

소통과 융합의 관점에서 본 한슬릭의 음악미학

주 대 창*

음악의 형식미를 우선하는 한슬릭의 음악미학은 음악교육 분야에서 형식주의로 알려져 있다. 그가 내세우는 음악의 고유한 아름다움을 우선할 경우 음악교육에서 음악 외적 사항의 배제가 당연한 것처럼 보일 수 있다. 본 연구는 한슬릭의 형식주의가 지닌 철학적 구조를 밝혀서 그의 관점 역시 음악교육의 포괄적 접근에 기여할 수 있음을 제시한다. 그가 주장하는 음악적 아름다움은 감정 유발의 아름다움에 머물지 않고 상위의 관념을 향한 정신적인 것을 담아내는 것이다. 음악교육의 입장에서 보면 이러한 전이는 음악의 감정 관련성을 소화하여야 더 잘 이루어질 수 있으므로, 인식 체계의 작동에서 두 가지의 단절보다 상호 소통을 전제한다고 여겨진다. 감정과 형식은 현상적 접근 관점에서 구별될 수 있으나 인간의 포괄적 인식 활동에서 함께 연대한다. 따라서 오늘날의 역량 교육의 관점에서 상위의 가치를 향한 예술 분야들의 융합도 당연한 결과로 나타난다.

※ 주제어: 한슬릭, 형식미학, 음악교육철학, 융합적 음악교육

차 례

I. 서론

II. 한슬릭의 음악 조망

1. 음악적 아름다움의 범위
2. 음악의 독립과 연대의 딜레마
3. 가치를 향한 연결 구조

III. 음악교육에서 소통과 융합의 접목 가능성

1. 미적 인식의 통합적 성격
2. 인식 체계의 소통에 따른 예술적 융합

IV. 결론

참고문헌

* 광주교육대학교 음악교육과 교수

I. 서론

한슬릭(E. Hanslick, 1825-1904)은 기본적으로 형식미학자이다. 따라서 음악이 지닌 구조적 아름다움이 음악의 내용이라고 본다. 그의 견해대로라면 기악음악, 특히 음악 외적 사항을 포함하지 않은 절대음악이 음악적 아름다움에 더 적합하며, 인간의 고상한 음악향유도 그러한 관점에서 개발되어야 할 것이다.

한국의 학교 음악교육의 현장에서는 아름다움의 체험이라는 관점 아래 음악의 형식적 정제를 파악하는 다양한 수업이 행해지고 있다. 미적 교육 혹은 심미적 교육이라는 방향 아래 이루어지는 음악적 아름다움의 체험은 그러한 활동의 중심을 이룬다. 역대 음악교과 교육과정에서 “음악의 아름다움”을 경험하게 하라는 것은 빠지지 않았다(교육부, 2015, p. 3). 음악을 삶 속에서 즐기게 하는 핵심 연결고리가 음악의 아름다움에 대한 관심 및 그 가치의 인식인 것으로 보인다.

그런데 미를 체험시키는 것이 인간교육의 한 측면이라면, 미의 종류에 따른 고유성이 있는 것인지 점검해 보아야 한다. 어느 통로를 통하든 미에 도달하면 된다고 보았을 때, 굳이 음악만으로 아름다움을 체험시킬 필요가 없기 때문이다. 그런데 음악교과의 입장에서 보면 음악을 통해 체험하는 아름다움이 다른 분야에서 체험하는 것과 질적으로 다르다고 보아야 한다. 또는 적어도 그 교육적 효용가치가 더 높다고 보아야 한다. 그렇지 않다면 단일 교과로 지도되어야 할 명분이 약해질 것이며, 특히 음악교과를 아름다움의 체험을 위한 교과로 성격지우는 일에 논리적 어려움이 발생한다. 그러므로 음악교과에서 내세우는 미는 음악적인 것이 되어야 한다는 가정이 가능하다.

그러나 음악적 아름다움의 실체가 무엇인지에 대한 논의는 종결되지 않는다. 따라서 아름다움을 소재로 한 교육, 즉 미적 교육을 내세우는 음악교육 분야에서 교육의 핵심 내용이 무엇이 되어야 할지가 열려 있을 수밖에 없다. 근래에 이러한 논의를 이어가야 할 분야로 음악교육철학이 대두되고 있으나, 음악적 아름다움의 실체가 모호한 만큼 그것의 현장 적용에 대한 연구 역시 크게 진전되지 못하고 있다.

그럼에도 불구하고 음악의 고유한 아름다움을 찾고 그것에 기반한 교육적 가치를 도출하는 작업은 멈추기 어렵다. 음악교육자들은 흔히 음악이 교육적 작용에 탁월한 면을 지닌다고 한다. 그런데 그 요소들이 모두 음악 밖에서 온다고 하면, 음악교육의 입지는 약해지기 마련이다. 그러므로 음악교육을 강조하거나 그것에 나름의 위상을 부여하려면 음악만의 기여 가능성과 그 핵심 요소를 제시하여야 한다. 즉, 융합이 강조되는 오늘날의 음악교육에서도 음악 자체의 실상에 대한 성

찰이 필요하다.

이러한 작업에서 절대음악의 우위를 내세운 한슬릭의 음악이해는 일면 통합적 관점에 부정적인 것으로 비춰질 수 있다. 그러나 그 얼개를 추적해 보면 음악교육적 사고의 진화를 위한 새로운 단초를 제공할 수도 있다. 이 연구는 한슬릭의 형식주의가 포괄적 음악교육과 만났을 때 어떤 시사점을 주는지, 말하자면 그것을 소통과 융합이 강조되는 학교 현장의 음악교육에 활용할 수 있는지에 대해 살펴보고자 한다. 먼저 한슬릭의 음악미학에 나타난 핵심 주장을 교육적 연결고리 설정의 측면에서 정리하려고 한다. 그 다음, 한슬릭의 견해를 오늘날의 음악교육에 비추어 보았을 때 어떤 고려 사항들이 드러나는지를 밝히고자 한다. 특히 감정 관련성이 배제되는 원인과 그것의 교육적 처리를 어떻게 할 수 있는지, 나아가 음악의 자율적 아름다움의 설정이 예술 분야들의 융합과 어떤 관계에 놓이는지를 살펴보고자 한다.

II. 한슬릭의 음악 조망

1. 음악적 아름다움의 범위

음악미학자로서 또는 음악비평가로서 한슬릭은 음악의 가치에 대한 거시적 관심을 지니고 있었다. 하지만 그의 주된 해결과제는 음악에 대한 상위의 형이상학적 해설이 아니었다. 아마도 그것은 당시 이미 정립된 미학 체계를 수용했기 때문으로 여겨진다. 그는 당시의 상황에서 음악이 아름다움을 추구해야 한다는 것, 그리고 아름다움은 인간이 추구해야 할 고유한 가치에 부합한다는 것이 이미 정리되어 있다고 본 듯하다. 그렇지 않다면 그는 음악의 가치에 대한 본질적 논의부터 시작해야 마땅하나, 그의 저서에서 이 부분은 빠져 있다.

한슬릭이 수용한 철학 체계는 당시의 관념론적 음악 논의 또는 계몽 철학적 음악 논의이다. 그의 주장은 음악적 아름다움의 본질을 추적하는 형이상학적 과정의 연장선에 속한다, 그는 그러한 과정을 “최근의 유산”(Hanslick, 1854, p. 2)이라고 표현한다. 미학이 무엇인지 또는 철학적 관점에서 음악은 어떠해야 하는지는 일단 논외로 하고 있다. 그가 제시한 책의 제목에는 음악미학을 개척하겠다는 의도가 약하고 오히려 그것을 바로잡겠다는 의지가 돋보인다. 그는 “썩은 감정미학에 대항하여 벽을 부수는 자가 되고, 미래의 새로운 건설을 위한 초석을 놓고자”

한다(Hanslick, 1854, 서문).

책의 제목은 “음악적 아름다움에 대하여”이다. 여기에는 두 가지가 전제되어 있다. 음악이 미학적 접근의 대상이라는 것과, 미학적 대상으로서의 음악은 아름다움을 추구해야 한다는 것이다. 책의 부제가 “음 예술에서 미학의 개선을 위한 하나의 기여”로 나타난 것도 같은 맥락으로 이해된다.

