

# 심미적 음악 체험의 본질과 과정에 관한 연구

이 영 호

## 차 례

- |                    |                   |
|--------------------|-------------------|
| I. 서론              | II. 심미적 음악 체험의 기초 |
| III. 음악 작품의 심미적 체험 | IV. 심미적 음악 체험의 과정 |
| V. 결론 및 제언         |                   |

## I. 서 론

### A. 연구의 필요성 및 목적

음악의 역사는 인류의 역사만큼이나 오래되었다고 할 수 있다. 왜냐하면 음악은 인류의 존재와 더불어 오랫동안 존재해 오면서 모든 세대를 거쳐나와 현재 우리들 앞에 존재하기 때문이다.<sup>1)</sup>

음악교육은 그러한 음악과 역사적 맥락을 같이 하면서 인류 문화의 중요한 부분인 음악 문화를 형성하고 전승해 왔다고 할 수 있다. 이런 음악교육의 역사 속에서 우리 음악교육계의 현주소는 어디이며, 또 어디로 나아가고 있는가를 성찰해 보는 것은 우리 음악교육의 발전에 필수적인 일일 것이다.

한 시대, 한 나라의 음악교육의 성과는 그 사회의 국민들이 향유하는 음악 문화의 질에 의해서 평가 되어질 수 있다.<sup>2)</sup> 이러한 관점에서 현재 우리 국민들의 음악 문화 향유 실태를 가지고 과거

1) Reimer B., Music Education Aesthetic Past and Present, (Music Educators Journal February Feb., 1989), p. 24.

의 음악교육을 살펴 보는 것은 매우 의미있는 일이 될 것이다. 우리의 음악 문화 향유 실태에 대하여 이홍수 교수는 부정적인 평가를 내린다.

“현재 우리 사회에는 오락성 음악, 효용성 음악, 예술성 음악이 모두 존재하고 있으나 개인과 사회 전반이 균형있는 음악 문화를 향유하고 있지 못하다. 이를테면, 늘어만 가는 노래방, 라이브 팝 콘서트에 열광하는 청소년들, 타인의 음악 생활이나 사회 음악 문화에 관심 없는 엘리트층에 젖은 일부 예술 음악가들 등 오늘날 우리 사회의 음악 문화는 위기에 이르고 있다.”<sup>2)</sup>

이렇게 볼 때 과거의 음악교육은 한마디로 성공하지 못하였다고 할 수 있다. 그렇다면, 오늘날 우리 사회 전반적으로 바람직하지 못한 음악 문화를 가져오게 한 과거 음악교육의 부족한 점은 무엇인가를 반성해 볼 필요가 있다. 왜냐 하면, 이런 작업을 거치지 않고 과거의 교육이 그대로 앞으로 계속될 때, 21세기 우리 사회의 음악 문화 모습이 어떠하리라는 것을 상상하는 것은 어려운 일이 아니기 때문이다.

과거 음악교육의 부족한 점들 가운데서 심각한 것 중의 하나는 심미적 음악교육 측면에서 미흡하였다는 점이다. 즉, 음악교육은 예술을 다루어 왔으며 예술 행위 그 자체에만 관심이 집중되어 왔고, 예술성 음악을 다루어 왔으며 그 음악이 인간에게 진정한 기쁨과 만족을 제공하고 삶의 질을 높혀 줄 수 있다는 확신을 심어 주지 못했다. 뿐만 아니라, 음악의 지식을 다루어 왔으나 그것은 작품의 예술적 가치의 인식과는 무관한 비심미적 가치로 굳어져 왔다. 우리 음악교육 역사에 있어서의 이와 같은 불행은 음악교육의 본질과 가치를 적극적으로 인식하고 그것을 교육 현장에서 실현시키는 데 총력을 기울이지 못한 것이 그 하나의 원인이 되었다고 할 수 있다.

그러나, 바야흐로 제6차 교육과정의 시행을 앞두고 있는 시점에서 우리 음악교육계에 그러한 과거의 음악교육을 청산하고 새로운 차원으로 인도할 심미적 음악교육의 시대가 도래하고 있는 것은 꽤 다행스러운 일이라 할 수 있다. 이제 우리는 과거와 다른 새로운 음악교육철학의 시대를 맞이하고 있는 것이다. 따라서, 우리 음악교육계는 음악교육의 본질과 가치를 새롭게 탐구하고 체계적으로 그것을 확립시켜 나가야만 할 것이다. 그리고, 그러한 노력은 음악 예술의 본질과 가치를 탐구하는 데서 출발되어야 할 것이다.

그런데, 예술의 본질과 가치를 설명하는 것은 모든 사람, 모든 시대를 대변할 수 있는 어떤 으뜸 원리를 얻을 수 없기 때문에 어떤 일치되고 완결된 결과를 얻을 수 없다. 그래서 철학이 그

2) 이홍수, 음악교육원론 강의 자료, 1993.

3) 이홍수, 21세기를 향한 음악 및 음악교육 정책, (평론가 협회 주최 심포지엄 발표자료, 1993), p. 10~11.

역사상 많은 변천의 과정을 거쳐오게 되었고, 음악교육철학 또한 그와 마찬가지로일 것이라는 점은 분명한 사실이다. 그러나, 이것이 우리 음악 교사가 음악교육에 대한 기본적 철학을 정의해야 할 의무를 약화시키지는 못한다. 우리들은 우리 시대의 행동을 위한 출발점을 제시해 주고, 우리를 인도해 줄 철학의 공통 분모를 찾기 위해서 타당성있고 구체적이며 체계적인 노력을 끊임 없이 계속하여야 할 것이다. 그러한 노력들이 경쟁적으로 계속 될 때 비로소 우리 음악교육계의 미래가 보장받을 수 있기 때문이다.

본 연구는 그러한 노력의 일환으로서 우리 음악교육계를 인도하게 될 새로운 음악교육철학의 제 1 원리가 되는 심미적 음악 체험의 본질을 보다 명확히, 보다 구체적으로 규명해내는 것을 목표로 한다. 그리고 그것은, 심미적 음악 체험의 본질을 명확히 규명해내는 작업이 우리 음악교육계가 선택한 '심미적 음악교육'의 철학적 위치를 더욱 공고히 해 줄 것이며, 음악 교사로서 음악교육의 본질과 가치를 보다 구체적으로 이해함으로써 수업의 계획, 지도, 평가 등의 모든 활동이 음악교육의 본질과 가치에 일관되게 하는 데 일조를 할 수 있을 것이라는 믿음을 전제로 한다.

## B. 研究의 內容

본 연구에서 전개될 중심 내용은 절대표현주의 관점에서 심미적 음악 체험의 본질을 규명해 나가는 것이라 할 수 있고, 이는 크게 다음의 세 부분으로 이루어진다.

첫째, 심미적 음악 체험의 기초를 탐구하는 부분으로서 '심미적 음악 체험의 정의', '심미적 음악 체험의 특성', '심미적 음악 체험의 조건', '주관적 실체' 등을 연구한다.

둘째, 음악 작품을 심미적으로 체험하는 방법을 연구하는 부분으로서 im-part의 체험과 音樂美의 체험 두 부분으로 나누어 고찰한다.

셋째, 심미적 음악 체험이 이루어지는 과정을 탐구한다.

## C. 研究 方法

먼저, 본 연구 방법으로서의 기본 시각은, 음악 예술 체험을 설명하는 관점은 많이 있지만, 절대표현주의 관점을 취한다. 왜냐 하면, 절대표현주의는 현재의 음악 교육가들 사이에 가장 보편적으로 받아들여 지고 있<sup>4)</sup>을 뿐만 아니라 근세 이후 음악 미학의 양대 산맥을 형성해온 형식 미학과 내용 미학을 절충하고 있어 음악 교육 현장에 가장 유용하게 적용할 수 있다고 판단하였기 때문이다. 그런데, 절대표현주의 미학 이론은 아직 심미적 체험을 설명할 수 있을 정도로 학문적

4) 이홍수, 음악교육의 현대적 접근, (세광 음악 출판사, 1991), p. 62

체계를 갖추고 있지 못하기 때문에 본 연구 과제를 수행하는 과정에서, 물론 절대표현주의 시각을 기본 도구로 사용하지만, 연구의 목적에 의미와 영향력을 주는 미학과 예술학의 이론들과 함께 심리학의 이론도 취하여 심미적 음악 체험의 본질을 규명해 나간다. import의 체험을 고찰하는 부분에서는 랭어의 상징 이론을, 美의 체험을 탐구하는 부분에서는 칸트의 비판주의 미학 이론과 쇼펜 아우어의 관조 이론을 수용한다.

#### D. 研究의 制限點

본 연구는 음악교육의 전반적 원리를 제공하게 될 심미적 음악 체험의 본질을 대상으로 하기 때문에 그 연구 범위 또한 광범위하다. 따라서, 그 연구를 수행하는 데 있어서 다음의 몇 가지 제한점을 둔다.

첫째, 본 연구는 예술의 본질과 가치를 설명하는 하나의 미학적 관점인 절대표현주의 시각에서 심미적 음악 체험의 본질을 설명하는 데 주력하게 된다. 때문에 심미적 음악 체험의 미학적인 가치와 본질은 심도있게 고찰할 수는 있겠지만, 그것에 교육적인 의미를 부여하고 음악교육의 현장에서 구체화시키는 작업은 또 하나의 광범위한 연구 분야이므로 제외한다.

둘째, 본 연구는 그 목적을 위해 미학과 예술학의 이론을 수용하지만, 음악 예술에 있어서의 심미적 체험의 본질을 다루기 때문에, 다양한 예술의 영역 중에서도 음악 예술이라는 하나의 장르에만 대부분 초점을 맞추게 된다. 따라서, 본 연구의 결과는 음악 예술에 대해서는 분명한 사상 구조를 갖는 미학적 견해일 수 있지만, 그 결과로서 모든 예술의 본질을 통찰하는 데에는 한계점이 따를 수 있을 것이다.

#### E. 理論的 背景

##### (1) 絕對表現主義

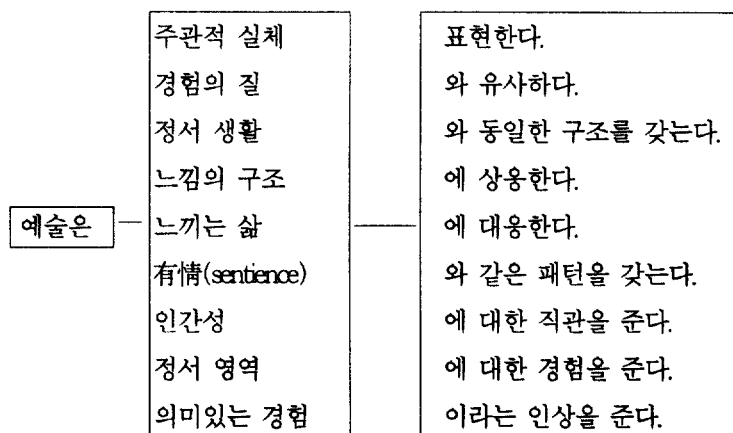
절대표현주의 관점은 내용 미학에 뿌리를 두고 있는 관련주의 시각과 형식 미학에 바탕을 두고 있는 절대주의(형식주의) 시각을 절충한 제3의 음악미학 이론으로서 미학자, 예술가, 교사들 사이에 널리 받아들여 질 뿐만 아니라 민주주의 사회의 대중 교육에 가장 적절한 이론이라 할 수 있다.<sup>5)</sup>

절대표현주의는 예술의 의미와 가치를 예술 작품의 미적 질에서 찾는 형식주의적 견해를 받아

5) Reimer B, A Philosophy of Music Education, (New Jersey:Prentice-Hall, 1970), p. 34.

들여, 관련주의의 비예술적 의미는 배격한다. 또한 예술 작품의 심미적 구성 요소는 모든 인간 경험에 내재하고 있는 질과 근본적으로 동일하다고 보아, 예술 경험이 지적이고 또한 생활에서 벗어난 본질을 갖고 있다는 형식주의 견해를 배격한다. 따라서, 절대표현주의 시각에서의 예술 경험은 가장 깊이 있는 생활 경험과 관계가 있을 뿐만 아니라, 예술 작품이 지닌 심미적 질에 깊이 참여함으로써 예술의 통찰력을 공감하여 인간의 주관적 실체를 직관적으로 인식하게 하는 가치를 갖는다. 결국, 예술은 자기 이해의 수단, 좀더 구체적으로 말해서 인간의 삶의 본질을 구성하고 있는 것들의 하나인 주관적 실체를 탐구하는 방법이 된다.

이런 개념은 음악 미학에서 아래의 도표처럼 각기 다른 어휘로서 정의되고 있지만, 모두 절대표현주의 관점의 기본 전제를 정확히 표현한 것들이며, 라이머는 다음과 같이 정리하고 있다.<sup>6)</sup>



〈표 1〉 절대표현주의 예술관

## (2) 先行 研究 考察

본 연구와 직접적으로 관련된 선행 연구물이 몇 편 있다. 그 하나가 “음악에 대한 미적 체험의 의미”에 관한 연구이다. 이 연구에서는 서구의 인식론적 전통과 현대의 존재론 그리고 현상학을 수렴하여 자신의 미적 체험론을 전개한 뒤프렌느(Mikel Dufrenne)의 이론을 중심으로 미적 체험을 규명하고 있다. 이 연구는 미적 체험의 非思辨적인 본질 탐색을 위해, 인간을 역사 속의 주체로 인식하고 또 역사 속에서 출현하는 자연으로서의 세계와의 친화성에 대한 지평을 확장시켜

준 현상학적 존재론을 기본 시각으로 하고 있기 때문에, 심미적 실천으로 옮길 수 있는 철학적 근거를 제시했다고 할 수 있다. 그러나, 미적 체험이라는 현상을 설명하기 위해 사용한 전제와 개념들은 음악 예술의 본질을 효과적으로 설명하기 어려울 뿐만 아니라 심미적 음악교육에 대한 어떠한 인도나 실질적인 시사점을 제공해 주지 못한다.

본 연구와 관련된 또 하나의 연구는 “예능 교육을 위한 심미적 사고 양식에 관한 연구”이다. 이 연구에서는 심미적 경험에 관한 이론적 분석을 시도하였다. 그 결과, 심미적 경험에는 과학적 문제에 작용하는 知力과 구별되는 심미적 사고가 작용하고 있고, 그 심미적 사고는 언어를 매개로 하지 않는 質의 思考로서 그 본질은 심상을 통해서 이루어지는 Imagination임을 밝혔다. 본 연구에서는 이 Imagination의 개념을 수용하여 심미적 음악 체험이라는 새로운 영역에서 그 의미를 적용시켜 나갈 것이다.

## F. 用語의 定義

### (1) 審美

심미의 사전적 정의는 美와 醜를 구별함, 미를 살펴 찾음<sup>6)</sup> 등으로 설명된다. 그러나, 본 연구에서는 이런 사전적 개념 위에 ‘예술적 含意(import)를 통찰하고 공감한다’라는 의미도 부여한다. 즉, 예술적 미와 함의를 음미하고 공감하며 통찰하는 포괄적 개념으로 사용한다.

### (2) 洞察

Gestalt 심리학에서 통찰이란 지금까지 전체적인 연관을 갖지 않고 막연하던 사물이 새로이 다른 사물과 연관을 가져, 하나의 체계적인 분절된 전체로서 관찰, 파악되는 것을 말한다. 즉, 통찰에 의해서 사물이 존재하여 작용하는 사태의 구조가 분명해지는 것이다. 본 연구에서는 이런 의미 위에 일상의 언어에서 쓰이는 ‘전체를 환하게 내다봄’<sup>7)</sup>이라는 의미도 중첩킨다. 곧, 통찰은 전체를 환히 들여다 보고서 전체적인 구조를 파악하고 관찰한다는 의미로 사용한다. 음악적 통찰은 주로 표현 형식에서 주관적 실체를 얻을 때 일어나게 되는데, 음악적 통찰이란 향수자가 표현 형식의 구조와 심미적 질을 지각하고 통찰하여 주관적 실체의 이미지를 얻는 활동을 의미한다.

### (3) 形式

형식의 개념은 크게 두 가지의 의미로 사용한다. 첫째, 내용과 대립되는 개념으로서 사람들 지

6) Reimer B, A Philosophy of Music Education, (New Jersey: Prentice-Hall, 1970), p. 34~36.

7) 한국어 사전 편찬회 편, 국어 대사전, (서울: 삼성 문화사, 1968), p. 1046.

8) 한국어 사전 편찬회 편, *ibid.*, p. 1694.

각에 주어지는 음들의 복합체를 가리킨다. 즉, 감각적 현상으로서 내용의 존재 방식을 뜻한다. 둘째, 감각적 현상으로서의 형식을 구성하는 요소나 내용면의 다양한 구성 요소가 전체로서 통일되어 있는 관계, 즉 구성들의 통일적 결합 관계를 뜻한다.<sup>9)</sup>

표현 형식에서의 ‘형식’은 後者를 뜻한다. 즉, 後者의 형식이 주관적 실체와의 내적인 유사성을 가지고서 주관적 실체를 표현할 때, 그 형식을 표현 형식이라 한다.

#### (4) 內容(import)

형식에 의해서 표출되는 모든 내적인 實質을 뜻한다. 즉, 예술 작품에 포함되어 있는 것으로 사람들의 미적 태도에 의해 내면적으로 파악되는 것을 뜻한다.<sup>10)</sup>

## Ⅱ. 審美的 音樂 體驗의 基礎

### A. 審美的 音樂 體驗의 定義

타다르키비츠(W. Tatarkiewicz)는 “미적 경험이라는 개념의 영역은 미에 대한 경험이라는 개념의 영역과는 다르다. 또 예술에 대한 경험과는 더 더욱 다르다.”<sup>11)</sup>라고 그의 저서에서 의문을 제기하고 있다. 이들은 모두 감상의 한 방법들이지만 그 방법과 과정의 차이는 매우 크다고 할 수 있다. 이들 미적 체험(the aesthetic experience)과 미의 체험(the experience of beauty), 예술의 체험(the experience of art) 등의 차이를 타당하고 세밀하게 식별하는 것<sup>12)</sup>은 심미적 체험의 정의를 효과적으로 내릴 수 있게 도와 줄 수 있다. 즉, 이들을 명확히 구별한 다음, 그것들 중에서 심미적 체험으로서 가장 합당하다고 생각되는 것을 심미적 음악 체험의 정의로서 선택하고 그 선택의 당위성을 논증함으로써 우리는 타당하고 명확한 정의를 내릴 수 있을 것이다.

미적 체험이란 미적인 가치를 체험하는 것이다. 칸트(Immanuel Kant)에 따르면 미적 가치는 the aesthetick로서 “오직 직관에 의해 개념적 사유의 매개 없이 직접적으로 쾌를 주는 것”이 된다.

9) 竹內敏雄, 美學 藝術學 辭典, 안영길 외 역, (미진사, 1989), p. 264~265.

10) ibid, p. 267.

11) Tatarkiewicz Wladyslaw, A History of Six Ideas, 손효주 역, 미학의 기본 개념사, (미진사, 1990), p. 362.

12) 일반적으로 예술의 체험(the experience of art)은 예술의 창작 체험과 예술의 감상 체험이라는 두 개의 국면을 갖는다. 타다르키비츠가 예술의 체험이 미적 체험, 미의 경험과 다른점이 있을 것이라고 의문을 느낀 점은 예술 체험의 창작, 감상 두 개의 측면 모두에서 설명될 수 있다. 그러나, 감상 체험과 창작 체험은, “다같이 직관적 계기와 정감적 계기와의 융합 통일 작용으로 성립된다는 본질을 갖고 있기 때문에 이들 兩者는 일원적 원리하에 귀일될 수 있다”(백기수, P.100)는 주장에 따르면, 어느 한 측면에서만만의 구별일지라도 나머지 다른 한 측면에서의 차이를 충분히 설명해 줄 수 있다고 본다. 따라서 여기에서는 감상의 측면에서 그 답을 찾아나간다.

여기에는 純粹美, 崇高, 優美, 悲壯美, 유우머(humour), 醜 등의 가치가 포함되며, 이들이 일단 미적 대상으로 성립되면 미적 주관에게 쾌감을 준다. 미적 체험이란 예술 작품 혹은 자연, 인간, 사회, 역사 등의 현실 삶 속에서 그러한 미적인 가치를 가지고 있는 미적 대상을 감상하여 그것에 매혹을 느끼고 강렬한 쾌감을 체험하는 것이라 할 수 있다.

미의 체험이란 미의 가치를 체험하는 것이다. 미의 가치란 the beautiful로서 조화, 균형, 완전성, 쾌감 등 '미적인 것'의 일반적 특질을 가장 선명하면서도 완전하게 함유하고 있는 성질이다<sup>3)</sup>. 미의 체험이란 예술 혹은 자연이나 인간 현실의 삶 속에서 이러한 미의 가치를 지니고 있는 미적 대상을 감상하여 마찬가지로 그것에 매혹을 느끼고 강렬한 쾌감을 체험하는 것이다. 가령, 도시 생활에 지친 도시인들이 산행을 하는 가운데 지저귀는 산새 소리를 듣거나 들꽃을 발견하고, 그것을 감상하여 그것들에서 말할 수 없는 신선한 기쁨을 느끼는 것은 미의 체험이라 할 수 있다. 이런 미의 체험은 미적 체험의 한 유형이라 할 수 있다. 즉, 미적 체험은 미의 체험 뿐만 아니라 숭고, 우미, 비장미, 유우머, 추 등의 체험도 포괄하는 것이라 할 수 있다.

예술의 체험이란 예술의 가치를 체험하는 것이라 생각해 볼 수 있다. 절대표현주의 시각을 취한다면, 예술은 예술가가 자신의 삶이나 삶의 본질에 대해 이해한 것을 감상자들이 이해하고 공감할 수 있도록 질서 정연하고 조화롭게 조직하여, 다시말해서 표현 형식을 통해 그것을 표현하는 것이다. 이러한 논리에 따른다면, 예술적 가치는 우리가 예술가가 표현하는 삶과 삶의 이해 방식에 공감하게 될 때 삶을 이해하는 하나의 방법을 제공해 주고, 조화롭고 질서 정연한 표현 형식을 접하게 될 때 미적 감동을 줌으로써, "진실한 것, 아름다운 것, 가치로운 것을 인식하고 그것을 추구하려는 하나의 계기를 제공하여 주며, 그 계기를 통해 인격을 고양시켜 삶의 질을 높여 주는 하나의 효과적인 수단을 마련하여 줄 수 있다."<sup>4)</sup> 이러한 예술적 가치를 체험하기 위해서는 예술가가 작품을 통해서 표현하고자 하는 것, 즉 import를 이해하고 공감할 수 있어야 하고, 또한 그것을 미적 감동으로 받아들일 수 있어야 한다. 예술의 체험이란 곧 예술 작품의 감상을 통하여 예술의 import를 이해하고, 또 그것을 미적인 대상으로 받아들여서 예술적 가치를 체험하는 것이라 할 수 있다.

