

## 대안담론으로서의 음악분석: 베토벤의 아일랜드와 스코틀랜드 민요 편곡 다시 듣기\*

조 현 리

(국립창원대학교 부교수)

우리는 하나의 세계로서 ‘작품’을 보던 것을 멈추고 그 작품에 그려진  
‘세계’를 보아야 한다.

스콧 버넘<sup>1)</sup>

### 1. 머리말: 세 개의 아이러니

민요(民謠)를 가지지 않은 사람들이 있을까? “비교적 넓은 지역”에서 “비교적 오랜 기간” 동안 “대다수 민중들이 자의적이며 자발적으로 부르는 노래”인 민요는 비교적 느슨하게 정의되는 개방적 장르이며,<sup>2)</sup> 창작과 개작이 개입하고 전파와 변용이 이루어지는 역동적 장르이기도 하다. 민요의 기원은 아마도 아득히 먼 선사시대로 거슬러 올라가겠지만 서양문화사에서 민요의 개념이 구체화되고 상용화된 것은 그리 오랜 일이 아니다. 『브리태니커 백과사전』에 따르면, “인쇄된 문헌에 ‘민속’(영: folk, 독: Volk)이라는 단어를 최초로 사용한 사람”은 18세기 후

---

\* 이 논문은 2021년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(NRF-2021S1A5B5A17058157).

- 1) Scott Burnham, *Beethoven Hero* (Princeton, Princeton University Press, 1995), 167.
- 2) 최병제, “독일 민요의 한국적 수용양상에 관한 연구,” 『세계문화비교연구』 17 (2006), 126.

반에 활동했던 독일의 철학자 헤르더(Johann Gottfried Herder, 1744-1803)이다.<sup>3)</sup> 볼먼(Philip Bohlman)은 헤르더가 출판했던 『오래된 민요』(*Alte Volkslieder*, 1774)와 두 편의 『민요』(*Volkslieder*, 1778/79, 1807)를 소개하면서<sup>4)</sup> 다음과 같이 말했다.

이 민요 선집을 통해 헤르더는 그가 최초로 일관되게 ‘민요’라고 불렀던 집단적 노래 부르기에 관한 담론을 작동시켰고, 이를 통해 광범위하게 퍼져 있던 음악적 실천에 정치적, 문화적 차원을 부여했다. 민요는 언어적 범주와 국가적 범주 모두의 일부가 되었으며, 1770년대의 민요 선집들은 음악이 국가(nation)로부터 국가주의(nationalism)에 이르는 길을 선도할 수도 있음을 입증했다.<sup>5)</sup>

문화적, 음악적 ‘장르’로서 민요는 친근하고 소박한 존재이다. 민요의 순수성, 서정성, 해학성 때문에 우리는 다른 나라의 민요에도 종종 쉽게 마음을 연다. 그러나 서양 근대의 전개 과정에서 새롭게 형성되고 각광받게 된 개념으로서 민요는 특정 공동체를 결속시키고 타자와 대립시키는 수단이기도 했다. 19세기의 내셔널리즘적 맥락에서 폴크스리트(Volkslied)는 “단순한 군중이 아니라 언어, 규범, 전통, 그리고 소중히 보존된 문화적 표현에 의해 한정되고 통합된 생생한 인간 집단”이 스스로를 드러내는 “폭로의 매체”일 수 있었고,<sup>6)</sup> 제2제정과 제3공화정 시대의 샹송 포퓰레르(chanson populaire)는 “‘우리’의 경계를 부각시켜 민족 단결을 도모할 수 있는 매체”일 수 있었다.<sup>7)</sup> 민요는 과연 특정한 민족성을 구체적으로 담지하고 표상할 수 있을까? 각 지역 민요의 차이가 인류와 민요의

3) Joann W. Kealiinohomoku, “folk dance,” *Encyclopedia Britannica*, November 21, 2023, para. 32, <https://www.britannica.com/art/folk-dance> [2024년 1월 11일 접속].

4) Johann Gottfried Herder and Philip Bohlman, *Song Loves the Masses: Herder on Music and Nationalism* (Oakland: University of California Press, 2017), 5.

5) Herder and Bohlman, *Song Loves the Masses*, 5.

6) Jakob Norberg, “German Literary Studies and the Nation,” *The German Quarterly* 91/1 (2018), 2.

7) 조미서, “샹송 포퓰레르: 음악, 정치, 그리고 구성된 민족 정체성,” (한양대학교 석사 학위논문, 2023), 78.

보편적 결속을 능가할 수 있을까? 민요에 대한 탐구에 수반되는 보편과 특수  
복잡하고 독특한 교차를 ‘민요의 아이러니’라고 부른다.

편곡(編曲)은 원곡을 넘어설 수 있을까? 창의적인 음악가라면 편곡보다는 작  
곡에 몰두하는 것이 더 낫지 않을까? 편곡을 작곡과 명확히 구별하고, 편곡을  
작곡에 부수적인 것으로 여기는 경향은 “편곡이란 어떤 악곡이 다른 악기를 위  
해, 또는 악보에 적힌 것보다 적은 수의 성부를 위해 준비될 때 사용되는 말이  
다.”<sup>8)</sup>라는 코흐(Heinrich Christoph Koch, 1749-1816)의 정의에서도 나타  
난다. 즉 1800년 무렵에 편곡은 주로 악기 문제와 같은 음악외적 상황으로부터  
부득이하게 촉발되는 것으로서 (실내악곡이 교향곡으로 편곡되는 경우도 없지는  
않았지만) 대체로 확대보다는 축소의 과정이었다.<sup>9)</sup> 원본의 불완전한 모상에 불  
과한 것으로서, 편곡은 당시에 구체화되기 시작했던 낭만주의 미학의 주요 관심  
사가 아니었을 것이다. 그러나 최근에 출판된 『유럽의 편곡 시대: 1780-1830』  
(*The Age of Musical Arrangements in Europe: 1780-1830*)의 저자 노벰버  
(Nancy November)는 “1800년 전후의 유럽 음악애호가들에게는 편곡이 ‘곧’  
음악 작품이었고, 최종적인 사용자가 자신이 선호하는 공간에서 듣고 연주할 수  
있는 편곡이야말로 원곡보다 나은 것이었다.”라고 주장했다.<sup>10)</sup> 리코딩 기술이  
없던 시대에 편곡은 음악애호가들이 교향곡이나 오페라를 비롯한 콘서트홀 레  
퍼토리를 직접 들을 수 있는 수단이었고, 리스트의 패러프레이즈 작품들의 경우  
에서 볼 수 있듯이 새로운 영감과 창조의 장이 될 수도 있었다.

편곡을 원곡과 분리하여 그 자체로서 향유하고 탐구할 수 있는 맥락이 분명히  
존재함에도 불구하고, 편곡을 일종의 ‘번역’으로 보는 입장은 여전히 공고하다.  
번역에 대한 평범한 관념은 원작의 충실한 재현에 초점이 맞추어져 있다. 그러  
나 쟌디(Peter Szendy)는 『듣기: 우리 귀의 역사』(*Écoute, une histoire de  
nos oreilles*, 2001)에서 원작과 번역 사이의 철학적 위계를 역전시키면서 “‘번  
역은 [...] 번역될 수 없는데’ 이는 어떤 내적 어려움 때문이 아니라 번역에는 의

8) Heinrich Christoph Koch, *Musikalisches Lexikon* (Frankfurt: August der Jüngere, 1802), 166; Nancy November, *The Age of Musical Arrangements in Europe, 1780-1830* (Cambridge: Cambridge University Press, 2023), 1에서 재인용.

9) November, *The Age of Musical Arrangements in Europe*, 1.

10) November, *The Age of Musical Arrangements in Europe*, 23.

미가 느슨하게 부착되어 있기 때문이다.”라는 벤야민(Walter Benjamin, 1892-1940)의 말을 인용했다.<sup>11)</sup> 센디는 다음과 같이 설명했다.

[...] 그것[번역]이 번역될 수 없는 것은 의미로 충만한 원작과 관계를 맺으면서 번역이 이미 원작에서조차 ‘의미’나 ‘영혼’은 본질적인 것이 아니라는 사실을 폭로하기 때문이다. 그렇다면 번역이란 거의 ‘몸’(body)에 불과한 것이다. 왜냐하면 번역은 ‘의미’(‘영혼’)와 단지 스치듯 지나가는 관계만을 가지기 때문이다. 이 사실이야말로 번역의 약점이 아니라 강점이다.<sup>12)</sup>

원작에 진리가 내재한다는 생각은 정말로 이념적 허상에 불과한 것일까? 어차피 원작의 진리성이 불완전하다면, 번역(즉, 편곡)도 불완전한 정도의 진리성은 획득할 수 있지 않을까? 위계의 최상단에 있는 원본의 진리성을 상대화함으로써 원본과 복제본 사이의 위계를 해체하려는 센디의 전략은 원곡과 편곡의 경계를 지우는 것, 즉 원본의 충실한 재현에 몰두해 온 재현주의의 종언을 가리킨다. 센디는 리스트와 슈만처럼 “비범한 청취자”들의 기록인 ‘편곡’에 창조적 차원을 부여하고, 그들에게 ‘작품’은 “무한히 유예되는 것”이라고 주장했다.<sup>13)</sup> 즉, 본질적인 차원에서 편곡과 작곡 사이의 위계는 사라진다는 것이다. 노벰버는 리스트와 같은 탁월한 편곡자의 본래적 ‘듣기’를 강조하는 센디의 입장이 “의도주의의 오류(끝까지 알 수 없는 것으로 여겨지는 예술가의 의도나 목적에 의해 예술작품을 판단하려는 태도의 문제)에 빠질 수 있고, 듣기를 역사적으로 불변하는 것으로 간주하는 문제를 야기한다.”라고 말했다.<sup>14)</sup> 노벰버의 주장은 한편으로는 편곡의 불확정성을 강조하면서도 다른 한편으로는 센디가 주장하는 원작 자체의 불확정성에 대해서는 판단을 유예한다는 점에서 편향성을 띠지만, 편곡의 ‘작품화’라는 또 다른 이념적 작업에 반기를 들고 있다는 점에서 그의 주장에도 귀를 기울일 필요가 있을 것이다. 편곡에 대한 철학적 이해에 수반되는 재현

11) Peter Szendy, *Listen: A History of Our Ears*, trans. Charlotte Mandell (New York: Fordham University Press, 2008), 51. 센디가 인용한 원문의 출처는 Walter Benjamin, “The Task of the Translator,” in *Illuminations*, ed. Hannah Arendt, trans. Harry Zohn (New York: Schocken Books, 1969), 81.

12) Szendy, *Listen*, 52.

13) Szendy, *Listen*, 39.

14) November, *The Age of Musical Arrangements in Europe*, 74.

성(즉 타율성)과 자율성의 교차를 ‘편곡의 아이러니’라고 부르자.

베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)이 쓴 음악의 개성을 그것의 탁월성과 분리하여 이해할 수 있을까? 오늘날의 실증주의적 학문 환경에서도 베토벤이 서양 예술음악의 정점을 구성하는 최고의 음악가라는 것은 재론의 여지가 없는 객관적 사실처럼 취급된다. 그러나 베토벤의 예술적 성취를 설명하는 과정에는 객관성과 주관성, 천재와 도야, 내셔널리즘과 코즈모폴리터니즘, 예술 영웅의 이미지와 절박한 생활인으로서의 면모 등의 다양한 이중성이 개입하고, 모순, 지양, 초월 등의 모호한 형이상학적 계기가 지속적으로 등장한다. 플란데런(네: Vlaanderen, 프: Flandre) 출신 이민자 가족 3세대에 속하는 베토벤이<sup>15)</sup> 민네징어(Minnesinger)와 마이스터징어(Meistersinger)의 음악에 기원을 두는 독일 예술음악의 가장 대표적인 음악가가 된 것은 베토벤을 둘러싼 수많은 아이러니의 한 단편일 뿐이다.