음악이 아름다움과 묶여 있어야 한다는 논리는 인간의 속성이 아름다움을 추구한다는 것과 맥을 같이한다. 그리고 그러한 추구 성향이 삶에 긍정적으로 기여한다고 보아야 한다. 그러므로 인간이 행하는 매우 전문적이며 기술적인 것, 즉 예술(arts)은 아름다워야 한다. 이 관점에서 음악과 예술은 원래 같은 것이 아니다. 인류 문화에서 음악이 먼저 존재하였고, 이후 그것에 미적 기준을 적용하여 그것을 예술로 규정하였다고 보아야 한다. 오늘날 사전적 정의로서의 음악 설명에는 예술이 포함되나(주대창, 2014a, pp. 183-184), 그것은 근대 예술 개념이 자리 잡은 이후에 구체화된다. 음악의 아름다움을 독자적으로 규정해 보려는 음악미학의 출현 역시 19세기에 들어서서 가시화되었다(주대창, 2014b).

근대 예술 개념이 형성된 이후, 음악이 아름다움을 추구하면 대개 예술이 되는 것으로 본다. 그러나 인간 사회의 모든 음악이 한슬릭 관점의 아름다움을 추구해 왔던 것은 아니므로 교육 소재로서의 모든 음악이 그의 예술 범위에 든다고 볼 수는 없다. 예술로서의 음악을 내세운 근대의 언어적 표현에서도 그냥 ‘예술’이 아니라 ‘아름다운 예술’(schöne Kunst 또는 ‘참된 예술’(where Kunst)이라는 경우가 자주 발견된다(주대창, 2014a, pp. 197-198). 아름다움으로 인간의 고상함을 일깨워 내리는 예술에게 차별화된 가치를 부여하려고 했기 때문이다. 그렇지 않다면 그러한 수식어를 붙일 필요가 없었을 것이다. 사실, 단어로서의 예술(藝術, art, Kunst 등)에는 원래 아름다움이라는 의미가 들어있지 않다.

실제로 기존의 아름다움에 부합하지 않은 음악 창작은 인류 역사에서 항상 존재해 왔다. 실용 음악, 기능 음악은 때로 아름다움의 추구에 합류하나 태생적으로 아름다움이 그 중심에 있지 않을 때가 많다. 예술 음악의 범위에서도 전통적 미를 거부하는 음악이 자주 나타난다. 쇤베르크(A. Schönberg, 1874-1951)가 후학들에게 “미학을 빼앗고 수공예 기술을 주겠다.”(Schönberg, 1922, p. 7)는 것은 그 단적인 예이다. 또한 오늘날 음악교육에서도 미를 추구하는 음악활동 못지않게 체험적 음악행위 자체를 내세우는 경우가 있다.

주지하다시피 음악이 높은 정신적 가치를 추구하는 상위의 예술이라는 주장은 예술사조의 관점에서 낭만주의 계열에 속한다. 특히 초기 낭만주의자들은 음악을 통해서 인간의 본질적 성숙을 이룰 수 있다고 보았다. 그런데 ‘음악이 아름답다’는 것은

인간 사고를 거친 결과적 이야기이다. 그럼에도 불구하고 낭만주의의 견해에서 그것은 결과 이전의 당위여야 하므로 ‘음악은 아름다워야 한다’로 자주 표현된다.

물론 이 구도에서 이야기하는 음악은 낭만적 당위에 속한 음악에 한정한다. 다시 말하면 아름다움을 추구하는 음악을 따로 떼어내어 논한 것이지, 이 세상의 모든 음악을 대상으로 음악의 형이상학에 대한 발언을 한 것은 아니다. 하지만 인간의 소통을 전제한 ‘음악’이라면 정도의 차이가 있더라도 모름지기 어떤 표현 내용을 담고 있어야 한다. 그리고 그 표현 방식을 정제시킨다는 전제 아래 모든 음악은 어떤 형태로든 아름다움과 관계를 맺을 수 있다. 그런데 아름다움이 음악의 당위성이어야 한다는 견해는 음악이 표현 내용을 지녀야 한다는 견해와 항상 일치한다고 보기 어렵다. 아름다움은 음악의 표현 내용 중 하나에 불과하다.

한슬릭의 취지에 따르면 음악이 아름다움을 표현해야 하므로 음악적 아름다움은 곧 예술로서의 음악에 해당한다. 음악이 저절로 아름다움이라는 내용을 가진 것이 아니라 그것을 가져야 하는 것이므로, ‘음 예술’은 다분히 당위적 범위 설정을 포함한 용어이다. 그런데 그의 저술에서 ‘음악’과 ‘음 예술’은 같은 의미를 지닌 것으로 나타난다. 그는 두 가지 용어를 병용하면서 문맥에 따라 약간의 뉘앙스를 살리고 있을 뿐이다. 이를테면 일반적 관점에서 음악을 이야기할 때는 ‘음악’이라고 하며, 아름다움과 연계시킬 때는 ‘음 예술’이라고 구별한다. 굳이 음악을 예술의 범주로 끌어들이는 때는 “예술로서의 음악”(Musik als Kunst)이라고 표현하여 음 예술이라는 동의어가 되게 한다(Hanslick, 1891, p. 9). 그만큼 일반적 음악이 아닌, 예술로서의 음악이 논의의 중심에 있다. 책 제목에서도 음악 대신 음 예술이라는 표현을 사용한다. 이에 비하여 “음악을 통해 도달하려는” 또는 “음악의 고유한 본질” 등으로 추구 대상이 열려 있을 때는 음악이라는 단어를 그대로 사용한다.

자연발생적인 현상으로서의 음악을 배제하고 인간의 성숙된 의도가 개입된 예술로서의 음악을 추구하는 경향은 관념론의 핵심적 음악 이해이다. 미학을 정립시킨 바움가르텐(A. G. Baumgarten, 1714-1762)은 그러한 흐름을 새롭게 발굴한 사람이 아니라 그것을 철학 체계에 편입시켜 정리한 사람에 해당한다. 이후 인간의 감성 부분이 나뉘는 체계를 지니고, 그것이 가치 지향의 인간 이성과 연결될 수밖에 없는 구도는 미학적 논쟁을 인간 교육의 관점으로 끌어들이는 칸트(I. Kant, 1724-1804)나 쉴러(F. Schiller, 1759-1805)도 음악의 아름다움을 인간 계몽의 차원에서 설명하려고 하였고, 감성과 이성의 융화 속에서 나뉘는 해결책을 찾고자 했다. 음악적 아름다움에 관한 한슬릭의 논점이 이전의 철학적 논쟁과 분리된 것이 아니며, 음악을 통한 교육적 사고와 동떨어져 있지 않다는 이야기이다.

2. 음악의 독립과 연대의 딜레마

한슬릭의 음악미학을 형식미학으로 규정하는 것은 그가 감정미학을 공격하고 음악의 고유성을 형식미에서 들춰내려고 했기 때문이다. 그런데 이러한 도식은 한슬릭의 음악미학을 적용 또는 응용하려고 할 때 자칫 오해의 발단이 된다. 그 자신도 음악에 내용이 없다는 관점의 형식학(Formwissenschaft)을 달갑게 여기지 않았다(Hanslick, 1865, p. 129. 각주 49번의 “형식학으로서의 일반 미학” 언급 부분 참조). 비록 그가 감정미학(Gefühlsästhetik)이라는 용어를 사용하면서 감정표현 중심의 음악관을 비판하긴 했지만 결코 음악이 아무 내용을 담지 말아야 한다고 보지 않았다. 내용과 형식으로 이분화 하면, 자칫 내용이 없고 형식만 지닌 표현물이 되는 것처럼 비취질 수는 있다. 그러나 내용을 담아야 하는 것은 맞는데 어떤 내용이어야 하느냐에 한슬릭의 음악미학이 지닌 고민의 뿌리가 있다.

이 구도가 표현 내용의 객관적 가치 정도를 논하는 것으로 여겨진다면 그 길은 한슬릭의 주장을 크게 벗어나게 된다. 그가 내용(Inhalt)으로 본 것은 대상(Gegenstand)과 구별되기 때문이다. 이 두 가치를 혼동함으로써 음악의 고유성을 제대로 찾지 못한다는 것이 그의 주된 의문이다. 예술로 무엇을 표현하여야 더 가치 있는 일인가에 대한 논쟁은 예술론에서 지속적으로 논의되는 사항이나, 앞에서 밝혔듯이 한슬릭은 예술의 위상에 대한 그러한 원론적 입장에서 형식과 내용을 말하고 있지 않다. 음악 외적 내용의 가치가 음악 내적 것보다 낮다거나, 음악이 다른 예술에 비하여 더 가치롭다고 주장하지도 않는다. 요컨대 그의 문제 제기는 음악미를 향한 내용 구성의 가치 수준에 대한 것이 아니라, 음악의 독립을 향한 표현의 고유성에 대한 것이다. 그는 여러 예술 분야들이 각자 아름다움을 추구하듯이 음악도 나름의 아름다움을 추구해야 된다고 보았다. 각 예술 분야의 미적 법칙은 그 재료와 기법의 고유성과 불가분의 관계를 지니고 있기 때문이다(Hanslick, 1858, p. 6).