예술의 체험은 예술 작품의 아름다움 뿐만 아니라, import까지도 체험한다는 점에서 미적 체험과 구별된다. 이들은 다음과 같은 두 체험의 비교에서 명확히 설명될 수 있다. 꽃으로부터 미적 체험을 한다는 것은 단지 꽃이 주는 아름다움만을 느끼고 거기서 쾌감을 체험하는 것 만으로도 족하다. 그러나, 조각상으로부터 예술적 체험을 한다는 것은 조각상이 주는 아름다움을 느끼고

3) 竹內敏雄, *ibid.*, p. 21.

4) 이흥수, *느낌과 통찰의 음악교육*, (세광음악출판사, 1992), p. 89.

거기에서 단순한 즐거움만을 체험하는 것이 아니라, 조각 예술가가 조각상을 통해서 표현하고자 하는 import를 이해하고 그것을 통해 조각가의 삶이나 삶의 본질에 대한 이해에 대해 깊은 공감을 하고 감동까지도 체험해야 한다는 것을 뜻한다.

초상화를 미적으로 감상한다는 것은 소재가 되는 인물이 ‘잘 생겼는가?’, ‘못 생겼는가?’에만 관심을 갖는 것이라 할 수 있고, 예술적 가치를 감상한다는 것은 인물의 모습 뿐만 아니라 화가가 그것을 통해 표현하고자 하는 그 인물의 성격, 환경, 개성, 성품 등의 것들까지도 이해하고 공감하는 것이라 할 수 있다.

이런 예술적 체험은 꼭 예술 작품에서만 이루어지는 것은 아니다. 자연에서도 이루어질 수 있다. 즉, 인간에게 아름다움을 주는 풍경, 꽃들, 새들의 합창 등을 절대자의 창작품으로 보고 거기에서 절대자의 import와 그리고 아름다움을 체험할 수가 있다. 그러나, 이런 체험은 신의 존재를 부정하는 무신론자들에게는 통할 수 없는 논리이며, 만약 유신론자들에 의해 그런 체험이 이루어진다고 하더라도 그것은 종교적 체험의 범주로 이해되어야 할 것이다.

이상의 세가지 사례에서 심미적 체험으로 정의 되어야 할 것은 세번째 ‘예술의 체험’이다.

먼저 語義上 그것의 당위성을 찾을 수 있다. 심미를 한자로 표기하면 살필 審字와 아름다움 ‘美’字로 나타내어 진다. 곧, 아름다움을 살펴 찾는다는 뜻이다. 이 때, 아름다움을 살핀다는 뜻은 미적 대상에서 단순히 아름다움을 찾는 것이 아닌 미적 대상의 아름다움을 구성하고 있는 내용, 즉 import를 살펴서 이해한다고 해석할 수 있다. 따라서, 심미라는 용어는 이미 그 자체에서 미적 대상의 import와 아름다움을 체험하는 ‘예술의 체험’을 의미하고 있다고 볼 수 있다.

또한, 우리 음악교육계에서 널리 쓰이고 있는 심미적 체험의 개념과도 일맥 상통한다는 점에서 그것의 당위성을 찾을 수 있다. 이런 점은 심미적 체험에 대한 이홍수 교수의 다음과 같은 설명에서 찾아 볼 수 있다.<sup>5)</sup>

음악의 심미적 체험은 음향의 감득과 음악적 사고·음악적 심상의 구축, 음악미 및 예술적 통찰의 순간·연속 과정을 통하여 음악의 총체적 표현성, 즉, 음악의 아름다움과 예술적 의미를 향수하고 표현하는 것을 뜻한다.

위의 글에서 언급된 것을 볼 때, 우리의 음악교육계에서 사용되고 있는 음악의 ‘심미적 체험’은 앞에서 살펴 본 ‘예술의 체험’의 의미로 쓰이고 있다고 이해할 수 있다.

語義와 우리 음악교육계에서 널리 인식되고 있는 의미로 볼 때, 심미적 체험은 우리가 구별한

5) 이홍수, *느낌과 통찰의 음악교육*, (세광 음악 출판사, 1992), p. 43.

세 가지의 체험 중에서 예술의 체험으로 정의되어야 한다. 따라서, 심미적 체험은 '감상을 통해 작품의 예술적 가치를 체험하는 것으로서 예술작품의 import의 이해와 공감 그리고 그것의 아름다움을 느끼는 데에서 오는 감동의 체험을 그 본질로 한다.'라고 정의할 수 있다.<sup>6)</sup>

심미적 체험의 정의에서 새롭게 정의되어야 할 부분이 '체험'이란 부분이다. 그동안 우리는 '심미적 체험'이란 말과 '심미적 경험'이란 말을 그 의미 구분을 명확히 하지 않은 채 병행해서 사용하여 왔다. 그러나, 그것을 '예술의 체험'이라는 의미로 사용하려면 심미적 '체험'이라 해야 할 것이다. Ernesto Grassi에 의하면 우리말로 경험이라고 번역되는 *ἐμπειρία*란 용어는 본래 '시도한다(to attempt)' 혹은 '확인한다(to make proof of)'라는 뜻을 지닌 *πειράω*로부터 나온 말이다. 그러한 어원상의 의미 내용에 따라 *ἐμπειρία*란 부단히 변화하는 감각적 지각의 무질서한 연속 속에서 어느 특정한 방향을 갖게 하는 가운데 어떤 사상에 대한 많은 반복적 시도로부터 그것이 무엇인지를 확인하게 하는 기능이라고 할 수 있다. 이를테면, 열이라고 하는 것은 어느 강도에 달하면 육체적인 통증을 일으키게 하는 것인 반면, 어느 적당한 강도의 열은 음식을 조리하는 데 필요하다고 확인하는 것이 *ἐμπειρία*의 기능이다.<sup>7)</sup> 이런 의미에서 '경험'은 인식의 출발점으로서, 또 객관성과 보편성의 요구를 함축하는 것으로서 인격적, 개성적 주관성에 존립 근거를 갖는 '체험'과 구별된다.<sup>8)</sup>

따라서, 예술 작품의 import를 이해하고 공감하며 거기서 미적 감동을 얻는 심미적 활동은 동

6) 그런데 심미적 체험에 대해 리이머도 비슷한 생각을 가지고 있다.

aesthetic education의 주된 기능은 사람들이 표현 형식에서 오는 aesthetic import를 공감하도록 해 주는 것이다(A Philosophy of music education p. 94).

aesthetic teachers는 색깔, 모양, 지친 삼림과 출렁대는 물에 대한 청명한 하늘의 질감, 전체 계곡을 형성하는 수평선에 대한 산들의 집합 등의 상호 작용을 지각한다. 지각된 그 경치의 aesthetic qualities는 그 자체의 고유한 사랑스러움으로 즐겨졌다. 그 경치는 아름답게 느껴졌으며 즉, 쾌감, 중요성, 직접적으로 나타난 예술적 의미를 주는 것으로 느껴 졌다. '얼마나 아름다운가!'라고 그는 생각한다. 그리고 말없이 넋을 잃고 그의 시야에 나타난 특질 속에 빠져든다(A Philosophy of music education p.84).

리이머는 위 글에서 물, 하늘, 수평선, 산들을 하나의 표현 형식으로 인식하고 거기에서 import를 이해하고 쾌감을 얻는 심미적 체험을 설명하고 있다. 물론 그것은 진정한 의미에서의 심미적 체험이라 할 수 없다(왜냐하면 표현 형식을 창조한 예술가의 삶이나 혹은 삶의 이해 방식에 공감할 수 없기 때문).

그런데, 위의 두 글에서 우리가 주목해야 할 점은 리이머가 'the aesthetic experience'란 용어를 우리가 미적 체험의 의미와 구별한 '심미적 체험'이란 의미로 사용하고 있다는 점이다. 위에서 살펴본 바와 같이 the aesthetic experience와 the experience of art는 엄연히 다른 것이다. 거듭 말하지만 심미적 체험은 감상을 통해 예술작품의 예술적 가치를 체험하는 것으로서 미적인 체험과는 달리 import의 이해와 공감 그리고 그것의 미적 질에서 오는 감동의 체험을 본질로 하는 것이어야 한다. 때문에, 그의 저서에서 사용하고 있는 the aesthetic experience란 용어는 심미적인 의미로서 적절하지 않다고 할 수 있다. 따라서, 리이머는, 우리의 절대표현주의 시각을 받아들이려 한다면, the aesthetic experience란 용어 대신 우리가 정의 내린 의미로서 the experience of artistic values by appreciation이란 용어를 사용하여야 할 것이다. 만일 그가 좀더 간단한 용어를 원한다면, 관용적으로도 또한 어의상에서도 the experience of artistic values by appreciation이란 의미를 갖고 있는 우리의 '심미'라는 용어를 借用하든지, 아니면 그들의 말에서 우리의 '심미'에 해당하는 새로운 말을 찾아내거나 혹은 만들어내든지 등에 대한 현명한 선택을 하여야 할 것이다. The Experience of the Aesthetic-import는 그가 선택할 수 있는 용어들 중의 하나가 될 수 있을 것이다.

7) Ernesto Grassi, Kunst und Mythos, RoWohlt Hamburg, 1957, 백기수, 예술의 사색, p. 69에서 재인용

8) ibid, p. 69.

일한 실천의 반복적 연속에 의한 것으로서 객관적 보편성을 지닌 동일적, 확인적인 인식 내용으로 이루어지는 것이 아니고 개성적, 인격적 주관성을 바탕으로 이루어지기 때문에 경험이 아닌 체험이라 해야 할 것이다.

요컨대, 심미적 음악 체험이란 개인의 개성적, 인격적, 주관적인 감상을 통한 음악 예술 작품의 import의 이해와 공감, 그리고 그것의 아름다움에서 오는 감동의 체험이라 정의할 수 있다.

## B. 審美的 音樂 體驗의 特徵

심미적 체험의 본질을 명확히 하는 데 도움을 주는 특징을 다음의 몇가지로 정리할 수 있다.

첫째, 심미적 체험은 실질적, 실용적 목적을 갖지 않으며 심미적 체험이 제공하는 통찰력, 만족, 즐거움에 가치를 둔다. 삶에 있어 대부분의 경험들은 실용적 가치에 의해 자극되어지지만 음악이나 그림을 감상한다는 것은 실용적 목적을 갖지 않는다.<sup>9)</sup> 심미적 체험은 그 자체가 목적이며 그 어떤 목적을 위한 수단이 아니다. 이를 위해서 요구되는 것이 무관심적 태도, 심적 거리(psychal distance)를 두는 태도이다.

둘째, 심미적 체험은 대상에 대한 집중을 수반한다. 심미적 체험은 고도로 대상 지향적이다. 그렇기 때문에 심미적 체험은 작품에 대한 다른 사람의 설명을 통해 이루어지는 간접적, 2차적인 경험을 허용하지 않고 직접적으로 경험하는 것을 요구한다. 또한, 엘리베이터나 백화점에서 흘러나오는 음악을 듣거나 복도를 지나면서 그림을 훑듯 보는 정도의 일상적인 태도로써 예술 작품에 반응하는 것을 허용하지 않는다.<sup>10)</sup> 심미적 음악 체험이 가능하기 위해서는 심미적인 공간 속에서 고도의 대상 지향적인 태도로써 Schutz가 지정한 바 있는 '내적 시간(inner time)'속에서 음들의 의미있는 배열이 이루어져야 한다. 이 때의 내적 시간은 시계에 의해 측정되는 물리적인 시간과 비교되는 시간으로서 베르그송(Bergson)의 내적 존재(the inner) 자신의 시간이고 항상 유입적으로(influx) 존재하며 轉化하는(becoming) 시간을 말한다.<sup>11)</sup> 심미적 체험은 이런 내적으로 존속하는 시간 속에서 이루어지는, 고도의 대상 지향적 관심과 대상의 직접적인 체험을 특징으로 한다.

셋째, 심미적 음악 체험은 지각(perception)을 수반한다. 지각은 감각적 경험의 결과로써 어떤

9) Abeles, Harold F., Charles R. Hoffer and Robert H. Klotman, *Foundation of Music Education*, (New York: Schirmer Books A Division of Macmillan, Inc., 1984), p. 64

10) Krieter Gerard L., *The Nature of Aesthetic Education*, MENC and the Central Midwestern Regional Educational Lab, Inc. "Toward an Aesthetic Education", (Washington D.C.: Music Educators National Conference 1971), p. 4

11) Maxine Green, *Teaching for aesthetic Experience*, MENC and the Central Midwestern Regional Educational Lab, Inc. "Toward an Aesthetic Education", (Washington D.C.: Music Educators National Conference 1971), p. 21-22.

대상이나 어떤 성질, 혹은 어떤 관계에 대하여 알게 되는 것이다. 그것은 하나의 심상, 혹은 하나의 기억을 초월하는 의식(awareness)의 상태이다.<sup>12)</sup> 심미적 체험에서는 이런 지각의 작용에 의해 예술 작품의 표현 형식을 구성하고 있는 각 부분들의 관계와 특질들을 인식할 수 있어야만 import를 이해하고 공감할 수 있다.

넷째, 심미적 음악 체험은 감정을 수반한다. 음악에서 감정의 체험은 음악 작품안에 구체화된 표현적 특질에 반응함으로써 가능할 수 있다. 그런데, 그것은 단순한 즐거움을 동반하는 감정의 상태가 아닌 그 이상의 것이다. 그것은 예술 작품을 통해 작곡가가 자신의 삶 속에서 체험하고 이해한 주관적 실체를 이해하고 공감하는 데서 오는 예술적 감동의 체험이다. 이러한 감동을 체험하게 됨으로써 심미적 체험은 삶을 더욱 풍요롭고 의미있게 만들어 줄 수 있다.

다섯째, 심미적 체험은 대상물과 인식자의 특질에 관련된다. 심미적 체험이 가능하기 위해서는 미적 대상은 심미적 체험을 고무시킬 수 있는 특질을 함유하고 있어야 하며, 인식자는 대상물이 제공하는 것을 받아들일 수 있는 지각력을 갖추고 있어야 한다. 그런데, 이러한 미적인 양상을 감지하는 능력은 모든 분야에 있어 인간의 능력이 차이가 있듯이 조금씩 다르다. 그렇다고 해서 탁월한 능력의 인간에게만 국한되어 있는 것은 아니고, 모든 인간의 보편적인 능력으로서 연령, 인종, 性을 초월한다. 단지 예술에 대한 질적인 교육을 받은 자는 더욱 민감하고 심화된 체험을 할 수가 있다.<sup>13)</sup>

### C. 審美的 音樂 體驗의 條件

심미적 음악 체험의 조건은 심미적 체험의 대상적인 측면과 주관적 측면으로 나누어 살펴 볼 수 있다. 심미적 음악 체험의 대상적 조건은 위대한 음악을 체험의 대상으로 할 때 그 가능성이 높아진다는 것이다. 어떠한 시기가 지나면 그 가치가 사라지는 특정 유행 작품에서 예술적 감동의 체험을 기대할 수는 없는 것이다. 그 음악은 창조된 시대를 초월하고 보편적인 인간의 경험에도 적절하며, 인간 삶의 중요한 영역의 하나인 주관적 실체의 본질에 대한 이해와 공감을 제공해 줄 수 있는 위대한 음악이어야 한다.

그렇다면 위대한 음악이란 무엇인가? 그것은 형식상의 우수성과 표현상의 심오성<sup>14)</sup>을 동시에 갖고 있는 음악이라 할 수 있다. 표현상의 심오성이란 주관적 실체의 본질을 생동감 있고 예리하게 포착하여 깊은 공감을 줄 수 있는 특질을 말한다. 형식상의 우수성이란 주관적 실체의 본질을

12) Krüger, *ibid.*, p. 4.

13) Abeles, Harold F., Charles R. Hoffer and Robert H. Klotman, *ibid.*, p. 64.

14) 형식상의 우수성만을 갖는 음악을 마이어(L. b. Meyer)는 바하의 인베르션이라 생각한다. 또, 표현상의 심오성만을 갖는 음악은 수천년 동안 구비전승되어온 간단한 가락을 가진 민요라 생각해 볼 수 있다.

포착하고 있는 심미적 질이 미적이면서도 질서 정연한 유기적 통일체로 조직되어 있어 주관적 실체의 이해를 가능하게 하고 미적인 감동을 줄 수 있는 특질을 말한다. 이렇게 형식적으로도 우수하고 표현적으로도 심오한 음악은 주관적 실체의 본질에 대해 깊고도 변치 않는 이해와 공감을 제공할 수 있기 때문에, 이러한 음악을 심미적 체험의 대상으로 할 경우 깊은 예술적 감동의 체험을 얻을 수 있다.

심미적 음악 체험의 주관적 조건은 향수자가 심미적인 감수성을 가지고 있어야 한다는 것이다. 심미적 감수성이란 심미적으로 지각하고 심미적으로 반응하는 능력<sup>15)</sup>으로서 심미적 지각력과 심미적 반응력으로 구성된다.

심미적 지각력이란 import를 지각하고 이해하는 능력으로서 표현 형식을 이루고 있는 각 부분을 구조적으로 분석해내는 분석력, 심미적 질을 찾아낼 수 있는 음악적 상상력, 표현 형식의 구성 요소들을 음악 개념적으로 이해하는 음악적 이해력, 그리고 분석 발견한 것을 전체적인 맥락 속에서 표현 형식으로 재구성하여 주관적 실체의 이미지를 얻어내는 통찰력 등을 포함한다.

심미적 반응력이란 지각된 import에 깊은 공감과 강렬한 예술적 감동을 느끼는 능력으로서 음악적 정서가 그 기초를 이룬다. 정서는, 심리학적 의미에서 살펴 본다면, 신체적 각성(arousal), 주관적 느낌, 인지적 과정, 행동적 반응 등의 네 개의 구성 요소로 되어 있고, 이들 요소들을 포함하는 변화들의 하나의 복잡한 패턴이다. 사람이 정서적으로 자극되면 두뇌와 신경계, 호르몬계 등이 활성화되어 신체적 각성 상태를 수반하며 즐거움, 불쾌, 좋아함, 싫어함 등의 주관적인 느낌 혹은 주관적 인식을 갖게 된다. 또한 사람의 기억, 지각, 기대, 해석 등의 인지 과정과 자신의 느낌을 다른 사람들에게 전달하는 미소나 찡그림, 목소리의 음조, 악기의 연주 등의 행동적 반응을 수반하기도 한다.<sup>16)</sup> 이것에 따르면, 음악적 정서가 풍부하다고 하는 것은 음악에 대한 인지력과 신체적인 각성력이 뛰어나고 음악에 대해 즐거워 하고 좋아하는 감정을 가지고 있으며, 표정, 악기, 몸짓 등으로 자신의 느낌을 효과적으로 전달할 수 있는 능력이 있다는 것을 뜻한다. 향수자가 이러한 음악적 정서를 충분히 소유하고 있다면 import에 보다 깊이 있게 공감하고 감동할 수가 있을 것이며, 그 소유의 정도는 공감과 감동의 깊이를 결정하는 하나의 요소가 된다고 할 수 있다.

요컨대, 위대한 음악과 민감하고 풍부한 심미적 감수성을 지닌 향수자가 전제되어야만 import를 통찰하고 공감하며 감동을 얻는 진정한 의미에서의 심미적 체험이 가능해진다.<sup>17)</sup>

15) Reimer B, A Philosophy of Music Education, (New Jersey:PrenticeHall, 1970), p. 100.

16) Eastwood Atwater, Psychology of Adjustment: Personal Growth in a Changing World, 4th ed. (New Jersey:Prentice Hall, 1990), p. 72.

#### D. 主觀的 實體

인간의 특성을 나타내는 명제들은 지금까지 많이 있어왔다. 그런데, 여기에 또 하나 첨가되어야 할 명제가 있다. 즉, “인간은 감정을 지닌 동물이다.”라는 것이다. 왜냐 하면, 인간은 태어나서부터 죽을 때까지 갖게 되는 인간의 모든 경험은 느낌, 감정이라고 하는 주관적 반응들로 충만되어 있다고 볼 수 있기 때문이다. 그런 이유로 느낌이나 감정들은 인간의 행위와 존재에서 분리할 수 없으며, 감정이 없는 인간 생활을 상상한다는 것은 공기가 없는 인간 생활을 상상하는 것 만큼이나 어렵다.<sup>17)</sup> 따라서, 느낌과 감정들은 인간 삶의 중요한 한 부분이 된다고 할 수 있으며, 또한 우리가 세계에 대해 알고 있는 것은 감정이나 느낌으로 알고 있는 것이 많이 있다고 볼 수 있기 때문에 그것은 삶을 이해하는 하나의 수단이 된다고 할 수 있다. 이런 느낌과 감정들로 충만되어 있는 주관적 반응의 영역이 절대표현주의 관점의 중심 개념인 주관적 실체이다.

주관적 실체는, 리이머에 따르면, 바다에 비유되어 설명될 수 있다. 즉, 느낌이라는 넓은 바다에 ~감정이라고 이름이 주어진 많은 이정표들이 떠 있는 형상이라 할 수 있다.<sup>18)</sup> 느낌 자체에는 구체적인 이름을 붙일 수 없다. 왜냐 하면, 가령 사랑이라는 범주 안에 드는 느낌의 깊이와 넓이는 너무 깊고 넓으며 또한 복잡 미묘하고 다양하여 정확한 이름은 붙일 수 없기 때문이다. 뿐만 아니라, 만약 부모의 사랑, 낭만적 사랑, 사춘기 사랑, 정신적 사랑 등과 같이 다른 단어를 첨가시켜 그 의미를 한정시킨다고 하더라도 새롭게 첨가된 범주어는 새로운 느낌의 가능성을 환기시켜 주게 되어 느낌의 영역을 한정시켜 주는 것이 아니라, 오히려 그 영역을 더욱 복잡하고 미묘하게 세분시킬 뿐이기 때문이다. 느낌이라는 것은 다만 범주어라는 언어, 가령 기쁨, 슬픔, 즐거움, 분노 등과 같은 것으로써 상징할 수 있을 따름이다.<sup>20)</sup> 그러나, 그렇게 언어로써 느낌을 상징한다고 하더라도 관습적인 약정에 의존하는 언어의 상징 기능은 나타내고자 하는 것의 가장 일반적인 특성만을 나타낼 수 있기 때문에, 이 무한히 복잡 미묘하고 유동적인 주관적 반응을 언어로 정확

17) 이런 심미적 체험의 조건은 교육적 의미에서는 새롭게 고찰되어야 할 것이다. 리이머는 다음과 같은 점을 지적한다. 어린이의 음악적 능력은 분명히 한정되어 있고, 모든 연령에서 사람들이 자기의 능력을 최대한 발휘하리라고는 기대할 수 없기 때문에, 지도와 학습에서 위대한 음악만을 끈임 없이 사용하려 한다면 비현실적이고 불필요할 것이다. 어떤 나이 도래에 충분히 도전감을 주면서도 즉각적인 공감을 하게 함으로써 음악적 즐거움을 제공해 주기 위해서는 좋은 음악이 폭 넓게 사용될 수 있는 적당한 기대가 요구된다.

