

랭어의 상징주의 음악미학에서 ‘표현’의 개념

김 성 지* · 이 남 재**

본 연구는 수잔 랭어의 음악미학에서 ‘표현’의 개념을 고찰하여 그녀의 음악관의 진의를 명확하게 하는데 목적을 두었다. 이를 위하여, 랭어의 ‘표현’ 개념을 의미와 방법적인 측면으로 나누어 살펴보았으며, 음악에서의 의미와 그것이 투영된 형식 사이의 관계를 고찰하였다. 상징주의 철학을 바탕으로 하여 논의되는 랭어의 음악미학에서 ‘표현’은 객관적인 감정들을 모방, 재현하거나 예술가 개인의 감정들을 직접적으로 표출하는 것이 아니다. 음악은 그런 기호적 차원을 넘는 상징적 표현으로서, 느낌들의 관계와 구조, 즉 느낌의 형태를 형식 안에 투영한다. 그러나 느낌은 형식에 질적으로 투영되기 때문에 음악형식에서 의미를 분리하여 파악할 수는 없다. 음악 안에서 그 의미와 형식은 하나의 실재로서 공존하고 있는 것이다. 일차적이고 기호적인 표현을 넘어서 음악의 상징적 표현에 대한 랭어의 논의는 음악의 진정한 의미가 무엇이며 더 나아가 진정한 음악이 무엇인지에 대한 실마리를 제공한다. 음악은 감각적 향유를 위한 장식물적인 것을 넘어, 인간의 느낌의 삶을 통찰할 수 있도록 하는 상징적인 기능을 해야 하는 것이다.

※ 주제어 : 랭어, 표현, 상징, 의미, 느낌, 형식

차 례

- I. 서 론
 - II. 상징의 개념
 - 1. 상징주의 철학
 - 2. 상징형식으로서의 예술
 - III. 랭어의 ‘표현’ 개념
 - 1. 무엇을 표현하는가의 관점에서
 - 2. 어떻게 표현하는가의 관점에서
 - 3. 기호적 표현에서 상징적 표현으로
 - IV. 결 론
- 참고문헌

* 제주 토평초등학교 교사(kkksjsj@hanmail.net)

** 한국교원대학교 예술계열 교수

I. 서론

미국의 예술철학자 수잔 랭어(Susanne K. Langer, 1895~1985)는 “음악의 의미는 느낌의 형태”(Langer, 1942, p. 238)이며 음악을 포함한 모든 예술을 “느낌의 상징적인 표현”(Langer, 1953, p. 40)이라고 정의하였다. 랭어에게 ‘표현’은 핵심적인 개념으로 혹자는 그녀의 음악관을 ‘표현주의’라고 부르기도 한다. 그러나 그녀의 ‘표현’ 개념은 상징주의(Symbolism) 철학에 바탕을 둔 것으로, 일상용어로서의 ‘표현’이 담고 있는 의미와는 차이가 있다.

상징주의는 에른스트 카시러(Ernst Cassirer, 1874~1945)가 발전시킨 인식론적 철학으로, 여기서 ‘상징’은 임의의 수학 명제나 단어들 같은 협의의 개념이 아니라 인간의 문화 전반을 일컫는 포괄적인 개념이다. 언어나 수학, 과학, 예술, 신화, 의식(儀式)처럼 인간들의 역사를 통해 발전한 여러 유형의 문화들은 인간이 구성한 상징들이며, 인간은 이런 상징들을 통해 자신을 둘러싼 세계를 인식한다. 상징주의 철학을 전적으로 수용했던 랭어는 음악이 하나의 상징임을 전제로 삼고 논의를 진행한다. 음악은 특정한 감정을 전달하거나 표현하는 기호적인 것을 넘어 느낌들의 관계와 구조, 즉 느낌의 형태를 표현하는 상징적 형식으로서 의미를 갖는다.

본 연구는 랭어의 ‘표현’ 개념을 고찰하여 그녀의 음악관의 진의를 명확하게 하는 데 목적을 두었다. 이를 위하여 우선 기초가 되고 있는 상징주의 철학과 예술 상징의 특징에 대하여 살펴보았다. 본격적인 논의에서는 음악이 무엇을 표현하고 있는지, 음악의 의미에 대하여 살펴보았다. 그리고 음악의 의미가 어떤 과정을 거쳐 음악으로 표현되는지에 대하여 살펴보았다. 마지막으로 상징적 표현으로서의 음악에 대한 고찰을 통하여 음악의 의미와 형식의 관계를 살펴보았다.

II. 상징의 개념

1. 상징주의 철학

랭어는 논리실증주의적 연구에 매진했던 자신의 연구 초기부터 상징과 그 형식 논리에 큰 관심을 갖고 있었던 것으로 보인다. 랭어의 초기 저술인 『상징논리 입문』(*Introduction to Symbolic Logic*, 1937)은 상징의 형식, 의미와 상징 간의 논

리적 관계에 대한 랭어의 관심을 보여준다. 당시 철학계를 풍미했던 논리실증주의자들은 대부분 예술 같은 비추론적 분야들을 ‘말할 수 없는 것’, ‘신비로운 것’으로 규정하여 논의의 대상에서 제외하였다. 그러나 랭어는 “임의의 어떤 것이든 임의의 종류의 패턴을 따르며 질서와 내적 연결을 갖는 형식을 갖고 있다”(Langer, 1937, 8)라는 주장을 통해 언어나 수학적 명제 등의 상징적 표현 뿐 아니라 비추론적 영역들도 나름대로의 상징적 표현으로서의 위상을 갖는다는 견해를 피력하였다. 이러한 입장에서 보면 음악, 회화, 문학, 건축 같은 분야들 역시 논리적 구조와 질서를 갖춘 형식들을 갖추고 있는 것이다.

이처럼 랭어의 초기 연구가 논리실증적 연구를 통하여 상징과 의미 사이의 논리적 관계에 집중되었다면, ‘상징’의 개념을 보다 폭넓게 인식하고 예술을 하나의 상징형식으로서 보게 된 것은 에른스트 캣시러(Ernst Cassirer, 1874-1945)의 상징주의 철학을 접하면서부터이다. 캣시러는 ‘인간이란 무엇인가’라는 질문에 대답하기 위해서 인간의 여러 특징 중 상징화 능력에 관심을 집중하였다. 이런 그의 입장은 “모든 인간의 활동은 상징적 형식을 통해 표현된다”(최명관, 1985, p. 32)라는 명제로 집약된다. 인간의 상징적 형식은 인간을 둘러싸고 있는 문화들을 가리키는 것으로, 언어, 수학, 과학, 신화, 의식(儀式), 예술 등이 그것이다. 상징형식은 역사를 거쳐 인간들이 구성하고 의미를 부여한 것이기도 하지만, 동시에 다시 인간이 자신을 둘러싼 세계를 바라보는 창 의 역할을 하기도 한다. 인간은 언어적 형식, 예술적 심상, 신화적 상징, 종교적 의식에 깊이 둘러싸여 있기 때문에 이러한 상징형식들에 의거하지 않고서는 아무 것도 볼 수 없고 알 수가 없는 것이다.(Cassirer, 1988, p. 50) 캣시러의 관점은 인간이 선험적 이성을 통해 본질을 인식할 수 있다는 칸트(Immanuel Kant, 1724~1804)의 관점에서 한 걸음 더 나아가 상징이 본질을 인식할 수 있는 인식체계로서 기능한다고 본다. 결국 ‘상징’에 대한 탐구를 통해서 진정한 인간의 이해가 가능하다는 것이다.

