

음악 안의 공간, 공간 안의 음악
근대 이전과 근대의
음악과 공간 개념에 대한 역사적 스케치

정 경 영

1. 들어가는 말
2. 음악 안의 공간: 근대 이전의 음악과 공간
3. 공간 안의 음악: 근대의 음악과 공간
4. 나가는 말

개 요

음악과 공간의 관계라는 틀로 서양음악사를 조망해 보면 17세기를 전후로 커다란 사고의 변화가 있었음을 알 수 있다. 그 전후를 각각 근대 이전과 근대라고 부를 수 있을 것이다. 근대 이전의 음악 개념은 음향적인 현상만이 아니라 우주와 공간의 질서를 구성하는 원리였다. 그러나 근대가 되면서 주체가 대상과 분리되고 음악이 탈신비화되면서 음악은 더 이상 우주와 공간을 구성하는 원리가 아니라 주체의 편의를 위해서 사용되는 도구가 된다. 이러한 근대의 음악 개념은 20세기에 들어서서야 변하기 시작한다. 사운드스케이프라는 개념이 이러한 변화를 잘 보여주는데 이 개념은 우리가 소리를 제작하고 사용하기 이전에 이미 우리가 자연의 혹은 문화의 소리 지형, 소리 풍경 안에 처해 있음을 알려주고 있다.

주제어: 공간, 근대(성), 음악과 공간, 대상화, 사운드스케이프

1. 들어가는 말

이 글은 서구의 음악사에서 17세기를 중심으로 근대 이전과 근대의 공간-음악 관계가 어떠했는지, 어떻게 달라졌는지를 역사적, 사변적으로 살펴봄으로써 공간이라는 주제가 음악에 대한 이해에 어떻게 적용될 수 있는지를 가늠해 보려는 것이다. 17세기는 서구 음악사에서 매우 중요한 분기점으로 여겨진다. 양식적으로도 그러하거니와 오페라라는 새로운 장르가 탄생하였고 그러한 새로운 장르가 생겨나게 되는 근본적인 음악-말 관계의 변화가 발생하기도 하였다. 그러나 보다 근본적으로 17세기에는 음악이라는 개념에 대한 변화가 생겨났으며 이러한 변화는 다양한 방식과 용어로 포착될 수 있다. 이 글에서는 그 다양한 입장에서 특히 음악과 공간이라는 준거 틀로 음악을 바라보아 그 개념이 17세기경을 분기점으로 어떻게 변하게 되었는지를 검토하려는 것이다. 그러기 위하여 이 글에서는 17세기에 나타나는 이러한 변화를 음악적 ‘근대성’의 발현이라는 역사적 사건으로 서술해 보고자 한다.

당연히 서구의 역사에서 음악이나 공간의 개념은 변해 왔고, 또 그 양자의 관계 또한 역사적으로 다르게 규정되어 왔다. 그 역사를 상세히 고찰하고 서술하는 것은 음악의 역사뿐만 아니라 음악 자체에 대한 이해의 폭을 넓히는데 유용하고도 필요한 일일 것이다. 그러나 전통적인 음악 역사 서술에 드러나 있거나 혹은 가리어져 있는 음악과 공간의 상호 관계를 상세히 살펴보는 것은 한 편의 논문으로는 부족한 일일 것이다. 다만 이 글에서는 지금까지 경험적으로 혹은 단편적으로만 다루어졌던 공간과 음악이라는 축을 가지고 서구 음악사를 어떻게 재조망할 수 있을지에 대한 사변적 스케치를 통해 이러한 조망 아래 앞으로 전개되어야 할 논의들의 밑그림을 그려보려고 하는 것이다.

사실 음악의 자리에서 ‘공간’을 이야기하는 것이 완전히 새롭거나 전

혀 상식적이지 않은 일은 아닐 것이다. 우리가 살아가는 세상에서 공간과 구별되어 시간하고만 관련이 있는 음악이란 없기 때문이다. 음악은 실제로 구체적인 어떤 공간에서 울려나온다. 물론 현대의 기술 문명은 연주하는 사람이 지금 여기에 있지 않더라도 음악이 울려나오도록 하기 때문에 구체적인 공간을 가리키기가 다소간 복잡해지기는 했으나 그렇다고 하더라도 음악은 여전히 어떤 구체적인 공간에서 흘러나온다.¹⁾

그뿐만이 아니다. 음악을 듣는 우리의 경험도, 가만히 들여다보면 그저 시간의 흐름을 따르기만 하지는 않는다. 물론 아주 단순히 말하자면, 음악은 사람이 지각할 수 있는 빠르기로 흔들리는 물체의 시간적 흐름이지만, 그것이 고막을 거치고 신경을 통해 머릿속에서 표상될 때에는 그저 청각적인 경험만이 아닌 공감각적인 것으로 바뀐다. 음악을 들을 때 어떤 장면이나 특정한 공간을 떠올리는 경험이 예가 될 수 있다. 뿐만 아니라 특정한 공간이 구체적인 어떤 음악을 지향하고 있어서 특정한 음악적 지향성(intentionality)과 음악이 서로 어울리지 않을 때 당혹감을 느끼기도 한다.²⁾ 분위기 좋은 카페에서 어울리지 않는 경박한 음악이 나온다거나, 엄숙한 의식이나 예식 중에 발랄한 댄스 음악이나 힙합이 나온다거나 하는 경우를 떠올려 보면 이러한 공간이 음악적 지향성을 가지고 있음을 알 수 있다.

뿐만 아니라 음악을 묘사하는 언어들을 살펴봐도 우리가 소리나

-
- 1) 예컨대 미리 녹음된 음악이 흘러나올 경우, 그 음악이 처음 흘러나왔던 공간과 들는 이의 공간은 다를 수 있다. 이 경우 음악은 들리지만 실연의 모습은 보이지 않는다. 이러한 음악 경험을 혹자는 ‘아코즈마틱’(acousmatic)이라고 기술하여 현대 음악 청취와 공간의 특징으로 꼽는다. 마이클 채넌/정경영 옮김, 『헨델에서 헨드릭스까지』 (경성대학교 출판부, 2008), 445-459.
 - 2) ‘공간의 음악적 지향성’이라는 개념은 현상학에서 말하는 의식의 지향성 개념을 다소간 느슨하게 빌려 쓴 것이다. 이 글에서는 인간과 관련된 공간이 그 단어의 원래 뜻처럼 비어있는 틈(空間)이 아니라 늘 어떠한 기대감으로 채워져 있다는 의미로 사용되었다.

음악을 공간적으로 지각하고 있다는 것을 알 수 있다. 예컨대 음이 ‘높다’거나 ‘낮다’고 할 때, 우리는 그 소리를 공간적으로 지각하고 있음을 보고하는 것이다. 소리의 물리적 현상을 정확히 반영하여 묘사하자면 음이(물체의 진동) ‘빠르다’나 ‘느리다’라고 해야 할 터인데, 그러니까 물리적 현상은 분명히 시간적인데 우리는 그 시간적 자극을 공간적으로 묘사하고 있다.

음악의 공간적 지각이나 묘사가 우리의 마음 속 어딘가에서 일어나는 인지과정을 실제로 드러내는 것인지 아니면 하나의 은유인지 하는 점은 더 정교하게 밝혀져야 할 것이다. 그러나 분명한 것은 이러한 지각이나 묘사가 우리의 음악 경험의 현실을 형성하고 있다는 사실이다.

