 해소되었다고 설명하였다.

악보3: 1악장 알레그로 제시부 마디40-51

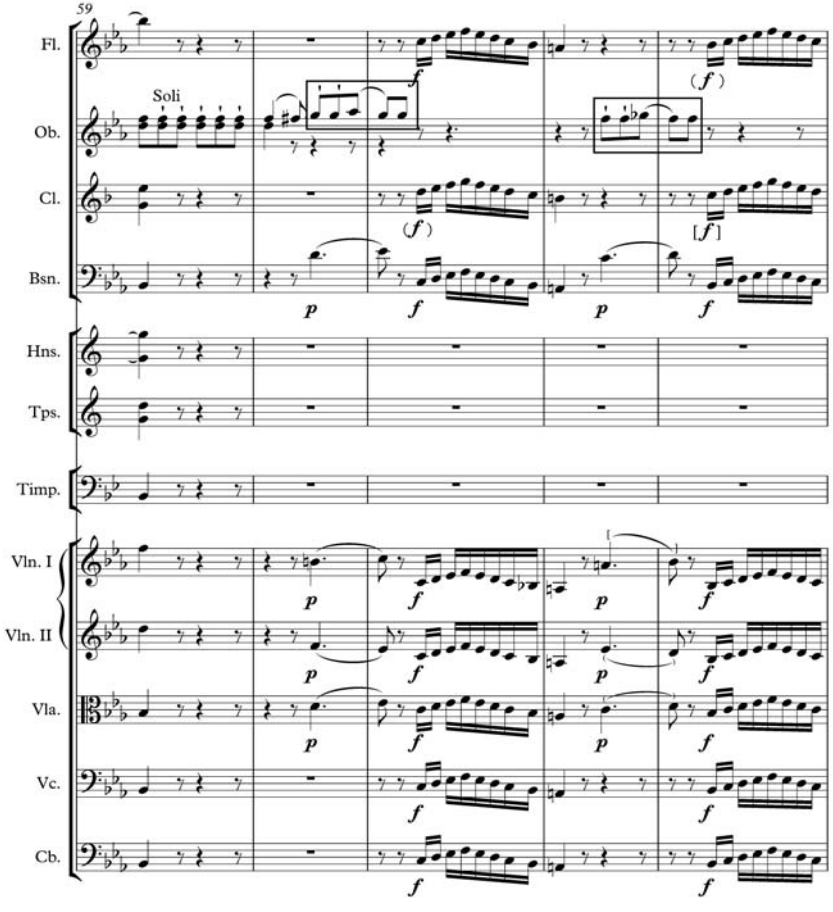


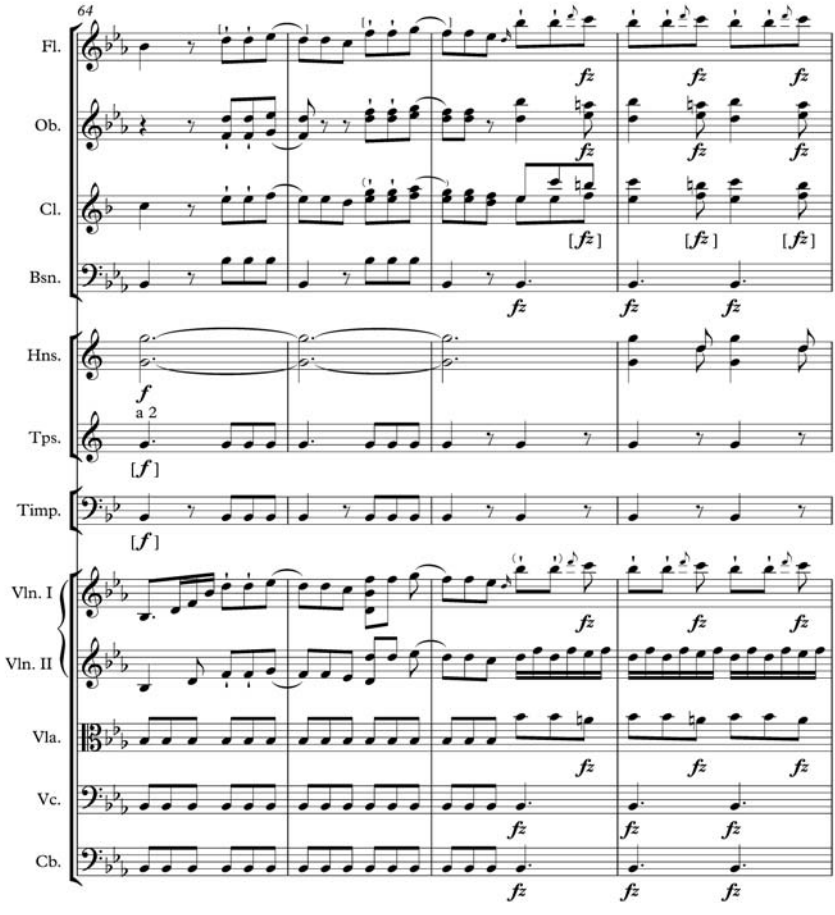


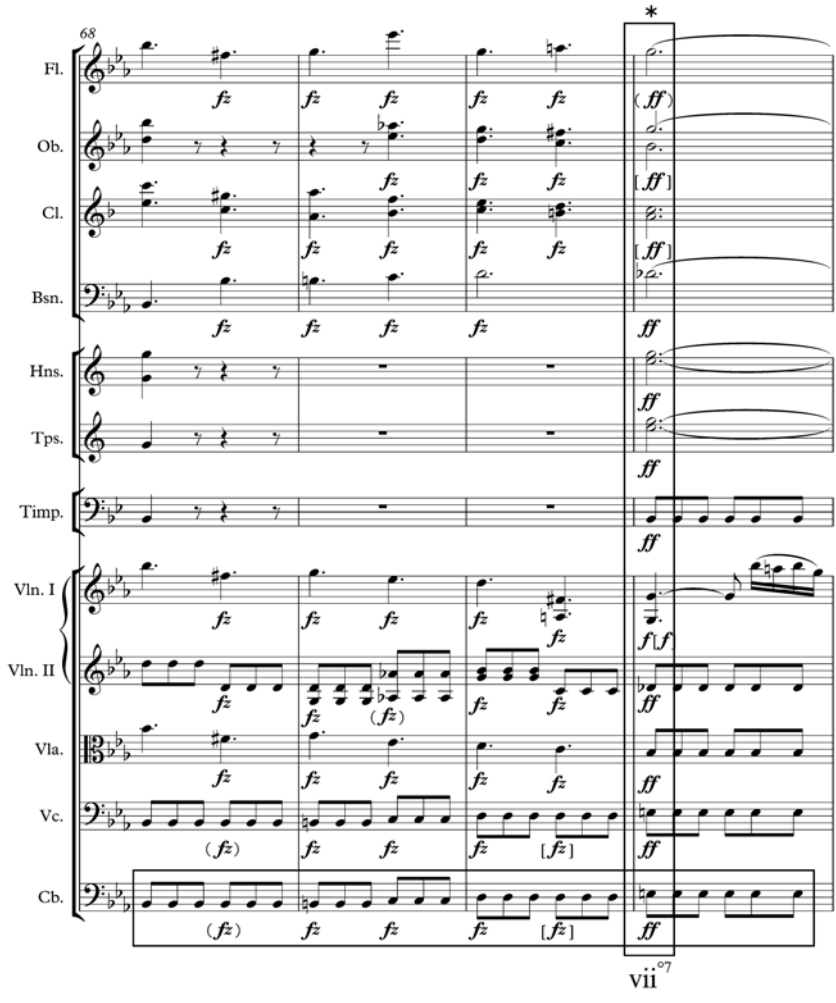
마디60-64에서 오보에는 제1주제의 첫 동기 G-G-A^{b}-G-G만을 반복하며 이것이 다른 악기들에서 모방되는데 모미니는 이것을 "저 사람들이 우리를 비웃는다"고 하자 마디64-79에서 "대다수가 강하게 '그만둬! 그만두라니까! 그 사람들을 조롱하지마!'라고 응수하며, '천둥에 파멸된 리카스를 기억하라'(마디68-71)고 한다"고 해석하였다. 모미니는 마디71에서 포르테시모로 나오는 감7화음 E-G-B^{b}-D^{b}에 "천둥 치는 순간"의 이미지를 부여한다.[8] 마디68부터의 스포르잔도와 함께 나오는 반음계적 상행은 옴브라양식을 형성하여 두려움의 이미지를 증폭시킨다.

8) 모미니는 이 이미지의 또 다른 예로 마디79의 F-A진행도 들고 있다.

악보4: 제시부 마디60-71



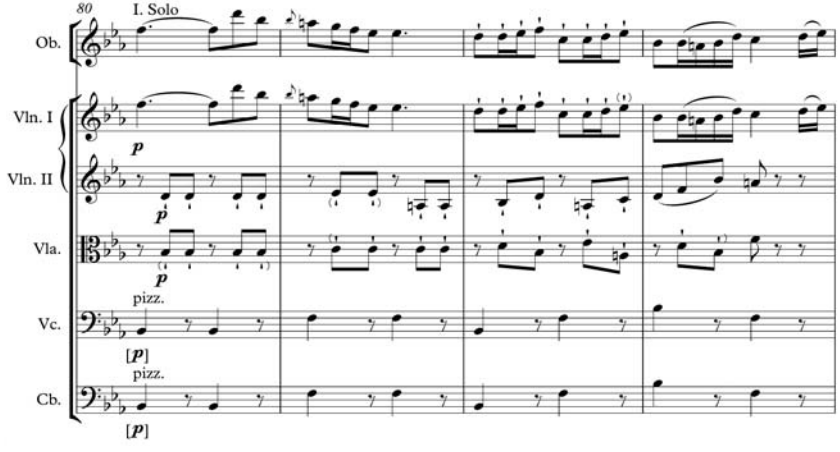

64
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hns.
Tps.
Timp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
fz
[fz]
f
a 2
[f]



마디80-86의 제2주제는 바이올린과 오보에의 유니슨으로 시작하며 움파파의 단조로운 현악반주가 받쳐준다. 모미니는 이 주제에 대해 시골풍의 전원적인 춤곡이 “갑자기 끼어든다”고 하였다. 그 이유는 앞선 사람들의 소요가 두 번째 조성인 B^{b}장조의 V에서 종지하여 미처 B^{b}장조가 확립되지도 않은 채 종지의 겹침으로 B^{b}장조의 I에서 완전히 대조적인 분위기의 파스토랄풍 선율이 시작하기 때문이다. 이 주제부를 모미니는 “양치기소년과

