

음악미학적 영역과 음악이론적 영역에서의 ‘형식’ 개념

이 미 경

서양음악사에서 형식과 관련된 논의는 ‘작품’으로서의 음악과 긴밀한 관계를 가지고 있다. 음악이 가사에 기초한 성악음악이나 춤을 위한 반주 음악을 지칭했던 시대에는 형식 문제가 크게 중요한 문제로 떠오르지 않았다. 왜냐하면 그때의 음악에서의 형식은 가사의 형식에 따르는 것이거나 춤의 움직임과 관계되는 것이었기 때문이다. 그러므로 서양음악사에서 ‘형식’의 논의는 가사나 춤으로부터 독립하여 자율적인 ‘음악작품’ 개념이 성립되면서부터 본격적으로 시작되었다고 할 수 있다.

그렇다고 자율적이고 독립적인 ‘음악 작품’으로서의 음악이 나타나기 이전의 음악은 형식이 없는 음악이라고 말할 수 없다. 형식이 없는 음악이란 없다-누군가가 이렇게 말한다면, 이때의 ‘형식’은 매 작품마다 다르게 현현하는 그 작품의 음악적 외적 형상을 말하는 것이다. 그리고 이런 의미에서라면 형식이 없는 음악이란 존재할 수가 없다. 즉 이때의 ‘형식’이란 음악 작품의 ‘존재의 형상’을 말하는 것이다. 그러나 우리가 이 작품을 ‘형식적으로 분석하라’라고 할 때의 형식의 의미는 앞의 것과는 다르다. 그때의 형식은 한 음악 작품을 구성하고 있는 부분들 간의 관계가 어떻게 형성되어 있는가와 관련된다. 그러므로 음악에서 형식이라는 개념이 내포하고 있는 의미는 매우 다양하고 복잡하다고 할 수 있다. 이 글은 ‘형식’과 관련된 서양음악에서의 복잡한 의미들을 따져보고자 한다. 이 복잡한 의미를 따지려면 적어도 다음의 세 가지 측면에서의 검토가 전제되어야 할

것이다.

첫째, ‘형식’이라는 개념이 논의되고 있는 장이 미학의 영역이나 아니면 음악이론의 영역이나에 따라 ‘형식’ 개념이 의미하는 바가 달라진다.

둘째, 미학의 영역에서 논의되고 있는 ‘형식’이, 혹은 음악이론의 영역에서 논의되는 ‘형식’이 무엇을 의미하는가는 각 영역에서 이 개념과 이웃하고 있는 다른 개념들과의 차이를 통해 드러난다.

셋째, 하나의 개념은 역사적 변화에 따라 그 내포하는 바가 달라진다.

세 번째의 역사적 변화에 따른 의미의 변화를 검토하지 않는다면, 사실 ‘형식’ 개념에 관한 논의는 불충분할 수 밖에 없을 것이다. 그러나 ‘형식’ 개념에 대한 역사적 연구는 이 논문이 다루기에는 그 범위가 너무 방대하다. 그래서 이 글에서는 우선 첫 번째와 두 번째의 문제에 한정하여 논하고자 한다.

1. 미학적 영역에서의 ‘형식’과 음악이론적 영역에서의 ‘형식’

미학에서의 ‘형식’은 주로 어떤 미적 대상의 외적 형상을 의미한다. 이에 반해 음악이론 영역에서의 ‘형식’은 음악을 구성하고 있는 작은 요소에서부터 큰 부분에 이르기까지 모든 것들이 조직된 질서의 연관관계를 의미한다. 그러므로 음악이론 영역에서의 ‘형식’ 문제는 작곡기법(Satztechnik)의 의미를 내포하고 있다(이에 대해서는 뒤에서 다시 자세히 언급하겠다). 음악미학 영역에서 형식 문제는 음악적 존재의 특성으로부터 야기된 음악의 존재 방식, 즉 음악적 형상형식으로서의 ‘형식’에 대한 논의가 주를 이루고 있다. 그리고 그 논의는 자연히 그 외적 형상형식이 갖고 있는 의미, ‘왜 그와 같은 형상을 띠는가, 그것은 무엇을 외화(표현)하

고자 한 것인가'에 대한 논의, 즉 음악적 형식에 대립하는 개념으로서의 '음악적 내용'에 대한 논의를 야기시킨다. 그러므로 이 글에서는 미학적 영역에서의 '형식' 논의를 크게 1) 형상형식으로서의 '형식' 2) 내용에 대립하는 개념으로서의 '형식'으로 나누어 설명하겠다.

1-1. 미학적 영역에서의 '형식'-형상형식으로서의 '형식'

형식이 없는 음악은 없다. 그런 의미에서 음악의 형식은 무엇인가? 우선, 음악은 어떤 경우에서든 소리의 전체적인 형상으로서 나타난다. 그러므로 그것이 첫 번째 음악적 형상형식의 특징이다. 그런데 음악적 형상형식인 소리는 시간적으로 형상화된다. 흘러나오는 음악, 소리의 형식은 우선 시간적 흐름으로 나타난다. 그리고 난 후라야 그 전체적인 형식이 기억이라는 작용과 함께 완전한 전체로서 나타난다.¹⁾

음악미학에서 벌어지는 여러 논쟁 중에는 이 문제와 관련된 것들이 종종 발견된다. 헤겔에 대한 한슬릭의 비판이 이에 해당한다. 한슬릭의 유명한 명제, “음악에서의 내용은 음으로 울리는 움직임의 형식들이다(Der Inhalt der Musik ist tönend bewegte Formen)”²⁾를 기억하는 독자들은 많을 것이다. 필자는 이 문장에 나오는 독일어 원어 “bewegte Form”에 대해 주목하여 다른 글에서 이 문제를 언급한 적이 있다. 간단히 요약하면 다음과 같다.³⁾ 이 문장의 영역자였던 페이전트(G. Payzant)는 이것을 “tonally

1) 그러므로 MGG에서는 이것을 Die Gestaltung(형상화, 형식의 되어감)과 Die Gestalt(형상, 형식의 존재)로 구분하고 있다. 음악은 시간예술이기 때문에 실재로는 형상화 과정(die Gestaltung)으로 나타나지만, 우리의 의식 속에서는 형상(die Gestalt)으로 나타난다. Blume, F. (ed.), MGG (=Die Musik in Geschichte und Gegenwart, allgemeine Enzyklopädie der Musik), Kassel: Bärenreiter, 1949-86의 'Form' 항목.

