

19세기 여성 피아노 비르투오소들의 전략: 마리 플레엘과 클라라 슈만

김 현 주

(이화여자대학교 강사)

I. 들어가면서

1840년대 파리는 비르투오소들로 여전히 들끓고 있었다. 그들에 대한 비평가들의 관심 또한 여전히 뜨거웠다. 리스트(Franz Liszt, 1811-1886)와 탈베르크(Sigismond Thalberg, 1812-1871) 같은 피아노 비르투오소들은 영웅, 장군, 신으로 추앙되기도 하고, 동시에 그들의 화려한 테크닉은 안티-비르투오소 논쟁(anti-virtuoso polemic)에서 기계적인 손놀림으로 비판받기도 하였다.¹⁾ 한편, 그들과 같이 활약했던 여성 피아노 비르투오소들이 있었다. 엘리스(Katherin Ellis)의 연구에 따르면, 1845년 『르 메네스트렐』(*Le Ménestrel*,

1) 안티-비르투오소 담론에 대한 논의는 상당량 축적되어 있고 다음 몇 가지 대표적 인 연구 참조. James Deaville, "Liszt's Virtuosity and His Audience: Gender, Class, and Power in the Concert Hall of the Early 19th Century," *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 15 (1998), 281-300; Dana Gooley, "The Battle against Instrumental Virtuosity in the Early Nineteenth Century," in *Franz Liszt and His World*, eds. Christopher H. Gibbs and Dana Gooley (Princeton: Princeton University Press, 2006), 75-112; Žarko Cvejić, *The Virtuoso as Subject: The Reception of Instrumental Virtuosity, c. 1815-c. 1850* (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2016); 김현주, "19세기 비르투오시티(virtuosity), 리스트의 비르투오시티, 그 연구의 재점검과 방향 모색," 『서양음악학』 22/1 (2019), 181-230; 김현주, 『리스트와 19세기 비르투오소 담론』 (서울: 연세대학교 대학출판문화원, 2021).

The Minstrel)의 한 평은 “1845년은 새로운 시대의 시작을 표시할 것이다”라고 시작하면서 플레엘(Marie Moke Pleyel, 1811-1875)을 중심으로 당시 몇몇의 여성 피아니스트들을 열거하였다.²⁾ 흥미롭게도 이 열거에서 클라라 슈만(Clara Schumann, 1819-1896)은 등장하지 않지만, 이들은 1840-1850년대 파리의 피아니즘에 중요한 인물들이었다. 이 평이 알려주는 바는 크다. 여성 피아노 비르투오소들의 ‘집단’이 존재했으며, 그들이 비르투오소 담론에서 차지하는 공간은 확실히 있었다는 것이다. 또한 이들은 1840년대 중반부터 비평가들의 주목을 본격적으로 받았음을 짐작할 수 있다.

이 글은 여성 피아노 비르투오소들의 고유한 전략을 탐구한다. 이 소수의 전문직 비르투오소들에 대한 연구가 부족한 가운데, 19세기 주요한 여성 피아니스트인 클라라 슈만에 대한 연구는 상당히 축적되었다. 60여 년간의 콘서트 연주, 작곡 기법, 교육 경력, 슈만과의 관계가 재조명되고 있으며, 이 글과 관련된 그녀의 비르투오소 면모도 주목을 받고 있다.³⁾ 동시에 기존 연구는 클라

2) Katharine Ellis, “Female Pianists and Their Male Critics in Nineteenth-Century Paris,” *Journal of the American Musicological Society* 50 (1997), 359. 이 평에서 열거된 여성 피아니스트들은 잘 알려지지 않은 인물들로서, 카틴카 폰 디에츠(Cathinka von Dietz, 연도 불명), 보러(Sophie Bohrer, 1828-1866 이진), 파랭(Victorine Farrenc, 1826-1859) 등이다. 각 인물에 대한 간단한 소개는 Ellis, “Female Pianists and Their Male Critics in Nineteenth-Century Paris,” 359-360, 각주14-20 참조. 엘리스는 플레엘을 ‘카밀 모크’(Camille Moke) 대신 ‘마리 플레엘’(Marie Pleyel)이라고 부르는데, 후자가 그녀의 커리어 대부분에서 사용한 이름이기 때문이다. 이 글에서도 엘리스의 방식을 따른다. 19세기 파리의 음악비평과 문화의 전반적인 논의는 Katharine Ellis, *Music Criticism in Nineteenth-Century France: “La Revue et Gazette musicale de Paris,” 1834-1888* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995) 참조.

3) 클라라에 대한 대다수의 영미권 연구는 다음 두 문헌을 바탕으로 시작한다. Berthold Litzmann, *Clara Schumann: An Artist's Life Based on Material Found in Diaries and Letters*, trans. Grace E. Hadow, 2 vols. (London: Macmillan, 1913); Nancy B. Reich, *Clara Schumann: The Artist and the Woman*. rev. ed. (Ithaca: Cornell University Press, 2001). 이 글에서는 클라라 슈만의 전기학자들이 쓰는 호칭인 ‘클라라’를 따른다. 클라라의 작곡 기법에 대한 구체적 논의는 다음 연구 참조. 이미배, “바흐와 슈만 사이에서: 클라라 슈만의 <바흐 주제에 의한 세 개의 푸가>,” 『서양음악학』 19/3 (2016), 75-112; 황순도, “클라라 슈만의 작곡기법 및 그 발전과정에 나타나는 융합적 면모,” 『문화와 융합』 41/6 (2019), 55-96. 비르투오소 클라라에 대한 논의는 다음 연구 참조. Pamela Susskind Pettler, “Clara Schumann’s Recitals, 1832-1850,”

라의 젠더를 뛰어 넘는 ‘예외적’인 면모나, ‘남성적’ 연주를 보이는 “포르테 여성”(forte woman)의 이미지를 강조하며 젠더 스테레오타입을 극복한 사례의 하나로 초점을 맞추기도 하였다.⁴⁾ 하지만 클라라를 비롯한 이 비르투오소들을 젠더 연구에 국한시킴으로써 각각의 개별성과 고유성을 제대로 조명하지 못하는 문제를 야기할 수 있다. 물론 이들에 대한 조명은 젠더 연구의 일환임을 부인할 수는 없다. 그러나 젠더 이슈를 넘어 비르투오소로서 당면한 그들만의 문제의식과 이에 대한 해결은 무엇이었을까? 이들 중 당대 담론에서 주목을 받은 클라라와 플레엘의 사례를 통해 이 문제에 대해 고찰하는 것이 이 글의 목표이다. 플레엘은 음악사에도 언급되지 않을 만큼 여전히 소외된 연주자이다. 하지만 젠더적 시각의 비평 담론 속에서 그녀의 수용에 대한 논의가 시작되었고, 최근 연구는 파리의 비르투오소 세계에서 그녀의 전문성을 조명하며 다양한 리뷰를 바탕으로 진척을 보이고 있다.⁵⁾

기존 연구는 클라라와 플레엘을 개별적으로 다루며 그들의 삶에 대한 디테일을 밝히는 것에 주력하였다. 이와 달리 필자는 이들의 비르투오시티(virtuosity)를 리스트와의 관계 속에서 함께 조명한다.⁶⁾ 리스트의 혼 혼한 지

19th-Century Music 4/1 (1980), 70-76; Janinia Klassen, “Virtuosität und Verantwortung. Zur Kunstauffassung Clara Wieck-Schumanns,” in *Clara Schumann: Komponistin, Interpretin, Unternehmerin, Ikone*, eds. Peter Ackermann and Herbert Schneider (Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1999), 138-149; David Ferris, “Public Performance and Private Understanding: Clara Wieck’s Concerts in Berlin,” *Journal of the American Musicological Society* 56/2 (2003), 351-408; Jacob Sagrams, “Virtuosity in Clara Schumann’s Piano Compositions,” *Musicological Explorations* 11 (2010), 45-90; Alexander Stefaniak, “Clara Schumann’s Interiorities and the Cutting Edge of Popular Pianism,” *Journal of the American Musicological Society* 70/3 (2017), 697-765.

- 4) 전자는 Reich, *Clara Schumann*, 177 참조. 후자는 Ivan Raykoff, *Dreams of Love: Playing the Romantic Pianist* (Oxford: Oxford University Press, 2014), 189 참조.
- 5) Ellis, “Female Pianists and Their Male Critics in Nineteenth-Century Paris,” 특히 372-377; Alicia Cannon Levin, “Seducing Paris: Piano Virtuosos and Artistic Identity, 1820-48” (Ph.D. Diss., University of North Carolina at Chapel Hill, 2009), 249-299; Lisa Yui, “Marie Pleyel,” (DMA Diss., Manhattan School of Music, 2005); Lisa Yui, “Marie Pleyel: Queen of Pianists,” *EPTA Journal* (2013), <https://www.lisayui.com/post/marie-pleyel-queen-of-pianists-epta-journal-2013> [2021년 12월 15일 접속].

원 안에서 자신의 전략을 펼쳤던 플레엘과 리스트와 대척점을 고수한 클라라의 전략에 집중한다.

이 글은 크게 두 부분으로 구성되며 각각 비르투오소 플레엘과 클라라를 탐구한다. 이들을 본격적으로 논의하기에 앞서 당시 여성 피아노 비르투오소들이 활약한 공공연주와 그들이 분투한 그랜드 피아노가 담고 있는 사회·문화적 의미를 간단히 설명한다. 이 연구에서는 플레엘과 클라라의 살롱연주가 아닌 공공연주에서 펼친 그들의 활약을 살펴보기 때문이다. 이 같은 공공연주에서 그들의 비르투오소 공적 이미지가 확립된다. 플레엘의 부분에서는 그녀에 대한 간단한 소개와 그녀의 연주에 대한 젠더적 시각의 비평을 차례로 살펴본다. 플레엘 논의의 중심은 리스트와의 관계 속에서 펼친 그녀의 비르투오소 전략이다. 리스트의 후원, 그와 관련된 레퍼토리의 선정, 그가 주최한 베토벤 페스티벌에서 선보인 그녀의 고유한 활약상을 탐구한다. 이어서 클라라의 부분에서는 플레엘와 사뭇 다른 리스트와 클라라의 관계를 먼저 살펴보고, 리스트도 적극적으로 참여한 ‘여사제 클라라’의 담론을 재조명한다. 또한 클라라의 비르투오시티에 대한 견해를 리스트의 에세이 “클라라 초상”을 통해 살펴보고, 그녀만의 전략인 푸가 연주와 최근 재음미되는 ‘내부성’(interiority)에 대한 담론에서 그녀의 비르투오시티를 조명한다.⁷⁾

-
- 6) 필자는 비르투오시티(virtuosity)를 비르투오소의 개념, 특징, 전략, 방식 등의 총체적 개념으로 정의하고 사용한다. 김현주, 『리스트와 19세기 비르투오소 담론』, 5.
- 7) “클라라 초상”은 1854년 12월 1일 『음악신보』(*Neue Zeitschrift für Musik*)의 “캐릭터 헤드”(Charakterköpfe)라는 아티클로 처음 등장했고 이는 다음 1855년 자료에서 참조. Franz Liszt, “Clara Schumann”(1855), in *Gesammelte Schriften*, 4 vols., ed. Julius Kapp, trans. Lina Ramann (Leipzig: Brietkopf & Härtel, 1910), IV:246-249; 일부 영문 자료는 “Clara Schumann,” *Dwight’s Musical Journal* 7/1 (1855년 4월 7일) 참조. 참고로 『드와이트의 음악 저널』(*Dwight’s Journal of Music*)은 특별히 슈만과 브람스의 서클에 관심을 가졌던 보스턴 음악저널이다. “클라라 초상” 에세이에 대한 최근 논의는 Elizabeth Perten, “Liszt as Critic: Virtuosity, Aesthetics, and the Artist in Liszt’s Weimar Prose (1848-1861),” (Ph.D. Diss., Brandeis University, 2014), 66-112 참조.

II. ‘위험한’ 공공연주와 그랜드 피아노

여성 피아노 비르투오소들의 활약은 살롱에 제한된 피아노 역할에 새로운 전환점을 가져왔다. 그들은 사적 영역인 살롱을 넘어 공공연주회에서 가정용 업라이트 피아노가 아닌 무대 위의 그랜드 피아노를 연주하기 시작했다. 하지만 그들의 ‘공공연주회’와 ‘그랜드 피아노’는 각각 문제를 안고 있었다. 공공연주는 단순히 공적 영역에서 제한을 받는 여성들이 그들의 ‘신’을 넘는 행위로 간주되는 것만을 의미하지 않는다. 사실 최근 19세기 시각문화(visual culture) 연구에서 여성이 공적 영역에 참여하고 공적 음악문화를 확대하고 변형하는 사례들이 밝혀졌기 때문에 기존 연구에서 강조하는 그들의 한계와 그것을 극복하는 논의는 이제 설득력이 약하다.⁸⁾ 더 큰 문제는 살롱 연주와 다른 공공연주인 베너핏 콘서트(benefit concert)에서 여성 피아니스트들이 보였던 쇼맨십이었다. 그들의 화려한 테크닉과 스펙터클은 남성 비평가들의 관점에서는 관객의 눈과 귀를 현혹시키는 요소였다. 리스트와 탈베르크 같은 남성 비르투오소가 이런 스펙터클을 자아내면 관객은 열광을 하지만, 그것을 고스란히 여성 비르투오소가 하면 문제가 되는 것이었다. 플레엘의 연주의 경우도 그녀의 ‘몸’은 비평의 과녁에서 벗어나기 힘들었고, 이 점은 다음 부분에서 구체적으로 살펴보고자 한다.

