

19세기 독일 음악에서의 '주체성 담론'에 관한 고찰*

이혜진
(성신여자대학교 조교수)

1. 들어가는 말
2. 19세기 기악 음악의 위상 변화
3. 19세기 음악에서의 '주체성 담론'
4. '객관'으로서의 음악 작품, '주관'으로서의 청자
5. 나가는 말

* 이 논문은 2024년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임
(NRF-2024S1A5A8028628).

개 요

음악에서의 ‘주체성 담론’은 19세기에 형성된 음악 해석 및 청취의 새로운 패러다임으로, 음악 작품과 작곡가 개인의 내적 자아 사이의 관계에 주목하며, 음악을 감상하고 이해하는 과정에서 청자의 상상력이 중요한 역할을 한다는 점을 강조한다. 이러한 ‘주체성 담론’의 철학적 기반에는 인간이 세계를 경험하고 인식하는 방식을 탐구한 독일 관념론이 자리하고 있으며, 특히 칸트 철학의 핵심 개념들인 ‘감성’, ‘이성’, ‘상상력’, ‘통각’ 등은 19세기 음악에서 주체성 개념을 이해하는 데 중요한 실마리를 제공한다.

음악 작품이라는 ‘객관’(대상)은 단순히 ‘주관’(청자)에게 ‘반영’되는 것이 아니라, 청자의 지각과 사고 과정을 통해 하나의 표상으로 ‘구성’된다. 특히 이러한 과정에서 청자의 상상력은 시공간적 직관 형식을 바탕으로 수용된 다양한 음악적 표상들을 능동적으로 종합하고, 과거의 표상들을 재생함으로써 이를 하나의 음악 작품으로 ‘포착’해 낸다. 이처럼 구성된 음악 작품은 하나의 통일된 의식으로서의 ‘자기 의식’과 필연적인 관계를 맺으며 존재하게 된다.

주제어: 감성, 객관, 베토벤, 상상력, 자기 의식, 주체성, 지성, 칸트, 통각

1. 들어가는 말

서양음악의 역사에서 19세기는 작품에 담긴 내용을 작곡가의 '개인적 발화', '자아의 분출물', 혹은 '음향적 자서전'으로 해석하는 경향이 새롭게 나타난 시기¹⁾ 이 시기에는 음악 해석과 청취에 있어 소위 '주체성 담론'이라는 패러다임이 정립되었다. 이것은 음악 작품과 작곡가 개인의 내적 자아 사이의 관계에 주목하고, 음악을 작곡가의 마음에서 비롯된 것 혹은 그의 내면이 투영된 표현으로 이해하며, 그 결과 음악을 단순한 소리의 조합이 아니라 주체와 객체의 관계 속에서 해석할 수 있는 새로운 관점을 제공하였다. '주체성 담론'이 음악에 본격적으로 적용되기 시작한 시점은 대체로 1830년대로 간주되는데,²⁾ 특히 서양음악사에서 이 시기는 '베토벤 패러다임', '베토벤 신드롬', '베토벤 신화' 등이 형성된 시점으로, 음악 해석학과 수용사가 본격적으로 전개된 때이기도 하다. 이와 관련하여 음악학자 마크 에반 본즈(Mark Evan Bonds)는 음악에서 가장 깊은 내적 자아의 반영이자 분리된 관찰자로서 '베토벤'을 듣는 경향이 그의 생애 마지막 10년 동안 점차 뚜렷해졌으며, 그의 사후에 일반화된 현상이라는 점에 주목하였고,³⁾ 스콧 번햄(Scott Burnham) 역시 베토벤 해석에 '주체성'에 관한 19세기 독일 사상이 결정적인 영향을 미쳤다고 주장하였다.⁴⁾

앞서 '주체성 담론'은 1770년대 초, 이른바 '질풍노도'(Sturm und Drang) 시기를 전후해 문학가들에 의해 본격적으로 제기되기 시작했다. 18세기 후반에서 19세기 초는 이른바 "자아 중심성이 특징적인

1) Mark Evan Bonds, *The Beethoven Syndrome: Hearing Music as Autobiography* (New York: Oxford University Press, 2020), 1.

2) 위의 글, 2-3.

3) 위의 글, 88.

4) Scott Burnham, *Beethoven's Hero* (United Kingdom: Princeton University Press, 1995), 113.

시대”⁵⁾로, 이 시기 ‘주체성’은 존 키츠, 새뮤얼 테일러 콜리지, 윌리엄 워즈워스, 조지 고든 바이런, 로버트 번스 등의 영국 낭만주의 시인들의 작품들과 칸트(Immanuel Kant, 1724-1804), 헤겔(Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770-1831), 셸링(Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, 1775-1854), 피히테, 실러, 괴테, 노발리스, 슐라이어마허 등 독일의 철학자와 문인들의 사유와 문학에서 핵심 개념으로 다루졌다. 여기에서는 “출생과 죽음, 개인의 자유와 운명, 자기의식, 자기 극복”⁶⁾ 등의 자아의 성장에 관한 내러티브가 미적 텍스트의 의미 형성 및 해석에 핵심적인 역할을 하며,⁷⁾ “고립된 예술가의 주관적 느낌, 자기 성찰과 고뇌에 찬 감정으로서의 세계고(Weltschmerz)”⁸⁾와 같은 주제들이 중심을 이룬다. 예컨대 괴테(Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832)는 시적 언어를 자기표현의 도구로 적극 활용한 대표적인 시인으로, 그가 “아무리 감추려 해도 결국 드러나는 것은 자기 개성뿐”임을 강조하며, 젊은 시인들에게는 시를 쓸 때마다 “이 시가 내가 실제로 경험한 것을 담고 있는가?”, “그 경험이 나를 성장시켰는가?”라는 질문을 스스로에게 던질 것을 조언한 것은 유명하다.⁹⁾ 1인칭 시점의 서정시가 전례 없는 명성을 누리며 중심적인 문학 양식으로 자리 잡았던 소위 ‘괴테 자이트’(Goethezeit, 1770-1830)에 괴테는 시적 발화를 자신의 내면이 저절로 열리는 무의식적인 고백으로 보았고, 자신의 전 작품을 위대한 고백의 파편으로 간주했으며,¹⁰⁾ 시적 내용을 곧 자기 삶의 내용과

5) 위의 글, 113.

6) 위의 글, 112.

7) 데이비드 비어드, 케네스 글로그 / (사)음악미학연구회 옮김, 『음악학 핵심개념·96』 (서울: 태림스코어, 2023), 273.

8) 위의 글, 272.

9) Goethe, *Werke: Hamburger Ausgabe*, Vol. 12, edited by Erich Trunz (Munich: Beck, 1981), 361. 재인용. Bonds, *The Beethoven Syndrome: Hearing Music as Autobiography*, 4-5.

동일시하면서 예술가는 반드시 “자기 내면에서 우러나 행위해야 한다”¹¹⁾고 주장했다. 18세기 말 문학 분야에서 시작된 ‘주체성 담론’은 19세기를 지나면서 음악 분야로 그 범위가 확대되는 양상을 보인다.

19세기 음악 해석과 청취에 있어 ‘주체성 담론’이 구축될 수 있었던 배경에는 “예술의 본질에 대한 새로운 개념의 등장, 자아 구성 방식의 변화, 감정의 철학적 위상 고양, 대중음악 문화의 성장”¹²⁾ 등 다양한 요인이 복합적으로 작용했다. 특히 음악학자 본즈는 1800년대 무렵 독일어권 철학에 널리 퍼져 있던 관념론 미학을 ‘주체성 담론’ 형성의 주요 원인으로 지목한 바 있다.¹³⁾ 칸트에서 시작하여 피히테, 실러, 셸링, 그리고 헤겔에 이르는 독일 관념론 철학에서 전개된 ‘자아’ 혹은 ‘주관’에 대한 새로운 철학적 사유가 음악에 대한 개념을 근본적으로 변화시켰다는 것인데, 실제로 18세기 말에서 19세기 초에 이르는 독일은 비평가와 철학자들이 ‘순수’ 음악을 둘러싼 철학적·미학적 문제와 가장 치열하게 씨름한 지역이었다. 1780년대부터 시작된 칸트의 이른바 ‘코페르니쿠스적 전회’(Copernican Revolution)는 정신과 주변 세계, 그리고 정신과 자기 자신과의 관계를 근본적으로 재구성하였고,¹⁴⁾ 그 결과 ‘나’라는 존재의 본질은 피히테, 실러, 셸링, 헤겔 등 칸트 이후 1세대 철학자들에게 가장 중요한 철학적 쟁점으로 떠올랐다.¹⁵⁾ 특히 칸트와 그의 철학을 계승한 다음 세대 철학자들은 ‘초월적 상상력’(transcendental imagination)을 자아를 통합하고 형성하는 생산적인 힘으로서, 단순히 감각적 인상을

10) 위의 글, 4-5.

