

현대음악과 영상(映像)의 문제

윤 신 향*

- I. 들어가며
- II. 기술화의 현대: ‘차이’의 미학
- III. 지각구조의 문제
 - 1. ‘불협화음의 해방’과 음색의 표현 가능성
 - 2. ‘열린 형식’과 ‘형태적 들음’
- IV. 영상(映像): 현대 음악의 미적 딜레마
 - 1. 기계 이미지의 부상
 - 2. 소리와 이미지의 대결
- V. 영화적 재현(再現)과 문화 혼합주의(syncretism)
 - 1. 소리와 이미지의 동시화(synchronisation)기술
 - 2. 상호문화적 작곡
 - 3. 한국 현대음악의 경우
- VI. 나오며

I. 들어가며

근자에 우리는 ‘듣는 그림, 보는 음악’이라는 글귀를 자주 접하게 된다. 이것은 멀티미디어 환경에 둘러싸인 인간의 사유가 오늘날 지각을 통합하는 방향으로

* 숙명여자대학교 강사

이 논문은 2008년도 정부재원(교육과학기술부 인문사회연구역량강화사업비)으로 한국 학술진흥재단의 지원을 받아 연구되었음(KRF-2008-327-G00012).

전환하고 있다는 증후일 것이다. 지난 세기말에 도래한 영상문화는 소리를 다루는 음악가에게 적지 않은 도전을 주고 있다. 인터넷 시대의 디지털 영상이 20세기의 아날로그적 시청각 미디어와 성격이 다르기는 하나, 이들이 모두 청각을 현혹하고 시각적 사유를 조장한다는 점에서는 공통적이다.

그런데 이러한 시각적 사유가 21세기에야 비로소 조장되는 것은 아니다. 서양 근대 오선보의 발견 이래, 작곡이란 시각적 기보체계와 대결하는 역사였다. 작곡가가 청각적 상상력을 오선보라는 기호로 전환하는 순간, 그는 이미 소리의 시각화와 맞서 있기 때문이다. 근대의 합리적인 기보체계는 현대인의 감성을 매개하는 데 한계에 도달하였고, 이에 현대적 감성에 부합하는 표현기호가 요구되었다. 작곡가는 근대와는 또 다른 방식으로 시각화와 대결하게 된 것이다.

이러한 지각구조의 문제는 기술진보의 상황에 따라서 그 양상이 다르게 나타난다. 주지하다시피 악보의 출판을 가능하게 한 르네상스 시대의 인쇄술이나, 음악적 아이디어의 구현에 기여한 근대 악기제작의 혁신은 그 시대 작곡가의 창조적 작업에 적지 않은 영향을 주었다. 전자적 복제기술의 발명, 그리고 이로 인해 탄생한 전자악기가 마찬가지로 현대 작곡가들의 창조적 작업에 영향을 미쳤음은, 이러한 역사적 배경에 의거하여 추론할 수 있을 것이다.

이 글이 현대음악과 ‘영상(映像)’¹⁾의 문제에 천착하는 이유는 필자의 율이상 연구에서 파생된 문제의식 때문이다. 그에 대한 연구는 영상의 문제가 현대음악 보편의 미적 딜레마였다는 사실을 필자로 하여금 재인식하게 해 주었다. 이 글은 먼저 테크놀로지에 대한 의식이 엿보이는 주요 현대사상과, 현대음악을 들음에서 발생하는 지각구조의 문제를 이론적 토대로 제시한다. 다음으로는, 소리와 이미지의 대결관계가 양식적으로 어떻게 나타나는지 고찰하되, 지면상 대표적인 흐름만을 살펴보기로 한다. 마지막으로, 영상이 주요 구성요소인 영화예술이 문화 혼합주의와 어떤 관련이 있는지 논의한다. 이 논의에는 상호문화적 작곡양식, 특히 한국 현대음악이 함유하는 영상의 문제도 포함된다.

이 글에서 현대음악이라고 할 때는 20세기 전반 유럽의 순수음악과, 이로부

1) ‘영상(映像)’은 시지각을 일깨운다는 측면에서 ‘형상(形象)’의 의미와 공통적이기는 하다. 그러나 후자가 상상계에 가깝다면, 전자는 상징계에 가깝다. 이 글에서 ‘영상’은 기계 이미지라는 뜻에 가깝다.

터 영향 받은 그 후의 전위음악을 주로 일컫는다. 그러나 순수현대음악이 20세기 음악을 총체적으로 규정하지는 않는다는 사실을 미리 언급해 둔다. 왜냐하면 기술화의 20세기에는, 이 글에서는 다루지 않는 대중음악도 간과할 수 없는 음악현상이기 때문이다. 따라서 조성어법의 유무를 막론하고, 무조에 대응하는 음악의 역사를 거쳤거나, 무조음악 수용의 역사를 거친 20세기 비서구음악도 현대음악의 명분을 지닐 수 있다.

II. 기술화의 현대: ‘차이’의 미학

현대과학의 기술진보는 주지하다시피 전기의 발명에서 출발한 전자혁명이 대변해 준다. 전자혁명은 수동적 작동의 기계가 전자동화 기술의 기계로 발전하면서 그 전환기를 맞이하였다. 조명기술, 통신기술, 그리고 복제기술에 근거한 매스미디어가 일상 속으로 침투하면서, 예술가의 감성적 인식에도 변화가 일어나기 시작하였다. 그것은 20세기 말에 일어난 디지털혁명의 여파를 현재의 시각으로 주시하면 충분히 짐작할 수 있다. 그러면 현대인의 감성적 인식 변화가 사상적으로는 어떻게 나타나며, 이것은 음악의 영역에 어떻게 적용될 수 있는가.

우선, 아도르노(Th. W. Adorno, 1903-1969)와 벤야민(W. Benjamin, 1892-1940)에게 나타나는 ‘미메시스’ 개념은 미디어기술과 현대음악의 관계를 규명함에 있어서 주목할 만하다. 이것이 아도르노의 미적 이론에서 기술화, ‘산업시대의 예술’과 연계되어 설명되기 때문이다. 미메시스는 계몽인간의 예술구성에 나타나는 일종의 행동방식이다.

예술은 미메시스적 반응의 도피처이다. 예술 속에서 주체는 자율성의 각 단계에서 자신의 타자와 분리된 채, 그러나 완전히 분리되지 않는 상태로, 이 타자와 맞선다. [...] 미메시스적 존재인 예술이 합리성의 한가운데에서도 가능하고 합리적인 수단을 이용하기까지 할 수 있는 것은 그것이 합리적으로 관리되는 세계의 잘못된 비합리성에 대해 반응하기 때문이다.²⁾

2) 아도르노, 『미학이론』, 홍승용 역, 문학과지성사, 2005, 94쪽.

아도르노에게 있어서 예술은 합리성의 최상에 속하는 영역이지만, 이것을 구성하는 주체는 비합리적인 ‘자신의 타자’와 맞서게 된다. 그래서 예술을 구성한다는 것은 그 자체가 미메시스적인데, 이것이 ‘이미지’와 연계된다는 점에 주목할 필요가 있다. “예술은 이미지 세계에 대한 미메시스이며, 그와 아우르는 형식처리를 통해 이미지 세계를 계몽한다.”³⁾ 즉, 미메시스적 예술구성은 이미지 세계와 대결하면서도 이것을 활용하는 이중적 기술형식을 함유한다.⁴⁾

아도르노가 미메시스적인 것에 대해 비판적인 반면, 벤야민은 그것을 “문화의 생산적 수용태도”⁵⁾로 보며 긍정적으로 평가한다. 벤야민은 자기보존의 성격을 띠는 미메시스적 본능이 자기를 주위세계와 비슷하게 하는, “유사성을 지각하는 능력”⁶⁾으로 발전한다고 본다. 유사성을 지각하는 특성은 언어의 번역, 나아가 영화적 재현에도 작용한다: “영화제작소에서 기계장치는 현실에 깊숙이 침투해 들어감으로써 이물질이 제거된 순수한 현실의 모습은 [...] 특별히 설치한 카메라장치를 통해 촬영한 결과[...]로서 생겨난다.”⁷⁾ 이로 인해 영화배우의 영상(映像)은 “시장을 형성하는 구매자인 관객의 앞으로”⁸⁾ 전이(轉移)된다. 즉, 벤야민의 미메시스 개념은 바로 영화적 재현에 수반되는 복제기술과 연관되는 것이다.