랭어는 이와 같은 캣시러의 철학을 바탕으로 상징형식으로서의 예술에 대한 논의를 전개한다. 상징주의 철학에서 예술은 종전처럼 단순히 비이성적인 분야가 아니다. 신비롭긴 하지만 논리적이지 않고 논의의 대상이 될 수 없다고 생각했던 논리실증주의자들과 달리, 랭어는 인간의 세계에 대한 객관적 견해에 이르게 하는 여러 방법들 가운데 하나로서 당당히 예술이 위치한다고 보았다. “사물의 양상의 무진성(無盡性, inexhaustibility)을 밝혀 드러내는 것이야말로 예술의 최대 특권이자 매력”(Cassirer, 1988, p. 224)이라는 캣시러의 말처럼, 언어나 과학으로는 표현할 수 없는 것을 예술은 다른 방식으로 표현하고 있는 것이다.

예술이 단지 주관적이고 감상적인 분야가 아니라 세계를 인식할 수 있게 하는 객관적인 사고의 하나라는 것은 랭어의 연구에 일관되게 깔려 있는 기본적인 생각이다. 이를 바탕으로 예술이 상징형식으로서 어떤 의미를 가지며 추론적 상징형식과는 어떻게 다른 상징화과정을 겪는지를 구체적으로 펼쳐나가고 있는 것이다. 특히 랭어는 예술을 느낌의 영역과 연관 지어 그 의미를 논하고 있다. 그녀에 의하면, 예술은 “주관적 실재가 객관적으로 변형”(Langer, 1953, p. 67)된 것으로서, 주관적인 느낌의 영역을 객관적이고 논리적으로 인식할 수 있도록 하는 것이다. 느낌의 영역 같은 주관적 실재들은 언어적으로 표현되면 그 특질들이 사라져 버리게 되지만, 예술로 표현될 때는 느낌의 특질은 사라지지 않고 오히려 더욱 구체화된다. 예술은 추론적 분야와는 달리 살아있는 형식의 영역이기 때문이다.

인간의 세계는 합리적이고 추론적인 상징만이 아니라 예술이나 신화 같은 비추론적인 상징들을 통해서 비로소 온전하게 인식될 수 있다. 예술은 인간의 내적 삶과 관련되는 느낌의 세계를 표현하는 상징으로, 예술을 통해 인간은 그 주관적 실재를 객관적으로 인식하고 통찰할 수 있는 것이다.

2. 상징형식으로서의 예술

랭어는 자신의 책 『새로운 기초(基調)의 철학』(*Philosophy in a New Key*, 1942)에서 상징 개념의 이해를 위해 기호와 상징을 비교하였으며, 또 상징들을 크게 추론적 상징형식과 비추론적 상징형식으로 구분하였다. 이러한 구분은 상징형식으로서의 예술의 위치를 정교하게 자리매김하기 위한 초석의 역할을 한다.

랭어는 기호와 상징을 구성하는 요소들을 각각 다음과 같이 정리하였다.

기호는 주체가 되는 사람(subject), 기호(sign), 대상(object)의 3개의 기본요소를 가지고 있지만, 상징은 사람(subject), 상징(symbol), 개념(concept), 대상(object)의 4개의 기본요소를 가지고 있다.(Langer, 1942, p. 58)

위 명제에 따르면 기호와 상징의 근본적인 차이는 ‘개념’에 있음을 알 수 있다. 기호는 대상과의 관계가 단순하여 표현되는 대상과 일대일의 대응관계에 놓인다. 이에 반해 상징은 대상과 직접 관계하지 않고 대상의 개념과 관계한다. 상징에서는 대상이 직접 제시되는 것이 아니라 대상의 논리적 구조와 관계를 개념화하는 과정을 거쳐 표현되는 것이다.

대상과 직접 관계하는 기호는 대상의 부분적, 현상적인 측면만을 조작적으로

구성하여 제시하며 현실 생활에 유용하다. 종소리를 듣고 침을 흘리는 ‘파블로프의 개’나, ‘잠시 기다리시오’라는 뜻을 내포한 전화벨소리 음악들은 기호적 표현의 좋은 예들로서 이러한 기호적 자극은 그에 대한 반응적 행동을 유도하게 된다. 기호의 사용은 인간에게만 가능한 능력이라기보다는 동물들에게도 가능한 지적 능력으로, 경험에 의해 획득가능한 지식이다.(Langer, 1942, p. 59) 그러나 상징은 인간에게만 내재되어 있는 인간 정신의 본질적인 활동으로서, 표현되는 대상의 개념을 빚어내는 추상적 형식을 갖추고 있다. 상징은 행동을 유도하는 것이 아니라 대상에 대한 생각을 하고 관념을 갖게끔 한다.(Langer, 1942, p. 60) 카시러의 표현을 빌자면 “기호는 물리적 존재 세계의 일부요, 상징은 인간의 ‘의미의 세계’에 해당”(Cassirer, 1988, p. 59)하는 것이다. 대상의 구조와 관계를 개념화하는 과정을 거쳐 표현되는 상징은 기호와 달리 논리적이고 의미론적인 형식을 갖춘다. 상징의 이러한 특징은 언어나 과학 같은 추론적 상징들에만 해당하는 것이 아니다. 랭어는 예술이나 신화 같은 비추론적 상징들 또한 논리적이며 의미론적인 상징형식이라고 주장한다.

어떤 상징도 논리적 형식화, 전달하는 것의 개념화라는 직무로부터 벗어날 수 없다. 함축된 의미가 단순하든 거대하든 그 함축(import)은 의미(meaning)이고, 이해를 위한 요소이다.(Langer, 1942, p. 97)

예술은 하나의 상징형식으로서 그 의미를 취하며, 논리적 개념화의 과정을 거쳐 표현된다. 그러나 표현의 의미나 개념화의 과정이 추론적 상징과는 매우 다른 양상을 띤다. 우선 표현되는 ‘의미’에 있어서도 형식적 차이를 보인다. 언어는 자신이 표현하는 의미를 말로 표현할 수 있다. 표현 대상이 명확하고, 표현되는 의미와 이를 담고 있는 언어라는 상징형식은 각각 분리하여 파악될 수 있다. 간단한 어휘를 해석하거나 문장의 구조나 문법을 분석하여 표현하려는 의도를 파악할 수 있다. 언어는 표현되는 의미의 전달을 목적으로 하기 때문이다. 그러나 예술에서의 의미는 언어로 명확하게 표현할 수 있는 것을 대상으로 하지 않는다. 이처럼 언어로 표현할 수 없다는 특징 때문에 예술에는 의미가 없다고 주장되기도 한다. 그러나 예술에는 마치 무지개처럼 명확하게 붙잡을 수는 없지만 분명히 존재하는 예술적 내포(內包)가 있다.(Langer, 1942, p. 239) 이런 의미는 함축적이어서 관습적으로 고정되지 않는다. 이처럼 너무나도 상이한 두 가지 의미의 특성을 구분하기 위해 랭어는 추론적 상징의 의미를 ‘meaning’, 비추론적 상징의 의미를 ‘significance’라는 서로 다른 용어로 지칭하기도 하였다. 예술의 의미는 형식 안에

질적으로 투영되어 나타나는 내포적인 것으로, 의미와 상징형식을 분리하여 분석, 파악할 수 있는 것이 아니다.