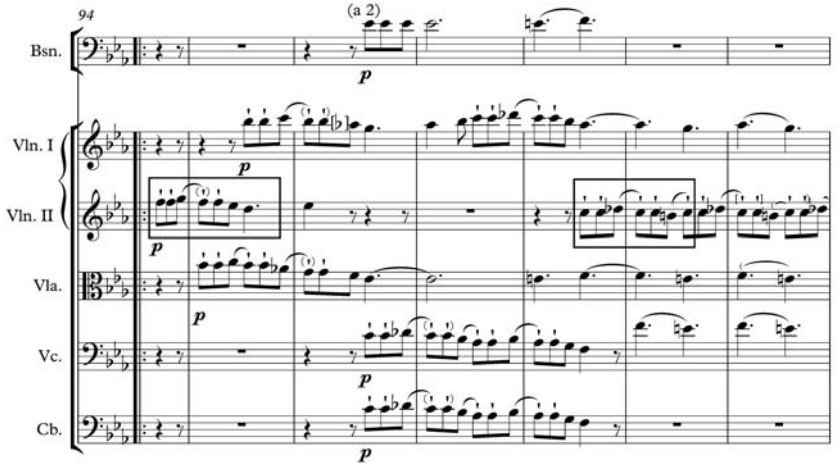
소녀들의 춤"이라고 하였다. 제2주제는 갈랑양식의 경쾌한 분위기로, 앞서 나온 반음계적 음형들로부터 많이 벗어나 있어 이제 비로소 "기쁨이 가득 차고 모두가 춤추는" 광경을 연상하게 된다고 하였다.

악보5: 제시부 마디80-83



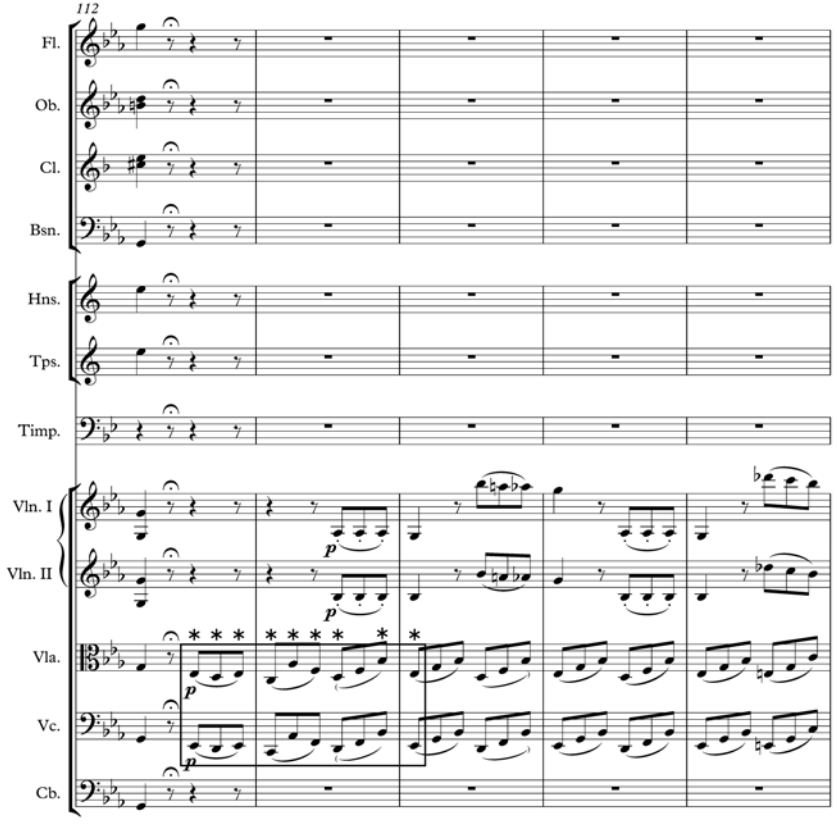
발전부는 제1주제 G-G-A^{b}-G-G-F-E^{b}가 조를 옮겨다니며 모방으로 각 성부에서 모방대위적으로 출현하며 마디99부터는 단2도 상하행동기 두 개가 연결된 C-C-D^{b}-C-C-B-C 형태로 확장되어 반복된다. 이로 인해 단2도가 만들어내는 긴장감은 더욱 고조된다. 이 첫 악구를 모미니는 "난 봤어, 당신들이 얼마나 두려워했는지"라 하며, 단2도 진행이 증가하는 마디99부터를 "맞아, 얼마나 당신들이 울부짖고 비탄에 잠겼는지"로 해석한다.

악보6: 발전부 95-100



모미니는 발전부를 마을사람들이 천둥소리를 듣고 난 후 두려움에 떠는 사람들과 별 것 아닌 것에 과하게 반응한 사람들을 조롱하는 두 패가 우왕좌왕하는 것으로 해석한다. 그리고 마디112의 페르마타 이후 으뜸조로 나오는 베이스의 도입부 성가 선율의 리듬이 축소된 형태는 이러한 천둥에 놀라 떠는 사람들에게 다른 이들이 “당신들이 기도하는 것을 분명히 들었는데” 하면서 여전히 조롱하는 것이라 하였다. 이 선율이 바로 “기도소리”이고 그것을 “빠른 템포”로 진행한 것이 “기도하고 있던 사람들을 조롱하는 것”으로 “아이러니하게” 사용했다는 것이다. 또한 그 위에 나오는 바이올린의 A^{b}-A^{b}-A^{b}-G, B^{b}-A-A^{b}-G의 반음계적 진행도 “당신네가 얼마나 열심히 기도하든지, 얼마나 무서워하든지!”하며 두려워하는 사람들을 조롱하는 것에 훈수를 두는 것이라 하였다. 이렇게 모미니의 해석에서 반음계 진행 선율은 항상 두려움과 연관된다.

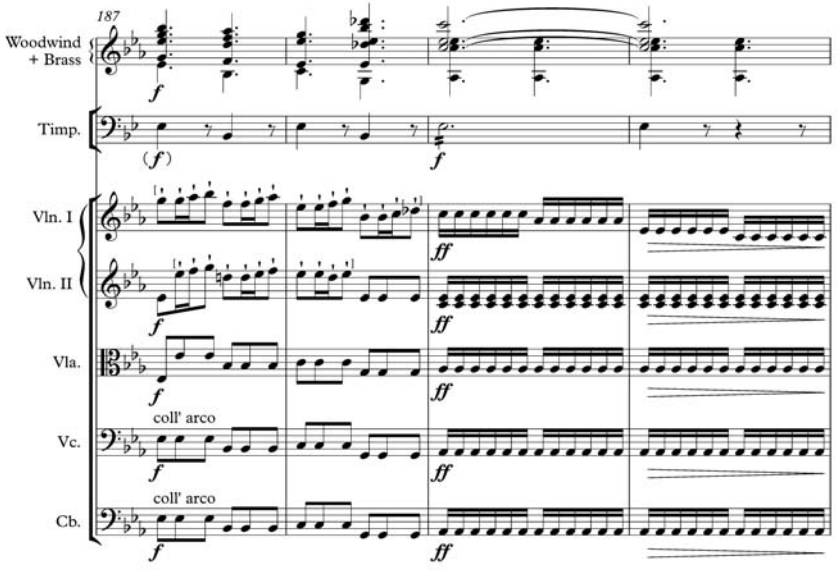
악보7: 발전부 마디112-116

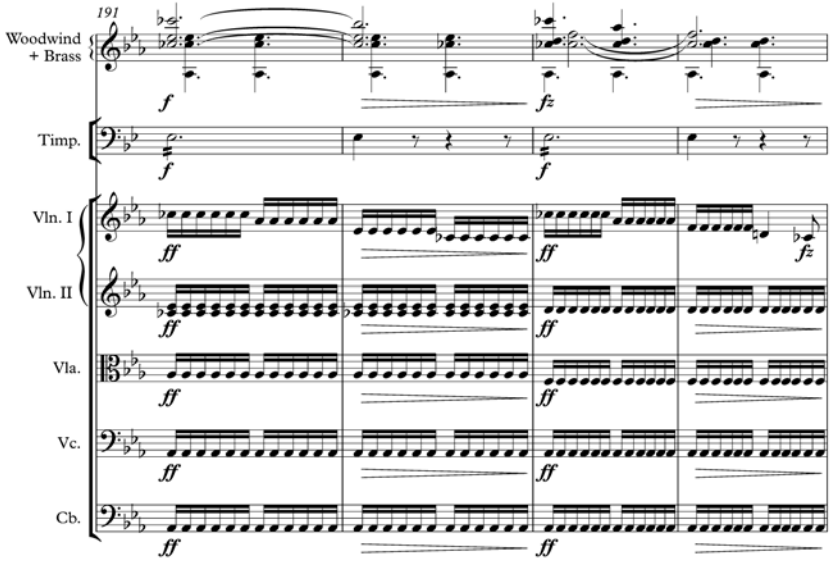


재현부는 마디160에서 시작하는데 제2주제부가 으뜸조에서 나오는 것 외에는 제시부와 거의 같이 진행되며 두 주제간의 긴 연결구 중 생략된 부분이 있어 보다 짧은 길이로 나타난다. 그러나 제2주제의 시골풍 춤이 나온 후 마디187-201에서 다시 사람들 간의 논쟁이 시작되어 "독설이 도를 넘어 오가며, 모든 사람의 얼굴에 분노가 표출되고 화가 극에 달한다." 모미니는 질풍노도 양식으로 쓰인 이 부분을 "하이든이 증오의 감정을 점점 불러일으키고 선동하여 급기야 청자의 마음까지 타락시킨다"고 하며, "이 장면은 더 이상 잘 만들어질 수 없을 만큼 [뒤이어 나오는] 도입부의 기도소

리와 큰 대비를 이룬다”고 하였다. 또한 “인간이 자신의 힘만을 믿고 과시하는 광적인 무아경, 또 신 앞에서 너무도 미약한 인간을 그려내는 것이 어떻게 이 부분보다 더 잘 표현될 수 있겠는가?”라고 하였다. 이어서 “이러한 인간의 감정을 잠재울 수 있을 만한 소리가 있을까? 그것은 바로 천둥소리일 것이다”라고 확신하며 다음에 나오는 도입부의 팀파니 연타소리를 합리화시킨다. 소나타알레그로형식에서 재현부 뒤에 느린 도입부의 일부분은 다시 불러오는 경우는 하이든의 교향곡에서 가끔 마주칠 수 있지만 이 교향곡처럼 도입부 전체를 다시 불러오는 예는 베토벤까지 기다려야 그 예를 찾을 수 있을 것이다. 이 악장에 대한 모미니의 내러티브는 이 도입부의 재출현을 없어서는 안 될 사건으로 주입시킨다.

