

쇼펜하우어의 음악 형이상학

—인간 현존재의 존재이해로서의 음악—

윤동주*

주제분류 음악철학

주요어 쇼펜하우어, 한슬릭, 생철학, 음악적 현존재, 절대음악

요약문

본 논문은 쇼펜하우어의 생철학적인 지평에서 ‘존재와 음악’을 화두 삼아 음악과 인간 현존재 간의 내밀한 관계를 발굴하는 것을 기본 목표로 한다. 본고에서 제시한 새로운 이해에 따르면, 존재는 시간 형식을 통해 자신을 음악으로서 개시하고, 이에 인간은 호모 무지쿠스(Homo musikus)로서 음악을 통해 존재이해를 수행하는 ‘음악적 현-존재’(musikalisches Da-sein)이다. —음악은 인간 현존재가 존재이해를 수행하는 ‘탁월한’ 실존양식이다. 요컨대 음악은 단순히 감각적 유희나 관조적 예술로 그치는 게 아니라 존재 개시 및 존재이해가 일어나는 ‘존재론적 진리’ 그 자체이다. 논자는 이러한 새로운 이해에서 쇼펜하우어의 음악 형이상학에 관한 기존의 주장들을 비판적으로 고찰할 것이다. 지금까지 낭만주의, 감정미학, 그리고 한슬릭의 절대음악 이념과 관련하여 쇼펜하우어의 음악 형이상학에 관한 논의들이 있었으며, 이 과정에서 중요한 쟁점들이 노정되었다. 기존의 논의에서 쇼펜하우어를 절대음악론자로 규정하는 경우를 흔히 볼 수 있는데, 이러한 규정은 적절치 않다. 다른 한편으로 쇼펜하우어는 음악을 “철학의 도구”로 삼았다는 달하우스의 주장이 있다. 이는 음악의 자율성과 직결된 문제인데, 논자는 한슬릭의 절대음악 이념을 비판 대상으로 삼아 이 문제를 논구할 것이다. 본고는 쇼펜하우어 철학의 심층으로 파고들어 기존의 주장들을 비판적으로 고찰하고 그의 음악 형이상학이 함축하고 있는, 인간 현존재에 대한 음악의 실존론적 의의를 부각할 것이다.

* 경북대학교

1. 머리말

쇼펜하우어의 음악 형이상학에 관한 평가를 보면, 크게 두 가지 상반된 평가가 공존한다. 우선, 음악에 최고의 형이상학적 위엄을 부여하였다는 평가가 있다.¹⁾ 이것이 의미하는 바를 푸비니는 “아마도 가장 낭만주의적 논의”, “그 복잡한 세부사항들, 그 풍부함, 그리고 그 철학적 통찰력에 있어서 쇼펜하우어의 음악해석은 의문의 여지없이 낭만주의 지적 문화의 위대한 업적들 중 하나이다”라고 표현하였다.²⁾ 요컨대 쇼펜하우어의 음악관은 당대에 고조되어간 낭만주의 사조의 철학적 정점을 대표한다는 것이다. 이러한 평가에서 쇼펜하우어는 절대음악론자로 그려지고, 한슬릭에 앞서 “음악어법의 자족성의 원리”, 즉 음악의 자율성을 철학적으로 선취했다고 한다.³⁾ 이에 반해 달하우스는 『음악미학』 “정서와 이념” 장에 쇼펜하우어의 음악 형이상학을 할애하여 논의하는 가운데 다음과 같은 평가를 내렸다. “쇼펜하우어의 예술철학은, 그의 체계와 관련지어 고찰해보면, 플라토니즘, 즉 니체의 말을 빌리자면 “배후세계”(Hinterwelt)라는 환상을 “구하려는” 시도이며, 미학은 이를 위한 길 혹은 에움길이다. … 예술은 “철학의 도구”(Organon der Philosophie)로서 봉사해야한다는 짐을 지게 된다.”⁴⁾ 그의 평가를 따른다면 쇼펜하우어 체계에서 음악의 자율성은 성립하지 않는다. 그는 쇼펜하우어의 음악론을 플라토니즘에 입각한 예술철학이라는 맥락에서 논의함으로써 음악 역시 이데아의 관조를 목표로 한 예술의 일종으로 이해하도록 유도하였다. 이러한

1) David E. Cartwright, *Historical Dictionary of Schopenhauer's Philosophy* (Lanham: Rowman & Littlefield, 2016), 177쪽.

2) 엔리코 푸비니(서인정 역), 『음악미학사』(서울: 성신여대출판부, 2016), 232쪽, 237쪽.

3) 엔리코 푸비니(서인정 역), 『음악미학사』, 237쪽.

4) Carl Dahlhaus, *Musikästhetik* (Köln: Musikverlag Hans Gerig, 1976), 69쪽.

이해에서 음악 예술은 ‘의지 부정을 통한 무(無)의 전경(全景)’이라는 철학적 종착지로 가기 직전 단계일 뿐이다.

기존의 연구들은 이러한 두 가지 상반된 논지를 맴돌거나 답습하고 있다.⁵⁾ 그 중에서 심각한 문제는 한슬릭의 틀에서 쇼펜하우어를 해석하는 방식이다. 양자 간에 유사성이 있다는 주장과 대립각이 형성되어 있다는 주장이 공존하고 있다. 본고는 이러한 상반된 평가와 주장들이 모두 적절치 않다는 점을 밝히고자 한다. 쇼펜하우어 체계는 인식론, 존재론/자연철학, 예술철학, 윤리학으로 세분되지만, 이 모든 분과를 관통하는 문제의식은 ‘생’이라는 주제에 집중되어 있다. 다시 말해 그러한 세분된 철학 영역들의 저변으로 들어가면, 쇼펜하우어 체계는 ‘생철학’이라는 하나의 굵직한 혈맥으로 드러난다. 논자는 예술철학이라는 맥락에서 벗어나 쇼펜하우어의 음악 형이상학을 그의 생철학적인 지평에서 조명하여 인간 현존재에 대한 음악의 실존론적 의의를 밝힐 것이다. 이러한 생철학적인 구명 과정에서, 음악은 우리의 생과 직결된 근본 언어이자 존재 자체를 개시하는 존재론적 언어이고, 인간은 존재가 자신을 음악으로서 개현하는 터전, 즉 ‘음악적 현-존재’(musikalisches Da-sein)임을 밝히고자 한다. 음악이 인간의 도구라기보다 인간이 음악의 도구이며, 음악은 인간 현존재가 존재이해를 수행하는 ‘탁월한’ 실존 양식이다.

이 글에서 논자는 특히 한슬릭의 절대음악론의 문제점에 주목하여 이를 비판하고자 한다. 쇼펜하우어의 음악 형이상학은 한슬릭의 절대음악론

5) 국내 연구로는, 권정선, 「쇼펜하우어의 음악미학과 바그너에 끼친 영향」, 『낭만음악』 제17권 제3호(통권67호), 2005년 여름호; 홍사현, 「쇼펜하우어의 음악철학-감정미학과 절대음악 사이」, 『철학연구』 제139집, 2016. 8 참고 바람. 국외 연구로는, Matthias Köbler(Hrsg.), *Musik als Wille und Welt: Schopenhauers Philosophie der Musik*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011.; Dale Jacquette(ed.), *Schopenhauer, philosophy, and the arts*, Cambridge University Press, 1996 참고 바람. 논자는 아울러 Michael Kelly(ed.), *Encyclopedia of Aesthetics*(New York · Oxford: Oxford University Press, 1998), vol. 4, “SCHOPENHAUER, ARTHUR” 항목을 참고하였다(245-250쪽).

과 근본적으로 그 결이 다르다. 기존의 논의에서 쇼펜하우어는 절대음악론자로 규정되어 있는데, 이러한 규정은 그가 기악 우위의 사상을 펼쳤다는 점에서 일견 타당하게 보이나, 생철학적인 관점에서는 적절치 않고, 또한 그는 비판철학자로서 ‘절대’라는 개념을 허구적인 것으로 물리쳤다는 점을 고려해도 그러하다. 절대 개념은 한슬릭의 음악미학을 위한 수사로는 적절하다. 한슬릭이 『음악미에 관하여』(1854)를 기획한 근본 의도는 감정미학, 표제음악, 음악치료 등에 맞서 음악을 특정 목적을 위한 도구가 아니라 하나의 독립적인 근대 학문으로 정초하는 데 있었다. 다시 말해 학으로서의 음악미학, 즉 근대 음악미학의 정초라는 학문적인 관심이 그의 저술 동기였다. 음악미학을 학으로 정립하려면, 음악에서 음악의적인 관련 고리들은 모두 잘라내고, 오로지 음악내재적인 요소들을 변별하고 객관화하여 그러한 요소들의 논리로 음악은 자족할 수 있음을 보여 주어야 한다고 한슬릭은 생각했다. 이를 위해 음악의 형식은 그 자체로 내용이 되어야 했다. 그래야만 음악은 외부 세계와 단절되어도 그 자체로 존립할 수 있는 자율적 체제가 될 것이기 때문이다. 쇼펜하우어가 음악을 형이상학적 단일 의지와 인간 현존재의 생의 지평에서 사유하였다면, 한슬릭은 그러한 생철학적인 지평은 전혀 고려하지 않았다. 그의 ‘근본주의적인 형식주의’ 음악미학에 따르면 ‘생’이라는 주제 역시 음악의적인 요소로서 음악을 여타 모범적인 분과 학문들처럼 객관적인 학문으로 정초하는 데에는 불순물이나 장애물로 작용할 따름이다. 그의 음악 정신에 따르면 음악은 음악외적인 사상이나 관심으로부터 자유로워야 하기 때문이다. 그는 음악미학을 학의 대로를 안정적으로 달려가고 있는 자연과학처럼 근대 학문의 징표인 보편성·객관성·필연성을 구축한 엄밀학으로 정초하고자 했다.⁶⁾

음악미학의 문제는 단순히 미에 관한 담론으로 그치는 게 아니라 세계

6) Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*(Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2010), 2쪽, 77쪽.

관 및 인간관과 직결되어 있다. 우리는 호모 무지쿠스(Homo musikus)로서 음악은 우리의 생활세계에 깊이 스며들어 있다. 그러나 우리는 음악을 여느 때처럼 즐기다가도 불현듯 ‘음악은 단지 쾌를 선사하는 하나의 여흥이라기보다 그 이상의 심원한 의미를 지닌 것이 아닐까?’라는 물음에 이르게 된다. 우리는 ‘음악이 인간 현존의 본질을 건드리지 않는다면, 어찌 내 마음에 이토록 깊은 감동을 일으킬 수 있을까?’라는 의문이 들지 않을 수 없다. 이 때 음악은 우리를 존재사유로 인도하는 것이다. 우리는 음악을 단순히 감각적으로 유희하며 수용하는 수동적 청자가 아니라 음악을 통해 존재에 관한 근본 물음으로 향하는 현존재이다. 이러한 존재물음에 한슬릭의 음악론은 무력하다.—여기서 그의 내재적 자율성의 음악관은 자기 안에 갇힌 고립 체계라는 이면을 노정한다. 쇼펜하우어의 음악 형이상학은 인간 현존재가 음악을 통해 존재를 근원적으로 사유함에 관해 심원한 이해를 제공한다. 본고는 쇼펜하우어의 음악 형이상학에 대한 기존의 평가들을 비판적으로 고찰하고 그의 참된 음악 정신을 드러내고자 한다.

2. 음악과 표상으로서의 세계

1) 이중적 관점

이 모든 내용에 따라 우리는 현상계 혹은 자연 그리고 음악을 동일한 사물의 두 가지 상이한 표현으로 볼 수 있을 것이다 ...7)

- 7) WWV I, § 52, 329쪽: “Diesem allen zufolge können wir die erscheinende Welt, oder die Natur, und die Musik als zwei verschiedene Ausdrücke der selben Sache ansehen, ...” 본고에 인용된 쇼펜하우어 원전 내용은 쇼펜하우어전집: Arthur Schopenhauer, Zürcher Ausgabe, Werke in zehn Bänden, Zürich: Diogenes Verlag, 1977에서 발췌되었으며, 원전의 약호는 다음과 같다.

쇼펜하우어는 칸트로부터 “이중적 관점”(KrV, Vorrede, BXVIII)⁸⁾의 세계 독해법을 물려받아 단일한 세계를 현상과 물자체로 구분하여 고찰한 선험적 관념론자다. 쇼펜하우어는 『의지와 표상으로서의 세계 I』의 「부록: 칸트철학비판」에서 “칸트의 최대 공적은 현상과 물자체를 구분한 것”⁹⁾이라고 적시하였다. 칸트 연구자들 중 한편에서는 칸트를 두 세계론자로 해석하며, 다른 한편에서는 이중 관점론자로 해석하기도 한다.¹⁰⁾ 그런데 쇼펜하우어는 이들 중 후자에 속한다. 칸트 철학이 존재론적으로 별종의 두 세계를 전제하는 세계관이라면, 칸트는 화이트헤드의 저 유명한, ‘서양 철학사는 플라톤 사상의 각주’라는 선언에 완전히 예측될 것이다. 칸트가 플라톤의 철저한 아류라고 한다면, 칸트 철학의 비판 정신은 빛바랄 것이고, 그의 “사고방식의 변혁적 방법”(KrV, Vorrede, BXVIII)도 생명을 잃고 말 것이다. 칸트는 사물을 ‘보는’ 관점을 이원화하여 단일한 사물을 현상으로서의 사물과 물자체로서의 사물로 구분하는 사고방식을 도입하여 인간 이성이 부딪힌 난관을 타개하고자 했다. 칸트 철학과 쇼펜하우어 철학을 묶는 핵심 틀은 이중적 관점의 세계상에 입각한 선험적

- *Die Welt als Wille und Vorstellung I* [WWV I]

- *Die Welt als Wille und Vorstellung II* [WWV II]

- *Parerga und Paralipomena II* [PP II]

쇼펜하우어는 자신의 음악 형이상학을 WWV I 52장, WWV II 39장, PP II 19장에서 상론하고 있다. 논자는 이들 주요 텍스트 외에 Karl Stabenow가 음악에 관한 쇼펜하우어의 논의를 편찬한 *Arthur Schopenhauer: Schriften über Musik*(Hamburg: Severus Verlag, 2013)을 참고하였다. 그리고 쇼펜하우어의 유고 집과 편지에 등장하는 음악 관련 논의들은 다음 논문을 참고하였다: Francesca Crocetti, “Instrumental Music as Universal Language: Observations from Schopenhauer’s Notes and Letters”, in Matthias Koßler(Hrsg.), *Musik als Wille und Welt: Schopenhauers Philosophie der Musik*(Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011), 31-50쪽.