여기에는 한슬릭이 의도하지 않았더라도 음악의 효용성과 음악의 독자성의 관계에 대한 문제가 함께 들어 있다. 음악이 정신적인 것을 어떻게 잘 담아낼 수 있는가의 질문과, 음악이 음악외적 내용과 연계될 없이 스스로의 아름다움을 어떻게 잘 확보할 수 있는가의 질문은 얼른 보기에 동일해 보이나 실제에서 구별된다. 형이하학적 단계를 벗어난 표현 내용을 찾는 것은 계몽된 음악가나 음악교육자에게 당연한 일이다. 그런데 한슬릭의 주장에서처럼 논의의 흐름이 음악의 형식미에 모이면 상위의 가치에 대한 입장 표명은 일단 열외가 된다. 음악의 주된 표현 내용을 아름다움이라고 규정했으므로, 아름다움은 이미 그 자체로 객관적

가치를 확보한 것으로 여겨야 하기 때문이다. 예술이 왜 아름다워야 하는지에 대한 논의의 다리를 이미 건너온 셈이다. 그래서 가치 판단의 짐은 아름다움에게 미루고, 어떤 아름다움이 음악의 고유한 아름다움인가에 논의가 집중된다.

기존 입장에 대한 한슬릭의 강한 이의제기는 이러하다. 음악이 감정을 유발한다고 볼 수는 있다. 그러나 감정의 표현이 음악의 내용인 것은 아니다(Hanslick, 1854, II장). 감정표현이 아름다움을 추구하는 음악적 표현의 적절한 방향인지에 대한 점검이 필요하다는 이야기이다. 만약 그 감정이 음악 고유의 것이라면 부정적으로 보아야 할 이유가 사라진다. 그런데 한슬릭에 따르면 감정 관련성은 음악적 아름다움의 실체가 아니다.

이 논의에는 바움가르텐에서 쉴러 및 칸트에 이르는 뿌리 깊은 딜레마가 들어 있다. 가치로운 것은 정신적인 것이다. 어떤 현실적 또는 실행적 사항도 의미 부여를 위해서는 형이상학적 논의를 거쳐야 한다. 예컨대 관념론이 실제보다 이상을 중시하는 탁상공론이라고 주장하고 싶더라도, 그러한 견해 역시 정신적 논의를 통해서만 가능하다. 정신이 개입하지 않은 음들의 잔치가 가능한가? 다시 말하면 인간 사고를 벗어난 음악의 음미(吟味)가 가능한가?

일반적 인간 사고의 틀과 다른, 음악만의 인식 틀이 존재하는지에 대한 궁금함은 초기 낭만주의자들에게 풀기 어려운 계산문제와 같았다. 통찰(오성 또는 분별력)과 직관, 또는 정신과 감정 등으로 이원화 해 보지만, 두 가지를 분리하여 교육적으로 활용할 수 있다는 체계적 주장은 아직 발견되지 않는다. 구체적으로 느낌 없이 생각만 하는 것이 가능한지, 반대로 생각 없이 느낌만 가능한지 따져보아야 한다. 한슬릭은 이 논쟁에서 단연코 정신 우위의 입장에 선다.

전통적으로 음악적 미는 감동을 준다고 본다. 이를테면 슈바르트(Ch. F. D. Schubart, 1739-1791)는 무엇이 음악적 아름다움인가라는 질문에서 음악의 작용을 내세운다(Schubart, 1806, pp. 2-3). 그런데 음악의 작용은 청취자의 취향이나 환경에 따라 다양할 수 있으므로 음악이 지닌 고유한 성격에 따라 나타나야 하는 보편성이 결여될 수 있다. 그래서 한슬릭은 음악적 아름다움이 보편성에 기초하여야 한다고 본다(Hanslick, 1891, p. 132). 음악 자체가 아름다워서 그 아름다움으로 청취자에게 어필해야 하는데 주변 상황에 따라 감정이 유발되고 감동을 받는 것은 음악의 성과가 아니라는 의미이다. 이 맥락에서 한슬릭이 음악이라고 하는 것은 음악 작품, 즉 완결체로서의 예술 작품을 엄두에 둔 것으로 여겨진다. 그렇다면 아름다움의 주도권은 음악을 창조하고 향유하는 인간을 거쳐 음악 자체의 완결성으로 넘어가게 된다. 다양한 자극과 반응에 따른 음악의 작용을 살피는 심리학적 접근이 제한되며, 그것을 응용하려는 교육적 처방도 음악 작품의 완결성

에 집중하여야 한다.

한슬릭의 견해를 따라가 보면 감정이 아름다운 것이 아니라 감정의 표현 방식이 아름답다고 볼 수 있다. 그러므로 음악의 내용은 감정이 아니어야 한다. 음악의 내용은 음악 밖에 있는 감정이 아니라 그 표현 방식이어야 한다. 만약 그 표현 방식이 감정에만 묶여 있다면, 감정이 음악적 아름다움을 결정하는 기준이 되므로, 음악적 아름다움이라는 것이 결국 비음악적인 것이 될 가능성이 높다. 비음악적인 것을 음악적 아름다움이라고 보는 것은 그 자체로 모순이다.

여기에서 질문은 두 가로 나뉠 수 있다. 첫째, 감정 관련성으로는 음악이 아름다워질 수 없는가? 둘째, 감정 관련성은 형식미 추구보다 낮은 단계의 미적 인식인가? 만약 첫째 질문에 부정적이라면 그러한 음악 모두가 아름답지 않아야 하는데 기능음악이나 표제음악도 여전히 아름다울 수 있으며, 가사의 내용을 충실히 표현하는 성악 음악도 아름다울 수 있다. 물론 한슬릭의 관점에서는 그렇지 않다고 보아야 한다. 둘째 질문에 부정적이라면 형식미 인식이 왜 더 가치 있는지에 대해 한슬릭이 해명해야 한다. 이에 대한 한슬릭의 설명은 매우 제한적이다. 음악에서 표현하고자 하는 것은 상징적이라는 정도의 언급만 하고 있다(Hanslick, 1865, p. 22). 앞에서 살펴본 바와 같이 그는 당시의 인식론적 미학을 그 근거로 사용한 흔적이 강하다. 이후 절대음악의 이념 변화를 추적한 달하우스도 한슬릭의 견해가 형이상학적 승화를 전제하고 있는 것이라고 보았다(Dahlhaus, 1978, p. 33).

한슬릭에게 있어서 음악은 감정을 유발할 수 있으나 꼭 그래야 할 필요가 없는 것으로 정리된다(Hanslick, 1865, p. 19). 그의 견해는 음악의 감정 관련성이 음악의 독립적 위상 제고의 필수적 사항이 아니라는 주장에 불과하며, 절대적으로 감정이 배제된 음악을 추구한 것은 아니다(Hanslick, 1865, p. VIII). 한슬릭이 음악의 감정 관련성에 대하여 취한 이 접근을 어떻게 보아야 할까? 예컨대 그가 성악 음악에서 가사와 음악의 관계를 논하는 것을 보면 감정 관련성이 전혀 쓸모없다는 견해는 아닌 것으로 여겨진다. 그는 그것을 아마도 시문학의 범주에 놓인 것이라고 본 듯하다(Hanslick, 1865, p. 27). 그렇다면 감정표현은 시문학의 고유한 영역인가? 아니면 어느 예술 분야에도 전적으로 묶이지 않은 다른 차원의 표현 사항인가?

미학을 내세운 바움가르텐은 인간의 감각적 인식이 나뉠의 의미를 확보한다고 보았다. 감각적 인식과 이성적 판단이 단절되어 있다고 보지는 않았다. 감각 쪽의 일들이 인간 이성과 아무 관련 없는 별개의 인식 체계에 의한 것이고 또한 별개의 가치 체계를 갖는다고 보면 음악교육으로 육성해 내려는 하나의 인격체, 즉 전인적 인간의 설정은 불가능하다. 인식 주체가 하나라면 그 판단 주체 역시 하

나여야 한다. 그래서 바움가르텐은 감성을 하나의 유사 이성이라고 보았다. 결국 가치 체계 면에서는 감각적 인식 역시 인간의 단일 인식 주체에 포함될 수밖에 없다는 이야기이다. 이를 전제로 예술 활동 및 교육에서 어떤 방식이 더 적합한지에 대한 논의가 가능하며, 이 계열의 사고가 이후 예술교육의 주요 디딤돌로 작용한다.