이러한 우리의 경험에 비추어 보면 음악의 자리에서 공간을 생각해보는 이 글의 제안이 특별히 어색하거나 심각하게 자의적이지는 않을 것이다. 음악사의 입장에서 보면 음악과 공간에 대한 이야기들이 음악사 전체를 통해서 아직도 정교하고 치밀하게 제기되지 않았다는 것이 오히려 어색하게 여겨진다. 앞서 언급한 바와 같이 음악과 공간이라는 각각의 개념들뿐만이 아니라 양자의 관계 역시 역사의 흐름을 통하여 변해 왔기 때문이다. 그러므로 우리가 역사적으로 어떤 음악-공간 개념을 연구의 준거 틀로 가지고 있는가에 따라 이해의 깊이와 폭이 달라질 것이다. 뿐만 아니라 개념과 개념들의 관계의 역사성을 이해하지 못한다면 자칫 연구의 대상을 심하게 왜곡하여 이해할 소지도 있다.³⁾

이러한 점에서 17세기를 전후로 나타나는 음악과 공간 개념 변화에 대한 이해는 서양음악사를 보다 포괄적으로 이해하기 위한 중요한 전제 조건이 된다. 이 글에서는 17세기경을 중심으로 그 전후에 나타나는

3) 예컨대 하이든의 교향곡에서 콘티누오가 과연 사용되었을까 하는 주제에 천착하는 제임스 웹스터의 논의는 음악사의 세부사항을 결정하는데 있어 공간에 대한 이해가 얼마나 중요한지 잘 보여주고 있다. James Webster, "On the Absence of Keyboard Continuo in Haydn's Symphonies," *Early Music* 18/4 (1990), 599-608.

두 시기를 거칠게나마 ‘음악 안의 공간’과 ‘공간 안의 음악’이라는 용어로 설명해 보려고 한다. 물론 이러한 구분과 용어는, 이 글에서 다루는 역사적 시기를 설명하는 것으로는 거칠기 짝이 없다. 각각의 시기에는 그 시대의 큰 흐름과 동떨어진 수많은 반례들이 있을 수 있고, 때로는 심지어 그 반례들이 역사의 흐름을 통해 더 의미심장한 것으로 밝혀질 수도 있다. 뿐만 아니라 이 글에서 건너 뛴 세세한 시대 안의 차이가 실은 시대 구분에 있어 이 글이 선택한 차이보다도 더 의미심장한 것일 수도 있다. 그러나 근대 이전, 근대라는 시대 구분이 예술사뿐만이 아니라 문화라고 일컬어지는 인간 삶의 양태와 심지어 심성(mentalité)의 변화를 오늘날의 입장에서 바라보는 가장 기본적인 구분으로 널리 받아들여지는 것을 보면, 이 구분은 음악과 공간의 관계사를 살펴보려는 이 글에서도 우리가 기댈 수 있는 제법 타당성 있는 구분이 아닌가 생각하게 된다.

물론 우리가 지금 살고 있는 시대가 여전히 ‘근대’인가 하는 물음을 묻고 오늘날의 음악-공간 관계에 대한 탐구를 본격적으로 진행할 수도 있을 것이다. 그러나 이 글의 목표는 근대 이전과 근대가 서로 각기 다른 음악-공간 개념을 담지하고 있었다는 것을 밝히는 것까지이다. 그 이후의 즉 17세기 중, 후반을 넘어서서 나타나는 여러 가지 음악-공간의 양태나 그것을 더 넘어서 흔히 ‘탈근대’라고 불리는 오늘날의 음악-공간에 대한 고찰은, 이 글이 다루는 시대를 더 잘 이해하기 위한 비교 수단으로만 간략히 다루어 질 것이고 본격적인 논의는 다음 기회로 미루기로 한다.

2. 음악 안의 공간: 근대 이전의 음악과 공간

이 글에서 근대 이전이라고 부르는 시기는 대략 고대 그리스에서 17세기 초까지를 뜻한다. 이 시기까지만 해도 서구에서 음악이라는 개념은 오늘날 우리가 생각하는 음악 개념과는 좀 달랐다. 정도의 차이가 있다고 하더라도 우리가 생각하는 상식적인 음악 개념이 음향 현상과 직접적으로 연결된 것이라고 한다면, 르네상스 이전에는 음향 현상과 직접 연결되지 않은 것도 당당히 ‘음악’이라고 일컬어졌다. 이러한 생각은 고대 그리스에서 시작되었다.

고대 그리스의 피타고라스는 우주란 ‘음계이자 수’라는 생각을 처음으로 널리 유포시킨 사람이었다. 피타고라스의 사고 안에서는 음악이나 우주나 모두 하모니(harmony)를 근본으로 하고 있는 것이었다. 물론 이 때 하모니란 우리가 오늘날 상식적으로 생각하는 ‘화음’이라는 의미라기보다는 ‘조화’라는 의미에 더욱 가까웠다. 피타고라스는 하모니를 복합적인 조직체의 각 부분을 질서 있게 조정하는 것이라고 이해했다. 그러므로 피타고라스는 우리가 지각할 수 있는 조화로운 음악의 구성 원리가 우주의 구성 원리와 같은 것이므로 우주라는 공간은 음악적으로 구성되어 있다고, 혹은 우주는 들리지 않는 음악이라고 생각했던 것이다.

이러한 생각은 플라톤에게도 이어진다. 『티마이오스』라는 플라톤의 책은 이러한 생각을 잘 드러낸다. 이 책은 일종의 창세기라고 할 수 있다. 우주가 어떻게 생겨났는지를 설명하려는 시도이기 때문이다. 플라톤은 우선 우주의 구성 요소와 모양을 먼저 설명하고 그 다음에 우주의 영혼이 어떻게 물질적인 실체를 형성하는가를 설명한다. 이 과정에서 물질적 실체가 수학적인 방식으로 구성된다고 주장하고 있다. 그 과정은 다소간 복잡하지만 대략 다음과 같다. 우선 1에서 출발하여 2와 2의

제공, 2의 3제공을 구하고(1, 2, 4, 8), 거기에 3과 3의 제공, 3의 3제공(1, 3, 9, 27)을 더한다. 그 다음 그 숫자들을 차례대로 배열한 뒤, 근접한 수들의 산술평균과 조화평균을 구한다(그렇게 얻어지는 값은 다음과 같다. 1 3/4 2/3 2 8/3 3 4 15/3 6 8 // 1 3/2 2 3 9/2 6 9 27/2 18 27). 그 후로는 그렇게 구해진 숫자들의 사이를 세 개의 9/8로 나눈다. 이 때 간격이 세 개의 9/8로 채워지면 그대로 두지만 그렇게 안 될 경우 두 개의 9/8과 그 나머지(256/243)를 그대로 둔다.⁴⁾

플라톤의 설명에 따라 ‘우주의 영혼’이 그 실체를 구성하는 수학적인 방식을 상세히 설명한 이유는 이렇게 얻어진 숫자들이 정확히 음계를 구성하는 원리와 같기 때문이다. 그래서 여기서 얻어진 숫자의 비례를 가지고 음계를 구성해보면 4옥타브 더하기 6번째 음까지의 음계가 생기게 된다. 이 음계는 음들을 ‘조화롭게’ 배열한, 이른바 피타고리안 음계와 동일하다. 플라톤은 우주를 구성하는 원리가 결국 음악이라는 것을 설명한 셈이 되는 것이다.