2) Hanslick, E., *Vom Musikalisch-Schönen, Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, 20 Aufl. Wiesbaden, 1980, 이미경 역, 『음악적 아름다움에 대하여』, 책세상, 2004, 78쪽.

moving form”⁴⁾으로 번역했다. 이경희의 우리말 번역문 “음으로 울리며 움직이는 형식들”은 페이지전트의 이 번역을 따른 것으로 보인다⁵⁾. 그러나 페이지전트의 영역은 독일어본과는 약간 차이가 있다. 한슬릭의 ‘bewegte Form’⁶⁾은 그와는 다른 미학적 입장을 가졌던 네겔리의 음악에 대한 정의, ‘움직이는 유희’(bewegliches Spiel)⁷⁾와 대립되는 것이다. 네겔리의 개념은 끊임없이 흐르는, 객관적이고 고정된 형상을 갖지 않는 음악적 측면을 드러내고자 하는 개념이다. 그러나 한슬릭의 형식관은 ‘시간 속에서 울리고 있긴 하지만 객관적이고 고정된 형상’으로서의 음악 형식을 강조한다. 그러므로 이 ‘bewegte Form’을 ‘moving form’이라고 번역하는 것은 문제가 있다. 한슬릭이 헤겔의 음악미학에 대해 문제로 삼았던 것도 헤겔이 음악을 어느 순간에도 고정되지 않고 계속해서 흘러가는 존재로 본 점이였다. 모든 대상은 시간과 공간 속에서 그 존재의 형식을 갖게 되는데, 음악은 시간의 형식으로만 존재하기 때문에 주체와 구별되는 ‘객체성’ ‘객관성’ ‘대상성 (Objektivität)’을 갖지 못한다고 헤겔은 보았다.⁸⁾ 이것은 헤겔이 음악을

3) 즐고, 「한슬릭 미학에서 ‘형식’ 개념에 대한 이해」, 『미학』 제40호, 한국미학회 2004.

4) Payzant, G., *On the Musically Beautiful*, Indiana, 1986.

5) 이경희, 「한슬릭의 ‘형식’과 ‘내용’ 개념에 관한 소고」, 『음악논단』 제 13집, 한양대 서양음악연구소, 1999.

6) 독일어 ‘bewegte’는 수동과 완료를 의미하는 형용사로서, ‘bewegte form’은 ‘움직이고 있는 형식’이란 뜻이 아니라 ‘움직여진 형식’ 또는 ‘이미 움직이는 것이 완료된 움직임의 형식’이라는 의미이다. 네겔리의 용어 ‘bewegliches’는 ‘움직이는’이라는 뜻의 형용사로, 영어의 ‘moving’에 해당한다. 한슬릭은 네겔리의 용어 ‘bewegliches Spiel’과 구별되는 ‘bewegte Form’이라는 용어를 썼다는 점에 유의해야 한다. 그래서 필자는 “음으로 울리는 움직임의 형식들”이라는 번역을 제안하였다.

7) Nägeli, Hans-Georg, *Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung der Dilettanten*, Stuttgart u. Tübingen 1826, S. 29-34, le Hulay and Day, *Music and Aesthetics in the eighteenth and early nineteenth century*, Cambridge, 1981에서 재인용.

8) “음악의 내용은 즉자적이며 주관적이고 또한 공간 속에서 지속되는 객관성으로 외화되지 않고 부단히 자유로이 진동함으로써 그 자체가 하나의 전달이 된다”- Hegel, G.W. F., *Vorlesungen über die Ästhetik*, 두행숙 역, 『헤겔미학 III』, 나남출판사, 1996,

‘주관적 내면성’의 세계로 보는 것과 연관되어 있다. 그러나 한슬릭은 음악이 시간예술인 것을 부정하는 것은 아니지만, 시간 속에서 ‘객관화된 고정된 형식’을 갖고 있는 것으로 본다. 그래서 그는 “작곡가의 활동은 그 특성상 조형적인(plastische) 활동이며 조형예술가들의 활동과 비교할 만한 것이다. 조형예술가와 마찬가지로 작곡가는 자신의 물리적인 소재에 부자유스럽게 열중해서는 안 되는데, 왜냐하면 조형예술가처럼 작곡가도 순수한 형식을 만들어내기 위해 자신의 이상을 객관적으로 정립해야 하기 때문이다”⁹⁾라고 말한다. 한슬릭의 미학관에서 음악은 그 존재 방식에 있어서는 시간적이지만 미적 직관의 대상으로서는 건축물과 같이 고정적이다. 다시 말하면, 작곡가의 활동은 형상화의 과정(Bilden)이지만 작곡가가 만들어낸 것은 “객관적으로 형상화된 것(objektives Gebilde)”¹⁰⁾이다.

한슬릭과 대립하고 있는 네겔리나 헤겔은 모두 음악의 시간 속에서의 형상화의 과정만을 음악의 형식이라고 보고 있는 것이다. 그리고 한슬릭은 그와 반대로, 이와 같은 형상화를 거쳐 우리의 머릿속에 기억의 도움을 얻어 고정시켜 놓은 음악적 형상만을 형식이라고 하고 있다. 이것은 음악을 죽은, 고정된 형상으로 보고 요소들의 구조적 배치를 시간상의 역동성의 변화 보다 중요하게 생각하는, 역동성의 변화 자체를 고정된 구조 속에 배치하는, 형식에 대한 서양음악적 사유의 대표적인 한 경향을 보여준다.

필자는 한슬릭으로 대표되는 서양음악 미학적 견해가 잘못되었다고 말하고 싶지는 않다. 음악 작품을 둘러싼 생산과 수용의 과정에서 벌어지는 이 객관적 형상화 작업은 기억이라는 작용에 의하여 필연적으로 일어날 수밖에 없는 과정이기 때문이다. 그러나 이 필연적으로 일어날 수밖에 없는, 실제의 형상과 머릿속에서의 형상 간의 원초적 분리는 음악미학의 여

349쪽.

9) Hanslick, E., *Vom Musikalisch-Schönen, Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, 이미경 역, 앞의 책, 110-111쪽.

10) 위의 책, 112-113쪽.

러 문제들을 야기시킬 수밖에 없다.

다음과 같이 질문해보자. 한슬릭이 말하는 ‘객관적인 형상’은 어디에 있는가? 실은 어디에도 실재하지 않는다. 왜냐하면 음악의 실재는 한 음이 울리고 나면 다른 음이 울리면서 곧 사라지기 때문이다(그렇기 때문에 헤겔의 표현대로 음악은 시간 속에만 존재하고 공간 속에 존재하지 않아서 ‘무대상성’이고 ‘무객체성’이다. 그러므로 영원히 그것이 무엇에 대해 말하는지 알 수 없는 ‘내면적 주관성’의 세계로 빠져들고 마는지도 모르겠다). 한슬릭의 ‘객관적 형상’은 우선, 작곡가의 머릿속에 있다. 작곡가는 작곡 과정에서 끊임없이 음악의 전체적인 형상을 떠올리며 작곡한다. 그리고 그것을 악보로 고정한다. 그러나 악보에 고정되어 있는 음악적 형상은 작곡가의 머릿속에 있는 음악적 형상과 정확히 일치하지는 않는다. 그러므로 그 악보를 보고 연주하는 사람의 머릿속에 그려지는 음악적 형상은 작곡가의 그것과 같지 않다. 어쨌든 연주자 역시 자신 나름의 음악적 형상을 머리에 떠올리며 연주를 한다. 그러나 실제로 일어나는 연주가 자신의 머릿속에 있는 음악적 형상과 반드시 일치되는 일은 거의 일어나지 않는다. 그리고 그 연주를 청자가 듣는다. 청자는 음악을 들으면서 또 다른 자신만의 음악적 형상을 만들어간다. 그 형상은 당연히 작곡가의 그것과도, 연주자의 그것과도 같을 수가 없다. 한슬릭이 말하는 객관적 형상은 어디에도 존재하지 않는다. 모두의 머릿속에 각자 나름대로 해석한 형상들이 있을 뿐이다. 이것이 20세기 음악미학의 중요한 문제로 등장한다. 모두가 다른 ‘형식’을 머릿속에 갖고 있다면 우리는 과연 ‘형식’에 대해 무엇을 말할 수 있겠는가?