8) I. Kant, *Kritik der reinen Vernunft*(Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1998), 23쪽.

9) WWV I, 564쪽.

10) Eric Watkins, *Kant and the Metaphysics of Causality*(New York: Cambridge University Press, 2005), 317-325쪽 참고.

관념론이다. 선형적 관념론에 따르면 현상과 물자체는 별종의 ‘평행 우주’(parallel worlds)가 아니다.

이 지면에서 두 세계론과 이중 관점론을 따져보는 것은, 그에 따라 인간 현존재에 대한 관점이 상이해지기 때문이다. 지휘자 아르농쿠르(Nikolaus Harnoncourt, 1929~2016)는 이렇게 말한다: “우리 인간에게는 생각할 수 있고 또 그래야하는 두 영역이 있는 게 분명하다: 하나는 의심의 여지없이 확실한 것으로 논리, 합리적 사고, 이성(계몽의 시대를 이렇게 명명했듯이)이고—이러한 사고-말하기 방식은 **진보(Fortschritt)**, 기술과 기술지배(Technokratie), 복지, 능률, 경쟁, 과학으로 이어졌다 … 그러나 원리적으로 도덕 및 공감과 무관한 이 영역은 또한 살인과 전쟁, 착취와 억압으로 귀결하였다. 이 영역은 근본적으로 원숭이가 견과를 깨기 위해 집어 드는 돌처럼 원숭이도 활용하는 수단의 거대한 논리적 증대일 따름이다—그렇기에 근본적으로 원시적이다. 다른 사고방식은 겉보기에 전혀 본래적인 **사고방식**이라 할 수 없다. 이것은 분명히 비합리적인 가슴을 따른다. 이것의 주된 경향은 판타지와 사랑이다—이것들은 그 자체로 기술 불가하다, 왜냐하면 논리를 따르지 않기 때문이다; 그렇다/아니다는 것처럼 날카롭게 나눌 수 있는 것이 아니다; 미와 진리는 여기서 그야말로 거의 동일하다.”¹¹⁾ 이 구절에 이어 아르농쿠르는 비합리적인 가슴을 따르는 사유를 “판타지적 사유”(das phantastische Denken)로 표현한다. 요컨대 그는 논리적·합리적·이성적 사고의 영역과 비합리적 판타지의 영역으로 구분되는 이중적 관점의 인간관을 제시하고 있다.

쇼펜하우어에 따르면 세계는 의지와 표상으로서의 세계이다.—이에 따라 인간 역시 의지와 표상으로서의 인간이다. 표상으로서의 세계는 과학의 세계요, 이에 대응하는 인간은 수학적 이성과 도구 사용 능력을 갖춘 존재자이다. 의지로서의 세계는 논리와 이성으로는 접근할 수 없는, 그렇

11) Johanna Fürstauer(Hrsg.), *Nikolaus Harnoncourt, Mozart-Dialogue: Gedanken zur Gegenwart der Musik* (Salzburg: Residenz Verlag, 2005), 112쪽.

기에 가슴의 심층에서 일어나는 느낌으로 체험할 수밖에 없는 비합리적인 근원 세계이다. 쇼펜하우어에 따르면 음악은 바로 근원 세계의 직접적 묘사이다. 인간은 제3의 침팬지로서 야생 침팬지와 사촌지간이다. 차이가 있다면, 견과를 깨기 위해 야생 침팬지가 사용하는 도구인 돌이 인간에게는 거대한 살상 무기인 핵무기로 증대되었다는 점이다. 그러나 인간은 음악을 통해 근원적 세계와 직접 소통하는 현존재라는 점에서 침팬지와 차별화된다. 과학적 분석과 논리적 사고를 원천적으로 거부하는 음악이 인간의 실존 양식으로 존재한다는 사실은 인간은 제3의 침팬지로서 머무는 것이 아니라 존재물음이 걸려 있는 현존재임을 방증한다. 몇몇 침팬지도 그림을 그린다. 그러나 음악은 인간 현존재의 고유한 실존 양식으로서 단순히 감각적 유희에 그치지 않고 그의 존재물음과 직결된다.

2) 존재와 느낌

칸트는 『순수이성비판』에서 동일한 사물을 경험 대상으로서의 사물이 아니라 “순전히 사유될 뿐인, 기껏해야 고립적이고 경험의 한계를 넘어가고자 애쓰는 이성을 위한 대상들”로 볼 수 있다고 한다(KrV, BXIX). 그는 이어 “그럼에도 충분히 주목해야 할 것은, 우리가 바로 이 대상들을 또한 물자체로서 비록 인식할 수는 없으나 적어도 사유할 수는 있어야 함이 여전히 유보되어 있다는 점이다”(KrV, BXXVI)라고 말하고, 이 구절의 주해에서 물자체로 진입하는 길을 “실천적 인식 원천”에서 구할 수 있는 가능성을 제기하고 있다. 요컨대 칸트 철학은 초험적 대상들을 과학적 인식이 불가하다고 하여 곧장 폐기처분하는 것이 아니라 그러한 대상들에 대한 인간 이성의 고유한 사유 권리를 들어 그 대상들을 물자체의 영토에 자리매김하고, 이론적 인식이 아닌 다른 방식이라면 이 영토에 접근할 수 있는 가능성이 있다고 보고 이를 실천적 방식에서 구하고

자 한다.

쇼펜하우어는 그러나 물자체의 영역을 사유가 아니라 “느낌”을 통해 파악할 수 있다는 혁신적 길을 택한다. 그는 『의지와 표상으로서의 세계 I』 11장에서 “**지식(Wissen)의 본래적 반대는 느낌(Gefühl)**”이라고 하며, “의식에 현존하는 것으로 **개념도 아니요, 이성의 추상적 인식도 아닌 내용**”은 모두 “**느낌**이라는 개념에 속한다”고 말한다.¹²⁾ 이어 21장에서 “구체적으로 모든 사람이 직접적으로, 즉 느낌으로서 소유하고 있는 인식”을 “그의 의식의 가장 직접적인 것을 이루고 있는 그의 **의지**”로 보고 이를 그 자신의 현존의 본질이자 “전 자연의 내적 본질을 인식하는 열쇠”라고 말한다.¹³⁾ 요컨대 쇼펜하우어는 ‘의지라는 느낌으로서의 인식’을 통해 소자연과 대자연의 통합한다. 물자체로 접근하는 길을 칸트는 ‘실천이성으로서의 의지’에서 구했다면, 쇼펜하우어는 ‘가장 직접적인 느낌으로서의 의지’에서 구한다. 쇼펜하우어 철학에서 느낌은 존재론적 위상을 획득한다. 전통적으로 서양문화에서 감성과 감정은 존재를 지향하는 이성을 가리는, 다시 말해 이성의 빛을 약화시키는 불명료하고 어두운 의식의 측면으로 간주되어 존재론적으로 열등하거나 심지어 악한 그 무엇으로 규정되었다. 칸트도 예외가 아니었는데, 『판단력비판』에서 **음예술(Tonkunst)**은 한낱 감각적 향락으로 규정되어 이성적으로 볼 때 가장 열등한 예술로 취급되고 있다(KU, § 53, B218).¹⁴⁾ 그러나 쇼펜하우어는 이러한 이성

12) WWV I, § 11, 87쪽. 로버트 홀은 “쇼펜하우어의 음악철학”이라는 논문에서 ‘음악은 현상의 내적 본질을 표현한다’는 명제를 언급하고, 11장의 첫 구절을 인용하며 본질은 지식(Wissen)이 아니라 느낌(Gefühl)이 여러 있는 일종의 인식(Erkenntnis)을 통해 접근할 수 있다고 지적한다. Robert W. Hall, “Schopenhauer’s Philosophy of Music”, in Bart Vandenabeele(ed.), *A Companion To Schopenhauer* (Wiley-Blackwell, 2012), 168쪽.

13) WWV I, § 21, 154쪽: “구체적으로 모든 사람이 직접적으로, 즉 느낌으로서 소유하고 있는 인식”=die Erkenntnis ... welche in concreto Jeder unmittelbar, d. h. als Gefühl besitzt

14) I. Kant, *Kritik der Urteilskraft* (Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1968), 185쪽.

우위적인 전통을 전도시켜 우리의 심층 내면에서의 느낌을 존재의 비밀을 푸는 단초로 격상시켰다. 그는 이론 이성으로 접근할 수 없는 물자체에 대한 인식을 ‘비합리적 의지’라는 ‘느낌의 사실’에서 구한다. 그는 존재 자체와 공명할 수 있는 ‘존재론적 감성’을 인간 현존재의 본질적인 측면으로 부각시킨 사상가라고 할 수 있다.

이제 우리는 ‘느낌의 사실로서의 의지’와 ‘공통감의 사실로서의 음악’을 병행시켜 볼 수 있다. 음악이 표상 세계에서 모든 장벽을 초월하여 보편적으로 이해되고 감동을 주는 현상은, 개별화의 원리에 종속된 개체로서의 모든 인간들에게 존재론적으로 하나가 될 수 있는 공통감의 기반이 있다는 증거이다. 이러한 공통감이 전술한 ‘존재론적 감성’이다. 음악의 음이 울리자마자 듣는 이들은 존재의 모태로 인도된다. 그들은 개별화의 장벽을 넘어 너와 나의 구별을 지우고 일체의 차별상을 떠나 일심으로 통합된다. 칸트에 따르면 우리는 도덕을 통해 물자체의 세계로 들어가지만, 쇼펜하우어에 따르면 우리는 음악을 통해 물자체의 세계로 직행할 수 있다.

3) 존재 개시로서의 음악

‘느낌의 사실로서의 의지’와 ‘공통감의 사실로서의 음악’을 병행시켜 고찰하면, 음악은 “**의지 자체의 모사**”(Abbild des Willens selbst)¹⁵⁾라는 쇼펜하우어의 주장이 체험적 진리로서 이해될 것이다. 음악이 의지의 직접적 모사라는 명제는 다시 말해 음악은 물자체의 영역을 직접 건드린다

Francesca Crocetti는 다음과 같이 말한다. “음악은 아름답고 매혹적인 예술이지만 상상력에 아마도 지나친 자유를 허용하여 이성의 요구를 충족하지 못한다. 이것이 칸트가 시를 최고의 예술로 생각한 이유이다.” Francesca Crocetti, “Instrumental Music as Universal Language: Observations from Schopenhauer’s Notes and Letters”, 41쪽.

15) WWV I, § 52, 324쪽.

는 의미이므로 본질적으로 과학적 분석이나 논리적 증명이 불가능하다. 음악은 일상 언어나 과학적 언어로 언설 불가능한 영역과 관계 맺는다.¹⁶⁾ 쇼펜하우어는 정직하게 “이러한 해명을 그러나 증명하는 것은, 나는 본질적으로 불가능하다고 인정한다”라고 말한다.¹⁷⁾ 그렇다면 음악은 과학적 설명이나 논리적 언설을 불허하기에 단지 무의미한 것으로 치부해야 할 것인가? 오히려 음악은 무의미하기에 모든 의미를 담아낼 수 있는 것이 아닐까, 음악은 아무것도 말하지 않기에 모든 것을 말하는 게 아닐까? 음악의 심미적 장에서 만인이 일심이 되어 존재론적으로 통일되는 장면은, 음악은 과학적 언어가 통용되는 세계의 표상 층위를 단박에 뚫고 인간의 의식을 존재의 내핵으로 인도하는 힘을 구축한, 다시 말해 ‘형이상학적 언어’일 가능성을 진중하게 고찰해야 할 과제를 인간 현존재에게 부과한다.

그러므로 쇼펜하우어는 “자신이 계산하고 있다는 것을 자각하지 못하는 정신의 산수 연습”이라는 라이프니츠의 음악에 대한 규정을 피상적이라고 보고¹⁸⁾, 이를 패러디하여 “음악은 자신이 철학하고 있음을 자각하지 못하는 정신이 무의식적으로 수행하는 형이상학 연습이다”¹⁹⁾로 교정한다. 여기서 우리는 ‘세계의 수수께끼는 수학으로 해명될 수 없다’는 그의 반-수학주의를 확인할 수 있다. -존재를 계산 예제처럼 취급할 수 없다는 의미이다. 음악을 존재론적 언어로 보는 쇼펜하우어가 보기에 라이프니츠의 음악관과 피타고라스학파의 수철학적인 음악관은 음악을 단지

16) 리디아 괴어는 음악에 대한 이러한 관념을 “표현 가능한 영역의 일상 언어와는 상대적으로 다른 영역에 위치한 표현 불가능한 영역의 초월적 언어로서의 음악”이라고 말한다. Lydia Goehr, “Schopenhauer and the musicians: an inquiry into the sounds of silence and the limits of philosophizing about music”, in Dale Jacquette(ed.), *Schopenhauer, philosophy, and the arts* (Cambridge University Press, 1996), 218쪽.

