

사이 담론으로서의 음악분석: 달하우스와 커먼의 경우*

조 현 리
(창원대학교 부교수)

1. 머리말

하이데거(Martin Heidegger, 1889-1976)는 『존재와 시간』(*Sein und Zeit*, 1927)에서 인간 현존재(Dasein)를 “세계-내-존재”(das In-der-Welt-sein)라는 합성 개념을 통해 설명했다.¹⁾ 그는 이 합성 개념의 일부인 “내[內]-존재(안에 있음)”에 대해 설명하면서 “안에”가 단순한 공간적 관계의 의미가 아니라 “거주하다, 체류하다”를 의미하는 innan-에서 유래”하는 친숙함과 돌봄 등의 의미를 지닌다고 말했다.²⁾ “벽”이나 “의자”처럼 “무세계적인” 사물, 즉 일반적인 “존재자”와 달리, 세계-내-존재인 인간은 서로와 존재자들을 “건드릴” 수 있다.³⁾ 이 ‘건드림’이란 책장에 빼곡히 꽂힌 책들의 경우처럼 사물과 사물의 물리적 접촉과는 근본적으로 다른 것이다. “건드릴” 수 있는 존재인 현존재는 건드리지 않을 수 없는 존재이기도 하며, ‘건드림’을 통해 세계와 혼용되어 존재한다. 이 ‘건드림’이 일어날 수 있는 영역을 ‘사이’라고 부르자. ‘우체국과 약국 사이에 있는 서점’에서의 ‘사이’가 아니라 ‘친구 사이에 어떻게 그럴 수

* 이 논문은 2023학년도 창원대학교 신입교원 연구 지원 사업 연구비에 의하여 연구되었음.

1) Martin Heidegger, 『존재와 시간』(*Sein und Zeit*), 이기상 역 (서울: 까치글방, 1998), 80.

2) Heidegger, 『존재와 시간』, 82.

3) Heidegger, 『존재와 시간』, 83. 원문의 돌움체 강조는 작은따옴표 강조로 옮겼다.

있어?’에서의 ‘사이’ 말이다. 하이데거는 “현존재는 [...] 눈앞에 있는, ‘삶’의 행로와 노정을 채워나가는 것이 아니라, ‘자기 자신’을 뺀채서 애초부터 자신의 고유한 존재를 뺀채나감으로 구성한다.”라고 말하면서, “염려[Sorge]로서 현존재는 ‘사이에’[Zwischen]로[서] ‘있는’ 것이다.”라고 말했다.⁴⁾ 서동은은 ‘Dasein’을 현재 통용되는 ‘현존재’보다 “사이 존재”로 번역하는 것이 더 적확하다고 주장했는데,⁵⁾ 이는 후자가 하이데거가 생각하는 인간 존재의 본질을 더 구체적으로 드러내기 때문일 것이다.

20세기 초에 하이데거의 인간론이 센세이셔널했던 것은 인간을 다른 ‘존재자’처럼 종(種)과 속성으로(예를 들어 “호모 루덴스” 등으로) 규정하려는 경향에서 벗어나, 어떤 고유한 존재 양태로서 바라보았기 때문일 것이다.⁶⁾ 그 존재 양태란 바로 ‘사이’를 활성화하여 스스로 세계를 구성하는 것이다. 사실 한자문화권에 사는 동아시아인에게 인간(人間, ‘사람 사이’)은 이미 ‘사이’를 내포하는 개념이므로 하이데거의 통찰은 오래된 진리의 재발견처럼 보이기도 한다. 그러나 서양 철학의 존재론적 전통에서 나타난 이 다소 뒤늦은 ‘관계’로의 전환은 현재까지도 영향력을 잃지 않는 뚜렷한 인식론적, 미학적, 윤리적 반향을 낳았다. 블록(Vincent Blok)은 하이데거의 『존재와 시간』이 “사람과 세계, 몸과 영혼, 주체와 객체 등의 고전적 이분법에 대한 대안을 제공하려는 시도”이며, “현존재는 실천 세계에 본래적으로 ‘적응되어’ 있다.”라고 말했다.⁷⁾ 따라서 분리된 개체로서의 인간이 아니라 세계와 혼용되어 존재하는 인간, 역동적인 자기 초월로서의 인간에 탐구의 초점이 놓인다.

이 글에서 필자는 20세기 후반부터 나날이 더욱 더 자율적인 분과 학문이 되어가고 있는 음악분석을 ‘사이’의 관점에서 탐구하고자 한다. 음악분석 역시 자신을 둘러싼 세계에 이미 “적응되어” 있는 채로 정해진 “행로와 노정” 없이

4) Heidegger, 『존재와 시간』, 490-491. ‘자기 자신’과 ‘있는’은 원문의 돌음체 강조를 옮긴 것이다.

5) 서동은, “사이-존재(Dasein)로서의 인간,” 『존재론 연구』 25 (2011), 184-187. 186쪽에서 서동은은 하이데거의 “Als Sorge ist das Dasein das ‘Zwischen’.”을 “염려로서의 현존재는 ‘사이’이다.”로 옮겨 인용했다. 186n. 원문은 Martin Heidegger, *Sein und Zeit* (Tübingen: Niemeyer, 1993), 374.

6) 서동은, “사이-존재(Dasein)로서의 인간,” 176 참조.

7) Vincent Blok, “Heidegger’s Ontology of Work,” *Heidegger Studies* 31 (2015), 109. 작은따옴표 강조는 원문의 이탤릭체 강조를 옮긴 것이다.

“‘자기 자신’을 뺀채서” 스스로를 구성해왔다. 이 사실을 깨닫는 것, 즉 음악분석의 초월적 역량과 세계 연관을 새롭게 인식하는 것이 이 논문의 일차적 목적이 될 것이다. 음악분석의 역사는 분석가 개개인의 충동과 열망을 반영하는 동시에, 그 충동과 열망이 건드리고 구성한 세계를 포함한다. 음악분석이 건드리고 구성한 세계란 어떤 세계일까? 지금까지 음악분석의 담론적 영향력에 대한 논의는 주로 분석 대상과의 사이에 대한 논의였다. 예를 들어 우리는 콘(Richard Cohn)의 유명한 분석이 슈베르트의 화성을 매우 체계적이면서도 탈중심적인 것으로 재(再)의미화했다는 사실을 알고 있다.⁸⁾ 그러나 음악분석이 음악에만 영향을 끼치는 것은 아니다. 이 글에서 구체적으로 살펴보겠지만, 많은 경우에 음악분석은 음악과 음악이 아닌 것 사이에서도 활발하게 작용한다. 경계를 허무는 초월적인 담론으로서, 즉 ‘사이 담론’으로서, 음악분석은 무엇을 해왔을까?

오랜 시간 다양한 형태로 존재해 온 음악분석을 한 편의 글에서 포괄적으로 다루기란 불가능하므로, 필자는 음악학의 현재 지형에 큰 영향을 끼친 달하우스(Carl Dahlhaus, 1928-1989)와 커먼(Joseph Wilfred Kerman, 1924-2014)의 사례에 집중하여 논의를 진행하고자 한다. 잘 알려져 있듯이, 독일의 음악학자인 달하우스는 20세기 중후반에 역사학, 사회학, 미학, 철학의 다양한 관점을 음악학에 편입시켜 당시 독일 음악학의 주류 분야인 “서지학, 문헌학(philology), 고문서 연구”와는 결이 다른 새로운 음악학 담론 모델을 제시했다.⁹⁾ 미국의 음악학자인 커먼은 미국 음악학의 2세대에 속하는 학자로서 1980년대에 당시의 음악학 담론을 비판하면서 좀 더 융합적인 성격의 ‘신음악학’(new musicology)의 도래에 공헌했다.¹⁰⁾ 달하우스와 커먼 모두 음악분석을 주요 분야로 하는 오늘날의 ‘음악이론’과는 다른 유형의 음악학을

8) 특히 Richard Cohn, “As Wonderful as Star Clusters: Instruments for Gazing at Tonality in Schubert,” *19th-Century Music* 22/3 (1999), 213-232 참조.

9) J. Bradford Robinson, “Dahlhaus, Carl,” in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 6, second edition, ed. Stanley Sadie (London, Macmillan Publishers Limited, 2001), 836.

10) Philip Brett, “Kerman, Joseph (Wilfred),” in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 13, second edition, ed. Stanley Sadie (London: Macmillan Publishers Limited, 2001), 494.

전개했지만, 두 학자의 연구에서 음악분석은 매우 중요한 부분은 차지한다. 그들은 모두 ‘진지한 예술음악’에 대한 과학적 관심이 고조되면서 음악이론과 음악분석이 고도로 전문화되기 시작했던 시기에 활동했다.¹¹⁾ 동시대에 독일과 미국의 서로 다른 학문적 지향과 상호작용했던 두 학자의 음악분석은 스스로와 세계를 어떻게 구성했을까? 한국의 음악학계에도 변함없이 큰 영향력을 행사하고 있는 두 학자의 음악분석을 본격적으로 살펴보기 전에, 먼저 음악분석의 담론적 성격에 대해 알아보자.

II. 음악분석: 담론과 사이 담론

담론(discourse)이란 무엇일까? 최윤선은 『비판적 담화분석: 담화와 담론이 만나는 장』(2014)에서 ‘discourse’가 언어학에서는 ‘담화’로, 철학과 사회학에서는 ‘담론’으로 마치 두 개의 다른 개념처럼 취급되고 있다는 사실을 지적하면서, 양자를 통합하는 연구가 필요하다고 주장했다.¹²⁾ 언어학에서 담화란 “구나 문장 단위를 넘어선 언어적 형태”를 가리키는 말이다.¹³⁾ 푸코(Michel Foucault)의 영향권에 있는 철학과 사회학에서 담론이란 “배제”의 통제를 받는 사고와 발화의 체계로서 그 자체로 배제를 수행하는 “권력”이기도 하다.¹⁴⁾ 담화와 담론의 통합이란 결국 언어학적 분석과 비판적 통찰의 협업을 통해 이루어진다. 즉, 우리는 일련의 발화에 대해 구문론적, 의미론적으로 접근하면서 동시에 그 발화의 표면에 나타나지 않는 의도나 전략을 파악할 수 있다. 페어클러프(Norman Fairclough)가 주도하는 비판적 담화 분석(critical discourse analysis, CDA)은 담화와 담론이 함께 논의되는 분야이다.¹⁵⁾ 예를 들어, 페

11) Martin Brody, “‘Music for the Masses’: Milton Babbitt’s Cold War Music Theory,” *The Musical Quarterly* 77/2 (1993), 161-167 참조.

12) 최윤선, 『비판적 담화분석: 담화와 담론이 만나는 장』 (서울: 한국문화사, 2014), 2-4.

13) 신동일, “담화/담론연구의 이론적 토대 탐색: 학제간/통합적 연구방법론으로 확장하며,” 『질적탐구』 6/1 (2020), 6.

