

## 음악적 공간과 움직임, 은유인가 아닌가?

정 혜 윤

1. 서론
2. 시간적 계슈탈트와 상상적 움직임
3. 물질적 대상으로서의 소리와 지향적 대상으로서의 음
4. 이중지향성
5. 상상적 지각과 개념적 은유
6. 결론

## 개 요

이 글은 우리가 음악에서 공간과 움직임 경험을 하는 것이 은유인지 아닌지를 고찰함으로써 우리의 음악적 경험과 이해의 본성의 중요한 국면들을 조명한다.

버드는 우리가 음악에서 경험하는 움직임이 시간적 계슈탈트로서의 음악에 대한 우리의 지각에 말 그대로 적용된다고 주장하는 반면, 스크루튼은 음악적 움직임이 은유라고 주장한다. 스크루튼의 이론은 물질적 대상으로서의 소리와 지향적 대상으로서의 음 간의 뚜렷한 구별에 그 기초를 두고 있다. 또한 스크루튼에 따르면, 우리의 음악적 경험은 이중지향성을 특징으로 하는 은유에 본질적으로 관여한다. 그러나 소리와 음 간의 구별, 그리고 이중지향성의 경험은 우리의 음악적 경험 안에서 분명하게 드러나지 않는다. 더욱이 음악 공동체 안에서 공간적 용어들이 표준적 의미를 갖고 사용되고 있다는 사실은 음악에서의 공간 경험을 은유로 간주하기를 더욱 어렵게 만든다.

한편, 존슨과 라슨은 음악적 움직임을 물리적 움직임에 대한 우리의 신체화된 경험을 기반으로 하는 개념적 은유로서 정의한다. 이들은 음악에서의 공간 경험을 우리 자신의 실존을 통해 설명함으로써 스크루튼의 부자연스런 이분법으로부터 초래된 오류들을 극복하지만, 은유의 창조적 역량에 대한 우리의 일상적 직관을 정당하게 다루는 데에는 실패한다.

마지막으로 음높이 관계에 대한 다른 문화들의 기술과 이해에 대한 고려는 음악적 공간과 움직임에 관한 논의의 차원을 좀 더 섬세하게 다각화할 필요가 있음을 보여준다.

주제어: 음악적 공간, 시간적 계슈탈트, 이중지향성, 스크루튼, 개념적 은유

## 1. 서론

슈베르트(Franz Schubert, 1797-1828)의 《즉흥곡 D. 899, No. 2》의 첫 부분을 떠올려보자(<예 1> 참조). 오른손이 피아노의  $B^b_5$ 음을 못갓춘 마디에서 낭랑하게 울리며 시작되는 이 곡은 오른손 선율이 첫 번째 갓춘마디에서 으뜸화음인  $E^b$ 화음을 배경으로 제3음인  $G_5$ 음으로 단3도 하행한 후 간단한 장식적 제스처( $G_5-B^b_5-A^b_5-G_5$ )를 거쳐 순차 하행하기 시작하여 첫 두 마디를 지나는 동안 순식간에 아래쪽으로 내리 달려 두 옥타브 아래의  $B^b_3$ 음까지 내려간다. 마치 무언가가 아래쪽에서 잡아당기더라도 하듯 거침없이 아래쪽으로 떨어졌던 선율은  $B^b_3$ 음을 기점으로 다시 방향을 바꾸어 올라가기 시작한다. 슈베르트의 《즉흥곡 D. 899, No. 2》의 시작 부분의 선율에 대한 이러한 간단한 기술이 ‘서구 음악에 익숙한 오늘날’의 청자들 대부분이 이 음악을 경험하는 방식을 대변한다는 데에 반대할 사람은 거의 없을 것이다. 서구 음악 문화권 안의 대부분의 청자들은 이 음악에서 선율이 ‘정말로’ 거침없이 아래로 달려 ‘내려가며’, 다시금 유려하게 뻗어 ‘올라가는’ 것을 듣는다. 이처럼 음악에서 움직임을 경험하는 것은 비단 슈베르트의 《즉흥곡 D. 899, No. 2》에만 국한된 것이 아니다. 우리가 음악에서 움직임을 경험하는 것은 너무나 자연스럽게 흔한 일이어서 우리는 간혹 이러한 경험이 보편적인 것이라고까지 말하고 싶어진다. 한편 움직임에 대한 이러한 경험은 자연스럽게 공간을 전제하게 된다. 우리의 일상적 경험에서 움직임은 통상 공간을 배경으로 발생하기 때문이다. “공간이라는 개념은 음악적 담론 및 음악적 사고에 관한 언어에서 매우 널리 사용되고 깊게 뿌리내렸으며, 만일 우리가 음악에 관해 이야기해야 할 경우에는 공간적인 용어를 사용할 수밖에 없다”<sup>1)</sup>는 국(Marion A. Guck)의 진술에 대

1) Marion Guck, “Two Types of Metaphoric Transfer,” *Music and Meaning*, edited by Jenefer Robinson (Ithaca and London: Cornell University Press, 1997), 202.

부분의 사람들은 공감할 것이다. 그러나 음악에 대한 우리의 경험에서 이처럼 제거 불가능한 것처럼 보이는 공간과 움직임에 대한 경험은 우리의 냉정한 고찰의 대상이 될 때 우리를 곧 당혹감에 빠지게 만든다.

<예 1> 슈베르트 《즉흥곡 D. 899, No. 2》

슈베르트의 《즉흥곡 D. 899, No. 2》 처음 여덟 마디 동안 울리는 음악에 공간, 즉 내가 손을 뺐거나 악보를 놓아둘 수 있는 것과 같은 그런 공간이 정말 존재하는가? 이러한 물음에 혹자는 곧 피아노 건반 위의 공간을 떠올릴지도 모른다. 확실히 슈베르트의 곡의 시작 부분 선율은 피아노 건반 위의  $B^5_5$ 음으로부터  $B^3_3$ 음 사이에 있는 음들로 구성되어 있으며,  $B^5_5$ 음과  $B^3_3$ 음은 피아노 건반 위의 물리적 공간을 일정하게 구획해 줌에 틀림없다. 그렇지만 건반 위의 물리적 공간은 우리가 공간과 움직임을 경험하는 것을 가능하게 해줄 음악을 산출하기 위해 피아니스트의 손이 움직여야 할 물리적 거리를 나타내는 것일 뿐 우리가 음악 ‘안’에서 경험하는 공간을 결코 대변하지 못한다. 그렇다면 우리가

음악을 들으며 경험하는 공간은 도대체 어디에 있는 것인가? 우리는 움직임에 대해서도 유사한 고민을 해볼 수 있다. 슈베르트의 곡의 첫 여덟 마디에서 과연 움직이는 것은 무엇인가? 쉽게 떠올릴 수 있는 대답은 피아니스트의 손이다. 확실히 피아니스트의 손은 건반 위의 물리적 공간 안에서 부지런히 움직인다. 그리고 건반 위를 오가는 피아니스트의 손놀림에 대한 시각적 경험이 음악적 움직임에 대한 우리의 지각을 강화하는 것도 사실이다. 그러나 우리가 음악 ‘안’에서 경험하는 움직임은 건반 위 손의 움직임으로 결코 환원될 수 없다. 이에 어떤 사람은 움직이는 것은 다름 아닌 물리적 소리 그 자체라고 답할지도 모르겠다. 그렇지만  $B_3$ 음이 울린 후  $G_5$ 음이 울리고 이어서 다시  $B_3$ 음이 울릴 때, 그리고 계속해서 이 음악을 구성하는 소리들이 차례차례 울릴 때, 움직인 것으로 추정되는 소리 그 자체란 도대체 무엇을 말하는 것인가? 물리적 공간의 움직임에서는, 내가 방의 한편에서 다른 한편으로 던진 공의 동일성이 유지되듯이, 움직인 것의 동일성이 언제나 확보된다. 그러나  $B_3$ 음,  $G_5$ 음,  $B_3$ 음, 그리고 잇따르는 음들의 울림에서 확보되는 동일성이란 없다. 이것들은 서로 다른 음높이를 가짐으로써 구별되는 상이한 소리들이며, 따라서 이러한 소리의 차원에서 동일성이 확보된 채 움직이는 것이란 없다. 여기에는 각기 다른 소리들의 연쇄가 있을 뿐이다.

이러한 반성은 분석적 전통의 현대미학자들에게 공간과 움직임의 개념이 과연 음악에 말 그대로(literally) 적용되는 것인지, 아니면 오직 은유적으로만 적용되는 것인지에 대한 논쟁을 불러일으켰다. 누군가가 슈베르트의 《즉흥곡 D. 899, No. 2》의 시작 부분에 대해 ‘못갓춘마디로 시작한다’라거나 ‘ $B_3$ 음으로 시작한다’라고 말한다고 가정해 보자. 이러한 진술들이 이 음악에 말 그대로 적용된다는 데에 이의를 제기할 사람은 아무도 없을 것이다. 한편 만약 어떤 사람이 슈베르트의 《즉흥곡 D. 899, No. 2》의 시작 부분을 ‘요정의 날갯짓’이라고 말한다면

‘봄날의 몽상’이라고 말한다면, 사람들은 이것들이 은유적 진술들이라는 데에 모두 동의할 것이다. 그렇다면 선율이 ‘올라가고 내려간다’는 진술은 어떠한가? 이 진술은 ‘못갓춘마디로 시작한다’나 ‘B<sub>5</sub>음으로 시작한다’와 같은 진술들의 범주에 속하는가, 아니면 ‘요정의 날갯짓’이나 ‘봄날의 몽상’과 같은 진술들의 범주에 속하는가? 이 글의 이어지는 부분에서는 이러한 문제에 대한 현대 미학자들의 논쟁이 면밀하게 고찰되고, 상충하는 각각의 주장들이 기초로 하는 근본 전제들이 점검될 것이다. 여기에서 유의해야 할 점은 이 글의 궁극적인 목표가 공간과 움직임의 개념이 음악에 말 그대로 적용되는지, 아니면 은유적으로 적용되는지를 판가름하는 데에 있지 않다는 것이다. 이 문제를 바라보는, 서로 다른 층위의 다양한 관점들에 대한 세심한 고찰과 반성을 통해 이 글이 기대하는 것은 이러한 논의를 통해 우리의 음악적 경험과 음악적 이해의 본성에 한 걸음 더 다가서는 것이다. 음악에서의 공간과 움직임에 대한 지각은 적어도 어떤 부류의 청자들에게는 음악적 경험의 다른 많은 측면들을 가능케 하는 토대적 성격을 지니며, 따라서 음악의 이러한 기초적 절차의 본성에 대한 고찰은 음악적 경험과 이해에 관한 많은 중요한 사안들을 자연스럽게 밝혀 드러내줄 것이다. 실로 음악적 공간과 움직임을 둘러싼 대립되는 입장들에 대한 면밀한 고찰은 그들의 대조적인 판결이 짐작케 하는 것보다 훨씬 더 많은 음악적 통찰들을 그들이 놀랍게도 공유하고 있음을 보여준다. 이어지는 글은 각각의 주장들 간의 표층적 충돌보다는 각각의 주장들 배후 깊숙이 자리한 음악적 통찰들을 밝히는 데에 주력할 것이다.

## 2. 시간적 계슈탈트와 상상적 움직임

서론에서 제시된 국의 견해가 대변하듯이 음악에서의 공간과 움직임에 대한 지각은 ‘서구 음악에 익숙한 오늘날의’ 청자들 대부분의 경험에 편재되어 있는 듯하다. 그런데 이에 대해 다시금 되돌아보게 하는 것이 바로 버드(Malcolm Budd)의 견해이다. 버드는 우리가 음악에서 움직임을 경험하는 것은 사실이지만 이러한 경험에 공간에 대한 지각이 개입되어 있는 것은 아니라고 강력하게 주장한다.<sup>2)</sup> 버드의 견해에 따르면 우선 우리가 음악에서 경험하는 움직임은 결코 움직이는 음들의 문제가 아니다. 왜냐하면 슈베르트의 예를 통해 언급되었듯이 음들은 언제나 음높이 수준에 묶여 있으며 한 음 다음에 다른 음이 울릴 때 우리는 서로 다른 음높이를 가진 두 음을 듣는 것일 뿐이기 때문이다. 또한 버드에 의하면 우리가 소리들의 연쇄 안에서 움직임을 듣는 것은 무언가가 위로 혹은 아래로 움직이는 것에 대한 우리의 상상에 있는 것도 아니다. 버드는 청자가 음악에서 지각하는 움직임이 선율의 시간적 움직임이라고 주장한다. 버드는 음들이 모여 만들어진 선율을 ‘시작과 끝이 있고 재확인 가능한 개별자로서 기능하는 시간적 계슈탈트(temporal Gestalt)’로서 정의하는데, 이 때 선율은 음들이 모여서 만들어지는 것이지만 음들의 합 이상으로 간주된다. 버드는 선율의 움직임은 그것을 구성하는 상이한 음높이를 가진 음들의 연속으로 이루어지고, 이러한 음들 사이의 관계들은 음높이 연속체 상에서 그들이 갖는 자리들의 문제일 뿐, 음높이 연속체 그 자체는 공간적 차원이 아니라고

2) Malcolm Budd, "Musical Movement and Aesthetic Metaphors," *The British Journal of Aesthetics* 43/3 (2003), 209-223. 이 논문에서의 버드의 주장은 스크루튼의 견해 (Roger Scruton, *Art And Imagination* (London: Harper & Row, 1974), *The Aesthetic Understanding: Essays in the Philosophy of Art and Culture* (South Bend, indian: St. Augustine's Press, 1988), *The Aesthetics of Music* (Oxford: Oxford University Press, 1997))를 겨냥하여 개진되었다. 스크루튼의 주장은 곧 상세히 검토될 것이다.