뉴먼(William S. Newman)이 재조명했듯이, 슈미츠(Arnold Schmitz)가 폰 아르님(Bettina von Arnim, 1785-1859)으로부터 차용했던 “베토벤 신비(the Beethoven mystique)의 네 가지 기본 개념”, 즉 “야생이지만 때 묻지 않은 자연의 아이”, “혁명가”, “마법사나 기적을 행하는 사람”, “종교적 예언가나 지도자”는 베토벤 담론에서 주도적인 역할을 해왔다.<sup>16)</sup> 그러나 버넘(Scott Burnham)이 지적했듯이, 칭취자와 “거리를 두는” 모차르트의 음악과 달리, 베토벤의 음악에는 생(生)의 감정을 건드리는 “본능적/노골적(visceral) 요소”가 존재한다.<sup>17)</sup> 이질적인 것, 고상하지 않은 것, 땅에 발붙인 것 등은 베토벤적 숭고를 구성하는 중요한 요소이고, 아마도 베토벤 신화를 구성하는 가장 덜 신화적인 요소일 것

15) 베토벤과 이름이 같은 할아버지(Ludwig van Beethoven, 1712-1773)는 현재 벨기에에 속하는 메헬렌(Mechelen)에서 태어나 1733년에 본으로 이주했다. Maynard Solomon, *Beethoven*, second revised edition (New York: Schirmer Trade Books, 1998), 7 참조.

16) William S. Newman, “The Beethoven Mystique in Romantic Art, Literature, and Music,” *The Musical Quarterly* 69/3 (1983), 357-358. 뉴먼이 인용한 슈미츠의 문헌은 Arnold Schmitz, *Das romantische Beethovenbild* (Berlin: F. Dümmler, 1927), 1-6. 폰 아르님의 문헌은 A. W. Thayer, *Thayer's Life of Beethoven*, Revised Edition, ed. Elliot Forbes (Princeton: Princeton University Press, 1967), 494-499.

17) Burnham, *Beethoven Hero*, 32.

이다. 물론 지난 세기 말부터 베토벤 신화를 해체하려는 다양한 시도가 있었다. 우리에게서는 드노라(Tia DeNora)의 연구를 비롯하여 베토벤의 성공에 영향을 끼친 당대의 정치사회적 요인에 대한 설득력 있는 연구가 존재하고<sup>18)</sup> 베토벤의 창작 활동과 관련된 미시적 개인사를 섬세하게 추적하는 베토벤 전기가 존재하지만,<sup>19)</sup> 그럼에도 불구하고 그러한 시도가 개념으로서의 ‘베토벤’이 발산하는 아우라를 일거에 사라지게 한 것은 아니다. 우리에게 진짜 베토벤은 누구일까? 예술 영웅 베토벤과 인간 베토벤의 사이를 매개하는 이념과 실제의 교차를 ‘베토벤의 아이러니’라고 부르자.

베토벤의 피아노, 바이올린, 첼로의 오블리가토가 있는 브리튼 제도 민요 편곡은 이 글에서 필자가 민요의 아이러니, 편곡의 아이러니, 베토벤의 아이러니라고 부르기로 한 세 개의 아이러니의 작용과 상호작용을 살펴볼 기회를 풍부하게 제공한다. 1809년에서 1820년에 이르는 긴 기간 동안 베토벤은 스코틀랜드의 음악출판인 톰슨(George Thomson, 1757-1851)의 의뢰를 받아 140곡에 이르는 아일랜드, 스코틀랜드, 웨일스의 민요 선율을 편곡하여 150곡의 브리튼 제도 민요 편곡 작품을 남겼다.<sup>20)</sup> 21세기의 편향된 음악학적 시각에서 볼 때, 커리어의 정점에 오른 정전적 작곡가가 언어와 문화가 다른 타국의 민요를 편곡하는 데 시간과 노력을 기울였다는 사실은 사뭇 놀라운 일일지도 모르겠다. 쿠퍼(Barry Cooper)의 포괄적 연구를 비롯하여 이미 이 흥미로운 레퍼토리에 대한 포괄적인 연구가 여럿 존재하지만,<sup>21)</sup> 이 연구에서 필자는 음악분석을 통해 이 이례적이면서도 친밀한 음악의 ‘의미’와 그 의미가 구성되는 방식에 대한 이해에 도달하고자 한다. 필자는 특히 음악적 구체성에 육박하여 음악 해

18) Tia DeNora, *Beethoven and the Construction of Genius: Musical Politics in Vienna, 1792-1803* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1995) 참조.

19) Jan Caeyers. *Beethoven: A Life*, trans. Brent Annable (Oakland: University of California Press, 2020) 참조.

20) 민요 편곡의 시기는 Barry Cooper, *Beethoven's Folksong Settings: Chronology, Sources, Style* (New York: Oxford University Press, 1994), 12, 33-35. 편곡된 민요 선율의 수는 9.

21) Cooper, *Beethoven's Folksong Settings*. Hee Seung Lee, “The ‘Beethoven Folksong Project’ in the Reception of Beethoven and his Music” (Ph.D. Diss., University of North Texas, 2006); Nicole Biamonte, “Modality in Beethoven's Folksong Settings.” *Beethoven Forum* 13/1 (2006).

석을 다변화하는 음악분석의 대안적 역량에 주목하여 21세기의 다원화된 해석적 지평과 상호작용하는 개방적 음악분석의 가능성을 수행적으로 탐구할 것이다. 이를 통해 음악분석이 음악에 대한 구체적 논의를 우회하는 기존의 역사적, 민속학적 접근과 환원론적, 기계론적 사고에 매몰된 기존 음악분석의 한계를 모두 극복할 수 있는 대안담론으로서 기능할 수 있기를 기대한다. 그러나 본격적으로 음악분석을 수행하기에 앞서 이 레퍼토리의 수용에 관여해 온 여러 미학적 관념에 대해 탐구할 필요가 있다.

## II. 민요 편곡의 미학

### 1. 미적 무관심성과 혼종성

카이에르스(Jan Caeyers)의 영향력 있는 베토벤 전기에서 브리튼 제도 민요 편곡에 대한 내용은 “수입 좋은 부업”(A Lucrative Sideline)이라는 제목이 붙은 41장에서 다루어진다.<sup>22)</sup> 카이에르스는 1813년 무렵 악화되었던 베토벤의 재정적 상황이 회복되는 데 톰슨이 의뢰한 민요 편곡에 대한 보수가 가장 큰 역할을 했다고 말하면서, 이 민요 편곡 레퍼토리를 “베토벤 레이더에 잡힌 특이한 신호”라고 지칭했다.<sup>23)</sup> 순수한 예술적 영감의 발현이 아니라 경제적 목적을 위한 일종의 재화로서 베토벤의 브리튼 제도 민요 편곡은 칸트의 미적 무관심성 기준에 미달하는 것이 된다. 미적 무관심성은 미적 대상의 본래성(authenticity)을 구성하는 중요한 요소이고, 미적 대상의 본래성은 그 대상에 대한 우리의 태도를 결정하는 요소이다. 미적 대상의 본래성을 따지는 것은 그것이 진짜인가를 묻는 것이고, 우리는 대체로 진짜가 아닌 것에 대해 진지한 태도를 취하기 어렵다.

콜먼(Elizabeth Burns Coleman)은 오스트레일리아 원주민 미술의 미학적 위치에 관한 연구에서 종종 관광 상품으로도 소비되는 애버리지니 미술의 본래성을 부정하는 사람들이 내세우는 근거를 네 가지로 요약했는데, “영적인 동기”

22) Caeyers, *Beethoven*, 363-368.

23) Caeyers, *Beethoven*, 363. 민요 편곡의 상업성에 대한 학계의 비판적 인식은 Lee, “The ‘Beethoven Folksong Project’ in the Reception of Beethoven and his Music,” 36 참조.

가 아니라 상업적 목적을 가진다는 점, “아크릴이나 캔버스 등, 전통적이지 않은 매체”를 사용한다는 점, “애버리지니의 후손”이 아닌 사람들도 제작에 참여한다는 점, 실제로 애버리지니가 만들지 않았음에도 애버리지니가 만든 것처럼 속이는 경우도 있다는 점이 그것이다.<sup>24)</sup> 베토벤의 브리튼 제도 민요 편곡에도 동일한 관점을 적용한다면 어떤 결과가 나올까? 베토벤의 민요 편곡은 우선 두 번째와 세 번째 근거에 해당하기 때문에(즉, 악보, 편성, 화성 등의 비전통적 매체를 사용하고 외국인에 의한 것이기 때문에) 영국 민요로서의 본래성을 획득할 수 없을 것이다. 다른 한편으로 베토벤의 민요 편곡은 첫 번째 근거에 해당하기 때문에(의뢰와 계약에 의한 산물이기 때문에) 서양음악사의 정전(canon)으로서의 본래성도 획득할 수 없을 것이다. 즉, 어떤 예술이 진짜이기 위해서는 상업성과 혼종성을 모두 배제해야 한다는 생각이 존재한다. 상업성은 의도의 순수성에 반(反)하고, 혼종성은 내용의 순수성에 반하기 때문일 것이다.

배제의 명분으로서 상업성과 혼종성은 ‘상업성과 혼종성을 초월하는 순수한 예술’이라는 이념을 구성하는 데 기여한다. 카이에르스는 “베토벤은 날마다 톱슨이 보낸 멜로디를 가지고 다니면서 산책길에 그것을 흥얼거렸고 음악적 보석이라면 응당 지녀야 할 수경같이 맑은 명확성에 도달할 깨달음을 찾으려 애쓰면서 이 민요들에 마음과 영혼을 쏟아 부었다.”라고 썼지만, 톱슨과의 갈등, 타협, 금전적 거래에 초점을 두는 41장의 논의에서 베토벤의 민요 편곡은 내내 “소박하고 실용적인 음악적 장인성(workmanship)의 빛나는 예”에 머무르고 만다.<sup>25)</sup> “소박하고 실용적인” 장인적 노동의 산물은 아무리 탁월하더라도 낭만주의적 예술, 즉 모든 산문적인 것을 초월하는 자율적인 시(詩)가 아니다. 이러한 인식은 베토벤의 민요 편곡이 진지한 음악분석의 대상이 되는 데 걸림돌로 작용해왔다. 이 레퍼토리에 대한 이희승(Hee Seung Lee)의 2006년 박사학위논문을 통해 구체적으로 확인할 수 있듯이, 베토벤의 민요 편곡에 대한 북미와 독일의 음악학적 연구에서 민요 편곡의 ‘음악’에 대한 분석적 접근은 찾아보기 어렵다.<sup>26)</sup>

룩(Nicholas Cook)은 베토벤의 비정전적 작품인 《웰링턴의 승전》

24) Elizabeth Burns Coleman, “Aboriginal Painting: Identity and Authenticity,” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 59/4 (2001), 385.

25) Caeyer, *Beethoven*, 366, 368에서 따옴표 안의 인용문을 차례로 인용.

