

연주학의 철학적 스펙트럼 : 비판이론과 현상학

조 현 리

(서울대학교)

I. 머리말

‘연주학’(演奏學)은 2019년 현재 한국 음악학의 트렌드를 구성하는 가장 중요한 키워드 중 하나일 것이다. 특히 전통적으로 ‘작품’을 중시하는 서양 음악학 분야에서 연주를 주제로 하는 연구가 비교적 자주 발표되고 있다는 사실은 분명히 주목할 만한 현상이다. 그러한 연구의 구체적인 대상과 방법의 폭도 꽤 넓다. 음악분석과 연주의 관계에 대한 음악이론적 연구,¹⁾ 연주의 관습이나 기법에 대한 역사적 연구,²⁾ 연습, 리허설과 같은 연주 작업의 과정을 다루는 사례연구,³⁾ 한국 음악계의 입장을 반영하는 “정격연주” 현상에 대한 비판적 고찰,⁴⁾ 연주의 “수행적” 측면에 대한 탐구⁵⁾ 등, 연주

-
- 1) 송무경, “‘연주와 분석’의 연구 동향: 음악적 형상, 구조적 효과, 은유적 모델,” 『음악이론연구』 29 (2017), 8-34; 송무경, “연장의 표현적 의미,” 『음악이론연구』 28 (2017), 8-42.
 - 2) 김현주, “리스트 즉흥연주의 진화, 1820-1850: 그 문화횡단적(cross-cultural) 사고,” 『서양음악학』 21/1 (2018), 113-162; 김영, “C. P. E. 바흐 즉흥연주기법의 이론과 실제: 그의 시론서와 판타지아 총 18곡을 중심으로,” 『이화음악논집』 21/3 (2017), 1-41.
 - 3) 정지영, “몰입과 연습의 상관관계에 대한 사례연구: 브람스 <헨델 주제에 의한 변주곡과 푸가, 작품 24>의 ‘푸가’를 중심으로,” 『음악교수법연구』 19/2 (2018), 137-159; 손민정, 최재원, “피아노 트리오의 리허설에서 생성되는 담론 분석,” 『음악과 민족』 54 (2017), 117-141.

연구의 유형과 관점이 매우 다양하다는 사실은 연주에 대한 최근 한국 음악학계의 관심이 단편적이거나 일시적인 것이 아님을 방증한다. 특히 2018년에는 연주학의 영향력을 보여주는 의미 있는 사건이 여럿 있었다. 한국 음악학 분야의 다섯 학회가 참여하여 개최한 “한국음악지각인지학회 창립 20주년 기념 공동학술대회”의 제목은 연주와도 관련이 깊은 “음악을 느끼다: 음악적 몸/마음과 상호작용하는 다양한 요인에 대한 융합적 연구”였으며, 연주학을 주제로 하는 공동심포지엄이 포함되었다.⁶⁾ 또한 한국서양음악이론학회와 한국피아노교수법학회가 업무협약을 맺음으로써 음악이론가와 연주자 사이의 협업이 제도적인 뒷받침을 받을 수 있는 계기가 마련되기도 했고,⁷⁾ 연주, 분석, 해석을 주제로 하여 기획된 논문 선집이 출간되었으며,⁸⁾ “비르투오소”를 기획특집 주제로 다루는 학술지가 발간되기도 했다.⁹⁾ 언어 등의 이유로 규모면에서 다소 제한적일 수밖에 없는 한국의 음악학계에서 여러 학자들이 참여하여 의견을 모으고 영감을 주고받을 수 있는 공통의 주제가 형성되고 있다는 것은 매우 반가운 일이다.

-
- 4) 이미배, “‘authenticity’ 개념의 음악학적 적용: 한국 서양음악계에서 나타나는 징후들,” 『음악이론연구』 26 (2016), 90-114; 박미경, “서구권 고음악의 재현에 따른 제 문제,” 『한국음악사학보』 57 (2016), 221-250.
 - 5) 김경화, “소리 감각하기, 소리로 상상하기: 슈톡하우젠 《헬리콥터 현악사중주》의 구성과 수행, 소리 기능 연구,” 『음악이론연구』 30 (2018), 60-89; 이미경, “음악 연주와 수행이론(Musical Performance and Performance Studies),” 『음악학』 30 (2016), 7-27; 이미경, “음악연주연구(Music Performance Research)의 경향,” 『음악과 민족』 51 (2016), 61-84.
 - 6) 2018년 11월 17일, 한양대학교에서 개최되었다. 심포지엄의 제목은 “심포지엄: 음악연주학으로의 초대”이다. 이 심포지엄의 발표자와 발표 제목은 한국서양음악학회 웹사이트의 “학술대회” 탭을 클릭하여 확인할 수 있다. <http://www.musicology.or.kr> [2019년 1월 24일 접속].
 - 7) 한국서양음악이론학회 웹사이트의 “학회안내” 탭의 “학회소개,” para. 2 참조. <https://www.ksmt2005.com/54617549244954844060.html> [2019년 1월 26일 접속].
 - 8) 음악미학연구회 엮음, 『그래도 우리는 말해야 하지 않는가: 음악의 연주·분석·작품의 해석』, 오희숙·이혜진 책임편집 (파주: 음악세계, 2018).
 - 9) 『음악사연구』 7 (2018). 게재된 여섯 편의 논문은 음악사연구회 웹사이트에서 확인할 수 있다. <http://www.musichistory.or.kr/journal/list?id=5c99e8c6c3d3b7959081b04f7eebd4dbef01a7ba1f668624809880ca10b5bbb3> [2019년 1월 24일 접속].

이 연구는 연주 연구에 참여하여 한국 연주학의 스펙트럼을 더욱 다변화하고자 하는 의도로부터 기획되었다. 필자는 연주에 대한 최근의 관심이 기존 음악학에 대한 반성과 음악과 학문의 사회적 역할에 대한 진지한 사유로부터 발생했다는 점에 주목하며, 특히 ‘연주’라는 주제가 활성화하는 다양한 횡단과 융합의 계기에 집중하고자 한다. 연주와 학문을 포함하는 모든 정신적 활동에 철학이 작용하고 있으므로 연주학의 모든 연구가 이미 철학적이다. 그러나 연주학 연구가 토대로 삼고 있는 몇몇 철학적 이념은 지나치게 친숙하여 의식적인 반성의 대상이 되지 못한 채 영향력을 발휘하고 있으며, 몇몇은 그 의미와 가능성에 대한 충분한 고찰이 이루어지지 못한 상태로 소극적으로 수용되고 있다. 피상적인 논의를 지양하고 연주학이 마주하는 여러 현실적 문제를 직시함으로써 연주학 담론이 지향하는 가치를 구체적으로 파악할 필요가 있다.

연주에 대한 철학적 논의는 매우 다양한 관점에서 이루어져왔지만,¹⁰⁾ 이 논문에서 필자는 비판이론(Kritische Theorie, Critical Theory)¹¹⁾과 현상학(Phänomenologie, Phenomenology)¹²⁾의 관점을 중점적으로 탐

10) 연주에 대한 철학적 탐구를 주제로 하는 단행본에는 다음의 예가 있다. Stan Godlovitch, *Musical Performance: A Philosophical Study* (New York: Routledge, 1998); Peter Kivy, *Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1995); Jonathan Dunsby, *Performing Music: Shared Concerns* (New York: Oxford University Press, 1995).

11) 제임스 보먼(James Bohman)에 따르면, “비판이론이 종종 좁은 의미에서 호르크하이머와 아도르노로부터 시작되어 마르쿠제와 하버마스로 연장되는 프랑크푸르트 학파를 가리키는 말로 간주되기는 하지만, 여성주의, 비판적 인종이론(critical race theory), 몇몇 형태의 탈식민주의 비평을 포함하여 비슷한 현실적 목적을 지닌 철학적 접근 역시 모두 하나의 ‘비판이론’이라 불릴 수 있을 것이다.” James Bohman, “Critical Theory,” in *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Summer 2018 edition, ed. Edward N. Zalta, para. 2, <https://plato.stanford.edu/archives/sum2018/entries/critical-theory/> [2019년 1월 26일 접속].

12) 현상학은 “일인칭 관점에서 경험되는 의식의 구조에 대한 연구”로서, “수세기동안 다양한 형태로 행해졌지만, 20세기 초에 후설, 하이데거, 사르트르, 메를로퐁티 등의 연구를 통해 [학문으로서] 인정을 받게 되었다.” David Woodruff Smith, “Phenomenology,” *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Summer 2018 edition, ed. Edward N. Zalta, para. 1과 para. 2에서 따옴표 안의 내용을

구할 것이다. 음악학에서 아도르노가 접하는 확고한 위치로 인하여 비판이론은 음악학의 주된 철학적 기반이 되었다. 특히 새로운 시대와 예술의 관계를 중점적으로 연구했던 아도르노와 벤야민의 철학은 연주를 좀 더 광범위한 관점에서 사유할 수 있는 기회를 준다. 현상학 역시 음악학자들에게 그리 낯설지 않은 학문이며,¹³⁾ 후설의 현상학적 시간 개념이 음, 멜로디와 같은 음악적 현상에 대한 통찰을 기반으로 하고 있다는 것은 잘 알려진 사실이다.¹⁴⁾ 메를로퐁티에 따르면 “본질(essence)들에 대한 탐구”이면서 “또한 본질을 다시 존재어로 되돌려 놓고 있는 철학”인¹⁵⁾ 현상학과 대화는 연주라는 보편적 인간 행위의 본질적 측면과 존재론적 의미에 대해 이해하기 위해 반드시 필요하다.

순서대로 인용. <https://plato.stanford.edu/archives/sum2018/entries/phenomenology/> [2019년 1월 26일 접속].

- 13) 현상학을 주제로 다룬 음악학적 연구의 몇몇 예는 다음과 같다. David Clarke, “Music, Phenomenology, Time Consciousness: Meditations After Husserl,” in *Music and Consciousness: Philosophical, Psychological, and Cultural Perspectives*, ed. David Clarke and Eric Clarke (New York: Oxford University Press, 2011), 1-28; Eugene Montague, “Phenomenology and the ‘Hard Problem’ of Consciousness and Music,” *Music and Consciousness: Philosophical, Psychological, and Cultural Perspectives*, 29-46; David Lewin, “Music Theory, Phenomenology, and Modes of Perception,” *Music Perception* 3/4 (1986), 327-392; Brian Kane, “Excavating Lewin’s ‘Phenomenology,’” *Music Theory Spectrum* 33/1 (2011), 27-36.
- 14) 예를 들어, 『시간의식』에서 후설은 “시간객체의 구성”을 설명하면서, “만약 어떤 음이 울려 퍼지고 있다면, 객관화하는 나의 파악은 거기에 지속하며 점차 사라져 버리는 음을 대상으로 삼을 수 있지만, 어쨌든 음의 지속이나 그 지속 속에 있는 음을 대상으로 삼을 수 있는 것은 아니다. 이 지속 속에 있는 음 자체가 하나의 시간객체이다.”라고 말한다. Edmund Husserl, 『시간의식』(*Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins 1893-1917*), 이종훈 역 (서울: 한길사, 1996), 85. 후설과 음악적 시간에 대한 논의는 Charles Ford, “Musical Presence: Towards a New Philosophy of Music,” *Contemporary Aesthetics* 8 (2010), “3. Phenomenological Time and Musical Time” 참조, <https://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=582> [2019년 1월 26일 접속].
- 15) Maurice Merleau-Ponty, “현상학이란 무엇인가?”(*Phénoménologie de la perception*, “Avant-propos”), 『現象學과 藝術』, 오병남 편역 (파주: 서광사, 1983), 29.

그러나 이 연구에서 필자가 비판이론과 현상학에 초점을 두는 것은 무엇보다도 두 철학적 흐름이 ‘연주 본위(本位)의 연주학’이라는 이 연구의 연구이념에 부합하는 통찰을 다수 제공하고 있기 때문이다. 비판이론과 현상학은 ‘연주 본위’라는 이념의 의미와 실현이 이미 음악학 전반에 걸쳐 광범위한 영향력을 행사하고 있는 ‘작품 본위’라는 이념의 경우와 어떻게 다를 수 있으며, 어떻게 달라야 하는지를 설명하고자 하는 이 연구를 위한 개념과 방법을 풍부하게 보유하고 있다. 즉, 이 연구가 지향하는 것은 연주를 본위로 함으로써 드러나는 어떤 특이성과 ‘차이’에 대한 구체적인 인식이다. 그러므로 연주에 대한 본격적인 비판이론적, 현상학적 탐구에 앞서, 먼저 연주 본위의 연주학이라는 이념이 어떻게 구성되는지를 살펴 보자.

II. 연주 본위의 연주학

“연주는 말 그대로 그 자체로 충만해야 한다.”¹⁶⁾ 그럼에도 불구하고 연주에 대한 음악학적 연구가 어느 정도는 ‘연주 자체’를 소외시켜왔다는 사실, 즉 작품 등의 ‘연주 외적’인 측면과 구분되는 순수한 ‘연주적’ 측면을 충분히 조명하지 않았다는 사실에 대한 비판은 연주를 주제로 하는 최근의 여러 연구에서 다양한 형태로 발견된다. 그러한 비판은 타당한가? 연주는 음악학적 연주학 담론의 주변에서 중심으로 이동할 수 있는가? 그러한 이동이 가능하다면 그것은 반드시 바람직한가?

