creative commons

COMMONS DEED

저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:

저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.

비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.

변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 이용허락규약(Legal Code)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

Disclaimer

dCollection

음악석사 학위논문

숭고미(崇高美)의 관점으로 본 브루크너(A. Bruckner) 《8번 교향곡》 연구

2023년 2월

서울대학교 대학원

음악과 이론·음악학 전공

정 은 지

숭고미(崇高美)의 관점으로 본 브루크너(A. Bruckner) 《8번 교향곡》 연구

지도교수 오 희 숙

이 논문을 음악석사 학위논문으로 제출함
2022년 12월

서울대학교 대학원
음악과 이론·음악학 전공
정 은 지

정은지의 음악석사 학위논문을 인준함
2023년 1월

위 원 장 서 정 은 (인)

부위원장 이 혜 진 (인)

위 원 오 희 숙 (인)

국 문 초 록

안톤 브루크너(Joseph Anton Bruckner, 1824-1896)는 독일 후기 낭만주의 교향곡으로 대표되는 작곡가 중 한 사람으로, 공식적으로 총 9곡의 교향곡을 발표했다. 그 가운데 《8번 교향곡》은 브루크너가 4악장으로 완결시킨 마지막 교향곡으로, 장대한 길이와 편성, 장엄함이 돋보이는 기념비적인 작품이다. 이러한 《8번 교향곡》은 격렬한 감정적 반응을 불러일으키고, 전통적인 미의 관념을 넘어서는 숭고미의 관점으로 연구되었다. 하지만 기존의 연구들은 《8번 교향곡》 전체를 보기보다 부분적으로 숭고의 순간을 논하며 단편적으로 다루었고, 추상적으로 숭고미를 논하거나 개별적인 특징을 중심으로 언급하였다. 기존의 연구에서는 어떠한 숭고미를 논하고 있는지 명확하게 이해하기 어렵고, 음악 예제의 부재로 구체적인 음악 작품에 나타나는 양식과 미학을 연결 짓기 어려운 점이 있었다. 이에 본 연구는 브루크너《8번 교향곡》은 어떤 숭고미를 보여주고 있는가? 다양한 숭고미의 개념 중에서 《8번 교향곡》을 관통하는 숭고미란 무엇인가? 라는 질문을 가지고 작품을 내·외적으로 고찰하였다.

먼저는 작품 분석을 통해 1악장에서 4악장까지의 음악적 특징을 파악해 보았다. 제1악장은 3개의 주제가 있는 소나타 형식으로, 불확실하고 모호한 조성이 특징이다. 정점의 순간에 강한 불협화음이 등장하고, 거대한 다이내믹이 강렬함을 극대화시킨다. 제2악장 스케르초는 전통적인 3부 형식으로, 독일인 미헬 모티브를 비롯한 특징적인 두 개의 모티브가 스케르초 전체를 이끌어나간다. 제3악장 아다지오는 방대한 차원의 소나타 형식으로, 화성이 끊임없이 방랑하는 모습을 보인다. 점차 에너지가 상승하면서 최종적인 정점을 향해가는 특징이 있다. 제4악장은 3개의 주제가 있는 소나타 형식으로, 도입부의 강력한 금관 팡파르가 특징이다. 또한 제1악장과 마찬가지로 정점의 순간에 강한 불협화음이 등장하지만, 길고 느리게 진행되는 코다에서 확고한 으뜸화음이 의기양양하게 승리에 찬 소리로 울려 퍼지게 된다.

이러한 음악 분석을 토대로 세 가지 유형의 숭고미를 도출하였다. 첫 번째는 '정점에서 폭발하는 비장숭고미'이다. 이 유형은 버크로 대표되는

물리적인 속성에 초점을 맞춘 유형으로 거대함, 힘, 위력과 비극, 고통, 강렬한 파토스에 초점을 맞춘 숭고미이다. 비극적인 느낌은 특히 정점에서 폭발하는 불협화음에서 극대화된다. 두 번째는 '고양의 숭고미'이다. 이 유형은 롱기누스가 말하는 기쁨과 의기양양한 고양, 환희가 잘 드러나며, 니체가 말하는 디오니소스적 황홀경에 빠져들게 되는 숭고미이다. 특히 제4악장의 긴 코다에서 가장 극명하게 발견할 수 있다. 세 번째는 '초월과 관조의 숭고미'이다. 이 유형은 보다 정신적인 속성에 초점을 맞춘 숭고미로, 힘과 위력에 압도당하는 것이 아니라 물리적인 자연과 감정마저 초월하여 모든 것을 내려다보고 관조한다는 숭고미이다. 칸트와 쇼펜하우어로 대표되는 이 숭고미는 고요하게 진행되는 제3악장 코다와 종교적인 코랄을 통해 초월의 상태에 들어가게 해주며, 내면의 정신을 다시 알아차리게 할 수 있다.

이처럼 브루크너 《8번 교향곡》의 미적 가치는 전통적인 아름다움을 넘어서서 경악과 놀라움을 통해 영혼을 압도하고, 거대한 힘과 에너지를 통해 고양감을 들게 하며, 때로는 관조적인 초월감마저 이르게 하는 숭고미에 있다고 할 수 있을 것이다.

주요어 : 안톤 브루크너, 교향곡, 《8번 교향곡》, 숭고미, 숭고, 버크, 롱기누스

학 번 : 2020-29733

목 차

Ⅰ. 서 론 ····· 1

Ⅱ. 이론적 배경 ····· 5
1. 선행연구 고찰 ····· 5
2. 숭고미의 개념 ····· 15
1) 숭고미의 기원과 역사적 변천 ····· 15
2) 음악적 숭고미 ····· 25

Ⅲ. 작품 연구 ····· 34
1. 작품 배경 및 개요 ····· 34
1) 작곡 배경 ····· 34
2) 개정 작업 ····· 37
3) 출판과 초연 ····· 39
4) 판본 문제 ····· 40
2. 악장별 접근 ····· 43
1) 제1악장 ····· 43
2) 제2악장 ····· 59
3) 제3악장 ····· 66
4) 제4악장 ····· 82
5) 표제적 내용 ····· 97

Ⅳ. 미학적 연구 ····· 103
1. 정점에서 폭발하는 비장숭고미
(Das tragische Erhabene explodiert am Höhepunkt) ····· 104
2. 고양의 숭고미
(Das Erhabene der Erhöhung) ····· 116
3. 초월과 관조의 숭고미
(Das Erhabene der Transzendenz und der Kontemplation) ····· 121

Ⅴ. 결 론 ····· 127

참고문헌 ····· 131

Abstract ····· 138

표 목 차

[표 1] 《8번 교향곡》의 작곡 과정 ····· 36
[표 2] 악기 편성 ····· 43
[표 3] 제1악장의 형식 분석 ····· 44
[표 4] 제2악장의 형식 분석 ····· 60
[표 5] 제3악장의 형식 분석 ····· 67
[표 6] 라이히텐트리트의 제3악장 형식 구성 ····· 68
[표 7] 3개의 파동 ····· 77
[표 8] 제4악장의 형식 분석 ····· 83

그 림 목 차

[그림 1] 코스트베트의 제3악장 형식 구성 ····· 68
[그림 2] 정점 상승을 표현한 도식 ····· 110

악 보 목 차

[악보 1] 제1악장 제1주제의 (a), (b)모티브 ····· 45
[악보 2] 근원 모티브(germ motive) 혹은 근원 리듬 ····· 45
[악보 3] 제1주제의 (c)모티브 ····· 46
[악보 4] 제1주제의 클라이맥스 ····· 47
[악보 5] 제2주제의 시작 ····· 48
[악보 6] 제3주제의 시작 ····· 49
[악보 7] 제시부의 클라이맥스 ····· 50

[악보 8] 발전부 도입부 ····· 52
[악보 9] 3도씩 상승하는 제2바이올린과 비올라 ····· 54
[악보 10] C장조의 정점 사이에 위치한 '도랑'과 호른의 붓점 리듬 ····· 55
[악보 11] 재현부 도입부 ····· 57
[악보 12] 스케르초 도입부의 (a), (b)모티브 ····· 61
[악보 13] 중간 파트(발전부 성격) 도입부 ····· 62
[악보 14] 스케르초 마지막 부분 ····· 64
[악보 15] 트리오 도입부 ····· 64
[악보 16] 제3악장 제1주제와 제1악장 제1주제 ····· 70
[악보 17] 슈베르트 《방랑자 환상곡》 제2악장 도입부 ··· 70
[악보 18] 제3악장 마디15-17 ····· 71
[악보 19] 제2주제(c) ····· 72
[악보 20] 제2주제(d)와 금관 코랄 ····· 73
[악보 21] 발전부의 정점과 c감화음 ····· 75
[악보 22] 발전부의 마지막 섹션 ····· 76
[악보 23] 재현부 도입부 ····· 78
[악보 24] 세 번째 파동의 클라이맥스 ····· 81
[악보 25] 제4악장 제1주제. 금관의 팡파르 ····· 84
[악보 26] 제4악장 제2주제. 현악의 코랄 ····· 86
[악보 27] 제4악장 제3주제. 현악의 4도 도약 음정 ····· 87
[악보 28] 마디159-166 ····· 88
[악보 29] 발전부 도입부: 현악-목관-금관의 코랄 주제 ···· 90
[악보 30] 코다 도입부 ····· 94
[악보 31] 전 악장 주제들의 결합 ····· 95
[악보 32] 코다의 구성 ····· 96
[악보 33] 트럼펫과 호른의 '죽음의 선포' ····· 100
[악보 34] 암울한 코다. '장례 종소리', '죽음의 시계' ····· 101

Ⅰ. 서 론

브루크너 《8번 교향곡》은 어떤 숭고미를 보여주고 있는가?

브루크너(Joseph Anton Bruckner, 1824-1896)는 독일 후기 낭만주의 교향곡으로 대표되는 작곡가 중 한 사람으로, 공식적으로 총 9곡의 교향곡을 발표했다.[1] 그 가운데 《8번 교향곡》은 브루크너가 63세(1887년)에 초판을 완성한 작품으로, 완전한 4악장으로 완결시킨 마지막 교향곡이다.[2] 거대한 편성, 장대한 길이를 가진 이 교향곡은 당대에 커다란 반향을 일으켰다. 브루크너의 옹호자들은 열광했고, 반대자들은 거부하고 비판했으며, 마찬가지로 오늘날에도 상이한 음악학적인 평가와 해석이 이루어지고 있다. 연구자는 바로 이 《8번 교향곡》에 주목했다. 이 작품의 거대한 편성으로부터 나오는 엄청난 사운드와 힘, 길이에 압도당했고, 여기서 거대한 힘에 짓눌리는 느낌, 혹은 벅차게 고양되는 인상을 받았기 때문이다. 이 음악적 힘은 과연 어디서 오는 것일까?

이 지점에서 연구자는 《8번 교향곡》이 '숭고미'(崇高美, das Erhabene)로 그 미적 가치를 평가받고 있다는 사실을 발견했다. 역사적으로 보자면, 브루크너의 제자였던 샬크(Josef Schalk)가 프로그램 노트를 숭고미와 연결지어 쓴 것으로 시작하여, 작곡가인 볼프(Hugo Wolf)는 제3악장에 관해 "가장 숭고한 순간"이라고 말하였고,[3] 미국의 브루크너 전기 작가인 엔젤(Gabriel Engel)은 '숭고함과 종교적인 황홀감'을 통해 이 교향곡을 평하였다.[4] 작곡가이자 작가인 아벤트로트(Walter

---

1) 9곡의 교향곡과 함께 브루크너는 《무효 교향곡》과 《0번 교향곡》을 작곡하였고, 이에 그는 총 11곡의 교향곡을 남겼다.

2) 브루크너는 끊임없는 작품의 수정과 개정 작업으로 유명한데, 《8번 교향곡》 역시 수차례 수정되어 '1887년판'(초판), '1890년판'(개정판), '1892년판'(샬크판) 등과 같은 여러 판본이 존재한다. 그 외에도 '하스판', '노박판' 등 편집자들이 편집한 버전이 존재한다. 판본에 관하여는 '작품 연구'에서 상세히 다룰 것이다.

3) Hugo Wolf, Benjamin M. Korstvedt, *Anton Bruckner: Symphony No.8* (United Kingdom: Cambridge University Press, 2014), 67에서 재인용.

Abendroth)는 제1악장에 관해 “심금을 울리는 숭고함”을 보인다고 하였다.[5]

더 나아가 브루크너 교향곡에 대한 많은 연구들 가운데, 부분적으로 숭고의 순간을 논한 연구들이 존재한다. 이러한 논의의 출발은 독일의 음악미학자인 할름(August Halm)과 쿠르트(Ernst Kurth)의 저술에서 찾을 수 있다. 할름과 쿠르트는 당시 부정적이었던 브루크너 수용을 긍정적인 방향으로 바꾼 연구자들로서, 이들은 브루크너 교향곡 전체를 분석하여, 브루크너 교향곡 연구에 초석을 놓았다. 특히 주목되는 것은 쿠르트의 경우 브루크너 교향곡 전반을 논하면서 ‘생성과 소멸’, ‘힘의 상승과 하강’, ‘분출과 해방’, ‘빛과 어두움’ 등의 개념과 함께 부분적인 숭고의 인상을 교향곡의 특성으로 논한 것이다.[6] 이러한 개념은 이후 브루크너 연구에 계속 인용되며 큰 영향을 미쳤다. 이는 라이히텐트리트(Hugo Leichtentritt)와 코스트베트(Benjamin M. Korstvedt)의 연구로 이어졌다.[7] 또한 독일에서 브루크너로 박사논문을 쓴 홍정진도 브루크너 교향곡 전반과 숭고미를 연결시켰다.[8]

이러한 맥락에서 연구자는 《8번 교향곡》에 나타나는 숭고미에 주목하였다. 이 교향곡이 발산하는 엄청난 에너지와 강렬함을 바로 숭고미로

---

4) Gabriel Engel, Korstvedt, 위의 책, 54에서 재인용.

5) Walter Abendroth, 홍정진, “안톤 브루크너의 중기 및 후기 교향곡에 나타난 정점 형성의 미학과 작곡기법적 특성,”『한국음악학회』32 (2004), 195에서 재인용.

6) Ernst Kurth, *Bruckner vol. 1-2* (Berlin: Max Hesse, 1925) 참고.

7) Hugo Leichtentritt, “Bruckner's Eighth Symphony” in *Musical Form* (Cambridge: Havard university press, 1951) 참고. Korstvedt, “The Adagio and the sublime,” in *Anton Bruckner: Symphony No.8,* 54-63 참고. 특히 코스트베트는 《8번 교향곡》을 분석적, 수용적, 정치적인 면 등으로 다각적으로 다루고 있다. 코스트베트의 저서는 본 논문에 가치 있는 연구 자료를 제공해주고 있다.

8) Jeong-jin Hong, “Analyse und Ästhetik der Steigerungsprozesse in der Symphonik Anton Bruckners,” vol.1-Ⅲ (Ph.D. Diss., Johann-Wolfgang-Goethe-Universität zu Frankfurt am Main, 2003) 참고. 홍정진은 박사논문으로 브루크너 교향곡 전곡을 다 분석하였는데, ‘상승’과 ‘정점형성’이라는 개념적 틀로 분석하였다. 이는 브루크너 교향곡들을 관통하는 흐름은 알 수 있지만 각 개별 교향곡의 고유한 특성을 알기 어렵다.

설명할 수 있으리라는 가능성을 발견했기 때문이다. 그러나 《8번 교향곡》에 대한 숭고미는 기존의 연구들에서 매우 단편적으로 다루어졌다. 즉 기존의 연구들은 브루크너 교향곡을 전체적으로 다루며 다소 추상적으로 숭고미를 논하거나, 개별적인 특징을 중심으로 언급하였다. 더욱이 이들의 연구에서는 어떤 유형의 숭고미를 의미하는지 명확하게 이해하기가 어려웠다. 숭고미의 경우 다양한 개념을 내포하고 있고, 역사적으로 의미적인 변화를 거치며 논의되어왔기에, 이 중에서 어떤 것에 초점을 맞추는지 명확하지 않았다. 즉 이러한 숭고미의 명확한 개념 설명 및 대상 설정 없이 피상적으로 이루어져 그 실체를 찾는 것이 어렵게 다가왔다. 특히 음악 분석과 악보 예제의 부재로 구체적인 음악 작품에 나타나는 양식과 미학을 연결시키는 것 역시 어려웠다.

이러한 선행연구와 한계점들을 바탕으로 연구자는 몇 가지 의문점들을 가지게 되었다. 브루크너 교향곡에서 나타나는 숭고미란 과연 어떤 것일까? 다양한 숭고미의 개념 중에 어떤 특성을 《8번 교향곡》에서 찾을 수 있을까? 즉 《8번 교향곡》을 관통하는 숭고미란 무엇일까? 연구자는 이 질문을 본 논문에서 풀어 보고자 한다.

본 논문은 다음과 같이 구성된다. 제2장 이론적 배경에서는 첫 번째로 지금까지 다루어졌던 브루크너 《8번 교향곡》에 대한 선행연구들이 어떠한 관점과 논의로 다루어졌는지 고찰할 것이다. 두 번째로 본 논문의 핵심이 될 숭고미란 무엇인지, 그 개념과 역사적 흐름을 살펴볼 것이며, 음악적 숭고미로 기존 연구들을 개관할 것이다. 제3장 본론에서는 작품 연구로 《8번 교향곡》의 작곡 배경과 작곡 과정, 악장별 분석을 할 것이다. 음악분석뿐 아니라 표제적 내용까지 함께 다룸으로써 《8번 교향곡》에서 논의되는 중요한 부분들을 살펴보고자 한다. 제4장 미학적 연구에서는 제3장 음악분석에서 이끌어낸 음악적 특징을 토대로 《8번 교향곡》 전체를 관통하는 숭고미의 양상을 고찰해 볼 것이다.

이러한 논의를 통해서 단편적으로 제시된 숭고미라는 관점을 통합하여 《8번 교향곡》이 구현하고 있는 브루크너적인 숭고미를 도출하고자 한다. 본 연구를 통해 압도적인 사운드와 맹렬한 위력으로 찬탄과 거부

라는 상반된 반응을 이끌어낸 《8번 교향곡》을 이해하고, 이 작품이 가진 미적인 의미에 한 발자국 더 다가설 수 있기를 기대한다.

Ⅱ. 이론적 배경

1. 선행연구 고찰

브루크너 《8번 교향곡》에 대한 연구는 분석적, 역사적, 미학적 연구를 비롯한 다양한 관점으로 이루어지고 있다. 이 장에서는 이러한 연구들이 어떤 흐름으로 진행되었고, 연구자마다 어떤 시각으로 작품을 바라보고 있는지에 대해 상세하게 고찰하고자 한다.

당대 브루크너 수용에 대해 부정적이었던 판도를 바꾼 것은 독일의 음악미학자인 할름(August Halm, 1869-1929)과 쿠르트(Ernst Kurth, 1886-1946)의 저술 덕분이라고 할 수 있다. 할름은 최초로 브루크너 교향곡 전체를 철저하게 분석했다. 그렇지만 각 번호의 작품별로 분석하기보다 악장별로 분석했기 때문에 《8번 교향곡》의 분석은 산재되어 있다. 또한 할름은 음악 교육을 어느 정도 받은 아마추어를 독자로 놓고 글을 전개했다고 하지만[9], 그 내용은 음악뿐 아니라 철학적인 기본지식을 필요로 한다. 따라서 할름은 당대 지식인을 대상으로 놓았음을 알 수 있다.

할름은 아이러니하게도 당대 브루크너의 가장 큰 적이었던 한슬릭의 미학적 방향을 계승하여 브루크너 교향곡을 옹호했다. 그는 브루크너를 "바흐 이후 처음으로 장엄한 스타일과 완벽한 숙달을 보이는 절대음악 작곡가"라고 말하며 대중이 베토벤의 그늘에 가려 브루크너의 진면목을 보지 못한다고 주장한다.[10] 그는 브루크너로 향하는 음악적 흐름을 설명하기 위해 음악사를 변증법적으로 보았는데, 정-반-합의 변증법적인 세

9) Lee. A. Rothfarb, *August Halm: A critical and creative life in music* (New York: University of Rochester Press, 2009), 111. 이 책은 다음의 할름의 저서를 영역한 것이다. August Halm, *Die Symphonie Anton Bruckners* (München: Georg Müller, 1914)

10) Rothfarb, 위의 글, 109.

단계를 각각의 '문화'라고 상정하였다. '제1 문화'(정)는 푸가로 대표되는 바흐, '제2 문화'(반)는 소나타로 대표되는 베토벤이며 이 둘을 종합한 합이 '제3 문화'인 브루크너의 교향곡이다.[11] 할름은 이처럼 브루크너를 바흐와 베토벤을 계승할 뿐 아니라 베토벤보다 높이 위치시키며 칭송하는데, 그는 언젠가 브루크너를 통해 음악 극작가들이나 표제음악가들이 뒷전으로 밀려날 것이라고 예상했다.[12] 그리고 브루크너를 "음악극의 적이자 정복자"[13]라고 말하며 바그너와의 연결성을 끊으며 절대음악의 계보를 잇고자 했다. 이와 같이 할름이 중요히 여긴 것은 음악적 내용이나 표제가 아니라 음악의 내적 본질로, 이는 음악 형식을 통해 드러나는 것이었다.[14] 여기서 말하는 음악 형식은 정적인 것이 아니라 역동적으로 드러나는 과정으로 음악에 내재한 에너지와 유기적인 요소의 진행과정이라고 할 수 있다.[15] 할름의 언어와 내용은 철학적인 내용이 가미된 만큼 즉각적으로 파악하기 어렵다. 하지만 표제적인 내용을 다루지 않기 때문에, 절대음악적인 관점을 가진 학자들은 할름의 연구를 바탕으로 연구를 진행하게 되었다.

쿠르트는 할름에게 많은 영향을 받았고, 할름의 에너지와 과정적 요소에 영향을 받아 마찬가지로 '역동성'(Dynamik)과 '과정'(Prozess)에 중요성을 부여했다. 쿠르트는 장대한 분량의 저서 『브루크너』(*Bruckner*)에서 브루크너 교향곡과 그 특징들을 곡별로 분석하고 있다. 《8번 교향곡》을 이해하기 위한 주요 개념들로는 형식의 역동성과 '파동 역동성'(Wellendynamik), '교향악적 파동'(die symphonische Welle)[16]이 있는데, 이러한 파동과 역동성 개념은 곡 분석의 전제가 되고 있기 때문에 짚어볼 필요가 있다.

쿠르트는 브루크너를 신비주의자로 보며 창조적인 긴장감(tension)이

---

11) 홍정수, 오희숙, 『음악미학』(서울: 음악세계, 1999), 276-277.
12) Rothfarb, *August Halm: A critical and creative life in music*, 109.
13) Rothfarb, 위의 글, 110.
14) 한독음악학회, 『음악미학텍스트』(부산: 세종출판사, 1998), 474.
15) 홍정수, 오희숙, 『음악미학』, 277.
16) Lee. A. Rothfarb, *Ernst Kurth: Selected writings* (New York: Cambridge University Press, 1991), 151.

음악을 만들어 간다고 평가하였다. 그는 브루크너의 음악을 역동적인 과정을 통해 만들어지는 것으로 보았다. '파동 역동성'은 파동의 시작과 소멸로 만들어지는 것으로, 드넓은 교향악적 공간을 형성시킨다. 모티브들도 역동적으로 변화하는데, 쿠르트는 브루크너가 어떻게 짧은 파편들로부터 거대한 연속성과 역동성의 논리를 쌓아나가는지 보여준다. 기본적인 교향악적 움직임들은 발전하는 '파동'들로 나타나며, 에너제틱한 사건들로 나타난다. 파동들은 가장 작은 구성요소일 수도 있고, 더욱 큰 파동으로 진행될 수도 있다. 이 파동들 안에서 개별적인 선율 라인 모티브들은 분리되지 않고 '유동성'을 드러낸다. 파동의 '생성과 소멸', '올라감과 내려감', 힘과 에너지의 '상승과 해방'이 중요한 개념이며 브루크너 교향곡을 관통하는 형식적 개념이다. 쿠르트는 위의 개념을 바탕으로 《8번 교향곡》을 악장 순서대로 다루며, 특히 주제 제시와 전개 과정을 상세하게 서술하였다. 분석은 상세하게 다루어지고 있지만 악보로 예시를 들기보다는 '빛과 어두움', '밝아짐과 흐려짐', '고양과 우울' 등의 묘사적인 언어를 사용하여 곡의 흐름을 묘사하거나, 청자에게 미치는 효과를 기술하고 있다.[17]

쿠르트와 비슷한 시기의 학자인 라이히텐트리트는 쿠르트의 분석을 음악적이라기보다는 철학적이고 미학적이라고 비판하며, 교향곡의 기술적이고 구조적인 특징을 분석하면서 쿠르트가 대답하지 못한 질문에 대답할 것이라 말한다.[18] 라이히텐트리트는 《8번 교향곡》을 가장 장엄한 교향곡 중 하나라고 말하며, 구조를 특히 세부적으로 철저히 탐구한다고 말하는 만큼 그의 분석은 한 눈에 파악되는 형식 분석과 악보 예가 들어가 있다. 연속적이고 끊이지 않는 쿠르트의 주제적 특징[19]과는 달리 라이히텐트리트는 주제를 세부적인 모티브 요소로 조각낸다. 그리고 그 모

17) 로스파브는 번역하면서 쿠르트의 원본에는 없던 악보 예시도 첨부하였다.
18) Leichtentritt, "Bruckner's Eighth Symphony" in *Musical Form,* 397. 하지만 이를 로스파브는 반박한다. 로스파브는 기술적 내용이 부족하다는 라이히텐트리트의 언급이 정당성이 없다고 말하며 오히려 라이히텐트리트의 분석보다 쿠르트의 분석이 지형적인 관찰을 능가한다고 말한다.
19) Rothfarb, *Ernst Kurth: Selected writings,* 152.

티브들이 전 악장에 걸쳐 어떻게 제시되고 발전되며 통합되는지를 심도 있게 보여준다.

라이히텐트리트의 《8번 교향곡》 분석은 이처럼 형식 분석과 악구 구성, 주제와 모티브 구성이 주를 이루며 비교적 '객관적'인 용어들로 서술되어 있다. 그렇기 때문에 곡의 전체적인 구성과 흐름을 파악하기 좋으나 악보 판본의 출처가 불분명하기 때문에 형식 구성과 오케스트레이션에는 주의를 필요로 하지만, 핵심적인 구성요소는 변하지 않기 때문에 참조하기에는 무리가 없다. 정신적이고 종교적인 면을 보았던 할름과 쿠르트와 마찬가지로 라이히텐트리트도 제4악장의 코다 이후 곡을 총정리하면서 '절망의 극복', '믿음으로의 정화,' '물질에 대한 영혼의 승리' 등과 같은 표현으로 정신적인 면을 강조하고 있다.[20]

같은 독일어권의 저명한 학자이지만 관점이 다른 플로로스(Constantin Floros)는 《8번 교향곡》을 다소 표제적으로 해석했다. 그는 작품과 작곡가를 분리시키는 절대음악적인 관점에 반대하며 브루크너가 쿠르트의 전통에 따라 절대음악 작곡가라고 여겨지는 것에 의문을 표한다. 브루크너의 음악은 시각적이고 감정적인 요소가 강하게 발달되어 있다고 보기 때문이다.[21] 그리고 "'감정'에서 분리된 어떤 19세기 음악이 있는가"라고 질문을 던지며 작곡가와 떨어져 독립적으로 존재하는 음악에 의문을 가진다.[22] 플로로스가 말하는 음악의 표제는 구체적인 줄거리나 내용이기보다 작곡가의 '지적 세계'뿐 아니라 '성격'의 반영이며, 브루크너의 경우에는 그의 '영성'과 '내적' 세계의 표현이다.[23]

이러한 관점에 따라 플로로스는 《8번 교향곡》의 주석과 해석적인 내용을 진실이라고 받아들인다.[24] 그는 브루크너가 '죽음', '두려움', '죽음

---

20) Leichtentritt, "Bruckner's Eighth Symphony" in *Musical Form,* 424.

21) Constantin Floros, *Anton Bruckner: The man and the work,* Trans. Ernest Bernhardt-Kabisch Ernest (Frankfurt am Main: Peter Lang, 2011), 97.

22) Floros, 위의 글, 98.

23) Floros, 위의 글, 98.

24) Floros, 위의 글, 144. 쿠르트는 이러한 해석적인 내용을 문자 그대로 받아들이지 않고 지휘자가 《8번 교향곡》의 공연을 할 수 있도록 도움을 주기

에 대한 공포'에 대한 연상과 상상력을 가지고 있으며 바그너의 《니벨룽겐의 반지》에 나오는 '죽음 선포 장면'(Todesverkündigung)에 깊은 인상을 받았다고 말한다. 이와 비슷하게 스케르초에 나오는 '독일인 미헬' 주제 역시 사회적, 정치적으로 해석한다. 그는 독일인의 특징인 '우직함', '고매함' 등을 담고 있는 '독일인 미헬'을 통해 독일의 승리, 더 나아가 브루크너가 자신의 예술의 궁극적인 승리를 희망했다고 해석한다.[25]

플로로스는 상세한 곡 분석을 하기보다 제1, 2악장의 표제적 내용을 찾는 데 중점을 두었고, 제3, 4악장은 별도로 다루지 않고 있다. 또한 영성이나 종교성을 중요시하는 만큼 별도의 장을 통해 다루고 있고, 지휘자들의 연주와 가치관 비교를 통해 《8번 교향곡》의 음악적인 특징들을 추가로 다루고 있다.

영미권의 학자인 코스트베트(Benjamin Korstvedt)는 『8번 교향곡』(Symphony no. 8)이라는 저서를 통해 《8번 교향곡》을 음악적인 내용뿐 아니라 역사적, 정치적, 수용적 측면을 방대하게 다루고 있다. 그는 할름과 쿠르트의 관점을 따라 《8번 교향곡》을 절대음악적으로 보지만, 표제적인 내용도 설명해놓음으로 표제적으로 해석될 가능성을 배제하지는 않았다. 그는 전 악장을 앞선 학자들보다 화성적으로 깊이 있게 분석하고 있으며, 전체 흐름을 살피면서도 중요한 음악적 사건들 위주로 묘사하고 있다. 특히 중요한 것은 제3악장을 통해 본 논문의 토대가 되는 숭고미를 보다 상세히 접목시켰다는 점이다. 할름과 쿠르트, 라이히텐트리트와 플로로스 역시 '고양'이나 '상승', '황홀감' 등의 숭고와 관련된 용어를 사용하고 있지만 코스트베트는 처음으로 숭고의 시대적 흐름과 철학자 개별로 뜻이 저마다 다른 숭고를 묘사했다.[26] 제3악장에 등장하는 숭고 개념은 숭고의 시초인 롱기누스로부터 시작하여 18세기 학자인 버크와 칸트, 19세기 학자인 쇼펜하우어의 숭고 개념이다. 코스트베트는 이를 악보 예시와 함께 비교적 상세하게 분석하고 있지만, 더욱 구체적인

위한 단순한 제안이라고 여겼다.

25) Floros, 위의 글, 147.

26) Korstvedt, "The Adagio and the sublime," in *Anton Bruckner: Symphony No.8,* 54-63 참고.

장면에 대한 궁금증도 함께 불러일으키고 있다. 코스트베트는 단순한 철학적인 논의로 마치는 것이 아니라 브루크너 당대 빈에서 숭고가 가지는 사회적인 의미도 논하고 있다. 그는 당시 주류였던 한슬릭의 미학과 브루크너 교향곡에 나타나는 숭고미를 비교하면서 《8번 교향곡》이 가지는 '새로움'과 '진보'로서의 역사적 의미를 사회적으로 풀어냈다.

마찬가지로 홍정진도 《8번 교향곡》을 비롯한 브루크너 교향곡들과 숭고미를 연결시키고 있다.[27] 그는 전기적 연구나 작곡가의 성격, 음악사적 상황을 배제하고 오로지 작품 분석을 통해 브루크너의 예술가적 창조성이나 음악사적인 업적, 브루크너 교향곡의 미를 연구하고자 하였다. 그는 일반적인 화성분석이나 일부분적인 분석으로는 브루크너 음악의 특징인 건축적인 면을 파악하기 어렵다고 하며, 건축에서 쓰이는 '전사 작업'을 통해 분석을 시도한다. 그는 전사 작업으로 《8번 교향곡》에 나타나는 '상승'과 '정점형성'의 과정, 건축구도를 시각적으로 보여주고 있다. 홍정진은 브루크너 교향곡 전반에 나타나는 숭고미를 '비장숭고미'(das tragische Erhabene), 혹은 '장엄숭고미'(das Erhabene)라고 칭하였는데, 이러한 개념들은 한슬릭의 형식적인 미를 초월하고 파괴하는 패러다임으로써 기능한다.[28]

홍정진은 박사논문을 통해 브루크너 전 교향곡을 위의 분석 작업으로 분석하였다. 그는 '숭고의 미학적 표현'으로서 '상승'을 중요한 개념으로 보며 브루크너 전 교향곡들을 상승 개념으로 곡을 분석한다. 홍정진의 연구에서 중요한 점은 '숭고한 표현의 구성'을 잘 정리해주고 있다는 점으로, 음악과 개념이 다양한 예시와 함께 제시된다. 하지만 시각화하여 보여준다는 목적으로 만들어진 전사 작업은 연구자가 보기에 시각적으로 쉽게 파악되지 않으며, 오히려 라이히텐트리트의 도식이 더욱 입체적이

---

27) Jeong-jin Hong, "Analyse und Ästhetik der Steigerungsprozesse in der Symphonik Anton Bruckners," 홍정진, "안톤 브루크너의 중기 및 후기 교향곡에 나타난 정점 형성의 미학과 작곡기법적 특성," 참고. 홍정진의 박사논문은 총 3권으로 구성되어 있다. 1권은 미학적인 측면, 2권은 작품 분석, 3권은 전사 작업의 도식으로 구성되어 있다.

28) 홍정진, 위의 글, 13.

고 직관적으로 파악된다고 여겨진다.[29]

숭고의 특징인 시공간을 초월한 듯한 느낌은 '시간성'이라는 주제로도 다루어질 수 있다. 크라우스(Joseph C. Kraus)는 크레이머(Jonathan Kramer)에게 영향을 받아 시간의 두 종류인 선형적 시간과 비선형적 시간으로 《8번 교향곡》을 분석한다. 선형적인 시간은 하나로 흐르기도 하지만 여러 방향들 중에서 하나로 흐르기도 한다. 그가 특히 중점을 두는 것은 비선형적인 시간 중에서도 수직적 시간으로, 시간의 흐름이 정지된 듯 느껴지는 특이한 정체 경험이다.[30] 크라우스는 이러한 선형적 시간과 비선형적인 시간을 음악적 흐름, 조성적 흐름, 모티브 분석을 통해 보여준다.

또한 크라우스는 여러 인지심리학자 등을 인용하며 불연속적인 패시지는 청자가 처리하기 어려운 많은 정보를 포함하기 때문에 인식된 시간이 실제보다 길 것이라고 가정하며, 《8번 교향곡》의 부분 부분의 시간이 주관적으로 다르게 느껴진다고 주장한다. 가장 주목할 부분은 제4악장에 등장하는 비선형적인 수직적 시간이다. 음악적으로 정체되어 생겨난 시간은 시간을 초월한 상태로 바꿔 말할 수 있는데, 일상적인 시간을 초월하여 '영원한 지금', '과거, 현재, 미래가 초월된 시간의 연속체'에 도달했다고 할 수 있다.[31] 크라우스는 이의 음악적 예를 제4악장의 코다에 등장하는 1-4악장 모티브의 통합을 들어 설명하는데, 1-4악장의 모티브가 동시에 나오면서 과거와 현재, 미래가 동시에 존재하며 시간의 흐름이 멈추고 수직적인 시간 경험을 할 수 있다는 것이다.

하지만 크라우스는 이러한 주장의 음악적 뒷받침이 부족할 수도 있다는 것을 알고 있기 때문에 프로그램과 브루크너의 종교적 신념도 부가적으로 설명한다. 그는 죽음과 '사후 변용'(transfiguration after death)의

---

29) Leichtentritt, "Bruckner's Eighth Symphony" in *Musical Form,* 385, 417. 라이히텐트리트의 도식은 제3장 작품 연구에서 다룰 예정이다.

30) Joseph C. Kraus, "Musical time in the Eighth Symphony" in *Perspectives on Anton Bruckner*, ed. Crawford Howie, Paul Hawkshaw and Timothy Jackson (New York: Routledge, 2001), 259.

31) Kraus, 위의 글, 266.

본질을 설명하며 “정화된 영혼이 구원을 받는 것, 전능자의 존재 앞에서 ‘영원한’(timeless) 행복의 상태가 되는 것”이라고 말한다.[32] 여기서 쓰인 ‘영원한’은 시간을 초월한 상태이며, 제1악장의 죽음을 넘어 제4악장에서 천국으로의 구원이라는 은유를 통해 제4악장 코다의 수직적 시간성의 경험을 뒷받침한다. 크라우스는 강력하게 주장하기보다 하나의 가능성으로서 제안한다. 또한 그는 크레이머의 시간성 개념과 《8번 교향곡》의 완벽한 일치를 보여주기보다 청자에게 《8번 교향곡》을 감상하는 또 다른 방법을 알려주는 것이라고 하며 이 곡의 풍부함과 미묘함을 다시 한번 강조하고 있다. 하지만 ‘정지된 듯한 시간’이나 ‘시간을 초월한 느낌’은 크라우스의 서두에 말했듯 숭고의 한 측면으로서 탐구할 가치가 있다고 여겨진다.

브루크너는 독실한 가톨릭 신자였기 때문에 지금까지 다뤘던 선행연구들에서도 종교적인 내용이 빠지지 않는다. 여기서 한 걸음 더 나아가 오로지 종교적인 시각으로 《8번 교향곡》을 다룬 연구들도 있다. 헤이시(Daniel J. Heisey)는 《8번 교향곡》이 본질적으로 영적이며 그 안에 신비와 신비주의가 내포되어 있다고 보며, 브루크너의 영적인 삶을 통해 무엇인가를 배울 수 있다고 본다.[33] 또한 사람들이 음악에 표현된 신비로운 경험을 어떻게 할 수 있냐는 질문에 스위스의 로마 가톨릭 신학자인 발타자르(Hans Urs von Balthasar)의 통찰력으로 답하려고 한다. 발타자르는 상승과 하강을 영적으로 해석하며 정화, 빛남, 통합의 기독교적인 영성의 길을 주장했는데, 헤이시는 이러한 아이디어를 토대로 《8번 교향곡》의 궤도를 각 악장별로 따라간다. 하지만 아다지오의 작곡 배경을 설명하는 부분 중 출처가 의심되는 부분[34]도 있기 때문에 모든 내용을 받아들이기보다 《8번 교향곡》의 주요 키워드인 ‘상승과 하강’, ‘밀물과 썰물’, ‘정화와 빛’ 등을 종교적인 개념을 통해 해석할 수도 있다는 가능성만 짚고 넘어가고자 한다.

---

32) Kraus, 위의 글, 267.
33) Daniel J, Heisey, “Mystery in Bruckner’s Eighth Symphony,” *Sacred Music* 142/4 (2015), 18-24 참고.
34) Heisey, 위의 글, 18.

마찬가지로 그린(David Greene) 역시 《8번 교향곡》을 종교적으로 본다. 그는 《8번 교향곡》을 들으며 종교적인 영성에 대해 궁금증이 생겼다고 하며 제1악장에서 제4악장으로의 흐름을 '연속성과 불연속성', '빛과 어둠', 음악을 청취자와 연결시키는 '능동적인 청취' 등의 개념으로 설명한다. 특히 중요한 것은 '빛과 어둠의 상호작용'이라는 부제에서도 알 수 있듯이 협화음적인 빛과 불협화음적인 어둠이 각 악장별로 어떻게 나타나는지이다. 또한 연속성과 불연속성의 갈등도 주로 다루는데, 결론은 빛과 어둠은 동시에 나타나고(all-at-onceness), 연속성과 비연속성은 동등하게 함께 있다(equiprimordiality).

그린은 음악적인 사건들을 영적인 사건으로 바꾸며 《8번 교향곡》을 통해 느껴지는 통합은 '최고의 충만함'으로 이끌어준다고 말한다. 또한 협화음과 불협화음이 동시에 나타나는 구간을 통해 '신의 계시는 어둡고 밝으며, 신성을 가림으로써 비춘다'라고 말하며 영적인 사건을 묘사하고 있다.[35] 그리고 《8번 교향곡》을 영적으로 듣게 해주는 것은 연구자의 신앙 때문이거나, 신이 그렇게 듣게 해줄 수 있다고 결론을 내리며 《8번 교향곡》 자체보다 영적인 면을 우선시 여긴다. 그린의 연구는 결론에 '감상'이라고도 말해놓았듯이 학술적이거나 학구적인 논문이라기보다 고백적인 에세이의 측면이 강하다. 하지만 '협화음과 불협화음의 함께 있음'과 '빛과 어둠' 각각을 고유한 것으로서 인정해 주는 것, '연속성과 비연속성의 병치', '숭고한 음악의 통합' 등의 중요한 개념을 제시하고 있기 때문에 연구할 가치와 의미가 있다고 여겨진다.

이렇게 1920년대의 할름으로부터 2017년의 그린의 연구를 마지막으로 선행연구를 고찰해 봄으로써 《8번 교향곡》 연구의 흐름과 내용을 파악해 보았다. 《8번 교향곡》은 역사적, 전기적 내용을 제외하고 음악분석적이나 미학적, 음악외적인 내용으로 연구가 진행되어왔다. 할름과 쿠르트는 모든 브루크너 연구의 기초가 되며, 이후 학자들은 할름과 쿠르트

35) David Greene, "Anton Bruckner's Eighth Symphony: An Interplay of Darkness and Light," *Spiritus: A Journal of Christian Spirituality* 17/2 (2017), 193.

를 직·간접적으로 인용하고 있었다.[36] 더 나아가 코스트베트와 홍정진은 숭고를 《8번 교향곡》의 특정 음악적 부분과 연결시키고 있었다. 이 외에도 '숭고'라는 속성을 직접 언급하진 않았지만 여러 연구들이 숭고의 속성을 보여주고 있다.

36) 연구자는 선행연구 고찰을 통해 최근까지의 선행연구 역시 할름과 쿠르트의 연구에 바탕을 두고 있음을 확인하였다. 따라서 연구자는 제3장 작품 연구와 제4장 미학적 연구에서 최근의 선행연구보다 브루크너 연구의 가장 근본이 되는 할름과 쿠르트를 주로 인용할 것이다. 또한 전체 악장을 형식적으로 분석한 라이히텐트리트의 연구도 토대로 삼을 것이다.

