

리만을 중심으로 본 초기 음악미학 문헌의 경향*

주 대 창

1. 서론
 2. 문헌의 내용구성
 3. 비평적 관점에서 본 서술 방향
 4. 주요 미학자들의 영향
 5. 당대의 상황에 따른 대응
 6. 결론
- 〈부록 1〉 엥겔 문헌의 내용
〈부록 2〉 발라썬 문헌의 내용

* 이 논문은 2014년도 광주교육대학교 학술연구비 지원에 의한 것입니다.

개 요

본 연구는 리만의 음악미학 문헌에 나타난 서술 경향을 당대의 주요 관련 저서들과 연계하여 비평적 관점에서 살펴보았다. ‘음악미학’이라는 제목을 사용한 대표적 초기 문헌인 리만의 저술은 19세기의 관련 논의들을 종합하고 정리하면서 음악에 대한 형이상학적 이해와 자연과학적 이해를 통합하려는 시도를 보여준다. 이를 통해 리만은 당대의 음악미학적 논의들을 음악이론적 근거 도출이라는 흐름에 합류시키고 있다. 비슷한 시기에 출판된 엥겔 및 발라썬의 음악미학 문헌 역시 기본적으로 그러한 내용을 담고 있으나, 리만의 문헌에서 그것들이 보다 긴밀한 상호 관련성을 지닌 형태로 재구성되어 나타난다. 리만의 이러한 시도는 동시대의 쟁점들을 포괄하고 있는데, 헤겔 미학과 한슬릭의 형식주의를 아우르고 있다. 그럼에도 불구하고 리만의 견해는 여전히 상충되는 미학적 사항들을 해결해야 하는 과제를 안고 있는 것으로 여겨진다.

주제어: 음악미학, 형식주의 미학, 리만, 헤겔, 한슬릭

1. 서론

오늘날 음악미학은 철학의 한 분야로서의 미학에 기인하여 흔히 음악의 아름다움에 대한 이론이라는 맥락에서 이해된다.¹⁾ 이와 더불어 보다 포괄적인 명칭으로 음악철학이라는 표현도 사용되고 있다. 새 그로브 음악백과사전의 제2판에서 보듯이 음악미학은 그 독립적 위치를 갖지 않고 음악철학의 범주 안에서 미학이라는 한 경향으로 다루어지기도 한다.²⁾ 이 경우, 미학이 인식론적 관점의 예술 이해에서 시작되었음을 부각시키면서, 또한 음악 관련 사항만을 분리시켜 음악미학으로 지칭할 필요를 없게 만든다. 그럼에도 불구하고 새 그로브 사전의 이전 판에서 사용되었던 음악미학(aesthetics of music)이라는 항목명이 여전히 거론되고 있으며, 또한 이 명칭이 갖는 현실적 위상을 회피하지 않는다.³⁾ 비록 오늘날 음악미학의 범위를 넓혀 음악철학이라는 틀 안에서 음악의 의미와 가치에 대한 원론적 고찰을 시도한다고 하더라도, 음악미학이라는 명칭의 탄생과 사용은 이 분야의 발달에 중요한 역할을 하였다.

음악미학이라는 용어가 문헌 제목의 형태로 나타난 것은 이 분야가 나름의 독자성을 확보했다는 주요 증거 가운데 하나이다. 실제로 음악미학이라는 제목의 독립적 문헌은 19세기 후반에 이르러서야 그 구체적인 모습을 드러낸다. 이를테면 리만(Hugo Riemann, 1849-1919)의 『음악미학 교본』(*Katechismus Musik-Ästhetik*, 1890)이 초기 모습이다. 그리고 리만의 저술이 나올 시기에 음악미학적 논의를 전개한 다수의 문헌들이 출현하였다. 한슬릭(Eduard Hanslick, 1825-1904)의 『음악적 아

1) Adolf Nowak, "Musikästhetik," *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, vol. 6, Sachteil, hg. von Ludwig Finscher, zweite Ausg. (Kassel: Bärenreiter, 1997), 967.

2) Lydia Geohr et al., "Philosophy of music," *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 19, edited by Stanley Sadie, 2nd ed. (New York: Macmillan, 2001), 601.

3) Geohr, 위의 글, 605.

름다움에 대하여』(*Vom Musikalisch-Schönen*, 1854)는 비록 음악미학이라는 제목을 사용하고 있지 않으나 음악미학의 발달에 큰 영향을 끼친 문헌이다. 같은 해에 크실라프(Carl Csillagh)는 음악의 의미나 가치를 추구하는 철학적 내용은 아니지만 음악 구성의 원리, 특히 음악적 음 체계에 대한 설명을 엮어 『음언어의 세부 문법과 시학을 연결한 음예술의 미학』(*Aesthetik der Tonkunst in Verbindung mit einer ausführlichen Grammatik und Poetik der Musiksprache*, 1854)을 발표하였다.⁴⁾ 이 책은 실제에서 음향학 또는 음악 기초이론에 해당하므로 실제 음악미학적 논의의 발달에 두드러진 역할 한 것으로 보이지는 않는다.

이에 비하여, 리만의 음악미학 저술에서 인용하고 있고, 또 당시까지의 다양한 음악미학적 논의를 포괄하고 있는 엥겔(Gustav Engel, 1823-1895)의 『음예술의 미학』(*Ästhetik der Tonkunst*, 1884)은 눈여겨볼 만하다.⁵⁾ 또한 비슷한 시기에 출간된 발라썬(Richard Wallaschek, 1860-1917)의 『음예술의 미학』(*Ästhetik der Tonkunst*, 1886)도 당시의 연구 흐름을 추적하는 데 의미 있는 시사점을 준다.⁶⁾ 본 연구는 앞에서 언급한 리만의 저술과 이 두 책을 음악미학이라는 용어 사용의 초기 문헌으로 간주하고, 그것들이 다루고 있는 내용의 주요 단면을 내용 관련성의 관점에서 살펴보려고 한다. 다음에서는 엥겔과 발라썬의 문헌에서 다루고 있는 바를 포괄하되, 단어적으로 음악미학이라는 제목이 리만의 저술에 처음 사용되었으므로, 그의 견해를 중심으로 논의를 전개할 것이다. 전반적으로 해당 문헌에서 다루고 있는 내용의 범위가 넓으므로 세부적 사항의 소개를 가급적 피하고, 대신 전체 흐름을 조망하여 당대의 음악미학적 화두를 들춰내는 데 고찰의 목적을 둔다. 즉, 당

4) Carl Csillagh, *Aesthetik der Tonkunst in Verbindung mit einer ausführlichen Grammatik und Poetik der Musiksprache*, I Theil (Pressburg: Schreiber, 1854).

5) Gustav Engel, *Ästhetik der Tonkunst* (Berlin: Wilhelm Hertz, 1884).

6) Richard Wallaschek, *Ästhetik der Tonkunst* (Stuttgart: W. Kohlhammer, 1886).

시의 음악미학적 관심사가 무엇이었는지에 논의의 초점을 두고, 특히 리만이 취하고 있는 미학적 취지를 비평적 관점에서 조명하는 데 집중할 것이다.

2. 문헌의 내용 구성

앵겔의 문헌은 모두 여섯 개의 장으로 구성되어 있다. 제1장 “음예술의 개념”, 제2장 “시문학을 통한 음악의 보충”, 제3장 “음악을 통한 시문학의 보충”, 제4장 “종합 예술 작품과 개별 예술들”, 제5장 “객관적 예술 판단”, 제6장 “정신 삶에서 부분으로서의 음악”으로 이루어져 있다. 앵겔의 문헌은 장의 개수뿐만 아니라 책의 전체 분량에서 리만의 것보다 방대하다. 리만의 『음악미학 교본』이 모두 92쪽인데 비하여, 앵겔의 『음예술의 미학』은 악보 예시 부분을 빼고 411쪽에 달한다. 그만큼 당시의 다양한 음악 관련 이론 및 사상을 동원하여 음악 예술의 특징을 설명하고 있다. 앵겔의 『음예술의 미학』에서 다루고 있는 주요 주제들은 매우 세부적으로 분류되어 있다(<부록 1> 참조).

앵겔의 문헌은 기본적으로 헤겔(Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770-1831)의 미학관에 기초한다. 앵겔의 서술은 헤겔의 관점에서 음예술의 실재를 해석해 보고자 한 시도로서 음악의 정신적 성격을 규명하고 도출하는 데 그 중심이 있다. 각 장들의 상호 관련성 역시 그러한 맥락에서 설정되어 있다. 특히, 전체 논의의 종결 부분인 제6장의 내용은 헤겔 미학의 직접적 소개에 가깝다. 아울러 음악과 시문학의 연계성에 주목하면서 전반적으로 성악 관련 논의가 두드러진 것도 같은 맥락에서 이해해 볼 수 있다.