칸트의 견해 역시 이와 맥을 같이한다. 칸트는 바움가르텐의 형이상학을 교재로 강의를 한 사람이다. 그는 음악의 형식성이 결국 내적 의미로 승화하여야 할 것으로 보았다. 그의 발언은 기악 음악의 독립성을 인정하는 것처럼 비취지지만 그 자체가 가치를 향한 목적을 지닌 것이 아니어서 “관심 없이 마음에 드는” 형태의 미적 판단이 된다(Kant, 1790, § 2). 예술적 판단에 해당하는 취향 판단은 개념에 의지하지 않으므로 그 자체로는 정신적인 것이 되지 못한다는 말이다(Kant, 1790, § 5). 그러므로 음악의 형식성은 느낌의 유희(Spiel der Empfindungen)에 존재한다(Kant, 1790, § 51). 그것은 나름의 질적 향상을 피할 수 있으나 어디까지나 한슬릭이 공격한 감정표현의 범주에 머무는 것으로 이해된다. 그러므로 그것은 특정 개념에 묶이지 않은 수학적 형식이며, 마음에 드는 취향의 문제이다(Kant, 1790, § 53). 느낌을 유발하여 아름다움을 맛보게 하는 유희적 성격의 요소에 불과한 것이 어떻게 정신적인 것이 되느냐가 해결되어야 한다.

그가 당시 새롭게 탄생한 분야인 미학을 자신의 철학 체계 속에 끌어들이는 것은 양적 차원의 단순한 접목이 아니라 그것이 인식 체계에서 핵심적 교량의 역할을 한다고 보았기 때문이다. 즉, 판단력의 형성과 그것의 진행 과정에 미학적 접근이 자리 잡고 있다고 보았다. 그리고 그 미학적 접근이 가치 지향적 이성 체계에 연결되어야 한다고 여겼다(Kant, 1790, § 59). 물론 그가 음악 미의 자율적 측면을 도출해 낸 것은 예술의 독자적 위상 설정에 도움을 준 면이 없지 않다. 하지만 목적론적 접근에서 미적 인식의 자율성이 칸트의 도착점이 아님은 분명하다. 예술 고유의 미가 존재하더라도 그것은 감각적 인식의 승화에 동참해야 한다. 한슬릭이 칸트의 형식 개념을 차용한 것으로 보이나 칸트에게서는 음악의 형식성이 자체의 의미를 확보하지 못한다. 말하자면 승화를 향한 당위의 개념이 칸트가 제시한 미적 인식 체계에 존재한다.

3. 가치를 향한 연결 구조

한슬릭의 견해를 교육적으로 수용하려면 예술의 독립적 아름다움이 상위의 가치 판단으로 연결될 수 있는가를 밝혀야 한다. 아름다움 자체가 과정적으로 다른 목적을 수반하지 않는다고 해도 그것을 아우르려는 인간의 예술 행위에는 나름의 명분이 있어야 한다. 독립적 아름다움을 추구하는 것이 인간 삶에 아무 도움이 되지 않는다면 공공의 이익을 향한 미학적 논의의 출발점은 바뀌어야 한다. 그러므로 음악적 아름다움이 독립적이라고 하더라도 그러한 아름다움의 추구가 인간에게 긍정적 정신활동이라는 객관적 이유를 설정할 수밖에 없다. 이를테면 칸트의 미적 자율성을 활용하더라도 그 체계의 맥락을 도외시한 채 그 중 일부분만을 떼어내어 조명해서는 안 된다. 그렇게 되면 미적 형식주의가 마치 아름다움을 넘어선 가치 추구하고 여일 필요가 없는 것으로 여겨질 수 있고, 결과적으로 그것의 적절한 교육적 활용을 어렵게 만든다.

한슬릭이 반대하고 싶었던 것은 음악의 내용이 감정이라는 것과 음악에서 감정을 드러내려고 노력해야 한다는 것이다. 그러나 감정미학의 입장에서는 감정표현을 제외시키면 음악적인 것이 인간 정신의 고양에 아무 도움이 되지 않을 것이라고 볼 수 있다. 감정미학에서는 감정표현이 가치 있다고 보는 셈인데, 그럴 필요가 없다고 전제해 버리면 감정표현의 수단적 역할을 하는 음악 가공이나 교육적 처방까지 배제될 가능성이 있다. 물론 청중에게 어필하기 위하여 감정을 잘 드러내도록 음악적 표현을 계속 다듬어가는 일에 의미를 부여할 수는 있으나, 한슬릭에게 있어서 그것은 음악이 예술이기를 포기한 것과 같다. 그의 바람대로 음악적인 기준에 의해 음악 예술의 위상을 설정하여야 하는데 감정 관련성은 음악 예술의 본질이 아니므로 음악에서 지향할 가치를 지니지 못한다.

그렇다면 한슬릭에게 예술은 무엇이어야 하는가가 또 하나의 관건이다. 앞에서 언급하였듯이 한슬릭은 이 부분을 새롭게 설정하지 않는다. 그에게 있어서 예술이 무엇이어야 하며 그것이 어떤 가치를 지니고 있는지에 대한 나름의 전제는 이미 끝나 있었던 셈이다. 이미 논의해 왔듯이 아름다움은 예술의 존재 근거이자 판단 기준이다. 그러므로 아름다움은 좋은 역할을 해야 하고, 특히 음악적 아름다움은 다른 예술의 아름다움과 구별된 속성을 지니므로 그 작용 역시 구별될 것이라고 보아야 한다.

그런데 한슬릭이 지향하는 아름다움은 음악에만 한정되지 않은 것으로 보인다. 그는 지속적으로 예술 공통의 추구 대상으로서 아름다움을 상정하고 있다. 아름

다움의 추구는 공통이되, 다만 아름다움을 표현하는 방식에서 음악적 고유성을 이야기한다. 즉 수단의 특수성을 내세운 것이 음악 안에서만 보면 음악의 목적인 것처럼 비춰진다. 그러므로 한슬릭의 주장에서 수단과 목적을 구별해내는 일이 그의 미학적 사고를 음악교육에 적용하는 발판이 된다.

그의 발언에는 한편으로 수단과 목적을 섞어버리는 것으로 보이는 표현이 주를 이룬다. 수단과 목적의 차이를 통합하여 음악에서의 형식과 내용의 문제를 풀 수 있다고 본 듯하다. 그래서 그의 핵심 주장은 아름다움을 추구하는 음악이 그 자체로 표현하는 특유의 내용을 지녀야 한다는 것이다. 한슬릭에 따르면 여기에서의 ‘내용’은 곧 음악적 표현 형식이며, 그것은 음악적 아름다움이다. 그러므로 한슬릭의 견해를 액면 그대로 받아들이게 되면 교육 현장의 오해가 생길 수 있다. 음악이나 미술이나 또는 새롭게 개척될 다른 어느 예술 분야에서든지 추구하여야 할 정신적 아름다움은 동일하되 다만 고유의 방식으로 그 보편적 아름다움을 형성시켜야 한다는 말과 같기 때문이다. 그런데 ‘보편’과 ‘고유’를 함께 담아내는 이 설명에 따르면, 무엇이 내용이고 무엇이 형식인지, 또는 무엇이 목적이고 무엇이 수단인지 다시금 모호해진다.

그러므로 한슬릭의 주장에 담긴 대립적 요소를 해소하려면, 표현 매체만 다를 뿐 음악 특유의 아름다움이 없다고 하거나, 고유의 방식이 아니어도 음악적 아름다움의 형성은 가능하다고 해야 한다. 이렇게 되면 음악만의 표현 형식에 의한 아름다움을 주장한 그의 입장에 반하는 결과가 나타난다. 이를테면 음악이 미술의 아름다움에 기여할 수 있다면 그것이 음악 고유의 것이 아니라고 하여 배제할 이유가 없게 된다. 또는 미술과 더불어 음악의 아름다움을 더 들춰낼 수 있다면 미술적 요소를 제거하고 음악적 부분에만 집중하라고 말할 수 없다. 그런데 이러한 연대를 배제해 버릴 경우 순수한 독자적 아름다움이 없는 것은 음악도 아니고 미술도 아니게 된다. 그리고 그것은 당연히 예술도 아니게 된다.

하지만 인간의 감각적 인식이 종합적으로 이성적 인식과 연결된다고 보면, 개별 감각에 의한 미적 요소를 꼭 구별하여야만 좋은 예술 수용방식인가에 대한 의문이 이어진다. 한슬릭은 음악의 고유성을 내세우려고 했기 때문에 이 부분에 대한 언급은 자제되고 있다. 왜 음악만의 고유한 아름다움이 없느냐가 그의 출발점이었다.