14) Michel Foucault, 『담론의 질서』(*L'ordre du discours*), 이정우 역 (서울: 중원문화, 1993), 13-21. “권력”으로서의 담론에 대한 논의는 14.

15) 최윤선, 『비판적 담화분석: 담화와 담론이 만나는 장』, 4-5.

어클러프는 대처(Margaret Thatcher)의 한 라디오 담화에 등장하는 일련의 “우리”(we)에 주목하면서, “우리”가 국가나 정부를 가리키는지, 담화의 청취자를 포함하는 국민을 가리키는지가 모호하도록 되어 있고, 이 모호함이 정부의 정책이 마치 국민의 의지에 의한 것처럼 착각하게 하는 역할을 수행한다고 분석했다.¹⁶⁾ 그러나 비판적 담화 분석의 진위는 ‘과학적’ 학문의 경우처럼 객관적 증명을 통해 확립될 수 있는 것이 아니다. 위의 예시에서 “우리”의 다의성(모호함)은 쉽게 언어학적 사실로 인정되지만, 이 사실로부터 대처의 의도를 추론하는 일은 객관적 방법이 아니라 정치적 발화의 미시적, 거시적 작용에 대한 이해를 공유하는 공동체의 상호주관적 이해에 의존한다.

후설(Edmund Husserl, 1859-1938)은 데카르트의 유아론(唯我論)적 주관성에 대한 대안으로서 ‘상호주관성’(Intersubjektivität)을 도입했다.¹⁷⁾ 그러나 이후의 논리실증주의적 맥락에서 상호주관성은 주관성보다도 객관성과 더 자주 대립하는 것처럼 보인다. 과학철학자인 프리드먼(Michael Friedman)은 형식 논리학 및 수학에 의거하는 카르납(Rudolf Carnap)의 객관성과 상호주관적 동의에 의거하는 하이데거의 객관성(즉, 상호주관성으로서의 객관성) 사이의 간극을 재조명하고 그것을 해소할 방안을 강구했다.¹⁸⁾ 아마도 현재의 음악분석은 수학적 객관성과 인문학적 상호주관성 모두에 의존하는 학문이라고 할 수 있을 것이다. 음악은 오랫동안 수학적 체계와 연관되어 왔고, 수학적 체계는 엄밀하게 탐구된다. 그러나 음악을 기술하고 음악적 경험을 설명하는 언어에 풍부하게 존재하는 은유와 암시, 상징 등은 특정 문화권 내부에서 작용하며, 그 문화권에서조차 완전히 통제되지 않은 채로 불완전하게 작용한다. 따라서 음악분석 담론은 자연스럽게 다양한 오해와 대립, 모순과 미해결을 포함하게 된다. 이러한 사태는 해소될 수 있는, 혹은 해소되어야 하는 ‘문제’일까? 커밍(Naomi Cumming)은 “로저 스크러턴의 음악미학과 은유”(Metaphor

16) Norman Fairclough, 『언어와 권력』(*Language and Power*), 김지홍 역 (광명: 경진, 2011), 331-332. 분석 대상인 텍스트는 318-326.
 17) Edmund Husserl, 『유럽 학문의 위기와 선형적 현상학』(*Die Krisis der europäischen Wissenschaften und transzendente Phänomenologie*), 이종훈 역 (서울: 한길사, 2007), 특히 291-295 참조. “상호주관성”의 의미는 294.
 18) Alfred Nordmann, “Another Parting of the Ways: Intersubjectivity and the Objectivity of Science,” *Studies in History and Philosophy of Science* 43/1 (2012), 41.

in Roger Scruton's *Aesthetics of Music*)에서 "(셩커 이론에서처럼) 전문화된 체계 내에서 축어적으로 다루어지는 단어들의 은유적 근원"에 주목하면서, "그(또는 다른 어떤) 체계가 음악적 실체에 대한 유일하고 절대적인 지배력을 가진다고 주장할 근거도 없고, 어떤 작품의 표현적 내용을 본질적으로 '주관적'인 것으로서 설명하려는 시도를 비난할 근거도 없다."라고 주장했다.¹⁹⁾ 커밍의 주장은 음악에 대한 학문적 탐구가 다수성과 주관성을 포용하는 방향으로 나아갈 수 있음을 암시한다.

현재의 음악분석 담론이 다수성과 주관성을 용인하는지, 긍정하는지, 혹은 고취하는지에 대해서는 여러 의견이 있을 수 있을 것이다. 사실 개별 음악 작품에 대해 논의하는 일은 오랫동안 교육이나 평론에 속하는 일이었고, 제도권 학문 분야인 음악이론의 하위분야로서 인정받게 되기까지 다양한 양식의 음악 분석이 존재했었다. 팔리스카(Claude V. Palisca)는 "1960년대의 음악학에 대한 고찰"(Reflections on Musical Scholarship in the 1960s)에서 당시 음악분석의 추이를 추적했는데, 그는 양식 연구에 대한 비판에 이어 1960년대에 트라이틀러(Leo Treitler) 등이 "개별 작품에 대한 집중"을 강조했던 것은 작품을 진화론적 음악사의 증거로 여기는 경향에 대한 반작용인 동시에 "일반화를 위한 더 견고한 토대"를 마련하는 일이었다고 판단했다.²⁰⁾ 그러나 당시까지도 음악이론과 분석 교육은 주로 작곡가들의 일이었다고, 셩커(Heinrich Schenker), 로렌츠(Alfred Lorenz), 배빗(Milton Babbitt) 등의 "음악이론가들"은 음악사가들과는 다른 지향을 가지고 있었다.²¹⁾ 팔리스카는 당시의 동시대 음악에 대한 "작곡가들, 연주가들, 전문적 비평가들"의 서술이 "신비주의적, 유사철학적, 유사수학적, 유사과학적"인 경우가 많았다고 주장하면서, 곧 배빗을 필두로 하여 "수학과 과학의 엄밀함을 추구하는 이론가들의

19) Naomi Cumming, "Metaphor in Roger Scruton's *Aesthetics of Music*," in *Theory, Analysis and Meaning in Music*, ed. Anthony Pople (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), 23, 28에서 따옴표 안의 인용문을 차례로 인용.

20) Claude V. Palisca, "Reflections on Musical Scholarship in the 1960s," in *Musicology in the 1980s: Methods, Goals, Opportunities*, ed. D. K. Holoman and C. V. Palisca (New York: Da Capo Press, 1982), 21-22. 따옴표 안의 두 인용문은 모두 22.

21) Palisca, "Reflections on Musical Scholarship in the 1960s," 22.

학파가 성장했다.”라고 말했다.²²⁾ 즉, 1960년대에는 역사주의적 지향을 가진 음악사가들, 의심스러운 비전문가들, 수학자나 과학자처럼 행동하는 음악이론가들이 음악분석을 수행했고, 이들은 각각 별개의 음악분석 담론을 형성했다.

다양체적 면모를 지닌 음악분석을 하나의 통합된 담론으로 간주하여 구체적 인 담론적 성격을 탐구하려는 시도는 나티에(Jean-Jacques Nattiez)의 『일반 음악학과 음악기호학』(*Musicologie générale et sémiologie*, 1987)의 7장 “음악분석의 기호학”에서 찾아볼 수 있다.²³⁾ 나티에에게 음악기호학이란 음악적 대상을 선별하는 방식과 그 대상에 대해 논의하는 방식을 탐구하는 모종의 “비판적 틀”이자 “분석을 위한 프로그램”이다.²⁴⁾ 그는 음악분석을 “형식화되지 않은(nonformalized) 분석”과 “형식화된 분석”으로 나누었고, 전자를 다시 “인상주의적 분석”, “패러프레이즈”, “텍스트 해석”으로 나누었다.²⁵⁾ 그는 이 세 유형 중 “텍스트 해석”이 “해석학적, 현상학적 깊이”를 갖춘 좀 더 수준 높은 분석이라고 말하면서, 달하우스, 로젠(Charles Rosen), 마이어(Leonard B. Meyer), 토비(Donald Francis Tovey)의 경우를 예로 들었다.²⁶⁾

다양한 유형의 음악분석을 관통하는 공통의 본질은 무엇일까? 나티에는 “모든 방식의 음악분석에 존재하는 ‘초월적’(transcendental) 차원”에 주목한다.²⁷⁾ “초월적 차원”이란 분석자 자신의 “철학적 기획”일 수도 있고, 작곡가가 활동하던 “당대의 미학적 원리”일 수도 있는데, 이 초월적 차원이 다양하기 때문에 같은 음악에 대해서도 다양한 성격의 분석적 진술이 나타날 수 있는

22) Palisca, “Reflections on Musical Scholarship in the 1960s,” 23. 이후의 논의에서 팔리스카는 집합이론, 정보이론 및 의사소통이론, 컴퓨터를 사용한 음악분석을 차례로 소개한 후에 음악사 연구에서도 컴퓨터가 사용되기 시작했다고 말했다. Palisca, “Reflections on Musical Scholarship in the 1960s,” 24-26.

23) Jean-Jacques Nattiez, *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music (Musicologie générale et sémiologie)*, trans. Carolyn Abbate (Princeton: Princeton University Press, 1990), 150-182. 이 책의 영문판 제목이 원제에 없는 “담론”(Discourse)을 포함하고 있는 것이 흥미롭다.

24) Nattiez, *Music and Discourse*, 178. 따옴표 안의 인용문은 원문에서 이탤릭체로 강조되어 있다.

25) Nattiez, *Music and Discourse*, 161. “인상주의적 분석”은 다소 과장된 문학적 묘사에 가깝고, 패러프레이즈는 악구, 전조 등의 음악이론적 용어를 통해 음악을 표상한다. 161-162.

26) Nattiez, *Music and Discourse*, 162.

27) Nattiez, *Music and Discourse*, 174.

것이다.²⁸⁾ 음악의 메타담론인 음악분석의 메타담론으로서, 즉 메타담론의 메타담론으로서, 나티에의 “음악분석의 기호학”은 음악분석 담론이 지속적으로 ‘차이’를 생성하는 역동적 담론이라는 결론에 이른다. 본성상 “메타담론”은 대상에 대한 최종적 진술을 할 수 없기 때문이다.²⁹⁾ 음악분석을 메타담론으로 규정하는 나티에의 시각은 “분석은 음악 ‘작품’ 내에서 내적인 일관성을 찾는 것과 관련이 있는 음악학의 하위 학문이다.”³⁰⁾와 같은 좀 더 일반적인 시각과 결을 달리하는 것이다. 물론 “내적인 일관성” 역시 하나의 “‘초월적’ 차원”으로서 음악분석의 규범이 될 수 있겠지만 말이다.