연주의 주변화 현상에 대한 첫 번째 비판은 연주와 작품 사이의 담론적 위계에 주목한다. 이러한 입장에 따르면, 연주학이 철저한 연주 본위의 관

16) “Performing should be full of itself, literally.” Anthony Gritten, “What Underwrites the Performer’s Voice? A Bakhtinian Perspective,” in *Performers’ Voices Across Centuries and Cultures: Selected Proceedings of the 2009 Performer’s Voice International Symposium, Yong Siew Toh Conservatory of Music, National University of Singapore, 29 Oct–2 Nov 2009*, ed. Anne Marshman (London: Imperial College Press, 2012), 55.

점을 획득하지 못하고 있는 것은 연주학 역시 음악학의 하위분야로서 ‘작품’의 자율성이라는 음악학적 이념의 영향권을 아직 벗어나지 못했기 때문이다. 이미경은 “연주란 이미 완성된 ‘음악작품’을 ‘재생산’하는 과정이라고 생각”하는 습관에 대하여 “오늘날도 여전히 서양클래식음악계에서는 19세기적 철학이 지배하고 있다.”라고 진단한다.¹⁷⁾ 확실히 “음악작품이라는 개념”, 즉 음악이 독립성과 자율성을 지닌 작품으로서 영속할 수 있다는 이념과 그로 인한 “음악분석의 발생과 음악평가에서 나타나는 객관주의로의 전환” 등은 “1800년경에서 1830년경의 독일과 오스트리아의 음악 문화”의 산물이다.¹⁸⁾ 대략 200년 전의 문화가 오늘날에도 광범위하게 지속되고 있다는 사실은 “1800년경에서 1830년경의 독일과 오스트리아의 음악”이 오늘날에도 한국의 클래식 음악회의 주요 레퍼토리를 구성하고 있다는 사실만큼 이상하고 문제적일 수 있다.

작품 이념을 유지하고 있는 담론 내부에서 연주의 문제가 어떻게 사유되는지 살펴보자. 연주학 분야의 대표적 학자들 중 한 사람인 존 링크(John Rink)는 “본래적 쇼팽: 연주를 구성하는 역사, 분석, 직관”(Authentic Chopin: History, Analysis, and Intuition in Performance)의 머리말 마지막 부분에서 “나는 연주자가 어떻게 쇼팽의 대규모 작품(《C#단조 스케르초 Op. 39》)과 ‘작은 형식’(D장조 프렐류드 Op. 28, No. 5), 《콘체르토 Op. 21》의 한 패시지를 이루는 음 뒤에 숨어 있는 것을 결정하는가를 설명하겠다. 각각의 경우에 악보는 자신이 표상하려 하는 음악의 불완전한 형태일 뿐이다.”라고 서술한다.¹⁹⁾ 이 논문은 『쇼팽

17) 이미경, “음악연주연구(Music Performance Research)의 경향,” 66.

18) James Garratt, “가치와 판단”(Values and Judgements), 『음악학적 접근』(Aesthetics of Music: Musicological Perspectives), 스티븐 다운스(Stephen Downes) 편집, 민은기·조현리 공역 (파주: 음악세계, 2017), 63. 개럿이 이 인용문의 주석에서 소개하고 있듯이, 이 주제를 다룬 대표적 연구는 리디아 괴어(Lyria Goehr)의 저작이다. Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music* (Oxford: Clarendon Press, 1992).

19) John Rink, “Authentic Chopin: History, Analysis, and Intuition in Performance,” *Chopin Studies 2*, ed. John Rink and Jim Samson (Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1994), 217.

연구 2(Chopin Studies 2)라는 작곡가 연구 논문집에 수록된 논문이지만, 저자는 제목과 머리말에서 이 논문의 주된 초점이 연주라는 점을 명확히 밝히고 있다. 악보는 “불완전한 형태”이며, 연주자는 “음 뒤에 숨어있는 것”을 구체화할 수 있는 힘을 가졌다. 그럼에도 불구하고 이 논문에서 “쇼팽”이나 “《C#단조 스케르초 Op. 39》”와 같은 익숙한 존재의 위력은 여전히 강력하다. 작곡가와 작품은 이미 고유한 이름을 획득했으나 “연주자”는 아직 익명의 ‘가능자’일 뿐이다.²⁰⁾ 서론에 이어지는 본문 첫 섹션, “《C#단조 스케르초 Op. 39》의 표현적 형식” (Expressive Form in the C# minor Scherzo Op. 39)에서 링크는 쇼팽이 연주자의 작품 분석을 매우 중요시했다는 사실에 주목하면서,²¹⁾ 이 스케르초의 형식적 측면을 섬세하게 분석한다. 쇼팽의 창의적 형식에 대한 링크의 탁월한 분석은 이 섹션의 핵심 내용을 이룬다. 그러나 음악학자이면서 피아니스트이기도 한²²⁾ 링크의 이 분석에서 순수한 ‘연주적’ 관점을 발견하기란 그리 쉽지 않다.²³⁾ 연주에 대한 논의는 섹션 말미의 두 문단에서만 이루어지는데, 그 중 첫 번째 문단은 다음과 같이 시작된다.

이제 《스케르초》의 결론에 이르렀으니, 우리는 지금까지의 탐구가 나의 《Op. 39》 연주에 어떻게 연결되는지를 가능해볼 수 있다. 사실상 이 논의의 모든 측면이 모종의 방식으로 이 음악에 대한 나의 해석적 시각(interpretive vision)에 기여한다. 더 정확히 말하자면, 이 [분석적] 논의는 이 음악에 대한 나의 해석적 시각에 ‘의해 이루어진 것이

20) 이와 관련된 아도르노의 ‘가능자’ 개념에 대한 논의는 이 논문의 III. 2에서 이루어질 것이다.

21) Rink, “Authentic Chopin,” 217-218.

22) 링크에 대한 소개는 케임브리지대학교(University of Cambridge)의 음악학부(Faculty of Music) 웹사이트의 “People” 탭에서 검색. <https://www.mus.cam.ac.uk/directory/john-rink> [2019년 1월 27일 접속].

23) “옳건 그르건, 이 지점에서 생성되는 (‘결단’, 혹은 전환점이라는 어원학적 의미를 지닌) 위기의 느낌은 나의 전체 《스케르초》 연주를 지배한다. 이것이 나에게서는 연주의 감정적 초점이다. 즉 ...”와 같은 논의가 발견되지만, 그러한 감정이 구체적으로 연주를 어떻게 구성하는가에 대한 논의로는 연결되지 않는다. Rink, “Authentic Chopin,” 221. 작은따옴표 강조는 원문의 이탤릭체 강조를 따른 것이다.

다.’ 요컨대 이 작품을 연주하는 나의 근본적 목적은 하나의 일관된 표현적, 극적 진술을 창조하여 [...]24)

연주가 “하나의 일관된 표현적, 극적 진술”일 수 있다는 주장에 이의를 제기할 사람은 별로 없을 것이다. 그러나 연주자의 해석은 악보로 표상된 작품에 대한 분석과 “모종의 방식으로” 순환적 관계를 맺는다. 논문의 마지막 문장에서도 링크는 진지한 연주자가 자연스럽게 획득한 작품에 대한 “특정한 지식”(particular knowledge)이 “음악에 대한 직관적 이해를 인도할 것이며, 그러한 직관적 이해만이 본래성을 지닌(authentic) 해석에 영감을 줄 수 있다.”라고 서술한다.25) 해석에서 연주로의 연결은 별도로 논의되지 않으며, 연주와 해석은 사실상 동일한 것으로 취급된다. “지식”, “이해”, “해석”, 연주는 각각 구분되기보다는 서로 불가분의 관계를 형성한다.26)

링크의 논문은 현재의 음악학(특히 음악이론)이 연주를 다루는 보편적인 방식을 보여준다고 할 수 있다. 오늘날 ‘연주학’이라는 개념에 동조하면서 ‘작품’ 이념이나 작곡가를 이상화하는 ‘천재미학’27)을 무비판적으로 수용하는 학자는 많지 않을 것이다.28) 그러나 연주를 주제로 하는 연구에서 연

24) Rink, “Authentic Chopin,” 224. 작은따옴표 강조는 링크의 이탤릭체 강조를 옮긴 것이다.

25) Rink, “Authentic Chopin,” 244.

26) “서로 구별되어 있는 활동인 분석과 연주 사이에서 발견되는 일련의 불완전한 유사성들”에 대한 통찰은 분석에 대한 코피 아가우(Victor Kofi Agawu)의 유명한 논문에서도 발견된다. Kofi Agawu, “우리가 어떻게 분석으로부터 벗어났으며, 어떻게 다시 분석으로 돌아가는가”(How We Got Out of Analysis, and How to Get Back in Again), 이은수 역, 『그래도 우리는 말해야 하지 않는가』, 287.

27) 천재미학에 대한 개관은 우혜연, 이해진, 오희숙, 『작품으로 보는 음악미학』 (파주: 음악세계, 2016)의 “3장: 모차르트의 《교향곡 40번 g단조》와 천재미학,” 61~78 참조.

28) 송무경은 연주학을 “학자들의, 연주를 중심으로 삼은 분석적, 역사적, 인지심리학적, 문화학적 연구로 정의”하면서, 연주자에 대한 “권위적이고 처방적인 태도”를 극복하고 “연주자에 대한 존중과 화합의 태도 변화”로 이어져온 ‘연주와 분석’ 연구의 역사를 긍정적으로 평가한다. 송무경, “‘연주와 분석’의 연구 동향,” 10, 11, 12에서 따옴표 안의 인용문을 순서대로 인용. 10쪽의 각주 6에는 연주학의 정의에 영향을 준 이미경의 연주학 유형 구분이 소개되어 있다.

주는 좀처럼 작품이 차지해온 위치에 오르지 않는다. 작품은 이미 그 자체로 본래성을 지닌 (충실한) 해석의 대상인데, 연주는 반드시 ‘작품과의 관계를 통해’ 본래성을 획득해야 한다. 연주의 이 불안정한 담론적 위치는 연주 자체의 내재적 조건/한계에 기인하는가, 외부 이념의 작용에 기인하는가? 연주와 연주자의 자율적 주관성으로서의 지위를 불안정하게 만드는 데에 ‘작품’ 이념이 영향력을 행사한 것은 비교적 명백하지만, ‘작품’에 대한 논의를 배제함으로써 연주 본위의 시각이 저절로 확보되는 것은 아니다. 소외의 극복은 또 다른 소외가 아니라 건강한 자의식의 회복과 소통일 것이다. 연주가 조명하고 활성화하는 ‘차이’에 대한 진지한 논의가 필요한 것은 그 때문이다. 연주가, 특히 클래식 음악의 연주가 언제나 어떤 ‘작품의 연주’일 수밖에 없음에도 불구하고, 작품에 대한 진지한 분석적 탐구가 훌륭한 연주의 필수불가결한 조건임이 분명하다 할지라도, 작품분석과 연주를 의식적으로 분리하여 연주 본위 시각의 가능성을 실험해 볼 가치가 있다.

연주의 주변화 현상에 대한 두 번째 비판은 연주와 ‘연주관습’(performance practice) 사이의 문제적 관계에 주목한다. 과거의 연주관습에 대한 관심은 20세기 후반에 융성하여 오늘날까지 지속적인 영향력을 행사하고 있는 “역사기반연주”(historically informed performance), 또는 “정격연주”(authentic performance) 운동을 통해 급격히 증가했다. “역사주의 연주”(historical performance)로 불리기도 하는²⁹⁾ 이 연주방식에 대한 문헌을 살펴보다 보면 “타협”이라는 단어와 자주 마주친다. 예를 들어, 크리스토프 볼프(Christoph Wolff)는 역사주의 연주를 위해서는 “불가피한 타협들은 감수해야 하는데, 이는 [...] 재구성이나 진정한 따라잡기는 그 자체로 불가능하기 때문이다.”라고 말한다.³⁰⁾ 많은 학자들이 이

29) 강해근, 권송택, 나주리 책임편집, 『역사주의 연주의 이론과 실제』 (서울: 음악세계, 2006).

30) Christoph Wolff, “과거음악의 현재: 역사에 기초를 둔 연구, 신고전주의에서 포스트모던까지”(Die Gegenwart der musikalischen Vergangenheit: Historisch-orientierte Aufführungspraxis vom Neoklassizismus zur Postmoderne), 나진규 역, 『역사주의 연주의 이론과 실제』, 59.

에 동의할 것이다. 그러나 로버트 도닝턴(Robert Donington)에 따르면 “타협하려는 의지가 거의 없는 단체들이 많이 등장하고,” 이들은 “물리적으로 또 정신적으로 가능한 한, 원전 악기를 발견해내고 원래 관습을 회복하며 원래의 기법과 이디엄을 찾아내어 복원하는 것을 자신의 업으로 삼았다.”³¹⁾ 즉, 타협은 불가피하지만 최후의 순간까지 유예될 수 있다. 그럼에도 불구하고 타협은, 특히 불가피한 타협은 ‘역사주의 연주’를 포함하는 모든 실제 연주를 근본적으로 어느 정도 손상된 것으로 규정한다. 고전주의와 낭만주의 시대의 작품을 연주하는 것이 ‘작품’의 불완전한 재현이라면, 바로크 시대와 그 이전의 음악을 연주하는 것은 과거 ‘연주관습’의 불완전한 재현일 것이다. 악보라는 비교적 안정적인 물리적 실체를 보유한 ‘작품’과 비교해볼 때, 과거의 ‘연주관습’은 그 실체를 손에 쥐기조차 어렵다. ‘연주관습’ 역시 강력한 이념이다.