데리다(J. Derrida, 1930-2004)의 사상은 독일 중심의 비판이론과는 다른 데서 출발하지만, 그 특유의 해체론도 테크놀로지에 대한 문제의식을 함유한다. 이것은 ‘흔적’의 이론에 토대를 둔다. “[...] 흔적은 현전하는 것과 부재하는 것 사이

3) 위의 글, 339쪽. 역자는 ‘Bild’를 ‘형상’이라고 번역하는데, 여기서는 ‘이미지’로 교정하여 번역하였다.

4) 김유동은 미메시스가 “합리성의 최초형태로서 자연에 대한 무력감에서 나온 자연지배의 테크닉”이라고 풀이한다. Th. W. Adorno/M. Horkheimer, 『계몽의 변증법』, 김유동 역, 문학과지성사, 2001, 33쪽 참조.

5) 최성만, 「문화의 생산적 수용태도로서의 미메시스」, 『인문학논총(문화의 수용과 변용)』, 이화여자대학교 인문대학, 2000, 369-403쪽 참조.

6) 위의 글, 374쪽.

7) 벤야민, 『기술복제시대의 예술작품·사진의 작은 역사 외』, 발터 벤야민 선집 2, 최성만 역, 길, 2008, 132쪽.

8) Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt a. Main 1977, p. 28.

에서 일어나는 상호 구속적이면서 상호 구성적인 관계, 그 관계의 자국, 그러나 긴장과 위험 속에서 움직이는 자국(trait qui trait)이다. 다시 말해서 그것은 총체성의 안과 밖 사이에서 일어나는 접경적 경계를 재인식하도록 만드는 표지, 그러나 시간에 따라 이동하는 표지(marque qui marche)이다.”⁹⁾ 데리다는 ‘흔적’과 ‘차연’의 사이버공간을 ‘현전(現前)과 부재(不在)’의 접경지대, ‘귀신이 출몰하는’ 유희적 공간으로 파악한다. 나아가 이 지대는 “기존의 형이상학적 사유를 교란시키는 한계적 사태를 지시”¹⁰⁾한다.

언급한 아도르노와 벤야민의 ‘미메시스’ 개념, 혹은 데리다의 ‘흔적’ 개념은 각기 다른 방식으로 음악과 영상에 대한 필자의 문제의식과 맞닿아 있다. 이들의 공통점은 모두 ‘비동일성’, 혹은 ‘차이’의 사유에서 출발하거나, 그것을 재사유하는 것과 관련이 있다.¹¹⁾ 이러한 사유의 틀은 ‘기표(signifie)–기의(signifiant)’ 모형을 정립한 소쉬르(F. de Saussure, 1857-1913)의 언어이론에 이미 나타난다. 아도르노의 비동일성 철학은 현대음악 연구에서 중시되기는 하나, 구체적으로 그것의 무엇이 어떻게 현대음악의 영역에 적용되는지에 대한 논의는 여전히 미흡하다. 그와 상호 영향을 주고 받은 벤야민의 미디어이론이나 데리다의 흔적이론도 회화나 문학, 혹은 영상미학에서 주로 거론된다. 그러나 음악도 기술복제의 영향으로부터 자유로울 수 없었다는 점을 인식한다면, 이들의 사상이 현대음악 연구에서 간과되어서는 안될 것이다.

9) 김상환, 「차이의 성좌—아도르노에서 데리다까지」, 『비평』(2000 상반기), 비평이론학회, 528쪽-556쪽, 553쪽.

10) 김상환, 「데리다 통신」, 『현대비평과 이론』 20호, 한신문화사, 2000, 132-162쪽, 134쪽.

11) 김상환, 「차이의 성좌—아도르노에서 데리다까지」, 위의 글, 528쪽 참조.

III. 지각구조의 문제

1. ‘불협화음의 해방’과 음색의 표현 가능성

20세기 초의 무조음악이 청자들을 당혹하게 한 것은, 조성음악이 가지고 있는 객관적 규범들의 부재 때문이었다. 객관적 규범이란 규칙적인 박절구조와 화성적 규범에 바탕을 두는 선율의 주제적 발전과 형식구조이다. 이러한 규범은 모두 협화음과 불협화음 사이의 변증법적 관계, 즉 역동성에 토대를 둔다. 그런데 불협화음의 위상이 높아지면서, 조성음의 절대적 가치가 점차 흔들리게 되었고, 시간구조에 따라 듣는 청자의 관습은 이와 더불어 문제에 부딪치게 되었다. 이는 당연히 전통적 듣기와는 다른 방식의 듣기를 요구한다. 음향학자의 말을 빌어보자.

[...] 우리는 점차로 음향학적 불협화음들을 지각적으로 수용하는 방향으로 나아가고 있다.[...] 만약 그렇다면 쇤베르크가 말한 <불협화음의 해방> 역시 실현 가능할 수 있다.[...] 불협화음의 극단에 있는 2도나 7도 같은 음정도 자주 들어서 일단 적용하고 나면, 그것으로부터 안 어울린다는 느낌을 받지 않을 수도 있다[...]. 그러면 우리는 불안정한 느낌도, 또 무엇인가 해결을 기대하는 느낌도 가지지 않을 것이다.¹²⁾

지각의 방식도 음악의 진보와 더불어 실지로 진보하는가, 혹은 새로운 성격의 소리가 단지 이전의 지각방식을 무력하게 하는가. 각 시대 양식의 변화가 청자의 지각구조도 변화시켰다는 사실은 그간의 음악사가 증명해 준다. 이것은 우선 협화음과 불협화음에 대한 인식의 변화에서 확인된다.

중세에는 완전 4도가 장(단) 3도보다 더 협화적인 음정으로 간주되었으나, 르네상스 시대에는 3도와 6도가 더 협화적인 음정으로 간주되었다. 그리고 장(단) 3화음에 기초를 두는 근대 조성체계는 바로크 후기부터 19세기 말까지 서양음악의 근간이 되어 왔다. 나아가 중세에는 악마의 코드라고 간주되던 증 4도가 현대

12) 이석원, 『음악의 지각과 인지 1』, 음악세계, 2005, 248-250쪽.

이후의 작품에서는 자주 사용되는 것을 볼 수 있으며, 이것은 오히려 자연스럽게 들리기까지 한다. 20세기에는 2도, 7도, 9도의 사용이 자연스러워졌으며, 이러한 진행이 예전처럼 불편하게 들리지는 않게 되었다. 이는 음악양식의 변화가 음악 지각의 관습에 영향을 미치고, 또 역으로 지각의 관습이 양식의 변화에 영향을 미친다는 것을 의미한다.