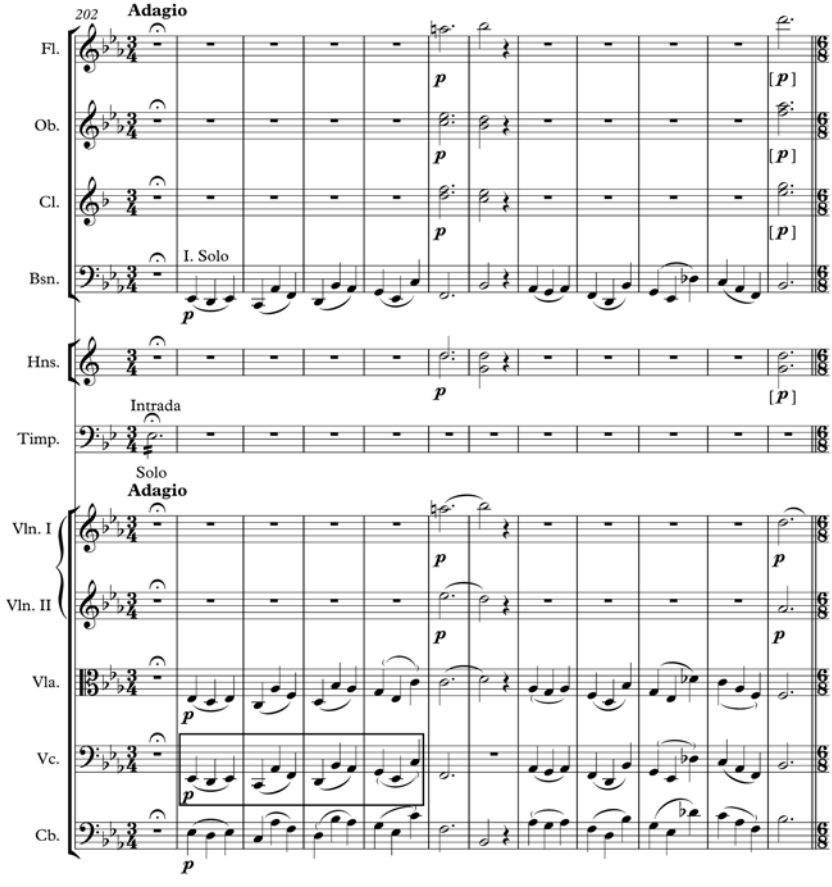
악보8: 재현부 마디187-194





재현부 후 마디202부터 팀파니 솔로와 저음역 현악성부의 성가선율로 구성된 아다지오 도입부의 첫 악절이 그대로 재현된다. 다시 들리는 “천둥소리”에 혼비백산한 “마을사람들이 다시 교회로 모여들고 기도하기 시작한다.” 그러나 기도 후에 이 선율은 제1주제가 아닌 성가 선율을 활용한 명쾌한 지그리듬으로 바뀌어 “더 이상의 불협화는 들리지 않고 평화가 사람들의 마음에 다시 한 번 찾아든다.” 모미니는 “이렇게 해피엔딩으로 하이든의 그림은 완성되었다”고 하였다.

악보9: 종결부 마디202-213



2. 18세기 계몽주의와 관념론

모미니의 교향곡 103번의 1악장에 대한 <묘사적, 시적 분석>은 작곡가가 표현하고자 하는 것을 하나하나의 장면처럼 생생하게 그리고 있다. 그의 분석을 해설한 벤트(Ian Bent)는 모미니가 “어느 시골 장면,” 혹은 “시골풍 춤이 다시 시작한다” 등의 무대지시를 삽입한 점, 악기들을 음향효과로서 수용한 점, 오케스트레이션을 여성, 소년, 양치기, 노인 등의 합창으로

음역과 음량에 따라 구분하여 해석한 점을 들며 그가 마치 오페라 연출을 하는 듯하다고 지적하였다.[9] 벤트는 이를 뒷받침하기 위해 동시대 작곡가인 케루비니(Luigi Cherubini 1760-1842)의 오페라들을 예로 들었다. 《메데아》(*Medea* 1797)의 2막에는 성전과 기도하는 사람들이 나오고, 《아나크레온》(*Anacreon* 1803)에는 천둥 번개 치는 장엄한 폭풍장면이 나오는데 이 장면들을 이 교향곡과 비교하였다. 이렇게 교향곡이 오페라 장면과 같은 설명이 가능한 것은 당대 음악에서 작곡가가 청중과 공유하는 관용적 토픽이나 은유 때문이다. 이 교향곡에서 하이든이 사용한 음악적 은유는 천둥소리를 묘사하는 팀파니 솔로, 성가풍의 선율, 시골풍 혹은 파스토랄풍의 지그, 학자풍의 모방대위 양식, 옴브라 양식, 질풍노도 양식 등을 들 수 있다. 이 토픽과 은유를 가지고 모미니는 하이든이 교향곡에서 표현하고자 한 "신과 인간"에 대한 내러티브를 풀어나갔다.

도입부의 팀파니 연타가 만들어내는 천둥소리는 신의 경고 혹은 신의 목소리, 성가풍의 선율은 그 소리에 놀라 교회 안에 모여든 마을사람들의 기도소리의 묘사이다. 천둥소리가 멎은 후에 시작하는 제시부의 시골풍 지그는 마을 사람들이 교회에서 나와 천둥이 멎은 것을 다행스러워 하며 즐거워하는 모습, 또는 평화로움을 표현한 것이며, 성부들 사이의 모방대위적 양식은 신을 두려워하는 자들과 이들을 조롱하는 자들이 우왕좌왕하는 모습으로, 옴브라 양식과 포르테시모 감7화음은 천둥치는 순간의 이미지 재현으로, 재현부의 질풍노도 양식은 신과 회개할 줄 모르는 인간이 극심하게 대립하는 상황으로 설명하였다. 또한 그는 지극히 세속적인 상태에서 벗어나지 못하는 인간에게 경고하기 위해 하이든이 아다지오 도입부의 팀파니 연타를 재현부 끝에 다시 가져왔다고 하였다. 이렇게 모미니의 분석은 토픽과 은유가 어떤 장면이나 특정한 성격을 대변할 뿐만 아니라 장면의 전환, 신과 인간, 인간심리의 변화, 인간들 사이의 대립, 심지어 그 대립의 정도까지 표현하여 이야기 깊숙이 관여한다는 것을 보여준다. 여기에서 주목할 것은 이 작품의 상징인 팀파니 연타가 청자에게 주는 신에 대한

9) Ian Bent(ed)., *Musical Analysis in the Nineteenth Century,* vol. 2 (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), 129.

두려움이나 경외심과, 이로 인해 야기되는 인간의 혼란스러운 상황이 다양한 토픽들과 이들의 연결 관계를 통해 구체화되고 있다는 것이다. 모미니가 이러한 분석을 하게 된 배경은 무엇보다도 18세기 교향곡 장르의 역할, 기능과 관련 깊을 것이다.

마테존(Johannes Mattheson, 1681-1764)은 성악음악보다 강렬한 기악음악의 힘에 대하여 교향곡 장르를 예로 들며 "만일 엄숙한 교향곡을 교회에서 듣는다면 경건한 전율이 나를 에워쌀 것이고, 격렬한 기악 튜티가 들어온다면 크게 감동할 것이며, 오르간이 포효하며 천둥소리를 낸다면 나에게 신의 공포가 엄습할 것이다"라고 하였다.[10] 줄처(Johannes Georg Sulzer, 1720-1779)는 교향곡이 "장엄함, 축제, 그리고 숭고를 표현하는데 가장 적합"하다며 교향곡의 알레그로 악장을 핀다로스(Pindaros BC 522-443)의 송시(Ode)와 비교하였다.[11] 교향곡 알레그로 악장에 나오는 "선율과 화성의 무질서, 전혀 다른 리듬들의 병치, 난폭한 베이스 선율과 유니슨 패시지, 이에 대비되는 중간성부들, 주제의 자유모방, 갑작스런 전조와 먼 조로의 이탈, 음량의 극렬한 대조"에서 이러한 장엄함과 숭고를 느낄 수 있다고 하였다.[12] 이들은 이렇게 교향곡을 장엄함, 경건함, 두려움, 경외심, 그리고 숭고와 긴밀하게 연관 지었다. 숭고는 수사학의 고양되고 장엄한 양식을 구성하는 미학적 카테고리의 한 요소로서 18세기에 오

10) Johannes Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister* (Hamburg: Herold, 1739), 208-209. Mark E. Bonds, *Wordless Rhetoric: Musical Form and the Metaphor of the Oration* (Cambridge: Harvard University Press, 1991), 66에서 재인용.

11) 핀다로스의 현존하는 송시는 거의 그리스의 스포츠 경기와 축제를 찬양하는 것으로 춤과 함께 합창으로 노래되었다. 이 시들은 "모든 종류의 사회적, 물리적, 미학적, 영적 고양"을 찬양할 뿐만 아니라 호레이스풍의 엄청난 에너지와 생생함이 휩쓸고 지나가는 무시무시하고 압도된 순간을 노래한다. Johannes Georg Sulzer, Allgemeine Theorie der schönen Künste, Second edition, vol. IV, 478-79. Richard Will, *The Characteristic Symphony in the Age of Haydn and Beethoven* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 115에서 재인용.

12) Sulzer, *Allgemeine Theorie* Leipzig: Weidmann, 1792-1794, 478-79. Will, *The Characteristic Symphony,* 115; Mark E. Bonds, "The Symphony as Pindaric Ode," in *Haydn and His World* (Princeton: Princeton University Press, 1997), 133에서 재인용.