그러므로 한슬릭의 견해는 정신적 가치를 향한 과정적 점검 장치로서의 형식주의라고 이해될 수 있다. 어차피 상위의 가치 체계에서 연합할 것이라는 전제 아래 고유의 표현 방식을 설정하고 있기 때문이다. 고유해야 하는 것이 일면 목적인 것처럼 보이나 사실은 아름다움의 향유를 더 촉진하기 위하여 각 예술 분야의

고유한 아름다움을 확립시켜야 한다는 수단적 의미의 말과 같다. 따라서 그가 주장한 음악 분야의 고유성은 거시적으로 상위의 가치를 향한 하나의 소재에 불과하다고 볼 수 있다.

한슬릭의 견해에 나타난 음악 이해의 줄기들을 모아보면, 음악의 독립과 연대의 연결에서 음악이 표현하는 가장 음악적인 것이 중요하고, 그것이 감정과 연계되는지는 이차적인 사항이다. 음악적 아름다움이 감정과 연계되든지를 살피는 것은 비음악적 계열의 조명이다. 그리고 인간에게 미치는 예술로서의 상위 목적은 음악이나 미술 또는 문학 등이 공유할 수 있다. 인식 층위의 상하관계에 의하면, 상위의 목적에 부합한다면 감정 관련성 역시 배제될 필요가 없다는 말과 같다. 다만, 하위의 각 예술 분야에서 나름의 아름다움을 내세워야 그 분야가 존재하는 명분이 생긴다.

이 대목에서 음악을 위한 교육과 인간을 위한 교육을 나눠 생각해 볼 수 있다. 음악의 가치에만 매달리면 음악교육에서 음악의 독립이 우선이고 연대는 후순위이다. 그러나 인간의 가치로 교육의 범위를 확대하면 음악 고유의 아름다움, 즉 한슬릭이 내세운 음악적 형식성조차도 연대가 목적이고 독립은 수단일 수 있다.

그렇다면 한슬릭은 음악이 다른 사항과 연대하는 일에 근본적으로 반대한 것일까? 이와 관련하여 한슬릭이 『음악적 아름다움에 대하여』의 개정판(제2판부터)에서 제II장의 제목을 다르게 설정한 것은 눈여겨볼만하다. 원래의 제목은 “감정들은 음악의 내용이 아니다”였다. 그런데 이후 “감정들의 표현은 음악의 내용이 아니다”로 바꿨다. 주어가 ‘감정들’이 아니라 ‘감정들의 표현’으로 바뀐 것이다.

또한 그는 미학적인 접근과 심리학적 접근을 분리하려 했으나 그것이 여의치 않음을 인지하였다. 초판에서 그는 우리가 아름다움에서 느끼는 감정 상태는 “미학의 대상이 아니라 심리학의 대상”이라고 서술했고(Hanslick, 1854, 7), 이후 이 부분을 삭제하였다. 그는 감정과 관련된 사항들이 주관적 판단의 범위에 놓인 것으로 간주하여 그것을 비학문적이라고 주장하고 그의 형식주의를 학문적으로 강변하였다(Hanslick, 1891, p. 10, 14 등). 하지만 그가 내세운 내용과 형식의 동일체는 결국 음악적 아름다움이 인간 인식의 고양을 위해 다른 사항과 계속 묶여야 함을 역설적으로 보여준 것에 불과하다. 그도 결국 음악의 심리적 작용을 배제하지 않았고, 음악만의 분리된 인식 체계를 제시할 수 없었기 때문이다.

주지하다시피 한슬릭에 의하면 “음으로 울리는 형식들”이 음악의 내용이며 그것이 음악적 아름다움의 본 모습이다(Hanslick, 1891, 59). 그런데 아름다움은 감성적 구별을 전제로 한 표현이므로 음악의 형식 자체가 곧 아름다움이라고 말할 수는 없다. 형식들의 구성 방식 또는 출현 방식에 대한 미적 판단에 따라서 그것

들이 아름다울 수도 있고 그렇지 않을 수도 있다고 보아야 한다. 현상으로 존재하는 다양한 음악의 모든 형식성이 저절로 아름다운 것이라면 예술적 창조가 필요 없을 것이다. 그 형식들을 아름다움으로 여겨지게 하는 실체가 있을 것이고, 그 실체가 “형식들”이라는 음악의 표현 내용이다. 그러므로 한슬릭의 논지를 그대로 가져오더라도 어떤 음악적 ‘형식’이 아름다운가가 아니라, 어떤 ‘내용’이 아름다운가로 질문을 바꿔볼 수 있다. 그는 이 대목에서 헤겔(G.W.F. Hegel, 1770-1831)의 미학을 떠올리게 하는 관념을 끌어들인다(Hanslick, 1891, p. 59).

만약 이 음 재료들로 무엇을 표현해야 하는지를 묻는다면 대답은 다음과 같다. 음악적 관념들. 제대로 구현된 음악적 관념은 이미 그 자체로 독립적 아름다움이다. 그 자체로 목적이며 결코 다시 감정이나 의도에 의한 표현 수단이나 재료가 되지 않는다.

한슬릭에게 있어서 음악 고유의 것은 음악의 형식성이다. 이 형식은 결코 단지 음향적 아름다움이나 그 비율 등을 의미하지 않는다. 거기에는 정신이 함께 들어 있다. 그의 표현을 빌더라도 음들이 움직이며 형성하는 형식은 음들만 존재하는 비어 있는 객체가 아니다(Hanslick, 1891, p. 62-63). 이 관점에서 보면 정신, 즉 관념을 잘 드러내는 음악이 아름답다. 한슬릭은 음들의 유희만 존재하는 비어있는 형식의 음악을 추구하지 않았다.

이 점에서 한슬릭은 바움가르텐이나 칸트, 그리고 쉐러가 이야기한 미의 승화를 전제한 것으로 보인다. 음향만의 아름다움이 아니라 관념을 추구하는 정신을 구현해내어야 한다. 그렇다면 감정 관련성은 왜 그렇게 배제하려고 하였는지에 대한 이해도 가능하다. 그도 음악에 의미와 결과가 있어야 한다고 본다. 그러나 그것이 “음악적”이어야 한다(Hanslick, 1891, p. 63). 그 표현 내용이 순수한 음악적인 것이 되려면 단어나 개념에 종속적이지 않아야 한다. 음악은 우리가 말하고 이해하는 수단으로서의 언어와 같은 것이지만 번역할 수 없는 것이다. 그렇다면 한슬릭이 감정미학을 배제한 것은 감정이 관념과 거리가 있는 것이며, 개념에 종속된 것이기 때문이라고 본 셈이다. 그리고 왜 감정을 배제한 음악적 형식성이 정신 계열에 더 가깝거나 효과적 수단이 된다고 여겼는지에 대한 이해의 단서를 찾을 수 있다. 이러한 그의 입장을 수용하더라도 음악이든 미술이든 상위의 가치인 정신적인 것을 추구하는 대열에 모두 협력할 수 있다는 것은 그의 주장과 배치되지 않는다.

결국 한슬릭은 음악만의 자율성을 최후 목적으로 삼지 않았다고 볼 수 있다. 관념과 정신이라는 상위의 가치 추구를 전제하였고, 그것을 향한 효율성의 측면

에서 음악적 형식성을 내세웠다고 이해해 볼 수 있다. 그의 음악 예술론은 음향의 아름다움이 아니라 정신을 담아내는 아름다움을 강조한 것으로 요약된다. 음으로 울리며 움직이는 형식들이 곧 아름다움이 되는 것이 아니라 그것을 통해 상위의 가치를 드러낼 수 있어야 진정한 아름다움이 된다. 감정미학적 접근을 탈피하고자 한 것은 그러한 음악 청취 자체가 문제가 되었던 것이 아니라, 거기에 머무는 음악 이해를 넘어선 다음 단계의 음악 이해를 도모하기 위한 것이다. 감정미학적 접근에 안주함으로써 음악이 잘 할 수 있는 가치로운 일이 소홀히 해질 수 있음에 대한 우려로 읽힌다.

음악의 독립적 아름다움을 강하게 주장한 한슬릭이 가치로의 승화를 지향하는 연대에서 연결 고리로 찾은 것은 판타지인 것으로 보인다. 이 부분은 한슬릭의 음악미학을 조명할 때 자주 간과되는 것으로서 그의 서술 방식이 공격의 대상에 집중하는 형태여서 그것이 잘 드러나지 않은 면이 있다. 그의 견해에 따르면 “음악을 예술로 여긴다면, 감정이 아니라 판타지를 그것의 주무 부서로 인식하여야 한다.”(Hanslick, 1891, p. 9) 기본적으로 판타지나 감정 모두 예술 계열의 같은 표현 지향성에 속한다. 그런데 감정은 미적 인식을 거치지 않은 아래 단계의 사항인 것으로 비취진다. 따라서 정제를 거치지 않은 감정을 담으려고 할 것이 아니라, 가치로의 승화 여지가 있는 판타지를 담아야 음악은 비로소 예술이 된다고 본 듯하다.