“음악분석의 기호학”에 등장하는 또 하나의 인상적인 문장은 “음악분석은 경제학 이론과 마찬가지로 세상에 공개되면 자신이 탐구하는 현상을 변형시키는 능력이 있다.”이다.³¹⁾ 나티에는 이 특별한 능력 때문에 분석자가 “기술적(descriptive)인 분석”으로 의도한 것도 “규범적(normative) 담론”인 것처럼 되어버린다고 말하면서, “음악이론은 인식이면서 작용이고, 반성이면서 예견이다.”라고 말했다.³²⁾ 이 (제어하기 힘든) “능력”은 필자가 ‘사이 담론’이라고 부르는 음악분석의 실체와 중대한 연관이 있다. 메타담론은 대상과의 관계에 머물러 있지 않고, 그 자체로 하나의 새로운 현실이 되어 또 다른 현실과 새로운 관계를 맺으면서 자신을 계속 전개해 나간다. 그 또 다른 현실이란 ‘비평’과 같은 전통적 장르일 수도 있고, ‘근대성’과 같은 거대한 역사적 흐름일 수도 있다.

음악분석에 관심이 있는 모든 학자들이 음악분석에 대한 메타담론적 탐구에 관심을 가지는 것은 아니다. 21세기의 탈근대적 분위기 속에서도 학계의 정론과 관례를 거스르려는 시도는 종종 전문성과 직업윤리에 관한 의심을 부른다. 한때 그러한 시도를 대표했던 신음악학의 학문적 정당성에 이의를 제기하는

28) “철학적 기획”은 Nattiez, *Music and Discourse*, 173. “당대의 미학적 원리”는 174.

29) Nattiez, *Music and Discourse*, 182.

30) David Beard and Kenneth Gloag, 『음악학 핵심 개념 96』(*Musicology: The Key Concepts*), 음악미학연구회 역, 이해진 편 (서울: 태림스코어, 2023), 29. 작은따옴표 강조는 원문의 굵은 서체 강조를 옮긴 것이다.

31) Nattiez, *Music and Discourse*, 181.

32) Nattiez, *Music and Discourse*, 181. 마지막 따옴표 안의 인용문에 대해 나티에는 뒤셰즈(Marie-Elizabeth Duchez)의 진술을 차용했음을 밝혔다.

후퍼(Giles Hooper)는 『음악학 담론』(*The Discourse of Musicology*, 2006)의 “서문”에서 “‘탈근대적’임을 드러내는 사고방식의 몇몇 측면은 음악학을 포함하는 모든 제도화된 연구 분야의 기초가 되어야 할 여러 필수 전제들과는 완전히 본질적으로 양립불가능하다는 것이 나의 확고한 신념이다.”라고 말했다.³³⁾ 그는 “제도화된 담론”으로서의 음악학, 즉 “일시적인 기분에 따라(as their whim takes them) 자신의 방식으로 자신의 연구 관심사를 탐구하는 다수 개인들의 지적 노력의 합(뿐만)이 아니라 무수한 제도적 명령과 요구조건에 의해 결정되고 형성되는 담론으로서의 음악학”을 지향한다.³⁴⁾ 비판적 담화 분석의 방식을 적용하자면, 후퍼의 발화는 “자신의 방식으로 자신의 연구 관심사를 탐구하는 다수 개인들”을 부정적 의미(즉, 변덕이나 무책임)를 암시하는 “일시적인 기분에 따라”라는 어구와 별다른 설명 없이 결합시킴으로써 독자들이 은연중에 그러한 개인들을 문젯거리로 인식하도록 유도했다고 할 수 있겠다. 현재의 음악학을 만든 것은 “자신의 방식으로 자신의 연구 관심사를 탐구하는 다수 개인들”일까, “제도적 명령과 요구조건에 의해 결정되고 형성되는 담론”일까? 『음악학 담론』에 대한 리뷰를 쓴 그리튼(Anthony Gritten)은 리오타르(Jean-François Lyotard)의 표현을 인용하면서 후퍼가 추구하는 것은 기존의 내적 억압을 완전한 외적 억압으로 바꾸려는 것과 같다고 말했다.³⁵⁾

벤트(Ian Bent)는 두 권으로 출판된 『19세기의 음악분석』(*Music Analysis in the Nineteenth Century*, 1994)의 “서문”에서 20세기의 시각에서 ‘음악 분석’의 기준을 충족하지 않을 수도 있는 19세기의 텍스트들을 음악분석으로 보아야 하는 두 가지 이유를 명시했는데, 첫째는 그러한 텍스트의 저자들이 스스로 자신의 행위를 “분석”으로 간주했기 때문이고, 둘째는 “준과학적

33) Giles Hooper, *The Discourse of Musicology* (Abingdon: Routledge, 2016), 3.

34) Hooper, *The Discourse of Musicology*, 43.

35) Anthony Gritten, “Review: *The Discourse of Musicology* by Giles Hooper,” *Music & Letters* 89/1 (2008), 154. “[...] it is his insight to argue that musicology could-should-move towards a new demographic: ‘Fewer recognized, “interiorised” fathers, professors, chiefs, moral leaders, more cops’.” 그리튼이 밝힌 인용문의 출처는 Jean-François Lyotard, “Capitalisme énérgumène,” *Critique* 28/306 (1972), 923-56, §4.

(quasi-scientific) 분석 방식과 대비를 이루는 ‘인문주의적’(humanistic) 분석 방식’이 현재의 음악분석 학계에서도 받아들여지고 있기 때문이다.³⁶⁾ 음악 분석의 역사를 새롭게 수립하려는 벤트의 기획은 음악분석이 오늘날과 같은 제도화된 담론이 되기 이전에 스스로의 목적에 따라 음악분석을 수행한 개인들의 존재와 현재의 제도권 음악분석이 그러한 과거를 담론 내부로 편입시키는 과정을 모두 보여준다. 푸코는 담론의 통제 방식 중 하나로 “아무나 그들 [담론들]에게 접근하지 못하게 하는 것,” 즉 “주체의 희박화”에 대해 이야기했는데,³⁷⁾ 그렇다면 다양한 개인들을 제도권 음악분석 담론에 편입시키려는 벤트의 의도는 “주체의 희박화”일까, 그 반대일까? 개인으로서 우리는 음악분석 담론을 “건드릴” 수 있을까?

III. 달하우스와 음악분석

1. 구체성과 차이 사이에서

일반적으로 달하우스의 학문적 영향력에 대한 논의에서 첫 번째로 꼽히는 것은 “미학을 음악학의 중심 분야로 재정립한 것”이다.³⁸⁾ 미학은 『음악미학』(*Musikästhetik*, 1978)이나 『절대음악의 이념』(*Die Idee der absoluten Musik*, 1978)과 같은 명백히 미학적인 주제의 저서에서만 아니라 달하우스의 전 저작에서 작용한다고 할 수 있다.³⁹⁾ 잘 알려져 있듯이, 달하우스의 미학은 철학, 지성사, 사회학, 문화연구 등의 관점을 아우르는 혼종적이고 융합적인 학문이며, 무엇보다도 역사적인 학문이다. 그는 『음악미학』의 1장 “역사적인 전제”에서 “미학의 체계는 미학의 역사이다. 즉 상이한 뿌리를 지닌 많은

36) Ian Bent (ed.), *Music Analysis in the Nineteenth Century Vol. 1: Fugue, Form and Style* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), xi-xv. 따옴표 안의 인용어/어구는 각각 xi, xv. 벤트는 비평의 전통으로부터 이어지는 ‘인문학적’ 분석에 대해 논의하면서 커먼의 영향력을 언급했다. xv.

37) Foucault, 『담론의 질서』, 30.

38) Robinson, “Dahlhaus, Carl,” 836.

39) 달하우스는 『음악미학』의 서문에서 “음악적 활동을 규정하는 일상적인 행동패턴들에는 ‘음악미학’이 언제나 작용하고 있다.”라고 말했다. Carl Dahlhaus, 『음악미학』(*Musikästhetik*), 조영주·주동률 공역 (서울: 이론과실천, 1987), 4.

사상과 경험들이 그 속에 관류하는 역사인 것이다.”라고 말했다.⁴⁰⁾ 체계와 역사의 (변증법적) 융합체로서 달하우스의 미학은 추상적인 형이상학이 아니고, 특정한 현실과 구체적인 해석에 뿌리내리고 있다.

달하우스는 미학의 체계와 미학의 역사를 일치시켰지만, 미학을 미학사와 동일시하는 이들은 아들러(Guido Adler, 1855-1941)에 의해 역사음악학과 체계음악학으로 양분된 음악학 구도에서 미학을 전자에 포함시키려 할지도 모르겠다. 그러나 아들러는 원래 미학을 체계음악학에 포함시켰었다.⁴¹⁾ 달하우스가 편집한 『체계음악학 입문』(*Einführung in die systematische Musikwissenschaft*, 1971)에서 크나이프(Tibor Kneif, 1932-2016)는 음악미학이 체계음악학에 속하므로 음악미학의 과학적 성격을 구체적으로 규명해야 한다고 주장했다.⁴²⁾ 그렇다면 명백히 아들러의 기획을 초월하는 달하우스의 시각은 다른 분과학문에 대한 그의 생각에도 영향을 미쳤을까? 음악분석은 미학과 어떤 관계를 가지는 것일까?

미학과 달리 아들러의 도식에서 음악분석이라는 항목은 찾아보기 어렵다. 그러나 그는 “각 시대의 예술 법칙에 대한 연구”라는 항목을 역사음악학에 포함시키면서 “예술학자의 가장 만족스러운 임무는 단순한 선율로부터 예술작품의 구조가 점진적으로 자라나는 방식을 [...] 설명하고 정립시키는 것이다.”라고 말했다.⁴³⁾ 아들러에게 음악의 구조는 개인의 성취라기보다는 역사적 진화의 결과였던 것 같다. 그러나 오늘날 작품의 구조에 대한 연구를 역사음악학으로 간주하는 사람은 드물 것이다. 특히 영미 학계에서는 ‘음악학’(주로 역사음악학)과 ‘음악이론’(또는 음악분석)을 서로 구별하는 경향이 오랫동안 지속

40) Dahlhaus, 『음악미학』, 10.

41) Erica Mugglestone and Guido Adler, “Guido Adler’s ‘The Scope, Method, and Aim of Musicology’ (1885): An English Translation with an Historico-Analytical Commentary,” *Yearbook for Traditional Music* 13 (1981), 15.

42) Tibor Kneif, “체계적 음악학의 일부로서의 음악미학,” Dahlhaus, 『음악미학』, 149-150. 원문의 제목과 출처는 다음과 같다. Tibor Kneif, “Musikästhetik,” in *Einführung in die systematische Musikwissenschaft*, ed. Carl Dahlhaus (Köln: Musikverlag Hans Gerig, 1971).

43) Mugglestone and Adler, “Guido Adler’s ‘The Scope, Method, and Aim of Musicology’ (1885),” 8.