17) WWV I, § 52, 323쪽.

18) WWV I, § 52, 322쪽.

19) WWV I, § 52, 332쪽.

표상 수준에서 고찰한 것이다. 그는 라이프니츠의 명제를 “더 낮은 입장에서는 완전히 옳다”²⁰⁾고 평가하는데, 여기서 “더 낮은 입장”은 표상 혹은 경험적 수준을 지칭한다.

음악이 일상적·과학적 언어와 종적으로 구별되는 형이상학적 언어라면, 그것은 침묵의 언어이다. 이에 우리는 “말할 수 없는 것에 대해서는 침묵해야 한다”(Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen.)는 비트겐슈타인의 명제를 “말할 수 없는 것에 대해서는 음악을 울려야 한다”(Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man Musik spielen.)로 바꾸어 말할 수 있다. 칸트가 존재의 실질을 도덕적 예지체로서의 인간 내면에 깃든 양심에서 끌어냈다면, 하이데거가 존재 해명을 위해 훔델린의 시에 천착했다면, 쇼펜하우어는 존재 해명을 위해 이성과 언어의 한계에서, 다시 말해 침묵이 요청되는 자리에서 음악이 울려 퍼지게 했다. 그러므로 그는 우리에게 “이러한 설명을 늘 숙고하며 자주 음악을 들을 것”을 요청한다.²¹⁾ 음악이 개시하는 진리는 인간 현존재의 직접적인 체험을 통해 이해될 수 있을 따름이다.

서양 음악사를 일별해보면 고대로부터 중세를 거쳐 근대 초기까지만 해도 음악은 제 예술 중에서 비천한 지위에 머물러 있었다. 독일 근대철학의 양대 산맥이라 할 칸트와 헤겔은 모든 예술 양식 중에서 시를 가장 높이 평가했다. 그 이유는 간단하다. 시는 고원한 이념이나 개념을 내용으로 담을 수 있으나, 음예술인 음악은 그럴 수 없다고 보았기 때문이다. 이들이 보기에 음악은 문화를 진작하고 교양을 쌓는 데 무력하다. 헤겔은 음악을 단순히 감각적 유희로 본 칸트와 달리, 음악을 포함한 예술을 절대정신이 감각적으로 자기 개시하는 과정으로 보았다. 그러나 헤겔에게 예술은 종교와 철학을 위해 지양되어야 한다. 그러나 쇼펜하우어에게 음악은 곧 철학 혹은 형이상학 그 자체로 승격된다. 철학이 ‘개념적인 존재

20) WWV I, § 52, 332쪽.

21) WWV I, § 52, 323쪽.

론'이라면 음악은 '비개념적인 존재론'이다. 쇼펜하우어 체계에서는 존재가 자신의 완성태로 나아가는 변증법적 이행 과정이 필요하지 않다. 우리는 음악을 통해 단박에 형이상학적 궁극 실재와 접촉한다.

음악은 낭만주의적 문예 사조를 타고 존재론적으로 그 지위가 격상되어갔다. 이는 주로 문인들을 통해서였는데, 대표적인 인물로 장 폴(Jean Paul, 1763~1825), 박켄로더(Wilhelm Heinrich Wackenroder, 1773~1798), 티크(Ludwig Tieck, 1773~1853), 호프만(Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, 1776~1822) 등을 꼽을 수 있다. 장 폴은 음악을 “세계의 가장 높은 메아리”(das höchste Echo der Welt)로 표현하였는데, 이는 쇼펜하우어의 음악 형이상학과 직결되는 의미심장한 사유이다.²²⁾ 철학사에서는 독일 생철학계보: 쇼펜하우어-니체를 통해 음악이 최고의 예술로서 자리매김하고, 나아가 철학 그 자체와 동등한 위격(位格)을 획득한다.

이제 음악은 물자체-의지의 직접적 모사라는 명제를 인식비판론적으로 검토하고자 한다. 음악이 우리에게 일으키는 느낌이 단순히 개별적인 특정 감정이 아니라 존재론적인 느낌이라면, 이에 대한 비판적 고찰이 요구된다. 왜냐하면 이를 무작정 체험적 진리로 주장하는 것은 신비주의적 태도에 불과하며, 철학의 생명이라 할 비판 정신에서 볼 때 독단적이기 때문이다. 쇼펜하우어의 음악 형이상학에 관한 기존 연구는 이 과정이 누락되어 있는데, 인식비판적 고찰을 통해 우리는 그의 음악 형이상학을 음악미학사의 전통적인 주제들과 관련하여 논의할 때 귀중한 통찰을 얻을 수 있다.

쇼펜하우어는 『의지와 표상으로서의 세계Ⅱ』 18장: “물자체의 인식 가능성에 관하여”에서 다음과 같이 논구한다: “따라서 이러한 내적 인식에서는 물자체는 사실 상당 부분 그 베일을 벗어던지기는 하지만, 아직 완전히 벗겨벗은 상태는 아니다. 물자체에 여전히 덧붙여 있는 시간 형식

22) 홍정수·오희숙, 『음악미학』(서울: 음악세계, 1999), 224쪽 참고.

의 결과로, 누구나 자신의 의지를 인식하는 것은 의지의 계기하는 개별적 활동들을 통해서일 뿐, 전체로서, 그 자체로서가 아니다. ... 그러나 그럼에도 또한 우리가 우리 자신의 의지의 꿈틀거림과 활동을 알아차리는 것은 다른 모든 인식보다 훨씬 더 직접적이다. 이것은 물자체가 가장 직접적으로 현상으로 진입하는 지점이자, 인식 주관으로부터 가장 가까이 조명되는 지점이다; 그러므로 내밀하게 인식되는 사건은 다른 모든 사건들을 해석하는데 유일무이하게 적합한 것이다.”²³⁾ 이와 동일한 논지가 『의지와 표상으로서의 세계 I』 52장에서 다음과 같이 나타난다: “나는 또한 음악이 인지되는 [지각되는] 방식에 관해 추가하고 싶은 내용이 몇 가지 있다. 즉, 음악은 오로지 시간에서 그리고 시간을 통해서만, 공간은 완전히 제외되고, 또한 인과율에 관한 인식의 영향이 없이, 즉 지성의 영향 없이 지각된다. 왜냐하면 음은 이미 효과로서 그리고 그러한 효과의 원인으로, 직관의 경우에서처럼, 소급하지 않아도, 미적 인상을 남기기 때문이다.”²⁴⁾

이 두 설명을 비교해보면, 우리는 그의 물자체-의지론과 음악의 의지모사설의 본질을 이해할 수 있다. 인식 주관으로서의 인간은 물자체를 전적으로 투명하게 인식할 수 없다. 왜냐하면 우리가 물자체를 인식하고자 할 때, 이미 지성이 갖추고 있는 인식 형식들이 존재 자체를 가리는 베일로서, 혹은 이를 굴절시키거나 왜곡시키는 렌즈처럼 작용하기 때문이다. 우리는 이 대목에서 칸트의 선험적 관념론의 정신을 고수하는 쇼펜하우어의 엄격한 인식비판론자로서의 면모를 확인할 수 있다. 그러나 우리가 우리의 심층 내면으로 침잠해 들어가면, 공간 형식과 인과율에서 벗어나 시간 형식만을 유입 통로로 자기 개시하는 물자체를 직관할 수는 있다. 인간은 시간 형식만은 결코 벗어날 수 없다는 유한한 존재자라는 생각에 절망하지 말고, 역발상을 한다면 오히려 시간은 존재가 상대적으

23) WWV II, Kap. 18, 230쪽.

24) WWV I, § 52, 334쪽.

로 자신의 가장 순수한 모습을 개현하는 근원적인 존재론적 지평임이 드러난다. 쇼펜하우어는 시간이라는 지평에서 존재 자체에 가장 근접할 수 있다고 본다. 그는 그 가장 근접한 지점에서 존재 자체 혹은 물자체를 의지라고 규정한다. 그러므로 의지는 물자체의 가장 직접적인, 혹은 물자체에 가장 근접한 현상이다.

음악은 시간 예술로서 가장 비표상적인 예술이다. 그러므로 음악은 예술로 구현될 때, 다른 예술 장르와 달리 경험계의 구체적 질료에 의존할 필요가 없다. 쇼펜하우어는 “음악은 어디서나 이해되는 참된 보편 언어이다.”²⁵⁾라고 규정하는데, 음악의 이러한 보편성은 질료를 떠난 추상성에 기인한다. 음악이 보편적이고 추상적인 언어라는 것은 음악이 세계의 내핵과 직접 관계한다는 의미이다. 다시 말해 음악은 구체적인 질료성과 우유성을 떠나 세계의 본질을 가장 충실하게 모사한다는 것이다. 아벤트 로트는 쇼펜하우어의 예술 철학에서 음악의 차별적 위상을 다음과 같이 압축적으로 설명한다. “... 이들 예술 전체는 같은 내용, 즉 예술의 본질은 **이데아의 직접적인 질료적 구체화(unmittelbarer stofflicher Verkörperung der Ideen)**임을 보여준다. 그러나 하나의 커다란 예외로 음악이 있다. 음악은 제 예술들 중에서 전적으로 비길 데 없는 특별한 지위를 차지한다. 왜냐하면 저 예술들은 자신의 창조물의 전형을 자연에서 찾는데 반해—이러한 개별적 현상에서 **의지를 떠난 순수 인식주관**이 이데아를 직관하면, 예술가의 판타지는 이를 감각적으로 직관 가능하게 한다—음악은 자연의 전형이 전무하기 때문이다. 그러므로 음악은 이데아의 현상과 무관하다.”²⁶⁾ 그러나 다른 한편으로 음악은 추상적이기에 경험계의 온갖 구체적 장면들과 자유롭게 관계 맺을 수 있다. 한 예로 오페라는 음악이 우리 삶의 다종다양한 장면들의 연출과 함께 어우러진 대표적인 장르이다.

25) PPⅡ, § 218, 472쪽: “Die Musik ist die wahre allgemeine Sprache, die man überall versteht.”

26) Walter Abendroth, *Schopenhauer* (Hamburg: Rowohlt, 2007), 52쪽.

이제 쇼펜하우어 체계에서 ‘존재와 시간’(Sein und Zeit)은 곧 ‘의지와 시간’(Wille und Zeit)이요, 나아가 ‘음악과 시간’(Musik und Zeit)임이 구명되었다. ‘의지와 표상으로서의 세계’는 달리 말해 ‘음악과 표상으로서의 세계’이다. 음악은 표상이탈적 예술이다. 음악이 선사하는 감동 속에서 우리는 아무런 표상도 떠올릴 수 없다. 더 이상 이런 저런 표상들에 휩쓸리지 않고 존재의 내핵으로 곧장 진입한다. 표상 세계에서 우리는 필연적인 동기들의 연쇄에 끌려 다니다 음악을 접하자마자 저 동기들의 속박을 끊고 세계와 우리 자신의 내핵으로 파고든다. 우리는 다른 그 어떤 예술보다 음악을 통해 존재와 가장 직접적으로 만난다. 이 때 존재 자체는 나에게 본격적인 인식 대상으로 객관화되지 않는다. 이는 우리가 과학적 인식 주체로서 존재를 대상화하는 것이 아니라 현존재로서 존재와 공명한다는 의미이다. 존재 자체를 가장 순도 높게 개현하는 음악의 비길 데 없는 힘은 우리를 심층의 진리로 인도한다. 음악이 이성적 분별과 개념의 장벽을 일시에 허물어뜨리고 곧장 인간 현존재의 폐부를 찌르는 힘은 음악이 최상의 존재론적 언어임을 방증한다. 음악의 강력한 효과와 보편성과 추상성은 음악이 존재 자체와 인간 현존재를 직접 이어주는 존재론적 언어라는 데서 발원한다. 뤼트케하우스는 다음과 같이 말한다. “음악은 예술 전체에서 유일무이하고, 비길 바 없다, 그렇다, 음악은 제 예술 가운데에서 “가장 강력한”, 제왕적인 예술이요, “극도로 훌륭한 예술”이다. 이 내밀하고 또한 강렬한 언어는 즉각 이해되고, 전적으로 고유하고 명료하며 또한 보편적이다. 음악은 인간을 그의 내핵에서 감동시킨다, 왜냐면 음악은 “사물의 심장”, “세계와 우리 자신의 가장 내적인 본질”과 접촉하기 때문이다. 요컨대 음악은 미의 최상(ästhetische Superlativ)이다.”²⁷⁾

27) Ludger Lütkehaus, “Der Wille als Welt und Musik. Arthur Schopenhauers Musikphilosophie”, in Matthias Kofler(Hrsg.), *Musik als Wille und Welt: Schopenhauers Philosophie der Musik* (Würzburg: Königshausen & Neumann,

3. 기악의 우위

이중적 관점의 세계상에서 음악은 물자체로서의 의지의 직접적 모사라는 형이상학적 진리는 ‘기악 우위’의 음악관을 내포한다. 의지의 존재론적 우위는 곧 성악에 대한 기악의 형이상학적 우위로 이어진다. 서양 음악사에서 전통적으로 가사를 통해 구체적인 내용이나 개념을 전달하는 성악이 아무런 개념을 전달하지 못하는 기악에 비해 더 우월한 음악 양식으로 인정받았다. 기악은 무규정성으로 인해 공허한 소리예술 혹은 감정적 인상만을 환기하는 열등한 예술로 간주되었다. 계몽시대에 와서도 이러한 분위기는 여전했는데, 가령 알가로티(Francesco Algarotti, 1712~1764)는 『오페라에 대하여』(1755)에서 음악은 시의 시녀로 머물러야 한다는 입장을 표명했다.²⁸⁾

음악은 가사에 종속돼야 한다는 신조는 쇼펜하우어 철학에서 볼 때, 의지가 표상에 종속된다는 의미와 같다. 그러나 이것은 사물의 내핵과 심장을 사물의 외피로 전도시키는 것과 같다. 의지로서의 세계는 표상으로서의 세계에 비해 근원적인 세계이다. 표상으로서의 세계는 일상적·과학적 언어와 개념이 통용되는 세계이다. 그러므로 아리아를 비롯하여 다양한 볼거리 등의 표상적 요소들을 무대에 올리는 오페라나 시에 붙인 가곡 등 언어에 의존하는 성악은 쇼펜하우어의 음악철학에서 볼 때, 본래적이고 근원적인 음악 양식이 될 수 없다. 개념의 도구를 활용하는 성악은 순수하게 존재론적인 느낌만을 표현하는 기악에 비해 형이상학적으로 낮은 지위를 차지할 수밖에 없다. 언어와 개념과 동기가 지배하는 표상 세계로부터 이탈할 수 있는 기악은 쇼펜하우어가 볼 때, 자신의 의지의 형이상학을 증명해주는 고유한 예술 양식이다. 쇼펜하우어 철학이 세

2011), 107쪽.