그런데 판타지의 설정 구조는 그것의 역할에 확장성을 더한다. 작곡가는 관념(Ideen)을 표현한다. 그 관념은 순수하게 음악적이어야 한다. 이 관념을 가능하게 하는 것이 판타지이다. 판타지를 통해 음악적 사항이 인간의 정신적 고상함으로 연결된다. 그러나 판타지는 순수한 음악적인 것일 수 없으며, 인간 인식의 보편성에 기초를 두어야 한다. 판타지가 실제에서 음악 외적인 것과 과연 항상 동떨어져 활동할 수 있을까? 판타지는 한슬릭이 언급하고 있듯이 우리의 분별력과 느낌을 오가며 그들의 활동에 관여하는 것이기 때문이다(Hanslick, 1891, p. 9).

정리하자면 예술은 미를 표현해야 하며, 그 미는 감정이 아닌 판타지를 통해 구현되어야 한다. 그러므로 한슬릭이 내세운 음악적 아름다움은 판타지의 유발요인이 되어야 하고 그 실체는 유발 재료와 정합성을 이루어야 한다. 재료에 따른 타당성을 확보하느냐가 그 분야의 예술이 지닌 임무를 잘 수행하느냐의 관건이 된다.

한슬릭의 견해에 따르면 음악은 당연히 음악적인 것으로 판타지를 일깨워야 할 것이다. 음악만이 할 수 있는, 또는 적어도 다른 분야보다 더 잘 할 수 있는 것이 바로 음들로 일구어내는 조형력이다. 음악은 감정 전달력이 아닌 음들의 형식구성

능력을 통해 관념을 향한 정신으로서의 아름다움을 나타낼 수 있다. 그가 음악적 관념과 함께 승화를 통한 절대 관념(die absolute Idee)을 내세우는 것 역시 음악이 음악적 아름다움에 고립되어 있지 않아야 함을 나타낸다(Hanslick, 1865, p. 20).

이 부분을 필자가 제시하는 바와 같이 다양한 예술 분야의 연합 내지 병립의 허용으로 이해할 경우 한슬릭의 주장은 일단 그 과장력을 상당 부분 잃을 수 있다. 음악 고유의 아름다움을 내세우는 행보의 초점이 흐려진 것으로 비춰질 수 있기 때문이다. 이를테면 음들의 조형력을 추구하는 원리는 다른 예술 분야에도 적용되어 문학에서 단어들의 조형력, 미술에서 선과 면 그리고 색들의 조형력을 같은 것으로 인식할 수도 있다. 이 관점에서 보면 시(詩)는 개별 작품의 짜임새가, 그림은 그 구도가 미적 판단에서 표현 내용보다 더 우선되는 요소일 것이다. 이를테면 추상화가 구상화보다 더 회화적인 아름다움을 나타낸다는 의미로 받아들여질 수 있다. 그리고 이러한 여러 분야들의 융합은 당연한 출발점이자 귀결이 될 것이다.

III. 음악교육에서 소통과 융합의 접목 가능성

1. 미적 인식의 통합적 성격

한슬릭이 주장하는 음악적 아름다움은 외형적으로 독립을 추구한다. 소위 순수 관조를 내세운다. 외적 내용과 섞이지 않은, 음악 자체의 구성력으로 승부할수록 음악적 표현력이 인간 인식의 성숙에 더 기여할 수 있을 것으로 본다. 그런데 정신적 승화는 인식의 내용과 형식이 따로 움직인 결과가 아니다. 이러한 방향의 미학은 인간의 인식 체계에 관심을 기울인 철학자들의 공통 견해로서 감각적 인식이 인간 분별력과 따로 작동하지 않음을 이야기 한다.

아름다움이 인간에게 긍정적 역할을 한다면 그것은 인간 인식의 총합적 성과이므로 특정 감각에만 한정하여 미를 형성시키라고 말할 수 없다. 즉, 미의 인식은 특정 감각에 갇혀있지 않고 자유롭게 열려 있다. 구성 원리나 재료가 어떠하든 미는 동일한 지향성을 가져야 하며, 매체의 종류에 따라 그 역할이 달라질 수 없다. 따라서 음악적 방식을 통한 아름다움이 가치가 있다면, 음악만의 아름다움뿐만 아니라 여러 분야가 연합한 아름다움도 같은 방향의 가치를 지닌다고 보아야 한다.

한슬릭은 감정과 분별력, 한국어에서 흔히 느낌과 통찰로 지칭되는 두 가지 사

향의 합일을 추구하였다. 그는 “특이하게도 음악가들과 이전 미학가들이 감정[느낌]과 분별력[통찰]의 대립 속에서 움직여 왔다”고 말한다.(Hanslick, 1891, p. 7) 그가 예술 표현의 핵심적 사항으로 판타지를 제시하고 있음은 음악 활동에서 원천적으로 느낌을 배제하기 위하여 감정미학을 공격한 것이 아님을 짐작하게 한다. 느낌 없이 바로 미의 인식이 가능하고 그것이 오로지 형식미의 본래 속성이라면 굳이 판타지를 언급할 필요가 없기 때문이다. 분별력과 느낌 모두에게 관여하는 판타지를 설명하면서 감정 관련성보다 더 고상하다고 여기는 형식미를 추구하고 있을 뿐이다. 다르게 표현하면, 감정 관련성이 음악의 순수한 아름다움으로 가는 길에 방해가 안 되길 바랐다.

오늘날의 입장에서 이러한 한슬릭의 주장은 본질적 원리의 규명과 그것에 충실한 음악 활동의 권장으로 이해해 볼 수 있다. 느낌과의 연합, 즉 감정 관련성에 의지해서는 음악적 아름다움의 실체에 접근하기가 어렵다는 이야기와, 감정 관련성과 음악적 아름다움의 연계 인식이 불가능하다는 이야기는 사실 같은 말이 아니다. 한슬릭은 전자에 초점을 두었고 후자를 주장하지 않았다. 어떤 경우이든 미에 대한 인간의 인식 활동은 열려 있으므로 연합 자체를 타부시할 수 없다. 한슬릭의 형식미학은 음악의 고유한 아름다움을 부각하려는 입장이고, 이것이 이루어지면 또는 그 과정에서 인식 주체인 인간이 다른 분야들의 감각적 인식들과 연계하여 포괄적 미를 향유할 수도 있다.

이 이야기는 음악의 아름다움에 대한 감동이 감정 배제 상태의 형식미에서만 온다는 주장의 한계를 보여준다. 또한 모든 예술이 오로지 형식미에 의해서만 미를 표출한다고 말할 수도 없다. 나아가 각 예술 분야의 미를 항상 따로 구분하여 인식할 수 없으며, 그렇게 해야 할 당위성도 없다. 감정의 개입 여지를 완전히 배제하려고 했다면 음악의 형식미가 바로 우리의 정신적 성숙에 직접 관여한다고 말해야 하나 한슬릭의 주장에서 그 부분에 대한 설명은 없다. 오히려 그는 아름다움의 본질적 성격인 판타지를 통하여 인간의 성향 내지 판단력이 성숙하는 것이라고 말한다. 다만 거기에 머물 수 없으므로 음악적 표현이 현상적으로 감정을 잘 드러내는 데 치중할 필요가 없다는 취지로 읽힌다.

판타지라는 용어를 쓰는 맥락을 보면 한슬릭은 이 용어를 칸트에게서 빌려왔다. 칸트가 순수 기악 음악의 멋을 느끼는 원초적 중간 매개체로서 판타지를 이야기하고 있기 때문이다(Kant, 1790, § 16). 그런데 칸트는 바로 그러한 성격 때문에 음악에 높은 위상을 부여할 수 없었다. 이전 미학적 견해에서 음악의 본성을 들춰내면서 전하고자 한 바는 이것일 것이다. 즉, 음악에 그러한 고유성이 있으나 음악만으로는 인간 삶의 성숙을 일궈내는 데 한계가 있다. 그런데 한슬릭은 형식

미와 함께 인간의 정신적 고상함을 이루어낼 수 있다고 본 듯하다. 정신적 고상함의 단계에 이르면 형식미는 더 이상 소리라는 음악적 재료에 묶여 있을 수 없는데도 말이다.