발라쾅은 표면적으로 특정 미학이론을 바탕에 두지 않으나, 당대의 입장에서 헤겔 미학의 중요성을 그대로 수용하고 있다. 다양한 음악 이

해의 관점을 인물별로 소개할 때 먼저 헤겔학과와 그 외로 나누고, 거기에 다른 인물들을 추가하고 있기 때문이다. 그 말미에는 형식주의 미학이 제시된다. 그래서 형식주의가 당대의 상황에서 음악 관련 미학의 최신 경향으로 여겨지게 한다. 이렇게 인물별로 정리한 전반부가 발라썬 문헌의 “제1부 역사-비평적 부분”이다. 이 책의 후반부는 “제2부 체계적 부분”으로 설정되어 있다. 거기에서는 음악의 아름다움과 그것을 가능하게 하는 음악이론적 사항이 다루어지고 있다. 그리고 그 중심에는 음악적 아름다움의 기본 요소에 대한 고찰이 자리 잡고 있는데, 이미 시사하였듯이 한슬릭의 견해와 맥을 같이한다.

발라썬은 이렇게 전체 논의를 크게 둘로 나누어 “역사-비평적 부분”과 “체계적 부분”으로 설정하고, 앞부분에서 다른 형이상학적 사항들이 음악의 실제에서 어떻게 나타나는지를 점검한다. 서술 방식의 관례에 의하면, 역사적 고찰에서 일반적으로 맨 뒤의 현상이 일종의 결과 또는 종합의 의미를 갖는 것으로 이해된다. 따라서 발라썬은 당대의 기준에서 최신의 관점인 형식주의 미학에 의해 음악의 개별 요소들을 분석하고 상호관련성을 점검하는 방식을 택한 셈이다. 전체 구도를 보면, 전반부의 역사-비평적 고찰의 출발점은 헤겔의 미학이었고, 그것을 음악 내적 사항으로 마감하는 한슬릭의 형식미학이 그 도착점을 형성한다. 그리고 제2부의 초점은 음악의 구성 요소가 형식주의 관점의 음악적 아름다움과 어떻게 만나는가에 있다. 그럼에도 불구하고 여전히 시문학 관련성, 즉 성악음악의 위상을 무시하지 못한다. 음악의 실제적 작용의 설명에서 시문학과 연대가 그 정점을 형성하는 것으로 비춰지기 때문이다. 발라썬의 문헌에 나타난 전체 내용 구조를 보면, 비록 구체적 대안을 제시하지는 못하지만, 헤겔 미학과 한슬릭 미학의 통합에 대한 고민이 엿보인다(<부록 2> 참조).

이에 비하여 리만의 『음악미학 교본』은 선명한 흐름을 보여주는 세 부분으로 이루어져 있다. 이것은 역사적 진행과 체계적 원리를 하나의

통 안에 넣어 본 것과 같다. 첫째 장이 “음악 표현의 기본 요소: 음높이, 음세기, 움직임 종류”이며, 둘째 장은 “형식 구성의 원리: 화성과 리듬”이고, 셋째 장이 “연상 요소: 성격화, 음으로 그리기, 표제음악”이다. 후속판(『음악미학 원론』7)에는 내용 전개의 유기성을 가지적으로 드러내기 위하여, 설정된 장들의 상호 관계를 부제(괄호로 구분)의 형태로 안내하고 있다. 그 전체 구성을 살펴보면 다음의 [표 1]과 같다.

[표 1] 리만 문헌의 내용

I. 음악 표현의 기본 요소 음높이, 음세기, 움직임 종류 (의지로서의 음악)	II. 형식 구성의 원리 화성과 리듬 (표상으로서의 음악)	III. 연상 요소 성격화, 음으로 그리기, 표제음악 (표상이 된 의지로서의 음악)
§1. 음악 태생의 법칙 §2. 음악의 목적 §3. 음악의 작용과 수단 §4. 생동하는 음향 §5. 자연음악 §6. 선율, 화성, 연주표현 §7. 선율의 원리 §8. 레가토와 스타카토 §9. 음들과 음색 §10. 음높이-질 §11. 다이내믹의 원리 §12. 음색 §13. 청취 음악의 주관화 §14. 목소리 음역의 표준적 의미 §15. 주관화의 경계 송고와 미친 §16. 정리	§17. 형성의 환회(유희 욕구) §18. 음악의 자연미 §19. 시간 구분(박자) §20. 음높이 구분(음계) §21. 화성 §22. 기초적 요소와 형식구성 원리의 결합 §23. 수동적 그리고 능동적 청취 §24. 근접한 것들의 대칭 §25. 음악형식론의 바탕 §26. 리듬 §27. 제대로 된 음악과 그렇지 않은 음악 §28. 폴리포니 §29. 음악의 제3차원 §30. 리듬의 본성 §31. 템포 §32. 정리	§33. 객관화된 음악 §34. 음색의 연상 §35. 다이내믹의 연상적 작용 §36. 전달 욕구, 유희 욕구, 모방 욕구 §37. 주관화와 객관화 §38. 성격화를 위한 연상의 사용 §39. 성악음악 에두아르트 그렐 §40. 가사 음악화와 선율 §41. 가사 의미의 음악적 해석 §42. 정리

7) Hugo Riemann, *Katechismus der Musik-Ästhetik (Wie hören wir Musik?)* (Leipzig: Mar Hesse, 1890); *Wie hören wir Musik? Grundlinien der Musik-Ästhetik* (Leipzig: Mar Hesse, 1903).

이상을 종합해 보면 당시의 문헌에 나타난 음악미학은 크게 두 가지 방향에서 논의되어 왔음을 알 수 있다. 하나는 음악의 형이상학적 이해이며, 다른 하나는 음악의 자연과학적, 즉 이론체계에 의한 이해이다. 음악이론이 곧 자연과학의 범주 안에 드는 것은 아니나, 그러한 원리의 단초가 자연과학적 바탕에서 나오기 때문에 결국 자연과학적 시각에서 형이상학적 의미를 해석해 내는 것으로 보인다. 실제로 엥겔이 규명해 내려는 예술의 실체는 그 구성 요소로부터 형성된 것이며, 발라썬의 “체계적 부분” 역시 그 근본은 음향 원리에 있다. 리만 역시 자연의 원리 속에서 음악 예술의 원천을 찾고 있다. 이러한 흐름은 아마도 음악의 객관적 원리를 ‘음’ 구성의 원리에서 찾으려고 했기 때문으로 여겨진다. 이 관점에 의하면, 음은 바로 조화롭게 울리는 ‘음악적’ 음을 뜻하며, 그러한 음들의 보편적 원리에 바탕을 두어야 ‘예술 음악’, 즉 형이상학적 이해가 요청되는 ‘음예술’이 가능하다.

3. 비평적 관점에서 본 서술 방향

(1) 엥겔과 발라썬의 방향

헤겔 미학에서 예술로서의 음악이 곧 관념적인 것과 연결된다는 구도를 이어받은 엥겔은 음악 내의 고유 사항들을 그것에 연결시켜야 하는 과제를 안고 있다. 헤겔의 형이상학적 기본 개념들을 음악적인 사항에 접목시키면서 엥겔이 활용한 선행 연구는 화성론과 박절론에 대한 하우스프트만(Moritz Hauptmann, 1792-1868)의 변증법적 접근과, 자연과학적 사항을 음악 이해에 끌어들이는 헬름홀츠(Hermann von Helmholtz, 1821-1894)의 음향학적 접근이다. 그런데 음예술이 매우 정신적인 것이

라면, 현상의 음악 원리 역시 그러한 틀에서 설명되어야 한다는 점은 피해 간다. 이미 한슬릭의 문헌은 형식주의를 통해 음악 미를 정신적인 것으로 설명하려고 시도하였다. 엥겔은 한슬릭의 견해에 동의하면서도 그 반대쪽의 의견을 특별한 논리적 장치 없이 함께 수용한다.⁸⁾ 이를테면 그 대표주자로 바그너를 거론한다. 이렇게 보면 엥겔은 비록 한슬릭의 형식주의가 외형적으로 바그너와 잘 어울리지 않지만, 헤겔 미학의 관점에서 통합될 수 있다고 여긴 듯하다. 하지만 그에 대한 대안은 가시화되지 않는다.