2. 숭고미의 개념

1) 숭고미의 기원과 역사적 변천

숭고(崇高, the sublime, das Erhabene)는 '높이', '상승'을 의미하는 그리스어 'ὑψος'(hypsos, 휩소스)로부터 유래한 단어로, '올라가는', '상승하는', '고양되는'이라는 뜻을 가지고 있다.[37] 라틴어 어원으로는 'sublīmis'(형용사)라고 하는데, 이 단어가 명사형인 'sublime'으로 변형되어 그리스어 'ὑψος'를 대신하게 되었다.[38] 또한 영어 'sublime', 프랑스어 'le sublime'도 파생시키게 되었다.[39] 이러한 숭고는 '숭고미'로 불리기도 하며 근대 이래 '미'(美, the Beauty, die Schönheit)의 하위범주에 종속되어 있다.[40]

하지만 '미'와 '숭고'는 별개의 범주로 이원적인 체계로 이루어져 있으며, 이질적인 원천을 가지고 있다. 미는 조화롭고 균형 잡힌 형식에 있으며, 이러한 형식을 순수하게 관조하는 것을 심미적 체험이라고 한다. 고대의 조형예술에서 나타나는 대칭과 비례가 미의 척도이며, 공간적 지각방식과 로고스적 사고방식에 토대를 두고 있다. 이러한 미에는 세계의 본질을 조화와 통일로 보는 '코스모스적' 세계관이 자리잡고 있으며, 이는 '아폴론적'인 것이라고 부를 수 있다. 반면에 숭고는 문학과 음악으로 나타나는 시간예술에 원천을 두고 있으며, 시간적 흐름의 생생한 체험과 파토스의 분출로 드러나게 된다. 파토스의 분출을 통해 공포와 전율, 기쁨과 환희를 동시에 체험하게 되며, 이는 카타르시스라고도 부를 수 있다. 숭고는 세계의 본질을 모순과 역설을 지닌 '카오스적'인 것으로 보며,

---

37) 김상현, "칸트『판단력비판』,"『철학사상』5/6 (서울대학교 철학사상연구소, 2005), 122.

38) 허효정, "과학으로 음악적 숭고를 규명하려면? : 음악인지과학의 숭고연구를 위한 인문학적 제안," 『서양음악학』22/2 (2019), 85.

39) 허효정은 '숭고'의 어원학적 변천을 상세하게 탐구하였다. 허효정, "1800년 전후 독일어권 음악담론에서 숭고개념의 형성과 음악정전," 17-22 참고.

40) 안성찬, 『숭고의 미학: 파괴와 혁신의 문화적 동력』, (서울: 유로서적, 2004), 20.

고통스러운 체험을 통해 오히려 초월적 희열에 도달하게 된다는 역설을 보여준다. 숭고의 체험 안에서는 파괴의 고통과 생성의 환희가 하나가 되어 나타나며, 이러한 체험을 '디오니소스적'인 것이라고 부를 수 있다.[41]

이러한 숭고의 기원은 고대 그리스로 거슬러 올라간다. 고대 그리스의 시인은 시 낭송을 하기 위해 신적인 영감에 사로잡히려 했는데, 신적인 영감에 사로잡힌 현상을 '탈아'(ekstasis)와 '영감'(enthusiasmus)이라고 부른다. 탈아를 통해 신적인 영감에 사로잡힌 시인은 신들의 지혜를 설파하게 되고, 이러한 체험은 청중들에게도 전이되어 청중도 비탄과 전율을 느끼게 된다. 비탄과 전율은 강렬한 파토스를 일으키게 되고, 청중들은 희열과 카타르시스를 느끼게 된다. 고대 그리스인들은 '영감에 사로잡힌 시인의 낭송에 의해 촉발되어 카타르시스로 끝맺게 되는 자아고양'의 체험을 '숭고'(hypsos)라고 불렀다. 이 숭고라는 단어는 '높이', '높음'이라는 본래의 뜻에서 '격정적으로 솟아오른 영혼의 고양'이라는 뜻으로 쓰이게 되었다.[42]

고대의 플라톤은 문학적 체험이 이성으로는 설명할 수 없는 비합리적인 성격을 가지고 있음을 잘 이해하였고, 그를 『이온』에서 '영감'이라는 단어를 통해 설명하였다. 영감은 인간의 이성적 지식인 '기예'(techne)와 대비되며 신적인 힘의 소산이 된다. 시인이 시를 지을 때 디오니소스적인 도취와 탈아의 상태에 빠져들게 되며, 청중 또한 시인을 통해 일상에서 경험할 수 없는 격렬한 환희와 분노 등의 파토스적인 체험을 하게 된다. 하지만 플라톤은 이러한 파토스는 파멸에 이르게 할 위험성을 가지고 있기 때문에, 로고스에 의해 제어되어야 한다고 하며 로고스와 파토스의 변증법적인 해결을 주장하였다.

아리스토텔레스는 플라톤의 영감설을 이어받아 카타르시스 개념을 『시학』에 등장시켰다. 카타르시스는 플라톤의 탈아 개념을 합리주의적으로 받아들인 것으로, 공포에서 희열로 이행하는 숭고의 심미적 체험을

41) 안성찬, 위의 글, 22-23.
42) 안성찬, 위의 글, 30-31.

보여준다. 카타르시스는 탄식을 토하게 하는 슬픔으로서의 '비탄'과 머리털이 곤두서고 소름이 돋게 하는 체험으로서의 '전율'의 감정과 함께 있으며, '정화' 혹은 '배설'이라는 뜻을 모두 가지고 있다.[43] 이러한 카타르시스는 숭고의 체험구조를 그대로 보여주는데, 이는 디오니소스적 체험의 내용과도 일치한다. 디오니소스적인 체험의 본질은 실존의 한계를 극한으로 몰고 감으로써 해방과 환희에 이르게 되는 탈아에 있으며, 비극적인 숙명의 파괴적 힘 앞에서 인간의 이성적 힘은 무력함을 드러내게 된다. 이성에게 묶여있던 인간 내면의 광기, 파토스가 풀려나 일상적 실존을 무너뜨리고, 이를 체험하는 관객은 해방과 고양을 느끼게 된다.[44]

즉 카타르시스는 극심한 고통에서 최상의 희열로, 현실의 부정에서 초월적 긍정으로 나아가는 디오니소스적 숭고의 체험을 그대로 재현하고 있다. 순수한 시간성을 본질로 갖는 파토스는 실존의 공간적 제약을 파열시키며, 파토스의 해방 속에 있는 관객은 망아적 자유와 도취의 황홀을 체험하게 되고, 비극의 경우 깊은 감동을 느끼게 된다. 여기에서 고통과 쾌락, 부정과 긍정, 차안(此岸)과 피안(彼岸)과 같은 모순들이 시간적 이행구조로서 체험되고, 이는 숭고의 체험이라고 부를 수 있다.[45]

숭고를 다룬 고대의 문헌 중 유일한 저술인 『숭고론』(Peri Hypsos, On the Sublime)은 1세기 경 성명미상의 그리스인 학자가 저술한 책이다. '디오니시우스 롱기누스'라는 이름이 사본에 적혀있지만 실존 인물인지를 확인할 수 없기 때문에 오늘날은 위(爲) 롱기누스(Pseudo-Longinus)라는 이름으로 부르거나 편의상 '롱기누스'로 부르고 있다. 『숭고론』은 수사학에 관한 저술로, '사람들을 감동시키는 숭고한 문체'에 관한 저술이다. 롱기누스는 모든 위대한 시인들과 웅변가들의 명성을 위대성과 숭고성에서 비롯된 것이라고 보며 그들의 파괴적인 힘을

---

43) Friedrich Nietzsche, 『비극의 탄생』, 박찬국 번역 (서울: 아카넷, 2007), 268. 비극이 주는 카타르시스의 효과를 논한 니체 역시 카타르시스를 '의학적 현상'인지 '도덕적 현상'인지 구별할 수 없는 '병리학적인 감정 발산'이라고 말하고 있다.

44) 안성찬, 『숭고의 미학: 파괴와 혁신의 문화적 동력』, 42-43.

45) 안성찬, 위의 글, 47-48.

통해 청자들은 탈아에 이르게 된다고 말한다.

> 그러나 시기적절한 숭고미의 타격은 번개와 같이 그 앞에 있는 모든 것을 다 박살내고, 한 번의 타격으로 연사의 강력한 힘이 드러난다.[46]

또한 롱기누스는 수사학적 결함을 지니지만 독창적이고 천재적인 작품과, 수사학적 규칙을 완벽하게 지키지만 평범한 작품을 비교하면서, 전자를 더욱 위대하다고 여기며 천품의 위대성을 옹호한다. 수사학적 규칙을 준수하여 외양이 매끈한 글은 정신과 내용이 빈약하며, 오히려 문체적 불균형과 결합된 위대한 정신이 더욱 최상의 가치를 갖게 된다는 것이다. 이를 통해 숭고의 본질이 기존의 외적 규범을 파괴하고 넘어서는 힘에 있다는 사실을 보여줄 수 있다. 이처럼 고정된 규범을 넘어서서 자유로운 개인의 정신을 추구하는 숭고의 전통은 수사적 기교보다는 '영감'과 '열정'에서 진정한 의미와 본질을 찾으려고 했다.[47]

그 후 롱기누스의 숭고론은 오랜 시간 역사 속에 묻혀있다가 근대 프랑스의 브왈로(Nicolas Boileau, 1636-1711)의 번역을 통해 다시 세간의 집중을 받게 된다. 하지만 이성적 논리와 고전적인 아름다움을 중요시 여겼던 프랑스에서는 숭고가 온전히 받아들여지기보다 미의 범주에 들어가게 되었다. 따라서 숭고는 '로고스에 인도된 파토스'로서 적나라한 고통과 거친 파토스는 통제되고 격리되게 되었다.[48]

숭고가 온전히 개화한 것은 구체적인 경험을 중시하는 영국에서 일어났다. 영국인들은 숭고한 대상을 무한한 자연, 즉 외경심을 일으키는 두려운 자연과 무한한 우주, 신에게서 찾았다. 지진이나 폭풍, 해일과 같은

---

46) Longinus, 『롱기누스의 숭고미 이론』, 김명복 번역 (서울: 연세대학교 출판부, 2002), 15. 해당 부분을 안성찬은 다음과 같이 번역하였다. "숭고는 (...) 번개처럼 모든 사물을 갈가리 찢어버리고 한순간에 웅변가의 모든 폭력적 힘을 보여준다." 안성찬, 위의 글, 54.

47) 안성찬, 위의 글, 60.

48) 안성찬, 위의 글, 75.

인간의 질서를 파괴하는 폭력적인 자연의 힘, 우주의 광대함과 같이 인간의 육체적, 정신적 능력으로는 감당할 수 없는 대상을 숭고함의 소재라고 보았고, 이를 형이상학적 감정으로 표현하려고 하였다. 프랑스와는 달리 과격한 파토스의 분출을 필수 요소로 보았기 때문에, 숭고는 고전주의 미학에서 벗어나 낭만주의 미학의 길을 열게 되었다.

롱기누스의 숭고개념을 알고 있었던 영국의 존 데니스(John Dennis)는 알프스 체험기록을 남겼는데, 거대하고 웅장한 알프스 산을 보며 "공포와 뒤섞인 황홀한 쾌락, 때로는 거의 절망과 뒤섞인 이상한 황홀"이라는 표현을 남겼다.[49] 데니스의 '이성을 잃게 하는 것', '혼합감정'이라는 숭고개념은 버크에게로 이어지게 된다. 버크(Edmund Burke)는 1757년에 『숭고와 미의 이념의 기원에 관한 철학적 탐구』를 통해 숭고와 미를 구분하고, 숭고한 감정을 일으키는 외적 대상과 마음속에서 일어나는 심리적 현상을 조사하고 탐구하려고 했다. 버크에 따르면 미와 숭고는 서로 다른 경험에서 유래하는 상이한 범주이다. 미는 질서, 조화, 명료함의 속성을 가지는 대상에서 경험되지만, 숭고는 무질서, 형식 없음, 불명료한 대상에서 촉발되는 강렬한 감정이다. 이 강렬한 감정에는 고통과 쾌락이 하나로 결합되어 있으며, 이러한 양가감정이 숭고의 근본특징이라는 것이 버크의 주장이다. 버크는 또한 미와 숭고의 경험을 불러일으키는 외적인 대상들의 속성을 자세하게 기술한다.

> **숭고한 대상**은 그 규모가 **방대**한 반면 아름다운 대상들은 비교적 작다. 아름다운 사물은 부드럽고 잘 다듬어져 있어야 하지만 **거대한 사물**은 **우툴두툴하고 다듬어져 있지 않다.** 아름다운 사물은 직선형이 아니지만 그것이 직선형이 아니라는 사실조차도 인식하기 어렵다. 반면 거대한 사물은 많은 경우 직선형이지만 직선형이 아닌 경우에는 그 사실이 뚜렷하게 드러난다. 아름다운 사물은 어둡고 모호해서는 안 되지만 거대한 사물은 **어둡고 음침**해야 한다. 아름다운 사물은 가볍고 섬세해야 하는 반면 거대한 사물은 **견고하고 육중**하기까지 해야 한다. 아름다움과 숭고는 이렇듯 매우 다른 성질을 지니고 있다. 하나는 **고통**에, 다른 하나는 즐거움에 근거하고 있다.[50]

49) 안성찬, 위의 글, 81-82.

이러한 버크의 거대한 것과 무한한 것은 칸트(Immanuel Kant)의 '수학적 숭고'(das mathematisch Erhabene)로, 엄청난 힘을 지닌 것은 칸트의 '역학적 숭고'(das dymanisch Erhabene)라는 개념으로 이어지게 된다. 버크의 또 다른 특징으로는 숭고한 대상으로부터의 영향을 생리학적으로 설명한다는 것과, 예술의 개념에서 현실적 유용성 또는 교훈성을 배제하고 있다는 점이다. 예술의 목적은 교훈적 유용성과는 관계가 없는 순수한 쾌락에 있다는 것이고, 이 역시 칸트에게로 이어지게 된다. 버크의 숭고 개념은 인간 정신의 자율적이고 능동적인 측면을 소홀히 하고, 숭고의 체험에서도 인간의 의지와 자율성은 배제하고 있다는 한계점이 있다.[51] 하지만 숭고의 체험과 인간의 의지의 종합, 인간의 의지와 이성에 대한 우위는 이후 칸트에게서 이루어지게 된다.

독일에서의 숭고의 수용은 여러 학파와 학자들을 거치게 되는데, 그중에서 중요한 학자는 보드머(Johann Jakob Bodmer)이다. 보드머는 비극적 숭고함이 불러일으키는 압도적이면서도 영혼을 고양시키는 감정을 '경탄'(Verwunderung)이라고 표현했다.[52] 또한 그는 "어떤 무한한 대상들을 목격하게 되면 우리는 유쾌한 경악에 빠져든다. 우리는 말문이 막히면서도 동시에 희열에 찬 고요함을 영혼 속에 느끼게 된다"라고 말하며[53] 숭고를 '혼합 감정'(Gemischtes Gefühl)으로 정의했고, 그 대상을 광대한 지평과 사막, 거대한 산맥과 바다 등으로 열거했다. 보드머는 자연에서 느껴지는 숭고를 통해 영국의 영향을 보여줄 뿐만 아니라 비극에서 그려지는 인물들에서도 숭고를 이끌어냈다.

이후 칸트는 『아름다움과 숭고함의 감정에 대한 고찰』(미와 숭고의 감정에 관한 관찰)에서 미와 숭고를 구분하고 심리적인 차원에서 다양하게 기술하고 있다.

---

50) Edmund Burke, 『숭고와 아름다움의 관념의 기원에 대한 철학적 탐구』, 김동훈 번역 (서울: 마티, 2019), 198.
51) 안성찬, 『숭고의 미학: 파괴와 혁신의 문화적 동력』, 89.
52) Johann Jakob Bodmer, 안성찬, 위의 글, 98에서 재인용.
53) Bodmer, 안성찬, 위의 글, 101에서 재인용.

> 구름 위로 솟아 오른 눈 덮인 봉우리의 **산악 풍경**이나, **성난 폭풍**에 관한 묘사, 혹은 밀턴의 **지옥에 대한 묘사**는 만족스러운 것이지만, 동시에 **소름 끼치는 공포**도 불러온다. 이와는 달리 꽃들로 가득한 들녘이나, 시냇물이 굽이쳐 흐르고 풀을 뜯는 가축들로 뒤덮인 계곡의 풍경, 또는 이상향(Elysion)에 관한 이야기나, 비너스의 허리띠에 관한 호메로스의 묘사 역시 기분 좋은 느낌을 불러오기는 하지만 또한 즐거움과 미소도 자아낸다.[54]

위의 글은 잘 정리된 체계라기보다 에세이에 가깝다. 이후 칸트는 『판단력비판』에서 미와 숭고를 독창적으로 정리하고 있다. 칸트는 버크에게 영향을 받았지만 그를 비판적으로 계승하기도 하였다. 그는 미와 숭고는 대상의 객관적 성질이 아니라 주체의 마음의 상태라는 것을 지적한다. 즉, 숭고는 대상 자체에 있는 것이 아니라 판단자의 주관적 상태에 대한 판단이라는 것이다. 또한 그는 자연의 어떠한 대상을 숭고하다고 부르는 것은 부당한 일이라고 말하며, 폭풍우가 몰아치는 대양을 숭고하다고 부를 수 없다고 말한다. 오히려 그것을 바라보는 정신, 초월적인 이성에서 숭고의 근원을 찾는다.

칸트는 숭고를 수학적 숭고와 역학적 숭고로 구분한다. 수학적 숭고는 '단적으로 큰 것' 즉 '절대적인 것, 비교할 수 없이 큰 것'을 의미한다. 이때 실제적인 크기라기보다 인간은 무한한 것, 절대적으로 큰 것의 이념을 지니고 있으며 이러한 것이 숭고하다는 것이다. "숭고는 그것을 단지 사유할 수 있다는 것만으로도 감관의 모든 척도를 초월하는 어떤 심의능력이 있다는 증거가 되는 것을 말한다."[55] 절대적 크기로서의 숭고의 체험은 갑자기 일상적 상상력을 넘어선 어떤 엄청난 광경을 보게 되었을 때 나타난다. 칸트는 그 예로 베드로 대성당에 처음 들어간 사람이 느끼는 경악과 당혹을 든다. 방문객의 상상력은 대성당의 광경 앞에서 위축

---

54) Immanuel Kant, 『아름다움과 숭고함의 감정에 관한 고찰』, 이재준 번역 (서울: 책세상, 2005) 15. 이재준이 번역한 '소름 끼치는 공포'를 안성찬은 '두려움이 뒤섞인'이라고 번역했다.

55) Immanuel Kant, 안성찬, 『숭고의 미학: 파괴와 혁신의 문화적 동력』, 127 에서 재인용.

과 외경을 동시에 느끼게 된다. 하지만 상상력은 스스로를 확장시키며 엄청난 대상을 직면하고 표상하려 하는데, 이때 느껴지는 것이 '고양'이다.

역학적 숭고는 힘(die Macht)과 권력(die Gewalt)에 관련된 것인데, 역학적 숭고는 '공포'(die Furcht)를 수반하는 쾌락이라는 점이 중요하다. 칸트는 역학적 숭고의 체험을 다음과 같이 말한다.

> 대담하게 높이 솟아 올라있는 **위협적인 절벽**, 번개와 우뢰를 몰고 다가오는 하늘 높이 피어있는 먹구름, **엄청난 파괴력**을 지닌 **화산**, 폐허를 남기고 지나가는 **태풍**, 파도가 치솟는 **끝없는 대양**, 힘차게 쏟아져 내리는 **폭포** 같은 것들은 그것들이 지니는 **위력**과 비교할 때 우리의 저항력은 무의미하고 사소한 것으로 만들어버린다. 그러나 우리가 **안전한 곳**에 있기만 하다면 그 광경은 두려우면 두려울수록 더욱 우리의 **마음을 매혹**한다.[56]

버크와의 차이점은 칸트가 자연 법칙을 넘어서는 인간 정신의 능동적 측면을 강조하고 있다는 점이다. 칸트는 이러한 대상들이 정신력을 고양시켜주며, 우리에게 자연의 절대적인 힘에 도전할 수 있는 용기를 불러일으킨다는 것을 알려준다며 객관적인 대상을 바라보는 주관적인 정신적 힘을 강조하고 있다. 칸트에 따르면 인간은 육체를 지닌 자연적 존재이면서 정신을 지닌 이성적 존재이다. 육체적 존재인 인간은 자연의 파괴력 앞에서는 미약한 존재이나, 이성적 존재로서의 인간은 자연의 무한성 자체를 '인식'함으로써 자연 전체보다 위대한 것을 자신 안에 지니고 있다. 즉 칸트는 자연의 위력 앞에 굴복하지 않고 스스로를 독립된 존재로 여긴다는 점에서 자연을 능가하는 우월성을 지닌다고 말한다.[57] 이러한 칸트의 논의는 '물리적인 객체'보다 우월한 '정신과 이성', 즉 육체의 산물인 감정을 초월한 '초감성적인 것'을 말하는 것이었다.[58]

---

56) Kant, 안성찬, 위의 글, 140-142에서 재인용.
57) Kant, 안성찬, 위의 글, 131에서 재인용.
58) 허효정, "1800년 전후 독일어권 음악담론에서 숭고개념의 형성과 음악정전," 111-122, 166 참고. 허효정은 칸트의 숭고를 '감각에서 이성으로의 고양'이라

이처럼 칸트를 통한 물리적 측면에 대한 정신적 측면의 강조는 18세기 중, 후반 이래로 숭고의 패러다임적인 변화를 가져왔다. 칸트 이후로는 숭고한 대상이 아니라 정서나 느낌에 주목하게 되었고, 대상이 주는 충격, 놀람, 공포와 같은 정서보다 초월, 관조, 명상과도 같은 정적인 정서에 초점을 맞추게 되었다.

> 진정한 숭고성은 오직 **판단자의 마음속**에서만 찾아지는 것일 뿐, 자연물의 판정이 그러한 마음 상태를 유발한다고 해서 자연물에서 찾아지는 것은 아니라는 사실이다.[59]

위와 같은 칸트의 말처럼 어떤 것을 크다고 부를 때, 즉 그것은 숭고하다고 부를 때, 그것의 척도는 오직 인간의 이념에서만 찾을 수 있다는 것이다.[60] 이처럼 18세기 중반 이후 숭고는 주체의 직관과 관조, 즉 대상을 바라보는 주관의 힘과 판단력이 물리적인 요소보다 우위에 있다고 여겨졌다.[61]

또한 칸트 이래로 나타난 변화로는, 독일 낭만주의와 관념론이 대두되며 칸트가 분리한 미와 숭고의 차이가 사라지게 되었다. 숭고가 미의 체계에 편입되면서 숭고와 미가 동일시되었고, 숭고는 숭고미로서 미의 하위분야로 들어가게 되었다. 또한 자연적 대상으로부터 인간의 정신, 더 나아가 역사철학적인 관점에서 숭고를 조명하는 방향도 나타났다.[62] 특히 미와 숭고의 동일시와, 관조와 명상에의 강조는 쇼펜하우어(Arthur Schopenhauer)로부터 잘 나타난다.

칸트의 개념을 이어받은 쇼펜하우어는『의지와 표상으로서의 세계』에서 숭고를 다루고 있다. 그는 비합리주의적인 의지(der Wille)의 형이

고 말하였다.

59) Kant, 『아름다움과 숭고함의 감정에 관한 고찰』, 13.

60) Immanuel Kant, 『판단력 비판』, 백종현 번역 (파주: 아카넷, 2017), 90.

61) 이지연, “18세기와 19세기의 음악에서의 숭고에 관한 연구,” (서울대학교 석사학위논문, 2008), 25-26.

62) 안성찬, 『숭고의 미학: 파괴와 혁신의 문화적 동력』, 144. 숭고의 역사철학적인 관점으로는 헤겔이 있다.

상학으로 나아가며 의지의 단절과 부정을 궁극적 목표로 삼고 있는데, 따라서 그는 의지의 분출보다는 오히려 의지를 초월한 미적 관조를 우위에 두었다. 쇼펜하우어는 대상 자체에서 숭고가 야기된다는 관점과 주관에서 숭고를 찾는 칸트의 관점을 모두 인정하며, 숭고의 단계와 계급을 설정하였다. 가장 최하위의 숭고는 무한하고 거대하며 예측할 수 없는 외적인 자연의 모습이다. 이러한 상황에서 인간은 자신의 의지를 포기해야 할 수밖에 없다. 이보다 한 단계 높은 숭고는 광포한 힘을 휘두르는 자연이며, 인간은 이때 더한 숭고감을 느끼지만 자연과의 갈등은 심화되게 된다. 그럼에도 불구하고 인간은 외적인 대상이 그저 인식 속의 표상일 뿐임을 알게 되고, 외부 개체보다 우월한 힘으로 바라보는 주체의 힘, 의지를 다시금 깨닫게 된다. 가장 최상위의 숭고는 시간과 공간의 틀을 초월하는 주관의 힘이다. 무한한 우주나 수천 년의 세월 속에서 인간은 미미한 존재이지만, 인간은 자신의 표상 속에 모든 세계가 들어가 있다는 것을 깨닫게 된다. 그때 인간은 주체의 개체성을 잃어버리며 세계와 합일하게 되고, 자신이 영원한 주관임을 깨닫게 될 수 있다.[63]

> 우리들은 어떤 의미에서, **세계와 하나**이기 때문에, 세계의 불가측성에 압도되어버리지 않고 **높여진다는 의식**으로 나타난다. (...) 이것이 **자기 자신의 개체를 초월**하는 것이며 **숭고감**인 것이다.[64]

이러한 의지의 초월은 관조와 명상을 통해 가능하다. 그러나 관조와 명상, 또는 평화의 상태는 18세기의 미에 해당하는 것이었다. 하지만 쇼펜하우어가 "숭고함에 대한 감각은 (...) 아름다움에 대한 감각과 동일하다"고 말한 바와 같이 그에게 이르게 되면 숭고와 미는 거의 구분되지 않으며, 대립적인 구분도 희미해지게 된다.[65] 이와 같이 고대의 롱기누스로부터 시작하여 19세기의 쇼펜하우어까지 숭고의 역사적 흐름을 살펴

---

63) 이지연, "18세기와 19세기의 음악에서의 숭고에 관한 연구," 37.
64) Arthur Schopenhauer, 『의지와 표상으로서의 세계』, 권기철 번역 (서울: 동서문화사, 2016), 265-266.
65) Schopenhauer, 위의 글, 253.

보았다. ‘높이’, ‘고양’이라는 뜻을 가진 숭고는 ‘미’와는 다른 뿌리로 시작한 것으로, 청중을 설득하는 강력한 힘이나 비극의 강렬한 파토스, 물리적인 자연으로부터 압도당하는 ‘위력’, ‘거대함’이라는 속성을 가지고 있다. 하지만 칸트와 쇼펜하우어 이래 물리적인 자연보다 우월한 정신에 초점을 두기 시작하며 본래 미의 속성이었던 ‘초월’, ‘관조’의 속성도 가지게 되었다. 이러한 결과로 숭고는 ‘미’의 한 속성으로 종속되었다. 따라서 본 논문에서도 ‘숭고’를 ‘숭고미’로서 광의(廣義)의 미 가운데 하나의 속성으로 여길 것이다.

2) 음악적 숭고미

숭고가 본격적으로 음악에 등장하기 시작한 것은 숭고에 대한 논의가 활발히 진행되던 근대 이후부터였다.[66] 음악에 적용되는 숭고는 주로 음악 담론에서 나타났는데, 비평가들은 숭고 개념을 이용하여 당대의 오라토리오나 교향곡을 설명하였다.[67] 비평가들이 인용한 숭고의 개념은 주로 버크의 개념이었다. 버크는 시각적인 대상이 중심이었던 숭고를 청각적인 면으로 더욱 심화시켰기 때문에, 비평가들은 당대의 음악과 연결지을 수 있는 숭고의 속성을 발견할 수 있었다. 버크가 말하는 숭고의 원천은 폭풍우나 천둥, 대포 소리, 군중의 외침과도 같이 청자를 압도하는 크고 센 소리였다.

---

66) David Beard and Kenneth Gloag, Musicology: The Key Concepts 2nd edition (New York: Routledge, 2016), 247., 허효정, “과학으로 음악적 숭고를 규명하려면? : 음악인지과학의 숭고연구를 위한 인문학적 제안,”『서양음악학』22/2 (2019), 65. 하지만 허효정은 고대 음악과 제의(祭儀)와의 관계를 통해 이미 태고부터 숭고의 씨앗을 품고 있다고 본다.

67) 음악 담론에서 숭고를 논한 한국의 연구는 다음과 같다. 이지연, “18세기와 19세기의 음악에서의 숭고에 관한 연구,” (서울대학교 석사학위논문, 2008), 허효정, “1800년 전후 독일어권 음악담론에서 숭고개념의 형성과 음악정전,” (서울대학교 박사학위논문, 2022). 허효정은 그 외에도 여러 학술논문을 통해 음악적 숭고를 다루었다.

> 엄청나게 **큰 소리**만으로도 인간의 **영혼을 압도**해버리고 행동을 멈추게 하며 그 영혼을 **공포**로 가득 채우기에 충분하다. 거대한 **폭포**나 미친 듯이 날뛰는 **폭풍우**, **천둥**이나 **대포**의 소리는 사람의 마음에 **공포심**을 불러일으킨다. (...) **군중의 외침**도 비슷한 효과를 자아낸다. 오직 그 **외침의 힘**만으로도 우리는 너무나 **깜짝 놀라 어리둥절**하게 된다. 이렇게 우리의 마음이 흔들려 허둥대게 되면 아무리 침착한 성격을 지닌 사람이라도 거기에 **압도**되어 군중과 함께 소리 지르고 함께 행동하지 않을 수 없게 된다.[68]

또한 버크는 소리의 갑작스러운 출현이나 사라짐 역시 청자에게 놀라움이나 당황스러움을 준다고 여겼고, 연속적인 소리도 비슷한 효과를 준다고 여겼다.

> 무시할 수 없는 힘을 지닌 소리가 **갑작스럽게 시작되거나 중단**되어도 앞서 마찬가지 효과가 나타난다. (...) 중간에 멈췄다가 한 번씩 **반복되는 북소리**나 멀리서 들려오는 **연속적인 대포소리**도 마찬가지다.[69]

이러한 버크의 주장은 18세기에 숭고하다고 평을 얻은 음악인 헨델의 오라토리오 《메시아》와 하이든의 오라토리오 《천지창조》에 잘 맞아떨어지는데, 특히 숭고의 물리적인 특성과 연결되는 부분을 발견할 수 있다. 1824년 판『음악인명사전』의 '헨델' 항목에는「음악비평계간지」의 헨델에 대한 비평문이 인용되어 있다.

> 어떤 종류의 공포는 빈번하게 숭고의 감정과 섞이곤 한다. (...) '나는 나의 구주가 살았다는 것을 알고 있네' 라던가 '나팔소리가 울릴 것이다', 혹은 이와 유사한 노래들을 들으면, 죽음, 부활, 그리고 심판과 같은 관념들이 우리의 모든 정신을 가득 채운다. 우리는 이와

68) Burke, 『숭고와 아름다움의 관념의 기원에 대한 철학적 탐구』, 138.
69) Burke, 위의 글, 138-139.

같은 주제들을 강렬한 감정 없이는 들을 수 없다. 그 감정들은 너무 숭고하고, 너무 무시무시하다. (...) 이것이 헨델이 만들어내는 천재적인 효과이다.[70]

이처럼 헨델에 대한 비평에는 버크가 말하는 '공포', '죽음', '강렬한 감정' 등이 잘 드러나 있다. 당대의 비평가들은 이러한 음악이 숭고하게 여겨진 이유를 종교적인 내용의 텍스트뿐만 아니라 대규모 오케스트라와 합창단, 큰 음량의 관악기, 빽빽한 연주자 배치를 꼽았다.[71] 그중에서 주목할 만한 것은 작곡가이자 음악학자였던 버니(Charles Burney)의 비평이다. 버니는 헨델의 음악이 '구성의 대담함, 풍만한 화성 덩어리, 대조, 풍부한 창조력'이 있다고 하며, 그 음악적 힘의 근원으로 거대한 편성으로 청중을 압도하는 음향을 내는 오케스트라를 꼽았다. 또한 오케스트라뿐 아니라 오라토리오의 특성인 합창, 독창자들이 더해져 더욱 시각적 거대함을 주었을 것이고, 폭발적인 음향이 숭고한 음악으로 여겨지게끔 만들었을 것이다.[72]

18세기 당대의 비평가뿐 아니라 현대의 음악학자 또한 헨델과 하이든의 오라토리오를 숭고한 음악으로 여겼다. 웹스터(James Webster)는 하이든의 《천지창조》에 드러나는 음악적 숭고를 논하며 하이든의 후기 종교 성악곡들이 숭고한 음악의 범주에 든다고 말한다.[73] 웹스터의 《천지창조》에 관한 비평은 숭고의 시각적, 청각적인 물리적 속성에 기반하고 있는데, 특히 '혼돈과 암흑'에서 '빛으로의 이행'이라는 과정에 초점을 맞추고 있다. 이러한 '혼돈', '암흑', 그리고 '이행'이라는 속성은 버크가 말한 '어둠에 관한 속성'을 떠올리게 한다.

숭고의 감정을 불러일으키도록 설계된 모든 건축물은 **어둡고 음침한** 편이어야 한다. (...) **어둠**이 빛보다 우리의 감정에 더 **강하**

70) John S. Sainsbury and Alexandre Choron, 허효정, "과학으로 음악적 숭고를 규명하려면?" 71에서 재인용.
71) 이지연, "18세기와 19세기의 음악에서의 숭고에 관한 연구," 12.
72) Charles Burney, 이지연, 위의 글, 13-14에서 재인용.
73) James Webster, 이지연, 위의 글, 14에서 재인용.

게 영향을 미치기 때문이다. (...) 빛에서 어둠으로 또는 어둠에서 빛으로 **빠르게 움직이면** 그 효과는 더 커진다.[74]

웹스터의 《천지창조》 서곡에 대한 비평에서는 암흑과 혼란에서 점차 빛으로 나아가는 장면을 그려냈는데, 여기에는 버크의 '비예측성'이나 '갑작스러움'의 요소들이 드러나있다. 또한 웹스터는 비평에서 《천지창조》가 반음계와 모호한 화성적 텍스처를 통해 혼돈을 재현하고, 마침내 C장조에 도달했을 때 최고의 장려함과 명확함을 나타낸다고 말하며, 어떻게 이 곡이 음악적 숭고를 재현하는지를 보여주고 있다.[75] 즉 하이든의 《천지창조》는 크고 거대하며, 갑작스럽고 불확실하며 어둡다는 숭고의 물리적 특성을 음악적으로 잘 보여주는 작품이다.

18세기 중후반 이후 숭고의 초점이 물리적인 것에서 정신적인 것으로 옮겨진 것처럼, 음악에서의 숭고도 정신적인 면으로 나아갔다. 이러한 변화에 대해 발트포겔(Nicolas Henri Waldvogel)은 "비이성적이며 공포스럽던 [숭고의] 범주는 사회적으로 더 받아들여질 만하며 윤리적이며 종교적인 함축으로 가득 찬 관념으로 변화하였다"라고 말했다.[76] 헨델의 오라토리오는 여전히 숭고한 작품으로 여겨졌다. 하지만 그 이유는 거대한 편성이나 악기배치와 같은 물리적인 측면보다는, 종교적인 면이나 정신에의 호소로 초점이 옮겨진 것이다. 그럼에도 물리적인 측면이 완전히 무시된 것은 아니었다. 코흐(Heinrich Christoph Koch)는 『음악사전』에서 숭고한 구체적인 기법을 소개하고 있는데, 예를 들면 '엄숙하고 느린 움직임의 악구들, 충만하고 힘 있는 화성, 너무 많은 장식이 달리지 않은 선율적 악구들, 견고하고도 대담한 진행, 원거리 음정으로의 도약' 등이 있다. 또한 '특징적이며 강렬하게 유지되는 음', '악센트의 강조' 등도 마찬가지로 숭고의 기법으로 여겨졌다.[77]

---

74) Burke, 『숭고와 아름다움의 관념의 기원에 대한 철학적 탐구』, 133-134.
75) 이지연, "18세기와 19세기의 음악에서의 숭고에 관한 연구," 17-18.
76) Nicolas Henri Waldvogel, 이지연, 위의 글, 41에서 재인용.
77) Heinrich Christoph Koch, *Musikalische Lexion*, (Frankfurt am Main: August Hermann der Jüngere, 1802) 이지연, 위의 글, 41-42에서 재인용.

정신적인 숭고를 다룬 학자나 비평가들은 칸트와, 칸트의 뒤를 잇는 쉴러(Johann Christoph Friedrich von Schiller) 등의 논의를 적용하며 의견을 펼쳤다.[78] 이들이 숭고하다고 평을 하는 음악은 '옛 다성음악'이나 '대위법', '바흐나 헨델의 푸가'였다. 물론 18세기 기준으로 물리적인 숭고의 면을 가진 음악들이 외면된 것은 아니었다. 칸트에게 강하게 영향을 받은 미하엘리스(Christian Friedrich Michaelis)는 숭고한 음악을 '남성적 또는 송시와 같은 숭고'와 '여성적 또는 애가적 숭고'로 나누었다. 전자는 영웅적 인물에 대한 찬사, 감탄, 놀람이 드러나는 송시와 같은 음악이며, 18세기에서의 숭고한 음악과 비견될 수 있는 것이다. 후자는 명상과 관조에 근거한 것으로 고독, 내면성이 중요시되며, 단순하고 고요한 속성의 음악이다. 또한 미하엘리스는 "음악에서 숭고한 양식은 전체적으로 가장 단순한 것(der Einfachste)"이라고 말하며 대위법이 사용된 다성음악, 바흐나 헨델의 푸가를 예시로 들었다. 푸가는 다채롭게 변형되어 보이지만 동일한 원리를 표현하기 때문이다. 이에 그는 "숭고한 작곡가이자 연주자는 적은 것으로 많은 말을 할 수 있다는 것을 안다"고 하며 화려한 것이나 장식된 것보다 더욱 순수한 것을 더욱 숭고하다고 여겼다.[79]

19세기 독일의 음악학자이자 편집자인 쉴링(Gustav Schilling)은 하이든의 오라토리오가 숭고한 이유를 크기나 거대함이 아닌 '무한'이나 '신성'이라는 것에서 찾았다.

> 숭고의 개념은 모든 물리적 현실을 **초월**한다. 만약 기적에 대한 **종교적 믿음**이 궁극적으로 숭고의 미적 감정과 **같은 근원**으로부터 비롯된다면, 음악에서도 숭고는 가장 완벽한 표현과 위대한 힘을 성취한다. 이것이 유한하고 현상적인 것과 **무한**하고 **신성**한 것과 연결될 때, 숭고는 **기적적인 광채**를 입는다. 따라서 하이든의 《천

78) 이지연은 미하엘리스, 로흘리츠, 한트의 음악적 숭고를 자세하게 논하였으나 본고에서는 논의의 집중성을 위해 간략하게만 짚고 넘어가기로 한다.

79) Christian Friedrich Michaelis, "Ueber das erhabene in der musik," *Monatsschrift für Deutsche* 1, (Leipzig: Sommerschen Buchhandlung, 1801), 49-50 참고.

지창조》에 나오는 '하나님이 이르시되' 다음에 나오는 '빛이 있으라'라는 구절보다 더 위대한 숭고한 음악은 여전히 없다.[80]

이처럼 쉴링에게 《천지창조》가 숭고한 음악인 이유는 물리적인 요소가 아닌 내적인 종교성에 근거한다.

마찬가지로 비평가이자 극작가, 음악학자인 로흘리츠(Friedrich Rochlitz)는 같은 맥락으로 정신적인 면에 집중하는데, 그는 숭고를 '정신적인 고양, 드높은 자존심과 뿌듯함, 초월적인 감정'으로 정의한다.[81] 그는 숭고한 효과를 불러일으키는 작곡 기법이나 화성의 쓰임을 정의하기도 하였는데, '빠르고 강하게 먼 조로 전조하기, 오래 충분히 유지되는 음, 음이 자주 바뀌지 않는 단순한 반주부, 조잡한 장식의 절제' 등이 있다. 로흘리츠는 숭고가 그저 빽빽한 화음이나 큰 음량의 '양적인 측면'으로 생각해서는 안된다는 것을 강조하였다. 이는 숭고가 정신적인 측면으로 이행되었다는 것을 다시 한번 보여준다. 그가 가장 숭고하다고 여기는 음악은 '마음'과 '정신'에 호소하는 팔레스트리나와 같은 16-17세기 이탈리아의 종교음악이었다. 하지만 로흘리츠는 다시 다양한 숭고의 종류를 논하며 헨델의 음악을 예로 들기도 하였다.[82]

로흘리츠의 헨델의 예처럼, 19세기 이후로도 정신적인 숭고를 나타내는 음악만 숭고하다고 여겨진 것은 아니었으며, 여전히 큰 소리나 거대한 규모의 교향곡에서도 숭고를 찾았다. 특히 교향곡은 당대 낭만주의 사조였던 '형이상학의 표현', '무한성', '영원에의 열망'이라는 지점에서 그 자체로 숭고와 잘 맞아떨어진다고 할 수 있다. 이러한 교향곡은 18세기부터도 숭고한 것으로 여겨졌다. 18세기 독일의 음악가인 슐츠(Johann Abraham Peter Schulz)는 교향곡을 '장엄하고 고귀하고 숭고한 것'으로 묘사했다.[83] 호프만(E. T. A. Hoffmann)은 슐츠의 글에 영향을 받아 베

---

80) Gustav Schilling, Beard and Gloag, *Musicology: The Key Concepts,* 248에서 번역하여 재인용.

81) Friedrich Rochlitz, 이지연, "18세기와 19세기의 음악에서의 숭고에 관한 연구," 51에서 재인용.

82) Rochlitz, 이지연, 위의 글, 55에서 재인용.

83) Stephen Downes, "아름다움과 숭고", 『음악미학: 음악학적 접근』,Stephen

토벤 《5번 교향곡》에 대한 비평을 썼다. 그는 비평에서 어떻게 이 곡이 숭고의 효과를 경험하게 하는지, 주체를 고양시키는지, 끝없는 갈망의 표현을 경험하게 하여 '무한성'에 대한 사색을 가능하게 했는지 설명했다.

> 베토벤의 기악도 엄청나고 측량할 수 없는 왕국을 우리에게 열어준다. 이글거리는 광선이 이 왕국의 깊은 밤을 비추면, 우리는 위아래로 꿈틀대며 다가오는 거대한 그림자가 점점 더 밀착되어 우리를 휩싸는 것을 알게 되고, 그것이 우리 안의 모든 것을 없애버리지만 무한한 동경만은 남는다. (...) 베토벤의 음악은 **공포, 무서움, 경악, 고통**의 도구를 이용하여 낭만주의의 본질인 **무한한 동경**을 일깨운다. (...) 이 곡은 끝까지 계속 **상승하는 클라이맥스**로서 그의 어떤 작품들보다 더 그의 낭만성을 발전시켜, 놀라운 **무한의 정신적 왕국**으로 청중들을 잡아끈다.[84]

호프만이 버크적 숭고인 '공포, 무서움, 경악, 고통'이라는 속성을 통하여 '무한한 동경'을 연결시킨 것은 주목할 만하다. 호프만뿐 아니라 다른 비평가들 역시 베토벤 《5번 교향곡》을 '숭고함'과 '거대함'이라는 속성으로 숭고하다고 여겼다.[85] 베토벤 《9번 교향곡》역시 숭고와 함께 다루어지는 곡으로, 하이든을 숭고하다고 했던 웹스터 역시 베토벤 《9번 교향곡》을 숭고한 음악이라 칭했다.[86]

음악 내적인 속성뿐 아니라 사회·정치적이거나 사상적으로 음악과 숭고를 논한 연구들도 있다. 현대 학자인 매튜(Nicholas Mathew)는 베토

Downes 책임 편집, 민은기, 조현리 번역 (파주: 음악세계, 2017), 160. 슐츠의 글은 줄처(Johann Georg Sulzer)의『일반예술이론』(Allgemeine Theorie der schönen Künste, 1794)에 실려 있다. 슐츠는 줄처의 『일반예술이론』에 많은 글을 기고했는데, 대부분 자신의 이름을 밝히지 않아 그와 줄처의 생각을 구분하기 쉽지 않다고 한다. 홍정수, 오희숙, 『음악미학』, 219 참고.