그랜드 피아노를 다루는 여성 또한 위험했다. 1830-1840년대 피아노 제조의 성장과 경쟁에 힘입어 피아노 악기는 테크놀로지의 상징이었다.⁹⁾ 그랜드 피아노는 업라이트 피아노보다 더 강력한 테크놀로지 동력을 자랑하며 공공연주회를 겨냥한 ‘남성적’ 콘서트 악기였다. 이는 리스트와 탈베르크의 전설적인 1837년 결투에서 그 단적인 예를 확인할 수 있다.¹⁰⁾ 그렇다면 그랜드 피

8) Temma Balducci and Heather Belnap Jensen (eds.), *Women, Femininity and Public Space in European Visual Culture, 1789-1914* (Surrey: Ashgate, 2014).

9) 피아노 악기와 테크놀로지의 연관성에 대해서는 James Parakilas, “A History of Lessons and Practicing,” in *Piano Roles: A New History of the Piano*, ed. James Parakilas, with E. Douglas Bomberger et al. (New Haven: Yale University Press, 2002), 137-144 참조.

10) 1837년 결투에 대한 논의는 Dana Gooley, *Virtuoso Liszt* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 18-77 참조.

아노에서 분투하는 여성 비르투오소의 모습은 어떻게 비춰졌을까? 상상만 해도 당연한 결과였다. 피아노 연주는 19세기 여성의 예의범절 중 하나의 요소였지만 그것의 지나친 공적 디스플레이는 그들에게 허용되는 몸가짐의 선을 넘는 것이었다.¹¹⁾ 더욱이 여성의 ‘몸’은 자연스러운 것이라는 당시 사고에 비추어 봐도 그랜드 피아노는 위협했다.¹²⁾ 여성 성악가들의 경우 그들의 악기인 목소리는 자연스러운 몸과 하나가 되기에 무리가 없다. 이와 달리 여성 피아노 비르투오소들의 ‘자연스러운’ 몸은 기계의 틀을 갖추는 그랜드 피아노와 상충하면서 망가지게 되는 것이었다.

앞서 이 글의 도입에서 소개된 1845년 평에서처럼 여성 피아노 비르투오소들은 공적인 음악 활동을 확대해 가는 고무적인 상황을 맞이하면서도 공공연주에서 비롯되는 ‘위험’ 또한 직면했음을 알 수 있다. 이러한 상황에서 플레엘과 클라라가 공공연주에서 펼치는 고유한 비르투오소 전략을 차례로 살펴본다.

III. 비르투오소 플레엘

1. 플레엘은 누구인가?: 그녀의 비르투오소 커리어를 중심으로

플레엘은 지금은 잘 알려지지 않은 비르투오소이지만 당시 아티클과 리뷰에서 화제가 된 인물이었다. 먼저 베를리오즈와 약혼을 파기하여 그에게 여배우 해리엇 스미슨(Harriet Smithson, 1800-1854) 다음으로 또 다시 배신을 준 여성 예술가로 주위를 떠들썩하게 했다.¹³⁾ 이어서 유명한 피아노 제조사인 카

11) Lucy Green, *Music, Gender, Education* (New York: Cambridge University Press, 1997), 116-142. 19세기 중엽 프랑스 젠더 코드에 대한 논의는 다음 연구 참조. Rebecca Rogers, *From the Salon to the Schoolroom: Educating Bourgeois Girls in Nineteenth-Century France* (University Park: University of Pennsylvania Press, 2005).

12) Green, *Music, Gender, Education*, 26, 54-55.

13) Katherine Reeve, "Primal Scenes: Smithson, Pleyel, and Liszt in the Eyes of Berlioz," *19th-Century Music* 18/3 (1995), 223-225; David Cairns, *Berlioz: The Making of an Artist, 1803-1832* (London: Cardinal, 1990), 1:125-132.

미유 플레엘(Camille Pleyel, 1788-1855)과 결혼했으나 4년여만에 결별하고, 남성들과의 스캔들이 줄줄이 이어지면서 화제가 된 비르투오소이기도 하다. 후술하겠지만 이러한 사적인 스캔들은 그녀의 아름다운 미모, 자태와 함께 언론에 자주 오르락내리락하는 화제였다.

하지만 비르투오소로서 플레엘의 연주는 그녀의 사생활을 넘어 큰 주목을 받았다. 1839-1840년, 1844년 말에서 1845년 사이의 순회 연주는 국제적 피아노 비르투오소로서 그녀의 입지를 확고히 하는 데 기여하였다.¹⁴⁾ 이때 플레엘은 탈베르크와 리스트의 라이벌로서 인정받기 시작한다.¹⁵⁾ 1845년 파리의 비평가 블랑샤르(Henri Blanchard, 1778-1858)는 플레엘을 “리스트와 탈베르크와 경쟁하는 타의 추종을 불허하는 피아니스트이다”라며 극찬했다.¹⁶⁾ 무엇보다 플레엘은 ‘여성 리스트’와 버금가는 비르투오소였다. 1845년 『라 프레스』(*La Presse*) 편집장의 아내이며 사교계의 명사이자 가십 칼럼니스트인 지라르맹(Delphine de Girardin, 1804-1855)은 주요 남성 피아노 비르투오소들, 즉 탈베르크, 리스트, 쇼팽, 헤르츠(Henri Herz, 1803-1888) 등을 상징화할 때 유일한 여성 비르투오소인 플레엘도 함께 언급하였다.¹⁷⁾ 그뿐 아니라 플레엘을 리스트와 같은 ‘예언자’, 정확히 여자 예언자 내지 ‘마법사’(sibyl)

14) 1839-1840년 연주 투어의 경우, 상트페테르부르크뿐만 아니라 라이프치히, 드레스덴, 빈에 이어서 리에주(Liège)와 그녀의 본거지였던 브뤼셀(Brussel)에서 유럽 순회연주를 강행하였고, 1844-1845년 연주 투어의 경우, 브뤼셀, 파리를 거쳐 런던까지 무대를 휩쓸며 열광적인 호응을 얻었다. 후에 플레엘은 벨기에 비평가인 페티(Francois-Joseph Fétis, 1784-1871)의 초대로 1848년 브뤼셀 왕립 음악원 피아노과의 첫 과장으로 임명되며 훌륭한 피아노 교육자로서 활약을 보이기도 하였다. Levin, “Seducing Paris,” 258-260.

15) 1839년 상트페테르부르크에서 탈베르크와 만났고, 그의 연주를 들었을 뿐만 아니라 그와 경쟁하는 관계로 언론에서 조명되었다. 이것이 아마도 남성 비르투오소와 최초의 공식적인 대결이었던 것 같다. Levin, “Seducing Paris,” 256.

16) Levin, “Seducing Paris,” 279; “La pianiste sans pair, rivalisant Liszt et Thalberg,” *Revue et Gazette musicale de Paris* 12/5 (2 February 1845).

17) Levin, “Seducing Paris,” 291-292; “Vicomte de Launay,” *La Presse*, 25 February 1845. 이 칼럼에서 지라르맹은 ‘탈베르크는 왕, 헤르츠(Henri Herz)는 법률가, 쇼팽은 시인, 리스트는 예언자’와 같이 각각의 비르투오소의 정수를 한 단어로 재기발랄하게 표현했다. 지라르맹은 그녀의 남편(Émile de Girardin)과 함께 리스트의 연인인 마리 다구(Marie d’Agoult, 1805-1876)의 살롱의 주요 멤버이기도 하였다. Alan Walker, *Franz Liszt*, 3 vols. (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1987-1997), I:386.

로 표현하면서 리스트와 견줄 만한 연주자로 여겼다. 다음 부분에서 플레엘의 1839-1840년 연주 순회와 1845년 연주에 집중되어 있는 비평과, 이어서 리스트와의 관계 속에서 펼쳐는 그녀의 비르투오시티를 살펴본다.

2. 플레엘에 대한 비평

플레엘이 본격적으로 연주 순회를 하면서 받았던 언론의 평은 그녀의 연주 자체에 주목하기보다 그녀의 떠들썩한 사생활과 스캔들의 연속에 집중한 경향이 없지 않다. 비르투오소들의 사적인 생활과 공적인 생활은 별개로 구분되기보다 서로 상생하는 관계였다. 당시 여성 비르투오소들이 남성 비르투오소들에 비해 더 제한을 받았던 것은 두말할 필요도 없다. 도덕적 스캔들이 한번 화제가 되면 부도덕성에 대한 힐난은 여성 비르투오소들에게 더 가해지기 마련이다. 따라서 1831년 배신의 쓴 맛을 보고 보복까지 생각했던 베를리오즈, 그를 지지하는 베를리오즈 학자들, 그리고 당시 블랑샤르 같은 비평가들의 관점에서 플레엘은 매정한 여자, “요염한 피아니스트”, “유혹하는 피아니스트”였던 것이다.¹⁸⁾

사실 비르투오소 담론에서 “요염”과 “유혹”이라는 용어는 연주자의 외적 표출이 지나친다는 것으로 연관되며 결국 그 연주자의 진정성을 의심하는 비판으로 사용되곤 하였다. 따라서 이 같은 표현은 플레엘의 외모 못지않게 그녀의 연주력을 폄하하는 발언일 수도 있다. 흥미롭게도 언론에 떠들썩하게 장식된 플레엘의 스캔들은 그녀의 명성에 흠을 내기도 했지만 그녀의 이름을 더 자자하게 하는 역설적인 효과를 거두기도 하였다. 당시 클라라가 1839년 파리 연주 순회에서 플레엘의 위상에 가까운 성공을 거두었지만 플레엘만큼 언론에서 화제가 되지 못한 점은 그 반증이라 할 수 있다.¹⁹⁾

플레엘 연주의 시각화(visuality)는 그녀의 아름다운 미모에 대한 관심과 맞

18) 베를리오즈의 부정적 관점은 Reeve, “Primal Scenes,” 225 참조. 인용된 블랑샤르의 언급은 Ellis, “Female Pianists and Their Male Critics in Nineteenth-Century Paris,” 368, 각주46; Henri Blanchard, “La pianiste au jeu coquet,”; “la reine des pianistes séduisantes,” *Revue et Gazette Musicale* 12/6 (20 April 1845) 참조.

19) Levin, “Seducing Paris,” 264.

물려 비평의 주요한 쟁점이 되었다.²⁰⁾ 1845년 한 익명의 작가는 “[플레엘 (Moke Pleyel)]을 듣는 것은 충분하지 않다. 혹자는 그녀를 봐야만 한다”고 주장했다.²¹⁾ 이 발언은 슈만(Robert Schumann, 1810-1856)이 리스트의 시각화를 강조한 것을 상기시킨다. 이 익명의 작가와 슈만은 비르투오소의 시각화에 대한 생각을 공유하는 것 같지만 각각이 의미하는 바는 전혀 다르다. 플레엘의 시각적 효과는 여성 피아노 비르투오소만이 표출할 수 있는 성(性)적인 요소들을 내포하고 있기 때문이다. 예컨대 1840년대 『뮤지컬 월드』의 일련의 리뷰에서 그녀의 신체, 즉 “중간 정도의 키”, “날씬한 몸매”, “검은 머리”, “지적인 이마”, “형용할 수 없는 입” 등이 구체적으로 묘사된 점을 확인할 수 있다.²²⁾ 이러한 비평은 당시 비르투오소의 ‘몸’에 대한 의혹과 맞물리면서 여성 비르투오소의 ‘몸’은 더욱 비난을 피할 수 없게 되었다.

한편, 플레엘은 여성적인 매력을 넘어 성 고정관념의 경계를 모호하게 하는 비르투오소였다. 1845년 블랑샤르는 “그녀는 남자 이상이다. 위대한 예술가 이상이다. 그녀는 예쁜 여자 이상이다. 그녀가 피아노에 있을 때 젠더가 없다”²³⁾라고 주장했다. 물론 같은 평에서 블랑샤르는 “그녀의 아름다운 곡선의 몸매”도 지적하며 젠더화 비평을 보이는 모순을 보였지만, 그를 포함한 당시 남성 비평가들은 플레엘의 여성적 우아함과 남성적 파워를 함께 보며 극찬하기도 하였다. 남성적 면모는 『르 메네스트렐』에서 “이탈리아인들이 오케스트라를 지배하는 플레엘을 보고 듣는 것만큼 훌륭한 일이 없다”는 평에서 확인

20) 플레엘의 시각화에 대한 비평을 비롯하여 비르투오소의 ‘몸의 연주’에 대한 불안과 담론은 다음 연구 참조. 김현주, 『리스트와 19세기 비르투오소 담론』, 157-163.