주장한다.<sup>3)</sup>

버드는 공간적인 미적 은유<sup>4)</sup>들이 리듬, 선율, 화음의 지각에 필수적이라는, 앞으로 살펴볼 스크루튼(Roger Scruton)에 의해 대표되는 견해에 강력히 반대한다. 버드는 공간적인 미적 은유들은 이러한 토대적 수준에서의 음악 경험에 관련되지 않으며 선율 지각과 리듬 지각의 지향적(intentional) 대상들<sup>5)</sup>의 특성은 공간에서의 움직임이라는 개념을 사용하지 않은 채로도 상술 가능하다고 주장한다. 이에 버드가 주목하는 것은 음높이 경험의 본성, 좀 더 정확히 말하면, 소리들이 음악의 구성인자, 즉 선율적 혹은 화성적 절차의 요소들로서 들려질 때의 음높이 경험이 아니라 음높이 그 자체에 대한 경험의 본성이다. 버드의 견해에 따르면 서로 다른 음높이를 듣는 경험의 구별되는 특징은 상이한 음높이의 소리들이 하나의 연속체를 따라 질서 있게 배열된 바로서 경험된다는 것이다. 즉 하나의 연속체의 두 방향에서 하나는 다른 하나보다 높거나 낮은 것으로 기술된다는 것이다. 여기에서 중요한 점은 이때 서로 다른 음높이들을 기술하기 위해 통상 사용되는 ‘높은’ 혹은 ‘낮은’과 같은 술어들이 공간적 높이를 필요불가결하게 지칭하는 것이 결코 아니라는 점이다. 버드는 이러한 술어들이 처음에는 서로 다른 음높이 상

3) Budd, “Musical Movement and Aesthetic Metaphors,” 219.

4) 버드에 따르면 대상의 특징을 기술하는 데 사용되는 용어나 어구가 그 대상에 일차적으로 적용되는 것들이 아니며 오직 다른 대상들의 영역에서만 그 일차적 적용을 갖는 것들인 동시에 이러한 용어나 어구의 이차적 적용이 그 일차적 적용에 독립적인 새로운 의미를 형성할 정도로 충분히 확립되지 않은 경우, 어떤 대상의 특성에 대한 기술은 은유적인 것으로 간주된다. 한편 대상의 특성에 대한 은유적 기술들 가운데 특별히 대상의 미적으로 중요한 특징이나 측면을 가리키도록 의도된 기술은 미적 은유로 구별된다. Budd, “Musical Movement and Aesthetic Metaphors,” 219.

5) ‘지향성’은 사물을 표상하는 심적 상태, 혹은 무엇인가에 ‘관한’ 심적 상태를 특별히 구별하여 지칭하기 위한 용어이다. “Intentionality,” *The Oxford Companion to Philosophy*, edited by Ted Honderich (Oxford: Oxford University Press, 1995), 963-964. ‘지향적 대상’은 스크루튼에 의해 중요하게 다루어지는 개념으로 이후의 논의에서 상세하게 설명될 것이다.

의 음들이 갖는 구별되는 특성들에 대한 청자의 경험을 기술하기 위해 은유로서 도입되었다가 시간이 흘러 이제는 소리들의 음높이 특성을 기술하는 용어들로 정착된 것으로 파악한다.

버드의 견해는 음색에 대한 술어들의 고려를 통해 옹호된다. 음색에는 흔히 ‘밝은’, ‘풍부한’, ‘분명한’, ‘건조한’, ‘달콤한’ 등 청각외적 현상을 가리키는 술어들이 적용된다. 그러나 버드에 따르면 음색의 본성과 이러한 본성의 특징을 기술해 주는 청각외적 현상 사이의 관계는 청각외적 현상의 개념이 음색의 개념에 포함되는 관계가 아니다. 다시 말해서, 가령 ‘밝은’이라는 개념 없이도 ‘밝은’으로 기술된 어떤 음색의 본성은 여전히 지각 가능하다는 것이다. 이 음색에 ‘밝은’이라는 술어가 적용될 수 있는 것은 음색 영역의 어떤 측면과 ‘밝은’이라는 술어가 도출된 영역 사이에 구조동형성(isomorphism)이 존재하기 때문이다. 즉 음색의 특징들 간의 관계와 그 술어가 일차적으로 적용되는 영역 안에서 기표되는 현상들 간의 관계들이 서로 유사하기 때문이다. 그러나 버드에 따르면 이러한 구조동형성을 듣는 것은 음색의 특성을 듣는 데 본질적이지 않다.<sup>6)</sup> 우리는 ‘밝은’의 일차적 개념을 통해 비로소 음색의 어떤 특성을 지각하게 되는 것이 아니라 우리가 이미 지각한 음색의 어떤 특성을 가리키기 위해 ‘밝은’이라는 술어를 사용할 뿐이기 때문이다. 버드는 이와 마찬가지로 비록 서로 다른 음높이의 음들은 높거나 낮은 것으로 기술되지만 “소리들은 ‘음높이’라고 하는 하나의 특성을 가지며 이것은 공간적 개념 하에 놓이지 않은 채로도 들릴 수 있고 인식될 수 있고 분별될 수 있다”<sup>7)</sup>고 주장한다.

이러한 버드의 주장으로부터 도출되는 결론은 음악적 움직임에 대한 우리의 경험이 결코 은유가 아니라는 것이다. 왜냐하면 이것은 공간 같은 음악 외적 영역으로부터 개념을 빌려옴 없이 시간적 계슈탈트로서

6) Budd, “Musical Movement and Aesthetic Metaphors,” 214.

7) Budd, “Musical Movement and Aesthetic Metaphors,” 215.

의 선율에 대한 지각에 말 그대로 적용되기 때문이다. 버드는 움직임은 결코 공간적 소재에서의 변화에만 제한되지 않으며, 비공간적 연속체에서의 변화에도 얼마든지 사용될 수 있다고 강하게 주장한다. 그러나 스크루튼은 버드가 말하는 ‘단순한 시간적 움직임’이라는 것이 도대체 무엇인지 묻는다. 그는 “만약 이것이 은유가 아니라면 나는 그것이 무엇인지 도무지 모르겠다”<sup>8)</sup>고 일축한다. 아마도 이때 스크루튼이 염두에 둔 움직임이란 우리가 일상생활에서 흔히 경험하는 물리적 공간 속의 움직임인 듯하다. 움직임이란 그 의미의 일차적 적용에서 공간적이며 따라서 공간적이지 않은 대상에 적용된 바로서의 움직임이란 은유일 수밖에 없다는 것이다. 버드도 익히 잘 알고 있듯이 음악적 움직임은 물리적 공간 속의 움직임과 결코 같지 않다. 그렇기 때문에 버드는 음악적 움직임을 일상적인 공간적 움직임과는 구별되는, ‘말 그대로의 시간적 움직임’으로 정의하고 있으며, 다름 아닌 바로 동일한 이유 때문에 스크루튼은 음악적 움직임을 ‘은유적인 음악적 공간 속의 상상적 움직임’으로 규정하는 것이다!

여기에서 잠시 슈베르트의 《즉흥곡 D. 899, No. 2》의 첫 부분을 다시 한 번 떠올려보자. 오른손 선율은 여전히 공간을 가로지르며 유려하게 아래로 달려 내려오는 것 같다. 그렇다면 우리는 스크루튼의 손을 들어줘야 하는 것일까? 이제 이어지는 3장과 4장에서는 스크루튼의 논의를 면밀하게 검토해보고자 한다. 이러한 과정에서 그가 음악적 공간과 움직임에 적용된다고 주장하는 은유가 과연 무엇인지가 밝혀질 것이다.

8) Roger Scruton, “Musical Movement: A Reply to Budd,” *The British Journal of Aesthetics* 44/2 (2004), 187.

### 3. 물질적 대상으로서의 소리와 지향적 대상으로서의 음

음악에서의 공간과 움직임에 대한 스크루튼의 논의는 여러 개의 대립항들을 주축으로 이루어져 있다. 소리(sound)에 대한 음향적 경험 대(對) 음(tone)에 대한 음악적 경험, 소리들의 연쇄 대 청자가 그 안에서 듣는 음들의 움직임, 과학적 설명 대 지향적 이해 등이 바로 그 예들이다.<sup>9)</sup> 그리고 이러한 대립항들은 소리와 음에 대한 스크루튼의 근본적인, 중요한 구별에 그 토대를 두고 있다. 스크루튼에 따르면 우리가 음악을 들을 때에는 다음과 같은 세 가지 일들이 일어난다. 첫째는 공기의 진동이고, 둘째는 이 진동에 의한 소리의 지각이며, 셋째는 “내가 소리를 음악으로서 들을 때 내가 소리 안에서 듣는 것”<sup>10)</sup>이다. ‘공기의 진동’은 순전히 물리적인 현상임이 분명하며 논란의 여지가 없다. 문제는 나머지 둘에 대한 스크루튼의 설명이다.

지각되는 소리는 스크루튼에 의해 “순수한 소리 사건으로서 들려지는 ‘2차적 대상’”<sup>11)</sup>으로 규정된다. 지각되는 소리가 ‘순수한’ 사건이라는 것은 오직 소리만이 소리 세계의 구성 인자이며, 소리 이외의 다른 참여자는 어떤 것도 소리 세계에 없음을 뜻한다. 또한 지각되는 소리가 ‘2차적 대상’이라는 것은 소리가 오직 청취의 감각만을 위해 존재하며 다른 방식으로는 존재하지 않음을 뜻한다. 여기에서 주목할 점은 소리가 2차적 ‘특질’이 아니라 2차적 ‘대상’으로서 규정되고 있다는 점이다.<sup>12)</sup> 스크루튼에 따르면 소리는 가령 빨간 사물이 빨강을 소유하듯 소

9) Scruton, *The Aesthetics of Music*, 214.

10) Scruton, *The Aesthetics of Music*, 39.

11) Scruton, *The Aesthetics of Music*, 9.

12) 가령 동전의 형태는 눈으로 봐서 알 수도 있고, 손으로 만져서 알 수도 있으므로 시각과 촉각 모두에 의해 경험될 수 있다. 이러한 경우 동전의 형태는 1차적 특질로 분류된다. 철학자들은 시각, 후각, 청각, 촉각 등의 감각양상들 중 오직 하나만의 대상인 특질들을 전통적으로 2차적 특질들로 분류하는데, 2차적 특질들은 1차

리의 원인이 되는 것에 의해 소유될 수 없으므로 특질이 아니다. 예를 들어 피아노는  $F_5$ 음을 다만 소리 낼(emit) 뿐  $F_5$ 음을 소유하지 않으므로,  $F_5$ 음은 피아노의 특질이 될 수 없다. 또한 소리는 가령 빨강이 반드시 빨간 사물과의 마주침을 통해 경험될 수밖에 없는 것과는 달리, 그 원인과 분리되어 경험될 수 있다는 독특한 특성을 갖는다. 예를 들어 우리는 문 밖에서 들려오는 둔탁한 소리를 도대체 무엇이 그런 소리를 내는지 알지 못한 채 얼마든지 지각할 수 있다. 우리는 흔히 어떤 소리를 그 원인을 통해 식별하고 기술하지만(가령, ‘저 소리는 피아노의  $F_5$ 음이다’), 이것은 결코 그 소리의 지각에 본질적이지 않다. 이처럼 소리는 어떤 것의 속성도 아닌 대신, 청자에게 흔히 음높이, 음색 등의 청각적 속성들의 담지자로서, 즉 독립적으로 존재하는 대상들로서 간주된다.<sup>13)</sup> 소리의 원인과 소리 사이의 분리가능성은 스크루튼이 어쿠즈매틱(acousmatic)<sup>14)</sup> 경험이라고 부르는 독특한 경험을 가능케 한다. 어떤 소리를 어쿠즈매틱하게 듣는다는 것은 그 소리가 마치 그 자체로 존재하는 것처럼 그 소리의 원인과 독립적으로 그 소리에 주목하여 듣는

---

적 특질에 비해 우리의 경험에 더 크게 의존한다. 빨강의 경우가 이에 해당하는데, 빨강은 보통의 관찰자들에게 붉게 보인다는 것 이상의 문제일 테지만, 보통의 조건들 하에서 보통의 관찰자들에게 그것이 어떻게 보이는지가 그것이 빨강인지 아닌지에 대한 결정적 검사가 된다. Scruton, *The Aesthetics of Music*, 1.