84) 한독음악학회, 『음악미학텍스트』, 202-203.

85) 허효정, "1800년 전후 독일어권 음악담론에서 숭고개념의 형성과 음악정전," 162.

86) 이지연, "18세기와 19세기의 음악에서의 숭고에 관한 연구," 14.

벤의 음악들을 정치적인 맥락에서 해석하며, 베토벤의 사운드가 왜 힘을 갖는지, 대중들에게 영향을 주고 정치적으로 이용당하는지 숭고와 연결지어 논했다.[87] 또한 현대 학자인 부르트(Kiene Brillenburg Wurth)는 낭만주의나 '갈망의 표현'과 관련하여 다른 종류의 숭고와 구분되는 음악적인 숭고에 대해 논의하였다. 부르트가 말하는 '음악적인' 것은 '무한'하거나 '결정 불가능한 것'을 말하는 개념이었다. 그는 무한한 갈망(Sehnsucht)에서 느껴지는 끝없이 유예되거나 거부된 완결과 같은 음악적 표현은 숭고의 느낌과 친화력이 있다고 말하며, 음악적 개념과 숭고 사이의 관계를 정리한 바 있다.[88] 더 나아가 숭고와 예술 음악, 즉 클래식 음악 자체의 연관성을 논한 연구도 있다. 허효정은 18세기 이후의 클래식 음악이 정전(Canon)의 지위를 획득한 것은 칸트의 숭고 개념에 영향을 받았다고 논하며, 칸트의 숭고 개념이 가진 '우월성', '탁월함', '반세속주의' 등을 논하였다.[89]

이외에도 바그너의 《트리스탄》이나 풀랑크의 음악에서 숭고를 논하는 현대 연구들도 있지만,[90] 본 논의의 흐름에서 벗어나기 때문에 상세히 다루지 않겠다. 본 논고에서 다루는 음악적 숭고는 숭고가 활발히 논의되기 시작한 18세기부터 교향악적 숭고의 대표라고 할 수 있는 베토벤의 음악까지라고 할 수 있다. 정리하자면 음악적 숭고는 사상적 숭고의 흐름에 맞게 물리적인 것에서부터 정신적인 것으로 초점이 옮겨지게 되었지만, 여전히 거대 악곡이나 큰 규모의 교향곡 역시 숭고하다고 여겨졌다. 물리적인 것과 정신적인 것은 공존하며, 숭고의 스펙트럼은 더욱 넓어진 것을 알 수 있다. 이 외에도 20세기 이후가 되면 리오타르, 제임슨, 지젝과 같은 이론가들이 숭고를 다루게 되면서 포스트모던이나 아방

87) Nicholas Mathew, "정치가 베토벤, 힘의 사운드와 사운드의 힘," 『베토벤의 위대한 유산』, 정다운 번역, 음악미학연구회, 오희숙 책임편집 (서울: 모노폴리, 2020) 439-480 참고.

88) Kiene Brillenburg Wurth, Stephen Downes, 『음악미학: 음악학적 접근』, 156-157에서 재인용.

89) 허효정, "1800년 전후 독일어권 음악담론에서 숭고개념의 형성과 음악정전," 참고.

90) Stephen Downes, 『음악미학: 음악학적 접근』, 158-185 참고.

가르드 예술에도 숭고가 덧붙여지게 되었다.[91] 또한 예술 음악을 넘어 대중음악담론에서도 다루어지게 되었다.[92]

이처럼 오늘날에 이르면 숭고의 스펙트럼은 더욱 넓어져 오늘날 '숭고한 음악'이라는 것은 '이질적'으로 보이는 여러 음악적 특성들을 지칭하는 말로 쓰이게 되었다. 여러 종류의 숭고한 음악을 논한 허효정은 숭고한 음악의 속성에 관해 '두려움', '높음, 고귀함, 뛰어남', '정신성과 정신의 고양,' '파토스', '천상의 것', '위엄과 품위', '난해함'이라고 분류한 바 있다.[93] 또한 그러한 예를 '폭풍이나 전쟁을 묘사하는 거친 소리, 비극적 주인공의 영웅적인 아리아, 천사의 합창, 개인의 파토스적인 감정을 표현하는 즉흥연주'로 들었다. 또한 허효정은 '카오스의 절대 혼란'과 '천지창조의 신적 질서'를 나타내는 음악 모두 숭고하다고 여겨진다고 말하며 다시 한번 숭고의 물리적이고 정신적인 내용을 드러냈다.[94] 이렇듯 숭고하다고 여겨지는 음악은 역사와 시대에 따라 다양한 스펙트럼을 아우르게 되었다. 또한 같은 음악이어도 여러 속성의 숭고가 동시에 드러날 수 있었다.

---

91) Beard and Gloag, *Musicology: The Key Concepts,* 249.

92) 조현리, "숭고와 역숭고 : 음악이론과 대중음악담론의 접점과 차이 연구," 『음악이론포럼』 26/2 (2019), 215-249, 강용식, "김민기의 <아침이슬>:숭고와 음악," 『대중음악』 25 (2020), 9-44 참고.

93) 허효정, "과학으로 음악적 숭고를 규명하려면? : 음악인지과학의 숭고연구를 위한 인문학적 제안," 71-82 참고.

94) 허효정, 위의 글, 70, 84 참고.

Ⅲ. 작품 연구

1. 작곡 배경 및 개요

1) 작곡 배경

브루크너는 공식적으로 첫 교향곡인 《1번 교향곡》을 1866년 42세에 작곡한 후 계속해서 교향곡을 작곡했으나 빈의 음악계에서 인정을 받지 못하였다. 약 20년 뒤인 1884년 60세 때《7번 교향곡》이 처음으로 성공을 거두게 되고, 브루크너는 비로소 교향곡 작곡가로 인정받게 된다. 《8번 교향곡》의 작곡은 이러한 성공의 시기에 시작되었다.

1884년 여름 상오스트리아(Upper Austria/오버외스터라이히주)의 크렘스뮌스터(Kremsmünster)에서 여름휴가를 보내던 브루크너는 제1악장의 스케치를 시작했다. 그는 빈 대학과 빈 음악원에서 교수직을 맡고 있었기 때문에 학기 중이 아닌 여름방학 기간에 주로 곡 작업을 하였다. 1884년 9월에 간단한 스코어로 초안을 끝낸 브루크너는 10월에 제1악장의 스케치를 완성한 후, 11월부터 1885년 2월 사이에 아다지오의 초안을 완성했다. 그 후 7월까지 작업을 쉰 브루크너는 7월 말에 스케르초와 트리오의 초안을 완성했고, 즉시 피날레의 작곡에 돌입했다. 피날레는 8월 1일에 시작하여 8월 16일에 완성되었다. 브루크너는 완성된 피날레의 초안의 마지막 페이지에 “슈타이어(Steyr), 1885년 8월 16일, A. 브루크너. 할렐루야!”라고 서명했다.[95]

이후 그는 초안을 전체 오케스트라 스코어로 옮기기 시작했는데, 1885년 10월에 트리오의 오케스트레이션을 끝낸 후 스케르초를 시작했다. 다음으로 제1악장과 아다지오를 8월에 완성한 후 피날레의 작업을 시작했다. 1886년 가을에도 꾸준히 작업이 이루어졌지만, 피곤과 체념을 느끼며 레비(Hermann Levi)에게 편지를 쓰기도 했다. “언제 8번 교향곡을 끝낼

95) Korstvedt, *Anton Bruckner: Symphony No.8*, 12.

수 있을지 모르겠습니다. 그렇게 된다면, 저는 총 7곡의 교향곡만 있게 됩니다."[96] 겨울에 다시 작업을 착수한 브루크너는 부분적인 수정과 마무리 단계를 거쳐 1887년에 사본까지 완성하게 된다. 상세한 작곡 과정은 이후의 출판과 연주과정과 함께 다음과 같이 시기별로 정리하여 표로 나타낼 수 있다([표 1] 참고).[97]

96) Korstvedt, 위의 글, 14.
97) Korstvedt, 위의 글, 11. 표는 코스트베트의 표를 번역하였다.

시기	작곡 과정
1884년 여름	제1악장 작곡
1884년 11월 - 1885년 2월	아다지오 작곡
1885년 7월 - 8월	스케르초와 피날레 작곡
1885년 9월 - 10월	스케르초와 제1악장 오케스트레이션
1886년 2월	제1악장과 아다지오 오케스트레이션
1886년 여름	아다지오를 제3악장에 위치시킴
1886년 8 - 9월	아다지오와 피날레 오케스트레이션
1887년 3 - 4월	피날레의 오케스트레이션 완성
1887년 7 - 8월	초판 완성 후 스코어 사보
1887년 9월 - 10월	레비의 초판 연주 거절
1889년 3 - 5월	아다지오 개정
1889년 7월	피날레 개정
1889년 9월	스케르초와 트리오 개정
1889년 11월	제1악장 개정
1890년 1월 29일	브루크너가 “마지막 음을 적었다”고 선언함
1890년 2월	악보 사보 완료
1890년 3월	프란츠 요제프 황제가 《8번 교향곡》의 헌정을 받아들임
1890년 10월 - 1891년 3월	바인가르트너의 연주 계획을 준비함
1891년 여름	출판을 위한 스코어 준비
1892년 3월	Haslinger-Schlesinger-Lienau 출판사에서 스코어 출판
1892년 12월 18일	리히터의 지휘로 빈필하모닉이 초연

[표 1] 《8번 교향곡》의 작곡 과정(Korstvedt, 11)

2) 개정 작업

1887년 9월 4일 악보의 사본이 준비되자, 브루크너는 뮌헨에 있는 레비에게 연주를 부탁한다는 편지를 보냈다. 레비는 브루크너가 '나의 예술적 아버지'(mein kunstlerischer Vater)라고 부를 만큼 브루크너가 존경하는 지휘자였으며, 《7번 교향곡》의 연주를 성공적으로 이끌었던 지휘자였다. 브루크너는 긍정적인 대답을 예상하고 있었으나, 레비에게서는 연주가 불가하다는 답을 받게 된다.

레비는 브루크너에게 답장을 보내기 전 그의 제자인 요제프 샬크(Josef Schalk)에게 먼저 편지를 보내 의견을 제시했다.

> 저는 8번 교향곡을 이해할 수 없으며, 이 곡을 연주할 용기가 없습니다. 오케스트라와 대중은 이 곡을 받아들이기 힘들 것입니다. 이것을 판단하기에 제가 너무 늙거나, 어리석거나 착각하고 있을 수 있습니다. 하지만 이 곡은 오케스트레이션이 불가능하고, 특히 문제가 되는 것은 7번 교향곡과 매우 유사하다는 것입니다. 이것은 사실상 형식을 복제한 것입니다. 제1악장의 시작은 장대하지만, 발전부가 어디에서 시작하는지 알 수 없습니다. 그리고 마지막 악장은 완전히 이해하기가 어렵습니다.[98]

---

98) Korstvedt, 위의 글, 17. 현동혁의 『안톤 브루크너 Ⅲ』 147쪽에는 코스트베트의 해당 내용을 참고한 듯한 부분이 나온다. 현동혁은 레비의 편지를 '훌륭한 7번과 너무 다르고', '이것이 발전해 나가는 과정이 이해가 되지 않는다', '마지막 악장에서 스코어를 덮을 수밖에 없었다'라고 번역하였는데, 현동혁의 번역은 원문과 뜻의 차이가 있다. 코스트베트의 원문은 다음과 같다. '(...)**what has especially alarmed me is the great similarity with the Seventh**; it virtually copies the form. The beginning of the first movement is grandiose, **but with the development I don't know where to begin. And the last movement - it is a closed book to me.**' 그리고 코스트베트가 참고한 독일어 원문은 다음과 같다. '(...)Josef Schalk fiel die unangenehme Aufgabe zu, als Uberbringer der Hiobsbotschaft zu fungieren. Am 30.... und was mich besonders erten schreckt hat, **ist die grosse Ähnlichkeit mit der 7 das fast Schablonenmäßige der Form**.' Thomas Leibnitz, *Die Bruder Schalk und Anton Bruckner*, 130-1. (강조는

레비는 브루크너에게도 편지로 연주가 불가능함을 알리고 조심스럽게 수정할 것을 제안했다. 레비의 답장을 받은 브루크너는 충격에 빠졌고, 비참하고 깊은 슬픔에 빠지게 된다. 하지만 이내 레비의 조언을 받아들여 개정 작업에 들어가게 되고, 이러한 개정 작업은 《8번 교향곡》뿐 아니라 이전 교향곡들도 2차적으로 개정하게 되는 계기가 된다. 코스트베트는 레비와 샬크가 주고받은 편지들을 자세한 내용과 함께 정리하였다. 또한 코스트베트는 레비의 거절이 브루크너에게 헤어나올 수 없는 상처를 주었고, 개정 작업에 들어가느라 9번 교향곡을 완성하지 못했다는 오이어(Max Auer)의 견해에 반박한다.[99] 그는 브루크너가 개정 제안을 받아들였고, 레비의 부정적인 견해에 무너지지 않았으며 내적인 회복력과 결단력으로 다시 일어났다고 말한다. 그리고 브루크너의 개정은 작곡가가 본래 표현하려고 했던 개념을 단순하게 하는 것이나 약하게 하는 것이라고 할 수 없으며, 레비나 연주자들 및 청중이 받아들일 수 있게 만들었다고 볼 수 없다고 말한다. 결과적으로 레비는 이 곡을 지휘하지 않았으며 개정판에서도 많은 오케스트라에게 기술적인 어려움을 보여주었기 때문이다.[100]

필자에 의함)

99) Max Auer, Korstvedt, 위의 글, 15에서 재인용. 오이어는 브루크너가 8번 교향곡을 개정하느라 시간을 보낸 것이 9번의 작업이 미뤄지고 결국 미완성 작품(torso)으로 남게 된 진짜 이유라고 말했다. Max Auer wrote, for example, that the time Bruckner spent revising the Eighth Symphony "was the real reason...that work on the Ninth Symphony was postponed" and was why that work "remained a torso"; *Anton Bruckner: Sein Leben und Werk* (Vienna, 1947), 409.

100) Korstvedt, 위의 글, 19.

3) 출판과 초연

브루크너는 연주와 출판에 도움을 받기 위해 오스트리아-헝가리 제국의 황제인 프란츠 요제프 1세(Franz Joseph I)에게 이 곡을 헌정했다.[101] 황제는 헌정을 받아들여 출판비를 지원해주었으나, 브루크너는 출판사를 찾는 데 어려움을 겪었다. 쇼트(Schott) 사를 비롯한 여러 출판사에서 출판을 거절당한 브루크너는 한슬링어 - 슐레징어-리나우(Haslinger-Schlesinger-Lienau) 사에서 출판을 하게 되었다. 출판은 1892년 3월에 이루어졌고, 이로써 《교향곡 8번》은 브루크너 교향곡 중 유일하게 연주되기 전에 출판되었다.[102]

연주 역시 출판과 마찬가지로 상당한 어려움이 있었다. 코스트베트는 브루크너 교향곡의 연주가 어려웠던 이유를 두 가지로 제시하는데, 첫 번째로는 빈의 오케스트라 기득권층의 보수주의 때문이라고 말한다. 하이든과 모차르트, 슈만과 브람스와 같은 고전적 음악에 익숙한 빈의 청중들은 '현대적인' 음악을 받아들이기 힘들었고, 오케스트라 역시 연주회에 참석하는 주요 관객의 취향과는 다른 음악을 연주하는 것을 꺼려했다는 것이다. 두 번째로는 실제로 브루크너의 교향곡이 오케스트라에게 큰 기술적이고 실제적인 도전을 주었다는 것이다. 레비가 《교향곡 8번》을 거절한 이유는 오케스트레이션의 불가능성 때문이었는데, 레비는 "브루크너의 아름다움과 균형, 듣기 좋은 음조(euphony)에 대한 감각이 손상"되었다고 말하며 "그러지 않고서는 어떻게 트럼펫과 튜바를 이런 취급을 할 수 있는지 설명할 수 없다"라고 말했다.[103]

레비는 연주를 만하임의 카펠마이스터(Kapellmeister)로 임명된 젊은 지휘자인 바인가르트너(Felix Weingartner)에게 맡겼는데, 바인가르트너는 《교향곡 8번》에 관심을 가지고 연주 프로그램으로 구성했으나 결국은 연주를 하지 않고 다른 곡으로 대체해버렸다. 바인가르트너는 레비에게 연주하지 못한 이유를 설명했는데, 그 이유는 "곡이 너무 어려워서

---

101) 황제에게 헌정한 것과 《교향곡 8번》의 표제적 내용의 연관성은 제3장 작품 분석의 표제적 내용에서 다루도록 하겠다.
102) Korstvedt, *Anton Bruckner: Symphony No.8*, 22.
103) Korstvedt, 위의 글, 22.

충분한 리허설을 할 수가 없었고, 튜바 주자들은 경험이 많지 않아 이 곡을 소화할 수가 없으며 그리고 곡의 음향적인 효과는 불행히도 공격적일만큼 원초적(raw)"이라는 것이다.[104]

최종적으로 바인가르트너가 지휘를 하지는 않았지만 브루크너는 바그너파로 알려진 바인가르트너의 구미를 당기게 하기 위해 상세한 음악외적인 내용의 프로그램을 보내고, 곡의 길이가 너무 길면 잘라도 괜찮다는 내용의 편지를 보냈다.[105] 하지만 출판할 때는 어떠한 삭제나 수정 없이 출판되기를 원했고, 코스트베트는 그 과정을 상세하게 기술하고 있다. 결국 초연은 브루크너가 원했던 레비의 지휘로 뮌헨에서 이루어진 것이 아닌, 빈에서 리히터(Hans Richter)의 지휘로 1892년 12월 18일에 이루어지게 되었다.

4) 판본 문제

브루크너가 수많은 개정 작업을 했던 것처럼, 판본도 여러 가지로 존재한다. 《8번 교향곡》도 브루크너의 완전한 자필 스코어로 1887년판과 1890년판이 존재하며, 1887년판은 1892년에 출판되었다. 이 외에도 샬크를 비롯한 제자들이 출판한 1890년 판의 수정본인 1892년판(샬크판)이 존재한다. 편집자들이 작업한 판본으로는 대표적인 판본을 작업한 학자인 하스(Robert Haas)와 노박(Leopold Nowak)이 출판한 판본도 있다. 현동혁은 《8번 교향곡》의 다양한 판본에 대해 차이점을 구체적으로 짚으며 상세히 정리하였고,[106] 코스트베트는 1887년판과 1890년판, 1890년판과 1892년판의 차이를 상세히 기술해놓았다.[107] 브루크너 교향곡에 있

104) Korstvedt, 위의 글, 24.

105) Korstvedt, 위의 글, 24. 표제적 내용은 마찬가지로 다음 장에서 상세하게 다룰 예정이다. 코스트베트는 브루크너가 보낸 프로그램의 내용이 잘못 해석되고 있다고 말하며 브루크너 교향곡이 음악외적으로 해석되는 것을 경계하고 있다. 이와 대조되는 학자는 플로로스로, 그는 프로그램을 정설로 받아들이고 있다.

106) 현동혁, 『안톤 브루크너 Ⅲ』(서울: 예솔, 2016), 305-316 참조.

107) Korstvedt, *Anton Bruckner: Symphony No.8*, Chapter 6의 부록A, B 참

어서 특징인 것은, 단 하나의 원전이라고 받아들여지는 판본이 존재하지 않는다는 점이다. 따라서 지휘자마다 지지하는 판본이 다르고, 학자마다 옳다고 여기는 판본이 다르다. 판본의 옳고 그름과 진위 여부에 대해 상세히 논하는 것은 본 논문의 논지와 벗어나기 때문에 판본 문제에 대해서는 자세히 논하지 않겠다.

코스트베트에 따르면 4개의 뚜렷이 구별되는 판본이 출판되었다고 한다. 순서대로 보자면 처음 출판된 스코어(Haslinger-Schlesinger-Lienau, 1892년 [8288번]), 하스판(Leipzig: Musikwissenschaftlicher Verlag, 1939년), 노박의 1890년, 1887년 비평판(Vienna: Musikwissenschaftlicher Verlag, 각각 1955년과 1972년)이다. 코스트베트는 이 중에서 노박판을 가장 중요하다고 말하고 있는데, 노박판이 브루크너의 자필 스코어와 가장 유사하고 다른 학자들에게도 확실히 쉽게 받아들여지기 때문이라고 한다.[108]

하스판이 1939년에 출판된 이후 노박판이 출판되었다. 하스는 1890년판을 기준으로 편집하며 1887년판에서 삭제된 몇 부분을 되살렸는데, 브루크너가 제자들의 외압으로 삭제했다고 판단한 것이다. 하지만 이 점이 비판의 대상이 되고 있다. 하스의 뒤를 이은 노박은 1890년 개정판의 스코어에서 브루크너 이외의 필체가 보이지 않는다고 주장하며, 몇 부분을 삭제한 것은 외압이라기 보다 브루크너의 의지라고 말한다. 따라서 노박은 1890년 개정된 자필악보를 그대로 편찬하여, 즉 하스가 복원한 부분을 다시 삭제하여 1955년에 출판하였다.[109] 이후 노박은 레비의 거절로 빛을 보지 못했던 1887년 자필 스코어를 발견하여 1972년에 출판하였다. 하지만 1887년판은 1890년 개정판이 상대적으로 우수하기 때문에 출판된 이후에도 별로 연주되지는 않았다고 한다.[110]

본고에서도 코스트베트와 현동혁의 아이디어에 따라, 오케스트라 스코어 악보는 브루크너의 개정판 자필본과 가장 유사한 1890년 노박판을 바

조.

108) Korstvedt, 위의 글, xi.

109) 현동혁, 『안톤 브루크너 Ⅲ』, 310-311.

110) 현동혁, 위의 글, 306.

탕으로 할 것이다.[111] 총보로 삽입하기 어려운 부분은 피아노로 축소된 (reduction) 버전을 사용할 것이다. 피아노 축소 버전은 브루크너의 제자인 스트라달(August Stradal)이 편집한 초판 1892년 인쇄본 버전을 이용할 것이다.[112] 피아노 버전인 1892년 판과 스코어인 1890년 판은 마디 수에 차이가 있지만 본고에 쓰이는 음악적 예시를 차용하는 데에는 무리가 없고, 전체적인 틀과 화성 진행 등 중요한 음악적 사건이 바뀌는 것이 아니기 때문에 그대로 사용할 것이다.[113]

---

111) Anton Bruckner, *Ⅷ. Symphonie C-Moll*, in Sämtliche Werke, ed. Leopold Nowak, (Vienna: Musikwissenschaftlicher Verlag, 1955).

112) Anton Bruckner, *Achte Symphonie,* Bearbeitung für Klavier zweihändig (Klavierpartitur) von August Stradal M.10. (Vienna: Tobias Haslinger, n.d.(ca.1887), Plate S. 8289 A.). 스트라달이 편곡한 피아노 악보와 총보가 차이가 나는 지점은 제4악장에 두 군데 있다. 총보에 있는 여섯 마디(마디 93-98)가 피아노 악보에는 빠져 있고, 총보에는 없는 두 마디(마디511-522)가 피아노 악보에 삽입되어 있다.

113) 음악 분석을 하고 있는 쿠르트의 『브루크너』는 1925년에 출판되었다. 쿠르트는 서언에서 악보 판에 관해 '출판된 브루크너의 작품 범위로 제한하고'와 '작품의 최종판만 고려하고 있다'고 말했다. 이로 보건대 쿠르트는 Haslinger-Schlesinger-Lienau에서 처음 출판된 1892년판을 사용했을 것이고, 따라서 쿠르트의 곡 분석과 본고의 곡 분석에서는 형식이나 악구에서 문제로 여겨질 만큼 차이가 나는 부분은 없을 것이다. 또한 라이히텐트리트 역시 1951년에 출판된 『음악 형식』에서 어떠한 판본을 사용하고 있는지 명시하고 있지 않았지만, 본고에서 집중한 음악적 사건과 차이가 나는 부분은 없기 때문에 상당 부분 참고하였다.

2. 악장별 접근

《8번 교향곡》은 전 악장 3관 편성으로 브루크너 교향곡 중 가장 거대한 규모와 장대한 길이로 구성되어 있다.[114] 또한 유일하게 하프가 들어가는 교향곡이다([표 2] 참고). 호른 주자가 바그너튜바를 겸하며, 하프는 제2악장 스케르초의 트리오와 제3악장 아다지오에만 등장한다.

《8번 교향곡》의 악기 편성
- 3관 편성 : 플룻 3, 오보에 3, 클라리넷 3, 바순 3 (제3바순이 콘트라바순 겸함) - 호른 8 (바그너튜바 겸함) - 트럼펫 3, 트롬본 3, 콘트라베이스 튜바 - 팀파니, 심벌즈, 트라이앵글 - 현악기 - 하프(가능하면 3대)

[표 2] 악기 편성

114) 지휘자마다 차이가 있지만, 평균적으로 1시간 30분의 길이를 가진다. 가장 긴 길이는 첼리비다케(Sergiu Celibidache)가 지휘한 뮌헨 필하모닉 오케스트라의 연주로 약 1시간 47분의 길이이다. (https://youtu.be/JisEbG6dhh0)
짧은 길이의 연주는 하이팅크(Bernard Haitink)가 지휘한 로열콘세르트헤바우(Royal Concertgebouw) 오케스트라의 연주로 약 1시간 14분의 길이이다. (https://youtu.be/OJSJeieA7B0)
이외에도 현동혁은 여러 판본과 지휘자별로 각 악장별 연주시간을 정리해놓았다. 현동혁, 『안톤 브루크너 Ⅲ』, 402-404 참조.

1) 제1악장 (Allegro Moderato)

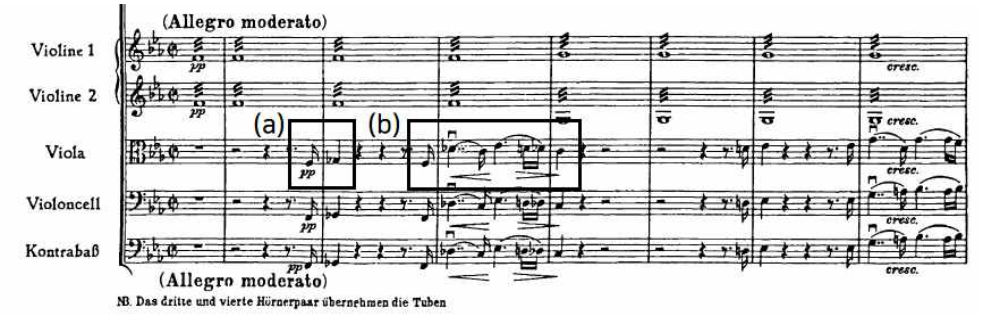
제1악장(보통 빠르게)은 세 개의 주제가 있는 소나타 형식으로, 제시부, 발전부, 재현부와 코다로 뚜렷하게 구분된다. 세부적인 형식 구성은 다음의 표로 나타낼 수 있다([표 3] 참고).

악절(Section)			마디
제시부	제1주제	파트1	1-22
		파트2	23-50
	제2주제	파트1	51-72
		파트2	73-96
	제3주제	파트1	97-109
		파트2	110-128
	코다		129-152
발전부	도입부		153-168
	섹션1		169-192
	섹션2		193-224
	섹션3		225-248
	섹션4		249-282
재현부	제1주제	파트1	283-298
		파트2	299-310
	제2주제	파트1	311-320
		파트2	321-330
		파트3	331-340
	제3주제	파트1	341-352
		파트2	353-360
		파트3	361-368
		파트4	369-392
코다			393-417

[표 3] 제1악장의 형식 분석

제1악장은 바이올린의 트레몰로와 호른의 F음이 *pp*로 고요하게 시작되며, 신비감이 감도는 전형적인 브루크너 교향곡의 개시를 보여준다. 마

디3부터는 비올라, 첼로, 더블베이스가 제1주제를 연주한다. 제1주제는 50마디 동안 진행되며, 두 개의 부분인 파트1(1-22마디)과 파트2(23-50마디)로 나누어진다. 붓점리듬이 특징인 제1주제는 2개의 모티브((a)모티브, (b)모티브)로 구성되어 있는데 이 모티브들은 제1악장뿐 아니라 전 악장에 걸쳐 중요한 요소로 작용한다([악보 1] 참고). 라이히텐트리트는 이를 '근원 모티브'(germ motive)라고 명명하였다([악보 2] 참고).[115] 이 '근원 모티브'는 음정은 변화하지만 리듬은 변화하지 않기 때문에, '근원 리듬'이라고도 바꾸어 말할 수 있다. 본고에서도 리듬적 측면이 부각되는 부분에는 '근원 리듬'이라고 명명하겠다.

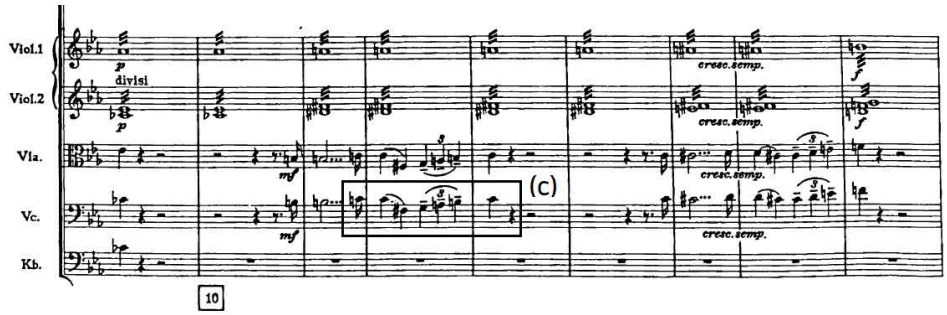


[악보 1] 제1악장 제1주제의 (a), (b)모티브

[악보 2] 근원 모티브(germ motive) 혹은 근원 리듬

또한 마디12의 (c)모티브 역시 중요한 리듬적 원형으로 곡 전체에 등장한다([악보 3] 참고]. 악곡 분석을 통해 이 모티브들이 어떻게 음악을 이끌어나가는지 확인하게 될 것이다.

115) Leichtentritt, "Bruckner's Eighth Symphony" in *Musical Form,* 308.

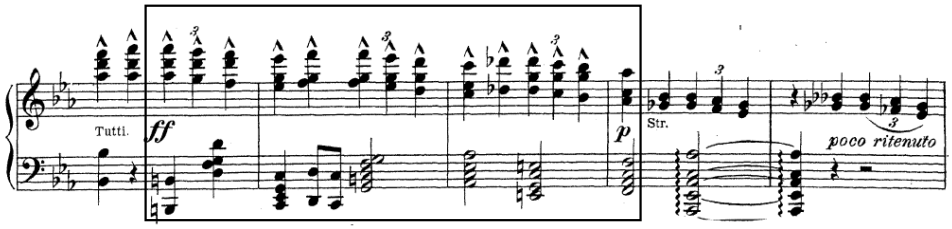


[악보 3] 제1주제의 (c)모티브

도입부의 또 다른 특징은 조성을 명확히 정의할 수 없다는 점이다. 마디22와 마디41에 등장하는 종지적 진행에서 c단조임을 알 수 있지만 그 이전에는 뚜렷한 조성감이 형성되지 않는다. 현악의 저음 파트에서 제1주제가 등장한 후, 클라리넷이 G-D음으로 질문을 던지고 오보에와 클라리넷이 반음계적으로 하행하며 응답한다. 전체적으로는 비올라와 첼로의 제1주제, 목관악기의 응답이 교대로 등장하고 제1주제가 점차 상행하며 마디20의 종지적 진행을 예비한다. 마디19부터 바이올린의 4분음표와 4분음표로 구성된 셋잇단음표 음형이 하행하며 반종지 진행(ⅳ-Ⅴ(ⅰ64)-Ⅴ7)으로 마무리되는 듯 보인다. 하지만 마디23부터 투티로 다시 F음이 연주되며 제1주제의 파트2가 시작된다.

파트2는 파트1의 음형들을 다시 언급하지만 규모가 확대되고 다이내믹이 *ff*로 커진다. 제1주제의 클라이맥스는 마디40으로 (c)모티브에서 파생된 4분음표와 4분음표 셋잇단음표가 하행하는데, 모호했던 도입부와 달리 분명한 화성진행(ⅶ°7⇒ⅰ⇒Ⅴ7⇒Ⅵ⇒Ⅰ6⇒ⅳ)을 보여준다([악보 4 참고]). 이러한 화성진행을 통해 주인공인 제1주제가 확실히 제시되고, 분명한 종지적 진행을 통해 도입부의 불협화음과 조성적 혼란은 협화음과 안정으로 바뀌게 된다.[116]

116) Korstvedt, *Anton Bruckner: Symphony No.8*, 30.

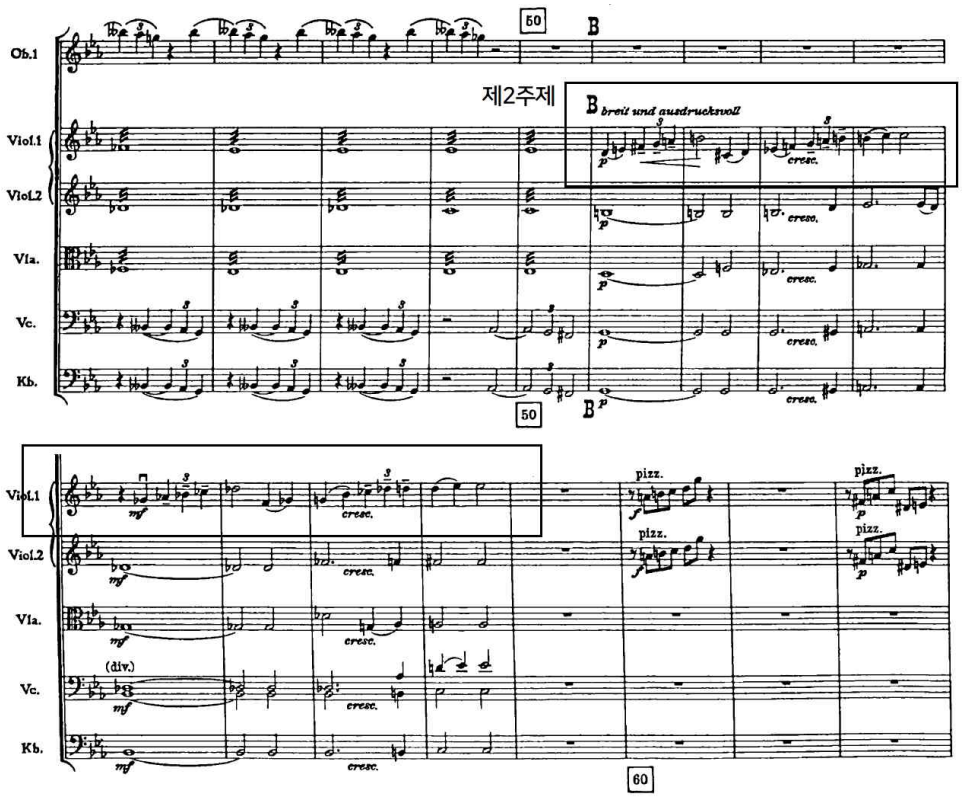


[악보 4] 제1주제의 클라이맥스 (피아노 축소)

이후 오보에와 현악의 저음 파트가 하행하는 음형(B𝄫-A♭-G)으로 바이올린, 비올라의 *pp* 트레몰로 가운데 교대로 등장하는데, 라이히텐트리트는 이 하행하는 음형을 '반음계적 비탄'(chromatic wail)이라고 명명하였다.[117] 또한 그는 *ff*의 클라이맥스 후 급작스러운 *pp*로의 전환을 '신비롭고 위협적인 암시'를 풍긴다고 말하였는데,[118] 이러한 급격한 음량의 변화는 숭고한 인상이 촉발되는 부분이라고 할 수 있다. 이후 마디50에서 베이스 파트가 반음계적으로 하행하며(A♭-G-F♯) 제1주제가 마무리되고, c단조의 도미넌트인 G장조로 마디51부터 제2주제가 시작된다.

제2주제는 폭넓고 표현력 있는(*breit und ausdrucksvoll*) 노래하는 선율(Gesang theme)로 서정적으로 진행된다. 제2주제의 원형은 마디12의 하행하는 (c)모티브이며, 마디40에 등장하는 제1주제의 하행하는 클라이맥스의 응답이라고 볼 수 있다([악보 5 참고]).

117) Leichtentritt, "Bruckner's Eighth Symphony" in *Musical Form,* 381. 이 '반음계적 비탄'은 제1악장의 마지막 부분에서도 등장하게 된다.
118) Leichtentritt, 위의 글, 381.

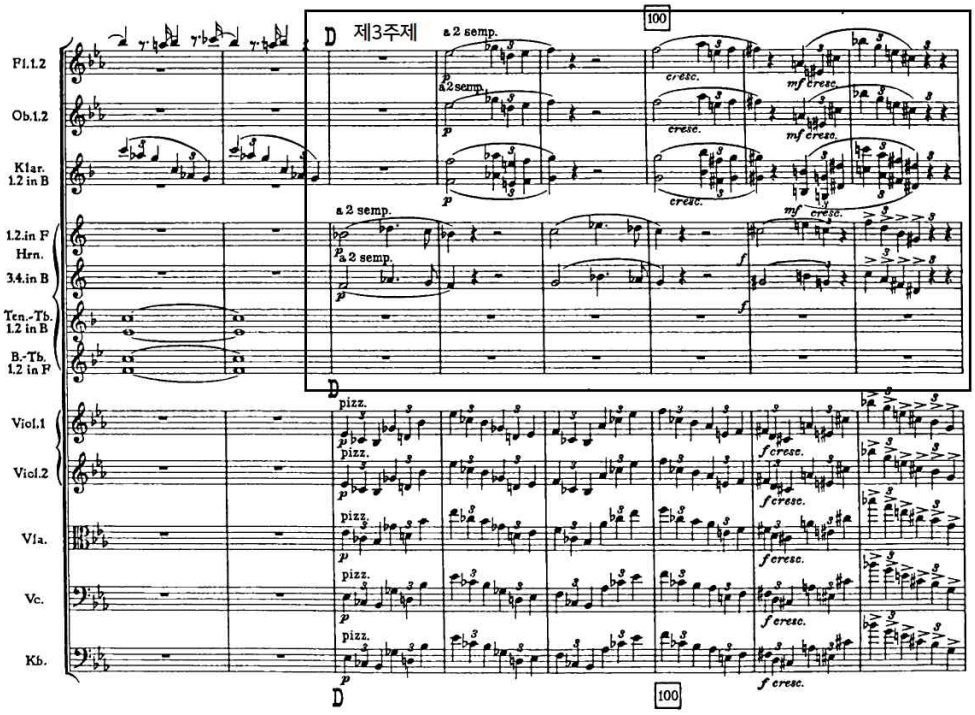


[악보 5] 제2주제의 시작(마디51)

제2주제는 마디68에서 파트1의 밝게 빛나는 듯한 클라이맥스로 진행되는데, 저음 현파트가 제2주제를 전위하여 하행하고 고음 파트는 반대로 마디69의 A음을 향하여 상승한다. 그 결과 고음과 저음 사이 넓어진 음역대로 인해 넓은 음향적 공간이 만들어지게 된다. 고요하게 시작되는 파트2도 마찬가지로 G장조로 진행되지만, 정점을 향한 움직임이나 충동은 보이지 않는다. 마디81에서 트롬본과 비올라, 첼로에서 제2주제의 리듬에서 파생된 모티브를 힘차게 노래할 때, 근원 모티브가 호른, 튜바, 베이스에서 등장한다. 이러한 힘찬 진행은 정점을 향하는 것 같지만, 마디89에서 분위기가 변화되어 다른 움직임을 보이게 된다. 7화음으로 어둡게 깔리는 바그너튜바 위에서 클라리넷이 아르페지오로 반주할 때, 오보에가 제3주제를 암시하는 새로운 선율을 노래한다. 오보에의 뒤를 이

어 플룻이 근원 리듬을 반복하며 높은 음역에서 사라진다.

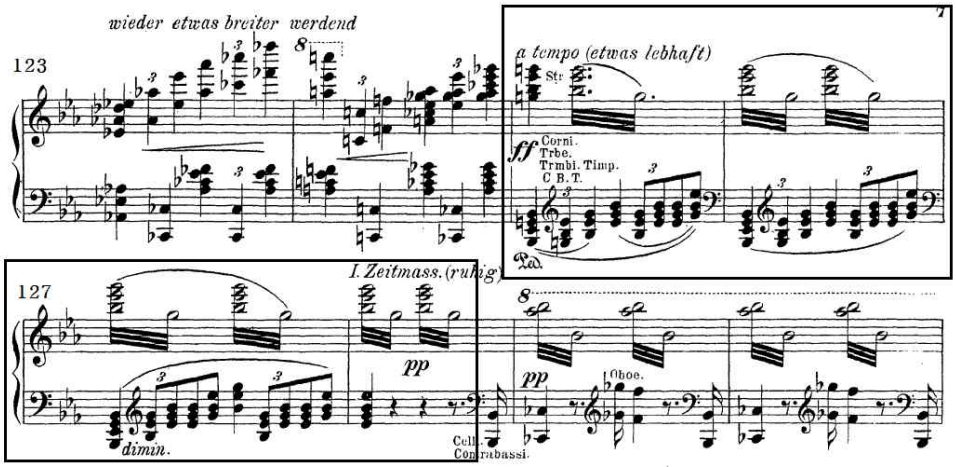
호른과 목관악기군이 주고받으며 시작되는 마디97의 제3주제는 제1주제, 제2주제와 모티브적인 연관성을 보이는데, 특히 리듬적인 유사성이 두드러진다. 현악의 피치카토 반주 위에서 제3주제가 제시되며, 조성은 c 단조의 관계조인 e♭ 단조로 시작된다([악보 6] 참고).



[악보 6] 제3주제의 시작(마디97)

제3주제도 마찬가지로 파트1(마디97-109), 파트2(마디110-128)의 두 부분으로 구성되어 있으며, 점점 상승하는 모습을 보여준다. 마디103부터 두 마디 단위로 최고음 D음(마디103), F음(마디105), A♭음(마디107)으로 단3도씩 상승하며 제3주제 파트1의 작은 클라이맥스가 형성된다. 두 마디 단위로는 최고음이 상승하지만 내부적으로 보면 단7도로 하행하는데(D-E♮, F-G, A♭-B♭), 이 단7도의 원형은 마디52(B-C♯)에서 찾을 수

있다. 목관악기군에서 단7도로 하행할 때 나머지 투티는 여섯잇단음표 악센트로 하행하는데, 제3주제 파트 1의 피치카토와 대비되어 강렬한 사운드를 만들어낸다. 마디109부터는 제3주제의 파트 2가 계속해서 e♭단조로 시작된다. 이 부분부터 제시부의 E♭장조 클라이맥스를 준비하게 되는데, 베이스의 G♭음이 *pp*로 시작하여 점차 반음계적으로 상승하기 시작한다. 이와 더불어 플룻, 오보에, 클라리넷은 여섯잇단음표로 하행한다. 이 하행하는 음형과 번갈아가며 바순, 바그너튜바가 '두드러지게'(*hervortretend*) 여섯잇단음표 음형으로 상행한다. 제1바이올린을 제외한 현악기군이 불길하게 느껴지는 트레몰로와 함께 점점 커지고(*poco a poco crese.*) 마디117부터 온음표였던 박이 2분음표로 쪼개지며 긴박감을 더하지만, 다시 *p*가 되어 흐름이 주춤하는 것처럼 보인다. 하지만 다시 상행하는 음형이 등장해 상승하게 되고, 아치를 그리는 선율 사이로 이후의 팡파르를 예고하는 트럼펫이 등장한다. 방랑하던 반음계적 화성 사이로 종지적 움직임(C-E♭-F-A ⇒ C♭-E♭-G♭-A)이 나타나고, 마침내 E♭장조 으뜸화음의 2전위화음(B♭-E♭-G-B♭)이 나타나며 제시부의 클라이맥스를 맺는다([악보 7] 참고).