21) Cvejić, *Virtuosity as Subject*, 248; Adolphe Adam, “Concert de Mme Pleyel,” *La France musicale* 8/15 (13 April 1845), 114-115.

22) Cvejić, *Virtuoso as Subject*, 249; D. G. W., “Music in Dublin,” *Musical World* (16 May 1846), 225; “Madame Pleyel,” *Musical World* (23 May 1846), 237-238. 이 밖의 비평에서 젠더 용어에 대한 논의는 Katharine Ellis, “Berlioz, the Sublime, and the Broderie Problem,” in *Hector Berlioz. Miscellaneous Studies*, eds. Fulvia Morabito and Michela Niccolai, Ad Parnassum Monographs 1 (Bologna: Ut Orpheus Edizioni, 2005), 29-59 참조.

23) Ellis, “Female Pianists and Their Male Critics in Nineteenth-Century Paris,” 376; Henri Blanchard, *Revue et gazette musicale* 12/5 (2 February 1845), 38.

할 수 있다.²⁴⁾ 당시 ‘지배’는 남성 비르투오소에게 곧잘 쓰이는 수사학이었다. 또한 후술하겠지만 플레엘이 남성 비르투오소 작품의 전형인 베버(Carl Maria von Weber, 1786-1826)의 피아노 협주곡 《콘체르트슈틱》(*Konzertstück* in F minor, Op. 79, 1821)을 연주할 때 견고한 터치로 능력을 인정받는다. 이렇듯 한편에서는 여성적 매력, 아름다운 자태, 우아함이 있고, 다른 한편에서는 연주의 어려움을 극복하고 승리하여 관객을 지배하는 남성적 힘이 있는 플레엘의 모습이 강조된다.

리스트와 베토벤은 여성 비르투오소로의 찬사는 지속적이었다. 1839년 빈에서 본격적으로 연주를 할 때 “여성 리스트”라고 불렸고, 1846년 원숙한 비르투오소의 모습을 선보일 때에는 “악기의 진정한 황후”라고 추앙되었다.²⁵⁾ 1845년 블랑샤르는 플레엘을 “피아노의 여왕”이라고 칭하면서 무대에서 보인 그녀의 차분하고 고상한 매너뿐 아니라 “대담함, 메피스토 같은 아이러니, 연주의 모든 어려움에 대한 냉소적 표현”을 보고 경탄해 마지않았다.²⁶⁾ 이후 『뮤지컬 타임즈』(*Musical Times*)의 익명의 작가는 “유연한 손목과 안정된 손 위치를 갖춘 가장 완벽한 레가토, 부드럽고 노래하는 음색, 끝없는 변형과 섬세한 뉘앙스의 표현이 가능”한 플레엘의 연주를 구체적으로 표현한 적이 있다.²⁷⁾

플레엘의 평을 정리하면, 자연스럽게 그녀의 신체를 묘사하는 젠더화 시선이 비평의 대부분을 차지한다. 그럼에도 불구하고 그녀의 연주 스타일과 역량에 대한 평들은 그녀만의 고유한 비르투오소 전략을 보여주기도 한다. 한편에서는 요염하고 유혹하는 플레엘을 표현하며 그녀의 ‘몸’에 시선을 두는 평이 있지만, 다른 한편에서는 리스트에 베토벤의 능력과 여성적 우아함과 남성적 파워를 모두 견지하는 역량 및 전략에 대한 평도 살펴 볼 수 있었다.

24) Yui, “Marie Pleyel: Queen of Pianists”; *Le Ménestrel* 12/19 (6 April 1845), 1.

25) 앞의 인용구는 Walker, *Franz Liszt*, 1:281 참조. 뒤의 인용구는 “Reception of Madame Pleyel by the English Press,” *Musical World* 21/21 (23 May 1846), 239-241 참조.

26) Yui, “Marie Pleyel: Queen of Pianists”; Blanchard, *Revue et gazette musicale* 12/5 (2 February 1845), 38.

27) Yui, “Marie Pleyel: Queen of Pianists”; *Musical Times*, 1 September 1894, 589.

3. 플레엘의 비르투오소 전략: 리스트와의 관계 속에서

3.1. 플레엘의 겸손과 리스트의 관대한 후원

플레엘의 전략 중 눈에 띄는 점은 리스트 앞에 겸양을 보이는 것이었다. 한 일화로 1839년 12월 플레엘이 빈에 왔을 때 리스트와 한 호텔에서 머물게 되었다.²⁸⁾ 이미 리스트는 그 도시를 비롯하여 여러 연주회에서 관객을 열광케 한 상태였다. 플레엘은 그를 이어 자신의 연주를 어떻게 성공적으로 이끌어야 할지 전략을 세워야 할 때임을 고민하였을 것이다. 이러한 상황은 비단 플레엘만의 문제는 아니다. 비르투오소들이 순회하면서 서로의 연주가 겹치는 문제는 상당수 있었다. 이럴 때는 보통 두 비르투오소가 공공연주에서 결투를 벌인다. 이때 결투를 피하는 비르투오소는 열세한 연주자로 간주되는 위험이 따른다.

하지만 플레엘의 처사는 달랐다. 사실 앞서 소개했듯이 그녀는 빈 연주 전에 리스트의 라이벌이었던 탈베르크와 겨루면서 그 실력을 인정받은 비르투오소였다. 이 당시 플레엘 연주에 대한 리스트의 언급과 찬사는 그의 연인이었던 마리 다구(Marie d'Agoult, 1805-1876)에게 보낸 편지의 곳곳에서 발견된다. 이 중 1839년 편지에 따르면 리스트는 탈베르크에 승리한 플레엘에 대한 뉴스를 인지하고 있었던 것으로 파악된다.²⁹⁾ 그러나 자신의 명성을 굳히는 것에 한창인 플레엘은 리스트와 결투하기보다 그 앞에 겸손을 보이는 것을 택한 것 같다. 이 상황은 리스트의 입을 통해 전해진다. 그는 플레엘에게 공공연주를 연기하지 말라고 강하게 충고했으나 그녀는 리스트가 페스트(Pest)로 떠날 때까지 기다리며 연주하기를 자제했다.³⁰⁾ 이 전반의 과정에서 리스트는 그녀의 예의와 겸손을 보았을 것이다.

플레엘 연주의 배후엔 리스트의 든든한 후원이 있었다. 위의 사건 이후 플

28) Walker, *Franz Liszt*, I:281.

29) 1839년 12월 19일 마리에게 보낸 편지. Franz Liszt, *Correspondence of Franz Liszt and the Comtesse Marie d'Agoult*, Franz Liszt Study Series, no. 14, introduced, trans., annotated, and ed. Michael Short, Serge Gut and Jacqueline Bellas (Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2013), 139-140, Letter 164.

30) Liszt, *Correspondence of Franz Liszt and the Comtesse Marie d'Agoult*, 139.

레엘은 리스트에게 다시 찾아가서 자신의 연주에 리스트가 대동할 것을 부탁했고, 리스트는 물론 그러한 생색을 내는 후원은 아주 싫어하는 것이라며 정중하게 거절했지만 결국 수락했다.³¹⁾ 그 연주에서 리스트는 헤르츠의 작품인 《윌리엄 텔 주제에 의한 포헨즈 판타지》(*Variationen über ein Marsch aus Wilhelm-Tell*)를 함께 연주하며 그녀를 후원했다. 그 연주회는 큰 성공을 거두었고 언론은 플레엘의 음악성과 함께 리스트가 그녀에게 보여 준 관대함을 칭찬하기에 여념이 없었다. 『르뷔 에 가젯 뮈지칼』(*Revue et Gazette musicale*)은 “이 시대의 가장 흥미로운 이야기 중 하나가 아닐까? 리스트가 마담 플레엘에게 빈 살롱의 문을 열어 준 것은?”이라며 재치 있는 물음으로 그들의 관계를 설정하였다.³²⁾

리스트와 플레엘의 친밀한 관계는 그의 판타지 《노르마의 회상》(*Reminiscences de Norma*, 1841)을 통해서도 발전된다. 그 작품은 1844년 플레엘에게 헌정되면서 화제가 되었다.³³⁾ 더욱이 리스트의 헌정 편지는 플레엘의 능력을 한껏 돋보이게 했다. 이 편지에서 그는 “나의 친애하는, 매혹적인 동료”라며 플레엘을 칭하고, 그의 “옥타브, 아르페지오들로 가득 찬” 판타지가 그녀의 “대적할 수 없는 손가락”으로 연주된다면 “새로운 것을 나타내고 가장 위대한 효과를 거둘 수 있음에 조금의 의심도 없다”라며 플레엘을 극찬했

31) Liszt, *Correspondence of Franz Liszt and the Comtesse Marie d'Agoult*, 139-140.

32) Levin, “Seducing Paris,” 272: “N'est-ce pas là une des histoires des plus intéressantes de ce temps-ci: Liszt ouvrant les portes des salons de Vienne à madame Pleyel?” *Revue et Gazette musicale de Paris* 6/71 (6 December 1839).

33) 여성 아마추어 피아니스트에게 헌정되던 판타지 장르의 관행을 감안하면 플레엘 같은 전문 피아니스트에게 자신의 판타지를 헌정하는 사례는 일반적이지는 않다. 김현주, “Liszt’s Composer-Mindset Response to the Critique of Opera Fantasy,” 『음악논단』 38 (2018), 161-164. 플레엘에게 헌정된 남성 비르투오소들의 작품들은 다음 사례들에서 더 찾아볼 수 있다. 1832년 플레엘 홀(Salle Pleyel)에서 첫 파리 데뷔를 한 쇼팽은 다음 해에 《녹턴》, Op. 9를 플레엘에게 헌정한다. 같은 해에 플레엘의 스승 칼크브레너도 《쇼팽 마주르카 Op. 120에 의한 판타지와 변주곡》을 그녀에게 헌정한다. 이 헌정된 작품들은 플레엘의 눈부신 테크닉 역량을 생각한 처사였다고 할 수 있다. 리스트의 경우 《노르마의 회상》과 더불어 또 다른 비르투오소 작품인 *Tarantelle di bravura d'après la Tarantelle de “La muette de Portici” d'Auber* (1846)도 헌정하였다.

다.³⁴⁾ 리스트는 남성 비르투오소와 동등한 힘을 자랑했던 플레엘의 본질을 분명히 인식했던 것이다.

3.2. 비르투오소 콘체르토를 지배하는 플레엘

플레엘의 1845년 파리 연주는 전형적인 비르투오소의 프로그램으로 구성된다. 연주의 시작과 마지막은 화려한 비르투오소 콘체르토로 장식되고, 그 중간의 솔로 작품들은 당대 유명한 남성 비르투오소들, 즉 탈베르크, 리스트, 프뤼당(Émile Prudent, 1817-1863)에 의한 비르투오소 쇼케이스(showcase)들로 구성되었다.³⁵⁾ 하지만 그 중 눈길을 끄는 작품들이 있다. 다른 아닌 리스트의 《노르마의 회상》과 그의 전설적인 연주로 자자하게 알려진 베버의 피아노 협주곡 《콘체르트슈틱》이다. 이들은 당시 여성 비르투오소에게 ‘적합하지’ 않은 레퍼토리로 간주되었다.³⁶⁾ 무엇보다 이 작품들을 동시에 연주한 것은 리스트와의 관계에 비추어 플레엘의 또 다른 전략을 보여주기도 한다.

먼저 비르투오소 연주에서 콘체르토 장르가 담고 있는 특별한 의미를 살펴볼 필요가 있다. 당시 비평에서 콘체르토 연주는 비르투오소가 큰 규모의 오케스트라와 ‘분투’하는, 또는 오케스트라와 ‘결투’하는 등의 표현으로 자주 떠오르는 화제였다. 대표적으로 리스트의 “군마”(warhorse)로 알려진 베버의 《콘체르트슈틱》의 연주가 그렇다.³⁷⁾ 나폴레옹 컬트를 배경으로 리스트는 이

34) Charles Suttoni, “Liszt’s Letters: Reminiscence of Norma,” *Journal of American Liszt Society* 7 (1980), 77-78; *Le Ménestrel* 11/10 (4 February 1844).

35) Levin, “Seducing Paris,” 284; *Le Ménestrel* 12/18 (30 March 1845), 1845년 4월 1일 연주회의 프로그램.

36) 살롱의 여성 피아니스트에게 ‘적합한’ 레퍼토리는 베토벤 이전 작곡가들의 작품들이었다. 하이든, 모차르트, 훔멜 같은 작곡가들의 곡들은 가벼운 터치와 장식적인 표현으로 전형적인 여성성을 보여 주는 레퍼토리로 간주되었다. 반면, 전형적인 비르투오소 작품인 오페라 판타지는 그 자체가 스펙터클을 창조하기 때문에 남성 비르투오소에게는 힘의 상징이었지만 반대로 여성에게는 그들의 행동 코드에 상충하는 레퍼토리였다. Christine Battersby, *Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetics* (London: Women’s Press, 1989), 3-5, 10-11; Ellis, “Female Pianists and Their Male Critics in Nineteenth-Century Paris,” 361, 364.