28) 홍정수·김미옥·오희숙, 『두길 서양음악사2: 고전에서 20세기까지』(과주: 나남, 2010), 37쪽 참고.

상에 나온 시기는 서양 음악사에서 기악의 독존적인 위상이 공고화된 시기와 일치한다. 여기에는 형이상학의 역운이 암시되어 있다.—서구 존재론사에서 수학적 이성주의에 의거한 전통 형이상학이 느낌에 의거한 비합리적 형이상학의 등장으로 인해 그 위상이 흔들리기 시작한 시기에 음악의 왕관을 두고 성악과 기악이 벌이는 존재론적인 투쟁이 동시에 걸려 있었다는 점이다.

쇼펜하우어의 음악 형이상학에서 기악의 우위는 곧 음악의 자립성과 독존성을 의미한다. “너무나 분명한 사실은, 음악은 시의 단순한 조력자 이기는커녕, 하나의 자립 예술(eine selbstständige Kunst)이고, 제 예술 중에서 가장 강력하며 따라서 전적으로 자체 보유 자원으로 자신의 목적을 달성한다는 것이다.”²⁹⁾ 그는 『의지와 표상으로서의 세계 I』에서 동일한 취지로 다음과 같이 말한다. “음악은 이념을 넘어서기 때문에 현상 세계로부터도 완전히 독립하여, 이를 완전히 무시하고, 말하자면 혹여 세계가 전혀 존재하지 않더라도 존속할 수 있을 것이다 … 음악은 결코 다른 예술들처럼 이념의 모사가 아니라, 의지 자체의 모사이다 … 그러므로 음악의 효과는 다른 예술들보다 훨씬 더 강력하고 감명 깊은 것이다. 왜냐하면 다른 예술은 단지 그림자를 말하지만, 의지는 본질을 말하기 때문이다.”³⁰⁾ 이 두 구절에서 음악의 자립성과 위력이 본질주의 형이상학과 한데 엮여 논구되고 있다. 요컨대 음악은 의지의 직접적인 모사라는 본질주의적 명제는 순수음악적인 측면에서 보면 음악의 자립성으로 보이고, 인간 현존재의 실존론적인 측면에서 보면 음악의 비길 데 없는 감동의 위력으로 보인다. 음악의 자립성은 세계로부터 현상이라는 외피를 벗겨내고 그 본질 혹은 심장을 추출했다는 의미의 추상성이다. 기악의 우위라는 테제는 음악의 자립성, 즉 최고의 추상성을 의미한다.

그렇다면 선율, 리듬, 화성, 조성 등의 음악 요소들 가운데 무엇이 음

29) WWV II, Kap. 39, 527쪽.

30) WWV I, § 52, 324쪽.

악의 본질인가? 음악의 존재론적인 추상성을 구현하는 요소는 무엇인가? 쇼펜하우어는 이에 대해 선율이라고 답한다. 그에 따르면 선율은 보편적 개념과 마찬가지로 “현실의 추상성”이지만, 개념이 “직관에서 추상된 형식”으로서 “사물에서 벗겨 낸 외피를 포함하는데” 반해, 음악은 “일체의 형태에 선행하는 가장 내적인 핵심, 즉 사물의 심장을 제공한다”—그러므로 개념이 “개체 뒤의 보편”(universalia post rem)이라면, 음악은 “개체 이전의 보편”(universalia ante rem)이다.³¹⁾ 요컨대 개념은 표상으로서의 세계와 관계하지만, 음악은 의지로서의 세계와 관계한다. 그러므로 음악은 가장 추상적이면서 동시에 가장 반-추상적이다. 전자의 추상은 음악이 의지를 직접 모사함으로써 형이상학적 보편성을 확보한 언어라는 의미이고, 후자의 추상은 개념적 추상을 의미한다.

쇼펜하우어의 물자체에 대한 인식론적 구명과 음악철학을 종합하면, 인간 현존재의 심층 내면에서 “시간 형식을 따라 계기하는 의지의 개별적인 활동들”³²⁾을 재현하는 것은 음악의 제 요소들 가운데 선율이라는 결론에 이른다. 다음 두 구절을 비교해보자: “음악은 자체 보유 자원으로 부터 의지의 모든 움직임, 모든 느낌을 표현할 수 있는 능력이 있다.”³³⁾; “그러나 선율은 그 이상을 말한다, 선율은 의지의 가장 은밀한 역사, 의지의 모든 동요, 모든 노력, 모든 움직임, 즉 이성이 느낌이라는 광범위하고 부정적인 개념 하에 총괄하여 더 이상의 추상 작용으로 취할 수 없는 일체를 그린다. 그렇기에 음악은 느낌과 격정의 언어요, 말은 이성의 언어라고들 했다.”³⁴⁾ 물자체는 시간을 유일한 개시 통로로 삼아 인간 현존재의 심층 내면에서 ‘수많은 개별적 의지활동들’로 요동치며 굽이쳐 흐

31) WWV I, § 52, 330쪽.

32) WWV II, Kap. 18, 230쪽: “dessen successiven einzelnen Akten”

33) WWV II, Kap. 39, 528쪽.

34) WWV I, § 52, 326쪽: “느낌과 격정의 언어”=die Sprache des Gefühls und der Leidenschaft

른다. 이러한 의지활동은 이성 기능에 의해 포섭될 수 없는 느낌으로서 선율에 의해 재현된다.

이제 다음과 같은 의문이 생긴다: 쇼펜하우어는 성악을 음악이라는 범주에서 전적으로 배제했는가? 우리는 그의 음악론을 모차르트를 중심으로 한 빈고전과 기악을 위한 형이상학적 정초로 이해해야 할 것인가? 그에 따르면 “시를 음악에 붙이는 것은 아주 환영할만하고, 이해하기 쉬운 가사가 딸린 곡은 참으로 마음 속 깊이 우리를 기쁘게 한다.”³⁵⁾ 음악이 가사를 동반할 때 세계의 이중적 구조가 온전히 재현되어 심대한 즐거움을 제공한다. 음악이 시나 가사를 자유롭게 부리며 아름다운 선율로 울릴 때, 음악은 물자체로서의 세계와 표상으로서의 세계를 하나의 세계로 통일하여 인간 현존재에게 세계를 온전히 선사한다. 이리하여 세계 전체를 온전히 인식하는 것은 그 자체로 우리에게 큰 즐거움을 선사한다. 쇼펜하우어가 말하는 본래적 음악이란 선율이 탁월한 음악을 의미한다. 선율이 훌륭하다면, 즉 음악 자체가 주도권을 쥐고 있는 한, 성악 역시 훌륭한 음악임이 인정된다.—그가 그랜드 오페라(die große Oper)와 글룩의 오페라를 언급하며 “오페라는 음악의 파멸이 되었다”며 통렬히 비판한 데 반해 교향곡과 더불어 미사곡은 음악적 즐거움을 순수하고 온전히 전달한다고 본 것은 철저히 선율 우위의 음악관에 의거한다.³⁶⁾ 쇼펜하우어는 기악의 우위에 입각한 음악의 자립성을 형이상학적으로 정초하였으나, 기악의 우위는 선율의 우위를 의미할 뿐 성악을 음악 예술에서 전적으로 배제하는 것은 아니다. 의지는 개념보다 우위에 있고, 음악은 가사보다 우위에 있으므로, 음악은 가사를 자유롭게 부리며 선율을 통해 자신을

35) WWV II, Kap. 39, 528쪽. 일반적으로 ‘음악을 시/가사에 붙이다’라고 표현하는 데, 쇼펜하우어는 “시를 음악에 붙이는 것”(die Zugabe der Dichtung zur Musik)이라고 하며 일상적 표현을 역전시킨다. 그에 따르면 시와 가사는 어디까지나 음악의 부차적인 종속물이다.

36) PP II, § 220, 475-478쪽.

전개할 수 있다. 훌륭한 음악은 그 고유의 권능으로 가사에 전혀 구애받지 않는다. 그에 따르면 “인간의 목소리(vox humana)는 근원적으로 그리고 본질적으로 변양된 음(ein modificirter Ton)과 다를 바 없고, 곧 하나의 악기의 음과 같다.”³⁷⁾ 우리는 육성으로 들으면 매우 불쾌한 말이라도 훌륭한 선율과 결합될 때 미적 쾌로 작용하는 것을 경험하게 된다. 우리는 그의 음악론이 뜬구름 잡는 형이상학이 아니라 음악 체험에 기반한 현사실적인 진리임을 깨닫게 된다. 성악이 음악으로서의 가치를 보존하려면, 탁월한 선율이 지배적이어야 한다. 보편적 언어인 음악은 그 추상성 때문에 가사나 개념과 같은 질료의 중력을 벗어난다. 우리는 아름다운 음악의 선율을 타고 표상 세계의 중력을 극복하고 형언할 수 없는 미적 쾌와 해방감을 맛보게 된다. 그러나 선율은 부실한데 가사가 부각되는 곡을 들으면, 우리는 표상 세계의 중력권으로 추락하여 현실의 불쾌감을 맛보게 된다. 그러므로 그러한 곡은 본질적으로 음악이라 할 수 없다.

쇼펜하우어는 하이든에 대해서는 부정적이었고, 베토벤에 대해서는 양가적인 평가를 내렸다. 하이든과 베토벤을 부정적으로 평가한 것은 표상 세계를 묘사하는 작품 때문이었다.³⁸⁾ 이에 반해 그는 모차르트와 롯시니는 높이 평가하였다.³⁹⁾ 롯시니는 그 유려한 선율로 유명한데, ‘태리의 모차르트’라는 별칭이 이를 증명한다. 그는 39편의 오페라를 쓴 오페라 작곡가로서 유명하다. 그러나 이는 그의 음악에 대한 예술성 판단에 있

37) WWV II, Kap. 39, 527쪽.

38) WWV I, § 52, 331쪽; PP II, § 218, 473쪽. 쇼펜하우어는 베토벤의 「웰링턴의 승리」와 같은 전쟁곡과 하이든의 「사계」와 「천지창조」를 “nachbildende Musik”, “malenden Musik”이라고 비판한다. 쇼펜하우어는, 표상 세계의 구체적 장면이나 개념들을 부각하기 위해 음악을 하인으로 부리는 작품들은 음악의 본질을 근원적으로 훼손한다고 보았다.

39) 모차르트와 롯시니에 대한 쇼펜하우어의 편애와 관련하여, 다음 논문을 참고하였다. Laura Abbatino, “Ich, Schopenhauer, bleibe Mozart und Rossini treu”, in Matthias Köbler(Hrsg.), *Musik als Wille und Welt: Schopenhauers Philosophie der Musik* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011), 297-309쪽.

어서 본질적인 사항이 아니었다. 쇼펜하우어가 루시니를 모차르트와 함께 최고의 작곡가로 추앙한 것은 기악과 성악을 불문하고 그의 유려한 선율 때문이었다. 이 이태리 작곡가가 1856년 9월 프랑크푸르트를 들렀을 때, 쇼펜하우어가 그를 직접 만나고자 길을 나선 일화는 이 자존심 강한 철학자가 그의 음악을 얼마나 좋아했는지 보여준다.⁴⁰⁾ 모차르트는 자신의 아버지 레오폴트에게 보낸 1781년 10월 13일자 편지에서 “오페라에 있어서 시는 음악에 종속되는 딸임이 분명하다”고 하며 오페라 전개의 중심은 음악에 있음을 강조하였다.⁴¹⁾ 모차르트는 선율과 화성에 모두 능했던 작곡가였는데, 모차르트 음악의 형언할 길 없는 선율을 고려할 때, 그가 쇼펜하우어의 음악철학에 부합하는 작곡가로서 높이 평가된 것이 이해된다.