이러한 피타고라스와 플라톤 식의 공간론, 즉 원초적인 우주를 구성하는 원리가 음악이라는 생각은 신플라톤주의자들에게 고스란히 전해진다. 예컨대 보에티우스의 생각이 그러하다. 잘 알려진 대로 보에티우스는 대우주인 천체와 소우주인 인간의 신체 및 영혼, 그리고 악기의 음악을 각각 무지카 문다나(musica mundana), 무지카 후마나(musica humana), 무지카 인스트루멘탈리스(musica instrumentalis)라 불렀다. 역시 이 생각에서도 음악은 시간-청각적으로 지각되는 것 뿐 만이 아니라 시각-공간적으로 지각되는 것이기도 했다. 보에티우스는 우주의 기원을 설명하면서 ‘음악’ 혹은 ‘음계’라는 말을 사용한 바 없지만 사실은 천체의 움직임(mundana)이나 인간 신체의 비율(humana)과 같은 것이 모두 음악(musica)이라고 보았으니 그는 세상과 인간을 통해서 음악을

4) 이에 대한 자세한 설명은 다음 글을 참고하시오. 김춘미, “플라톤의 『티마이오스』와 음악,” 『음악논단』 7 (한양대학교 음악연구소, 1993), 43-67.

‘보았다’고 할 수도 있을 것이다. 음악은 공간이었고, 또 공간은 음악이었다. 그 둘은 서로 떨어져 있는 것이 아니었다. 혹은 음악을 공간을 이루는 원리라고 생각하면 오히려 공간은 음악 안에 있는 것이었다고 말할 수 있다. 음악의 섭리 안에서 공간이 만들어진 것이니 말이다.

우주라는 공간과 인간의 신체, 영혼, 그리고 실제적인 음악이 서로 같은 원리로 구성되어 있다면 그것이 서로 영향을 미칠 수 있다고 생각하는 것은 어찌면 지극히 자연스러운 일이다. 예컨대 중세의 성화들은 그러한 점을 잘 보여준다. 질서를 잃은 사울의 영혼(무지카 문다나)을 음악으로 고쳐주는 다윗의 그림 같은 것이 그것이다(<그림 1>). 특히 손에 든 하프(harp)를 조율하는 모습을 그리고 있는 성화들은 하프를 조율함으로써 같은 원리로 구성되어 있을 사울의 마음(heart)을 고칠 수 있다는 근대 이전의 생각을 상징적으로 드러낸다.⁵⁾

<그림 1> 다윗 왕이 하프를 조율하는 모습

(Herdiringer, Schlossbibliothek, Psalter n.s.m., f.6r, 시편 1편의 이니셜 B)



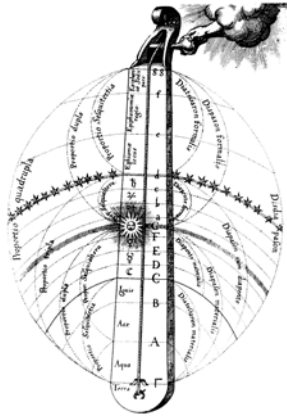
5) 중세 시대의 그림, 특히 다윗과 그의 하프를 그린 그림들을 통해 그 시대의 음악관을 알아보려고 하는 흥미로운 시도를 다음 책에서 찾아볼 수 있다. Martin Van Schaik, *The Harp in the Middle Ages* (New York: Editions Rodopi B.V., 1992).

이러한 생각은 르네상스의 피치노(Marsilio Ficino)의 생각과 활동에서도 잘 나타난다. 그런데 피치노에게서 특별히 눈에 띄는 것은 앞서 언급한 중세의 그림에서도 이러한 생각이 은연중에 드러났던 ‘공명’이라는 개념이었다. 피치노는 천체와 인간 그리고 음악이 모두 같은 원리로 되어 있다면 그것이 아무리 공간적으로 떨어져 있다 하더라도 ‘공명’하여 영향을 미칠 수 있을 것이라고 생각했다. 그러므로 특별한 선법과 음으로 된 음악을 연주한다면 그것이 천체와 인간의 마음에도 영향을 미칠 수 있게 된다는 것이다. 피치노가 음악 이론가이자 음악가이면서 동시에 점성술가이면서 의학 관련 저술가일 수 있었던 것이 이런 점에서 이해가 된다. 우리의 관심에 비추어 보면 실제 음향을 갖는 음악이나 천체나 인간의 영혼이 모두 공명을 일으킬 수 있는 한 공간 안에 놓여있다는 것이고 그 공간 안에서 그 세 가지는 따로 구별되는 것이 아니어서 영향을 주고받으며, 이성적이고 과학적인 사고로 설명되지 않는 마법과 같은 힘을 발휘한다는 것이다. 톰린슨(Gary Tomlinson)이 주목했던 대로 영어로 음악(music)과 마법(magic)이 비슷한 발음을 가진 것도 이와 무관하지 않은 것으로 보인다.⁶⁾

지금까지 언급한 이론들을 잘 정리하여 보여주는 것이 17세기 초 로버트 플러드(Robert Fludd)의 그림이다(<그림 2>).

6) Gary Tomlinson, *Music in Renaissance Magic* (Berkeley: University of California Press, 1993).

<그림 2> 로버트 플러드의 *Utriusque Cosmi Historia*(1617)에 있는 삽화.



이 그림에서 플러드는 우주의 공간이 모노코드라는 악기로 둘러싸여 있는 것으로 묘사하고 있다. 그림을 보면 해와 달, 그리고 여러 행성들, 수성, 금성, 화성, 목성, 토성이 모노코드의 각 음에 해당되도록 그려져 있다. 이 그림이 즉각적으로 보여주는 바는 우선 우주가 음악과 분리되지 않는다는 것, 혹은 우주의 원리가 음악의 원리와 같다는 것이다. 그러나 조금 더 찬찬히 살펴보고 나면 결국 피치노가 말했던 ‘공명’의 원리, 즉 음악이 같은 원리로 되어 있는 천체에 영향을 미칠 수 있다는 것을 표현했다는 사실도 알 수 있다. 결국 음악과 천체는 그것이 서로 공명할 수 있는 한 공간 안에 자리 잡고 있으므로 음악 조율이 결국 천체를 조율하는 것임을 알려주고 있는 것이다. 그리하여 음악은 그것이 둘러싸고 있는(그것에 의해 둘러싸여 있는 것이 아니라) 공간에 마법과 같은 힘을 발휘할 수 있음을 은근히 웅변하고 있다. 결국 고대 그리스에서 시작된 근대 이전의 생각은 플러드의 그림에서 잘 나타나는 것처럼 공간은 음악에 둘러싸여 있음을, 즉 음악 안에 공간이 속해 있다는 것으로 요약될 수 있다.

3. 공간 안의 음악: 근대의 음악과 공간

다음으로는 근대의 음악과 공간의 관계를 살펴볼 차례이다. 그러나 부족한 지면에 근대의 의미나 형성 과정을 자세히 설명하는 것은 불가능한 일이다. 이 글에서는 근대의 특징을 잘 나타내는 몇 가지 키워드를 골라 그것과 우리의 관심인 음악과 공간에 관련된 이야기만을 하도록 할 것이다. 여기서 사용할 키워드는 주체, 도구화, 탈마법(신비)화, 분리와 같은 것이다. 그리고 이러한 개념들이 처음으로 정초되고 음악에 적용되며 그 영향을 드러내는 17세기 중, 후반까지로 논의를 제한하고자 한다. 그럼으로써 근대라는 시기의 발생 전, 후에 음악-공간 개념이 얼마나 상이한 것이 되었는지를 밝히고자 한다.