되고 있고, 우리는 대체로 미학을 ‘음악학’의 일부로, 음악분석을 ‘음악이론’의 일부로 이해한다. 따라서 ‘음악미학자’ 달하우스는 언뜻 음악분석과 거리가 먼 학자인 것처럼 느껴진다. 달하우스에 대한 추모의 의미를 갖는 글에서 링어(Alexander L. Ringer)는 “몇몇 분야에서 유행하게 된 음악학적 평등주의가 모종의 안전하다고(foolproof) 간주되는 ‘체계’를 따르는 ‘객관적’ 분석을 선호한다 할지라도, 칼 달하우스의 주된 목표는 언제나 [...] 적합한 모든 방법을 동원하여 주어진 미적 대상, 또는 ‘예술작품’(Kunstwerk)에 대한 의미 있는 이해에 이르는 것이었다.”라고 말했다.⁴⁴⁾

달하우스를 “‘객관적’ 분석을 선호”하는 음악분석가로 규정하는 사람은 많지 않겠지만, 음악분석에 대한 그의 남다른 열정은 우리가 선입견을 버리고 실제 텍스트에 집중하는 순간 곳곳에서 확인된다. 달하우스는 『리하르트 바그너의 음악드라마』(*Richard Wagners Musikdramen*, 1971)의 “서론” 첫 문단에서 음악드라마의 ‘음악’에 대한 논의가 라이트모티프를 식별하는 것에 그치고 있다는 사실을 지적했다.⁴⁵⁾ 그는 음악드라마에서 음악은 “드라마를 표현하는 음악이 아니라 [그 자체로] 드라마[인] 음악”이라고 말하면서 바그너의 음악을 연구하는 것이야말로 바그너의 음악드라마를 진정으로 이해하는 길임을 강조했다.⁴⁶⁾ 《로엔그린》의 2막 마지막 부분의 앙상블에 대한 분석에서 달하우스는 “화성과 조성적 관계”를 이해해야 할 필요성을 강조하면서, “짧게라도 늘 화성의 표현적, 알레고리적 성격을 강조했던 바그너에게 화성은 형식

44) Alexander L. Ringer, “Carl Dahlhaus (1928-1989),” *Acta Musicologica* 61/2 (1989), 107.

45) Carl Dahlhaus, *Richard Wagner's Music Dramas (Richard Wagners Musikdramen)*, trans. Mary Whittall (New York: Cambridge University Press, 1979), 1.

46) Dahlhaus, *Richard Wagner's Music Dramas*, 5. “[...] it is not music that expresses drama, but drama music.” 이 책의 2008년 영문판 펄리퍼백 버전의 뒤표지에 실린 소개문에 따르면 “바그너의 오페라에 대한 이전의 연구는 그의 작품을 자서전, 철학적 사색, 또는 작품이 쓰인 시대에 대한 역사적, 정치적 논평으로 간주하려는 경향을 보인다. 달하우스 교수는 그러한 모든 시도와 결별한다. 그의 목적은 《방황하는 네덜란드인》에서 《파르치팔》에 이르는 작품들에 대한 섬세한 분석을 통해 ‘음악드라마’의 지배적인 특징과 바그너가 어떻게 그러한 심오하고 통합된 효과를 성취했는지를 드러내는 것이다.” Dahlhaus, *Richard Wagner's Music Dramas*, 뒤표지. 이 글의 저자는 명시되어 있지 않다.

적 원리 이상을 의미했다.”라고 말했다.⁴⁷⁾ 달하우스에게 바그너의 화성은 매 순간 구체성과 직접성을 가진다. 달하우스는 이 앙상블 시작 부분의 B♭장조가 앞선 A단조로부터의 “갑작스러운 변화”를 구성하고 C단조의 등장을 위한 “디딤돌”이 된다고 설명하면서, “B♭장조의 이러한 이중적인 기능은 먼 조로서 전체 흐름에서 이탈한다는 점과 어스름한 불확실성을 가진다는 점에서 앙상블 전체의 성격에 대한 순간적인 알레고리로서 작용한다.”라고 말했다.⁴⁸⁾ 이어지는 논의에서 달하우스는 이 앙상블의 조성적 관계를 구성하는 C장조, C단조, E단조, A단조, E♭장조, F단조 사이의 복잡한 관계를 규명하면서, C장조와 C단조의 모순적 관계를 중심으로 전개되는 이 앙상블의 조성적 흐름이 “목표를 향한 전조”가 아니라 그 자체로 드라마의 “알레고리적 기호”라고 주장했다.⁴⁹⁾

바그너의 음악으로부터 ‘구체적인’ 조성적 관계를 식별하고, 그 조성적 관계를 통해 바그너의 음악드라마를 좀 더 순음악적인 차원에서 표상함으로써, 달하우스는 바그너의 ‘종합예술작품’(Gesamtkunstwerk)이 개별 예술 장르들의 분업이 아니라 고도의 융합을 통해서 실현된 것임을 보여준다. 파편화된 음악적 통사와 복잡한 관계조의 그물망을 풀어내는 그의 ‘분석’은 악보의 표면에는 나타나지 않는 음악적 논리를 드러내고, 이 음악적 논리와 문학적 서사 사이의 완전한 혼용을 인식함으로써 바그너의 음악드라마와 기존의 오페라를 극명하게 대비시킨다. 즉 음악분석은 바그너의 음악드라마를 ‘개체화’하는 데 기여한다. 달하우스는 당대의 다른 바그너 학자들의 경우와 차별화되는 자신의 음악이론적 전문성을 발현시켜 개별 작품에서 음악적 질료의 형식화가 어떻게 이루어지는지를 세밀하게 보여주는데, 이는 각 음악드라마가 보유한 ‘차이’에 대한 실증적 근거가 된다.

달하우스는 “음악적 내용”에 대한 에게브레히트(Hans Heinrich Eggebrecht, 1919-1999)와의 논쟁에서 베토벤의 《피아노 소나타, Op. 57, “열정”》의 1악장 2주제의 “형식”이 1주제의 “변형”이고 “내용”은 “대조”라고 주장하는 에

47) Dahlhaus, *Richard Wagner's Music Dramas*, 42.

48) Dahlhaus, *Richard Wagner's Music Dramas*, 42-43. 따옴표 안의 인용문은 모두 43.

49) Dahlhaus, *Richard Wagner's Music Dramas*, 43.

게브레히트의 견해에 반론을 제기했다.⁵⁰⁾ <악보 1>에서 볼 수 있듯이, “열정” 1악장의 두 주제는 시작 부분만 보더라도 리듬, 선율 윤곽, 첫 음고(C4) 등이 매우 비슷하거나 같고 선법, 텍스처, 선율 방향 등이 다르므로 두 번째 주제의 형태가 첫 번째 주제의 “변형”이라는 주장은 쉽게 이해된다. 그러나 2주제의 “내용”이 “대조”라는 견해는 어떻게 이해해야 할까? 에게브레히트는 “열정”에서 이 아름다운 2주제의 순간이 곧 사라질 것이라는 사실에 주목했는데,⁵¹⁾ 아마도 그는 이 짧은 예외적 순간이 “대조”라는 음악외적 내용을 상징적으로 표상한다고 생각했던 것 같다.

<악보 1> 베토벤, 《피아노 소나타 Op. 57, “열정”》
1악장 1주제의 시작과 2주제의 시작

Allegro assai.

pp

dolce

50) Carl Dahlhaus and Hans Heinrich Eggebrecht, “음악적 내용: 에게브레히트와 달하우스의 대화,” 홍정수·오희숙 공역, 『음악과 민족』 8 (1994), 302. 이 글이 수록된 원서는 Carl Dahlhaus und Hans Heinrich Eggebrecht, *Was ist Musik?* (Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 1985)이다. 이 글의 서두에서 에게브레히트는 형식은 (순)음악적인 의미로서 “음악으로서만 존재”하고, 내용은 “음악의 밖에 존재”한다고 주장했다. 301.

51) Dahlhaus and Eggebrecht, “음악적 내용: 에게브레히트와 달하우스의 대화,” 302.

달하우스는 작품의 의미는 “일반적 체계와 개별적인 작품 ‘사이’의 변증법에서 찾아져야” 한다고 주장함으로써 “열정”의 1주제와 2주제의 표면적(즉, 객관적으로 관찰 가능한) 상관관계에서 형식적 의미를 찾으려는 에게브레히트와의 간극을 드러낸다.⁵²⁾ 일관되게 변증법적으로 사고하는 달하우스에게 작품의 형식은(또는 작품의 내용은) 악보에서 실증적으로 확인되는 것이 아니라, 그 자체로도 계속 변화하는 역사적 체계와 개별 음악 사이의 고유한 상호작용의 결과이다. “대조”와 같은 관념으로 환원되지 않는 그러한 상호작용의 ‘구체성’이 “열정”과 같은 작품을 ‘차이’로서 규명하는 것이다.

달하우스는 더 나아가 “내용과 형식의 이분법”을 고수하려는 에게브레히트의 입장을 반박하면서, 내용과 형식은 “모두 미적 대상의 부분요소로서, 그들의 처음 모습에 머물러 있지 않기 때문입니다.”라고 말했다.⁵³⁾ 즉, 달하우스에게는 ‘내용’ 역시 미적 대상인 개별 작품의 일부가 되어 ‘차이’를 구성하는 것이다. “음악은 [...] 음악 자체를 위한 것은 아니지만 그럼에도 완전히 자신의 것으로 만들어버리는 내용 없이는 존재할 수 없다.”⁵⁴⁾ 작품이 ‘내용’을 완전히 자신의 일부로 만들지 못하면 어떻게 될까? 달하우스는 프로그램 음악에 대한 글에서 “교향시의 미학적 불확실성이 부인될 수는 없다.”라고 말했는데, 그 이유는 교향시가 베토벤의 교향곡이 보여준 낭만주의적 초월을 한 차원 더 높이 지양(止揚)하려는 기획을 가졌음에도 불구하고, 구체적인 문학작품에 의존하는 “퇴행적” 방법을 선택했기 때문이다.⁵⁵⁾ “괴테의 『파우스트』는 결코 리스트의 《파우스트 교향곡》의 내용이 아니며 단지 그 주제일 뿐이다.”라는 간명한 주장에서 볼 수 있듯이,⁵⁶⁾ 음악과 융합되지 않고 “처음 모습” 그대로 음악 외부에 존재하는 것(예: 괴테의 희곡 『파우스트』)은 음악 작품의 ‘내용’이 아니다. 음악 외부에서 찾을 수도 없고 음악 작품으로부터 분리할 수도 없는 것을 지시적으로 드러내는 것은 불가능하겠지만, 아마도 교향시의 ‘내용’이 되었어야

52) Dahlhaus and Eggebrecht, “음악적 내용: 에게브레히트와 달하우스의 대화,” 302. 작은따옴표 강조는 필자가 더한 것이다.

53) Dahlhaus and Eggebrecht, “음악적 내용: 에게브레히트와 달하우스의 대화,” 308.

54) Dahlhaus and Eggebrecht, “음악적 내용: 에게브레히트와 달하우스의 대화,” 312-313.

55) Dahlhaus, 『음악미학』, 92-97. 따옴표 안의 인용문은 각각 92, 97

56) Dahlhaus, 『음악미학』, 92.

할 것은 교향곡의 미적 내용(즉, 낭만주의적 불가형언)을 초월하는 상위의 그 무엇이었을 것이다.