위와 같은 생각에서 리이머는, 음악 문헌의 기념비적인 작품만을 공부해야만 한다고 주장하는 것은 비록 일부 작품은 못되지만 많은 사람들에게 어떤 음악적 만족을 줄 수 있는 수많은 음악들을 배제시킬 수 있기 때문에, 또 그렇다고 해서 힘들지 않은 아름다운 음악 작품을 너무 많이 사용한다면 음악교육이 즐거운 아이스크림 디저트와 같이 되어져 교육의 중요한 한 부분으로 생각되지 않을 위험이 있기 때문에 음악교육은 음악적 질의 수준이 더 높은 것으로 향한 끊임 없는 진전을 수행해야 한다고 주장한다(A Philosophy of music education, p. 104~105).

18) Reimer B, A Philosophy of Music Education, (New Jersey: Prentice-Hall, 1, 1970), p. 46.

19) 여기에서 흥분이란 감정적 폭풍우에 의한 느낌과 감정의 소용돌이라 할 수 있고, 또 감동이란 저절적으로 밀려오는 느낌의 큰 파도에 비유해 볼 수 있을 것 같다.

20) Reimer B, A Philosophy of Music Education, (New Jersey: Prentice-Hall, 1, 1970), p. 34~36.

히 나타내는 것은 사실상 불가능하다고 할 수 있다. 그것은 표현 형식을 통해서만 가능하며, 예술은 이 표현 형식을 가짐으로써 주관적 실체를 탐구하고 이해하여 그것을 표현할 수 있는 것이다.

### Ⅲ. 音樂 作品의 審美的 體驗

#### 1. import의 體驗

##### A. 音樂 作品의 特性

##### (1) 作品 誕生의 契機

import 정체의 규명 작업에 있어 작품 탄생의 계기는 매우 중요하다. 거기에는 import 탄생의 기초가 되는 두 가지 근본적인 요소가 존재하기 때문이다. 그 요소들이란 바로 작품의 소재와 영감이다. 이 요소들의 독특한 작용은 import를 형성시키고 나아가 음악 작품을 탄생 시키게 된다.

##### ① 作品의 素材

음악 예술의 가장 큰 특징은 존재 방식에 있어서 추상적인 예술이라는 점이라 할 수 있다. 그러나 음악이 비록 비물질적인 추상 예술이라고 해도 그것이 하나의 예술 작품인 이상, 소재는 분명히 존재한다. 작품의 재료가 되는 소재의 예술적 형성의 결과물을 예술 작품이라고 볼 때, 소재가 없는 예술 작품은 상상할 수 없기 때문이다. 따라서, 추상 예술 작품으로서의 음악은 그 특성상 재현 예술의 구체적인 소재와는 차이는 있지만 그 나름대로의 소재를 갖는다고 생각해 볼 수 있다.

음악의 소재는 크게 표현 수단으로서의 소재, 즉 매재와 표현 대상으로서의 소재, 즉 제재 두 가지로 나누어 살펴 볼 수 있다.

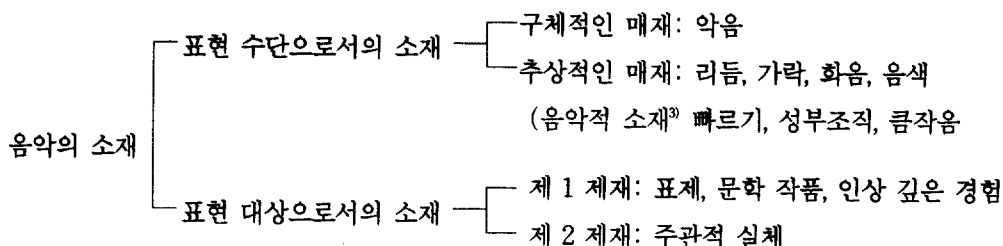
매재란 예술 작품을 형성하기 위한 물질적이며 감각적인 재료를 말한다. 그것은 다시 물질적 고유성을 간직하고 있는 구체적인 매재와 보다 추상적이며 감각적인 매재로 나누어진다. 구체적인 매재는 조각 예술에 있어서는 목재와 대리석, 회화에 있어서는 캔버스와 안료 등이 되며, 음악에 있어서 이들에 해당하는 것은 진동하고 있는 음 그 자체라 할 수 있다. 그런데, 진동하고 있는 음이라 해서 모두 음악의 구체적인 매재가 될 수 있는 것은 아니다. 그것은 인간에게 고통을 주는 금속의 마찰음 같은 것이 있을 수 있기 때문이다. 일반적으로 자연계에 존재하는 소리중에서 목소리나 악기의 소리와 같이 인간에게 무리없이 받아들일 수 있는 쾌음, 곧 악음이 구체적인 매

재라 할 수 있다. 추상적인 매체는 회화와 조각 예술에 있어서의 선, 형, 색 등이 되고 음악에서는 리듬, 가락, 화음, 음색, 큼작음, 빠르기, 성부조직, 등이 그것에 해당된다.

표현 대상으로서의 소재란 나타내고자 하는 재료로서 이는 다시 제 1 제재와 제 2 제재로 나누어질 수 있다. 제 1 제재는 구체적이고 감각적인 것으로서 모방 예술에서는 작품 속에서 묘사되는 인물, 풍습, 행위, 풍경 등이 되고 음악에서는 표제나 문학 작품, 이를 테면 성악의 시, 오페라의 일정한 줄거리를 갖는 이야기 등이 해당된다. 또한, 절대 음악의 경우에는 곡을 만들 당시, 작곡가에게 주관적 실체를 형성시키게 한 작곡가 삶의 인상 깊은 경험이 제 1 제재가 된다. 제2 제재는 보다 추상적이고 이념적인 것으로서 제 1 제재를 통해서 현상하는 것이다. 하이데거(Heidegger, Martin)는 이것을 '존재자의 진리', 또 야스퍼(Jaspers, Kar)는 이것을 '포괄자의 현실'이라고 표현한다. 한편, 하르트만(Hartmann, Max)과 뒤프렌느는 이것을 분석 불가능한 것이라고 생각하기도 한다.<sup>1)</sup> 음악에 있어서 제 2 제재는 절대표현주의 시각에서 본다면 주관적 실체가 될 것이다.

베에토벤(Beethoven, Ludwig Van)의 제 6번 교향곡 <전원>을 이 제 1 제재와 제 2 제재로 나누어 보면 다음과 같다. 베에토벤은 그의 자서전 속에서 전원 교향곡은 전원 생활을 묘사한 것이 아닌 전원 생활에서 느낀 기쁨을 표현한 작품이라고 쓰고 있다. 이에 따르면 전원 생활 그 자체는 제 1 제재이고 전원 생활에서 느낀 기쁨이 제 2 제재가 된다.

위에서 작품의 소재를 분류하고 분석한 것을 도표로 정리하면 다음과 같다.<sup>2)</sup>



〈표 2〉 절대표현주의 소재관<sup>4)</sup>

## ② 靈感

일반적으로 음악 작품의 탄생에 있어서 영감은 그 작용의 양상과 힘의 개인적 차이는 있지만, 그것은 매우 중요한 역할을 수행한다고 할 수 있다. 영감이란 대개 초인적인 힘에 붙들려 자신의

1) 竹内敏雄, ibid.

의지와 사고를 떠나 무의식 내지 열광과 황홀의 상태에서 창작에 임하는 것을 말한다. 竹內敏雄은 이 영감을 예술가의 모든 능력이 근본 목적을 향해 특별한 집중을 나타내거나 또는 특정한 능력이 극도의 힘을 발휘하는 것<sup>5)</sup>이라 정의한다. 한편, 이학주는 그의 논문에서 음악의 창작 과정과 감상의 전과정에 상상력이 작용하고 있다고 밝히고 있다. 이 두 견해를 종합해 본다면, 근본 목적을 향해 극도의 힘을 발휘하는 능력이란 곧 상상력이라 할 수 있다. 따라서, 영감의 본질은 상상력이라 할 수 있고 그것들의 차이란 단지 특별한 집중의 정도와 극도의 힘을 발휘하는 정도일 뿐이다. 그래서, 평범한 영감은 상상력의 범주, 또 고도의 집중과 극도의 힘을 발휘하는 상상력은 영감의 범주라 할 수 있다.

상상력을 그 본질로 하는 영감은 작품 탄생에 있어 중요한 역할을 수행한다. 이학주는 피아제의 이론으로부터 상상력의 본질은 창의적 수준의 심상에 관련하는 능력임을 유도해내었다. 그에 따르면, 상상력은 감각적 경험을 통해 심상을 획득하고, 그 획득한 심상들을 다른 경험과의 관계 속에서 재조직하여 새로운 심상을 구성하는 데 작용하는 능력이다.<sup>6)</sup> 음악 탄생의 과정에서 이런 상상력의 작용을 절대표현주의 관점으로 살펴 보면 다음과 같이 해석 될 수 있다. '감각적인 경험을 통해 심상을 획득한다는 것'은 작곡가 자신의 삶 속에서 겪은 인상 깊은 체험이나 혹은 작곡가 자신에게 의의있게 받아들여지는 문학 작품을 통해서 주관적 실체를 얻어내는 것이 된다. 또한, '획득한 심상들을 다른 경험과의 관계에서 재조직한다는 것'은 작곡가가 자신의 내부에 형성된 주관적 실체를 이미 경험한 음악 소재들과의 관계 속에서 그것을 표현할 수 있는 형태로 재조직하는 것이 된다. 마지막으로, '새로운 심상을 얻는다.'는 것은 재조직한 주관적 실체가 더 이상 감정적인 상태로서의 심상이 아닌 음악적 소재로서의 심상을 갖는 것이 된다. 이렇게 볼 때,

2) 이 분류 방식은 竹內敏雄이 일반 예술의 소재를 분류한 것을 음악에 적용시킨 것이다(ibid, p. 263). 그러나 竹內敏雄의 방식은 표현 대상으로서의 소재를 제재 하나로 분류하는 것에 비하여 여기에서는 그것을 제1 제재, 제2 제재로 분류한 점이 다르다. 이렇게 제재를 다시 제1, 제2 제재로 나눈 이유는 성악이나 표제 음악, 기타 문학작품을 다루고 있는 음악의 장르를 절대표현주의적 소재 관에서 보다 효과적으로 설명하기 위해서이다.

이러한 분류 방식은 다른 예술 장르도 설명할 수 있다. 가령, 회화 예술을 설명한다면, 구적인 매체는 안료, 캔버스이고 추상적인 매체는 색, 선, 형이며, 제1 제재는 풍경이고 제2 제재는 풍경을 통해서 예술가의 내면에서 형성된 정취 즉, 주관적 실체가 된다.

이 분류 방식에서 사용된 용어는 연구를 계속적으로 진행해 나가는 데 있어서 중요한 도구가 된다. 그런데 竹內敏雄이 사용한 '추상적 매체'라는 용어는 '음악적 소재'라는 용어로 바꾸어서 사용하기로 한다. 왜냐하면 그렇게 할 경우 음악적인 특성을 더 잘 나타낼 수 있다고 생각하기 때문이다. 나머지 용어는 그대로 사용한다.

3) 음악의 소재와 음악적 소재의 그 의미의 차이에 주의할 필요가 있다. 음악적 소재는 추상적인 매체의 의미이다. 음악의 소재는 구체적인 매체, 추상적인 매체, 제1 제재, 제2 제재를 모두 포괄하는 의미이다.

4) 음악에 있어 소재를 어떻게 받아들이느냐에 따라 음악을 설명하는 시각이 결정된다고 할 수 있다. 형식주의는 제재 자체를 부인하고 음악적 소재에만 관심을 집중하는 시각이라 할 수 있다. 이와는 반대로 관련주의와 표현주의는 음악적 소재보다는 제재쪽에 관심을 두는 시각이라 할 수 있는데, 제재 중에서도 주로 제1 제재만을 인정하려 하는 관점이 관련주의이고, 제2 제재만을 인정하려 하는 관점이 표현주의라 할 수 있다. 그리고, 절대표현주의는 음악적 소재, 제1 제재, 제2 제재 모두를 수용하고 관심을 갖는 것이라 할 수 있다.

5) 竹內敏雄, ibid, p. 251.

6) 이학주, 예술교육을 위한 심미적 사고 양식에 관한 연구, (서울대학교 교육학 석사 학위 논문, 1976), p. 36~37.

음악의 탄생 과정에 작용하는 상상력, 즉 작곡가의 음악적 상상력은 주관적 실체를 음악적 소재들의 형태로 전환하여 표현하는 데 관계되는 능력이라고 이해할 수 있다. 우리가 주관적 실체를 음악적 소재들의 형태로 표현할 수 있는 것은 바로 이 음악적 상상력의 작용이라 할 수 있다. 만일, 작곡가에게 이 음악적인 상상력이 없다면, 그가 얻은 주관적 실체를 표현한다는 것은 불가능할 것이다.

이런 영감은 작곡가가 음악적 아이디어를 얻는 작품 탄생의 계기에서 뿐만 아니라 창작의 과정에서도 작용한다. 그래서, 평상시에는 하기 어려웠던 일이나 할 수 없었던 일도 전혀 예기치 못한 방법으로 해결할 수 있게 함으로써 작품 형성에 기여한다. 그런데, 이 음악적 상상력은 작곡가에 따라서, 혹은 동일 작곡가라고 하더라도 경우에 따라 나타나는 양상과 그 결과가 다르다. 즉, 영감은 탄생의 계기와 창작의 과정 둘 모두에서 나타나거나 어느 한 편에서만 나타날 수 있고 혹은 兩者 어디에서도 나타나지 않을 때가 있다. 작품의 탄생에서부터 완성에 이르기까지 영감에 의해 이루어진 첫번째의 경우에서는 뛰어난 창조적 가치를 가진 걸작품이 얻어질 것이다. 영감이 어느 한 편에서만 나타나는 경우에서 얻어진 작품은 기발한 착상에 그칠 것이다. 영감이 탄생의 계기나 완성의 과정 어디에도 나타나지 않은 경우에서 얻어진 작품은 평범한 작품에 머물게 될 것이다.

이상으로 작품 탄생의 계기에서 작용하는 두 가지 요소인 음악의 소재와 영감에 대하여 살펴 보았는데, 작품 탄생의 계기란 작곡가가 음악의 소재로부터 영감에 의해 음악적 아이디어를 얻는 것이라 할 수 있다. 그리고 이 두 가지 요소들과 관련해 절대표현주의 시각으로 음악 예술을 정의한다면, 작곡가는 음악적 상상력에 의해 제재를 음악적 소재로써 표현하는 것이라 할 수 있다.

## (2) 音樂 作品의 成立 過程

음악 작품의 성립 과정은 작곡가가 곡을 만들어가는 과정이다. 머셀(J. L. Murell)은 ‘작곡이란 시적 감정을 음으로 구체화 하는 행위’이며, 그것은 ‘가장 소박한 것에서부터 고도의 것에 이르기까지 모두 우리들의 느낀 것을 음과 리듬의 패턴으로 변형하는 행위’이라고 설명하고 있다.<sup>7)</sup> 그렇게 본다면, 음악 작품의 성립 과정은 시적 감정이나 느낀 것을 음과 리듬의 패턴으로 변형시켜 나가는 과정이 된다. 그리고 이것을 절대표현주의 관점에서 보면, 작곡가가 얻은 음악적 아이디어를 성장시켜가는 과정이고, 주관적 실체를 탐구하고 조직해가는 과정이며, 표현 형식을 창조해가는 과정이라 할 수 있다. 이 과정을 하나씩 살펴보기로 한다.

7) Murell James L. Education For Musical Growth, 한국음악교재연구회 역, 음악적 성장을 위한 교육, (세광음악출판사, 1988), p. 145.

① 작품의 성립 과정은 작품의 탄생의 계기에서 작곡가가 얻은 음악적 아이디어를 성장시켜 나가는 과정이다.

음악적 아이디어란 주관적 실체를 작곡가의 음악적 상상력에 의해 간단한 가락이나 리듬의 형태로 변형시켜 놓은 것이다. 이것은 작곡가가 그의 삶 속에서 인상 깊은 경험을 하고 있는 중이거나 그 이후 자신을 사로잡는 감정 상태에서 뇌리에 떠오른 간단한 가락이라 할 수 있다. 그리고 이것은 곧 악곡 전개에의 모체가 되는 *thema*가 된다고 할 수 있다.

음악적 아이디어는 비록 간단한 형태와 구조를 갖고 있지만, 거기에는 주관적 실체가 응축되어 있다. 이것을 소설과 비교해 보면 쉽게 이해될 수 있다. 음악적 아이디어는 소설에 있어서 작가의 뇌리를 스친, 주제가 내포되어 있는 아주 간단한 원줄거리라 할 수 있다.<sup>8)</sup> 원줄거리는 아주 간단한 문학적 소재들의 형태이지만, 거기에는 수백 페이지의 분량에 달하는 많은 어휘를 함축하고 있는 주제를 내포하고 있다. 마찬가지로 음악적 아이디어에도 수십 분에 걸쳐 표현되는 주관적 실체를 내포하고 있다고 할 수 있다.

이렇게 음악적 아이디어에 내포된 주관적 실체는, 소설의 원줄거리에 내포된 주제가 작가의 문학적 상상력에 의해 발전되어 나가는 과정 속에서 표현되어 하나의 소설을 이루게 되는 것처럼, 작곡가의 음악적 상상력에 의해 성장 발전되어서 하나의 음악 작품이 된다고 할 수 있다. 이렇게 볼 때, 음악적 아이디어는 성장하여 하나의 큰 식물체를 이루게 할 방대한 생물학적 정보를 담고 있는 작은 씨앗에 비교될 수 있고, 또한 그 성장 과정에 있어서도 동일한 것으로 이해될 수 있다. 라이머(Reimer B.)가 음악적 아이디어를 “자라날 힘을 갖고 있는 싹과 같은 존재이다.”<sup>9)</sup>라고 말한 것은 이런 의미로 받아들여질 수 있다.

② 음악의 성장 과정은 표현 형식의 성립 과정이다.

음악적 아이디어의 성장에는 하나의 원리가 있다. 씨앗이 생물학적 법칙에 따라 성장하여 식물체를 이루듯이, 또 소설의 원줄거리가 구성의 원리에 따라 성장하여 감동을 주는 예술 작품을 이루듯이 음악적 아이디어는 분명한 그 성장 원리를 가지고 있다. 즉흥적으로 아무렇게나 부른 노래를 감동을 주는 예술 작품으로 받아들일 수 없는 것이다. 그 원리란 바로 표현 형식으로 성장해야 한다는 것이다.

절대표현주의 시각에서 표현 형식을 정의한다면, 그것은 주관적 실체를 표현하는 형식이라 정의할 수 있다. 그러한 정의를 따를 경우, 표현 형식이 그런 기능을 수행하려면, 그것은 다음과 같

8) 문학의 소재를 절대표현주의 시각으로 살펴 보면, 제1 제재는 인물, 사건, 배경이고, 제2 제재는 소설의 주제이며, 구체적 매체는 음절이고, 문학적 소재는 어휘가 될 수 있다.

9) Reimer B, A Philosophy of Music Education, (New Jersey:Prentice-Hall, 1970), p. 45.

은 구성 요소들을 가져야 한다고 상정해 볼 수 있다. 그 구성 요소란 작곡가가 표현하고자 하는, 즉 표현 형식의 내용적 요소인 ‘표현의 요소’와 표현을 할 수 있게 해 주는, 즉 표현 형식의 도구적인 요소인 ‘형식의 요소’, 그리고 이들을 결합하여 유기적인 통일체를 이루게 하는 ‘형식의 요소’를 말한다.

첫째, 표현 형식의 내용적 요소는 심미적 질이다. 이 심미적 질이란 전술한 바 있는 작곡가가 음악적 상상력에 의해 주관적 실체를 음악적 소재의 형태와 구조로 변형시켜 놓은 것이다. 그렇다면 심미적 질은 어떤 원리로 주관적 실체를 표현할 수 있는가를 살펴 볼 필요가 있다. 그래서 심미적 질의 본질이 분명해질 수 있기 때문이다. 그 원리는 다음과 같은 랭어(Langer S. K.)의 생각에서 찾아볼 수 있다.<sup>10)</sup>

표현 형식은 부분들의 관계나 점들, 심지어 전체 속에서 특성들이나 양상을 나타내는 전체, 혹은 상상할 수 있는 전체이다...이 표현 형식은 그 요소들이 유사한 관계를 가지고 있는 다른 어떤 전체를 재현할 수 있다.

위에서 랭어가 말하는 표현 형식이 심미적인 질이다. 곧, 랭어의 표현 형식은, 절대표현주의 시각에서 본다면, 절대표현주의 표현 형식의 하나의 구성 요소에 불과한 것이라 볼 수 있다. 하지만, 그것은 심미적 질이 주관적 실체를 표현할 수 있는 원리를 제공해 줄 수는 있다. 즉, 유사한 관계를 가짐으로써 대상을 표현한다는 원리이다. 심미적 질은 주관적 실체와 유사한 관계를 가짐으로써 그것을 표현할 수 있는 것이다. 그러나 음악적 소재는 주관적 실체와는 다른 전혀 다른 차원의 존재, 즉 비물질적인 존재에 대한 물질적인 존재이기 때문에 주관적 실체와 완전히 일치되는 유사성은 가질 수 없다. 더우기 음악적 소재들은 그 추상성으로 인하여 시각 예술의 조각상이나 그림들처럼 외적인 유사성은 가질 수 없고 오직 내적인 유사성만을 가질 수 있을 뿐이다. 즉, 표현 형식은, 랭어에 따른다면, 긴장과 이완, 안정과 변화, 성장과 쇠퇴, 리듬 등의 유기적 결합 관계에 의해 이루어지는 주관적 실체의 역동적 구조에 대한 유사성만을 가질 수 있는 것이다.<sup>11)</sup> 이렇게 심미적 질은 단지 주관적 실체와의 내적인 유사성만을 갖을 수 있지만, 오히려 그런 성질에 의해 표현 형식은 언어로 표현하기가 불가능한, 끊임없이 변화하고 복잡 미묘한 주관적 실체를 표현할 수 있는 것이다.