1-2. 미학적 영역에서의 ‘형식’-내용에 대립되는 개념으로서의 ‘형식’

미학에서 내용과 형식은 서로 대립되는 개념이다. 예술 작품을 인간의 정신적 산물로 보는 서양미학에서 예술 작품의 내용이란 주로 그 작품이

의미하는 바, 그 작품을 통해 작가가 말하려는, 표현하려 한 바의 정신적 내용을 지칭한다. 그리고 그 정신적인 것이 외적으로 구체화되면 그것이 형식이다.

전체 형상으로서의 형식은 미학적으로 내용에 대립되는 개념이다. 슈만으로부터 시작된 독일관념론과 낭만미학에서 정신적 내용과 외적 형상형식의 대립은 미학의 중요한 문제였다. 이것은 본질과 현상을 이분법적으로 구분하는 서양철학적 사유의 전통이 아닐까 생각된다. 이 사고는 헤겔에 이르러 내용과 형식의 변증법이라는 특이한 방식으로 결론지어진다. 헤겔에 의하면 예술은 내용과 형식의 통일이다. 즉 미적 이념은 스스로 자기 발전을 하는데 그때마다 자신의 고유한 형식을 찾아나간다. 미적 이념이 자기 운동을 하면서 자신의 형식과 모순되면 그 모순을 해결할 수 있는 다른 형식을 찾게 되고 그것으로 미적 이념은 새로운 자기 모습을 찾게 된다. 그것이 발전이며 그 발전이 역사 속에 여러 유형으로 현현한다. 오리엔트의 상징주의 예술은 형식이 내용보다 크고 그리스의 고전예술은 형식과 내용이 잘 결합되어 있으며, 낭만주의 예술에 와서는 내용이 형식보다 크다. 그래서 낭만주의 예술은 더 이상 예술의 형식 내에서 그 내용을 현현하지 못하고 결국 종교와 철학에게 자리를 내주어야 한다. 이렇게 미가 이념으로 환원됨으로써 형식에 대한 내용의 우위가 확고히 되고, 형식적인 것에 대한 정신적인 것의 우위가 확립되었다.

한슬릭은 형식에 대한 내용의 우위에 반기를 든다. 그는 형식이 내용보다 중요하다고 주장하는 것이 아니라 내용과 형식은 분리될 수 없는 하나라고 주장하는 것이다. 그도 형식이 정신의 현현임을 부정하지 않는다. 그러나 그가 말하는 '정신'은 '운명 교향곡이 담고 있는 인간의 숭고한 정신' 같은 것이 아니다. 그는 이와 같은 작품의 정신적 내용이라 불리는 것들은 추론된 것, 추정된 것, 해석된 것이지 음악 자체의 정신적 내용이라고 말할 수 없다고 본다. 어떤 추론도, 어떤 해석도 개입되지 않은 상태에서 음악 작품에 들어 있는 정신은, 음악 작품의 음악적 형상 그 자체이

다. 왜냐하면 음악적 형상 그 자체에 이미 정신이 개입되어 있기 때문이다. 음악의 내용은 음악 작품의 음악적 형상 그 자체이다. 그래서 음악의 내용은 곧 형식이다. 그에게서 ‘내용’ ‘형식’ ‘음악적 이념’은 모두 같은 것을 지칭하고 있다. 우리는 흔히 내용과 형식을 같은 것의 다른 측면을 지칭하는 것이라 하여 동전의 양면에 많이 비유한다. 그러나 동전의 양면은 서로 다르다. 한슬릭의 동전은 앞뒤의 모양이 같은 동전이다. 한슬릭의 주장대로 음악의 내용을 형식으로, 형식을 내용으로 본다는 것은 구체적으로 무엇을 말하는 것일까? 베토벤의 운명 교향곡을 예로 들어보자. “이 곡은 c단조의 으뜸화음의 5음에서 시작하여 8분음표로 세 번 반복한 뒤 단3도 하행하는 음형을 갖고 있다. 이 음형은 이 곡의 주요 동기로서 다음의 음형과 대비를 이루고 음악 전체의 흐름을 주도하게 될 것이다...등”. 이것이 이 곡의 음악적 내용인가? 만약 다음과 같이 말한다면 어떨까? “상승하는 선율이 있다. 이 선율은 긴장을 만들어낸다.” 한슬릭에 따르면 이 설명은 음악적이다. 그러나 이것은 (한슬릭에게도) 매우 불충분한 설명일 것이다. 왜냐하면 그것은 모차르트의 상승하는 선율이 베토벤의 그것과 다른 긴장을 만들어내는 것을 설명하지 못하기 때문이다. 이 긴장의 차이를 표현하기 위해서 더 자세히 분석해보면 어떻게 될까? 감7화음이 어떻고, 리듬이 이러저러하게 배열되어 있어서... 등등. 그러나 아무리 자세히 들어가도 우리의 언어로는 그 차이를 다 잡아낼 수가 없다. 결국 그 차이는 음악 자체의 차이라고 밖에 말할 수 없다. 베토벤의 운명 교향곡의 내용은 무엇인가? 그것은 운명의 힘에 저항하는 인간의 의지가 아니고, 운명 교향곡 자체이어야 한다. 음악미학이 한슬릭이 원하는 엄밀한 “객관적”인 학문이 되기 위해서는 음악 자체를 반복할 수밖에 없다.

음악미학이 오로지 음악 작품 자체에 대해서만 말한다는 것이 가능한가? 음악미학과 음악 작품은 서로 다른 기호를 가지고 있다. 음악미학은 언어를 사용하여 자신을 표현한다. 언어는 음악적 기호와 다른 ‘계’이다. 그러므로 음악미학이 다른 ‘계’의 대상을 자신의 ‘계’의 언어로 표현하

기 위해서는 많은 은유와 연상, 그리고 그에 대한 사람들의 암묵적 무의식적 동의를 필요로 한다.

