「音樂論壇」 제28집
2012년 10월, 97-122쪽

ⓒ 2012 한양대학교 음악연구소
한양대학교

모더니즘의 역사 속에서 쇤베르크 다시 읽기

김 경 화
(한양대학교 강사)

Ⅰ. 서론

미셸 푸코(Paul Michel Foucault, 1926-1984)는 우리가 일반적인 사실이라고 받아들이고 있는 어떠한 대상들이 한 시대의 담론적 실천들로부터 형성된 역사적 구성물이라는 견해를 제시하였다. 당연하게 여겨지던 것들이 실은 역사적 조건 하에서 다양하고 복잡한 담론을 통해 형성되었다는 의미다. 어떠한 대상을 역사적 구성물로서 파악하고 이해하는 것은 그것이 무엇인가에 대한 물음보다는 그것이 어떻게 만들어졌으며, 어떠한 과정을 통해 확립된 것인가에 대한 문제들을 비판적으로 고찰할 수 있는 기회를 열어준다.

본 논문은 20세기 작곡가 아르놀트 쇤베르크(Arnold Schoenberg, 1874-1951)를 바라보는 일반적인, 그렇지만 모순적인 두 견해에 대한 궁금증으로부터 시작되었다. 하나는 쇤베르크의 무조 음악이나 12음렬 음악의 혁신이 전통을 비판하고 부정함으로써 성취된 것이라고 보는 견해이며, 다른 하나는 전통을 내면화하여 모방과 확장을 통해 성취된 것이라고 보는 견해다. 전자는 20세기 초반의 문화적 현상을 바라보는 미학적 입장에 따라 쇤베르크를 파악한 것이라 볼 수 있다. 일반적으로 미학에서는 20세기 초반 모더니즘의 시도들을 과거의 전통적인 인습으로부터 급진적 단절을 시도하고 기존의 가치관에 공격을 가하면서 발생한 것으로 본다. 이는 심미적 모더니티의 정신을 계승하고 있는데, 마테이 칼리니스쿠(Matei Cãlinescu)에 따르면 "모더니티의 관점에서 예술가는 확고부동한 기준을 가진 규범적 과거와 단절되어 있으며, 또 전통은 그에게 본받을 만한 선례나 따를 만한 지침을 제공해줄 아무런 합법적 권리도 갖지 않는다."[1] 이와 같은 미학적 관점에 기대어 쇤베르크를 이해할 경우 그의 양식적 혁신과 독

창성의 추구는 단연 전통을 비판하고 과거로부터의 단절을 시도한 결과로 여겨질 수 있을 것이다.[2]

그러나 문제는 이러한 관점이 쇤베르크가 그의 음악적 혁신에 대해 생전에 취했던 태도와 상당부분 상충된다는 것이다. 쇤베르크는 자신의 음악적 독창성이 전통적 모델들을 학습하고 모방, 확장하여 이루어진 것이라고 진술하였다.[3] 전통에 기초하여 이루어진 새로움은 또 다른 전통이 되어 그 명맥을 계승한다는 것이다. 이와 같은 쇤베르크의 주장은 그의 제자들을 비롯해 여러 음악학자들에게 영감을 주어 그의 음악을 이해하는 또 다른 관점을 만들어 내었다. 그 대표적 음악학자로는 피터 버크홀더(J. Peter Burkholder)를 들 수 있다. 버크홀더는 그의 논문 "Schoenberg the Reactionary"에서 쇤베르크의 음악적 이디엄의 변화가 전통의 확장을 통해 성취된 것이라고 설명한다.[4] 버크홀더의 또 다른 논문 "Museum Pieces: The Historicist Mainstream in Music of the Late Hundred Years" 역시 같은 관점을 유지하면서 20세기 초반 모더니즘을 이끈 주요 작곡가들의 혁신이 전통을 모방(emulation)하고 확장하여 자신의 어법과 스타일로 재탄생시킨 것이라고 설명한다.[5] 그 외에도 *Soundings: Music in the Twentieth Century*나 『그라우트의 서양음악사』(*A History of Western Music*) 같은 음악사 책에서도 쇤베르크는 서양 음악 전통과 관련하여 논의된다.[6]

---

1 Matei Cālinescu, 『모더니티의 다섯 얼굴』(*Five faces of Modernity*), 이영욱 외 번역 (서울: 시각과 언어, 1994), xi.

2 이러한 입장을 견지한 대표적인 국내 저술은 오희숙의 『20세기 음악 1: 역사 · 미학』이다. 오희숙, 『20세기 음악 1: 역사 · 미학』 (서울: 심설당), 2005), 374-381 참조.

3 Arnold Schoenberg, "National Music (2)," in *Style and Idea: Selected Writing of Arnold Schoenberg*, ed. Leonard Stein, trans. Leo Black(Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1984), 173-174.

4 J. Peter Burkholder, "Schoenberg the Reactionary," in *Schoenberg and His World*, ed. Walter Frisch (Princeton: Princeton University Press, 1999), 162-191.

5 J. Peter Burkholder, "Museum Pieces: The Historicist Mainstream in Music of the Late Hundred Years," *The Journal of Musicology* 2/2 (1983), 124-129 참조.

6 『사운딩스』의 제1장 제2부에서는 "1909년까지의 쇤베르크: 전통의 확장"(Schoenberg to 1909: Extending Traditions)이라는 제목으로 쇤베르크의 초기 작품을 설명한다. 그러나 여기서는 쇤베르크의 초기 작품과 몇몇 무조성 작품만을 전통의 확장으로 제한하고 있으며, 전통의 모델들과 기법적, 형식적 유사성을 찾아내는 방식으로 표면적 검토만 이루어진다. Glenn Watkins, *Soundings: Music in the Twentieth Century* (New York: Schirmer Books, 1988), 24-37 참조. 『그라우트의 서양음악사』의 제31장에서는 클래식 전통을 계승한 모더니스트 중 한 사람으로 쇤베르크를 소개한다. 여기서 쇤베르크는 클래식 음악 전통을 유산으로 받아 혁신을 추구한 작곡가로 묘사되고 있다. 또 쇤베르크가 전통과 혁신을 서로 모순된 것으로 여기지 않았다고 설명한다. 저자들 중 버크홀더가 포함된 것으로 미루어 이 장은 그의 견해가 상당부분 반영된 것으로 보인다. Donald J. Grout, Claude V. Palisca, J Peter Burkholder, 『그라우트의 서양음악사』(*A History of Western Music*), 제7판(하), 민은기 외 옮김 (서울: 이앤비플러스), 249-252 참조.

쇤베르크에 관한 상반된 두 입장 사이의 주요 쟁점은 전통과의 관련성 문제로 귀결된다. 즉 그의 무조 음악, 12음렬 음악에서 시도한 혁신이 전통과 인습의 전면적 거부를 통해 이루어진 것인가, 그렇지 않으면 전통을 모델 삼아 그 모방과 확장을 통해 이루어진 것인가에 대한 것이다. 음악학계의 이와 같은 입장차는 서로 다른 접근 방식을 통해 전혀 다른 쇤베르크 이해로 이끌어왔다. 그러나 자칫 하나의 관심사에만 집중하게 되면 쇤베르크의 역설에 대한 근본적 이유를 이해하지 못한 채 그에 대한 모호한, 혹은 편향된 지식만을 불러올 뿐이다. 무엇이 쇤베르크를 바라보는 상반된 관점으로 이끌었을까. 무엇 때문에 쇤베르크는 전통과 거리가 멀어 보이는 혁신적인 시도를 하였음에도 끊임없이 전통과의 관련성을 주장하였을까. 본 논문은 쇤베르크를 바라보는 결과론적 입장 자체에 천착하기 보다는 이러한 갈등이 생겨나게 된 이유를 역사적 맥락에서 되짚어 보는 것을 목표로 한다.

쇤베르크의 전통과의 관련성 문제는 자연스레 모더니즘의 담론과 결부된다. 20세기 초반의 모더니즘이라는 거대하고 복잡한 문화 현상을 파악하기 위한 상이한 쟁점들이 그 문화적 환경에서 탄생한 모더니즘 작곡가 쇤베르크를 이해하는데 역시 적절히 영향을 미치고 있기 때문이다. 따라서 본 논문은 모더니즘의 역사를 살펴보고, 그것을 거울삼아 쇤베르크의 혁신적 시도와 전통의 관련성 사이의 역설적 관계가 형성된 이유를, 그리고 그의 음악을 이해하고 평가하는데 이견이 생겨날 수밖에 없었던 역사적 환경을 비추어 보고자 한다. 쇤베르크를 20세기 초반 모더니즘의 역사적 산물로 파악하였을 때 그에 대한 논쟁적 입장들을 좀 더 폭 넓은 맥락에서 비판적으로 고찰할 수 있는 기회가 열릴 것이다.

Ⅱ. 본론

1. 모더니즘의 역사

(1) ‘모던’, 그리고 신구 논쟁[7]

모더니즘(modernism)은 ‘모던’(modern)이라는 어근에서 갈라져 나온 용어다. 이 모던이라는 용어가 역사에 처음 등장하기 시작한 것은 5세기 말엽이나 늦어도 6세기경으로 추정된다. 이 용어는 중세 라틴어 ‘모데르누스’(modernus)에 뿌리를 두고 있다. 모데르누스는 ‘최근의’, ‘바로 지금’(just now)이라는 의미의 라

7 모던과 모더니티는 근대, 현대, 그리고 근대성, 현대성 등으로 번역되어 사용되고 있지만 그 뉘앙스나 맥락에 따라 상대적 의미를 갖는 경향이 있으므로 본 논문에서는 주로 원어 그대로를 우리말로 바꾼 형태인 모던, 모더니티로 사용하겠고 문맥에 따라 번역된 말로 바꾸어 쓰겠다.