심미적 질은 주관적 실체를 표현한다는 점에서 상징이라 할 수 있다. 그러나 심미적 질은 내적

10) Langer S. K., *Problems of Art*, 이승훈 역, 예술이란 무엇인가?, (고려원, 1987), p. 32.

11) Chs. Peirce, *Collected Paper of Charles Sanders Peirce*, Vol.5. Basin Yevgeny, *Semantic Philosophy Art*, 오병남 윤자정 역, 20세기 예술철학 사조(경문사, 1999), p. 186에서 재인용.

인 유사성만을 갖을 수 있기 때문에 일반 상징과는 다르다. 표현 형식은 퍼어스(Ch. S. Peirce)의 분류<sup>12)</sup>에 따르면 유사성에 의해서 지시 관계를 갖는 도상적 기호이다. 그러나 위에서 살펴본 바와 같이 그 추상성으로 인하여 사진이나 그림, 조각상처럼 외적인 형식의 유사성을 가질 수 없기 때문에 심미적 질을 통해서 지시되는 것은 일치된 의미를 가질 수 없다. 따라서, 표현 형식은 주관적 실체와의 어떤 유사성을 가지고 그것을 표현한다는 점에서는 도상적 기호일 수는 있지만, 조각상이나 사진과 같이 비교적 일치된 의미를 지시할 수 없다는 점에서 '유사' 도상적 기호로 분류해야 한다. 이런 의미에서 심미적 질은 인과 관계, 관습적 약정, 유사성에 의해 일치된 의미를 지시하는 일반 상징과는 다른 독특한 상징, 즉 '예술 상징'이라 할 수 있다.

둘째, 주관적 실체를 표현할 수 있게 해 주는 요소는 형식이다.

竹内敏雄은 형식을 다음과 같이 설명한다.

형식이란 다양한 구성 요소가 그 상호간의 관계 및 전체에 대한 관계에 있어서 일반적으로 향수자의 통일적 파악에 적합하도록 일목 요연하게 질서가 부여된 것이다.<sup>13)</sup>

여기에서 다양한 구성 요소는 주관적 실체를 포착하고 있는 심미적 질이라 볼 수 있다. 따라서, 표현 형식에서의 형식의 요소는 '심미적 질을 향수자의 통일적 파악을 위해 질서를 부여하여 놓은 것'이 된다고 할 수 있다. 그리고, 그 질서를 부여하는 원리, 즉 형식의 원리는 竹内敏雄에 따르면 통일, 비례, 조화, 율동, 대조, 반복, 누적 등이다. 이렇게 볼 경우, 표현 형식이 이런 형식의 요소가 없다면 주관적 실체를 표현한 것을 전달할 수 없을 것이다. 이런 형식은 표현 형식에 있어 뼈대 역할을 한다고 할 수 있고 형식의 원리에 따라 조직된 뼈대가 곧 작품의 악식이 된다고 할 수 있다.

한편, 도구적인 구성 요소에는 형식과 함께 심미적 질도 포함이 되어야 하겠지만, 심미적 질은 향수자에게 전달하는 측면보다는 주관적 실체를 이해하고 포착해 내는 데 더 관련이 있기 때문에 표현의 요소로 분류되어야 할 것이다. 이것에 비하여, 형식은 주관적 실체를 포착해내는 면보다는 포착해낸 심미적 질을 유기적으로 조직하여 향수자에게 전달하는 면에 더 큰 역할을 하기 때문에 도구적인 요소로 분류해야 할 것이다. 그러나, 형식의 요소가 주관적 실체의 표현에 전혀

12) 퍼어스는 기호를 "C라고 하는 사유 주체에게 A라는 그 무엇이 B라는 사태 혹은 대상물을 지칭할 때, 이 A를 기호이다"라고 정의한다. 그리고 그 기호를 지표, 상징, 도상 세 가지로 분류한다. 지표란 맥박이 빨리 뛰면 열이 높다는 것을 지시하는 것처럼 어떤 인과 관계에 의해 그 대상을 지칭하는 기호이다. 상징은 언어에서와 같이 관습적인 약정에 의해 대상을 지시하는 기호이다. 도상은 사진, 동경화, 조각상과 같이 유사성에 의해 지시 관계를 갖는 기호이다(이은정, 음악의 상징성에 관한 S. K. Langer의 상징이론 연구, P. 15~16).

13) 竹内敏雄, ibid. p. 235.

무관할 수는 없다. 왜냐 하면, 건축 예술가가 건물의 특성에 적합하게 기본 골격을 설계하듯이 형식의 요소에도 작가의 의도가 어느 정도 들어 있다고 볼 수 있기 때문이다.

셋째, 심미적인 질과 형식의 요소를 결합시키는 형성의 요소는 음악어법이라 할 수 있다. 음악어법이란 실제로 음을 조직하는 방법이다. 서양 음악의 경우 화성법, 대위법, 악식론 등이 그 어법이 되며, 동양 음악의 경우 각 나라, 각 지역의 토리<sup>14)</sup>가 그 어법이 된다고 할 수 있다. 표현 형식의 앞의 두 구성 요소가 표현 형식의 비실재적인 측면에 관계되는 것이라면 음악 어법의 요소는 표현 형식의 감각적인 측면에 관계되는 요소이다. 이 음악 어법에 의해 심미적 질과 형식의 요소가 결합되어 유기적인 통일체를 이루게 되는 것이다.

이들 세 가지 구성 요소와 관련지어 표현 형식의 본질을 생각해 본다면, 표현 형식은 주관적 실체를 변형시켜 놓은 심미적인 질과 이것을 질서 있게 조직하는 형식의 요소가 음악 어법에 의해 결합되어 유기적 통일체를 이루고 있는 예술 상징체라 할 수 있다. 이것에 의해 음악 작품은 주관적 실체를 표현할 수가 있는 것이고, 음악 작품을 만들어 간다는 것은 곧 예술 상징체인 이런 표현 형식을 만들어 가는 것이 된다.

이 과정은 한필의 베를 짜가는 과정에 비유될 수 있다. 베가 만들어지기 위해서는 씨줄과 날줄 그리고 씨줄과 날줄을 엮어줄 베틀을 필요로 한다. 표현 형식에서 이들에 해당하는 것은 각각 심미적 질, 형식의 원리들, 음악 어법이라 할 수 있다. 베틀로써 씨줄과 날줄을 유기적으로 엮어 한필의 베를 만들어 가듯이 음악 어법으로써 심미적 질과 형식의 원리를 유기적으로 결합해 한편의 아름다운 예술 작품을 만들어 가는 것이라 할 수 있다. 카시러(Cassirer E.)가 “주관이나 객관의 둘 중 어느 한 쪽만의 선택이란 있을 수 없으며 두 극은 상호 침투적이다.”<sup>15)</sup> 또 “형식들에는 주관적 이미지라는 개념이 교묘하게 내포되어 있다.”<sup>16)</sup>라고 말하는 것들은 베를 짜가는 과정처럼 표현 형식을 구성하는 요소들이 유기적으로 결합되어가는 과정을 어느 정도 설명해 주는 것이라 이해될 수 있다.

그런데, 씨줄, 날줄, 베틀이 준비되었다고 해서 베가 저절로 짜여지는 것은 아니다. 이들을 작동시켜 갈 주체가 필요한 것이다. 이 주체란 곧 작곡가가 해당될 것이고 여기에서 작곡가의 상상력이 발휘하게 된다. 작곡가는 무수한 상상력의 활동들을 세 가지 구성 요소에 작용시켜 주관적 실체를 표현하는 예술 상징체를 만들어 나가고 그 결과로써 음악 작품이 만들어지게 되는 것이다.

14) 토리란 한 지역 민요의 고유한 음악적 특징을 통칭하는 용어이다(국립국악원 편, 국민학교 국악교육의 이론과 실기 P16). 민요에서 사용되는 음의 구성과 음의 진행 방법 그리고 전성, 요성, 퇴성 등의 음을 장식하는 방법에 따라 각 지역의 토리가 결정되기 때문에 토리는 민요의 작곡에 있어 하나의 작곡 원리가 된다고 볼 수 있다.

15) Basin Yevgeny, *ibid.*, p. 141.

16) *ibid.*, p. 141.

### ③ 표현 형식을 창조하는 과정은 단순한 감정 유출과는 다르다.

표현 형식을 창조하는 과정은 작곡가가 얻은 주관적 실체를 탐구하고 그 결과를 심미적 질에 내포시켜 질서있게 조직해 나가는 과정이다. 그러나 이 과정은 단순한 감정 유출이 아니다. 이것은 듀윌(Dewey J.)의 다음과 같은 말로 설명될 수 있다.<sup>17)</sup>

……유출한다는 것은 제거한다는 뜻이다. 표현은 머무는 것이며, 또한 발전으로 향해가고 완성되어 가는 것이다. 한 차례의 울음은 안정을 가져다 줄 수 있고, 한 차례의 몸부림은 내적 울분의 탈출구를 마련할 수 있다. 그러나, 통제라는 객관적 조건, 흥분을 구체화시키기 위한 재료의 구성이 없다면 표현도 없다.

표현 형식을 창조하는 과정은 위에서 말하는 내적 울분의 탈출구가 아닌 표현의 과정으로서 형식의 원리와 음악 어법에 의해 흥분을 객관적으로 통제하고 음악적 소재들로서 주관적 실체를 구체화시켜 영원히 존재할 수 있는 예술 작품을 만들어 나가야 하는 것이다.

따라서, 이런 표현 형식의 창조 과정에 비춰 본다면, 우는 어린이는 그 어떤 예술가들보다도 감정 표현을 잘하고 있지만, 우리는 그 어린이의 울음 소리를 예술 작품으로 받아들일 수가 없는 것이다. 거기에는 울고 싶은 감정을 통제하고 그것을 구체화 시킬 재료가 없고 단지 내적 울분의 탈출구의 기능만이 있기 때문이다. 만약 그 어린이가 왜 울 수 밖에 없었으며, 어느 정도로 울고 싶은지 등을 심미적 질로서 변형시켜내고 그것을 질서있게 조직하여 울었다면 그는 일종의 표현을 하고 있다고 할 수 있다. 가령, 그의 울음 소리에 가락, 리듬, 빠르기, 큼작음 등을 넣어 프레이즈를 만들고 그것을 결합시켜 발전시켜 울었다면, 더 나아가 피아노로 달려가 3화음의 온음계적 진행과, I-IV-V-I의 규범적 진행보다는 반음계적인 진행과 증음정, 감음정이 섞인 화음을 사용하면서 그 해결을 늦추거나 회피함으로써 뒤틀리는 듯한 자신의 울분을 표현하는 화성반주를 붙혀 울었다면 그 어린이는 더 이상 울고 있는, 즉 감정유출이 아닌 예술적 표현을 하고 있는 것이라 할 수 있다.

요컨대, 예술 작품을 창조하는 과정은 정서적 에너지를 풀어버리는 과정이 아니다.<sup>18)</sup> 주관적 실체를 탐구하고 그것을 음악적으로 조직하여 나가는, 즉 표현 형식을 만들어 가는 과정이어야만 하는 것이다.

### (3) 音樂 作品의 根本 構造

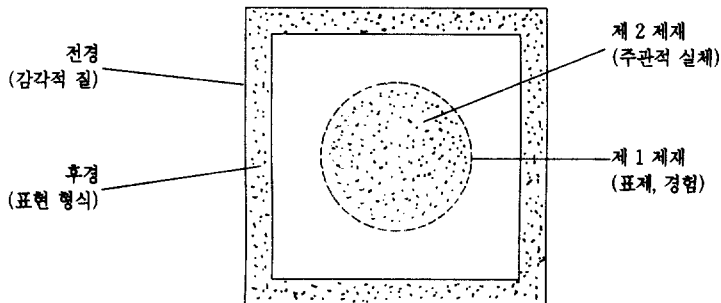
작곡가가 음악 소재들의 형성 과정을 종료함에 따라 소재는 하나의 예술 작품으로서 작곡가의

17) Dewey J., *Art as Experience*, (New York:Perigee, 1980), p. 61~62.

18) Reiner B., *A Philosophy of Music Education*, (New Jersey:Prentice-Hall, 1970), p. 44.

손을 떠나 향수자를 대상으로 존재하게 된다. 향수자를 전제로 하여 존재하고 있는 예술 작품의 근본 구조를 예술 상징 이론의 시각으로 살펴 보면, 예술 상징체와 그것으로부터 상징되는 내면적 이미지, 그리고 그 내면적 이미지를 얻을 때 체험자의 의식 속에 전제되는 제 1 제재 등의 층으로 이루어진다고 생각해 볼 수 있다.<sup>19)</sup> 그 내면적인 이미지란 주관적 실체에 대한 이미지이며, 예술 상징체는 다시 체험자의 청각 경험에 실재적으로 주어지는 전경(foreground)과 전경을 통해서 상상되는 後景(background)으로 구분될 수 있다. 따라서, 음악 작품의 근본 구조는 전경, 후경, 제 1 제재, 제 2 제재 등의 네 개의 층으로 이루어진다고 볼 수 있다. 이것을 그림으로 표시해 보면 표 3과 같다.

〈표 3〉 음악 작품의 근본 구조



사각형으로 표시된 것이 예술 상징체이고 원으로 표시된 것이 그것의 상징 작용으로부터 얻어지는 내면적 이미지의 층이다. 이들의 모양이 서로 다르게 표시된 것은 예술 상징체가 그것으로부터 상징되는 것과의 외적 유사성을 가질 수 없는 음악 예술의 추상성이 반영되었기 때문이다. 실선은 체험자의 감각에 실재하고 있는 것을, 점과 점선은 비실재적인 것을 표시한다.

전경은 작품의 근본 구조에 있어서 실재적인 것에 해당된다. 즉, 표현 형식의 外皮로서 우리가 실제로 들을 수 있는 감각적 질이다. 이것은 우리들의 지각에 주어지는 음들의 복합체이며 회화에서는 선, 색들의 복합체가 된다. 이를테면, 형태 지각력이 없는 유아의 귀에 들린 음악이나 눈에 비친 그림의 수준이라 할 수 있다. 가령, Helmut Moog는 5세까지의 어린이들은 청각에 의해 화음을 지각하지 못한다고 밝히고 있는데<sup>20)</sup> 그 결과에 따르면, 쇼팽(Chopin, Frederic Francois)의 '즉흥환상곡'의 아름다운 화성적 진행은 5세 이하의 어린이들에게 있어서는 화성적으로 무의미한 소리들의 복합체일 뿐이다. 이때 화성 지각력이 없는 어린이들의 귀에 들리는 '즉흥환상곡'의

19) N. 하르트만은 예술 작품의 근본 구조에 관하여 다층 구조 이론으로 설명하고 있다. (竹内敏雄, *ibid.*, p. 261).

20) Helmut moog, The Development of Musical Experience in children of Pre- school Age, (Psychology of Music 4, 1976), p. 38~45.

차원이 전경에 해당한다고 볼 수 있다. 여기에는 오로지 음악적 소재들의 구조와 형태만 있을 뿐이다. 이 전경은 페퍼(Stephen Pepper)가 말하는 물리적 매개물로서 사람과 작품의 사이에서 그때마다 현실적인 만남을 가능하게 해주고 감각적 실재성을 보장해 주는 층<sup>21)</sup>이라 할 수 있다.

후경은 작품의 존재 방식에 있어 비실재적인 것에 해당된다. 이것은 랭어가 말하는 *illusion*으로 물리적인 형식이 아닌 상상되는 형식이다.<sup>22)</sup>

즉, 앞에서 살펴 본 형식의 요소를 씨줄로 심미적 질을 날줄로 하여 이들을 유기적으로 결합한 표현 형식이다. 이것은 리이머가 말하는 “작품의 음악, 즉 가락, 리듬, 화성, 음색, 성부 조직, 형식 그리고 음악적 정서에 공헌하는 그 어떤 것 등에 의해 얻어지는 표현력의 총체”<sup>23)</sup>가 나타나는 場이다.

주관적 실체의 층은 예술적 상징체인 표현 형식의 상징 기능에 의해서 체험자가 내면적인 이미지를 얻게 됨으로써 존재하는 층이다. 따라서, 이것 역시 작품의 존재 방식에 있어서 비실재적인 층이다.

제 1 제재는 음악 작품 속에서 직접적으로 존재할 수 없다. 음악은 다만 주관적 실체의 내적 형식만을 표현할 수 있는 추상성으로 인해 실제적이며 경험적인 제1 제재가 음악 작품 속에 직접적으로 존재한다는 것이 불가능하기 때문이다. 그것은 오로지 표제나 문학 작품, 음악 작품이 만들어진 당시의 상황을 기록한 史的 자료의 인식에 의해 간접적으로 향수자의 의식 속에 존재할 뿐이다.

향수자의 의식 속에서 존재하는 제 1 제재는 그림에서와 같이 주관적 실체의 영역을 한정한다. 앞에서 살펴 본 바와 같이 베에토벤의 제 6번 교향곡의 제 1 제재는 베토벤의 전원 생활이고 제2 제재는 전원 생활을 통해서 얻은 기쁨이다. 그런데 기쁨이라고 하는 주관적 실체는 그 영역이 무한하다고 할 수 있다. 가령, 어떤 목적인 바를 성취하는 데서 오는 기쁨, 어떤 바라던 일이 성사되어서 얻어지는 기쁨, 자신의 존재를 인정 받게 되어서 얻어지는 기쁨…… 등 일상의 삶 속에서의 기쁨은 무한히 넓은 영역에서 얻어질 수 있고, 각각의 영역에서 얻어지는 기쁨의 양상 또한 다르다고 할 수 있다. 이때 제1 제재는 향수자의 의식 속에 간접적으로 존재하면서 주관적 실체의 이런 광대무변한 영역을 한정해 주는 역할을 한다고 할 수 있다. 여기에서 음악의 史的 자료가 음악 체험에 있어 중요한 의미를 지니게 되는 것이다. 머셀이 “작곡가의 인품이나 작곡 당시의 상황, 그밖에 작곡가의 생활에 있어서의 여러 가지 경험을 알면 알수록 보다 잘 반응할 수 있

21) 國安洋, 音樂美學入門, 김승일 역, (삼호출판사, 1993), p. 67.

22) Basin Yevgeny, *ibid.*, p. 165.

23) Reimer B., A Philosophy of Music Education, (New Jersey:Prentice-Hall, 1970), p. 58.

다.<sup>24)</sup>고 말한 것은 음악의 사적 자료가 제1 제재 인식의 원천이 될 때, 보다 명확한 주관적 실체를 얻을 수 있다는 것으로 이해될 수 있다.

## B. import의 正體

### (1) import의 定義

import라는 용어가 음악 예술에 큰 의미를 지니고 쓰이기 시작한 것은 예술 상징 이론을 펼친 랭어에 의해서라 할 수 있다. 랭어는 import의 정의에 대해서 직접적으로 언급하고 있지는 않지만, 다음과 같은 구절에서 살펴 볼 수 있다.<sup>25)</sup>

하나의 예술 작품은 하나의 상징과 다소 비슷한 표현 형식이고 meaning과 유사한 import를 갖는다…….

랭어는 위의 글 속에서 import는 의미(meaning)와 유사하다는 뜻으로 사용하여 분명히 일반적 인 의미와 import의 의미를 구별짓고 있음을 알 수 있다. 리이머 또한 이와 비슷한 뜻으로 사용하고 있다.

표현 형식은 심미적으로 경험되는 순간 감정의 질에 대해 통찰을 일으켜 준다. 그리고, 이러한 통찰은 정보가 줄 수 없는 그러한 의미성을 준다. 의미나 지식 등의 단어들은 너무 정보(information)의 특성이 강해 표현적 형식에 의해 얻는 통찰의 일종을 서술하는 데는 다른 말을 사용하여야 한다<sup>26)</sup>

여기서 다른 말이란 곧 import를 가리킨다. 이들은 이상의 글에서import를 표현 형식<sup>27)</sup>을 통해서 표현되고 통찰되는 것으로서 사용하고 있음을 알 수 있다. 그런데 이들이 사용하고 있는 import의 개념을 주의깊게 살펴 보면 ‘형식을 통해서 표출되는 내적인 실질’을 의미하는 것으로서 사용하고 있음을 발견할 수 있다. 즉, 보편적으로 사용하고 있는 import의 개념은 다름 아닌 예술학에서 사용되고 있는 ‘내용’<sup>28)</sup>의 개념이 된다. 곧, import란 작품의 ‘내용’으로서 예술 작품에 포함되어

24) Mursell James L, *ibid*, p. 117.

25) Langer s.K, *ibid*, p. 109.

26) Reimer B, *A Philosophy of Music Education*, (New Jersey:Prentice-Hall, 1970), p. 64~65.

27) 이들이 사용하고 있는 표현 형식의 개념은 절대표현주의 시각의 표현 형식과는 다르다. 랭어는 표현 형식을 부분들의 관계를 나타 내는 전체라고 보고 있고, 또 리이머는 그것을 음악적 표현력의 총체라고 보고 있는데, 엄밀한 의미로 따지자면, 이들이 생각하고 있는 표현 형식은 절대표현주의 표현 형식의 '형식의 요소'를 결하고 있다고 할 수 있다.

28) import는 신도웅의 "음악교육철학"에서는 예술적 의미로 번역 되었고 이승훈의 "예술이란 무엇인가"에서는 '내용'로 번역 되었다. import를 구지 번역하여서 사용한다면 위에서 살펴본 바와 같이 '내용'으로 해야 할 것이다. 신도웅처럼 '예술적 의미'로 번역하여 사용할 수 있으나, 일반적인 '의미'와의 차이를 분명히 하기 위해서도, 또한 절대표현주의 시각에 알맞게 하기 위해서라도 '내용'으로 번역하여 사용하여야 할 것이다.

있으면서 우리의 심미적 태도에 의해서 내면적으로 파악되는 것이라 할 수 있다.

## (2) 絶對表現主義 import의 正體

음악 작품은 음들의 복합체인 전경과 전경을 통해서 현상하는 표현 형식, 그리고 표현 형식을 통해서 상징되는 주관적 실체와 그것의 영역을 한정해 주는 제 1 제재 등의 네 개의 층으로 이루어져 있고, 또 import란 작품의 내용임이 밝혀졌다. 그렇다면 작품의 내용(import), 즉 형식을 통해서 표출되는 모든 실질은 표현 형식을 통해서 상징되는 주관적 실체가 된다. 따라서, import는 곧 주관적 실체라 생각할 수 있다.