리처드 태러스킨(Richard Taruskin)은 “정격연주”가 지향하는 ‘연주관습’ 이념에 대한 가장 열정적인 비판자들 중 하나일 것이다. 그는 연주와 관련하여 주로 ‘정격성’으로 번역되는 본래성(authenticity)의 진정한 의미는 어떤 규범을 따르는 것이 아니라 “가치, 의견, 타인의 요구로부터 자유로운 것, 즉 루소가 ‘어떤 존재의 감정’(a sentiment of being)이라 부른 것을 갖는 것이다.”라고 말하면서, 당시의 연주 현상을 보면 “마치 본래성이라는 단어와 개념이 거꾸로 물구나무를 선 것 같다”라고 비판한다.³²⁾ 태러스킨에게 본래적 연주와 비본래적 연주를 구별하는 기준은 연주 주체가 얼마나 스스로에게 충실한가이다.³³⁾ 그는 빌헬름 푸르트벵글러와 빈 필하모닉 오케스트라가 연주한 바흐의 《브란덴부르크 협주곡 5번 BWV 1050》의 카덴차에 대해 논의하면서, 비록 푸르트벵글러의 연주가

31) Robert Donington, “정격성에 대한 전망”(Prospects for Authenticity), 정경영 역, 『역사주의 연주의 이론과 실제』, 19.

32) Richard Taruskin, “The Limits of Authenticity: A Contribution,” in *Text & Act: Essays on Music and Performance* (New York: Oxford University Press, 1995), 67과 67-68에서 따옴표 안의 인용문 차례로 인용.

33) 주체의 성찰을 강조하는 “authenticity”의 철학적 의미에 대한 고찰은 이미배, “‘authenticity’ 개념의 음악학적 적용,” 94-98의 “1. 철학적 의미에서의 authenticity: 진정성” 참조.

‘역사기반연주’의 시각에서 볼 때 잘못된 연주가겠지만, “전통에 대한 충심이라는 측면에서 볼 때 [...] 그 연주는 헌신적이며, 심지어 오늘날 우리를 당황시킬 정도로 종교적이기까지 하다.”라고 말한다.³⁴⁾ 푸르트벵글러의 문제적 연주는 푸르트벵글러만의 의지와 방식을 고수함으로써 당대와 바흐 시대의 연주관습을 모두 거슬러 모종의 ‘본래성’을 획득했다고 할 수도 있을 것이다.

자유로운 주체의 발현을 옹호하는 태러스킨의 입장은 연주자 개념을 낭만주의적 작곡가 개념에 접근시킨다. 태러스킨은 푸르트벵글러의 연주 자체를 “하나의 역사적 문헌”으로 간주할 수도 있다고 생각하는데,³⁵⁾ 이러한 태도는 그가 리코딩을 통해 보존된 연주를 무언가의 재현이 아니라 하나의 ‘원본’으로 간주하고 있음을 보여준다. 오늘날 리코딩된 연주를 비교 분석하는 일은 연주 연구의 중요한 부분을 이룬다.³⁶⁾ 피터 존슨(Peter Johnson)이 말하듯이, 리코딩의 대상은 무엇보다도 “연주의 목소리”(performing voice)이며, “리코딩은 문자 그대로 [음악작품의 리코딩이 아니라] 작품을 해석한 연주자나 앙상블의 리코딩이다.”³⁷⁾ 기술의 발달로 인해 가능해진 이러한 연주의 작품화는 연주의 개념을 어떻게 변화시킬 수 있을까? 연주가 안정적이며 재생 가능하여 반복적으로 해석의 대상이 될 수 있다는 사실이 ‘연주 본위’의 이념에 어떤 방식으로 부합하거나 혹은 부합하지 않을까? 안정적인 텍스트가 될 수 있다는 사실은 연주의 본질적, 혹은 본래적 측면이 될 수 있을까? 이러한 질문에 답하기 위해서 우리는 연주의 특수성에 대해 좀 더 명확하고 구체적으로 이해할 필요가 있다. 해석으로서의 연주, 작품으로서의 연주, 녹음을 통해 기록된 연주, 혹은 연습, 수행, 연행(演行), 사건, 해프닝으로서의 연주를 포함하는 ‘연

34) Richard Taruskin, “Where Things Stand Now,” in *Performers’ Voices Across Centuries and Cultures*, 15.

35) Taruskin, “Where Things Stand Now,” 18.

36) 송무경, “연장의 표현적 의미,” 22-35 참조.

37) Peter Johnson, “The Legacy of Recording,” in *Musical Performance: A Guide to Understanding*, ed. John Rink (Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2002), 197. ‘의’의 작은따옴표 강조는 원문의 *of*의 이탤릭체 강조를 옮긴 것이다.

주'가, 그리고 연주'만이' 드러내고 가능케 하는 것은 무엇인가?

III. 연주학과 비판이론

1. 연주와 사유

2014년에 출간된 논문집 『아도르노와 연행』(*Adorno and Performance*)의 서문에서 저자들은 사뮈엘 베케트(Samuel Beckett)의 “무언극 I”(Act Without Words I)이 이야기하는 상황에 주목하면서, 아도르노의 “부정변증법적 사유”와 연행³⁸⁾ 개념 사이의 밀접한 관계를 강조했다.³⁹⁾ 그들이 인용한 “무언극 I”의 한 장면에서 “남자”(The man)는 닥쳐오는 사건에 먼저 몸으로 반응한 이후에야 비로소 “생각한다”(reflects).⁴⁰⁾ 연행에는 “무언극 I”의 상황처럼 ‘주체’의 ‘사유’가 통제할 수 없는 부분, 즉 주관성/사유의 공백이 내재한다. 비슷한 관점에서 음악학자 캐럴린 아바트(Carolyn Abbate)는 논쟁적인 에세이 “음악, 위력인가 영지(靈智)인가?”(Music—Drastic or Gnostic?)에서 자신의 연주 경험을 상기하면서 다음과 같이 서술했다. “수십 년간 음악학자로 살면서 그 동안 음악의 의미에 대해 많고도 많은 진술을 했지만, 연주, 청취를 모두 포함하여 실제(real) 음악을 경험하는 동안 음악의 의미나 형식적 특징에 대한 생각은 떠오르지 않았음

38) ‘연행’은 ‘연주’, ‘수행’과 함께 ‘performance’의 한국어 번역어의 하나이다. 사전적 의미는 “연출하여 행함”으로서 공연이나 연극적 상황을 함축한다. 『국립국어원 표준국어대사전』, “연행²(演行),” <https://stdict.korean.go.kr/main/main.do>에서 검색, [2019년 3월 24일 접속]. 음악적 행위에 국한되는 ‘연주’보다는 넓은 개념이며 다양한 용례를 지닌 ‘수행’보다는 구체적인 개념이라 할 수 있다.

39) Will Daddario and Karoline Gritzner, “Introduction to *Adorno and Performance*,” in *Adorno and Performance*, ed. Will Daddario and Karoline Gritzner (Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan, 2014), 2.

40) Daddario and Gritzner, “Introduction to *Adorno and Performance*,” 2. 이 글에 인용된 베케트의 희곡의 출처는 Samuel Beckett, “Act Without Words I,” *Samuel Beckett: The Complete Dramatic Works* (London: Faber and Faber, 1986), 203. 출처 정보는 본문 괄호 안의 주석과 책의 “Bibliography,” 227쪽.

을 인정한다.”⁴¹⁾ 연주에 몰입한 상태에서 어떤 ‘생각’을 이어나가기란 확실히 어려운 일이다. 그러나 연행에 직면한 음악가가 주체/사유와 결별하는 순간에 대한 가장 직접적인 표현은 아마도 2002년에 발표된 에미넴(Eminem)의 《루즈 유어셀프》(*Lose Yourself*)에서 발견할 수 있을 것이다.⁴²⁾ 말 그대로 ‘스스로를 잃어버리는’ 순간은 연주, 특히 성공적인 연주를 구성하는 하나의 본질적 요소인지도 모른다.

음악적 연행, 즉 연주가 사유의 공백, 혹은 중단을 야기하는 행위일 수 있다는 사실은 주로 음악에 대한 ‘사유’나 ‘음악적’ 사유의 가능성에 몰두해온 음악학자들에게 연주가 매우 독특한 연구 대상이 될 수 있음을 말해준다. 연주와 사유를 서로 대립 관계에 있는 것으로 보는 시각은 작품에 대한 사유를 전제로 하는 연주학과는 다른 연주학을 구상하고자 하는 이 연구를 위한 사고의 틀을 제공한다. 앞으로의 논의를 통해 더욱 구체적으로 드러나겠지만 역시 사유의 한계에 대한 인식을 기반으로 하는 아도르노의 부정변증법은 연주가 구현하는 본질적 ‘차이’, 즉 (연행이 빠진) ‘작품 자체’에는 결여되어 있는 그 무엇에 대한 논의를 가능하게 할 개념과 논리를 제공할 뿐만 아니라, 연주학의 한 ‘방법’으로서 고려될 가능성을 지니고 있다. 부정변증법의 어떤 측면이 연주에 대한 음악학적 사유와 공명하며, 부정변증법을 어떻게 연주학의 구체적 방법으로 변용할 수 있을지 생각해 보자.

아도르노는 “부정변증법의 가능성은 객체의 우위를 증명하는 데 달려 있다.”라고 말했다.⁴³⁾ 아도르노에게 “객체”란 ‘사유의 대상’이라는 일반적인 의미뿐만 아니라 초월적 주체의 우위라는 전통적 철학 이념에 대한 부정

41) Carolyn Abbate, “Music—Drastic or Gnostic?” *Critical Inquiry* 30/3 (2004), 511.

42) 이 작품의 가사와 정보는 다음 웹사이트를 참조했다. Eminem, “Lose Yourself,” *Genius*, <https://genius.com/Eminem-lose-yourself-lyrics> [2019년 1월 23일 접속].

43) Theodor W. Adorno, 『부정변증법 강의』(*Vorlesung über Negative Dialektik*), 이순예 역 (서울: 세창출판사, 2012), 370. 인용된 문장은 이 책의 부록으로 수록된 아도르노의 원고, “정신적 체험 이론을 위하여”(343-391)에 등장한다.

포함하는 개념이다.⁴⁴⁾ 『부정변증법 강의』에서 그는 헤겔이 “이른바 자기 자신과 자신의 의식을 근본적이고 제1의 것이라고 정말로 믿는 것이 가상이라는 비판”을 행함으로써 철학사에 공헌했다고 말한다.⁴⁵⁾ 본래성을 지닌 순수한 주체라는 개념에 대한 부정은 우리의 주관성을 ‘이미’ 구성하고 있는 역사적, 사회적 측면을 조명한다. 태러스킨 역시 이와 비슷한 종류의 통찰을 보여주었다. “낭만주의 시대 음악의 연주에서 개인적 선택을 최소화하기 위한 규칙과 규정의 확립”을 주장하는 사람들에게 그는 현재 그러한 “개인적 선택”이란 이미 찾아보기 어렵게 되었다고 말한다.⁴⁶⁾ “우리 시대의 연주는 [이미] 어떤 연주관습을 따르고 있다. 우리가 그로 인한 획일성을 좋아하지 않는다면, [...] 왜 획일성을 강요할 새로운 방식을 찾으려 하는가?”⁴⁷⁾ 그러나 획일성을 극복하고자 의식적인 노력을 기울인다 할지라도 연주자의 주관적 해석이, 특히 전문적인 훈련을 받은 연주자의 주관적 해석이 순수한 ‘개인적’ 선택이 되기란 거의 불가능하다. 연주자의 해석을 뒷받침하는 각종 지식은 의식적인 노력을 통해서만 활성화되는 것이 아니라, 월리스 베리(Wallace Berry)가 말했듯이, “의식의 수면 아래”(submerged level of consciousness)에서 자연스럽게 발현되는 것인데,⁴⁸⁾ 의식의 수면 아래에서 작용하는 것을 통제하기란 어려운 일일 것이다. 연주의 주체는 순수하지 않을 뿐만 아니라 해석하면 할수록, 이해하면 할수록, 연주하면 할수록, 그 순수성은 더욱 줄어든다.

44) 아도르노는 “객체의 우위란 주체가 [일반적인 의미의] 객체와 질적으로 다르고 그보다 더 극단적인 의미에서 객체임을 뜻하는데, 이는 객체가 의식을 통하지 않고는 알려질 수 없으므로 [곧] 주체라는 말과도 같다.”라고 썼다. Theodor W. Adorno, “On Subject and Object,” in *Critical Models: Interventions and Catchwords*, trans. Henry W. Pickford (New York: Columbia University Press, 1998), 249. 필자는 이 문장을 『아도르노와 연행』(*Adorno and Performance*)의 서문에서 처음 접했다. Daddario and Gritzner, “Introduction to *Adorno and Performance*,” 3.

45) Adorno, 『부정변증법 강의』, 35.

46) Taruskin, “Where Things Stand Now,” 6.

47) Taruskin, “Where Things Stand Now,” 7.