주지하다시피 근대 조성음악은 불협화음이 반드시 협화음으로 해결되어야 한다는 강제성을 띤다. 불협화음이 이러한 조성적 강제성으로부터 자유로와지기 시작한 것은 20세기 초의 무조음악에서부터다. 이와 더불어 악기 음색(音色)의 표현 가능성이 증대되기 시작하였다. 음색은 서양음악 전통에서 합리적으로 조절되지 않는, 비합리적인 차원의 변수로 간주되어 왔었다. 그것이 “체계적인 음질서에 반하여 무엇인가 ‘분산(分散)적인 것’¹³⁾”이라고 한 아도르노의 언급도 이러한 맥락에서 이해된다. 음색은 일차원적 변수인 음고(音高), 음가(音價), 음량(音量)이 복합적으로 작용하는 다차원적 변수이며, 차이의 변수이다. 이것은 색채가 시각예술에서 다양한 명도, 또는 채도를 지닐 수 있는 원리와도 비슷하다. 무조음악이 시간구조에 따라 듣는 전통적 지각방식을 무력하게 하고, 청자의 시간의식을 모호하게 하는 것은 바로 이 차이의 변수와 관련이 있는 것이다.

2. ‘열린 형식’¹⁴⁾과 ‘형태적 들음’¹⁵⁾

음색의 표현 가능성은 근대 조성음악의 형식논리를 무조적 열린 형식으로 전환하였고, 이는 청자로 하여금 시각적 환기작용을 요구하기 시작하였다. 쇤베르크와 교류했던 추상주의 화가 칸딘스키가 이 시기에 총체예술론을 펼친 것은 그런 의미에서 우연이 아니다. 그는 무대작곡 <노란 음향>(1912)에서 관람자로 하

13) Th. W. Adorno, “Funktion der Farbe in der Musik”, in: *Sonderband Darmstadt-Dokumente 1*(=Musik-Konzepte), hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1999, S. 263-312, S. 264.

14) 이 용어는 슈톡하우젠이 <Klavierstueck X1>(1956)에서 처음 사용하였다.

15) Paskal Decroupet/Elena Ungeheuer, “Formendes Hoeren”, in: *MusikTexte* 116, Köln 2008, S. 69-74.

여금 미술과 음악, 조명과 형태를 총체적으로 지각할 것을 요구하였다. 그의 총체 예술적 관심은 심지어 베토벤 5번 교향곡의 주제들에 대한 그래픽 번역으로도 나타난다(<그림 1>).

현대음악을 들음에서 나타나는 지각의 문제는 근대 오선보의 표현적 한계를 반영하기도 한다. 근대기보는 어디까지나 합리적인 조성적 규범 내에서 작동하는 것으로, 이것이 작곡자의 표현요구를 총체적으로 담아내는 데는 한계가 있었다. 그리하여 새로운 연주기호나 불확정적 표현기호가 근대 기보체계의 한계를 보완하기 시작하였다. 20세기 전반에는 다이내믹을 특히 자주 변화시킨다거나, 불확정적 음고를 사용하는 데 그쳤으나, 20세기 후반에 그 영역은 더 넓어진다.

1950년대 초반의 총렬음악 이후, 새로운 불확정성의 표현기호는 지향적인 시간의식을 더욱 방해하기 시작하였다. 슈톡하우젠(Karl-Heinz Stockhausen, 1928-2007)은 심지어 지각의 영역을 구조화할 수 있다고 보고, 소리에 대한 ‘형태적 들음’을 청자에게 요구하였다. 이 요구는 ‘열린 형식’에서 출발한, “순간의 형식(Momentform)”¹⁶⁾이라는 작곡구상에서 실지로 확인된다. <접촉>(Kontakte, 1958-1960)에서 구체화된 이 구상에 의하면, 청자는 악곡의 부분들을 따로 떼어서 듣거나 이들의 순서를 바꾸어 들어도 무방하다. 이것은 부분들의 상관관계를 따라 듣는 관습을 지양해야 가능한 것이다. 이러한 형식구상은 마침내 공간적 지각을 기대하는 공간작곡의 미학으로 귀결된다.

IV. 영상(映像): 현대음악의 미적 딜레마

1. 기계 이미지의 부상

기억의 파편, 무의식과 같은 단절의 세계를 내용으로 하는 20세기 초반 표현주의 문학과 회화의 경향은 음악에서도 예외일 수 없었다. 1910년을 전후한 무조음악의 미적 특성은 바로 이러한 요소들인데, 음색 요소는 중요한 표현기호로

16) 위의 글, S. 71 재인용.

떠오른다. 쇤베르크(A. Schoenberg, 1874-1951)는 <색채들>(Farben, 1909)이라는 제하의 관현악 모음곡 3번에서 연주자가 가능한한 개별악기의 음색을 부각시켜 연주할 것을 지시하였다. 이것은 ‘음색선율(Klangfarbenmelodie)’을 탐색하기 위한 시도로서, 음높이에 근거하는 주제선율이 아니라, 관현악 음색의 미세한 변화로 인해 야기되는 선율적 형태를 형식의 형성요소로 주목한 것이다.

음색은 소규모의 기악 앙상블과 인성을 위한 무조성악 <달에 홀린 피에로>(1910)에서도 부각된다. 여기서는 불확정적 음높이와, 이 음을 말하듯이 노래하는 ‘말하는 선율(Sprechmelodie)’¹⁷⁾이 표현도구로 활용된다. 악기 음색과 어우러지는 자음들이 ‘말소리(Sprechstimme)’기법을 통해 미묘한 음성학적 효과를 내는데, 이것은 모음화가 중요한 서양 전통의 발성법을 무력하게 하였다. 쇤베르크가 <화성이론>(1911)에서 예견한 음색의 ‘체계화’는 ‘음색선율’에서 그 징조를 드러내었고, 이와 더불어 전통적 의미에서의 시간구조는 분열의 조짐을 보인다.

다른 한편, 러시아 출신의 스트라빈스키(I. Stravinsky, 1882-1971)는 비인악파의 그것과는 다른 방식으로 시간구조의 분열에 기여하였다. 이것은 그가 디아길레프와의 만남으로 인해 무용음악에 투신하면서 보다 확고해진다. 아도르노는 스트라빈스키의 음악을 다음과 같이 평한다.

매개되지 않은 음악적 소재가 자체의 고유한 추진력에 의해 전개되는 것이 아니라 기억의 파편들이 병치적으로 늘어선다. 작곡은 발전에 의해서 실현되는 것이 아니라 발전을 파헤치고 지나간 균열이다. 그런 균열은 일찍이 표현에 맡겨졌던 역할을 떠맡게 되는데, 그것은 아이젠슈타인이 영화 몽타주에 관해서 주제의 부분 요소들의 종합인 ”보편적인 개념“이나 의미는 그 부분요소들이 각기 분리된 것으로서 서로 병렬된 데에서 나온다고 설명한 것과 유사하다.¹⁸⁾

스트라빈스키에게서 중요한 것은 주제선율이 아니라 액센트의 전이(轉移)와 더불어 반복되는 리듬요소이다. 이 요소가 야기하는 비발전적 특성은 시간의 연

17) 오희숙, 『쇤베르크 달에 홀린 피에로』, 심설당, 2008, 49쪽 재인용; 쇤베르크 악보 서문.

18) T. W. 아도르노, 『신음악의 철학』, 방대원 역, 까치글방, 1986, 174쪽.

속성과 논리적 전개를 저해한다. 아도르노가 이를 에이젠슈타인(S. Eisenstein, 1898-1948)의 ‘몽타주’ 기법과 비유하는 것은, 바로 이 요소가 함유하는 기계 이미지 때문이다.