37) Dana Gooley, “Warhorses: Liszt, Weber’s *Konzertstück*, and the Cult of Napoléon,” *19th-Century Music* 24 (2000), 62-88.

작품을 통해 오케스트라를 ‘지배’하며 군대 이미지의 화신으로 대두할 수 있었다. 그가 오케스트라를 압도하는 순간이 오면 이는 장군의 승리 격으로 주위의 열광적인 환호를 받는 이벤트가 되었다. 이렇듯 플레엘은 리스트의 군마 작품이면서 사회·문화적 의미가 강렬하게 채워진 작품을 연주의 마지막으로 장식하였다.

이러한 선택은 우연이 아닌 비르투오소 전략에서 기인한 것이다. 레빈(Alicia Levin)이 지적했듯이, 한 여성 연주자가 오케스트라를 대면하고 있는 상황은 베너핏 연주에서는 아주 드문 사례였다.³⁸⁾ 하지만 플레엘은 도전적인 상황을 연출했다. 《콘체르트슈틱》은 리스트의 표상이 되는 작품이었기에 그와의 비교도 피할 수 없었을 것이다. 그렇다면 파리의 비평가와 청중은 그녀에게 어떠한 시선을 던졌을까? 예상과 달리, 리스트처럼 플레엘 또한 오케스트라와 “분투하는” 또는 그것을 “지배하는” 비르투오소로 화제가 되었다.³⁹⁾ 이 평은 앞서 살펴본 플레엘의 남성적인 파워에 대한 평가 맥락을 같이한다. 또한 큰 틀에서 당시 프랑스 예술사회에서 목격된 ‘예외적인 여성들’의 한 사례로도 볼 수 있다.⁴⁰⁾ 결국 플레엘은 리스트의 《노르마의 회상》과 《콘체르트슈틱》 연주 모두에서 남성적 파워를 요구하는 오페라 판타지와 콘체르토를 동시에 섭렵하고, 특별히 리스트의 트레이드마크인 작품들을 정복하며, 관객을 거듭 열광시키는 효과를 거둘 수 있었다.

3.3. 1845년 베토벤 페스티벌에서의 활약

1845년 본(Bonn)에서 열린 베토벤 페스티벌은 리스트와 플레엘의 돈독한 관

38) Levin, “Seducing Paris,” 289. 예외적 사례로는 Ellis, “Female Pianists and Their Male Critics in Nineteenth-Century Paris,” 359, 각주4 참조.

39) Levin, “Seducing Paris,” 290. 두 인용구는 각각 “Elle a lutté avec un nombreux orchestre” (*Le Charivari*, 6 April 1845), “Rien de plus beau à voir et à entendre que Mme Pleyel dominant l’orchestre des Italiens” (*Le Ménestrel* 12/19 [6 April 1845]) 참조. 레빈은 또한 블랑샤르의 평에서 플레엘이 음악의 시처럼 감정의 깊이를 느낄 수 있는 해석을 보여준다는 점에서 리스트의 군인 같은 면모와 차별화된 연주를 보여주는 점도 지적하였다.

40) Mary D. Sheriff, *The Exceptional Woman: Elisabeth Vigée-Lebrun and the Cultural Politics of Art* (Chicago: University of Chicago Press, 1996), passim.

계를 단적으로 보여주는 사례이다. 우선 이 페스티벌에서 리스트의 중요한 역할은 잘 알려져 있다.⁴¹⁾ 그는 연주와 지휘는 물론 프로그램의 계획과 페스티벌의 모금까지 도맡아 했다. 무엇보다 이 페스티벌은 그의 작품을 초연하면서 작곡가의 입지를 굳히는 발판이 된 계기였다. 비르투오소의 화려함과 관련된 그 모든 것들에서 벗어나 진정한 작곡가로 거듭나는 기회였다.⁴²⁾ 따라서 그가 페스티벌을 위해 선택한 작곡가, 작품, 연주자 하나하나가 그의 전략가적 기질을 여실히 드러낸다고 할 수 있다. 그가 플레올을 선택한 것 또한 하나의 상징적 의미를 담고 있다.

플레올을 선택한 이유에 대해서 리스트는 다음과 같이 상당히 호의적인 발언을 한다. “플레올은 여성 피아니스트들 중 위대할 뿐 아니라 세계에서 가장 위대한 예술가들 중 위대하기도 하다.”⁴³⁾ 플레올은 페스티벌의 마지막을 장식하는 콘서트에 등장했다.⁴⁴⁾ 이날은 리스트의 《페스티벌 칸타타》(*Festkantate*, 1845)가 초연되는 의미 있는 연주회였다. 더욱이 플레올은 리스트의 힘의 상징이자 남성 비르투오소의 절정에 해당하는 《콘체르트슈틱》을 연주했다.

이날 연주에 대한 비평의 대부분은 리스트에 집중하지만, 흥미롭게도 플레올을 리스트와 대치시킨 한 사례가 있다. 비평가는 리스트의 칸타타가 디자인과 연주면에서 균형을 이루지 못 하고 영성하여 가치가 없다고 혹독하게 비판한 반면, 플레올에 대해서는 이렇게 말한다.

특별한 주목을 요하는 프로그램의 유일한 다른 항목은 유명한 플레올 여사의 피아노 연주이다. 그녀는 유럽 최고의 연주자 중 한 명이다. 그녀의 터치는 견고하고 섬세하며, 그녀의 놀라운 능력으로 특별한 어려움을 [극복

41) Walker, *Franz Liszt*, I:417-426.

42) 물론 여기에서 진정한 작곡가의 이미지는 객관적인 평가라기보다 당대 비평가들이 기대하고 만들어 가는 대중상이었다. 비르투오소에 대한 폄하적인 평가 또한 그들이 만들어 가는 음악 사상에 불과했고 연주자보다 작곡가로 인정을 받아야 하는 풍토도 그들이 조성하는 음악적 기류였다. 하지만 이 같은 기류에 리스트는 당연히 민감할 수밖에 없었다.

43) J. W. D., “Something about Brussels,” *Musical World* 20/43 (23 October 1845), 506.

44) Walker, *Franz Liszt*, I:423.

하여] 달성한다.⁴⁵⁾

사실 이때 리스트에 대한 평은 대체로 긍정적이었고 부정적인 리뷰는 얼마 되지 않았다.⁴⁶⁾ 중요한 점은 리스트가 주목 받는 최고의 페스티벌에서 플레엘 또한 비평가들의 주목을 받는 상황이 연출된 것이다. 그것도 여성 비르투오소로서 눈에 띄었다는 점이다. 플레엘의 명성을 재차 확인할 수 있는 사례이다.

IV. 비르투오소 클라라 슈만

1. 플레엘과 클라라

앞서 살펴 본 플레엘과 클라라 슈만은 비르투오소 면모에서 차이를 보인다. 이들은 일찍이 연주 스타일에서 비교가 되곤 하였다. 예컨대 플레엘의 스승이었던 모셀레스(Ignaz Moscheles, 1794-1870)는 클라라의 순수함과 정숙함은 플레엘의 격렬하고 생기 넘치는 모습과 완전히 반대라고 표현한 적이 있다.⁴⁷⁾ 이들은 또한 경쟁 관계에 있었다. 1840년 로베르트 슈만에게 보낸 편지에서 클라라는 비평가들의 극찬을 받기 시작하는 플레엘의 소식을 듣고 다음과 같이 솔직한 심경을 고백한다. “물론 나는 그런 것들을 넘어서야 하지만 어느 정도 마음의 상실과 나 자신에 대한 끔찍한 불만을 가질 수밖에 없었어요. [...] 플레엘을 직접 듣지 못한 것만큼 나를 괴롭히는 것은 없었어요.”⁴⁸⁾ 클라라는 플레엘에 대한 질투도 표현한 적이 있다. 1839-1840년 순회 연주 동안 라이프치히에서 슈만이 플레엘에 대해서 관대하게 발언한 것을 두고 당

45) José Antonio Bowen, “‘Even His Critics Must Concede’: Press Accounts of Liszt at the Bonn Beethoven Festival,” in *Franz Liszt and His World*, eds. Christopher H. Gibbs and Dana Gooley (Princeton: Princeton University Press, 2006), 479; Morris Barnett, “Nine in the Morning,” *The Morning Post*, 18 August 1845.

46) Bowen, “‘Even His Critics Must Concede,’” 468.

47) Emil F. Smidak, *Isaak-Ignaz Moscheles: The Life of the Composer and His Encounters with Beethoven, Liszt, Chopin, and Mendelssohn* (Aldershot, England: Scholar Press, 1989), 104-105.

48) Litzmann, *Clara Schumann*, I:272.

시 파리 연주 투어에 있었던 클라라는 질투 어린 반응을 보였다고 한다.⁴⁹⁾ 하지만 이후 클라라의 태도는 다소 우호적으로 바뀐다. 1851년에 플레엘을 직접 만났을 때는 “그녀의 자연스러운 것 같은 극도의 온화함에 놀랐다”며 말하기도 하였다.⁵⁰⁾

플레엘과 클라라에게 보이는 리스트의 태도 또한 상이하다. 그들의 데뷔에서 리스트는 그 둘 모두의 연주 능력에 감탄을 보였다. 하지만 플레엘에게는 일관된 지원, 헌정, 초대가 있었지만, 클라라에게는 비판적인 글을 피력했으며, 때로는 소원한 상태로, 때로는 관대함을 잃지 않으며 그녀와의 관계를 유지했다. 앞서 플레엘에 대한 비판적 담론과 리스트의 관계 속에서 그녀의 비르투오시티를 살펴본 것에 이어서 다음 부분에서는 클라라와 리스트의 관계를 조명한다. 또한 클라라를 둘러싼 ‘여사제’ 담론의 중심에 있었던 리스트의 발언과 그의 에세이 “클라라 초상”에서 조명된 클라라의 비르투오시티를 살펴본다.

2. 클라라와 리스트의 관계

클라라와 리스트는 우호적인 만남으로 시작하였지만 결국 각자의 길로 가야하는 결별에 이르게 된다. 먼저 1838년 클라라는 리스트를 만난 후 그를 “[우리] 스스로 듣고 보아야 하는 예술인”으로 말했으며, 그의 《콘체르트슈틱》 연주는 청중을 흡수하기에 충분했다고 감탄했다.⁵¹⁾ 클라라 전기학자 라이히(Nancy B. Reich)는 이 사건을 한 문장으로 다루며 리스트에 대한 그녀의 ‘질투’에 초점을 맞춘다. 하지만 리스트의 강력한 캐릭터와 연주 모두에 끌린 클라라의 감탄이 더 느껴지는 발언이다. 한편, 그들의 결별이 이루어져야 했던 결정적인 사건이 터진다. 1848년 리스트가 드레스덴에 있는 슈만의 집을 방문했을 때이다. 이 사건은 잘 알려져 있지만 간단하게 다시 소개할 가치가 있다.⁵²⁾

49) Yui, “Marie Pleyel,” 80-86.

50) Litzmann, *Clara Schumann*, II:26.

51) Litzmann, *Clara Schumann*, I:149. 라이히(*Clara Schumann*, 194-202)는 1838-1856년 동안 클라라와 리스트의 관계에 대해서 몇몇 일화들을 간단하게 소개한다.

클라라는 1848년 만남의 시작부터 언짢을 수밖에 없었다. 리스트는 이미 두 시간이나 늦었고 불청객이나 다름없는 바그너(Richard Wagner, 1813-1883)를 대동했기 때문이다. 더욱이 슈만의 새로운 피아노 쾰텐을 초연하는 자리에서 리스트는 그 음악을 “라이프치히 같다”라고 비판했다. 이 말은 당대 멘델스존(Felix Mendelssohn, 1809-1847)이 사망한 직후 그와 연결되는 슈만의 음악 풍토까지 비판하는 것이었다. 역으로 말하면, 슈만과 미학적으로 대척점에 있었던 마이어베어(Giacomo Meyerbeer, 1791-1864)를 옹호하는 의미이기도 하였다. 이에 슈만 커플은 대단한 모욕을 느꼈고, 그날 리스트의 연주를 “끔찍했다”고 표현했으며, 심지어 클라라는 “이제 우리는 리스트와 끝이다”라고 선언하기까지 했다.