48) Wallace Berry, *Musical Structure and Performance* (New Haven: Yale University Press, 1989), xi; Rink, “Authentic Chopin,” 244에서 재인용. 링크는 216쪽의 각주 15에서도 이 표현을 인용하고 출처를 표기했다.

주체가 순수하지 않다면, “객체”는 순수한가? 아도르노에게 “객체”란 무엇인가? 그에게 진정한 객체란 세계를 구성하는 주체의 사유에 완전히 병합되지 않는 것, 즉 사유가 아닌 것이다.⁴⁹⁾ 사유의 한계, 혹은 주관성의 한계에 대한 아도르노의 인식은 진테제(Synthese), 혹은 “종합”에 대한 부인으로 이어진다. 좀 더 정확히 말하자면, 그는 “진테제에 들어 있는 이 데올로기적인 것”을 폭로하고자 한다.⁵⁰⁾ 아도르노의 부정변증법적 사유에서 “인식하는(epistemic) 주체는 그 자체로 사회에 의해 객체로서 구성” 되는 것으로서 이미 사회적인 것이며, “어떠한 객체도 동일화하는 습성을 지닌(identitarian) 사유의 규칙과 절차에 의해서는 완전히 파악될 수 없”고, 그럼에도 불구하고 “사유 자체의 목적은 [...] 그것[객체]을 존중하는 것, 객체의 비동일성, 즉 객체는 [사회에 의해] 제약을 받는 이성이 그것에 대해 규정한 바와 다르다는 것을 존중하는 것이다.”⁵¹⁾ 그리고 주체에 완전히 병합되지 않는 그 ‘다름’, 즉 ‘차이’는 주체가 진정한 의미에서 변화할 수 있음을 암시하는 유일한 희망이다. 아도르노에 따르면,

주관성의 자율성이 비판적으로 자신을 제한하면 할수록, 즉 자신을 매개된 것으로서 의식하면 할수록, 관념이 필요로는 하지만 자기 속에 가지고 있지 않은 것, 그리고 그것이 없다면 변증법이 확고한 것을 지양시키는 그런 역동성이 결코 될 수 없는 것을 관념에게 가져가 단단히 붙들어 매는 우월한 지위를 객체들에 허락하는 의무는 더욱 설득력을 갖게 된다.⁵²⁾

주체의 사유가 아니라 객체, 즉 사유가 이해/통제할 수 없는 것이 지양의

49) 아도르노에 따르면, “사유한다는 것은 동일시하는 것이다.” Theodor W. Adorno, 『부정변증법』(*Negative Dialektik*), 홍승용 역 (서울: 한길사, 1999), 57.

50) Adorno, 『부정변증법 강의』, 297. 제21강의 “핵심용어들”에서 인용.

51) Lambert Zuidervaart, “Theodor W. Adorno,” *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Winter 2015 edition, ed. Edward N. Zalta, “5. Negative Dialectics,” para. 7, <https://plato.stanford.edu/archives/win2015/entries/adorno/> [2019년 1월 29일 접속].

52) Adorno, 『부정변증법 강의』, 370.

계기라는 통찰은 우리를 스스로의 주관성/사유로부터 이탈시킨다. (연주와 같은) 현실적인 상황에서 객체를 우위에 둔다는 것은 이미 “고착화된 것을 받아들여”, “분석을 통해 [주관성의] 매개를 드러내 보이”는 일이 될 수 있다.⁵³⁾ 부단한 사유를 통해 현재를 지양하고 더욱 고양된 상태에 다다를 수 있다는 이상주의적 이념의 틀에서 벗어난 부정변증법적 주체는 객체로부터 사유의 흔적을 인식하고 그것과 거리를 취한다.

연주의 맥락에서 생각해볼 때, “고착화된 것을 받아들여”는 일이란 연주자가 처음으로 마주하는 악보를 “객체”로서 수용하는 일일 수도 있다. 그리고 그 작품을 ‘해석’한다는 것은 부정변증법적일 수 있다. 연주자가 자신의 “정통한 통찰력”(informed intuition)⁵⁴⁾을 활용하여 그 악보를 완전히 ‘이해’하거나 자기 것으로 ‘소화’하려 하지 않고, 그 작품의 “진리 내용”, 즉 “사회적으로 매개된 표현적인 주체가 역사적으로 매개된 음악재료의 객관성과 일으키는 상호작용”⁵⁵⁾을 직시하려 한다면 말이다. 그러한 과정을 통해 연주자는 비로소 아도르노가 이야기하는 “객체”의 참모습을 마주하게 될 것이다. “사물들이 우리의 지각 및 이해의 범주 안으로 들어오지 않고 다른 태도를 취한다는 점에 대한 경험”⁵⁶⁾은 연주자로 하여금 그것이 암시하는 새로운 가능성에 주목하도록 할 것이다.

부정변증법적 사유와 연주의 맥락이 잘 어울리는 것은 앞서 이야기했듯이 연주가 사유의 공백을 활성화하기 때문이기도 하지만, 연주가 실천적 창조이면서도 연주 주체보다는 이미 주어진 것의 창조성에 의식적으로 몰두하는 창조이기 때문이기도 하다.⁵⁷⁾ 전문적인 연주자가 악보를 처음으로

53) Adorno, 『부정변증법 강의』, 295.

54) John Rink, “Analysis and (or?) Performance,” in *Musical Performance*, 36. “정통한 통찰력”이라는 번역어와 그에 대한 설명은 송무경, “‘연주와 분석’의 연구 동향,” 14-15.

55) Max Paddison, 『아도르노의 음악미학』(*Adorno's Aesthetics of Music*), 최유준 역 (서울: 작은이야기, 2010), 168.

56) Georg W. Bertram, 『철학이 본 예술』(*Kunst: Eine philosophische Einführung*), 박정훈 역 (서울: 세창출판사, 2017), 131.

57) 즉흥연주라 할지라도 “보통 재즈의 코드 시퀀스, 켈트 민속음악의 튠(tune), 이슬람 음악의 ‘마قام’(maqam), 인도 음악의 ‘라가’(raga)처럼 미리 결정된 어떤 구조나 형식을 중심으로 하여 이루어진다.” Sam Thompson and Andreas C.

마주하는 경우를 생각해보자. (위에서 이야기했던 “무언극 I”의 “남자”처럼) 연주자는 일단 악보를 마음속으로 죽 훑어보거나 악기나 신체를 통해 다소 ‘무심히’ 실제 소리로 바꾸어본 이후에야 비로소 이해와 해석, 즉 ‘사유’를 시작할 것이다. 연습법에 대한 유명한 책을 쓴 피아니스트 매들린 브루저(Madeline Bruser)는 “흔히 우리는 음을 충분히 공부하지 않고 대충 그럴 듯하게[sic] 얼버무리고 빨리 곡을 만들려고 한다.”라고 말하면서, “어떤 곡에 대해 아무리 흥미로운 생각을 가진다고 해도 그 음을 완전히 듣지 못하면 제대로 표현할 수가 없다.”라는 사실을 강조한다.⁵⁸⁾ 브루저는 음을 완전히 듣기 위한 세 가지 구체적인 방법으로 “악보에 있는 모든 음표와 파트를 노래해 보는 것”, “주의를 기울여 몸을 통해 음악적 진동을 느끼는 것”, “소리가 악기를 떠나 공기 속으로 퍼져나가는 지점에 집중”하는 것을 제안한다.⁵⁹⁾ 이러한 방식으로 음을 제대로 ‘듣는’ 행위는 마치 (세속화된) 마음을 비우기 위한 명상과도 같다. 물론 브루저가 의도한 것과 비판이론이 지향하는 바가 어떤 관계를 지니는지는 좀 더 생각해 보아야 하겠지만, 의식적인 사유의 종단을 통해 타자를 있는 그대로 받아들이려는 노력은 연주와 철학이 공명하는 지점이다.

사유하는 주체의 한계를 일깨우는 연주는 객체와 진정으로 공명함으로써 전에 없던 센세이션을 만들어내는 창조적인 과정이다. 창조적인, 즉 본래적인 연주란 사유에 대한 사유를 통한 사유의 초월을 본질적인 계기로 하여 실현된다. 그 계기란 사유로부터의 도피이기도 하고, 의식적인 판단 중지(epoche)이기도 하고, 객체에 대한 의도된 맹종이기도 할 것이다. 이제 그러한 계기를 토대로 하여 실현되는 연주의 양상을 좀 더 구체적으로 살펴보자.

Lehmann, “Strategies for Sight-Reading and Improvising Music,” in *Musical Excellence: Strategies and Techniques to Enhance Performance*, ed. Aaron Williamon (New York: Oxford University Press, 2004), 149.

58) Madeline Bruser, 『자유로운 연주를 위한 이상적인 연습방법: 음악 신체 공학』 (*The Art of Practicing*), 김명서 역 (서울: 한양대학교 출판부, 2002), 208.

59) Bruser, 『자유로운 연주를 위한 이상적인 연습방법』, 209, 212, 214에서 순서대로 인용.

2. 유희와 돌파

비판이론의 또 한 사람의 중요한 철학자인 벤야민은 20세기와 전통적 미학 사이의 이질적 관계에 주목했다. 그의 유명한 통찰에 따르면, 사진술과 같은 기술적 복제는 “예술작품의 진품성”이나 “예술작품의 아우라”와 같은 미적 범주를 훼손한다.⁶⁰⁾ 그러나 그는 기술적 복제가 가능케 한 일련의 새로운 예술적 기술을 “제2의 기술”이라 칭하면서 이전의 예술적 기술과 구별했는데, “제2의 기술”의 역량이 제대로 발휘된 예술 장르는 20세기의 영화이다.⁶¹⁾ 이 기술에 대한 그의 궁극적 입장이 부정적이었는지 긍정적이었는지에 대한 판단은 쉽지 않다.⁶²⁾ 또한 그는 이 새로운 기술이 “실험을 통해 시험적 구성[배치, Versuchsanordnung]을 지칠 줄 모르게 변형해보는 일”과 같은 “유희(Spiel)”의 본성을 지니고 있으며,⁶³⁾ 그 이전의 기술과는 달리 “자연과 인류의 어울림[협동, 상호작용, Zusammenspiel]을 지향한다.”라고 말했는데,⁶⁴⁾ 기술과 유희, 조화 사이의 관계 역시 바로 파악되지 않는다. 벤야민에게 유희란 무엇이며, 그의 유희관이 연주학에 어떤 영향을 줄 수 있는지에 대한 구체적인 해답을 얻기 위해서는 “기술복제시대의 예술작품” 이전부터의 사유의 흐름을 살펴보아야 하겠지만, 먼저 그 논문에서 단서를 찾아보자. 특히 연주와 관련하여 주목해볼 만한 부분

60) Walter Benjamin, “기술복제시대의 예술작품”(Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit) 제2판, 『기술복제시대의 예술작품: 사진의 작은 역사 외』, 최성만 역 (서울: 도서출판 길, 2007), 45-48. 따옴표 안의 인용문은 46, 47에서 차례로 인용. “기술복제시대의 예술작품”의 세 판본 중, 이 논문에서는 제2판만을 다룬다. 여러 판본에 대한 정보는 『기술복제시대의 예술작품』 41쪽의 각주 1 참조.

61) Benjamin, “기술복제시대의 예술작품,” 56-57. 영화와의 연관성에 대한 언급은 57. “제2기술”에 대한 구체적인 주해는 심혜련, “기술복제의 시대와 그 이후: 발터 벤야민의 예술과 아우라에 대한 사유,” 이광석/김재희/심혜련 외, 『현대 기술·미디어 철학의 갈래들』 (서울: 그린비출판사, 2016), 72-77 참조.

62) 심혜련, “기술복제의 시대와 그 이후,” 71.

63) Benjamin, “기술복제시대의 예술작품,” 56, 57에서 따옴표 안의 인용문 차례로 인용. 대괄호는 원문의 대괄호를 그대로 옮기 것이다.

64) Benjamin, “기술복제시대의 예술작품,” 57. 대괄호는 원문의 대괄호를 옮긴 것이다.

은 영화배우의 연기에 대한 논의이다.

벤야민은 “영화에서 중요한 것은 연기가 관중을 향하여 어떤 다른 사람을 연기한다기보다 연기가 기계장치 앞에서 ‘자기 자신’을 연기한다는 점이다.”라고 말한다.⁶⁵⁾ 영화배우의 연기는 여러 번 반복되는 일련의 짧은 컷으로 조각나며, 타인의 편집을 통해 비로소 대중에게 상영되므로, 배우가 캐릭터와의 일치감을 계속 유지하기란 어려운 일일 것이다. 특히 나이 많은 배우가 자신보다 한참 어린 캐릭터를 연기하는 것이 그리 이상하지 않은 연극과 달리, 캐릭터와 배우 사이의 외적 유사성을 중시하는 영화의 특성으로 인하여 “영화 연출에서는 가능한 한 적게 연기함으로써 가장 큰 효과를 거둘 수 있다.”라는 역설적 상황이 야기된다.⁶⁶⁾ 캐릭터라는 가면의 힘을 상실한 배우의 시선은 스스로를 향한다. 이는 리코딩이 일반화된 시대에 청중과의 직접적인 대면이 없음에도 불구하고 연주자의 “자의식”(self consciousness)이 불편할 정도로 강해진 것과 일맥상통한다.⁶⁷⁾

그러나 “예술작품들에서 가상의 위축, 아우라의 붕괴와 함께 일어난 일은 유희-공간(Spiel-Raum)의 엄청난 확장”이다.⁶⁸⁾ 만족할 만한 효과를 거두기 위해 영화배우는 몇 번이고 컷을 반복할 수 있고, 때로는 의식적으로 애드리브를 시도하기도 하는데, 이때 영화배우의 태도는 사뭇 유희적이라 할 수도 있을 것이다. 유희는 원본에 대한 강박과 대비되는 개방적 행위이다.