26) Lee, “The ‘Beethoven Folksong Project’ in the Reception of Beethoven and his Music,” 36-50 참조.

(*Wellingtons Sieg*, Op. 91)과 《영광의 순간》(*Der glorreiche Augenblick*, Op. 136)의 수용에 대한 논문에서 자율적이고 고결한 예술이 아니라는 이유로 베토벤의 민요 편곡을 폄훼하는 학계의 태도를 비판했다.<sup>27)</sup> 그는 하이든, 모차르트, 베토벤의 비정전적 작품들에 대해 다음과 같이 말했다.

이 작품들도 우리가 너무 쉽게 “공통 관습” 양식이라고 부르는 것에 저항하는 인상을 준다. 모차르트의 피아노 변주곡들(특히 《‘리종은 잠들었네’ 변주곡, KV. 264》)에서 가끔 발견되는 선율적 진부함, 조악한 성부 연결, 헤테로포니적 텍스처가 그 예이다. 대체로 우스꽝스러운 분위기를 자아내는 이 이례적인 레퍼토리들은 같은 작곡가들의 더 노골적으로 오리엔탈리즘적인 음악과 마찬가지로 언제나 음악적 자아와 타자 사이에, 즉 “공통 관습”과 튀르크인들, 켈트인들, 그리고 모차르트가 변주곡에서 풍자한 당대 오페라 히트곡 작곡가들의 외래 음악어법 사이에 놓인다.<sup>28)</sup>

“외래 음악어법”과 같은 개념이 서양음악사 담론이 만들어낸 오리엔탈리즘적 허구라는 것은 이제 잘 알려진 사실이다. 우리가 “공통 관습”이라고 부르는 실제로는 매우 특수한 음악적 관습은 자신을 구성했던 다양한 지역적 요소를 망각함으로써 스스로를 이념화했다. 베토벤의 브리튼 제도 민요 편곡에 대한 진지한 분석적 연구를 가로막는 것은 결국 서양음악사 담론의 정체성 정치가 만들어낸 본래성 이념의 지역적 편향성이다. 고전주의 시대와 낭만주의 시대 예술음악의 학문적 수용을 지배하는 독일 중심주의는 유럽 음악을 영토화하여 영국(“켈트인들”)과 튀르키예(“튀르크인들”)뿐만 아니라 이탈리아와 프랑스(“당대의 오페라 히트곡 작곡가들”)조차 타자화함으로써 익숙한 부정의 방식으로 (via negativa) 독일 음악의 정체성을 형성하고 지속시켜 왔다. 그러나 《웰링턴의 승전》이 나폴레옹 전쟁에서 대(對)프랑스 동맹을 이끌었던 영국인의 승전에 대한 음악이라는 사실이 방증하듯이, 베토벤을 비롯하여 반내셔널리즘적인 빈 체제의 영향권에서 성공적으로 활동했던 빈의 예술가들에게 편협한 독일 내셔널리스트라는 정체성은 어울리지 않는 옷처럼 보인다. 독일 내셔널리즘과

27) Nicholas Cook, “The Other Beethoven: Heroism, the Canon, and the Works of 1813-14,” *19th-Century Music* 27/1 (2003), 23.

28) Cook, “The Other Beethoven,” 24.

베토벤의 관계는 정확히 무엇일까?

## 2. 내셔널리즘과 민요 이념

19세기 초에 이르러 독일음악의 ‘독일성’은 ‘낭만주의’라는 구체적인 예술 사조와 관련지어 설명되었고, 잘 알려져 있듯이 베토벤의 동시대인인 호프만(E. T. A. Hoffmann, 1776-1822)은 베토벤의 음악에서 음악적 낭만주의의 완전한 실현을 발견했다.<sup>29)</sup> 그러나 서로 분리되어 있던 문학적, 정치적, 음악적 내셔널리즘을 통합하여 “전례 없는 국가문화적 특징의 흡수”를 의식적으로 수행한 인물은 베토벤이 아니라 바그너(Richard Wagner, 1813-1883)였다.<sup>30)</sup> 프랑스와 이탈리아가 주도하던 19세기 음악극 시장에서 승기를 쥐기 위해 9번 교향곡의 마지막 악장을 재조명하고, 『파리의 독일 음악가: 소설과 에세이』(*Ein deutscher Musiker in Paris: Novellen und Aufsätze*)에서 베토벤과의 허구적 만남을 묘사하면서 “바그너-베토벤 연합”을 노골적으로 홍보한 인물 역시 바그너였다.<sup>31)</sup> 19세기 후반에 격화된 독일 내셔널리즘의 관점을 적용하여 베토벤의 19세기 초 작곡 활동을 해석하려는 시도는 설득력을 갖기 어렵다. 존스(Rhys Jones)는 “1830년, 네 번째 ‘로마상’ 칸타타를 작곡하던 와중에도 정기적으로 ‘권총을 들고’ 바리케이드로 달려갔던 엑토르 베를리오즈나 이탈리아에 바치는 오페라적 찬가인 《레냐노 전투》(*La battaglia di Legnano*)의 초연을 지휘함으로써 1849년의 로마 공화국 개국을 선언했던 주세페 베르디와 달리, 베토벤의 혁명가로서의 성향은 (설령 그런 것이 존재했다 하더라도) 피상적인 것에 불과했다.”라고 말했다.<sup>32)</sup>

베토벤은 파리에서 활동했던 이탈리아 작곡가 케루비니(Luigi Cherubini, 1760-1842)를 존경했고, 5번 교향곡의 센세이셔널한 첫 리듬이 케루비니의 《판테온 찬가》(*Hymne du Panthéon*)에서 차용한 것이라는 유명한 이야기

29) Nicholas Vazsonyi, “Marketing German Identity: Richard Wagner’s ‘Enterprise,’” *German Studies Review* 28/2 (2005), 332.

30) Vazsonyi, “Marketing German Identity,” 332.

31) Vazsonyi, “Marketing German Identity,” 335.

32) Rhys Jones, “Beethoven and the Sound of Revolution in Vienna, 1792-1814,” *The Historical Journal* 57/4 (2014), 949.

를 그대로 인정하지 않는다 하더라도 베토벤의 음악 어법에서 이탈리아와 프랑스 음악의 요소를 분리하는 것은 불가능한 일이다.<sup>33)</sup> 베토벤이 1801년에 살리에리(Antonio Salieri, 1750-1825)에게 오페라 작법을 배우기로 한 것에 대해 카이에르스는 “논리적”이라고 말하면서, 베네치아 공화국 출신의 살리에리 역시 보헤미아 출신의 가스만(Florian Gassman, 1729-1774)의 제자였고 다 폰테(Lorenzo Da Ponte, 1749-1838)와 보마르셰(Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, 1732-1799)와 협업했으며 “빈, 파리, 밀라노, 베네치아, 로마”에서 성공을 거둔 국제적인 작곡가였다고 말했다.<sup>34)</sup> 빈에서 두각을 나타내기 시작한 본 출신의 음악가가 가장 국제적인 선배 음악가로부터 국제적인 감각을 배웠다는 사실은 자연스럽게 다가오지만, 사실 베토벤 음악의 국제적 면모는 훨씬 더 일찍부터 다져진 것이었다. 솔로몬(Maynard Solomon)은 “1780년대의 본의 음악계는 빈 음악계의 미니어처, 즉 수많은 고전 양식들(a wealth of Classical styles)이 제한 없이 자유롭게 경쟁하는 범세계주의적 교차로였다.”라고 말했다.<sup>35)</sup>

베토벤을 비롯한 19세기 초 빈 음악가들의 국제적인 면모에 대한 인식은 당대의 유럽 민요를 내셔널리즘적 시각으로 바라보는 것에 이의를 제기한다. 이는 지역 민요와 내셔널리즘 사이의 자명한 연관성을 부정하는 것이 아니라 민요와 독일 예술음악 사이의 음악적 관계를 구체적으로 규명할 필요가 있음을 말하는 것이다. 커먼(Joseph Kerman)은 《멀리 있는 연인에게》(*An die ferne Geliebte*, Op. 98)에 대한 연구에서 예술가곡 개념의 모호함에 주목하면서, “리트는 이탈리아 오페라, 칸타타, 칸초네를 이루는 ‘예술음악’에 대한 반발로서, 18세기 중반의 시에 나타나는 기교에 대한 반발로서 성장했다.”라고 말했고, 괴테가 “폴크스리트와 새롭게 작곡된 노래”를 서로 동일한 것으로 여겼다는 사실을 지적했다.<sup>36)</sup> 즉, 민요는 리트가 당대의 예술음악을 지양(止揚)적으로 극복하기 위해 동원한 음악적, 문학적 자원이었다. 커먼은 베토벤이 리트 작곡가로서 “예술적 화려함”(Kunstgepränge)과 “민요 선율(Volkswaise)의 매력과

33) Jones, “Beethoven and the Sound of Revolution in Vienna,” 953.

34) Caeyers, *Beethoven*, 213.

35) Solomon, *Beethoven*, 63.

36) Joseph Kerman, “An die ferne Geliebte,” in *Beethoven Studies*, ed. Alan Tyson (New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1973), 132.

유절 형식” 사이에서 방황했고 톰슨이 의뢰한 민요 편곡과 같은 시기에 작곡된 《멀리 있는 연인에게》의 스케치에 민요 선율이 등장한다는 사실에도 주목했는데, 이러한 사실은 베토벤의 민요 편곡과 리트 작곡 사이의 경계를 한층 더 느슨하게 한다.<sup>37)</sup>

펠버(Rudolf Felber)의 “독일 노래에서의 슈만의 위치”(Schumann’s Place in German Song, 1940)의 서두에서도 다음과 같은 다소 익숙한 설명을 발견할 수 있다.

예술 형식으로서 노래는 본질적으로 주관적 감정의 표현이며 정신(mind)의 영역보다는 영혼(spirit)의 내적 사색의 영역으로부터 솟아난다. 노래가 그 간결하고 쉬운 형식으로 해석하고자 하는 것은 인간 영혼의 갈망, 고통, 기쁨이다. 사람들이 지닌 깊고 천진한 민중성으로부터 솟아난 민요의 샘은 처음에는 아무런 문제 없이 명랑하게 음악사의 흐름을 따라 흘렀다. 그러나 시간이 지날수록 그 흐름을 이루는 두 개의 지류, 즉 시와 음악이 확대되고 심오해졌고, 이 변화는 우리가 예술가곡이라고 부르는 감정적, 형식적 형태의 창조를 통해 그 정점에 이르렀다.<sup>38)</sup>

펠버의 진화론적 서술에서 근원적 위치에 놓이는 “인간 영혼의 갈망, 고통, 기쁨”이나 “민중성”과 같은 개념은 ‘독일성’을 전제로 하는 것일까? 그렇지 않을 것이다. 민요의 본질적 차원에 자리하는 민중성은 어느 민요에나 존재하는 것이고, 이러한 보편성은 독일에서 민요에 대한 지적 관심이 고양되기 시작했던 시점에도 분명히 인식되었던 사실이다. 1774년에 출판된 헤르더의 『오래된 민요』(*Alte Volkslieder*)에서 지역과 민족을 초월하는 민속 문화의 보편성과 독일 내셔널리즘은 공존과 혼용의 모습을 보인다. 볼먼은 『오래된 민요』에 대한 개관에서 헤르더가 “노래를 통해 한 국가의 과거와 현재를 듣기 위한 일련의 규범적 원리”를 제시하려는 의도를 가졌음에도 불구하고, “독일적 성격을 가진 노래에 대한 탐구” 대신 “모든 민족(people)의 오래된 민요”를 모으는 일을 했다고 말했다.<sup>39)</sup> 헤르더의 내셔널리즘은 이론상 특정 민족에게 국한된

37) Kerman, “An die ferne Geliebte,” 133.