이 1848년 사건은 그 내용이 상당히 드라마적이어서 흥미롭지만 중간에 부풀려진 점도 어느 정도 있음을 염두에 두어야 한다. 하지만 중요한 사실은 이 사건으로 인해 그들의 음악적 견해의 차이가 더 심화되고 각자의 길을 갈 수밖에 없는 상황에 놓인 것이다. 1850년대에 이르러 리스트에 대한 클라라의 적대감이 더 적나라하게 드러난다. 그의 작품들은 그녀에게 “정말이지 불쾌하고”, 특히 그가 슈만에게 헌정한 《B단조 소나타》(1853; 1854년에 출판, 헌정)는 “단순히 이해되지 않는 소리”였다.⁵³⁾ 리스트의 연주는 그녀에게 ‘악마’로까지 연결된다. 그의 “악마적” 브라부라(bravura: 고도의 기교가 필요한 화려한 연주), “악마” 같이 피아노를 소유한 리스트, “악마적 술잔치와 소란함” 같은 표현이 클라라의 발언에 등장한다.⁵⁴⁾ 결국 1856년 리스트에 대한 클라라의 적대감은 극에 치달고 이후 그들은 만나지 않았다고 전해진다.⁵⁵⁾

한편, 클라라의 비우호적인 태도와는 달리 리스트는 시종일관 관대했다. 사

52) 이 일화에 대한 몇 가지 버전 중 리스트 학자 홀-스워드리(Hall-Swadley)의 버전이 가장 상세하다. Janita R. Hall-Swadley (ed.), *The Collected Writings of Franz Liszt*, 3 vols. (Lanham, MD: Scarecrow Press, 2011), II:27-28.

53) 처음 인용구는 Reich, *Clara Schumann*, 201 참조. 두 번째 인용구는 Walker, *Franz Liszt*, II: 157 참조.

54) 처음 두 인용구는 1851년 뉘셀도르프에서의 일이고 마지막 인용구는 1852년 라이프치히에서의 일이다. Litzmann, *Clara Schumann*, II:27, 31.

55) 라이히는 이후 그들이 ‘거의’ 만나지 않았다고 했지만(Reich, *Clara Schumann*, 202), 워커는 그들이 ‘결코’ 만나지 않았다고 주장한다(Walker, *Franz Liszt*, II:343).

실 이러한 리스트의 면모는 그가 주위 예술가들에게 보인 태도와 일맥상통한다. 리스트와 관계를 맺다가 결국 그를 비판, 비방하는 사람들에게 그는 대체로 긍정적이고 우호적인 방식으로 대했다. 그들을 재정적으로 지원하고, 그들의 음악을 지지하고 연주, 지휘하면서 관대함을 보였다. 이러한 면모는 슈만 커플에 대해서도 일관되었다. 클라라 학자와 리스트 학자 모두에 따르면, 1848년의 사건에도 불구하고 1854년 슈만이 정신병원에 감금된 무렵 리스트는 슈만의 작품을 바이마르에서 관대하게 선보였고, 클라라가 어려울 때 그녀를 바이마르에 초대해서 연주를 할 수 있게 도와주었다.⁵⁶⁾ 또한 이때 리스트는 클라라에 대한 화려한 아티클을 남기는데 이는 다음 부분에서 이어서 논의 하려고 한다.

3. 클라라에 대한 비평

3.1. “여사제”(priestess) 담론

클라라 슈만에게 늘 따라 다니는 대표적 타이틀이 “여사제”이다. 여사제 클라라에 대한 음악학자들의 해석은 클라라의 “충실한 해석자” 이미지에 일관되게 수렴되는 경향이 있다.⁵⁷⁾ 이는 두 가지의 의미를 담고 있다. 첫째, 작곡가가 아닌 연주자로서 클라라를 표상한다. 둘째, 창의성보다 문자적인 충실성이 돋보이는 해석자로서 그녀의 이미지를 함축한다. 라이히는 여사제 타이틀이 “의심할 여지없이, 클라라의 작품에 대한 헌신과 조용한 위엄”을 상징한다고 강조한다.⁵⁸⁾ 여기에서 ‘작품에 대한 헌신’은 작곡가의 의도를 따르고 작품의 본질을 고수하는 클라라의 지속적인 충실성을 뜻한다. 사실상 라이히는 클라라의 전체적 이미지를 “성인 또는 여사제, 헌신적인 아내, 어머니, 그리고 연주자”라고 표현했다.⁵⁹⁾

56) Reich, *Clara Schumann*, 201; Walker, *Franz Liszt*, II:342-343.

57) Reich, *Clara Schumann*; Ludim Pedroza, “Music as Communitas: Franz Liszt, Clara Schumann, and the Musical Work,” *Journal of Musicological Research* 29/4 (2010), 295-321; Karen Leistra-Jones, “Staging Authenticity: Joachim, Brahms, and the Politics and Werktreue Performance,” *Journal of the American Musicological Society* 66/2 (2013), 397-436.

58) Reich, *Clara Schumann*, 264.

이러한 이유에서 클라라의 예술성을 논할 때 ‘텍스트에 충실한’ 작품(werktreu)이라는 용어가 일관되게 등장하는 것은 자명하다.⁶⁰⁾ ‘작품’ 개념은 캐논(canon, 권위로 인정된 기준)에 따른 작품을 연주하는 것뿐만 아니라 작곡가의 의도에 충실한 연주를 뜻하기도 한다. 즉 캐논의 작품을 연주 프로그램으로 편성하는 것 이상을 의미한다. 이러한 점에서 텍스트에 변형을 가하는 리스트의 연주는 클라라의 눈살을 찌푸리게 하였다. 1855년의 한 연주는 다음과 같이 ‘신성모독’ 그 자체였다.

하지만 [리스트의 연주] 너무나 형편없어서 나는 눈물로 위안을 찾을 수밖에 없었다. 얼마나 그가 피아노를 내리쳤는지, 어떤 템포를 그가 취했는지! 나는 [작곡가의] 존재가 신성시된 이 연주장에서 그 작곡가의 작품이 신성을 모독하는 것을 들으면서 이성을 잃었다. 그 후에 리스트는 바흐의 《반음계 판타지》(*Chromatic Fantasy*)를 똑같이 끔찍하게 연주했다.⁶¹⁾

라이히와 뜻을 같이하며 페드로자(Ludim Pedroza)는 “여사제”의 의미를 “자기 부정(self-denying)의 피아니스트-해석자”로 연결시킨다.⁶²⁾ 이유인즉 클라라는 음악 작품 본질의 상태를 보존하고 고수하는 것에 항구히 몰두하는 피아니스트였고, 이는 객관적인 자기 부정의 모습을 보이는 피아니스트-해석자의 상징으로 당대에 이미 인식되었기 때문이다. 이러한 맥락에서 페드로자가 클라라의 대중적 페르소나를 “진지함, 비-센티멘탈리즘, 합리성, 객관성의 상징”으로 축약한 것은 그렇게 놀라운 일이 아니다.⁶³⁾

59) Reich, *Clara Schumann*, 9.

60) Reich, *Clara Schumann*, 271-272; Pedroza, “Music as Communitas,” 296; Leistra-Jones, “Staging Authenticity,” 399, 427. 작품 개념과 미학에 대한 논의는 Lydia Goehr, “After 1800: The Beethoven Paradigm,” in *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*, rev. ed. (Oxford: Oxford University Press, 2007), 205-242 참조.

61) Litzmann, *Clara Schumann*, II:110; Pedroza, “Music as Communitas,” 310.

62) Pedroza, “Music as Communitas,” 296.

63) Pedroza, “Music as Communitas,” 296. 이와 동시에 유념할 점은 프린스(April Prince) 같은 페미니스트 학자들의 시각에서 라이히와 페드로자로 대표되는 견해는 비판의 대상이 된다. 여성 연주자의 “자기 부정”이라는 해석은 ‘남성적’ 가치관에서 보이는 여성 연주의 정체성, 특히 무대에서 그녀의 시각적, 육체적 존

사실 여사제 담론은 동시대 눈에 비친 클라라의 이미지에 바탕을 둔 것이다. 이미 당시 음악가와 비평가들은 클라라를 종종 “여사제”로 불렀다.⁶⁴⁾ 그녀의 남편 슈만은 말할 것도 없고 브람스(Johannes Brahms, 1833-1897)와 비평가이자 미학자인 한슬릭(Eduard Hanslick, 1825-1904) 또한 그 타이틀로 즐겨 불렀다. 다음과 같은 한슬릭의 평은 단연코 직접적인 증거일 것이다.

[클라라 슈만]은 처음에 그 작품 전체를 이해하고 다음에는 그것을 최대한 세부적으로 공부하면서 각 작품을 완벽하게 재생산한다. 그녀 자신의 존재를 작곡가의 의도에 예술적으로 종속시키는 것을 하나의 법칙으로 [삼는다].⁶⁵⁾

슈만의 찬양자이자 보수성향의 비평가인 한슬릭이 클라라의 “완벽한 재생산”과 “예술적 종속”을 긍정적으로 본 것은 당연하다. 당시 클라라와 슈만으로 대변되는 보수적인 음악가들은 음악의 충실한 ‘재생산’에 확고한 태도를 취한 반면, 리스트와 그의 옹호자들은 연주를 통해 음악의 해석과 표현을 더하는 접근을 보였다고 할 수 있다. 여기에서 짚고 넘어가야 할 점은 보수성향의 진영과 리스트 옹호자들의 진영의 대립 속에 클라라와 리스트가 피아노 해석자로서 각 진영의 상징적 인물이었다는 점이다. 이들의 대립은 신독일 악파(New German School)를 둘러싼 논쟁보다 앞서 있으며 작품의 해석적 접근을 둘러싸고 팽배했다.

3.2. 여사제 클라라에 대한 리스트의 비평

여사제 클라라의 이미지에 크게 기여한 인물은 사실상 리스트였다. 그의

재를 부정하는 것에서 비롯된다. 프린스는 클라라의 여사제 타이틀은 “그녀의 성적 체성(sexuality)과 여성성(femininity)을 겉으로 보기에 온화한 맥락에서 조절”하려는 시도이고, 이러한 맥락에서 클라라는 남성 작곡가 또는 그의 작품에 그녀의 성적인 능력을 빼앗겼다고도 볼 수 있다고 주장한다. Prince, “(Re)Considering the Priestess: Clara Schumann, Historiography, and the Visual,” *Women and Music: A Journal of Gender and Culture* 21 (2017), 107-140.

64) Reich, *Clara Schumann*, 264.

65) Eduard Hanslick, *Hanslick's Music Criticism*, trans. Henry Pleasants (New York: Dover Publications, 1998), 48-49.

1854년 에세이 “클라라 초상”에서 클라라를 단독으로 조명한 부분이 여사제에 대한 논의이다. “클라라 초상”은 1854-1856년에 걸쳐 당시 유명한 여섯 명의 예술인들을 다룬 아티클 시리즈 중의 하나이다.⁶⁶⁾ 각각의 ‘초상’을 통해 리스트는 동시대 음악 인물을 자세하게 그리면서 자신의 음악적 미학과 가치를 관철하였다. 그 중 “클라라 초상”은 클라라의 개인적 신념, 음악적 견해, 연주 모두에 대한 리스트의 비평을 보여주는 자료이다. 물론 이 에세이의 대부분에서 클라라는 슈만과의 관계에서만 존재하는 배우자, 연주자로 논의되고 여사제의 측면은 일부의 논의로 국한된다. 그럼에도 불구하고 여사제 클라라에 대한 리스트의 표현은 주목할 만하다.

우선 리스트는 ‘여사제’ 명칭을 구체적으로 이렇게 드러낸다. “이 사랑스런 뮤즈 신(the Muse)의 친구” 클라라는 “신성하고, 충실하게 전념하는, 엄격한 여사제(priestess)가 되었다.”⁶⁷⁾ 더 나아가서 클라라의 “예술에 대한 객관적인 해석”에 대해서 다음과 같이 표현한다.

[클라라는] 죄의식 있고 불성실한 해석자가 되지 않기 위해서 그녀 자신의 감정을 억제한다. 그녀는 자신의 상상력을 부인하고, 타락하지 않은 중재자로서, 성실한 해석자로서 오라클(oracle)을 선언할 수 있다.⁶⁸⁾

위의 발언은 종종 인용되었지만 그 이면에 숨겨진 리스트의 의도는 제대로 분석되지 않았다. 그의 1856년 저서 『헝가리 집시들과 그들의 음악에 대하여』 (*Des bohémiens et de leur musique en Hongrie*, 이하 『헝가리 집시음악』으로 축약)에서 피력한 비르투오소의 모습과 비교하면 그의 의중을 짐작할 수 있다.⁶⁹⁾ 위의 인용에서 “자신의 상상을 부인”하는 클라라는 리스트가 『헝

66) 퍼튼(Perten, “Liszt as Critic,” 1-2)에 따르면, “캐릭터 헤드”는 캐릭터 초상(character portraits)으로 이해할 수 있고 이 개념은 19세기 초에 등장한 독일 문학의 풍조를 반영한다. 리스트의 아티클들 또한 이 개념에 바탕을 둔 것이다. 이 아티클 시리즈에서 다루는 6명의 인물은 로베르트 슈만(Robert Schumann), 클라라 슈만(Clara Schumann), 베를리오즈(Hector Berlioz, 1803-1869), 막스(Adolf Bernhard Marx, 1795-1866), 로베르트 프란츠(Robert Franz, 1815-1892), 소볼레브스키(Eduard Sobolewski, 1808-1872)이다.

67) Perten, “Liszt as Critic,” 97.

68) Perten, “Liszt as Critic,” 99.