‘주체’라는 개념이 형성되고 정초되는 것은 근대라는 시기를 구별하는 중요한 사건이 된다. 음악에서 보자면 ‘나’ 역시 음악의 일부로, 혹은 음악으로 둘러싸인 공간의 일부로 (그러니까 소우주로) 파악하는 것이 아니라 그 밖으로 빠져나와 그것을 관찰하는 입장으로 서게 되는 일이 주체 개념과 관련이 있다.

실은 이러한 관찰자로서의 ‘주체’라는 생각은 회화에서 나타나기 시작한다. 바로 ‘투시법’(perspective, 원근법)⁷⁾이라고 하는 것이 그것이다. 투시법이 사용된 회화에서는 회화의 공간이 나의 시선 아래에서 독립되어 설정되기 때문이다. 여기에서 공간은 분할되기 시작한다. 내가 바라보고 있는 공간이 있는가 하면 나에게 의해서 관찰되는 공간이 있는 것이다. 내게 관찰되는 공간은 전적으로 나에게 의지에 달려있다. 특히

7) 이진경은 『근대적 시 · 공간의 탄생』이라는 저서에서 perspective의 올바른 번역은 원근법이 아니라 투시법이라고 주장하고 있다. 원근법이라는 단어가 회화에서 르네상스 무렵에 생긴 새로운 조망법의 결과를 반영하는 것이라면 투시법이라는 단어는 그것의 원인을 더 잘 반영하고 있다. 이 글에서는 이 새로운 조망법을 다소간 후자의 입장에서 다루고 있으므로, 이후에는 ‘투시법’이라는 용어를 사용할 것이다. 이진경, 『근대적 시 · 공간의 탄생』 (푸른숲, 1997).

관찰자의 시점이 소실점과 일치하는 바로크 시대의 투시법에서 회화의 공간은 관찰자의 절대적 시선 안에 간혀버린다. 다양한 시선을 한꺼번에 수용하던 열린 공간의 이전 회화들과는 사뭇 다른 양상을 띠게 되는 것이다.

주체가 외부로 빠져나와 공간을 관찰하려는 시도와 비슷한 것이 음악에서도 나타난다. 그것은 바로 총보의 사용이다. 총보는 여러 성부들의 움직임을 한꺼번에 ‘보고’자 하는 의도의 산물이다. 총보를 만드는 사람의 마음은 음악 안에 들어가서 그것을 같이 행하겠다는 것이 아니라 거기에서 한 걸음 물러나서 전체를 조망하겠다고 하는 것이다. 이렇게 음악은 나에게서 분리되어 대상이 되고 나를 감싸는 우주로서의 음악 개념, 공간 개념은 사라지고, 주체인 나에 의해 관찰당하는, 대상으로서의 음악만이 남게 되는 것이다. 각 성부의 악보가 따로 그려져 있는 악보가 내부로의 참여의 의지를 보여주는 것이라면 총보는 외부로의 분리와 관찰을 표상하고 있는 것이다.

예를 들어 다니엘 추아(Daniel Chua)는 오케겜(Johannes Ockeghem)의 근대적 시선을 반영하는 총보가 원래 악보와 어떻게 다른지를 오케겜의 《미사 프롤라티오눔》(Missa Prolationum)을 통해서 잘 보여주고 있다.⁸⁾ 이 곡의 원래 악보(총보가 아닌)와 그것을 총보로 바꾸어 놓은 것을 비교해 보면, 총보에서는 이 음악이 가지고 있는 마술, 즉 각 성부가 기본적으로 같은 음정, 같은 리듬 간격으로 움직인다는 사실이 희미하게 퇴색되어지고 복잡한 성부들 간의 관계만이 어지럽게 드러난다. 원래 악보에 참여하는 것이 아니라 거기에서 빠져나와 합리화된 눈으로 그것을 대상화 시켜 관찰하고자 하는 시도는 즉각적으로 그 음악의 공간을 엉망으로 만들어 버리는 것이다. 다시 말해 오케겜이 만들어 놓은 음악의 질서가 총보를 통해 드러나지 않는다는 것이다. 《미사 프롤

8) Daniel K. L. Chua, *Absolute Music and the Construction of Meaning* (Cambridge: Cambridge University Press), 55-57.

라티오눔》의 세계는 그것에서 분리되어 관찰자의 시점을 갖는 태도, 즉 근대적 시선이 드러낼 수 없는 나름의 의미를 담지하고 있는 것이다.

<그림 3> 오케겔, 《미사 프롤라티오눔》의 원래 악보와 그것을 총보로 옮겨 놓은 것.

The image displays two musical scores for the 'Kyrie' section of Orff's 'Missa Prolatio Numeri'. The top score is the original manuscript, featuring two staves: 'Superius' (Soprano) and 'Contra' (Contralto). The bottom score is a modern edition, showing a full score with vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The lyrics are: 'Ky - ri - e [e - lei - - - son, e - lei - - - son] lei - son, e - lei -] e [e - lei - son] lei - son, Ky - - -]'.

덧붙여 말하자면 <그림 3>의 두 악보, 즉 원래 오케겔의 기보와 총보로 옮겨 놓은 것이 드러내는 또 다른 차이는 이 두 악보가 가지고 있는

시간 개념이다. 각기 다른 시간 개념을 보여주는 가장 간단하고도 확실한 증거는 총보에 나타나는 마디선이다. 근대 이전의 음악에서 나타나는 시간 개념은 음가의 위계 구조 안에서 상위 박 단위와 하위 박 단위 사이의 관계와 비율을 나타내는 것이지만 근대 이후의 총보의 마디선은 시간의 흐름을 정량화하고 객관화하는 도구로 사용된다. 시간의 정량화와 객관화는 근대의 중요한 특성이다. 이는 신과 자연의 방식으로 계측되던 시간이 상인과 도시의 입장의 시간으로 바뀌는 것을 의미한다.⁹⁾ 그리고 이러한 시간의 정량화, 객관화는 역설적이게도 시간을 공간화하는 장치, 즉 시계에 의하여 가장 명확하게 드러난다. 근대 이후의 총보와 그 총보에서 사용되는 마디선은 바로 근대에 나타난 시간의 공간화, 즉 시계의 아이디어가 음악에 적용된 것에 다름 아니다. 마디선은 음악의 경험 속에서 나타나는 주관적인 시간을 표시해 주는 장치가 아니라(그것은 오히려 프레이즈 표시 등과 같은 다른 표현 수단으로 표시된다) 객관적이고 계측 가능한 물리적 시간의 흐름을 표시해 주는 장치인 것이다.

르네상스 말과 바로크 초에 있었던 말과 음악의 관계에 대한 논쟁과 논의도 실은 근대적인 음악관, 공간관으로의 변화를 잘 보여준다. 이 변화는 앞서 근대 이전의 음악-공간관에서 나타났던 ‘공명’이라는 개념이 사라지는 과정을 잘 드러내 준다. 피렌체의 인문학자들은 그리스의 극들을 살펴보는 과정에서 말과 음악의 관계를 연구하게 되었다. 잘 알려져 있다시피 그리스의 극들이 음악을 중요하게 생각했다는 것은 메이(Girolamo Mei)의 생각이었다. 그리고 이러한 생각이 바르디(Giovanni de' Bardi)의 카메라타 구성원들에게 전해졌다. 그리하여 마침내 갈릴레이(Vincenzo Galilei)는 근대 이전의 음악관이 드러내는 아름다운 수의 비율은 물리학자들의 관심일 뿐이라고 주장하며 실제 음

9) 이진경, 『근대적 시 · 공간의 탄생』, 44-78.