11) 위의 글, 4-5.

12) 위의 글, 2.

13) Mark Evan Bonds, *Music as Thought: Listening to the Symphony in the Age of Beethoven* (Princeton University Press: 2006), 33.

14) Bonds, *Music as Thought: Listening to the Symphony in the Age of Beethoven*, 40-41.

15) 위의 글, 41.

처리하는 재현적 통로 이상의 것으로 보았다.¹⁶⁾

그렇다면 독일 관념론이 새롭게 제시한 ‘주체’에 대한 인식론적 사유는 19세기 음악 해석학 및 주체성 담론의 구축에 어떤 토대를 마련했는가? 또한, 이러한 사유는 이 시기 새롭게 강조되기 시작한 ‘청자의 창조적인 상상력’이라는 관점 형성과 어떤 관련을 맺고 있는가? 이와 같은 질문에 대해 칸트의 인식론은 매우 중요한 의미를 가진다. 주체와 객체 혹은 주관과 객관에 대한 새로운 철학적 사유의 지평을 연 핵심 인물이 바로 칸트로, 당시로서는 혁명적이었던 그의 인간 경험과 인식에 관한 철학적 통찰은 이후 사유에 깊은 영향을 끼쳤기 때문이다. 이에 본 연구에서는 19세기 음악에서의 ‘주체성 담론’을 ‘감성’(sensibility), ‘지성’(understanding), ‘상상력’(imagination), ‘통각’(apperception) 등 칸트 철학의 주요 개념들을 도구로 삼아 분석해 보고자 한다.

2. 19세기 기악 음악의 위상 변화

기악 음악은 불이 꺼진 음악회장에서 오로지 감상만을 목적으로 연주되는 ‘예술을 위한 예술’일까? 아니면 “언제든 폐기될 수 있는 엑스트라”¹⁷⁾에 불과한 것일까? 음악은 ‘형용불가능성’, ‘비규정성’ 등 고유한 비언어적 속성 때문에 오랫동안 예술로서의 자율성을 획득하지 못했다. 18세기 유럽 사회에서 음악은 주로 오락적이거나 실용적인 예술로 간주되었으며, 교회 예배나 파티, 결혼식, 축제 등 특정한 종교적·사회적 필요에 의해 창작되었다. 칸트가 말한 “즐거운 감각의 패턴들”¹⁸⁾이나 루소가 언급한 “추상적 장식”¹⁹⁾으로서의 음악은 단지

16) 위의 글, 42.

17) Enrico Fubini, 『음악미학사』, 서인정 역 (서울: 성신여자대학교 출판부, 2016), 218.

18) 위의 글, 218.

19) 위의 글, 218.

'쾌의 원천'일 뿐, 지성이 개입하지 않으며 지적·도덕적·교육적 의미를 갖지 않는 것으로 여겨졌다. 그 결과 음악은 예술의 위계 속에서 낮은 위치에 머물러야 했다. 당시 음악은 '수사학적인 예술'로 간주되었으며, 성악 음악은 텍스트의 의미를 전달하는 방식으로, 기악 음악은 감정을 재현하는 방식으로 청중에게 의도된 반응을 유도하기 위해 작곡되었다.²⁰⁾ 그러나 이러한 음악에 대한 인식은 18세기 말부터 변화하기 시작했고, 19세기에 이르러 음악은 여러 예술 중에서도 보다 높은 위상을 차지하게 되었다.

서양음악사에서 19세기는 음악의 의미와 지위에 대한 논쟁이 활발히 전개되고, 기악 음악의 정전(正典)이 새롭게 부상한 시기로, 이러한 변화에는 17세기 이후 조성음악 시대에 발달한 작곡 기술, 가정 내 음악 활동의 증가, 공공 음악회의 확산, 그리고 후기 계몽주의와 낭만주의적 이상주의를 바탕으로 한 지적 담론 등 다양한 요인이 복합적으로 작용했다.²¹⁾ 이제 기악 음악은 언어의 제약에서 벗어나 작동하며, 그 모호하고 추상적인 특성 때문에 작곡 아이디어가 작곡가 개인의 깊고 원초적인 내면, 그리고 진정성 있는 자아에서 비롯된다고 여겨졌다. 비가시적인 감정과 내면의 사유를 재현하는 매체로서, 기악 음악은 일상 언어로는 포착할 수 없는 비물질적이고 초월적이며 신비로운 의미를 표현하는 특별한 수단으로 간주되기 시작한 것이다. 이러한 기악곡의 자족적인 본성은 작곡가들에게 창의력을 마음껏 발휘할 수 있는 더 큰 가능성을 열어 주었으며, 그 결과 베토벤, 슈만, 베를리오즈, 베버, 리스트, 바그너 등 낭만주의 작곡가들은 음악이 세계, 이념, 정신, 무한성의 본질을 표현할 수 있다는 공통된 전제 아래, 음악 고유의 특성과 그것이 담아내는 의미를 탐구하고자 했다.²²⁾

20) Bonds, *The Beethoven Syndrome: Hearing Music as Autobiography*, 2.

21) 토마스 그레이, "절대음악," 『음악미학: 음악학적 접근』 (스티븐 다운스 편집 / 민은기 · 조현리 옮김, 서울: 음악세계, 2017), 82.

무엇보다도 베토벤 음악에서 나타나는 기존 음악 문법의 확장과 해체는 이 시기 음악에서 가장 두드러진 변화 중 하나로 꼽힌다. 조성이라는 원리에 내재된 원심력과 구심력의 긴장 관계를 활용하여 음악의 표현력을 극대화한 작곡가로서, 그의 음악을 기점으로 공통 음악어법의 형식적 기반이었던 조성 체계는 점차 확장과 붕괴의 과정을 겪기 시작한다.²³⁾ 그 결과 조성은 더 이상 음악적 사건 전체를 통일감 있게 조직하는 보편적 형식의 기반이 아니라, 작곡가의 의도에 따라 유연하게 운용되는 표현 수단으로 변화하기 시작했다. 이로써 조성은 공동의 언어에서 점차 개별 작곡가의 언어로 탈바꿈하게 된다.²⁴⁾ 이러한 기존 음악 문법의 확장과 해체 과정 속에서, 음악 작품은 점점 더 작곡가 고유의 개성과 흔적을 담아내게 되며, 작품 속에 뚜렷이 드러나는 개별적이고 주관적인 특성은 낭만주의 음악의 중요한 특징으로 자리 잡게 된다. 베토벤 이후의 낭만주의 작곡가들은 ‘이해 가능성’이라는 전통적 의무로부터 점차 해방되었고, 그 결과보다 독창적이고 고유한 개인 양식을 자유롭게 개발할 수 있게 되었다.

한편 이 시기에는 작곡가의 위상 또한 근본적인 변화를 맞이하게 된다. 19세기 이전의 작곡가들이 청중의 반응을 예측하고 이에 따라 기술을 적용하는 ‘장인’으로 간주되었던 것과 달리, 이 시기의 작곡가는 자신만의 정체성을 작품에 투영하는 ‘개인적 예술가’로 격상되었다. 예컨대 베토벤은 음악 양식의 혁신뿐만 아니라 작곡가의 지위와 음악의 기능 전반에 걸쳐 새로운 지평을 연 인물로도 평가된다. 단순한 피고용자나 장인이 아니라 자율적인 예술가이자 창조자로 이해되었으며, 그의 음악은 ‘어떤 목적이나 기능으로부터 분리된, 작품 그 자체로 존재하는 개인적 창조물’로 여겨졌다. 이러한 발상은 베토벤

22) 푸버니, 『음악미학사』, 218.