이에 비하여 발라쉴은 언급하였듯이 외형적으로 특별한 미학적 원리를 추종하지 않는다. 그가 사용하고 있는 서술 체계는 기본 관점을 전제하고 내용을 풀어 나간 엥겔이나 리만의 서술 체계와 차이를 보인다. 음악에 대한 당시의 다양한 사고를 인물별로 정리한 후, 이어서 음악미학적 주제를 자세하게 분류하여 설명하고 있다. 그래서 전체적으로 관련 사항을 모두 모아놓은 음악미학 총론의 형태를 보인다. 헤겔과 한슬릭의 입장을 특별한 매개 없이 그대로 아울러 담아내고 있는 것도 같은 이유에서 이해해 볼 수 있다.

리만의 『음악미학 교본』에 발라쉴의 문헌은 언급되고 있지 않다. 그가 음악미학에 대한 자신의 원고를 마감하고 서문을 쓴 때가 1887년이며, 발라쉴의 문헌이 출판 된 때가 1886년이므로 리만이 발라쉴의 저술을 자신의 집필에 반영할 시간적 공간이 거의 없었을 수 있다. 또는 총론적 전개를 보이는 2차 문헌을 직접 인용의 방식을 제쳐두고 굳이 참고할 특별한 이유를 찾지 못했을 수 있다. 반면 1887년 라이프치히에서 발표된 자이들(Arthur Seidl, 1863-1928)의 논문 『음악적 숭고함에 대하여』(*Vom Musikalisch-Erhabenem*)는 언급하고 있다.

8) Engel, *Ästhetik der Tonkunst*, V.

(2) 리만의 방향

리만의 문헌에서 음악의 유용성이나 역할은 일단 논의 전개에 뒤편으로 밀린다. 음악의 목적은 음악의 형성 및 청취 판단에 중요한 영향을 미치나 그것은 일단 음악 밖에 있다는 것이다. 음악의 목적이 음악 안에 없다는 것은 기본적으로 음악이 실용적 도구라는 뜻을 내포한다. 그러므로 음악가가 특정 목적을 염두에 두는 순간 예술가로서의 이상적 자유를 잃게 된다.⁹⁾ 그리고 이 손실은 추구된 목적의 위상에 따라 일부분 다시 보상된다. 이러한 이유에서 리만은 음향학적 원리 및 작곡기법적 사항을 그의 음악미학 문헌의 주요 골격으로 설정하고 있다.

그는 음악의 역량이 무엇인지 규명하고자 먼저 음악에 쓰이는 수단을 알아보려고 한다.¹⁰⁾ 이러한 방향의 접근은 현실적 학습에 도움이 되는 방법의 하나이긴 하나 논리적으로 약점을 지니고 있다. 후자를 안다고 하여 전자를 얻을 수 있는 것이 아니기 때문이다. 음과 음악이 다르다고 보면, 음보다는 음악에 인간의 생각이나 감정이 더 많이 들어가 있을 것이다.

물론 리만도 인간이 음악을 만드는 것이고, 인간의 영혼이 그것에 동참해 그 향유가 일어난다고 본다. 하지만 대상이 없는 감정(*die gegenstandslose Affekte*)을 제시하면서 자연 속에 이미 그 원형이 들어 있는 것으로 여긴다.¹¹⁾ 이 자연적 속성을 객관성으로 설정하면서 주관에 의한 음악적 아름다움의 이해에 논리적 균열이 생긴다. 이러한 문제를 해결하기 위하여 리만은 미학의 의미를 감정유발에 준하는 것으로 바꿔 사용한다. 이를테면 그의 표현에서 미학적 작용(*ästhetische Wirkung*)은 감성학적 인식 작용이나 그 결과인 아름다움의 작용이 아

9) Riemann, *Katechismus der Musik-Ästhetik*, 3.

10) Riemann, 위의 글, 3.

11) Riemann, 위의 글, 21.

니라 인간에게 가능한 어떤 느낌을 떠올리는 현상을 말한다. 높은 음과 낮은 음의 미학적 가치가 다르다는 서술도 같은 맥락에서 언급된다.¹²⁾

음악의 정신적인 면을 강조하는 입장에서 보면, 자연의 법칙과 음악의 법칙이 달라야 음악의 고유성이 더 잘 드러날 것이다. 하지만 리만은 자연과 본질 및 예술을 동일시한다. 리만이 미학적 논의에서 청취를 말하면서도 결국 작곡 기법의 범주에서 벗어나지 못하는 주요 이유가 정해진 객관적 기법 도출에 집착하기 때문인 것으로 풀이된다. 객관적 음악 이해가 논의의 중심에 있음에 따라 음악에 대한 청취 주체의 모호한 반응보다 객체의 형태로 존재하는 음의 원리가 아름다움의 기준이 된다. 이러한 맥락에서 그는 음에 대한 느낌이 영혼적인 경험이라고 본다.¹³⁾

음악미학 문헌에서 이러한 접근 방식은 리만 고유의 것이 아니다. 앞에서 예시한 크실라프의 견해나 한슬릭의 입장은 모두 당대에 회자하던 ‘그러한’ 음악 이해를 반영한 결과이다. 그들이 아름답다고 여기는 음악의 본질은 공통의 것으로 존재해야 했다. 리만 역시 공통의 음악 이해에서 논의를 전개 시킨다. 음악은 특별한 것이 아니라 누구에게나 이해 가능하다는 이야기이다. 그는 이 견해를 하우프트만의 책에서¹⁴⁾ 직접 인용한다.

음악은 그 표현에서 일반적으로 이해 가능한 것이다. 그것은 음악가 들뿐만 아니라 인간의 공통 인식을 위한 것이다. 또한 음악은 그것이 민요든지, 바흐의 푸가든지, 또는 베토벤의 교향곡이든지 근본적으로 다른 특징을 가지고 있지 않다. 복잡한 예술 작품의 내용을 이해하는

12) Riemann, *Katechismus der Musik-Ästhetik*, 3, 14-15.

13) Riemann, 위의 글, 17.

14) Moritz Hauptmann, *Die Natur der Harmonik und der Metrik* (Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1853).

것이 어려울 수는 있지만, 세부적으로는 보편적으로 이해 가능한 표현 수단이 존재하고, 그것들을 통해 크고 작은 음악작품들이 우리에게 발언하고 있다. 즉, 하나의 언어로 자신을 우리에게 전하는데, 우리는 그 낱말이나 문법을 배울 필요가 없다.

같은 이유에서 리만은 제대로 소통되지 않는 음악적 표현이 있다면 그것은 음악가가 설정한 법칙보다 모든 인간에게 주어진 자연적 법칙에 맞지 않기 때문이라는 하우프트만의 주장을 받아들인다.¹⁵⁾ 그래서 그는 그의 『음악미학 교본』이 오늘날의 관점에서 보았을 때 매우 전문적인 논의를 전개하고 있음에도, 교양인들이면 이해할 수 있는 범위에 놓여야 한다고 여긴다. 이것은 헤겔이 순수 음악적인 것을 추구하는 절대음악 계열의 음악을 전문가(Kenner)들의 소관사항에 안주하는 소아(小我)적인 것으로 격하시킨 것에¹⁶⁾ 대한 대응으로 보인다. 이제, 전문가들이 관여하는 음악의 내부 사정이 어떠한 실제로 우리가 어떻게 음악을 듣는가가 중요하다는 취지로 읽힌다.

그럼에도 불구하고 크렛츠슈마르(Hermann Kretzschmar, 1848-1924)가 추구한 음악의 해석학적 접근은 리만의 논의에서 긍정적 반향을 얻지 못한다. 크렛츠슈마르의 해석학적 견해가 발표되자¹⁷⁾ 리만은 자신의 음악미학 문헌의 제2판 서문에서 그러한 입장을 강하게 반박한다.¹⁸⁾ 크렛츠슈마르는 음악이 오로지 음악적인 것으로만 작용해야 한다는 절대음악적 견해를 불충분한 것으로 본다. 이에 비해 리만은 절대음악을

15) Hauptmann, *Die Natur der Harmonik und der Metrik*, 7; Riemann, *Katechismus der Musik-Ästhetik*, 1.

16) Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesung über die Ästhetik*, dritter Band, hg. von D.H.G. Hotho (Berlin: Duncker und Humboldt, 1838), 139.

17) Hermann Kretzschmar, *Anregungen zur Förderung der musikalischen Hermeneutik I* (Leipzig: Peters, 1902); *Musikalische Zeitfragen* (Leipzig: Peters, 1903).

18) Riemann, *Grundlinien der Musik-Ästhetik*, 제2판 서문, III-IV.

연상 요소와 결부시켜 활용할 수 있다는 입장에 머문다. 이것은 음악의 대중적 전달력을 원하더라도 음악외적인 사항이 개입되지 않도록 음악 내적 요소에 의지해야 한다는 그의 관점을 여실히 보여준다.