라토리오나 교향곡과 자주 연관 지어 언급되었다. 웹스터는 18세기 동안 숭고가 두 가지 방향으로 이해되었다고 하였다. 그의 이야기는 다음과 같이 요약할 수 있다.[13]

첫째, 수사학의 견지에서 다루어진 고대 개념에서의 숭고이다. 수사학자였던 롱기누스(Longinus d.42BC)는 숭고가 "범상한 것을 넘어서는 장엄한, 당당한, 고양된 양식"이라고 하였으며, 퀸틸리아누스(Quin- tilianus, 35?-96?)는 "장엄한 양식이 청중에게 저항할 수 없는 설득의 힘을 전달한다"고 하며 숭고를 "천둥번개"에 비유하였다.[14] 그러므로 줄처가 교향곡의 알레그로 악장을 핀다로스의 송시와 비교하며 이야기한 것은 고대로부터의 전통적인 개념에서 출발하는 "고양된 양식으로서 숭고"에 교향곡을 결부시킨 것으로 볼 수 있다.

둘째 개념은 수사학의 영역이 아닌 미학과 심리학의 경계의 견지로부터 나온 새로운 숭고의 개념이다. 이 개념은 낭만주의와 연결되는데 "거친, 무한한, 표현할 수 없는 초월성"으로 대변된다. 웹스터에 의하면 이 개념은 다시 18세기 후반 동안 영국 철학자 버크(Edmund Burke, 1729-1797), 칸트(Emmanuel Kant, 1724-1804), 19세기로 향하는 낭만주의의 세 단계로 구분되어 발전한다. 1757년에 쓰인 『숭고와 미의 원천에 대한 철학적 연구』(*A Philosophical Enquiery into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*)에서 그는 초자연적인, 어두운, 혼란스러운, 고통스러운, 두려운 분위기의 숭고(sublime terror)에 대하여 논하였으며, 숭고의 원천으로 예술보다 길들여지지 않은 자연을 우위에 두었다. 그러므로 18세기에 숭고의 은유 중 으뜸가는 것은 당연히 천둥번개이다. 이러한 종류의 숭고는 모차르트의 오페라 《이도메네오》, 《돈 지

13) James Webster, "The Creation, Haydn's Late Vocal Music, and the Musical Sublime," in *Haydn and His World* (Princeton: Princeton University Press, 1997), 58-64.

14) Quintilian, XII.x.65. David B. Morris, *The Religious Sublime: Christian Poetry and Critical Tradition in 18th-Century England* (Lexington: Ky., 1972), 15에서 인용. Elain Sisman, *Mozart: The 'Jupiter Symphony'* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), 13에서 재인용.

오반니》에서 잘 설명될 수 있다. 칸트는 버크의 이론을 넘어선다. 그는 『판단력 비판』(*Kritik der Urteils- kraft*)에서 숭고가 어떤 대상을 보고 압도될 때 느낄 수 있을 뿐만 아니라 형태가 없는 것으로부터도 지각된다고 하면서 “역동적 숭고”와 “수학적 숭고”의 두 가지로 분류하였다. 역동적 숭고는 버크의 이론에 기초한 자연의 힘에 의한 두려움으로부터 일어나는 것이며, 수학적 숭고는 모든 경험을 넘어서 마음의 능력 안에서 일어나는 것이다. 즉 역동적 숭고는 천둥과 번개, 허리케인, 무한한 바다의 격정 등을 대할 때 우리가 그에 비해 저항할 힘이 없이 너무 작다고 느끼면서 일어나는 경외로운 감정인데 칸트는 이것을 자연이 주체가 아닌 인간의 마음을 주체로 삼아 심리학의 영역에 옮겨 놓은 것이다. 따라서 수학적 숭고의 특징은 “마음과 영혼의 움직임”에 있다. 따라서 칸트에게서 미와 숭고는 뚜렷하게 구별되었는데 미에 대한 미학적 사고는 대상을 바라보는 평온한 “명상”인 반면, 숭고는 자연과 같은 대상의 표현에서 마음의 “움직임”을 느끼는 것이므로 사건의 연속선상에 놓이게 된다.[15]

18세기에 보편적으로 사용된 숭고의 개념은, 특히 분명한 컨셉을 갖고 있지 않은 기악음악의 경우, 아직 모방미학에 머물러 있었으므로 수사학적 영역에서 논의되었다. 그러나 교향곡 1악장의 선율, 화성, 전조과정, 극심한 대조 등에서 나타나는 대담한 아이디어가 청자에게 장엄함과 숭고의 감정을 전달한다는 줄처의 숭고에 대한 언급은 칸트의 수학적 숭고 개념을 담고 있다. 여기에서 설명하는 숭고의 감정은 어떤 대상을 보았을 때 느끼는 순간적인 경외심이라기보다는 음악 자체에서 나타나는 일련의 변화들을 경험하여 청자의 마음에 일어나는 동요까지 포함시키기 때문이다. 이러한 칸트의 새로운 숭고 개념은 미하엘리스(Christian Friedrich Michaelis 1770-1834)에 의해 음악에 적용되었다. 그는 “음악에서만이 구체적인 컨셉을 넘어서는 숭고함을 불러올 수 있다”며 음악이 다른 예술이 표현할 수 없는 초월적인 것까지 표현할 수 있다는 기악음악의 관념론적 사고와 만난다. 그는 처음으로 음악적 숭고가 창조되는 방법에 대해서까지 구체적으로

15) Immanuel Kant, 『판단력 비판』(*Kritik der Urteilskraft*), 김상현 역 (서울: 책세상, 2008), 81-85.

논하였다.[16] 그가 이야기하는 음악적 숭고가 만들어지는 두 가지 방법은 다음과 같다. 첫째, 다양성을 배제하는 통일성이다. 음이나 화음의 반복, 길고 장엄하고 강한 음, 선율선을 정지시키는 긴 휴지 등이 이에 속한다. 둘째는 다양성이다. 서로 다른 느낌이나 감정이 연속해서 일어나거나 갑작스럽게 변화할 때 청자의 마음은 이 음향의 급류 속으로 내던져진다. 또한 너무 복잡한 방법으로 주제가 발전될 때(예를 들어 복잡한 여러 성부의 대위법적 진행과 같은) 청자는 필사적인 노력 없이는 이 다양성을 통일된 전체로 통합하는 것이 불가능해진다. 다시 말하면 음악에 필수불가결한 통일성과 다양성 안에서 "압도하는 장엄한 힘"과 "고도의 예술적 복잡성"이 음악적 숭고를 창조하는 방법이라는 것이다. 이 두 방법 중 후자는 감정적 표현으로부터 독립된 음악 자체의 내부구조가 숭고의 감정을 일으킬 수 있으며, 그러한 감정에 의해 일어나는 마음의 동요까지도 표현할 수 있다는 것이다. 이러한 관념론적 음악미학은 19세기 중반 한슬릭(Eduard Hanslick, 1825-1904) 형식미학의 모태가 된다.[17]

한편 하이든이 그리징어나 디스와의 대화에서 언급한 "기악음악에서 특정한 주제나 성격을 묘사하는 것에 관심을 두기보다는 '도덕적인 성격'을 표현하려 했다고 한 것은 교향곡을 통하여 숭고, 특히 종교적, 도덕적 가치를 표현하고 싶어 하는 교향곡 장르에 대한 그의 뚜렷한 의지의 표상일 것이다. 그러므로 하이든의 "도덕적 인간/성격"이나 "신과 인간"과 같은 주제는 어느 한 악장에 국한된 것이 아닌 하이든이 교향곡 장르에서 추구하고자 했던 일반적인 이상으로 보아도 무방할 것이다. 미하엘리스의 음악적 숭고에 비추어 볼 때 하이든이 이야기하는 "moralische Charaktere"는 도덕적 인물이라기보다는 도덕적 성격이나 느낌을 의미하는 것이다. 하이든이 예로 든 "신과 인간"에 대한 담론은 "신", 혹은 "인간" 자체가 아니라 회개하지 않는 어리석은 죄인과 이 훈계를 받아들이지 못하는 인간의

16) Webster, "The Creation," 61-63.
17) Mark E. Bonds, "Idealism and the Aesthetics of Instrumental Music at the Turn of the Nineteenth Century," *Journal of the American Musicological Society* 50 (1997), 399.

“마음상태와 변화”를 표현하고자 한 것이었을 것이기 때문이다. 그러므로 하이든이 교향곡을 통하여 추구한 것은 “도덕적 성격이나 느낌”에 대한 “순수한 음악적 상상을 완전히 자유롭게 펼치는 것”이라 할 수 있다.

이러한 “도덕적인 성격”의 표현은 18세기 당시 독일, 프랑스, 영국에 충만했던 계몽주의적 사고의 영향일 것이다. 하이든이 사용했던 “도덕적 성격”이란 당시 계몽주의자들이 통상적으로 사용했던 바로 그 용어이기 때문이다. 18세기 유럽에서의 중산층 부상은 예술의 새로운 방향에 있어서 가장 중요한 요인으로 작용하였다. 슈뢰더(David P. Schroeder)는 하이든의 중산층 배경, 별로 세련된 취향을 갖지 않았던 에스테르하치 가에서의 사회적 경험, 이와 대비되는 겐징어(Maria Anna Genzinger, 1754-1793) 가족, 판 슈비텐 백작(Gottfried van Swieten, 1733-1803), 그라이너(Franz Sales von Greiner, 1730- 1798)와 같은 취향 높은 친구들과의 빈에서의 교류가 하이든에게 계몽주의적 시각을 깊이 심어주었을 것이라고 하였다. 그는 특히 하이든에게 많은 영향을 준 인물로 영국 철학자 샤프츠베리(3rd Earl of Shaftesbury, 1671-1713)와 독일작가 겔레르트(Christian Fürchtegott Gellert, 1715-1769)를 들었다.[18]

샤프츠베리는 “도덕성”이란 얄팍한 종교적 감정으로 이해될 수 있는 것이 아니며 이제 “취향”과 동일시 될 수 있는 세속적인 컨텍스트 안에 놓여야 한다고 주장하였다. 그에게 모든 미학적 사고과정의 견해는 “도덕성”에 기반하여야 비로소 싹트는 것이었다. 이것은 작가와 청중의 관계와 소통, 미의 정의, 예술 법칙의 기능, 상반되는 힘들의 극적인 대립, 지성, 유머와 해학의 사용,[19] 화해(tolerance 자기로서는 찬성하기 어려우나 남의 권리로서 인정하기)로 도달하는 모든 기초를 포함한다고 하였다.[20] 하이든이 그의 교향곡을 통하여 성취하고자 했던 “도덕적 성격”도 이러한 맥락에서 설명이 가능하다. 슈뢰더는 하이든의 음악을 샤프츠베리의 미학적 관점에

18) David P. Schroeder, *Haydn and The Enlightenment* (Oxford: Clarendon Press, 1997), 13.
19) 권송택, “하이든 작품에 나타나는 음악적 아이러니,” 『서양음악학』 14 (2011), 39-83.
20) Schroeder, *Haydn and The Enlightenment*, 13-14.