23) 이건용, 『작곡가 이건용의 현대음악강의』 (서울: 한길사, 2011), 57.

24) 위의 글, 47.

생전뿐 아니라, 그가 사망한 이후 그의 음악이 수용되는 과정 속에서 본격적으로 형성되었다. 이러한 변화의 징후는 그가 남긴 메모집, 대화록, 편지, 유서 등 다양한 기록물 속에 암시되어 있다.

악보에 작품을 쓰기 전에 오랫동안 나의 음악적 사고들을 생각한다. 나의 기억에 의존할 수 있고, 일단 하나의 주제를 발견하면 심지어 수년 후까지 그 주제를 잊어버리지 않는다.²⁵⁾

당신은 어디로부터 나의 아이디어들이 유래하는지 묻는데, 정확한 답을 줄 수 없다. 왜냐하면 그들이 다소 자연스럽게 나에게 오는 것 같기 때문이다. 숲을 걷는 동안 공기 중에서 또는 밤의 정적 속에서 또는 동이 틀 때 떠오른다. 느낌을 언어로 바꿀 때 영감을 받는 시인처럼, 나도 내 안에서 울리고 마침내 내 앞에 놓여있는 악보에 음들을 쓰기까지 나를 괴롭히는 음악으로 느낌을 바꿀 때 영감을 받는다.²⁶⁾

위에서 인용한 베토벤의 창작 관련 발언들은, 영감이 떠오르는 순간부터 그것을 실제 작품으로 구체화하는 과정에 이르기까지의 고군분투와 내면의 고뇌를 보여주는 예술가의 이미지를 환기시킨다. 이러한 창작 활동은 단순한 수공예적 작업이 아니라, 고통스럽고도 신비하며 고귀한 정신적 과정으로 인식된다.

베토벤이 작곡가가 이러한 예술적 작업에 온전히 몰두할 수 있려면, 그에 상응하는 창작 환경이 마련되어야 한다고 강조한 점도 이러한 맥락에서 이해될 수 있다. 아래에 인용된 두 문서는 각각 1801년과 1809년에 작성된 것으로, 작곡가의 처우 개선 필요성을 주장하는 이러한 관점은 19세기 초 당시로서는 비교적 새로운 담론이었다.

25) 푸비니, 『음악미학사』, 238.

26) 위의 글, 239.

세상에는 예술가가 그의 작품들을 가져와 그가 필요한 만큼의 돈을 취할 수 있는 예술 시장이 있어야 한다.²⁷⁾

모든 진실한 예술가의 노력과 목표는 위대한 작품들을 완성시키는 일에 전적으로 헌신할 수 있는, 그리고 다른 부업이나 재정적 문제들에 의해 방해받을 필요가 없는 지위를 획득할 수 있어야 한다. 그러므로 모든 작곡가의 가장 열렬한 소망은 중요한 작품 창작에 몰두하며 공식적으로 작품들을 발표할 수 있는 기회이다.²⁸⁾

또한 베토벤은 당대 철학자들에게 관심을 기울였으며, 이들의 철학적 사유를 깊이 이해하고 있었던 것으로 알려져 있다.

내가 너무 어렵게 느끼는 책은 거의 없다. 난 전혀 박학한 척하지 않는다. 그러나 어린 시절부터 모든 시대의 보다 훌륭하고 현명한 사람들이 그들의 작품들에서 추구하는 것을 이해하려고 노력해왔다. 적어도 많은 것을 성취하는 것을 그의 의무로 생각하지 않는 예술가는 자신을 부끄러워해야 한다.²⁹⁾

그가 음악 외에도 철학, 역사, 문학 등 인문학 전반에 관심을 가졌음을 보여주는 위 인용문은, 단순한 음악 장인이 아닌 시대정신과 인간적 이상, 절대적 자유 등의 메시지를 예술로 승화시킨 예술가로서의 면모를 부각시키는 대목이다. 실제로 베토벤의 노트에 “우리 안의 도덕적 법칙과 우리 위의 반짝이는 별들의 천국. 칸트!!!”라는 글귀가 적혀 있는 것에서 알 수 있듯, 그는 당시로서는 매우 새로웠던 칸트 철학을 인지하고 있었으며, “절대성의 현시, 무한성의 구현”이라는 음악 사상은 셸링의 예술 사상으로부터 영향을 받은 것으로도 알려져 있다.³⁰⁾

27) 위의 글, 238.

28) 위의 글, 238.

29) 위의 글, 238.

이처럼 베토벤의 시대에 음악 및 음악 창작자의 지위는 과거에 비해 크게 격상되는 양상을 보인다. 물론 베토벤 생전에는 음악을 해석하고 수용함에 있어서 일반적인 관점은 해석학이 아닌 수사학이었다. 이는 비평가 아놀트(Ignaz Theodor Ferdinand Arnold)가 1810년에 출판한 저서 『가장 유명한 18-19세기 음악가 갤러리』에서 베토벤이 아닌 하이든에 주목한 것에서 확인된다.

전위, 단편, 전조 및 이와 유사한 장치를 통해 흥미로워지지 않을 음악적 아이디어는 아무리 단순하거나 화려하더라도 없다. 대위법 예술의 명료함과 재능은 무한한 상상력의 지원을 받아 예기치 않게 청자를 광야와 깊은 곳으로 인도하며, 청자는 그러한 확실한 안내를 기꺼이 따르고 그에 대한 풍성한 보상을 받는다. 하이든은 영리한 웅변가처럼 우리에게 무언가를 설득하고 싶을 때 보편적으로 사실로 인정되는 악절, 모든 사람이 동의하는 악절, 모든 사람이 이해할 수 있어야 하는 악절을 기반으로 전개한다. 그러나 그는 이 아이디어를 사용하는 방법을 매우 영리하게 알고 있기 때문에 원래 제시된 아이디어와 정반대 일지라도 그가 원하는 모든 것을 곧 우리에게 설득할 수 있다. 하이든의 음악은 쉽게 이해되고 이미 우리에게 익숙한 것을 듣고 있다는 느낌이 들기 때문에 아주 부드럽게 귀에 들어온다. 하지만 곧 우리는 그 음악이 우리가 생각했던 음악이 아니거나 그렇게 되어야 한다고 생각했던 음악이 아니라는 것을 알게 된다. 우리는 새로운 것을 듣게 되고, 잘 알려진 것을 가장하여 이전에 들어본 적이 없는 것을 우리에게 제공하는 방법을 영리하게 알고 있는 사람에게 경탄하게 된다. 바로 이 사랑스러운 인기 덕분에 그의 작품은 모든 화성의 화려함과 악기 사용에도 불구하고 무한한 명료성, 일반적인 명료성, 이해성을 지니고 있어 우리는 가장 어려운 것을 쉽게 이해할 수 있다.³¹⁾

30) 위의 글, 239.

31) Ignaz Theodor Ferdinand Cajetan Arnold, *Galerie der berühmtesten Tonkünstler des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts*, vol. 1 (Erfurt: Johann Karl Müller, 1810), 109-110.

하이든을 칭찬하면서 아놀트가 사용하는 어휘들은 ‘영리한 웅변가, 보편적 표현 언어, 이해가능성, 익숙함, 청중의 확실한 안내, 명료성’ 등인데, 여기에서 알 수 있는 점은 이 시기는 베토벤의 개성보다 하이든의 공동의 표현 어법이 여전히 가치 있는 것으로 간주되었다는 점이다. 이 글이 쓰인 1810년이라는 시기는 소위 영웅의 시기로 여겨지는 베토벤의 중기가 한창 무르익었을 때인데도 말이다.

그러나 19세기를 지나면서 음악의 기능이 변화되고 작곡가의 위상은 격상되며 음악의 의미가 과거와는 전혀 다른 차원에서 논의되기 시작한다. 얼마 지나지 않아 ‘주체성’은 음악 해석 및 청취 방식에 있어서 확고한 담론으로 자리 잡는다.