우리의 음악적 인상은 작품 자체와는 다른 것이다. 우리의 음악적 인상은 감정, 개념적 작용을 포함한 모든 이성적 활동의 총합의 결과이다. 그러나 이 분리가 불가능할 정도로 얽혀 있는 총합물에서 음악과 직접 관계된 음악적인 것만을 완전하게 분리해내는 것은 사실상 불가능하다.

음악의 내용이 필연적으로 해석된 행위일 수밖에 없다면, 음악적 내용 역시 어디에도 실재하는 것이 아니라 음악 작품과 청중과의 사이 어딘가에 부유하고 있는 것일 수밖에 없다. 부유하는 것, 항상 가변적이며 유동적인 것이다.

그러므로 음악미학적 영역에서의 '형식'에 관한 논의는 새로운 국면에 접어들었다고 말할 수 있다. 즉, 음악적 형식이란 것이 우리의 뇌가 그것을 전체적인 형상으로 포착하게 하는 기억, 연상, 상상 등의 작용이 없이는 불가능한 것이라면, 음악적 형식논의는 '그것을[음악적 형식논의를] 가능케 하는 음악적 인지의 특성은 무엇인가'라는 논의로 논쟁의 중심을 바꾸어가야 한다. 또한 음악적 내용이든, 음악적 형식이든, 그것이 음악 작품과 청중 사이 어딘가에 부유하고 있는 것이라면, 음악적 형식논의는 '그 수많은 주관적 해석을 규정할 수 있는 것은 그 어떤 것도 없는가, 최소한 그 주관적 해석을 가능하게 하는 근거에 대해서는 말할 수 있는 것이 아닌가'라는 해석학적 논의로 넘어가야 한다. 20세기에 들어서면서부터 음악미학자들은 이런 질문들과 씨름하고 있다.

2. 음악이론적 영역에서의 형식논의

아마도 지금까지의 '형식' 개념에 대한 논의와 이제부터 전개할 음악이

론적 영역에서의 형식 개념을 구분하기 위해 가장 좋은 구분법이 동양미학에서의 형(形 body)과 식(式 form), 상(像 image)의 구분¹¹⁾이 아닐까 생각된다. 앞에서 말한 미학적 영역에서의 음악의 실제 시간 속에서 드러나는 형상화의 과정으로서의 형식과 우리의 머릿속에서 만들어지는 객관적 형상으로서의 형식 간의 구분은, 동양미학에서의 ‘형’과 ‘상’의 구분에 해당한다. 그리고 지금부터 전개할 음악이론적 영역에서의 형식 개념은 ‘식’으로서의 형식 개념에 해당한다.

우선 가장 권위 있는 뉴 그로브 사전과 MGG 사전의 정의부터 살펴보자.

“형식이란 음악에서 **구조적인** 혹은 **조직**을 만드는 요소이다”(the NGD).

“형식이란 작은 작곡 기술적 세부사항에서부터 큰 단락적 관계에 이르기까지 음악 작품을 **구성**하고 있고 작품 내에서 작용하고 있는 모든 것들의 결과이다. 이것은 연속적으로 작용하기도 하고 경과구 내에서, 또는 음악적으로 선행한 부분들과 단락들의 **관계**와 각각의 **기능** 내에서 작용하기도 하는 모든 것들의 결과이다.

그러므로 형식의 문제는 음악 전체의 요소요소들과 그 요소들이 어떤 **연관**을 갖고 있는지를 보는, 말하자면 음악 전체를 포함하는 문제이기도 한 것이다. 화성분석은 선율분석과 화성의 리듬적 박자적 측면들과 분리되어 이해될 수 없기 때문에, 결국 모든 문제는 형식의 문제로 귀결된다.”(MGG)

여기에서 중요한 단어들, 구조, 조직, 구성, 관계, 기능, 연관 등은 모두가 두 사전이 ‘식’으로서의 형식, 즉 음악의 부분들 간의 구조적·조직적 관계로서의 형식을 언급하고 있음을 보여준다. 이러한 ‘식’으로서의 형식 논의는 그와 같은 구성 원리에 입각하여 만들어진 음악 작품에 관한 논의

11) 장파 / 유중하·백승도·이보경·양태은·이용재 역, 『동양과 서양, 그리고 미학』, 푸른숲, 1999, 323쪽.

에서 본격적으로 진전될 수 있을 것이다. 즉흥적으로 연주되는 음악에서도 구조를 발견할 수 없는 것은 아니지만, 그런 음악에서의 각 부분들 간의 연관관계를 이야기하는 것은 아무래도 제한될 수밖에 없기 때문이다.

형식에 대한 논의라 하면, 흔히 ABA 형식, 소나타 형식 등 형식론(Formenlehre)에 제목으로 등장하는 음악의 형식적 패턴들만을 떠올리지만 형식론은 서양음악 이론적 영역에서의 형식논의에서 일부분에 해당하는 것이다. 오히려 형식논의의 더 많은 부분은 악곡 심층의 구성 원리를 밝혀내는 데 집중되어 있다¹²⁾.

앞서 MGG 사전의 정의가 보여주는 것처럼 형식의 문제는 매우 작은 세부적인 음들의 연관관계에서부터 상당히 큰 부분들 간의 연결에 이르기까지 매우 다양한 차원을 갖고 있다. 그러므로 우리는 형식개념과 이웃하고 있는 다른 개념들과의 차이를 비교해봄으로써 이 형식개념이 포괄하고 있는 의미의 다층적인 층위를 살펴보아야 하겠다.

음악이론적 영역에서 '형식'과 유사한 의미를 가지지만 조금씩 뉘앙스가 다른 개념들에는 형태(shape), 구조(structure), 음악적 논리(musical logic and coherence), 양식(style), 장르(Genre) 등이 있다. 이들의 차이를 살펴보면 다음과 같다.

2-1. 형태

모차르트의 교향곡 40번의 주제선율(처음 8마디)에서 일어나는 음고의 변화를 그림으로 그리면 다음과 같다.

12) 형식은 지침이 아니라 과거의 음악실제에서 뽑아낸 패턴이고, 분석이 밝혀내려고 하는 악곡 심층의 구성 원리들을 보여주는 것이었다. A. B. Marx('Analysis' 항목, NGD(2001))



형태는 악구 혹은 악곡 전체의 표면적 외형을 가리킨다. 이때 긴장과 이완의 상호작용을 수반하게 된다. 위의 그림에서는 음고의 높고 낮음으로 그 형태를 표시했지만, 음악에서의 긴장과 이완에 영향을 미치는 것은 음고 외에도 리듬, 다이내믹, 짜임새, 악기 구성 등 여러 가지가 있을 수 있다.