- 13) 물론 우리는 소리에 대한 분명한 동일성 조건을 갖고 있지 않으며, 따라서 소리는 일반적인 물리적 대상과 동일하게 취급될 수 없다. Scruton, *The Aesthetics of Music*, 7.
- 14) 이 용어는 피타고라스(Pythagoras)로부터 유래한다. 피타고라스는 장막 뒤에서 제자들을 가르친 것으로 유명한데 이암블리쿠스(Iamblichus)에 따르면 피타고라스학과 사람들은 그래서 ‘아쿠즈마티코이’(akousmatikoi), 즉 ‘기꺼이 듣고자 하는 사람들’로서 알려졌다고 한다. 이 용어는 피에르 셰퍼(Pierre Schaeffer, 1910-1995)에 의해 소리 자체의 특성을 기술하기 위해 음악에 도입되었는데, 셰퍼는 음악을 들으면서 청자는 소리를 그 산출 상황으로부터 자발적으로 분리시키며 소리 그 자체에 주목한다는 주장을 위해 이 용어를 사용하였다. Scruton, *The Aesthetics of Music*, 2.

것을 말한다. 이는 소리를 물질적 세계와 분리하여 듣는 것이며 이것은 본격적인 음악적 경험(스크루튼에 따르면 지각된 소리의 경험과 구별되는)을 가능케 하는 근본적인 토대를 제공한다. 그렇다면 소리의 지각은 그 물질적 기초와 완전히 분리된, 순수하게 경험적인 현상인가? 스크루튼은 그렇지 않다고 답한다. 스크루튼에 따르면 2차적 대상으로서의 소리는 ‘물질적(material) 대상’이다. 이것은 무지개와 마찬가지로 설명된다. 무지개는 어떤 자리를 점유하고 있지 않고 또 우리가 그것이 보이는 곳에 다가가면 곧 사라져 버린다는 점에서 물리적(physical) 대상이 아니다. 하지만 그렇다고 무지개가 심적(mental) 대상인 것도 아닌데, 왜냐하면 무지개는 “그것에 대한 나의 경험으로 환원될 수 없기 때문이다.”<sup>15)</sup> 무지개는 어떤 공간에서 가시적이며 분명히 존재한다. 이러한 점에서 무지개, 냄새, 소리 등은 라이프니츠(Gottfried Leibniz, 1646-1716)가 말하는 “잘 정초된 현상”(well-founded phenomenon)<sup>16)</sup>이라는 것이 스크루튼의 생각이다. 여기에서 중요한 점은 무지개나 소리는 그것을 지향하는 혹은 그것에 초점을 맞추는 심적 상태에 의해 정의되는 지향적 대상이 아니라는 점이다. 왜냐하면 무지개나 소리에겐 그것에 관한, 객관적이고 결정 가능한 판단이 있기 때문이다. 스크루튼의

---

15) Scruton, *The Aesthetics of Music*, 4. 그러나 스크루튼의 논의는 그가 소리를 물질적 대상이 아닌 물리적 대상으로서 다루고 있다는 오해를 불러일으키기 쉽다. 실제로 커밍은 스크루튼의 주장에 대한 반론으로 구성된 자신의 논문에서 스크루튼이 의미하는 바로서의 소리를 물리적 대상으로서 언급하는 과오를 지속적으로 범하고 있다. Naomi Cumming, “Metaphor in Roger Scruton’s *Aesthetics of Music*,” *Theory, Analysis and Meaning in Music*, edited by Anthony Pople (New York: University of Cambridge Press, 1994), 3-28. 이후에 논의되겠지만 이러한 혼동은 물질적 대상으로서의 소리와 지향적 대상으로서의 음 간의 스크루튼의 구별이 우리의 경험에서 사실상 이루어지기 어렵기 때문에 초래된 것으로 보인다. 소리와 음에 대한 확실한 구별은 소리를 물리적 대상으로 간주할 때야야 확보될 수 있기 때문에 커밍은 스크루튼이 뜻하는 소리를 물리적 대상으로 취급하고 있는 듯하다.

16) Scruton, *The Aesthetics of Music*, 4.

어법을 따르자면 소리는 소리 파동이 갖는 일차적 특질과는 구별되는 ‘현상적 실재’를 가진다. 스크루튼은 소리 현상을 ‘단순한’ 현상으로부터 구별함으로써 자신의 설명을 강화하는데, 단순한 현상은 특정한 관찰자에게만 단순히 그렇게 보이는 것인 반면, 현상적 실재는 객관적인 성격을 갖는 것으로 설명된다. 예를 들어 빨강은 현상의 문제이지만 빨간 사물은 실제로 빨간색을 띠며, 빨강은 사물이 어떻게 보이냐의 문제이긴 하지만 빨강임과 단지 빨강게 보임 사이에는 분명한 구별이 있다는 것이다. 여기에서 한 가지 유의할 점은 스크루튼의 논의에서 ‘지향적 지각’과 ‘지향적 대상’이 구별된다는 사실이다. 스크루튼에 따르면 “모든 지각은 대상에 대한 방향성과 개념화에 관여한다는 점에서 지향적”이며<sup>17)</sup> 따라서 소리에 대한 지각도 지향적이다. 그러나 소리는 지향적 대상이 아니라 물질적 대상이다. 소리는 지향적 이해가 아닌 과학적 설명의 대상이기 때문이다. 자연에 대한 진정한 기술을 제공하고 자연을 지배하는 법칙들을 제공하는 것을 목표로 하는 과학적 설명과는 달리 지향적 이해는 우리에게 관심 있는 바로서의 세계를 우리에게 의미 있게 만드는 것을 목표로 하는데, 스크루튼에 따르면 이러한 지향적 이해의 대상이 되는 것은 지각된 소리가 아니라 음이다.

지각된 소리와 관련하여 한 가지 더 언급되어야 할 것은 바로 음높이이다. 스크루튼에 따르면 음높이는 빛의 색깔에 필적하는 2차적 특질로서 진동에 의해 산출되며 하나의 연속체를 이룬다. 스크루튼의 지적처럼 우리는 흔히 소리 세계에 공간적 질서가 있으며 이 공간을 통해 소리들이, 마치 물리적 대상들이 물리적 공간을 통해 움직이는 것처럼, 움직일 수 있다고 말하고 싶은 유혹을 느낀다. 그러나 스크루튼에 따르면 소리들은 음높이 스펙트럼 위에 단지 배열될 수 있을 뿐 결코 움직일 수 없다. 서로 다른 음높이를 가진 두 소리가 차례로 울릴 때 우리에게

17) Scruton, *The Aesthetics of Music*, 220.

지각되는 것은 움직임이 아니라 음높이의 변화일 뿐이라는 것이 스크루튼의 설명이다. 그러므로 우리가 ‘높은’ 혹은 ‘낮은’이라는 용어들을 본질적인 방식으로 사용하는 것은 우리의 음악적 경험에 대해서이지 소리에 대한 우리의 지각에 관련해서가 아니다. 스크루튼에 따르면 음높이 연속체에는 정향성(orientation), 움직임, 자리 등 공간의 위상적(topological) 구조가 결여되어 있으며, 음높이 스펙트럼 상의 높음과 낮음은 온도 척도 상의 높고 낮음처럼 하나의 연속체를 이룰지언정 결코 공간적 차원을 이루지는 않는다.<sup>18)</sup> 음높이에 대한 이러한 스크루튼의 설명은 앞서 제시된, 음악에 대한 버드의 설명을 연상시킨다. 그러나 버드는 음악의 차원에서 그러한 설명을 제시하고 있는 반면 스크루튼은 그와 유사한 설명을 소리의 차원에서 제시하고 있다는 점에서 둘의 견해는 큰 차이를 갖는다. 실로 스크루튼은 음악을 ‘특별한 종류의’ 시간적 계슈탈트로 규정함으로써 자신의 설명을 버드의 설명으로부터 분기시킨다.

한편 소리의 차원에서의 음높이에 대한 스크루튼의 이러한 설명은 다음과 같은 그의 언급과 정면으로 충돌하는 것 같다. “우리는 음높이 연속체를 그것이 마치 하나의 차원인 것처럼 듣는다. 음높이를 가진 소리들은 더 높거나 더 낮으며 이러한 인상은 그것들의 진동수에 따라 정확히 변한다.”<sup>19)</sup> 그러나 이러한 문제는 스크루튼의 논의 체계 안에서 스크루튼에게 호의적인 방식으로 해결 가능해 보인다. 스크루튼의 논의에서 음높이는 두 가지 구별되는 조직화의 형식들에 관여하는 것으로 설명되기 때문이다. 그중 하나는 소리들을 산출하는 절차에 따라서 소리들을 질서지우는 진동수의 연속체이며, 다른 하나는 이 연속체 안에서 들려지고 이 연속체에 부과되는 음들의 공간적 배열이다.<sup>20)</sup> 아마

18) Scruton, *The Aesthetics of Music*, 14.

19) Scruton, *The Aesthetics of Music*, 20.

20) Scruton, *The Aesthetics of Music*, 22.

도 스크루튼은 소리에 관여되는 것이 전자(前者)의 형식이며, 음에 관여되는 것이 후자의 형식이라고 생각하고 있는 것 같다. 그리고 소리의 차원에서의 음높이에 대한 스크루튼의 설명과 상충되는 듯한 그의 언급은 후자의 관점에서 이루어진 것으로 해석될 수 있겠다.<sup>21)</sup>

그렇다면 이제 정말로 문제되는 것은 소리에 관여하는 바로서의 음높이와 음에 관여하는 바로서의 음높이가 이러한 이론적 설명의 차원을 떠나 우리의 청취 경험 안에서 실제로 구별되느냐는 것이다. 스크루튼은 다음과 같이 말한다. “소리들은 음악이 움직이듯이 움직이지 않는다. 또한 소리들은 공간적인 방식으로 조직화되지 않고, 올라가거나 떨어지지 않는다. 그럼에도 불구하고 이것이 바로 우리가 소리들을 음악으로서 들을 때 우리가 소리들을 듣는 방식이다.”<sup>22)</sup> 이때의 ‘소리들’이란 물론 물질적 대상으로서의, 지각된 소리들이다. 그러나 음높이 연쇄로서의 소리들에 대한 우리의 지각은 정말로 공간과 움직임에 대한 경험을 항상 결여하고 있는가? 3도 정도의 음정 간격을 내는 뼈꾸기의 울음 소리를 떠올려보자. 우리는 이것을 단순한 음높이 상의 변화로 들을 것인가, 아니면 하행하는 음의 움직임으로 들을 것인가? 우리는 분명 이것을 하행하는 음의 움직임으로 들을 것이다. 이제 다시 슈베르트의 《즉흥곡 D. 899, No. 2》의 첫 부분을 떠올려보자. 오른손 선율의 음높이 연쇄들을 스크루튼이 규정하는 바로서의 일련의 소리들로서 듣는 것이 과연 가능한가? 누군가는 슈베르트 곡의 음높이 연쇄들은 이미 음악의 일부이기 때문에 그럴 수 없다고 대답할지도 모르겠다. 그러나 그 곡을 구성하는 음높이 연쇄들이 그저 소리들의 연쇄로 남지 않고 음악이 될 수 있도록 만들어준 것은 과연 무엇인가? 스크루튼의 이론은 이러한

21) 물론 스크루튼은 여기에서 ‘소리’ 대신 ‘음’이라는 용어를 사용했어야 옳다. 그렇기 때문에 사실상 스크루튼의 이러한 언급은 스크루튼에게 호의적이기 보다는 호의적이지 않은 방식으로 해석될 여지가 훨씬 더 크다.