리코딩을 전제로 하지 않더라도 반복과 편집은 연주 작업의 본질적인 구성요소이다. 물론 작곡과 분석에서도 많은 실험과 수정이 이루어진다. 그러나 연주만큼 반복이 중요하면서도 지속적으로 문제시되는 영역도 드물 것이다. 대부분 반복으로 이루어지는 ‘연습’은 작곡자나 분석자보다 연주자에게 더 익숙한 개념이다. 그러나 예술의 아우라에 집착하는 전통에서 연습은 종종 부인되거나 은폐된다. “손가락 연습과 에튀드”를 폄하했던 생

65) Benjamin, “기술복제시대의 예술작품,” 67. 작은따옴표 강조는 필자가 첨가했다.

66) Benjamin, “기술복제시대의 예술작품,” 69-71. 따옴표 안의 인용문은 69.

67) Robert Philip, *Performing Music in the Age of Recording* (New Haven and London: Yale University Press, 2004), 24-25.

68) Benjamin, “기술복제시대의 예술작품,” 72, 각주 20.

커(Heinrich Schenker)는 “악기에 대해 잘 알고 능숙하다면, 의미 있고 훌륭한 작품에 대한 탐구는 즉시 표현적인 연주와 함께 시작되어야 한다.” 라고 단언하면서, “작곡가 스스로도 경험한 난해함은 연습에 의해서가 아니라 오직 연주자의 ‘영혼’을 통해 감당되고 극복될 수 있다.”라고 주장했다.⁶⁹⁾ 키스 채핀(Keith Chapin)은 모차르트가 자신의 연주에 드러나는 “노력”의 흔적을 숨기려 한 것에 대해, “모차르트는 자신의 기교가 지닌 높은 기법성을 그것을 얻기 위해서 들인 노력과 함께 모든 것을 수월해 보이게 만드는 광채 뒤로 숨긴 것이다.”라고 말한다.⁷⁰⁾ “광채”는 “아우라”와 일맥상통한다. 오늘날에도 특별한 경우를 제외하고는 연주자의 작업 과정을 관찰할 수 있는 기회는 드물다. 다음은 한 피아노 레슨 장면을 기록한 것이다.

“손의 움직임은 약간 [아라우는 작게 노래한다] 약간 더 들리지 않게, 아주 작게 할 수 있어. 아주 잘 하고 있지만 아마도.” 다시 아라우는 작은 속삭임으로 시작 음형을 노래한다. “티-라 타 타 티.”

미란다는 첫 세 마디를 연주한다. 아라우는 왼손이 마디3에 이르자마자 연주를 멈추게 한다. “봐. 우선 거의 들리지 않을 정도로 칠 수 있어야 해. 건반 컨트롤이 완전해야 해. [...]”

미란다는 그 첫 마디 음형을 아주 천천히 연주하다가, 반복하면서 서서히 속도를 높인다. 아라우가 말한다. “그래, 그런데 이제 팔과 손만으로. 손가락은 건반에서 들어 올리지 말고.”

미란다가 속도를 높이면서 이 음형을 계속 연주하자 아라우가 말한다. “이제 무게를 더해. 아주 약간의 무게이지만 모든 건반에 동일하게.” 그는 미란다가 잠시 연습하도록 기다린다.⁷¹⁾

69) Heinrich Schenker, *The Art of Performance(Kunst des Vortrags)*, ed. Heribert Esser, trans. Irene Schreier Scott (New York: Oxford University Press, 2000), 75.

70) Keith Chapin, “고전주의/신고전주의”(Classicism/Neoclassicism), 『음악미학: 음악학적 접근』, 274.

71) Victoria A. von Arx, *Piano Lessons with Claudio Arrau: A Guide to His Philosophy and Techniques* (New York: Oxford University Press, 2014), 334-335. 이 책의 부록, “Appendix 4. 1. Claudio Arrau and Mario

클라우디오 아라우(Claudio Arrau)와 같은 탁월한 조연자가 곁에 없더라도 연주는 반복의 과정이다. 연습이나 리허설에서의 반복은 물론이고, 일생동안 같은 작품을 몇 번씩 녹음하는 연주자들도 많다. 그런데 사실 연주 작업에서 우리가 반복이라 부르는 것은 모두 순수한 반복이라기보다는 일종의 변주, 즉 변형된 반복이다. 예를 들어, 글렌 굴드(Glenn Gould)의 1981년 《골트베르크 변주곡》 리코딩은 1955년 《골트베르크 변주곡》 리코딩의 반복이기도 하고 반복이 아니기도 하다.⁷²⁾ 이 역설적인 반복은 벤야민의 유희 개념의 핵심을 이룬다. 마이클 파워스(Michael Powers)에 따르면, 벤야민은 프로이트의 유명한 “포르트/다”(fort/da) 놀이 분석에 대한 재해석을 통해 “생산적이고 ‘창조적인’ 반복(Wiederherstellung)이라는 좀 더 즐겁고 유쾌한 놀이 개념”을 도출했다.⁷³⁾ 벤야민에 따르면 같은 행동을 계속 반복하고 있는 “어린이는 각 반복을 단독적(singular) 방식으로, 즉 매회 고유하고 지난 경험과는 다른 것으로서 즐긴다.”⁷⁴⁾ 반복과 단독성이 교차하는 지점은 ‘유희’(play)와 ‘연주’가 교차하는 지점이며⁷⁵⁾ 어떤 의미 있는 돌파의 기회가 된다. 연주 작업에서도 그러한 돌파에 대한 지향이 존재한다면, 작품은 연주자가 매번 다르게 던져보는 주사위와 같다. 연주는 우연성에 기대는 사뭇 무모한 물입이다.

우연성을 담지하고 있는 유희/연주의 힘은 아도르노의 철학을 추동하는

Miranda, Ravel: *Gaspard de la nuit*, ‘Ondine,’ Part 1”에서 인용.

72) 두 음반은 Johann Sebastian Bach, *The Goldberg Variations*, Glenn Gould, CBS Masterworks, IM 37779 (1982)와 Johann Sebastian Bach, *The Goldberg Variations*, Glenn Gould, Columbia Masterworks, ML 5060 (1956)이다. 음반에 대한 정보는 *Wikipedia*, s.v. “Glenn Gould Discography,” https://en.wikipedia.org/wiki/Glenn_Gould_discography [2019년 2월 10일 접속].

73) Michael Powers, “The Smallest Remainder: Benjamin and Freud on Play,” *MLM (Modern Language Notes)* 133/3 (2018), 733. 작은따옴표 강조는 원문의 이탤릭체 강조를 옮긴 것이다. “포르트/다” 게임에 대한 프로이트의 해석은 725-727.

74) Powers, “The Smallest Remainder,” 733.

75) ‘놀이’를 뜻하는 play, Spiel, jeu 등의 단어가 ‘연주’를 의미하기도 한다는 것은 잘 알려진 사실이다. Powers, “The Smallest Remainder,” 734; 이남인, 『예술 본능의 현상학』 (파주: 서광사, 2018), 122.

힘이기도 하다. “아도르노가 선호한 철학적 표현(연행)의 방식이 에세이, 즉 언어가 극력(極力, emphatic)해지고 더 이상 개념에 과도하게 의존하지 않게 되는 글쓰기 형태”라는 사실⁷⁶⁾ 역시 연주와 아도르노의 철학적 ‘행위’ 혹은 ‘방법’ 사이의 유사성을 방증한다. 앞서서도 논의했듯이, 학구적인 연주를 지향하는 연주자라도 연주에 몰입된 상태에서 작품의 구조나 형식에 대한 의식을 매 순간 유지하기란 쉽지 않을 것이다. 브루저는 “악기를 배우기 시작하면서 [...] 소리를 즐기는 대신 마음속으로 의도한 소리를 만들려고만 한다. 그래서 매 순간 기쁨을 줄 수 있는 소리를 놓치고 만다.”라고 말했는데,⁷⁷⁾ “의도”, 즉 전체의 일관된 기획과 “순간” 사이의 이와 같은 익숙한 대립은 아도르노의 글에서 사뭇 당혹스럽게 발견된다. 소위 ‘가독성’ 같은 것을 고려한다면, 논지의 빠르고 효율적인 전달을 저해하는 요소를 글에서 배제해야 할지도 모르겠다. 그러나 “사유 속으로 침투하는 표현이 보존되는 수사적 계기를 내쫓는 것은 객체를 무시하는 가운데 수사를 갈고닦는 것 못지않게 사유의 기계화 그리고 잠재적 폐지에 기여한다.”⁷⁸⁾ 체계나 논리 같은 이성적 사유의 틀에 부합하지 않는 계기를 포용함으로써 아도르노의 철학은 풍부한 색감과 요철감을 획득한다.

아도르노의 철학은 특히 “철학에 본질적인 표현계기, 개념적이지 않고 미메시스적인 계기”를 강조하는데,⁷⁹⁾ 개념적이지 않고 미메시스적인 것은 연주에서 얼마든지 발견할 수 있다. 예를 들어, 아라우는 쇼팽의 《발라드 2번, Op. 38》의 레슨에서 곡의 시작에 대해 다음과 같이 말한다.

그것은 어딘가 다른 세상으로부터 온 거야. 우리는 종종 음악은 공중에 있고 작곡가는 음악을 만드는 것이 아니라 공중에서 낚아채는 것이라고 말하곤 하지. 해석자에게도 음악은 똑같은 거야. 음악은 어떤 마법에 걸린 호수[에서] 솟아오르면서 시작되지. 독일어로 *anheben*.⁸⁰⁾

76) Daddario and Gritzner, “Introduction to *Adorno and Performance*,” 4.

77) Bruser, 『자유로운 연주를 위한 이상적인 연습방법』, 31.

78) Adorno, 『부정변증법 강의』, 385.

79) Adorno, 『부정변증법 강의』, 355.

80) von Arx, *Piano Lessons with Claudio Arrau*, 209. 이 책의 부록, “Appendix

이 발언의 흐름에는 다차원적인 반복이 내재한다. 아라우는 쇼팽의 발라드가 “어딘가 다른 세상으로부터 온” 것처럼 시작되어야 한다고 해석하는데, 이 이미지는 곧 무언가를 “공중에서 낚아채는” 좀 더 역동적인 이미지로 증폭되고, ‘작곡가’가 영감을 얻는 양상에 대한 메타포로 변용된다. 그리고 이 메타포는 다시 해석자(즉, 연주자)와 음악의 관계에 적용된다. 그러나 연주자와 음악의 관계에 대해 이야기할 듯하던 아라우는 곧 양자 사이의 거리를 소멸시킨다. “호수[에서] 솟아오르면서 시작되”는 음악은 결국 아라우가 미란다의 연주로부터 이끌어내고자 하는 것이다. 그리고 그것은 “anheben”이라는 언어적 기표로 변주되어 한 번 더 반복된다. 아라우의 유희는 음악적 제스처의 차원에서 시작되어 (연주/작곡의) 주체와 음악을 분리시켰다가 다시 합치시키기도 하고 명증한 언어에 다다르기도 한다. 이러한 유희는 연주자가 작품에 다가가기 위해 선포 이끌어 들어가는 무수한 길을 지극히 단편적으로 보여줄 뿐이다. 그러한 길을 통해 연주자는 어디로 나아가는가?

유토피아, 가능성에 대한 의식이 일그러지지 않는 것으로서의 구체적인 것에 들러붙어 있게 된다. 그것은 가능자(das Mögliche)이다. [...] 현존의 한 부분인 사유는 언제나 부정적이긴 하지만 비존재자에 다가감으로써 이 가능자에 봉사한다.⁸¹⁾

“일그러지지 않는 것”은 “구체적인 것”이라는 아도르노의 통찰은 연주가 구현하는 구체성에 권능을 부여한다. 오직 이 구체적인 것에 “유토피아”와 “가능자”가 깃들어 있다. 그렇다면 연주가 봉사하는, 가능케 하는, 혹은 지향하는 것은 무엇인가?

1. 1. Claudio Arrau and Mario Miranda, Chopin: Ballade No. 2 In F Major, Op. 38”에서 인용. 원문의 대괄호.
81) Adorno, 『부정변증법 강의』, 387.