상징의 필수조건인 개념화에 있어서도 예술은 추론적인 것과 구별된다. 개념화는 추론적 사고의 전유물(專有物)로 여겨지는 경우가 많으며, 언어에서 보이는 일반화, 범주화의 과정이 곧 개념화 과정의 전형으로 간주되는 경우 또한 빈번하다. 그러나 예술상징에서의 개념화는 일반화와 반대 방향인 구체화를 지향하는 개념화 과정을 보여준다. 사전적으로 ‘개념’은 “사물과 그 과정의 본질적 특징들을 반영하는 사고형식”(임석진 외, 1990, p. 16)이라 정의된다. 언어에서는 대상의 본질적 특징을 언어의 구조 안으로 일반화, 범주화시키지만, 예술은 자신이 표현하는 의미들의 본질적 특징들을 드러내 보이기 위해 원리 추출 대신 예술형식을 통해 구체화시키고 명료화시키는 것이다. 다시 말해서 예술의 의미는 개념화를 통해 더 명료하게 확장되는 것이다.

예술은 대상을 직접 지시하는 기호로서가 아니라 대상의 개념을 표현하는 상징으로서 기능한다. 그러나 상징으로서 예술이 내포하는 의미는 분명하고 명쾌하게 인지되는 추론적 방식의 의미가 아니며, 그 개념화 과정 또한 대상들을 일반화, 범주화 하는 대신 오히려 표현 대상의 구조와 관계를 명료하게 확장시키고 구체화하는 모습을 보인다. 랭어는 비추론적 상징들의 기능을 강조하는 상징주의 철학을 바탕으로 하여 예술이 기호적 차원의 표현을 넘어 상징적 차원에서 표현되는 것이며, 추론적 상징과는 다른 방식으로 세계를 구성하고 인식하게 하는 상징임을 분명히 하고 있다.

Ⅲ. 랭어의 ‘표현’ 개념

1. ‘무엇을 표현하는가’의 관점에서

랭어가 음악이 “느낌의 형태”(Langer, 1942, p. 238)를 반영한다고 하였을 때 이는 마치 음악사를 통해 면면히 이어져온 음악이 감정을 표현한다는 종래의 입장을 되풀이한 것처럼 보일 수도 있다. 그러나 그녀의 논의 중 음악의 의미로 언급된 ‘느낌’은 보다 넓은 다른 범주의 개념을 지칭하는 것으로서 슬픔, 기쁨처럼 항목적이고 결과적으로 나타나는 감정에 국한되는 것이 아니라 일련의 과정으로서 활동성을 지니는 개념을 뜻한다. 랭어가 음악의 의미로서 지칭하고 있는 ‘느낌의

형태’는 느낌들의 성장과 쇠퇴의 움직임을 통해 자연스럽게 드러나는 역동적인 측면으로서, 리드미컬한 움직임을 통해 만들어지는 일련의 패턴을 의미한다. 즉, 그녀는 느낌의 이런 역동적인 측면이야말로 음악이 표현하는 의미라고 보고 있는 것이다.

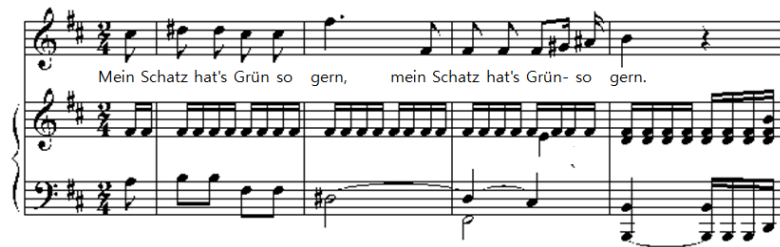
랭어는 “음악이란 느낌이 어떻게 진행되는지에 대한 것”으로 “감정이론과는 무관한 것”(Langer, 1942, p. 244)임을 강조한다. 17세기 바로크 음악의 대표적 특징이었던 감정이론(Affektenlehre)은 “인간의 감정을 음악으로 모방하는 방법에 대한 원리”(김미애, 1999, p. 6)라고 정의할 수 있다. 음악수사학이라고도 불리는 ‘감정이론’에서 음악의 표현대상은 사랑, 분노, 슬픔 등 언어적 항목으로 표현되는 객관적이고 일반화된 감정들이다. 감정이론에서는 음악을 통해서 객관적 사실의 세계에 속하는 보편적 감정 항목들을 상응하는 여러 음형으로 표현하는데 초점을 맞춘다. 언어수사학에서 자신이 목적하는 것을 효과적으로 전달하기 위해 문장의 순서, 문법의 구조, 적절한 단어의 사용 등을 고려하는 것처럼, 음악수사학에서도 객관적 감정들을 전달하기 위해서 효과적인 수단들을 고려하는 것이다.

그러나 랭어에게 있어 음악은 객관적 대상이나 내용의 전달이 아니라 표현된 의미의 통찰을 목적으로 하는 것이다. 객관적 사실의 세계는 음악보다는 언어 같은 추론적 상징을 통해 전달되는 것이 오히려 더 효과적이다. 랭어에게 음악의 의미는 언어적 개념화에 의해 일반화, 추론화된 감정들이 아니라, 이들이 긴장, 완화의 패턴을 가지고 변화 발전하는 느낌의 역동적인 구조로서, 그런 과정을 통찰할 수 있도록 하는 것이야말로 바로 음악의 선물이다.(Langer, 1942, p. 244)

감정이론에서 음악을 통해 객관적인 정서 항목들을 표현하려는 시도는 음악의 전체적인 흐름보다는 세부적인 단면만을 강조하게 된다. 음악에 사용된 음형이나 음색들이 “물리적 특징에 의해 ‘달콤한’, ‘풍요로운’, ‘거슬리는’ 등의 단어로 묘사되기도 하지만 그것은 일시적이고 부분적인 해석”(Langer, 1942, p. 244)일 뿐 음악의 의미는 아니다. 음악의 의미는 전체론적 성격의 것으로서, 그 부분에 의해 혹은 부분들의 합에 의해 알 수 있는 것이 아니라, 전체 구조와의 관계를 통해서만 드러나는 것이기 때문이다. 우리가 감정이론이 성행했던 시기의 음악에서 어떤 통찰을 얻는 것은 각각의 음형이 감정그리기를 명확하게 했다는 부분적인 표현 때문이 아니라, 그런 음악적 재료들이 전체 형식 안에서 의미 있는 음악적 요소로서 기능했기 때문인 것이다. 그렇다고 해서 랭어가 감정이론에 근거한 음악이나 표제음악, 성악음악 같이 이야기나 시, 다른 외적 대상을 표현하고 있는 음악의 가치를 부정하고 있는 것은 아니다. 그녀는 표제적 성격의 음악을 포함한

모든 음악들이 모방이나 재현을 넘어 진정으로 표현하고 있는 것이 무엇인가에 초점을 맞춘다. 음악을 들으면서 새소리를 얼마나 명확하게 묘사하고 있는지, 슬픔의 음형을 정확하게 사용하였는지 따위가 음악의 존재 의의가 되지는 않는다. 그런 표현은 기호적 차원의 일차적 표현이다.