틴어 부사형 '모도'(modo)에서 파생한 형용사이자 명사형 단어다. 중세 초에 '안티쿠우스'(antiquus)와 대립되는 말로 처음 사용된 이 용어는 당시나 당시대인을 고대 로마 시대나 고대인과 구분 짓기 위한 것이었다.[8] 이때까지만 해도 모던이라는 용어의 용법은 단지 고대, 혹은 과거에 대한 반명제였다. 10세기 이후부터 '모데르누스'는 이 말에서 갈라져 나온 '모데르니타스'(현대)나 '모데르니'(현대인) 같은 말들과 함께 자주, 그리고 널리 쓰이기 시작하였다. '모던'이라는 용어가 미학과 관련된 개념으로 사용되기 시작한 것은 12세기에 들어서의 일이다. 이 무렵부터 이른바 '신구 논쟁'이 대두되었다. 당대 시인들 사이에서 시작된 이 논쟁은 고대옹호론자(the Ancients)와 현대옹호론자(the Moderns) 간의 첨예하게 양분된 미학적 쟁점에 따라 두 개의 적대적 파벌을 형성하기도 하였다. 예컨대 한쪽이 인문주의를 염두에 두었던 고대시를 높이 평가하였다면 그 반대쪽은 방언에 기초하여 새로운 시학을 보여준 현대시를 옹호하였다.[9] 이들 간의 논쟁에는 단순히 문학적 스타일의 문제를 넘어서 좀 더 근본적인 철학적 문제가 연루되어 있었다. 프랑스 수도승 샤르트르의 베르나르가 처음 사용하였다고 알려져 있는 '거인의 어깨 위에 서 있는 난쟁이'라는 격언은 12세기의 동시대인을 바라보는 시각이 반영되어 있다. 키 작은 난쟁이가 거인의 어깨 위에 올라섰을 때 키 큰 거인보다 훨씬 더 많은 것을 볼 수 있듯 현대인도 고대인보다 더 많은 지식을 지닐 수 있다는 말이다. 그러나 현대인이 고대인보다 더 많은 것을 알 수 있는 것은 현대인이 뛰어나서이기보다는 오히려 고대인이 이룩한 지식을 토대로 하고 있기 때문이다. 고대인과 현대인 사이의 이러한 이미지는 이후 유럽 지식인들에게 영향을 미쳐 역사적으로 반복된 신구 논쟁의 실마리를 제공한다.[10]

---

8 Călinescu, 『모더니티의 다섯 얼굴』, 71.

9 Călinescu, 『모더니티의 다섯 얼굴』, 25. 음악사에서도 이와 유사한 신구 논쟁이 있었다. 14세기 초반 아르스 안티쿠아(Ars Antiqua)와 아르스 노바(Ars Nova) 사이의 논쟁이 그것이다. 아르스 노바는 필립 드 비트리(Philippe de Vitry)가 1322-1323년 사이에 쓴 음악 이론서의 제목이다. 이 책에서 비트리는 새로운 리듬과 기보법에 대한 가능성을 제시하면서 13세기의 전통적 규칙들이 14세기의 보다 진보된 사회에서 더 이상 통용될 수 없음을 주장한다. 이러한 주장은 보수적 음악가들에게 격렬한 논쟁을 부추겼고, 몇몇 전통주의자들은 아르스 노바에 맞서 아르스 안티쿠아 음악을 옹호하는 이론서를 내기도 하였다. 박을미, 『서양음악사 100장면 1』 (서울: 가람기획, 2001), 115 참조. 음악사에서 또 다른 유명한 신구 논쟁은 17세기 초반에 있었다. 이론가 아르투지(Giovanni Maria Artusi)와 작곡가 몬테베르디(Claudio Monteverdi)사이의 논쟁이다. 아르투지는 예비 없는 불협화음정을 무분별하게 사용하였다는 명목 하에 새로운 양식으로 쓰인 몬테베르디의 마드리갈 <비정한 아마릴리>(*Cruda Amarilli*)를 신랄하게 비판하였다. 이에 대한 반박으로 몬테베르디는 자신의 새로운 작곡 방식을 과거 차를리노에 의한 작곡 방식인 '제1작법'(prima pratica)과 대응시키면서 '제2작법'(seconda pratica)이라 설명하였다. 김연, 『음악이론의 역사』 (서울: 심설당, 2008), 153 참조. 이 외에도 음악사에서 여러 차례 등장하는 작곡 기법이나 양식상의 신구 논쟁은 다른 모습으로 나타난 모더니티 논쟁이라고 폭넓게 이해 할 수 있다.

한편 서양의 역사를 고대, 중세, 근대로 나눈 것이 르네상스이듯, 르네상스는 자신의 시대를 과거와 구분하기 시작하였다. 흥미로운 것은 르네상스의 시대 구분이 단순히 각각의 시대를 나누는 것을 넘어서 그들의 관점에서 각 시대에 대한 가치 판단이 있었다는 것이다. 그 가치 판단들은 빛과 어두움, 낮과 밤, 깨어 있음과 잠들어 있음 같은 은유적 표현들로 이루어졌다. 고전적 고대는 찬연한 빛으로 표현되고, 중세는 어두움을 가지고 망각 상태에 있는 '암흑의 시대'로 비유되었다. 반면 근대는 '밝게 빛나는 미래'를 예고하는 과거의 암흑으로부터 벗어난 깨어남의 시대, 즉 '부활'(renascence)의 시대로 표현되었다. 이러한 르네상스인들의 태도는 14세기 인문주의 시인 페트라르카(Francesco Petrarca, 1304-1374)로부터 기인한다. 19세기 독일 고전학자 테오도어 몸젠(Theodor E. Mommsen)은 페트라르카로부터 중세를 '암흑의 시대'로 보는 관점이 시작되었으며, 이 개념은 단순한 시대 개념 이상의 의미를 내포한다고 지적한다. 몸젠에 따르면 페트라르카의 '암흑의 시대'와 그에 대응하는 '부활'이라는 개념에는 선행하는 시대를 몽매함의 시대로, 반면 '부활'로 대변되는 자신의 시대를 혁명의 시대로 간주하고 있음을 함축한다. 이를 통해 "르네상스인들이 과거와 단절하기 원했으며 그들이 그러한 단절을 이루었다고 확신하고 있음"을 파악할 수 있다는 것이다.[11]

과거의 시간들과 역사로부터 자신의 현재를 구별하려는 시도로서, 혹은 신구 논쟁의 또 다른 모습으로서 모더니즘의 역사는 이미 오래전 중세와 르네상스에서 출발한다고 볼 수 있다. 이러한 논쟁의 역사는 각 시대 마다 현재를 인식하는 과정에서 반복적으로 일어난다. 예컨대 17세기의 몽테뉴나 베이컨, 데카르트 등의 저술에서는 고대인이나 고대인들을 추종하는 사람들이 지적 사고가 빈약하고 과학적 방법론이 부족하다고 비판한다.[12] 반면 18세기에는 근대문명의 미적 산물을 회의적인 시각으로 바라보는 사람들 사이에서 신구 논쟁이 있었다. 또 19세기의 낭만주의, 리얼리즘, 마르크스주의, 형식주의 등에 관련된 논쟁 역시 어떤 의미에서 신구 논쟁과 같은 맥락으로 파악할 수 있을 것이다. 심지어 비교적 최근의 위르겐 하버마스(Jurgen Habermas)와 장 프랑수아 리오타르(Jean-François Lyotard)가 벌인 포스트모더니즘의 논쟁 역시 21세기의 옷을 입은 신구 논쟁에 지나지 않을 것이다.[13] 이와 같이 과거와 구분하여 현재를 인식

10 김욱동, 『모더니즘과 포스트모더니즘』 (서울: 현암사, 2004), 20.

11 Theodor E. Mommsen, "Petrarch's Conception of the 'Dark Ages'," Speculum XVII (1942), 241. Cālinescu, 『모더니티의 다섯 얼굴』, 30-31 재인용.

12 김욱동, 『모더니즘과 포스트모더니즘』, 21.

13 김욱동, 『모더니즘과 포스트모더니즘』, 23.

하려는 시도들, 새로운 것들에 대한 가치판단의 문제들, 변화하는 시대를 적극 수용하려는 입장과 그것을 회의적으로 바라보는 입장 사이의 갈등들은 아주 오래전부터 '모던'이라는 단어와 연관을 맺은 논쟁의 기본적 태도다.

(2) 모더니티와 모더니즘

모더니즘의 개념과 본질을 이해하기 위해서는 모더니티에 대한 선이해가 필요하다. 모더니즘은 모더니티를 토대로 일어났지만 이와 명확히 구별된다. 근대성, 현대성을 의미하는 모더니티는 좀 더 폭넓은 역사적, 철학적 개념이다. 그러나 모더니즘은 19세기 후반에서 20세기 초반이라는 비교적 짧은 기간에 일어난 지적, 문화적, 예술적 경향을 일컫는다.[14] 서양의 역사는 크게 고대와 중세, 그리고 근대와 탈근대로 구분 지을 수 있다. 앞서 언급하였듯 근대는 중세의 신 중심의 세계에서 벗어나 휴머니즘적 세계를 연 르네상스부터 시작된다. 모더니티라는 개념은 근대 사회와 함께 시작되었다고 볼 수 있다. 근대 사회는 정치적으로는 봉건주의적 지방 분권국가에서 절대 왕정의 중앙집권국가로, 경제적으로는 물물교환의 장원 경제체제에서 자본주의적 시장 경제체제로의 혁명적이라 할 만한 이행을 뜻한다.