22) Scruton, *The Aesthetics of Music*, 93.

의문들을 분명 적절하게 해명해주지 못한다.

우리가 음악을 들을 때 일어나는 세 번째, 즉 ‘내가 소리를 음악으로 서 들을 때 내가 소리 안에서 듣는 것’은 음악적 지각의 지향적 대상을 가리킨다. 스크루톤은 이 지향적 대상이 그가 ‘음’으로서 지칭하는 것이라고 말하는데, 실로 이 ‘음’에 대한 이해는 음악적 이해에 대한 스크루톤의 견해 전반을 이해하게 해주는 열쇠로 보인다. 그러나 스크루톤의 논의에서 과연 ‘음’이 무엇인지에 대한 분명한 정의는 제시되고 있지 않으며, 종종 스크루톤은 ‘음’과 ‘음악’을 구별 없이 사용하고 있다. 스크루톤은 음악적 특질들을 그것들이 무언가의 현상(appearance)의 부분인 동시에 단순한 감각적 지각의 대상들이 아니라는 점에서 3차적 특질들이라 부른다. 3차적 특질에 대한 지각은 상상과 같은 아주 독특한 역량들을 요구하며 사고할 줄 아는 우리의 능력에 특별히 의존하는데, 이는 3차적 특질들을 2차적 특질들과 구별해주는 매우 중요한 특징이다.<sup>23)</sup> 스크루톤에 따르면 2차적 특질을 지각하는 능력은 오직 감각적 분별력에만 의존하며 상위의 지력에 의존하지 않을뿐더러 교육을 통해 개선되거나 손상될 수 있는 다른 능력에 의존하지도 않는다. 특히 2차적 특질들은 그것들을 지각하거나 지각하지 않도록 설득할 수 없다는 점에서 그것들을 소유하는 대상들에 내재적이라고 말할 수 있다.<sup>24)</sup> 반면 3차적 특질들은 상상적 지각의 모든 다른 대상들처럼 의지에 종속되며 선택의 대상이 된다. 스크루톤에 따르면 음악적 특질들은 이러한 3차적 특질들의 성격을 띠며, 우리의 음악적 경험은 의지의 지배하에 놓인 상상적 지각과 지향적 이해의 대상으로서 2차적 대상이자 물질적 대상인 소리에 대한 경험과 분명히 구별된다.

이제 다시 음악적 공간과 움직임의 문제로 돌아가 보자. 스크루톤에 따르면 우리는 오직 지향적 대상으로서의 음악적 경험을 통해서만 공

23) Scruton, *The Aesthetic Understanding*, 100.

24) Scruton, *The Aesthetics of Music*, 93.

간과 움직임에 대한 지각을 할 수 있다. 즉, “음들은 어떤 소리도 가질 수 없는 속성들을 갖는다. 예를 들어 음들은 어쿠즈매틱한 공간에서 자리를 점한다. 그들은 다른 음을 끌어당기거나 물리친다. 그들은 서로를 향해 나아가고 서로로부터 떨어져 나오며 음악을 통해 흐르는 신비한 움직임을 갖는다.”<sup>25)</sup> 이처럼 소리를 음악으로 듣는 것은 상상적 공간에서 가상적인 움직임을 듣는 것으로 설명된다. 스크루톤은 “음과 움직임에 대한 지각은 교정되고 비판될 수 있으며” “이것은 의지의 영역 안에 놓여 있다”<sup>26)</sup>고 분명히 말한다. 그러나 음악에서의 공간과 움직임에 대한 우리의 지각은 정말 우리의 선택의 결과인가? 우리가 슈베르트의 《즉흥곡 D. 899, No. 2》의 시작 부분 오른손 선율을 하행하는 움직임으로서 듣는 것은 우리의 의지에 따른 결과인가? 그렇지 않다. 하행하는 움직임에 대한 우리의 지각은 매우 즉각적이며 자발적이다. 한편 이러한 스크루톤의 주장은 자신의 다른 주장과 모순된다. “누군가가 자신의 경우 음악에는 아무런 위로의, 혹은 아래로의 움직임이 없으며, 아무런 비상도, 상승도, 하강도 없고, 한 장소에서 다른 장소로의 뛰어감이나 걸어감도 없다고 말한다고 가정해보자. 우리는 그가 [...] [경험한 것이] ‘음악’이라고 정말로 말할 수 있는가? 확실히, 만약 우리가 그것을 음악으로서 들으려고 한다면 우리는 음악 안에서 움직임을 ‘들어야만’ 한다고 말하고 싶어진다.”<sup>27)</sup> 움직임에 대한 지각이 음악적 경험에 이처럼 본질적일 때, 우리는 움직임에 대한 지각을 도무지 선택할 수 있는 것 같지 않다.<sup>28)</sup> 사실 스크루톤이 청자의 의지와 의식적 선택을 이토록 강조하는 이유는 그가 음악의 해석적, 비평적 차원을 염두에 두고 있기

25) Scruton, *The Aesthetic Understanding*, 161.

26) Scruton, *The Aesthetics of Music*, 229.

27) Scruton, *The Aesthetics of Music*, 52.

28) 커밍 역시 이와 유사한 반론을 제기한 바 있다. Cumming, “Metaphor in Roger Scruton’s *Aesthetics of Music*,” 17.

때문으로 판단된다. 실로 지향적 대상으로서의 음악적 경험에 대한 스크루튼의 모든 예들은 모두가 어느 정도 고차적인 해석적 차원의 수준에 놓여 있다. 스크루튼은 자신의 논의에서 음악적 공간과 움직임에 대한 지각의 차원과 음악의 해석적 차원을 동일한 수준에서 무차별적으로 다루는데, 이 둘은 서로 구별되어야 하며 음악적 공간과 움직임에 대한 스크루튼의 주장의 많은 부분은 사실상 음악의 해석적 차원에만, 그것도 제한적으로 적용된다는 점이 이 글의 이후 논의에서 밝혀질 것이다. 이제 4장에서는 그의 이중지향성 개념을 고찰함으로써 음악이 이중지향성의 대상으로서 갖는 독특한 특성에 대한 스크루튼의 주장과 그의 이중지향성으로서의 은유 개념을 살펴보겠다.

#### 4. 이중지향성

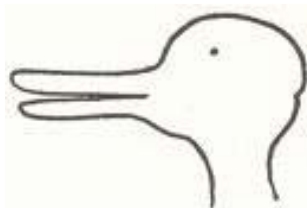
스크루튼에 따르면 우리의 음악적 경험에는 본질적으로 이중지향성(double intentionality)이 관여한다. 미적 경험을 할 때 우리의 감각들은 사물들의 현상들(appearances)에 의해 채워지는데, 우리는 하나의 사물의 현상에 주목하는 동시에 다른 한 사물의 현상에 집중할 수 있으며, 이때 두 번째에 대한 우리의 반응은 첫 번째로 전이된다. 우리는 두 현상 모두에 동시에 공감함으로써 그 둘 사이에 하나의 관계를 만드는데, 이 관계는 우리의 감정들 안에서는 정말로 존재하지만 대상들 그 자체 안에서는 오직 상상적이다. 바로 이러한 경험이 스크루튼이 말하는 이중지향성의 경험이다. 스크루튼은 이중지향성을 ‘국면지각’(aspect perception)을 통해 설명하는데, 국면지각이란 우리가 구름 속에서 사람의 얼굴을 보는 것처럼 하나의 사물 안에서 다른 사물을 보는 것을 말한다. 국면지각의 핵심은 경험의 융합, 상상적 지각과 단언되지 않은 사고

(unasserted thought), 그리고 선택의 자유이다. 우리가 구름 속에서 사람의 얼굴을 볼 때 우리는 구름과 사람의 얼굴 모두에 동시에 주목하며, 이때 ‘실제 구름’과 ‘상상된 얼굴’은 우리의 지각 안에서 융합된다. 스크루튼에 따르면 얼굴에 대한 우리의 상상적 지각에는 단언되지 않은 사고, 즉 참이라는 믿음이 주어지지 않은 사고가 포함되는데, 우리는 바로 이 단언되지 않은 사고 덕분에 믿음들 사이의 충돌을 겪지 않은 채 이중지향성을 경험할 수 있다. 실로 우리는 구름 속에서 사람의 얼굴을 보면서 우리가 보고 있는 것이 실제 사람이라고 믿지 않는다. 비트겐슈타인(Ludwig Wittgenstein)의 유명한 <토끼-오리 그림>(〈예 2〉 참조)을 예로 들면, 우리가 <토끼-오리 그림>안에서 토끼 혹은 오리를 볼 수 있는 것은 우리의 상상력이 우리로 하여금 토끼 혹은 오리가 거기에 정말로 존재한다는 믿음 없이 그것을 볼 수 있게 해주기 때문이다. 이 때 우리는 우리가 보는 것이 2차원 평면 위의 선인지 아니면 토끼 혹은 오리인지 하는, 경쟁하는 두 믿음들 사이에서 고민할 필요가 없다. 그림 안에서 보이는 토끼 혹은 오리는 그림이 놓인 세계에 속하지 않으며, 그렇기 때문에 우리는 그림과 그림 안에서 보이는 토끼 혹은 오리에 대해 이중지향성을 가질 수 있는 것이다.<sup>29)</sup> 스크루튼은 국면지각에서 우리의 상상은 능동적이고 자발적임을 매우 강조한다. 실로 우리는 <토끼-오리 그림>에서 토끼를 볼 것인지 아니면 오리를 볼 것인지를 우리의 의지에 따라 스스로 선택할 수 있다. 국면지각의 이러한 모든 특성들이 스크루

29) ‘단언되지 않은 사고’는 감상자가 속한 세계를 기준으로 내려진 평가이다. 만약 이에 대한 평가가 감상자의 상상의 세계를 기준으로 내려진다면 그 결과는 반대가 될 것이다. 우리의 상상적 경험 세계 안에서 우리는 우리가 정말로 토끼 혹은 오리를 본다고 믿는다. 음악에서도 마찬가지이다. 우리는 가령 바흐(J. S. Bach)의 《평균율 클라비어 곡집 제1권, 푸가 제16번 BWV 861》의 처음 세 마디를 들으며 우리의 상상적 세계 안에서 오른손이 왼손의 주제 선율에 정말로 응답하고 있다고 믿을 것이다. 이때의 믿음은 물론 ‘대상의 존재’에 대한 믿음이 아니라 ‘자신의 지각’에 대한 믿음임이 간과되어서는 안 될 것이다.

튼이 말하는 이중지향성을 정의한다.<sup>30)</sup>

<예 2> 국면지각의 예, <토끼-오리 그림>



그런데 스크루튼은 선율, 리듬, 화음에 대한 지각과 더불어 음악적 공간과 움직임에 대한 우리의 지각도 이중지향성을 띤다고 주장한다. 그렇다면 우리가 슈베르트의 《즉흥곡 D. 899, No. 2》의 시작 부분 오른손 선율이 아래로 움직이는 것을 들을 때 <토끼-오리 그림>에 해당하는 것은 무엇이며, 우리가 그 안에서 보는 토끼 혹은 오리에 해당하는 것은 무엇인가? 아마도 스크루튼은 <토끼-오리 그림>에 해당하는 것은 물질적 대상으로서의 소리이며, 토끼 혹은 오리에 해당하는 것은 음악적 움직임이라고 답할 것이다. 그렇다면 우리는 <토끼-오리 그림>에서 토끼 혹은 오리를 볼 것을 선택하는 것처럼 소리들의 연쇄로부터 음악적 움직임을 듣거나 듣지 않기를 선택할 수 있는가? 그렇지 않은 것 같다. 3장에서 언급한 것처럼 슈베르트의 곡 시작부의 오른손 선율의 하행하는 움직임에 대한 우리의 지각은 매우 즉각적일 뿐 아니라 대단히 자연스러워서 우리는 그 선율을 다른 방식으로는 도무지 들을 수 없는 것 같다. 사실상 스크루튼의 논의에서 청자의 능동적 음악 청취는 매우 강조된다. 스크루튼에 따르면 일반적인 지각과 달리 음악적 지각

30) Scruton, *The Aesthetics of Music*, 86-90. <토끼-오리 그림>의 예는 필자가 스크루튼의 이론에 적용한 것이며, 스크루튼이 자신의 설명에서 <토끼-오리 그림>의 예를 사용하고 있지는 않다.