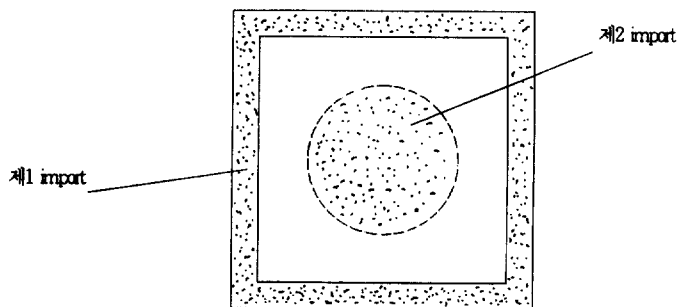
그런데, 이렇게 import의 정체를 규명하게 되면 여러 가지 문제가 따른다. 그 하나는 import란 곧 주관적 실체를 가리켜 형식과 내용을 절충하는 절대표현주의 시각으로 본다면 형식의 요소를 결합하고 있는 import가 된다는 점이다. 또 다른 문제점은 import를 주관적 실체라고만 한정하게 된다면 주관적 실체와의 내적인 유사성을 갖고서 주관적 실체를 상징하고 있는 표현 형식을 제외 시킴으로써 이들의 불가분의 관계를 파괴시킨다는 점이다. 따라서, 이들 兩者 모두를 포함시키기 위해서는 ‘작품의 내용’이라는 의미를 좀더 확장시켜 음악 작품의 근본 구조에 적용해야 한다. 즉, 전경에 해당하는 소리의 복합체를 하나의 감각적이고 외적인 형식으로 보아, 감각적 형식에서 표출되는 표현 형식까지도 import로 보자는 것이다. 그렇게 한다면, 형식의 요소와 내용의 요소가 유기적으로 결합되어 있는 표현 형식이 import로 흡수되어 절대표현주의 import가 완성이 된다고 할 수가 있다.

이런 절대표현주의 시각으로써 import의 정체를 밝혀 본다면, 그것의 정체는 2개의 import로서 밝혀지게 된다. 즉, 감각적 형식에서 표출되는 표현 형식과 표현 형식으로부터 상징되는 주관적 실체가 그것이다. 표출되는 순서에 따라 표현 형식은 제1 import가 되고 주관적 실체는 제2 import가 된다. 바로 이들 표현 형식과 주관적 실체가 바로 절대표현주의 import의 정체인 것이다. 이들을 음악 작품의 근본 구조 상에서 살펴 보면 표 4와 같다.

## C. import의 體驗

### 1) 第 1 import의 體驗

제 1 import의 체험은 표현 형식의 체험이다. 리만(Hugo Riemann)이 말하고 있는 것처럼 소리의 울림 그 자체가 음악이 되는 것은 아니다. 오히려 감상자의 음의 상상 속에서 새롭게 살아나는 음 관계의 표상이 음악의 모든 것이다.<sup>20)</sup> 즉, 소리의 울림을 단지 수동적으로 수용하는 것만으



〈표4 절대표현주의 import〉

로는 체험자에게 음악이 주어지지 않는 것이다. 때문에, 체험자가 음악을 체험하기 위해서는 소리의 울림에 기초하면서 음 관계의 표상, 즉 표현 형식을 스스로 구성해 가지 않으면 안된다. 곧, 제 1 import의 체험은 음악 작품의 감각적 질을 수용하여 주관적 실체를 표현하는 표현 형식을 인식하는 체험이라 할 수 있다.

표현 형식은 앞에서 살펴 본 바와 같이 음악 어법에 의해 형식적인 요소와 주관적 실체를 포착하고 있는 심미적인 질이 유기적으로 결합된 예술 상징체이다. 따라서, 제 1 import의 체험은 형식적인 요소와 심미적 질 요소 두 가지의 측면을 갖게 된다.

형식적 요소의 체험은 분석 활동에 의해 이루어진다. 분석은 작품을 지성적으로 이해하는 활동<sup>29)</sup>으로서 예술의 창조 활동과 반대 방향으로 수행된다. 다수의 음악적 소재들을 단일 작품으로 응집시켜 놓은 질서 정연한 유기적 통일체인 표현 형식을 요소적으로 분해하여 동기, 주제, 악구 등의 개념으로 파악하고, 그것을 기초로 하여 악식의 전체적인 구조를 이해하며, 각 부분들 간의 통일, 균형, 비례, 조화, 울동, 대조, 반복, 누적 등의 관계를 파악하는 활동이다. 이런 분석은 어디까지나 객관적이고 분석적인 활동이기 때문에 악보와 음악 어법을 바탕으로 이루어져야 한다. 이런 형식적 요소의 체험은 분석 그 자체로 끝나서는 안된다. 분석을 통해서 얻어진 악식의 전체적인 구조는 표현 형식을 체험하는 데 있어서 뼈대 역할을 해야 하고, 또 그 자체로서 심미적 질과 관련지어져야 한다. 이런 구조를 파악하지 못한다는 것은 마치 운동 경기의 규칙을 모르고 그 경기를 관람하고자 하는 것과 마찬가지로 되기 때문이고, 건축물의 구조가 건축 예술가의 의도와 전혀 무관하지 않은 것처럼 악곡의 구조와 각 부분들의 통일, 조화, 비례, 등의 관계가 주관적 실체를 표현하는 데 있어서 마찬가지로 무관하지 않기 때문이다. 따라서, 이 형식 요소의 체험은 표현

29) 國安洋, *ibid.*, p. 10230) 國安洋, *ibid.*, p. 106

형식의 또 하나의 체험인 심미적 질의 체험에 선행되어야 하고 그 체험의 결과가 심미적 질의 체험으로 이어져야만 한다.

심미적 질의 체험은 발견의 형태로 이루어진다. 심미적 질은 작곡가가 표현 형식을 만드는 과정에서 미묘하게 움직이는 주관적 실체를 탐구하고, 그것을 음악적 상상력에 의해 음악적 소재들의 형태와 구조로 변형시켜 놓은 것이다. 그렇게 볼 때, 이 심미적 질의 체험이란 감각에 주어지는 소리들의 복합체 속에서 작곡가의 주관적 실체에 대한 탐구가 내포되어 있는 음악적 소재의 형태와 구조를 발견하는 것이라 할 수 있다. 리이머는 이런 심미적 질의 발견 체험을 다음과 같이 설명한다.<sup>31)</sup>

음악 작품의 느낌을 공감하고 탐구할 수 있도록 어린이들의 능력을 증진시켜야 하는 음악 지도는 음악에서 감정이 일어날 수 있게 하는 조건을 갖춘 그 부분을 강조해야 한다. 심미적 음악교육은 신비스런 영혼이 나타나기를 기다리는 강신술 같은 기다림은 아니다. 이것은 조건-객관적 조건-을 적극적으로 찾아나서는 행위이며, 이 조건을 통해 느낌에 대한 통찰을 공감하고 탐구할 수 있는 것이다.

리이머는 위의 글에서 감정이 일어날 수 있게 하는 조건을 갖춘 부분을 적극적으로 찾아나서는 것을 강조하고 있는데, 이것이 곧 심미적인 질을 발견해내는 체험이라고 이해될 수 있다.

그런데, 이 심미적 질을 발견하는 체험은 음악적 소재의 형태와 구조를 단순히 인식하는 것과는 구별된다. 호숫가의 정경을 그린 풍경화<sup>32)</sup>에서 兩者를 비교해 보면 쉽게 이해될 수 있다. 회화적 소재의 형태와 구조를 인식한다는 것은 색과 형의 복합체로 이루어진 캔버스에서 산으로 둘러져 있는 호수, 푸른 색으로 칠해져 있는 물, 호숫가에 묶여져 있는 조각배 한 척, 수초, 나무, 등을 식별해내는 것만으로도 족하다. 그러나, 심미적인 질을 발견한다는 것은 이처럼 단순한 사물로서의 호수, 조각배, 산, 수초 등을 식별하는 것이 아니라, 화가가 얻은 주관적 실체인 ‘호수의 정취’를 표현하고 있는 ‘호숫가’, ‘조각배’, ‘산’, ‘수초’ 등을 인식하는 것이다. 때문에 가령, 단순한 인식에서의 조각배는 하나 밖에 있을 수 없으나, 심미적 질로서의 발견할 수 있는 조각배는 수초와 어우러져 정경을 자아내고 있는 조각배, 물의 빛깔과 멀리 산을 배경으로 하여 정경을 나타내고 있는 조각배……등 많이 있을 수 있다. 또한, 단순한 인식으로서의 조각배는 수상 운송 수단이라는 일치된 견해가 얻어질 수 있으나, 심미적 질로서의 조각배는 이런 일치된 의미가 얻어

31) Reimer B, A Philosophy of Music Education, (New Jersey:Prentice-Hall, 1970), p. 69.

32) 여기서 구체적인 매체는 선, 안료등이고 회화적 소재는 형태와 색채이며, 제 1 제제는 나무, 호수, 산, 하늘, 조각배가 있는 호수의 풍경이고 제2 제제는 그 풍경에서 화가가 얻은 정취이다.

질 수 없다.

요컨대, 심미적인 질을 발견한다는 것은 소재들의 형태와 구조를 단순히 인식하는 것이 아니라, 주관적 실체를 표현하고 있는 소재들의 형태와 구조로 인식한다는 것이다. 그리고 음악 작품에서 발견할 수 있는 그런 심미적 질들은 무궁무진하다고 할 수 있다. 왜냐 하면, 리듬, 가락, 화음, 큼작음, 음색, 빠르기, 성부조직 등은 그 자체로서 심미적인 질이 될 수 있음은 물론, 이들의 유기적인 결합과 이들 상호간의 역동적인 관계, 이를테면 화성의 기대, 해결, 연기, 금지, 전환 등의 모든 것들이 심미적인 질로서 발견될 수 있기 때문이다.

## (2) 第 2 import의 體驗

제 2 import의 체험은 주관적 실체의 체험이다. 이 주관적 실체는 이것을 표현하는 표현 형식의 상징 기능에 의해서 이루어진다. 따라서, 이 체험은 제 1 import의 체험을 바탕으로 하고, 그 체험의 결과로 이루어지게 된다. 이 체험이 이루어지는 모습은 다음의 몇 가지 측면으로 나누어 볼 수 있다.

첫째, 제 2 import의 체험은 체험자의 의식 속에 인식된 표현 형식을 통찰하여 주관적 실체의 이미지를 얻어내는 체험이다.

표현 형식은 주관적 실체를 포착하고 있는 심미적 질을 질서있고 일목 요연하게 조직한 상징체이다. 이 표현 형식은 체험자의 의식 속에 존재할 때, 그 독특한 예술 상징의 기능을 발휘하게 되고, 그에 따라 체험자는 표현 형식을 통찰함으로써 주관적 실체의 이미지를 얻는 체험이 가능해지게 된다. 때문에, 주관적 실체를 체험하기 위해서는 감상자가 표현 형식을 인식할 수 있어야 한다.

주관적 실체를 표현하는 표현 형식을 인식하기 위해서는 제 1 import의 체험에서 분석한 형식적 요소들과 발견한 심미적 질을 유기적으로 구성해야 한다. 이들 양자를 유기적으로 구성한다는 것은 분석을 통해 파악한 악식의 전체적인 구조의 맥락 속에서 심미적인 질을 발견해내고 또 구조 그 자체도 심미적인 질로 받아들이는 것이라 볼 수 있다. 악곡의 구조는 앞에서 언급한 것처럼 운동 경기의 규칙과도 같은 존재이다. 따라서, 이런 구조를 무시한다는 것은 운동 경기의 관람에서와 같이 있을 수 없는 것이며, 만약 그 구조와 무관하게 심미적 질을 발견하여 주관적 실체를 체험한다고 하더라도 그것은 한슬릭(Hanslick)이 지적한 바 있는 “감정에의 침잠”과 “감정에의 탐닉”에 지나지 않게 될 것이다.<sup>33)</sup> 따라서, 올바른 주관적 실체를 체험할 수 있게 하기 위해서는

1 제재는 나무, 호수, 산 하늘, 조각배가 있는 호수의 풍경이고 제2 제재는 그 풍경에서 화가가 얻은 정취이다.

33) Hanslick Eduard, Von Musikalisch-schönen, 김정호 역, 音樂美論, (삼호출판사, 1989), p.96.

악곡의 전체적인 구조 속에서 음악적 소재들의 형태와 구조를 심미적인 질로서 발견해내야 하는 것은 물론, 악곡 구조의 각 부분들의 통일, 균형, 비례, 조화, 율동, 대조, 반복, 누적 등의 관계도 심미적인 질로서 인식해야 한다. 이것이 곧 형식의 요소와 심미적 질이 유기적으로 결합된 절대 표현주의 표현 형식의 인식이며, 리이만이 말하는 음악의 논리를 청자 스스로가 구성해나가는 활동<sup>34)</sup>이라 할 수 있다.

이런 절대표현주의 표현 형식이 감각적인 소리들의 복합체 속에서 체험자의 의식에 존재하게 될 때, 감상자는 그 표현 형식을 통찰함으로써 비로소 주관적 실체의 체험이 가능해지게 된다. 따라서, 음악의 청취 활동에 있어 이 표현 형식은 그 중심적 역할을 수행하는 것이라 할 수 있다. 리이머가 “어떤 경우에도 예술 작품은 표현 형식으로 접근되어야 하고 표현 형식으로 지각되어야 하며, 또 표현 형식으로 반응하여야 하고 표현 형식으로 가르쳐야 한다.”<sup>35)</sup>고 주장하는 것은 이런 의미로 이해될 수 있다.

둘째, 표현 형식을 통해서 얻어지는 주관적 실체들은 동일하지 않다.

감상자의 형식적 요소에 대한 분석 체험과 심미적 질에 대한 발견 체험에 의해 표현 형식이 체험자의 인식 속에서 형성되게 되면 표현 형식은 체험자에게 주관적 실체를 체험시켜 준다. 이때 감상자가 체험하게 되는 주관적 실체는 감상자에 따라서, 또 동일 감상자라고 하더라도 매번의 체험에서 다를 수가 있다.

그 이유는 다음의 몇 가지로 생각해 볼 수 있다. 그 하나의 이유는 표현 형식의 독특한 상징 기능이다. 즉, 표현 형식은 단지 주관적 실체와의 내적인 유사성만을 갖고서 주관적 실체를 표현하기 때문에 일치된 내용을 가질 수 없다. 또 하나의 이유는 작품 속에서 발견할 수 있는 심미적 질은 무수히 많을 수 있고, 이것을 발견해내는 정도는 개인의 능력에 따라 다를 수 있다는 점이다. 이로 인하여 감상자에 따라 심미적 질을 발견하는 정도가 다를 수 있음은 물론, 동일 감상자라고 하더라도 자신의 심성 활동과 지성 활동의 상태와 자신의 노력에 따라서 그 정도가 다를 수 있는 것이다.

이런 심미적 질의 무궁무진성과 감상자들의 심미적 감수성에 관계되는 점으로 인하여 감상자가 인식의 과정에서 재구성한 표현 형식은 작곡자가 창작의 과정에서 구성해 놓은 표현 형식과 같을 수 없는 것이다. 이러한 점은 음악 예술 작품의 체험에 있어서 창조적이고 개성적인 주관적 실체 체험의 원천이 된다고 할 수 있다.

34) 國安洋, *ibid.*, p. 99.

35) Reimer B, *A Philosophy of Music Education*, (New Jersey:Prentice-Hall, 1970), p. 65.

셋째, 주관적 실체의 체험은 전적으로 주관적이다.

주관적 실체는 그 본질상 언어로 묘사되거나 가르쳐 질 수 없다. 그것은 오로지 그것과 유사성을 갖는 상징 형태로 체험할 수 밖에 없다. 주관적 실체의 생생한 체험은 표현 형식의 예술적 상징을 통해서만 가능하고, 또 그런 표현 형식에서 표현되는 주관적 실체는 주관의 심미적인 감수성에 의존하기 때문에 주관적 실체의 체험은 전적으로 주관적이게 된다. 그런데, 이런 표현 형식의 주관적 체험은 리이머가 지적하고 있는 연상적인 체험, 내적-주관적 체험, 성격적인 체험<sup>36)</sup>과는 다르다.

연상적 체험(the association experience)은 “이 음악을 들으니 내가 어렸을 때 바닷가로 수영하러 가서 폭풍우 때문에 매우 위험했던 기억이 난다.” 등의 것과 같이 음악을 듣는 사람의 삶 속에서 일어났던 사건이나 외적인 사상을 떠올리는 체험이다. 그러나, 이것은 주관적이기는 하지만 표현 형식과 무관하기 때문에 비심미적이라 보아야 한다.

내적-주관적 체험(the intra-subjective experience)은 일종의 연상적 체험으로서 시각적 또는 문학적 상상이 자극되는 체험이다. 이것은 자기 삶의 특정한 연상을 불러 일으키는 것이 아닌 환상적 상상을 불러 일으키는 것이다. 가령, “음악을 들으면서 나는 아름다운 숲을 생각한다. 나뭇가지 사이로 햇살이 비치고 나비와 새가 여기 저기 날아 다녔다.” 등의 체험이 그것이다. 이것 또한 주관적인 상상적 체험이라 할 수 있지만, 역시 표현 형식과 무관하기 때문에 심미적이라 할 수 없다. 그러나, 만약 햇살이 비치고 나비와 새가 날아 다니는 심미적인 질을 발견하고 그런 것을 느꼈다면 심미적인 체험이라 할 수 있다.

성격적 반응(the character response)은 음악의 무드에 집중하는 체험이다. “죽음이 다가오는 것 같았고 모든 생이 끝났다.”, 또는 “얼마나 나를 행복하게 하는가! 모든 세계에 미소를 보내고 싶다.” 등의 형태가 그것이다. 이것은 주관적 실체에 대한 이미지를 어느 정도 포착했다고 할 수 있으나 역시 표현 형식이 전제가 되지 않는 이상 비심미적인 체험이라 할 수 있다.

이런 연상적, 내적-주관적, 성격적 반응들은 표현 형식과 무관한 체험이기 때문에 올바른 import의 체험이라 볼 수 없다. 이들은 가이저 (Moritz Goiger)가 말하는 ‘외방 집중(aussenkonzentration)이 아닌 내방 집중(innenkonzentration)’<sup>37)</sup>이기 때문이다. 즉, 표현 형식을 인식하여 주관적 실체를 체험하는 것이 아니라, 한슬릭이 말하는 감정의 침잠, 감정의 탐닉, 감정의 흥분이기 때문이다. 올바른 import의 체험은 지성을 활동시켜 악식 전체의 구조를 파악하고, 그

36) Reimer B, A Philosophy of Music Education, (New Jersey:Prentice-Hall, 1970), p. 92~93.

37) Geiger M, Grundlegung einer Aesthetischen Wertthe One, Bd. 1, Das aesthetik Werter Lebnis, Berlin, 1927. 하재창, ibid, p. 138~141. 외방 집중은 항수 대상에 지향하여 항수하면서 대상을 포착하는 태도 즉, 관조적 태도를 말한다. 내방집중은 대상 그 자체가 아니라 대상이 환기하는 자아의 감정이나 정취에 집중하는 태도로서 자아의 감정이나 정취를 항수하는 것을 말한다.

구조 안에서 주관의 심미적인 감수성으로 심미적 질들을 발견하여 표현 형식을 인식하며, 그것을 통찰함으로써 이루어질 수 있는 것이다.

## 2. 美의 體驗

### A. 音樂美의 本質

#### (1) 음악미는 예술미로서 작품 속에 존재하는 미이다.

보통 ‘아름답다’라는 말을 사용할 때, 불완전한 것이라든가 불쾌한 것 또는 악한 것이나 추한 것이 아닌, 조화적인 성격을 지니고 명량 원만한 직접적인 순수한 즐거움을 주는 대상의 성질을 뜻하게 된다. 그러나, 우리가 ‘아름답다’고 말은 하지 않지만 미와 근본적으로 상통하는 본질 및 성격을 갖고 있는 것들이 있을 수 있다. 즉, 숭고한 것, 장대한 것, 비극적인 것, 희극적인 것 등이 그것이다. 따라서, 이러한 가치까지도 포괄할 수 있는 廣義의 美와 그리고 미 본래의 성격이 두드러진 狹義의 美를 생각해야 한다.

광의의 미는 미학에서 일반적으로 ‘美的(the Aesthetic)’이라는 용어로 사용되고 있다. 이것은 칸트(Immanuel Kant)가 aesthetisch라는 용어에 대해서 ‘개념적 사유의 매개 없이 오직 직관에 의해 직접적으로 쾌를 주는 것’이란 뜻을 부여하여 자연이나 예술의 미와 숭고를 포괄한 이래로 미학상의 중요한 개념으로 정착되었다.<sup>38)</sup> 칸트에 따르면, 미적인 것은 개념적 사유의 매개없이 오직 직관적으로 쾌를 주는 것으로 무관심적이고 무개념적이며 필연적인 만족을 주는 것이 된다. 그러한 성질로서 미적인 것은 협의 미 뿐만 아니라 숭고, 優美, 悲壯, 유머(humour), 醜 등도 포괄할 수 있는 광의의 미가 된다.

협의의 미는 숭고, 우미, 장대, 유머, 추 등과 동렬에 위치하는 하나의 미적 범주에 해당된다. 그렇지만, 이것은 이들 미적 범주 가운데서 다른 어떤 것들보다도 조화적 성질이 두드러지며 순수하게 쾌감을 부여해 주는 것으로서 ‘미적인 것의 특색을 최고도로 보여주는 전형적인 형태’라 할 수 있다.<sup>39)</sup>

美<sup>40)</sup>는 일반적으로 그 소재의 대상적 구별에 따라 자연미, 예술미로 나누어진다. 자연미는 자연

38) 백기수, 예술의 사색, (서울대학교 출판부, 1989), p. 14.

39) 竹內敏雄, ibid. p. 21.

40) 앞으로 광의의 미는 ‘美’, 협의의 미는 ‘순수미’라는 용어로 사용한다. 왜냐하면 협의의 미는 미학에서 조화성, 직관성, 완결성, 무관심성, 쾌감성 등의 미 고유의 특질이 가장 선명하면서도 완전하게 구현되어 있는 것의 의미로서 사용하는 순수미에 해당되기 때문이다. 또 우리가 일반적으로 사용하고 있는 예술미, 자연미의 용어에는 협의의 미 성격보다는 광의의 미 성격이 강하기 때문이다. 가령, 자연미라 칭하는 범주에는 순수미(풍경미) 뿐만 아니라 숭고가 포함될 수 있고, 예술미에도 순수미와 더불어 유우미(희극미), 비장(문학미) 등의 것들도 포함될 수 있기 때문이다.