IV. 연주학과 현상학

1. 실천, 발생, 지향성

연주와 비판철학이 서로 닮아 있듯이, 연주와 현상학 역시 서로 닮아 있다. 사실 현상학과 비판철학은 서로 밀접한 관계를 맺고 있으며, 특히 아도르노와 하버마스는 현상학에 대한 비판을 통해 자신의 철학을 전개했다고 할 수 있을 만큼 현상학을 깊이 연구했다.⁸²⁾ 비판철학이 사회를 변화시키고자 하는 의도를 표명하는 실천적 철학이듯이, 현상학 역시 20세기 초에 나타난 학문의 위기에 대한 인식을 토대로 하고 있다.⁸³⁾ 이남인은 비판철학과 현상학의 관계에 대한 논의에서 “후설의 현상학이 실천철학이라는 사실”을 주장하면서, 후설과 “참다운 철학이란 본성상 실천철학일 수밖에 없다고 갈파한 프랑크푸르트학파의 비판이론 제1세대에 속하는 호르크하이머와 아도르노” 사이의 접점을 강조한다.⁸⁴⁾ 연주가 실천이고, 연주가 실천학이 실천학임이 분명하다면, 정신적 작용의 역동적, 구체적 양상에 몰두하는 현상학과 대화는 우리에게 여러모로 유익할 것이다. 사유와 실천 사이의 ‘차이’에 초점을 두고, 현상학의 어떤 측면이 연주의 본질적 측면을 조명할 수 있는지 살펴보자.

후설을 비롯한 여러 현상학자들이 명시하듯이 현상학의 일관된 연구 대상은 ‘지향성’(intentionality)이다.⁸⁵⁾ 현상학에서 지향성은 “세계 내 대상

82) 아도르노의 박사학위논문 제목은 “후설 현상학의 물적인 것과 노에마적인 것의 초월”(Die Transzendenz des Dinglichen und Noematischen in Husserls Phänomenologie)이다. 이남인, 『후설의 현상학과 현대철학』(서울: 풀빛미디어, 2006), 151과 같은 쪽 각주 8 참조. 이남인은 하버마스 역시 “후설의 생활세계의 현상학을 발판으로 자신의 의사소통행위론을 전개”했다고 서술한다. 이남인, 『후설의 현상학과 현대철학』, 172.

83) 20세기의 다양한 위기 양상과 그 원인으로 지목된 과학에 대한 후설의 인식은 이남인, 『현상학과 해석학: 후설의 초월론적 현상학과 하이데거의 해석학적 현상학』(서울: 서울대학교출판부, 2004), 22-26 참조.

84) 이남인, 『후설의 현상학과 현대철학』, 147, 150에서 차례로 인용. 비판이론과 현상학의 접점이 될 현상학의 실천적 측면에 대한 논의는 이 책의 “제II부 후설의 현상학과 비판이론”의 “제1장 실천철학으로서의 현상학,” 147-179 참조.

85) “현상학 전체를 포괄하는 문제명칭은 지향성(Intentionalität)이다.” Edmund

을 향한 체험의 쏠림 (directedness), 즉 의식은 [어떤 지향적 대상 없이 존재하는 것이 아니라 반드시] 무언가의 의식이거나 무언가에 대한 의식이라는 의식의 속성”을 의미하는 개념으로,⁸⁶⁾ 인간의 정신과 세계를 연결하는 가장 본질적인 속성이다. 의식의 지향적 대상에는 “현실세계 속에 존재하는 실재 대상” 외에 “상상물들”도 포함되며, “체험” 자체도 포함되는데, 체험, 즉 의식의 작용을 대상으로 하는 의식인 “반성적 의식”은 의식의 작용에 대한 철학인 현상학을 가능케 하는 정신적 능력일 것이다.⁸⁷⁾ 한편 지향적 대상이 광범위한 만큼 지향성과 대상과의 관계 역시 매우 다양해서 “기분”의 지향성처럼 그 관계가 모호한 “‘흐릿한 지향성’(eine verworrene Intentionalität)”도 존재하며,⁸⁸⁾ ‘본능’의 지향성처럼 대상과의 관계가 지극히 발생적인 경우도 있다.⁸⁹⁾

이 논문의 발상에 영감을 준 『예술본능의 현상학』에서 이남인은 “본래적 예술창작 활동”과 “비본래적 예술창작 활동”을 구분하는데, 그 기준은 예술적 행위가 본질적으로 행위자의 “예술본능”으로부터 발현되었는가의 여부이다.⁹⁰⁾ “예술본능” 개념은 “놀이본능”으로부터 구체화된 것인데,⁹¹⁾ 이남인은 하위징아(Johan Huizinga)가 제시한 놀이의 특징, 즉 놀이가 “자발적”이고 “무관심성”을 지녔으며⁹²⁾ 일상과 구분되는 “놀이 공간, 즉 놀이터”의 특수한 “질서와 긴장” 속에서 이루어진다는 점⁹³⁾을 통해 놀이

Husserl, 『순수현상학과 현상학적 철학의 이념들 1』(*Ideen zu einer reinen Phänomenologie und Phänomenologischen Philosophie I*), 이종훈 역 (파주: 한길사, 2009), 455; 송인용, “지향성 개념: 후설의 브렌타노 비판을 중심으로,” 『철학논구』 25 (1997), 159에도 같은 문장이 조금 다른 번역문으로 인용되어 있다.

86) Smith, “Phenomenology” 중 “1. What is Phenomenology?” para. 6.

87) 이남인, 『후설의 현상학과 현대철학』, 28.

88) Edmund Husserl, 미발간 유고 M, 95; 이남인, 『후설의 현상학과 현대철학』, 48에서 재인용.

89) “본능적 지향성”에 대한 논의는 이남인, “본능의 현상학과 선험적 현상학,” 『철학연구』 30 (1992), 236-242 참조.

90) 이남인, 『예술본능의 현상학』, 172-173.

91) 놀이와 예술의 관계에 대한 이남인의 고찰은 실러(Friedrich Schiller)의 영향을 받았다. 이남인, 『예술본능의 현상학』, 114-116.

92) 이남인, 『예술본능의 현상학』, 117.

본능의 특수성을 설명한다. 즉, 순수한 예술본능의 발현인 본래적 예술창작은 일종의 놀이/유희로서 자발적, 무관심적, 자율적이다. 탈근대적 21세기에 이르러 자발성, 무관심성, 자율성은 모두 문제적 개념이거나 의심스러운 이념이 되었고, 앞에서 살펴보았듯이 본래성 역시 명확한 가치판단기준이라기보다는 그 자체로 비판적 검토의 대상이라고 할 수 있을 것이다. 그럼에도 불구하고 필자가 “예술본능”이라는 개념에 주목하는 것은 지식, 이론, 관습 등보다 더 근원적인 차원으로부터 발생하는 모종의 본래적 발현에 대한 인식이 연주, 특히 진지한 연주의 본질적 태도를 설명하기에 유용하기 때문이다.

발생적 관점은 후설의 철학이 “인식론”으로부터 “모든 가능한 철학 이론”으로 확대되는 데에 결정적 역할을 했다.⁹⁴⁾ 후설의 후기 철학을 이루는 발생적 현상학은 “정지해 있는 인식의 주체가 아니라, 부단히 살아 움직이는 행위의 주체, 즉 넓은 의미의 실천의 주체”를 강조하는데,⁹⁵⁾ “발생적 현상학적 의미의 초월론적 주관을 위해 논리적 이성은 필수불가결한 요소가 아니다.”라는 말에서 알 수 있듯이⁹⁶⁾ 실천을 강조하는 맥락에서 이성은 잠시 주변으로 밀려난다. 이남인은 후설이 발생적 현상학을 전개하면서 “초월론적 주관에 대한 혁명적인 개념에 도달했다.”라고 말하면서 “발생적 현상학적 의미의 초월론적 기능을 적절하게 표현하기 위해 우리는 ‘더 많이 사념함’이라는 개념 대신에 ‘더 많이 하려 함’이라는 개념을 사용하는 편이 나올 것이다.”라고 주장한다.⁹⁷⁾ 이성과 사유를 상대화하고 철학의 대상을 확대함으로써, 후설의 후기 현상학은 당황스러운 정도로 개방적인 모습을 보인다. 그러나 사유의 통제가 미치지 않는 영역까지 포용하고자 하는 철학자는 어디에서부터 어떻게 사유를 시작해야 하는가?

사실 사유의 공백이나 전혀 구체화되지 않는 가능성에 둘러싸이는 경험은 연주자들에게는 꽤 익숙한 경험이다. 브루저는 연주 행위에 반드시 수

93) 이남인, 『예술본능의 현상학』, 118.

94) 이남인, “본능의 현상학과 선험적 현상학,” 257.

95) 이남인, 『현상학과 해석학』, 340.

96) 이남인, 『현상학과 해석학』, 341.

97) 이남인, 『현상학과 해석학』, 342.

반되는 “불확실성”을 회피하기 위해 무의미한 각종 “분투”를 반복하다가 “실망감과 소망”의 순간을 맞이한 연주자들에게, “온화한 갈망을 갖고 지금 무슨 일을 하는지 잘 모른다는 느낌으로 연주해 보라.”라고 조언한다.⁹⁸⁾ 불확실성을 성급히 해결하려는 사유의 습관적인 작동을 의식적으로 멈춤으로써, 연주자는 성공의 확신도, 안전을 보증할 대비책도 없이 어떤 진정한 연주의 계기를 활성화하는 것이다. 브루저는 자신이 제안하는 방법이 단지 “새로운 출발”일 뿐이며 “얼마나 자신이 진실한지 또는 얼마나 더 노력해야만 최고의 연주를 할 수 있는지 알 수 없다.”라고 말하면서도, 그것이 “진정으로 자신에게 한층 가까워질 수 있는” 길이라고 말한다.⁹⁹⁾ 브루저가 지향하는 연주는 사유의 영향력이 미치지 않는 근본적인 차원의 진정한 자신으로부터 발현된다는 점에서 앞에서 논의한 현상학적 의미의 “본래적” 연주와 동일한 연주일지도 모른다.

물론 브루저도 인정하듯이, 이성적 판단보다 더 근원적인 것을 토대로 하여 연주를 정초(定礎)하는 일은 연주를 완성하는 긴 여정에서 하나의 “출발”일 뿐이다. 그리고 우리는 작품을 해석하고 연주의 방향과 디테일을 결정하는 과정에서 연주자가 행하는 다양한 합리적 판단과 그러한 판단의 중요성에 대해 잘 알고 있다. 그럼에도 불구하고 연주의 지향성을 이루는 모호하고 발생적인 측면을 강조하는 현상학적 시각은 연주라는 대단히 복합적인 실체를 구성하는 요소 중 무엇이 더 근본적인 요소인지를 판단해야 하는 우리에게 설득력 있는 관점을 제공한다. 그러한 시각을 수용함으로써, 우리는 연주학의 연구 대상에 무엇이 포함되어야 하는가에 대한 우리의 생각을 변화시킬 수도 있을 것이다.

2. 초월과 해석

앞의 논의에서 살펴본 것처럼 “모든 학문의 궁극적 정초”를 지향하는 학문이라 할 수 있는¹⁰⁰⁾ 현상학은 연주학의 정초를 위한 학문이 될 수 있다.

98) Bruser, 『자유로운 연주를 위한 이상적인 연습방법』, 200.

99) Bruser, 『자유로운 연주를 위한 이상적인 연습방법』, 201.

연주학의 정초를 위하여 특히 발생적 현상학의 관점에 초점을 두는 또 다른 이유는 “발생적 정초관계에서는 비충전적인 인식이 충전적 인식을 정초”한다는 원칙 때문인데, 발생적 현상학에서 “비충전적 명증은 지각이 실재로 체험을 넘어서서 지향함으로써 지향된 대상이 남김없이 파악되지 않을 때의 명증”을 의미한다.¹⁰¹⁾ “비충전적 명증”과 같은 다소 역설적인 개념은 연주 과정에 수반되는 비슷한 종류의 역설적 상황을 설명하기에 적합해 보인다.

연주의 체험에서 연주자가 지향하는 것은 대부분 모종의 실천 이전에는 완전히 파악되지 않는다. 철저한 분석을 통해 작품의 구조적, 형식적, 양식적 특징 등을 명확히 파악하고 연주의 방향을 구체적으로 결정했다 하더라도, 그러한 이해와 판단을 몸을 통해 소리로 구현하는 일은 상당 부분 유연과 직관의 영역에서 이루어진다. 또한 앞에서 논의한 브루저의 조언이 말해주듯이, 연주자가 자신이 의도하거나 원하는 것이 무엇인지 완전히 모르는 채로 연주를 시도해 보는 것은 하나의 미덕이 될 수 있다. 그러나 것처럼 지향의 대상이 머릿속에 구체적으로 그려지지 않는 경우에도, 즉 대상에 대한 “충전적”(혹은 “적확한”) 인식이 이루어지지 않는 경우에도, 그 지향은 어떤 특별한 종류의 명증을 지닌다고 할 수 있다. 연주자는 여러 가지의 시도와 수정, 타협 등을 통해 결국 만족스러운 연주에 도달함으로써 연주에 대한 어느 정도의 “충전적” 명증을 획득할 수도 있는데, 그와 같은 성공을 가능케 한 것은 결국 연주 과정의 시작과 중간을 구성하는 여러 어렵פות하고 불완전한 명증, 즉 “비충전적” 명증일 것이다. 박지영의 설

100) 박지영, “후설의 명증이론에 있어서 정적 분석과 발생적 분석,” 『철학사상』 35 (2010), 176.