모더니티는 이러한 문명사의 한 발전 단계로부터 온 특질을 가리킨다. 이 문명사적 모더니티는 18세기 이후 합리주의와 계몽주의를 이상으로 삼는 근대 사회가 정점에 도달하면서 새로운 국면을 맞게 된다. 이 시기 즈음해서 근대의 산물로서의 모더니티 자체를 가치평가 하는 심미적 범주의 모더니티가 나타난다. 다시 말해 근대 문명의 발달을 특징으로 삼는 모더니티와 그것에 비판을 가하는 또 다른 의미의 모더니티로 균열이 일어난 것이다. 하버마스나 칼리니스쿠 같은 이론가는 이 두 모더니티를 역사적 모더니티와 심미적 모더니티로 분류하였다. 역사적 모더니티는 합리주의와 문명진보라는 계몽주의 기획에 긴밀하게 관련되어 있다. 이 모더니티는 19세기 초반 이성숭배와 휴머니즘적 이상을 기초로 하여 새롭게 등장한 중산층이 수립한 문명을 핵심적 가치로 삼고 있으며 과학의 진보와 산업화, 자본주의 사회 경제의 광범위한 변화의 산물이다.[15] 부르주아적 문명과 가치에 기초로 하고 있기 때문에 이 모더니티는 부르주아적 모더니티라

---

14 칼리니스쿠는 모더니즘, 아방가르드, 데카당스, 키치, 포스트모더니즘을 서로 다른 얼굴을 하고 있는 모더니티에 다름 아니라고 설명한다. 또 그는 이 개념들의 유사성을 가족관계에 빗대어 설명한다. 예컨대 모더니티가 한 가문의 성에 해당한다면 모더니즘이나 아방가르드 등은 똑같은 성씨 아래 저마다 다른 이름을 가지고 있는 한 가족 구성원이라는 것이다. 이러한 점에서 본다면 모더니즘은 모더니티에 속한 하부 유형에 지나지 않는다. Călinescu,『모더니티의 다섯 얼굴』, 375-376.

15 Călinescu,『모더니티의 다섯 얼굴』, 53.

고 부르기도 한다.

한편 부르주아적 가치가 사회 · 문화적 역기능을 발생시키게 되면서 그에 대한 비판의식이 문화 영역 전반에 걸쳐 확산되기 시작하였다. 특히 미를 다루는 영역에서 부르주아 문명에 기초한 모더니티와 그로부터 만들어진 미적 산물을 비판하기 시작하면서 심미적 모더니티가 대두된다. 심미적 모더니티의 주요 비판 대상은 자본주의와 합리주의 이면에 감추어진 부르주아 특유의 속물근성[16]이었다. 이러한 부르주아적 모더니티를 비판의 대상으로 삼는 미적 모더니티는 낭만주의 운동에서부터 출발하게 된다. 예컨대 프랑스 초기 낭만주의 작가 샤토브리앙은 1833년의 일기에서 모더니티의 프랑스어인 모데르니테(modernité)라는 단어를 "자연의 영원한 숭고함 및 전설적인 중세의 장엄함과 대비하여 근대 생활이 지니고 있는 천박함과 진부함을 비난조로 지적하는데 사용"하였다.[17] 독일 낭만주의 문학에서 역시 중산층의 전형적 위선 행위로 간주되는 속물근성을 인물 묘사를 통해 주로 풍자하였다. 예컨대 호프만(E. T. A. Hoffman)의 『황금의 단지』(*Der Goldene Topf*)에서 주인공 안젤무스는 창조적 상상력의 힘을 가지고 있지만 엄숙하고 공허한 성실성으로 대변되는 부르주아 세계의 진부성을 드러내는 인물로 묘사된다. 또 다른 예로 1840년대 젊은 마르크스주의자들에 의해서 괴테는 위대한 풍모를 드러내는 천재적 면모를 지니고 있지만 어느 때는 소심하고 자기만족적이며 속 좁은 속물적 태도를 지닌 인물로 표현된다. 독일에서는 부르주아 정신에 대한 미적 풍자의 형태였던 속물근성 개념이 어느 순간 이데올로기적이고 비판적인 정치 도구로 변모하게 된다.[18]

미적 모더니티는 나중에 '예술을 위한 예술'(l'art pour l'art) 운동으로 나타난다. 프랑스에서 시작된 '예술을 위한 예술' 운동은 상업주의와 속류 공리주의에 대한 경멸적 비판이 표출된 심미적 운동으로 볼 수 있다. 이들이 추구하는 예술의 자율성 개념은 칸트의 예술의 무목적성의 이상에 기인한 것이지만 근본적으로 예술의 무상성(gratuitousness), 즉 무상업성 내지는 무보수성을 미적 이상으로 삼는다는 점에서 칸트와 구별된다. 예술이 어떠한 자본주의 논리와 영합할 수 없는 자율적 활동이며, 예술 자체만을 목적으로 할 때 그 미적 의미를 발견할 수 있다는 이들 주장에는 부르주아적 모더니티에 맞서는 미적 모더니티의 반란이 함축되어 있다. '예술을 위한 예술 운동'을 통한 예술의 자율성 추구는 20세기 초반의 모더니즘이 형성되는데 중요한 역할을 하였으며 모더니즘 예술

16 물질적인 것에 대한 강박적 집착을 감추기 위해 허구적인 지적 가치를 찬양하는 이중적인 속성

17 Călinescu, 『모더니티의 다섯 얼굴』, 55.

18 Călinescu, 『모더니티의 다섯 얼굴』, 56.

이 극도로 추상적이고 탈맥락화 되는데 일조하게 된다.

음악사에서 모더니즘이라는 말이 처음 사용되기 시작한 것은 모더니티가 주요 쟁점으로 떠오르기 시작한 18세기 후반부터다. 이 시기의 사회적 변화에 발맞추어 변화하는 음악문화에 대한 비판적 시각이 '모던'이라는 용어로 반영되어 나타난다. 계몽주의와 산업화의 영향으로 음악 식자층의 비율이 늘어나고 새로운 청중 계층이 형성되면서 당시의 폭 넓은 청중의 취향에 부합하는 새로운 음악들이 나타나기 시작하였다. 이러한 변화를 겪으며 음악계에서는 새로 유행하고 있는 음악의 질적 가치에 대한 회의적인 입장을 드러내었다. 그들은 무역과 산업을 포함한 저널리즘에 의해 조작된 모던 라이프(근대 생활)의 정신적으로 부패한 측면을 예술적으로 이용하려는 사람들로 인해 예술의 품위가 떨어졌다고 생각하였다. 당시 모던 라이프의 부패한 측면을 반영하는 새로운 예술의 저급성을 드러내는 의미로 통했던 모더니티의 부정적 뉘앙스는 19세기 초, 중반까지도 지속되었다. 예컨대 1849년에 바그너(Richard Wagner, 1813-1883)는 마이어베어(Giacomo Meyerbeer, 1791-1864)의 그랜드 오페라가 대중에게 값싼 호의를 베푸는 교양 없는 취향을 가졌다고 직설적으로 비판하면서 모던 개념을 사용하였다.[19] 이와 같이 모던 라이프에 영향을 받은 음악의 저급성 논란은 물질주의와 상업주의에 물든 속물적 모더니티를 비판하는 미적 모더니티의 논쟁과 같은 맥락에서 이해할 수 있을 것이다.

근대 문명을 거부의 대상으로 보는 비판적 모더니티 관점에 새로운 시각을 제시한 것은 프랑스 시인이자 비평가인 보들레르(Charles Pierre Baudelaire, 1821-1867)다. 보들레르는 근대 문명을 구제할 수 없는 추함으로 보고 즉각적으로 거부해 버리는 것은 그것을 맹목적으로 찬양하는 것과 똑같은 속물적 태도임을 역설한다. 그는 1863년에 출판된 미술 비평 에세이 "현대 생활의 화가"(Le peintre de la vie moderne)에서 모더니티, 즉 현대성은 거부해야할 대상이 아니라 오히려 간파해야 할 대상으로 설명한다. 보들레르에 따르면 예술가의 창조적 독창성의 원천은 '지금'(the now)으로부터 온다. 예술가가 너무 깊숙이 과거로 침잠하게 되면 그의 시야에서 현재를 놓치고 마는데, 창조적 상상력은 순수하게 일시적인 것, 혹은 순간적인 성질 속에 현재하는 것으로부터 온다는 것이다.[20] 그러므로 예술 창작의 모델로서 과거 걸작들이 제시하는 보편적이고 고전적인

---

19 Leon Botstein, "Modernism," in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. vol. 16, ed. Stanley Sadie (New York: Grove's Dictionaries Inc., 2001), 868.

20 Lois Boe Hylsop and Francis E. Hylsop ed. *Baudelaire As a Literary Critic: Selected Essays* (University Park: Pennsylvania State University Press, 1964), 296-297.

미는 모더니티의 상상력을 위해 거부해야 할 대상이 된다. 보들레르에게서 나타나는 모더니티는 정적인 과거에 대립하는, 일시성, 직접성으로 파악되는 유동적이고 감각적인 현재와 동일시하려는 시도다. 보들레르의 영향으로 모더니즘을 심미적 범주로 파악하려는 이론가들은 그것을 과거에 대한 비판과 단절로 설명한다. 또 역사적 모델을 거부하고 표면적으로 드러나는 현대성을 간파하여 현재의 삶에서 비롯된 새로운 것들의 압도적인 특성에 마주해야 한다는 그의 아이디어는 급진적 형태의 아방가르드를 위한 초석을 마련하였다.[21] 그러므로 프랑스에서는 모더니즘을 전통의 영향력으로부터 벗어나 현대적 특성을 극대화하는 전위적이고 실험적 예술 운동과 동일시되기도 한다. 그러나 음악에서의 모더니즘은 급진적 아방가르드와 구분할 필요가 있다.