따라서 리만의 음악미학은 헤겔의 변증법적 원리를 음악 설명에 접목하여 그 정-반-합의 도착점이 곧 자신의 음악이론적 이해임을 간접적으로 주장한다. 물론 이미 언급하였듯이 음악의 아름다움을 규명하는 것이 음악이론이라는 생각은 자연과학적 음악 이해의 전통을 지닌 서양에서 전혀 새로운 것이 아니다. 그런데 원래 감성학(aesthetica)의 차원에서 나온 미학이라는 표현을 그러한 음악이론적 논의에 사용하면서 ‘미학’이라는 낱말의 의미에 변화가 생겼다. 인식 체계에서의 ‘감성적 속성’이라는 의미에서 음악에 대한 ‘이해의 원리’ 정도로 그 의미가 바뀌었다. 물론 이러한 방향은 리만이 새롭게 제기한 것이 아니라 체계적으로 정리한 것이라고 볼 수 있다. 앞에서 살펴보았듯이 이미 리만 이전에 음예술의 미학이라고 제시한 문헌들은 대체로 미학이라는 표현을 음악의 아름다움을 이해하는 ‘구성의 원리’ 정도로 여기고 있었다. 그래서 음악미학의 총론 격인 헤겔 등의 관념론적 음악 이해에 각론 격인 음악적 구성요소의 실제적 작용 또는 활용을 덧붙여 왔던 것이다.

4. 주요 미학자들의 영향

(1) 헤겔 미학과와의 관계

리만은 철학 분야의 미학을 음악 설명에 활용하고 있지만, 인식론적 관점에서 철학적 당위, 직접적으로 윤리적 당위를 이끌어내기 위해 미학이 필요했던 관념론자들의 견해를 그대로 받아들이지는 않는다. 이를테면 칸트(Immanuel Kant, 1724-1804)를 절대음악 주창자로 여기는

그의 발언이나¹⁹⁾ 쇼펜하우어의 사변적 논의를 자신의 논의 전개에 재구성하여 차용한 것이 그 대표적 예에 속한다. 그들의 사상은 객관화로서의 음악 이해를 설정하는 리만의 견해와 일부분 상충한다. 칸트는 윤리적 목적론의 구축에서 미학적 사고의 역할을 분석해 보았고, 쇼펜하우어는 개념에 종속되지 않은 본질로서의 세계를 내세우면서 음악의 위상을 높였다.

리만은 그의 문헌의 각 장([표 1] 참조)에서 외형적으로 쇼펜하우어의 철학적 표현 문구를 사용하고 있으나, 그의 미학적 논의에 실제적으로 더 밀착된 철학자는 헤겔이다. 왜냐하면 리만의 견해는, 음악에서 개념적 사고를 배격하는 쇼펜하우어의 사상과 다르게, 감각과 정신의 통일체를 지향하고 있기 때문이다. 앞에서 열거하였듯이 리만은 그의 문헌을 크게 세 부분으로 나누고 있다. 세 개의 장이 형성하는 관계는 헤겔의 변증법적 진행을 쉽게 떠올리게 한다. 음악 표현의 기초 요소 → 형식 구성의 원리 → 연상 요소로 이어지는 전개는 다음과 같은 사항을 전제한다. 첫째, 음악이 정신적인 것을 드러낸다. 둘째, 그 표현 내용이 순수한 음의 울림이나 언어를 통한 구체적 발설로 종합되어야 한다. 즉, 리만은 비록 음의 원리에서 시작하여 음악의 원리를 찾고 그 결과를 형식미학에 귀착시키면서도, 음악의 “성격화”라는 연상적 작용을 음악적 의미의 파악에 끌어들이고 있다. “인간의 목소리가 음악의 전형이며 모든 미학적 가치의 기준이 된다”²⁰⁾ 그의 원론적 설명은 이러한 관점을 대변한다.

리만뿐만 아니라 위에서 살펴 본 다른 두 권의 초기 음악미학 문헌도 그 논조에서 기본적으로 모두 헤겔 미학의 테두리 안에 있다. 엥겔은 서문에서 밝히고 있듯이 음악미학적 논의 전개의 이유를 헤겔 미학의 구현에 두었고, 발라쉴은 헤겔 관점의 음악 이해가 형식미학으로 전개

19) Riemann, *Grundlinien der Musik-Ästhetik*, VI.

20) Riemann, 위의 글, 82.

되는 구도의 설명을 하였다.

리만은 달하우스(Carl Dahlhaus, 1928-1989)가 표명한 것처럼 음악 예술과 관련하여 헤겔 미학이 지닌 근원적 딜레마를²¹⁾ 극복해 보고자 한다. 즉, 순수하게 울리는 음들의 조합이 외부의 내용에 의존하지 않은 고유한 것이라면 그것이 과연 정신적인 것을 담아낼 수 있겠느냐는 의문을 해소하고자 한다. 그런데 리만은 정신적인 것의 규명보다는 그것을 음악에서 구현해 내는 “적절한 방식”(in angemessener Weise)에 주목한다.²²⁾ 그 적절한 방식에 대한 이해의 시도가 바로 음악이론적 관점의 음악미학인 것으로 비춰진다.

이러한 리만의 구도는 이미 헤겔 및 엥겔의 음악 조망에 내재되어 있는 사항으로, 단지 그것을 음악이론적 관점과 긴밀하게 연결시킨 것에 불과하다. 헤겔의 관점에서 예술은 분명 정신적인 것을 향해야 한다. 음악의 기본 원리는 감정을 담아내는 주관적 내면성을 가지며,²³⁾ 그 자체로 완전하게 최상의 정신적 상태에 이르지 못한다. 하지만 모든 감정은 사고의 과정에 이를 수 있으므로 결코 무가치한 것은 아니다. 헤겔의 관점을 받아들이고 있는 리만의 입장에서 보면, 절대음악이나 순수한 운율의 의미를 담은 성악은 감정 표현의 역량을 지닌 것으로 평가될 수 있고, 언어적 매개를 사용하여 정신적인 것을 담아내는 성악음악 및 표제음악은 숭고의 정신을 드러내는 것이 된다.²⁴⁾ 그래서 음악은 주관화되기도 하고 곧 객관화되기도 한다고 본다. 주관화는 작품의 조형력을 우선하는 형식주의 음악의 청취 계열이며, 객관화는 연상 작용을 제한한 관련주의 음악의 청취 계열이다.

21) 칼 달하우스 / 조영주, 주동률 옮김, 『음악미학』 (이론과 실천, 1987), 71; 오희숙, 『철학 속의 음악』 (심설당, 2009), 90.

22) Hegel, *Vorlesung über die Ästhetik*, 127.

23) Hegel, 위의 글, 143.

24) Riemann, *Grundlinien der Musik-Ästhetik*, 91-93.

그러나 주관적 내면성을 음악미학의 도착점으로 설정하지 않는 한, 절대음악은 음악의 궁극적 아름다움으로 여겨질 수 없다. 음악보다는 시문학이 한 단계 위의 예술로 파악되는 것도 같은 이치이다. 음악 쪽에서 선뜻 수궁하기 어려운 이 프레임을 헤겔 미학의 체제적 완고함을 보여주는 동시에 리만 음악미학의 과제로 나타난다. 물론 이 체제가 개별 작품의 청취에서 기악 대비 성악 우위를 담보하는 것은 아니다. 정신적인 것이 어떻게 적절한 방식으로 표현되느냐에 초점이 있기 때문이다. 즉, 그 내용이 언어로 구체화되는 정도에 예술성이 묶인 것이 아니라 그 표현의 적절성이 결정적 기준이다. 이 관점에서 보면, 절대음악이 항상 더 적절한 표현 방식을 지니고 있다고 말할 수는 없다.

헤겔 미학의 논쟁에서 자주 보듯이,²⁵⁾ 형식미학 관점의 절대음악을 공허한 음악 내적 기교의 문제로 치부할 경우, 음악 중심의 가치 추구에 손실이 발생한다. 음악의 의미가 음악적 구조물(즉, 내용 *Inhalt*)이어서는 안 되고 정신적 의미체(*Gehalt*)여야 하기 때문이다. 음악의 역동적 형식성 자체가 곧 음악적 아름다움을 드러내는 내용(*Inhalt*)이라는 한슬릭의 주장은 바로 이 대목에서 헤겔 미학과 충돌한다. 그런데 리만은 헤겔의 견해를 중도의 입장에서 포괄하면서 그 기본 원리를 한슬릭처럼 음의 속성에서 가져온다. 결과적으로 리만은 헤겔의 변증법적 모델로 한슬릭 계열의 형식미학을 수용하면서 동시에 표제음악의 실제 작용을 인정한다.