서 작곡가가 청중을 창작의 과정에 끌어들이는 것, 이원성 혹은 양극성 기능의 중요성, 화해에 도달하기를 통하여 해석하고자 한다. 그리고 청중의 지성에 호소하는 창작과정으로의 끌어들임은 하이든의 마지막 교향곡들, 즉 《런던교향곡》에서 본격적으로 찾을 수 있다고 하며, 이것은 단지 세련된 동기작업을 경험하는 것에 머무르는 것이 아니라 그렇게 함으로써 작품의 근간을 이루는 드라마의 현존을 청중이 경험하게 하는 것이라고 하였다.[21]

또 다른 계몽주의 작가 겔레르트는 18세기 중반에 독일에서 가장 인기있는 작가였으며 하이든이 가장 선호하였던 작가이기도 하다.[22] 겔레르트는 개선(betterment)의 개념에서 "취향"을 강조하는데 이것은 이성, 감정, 미덕, 도덕을 모두 아우르는 것이므로 사회적 연관성의 토대가 되는 것이라 하였다.[23] 취향의 특별한 형태가 도덕적 취향인데 극에서는 드라마를 만들어내기 위해 도덕적 성격을 묘사할 때 악한 성격을 함께 묘사하여 선과 악을 대비시켜야 한다고 하였다. 또한 취향은 감정과 이성을 매개하기 때문에 예술작품에서의 취향은 충동적인 표출과 인위적인 작법 사이에서 중재를 맡아야 한다고 하였다. 겔레르트는 매우 경건한 종교인이었지만 그의 종교적 목적은 계몽주의와 맞물려 세속적 형식 안에서 보다 확신 있는 표현으로 발견되었다. 그에게 있어 모든 교육과 취향의 개선과 도덕적 지침의 궁극적인 목적은 보다 존엄하고 행복한 삶에 있었다. 그러므로 예술작품이 감상자에게 즉각적으로 불러일으키는 상상(imagination)과 감상자의 이성적 사고(rational ideas) 사이의 균형이 무엇보다 중요하다고 하였다.

지금까지 살펴본 음악에 적용된 숭고개념과 계몽주의적 사고는 두 가지로 요약할 수 있다. 첫째, 계몽주의의 도덕성은, 심지어 종교적인 가치까지도 세속적인 컨텍스트로 가져와야 그 목적을 달성할 수 있다는 것이다. 즉 계몽주의자들에게는 다양한 계층과의 소통을 성취하여야 하는 것이 예술

21) Schroeder, *Haydn and The Enlightement,* 14.
22) Rosemary Hughes, *Haydn* (London, 1962), 46. Schroeder, *Haydn and The Enlightenment*, 21에서 재인용.
23) Schroeder, *Haydn and The Enlightenment*, 23.

의 목적인 것이다. 이들이 이야기하는 소통은 단순히 감상자의 마음을 움직이는 것을 넘어서서 감상자를 예술작품의 창작과정에 끌어들여야 하고 그러기 위해서는 그들의 지성에 호소하는 복잡하면서도 예술적인 창안이 필요하다는 것이다. 이러한 관점을 하이든의 음악은 잘 반영하고 있다. 그의 음악은 겉으로 보기에는 매우 이해하기 쉬워 보이지만 자세히 들여다보면 높은 수준의 창안기법으로 통제되고 있는 것을 알 수 있다. 하이든 예찬자들과 비평가들은 그의 작품이 "자유로운 천재성"과 "뛰어난 예술적 창안"과의 합성체라고 하였다.[24] 작곡가였던 게르버(Ernst Ludwig Gerber 1746-1819)는 하이든의 현악사중주와 교향곡을 듣고 작곡자가 "위대한 예술적 재능"을 "매우 친밀하게 보이는 것을 통해 나타낸다"고 하며, "심지어 대위적 기법도 그의 손에 의해 아마추어도 즐길 수 있는 형태로 다가온다"고 하였다.[25]

하이든의 언급 중에서 나오는 "도덕적인 성격"은 단순한 묘사가 아니라 성격, 분위기, 감정의 표현이며 그 변화의 과정까지도 포함하는 것이다. 웹스터는 하이든이 인물이나 성격, 대화를 넘어 신과 인간의 조우에서 "죄인의 마음이 동요하며 변화하는 과정"까지도 음악을 통하여 표현하려 했을 것이라고 하였다.[26] 이러한 상태, 변화, 과정의 묘사는 음악이 음악외적인 것과 연관될 수 있는 좋은 음악적 표제였을 것이다. 그러므로 18세기 음악을 논할 때 사용되는 파스토랄, 전투, 사냥, 폭풍, 춤과 연관된 토픽들은 오히려 뒤에 나올 세부 주제들, 인간의 감정, 시간이 가면서 변하는 심리변화 등을 끌어내기 위한 위장전술에 지나지 않을 수도 있다.[27] 예를 들어 음악학자 윌은 전투나 정치적 상황을 주제로 한 교향곡에서 춤음악은 기쁨을, 탄식은 죽은 이를 위한 토픽이며, 파스토랄 교향곡에서의 춤은 목가적인 분위기에서는 즐거움을, 폭풍 직전에는 전율을 표현한다고 하며 같은 토픽이라도 상황과 맥락에 따라 얼마든지 달리 해석될 수 가능성에 대해

24) Bonds, "The Symphony as Pindaric Ode," 135.
25) *Allegemeine musikalisch Zeitung* 3 (1831), 407. Bonds, "The Symphony as Pindaric Ode," 135에서 재인용.
26) Webster, *"Farewell" Symphony,* 236.
27) Will, *The Characteristic Symphony*, 2.

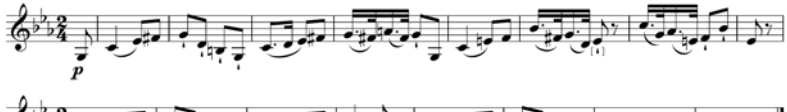
논하였다. 또한 하이든의 텍스트 없는 오케스트라 곡이면서 동시에 구체적인 표제를 갖는 《십자가에 매달리신 예수 최후의 일곱 가지 말씀》(*Die sieben Worte Jesu Christi am Kreuz* 1645)에서 예수님이 십자가에 매달리기 전의 감정을 표현하기 위하여 작곡가가 희망, 분노, 사랑, 절망, 체념 등을 나타내는 갖가지 토픽을 파노라마처럼 전개한다고 하였다.[28]

윌은 표제적 성격을 띤 기악음악이 이러한 변화하거나 발전하는 심리나 상황의 표현을 위하여, 또한 도덕적, 희극적, 종교적, 정치적 함축을 청중과 공유하기 위하여, 작곡가들이 당시 기악음악으로서는 드물게 오히려 음악 자체의 명징성과 복잡성에 의존하지 않을 수 없었을 것이라 하였다. 이것은 음악자체 내 형식을 강조하는 미하엘리스와 견해를 같이 하는 것이다. 하이든은 그의 교향곡에서 추구하는 목표를 달성하기 위해 특유의 예술적 고안을 통하여 "도덕적 성격"을 관습적인 토픽이나 민요와 같은 친근하고 세속적인 재료와 병치시키며 청자를 작품 안으로 끌어들이는 것이다. 그 한 예로 교향곡의 주제로 민요 선율을 사용하는 것도 중산층 청중과의 소통을 목적으로 한 것으로 볼 수 있다.[29] 런던 청중의 인기도를 의식하여야 했고 동시에 감성과 지성에 호소해야하는 음악을 만들어야 했기 때문에

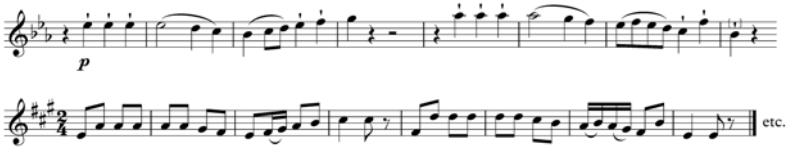
---

28) Will, *The Characteristic Symphony*, 83-127.

29) 해도우경(Sir William Henry Hadow, 1859-1937)은 하이든이 교향곡 103번의 2악장과 피날레에 크로아티아 민요를 사용한 것을 밝혀내었다.
Karl Geiringer (ed.), *Haydn Symphony No. 103 in E-flat Major*, *Norton Critical Score* (New York: W.W. Norton & Company, 1974), 100-101.
<2악장 안단테 주제와 크로아티아 민요 선율>



<Finale 주제와 민요 선율>



슈뢰더는 하이든의 계몽주의적 관점이 마지막 교향곡 시리즈인 《런던교향곡》에서 가장 잘 드러나며 특히 마지막 세 개의 교향곡에서 이러한 특징이 가장 두드러지게 나타난다고 하였다.[30]

3. 해석학적 접근

다음은 교향곡 103번에 대한 모미니의 <시적 묘사적 분석>을 토대로 하이든의 계몽주의적 사고가 이 작품에 어떻게 표현되고 있나에 중점을 두어 다양한 각도에서 해석학적으로 접근하여 분석한 것이다.

첫째 악절(악보1)은 팀파니 솔로연주 후 마디2에서 바순, 첼로, 더블베이스의 낮은 선율이 조용하게 흐른다. E^b-D-E^b-C로 시작하는 이 선율은 《분노의 날》(*Dies irae*)의 선율을 연상시킨다. 이 선율을 바순과 첼로는 가장 낮은 음역에서, 더블베이스는 가장 높은 음역에서 연주하여 옥타브 더블링이 아닌 유니슨으로 하나의 집중된 소리를 만들어낸다. 그러나 이 선율이 진행하면서 3박의 흐름이라는 것을 인식하게 되고, 이어서 삼화음의 도약진행과 그것의 동형진행이 세 번 연주되는 것을 통해 청자는 처음의 성가 분위기로부터 멀어지게 된다. 또한 6+6마디의 구성되는 첫 12마디는 각각 반종지와 정격종지로 마치는 전형적인 악절구조로 이 악장의 중심조성인 E^b장조를 분명하게 확립하는데 이러한 분명한 조성 확립과 전형적인 악절구조도 성가의 분위기와는 사뭇 다른 느낌을 준다. 후행악구의 선율은 반음진행하는 첫 마디만 제외하고 선행악구의 전위형태로 나온다.