쇼펜하우어 음악철학의 중심 사상을 정리하면, 다음 등식이 성립한다:
의지의 우위=느낌의 우위=기악의 우위=선율의 우위. 그가 견지한 기악의 우위는 니체의 처녀작 『비극의 탄생』을 통해 계승되고, 당대의 표제음악이나 바그너가 제창한 음악극(Musikdrama) 등의 발흥에 제동을 걸었다. 오늘날 우리는 자극적인 가사, 시각적 효과나 볼거리 같은 음악외적·표상적 요소에 치중하는, 다시 말해 ‘시각적 자극이 우리의 정신을 잠식하는’⁴²⁾ 상업적 음악의 홍수에 둘러싸여 있다.

40) David E. Cartwright, *Historical Dictionary of Schopenhauer's Philosophy*, 215-216쪽 참고.

41) Enrico Fubini(서인정 옮김), 『음악미학사』, 219쪽 참고.

42) PPⅡ, § 220, 475쪽.

4. 음악의 생철학적인 의의

1) 절대음악의 두 문화: 쇼펜하우어와 한슬릭

기악의 우위는 음악의 자립성을 의미하는 바, 쇼펜하우어의 음악철학을 절대음악의 미학이라는 맥락에서 고찰해야 할 필요성이 대두한다. 주지하다시피 19세기의 절대음악 논쟁은 바그너와 한슬릭 간의 첨예한 당파적 대립으로까지 번진 음악미학사의 굵직한 화두였다. 우리는 바그너 진영에 있었던 작곡가 브루크너가 한슬릭으로부터 신랄한 비판을 받았음을 알고 있다.

절대음악을 논하면 일반적으로 한슬릭을 거론하기 마련이다. 한슬릭과 쇼펜하우어의 공통점은 기악의 우위를 근본 입장으로 취했다는 점이다. 그렇다면 우리는 쇼펜하우어를 한슬릭적인 의미에서의 절대음악론자로 볼 수 있을까? 기악의 우위를 제창한 것 말고도 바그너를 비판한 일화를 떠올려보면, 일견 그럴 수 있을 것 같다. 그러나 쇼펜하우어의 음악 형이상학과 한슬릭의 음악미학은 본질적으로 동반자 관계를 맺을 수 없음이 본고의 논의를 통해 드러날 것이다. 쇼펜하우어는 자신의 음악철학을 논구한 지면에서 ‘절대음악’이라는 용어를 사용하지 않았지만, 관례에 따라 쇼펜하우어와 한슬릭을 모두 절대음악으로 묶어 논의할 것이다. ‘절대’라는 규정은, 텍스트를 동반하지 않고 음악외적인 어떠한 기능에도 복속되지 않는 음악의 관계적인 수사이다. 절대음악의 정점은 18세기 후반 빈 고전파, 그리고 초기 낭만주의시기로 지칭된다.⁴³⁾ 쇼펜하우어는 모차르트

43) Thomas Grey, “Absolute Music”, in Stephen Downes(ed.), *Aesthetics of Music: Musicological Perspectives* (New York · London: Routledge, 2014), 42쪽. ‘절대’라는 수사는 포이어바흐가 사용한 개념으로서 바그너와 한슬릭의 대립 관계를 확정하였다. 바그너가 ‘절대음악’이라는 용어를 구사하자 반-바그너파 진영의 한슬릭은 절대음악의 옹호자로 각인되었다. 그들에게 ‘절대음악’은 ‘순수기악음악’

애호가였고⁴⁴⁾ 기악의 우위에 입각한 음악의 자립성을 정초했다는 점에서 절대음악이라는 관례적인 정의에 부합하는 것이 사실이다. 절대음악 논의는 단순히 관념적이거나 당파적인 차원에 머물지 않고 감상자가 음악을 대하는 현실적 태도⁴⁵⁾와 음악을 통한 인간 현존재의 존재이해라는 논제와 관련하여 핵심을 이룬다.

토머스 그레이는 “절대음악”이라는 논문에서 절대음악론을 세 가지 명제로 준별한다: 1. 모든 음악은 절대적이다. 2. 일부 음악은 절대적이다. 3. 그 어떤 음악도 절대적이지 않다.— 그레이는 쇼펜하우어를 제1명제에 배속시킨다: “쇼펜하우어에게 음악(그에게 음악은 특히 18세기 초반에서 19세기 초반의 유럽 예술음악을 의미한다)은 만유를 포괄하는 ‘의지’라는 원리의 ‘직접적’ 반영으로 간주된다는 점에서 다른 예술과 다르다 ... 이러한 독해에서 음악의 ‘절대성’은 음악의 본질적으로 형식적인(장식적이거나 양식화된) 특성들의 문제가 아니라, 단지 현상세계에 대한 참고가 없다는 의미이다. 이러한 음악관에서는 어떤 타이틀, 프로그램이나 성악 텍스트가 실례를 보여주는 기능은 할 수 있겠지만, 음악 ‘그 자체’에 대한 우리의 지각은 근본적으로 그러한 요소들 때문에 변화되지 않는다.”⁴⁶⁾ 그는 이러한 음악관은 부수적인 텍스트나 문화적 요소들에 대한 “음악 작품, 대상 혹은 연주의 직접적인 청음 경험의 현상학적 우위”의 주장으로 이어질 수 있다고 말한다.—그에 따르면 “음악에 대한 우리의 태도는

을 지칭하는 말이었다(45쪽).

44) 볼프강 힐데스하이머(양도원 옮김), 『모차르트』(서울: 한국문화사, 2014), 45-50쪽 참고. 여기서 저자는 모차르트를 절대음악의 관점에서 바라본다. 또한 그는 254쪽에서 “모차르트는 그림을 그리듯 음악을 작곡한 사람이 아니기 때문이다(쇼펜하우어).”라고 말하는데, 모차르트와 쇼펜하우어를 절대음악 진영으로 묶고 있음을 알 수 있다.

45) 실제로 현재 경북도향의 상임지휘자 이동신이 매일신문과의 인터뷰(2017. 3. 27.)에서 클래식 음악을 대하는 태도에 관해 조언한 내용은 절대음악 정신에 입각해 있다.

46) Thomas Grey, “Absolute Music”, 47-48쪽.

물론 그러한 다른 요소들로 인해 굴절될 수도 있으나, 음악이야말로 우리가 처음 듣게 되는 것이다.’⁴⁷⁾ 쇼펜하우어의 기악 우위의 음악관은 선율 우위의 음악관으로서 인간 현존재가 음악 예술을 경험할 때, 가장 직접적으로 경험하는 것은 음악 그 자체이지 음악외적인 요소가 아님을 의미한다. 가사가 있어도 선율이 탁월하다면, 우리는 그 음악의 선율 자체에 집중하게 되어 가사 내용을 의식할 겨를이 없다. 선율을 타고 우리를 압도하는 감동을 가사는 일으킬 수 없기 때문이다. 가사는 껍데기일 따름이다. 그러므로 가사나 대본이 저열해도 선율이 아름다우면, 그 작품은 그 자체로 훌륭한 음악이다. 탁월한 선율은 표상적 요소들의 중력을 벗어난다.

고전적(Classical)	낭만적(Romantic)
경험적(Empirical)	형이상학적(Metaphysical)
지시적(Denotative)	함축적(Connotative)
형식주의적-분석적-실증주의적 (Formalist-analytical-positivist)	정신적-비유적-해석학적 (Spiritual-metaphorical-hermeneutic)
그것은 다만 음악일 뿐이다 (It's just music)	그것은 그저 음악인 게 아니다 (It' not just music)
절대적(포이어바흐적)	절대적(헤겔적)
한슬릭적	쇼펜하우어적

이제 쇼펜하우어의 음악철학을 한슬릭의 절대음악미학과 대조하여 그 본질적 차이를 분석해보자. 그레이에 따르면 “절대음악의 두 문화”는 다음과 같이 양분될 수 있다⁴⁸⁾:

47) Thomas Grey, “Absolute Music”, 48쪽.

48) Thomas Grey, “Absolute Music”, 52쪽.

우리는 이 표에서 절대음악이 한슬릭과 쇼펜하우어로 양분되어 있음을 볼 수 있다. 그에 따르면 “한슬릭의 『음악미에 관하여』는 첫 번째 진영을 대변하는데 반해 자이들(Arthur Seidl)이 한슬릭의 저작을 “음악적 숭고에 관하여”(Vom Musikalisch-Erhabenen, 1887)라는 논문으로 보충하고자 한 시도는 바그너, 쇼펜하우어 그리고 신독일악파를 따르는 낭만주의 전통—음악의 의의를 단순한 ‘음으로 울리는 형식’을 넘어 드높이되 지나치게 구체적인 언어적 혹은 표상적인 표현으로 제한하지 않으려는 전통의 계승을 대표한다.”⁴⁹⁾ 쇼펜하우어는 자신을 바그너와 신독일악파와 같은 진영에 배속하는 것에 반대하겠지만, 우리는 한슬릭의 절대음악론과 대조되는 그의 음악철학의 본질에 집중하도록 한다. 독일 낭만주의 세대에게 순수기악음악은 악보 위 음표의 음향적 재현 그 이상의 것을 의미하고, 음으로 울리는 형식들의 추상적 유희가 아니라 그 어떤 차원 높은, 언어를 초월한 초감각적 실재를 나타내는 것으로 이해되었기 때문에, 한슬릭이 음악의 형식적 미를 시각적으로 묘사하기 위해 음악을 움직이는 아라베스크와 만화경에 비유한 것은 당대에 낭만주의자들의 비판을 불러 일으켰다.—이들에 따르면 이러한 이해는 음악을 ‘음향적 벽지’(오늘날이라면 컴퓨터 바탕화면 이미지에 해당할 것이다)의 지위로 강등시키는 처사였다.⁵⁰⁾

한슬릭적 형식주의에 만족할 수 없다면, 우리가 쇼펜하우어의 음악철학에서 얻을 수 있는 음악의 의의는 무엇인가? 쇼펜하우어에 따르면 “음악 일반은 세계를 텍스트로 삼는 선율이다.”⁵¹⁾ 음악은 내적 형식에 머무는 것이 아니라 그 이상의 의미를 지닌다. 그렇다면 음악은 무엇을 지시하는가? 쇼펜하우어는 이에 대해 ‘세계’라고 답한다. 음악이 어떤 텍스트

49) Thomas Grey, “Absolute Music”, 53쪽.

50) Thomas Grey, “Absolute Music”, 54-55쪽.

51) PPⅡ, § 219, 473쪽. “die Musik überhaupt ist die Melodie, zu der die Welt der Text ist.”

를 따른다면, 이때 음악은 음악외적인 요소를 지시하므로, 달리 말해 음악이 음악의 본질과는 무관한 이런 저런 내용을 담기 때문에 음악의 절대성이 훼손된다고 생각할 수 있다. 그러나 그의 음악철학에서 음악의 텍스트는 세계 그 자체이므로 모종의 음악외적인 요소를 지시하는 관계가 성립할 수 없다.—음악은 이미 세계라는 텍스트 내에 존립한다. 음악의 참된 텍스트는 표상으로서의 세계가 아니라 세계의 심장이요, 나의 현존의 내핵이다. 다시 말해 음악은 물자체로서의 세계를 고유의 텍스트로 삼는다. 인간 현존재는 ‘세계-내-존재’이고, 음악은 ‘세계-내-예술’이다. 그러므로 우리는 ‘음악은 세계의 자기 고백’이라는 진리를 통찰할 수 있다. 음악이 우리에게 심원하고 강렬한 감동을 일으키는 근원적인 이유는 여기에 있다. 우리가 음악에 감동한다는 것은 근원 세계를 독해하고 존재이해를 수행하고 있는 현존재로서 존립함을 의미한다.

2) 한슬릭과 AI 작곡가

한슬릭이 『음악미에 관하여』에서 순수기악음악을 본래적 음악으로서 옹호한 데에는 두 가지 배경을 언급할 수 있다. 하나는, 유구한 감정미학 전통과의 대결이고, 다른 하나는, 당대 리스트를 위시한 신독일악파가 진보적인 음악으로 본 표제음악의 발흥과의 대결이다. 이리하여 당시 독일-오스트리아 음악계는 한슬릭 진영과 신독일악파 진영으로 나뉘었고, 양 진영은 세간에 보수주의와 진보주의의 대립이라는 모양새로 굳어졌다. 이들 간의 대립은 베토벤의 9번 교향곡 「합창」 D단조, Op. 125에 대한 평가에서도 극명하게 나타났다. 한슬릭은 “음악은 결코 언어로 고양될 수 없다”고 하며 각주에서 합창 교향곡의 마지막 악장은 “아름답지 못하다”(unschön) 평가했다.⁵²⁾ 이에 반해 신독일악파는 베토벤의 마지막 교향

52) Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, 90쪽.

곡은 음악이 나아가야 할 진보적 형태를 예고한 것으로 받아들였다. 한슬릭은 이 구절에 이어 바그너 진영을 향해 “그 자체로 만족을 주는 형식은 내쫓고, 의미라는 환상을 쫓는다”⁵³⁾라고 일갈하였다.