악에서 사용되는 음정의 비율은 훨씬 다양하다고 주장하였다.¹⁰⁾ 이러한 사고는 결국 우주론적인 음악관에서 벗어나는 결과를 초래하며 보다 실제적이고 경험적인 음악관을 형성하도록 하였던 것이다. 결국 카메라타의 일원이었던 페리(Jacopo Peri)는 효과적인 의미의 전달과 감정의 공유를 위해서는 가사가 잘 들리는 음악이 필수적이라고 생각하게 되었다. 그리하여 말의 통사론과 어조, 강세를 가능한 한도 내에서 가장 잘 살리는 새로운 음악을 만들어 내게 된 것이다.

말과 음악에 대한 이러한 사고의 전환은 중요한 의미를 가지고 있다. 여기에서 드러나는 음악관은 예컨대 앞서 말한 플러드의 음악관과는 사뭇 다르다. 플러드의 사고에서는 음악이 공간을 포섭하는 것이라고 이미 언급한 바 있다. 그러므로 공간은 음악에 의해서 ‘조율’되는 것이었다. 그런데 피렌체 인문학자들의 사고에서 음악은 말을 효과적으로 전달하기 위한 도구로 전락한 것을 알 수 있다. 고대와 르네상스의 사고 안에서는 음악이 공간과 같은 원칙으로 이루어져 있기 때문에 양자가 직접 ‘공명’하듯 영향을 미치는 것이었다. 대우주는 물론이요, 인간을 의미하는 소우주도 그 구성의 기본 원리가 같은 음악으로부터 직접 영향을 받게 되는 것이었다. 그런데 피렌체의 인문학자들은 이러한 음악의 마술적인 힘을 믿지 않고, 인간의 마음이 움직이는 것은 음악 자체가 아니라 음악에 실려 더 효과적으로 전달되는 ‘가사’ 때문이라고 믿은 것이다. 이렇게 되면 음악은 우주와 관계된 것이 아니라 철저하게 음향적인 구조물로 제한되게 된다. 더 이상 우주와 세계를 바라보는 ‘철학’이 아니라 실용적이고 실제적인 도구가 되는 것이다. 물론 가사와 음악을 구분했던 사고방식이 근대 이전에도 없었던 것은 아니다. 이미 성 아우구스티누스도 『고백록』의 잘 알려진 부분에서 ‘노래’와 ‘노래로 불리는 것’을 구분하고 자신이 마땅히 ‘노래로 불리는 것’에 관심을 기울

10) Claude V. Palisca, *Studies in the History of Italian Music and Music Theory* (Oxford: Oxford University Press, 1994), 36-38.

이고 거기에서 감동을 받아야 하는 것임에도 불구하고 ‘노래’에 관심이 기울어지고 있음을 고백한 바 있다. 그러나 이렇게 음악과 가사를 구분하는 경우에도 그의 근심은 노래의 ‘도구성’에 있는 것이 아니라 오히려 그 마술적이고 마법적인 힘에 있는 것이었다. 말과 비슷한, 가장 말을 닮은 음악을 만들어야 듣는 이들에게 감동을 줄 수 있다고 하는 생각, 공감을 불러일으킬 수 있다는 근대의 사고방식은, 말과 음악을 분리했다는 점에서 근대 이전과 다를 것이 없어 보이나 음악을 철저히 도구적인 것으로 여겼다는 점에서 분명히 구별된다. 이러한 사고방식 안에서 노래의 감동은 공명의 방식이 아니라 설득의 방식으로 획득되는 것이며, 음악과 인간이 공명할 수 있다는 생각 그리고 그 전제가 되는 음악과 인간이 같은 방식으로(즉, 음악-수학적 방식으로) 존재하는 가정, 그리고 더 기본적으로는 같은 공간을 점하고 있다는 사실이 부정되는 것이다.

근대 이후에 음악이 주로 4과(Quadrivium)의 문제가 아니라 3과(Trivium)의 관심이 되는 것이 바로 이러한 맥락이다.¹¹⁾ 음악 이론가들은 이제 음악의 문제를 세상의 이치를 설명하는 원칙으로 이용하는 것이 아니라 어떻게 상대를 잘 설득하느냐와 관련된 도구적인 실재로 사용한다. 그러므로 이때부터 음악 수사학이 발달하게 되는 것도 우연이 아니다. 부어마이스터(Joachim Burmeister)를 필두로 하여 마테존(Johann Mattheson)과 같은 학자들이 음형들을 분류하고 그 음형들에

11) 중세부터 내려오던 4과(quadrivium)에는 산수, 기하학, 음악, 천문학이 포함된다. 이 4과는 모두 수의 원리에 기초하고 있으며 산수가 수의 순수한 형태라면, 기하학은 수가 공간에 펼쳐진 것, 음악은 시간 속에 펼쳐진 것, 천문학은 시-공간 안에 나타난 것으로 여겨졌다. 그러므로 여기서 음악은 귀에 들리는 감각적인 것이라기 보다는 수라는 질서의 원칙을 드러내는 현상으로 여겨졌다. 한편 3과(trivium)는 4과에 비해 훨씬 실용적인 기술들로, 문법, 수사학, 변증법이 여기에 포함되었다. 바로크 시대의 음악이론가들은 음악의 의미 문제에 천착하면서 3과 특히 수사학적인 방법으로 음악을 설명하고자 노력하였다.

수사학적 이름을 부여하는 것, 그리고 그 음형들을 통하여 효과적인 의사소통의 방법을 모색하는 것이 모두 다 이러한 음악의 분리와 도구화의 결과로 생겨난 일인 것이다. 근대의 음악수사학은 흔히 이미 존재하는 작품에 대한 분석, 혹은 그것을 통한 교육의 일환으로 주로 사용되었고, 그러한 의미에서 음악을 외부에서 대상으로 바라보는 총보의 개념과 닮아 있다. 그리고 이러한 외부의 시선 아래에서 음악은 부분들로 해체되고 부분들은 그 특정한 음악의 문맥 안에서 의미 있는 것이 아니라 따로 독립되어 다른 곡에서도 사용될 수 있는 유용한 도구로 여겨지는 것이다.

뿐만 아니라 음악 수사학의 발달이 드러내는 또 다른 중요한 의미는 음악의 역사화이다. 여기에서 말하는 ‘역사화’라는 것은 과거의 사건들을 나열하거나 발견하는 것을 의미하는 것이 아니라 일련의 사건들을 시간의 순서로 배열하고 계열화하는 것을 말한다. 수사학의 중요한 하나의 분과학인 배열법은 이러한 시도를 잘 보여준다. 예컨대 마테존이 자신의 저서에서 마르첼로의 아리아를 ‘머리말-진술-주제 제시-확증-반론’이라는 순서로 음악적 아이디어(혹은 수사학적 용어를 빌리자면 ‘inventio’)를 ‘배열’한 것으로 이해하는 것¹²⁾은 당대의 음악이 순환적인 시간을 드러내는 것이 아니라 직선적인 시간을 표상하고 있음을 드러낸다. 자연의 흐름, 그 자연 속의 삶의 흐름을 인지하는 근대 이전의 시간 개념이 순환적인 반면에 근대의 시간 개념이 투사적, 기획적, 기도(企圖)적임을 생각해 보면 음악이 혹은 음악에 대한 인식이 이렇게 변했다는 것은 의미심장하다.¹³⁾ 순환적인 시간관과 음악관이 반복성을 강

12) Ernest Harris, *Johann Mattheson's Der vollkommene Kapellmeister* (Ann Arbor: UMI, 1999), 472-476.