보들레르의 모더니티 개념은 19세기 후반의 음악가들에게도 상당한 영향을 미친바 있으나 그들은 보들레르의 모더니티 개념을 그대로 수용하기 보다는 그들의 음악적 환경에 따라 변형, 적용하였다. 보들레르의 모더니티 개념은 19세기 후반 널리 영향력을 행사했던 작곡가 바그너(Richard Wagner, Richard Wagner)의 진보적 역사관과 미래 예술작품에 대한 아이디어와 결합하여 좀 더 구체적인 의미를 갖게 된다. 바그너는 미래의 예술 작품이라는 아이디어를 통해 음악과 역사를 결합시킨다. 바그너에 따르면 음악 예술은 과거에 뿌리를 두고 있으면서 동시에 그것을 초월할 수 있는 역동적인 독창성을 추구해야 한다.[22] 그는 음악의 역사가 시간에 따라 진보적으로 발전되어 왔다고 보았다. 처음에는 새로운 스타일이 나타나고, 그것이 지배적이었다가 역사가 진행하면서 다음의 선두적인, 새로운 변화의 물결로 대체되고 약화되면서 점진적으로 발전된다는 것이다. 이는 헤겔이 제시한 역사의 변증법적 발전 과정과 상당히 흡사하다. 19세기 독일인들에게 헤겔이 굉장한 영향력을 행사했다는 점을 감안한다면 바그너의 발전적 사관은 헤겔 철학에 바탕 한 것이라 볼 수 있다. 바그너는 모던이라 부르든 미래의 예술이라 부르든 간에 그 시대의 진정한 예술은 역사의 가장 선두에 서서 비평가들과 전문가들로부터 종종 거부를 당하더라도 변화를 위한 선지자적 영향력을 발휘해야 한다고 밝혔다. 바그너의 아이디어는 많은 부분 보들레르의 모더니티 개념과 일치하지만 분명한 구분 점이 존재한다. 보들레르에게 과거의 모델로부터 오는 기억들은 독창성을 해치는 요소로서 거부해야 할 것이었지만 바그너에게 있어서 과거는 오히려 진보적 발전을 위한 견고한 기반이 된다. 바그너의

---

21 Botstein, "Modernism," 868-869.

22 Richard Wagner, "The Artwork of the Future(1850)," in *Strunk's Source Readings in Music History*, vol. 6, rev. ed. Leo Treitler (New York: W. W. Norton, 1998), 55-70.

미래의 예술 작품 견해는 20세기 초반의 작곡가들에게로 이어져 모더니즘적 혁신을 위한 정신적 자양분이 된다.

2. 모더니즘의 배경과 양상들

모더니즘이라는 용어는 '이즘'(ism)이라는 접미어에서도 볼 수 있듯 어떤 집단이 공통적으로 드러내는 일련의 원칙이나 입장, 태도 등을 가리킨다. 이 용어가 최초로 등장한 것은 18세기 초로 거슬러 올라갈 수 있다. 이는 신구 논쟁이 극에 달하면서 모더니스트들에 의해서가 아니라 그들의 적대자인 고전적 전통의 옹호자들에 의해 지적 경멸의 표현으로 사용되었다.[23] 그러나 지금은 그 경멸적 뉘앙스는 사라지고 좀 더 긍정적인 예술적 개념 혹은 일정 시기의 특징을 드러내는 중립적 용어가 되었다. 음악에서는 특정 작곡가와 작품이 동시에 관련된 역사적 시대를 뜻하는 말이지만, 일반적으로 19세기 후반과 20세기 초반의 시대적 상황이나 조건을 반영하여 나타난 공통된 문화적 현상을 아우르는 포괄적 용어로도 사용된다.[24]

모더니즘이 탄생하기 위한 지적 토양은 1848년에 이미 마련되었다. 이는 앞서 설명한 합리주의와 문명 진보를 이상으로 삼는 계몽주의 시대와 긴밀하게 얽혀 있다. 가장 '최신의 것'을 의미하던 모더니티는 계몽주의 시대를 거치면서 가장 '진보적인 것'을 의미하는 개념으로 변화 되었다. 모더니티가 곧 진보라는 계몽주의적 견해는 정치적 차원에서 다시 한 번 분명히 의미부여가 된다. 일반적으로 정치적 모더니즘은 1848년 혁명의 여파로 생겨나게 되었다고 이해한다. 특히 1848년의 칼 마르크스와 프리드리히 엥겔스의 『공산당 혁명』(*The Communist Manifesto of 1848*)이 이론적으로 반영된 것이다. 마르크시즘의 목표인 미래에 대한 집착, 역사의 필연성과 변증법의 권위 등은 이후 모더니즘 미학이 형성되는데 여러 가지로 영향을 미친다.[25]

문학이나 예술 비평에서 모더니즘은 작가의 개성, 독창성에 대한 요구로 설명된다. 1902년 스페인 작가 라몬 델 바예 잉클란(Ramón del Valle-Inclán)의 다음과 같이 쓴다.

> 나는 17세기 작가들을 모방함으로써 이미 만들어진 것을 추구하는 것보다는 자기 자신만의 개성적인 스타일을 창출하려고 노력하는 것을 더 높이 산다. 바로 이것이 내

---

23 Cãlinescu, 『모더니티의 다섯 얼굴』, 81.

24 David Beard and Kenneth Gloag, "Modernism," in *Musicology: The Key Concepts* (New York: Routledge), 109.

25 Beard and Gloag, "Modernism," 110.

> 가 명실상부한 모더니스트가 된 이유이다. 타인들 속에서가 아니라 나 자신 속에서 나를 추구하는 것, 문학에 모더니즘이라 불릴 만한 어떤 것이 존재한다면 그것은 확실히 개성적인 독창성(personalidad)에 대한 강한 욕망이다.[26]

잉클란이 말하는 모더니즘은 타인의 어떤 것, 즉 모델로 취할 수 있는 무엇인가를 모방함으로써가 아니라 자신만이 가지고 있는 개성적 스타일을 창조함으로써 '독창성'을 추구하려는 욕망이다. 독창성의 추구로 설명되는 잉클란의 모더니즘적 이상은, 칼리스쿠에 따르면 단순한 하나의 유파나 운동으로서가 아니라 한 시대 전체의 정신적 욕구의 표현으로 발전하게 될 만한 경향을 예견하고 있다는 데서 중요한 의미가 있다.[27] 잉클란과 유사한 견해는 일찍이 1863년에 발표한 보들레르의 "현대 생활의 화가"에서도 목격된다. 앞서 언급하였듯 보들레르의 견해는 20세기 초반 모더니즘 미학이 형성되는데 마르크시즘 못지않게 선구적 영향력을 행사한다. 보들레르 역시 예술가의 독창성을 모더니티의 중요한 가치로 보고 있다. 그는 예술의 독창성이 과거의 미적 모델로부터 오는 것이 아니라 오히려 '현재'가 주는 유동적인 특성으로부터 오는 것이라 말한다.

> 모더니티는 일시적인 것, 속절없는 것, 우발적인 것으로 예술의 반을 차지하며 나머지 반은 영원한 것과 불변의 것이다... 그렇게도 빈번히 모습을 바꾸는 이 일시적이고 속절없는 요소에 대해서 우리는 그것을 경멸할 권리도 무시할 권리도 없다. 너무 깊숙이 과거로 잠겨 들어감으로써 그는 현재를 시야에서 놓치고 만다. 그는 환경에 의해 주어진 가치들과 특권을 비난한다. 그러나 거의 모든 경우에 있어 우리의 독창성은 시대가 우리의 감정들에 각인해 주는 낙인으로부터 나온다.[28]

잉클란의 모더니즘 견해와 보들레르의 모더니티 개념에서 발견되는 모더니즘의 특성이라 할 만한 요소는 다음과 같다. 첫째 과거로부터 벗어남이다. 작가의 독창성을 위해 과거의 모델은 거부의 대상이 된다. 둘째 작가의 독창성의 요구다. 과거의 모델과도 구별되고 다른 작가들의 작품과도 구별될 만한 독창적 스타일을 추구하는 것이다. 이는 다양하고 개별적인 모더니즘 스타일들이 쏟아져 나오게 하는 원동력이 되었고, 모더니즘 작품들의 양식상의 공통성을 불가능하게 만드는 요인을 제공한다. 잉클란은 독창성이 자신 안에서 추구되는 상상력으로부터 오는 것으로 보았으며, 보들레르는 현재로부터 우발적으로 인식되는 것으로

---

26 Max Henri'quez Ureña, *Breve historia del modernismo* 2nd ed. (Mexico: Fondo de Cultura Econó mica, 1962), 158-72; Cãlinescu, 『모더니티의 다섯 얼굴』, 85에서 재인용.

27 Cãlinescu, 『모더니티의 다섯 얼굴』, 85.

28 Lois Boe Hylsop and Francis E. Hylsop ed. *Baudelaire As a Literary Critic: Selected Essays*, 296-297.

보았다. 그러나 보들레르의 독창성 역시 현재의 진부한 겉모습의 묘사가 아닌, 그것이 예술가의 내적 상상력과 결합하여 창조되는 것이다. 이러한 맥락에서 잉클란이나 보들레르가 말하는 독창성은 주관성의 표현이라는 점에서 같은 의미를 갖는다. 이들의 견해에서 엿볼 수 있듯 많은 모더니즘 예술가들은 독창성에 천착하였으며 독창성을 추구하기 위해 어떤 모델을 대상으로 삼기 보다는 자신의 내적 상상력을 의존한다.

그렇다면 모더니즘 담론에서 공공연하게 나타나는 전통의 비판, 부정, 파괴 등의 공격적인 뉘앙스는 어디서부터 기인한 것일까. 미적 모더니티가 부르주아 문화를 비판하면서 시작되었지만, 그렇다고 모더니즘 미학의 특징을 전통의 비판, 거부, 부정으로 단정 지을 수는 없는 일이다. 물론 모더니티 자체가 옛것과 대조하여 자신의 정체성을 파악하는 것이고, 앞서 언급한 대로 모더니즘의 독창성을 추구하기 위해서는 불가피하게, 혹은 의도적으로 과거로부터의 기억과 그것을 제공하는 역사적 모델을 거부해야 할 수도 있다. 그러나 그것이 급진적이고 파괴적 형태의 거부나 부정은 아닐 것이다. 모더니즘 예술이 추구하는 미학에 이러한 관념이 반영되었다면 아마도 그것은 19세기 말의 여러 정치, 사회적 여건들과 얽히게 되면서부터일 것이다.