한슬릭에 따르면 음악의 본질은 형식미에 있지 의미에 있는 게 아니다. 음악은 일반적 언어도 아니요, 수학적 언어도 아니다. 특정한 감정이나 의미를 담은 언어적 발화를 음악의 내용으로 삼아 음악 자체를 고양할 수는 없다. 음악의 고유한 형식이 곧 음악에 내재한 내용이다. 음악의 적인 요소들로 음악 자체를 고양시킬 수 있다고 믿는 것은 음악의 순수미를 훼손한다. 한슬릭은 형식과 내용을 분별하는 이분법적 전통 미학에 반기를 들고, ‘형식이 곧 내용’이라는 일원론에 입각한 코페르니쿠스적 전회를 일으킨 셈이다. 그의 음악미학은 음악을 종교예식이나 사회적 기능, 언어, 주관적인 감정, 특정한 관념이나 사상 등을 포괄하는 일체의 음악외적인 요소들로부터 독립시켜 음악이 그 자체로 구축하고 있는 생명력을 인정한 혁명적인 사상이다. 논자가 ‘혁명적인’이라는 수사를 붙인 이유는, 그의 음악미학은 종교나 관념체계 그리고 병적인 감상주의에 예속되지 않는 음악 고유의 영토를 확보하였다는 의의가 있기 때문이다. 이런 면에서 음악은 음악 고유의 힘으로 자립할 수 있게 되었고, 자족적인 생명력으로 살아 움직일 수 있게 되었다.—한슬릭은 음악을 “살아 있는 아라베스크”에 비유하면서 다음과 같이 말한다: “이제 아라베스크를 죽어서 정지해 있는 것이 아니라, 끊임없이 자신을 형성해가며 우리 눈 앞에서 생기는 것으로 생각해 보자.”⁵⁴⁾ 요컨대 음악은 “자기 조직적인 우주”이다.⁵⁵⁾

53) Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, 92쪽.

54) Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, 60쪽.

55) 논자는 한슬릭이 주장하는 음악미의 자율성 테제를 접하며, 다음 저작을 떠올렸다. Erich Jantsch, *The Self-Organizing Universe: Scientific and Human Implications of the Emerging Paradigm of Evolution*, Pergamon, 1980.

오늘날 베토벤의 「합창Choral」 교향곡은 한 해를 마무리하는 송년음악회의 고정 레퍼토리로 정착되어 있다. 베토벤은 자신의 고원한 사상을 전달하기 위해 4악장을 실러의 시를 가사로 한 ‘환희의 송가’(An die Freude)로 만들었다. 그러므로 이 작품은 ‘시와 음악의 결혼’이라 부를 수 있다. 그는 실러의 시를 동원함으로써 자신의 메시지를 세인을 향해 명료하게 전달하고자 했으나, 이로 인해 이 작품은 실러의 세계관에 간히는 결과를 자초하였다. 결국 음악이 시인의 특정 관념 속에 갇혀 버린 것이다. 논자는 합창 교향곡의 4악장을 들을 때 가사 내용이나 특정한 심상은 전혀 환기되지 않았다. -오로지 음악 자체의 힘에 압도당하고 아름다운 선율이 선사하는 무궁한 감동에 휩싸였을 따름이다. 논자는 가사 내용, 즉 실러의 시의 내용에는 전혀 반응하지 않았고 인류에라는 도덕적 의미도 전혀 찾지 않았다. 이는 절대음악적인 청취 태도라 할 것이다. 음악을 듣지 않고 가사나 시의 내용에 집중하는 이들이 있는데, 이는 음악을 언어와 개념에 복속시켜 음악 고유의 가치를 인정하지 않는 태도이다. 음악은 그 자체로 존중받아야 한다. 베토벤이 마지막 교향곡을 실러의 세계관을 밝히는 도구로 바친 사태는 그 자신의 도덕주의적인 성향에 기인한다. 그는 칸트 윤리학에 경도되었던 인물로서 모차르트의 오페라 「코지 판 투테Cosi fan tutte」를 비도덕적인 내용을 소재로 한 작품이라고 악평했다.⁵⁶⁾ 베토벤의 음악관에 따르면 음악은 도덕과 일치해야 했다. 그러나 음악이 도덕을 훈계하거나 특정한 사상을 설파하는 기능을 해야 한다면, 이는 음악 고유의 자율성을 근원적으로 부정하는 것이다.

한슬리의 음악미학을 증시하는 최적의 작품으로 모차르트의 마지막 교향곡 제41번, C장조, K. 551을 들 수 있다. 한슬리는 『음악미에 관하여』에서 이 교향곡을 언급하지는 않았지만, 후대에 ‘주피터’ 교향곡이라는 별칭을 얻게 된 이 작품은 소나타 원리와 푸가 원리를 자유자재로 구사

56) 볼프강 힐테스하이머, 『모차르트』, 429-430쪽 참고.

하며 형식과 내용이 일치된 빈틈없는 구성미로 기악의 장대한 위용을 조금도 아쉬운 감 없이 뽐내고 있기 때문이다. 주피터 교향곡은 빈고전과 음악을 대표하는 최고의 작품이자 기악의 정점이다.⁵⁷⁾ 우리는 이 작품에서 그 어떠한 혼탁한 감정의 퇴적물이나 찌꺼기도 느낄 수 없다. 모차르트는 이 작품에서 그러한 혼탁한 감정들을 완전히 불살라 일체의 고뇌를 초극한 ‘음악적 해탈’을 성취하였으며, 쇼펜하우어의 어법을 빌리자면 ‘세계를 투명하게 비추는 거울’이 되었다. ‘명료하고 투명하게 울리는 아름다운 음들의 형상’을 구현한 작품으로서 주피터 교향곡에 비길 만한 작품을 찾기란 쉽지 않은 일이다. 그래서 모차르트가 요절하지 않았더라도, “그의 교향곡의 여정에서 이보다 더 강력한 요약을 찾을 수는 없었을 것이다.”⁵⁸⁾ 한슬릭의 어법을 빌리자면, 주피터 교향곡은 작곡가의 판타지를 통해 음악적 이념이 그 자체로 순수하게 구현된 최고의 모범이다. 모차르트는 그야말로 음악 그 자체다. 그래서 한슬릭은 모차르트를 다음과 같이 평가한다: “모차르트는 예술사에서 가장 음악적인 본성을 보여주는 인물로서, 그가 건드리기만 하면 모든 것은 음악으로 변한다.”⁵⁹⁾ 한슬릭은 “음악의 내용은 음으로 울리며 움직이는 형식들이다.”⁶⁰⁾라는

57) 빈센트 노벨로는 프란츠 크사버 모차르트와의 대화를 다음과 같이 전했다. “모차르트의 아들은 자신의 아버지의 C장조 교향곡-잘로몬이 주피터라고 명명한-의 피날레는 기악 작품의 최고의 승리라고 생각한다고 말했는데, 나는 그의 말에 동의했다.” Elaine R. Sisman, *Mozart: The ‘Jupiter’ Symphony* (New York: Cambridge University Press, 1993), Preface, xi. 시스먼은 주피터 교향곡을 칸트의 “수학적 숭고”와 관련지어 상론한다(18-20쪽). 우리는 낭만주의 시대의 기악의 정점이라 할 만한 작품으로 슈만의 교향곡 제2번, C장조, Op. 61을 꼽을 수 있을 것이다. 이들 두 교향곡은 가장 단순한 조성인 C장조로서 피날레에서 장대한 위용을 뽐낸다.

58) Neal Zaslaw · William Cowdery(eds.), *The Compleat Mozart: A Guide to the Musical Works of Wolfgang Amadeus Mozart* (New York · London: W. W. Norton & Company, 1990), 214쪽.

59) Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, 75쪽.

60) Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, 59쪽: “Der Inhalt der Musik sind

명제로 기존의 감정미학과 리스트와 바그너를 주축으로 한 신독일악파의 표제음악과 총체예술의 이상에 맞서 음악 본연의 자율성을 미학적으로 정립한 위업을 달성하였다. 그러나 한슬릭의 기획은 음악미학을 독립적인 근대 학문으로 정초해야 한다는 학문적 관심에서 출발했다. 그러므로 학문적 필연성과 법칙성에 부합할 수 없는 요소들은 음악미의 논의에서 배제되어야 했다. 그가 감정미학을 공격한 것은, 감정은 주관적이고 개인적인 성격이라 학의 정립을 위한 엄정성의 요건에 부합할 수 없었기 때문이다. 그는 자연과학이 학의 성공가도를 달리고 있는 상황에서 음악미에 관한 담론 역시 학문적 자격을 갖춘 체계로 승격시키고자 했다. 그는 음악미학의 학문적 객관성을 담보하기 위해 ‘미적 실재론’을 견지하였다. “아름다움은 아무런 감정을 환기하지 않더라도, 실로 우리가 보거나 관찰하지 않더라도 존립하고 아름다운 상태를 유지한다, 또한 아름다움은 직관하는 주체의 만족감과 관계할 뿐, 그 만족감 때문에 존립하는 것은 아니다.”⁶¹⁾ 한슬릭의 음악미학에서 음악의 내재적 자기 목적성은 이러한 미적 실재론에 기반한다. 그러므로 그의 음악미학에서는 원리적으로 음악과 세계, 음악과 인간 현존재 간의 관계성은 배제된다. 그러나 실재론은 그것이 어떤 종류이든 인식 주체나 직관자와의 연결 고리를 고려하지 않기 때문에 철학적으로 볼 때 문제가 많은 개념이다.

흥미로운 것은 한슬릭의 근본주의 사상은 음악의 역운이 오늘날 인공지능(AI) 작곡가의 등장으로 이어지는 현상의 단초로 볼 수 있다는 점이다. AI 작곡가의 등장은 그의 “음으로 울리며 움직이는 형식들”이라는 명제에 잘 부합하는 현상이다. 논자는 음악의 역운이 한슬릭을 경유하여 현대 ‘디지털 신학’의 시대에 AI 작곡가의 등장으로 귀결되었다고 본다. 이제 우리는 음을 재료로 음악적 이념을 구현하는 예술가의 판타지조차 AI의 알고리즘과 신경회로망의 학습능력으로 대체될 상황에 직면했다.

tönend bewegte Formen.”

61) Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, 5쪽.

우리는 AI 작곡가가 기존의 수많은 작품들의 악곡을 학습하고 ‘디지털 판타지’를 발휘하여 창의적인 곡을 작곡해내는 시대를 목도하게 될 것이다. 그렇다면 우리는 AI 작곡가의 작품을 AI 연주자의 연주로 들으며 음악 고유의 생명력과 감동을 느낄 수 있을 것인가? 세계라는 텍스트와 절연된 추상적인 음들의 움직이는 유희에 36억년의 생명 진화의 역사를 세포 하나하나에 간직하고 있는 인간 현존재가 감동할 수 있을 것인가? 다가오는 AI 시대에 우리는 음악을 통해 세계라는 텍스트를 되찾고, 존재론적인 느낌을 회복하고, 감정을 되살려야 할 과제를 짊어지게 되었다. 인간 현존재의 몸과 그가 밟고 살아가는 대지의 가치가 위협받고 있는 디지털 신학의 시대에 음악은 그러한 생의 본원적인 가치를 느낌에 의해 회복하고 보존할 수 있는 가장 중요한 예술로서 부각될 수밖에 없다. 이제 생철학적인 지평에서 음악과 인간 현존재를 조명해보자.

3) 음악을 통한 인간 현존재의 존재이해

쇼펜하우어에서 니체로 이어지는 독일 생철학계보⁶²⁾에서 음악은 인간 현존재의 생과 직결되어 각각 생의 진통제와 생의 강장제로서의 의의를 부여받게 되었다.⁶³⁾ 쇼펜하우어 체계에서 음악의 유일한 텍스트는 세계 자체이다. 세계는 음악을 통해 인간에게 개현된다. 음악은 세계의 내핵으로서의 의지가 개현하는 현상이다. 인간은 음악을 통해 존재 개시가 일어나는 터전이므로, 그는 음악을 통해 존재이해를 수행하는 현-존재이다. 쇼펜하우어의 음악적 현존재는 작곡가와 연주자와 감상자를 모두 포괄한다. 그는 “이성으로는 이해할 수 없는 언어로 세계의 가장 내적인 본질

62) Ferdinand Fellmann, *Lebensphilosophie* (Hamburg: Rowholt Taschenbuch, 1993), 35쪽.

63) 쇼펜하우어와 니체의 미학에 관해서는, 먼로 C. 비어슬리(이성훈·안원현 옮김), 『미학사』(서울: 이론과 실천, 1999), 309-326쪽 참고.

을 개현하고, 가장 깊은 지혜를 표출하는” 작곡가를 “최면술에 걸린 몽유병자”에 비유한다.⁶⁴⁾ 작곡가는 존재 자체로부터 영감을 얻고 비합리적인 층위에서 세계 자체와 공명하는 현존재이다. 단일한 본질이 세계-음악-인간 현존재의 내핵을 관통하는 바, 세계-음악-인간 현존재는 존재가 개시하는 세 가지 양상이다. 다시 말해 세계-음악-인간 현존재는 단일한 존재의 삼면이다. 쇼펜하우어에 따르면 음악을 완전히 설명할 수 있다면, 이는 곧 세계를 개념적으로 완전히 설명하는 것과 같고, 그 자체로 “참된 철학”이다.⁶⁵⁾ 그의 음악론은 세계를 탐구 주제로 한 형이상학이요, 존재론이자 참된 철학이다. 세계는 ‘음악적 세계’이고, 인간은 ‘음악적 현존재’이다.