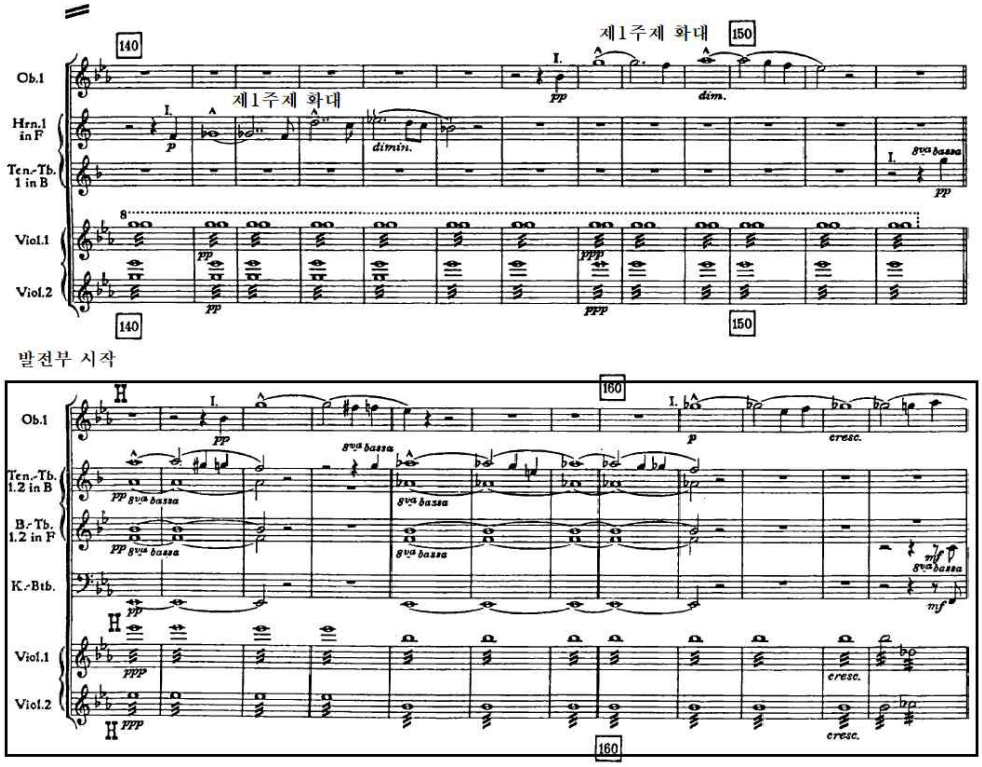
[악보 7] 제시부의 클라이맥스(마디125-128)

강렬하게 떨리는 E♭장조 화음과 함께 트럼펫의 밝은 팡파르가 나오며 승리에 찬 듯 보이지만, 이 승리는 지속되지 못하고 불길해 보이는 바이올린의 트레몰로를 배경으로 현악의 저음 파트와 오보에의 근원 리듬이 교대된다.

마디129부터는 제시부의 종결부 혹은 코다로, 라이히텐트리트의 표현을 빌리자면 클라이맥스의 '찬란하고 밝은 분출' 이후 어두운 '반대 극'으로 떨어지는 듯한 인상을 주며, 오보에, 클라리넷과 베이스의 근원 리듬에 근거한 반음계적 비탄 음형(A♭-G♭-F)의 대화는 '소극적이고 겁먹은 듯' 들린다.[119] 마디139에서 비로소 반음계적 비탄 음형이 E♭음의 으뜸음으로 연결된다(A♭-G-F-E♭). 바이올린의 안정적인 E♭장조 으뜸화음의 2전위화음 위에서 호른과 오보에가 차례로 제1주제의 윤곽(contour)을 변형시켜 길이를 두 배로 확대하여 노래한다.

바이올린의 트레몰로가 제시부의 종결부와 발전부의 도입부를 자연스럽게 연결하며(마디153), 바그너튜바가 앞서 나왔던 오보에의 선율을 모방하며 발전부가 시작된다([악보 8 참고]).

119) Leichtentritt, "Bruckner's Eighth Symphony" in *Musical Form*, 383.



[악보 8] 발전부 도입부(마디153)

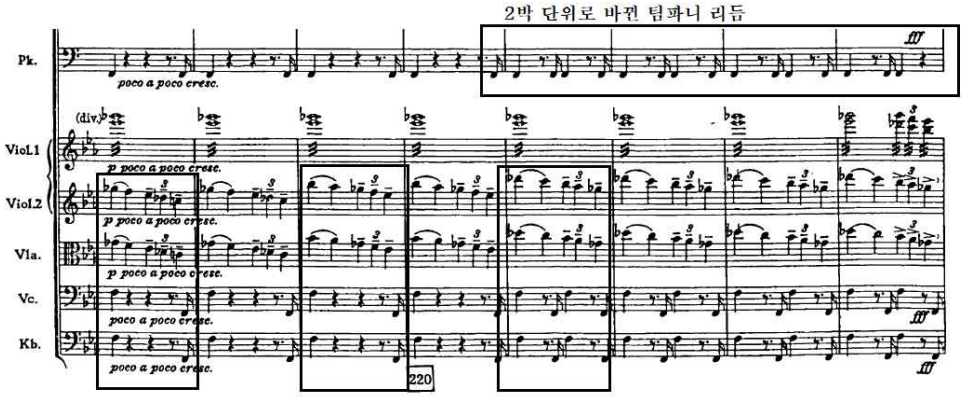
발전부는 도입부, 섹션1, 섹션2, 섹션3, 섹션4의 커다란 부분들로 구성되어 있다. 발전부의 도입부에서 번갈아가며 등장하는 오보에와 금관의 대화는 제1주제의 모티브를 떠올리게 한다. 정체되고 가라앉는 듯한 분위기에서 마디167부터 비올라와 첼로에서 피치카토로 하행하는 음형이 미미하게 등장한다. 그 위로 오보에와 클라리넷, 호른, 바이올린이 제1주제의 전위형을 노래하며 서서히 다시 움직이기 시작한다. 마디172부터 마디179까지 호른, 바그너튜바, 트럼펫의 제1주제가 전위-확대되며 나타난다. 금관의 주제가 끝나면 목관에서 한 번 더 제1주제의 전위형이 반복되어 등장하는데, 화성과 음 색깔(tone color)이 변형되어 반복된다. 이러한 제1주제의 변형은 불협화음과 협화음이 번갈아가며 진행되어 거대한 화성적 강렬함을 보여준다.[120] 마디187부터 비올라에서 제2주제의 리

듬을 보여주는 다섯 음이 등장하게 되고, 계속되는 다섯 음 가운데 발전부의 섹션2가 마디193부터 G♭장조로 시작된다.

바이올린과 바순이 주고받는 선율은 제2주제의 전위형으로, 4마디 단위로 두 번 반복되는데 두 번째 반복에서는 A장조와 b♭단조를 거쳐 c단조로 진행된다. 그리고 마디201부터 긴 V7로 c단조의 도미넌트가 등장하는데, 저음 현악 파트에서 반음계적 근원 리듬(G-A♭)이 도미넌트를 불안정하게 만든다. 마디213부터 현악의 저음 파트가 반음씩 상승하다가 마디217부터 b♭단조의 도미넌트로 하행하여 최저음에 F음이 위치하게 된다. 이 부분은 발전부의 클라이맥스 전에 위치하여 긴장감을 고조시키는 부분인데, 플룻과 오보에가 긴 음(G♭(F#))을 지속하고, 베이스와 팀파니가 근원 리듬(F)을 한 마디 단위로 반복한다. 여기서 저음의 F음, 고음의 G♭음의 9도 음정관계는 강렬한 불협화음을 만들어낸다. 또한 점점 커지는 베이스와 팀파니는 마디221부터 리듬이 2박 단위로 쪼개지며 불안감을 더욱 고조시킨다. 동시에 제2바이올린과 비올라에서는 5음 음형(G♭-F-E♭-D♭-C)을 반복하다가 3도씩 상승하면서(G♭⇒B♭⇒D♭, 첫 음만 표기) 에너지의 수준을 상승시킨다([악보 9] 참조).

---

120) Korstvedt, *Anton Bruckner: Symphony No.8,* 31. 코스트베트는 브루크너가 모티브를 다루는 방식을 코르테(Werner Korte)와 달하우스(Carl Dahlhaus)의 개념을 빌려와서 설명한다. 브루크너 모티브의 특징인 날카로운 윤곽의 모티브는 모호하게 재해석되며, 곡의 전체 형식과 구조적 기능을 하게 된다. 코르테는 이를 “변이”(mutation)라고 불렀는데, 확고한 모티브가 갑자기 새로운 특성으로 변한다는 뜻이다. 또한 달하우스는 브루크너 모티브의 리듬과 음정을 분리하였는데, 리듬과 음정은 독립적인 요소로 취급되어 발전된다. 리듬은 확고하고 안정적인 모습을 보여주며, 음정은 변화하고 발전하는 경향을 보여준다. 따라서 모티브들이 바뀌거나 ‘변이’를 하게 되어도 견고한 리듬에 묶여 교향악적인 통일성을 보여주게 된다.



[악보 9] 3도씩 상승하는 제2바이올린과 비올라(마디217)

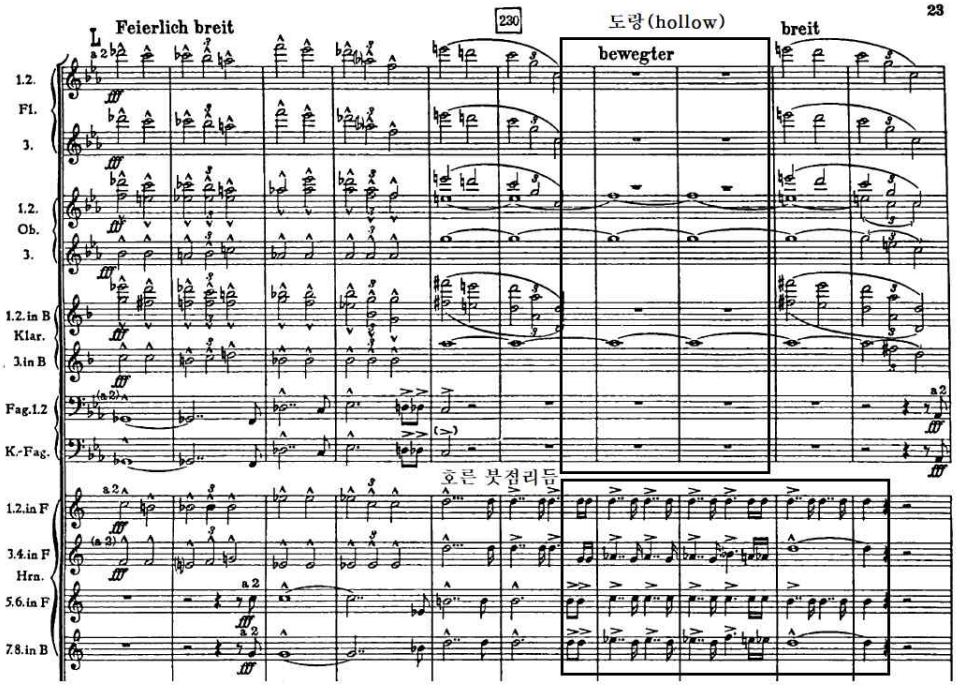
마디225부터 시작하는 섹션3은 발전부의 클라이맥스이다. 클라이맥스는 앞의 5음이 변형되고 음의 길이가 두 배로 확대되며(D♭-C-C♭-B♭-A) *fff*로 '장중하고 폭넓게'(*Feierlich breit*) 펼쳐진다. 클라이맥스는 마디227부터 최고음 F음으로 3도 상승하는데, 화성은 D♭장조로 밝게 분출된다. 이 부분은 제1, 2주제가 결합되어 있는 부분으로 트롬본과 튜바, 첼로, 베이스가 길이가 두 배 확대된 제1주제를 나타낼 때, 나머지 악기들이 전위되고 길이가 확대된 제2주제를 나타낸다. 홍정진은 이러한 주제의 확대와 전위, 결합을 주제의 '형질변환'(Durchbruch)[121]이라고 표현하였다. '개파'라고도 번역할 수 있는 주제의 형질변환은 주제가 원래의 모습을 버리고 새롭게 생긴 듯한 변형된 모습을 나타내는 것으로, 홍정진의 표현으로는 주제가 '강화된 대위법적 변화'를 겪은 것이다.[122] 마디

121) 'Durchbruch'라는 용어는 아도르노가 말러의 음악을 다루면서 처음 사용한 용어이다. 김정숙은 말러 교향곡을 분석하면서 이 단어를 '개파'(改破)라고 번역하였다. 사전적 정의는 '쳐서 꿰뚫음(부숨)', '타개', '돌파'이며, 음악적으로는 '격변', '급전환 과정', '기존의 형식적 범위로 해석될 수 없는 표현들'을 설명하는데 사용된다. 김정숙, "구스타프 말러," 『20세기 작곡가 연구 Ⅰ』, 20세기 작곡가 연구회 지음/이석원, 오희숙 책임편집 (서울: 음악세계, 2000), 40-41 참고.

122) 홍정진, "안톤 브루크너의 중기 및 후기 교향곡에 나타난 정점 형성의 미학과 작곡기법적 특성," 9 이하 참고.

201부터 시작하는 상승과정에서 한 마디 단위로 하행하는 음형의 원래 모습은 제2주제의 상행하는 음형이다. 이 음형이 전위되고, 확대되어 마디225의 정점에서 마치 새로운 주제가 등장하는 것처럼 보이게 된다. 이처럼 기존 주제가 전위와 확장을 통해 새로운 속성을 갖게 되는 것은 앞으로 등장할 정점에서도 중요한 역할을 한다.

마디229부터는 C장조가 등장하며 으뜸화음 조성을 보여주는데, 확실한 조성을 정의하듯 보여주기보다 일시적으로 느껴지도록 제시된다. 두 마디 단위의 밝은 C장조는 라이히텐트리트의 표현으로 움푹 파인 모양의 '도랑'(hollow)으로 중단되는데, 이 도랑은 호른의 단순한 붓점리듬으로 채워져 있다([악보 10] 참고).[123]



[악보 10] C장조의 정점 사이에 위치한 '도랑'과 호른의 붓점리듬(마디231)

123) Leichtentritt, "Bruckner's Eighth Symphony" in *Musical Form*, 385.

이러한 섹션3은 총 3개의 단계(terrace)로 이루어져 있다. 첫 번째 단계는 마디225-234이고, 두 번째 단계는 마디235-244, 세 번째 단계는 마디245-248로 각각 10마디, 10마디, 4마디로 이루어져 있다. 라이히텐트리트가 "놀라운 클라이맥스의 예술"이라고 표현한[124] 이 단계는 놀라운 상승을 보여주는데, 3도씩 상승하여(D♭⇒F♭⇒A♭) 세 번째 단계에서 발전부의 최종적인 정점을 보여준다. 이렇게 3도씩 상승하는 단계를 비롯하여 최종적인 정점에서 숭고의 인상을 느낄 수 있다.[125]

정점은 D♭장조를 바탕으로 불협화음과 결합된 사운드로 분출되다가 두 마디 후 A♭장조, 다시 c단조 으뜸화음의 2전위화음으로 갑작스럽게 끝난다. *fff*의 광대한 에너지가 갑자기 사라진 텅 빈 공간에서 제3플룻이 *pp에서* 홀로 제2주제의 변형을 반복한다. 아래에서 팀파니 롤이 C음을 지속하며 c단조의 조성을 희미하게 연결하고 있다. 저음 현악 파트가 제1주제의 '반음계적 비탄'[126]을 반복하며(B♭-A-A♭-G), c단조의 도미넌트를 보여주는 동시에 계속해서 제1주제와 제2주제의 결합을 보여준다. 이러한 주제적 결합에 트럼펫이 근원 리듬을 장식 없이 원형 그대로 보여주며 선율보다 리듬이 돋보이게 한다. 마디263부터는 오보에와 클라리넷, 현악의 음형이 다시 상승하기 시작하여 물결처럼 상승과 하강을 반복하다가, 마디278의 하행하는 감7도 음정으로 끝나게 된다.

마디279부터는 발전부와 재현부 사이를 연결해주는 이음새 부분으로, 플룻이 현악의 물결을 이어받아 하행한다. 조성은 D♭의 도미넌트인 A♭장조로 c단조를 주장했던 팀파니의 C음과 가장 멀어지고, 제1주제의 특징이었던 반음관계의 대조를 다시 보여준다. 이러한 대조는 재현부까지 이어진다.

마디283부터 시작되는 재현부는 제시부와 마찬가지로 제1주제, 제2주제, 제3주제로 구분되어 있다. 하지만 길이는 변형되었는데, 제1주제는

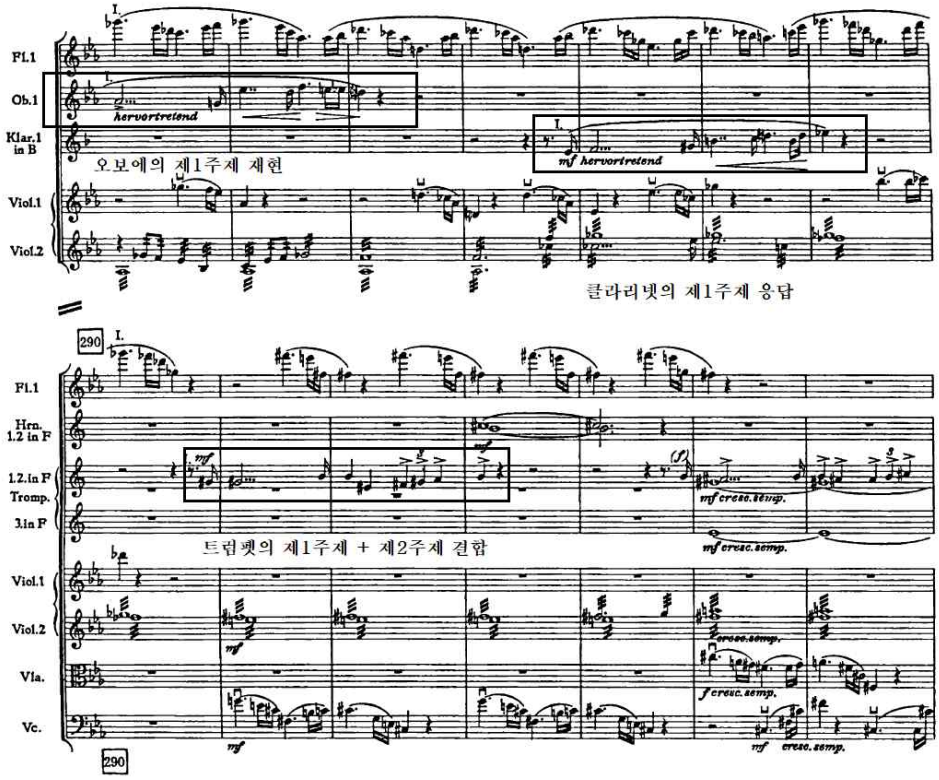
---

124) Leichtentritt, 위의 글, 385.

125) 홍정진은 이를 '장엄숭고'라고 불렀다. 코스트베트 역시 이 부분을 숭고하다고 여겼다. 숭고한 순간에 대한 자세한 논의는 다음 장인 미학적 연구에서 이루어질 예정이다.

126) Leichtentritt, "Bruckner's Eighth Symphony" in *Musical Form*, 386.

22마디 짧고, 제2주제도 16마디 짧아졌다. 하지만 제3주제는 약 20마디 늘어나 더욱 확대되었다. 제1주제는 오보에가 분명하게 c단조의 도미넌트인 G화음을 암시하며 시작되지만, 물결 같은 플룻의 음형과 바이올린의 A♭음으로 이전 발전부의 연장처럼 들리며 뚜렷한 제1주제의 재현으로는 들리지 않는다. 여기서 나타나는 c단조와 D♭장조를 통해 음정적 마찰이 일어나게 되는데, G음과 G♭음, D음과 D♭음이 동시에 나타나는 것을 라이히텐트리트는 '복조성'(polytonal) 효과가 나타난다고 표현하였다.[127] 오보에가 제시한 제1주제를 클라리넷이 모방전위하여 응답하고, 트럼펫은 제1주제와 제2주제를 결합한 형태로 응답한다([악보 11] 참고).



[악보 11] 재현부 도입부(마디283)

127) Leichtentritt, 위의 글, 386.

마디297부터 G7화음이 지속되며 c단조의 도미넌트가 으뜸화음으로 종지를 맺을 것 같지만, 마디303에 베이스가 G♭음으로 미끄러지듯 하행하며 c단조의 조성을 또다시 회피한다. 제1주제의 희미한 재현 이후 마디311부터 제2주제의 재현이 시작된다. 이때 조성은 E♭장조로 제시부와 유사하게 진행된다.[128]

마디341부터 시작하는 제3주제는 확실한 c단조의 으뜸화음으로 시작하며, 현악 피치카토의 여섯잇단음표 위에서 호른과 오보에, 클라리넷이 제3주제를 주고받으며 진행된다. 여섯 마디 후 마디347부터 두 마디 단위로 단3도씩(B⇒D⇒F) 상승한다. 마디353부터 저음 현악 파트가 C♭음을 시작으로 반음계적으로 천천히 상승하기 시작하는데, 장장 열여섯 마디 동안 상승하며 천천히 에너지를 쌓아나간다. 목관악기도 마디361부터 선율을 길게 이어나가며 상승하기 시작한다.

마디369부터는 재현부의 클라이맥스이자 제1악장 전체의 클라이맥스가 등장한다. 최고음 A♭음과 최저음 G음이 부딪히며 강렬한 9도 불협화음을 만들어낸다. 이때 고음 파트는 A♭-G음을 반복하여 반음계적 모티브를 나타냄과 동시에 저음 G음에 대한 긴장을 만들어내고, 저음 파트에서는 반복적인 음형(G-C-D-E♭-F)을 통해 c단조와 부딪히는 긴장감을 만들어낸다. 마디369-382까지의 강렬한 불협화음의 클라이맥스는 *fff*로 커지며 현악 트레몰로, 호른과 트럼펫의 근원 리듬, 팀파니 스트로크로 통렬하게 비극적인 분위기를 더욱 고조시킨다. 이 부분은 '비장숭고미'가 드러나는 부분으로, 비극적 패시지가 엄청나게 확대되며 비극적인 웅장함을 보여준다. 점점 상승하던 저음 현악 파트가 G음에 도달하며, 마디383에서 c단조 으뜸화음의 2전위화음으로 마침내 종지를 맺게 된다. 하지만 5음이 최저음에 위치해 결정적인 해결을 보여주지는 않는다. 약 세 마디에 걸친 c단조 으뜸화음은 '해방', '승리'의 표현이나 '의기양양'한 분위기가 아니라 '비극적이고 끔찍한 분위기'를 만들어낸다.[129] c단조 투

128) 현동혁, 『안톤 브루크너 Ⅲ』, 335. 이 E♭장조를 현동혁은 복원된 c단조의 일부라고 본다. 오보에의 제1주제도 c단조를 암시하고, 341마디에 나오는 제3주제의 재현도 확실하게 c단조를 나타내기 때문이다.

129) Leichtentritt, "Bruckner's Eighth Symphony" in *Musical Form*, 388.

티의 비극적 분출 후 호른과 트럼펫이 C음으로 근원 리듬을 4마디 더 반복하게 되고, 팀파니가 *pp*로 확대된 근원 리듬(C음)을 제시하며 압축된 코다로 연결된다.

마디393부터 시작되는 코다는 베이스의 지속음(C음) 위에 바이올린이 c단조로 제1주제를 제시하고 클라리넷이 제1주제의 전위형으로 응답을 하지만, 어떠한 위안이나 안정을 느낄 순 없다. 마디405부터 팀파니가 16분음표 스트로크를 반복하고, 바이올린과 비올라가 제1주제의 '반음계적 비탄' 음형을 파편적으로 반복한다. 마디412부터는 비올라에서만 이 음형이 남게 되고, 나머지 현악은 C음을 피치카토로 반복한다. 음울하게 *ppp*로 사라지듯 마치는 종지를 라이히텐트리트는 '사라져가는 생명'(ebbing life)이라고 말하였고,[130] 현동혁은 '황폐한 쇠퇴와 붕괴'를 암시하는 것 같다고 말하였다.[131] 연구자는 이들의 의견에 동의하며, 제1악장은 사라져가듯, 혹은 생명력이 사라지듯 끝나는 것을 특징으로 여긴다. 그리고 여러 조성을 방황하다가 맞이한 확고한 으뜸조인 c단조는 여전히 음울하고 비극적인 느낌을 전달하고 있다.

2) 제2악장 (Scherzo, Allegro Moderato)

제2악장(스케르초, 보통 빠르게)은 브루크너 교향곡 중 처음으로 2악장에 스케르초가 위치한 형태이다. 형식은 3부 형식(ABA)으로, 스케르초-트리오-스케르초로 되어 있다. 트리오 역시 작은 3부 형식(aba)으로 되어 있다. 본 논고에서는 스케르초와 트리오 각각을 작은 3부 형식으로 나누었지만, 현동혁은 스케르초를 두 파트, 트리오를 두 파트로 나누었다([표 4] 참고). 그리고 이 형식을 첫 번째 파트와 두 번째 파트가 명확하게 구분되지 않는 압축된(concentrated) 소나타 형식이라고 설명한다.[132]

---

130) Leichtentritt, 위의 글, 388.
131) 현동혁, 『안톤 브루크너 Ⅲ』, 337.
132) 현동혁, 위의 글, 339. 마찬가지로 현동혁이 참고한 코스트베트도 스케르초를 순환하는 2부분 형식(rounded binary form)이라고 구분했다.

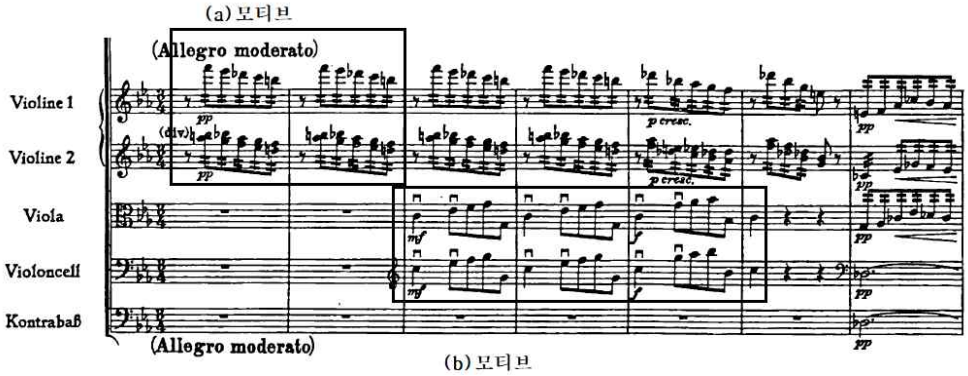
이 스케르초는 교향곡에서 '익살스럽게' 표현되는 전형적인 스케르초와는 달리, 보다 힘차게 진행된다. 또한 느린 악장이 2악장에 위치하고, 스케르초가 3악장에 위치하는 일반적인 교향곡의 배치 순서와 다르다. 교향곡의 일반적인 배치 순서인 '스케르초-아다지오'를 통해 빠른 악장과 느린 악장의 대비를 극대화하는 것과는 달리, 《8번 교향곡》의 스케르초는 제1악장의 연장선처럼 보이기도 한다. 하지만 제2악장 스케르초의 명확한 화성적 특징은 제1악장의 혼란스러움과 불안함을 잠재우며, 앞으로 등장할 제3, 4악장의 긴 '조성적 방랑'에 앞서 《8번 교향곡》 전체를 안정적으로 지탱해주는 역할을 한다.

악절(Section)		현동혁	마디
A 스케르초	(a) 주요 파트	파트 1	1-64
	(b) 중간 파트	파트 2	65-134
	(a)' 주요 파트(재현)		135-195
B 트리오 (aba)	(a) 주요 파트	파트 1	1-44
	(b) 중간 파트	파트 2	45-60
	(a)' 주요 파트(재현)		61-93
A' 스케르초	A 반복		1-195

[표 4] 제2악장의 형식 분석

스케르초(A)의 (a)주요 파트는 두 가지 특징적인 음형으로 구분된다. 호른의 G음 신호를 시작으로, 바이올린의 하행하는 8분음표 음형((a)모티브)이 등장한다. 두 마디 후 비올라와 첼로에서 c단조의 견고한 3화음 음형이 세 마디 반복된다((b)모티브). 각각은 스케르초 전체를 이끌어가는 두 개의 모티브로, 하행하는 8분음표인 (a)모티브는 스케르초 전체에

등장하며, 3화음인 (b)모티브는 스케르초뿐만 아니라 이후의 악장에도 등장한다([악보 12] 참고).



[악보 12] 스케르초 도입부의 (a), (b)모티브

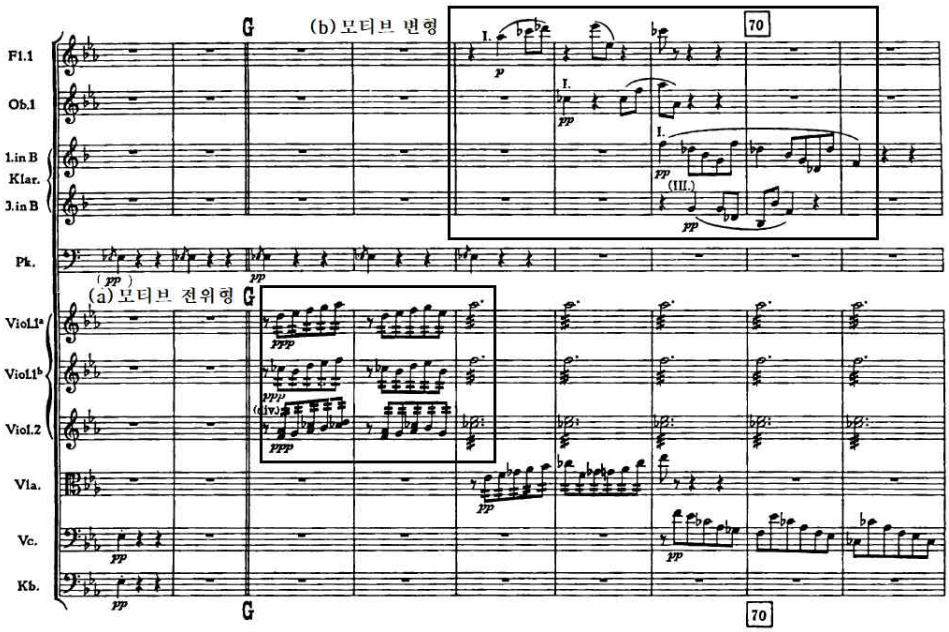
견고한 모습의 (b)모티브는 특별한 표현력은 없어보이지만, 계속 반복됨으로써 음악에 앞으로 나아가는 힘을 부여한다. 브루크너는 이 견고하고 튼튼한 다리 같은 (b)모티브를 '독일의 미헬'(Deutscher Michel)이라고 불렀다.[133] c단조로 진행되던 스케르초는 마디7에서 곧바로 d♭단조로 반음 상승한다. 여기에서 브루크너가 반음 모티브를 제1악장보다 직접적이고 단순하게 다루고 있는 것을 볼 수 있다. 이후 마디11부터 저음현악 파트가 반음계적으로 상승한다. 바이올린도 (a)모티브의 전위형으로 상승하다가 마디19부터 하행하는 음형으로 바뀌고, 트럼펫에서는 (b)모티브의 변형을 제시한다. 하행하는 음형과는 달리 음정은 *ff*에서 두 마디 단위로 상승하다가 마디24에서 작은 정점에 도달한다.

마디25부터는 *p*로 다시 (b)모티브가 호른에서 등장하고, 오보에와 클

133) Leichtentritt, "Bruckner's Eighth Symphony" in *Musical Form*, 388. '독일의 미헬'은 독일인의 특성인 '우직함', '선량함', 혹은 '서툰', '무지한'을 형상화한 것이다. 이는 표제적 내용을 다루는 5번 소제목에서 더욱 자세히 논하겠다. 최영진, ""미헬"과 독일민족의 자아상," 『독일언어문학』43 (2009), 244 참고.

라리넷이 (b)모티브의 전위형으로 응답하여 대화하듯 진행된다. 다이내믹은 점점 커지다가 마디33부터 확실한 A장조로 (a)모티브와 (b)모티브의 결합이 제시된다. 이후 마디41부터는 E♭장조로 반음 하행하여 여덟 마디를 진행하는데, *p*에서 *f*로 점점 커지고 (a)모티브와 (b)모티브도 점점 상승하다가 마디49에서 *fff*의 강렬한 a♭단조로 종지적 진행(ⅳ⇒Ⅰ:a♭⇒E♭)을 보여준다. 마디53의 으뜸음화된 E♭장조로의 복귀는 여덟 마디 동안 진행되며 상승된 분위기를 유지시킨다. 이처럼 (a)주요 파트의 클라이맥스는 변형 없는 반복과 크레센도 다이내믹을 통해 점점 높아지는 에너지를 보여줌으로, 제1악장이나 제4악장과 같은 마무리를 보여주는 듯 하다.

발전부의 성격을 가진 (b)중간 파트는 마디65부터 시작된다. 라이히텐트리트는 (b)중간 파트를 섬세한 '인터메조' 같다고 하며, 클라이맥스를 향해 '질주'하지 않는다고 말하면서 목가적이고 전원적인 성격을 부각하였다.[134] 바이올린이 (a)모티브의 전위형을 상행하며 제시하면, 플룻, 오보에, 클라리넷이 차례로 등장하며 (b)모티브의 변형을 노래한다([악보 13] 참고).

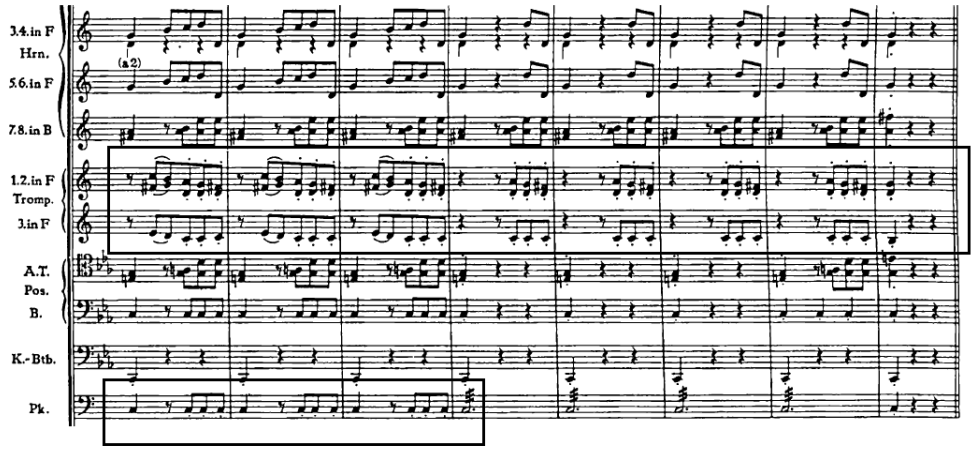


[악보 13] 중간 파트(발전부 성격) 도입부(마디65)

마디91부터는 베이스에서 온음표 음정(A♭-F-G-G)이 등장하며 c단조의 종지를 확장하며 강조한다. 마디95부터는 목관악기가 고음 파트에서 전위된 (b)모티브를 나타내고, 이때 바순이 (b)모티브의 원형을 나란히 나타낸다. 이후 G음이 강조된 c단조와, f단조로 진행되는 구간이 나타난다. 마디115부터는 팀파니의 C음 지속음과 함께 플룻이 (b)모티브를 반복하지만 점차 줄어들며 하행한다. 이는 리듬적으로 압축되며 팽팽해지는 것처럼 보인다. 마디123부터 호른이 도입부에 등장했던 G음의 신호를 주며 (a)주요 파트의 재현부를 준비시킨다. 팀파니(C음)와 호른(G음)의 도미넌트 위에서, 바이올린과 플룻이 2개의 8분음표 음형을 점을 찍듯 상행하며 긴장감을 고조시키다가, 마디135부터 제시부의 주제가 그대로 재현된다.

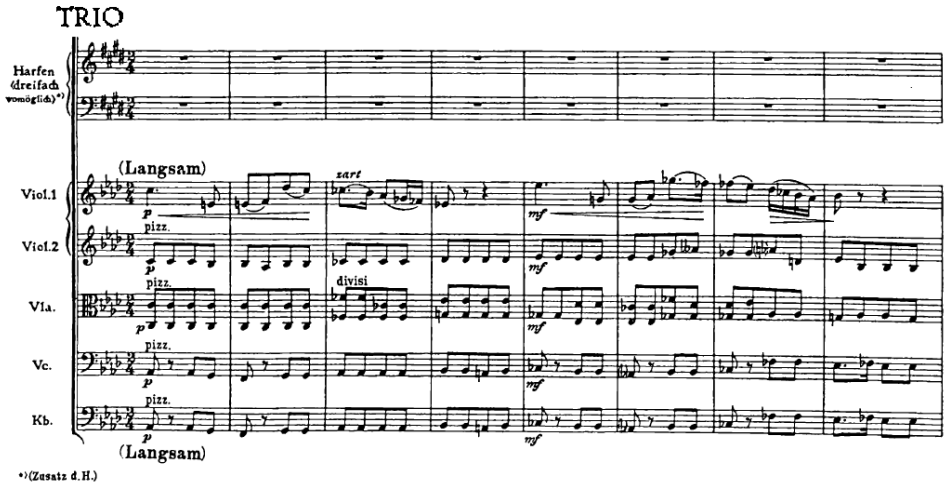
주요 파트의 재현은 큰 화성적, 구조적 변화 없이 진행되는데, 마디171에서 시작 부분에는 E장조였던 것이 D♭장조로 바뀐다. D♭장조의 네 마디 이후 바로 C장조로 하행하며 같은 음형이 다시 반복되는데, 이 부분은 시작 부분의 c단조에서 직접적으로 반음계적으로 상승하여 d♭단조로 이행한 것을 떠올리게 한다. C장조의 으뜸화음에 도달한 후 첫 부분과 같은 변격종지진행(Ⅰ->ⅳ->Ⅰ)은 변하지 않으며 동일하게 진행된다. 트럼펫과 팀파니의 단순한 리듬이 집요하리만큼 반복되는데([악보 14] 참고), 이러한 반복에서 청자는 밀려드는 듯한 압도적인 힘의 인상을 받을 수 있다. 이처럼 명확하고 직선적인 스케르초의 화성은 제1악장의 팽팽했던 화성적인 긴장을 상대적으로 이완시켜주는 역할을 한다.

134) Leichtentritt, 위의 글, 390.



[악보 14] 스케르초 마지막 부분

트리오는 작은 aba로 구성된 노래 형식(song form)이다. 스케르초는 3/4박이었지만 트리오는 2/4박으로 느리게(Langsam) 진행되며, 아다지오의 성격을 갖는다. 제1바이올린이 선율을 연주하면 나머지 현악기들이 규칙적인 8분음표 피치카토로 반주한다. 이러한 느린 선율과 피치카토 반주는 고요하고 쉬어가는 듯한 분위기를 만들어낸다([악보 15] 참고).



[악보 15] 트리오 도입부

A♭장조로 시작했던 베이스는 점차 반음씩 상승하게 되고, 마디8부터 호른이 서정적인 선율을 연주한다. 마디17부터 클라리넷이 호른의 선율을 이어받게 되고, 호른은 16분음표의 단편적인 리듬을 제시한다. 현악 파트는 반음씩 계속 상승하다가 마디25부터 E장조 으뜸화음의 1전위화음으로 작은 정점에 도달하여 계속 에너지를 유지시킨다. 마디33부터는 E장조의 도미넌트인 B7화음이 등장하고, 플룻이 단편적인 리듬을 제시한다. 네 마디의 도미넌트 이후 E장조가 기본위치로 등장한다. 마디37에서 하프가 전체 교향곡에서 처음으로 등장하여 E장조 아르페지오를 펼칠 때, 호른이 따뜻한 선율을 연주한다. E장조 화성은 여덟 마디 동안 고요하게 이어지며 처음 (a)파트를 마무리한다.

중간 파트인 (b)파트는 마찬가지로 E장조로 시작하지만 바이올린이 F음으로 마찰하는 듯한 느낌을 준다. 마디45부터 마디60까지는 짧은 전조 패시지로 이루어져 있기 때문에 조성이 계속 옮겨 다닌다. 하지만 발전적인 진행을 보여주거나 정점에 도달하기보다는 이전 모티브를 비추듯 보여주며 '사라지는 파동'을 보여준다.[135] 전조 패시지는 이내 재현부 격인 (a)'파트를 위해 A♭장조에 도달하고, 트리오의 (a)파트가 압축된 형태로 마디61부터 재현된다. (a)'파트는 (a)파트에 비해 열두 마디가 축소되어 있어 음악적 시간이 더욱 빨리 지나가는 것처럼 느껴진다. E장조의 정점이 네 마디로 진행된 후 A♭장조로 계속 이어진다. 하프의 아르페지오 이후 플룻이 A♭장조 화음을 연주하며 트리오를 마무리한다. 이후 다카포 하여 스케르초의 도입부로 되돌아간다.

이러한 트리오에는 중요한 요소들이 있다. 느린 템포, 하프가 등장하는 것, 선율이 강조되는 것을 통해 이후 등장할 제3악장 아다지오를 예기한다. 그리고 트리오는 아다지오와 화성적 요소를 공유하는데, 트리오에서 중요하게 여겨졌던 E장조는 아다지오의 제2주제가 등장하는 조성이다. E장조는 아다지오의 정점을 향해가는 과정에서 중요한 화성이기도 하며, 제4악장 피날레에 등장하는 기이한 코랄 패시지의 시작 화음이기도 하다.[136] 이후의 분석을 통해 이러한 요소들을 확인해 볼 것이다.

---

135) Leichtentritt, 위의 글, 392.

3) 제3악장 (Adagio, Feierlich langsam; doch nicht schleppend)

제3악장(아다지오, 장중하고 느리게, 그러나 처지지는 않게)의 형식은 '방대한 차원'(vast dimension)의 소나타 형식이지만 다양한 변형이 이루어져 있다.[137] 코스트베트와 현동혁은 자유로운 론도 형식(ABABA)으로 구분하기도 하였다.[138] 따라서 형식 분석도 세 가지로 나누어 볼 수 있다([표 5] 참고).

---

136) Korstvedt, *Anton Bruckner: Symphony No.8,* 39.
137) Leichtentritt, "Bruckner's Eighth Symphony" in *Musical Form*, 393.
138) Korstvedt, *Anton Bruckner: Symphony No.8,* 39-40, 현동혁, 『안톤 브루크너 Ⅲ』, 349.