3. 19세기 음악에서의 ‘주체성 담론’

18세기 말과 19세기 초 독일의 비평가들과 철학자들은 ‘절대음악 미학’, ‘주체성’, “무한하고 불명확한 표현의 영역”³²⁾ 등 낭만주의 형이상학 담론을 둘러싼 철학적, 미학적 문제를 중심으로 활발한 논쟁을 펼쳤다. 요한 루트비히 티크(Johann Ludwig Tieck, 1773-1853), 빌헬름 하인리히 바켄로더(Wilhelm Heinrich Wackenroder, 1773-1798), E. T. A. 호프만(Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann, 1776-1822) 등의 작가들이 동시대의 소나타와 교향곡이 암시하는 유토피아적이고 무한한 세계에 대한 열광을 표현하고,³³⁾ 아르투어 쇼펜하우어(Arthur Schopenhauer, 1788-1860)는 음악을 타 예술과는 달리 현상계를 넘어선 세계와 연결되는 예술로 보았으며, 음악의 지위를 “의지의 총괄적인 원리가 직접적으로 반영된 존재”³⁴⁾로 격상시킴으로써 순수 기악음악을 둘러싼 철학적·미학적 논의를 한층 심화시켰

32) 토마스 그레이, “절대음악,” 『음악미학: 음악학적 접근』, 83.

33) 위의 글, 87.

34) 위의 글, 89.

다.

이러한 철학적 토대 위에 19세기에는 음악이 이전과는 다른 전혀 새로운 방식으로 해석되기 시작하였다.

하지만 것처럼 정반대로 자신의 내면의 감성이 하모니를 통해 울려 퍼지게 할 수 있는 작곡가가 또 있을까? 그의 영혼은 바다와 같아서 잔잔할 때는 하늘과 그 물속에 있는 모든 별을 비춘다. 그러나 전능한 자연의 숨결이 불어오면 파도가 치고 부서지며 거품을 일으키고 해안에 부서진다. 그것은 그와 함께 있다. 그의 영혼이 고요하면 다정하고 빛나는 광선이 끝없이 사방으로 뻗어나가고 그 마법의 반짝임으로 경이로운 세계가 우리에게 열린다. 그러나 그의 존재의 가장 깊은 심연이 적대적인 힘에 의해 움직이면 당연히 하모니의 파도가 우레와 같이 쏟아져 나와 서로의 옆에서 그리고 서로의 위에서 부서진다. 그러나 이러한 폭풍 속에서도 종종 조용하고 천상의 음색이 들어오는데, 그 음색은 폭풍이 진정되는 것을 가리킨다.³⁵⁾

위의 인용문은 1814년 베를린의 비평가이자 작곡가였던 블룸(Karl Blum, 1786-1844)의 베토벤 〈교향곡 제5번〉에 관한 비평문의 일부로, 여기에서는 베토벤의 음악에 나타난 새로움과 낯섦이 긍정적인 것으로 평가되기 시작했으며, 특히 작곡가 개인의 “내면의 감성”과 “존재의 가장 깊은 심연”이 작품에 어떻게 표현되었는지가 해석의 척도로 자리매김한다.

또한 음악적 아이디어는 외부 대상의 단순한 재현을 넘어 작곡가의 ‘자기 의식’과 결부되어 이해되었다.

현 음악 시대의 정점이자 역대 최고의 작곡가인 거장 베토벤은 자신의 감정의 충만함, 교향곡에 담긴 아이디어의 완전한 풍요로움을 한 흐름으로 쏟아냈다. 베토벤은 초기 작품에서의 상황의 단순한

35) Karl Blum, "Miscellen," *Allgemeine musikalische Zeitung* 16 (8 June 1814), 810.

재현과는 대조적으로 마침내 음악에 실제 아이디어와 자의식적인 마음 상태를 표현해냈다.³⁶⁾

1834년 비평가 베허(Alfred Julius Becher)의 위의 비평 예에서 확인할 수 있듯이, 작곡가 개인의 “자의식적인 마음 상태”는 해당 작품을 이해함에 있어서 중요한 척도로 작용한다.

베토벤 사후, 본격적으로는 1830년대 이후에 작품을 내적 자아의 외적 투영으로 해석하게 되면서 주체성 담론은 음악의 해석 및 수용 문화에 완전히 뿌리내린다.³⁷⁾

삶을 작품으로, 작품을 삶으로 인식하는 데는 역사적 차원이 있으며, 그 역사는 오늘날 우리가 듣는 방식을 계속 형성하고 있다. 베토벤의 생전에 그의 음악을 그의 내적 자아의 표현으로 인식한 사람은 아무도 없었으며, 베토벤의 음악에서 그의 가장 깊은 내적 자아의 반영으로서 혹은 분리된 관찰자로서 베토벤을 듣는 경향은 그의 생애 마지막 10년 동안 점차적으로 가시화되었고 그의 사후에야 본격화되었다. 19세기 중반에 이르러 일상적으로 청중들은 베토벤의 음악을 그의 영혼에 대한 계시로 들었고, 그의 영혼을 베토벤의 음악을 이해하는 열쇠로 간주했다. 그리고 비평가들은 베토벤의 삶을 그의 작품에, 그의 작품을 그의 삶에 열심히 매핑했다.³⁸⁾

즉 특정 음악 작품을 작곡가 개인의 내적 자아나 인생의 사건에 대응시켜 해석하는 것이 19세기 음악 비평의 일반적 문화로 자리 잡게 된다. 베토벤의 〈교향곡 제3번 ‘에로이카’〉가 “영웅과 구원의 환상에 대한 앎, 그의 자살 충동, 가족애, 귀족적 가식”³⁹⁾으로, 〈교향곡

36) Alfred Julius Becher, “Correspondenz: Köln,” *Neue Zeitschrift für Musik* 2 (13 March 1834), 85.

37) Bonds, *The Beethoven Syndrome: Hearing Music as Autobiography*, 2-3.

38) 위의 글, 17-18.

39) Maynard Solomon, “Thoughts on Biography,” *Beethoven Essays* (Cambridge: Harvard

제9번 '합창'이 "음악으로 쓰여진 베토벤의 자서전"⁴⁰⁾으로 독해된 것도 이러한 해석학적 패러다임의 전제하에 가능한 일이었다.

이처럼 19세기 음악 비평들에서 공통적으로 나타나는 특성은 음악을 한 작곡가 개인의 심리나 정신 등 내면이 투영된 것으로 간주하고, 개인적 삶이나 인생의 사건들에 대응시켜 작품을 해석한다는 점이다. 음악 작품을 작곡가 개인의 내면의 외적 표현으로 칭취하는 것이 새로운 미적 판단의 기준이 되면서, 진지한 작곡가라면 누구나 자신 깊숙이 존재하는 내면을 성찰하고 이를 개인 특유의 음악적 목소리로 투영해 낼 것이라는 기대가 일반적인 것이 되었다. 그리고 비평가들은 내면을 표현하지 않는 기악곡은 재미있지만 계몽적이지는 않고, 즐겁지만 심오하지 않다고 생각하는 하위 범주의 작품으로 강등시키까지 했다.⁴¹⁾ 또한 음악작품의 아이디어가 작곡가 개인의 영혼 깊은 곳에서 나온 것으로 간주되면서, 이러한 아이디어는 '진실성'(Sincerity)의 개념과도 결부되었다.⁴²⁾ 이와 더불어 작곡가는 설득을 위한 연설가가 아니라 본질적으로 추상적이고 불투명한 기악이라는 매체를 사용하여 청중이 해독해야 할 진리를 말하는 신탁(Oracularity)으로 간주되기까지 했다.⁴³⁾

한편 19세기 '주체성 담론'의 형성 과정에서는 이 새로운 패러다임이 생산이 아닌 수용의 틀을 새롭게 제공했다는 점, 그리고 그 결과 나타난 청자의 역할 변화에 주목할 필요가 있다.