38) Rudolf Felber, “Schumann’s Place in German Song,” trans. Arthur Mendel, *The Musical Quarterly* 26/3 (1940), 340.

것이 아니었던 것이다. 볼머는 “독일 내셔널리즘의 어두운 면이 2차 세계대전 동안 헤르더를 점점 더 많이 전용했다.”라고 말하면서, 헤르더의 내셔널리즘이 동유럽의 독립을 주장하는 이들에게도 모델이 될 정도로 보편성을 지녔었다는 사실을 강조했다.<sup>40)</sup>

강정원이 “민속인(民俗人; Homo Folkloricus)” 개념의 탈식민주의적 의미에 대한 연구에서 주목했듯이, 18세기 말은 독일어권의 문화적 정체성이 확립되고 그 우월성이 주장되기 이전이었고, 헤르더의 민속학은 “문화상대주의를 통해서 당시 유럽에서 우월하다고 간주된 영국이나 프랑스 문명으로부터 독일 문화를 옹호하고 영국과 프랑스의 문화 헤게모니로부터 독일을 탈식민화”하려는 의도의 소산이었다.<sup>41)</sup> 헤르더의 입장은 오시안(Ossian)을 비롯한 고대 켈트인과 스코틀랜드의 시에 경도되어 발전했던 당시의 영국 낭만주의의 직접적인 영향을 받았고,<sup>42)</sup> 4권으로 구성된 헤르더의 『오래된 민요』의 2권은 “셰익스피어의 노래”를 주제로 하고 있다.<sup>43)</sup> 베토벤 역시 “A. W. 슐레겔이 번역한 셰익스피어 작품의 열렬한 독자”였고,<sup>44)</sup> 베토벤의 시대에 이르러 웨일스, 스코틀랜드, 아일랜드를 통합하여 안정적인 국가를 성취한 영국인들은 유럽인들에게 “국민됨(nationhood)의 이상적인 형태”로 간주되었다.<sup>45)</sup> 이러한 맥락에서 볼 때, 독일 내셔널리즘과 그것의 영향을 받은 서양음악사의 정전 관념은 베토벤의 예술적 시야를 포괄하기에 지나치게 편협한 것으로 판단된다. 그렇다면 베토벤의 아일랜드와 스코틀랜드 민요 편곡을 온전히 이해하고 수용하는 데 필요한 시각은 무엇일까?

39) Herder and Bohlman, *Song Loves the Masses*, 21.

40) Herder and Bohlman, *Song Loves the Masses*, 279.

41) 강정원, “민속인(民俗人; Homo Folkloricus)과 탈식민주의,” 『한국민속학』 57 (2013), 152.

42) 강정원, “민속인(民俗人; Homo Folkloricus)과 탈식민주의,” 149-150.

43) Herder and Bohlman, *Song Loves the Masses*, 44.

44) John Daverio, “Manner, Tone, and Tendency in Beethoven’s Chamber Music for Strings,” in *The Cambridge Companion to Beethoven*, ed. Glenn Stanley (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), 152.

45) Lee, “The ‘Beethoven Folksong Project’ in the Reception of Beethoven and his Music,” 59.

### 3. 연행과 횡단으로서의 음악

민요와 정전은 서양음악 장르의 양극단을 이루는 것처럼 생각되지만, 둘 다 이념과 실제의 간극을 내포한 개념이라는 점에서 서로 닮아있다. 민요의 이념은 인간의 순수한 본성을, 정전의 이념은 인간의 초월적 천재성을 가리킨다. 두 이념은 한 정전적 작곡가의 타국 민요 편곡을 수용하려는 우리에게 철학적 어려움을 안겨준다. 포터(James Porter)는 미국과 영국의 민요 담론에 대한 연구의 서두에서 다음과 같이 말했다.

예컨대 20세기 전반기의 “발라드 전쟁”은 민요와 발라드의 탈낭만주의적 개념과 관련하여 헤르더와 그림 형제의 이상주의를 극복하지 못하는 이들을 괴롭혔던 철학적 어려움의 한 징후일 뿐이다. 거미어(Francis Gummere), 커(W. P. Ker), 하트(Walter Hart)와 같은 해석자들이, 심지어 차일드(Francis James Child)마저도, 스스로를 발라드와 민요에 잠재돼있는 모종의 문자사용 이전의 멘탈리티를 탐구하는 사람으로 여겼다면(그리하여 곧바로 초월주의자나 이상주의자로 간주될 수 있었다면), 샤프(Cecil Sharp), 그레이저(Percy Grainger), 배리(Phillips Barry)와 같은 현장 연구자들은 글을 읽고 쓰는 상류층 문화 표현의 왜곡되고 그릇된 형태로서의 민요 개념을 궁극적으로 약화시킬 전파와 연행의 모델을 구축하느라 바빴다.<sup>46)</sup>

포터가 이야기하는 “발라드 전쟁”이란 19세기와 20세기 초에 발라드의 기원을 두고 일어났던 광범위한 민속학적 논쟁으로, “개인에 의한 창조와 공동의 개조”(individual origins and communal re-creation)라는 민요의 기원 이론을 도출했다.<sup>47)</sup> 그러나 민요에 대한 연구에서 ‘기원’의 문제가 주제화되는 것은 당연한 일일까? 민요가 “개인에 의한 창조”라는 사실이 어떤 유용함이 있을까? 하프스테인(Valdimar Tr. Hafstein)은 민속학 연구에 지속적으로 영향력을 행사하는 개인 저자의 관념과 “낭만주의의 유물이자 특정 경제 질서의 이념

46) James Porter, “Convergence, Divergence, and Dialectic in Folksong Paradigms: Critical Directions for Transatlantic Scholarship,” *The Journal of American Folklore* 106/419 (1993), 62.

47) Valdimar Tr. Hafstein, “The Politics of Origins: Collective Creation Revisited,” *The Journal of American Folklore* 117/465 (2004), 308-309. 따옴표 안의 인용문은 309.

적 존재"인 독창성 개념에 대한 비판적 인식을 촉구하면서, "민속의 독창성을 측정할 어떤 기준을 주장하는 대신에, 독창성 자체와 절연하고 상호텍스트성과 분산된 혁신(distributed innovation)의 이론과 함께하는 사회적인 창조성 개념을 포용해야 한다."라고 주장했다.<sup>48)</sup>

하프스테인이 강조하는 "상호텍스트성과 분산된 혁신"은 특수한 "전파와 여행"의 맥락에서 살아 숨 쉬는 존재로서 베토벤의 민요 편곡을 어떻게 바라볼지를 고민하는 우리에게 중요한 관점을 제공한다. "부탁드리건대, (단순성을 사랑하는) 민족적 취향에 맞추어, 피아노 파트를 읽고 연주하기에 절대적으로 단순하고 쉽게 해주시고, 당신이 몇몇 노래에서 이미 가장 훌륭한 효과를 거두신 것처럼 오른손 부분이 노래의 멜로디를 연주하도록 해주십시오."라는 편지 내용에서 볼 수 있듯이, 톱슨이 베토벤에게 요구한 것은 작품이라기보다는 아마추어의 실연을 위한 악보였고, 베토벤은 톱슨의 요구를 대체로 수용했다.<sup>49)</sup> 그럼에도 불구하고, 이 민요 편곡 레퍼토리에서 종종 예술적 차원이 발견된다면, 우리는 그것을 어떻게 해석해야 할까?

베토벤의 민요 편곡의 연행에 대해 이해하기 위해서는 19세기 초의 영국과 독일, 오스트리아 음악 문화에 대한 이해가 필요하다. 이희승은 괴테 시대에 이르러 중간 계층의 '도야'(Bildung)에 대한 관심이 확산되면서 음악에서도 "빌둥스무지크"(Bildungsmusik)의 전통이 수립되었고, 베토벤의 민요 편곡이 바로 이 빌둥스무지크의 일환으로 이해될 수 있다고 주장했다.<sup>50)</sup> 그는 "빌둥스무지크 전통"에 대해 설명하면서, "실내악, 가정음악, 민속음악, 대중음악, 알프스 음악, 오락음악은 물론이고 심지어 거리음악조차 이 전통에서 의미를 가진다."고 말했는데,<sup>51)</sup> 이 다양한 범주들은 베토벤의 민요 편곡에 나타나는 여러 이종적(異種的) 양상을 설명해준다. 분석을 통해 드러나겠지만, 베토벤의 여러 민요 편곡이 실내악, 가정음악, 민속음악, 대중음악의 특징들을 두루 갖추고 있다. 또한 타국

48) Hafstein, "The Politics of Origins," 309.

49) Cooper, *Beethoven's Folksong Settings*, 109. 톱슨이 베토벤에게 보낸 편지는 London, British Library, Additional MS. 35267, fos. 46v-47r.

50) Lee, "The 'Beethoven Folksong Project' in the Reception of Beethoven and his Music," 특히 81-99.

51) Lee, "The 'Beethoven Folksong Project' in the Reception of Beethoven and his Music," 97.

민요의 편곡은 19세기 독일의 고양된 가정 음악 문화에서 지속적으로 중요한 부분을 차지했다. 19세기 실내악의 사회적 맥락에 대한 연구에서 로트(Marie Sumner Lott)는 독일에서 특히 스코틀랜드의 민요를 실내악 앙상블로 편곡하여 가정에서 연주하는 문화가 형성된 것에 대해, 민요 편곡이 “공통의 민속 ‘전통’이라는 재빠르게 만들어진 문화적 구성물”의 일환으로서 여러 민족의 음악을 “하나의 몸체”로 통합하여 전용하려는 의도를 지녔다고 주장했다.<sup>52)</sup>

베토벤의 브리튼 제도 민요 편곡은 오늘날까지도 새롭게 수정되면서 살아 숨쉬는 음악이다. 2019년에 패럴(Margaret O’Sullivan Farrell)은 『베토벤의 아일랜드 민요, 새로운 접근』(*Beethoven’s Irish Songs Revisited*)이라는 악보집을 출판했는데, 이 악보집에 수록된 베토벤의 아일랜드 민요 편곡은 오 설리번(Tomás Ó Súilleabháin)이 선택한 새로운 시를 가사로 하고 있고 피아노 반주만 가지고 있다.<sup>53)</sup> 일반적으로 예술가곡의 가사와 음악을 결속시키는 것은 작곡가의 역할이지만, 패럴의 경우에는 뒤늦게 새로운 가사를 붙이는 역할을 제3자가 수행한 것이다. 오 설리번과 패럴은 시와 음악이 긴밀하게 상호작용하는 예술가곡으로서의 측면을 강화함으로써 이 민요 레퍼토리를 더욱 고양시키고자 했다고 할 수 있다.

민요의 문화적 변용에 대한 인식이 높아짐에 따라 더욱 선명하게 떠오르는 문제는 민요와 예술음악의 관계이다. 양자의 영향관계는 상호적인 것이었을까? 베토벤의 편곡을 통해 아일랜드와 스코틀랜드의 민요 선율이 새롭게 실내악적, 화성적, 대위적 측면을 획득한 것처럼, 베토벤의 정전적 작품 역시 민요적 측면을 획득했을까? 트레이비스(James Travis)는 “베토벤의 7번 교향곡의 켈트적 요소”(Celtic Elements in Beethoven’s Seventh Symphony, 1935)에서 베토벤이 편곡했던 켈트 민요와 베토벤의 7번 교향곡 사이의 여러 구체적인 음악적 연관성을 설득력 있게 보여주었다.<sup>54)</sup> 19세기 말에 출판된 그로브(George

52) Marie Sumner Lott, *The Social Worlds of Nineteenth-Century Chamber Music: Composers, Consumers, Communities* (Champaign: University of Illinois Press, 2015), 76.