이러한 리만의 입장을 종합하면 다음과 같다. 음이 기본 속성이고, 그 원리는 자연의 법칙이다. 음들이 현실적으로 묶여 나타나는 작곡체로서의 음악 역시 기본 원리를 가지고 있다. 그것들로는 음악의 다양한 표현력, 즉 작용의 원천이 설명되지 않는다. 음악 표현의 기초 요소가 형식으로 묶여야 그 전달력이 강화된다. 따라서 앞의 원천적 속성이 형

25) 오희숙, 『철학 속의 음악』, 79-102.

식을 만나 실제 음악적 형체를 만들고, 그 틀에서 다양한 음악 외적 관련성을 담아낸다.

그런데 이미 언급하였듯이 리만이 취한 세 단계의 발전은 음악의 위상에 관하여 헤겔과 입장을 달리한 쇼펜하우어의 음악관을 외형적으로 덧씌운 모습이어서 자체적 모순을 안고 있다. 헤겔은 예술, 즉 음악에 대해 철학의 승리를 선언하지만, 쇼펜하우어는 그러한 개념적 접근에 대해 음악의 승리를 주장한다. 이에 비하여 리만은 논리적 이성과 감성적 관조 사이의 우열을 정리하지 않고 모두를 음악의 긍정적 이해에 활용했다. 쇼펜하우어가 주장한 것처럼 정말 표상이 된 의지로서의 음악이라면 그것은 오히려 한슬릭 계열의 형식주의에 가까울 것이다. 그런데 리만이 제시한 음악 형성의 최종 결과는 쇼펜하우어가 격하시켰던 관련주의적 음악이다.

(2) 한슬릭 미학과의 관계

한슬릭은 아직 음악미학이라는 직접적 표현을 사용하지 않고 부제로 “음예술 미학의 개편에 대한 기여”(Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst)를 사용하면서 굳이 단어적으로 음악과 미학의 조합이 필요한 경우, “미학적-음악적”(ästhetisch-musikalisch) 또는 “음악적-미학적”(musikalisch-ästhetisch)이라고 예둘러 표현하였다.²⁶⁾ 그리고 인식 체계나 음악 외부 요소와의 관련성을 배제하고 음악적 사항만으로 음악적 아름다움의 실체를 이해해 보려고 시도하였다. 따라서 그의 입장에서는 굳이 음악과 관련된 철학적 체계를 끌어들이 필요 없었다.

리만은 기본적으로 한슬릭의 견해에 동조하지만, 한슬릭의 반대쪽에

26) Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen* (Leipzig: Rudolf Weigel, 1854); 17. Auflage, (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1971), 42, 77.

있는 입장도 인지하고 있다. 그래서 그의 분석적 접근이 그 모두를 아우르고, 음악의 근원적 이해를 더욱 쉽게 할 것이라고 본다. 우선 그가 서문의 첫 문장으로 밝히고 있는 한슬릭 관련 내용을 보면 이러한 그의 의도가 가시적으로 읽힌다.

한슬릭의 저술 ‘음악적 아름다움에 대하여’가 30여 년 전에 음악의 본질과 목적에 대한 흐릿한 미학적 조명에 하나의 마침표를 만들고, 그 음악적 인상의 개별 요소에 대한 보다 예리한 속고가 촉발된 이후 매우 광범위한 문헌들이 나타났는데, 그 중 한 쪽은 한슬릭의 형식주의를 지지하는 입장, 즉 음악의 형식을 그 내용으로 보는 입장이고, 다른 한 쪽은 시적인 아이디어의 음악적 구현 능력과 본업을 옹호하며 그냥 음악이기만 한 음악을 공허한 형식 유희라고 비난한다.²⁷⁾

리만이 이 쌍방의 입장을 화해시킬 수 있는 제3의 길을 찾으면서 설정한 양측의 출발점은 전달 욕구(Mitteilungstrieb)와 유희 욕구(Spieltrieb)이다. 전자는 음악을 하나의 성격적인 것으로 보는 반면, 후자는 형식적인 것으로 본다. 이러한 구도는 음악이 하나의 표현이라고 할 때, 그것이 주관의 표현인지 아니면 객관의 표현인지와 맞물려 있다. 한슬릭의 형식주의는 리만의 분류에서 음악의 주관화에 속하며, 그것이 곧 음악의 기저이자 객관적 근거가 된다.

27) Riemann, *Katechismus der Musik-Ästhetik (Wie hören wir Musik?)*, III (Vorwort).

〔표 2〕 이분적 음악 이해

관점	형식주의	관련주의
원천	유희 욕구	전달 욕구(모방 욕구)
표현 내용	주관(주체)의 표현	객관(대상)의 표현
특징	역동적	성격적

리만의 이러한 통합적 접근은 앞에서 언급하였듯이 사과의 감각적 구현을 추구하는 헤겔 계열의 음악 이해와 맥을 같이 하면서도 음악 내적 요소를 강하게 고려한 결과로 여겨진다. 음악적 현상이 ‘그러해야 한다’는 당위성의 방향과, 음악이 본래 그러한 것이므로 ‘그러한 현상적 결과가 나온다’는 방향이 서로 마주보고 있는 셈이다. 이 두 방향의 조합은 리만이 주목한 한슬릭의 문제제기가 지닌 제한점과 맞닿아 있다. 한슬릭은 음악적 아름다움의 본질을 밝히고자 하였으나 그것이 인간 존재의 본질과 어떤 관계인지를 다루지 않았다. 때문에 한슬릭의 음악적 아름다움을 인간의 본질적 가치와 연결시키려고 시도할 경우 전체 철학적 틀을 확보한 관념론자들의 견해를 그 본래의 의도와 상관없이 활용하게 된다.

한슬릭은 음악의 전형이 자연에 없으며 오로지 기초적 재료로서의 관계만 가지고 있다고 보았다.²⁸⁾ 음악의 기초 요소로서 리듬의 예는 일부 자연에서 찾아볼 수 있으나, 화성과 선율 등은 발견할 수 없다는 이야기이다. 음악의 미학적 이해에서 리듬이 아닌 음을 전면에 내세우는 음예술의 입장에 자연과 음악의 관계는 별로 유의미한 연결고리를 제공하지 못한다. 특히, 개별 음의 선율 진행만이 아닌, 복합적 음향 내지 음층 구성의 전통을 지닌 서양음악의 입장에서 보면 더욱 그러하다.

그러므로 한슬릭이 말하는 “음으로 울리며 움직이는 형식들”은²⁹⁾ 헤

28) Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, 142.

겉의 관점을 함께 가지고 가려는 리만에게서 암묵적으로 정신적인 것이 되어 버린다. 그래서 미학적 작용과 예술적 능력이 구별되는 것으로 비춰진다. 오늘날 예술적이라는 표현과 미학적이라는 표현은 거의 같은 선상에서 이해되지만, 리만에게 보편적 자연법칙은 미학적 작용 내지 가치에 가깝고, 음악작품을 형성시키는 것은 예술적 성향 내지 능력에 해당하는 것으로 설명된다. 그런데 음악의 형식성도 자연에서 그 원리를 가져와야 한다고 보기 때문에 그는 한슬릭이 내세우는 자연과의 단절을 수긍하지 않는다. 크렛츠쉬마르에 대한 비판에서 보듯이, 리만은 자연적인 것이 아니면 어떻게 일반인에게 가르칠 수 있는가, 즉 어떻게 모든 사람에게 공통으로 인식될 수 있는가에 주목한다.

5. 당대의 상황에 따른 대응

(1) 음예술의 미학과 음악미학

리만의 서술 방향은 그의 문헌이 음악미학이라는 제목을 가진 것과 무관해 보이지 않는다. 음악이 예술로 자리매김하는 원리의 설명에서 ‘음악’이 아닌 ‘음예술’이 자주 쓰이던 시대에서 음악을 바로 노출시켜 ‘음악미학’이라고 표현하고 있기 때문이다.

음예술이라는 표현은 대체적으로 19세기에 자주 사용된 말이다. 따라서 역사적 함의를 지닌 용어로 이해된다. 하나의 복합어로서 이 단어에는 기본적으로 두 가지의 기본 내용이 들어 있다. 첫째는 음(Ton)이라는 재료 또는 매개물이고, 둘째는 예술(Kunst)이라는 문화적 창조물이다. 근대 예술 개념이 정착되고 예술의 범위에 음악이 포함되기 시작한 18

29) Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, 59.