2-2. 형식

서양음악 이론적 영역에서 형식이란 음악적 단락짓기(grouping)와 각 단락들 간의 상관관계를 말한다. 음악에서의 단락(group)은 그 크기에 따라 동기(motif), 악구(phrase), 악절(period), 부분(section), 악장(movement)으로 구분된다. 그러므로 대부분의 형식에 관한 논의들은 가장 작은 단위인 동기와 악구의 체계에서부터 출발하여 악곡을 구성하는 큰 부분들의 일반적인 패턴을 설명하는 것으로 구성되어 있다. 번햄(Burnham, S.)은 서양음악 이론적 영역에서 형식논의는 역사적으로 볼 때, 악구의 형식(Phrasing)에 관한 논의 → 주제와 주제의 발전에 대한 관심 → 유기적 형식의 기능적 논리(functional logic of organic form)로 주제와 관심이 변화되어 왔다고 정리하고 있다.¹³⁾

2-2-1. 악구의 형식(Phrasing)에 관한 논의

다음은 서양음악 이론가들 중 라이샤(A. Reicha, 1770~1836)가 모차르트의 <피가로의 결혼>에 나오는 “Non so piu”를 분석한 것이다.¹⁴⁾

13) Burnham, S., “Form”, *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge 2002.

14) 이 분석은 Bent, I. (ed.), *MANC(Music Analysis in the Nineteenth Century)*, 2 vols., Cambridge University Press, 1994에 실려 있다. Burnham, S., Form, in: *The Cambridge*

Part I: 4;-4;-3;-3.-6;-4;-6. Part II: 4;-4;-3;-3.-4;-4;-6;-8.-4;-4;-4;-8;-4;-6.

이 표는 마디 수를 세어놓은 것 같아 보이지만 자세히 보면 각 단락들의 관계를 표시하고 있다. 세미콜론은 반중지로 끝나는 악구(phrase)를 뜻하며 콜론은 허위중지(interrupted cadence), 마침표는 완전중지의 악절(period)을 뜻한다. 그러므로 첫 부분에는 두 개의 악절이 있는 셈이고 두 번째 부분에는 세 개의 악절로 구성되어 있다. 이렇게 악구들을 구분하고 그 악구들 간의 관계를 찾아내는 작업은 라이샤 이전에 이미 코흐(H.C. Koch, 1782~93)에 의해 시작되었다. 코흐는 이를 “악구의 논리”라고 부르며, 가장 작은 의미 단위인 “불완전 단편(unvollkommener Einschnitt)”은 한 마디, “완전한 단편(vollkommener Einschnitt)”는 두 마디 길이를 구성하고, 이 단편들이 모여 ‘악구’를 만들고, ‘시작악구(Absatz)’나 ‘마침악구(Schlußsatz)’가 만들어지며, 이 악구들이 모여 ‘악절’을 형성한다고 하였다.

2-2-2. 주제와 주제의 발전에 대한 관심

번햄은 ‘주제와 주제의 발전에 대한 관심’을 보여주는 예로 라이샤의 후기 이론서 *Traité de haute composition musicale*에 나오는 분석이나 마르크스(A.B. Marx, 1795~1866)의 분석을 들고 있다. 이는 악구를 구성하는 원리를 설명하는 것을 넘어 한 악곡에서 주제적 아이디어가 어디에서 반복되며 어떻게 발전하고 있는가를 설명하는 것이다. 다음은 마르크스의 분석의 예이다.¹⁵⁾

History of Western Music Theory, ed. by Thomas Christensen, Cambridge 2002, 884쪽에서 재인용.

15) 이 분석은 Burnham의 위의 저서에 실려 있다.

제1론도 형식	MS G MS
제2론도 형식	MS SS (G) MS
제3론도 형식	MS SS1 G MS SS2 G MS
제4론도 형식	MS SS1 G MS SS2 G MS SS1
제5론도 형식	MS SS1 G CS SS2 G MS SS1 G CS
소나타 형식	MS SS1 G CS (2nd Part) MS SS1 G CS

2-2-3. 유기적 형식의 기능적 논리(functional logic of organic form)

이것은 음악 작품을 하나의 유기적 전체로 보고, 하나의 작은 씨앗에서부터 자라나 전체가 되는 과정으로 음악형식을 설명하는 방식이다. 이러한 사유방식은 당시의 생물학의 발전과 밀접한 관계를 갖고 있다. 악곡의 부분 부분들이 갖고 있는 기능과 역할을 구분하고 그에 맞는 명칭을 부여하는 이론을 말하며, 번햄은 로베(Lobe, J.C.)와 리만(Riemann, H.)의 분석을 대표적인 예로 들고 있다. 그러나 음악형식에 대한 유기체적 사유는 독일 이론가들뿐만 아니라 독일적 작곡가들의 형식관에도 뿌리 깊게 배어 있다. 이는 쇤베르크에게까지, 또 어떤 의미에서는 베베른에게까지 나타난다.

“형식은 작품을 조직하는 것을 말한다. 즉 살아 있는 유기체에서처럼 각 기능을 담당하고 있는 요소들로 구성된다(…)이해가능한 형식을 창조하기 위해 가장 중요한 요구는 논리와 연관성(logic and coherence)이다.”(아르놀트 쇤베르크, *Fundamentals of Musical Composition*)

2-2-4. 형식론(Formenlehre)의 성립과 반형식론의 대두

마르크스는 『작곡의 이론』(Die Lehre von der musikalischen Komposition, 1837~47)의 제3권에서 변주곡을 포함한 간단한 형식에서 시작하여, 론도 형식, 소나타 형식, 소나타-론도 형식, 다악장 구조, 혼합형식, 성악 장르로 끝을 맺는 음악형식론을 내놓는다. 19세기 후반과 20세기 초반에 걸쳐 마르크스의 위의 저서와 같은 여러 음악형식론에 관한 저서들이 쏟아

아져 나온다. 우선 마르크스의 『작곡의 이론』이 그가 살아 있는 동안 6판까지 출판되었고, 1887년과 1890년 사이에 리만에 의해 수정판이 출판되었다. 1885년 야다스존(Jadassohn, S.)이 작곡에 대한 논서 중 제2권을 “연구 과정으로 자리잡고 분석의 대상이 되는 음악작품의 형식”이란 제목으로 펴냈고, 미국인 교사 퍼시 거트시어스(Goetschius, P.)는 『주요 음악 형식의 모델들』(Models of the Principal Musical Forms, 1894)을 내놓았고, “음악형식론”이라는 부제가 붙은 리만의 저서인 『작곡법 문답서』(Katechismus der Kompositionslehre)도 1889년 출판되었다. 1908년 맥퍼슨(Machpherson, S.)은 『음악형식』(Form in Music)을 펴냈고, 1911년 후고 라이히텐트리트(Leichtentritt, H.)가 『음악형식론』(Musikalische Formenlehre)을 완성했다.¹⁶⁾

그러나 형식론에서 보여주는 악구구성의 원리로부터 형식적 패턴의 유형에 이르는 형식에 대한 논의들에 대한 반발이 생기기 시작하였다. 이 반발의 대표자로 변햄은 토비(Tovey, D.F., 1875~1940)와 쉐커(Schenker, H., 1868~1935)를 든다. 토비의 형식 분석은 최초의 동기로부터 하나의 논리로 관통되는 유기적 전체를 설명하기 위해 각 부분들을 구분하고 그들 간의 기능을 명확히 하는 지금까지의 형식분석과는 다르게, “음악적 드라마에 시나리오를 쓰는 것”처럼 산문적이고 경험적이다. 그는 지금까지의 형식론의 모델들을 “무의미한 것”으로 거부하고 유기체적 통일성의 개념도 “선협적인 공상들”로 여겨 거부하였다. 그는 “제1주제”와 “제2주제” 같은 용어 역시 더 이상 사용하지 않았다.