둘째 악절(악보2)에서는 이 성가풍 선율이 당김음 제스처의 대선율과 함께 나와 앞선 악절에서 유니슨이 확립한 안정감을 분산시킨다. 둘째 악절의 후행악구에서도 주선율이 전위되어 나오는데 이때에는 악구의 첫 마디도 전위되어 반음진행이 하-상행(E^b-D-E^b)에서 상-하행(B^b-C^b-B^b) 형태로 바뀐다.(악보1과 2의 □ 표시 참조). 셋째 악절(마디25-39)에서는 이 반음계적 음정들이 당김음 형태로 변형되어 계속 나타나며 마지막 G-A^b-G-A^b의 교대에서는 옥타브 더블링과 스포르잔도로 감정을 고조시

30) Schroeder, *Haydn and The Enlightenment,* 104.

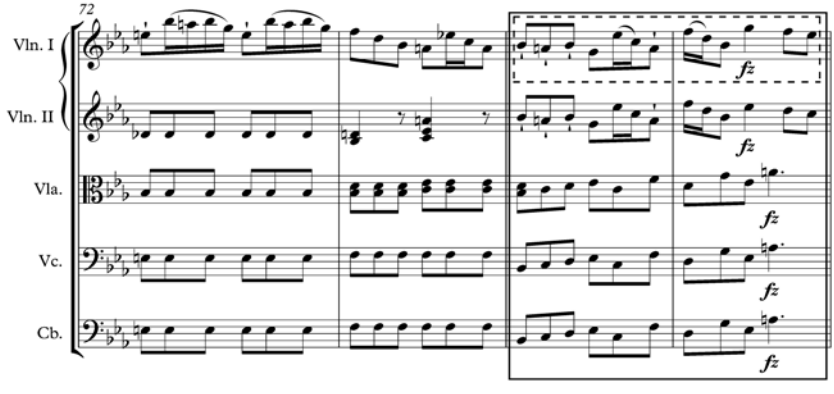
킨다. 주조성의 V로 끝맺는 일반적인 도입부 조성구조와 달리 이 도입부는 관계단조인 C단조의 V(V/vi)로 끝맺는다.

성가풍의 도입부 주제와 시골풍 지그의 제시부 제1주제 선율은 매우 대조적으로 들리지만, 제1주제는 도입부의 성가선율 첫 마디가 전위되어 만들어진 단2도 상하행동기(마디20의 B^b-C^b-B^b)에서 온 것이다. 또한 도입부가 으뜸조의 V로 끝나지 않고 관계단조의 V로 끝나면서 반복되는 G, 그리고 이 G의 윗도움음인 A^b이 스포르잔도로 강조되면서 만들어지는 도입부 마지막 G-A^b-G-A^b-G의 반음진행선율에서 제시부와 도입부의 연관성은 분명하게 드러난다. 제시부의 제1주제가 이 G음을 공통음으로 하고 동시에 이 반음진행동기를 그대로 사용하기 때문이다(악보2와3). 모미니는 이 지그 주제가 피아노(*p*)에서 시작하는 것에 주목한다. 그것은 이 주제에 더 강한 효과를 주기 위해서일 거라고 해석하였다. 그리고 마디48에 나오는 선율이 포르테에서 나오는 것도 마찬가지 이유 때문이라고 하였다(악보3). 즉, 두 포르테 부분 사이에서 제1주제는 피아노로 성격이 약하게 연주되지만 그것이 바로 이 주제에 주목하게 되는 이유이다. 이 주제는 천둥소리에 놀라 교회에 모여 기도하다가 천둥소리가 멈추자 근심 반, 안도 반의 심정으로 주섬주섬 교회를 나서는 사람들의 심리를 효과적으로 표현하기 때문이다.

마디59부터 시작하는 오보에 솔로의 반음계적 선율(악보4)도 제1주제의 앞부분 단2도 상하행동기와 동일하다. 이 반음계진행 선율은 바로크 음형론에서 대표적인 표현적 음정인 단2도(pathopoeia)로서 모미니가 항상 인간의 두려움과 연관 지었던 주제이다. 제1주제의 앞부분을 그대로 가져와 독립적이지는 않지만 반음진행의 연속으로 구성된 선율이므로 사람들의 심리적인 불안감을 나타내주는 경과부 주제로서 뒤에 나오는 제2주제와 크게 대비된다. 모미니는 이 부분이 천둥소리가 무서워서 기도하는 사람과 그것을 조롱하는 사람들 간에 설전이 오가다 천둥소리의 이미지가 재현되는 옴브라 양식의 패시지와 감7화음(악보4, 마디68-71)에서 일단락되고 제1주제보다 더 발랄한 제2주제가 “갑자기 끼어든다”고 하였다. 그 이유는 연결부가 두 번째 조성인 B^b장조를 확립시키지 않고 V도에

서 끝난 뒤 종지의 겹침 기법을 통해 I에서 전혀 대조적인 분위기의 “양치기 소년과 소녀의 춤”이 시작하기 때문이다. 그러나 그는 제2주제로 들어가기 직전 마디74-75(악보10)의 바이올린에서 도입부 주제선율의 리듬이 축소되어 지그 리듬으로 나오는 것에 대하서는 언급하지 않았다.[31] 이 성가풍 선율의 지그 버전은 B^{b}장조에서 B^{b}-A-B^{b}-G로 나와 잠시나마 두 번째 조성인 B^{b}을 확립한다. 도입부에서 이미 하이든이 성가를 뚜렷한 3박자, 넓은 도약, 분명한 악절구조로 왜곡시켜 세속화하였던 것처럼 이 지그 양식의 성가풍 선율도 경건한 주제를 세속적인 컨텍스트로 전환시킨 예이다. 동시에 이 선율의 리듬(♪♬♪)은 뒤이어 나오는 제2주제의 재료로 사용되고 이 리듬동기는 코데타, 발전부, 재현부, 코다에서도 중요한 요소로 사용된다.

악보10: 마디71-75



발전부(악보6)에서는 오보에에서 나왔던 반음진행 선율이 C-C-D^{b}-C-C-B-C로 나와 반음진행이 중첩된 형태로 확장된다. 이 선율은 모방대위적으로 각 성부에서 흩어져 나와 모미니의 해석처럼 더욱 의견이 일치되

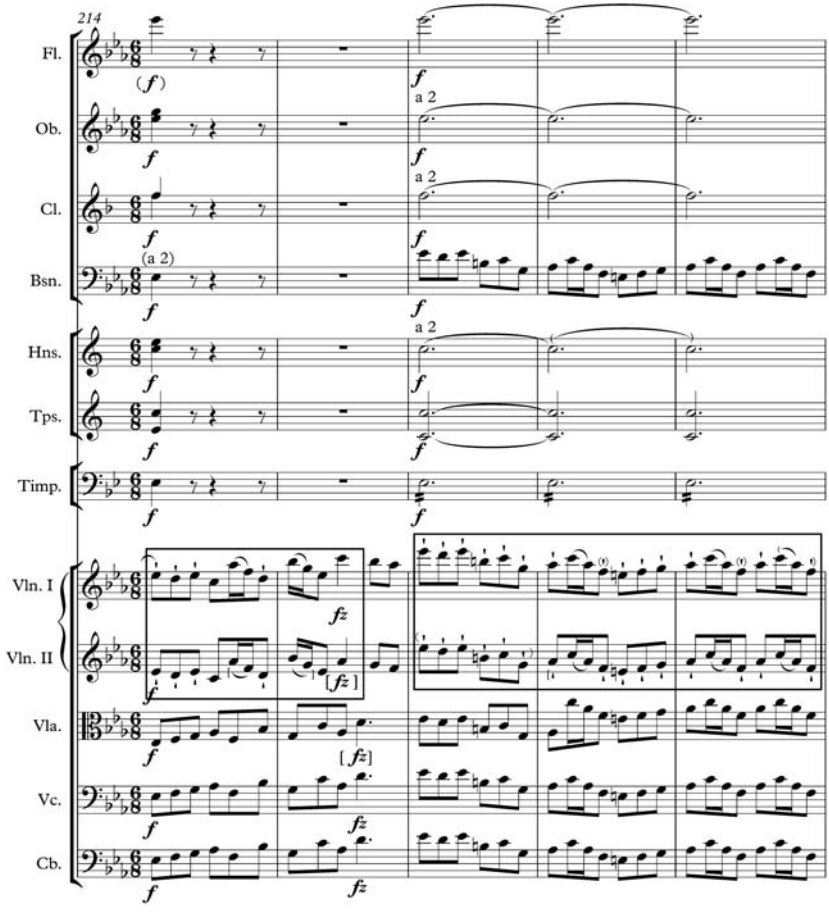
31) 모미니는 이 두 마디를 간과하였지만 토비(Donald Francis Tovey)와 슈뢰더의 분석에는 이에 대한 언급이 되어 있다. Geiringer (ed.), *Haydn Symphony No. 103*, 91. Schroeder, *Haydn and the Enlightenment*, 192-193.