은 의식적인 주목과 관여, 표층에 대한 관심, 개념들의 전이를 포함하는 매우 능동적인 지각이다. 스크루튼은 “이 모든 능동성의 특징들이 음악적 움직임에 대한 지각에서 나타난다”<sup>31)</sup>고 단언하는데, 그러나 여기에 동의하기란 어려워 보인다. 한편 스크루튼은 곧이어 논의의 수준을 확장하여 “지각의 이 자발적인 특성은 음악에 대한 구조적 비평의 한 토대를 제공”하며 “많은 음악 비평은 소리들의 연쇄에 함축되어 있는 한 없이 애매모호한 지침들로부터 지향적 대상을 의도적으로 구축해내는 것으로 이루어진다”<sup>32)</sup>고 말하는데, 음악 비평에 대한 이러한 언급은 언뜻 <토끼-오리 그림>의 예와 적절한 유비관계를 이루는 것처럼 보인다. 즉 해석에 앞서 주어지는 소리들의 연쇄가 <토끼-오리 그림>이며 이중립적인 원초적 자료에 대한 해석으로서의 비평이 곧 토끼 혹은 오리라는 것이다. 어떤 음악을 듣는 올바른 단 하나의 방식이란 존재하지 않는다는 것이 오늘날 일반적으로 받아들여지고 있는 생각이다. 실로 하나의 작품에 대한, 동등하게 타당한 다수의 음악 분석과 음악 비평의 존재는 이러한 사실을 입증한다. 우리의 논의의 맥락에서 이와 관련된 중요한 사실은 우리는 음악에 대한 우리의 지각 방식을 조정하여 어떤 타당한 음악 분석 혹은 음악 비평이 주장하는 대로 혹은 원하는 대로 그 음악을 새롭게 들을 수 있다는 것이다.<sup>33)</sup> 이는 음악에 대한 우리의 해석이 어느 정도 우리 의지의 능동적인 선택의 결과임을 뜻한다.

그러나 문제는 이렇게 간단하지 않다. 우선 음악의 경우 이중지향성

31) Scruton, *The Aesthetic Understanding*, 101.

32) Scruton, *The Aesthetic Understanding*, 101. 스크루튼의 예들을 살펴볼 때 여기에서 스크루튼은 음악 분석과 해석의 모든 영역을 포괄하는 넓은 의미에서 ‘비평’이라는 용어를 사용하고 있음을 알 수 있다.

33) 이것이 우리가 완전한 자유를 가짐을 뜻한다거나 우리가 음악을 해석하는 모든 방식이 동등하게 옳음을 뜻하는 것은 물론 아니다. 스크루튼은 우리의 지각이 “물질적 대상에 의해 제한됨”을 분명히 언급한다. Scruton, *The Aesthetics of Music*, 90.

의 경험은 그렇게 분명해 보이지 않는다. 가령 그림의 경우 우리는 거의 언제나 우리가 실제 대상이 아닌 그림을 보고 있다는 것을 분명히 의식하면서 그림을 본다. <토끼-오리 그림>에서 토끼 혹은 오리는 오직 이 차원의 평면 위에 그려진 선들 속에서만 보이며, 우리가 그 그림에서 토끼 혹은 오리를 보면서 그 물질적 기초를 의식하지 않기란 매우 어렵다. 그러나 음악의 경우는 그렇지 않다. 우리가 음악을 들을 때, 그림 안에서 형상을 보는 것처럼 소리 ‘안에서’ 음악을 듣는 경험은 일어나지 않는다. 청자는 그저 들려지는 소리를 음악 ‘으로서’ 들을 뿐이다. 물론 청자가 경험하는 음악이 물질적인 기초를 갖는 것은 사실이다. 하지만 음악의 물질적 기초는 그림에 비해 우리의 경험 안에서 잘 드러나지 않는다. 한편 ‘이미 주어진 청각적 정보’에 대한 스크루튼의 언급은 그가 ‘이미 주어진 것’(the given)의 신화에 빠져 있는 것이 아닌가 하는 의혹을 불러일으킨다. 스크루튼에 따르면 음악에 대한 우리의 해석적 지각이 달라질 때에도 우리에게 주어지는 청각적인 정보는 동일한 채로 남아있다. 해석적 지각의 변화는 하나의 경험에서 다른 하나의 경험으로의 변화이며, 이것은 청각적 정보의 어떠한 변화에 의해서 유발되는 것이 아니라 그것이 스크루튼의 생각이다. 스크루튼에 따르면 이것이 관여하는 것은 하나의 단언되지 않은 사고로부터 또 다른 단언되지 않은 사고로의 전이이며, 각각은 그 감각적 윤곽들이 변하지 않은 채 남아 있는 청각적 이미지 안에서 구현된다. 그렇다면 스크루튼은 마치 우리가 가공되지 않은 채 우리에게 이미 주어진 세계를 ‘~로서’ 해석하여 지각한다는 것을 제안하는 듯하다. 그러나 음악에서 청자에게 해석될 것을 기다리며 미리 주어지는 청각적 정보 따위란 없다. 우리의 청각적 경험은 언제나 우리의 해석적 관점을 배경으로 일어나기 때문이다. 우리는 소리들을 언제나 ‘~로서,’ 즉 단어나 선율, 혹은 소음으로서 듣는다. 그러므로 음악적 경험에서 청자가 갖는 능동성은 소위 ‘이미 주어진’ 소리들의 연쇄를 어떻게 해석할 것인지의 수준에서가 아니라 청각

적 경험 속에 편입되는 소리들을 어떠한 해석적 관점을 갖고 지각할 것인지를 수준에서 개입된다. 결국 이중지향성에 대한 스크루튼의 설명은 음악의 해석적 지각 수준에마져도 완전히 적용되지 않음을 알 수 있다. 사실 이중지향성 개념의 음악적 적용의 실패는 스크루튼의 체계의 근본을 이루는 소리와 음 간의 구획이 스크루튼이 생각한 것처럼 그렇게 명확하지 않다는 2장에서의 고찰로부터 이미 예견된 것이다.

한편 스크루튼은 은유를 일종의 국면지각으로서 파악한다. 스크루튼에 따르면 은유는 하나의 용어가 그것에 의미를 주는 맥락으로부터 이 용어가 적용되지 않고 적용될 수 없는 맥락으로 전이될 때 발생한다. 이때 우리는 이 용어의 원래의 용법과 전이된 용법 모두에 동시에 주목하게 되는데, 이는 이중지향성의 경험에 다름 아니라는 것이 스크루튼의 생각이다. 스크루튼에 따르면 국면지각의 핵심적 특성인 경험의 융합, 단언되지 않은 사고, 그리고 상상적 지각이 은유에도 관여된다. 왜냐하면 은유의 취지가 대상을 묘사하는 것이 아니라 대상의 국면을 변화시키는 것이며, 또한 은유의 목적은 화자의 설명을 유발한 경험을 상대방이 공유하게 함으로써 상대방의 경험을 변화시키는 것이기 때문이다. 이러한 스크루튼의 주장은 일견 타당해 보인다. 가령 시인 정현종이 “사람들 사이에 섬이 있다. 그 섬에 가고 싶다”고 노래할 때, 우리는 저 멀리 바다 위에 말없이 드러나 있는 섬의 고독한 자태와 더불어 소통의 단절로 인한 사람과 사람 사이의 간극을 함께 떠올린다. 실로 이 시가 갖는 효과는 우리가 두 대상들, 즉 섬과 사람들 사이의 거리 간의 극복될 수 없는 형이상학적 격차를 인식하는 것에 의존한다. ‘사람들 사이에 섬이 있다’는 것은 실로 말 그대로는 거짓이며, 우리는 바다 한 가운데에 섬이 있는 것처럼 사람들 사이에 정말로 섬이 있다고 믿지 않는다. 그러나 이러한 믿음의 불가능함은 우리로 하여금 사람들 사이의 관계를 섬으로서 상상적으로 바라보는 것을 가능하게 해준다. 이러한 상상적 사고 절차들은 자발적이라는 특성을 가지는데, 만약 우리의

상상적 사고가 자발적이지 않다면, 정현종은 현대 사회의 고립된 인간들 사이의 단절된 관계를 우리가 섬으로서 경험하도록 유도할 수 없었을 것이다.

그러나 일견 타당해 보이는 국면지각과 은유 간의 유비는 은유에는 그것이 적용되는 대상에 좀 더 적합한 은유와 그렇지 못한 은유가 있다는 점을 고려할 때 무너지고 만다. 우리는 국면지각에 대해서도 올바른 지각과 잘못된 지각을 얘기할 수 있다. 누군가가 <토끼-오리 그림>에서 피아노를 보았다고 말한다면 그의 지각은 분명 잘못된 것이다. 그러나 은유에는 이와는 다른 규준적(normative) 의미에서 적합함의 정도에 차이가 있다. 은유가 이중지향성에 관여된다는 주장 역시 의심스럽다. 우리가 섬의 고독한 자태와 더불어 소통이 단절된 사람들 사이의 간극을 떠올릴 때, 우리의 주목은 섬을 통해 조망된 인간관계를 향해 초점이 모아지며, 섬에 대한 우리의 주목과 인간관계에 대한 우리의 주목은 동등한 무게로 유지되지 않는다. 또한 이 경우 우리는 우리가 구름 속에서 얼굴을 보는 것처럼 섬 속에서 인간관계를 보지 않는다. 따라서 은유를 이중지향성의 경험으로 간주하기란 어렵다. 결국 은유가 국면지각이라는 스크루튼의 주장은 타당하지 않아 보인다. 이제 5장에서는 스크루튼의 주장을 이중지향성과 국면지각이라는 의심스런 개념의 개입 없이, 영역들 간의 개념의 전이라는 은유에 대한 전통적인 사고의 견지에서 다시 한 번 점검해 보겠다. 그리고 음악적 공간과 움직임을 스크루튼과는 다른 근거에서 은유라고 주장하는 존슨(Mark Johnson)과 라슨(Steve Larson)의 견해를 스크루튼의 견해와의 비교 속에 살펴보겠다.

## 5. 상상적 지각과 개념적 은유

앞서 2장에서 버드는 우리가 음악에서 경험하는 움직임은 ‘단순한 시간적 움직임’이며 시간적 계슈탈트로서의 선율에 대한 지각에 말 그대로 적용되므로 결코 은유적이지 않다고 주장한 반면, 스크루튼은 음악적 움직임이 ‘은유적인 음악적 공간 속의 상상적 움직임’이라고 주장하였음을 살펴보았다. 실로 은유 개념은 음악적 이해에 대한 스크루튼의 설명의 토대를 이루는 핵심 개념이며, 따라서 스크루튼의 견해를 제대로 파악하기 위해서는 이에 대한 자세한 고찰이 필수적이다.<sup>34)</sup> 은유가 갖는 핵심적 특징은 아마도 영역들 간의 개념의 전이일 것이다.<sup>35)</sup> 그렇다면 영역들 간의 개념의 전이가 음악적 공간과 움직임에 대한 지각에서도 발생하는가? 물질적 대상으로서의 소리와 지향적 대상으로서의 음을 구별하는 스크루튼의 체계 내에서는 그런 것으로 설명된다. 왜냐하면 스크루튼의 체계에서 물질적 대상으로서의 소리 연쇄는 그 자체로 그 안에 어떠한 공간도, 움직임도 가질 수 없기 때문이다. 또한 음악에서 공간과 움직임을 지각하는 것은 물리적 공간에서 움직임을 경험하는 것과 매우 다르다. 물리적 공간에서의 움직임에는 공간적 틀과 이 틀의 점유자, 그리고 이 틀 안에서의 위치의 변화가 필수적이거나 음악에는 이것들이 결여되어 있다. 가령 피아노와 클라리넷 선율이 동일한 음높이의 음을 함께 연주할 때 우리는 각 악기에서 산출되는 두 음이 음악

34) 스크루튼은 그의 *The Aesthetics of Music*의 한 장을 은유 개념에 대한 설명에 할애하고 있는데, 이는 그의 저작들(*Art and Imagination, The Aesthetic Understanding*)이 이후 *The Aesthetics of Music*에서 집약될 논의들을 은유 개념에 대한 상세한 설명 없이 전개해 나간 데 대한 비판에 반응한 결과로 보인다. 그러나 은유에 대한 스크루튼의 부가된 설명은 그가 뜻하는 은유가 도대체 어떤 것인지에 대한 우리의 적극적인 추론을 여전히 요구하는 것으로 보인다.

35) 이러한 생각의 기원은 은유를 한 명칭의 사물을 다른 사물에 적용시키는 것으로 간주한 아리스토텔레스의 『시학』에까지 거슬러 올라간다.