101) 박지영, “후설의 명증이론에 있어서 정적 분석과 발생적 분석,” 195. “충전적”은 독일어 *adäquat*의 번역어이다. 독일어 원문 병기를 포함하는 후설의 다양한 명증에 대한 논의는 박지영, “상호주관적 명증의 발생과 타당성의 문제,” 『철학사상』 43 (2012), 220 참조. 김상록은 이 단어를 “적확(的確)한”이라고 번역하면서, “‘충전적’이라 번역하는 관례를 좇지 않았다.”라고 밝히고 있다. Jacques Derrida, 『목소리와 현상: 후설 현상학에서 기호 문제에 대한 입문』(*La voix et le phénomène: Introduction au problème de signe dans la phénoménologie de Husserl*), 김상록 역 (고양: 인간사랑, 2006), 인용문은 62 쪽과 “역주”의 240쪽, 3장 역주 1에서 각각 인용.

명에 따르면, “초재적 지각의 경우, 충전적 인식은 하나의 이념으로서만 존재하지만, 만약 그것이 가능하다고 가정해 본다면, 그것은 비충전적 인식이 지속적으로 종합됨을 통해서만 발생되게 되기 때문이다.”¹⁰²⁾

시간성을 고려하는 발생적 관점에서 볼 때 연주자가 지향하고 실천하는 연주가 다양한 “비충전적” 인식에 기반을 두고 있다면, 그러한 인식은 어떻게 획득되는가? 실천을 통해 연주를 구현해가는 연주의 주체 역시 “결코 유아론적 자아가 아니라 자기 보존을 위한 다양한 실천 행위를 통해 늘 타인과 교섭하는, 다시 말해 처음부터 상호주관적으로 규정된 역사적 자아”¹⁰³⁾일 것이다. 후설의 후기 철학은 결국 해석학과 맞닿게 된다.¹⁰⁴⁾

상호주관적 자아로서 연주자가 마주하는 교섭의 상대에는 당연하지만 음악이론도 포함된다. 스티븐 모스(Stephen Moss)와의 인터뷰에서 머리 퍼라이어(Murray Perahia)는 쟁커에 대해 이야기하면서, “나는 구조[에 대한 그의 생각]에 매력을 느낍니다. 음악이 나에게 의미하는 것이 바로 이 잠재의식적(subconscious) 요소, 즉 우리가 표면적으로 들을 때는 사실 의식하지 않는 것이기 때문이지요.”라고 말했다.¹⁰⁵⁾ 물론 퍼라이어는 “나는 구조와 논리가 지성적인(intellectual) 것이라고 생각하지 않습니다.”라고 말하면서 구조와 논리가 “감정적인(emotional) 것”이라고 주장

102) 박지영, “후설의 명증이론에 있어서 정적 분석과 발생적 분석,” 195. 같은 쪽, 각주 27에 비충전적 인식으로부터 충전적 인식이 발생하는 예가 제시되어 있다. “초재적”은 transzendent의 번역어이다. 예: “후설에게서 ‘real(Realität)’은 세계 안에 존재하는 사물에 고유한 초재적transzendent 성격을 가리키기에, 자연적 태도에서 실재하는 것으로 정립되는 (그러나 현상학적 환원을 통해 배제될) 것에 적용되는 반면, [...]” Derrida, 『목소리와 현상』, “역주,” 237쪽, 서론 역주 2.

103) 이남인, “본능의 현상학과 선형적 현상학,” 251. 상호주관성에 대한 논의는 이 연구의 범위를 벗어나는 것이지만, 연주가 활성화하는 다양한 차원의 소통은 상호주관성에 대한 이해의 폭을 넓히는 데 기여할 수 있을 것이다.

104) 이남인은 “지평의식(Horizontbewußtsein) 및 세계의식(Weltbewußtsein)을 더 치밀히 분석할 경우 [...] 초월론적 현상학이 하이데거의 해석학적 현상학과 조화를 이룰 수 있음을 밝혀낼 수 있을 것이다.”라고 말한다. 이남인, 『현상학과 해석학』, 385-386.

105) Stephen Moss, “Interview: Shy, Not Retiring,” *The Guardian*, 2009년 2월 27일, para. 11. <https://www.theguardian.com/music/2009/feb/27/murray-perahia-interview> [2019년 2월 27일 접속]. 인용문은 원문의 직접인용문을 옮긴 것이며 대괄호 역시 원문의 대괄호를 그대로 옮긴 것이다.

한다.¹⁰⁶⁾ 퍼라이어는 생커와 표층과 심층의 구분에 대한 생각을 공유하면서도, 생커의 구조에 새로운 감정적 지평을 제공한다. 퍼라이어가 구조와 감정이라는 사뭇 이질적인 지평을 쉽게 연결한 것은 아마도 연주가 그러한 이질적인 차원 사이의 횡단과 융합을 활성화할 수밖에 없는 실천이기 때문일 것이다.

연주에서 유표성을 획득하는 또 하나의 중요한 지평은 ‘몸’이다. 연주와 몸 사이의 필연적 관계는 단순히 연주가 몸을 통해서만 존재할 수 있다는 차원의 인식을 넘어서서 탐구되어야 할 문제이다. 연주에서 몸은 매체나 수단이기도 하지만 그 자체로 연주의 내용이 되기도 한다. 어떤 요령을 통해 기술적 어려움을 회피하는 것에 대해 아라우는 다음과 같이 말한다.

“단순화하는 것은 또 다른 의미에서 매우 근본적인 실수이다. 그 안에 담긴 어려움은 표현적 목적을 지니고 있기 때문이다. 어려움은 베토벤이 의도한 것이다. 어떤 지점에서 그는 음악이 어렵게 들리기를 원한 것이다. 그렇지 않다면 베토벤 해석의 주된 심리학적 요소인 갈등과 다통의 지점이 없게 된다.”¹⁰⁷⁾

아라우의 주장처럼, 연주자의 몸이 감당하는 “어려움”은 해소해야 할 문제가 아니라 미메시스적 지향의 대상이 될 수도 있다. 기술적 어려움을 극복해야 하는 ‘연주자’를 초월하여 의미의 체화인 ‘연주 자체’가 됨으로써, 연주의 주체는 ‘연주지향’의 대상에 대한 좀 더 정확한 인식에 도달한다. 테크닉적 난점을 그대로 체험하고 드러내야 한다는 연주자의 견해에서 해석과 실천의 영역은 이미 서로 분리될 수 있는 것이 아니다. 실천 속에서 연주자의 시각은 음악이론가의 시각이 쉽게 미치지 않는 작품의 본질적 측면을 인식/표현한다.

106) Moss, “Interview: Shy, Not Retiring,” para. 13. 인용문은 원문의 직접인용문을 옮긴 것이다.

107) Claudio Arrau, “Thoughts on Beethoven and the Piano Sonatas,” Liner Notes, *Beethoven Complete Piano Sonatas*, Claudio Arrau, Philips 6747 035; von Arx, *Piano Lessons with Claudio Arrau*, 32에서 재인용.

현상학은 전통적 방법으로서 “판단중지”와 “환원”을 제시했다. 현상학적 판단중지란 엄밀한 사유를 통해 얻은 것이 아닌 각종 선입견의 작용을 막기 위해 의식적으로 행하는 행위로, “그러한 믿음을 괄호 속에 묶어두어 그것이 체험에 대해 우리가 취할 수 있는 여타의 태도에 영향을 미치지 않도록 함”이며,¹⁰⁸⁾ 현상학적 환원이란 새로운 종류의 인식을 가능하게 하기 위하여 행하는 적극적인 “태도변경”을 의미한다.¹⁰⁹⁾ 연주학과 현상학의 관계에 대한 지금까지의 논의를 통해 우리는 연주자가 연주를 지향하는 과정에서 의식적으로 행하는 다양한 판단중지와 환원에 대해 살펴보았다. 그러나 그러한 ‘방법’은 체계화하고 규범화하는 방법이 아니라 연주자로 하여금 회의하고 실험하며 초월하도록 하는 방법이다. 발생적 현상학이 독려하는 개방성과 창조성에 주목함으로써 ‘연주’에 대한 학문인 연주학은 연주를 구성하는 본질적이지만 규정하기 어려운 요소에 대한 좀 더 정확한 인식에 접근할 수 있을 것이다.

V. 맺음말

여러 음악학자와 음악이론가들이 연주에 대한 글을 썼다. 현재 서양조성음악이론의 구조주의적 경향에 가장 큰 영향을 끼친 음악이론가들 중 한 사람으로 간주되는 쉥커 역시 연주에 대한 글을 남겼다.¹¹⁰⁾ 그의 연주학적 텍스트를 읽는 동안 눈에 띄는 것은 그를 유명하게 한 이론, 즉 쉥커식 분석이론과 관련된 논의를 찾아보기 어렵다는 점이었다. 물론 “기본적으로 작품은 존재하기 위하여 연주를 필요로 하지 않는다.”라는 문장이나 “[연주에] 본질적인 것은 작곡의 모든 법칙에 대한 철저한 지식이다.”라는 문장처럼 전형적인 작품 본위의 연주관을 드러내는 부분이 적지 않게 발견되지만,¹¹¹⁾ 막상 구체적인 논의에 이르면 “피아노로 노래하기”(Piano

108) 이남인, 『현상학과 질적 연구: 응용현상학의 한 지평』(파주: 한길사, 2014), 163.

109) 이남인, 『현상학과 질적 연구』, 152.

110) Schenker, *The Art of Performance*. 쉥커가 기획했으나 완성하지 못한 이 책이 출간되기까지의 과정은 이 책의 “편집자 서론”(Editor’s Introduction), xi-xvi 참조.

Singing), “동일한 음들의 레가토”(Legato of Identical Notes)처럼 연주의 영역을 떠나서는 생각할 수 없는 주제가 풍부하게 발견된다.¹¹²⁾ 작품의 영역과 명확히 구분되는 연주의 실천적 측면에 집중했다는 점에서 연주에 대한 쟁커의 탐구는 연주 본위의 연주학과 맞닿아 있다. 우리가 앞에서 논의했던 대상의 비동일성에 대한 고려나 환원적 태도의 포용이 그에게는 이미 당연했던 것일지도 모르겠다.

아도르노의 부정변증법과 후설의 발생적 현상학에 초점을 두고 있는 이 연구는 다양한 편향성을 드러낸다. 비판이론과 현상학의 극히 일부분만을 탐구의 대상으로 삼음으로써 연주/연행에 관한 값진 통찰을 제공해온 다른 철학적 흐름에 대한 고려를 배제했고, 비판이론과 현상학이 보유한 다채로운 스펙트럼 역시 대부분 간과했다. 연주라는 매우 광범위한 실천을 악보와 해석을 수반하는 서양예술음악연주에 국한하여 논의한 것도 이 연구의 중요한 한계일 것이다. 기존의 서양음악학 담론의 경계 내부에 머무르면서, 필자는 연주가 구현하는 차이에 대한 인식과 사유 중심의 실증적 학문 경향에 대한 반성을 연결함으로써 여전히 초기 단계에 있는 ‘연주학’이 기존의 음악학/음악이론을 조명할 대안학문으로서 어떠한 가능성을 지니고 있는지를 파악하고자 했다. 연주학이 연주 본위의 연주학일수록 그러한 가능성이 분명히 커질 것으로 생각된다. 그러나 연주학에 대한 연구에서 여전히 음악학/음악이론의 학문적 이해(利害)를 고려하는 필자의 입장이 연주 본위라는 이념과 어떻게 조화를 이룰 수 있을지에 대해서는 좀 더 숙고해보아야 할 듯하다.

한글검색어: 연주, 연주학, 음악철학, 연주철학, 비판이론, 현상학

영문검색어: Performance, Performance Studies, Philosophy of Music, Philosophy of Performance, Critical Theory, Phenomenology

111) Schenker, *The Art of Performance*, 3.

112) Schenker, *The Art of Performance*, 8, 28에서 차례로 인용.