쇼펜하우어 체계에서 철학함의 입각점은 못 생명체들이 처한 ‘고의 현실성’이다. 음악은 세계를 텍스트로 삼는 보편 언어이므로, 세계에 편만한 고통 및 악과 직접적인 관계가 있다. 그에 따르면 음악은 “우리들의 모든 고통의 만병통치약”이다. -음악은 추상적 보편성을 띤 근원 언어로서, 특정한 사건에 따른 개별적인 고통과 관계하는 게 아니라 종으로서의 인간이 처한 고의 현실과 관계하고, 따라서 음악은 굳이 언어와 결합하지 않아도, 즉 기악만으로도 충분히 그 효력을 발휘할 수 있다.⁶⁶⁾ 인간 현존재에게 있어 음악이 갖는 실존론적 의미는 ‘고의 현실에 내던져진 현존재를 위한 생의 위안이자 진통제’라는 점이다. 요컨대 그의 음악 형이상학은 ‘실존론적 음악 의학’으로 요약된다. 그런데 여기서 ‘고의 역설’ 문제가 발생한다. 그에 따르면 음악이 세계의 내핵으로서 모사하는 의지는 고통의 근원이다. 그렇다면 고의 근원을 모사하고 개현하는 음악은 우리를 고통의 근원인 의지의 격류에 “휩쓸려 들어가게”⁶⁷⁾ 하여 오히

64) WWV I, § 52, 327쪽.

65) WWV I, § 52, 332쪽.

66) WWV I, § 52, 328-329쪽.

67) 달하우스는 ‘음악은 타 예술들과 달리 의지 자체의 직접적인 모사’라는 명제는

러 고통을 불러일으켜야 하지 않을까? 이 문제에 대해 그는 다음과 같이 답한다. “이리하여 우리는 여기서 의지의 움직임들이 순수 **표상**의 영역으로 넘어가버린 것을 보게 되는데, 이 영역은 모든 미적 예술작품들의 독점적 무대이다; 왜냐하면 예술작품들은, **의지 자체**는 개입해서는 안 되며 우리는 철두철미 순수 **인식주관**의 태도를 취해야 한다고 요구하기 때문이다. 그러므로 의지 자체의 걱정들, 즉 실제적인 고통과 실제적인 안락함이 일으켜져서는 안 되고, 단지 이것들의 대리물이 **지성**에 합치할 경우 의지의 만족의 **상**으로서, 그리고 지성에 다소간 거슬리면 많은 적든 간에 고통의 **상**으로서 일으켜져야 한다. 오직 이런 식으로 음악은 우리에게 실제적인 고통을 결코 일으키지 않고, 가장 고통스러운 화음에서도 여전히 쾌적한 것이다 ... ”68) 귄터 쾰러는 “의지와 표상으로서의 음악”이라는 논문에서 이 구절을 논의하는데, 그에 따르면 음악은 “**의지 자체의 모사**”이지만 동시에 “**의지의 모사**”이므로 다른 예술과 마찬가지로 삶의 욕망과 고통으로부터 분리된다.69) 요컨대 음악은 의지의 객관화로서의 이념의 모사가 아니라 의지 자체의 직접적인 모사로서 타 예술과 구분되지만, 그렇더라도 **모사된** 의지이므로 타 예술처럼 우리를 고통으로부터 분리된 ‘제3지대: 심미적 구역’70)으로 인도한다.

쇼펜하우어는 오페라에서 음악의 이중적인 우월성을 논하는 가운데 음

음악에 “형이상학적인 품격”을 부여한다고 순진하게 생각되어 왔으나, 그러한 품격에는 애매한 성격이 있는데 “현상 배후의 참된 본질, 가장 완전한 실제(ens realissimum)에 다가감은 고양이보다 오히려 ‘휩쓸려 들어감’(Verstrickung)을 의미한다”고 지적한다. Carl Dahlhaus, *Musikästhetik*, 69쪽.

68) WWV II, Kap. 39, 531쪽.

69) Günter Zöller, “Die Musik als Wille und Vorstellung”, in Matthias Köbler (Hrsg.), *Musik als Wille und Welt: Schopenhauers Philosophie der Musik* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011), 29쪽.

70) 쇼펜하우어 체계에서 의지로서의 세계는 근원 세계로서 제1지대, 표상으로서의 세계는 제2지대, 미적 관조의 세계는 의지와 일상적 표상을 떠난 제3지대라고 말할 수 있다.

악의 생철학적인 의의를 다음과 같이 표명한다: “왜냐하면 음악에 대해서는 순전히 걱정, 의지의 움직임이 현존하고, 음악은 신과 같이 심장만을 보기 때문이다. 음악은 질료에 결코 동화되지 않는다: 그러므로 음악은, 심지어 희극의 가장 우스꽝스럽고 가장 터무니없는 익살극을 동반하더라도, 자신의 본질적인 아름다움, 순수함 그리고 숭고함을 유지하고, 그러한 사건들과 결합하더라도, 이것이 음악을 모든 우스꽝스러운 것과는 참으로 무관한 그의 고지(高地)로부터 끌어내릴 수 없다. 그래서 인간의 삶의 익살극과 끝없는 불행 위에 우리 현존의 깊고 진중한 의미가 걸린 채, 인간의 삶을 잠시도 떠나지 않는다.”⁷¹⁾ 우리의 삶을 한 편의 오페라에 비유할 때, 음악은 우리의 현존의 본질을 표명하는 추상적·보편적 언어이므로, 우리가 겪는 수많은 희비극적인 사건들과 동화되지 않더라도 우리의 삶 전체를 주시하며 우리 곁을 떠나지 않는다. 음악은 오로지 세계라는 텍스트를 위한 추상적·보편적 언어이므로, 경험계의 그 어떠한 상황과 관계를 맺어도 자신의 고결한 혈통을 상실하지 않는다. 그러므로 우리의 삶이 희극과 비극 사이를 오가며 다양한 장면들을 연출한다하더라도, 음악은 우리의 현존의 본질을 항시 개시한다. 그러므로 쇼펜하우어의 음악 형이상학은 ‘본질주의 음악철학’이라 칭할 수 있다. 음악의 추상성과 보편성은 생과 유리된 것이 아니라 ‘생의 본질과 직접 관계맺음’을 의미한다. 그의 본질주의 음악철학은 개인주의가 낭만주의 사조와 함께 강화되어 간 서구 근대 문화와 불화할 수밖에 없었고, 그는 당대의 낭만주의 음악 작품에 그리 호의적이지 않았다.⁷²⁾ 쇼펜하우어는 루시니와 모

71) WWV II, Kap. 39, 529쪽.

72) 쇼펜하우어의 반-낭만주의적 특성에 관해서는, Robert W. Hall, “Schopenhauer’s Philosophy of Music”, in Bart Vandenabeele(ed.), *A Companion To Schopenhauer* (Wiley-Blackwell, 2012), 176쪽 참고. 그리고 달하우스는 박켄로더와 쇼펜하우어를 감정미학이라는 맥락에서 함께 논의하는 중에 두 인물의 사상적 차이를 짚막하게 지적한다. 쇼펜하우어가 “체념적인, 음울한 의지의 형이상학”이라면, 박켄로더는 “예술종교”를 지향한다. Carl Dahlhaus, *The Idea of Absolute Music*, trans.

차르트 숭배자로 남아 있었다.

음악과 생의 이러한 본질적인 밀착 관계에서 음악 수용자는 단순히 특정 예술의 애호가 아니라 생의 고통에 내던져진 인간 현존재 일반이 된다. 음악은 생의 언어로서 생의 고통의 근원, 즉 생의 본질을 노래한다. 쇼펜하우어는 모든 유기체가 처한 항구적인 고통의 근원을 의지로 규정했다. 우리의 생의 모순과 고통은 바로 ‘의지의 모순적 본질’에 기인한다.—“의지에 본질적인 자기 자신과의 불화”⁷³⁾로 인해 못 생명체들의 고통이 야기된다. 우리가 자연에서 존재자들 간의 항구적인 투쟁과 끊임 없는 파괴를 통한 조화와 합목적성을 확인할 수 있다. 쇼펜하우어는 순수 기악의 사례로서 베토벤의 교향곡이 “세계의 부조화의 조화”(rerum concordia discors)를 “세계의 본질의 참된 완전한 모사”로서 제시한다고 말하는데⁷⁴⁾, 이는 “의지의 자기모순”⁷⁵⁾을 달리 표현한 것이다.—여기서 그의 음악 형이상학은 자연철학과 본질적으로 일치함이 확인된다. 음악의 유일한 텍스트는 세계와 자연과 생이다. 그러므로 우리가 음악을 듣는 것은 세계와 자연과 생의 본질을 통찰하는 형이상학 학습, 다시 말해 존재이해를 수행함을 의미한다.

이에 반해 한슬릭의 음악미학에서 음악 수용자는 현존재가 아니라 ‘교양 있는 이지적 감상자’라는 협애한 범주로 한정된다. 한슬릭은 『음악미에 관하여』 5장에서 음악 수용자를 미적인 감상자와 병적인 감상자로 구분한다.—그는 음악 청취자 전체 집합에서 우선 야만인을 배제하여 문화인을 추출하고, 여기서 다시 남방인(이태리인)을 배제하여 북구인을 추출한 후 감정과 도취에 빠지는 자나 음악 탐식가들을 병적인 감상자 혹은

Roger Lustig(Chicago · London: The University of Chicago Press, 1989), 73-74쪽.

73) WWV I, § 27, 197쪽: “die dem Willen wesentliche Entzweiung mit sich selbst”

74) WWV II, Kap. 39, 529쪽.

75) WWV I, § 52, 333쪽: “... 이를 통해 의지의 자기 자신과의 내적 모순이 나타나게 된다. 더욱이 음악에도 이에 상응하는 것이 있다.”

문외한 집단으로 보고, 음악을 관조적으로 감상하는 정신적인 교양인만을 참된 음악 수용자로 추출한다.⁷⁶⁾ 결국 한슬릭에서 진정한 음악 감상자가 할 수 있는 자는 ‘교양 있는 유럽 복구인’으로 국한된다. 음악 감상자가 인간 현존재 일반이 아니라 유럽 복구의 교양 계층으로 제한된 것은 그 자체로 폐쇄적 음악관의 징후이다. 한슬릭은 음악을 열광적으로 듣는 자들을 “정신적 즐거움의 미적 특징”을 결여했다고 보고 음악 수용자의 범주에서 배제한다: “이 열광자들은 안락의자에 몸을 기대고 반쯤 깬 채 음의 움직임에 몸을 싣고 흔들거린다, 이들은 날카로운 안목으로 음악을 숙고하지 않는다.”⁷⁷⁾ 만일 그가 20세기에 등장한 놀라운 장르로서 헤비메탈 음악을 목도했다면, 헤비메탈 음악의 연주자와 감상자를 막론하고, 마치 경련하듯 온 몸을 흔들며 연주하거나 듣는 그들 모두는 음악을 야만으로 퇴락시킨 자들로 낙인찍혔을 것이다. 그러나 헤비메탈 음악이 그 특유의 격렬한 사운드와 아름다운 선율로 울분에 찬 수많은 젊은이들의 가슴을 어루만지며 깊은 감동을 준 사실을 고려해볼 때, 18~19세기 유럽 클래식 음악뿐만 아니라 20세기에 등장한 비클래식 음악, 그리고 비유럽 음악 전체를 포괄할 수 있는, 보다 근원적인 음악 사상에 도달해야 할 필요성이 대두한다. 그러므로 우리는 존재사유를 통해 음악에 접근해야 한다.

한슬릭의 음악미학에서는 음악 감상자에게 작곡가의 판타지를 통해 산출된 작품 고유의 내적 어법을 따라갈 수 있는 교양이 요구된다. 음악의 적인 요소들과 절연하고 오로지 음악 작품 내에서 작곡가의 판타지와 감상자의 순수적관 혹은 관조가 만난다. 그러나 작곡가의 판타지가 가능한 것도, 감상자의 관조적 감상이 가능한 것도, 음악 작품이 마치 살아 있는 생명체처럼 자율적인 체제로서 존립할 수 있는 것도 존재 자체의 근원력에서 비롯된다고 보아야 할 것이다. 한슬릭은 음악을 하나의 살아 있는 자기 조직적인 우주로 규정했지만, 그 자율적 생명력의 근원에 대해서는

76) Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, 131-135쪽.

77) Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, 122-123쪽.