세기에서도 예술로서의 음악의 입지는 그렇게 탄탄하지 않았다. 예술에 대한 논의가 초기에 음악을 중심으로 시작되지 않았고, 또한 모방미학의 관점에서 음악이 타 예술 분야에 비하여 월등한 장점을 지닌 것으로 보기도 어려웠기 때문이다. 그러므로 음악 대신 음과 ‘예술’이라는 단어를 조합시킨 것은 음악이 곧 예술의 한 분야라는 강한 주장을 내포한 것으로 이해된다.

19세기 후반의 음악미학 문헌에서 음악이라는 단어를 노출시키지 않고 음예술이라는 표현을 사용한 중요한 이유 가운데 하나는 미학적 논의에서 음악을 하나의 예술로 취급한 결과이다. 이것은 무엇보다도 음악미학에서 다루는 사항이 곧 예술로서의 음악을 전제하였음을 나타낸다. 바움가르텐의 『미학』에서도 음악은 곧 예술이었으며, 그의 견해를 이어받은 칸트의 『판단력 비판』(*Kritik der Urteilskraft*, 1790)에서도 음악은 목적론의 틀에서 설명되는 ‘예술’이어야 했다.³⁰⁾ 앞에서 살펴본 것처럼 당대 음악미학적 논의의 중심점 역할을 하였던 헤겔도 “아름다운 예술의 철학”(Philosophie der schönen Kunst)으로 미학을 제한하였다.³¹⁾ 즉, 당시 또는 오늘날 음악이라고 불리는 모든 음향 현상을 포괄하여 설명한 것이 아니라, 예술로서의 음향 구조물에 대한 견해를 한정하여 표방한 것이다. 표면적으로 보면, 헤겔은 자신의 문헌에서 음악이라는 말을 노출시켜 해당 장의 제목으로 사용하기도 하였다. 하지만 그것은 예술 중심의 철학적 시스템을 갖춘 전체 미학의 테두리 안에서 음악을 지칭한 것이다. 음악을 다른 예술 또는 철학 체계와 분리하여 다룰 때 음악과 음예술이 주는 뉘앙스의 차이가 더 강하게 부각될 수 있다.

30) Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft* (1790), vol. X, Kant Werke in Zwölf Bänden (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1914).

31) Hegel, *Vorlesung über die Ästhetik*, erster Band, hg. von D.H.G. Hotho (Berlin: Duncker und Humboldt, 1835), 1.

당시의 관점에서 보면 미학의 범주에서 음악은 예술이라는 틀을 깨고 나올 필요가 없었다. 그런데 리만은 1888년 세 개의 강연 원고를 묶어 『우리는 음악을 어떻게 듣는가? 세 개의 강연들』이라는 제목으로 출판하였다.³²⁾ 그리고 1890년 『음악미학 교본(우리는 음악을 어떻게 듣는가?)』로 제목을 바꿔 출판하였고,³³⁾ 1903년의 제2판부터는 『우리는 어떻게 음악을 듣는가? 음악미학 원론』(*Wie hören wir Musik? Grundlinien der Musik-Ästhetik*)을 사용하였다. 이미 언급하였듯이 음예술 대신 음악이라는 명칭을 사용한 점은 시대의 변화에 따른 보편적 명칭을 사용했다는 의미 외에, 음악을 바라보는 시각이 변했음을 짐작하게 한다.

또한 리만이 계속 제목 또는 부제목의 형태로 제시하고 있는 ‘우리는 어떻게 음악을 듣는가?’도 주목해 볼 부분이다. 음악의 본질이나 역할이 아니라 그것의 실제 청취에 대한 이해를 전제하고 있는 것으로 보이기 때문이다. 물론 감각적 인지를 필요로 하는 음악 인식에서 기본적으로 청취를 도외시킬 수는 없으므로, 리만이 그의 미학 문헌에 붙인 부제가 음악 이해의 기본 틀을 바꾼 것으로 확대할 필요는 없다. 그러나 이전 문헌들과 비교하여 볼 때, 그리고 보편적 음악 이해를 추구한 그의 집필 의도를 감안할 때, 구어체의 질문 형식으로 부가한 이 안내가 리만 미학의 특징과 밀접한 관계에 놓인다고 보는 것은 무리가 아닐 것이다. 원래 미학의 태동 근거는 음악 수용의 문제, 이를테면 음악의 범위에서 청취의 문제가 아니었다. 그것을 넘어선 근원적 인식의 문제였으며, 특히 음악의 자율적 권한이나 영역의 확보보다 철학적 관점에서의 감성적 가치 추구하고 결부되어 그러한 논의가 시작되었다. 그런데 리만의 문헌을 보면, 이제 그러한 원론적 문제제기에서 상대적으로 자유로운 분위기를 연출하며, 대중을 대상으로 음악의 입장에서 미학적 논의를 전

32) Hugo Riemann, *Wie hören wir Musik? Drei Vorträge* (Leipzig: Mar Hesse, 1888).

33) Hugo Riemann, *Katechismus der Musik-Ästhetik (Wie hören wir Musik?)* (Leipzig: Mar Hesse, 1890).

개시키려는 시도가 나타난다.

(2) 음악의 위상과 음의 원리

이러한 경향의 흐름을 추적하는 데 당시의 주요 문헌이 나타난 시기를 살펴보는 것이 도움이 된다. 엥겔의 문헌은 1884년에 출판되었고, 발라쉴의 문헌은 1886년에 나왔다. 본 연구가 집중적 조명을 하고 있는 리만의 문헌은 1888년에 발행되었다. 한슬릭의 『음악적 아름다움에 대하여』는 1854년에 발표되었다. 19세기 후반의 음악미학에 절대적 영향을 끼쳤던 헤겔의 『미학』은 1820년대 중반에 강의 노트의 형태로 정리되었고, 1830년대 후반에 그의 제자에 의해 편집되어 출판되었다. 리만이 그의 음악미학 책의 주요 장에 부제의 형태로 제시하는 쇼펜하우어의 견해(『의지와 표상으로서의 세계』)는 1859년에 발표되었다. 바움가르텐 및 칸트의 미학 관련 문헌이 나타난 시기는 18세기로 거슬러 올라간다. 말하자면, 음악 이해에 대한 사변적 접근이 음악 수용, 즉 청취에 대한 의식적 조명보다 시기적으로 더 우선하였다.

음악을 고상한 예술로 올려놓은 상황에서 그 근거를 객관적으로 제시하지 않으면 현실과 이상의 괴리가 생길 수밖에 없다. 앞에서 살펴본 초기 음악미학의 문헌에 나타난 바를 보면, 각 저자들은 자신이 수용하는 실제 음악을 대상으로 미학적 문제를 풀어가려고 했음을 알 수 있다. 그 출발점은 아름다운 ‘음’이었다. 형이상학적 접근에서는 집합체로서 ‘음예술’ 또는 ‘음악’이었는데 음악 수용적 접근에서는 이제 ‘음으로 형성된 예술’이 되었다. 그러므로 음악미학의 중심축이 마치 음의 규명, 특히 음악에 쓰이는 아름다운 음의 규명에 있는 것처럼 여기는 결과를 낳았다. 음의 근본 속성을 밝힌다면 그것들이 연결되어 작품을 이루는 원리도 분명해지고, 그러한 뛰어난 능력, 이를테면 장인성도 객관화시킬 수 있을 것으로 여긴 셈이다.

이러한 ‘음악적’ 음에 대한 집착은 한슬릭의 문헌과 같은 해에 발표된 크실라프의 ‘음예술’의 미학에도 잘 나타난다. 크실라프는 1854년 『음언어의 세부 문법과 시학을 연결한 음예술의 미학』을 발표하는데, 그는 인문학 쪽의 학자였던 한슬릭과 다르게 음악가였다. 그래서 음악에 대한 사변적 논의보다 자신이 아는 음악적 기능과 지식을 뒷받침할 수 있는 보다 체계적인 근거를 정리해보고자 했다. 그는 음악이 느낌을 일깨우는 감정언어라고 보고, 미학이라는 것은 그러한 아름다움에 대한 이론이라고 보았다.³⁴⁾ 그 실제 내용은 음향학을 포함한 음악 기초 이론적 사항이 주를 이룬다. 그가 음을 위주로 미학적 논제를 형성시키려는 입장에서 아름다운 음악의 기본으로 제시한 것은 성악적 선율이다. 그래서 화성에 비하여 선율이 중심적 사고를 담고 있다고 보았다.³⁵⁾

이러한 방향에 특히 소베르(Joseph Sauveur, 1653-1716)의 배음이론과, 헬름홀츠의 음악이론이 크게 기여한 것으로 보인다. 리만 역시 그러한 대열에 포함된다.³⁶⁾ 당시의 식자들은 음악을 정신적인 고귀한 예술로 여기면서도 그 체계적 이해를 위한 근거를 원했고, 그것을 자연과학적 토대에서 찾아갔던 것이다.