간혹 기호적 표현은 음악 작품 안에서 모순되는 형태로 나타나기도 한다. 그러나 기호적 차원에서는 모순되더라도 전체적인 차원에서는 오히려 더 큰 음악적 의의를 빚어내기도 한다. 예를 들어 슈베르트의 연가곡 <아름다운 물방앗간의 아가씨> 중 제16곡 “Die liebe Farbe”(사랑하는 빛깔)에는 아래와 같이 동일한 가사에 대조적인 음악이 붙어 있는 구절을 발견할 수 있다.(Langer, 1953, p. 155)



<악보 1. ‘사랑하는 빛깔’ 中>

위 곡에는 “Mein Schatz hat's Grün so gern”(내 님은 초록빛을 좋아한다)이라는 가사가 반복되어 사용된다. 앞부분은 장조의 밝은 선율이 높은 음역에서 연주되고 있는 반면 뒷부분은 단조의 우울한 선율이 낮은 음역에서 연주된다. 노래의 가사는 변하지 않고 반복되지만, 음악은 극도로 대조적이다. 그렇지만 랭어는 이 부분의 가사들이 노래의 매트릭스 안에 적절하게 들어가 있다고 보았다.(Langer, 1953, p. 155) 가사의 부분이 아니라 가사 전체에 녹아들어 있는 느낌의 역동성을 표현하는 것이 음악이라고 본다면, 슈베르트의 이와 같은 음악적 표현은 모순된 것이 아니라 오히려 매우 적절한 것이라고 할 수 있다. 일차적이고 기호적 표현의 차원에서는 모순적으로 보일지라도 상징적 차원으로는 오히려 더 깊은 음악적 의미를 표현하고 있다는 것이다.

랭어에게 가사, 표제, 이야기는 음악과의 관계에 있어 동등한 위치에 있지 않다. 그런 외적 대상들은 어디까지나 음악으로 동화되어야 할 대상일 뿐이다. “음악은 항상 음악으로 남아야 함”(Langer, 1953, p. 166에서 재인용)을 강조하는 랭어의 입장은 극적 연출을 중시했던 바그너의 입장과는 대립된다. 바그너는 “극은 지배적인 입장이어야 하며 음악은 그것을 반주하는 정서적인 표현”(Langer, 1953, p.

160에서 재인용)이라고 보았으며, 자신의 음악극을 종합예술이라고 칭하였다. 그러나 랭어는 극과 음악을 결합한 종합예술을 보여주려는 바그너의 시도를 음악이 진정 표현해야 할 것을 놓치고 있는 억지 결합이라고 보았다. 바그너의 ‘유도동기’(Leitmotiv) 또한 획기적인 시도라기보다는 오히려 극중인물의 성격을 설명하기 위한 수단으로 음악을 이용하는 것에 지나지 않는다고 비판한다.

반면에 랭어는 글록의 오페라 <오르페오와 에우리디체>에서 진정한 음악적인 의미가 표현된 예를 발견하였다. 이 작품에서 글록은 유도동기가 아닌 음의 관계를 통해서 극중인물을 표현함으로써, 음악적 표현이 묘사의 수단이 되는 것을 넘어서서 음악 전체의 리듬적 통일성을 유지하고 있다. 사실 글록은 ‘음악은 오페라 스토리가 요구하는 바를 따라야한다’는 입장을 바탕으로 극의 줄거리와 구성이 자연스럽게 표현되도록 했으며, 음악이 지나친 꾸밈이나 장식으로 극의 흐름을 방해하지 말아야 한다고 주장하였다. 랭어는 글록의 오페라가 극적인 전개를 중시했음에도 불구하고 바로크 시대의 기교주의적 모습을 벗어난 절제의 아름다움 안에서 긴장과 완화로 기승전결(起承轉結)되는 느낌의 형식을 발견하고 있다. 랭어에게 글록의 오페라는 “열정의 거대한 호(弧)”(Langer, 1953, p. 163)를 품고 있는 작품으로, 느낌의 역동적인 형태를 음악형식을 통해 구현하고 있는 구체적인 예이다.

음악에서의 진정한 표현은 시나 이야기, 다른 외적 대상 같은 표제적인 것들의 모방, 재현이 아니라, 이들이 음악적 모티브를 위한 버팀목으로 사용되어 더 큰 음악의 구조와 형식 안으로 동화되었을 때 나타난다. 음악은 단순한 기호적 차원의 표현을 넘어 느낌의 구조와 관계를 통찰하고 관조할 수 있는 상징적 표현으로 기능해야 하는 것이다.

2. ‘어떻게 표현하는가’의 관점에서

사람들은 음악을 들으며 각 작품마다의 정서적인 분위기를 느끼고 음악이 그런 분위기를 표현하고 있다고 생각하곤 한다. 음악을 통하여 표출된 느낌이 정서적 공감을 통해 듣는 사람에게까지 전달된다는 것이다. 그러나 랭어는 작품에서 촉발된 정서적인 분위기는 음악을 감상하는 사람이 개인적으로 느끼는 정서일 뿐 음악이 진정으로 표현하고 있는 것과는 거리가 멀다고 보았다. 랭어가 “예술작품은 느낌을 포함하지만 느끼게 하지는 않는다”(Langer, 1953, p. 22)라고 천명했을 때 ‘예술작품에 포함된 느낌’이란 음악의 의미로서의 느낌을 말한다. 이미 논의했

듯이 음악은 우리의 주관적 느낌의 삶을 의미로서 내포한다. 문장 후반의 ‘느끼게 하지 않는다’는 것은 음악의 표현 방식에 대한 것으로, 공감이나 전달에 의해 임의의 분위기나 인상을 느끼도록 하는 것이 아니라는 의미이다. 이는 음악의 의미가 표출되는 것이 아니라 예술적 개념화의 과정을 거쳐 표현된다는 랭어의 입장을 잘 보여준다. 음악의 의미는 예술가로부터 표출되어 청중에게 전달되는 것이 아니라, 예술적 개념화 과정을 거쳐 표현되며, 이렇게 표현된 의미를 청중들은 음악형식을 통해 통찰하는 것이다.