수사학의 틀은 해석학의 틀에 자리를 내주었고, 청중은 작곡가의

University Press, 1988), 112.

40) Joseph Fröhlich, "Recensionen: Sinfonie, mit Schlusschor über Schillers Ode: 'An die Freude' . . . von Ludwig van Beethoven. . . Erste Recension," *Cäcilia* 8 (1828), 236.
재인용. Bonds, *The Beethoven Syndrome: Hearing Music as Autobiography*, 28.

41) 위의 글, 97.

42) 위의 글.

43) 위의 글.

관점에서 자신이 듣고 있는 것을 생각하기 시작했으며, 모든 새로운 작품에서 작곡가가 ‘말하고자 하는 것’이 무엇인지 이해하려고 노력했다. 설득이 더 이상 목적이 아닌 것으로 인식되면서 해석은 청중의 몫이 되었다.⁴⁴⁾

이러한 양상은 당대 여러 비평문들에서 확인할 수 있는데, 예를 들어 1813년의 한 비평문에서 호프만은 베토벤 당대에 그의 음악이 낯설거나 새로우며 이해하기 어렵게 수용된 원인으로 작곡가가 아닌 청자의 충분하지 못한 이해력을 지적했다.

베토벤의 강력한 천재성은 음악적 폭도들을 위협하고, 그들은 그것에 저항하려고 헛되이 노력한다. [...] 하지만 베토벤 작품의 내적 일관성을 파악하지 못하는 것이 오로지 당신의 불충분한 이해력 때문이라면 어떠한가? 작곡가의 언어가 초보자에게는 분명하지만 당신에게는 분명하지 않고, 그의 가장 내밀한 신비로 들어가는 입구가 당신에게 닫혀 있는 것이 전적으로 당신의 잘못이라면?⁴⁵⁾

호프만에 따르면 베토벤 음악의 내적 일관성을 파악하지 못하거나 그의 예술 고유의 내적 신비로움에 접근하지 못하는 것은 베토벤 자신이 아닌 “초보자”이자 “폭도”인 청중의 잘못에 기인한다. 이제 19세기 음악에서의 ‘주체성 담론’ 구축과 함께 음악 역사상 처음으로 청중에게 해석학적 임무가 부과되었고, 청자가 자신이 감상하는 음악 작품의 내용을 이해해야 하는 부담을 떠안게 되었다.⁴⁶⁾

음악 청중에 관한 이러한 시각은 19세기를 지나면서 더욱 강화되

44) 위의 글, 95.

45) E. T. A. Hoffmann, “Beethovens Instrumentalmusik” (1813), *Fantasiestücke in Callot's Manier, Sämtliche Werke*, 2/1, edited by Hartmut Steinecke (Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1993), 54-55. 재인용. Bonds, *The Beethoven Syndrome: Hearing Music as Autobiography*, 86.

46) Bonds, *The Beethoven Syndrome: Hearing Music as Autobiography*, 95.

며, 베토벤의 생애 마지막 3년인 1824년에서 1827년 사이의 기간 동안 베를린의 『일반음악신문』(Allgemeine musikalische Zeitung)에 실린 베토벤 음악 논평은 음악 담론이 수사학에서 해석학으로 전환되는 과정을 집중적으로 보여준다. 특히 마르크스(Adolph Bernhard Marx)는 이 저널의 초대 편집장으로, 대중들에게 작곡가의 관점에서 듣고, 작품의 효과를 넘어 그 원천과 의미에 대해 더 많이 생각하며, “확장된 작가(the extended author)”가 될 것을 제안했다.

어떤 청자에게는 베토벤의 〈코랄 판타지 Op. 80〉 안에 깃든 위대한 정신이 아직 드러나지 않았을 것이다. 위대한 예술가의 내면에서 익어가는 데 몇 주, 어쩌면 몇 달이 걸릴지 모르는 음악 작품, 새로운 아이디어에서 솟아나는 작품, 새로운 소리와 새로운 암시, 관점으로 우리를 감동시키기 위해 우리 내면의 새로운 측면을 찾아내는 작품을 어떻게 다양한 청중들이 즉각적으로 이해할 수 있을까? 예술가 정신의 모든 표현에서 예술가 정신의 도약을 따르는 데 익숙하고 경험이 있거나, 예술 작품에 대한 경외심과 자기 인식이 너무 커서 새롭고 좋은 것에 대한 막연한 느낌을 주는 작품으로 몇 번이고 돌아갈 수 있어야 한다. 한편, 새로운 것이 우리에게 영향을 미치고 그것이 우리에게 최대한으로 펼쳐지도록 허용하기 위해서는 이전의 모든 의견과 원칙을 포기할 준비가 되어 있어야 한다. 이것을 경멸하는 사람은 모든 진보적인 작품에 대한 정보가 부족한 판단자이며 그 작품에 대한 즐거움과 예술의 발전에서 자신을 박탈한다. 일반적으로 한 번에 받아들여지고 사랑받는 작품은 정확히 가장 가치가 없는 작품이다. 왜냐하면 이런 종류의 성공은 그것이 전통적인 것, 일반적으로 오랫동안 알려진 것으로만 구성되어 있음을 보여주기 때문이다.⁴⁷⁾

위의 인용문은 마르크스의 1825년 베토벤의 《코랄 판타지》 Op.

47) Marx, Adolph Bernhard. “Erstes grosses Konzert im Winterhalbenjahre 1825-26, in Berlin.” *Berliner allgemeine musikalische Zeitung* 2 (9 November 1825), 366.

80(1808)의 1825년 연주에 대한 비평으로, 여기에서 마르크스는 청자로 하여금 작품에서 작곡가의 존재를 듣고, 작품의 효과를 이해하기 위해 책임을 지며, 열린 마음으로 접근하고 여러 번 들을 자세를 지닐 것을 촉구하고 있다.

한편 베토벤의 《현악4중주 F장조》 Op. 135는 1826년 12월에 창작된 곡으로, 완성된 곡으로는 마지막 작품으로 알려져 있다. 이 곡은 베토벤 생전에는 연주되지 못했고, 사후 1년째인 1828년 3월 23일 빈에서 초연되었다. 본 공연에 대한 마르크스의 비평은 청자의 적극적인 역할을 더욱 강조하고 있다.

이 마지막 작품의 내용은 베토벤의 주체성과 그의 특별한 상황과 가장 밀접한 관련이 있는 것으로 보인다. 이 작품에 담긴 일련의 아이디어는 작품 밖에 있는 냉철한 청자에게는 혼란과 오류로 다가올 수 있는 반면, 풍부한 정서를 지닌 작곡가의 가장 깊고 내면적인 영혼은 몰입하고 공감하는 친구의 가슴에 추억과 슬픔을 쏟아붓는다.⁴⁸⁾

위의 인용문은 초연 이듬해인 1829년 공연에 대한 마르크스의 비평글의 일부로, 여기에서 그는 작품의 의미를 작곡가의 주체성, 개인적인 상황, 깊고 내면적인 영혼과 관련지어 해석하고, 무엇보다 이를 이해하기 위해서는 청자의 몰입과 공감이 중요함을 강조하고 있다.

베토벤의 음악을 내면성(interiority) 혹은 주관성(subjectivity)의 관점에서 해석하는 양상은 1830년대 이후 더욱 가속화된다.

베토벤의 교향곡을 들으면 말 없는 음악이 일반적으로 전개하는 기쁨과 슬픔의 교대와는 매우 다른 무언가를 다루고 있다는 느낌을

48) Adolph Bernhard Marx, "Beurtheilungen: Quatuor pour 2 Violons, Alto et Violoncelle par L. v. Beethoven. Oeuvr. 135 . . .," *Berliner allgemeine musikalische Zeitung* 6 (1829), 169.