음악적 음에 대한 주목은 또한 반대 방향의 사고도 촉진시킨 것으로 여겨진다. 한슬릭이 굳이 음악미학 또는 음예술의 미학이라는 단어 조합에 의지하지 않으려고 했던 이유의 하나를 음악에 대한 자연과학적 논리의 회피에서 찾아볼 수 있기 때문이다. 그는 음악이 당연히 음으로 이루어져 있다고 보고, 그것이 주는 아름다움의 본질이 무엇인가에 관심을 기울였다. 음악적 아름다움의 근거를 실제 작품으로서의 음악적 조형물에서 찾자는 것이다. 만약, 음악 이전의 ‘음’에 대한 논의가 전개

34) Csillagh, *Aesthetik der Tonkunst in Verbindung mit einer ausführlichen Grammatik und Poetik der Musiksprache*, 7-8.

35) Csillagh, 위의 글, 198.

36) Riemann, *Katechismus der Musik-Ästhetik*, 39.

되면 다시 ‘음’이 무엇이고, 왜 그것이 인간 공통의 느낌에 관여하는지의 논쟁에 빠져들 수 있고, 그것은 한슬릭이 배척하려고 했던 감정언어로서의 음악 이해를 용인하는 결과를 낳는다.

이러한 정황은 초기 음악미학의 주요 관심사의 하나가 곧 음악 이해의 객관적 근거를 제시하는 일이었으며 그 화두가 바로 ‘음’이었음을 알 수 있다. 한슬릭은 ‘아름다운 음’을 전제한 서양의 음악 전통을 ‘음으로 울리는’(tönend)으로 요약해 버리고, 그것의 독립적 가치 추구에 몰두한 셈이다.

전체적으로 보면, 초기 음악미학의 연구 경향에는 음악의 가치 규명과 음악의 객관적 근거 도출이라는 두 축이 있었고, 후자는 전자의 약진에 뒤따라가며 특히 음악 내부의 요소에서 그 답을 찾으려고 했다. 리만이 취한 이러한 혼합적 접근은 오늘날 리만의 음악미학이 음악 이해에 대한 하나의 구별된 사유 프레임으로 받아들여지지 못하는 주요 원인이 된다. 사실, 리만은 현대 음악학의 발달에 지대한 공헌을 하였고, 특히 그의 음악이론은 오늘날에도 상당 부분 유용하게 활용된다. 하지만 그의 음악미학적 논의는 적어도 음악의 사변적 이해에 별로 효과를 내지 못하는 것으로 보인다.

6. 결론

음악적 아름다움에 대한 한슬릭의 저술이 발표된 이후 음악의 고유성을 미학적 관점에서 설명해 보려는 시도가 음악미학의 용어적 출현을 가능하게 하였다. 19세기 후반의 다양한 음악미학 문헌 가운데 ‘음예술의 미학’ 또는 ‘음악미학’이라는 제목을 가진 문헌들은 그러한 시도의 대표적 예에 속한다. 특히 리만의 문헌은 음악미학을 제목으로 단 초기 출판물이며, 당시의 음악미학적 논의를 수용하고 새롭게 종합하려는

시도를 보여준다.

하지만 리만의 음악미학 문헌은 자신의 음악이론적 연구 성과를 정당화 하는 하나의 근거로 활용한 성격이 강하다. 본래의 음악미학적 문제 제기에 집중하기보다 당대의 논의들을 음악이론적 근거 도출이라는 흐름에 합류시키고 있기 때문이다. 그 결과 일부분 논리적 모순을 안을 수밖에 없는데, 한슬릭의 형식주의를 옹호하면서도 바그너의 관련주의를 정당화하고, 예술적 주관성을 인정하면서도 그것의 객관성을 추구한다.

이러한 리만의 서술은 음악미학이라는 연구 분야가 구체화되기 시작했던 초기 상황을 단적으로 전해준다. 그가 논의했던 사항들은 기본적으로 당대의 음악미학적 쟁점 사항들과 크게 다르지 않다. 동시대의 엥겔 및 발라썬이 제시한 내용과 리만이 제시한 내용은 그 주요 가닥에서 유사하다. 다만 그 범위와 그것들의 상호 관계를 설명하는 흐름이 조금 다를 뿐이다. 엥겔은 헤겔의 미학을 음악의 구성 요소와 엮어 구체화해 보려고 하였고, 발라썬은 비록 외형적으로 병렬의 방식을 취하고 있으나 역시 헤겔을 기점으로 음악에 대한 미학적 이해가 진화해 왔음을 드러낸다. 이에 리만은 헤겔 미학의 틀을 활용하면서 동시에 한슬릭의 관점을 수용하여 형식주의와 관련주의의 대립을 조화시켜보려고 노력하였다.

전반적으로 보면, 당시까지 여러 가지 방향의 음악 이해에서 서로 차이를 보였던 내용들이 리만에게서 어느 정도 정리되고 간편화되어 나타난다. 그 기본 줄기는 관념론적 음악이해, 자연과학적 음악이해, 나아가 음악 내의 객관적 법칙을 추구하는 음악이론적 음악이해이다. 그리고 그 무게 중심은 맨 뒤의 것에 있다. 이렇게 초기 음악미학 문헌의 내용이 보여주는 주요 흐름은 음악의 형이상학적 이해가 실제 울리는 소리로서의 음악과 어떻게 연동되는가에 모인다. 비록 그것이 오늘날의 관점에서 미학적 쟁점에 대한 하나의 완결된 해결로 여겨지지 않으나, 당시의 상황에서는 피할 수 없었던 것으로 보인다.

참고문헌

- 달하우스, 칼 / 조영주·주동률 옮김. 『음악미학』. 이론과 실천, 1987.
오희숙. 『철학 속의 음악』. 심설당, 2009.
- Baumgarten, Alexander Gottlieb. *Ästhetik I* (1750); *Ästhetik II* (1758).
Lateinisch-deutsch Übersetzt und hrsggegeben von D. Mirbach.
Hamburg: Felix Meiner, 2007.
- Csillagh, Carl. *Aesthetik der Tonkunst in Verbindung mit einer
ausführlichen Grammatik und Poetik der Musiksprache*, I Theil.
Pressburg: Schreiber, 1854.
- Engel, Gustav. *Ästhetik der Tonkunst*. Berlin: Wilhelm Hertz, 1884.
- Geohr, Lydia et al. “Philosophy of music.” *The New Grove Dictionary
of Music and Musicians*, vol. 19, edited by Stanley Sadie, 2nd
ed. New York: Macmillan, 2001, 601.
- Hanslick, Eduard. *Vom Musikalisch-Schönen*. Leipzig: Rudolf Weigel,
1854; 17 Auflage. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1971.
- Hauptmann, Moritz. *Die Natur der Harmonik und der Metrik*. Leipzig:
Breitkopf und Härtel, 1853.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Vorlesung über die Ästhetik*, hg. von
H.G. Hotho, 2 Auflage. Berlin: Duncker und Humboldt, 1842.
- Kant, Immanuel. *Kritik der Urteilskraft* (1790) vol. X, Kant Werke in
Zwölf Bänden. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1914.
- Kretzschmar, Hermann. *Anregungen zur Förderung der musikalischen
Hermeneutik I*. Leipzig: Peters, 1902.
- _____. *Musikalische Zeitfragen*. Leipzig: Peters, 1903.
- Nowak, Adolf. “Musikästhetik.” *Die Musik in Geschichte und
Gegenwart*, vol. 6, Sachteil, hg. von Ludwig Finscher, zweite
Ausgabe. Kassel: Bärenreiter, 1997, 967.
- Riemann, Hugo. *Katechismus der Musik-Ästhetik (Wie hören wir Musik?)*.

Leipzig: Mar Hesse, 1890.

_____. *Wie hören wir Musik? Drei Vorträge*. Leipzig: Mar Hesse, 1888.

Schönberg, Arnold. *Harmonielehre* (1911), 3 Auflage. Wien: Universal, 1922.

Schopenhauer, Arthur. *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1859), zweiter Band. Stuttgart: Shurkamp, 1986.

Wallaschek, Richard. *Ästhetik der Tonkunst*. Stuttgart: W. Kohlhammer, 1886.