20세기 전환기가 되면서 유럽 사회는 서구 문명이 몰락할 것이라는 위기의식에 휩싸인다. 이는 20세기 초반 독일의 철학자 슈펭글러의 1911년 저술『서구의 몰락』(*The Decline of the West*)에서 명백히 드러난다. 그는 기나긴 역사를 가지고 성장해온 서구 문명이 19세기 동안 팽창의 역사를 거쳐 운명적으로 종말의 길에 접어들게 되었다고 말한다.[29] 실제로 19세기 후반이 되면서 서구 문명의 발전을 가속화한 부르주아 사회가 해체의 위기를 맞게 된다. 자본주의로 인한 사회 불균형의 문제, 물질만능주의로 인한 인간성 상실 등은 당시의 주요 사회 문제로 떠올랐다. 또한 부르주아에 대항해 하층 노동자 계급의 폭동과 반발이 이어지면서 급기야 부르주아는 정치적 힘을 잃게 되었다. 문명의 위기 속에서 정치, 문화의 각 분야에서는 합리주의적 전통이 만들어낸 부르주아의 문화적 가치에 대한 비판과 단절 현상이 나타난다.

비엔나 모더니즘 현상에 대해 체계적인 분석을 시도한 쇼르스케는 그의 저술『세기말 비엔나』(*Fin-de-Siècle Vienna*)에서 19세기 말 비엔나 젊은 지식인들 사이에서 일어난 모더니즘 운동이 자신들을 길러낸 고전적 부르주아의 가치에 대한 반항으로 시작된 것이라고 해석한다.[30] 쇼르스케에 따르면 그들은 스스로

29 Oswald Spengler, *The Decline of the West*, ed. Arthur Helps, trans. C. F. Atkinson (New York: Vintage Books, 2006), 59 참조.

30 Schorske,『세기말 비엔나』(*Fin-de-Siècle Vienna*), 김병화 옮김 (서울: 구운몽, 2006),

가 자신의 행동을 '집단적 오이디푸스적 반항'이라는 용어로 규정지으며 윗세대로부터 물려받은 가부장적 문화의 권위와 합리주의적, 자유주의적 유산에 비판을 가하고 전통과 단절을 시도하였다. 부르주아의 합리주의적 이상에 기초한 사회의 여러 제도와 조직에서 모순과 부작용이 드러나고, 그로부터 터져 나오는 불만과 반발로 인해 비엔나 부르주아 정치가 몰락 위기를 맞게 되면서 젊은 모더니스트들은 각자의 분야에서 전통적 가치에 대한 비판적 개조 혹은 전복적 변형을 가하기 시작하였다는 것이다.

20세기 전환기의 이러한 정치, 사회, 문화적 혼란과 위기 속에서 지적 분야 전체에 걸쳐 나타난 모더니즘 경향은 대안적 세계에 대한 일종의 유토피아적 열망을 드러낸 것이라 볼 수 있다. 예컨대 정치적 모더니스트들이 기성의 정치를 비판하며 대대적인 정치 개혁 운동을 일으킨 것, 또 예술분야의 모더니스트들이 과거의 표현 양식에서 벗어나 새로운 미적 형태를 찾으려 한 것은 각자의 분야에서 기존의 세계를 벗어나 새로운 세계를 제시하기 위한 노력으로 해석될 수 있을 것이다. 그러므로 모더니즘은 때로는 과거로부터, 때로는 지나간 역사로부터, 때로는 전통으로부터 단절되는 양상을 보인다. 그리고 새로운 것, 독창적인 것에 대한 의식적인 집착을 드러내기도 한다. 이러한 모더니즘의 경향에 전투적이고 급진적이며 파괴적인 뉘앙스를 더하게 된 것은 아방가르드라는 또 다른 메타포가 모더니즘을 상징하게 되면서 부터다.

아방가르드라는 개념의 원류가 앞서가는 전위 부대를 뜻하는 프랑스 군사 용어이듯 그것은 일반적으로 선구적이고 혁신적인 예술의 경향을 의미한다. 칼리니스쿠의 분류에 따르면 아방가르드는 급진적으로 변종한 모더니티의 또 다른 얼굴이기도 하다. 19세기 말 아방가르드는 종종 모더니스트들의 특성을 설명하는 용어로 사용되곤 하였다. 모더니즘이라는 구체적인 실체가 드러나지 않았던 시기였기 때문에 과거로부터 벗어나 새로운 이상을 제시하는 모더니즘의 혁신적 시도들이 곧 아방가르드로 설명되었다. 예컨대 음악에서 리하르트 슈트라우스(Richard Strauss, 1864-1949)의 오페라 〈살로메〉(*Salome*)나 〈엘렉트라〉(*Electra*)의 스토리나 음악적 전개에서 나타나는 데카당한 요소들은 아방가르드적이라 여겨졌다. 또 말러(Gustav Mahler, 1860-1911)의 교향곡에서 나타나는 전통적 교향곡 형식의 왜곡(distortion)이나 비 관습적인 음향과 악기의 사용 등의 실험적 측면 역시 아방가르드적 시도로 해석되었다.[31] 더욱이 쇤베르크의 무조 음악은 외연적인 측면에서 전통을 상징하는 조성에 기초하지 않기 때문에 전

28-29 참조.

31 Botstein, "Modernism," 869 참조.

통을 파괴한 아방가르드주의로 여겨지기 충분하였다.

이 시기 모더니즘 작곡가들의 혁신적 시도를 아방가르드와 동일시하게 된 데에는 아방가르드적인 것과 모던한 것이 구분 없이 혼용되었기 때문일 것이다. 이러한 현상을 더욱 부추긴 것은 정치적 맥락에서 아방가르드라는 용어가 두루 활용되면서부터다. 1880년대 마르크스주의자들은 아방가르드를 정치적 맥락에서 공공연하게 사용하였다. 볼셰비키 혁명을 일으킨 레닌은 당을 '노동계급의 아방가르드'라고 정의한 바 있으며, 그 이래로 아방가르드는 소련 뿐 아니라 전 세계에서 마르크스-레닌-스탈린주의적 정치 관용어로 통용되었다[32] 그러므로 약 1900년부터 아방가르드는 마르크스주의, 혁명, 아나키즘, 사회주의, 급진주의, 부르주아에 반대하는 급진적 성향, 전투적 성향 등을 연상시키는 용어가 된다. 이러한 분위기에 따라 모더니즘의 선구적인 시도들은 종종 정치와 결부되어 '볼셰비키적', 혹은 '아나키즘적'이라 불리기도 하였다. 예컨대 쇤베르크가 무조 음악을 발표했을 때의 청중들의 반응이 이를 잘 보여준다. 그가 전통적 조성 체계를 포기하고 무조성으로 작곡한 첫 작품 《현악사중주 제2번》(*Second String Quartet,* op. 10)을 1808년에 초연하였을 때 청중들은 음악이 만들어내는 극도의 불협화음뿐 아니라 기존의 실내악 구조에 성악을 포함시킨 이례적 형식 구조를 접하면서 적잖은 충격과 거부를 드러냈다. 특히 4악장의 긴 기악 반주 이후에 시작된 성악성부의 가사 "나는 다른 행성의 대기를 느낀다"(Ich fühle luft von anderem Planeten)와 그것을 음악적으로 구현하기 위한 무조성의 사용은 듣는 사람에 따라 정치적으로 해석할 여지가 다분했다. 그 이후 쇤베르크에게는 전통을 뒤엎는 급진주의자, 혁명가, 심지어는 무정부주의자라는 꼬리표가 붙어 다녔다.[33]

그러나 쇤베르크는 정치적으로도, 예술적으로도 아방가르드주의자는 아니었다. 이 시기에 나타난 아방가르드를 추구하는 작곡가들과 모더니스트라 불리는 작곡가들의 목표는 전혀 다른 것이었다. 모더니즘은 앞서 언급하였듯 진보주의적 이상을 따른다. 아방가르드 역시 진보주의의 급진적 진영으로 여겨져 왔지만 진보주의와는 근본적으로 다른 종류의 것이다. '진보'(progress)라는 아이디어는 역사지향성을 띠고 역사에 대한 발전적 관점을 따른다. 반면 아방가르드주의는 과거를 급진적으로 거부, 부정한다. 그들은 감상자에게 역사를 잊고 새로움

32 Cālinescu,『모더니티의 다섯 얼굴』, 144.

33 이 작품은 두 개의 기악 악장 이후에 슈테판 게오르게(Stefan Anton George)의 시를 가사로 하는 성악 성부가 포함된 두 개의 악장이 뒤따른다. 특히 마지막 4악장에서 최초로 무조성이 완벽하게 실현된다. 김경화, "쇤베르크의 혁신적 스타일과 전통적 패러다임: 기초 악상을 중심으로," 한양대학교 박사학위 논문, 2011, 31-35 참조.