달하우스의 음악분석은 작품의 형식을 역사적 체계와 구체적 개별성 사이의 변증법적 지양으로서 규명한다. 그 지양을 통해 동일한 것이 ‘차이’로 드러나기도 한다. 그는 바그너의 《지크프리트》에 나타나는 한 선율을 보여주면서, 《트리스탄과 이졸데》의 시대에 작곡된 표면적으로는 “강건한 온음계주의의 한 전형”인 그 선율이 반음계주의와의 변증법적 지양을 통해 어떻게 드라마와의 알레고리적 연관을 드러내는지를 분석했다.⁵⁷⁾ 누군가가 성급하게 “민요적”이라고 할 만한⁵⁸⁾ 그 선율은 19세기 후반에 바그너가 주도했던 조성 체계의 확장 과 해체의 맥락과 상호작용함으로써 온음계적, 민요적 표면을 거스르는 이면을 획득하는 것이다. ‘차이’로서, 분석된 음악작품은 높은 본래성을 획득한다. 그러나 이렇게 탁월한 분석가인 달하우스를 우리가 음악분석가로 규정하지 않는 것은 그에게 분석이란 그 자체로 목적이 아니라 다른 목적을 성취하기 위한 수단처럼 보이기 때문이다. ‘수단’으로서, 달하우스의 음악분석은 하나의 독립된 자율적 담론이 아니라 주체와 지향 사이를 매우는 ‘사이’로서 존재한다.

2. 복잡성과 탁월성 사이에서

달하우스는 음악학 연구에서 음악분석이 왜 필요한지에 대해 명시적이고 구체적으로 논의했던 학자 중 한 사람이다. 『분석과 가치 판단』(*Analyse und Werturteil*, 1970)의 서문에서 달하우스는 “음악 형식에 대한 비평을 통해 미학적 판단을 증명하려는 시도는 서로 어울리지 않는 것들의 결합처럼 보일 수 있다. 가치 판단은 결국 노골적이거나 감추어진 취미(taste) 판단이라는 견해는 [...] 음악분석은 ‘가치 판단과 무관하다’는 신념만큼이나 견고하게 뿌리박혀 있다.”라고 말했다.⁵⁹⁾ 달하우스는 오랫동안 취미의 영역이었던 가치 판단에 음악분석이라는 이질적인 방법을 부여하려 하는 것이다. 물론 이 기획에서 음악분석은 다시금 ‘사이’의 위치에 놓인다. 음악작품에 가치를 매기려는 의도

57) Dahlhaus, *Richard Wagner's Music Dramas*, 133.

58) Dahlhaus, *Richard Wagner's Music Dramas*, 133.

59) Carl Dahlhaus, *Analysis and Value Judgment (Analyse und Werturteil)*, trans. Siegmund Levarie (New York: Pendragon Press, 1983), vii.

는 그대로이고, 음악작품과 가치 사이를 매개하는 수단만 음악분석으로 바뀌는 것이다. 달하우스가 당연시하는 “가치 판단”이란 구체적으로 무엇일까? 음악분석은 어떤 방식으로 그 가치 판단의 임무를 수행하는 것일까?

우리는 달하우스가 ‘음악적 가치’를 위계적으로 이해했다는 사실을 잘 알고 있다. 즉, 그에게는 높은 가치를 지닌 음악과 낮은 가치를 지닌 음악이 어느 정도 객관적으로 존재한다는 신념이 있었다. 그의 저작에는 오늘날의 기준을 적용하면 즉시 문제가 될 발언이 다수 포함되어 있다. 예를 들어, 그는 19세기의 “통속음악”(trivial music)에 대한 논의에서 사회적으로 폄하되는 음악이라는 뜻의 “통속음악” 개념이 역사적으로 존재했다는 사실을 이야기하는 데서 그치지 않고, 간단한 음악분석을 통해 통속음악이 질적으로 열등하다는 사실을 ‘객관적’으로 증명하는 작업을 수행했다.⁶⁰⁾

달하우스에게 배제를 통해 ‘예술음악’(art music)의 영역을 확립하는 일은 음악학의 대상인 음악의 예술적 위상을 공고히 하고 음악학 연구의 전문성을 주장하기 위해 반드시 필요한 일이었다. 칸트적(즉, 폄하적) 음악관과 유착된 ‘취미 판단’과 거리를 취하는 것은 그 첫 번째 단추를 끼우는 일이었을 것이다. 달하우스는 “하나의 ‘좋은’ 테마가 ‘아름다운’ 선율일 필요는 전혀 없으며 그 역도 마찬가지이다.”라고 말했는데, “‘아름다운’ 선율”이라는 판단은 누구나 할 수 있는 보편적인 취미 판단이고, “‘좋은’ 테마”라는 판단은 전문적 지식을 요하는 좀 더 특수한 유형의 판단이다.⁶¹⁾ 누구나 즉시 이해할 수 있는 음악이라는 이유로 대중음악 연구를 배제했던 당시의 음악학적 경향을 대변하기라도 하듯이, 달하우스는 “베토벤 교향곡을 정당하게 다룰 수 있는 감상자는 보통 팝음악의 음악적 이슈에 대해서도 대응할 수 있지만, 그 역은 성립하지 않는다.”라고 단언했고, “그 누구에게도 음악적 문맹자들(illiterates)을 비난할 권리가 없다는 것이 문맹이 미적 판단의 토대를 약화한다는 사실을 바꾸지는 않는다.”라고 썼다.⁶²⁾

60) Carl Dahlhaus, *19th-Century Music*, trans. J. Bradford Robinson (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1989), 311-320. 달하우스의 “통속음악” 관념에 대한 비판적 논의는 조현리, “송고와 역송고: 음악이론과 대중음악담론의 접점과 차이 연구,” 『음악이론포럼』 26/3 (2019), 233-237 참조.

61) Dahlhaus, 『음악미학』, 56.

배제를 강화하는 ‘예술음악’과 음악학(음악미학)의 공모를 실질적으로 완성하는 것은 양자의 ‘사이’에서 전개되는 음악분석이다. ‘음악 자체’의 자율적 담론이라 간주되는 다소 비밀스럽고 난해한 영역과 구체적으로 소통할 수 있다는 사실을 보여줌으로써, 달하우스의 음악분석은 음악학을 탁월한 대상과 탁월한 방법을 지닌 탁월한 학문으로 재정립하려는 달하우스의 이해(利害)에 봉사한다. 그는 『음악미학』에서 “음악작품이 정교한 방법에 의해 분석되어질 수 있는가가 그 작품의 가치기준이라는 한스 메르스만(Hans Mersmann)의 통제”를 옹호하기 위해,⁶³⁾ 사뭇 방어적인 어조로 다음과 같이 말했다.

좀더 분화된 것이 언제나 좀더 훌륭한 것이라는 생각은 음악적 현실을 올바르게 평가하기에는 너무나 조야한 것이지만, 복잡한 것을 이해할 수 없다고 비난하거나 피실험자들이 까다로운 구조들에 대해서는 단념하고 마는 심리학적 시험으로부터 유해한 미적 판단들을 도출하는 경향에 맞선 태도로서는—마찬가지로 단순화된 응답이지만—그리 부적절한 것은 아닐 것이다. 미학적 문제들을 이렇게 사무적으로 간단히 해치우는 독선에 대해서는 우선 진보를 의미하는 복잡성으로의 발전에 호소하는 것으로 족하다.⁶⁴⁾

즉, 달하우스는 과학적 실험과 같은 부당한 방법으로부터 미적 판단을 지킨다는 명분을 통해 음악 작품의 “복잡성”을 다룰 수 있는 음악분석의 “정교한 방법”을 옹호한 것이다. 그러나 사실 달하우스가 미학에 “유해한” 것으로 간주했던 “사무적으로 간단히 해치우는 독선”, 즉 엄격하고 체계적인 통제는 현대 세계에서 과학적 실험이 권위를 가지는 주요한 이유이기도 하다. 음악분석의 “정교한 방법”은 실증성을 획득할 수 없는 것일까? 달하우스의 분석에도 모종의 일관된 규범이 존재할까?

드 라 모트(Diether de la Motte, 1928-2010)의 『음악적 분석』(*Musikalische Analyse*, 1968)에 수록된 각 분석 에세이의 끝에는 달하우스의 “비판적 주석”이 달려 있는데, “비판적 주석”이라는 제목 그대로, 달하우스는 드 라 모트의 분석에 대해 대체로 반론을 제기한다. 이 일련의 “비판적 주

62) Dahlhaus, *Analysis and Value Judgment*, 6.

63) Dahlhaus, 『음악미학』, 137.

64) Dahlhaus, 『음악미학』, 137-138.

석”은 우리에게 달하우스의 분석이 지향하는 것이 무엇인지를 구체적으로 관찰할 수 있는 기회를 제공한다. 모차르트의 《현악5중주, KV 516》의 마지막 악장 ‘아다지오-알레그로’에 대한 분석에서 드 라 모트는 이 작품의 “전형적인 론도 선율에서는 전개라던가 여러 방면에서의 관찰, [...] 철저한 토론을 요구하는 심각함이란 찾아볼 수 없다. 우리는 여기서 [...] 행복감에 젖어 가볍게 떠다니는 듯한 음악을 듣는다.”라고 말했다.⁶⁵⁾ “비판적 주석”에서 달하우스는 “가볍다는 인상은 여기서 하나의 미학적 허상일 뿐이며 그 뒤에는 복합적인 작곡기법이 숨겨져 있다.”라고 말하면서, 론도의 주제가 기보된 것과는 다른 박자로 지각되다가 비로소 기보된 대로 지각되는 이유를 설명한 후에 “박의 기준에 대한 불확실성과 주제로부터 받게 되는 ‘떠있는 듯한’ 인상은 서로 밀접하게 연관된다.”라고 말했다.⁶⁶⁾ 두 사람의 분석을 차례로 지켜보면서 우리는 표면의 인상을 포착하는 이와 그 아래의 복잡한 사정을 들여다보는 이를 비교해볼 수 있다. 그러나 달하우스가 주장하는 미묘한 박자불협화와 부유감(浮游感) 사이의 사상(寫像) 역시 “철저한 토론을 요구하는 심각함”의 발로라고 보기에는 무리가 있다. 그럼에도 불구하고 달하우스는 “작곡 기법적인 섬세함의 표면에 미학적 단순함이 있다. 이 섬세함은 모차르트가, 마치 카를 필립 엠마누엘 바흐처럼, 표면적으로 나타내기보다는 오히려 숨겨두기를 원했을 그러한 복합성을 말한다.”라고 말한다.⁶⁷⁾ “진보를 의미하는 복잡성으로의 발전”을 옹호했던 달하우스가 모차르트와 C. P. E. 바흐 사이에 어떤 위계적 관계를 구성하고 있는지는 분명해 보인다. 드 라 모트의 분석이 하지 않은 것을 달하우스의 분석은 한다.