적 현실의 미로서 풍경미와 같은 통속적 의미에서의 비인간적 대상의 미 뿐만 아니라 널리 인간, 인생, 역사, 사회 등을 포함한다. 즉, 현실의 생에서 체험되는 미를 말한다. 예술미란 인간이 미적으로 가치가 있는 것을 창조하려는 예술가의 의도아래 자연에서 주어진 소재를 가공, 형성함으로써 성립되는 미를 말한다.<sup>41)</sup>

그런데, 자연미와 예술미는 전혀 관계가 없는 서로 다른 별개의 존재가 아니다. 왜냐 하면, 이들 양자는 하나의 미로서 개념적 사유의 매개없이 직접적으로 쾌를 주는 성질을 가지고 있다고 볼 수 있기 때문이다. 따라서, 자연미와 예술미의 구분은 미의 현상 영역, 즉 미의 所在의 구분에 지나지 않는 것이라 볼 수 있다. 이렇게 볼 때, 자연미란 미가 자연의 사물이나 사상에서 현상함으로써 성립되는 美이고, 예술미란 미가 예술 작품에서 현상하는 美일 뿐 궁극적으로 이들 양자는 美로서 합치될 수 있는 존재들이라고 볼 수 있다.

한편, 음악미는 음악 예술 작품에서 나타나는 예술미라 볼 수 있고, 또한 예술미는 美의 소재적 구분에 지나지 않는다는 생각에 비추어 본다면 음악미는 예술미로서 작품 속에서 존재하는 '美'라 할 수 있다. 그리고 import의 특성을 비추어 볼 때 제 1 import는 광의의 미 중에서도 순수미라 할 수 있고, 제 2 import는 제 1 제재에 따라 비극미, 희극미, 숭고미, 우미 등이 된다고 볼 수 있을 것이다.

## 2) 음악미는 美로서 美의 일반적인 특질을 갖는다.

음악 작품 속에서 나타나는 음악미는 본질상의 미이기 때문에 미가 갖고 있는 일반적인 특질, 즉 무관심성, 무개념성, 필연성을 갖는다.<sup>42)</sup>

첫째, 미는 일체의 관심을 떠나서 만족을 준다.

관심은 어떤 대상의 현존의 표상과 결합되어 있는 만족<sup>43)</sup>을 말한다. 어떤 대상 이 아름다운지 아닌지를 문제삼는 경우는, 그 대상의 현존이 우리에게나 다른 어떤 사람에게 있어서 어떤 중요성을 가진 것인가 혹은 어떤 중요성을 가질 수 있을 것인가를 문제 삼는 것이 아니라, 다만 나의 내부에 만족을 수반하는가 어떤가 하는 것을 고찰하는 것이다. 우리는 단지 대상의 현존에는 조금도 마음이 끌리지 않는 심판관의 역할을 할 따름이고, 그 판단의 기준은 쾌, 불쾌의 감정으로

41) 하재창, 美學의 諸問題, (원광대학교 출판국, 1986), p. 72

42) 칸트는 그의 저서 『판단력 비판』에서 취미 판단의 4가지 계기 즉, 판단의 성질, 분량, 관계, 양상 등을 분석하여 미의 특질을 무관심성, 무개념성, 형식적 합목적성, 필연성이라고 밝히고 있다. 이하 글에서 미의 본질을 설명하고 있는 내용은 『판단력판』 제1절에서 거론되고 있는 것을 요약한 것이다. 단 형식적 합목적성 부분은 절대표현주의 시각과 상충되는 면이 있어 생략하였다. 관심있는 후속 연구자들의 이부분에 대한 해결은 의미있는 일이 될 것이다.

43) 칸트는 만족을 쾌의 감각으로 생각한다(ibid, p. 60).

불리워지는 주관의 생명 감정이 된다. 취미 판단<sup>44)</sup>에 있어서 이런 순수한 무관심적 만족을 주는 것이 미이다.<sup>45)</sup>

음악의 미에서도 이러한 무관심성은 나타난다. 가령, 베토벤의 심포니는 어떤 수준있는 오케스트라가 연주해도 미적 만족을 주며, 슈베르트의 가곡은 어떤 수준있는 성악가가 불러도 역시 만족을 줄 수 있다. 따라서, 음악미는 음악 작품 현존의 표상과 상관 없이 만족을 주는 성질을 갖고 있다고 볼 수 있다.

둘째, 미는 개념을 떠나서 보편적인 만족을 주는 것이다.

미를 일체의 관심을 떠난 만족의 대상이라 할 때, 일체의 관심과 무관하다는 것은 곧 모든 사람들에 대한 만족의 근거를 내포하고 있다는 것을 뜻한다. 따라서 자기와 비슷한 만족을 누구에게나 요구할 수 있는 어떤 근거를 갖게 됨으로써 미는 보편성을 갖는다.

그러나, 그 보편성은 대상을 개념에 의해서가 아닌, 단지 자신의 쾌, 불쾌의 감정으로 직접 파악하는 것이기 때문에 판단의 객관적인 타당한 양은 가질 수 없고, 오로지 판단의 주관적인 양만을 가질 수 있다. 그래서 “어떤 성질 Q는 어떤 대상이 아름다운지 아닌지를 결정한다. 그리고 대상 O는 성질 Q를 갖고 있다. 따라서 대상 O는 아름답다.”고 하는 삼단논법은 있을 수 없다.<sup>46)</sup>

그럼에도 우리가 대상을 아름답다고 부르면, 스스로 보편적인 찬동을 얻고 있다고 믿고, 또 모든 사람의 찬성을 요구하게 된다. 물론 이 때의 보편성은 표상과 쾌, 불쾌의 감정과의 관계가 모든 주관에 대하여 타당함만을 의미할 뿐이다. 그리고 개념을 매개로 하지 않은 만족에 대한 그와 같은 보편적인 동의는 하나의 이상(이념)이 된다.<sup>47)</sup>

셋째, 미는 개념을 떠나 필연적인 만족의 대상으로 인식된다.

사람들은 흔히 아름다운 것에 관해서는 만족과의 필연적인 관계를 가진다고 생각한다. 그런데, 그 필연성은 특수한 종류의 것으로서 명시할 수 없는 실천적 필연성이 아니다. 그것은 단지 範例적인 필연성으로서, 명시할 수 없는 어떤 보편적 규칙의 하나의 실례처럼 간주되는 하나의 판단에 대하여, 모든 사람이 동의한다고 하는 필연성이다.

취미 판단은 무엇이 만족을 주는가 혹은 불만족을 주는가를 개념에 의해서가 아니라, 단지 감정에 의해서 규정하지만, 그러면서도 보편 타당하게 규정하는 하나의 주관적 원리를 갖고 있지 않으면 안된다. 만약 그것이 없다면 주관적 판단이 될 것이기 때문이다. 그와 같은 원리로서 오성과 상상력의 자유로운 유희에서 나오는 결과인 공통감을 생각할 수 있다. 이런 공통감의 전제 아

44) 칸트는 취미를 '어떤 대상을 일체의 관심을 떠나서 만족 또는 불만족에 의하여 판정하는 능력'이라고 정의한다(ibid, p. 67).

45) Kant Immanuel, Kritik der Urteilskraft, 이석운 역, 판단력 비판, (박영사1992), p. 57~67.

46) Tatarkiewicz Wladyslaw, ibid, p. 173.

47) Kant Immanuel, ibid, p. 67~77.

래 어떤 것을 아름답다고 판정하는 경우, 판단의 기초가 되는 감정은 私的인 감정이 아닌 공통적인 감정이다. 이 공통감은 일종의 당위성을 내포하는 것으로서 ‘모든 사람이 우리의 판단과 일치할 것이다.’라는 것을 의미하는 것이 아니라, 우리의 판단과 합치해야만 한다고 요구하는 것을 뜻한다. 이 때의 공통감은 하나의 이상적 규범으로 작용한다.<sup>48)</sup>

### (3) 음악미는 import와 향수자 사이의 긴장 관계에서 성립한다.

미의 가치는 주체나 객체 어느 한 측면에만 속할 수 있는 것이 아니다. 한편으로는 대상의 성질과 형태에 의거함과 동시에 다른 한편으로는 주관적 활동에 의존한다. 이들 兩者의 조건이 잘 어우러짐으로써 미적 가치의 성립이 가능하게 되며, 또한 미적 가치의 높고 낮음이 규정되게 된다.<sup>49)</sup> 따라서, 미적 대상은 주관의 의식을 초월하여 의식 외부에 존재하는 것이 아니라 의식 안에 내재하는 것이고, 또한 미적 대상을 체험하는 사람의 의식은 미적 대상을 벗어나 제멋대로 떠돌아 다니는 것이 아닌 항상 대상과 관계지어 지는 것이다. 바로 이런 대상과 자아 사이의 긴장 관계에서 미는 성립한다고 할 수 있다.

그렇다면 음악미를 성립시키는 두 가지의 측면, 즉 대상적인 측면과 주관적인 측면이란 무엇인가?

음악미의 대상적 측면은 import라 할 수 있다. 음악 작품의 근본 구조는 앞에서 살펴본 바와 같이 전경, 표현 형식, 제 1 제재, 주관적 실체 등의 네 개의 층으로 이루어져 있다. 이들 중에서 전경은 개념을 떠나서 무관심적, 보편적, 필연적인 만족을 주는 미적 대상이 될 수 없다. 칸트에 따르면 그것은 쾌적한 가치만을 주기 때문이다.

감각에 만족을 주는 쾌적은 미와 구별된다. 쾌적은 자극에 의한 만족을 수반하며, 쾌적에 관한 판단은 개인적 감정에 기초하여 타당의 범위도 개인에 국한된다.<sup>50)</sup> 그래서, 어떤 사람은 관악기의 소리를 좋아하는가 하면, 어떤 사람은 현악기의 소리를 좋아할 수도 있는 것이다. 그것은 상상력과 오성의 자유로운 유희에서 오는 만족과 보편성을 갖는 미와는 달리, 일시적인 가치이고 情意的 경향만을 낳는 감각적 만족 내지 생리적 쾌락이다.

만일 감각에 작용하는 전경을 음악미의 대상으로 삼는다면 이는 곧 감각적 만족 내지 생리적 쾌락을 얻고자 하는 경우가 되어, 따뜻하게 난방되어 있는 온돌에서 만족을 구하고자 하는 것과 다를 것이 없게 된다. 따라서, 음악 작품의 근본 구조 상에서 음악미의 대상이 될 수 있는 것은

48) Kant Immanuel, *ibid.*, p. 99-103.

49) 竹内敏雄, *ibid.*, p. 215.

50) Kant Immanuel, *ibid.*, p. 68.

표현 형식과 주관적 실체, 즉 import라고 할 수 있다.<sup>51)</sup>

음악미를 성립시키는 또 하나의 측면인 주관적인 면은 감상자의 미적 주관적 태도이다. 주관적 태도는 관조적 태도를 말하는 것으로서 다음項에서 논의된다.

## B. 音樂美의 體驗

음악미의 본질은 광의의 美로서 개념을 떠나 무관심적, 보편적, 필연적인 만족을 주고, 음악 작품의 import와 감상자의 긴장 사이에서 성립하는 것이다. 이러한 본질에 비추어 볼 때, 음악미의 체험은 import를 미로 받아들여서 거기서 만족을 얻는 것, 즉 쾌감을 얻는 것이 된다. 따라서, 음악미의 체험은 import를 정신적인 가치를 지닌 미적 대상으로 받아들여 이를 맛보고 즐기는 향수 활동이라 생각해 볼 수 있다.

향수 활동은 일반적으로 미적 대상을 받아들이는 측면, 즉 미적 태도와 그 결과로 얻어지는 감정 상태의 체험 등의 두 가지 측면으로 이루어진다. 미적 태도란 관조의 태도이며, 감정 상태의 체험이란 곧 ecstasy의 체험이라고 생각해 볼 수 있다.

### 1) 觀照的 態度

관조란 자아와 대상의 사이에 거리를 두고 대상을 수용하는<sup>52)</sup>것을 말한다. 이때 거리를 둔다는 것은 자신에 관한 의식을 중단하고 한 가지 대상에 집중하는 것을 말한다. 가령, 폭풍우가 몰아치는 바다는 보기에 장관이지만, 그 현장의 위험에 대해 생각하는 사람에게는 그렇게 여겨지지 않는다. 또한, 만약 그가 그 해변에서 폭풍우치는 바다를 보고 있을 경우, 자신의 신발이 젖지 않게 하기 위해서 밀려오는 파도로부터 뒤로 물러선다면 그는 미적 태도의 상실을 무심코 드러내는 것이 된다.<sup>53)</sup> 곧, 폭풍우 몰아치는 바다를 관조한다는 것은 위험성이라든지 개인의 모든 실리적인

51) 여기서 import가 왜 미적 대상일 수 가 있는가 하는 문제에 대한 논증은 하지않는다. 음악 작품의 근본 구조상 전경은 감각적인 쾌적에 해당되므로 미적 대상은 될 수 없고, 또한 미에서 얻어지는 만족은 상상력과 오성의 자유로운 유희에서 얻어지는 쾌감이라는 칸트의 전체하에서, 우리가 음악 작품을 미적 대상으로 받아 들이려 한다면, 절대표현주의 시각의 작품 근본 구조를 비추어 볼 때 미적 대상은 import만이 될 수 있다는 논리이다

따라서, 혹자는 음악 작품에서 다른 어떤 것도 미적 대상이 될 수 있다고 보고 각주의 서두에 서술한 문제를 제기할 수 있으나 이는 미의 형이상학에서 다루어야 할 문제라 생각 한다.

하지만 지금까지 암묵적으로 거론되어 온 것을 종합하면 한 가지 확실한 대답은 제시할 수 있다. 즉, 음악 작품의 성립 과정에서 형식의 원리(조화, 비례, 반복, 통일, 대조)에 따라 만들어진 표현 형식은 순수미의 미적 대상이 될 수 있다는 점이 그것이다.

52) 竹內\*\*雄, *ibid*, p. 235.

53) Tatarkiewicz Wladyslaw, *ibid*, p. 379.

문제에 대하여 의식을 중단하고, 오로지 폭풍우치는 바다의 장관을 이루는 모습에만 집중하는 것이 된다. 관조는 이렇게 대상을 자아로부터 隔置시켜 바라보는 것이며, 미의 무관심성이 성립되기 위한 기본 전제가 되는 것이라 할 수 있다.

한편, 관조는 미적 대상과 심적 운동의 방향에서 볼 때 그 본질상, 의지나 노력이 자아에서 대상으로 작용하는 것과는 달리, 대상으로부터 자아쪽으로 방사해오는 것에 주의함으로써 대상을 수용하는 수동적이면서도 충만되고 집중된 지각이라 할 수 있다. 쇼펜하우어(Schopenhauer, Arthur)는 이를 대상 속에 깊이 빠져 들고 대상으로 스스로를 채우며 대상을 반영시키는 행위라고 말한다.<sup>54)</sup>

이런 특성들을 가진 관조는 일반적으로 가시적인 것들을 그 대상으로 하기 때문에 시각 예술에 유리하다. 그러나, 시나 음악에서도 관조는 성립한다고 볼 수 있다. 타다르키비츠(Tatarkiewicz Wladyslaw)는 감각들만이 관조 속으로 들어 오는 것이 아니라, 기억들도 관조 속으로 들어 올 수 있다고 보고 있다.<sup>55)</sup> 그에 따르면, 사람의 기억들은 작품의 여러 부분들을 함께 연결시키고 그것을 보유할 수가 있다. 이 기억들을 관조의 장으로 끌어들이므로써 표현 형식도 미적 관조의 대상으로 삼을 수가 있는 것이다. 또한, 竹內敏雄은 관조의 본질을 대상이 그 어떤 것이라고 하더라도 그 것의 充實相을 수용하는 것<sup>56)</sup>이라 설명하고 있는데, 그에 따르면, 표현 형식에서 표현되는 주관적 실체도 직접적인 체험으로서 충실하게 생동하고 있는 한, 미적 관조의 대상이 된다고 볼 수 있다.

요컨대, 이런 관조 활동을 취함으로써 우리는 import에 빠져들고 import로 자아를 채워 그 충실상을 수용할 수 있게 되는 것이고, 그로써 비로소 음악미가 성립되어 음악미를 체험할 수 있는 토대가 형성되게 되는 것이다.

## 2) ecstasy의 體驗

음악미의 본질은 개념을 떠나 보편적으로 만족을 주는 성질이라고 정의한 이상, 미의 체험 또한 만족스러운 감정 상태의 체험이라 볼 수 있다. 그것은 관조에 의해 수용된 import가 자아의 내부에 깊이 스며들면서 쾌의 색채를 띤 자아의 흥분 상태가 일어나고, 그에 따라 import는 내부의 심층에서 쾌감의 빛을 발하여 향수 활동을 전체적으로 쾌감이 주조를 이루게 됨으로써 만족스러운 감정을 체험할 수가 있게 되는 것이라 볼 수 있다. 이런 감정 상태의 체험은 정적이고 주관적

54) *ibid.* p. 380.

55) *ibid.* p. 54.

56) 竹內敏雄, *ibid.* p. 235.

인 작용으로서 지적이고 객관적 작용이라 할 수 있는 관조의 체험과는 서로 떨어질 수 없는 관계를 갖고 있으며, 그것과 긴밀히 융합하여 향수 활동의 전체를 형성하게 된다.

그런데, 관조 활동에서 얻어지는 감정 상태는 미적 성질이 주는 단순한 쾌, 불쾌의 감정은 아니다. 관조의 대상이 되고 있는 import는 예술가가 혼신의 힘을 기울여 만든 창조적 예술 작품이고, 또 관조를 통해서 수용된 것은 향수자가 자신의 개성적인 심미적 태도와 노력에 의해 형성한 import의 충실상이기 때문에 그 감정 상태는 단순한 쾌, 불쾌 그 이상일 것이다. 그것은 예술가의 인격적, 창조적인 가치와 향수자의 발견적, 통찰적인 가치, 그리고 import의 이해와 깊은 공감에서 오는 만족 등의 것들에서 얻어지는 예술적 감동이라 해야 할 것이다.

후이스만(Denis Huisman)은 관조에서 출발하여 미적 체험이 심화되어서 그 극점에 달할 때까지의 심적 과정을 다음의 세 단계로 나누고 있다.<sup>56)</sup>

첫 단계는 예술 작품에 대한 냉철한 태도로 어떤 종류의 예술적 감동도 환기되지 않는 순연한 쾌감을 느끼는 단계이다. 둘째 단계는 예술 작품에 대해서 실질적인 쾌를 체험하는 단계이다. 이때에는 일종의 방사 작용(rayonnement)이 이미 생겨서 이것이 대상에 무지개를 방사한다. 이 경우는 미개인이 색채 유리를 보고 경탄하는 것과 같은 것이며, 이런 종류의 쾌감은 극히 주관적이어서 언젠가 훌륭하게 들렸던 곡조가 수주 후에는 무미건조하게 들리는 경우와 같은 것이다. 마지막 단계는 이들 단계와는 본질적으로 다른 내적 회열을 체험하는 단계이다. 이것은 미의 체험에 있어서 최고의 심화 상태인 예술적 감동의 상태라 할 수 있다.

이 단계들은 예술 작품을 향수함에 있어서 모든 작품에서 모든 향수자에게 모두 경험될 수 있는 것은 아니다. 여기에는 작품의 예술성과 향수자의 심미적 감수성이 변수로 작용하고 있기 때문이다. 만약 이들 중 어느 하나가 부족하다면 첫 단계인 순연한 쾌의 단계나 혹은 단지 실질적인 쾌의 단계에 머무른다고 할 수 있다. 또, 민감한 심미적인 감수성을 가진 사람이 위대한 예술 작품을 향수할 경우 미적 체험에 있어 최고의 심화 상태를 체험할 수 있다. 즉, 냉철한 관조 작용을 통해서 수용된 작품의 import의 충실상은 민감한 심미적 감수성을 가진 향수자 자아의 가장 깊은 곳까지 스며들어 import의 이해와 공감 그리고 import의 미적 질에서 오는 환희를 촉발시키고, 관조가 깊어짐에 따라 자아는 import에 완전히 용해되어 import가 주는 환희와 감동의 절정, 즉, ecstasy를 체험하게 되는 것이다. 여기에서 import와 미의 체험이 완성되게 되고, 또한 여기에서 비로소 우리 모두가 예술의 향수에서 추구하는 심미적 체험을 얻을 수 있게 되는 것이다.

56) 백기수, *ibid.*, p. 88.

## IV. 審美的 音樂 體驗의 過程

### A. 作曲의 體驗과 그 過程<sup>1)</sup>

작곡이란 그 어원인 'composition'에서 알 수 있듯이 음을 조합시키고 질서지우는 것을 의미한다. 그런데, 이렇게 단순히 음을 조합시키고 질서 지우는 것만으로는 심미적 체험을 일으킬 수 있는 곡이 만들어지지 않는다. 의미를 지닌 음의 구성물을 만들어야 하는 것이다. 즉, 주관적 실체를 표현하는 음의 구성물을 만들어야만 하는 것이다. 또한, 인간은 질서있고 자유롭고 조화로운 상태에서부터 즐거움과 만족을 느끼며, 그렇지 않은 상태에서부터는 불쾌감과 불만을 느끼기 때문에 그 구성물을 만드는 데 있어서도 질서와 자유, 조화를 바탕으로 해야 한다.<sup>2)</sup> 따라서, 작곡의 과정은 표현 형식의 창조 과정이 되어야 한다.

작곡의 과정은 대체로 오랜 시간에 걸쳐 이루어지게 되는데, 개인에 따라 그 시간과 과정이 다르기 때문에 작곡 과정의 어떤 고정된 틀은 만들어질 수 없다. 그러나, 음악이 하나의 예술인 이상, 음악의 창작 과정 또한 일반 예술의 창작 과정에 비추어 설명될 수 있다. 竹內敏雄의 예술 창작 과정에 대한 심리학적인 분석은 그것을 설명하는 하나의 방식이 될 수 있다. 그리고, 이 방식을 취한다면, 작곡의 과정은 크게 다음의 네 단계로 고찰된다.<sup>3)</sup>

첫째, 창작적 기분의 단계이다. 그에 따르면, 이것은 창작 활동을 시작할 때 예술가의 내면에 가득찬 막연한 감정적 발효의 상태로서, 무형태의 소재적 체험 내용으로부터 그 예술적 형성으로 나아가려고 모색하는 긴장과 노력에 찬 기분을 갖고서 마음을 충족시키는 단계이다.