13) 근대 이전의 시간관과 근대의 시간관을 각각 순환적/직선적으로 구분하는 논의는 근대성에 관한 지금까지의 연구에서 대체로 일치하는 일반적 견해로 볼 수 있다. 음악에서 이러한 구분을 적극적으로 사용하는 좋은 예는 Karol Berger, *Bach's Cycle, Mozart's Arrow* (Berkeley: University of California Press, 2007)이다.

조하며 다분히 고정적인 공간적 함축을 가지고 있다면, 그래서 음악이 만들어 내는 공간의 안정성을 강조한다면 직선적인 시간관, 그리고 그러한 시간관을 가지고 있는 음악은 공간을 배제해 버리고 시간의 흐름(혹은 음악의 흐름)이 만들어 나가는 긴장을 강조하고 있다는 점에서 차이를 보인다. 이러한 의미에서도 근대는 음악과 공간을 분리해 내고 공간은 음악과 공명하는 것이 아니라 음악이 처해지는 장소 혹은 그 음악을 구분하는 배경이 되고 만다. 이러한 의미에서 다시 한 번 근대 이전의 음악과 공간의 관계가 ‘음악 안의 공간’이라면 근대에 나타나는 양자의 관계는 ‘공간 안의 음악’이라고 부를 수 있을 것이다.

춤-음악에서도 이와 같은 모습이 나타난다. 르네상스 시대까지의 춤과 바로크 이후의 춤은 매우 다르다. 르네상스까지의 춤은 보통 음악에 맞추어 둥글게 자리 잡은 사람들이 군무를 추는 것이었다. 춤은 일정한 동작을 반복하는 것이고, 둥글게 이중으로 자리 잡은 사람들이 모두 춤을 추면 끝나는 것이 기본이었다. 다시 말하면 순환적인 것이었다. 그러나 바로크 시대에 들어오면서 새롭게 자리 잡은 춤들은 같은 패턴을 계속 반복하는 것이라기보다는 시간의 흐름을 통해서 내러티브를 만들어 가는 식으로, 즉 직선적이고 역사적인 것으로 바뀌었다. 예컨대 미뉴엣에서는 같은 동작이 계속 반복되지만 두 사람이 춤을 추면서 계속 변하는 동선과 손잡는 동작을 통해서 시간의 흐름을 따라 생기는 내러티브를 강조한다. 사라방드에서는 미리 짜인 안무를 통해서 시간의 흐름을 따라 긴장감의 완급을 조정하면서 나름대로의 의미를 만들어 나간다. 또한 부레를 통해서도 기본적인 동작을 반복하면서도 그 동작의 빈도나 타이밍을 바꾸어 곡의 흐름, 즉 시간의 흐름을 통해 긴장감을 더하거나 감하여 하나의 이야기를 만들어 나갔던 것이다.¹⁴⁾ 결국 근대

14) 자세한 사항은 바로크 춤과 음악에 관한 일련의 다음 논문을 참고할 수 있다. 정경영, “춤과 음악의 간극: 루이 14세 시기의 미뉴엣을 중심으로,” 『서양음악학』 15 (한국서양음악학회, 2007), 99-119, “춤-음악”으로서의 사라방드: 기원, 역사, 양

의 춤 역시 수사학의 원리로 구성되었던 것이고 이러한 원리는 춤음악에게까지 적용되었다. 이러한 적용은 놀랍게도 춤-음악이 음악으로부터 벗어나는 혹은 해방될 수 있는 단초가 되었다.

결국 바로크 후기가 되면 춤은 원래부터 시간과 공간이 함께 했던 예술 장르였음에도 불구하고 서로 분리되어 춤이 없는 춤곡, 음악으로서의 춤곡, 공간과 시간의 상호작용이 아니라 시간의 흐름만으로 의미를 만들어 나가는 춤곡이 생겨나게 된 것이다. 이러한 방식으로 근대적 사고는 공간과 시간을 분리해 낸다.

음악과 춤이 함께 어우러져 만들어진 새로운 근대 음악 장르가 바로 오페라라는 점도 빼놓을 수 없다. 오페라의 첫 이야기가 오르페우스의 이야기였다는 점은 매우 의미 있다. 왜냐하면 오르페우스의 이야기는 마치 근대 이후의 음악과 공간의 관계에 대한 은유 같기 때문이다. 오르페우스가 가진 음악의 힘은 결국 공간을 넘나드는 마술과 같은 힘이였다. 그리고 잘못된 공간의 문제를 고칠 수 있는 조율의 힘이기도 했다. 그 힘으로 오르페우스는 이 땅의 공간을 넘어서 저 세상의 공간으로 들어갈 수 있었고, 거기에서 자기가 잘못되었다고 생각하는 바(사랑하는 부인, 에우리디체가 죽게 된 것)를 고칠 수(즉, 조율할 수) 있었던 것이다. 그 이야기가 그렇게 끝난다면 오르페우스의 이야기는 공간과 음악이 하나로 어우러져 있는 마술적 이야기가 되었을 것이다. 그런데 오르페우스는 자기 부인을 데리고 이 세상으로 돌아오는 중에 결정적인 실수를 범한다. 부인을 데리고 나오는 대신 지하의 신이 조건으로 걸었던 ‘뒤를 돌아보지 말라’는 약속을 어긴 것이다. 여기에서 오르페우스는 마치 세계와 우주에서 빠져나와 분리되어 그것을 조망하고자 하는 근대적 자아처럼 보인다. 그 뒤를 돌아보는 시선 속에서 우주와 ‘나’는 분리되고 철학으로서의 음악, 세계를 조율하는 음악, 공간을 포섭하

식,” 『서양음악학』 18 (한국서양음악학회, 2008), 39-66, “몸의 수사학, 음악의 수사학: 바로크 부레의 경우,” 『음악논단』 23 (한양대학교 음악연구소, 2009), 47-68.

는 음악은 이 이야기 속에서 철저히 어떤 목적을 위한 도구적인 음악이었음이 순식간에 드러난다. 그 순간 오르페우스와 그의 음악은 더 이상 우주와 공명하지 못하며 저 세계와 이 세계라는 공간 사이를 오가지 못하며 더 이상 저 세상, 저 공간에서는 힘을 쓰지 못하는 이 공간의 음악으로 갇혀 버리고 마는 것이다. 그러므로 이 이야기는 의도했던 아니던 간에 근대적 음악-공간관으로 무장된 첫 오페라에 잘 어울리는 이야기가 된 것이다.¹⁵⁾

실제로 바로크 시대의 음악은 더 이상 공간을 포섭하는 세계를 ‘바라보는’ 눈이 아니라 오히려 공간에 의해 갇혀 버리는 대상이 되어버린다. 더 이상 이론가들은 공간을 음악의 원칙으로 이해하는 것이 아니라 음악을 그것이 갇혀있는 공간의 이름으로 분류하기 시작하는 것이다. 바로크 시대의 이론가들의 음악 분류는 이러한 점을 잘 보여준다. 도니(Giovanni Battista Doni)로부터 베른하르트(Christoph Bernhard), 마테존에 이르기까지 이론가들은 음악을 작곡기법과 양식에 의거해 나누는 전통적인 방법을 사용하기도 하였지만 (antiquus/modernus, acappella/concertato, gravis/luxurians) 그 음악이 울리는 공간에 따라 ‘교회’ (da chiesa), ‘실내’ (da camera), ‘극장’ (da teatro) 음악으로 나누는 것이다. 후자의 구분은 이 시대의 음악관이 철저히 기능적이고 도구적인 것이라는 점을 잘 보여준다. 음악은 더 이상 우주의 원칙이나 마술적인 힘을 가진 것이 아니라 이 서랍이나 저 서랍에 분류하여 집어넣어야 하는 ‘도구’가 된 것이며 공간은 음악과의 공명을 그치고 음악이 울리는 단순한 장소로 전락하게 되는 것이다.