에 참여하도록 요청한다. 진보주의적 음악 역시 새로움을 추구하지만 역사의 발전적 연장선상에서 더 진화된, 그리고 역사의 선두에 서서 그 방향을 제시할 수 있는 작품을 만드는 것에 관심을 갖는다. 그러나 아방가르드적 음악은 과거에 사용하지 않던 소재를 발굴하고 실험성을 추구하면서 호기심의 세계로 이끈다. 그러므로 이들에게 새로운 경험을 방해하는 역사와 전통은 가장 먼저 버려야할 요소가 된다. 2차 세계대전 이전의 아방가르디스트의 계보에는 루솔로(Luigi Russolo, 1885~1947)를 위시한 이탈리아의 미래주의자들과 프랑스의 바레즈(Edgard Varèse, 1883-1965), 미국의 카웰(Henry Cowell, 1897-1965) 같은 작곡가들이 있다. 이들의 작품은 쇤베르크 같은 모더니스트들과 대조를 이룬다. 이들은 20세기 중반의 주류 아방가르디스트, 예컨대 케이지(John Cage, 1912-1992), 불레즈(Pierre Boulez, 1925-), 슈톡하우젠(Karlheinz Stockhausen, 1928-2007) 등의 원류가 된다.[34]

진보주의적 모더니스트와 실험적 아방가르디스트는 분명히 다른 목표를 지향하였다. 그러나 20세기 초반, 그것이 모더니즘이라는 커다란 맥락에서 형성되었을 때는 모두 기존의 표현 방식에서 벗어나 혁신을 시도하는 같은 종류라 여겨졌을 것이다. 더군다나 모더니스트들의 혁신적 시도가 정치적 아방가르드와 결부되는 상황에서 모더니즘은 분명 과거와 급진적 단절을 시도한 반전통적이고, 반체제적인 현상으로 보였을 것이다. 그것은 모더니즘의 미학적 담론이 형성되는데 맥을 같이하면서 모더니즘 예술을 과거와 전통의 비판, 단절, 거부, 파괴로 설명하는 태도를 허용하였을 것이다.

3. 쇤베르크와 모더니즘

이러한 모더니즘의 맥락에서 쇤베르크를 바라보는 상반된 두 입장이 어떠한 근원을 가지고 생겨난 것인지 파악해 보는 것은 중요한 의미를 갖는다. 쇤베르크의 무조 음악과 12음렬 음악에서 보이는 독창성이 전통과 단절을 통해 성취된 것이라 보는 입장은 당시 회화나 문학에서 적용된 모더니즘 미학과 직접적으로 연결된다. 이는 보들레르가 제시한 모더니티 미의 이상으로부터 출발한 것이며, 앞서 언급한 잉켈란의 모더니즘 문학의 독창성 요구에서 드러난다. 보들레르에게 있어서 과거 걸작들이 제시하는 보편적이고 고전적인 미는 작가의 상상력을 위해 거부해야 할 대상이었다. 작가의 독창성은 과거의 모델로부터가 아니라 현재가 주는 유동성, 일시성으로부터 온다는 것이다. 잉켈란 역시 모더니즘이 추구하는 독창성은 과거의 모델을 모방함으로써가 아니라 그것과 구별된 작가의 개

34 Burkholder, “Museum Pieces,” 129-130.

성을 발견함으로써 실현된다고 보았다. 이러한 미학적 입장을 따랐을 때 쇤베르크의 새로운 음악에서 드러나는 독창성 역시 음악 작곡의 규범인 확고부동한 전통과의 단절에서 온 것이라 파악될 수 있다. 이를 가장 단적으로 보여주는 것은 음악에서 전통의 상징인 조성을 버리고 무조성을 추구하였다는 점이다.

그러나 쇤베르크는 일반적인 미학적 입장과 상반된 주장을 펼친다. 그 역시 예술 작품의 독창성을 가장 중요한 요소로 보았지만 전통적 모델을 거부해야 할 대상으로 여기기보다는 오히려 독창성의 원천으로 삼았다. 쇤베르크는 다음과 같이 말한다.

> 내 스승은 바흐, 모차르트, 베토벤, 브람스, 바그너이며...슈베르트, 말러, 슈트라우스, 레거로부터 역시 많이 배웠다. 나는 스스로에게 말할 수 있다. 나의 독창성은 여기서 온다. 나는 그로부터 배울만한 모든 것을 즉시 모방하고...그것을 취하여 연구하고, 확장하여 새로운 어떤 것으로 만들어낸다...나는 전통에 기초한, 전통이 되기 위하여 예정된 진정한 새로운 음악을 쓰고 있다고 감히 믿는다.[35]

위의 인용문에 따르면 쇤베르크의 음악에 나타나는 새로움, 독창성은 전통적 모델을 거부함으로써가 아니라 그것을 학습하고, 모방하고 확장하여 성취되는 것이다. 이는 보들레르를 계승한 모더니즘 미학과 상당 부분 대치된다. 그러나 이 진술에는 단순히 쇤베르크의 미학적 견해 이상의 관념이 함축되어 있다. 바그너의 미래 예술 작품에서 드러난 모더니즘의 진보주의적 이데올로기가 쇤베르크에게서 계승되고 있는 것이다. 쇤베르크는 전통에 뿌리를 두고 있으면서 동시에 그것을 초월할 독창성을 추구함으로써 역사의 진보적 발전에 기초한 또 다른 전통을 확립하기를 원하였다. 쇤베르크의 이러한 진보주의적 이데올로기는 특히 12음 기법에 대한 역사적 당위성을 주장하는 글에서 발견된다.

그는 12음 기법의 가능성을 확신하면서 "오늘 나는 앞으로 100년 동안 독일 음악의 우월성을 보증하게 될 그 무엇인가를 발견하였다"고 선언한다.[36] 차후 100년 동안 독일 음악의 우월성을 보증 할 수 있을 거라는 쇤베르크의 언급은 자신의 새로운 음악 어법에 대한 오만한 확신을 드러낸 것이라기보다는 그것이 독일 음악 전통에서 온 것이며 전통을 이어갈 것이라는 그의 신념과 바람을 표명한 것이라 볼 수 있다. 또 1941년에 쓴 "12음 작곡"의 서문에서 그는 "12음 작곡 기법은 필연적으로 발생하였다"고 쓰면서 자신의 새로운 작곡 기법의 역사

---

35 Schoenberg, "National Music (2)," in *Style and Idea*, 173-174.

36 Josef Rufer, *The Works of Arnold Schoenberg*, trans. Dika Newlin (London: Free Press of Glencoe, 1963), 45; Ethan Haimo, *Schoenberg's Serial Odyssey: The Evolution of His Twelve-Tone Method, 1914-1928* (New York: Oxford University Press, 1990), 1에서 재인용.

적 당위성을 주장한다.[37] 그는 시대의 변화에 따라 작곡 양식도 변화해야 한다고 믿었다. 그러나 양식적 변화는 과거를 부정함으로써가 아니라 점진적 발전을 통해 이루어지는 것이었다. 새로운 시대가 되면 낡은 양식은 '진보된' 양식으로 대체되고 그것이 또 다른 전통이 되는, 역사는 그러한 변증법적 발전 과정에 따라 진화해 왔다는 관념은 곧 쇤베르크가 새로운 어법과 양식을 추구해야하는 중요한 이유, 그리고 전통을 포기하지 못한 이유를 제공하였을 것이다.

자신의 새로운 음악 어법을 전통의 연장선상에 위치시키려 했던 쇤베르크의 열망은 한편으로는 무너져 가는 현실 너머의 대안적 세계를 찾으려 했던 20세기 초반 모더니스트의 유토피아적 열망이 그가 처한 음악 환경에서 표출된 것이라 볼 수 있다. 그는 서양의 전통적 조성 체계가 극한까지 확장되어 그 기능을 상실했다고 여겼고, 무너져 가는 전통을 일으킬 새로운 작곡 체계를 찾는 것이 자신의 운명이라 여겼다. 이것이 쇤베르크가 새로운 음악 양식과 기법을 고안한 이유였다면, 그 스스로가 자신의 새로운 음악을 전통과의 단절로부터 성취된 것이라 보는 미학적 주장에 반대 입장을 취할 만한 이유이기도 하였을 것이다. 뿐만 아니라 그를 정치와 결부시켜 전통을 파괴한 급진적 모더니스트로 평가하는 당시의 비평에도 날카롭게 맞설 수 있는 근거가 되었을 것이다.[38]

쇤베르크가 전통의 권위를 버리지 못한 데는 그가 태어나서 활동한 비엔나 특유의 환경과도 관련이 있다. 앞서 언급한 쇼르스케는 비엔나의 모더니즘 운동이 전통적 가치의 비판과 단절에서 비롯된 것이라 보았다. 쇼르스케는 19세기 말 부르주아의 문화적, 정치적 위기가 젊은 지성인들 사이의 정신적 위기를 낳았으며, 그것이 기성 문화에 대한 비판적 전복을 시도할 수 있는 원동력이 되었다고 주장하였다. 그러나 프랑스 이론가 라이더(Jacques Le Rider)는 비엔나 모더니즘에 대해 쇼르스케와 조금 다른 관점을 제시한다. 라이더에 따르면 오래 동안 합스부르크 제국의 전통을 유지해온 비엔나는 모더니즘 문화의 선두에 있던 중심 국가들에 비해 덜 공격적이었다. 비엔나 모더니스트들은 그들 선조의 권위를 인정하였다. 그들은 정통성을 완전히 무너뜨리지 못하고 점진적 혁신을 시도하였다. 예컨대 클림트는 비엔나 왕실 산하의 부르크 극장 프레스코를 장식하면서 경력을 시작하였다. 또 그가 이끈 제체시온(Sezession) 그룹은 아카데미 살롱만큼이나 공식적 조직이었으며 정부로부터 똑같은 지원을 받았다. 호프만

37 Schoenberg, "Composition with Twelve-Tones (1)," in *Style and Idea*, 216.

38 쇤베르크의 작품을 실제로 분석해보면 후기 조성 음악과 무조 음악, 12음렬 음악의 기법적 진화과정을 관통하는 전통적 작곡 방식과 아이디어가 내재되어 있음을 더 명백히 알 수 있다. 쇤베르크의 음악 작품에 일관성 있게 나타나는 전통적 측면에 대해서는 김경화, "쇤베르크와 전통: 음악적 아이디어와 기초 악상을 중심으로," 『서양음악학』 14/3 (2011), 277-312 참조.