Abstract

**Trends of Music Aesthetics in the Initial Publications
Focused on Riemann's Writing**

Dae Chang Ju

This research takes a critical view of Riemann's music aesthetics published in the late 19 century. He used the term "music-aesthetics" first while his contemporary scholars took advantage of another term called "aesthetics of tone arts." He seemed to combine the natural scientific theories and metaphysical approaches for understanding musical beauty. Although he followed Hanslick's formalism, associative characteristics of musical expressions were also accepted in order to propose an alternative. However, his presentation arriving at Hegel's aesthetics produced some aesthetical contradictions due to insufficient fusion of those sides.

Keywords: music aesthetics, formalism in music aesthetics, Riemann, Hegel, Hanslick

투고일	심사일	게재 확정일
2014년 4월 28일	2014년 5월 4일~23일	2014년 6월 1일

<부록 1> 엥겔 문헌의 내용

제1장 음예술의 개념

- 기원적 정의
- 조직 개념을 통한 감각적 음향재료의 점진적 지배: 리듬, 선율, 화성
- 옛 수학 이론 및 하우프트만에 따른 3화음 음정
- 전음계, 반음계, 무한음계
- 완벽한 억양의 불가능성
- 단3화음
- 리듬적 구조와 화성적 토대에서 음들의 선율 형성으로서의 음악
- 선율, 화성, 리듬 사이의 모순들
- 감3화음, 증3화음, 7화음
- 올바른 음악적 청취
- 역방향의 질서에서 살펴본 리듬, 선율, 화성

제2장 시문학을 통한 음악의 보충

- 시간 진행으로서의 음악
- 춤음악, 군대음악, 종교음악
- 성격적인 것으로서의 음악적 아름다움: 겹박자와 홑박자, 느리고 빠른 시간 단위, 음의 강약, 고저, 장조와 단조, 협화음과 불협화음, 호모포니와 폴리포니
- 표제음악
- 기악음악의 의미 전달력
- 음악과 목소리의 결합
- 표현, 느낌, 의도의 전달기관으로서 목소리
- 특정 느낌과 그것을 불러일으킨 대상 사이의 관계
- 기악 작품과 성악 작품의 형식 차이
- 발언에서 노래하기와 말하기 차이
- 가사가 없는 노래, 콜로라투라 노래
- 노래가 발언의 변형된 이상화인지에 대하여
- 혼합체로서의 노래, 변증법적으로 해결되는 이상적 및 현실적 원칙의 상반관계
- 노래된 발언은 고정된 음높이에서, 말해진 발언은 미끄러지는 음높이에서. 그 외의 결과들. 노래된 그리고 말해진 발언이 한 쪽에서만 이상화될 때 나타나는 최종 결과
- 음악의 시문학적 표현력의 예들
- 같은 가사를 다른 성악 작품에 사용하는 대가들, 글루크와 바흐의 예
- 음악품을 드러내는 인상의 의존성, 발표
- 주관적 및 객관적 발표
- 선율과 화성에 대한 리듬의 관계, 이를 통한 [...] 객관적, 주관적 발표
- 노래작품은 오로지 가사 의미나 음악적 인상에 의해서만이 아니라 서로의 조합에 의해 이해됨
- 목소리의 음색 다양성
- 플로렌스 아리아, 뛰어난 음악적 표현력의 예

제3장 음악을 통한 시문학의 보충

- 서사적, 논리적, 극적 시문학은 영혼 삶의 기본 활동으로서 표현, 느낌, 의도에 상응함
- 시문학적 표현과 객관적 표현의 차이
- 음악에 대한 서사시의 관계: 문어체 발견의 전후
- 서사적 재료와 형식, 크고 작은 서사시들
- 음악에 대한 서사시의 영향을 나타내는 예
- 음악으로 그리기
- 서사시와 음악의 연결에 대한 쉴러의 판단
- 바흐의 수난곡
- 서정시에서의 대상
- 서정시의 음악에 대한 관계
- 서정시의 종류
- 서정적 그리고 풍속적 이상
- 드라마의 서사시 및 서정시와의 관계
- 낭독 드라마, 레치타티보 드라마, 음악 드라마
- 극적 재료의 레치타티보 또는 음악 드라마로의 가공
- 일반적 범주에 의한 현대 오페라 작품들의 개관 [...]
- 음악 드라마와 레치타티보 드라마의 경계
- 종교 드라마
- 음악 드라마의 형식들
- 노래와 반주의 관계
- 합창과 앙상블의 의미
- 원래 음악 드라마의 형식이었던 앙상블
- 음악 드라마의 언어
- 오페라의 다양한 형식들: 대화 오페라, 세코 오페라, 라이트모티브
- 모차르트에게서 작음 부분들이 자유로운 형식과 함께 음악적 통일체로 녹아드는 것
- 바그너의 고도의 음악 드라마 형성, 그러나 일방적임
- 고정된 그리고 유연한 부분들, 모차르트의 《피가로의 결혼》 첫 피날레에서
- 전체 정리

제4장 종합 예술 작품과 개별 예술들

- 오라토리오와 오페라
- 오페라나 음악 드라마가 모든 예술의 종합체인지에 대하여
- 미학에서 다루는 예술들을 엄격하게 하나의 구별된 영역으로 구분하기에는 예술 또는 미의 정의가 충분하지 않음
- 아름다운 예술은 개념과 관조로 이루어진 것임
- 실제 삶에서, 우주에서, 그리고 우주적 삶에서 특정 개념 또는 기능의 실현
- 기본 발달 단계에서 기능의 실현 노력
- 온전한 개념의 실현으로서의 예술, 그러나 관조에서, 이 종합 개념 내에서 개별 예술들의 위상
- 예술은 실제적 활동에서 철학으로 넘어가는 위상을 지님
- 정신적 아름다움을 향해 점진적으로 넘어가는 감각적 아름다움

제5장 객관적 예술 판단

- 음악품의 성격적 내용에 대한 고찰은 아름다움의 가치에 대해 판단을 다름 [...]
- 음악품의 연주에서 절대적 무결점은 존재하지 않음, [...] 그 가까운 원인은 음악적-이론적 시체계의 다양성임, [...] 하우프트만의 시스템, 헬름홀츠의 진동이론을 통해 다듬어짐
- 예술에서 개별성의 개념, 개별성과 총체성, 용감과 숭고, 코믹과 비극, 민족적 그리고 역사적 개별성, 음악의 역사적 발달 기본 원리
- 음악품의 객관적 분석의 예

제6장 정신 삶의 부분으로서의 음악

- 무의식으로부터 의식의 생성, 무언어적 의식에서 언어적 의식의 생성
- 언어교육과 국가적 공동 삶의 관계
- 종교를 통해 이루어지는 본래의 이상 추구
- 예술과 종교의 관계
- 실증주의, 실제적 이상주의, 종교
- 분석적, 종합적, 그리고 분석-종합적 방법
- 절대적 진행의 개념
- 당위적인 것, 선한 것, 그리고 그것들의 동일체로서 아름다운 것
- 지적 아름다움과 예술적 아름다움의 차이
- 논리적-형이상학적인 것과 음악의 관계

<부록 2> 발라섹 문헌의 내용

제1부 역사-비평적 부분	제2부 체계적 부분
<p>일반적 사항 헤겔학과 술거 바이세 헤겔 비셔 칼데르트 헤겔학과 밖의 음예술의 미학 크뤼거 셸링 크라우제 쇼펜하우어 카리에레 칼 쇠스틀린 로체 음예술의 특별한 미학 슈바르트 한트 설링 크실라프 하인리히 쇠스틀린 앵겔 형식주의 미학 헤르바르트 짐머만 한슬릭</p>	<p>아름다움. 일반적 설명 음악의 요소 박자, 템포, 다이내믹, 높낮이, 조성, 음계, 협화음, 불협화음, 하우프트만에게 있어서 협화음과 불협화음, 앵겔에게서, 라이프니츠-오일러에게서, 헬름홀츠에게서, 헤르바르트에게서, 장조와 단조, 하우프트만에게서, 앵겔에게서, 단조-장조-조성, 음 체계 음악적 아름다움 아름다움이 다양하게 나타나는 음악품 선율과 화성, 음악적 내용과 형식 카논과 푸가, 변주곡, 론도, 소나타, 실내악, 오케스트라음악, 춤음악, 모음곡, 교향곡 양식, 성향, 재능, 천재, 고전적 그리고 낭만적 음악 생산과 재생산, 예술가 정신과 장인성, 편곡 두 예술들의 결합 발레, 음악과 시문학, 가곡, 아리아, 남성합창, 여성합창, 혼성합창, 교회음악, 미사, 레퀴엠, 오라토리오, 음악이 있는 드라마, 오페라, 다양한 종류의 오페라, “종합예술 작품”</p>