15) 오르페우스의 이야기에 대한 이러한 해석, 즉 근대성에 대한 상징으로 읽어내는 것은 비단 필자의 생각만이 아니다. 각각 다른 문맥에서이기는 하지만 다니엘 추아와 캐롤 버거도 역시 이 이야기를 근대성에 대한 은유로 읽어 내고 있다. Daniel Chua, *Absolute Music and the Construction of Meaning*, 29-40, Karol Berger, *Bach's Cycle and Mozart's Arrow*, 19-42.

4. 나가는 말

지금까지의 논의가 보여준 바와 같이 17세기 무렵, 음악과 공간에 대한 개념이 상당히 극적으로 변했다는 것을 알 수 있다. 이러한 변화의 핵심은 이 글에서 다소간 은유적으로 사용한 표현대로 음악 안에 있는 것으로서의 공간이 공간 안에서의 음악으로 변했다는 것이다. 이 말은 다시 표현하자면 음악을 우주론, 즉 이 세상을 구성하는 하나의 ‘원리’로 여기는 생각에서 이 세상을 구성하는 하나의 대상으로 여기는 것으로 음악에 대한 사고가 변했다는 것을 의미한다. 17세기 이후 하나의 ‘대상’이 된 음악은 이제 주체에 의하여 관찰되고 분석된다. 그런가 하면 이러한 관찰과 분석에 의해 음악만의 독특한 재료의 성질과 특성이 서술되기 시작한다. 이렇게 객관화되고 대상화되어 관찰된 음악은 근대 이전에는 분리될 수 없는 것으로 여겨졌던 말이나 몸동작과 구별되어 그 자체만의 성격이 무엇인지 탐구되기 시작하며 이러한 탐구는 결국 음악 자체를 다른 모든 것으로부터 분리해 내어 그것 자체가 무엇인지에 관한 관심으로 변하게 된다. 이러한 과정에서 음악의 공간적 속성, 혹은 음악이 영향을 미치는 공간이라는 개념은 음악이라는 대상의 비본질적인 것으로 거부되는 것이다. 앞의 논의에서 사용했던 용어를 상기하자면 음악은 그것이 울리는 공간 내에서 ‘공명’하는 힘을 잃게 되고, 혹은 그러한 힘은 음악 본연의 성질이 아닌 부차적인 것으로 취급되며 음악에 있어서 공간의 의미는 그저 그것이 울리는 실질적 토대, 물리적 배경이라는 의미로 축소된다. 결국 17세기 중반 이후 음악 관련 논의에서 공간이란 음악을 분류하는 도구이거나 아니면 매우 은유적인 상징이 되어 버리고 만다.

이러한 음악의 대상화, 객관화, 공간을 포함한 여타의 다른 대상에서의 분리와 같은 현상들이 음악적 근대성의 표지들이라면 그리고 이러

한 근대적 사고의 원칙이 이후 400여 년간 서구 세계를 지배해 왔다면 이러한 사고에 전환이 일어나는 사건, 혹 탈근대라고 부를 수 있을 사건의 징후는 예컨대 1977년 머레이 쉐이퍼(R. Murray Schafer)라는 사람의 『사운드스케이프』라는 책 같은 것에서 찾아볼 수 있다.¹⁶⁾ 그의 ‘사운드스케이프’라는 개념은 공간(空間)이 역설적으로 비어있지 않음을 알려준다. 그러므로 주체가 공간을 채워나가는 것이 아니라 오히려 채워져 있는 공간에 주체가 처해있음을 암시하고 있다. 하이데거를 빗대어 표현하자면 “In-der-Musik-Sein”(음악-내-존재)이라고 할 수 있을 만한 것이다.¹⁷⁾ 공간이 음악적으로 비어있지 않음을 역설적으로 드러낸 존 케이지의 《4분 33초》 같은 작품은 바로 이러한 사고의 전환을 잘 보여준다.

그런데 그의 논의를 잘 따라가면 그가 말하는 ‘사운드스케이프’는 그저 인간의 존재론적인 조건으로 거기에 있는 것이 아니라 각각의 특별한 공간의 지표가 되는 것임을 알 수 있다. 공간의 지표로 쉐이퍼가 들고 있는 것은 예를 들면, 바다의 소리, 바람의 소리, 새들과 곤충의 소리, 동물의 소리 같은 것이다. 이런 소리들은 우리가 처해 있는 그 공간이 어떤 공간인지를 즉각적으로 알려준다. 그런데 그는 거기에서 멈추지 않는다. 시계의 소리, 도시의 소리, 기계의 소리, 비행기의 소리, 라디오의 소리로 자신의 ‘사운드스케이프’ 목록을 늘려가는 것을 보면, 그가 말하고 있는 사운드스케이프는 그저 자연적 소리 환경만을 지칭하는 것이 아님이 확실하다. 오히려 그는 사운드스케이프가 자연과 인간 활동을 포함하는 문화의 산물이기도 하다고 주장하는 것이다. 바로 이런 입장에서 쉐이퍼는 사운드스케이프를 표기하여 분석하고 새로운 사운

16) 머레이 쉐이퍼/한명호 · 오양기 옮김, 『사운드스케이프: 세계의 조율』 (그물코, 2008).

17) 하이데거는 인간의 존재를 ‘세계 안에 처해 있음’이라는 의미로 ‘In-der-Welt-Sein’(세계-내-존재)로 표현한 바 있다.

드스케이프를 디자인해야 한다고 주장하고 있다.

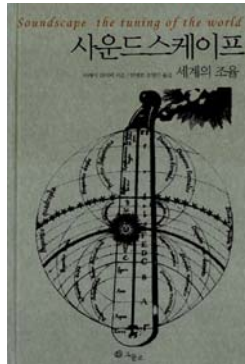
쉐이퍼의 생각에 근거해서 생각해 보면 음악과 공간은 이제 서로 상호 관계를 맺고 있는 것으로 이해하는 것이 옳을 듯하다. 우리는 분명히 어떤 공간의 특정한 사운드스케이프에 처해있지만 그 사운드스케이프는 이번에는 반대로 우리에게 의해서 만들어지는 것이기도 하다는 말이다. 이 이야기를 조금 추상적인 차원으로 일반화해서 다시 말해보자면 공간과 음악은 분리되지 않고 오히려 공간은 음악을 담지하고 있으며, 또한 공간은 음악을 담지하고 있다고 할 수 있다.