그러나 음악 형식의 도식적 도표를 만들어내는 일을 거부하고 음악형식을 해석학적으로 설명하려 한 전통은 토비가 처음은 아니었다. 대개 음악에서의 해석학은 크레츠마르(Kretzschmar)에서 시작한다고 본다. 그는 감각적이고 예술적(혹은 기술적인 것 *artistic*)인 것에서의 미학 본래의 의미,

16) Bent, I.D. & Pople A., “Analysis” in: NGD(2001) 참조.

즉 감정과 지각의 이론을 되찾아야 한다고 주장한다. 해석학은 실증주의가 유행했던 시기를 지나 60~70년대에 다시 불붙었다. 독일에서는 달하우스를 중심으로 불붙었는데, 그는 음악사적인 다양한 증거와 미학적 의미 사이에서 작품에 내재하고 있는 독특한 미학적 해석을 찾아내고자 하였다.

웬커의 이론이야말로 형식론에 정면으로 반기를 들고 있다. 웬커의 이론은 음악작품의 진정한 형식이란 도식적인 형식적 패턴에 있는 것이 아니라, 그 작품의 밑바닥을 받히고 있는 근본구조(Ursatz)에 있다는 주장을 하고 있는 것이다.

20세기 이후 음악분석은 형식론적 사유에서 벗어나 새로운 방식으로 음악 작품 내의 질서를 설명하려 하였다. 게슈탈트 이론에 기초한 웨링의 분석이나 이를 발전시켜 프로이트 정신분석과 결합시킨 에른스트 쿠르트 의 이론은 심리학적으로 음악 작품의 질서를 이해하려 한 지류이다. 2차대전 이후 음악분석에 가장 큰 영향을 준 두 흐름, 언어학과 사이버네틱스·정보이론에 기초한 새로운 방향의 음악분석들은 더 이상 음악 작품의 ‘형식’ 문제에 집착하지 않았다. 한편으론, 음악은 ‘메시지’를 담고 있는 ‘약호’들의 결합이므로 음악적 과정이란 약호화하는 과정(encode)과 약호를 해독하는 과정(decode)로 나뉘고 각 과정에 보편적으로 존재하는 일반적인 규칙을 찾는 일에 주의를 기울이는 경향이 있다(음악기호학). 다른 한편으론, 음악은 “어떤 확률에 따라 생성되는 일련의 상징들”이 만들어내는 하나의 통계학적 과정(stochastic process)일 뿐만 아니라 “확률은 선행 사건에 좌우된다”는 마르코프 사슬로 알려진 특별한 통계학적 과정으로 이해되고¹⁷⁾ 있기 때문에, 음악의 의미는 해석학적으로 해석되어 얻어지는 것이 아니라 서로 독립적인 의미단위들이 사슬처럼 연결되면서 하나의 선행사건이 다음에 올 사건을 예측하게 하여 만들어 내는 것으로 보기도

17) 위의 글.

한다(정보이론). 그때 그 다음의 사건이 예측과 맞아떨어지면 적은 정보의 양이 전달되고 예측에서 빗나가게 되면 많은 정보의 양이 전달되는 것이다. 이와 같은 논의들은 부분들 간의 연관으로 구성된 하나의 전체로서의 '형식', 즉 유기체론적 시각에 기초한 전통적인 '형식' 개념과는 근본적으로 다른 문제의식에 기초한 것이기 때문에 자연히 '형식'에 대한 논의를 뒤로 물러나게 만들었다.

2-3. 구조

선적인 질서 역시 구조를 형성한다. 그러나 선적으로 나열된 음악적 단위들 중에 뭔가 더 중요한 것과 그렇지 않은 것이 구분된다면, 이때부터 위계질서적인 구조에 대해 말할 수 있게 된다. 즉 위계구조는 음악 내에서 구조적인 것과 구조적이지 않은 것이 구분될 때 발생한다. 쉐커 이론에서 말하는 전경/중경/후경의 구분, 계슈탈트 이론에 따른 음악분석에서 사용되는 *moving figure/ground-melody or ground-harmony* 개념들은 악곡의 다층적 위계질서를 의미하는 것이다. 이때부터 구조의 층위에 대해 말할 수 있게 된다. 전경에 있는 장식적인 것들을 제거하고 나면 구조적으로 중요한 음들이 있음을 알게 되고 그 음들의 더 심층에 흐르고 있는 기본적인 음 구조가 존재한다고 본다.

서양음악에서 위계 구조적 사유를 가능케 한 음악이론의 세 가지 중요한 전통으로 장식기법, 숫자저음, 화성이론을 꼽는다.¹⁸⁾ 장식기법은 늦어도 9세기부터 존재했다고 알려져 있으며 14세기 이론가들에 의해 콘트라퐁투스 디미누투스(*contrapunctus diminutus*)로 발전되었다. 그 후 음악교육에서 실제적으로 받아들여지면서, 그 결과 유럽음악의 의식 속에 깊게 자리잡았다. 숫자저음에 대한 교육 역시 위계구조적 사유에 공헌하였다.

18) Bent, I.D. & Pople A., "Analysis" in: NGD(2001).

숫자 붙은 저음들은 하나의 화음을 의미하며 그 화음은 그를 둘러싸고 있는 파생적 음들의 중심이 된다. 조성체계 그리고 조성에 기초한 화성에 기초하고 있는 조성음악은 처음부터 이 위계질서적 구조를 갖고 있을 수밖에 없다. 왜냐하면 조성체계란 한 조성에서 어느 음이 주요한 음이며, 어느 음이 그 음에 딸린음인가, 버금딸린음인가, 이끔음인가, 각 음의 그 질서 내에서의 위계 구조적 기능을 이미 규정해 놓고 있는 체계이기 때문이다.

필자는 여기에 칸투스 피르무스(cantus firmus)를 중심으로 한 서양 다성음악의 발달 역시 음악을 위계 구조적 질서로 파악하는 오늘날의 사유를 갖게 하는데 영향을 미쳤을 것이라 본다. 다성음악의 시작, 즉 오르가눔의 역사가 그레고리오 성가 정선율을 장식하기 위해 다른 성부들을 엮어놓은 것이었고 성부가 늘어나면서, 특히 정선율(Tenor) 아래에 베이스 성부가 추가되면서 그 음악적 의미가 축소되어가긴 했지만 칸투스 피르무스 기법이 완전히 사라질 때까지 한 악곡의 중심 혹은 토대로서 기능했기 때문이다.