가리 집시음악』에서 정의한 “수동적인 도구”로 전략한 비르투오소의 모습이였다.⁷⁰⁾ 자신의 상상과 생각 없이 “남들의 생각과 느낌을 재생산”만 하는 연주자를 가리키는 것이었다. 이러한 연주자는 “[작곡가의] 텍스트의 생명이 없는 몸매 생과 활력”을 주는 비르투오소가 아니었다.⁷¹⁾ 더욱이 『헝가리 집시음악』에서 진정한 비르투오소는 “작가인 만큼 창조자”라고 선언한 리스트를 감안하면, 클라라를 “부패하지 않은 중재자”로 표현한 것은 작곡가와 동격이 아닌 종속된 연주자로서 그녀의 위치를 비판한 것이었다.

리스트는 표면상 클라라를 긍정적으로 지지했지만, 정작 그 이면에는 클라라의 예술적 접근과 비르투오시티를 전면 부정하고 있었다. 이렇듯 그의 양가적 태도는 비르투오시티에 대한 견해를 역설적으로 드러내는 그의 ‘비르투오소적’ 문인의 필체를 여실히 보여준다. “여사제” 클라라의 논의에서 리스트는 작곡가의 의도에 충실한 ‘아이디어’라는 개념은 결국 “감정”으로 귀결될 수밖에 없다고 주장했고, 궁극적으로 “감정과 창조”의 연결 끈을 중시했다. 그렇기에 “감정을 억제”하는 “객관적인 해석”을 하는 클라라는 진정한 연주자의 모습을 부정할 수밖에 없었다. 리스트는 ‘여사제 클라라’의 통념에 대해서 재기 발랄한 반발을 함으로써 그만의 ‘진정한 비르투오시티’에 대한 견해를 펼쳤다고 할 수 있다.⁷²⁾

4. 클라라의 비르투오시티에 대한 견해와 리스트에 대한 반격

리스트가 여사제 클라라를 통해 자신의 비르투오시티를 전달하였듯이 클라라

69) Franz Liszt, *Des bohémiens et de leur musique en Hongrie* (Paris: A. Bourdilliat, 1859). 영어 번역본은 1881년에 처음 출판되었다. Liszt, *The Gypsy in Music*, trans. Edwin Evans, rep. (London: William Reeves, 1926; 1960).

70) Liszt, *The Gypsy in Music*, 2:265-266; 김현주, 『리스트와 19세기 비르투오소 담론』, 165.

71) Liszt, *The Gypsy in Music*, 2:265-266; 김현주, 『리스트와 19세기 비르투오소 담론』, 165.

72) 여기서 한 가지 유념할 점은 리스트의 암묵적인 비판은 비르투오소에 대한 자신의 옹호이자 변론이었고, 그렇다고 해서 그와 클라라와의 관계가 비우호적인 것은 아니었다는 사실이다. 앞서 설명했듯이 그들의 관계가 소원했음에도 불구하고 리스트는 클라라가 슈만의 병으로 힘든 시기를 겪을 때 여러모로 그녀를 도와줬다.

또한 리스트를 반격하면서 비르투오시티에 대한 자신의 견해를 밝혔다. 클라라는 ‘연주자 리스트’에게는 감탄을 표했지만 ‘작곡가 리스트’에게는 의심을 드러냈다. 남편과 공유하는 결혼 일기장 1841년 12월 사항에서 “나는 리스트를 작곡가로서 거의 증오할 수도 있었다. 하지만 연주자로서 13일의 연주는, 특히 《돈 호앙의 판타지》에서 그가 압도적으로 연주하는 것은 단연코 나를 크게 놀라게 했다”⁷³⁾고 말한다. 한편, 같은 해 8월 일기장에서는 리스트에 대한 반격이 드러난다. 그녀는 남편의 동료 두 명에게 베토벤 소나타들을 연주한 뒤에 이렇게 말한다.

그들의 교양(cultivation)은 진정한 음악보다 비르투오시티에 더 중점을 둔다. 예를 들어, 그들은 바흐의 푸가를 지루해 한다. [...] 이 훌륭한 예술에 대한 감각이 없는 음악가가 안타깝다. 공개적으로 연주하는 횟수가 적을수록, 기계적인 비르투오시티를 더 증오하게 된다! 헨젤트[Adolf von Henselt, 1814-1889]의 에튜드, 탈베르크와 리스트 등의 판타지 같은 콘서트 작품들은 완전히 질색이다. [...] 콘서트 투어에 필요한 경우가 아니라면 그것들을 다시 연주하지 않을 것이다.⁷⁴⁾

비르투오소와 비르투오시티에 대한 클라라의 견해를 크게 두 가지 측면에서 볼 수 있다. 첫째, “진정한 음악”에 상충되는 개념이 비르투오시티이다. 그렇다면 그녀에게 진정한 음악은 무엇일까? 위에서 언급된 바흐의 푸가가 한 예가 될 수 있다. 후술하겠지만 이 점은 그녀의 푸가 연주에 대한 비평과 자연스럽게 연결된다. 둘째, 비판의 표적이 되는 비르투오소 작품들은 공공연주의 콘서트 작품들이다. 헨젤트, 탈베르크, 리스트의 비르투오소 에튜드와 판타지가 이에 속한다. 특별히 클라라가 증오하고 질색하는 점은 “기계적인 비르투오시티”이다. 이것은 ‘영혼’이 결핍된 연주인데, 이는 다음 부분에 이어지는 그녀의 ‘내부성’(interiority) 담론을 통해 논의될 것이다.

73) Reich, *Clara Schumann*, 200, 각주34; Robert Schumann, *Tagebücher*, Part 2, 1836-1854, ed. Gerd Nauhaus (Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1987), 197. 《돈 호앙의 판타지》는 《돈 호앙의 회상》(*Réminiscences de Don Juan*, 1841)을 뜻함.

74) Stefaniak, “Clara Schumann’s Interiorities and the Cutting Edge of Popular Pianism,” 699; Robert Schumann, *Tagebücher*, 2:181.

사실 클라라가 슈만과 함께 비르투오소 작품들을 비판한 것은 상식이다. 슈만은 안티-비르투오소 견지를 확고히 하며 1835-1844년 사이 『음악신보』(*Neue Zeitschrift für Musik*)에서 당시 유럽의 지배적인 비르투오소 문화에 대해 반격을 펼친 바 있다.⁷⁵⁾ 클라라는 그의 견해를 당연히 공유하였다. 하지만 필자가 던지고 싶은 의문은 이것이다. 클라라는 본인이 혐오한 비르투오소 쇼피스(showpieces)를 공공연주에서 곧잘 연주하였는데 그럼 이것은 어떻게 해석할 수 있는가? 사실 1830년대와 1840년대 초기 동안 그녀의 공공연주는 화려한 비르투오소 장르인 오페라 주제에 의한 변주곡 세트로 곧잘 마무리되었다.⁷⁶⁾ 이는 그녀의 예술적 입장과 괴리가 있지만 공공연주에서 청중의 기호와 타협할 수밖에 없었던 현실일 뿐이었을까? 이 점은 클라라 연주와 관련된 ‘내부성’ 담론에서 더 살펴보려고 한다.

5. 클라라의 푸가 연주와 젠더적 시각의 비평

플레엘이 그녀의 비르투오소성과 스펙터클로 남성 비르투오소의 궤도에 오르면서 언론의 주목을 받았듯이, 클라라 또한 남성과 견줄 만한 무기를 꺼내 들었다. 그것은 다름 아닌 푸가의 연주였다. 당시 남성을 지성과 정신의 영역으로, 여성을 감정의 영역으로 연결시키면서, 이성-감성, 정신-육체의 이분법으로 남성-여성의 정체성을 분리하는 사고는 지배적이었다.⁷⁷⁾ 이러한 사고가 음

75) Leon Plantinga, *Schumann as Critic* (New York: Da Capo, 1976), 191-217; 김현주, 『리스트와 19세기 비르투오소 담론』, passim.

76) 일반적으로 클라라의 레퍼토리나 프로그램에 대한 연구는 그녀가 비르투오소 작품들과 거리를 둔 점을 강조하거나, 결혼 이후 비르투오소 작품들에서 더 ‘진지한’ 작품들, 즉 슈만, 멘델스존, 베토벤, 쇼팽의 작품으로 옮겨가는 경향을 중점적으로 논의하고는 하였다(대표적으로 Klassen, “Virtuosität,” 145 참조). 마찬가지로 비르투오소 작품들을 언급하는 연구(Pettler, “Clara Schumann’s Recitals, 1832-1850,” 75)에서도 그녀의 제한된 레퍼토리 사용을 강조하였고, 비르투오소 작품의 연주에 대한 클라라의 염려와 의문도 섬세하게 조명되었다(Ferris, “Public Performance and Private Understanding,” 365, 372). 한편, 최근 연구는 클라라가 ‘공허한’ 비르투오소 작품을 완전히 배제한 것은 아니라는 점에 주목하여 눈길을 끈다. Sgrans, “Virtuosity in Clara Schumann’s Piano Compositions,” 특별히 75-76; Stefaniak, “Clara Schumann’s Interiorities and the Cutting Edge of Popular Pianism,” 728.

77) Ludmilla Jordanova, *Sexual Visions: Images of Gender in Science and Medicine between the Eighteenth and Twentieth Centuries* (New York:

악에 적용되면 작곡-연주의 이분법 또한 젠더화될 수 있다. 이러한 점에서 푸가는 그 전통과 난해함으로 지적 작용을 요구하였기 때문에 젠더화 사고에서 육체보다 정신에 집중하는 ‘남성적’ 장르로 간주되었다.⁷⁸⁾

클라라는 이러한 ‘남성적,’ 지적인 장르를 숙달했다. 그녀는 라이프치히, 드레스덴, 베를린에서 몇몇 선생님들과 대위법을 공부한 적이 있었고, 결혼 후에는 슈만과 푸가에 대한 열정을 공유했다.⁷⁹⁾ 그녀의 공부가 반영된 작품 중 하나인 《세 개의 프렐류드와 푸가》(*Drei Präludien und Fugen*, Op. 16, 1845)는 1846년에 (비록 전형적인 젠더화 비평이지만) 다음과 같이 긍정적 평가를 받는다. “여성의 정신은 서정적 표현만 기꺼이 낳기 때문에, 그러한 [푸가의] 진지함은 그녀의 중요한 재능의 발전에 대한 확실한 증거를 제공한다.”⁸⁰⁾

19세기에 걸쳐 연주와 작곡의 분리는 심화되고 연주자보다 우위에 있는 작곡가의 위상 또한 커졌음은 두말할 것도 없다.⁸¹⁾ 이 과정에서 클라라의 푸가의 숙달은 ‘작곡’의 영역과 관련된 진지한 사고의 성장뿐 아니라 여성이 작곡한 작품이라는 예외적 사례를 보여준다. 동시에 비르투오소의 이미지를 넘어 ‘어려운 장르’를 정복한 ‘진지한 작곡가’ 이미지에도 기여한다. 페리스(David Ferris)가 지적한대로, “연주자의 음악”에서 “작곡가의 음악”으로의 변화를 보여주는 것이기도 하다.⁸²⁾ 이러한 이유로 그녀의 《로베르트 슈만의 주제에 의한 변주곡》(*Variationen über ein Thema von Robert Schumann*, Op. 20, 1853)은 화려한 비르투오소 변주곡임에도 불구하고 변주곡 6번의 도입에

Harvester Wheatsheaf, 1989), 38.

78) 클라라의 푸가에 대한 또 다른 해석은 19세기 초 독일음악 비평의 관점에서 그 문화적 의미를 찾는 것일 수도 있다. Moore Chapin, “From Tone System to Personal Inspiration: The Metaphysics of Counterpoint in 18th and Early 19th-century Germany,” (Ph.D. Diss., Stanford University, 2002).

79) Reich, *Clara Schumann*, 85; Sagrans, “Virtuosity in Clara Schumann’s Piano Compositions,” 74. 클라라의 푸가 작곡의 전반적 맥락과 구체적 작곡 방식에 대한 논의는 이미배, “바흐와 슈만 사이에서,” *passim*. 참조.

80) Cvejić, “*The Virtuoso as Subject*,” 241; [Unsigned], “Recensionen. *Clara Schumann*, geb. *Wieck*: Drei Präludien und Fugen für das Pianoforte, Op. 16,” *Allgemeine musikalische Zeitung*, 4 February 1846, 73.

81) Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works*, 205-242.

82) Ferris, “Public Performance and Private Understanding,” 354.

