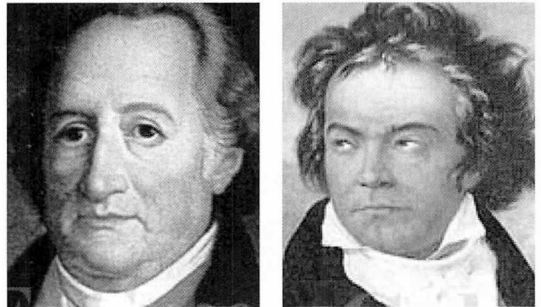
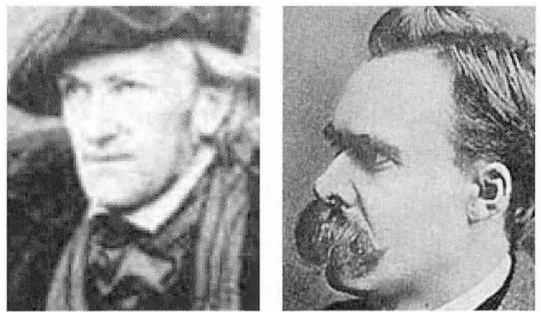


음의 우주에서 마주쳤던 천재적 예술가들

음의 거장들을 둘러싼 만남과 이별



음악의 대가와 만난 예술가들은 아름다운 선율 속에서 고갈된 상상력을 회복했다. 사진은 왼쪽 왼쪽부터 시계방향으로 바그너, 니체, 베토벤, 피테.

음악의 거장 곁에 유난히 예술가들이 많이 모인 까닭은 무엇일까? 음악이 가장 자유로운 예술이기 때문이 아닐까? 음악에서는 즐거거나 운율의 규칙성 때문에 직관적 상상력이 짓눌리는 일이 없을 테니 말이다. 삶에 지치고, 하찮은 것들이 영혼을 옥죄릴 때 아름다운 선율 곁으로 다가온 예술가들은 힘과 용기를 얻고 다시 자신의 자리로 돌아갔다.

예술사를 들여다보면 이채로운 현상이 눈에 띄는데, 예술가들이 유난히 음악가를 중심으로 모였다는 점이다. 그 까닭은 무엇일까? 음악이 가장 자유로운 예술이기 때문이 아닐까? 음악에서는 즐거거나 운율의 규칙성 때문에 직관적 상상력이 속박받는 일이 없을 테니 말이다. 하찮은 일상에 지치고 고갈된 상상력으로 괴로워할 때 예술가들은 아름다운 선율 곁으로 다가와 힘과 용기를 얻고 다시 자신의 자리로 돌아갔다.

세기의 만남 '니체 대 바그너'

동서양을 막론하고 음악이 예술로 대접받은 것은 그리 오랜 일이 아니다. 음악이론을 중흥하는 《순수음악미학》(피터 키비, 장호연 외, 이론과실천)을 펴보면 17세기까지만 해도 음악은 “마치 포도주가 사람을 취하게 하는 자극인 것처럼 음악 또한 즐거움을 일으키는 자극” 정도로 인식됐음을 알 수 있다. 이는 당대 철학계를 주름잡았던 데카르트가 한 말인데, 오늘날 시각에서는 소박한 정리지만 음악이 곧 즐거움이라는 생각은 그 전시대와 선을 긋는 파격이었다. 음악이 귀족들의 사랑방에서 청중들이 모인 극장으로 뛰쳐나오기 시작한 것은 18세기에 접어들어서다. 음악이 비록 비재현적인 예술이긴 하지만, 그 비재현성이라는 표층 아래에 좀더 심층적인 재현적 층이 존재한다는 주장이 나오면서, 많은 이들이 음악의 형식미를 궁극해하기 시작했고, 이것은 음악미학의 본격 개막을 알리는 선언이었다. 음악가(사실 이 명칭도 그리 오래되지 않았다)들이 철학자나 문필가와 서로 동등한 입장에서 대화를 나누기 시작한 것도 물론 이때부터다.

“철학자 이외의 사람은 아마 바그너 없어도 지낼 수 있을 것이다. 그러나 철학자들은 마음대로 바그너 없이 지낼 수 없다.”