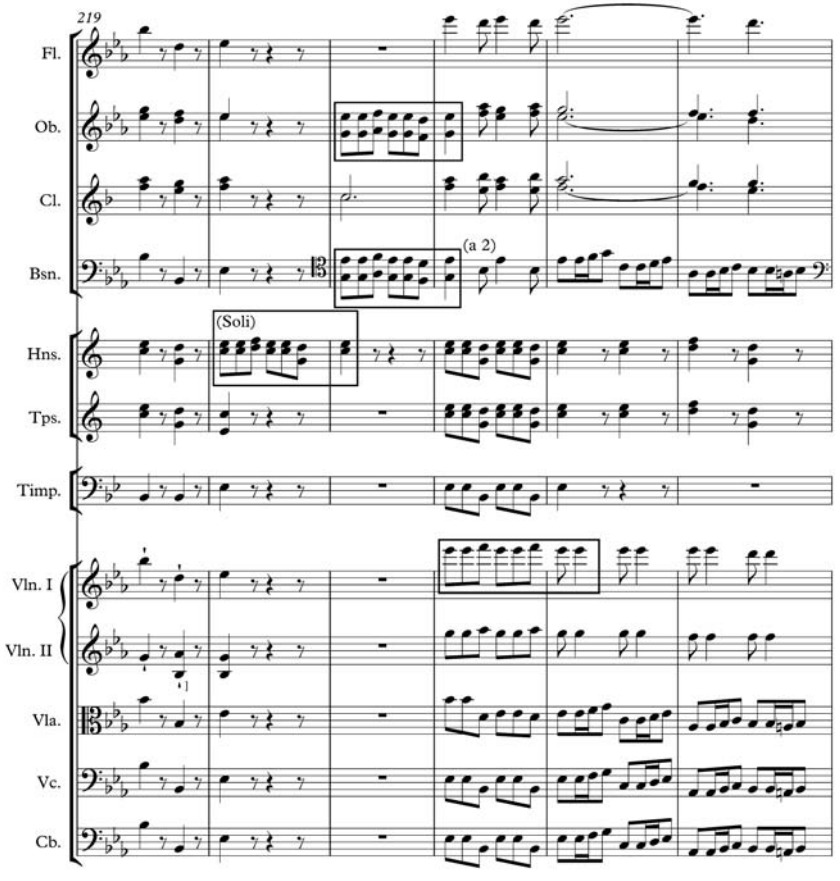
지 않고 조롱, 협박, 혼돈으로 좌충우돌하는 사람들을 연상시킨다. 그러나 마디112에서 갑자기 페르마타가 나와 휴지가 연장된 뒤 또 다시 지그양식의 성가선율이 비올라와 첼로의 낮은 음역에서 들린다. 모미니는 이것이 기도하는 사람들이 조롱하는 "당신들이 기도하는 것을 분명히 들었는데" 하면서 여전히 조롱하는 것이라 하면서 하이든이 "아이러니하게" 사용하였다고 하였다. 이것은 하이든이 같은 선율에 다른 토픽을 사용하는 데서 비롯되는, 즉 성가선율을 빠른 지그 춤 양식으로 탈바꿈시키는데서 비롯되는 두 토픽 사이의 간극은 청자에게 전달될 수 있기 때문에 하이든의 아이러니가 기능한다는 것이다. 모미니의 해석은 경건한 기도소리를 들으면서도 그것을 놀리고 조롱하는 대상으로 격하시키는 세속적인 인간 심리를 변형된 성가선율로부터 끌어낸 것이다. 도입부 주제를 세속화시켜 파스토랄풍의 지그로 변모시킨 이 선율의 변형은 마디74-75의 예처럼 짧게 스쳐지나가지만 성가풍 선율주제가 리듬의 변형 없이 축소만 되어 낮은 음역에서 재현되므로 도입부의 기도소리가 연상된다.

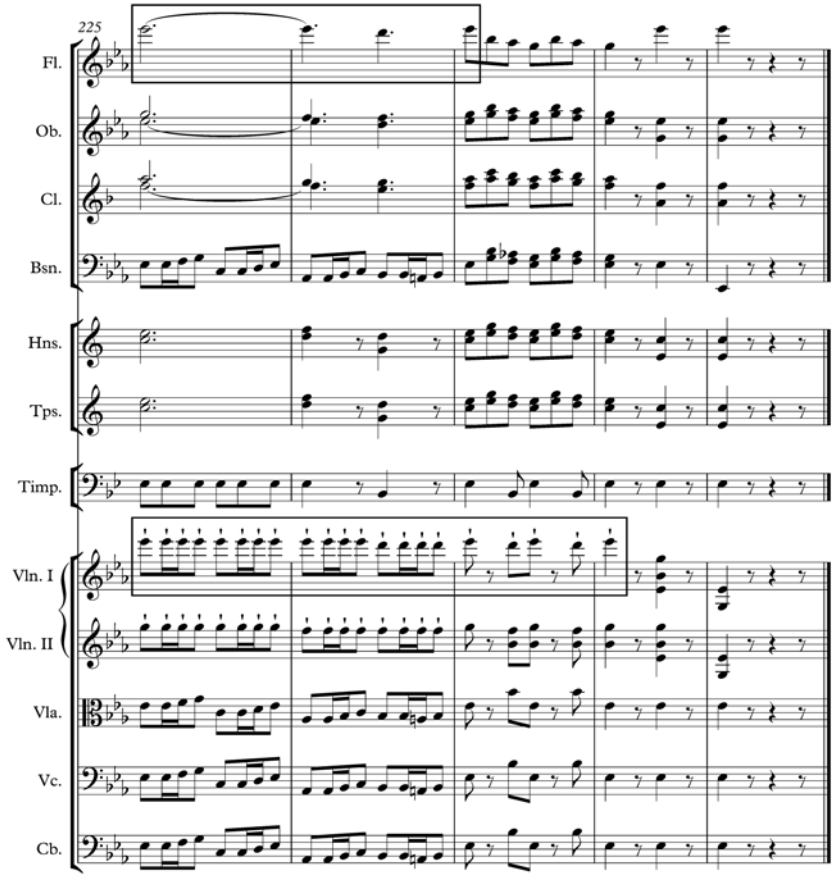
페르마타 쉼표 후에 시작하는 재현부에서는 제1주제와 제2주제가 연결부의 오보에 주제 없이 병렬된다. 그 대신 제2주제가 끝나자마자 포르테 시모의 현 트레몰로와 반음계 상행의 베이스가 질풍노도 분위기를 조성한다(악보8). 모미니는 이 부분이 "하이든이 증오의 감정을 점점 불러일으키고 선동하여 급기야 청자들의 마음까지 타락시킨다"고 하였으며, 페르마타 후 갑작스럽게 등장하는 "도입부의 기도소리와 큰 대비를 이룬다"고 하였던 것처럼 이 부분은 명쾌한 제2주제와 극심한 대조를 이루며 혼돈의 분위기를 조성한다. 이렇게 재현부가 끝나지만 뒤이어 하이든은 도입부를 재현부 뒤에 다시 가져온다. 이것은 당시의 1악장 형식에서 매우 드문 경우이다. 이것은 다시 울리는 신의 경고로 해석한 모미니적인 묘사적 분석과 계몽주의적인 도덕성에 입각한 내러티브적 분석이 아니고는 쉽게 설명되지 않는다. 이렇게 재현부의 뒷부분부터 도입부가 재등장하는 코다는 토픽의 대조가 극단적으로 이루어지며, 도입부의 천둥소리가 다시 들리지 않고는 해결이 안 될 것 같은 상황이 몇 차례 일어나는 토픽의 대비로 표현된다.

코다에서는 도입부에서 사람들의 기도소리를 나타냈던 성가풍 선율의 첫 악절만 나온 후, 마디 214에서는 제시부 마디74-75에서 나왔던 지그양식의 성가 선율이 나온다(악보9). 이번에는 이 변형된 성가 선율이 두 마디 뿐만 아니라 한 옥타브 위에서도 다시 변형되어 나온다. 뒤이어 재현부에 나오지 않았던 오보에 반음진행선율이 마디220에 다시 등장한다(악보11). 호른에서 3도 병행으로 이 선율이 나오는데 위 성부는 제시부와 같은 G-A^{b}-G-F-G이며 이것이 마디221의 오보에와 바순에서 6도 병행으로 모방될 때에는 윗 성부가 E^{b}-E^{b}-F-E^{b}-E^{b}-D-E^{b}로 첫 반음진행이 처음으로 “온음”으로 바뀌어 나온다. 이 E^{b}-F-E^{b}의 온음동기는 제1바이올린에서 강조되어 반복된다. 원래 제1주제와 경과부의 오보에 솔로에 나왔던 이 반음동기는 제시부가 시작할 때 도입부 마지막을 장식한 관계단조(C단조) V에서의 G를 공통음으로 하여 만들어진 것이기 때문에 주조인 E^{b}장조의 3음에서 시작하였다. 이 동기가 제시부, 발전부, 재현부를 통하여 수많은 이도와 전조와 변형을 거쳐 나타나지만 코다에서 처음으로 이 반음동기가 E^{b}장조의 으뜸음에서 시작하여 온음동기로 변화된다. 그러나 이 악장을 끝맺는 것은 플루트와 바이올린에서 긴 음가로 연주되는 도입부 성가풍 주제의 첫 동기 E^{b}-D-E^{b}(마디225-228)의 하-상행 반음동기이다.

악보11: 마디214-229




219
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
(a 2)
(Soli)
Hns.
Tps.
Timp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.



III. 나가는 말

하이든의 교향곡 103번 “연타”는 신과 인간의 조우를 주제로 하며 토픽의 다양한 성격과 기능, 그 안에서 조작되는 다양한 동기작법과 성부짜임새 등을 고려할 때 계몽주의 사상과의 연관성을 배제할 수 없다. 이러한 관점에서 하이든의 교향곡을 분석할 때 염두에 두어야 할 몇 가지 요소는 첫째, 청중과의 소통을 위한 당대음악의 관습적 이디엄(토픽과 은유)과 이들의 연결, 둘째, 주제들 사이의 통일성, 셋째, 청중을 이 드라마에 끌어들이

기 위한 토픽 사이의 연결과 상호관계, 또는 드라마를 전개하는 대립적 요소들의 기능, 넷째, 전후맥락에 따라 달라지는 토픽의 다양한 기능, 다섯째, 청중을 이 작품의 진행과정에 끌어들이기 위하여 지성에 호소하는 복잡한 기술적 창안 작법의 다섯 가지로 요약할 수 있다.