<table>
<tr><th colspan="3">현동혁</th><th>론도</th><th>라이히텐트리트</th><th></th></tr>
<tr><td colspan="3">악절(Section)</td><td>파트</td><td>악절(Section)</td><td>마디</td></tr>
<tr><td rowspan="7">제시부</td><td rowspan="4">제1주제</td><td>파트1</td><td rowspan="4">A</td><td>제1주제(a)</td><td>1-20</td></tr>
<tr><td>파트2</td><td>제2주제(b)</td><td>21-28</td></tr>
<tr><td>파트3</td><td>제1주제(a)</td><td>29-38</td></tr>
<tr><td>파트4</td><td>제2주제(b)</td><td>39-46</td></tr>
<tr><td rowspan="3">제2주제</td><td>파트1</td><td rowspan="3">B</td><td>제3주제(c)</td><td>47-66</td></tr>
<tr><td>파트2</td><td>제4주제(d)</td><td>67-80</td></tr>
<tr><td>파트3</td><td>코다</td><td>81-94</td></tr>
<tr><td rowspan="6">발전부</td><td colspan="2">섹션1</td><td rowspan="3">A</td><td>섹션1, 2</td><td>95-108</td></tr>
<tr><td colspan="2">섹션2</td><td rowspan="2">섹션3 (109-116)
4 (117-140)</td><td>109-128</td></tr>
<tr><td colspan="2">섹션3</td><td>129-140</td></tr>
<tr><td colspan="2">섹션4</td><td rowspan="3">B</td><td>섹션5</td><td>141-150</td></tr>
<tr><td colspan="2">섹션5</td><td>섹션6, 7, 8</td><td>151-168</td></tr>
<tr><td colspan="2">섹션6</td><td>섹션9</td><td>169-184</td></tr>
<tr><td rowspan="8">재현부</td><td rowspan="6">제1주제</td><td>파트1</td><td rowspan="7">A</td><td>섹션1</td><td>185-196</td></tr>
<tr><td>파트2</td><td>섹션2</td><td>197-204</td></tr>
<tr><td>파트3</td><td>섹션3</td><td>205-210</td></tr>
<tr><td>파트4</td><td>섹션4</td><td>211-226</td></tr>
<tr><td>파트5</td><td>섹션5</td><td>227-246</td></tr>
<tr><td>파트6</td><td>섹션6</td><td>247-254</td></tr>
<tr><td colspan="2">제2주제</td><td>섹션7</td><td>255-258</td></tr>
<tr><td rowspan="3">코다</td><td colspan="2">파트1</td><td rowspan="3">코다</td><td rowspan="3">코다</td><td>259-270</td></tr>
<tr><td colspan="2">파트2</td><td>271-282</td></tr>
<tr><td colspan="2">파트3</td><td>283-291</td></tr>
</table>

[표 5] 제3악장의 형식 분석(왼쪽부터 소나타 형식(현동혁)-론도 형식(코스트베트)-소나타 형식(라이히텐트리트))

소나타 형식과 론도 형식의 큰 차이는 주제 구성 방식이다. 라이히텐트리트의 소나타 형식으로 보았을 때 주제는 네 가지(a, b, c, d)로 구성된다면([표 6] 참고), 론도 형식의 주제는 크게 두 가지(A, B)로 구성된다([표 5], [그림 1] 참고).[139]

제시부	𝄆 a	b 𝄇	c	d	
발전부	a		c	d	
재현부	a	b	c		
코다	a				

[표 6] 라이히텐트리트의 제3악장 형식 구성(393)

first cycle	**A**							**B**			
	A1	A2	A3	A4	A1	A2	A3	B1	B2	B3	codetta
m.	1	15	18	25	29	33	36	47	67	71	81
tonality	D♭	(A^6)	V/G♭	d♭–F	Db	(B^6)	e♭–G	E	C	D♭	G♭→V^7/D♭
second cycle	**A**						**B**				
	A1	$A1^{var}$	$A1^{var}$	A4		B1	B2	B3	codetta		
m.	95	109	125	134		141	161	165	169		
tonality	D♭	(A^6)	V/B♭	ab^{o7}		E♭	C♭	C	V^9/C→V^7/D♭		
third cycle	**A**										**[B]**
	A1	$A1^{dev}$	A2′	$A1^{dev}$	$A1^{dev}$	$A2^{aug}$	A3	A4	B1		
m.	185	197	209	211	227	239	244	251	255		
tonality	D♭	C♯→V^7/B♭	A♭	E→	E→	$E♭^6_4$	V^2/A♭	d♭–C	(D♭)		
Coda	**A**										
	A1										
m.	259–91										
tonality	D♭										

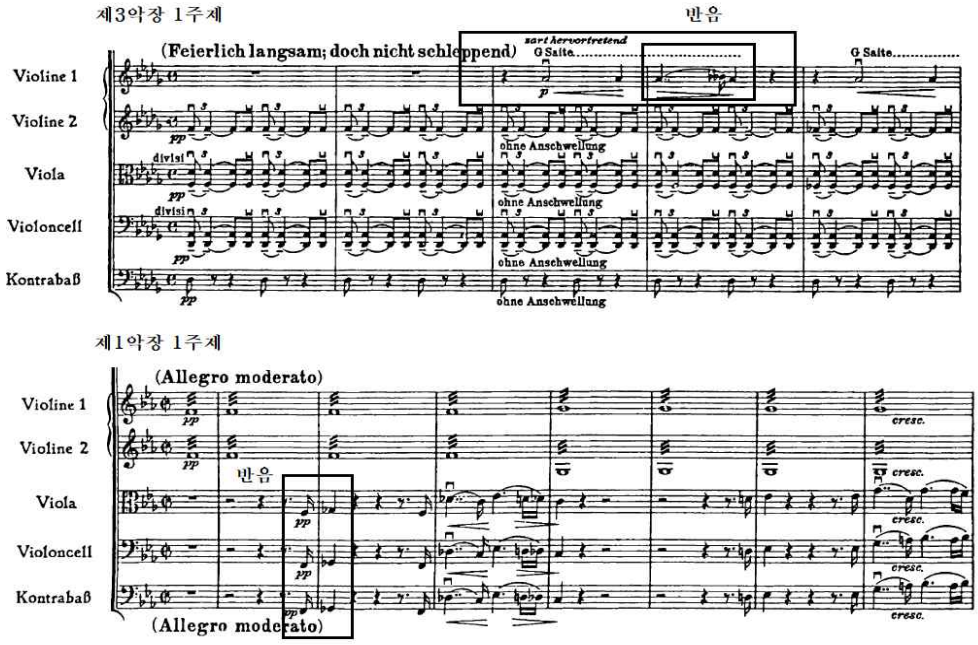
[그림 1] 코스트베트의 제3악장 형식 구성

139) Leichtentritt, “Bruckner′s Eighth Symphony” in *Musical Form*, 393. Korstvedt, 위의 글, 40.

주지해야 할 것은 론도 형식(ABABA) 안에서도 크게 세 부분으로 나누어진다는 것이다. 코스트베트는 이 세 부분을 주기(cycle)로 표현하였고 상세히 형식적 구성을 분석해놓았다.[140] 론도의 큰 주제 A는 소나타 형식의 주제 (a), (b)를 포함하고 B는 (c), (d)를 포함한다. 론도 형식의 각 주기와 소나타 형식의 제시부, 발전부, 재현부의 구분은 정확히 일치하기 때문에, 명칭만 다를 뿐 내용이 달라지는 부분은 없다. 본고에서는 큰 주제를 제1주제, 제2주제로 구분하는 현동혁의 소나타 형식 구성으로 진행할 것이다. 또한 명확한 주제 구분을 위해 세부 주제들은 라이히텐트리트가 구분한(a)-(d)주제를 이용할 것이다. 따라서 제1주제(a), (b)와 제2주제(c), (d)로 표현할 것이다.

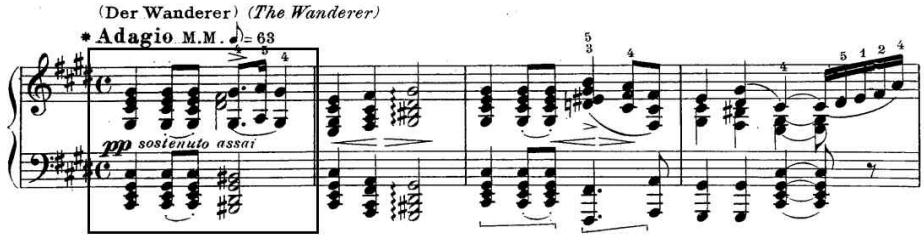
제3악장 아다지오는 D♭장조로 현악의 당김음 리듬으로 고요하게 시작한다. 쿠르트가 '깊고 무거운 호흡', '신비한 내적 리듬의 충동'이라고 표현한[141] 마치 물결이 치는 듯한 현악의 당김음 반주 위에서 마디3부터 제1바이올린이 제1주제(a)를 제시한다. 이 광대하고 표현력이 넘치는 제1주제는 제1악장 제1주제의 반음 관계를 떠올리게 한다([악보 16] 참고).

140) Korstvedt, 위의 글, 40.
141) Kurth, *Bruckner*, 1059.



[악보 16] 제3악장 제1주제와 제1악장 제1주제

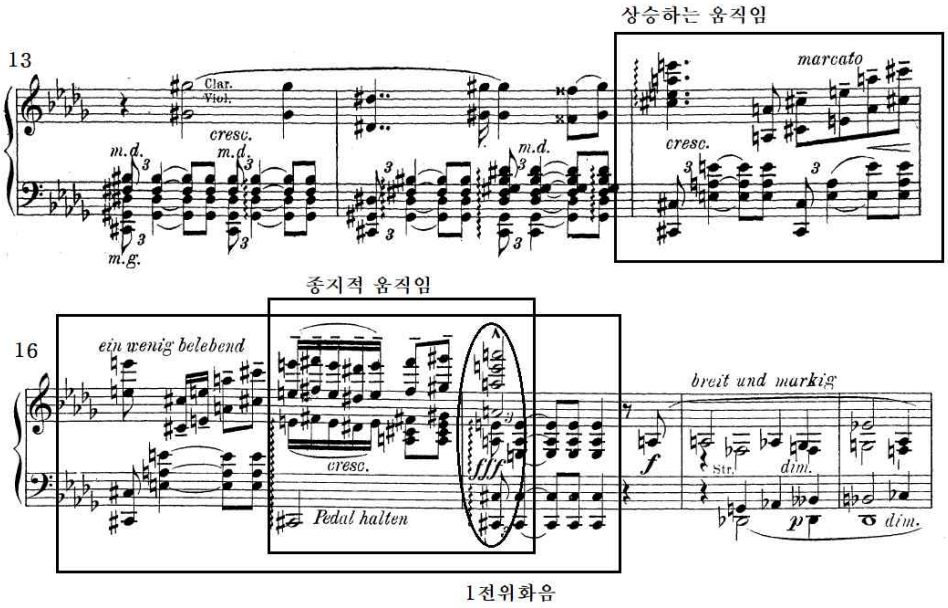
또한 제1주제에서 확인할 수 있는 흥미로운 점은 현동혁의 주장이다. 현동혁은 브루크너가 슈베르트의 《방랑자 환상곡》(*Der wanderer Fantasie, op.15*) 제2악장을 인용했다고 주장한다([악보 17] 참고). 그리고 이를 브루크너가 바그너가 아닌 슈베르트로부터 이어지는 교향곡의 정통성을 잇는 표시로 보며 중요하다고 여겼다.142) 이 역시 연구자도 동의하는 부분이다.



[악보 17] 슈베르트《방랑자 환상곡》제2악장 도입부

142) 현동혁, 『안톤 브루크너 Ⅲ』, 350.

긴 호흡의 제1주제가 흐를 때 지속적인 D♭음의 베이스가 C♯음으로 이명동음적으로 바뀌는데, 이는 마디15부터 등장하는 A장조 화음을 준비하는 중요한 과정이다. C♯음으로 바뀐 베이스 위에서 최고음이 반음계적으로(F♯-G-G♯) 점차 상승하다가 마디15에서 *ff*와 함께 갑자기 밝은 A장조 으뜸화음의 1전위화음으로 치솟아오른다. 마디15-17의 상승하는 움직임과 1전위화음은 이후의 진행에서도 중요한 역할을 한다([악보 18] 참고).



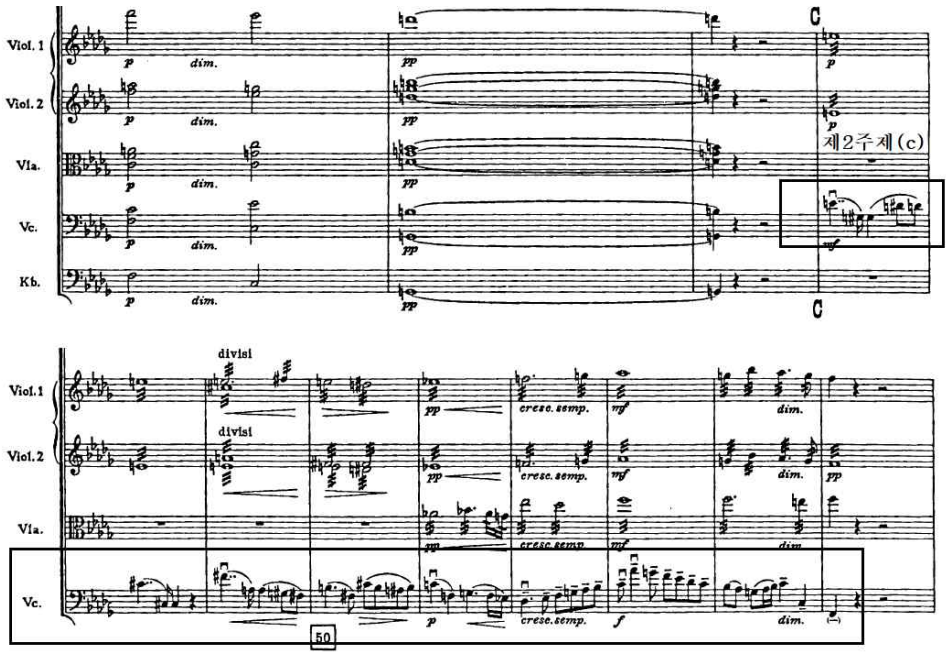
[악보 18] 제3악장 마디15-17

그 후 베이스는 다시 D♭음으로 돌아오며, 현악에서 선율이 급격히 하락하는 것을 보여준다. D♭7화음으로 끝나는 이 네 마디 종지는 신비로운 느낌을 주며, 곧이어 등장하는 G♭장조의 도미넌트 역할을 한다.[143] G♭장조로 진행되는 마디21부터는 제1주제(b)가 시작된다. 두 마디 후 현악과 목관에서 상승하는 선율이 긴 라인을 그리며(*lang gestrichen*) 등장한다. 마디25부터 하프의 아르페지오가 등장하며 화성은

143) Leichtentritt, “Bruckner's Eighth Symphony” in *Musical Form,* 395.

2박 단위로 바뀌며(d♭단조, A♭장조, E♭장조, b♭단조, F장조, C7장조, F장조) 긴 호흡의 종지적 흐름을 보여준다. 쿠르트는 제1주제의 클라이맥스인 이 부분을 '영광스러운 황홀경'을 나타내는 브루크너만의 독특한 소리의 경험으로, 일정했던 D♭의 물결 속에서 새로이 등장하는 '압도적인 색채의 놀라운 기적'이라고 표현하였다.[144]

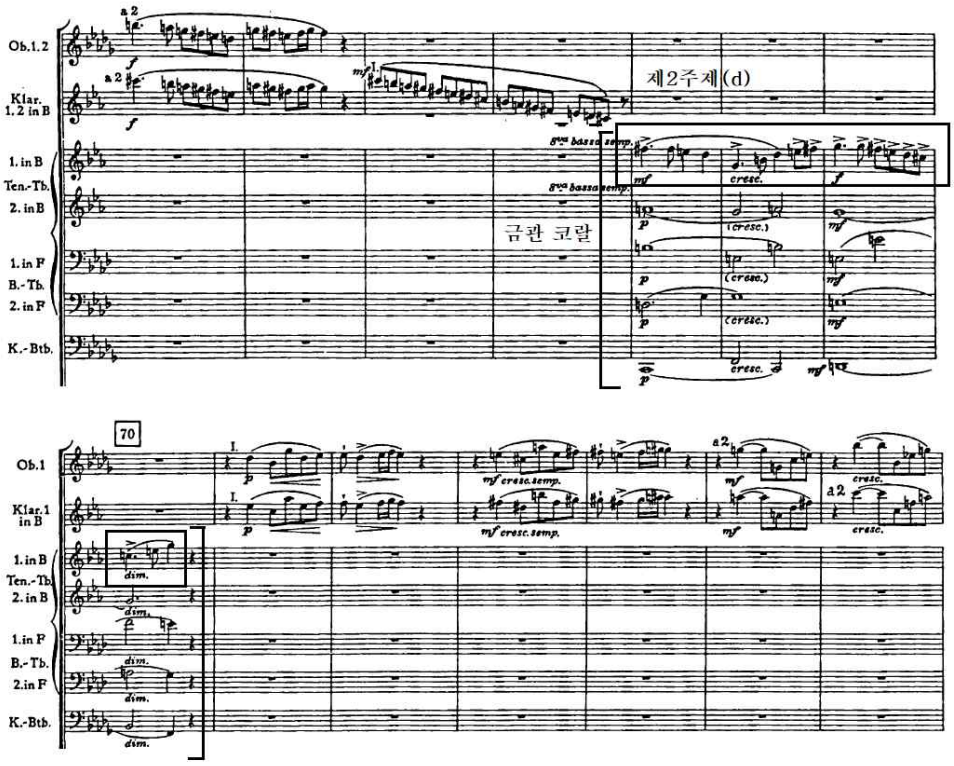
마디29부터는 제1주제(a)의 반복으로 다시 D♭장조로 시작된다(현동혁의 파트3). 이후 정점과 종지적 움직임은 이전보다 온음 상승하여 각각 B장조, G장조로 진행되고 마디 수도 줄어들어 도입부보다 빠른 진행을 보여준다. 이 온음 상행한 것은 상승 효과를 주는 브루크너의 '시퀀스'(sequence) 체계라고 할 수 있다.[145] G장조의 종지 후 호른의 짧은 연결구와 함께 마디49에서 제2주제(c)가 첼로에서 제시된다. 표현력 있는 제2주제는 8마디 악구로 진행되며 f단조로 끝나게 된다([악보 19] 참고).



[악보 19] 제2주제(c)

144) Kurth, *Bruckner*, 1062.
145) Kurth, 위의 글, 1064.

마디57부터 제2주제(c)가 반복되는데, 여러 악기들이 모방하거나 대선율을 연주하여 선율적으로 더욱 풍성해지게 된다. 마디67부터는 제2주제(d)가 바그너튜바의 선율이 돋보이는 금관 코랄로 등장하게 된다([악보 20] 참고).



[악보 20] 제2주제(d)와 금관 코랄

금관 코랄은 C장조로 진행되며, 장엄하고 엄숙한 느낌을 준다. 쿠르트는 이 금관 코랄을 전체 악장을 통틀어서 가장 '어둡고', '내면'에 있는 핵심이라고 말하며, 이를 '극도의 신성함과 장엄함 한가운데 있는 깊고 어두운 신비'라고 표현했다. 또한 금관 코랄을 브루크너의 '가장 위대한 종교적 경험의 소리'라고 말한 바 있다.[146] 여기서는 정적이고 고요한 숭

146) Kurth, 위의 글, 1066.

고함의 인상이 드러나는데, 쿠르트 역시 “가장 순수하고 고요한 숭고함(highness)은 코랄 자체의 선율에 있다”고 말하며 코랄과 숭고함의 관계를 논하였다.[147]

하지만 이 코랄은 갑작스럽게 느껴질 수도 있는데, 흐르고 있는 제2주제(c) 가운데 새로운 주제(d)가 등장하면서 음악적 흐름이 중단되었다고 볼 수도 있다. 이러한 (c)와 (d)는 각각 현악의 흐르는 선율과 금관의 정지된 듯한 선율로 대조를 이룬다. 코스트베트는 (c)와 (d)주제의 대조를 ‘빛’과 ‘어두움’에 빗대었는데, 현악과 금관 코랄 중 어느 것이 빛이고 어둠인지 확신할 수 없다고 말하였다.[148] 쿠르트가 코랄을 ‘깊고 어두운 신비’라고 표현한 것과 코스트베트가 금관 코랄을 ‘어느 것이 빛이고 어둠인지 확신할 수 없다’고 한 것은 그린(David Greene)이 《8번 교향곡》에 대해 영적으로 말한 “신의 계시는 어둡고 밝으며, 신성을 가림으로써 비춘다”를 떠올리게 한다. 이와 같이 각 악장의 음악적 사건들은 여러 가지 속성이나 상반된 속성을 동시에 가지고 있다고 할 수 있다.

마디71부터는 오보에, 클라리넷과 현악이 점차 상승하며 마디77에서 C♭장조의 작은 정점에 도달한다. 그 후 D♭장조로 바뀌며 제시부의 코다 G♭장조의 도미넌트 역할을 하게 된다. 마디81부터는 발전부로 가는 연결구이기도 하며 라이히텐트리트의 구분으로는 제시부를 정리하는 코다이기도 한 부분이다. 여기서는 마치 조각처럼 (a), (b), (c)주제들의 일부가 변형되어 목관에서 서로 엮이고 조합된다. 이후 현악에서 (b)주제와 같은 리듬이 등장하여 균형을 이루어낸다.

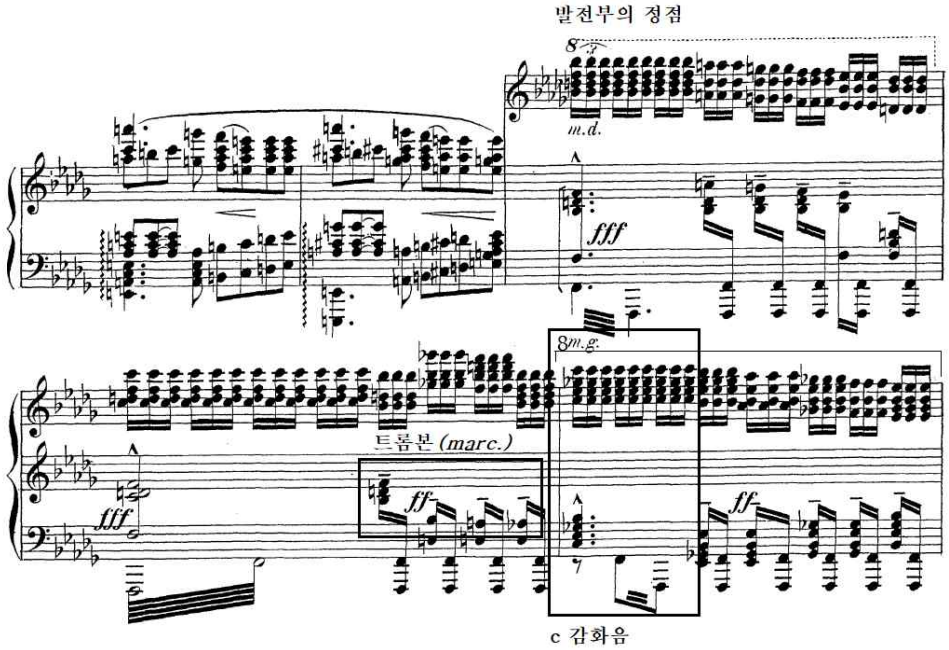
발전부이자 코스트베트의 두 번째 주기는 마디95부터 D♭장조로 시작된다. 발전부에서는 상대적으로 제1주제(a)가 우세하고 (b)는 억제되는 특징이 있으며, 베이스의 D♭음은 이명동음적으로 변하지 않고 계속해서 유지된다. 계속되는 현악의 당김음 반주가 이어지며 마디109부터 반음이 특징인 제1주제(a)가 더블베이스에서 두 마디 단위로 네 번 반복된다.

---

147) Kurth, 위의 글, 1066. 쿠르트는 제2주제(d)를 신성한 수태(Empfängnis)와 계시(Offenbarung) 등 더욱 영적인 관점으로 해석했다. Kurth, 위의 글, 1068.

148) Korstvedt, *Anton Bruckner: Symphony No.8,* 43.

위에서는 바이올린이 대선율을 노래한다. 이 반복되는 제1주제(a)는 단3도 간격으로 상승하며 에너지를 쌓아 올린다. 마디117에서는 현악 저음 파트가 반음계적으로 상행하게 되고 바이올린에서는 큰 도약과 하행하는 음형으로 분위기를 고조시킨다. 바이올린의 반복과 현악 저음 파트의 반음계적 상행으로 고조된 분위기는 마디125에서 정점을 맞이하게 되는데, B♭화음의 2전위형으로 최저음에 F음이, 최고음에 B♭음이 위치해 넓게 확장된 음역대를 보여준다. *ff*의 다이내믹에 도달한 이 정점은 두 마디 후 최고음 C음으로 한 음 더 상행하며 강렬한 감3화음(C-E♭-G♭-(B♭)-C)을 내뿜는다([악보 21] 참고). 이 감화음 역시 비장숭고미의 순간을 보여주는 부분이다. 하지만 정점은 길게 지속되지 않고 이내 *pp*로 줄어들며 연결구로 이어진다.

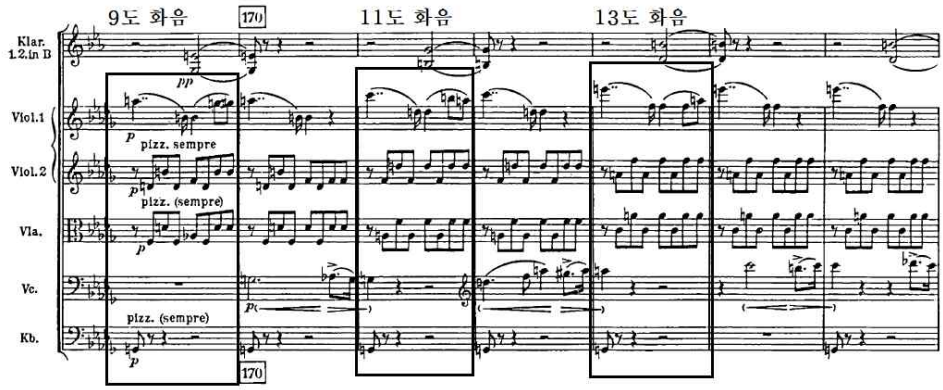


[악보 21] 발전부의 정점(125)과 c감화음(127)

연결구에서는 베이스에 있는 당김음 F음의 힘이 사라지지만 바이올린은 3도씩 점차 상행하여 다시 에너지를 쌓아나간다. 마디135부터는 목관이 바이올린의 리듬을 두 배로 확대하며 모방적으로 흐른다.

마디141부터는 E♭장조로 제2주제(c)가 *p*로 다시 등장한다. 그 후 마디151부터 *f*로 한 번 더 제시되는데, 플룻에서 베이스의 제2주제(c)를 전위하여 마치 거울처럼 비추어 반복을 풍부하게 만든다.[149] 반복은 클라리넷의 하행하는 8분음표와 함께 b♭단조로 마친 후 C♭장조의 제2주제(d)인 금관 코랄로 이어진다. 네 마디 코랄 이후 갑자기 밝은 빛과 같은 C장조의 작은 정점이 등장한다. 여기서 호른과 비올라, 첼로에서 제2주제(c)를 노래할 때 긴 G음이 이어지며 밝은 느낌을 더한다.

마디169부터는 발전부의 마지막 섹션으로 제2주제(c)에서 파생된 주제가 2마디 단위로 이어지며 다가올 재현부를 준비한다. 제2바이올린과 비올라의 피치카토 반주를 바탕으로 첼로에서 제1주제(a)의 파편도 등장한다. 이 에피소드에서는 화성적으로 중요한 요소가 등장하는데, 바로 브루크너 화음의 특징 중 하나인 9, 11, 13화음이다.[150] 마디169에서는 9화음(G-B-D-F-A)이, 마디171에서는 11화음(G-B-D-F-A-C)이, 마디173에서는 13화음(G-B-D-F-A-C-E)이 수직적으로 쌓여있다([악보 22] 참고).



[악보 22] 발전부의 마지막 섹션

149) Leichtentritt, "Bruckner's Eighth Symphony" in *Musical Form*, 398.
150) Jeong-jin Hong, "Analyse und Ästhetik der Steigerungsprozesse in der Symphonik Anton Bruckners," vol.1, 50.

13화음은 마디177에서 G♭화음으로 해결되는데 최고음은 E음에서 F음으로 반음 상행, 최저음은 G음에서 G♭음으로 반음 하행하여 음역적 공간을 확장한다. 제2바이올린과 비올라의 피치카토는 G♭음을, 첼로는 F음을 강조해 서로 부딪히는 음향을 만들고, 이내 첼로의 독백(E♭-F-G♭)으로 사라진다.

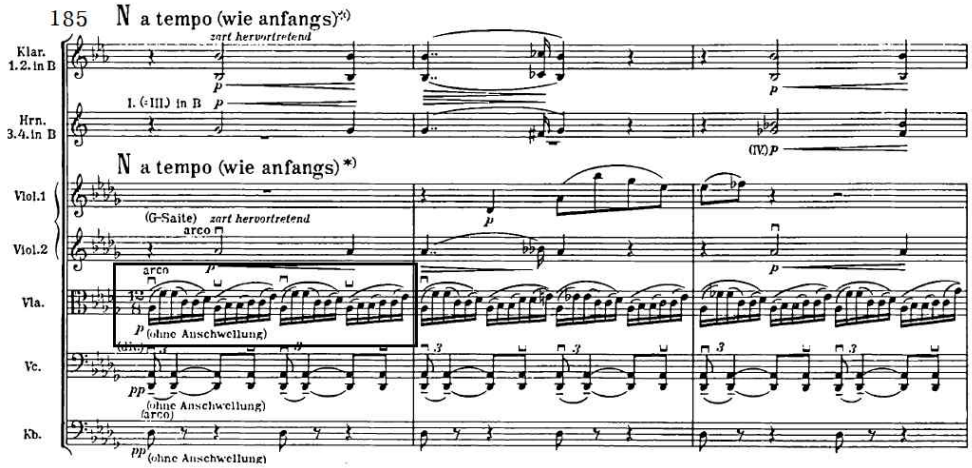
재현부이자 세 번째 주기는 마디 185부터 시작된다. 이 재현부는 아다지오에서 가장 중요한 부분이며, 가장 장대한 클라이맥스로 대미를 장식하는 부분이다. 재현부는 크게 3개의 섹션으로 나눌 수 있는데, 쿠르트의 '파동'이라는 용어를 빌려 이 3개의 섹션을 3개의 파동(wave/die Welle)으로 명명해 볼 수 있다([표 7] 참고).[151]

	마디	조성
첫 번째 파동	185-210	D♭Major
두 번째 파동	211-226	E Major
세 번째 파동	227-238	E Major

[표 7] 3개의 파동

첼로의 당김음 리듬 위로 비올라에서 파도와 같은 16분음표 음형이 반복된다([악보 23] 참고).

151) Korstvedt, *Anton Bruckner: Symphony No.8,* 61. 여기서 말하는 '파동'은 넓은 의미로는 섹션을 구분하는 단위로, 좁은 의미로는 음형의 모양을 나타낼 수 있다. 파동은 상승과 하강을 반복하는 모양으로, 마치 파도와 같은 모양을 지닌다. 연구자는 파동의 넓은 의미와 좁은 의미 모두 사용하였다.



[악보 23] 재현부 도입부

라이히텐트리트는 이 16분음표 음형을 '내적 흥분의 희미한 떨림'으로, '역동적으로 발전하는 모티브'이자 '넓게 조성적으로 흐르는 소리의 파동'이라고 표현하였다.[152] 쿠르트 역시 16분음표 음형을 중요하게 보았는데, 그는 이 음형을 처음에는 '눈에 띄지 않게 부유'하다가 점차 부풀어 오르며, '무한한 포용력'을 가지며 클라이맥스를 위해 타오른다고 표현하였다.[153] 이러한 '물결치는 듯한 소리의 파동' 위로 제1주제(a)가 재현되는데, 제1주제(a)는 이후 여러 변화를 겪으며 강렬하게 확장된다. 라이히텐트리트는 이러한 강렬한 확장을 통해 '미적 가능성'이 '극한'에 이르며, '황홀경'에 이르게 된다고 표현하였다.[154] 이처럼 학자들이 미적인 의미를 부여한 16분음표 음형은 재현부를 이끌어가는 중요한 음형이라고 할 수 있고, 재현부의 도입부가 반복되며 확장되는 모습은 '파동'이 점진적으로 커지는 모습을 나타낸다.

D♭음의 베이스는 네 마디 후 C♯음으로 이명동음적으로 바뀌는데, 그 덕에 마디193의 베이스인 D음으로의 상행이 더욱 자연스러워지게 된다. 반음계적으로 상승하던 베이스는 마디197에서 E음에 도달하여 화성

152) Leichtentritt, "Bruckner's Eighth Symphony" in *Musical Form*, 400.
153) Kurth, *Bruckner*, 1074.
154) Leichtentritt, "Bruckner's Eighth Symphony" in *Musical Form*, 399.

은 C장조 1전위형이 되고, 바이올린이 16분음표 음형의 물결에 합세하여 파동의 크기가 더욱 커진다. 여기에 트럼펫, 트롬본, 튜바가 4분음표로 상행하며 분위기를 고조시킨다. 마디205부터는 첼로와 베이스까지 동참하여 에너지는 더욱 거대해지고, 목관과 금관이 유니즌으로 제1주제를 2번 반복하는데, f단조 2전위화음으로 베이스의 F음이 강조되고 팀파니의 F음이 가세해 비극적인 분위기가 더욱 강해진다. 마디208에서는 감7화음(D-F-A♭-C♭)[155]이 등장해 A♭화음의 4도(ⅳ) 역할을 하게 되고, 마디209에서는 A♭화음의 2전위형이 등장하여 종지적 진행을 시도한다.

또한 중요한 종지적 움직임인 5연음과 E♭7화음이 등장하며 해결을 기대하게 하지만, 종지는 등장하지 않는다. 쿠르트가 '발전하는 클라이맥스가 꿈 같은 환영으로 변화'했다고 표현한[156] 이 부분은 갑작스럽게 멈추며 고조된 파동의 힘을 소멸시킨다. 동시에 *p*로 E장조에서 현악에서는 새로운 파동을 이어가고, 더욱 강력하고 직접적인 방향으로 나아가는 두 번째 파동이 시작된다.

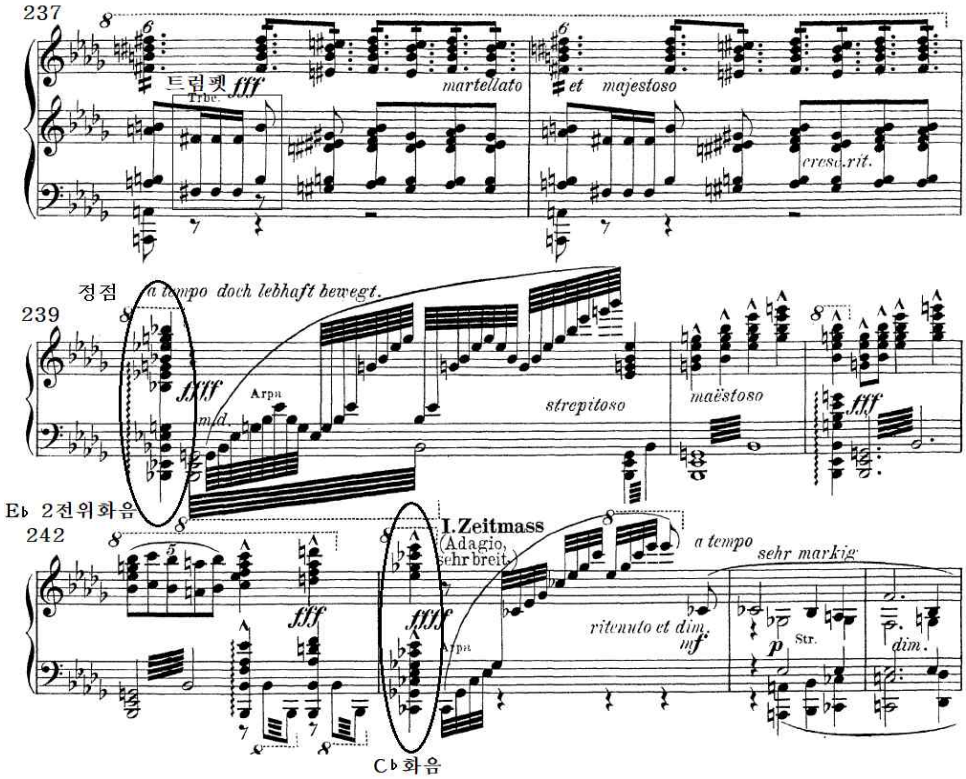
두 번째 파동은 마디211부터 E장조로 상승하여 시작되는데, 음향적으로는 더욱 커지지만 주제적 암시는 없으며, 단순한 2분음표, 8분음표, 16분음표 리듬의 연속으로 진행된다. 하지만 압축적인 구성과 더 강력하고 직접적인 방향으로 나아간다. 마디214부터 첼로와 베이스는 B음, 제2바이올린은 D음에서 출발해 마디227까지 10도 관계로 병행하며 반음계적인 상승을 보여준다. 마디220부터는 첼로와 베이스에서 2분음표 붓점리듬으로, 마디223부터는 반음계적으로 상승하는 4분음표 붓점리듬으로 리듬적 흐름이 더욱 빨라지고, 바이올린에서는 '깜빡이는'(flickering) 듯한 8분음표 도약 음형으로 긴장감을 부여한다.[157] 마디225에서는 바이올린에서 F♭(E)음, 베이스에서 F음, 마디226에서는 G♭음, G음이 등장하며 혼란스러운 분위기를 가중시킨다. 그 후 갑작스럽게 정지하고, 긴 휴지(General Pause, 이하 G. P.)를 맞이한다.

---

155) 연구자는 청음상 감7화음으로 표기했지만 피아노 축소판에는 반감7화음(D-F-A♭-C)으로 표기되어 있다. 총보에는 C음과 C♭음 모두 등장한다.
156) Kurth, *Bruckner,* 1076.
157) Leichtentritt, "Bruckner's Eighth Symphony" in *Musical Form*, 400.

세 번째 파동은 *pp*로 E장조에서 다시 고요히 시작한다. 플룻과 오보에가 두 번째 파동과 연결해주듯 진행한다. 마디229부터는 베이스에서 당김음이 나오며 제1주제(a)를 암시한다. 베이스는 두 마디 후 D♯음부터 상승하게 되고, 점차 다른 악기들도 더하여 상행하며 다가올 클라이맥스를 준비한다. 라이히텐트리트는 빠른 속도로 상승하는 이 부분을 '충동적인 힘의 소리'로 '도취'하게 하는 부분이라고 표현하였다.[158] 마디237부터는 갑작스러운 16분음표 셋잇단음표인 '트럼펫 콜'(call)이 등장하여 긴장감을 더하다가, 마디239에서 최종적인 E♭장조 2전위화음으로 장대한 클라이맥스를 맞이한다. 라이히텐트리트는 이 클라이맥스를 '눈부신 광채의 홍수'이며, '오랫동안 축적된 긴장과 흥분의 황홀한 해방감'을 느끼게 한다고 하며 극찬하였다.[159] 하프의 아르페지오와 함께 클라이맥스는 지속되는데, 거대한 종지적 움직임으로 도미넌트인 B♭7화음을 지나며 정격종지를 예상하게 만든다. 하지만 마디243에서 C♭화음으로 위종지 진행을 하며 놀라움을 주는 동시에 엄청난 힘의 폭발을 보여준다([악보 24] 참고). 하프의 아르페지오는 한 마디 동안 상행하고, 파동의 힘은 곧 소멸한다.

158) Leichtentritt, 위의 글, 401.
159) Leichtentritt, 위의 글, 401.



[악보 24] 세 번째 파동의 클라이맥스

마디267부터는 A♭장조로 제시부와 같이 진행되지만 변격종지 진행(F화음⇒C화음)을 보여주게 된다. 이후 압축된 제2주제(c)가 등장하는데, 클라리넷이 대선율을 연주하며 코다를 준비한다.

코다는 마디259부터 D♭화음의 당김음 리듬으로 시작하며, D♭음의 베이스는 지속되는 으뜸음으로 계속 진행된다. 안정적인 조성과 *pp*의 평온한 분위기는 이전의 혼란과 긴장을 잊게 만들어주는 것 같다고 여겨진다. 제1주제(a)의 '갈망을 암시'하는 듯한 반음계적 음형(A♭-B♭♭-A♭)은 호른의 화음으로만 등장하는데, 쿠르트는 이를 '갈망'이 제2주제(d)와 같은 '정화의 고요함'으로 바뀌었다고 말한다.[160] 이를 통해 반음계적인 갈

160) Kurth, *Bruckner,* 1079.

망, 불안이 코랄의 주요 악기인 호른을 통해 안정적으로 바뀌었다는 것을 알 수 있다. 호른과 바그너튜바의 선율은 이내 바그너튜바에만 남게 되고, 코다 전에 등장했던 클라리넷 대선율의 음형이 바이올린에서 하행하는 음형(D♭-C-B♭-A♭)으로 다시 등장한다. 이 음형은 계속 반복되다가 4배로 확대되어 길게 지속되고, 최종적으로 *ppp*의 D♭화음으로 평화로이 마치게 된다. 쿠르트는 평화로운 코다의 마무리를 '온화한 평화로 덮힌 코다는 결국 어둠이 내면의 빛으로 바뀌었음을 보여준다'고 하며 종교적인 의미를 추가로 부여하였다.[161] 연구자는 쿠르트의 해석과 마찬가지로 장조로 고요하고 평화롭게 마치는 코다가 '빛'이나 '평화', '고요', '내면'이라는 속성을 보여준다고 여긴다. 이러한 속성은 중요한 숭고미적인 의미가 있는데, 다음 장에서 자세히 다루어보도록 하겠다.

4) 제4악장 (Finale, Feierlich, nicht schnell)

제4악장(피날레, 장중하게, 너무 빠르지 않게)의 형식은 제1악장과 마찬가지로 3개의 주제가 있는 소나타 형식이지만, 형식이 느슨하게 이루어져 있고 많은 부분이 전통성을 이탈하고 있다. 브루크너는 제4악장 피날레를 "인생에서 가장 중요한 악장"이라고 말하면서 이 교향곡의 전체 결론이라고 여겼다.[162] 브루크너가 공을 들인 피날레는 가장 최고라 할 수 있는 위엄과 웅장함으로 특히 중요성을 가진다. 제4악장의 전체적인 형식은 아래의 표와 같이 구성된다([표 8] 참고). 제4악장도 제1악장과 마찬가지로 으뜸화음(C)이 바로 성취되지 않고 여러 방랑하는 조성들을 거치며 악장의 후반부까지 미뤄지다가 성취된다.

---

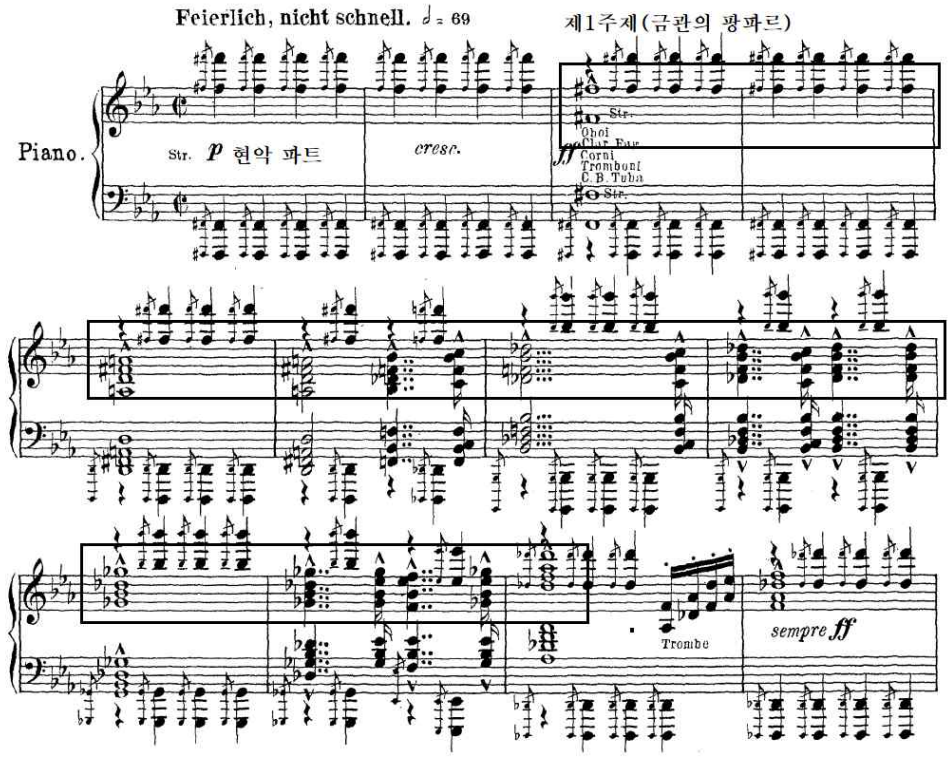
161) Kurth, 위의 글, 1080.
162) Leibnitz, Korstvedt, *Anton Bruckner: Symphony No.8,* 44에서 재인용.