별도의 자체적 인식 시스템을 보여주지 못한 한슬릭의 이러한 자의적 구도 설정은 헤겔의 정신 우위 미학을 의도적으로 음악에서 구체화해 본 것으로 평가될 수 있다. 헤겔 미학의 당대 영향력 및 체계성에서 한슬릭이 자유롭지 못했다. 그가 자신의 저술에서 헤겔을 언급하고 있는 것에서 뿐만 아니라(예: Hanslick, 1891, p. 7), 그의 논지가 결국 헤겔의 정신적인 것으로서의 아름다움에 모여 있는 것에서 그 흔적을 찾을 수 있다. 관념의 감각적 구현을 아름다움으로 본 헤겔의 관점에서 감각적인 것에 기인한 감정이 음악의 표현 내용이라고 하면 음악의 위상이 너무 격하된다. 한슬릭이 음악의 표현 내용이 곧 정신적인 것이라고 볼 수밖에 없었던 상황을 짐작케 한다. 만약 음악이 감정표현 차원에 머문다면 음악은 기껏해야 감각적인 것의 도출에 연연해야 할 상황인데, 그것이 어떻게 고상한 예술의 자리를 지킬 수 있을 것인가에 대한 의문이 숨어 있는 것이다. 예술로서 음악과 아직 거기에 미치지 못하는 음악의 차이를 분명히 하고자 한 의도를 엿볼 수 있다.

하지만 보편적 인간 지성에 따르면 음악이 바로 정신적 결정체가 될 수 없음은 당연하다. 쇼펜하우어(A. Schopenhauer, 1788-1860)의 형이상학에서 보듯이 음악 자체를 가치 체계 안에 그대로 편입하려고 할 경우 그 근거를 제시하여야 하는데, 그것은 구체적 음악의 예를 들어야만 가능하다. 그리고 구체적 예로 바뀐 음악은 역사 속의 한 음악일 수밖에 없으므로 이 세상의 모든 음악을 포괄하는 정신적 가치를 대변하지 못하는 모순을 안게 된다. 음악이 그 음향적 구성체로서 바로 정신 가치가 되지 않는 한, 설령 그것이 형식미라고 하더라도 가치 지향성을 저절로 지닐 수는 없다. 오히려 헤겔이 이야기한 것처럼 그 반대의 방향으로, 즉 관념이 감각적으로 구현되어야 한다. 어떤 형식미라고 하더라도 그 형식미를 가치 지향성에 포함시키는 상위의 관념이 존재해야하기 때문이다.

한슬릭의 입장에서 음악이 고상한 정신을 고양시켜야 함은 분명하다. 그러나 음악이 그것을 일궈내는 매개체로서의 그릇인지, 아니면 그 자체의 정신적 고상함으로서의 내용인지에는 큰 차이가 있다. 한슬릭은 음악이라는 그릇이 형식미를 갖추면 마치 그 자체로 내용이 되는 것처럼 말하면서 오해를 불러올 소지를 만들었다. 넉넉하게 양보하여도 헤겔 미학에서 보듯이 형식미 자체가 결코 절대 관념의 완결체는 아니다.

정신적 가치와 울리는 소리를 묶어내는 것을 당위로 제시하려면 이 둘 중 하나는 보편성을 추구하여야 한다. 그런데 울리는 소리에서 보편성을 찾기는 어렵다.

구체적 소리로서의 음악적 아름다움이 불변의 것인지, 아니면 시대 또는 수용자에 따라 다르게 나타날 수 있는 것인지가 논의거리이라는 이야기이다. 정신적 가치로서의 아름다움이라는 보편성을 염두에 둔 것이라면 한슬릭은 바그너와 다르게 절대음악의 우위를 제시하지 말았어야 한다. 말 그대로 도착점을 향한 원리를 제시하고 그것에 쓰일 소재는 열어 두어야 다양한 음악적 구성체가 상위의 관념을 향한 내용을 담아낼 것이다. 그런데 음으로 울리는 형식들이 음악의 본질적 표현 내용이라고 규정해 버림으로써 음악 분야에서는 그것을 통해서만 정신적 고상함이 촉진될 것처럼 발언하였다. 이는 칸트의 미적 기능 체제에 헤겔의 절대 정신을 덧씌워 이들이 지향한 바와 다르게 음악의 형식미를 그 자체로 관념화시키는 결과를 낳았다.

인간의 미적 인식 시스템이 예술 분야에 따라 다르게 작동하지 않는다면 특정 예술 분야의 형식미가 더 상위의 관념 형성에 적합하다고 볼 수는 없다. 이러한 헤겔의 주장은 그것이 의지하고 있는 보편적 인식 시스템의 설정 취지에도 부합하지 않는다. 달하우스(C. Dahlhaus, 1928-1989)가 지적한 것처럼 그러므로 한슬릭의 입장도 아름다움에 대한 역사적 성찰의 한 결과로 볼 수 있다(Dahlhaus, 1967, p. 148). 향후 음악적 아름다움의 기준이 달라지면 한슬릭의 음악미학에서 취할 것은 음악의 고유한 아름다움에 집중해야 한다는 것만 남고 그것의 실체는 교체 또는 대체될 것이라고 상정해 볼 수 있다. 어떤 형태의 고유한 아름다움이든 미적 인식의 틀에서 작동하는 방식은 같을 것이기 때문이다.

2. 인식 체계의 소통에 따른 예술적 융합

한슬릭은 음악의 내용을 형식미에 둬으로써 형식과 내용을 같은 선상에서 보려고 한다. 음악적 형식미가 내용이 됨에 따라 음악 외의 다른 사항이 개입하지 않은 미의 기준을 들춰낼 수는 있다. 하지만 음악의 형식미가 음악 자체에 있지 않고 그것을 인식하는 인식 주관에 의해 형성된다는 점은 한슬릭 방식의 음악 이해에 큰 걸림돌이다. 음들의 움직임 자체가 미가 아니므로 그것을 가능하게 하는 인간의 정신 활동이 필요하다. 그도 이를 인지하여 판타지를 인간 인식 체계와 동떨어진 영역으로 설정하지 않고 그것이 분별력과 감정의 활동을 촉진하는 피드백의 자료로 쓰이게 됨을 언급한다(Hanslick, 1891, p. 8). 미적 인식이 통합적으로 이루어진다면, 음악 분야에서 고유한 것을 설정해 보는 일은 결국 통합을 위한 하나의 점진적 작업에 불과하다.

그러므로 한슬릭에게 있어서 교육적 의미의 형식미 인식은 음악교육만의 문제

가 아니다. 그가 강조하지 않았다고 하더라도 그의 형식주의는 태생적으로 재료의 구체성에 묶인 독립적 정신 작용만을 의미하지 않는다고 볼 수 있다. 인식 주체인 청취자는 감각적 인식으로 형성되는, 다시 말하면 소리로 울리면서 움직이는 그 내용의 다양한 여건까지 충실하게 조명하여야 인식의 왜곡이 덜하게 된다고 볼 수 있다. 한슬릭의 서술 방식이 음악의 형식미를 중심으로 전개되었지만 오늘날 음악 교육자는 막연히 감정 유발이 비음악적이라는 도식에 간헐 필요가 없다. 음악적 표현에서 감정의 제거 또는 추구를 논할 것이 아니라, 음악의 무엇이 교육적 관점에서 긍정적 작용에 관여하는지를 살펴보아야 한다. 이러한 고찰의 단초는 한슬릭 미학의 키워드인 형식미가 인식 체계에서 어떤 역할을 하는지와 맞물려 있다. 그의 주장이 교육적으로 의미를 지니려면 이 관점의 조합은 필수적이다. 이는 곧 한슬릭의 주장에 대한 비판이자 그것의 새로운 활용을 위한 탐색이다.

전체적으로 보면 한슬릭의 관점은 음악의 아름다움이 지엽적 감정 전달에 얽매이지 말고 상위의 인식 능력의 제고에 동참해야 한다는 것으로 이해된다. 그의 음악미학은 음악적 아름다움이 무엇인가를 밝힘으로써 그 원리에 충실한 교육을 하도록 안내한다. 이것은 가치를 향한 우리의 인식 체계에 충실한 음악교육을 수행자는 취지와도 잘 어울린다. 그런데 무조건 음악과 감정을 연결시키지 말라는 의미로 받아들이게 되면 그가 감정이 아닌 판타지를 내세운 이유가 설명되지 않는다. 오히려 그 연결고리를 밝히고 그 과정에 주목하는 교육이 그의 견해를 긍정적으로 살리는 길일 수 있다.

그러므로 한슬릭의 구도에 따르더라도 감정 관련성은 형식 집중성으로 이끌기 위한 단계적 소통거리로 사용될 수 있다. 음악을 가르칠 때 감정의 유발 및 표현 활동이 다양하게 이루어져야 미적 정제를 통해 그것을 넘어서는 소위 객관적 형식미의 관조가 더 유의미해질 것이다. 또한 이러한 비판적 조명을 통해 인간 사고의 고양이라는 큰 맥락에서 다른 분야의 예술과 적극 연합할 수 있다. 음악적 형식미가 인식 체계의 최종 도착점이 아니며, 상위의 관념 구현을 위한 노력이 음악만의 일이 아니기 때문이다.