서 보듯이 ‘진지한’ 테크닉인 모방기법이 포함되어 알팍한 비르투오소의 이미지를 벗어날 수 있었다.⁸³⁾

연주 대 작곡의 갈등은 비단 클라라 같은 여성 비르투오소만이 겪는 상황은 아니었다. 리스트 같은 남성 비르투오소들도 당면한 문제였다. 위상이 있는 장르, 즉 소나타와 푸가 같은 장르에 깊이 관여하는 비르투오소들의 의식적인 노력은 여성, 남성 모두에게서 발견되는 현상이었다. 하지만 필자가 강조하고 싶은 점은 일반적으로 알려진 여성 연주자에게 놓인 작곡의 부담이 아닌 특정 여성 비르투오소들에게 부과된 도전이다. 그들은 공공연주에서 전문직 피아니스트로 활약하면서 ‘자신들이 작곡한 작품’을 연주해야 하는 부담을 안고 있었다. 작곡의 임무로 부과된 것은 푸가 같은 진지한 장르만이 아니었다. 푸가와 는 성격이 판이하게 다른 비르투오소 쇼케이스인 오페라 판타지 같은 장르의 작곡도 요구되었다. 따라서 남성적인 힘을 분출하는 스펙터클의 작품인 판타지와 ‘남성적’인 지성을 보여 주는 푸가 같은 작품 모두가 요구되었던 것이다. 이 두 영역 모두에서 여성 비르투오소는 뒤로 물러설 수밖에 없었다. 동시에 개별적으로 전략을 보인 이들도 있었음을 간과할 수 없다. 플레델은 여전히 연주 영역에 머물 수밖에 없었지만 비르투오소 작품들을 우아함과 남성적 파워로 연주하며 그녀만의 고유한 스펙터클을 창조하였고, 클라라는 푸가의 작곡과 함께 자신만의 비르투오시티를 선보였다.

6. 비르투오소시티와 내부성(interiority)의 담론: 클라라의 내부성

비르투오소의 내부성(interiority)에 대한 담론에서 그 중심에 클라라가 있다고 해도 과언이 아니다. 혹자는 내부성을 여성과 관련된 음악의 장식, 친근하고 사적인 연주의 특성, 또는 독일 관념론(German Idealism) 사조에서 기악 음악의 내적 세계를 떠올릴 수 있다.⁸⁴⁾ 하지만 비르투오소의 내부성은 이러한

83) Sagrans, “Virtuosity in Clara Schumann’s Piano Compositions,” 76-77.

84) 19세기 초 독일적 사고에 기인한 내부성에 대한 리뷰는 다음 연구 참조. Jennifer Ronyak, “Introduction,” in *Intimacy, Performance, and the Lied in the Early Nineteenth Century* (Bloomington: Indiana University Press, 2018), 1-20. 독일 관념론과 음악의 관계에 대한 대표적 연구는 다음 연구 참조. Mark Evan Bonds, *Music as Thought: Listening to the Symphony in the Age of Beethoven* (Princeton, NJ and Oxford: Princeton University Press,

의미들보다 낭만주의 연주 담론에서 거론되는 음악의 내적 작용과 더 밀접한 관련이 있어 보인다. 최근 헌터(Mary Hunter)는 19세기 연주 담론에서 연주자가 자신의 내적인 주관성을 작품과 융화, 동화하는 과정에 따라 이상적인 연주가 결정된다고 주장한다.⁸⁵⁾ 따라서 내부성은 연주자의 창의적이고 주관적인 해석을 뜻할 수도 있고, 작곡가의 ‘영혼’을 끄집어내는 연주의 행위일 수도 있다. 내부성은 또한 청중의 음악 경험이라는 측면에서도 조명될 수 있다. 스타인버그(Michael Steinberg)는 청중의 내적인 작용에 주목하면서 그들의 기억이나 자의식 같은 내적 과정을 자극하는 작품의 의미를 탐구한 바 있다.⁸⁶⁾

리스트는 청중의 ‘영혼’을 감동시킨 비르투오소였다. 예를 들어, 1838년 빈에서 리스트의 연주를 본 피쉬호프(Joseph Fischhof)는 “리스트의 환상적인 외관은 내부 화산의 껍질일 뿐”이며 “그는 우리의 영혼을 움켜쥐고 교양 없는 속물들(philistines)을 험기증 나게 하는 높이로 그 영혼들을 강력하게 끌어들인다”고 말한 적이 있다.⁸⁷⁾ “환상적인 외관”은 리스트가 보인 제스처, 테크닉, 악기와 분투하는 시각적 효과 등을 일컫는 것일 테고, 그것은 그의 내부성의 껍질에 지나지 않는다는 평이다. 더욱이 그의 내부성은 청중의 “영혼”을 흔드는 것이며 그들의 가슴을 울리는 것이었다. 리스트의 경우처럼 비르투오소가 화려한 기술과 함께 울림이 있는 내부성을 지니면 비판에서 벗어날 뿐 아니라

2006); Mark Evan Bonds, *Absolute Music: The History of an Idea* (New York: Oxford University Press, 2014).

- 85) Mary Hunter, “‘To Play as if from the Soul of the Composer’: The Idea of the Performer in Early Romantic Aesthetics,” *Journal of the American Musicological Society* 58 (2005), 388.
- 86) Michael Steinberg, “Introduction,” in *Listening to Reason: Culture, Subjectivity, and Nineteenth-Century Music* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2010), 1-17, 특히 9-10. 내부성에 대한 담론은 19세기 독일 비평가들의 사고에만 국한된 것은 아니었다. 헌터의 연구(“To Play as if from the Soul of the Composer”)가 당대의 프랑스 자료에서 내부성에 대한 담론을 탐구했고, 우드(Gillen D’Arcy Wood)는 영국의 피아니즘에 대한 논쟁점의 하나로 내부성을 논의했다. Gillen D’Arcy Wood, “Austen’s Accomplishment,” in *Romanticism and Music Culture in Britain, 1770-1840: Virtue and Virtuosity* (Cambridge: Cambridge University Press, 2010), 151-179.
- 87) Stefaniak, “Clara Schumann’s Interiorities and the Cutting Edge of Popular Pianism,” 705; Joseph Fischhof, “Liszt in Wien,” *Neue Zeitschrift für Musik* 8/34 (27 April 1838), 135.

비르투오의 위상이 승격되기까지 했다. 따라서 내부성은 비르투오소시티와 상충되거나 상호 배타적인 관계에 있는 것이 아니라 공존할 수 있는 특성이었다.

그렇다면 클라라의 내부성이 담고 있는 의미는 무엇일까? 영혼을 파고드는 내부성은 구체적으로 어떤 음악적 특징과 연관이 있을까? 비르투오소 담론에서 평론가들은 그녀의 내부성을 강조하면서도 그것과 관련된 음악적 특징을 구체적으로 언급하지는 않았다. 이는 그들의 미흡한 점만이 아니고 19세기 평론에서 보이는 패턴이며 평론 분석에서 맞닥뜨리는 도전이기도 하다. 이러한 점에서 최근 스테파니아(Alex Stefaniak)이 보여준 슈만과 클라라의 내부성에 대한 분석은 그것의 면모를 구체적으로 볼 수 있는 탁월한 연구이다.⁸⁸⁾

스테파니아의 연구는 클라라의 비르투오시티에서 분출되는 내부성을 두 가지 점에서 주목한다. 첫째, 클라라가 연주하는 레퍼토리가 무엇이든지 간에 동시대 독일 평론가들은 그녀의 연주에서 내부성을 들었다는 점이다. 다시 말해서 내부성과 긴밀하게 연결되었던 베토벤이나 쇼팽의 음악이 아니더라도, 클라라가 공공연주에서 비르투오소 콘체르토, 오페라 판타지, 화려한 변주곡들을 연주할 때에도 내부성이 발견되었던 것이다. 따라서 내부성과 특정 레퍼토리의 개연성이라는 기존의 개념은 도전을 받는 셈이다.

둘째, 클라라가 동시대의 비르투오소인 헨젤트의 작품을 공공연주에서 자주 연주하면서 내부성에 대한 담론이 더욱 활발해졌다는 점이다. 비평가들은 그의 작품에서 현란한 테크닉적인 부분과 서정성이 융합될 때 내부성을 발견했고, 겉으로는 전형적인 비르투오소의 과시이지만 텍스처의 사용이 잘 발휘되면 그것 또한 내부성으로 간주하였다. 이러한 요소들은 손가락만 기계적으로 돌아가는 육체적인 연주를 초월하는, ‘가슴’에서 나오는 연주로 여겨졌기 때문이다. 따라서 앞서 리스트의 연주에 대한 피쉬호프의 평처럼, 화려한 비르투오소 작품과 내부성이 상충하는 개념이 아닌 합치될 수 있다는 담론은 흥미롭다.

당시 비르투오소는 전문 연주자로 인정받기 위해 파리 살롱에서 연주를 해야만 했다.⁸⁹⁾ 그러한 요구에 클라라는 부합해야 했고, 그곳에서 파리 취향인

88) Stefaniak, “Clara Schumann’s Interiorities and the Cutting Edge of Popular Pianism,” *passim*.

비르투오소 작품들을 주요한 레퍼토리로 삼아야 했을 것이다. 앞서 살펴보았듯이 그녀 자신은 비르투오소 작품을 ‘알팍한’ 음악이라고 비난했지만, 파리 비르투오소 스타일의 작품인 《콘서트 변주곡》(*Variations de concert*, Op. 8, 1837)을 작곡, 연주하기도 했고, 리스트, 탈베르크, 헨젤트의 비르투오소 작품을 꾸준히 연주하며 이러한 작품들에 ‘내부성’을 불어 넣기도 하였다. 결국 클라라의 레퍼토리는 비르투오시티와 내부성의 모순이 아닌 융합을 보여 주었다는 점에서 의미가 있다.

V. 나가면서

본 연구는 플레엘과 클라라의 비르투오소 전략을 리스트와의 관계 속에서 조명하였다. 플레엘은 음악사에서 여전히 소외되었지만 당대에 이미 언론의 주목을 받았던 여성 피아노 비르투오소였다. 그녀를 둘러싼 스캔들과 아름다운 외모는 ‘요염한’, ‘유혹하는’ 피아니스트로 이미지화되고 그녀의 시각화는 의혹의 대상이었지만, 그러한 젠더화 비평은 그녀의 명성에 흠을 내기보다 오히려 클라라보다 언론의 화제가 되는 역설적인 효과도 거두었다. 동시에 그녀의 비르투오소 역량은 ‘여성 리스트’라는 호칭에서, 여성적 우아함과 남성적 파워를 모두 겸비한 연주에서, 견고한 터치에 대한 구체적인 표현에서 확인할 수 있었다. 무엇보다 플레엘의 비르투오소 전략은 리스트의 후원과 관계 속에서 섬세하게 조명될 수 있었다. 리스트의 훈훈한 지지를 받은 플레엘은 자신이 그의 라이벌로 승격될 때에도 그 앞에 겸손을 보이는 비르투오소였다. 더욱이 리스트의 《노르마의 회상》의 헌정 편지에서 전폭적인 지지를 받았고, 리스트의 군마로 알려진 콘체르토를 연주하며 오케스트라를 지배하는 이미지를 연출한 비르투오소였으며, 같은 콘체르토를 리스트의 이벤트인 베토벤 페스티벌에서 연주함으로써 또 다시 입지를 견고하게 한 여성 비르투오소였다.

플레엘과 달리 클라라는 리스트와 사뭇 다른 관계를 맺고 있었다. 초기의 관계가 우호적이기도 했지만 소원하고 냉랭한 관계가 더 지배적이었다. 클라라의 ‘여사제’ 담론을 재조명함으로써 리스트의 ‘여사제’ 발언이 표면적으로는

89) Gooley, *The Virtuoso Liszt*, 59.

텍스트에 충실한 클라라를 칭찬하지만 그 이면에는 ‘자신의 상상을 부인’하는 수동적 연주자를 비판한 것임을 발견할 수 있었다. 클라라 역시 리스트를 비롯한 비르투오소들의 콘서트 작품과 그들의 ‘기계적인 비르투오시티’를 비판하고 혐오하기까지 했다. 이러한 점에서 지적인 ‘작곡’의 영역에 있는 푸가의 작곡과 연주는 당시 비평에서 클라라의 진지한 작곡가 이미지에 기여하였다. 한편, 그녀가 공격했던 화려한 비르투오소 작품들을 자신도 공공연주에서 곧잘 연주하곤 했는데, 이는 클라라의 모순이라기보다 그녀의 연주의 고유한 ‘내부성’에 기인한 것이었다. 클라라가 중심에 있었던 내부성 담론에서 영혼을 파고드는 내부성은 비록 비르투오소 작품이지만 현란한 테크닉과 서정성이 융합되면 얼마든지 가능한 것이었음을 알 수 있었다. 이러한 필자의 연구 결과를 바탕으로 하여 플레엘과 클라라의 사례를 19세기 비르투오소 문화 속에서 다층적으로 섬세하게 조명할 수 있으리라 판단된다. 따라서 연구의 범위를 19세기의 ‘소외된’ 비르투오소들까지 확대하고 그들을 당시 비평에서 검토하면서, 그들의 활약에 대한 담론을 다각적으로 밝히는 작업이 앞으로 필자가 수행해야 할 연구 과제로 남는다.