기계 이미지는 리듬을 ‘형식의 생성기’¹⁹⁾로 간주하는 바레즈(E. Varèse, 1883-1965)의 공간음악 구상에서 보다 구체화된다. 바레즈는 1930년대에 이미 “새로운 표출매체”²⁰⁾의 필요성을 역설했고, 이 아이디어는 마침내 기계 미디어가 개입하는 전자악기의 탄생으로 실현되었다. 바레즈는 수평, 수직, 그리고 다이내믹이라는 기본 3차원에 ‘음향투영(sound projection)’의 차원을 추가하는데, 이 차원은 조명기술과 마찬가지로, “눈에 상응하는, 귀를 위한 투영, 즉 공간으로의 여행”²¹⁾을 가능하게 하는 음향기술의 이치와 상통하는 것이다.²²⁾

2. 소리와 이미지의 대결

소리를 녹음, 복제하는 전자악기는 청각적인 것을 재생하는 ‘음사진’²³⁾, 즉 청각적 카메라와 비교할 수 있다. 전자악기는 기계적 소음과 같은, 인위적이지만 새로운 기호를 통해 표현의 영역을 확대하였다. 무엇보다도 전통악기의 음색을 전자적으로 합성하고 변조하는 기술은 작곡가들에게 획기적인 전환점을 마련해 주었다. 전통악기의 소리가 기술적으로 재생산된다는 것은, 악기 고유의 음색이 기계적인 차원으로 분리된다는 것을 의미한다. 그리하여 실제 연주가 녹음되는 공간과 청취되는 공간 사이에는 간격이 생겨난다. 즉, 전파를 타는 새로운 표현기

19) Helga de la Motte-Haber, *Die Musik von Edgard Varèse. Studien zu seinen nach 1918 entstandenen Werken*, Fulda 1993, S. 18.

20) Edgard Varèse, “Die Befreiung des Klanges”, in: *Edgard Varèse. Rueckblick auf die Zukunft*(=Musikkonzepte Bd. 6), hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, 2. Auflage, München, 1983, S. 11-24, S. 11-15.

21) 위의 글, S. 12.

22) 스트라빈스키의 양식을 피카소의 야수파와 비교할 수 있다면, 바레즈의 양식은 뒤샹의 입체파, 혹은 오브제 미술과도 비교할 만하다(<그림 2>, <그림 3>).

23) Robert Beyer, “Musik und Technik”, *Sonderband Darmstadt-dokumente 1* (=Musik-Konzepte), München, 1999. S. 45-48, S. 46.

호는 이러한 사이공간을 함유하는 것이다.

전자미디어가 실연(實演) 공간을 대체하면서, 작곡과 연주, 그리고 감상의 관계는 변화한다. 이 변화는 미국과 유럽, 같은 유럽에서도 독일과 프랑스, 그리고 비서구 및 개별 작곡가마다 조금씩 다른 방식으로 나타난다. 미디어기술이 파리에서는 구체음악(musique concrète)의 표현도구로 활용되었다면, 쾰른에서는 음렬기법에 근거한 전자음악(electornic music)의 표현도구로 활용되었다. 전통적 기보와 시공간관의 해체, 작품의 탈 주체화는 이로 인해 가속화되었다.

전통적 의미에서의 작곡이란 시간을 구조화의 단위로 취급하는 것이다. 슈톡하우젠이 시간의 구조단위를 공간의 차원에서 다시 생각했다면, 케이지(J. Cage, 1912-1992)는 유럽 전통의 구조적 작곡으로부터 탈피하는 방법으로 우연성의 원리를 작곡의 과정에 적용하였다. 각기 다른 이들의 공간 설정 방식은 작곡, 연주, 감상의 위치와 관계를 변화시켰다는 의미에서는 공통적이다. 우연성의 아이디어는 그래픽에 흡사한 기보로 매개될 수 있었으며, 연주자로 하여금 “시각적이고 청각적인 체험을 점점 더 복합적인 관계로서 파악”²⁴⁾하게 하였다(<악보 1>).

케이지의 우연성 음악은 소리의 비결정성, 침묵의 미학으로 집약된다. 우연성 음악은 침묵의 영역을 새로운 표현기호로 활용함으로써 소리를 시각화하는 데 기여한다. 기보의 그래픽화, 음예술의 영상화, 구술악보, 혹은 실지 미술에 가까운 기보의 대두는 바로 소리가 시각화하는 증후였던 것이다. 우연성 음악은 또한 작품이 되어 가는 과정을 중시한다는 측면에서, ‘액션 페인팅(action painting)’에 근거한 폴록(J. Pollock, 1912-1956)의 추상 표현주의회화와 원론적으로 상통한다(<그림 4>).

소리와 이미지의 대결구도는 슈네벨(D. Schnebel, 1930-)의 1960년대 작품이나 후음렬 작곡양식에서 음렬음악이나 우연성음악의 그것과는 다른 방식으로 나타난다. 슈네벨은 몸짓, 음악외적 행위를 작품의 표현기호로 활용했는가 하면, 리게티(G. Ligeti, 1923-2007)는 1960년대에 마이크로폴리포니 작법을 통해 음향면양식을 창출하였다. 이 양식에 근거하는 ‘음색리듬’은 시간이 마치 정지되어 있는 듯한 효과, ‘분광(分光)’하는 듯한 음향효과로 인해 청자로 하여금 시각적 환영(幻影)을 느끼게까지 한다.²⁵⁾ 이때 수반되는 음고의 색채적 전환은 청자의 지각을 통해

24) Jean-Yves Bosseour, 『음악과 미술의 만남』, 박숙영 역, 보성각, 1999, 115쪽.

비로소 의미를 얻는다. 소리와 이미지의 대위관계는 음향면양식에서 극대화되었다고 할 수 있다.

소리의 기계적 이미지화는 탈근대 이후, 더욱 심화된다. 슈네벨은 시각문화의 탈근대가 들음의 질을 변화시킨다고 하며, 듣는다는 것이 이제는 “지나간 과거”²⁶⁾라고 회의를 한다. 이러한 그의 회의는 영화음악 비판에 근거한 카겔(M. Kagel, 1931-2008)의 작곡구상과도 맞물린다. 카겔은 멀티미디어적 극장양식에서, 영상적 내러티브를 의식적으로 음향구조에 종속시킨다. 즉, 청각적 소리를 시각적으로 재료화하는 것이 아니라, 시각적 요소를 청각적으로 재료화하는, 작곡을 위한 영상물을 제작하였다. 이러한 예술구상은 물론 작곡자에서 ‘텔레비전 작곡가’로 전향한 백남준(1932-2006)의 그것과는 다르다. 전자가 시간요소의 조직화를 영상보다 우선시하였다면, 비디오 예술가인 후자는 영상요소를 구성의 주요소로 생각한 것이다.

V. 영화적 재현(再現)과 문화 혼합주의(syncretism)

새로운 미디어기술에 의존하는 20세기 대중예술 영화는 현대음악의 미적 딜레마를 집약해 준다. 현대음악이 맞닥뜨린 기계 이미지가 바로 이 예술을 가능하게 한 복제기술과 관련이 있기 때문이다. 영화가 현대 대중의 새로운 예술패러다임으로 자리 잡기 시작하면서, 근대문학과 회화, 그리고 음악의 전통적 가치는 변화하였다.²⁷⁾

25) 음향의 평면효과는 대관현악곡 <환영>(幻影, 1960), <대기>(大氣, 1961), 그리고 파격적인 오르간 주법을 실험한 <볼루미나>(Volumina, 1962)에서 잘 나타난다(<악보 2>).

26) Dieter Schnebel, *Anschlaege-Ausschlaege. Texte zur Neuen Musik*, München/Wien 1993, S. 72.