듣는 이의 경험을 거의 무의식적 차원에서 조절하는 모차르트 음악의 “복합성”은 인상적으로 다가오지만, “복합성”이나 “진보를 의미하는 복잡성”은 여전히 광의의 추상적 관념들일 뿐이다. 필요하다면, 우리는 C. P. E. 바흐의 작품에서도, 달하우스가 노골적으로 폄하했던 장르의 음악에서도, 모종의 “복합성”을 발견할 것이다. 루차스키의 마드리갈이나 마쇼의 롱도 같은 과거의 음악을

65) Dieter de la Motte, 『음악적 분석 I』(*Musikalische Analyse*), 김은하 역 (서울: 음악춘추사, 2007), 39-40.

66) de la Motte, 『음악적 분석 I』, 53-55. 따옴표 안의 인용문은 각각 53, 55에서 차례로 인용.

67) de la Motte, 『음악적 분석 I』, 55.

생각해보면 역사적 진보와 복잡성의 관계는 훨씬 더 복잡해 보인다. 가치의 위계를 전제로 하여 가치의 위계로 귀결되는 달하우스의 순환적 음악학이 단지 정치적인 것뿐만 아니라 고도로 정치적인 것은⁶⁸⁾ 그가 독일 음악의 우월성을 옹호했기 때문만이 아니라 “분석”이라는 유사과학적 방법을 통해 그것을 진리에 육박하는 것으로 보이게 했기 때문이다. 『루트비히 판 베토벤과 그의 시대』(*Ludwig van Beethoven und seine Zeit*, 1987)에서 달하우스는 “베토벤의 ‘음악 시학’(musical poetics)을 재건하는 것”이라는 “공동의 목표”에 대해 이야기했다.⁶⁹⁾ 이 목표를 향해 『루트비히 판 베토벤과 그의 시대』에서는 여러 구체성이 차이를 구성하고, 여러 복잡성이 탁월성을 증명한다. 그러나 이 책의 5장 “소나타형식의 문제”에서 달하우스는 여전히 작품의 “‘진정한’ 의미로서의 ‘심층 구조’”에 대해 말했고, 심층 구조는 “모호하고 왜곡된 형식으로서, 즉 음악적 의식에 포착되는 일련의 ‘표층 구조’로서, 오직 부정확하게만 스스로를 드러낸다.”라고 말했다.⁷⁰⁾ 실증성의 경계를 뛰어 넘어 심층의 복잡성을 통찰하는 달하우스적 ‘분석’을 통해, 차이와 탁월성의 전형으로서 ‘베토벤의 음악 시학’이 우리 앞에 있다.

IV. 커먼과 음악분석

1. ‘분석’과 ‘비평’ 사이에서

커먼의 주된 학문적 영향력은 “전통적으로 역사적, ‘과학적’ 방법을 강조해온 학문 분야에 새로운 생명력을 준 것”과 “학제간 연구를 지향하고 보편적 지적 담론에 참여”한 것으로 기록된다.⁷¹⁾ 특히 커먼의 “우리는 어떻게 분석에 빠졌

68) 달하우스의 태도는 “가치 판단으로 가장한 독일의 자민족중심주의(ethnocentricity)를 드러낸다.”라는 평을 듣는다. Philip Gossett, “Carl Dahlhaus and the ‘Ideal Type,’” *19th-Century Music* 13/1 (1989), 53.

69) Carl Dahlhaus, *Ludwig van Beethoven: Approaches to his Music* (*Ludwig van Beethoven und seine Zeit*), trans. Mary Whittall (New York: Oxford University Press, 1991), v. 이 영문판 번역어의 제목은 음악에 대한 구체적인 분석을 중시한 달하우스의 의도를 더 강조한다.

70) Dahlhaus, *Ludwig van Beethoven: Approaches to his Music*, 120.

71) Brett, “Kerman, Joseph (Wilfred),” 494.

고, 어떻게 분석에서 빠져나올 것인가?”(How We Got into Analysis, and How to Get Out, 1980)와 『음악을 생각한다: 음악학에 대한 도전』(*Contemplating Music: Challenges to Musicology*, 1985)에는 당시의 음악학 담론을 변화시키려는 커먼의 생각이 직접적으로 표출되어 있다.⁷²⁾ 이러한 저작의 영향력 때문에 커먼을 1980년대 ‘신음악학’ 운동의 주역으로 이해하려는 경향이 존재한다. 그러나 비어드(David Beard)와 글로그(Jenneth Gloag)가 타당하게 평가했듯이, 신음악학은 “통합된 운동”이라기보다는 “개인과 관념의 느슨한 조합”이며⁷³⁾ 특정한 시대의 산물이 아니라 오늘날까지도 다양한 형태로 표명되는 역동적인 실천 이념에 가까우므로, 한 개인의 영향력이 과대평가되어서는 안 될 것이다.

사실 서양음악의 정전적 작곡가들에 대한 커먼의 태도는 일반적인 신음악학의 지향과 상반되는 것이다. 커먼은 “몇 개의 카논 변주”(A Few Canonic Variations, 1983)에서 자신이 속한 음악 전통(즉, 정전 중심의 서양음악 전통)에 대해 “우리는 아버지들이 비틀스의 노래를 불러주고 어머니들이 TV 앞에 유아용 놀이울을 놓아두었을 때부터 이 음악을 ‘내면화’하고 있었다.”라고 말했고, 19세기 낭만주의자들의 정전화 과정에 대해 “의심할 여지 없이, 이 모든 것이 가능했던 것은 오직 음악에 심취했던 고급문화 전체가 그것을 고도로 ‘내면화’했었기 때문이다.”라고 말했다.⁷⁴⁾ 커먼에게 베토벤을 필두로 하는 19세기 음악 중심의 정전 형성은 자연스러운 문화적 ‘내면화’에 의한 것이고, 따라서 자연스럽게 받아들일 수 있는 것이었다. 그는 20세기에 정전에 반기를 드는 경향이 대두되었다고 말하면서, 그러한 경향의 예시로 “마르크스주의 사회의 예술 정책”과 함께 “시장”의 19세기 음악 편휘, “아카데미”의 음악분석 비판을 들었다.⁷⁵⁾

72) Joseph Kerman, “How We Got into Analysis, and How to Get Out,” *Critical Inquiry* 7/2 (1980), 311-331. Joseph Kerman, *Contemplating Music: Challenges to Musicology* (Cambridge: Harvard University Press, 1985).

73) Beard and Gloag, 『음악학 핵심 개념 96』, 206.

74) Joseph Kerman, “A Few Canonic Variations,” *Critical Inquiry* 10/1 (1983), 108, 113에서 따옴표 안의 인용문을 차례로 인용. 작은따옴표 강조는 필자가 더한 것이다.

75) Kerman, “A Few Canonic Variations,” 115. 커먼은 자신이 “형식주의적 분석

커먼이 서양음악 정전을 옹호했다는 사실은 그가 왜 그렇게 열정적으로 음악분석을 비롯한 당시 미국 음악학의 대부분의 전문화된 분과 학문을 비판했는지를 이해하기 위한 열쇠가 된다. 정전을 인정한다는 것은 안정적인 가치 체제의 존재를 인정한다는 것이고, 누군가가 그러한 체제를 결정할 수 있음을 인정하는 것이다. 정치권력이나 시장(즉, 대중)이 그것을 결정할 수 없다면 누가 음악 작품의 가치를 결정할 수 있을까? 커먼은 “몇 개의 카논 변주”에서 두 번이나 “레퍼토리는 연주자들이 결정하는 것이고, 정전은 비평가들이 결정하는 것이다.”라고 말했다.⁷⁶⁾ 비평가란 누구인가? 커먼에게 “비평가”란 바로 음악의 좋고 나쁨을 판단할 수 있는 사람을 의미한다. 그는 “스케치 연구”(Sketch Studies, 1982)에서 스케치 연구는 ‘분석’이 아니라 ‘비평’을 위한 연구일 때 가치를 획득한다고 주장하면서, 스케치 연구가 “주요 작곡가들”의 작품에 집중되는 이유는 “좀 더 비평적인 지향을 보이는 미국 음악학의 트렌드” 때문이라고 주장했다.⁷⁷⁾ 즉, 그에 따르면 “주요 작곡가들”(즉, 정전적 작곡가들)에 대한 학계의 집중도는 “비평”에 대한 집중도에 비례하며, 당시에 미국 음악학은 이미 내적으로는 비평을 지향하고 있었다. “스케치 연구”의 마지막 문단에서 그는 다음과 같이 말했다.

세 유형의 비평가[“참된 비평가”(critic proper), “교사-비평가”(teacher-critic), 역사가가 공통으로 가지는 기반과 멀어지지 않도록 하자. 작곡 교사는 작곡가처럼 좋음과 나쁨, 좋음과 더 좋음의 문제를 지속적으로 다룬다. 몇몇 스케치 연구자들이 교사-비평가가 학부 작곡 수업에서 일상적으로 다루는 수정의 과정을 지나치게 단순한 방식으로, 즉 억지스러울 정도의 순수함(innocence)을 유지하면서 추적한다는 것[...]은 사실일 것이다. 그러나 그러한 [작곡] 수업이 언제나 음악학의 필수 교과인 것은 아니다. 우리는 그보다 더 나쁜 상황에 처해 있다.⁷⁸⁾

방법론의 배타적 사용”을 비판한 적이 있지만, 19세기 음악을 역사적, 문화적 맥락에서 이해하기 위해서는 “그것의 가치를 입증하기 위해 발전된 분석 관습”이 필요하다고 말했다. 117.

76) Kerman, “A Few Canonic Variations,” 112, 114.

77) Joseph Kerman, “Sketch Studies,” *19th-Century Music* 6/2 (1982), 178-180. 따옴표 안의 인용문은 각각 차례로 179, 180.

78) Kerman, “Sketch Studies,” 180. 커먼은 “참된 비평가”와 “교사-비평가”의 구분

커먼은 대학에서 필수 교과를 통해 음악의 좋고 나쁨을 가르치지 않는 것을 한탄했지만, 음악학이 그러한 수업을 배제하는 것은 그러한 수업에서 획득하게 될 좋고 나쁨에 대한 고정관념이 음악학을 지배해서는 안 되기 때문일 것이다. 스케치 연구가들이 의식적으로 주관적 가치 판단을 최소화함으로써 지키려는 것은 “순수함”의 외양이 아니라 연구의 수준과 직결되는 객관성일 것이다. 불완전한 자료로부터 사실관계를 추론하는 다른 역사적 연구와 마찬가지로 스케치 연구 역시 제한적인 자료인 스케치로부터 작곡가의 내적 창조 과정을 추적해내는 연구이므로 어느 정도의 주관적 추측의 개입은 필연적이다. 이 필연적인 요소를 통제하는 일은 “지나치게 단순한 방식”과는 거리가 먼 것이다. 연구자의 ‘주관적인 추측’일 뿐이라는 평가가 스케치 연구에 치명적이라는 사실을 모를 리 없는 커먼은 왜 스케치 연구의 가장 중요한 절차를 폄하했을까?