한글검색어: 마리 플레엘, 클라라 슈만, 프란츠 리스트, 비르투오소, 비르투오시티, 여성 비르투오소 피아니스트, 젠더적 시각의 비평

영문검색어: Marie Pleyel, Clara Schumann, Franz Liszt, Virtuoso, Virtuosity, Female Virtuoso Pianists, Gendered Discourse

참고문헌

- 김현주. “Liszt’s Composer-Mindset Response to the Critique of Opera Fantasy.” 『음악논단』 38 (2018): 151-195.
- _____. “19세기 비르투오시티(virtuosity), 리스트의 비르투오시티, 그 연구의 재검점과 방향 모색.” 『서양음악학』 22/1 (2019): 181-230.
- _____. 『리스트와 19세기 비르투오소 담론』. 서울: 연세대학교 대학출판문화원, 2021.
- 이미배. “바흐와 슈만 사이에서: 클라라 슈만의 <<바흐 주제에 의한 세 개의 푸가>>.” 『서양음악학』 19/3 (2016): 75-112.
- 황순도. “클라라 슈만의 작곡기법 및 그 발전과정에 나타나는 융합적 면모.” 『문화와 융합』 41/6 (2019): 55-96.
- Balducci, Temma and Heather Belnap Jensen (Eds.). *Women, Femininity and Public Space in European Visual Culture, 1789-1914*. Surrey: Ashgate, 2014.
- Battersby, Christine. *Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetics*. London: Women’s Press, 1989.
- Bonds, Mark Evan. *Absolute Music: The History of an Idea*. New York: Oxford University Press, 2014.
- _____. *Music as Thought: Listening to the Symphony in the Age of Beethoven*. Princeton, NJ and Oxford: Princeton University Press, 2006.
- Bowen, José Antonio. “‘Even His Critics Must Concede’: Press Accounts of Liszt at the Bonn Beethoven Festival.” Selected, introduced, and translated by José Antonio Bowen. In *Franz Liszt and His World*. Edited by Christopher H. Gibbs and Dana Gooley, 467-484. Princeton: Princeton University Press, 2006.
- Cairns, David. *Berlioz: The Making of an Artist, 1803-1832*. London: Cardinal, 1990.
- Chapin, Moore. “From Tone System to Personal Inspiration: The Metaphysics of Counterpoint in 18th and Early 19th-century

- Germany.” Ph.D. Dissertation, Stanford University, 2002.
- Cvejić, Žarko. *The Virtuoso as Subject: The Reception of Instrumental Virtuosity, c. 1815-c. 1850*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2016.
- D., J. W. “Something about Brussels.” *Musical World* 20/43 (23 October 1845): 505-507.
- Deaville, James. “Liszt’s Virtuosity and His Audience: Gender, Class, and Power in the Concert Hall of the Early 19th Century.” *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 15 (1998): 281-301.
- Ellis, Katherin. *Music Criticism in Nineteenth-Century France: “La Revue et Gazette musicale de Paris,” 1834-1888*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- _____. “Female Pianists and Their Male Critics in Nineteenth-Century Paris.” *Journal of the American Musicological Society* 50 (1997): 353-385.
- _____. “Berlioz, the Sublime, and the Broderie Problem.” In *Hector Berlioz. Miscellaneous Studies*. Edited by Fulvia Morabito and Michela Niccolai, 29-59. Ad Parnassum Monographs 1. Bologna: Ut Orpheus Edizioni, 2005.
- Ferris, David. “Public Performance and Private Understanding: Clara Wieck’s Concerts in Berlin.” *Journal of the American Musicological Society* 56/2 (2003): 351-408.
- Goehr, Lydia. *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. Rev. edition. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- Gooley, Dana. “Warhorses: Liszt, Weber’s *Konzertstück*, and the Cult of Napoléon.” *19th-Century Music* 24 (2000): 62-88.
- _____. *The Virtuoso Liszt*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- _____. “The Battle against Instrumental Virtuosity in the Early Nineteenth Century.” In *Franz Liszt and His World*. Edited by

- Christopher H. Gibbs and Dana Gooley, 75-112. Princeton: Princeton University Press, 2006.
- Green, Lucy. *Music, Gender, Education*. New York: Cambridge University Press, 1997.
- Hanslick, Eduard. *Hanslick's Music Criticism*. Translated by Henry Pleasants. New York: Dover Publications, 1998.
- Hunter, Mary. "‘To Play as if from the Soul of the Composer’: The Idea of the Performer in Early Romantic Aesthetics." *Journal of the American Musicological Society* 58 (2005): 357-398.
- Jordanova, Ludmilla. *Sexual Visions: Images of Gender in Science and Medicine between the Eighteenth and Twentieth Centuries*. New York: Harvester Wheatsheaf, 1989.
- Klassen, Janinia. "Virtuosität und Verantwortung. Zur Kunstauffassung Clara Wieck-Schumanns." In *Clara Schumann: Komponistin, Interpretin, Unternehmerin, Ikone*. Edited by Peter Ackermann and Herbert Schneider, 138-149. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1999.
- Leistra-Jones, Karen. "Staging Authenticity: Joachim, Brahms, and the Politics and Werktreue Performance." *Journal of the American Musicological Society* 66/2 (2013): 397-436.
- Levin, Alicia Cannon. "Seducing Paris: Piano Virtuosos and Artistic Identity, 1820-48." Ph.D. Dissertation, University of North Carolina at Chapel Hill, 2009.
- Liszt, Franz. "Clara Schumann." In *Gesammelte Schriften*, 4 vols., Edited by Julius Kapp, and translated by Lina Ramann, IV:246-249. Leipzig: Brietkopf & Härtel, 1910.
- _____. *Des bohémiens et de leur musique en Hongrie*. Paris: A. Bourdilliat, 1859; *The Gypsy in Music*. Translated by Edwin Evans, rep. London: William Reeves, 1926; 1960.
- _____. *The Collected Writings of Franz Liszt*. Vol. 2. Edited by Janita R. Hall-Swadley. 3 Vols. Lanham, MD: Scarecrow Press, 2011.

- _____. *Correspondence of Franz Liszt and the Comtesse Marie d'Agoult*. Franz Liszt Study Series, no. 14. Introduced, translated, annotated, and edited by Michael Short, Serge Gut and Jacqueline Bellas. Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2013.
- Litzmann, Berthold. *Clara Schumann: An Artist's Life Based on Material Found in Diaries and Letters*. 2 Vols. Translated by Grace E. Hadow. London: Macmillan, 1913.
- Parakilas, James, E. Douglas Bomberger, et al. *Piano Roles: A New History of the Piano*. New Haven: Yale University Press, 2002.
- Pedroza, Ludim R. "Music as *Communitas*: Franz Liszt, Clara Schumann, and the Musical Work." *Journal of Musicological Research* 29/4 (2010): 295-321.
- Perten, Elizabeth. "Liszt as Critic: Virtuosity, Aesthetics, and the Artist in Liszt's Weimar Prose (1848-1861)." Ph.D. Dissertation, Brandeis University, 2014.
- Pettler, Pamela Susskind. "Clara Schumann's Recitals, 1832-1850." *19th-Century Music* 4/1 (1980): 70-76.
- Plantinga, Leon. *Schumann as Critic*. New York: Da Capo, 1976.
- Prince, April. "(Re)Considering the Priestess: Clara Schumann, Historiography, and the Visual." *Women and Music: A Journal of Gender and Culture* 21 (2017): 107-140.
- Raykoff, Ivan. *Dreams of Love: Playing the Romantic Pianist*. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- Reeve, Katherine. "Primal Scenes: Smithson, Pleyel, and Liszt in the Eyes of Berlioz." *19th-Century Music* 18/3 (1995): 211-235.
- Reich, Nancy B. *Clara Schumann: The Artist and the Woman*. Rev. edition. Ithaca: Cornell University Press, 2001.
- Rogers, Rebecca. *From the Salon to the Schoolroom: Educating Bourgeois Girls in Nineteenth-Century France*. University Park: University of Pennsylvania Press, 2005.
- Ronyak, Jennifer. *Intimacy, Performance, and the Lied in the Early*

- Nineteenth Century*. Bloomington: Indiana University Press, 2018.
- Sagrans, Jacob. "Virtuosity in Clara Schumann's Piano Compositions." *Musicological Explorations* 11 (2010): 45-90.
- Schumann, Robert. *Tagebücher, Part 2, 1836-1854*. Edited by Gerd Nauhaus. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1987.
- _____ and Clara Schumann. *The Marriage Diaries of Robert and Clara Schumann from Their Wedding Day through the Russia Trip*. Edited by Gerd Nauhaus and translated by Peter Ostwald. Boston: Northeastern University Press, 1993.
- Sheriff, Mary D. *The Exceptional Woman: Elisabeth Vigée-Lebrun and the Cultural Politics of Art*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.
- Smidak, Emil F. *Isaak-Ignaz Moscheles: The Life of the Composer and His Encounters with Beethoven, Liszt, Chopin, and Mendelssohn*. Aldershot, England: Scholar Press, 1989.
- Stefaniak, Alexander. "Clara Schumann's Interiorities and the Cutting Edge of Popular Pianism." *Journal of the American Musicological Society* 70/3 (2017): 697-765.
- Steinberg, Michael. *Listening to Reason: Culture, Subjectivity, and Nineteenth-Century Music*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2010.
- Suttoni, Charles. "Liszt's Letters: Reminiscence of Norma." *Journal of American Liszt Society* 7 (June 1980): 77-79.
- [Unsigned]. "Madame Pleyel." *Musical World* (23 May 1846): 237-238.
- [Unsigned]. "Reception of Madame Pleyel by the English Press." *Musical World* 21/21 (23 May 1846): 239-241.
- Walker, Alan. *Franz Liszt*. Rev. edition. 3 Vols. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1987-1997.
- Wood, Gillen D'Arcy. *Romanticism and Music Culture in Britain, 1770-1840: Virtue and Virtuosity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

Yui, Lisa. "Marie Pleyel." DMA Dissertation, Manhattan School of Music, 2005.

_____. "Marie Pleyel: Queen of Pianists." *EPTA Journal* (2013), <https://www.lisayui.com/post/marie-pleyel-queen-of-pianists-epta-journal-2013> [2021년 12월 15일 접속].

국문초록

19세기 여성 피아노 비르투오소들의 전략: 마리 플레엘과 클라라 슈만

김 현 주

1840년대 중반 파리에선 여성 피아노 비르투오소들에 대한 비평적 담론이 본격적으로 시작되었다. 19세기 여성 음악가들에 대한 기존 논의는 그들이 맞닥뜨린 사회·문화적 한계, 젠더 스테레오타입, 또는 젠더를 뛰어 넘는 ‘예외적’ 면모에 집중되어 있다. 이와 달리 필자는 비르투오소 세계에서 주요한 여성 피아니스트들이 선보인 그들만의 고유한 비르투오소 전략에 초점을 맞춘다. 비르투오소로서 그들의 문제의식과 해결은 무엇이었을까? 마리 플레엘(Marie Pleyel, 1811-1875)과 클라라 슈만(Clara Schumann, 1819-1896)의 사례를 통해 이 문제에 대해 고찰하는 것이 이 글의 목표이다.

필자는 플레엘과 클라라를 개별적으로 다루는 종래의 연구 접근과 달리 그들을 당시 비르투오소의 화신인 리스트(Franz Liszt, 1811-1886)와의 관계 속에서 조명한다. 플레엘 부분에서는 리스트의 관대한 후원, 그와 관련된 레퍼토리의 선정, 그가 주최한 베토벤 페스티벌에서 선보인 그녀의 고유한 활약상을 탐구한다. 이어서 클라라 부분에서는 리스트가 중심에 있었던 ‘여사제 클라라’ 담론을 재조명하고, 그의 에세이 “클라라 초상”을 통해 그들의 비르투오소에 대한 상이한 견해를 밝히며, 클라라만의 고유한 전략인 푸가 연주와 ‘내부성’에 대한 비평을 분석한다. 이상의 논의에 유의하면서 필자는 여성 피아노 비르투오소들이 비평 담론에서 차지하는 위치, 리스트와의 관계 속에서 펼친 그들의 구체적 활약 및 전략 등을 다각도로 조명한다.

Abstract

Constructing Their Own Virtuosity: Marie Pleyel and Clara Schumann

Kim, Hyun Joo

A group of female virtuoso pianists appeared suddenly in critical discourse in mid-1840s Paris, receiving attention for their repertoires, their style of interpretation, and the way they acted in performance. Whereas previous studies on women performers have focused on the gender-associated challenges they faced and overcame, or the excessive skills they showed to cross the “acceptable” behavioral lines, this article investigates the distinctive strategies women employed to create their virtuosity. Drawing on the specific cases of Marie Pleyel (1811-1875) and Clara Schumann (1819-1896), especially in light of their relationships with Franz Liszt, this study examines the public personae of these virtuosae as portrayed in critical discourse and performance accounts. Pleyel, dubbed the “female Liszt” and the recipient of his generous support, accommodated his suggestions and participated in Liszt-related events such as the Beethoven Festival of 1845, while attracting the audience and critics by using her charm alongside her performative power. The priestess Clara, in contrast, differed with Liszt’s view of virtuosity, as explicated in his essay on her, displaying her own strategies in the composition and performance of the fugue as well as integrating interiority into the virtuosic pieces of the period.

[논문투고일: 2022. 02. 28]

[논문심사일: 2022. 03. 18]

[게재확정일: 2022. 03. 28]