느낌을 직접 표출하는 자기표현의 양상은 작곡가 개인의 주관적 감정 표현을 강조했던 감정과다양식(empfindsamer Stil)과 그 맥을 이은 19세기 낭만주의 시대의 감상주의적 음악 분위기에서 보여진다. 감정과다양식의 대표적 작곡가였던 칼 필립 엠마누엘 바흐(C. Ph. E. Bach, 1714~1788)는 “음악가는 자신의 느낌을 청중들에게 전달하고 청중들이 즉각적으로 공감적 감정을 갖게 해야 한다”(Langer, 1942, p. 223에서 재인용)고 주장하여 음악을 통한 자기표현 및 공감을 통한 전달을 강조하였다. 이와 같은 입장은 음악을 자기표현, 표출의 통로로 생각하며, 작곡가가 청중들을 향해 자신의 감정을 고백하고 있다고 본다. 이럴 때 음악은 감정적인 카타르시스의 도구로서, 개인의 경험이나 예술가 자신의 사랑에 대한 갈망, 황홀경, 소망 같은 것을 청중들에게 전달하여 그들의 마음을 움직이는 것이 궁극적인 목적이다.

그러나 랭어에게 예술작품의 존재이유는 예술가들의 자기표현이나 청중들의 감정적인 탐닉이 아니다.(Langer, 1942, p. 224) 이는 음악과 느낌의 부정할 수 없는 연관성을 그럴 듯하게 연결시킨 것에 지나지 않으며, 음악에서의 표현을 기호적으로 것으로 한정시키는 결과를 낳는다. 랭어는 음악이 자기표현을 넘어서서 “예술가의 관념(the artist's idea)”(Langer, 1988, p. 49)을 표현해야 한다고 주장한다. 음악가는 음악 형식 안으로 무언가를 표현하고 창조할 때 이를 둘러싼 느낌 또한 흡수하게 되는데, 음악가의 그런 느낌은 “쫓구친 것이 아니라 관념”(Langer, 1988, p. 50)이다. 작곡가는 자신의 절규나 공포감을 표현하는 것이 아니라 이러한 느낌의 내적 형식을 이해하고 가다듬어야 한다.

이처럼 느낌의 형식을 인지하고 그것을 가다듬어 창조하는 과정은 예술적 개념화의 과정이다. 19세기에는 예술에서의 개념화가 생소한 개념이었지만, 20세기에 들어서면서 특히 인지학자나 심리학자들을 필두로 여러 분야의 학자들이 개념화를 언어적인 것에 한정하지 않고 보다 광범위한 형태의 인식 과정들에 포괄적으로 적용하였다. 추론적인 것에 한정되지 않은 ‘개념’은 “사물과 그 과정의 본질적

특징들을 반영하는 사고형식”(임석진 외, 1990, p. 16)이라고 정의될 수 있는데, 랭어의 “어떤 상징도 논리적 형식화, 전달하려는 것의 개념화라는 임무로부터 벗어날 수 없다”(Langer, 1942, p. 97)라는 주장 또한 이러한 입장의 연장선상에 있다. 이러한 입장에서 보면 하나의 상징으로서의 예술은 필수적으로 개념화 과정을 거쳐야 하며, 특히 음악에서의 개념화는 의미의 본질적 특징인 느낌들의 구조와 관계 및 역동적 특징이 음악형식에 투영되는 과정을 거쳐 이루어진다.

개념화 과정을 거친 음악의 의미, 즉 느낌은 객관화되어 나타난다. 언어에 의해 추론화된 정서 항목과 구별되는 ‘객관화된 느낌’이란 원래 인간의 주관적 삶에 해당되던 느낌들이 예술적 개념화의 과정에 의해 객관적으로 인지가능하게 된 상태를 뜻한다. 앞서 인용한 “예술작품은 느낌을 포함하지만, 느끼게 하지는 않는다”는 랭어의 말은 느껴지지 않는 느낌으로서의 객관화된 느낌을 말하고 있다. 음악을 통해 접하게 되는 느낌은 산만하고 혼란스런 기호적 감각의 세계가 아니라 예술적 정련의 과정을 거쳐 상징적 형식을 통해 드러나는 것이다. 랭어는 객관화된 느낌을 “주관적 실재의 객관적 변형”(Langer, 1953, p. 67)이라고 말한다. 우리 삶 내부의 주관적인 느낌은 음악가의 관념에 의해 불잡혀 개념화되고 객관적인 상태로 변형되어 음악형식을 통해 드러나게 되는 것이다.

음악에 투영된 느낌의 형태는 표출된 느낌을 공감하여 분위기를 느끼듯이 어렵듯이 알 수 있는 것이 아니라 느낌의 객관화된 상태인 음악형식을 통해 인지할 수 있다. 실제로 음악을 들을 때 단순히 분위기에 휩싸이는 것과 객관화된 느낌을 파악하는 것이 명확하게 구분되지 않는 경우도 많다. 음악의 분위기를 감지한 것인지 전체를 직관하고 있는 것인지 현실적으로는 그 차이가 명확하지 않은 순간들이 있기 때문이다. 특히 음악을 감상적으로 듣는 것에 익숙한 사람들은 음악적 분위기를 느끼는 것 자체가 작품을 직관하는 것이라고 착각하기도 한다. 그러나 음악에서 분위기를 파악하는 것은 선율의 진행이나 조성, 리듬, 음색 등 음악 재료들의 단편적 지각을 통해서도 가능하지만, 음악에 투영된 객관화된 느낌은 음악 요소들의 복잡하고 역동적인 관계들이 엮어낸 총체적 구조와 관련된다. 우리는 이러한 총체적 구조의 형식을 직관함으로서 느낌의 형태를 객관적으로 통찰할 수 있는 것이다. 언어 같은 추론적 상징형식들이 인간의 객관적 사실의 세계를 객관적으로 인식할 수 있게 하는 것처럼, 음악은 인간의 주관적 세계를 객관적으로 인식할 수 있게 하는 상징형식이다.

3. 기호적 표현에서 상징적 표현으로

음악을 하나의 상징으로 보는 랭어의 음악관에서 ‘표현’ 개념은 기호적 수준으로부터의 탈피를 요구한다. 이야기나 시, 그 밖의 다른 외적 대상들을 얼마나 명확하게 모방, 재현했는지 또는 개인의 주관적 감정이 얼마나 잘 표출되었는가 하는 것은 음악의 가치를 판단하는 기준이 될 수 없다. 음악은 특정 감정의 모방이나 재현, 개인적 감정의 표출을 넘어 느낌의 전체적인 구조와 관계를 ‘투영’하는 상징으로 기능해야 하기 때문이다.