그렇다면 구조와 형식은 어떤 개념상의 차이를 갖고 있는가? 구조는 형식과 거의 동의어로 쓰일 때가 많다. 왜냐하면 조성음악의 경우에, 화성적 구조는 형식적 구분의 매우 중요한 토대가 되고 있기 때문에, 형식적 구분을 말하려 할 때 조성적 구조에 대해 말하지 않을 수가 없기 때문이다.

셴커리안의 대표인 잘처(Salzer)는 구조와 형식을 구분하면서, 구조는 셴커의 분석에 의해 드러나는 것이고, 형식은 그 구조가 특정한 부분(section)으로 나뉜 부분들 간의 관계라고 말한다.

달하우스는 구조와 형식을 다음과 같이 구분한다. 첫째로, 구조가 세부 사항 및 좁은 공간 내의 관계들에 관한 것이라면, 형식은 전체의 윤곽 및 넓은 차원의 연관에 해당하는 것이고, 둘째로, 구조가 추상적인 계기들에 관계한다면 형식은 오히려 구체적인 음악적 형상을 의미하며, 셋째로, 구조가 한 작품의 생성, 생산 방식에 관한 기법적인 개념인 반면, 형식은 그 결과, 청취 가능한 형상과 연관된 미학적 범주라는 것이다.¹⁹⁾

필자가 보기에 구조와 형식은 다음과 같이 구분된다. 구조란 악곡 내의 층위에 관한 문제라고 생각한다. 즉 구조적인 것과 구조적이지 않은 것이 구분될 때 전면과 후면의 층위가 발생하고, 그것이 곧 작품의 구조가 된다. 구조를 작품 내의 수직적인 관계라고 표현한다면, 이 수직적 관계뿐만 아니라 시간적으로 배열되는 음악적 부분과 부분들 간의 선적인 관계를 포함하는 것이 '형식'이라고 말할 수 있겠다. 그러므로 달하우스가 구조와 형식을 구분하면서 말했던 첫 번째 것은 이해하기 힘들다. 구조는 세부 사항이거나 좁은 범위 내에서의 개념이 아닐 뿐만 아니라(셴커의 구조는 곡 전체의 구조를 말한다), 형식 역시 넓은 차원의 연관만을 말하는 것이 아니라, (앞서의 모든 형식론들에서 보았듯이) 악곡의 세부 구조로부터 출발하여 전체의 연관을 말하는 것이기 때문이다. 또한 달하우스가 말하는 두 번째와 세 번째의 정의 역시 문제가 있다. 왜냐하면 두 번째와 세 번째 정의에서의 '형식' 개념은 미학적 영역에서의 '형식' 개념을 끌어들이는 것으로, 음악이론적 영역에서의 '형식' 논의는 분명히 추상적 계기(일반적 패턴에 대한 것이므로)를 포함하고 있으며 작곡기법의 문제와 깊게 연관되어 있다(초기의 형식논의들이 모두 작곡기법으로부터 출발했다는 점을 상기하자).

그러나 작품 내 구조적인 관계와 선적인 관계가 명백하게 구분되는, 그래서 서로 배타적으로 독립적인 것은 아니다. 악구 배열의 원리에서 이미 언급했듯이, 악구들은 다만 시간적인 선행-후행의 관계만이 아니라, 그 배열과 함께 주도적인 역할을 하는 악구와 부수적인 역할을 하는 악구로 구성되게 되면, 그 즉시 구조적 관계를 갖게 되기 때문이다. '구조'와 '형식' 개념이 이렇게 서로 맞물려 있기 때문에 개념상의 혼돈이 계속 발생하고 있다. 그러나 그렇다고 두 개념이 같은 의미를 갖는 것은 아니다.

19) C. Dahlhaus, "Form in der Neuen Musik", in: *Form in der Neuen Musik* (= Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik Bd. 10), Mainz 1966, 71-75쪽 참조, 이희경, 「음렬음악과 60년대 리게티의 작곡사상」에서 재인용.

2-4. 양식(Style)

라틴어인 *stilus*는 15세기에는 원래 타자기와 같은 쓰는 기계를 이르는 말이었다. 이것이 수사학에 도입되어 말하는 방식, ‘말투’라는 의미로 확대되었다. 음악에 들어와 이 개념은 음악상에 보이는 여러 표면적인 특징을 일컫는 말이 되었다. “양식이란 개별적 작곡가, 시기, 지리적 위치 혹은 사회나 사회적 기능에 따른 음악적 특징을 가리킬 때 사용되고 있다.”(NGD 2001)

그러므로 양식은 형식보다 훨씬 넓은 개념이다. 그것은 매우 작은 장식음의 양식적 특징을 지칭하는 것에서부터 ‘헝가리 음악의 양식’ 등과 같이 매우 포괄적인 특징을 지칭하는 것에 이르기까지 매우 포괄적이다. 그러나 그 개념은 분명 표면적 특징을 지칭하는 것과 관련되는 것이 많으며, 악곡질서의 위계질서(구조)를 말하거나, 음악적 부분들 간의 시간적 배열과 전체 연관관계(형식)를 말하는 것과는 구별된다. 양식이 형식과 혼동되는 큰 이유는 한 악곡의 특징을 설명하는 것 중에 많은 부분이 음악형식적 특징들이기 때문이다.

2-5. 장르(Genre)

장르는 예술 작품을 분류하는 것과 관련된다. 그런데 장르의 구분에는 음악 작품 내의 형식적이거나 기술적인 규칙에 의한 분류도 있지만 사회적 기능이나 수용의 형태에 의한 분류도 포함된다. 예를 들어, 대중음악이나 순수예술음악이냐는 음악 작품의 형식적인 차이 때문이라기 보다는 근본적으로는 사회적 기능에 의해 분류된 것이다.

3. 결론

이 글은 서론에서 밝혔듯이, 서양음악에서 형식이라는 개념이 내포하고 있는 다양하고 복잡한 의미를 첫째, '형식'이라는 개념이 논의되고 있는 영역에 따라, 둘째, 각 영역에서 이 개념과 이웃하고 있는 다른 개념들과의 차이를 통해 따져보고자 하였다. 그리하여 음악미학적 영역과 음악이론적 영역으로 나누어 살펴보았다. 음악미학적 영역에서는 '형상형식'으로서의 '형식'에 대한 논의와 '내용'에 대립되는 개념으로서의 '형식'에 대한 논의를 소개하였고, 음악이론적 영역에서는 형태, 구조, 장르, 양식 등의 개념과 형식 개념을 비교하면서 형식개념이 이들 다른 개념들과 갖는 차이를 보여주었고 형식 개념을 둘러싼 논의가 음악이론의 영역에서 역사적으로 어떻게 전개되어왔는지 거칠게나마 살펴보았다.