하르트만(Hartman)은 이 단계를 생산적 충동을 갖는 단계로서 포착하기 어렵고 혼돈한 기분 상태의 단계이며, 정신의 내면적 집중을 특색으로 하는 단계로 보기도 한다.<sup>4)</sup> 이 단계를 절대표현주의 시각으로 비추어 본다면, 제 1 제재를 통해 주관적 실체를 얻는 단계가 된다. 즉, 문학 작품의 체험이라든가, 혹은 일상적인 삶 속에서의 의미있고 인상적인 경험으로부터 주관적 실체를

1) 작곡은 창작 활동으로서 감상에 의해 예술적 가치를 체험하는 심미적 체험과는 다른 또 하나의 예술 활동 영역이다. 작곡의 체험에서 ecstasy를 체험할 수는 없는 것이며, 만일 ecstasy를 체험한다고 하더라도 그것은 이미 감상의 국면에 접어들고 있다고 볼 수 있는 것이다. 따라서, 순수한 작곡 활동에서 심미적 체험이 이루어지는 과정을 고찰하는 것은 제외되어야 할 것이다. 그러나, 우리가 앞에서 실시한 '작품 탄생의 계기'와 '음악 작품의 성립과정'의 분석 과정에서 얻어진 사실들을 단계를 설정하여 정리하는 것은 음악교육 현장에서 이루어지는 창작 지도에 어떤 시사점을 제공해 줄 수도 있을 것이다.

2) 이흥수, 음악의 의미와 아름다움을 찾아 떠나는 음악 여행, (세광음악출판사, 1994), p. 20~21.

3) 竹內敏雄, *ibid.*, p. 242~243.

4) Hartman Eduard Von, *Asthetik*, 2 Teil Philosophie des schönen, Leipzig, 1887. 백기수, *ibid.*, 105 p.에서 재인용.

체험하여 이를 음악적으로 표현하고 싶은 충동에 사로잡히게 되는 단계라고 할 수 있다. 이런 상태의 기분은 어느 특정한 체험에 의해 자연스럽게 유발되는 수가 많지만, 작곡가에 의해 의도적으로 만들어지기도 하며, 불시에 작곡가를 기습할 수도 있다.

둘째, 상의 포착 단계이다. 이 단계는 창작의 기분으로부터 작품 전체의 형상이 몽롱하게 떠오르는 단계이다. 데스오이어(Max Dessoir)는 이것을 예술적 수태가 이루어지는 단계로 설명한다. 즉, 가령 어떤 한 예술가가 시인이라면, 마음에 충만되었던 중압감으로부터 해방되어 언어가 예술가의 상상력과 결부되는 단계로 설명한다.<sup>5)</sup> 이것은 소설에서는 원줄거리를 얻는 단계, 음악에서는 음악적 아이디어를 얻는 단계라 할 수 있다.

竹内敏雄에 따르면, 이 단계는 의지와 사고를 활동시켜 능동적, 의식적으로 포착하는 데에서부터 영감에 의해 수동적, 무의식적으로 저절로 착상이 떠오르는 데에 이르기까지 여러가지 유형이 있다. 또한 영감에 있어서도 예술가의 뇌리에 돌연히 미묘한 착상이 떠오르는 신비적 영감, 고뇌나 몹시 흥미한 의식 상태를 거쳐 어떤 기회에 갑자기 想이 만들어지는 듯한 열병적이고 고뇌적인 영감, 그리고 정신의 모든 능력이 어느 한 점에 집중된 결과 정신 상태의 이상한 양상이 생겨 쉽게 포착할 수 있는 구성적 영감 등의 여러 가지 유형이 있을 수 있다.

세째, 내적 정련의 단계이다. 이것은 마음 속에 품은 미완성, 미발전의 심상을 세부에까지 내면적으로 전개하는 상상의 형성 활동을 주도적 요소로 하고 각 부분의 배치와 관계를 안배하고 조정하는 사고 작용을 보조 작용으로 하여 명료한 형태와 질서를 만들어 가는 과정이다. 음악에 있어서는 음악적 아이디어를 성장시켜 가면서 주관적 실체를 표현하는 심미적 질들을 찾아내고 이들을 형식의 원리에 의해 긴밀히 결합시켜 질서 정연한 유기적 통일체를 조직하는 단계라 할 수 있다. 즉, 표현 형식을 완성하는 단계라 할 수 있다.

볼켈트(Volkelt)에 따르면 내적 정련이 이루어지는 경우는 크게 다음의 세 가지 경우가 있을 수 있다. 즉, 상상에 의한 내적 정련으로 이루어진 상상적인 내적 예술 작품을 완성한 후에 외적 예술 작품으로서 이를 실현하는 경우, 내적 예술 작품과 외적 예술 작품의 구성이 최초로부터 제휴되어 이루어지는 경우, 이들 양자가 절충된 경우로서 내적 예술 작품을 어느 정도까지 완성한 후에 내적 예술 작품과 외적 예술 작품의 구성이 동시에 이루어지는 경우가 그것이다.<sup>6)</sup>

모짜르트는 그의 편지 에서 다음과 같이 쓰고 있다.<sup>7)</sup>

5) Dessoir max, *Asthetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, in den Grundzügen dargestellt, Stuttgart, 1906, p. 229ff, 백기수, *ibid*, p. 102 에서 재인용.

6) Volkelt johannes, *System der Aethetik*, Bd.3, München, 1914, p.106ff, 백기수, *ibid*, 104 p. 재인용.

7) Giselin Brewster, *The Creative process*, A Smposium, The New American Library, 1961, 이상섭 역, *예술의 창조 과정*, (연세대학교 출판부, 1980), p. 47~48.

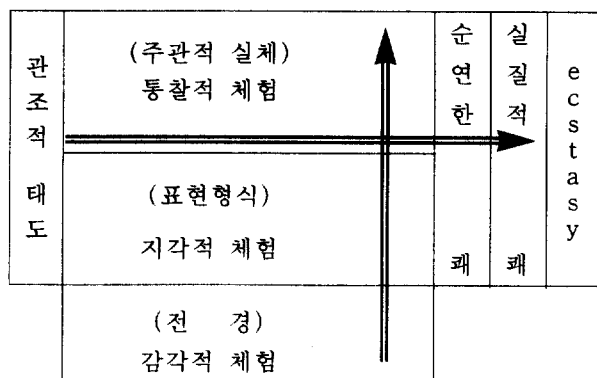
……누가 방해만 하지 않으면 소재가 저절로 확대되어 조직되고 선명하게 됩니다. 또한 상상 속에서 각 부분을 따로 듣지 않고 동시에 듣습니다…이 모든 창조, 제작은 달갑고 경쾌한 꿈 속에서 진행됩니다……악상을 직접 기록하려 할 때, 나는 좀 우스운 말이지만 내 기억의 자루 속으로부터 위에서 말한 방식으로 모아 두었던 것을 꺼냅니다.

위와 같은 내용을 볼 때, 모짜르트는 위의 첫 경우에 해당된다. 이 경우는 모짜르트처럼 고도의 음악적 능력을 가진 천재들의 경우이고, 둘째 또한 극단적인 경우로서 드물며, 절충적인 셋째의 경우가 보편적이라고 할 수 있다.

넷째, 외적 완성의 단계이다. 이것은 내적 정련에 의해 성숙된 상상 형상을 일정한 물질적 소재와 기교로써 외적 형상으로 이끌내어 객관적 소산으로서의 예술품을 완성하는 과정이다. 음악에 있어서는 악보로 외적 완성을 이루게 된다고 할 수 있다. 이 과정은 前段階의 과정이 이미 완료된 후에 다시 개시되는 것이 아니라, 대부분 내적 형성이 어느 정도까지 진전되었을 때 외적 형성이 시작되고, 그 후 양자가 서로 화합하여 진행되는 것이 보통이다. 그래서, 양자는 상호 의존 관계에 있고, 전자가 후자를 지도하고 규정함과 동시에 반대로 작용하기도 한다.

## B. 審美的 聽取 體驗과 그 過程

감상은 예술 작품을 음미하고 즐기는 것을 말한다.<sup>8)</sup> 그렇다면, 심미적으로 예술 작품을 감상한다는 것은 미적인 체험과 미의 체험과는 다르다. 그것은 예술 작품의 import를 이해하고 공감하며



〈표 5〉 심미적 청취 체험의 과정

Library, 1961. 이상섭 역, 예술의 창조 과정, (연세대학교 출판부, 1980), p. 47~48.

8) 한국어 사전 편찬회, *ibid.* p. 38.

그것을 미로써 향수하는 것이다. 이것은 머셀이 '감상이란 음악의 아름다움을 감득하고 그것을 향수하는 것'이라 정의한 것 그 이상의 체험이다. 곧, 심미적 감상이란 향수자가 관조적 태도를 바탕으로 음악적 통찰력과 음악적 상상력에 의해 음악 작품의 import를 이해하고 공감하며 그것을 미적인 대상으로 받아들여 ecstasy를 체험하는 것이다. 이것이 바로 심미적 음악 체험인 것이다. 이러한 심미적 감상 활동은 청취 활동(listening)과 연주 활동에 의해 이루어질 수 있다.<sup>9)</sup>

청취 활동에 의한 심미적 감상 체험이 이루어지는 과정 또한 형식화된 틀을 부여하기가 쉽지 않다. 여기에는 import의 인식에 관계되는 감각과 지각이 독특한 기능을 하고 있고, 또 이들과 관련하여 긴밀히 작용하는 감정의 요소가 존재하기 때문이다. 그러나 음악 작품의 근본 구조를 바탕으로 하고, 후이스만(Denis Huisman)의 심적 상태의 심화 단계를 적절히 결합하면 그 과정을 설명하는 하나의 틀이 될 수 있다. 그 단계를 먼저 그림으로 살펴 보면 표 5와 같다.

심미적 청취 체험은 크게 두 가지의 흐름, 즉 감각을 통해서 전경을 수용하고 여기에서 표현 형식을 지각하여 주관적 실체를 체험하는 흐름과, import를 관조적 태도에 의해 자아 깊은 곳으로 받아들여 ecstasy를 체험하는 두 개의 흐름으로 되어 있다. 이 체험의 단계들을 하나씩 살펴 보기로 한다.

첫째, 감각적 체험의 단계이다. 이 단계에서는 표현 형식의 外皮인 전경을 수용하는 단계이다. 여기에서는 소리의 내적 조직이나 상호 관계에 주의하지 않고 소리의 외면적인 질만을 듣는다. 즉, 심미적 질이 내포되어 있는 음악적 소재들의 형태와 구조를 감각적으로 받아들이는 것이다. 가령, 가락의 윤곽이나 방향을 느끼고, 음색, 리듬, 큼작음, 화성, 성부조직, 악식의 구조 등을 느끼고 확인하는 것이다. 여기에서 리듬치기, 박자 짓기, 가락의 흐름에 대한 신체적인 반응을 곁들이는 것은 이런 표현 형식의 감각적인 질을 수용하는 데 도움을 줄 수 있다. 그리고 이 단계에서 음악의 개념을 사용하면 보다 명확하고 정확하게 음악적 소재들의 감각적 질을 수용할 수 있다. 즉, 리듬의 음악적 소재는 빠르기(빠르고, 늦고, 빨라지고, 느려지고), 박(규칙박, 불규칙박, 강박, 약박, 분절박), 악센트, 음의 길이, 리듬 패턴 등의 개념을, 가락의 음악적 소재는 음정, 길이, 방향, 형태, 음역, 구조 등의 개념을, 화성의 음악적 소재는 협화, 불협화, 밀도, 조성, 비조성, 종지, 조바꿈, 화음 구성 형태 등의 개념을, 형식의 음악적 소재는 반복, 변주, 대조, 발전, 악식 등의 개념을

9) 현재 우리 나라 음악교육계에서 감상(appreciation)은 일반적으로 청취 활동(listening)에 의한 감상만을 의미하고 있다. 그러나, 연주 활동에 의한 감상도 있을 수 있기 때문에 청취 활동에 의한 감상의 의미로 사용하는 곳에 종전의 감상이란 용어를 그대로 사용하는 것은 바람직 하지 않다고 생각된다. 마땅히 '청취 활동에 의한 감상'과 '연주 활동에 의한 감상'으로 구분하여 사용해야 할 것이며, 또 이 둘을 포괄하는 의미로서 '감상'이란 용어를 사용하여야 할 것이다. 또한 심미적인 감상 체험을 의미할 경우에도 '청취 활동에 의한 심미적 감상 체험'과 '연주 활동에 의한 심미적 감상 체험'이라고 표현해야 올바르게 정확한 용어의 사용이라 할 것이다. 그런데 '심미'라는 말 자체는 이미 예술적 가치를 감상한다는 뜻을 함유하고 있기 때문에 간단히 '심미적 청취 체험'과 '심미적 연주 체험'로 사용해도 그 의미를 충분히 전달하는 용어가 될 수 있다고 생각된다.

사용하면 각각의 음악적 소재들을 효과적으로 수용할 수 있다. 또한, 악곡의 분석 활동으로 주제 가락을 찾아내고 프레이즈를 파악하는 것은 작품을 구조적으로 수용하는 데 도움을 줄 수 있다.

이 모든 것의 수용이 한번의 청취로 가능해진다는 것은 사실상 불가능하다. 몇번의 반복 청취 활동을 통하여 하고, 그렇게 해서 소리의 감각적 질을 예민하게 수용하면 할 수록 보다 광범위하고 깊은 심미적인 질을 포착 하는 것을 가능하게 해 줄 수 있다.

이 감각적 체험의 대상이 되는 소리의 감각적 질은 인간 감각의 기본 특성상 쾌감을 수반하는 것이 사실이다. 그러나, 이것은 칸트가 미와 구분하고 있는 감각적 쾌에 해당되기 때문에 관조의 대상에서 제외시켜야 한다. 그런데, 감각적 질이 관조의 대상에서 제외되었다고 하더라도, 그것만을 위한 체험이 아니라면, 감각적 질의 체험은 심미적 감상 체험의 관문이 된다고 할 수 있다.

둘째, 지각적 체험의 단계이다. 이것은 감각을 통해서 수용된 음악의 감각적 질로부터 표현 형식을 지각하는 단계이다. 표현 형식의 지각이란 가락의 윤곽, 화음, 리듬 구조, 표현상의 음색, 큼 작음, 빠르기, 악식을 구성하고 있는 각 부분(동기, 프레이즈, 악절)들의 조화, 통일, 균형, 비례, 대조, 반복, 율동 등과 이들의 상호 관계를 주관적 실체를 표현하고 있는 질로서 발견하여 인식하는 것이다. 즉, 음악적 소재들의 형태와 구조, 상호 관계 등을 심미적 질로서 인식하는 것이다. 이 단계가 곧 리이머가 말하는 느낌있는 지각<sup>10)</sup>을 하는 단계이다. 여기에서 음악적 상상력이 요구되며, 이것에 의해 심미적 질의 인식이 가능해진다.

세번째, 통찰적 체험 단계이다. 이것은 표현 형식으로부터 주관적 실체의 이미지를 얻는 단계이다. 향수자가 표현 형식을 지각함에 따라 표현 형식이 갖는 주관적 실체와의 역동적인 유사성에 의해 주관적 실체의 이미지를 상징적으로 체험하게 된다. 곧, 향수자는 인식한 표현 형식을 통찰함으로써 표현 형식의 상징 기능에 의해 주관적 실체에 대한 이미지를 얻어낼 수 있는 것이다. 그런데, 통찰적 체험 단계는 지각적 체험이 완료된 후에 개시되는 것이 아니라, 표현 형식의 체험과 병행해서 이루어진다. 왜냐 하면, 하나의 음악 작품은 음악적 소재들의 형태와 구조로 이루어진 하나의 표현 형식이므로 표현 형식을 완성했다는 것은 곧 감상자의 음악 공간에서 작품의 존재가 소멸했다는 것을 뜻하기 때문이다. 한편 이 통찰의 체험 과정에서 향수자는 관조적 태도를 취하여 자신의 내적-주관적 경험이나 연상적 경험을 떠올리지 않고 오로지 유기적 통일체를 이루고 있는 import를 자아에 수용하여 그것의 이해와 깊은 공감에서 오는 감동을 느낄 때, 관조가 깊어짐에 따라 향수자는 import에 완전히 자아가 용해되어 ecstasy를 체험하는 심미적 체험에 이르게 된다.

만약, 체험자가 여기에서 다만 관조적 태도로 import를 파악하는 데에만 머문다면 그는 예술적

10) Renner B, A Philosophy of Music Education, (New Jersey : Prentice-Hall, 1970), p. 98.

감동을 환기할 수 없는 ‘순연한 쾌’의 단계에 머무를 것이다. 또한, 체험자가 이해를 바탕으로 그것의 미적 질이 주는 쾌에 감동한다면 그는 ‘실질적인 쾌’의 단계에 머무를 것이다. 그리고 민감한 심미적 감수성을 가진 사람이 위대한 음악의 import의 이해와 그것의 미적 질에 감동하고 깊은 공감까지도 느낄 수 있다면 그는 ecstasy를 체험하게 될 것이다. 체험자가 통찰적 체험의 과정에서 이 ecstasy를 체험하게 될 때 심미적 체험은 종결된다.

### C. 藝術的인 演奏 體驗

음악 작품은 시각 예술과는 달리 작품이 외적, 객관적으로 고정되지 않고, 다만 악보라고 하는 기호 형태로 주어지게 된다. 그러므로, 음악 작품을 현실적으로 존재하게 하려면 악보를 음악으로서 시간적으로 실현하는 행위가 필요하다. 일반적으로 이러한 작품의 현실화에 필요한 행위를 연주라 한다.<sup>11)</sup> 그러나, 여기서 현실화되는 것은 소리의 울림이라는 단순한 물리적 존재가 아닌 예술 작품으로서의 음악이어야 한다. 자동 피아노에서 연주되는 음악을 진정한 의미에서의 연주라 받아들일 수 없고, 또한 거기에서 어떤 감동도 받을 수 가 없는 것이 사실이기 때문이다. 따라서, 연주란 비실재적인 작품을 현실적인 존재로 만드는 행위일 뿐만 아니라 작품과 연주자의 행위 사이의 통합에 의해 작품에 예술적 생명을 불어 넣어 작품을 새롭게 탄생시키는 작업이라고 해야 할 것이다. 이것이 진정한 의미에서의 연주인 예술적인 연주<sup>12)</sup>이다. 이것에 대한 다음의 몇 가지 측면의 고찰은 그것의 본질을 보다 명확히 밝혀 줄 것이다.

첫째, 예술적인 연주 체험에서는 음악적 기능(mechanical skill)과 음악적 기술(music technique) 모두를 필요로 한다.

음악적 기능이란 연주자와 악기가 함께 음악을 만들어 낼 수 있는 물리적인 하나의 조건을 구성하는 것에 관계되는 기능이다. 가령, 발성법, 악기 잡는법, 악기 소리 내는 법, 음계의 습득, 손가락의 놀림, 호흡법 등의 기능에 해당되는 것으로서 음악 작품의 근본 구조에 있어서는 전경의

12) 예술적 연주와 심미적 연주 두개의 용어는 각각 분명히 다른 의미를 갖고 있기 때문에 구별하여 사용한다. 예술학에 있어서 연주는 감상과 표현이라는 두 개의 의미를 갖고 있는데 감상의 측면에서 이루어지는 연주는 앞에서 살펴 본 바와 같이 심미적 연주라 칭해야 하고 표현의 측면에서 이루어지는 연주는 그것과 구별하기 위해서 예술적 연주로 칭하여 사용한다. '예술적 연주'의 명칭에서 구태어 '예술적'이란 한정어를 사용한 것은 컴퓨터 기술의 발달로 가능하게 된 기계에 의한 연주와의 구별을 위해서이다. 그런데, 심미적 연주와 예술적 연주는 서로 다른 별개의 존재가 아니다. 단지 목적을 어디에 두는가에 따라 다르게 불리어 질 뿐이다. 즉, 감상에 목적을 둔다면 심미적 연주가 되고 연주를 듣는 사람을 전제로하여 표현을 목적으로 한다면 예술적 연주가 된다. 이 둘의 본질은 서로 같은 것이다. 그러나, 이들의 순서를 따진다면 즉, 예술적 연주가 먼저인가? 아니면 심미적 연주가 먼저인가?라는 의문을 제기한다면 심미적 연주가 먼저라 해야 할 것이다. 왜냐 하면, 예술적 연주는 심미적 청취 활동을 바탕으로하여 이루어지기 때문이다.

11) 竹内敏雄, ibid, p. 57.

현실화에 관련되는 기능이라 할 수 있다. 음악적 기술이란 음악적 기능의 특성과 효과를 명확히 의식하고 고차적인 목적을 향해, 즉 주관적 실체를 표현하기 위해 음악적 기능을 통제하는 능력으로서, 음악 작품 근본 구조에 있어서 표현 형식의 현실화에 관련되는 능력이라 할 수 있다. 이를 좀더 구체적으로 이야기한다면, 객관적인 분석 활동을 통해서 파악한 악곡의 전체적인 구조 속에서 각 프레이즈를 구성하고 있는 음악적 소재들의 형태와 또 각 프레이즈들 간의 관계를 심미적인 질로서 인식하여 주관적 실체를 체험하고, 또 그 주관적 실체가 갖는 성장과 쇠퇴, 흐름과 멈춤, 충돌과 해결, 질주와 정지, 긴장과 이완 등으로 이루어지는 미묘한 흐름을 신경과 근육의 작용으로 표현해내는 데에 이르기까지의 모든 과정에 관련되는 능력이라 할 수 있다. 따라서, 음악적 기술은 틀에 박힌 기계적 훈련의 과정을 통한 습관의 집적에 의해서 습득될 수 없고,<sup>13)</sup> import를 체험하고 표현할 수 있을 정도의 성숙과 진지한 노력을 필요로 한다고 할 수 있다.