니체는 오페라의 거장 바그너의 중요성을 이렇게 표현했다. 그에게 바그너는 애증의 대상이다. 니체는 흠모하는 마음으로 바그너를 만났지만, 떠나보낼 때는 이미 그를 멀리하고 있었다. 니체의 마지막 저술 《니체 대 바그너》(김대경, 청하)를 보면 바그너에 대한 니체의 애증이 잘 드러난다. 니체는 바그너가 “고통받고 억압되고 탄압받는 영혼의 세계에서 음조들을 이끌어내고, 그 말없는 불행에 언어를 부여하는 데에는 다른 어떤 예술가보다 노련한 음악가”라고 평한다. “그는 모든 작은 것에 대한 거장이다. 모든 것이 찼막하고 가끔가다가 한 박자 정도만 길어지는 자기 고유의 걸작을 빚어내는 것이다” “바그너는 깊이 고통받은 자다. 나는 바그너가 음악 속에 ‘자기 자신’을 침투시킨 모든 부분에 있어서 바그너에게 감탄한다”고 솔직히 털어놓는다.

하지만 이런 감탄도 잠시, 니체는 바그너의 음악을 감상하기 위해 신경안정제를 복용해야 할 정도로 바그너와 낯설어지기 시작했다. 바그너가 청중들을 바보로 만들었기 때문이다. 음악과 극을 단지 정서표현의 수단으로밖에 생각하지 않는, 게다가 그 안에 편협한 자민족 우월주의를 숨긴 바그너의 오페라에서, 발작적인 도덕적 황홀경을 제공받은 대중들은 자신의 권리, 감수성, 용기를 모두 버린 채 바그너 추종자가 돼버렸기 때문이다. 1876년 여름, 니체는 바그너에게 내적으로 결별했으며, 이후 바그너를 비판한 《바그너의 경우》를 펴냈다. 니체는 바그너라는 어두운 터널을 통과한 뒤에야 근대음악이 본질적으로 내포한 낭만주의적 염세주의와 퇴폐주의를 온전히 파악할 수 있었다.

서로 경원했던 베토벤과 피테

피테와 베토벤은 서로 인정했지만 친해질 수는 없었다. 로맹 롤

랑이 쓴 베토벤 전기 《베토벤의 생애》(이휘영, 문예출판사)를 보자. 베토벤은 1812년 보헤미아의 온천지 테플리츠에서 괴테를 만났다. 베토벤은 마침 그들 앞에서 마주 오던 대공부부에게 땅에 닿도록 허리를 굽히는 괴테의 모습에서 구차함을 느낀다. 반면 괴테는 위대한 예술가를 알아모시라는 듯 교만하게 뒷짐진 베토벤의 모습을 불쾌하게 바라봤다. 이 만남 후 괴테는 베토벤에 대해 일언반구의 표현도 입에 담은 적이 없다. 하지만 멘델스존이 남긴 편지를 보면 베토벤의 〈제5번교향곡〉을 들던 괴테가 “그것 참 굉장하군, 맹랑한데. 집이 막 무너져 내릴 것 같지 않는가” 하며 내뱉었다고 한다. 이미 노쇠한 예술의 대가였던, 웬만한 충격에는 미동도 없었던 괴테조차 “급작스런 콘트라베이스의 거창한 용솟음” 앞에서는 공포를 느낄 수밖에 없었다.

《음악과 문학》(장 오브리 외, 편집부, 삼호출판사)을 보면 19세기 프랑스 사교계를 드나든 예술가들의 행적을 좇을 수 있다. 살아생전 이미 만인의 추앙을 받았던 베토벤을 감히 평가절하한 예술가가 있었으니 바로 들라크루아다. 그는 베토벤의 음율에 현혹되지 않고, 그 불완전하고 불쾌하며 거친 면을 분별할 줄 알았다. “나는 베토벤의 두 서곡과 모차르트의 〈마적〉 서곡을 비교해봤다. 후자는 예술과 천재가 완전히 융합된 균형감이 풍부했지만, 전자에는 어쩔지 세련되지 않은 기괴한 영감만이 있을 뿐이다”고 들라크루아는 말한다. 이는 그가 모차르트를 천상의 음악가로 추앙했기 때문에 어쩔 수 없는 현상이었다는 분석도 있다. 오늘날에도 모차르트와 베토벤을 동시에 사랑하는 것은 쉽지 않다. 아무튼 들라크루아의 이런 맺고 끊음은 바그너의 〈니벨룽겐의 반지〉를 듣고 “불행하지만 모든 가극은 권태롭다”고 말한 데서도 확인할 수 있다.

프랑스인들은 좀처럼 새로운 예술을 받아들이려 하지 않지만, 한번 매혹된 작품에는 끝까지 충실을 지킨다. 스탕달이 그랬다. 스탕달과 루시니의 만남은 많은 이야기를 들려주는데, 스탕달은 평생 루시니를 연구했으면서도, 결코 완벽하다는 찬사를 바치지 못했다. 왜 그랬을까.