그로부터 우리는 다음과 같은 결론을 찾을 수 있다.

첫째, 음악미학 영역에서의 '형식' 논의는 우리의 감각에 직접 주어지는 구체적인 형상에 관한 논의가 중심이었다면, 음악이론적 영역에서는 음악 작품을 구성하고 있는 부분들의 그룹과 그룹 간의 배열에 집중되어 있다.

둘째, 형식에 대한 논의라 하면, 흔히 ABA 형식, 소나타 형식 등 형식론(Formenlehre)에 제목으로 등장하는 음악의 형식적 패턴들만을 떠올리지만 형식론은 서양음악 이론적 영역에서의 형식논의에서 일부분에 해당하는 것이다. 오히려 형식논의의 더 많은 부분은, 음악이론적 영역에서도, 악곡 심층의 구성 원리를 밝혀내는 데 집중되어 있다.

셋째, 서양에서의 형식개념은, 음악미학적 영역에서의 논의든 음악이론적 영역에서의 논의든 간에, 구조에 대한 사유, 음악이 다층적인 체계를

갖고 있다는 사유, 음악이 유기체적이라는 서양의 근대 과학적 사유와 밀접하게 연관을 맺으며 발달한 개념이다. 이 글의 서론 부분에서 “음악의 형식에 대한 논의는 자율적인 것으로서의 음악작품 개념이 성립하는 것과 밀접한 관련이 있다”고 언급한 것도 이 문제와 관련이 있다. 말하자면 음악 작품의 구성이 외적 이유들에 의해 일차적으로 조건 지워지는 기능음악들에서는 ‘형식’에 관한 논의가 굳이 필요치 않았을 것이다. 또한 현대에 등장한 우연성 음악이나 퍼포먼스, 소리의 초기 조건만 주고 그 소리가 부딪혀서 어떤 결과를 만들어낼지 그 누구도 알 수 없는 전자음악에서의 새로운 시도들에서 ‘형식’에 관해 논한다는 것은 큰 의미가 없을 것이다. 음악이 그 자체의 논리에 따라 구조적으로 구성되어지는 것이라는 인식이 당연한 것으로 여겨지던 역사적 시기에 ‘형식’에 대한 논의가 무의미를 수밖에 없다. 그러므로 음악에 대해 논함에 있어 ‘형식’이 중요한 문제인가 아닌가는 역사적 시대적 조건에 따라 달라진다고 말할 수 있을 것이다.

넷째, 사물을 본질과 현상으로 나누어 생각하는 서양의 이분법적 사유에 근거하여, 예술 작품에서의 내용과 형식의 구분과 그 변증법적 관계에 관한 논의는 서양의 음악미학에서 매우 중요한 위치를 차지해 왔다. 그러나 이 전통미학적 개념은 현대를 거치면서 많이 흔들리고 있다. 한 음악 작품의 ‘내용’ 혹은 ‘형식’은 객관적이고 보편적인 것으로 존재하는 것이 아니라 작품과 청자 사이의 어딘가에 부유하고 있으며, 해석되지 않고는 실재할 수 없다는 사실은, ‘음악 작품의 내용은 무엇인가, 형식은 무엇인가’라는 논의를 무의미하게 만들고 있다.

다섯째, 음악이론의 영역에서도 형식에 대한 논의는 더 이상 주목받고 있지 못하다. 언어학이나 정보이론, 인지심리학의 영향을 받으며 발전하고 있는 현대의 음악분석은 부분들 간의 연관으로 구성된 하나의 전체로

서의 '형식', 즉 유기체론적 시각에 기초한 전통적인 '형식' 관념과는 근본적으로 다른 문제의식에 기초한 것이기 때문에 자연히 '형식'에 대한 논의를 뒤로 물러나게 만들고 있다

참고문헌

- Bent, I.D. & Pople A., “Analysis” in: NGD(2001).
- Blume, F. (ed.), *MGG(=Die Musik in Geschichte und Gegenwart, allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Kassel: Bärenreiter, 1949-86.
- Burnham, S., Form, in: *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge 2002.
- Hanslick, E., *Vom Musikalisch-Schönen, Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, 20 Aufl. Wiesbaden, 1980, 이미경 역, 『음악적 아름다움에 대하여』, 책세상, 2004.
- Hegel, G. W. F., *Vorlesungen über die Ästhetik*, 두행숙 역, 『헤겔미학 III』, 나남출판사, 1996,
- Nägeli, Hans-Georg, *Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung der Dilettanten*, Stuttgart u. Tübingen 1826, le Huly and Day, *Music and Aesthetics in the eighteenth and early nineteenth century*, Cambridge 1981.
- Payzant, G., *On the Musically Beautiful*, Indiana, 1986.
- 장파, 『동양과 서양, 그리고 미학』, 유중하 백승도 이보경 양태은 이용재 역, 푸른숲, 1999.
- 이경희, 「한슬릭의 ‘형식’과 ‘내용’ 개념에 관한 소고」, 『음악논단』 제13집, 한양대 음악연구소, 1999.
- 이희경, 「음렬음악과 60년대 리게티의 작곡사상」, 『합·樂·學』 제8집, 한국음악학학회, 2001.

검색어 : 형식, 형상, 형태, 구조, 조직

Abstract

**The concept of 'form': in the disciplines of musical
aesthetics and music-theories**

Lee, Mi-Kyung

This article is an overview of the concept of 'form'. In many musicological treatises, the concept 'form' has revealed with different meanings in different stages and fields. As a philosophical-aesthetic term, 'form', above all, indicates perceptible configurations of art work, while it is considered as the constructive or organizing element (NEW, 2001) in the texts on music-theories. The points of the discussions about the concept 'form' in both researching areas are slightly different. In music aesthetics, form is a configuration or shape which is always perceptible. In this meaning, form is an important subject in musical aesthetic as a opposite concept of musical 'content'. What is musical configuration or shape? Music has no shape in fact. It flows just in time. So form of music doesn't exist in real. We should imagine the form while listening music. The forms of music are made from our imaginations. Then, how can we discuss about the objective 'form' of musical work? Is it in your mind, or in composers' mind, players' or listeners'? They all have different images of a musical work because of diversity of their own experiences and backgrounds. Form exist no means as objective and decidable in musical aesthetics of 20th century.

Form in the field of music theory is defined as the organization of musical elements and their relationship. This definition is related with the conception that a musical work is a self-sufficient whole which has a character of organic unity. It reflects the organicism which is formulated in 18th century. But a

composition is not merely a whole composed of structures. Rather, the work is also constituted by the procedures of composition, interpretation and perception. New musicological strategies in 20th-century is to challenge the stability and singularity of formal categorization as a means of defining and determining the essence of the musical work.

Keywords: form, configuration, shape, structure, organization