슈탈과 그의 동료들은 자신들을 모더니스트라고 주장했던 것만큼 위대한 전통의 계승자라고도 정의하였다. 이처럼 비엔나 모더니스트들은 다른 문화권의 모더니스트처럼 과거의 전통으로부터 성공적으로 단절하였음을 기뻐하지 않았다. 그들은 오히려 무너져가는 전통에 깊은 상실감을 느꼈으며 불확실한 미래에 책임 의식을 느꼈다. 따라서 그들은 전통을 다시 세우기 위해 변화와 혁신이 필연적인 것이라 여기고 자신의 길을 운명처럼 받아들였다.[39]

한편 버크홀더는 쇤베르크를 위시한 여러 모더니즘 작곡가들 사이에서 전통적 모델에 기초한 독창성 요구가 더욱 중요한 관심사로 떠오르게 된 이유를 사회적 맥락에서, 연주회 관습에 따라 해석한다. 그는 19세기 말 작곡가들의 진보주의적 이데올로기가 당시의 지적 흐름인 역사주의(historicism)와 결합하면서 이러한 현상이 나타났다고 보았다. 버크홀더에 따르면 19세기 후반의 연주회장은 생존 작곡가들의 새로운 음악을 선보이는 장이기 보다는 고전을 발굴하고 전시하기 위한 '박물관'(museum)으로 기능하였다.[40] 연주회장의 기능이 이와 같이 변화하게 된 배경은 19세기로 거슬러 올라 갈 수 있다. 18세기 후반 모차르트 시대의 연주회는 전문가부터 일반 대중까지 폭넓은 청중 층이 즐길 수 있는 엔터테인먼트였다. 그러나 19세기 중반 대중 마켓이 활성화되면서 대중에게 어필할 수 있는 예술이 촉진되기 시작하였다. 아마추어 연주자와 대중 마켓을 겨냥한 비르투오소들이 화려하지만 어렵지 않은 음악을 대량 생산하였으며 콘서트 투어를 통해 그들의 작품을 홍보하는 상황이 만들어졌다. 대중 마켓을 위한 음악은 훌륭한 세련미를 과시하며 화려한 볼거리를 제공하였지만 지적이지는 못했다. 이에 대한 반작용으로 지적인 청중들은 하이든, 모차르트, 베토벤 등의 과거의 진지한 음악가들에게 관심을 돌리기 시작하면서 거장들에 대한 새로운 경의가 나타난다.

'진지한' 음악을 추구하는 분위기는 19세기 후반 연주회 문화를 단순히 즐길 수 있는 것이 아니라 배경 지식을 가지고 이해해야하는 것으로 바꾸어 놓았다. 이러한 음악계의 분위기 속에서 음악학자나 작곡가들까지도 옛 음악의 거장들을 발굴하고 연구하는데 더욱 관심을 갖게 되었으며, 19세기 말에 이르러서는 바로 직전 세대의 음악가들뿐 아니라 바흐나 팔레스트리나 등 몇 세기 이전의 음악가들을 재조명하는 역사주의 운동이 광범위하게 확대되었다. 따라서 19세기 말의 연주회장에서는 수세기 이전의 작곡가들이 부활하여 동시대 작곡가들

39 Jacques Le Rider, *Modernity and Crises of Identity: Culture and Society in Fin-de-Siècle Vienna*, tran. Rosemary Morris (Cambridge: Polity Press, 1993), 23-24.

40 Burkholder, "Museum Pieces," 117.

과 경쟁을 벌이게 되는 이례적 현상이 일어나게 된다. 당시 새로 작곡된 작품들은 바흐서부터 바그너에 이르기까지의 걸작들과 나란히 서야했을 뿐 아니라 그보다 훨씬 이전에 작곡된 오래된 음악이지만 친숙하지 않기 때문에 '새로운' 음악들과도 나란히 경쟁해야 하였다. 버크홀더의 이러한 분석은 20세기 초반의 일부 모더니즘 작곡가들이 독창적이고 개별적인 스타일을 추구하면서도 전통에 연관되고자 했던 이유를 이해하는데 실마리를 제공한다. 이제 작곡가들에게 있어서 본질적인 문제는 어떻게 현재의 특정 청중을 즐겁게 하는 음악을 쓸 것인가가 아니라 어떻게 하면 고전 작품들과 어깨를 나란히 하여 영구적 위치를 획득할 것인가에 대한 문제로 바뀌게 되었다. 그러므로 작곡가들은 오랜 시간이 지난 후에도 가치를 인정받을 수 있는 음악을 만들기 위해 역사적 모델을 학습하고 모방하였으며, 또 그것과 대등해지기 위해 그와 구분되는 독창성을 발휘해야 하였다. 이러한 분위기는 자연스럽게 작곡가들로 하여금 자신의 음악을 듣는 당시의 청중에 관심을 두지 않고 역사적 전범으로부터 물려받은 음악적 이상을 따르는 것에만 관심을 쏟도록 만들었다.

버크홀더의 견해에 따르면 이러한 이상을 따르는 작곡가들 사이에서 독창성과 영속성을 인정받을 만한 개성적 스타일을 찾아야 한다는 압박감, 그리고 작곡 기법에 있어서 개별적이고 심지어는 유일한 해결책을 찾아야 한다는 압박감은 역사의 다른 시대처럼 일관성 있는 양식과 기법으로 발전되는 것을 불가능하게 하였다. 독일 전통의 중심지에 있는 작곡가들에게 이와 같은 고민은 더 심각하였다. 특히 진보주의적 이데올로기에 영향을 받은 독일어권의 작곡가들 사이에서 역사주의 운동을 통한 인식 변화는 과거의 스타일과 작곡가들을 음악의 진보를 향한 참여자로 여기는 관점을 낳았고 그 진보를 지속해나가기 위해 스스로 노력해야 한다는 생각을 갖게 하였다. 이와 같이 19세기 말의 역사주의와 진보주의적 이데올로기와의 결합은 20세기 초반의 작곡가들에게 진화(evolution)와 진보(progression), 발견의 필연성(necessity)으로 특성화되는 신념을 낳았다. 이 신념은 20세기 초반의 작곡가들로 하여금 그들의 음악적 혁신을 정당화하게 하였다. 특히 쇤베르크와 그의 두 제자, 베르크와 베베른에게서 이러한 양상이 두드러지게 나타난다. 예컨대 무조 음악과 12음렬 음악의 기원에 대한 강연을 준비하는 제자 베베른에게 쇤베르크는 다음과 같이 조언하였다.

> 12음 작곡이 논리적으로 발전된 것임을 보여주기 위해 (작품을 선택하여) 분석을 준비하려고 하는 자네에게 조언하겠네. 대위법을 위해서는 네덜란드악파와 바흐를, 악구 형성과 모티브 취급을 위해서는 모차르트를, [주제의] 발전을 위해서는 바흐와 베토벤을, [모티브]의 다양화되고 고도로 복잡한 취급법을 위해서는 브람스와 말러를 예로 들도록 하게.[41]

위의 인용문에서는 12음 기법이 역사적 필연성에 의해 발전되었다는 점에서 진보주의적 신념이 함축되어 있다. 동시에 과거의 대가 작곡가들을 그 발전 과정의 참여자로 끌어들였다는 점에서 역사주의적 관점 역시 내포되어 있다. 또 다른 글에서 쇤베르크는 "나는 음악의 진보를 위해 나의 아이디어를 발전시킬 의무가 있다"고 언급 하면서 그의 기법적 혁신이 필연적인 것이라는 신념을 드러내기도 한다.[42]

쇤베르크처럼 진보주의적 이데올로기를 따르면서 역사주의적 전통을 계승한 작곡가들에게 가장 어려운 문제는 전통을 모델로 삼으면서 그것과 차별화 할 수 있는 작품을 만드는 것이었다. 버크홀더가 언급한 '박물관' 연주홀 콜렉션에 입성하기 위해 작곡가들은 과거의 대가들을 포함한 다른 작곡가들 사이에서 경쟁력 있는 혁신을 이루어야 했지만 그렇다고 전통과 완전히 동떨어질 수는 없었다. 너무 다르기만 한 음악은 고전의 반열에 오를 정당성을 얻을 수 없기 때문이다. 그러므로 옛 대가들을 표면적으로 단순 모방하기 보다는 그들이 특성화 시켜 놓은 작곡 방식이나 음악에 대한 아이디어를 계승하는 것으로 전통과 관련시킨다. 즉 역사적 모델에 공통적으로 내재한 음악적 아이디어를 계승하고, 과거의 작곡 방식을 확장 발전시켜 새로운 기법을 유도한 것이다. 각 시대 마다, 작곡가 개개인 마다 개별적이고 독창적인 스타일과 테크닉을 구사하는 것처럼 보일지라도 전통의 걸작들 사이에 흐르고 있는 미묘한 내적 관련성이 존재한다고 쇤베르크는 믿었다. 그것은 표면적으로 드러나는 것이 아니라 분석을 통해 파악할 수 있는 것이었다. 그러므로 쇤베르크는 전통적 모델들의 분석, 연구를 통해 자신의 스타일로 흡수하고 재 작업하여 자신의 독창적 스타일을 만들어내었다. 이러한 맥락에서 쇤베르크의 새로운 어법과 양식으로 만들어진 작품들은 외적으로는 전혀 다른, 완전히 새로운 것으로 보일지라도 '내적 관련성'이라는 전통의 명맥을 잇고 있다. 쇤베르크가 파악한 '내적 관련성'은 아마도 그의 글이나 강연에서 수없이 강조되었던 음악적 아이디어와 그로부터 형성된 '유기적 통일성'이었을 것이다.[43] 여기에 쇤베르크의 역설적 태도-전통과 구분될 만한 혁신적 스타일과 어법을 탄생시켰으면서도 전통과의 관련성을 끊임없이 주장하였던-를 해명할 수 있는 길이 있다. 모더니즘 미학이 쇤베르크의 음악을 가리켜 '전통으로부터 독립을 선언하였다'고 생각하게끔 만든 혁신적 요소들은 역설적이게도 바

41 Hans Moldenhauer and Rosaleen Moldenhauer, *Anton von Webern: A Chronicle of His Life and Work* (New York: Random House, 1979), 174.