적 공간에서 점유하는 자리가 정확히 어디인지 말하기 힘들다. 그리고 물리적 공간에서 두 점유자는 한 자리를 동시에 차지할 수 없지만, 피아노와 클라리넷에서 동시에 산출된 같은 음높이의 음은 음악적 공간에서 자주 한 자리를 차지하는 것처럼 들린다. 또한 앞서 슈베르트의 예에서 언급했던 것처럼 음악적 공간에서는 한 장소에서 다른 장소로의 움직임의 추론이 요구되지 않으며, 재식별의 행위가 관여되지도 않는다. 따라서 스크루튼이 말하듯이 “음악적 공간과 음악적 움직임은 물리적 세계의 공간과 움직임에 유비적이지조차 않다.”<sup>36)</sup>

그런데 버드와 커밍은 물리적 세계에서의 움직임을 말 그대로의 움직임으로 상정하고 물리적 대상 이외의 것들에 대해 적용된 움직임을 모두 은유로 간주하는 스크루튼의 견해에 강력히 반대한다. 움직임의 의미가 결코 공간적 소재에서의 변화에만 제한되지 않는다는 버드의 견해는 2장에서 이미 소개되었다. 커밍은 물리적 공간을 규정하는 대부분의 특징들을 결여하고 있지만 여전히 합법적으로 사용되는 공간의 의미들이 있다고 주장한다. 수학에서 사용되는 ‘측정 공간’이 그 대표적 예이다. 커밍은 추상적인 측정을 개념화하기 위해서 공간이 사용된다는 단순한 사실이 측정 공간을 은유로 만들지는 않는다고 주장한다. 음악적 공간 역시 마찬가지이다. “소리들이 2차원적 ‘측정 공간’을 말 그대로 형성한다는 것은 [...] 공식화된 ‘음계들’ 안에 음높이들을 배열하는 관례에 의해 입증된다.”<sup>37)</sup> 이러한 음높이 관계들을 지각하는 행위는 어떠한 시각적 경험의 매개도 요구하지 않는 직접적인 청각적 지각이며, 따라서 이때 진정한 의미에서의 개념적 전이는 발생하지 않는다는 것이 커밍의 생각이다.<sup>38)</sup>

36) Scruton, *The Aesthetics of Music*, 50-51.

37) Cumming, “Metaphor in Roger Scruton’s Aesthetics of Music,” 11.

38) 한편 국(Marion Guck)은 서양 음악 문화에 깊이 뿌리내린 공간과 움직임의 개념은 음악적 사고와 담론에서 매우 널리 사용되어 이제 음악에 말 그대로 적용된다고

커밍에 따르면 음악에서 개념의 전이가 발생할 수 있는 것은 오직 음악이론의 구축 단계에서뿐이다. 여기에는 하나의 체계, 즉 음악에 대한 우리의 개념을 조직화하기 위해 다른 체계 전체, 즉 특정한 음악이론이 채택하는 관점을 사용하는 것이 관여되므로 자연스럽게 영역들 간의 개념의 전이가 발생하는데, 예를 들어 쉐커(Heinrich Schenker)이론의 유기체주의나 마이어(Leonard B. Meyer) 이론의 계슈탈트 개념이 이에 해당한다. 쉐커 이론과 마이어 이론은 들려지는 소리들을 각각 유기체, 그리고 계슈탈트로서 조직화하여 지각하도록 결정해 준다.<sup>39)</sup> 그러나 커밍은 일단 음악이론 체계가 구축되어 받아들여지기 시작하면 여기에는 더 이상 은유가 개입되지 않는다고 주장한다. 분석가들은 특정한 음악이론에 입각한 자신의 분석이 음악에 말 그대로 적용된다고 믿으며, 청자들은 특정한 분석을 따라 음악을 감상하면서 음악이 그 분석이 제시하는 대로 말 그대로 경험된다고 믿기 때문이다. 스크루튼은 상상적 지각이 단언되지 않은 사고로 이루어진다고 주장하지만, 커밍은 이처럼 음악분석 안에서 상상적 지각과 믿음은 양립 가능할 뿐만 아니라 음악을 지향적 대상으로서 함께 구축해 나간다고 주장한다.<sup>40)</sup> 이와 관련하여 커밍은 많은 음악이론 용어들의 표준적 사용을 지적한다. 커밍에 따르면 예를 들어 ‘불협화음’이 ‘해결’을 요구하는 것이나 음들이 으뜸화음으로의 ‘해결’을 향해 ‘움직이는’ 것은 음악이론의 영역에서 말 그대로 참이다. 이러한 용어들은 음악이론 공동체에서 표준적인 의미를 지니며, 따라서 여기에 개념의 전이는 개입되지 않는다는

---

하더라도 이러한 개념들의 원천은 은유적이며 이러한 원천들의 흔적은 여전히 확인된다고 주장한다. 그러나 국은 이러한 개념들에 ‘music-literal’이라는 용어를 적용함으로써 이것들을 진정한 음악적 은유들-국은 이것들을 ‘music-figurative’라 부른다-과 구별한다. Guck, “Two Types of Metaphoric Transfer,” 203-211.

39) 이 둘이 언제나 상호배타적인 것은 아니다. 또한 하나의 청취에서 쉐커 이론과 마이어 이론이 부분적으로 채택될 수도 있다.

40) Cumming, “Metaphor in Roger Scruton’s Aesthetics of Music,” 24.

것이 커밍의 생각이다.

사실상 음악에 대한 어떤 개념의 적용이 은유인가 아닌가에 대한 최종적인 판단의 엇갈림은 그 판단이 청자가 속한 실제 세계를 기준으로 이루어지는가 아니면 청취 경험의 상상적 세계를 기준으로 이루어지는가에 종종 기인한다. 음악적 경험이 은유가 결코 아니라는 커밍의 주장은 청자가 실제로 속한 세계가 아닌 음악적 경험의 세계, 즉 월튼(Kendall Walton)의 용어를 빌리자면 청자와 음악 작품이 만나 이루어지는 ‘상상적 세계’(imaginative world)<sup>41)</sup>를 기준으로 내려진 것이라 할 수 있다. 즉 음악을 들으며 경험하는 상상적 지각의 세계 안에서 청자는 가령 불협화음이 말 그대로 해결을 향해 움직이는 것을 들으며, 따라서 불협화음이 말 그대로 해결을 향해 움직인다고 믿는다는 것이다. 사실 음악을 듣는 방식은 청자가 태어나 자란 문화 안에서 자연스럽게 학습되고 체화되어 ‘근본적인’ 방식으로 부정되기는 어려워 보인다. 예를 들어 서구 음악 문화의 관례에 젖어있는 오늘날의 청자가 C장조의 선율선에서 B음의 지속적인 울림을 들으면서 C음으로의 해결을 기대하지 않기로 거의 불가능에 가까워 보인다. 이때 청자는 그 선율을 지각하기 위한 방식으로 마이어의 이론을 의식적으로 선택하는 것이 아니다. C음으로의 해결에 대한 청자의 기대는 너무나 즉각적이고 자연스러워서 많은 경우 청자는 B음이 C음으로 가기를 ‘원한다’고까지 말하고 싶어 한다.

물론 4장에서 언급했듯이 하나의 음악에 대한 다수의 해석들의 존재는 청취 방식의 다양성을 분명히 입증한다. 그러나 이러한 다양성은 청자에게 뿌리깊이 박힌 음악적 관례의 제한 안에서만 가능하다. 우리는 가령 베토벤의 《현악 사중주 제16번, Op. 135》 1악장의 처음 열 마디를 크레이머(Jonathan Kramer)가 제안하는 대로 이후에 전개될 음악적

41) Kendall L. Walton, “Listening with Imagination: Is Music Representational?,” *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 52/1 (1994), 47-61.

내러티브에 대한 개요로서 들도록 유도될 수 있으나, 이 곡의 아홉 번째 마디의 F장조 V<sub>7</sub>화음이 열 번째 마디의 I화음으로 해결되는 것을 듣지 않도록 설득되리란 거의 불가능하다(<예 3>참조).<sup>42)</sup> 그렇기 때문에 청자는 자신의 음악적 경험 안에서 V<sub>7</sub>화음이 I화음으로 해결되는 것이 말 그대로 참이라고 믿기 쉽다. 상행하는 선율과 하행하는 선율에 대한 우리의 지각도 마찬가지이다. 우리의 음악적 경험 안에서 선율선은 정말로 올라가거나 내려가는 것으로 지각되며, 그렇기 때문에 우리는 선율선이 말 그대로 올라가거나 내려간다고 말하고 싶어 한다. 바로 이 점 때문에 커밍은 우리의 음악적 경험이 근본적으로 은유에 의존한다는 스크루튼의 주장에 동의할 수 없었던 것 같다. 반면 스크루튼은 음악적 경험의 생생함보다는 상상적 지각의 능동성을 강조하는 편에 선다. 그리고 ‘상상적 세계’를 구축하여 음악에 생명을 부여하는 청자의 능력을 논의의 핵심에 놓아둔다. 왜냐하면 그는 이러한 청자의 역량이야말로 음악적 이해의 근본적인 토대라고 믿기 때문이다. 따라서 스크루튼은 음악적 이해가 근본적으로 은유에 의존한다고 말할 수밖에 없었던 것으로 보이며, 이때 이러한 판단은 청자가 속한 실제 세계를 중심으로 내려진 것이다.

---

42) Jonathan Kramer, “Multiple and Non-linear Time in Beethoven’s Op. 135,” *Perspectives of New Music* 11 (1973), 122-145.

<예 3> 베토벤 《현악 사중주 제16번, Op. 135》 1악장<sup>43)</sup>



음악적 공간과 움직임을 은유라고 주장하는 또 다른 대표적 학자들로 는 존슨과 라슨이 있다. 그러나 이들은 스크루튼과는 다른 근거에서 이러한 주장을 펼친다. 이들은 음악적 움직임을 물리적 움직임에 대한 우리의 경험에 기초를 둔 ‘개념적 은유’로서 규정하는데, 이들의 견해는 은유가 인간 이해 전체의 핵심에 있다는 인지론에서의 최근의 논의들에 기초를 두고 있다. 이러한 인지론에서의 논의들을 최초로 촉발한 것은 언어학자 레이코프(George Lakoff)와 철학자 존슨(Mark Johnson)의 연구이다.<sup>44)</sup> 이들은 은유가 부정확한 이미지를 창출하는 단순한 언어적 장치가 아니라, 추상적이거나 낮은 한 영역, 즉 목표 영역(target domain)을 구체적이거나 친숙한 또 다른 영역, 즉 원천 영역(source domain)에 의해서 개념화하게 해주는 근본적인 이해의 구조라는 획기적인 주장을 내놓았다. 레이코프와 존슨에 따르면 이처럼 서로 다른 두 영역들 사이의 인지적 매핑(mapping)으로서 정의되는 개념적 은유는

43) Kramer, “Multiple and Non-linear Time in Beethoven’s Op. 135,” 127에서 옮김.

44) 조지 레이코프 · 마크 존슨/노양진 · 나익주 옮김, 『삶으로서의 은유』 (서광사, 1995).

이러한 매핑이 언어를 통해 표현된 바로서 정의되는 ‘언어적 은유’와 구별되는데, 은유의 핵심을 차지하는 것은 바로 개념적 은유이다. 존슨과 라슨은 이러한 견해를 음악적 움직임에 적용하여 다음과 같이 주장한다. “사람들은 음악적 움직임을 은유 없이 개념화할 수 있는 확고한 방법을 갖고 있지 않으며 음악적 움직임과 음악적 공간에 대한 모든 추론은 그러한 은유들의 내적 논리를 계승한다.”<sup>45)</sup> 여기서 말하는 은유란 목표 영역인 음악적 공간과 움직임의 이해를 위해 물리적 공간과 움직임이 원천 영역으로서 작용하는 은유이다. 음악적 움직임은 이러한 은유를 통해서라야 비로소 개념화될 수 있다는 것이다.