사유하지 않았다.—그는 미학자이자 비평가였을 뿐 철학자가 아니었다. “작업실에 감도는, 인간의 눈으로는 결코 꿰뚫어볼 수 없을 원시적이고, 비밀스러운 힘(논자 강조)을 통해, 하나의 주제, 하나의 동기가 작곡가의 정신에서 올린다. 우리는 이 최초의 씨앗이 싹튼 배후로 돌아갈 수 없다. 우리는 이를 단지 사실로서 받아들여야 한다. 예술가의 환상 속에 그 씨앗이 한번 떨어지면, 그의 창작이 시작된다”⁷⁸⁾ 작업실에 깃드는 원시적이고, 비밀스러운 힘은 인간의 눈으로는 결코 꿰뚫어볼 수 없는, 즉 일반적인 인식으로는 해명할 수 없는 존재론적인 힘이다. 이 배후의 힘 덕분에 “작곡가의 정신” 혹은 “예술가의 판타지”는 작곡을 위한 씨앗을 품어 이를 거목으로 자라게 할 수 있다. 한슬릭은 이러한 불가해한 존재 자체의 힘을 “사실”로서 인정했지만, 존재론적 탐구는 건너뛰고 음악내적 어법에 방점을 찍은, 그리하여 작곡가와 작품 자체의 논리가 중심을 이루는 음악미론을 전개하였다. 사실 그는 『음악미에 관하여』 초판 마지막에 “... 그리하여 인간은 음악 속에서 전체 우주를 다시 발견한다”라는 구절을 실었는데(이후 삭제됨), 쿤터 쉴러는 이 구절을, 한슬릭이 미학적 차원을 넘어 음악에서 “우주 속의 커다란 운동에 대한 음(音)적 모사”를 보고 쇼펜하우어적인 전환을 이룬 전거로 삼아 쇼펜하우어의 음악 형이상학과 한슬릭의 음악미학이 유사하다고 주장하였다.⁷⁹⁾ 그러나 쇼펜하우어의 음악론은 바로 존재의 수수께끼에 대한 해명으로부터 출발하는 음악 형이상학으로서 고의 현실과 직접 관계한다.—왜냐하면 이 수수께끼를 푸는 단초는 인간 현존재가 처한 고의 현실이기 때문이다. 우리는 음악이 생의 위안이자 진통제임을 원초적인 느낌을 통해 인식하고 있다. 이

78) Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, 66쪽: “작업실에 감도는, 인간의 눈으로는 결코 꿰뚫어볼 수 없을 원시적이고, 비밀스러운 힘”=*primitive, geheimnisvolle Macht, in deren Werkstätte das Menschenaue nun und nimmermehr dringen wird*

79) 슈페판 로렌츠 조르크너·올리버 뤼어베트 편집(김동훈·홍준기 옮김), 『독일음악 미학』(서울: 아난케, 2008), 223쪽.

에 이러한 생철학적인 지평의 존재이해가 결여된 한슬릭의 음악미학이 쇼펜하우어의 음악 형이상학과 유사하다는 주장은 피상적이다.

5. 맺는말

쇼펜하우어는 1806년 12월 모친에게 보낸 편지에서 이렇게 말한다. “그렇지만 연민에 찬 천사가 우리를 위해 천상의 꽃을 간청하였고 그 꽃은 이 비탄의 땅에서 매우 찬란하게 뿌리를 내렸습니다. — 신적인 음예술은 미개했던 지난 수백 년 동안에도 맥박 치는 것을 멈추지 않았고 영원한 것의 직접적인 반향이 명료한 의미로 그 자체로 선악을 초월하여 음악 안에 남아있습니다.”⁸⁰⁾ 소설가 한수산에게 에센바흐가 1967년에 녹음한 모차르트의 피아노 소나타 K.331이 수록된 LP는 “나를 부축하여 다시 이 ‘살아가는 일의 아름다움’을 향해 걸어가게 만들었던 그 LP”였다.—그는 “... 다시 글을 쓸 수 있을까? 그것은 나에게 어떤 음악이었던가. 신의 소리 생명의 소리 그 찬가였다”라고 전한다.⁸¹⁾

쇼펜하우어는 텍스트가 없는 순수기악음악을 철학적으로 정초한 절대 음악론자라는 평가⁸²⁾는 반면(半面)의 진리일 뿐이다. 그에 따르면 음악의 유일무이한 텍스트는 세계이다.—그리고 이 세계는 인간 현존재의 눈물로 얼룩져 있다. 한슬릭에게 ‘이 비탄의 땅에 뿌리내린 음악’의 실존론적인 의미는 고찰거리가 아니었다. 그래서 그의 음악미학에는 세계도 없고, 인간 현존재도 없다. 그의 자율성의 이념은 음악을 ‘소외된 단히계’로 만들

80) Arthur Hübscher(Hrsg.), *Arthur Schopenhauer: Mensch und Philosoph in seinen Briefen*(Wiesbaden: F. A. Brockhaus, 1960), 16쪽.

81) 홍정수·오희숙, 『음악미학』, 9쪽.

82) 슈페관 로렌츠 조르크너·올리버 퀴어베트 편집(김동훈·홍준기 옮김), 『독일음악미학』, 221쪽.

었다. 우리는 음악을 듣는다고 하지만, 실상 음악이 우리의 생의 노래를 듣는다. 음악은 아무런 의미도 전달하지 않고 아무런 지시도 내리지 않은 채 그저 우리의 생에 귀기울여준다. -음악은 인간 현존재에게 최고의 ‘실존론적 상담사’이다. 우리는 음악을 통해 치유 받는다. 이에 음악은 “철학의 도구”가 아니라 ‘생의 도구’이다. 음악은 존재의 자기 개시이자 생의 자기 고백이다. 존재는 인간을 도구 삼아 자신을 음악으로서 개시하고, 음악은 존재로부터 생명력을 길어내어 자신을 형성해간다. 그러므로 인간 현존재는 작곡가이든 연주자이든 감상자이든 음악을 통해 세계의 본질에 감응하고 이를 느낌에 의해 인식한다. 쇼펜하우어의 음악 형이상학에서 만인은 음악 앞에 평등하고, 우리에게 감동을 주는 음악은 시대와 장르를 불문하고 훌륭한 예술로 인정된다. -그의 음악론은 자기고립과 청중의 외면을 자초한 20세기 현대음악에 시사하는 바가 크다.

서구 합리주의는 근대를 거쳐 과학기술에 의한 유토피아를 제시하며 기술공학적 이성주의를 심화하고 있다. 오늘날 서구 형이상학은 그 이성주의의 끝자락에서 인공지능 시대의 도래라는 역운으로 귀결되었다. 이제 우리는 인간 고유의 감정마저 흉내 내는 감성로봇의 출현을 목도하고 있다. 이처럼 몸과 감정과 대지의 소외가 심화되며 생활세계가 유실되어가고, 디지털사운드와 AI 작곡가 및 연주자에 의해 음악 자체가 상실되어가고 있는 디지털 신학의 시대에 음악의 생철학적인 의의는 우리가 수복해야 할 과제이다. 음악을 되찾는 일은 곧 인간을 되살리는 길이다. 아르농쿠르는 말한다: “이성은 심장이 없다, 음악 없이는 인간은 결코 인간이 아니다.”⁸³⁾ 쇼펜하우어의 음악 형이상학은 이성을 넘어 세계와 인간 현존재의 내핵, 즉 심장을 가리킨다. 그의 생철학은 인간됨을 회복하는 길이 음악에 있음을 함축한다. 쇼펜하우어가 음악의 길에서 인간 현존재의

83) Johanna Fürstauer(Hrsg.), *Nikolaus Harnoncourt, Mozart-Dialogue: Gedanken zur Gegenwart der Musik*, 117쪽: “Die Vernunft hat kein Herz, ohne Musik ist der Mensch kein Mensch.”

고통을 노래하였다면, 니체는 음악의 길에서 고통의 초극과 생의 고양을 노래하였다. 우리는 음악의 생철학적인 진리를 온전히 드러내기 위해, 다시 말해 음악을 통해 우리의 생을 온전히 되찾기 위해 쇼펜하우어를 지나 니체로 갈 것이다.

참고문헌

- 권정선, 「쇼펜하우어의 음악미학과 바그너에 끼친 영향」, 『낭만음악』 제17권 제3호(통권67호), 2005년 여름호.
- 먼로 C. 비어슬리(이성훈·안원현 옮김), 『미학사』, 서울: 이론과 실천, 1999.
- 슈페판 로렌츠 조르크너·올리버 쾨어베트 편집(김동훈·홍준기 옮김), 『독일음악미학』, 서울: 아난케, 2008.
- 홍사현, 「쇼펜하우어의 음악철학-감정미학과 절대음악 사이」, 『철학연구』 제139집, 2016. 8.
- 홍정수·오희숙, 『음악미학』, 서울: 음악세계, 1999.
- 홍정수·김미옥·오희숙, 『두길 서양음악사2: 고전에서 20세기까지』, 파주: 나남, 2010.
- Abbatino, Laura. “Ich, Schopenhauer, bleibe Mozart und Rossini treu”, in Matthias Koßler(Hrsg.), *Musik als Wille und Welt: Schopenhauers Philosophie der Musik*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011.
- Abendroth, Walter. *Schopenhauer*, Hamburg: Rowohlt, 2007.
- Cartwright, David E. *Historical Dictionary of Schopenhauer's Philosophy*, Lanham: Rowman & Littlefield, 2016.
- Crocetti, Francesca. “Instrumental Music as Universal Language: Observations from Schopenhauer's Notes and Letters”, in Matthias Koßler(Hrsg.), *Musik als Wille und Welt: Schopenhauers Philosophie der Musik*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011.
- Dahlhaus, Carl. *The Idea of Absolute Music*, trans. Roger Lustig, Chicago · London: The University of Chicago Press, 1989.
- _____. *Musikästhetik*, Köln: Musikverlag Hans Gerig, 1976.
- Eric Watkins, *Kant and the Metaphysics of Causality*, New York: Cambridge

- University Press, 2005.
- Fellmann, Ferdinand. *Lebensphilosophie*, Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, 1993.
- Fürstauer, Johanna(Hrsg.). *Nikolaus Harnoncourt, Mozart-Dialogue: Gedanken zur Gegenwart der Musik*, Salzburg: Residenz Verlag, 2005.
- Goehr, Lydia. “Schopenhauer and the musicians: an inquiry into the sounds of silence and the limits of philosophizing about music”, in Dale Jacquette(ed.), *Schopenhauer, philosophy, and the arts*, Cambridge University Press, 1996.
- Grey, Thomas. “Absolute Music”, in Stephen Downes(ed.), *Aesthetics of Music: Musicological Perspectives*, New York · London: Routledge, 2014.
- Hall, Robert W. “Schopenhauer’s Philosophy of Music”, in Bart Vandenabeele (ed.), *A Companion To Schopenhauer*, Wiley-Blackwell, 2012.
- Hanslick, Eduard. *Vom Musikalisch-Schönen*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2010.
- Hübscher, Arthur(Hrsg.), *Arthur Schopenhauer: Mensch und Philosoph in seinen Briefen*, Wiesbaden: F. A. Brockhaus, 1960.
- Jantsch, Erich. *The Self-Organizing Universe: Scientific and Human Implications of the Emerging Paradigm of Evolution*, Pergamon, 1980.
- Kant, Immanuel. *Kritik der reinen Vernunft*, Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1998.
- _____. *Kritik der Urteilskraft*, Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1968.
- Lütkehaus, Ludger. “Der Wille als Welt und Musik. Arthur Schopenhauers Musikphilosophie”, in Matthias Koßler(Hrsg.), *Musik als Wille und Welt: Schopenhauers Philosophie der Musik*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011.

- Michael Kelly(ed.), *Encyclopedia of Aesthetics*, New York · Oxford: Oxford University Press, 1998, vol. 4.
- Schopenhauer, Arthur. *Zürcher Ausgabe, Werke in zehn Bänden*, Zürich: Diogenes Verlag, 1977.
- _____. *Die Welt als Wille und Vorstellung I* [WWV I]
- _____. *Die Welt als Wille und Vorstellung II* [WWV II]
- _____. *Parerga und Parlipomena II*[PP II]
- Sisman, Elaine R. *Mozart: The 'Jupiter' Symphony*, New York: Cambridge University Press, 1993.
- Stabenow, Karl(Hrsg.). *Arthur Schopenhauer: Schriften über Musik*, Hamburg: Severus Verlag, 2013.
- Zaslaw, Neal · Cowdery, William(eds.), *The Compleat Mozart: A Guide to the Musical Works of Wolfgang Amadeus Mozart*, New York · London: W. W. Norton & Company, 1990.
- Zöllner, Günter. “Die Musik als Wille und Vorstellung”, in Matthias Köbler (Hrsg.), *Musik als Wille und Welt: Schopenhauers Philosophie der Musik*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011.

Schopenhauer's Metaphysic of Music **— Music as the Understanding of Being by Human-*Dasein* —**

Yoon, Dong Ju (Kyungpook National Univ.)

Taking ‘Being and music’(Sein und Musik) as the main talking point, this paper aims to examine Schopenhauer’s doctrine of music in the horizon of his life-philosophy, excavating the intimate relation between music and human-*Dasein*. A new understanding presented in this treatise is that Being reveals itself as music in the form time, so that humans as Homo musikus are ‘musical Da-sein’(musikalisches Da-sein) performing the understanding of Being(Seinsverständnis) through music. —music is a ‘supreme’ mode of existence in which human-*Dasein* performs it. To sum up, music is not a mere sensual amusement or contemplative art, but ‘ontological truth’ itself wherein the revealing and understanding of Being takes place. From this new perspective, I will investigate the preceding arguments critically. There have been some debates on Schopenhauer’s metaphysic of music—in terms of Romanticism, the aesthetics of feeling, or Hanslick’s idea of absolute music, in which process main controversial points were exposed. In those preceding debates we can often see Schopenhauer described as a theorist of absolute music, but this is not a very proper determination. Meanwhile, it was asserted by Dahlhaus that Schopenhauer took music as the “organ of philosophy”. This is directly related to the autonomy of music, which I will debate, focusing my criticism on Hanslick’s idea of absolute music. By penetrating into the depth of Schopenhauer’s philosophy, this research will reconsider the precedent assertions

철학탐구 제49집

critically, and bring to light the existential significance of music for human-*Dasein* which is implied in his metaphysic of music.

Key words: Schopenhauer, Hanslick, Life-philosophy, musical Dasein, Absolute music

윤동주 E-mail: necrosanct@hanmail.net

투 고 일	2018년 01월 15일
심 사 일	2018년 01월 30일
게재확정	2018년 02월 13일