악절(Section)			마디
제시부	제1주제	파트1	1-17
		파트2	18-30
		파트3	31-68
	제2주제	파트1	69-88
		파트2	89-99
		파트3	100-110
		파트4	111-122
		종결부	123-134
	제3주제	파트1	135-158
		파트2	159-182
		파트3	183-214
		종결부	215-252
발전부	섹션1		253-284
	섹션2		285-300
	섹션3		301-344
	섹션4		345-386
	섹션5		387-436
재현부	제1주제		437-480
	경과부		481-546
	제2주제		547-582
	제3주제		583-646
코다			647-709

[표 8] 제4악장의 형식 분석

제시부는 현악의 날카롭고 거친 F♯음의 연타로 시작된다. F♯음은 G♭음으로서 제3악장 아다지오의 마지막 음인 D♭과 4도 관계의 음이고, 제1악장 제1주제의 반음계 모티브(F-G♭)와도 연관성을 보이는 음이다. 이러한 F♯(G♭)음은 C음과 마찬가지로 제4악장 곳곳에서 등장한다. 현

악의 두 마디 도입 후 마디3부터 F♯음으로 금관의 팡파르가 힘 있게 등장하는데, 장단조 화음을 넘나들며(F♯-D장조-b♭단조-G♭장조-e♭단조-D장조) 힘차게 진행된다([악보 25] 참고).



[악보 25] 제4악장 제1주제. 금관의 팡파르

쿠르트는 힘찬 금관의 팡파르로 구성된 제1주제를 브루크너의 '가장 용맹한 아이디어'라고 하며, '야성적인 생명력으로 가득 차 도취하게 만드는 주제'라고 표현하였다.[163] 제1주제는 세 부분으로 되어 있는데, 각 부분은 금관의 팡파르를 반복하며 3도씩 상승한다. 두 번째 부분은 a♭단조 화음으로 시작하고, 드넓게 확장되며 더욱 장엄하게 승리에 찬 팡파르로 진행된다. 세 번째 부분은 마찬가지로 3도 높은 c단조로 시작되

163) Kurth, *Bruckner,* 1082.

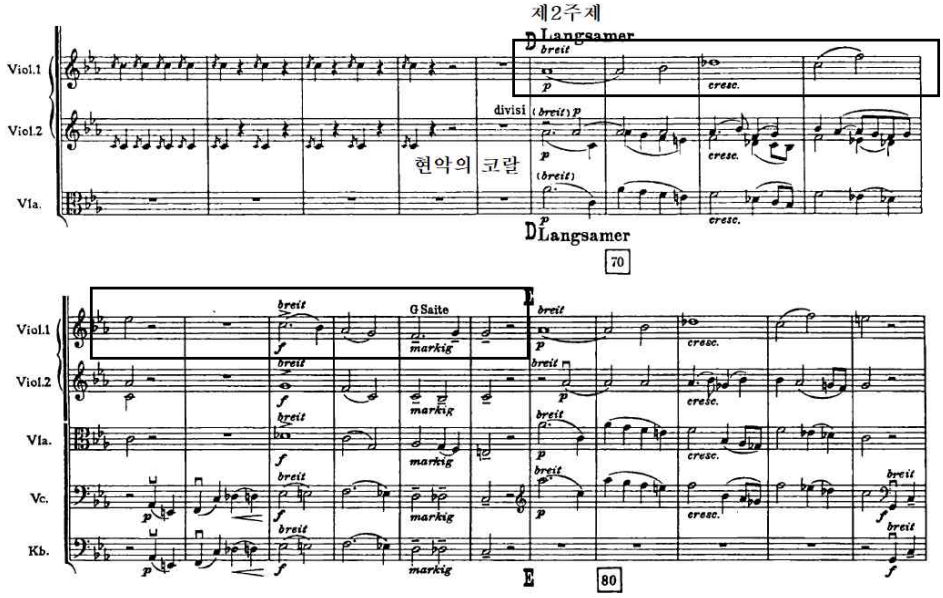
어 으뜸화음(c화음)에 도달한다. 하지만 이전의 야만적인 힘과 앞으로 나아가는 힘은 줄어들게 된다. 트럼펫의 팡파르는 이제 금관 파트의 2분음표로 하행하는 모티브로 바뀌게 되고 이를 목관이 마디45부터 이어받는다. 라이히텐트리트는 하행하는 모티브가 '교회의 종소리 효과'를 준다고 하며, 도입부의 '막강하고 야만적인 힘'을 부수며 '장엄하고 경건하게 들리는 기도(Litany) 같은 효과'를 준다고 표현하였다.[164]

하행하는 모티브를 목관이 이어받아 한층 밝아진 빛과 같은 느낌 가운데 바그너튜바와 오보에가 종소리 같은 효과를 계속한다. 바그너튜바는 경건한 분위기를 한층 확장시키는데, 라이히텐트리트는 c단조의 경건한 분위기가 '고딕 대성당의 넓은 공간'을 보여주는 것 같다고 표현하였다.[165] 쿠르트 역시 이러한 야성의 힘에서 교회 종소리로의 흐름에 대해 '야성적인 기질'이 '숭고한 신성으로 정화'되었음을 보여준다고 표현했으며, 제4악장의 전체 흐름은 이러한 경로를 따라간다고 덧붙였다.[166] 특히 '숭고한 신성으로 정화'라는 표현은 제4악장의 마무리를 암시하는 중요한 표현으로 주목해 볼 수 있다. 이후 바이올린의 점을 찍는 듯한 4분음표 음형과 한 마디의 휴지(G. P.) 이후 마디69부터 제2주제가 진행되게 된다.

제2주제는 제1주제의 대조 주제로 차분하고 서정적이며, 엄숙하고 가벼운 코랄로 되어 있다([악보 26] 참고).

---

164) Leichtentritt, "Bruckner's Eighth Symphony" in *Musical Form,* 404. 이 종소리와 같은 효과 때문에 현동혁은 이 모티브를 교회 탑의 종인 '카리용(carillon) 모티브'라고 부르기도 한다. 현동혁, 『안톤 브루크너 Ⅲ』, 374.
165) Leichtentritt, "Bruckner's Eighth Symphony" in *Musical Form,* 405.
166) Kurth, *Bruckner,* 1082.

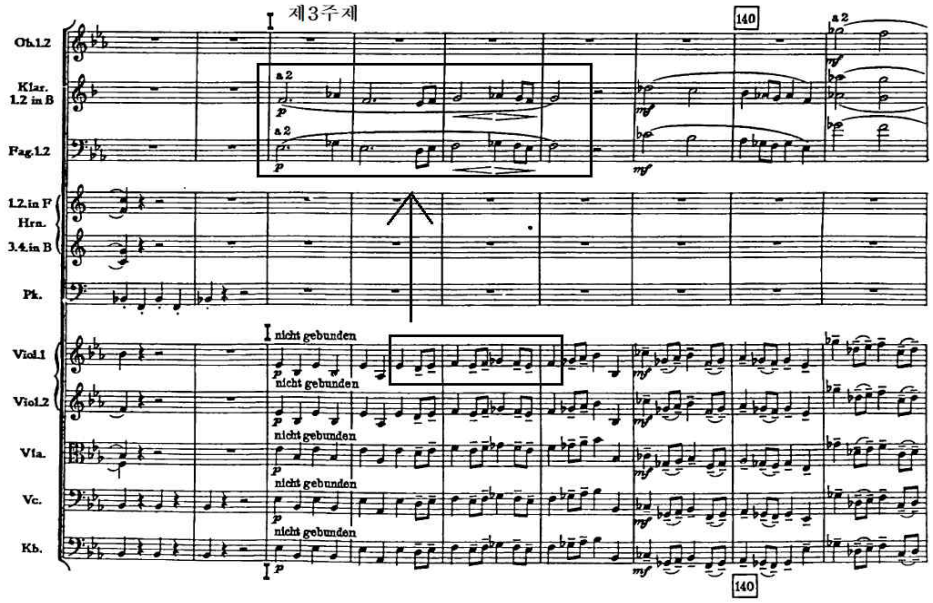


[악보 26] 제4악장 제2주제. 현악의 코랄

제2주제는 A♭장조와 f단조가 중심이 되지만 하나의 조성에 머무르지 않고 옮겨다니는 모습을 보여준다. 현악의 코랄과 같은 네 마디 악구가 마디75와 마디89에서 두 번 반복된 후 마디99에서 금관의 코랄로 이어진다. 그리고 오보에와 클라리넷에서 메아리처럼 반복한다. 마디111부터는 제2주제의 시작 음형이 투티로 확대되며 음량과 규모가 커지지만, 이내 마디120의 바이올린의 아치와 같은 모티브로 종결부로 들어간다. 종결부는 G♭장조로 시작하지만 제1악장을 회상시키는 e♭단조로 이행한 후 B♭장조로 진행되는데, 팀파니에서 4도 관계의 새로운 음형(B♭-F)을 등장시킨다. 이 음형은 제3주제의 반주 음형이며, 라이히텐트리트는 이 음형을 '새로운 선율 구조의 주춧돌'이라고 표현하였다.[167]

167) Leichtentritt, "Bruckner's Eighth Symphony" in *Musical Form,* 408. 이 4도 관계의 음형은 '순례자의 행진 토픽'(pilgrims' processional topic)이기도 하다. Robert S. Hatten, *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert* (Indiana: Indiana University Press,

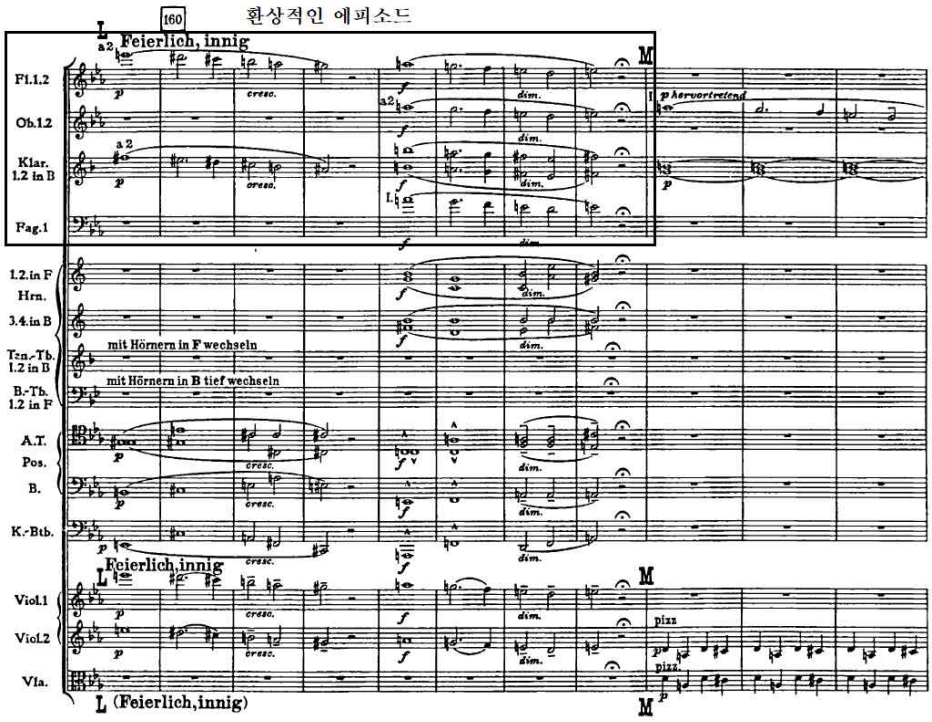
현악이 팀파니의 음형을 이어 4분음표 음형으로 제3주제를 시작한다. 현악의 음형은 '매이지 않게, 혹은 연결되지 않게'(*nicht gebunden*)라고 표기되어 있지만 '행진' 같은 모양새를 가지고 있다. 현악의 행진 반주 위로 목관에서 현악의 리듬을 확대한 유니즌 주제를 노래한다([악보 27] 참고).



[악보 27] 제4악장의 제3주제. 현악의 4도 도약 음정(행진 모티브)

마디151부터는 제3주제의 시작 부분을 반복하지만 점차 상승하며 *ff*로 작은 정점을 형성하는 듯 보인다. 하지만 갑자기 멈추며 긴 휴지(Lange Pause)를 맞이한다. 휴지 후는 '장엄하고 깊은 느낌으로'(*Feierlich, innig*)라는 지시어가 있어 분위기의 전환이 일어난다. 그런 다음 꾸밈없이 하강하는 선율 라인이 이어진다([악보 28] 참고).

2017), 74.



[악보 28] 마디159-166 (환상적인 에피소드)

쿠르트는 이 패시지를 '환상적인 에피소드'라고 부르며 화성이나 템포, 음색의 변화가 새로움을 자아낸다고 표현하였다.[168] 이 패시지에서는 분위기의 전환이 갑작스럽게 이루어졌기 때문에, 순간적으로 원래 있던 음악적 상황에서 벗어난 느낌을 들게 한다. 여덟 마디의 하행하는 선율 라인 후 현악에서 다시 피치카토로 행진 리듬을 이어가고, 행진 리듬과 목관의 환상적인 패시지가 결합된다. 그 이후 현악과 호른의 연결구적인 패시지를 지나 마디183부터는 B♭화음의 투티로 갑작스러운 폭발이 일어나게 된다. 현악에서 4옥타브로 펼쳐진 행진 모티브에 바순과 팀파니가 합세하여 진행하고, 나머지 투티는 특징적인 붓점리듬으로 제1악장의 제1주제를 암시한다. 이 부분은 베이스에서 B♭음으로 시작하여 온음계적으로 상승하고, A♭음에 도달한 후 유지하다가 B♭음으로 정점을 형

168) Kurth, *Bruckner,* 1087.

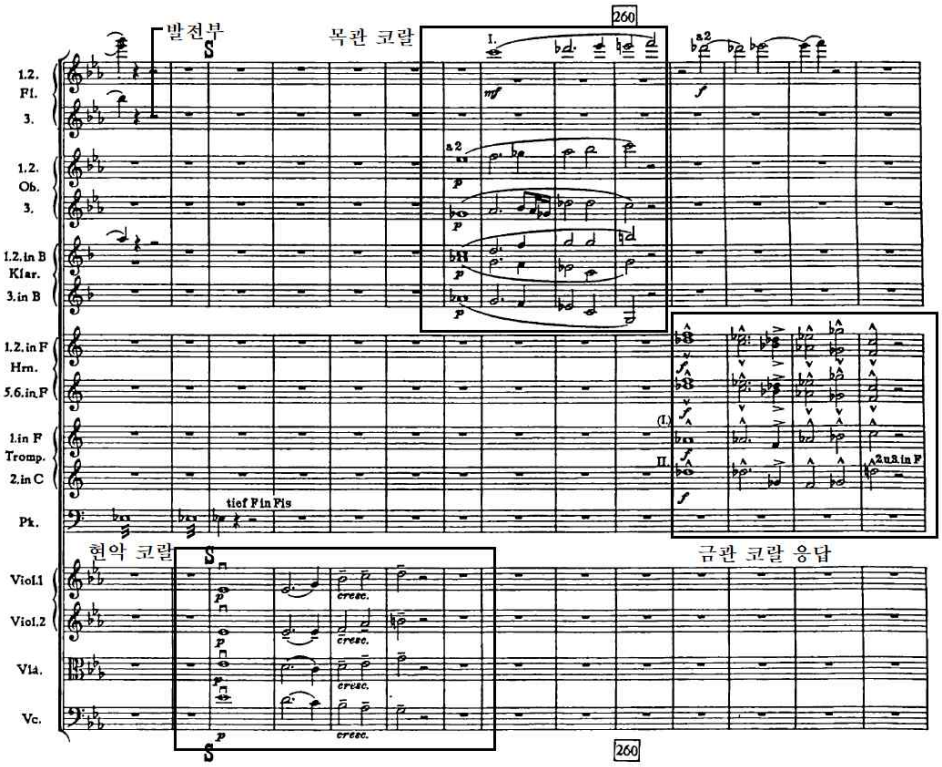
성한다. 이 정점은 *ff*를 유지하며 힘차게 전진하는 듯한 팀파니가 가장 돋보이는 부분이다. 라이히텐트리트는 제시부의 클라이맥스인 이 부분을 '소리의 진정한 폭발'을 보여주고, 동일한 아이디어의 반복으로 '원초적인 힘'과 '위협적인 웅장함'을 보여주는 음악적 장면이라고 표현했다.[169] 하지만 B♭음의 정점은 두 마디 만에 끝나버리고, 팀파니가 동일한 음형을 *pp*로 이어나간다. 거대한 음향이 사라진 큰 침묵에는 라이히텐트리트가 말하는 '무서운 공허감'만 남게 된다.[170]

마디215부터는 종결구가 시작된다. E♭장조의 현악 피치카토 위에서 호른이 제1주제의 붓점리듬으로 노래하면 목관에서 메아리처럼 울린다. 종결구는 시작 주제의 부분들이나 스케르초의 제1주제, 쿠르트의 '환상적인 에피소드'를 회상하는 부분들로 이루어져 있다. 현악의 '환상적인 에피소드'의 회상 이후 플룻이 제1주제를 떠올리는 밝은 빛깔의 패시지를 연주한다. E♭음의 부드러운 팀파니 롤이 *pp*로 이어지다가 마디253의 발전부 시작 지점에서 끝난다.

발전부는 총 다섯 개의 섹션으로 이루어져 있다. 섹션1은 코랄 주제 같은 모양으로 현악과 목관에서 각각 네 마디씩 진행되고, 그 후 금관에서 네 마디로 코랄 주제를 응답한다([악보 29] 참고).

---

169) Leichtentritt, "Bruckner's Eighth Symphony" in *Musical Form,* 409.
170) Leichtentritt, 위의 글, 409.



[악보 29] 발전부 도입부: 현악-목관-금관의 코랄 주제

이후 G♭장조로 바이올린에서 제2주제와도 관련이 있는 고요하고 넓은 대선율이 등장하고, 호른이 이 서정적인 선율을 이어간다. 점차 상승하던 현악이 반음계적으로 진행하다가 투티로 C♭화음의 작은 정점을 형성하게 된다.

섹션2인 마디285부터는 E♭장조로 바이올린에서 행진 모티브를 전위하여, 클라리넷과 비올라, 첼로에서는 제3주제를 정확히 전위하여 진행한다. 마디297부터는 상행하는 음형이 똑같이 반복되며 긴장감을 높인다. 그 후 마디301, 섹션3부터 '처음 빠르기로'(Erstes Zeitmaß) 표시가 등장하며 e♭단조의 투티가 진행된다. 이 투티는 이후 세 번 등장하며 상행하는 시퀀스(e♭단조⇒f단조⇒G장조)로 연속된다. 현악의 트레몰로와 목관의 행진 주제를 바탕으로 금관에서 제1주제의 두 번째 파트를 갑작스

레 내보인다. 하지만 디미누엔도되며 다시 *p*로 돌아가 섹션3이 시작된다. '약간 더 넓게'(*etwas breiter*) 진행되는 섹션3은 빠르게 흘러가며, f 단조로 투티를 반복한다. 이번에는 바이올린이 행진 모티브로, 바순, 트롬본이 제1주제의 두 번째 파트로 진행된다. 그 이후 마디333에서 G장조로 온음 더 상승하여 진행되는데, 강한 팀파니 롤과 함께 전체 금관에서 제1주제를 나타내기 때문에 장조의 밝음보다 불길함이 강조된다.

섹션4인 마디345부터는 '고요하게'(*ruhig*) 현악과 클라리넷이 등장하는데, 클라리넷의 6연음이 부드럽게 흐르고, 제2바이올린에서 제1주제를 빛나는 소리로 더한다. 이 부분은 계속해서 G장조로 유지되며 섬세하게 주요 주제나 모티브가 재현되는 부분이다. 마디368부터는 제1주제의 단편들이 전위되어 캐논 형식으로 뒤따르거나 서로 얽히게 된다. 여러 악기에서 제1주제의 단편을 나열할 때 호른이 6연음으로 이 단편들을 묶어주고 있다. 마디378부터는 제1주제의 전위형과 기본형이 동시에 진행되며 반음계적으로 상승한다.

짧은 휴지 후 섹션5, 마디387에서 호른이 제1주제를 C장조로 부드럽게 노래하고, 현악에서 행진 모티브의 변형으로 반주한다. 이는 E♭으로 상승하여 반복되다가 이후 행진 모티브의 파편들이 다양한 조성을 거치며 반복된다. 마디429부터는 E음으로 목관에서 제1악장과 제4악장에서 특징적이었던 붓점리듬이 등장하고, 바이올린에서 제4악장을 시작했던 앞꾸밈음이 있는 4분음표 연타를 반복한다.

재현부는 이러한 바이올린의 연타와 연결되어 마디437부터 f♯단조로 시작된다. 하지만 목관에서도 4분음표 연타가 추가되어 제시부보다 훨씬 '야만적'으로 들린다. 재현부의 주제는 하강하거나 중단되지 않고, 계속해서 상승하게 된다. 재현부도 제시부와 마찬가지로 세 부분으로 되어 있다. 하지만 트럼펫 팡파르의 패시지 없이 바로 4도씩 상승한다(F♯⇒B⇒E). B음의 두 번째 단계를 지나 E음인 세 번째 단계에서야 A♭장조 화음으로 잠시 안정되는 모습을 보여주고, 트럼펫 팡파르도 이어진다. 하지만 곧바로 제1주제의 단편들이 이어지며 계속 상승한다. B장조, D장조를 지나 이동하던 화음은 반음계적으로 상승하여, 마침내 마디475에서 C장

조의 으뜸화음으로 되돌아오며 정점을 형성한다.

마디484부터 마디518까지는 정점 이후 하강하는 거대한 음악적 물결을 이룬다. 경과구적인 성격을 가진 이 부분은 호른과 저음 현악 파트의 대화로, 제1바이올린과 제2바이올린의 대화로 빠른 속도로 전개된다. 마디500까지 반복되는 붓점리듬으로 계속 상승하다가 마디501에서 *fff*로 최고음 A♭음에 도달한다. 이후 동일한 붓점리듬으로 하강하기 시작하는데, 라이히텐트리트는 이 하강에 대해 '가라앉는 거대한 음파(tonal wave)의 썰물' 같은 느낌을 준다고 표현하였다.[171] 이후 붓점리듬은 현악에서 *ppp*로 작지만 긴장감 있게 반복되다가, 마디519부터 베이스의 E음을 시작으로 다시 상승하기 시작한다. 붓점리듬은 상승하는 음형으로 바뀌게 되고, 마디527부터는 '조금씩 점점 서두르듯이'(*stringendo poco a poco*) 빨라지게 된다. 목관과 금관에서는 2분음표로 된 반음계적으로 길게 상승하는 선이 더해져 상승의 흐름에 박차를 가하다가, C♭음의 정점에 도달한 후 불협화음을 네 마디 유지한다. 마디539부터는 분위기가 바뀌며 호른에서 부드러운 화성으로 붓점리듬을 *pp*로 반복하다가, A장조 화음으로 마치게 된다.

제2주제의 재현은 마디547부터 A♭장조로 제시부와 동일하게 진행된다. 제2주제의 재현은 큰 정점 없이 흘러가며, 마디567부터 바그너튜바의 코랄을 가운데 두고 현악의 피치카토 반주 음형 위에 플룻이 대선율로 장식한다. 이는 여섯 마디 후 반음 상행하여 한 번 더 반복되고 E장조로 종지한다. 580마디의 휴지부(G. P.) 이후, 팀파니 롤이 *pp*로 G음을 계속 지속하면서 제3주제이자 제시부를 마무리하는 행진 모티브가 등장한다. 현악의 행진 모티브는 제시부에서는 피치카토였으나 재현부에는 아르코(arco)로 진행되며 더욱 단호한 걸음걸이를 보여준다. 팀파니 롤과 베이스의 G음은 c단조의 확고한 도미넌트임을 나타낸다. 현악 파트만 진행되는 이 부분은 행진 모티브에 대위법적인 대선율이 추가되어 긴장감을 계속 유지시킨다.

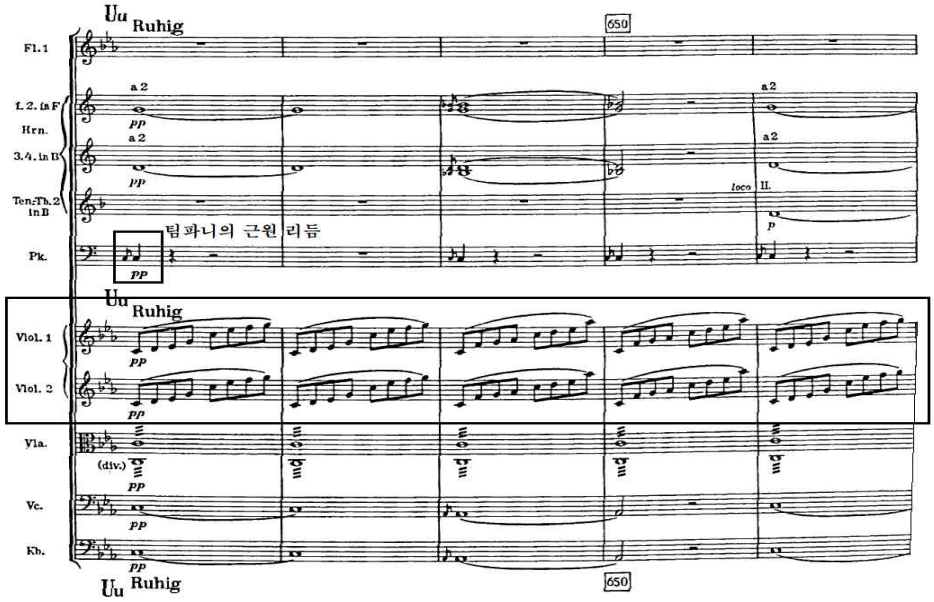
마디597부터는 현악의 음형이 목관에서도 느슨하게 모방되고, 마디601

171) Leichtentritt, "Bruckner's Eighth Symphony" in *Musical Form,* 419.

부터 E♭음을 시작으로 반음씩 상승하게 된다. 동일하게 반복되는 리듬과 음정을 통해 긴장감이 고조되며, 마디617부터 다시 등장한 G음의 팀파니 롤과 베이스는 도미넌트를 다시 확고하게 보여준다. 하지만 대부분의 악기들을 통해 지속되는 불협화음(F-A♭-C-D)과 트럼펫의 확대된 제1악장 제1주제의 외침에, 불길한 느낌은 지울 수 없이 유지된다. 불길함은 마디627에서 목관의 하강하는 긴 선율이 등장하면서, 그리고 불협화음이 장조로 바뀌면서 가라앉게 된다. 현악에서도 마찬가지로 음형이 길게 하강하며 불길함을 안정시킨다.

마디637부터는 현악 파트가 표현력이 풍부한 패시지로 제3주제를 마무리한다. 이때 플룻이 마디641부터 스타카토로 행진 모티브를 짧게 상기시킨다. G음으로 계속 유지되고 있던 팀파니 롤도 꾸밈음이 있는 4분음표 G음으로 끝나며 도미넌트를 보여주는 것 같다. 하지만 다른 파트에서 F음, A♭음이 덧붙여져 도미넌트9화음을 만들어낸다. 팀파니의 4분음표 스트로크 후 한 마디 전체 휴지가 등장하며 재현부가 마무리된다.

마디647의 코다는 《8번 교향곡》의 으뜸화음인 c단조로 바이올린의 상행하는 리듬으로 부드럽게 상승한다([악보 30] 참고).



[악보 30] 코다 도입부

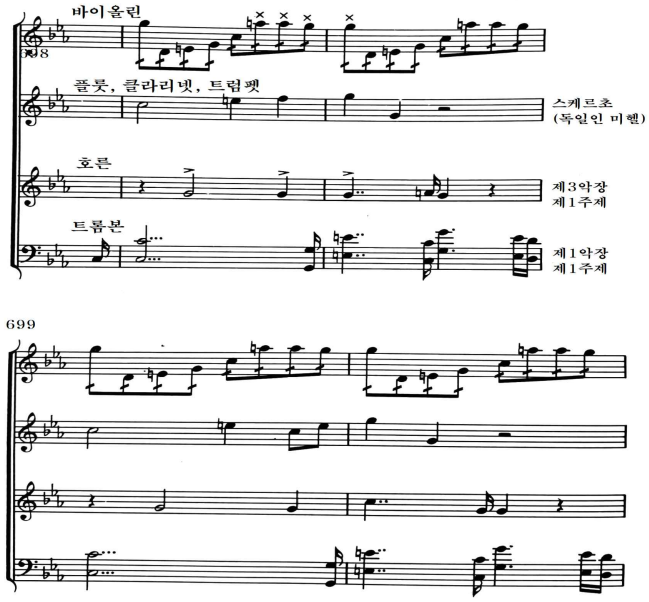
*pp*로 차분히 시작하는 코다는 정점까지 꾸준히 상승하는 모양을 보여준다. 이후 보게 될 코다의 장대한 *fff*의 정점에는 전 악장의 주요 주제들이 결합되어 있는데, 이는 놀라운 장관을 연출하게 된다.

팀파니의 근원 리듬이 C음으로 반복되고, 바그너튜바가 대선율을 연주하는 가운데, 마디655에서 4도 상승하여(f단조) 코다의 시작을 정확하게 반복한다. 마찬가지로 마디663에서도 4도 상승하여(b♭단조) 반복한다. 이때 팀파니가 근원 리듬을 2박 단위로 반복하며 긴장감을 더한다. 이렇게 4도씩 세 번 쌓이는 섹션은 브루크너 시퀀스의 대미를 보여주며, 쌓여가는 소리의 충만함을 보여준다. 라이히텐트리트는 이 반복되는 시퀀스에 대해 '단조로움이 아니라 응축된 정리감'이라고 표현하며, 이를 통해 거대 오케스트라의 장려한 충만함을 느낄 수 있다고 표현하였다.[172] 세 번째 섹션 이후 다이내믹은 다시 *p*로 줄어들게 되고, 분위기가

172) Leichtentritt, "Bruckner's Eighth Symphony" in *Musical Form,* 421. 이 부분은 최동선이 번역한 단어를 가져왔다. Hugo Leichtentritt, 『음악형식

바뀌어 목관과 저음 현악 파트에서 제1주제의 파트2를 d단조로 진행한다. 이를 트럼펫에서 고요한 팡파르로 반복한다.

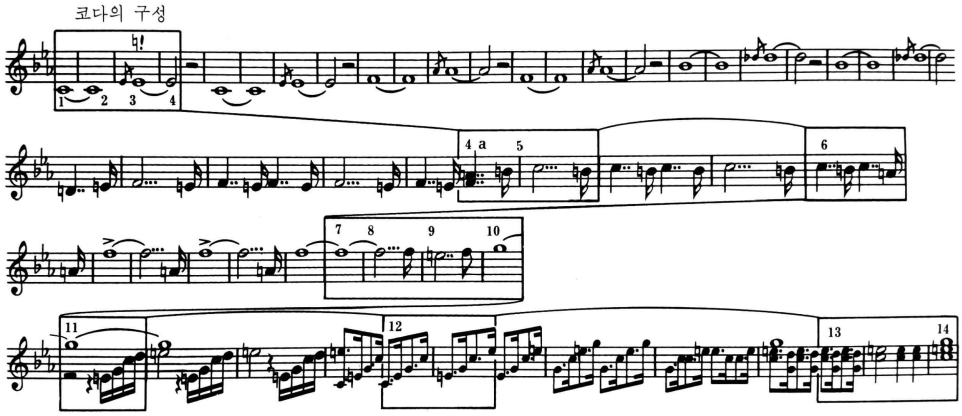
그 후 마디679에서 F장조 투티로 다시 정점을 향한 거대한 다이내믹이 등장한다. F장조는 C장조의 4도로서 변격종지 역할을 하는 것으로, 최종적인 으뜸화음 종지를 암시한다. 장려하게 빛나는 F장조 투티에는 호른의 확대된 스케르초 주제((b)모티브, '독일인 미헬')가 결합되어 있다. 마디687부터 투티는 으뜸화음인 C장조에 도달하고, 호른의 스케르초 주제와 트럼펫의 팡파르와 함께 C장조는 화성적인 변화 없이 지속된다. 의기양양한 소리의 분출과 함께 플룻과 클라리넷, 트럼펫이 스케르초 주제를 이어받는다. 이때 호른은 제3악장의 제1주제를, 트롬본은 제1악장의 제1주제를 온음계로 힘차게 연주한다([악보 31 참고]).[173] 이러한 C장조 으뜸화음은 스물세 마디 동안 지속되며 전체 악장들의 불안했던 화음들을 잠재우고, 코다는 확고하게 C장조로 끝을 맺는다.



[악보 31] 전 악장 주제들의 결합

론』 최동선 번역 (서울: 현대음악출판사, 1988), 506.
173) Leichtentritt, 위의 글, 423-424.

마지막 으뜸화음인 C장조가 이렇게 길게 지속되는 이유는 전체 악장들에 등장했던 먼 조성의 비율과 맞아떨어져야 했기 때문이라고 할 수 있다. 따라서 으뜸화음은 충분히 길고, 강력하게 마무리되어야 할 필요성이 있었다. 또한 코다에서 엿볼 수 있는 것은, 브루크너가 수직적으로 모든 악장의 주제들을 녹여냈을 뿐만 아니라, 수평적으로 제4악장의 시작 팡파르를 길게 연결시켜 놓았다는 점이다. 여기서도 브루크너의 장대한 마무리를 엿볼 수 있다. 코다의 시작부터 마디697까지를 면밀하게 살펴보면, 제4악장 팡파르의 열네 마디를 중간중간 찾아볼 수 있다([악보 32] 참고).[174]



[악보 32] 코다의 구성(라이히텐트리트)

조성을 정의할 수 없었던 제1악장 제1주제의 반음계적 특징은 제4악장 코다에서 온음계로 바뀌었다. 이를 통해 앞서 등장했던 반음계적인 '어두움의 절망'은 모두 극복되었다고 볼 수 있다. 라이히텐트리트는 이

174) Leichtentritt, 위의 글, 422(최동선 번역, 507). 하지만 라이히텐트리트의 판본과 본 논문의 판본은 다르기 때문에 마디 수가 일치하지 않는다. 코다의 구성은 참고할 수는 있지만 수정이 필요하다. 라이히텐트리트의 악보를 참고한 현동혁의 『안톤 브루크너 Ⅲ』 <예125> 악보(398쪽) 역시 오류가 있다. 박스10 이후의 한 마디는 삭제되어야 되기 때문에 본 논문에서는 수정하여 인용하였다.

러한 장대한 코다를 통해 '삶의 환희'(jubilant joy in life)와 '열광적인 황홀경'(enthusiastic ecstasy)을 느낄 수 있다고 표현했다.[175] 더 나아가 심슨(Robert Simpson)은 제4악장 전체를 통해 "브루크너의 마지막 4악장으로서의 영광스러운 축하(celebration)는 충분히 타올랐다"고 극찬하였다.[176] 이렇게 학자들이 극찬한 제4악장의 의기양양하고 승리에 찬 코다에는 제3악장의 코다와 마찬가지로 숭고미와 관련되는 중요한 특성들이 있으며, 그 특성은 다음 장에서 상세히 논할 예정이다.

5) 표제적 내용

연구자는 지금까지 작품 분석을 통해 '음악 내적'인 면을 집중적으로 다루었다. 그러나 앞서 이론적 배경에서 설명했듯이 브루크너 교향곡을 바라보는 시각은 하나로 고정된 것이 아니다. 표제적인 내용을 별도의 장으로 상세하게 다루는 것은 표제 역시 《8번 교향곡》을 해석하는 하나의 방식이 되고, 이러한 해석이 숭고미와 연결될 수 있다는 가능성을 보여주기 위함이다.[177]

---

175) Leichtentritt, 위의 글, 424.

176) Robert Simpson, Korstvedt, *Anton Bruckner: Symphony No.8,* 49에서 재인용. 하지만 심슨은 이 타오르는 빛은 인류를 위한 것이 아니라 신도(the believer)를 위한 구원의 거룩한 빛이라고 말하며 종교적으로 해석하였고, 라이히텐트리트 역시 코다를 '믿음의 정화'나 '믿음의 승리', '물질에 대한 영혼의 승리'로 해석하며 영적인 면으로 해석하였다.

177) 절대음악과 표제음악에 대한 논쟁은 브루크너 교향곡의 뿌리가 어디 있느냐에 대한 중대한 문제로 본 논문에서 다룰 수 없는 방대한 내용이다. 이는 단순히 음악적인 내용뿐 아니라 사회정치적인 면과 수용적인 면도 고려해야 하기 때문에 확실한 하나의 답을 내릴 수 없다. 바그너파인 연구자들은 브루크너 교향곡의 뿌리를 바그너의 음악극에 있다고 주장하며, 바그너와 신독일악파의 색깔을 지우고자 하는 연구자들은 중세음악과 바로크, 슈베르트와 베토벤에 뿌리를 두고 있다고 주장한다. 플로로스는 브루크너 교향곡에는 바그너 외에도 16세기 음악, 바로크, 베토벤, 슈베르트, 베를리오즈, 리스트의 영

《8번 교향곡》에도 쿠르트의 형이상학적인 관점을 따라 절대음악의 계보로 보는 시각도 존재하고, 브루크너를 직접적으로 '표제음악 작곡가'라고 명명하진 않았지만 그의 교향곡에는 내용 혹은 표현을 가진다는 시각도 존재한다. 전자는 코스트베트를 비롯한 많은 학자들로, 브루크너를 의심할 여지 없는 절대음악 작곡가라고 말한다.[178] 후자는 플로로스와 홍정진으로, 브루크너의 작품 안에 작곡가의 감정과 내적 세계가 담겨 있다고 보며 한슬릭의 절대음악 관념에 반대한다.[179] 하지만 절대음악을 주장한 코스트베트 역시 《8번 교향곡》에는 표제적이거나 음악외적인 의미가 있는 층이 있다고 말한다. 그 근거는 요제프 샬크(Josef Schalk)의 초연 당시 프로그램 노트와 브루크너가 바인가르트너에게 썼다고 하는 편지이다.

샬크는 1892년 초연에 익명으로 프로그램 노트를 썼는데, 각 악장별로 곡의 분위기를 묘사하는 짧은 문구로 되어 있다. 제1악장은 그리스의 비극 시인인 아이킬로스(Aeschylus)가 그리는 프로메테우스와 제우스 사이에서 벌어지는 사건이다. 샬크는 프로메테우스를 벌하는 제우스의 무서운 힘과, 굴복하지 않으려 하지만 결국 주저앉게 되는 프로메테우스를 묘사한다.

> 번개가 내게 내리꽂고, 거센 바람의 분노와 우레와 같은 흔들림이 공중을 진동시킨다. . .그리고 잔인한 운명의 소용돌이는 나를 검은 타르타로스(Tartaros)로 내던져버린다. 하지만 그는 날 죽일 수 없다![180]

제2악장은 샬크의 프로그램 없이 브루크너가 스케르초에 '독일인 미

향도 있다고 말하며, 표제 진영과 절대 진영 양쪽에 모두 뿌리를 두고 있다고 말한다. Floros, "Matters of Style," 위의 글, 101-104 참고.

178) Korstvedt, 위의 글, 49, John Williamson, "Programme Symphony and Absolute Music," in *The Cambridge Companion to Bruckner*, ed. John Williamson (New York: Cambridge University Press, 2004), 108-109.

179) Floros, *Anton Bruckner: The man and the work,* 98.

180) Korstvedt, *Anton Bruckner: Symphony No.8,* 49-50.

헬'이라는 별명을 붙였다고만 되어 있다. 샬크는 제3악장에 대해 다음과 같이 묘사했다.

> . . . 엄숙하고 고요한 숭고의 분위기. 세상의 모든 슬픔과 기쁨보다 높은 영광에 좌정하신 신의 조용한 일처럼. . . 도달할 수 없는 제우스-크로노스가 아니라 모든 것을 사랑하는 인류의 아버지를 완전하고 헤아릴 수 없는 은총으로 만날 수 있다. 태양은 송가와 같은 소리의 분위기와 함께 예스러운 방식으로 울려 퍼진다. 그리고 우레와 같은 진행으로 미리 정해진 순회(round)가 이루어진다.[181]

제4악장은 영웅에 대한 내용으로, 더이상 고통받고 굴복하는 것이 아니라 영원하고 신성한 진리의 전달자로서 신의 사상을 예고하는 영웅을 묘사한다.

> 제4악장은 모든 악장의 주요 주제들을 종합하며 승리에 찬 결론에 도달하는데, 독일인 미헬 역시 대천사와도 같이 반짝이는 갑옷을 입고 검을 휘두르며 무리의 선두에 있다.[182]

이러한 샬크의 프로그램 노트는 반대파인 한슬릭 진영뿐 아니라 브루

---

181) Korstvedt, 위의 글, 50. 여기에서 '도달할 수 없는 제우스-크로노스'(Zeus-Cronos)에 주목할만한데, 제1악장에서 주인공 프로메테우스가 투쟁한 제우스로 해석할 수도 있지만 연구자는 또 다른 의미로도 해석할 수 있다고 여긴다. 브루크너의 대척점으로 여겨지는 브람스를 발견한 슈만은 「신음악잡지」(*Die Neue Zeitschrift für Musik*)에 브람스를 소개하는 글인 <새로운 길>(Neue Bahnen)을 썼는데, 브람스는 '크로노스'의 머리에서 태어난 미네르바로 묘사된다. (하지만 미네르바는 크로노스가 아닌 제우스에게서 태어났다). 샬크는 이 문구를 통해 브루크너와 브람스를 대비시키려고 했을 수도 있다고 여겨진다. Richard Taruskin, Oxford History of Western Music, Vol.3: The Nineteenth Century (New York: Oxford University Press, 2005), 683 참조.

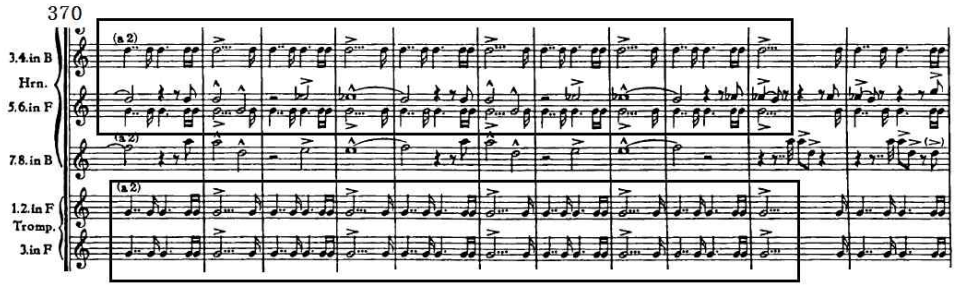
182) Korstvedt, 위의 글, 50.