27) 루카치(G. Lukács, 1885-1971)는 영화의 등장으로 말미암은 근대연극의 위상변화를 일찍이 인식하고, 영화를 연극의 “현재성이 결여된 ‘다른 유형의 삶’”으로 포착한 바 있다(피종호, “모더니즘의 영상미학,” 『카프카 연구』 7집, 한국카프카학회, 1999, 331-356쪽), 332쪽 재인용; György Lukács, “Gedankgen zu einer Ästhetik des Kinos”, in: *Schriften zur Literatursoziologie*, Frankfurt a. Main/Wien 1985, S. 76.).

1. 소리와 이미지의 동시화(synchronisation)기술

문학, 연극, 회화, 음악의 전통형식은 영화화 과정에서 ‘유령화’된다. 기존의 매질(媒質)이 카메라라는 기계장치를 통과하면서, ‘죽음의 순간’²⁸⁾을 거치기 때문이다. 이는 곧 원작이 가지고 있는 아우라가 상실시킨다. “이 죽음의 순간을 은폐하고, 다시 관객들에게 ‘순간’을 관람하고 있다고 믿게 만드는 장치로, [...] ‘소리’는 동원된다.”²⁹⁾ 그런데 소리와 이미지에 대한 재생기술은 시간적 차이를 함유한다. 소리의 속도가 빛의 속도보다 느리기 때문이다. “따라서 의도적으로 빛과 소리의 시간차를 만들어내지 않으면 관객은 동시화효과를 낼 수 없다. 실제 영화 음악 제작시에 소리는 이미지보다 1프레임 앞당겨 작업된다. 완전한 동시화효과를 위해 의도적인 비동시화가 개입되는 것이다.”³⁰⁾

소리와 이미지의 동시화기술은 영화관객으로 하여금 소리와 이미지가 동시적인 것으로 지각하게 한다. 즉, 관객의 청각은 유성영화에서 기술적 차이의 은폐를 통해 시각적으로 환기되는 것이다. 청각의 시각적 환기작용은 소리의 시각적 재료를 수반하는데, 이것은 헐리우드를 중심으로 발전한 상업영화에서 침해화된다. 소리는 심지어 ‘동시적인 음향의 공백을 메꾸는 데’³¹⁾도 사용되기도 한다. 유성영화는 바로 시지각과 청지각 사이의 틈을 활용함으로써 새로운 표현예술로서의 가능성을 부여 받게 되었다. 따라서 소리와 이미지의 동시화기술이 겨냥한 지각적 착오의 효과가 영화라는 시청각 표현 미디어의 상업화에 기여했다고 할 수 있다.

그런데 이와는 대조적인 아이디어가 20세기 초반, 러시아의 영화이론에 나타났다. 사실도 염두에 둘 필요가 있다. 영화감독 에이젠슈타인은 소리와 이미지의 동시화기술이 “예술로서의 영화의 발전을 방해할”³²⁾ 것이라고 경고하면서, 유성영화가 ‘청각적인 것과 시각적인 것 사이의 대위’관계를 유지할 것을 촉구하였다. 그

28) 노명우, 「‘어두운 방’/‘소리의 방’: 이미지와 소리의 충돌과 영화」, 『문화과학』 28호, 문화과학사, 2001, 54-70쪽, 63쪽.

29) 위의 글, 63쪽.

30) 위의 글, 64쪽.

31) 미셸 시옹, 『영화와 소리』 지명혁 역, 민음사, 2000, 72쪽.

32) 노명우, 위의 글, 68쪽 재인용.

리고 동독 출신의 망명작곡가 아이슬러(H. Eisler, 1898-1962)는 이 견해를 이어 받아 1950년대에 영상의 분위기와 대조적인 음악을 작곡함으로써 음악과 영상 사이의 대위관계를 유도하였다.³³⁾ 그러나 이론적으로 수궁이 가는 이들의 미학이 대중매체의 기술 자본주의사회에서는 더 이상 영향력을 발휘하지는 못하였다.

무성영화가 유성영화로 발전한 시기, 즉 1900년대 이후 약 30년간은 무조음악이 12음음악에 이르는 시기, 스트라빈스키가 무용음악에 투신하는 시기, 그리고 바레즈가 공간음악을 구상하던 시기와 대략 상응한다. 그리고 전후(戰後) 음악적 전위주의가 확산된 1950년대에 헐리우드 영화산업이 번창하기 시작하였고, 음향면 양식이 나타나는 1960년대에 영화의 국제적 배급이 확산되었다. 한국영화도 이 시기에 전성기를 맞이하였다. 영화음악이 당연히 활성화되고, 한국 최초의 전자음악이 이때 탄생하였다. 이것은 동시화기술이 촉진시킨 시청각 미디어가 자본기술의 확산과 더불어 현대 작곡가들의 감성적 인식에도 변화를 주었음을 의미한다.

2. 상호문화적 작곡³⁴⁾

현대 작곡가들은 그들이 기술 자본주의사회에 노출되어 있는 한, 새로이 부상한 기계 이미지와 어떤 방식으로든지 대결해야 했다. 이것은 전통과 현대가 만나는 상호문화적 작곡의 영역에서 특별한 의미를 지닌다. 예를 들어 일본에서 초연된 슈톡하우젠의 <전파음악>(Telemusik, 1966)은 비서구 문화권의 소리를 기술적으로 합성하였다. 반면, 윤이상(1917-1995)은 같은 해에 독일에서 초연된 <예악>(1966)에서, 동아시아 전통음악의 특성을 현대적 음향으로 재료화하였다(<악

33) 이 이론에 대해 구체적으로는 이경분, 「영화음악작곡가 한스 아이슬러」, 『낭만음악』 52호, 낭만음악사, 2001, 77-108쪽 참조.

34) 문화 특성적 소재를 활용하는 작곡방식을 일컫는다. 상호문화성(interculturality)을 사상적으로 정립하고자 하는 시도는 1990년대부터 독일을 중심으로 이루어지고 있다. 이 흐름은 대체적으로 유럽 중심의 문화 단일주의를 지양하고, 다문화적 가치와 문화 상대주의를 추구한다. R. A. Mall, *Philosophie im Vergleich der Kulturen*, Darmstadt 1995; F. M. Wimmer, *Interkulturelle Philosophie*, Wien 2004.

보 3>). 전자의 공간작곡이 비서구의 공간을 흡수한다면, 후자의 음향작곡은 스스로 공간을 제공하는 것을 의미한다.³⁵⁾ 이러한 작곡방식은 언급한 소리의 시각적 재료화와 관련이 있다.

소리의 시각적 재료화는 이미지와의 대결관계가 극대화되는 1960년대 음향면양식에도 나타난다. 이것이 헝가리 출신의 리게티에게서 정적인 제스처로 구현되었다면, 한국 출신의 윤이상에게서는 정적이면서 유동적인 제스처로 구현되었다. 이 제스처는 음악내적 규율을 따르면서도 음악외적 표상(表象)을 지향하는 이중성을 띤다. 윤이상의 음악에서 동아시아 전통의 소리 이미지가 1960년대 음향면양식과 맞물릴 수 있었던 이유는 그것의 심미성이 영상미학과 다르면서도 유사하기 때문이었다.³⁶⁾ 이는 소리와 이미지의 대결구도가 그의 1960년대 작품들에서 특히 두드러지는 이유이기도 하다. 시종일관 특수주법을 통해 소음효과를 극대화시킨 <유동>(流動, 1964)이나, 선형과 색채의 대립이 극대화되는 <영상>(映像, 1968)은 그 대표적인 예이다.