이러한 연계적 소통을 발판으로 한슬릭의 음악미학에서도 예술적 융합은 가능하다. 오늘날 교육에서 융합을 강조할 때, 그것은 독립된 분야의 상호 교류만을 의미하지 않는다. 여러 분야들의 경계를 허물고 서로 소통하면서 그 자체로 새로운 융합체를 만들어 낼 수 있다. 인식 체계에서 더 상위의 맥락을 찾게 되면 하위의 사항들이 함께 모이게 되고, 같은 가치를 추구하기 때문에 융합이 자연스럽게 이루어진다. 흔히 단기적 이익은 장기적 이익의 범위에 종속적이라고 하듯이, 더 큰 테두리에서 접근하는 것이 특정 분야의 독립성을 허락하면서 동시에 연대

를 강화하게 만들 수 있다.

음악교육 현장에서 흔히 만나듯이 한슬릭의 음악미학은 얼른 보기에 음악의 고유성을 주장하므로 음악교육이 오로지 음악 내적 사항으로만 채워져야 할 것으로 비춰질 수 있다. 하지만 한슬릭의 음악미학의 배경을 함께 살펴보면 그의 의도가 융합의 관점에서도 교육적으로 활용될 수 있음을 보게 된다. 그것은 예술 활동에서 정신적 승화의 연결고리에 주목하여야 예술이 교육적으로 더 많은 기여할 수 있다는 주장과 다름 아니다.

한슬릭의 주장은 음악만으로 예술을 체험시키고 그것만으로 인간 교육을 잘 일굴 수 있다는 이야기는 결코 아니다. 다른 예술이 나름의 고유한 아름다움을 설정하고 추구하고 있으니 음악도 거기에 동참해야 한다고 본 것이다. 이 이야기는 음악이 다른 예술 분야와 아름다움의 추구에서 맥을 같이 해야 하며, 나아가 다양한 분야에서의 아름다움을 통한 포괄적 교육이 필요하다는 뜻이다. 음악을 따로 떼어내어서 음악만으로 가치 있는 교육을 일굴 수 있다면 한슬릭이 다른 예술 분야를 예로 들면서 음악에서도 고유한 아름다움의 실체를 형성시켜야 한다고 주장한 이유가 설명되질 않는다. 그의 논지의 이면에 있는 철학적 시스템에 기반하여 그의 관점을 심화시켜 보면, 음악의 형식적 아름다움을 추구함으로써 예술 융합을 포함한 음악 외적 활용을 잘 일구어 낼 수 있음을 알 수 있다.

IV. 결론

한슬릭 미학의 출발점이 다른 예술 분야에서는 이미 자체의 고유한 아름다움을 설명해 내는데 음악 분야만 자체의 아름다움을 내세우지 못한다는 진단이었다. 따라서 음악만의 독자적 활동을 염두에 둔 것이 아니라 음악의 독자성을 함께 내세워야 고상한 가치의 추구라는 예술 공동의 목적을 함께 달성할 수 있다고 보았다. 그의 견해는 음악의 아름다움이 예술을 통한 관념의 구현이라는 대의명분에 합류할 수 있다는 전제를 깔고 있다.

음악미학적 형식주의의 심층에서 들춰낸 두 가지의 접목 가능성, 즉 감정 관련성의 연계와 예술 분야들의 융합은 음악의 구조적 어법을 도외시한 주관적 느낌만의 파악으로 음악교육의 목적을 달성할 수 없다는 한슬릭의 미학적 좌표에 위치한다. 한슬릭의 입장에서 내용 표현을 위해 음악적 재료가 필요하고, 그것들을 창의적으로 엮어 제시한 결과물이 음악 구성의 형식성이다. 그런 형식성이 곧 아

름다움이 아니라 그것이 잘 조직되었을 때 아름다움의 단계로 나아간다. 음악적 아름다움이 구체적으로 고정되어 있지 않으므로 형식적으로 어떤 구성체가 음악의 참된 아름다움인지 바로 말할 수는 없다. 따라서 음악적 아름다움을 가능하게 하는 인식의 원리를 파악하여 그 과정에 충실한 음악이 나와야 하고, 그러한 가치를 들춰내고 전하는 음악교육이 필요하다.

한슬릭이 설정한 과정적 단계로서의 판타지는 음악의 형식미를 인간에게 작용시키는 교육적 활동의 근거가 되고, 예술의 융합을 이끄는 공동의 다리가 된다. 관념과 연결되어야 하는 음악적 아름다움은 예술로서의 음악이 가치 추구의 인간 사회에 긍정적으로 기여할 수 있다는 하나의 명분을 제공한다. 음악의 내용이 판타지와 관념에 기반한 한 정신적 산물로 여겨지면 예술 융합적 접근에서 음악이 수행할 역할도 그 방향에서 가시화 될 수 있다. 한슬릭이 취한 입장의 내면을 들여다보면 저절로 움직이는 음들이 아니라 창조의 숙고를 거친 음들이 음악이며, 이제 그것을 가능하게 하는 정신의 공유가 음악교육의 핵심이 될 수 있다. 음악이 상위의 가치를 향한 도구가 되므로 그러한 형태의 음향적 완결체가 곧 음악의 표현 내용이 된다는 사고가 성립한다.

음악적 표현력의 고유성을 바탕으로 음악의 예술성을 내세우는 한슬릭의 견해는 예술이 지향해야 하는 가치지향의 교육에 음악이 적극 화답할 수 있음을 말해준다. 그의 견해를 발판으로 숙고의 음악교육 활동이 탄력을 받을 수 있고, 나아가 융합의 예술교육 활동에 대한 방향을 설정해 볼 수 있다. 개별 정체성이 없는 상태에서의 융합은 곧 종속이 되며 그 분야의 해체를 불러올 것이다. 반면 음악적 아름다움의 고유성이 확립되었다면 그것을 전제로 아름다움을 추구하는 상위의 층에서 예술 분야들의 융합은 당연시될 수밖에 없다.

참고문헌

- 주대창 (2014). “미적 교육으로서의 음악교육에 대한 철학적 관점의 비평적 조망.”
음악교육연구. 제43집 제2호. 93-113.
- ____ (2014a). 사전적 용어로서의 음악. **서양음악학. 17-3, 통권 36호.** 179-209.
- ____ (2014b). 리만을 중심으로 본 초기 음악미학 문헌의 경향. **음악학. 제26권.**
3-39.
- ____ (2016). “헤겔 미학을 통해 본 음악교육의 방향 설정.” **음악교육공학. 제**
26호. 97-112.
- Baumgarten, A.G. ((1750) 2007). *Ästhetik I*. Lateinisch-deutsch. Translated and
edited by D. Mirbach. Hamburg.
- Dahlhaus, C. (1967) “Eduard Hanslick und der musikalischer Formbegriff.” In:
Die Musikforschung, 20. Jahrg., H. 2, pp. 145-153.
- Dahlhaus, C. (1978) *Die Ideen der absoluten Musik*, Kassel: Bärenreiter.
- Hanslick, Eduard (1854; 1858; 1891; 1902). *Vom musikalischen Schönen*.
Wien/Wiesbaden.
- Kant, I. (1790; 1968). *Kritik der Urteilskraft*. Vol. X, Kant Werke in Zwölf
Bänden. Frankfurt am Main.
- Schönberg, A. ((1911), 1922) *Harmonielehre*. Dritte vermehrte und verbesserte
Auflage. Wien.
- Schubart, Chr. Fr. D. (1806) *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*. Wien.
- Schueller, H.M. (1955). “Immanuel Kant and the aesthetics of music.” *The*
Journal of Aesthetics and Art Criticism, vol. 14, no. 2, 218-247

ABSTRACT

Communicating and Converging Perspectives on Hanslick's Music Aesthetics

Dae Chang Ju

Hanslick is a formalist in the field of music education as his music aesthetics relies on formal beauty of music works. He argued that emotional approach is not a right way to understand the musical meaning of works which have to be considered art music. For music fundamentally needs to express only musical ideas, sounding forms that are moving should be the essence of music. However, his statement also implies a need for musical beauty to harmonize with its surrounding factors through fantasy, which allows human beings to sublimate our mind to their original value. Formalism in music education can therefore combine aesthetic principles with its counter partner, referentialism in music education because we have to support students in improving comprehensive competence in life.

Key words: Hanslick, formalism, philosophy of music education, converging music education

투고일: 2017년 11월 30일, 심사(수정): 2017년 1월 11일(1월 19일), 게재확정일: 2월 1일