크너 지지자들에게도 비평가들의 좋은 먹잇감이 되었다고 비판을 받았다. 하지만 샬크의 '인류에게 불을 준 프로메테우스'와 같은 비유는 이후의 해설에도 영향을 미쳤고,[183] 브루크너의 길고 광대한 교향곡을 감상하는 데 도움을 주는 방향을 제시해 줄 수 있었다.

더욱 잘 알려져 있는 음악외적인 내용은 브루크너가 바인가르트너에게 쓴 편지에 나온 코멘트이다.

> 임종에 다가온 사람이 누워 있을 때, 반대편에는 시계가 걸려 있다. 삶이 마지막을 향해 가는 동안, 박자는 지속적으로 울린다. 똑, 딱, 똑, 딱.[184]

제1악장의 마디369-389에서는 제1주제의 리듬에 따라 트럼펫과 호른의 패시지가 등장하는데, 이는 '죽음의 선포'(*Todesverkündigung*)로서 점차 강해지며 마침내 매우 강하게 등장한다([악보 33] 참고). 강한 죽음의 선포는 결국 굴복하라는 메시지를 던지는 것 같이 다가온다.

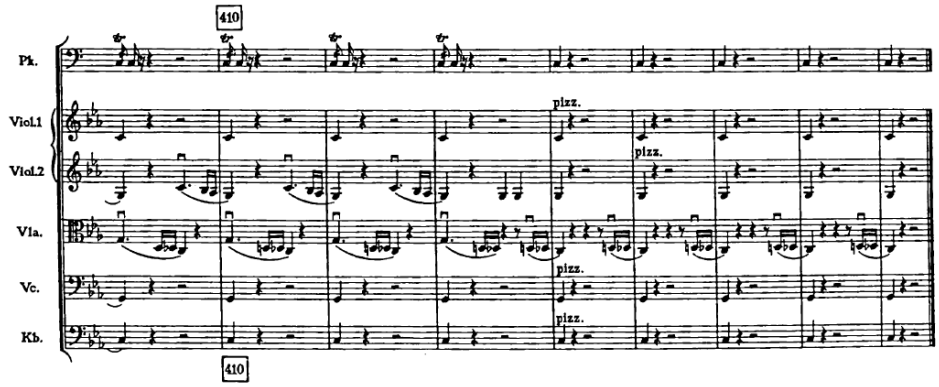


[악보 33] 트럼펫과 호른의 '죽음의 선포'

183) 제4악장 분석 마지막에 있는 심슨의 인용문 전체를 보면 '프로메테우스의 등불'이 등장한다. 심슨은 "브루크너의 마지막 영광스러운 축하는 차분히 타오르지만, 이는 인류를 위한 등불이 아니라 신도를 위한 구원의 거룩한 빛이다"라고 말한 바 있다. 여기에서 '인류를 위한 등불'에서 프로메테우스의 불을 읽어낼 수 있다. Simpson, Korstvedt, 위의 글, 49에서 재인용.

184) Korstvedt, *Anton Bruckner: Symphony No.8,* 50에서 재인용.

또한 제1악장의 마지막 부분인 암울한 코다에 대한 묘사도 있다. 사라져가듯 마무리되는 코다는 '체념,' '장례 종소리', '죽음의 시계'로도 말할 수 있다([악보 34] 참고).[185]



[악보 34] 암울한 코다. '장례 종소리', '죽음의 시계'

제2악장의 주요 주제는 '독일인 미헬'이고, 트리오의 꿈과 몽환적인 상태에서 자신의 곡조를 찾으려 하지만 결국 찾지 못하고 스케르초로 되돌아온다는 내용이다. 제4악장은 황제들의 만남을 묘사한다. 요제프 1세와 올뮈츠(Olmütz)의 차르와의 만남에서, 현악은 기병(Cossacks)을, 금관은 군악대를, 트럼펫은 팡파르를 의미한다. 또한 *pp, ff*로 등장하는 제3주제 '행진 주제'는 '죽은 자들의 행진'이라고 부른다.[186] 최종적으로 왕이 도착했을 때, 즉 독일인 미헬이 여행을 끝내고 도착했을 때 모든 것은 훌륭하게 빛나고 있었다.[187]

표제적인 내용을 심도 있게 다룬 코스트베트는 브루크너가 실제로 표제적인 내용을 떠올리며 작곡했다기보다, 지휘자인 바인가르트너에게 《8번 교향곡》이 매력적으로 보이게끔 하려고 코멘트를 썼을지도 모른다고 주장한다.[188] 바인가르트너는 바그너파로서, 리스트를 추앙하였으며

185) Floros, *Anton Bruckner: The man and the work,* 145.
186) Floros, 위의 글, 133.
187) Korstvedt, *Anton Bruckner: Symphony No.8,* 51.
188) Korstvedt, "Programmatic levels in the Eighth Symphony," 위의 글, 49-53 참고.

베를리오즈의 지지자였다. 한 번 레비에게 연주를 거절당한 브루크너가 어떻게든 연주를 성사시키기 위해 바인가르트너의 구미가 당기게끔 노골적으로 프로그램을 썼다고 하는 것이다. 하지만 모든 것이 바인가르트너 때문임은 아니며, 제2악장의 독일인 미헬과 피날레의 황제들의 만남은 브루크너가 그 전부터 구상하고 있었던 것이었다. 독일인 미헬은 용감한 마음씨와 온화한 소박함이 어우러진 게르만인의 민속적인 구현이었고,[189] 피날레의 힘차고 강력한 오프닝은 올뮈츠가 아니라 실제로 스키에르니에비체(Skierniewice)에서의 프란츠 요제프 황제와 차르 알렉산더 3세, 독일의 카이저 빌헬름 1세와의 만남이 영감이 되었을 수도 있다.[190]

하지만 코스트베트는 이러한 내용이 뚜렷한 음악적 감각을 만들어내기는 하지만 음악을 어떤 구체적인 묘사나 설명에 일치시키는 것을 거부하며, 다시 한번 음악내적인 강렬한 음악성을 강조했다. 표제적 내용을 부정하지는 않지만 음악내적인 면을 더 우선으로 여기는 코스트베트와 비교하여 플로로스는 한층 더 음악외적인 내용을 긍정적으로 바라본다. 브루크너의 편지가 사후 발표된 것이고, 논리적인 엄격함이 부족한 것처럼 보이기 때문에 이 편지의 신빙성에 의문이 제기되었고, 결과적으로 관련이 없다고 여겨지기도 했다. 하지만 플로로스는 이러한 해석이 사실이며, 브루크너가 음악적 형태를 결정지을 때 정신적인 내용을 참고했다는 것을 주장했다. 하지만 플로로스 역시 표제적인 내용을 장면을 그대로 묘사하는 것이라기보다 '상상력'과 '환상'이라고 표현한다.[191]

이와 같이 《8번 교향곡》에 대한 표제적인 논의를 다루어보았다. 연구자는 쿠르트와 코스트베트의 관점에 따라 브루크너를 절대음악으로 보는 관점을 지지하고, 그에 따라 작품 분석에 의도적으로 표제적인 내용을 넣지 않고 따로 다루었다. 그러나 이러한 표제적인 내용 역시 음악적인 특성을 통해 구현되는 숭고미를 이해하는 데 도움이 되리라 여겨진다.

---

189) Floros, *Anton Bruckner: The man and the work,* 145.
190) Korstvedt, *Anton Bruckner: Symphony No.8,* 52.
191) Floros, "Imaginations - Bruckner's Associations in the Eighth," in *Anton Bruckner: The man and the work,* 143-147 참고.

Ⅳ. 미학적 연구

지금까지 브루크너 《8번 교향곡》을 심층적으로 분석하여 이 작품의 내·외적인 측면을 살펴보았다. 이전 장에서는 곡의 구체적인 특성을 파악하고, 개별적인 음악적 사건에 초점을 맞추었다면, 본 장에서는 교향곡 전체를 관통하는 숭고미를 고찰해 보겠다. 《8번 교향곡》을 듣는 청자는 이 작품의 거대한 편성으로부터 나오는 엄청난 사운드와 힘, 길이에 압도당한다. 이때 청자는 압도당하는 느낌, 거대한 힘에 짓눌리는 느낌, 혹은 어딘가로 상승하는 느낌, 다시 말해 '막연한 숭고미'를 느낄 수 있는데, 이때 느껴지는 숭고미는 어떠한 것인가? 즉 《8번 교향곡》이 보여주는 숭고미는 어떠한 유형인가? 앞선 이론적 배경과 작품 연구를 통해 이 작품은 일차적으로는 거대 편성과 규모, 확대된 길이에서 거대함과 무한함을 나타내는 숭고미의 물리적인 속성을 드러낼 뿐만 아니라 정신적인 숭고미의 속성 역시 드러내고 있다는 것을 알 수 있었다.

숭고미의 흐름에서도 18세기의 물리적인 속성에서 19세기의 정신적인 속성으로의 변화가 일어났지만, 19세기에도 실제로 두 가지 속성은 공존하여 나타났다는 것도 알 수 있었다. 마찬가지로 《8번 교향곡》에서도 두 가지 속성은 공존하고 있기 때문에 연구자는 물리적, 정신적인 구분법을 바탕으로 가되 세 가지 범주로 숭고미를 유형화해보았다. 첫 번째는 '정점에서 폭발하는 비장숭고미(Das tragische Erhabene explodiert am Höhepunkt/The tragic sublime exploding at the culmination)', 두 번째는 '고양의 숭고미'(Das Erhabene der Erhöhung/The sublime of exaltation)로 물리적인 속성의 숭고미에 초점을 맞추었고, 세 번째는 '초월과 관조의 숭고미'(Das Erhabene der Transzendenz und der Kontemplation/The sublime of transcendence and contemplation)로 보다 정신적인 측면에 초점에 맞춘 숭고미를 볼 것이다.

1. 정점에서 폭발하는 비장숭고미 (Das tragische Erhabene explodiert am Höhepunkt)

연구자가 브루크너 《8번 교향곡》에서 첫 번째로 중요하게 드러난다고 보는 숭고미는 '정점에서 폭발하는 비장숭고미'(Das tragische Erhabene explodiert am Höhepunkt)이다. 비장숭고미란 비극적인 느낌, 즉 비장감과 경악, 고통, 공포, 강렬한 파토스가 특징인 숭고미로, 이러한 유형은 특히 정점의 순간에 극명하게 드러나기 때문에 '정점에서 폭발하는'이라고 이름을 붙였다.[192] 비장숭고미에 대해 논한 철학자는 대표적으로 버크이다. 버크는 숭고의 원천을 두려움과 유사한 감정이라고 말하며, 숭고한 대상을 "규모가 방대하고, 다듬어져 있지 않으며, 어둡고 음침하며, 견고하고 육중하다"고 말한 바 있다.[193] 특히 숭고한 대상은 "고통에 근거하고 있다"는 버크의 말은 이 파트의 가장 기본적인 개념이 되는데, 버크가 "어떤 형태로든 고통이나 위험의 관념을 불러일으킬 수 있는 모든 것은 우리가 느낄 수 있는 가장 강한 감정인 숭고의 원천"이라고 말한 것은 특히 중요한 점으로 다가온다. 버크에게 있어서 즐거움보다는 고통이 훨씬 더 강한 감정이고, 고통보다는 죽음이 훨씬 더 강한 감정이었다.[194] 또한 버크는 숭고에 의해 유발되는 감정에 관해 다음과 같이 말하였다.

거대하고 숭고한 사물이 불러일으키는 가장 강력한 감정은

192) 홍정진, "안톤 브루크너의 중기 및 후기 교향곡에 나타난 정점 형성의 미학과 작곡기법적 특성", 195. 제3장 작품 연구에서도 보았듯이 비장숭고미(das tragische Erhabene)라는 명칭은 홍정진이 명명하였다. 홍정진의 비장숭고미 개념은 비극적인 느낌뿐만 아니라 장엄한 느낌 역시 가지고 있다. 연구자는 이 개념의 비극적이고 장엄한 느낌을 기본으로 하여 '고통'이나 '경악'의 요소를 더욱 강조하여 사용하였다.

193) Burke, 『숭고와 아름다움의 관념의 기원에 대한 철학적 탐구』, 198.

194) Burke, 위의 글, 74-75.

> **경악**(astonishment)이라고 말하는데, 경악은 우리 영혼의 모든 움직임이 일시적으로 정지된 상태를 말하는데, 거기에는 약간의 **공포**가 수반된다. 이 경우 우리는 이 대상에 **완전히 사로잡혀** 다른 어떤 대상도 생각하지 못하고, 우리 마음을 사로잡은 그 대상에 대해서 이성적으로 사고할 수도 없다. 여기에서 숭고의 엄청난 힘이 생겨난다. 숭고는 이성적 추론에 의해 생겨나는 것이 아니라 오히려 그것을 앞질러 **저항할 수 없는 힘**으로 우리를 **몰아붙인다.** 앞에서 말한 대로 숭고의 효과 중에서 가장 강한 것은 경악이며, 그보다 약한 효과는 경탄과 숭배, 존경이다.[195]

버크가 말한 경악과 공포, 대상에 완전히 사로잡혀 이성적으로 사고할 수 없다는 것과 저항할 수 없는 힘으로 몰아붙인다는 것은 비장숭고미를 일으키는 강력한 원천이 된다. 버크와 마찬가지로 칸트 역시 놀라움과 공포를 숭고미를 일으키는 속성으로 말한 바 있다. 그는 "숭고함으로 충만한 감정에 사로잡힌 사람의 얼굴은 진지하지만, 때때로 경직되어 있고 놀란 표정"을 하고 있다고 말하며 '전율'(Grausen)이나 '우울함'을 통한 공포의 숭고함을 말하였다.[196] 이러한 '경직되어 놀란 표정', '전율', '공포'라는 감정은 버크의 논의와 마찬가지로 비장숭고미와 관련된 개념이라고 할 수 있다.

또한 주목해야 할 비장숭고미의 속성은 바로 '힘'이다. '저항할 수 없는 힘'이나 강렬한 힘은 그 자체로 강력한 비장숭고미의 원천이 된다. 버크는 "힘의 변형된 형태가 아닌 숭고함은 존재하지 않는다"라고 말한 바 있다.[197] 하지만 힘 자체는 고통에 근거할 수도 있고, 즐거움에 근거할 수도 있기 때문에, 비극적 숭고함이 촉발되는 부분에만 적용되는 것은 아니다. 그러나 "힘, 폭력, 고통, 공포의 관념은 한꺼번에 우리 마음속으로 파고 들어온다"는 버크의 말과 같이 고통에 근거한 힘은 더욱 강렬한 숭고미를 촉발시킨다.[198] 또한 칸트도 힘이라는 숭고미의 속성에 관해

195) Burke, 위의 글, 99.
196) Kant, 『아름다움과 숭고함의 감정에 관한 고찰』, 16.
197) Burke, 『숭고와 아름다움의 관념의 기원에 대한 철학적 탐구』, 110.

논의한 바 있다. 칸트는 힘을 '역학적 숭고'로 설명하였는데, 역학적 숭고는 '힘'과 '권력', '공포'와 관련된 것이었다.

> 기발하게 높이 솟아 마치 위협하는 것 같은 암석, 번개와 천둥소리와 함께 몰려오는 하늘 높이 솟아오른 먹구름, 온통 파괴력을 보이는 화산, 폐허를 남기고 가는 태풍, 파도가 치솟은 끝없는 대양, 힘차게 흘러내리는 높은 폭포와 같은 것들은 우리의 저항하는 능력을 그것들의 위력과 비교할 때 보잘 것 없는 작은 것으로 만든다.[199]

이처럼 위협과 파괴력을 보이는 자연 앞에 선 인간은 자연과 비교했을 때 보잘 것 없이 작은 것처럼 느껴진다. 버크와 칸트가 말한 이러한 압도적이고 불가항력적인 힘은 자연에서 촉발되는 것이었는데, 그 이전부터 롱기누스가 청중을 휘어잡는 수사학적인 힘에 관해 감명 깊게 말한 바가 있다.

> 숭고미가 산출하는 고양된 언어의 효과는 청중들을 설득하는 것이 아니라, 그들을 **감동**시킨다는 것이다. (...) 이들 숭고미를 주는 연설들은 **불가항력의 힘**과 **통제**를 행사하여, 모든 청중을 **압도**하게 된다. (...) 시기적절한 **숭고미의 타격**은 번개와 같이 그 앞에 있는 모든 것을 다 **박살내고**, **한 번의 타격**으로 연사의 **강력한 힘**이 드러난다.[200]

롱기누스가 말하는 감동, 불가항력의 힘, 타격은 청중을 얼어붙게 만드는 힘으로, 청중의 모든 사고를 중지시키며 순식간에 숭고미의 순간으로 데려간다. 이러한 속성은 비장숭고미뿐 아니라 다음으로 살펴볼 '고양의 숭고미'의 특성이 되기 때문에 중요하다고 할 수 있다.

---

198) Burke, 위의 글, 110-111.

199) Kant, 『판단력 비판』, 270-271. 하지만 칸트는 압도당하거나 무력하게 끝나지 않음을 설명하고 파괴적인 자연에 굴하지 않는 인간의 마음을 높게 여겼다. 이는 다음 파트에서 논하겠다.

200) Longinus, 『롱기누스의 숭고미 이론』, 15.

이뿐만 아니라 숭고의 원천이 되는 중요한 속성으로는 공포의 연장선상으로 여겨지는 '모호함'과 '불확실함'이 있다. 버크는 어떤 사물이 아주 두려운 것이 되려면 불분명해야 한다고 말하며, '극도로 어둡고 불확실하며, 혼란스럽고 무시무시하면서 숭고하게' 묘사된 『실낙원』의 시를 인용한다. 연이어 버크는 "어둠이 빛보다 숭고한 느낌을 더 많이 가져다준다"라고 말하며 어둠과 빛을 비교한 바 있다.[201] 이러한 '어둠'과 같은 속성에 관해 칸트 역시 "밤은 숭고하며, 낮은 아름답다"라고 말하며 어둡고 모호하거나 외로운 느낌을 숭고하다고 표현하였다.[202] 이처럼 연구자는 '경악'과 '공포', '힘', '고통', '전율' 그리고 '어두움'과 '불확실함'을 고통에 근거한 숭고미의 속성으로, 비극적이고 강렬한 감정적 반응을 불러일으키는 비장숭고미의 핵심이라고 보며, 《8번 교향곡》과 잘 어울리는 속성이라고 본다.

《8번 교향곡》에 나타나는 비장숭고미는 '정점에서 폭발'하며 가장 강력하게 드러나는데, 여기서 말하는 정점이란 무엇인지, 어떤 역할을 하는지 살펴보도록 하겠다. 제3장 작품 연구에서도 보았듯이 정점(Höhepunkt/culmination)은 음악적 클라이맥스의 또 다른 표현으로서 음역대가 가장 넓어지고, 최고음에 도달하며, 다이내믹이 가장 강렬해지는 부분을 말한다. 이러한 정점은 곡이 진행되는 동안 악구나 악절별로 작게 여러 번 등장하거나, 곡을 전체로 보았을 때 최종적인 클라이맥스와 같이 가장 거대한 정점으로 등장할 수 있다.

홍정진은 정점에 숭고함이 있다고 말하며 특별히 중요성을 부여한 바 있는데,[203] 연구자 역시 정점을 그 자체로 숭고함을 촉발시키는 장치라고 본다. 이러한 정점에 도달하기 위해서는 반드시 '상승'(die Steigerung)과정을 거쳐야 하는데, 여기서 말하는 상승이란 음이 점차적으로 높아지는 것을 말한다. 구체적으로는 음정은 상행하고, 다이내믹은 더욱 커지며, 오케스트라의 악기 수도 늘어나 전체 편성으로 확대되는 과정이다. 이러한 상승과 정점은 숭고미를 일으키는 핵심적인 요소로 작

201) Burke, 『숭고와 아름다움의 관념의 기원에 대한 철학적 탐구』, 134.
202) Kant, 『아름다움과 숭고함의 감정에 관한 고찰』, 15.
203) 205번 각주의 7번에 해당하는 내용이다.

용한다. 이러한 상승과 정점은 브루크너 교향곡의 특징 중 하나이며, 쿠르트는 브루크너 교향곡에 나타나는 음악 내부의 상승 과정을 '정점 상승'(Höhepunktsübersteigerung)이라고 명명하였다.[204] 또한 홍정진은 쿠르트의 '정점 상승'에 의거하여 상승을 '숭고한 표현의 속성'으로 다음과 같이 말한 바 있다.[205]

1. 숭고함은 **바깥 악장**(1악장, 4악장)과 **느린 악장**과 관련이 있다.
2. 빠르게 움직이는 스케르초에서는 숭고함의 실현이 불가능하다.
3. 바깥 악장에서 **코다**는 일반적으로 **숭고한 사운드의 인상**이 필요한 곳이다. 숭고한 인상이 제시부의 앞에서 나타나면 이르게 느껴진다.
4. 아치형의 주제 형성은 **공간감**과 **장엄함**을 더하여 **숭고한 느낌** 전달을 쉽게 한다.
5. **금관**으로 연주되는 마지막 **코랄**은 특히 중요하다.
6. 브루크너 교향곡에서 숭고함은 **마지막 액션**으로 일어나므로 **마지막 상승**을 통해 **악절의 장엄함**이 더욱 강조된다. **숭고함은 클라이맥스의 기능적인 표현**이다.
7. 숭고함은 일반적으로 **정점**에 관한 것이다. 상승 자체의 과정보다 **상승 마지막 부분**에 특히 두드러진다.
8. 코랄은 종종 **숭고함을 표현하는 수단**으로 사용된다. 악장의 끝부분뿐만 아니라 악장의 **진행과정**에서도 사용된다.

위의 논의와 같이 상승과 정점은 그 자체로 숭고함을 산출하는 방식 중 하나라고 다시 한번 강조할 수 있다. 그중에서도 비장숭고미의 순간은 특히 정점의 순간에 '폭발'하며 가장 강렬하게 드러나게 된다. 또한

---

204) Kurth, 홍정진, "안톤 브루크너의 중기 및 후기 교향곡에 나타난 정점 형성의 미학과 작곡기법적 특성" 195에서 재인용.

205) Jeong-jin Hong, "Analyse und Ästhetik der Steigerungsprozesse in der Symphonik Anton Bruckners," vol.1, 53 참고. '숭고한 표현의 속성' 중 《8번 교향곡》과 관련된 부분만 정리하였다. 본 논문에도 중요한 부분을 시사하기 때문에 특별히 인용하였다.

홍정진의 인용된 논의에서 중요하게 짚고 넘어가야 하는 내용인 1, 4악장의 끝부분에서 숭고함이 나타나야 한다는 것과 마지막 상승을 통해 장엄함이 더욱 강조된다는 것, 숭고함은 정점에 관한 것이라는 것 등 모두 본 논문의 요지와 일맥상통한다.

그렇다면 정점에서 폭발하는 비장숭고미는 《8번 교향곡》에서 어떻게 드러나는가? 정점에서 폭발하는 비장숭고미의 순간은 제1악장, 제3악장, 제4악장에서 발견된다. 제1악장부터 살펴보자면, "숭고한 인상이 제시부의 앞에서 나타나면 이르게 느껴진다"라는 홍정진의 말처럼,[206] 숭고한 인상이 드러나는 부분은 발전부에 있다. 발전부에서는 숭고함이 촉발될 수 있는 충분한 음악적 상승과 정점이 등장하는데, 이때 상승은 두 단계를 거쳐 진행된다. 즉, 음정이 상행하고 다이내믹이 거대해지며, 힘이 축적되는 과정이 두 번 일어나게 되는데, 이를 연구자는 '1차 상승', '2차 상승'이라는 용어로 표현하도록 하겠다.

제1악장 발전부의 1차 상승은 마디201부터 시작한다. 호른의 지속음을 바탕으로 제1바이올린과 제2바이올린이 4분음표 2개와 4분음표 셋잇단음표를 반복하며 상행하는데, F음을 시작으로 3도씩(A⇒C⇒E) 상승한다. 이렇게 3도씩 상승하는 구조는 브루크너 특유의 '시퀀스'를 만들어내며 상승과 정점 형성에 중요한 역할을 하는데, 한슬릭은 이 시퀀스를 '요란스레 한탄하는 로잘리아'(die hinauflamentierende Rosalie)라고 부르며 비판하기도 하였다.[207]

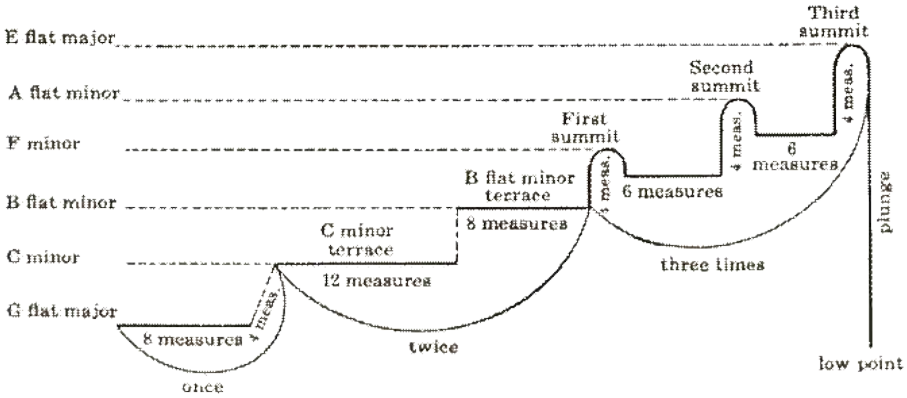
---

206) 205번 각주의 3번에 해당한다.

207) Eduard Hanslick, Jeong-jin Hong, "Analyse und Ästhetik der Steigerungsprozesse in der Symphonik Anton Bruckners," vol.3, 231에서 재인용. 한슬릭은 3도씩 상승하는 브루크너 특유의 시퀀스에 관해 '요란스레 한탄하는 로잘리아'(die hinauflamentierende Rosalie) 또는 '구두장이의 조각'(Schusterfleck)이라고 비판했다. Halm, *Die Symphonie Anton Bruckners,* 205 참고. '로잘리아'(Rosalia)는 여러 번 상행하는 동형진행을 경멸적으로 부르는 용어이다. '점진적으로 상승하는 시퀀스'는 극적인 힘과 클라이맥스를 느끼게 해주는 장치로 18세기 전반에 인기가 있었다. 그러나 19세기 중후반이 되면 진부하고 상투적으로 느껴지게 되었다. William Drabkin, "Rosalia," in *The New Grove Music Online* (2001),

1차 상승이 끝나고, 다시 *p*로 마디213부터 2차 상승이 시작된다. E♭ 음으로 시작해 3도씩 상행하며(G♭⇒B♭⇒D♭) 긴 상승이 이루어지다가, 마침내 정점의 시작인 마디225에 도달한다. '장엄하게 넓게'(*Feierlich breit*)라는 용어가 지시하듯, 마디225부터 나타나는 음형은 이전의 4분음표 2개와 4분음표 셋잇단음표의 두 배 확대된 음형이다. 최고음에 도달하는 정점은 총 3번 등장하는데, 마찬가지로 3도씩 상행하며 상승한다. 마디225에서 D♭음으로 제1정점, 마디235에서 F♭음으로 제2정점, 마디245에서 A♭음으로 최종 정점에 도달한다.

이러한 과정을 작품 연구에서 살펴본 바와 같이 라이히텐트리트는 "클라이맥스 예술의 가장 놀라운 걸작 중의 하나"라고 표현했고, 비율과 대칭, 다이내믹과 소리의 대비를 통해 놀라운 힘을 보여준다고 하며 다음과 같은 도식으로 나타냈다([그림 2 참고]).[208]



[그림 2] 정점 상승을 표현한 도식(라이히텐트리트)

라이히텐트리트의 도식은 상승과정과 정점을 시각적으로 파악할 수 있다는 장점이 있다. 홍정진은 비장숭고미가 최종적인 정점에서 폭발할 뿐만 아니라 이 특유의 시퀀스 과정에서도 드러난다고 하며,[209] 정점이

https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23822 [2022년 12월 5일 접속].

208) Leichtentritt, "Bruckner's Eighth Symphony" in *Musical Form*, 385.

상승해나가는 과정도 숭고미와 연관지었다. 마디245의 최종 정점의 화음(B♭-D♭-F-A♭-C)의 불협화적인 성격과, 마디249에서 c단조 으뜸화음의 2전위화음(G-C-E♭-G)으로 종지하는 것 때문에 단조의 어두움, 불안함이 강조되게 된다. 그리고 이로 인한 비극적인 면이 더욱 드러나게 된다. 하지만 *fff*의 어마어마한 음량의 확대와 오케스트라 전체 악기들의 등장, 열 마디 간격으로 충분한 공간을 가지고 상승하는 과정 자체에서는 비장함 뿐만 아니라 장엄함 역시 더해진다.

비장숭고미를 발견할 수 있는 또 다른 주요한 부분은 재현부의 정점이다. 재현부의 정점 역시 상승과정을 통해 이루어지게 되는데, 마디341부터 현악의 피치카토 반주와 목관, 금관의 교대를 통해 1차 상승이 일어난다. 마디347부터 두 마디 단위로 3도씩 쌓이는(B⇒D⇒F) 상승이 일어나며 작은 정점에 도달한다. 그 후 마디353부터 다시 *pp*로 2차 상승이 일어나는데, 저음 현악기 트레몰로로 반음계적으로 길게 상승하며 불안감을 가중시키는 것이 특징이다. 장장 열여섯 마디의 긴 상승 후, 마디368에서 정점에 도달하게 되는데, 귀를 긁는 듯한 강렬한 불협화음(F-C-D-(E♭)-A♭)이 등장해 비극적인 느낌을 더욱 고조시키며 비장숭고미의 극치를 느끼게 한다. 이 정점은 4번 반복되다가 마지막 4번째에는 길이가 두 배로 확대되며 마치게 된다. 마지막 화음은 제1악장의 으뜸화음인 c단조로 마치지만, 해방감이나 위안을 느끼게 하는 마무리가 아니라 위협적이고 무서운 효과를 일으키며, 비극적이고 끔찍한 느낌을 더한다.

제3악장의 발전부 역시 정점에 등장하는 강렬한 화음을 통해 비장숭고미의 순간이 나타난다. 발전부에서 정점을 향해 진행되는 과정을 보면, 먼저 마디109부터 3도씩 상행(E⇒G⇒B♭)하며 1차 상승이 일어난다. 마디117부터는 베이스의 C음을 시작으로 긴 호흡의 반음계적인 2차 상승이 일어난다. 하지만 바이올린의 8분음표의 도약음정과, 베이스에서 두 마디 단위로 짧게 상행하는 음형이 반복되어 등장함으로 2차 상승에서는

209) 홍정진, “안톤 브루크너의 중기 및 후기 교향곡에 나타난 정점 형성의 미학과 작곡기법적 특성”, 195.

긴장감이 더해진다. 정점은 마디125에서 B♭2전위화음으로 도달하게 되는데, 연구자는 실질적으로 비장미나 통렬함이 더욱 강조되는 곳은 두 마디 뒤인 마디127의 C감화음(C-E♭-G♭-C)이라고 여긴다. 이 감화음은 단화음보다 강한 불협화를 일으키며 비장숭고미를 재현하는 정점의 역할을 더욱 극대화한다.[210] 또한 마디126에서 제1트롬본이 강하게, 음 하나하나를 명확하게(marcato) 연주하며 정점에 도달하기까지의 효과를 더한다. 하지만 발전부의 정점은 제3악장의 최종 정점이 아니기 때문에 비장숭고미 역시 오래 지속되지 않고 사라진다.

제3악장의 재현부는 '통렬함'이나 '비극적'인 면보다는 '놀라움', 혹은 '경악'을 통한 비장숭고미가 특히 두드러진다고 할 수 있다. 재현부는 작품 분석에서 보았듯이 거대한 3개의 파동으로 이루어져 있고, 점차적으로 규모가 확대되는 모습을 보인다. 이는 가장 거대한 상승과정이라고 표현할 수 있을 것이다. 첫 번째 파동은 마디185에서 시작되며, 동시에 1차 상승이 이루어진다. 두 마디 단위로 상승하던 흐름은 마디197에서 2차 상승이 시작되며 금관의 4분음표 음형으로 직접적으로 상승하기 시작한다. 첫 번째 파동의 정점은 마디205에서 시작되는데, b♭2전위화음으로 강렬한 불협화음이 울린다. 여기에 고음에서 G♭음이 등장하여 F음과 G♭음 사이의 불협화는 더욱 강조된다. 마디208에는 ⅳ감7화음(F-A♭-C♭-D)이 등장하여 비극적인 느낌이 극화되고, 비장숭고미도 극에 달한다. 또한 마디210에서 최종 정점을 향한 종지적 움직임이 이루어지는데, E장화음의 위종지로 진행되어 놀라움을 일으키지만 갑작스럽게 첫 번째 파동이 끝나게 된다.

두 번째 파동도 마찬가지로 거대한 상승과정을 보여주지만 주의 깊게 여길 정점을 형성하지 않고 음악은 갑작스럽게 멈춘다. 연구자는 여기에서도 숭고의 인상이 촉발된다고 여기는데, "무시할 수 없는 힘을 지닌 소리가 갑자기 시작되거나 중단되면 숭고함이 느껴진다"는 버크의 주

210) 지휘자마다 어느 곳을 정점으로 보는지에 대한 관점이 다르다. 마디125를 정점으로 여기면 마디127은 강조하지 않고 지나가고, 마디127을 정점으로 여기면 마디125보다 강조하여 연주한다. 전자는 크나퍼츠부쉬(1963), 반트(2000)의 연주이고, 후자는 카라얀(1979), 첼리비다케(1994)의 연주이다.

장[211]과 일치한다고 본다. 이는 브루크너 교향곡의 특징 중 하나인 브루크너 휴지(G. P.)의 미적인 가치와 연결될 수 있을 것이다.[212] 세 번째 파동은 최종 정점이 등장하는 지점으로 재현부에서 가장 중요한 부분이라고 할 수 있다. 1차 상승은 마디228에서 시작되고, 2차 상승은 마디235부터 더욱 빠른 흐름으로 시작된다. 마디247에서 '혹독하고 작열'하는 B7의 3전위화음이 등장하여 긴장감을 가중시키다가, E♭2전위화음으로 정점이 시작되게 된다. 마디239부터 마디243까지는 제3악장의 최종 정점으로, 그 위치와 중요성에 걸맞게 *fff*로 트라이앵글, 심벌즈가 합세하여 소리의 폭발을 보여준다. 라이히텐트리트의 표현처럼 세 번째 파동은 그 자체로 '도취'하게 하는 부분으로, '황홀함과 함께 충동적인 힘의 소리'에 '압도'당하는 부분이다.[213]

마지막으로 종지적 움직임이 등장하여 장대한 결론을 내려야 하는 곳에서는 C♭화음으로 또다시 위종지로 진행된다. 이로 인한 예상치 못한 진행에서 느껴지는 놀라움과 경악은 더욱 강렬해진다. 이처럼 제3악장의 발전부와 재현부에서는 제1악장만큼의 비극적이고 고통스러운 불협화음이 등장하지 않지만, 예상치 못한 종지를 통한 '놀라움'과 정점에 등장하는 감화음과 불협화음을 통한 '통렬함'을 통해 비장숭고미의 순간이 잘 드러난다고 할 수 있다.

제4악장도 발전부와 재현부의 정점에서 비장숭고미의 특성을 발견할 수 있다. 특이한 점은 도입부부터 직접적인 상승이 등장하여 비장숭고미의 순간이 드러난다는 점이다. 제4악장 제시부의 도입부는 강렬한 금관을 통한 장-단 화음의 교대로 청자를 압도하는 듯한 강력한 힘이 등장한다. 도입부의 주제 역시 상승하며(F#⟹A♭⟹C) 고양감과 벅찬 느낌을

211) Burke, 『숭고와 아름다움의 관념의 기원에 대한 철학적 탐구』, 138.

212) 브루크너 휴지는 한슬릭을 비롯한 비판자들에게 '구조상의 유대가 부족하고, 균형감이 부족하며, 논리적인 구조의 전개가 이루어지지 않는다'라며 엄청난 비판의 대상이 되었다. 이에 브루크너는 "중요하거나 새로운 말을 시작하기 전에, 먼저 멈추고 숨을 들이쉬어야 한다"라고 답하였다. Derek Watson, *Bruckner,* 2nd edition (New York: Oxford University Press, 1996) 67.

213) Leichtentritt, "Bruckner's Eighth Symphony" in *Musical Form*, 401.

더한다. 도입부의 상승은 의기양양하며, 승리에 찬 듯 하지만 세 번째 상승에 등장하는 비극적인 느낌으로 인해 의기양양하고 승리에 찬 느낌이 지속되지 않는다. 제4악장의 특징적인 도입부는 마디437의 재현부에서 한 번 더 반복된다. 하지만 열여섯 마디 단위로 상승하던 제시부는 이제 열 마디 단위로 축소되고, 대신 4도씩 상승하여(F#⇒B⇒E) 상승의 폭을 더한다.

발전부의 정점에서도 상승과정을 통한 비장숭고미의 순간이 등장한다. 정점을 향해가는 1차 상승은 마디285부터 시작하며, 더욱 빠른 흐름으로 진행되는 2차 상승은 마디297부터 시작한다. 발전부의 정점은 온음씩 상승하는 세 개의 정점으로 나누어지는데, 마디301에서 제1정점(E♭음), 마디323에서 제2정점(F음), 마디343에서 제3정점(G음)이 등장한다. 정점의 순간 동안 금관이 제1주제의 파트2를 힘차게 연주하며 비극적 웅장함을 더한다. 하지만 발전부의 정점은 최종적인 정점이 아니기에 곧바로 사라지며, 대조적으로 평화로운 사운드가 재등장한다.

재현부의 정점은 최종 정점 이전에 작은 정점도 존재한다. 작은 정점은 마디519부터 1차 상승, 마디527부터 2차 상승으로 시작해서 마디535에 불협화음(C♭(B)-D-F-A♭)의 비장숭고미를 보여주며 나타난다. 하지만 연구자가 보기에 가장 극심한 비장숭고미를 보여주는 곳은 마디601부터 시작되는 재현부의 최종 정점이라고 할 수 있다. 최종 정점의 준비는 마디601부터 1차 상승이 시작되며, 마디609부터 2차 상승으로 긴장감이 더하여진다. 정점은 마디617부터 시작되는데, 3음이 빠진 11화음(G-(B)-D-F-A♭-C)이 등장하며 극심한 불협화를 일으키게 되고, 금관에서 제1악장 제1주제가 두 배로 확대되어 등장하며 '주제의 형질변환'(Durchbruch)이 일어나게 된다.[214] 작열하는 11화음과, 팀파니와 현악의 트레몰로는 불길한 느낌을 가중시키고, 비장숭고미의 불안한 느낌은 정점이 끝나도 해결되지 않은 채 계속해서 이어진다.

이와 같이 정점에서 폭발하는 비극적인 에너지의 방출, 압도적인 힘의

214) 홍정진, "안톤 브루크너의 중기 및 후기 교향곡에 나타난 정점 형성의 미학과 작곡기법적 특성", 196.

불협화음과, 경악할 정도로 나타나는 놀라움은 전통적인 아름다움과는 대비되는 경악과 놀라움, 두려움과 고통, 힘과 공포라는 숭고미의 속성을 잘 보여준다고 할 수 있다. 또한 화성이 시시각각 변화하는 모습과 이명동음적으로 미끄러지듯 진행하는 것, 으뜸화음 조성이 충분히 등장하지 않는다는 점은 어두움과 불확실함, 모호함이라는 숭고한 속성을 잘 보여준다고 할 수 있다. 이러한 속성은 버크가 말하는 '고통을 동반한 쾌'의 '혼합감정'으로 다가오게 된다.[215] 이처럼 《8번 교향곡》은 강렬한 파토스와 함께 비극적인 통렬함의 비장숭고미, 그리고 경악과 놀라움, 모호하고 어두운 속성에서 나오는 공포라는 버크적인 숭고미를 잘 보여준다.

215) 최소인, "숭고와 부정성," 『철학논총』 58 (2009), 408.

2. 고양의 숭고미
(Das Erhabene der Erhebung)

두 번째로 연구자가 《8번 교향곡》에서 중요하게 나타난다고 여기는 숭고미는 '고양의 숭고미'(Das Erhabene der Erhöhung)이다. 여기서 말하는 '고양'이란 영혼이나 정신이 높게 고양되는 느낌, 즉 벅차오르는 느낌으로 높게 들뜨는 느낌을 말한다. 이러한 고양은 숭고의 가장 기본적인 의미인 '높음'을 뜻하는 그리스어 'Hypsos'를 가장 잘 나타내는 부분이라고 할 수 있다. 여기에서 중요한 점은 고양을 통해 기쁨과 환희가 극에 달하는 것이다. 이러한 고양의 숭고미는 롱기누스의 글에서 잘 찾아볼 수 있다.

> 진정한 숭고미란, **내적인 힘**이 작용함으로 우리의 영혼이 위로 **들어올려져**, 우리는 **의기양양한 고양**과 **자랑스런 기쁨**의 의미로 충만하게 되고, 우리가 들었던 것들을 마치 우리 자신이 그들을 만들어냈던 것과 같이 생각하게 만드는 데 있다.[216]

롱기누스가 말한 '영혼이 위로 들어올려짐', '의기양양한 고양', '자랑스러운 기쁨'은 특히 숭고가 가진 가장 기본적인 의미를 잘 드러내준다. 이러한 고양은 앞 장의 비장숭고미와 마찬가지로 음악의 상승과정을 통해 이루어지게 되는데, 음정이 상행하고 다이내믹과 편성이 확대되며 전체적으로 거대해지는 특성은 동일하다. 하지만 '고양의 숭고미'의 순간에서는 고통이나 두려움, 공포는 사라지고 최종적인 기쁨과 환희가 강렬하게 터져나오며, 청자는 드높은 고양감과 벅참을 경험하게 된다.

이러한 고양을 느끼게 하는 속성에는 소리의 '광대함'과 '웅장함'뿐 아니라 '무한함'까지 있다. 버크는 무한함에 대해 어떤 것이 계속해서 지속되는 것 같이 느껴지는 것이라고 말하였는데, 아래의 인용에서 특히 잘

216) Longinus, 『롱기누스의 숭고미 이론』, 28-29.

드러난다.

> 숭고의 다른 원천은 **무한함**이다. (...) 무한함은 사람의 마음을 일종의 안도감이 수반되는 두려움으로 가득 채우는 경향이 있는데, 이러한 두려움이 숭고가 자아내는 **가장 고유한 효과**이자 숭고를 가려낼 수 있는 가장 참된 시금석이다. (...) 또 어떤 커다란 대상의 부분들이 그 수를 가늠할 수 없을 정도로 계속 뻗어나가기 때문에 우리가 **상상력을 동원**하여 마음대로 그 **경계를 확장**하는 것을 막을 수 없다면, (...) 폭포의 물소리나 대장간 망치 소리 같은 소리를 **오래 계속 듣게 되면** 그 소리들이 그치고 난 뒤에도 우리의 **상상** 속에서는 오랫동안 망치 소리가 들리거나 울부짖는 폭포 소리가 들려온다.[217]

버크가 말하는 무한하다는 착각을 일으키게 하는 사물들은 '그 수를 가늠할 수 없을 정도로 계속 뻗어나가기 때문에' 상상력을 동원하여 경계를 계속해서 확장시켜간다. 마치 청자가 망치 소리나 물소리를 계속 듣게 되면, 그 소리들이 그치고 난 뒤에도 청자의 상상 속에서는 계속해서 소리가 들려오는 것처럼 느껴진다. 하지만 연구자가 강조하고자 하는 무한함은 상상력이 확장되는 것이기보다 청자의 정신이 고양을 넘어 무한함에 이르는 인상을 말하는 것이다. 이 점은 칸트의 논의에서 잘 드러난다.