“루시니는 평범한 사람들을 황홀경에 빠뜨리기 위해 태어난 것 같다. 우수(憂愁)는 모차르트보다 많이 모자라고 희극을 통한 감동에서는 치마로자에 미치지 못한다. 하지만 생채(生彩), 신속, 신랄함 및 그것을 통한 효과에서는 누구보다 뛰어나다.”

이것이 《루시니전》을 써서 자신의 유명작에서보다 훨씬 많은 돈을 벌어들인 스탕달이 루시니에게 내린 최후의 평가다. “루시니는 베토벤이 느낀 것처럼 문명의 목을 조르는 힘도, 그 욕망도 느끼지 않고, 운명을 손가락으로 타고 있었을 뿐”이었다. 그런데 흥미로운 것은 마치 편지를 쓰듯 가극을 썼던 루시니에게서 스탕달이 “적잖게 자신을 발견하고, 초조함 속에서 그를 미워했다”는 사실이다. 《루시니전》의 기본 관점은 일종의 “나르시시적 자아탐색과 돌아봄”이었던 것이다.

극작가 스트린드베리는 유독 베토벤의 음악만 나오면 감탄했는

데, 그 이유가 좀 유별나다. 그는 베토벤의 음악보다는 그의 삶에서 짙은 동지애를 느꼈다. 그들은 모두 ‘역경’이라고 하는 썩어빠진 빵을 평생 먹었다. 소년시대를 가난과 불행에 허덕였고, 한번도 평안한 가정생활을 맛보지 못했지만, 그런 가정을 꾸리는 것이 이 두 예술가의 공통된 꿈이었다. 스트린드베리는 베토벤의 음악에서 “정신적 저상(沮喪)과 그 회복, 운명과의 장대한 투쟁의 기록”, 베토벤에게만 붙어다니던 고뇌, 무시, 질병, 폭풍우, 투쟁을 잘 알아챈 것이다.

음악이 없었다면 발자크의 대표작 《인간희극》은 그토록 생동감 넘치는 장면을 만들 수 없었을 것이다. 음악을 “정열과 이성의 투쟁”으로 인식한 그는 두 상이한 성향이 변증법으로 승화된 지점에서 안식을 얻었다. 특히 그는 많은 작곡가들을 옮겨다니면서 “개성에 미치는 음악의 다종다양한 반응을 포착해” 《인간희극》 속에 등장하는 수많은 군상들의 성격을 창조했다. 발자크가 가장 아낀 음악가는 감바라다. 그의 환상적인 가극에서 발자크는 “새로운 예술에 주고 싶다고 생각했던 모든 조건을 발견한 놀라움”에 휩싸였다.

아도르노에게 영감 준 쇠베르크

음악사와 철학사가 겹치는 부분에서 아도르노와 쇠베르크의 만남을 빼놓을 수 없다. 아우슈비츠

에 대한 유명한 경구에서도 알 수 있듯, 아도르노에게 예술은 문명사의 타락 과정을 무의식적으로 서술하는 심급이다. 그는 “타락한 계몽에 몰입하는 것이 아니라 그것을 비판함으로써, 진보를 실천하는 음악”을 주장했다. 그에게 중요한 것은 음악의 역사적·윤리적 정당성이었다. 1920~30년대의 아도르노는 이를 실천하는 음악적 소재의 가능성을 쇠베르크의 12음 음악 속에서 발견한다. 그는 쇠베르크를 통해 문명의 파국이 어떻게 순음악적 구조를 경색되게 만드는지 남김없이 분석했으며, “비합리적인 것으로 린치당하지 않으면서, 동시에 수수께끼처럼 홀로 존재하고, 인간과 사회를 연결시키는 예술로서의 음악”을 추구했다.

《괴델, 에셔, 바흐(전2권)》(더글러스 호프스태터, 박여성, 까치)는 전혀 연결될 것 같지 않은 서로 다른 시대의 음악가, 화가, 수학자가 한 뛰어난 과학자의 손에서 행복하게 만나는 모습을 보여준다. 바흐의 카논음계와 계단을 그린 에셔의 그림 모두 처음 출발한 곳으로 되돌아오는 이상한 고리현상을 보이는데, 지은이는 이를 괴델의 ‘불완전성의 정리’와 연결시켜 고찰한다.

많은 예술가들이 음악의 목초지에서 풀을 뜯고 우유를 받아 마셨다. 완고한 사상가들과 거만한 문필가들도 음악의 문을 통해서 나오면 그들의 글에서는 이성과 논리에 억눌린 미세한 삶의 균열들이 되살아나곤 했다. 반면, 음악가들은 전혀 영향이 없었다고는 못해도, 자신을 흠모하는 예술가들에게 성실하지 못했다는 느낌도 준다. 니체에게 자신의 기분을 맞춰주기만을 원했던 바그너가 그랬다. —강성민 기자