받는다. [...] 우리는 영적 세계의 신비한 심연을 직감하고 그것을 이해하기 위해 스스로를 괴롭힌다. [...] 우리는 음유 시인을 끝없는 절망과 한없는 기쁨으로 몰아넣은 것이 무엇인지 알고 싶고, 이 스팅크스의 신비롭고 아름다운 모습에서 이해를 얻고자 한다.⁴⁹⁾

당대 저널리스트이자 문학 평론가였던 위의 슈미트(Julian Schmidt)의 비평에서도 확인할 수 있듯이 이제 음악작품에서는 “영적 세계의 신비한 심연”, “스팡크스의 신비롭고 아름다운 모습” 등 즉각적인 이해나 감각과 정서의 환기 그 이상의 무언가를 포착해내야 했다.

이와 같이 19세기가 지나면서 음악 작품은 창조적인 상상력을 동원해 적극적으로 관여하는 청취자만이 접근할 수 있는 매체 또는 작품에 적극적으로 관여하는 사람들만이 접근 가능한 계시의 잠재적 촉매제로 인식되기 시작했고,⁵⁰⁾ 이제 청자의 창조적인 상상력은 해당 작품을 이해하기 위한 가장 중요한 요소로 부각된다. 이제 감상자는 음악을 단순히 향유하는 자가 아니라 불 꺼진 연주회장에서 침묵 속에 미적으로 관조하는 존재로 새롭게 규정되기 시작했으며, 그 결과 이제 음악작품은 창조적인 상상력을 동원하여 청취함으로써 작품에 적극적으로 관여하는 사람들만이 접근 가능한 매체로 인식되기 시작했다.⁵¹⁾ 이러한 현상은 음악작품의 해석 및 수용에 있어서 무게 중심이 ‘객관’으로서의 음악 작품에서 ‘주관’으로서의 청자로 이동한 것으로 해석할 수 있다. 그렇다면 이 새로운 담론의 형성에 ‘자아’나 ‘주관’에 관한 독일 관념론 철학은 어떠한 철학적 토대를 마련해주었

49) Julian Schmidt, *Geschichte der deutschen Nationalliteratur im neunzehnten Jahrhundert*, Vol. 2 (Leipzig: Herbig, 1853), 410. 재인용. Bonds, *The Beethoven Syndrome: Hearing Music as Autobiography*, 22.

50) Mark Evan Bonds, *Music as Thought: Listening to the Symphony in the Age of Beethoven* (United Kingdom: Princeton University Press: 2006), 33.

51) 위의 글, 33.

는가?

4. ‘객관’으로서의 음악 작품, ‘주관’으로서의 청자

19세기 음악에서의 ‘주체성 담론’과 관련하여 ‘반영하는 주관’에서 ‘대상을 구성하는 주관’으로 전개된 칸트의 새로운 인식론적 사유는 시사해주는 바가 매우 크다.⁵²⁾ 1780년대부터 시작된 칸트의 철학은 기존 형이상학에 대한 비판에서 출발한다. 자신의 첫 번째 비판서인 『순수이성비판』(Kritik der reinen Vernunft, 1781, 1787)에서 그는 외부 대상이 바깥에 존재하고 그것이 실체로서 인간에게 표상으로 주어지며 그 결과 인간의 인식이나 경험이 대상에 종속되어 있다는 기존의 ‘반영론’을 재점검하고, 대상의 인식에 있어서 인간 지성의 구성 및 종합 활동에 대해 새롭게 사유했다. 독립적인 실체로서 바깥에 어떤 대상이 있다고 가정해 볼 때, 우리의 인식은 이 대상을 거울처럼 비출 수 있는가? 만일 대상이 우리에게 ‘반영’된다면, 대상과 인식의 일치 여부는 어떻게 알 수 있는가? 인간은 외부 대상에 의해 속을 수는 있지만 그 대상을 의심할 때의 생각하는 존재의 실재성은 자명하다. 즉 ‘나는 생각한다, 고로 존재한다!’ 혹은 전지전능한 신의 변형태로서의 우리 인간의 삶과 활동은 신과 마찬가지로 ‘평행하다!’ 데카르트(René Descartes, 1596-1650)와 스피노자(Baruch Spinoza, 1632-1675)와 같은 합리론자들은 인식의 보편성을 증명해 내기 위해 위와 같은 혁신적인 명제를 제시한 바 있다. 그러나 대상과 표상의 일치 문제를 증명하기 위해 이들에게는 여전히 ‘기만하지 않는 신’이나 ‘절대적 능력의 신’이 필요했다. 즉 이들의 논법에서도 신을 전제하지 않는다면 인식의 필연성은 성립될 수 없었다. 여기에서는 경험론도 예외가 아니다. 신이나 실체와 같은 선형적인 관념

52) 본 문단의 이하 내용은 다음의 책을 참고하였음. 이수영, 『순수이성비판 강의』(서울: 북튜브, 2021).

은 존재하지 않으며 모든 관념은 경험과 지각에서 비롯된 것으로 간주하는 로크(John Locke, 1632-1704)에게서도 인간에게 관념 이외에 직접 사물을 대면할 방법이 주어지지 않는 한 여전히 대상과 관념의 일치 여부는 불확실했기 때문이다. 이처럼 대륙의 합리론이든 영국의 경험론이든 어떤 철학도 인식의 객관성에 대한 문제를 명쾌하게 해명해 내지 못했다. 그렇다면 과연 신 없이 우리 인식의 진실성을 증명할 길은 없는가?

칸트는 대상과 인식의 일치 문제를 완전히 다른 각도에서 접근함으로써 신 없이 철학적 진리의 보편성을 확립하고자 했다.⁵³⁾ '예정조화'나 '평행론'을 대동하면서까지 증명할 수 없는 것을 기어코 증명해 내고자 했던 기존 철학과는 달리, 칸트 철학은 대상과 인식의 일치 문제를 설명하려는 시도 자체에서 빗겨나 있으며, 기존의 사유를 전복시킴으로써 전체 자체를 새롭게 사유해낸다. 흡사 천동설에서 지동설로의 전환이 칸트에게도 일어난 것인데, 대상에 인식이 종속되는 것이 아니라 대상이 인식에 종속된다는 소위 '반영하는 주관'에서 '대상을 구성하는 주관'으로의 이러한 관점의 변화는 경험이 아닌 우리의 정신 안에서 적극적으로 활동하고 있을 선형적 인식에 대한 관심을 불러일으켰다.⁵⁴⁾ 소위 '코페르니쿠스적 전회'라 불리는, 당시로서는 완전히 새로웠던 그의 철학에서는 대상 자체가 아닌 그 대상이 주어질 때 인식에서 어떤 일이 일어나고 있는지가 주 관심사로 부상했고, 따라서 칸트는 인간의 인식 과정에서 일어나고 있는 구체적인 작업들에 초점을 맞추어 이를 매우 정교하게 분석해냈다. 이제 인간은 "대상의 표상을 받아들이는 주관에 그치는 게 아니라 대상을 적극적으로 구성하고 있고, 심지어 대상을 적극적으로 욕망한다."⁵⁵⁾

53) 본 문단의 이하 내용은 다음의 책을 참고하였음. 이수영, 『순수이성비판 강의』 (서울: 북튜브, 2021), 27-37.

54) 위의 글, 27-32.

55) 위의 글, 139.

대상과 인식의 일치 문제와 관련하여 기존의 ‘반영하는 주관’에서 벗어나 ‘대상을 구성하는 주관’이라는 칸트의 이 새로운 인식론적 사유는 음악 작품을 작곡가 개인의 내적 자아가 투영된 것으로 해석하는 것에서 더 나아가, 음악 작품이라는 대상을 인식하는 청자의 역할 및 그 수용 과정에 주목하게 하는, 소위 19세기 음악에서의 ‘주체성 담론’ 형성에 근본적 토대를 마련해주었다.

음악은 “조직화되지 않은 물질에 가장 가까우면서도 동시에 가장 추상적이고 정신적인 예술 형식”이다.⁵⁶⁾ 또한 “순수한 운동이자, 우주의 리듬이며, 사물들의 생성으로서, 다양성 속에서 하나를 의미하는 예술 형식”⁵⁷⁾으로, 음악은 “실제 대상과 무관하게 순수 운동을 내포하며, 물질성에서 가장 멀리 떨어져 있어 마치 정신의 날개 위에 존재하는 듯한 초연한 예술로 탄생했다.”⁵⁸⁾ 그렇다면 이 같은 음악의 ‘내용’ 또는 ‘실재’(reality)는 어떻게 구성되는가? 음악은 외부의 객관적 대상으로서 인간 바깥 어딘가에 존재하는가?