53) Margaret O’Sullivan Farrell (ed.), *Beethoven’s Irish Songs Revisited* (Oxford: Peter Lang, 2019), x.

54) James Travis, “Celtic Elements in Beethoven’s Seventh Symphony,” *The Musical Quarterly* 21/3 (1935), 특히 256-264.

Grove, 1820-1900)의 『베토벤과 아홉 개의 교향곡』(*Beethoven and his Nine Symphonies*)에서도 7번 교향곡 피날레 악장의 주제가 베토벤이 편곡한 아일랜드 민요 ‘노라 크레이나’(Nora Creina, WoO 154, No. 8)의 반주에서 유래한 것이라는 의견이 발견된다.<sup>55)</sup> ‘노라 크레이나’와 7번 교향곡 피날레 악장 사이의 음악적 연관성은 비교적 자명하지만, 양자의 연관성은 파편적인 유사성을 넘어서는 수준에서도 논의될 수 있다. 1810년대 초반에 작곡된 7번 교향곡과 8번 교향곡에 나타나는 베토벤의 새로운 음악적 지향에 대해 설명하면서, 솔로몬은 두 교향곡이 “시간과 역사로부터 이탈하여 죽음의 운명과는 동떨어진 채로 축제의 파라다이스에 존재한다.”라고 말했다.<sup>56)</sup>

베토벤의 음악에서 민요와 예술음악 사이의 연관성은 훨씬 더 광범위하게 나타난다. 페라구토(Mark Ferraguto)는 “무지크(moujik[러시아 농민]) 풍의 베토벤: ‘라주모프스키’ 현악4중주의 러시아성과 현학적 양식”(Beethoven *à la moujik*: Russianness and Learned Style in the “Razumovsky” String Quartets)의 서두에서 베토벤의 Op. 59에 나타나는 러시아적 요소와 관련하여 쏟아졌던 비난과 폄하의 논평을 나열했다.<sup>57)</sup> 페라구토는 그러한 비판의 근거였던 러시아 민속음악과 빈 고전주의 음악어법 사이의 이질적 관계가 실은 베토벤의 중요한 작곡 자원이었다고 주장하면서, Op. 59, No. 2의 트리오에 관해, “트리오에서 나타나는 고급 요소와 저급 요소의 충돌은 러시아성에 대한 패러디라기보다는 빈 양식에 대한 의식적 비판”이었다고 주장했고,<sup>58)</sup> 베토벤의 음악에 다양하게 나타나는 “저속한”(lowbrow) 요소의 미적 의미에 대해 설명하면서는 ≪‘디아벨리’ 변주곡≫의 “평범성”(ordinariness)이 “초기성과 후기

55) Travis, “Celtic Elements in Beethoven’s Seventh Symphony,” 256. 트래비스는 인용한 원문의 저자(Grove)와 저서명(*Beethoven and his Nine Symphonies*), 출판년도(1898)만을 255쪽의 각주 1에 표기했다. 원문의 출처는 George Grove, *Beethoven and His Nine Symphonies* (London: Novello and Company, Limited, 1896), 261. 그로브는 각주에 두 음악의 연관성에 대해 이야기한 사람이 아일랜드 작곡가 스탠포드(C. V. Stanford)임을 밝혔다.

56) Solomon, *Beethoven*, 276.

57) Mark Ferraguto, “Beethoven *à la moujik*: Russianness and Learned Style in the ‘Razumovsky’ String Quartets,” *Journal of the American Musicological Society* 67/1 (2014), 77-78.

58) Ferraguto, “Beethoven *à la moujik*,” 80.

성, 그리고 그 둘의 호환성”에 대해 생각해볼 기회를 준다는 솔로몬의 주장을 인용했다.<sup>59)</sup>

베토벤의 음악이 낯것과 고양된 것의 충돌과 혼용, 공존을 노출한다면 우리는 그것에 귀 기울일 것이다. 사실 그의 음악에서 그런 요소를 찾는 것은 어려운 일이 아니다. 그러나 그런 요소가 의미하는 것은 무엇일까? 우리는 그것을 경험하고 해석함으로써 스스로를 어떻게 변화시킬 수 있을까? 이런 질문에 대한 답을 얻기 위한 음악분석을 수행하면서, 필자는 “베토벤은 여전히 계몽주의, 고전주의, 귀족적 탁월성의 이념을 옹호했고, 이는 역사적 조건이 그것들을 시대착오적인 것으로 만든 후에도 지속되었다. 또한 그는 음악적 종합의 다수성에 대한 탐구를 멈추지 않고 오히려 확대했다.”<sup>60)</sup>라는 솔로몬의 진술을 늘 염두에 둘 것이다.

### III. 민요 편곡의 분석

1. 《20개의 아일랜드 노래》, WoO. 153, No. 9, ‘사랑하는 아가씨, 그대의 입술이 남겨놓은 입맞춤은’(The Kiss, Dear Maid, Thy Lip Has Left)

‘사랑하는 아가씨, 그대의 입술이 남겨놓은 입맞춤은’(이하 ‘입맞춤은’)의 가사는 바이런(George Gordon Byron, 1788-1824)이 쓴 시로, 1812년에 바이런의 유명한 장편 시인 『차일드 해럴드의 편력』(*Childe Harold's Pilgrimage*)과 함께 출판되었다.<sup>61)</sup> 바이런은 1813년에 이 시를 한 아일랜드 민요 선율에 붙이고자 한다는 톰슨의 제안에 동의했다.<sup>62)</sup> “사랑하는 아가씨, 그대의 입술이 남겨놓은 입맞춤은 다시 행복한 시간이 와서 이 선물을 당신에게 그대로 돌려

59) Ferraguto, “Beethoven *à la moujik*,” 91. 페라구토가 인용한 솔로몬의 의견은 Maynard Solomon, *Late Beethoven: Music, Thought, Imagination* (Berkeley: University of California Press, 1994), 21.

60) Solomon, *Beethoven*, 385.

61) Joseph Slater, “Byron’s Hebrew Melodies,” *Studies in Philology* 49/1 (1952), 77n6.

62) Cooper, *Beethoven’s Folksong Settings*, 70.

줄 때까지 내 입술을 떠나지 않을 것ियो.” 입맞춤의 교환을 매개로 하여 헤어짐의 순간과 사랑의 지속을 노래하는 바이런의 시는 영국 낭만주의의 사랑 관념이 내포하는 이중적인 “섬세함”(delicacy), 즉 “떨리는 마음으로 경험을 대하고 갈망하는 부드럽고 순수한 친진함”의 섬세함과 “두 연인을 모두 연관시키는, 나르시시즘적 유사성과 뒤엎힘”의 섬세함을 모두 담고 있다.<sup>63)</sup> 쿠퍼의 연구에 따르면, ‘입맞춤을’의 편곡 연대는 1812~1813년으로 추정된다.<sup>64)</sup>

〈악보 1〉 《20개의 아일랜드 노래》, WoO. 153, No. 9, ‘사랑하는 아가씨, 그대의 입술이 남겨놓은 입맞춤은’, 마디1-12<sup>65)</sup>

The image shows a musical score for a song. It includes staves for Violin, Violoncello, Gesang (Vocal), and Piano. The tempo is marked 'Andante amoroso e teneramente'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The lyrics are: 'The kiss, dear maid, thy lip has left, shall nev - er part from mine, till hap - pier hours re - store the gift un - taint - ed back to thine. Thy'. The score includes various musical notations such as dynamics (p, pp, ppp, cresc., decresc.), articulation (pizz., arco), and performance instructions (dolce).

63) Jean H. Hagstrum, “Eros and Psyche: Some Versions of Romantic Love and Delicacy,” *Critical Inquiry* 3/3 (1977), 527.

64) Cooper, *Beethoven's Folksong Settings*, 36. 쿠퍼의 번호 붙이기에 따르면, ‘입맞춤을’은 V/5이다. Cooper, *Beethoven's Folksong Settings*, 215.

65) ‘입맞춤은’의 악보(〈악보 1〉과 〈악보 3〉)는 다음의 악보를 사본한 것이다. 가사는 1절의 가사만 표기했다. Ludwig van Beethoven, *Ludwig van Beethovens Werke, Serie 24: Lieder mit Pianoforte, Violine und Violonell, Nr. 262* (Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1865), 23-24, [https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/f/f5/IMSLP59207-PMLP121474-Beethoven\\_Werke\\_Breitkopf\\_Serie\\_24\\_No\\_262\\_WoO\\_153.pdf](https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/f/f5/IMSLP59207-PMLP121474-Beethoven_Werke_Breitkopf_Serie_24_No_262_WoO_153.pdf) [2024년 2월 28일 접속].

‘입맞춤을’의 선율은 ‘대니 보이’(Danny Boy)를 연상시키는 감상적인 선율이다. <악보 2>에 표기된 사선을 통해 두 선율 사이의 유사성을 살펴볼 수 있다. ‘대니 보이’의 마디3, 둘째 박과 ‘입맞춤을’의 마디8, 첫 박에 등장하는 C4(^6)는 모두 서브도미넌트 화성(A♭장3화음)을 암시한다. 두 아일랜드 민요 선율 사이의 가족유사성의 일환으로서, 이 서브도미넌트는 서양 예술음악의 화성에 익숙한 필자에게 두 민요 선율의 ‘차이’에 대한 감각을 일깨운다. 마티유(W. A. Mathieu)는 배음의 원리에 따라 서브도미넌트가 잠재적으로 5도 위의 토닉을 생성할 수 있다는 사실 때문에 서브도미넌트를 “어머니”라고 불렀고, “5도 아래의 음은 보통 음(陰)의 성질을 가진 것으로 인식된다. 그것은 배음의 어머니들의 장(長)으로서, 반응적이고, 수용적이고, 달처럼 빛을 발하고, 당연하게도 여성적이다.”라고 말했다.<sup>66)</sup> 마티유의 표현에 내재된 본질주의적 젠더 이분법은 21세기의 관점에서 수용하기 어렵지만, 필자는 그럼에도 불구하고 이 두 민요 선율의 강한 서브도미넌트적 경향이 토닉과 도미넌트의 관계를 중심으로 구성된 생ker적(즉, 주류적) 조성 관념에 반(反)한다는 점에서 소위 음(陰)의 정서와 공명한다고 생각한다. 특히 ‘대니 보이’의 경우에는 마디2의 둘째 박에 D♭장3화음(즉, A♭장조의 서브도미넌트 화음)을 붙이고 셋째 박에 E♭장3화음을 붙여서 A♭: IV-V-I을 구성하여 서브도미넌트를 으뜸음화하는(즉, 강화하는) 화성 붙이기를 고려해볼 수 있을 것이다.

〈악보 2〉 ‘대니 보이’와 ‘입맞춤을’의 시작 선율



그러나 <악보 1>의 마디5-8에서 볼 수 있듯이, 베토벤은 ‘입맞춤을’의 성악

66) W. A. Mathieu, *Harmonic Experience: Tonal Harmony from its Natural Origins to its Modern Expression* (Rochester: Inner Traditions International, 1997), 44.