참고문헌

- 『국립국어원 표준국어대사전』. “연행²(演行),” <https://stdict.korean.go.kr/main/main.do>에서 검색 [2019년 3월 24일 접속].
- 강해근, 권송택, 나주리 책임편집. 『역사주의 연주의 이론과 실제(Theory and Practice in Historical Performance)』. 서울: 음악세계, 2006.
- 김경화. “소리 감각하기, 소리로 상상하기: 슈톡하우젠 《헬리콥터 현악사중주》의 구성과 수행, 소리 기능 연구.” 『음악이론연구』 30 (2018): 60-89.
- 김영. “C. P. E. 바흐 즉흥연주기법의 이론과 실제: 그의 시론서와 판타지 아 총 18곡을 중심으로.” 『이화음악논집』 21/3 (2017): 1-41.
- 김현주. “리스트 즉흥연주의 진화, 1820-1850: 그 문화횡단적 (cross-cultural) 사고.” 『서양음악학』 21/1 (2018): 113-162.
- 박미경. “서구권 고음악의 재현에 따른 제 문제.” 『한국음악사학보』 57 (2016): 221-250.
- 박지영. “후설의 명증이론에 있어서 정적 분석과 발생적 분석.” 『철학사상』 35 (2010): 175-212.
- _____. “상호주관적 명증의 발생과 타당성의 문제.” 『철학사상』 43 (2012): 219-255.
- 손민정, 최재원. “피아노 트리오의 리허설에서 생성되는 담론 분석.” 『음악과 민족』 54 (2017): 117-141.
- 송무경. “연장의 표현적 의미.” 『음악이론연구』 28 (2017): 8-42.
- _____. “‘연주와 분석’의 연구 동향: 음악적 형상, 구조적 효과, 은유적 모델.” 『음악이론연구』 29 (2017): 8-34.
- 송인용. “지향성 개념: 후설의 브렌타노 비판을 중심으로.” 『철학논구』 25 (1997): 159-182.
- 심혜련. “기술복제의 시대와 그 이후: 발터 벤야민의 예술과 아우라에 대한 사유.” 이광석/김재희/심혜련 외. 『현대 기술·미디어 철학의 갈

- 래들』, 65-92. 서울: 그린비출판사, 2016.
- 우혜연, 이혜진, 오희숙. 『작품으로 보는 음악미학』. 파주: 음악세계, 2016.
- 음악미학연구회 엮음. 『그래도 우리는 말해야 하지 않는가: 음악의 연주 · 분석 · 작품의 해석』. 오희숙·이혜진 책임편집. 파주: 음악세계, 2018. 『음악사연구』 7 (2018), <http://www.musichistory.or.kr/journal/list?id=5c99e8c6c3d3b7959081b04f7eebd4dbef01a7ba1f668624809880ca10b5bbb3> [2019년 1월 24일 접속].
- 이남인. “본능의 현상학과 선형적 현상학.” 『철학연구』 30 (1992): 223-257.
- _____. 『현상학과 해석학: 후설의 초월론적 현상학과 하이데거의 해석학적 현상학』. 서울: 서울대학교출판부, 2004.
- _____. 『후설의 현상학과 현대철학』. 서울: 풀빛미디어, 2006.
- _____. 『현상학과 질적 연구: 응용현상학의 한 지평』. 파주: 한길사, 2014.
- _____. 『예술본능의 현상학』. 파주: 서광사, 2018.
- 이미경. “음악연주연구(Music Performance Research)의 경향.” 『음악과 민족』 51 (2016): 61-84.
- _____. “음악연주와 수행이론(Musical Performance and Performance Studies).” 『음악학』 30 (2016): 7-27.
- 이미배. “‘authenticity’ 개념의 음악학적 적용: 한국 서양음악계에서 나타나는 징후들.” 『음악이론연구』 26 (2016): 90-114.
- 정지영. “몰입과 연습의 상관관계에 대한 사례연구: 브람스 <헨델 주제에 의한 변주곡과 푸가, 작품 24>의 ‘푸가’를 중심으로.” 『음악교수법연구』 19/2 (2018): 137-159.
- Abbate, Carolyn. “Music—Drastic or Gnostic?” *Critical Inquiry* 30/3 (2004): 505-536.
- Adorno, Theodor W. “On Subject and Object.” In *Critical Models: Interventions and Catchwords*. Translated by Henry W.

- Pickford, 245-258. New York: Columbia University Press, 1998.
- _____. 『부정변증법』(*Negative Dialektik*). 홍승용 역. 서울: 한길사, 1999.
- _____. 『부정변증법 강의』(*Vorlesung über Negative Dialektik*). 이순예 역. 서울: 세창출판사, 2012.
- Agawu, Kofi. “우리는 어떻게 분석으로부터 벗어났으며, 어떻게 다시 분석으로 돌아가는가”(How We Got Out of Analysis, and How to Get Back in Again). 이은수 역. 『그래도 우리는 말해야 하지 않는가: 음악의 연주·분석·작품의 해석』. 음악미학연구회 엮음. 오히숙·이혜진 책임편집, 274-302. 파주: 음악세계, 2018.
- Benjamin, Walter. “기술복제시대의 예술작품”(Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit) 제2판. 『기술복제시대의 예술작품: 사진의 작은 역사 외』. 최성만 역, 39-96. 서울: 도서출판 길, 2007.
- Bertram, Georg W. 『철학이 본 예술』(*Kunst: Eine philosophische Einführung*). 박정훈 역. 서울: 세창출판사, 2017.
- Bohman, James. “Critical Theory.” In *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Summer 2018 Edition. Edited by Edward N. Zalta, <https://plato.stanford.edu/archives/sum2018/entries/critical-theory/> [2019년 1월 26일 접속].
- Bruser, Madeline. 『자유로운 연주를 위한 이상적인 연습방법: 음악 신체공학』(*The Art of Practicing*). 김명서 역. 서울: 한양대학교 출판부, 2002.
- Chapin, Keith. “고전주의/신고전주의”(Classicism/Neoclassicism). 『음악미학: 음악학적 접근』(*Aesthetics of Music: Musicological Perspectives*). 스티븐 다운스(Stephen Downes) 편집. 민은기·조현리 공역, 245-286. 파주: 음악세계, 2017.
- Clarke, David. “Music, Phenomenology, Time Consciousness:

- Meditations after Husserl.” In *Music and Consciousness: Philosophical, Psychological, and Cultural Perspectives*. Edited by David Clarke and Eric Clarke, 1-28. New York: Oxford University Press, 2011.
- Daddario, Will and Karoline Gritzner. “Introduction to *Adorno and Performance*.” In *Adorno and Performance*. Edited by Will Daddario and Karoline Gritzner, 1-22. Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan, 2014.
- Derrida, Jacques. 『목소리와 현상: 후설 현상학에서 기호 문제에 대한 입문』(*La voix et le phénomène: Introduction au problème de signe dans la phénoménologie de Husserl*). 김상록 역. 고양: 인간사랑, 2006.
- Donington, Robert. “정격성에 대한 전망”(Prospects for Authenticity). 정경영 역. 『역사주의 연주의 이론과 실제』. 강해근/권송택/나주리 책임편집, 15-24. 서울: 음악세계, 2006.
- Dunsby, Jonathan. *Performing Music: Shared Concerns*. New York: Oxford University Press, 1995.
- Eminem. Lyrics to “Lose Yourself.” *Genius*, <https://genius.com/Eminem-lose-yourself-lyrics> [2019년 1월 23일 접속].
- Ford, Charles. “Musical Presence: Towards a New Philosophy of Music.” *Contemporary Aesthetics* 8 (2010), <https://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=582> [2019년 1월 26일 접속].
- Garratt, James. “가치와 판단”(Values and Judgements). 『음악미학: 음악학적 접근』(*Aesthetics of Music: Musicological Perspectives*). 스티븐 다운스(Stephen Downes) 편집. 민은기·조현리 공역, 48-79. 파주: 음악세계, 2017.
- Godlovitch, Stan. *Musical Performance: A Philosophical Study*. New York: Routledge, 1998.

- Gritten, Anthony. "What Underwrites the Performer's Voice? A Bakhtinian Perspective." In *Performers' Voices Across Centuries and Cultures: Selected Proceedings of the 2009 Performer's Voice International Symposium, Yong Siew Toh Conservatory of Music, National University of Singapore, 29 Oct-2 Nov 2009*. Edited by Anne Marshman, 43-58. London: Imperial College Press, 2012.
- Husserl, Edmund. 『순수현상학과 현상학적 철학의 이념들 1』(*Ideen zu einer reinen Phänomenologie und Phänomenologischen Philosophie I*). 이종훈 역. 파주: 한길사, 2009.
- _____. 『시간의식』(*Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins 1893-1917*). 이종훈 역. 서울: 한길사, 1996.
- Johnson, Peter. "The Legacy of Recording." In *Musical Performance: A Guide to Understanding*. Edited by John Rink, 197-212. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2002.
- Kane, Brian. "Excavating Lewin's 'Phenomenology'." *Music Theory Spectrum* 33/1 (2011): 27-36.
- Kivy, Peter. *Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1995.
- Lewin, David. "Music Theory, Phenomenology, and Modes of Perception." *Music Perception* 3/4 (1986): 327-392.
- Merleau-Ponty, Maurice. "현상학이란 무엇인가?"(*Phénoménologie de la perception, "Avant-propos"*). 『現象學과 藝術』. 오병남 편역, 29-54. 파주: 서광사, 1983.
- Montague, Eugene. "Phenomenology and the 'Hard Problem' of Consciousness and Music." In *Music and Consciousness: Philosophical, Psychological, and Cultural Perspectives*. Edited by David Clarke and Eric Clarke, 29-46. New York:

- Oxford University Press, 2011.
- Moss, Stephen. "Interview: Shy, Not Retiring." *The Guardian*. 2009년 2월 27일, <https://www.theguardian.com/music/2009/feb/27/murray-perahia-interview> [2019년 2월 27일 접속].
- Paddison, Max. 『아도르노의 음악미학』(*Adorno's Aesthetics of Music*). 최유준 역. 서울: 작은이야기, 2010.
- Philip, Robert. *Performing Music in the Age of Recording*. New Haven and London: Yale University Press, 2004.
- Powers, Michael. "The Smallest Remainder: Benjamin and Freud on Play." *MLM (Modern Language Notes)* 133/3 (2018): 720-742.
- Rink, John. "Authentic Chopin: History, Analysis, and Intuition in Performance." In *Chopin Studies 2*. Edited by John Rink and Jim Samson, 214-244. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1994.
- _____. "Analysis and (or?) Performance." In *Musical Performance: A Guide to Understanding*. Edited by John Rink, 35-58. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2002.
- Schenker, Heinrich. *The Art of Performance (Kunst des Vortrags)*. Edited by Heribert Esser. Translated by Irene Schreier Scott. New York: Oxford University Press, 2000.
- Smith, David Woodruff. "Phenomenology." In *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Summer 2018 Edition. Edited by Edward N. Zalta, <https://plato.stanford.edu/archives/sum2018/entries/phenomenology/> [2019년 1월 26일 접속].
- Taruskin, Richard. "The Limits of Authenticity: A Contribution." In *Text & Act: Essays on Music and Performance*, 67-82.

- New York: Oxford University Press, 1995.
- _____. "Where Things Stand Now." In *Performers' Voices Across Centuries and Cultures: Selected Proceedings of the 2009 Performer's Voice International Symposium, Yong Siew Toh Conservatory of Music, National University of Singapore, 29 Oct-2 Nov 2009*. Edited by Anne Marshman, 1-26. London: Imperial College Press, 2012.
- Thompson, Sam and Andreas C. Lehmann. "Strategies for Sight-Reading and Improvising Music." In *Musical Excellence: Strategies and Techniques to Enhance Performance*. Edited by Aaron Williamon, 143-159. New York: Oxford University Press, 2004.
- von Arx, Victoria A. *Piano Lessons with Claudio Arrau: A Guide to His Philosophy and Techniques*. New York: Oxford University Press, 2014.
- Wikipedia*. s.v. "Glenn Gould Discography," https://en.wikipedia.org/wiki/Glenn_Gould_discography [2019년 2월 10일 접속].
- Wolff, Christoph. "과거음악의 현재: 역사에 기초를 둔 연구, 신고전주의에서 포스트모던까지"(Die Gegenwart der musikalischen Vergangenheit: Historisch-orientierte Aufführungspraxis vom Neoklassizismus zur Postmoderne). 나진규 역. 『역사주의 연주의 이론과 실제』. 강해근/권송택/나주리 책임편집, 51-63. 서울: 음악세계, 2006.
- Zuidervaat, Lambert. "Theodor W. Adorno." In *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Winter 2015 Edition. Edited by Edward N. Zalta. <https://plato.stanford.edu/archives/win2015/entries/adorno/> [2019년 1월 29일 접속].
- "한국서양음악이론학회, 학회안내: KSMT 소개," <https://www.ksmt2005.com/54617549244954844060.html> [2019년 1월 26일 접속].

“한국서양음악학회, 학술대회: 한국음악지각인지학회 창립 20주년 기념 공동학술대회,” <http://www.musicology.or.kr> [2019년 1월 24일 접속].

“University of Cambridge, Faculty of Music, People: Prof. John Rink,” <https://www.mus.cam.ac.uk/directory/john-rink> [2019년 1월 27일 접속].

국문초록

연주학의 철학적 스펙트럼 : 비판이론과 현상학

조 현 리

이 연구는 20세기의 중요한 철학적 흐름인 비판이론, 현상학과 연주 사이의 다양한 접점을 탐구함으로써 연주 본위의 연주학을 위한 철학적 토대를 구체화하기 위한 연구이다. 현재 음악학과 음악이론 내부에서 이루어지고 있는 연주학 연구에 대한 비판적 검토를 통해, 아도르노의 부정변증법과 후설의 발생적 현상학에 대한 상세한 고찰을 통해, 이 연구는 사유와 연행 사이의 문제적 관계, 연주가 활성화하는 유희와 돌파의 계기, 지향성과 불확정성의 관계, 실천과 해석 사이의 상관관계를 탐구한다. 또한 이 연구가 지향하는 연주 본위의 연주학이 어떻게 현재의 음악학과 음악이론을 위한 대안적 학문이 될 수 있는지에 대한 논의도 이루어진다.

Abstract

Philosophical Spectrum of Musical Performance Studies : Critical Theory and Phenomenology

Cho, Hyunree

This paper investigates convergences between musical performance and the two important philosophical traditions of the 20th-century, critical theory and phenomenology, in order to concretize a performance-centered view on musical performance. Critiquing some of the current musicological and music-theoretical approaches to musical performance, and delving into the negative dialectics of Adorno and the genetic phenomenology of Husserl, the paper explores the relationships between thought and performance, between play and breakthrough, between intentionality and indeterminacy, and between practice and interpretation. It also seeks to answer how a performance-centered approach to musical performance can provide alternative perspectives for present musicology and music theory.

[논문투고일: 2019. 02. 28]

[논문심사일: 2019. 03. 07]

[게재확정일: 2019. 03. 21]