그 자체(음악)의 적절한 요소는 내적 삶이며, 외부세계에서 그 자신을 나타낼 수 없고 순식간에 사라지며 표현되자마자 소멸되며, 외적 매체를 통해서만 그 현실성을 드러낼 수 있는, 분명하게 형태를 갖지 못하는 느낌이다. 그러므로 음악의 ‘내용’은 그 즉각적인 주관적 통일성 안에서 정신적 주관성에 의해, 인간의 마음 및 느낌에 의해 구성된다.⁵⁹⁾

철학자 헤겔은 음악이란 표현되는 즉시 순식간에 소멸되는 예술로, 따라서 음악의 내용은 작품 스스로가 아닌 그 작품을 감상하는 청자

56) 푸비니, 『음악미학사』, 227.

57) 위의 글, 227.

58) Wilhelm von Schelling, *Philosophie der Kunst*, Werke, III (Leipzig, 1907), 150. 재인용. 푸비니, 『음악미학사』, 227.

59) Knox, *Aesthetics: Lectures on Fine Art* (Oxford: Clarendon, 1975), II, 626. 재인용. 푸비니, 『음악미학사』, 229.

의 주관적 통일성 및 정신적 주관성에 의해 '구성'된다고 설명한 바 있다. 이를 이해하기 위해서는 '대상을 구성하는 주관'이라는 칸트의 새로운 근대 철학적 사유를 검토해 볼 필요가 있다.

칸트에 따르면 우리의 인식에는 외부 정보가 최초로 들어오는 곳인 감성(Sensibility)과 이렇게 들어온 정보가 가공되고 사고되는 지성(Understanding)이라는 두 가지 원천이 있다.⁶⁰⁾ 감성은 “자발성이 결여된 직관적 표상들의 수동적 수용 형식”⁶¹⁾이며, 인간의 경험적 인식을 위해서는 “표상들을 일정한 질서와 연관 아래 결합하는 지성의 작용”⁶²⁾, 즉 종합(통일)의 과정이 필요하다. 이러한 관점에서 보면 음악 작품의 감상 역시 감성을 통해 받아들인 수용성의 측면과 지성이 만들어 낸 자발성의 측면이 서로 결합된 과정으로 이해할 수 있다. 즉 음악 작품이라는 ‘객관’은 청자, 즉 ‘주관’의 ‘감성’이라는 필터를 통과한 뒤 ‘지성에 의해 종합된다고 볼 수 있다. 따라서 외부 대상으로서의 음악은 주관에 그대로 반영되는 것이 아니라, 해당 음악에 대한 표상 혹은 인상이 주관에 의해 ‘구성’된다.

특히 시공간은 “감성의 주관적 조건”으로서, 우리는 이 시공간적 직관 형식을 통해 대상에 대한 표상을 수동적으로 받아들인다.⁶³⁾ 그리고 우리의 감각기능에 의해 수용된 표상들을 상상력이 능동적으로 종합해 하나의 상으로 포착(apprehension)한다.⁶⁴⁾ 그 결과, 우리 마음에 표상으로 나타나는 것들, 혹은 내감에 의해 주어지는 모든 경험들은 끊임 없이 하나의 단일한 전체로 통합될 수 있다. 우리가 “순식간에 사라지며 표현되자마자 소멸되고”,⁶⁵⁾ 그 결과 “분명하게 형태를

60) 본 문단의 이하 내용은 다음의 책을 참고하였음. 이수영, 『순수이성비판 강의』, 102-106.

61) 위의 글, 175.

62) 위의 글, 175.

63) 위의 글, 92.

64) 위의 글, 163.

65) Knox, *Aesthetics: Lectures on Fine Art*, II, 626. 재인용. 푸비니, 『음악미학사』,

갖지 못하는”⁶⁶⁾ 음향적 표상들을 하나의 음악 작품으로 통합할 수 있는 것도 바로 이러한 “직관에서의 포착의 종합”⁶⁷⁾ 덕분이다.

위의 과정에서 이미 지나간 표상들을 환기하고 재생해주는 상상력은 매우 중요한 역할을 하는데, 특히 상상력에서의 이러한 재생의 종합에는 “우리가 지금 생각하고 있는 것이 한순간 전에 우리가 생각했던 바로 그것과 동일하다는 의식”,⁶⁸⁾ 다시 말해 “개념에서의 인지의 종합”⁶⁹⁾이 전제되어야 한다. 칸트에 따르면 “우리가 먼저 스스로 어떤 것을 결합하지 않고서는 아무것도 객관에서 결합되어 있는 것으로 표상할 수 없으며, 결합은 객관으로부터는 주어질 수 없고, 오직 주관 자신에 의해서만 수행할 수 있는 유일한 표상”⁷⁰⁾이다. 이 ‘결합’에는 잡다(manifold) 및 이 잡다의 종합뿐만 아니라 잡다의 통일이라는 개념까지 포함되는데,⁷¹⁾ 이러한 통일을 가능하게 하는 것이 바로 초월적이고 근원적인 통각이자 ‘자기 의식’이다.⁷²⁾

“나는 사고한다”는 것은 나의 모든 표상에 수반할 수밖에 없다. [...] 모든 사고에 앞서 주어질 수 있는 표상은 직관이라 일컫는다. 그러므로 직관의 모든 잡다는 이 잡다가 마주치는 그 주관 안에서 ‘나는 사고한다’는 것과 필연적인 관계를 맺는다. 그러나 이 표상은 자발성의 작용이다. [...] 또한 나는 그것을 근원적 통각이라고 부르기도 하는데, 왜냐하면, 그것은 여타의 모든 표상들에 수반할 수밖에 없는 ‘나는 사고한다’는 표상을 낳으면서, 모든 의식에서 동일자로 있는, 다른 어떤 표상으로부터도 이끌어낼 수 없는 자기의의식이

229.

66) 위의 글, 229.

67) 이수영, 『순수이성비판 강의』, 149.

68) 위의 글, 152.

69) 위의 글, 152.

70) 임마누엘 칸트 / 백종현 옮김, 『순수이성비판 1』 (서울: 아카넷, 2006), 344.

71) 이수영, 『순수이성비판 강의』, 175.

72) 위의 글, 175.

기 때문이다.⁷³⁾

칸트의 인식론에서는 주체의 모든 표상에 '나는 사고한다'는 전체가 깔려 있다는 사실이 매우 중요하다.⁷⁴⁾ 그는 이를 하나의 통일된 의식인 '자기 의식'으로서 '초월적 통각'이라 지칭하는데, 여기에서는 직관 속의 모든 잡다한 표상들은 주관 안에서 '나는 생각한다'와 필연적인 관계를 맺고 있어야 한다. 다시 말해 '나는 이 표상을 생각하고, 저 표상을 생각한다'는 여러 표상 모두에 '나는 생각한다'가 수반된다는 것은, 그 잡다한 표상들 속에서도 내가 하나의 동일한 주체로 존재한다는 뜻을 의미한다. 그리고 칸트의 이러한 '자기 인식', 다시 말해 인간 인식 과정 속에서 여러 다양한 의식의 순간들, 즉 (음향적) 잡다에서부터 이 잡다의 종합, 그리고 잡다의 통일에 이르는 여러 의식 순간들의 통일성을 인식하는 것은, 음악의 인식 과정에도 적용 가능하다.

만약 나에게 어떤 음향적 표상이 존재한다고 할 때, 그 표상을 내가 나 자신의 것으로 여기지 못한다면 음악을 감상하는 것은 불가능하다. '주체성 담론'에서의 '주체'가 작곡가뿐만 아니라 해당 작곡가의 작품을 인식하는 청자에게도 해당되는 개념이라는 점은 여러 예술들 가운데 특별히 음악에서 중요한 의미를 갖는다고 볼 수 있는데, 음악에서의 본질적 구성요소는 시간의 차원에 존재하며, 바로 이 시간개념은 '자기 인식'에 토대를 두고 있기 때문이다. 이와 관련하여 음악의 시간성을 강조한 셸링의 언급은 시사하는 바가 크다.