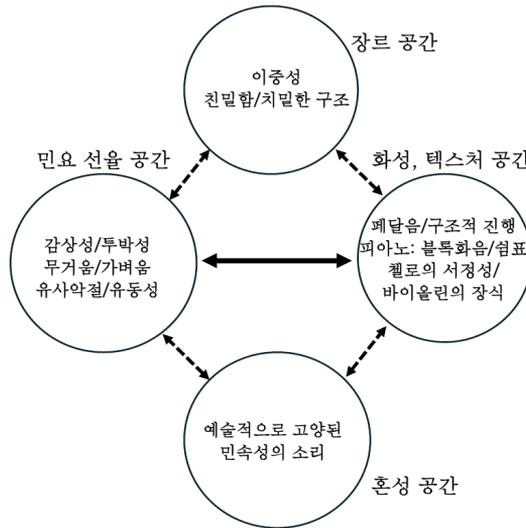
이 등장하는 첫 악구에서 으뜸음화를 피했고, 으뜸음 페달과 순차진행 위주의 성부진행을 통해 피아노 파트를 정적이면서도 다소 무미건조하게 작곡했다. 완전정격종지로 끝나는 후행악구(〈악보 1〉의 마디9-12)에는 V를 으뜸음화하는 마디6의  $V_3^4/V$ 가 베이스의 옥타브 하향도약을 통해 강조되면서 등장한다(마디 10). 즉, 베토벤의 화성은 확실히 악절의 구조적 측면을 강화한다. 그렇지만 첫 악구의 서브도미넌트 종지의 효과는 페라구토가 베토벤의 Op. 59, No. 1의 마지막 악장 재현부에서 서브도미넌트조로 등장하는 ‘러시아 테마’에 대해 이야기했던 “일시적 유예(respite)의 느낌”과 일맥상통한다.<sup>67)</sup> 베토벤은 첫 악구부터 딸림화음의 보조적 배치나 악구 모델(즉, 으뜸화음-딸림예비화음-딸림화음-으뜸화음의 연쇄)을 통해 I을 연장하여 작품의 조성적 토대를 안정적으로 구축하는 일반적인 전략을 회피함으로써 듣는 이로 하여금 이 민요 선율 첫 악구의 선율적 개성에 몰입할 수 있도록 했다.

최상성부에서 성악 선율을 부분적으로 중복하는 마디5-12의 피아노 음악은 톱슨이 원했던 대로 민요 선율을 포함하는 일과 선율의 화성적 구조를 구축하는 일 사이에서 분주하다. 이미 말했듯이 베토벤은 첫 악구의 화성을 다소 느슨하게 썼지만, 마디6의 으뜸음 페달 위에는 IV-V-I의 기능적 패시지가 구현되어 있다. 민요적 단순성을 훼손하지 않는 것과 조성음악 작품의 구조적 틀을 구축하는 것 사이에서 균형을 찾는 것이 이 편곡 작품의 중요한 작곡적 이슈로 파악된다. 표면적으로는 단순하고 평범해 보이는 마디5-12의 화성이 인상적인 것은 그것이 민요 선율의 감상적이면서도 다소 투박한 성질과 맞는 관계 때문이다. 첫 성악 악구는 명확한 도미넌트 요소의 부재로 인해 닳을 내리지 않은 것 같은 유동성을 가지지만, 섬세하게 계산된 조성적 토대 위에 있다. 8분음표와 쉼표로 구성된 피아노의 블록화음에도 무거움과 가벼움이 혼재한다. 선율의 개성을 배려하고 돋보이게 하면서도 선율을 구조적으로 보완하려는 이중적인 지향은 이 편곡 작품의 전체적인 텍스처에서 더욱 명확하게 드러난다. 바이올린, 첼로, 피아노는 모두 어느 하나가 다른 것을 중복하는 역할을 맡지 않는다. 마디5-12에서 바이올린은 피아노의 어택을 피하면서 낮은 음역의 가벼운 16분음표로 주로 피아노의 내성을 잔향처럼 반복하여 이 편곡에 친근한 장식적 차원을 제공한다.

67) Ferraguto, “Beethoven à la moujik,” 91.

첼로의 느슨하고 풍부한 음색은 시종일관 성악 선율을 중복하여 민요의 서정성을 강조한다. <그림 1>의 개념혼성네트워크(Conceptual Integration Network, CIN)에 이상의 내용이 좀 더 명확하게 표현되어 있다.<sup>68)</sup>

<그림 1> ‘입맞춤은’, 마디5-12의 CIN



이 민요 편곡의 전주는 첼로의 피치카토와 바이올린의 엇박 어택이 작품의 주도적 박자감을 형성하는 가운데 피아노의 모든 성부가 상향 유사진행하는 4성부 진행 이후 최상성부의 6도 도약으로 이어지는 인상적인 피아노 음악으로 시작된다(마디1). 민요 선율 시작 부분의 특징을 다소 과장하듯이 재현하는 마디1-2와 지극히 관습적인 화성진행을 수행하는 마디3-4는 이 편곡 작품의 민요적 기원과 조성음악(또는 예술음악)으로서의 지위를 모두 주장하는 이중의 임무를 수행한다고 할 수 있을 것이다. 특히 마디2의 E♭6에서 시작되는 E♭장조의 하행 스케일과 마디3의 B♭-G-A♭-F 멜로디는 마디4의 E♭에 도달할 때까지 2옥타브의 기악적 음역을 자유롭게 주행하면서 작품의 실내악적 측면을

68) 개념혼성네트워크의 음악학적 사용은 Lawrence Zbikowski, “Conceptual Blending, Creativity, and Music,” *Musicae Scientiae* 22/1 (2018), 특히 8-11 참조.

부각시킨다. 특히 마디2의 피아노 16분음표(F5-E♭5-D5-C5) 하행은 민요 선율과는 결이 다른, 이 편곡 작품의 기악적 연행성을 구성하는 요소이다.

마디13-16은 두 개의 악절로 구성되는 ‘입맞춤은’의 두 번째 악절의 선행악구를 이룬다. <악보 3>에서 볼 수 있듯이, 베토벤은 마디16의 성악 파트에 다소 갑작스러운 느낌의 카덴차를 넣었다. 마디13-16 역시 마디5-8과 마찬가지로 명확한 도미넌트가 없는 악구이다. 이 카덴차의 효과는 가정음악 연주의 친근한 맥락에서 구성되는 매력적인 파격일 수도 있고, 낭만주의적 역승고(逆崇高, umgekehrte Erhabene)일 수도 있을 것이다.<sup>69)</sup> 그러나 필자가 해석하기에는, (비록 민요 선율의 가사를 제대로 제공받지 못했던 베토벤의 의도에 포함 된 것은 아니겠지만<sup>70)</sup> 이 카덴차는 과잉과 일탈이라는 점에서 “다정하게 동등한 사랑을 보내는 그대의 마지막 시선이 볼 수 있을 것이오”라는 가사에 담긴, 헤어짐의 아쉬움 속에서 경험하는 상호적 사랑에 대한 연인의 기쁨에 찬 확신과 잘 어울린다. 이 악구의 마디13에서 마디15의 두 번째 박까지는 베이스와 민요 선율이 3도 병행을 이루는데, 이는 역시 낮을 내리지 않은 배와 같은 유동성을 구현하면서 가사의 “마지막 시선”(parting glance)이 의미하는 순간성에 대한 음악적 유사체를 형성한다.

<악보 3> ‘입맞춤은’, 마디13-16

The musical score for measures 13-16 of '입맞춤은' (Parting Glance) is presented in three systems. The top system contains the Violin I and Violin II parts. The middle system contains the vocal line with lyrics: "part - ing glance, which fond - ly beams, an c - qual love may see; - the". The bottom system contains the Piano accompaniment. Dynamics markings include 'cresc.' and 'p'.

69) 역승고에 대해서는 조현리, “승고와 역승고: 음악이론과 대중음악담론의 접점과 차이 연구,” 『음악이론포럼』 26/2 (2019), 특히 216. 230-232 참조.

70) Solomon, *Beethoven*, 388.

베토벤은 이 편곡 작품을 위해 비교적 화려한 후주(마디21-26)를 작곡했다. 짧은 음가의 사용과 도약 진행의 확대를 통해 활력을 강화한 후주는 전주에서는 순간적으로 나타났던 기악성과 공명하면서 이 민요 편곡 작품의 고양된 실내악적 연행성을 강조한다.

## 2. 《25개의 스코틀랜드 노래》, Op. 108, No. 2, ‘해질녘’(Sunset)

‘해질녘’의 가사는 스코틀랜드의 낭만주의 시인 스콧(Walter Scott, 1771-1832)의 시로, 톰슨은 1817년에 베토벤에게 이 곡으로 편곡될 스코틀랜드 민요 선율을 보냈지만 1818년까지 톰슨조차 시를 받지 못했고, 아마도 베토벤은 시에 대한 정보 없이 편곡을 진행했을 것으로 추측된다.<sup>71)</sup> ‘해질녘’의 민요 선율은 무척 친숙한데, 1993년에 발표된 캄피언(Jane Campion)의 영화 《피아노》(*The Piano*)에 등장하는 니만(Michael Nyman)의 피아노곡 ‘마음은 즐거움을 먼저 요구한다’(The Heart Asks Pleasure First) 역시 동일한 멜로디를 사용한 음악이다. 니만의 편곡에는 일관된 16분음표 리듬과 병행 10도가 부각되는 인상적인 간주가 있고, 민요 선율은 주로 기본위치(root position)의 3화음 아르페지오 반주와 함께 연주된다.<sup>72)</sup> ‘해질녘’이 포함된 《25개의 스코틀랜드 노래》는 1818년에 Op. 108로 출판되었다.<sup>73)</sup>

71) Cooper, *Beethoven's Folksong Settings*, 79.

72) Michael Nyman, “The Heart Asks Pleasure First / The Promise (Edit).” <https://www.youtube.com/watch?v=toOSHA7omUk> [2024년 2월 29일 접속].

73) Cooper, *Beethoven's Folksong Settings*, 51, 56.

〈악보 4〉 《25개의 스코틀랜드 노래》, Op. 108, No. 2, ‘해질녘’, 마디1-24<sup>74)</sup>

**Andante con molto espressione.**

pizz.

Violin

Violoncello

Gesang

Pianoforte

**Andante con molto espressione.**

arco  
cantabile

The sun up on the Weir-law hii, in Eit - rick's vale is sink - ing sweet; The

west-land wind is hush and still, the lake kies sleep-ing at my feet. Yet not the land-scape

pizz.

G<sub>4</sub>과 G<sub>5</sub>이 교차하는 이 작품의 민요 선율은 선법성을 강하게 발산한다. 쿠퍼는 이 작품의 선법이 에올리아 선법이라고 판단했지만,<sup>75)</sup> 이 작품의 선법

74) 다음의 악보를 사보한 것이다. Ludwig van Beethoven, *Ludwig van Beethovens Werke, Serie 24: Lieder mit Pianoforte, Violine und Violoncell, Nr. 257* (Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1864), 5-6, [https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/a/a8/IMSLP53078-PMLP98037-Beethoven\\_Werke\\_Breitkopf\\_Serie\\_24\\_No\\_257\\_Op\\_108.pdf](https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/a/a8/IMSLP53078-PMLP98037-Beethoven_Werke_Breitkopf_Serie_24_No_257_Op_108.pdf) [2024년 1월 19일 접속].

75) Cooper, *Beethoven's Folksong Settings*, 159.