‘투영(projection)’은 모든 상징화 과정에 나타나는 법칙으로, 상징에서의 순수한 논리적 유사성을 그리는 과정을 나타낸다.(Langer, 1942, p. 79) 즉 의미의 논리적 구조가 그에 상응하는 상징형식에 유사한 형태로 나타남을 뜻한다. 추론적 상징인 언어의 경우, 우리 삶의 객관적인 사실들과 그 관계는 단어, 문법적 구조 같은 언어형식으로 투영된다. 우리는 언어의 구조와 맥락을 분석하면서 표현된 의미를 언어와 분리시켜 분석하고 파악할 수 있다. 그러나 삶의 주관적인 측면들을 의미로 내포하는 음악상징은 언어의 경우와는 달리 “상징과 대상이 예리하게 나뉘지 않고 완전히 융합해서 하나가 된다.”(Langer, 1942, p. 245) 음악상징에 투영된 의미는 분리될 수 없고 언어화할 수도 없다. 이는 음악상징이 느낌을 추론적 의미로서가 아니라 “질적인 것으로서”(Langer, 1988, p. 48) 내포하기 때문이며, 이때 느낌의 세계의 역동적인 흐름이 음악 형식에 질적으로 융해되어 하나의 실재로 나타나는 것이다. 이처럼 분리되지 않고 하나의 실재로 나타나는 음악의 의미와 형식에 대하여 랭어는 다음과 같이 말한다.

상징적 형식과 생명적 경험의 형식 간의 일치는 형태 혼자의 힘에 의해 직접적으로 받아들여져야만 한다.(Langer, 1953, p. 59)

음악형식의 역동적 움직임으로 표현된 음악의 의미는 분리되지 않고 음악형식을 통해서만 통찰할 수 있다. 음악형식은 단순히 의미를 전달하는 수단이 아니라 그 의미를 통찰할 수 있게끔 하는 상징적 형식으로서 의의를 갖는다.

이와 같은 랭어의 입장은 한슬릭(Eduard Hanslick, 1825~1904)의 음악관의 연장선으로 볼 수 있다. 음악을 외적 대상, 특히 감정과 관련시키는 것을 맹렬히 비판한 한슬릭 또한 음악의 본질은 감정의 표현이 아니라 음악 형식의 아름다움에 있다고 주장하였다. 한슬릭이 생각했던 음악의 아름다움은 음악 외적인 내용과 관련되지 않은 독립적이고 예술적인 연관으로만 존재하는 아름다움을 말하는데,

그 자신 이외의 다른 어떤 목적도 갖지 않는 합목적적인 음악 형식이 바로 이에 해당한다고 보았다. 한슬릭에 의하면 음악의 진정한 아름다움은 조성적 패턴과 형식, 그리고 작곡가가 구현한 소리의 놀라운 조합인 음악의 형식에 있으며 그 자체가 곧 음악의 본질이다.

랭어의 음악관에서 한슬릭의 영향은 여러 곳에서 파악된다. 그녀는 음악의 역사에 대해서도 “점차 통합되어지고 훈련되어진, 명료화된 형식들의 역사”(Langer, 1942, p. 216)라고 언급하면서, 모방, 재현적이고 자기표현적인 감정표현을 넘어서 음악형식의 짜임새, 구조적 미가 필수적임을 강조한다. 음악이 다른 상징들보다 탁월한 점은 ‘형식’으로서(Langer, 1942, p. 208), 특히 바흐에서 베토벤까지의 독일어권 음악으로 대표되는 고전시대의 작품은 비표현적인 순수 형식을 갖고 있다고 보았다. 이 작품들은 장면, 대상, 사물 없이 우리가 형식에 몰두할 수 있게 한다. 장식물로서가 아니라 본질로서 순수 형식을 갖고 있다는 것이다. 형식을 강조하는 이런 입장은 절대음악이라고 불리는 순수기악음악을 염두에 두고 전개되는 것으로, 그녀는 “음악의 역사가 진행될수록 순수음악을 필요로 하고 더 존경한다”(Langer, 1942, p. 216)고 언급하기도 하였다. 물론 이러한 언급이 표제음악이나 성악음악들을 배제하거나 그 자체의 음악적 가치를 인정하지 않는 것이 아니라, 그것들이 진정한 음악적 의미를 갖는 것은 표제적 대상이 음악형식 안에 구조적으로 동화되었을 때라는 점을 강조한 것이다.

그러나 음악의 본질을 음악형식에서 찾는 공통점에도 불구하고, 과연 음악의 의미를 갖느냐는 문제에 대해서는 한슬릭과 랭어의 입장은 극명하게 대립된다. 랭어는 한슬릭의 음악관이 “의미 있거나 혹은 의미 없거나 둘 중의 하나만을 선택해야 하는 이분법적 사고에 머무르고 있다”(Langer, 1942, p. 239)고 비판하였는데, 이는 그들이 사용하는 ‘표현’ 개념의 범주가 서로 다른 데 기인한다. 한슬릭은 표현에 대해 다음과 같이 언급하였다.

뭔가를 ‘표현’한다는 것은 항상 두 개의 서로 다른, 별개의 사물에 대한 표상과 관련된다. 그중 하나는 특별한 행위를 통해 다른 것과 관계하게 되는 것이다.(Hanslick, 2004, p. 19)

한슬릭의 ‘표현’ 개념에서 대상과 기표(記票, signifiant)는 명확하게 구분된다. 이 경우 기표는 표현대상의 전달을 위한 매개체 역할을 한다. 표현에 대한 한슬릭의 생각은 다음과 같이 음악에서의 표현을 부정하는 것으로 나타나기도 한다.

음악은 느낌의 움직임에 담고 있어야 한다. 느낌의 내용과는, 즉 느껴진 것과는 구분되는 것으로, 우리가 정서의 역동성이라 일컫고 온전히 음악의 내용으로 인정했던 것이다.

하지만 음 예술의 이러한 요소는 ‘불특정한 감정을 표현하는 것’이 아니다. 왜냐하면 ‘불특정한 것’을 ‘표현한다’는 것은 모순이기 때문이다. 내용이 없는 움직임 자체로서의 마음의 움직임은 예술적 구현의 대상이 아니다.(Hanslick, 2004, p. 64)

한슬릭에게 ‘표현’이란 특정한 것을 대상으로 하는 것으로, 불특정한 것은 표현 가능한 대상이 아니다. 특정한 대상의 표현만을 인정한 한슬릭의 범주 안에서 ‘느낌의 움직임’은 음악의 의미가 될 수 없다. 음악은 “개념을 형상화할 수 없는”(Hanslick, 2004, p. 46) 표현 불가능한 것으로, 형식 그 자체를 목적을 할 뿐 내용을 갖지 않는다. 한슬릭은 내용과 형식이라는 이분법적 입장에서 음악에서의 의미, 표현 자체를 거부하고 있으며, 형식의 가치에 우위를 두고 그것에서 음악의 아름다움을 찾고 있다.