“사실상 음악에서 필수적 형식요소는 연속(succession)이다. 그러므로 시간은 무한한 것이 유한한 것 안에서 표현될 수도 있는 일반적인 형식요소이다. 그러나 단지 형식에 그치는 한, 음악은 현실성이

73) 칸트, 『순수이성비판 1』, 346.

74) 본 문단의 이하 내용은 다음의 책을 참고하였음. 이수영, 『순수이성비판 강의』, 175-179.

제거된다. 개인에게 있어서 시간개념은 자기 인식에 토대를 두고 있는데, 자기 인식은 다양성 속에서, 관념 속에서 여러 다양한 의식 순간들의 통일성의 인식이다.”⁷⁵⁾

시간 속 존재의 개념은 셸링 사유의 핵심으로, 이를 통해 그는 음악을 의식과 연결시킨다. 음악이 단지 형식에 불과하다면, 그것은 현실성을 잃게 되며, 다시 말해 음악은 실재하지 않는 셈이다. 그러나 음악이 실재할 수 있는 이유는 음악의 본질이 시간성에 있기 때문이며, 이 시간적 차원은 청자의 ‘자기 인식’에 기초하고 있다. 청자 스스로가 자신의 시공간적 감성에 수용된 음향들을 결합하지 않으면, 나열된 음향들을 특정 작품 안에 결합된 것으로 표상할 수 없다. 그리고 청자가 결합한 이러한 음향적 표상은 객관, 즉 음악 작품 자체로부터 주어지는 것이 아니라, 오직 주관, 즉 청자 자신에 의해 수행되는 표상이다. 따라서 내가 지금 감상하는 음향적 표상이 나의 표상이라면, 언제나 그것을 나의 것이라 생각하고 있어야 하며, 표상들의 음향적 잡다를 하나의 의식 속에서 파악할 수 있을 때에만 그것을 나의 표상이라고 부를 수 있다.

5. 나가는 말

‘주체성 담론’이란 19세기에 새롭게 구축된 음악 해석 및 청취 담론으로, 작곡가의 위상이 격상되고 음악의 의미가 고차원적 의미에서 논의되기 시작한 이 시기 ‘주체성’은 음악 작품을 작곡가 개인의 내면이 투영된 것으로 간주하는 새로운 관점을 구축했다. 그러나 이 새로운 담론은 ‘객관’으로서의 작품이 아닌, 청자로서의 ‘주관’의 관점에서 보다 적극적으로 해석될 필요가 있다. 음악학자 본즈는 주체성 담

75) Wilhelm von Schelling, *Philosophie der Kunst*, 130. 재인용. 푸비니, 『음악미학사』, 227.

론 형성의 배경에 칸트, 피히테, 실러, 셸링, 헤겔 등에 의해 전개된 독일 관념론 철학이 전제되어 있다고 주장한 바 있는데, 이러한 주장에서는 작품 자체가 아닌 그 음악을 인식하는 청자의 인식 작용에 관한 사유에 보다 주목해야 할 것으로 보인다.

음악이 '객관' 혹은 대상 자체로부터 주어질 수 없고, 오로지 청자, 즉 '주관'에 의해서만 존재하는 표상이라는 사실이 중요하다. 청자가 다양한 음향적 잡다들을 하나의 표상으로 인식하기까지는 감성, 지성, 상상력, 통각 등 인간의 여러 인식 작용이 동시에 작동된다. 특히 '청자의 창조적인 상상력'은 음악을 해석하고 이해하는 데 있어서 가장 중요한 기능을 담당한다. 이것은 음악 작품을 감상할 때 시공간적 직관 형식을 통해 수용된 다양한 음악적 표상들을 능동적으로 종합하고 과거의 표상들을 재생함으로써 이를 하나의 음악작품으로 '포착'해낸다. 그리고 여기에는 '자기 의식'이 전제되어야 하는데, 이것은 "순식간에 사라지며 표현되자마자 소멸되는"⁷⁶⁾ 음악 특유의 잡다들을 종합하며, 더 나아가 이를 통일시켜준다.

76) Knox, *Aesthetics: Lectures on Fine Art*, 626. 재인용. 푸비니, 『음악미학사』, 229.

참고문헌

- 그레이, 토마스. “절대음악.” 『음악미학: 음악학적 접근』 (스티븐 다운스 편집 / 민은기 · 조현리 옮김). 서울: 음악세계, 2017, 80-113.
- 비어드, 데이비드 · 케네스 글로그 / (사)음악미학연구회 옮김. 『음악학 핵심개념 · 96』. 서울: 태림스코어, 2023.
- 이건용. 『작곡가 이건용의 현대음악강의』. 서울: 한길사, 2011.
- 이수영. 『순수이성비판 강의』. 서울: 북튜브, 2021.
- 칸트, 임마누엘 / 백종현 옮김. 『순수이성비판 1』. 서울: 아카넷, 2009.
- _____. 『순수이성비판 2』. 서울: 아카넷, 2009.
- 쿡, 니콜라스 / 장호연 옮김. 『음악에 관한 몇 가지 생각』. 서울: 곰출판, 2016.
- 푸비니, 엔리코 / 서인정 옮김. 『음악미학사』. 서울: 성신여자대학교 출판부, 2016.
- Arnold, Ignaz Theodor Ferdinand Cajetan. *Galerie der berühmtesten Tonkünstler des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts*. vol. 1, Erfurt: Johann Karl Müller, 1810.
- Becher, Alfred Julius. “Correspondenz: Köln.” *Neue Zeitschrift für Musik* 2 (13 March 1834), 84-86.
- Blum, Karl. “Miscellen,” *Allgemeine musikalische Zeitung* 16 (8 June 1814), 810-811.
- Bonds, Mark Evan. *Music as Thought: Listening to the Symphony in the Age of Beethoven*. United Kingdom: Princeton University Press, 2006.
- _____. *The Beethoven Syndrome: Hearing Music as Autobiography*. New York: Oxford University Press, 2020.

- Burnham, Scott. *Beethoven Hero*. United Kingdom: Princeton University Press, 1995.
- Marx, Adolph Bernhard. "Erstes grosses Konzert im Winterhalbenjahre 1825-26, in Berlin." *Berliner allgemeine musikalische Zeitung* 2 (9 November 1825), 364-366.
- _____. "Beurtheilungen. Quatuor pour 2 Violins, Alto et Violoncelle par L. van Beethoven. Oeuvr. 135." *Berliner allgemeine musikalische Zeitung* 6 (30 May 1829), 169-170.
- Solomon, Maynard. *Beethoven Essays*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1988.

Abstract

A Study on the Discourse of Subjectivity
in Nineteenth Century Music

Hyejin Yi

The “discourse of subjectivity” in music is a new paradigm of music interpretation and listening that emerged in the 19th century. It focuses on the relationship between musical works and the inner self of individual composers, emphasizing the important role of the listener's imagination in the process of appreciating and understanding music. The philosophical foundation of this “discourse on subjectivity” lies in German idealism, which explores how humans experience and perceive the world. In particular, key concepts from Kant's philosophy, such as “sensibility,” “reason,” “imagination,” and “empathy,” provide important clues for understanding the concept of subjectivity in 19th-century music.

The “object” of a musical work is not simply “reflected” onto the ‘subject’ (the listener), but is “constructed” as a sign through the listener's perception and thought processes. In particular, during this process, the listener's imagination actively synthesizes various musical representations received through spatio-temporal intuitive forms and recreates past representations, thereby “capturing” them as a single musical work. Thus, the constructed musical work exists in an inevitable relationship with “self-consciousness” as a unified consciousness.

Key Words: apperception, imagination, Ludwig van Beethoven, Kant, objectivity, self-consciousness, sensibility, subjectivity, understanding

투고일	심사일	게재확정일
2025. 5. 3	2025. 5. 7-20	2025. 6. 1

DOI 10.34303/mscol.2025.33.1.003