상호문화적 작곡양식은 자율적이면서도 영상적 내러티브에 종속적인 영화음악의 ‘이중성’³⁷⁾을 마찬가지로 함유한다. 그리고 이 두 영역은 모두 기계-신체적 번역의 제스처를 함유한다. 기술화되기 전의 소리가 미디어적 재생기술을 통해 번역되듯이, 문화 특성적인 전통의 소리도 기법적 번역을 거쳐야만 현대적으로 음향화되기 때문이다. 이러한 번역의 원리는 영화배우의 표정과 구술, 그리고 연기가 미디어적 재현을 위해 촬영 카메라로 여과되는 이치와도 상통한다.

탈근대 이후의 작곡가들은 영상 미디어를 작품의 구성요소로 적극 활용하며, 장르의 경계를 실지로 넘나드는 경향을 보인다. 이것은 이주 작곡가들에게 어김없이 나타난다. 예를 들어 영화음악에서도 두각을 나타내었던 중국 출신의 탄둔(1957-)은 중국 전통의 음악소재, 서양의 고전양식, 그리고 전자음향을 그 특유의 비주얼 감각으로 규합하여 <물 수난곡>(Water Passion, 2000)을 탄생시켰다.

35) 졸고, 「20세기 중반 서유럽의 음향공간적 사고와 다문화간의 만남」, 『음악과 문화』, 대구: 세계음악학회, 2003, 27-55쪽, 45쪽 참조.

36) 졸저, 『윤이상, 경계선상의 음악』, 과주: 한길사, 2005, 222쪽.

37) Hermann Danuser, “Filmmusik,” in: ders., *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, Laaber 1984, S. 270-283 참조.

<수난곡>이라는 전통장르가 여기서는 작곡자의 멀티미디어적 연출을 통해 탈(脫) 장르화한 것이다.³⁸⁾ 이는 현대음악이 맞닥뜨렸던 영상기호가 퓨전이 두드러지는 오늘날에는 통합 멀티미디어로 환기되고 있음을 보여 주는 한 예이다.

3. 한국 현대음악의 경우³⁹⁾

한국의 전통어법은 20세기 한국 현대음악에서, 국악기를 사용하느냐, 양악기를 사용하느냐의 영역 구분을 막론하고 활용된다. 전통어법이 서양음악을 수용함에 있어서 부딪치는 딜레마는 외래영화의 더빙기술에 나타나는 경계상황과도 유사하다. 이것은 서양의 기보체계가 한국 전통의 소리를 그대로 표기하지 못하는 데 기인한다. 오선보는 한국 전통의 농현이나 시김새를 그대로 표기하지 못하고, 국악기의 경우는 양악기의 음량이나 다이내믹을 재현하는 데 한계가 있다. 이 재현의 한계는 외래영화가 한국어로 더빙된다거나, 역으로 한국영화가 외래어로 더빙될 때 일어나는 메커니즘과 유사하다. 그러면 한국의 작곡가들은 이러한 경계상황에 어떻게 대처해 나갔는가. 이들은 바로 전통의 소리를 시각화하는 방식으로 당면한 문화적 경계에 대처해 나간다. 즉, 청각에 대한 시각적 환기작용이 문화의 접경지대에서 유도되는 것이다.

국악에서는 아이디어의 구조화를 중시하는 서양음악과는 달리, 주법의 유연성이 야기하는 소리의 표현요소, 형태화과정이 중요하다. 창작국악은 근대 조성음악의 형식규범을 수용함에 있어서 부딪치는 딜레마를 빠르기말, 다이내믹과 같은 표현요소의 형식적 활용을 통해 다소 환기시킬 수 있었다.⁴⁰⁾ 그러나 국악이 서양

38) 줄고, 「2004 통영국제음악제 Space-바흐와 현대의 조우-탄둔의 워터패션」, 『오늘의 작곡가 오늘의 작품』 2호, 예종출판사, 2004, 84-93쪽, 90-91쪽 참조.

39) 본 연구에 들어가며 밝혔듯이 20세기 비서구 음악도 현대음악의 명분을 지니기는 한다. 그러나 이것은 서구 현대의 잣대로 평가할 때 '지연(遲延)'의 요소를 함유한다. 이러한 관점의 '한국 현대'에 대한 논의는 줄고, 「관소리 공연의 미적 특성에 기초한 한국현대예술시론」, 『음악과 문화』 15호, 대구: 세계음악학회, 2006, 35-58쪽, 47-48쪽 참조.

40) 줄고, 「창작국악의 신분 연구 2-김기수를 통해 본 국악의 현대화 양상」, 『음악학 15』, 한국음악학학회, 2008, 159-191쪽, 175-177쪽 참조.

현대음악을 수용함에 있어서는 더 새로운 표현기호가 부가되어야 했다. 여기에는 시김새나 농현과 같은 주법적 특성, 그리고 헤테로포니와 같은 양식적 특성이 속한다. 이러한 국악(기)의 형태적 특성은 음색적 표현에서 출발한 서구 현대, 혹은 전위음악의 침묵, 소음, 영상과 같은 표현기호와 다르면서도 비슷하다. 국악작곡가들은 이 다름의 딜레마를 이것과 유사한 국악(기)의 표현 이미지와 혼용함으로써 소리의 시각화에 기여한 것이다.

국악기 고유의 시김새나 농현주법은 색채적, 동적 이미지를 유발한다. 그리하여 이 주법이 현대적 특수주법에 적응하게 되면, 독특한 음색효과를 낸다. 이해식(1943-)의 해금을 위한 <상>(像, 1977)을 예로 들자면, 그가 이 작품에서 사용한, 고도의 기량을 요구하는 글리산도 주법은 해금의 전통적 연주에는 매우 낯설지만 현대적 음향에 적응하기 위한 제스처로 여겨진다. 그리고 이 제스처는 청각의 시각적 환원 가능성을 함유한다. 기존의 주법이 한계에 다다랐다는 것은 곧 기존의 소리에 대한 청각적 수용의 가능성이 한계에 이르렀다는 의미이기도 하다.⁴¹⁾

소리의 시각화를 수반하는 음색 중심의 표현언어는 양악창작의 영역에도 나타난다. 양악기가 음색적 표현에 있어서는 국악기의 그것보다 미흡하나, 양악 작곡가들의 제재에 대한 지배력은 국악작곡가들의 그것보다 탁월하였다. 이들은 무엇보다도 자신들이 처한 '재료상황'에 민감하였다. 강석희(1934-)가 한국 최초의 전자음악 <원색의 향연>(1966)에서 악기 음색의 한계를 그 시대의 표현 미디어로 극복하고자 했다면,⁴²⁾ 황병기(1936-)나 이해식은 뒤이어진 1970년대에 국악기에 대한 실험적 주법을 통해 음색 중심의 표현언어에 적응하고자 하였다. 이는 한국의 현대음악도 음색의 기술적 매개, 기계 이미지와의 대결이라는 서구 현대음악 근원의 문제로부터 벗어나지 못했다는 것을 말해 준다.

41) 줄고, 「창작국악의 신분 연구 1: 이해식의 해금 산조 <像>을 통해 본 국악의 현대화 양상을 중심으로」, 『낭만음악』 75호, 낭만음악사, 2007, 113-137쪽, 128쪽 참조.

42) 같은 해에 슈톡하우젠의 <전파음악>(Telemusik)이 일본에서, 윤이상의 <예악>이 독일에서 초연되었음을 상기하기 바란다.