칸트 역시 숭고를 무한함과 연결시켰다. 그는 무한하다는 인상에 관해 "우주의 무한한 크기에 대한 수학적 표상, 즉 우리 영혼의 무한성, 그 기원, 그리고 불멸성에 대한 형이상학적 성찰은 일종의 위엄과 숭고성을 갖는다"라고 말한 바 있다.[218] '영혼의 무한성과 불멸성'은 연구자가 집중하고자 하는 영혼의 고양으로 인한 무한한 감각, 즉 영혼이 끝없이 확장되는 느낌과 일치한다고 여겨진다. 이에 더하여, 연구자가 더욱 초점을 맞추고자 하는 '이성'(logos)마저 넘어서는 '고양의 숭고미'의 속성은 버크와 칸트 이전의 논의에서 발견할 수 있다. 제2장 이론적 배경에서 살

217) Burke, 『숭고와 아름다움의 관념의 기원에 대한 철학적 탐구』, 124-126.
218) Kant, 『아름다움과 숭고함의 감정에 관한 고찰』, 고찰 27.

펴보았듯이, 그리스 때부터 지속되던 숭고의 기본적인 개념은 '높이, 고양'으로서, '신들린 상태', '영감에 빠진 상태'에 이르게 하는 것을 말하는 것이었다. 그리고 그 결과 강렬한 카타르시스의 상태에 돌입하게 하는 것이었다. 이러한 상태는 숭고의 뿌리에서 찾을 수 있었던 '카오스'적인 상태, 그리고 니체식으로 말하자면 이성을 넘어선 디오니소스적인 '망아'(忘我)와 '탈아'(脫我, ekstasis)의 상태이다.[219] 또한 황홀경에 빠져 자기 자신을 망각하면서 하나로 융합되는 과정이다.[220] 이 부분이 바로 연구자가 주목하고자 하는 상태이며, 연구자는 이 '망아'와 '탈아'의 상태를 롱기누스가 말하는 '들어올려짐', '의기양양한 고양', '자랑스러운 기쁨'과 더불어 '고양의 숭고미'에 적합하다고 본다. 청자가 드높은 고양의 상태에 돌입하게 되면, 벅차오름과 환희를 넘어 주변의 모든 것을 잊고 자기 자신마저 잊게 되는 '탈존적 황홀경'의 경지에 이를 수 있게 되기 때문이다. 이것이 바로 《8번 교향곡》이 가지는 '고양의 숭고미'의 특징이라고 여겨진다.

그렇다면 이러한 '고양의 숭고미'는 작품에서 어떻게 발견될까? 연구자는 '고양의 숭고미'가 제3악장 아다지오와 제4악장의 코다에서 뚜렷하게 드러난다고 여긴다. 제3악장은 그 자체로 거대한 상승을 통한 고양의 반복이라고 할 수 있는데, 아다지오라는 이름에 걸맞게 느린 호흡으로 천천히 진행되는 것이 특징이다. 제3악장의 마디15-17은 중요한 종지적 움직임을 보여주는 곳인데, 가파르고 직접적인 상승을 보여준다. 마디17은 작은 정점을 보여주지만 협화음을 통한 벅차오름, 즉 협화음으로 구성된 음형이 상승함으로 느낄 수 있는 만족스러운 고양감만을 드러낸다. 하지만 바로 마디18부터 선율이 저음역대로 급락하며 급격한 음역대의 대조가 나타난다. 마디21부터 다시 상승이 시작되며 하프의 아르페지오 패시지가 등장하는데, 연구자는 이 부분을 한없이 뻗어나가는 느낌을 들게 하는 '무한함'을 구현하는 곳이라고 본다.

또 다른 표현으로 '시공간을 초월'한 것 같은 이 부분은 앞서 살펴본

219) 안성찬, 『숭고의 미학: 파괴와 혁신의 문화적 동력』, 43-44.
220) Nietzsche, 『비극의 탄생』, 299.

크라우스가 말하는 '시공간이 멈춘 느낌'과 일치하며,[221] 초월적인 느낌을 잘 드러낸다. 마디33부터는 종지적 움직임과, 상승을 통한 무한함의 느낌이 반복된다. 첫 번째 종지적 움직임의 A화음이 두 번째로는 B화음으로 온음 상승하여 고양감을 더한다. 마찬가지로 하프의 아르페지오 패시지도 온음 상승하여 고양감은 더욱 드높아진다. 이처럼 제3악장에 나타나는 고양감은 '무한함'을 드러내주고, 무한함을 통해 시공간을 '초월'한 인상을 만들어낸다. 그러나 '고양의 숭고미'의 핵심인 강렬한 카타르시스나 탈아의 상태, 탈존적 황홀경을 보여주는 곳은 제4악장의 코다이다.

제4악장의 코다는 전 악장을 통틀어 가장 길고 느린 호흡의 상승과 에너지의 축적을 보여주는 곳이다. 장장 육십이 마디 동안 천천히 상승하는 움직임을 보여주는 코다는 가장 큰 고양감을 느끼게 하고, 그로 인해 자신을 잊는 황홀경에까지 도달하게 만드는 부분이다. 마디647부터 c단조로 천천히 상승하기 시작하는 코다는 장-단화음의 교대로 긴장과 이완을 반복한다. 또한 여덟 마디 단위로 4도씩(C-F-B♭) 상승하는데, 세 번째 상승이 끝난 뒤 고요하지만, 긴장감이 유지되는 패시지로 돌입한다. *p*의 패시지 이후 마디679부터 터져나오는 듯한 강렬한 F화음으로 여덟 마디 동안 유지되는데, 드넓은 장대함과 장엄함이 극대화되는 부분이다.

하지만 코다의 정점은 여기서 끝나지 않고, 마디687에서 C화음으로 온음 더 상승하여 최종적인 C장조 으뜸화음을 확고히 보여준다. 장장 이십삼 마디 동안 지속되는 C화음 위에 제2악장의 '독일인 미헬' 모티브와 제1악장 제1주제의 리듬을 가진 장조 음형이 입혀지고, 이 음형은 끝날 때까지 반복된다. 이 부분은 확고한 C장조 화음의 선포와 같이 음형이 계속해서 반복됨으로 마치 계속해서 뻗어나가는 인상을 주며, 동일한 것의 반복을 통해 무한히 뻗어나가는 인상을 줄 수 있다. *fff*의 강렬한 다이내믹과 팀파니의 트레몰로, 힘이 넘치는 금관의 확고한 연주는 의기양양

221) Kraus, "Musical time in the Eighth Symphony" in *Perspectives on Anton Bruckner*, 267.

함과 놀라운 영광의 순간을 재현하며, 같은 음형으로 반복되는 패시지는 벅차오르는 고양감을 넘어 황홀경에 이르게 만든다. 라이히텐트리트가 제4악장의 코다를 '삶의 환희, 열광적인 황홀경'(jubilant joy in life, enthusiastic ecstasy)이라고 표현했듯이,[222] 코다는 더할 나위 없는 황홀경으로 자아와 타자의 구분을 사라지게 만든다. 이러한 코다를 크라우스는 종교적인 관점으로 "정화된 영혼이 구원을 받는 것, 전능자의 존재 앞에서 '영원한'(timeless) 행복의 상태가 되는 것"이라고 말한 바 있다.[223] 이때 쓰인 '영원한'은 시간을 초월한 상태로, 신과 함께 있는 듯한 '무한함'의 경지에 오르게 된 상태라고 할 수 있다.

이처럼 《8번 교향곡》에 나타나는 '고양의 숭고미'는 롱기누스적인 의기양양하고 기쁨에 찬 고양감과 칸트적인 무한함을 드러내준다. 또한 커다란 환희와 디오니소스적인 황홀경에 빠뜨리며 망아, 탈아의 상태에 이르게 한다고 할 수 있다. '시공간을 초월'한 것 같은 이러한 상태는 종교적인 관점으로는 '신과 함께 있는 것' 같다고 할 수 있다. 이때 청자는 영혼이 더할 나위 없이 높게 고양되어 '영원한 기쁨'의 상태에 이르게 된다. 《8번 교향곡》은 이렇게 밝게 빛나며 의기양양함을 드러내는 '고양의 숭고미'로 마무리되게 된다.

---

222) Leichtentritt, "Bruckner's Eighth Symphony" in *Musical Form*, 424.
223) Kraus, "Musical time in the Eighth Symphony" in *Perspectives on Anton Bruckner*, 267.

3. 초월과 관조의 숭고미 (Das Erhabene der Transzendenz und der Kontemplation)

지금까지 음의 상승과 정점과 같은 역동적인 과정으로 나타나는 광대함과 웅장함, 무한함과 고양감과 같은 물리적인 측면의 숭고미를 논했다. 연구자가 세 번째로 주목하고자 하는 숭고미의 유형은 '초월과 관조의 숭고미'(Das Erhabene der Transzendenz und der Kontemplation)로 정신적인 측면의 숭고미이다. 정신적인 숭고미는 칸트와 쇼펜하우어가 특히 자세히 논하였는데, 거대함과 힘이라는 개념에서 벗어나 이전에는 아름다움의 속성이었던 '관조', '이성', '평온함'이라는 개념과 관련이 있다. 정신적인 숭고미에 이르게 되면 거대하고 압도적인 자연보다 그 자연을 뛰어넘는 정신, 즉 이성에 우위를 두게 된다. 이러한 전환은 칸트로부터 일어나게 되었는데, 먼저 칸트가 정신적 숭고미를 어떻게 논하였는지 살펴보도록 하겠다. 칸트는 사람이 두려운 광경을 볼 때의 마음을 설명한 바 있다.

> 그러나 우리가 안전한 곳에 있기만 하다면, 그런 것들의 광경은 두려우면 두려울수록 더욱더 우리 **마음을 끌** 뿐이다. 우리가 이러한 대상들을 기꺼이 숭고하다고 부르는 것은, 그것들이 영혼의 힘을 일상적인 **보통 수준 이상**으로 높여주고, 우리로 하여금 자연의 외견상의 절대권력에 도전할 수 있는 **용기**를 주는 전혀 다른 종류의 **저항하는 능력**을 우리 안에서 들춰내주기 때문이다. (...) 우리의 **이성능력**에는 다른 또 하나의 **비감성적인 자**가 있어, 이 자가 저 자연의 무한성 자신을 단위로서 자기 밑에 가지며, 이 자에 비하면 **자연 안의 모든 것은 작은 것**이고, 그러니까 우리 **마음 안**에서 그 **무량광대함**에 있어 **자연 자신을 압도함**을 또한 동시에 발견하였다.[224]

칸트가 말하는 '저항하는 능력'이나 '비감성적인 자'는 바로 이성을 말하는 것이었다. 이처럼 칸트는 자연 만물의 모든 것은 이성과 정신 아래에 있다는 '주관의 우위성'을 말하였다. 아무리 위협적이고 무서운 자연이라 할지라도 그것을 인식하는 것은 이성이며, 힘이 숭고한 이유는 자연의 두려움 자체에 있어서가 아니라 자연이 사람 '안에 있는 힘'을 불러일으키기 때문에 숭고하다는 것이다. 이성을 가진 인간은 평정(平靜)한[225] 관조를 통해 자연의 사물 속이 아니라, 마음 안에 숭고성이 있다는 것을 확인한다. 자연이 아무리 압도적이라도, 인간은 그것이 압도적이라는 것을 '인식'할 수 있기 때문이다.[226] 이처럼 칸트는 한 단계 더 나아가 물리적인 대상에 의해 압도당하기보다 그 대상을 인식하며 이성적으로 관조하는 것을 숭고하다고 말하였다.

쇼펜하우어는 칸트의 견해를 수용하여 계속해서 정신적인 숭고에 초점을 맞추었다. 그는 칸트보다 한 걸음 더 나아가 '개별적인 주관'을 넘어 더욱 '커다란 세계'와 합치되어 모든 것을 초월하며 관조한다는 '순수한 관조의 상태'를 말하였다.

> 거대한 힘에 비하면 우리는 실로 무라고 할 만큼 미미한 것이다. 그러나 동시에 그는 자신을 영원히 **평정한 인식주관**으로 느끼는 것이고, 이것은 객관의 조건으로서 이 **세계의 담당자**이며, 자연의 무서운 투쟁은 이 **인식주관의 표상**에 지나지 않아서 인식주관은 모든 의욕과 궁핍을 떠나서 태연히 이데아를 포착한다. 이것이 **숭고의 완전한 인상**이다. 여기서 이러한 인상이 일어나는 것은 개체를 파멸로 위협하는 모든 비교를 멈추고 **개체보다 우월한 힘**을 바라보았기 때문이다. (...) 이 **모든 세계**는 참으로 **우리의 표상 속**에만 순수인식에 대한 영원한 주관의 **여러 변용**으로 존재하는 것에 불과하다는 직접적 의식이 생긴다. (...) 이때까지 우리를 불안하게 했던 세계의 광대함은 우리 속에 편히 쉬고, 우리가 세계의 광

224) Kant, 『판단력 비판』, 271.
225) 평정(平靜): 평안하고 고요함, 고요하여 마음의 동요가 없음.
226) Kant, 『판단력 비판』, 274.

> 대함에 의존했다는 것을 잊어버리고 **세계의 광대함이 우리에게 의존**하게 된다. (...) 이것이 자신의 **개체를 뛰어넘는** 것이자 **숭고함에 대한 감각**이다.[227]

즉, 쇼펜하우어는 순수한 관조를 통해 인식과 의지마저 초월하여 세계의 이데아와 합치되는 것을 주장하였고, 세계의 이데아와 하나 됨을 통해 개체를 뛰어넘어 세계를 품을 수 있다고 하였다. 연구자가 보기에 이러한 쇼펜하우어의 숭고는 관조를 통한 초월뿐만 아니라 개체, 즉 자기 자신을 뛰어넘어 더 높은 단계와 합치된다는 '망아', '탈아'의 상태와도 일치한다고 여겨진다.

쇼펜하우어가 말하는 고요한 관조의 상태에 돌입하게 하는 환경은 어떤 환경인가? 쇼펜하우어는 관조의 숭고미를 불러일으키는 광경의 모습을 다음과 같이 말하였다.

> **끝없는 지평선**이 보이고, 하늘에는 구름 한 점 없고 바람 한 점 일지 않으며, 초목은 움직이지 않고, 동물도 사람도 전혀 보이지 않으며, 흐르는 물도 없고, **깊은 정적**이 깔려 있는 아주 **한적한 곳**에 간다면, 이러한 환경은 모든 의욕과 궁핍으로부터 벗어나서 **관조하라는 외침**과도 같다. 그런데 바로 이것이 그렇게 **쓸쓸하고 한적**하기만 한 환경에 **숭고한 맛**을 주는 것이다. 왜냐하면 이러한 환경은 줄기차게 무엇을 추구하고 이것을 얻고자 하는 의지에게 이해와 관계있는 어떠한 객관도 제공하지 않기 때문이며, 거기에 남는 것은 **순수한 관조의 상태**이기 때문이다.[228]

순수한 관조의 상태에 돌입하게 하는 것은 자연의 파괴적이고 맹렬한 힘이 아니라 그 모든 것이 지나간 뒤의, 아주 고요하고 한적한 광경이라고 할 수 있다. 쇼펜하우어의 관점은 앞으로 논할 음악적 예시의 방향을 제시해 줄 중요한 부분이 된다.

---

227) Schopenhauer, 『의지와 표상으로서의 세계』, 255-256.
228) Schopenhauer, 위의 글, 254.

이러한 평온함과 고요함, 물질에 대한 정신의 우위성, 순수한 정신적 상태와 초월성은 연구자가 《8번 교향곡》의 숭고미로 세 번째로 논할 '초월과 관조의 숭고미'의 속성이 된다. '초월과 관조의 숭고미'는 특히 제3악장의 전체적인 분위기와 코다에서 발견될 수 있으며, 제3악장과 제4악장에서 등장하는 코랄과 관련이 있다고 여겨진다. 연구자는 중요도에 따라 코랄을 먼저 다룬 뒤 '초월과 관조의 숭고미'의 핵심이라고 여겨지는 제3악장의 코다를 마지막으로 다루어보겠다.

브루크너 교향곡의 특징이라고 할 수 있는 코랄은 주로 금관의 콰이어(choir)로 고요하고 엄숙하게 등장하는데, 비교적 정적이며 경건하게 진행된다. 이러한 코랄은 먼저 마디67의 제3악장 제2주제(b)에서 찾아볼 수 있다. 금관 코랄로 진행되는 이 부분은 분명한 화성과 종지 진행, 느린 템포로 엄숙함과 장엄함을 더한다. 마찬가지로 제4악장에도 금관 코랄이 등장한다. 제시부의 마디99부터 두 번 반복되는 금관 코랄과 목관악기의 메아리는 맹렬한 제4악장 가운데 차분하고 엄숙한 분위기를 더하고, 모든 것을 내려다보는 듯한 관조적 느낌을 일으킨다.

이러한 금관 코랄은 재현부의 마디567에서도 등장하여 제시부보다 더욱 몰아치는 재현부에서 잠시 이성을 되찾아 관조하게 해준다. 연구자는 코랄에서도 관조, 혹은 주변의 것들로부터 초월한 상태에 초점을 맞추었지만, 이러한 코랄은 청자에 따라 신성한 느낌마저 느낄 수 있는 부분이다. 이는 종교적인 것과도 연결될 수 있는데, 쿠르트는 브루크너의 코랄을 종교적 경험과 연결시켜 '거룩함으로부터 오는 무거운 음색'(heaviest timbres)이며, '브루크너만의 독창적인 종교적 경험', '드높여진 축하'(der hohen Feier)와 동시에 '숭고함 이전에 등장하는 무겁고 역류하는 전율'(refluxing shudder)이라고 말한 바 있다.[229] 쿠르트는 코랄을 종교적인 속성에 초점을 맞추고 '숭고함 이전의' 무거운 속성이라고 말하였지만, '드높여진 축하'와 같이 코랄을 통해 정신적인 숭고함이 촉발된다는 인상은 동일하다고 여겨진다.

부분적으로 등장하는 코랄과 달리 제3악장 전체의 분위기와 특히 제3

229) Kurth, *Bruckner*, vol. 1, 528.

악장의 코다는 '초월과 관조의 숭고미'에 어울리는 특징을 가지고 있다. 앞서 표제적 내용에서 살펴본 샬크의 프로그램 노트에서 샬크는 제3악장의 분위기를 "엄숙하고 고요한 숭고의 분위기, 세상의 모든 슬픔과 기쁨보다 높은 영광에 좌정하신 신의 조용한 일처럼(...)"이라고 표현한 바 있다.[230] 이 프로그램 노트에서 '엄숙하고 고요한 숭고의 분위기', '세상의 모든 슬픔과 기쁨보다 높은'이라는 단어를 통해 정신적인 숭고미를 엿볼 수 있으며, 더 나아가 종교적인 숭고미까지 도달할 수 있다고 여겨진다. 하지만 연구자는 종교적인 측면보다 '세상의 모든 슬픔과 기쁨보다 높은'이라는 표현에 집중하여 고요한 분위기를 초월과 관조의 특성으로 보려고 한다.

제3악장은 크고 작은 상승과 정점도 있지만, 상승이 이루어지지 않는 대부분은 잔잔하며 큰 요동침 없이 고요하게 흘러간다. 이러한 특성은 도입부의 D♭화음으로 진행되는 현악의 물결과도 같은 음형에서 발견할 수 있다. 제시부의 도입부는 재현부에도 똑같이 반복된다. 이러한 고요함 속에서 청자는 물리적인 힘에 휘둘리는 것이 아니라 고요하게 관조할 수 있다. 고요한 제3악장의 전체 분위기보다 연구자가 최종적으로 집중하고자 하는 진정한 '초월과 관조적 숭고미'의 열쇠는 제3악장 코다에 있다고 할 수 있다. 제3악장의 코다는 재현부의 세 단계의 파동과 세 번째 파동의 최종 정점을 통해 강렬한 폭발을 겪은 다음 마디259에서 시작된다. 코다는 서른세 마디 동안 지속되며, 페달음은 D♭음으로 한 번도 바뀌지 않는다. 바뀌지 않는 D♭장화음과 반복되는 바이올린의 물결 모양의 음형을 통해 평화롭고 정지된 듯한 느낌을 준다. 이전의 긴장과 압력은 모두 사라지게 되고, 평온함과 안도감을 주는 코다는 이전의 모든 것들을 초월하고 관조하는 듯한 느낌을 일으킨다. 연구자는 모든 긴장이 끝난 것 같은 코다에서 깊은 정적과 한적한 느낌, 모든 것이 끝난 것 같다는 안도감을 받으며, 코다의 풍경을 쇼펜하우어가 말한 고요하고도 순수한 관조의 상태에 대입할 수 있다고 여긴다.

전 악장에 걸쳐 쏟아지는 압도적인 힘과 맹렬함, 광대함과 고통스러운

---

230) Korstvedt, *Anton Bruckner: Symphony No.8,* 50.

소리 덩어리들은 압도시키기도 하지만, 그럼에도 청자는 압도당하지 않고 그러한 상황을 내려다보고 그 사실을 '인식'하고 있다는 것으로 외적인 힘에 굴복하지 않는 '내면의 정신'을 알아차릴 수 있다. 그것은 엄숙하고 고요한 코랄이 진행되는 순간에도 느낄 수 있지만, 모든 것이 지나가고 난 뒤 고요하고 끝없어 보이는 코다의 순간에서 느낄 수도 있다.

이처럼 '초월과 관조의 숭고미'에서는 물리적인 힘에 휘둘리는 것이나 강렬한 파토스에 사로잡혀 이성을 잃는 것이 아니다. 오히려 고요하고 평정한 관조 속에서 '내면의 정신'을 다시 인식하고 보다 한 단계 높은 정신과 합치되어 모든 것을 바라보게 된다. 이처럼 《8번 교향곡》은 정적이고 엄숙한 순간과, 잔잔하지만 평온하게 지속되는 부분들을 통해 힘과 물리적인 요소를 뛰어넘고, 요동치는 감정마저 뛰어넘는 정신적인 '초월과 관조의 숭고미'를 잘 보여준다고 할 수 있다.

Ⅴ. 결 론

브루크너 《8번 교향곡》은 어떤 숭고미를 보여주고 있는가? 지금까지 연구자는 이러한 문제의식을 가지고 브루크너 《8번 교향곡》을 연구하였다. 《8번 교향곡》은 브루크너가 4악장으로 완결시킨 마지막 교향곡으로, 장대한 길이와 편성, 장엄함이 돋보이는 기념비적인(monumental) 작품이다. 남다른 광대함과 웅장함을 보여주는 이 작품은 한슬릭의 미학으로 대표되는 전통적인 '아름다움'으로 설명하기에는 충분하지 않았다. 이에 학자들은 '격렬한 감정적 반응'을 불러일으키고, '기존의 미의 관념'을 넘어서는 숭고미의 관점으로 연구하였다. 할름과 쿠르트를 시작으로 코스트베트와 홍정진에 이르기까지 《8번 교향곡》은 숭고미의 관점에서 논의되었지만, 이들의 연구를 통해서 《8번 교향곡》을 관통하는 숭고미를 도출하기 어려웠다. 이에 연구자는 과연 이 교향곡에 어떤 유형의 숭고미를 찾을 수 있는지 작품에 집중하여 내·외적으로 고찰하였다.

먼저 연구자는 《8번 교향곡》의 음악적 특징을 파악하기 위해 각 악장별로 작품 분석을 하였다. 제1악장은 3개의 주제가 있는 소나타 형식으로, 불확실하고 모호한 조성이 특징적이다. 제1주제의 리듬은 '근원 모티브'로서 제1악장뿐 아니라 전체 악장에 변형되어 나타나는 것이 중요한 점이다. 화성적으로는 정점의 순간에 강한 불협화음이 등장하고, 전체 오케스트라 투티의 거대한 다이내믹으로 강렬함을 극대화한다. 또한 코다는 생명력이 사라지듯 음울하게 마치는 것이 제1악장의 또 다른 특징이다. 제2악장 스케르초는 전통적인 3부 형식으로, '독일인 미헬'의 모티브를 비롯한 두 개의 모티브가 스케르초 전체에 등장한다. 제1악장과 달리 명확한 화성적 진행을 보여주어 조성감을 분명히 느낄 수 있다. 트리오는 서정적으로 느리게 진행되고, 하프가 등장하여 제3악장 아다지오를 예견한다는 것이 특징이다. 제3악장 아다지오는 변형된 소나타 형식 혹은 론도 형식으로, 방대한 차원으로 구성되어 있다. 아다지오 역시 '방랑

하는 화성'으로 진행되며, 점차 에너지가 상승하면서 최종적인 정점을 향해가는 모습을 보여준다. 제4악장은 3개의 주제가 있는 소나타 형식으로, 강력하게 시작하는 금관의 팡파르가 특징이다. 강한 불협화음과 불확실한 조성의 순간들을 거쳐 코다에서는 마침내 도달한 C장조 으뜸화음이 의기양양하게 울려 퍼지고, 승리에 찬 결론으로 인상적으로 마무리된다.

이러한 음악적 분석을 토대로 하여 《8번 교향곡》에서 어떠한 숭고미를 발견할 수 있는지 연구한 결과, 연구자는 크게 세 가지 유형의 숭고미를 도출하였다. 첫 번째 숭고미의 유형은 '정점에서 폭발하는 비장숭고미'(Das tragische Erhabene explodiert am Höhepunkt)이다. 버크의 논의와 물리적인 숭고미의 속성에 초점을 맞춘 이 유형은 '거대함과 광대함, 힘, 위력'을 기본으로 하여 특히 '비극적인 느낌, 고통, 어두움, 강렬한 파토스'에 초점을 맞춘 숭고미이다. 청자는 이 교향곡을 감상할 때 '경악과 놀라움, 두려움' 등을 느끼게 되는데, 여기서 느껴지는 숭고미가 '비장숭고미'라고 본다. 또한 화성적 모호함과 으뜸화음의 불분명함은 두려움과 공포라는 비극적인 숭고미의 속성을 가중시킨다고 볼 수 있다.

두 번째 숭고미의 유형은 '고양의 숭고미'(Das Erhabene der Erhöhung)이다. 《8번 교향곡》을 감상하는 청자는 곡 전반에서 '환희'나 '고양'의 순간을 경험하게 되는데, 이를 연구자는 '고양의 숭고미'라고 보았다. 이 숭고미는 '비장숭고미'의 속성과는 구별되는 기쁨, 환희의 순간을 보여준다. '기쁨', '의기양양한 고양', '환희'라는 '고양의 숭고미'의 특성은 롱기누스의 논의와 칸트의 '고양', 니체식의 '디오니소스적 황홀경'에서 잘 드러난다. 물론, 첫 번째 유형과 마찬가지로 '광대함과 힘, 위력'이라는 특징은 동일하지만, 압도당해 짓눌리는 것이 아니라, 기쁨과 환희로 가득 차 들어 올려지게 되는 것이다. 이러한 고양감이 더욱 뻗어나가면 마치 시공간을 '초월'한 것 같은 '무한함'마저 느낄 수 있게 된다. 이러한 순간은 《8번 교향곡》의 특징인 상승과정에서 잘 드러나며, 특히 가장 긴 상승과정을 거칠 때 더욱 큰 기쁨과 환희의 순간이 드러나며, 그로 인한 황홀경의 순간을 형성하게 된다.

마지막으로 《8번 교향곡》에서 발견할 수 있는 숭고미의 유형은 '초

월과 관조의 숭고미'(Das Erhabene der Transzendenz und der Kontemplation)이다. 세 번째 유형은 앞의 두 유형과는 달리 물리적인 속성보다 정신적인 속성에 초점을 맞춘 숭고미이다. 칸트는 무시무시한 자연보다 그것을 인식하고 생각할 수 있는 정신에 우위를 두었다. 따라서 자연의 맹렬함에 압도당하는 것이라, 자연을 뛰어넘은 정신으로 감정과 감각마저 초월하게 된다. 이러한 정신에의 강조는 쇼펜하우어로 이어지게 되고, 쇼펜하우어는 더 나아가 자기 자신마저 초월해 더욱 큰 세계와 합치하여 모든 것을 내려다보고 관조할 수 있다는 정신적인 숭고를 강조하였다. 무한하게 보이는 지평선과 깊은 정적 속에 관조하며, 모든 의욕으로부터 초월한 상태가 되는 '초월과 관조의 숭고미'는 《8번 교향곡》의 곳곳에 드러난다. 청자는 이전의 맹렬한 힘과 거친 여정을 잊고, 안전한 거리 속에서 그러한 상황을 내려다보게 된다. 이러한 '초월'의 상태에서 '내면의 정신'을 다시 알아차리며 '인식'할 수 있을 것이다.

위와 같은 세 가지 유형의 숭고미는 이 작품 전체를 관통하여 나타나기 때문에, 《8번 교향곡》은 물리적인 숭고미뿐 아니라 정신적인 숭고미도 통합적으로 보여주는 교향곡이라고 볼 수 있다. 하지만 당대의 비판과 거부가 존재했듯이, 관점에 따라 이러한 특성은 숭고한 순간으로 다가오기보다 '거슬리는 것', '불편한 것'으로 수용되기도 하였다.[231] 그렇지만 연구자는 《8번 교향곡》이 가지는 고유한 미적가치를 경악과 놀라움을 통해 영혼을 압도하고, 거대한 힘과 에너지를 통해 고양감을 들게 하며, 때로는 관조적인 초월감마저 이르게 하는 숭고미에 있다고 본다.

---

231) 허효정, "1800년 전후 독일어권 음악담론에서 숭고개념의 형성과 음악정전", 38. 이러한 상반된 반응에 대해 칸트는 서로가 일치하는 느낌에 도달하는 것은 불가능하다고 하며 "이는 감정이라는 것이 전혀 일치하는 것이 못되기 때문이다"라고 말한 바가 있다. Kant, 『아름다움과 숭고함의 감정에 관한 고찰』, 45 참고. 또한 숭고를 토픽(topic)으로 연구한 앨런브룩(Wye j. Allanbrook) 역시 학자마다 숭고하다고 주장하는 음악이 다르다고 하며 '음악적인 숭고함'은 보는 사람의 마음속에만 존재한다고 말했다. Wye j. Allanbrook, "Is the sublime a musical topos?" *Eighteenth Century Music* 7/2 (2010), 263-279 참고.

브루크너는 할름의 말처럼 “바흐 이후 최초의 장엄한 스타일의 절대 음악가”이자 “화성적인 클라이맥스와 안티클라이맥스(Anticlimax)의 가장 위대한 대가”로서, ‘고양된 아름다움’의 세부적인 순간을 보여주는 교향곡 작곡가이다.[232] 또한 브루크너가 ‘선율과 화성적 요소를 서사적으로(epically) 전개하는 방식’[233]은 오늘날 장엄하고 웅장하다고 여겨지거나 벅차오르게 하는 감동을 주는 음악의 표본이 되어 그 맥을 잇고 있다. 이러한 브루크너의 미적인 가치를 고대 그리스로부터 시작된 숭고미로 찾아볼 수 있을 것이다. 마지막으로 《8번 교향곡》의 정수를 잘 드러내 주는 쿠르트의 표현으로 본 논문을 마무리하고자 한다.[234]

> 《8번 교향곡》은 가장 큰 상승, 가장 강력한 호흡, 삶의 찬란함과 삶을 등지기 전의 세계의 절정을 보여준다.
>
> Die VIII. Symphonie zeigt die größte Steigerung, stäkste Atemkraft, den Höhepunkt der Lebens- und Weltpracht vor der Lebensabwendung.
>
> (E. Kurth, 1099)

232) Rothfarb, *August Halm: A critical and creative life in music,* 110.
233) Rothfarb, 위의 글, 113.
234) Kurth, *Bruckner*, vol. 1, 1099.

참 고 문 헌

1. 논문

강용식. “김민기의 <아침이슬> : 숭고와 음악.” 『대중음악』 25 (2020): 9-44.

곽영윤. “알프스 산맥의 숭고 Ⅰ : 18세기 영국 숭고 개념의 발전사. 『칸트연구』 44 (2019): 61-86.

이지연. “18세기와 19세기의 음악에서의 숭고에 관한 연구.” 서울대학교 석사학위논문, 2008.

조현리. “숭고와 역숭고 : 음악이론과 대중음악담론의 접점과 차이 연구.” 『음악이론포럼』 26/2 (2019): 215-249.

최소인. “숭고와 부정성.” 『철학논총』 58 (2009): 401-426.

최영진. ““미헬”과 독일민족의 자아상.” 『독일언어문학』 43 (2009): 243-260.

허효정. “1800년 전후 독일어권 음악담론에서 숭고개념의 형성과 음악정전.” 서울대학교 박사학위논문, 2022.

_____. “과학으로 음악적 숭고를 규명하려면? : 음악인지과학의 숭고연구를 위한 인문학적 제안.” 『서양음악학』 22/2 (2019): 65-94.

_____. “‘클래식 음악’이라는 개념의 형성과 18세기 중엽의 숭고개념: 『음악비평서한』의 “비외빌 씨가 프랑스 음악을 옹호하고 이탈리아 음악을 비판하며 보네 씨에게 보내는 글”(1760)에 나타난

음악비평관을 중심으로.” 『음악이론연구』 32 (2019): 40-75.

홍정진. “안톤 브루크너의 중기 및 후기 교향곡에 나타난 정점 형성의 미학과 작곡 기법적 특성.” 『한국음악학회』 32 (2004): 187-212.

황순도. “첨린스키의 《클라리넷 3중주》 op. 3.” 『음악이론포럼』 25/1 (2018): 33-74.

Allanbrook, Wye j. “Is the sublime a musical topos?” *Eighteenth Century Music* 7/2 (2010): 263-279.

Greene, David. “Anton Bruckner’s Eighth Symphony: An Interplay of Darkness and Light.” *Spiritus: A Journal of Christian Spirituality* 17/2 (2007): 181-196.

Heisey, Daniel J. “Mystery in Bruckner’s Eighth Symphony.” *Sacred Music* 142/4 (2015): 18-24.

Hong, Jeong-jin. “Analyse und Ästhetik der Steigerungsprozesse in der Symphonik Anton Bruckners.” vol.1-Ⅲ. Ph.D. Diss., Johann-Wolfgang-Goethe-Universität zu Frankfurt am Main, 2003.

2. 단행본

김상현. “칸트『판단력비판』.”『철학사상』5/6 별책. 서울: 서울대학교 철학사상연구소, 2005.

김정숙. “구스타프 말러.” 『20세기 작곡가 연구 Ⅰ』. 이석원, 오희숙 책임편집. 서울: 음악세계, 2000.

안성찬. 『숭고의 미학: 파괴와 혁신의 문화적 동력』. 서울: 유로서적, 2004.

한독음악학회. 『음악미학텍스트』. 부산: 세종출판사, 1998.

현동혁. 『안톤 브루크너 Ⅰ-Ⅳ』. 서울: 예솔, 2016.

홍정수, 오희숙. 『음악미학』. 서울: 음악세계, 1999.

Auer, Max. *Anton Bruckner: Sein Leben und Werk.* Vienna: Amalthea-Verlag, 1947.

Beard, David and Gloag, Kenneth. *Musicology: The Key Concepts. 2nd edition.* New York: Routledge, 2016.

Burke, Edmund. 『숭고와 아름다움의 관념의 기원에 대한 철학적 탐구』. 김동훈 번역. 서울: 마티, 2019.

Dahlhaus, Carl. *Nineteenth-century Music.* Berkeley: California University Press, 1980.

Downes, Stephen. 『음악미학: 음악학적 접근』. Stephen Downes 책임편집, 민은기, 조현리 번역. 파주: 음악세계, 2017.

Floros, Constantin. *Anton Bruckner: The man and the work.* Trans. Ernest Bernhardt-Kabisch Ernest. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2011.

Halm, August. *Die Symphonie Anton Bruckners.* München: Georg Müller, 1914.

Hatten, Robert S. *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert.* Indiana: Indiana University Press, 2017.

Horton, Julian. *Bruckner's Symphonies-Analysis, Reception and Cultural Politics.* United Kingdom: Cambridge University Press, 2004.

Howie, Crawford., Hawkshaw, Paul & Jackson, Timothy. *Perspectives on Anton Bruckner.* Edited by Crawford Howie, Paul Hawkshaw and Timothy Jackson, New York: Routledge, 2001.

Kant, Immanuel. 『아름다움과 숭고함의 감정에 관한 고찰』. 이재준 번역. 서울: 책세상, 2005.

_____. 『판단력 비판』. 백종현 번역. 파주: 아카넷, 2017.

Koch, Heinrich Christoph. *Musikalische Lexion.* Frankfurt: August Hermann, 1802.

Korstvedt, Benjamin M. *Anton Bruckner: Symphony No.8.* United Kingdom: Cambridge University Press, 2014.

Kraus, Joseph C. "Musical time in the Eighth Symphony" in *Perspectives on Anton Bruckner.* Edited by Crawford Howie, Paul Hawkshaw and Timothy Jackson, 259-269. New York: Routledge, 2001.

Kurth, Ernst. *Bruckner vol. 1-2.* Berlin: Max Hesse, 1925.

Leibnitz, Thomas. *Die Brüder Schalk und Anton Bruckner: dargestellt an den Nachlaßbeständen der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek.* Tutzing: H. Schneider, 1988.

Leichtentritt, Hugo. "Bruckner's Eighth Symphony" in *Musical Form.* 379-424. Cambridge: Havard university press, 1951.

_____.『음악형식론』. 최동선 번역. 서울: 현대음악출판사, 1988.

Longinus. 『롱기누스의 숭고미 이론』. 김명복 번역. 서울: 연세대학교 출판부, 2002.

Mathew, Nicholas. "정치가 베토벤, 힘의 사운드와 사운드의 힘." 『베토벤의 위대한 유산』. 정다운 번역. 음악미학연구회/오희숙 책임편집. 439-480. 서울: 모노폴리, 2020.

Michaelis, Christian Friedrich. "Ueber das erhabene in der musik." *Monatsschrift für Deutsche 1.* Leipzig: Sommerschen Buchhandlung, 1801. 45-52.

Nietzsche, Friedrich. 『비극의 탄생』. 박찬국 번역. 서울: 아카넷, 2007.

Rothfarb, Lee. A. *August Halm: A critical and creative life in music.* New York: University of Rochester Press, 2009.

_____. *Ernst Kurth: Selected writings.* New York: Cambridge University Press, 1991.

Schopenhauer, Arthur. 『의지와 표상으로서의 세계』. 권기철 번역. 서울: 동서문화사, 2016.

Taruskin, Richard. *The Oxford History of Western Music-The Nineteenth Century.* Oxford: Oxford University Press, 2005.

Jackson, Timothy L. and Hawkshaw, Paul. *Bruckner Studies.* Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

Watson, Derek, *Bruckner,* 2nd edition. New York: Oxford University Press, 1996.

Williamson, John. "Programme Symphony and Absolute Music." in *The Cambridge Companion to Bruckner.* Edited by John Williamson, 108-120. New York: Cambridge University Press, 2004.

Wurth, Kiene Brillenburg. *Musically Sublime: Indeterminacy, Infinity, Irresolvability.* New York: Fordham University Press, 2009.

3. 악보

Bruckner, Anton. *Ⅷ. Symphonie C-Moll*, in Sämtliche Werke, Edited by Leopold Nowak. Vienna: Musikwissenschaftlicher Verlag, 1955.

_____. *Achte Symphonie,* Bearbeitung für Klavier zweihändig (Klavierpartitur) von August Stradal. Vienna: Tobias Haslinger, 1892.

4. 온라인 자료

1) 사전

Drabkin, William. “Rosalia.” in *The New Grove Music Online.* 2001. https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23822 [2022년 12월 5일 접속]

Hawkshaw, Paul and L. Jackson, Timothy. “Bruckner, Anton.” in The New Grove Music Online. 2001. https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40030 [2022년 8월 5일 접속]

2) 기사

Service, Tom. “Symphony guide: Bruckner's Eighth” in *The Guardian.* 2013. 12. 3. https://www.theguardian.com/music/tomserviceblog/2013/dec/03/symphony-guide-bruckner-eighth-tom-service [2022년 8월 8일 접속]

3) 음원

https://youtu.be/JisEbG6dhh0. Sergiu Celibidache, Munich Philharmonic Orchestra.

https://youtu.be/OJSJeieA7B0. Bernard Haitink, Royal Concertgebouw Orchestra.

Abstract

A Study on Bruckner's Eighth Symphony from the Perspective of the Sublime

Jeong, Eun Ji

Music Theory and Musicology, Dept. of Music

The Graduate School

Seoul National University

Joseph Anton Bruckner(1824-1896) is one of the representative composers of late German Romantic symphonies, who officially published nine symphonies. Among them, *Symphony No.8* is the last symphony that Bruckner completed in four movements, and it is a monumental work that stands out for its magnificent length, orchestration and majesty. This Eighth Symphony evoked intense emotional reactions and was studied from the perspective of the sublime beyond traditional concept of beauty. However, previous studies have discussed the moment of the sublime in parts rather than looking at the whole Eighth Symphony, dealing with it in fragments, discussing the sublime abstractly or focusing on individual

characteristics. In previous studies, it was difficult to clearly understand what kind of sublime was being discussed, and it was difficult to connect the style and aesthetics of specific musical works due to the absence of music examples. Therefore, this study examined the work internally and externally with the following questions. What sublime does Bruckner's Eighth Symphony show? Among the various concepts of the sublime, what is the sublime that penetrates the Eighth Symphony?

First, the musical characteristics of entire movements were identified through the analysis of the work. The first movement is a sonata form with three themes, characterized by uncertain and ambiguous tonality. At the moment of culmination, a strong dissonance appears, and a huge dynamic maximizes intensity. The second movement, Scherzo, is a traditional three-part form, and two characteristic motifs, including the German Michel motif, lead to the entire Scherzo. The third movement, Adagio, is in sonata form of vast dimensions, showing the harmonies constantly wandering. It is characterized by gradually increasing energy and moving towards the final culmination. The fourth movement is in sonata form with three themes, and is characterized by a strong brass fanfare at the beginning. Also, like the first movement, strong dissonance appears at the moment of culmination. But in the long, slow-paced coda, the firm tonic chord resonates triumphantly and victoriously.

Based on this music analysis, three types of sublime were derived. The first is 'the tragic sublime exploding at the culmination'. This type focuses on the physical attributes represented by Burke, and it is the sublime that focuses on greatness, grandeur, power, tragedy, pain, and intense pathos. The tragic feeling is especially maximized in the dissonance that explodes at the culmination. The second is 'the sublime of exaltation'. This type shows the joy, exaltation, and jubilance that Longinus said well, and it is the sublime that Nietzsche

refers to as a Dionysian ecstasy. In particular, it can be found most clearly in the long coda of the fourth movement. The third is 'the sublime of transcendence and contemplation'. This type is the sublime that focuses on more spiritual attributes, not being overwhelmed by power and might, but the sublime of looking down and contemplating everything beyond physical nature and emotions. This sublime, represented by Kant and Schopenhauer, allows us to enter a state of transcendence through the quiet coda of the third movement and religious chorale, and allows us to recognize our inner spirit again.

Thus, the aesthetic value of Bruckner's Eighth Symphony can be said to be in the sublime that goes beyond traditional beauty, overwhelms the soul through astonishment and surprise, elevates through enormous power and energy, and sometimes even leads to a contemplative sense of transcendence.

keywords : Anton Bruckner, Symphony, Symphony no.8, the Sublime, Edmund Burke, Longinus

Student Number : 2020-29733