이 교향곡은 조성구조가 5도 관계조로 대비를 이루는 전형적인 소나타 형식으로 매우 단순해 보인다. 그러나 게르버의 언급처럼 그 안에 "위대한 예술적 재능"이 "매우 친밀하게 보이는 것을 통해 나타나는" 것을 통해 하이든이 계몽주의의 "도덕적 성격"을 세속적인 컨텍스트에서 풀어내는 것을 알 수 있다. 하이든이 이 교향곡에서 창안한 예술적 작곡기법을 살펴보면 우선 반음진행 동기는 도입부 주제로부터 나왔던 성가선율의 E^{b}-D-E^{b}로 시작하여 B^{b}-C^{b}-B^{b}으로 전위되고, G-G-A^{b}-G-G의 형태로 제1주제의 일부분이 된다. 이 주제는 제시부의 연결부와 발전부에서 확장되어 여러 조에서, 다양한 성부짜임새로 나타나며, 코다에서는 이 반음진행(patho-poeia)이 E^{b}-F-E^{b}의 온음 형태로 변형되어 이 작품을 감싸는 불안한 분위기가 완화되지만, 맨 마지막에는 긴 음가로 성가의 첫 형태(E^{b}-D-E^{b})로 다시 돌아와 끝맺는다. 이 반음동기의 전개와 발전만으로도 1악장의 많은 내용을 끌어낼 수 있다. 성가풍으로 시작한 이 반음동기는 전위되면서 시골춤 분위기의 지그로 변형된다. 이 반음동기는 다양한 성부짜임새를 통해 인간들의 좌충우돌하는 모습을 보여주기도 하고 긴장과 해소의 감정을 전달하기도 하며, 무능한 인간이 다시 신의 품으로 돌아가는(모미니가 해피엔딩이라고 이야기한) 내러티브를 보여준다.

하이든의 음악이 종교적인 것 또는 도덕적인 것을 세속적인 컨텍스트에서 표현하는 예는 성가선율에 다양한 토픽의 옷이 입혀지면서 토픽의 원래 성격이 변질되는 과정에서 여실히 드러난다. 그는 성가선율을 처음에는 《분노의 날》 선율인 것처럼 낮은 성부의 유니슨으로 경건하게 시작하지만 3박자, 분명한 악절구조, 넓은 3화음적 도약, 당김음 리듬으로 왜곡시켜 성가풍으로부터 멀어지게 만들고 결국 파스토랄풍의 지그로 변모시킨다. 이제 이 성가선율은 인간세계에 속한 것이다. 그렇지만 하이든의 손에 의해 같은 토픽의 지그 춤 양식도 컨텍스트에 따라 그 정도를 달리한다. 제1

주제는 반음진행선율과 함께 인간의 불안한 심리에서 완전히 벗어나지 않고 있으나, 제2주제에서는 불안하고 두려운 감정으로부터 완전히 벗어나 모미니가 "양치기 소년과 소녀들의 춤"이라고 한 것처럼 기쁨과 행복에 차 있다. 그렇지만 처음에 시작한 천둥소리가 다시 울림으로써, 이 평화롭고 즐거운 춤은 다시 신의 목소리와 대비되어 천둥 직전의 전율처럼 수용된다 (각주 26, 27 참조). 또 다시 성가선율은 긴 음가로 재현되면서 여전히 신에 대한 경외심을 일깨운다.

이 악장은 소나타형식의 각 부분들이나 토픽들의 대비를 극대화시키는 것을 그 연결방법을 통해서 알 수 있다. 도입부와 제시부 사이의 연결은 도입부가 주조성인 E^{b}장조의 V가 아닌 관계단조 C단조의 V로 제시부를 G를 공통음으로 연결한다. 음은 도입부를 끝맺는 음과 같은 음에서 시작하지만 도입부의 마지막에 나오는 스포르잔도로 강조되는 G-A^{b}-G과 파스토랄풍의 제시부의 G-G-A^{b}-G-G는 극적인 대비를 만들어낸다. 제1주제 후에 연결부를 거쳐 제2주제로 들어갈 때에도 연결부를 구성하는 반음진행선율, 옴브라 양식과 감7화음, 지그 춤 양식으로 나오는 성가풍 선율이 급하게 연속되면서 종지의 겹침으로 제2주제로 돌입한다. 재현부 다음의 도입부도 페르마타 후에 갑작스러운 팀파니 연타로 나오며, 도입부 한 악절 뒤 페르마타 후에 다시 성가풍 선율이 지그 춤 양식으로 나온다. 이렇게 급변하는 토픽과 장면을 위하여 하이든은 공통음을 통한 전조, 종지의 겹침, 6번의 페르마타를 사용한다.

팀파니 연타가 은유하는 천둥소리뿐만 아니라 이러한 동기의 작법과 토픽의 전환 등이 내러티브를 만들어내며 그것은 신과 인간의 관계, 인간의 심리 변화 등을 구체적으로 전달한다. 같은 주제를 서로 다른 토픽으로 대비시키고, 대조되는 토픽으로 전환하고, 때로는 페르마타 휴지 후에 대조되는 토픽으로 갑자기 탈바꿈하면서 내러티브가 더욱 풍부해지면서 청자는 줄처가 이야기했던 음악 자체에 압도되고 미하엘리스가 이야기했던 내러티브 속의 심리변화에 편승하여 숭고함을 느끼게 된다. 이렇게 18세기 교향곡 장르가 표상하는 장엄함과 숭고함, 표제적 성격, 세속적인 컨텍스트 안에서 다양한 토픽들로 구체화되는 종교적/도덕적 성격, 그 토픽들의

연결이 만들어내는 수사학적 기능, 이를 통해 표현되는 심리변화와 상황적 표현, 신과 인간의 화해를 가져오는 계몽주의적 가치관이 하이든의 교향곡의 본질이라고 할 수 있다.

한글검색어: 하이든, 교향곡, 하이든 교향곡 제103번, 연타, 모미니, 계몽주의, 관념론, 숭고, 토픽, 내러티브, 도덕적 성격

영문검색어: Haydn, Symphony, Symphony no. 103, Drum roll, Momigny, Enlightenment, Idealism, Topic narrative, Moral characters

참고문헌

권송택, “하이든 작품에 나타나는 음악적 아이러니,”『서양음악학』 14 (2011), 39-83.

Bent, Ian (ed.). *Musical Analysis in the Nineteenth Century.* Vol. 2. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

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

_____. “The Symphony as Pindaric Ode.” In *Haydn and His World.* Princeton: Princeton University Press, 1997, 131-153.

_____. “Idealism and the Aesthetics of Instrumental Music at the Turn of the Nineteenth Century.” *Journal of the American Musicological Society* 50 (1997), 387-420.

Dies, Albert Christoph. *Biographische Nachrichten von Joseph Haydn nach mundlichen Erzahlungen desselben entworfen und herausgegeben* [1810]. Modern ed. Horst Seeger. Berlin: Henschelverlag, 1959.

Geiringer, Karl (ed.). *Haydn Symphony No. 103 in E-flat Major: Norton Critical Score.* New York: W.W. Norton & Company, 1974.

Griesinger, Georg August. *Biographische Notizen über Joseph Haydn.* Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1810.

Kant, Immanuel.『판단력 비판』(*Kritik der Urteilskraft*). 김상현 역. 서울: 책세상, 2008.

Kretschmar, Hermann. “Die Jugendsinfonien Joseph Haydns.” *JbP* 15 (1908), 85-86.

Landon, Robbins H. C. *Haydn: Chronicle and Works.* Vol. 1. London: Thames and Hudson; Bloomington: Indiana

University Press, 1976-1980.

Mattheson, Johannes. *Der vollkommene Capellmeister.* Hamburg: Herold, 1739.

Momigny, Jérôme-Joseph de. *Cours complet d'harmonie et de composition.* Vol. II. Bailleu: Imprimeur-libraire, 1805.

Morris, David B. *The Religious Sublime: Christian Poetry and Critical Tradition in 18th-Century England.* Lexington: Ky., 1972.

Schroeder, David P. *Haydn and The Enlightenment.* Oxford: Clarendon Press, 1997.

Sisman, Elain R. "Haydn's Theatre Symphonies," *Journal of the American Musicological Society* 43 (1990), 292-352.

_____. *Mozart: The 'Jupiter Symphony.'* Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

Sulzer, Johannes Georg. *Allgemeine Theorie der schönen Künste.* Second Edition. Vol. IV. Leipzig: Weidmann, 1792-1794, 478-79.

Webster,James. *Haydn's "Farewell" Symphony and the Idea of Classical Style.* Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

_____. "The Creation, Haydn's Late Vocal Music, and the Musical Sublime." In *Haydn and His World.* Princeton: Princeton University Press, 1997: 57-102.

Will, Richard. *The Characteristic Symphony in the Age of Haydn and Beethoven.* Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

국문초록

하이든 교향곡의 해석학적 접근: 제103번 “연타”(Drum Roll)를 중심으로

권 송 택

하이든의 교향곡 제103번 “연타” 1악장은 당대 프랑스 이론가 모미니에 의해 “신과 죄인의 조우”라는 종교적인 연관성을 부여한 <시적, 묘사적 분석>이 시도된 바 있다. 이 연구의 목적은 하이든의 이러한 이상이 교향곡 안에서 어떻게 구체화시켰는지를 알아보기 위해 여기 사용된 관습적인 토픽들, 이 토픽들 간의 연결과 상호연관성을 동기작법, 선율이나 화성의 진행 등을 살펴보는 체계적인 분석과 종합하여 하이든 교향곡에 접근하는 해석학적인 분석의 틀을 마련하는 것이다. 이를 위하여 본 연구는 모미니의 분석과 교향곡 103번 1악장을 자신의 교향곡에 “도덕적 인물/성격”(moralische Charaktere)을 표현하였다고 한 하이든의 언급을 그 시작점으로 삼아 18세기 기악음악에 대한 계몽주의와 관념론, 교향곡 장르가 갖는 의미, 당시 교향곡의 표제적 성격, 하이든이 교향곡 장르를 통해 실현하고자 했던 이상을 다양한 관점에서 해석해 보았다.

Abstract

The Hermeneutic Approach to Haydn Symphonies: Symphony No. 103 “Drum Roll”

Songtaik Kwon

The first movement of Joseph Haydn’s Symphony No. 103, “Drum roll” had been analyzed by the contemporary french theorist, Jérôme-Joseph de Momigny, in his *Cours complet d'harmonie et de composition* of 1805, in the theme of ‘the confrontation of God and the Sinner.’ In this study, diverse ways of interpreting Haydn’s symphonies was proposed combining the topic analysis including the concatenations and interrelations of the topics in the context of Momigny’s narrative, with the systematic analysis such as motivic manipulations and melodic, harmonic structures. For this purpose, an interpretation of the movement from the examination of the meaning and the function of the symphony as a genre, its programatic character, and how Haydn’s ideal had been come true through his symphony, in the retrospective of the Enlightenment and the Idealism of 18th century instrumental music was derived from the standpoint of the descriptive and poetic analysis of Momigny and Haydn’s wellknown comments on his symphony represented ‘moral characters/characteristics.’

[논문투고일: 2014. 02. 28]
[논문심사일: 2014. 03. 28]
[게재확정일: 2014. 04. 11]