42 Schoenberg, "How One Becomes Lonely," in *Style and Idea*, 53.

43 김경화, "쇤베르크의 혁신적 스타일과 전통적 패러다임: 기초악상을 중심으로," 한양대학교 박사학위논문, 2011.

로 그 전통을 '내적으로 모방'함으로써 얻어진 결과였다. 그것은 또 역설적이게도 모더니즘의 지적 토대를 이루는 진보주의적 신념에 따른 결과였다.

Ⅲ. 결론

역사적으로 되풀이되는 모더니티 논쟁(신구 논쟁)에서 살펴보았듯 '모던'에서 파생된 개념들은 그 특성상 본질적으로 논쟁적 성격을 가지고 있다. 여기에는 과거와 구분하여 자신의 현재를 인식하려는 태도와 새로운 것들에 대한 가치 판단의 문제들이 포함되며, 무엇보다도 기존의 가치와 인습에 대한 자기 비판적 성격이 포함된다. 모더니즘 역시 이러한 모더니티의 계보를 따른다. 그러므로 20세기 초반 모더니즘의 혁신적 현상들은 과거, 그리고 기성 전통과 가치관으로부터의 단절과 이탈로 광범위하게 설명가능하다. 몇몇 비평가들은 이러한 모더니즘의 특성을 두고 전통 '파괴'의 형식이라고 단정 짓기도 한다. 그러나 모더니즘은 파괴라기보다 오히려 창조나 재건에 가깝다. 구식의 전통에서 벗어나 생존 가능한 새로운 전통을 다시 세우는 것, 그럼으로써 역사가 나아갈 방향을 지시하는 것은 어렴풋이 포스트모니즘과 구분되는 모더니즘의 태도라 할 수 있을 것이다.

모더니즘은 전통에 대해 이중적 입장을 취한다. 영국 미학자 하스캠프(J. T. Hasrkamp)는 전통을 재평가하여 창조적으로 탐구하는 것 또한 과거의 전통으로부터 벗어나려는 충동과 마찬가지로 모더니즘의 한 단면이라고 보았다.[44] 같은 맥락에서 모더니즘 예술가들은 과거의 전통이나 인습을 거부하여 주관적 독창성을 추구하려고 하였지만 한편으로 과거의 유산으로부터 자양분을 얻으려고 하였다. 또 과거의 예술가들과 구별되기를 원하면서도 그들 사이에 위치하고 싶어 하였다. 모더니즘 예술가들에게 드러나는 이러한 양면적 태도는 쇤베르크 자신에서도, 또 그를 바라보는 상반된 입장에서도 공통적으로 나타난다.

이미 살펴보았듯 쇤베르크에게 있어서 새로운 어법과 양식의 창조는 기능을 상실한 전통을 대체하여 또 다른 전통을 세우기 위해 필연적인 것이었다. 또 그의 음악에서 드러나는 혁신적이고 독창적 특성은 전통을 단순히 부정함으로써가 아니라 전통에서 영감을 얻어 그것을 확장, 발전시킴으로써 성취된 것이었다. 이러한 전통에 관한 쇤베르크의 주장과 그것에 기초하여 쇤베르크를 바라보려는 입장은 모더니즘 미학에 상충하는 것이기보다는 오히려 모더니즘의 한 줄기를 따르는 것이라 볼 수 있다. 한편 쇤베르크의 혁신적인 양식의 전환을 전통의

---

44 J. T. Harskamp, "Past and Present in Modernist Thinking," *British Journal of Aesthetic* 24 (1984), 28; 김욱동, 『모더니즘과 포스트모더니즘』, 71 재인용.

거부, 단절로 보는 입장 역시 과거와 단절을 시도하고 전통을 비판하는 양상으로 나타난 모더니즘의 또 다른 줄기에 근거하고 있음을 알 수 있다. 이와 같이 쇤베르크의 혁신적 시도와 전통의 관련성 사이의 역설적 관계, 그리고 그의 음악을 이해하고 평가하는데 있어서의 이견과 논쟁은 역사가 순환하듯 되풀이되어 나타난 모더니즘의 본성에서 파악 가능한 현상이다. 이는 또한 20세기 초반의 특수한 문화적 환경과 맞물려 여러 담론적 실천으로부터 자연스럽게 생겨난 역사의 산물이다.

한글검색어: 모더니즘, 아르놀트 쇤베르크, 무조성, 12음 작곡, 진보주의, 역사주의

영문검색어: Modernism, Arnold Schoenberg, Atonality, Twelve-tone Composition, Progressivism, Historicism

참고문헌

김경화. “쇤베르크의 혁신적 스타일과 전통적 패러다임: 기초 악상을 중심으로.” 한양대학교 박사학위 논문, 2011.

_____. “쇤베르크와 전통: 음악적 아이디어와 기초 악상을 중심으로.” 『서양음악학』 14/3 (2011), 277-314.

김연. 『음악이론의 역사』. 서울: 심설당, 2008.

김욱동. 『모더니즘과 포스트모더니즘』. 서울: 현암사, 2004.

박을미. 『서양음악사 100장면 1』. 서울: 가람기획, 2001.

오희숙. 『20세기 음악 1: 역사 · 미학』. 서울: 심설당, 2005.

Beard, David and Kenneth Gloag. “Modernism.” In *Musicology: The Key Concepts*, 109-113. New York: Routledge.

Cãlinescu, Matei. 『모더니티의 다섯 얼굴』(*Five faces of Modernity*). 이영욱 외 번역. 서울: 시각과 언어, 1994.

Grout, Donald J. and Claude V. Palisca and J Peter Burkholder. 『그라우트의 서양음악사』(*A History of Western Music*). 제7판(하). 민은기 외 옮김. 서울: 이앤비플러스, 2007.

Botstein, Leon. “Modernism.” In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* Vol. 16. Second Edition. Edited by Stanley Sadie, 868-875. New York: Grove’s Dictionaries Inc., 2001.

Burkholder, J. Peter. “Schoenberg the Reactionary.” In *Schoenberg and His World.* Edited by Walter Frisch, 162-191. Princeton: Princeton University Press, 1999.

_____. “Museum Pieces: The Historicist Mainstream in Music of the Late Hundred Years.” *The Journal of Musicology* 2/2 (1983), 115-134.

Haimo, Ethan. *Schoenberg’s Serial Odyssey: The Evolution of His Twelve-Tone Method. 1914-1928.* New York: Oxford University Press, 1990.

Harskamp, J. T. “Past and Present in Modernist Thinking.” *British Journal of Aesthetic* 24 (1984), 27-38.

Hylsop, Lois Boe and Francis E. Hylsop ed. *Baudelaire As a Literary Critic: Selected Essays.* University Park: Pennsylvania State University Press, 1964.

Moldenhauer, Hans. and Rosaleen Moldenhauer. *Anton von Webern: A Chronicle of His Life and Work.* New York: Random House, 1979.

Rider, Jacques Le. *Modernity and Crises of Identity: Culture and Society in Fin-de-Siècle Vienna.* Translated by Rosemary Morris. Cambridge: Polity Press, 1993.

Rufer, Josef. *The Works of Arnold Schoenberg.* Translated by Dika Newlin. London: Free Press of Glencoe, 1963.

Schoenberg, Arnold. "How One Becomes Lonely." In *Style and Idea: Selected Writing of Arnold Schoenberg.* Edited by Leonard Stein. Translated by Leo Black, 30-53. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1984.

Schoenberg, Arnold. "National Music (2)." In *Style and Idea: Selected Writing of Arnold Schoenberg.* Edited by Leonard Stein. Translated by Leo Black, 172-174. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1984.

Spengler, Oswald. *The Decline of the West.* Edited by Arthur Helps. Translated by C. F. Atkinson. New York: Vintage Books, 2006.

Wagner, Richard. "The Artwork of the Future (1850)." In *Strunk's Source Readings in Music History.* Vol. 6, Revised Edition. Edited by Leo Treitler, 55-70. New York: W. W. Norton, 1998.

Watkins, Glenn. *Soundings: Music in the Twentieth Century.* New York: Schirmer Books, 1988.

국문초록:

모더니즘의 역사 속에서 쇤베르크 다시 읽기

김 경 화

본 논문은 쇤베르크의 혁신적 시도와 전통의 관련성 사이의 역설적 관계가 형성된 이유를 모더니즘의 역사적 맥락에서 재 고찰 하는 것을 목표로 한다. 이를 위해 먼저 20세기 전환기의 모더니즘적 경향의 모체가 되는 모더니티의 역사를 개괄하고, 모더니즘의 본질적 특성을 살펴본다. 또 쇤베르크가 전통과 구분된 혁신적 스타일과 어법을 탄생시켰으면서도 전통과의 관련성을 끊임없이 주장할 수밖에 없었던 시대적, 음악적 환경을 되짚어본다. 이를 통해 쇤베르크의 양면성에 관한 논쟁이 20세기 모더니즘의 역사적 맥락 안에서 자연스럽게 형성된 현상임을 밝힌다.

Abstract:

Reconsidering the Arnold Schoenberg in the Historical Context of the Modernism

Kyoung Hwa Kim

The essay aims the reconsideration of Schoenberg's paradox between progressive and conservative in the context of the history of modernism. For this purpose, it first surveys the history of modernity as the basis of the modernist trends in the turn of the 20th century, and then examines fundamental qualities of the modernism. Also it traces the social and musical environments which make schoenberg argue the link to the tradition in his new style and language. In examining the history of modernism the argument concerning Schoenberg's ambivalence was the natural phenomenon created in the context of 20th-century modernism.

〔논문투고일: 2012. 08. 31〕
〔논문심사일: 2012. 09. 24〕
〔게재확정일: 2012. 09. 28〕