이렇게 되면 음악을 연구한다거나 음악을 이해하는 일은 단순히 근대적인 개념에서의 음악 작품을 연구하는 일로 끝나지 않는다. 어떤 특정한 음악은 특정한 사운드스케이프, 즉 그것을 둘러싸고 있는 특정한 공간에서 태어난 것이고 그 안에서 일차적인 의미를 갖는 것이기 때문이다. 혹은 음악 작품만을 음악으로 여기는 사고를 더 넓혀야 하는지도 모른다. 왜냐하면 음악은 공간과 뒤섞여 있고, 오히려 어찌면 그것을 감싸고 있는 것이지 어떤 특정 작품으로 한정될 수 있는 것이 아니기 때문이다. 혹은 어떤 음악과 다른 음악의 만남은 더 이상 양식사로만 서술될 수 없다. 오히려 음악과 음악의 만남은 공간과 공간, 혹은 세계와 세계, 그리고 문화와 문화의 만남으로 이해되어야 할 것이다. 왜냐하면 이미 그 음악에는 공간이 담지되어 있기 때문이다.

이러한 맥락에서 쉐이퍼의 『사운드스케이프』 한글판 표지는 의미심장하다.¹⁸⁾ 거기에는 다시 근대 이전의 ‘음악 안의 공간’을 상징하고 있는 플러드의 그림이 실려 있기 때문이다.

18) 머레이 쉐이퍼/한명호 · 오양기 옮김, 『사운드스케이프』.

<그림 4> 머레이 쉐이퍼, 『사운드스케이프』 한국어판 표지.



그런데 음악-공간과 관련하여 이러한 우리를 더욱 난감하게 하는 문제들이 최근에 생겨나고 있다. 우선은 기술(technology)의 놀라운 발전을 들 수 있다. 음악에 있어 기술의 발전은 기존의 음악 개념, 또는 음악과 관련된 제반 개념, 예컨대, 작곡(가), 청중, 감상, 연주 등에 대한 생각들을 전복시키고 있다. 이러한 문제는 음악과 공간의 관계에 있어서도 예외가 아니다. 예컨대 록음악의 의미를 살펴보는 글에서 페터 비케(Peter Wicke)는 기술 발전에 의해서 하나의 트랙이 아니라 여러 트랙으로 녹음된 음원을 종합해서 만드는 록음악들의 경우 음악이 만들어지는 공간이, 그것이 비록 하나의 음악으로 추후에 종합되더라도, 한 곳이 아니라 여러 곳임을 보여주고 있다.¹⁹⁾

기술의 발전은 여기에서 그치지 않는다. 보다 근본적으로 작곡과 청중, 감상과 관련된 공간의 문제를 제기하는 것은 바로 가상 공간의 출현이다. 앞서 근대를 규정하면서 사용했던 키워드들을 다시 떠올려 보면

19) 페터 비케/남정우 옮김, 『록음악』 (예술, 2010), 30. 이 책에서 비케는 사이먼앤드 가펩클의 예를 들면서 그들의 첫 번째 히트곡인 <권투선수>(The Boxer)가 기본 트랙은 내쉬빌에서 마지막 목소리는 뉴욕의 성마울 교회에서, 현악부와 노래는 뉴욕의 컬럼비아 스튜디오에서 녹음되었다는 것을 알려주고 있다.

이 가상 공간은 분명히 탈근대적인 성격을 가지고 있다. 하지만 그것이 철저하게 기술 문명의 결과물이고 그 공간 자체의 존재 기반이 합리적인 사고와 과학 기술이라는 점에서는 근대의 연장선상에 있는 것 같은 생각도 든다. 그런가 하면 그 공간의 출현이 온통 뒤흔들어 놓은 기존의 관념들과 개념들을 생각해 보면 어찌면 탈근대도 넘어선 새로운 패러다임을 만들어 놓고 있는 것이 아닌가 하는 생각도 든다. 이 글은 이러한 혼란을 정리하여 서술하려는 것이 아니다. 이 새로운 패러다임에서 음악은 어떻게 이야기되는지, 공간은 또 어떻게 정의되는지는 또 다른 기회에 상세히 논의되어야 할 것이다.

참고문헌

- 김춘미. “서양음악 이론사를 위한 원전 연구(3), 플라톤의 『티마이오스』와 음악.” 『음악논단』 7 (한양대학교 음악연구소, 1993), 43-67.
- _____. “플라톤의 티마이오스에 나타난 기본요소들의 공간성과 감각.” 『낭만음악』 27 (낭만음악사, 1995), 37-58.
- 베버, 막스/이건용 옮김. 『음악사회학』. 민음사, 1993.
- 비케, 페터/남정우 옮김. 『록음악』. 예술, 2010.
- 쉐이퍼, 머레이/한명호 · 오양기 옮김. 『사운드스케이프: 세계의 조율』. 그물코, 2008.
- 이마무라 히토시/이수정 옮김. 『근대성의 구조』. 민음사, 1999.
- 이진경. 『근대적 시 · 공간의 탄생』. 푸른숲, 1997.
- 정경영. “춤과 음악의 간극: 루이 14세 시기의 미뉴엣을 중심으로.” 『서양음악학』 15 (한국서양음악학회, 2007), 99-119.
- _____. “춤-음악”으로서의 사라방드: 기원, 역사, 양식.” 『서양음악학』 18 (한국서양음악학회, 2008), 39-66.
- _____. “몸의 수사학, 음악의 수사학: 바로크 부레의 경우.” 『음악논단』 23 (한양대학교 음악연구소, 2009), 47-68.
- 채년, 마이클/정경영 옮김. 『헨델에서 헨드릭스까지』. 경성대학교 출판부, 2008.
- 최유준. “음조성의 문화정치학.” 동아대학교 박사학위 논문. 2005.
- Berger, Karol. *Bach's Cycle, Mozart's Arrow*. Berkeley: University of California Press, 2007.
- Christensen, Thomas Street. *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Chua, Daniel K. L.. *Absolute Music and the Construction of Meaning*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- Harris, Ernest. *Johann Mattheson's Der vollkommene Kapellmeister*. Ann Arbor: UMI, 1999.

- Lobanova, Marina/Cook, Kate(trans.). *Musical Style and Genre: History and Modernity*. Amsterdam: Harwood academic publishers, 2000.
- Mitchell, Kenneth Stephen. "Musical Conceptions in the Hermetic Philosophy of Robert Fludd: Their Nature and Significance in German Baroque Musical Thought." Ph.D. Dissertation, Washington University, 2004.
- Palisca, Claude V.. *Studies in the History of Italian Music and Music Theory*. Oxford: Oxford University Press, 1984.
- _____. *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*. New Haven: Yale University Press, 1986.
- _____. *The Florentine Camerata*. New Haven: Yale University Press, 1989.
- Schaik, Martin Van. *The Harp in the Middle Ages*. New York: Editions Rodopi B.V., 1992.
- Tomlinson, Gary. *Music in Renaissance Magic*. Chicago: University of Chicago Press, 1993.
- Webster, James. "On the Absence of Keyboard Continuo in Haydn's Symphonies." *Early Music*. 18/4 (1990), 599-608.

Abstract

A Historical Sketch of the Relationship between Music and Space

Pre-Modern, and Modern

Chung, Kyoung-Young

This paper is an attempt to reconsider Western music history with the concept of space. In this regard, the Seventeenth century was a watershed. It distinguishes two different phases in music history: ancient and modern. In ancient period, the concept of music was not defined to purely sonic phenomena. It rather was a cosmological principle. In Modern period, as the concept of 'subject' emerged, the music became an instrument for projecting subjectivity. In the Twentieth century, this modern concept of music began to change. The newly coined word, 'soundscape' shows the change. This concept implies the fact that we are already 'in' culturally and geographically defined music even before we project ourselves through the sound.

Keywords: space, modern(ity), music and space, objectification, soundscape

투 고 일	심 사 일	계재 확정일
2010년 4월 30일	2010년 5월 6일~18일	2010년 5월 31일