그러나 랭어는 이런 한슬릭의 ‘표현’ 개념이 “문자적이고 과학적인 표현에만 적용”(Langer, 1942, p. 224)될 뿐 예술에서의 표현에는 적합하지 않다고 보았다. 음악은 특정한 외적 대상을 표현하기 위한 수단이 아니라는 한슬릭의 국한된 입장에서 한 걸음 더 나아가, 음악에서의 표현은 오히려 불특정적인 의미를 내포한다고 피력한다. 랭어에게는 한슬릭이 감지했던 ‘느낌의 움직임, 정서의 역동성’이야말로 음악의 진정한 의미인 것이다. 느낌들의 구조와 그 관계들은 음악형식의 역동적인 움직임으로 투영되어 나타난다. 이때 음악의 상징화과정은 너무나도 적절하고 자연스러워서 상징형식과 그 내포된 의미를 구분하기가 어렵다. 음악상징에서 의미와 형식은 동일시되어 하나의 실재로 공존하며, 랭어는 이를 ‘의미 있는 형식(significant form)’(Langer, 1942, p. 204)이라고 부른다. 음악의 의미들은 음악형식 안에 질적으로 투영되어 있으며, 우리는 형식을 통해서만 그 의미를 통찰할 수 있다.

음악형식을 강조하면서도 그 의미를 다름 아닌 ‘의미’에서 찾고 있는 것은 랭어의 음악관의 독특한 특징이다. 그녀는 음악에서의 ‘표현’, ‘의미’의 개념 자체를 부정하는 것을 통해 형식을 강조하는 대신, 음악의 의미를 인정하고 오히려 그 의미에 의해 형식이 논리적 타당성을 부여받는다고 본다. 랭어에 의하면 음악형식은 ‘요구된 형식(commanding form)’이어야 하는데, 이는 작곡가가 붙잡은 느낌들의 구조와 관계에 의해 필연적으로 그런 형태가 되도록 요구되는 음악형식을 뜻한다.(Langer, 1953, pp. 121-122) 음악의 의미들은 각 작품의 음악형식이 형성되도록 하는 기준이 된다. 이는 랭어가 말하는 음악형식이 고정적이고 획일적인 형식 개념, 혹은 감각적으로 드러나는 면에만 국한된 형식 개념이 아님을 보여준다. 모든 상징형식들이 각 시대, 각 지역의 문화를 자연스럽게 드러내 보이듯이, 음악

도 각 시대와 지역의 음악가들이 붙잡은 느낌에 대한 관념들을 드러내 보여준다. 구색을 맞춘 혹은 변증법적인 구조의 음악형식에 국한된 것이 아닌 각 음악가들의 느낌에 대한 관념이 그에 합당한 ‘요구된 형식’으로 나타나는 것이다.

그러나 모든 문화의 음악을 포괄하는 입장이 민족음악학적 관점과 같은 맥락이라고 보기는 힘들다. 랭어는 각 음악작품의 지역적인 색을 강조하기 보다는 어떤 음악적 재료를 사용했던 간에 그것들이 “음악적 요소들, 즉 창조된 것으로서의 움직이는 형식들, 혹은 삶의 흐름, 느낌, 정서의 청각적 흐름으로 나타나고 있는가”(Langer, 1985, p. 23)에 초점을 맞춘다. 그녀는 현대음악의 창작이나 감상에 있어서도 포용적인 자세를 취하고 있지만, 그렇다고 현대음악에서 사용되는 구조나 화음, 기법, 악기들을 확인하고 구별하는 것에 중점을 두지 않는다. 진정으로 음악에서 들어야 할 것은 형식을 통한 ‘긴장들의 유희’로, 새로운 화음, 독특한 리듬, 새로운 음조적 같은 음악재료적인 면에만 귀를 기울이게 되면 음악 자체의 위대한 움직임과 시간을 접할 수 없으며 ‘긴장들의 유희’를 따를 수 없게 된다고 경고한다.(Langer, 1985, p. 23) 음악의 실제 힘은 언어가 할 수 없는 방법으로 삶의 느낌에 대해 진실할 수 있다는 것이다. 어떤 시대나 지역의 음악이든 사용된 음악재료들의 단편적인 이해를 넘어 그것들이 음악형식 안으로 동화되어 음악요소로서 기능하게 된다면, 그 음악은 정서적이고 유기적인 경험들, 조화와 갈등, 살고 죽고 느끼는 방식 등과 관련된 ‘느낌의 삶’을 우리에게 드러내어 통찰할 수 있게끔 할 것이다.(Langer, 1942, pp. 243-244)

랭어는 음악형식에서 인식되어지는 역동적 움직임의 의의를 상징이라는 새로운 측면에서 접근하여 새로운 방식으로 설파하고 있다. 음악은 특정 감정의 모방이나 재현, 혹은 표출 같은 기호적인 차원을 벗어나 느낌의 논리적 구조를 투영하는 상징적 표현이다. 표현과 형식, 느낌과 형식을 대립이 아니라 공존하는 개념들로 새롭게 엮고 있는 랭어의 음악관에서, 음악의 의미는 형식에 질적으로 투영되어 서로 분리될 수 없는 하나의 실체가 된다. 우리는 음악형식을 통해서만 그 안에 투영된 음악적 의미를 통찰할 수 있다. 랭어는 미국의 음악 평론가 폴 버트런드가 음악을 “형식을 창조하는 음악, 느낌을 표현하는 음악”(Langer, 1953, p. 157)이라는 두 가지의 대조적 목적으로 구분한 것을 예로 들어, 음악의 감정적 측면만을 부각하거나 형식적 측면만을 강조하는 보편적인 입장들을 비판하였다. 그녀에게 느낌의 음악, 형식의 음악이라는 이분법적 구분은 음악의 진정한 의미를 놓치는 것이기 때문이다. 음악의 장르는 달라도 모든 음악은 느낌의 상징적 표현이다. 음악이 상징으로서 인식될 때 느낌은 형식적인 측면과 대립되지 않고 오히려

려 음악형식 안에서 하나가 된다. 어떤 시대, 어떤 지역의 음악도 음악 재료들을 음악 요소로서 기능할 수 있게 한다면, 즉 느낌의 삶의 논리적 형식을 투영한 음악형식으로서 표현할 수 있다면, 가치를 갖는다. 랭어의 음악관은 음악에서의 표현, 의미가 무엇인지에 대한 논의를 통해, 진정한 음악이 어떤 모습이어야 하는지에 대한 기준을 제시하고 있다.

IV. 결 론

랭어의 음악미학에서 ‘표현’ 개념은 상징적 관점에서 이해되어야 한다. 음악을 통해 객관적인 감정이나 음악 외적인 대상들을 모방, 재현하고자 하는 시도, 그리고 음악을 개인의 감정적 카타르시스를 위한 수단으로 여기는 입장들은 일차적이고 기초적인 차원에서의 표현을 말하고 있을 뿐이다. 음악은 느낌의 상징적 표현으로, 느낌의 구조와 관계, 그 역동적인 형태를 투영하는 상징으로서 기능한다. 음악에 투영된 느낌은 언어 같은 추론적 상징에서의 의미와는 달리 질적으로 투영되기 때문에 음악형식과 그 의미는 분리되어 파악되지 않는다. 결국 음악의 의미는 음악형식을 통하여서만 통찰 가능하다.