이러한 주장은 은유란 “어떤 형식의 단어를 통해 비로소 접근 가능한 경험의 언어적 표현”<sup>46)</sup>이며, 음악이라는 지향적 대상의 구축에 은유가 본질적으로 개입된다는 스크루튼의 주장과 언뜻 유사해 보인다. 그러나 스크루튼은 우리가 실제 세계를 기술하는 데 관심을 가지는 한 우리는 은유 없이 지낼 수 있다는 입장인 반면, 인지론적 관점에서 은유는 우리의 모든 일상적 개념화에 관여되는 것으로 이해된다. 레이코프와 존슨에 따르면 “우리가 생각하고 행동하는 관점이 되는 일상적 개념 체계의 본성은 근본적으로 은유적이다.”<sup>47)</sup> 물론 우리가 일상적 개념 체계의 본성을 늘 의식하면서 생활하는 것은 아니다. 그렇지만 은유는 우리의 일상적 삶에 널리 퍼져 있으며 우리의 사고와 행위를 구조화하고 조직한다는 것이 그들의 생각이다. 개념적 은유의 대표적 예인 “논쟁은 전쟁이다”를 살펴보면, 우리는 논쟁에서 교묘한 ‘전략을 사용하여’ 나의 입장을 ‘방어하며’ 상대방의 약점을 ‘공격하고’ 상대방의 주장을 ‘격

45) Mark L. Johnson and Steve Larson, “‘Something in the Way She Moves’: Metaphors of Musical Motion,” *Metaphor and Symbol* 18/2 (2003), 68.

46) Scruton, *The Aesthetics of Music*, 88. 이때 스크루튼이 주목하는 것은 은유의 언어적 측면이 아니라 개념적 측면으로 보인다.

47) 레이코프 · 마크 존슨/노양진 · 나익주 옮김, 『삶으로서의 은유』, 21.

파한다. 우리는 단지 논쟁에 대한 언어적 기술의 차원에서만 전쟁의 관점을 채택하는 것이 아니라 논쟁을 하면서 실제로 어떤 전략을 채택하여 나의 입장을 방어하고 상대방의 주장을 공격하며 격파한다. 이에 반해 스크루튼은 필요불가결한 은유는 정보의 습득과 관련된 우리의 일상적 지각에는 관여하지 않는다고 주장하며, 필요불가결한 은유를 물질적 세계를 뛰어넘어 우리가 능동적인 상상의 관점에서 경험하는 세계를 기술하는 데 사용되는 은유로 제한한다. 이때 정보의 습득에 대비되는 능동적인 상상적 경험으로서 스크루튼이 염두에 두고 있는 것은 관조를 통해 얻어지는 미적 경험이다.

은유에 대한 스크루튼의 설명과 인지론의 설명이 분기되는 또 다른 지점은 인지론이 강조하는 체험적 기초이다. 스크루튼의 이론은 음악적 경험과 이를 개념화하기 위해 적용되는 다른 개념 사이의 관계에 대해서 아무 것도 규명하지 않는다. 실로 스크루튼은 음악적 경험을 가능케 하는 핵심적 토대로서 청자의 능동적인 상상력을 힘주어 강조하고 있지만, 그것이 정확히 어떠한 조건 하에서 어떠한 방식으로 작용하는지에 대해서는 침묵한다. 우리는 우리의 음악적 경험이 하필이면 왜 공간과 움직임의 개념에 의해 구조화되는지 물을 수 있다. 그러나 스크루튼의 이론에서는 이에 대한 어떠한 해명도 찾을 수 없다. 반면 인지론에서의 최근 연구 성과들은 스크루튼이 언급한 바와 같은 음악적 공간과 물리적 공간, 그리고 음악에서 경험되는 움직임과 물리적 공간을 통한 움직임 사이의 상관관계가 도대체 어떻게 가능하며, 또한 어떤 방식으로 제한되는지에 대한 설명 방식을 제공한다. 인간 이해의 일반적 구조로서 작용하는 개념적 은유의 근본적 토대로서 인지론이 제시하는 것은 영상 도식(image schemata)이다.<sup>48)</sup> 영상 도식은 “우리의 지각적 상호 작용들과 신체적 경험들, 인지작용들의 반복적 구조이거나 그것

48) 마크 존슨/노양진 옮김, 『마음 속의 몸』 (철학과 현실사, 2000).

들 안에서의 반복적인 구조들”<sup>49)</sup>인데, 이러한 반복적인 구조와 패턴들은 세계에 대한 우리의 이해를 위해 “주로 공간 안에서 우리의 신체적 운동과 대상 조작, 지각적 상호작용의 수준에서 우리에게 의미 있는 구조들로서 창발한다.”<sup>50)</sup> 영상 도식은 근본적으로 신체화된 도식으로서 비명제적인 성격을 띠는 반면, 구체적이고 풍부한 심적 영상들을 형성하는 수준보다 더 일반적인 수준에서 우리의 정신적 표상들을 조직화하는 구조들이라는 점에서 구체적인 영상과 동일하지 않다. 또한 영상 도식은 판형(template)과 달리 우리의 경험과 이해를 조직화하는 역동적이면서도 지속적인 활동구조이며, 은유적 투사를 통해 다양한 맥락에서 무제한적인 수의 구체적 사례를 가질 수 있다. 이러한 설명에 따르면 음악적 움직임은 우리 삶 속의 반복적인 신체적 경험을 통해 형성된 움직임의 영상 도식이 은유적 투사를 통해 음악으로 확장된 것이다.

존슨과 라슨에 따르면 음악적 움직임에 관한 주요 은유들은 물리적 움직임에 대한 우리의 세 가지 기본적인 신체적 경험들, 즉 대상들이 움직이는 것을 보는 경험, 우리의 몸을 스스로 움직이는 경험, 그리고 우리의 몸이 외부의 힘에 의해 움직여지는 것을 느끼는 경험에 정초되어 있다. 이 경험들은 모두 비개념적이고 전반성적이지만 우리가 움직임에 대해 형성하는 많은 지식을 가능케 하며, 체계적인 은유적 매핑들을 통해서 우리가 음악적 움직임을 개념화하는 세 가지 주요 방식들을 낳는다. 그 첫 번째는 “움직이는 음악”(“MOVING MUSIC”)<sup>51)</sup> 은유이다. ‘여기 주제 선율이 다시 나온다’라거나 ‘이 부분에서 음악은 점점 더 느리게 간다’는 진술들이 드러내는 은유가 바로 “움직이는 음악” 은유이다. 이 은유에서 음악적 사건은 고정적인 자리를 점하고 있는 청자

49) 존슨/노양진 옮김, 『마음 속의 몸』, 182-183.

50) 존슨/노양진 옮김, 『마음 속의 몸』, 104-105.

51) 대문자 표기는 레이코프와 존슨을 따른 것으로 이들은 개념적 은유를 언어적 은유와 구별하기 위해 대문자 표기를 일관되게 채택하고 있다.

를 지나쳐 움직이는 대상으로서 개념화되며, 여기에는 자연스럽게 “움직이는 시간”(“MOVING TIMES”)<sup>52)</sup> 은유가 관여한다. 두 번째는 “음악적 배경”(“MUSICAL LANDSCAPE”) 은유로 여기에서 음악은 청자가 그를 통해 움직이는 3차원적 배경으로서 개념화된다. 이 은유는 ‘우리는 이제 재현부에 다다랐다’라거나 ‘열 번째 마디에서 클라리넷이 처음 등장한다’와 같은 진술들을 통해 드러나는데, 이 은유에서 음악적 사건들은 음악적 배경 안의 장소들로서 개념화된다. 마지막 은유는 “움직이는 힘으로서의 음악”(“MUSIC AS MOVING FORCE”)이다. 이 은유에서 음악적 힘은 청자가 은유적 움직임의 경로를 따라 하나의 상태에서부터 다른 상태로, 즉 보통 한 정서적 상태에서 다른 정서적 상태로 움직이도록 작용하는 것으로 파악된다.<sup>53)</sup> 이 세 가지 은유에 기초하여 개념화되는 음악적 움직임에 대한 경험은 매우 즉각적이며 강렬할 수밖에 없다. 우리는 태어나는 그 순간부터 물리적 움직임에 대한 기본적인 신체적 경험들을 수없이 반복하여 체험하며, 이러한 신체적 경험의 반복적 패턴은 우리 삶의 일부로 체화된다. 이처럼 삶 속에서 깊이 체화된 움직임이 매핑된 음악적 움직임은 단순히 지적인 차원에서의 이해를 넘어서서 내 경험 속에 살아있는 움직임일 수밖에 없으리라.

한편 존슨과 라슨에 따르면 우리의 음악적 경험의 성격을 결정해주는 것이 단지 신체적 경험만은 아니다. “음악은 우리의 감각-운동 기관, 몸, 뇌, 문화적 가치와 실천들, 음악사적 관례, 이전의 경험들, 많은 다른

52) “움직이는 시간” 은유는 공간적 도식의 요소와 구조들이 시간에 대한 이해에 매핑되어 형성된 은유로 시간이 정지된 관찰자를 향해 나아가 관찰자를 지나치는 대상으로서 개념화되는 은유이다. Johnson and Larson, “‘Something in the Way She Moves’: Metaphors of Musical Motion,” 67. 우리 삶 속에 깊이 뿌리박힌 이 은유는 ‘시간이 빠르게 지나간다’거나 ‘내일이 곧 올 것이다’와 같은 진술에서 쉽게 드러난다.

53) Johnson and Larson, “‘Something in the Way She Moves’: Metaphors of Musical Motion,” 69-76.

사회적 문화적 요인들과 조직화된 소리 간의 교차점에 존재한다”<sup>54)</sup>는 것이 그들의 주장이다. 음악에는 실로 많은 개념적 은유들이 관여되는데, 이것들이 언제나 양립 가능한 것은 아니다. 음악적 움직임에 개입되는 “움직이는 음악” 은유와 “음악적 배경” 은유의 경우를 보아도 그렇다. 양립 가능하지 않은 은유들 중 과연 어떠한 은유를 선택할지는 청자가 음악에 대해 취하는 거리와 관점, 음악의 양식적 관례, 그리고 사회문화적 관습 등 많은 다양한 요소들의 복합적인 작용에 의해서 결정된다. 음악적 경험과 이해에 개입되는 문화적 차이와 다양성에 대한 인정 역시 스크루튼의 견해와 인지론적 견해가 구별되는 지점이다. 지향적 대상으로서의 음악에 대한 스크루튼의 설명에는 사회문화적 요소들과 역사적 맥락에 대한 고려가 전혀 없다.<sup>55)</sup>

존슨과 라슨의 견해는 음악을 지향적 대상으로서 규정하여 우리 삶의 세계에 정초하고자 하는 스크루튼의 기획과 맞닿아 있지만 상상력에 호소하는 스크루튼의 설명에 비해 훨씬 더 실존적이다. 스크루튼에 따르면 우리가 소리들의 연쇄를 음악으로서 듣게 되는 것은 우리의 관조적 청취를 통해서이며 이를 통해 우리는 미적 경험을 얻게 된다.<sup>56)</sup> 그런데 3장에서 빼꾸기 울음소리를 예로 들어 살펴보았듯이 물질적 대상으로서의 소리에 대한 경험과 지향적 대상으로서의 음에 대한 경험 간의 구획은 언제나 명쾌하지 않은 것 같다. 특히 우리가 음악적 움직임을 지각하기 위해 미적 관조라는 특수한 태도를 취해야 한다는 것은 대단히 부자연스럽게 여겨진다. 슈베르트의 《즉흥곡 D. 899, No. 2》의 시

54) Johnson and Larson, “‘Something in the Way She Moves’: Metaphors of Musical Motion,” 78.

55) 음악인류학의 많은 성과들을 무시하는 스크루튼의 다음과 같은 언급은 실로 눈을 의심케 한다. “[조성 체계는] 왜 다른 음악들은 아무런 역사도 갖지 않는지 혹은 오직 서구 전통과의 만남을 통해서만 역사로 진입되는지를 설명해준다.” Scruton, *The Aesthetics of Music*, 234.

56) Scruton, *The Aesthetics of Music*, 220.

작 부분 오른손 선율을 하행하는 움직임으로서 듣기 위해 우리는 결코 일상적인 지각 태도를 억압하고 특수한 지각 태도를 선택하는 것 같지 않다. 그것은 언제나 하행하는 선율로서 지각되며 그것들을 움직임이 아닌 소리들의 연쇄로서 주목하는 것이 우리에게겐 오히려 더 낫설고 어려운 방식이다. 존슨과 라슨의 이론은 음악적 움직임에 대한 청자의 경험을 우리 삶의 근본적인 경험과 이해 방식의 연장선상에서 설명함으로써, 일상적 지각과 미적 지각의 부자연스런 이분법을 요구하는 스크루튼의 이론이 갖는 문제점을 극복하고 있다.