성은 단순함과 미묘한 차이를 모두 포함하는 좀 더 복합적인 것이다. 비아몬테(Nicole Biamonte)는 “베토벤 민요 편곡의 선법성”(Modality in Beethoven’s Folk-song Settings)에서 ‘해질녘’의 음계 유형을 “A 에올리안(최소한의  $\hat{6}$ )”으로 규정했고, 화성은 “A단조/C장조”의 이중성을 갖는 것으로 파악했다.<sup>76)</sup> 톱슨에게 보낸 편지에서 베토벤은 “이 멜로디의 단순성, 성격, 본성을 고려한다면, 성공적으로 그렇게 하는 것[화음을 찾는 것이 당신이 생각하는 것만큼 나에게 언제나 쉬운 일은 아닙니다. 무한히 많은 화음을 찾을 수 있지만 단 하나의 화음만이 이 멜로디의 장르와 성격에 적합합니다.”라고 말했는데,<sup>77)</sup> 이는 이 편곡 작품의 화성을 결정하는 일이 단순히 선율의 선법을 파악하는 것 이상의 일임을 암시한다.

베토벤은 이 작품의 전주를 위해 감상적이고 향수어린 민요 선율과는 사뭇 다른 느낌의 음악을 작곡했다. 마디1-8의 피아노 음악은 마치 피아노 소나타의 1주제처럼 음악적 문장(sentence)를 형성한다. 마디1-2의 에올리아 선법과 마디3-10의 요니아 선법, 마디11-12의 에올리아 선법은 에올리아-요니아-요니아-에올리아의 회문형을 이루면서 이 작품의 선법적 유동성을 요약적으로 보여 준다. 마디5의 첫 박에 나타나는 피아노의 F6는 민요 선율과는 무관한 음으로, 마디5의 화성은 C: V<sub>7</sub>으로 만들면서 장조성을 명확하게 드러낸다. 마디6의 마지막 화음은 F: V<sub>2</sub><sup>4</sup>(C장단7화음)로서 마디7의 첫 박에 나타나는 F장3화음을 으뜸음화하는데, 이에 앞서 마디5의 G장단7화음은 이 C장단7화음을 으뜸음화한다. 즉, I(마디3-4)-V/V/IV(마디5-6)-V/IV(마디6)-IV-I<sub>4</sub><sup>6</sup>-V(마디7)-I(마디8)의 화성진행이 형성되면서 C장조(즉, C요니아)의 영역이 악구 모델에 따라 명확히 구획지어진다. 바이올린과 첼로의 피치카토 펼침화음은 피아노의 키 큰 블록화음에 비해 다소 싱긴 느낌이지만 일정한 틀을 한결같이 유지함으로써 작품의 리듬적 토대를 담당한다.

성악 선율이 등장한 후에도 G<sub>4</sub>의 페달(마디13-17)과 함께 나타나는 요니아의 ‘순간’은 작품의 지배적인 서정적 정서 내부에 작은 파문을 일으킨다. 베토벤

76) Biamonte, “Modality in Beethoven’s Folk-song Settings,” 36.

77) Emily Anderson (ed. and trans.), *The Letters of Beethoven* (London: Macmillan, 1961), Letter No. 892; Cooper, *Beethoven’s Folksong Settings*, 159에서 재인용.

은 에올리아 부분(마디13-14)의 선율은 첼로가 중복하도록 하고, 요니아 부분(마디15-16)은 바이올린이 중복하도록 함으로써 두 영역 사이의 경계를 강화했다. 장단의 교차가 만들어내는 명암의 변화는 “에트릭 계곡에 있는 위어드로 언덕 위 태양이 달콤하게 가라앉네.”라는 스콧의 가사에 내포된 역동성과 공명하면서, ‘해질녘’에 가사와 음악의 고양된 관계를 강조하는 예술가곡의 차원을 부여한다. 가사를 몰랐던 베토벤의 의도와는 무관하겠지만 말이다. 니만의 ‘마음은 즐거움을 먼저 요구한다’에서처럼 ‘해질녘’의 피아노 반주 역시 지속적인 16분음표와 페달을 통해 20세기 음악적 미니멀리즘의 패턴화된 음형과 단계화된 변화를 연상시키는 효과를 만들어낸다. 비아몬테는 베토벤의 민요 편곡에 종종 나타나는 “페달 포인트나 소규모 불협화음과 같은 원시주의적(primitivist) 기표”가 민요의 “본래적으로 민속적인 느낌”을 표상한다고 주장했지만,<sup>78)</sup> 필자에게 ‘해질녘’의 전체적인 사운드스케이프는 훨씬 더 현대적인 분위기를 발산한다.

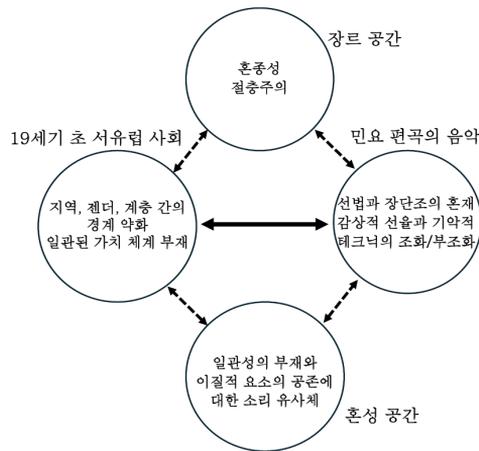
첫 악절의 후행악구를 이루는 마디18-21은 에올리아 선법(즉, 자연단음계)으로 시작하지만 마디20-21의 G#을 통해 명확한 A단조의 종지를 구성한다. 마디6과 마디22-23의 짧은 간주는 에코의 효과를 통해 각각 C요니아/C장조와 A단조의 선법성을 각인시킨다. 쉽게  $\wedge$ 3에게 종지음의 자리를 내어주어 요니아로 변하는 에올리아/자연단음계의 불안정한 체계성과 화성단음계의 통제된 체계성 사이의 횡단은 작품 전반을 뒷받침하는 음악적 긴장의 원천이 된다. 즉, 베토벤은 이 편곡 작품의 선법, 화성, 텍스처에 다양성, 역동성, 과감성을 더함으로써 높은 서정성으로 다가오는 민요 선율 자체에 잠재되어있는 집요하고 치밀한 갈망을 의식의 표면 위로 떠오르게 한다. 19세기 초의 젠더화된 서유럽 가정 음악의 맥락에서 볼 때, 베토벤의 예술음악적 디테일들은 음악 활동을 “여성처럼 나약하게 하는(effeminizing) 일”로 여겼던 시대에 “통속적인 살롱이나 응접실 음악”과 일정한 거리를 취하려는 남성들이 추구할 만한 “진지한 실내악”의 요소로서 작용했을 만하다.<sup>79)</sup> ‘해질녘’의 편곡을 관통하는 다원주의적 태도는 19세기 초의 사회적 변화와 함께 새롭게 부상한 절충주의적 경향을 반영하는 것이기도 하다. 보올러스라이커트(Christine Bolus-Reichert)는 『절충주의의 시대: 영국의 문학과 문화, 1815-1885』(*The Age of Eclecticism: Literature*

78) Biamonte, “Modality in Beethoven’s Folk-song Settings,” 63.

79) Lott, *The Social World of Nineteenth-Century Chamber Music*, 15.

*and Culture in Britain, 1815-1885*)에서, 영국에서는 “1830년에 이르러 절충주의는 공언되지 않은 공식적인 국가적 철학이 되었는데, 이는 그것이 강력하게 부상하는 중간 계층에게 공화주의와 이념, 가톨릭주의와 군주제의 대립을 감당할 실질적 절충안을 제공했기 때문이다.”<sup>80)</sup>라고 말했다. 흥미로운 편곡 작품으로서 ‘해질녘’이 노출하는 지역적, 젠더적, 계층적 혼종성 역시 19세기의 시대적 문제, 즉 “하나의 통치 방식이나 단일한 신념에 대해 결정할 수 없는 무능함”<sup>81)</sup>과 맞닿아 있다. <그림 2>의 CIN은 이 민요 편곡의 연행이 이루어졌던 당시의 사회적 환경과 이 민요 편곡의 음악이 통합되는 방식을 표상한다.

〈그림 2〉 ‘해질녘’의 CIN



‘해질녘’에서 베토벤의 음악은 선율을 강조하고, 리듬감을 유지하고, 성부진행의 대위적 균형에 신경 쓰고, 악기들 사이의 대화를 이끌고, 미세한 명암을 조절하고, 민요 선율 자체의 높은 서정성과 이질적인 기악적 요소들이 일으키는 긴장감을 공존시키느라 단 한 순간도 게으르지 않다. 매 순간 깨어 있는 음악의

80) Christine Bolus-Reichert, *The Age of Eclecticism: Literature and Culture in Britain, 1815-1885* (Columbus: The Ohio State University Press, 2009), 66.

81) Bolus-Reichert, *The Age of Eclecticism*, 72.

로서 ‘해질녘’은 서양음악사의 가장 친숙하면서도 이례적인 한 조각으로서 우리에게 베토벤의 ‘예술’에 대해 다시 생각해 볼 것을 요청한다.

#### IV. 맺음말: 대안담론으로서의 음악분석

베토벤의 브리튼 제도 민요 편곡의 수용을 둘러싼 미학적 관념에 대한 탐구와 민요 편곡에 대한 음악분석을 통해 필자가 이 글의 “머리말”에서 민요의 아이러니, 편곡의 아이러니, 베토벤의 아이러니라고 불렀던 세 개의 아이러니에 대한 관념이 얼마간이라도 변화했기를 바란다. 보편과 특수, 재현성과 자율성, 영웅과 인간 등의 이분법적 쌍을 이루는 두 개의 상관개념은 관념상 서로 대립적인 것 같지만 구체적인 현상 속에서는 둘이 아니라 하나임을 드러낸다. 음악을 세밀하고 구체적으로 다루는 음악분석은 다양한 음악적 디테일들을 관찰하고, 그것들이 역사적, 지역적으로 분화된 장르, 문법, 양식, 이념과 어떻게 대화했는지를 읽어낸다. 그러한 대화에 직접 근접해보지 않고서 그 대화의 수준을 판단할 수는 없는 일이다. 분석될 가치가 있는 음악과 없는 음악이 있는 것이 아니라 이미 분석된 음악과 아직 분석되지 않은 음악이 있을 뿐이다. 고착된 습관을 타개하는 방식을 ‘대안’이라고 부른다. 음악분석자가 ‘입맞춤은’이나 ‘해질녘’과 같은 주변화된 음악에 귀 기울이고, 그러한 음악에 깃든 인간적 의미에 진지하게 접근하는 한, 음악분석은 언제나 대안적일 것이다.

버넘(Scott Burnham)은 ‘영웅 양식’ 담론의 고전이라 할 『베토벤 영웅』(*Beethoven Hero*, 1995)의 마지막 문단에서 다음과 같이 썼다.