VI. 나오며

영상(映像)의 문제는 사실 현대작곡가가 풀어야 할 당면과제만은 아니었다. 그것은 글의 서두에서 밝힌 것처럼, 근대적 작곡주체가 청각적 상상력을 음표라는 시각기호를 통해 매개해야 하는 미적 딜레마의 연장선상에 있었다. 현대 작곡가들은 이 딜레마를 음색이라는 표현기호로 환기하기 시작하였고, 1950년대 이후 가능해진 음색의 전자적 합성기술은 이 표현기호를 더욱 확대하였다. 여기에는 침묵, 그래픽, 기계적 소음, 나아가 비서구 전통의 소리 이미지가 속한다.

소리와 이미지의 대결구도는 크게 두 흐름으로 분류될 수 있다. 그것은 한편으로 전통적인 의미에서의 시간구조가 공간적인 차원으로 이전하는 양상으로, 다른 한편으로 그것을 탈피하고자 하는 양상으로 나타난다. 쇤베르크에서 슈톡하우젠에 이르는 양식들은 전자의 양상을, 바레즈에서 케이지에 이르는 양식들은 후자의 양상을 대변해 준다. 그리고 이 대결구도는 비서구 출신의 작곡가를 중심으로 형성된 1960년대 음향면 작곡양식에서 극대화되었다.

유성영화의 상업적 발전에 기여한 소리와 이미지의 동시화(synchronisation) 기술은 20세기 문화 소통의 촉매 역할을 하였다. 서구 현대의 기술 자본주의가 이를 통해 국제적으로 확산됨으로써 문화교류도 활성화되었기 때문이다. 제 2장에서 언급한 미메시스적 계기는 이러한 맥락에서 현대음악에서 영상의 문제와 문화 혼합주의(syncretism)를 규명하는 하나의 키워드가 될 수 있다. 이 계기가 듣는 것과 보는 것의 지각적 차이를 함유하고, 이 차이의 기호는 곧 시청각 매스미디어라는 표현도구로 집약되기 때문이다.

근대성은 오늘날 세계화와 지역화의 동반관계 속에서 전지구적으로 재배치되고 있다. 근대 오선보에 대한 소프트웨어 프로그램화는 그 단적인 예일 것이다. 현대 미디어의 영상적 표현기호는 이와 더불어 통합적 멀티미디어라는 디지털적 표현기호로 대체되어 가고 있으며, 아날로그적 글쓰기와 작곡하기는 갈수록 쇠퇴하는 양상을 보인다. 즉, 전지구화하는 디지털 영상문화는 바로 영상의 문제를 함유했던 현대음악의 논리적 귀결인 것이다.

통제하기 어려운 이미지의 홍수가 인간의 뇌와 눈, 그리고 일상을 지배하고

있다. ‘듣는 그림, 보는 음악’의 시대, 혹자는 음악을 ‘떠도는 기의’⁴³⁾라고 했던가? 미디어로 매개되는 음악은 그 표현방식이 아날로그이든지, 디지털이든지간에, 근본적으로 차이의 기호이다. 이 기호는 그런 의미에서 지각의 통합, 문화의 통합을 지향하는 멀티미디어예술에서도 여전히 미학적 과제로 남는다.

핵심어

동시화, 미메시스, 열린 형식, 우연성음악, 음색, 음향면, 전자음악, 지각구조, 혼합주의

43) 서우석, 「음악, 떠도는 기의」, 『기호학연구』 2권 1호, 한국기호학회, 1996, 35-68쪽 참조.



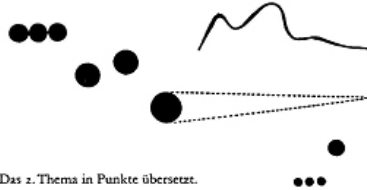
V. Symphonie Beethovens. (Die ersten Takte.)



Dasselbe in Punkte übersetzt.



Das 2. Thema in Punkte übersetzt.



<그림 1> 칸딘스키의 베토벤 5번 교향곡 그래픽 번역⁴⁴⁾



<그림 2> 피카소 <아비뇰의 처녀들>(1907)

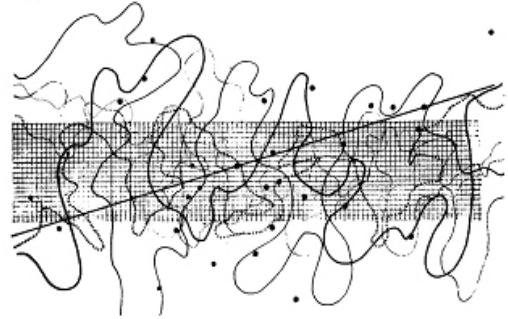


<그림 3> 뒤상 <계단을 내려오는 누드>(1912)

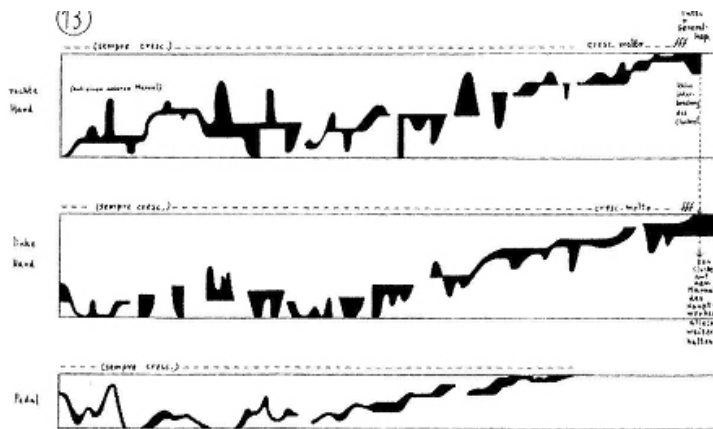
44) Helga de-la Motte-Haber(hrsg.), *Klangkunst - Tonende Objekte und klingende Raueme*(=Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, Bd. 12), Landshut 1999, S. 45 재인용; W. Kandinsky, *Punkt und Linie zu Flaeche*, 1926, S. 90.



<그림 4> 폴록, <넘버 5>(1948)



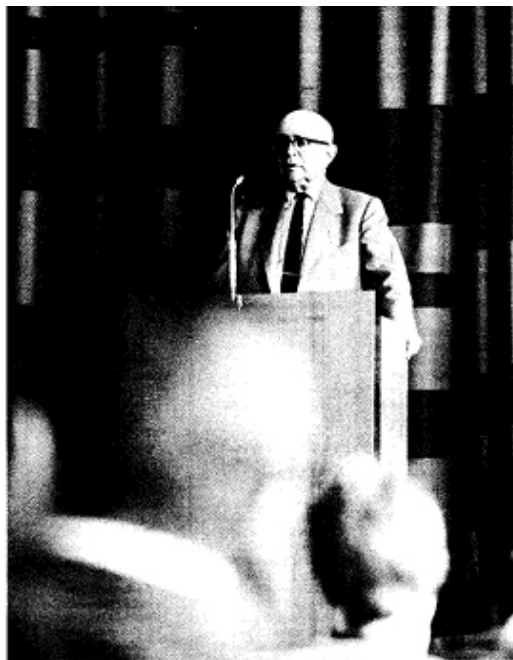
<악보 1> 케이지, <폰타나>(1958)



<악보 2> 리게티, <볼루미나>(1962) 그래픽 악보



<악보 3> 윤이상의 <예악>(1966) 마디 162-163



<사진 1> 아도르노(1966년 다름슈타트 현대음악제, “음악에서 음색의 기능” 강연장면)