2023년의 기준으로 1980년대의 논문을 평가하는 것이 부당하다는 사실을 상기하면서도, 필자는 “스케치 연구”라는 제목을 가진 커먼의 글이 ‘스케치 연구’에 대한 글이 아니라 ‘비평’에 대한 글이라는 사실에 주목하게 된다. 커먼은 비평을 음악학의 중심에 위치시키기 위해 경쟁 상대나 걸림돌이 될 만한 대상을 하나씩 제거하고 있는 것이다. 그러한 대상 중 대표적인 것은 바로 ‘분석’이다. 커먼의 기획은 궁극적으로는 음악학의 여러 분과 학문들이 비평을 지향하도록 함으로써 비평을 음악학 연구의 최상단에 놓는 것이지만, 좀 더 구체적으로는 음악학에서 분석이 차지하는 몫을 비평에게 돌려주는 것이다. 분석과 비평은 모두 개별 작품을 집중적으로 탐구하는 분야이므로 양자는 서로 혼동되기도 하는데, 커먼 역시 “분석은 일종의 비평”이라고 말하기도 하고, 모건(Robert Morgan)이 분석에 대해 말한 것을 두고 “그가 이야기하고 있는 것은 확실히 비평이다.”라고 말하기도 한다.⁷⁹⁾ 커먼이 비평이 아닌 진짜 ‘분석’이라고 여기는 것은 모건 등이 말하는 분석이 아니라 주로 쟁커와 레티

을 콘(Edward Cone)의 논문에서 인용했다고 밝혔다. Edward T. Cone, “The Authority of Music Criticism,” *Journal of American Musicological Society* 34/1 (1981), 1-18.

79) Kerman, “How We Got into Analysis, and How to Get Out,” 319, 331에서 따옴표 안의 인용문을 각각 차례로 인용. 커먼이 인용한 모건의 글은 Robert P. Morgan, “On the Analysis of Recent Music,” *Critical Inquiry* 4 (1977), 40, 51.

(Rudolf Réti), 또는 토비의 전통을 따르는 분석이고, 그중에서도 특히 쟁커식 분석이다.⁸⁰ 토비에 대한 커먼의 입장은 대체로 좀 더 온정적이지만 때로는 모호하기도 하다. 그는 토비는 “애쓴 끝에 정직하게 신헤겔주의(neo-Hegelianism)에 도달”했지만 쟁커는 “전형적인 빈 콘서바토리의 산물”이라고 말했고, 토비의 “환원”(reduction)은 선율적 차원에 국한되어 있지만 쟁커의 방법은 “훨씬 더 체계적인 환원”이라고 말했다.⁸¹ 즉, 정도의 차이는 있지만 커먼에게는 토비 역시 비평가라기보다는 분석가이다. 그러나 개별 작품에 대한 토비의 ‘분석’과 커먼의 ‘비평’에서 비슷한 면을 발견하는 것은 필자만의 경험은 아닐 것이다. 커먼 역시 자신의 비평이 토비의 영향을 크게 받았음을 인정하면서 “나의 작업 역시 일종의 분석을 중심으로 해왔다.”라고 “고백”한 적이 있다.⁸²

커먼의 『베토벤 사중주』(*The Beethoven Quartets*, 1966)는 커먼이 추구하는 비평의 실제 모습을 관찰할 수 있는 중요한 저작이다. 그의 비평은 과연 분석과는 다른 종류의 연구였을까? 미첼(William J. Mitchell)은 이 책에 대한 비판적인 리뷰에서 커먼이 토비 등, 동일 작품에 대해 탐구한 여러 작가들의 그룹에 속하게 되었지만, 이제 “옛 음악에 대한 더 새롭고 현대적인 시각, 즉 양식, 테크닉, 구조에 대한 더 넓고 포괄적인 이해와 참신한 연구 및 분석 절차에 기반을 둔 시각”이 존재하고, [따라서] “화음, 진행, 테마, 패시지, 악장에 대한 돈키호테 식의 판단을 최소화하는 것”이 가능해졌다고 지적했다.⁸³ 미첼은 커먼이 화성 분석 자체의 가치를 인정하지는 않지만, “주된 관심은 여전히 화음, 화음의 파생, 조들 사이의 관계, 전조의 기술을 알아내는 것이다.”라고 말하면서 토비의 영향이 드러나는 커먼의 화성 논의에 대해 구체적인 비판을 가했다.⁸⁴

80) Kerman, “How We Got into Analysis, and How to Get Out,” 여러 곳. Kerman, *Contemplating Music*, 73-90.

81) Kerman, “How We Got into Analysis, and How to Get Out,” 317.

82) Kerman, “How We Got into Analysis, and How to Get Out,” 322.

83) William J. Mitchell, “Review: The Beethoven Quartets by Joseph Kerman,” *The Musical Quarterly* 53/3 (1967), 422. 미첼은 커먼과 다른 작가들이 어느 악장이 좋고, 어느 악장이 나쁘다고 평가하는 것에 대해 오늘날 그러한 “사적 견해”를 “진지한 책”에 넣는 것은 “골동품 취미”(antiquarianism)에 가까운 것이라고 말했다. 423.

확실히 『베토벤 사중주』에서 개별 작품이나 악장에 대한 논의는 종종 명백한 평가와 비교의 언어로 서술된다. 예를 들어, 커먼은 “Op. 18의 여섯 사중주곡 이후에 첫 번째 ‘라주모프스키’ 사중주를 만나는 것은 마치 새로운 예술적 우주에 들어서는 것과 같다. 그것은 마치 채프먼의 호머을 처음 읽는 순간, 아테네와 베네치아와의 첫 만남, 첫 키스와 같다.”라고 말했다.⁸⁵⁾ 그러나 미첼이 말한 것처럼 『베토벤 사중주』에는 음악학적 전문성을 드러내는 분석적인 논의가 매우 풍부하게 존재한다. “라주모프스키” 1번 1악장에 대한 비평은 “새로운 예술적 우주”와 “첫 키스”로부터 시작되어 “영웅” 교향곡과의 다차원적 유사성에 대한 구체적인 예증으로 이어지고,⁸⁶⁾ “영웅”과 차별화되는 독특한 특징, 즉 사중주의 “추상성”과 “확실성”에 대한 논의로 넘어간다.⁸⁷⁾ 이 독특함을 구체화하기 위해 커먼은 분석가가 된다. 이 악장의 코다에서 1주제가 다루어지는 방식에 대해 커먼은 다음과 같이 썼다.

G장3화음은 F장조의 네 번째 음도인 B♭을 B♮으로 만들면서 버금팔림화음의 기능(IV)을 삭제한다. 사실 코다와 재현부는 마치 전염병이라도 대하듯 버금팔림화음의 소리를 회피한다. 그 대신에 음도 6의 화음이 사용되는데, 재현부의 긴 D♭장3화음(b VI)과 코다의 마지막 진행에 나타나는 d단3화음(vi)이 그 예이다. 후자의 경우에 [...] 놀라울 만큼 효과적인 선법적 종지가 만들어지는데, 이 작품 전체가 느슨하게 선법, 즉 루디아 선법을 향해가는 것은 아닐까? 루디아 선법은 이후 A단조 사중주, Op. 132의 ‘성스러운 기도의 노래’에서 명확한 형태로 나타난다. 그러나 이미 이 악장에서 [...] 루디아 선법의 미묘하게 가볍고 독특한 화성적 느낌이 구축된다. 이 사실은 왜 이 사중주의 다음 악장(Allegretto vivace e sempre scherzando)이 전혀 없이 B♭조로 작곡되었는지를 설명하는 데 도움을 준다. 그리고 ‘스케르찬도’는 시작 부분의 ‘알레그로’보다 훨씬 더 놀랍다. 전혀 없다는 말 그대로.⁸⁸⁾

84) Mitchell, “Review,” 424.

85) Joseph Kerman, *The Beethoven Quartets* (New York: W. W. Norton & Company, 1966), 100.

86) Kerman, *The Beethoven Quartets*, 100-102.

87) Kerman, *The Beethoven Quartets*, 102.

88) Kerman, *The Beethoven Quartets*, 103.

2악장에 대한 기대감을 높이면서 커먼은 “라주모프스키” 1번 1악장에 대한 비평을 마친다. 미첼이 말했듯이, 『베토벤 사중주』에서 커먼의 “주된 관심”은 화성적, 조성적 관계를 통해 작품의 탁월함과 개성을 구체적으로 드러내는 것이고, 이러한 관심은 현재의 많은 음악분석가들의 관심과 범주적으로 다르지 않다. 커먼이 사용하는 분석 도구는 비교적 제한적이지만, 커먼의 분석은 어떤 기준을 적용하더라도 아마추어의 것으로는 보이지 않는다. 커먼은 비평을 옹호하는 맥락에서 “우리는 모두 ‘음악에 관한 사실’은 (모호하더라도) 음악의 미적 내용을 의미하는 ‘음악 자체’와는 무관하다는 사실을 직시해야 한다.”라고 말했지만,⁸⁹⁾ 실제 비평에서는 “음악에 관한 사실”을 통해 “음악의 미적 내용”을 구체화하고 있다. “음악의 미적 내용”이 구체화될수록 비평의 초점은 비평의 초반에 나타났던 다소 피상적인 가치 판단(예를 들어 “첫 키스” 같은 경이감을 일으킨다는 판단)으로부터 멀어진다. 커먼이 궁극적으로 밝히려는 “라주모프스키” 1번의 ‘미적 내용’은 경이로움이나 전례 없음처럼 말로 ‘요약’될 수 있는 것이 아니다. 그 모든 불완전함에도 불구하고, 커먼의 비평은 스포일러가 되지 않도록 조심하면서 별점을 표시하는 유형의 영화평론과는 다른 종류의 글이다. 적어도 커먼의 경우에, 분석의 이상과 비평의 이상은 서로를 향해 육박해가는 것처럼 보인다.

2. 전문성과 개방성 사이에서

비평 중심의 음악학을 확립하려는 커먼의 기획은 결국 실현되지 않았다. 쟁커식 분석이론을 비롯한 형식주의적이고 체계적인 음악분석 방법론의 위상은 흔들리지 않았다. 비평은 여전히 학문적으로 모호한 성격을 지닌 채 우리 곁에 있다. 그렇다면 토비의 기획은 실패한 기획일까? 아가우(Kofi Agawu)는 “신음악학 체제 하에서 음악 분석하기”(Analyzing Music under the New Musicological Regime, 1997)에서 신음악학의 영향을 받은 음악분석의 구체적인 예시들을 나열했는데, 그러한 분석의 저자들에는 루인(David Lewin)과 스트라우스(Joseph Straus)처럼 일반적으로 형식주의 음악분석의 대표적

89) Kerman, “Sketch Studies,” 178. 원문에서 “관한”(about)과 “자체”(itself)는 이탤릭체로 강조되어 있다.

학자들로 간주되는 인물들이 대거 포함되어 있다.⁹⁰⁾ 아가우는 “음악 작품의 ‘진리 내용’에 접근하기 위해 다양한 “해석학적” 시도를 하는 루인의 여러 분석 에세이들을 “형식주의적 분석으로 분류하기는 어렵다.”라고 말했다.⁹¹⁾ 아가위의 판단을 받아들인다면, 비록 ‘분석’이라는 명칭을 ‘비평’으로 바꾸지는 못했어도, 커먼의 기획이 내용상으로는 성공했다고 할 수 있을 것이다.