이렇게 볼 때, 음악적 기능은 음악적 기술을 위한 기초가 되고 음악적 기술은 주관적 실체를 표현하는 기본적인 능력이 되기 때문에 이들 양자는 예술적인 연주 체험이 되는 데에 없어서는 안될 필수적 요소라 할 수 있다. 그러나, 이들을 구사하는 데에만 머물러서는 예술적인 체험이 될 수 없다. 만일 음악의 형태와 발전, 그리고 그것이 표현하는 주관적 실체에 대한 이해와 깊은 감동이 없이 음악적 기능과 피상적인 음악적 기술에 의해 계속적으로 음의 진행만을 시켜 나가는 연주는 무의미한 음의 나열이라고 해야 할 것이다. 이 기능과 기술은 자신이 깊이 체험한 import와 음악의 아름다움을 표현하는 능력으로서 인식하고 사용하여야만 작품에 예술적 생명을 불어넣는 예술적 연주를 가능케 할 수 있다.

둘째, 예술적인 연주는 감상 활동의 하나로서 청취 활동에 의한 심미적 감상 체험을 바탕으로 하여 궁극적으로는 심미적인 감상을 목적으로 하는 행위이다.

심미적 감상은 청취 활동을 통해서 감상하는 방법이 있을 수 있고, 연주 활동을 통해서 감상하는 방법이 있을 수 있다. 청취 활동에 의한 감상을, 관조적 태도로써 import를 형성시키고 그것을 미로서 받아들여 ecstasy를 체험하는 소극적이고 수동적인 감상 활동이라 한다면, 예술적 연주 활동에 의한 감상은 청취 활동에서 체험한 import를 연주 행위를 통해 표현함으로써 음악 작품의 보다 정확한 이해와 보다 깊은 ecstasy의 체험을 가능하게 하는 적극적이고 능동적인 감상 활동이라 할 수 있다. 이렇게 볼 때, 예술적인 연주 체험은 청취 활동에 의한 깊은 감상 체험을 전제로 하여 이루어진다고 할 수 있다. 머셀이 “가창과 기악을 불문하고 새로운 곡은 음표 그 자체를 습득하게 하려는 의도에서 제시되는 것이 아니라, 아름다운 것으로서 창조적으로 구현하기 위해

13) Mursell James L/Glenn M, *Psychology of Music*, 한국음악교재연구회 역, (세광음악출판사 1988), p. 187.

제시되어야 하기 때문에, 새로운 곡은 모두 심미적인 과제로 설정하지 않으면 안된다.”<sup>14)</sup>고 논급한 것도 이와 같은 맥락에서 이해된다고 볼 수 있다. 예술적인 연주는 연주 그 자체가 목적이 아니라, 감상이 그 목적인 것이다. 이런 의미와 목적에서 이루어지는 예술적 연주는 심미적 연주 체험이 된다.

셋째, 예술적인 연주 체험은 창조적인 표현 활동이 될 수 있다. 심미적인 연주에서 표현되는 주관적 실체는 청취 활동을 통한 감상 체험에서 연주자 자신의 특유의 심미적 태도에 의해서 통찰된 것이기 때문에 그것을 표현하는 연주는 창조적인 계기를 갖는다고 할 수 있다. 그런데, 이것은 작품을 마음대로 개작하고 가감하여서 일방적으로 자기를 진술하고 자기를 주장하는 恣意的인 연주와는 다르다. 오히려, 악보를 중심으로 이루어지는 분석 활동을 통해서 작곡가의 표현 의도를 객관적으로 파악하려는 활동을 바탕으로 하기 때문에 작품에 충실하려는 객관적인 연주라 해야 할 것이다. 하지만, 작품에 충실하다고 해서 악보 그대로의 전달은 아니다. 연주자는 자신의 심미적인 감수성에 의해서 작품의 무궁무진한 심미적 질을 발견하고 그것을 표현함으로써 악보 그대로의 전달이 아닌 작품과 관련을 간직하면서도 자기의 개성을 살려 창조적으로 표현하는 것이다. 그런데, 심미적 연주에서 창조성은, 작곡가에 의해 이미 존재하고 있는 작품 창조의 範型안에서 연주자의 심미적 태도에 의해 그 창조가 이루어지기 때문에 2차적인 창조성만을 갖는다고 할 수 있다.

이상의 예술적 연주 체험의 몇 가지 특성에 대한 고찰을 종합하여 볼 때, 예술적인 연주란 음악적 기능을 바탕으로 한 음악적 기술에 의해 작품에 예술적 생명을 불어넣어 작품을 새롭게 탄생시키는 행위로서 두 가지 측면을 갖는다고 할 수 있다. 즉, 그것은 자신의 악곡 청취 활동에서 심미적으로 체험한 주관적 실체를 표현함으로써 음악의 import와 아름다움을 적극적이고 능동적으로 향수하는 ‘심미적 연주 체험’의 측면과, 나아가서, 그것을 듣는 청중에 대해서는 작곡자를 대신하여 자신 특유의 심미적 감수성을 바탕으로 통찰한 주관적 실체를 표현함으로써 창조적 자아를 표현하는 ‘창조적 표현 활동’의 측면을 갖는다.<sup>15)</sup>

14) Mursell James L/Glenn M, *Psychology of Music*, p. 105.

15) 여기서 예술적 연주 체험이 이루어지는 과정은 고찰하지 않는다. 예술적 연주는 심미적 청취 활동을 전제로하여 이루어지기 때문에 그 과정은 청취 활동과 표현 활동으로 이루어진다고 할 수 있다. 청취 활동 과정의 탐구는 이미 심미적 청취 활동 과정의 고찰에서 다루어졌다. 그리고, 표현 활동 과정의 탐구는 본 연구의 범위를 벗어날 뿐만 아니라 *mechanical skill*과 *music technique*에 대한 심리학적 고찰이 첨가된 일련의 과정들의 설계를 포함하여야 하기 때문에 이러한 나머지 부분의 단계 설정 작업은 후속 연구자들에게 기대한다. 또한 이를 바탕으로 하여 심미적 청취 활동과 심미적 연주 활동을 결합시켜 심미적 음악 체험의 과정을 정립해야 할 것이지만, 여기에는 미화적인 맥락보다는 교육적인 맥락에서 이루어져야 한다고 생각하기 때문에 이것 역시 후속 연구자들에게 기대한다.

## V. 結論 및 提言

### A. 結論

본 연구는 제6차 교육과정 음악교육철학의 제1 원리가 되는 심미적 음악 체험의 본질을 규명하는 데 초점이 맞추어져 진행되었다. 먼저, 심미적 음악 체험을 정의하기 위해서 미의 체험, 미적 체험, 예술의 체험을 구별하였다. 그리고 이들 세 가지 체험 중에서 '심미'의 語義上的 당위성과 관용적 의미상의 당위성을 바탕으로 예술의 체험을 심미적 체험으로 정의하였다. 그 결과, 심미적 음악 체험이란 감정에 의해 예술적 가치를 체험하는 것으로서 음악 작품 import의 이해와 공감, 그리고 그것의 미적 질이 주는 아름다움의 체험을 본질로 한다는 이해를 얻을 수 있었다.

그 본질을 규명하는 작업은 import의 체험과 美의 체험으로 나뉘어져 진행되었다. 그리고 그것의 기초를 마련하기 위해 음악 작품의 특성을 분석하고 칸트의 미에 대한 분석을 고찰하였다. 그 결과, import는 작품의 '내용'으로서 그 정체는 표현 형식과 주관적 실체임이 밝혀졌다. 그리고 분석 활동과 발견 활동을 통해서 그 표현 형식을 지각하여 주관적 실체를 통찰하는 것이 import의 체험이라고 이해되었다. 또한, 음악의 美는 오직 직관에 의해 보편적, 필연적, 무개념적으로 만족을 주는 성질로서 향수자의 관조적 태도에 의해 음악 작품의 import를 미적 대상으로 받아들일 때 성립하는 것이고, 거기에서 만족을 얻는 것이 미의 체험이라고 이해되었다. 그리고 이 두 개념을 종합하여서, 결국, 심미적 체험의 본질이란 음악 작품의 표현 형식을 지각하고 그것을 통해서 작곡가가 표현하고자 하는 주관적 실체를 통찰해내며, 이 모든 과정에서 시종일관 관조적 태도로써 import를 자아 깊은 곳으로 받아들여 import를 이해하고 공감하며 import의 아름다움을 느끼는 데서 오는 예술적 감동의 절정인 ecstasy를 체험하는 것이 곧 심미적 체험이라는 결론을 얻을 수 있었다.

심미적 음악 체험은 청취 활동과 연주 활동을 통해서 이루어질 수 있는데, 본 연구에서는 청취 활동을 통한 심미적 음악 체험의 과정만을 살펴 보았다. 그 결과 그것의 과정은 전경을 수용하는 감각적 체험, 표현 형식을 인식하는 지각적 체험, 표현 형식을 통찰하여 주관적 실체의 이미지를 얻어내는 통찰적 체험의 단계로 이루어지고, 지각적 체험과 통찰적 체험의 단계에서 관조적 태도를 취하여 import를 미적 대상으로 받아들여 ecstasy를 체험하게 될 때 심미적 음악 체험이 완성된다고 이해되었다.

끝으로, 우리의 음악교육철학이 해답을 구해야 할 근본적인 몇 가지의 물음에 대해 지금까지

논의된 것을 종합하여 간단하고도 분명한 대답, 즉 절대표현주의 시각에서의 대답을 제안면서 본 연구를 마감하고자 한다.

### 1. 음악의 본질은 무엇이며 그 근본 구조는 어떻게 이루어져 있는가?

음악이란 작곡가가 자신의 삶의 의미있고 인상 깊은 체험에서 얻은 주관적 실체를, 그것을 표현할 수 있는 표현 형식을 통해서 객관화시켜 놓은 하나의 예술 작품이다. 그것은 삶의 중요한 영역의 하나인 주관적 실체를 이해하고 표현할 수 있게 함으로써 피상적인 삶이 아닌 보다 의미 있고 깊은 삶을 위한 하나의 수단을 제공해 준다. 음악 예술 작품은 표현 형식의 外皮에 해당하는 것인 음악적 소재들의 형태와 구조로 된 감각적 질(전경)과 주관적 실체를 포착하고 있는 심미적 질을 유기적 통일체로 조직시켜 놓은 표현 형식, 그리고 이 표현 형식을 통해서 상징되는 주관적 실체와 이것의 영역을 한정하는 제1 제재로 이루어진다.

### 2. 향수자는 음악으로부터 무엇을 들어야 하는가?

향수자는 음악의 감각적 질을 수용하여 표현 형식을 이해하고 주관적 실체를 통찰해내며, 또한 그 import를 미적 대상으로 받아들여서 예술적 감동을 주는 소리를 들어야 한다.

### 3. 연주란 무엇이고, 연주자는 음악의 무엇을, 또 어떻게 그것을 표현해야 하는가?

연주란 작품에 예술적 생명을 불어넣어 작품을 새롭게 탄생시키는 행위로서 감상, 표현의 두 가지 측면을 갖는다. 즉, 그것은 자신의 악곡 청취 활동에서 심미적으로 체험한 주관적 실체를 표현함으로써 음악의 import와 아름다움을 적극적이고 능동적으로 향수하는 '심미적 연주 체험'의 측면과, 나아가서, 그것을 듣는 청중에 대해서는 작곡자를 대신하여 자신 특유의 심미적 감수성을 바탕으로 통찰한 주관적 실체를 표현함으로써 창조적 자아를 표현하는 '창조적 표현 활동'의 측면을 갖는다.

연주자는 심미적 청취 활동에서 통찰한 주관적 실체를 음악적 기능과 음악적 기술로써 표현해야 한다.

## B. 提言

본 연구는 우리 음악교육계가 심미적 음악교육을 향해 올바르게 전진해나갈 수 있는 하나의 출발점을 제공할 수 있을 것이라 믿고 있지만, 심미적 음악교육을 향한 진일보를 위해서 연구되어야 할 부분은 아직도 많이 있다. 우리의 음악교육이 심미적 음악교육을 향해 보다 빠르고도 올바르게 발전해 나가기 위해서는 본 연구의 한계점을 보완하고 계속되는 후속 연구가 따라야 할 것이다. 이를 위해 다음의 세 가지를 제안한다.

첫째, 심미적 음악 체험의 본질을 다양한 시각에서 규명해 보는 것은 매우 중요한 작업이 될

것이다. 본 연구는 그것을 설명하는 하나의 시각에 불과하다. 그리고, 예술의 본질을 설명한다는 것은 어떤 일치되고 완결된 결과를 기대하기 어렵다. 때문에, 절대표현주의 시각 이외의 다양한 시각에서 그것의 본질을 설명할 수 있음은 물론, 같은 절대표현주의 시각이라고 해도 연구자에 따라 본 연구와 다르게 규명해낼 수도 있을 것이다. 다양한 시각에서 그 본질을 규명해내려는 노력들은 심미적 음악 체험의 본질을 이루는 공통 분모를 찾는 의미있는 일이 될 것이며, 그로써 심미적 음악 체험에 대한 철학적 기초는 더욱 튼튼해질 수 있을 것이다.

둘째, 심미적 음악 체험에 대한 체계적인 음악교육철학을 확립하는 노력이 이어져야 할 것이다. 음악교육에 있어 심미적 가치의 교육적 의의는 무엇이고, 그 심미적 가치는 어떻게 인식할 수 있으며, 교사와 학생들은 어떻게 그것을 공유할 수 있는가를 탐구하고 체계있게 설명하여, 최고 최종의 원리를 마련하는 음악교육철학을 세워나가야 할 것이다.

셋째, 심미적 음악 체험의 본질을 음악교육 현장에서 구체화시킬 수 있는 수업 모형을 개발하는 노력이 반드시 뒤따라야 할 것이다. 음악교육에 있어서 심미적 체험의 가치와 본질을 정확히 이해하고 있다고 하더라도 그것을 실천할 수 있는 구체적인 방안과 도구가 없다면 음악교육 현장에 영향력 있는 성과를 얻었다고 할 수 없을 것이다. 때문에 이런 심미적 음악 체험의 지도를 위한 수업 모형을 개발하는 노력은 '심미적 가치'라는 구슬을 꿰어서 '보배'를 만드는 의미있는 일이 될 것이다.

## 참 고 문 헌

## 〈국내 문헌〉

- 김광명, 칸트 판단력 비판 연구, 이론과 실천, 1992.
- 강대석, 예술 철학에의 초대, 동녘, 1993.
- 교육부, 국민학교 교육과정 해설(3), 교육부, 1993.
- 김상태, 음악 미학, 세광 음악 출판부, 1985.
- 박정양, 음악 미학, 학문사, 1990.
- 백기수, 예술의 사색, 서울대학교 출판부, 1989.
- 서우석, 음악 현상학, 서울 대학교 출판부, 1988.
- 오규원, 임우기 편, 예술의 이해, 서울 예대 출판부, 1988.
- 이은정, 음악의 상징성에 관한 S. K. Langer의 상징이론 연구, 서울대학교(석사학위 논문), 1992.
- 이학주, 예술 교육을 위한 심미적 사고 양식에 관한 연구, 서울 대학교(교육학 석사 학위논문), 1976.
- 이홍수, 21세기를 향한 음악 정책, 평론가 협회 주최 심포지엄 발표자료, 1993.
- \_\_\_\_\_, 느낌과 통찰의 음악 교육, 세광 음악 출판사, 1992.
- \_\_\_\_\_, 음악 교육의 현대적 접근, 세광 음악 출판사, 1991.
- \_\_\_\_\_, 음악교육 원론 강의 공책, 대학원 교과 교육학 강좌, 1993.
- \_\_\_\_\_, 음악의 의미와 아름다움을 찾아 떠나는 음악여행, 세광 음악 출판사, 1994.
- 정순목, 예술 교육론, 교육 과학사, 1970.
- 조요한, 예술 철학, 경문사, 1973.
- 하재창, 미학의 제문제, 원광대학교 출판국, 1986.
- 홍승찬, 음악에 대한 미적 체험의 의미(음악학 석사 학위 논문), 서울대학교, 1990.
- 홍정수, 미학적 음악론, 정음 문화사, 1986.
- 한국어 사전 편찬회 편, 국어 대사전, 서울:삼성 문화사, 1988.

## 〈외국 문헌〉

- Ables, Harold F., Charles R. Hoffer, and Robert H.Klotman, Foundations of Music Education, New York:Schirmer Books, 1984.

- Ambros A. W., *Die Granzen dor Musik und Poesie Eine*, 편집부, 역, *音樂과 詩의 限界*, 삼호 출판사, 1993.
- Basin Yevgeny, *Semantic Philosophy Art*, 오병남 윤자정, 역, *20세기 예술 철학 사조*, 경문사, 1989.
- Carl Dahlhause, *Esthetics of Music*, Trans. William W.Austin, Caambridge University Press, 1982.
- Charles H.Ball, *Thoughts on Music as Aesthetic education*, ME-NC and the Central Miewestern Regional Educational Lab. Inc., 'Toward an Aesthetic Education', Washinton,D.C.:Music Educators National Conference, 1971.
- Coffland, Aron, *Charles Eliot Norton Lectures*, 안재신 역, *음악적 상상력*, 교육 과학사, 1994.
- Dewey John, *Art as Experience*, New York:Perigee, 1980.
- Edman, Irwin, *Art and The Man*, New York: Norton Library, 1967.
- Ghiselin Grewster, *The Creative Process, A Symposium*, 이상섭 역, *예술의 창조과정*, 연세대학교 출판부, 1961.
- Hanslick,Eduard, *Von Musikalisch-sch nen*, 김정호 역, *音樂美論*, 삼호출판사, 1989.
- Helmut moog, *The Development of musical Experience in children of pre-school Age*, psychology of music 4, 1976.
- Haydon Glan, *Introduction to Musicology*, 서우석 역, *음악학이란 무엇인가?*, 청한 문화사, 1986.
- Kant Immanuel, *Kritik der urteiskraft*, 이석윤 역, *판단력 비판*, 박영사, 1992.
- Krieter, G.L., *The Nature of Aesthetic Education*, MENC and t-he Central Miewestern Regional Educational Lab. Inc., 'Towardan Aesthetic Education', Washinton,D.C.:Music Educators National Con- ference, 1971.
- Langer, Susanne K., *Feeling and Form*, New York:charls Scribner's Son, 1953.
- \_\_\_\_\_, *Problems of Art*, 이승훈 역, *예술이란 무엇인가?*, 고려원, 1987.
- Leonhard, Charls and Robert W.House, *Foundations and Principles of Music Education*, New York:McGraw-Hill Book co., 1972.
- Maxine Greene, *Teaching for Aesthetic Experience*, MENC and he Central Miewestern Regional Educational Lab. Inc., 'Toward an Aesthetic Education', Washinton,D.C.:Music Educators National Conference, 1971.
- Meyer Leonard B., *Emotion and Meaning in music*, Chicago:U niversity of chicago Press, 1956.
- Mursell James L./Glenn M., *Psychology of Music*, 한국음악교재연구회 역, *음악교육심리학*, 세광 음

악 출판사.

Musell James L., Education for Musical Growth, 음악적 성장을 위한 교육, 한국음악교재연구회 역, 세광 음악 출판사, 1992.

\_\_\_\_\_, Human Values in Music Education, 음악교육과 인간형성, 편집부 역, 삼호 출판사, 1988.

Osborn, Harold, Aesthetics and Art Theory, 서배식 역, 미학과 예술론, 대왕사, 1991.

Piguet Jean-Claude, Ecrits sur la musique, 서우석, 이견우 역, 20세기 음악의 위기, 홍성사, 1982.

Reimer, B., A Philosophy of Music Education, New Jersey:PRENTICE-HALL, Englewood Cliffs, 1970.

\_\_\_\_\_, Aesthetic Behaviors in Music, MENC and the Central

Miewestern Regional Educational Lab. Inc., 'Toward an Aesthetic Education', Washinton, D.C.: Music Educators National Conference, 1971.

\_\_\_\_\_, Music Education Aesthetic Past and Present, MEJ/F- ed.

Tait, Malcolm and Paul Haack, Principles and processes of Music Education, New York: Teachers College Press, Columbia University, 1984.

Tatarkiewicz, Wladslaw, A History of Six Ideas, 손효주 역, 美學의 基本 概念史, 미진사, 1990.

White J.d., The Analysis of Music, 이견용 역, 음악 분석, 세광 음악출판사, 1991.

Zuckerkandl, Victor, Sound And Simbol, 선인정 역, 소리와 상징, 예하, 1992.

國安洋, 音樂美學 入門, 김승일 역, 삼호 출판사, 1993.

竹內敏雄, 美學 藝術學 辭典, 안영길의 역, 미진사, 1989.

## ABSTRACT

# A Study on the essence and process of Experience of the Aesthetic-import in Music

-in the Viewpoint of Absolute Expressionism-

Lee, Young Ho

Major in Educational Psycology

Graduate School Korea National University

Of Education. Chung-buk, Korea

Supervised by Professor Ph. D. Lee, Hong-Soo

The purpose of this study is to explore the essence and process of experience of the aesthetic-import in music which is the basic of philosophy of music education of the sixth curriculum. First of all, the researcher discriminated the artistic experience from the aesthetic experience and the experience of beauty so as to define the experience of the aesthetic-import. And the researcher defined the experience of the aesthetic-import as the artistic experience, with base on what should be by the meaning of a word and common cognition which the music educators have used. In result, the researcher could see that the essence of the experience of the aesthetic-import in music is to understand and sympathize with import of music as what is to experience artistic values by appreciation, to experience the aesthetic given by it's the aesthetic quality.

It's essence was explored, divided into two; the experience of the aesthetic and the experience of import. For providing the base on the research, the character of a work of music art was analyzed in the viewpoint of Absolute Expressionism, Kant's analysis of the

aesthetic was taken. In result, the researcher found that the nature of import is an expressive form and the subjective reality as a content of a music work. And the researcher understood that the experience of the import is to have image of the subjective reality through perceiving and insighting into expressive form. Also the researcher understood that when one accepts the import of a work of music as the aesthetic objective by one's contemplative attitude comes the aesthetic in music of which the quality universal, necessarily, nonconceptually gives one gratification. And the experience of the import is to be gratified by it there.

After all, the study reached the following conclusion; the nature of experience of the aesthetic-import is to experience the subjective reality expressed by a composer through perceiving and insighting into the expressive form, to experience ecstasy which is the peak of artistic impression which comes from receiving deeply the import into one's self consistently and understanding, sympathize with it through the contemplative attitude in the whole processes.

One who enjoys a work of music can accomplish the experience of the aesthetic-import through listening and performance. Therefore the consideration in process of the experience should be made in both. But it was made only to study in the process of experience of the aesthetic-import through listening in this study. In result, the researcher understood that the process comprises three steps; sensuous experience which is to receive the foreground, perceptive experience which is to perceive the expressive form, experience of insight which is to have the image of subjective reality through insighting into the expressive form. And it is completed when one who enjoys a work of music experiences ecstasy through accepting import as the aesthetic objective by contemplative attitude.