그러나 이제 이 행복한 속박의 시간을 끝내고 안락한 섬을 떠나 새로운 바람을 따라 항해를 시작하여 열린 바다의 위험한 약속과 마주할 시간이 되었다. 우리는 하나의 세계로서 ‘작품’을 보던 것을 멈추고 그 작품에 그려진 ‘세계’를 보아야 한다. 그런 후에야 우리는 이 탄성을 자아내는 유아론적 절정과 자아의 완성에도 불구하고 영웅 양식의 독특한 경험 자체를 넘어서는 훨씬 더 많은 것에 대해 말할 수 있을 정도로 우리가 음악과 상호작용했음을 확신할 수 있을 것이다. 세계의 넓이만큼 광대한 것으로서 인간의 정체성을 논할 수 있을 정도로 말이다.<sup>82)</sup>

베토벤과 같은 훌륭한 음악가들의 많은 작품들이 실로 “하나의 세계”를 이룬 만한 질서와 서사를 가지고 있다. 음악분석은 거침없이 그러한 “세계”를 탐구 하면서 하나의 독립적인 학문 분야로 성장했다. 그러나 어느 순간부터인가 음악분석이 특정 유형의 음악적 텍스트를 장악하는 분석자의 전문성과 탁월성을 전시하는 장이 되어버린 것 같기도 하다. 가장 새로운 체계와 가장 복잡한 구조를 규명하려는 분석자의 성급함이 그런 것과는 결이 다른 방식으로 존재해 온 무수한 음악적 내용에 그림자를 드리워놓지는 않았는지 되돌아볼 때이다. 베토벤은 아일랜드와 스코틀랜드 민요 편곡을 위해 진지한 노력을 기울였지만, 민속음악에도, 통속음악에도, 예술음악에도 속하기를 거부하는 이 독특한 편곡 작품들의 진정한 저자는 함께 음악을 만들고 음악을 통해 서로를 이해하고 격려하는 것을 중요하게 생각하는 공동체일 것이다. 베토벤의 민요 편곡에 대한 분석은 ‘작품’ 개념을 뒷받침하는 전능한 창조자로서의 저자성 관념을 해체하고, 공동체의 창조와 연행을 통해 발현되고 소통되는 횡단으로서의 음악을 조명한다. 그 공동체와 함께, 톰슨, 베토벤, 바이런, 스콧과 같은 당대의 지성이 각자의 역할을 다하여 이룩한 이 아름다운 레퍼토리에 대한 성찰을 통해 개인주의와 능력주의에 경도된 오늘날 음악적 공공성의 가치에 대해 재고할 수 있는 음악학적 장이 마련되기를 기대한다.

**한글검색어:** 음악분석, 대안담론, 음악이론, 베토벤, 민요, 편곡, 음악 정전

**영어검색어:** Music Analysis, Alternative Discourse, Music Theory, Beethoven, Folk Song, Arrangement, Musical Canon

---

82) Burnham, *Beethoven Hero*, 167-168.

## 참고문헌

- 강정원. “민속인(民俗人; Homo Folkloricus)과 탈식민주의.” 『한국민속학』 57 (2013): 141-176.
- 조미서. “상송 포펠레르: 음악, 정치, 그리고 구성된 민족 정체성.” 한양대학교 석사학위논문, 2023.
- 조현리. “승고와 역승고: 음악이론과 대중음악담론의 접점과 차이 연구.” 『음악이론포럼』 26/2 (2019): 215-250.
- 최병제. “독일 민요의 한국적 수용양상에 관한 연구.” 『세계문화비교연구』 17 (2006): 125-186.
- Biamonte, Nicole. “Modality in Beethoven’s Folksong Settings.” *Beethoven Forum* 13/1 (2006): 28-63.
- Bolus-Reichert, Christine. *The Age of Eclecticism: Literature and Culture in Britain, 1815-1885*. Columbus: The Ohio State University Press, 2009.
- Burnham, Scott. *Beethoven Hero*. Princeton: Princeton University Press, 1995.
- Caeyers, Jan. *Beethoven: A Life*. Translated by Brent Annable. Oakland: University of California Press, 2020.
- Coleman, Elizabeth Burns. “Aboriginal Painting: Identity and Authenticity.” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 59/4 (2001): 385-402.
- Cook, Nicholas. “The Other Beethoven: Heroism, the Canon, and the Works of 1813-14.” *19th-Century Music* 27/1 (2003): 3-24.
- Cooper, Barry. *Beethoven’s Folksong Settings: Chronology, Sources, Style*. New York: Oxford University Press, 1994.
- Daverio, John. “Manner, Tone, and Tendency in Beethoven’s Chamber Music for Strings.” In *The Cambridge Companion to Beethoven*. Edited by Glenn Stanley, 147-164. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

- DeNora, Tia. *Beethoven and the Construction of Genius: Musical Politics in Vienna, 1792-1803*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1995.
- Farrell, Margaret O'Sullivan (Ed.). *Beethoven's Irish Songs Revisited*. Oxford: Peter Lang, 2019.
- Felber, Rudolf. "Schumann's Place in German Song." Translated by Arthur Mendel. *The Musical Quarterly* 26/3 (1940): 340-354.
- Ferraguto, Mark, "Beethoven *à la moujik*: Russianness and Learned Style in the 'Razumovsky' String Quartets." *Journal of the American Musicological Society* 67/1 (2014): 77-124.
- Grove, George. *Beethoven and His Nine Symphonies*. London: Novello and Company, Limited, 1896.
- Hafstein, Valdimar Tr. "The Politics of Origins: Collective Creation Revisited." *The Journal of American Folklore* 117/465 (2004): 300-315.
- Hagstrum, Jean H. "Eros and Psyche: Some Versions of Romantic Love and Delicacy." *Critical Inquiry* 3/3 (1977): 521-542.
- Herder, Johann Gottfried and Philip Bohlman. *Song Loves the Masses: Herder on Music and Nationalism*. Oakland: University of California Press, 2017.
- Jones, Rhys. "Beethoven and the Sound of Revolution in Vienna, 1792-1814." *The Historical Journal* 57/4 (2014): 947-971.
- Kealiinohomoku, Joann W. "folk dance." *Encyclopedia Britannica*, November 21, 2023, <https://www.britannica.com/art/folk-dance> [2024년 1월 11일 접속].
- Kerman, Joseph. "An die ferne Geliebte." In *Beethoven Studies*. Edited by Alan Tyson, 123-157. New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1973.
- Lee, Hee Seung. "The 'Beethoven Folksong Project' in the Reception of Beethoven and his Music." Ph.D. Dissertation, University of North Texas, 2006.

- Lott, Marie Sumner. *The Social Worlds of Nineteenth-Century Chamber Music: Composers, Consumers, Communities*. Champaign: University of Illinois Press, 2015.
- Mathieu, W. A. *Harmonic Experience: Tonal Harmony from its Natural Origins to its Modern Expression*. Rochester: Inner Traditions International, 1997.
- Newman, William S. "The Beethoven Mystique in Romantic Art, Literature, and Music." *The Musical Quarterly* 69/3 (1983): 354-387.
- Norberg, Jakob. "German Literary Studies and the Nation." *The German Quarterly* 91/1 (2018): 1-17.
- November, Nancy. *The Age of Musical Arrangements in Europe, 1780-1830*. Cambridge: Cambridge University Press, 2023.
- Porter, James. "Convergence, Divergence, and Dialectic in Folksong Paradigms: Critical Directions for Transatlantic Scholarship." *The Journal of American Folklore* 106/419 (1993): 61-98.
- Slater, Joseph. "Byron's Hebrew Melodies." *Studies in Philology* 49/1 (1952): 75-94.
- Solomon, Maynard. *Beethoven*. Second Revised Edition. New York: Schirmer Trade Books, 1998.
- Szendy, Peter. *Listen: A History of Our Ears*. Translated by Charlotte Mandell. New York: Fordham University Press, 2008.
- Travis, James. "Celtic Elements in Beethoven's Seventh Symphony." *The Musical Quarterly* 21/3 (1935): 255-265.
- Vazsonyi, Nicholas. "Marketing German Identity: Richard Wagner's 'Enterprise'." *German Studies Review* 28/2 (2005): 327-346.
- Zbikowski, Lawrence. "Conceptual Blending, Creativity, and Music." *Musicae Scientiae* 22/1 (2018): 6-23.

## 약보

- Beethoven, Ludwig van. *Ludwig van Beethovens Werke, Serie 24: Lieder mit Pianoforte, Violine und Violoncell, Nr. 257*. Leipzig: Breitkopf

und Härtel, 1864, [https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/a/a8/IMSLP53078-PMLP98037-Beethoven\\_Werke\\_Breitkopf\\_Serie\\_24\\_No\\_257\\_Op\\_108.pdf](https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/a/a8/IMSLP53078-PMLP98037-Beethoven_Werke_Breitkopf_Serie_24_No_257_Op_108.pdf) [2024년 1월 19일 접속].

\_\_\_\_\_. *Ludwig van Beethovens Werke, Serie 24: Lieder mit Pianoforte, Violine und Violonell, Nr. 262*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1865. [https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/f/f5/IMSLP59207-PMLP121474-Beethoven\\_Werke\\_Breitkopf\\_Serie\\_24\\_No\\_262\\_WoO\\_153.pdf](https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/f/f5/IMSLP59207-PMLP121474-Beethoven_Werke_Breitkopf_Serie_24_No_262_WoO_153.pdf) [2024년 2월 28일 접속].

### 인터넷 자료

Nyman, Michael. "The Heart Asks Pleasure First / The Promise (Edit)," <https://www.youtube.com/watch?v=toOShA7omUk> [2024년 2월 29일 접속].

국문초록

대안담론으로서의 음악분석:  
베토벤의 아일랜드와 스코틀랜드 민요 편곡 다시 듣기

조 현 리

이 연구는 베토벤의 브리튼 제도 민요 편곡과 음악분석의 상호작용을 활성화하여 음악분석의 새로운 지향을 구체적으로 제시하기 위한 연구이다. 베토벤이 피아노, 바이올린, 첼로의 반주가 있는 연주용 악보로 새롭게 구성한 아일랜드와 스코틀랜드 민요는 서양음악사의 대표적인 정전적 작곡가가 편곡의 방식으로 외국의 비정전적 장르의 음악에 기여했다는 점에서 이례적인 레퍼토리로 간주되고, 예술음악의 주변에 머무르면서 주로 정전적 작품의 구조와 형식에 몰두해온 음악분석과 다양한 충돌을 일으킨다. 이 연구는 민요, 편곡, 베토벤에 대한 기존의 학문적 관념들을 비판적으로 검토하고, 연행과 횡단으로서 존재하면서 협업과 수정, 재편집을 통해 역동적으로 변화하는 음악에 대한 분석적 접근이 획득해야 할 지향과 초점을 탐구한다. 또한 음악분석을 통해, 이 편곡 작품들의 지닌 차이를 정당하게 수용할 수 있는 구체적인 사례를 마련한다.

Abstract

Music Analysis as an Alternative Discourse:  
Re-hearing Beethoven's Irish and  
Scottish Folk Song Settings

Cho, Hyunree

This paper aims to activate the interaction between Beethoven's British folk song settings and the discipline of music analysis in order to present a new direction for music analysis. The Irish and Scottish folk songs arranged by Beethoven as songs with piano, violin, and cello accompaniment are unique in that they are uncanonic pieces of music arranged by one of the most canonical composers in the history of Western music, who is also a German composer. These folk song settings resides in the periphery of art music, challenging the discourse of music analysis that has focused on the form and structure of canonic works of music. The paper will review academic preconceptions regarding folk songs, arrangements, and Beethoven. It will also explore which kind of orientation and focus should be adopted for an analytical approach to music that exists as performance and as traversing. By analyzing the folk song settings, the paper will also provide cases of music analysis that adequately accommodate the differences in such pieces of music.

[논문투고일: 2024. 02. 29]

[논문심사일: 2024. 03. 18]

[게재확정일: 2024. 03. 22]