그러나 존슨과 라슨의 이론이 갖는 그 모든 장점에도 불구하고 선율선의 올라감 혹은 내려감이 은유라는 생각을 기꺼이 받아들이기란 여전히 쉽지 않을 수 있는데, 이는 앞서 커밍의 논의에 대한 소개에서 언급되었던 것처럼 이러한 생각이 선율선이 ‘정말로’ 올라가거나 내려간다는 것 같다는 우리의 믿음, 그리고 선율의 상행과 하행이 음악이론 공동체 내에서 표준적 의미를 갖고 사용된다는 사실 모두와 충돌하는 것처럼 보이기 때문이다. 그러나 존슨과 라슨이 주장하는 개념적 은유는 우리의 일상에 깊이 스며들어 의식의 표면 위에 떠오르기가 오히려 힘든 은유이며, 따라서 선율이 정말로 올라가거나 내려간다는 우리의 일상적 직관이나 선율의 ‘상행’과 ‘하행’의 표준적 사용은 존슨과 라슨의 이론과 양립불가능하기는커녕 오히려 잘 조화된다. 그렇다면 음악적 공간과 움직임이 은유라는 것을 받아들이기를 주저하는 누군가에게 진정으로 걸림돌이 되는 것은 은유란 우리가 일상적으로 보지 못했던 것을 비로소 주목하게 해주는 창조적 특성을 지닌다는, 은유에 대한 우리의 직관이 아닐까. 사실상 선율이 ‘올라간다’거나 ‘내려간다’는 기술이 우리에게 환기하는 경험은 우리에게 전혀 신선하지 않다. 반면 슈베르트의 《즉흥곡 D. 899, No. 2》의 시작 부분이 ‘요정의 날갯짓’이나 ‘봄날의 몽상’으로서 기술될 때, 이러한 기술은 오직 ‘요정의 날갯짓’이나 ‘봄날의 몽상’이라는 개념적 틀에 의해서만 주목될 수 있는 음악의

많은 특성들을 우리의 지각적 경험 속에 가져다주며, 이때 우리는 이 음악을 기존의 방식과는 다른 방식으로 감상하게 된다. 존슨과 라슨의 이론에서 선율의 상행과 하행, 그리고 ‘요정의 날갯짓’과 ‘봄날의 몽상’은 서로 구별됨 없이 모두 개념적 은유라는 동일 범주에 의해 설명될 것이나, 우리의 일상적 직관은 양자가 질적인 차이 없이 설명되는 것을 불편하게 느낀다. 선율의 상행과 하행, 그리고 ‘요정의 날갯짓’과 ‘봄날의 몽상’은 분명 서로 다른 층위에서의 설명을 요하는 것 같다.

## 6. 결론

결국 음악적 공간과 움직임은 은유인가 아닌가? 지금까지의 논의는 음악적 공간과 움직임이 은유가 아니라는 쪽에 힘을 실어주는 것 같다. 그러나 다른 문화들에 대한 고려는 이러한 판결을 망설이게 한다. 고대 그리스 이론가들은 음높이의 특성을 기술하기 위해서 ‘높은’과 ‘낮은’ 대신 ‘oxys’(날카로운, 뾰족한)와 ‘barys’(무거운)를 사용했다.<sup>57)</sup> 그리스 음악이론에서 공간적 정향성을 찾아보기란 힘들며 정확히 언제부터 ‘위로’ 혹은 ‘아래로’와 같은 술어들이 음높이와 관련하여 일관되게 사용되기 시작했는지는 알려져 있지 않다. 적어도 10세기경에는 이러한 용법이 확립된 것으로 추정될 뿐이다. 음높이에 대한 독특한 기술을 찾기 위해 꼭 시대를 거슬러 올라갈 필요도 없다. 펠드(Steven Feld)의 연구에 따르면 파푸아 뉴기니의 칼룰리(Kaluli)족은 그들이 폭포의 특성을 기술할 때 사용하는 용어들을 선율의 음정들의 기술에 사용한다. 가령 그들은 반복되는 음으로 하행하는 선율선율 ‘sa-mogan’이라고 하는

57) Andrew Barker(ed.), *Harmonic and Acoustic Theory (Greek Musical Writings Vol. 2)*, Cambridge Readings in the Literature of Music (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), 69.

데, 칼룰리에서 ‘sa’는 폭포를, ‘mogan’은 정지되어 있거나 가볍게 소용돌이치는 물웅덩이를 뜻하며, ‘sa-mogan’은 아래쪽 편평한 물웅덩이로의 폭포수의 흐름을 가리킨다.<sup>58)</sup> 또한 아마존 지대의 수야(Suyá)족 역시 음높이 관계들을 기술하는 어휘들을 따로 갖고 있지 않으며, 그들은 음높이 관계들을 나타내기 위해 ‘높은/낮은’ 대신 ‘짧은/높은’을 사용한다. 이는 목소리의 음높이가 나이와 더불어 점점 더 깊어진다는 수야족의 믿음이 반영된 결과라고 볼 수 있다.<sup>59)</sup> 한편 자바(Java)에서는 음높이들이 ‘작은’과 ‘큰’으로 기술된다.<sup>60)</sup>

앞서 2장에서 제시되었듯이 버드는 서로 다른 음높이들을 기술하기 위해 통상 사용되는 ‘높은’ 혹은 ‘낮은’과 같은 술어들은 음악의 어떤 독특한 속성을 지칭하기 위해 선택된 용어들이며, ‘높은’으로 기술된 음높이의 본성은 ‘높은’이라는 개념이 없이도 여전히 지각 가능하다고 주장한다. 어떤 음높이에 ‘높은’이라는 술어가 적용될 수 있는 것은 음높이 영역의 어떤 측면과 ‘높은’이라는 술어가 도출된 영역 사이에 구조동형성이 존재하기 때문일 뿐이라는 것이 버드의 입장이었다. 우리는 정말로 버드가 말하는 것처럼 우리가 ‘이미 지각한’ 음높이의 어떤 특성을 가리키기 위해 ‘높은’이라는 술어를 그저 사용할 뿐인가? 아니면 우리는 존슨과 라슨, 그리고 스크루튼이 주장하는 것처럼 ‘높은’의 일차적 개념을 통해 비로소 음높이의 어떤 특성을 지각하게 되는 것인가? 한 가지 분명한 점은 우리가 ‘높다’고 기술하는 음을 우리가 ‘짧다’거나 ‘작다’는 기술과 개념 아래에서 지각할 때, 동일한 음을 ‘높다’고 기술할 때에는 포착되지 않던 음의 특성들이 우리의 경험 안에 들어서

58) Steven Feld, “Flow like a Waterfall: The Metaphors of Kaluli Musical Theory,” *Yearbook of Traditional Music* 13 (1981), 30-31.

59) Anthony Seeger, *Why Suyá Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1987), 100-102.

60) Wim van Zanten, “The Tone Material of the Kacapi in Tembang Sunda in West Java,” *Ethnomusicology* 30 (1986), 85.

는 것 같다는 것이다. 이것은 슈베르트의 《즉흥곡 D. 899, No. 2》의 시작 부분에 대한 ‘요정의 날갯짓’ 혹은 ‘봄날의 몽상’과 같은 기술이 이 음악에 대한 새로운 지각을 환기하는 것과 마찬가지로이다.

그렇다면 이제 문제는 결국 은유인가 아닌가의 판정이 어떠한 층위에서 이루어지느냐에 달려있는 것 같다. 앞서 5장에서 선율의 상행과 하행, 그리고 ‘요정의 날갯짓’과 ‘봄날의 몽상’을 서로 구별되는 수준에서 설명하고 싶어 하는 우리의 직관에 대해 언급하였다. 이러한 우리의 직관은 분명 오늘날 우리가 처해있는 음악문화의 배경을 전제로 한다. 그러므로 예를 들어 칼롤리족은 이들을 ‘은유’라는 개념 하에 함께 설명하는 것에 대해 아무런 불편함도 느끼지 않을 것이다. 그러나 논의의 차원이 우리 문화권 내에 한정될 때 이 둘은 구별될 것이 요청되며 음악적 공간과 움직임은 음악에 말 그대로 적용된다고 함이 자연스러운 것 같다.

마지막으로 지금까지 이 글에서 ‘은유’는 음악적 공간과 움직임이라는 주제에 한정하여 논의되었기 때문에 음악에 관련하여 은유가 논의될 수 있는 다른 많은 층위들이 이 글에서 다루어지지 않았음이 주지되어야 할 것이다. 은유는 음악에 대한 기술(記述)적 차원의 문제로부터 음악과 음악이 소유하는 속성들 사이의 관계, 음악이론 체계의 개념적 구조, 그리고 음악적 경험을 구조화하는 문화적 조건들에 이르기까지 음악에 관련된 다양한 문제들에 광범위하게 개입된다. 이러한 문제들은 비록 이 글의 주제를 넘어서지만 우리의 음악적 경험과 이해의 본질이 무엇인지를 이해하는 데 매우 중요한 열쇠를 제공하며, 이에 대해서는 별도의 본격적인 연구들이 요청된다.

### 참고문헌

- 레이코프, 조지 · 마크 존슨/노양진 · 나익주 옮김. 『삶으로서의 은유』. 서광사, 1995.
- 존슨, 마크/노양진 옮김. 『마음 속의 몸』. 철학과 현실사, 2000.
- Barker, Andrew(ed.). *Harmonic and Acoustic Theory (Greek Musical Writings Vol. 2)*, Cambridge Readings in the Literature of Music, Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- Budd, Malcolm. “Musical Movement and Aesthetic Metaphors.” *The British Journal of Aesthetics* 43/3 (2003), 209-223.
- Cumming, Naomi. “Metaphor in Roger Scruton’s Aesthetics of Music.” *Theory, Analysis and Meaning in Music*, edited by Anthony Pople, New York: University of Cambridge Press, 1994, 3-28.
- Feld, Steven. “Flow like a Waterfall: The Metaphors of Kaluli Musical Theory.” *Yearbook of Traditional Music* 13 (1981), 22-47.
- Guck, Marion. “Two Types of Metaphoric Transfer.” *Music and Meaning*, edited by Jenefer Robinson, Ithaca and London: Cornell University Press, 1997, 201-212.
- Honderich, Ted(ed.). *The Oxford Companion to Philosophy*. Oxford: Oxford University Press, 1995.
- Johnson, Mark and Steve L. Larson. “‘Something in the Way She Moves’: Metaphors of Musical Motion.” *Metaphor and Symbol* 18(2) (2003), 63-84.
- Kramer, Jonathan. “Multiple and Non-linear Time in Beethoven’s Op. 135.” *Perspectives of New Music* 11 (1973), 122-145.
- Scruton, Roger. *Art and Imagination*. London: Harper & Row, 1974.
- \_\_\_\_\_. *The Aesthetic Understanding: Essays in the Philosophy of Art and Culture*. South Bend, Indian: St. Augustine’s Press, 1988.
- \_\_\_\_\_. *The Aesthetics of Music*. Oxford: Oxford University Press, 1997.

- \_\_\_\_\_. "Musical Movement: A Reply to Budd." *The British Journal of Aesthetics* 44/2 (2004), 184-187.
- Seeger, Anthony. *Why Suyá Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People*, Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- Walton, Kendall L. "Listening with Imagination: Is Music Representational?" *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 52/1 (1994), 47-61.
- Zanten, Wim van. "The Tone Material of the Kacapi in Tembang Sunda in West Java." *Ethnomusicology* 30 (1986), 84-112.

**Abstract**

**Musical Space and Movement, Metaphor or Not?**

Chung, Hye-yoon

This essay investigates whether our experience of space and movement in music is metaphorical or not, and thereby illuminates some of the crucial aspects of the nature of our musical experience and understanding.

While Budd argues that the movement we experience in music is literally applied to our perception of music as a temporal Gestalt, Scruton argues that musical movement is metaphorical. Scruton's theory is based on the sharp distinction between sound as a material object and tone as an intentional object. According to Scruton, our musical experience essentially involves metaphor which is characterized by the double intentionality. However, both the distinction between sound and tone, and the double intentionality are not evident in our musical experience. Also, the standard usage in musical community of spatial terms makes it difficult to consider our spatial experience in music as metaphor. Johnson and Larson define musical movement as conceptual metaphor which is founded on our embodied experience of physical movement. They avoid the fallacies resulted from Scruton's forced dichotomy by accounting for our spatial experience in music through our own existence, but they fail to reflect our ordinary insight about the creative capacity of metaphor.

The consideration of other cultures' description and understanding of pitch relation invites the more refined differentiation of the dimensions of discussion on metaphor concerning musical space and movement.

Keywords: musical space, temporal Gestalt, double intentionality, Scruton, conceptual metaphor

투 고 일	심 사 일	게재 확정일
2010년 4월 30일	2010년 5월 6일~17일	2010년 5월 31일