랭어의 ‘표현’ 개념 안에서 느낌과 형식은 대립된 것이 아니라 서로 하나의 실재로 공존한다. 상징적 표현으로서의 음악 안에 느낌과 형식의 공존은 음악형식에서 감지되어지는 역동적 움직임에 의미를 부여하고 있으며, 이는 음악에서의 표현이 단순한 재현이나 직접적인 표출을 넘어 논리적인 관계를 투영하는 논리적 방식을 지니고 있음을 말하고 있는 것이기도 하다. 음악은 감각적 향유를 위한 장식물에 불과한 것이 아니라 추론적 상징들과 더불어 세계를 온전히 인식할 수 있도록 하는 논리적인 구조를 갖춘 상징형식의 하나인 것이다.

이러한 랭어의 상징주의 음악관은 한슬릭의 절대주의 음악관과 그 맥을 같이한다. 따라서 둘 사이에 많은 공통점을 찾을 수 있으나, 랭어는 상징주의 철학에 입각한 ‘표현’ 개념을 도입함으로써 순수기악음악 국한되지 않고 모든 음악에 적용될 수 있는 설명 방식을 찾아내었다는 데 그 의의가 있다. 이처럼 이미 다루어진 기존의 음악적 문제를 끊임없이 새로운 사고의 틀에 담아내려고 시도하는 것은 특히 다양한 음악을 가르쳐야 하는 오늘날의 음악교사들에게 꼭 필요한 마음가짐이다. 랭어의 ‘느낌’을 화두로 한 끝없는 천착은 이런 점에서 우리에게 큰 용기를 불어넣어주는 본보기가 될 것이다.

참고문헌

- 김미애 (1999). 바로크 시대의 감정이론에 관한 고찰. **이화음악논집**, 제3집, 5-44.
- 이경희 (1999). 감정미학 vs. 낭만미학. **논문집**, 한국예술종합학교, 103-123.
- 이미경 (2004). 한슬릭 음악미학의 음악미학사적 의미. **낭만음악**, 제63호, 5-28.
- 임석진 외 (1990). **철학사전**. 서울: 중원문화.
- 박일호 (2006). **예술과 상징 상징형식**. 서울: 예전사.
- 신응철 (2000). **카시러의 문화철학**. 서울: 도서출판 한울.
- 지명관, 김병옥 (1988). **카시러·라 브뤼에르 (人間論 外)**. 서울: 良友堂.
- 최명관 (1985). **카시러의 철학**. 서울: 법문사.
- 최은아 (2011). **한슬릭 음악 미학의 철학적 배경**. 서울: 예술출판사.
- Bayer, Thora Ilin. (2006). Art as Symbolic Form: Cassirer on the Educational Value of art. *Journal of Aesthetic Education*, 40(4), 51-64.
- Cassirer, Ernst. (2007). **문화과학의 논리**. 서울: 길.
- Cassirer, Ernst. (1988). **인간이란 무엇인가**. 서울: 서광사.
- Cassirer, Ernst. (1996). *The Philosophy of Symbolic Forms, vol 4: The Metaphysics of Symbolic Forms*. New Haven & London: Yale university.
- Fubini, Enrico (1987). *The History of Music Aesthetics*. London: The Macmillan Press.
- Gill, Jerry H. (1994). Langer, Language, and Art. *International Philosophical Quarterly*, 34(4), 419-432.
- Hanslik, Eduard. (2004). **음악적 아름다움에 대하여**. 서울 : 책세상.
- Innis, Robert E. (2009). *Susanne Langer in Focus: The Symbolic Mind*. Bloomington: Indiana University Press.
- Lachmann, Rolf. (1998). From Metaphysics to Art and Back: The Relevance of Susan K. Langer's Philosophy for Process Metaphysics. *Process Studies*, Vol.26, 107-125.
- Lang, Berel. (1962). Langer's Arabesque and the Collapse of the Symbol. *The Review of Metaphysics*, 16(2), 349-365.
- Langer, Susanne K. (1985). **예술이란 무엇인가**. 서울: 고려원.
- Langer, Susanne K. (1930). *The Practice of Philosophy*. New York: Henry Holt

and Company.

- Langer, Susanne K. (1937). *An Introduction to Symbolic Logic*. New York : Dover Publications.
- Langer, Susanne K. (1942). Building and Weaving: Esthetic and Technical Metaphors as an Index to the Essential Unity of the Arts. *The Journal of Philosophy*, 39(25), 677-678.
- Langer, Susanne K. (1942). *Philosophy In a New Key*. New York: A Mentor Book.
- Langer, Susanne K. (1950). The primary illusions and the great orders of art. *The Hudson Review*, 31(2), 219-233.
- Langer, Susanne K. (1950). The principles of creation in art. *The Hudson Review*, 32(4), 515-534.
- Langer, Susanne K. (1953). *Feeling and Form*. New York: Charles Scribner's Sons.
- Langer, Susanne K. (1957). *Problems of Art: Ten Philosophical Lectures*. New York: Charles Scribner's Sons.
- Langer, Susanne K. (1958). *Reflections on Art*. Baltimore: John Hopkins Press.
- Langer, Susanne K. (1960). The origins of speech and its communicative function. *The Quarterly Journal of Speech*, 64(2), 121-134.
- Langer, Susanne K. (1961). Why Philosophy?. *Saturday Evening Post*, Vol.13, 462-473.
- Langer, Susanne K. (1962). *Philosophical Sketches*. Baltimore: Johns Hopkins Press.
- Langer, Susanne K. (1988). *Mind. An Essay on Human Feeling*. Baltimore: Johns Hopkins Press.
- Liddy, Richard M. (1971). Symbolic Consciousness: The Contribution of Susanne K. Langer. *Proceedings of the American Catholic Philosophical Association*, Vol.44 , 94-110.
- MacLeod, Robert B. (1967). The arts as phenomena of the life process: Review of *Mind: An Essay on Human Feeling, Science*, Vol.1, 543-544.

ABSTRACT

The Concept of 'Expression' in Langer's Symbolistic Music Aesthetics

Kim Sungji · Lee Namjai

The purpose of this study is to clarify the concept of 'expression' in S. K. Langer's music aesthetics. In her own numerous writings 'expression' is a seminal concept buttressing her view of music as "a symbolic form of human feeling." The concept of 'expression' in the art-symbolism is not only different from that of the sign but also from that of discursive symbolism. Langer's concept of 'expression' is distinct from the concept of imitation or representation of explicit objects as in the usage of signs. Artistic symbolic expression is not an outpouring of self-expression of subjective feelings but a morphology of feelings in music form concerning the structure of feelings. Since feelings are projected in form as quality, there is no clear distinction between the symbol and object. Feeling and form are amalgamated into a perfectly undifferentiated fusion.

key words: Langer, expression, symbol, meaning, feeling, form

투고일: 2012년 12월 30일, 심사(수정): 1월 30일(2월 20일), 게재 확정일: 2월 21일