참고문헌

- Adorno, Th. W., “Funktion der Farbe in der Musik”, in: *Sonderband Darmstadt-Dokumente 1*(=Musik-Konzepte), hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1999, S. 263-312.
- _____, *Ästhetische Theorie*, 13. Augfl. Frankfurt a. Main 1995.
- _____/Eisler, Hans, “Komposition fuer den Film”, in: *Adorno, Gesammelte Schriften Band 15*, Frankfurt a. Main 1976.
- Benjamin, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt a. Main 1977.
- Beyer, Robert, “Musik und Technik”, in: *Sonderband Darmstadt-dokumente 1*(=Musik-Konzepte), hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1999. S. 45-48.
- Danuser, Hermann, “Filmmusik”, in: ders., *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, Laaber 1984, S. 270-283.
- Decroupet, Pascal/Ungeheuer, Elena, “Formendes Hoeren”, in: *MusikTexte 116*, Köln 2008, S. 69-74.
- De-la Motte-Haber, Helga, *Die Musik von Edgard Varèse. Studien zu seinen nach 1918 entstandenen Werken*, Fulda 1993.
- _____(hrsg.), *Klangkunst – Toenende Objekte und klingende Raueme* (=Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, Bd. 12) Landshut 1999.
- Kogler, Susanne, “Vom Widerstreit der Bilder und Toene”, in: *Archiv fuer Musiwissenschaft 64* Jg., H. 4, hrsg. von Albrecht Riehtmüller, Stuttgart 2007 S. 306-326.
- Lukács, György, *Schriften zur Literatursoziologie*, Frankfurt a. Main/Wien 1985.
- Mall, Ram Adahr, *Philosophie im Vergleich der Kulturen*, Darmstadt 1995.
- Schippeling, Anne, *Interkulturalitaet im Denken Adornos*, Nordhausen 2007.

Dieter Schnebel, *Anschlaege-Ausschlaege. Texte zur Neuen Musik*, München/Wien 1993.

Varèse, Edgard, “Die Befreiung des Klanges”, in: *Rueckblick auf die Zukunft*(=Musik-Konzepte Bd. 6), Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn(hrsg.), 2. Auflage, München 1983, S. 11-24.

Wimmer Franz Martin, *Interkulturelle Philosophie*, Wien 2004.

김상환, 「데리다 통신」, 『현대비평과 이론』 20호, 한신문화사, 2000, 132-162쪽.

_____, 「차이의 성좌-아도르노에서 데리다까지」, 『비평』, 비평이론학회, 2000 상반기, 528-556쪽.

노명우, 「어두운 방/‘소리의 방’: 이미지와 소리의 충돌과 영화」, 『문화과학』 28호, 문화과학사, 2001, 54-70쪽.

데리다, 차끄, 『목소리와 현상-후설현상학에서 기호 문제에 대한 입문』, 김상록 역, 인간사랑, 2006.

멜로-폰티, M., 『지각의 현상학』 류의근 역, 문학과지성사, 2002.

미셸, 시옹, 『영화와 소리』 지명혁 역, 민음사, 2000.

벤야민, 발터, 『기술복제시대의 예술작품·사진의 작은 역사 외』 발터 벤야민 선집 2, 최성만 역, 길, 2008.

벨쉬, 볼프강, 『우리의 포스트모던적 모던』 1·2, 박민수 역, 책세상, 2001.

보쇠르, 『음악과 미술의 만남』 박숙영 역, 보성각, 1999.

서우석, 「음악, 떠도는 기의」, 『기호학 연구』, 한국기호학회, 1996, 35-68쪽.

아도르노, T. W. 『신음악의 철학』, 방대원 역, 까치글방, 1986.

_____, 호크하이머, M., 『계몽의 변증법』 김유동 역, 문학과지성사, 2001.

_____, 홍승용 역, 『미학이론』, 문학과지성사, 2005.

아파두라이, 아르준, 『고삐 풀린 현대성』, 차원현/채호석/배개화 역, 현실문화연구, 2004.

오희숙, 『췌베르크 달에 홀린 빼에로』, 심설당, 2008.

윤신향, 『윤이상, 경계선상의 음악』, 파주: 한길사, 2005.

- _____, 「창작국악의 신분 연구 2-김기수를 통해 본 국악의 근대화 양상」
『음악학 15』 한국음악학학회, 2008, 159-191쪽.
- _____, 「창작국악의 신분 연구 1-이해식의 <像>을 통해 본 국악의 현대화
양상을 중심으로」, 『낭만음악』 75호, 낭만음악사, 2007, 113-137쪽.
- _____, 「판소리 공연의 미적 특성에 기초한 한국현대예술시론」, 『음악과 문
화』 15호, 대구: 세계음악학회, 2006, 35-58쪽.
- _____, 「2004 통영국제음악제 Space-바흐와 현대의 조우-탄든의 워터패
션」, 『오늘의 작곡가 오늘의 작품』 2호, 예종출판사, 2004, 87-93쪽.
- _____, 「20세기 중반 서유럽의 음향공간적 사고와 다문화간의 만남」, 『음악
과 문화』, 대구: 세계음악학회, 2003, 27-55쪽.
- 이경분, 「영화음악작곡가 한스 아이슬러」, 『낭만음악』 52호, 낭만음악사, 2001,
77-108쪽.
- 이석원, 『음악의 지각과 인지 1』, 음악세계, 2005.
- 최성만, 「문화의 생산적 수용태도로서의 미메시스」, 『인문학논총(문화의 수
용과 변용)』, 이화여자대학교 인문대학, 2000, 369-403쪽.
- 피종호, 「모더니즘의 영상미학」, 『카프카 연구』 7집, 한국카프카학회, 1999,
331-356쪽.

Abstract

Modern Music and the Problem of Image

Shin-Hyang Yun*

This paper inquires into the problem of image in modern Music. The first two chapters show the theoretical background of this subject. The first chapter exposes the modern thought, which includes the consciousness of the technology and the aesthetic of 'difference'. Thereby the concept of 'mimesis' was derived from Th. W. Adorno and W. Benjamin. The next chapter discusses the problem of perceptual structure by listening to the modern music. The emancipation of dissonance and the new expression indicators like sound-colour were caused this problem. This phenomenon implicates the boundary of the western traditional notation system in expression.

The next chapter deals with the confrontation between sound and image of modern music. The elements indicating the confrontation are the 'sound-colour melody' of A. Schoenberg's atonal music and the irregular rhythmic repetition of I. Stravinsky's dance music. The character of the 'undeveloped crack' by Stravinsky is significant, which can be compared with the technic of montage for the film production. The machine image of this technic crystallized into the spacial music concept of E. Varèse. After

* Lecturer of Sookmyung Women's University

This work was supported by the Korea Research Foundation Grant funded by the Korean Government (KRF-2008-327-G00012).

1950s it was possible, for the sound-colour to synthesize and to modulate by using electronic technics, therefore confrontation between sound and image increased. All these styles contribute to the 'dissociation of time'. On the one hand, the traditional time structure transports to the spacial dimension by the serial spacial composition of K. H. Stockhausen, on the other hand it appears a destructive aspect by the aleatoric music of J. Cage. Specially in the sound-surface style of the 1960s from composers other than western-europe, the confrontation between sound and image is highlighted.

The new media art film compresses the problem of image as the aesthetic dilemma of the modern music. The last chapter considers this matter under the aspect of the cinematic representation and the cultural syncretism. The technic of the electronic reproduction was the foundation for the new expression indicator like silence, noise, and the sound other than traditional western europe. Specially the synchronising technic between sound and image, from which the sound picture film was born, plays an important role. The audio-visual massmedia functionalizes as the cultural communication media, reflected by the sound-surface style of the 1960s. The concept of 'mimesis' could be regarded as an important keyword for the research into the problem of image and cultural syncretism.

Key Words

aleatoric form, electronic music, mimesis, opened form, perceptual structure, sound-colour, sound-surface, syncretism, synchronising