이제 “형식주의적”이라는 수식어는 더 이상 자랑스럽지 않게 된 것일까? 미학적이고 해석학적인 루인의 에세이들은 정말로 쟁커의 ‘분석’보다는 커먼의 ‘비평’에 더 가까운 것일까? 필자는 그렇지 않다고 생각한다. 어떤 접근이 형식주의적인지 아닌지를 결정하는 것은 “진리 내용”과 같은 미학적 이념의 존재 여부나 해석학적 태도의 존재 여부가 아니다. 애초에 형식주의와 미학적 이념, 형식주의와 해석학적 태도가 각각 상호배타적인 개념들이 아니기 때문이다. 음악적 형식주의란 우리가 불완전하게 ‘음악 자체’라고밖에 부를 수 없는 대상의 내적 질서에 대한 진지한 관심을 가리키는 이름일 뿐이다. 즉, 형식주의는 음악의 타자적 측면을 인정하는 이들의 타자적 질서에 대한 관심인 것이다. 앞에서 살펴본 것처럼 커먼의 비평에도 그러한 질서에 대한 관심이 다양하게 표명되어 있다. 형식주의적 경향에 대한 커먼의 지속적인 비판은 음악의 형식적 측면에 대한 무관심이 아니라 다른 가치에 대한 관심에 기인하는 것으로 보인다.

『음악을 생각한다』에서 커먼은 로젠의 『고전주의 양식: 하이든, 모차르트, 베토벤』(*The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*, 1971)에 대해 논의하면서, 로젠의 저작이 “비평을 향해서는 1970년대와 1980년대 미국 음악학의 점진적이면서도 신중한 변화를 보여주는 가장 영향력 있는 모델”이라고 말했다.⁹²⁾ 커먼에게 로젠의 『고전주의 양식』은 여러 차원에서 정통이 아닌 “이설”(heterodox)에 속하는 것이며, 프랑스문학 박사이면서 대학에서 음악을 가르치고 콘서트 피아니스트이기도 한 저자가 자신만의 방식으로 서술한 책이다.⁹³⁾ 즉, 『고전주의 양식』은 음악학자나 음악이론가가 아닌 저자가 이룩

90) Kofi Agawu, “Analyzing Music under the New Musicological Regime,” *The Journal of Musicology* 15/3 (1997), 305-307.

91) Agawu, “Analyzing Music under the New Musicological Regime,” 305.

92) Kerman, *Contemplating Music*, 154.

93) Kerman, *Contemplating Music*, 150.

한 이례적인 음악학적 성취인 것이다. 커먼은 기존의 정전과 다른 “로젠의 정전”을 제시한다는 점과 “개별 작품에 대한 통찰”을 제공하는 역사적 연구라는 점, “비평적 태도”를 갖춘 분석적 연구라는 점을 특히 높이 평가했다.⁹⁴⁾ 그러나 로젠의 광범위한 인기와 영향력에도 불구하고 그의 저작을 음악학적 저작으로 인정할 것인가의 문제는 여전히 남아 있다. 버넘(Scott Burnham)은 로젠의 『낭만주의 세대』(*The Romantic Generation*, 1995)에 대한 리뷰에서 로젠의 음악학적 전문성을 문제 삼으면서 “로젠이 작고 난해한(esoteric) 세부사항에 대해서 자신의 비판적 주장을 제대로 완결지은 적이 없고, 음악을 언제나 전반적인 울림의 차원에서만 다룬다”고 비판했다.⁹⁵⁾

버넘에게 문제로 인식되는 것이 커먼에게는 장점으로 인식된다. 커먼은 『푸가의 기법: 바흐의 건반악기 푸가 1715-1750』(*The Art of Fugue: Bach Fugues for Keyboard 1715-1750*, 2005)의 “서문”에서 자신의 책을 “음악 분석과 감상 에세이”(essays in music analysis and appreciation)로 볼 수 있다고 말하면서 토비의 『음악분석 에세이』(*Essays in Musical Analysis*, 1935-1939)와의 관련성을 시사했다.⁹⁶⁾ 『베토벤 사중주』처럼 『푸가의 기법』도 음악학자들보다는 연주자들과 진지한 음악애호가들을 위한 책으로서 서양 음악 정전의 가장 권위 있는 작품들에 대한 해설을 담고 있다. 한편, 커먼은 대학 음악감상 수업의 교재인 『리슨』(*Listen*, 1972)의 저자이기도 하다.⁹⁷⁾ 이러한 책들은 커먼이 생각하는 음악감상의 목적과 직접적인 연관이 없는 학문적 음악분석의 형식주의적 경향을 의식적으로 거스르면서도 일반적인 교양서나 대학 교재와는 차별화되는 통찰과 깊이를 전달한다. 커먼의 비평은 학문적 전문성과 개방성 사이에서 어느 하나에 속하기를 거부하는 것처럼 보인다. 학문융복합을 넘어 탈전공을 이야기하는 시대에 커먼의 불안정한 담론적 위치는 우리에게 음악학의 미래에 대한 새로운 이야기를 들려주고 있는지도 모른다.

94) Kerman, *Contemplating Music*, 154.

95) Scott Burnham, “Review: *The Romantic Generation* by Charles Rosen,” *Journal of American Musicological Society* 50/2-3 (1997), 462.

96) Joseph Kerman, *The Art of Fugue: Bach Fugues for Keyboard 1715-1750* (Oakland: University of California Press, 2005), xvii.

97) Joseph Kerman, *Listen* (New York: Worth Publishers, 1972).

V. 맺음말

달하우스와 커먼은 아마도 우리에게 가장 잘 알려진 음악학자들일 것이다. 이 개성 강한 두 학자는 음악학을 공부하는 학생들에게 서로 다른 종류의 어려움을 안겨 준다. 역사와 이념, 다차원적 체계를 연루시키는 달하우스의 변증법적 언어는 변함없이 우리를 긴장시키고, 작품의 거시적, 미시적 차원을 빠르게 오가는 커먼의 직관적이고 위트 있는 언어는 여러 음악 양식과 영미권 문화에 대한 깊은 이해를 요구한다. 그럼에도 불구하고 필자가 그랬듯이 우리의 많은 동료들이 이 두 학자들을 이해하게 되면서 비로소 음악학의 독특한 학문적 성격을 온전히 이해하기 시작했을 것이다. 이들은 음악학 담론의 안팎을 오가면서 담론을 변화시키는 힘을 보여준다. 즉, 이들은 후퍼가 이야기하는 “제도화된 담론”의 질서에 순응하지 않는 사람들이다.

여러 명백한 차이에도 불구하고, 두 학자의 분석적 지향은 본질적인 공통점을 가지고 있다. 정전적 가치 체제를 인정한다는 것, 분석 자체가 아니라 음악의 미학적 내용을 목적으로 한다는 것, 음악이론의 특정한 분석 방법론에 의존하지 않는다는 것이 그 공통점일 것이다. 구체성을 지향하는 달하우스의 분석은 개별 작품과 역사적 체계 사이의 변증법, 형식과 내용 사이의 변증법을 통해 개별 작품의 ‘차이’를 다차원적으로 구현하고, 주로 표면에 드러나지 않는 심층의 복잡성을 드러냄으로써 작품의 탁월성, 즉 가치를 입증한다. 가치를 지향하는 커먼의 분석(비평)은 가치를 결정하는 비평가의 내면화된 기준과 개별 작품을 구성하는 음악적 사실들 사이에서 진동한다. 전문성의 영역을 벗어나지 않는 달하우스와 달리 커먼의 비평은 전문성과 개방성 사이를 오간다.

음악이론가들의 제도화된 담론이 아닌 ‘사이 담론’으로서, 음악분석은 분석자와 음악의 사이를 넘어 음악과 가치의 사이, 미학적 관념과 정치적 이념의 사이를 매개하고 활성화한다. 다양한 유형의 음악비평 담론과 학제 내의 음악 분석 담론을 횡단하면서 양자의 소통을 일으키기도 하고, 음악학과 음악학 외부 사이의 교섭을 돕기도 한다. 이러한 담론의 작용을 통해 음악분석은 원래 자신과 구별되었던 담론의 일부가 되기도 하고 그 담론을 자신의 일부로 받아들이기도 한다. 사이의 관점에서 음악분석을 이해하려는 노력은 음악분석 담론의 사회적 잠재력을 재발견하기 위한 노력이고, 제도화된 담론 안에서 희미

해져가는 우리 음악학자들의 주관적이고 상호주관적인 영역을 회복하기 위한 노력이다.

한글검색어: 음악분석, 달하우스, 커먼, 담론, 담론분석

영어검색어: Music Analysis, Carl Dahlhaus, Joseph Kerman, Discourse, Discourse Analysis

참고문헌

- 서동은. “사이-존재(Dasein)로서의 인간.” 『존재론 연구』 25 (2011): 171-202.
- 신동일. “담화/담론연구의 이론적 토대 탐색: 학제간/통합적 연구방법론으로 확장하며.” 『질적탐구』 6/1 (2020): 1-40.
- 조현리. “송고와 역송고: 음악이론과 대중음악담론의 접점과 차이 연구.” 『음악 이론포럼』 26/3 (2019): 215-250.
- 최윤선. 『비판적 담화분석: 담화와 담론이 만나는 장』. 서울: 한국문화사, 2014.
- Agawu, Kofi. “Analyzing Music under the New Musicological Regime.” *The Journal of Musicology* 15/3 (1997): 297-307.
- Beard, David and Kenneth Gloag. 『음악학 핵심 개념 96』(*Musicology: The Key Concepts*). 음악미학연구회 역. 이해진 편. 서울: 태림스코어, 2023.
- Bent, Ian (Ed.). *Music Analysis in the Nineteenth Century Vol. 1: Fugue, Form and Style*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- Blok, Vincent. “Heidegger’s Ontology of Work.” *Heidegger Studies* 31 (2015): 109-128.
- Brett, Philip. “Kerman, Joseph (Wilfred).” In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 13. Edited by Stanley Sadie, 493-494. Second Edition. London: Macmillan Publishers Limited, 2001.
- Brody, Martin. “‘Music for the Masses’: Milton Babbitt’s Cold War Music Theory.” *The Musical Quarterly* 77/2 (1993): 161-192.
- Burnham, Scott. “Review: *The Romantic Generation* by Charles Rosen,” *Journal of American Musicological Society* 50/2-3 (1997): 455-464.
- Cohn, Richard. “As Wonderful as Star Clusters: Instruments for Gazing at Tonality in Schubert.” *19th-Century Music* 22/3 (1999): 213-232.
- Cumming, Naomi. “Metaphor in Roger Scruton’s Aesthetics of Music.”

- In *Theory, Analysis and Meaning in Music*. Edited by Anthony Pople, 3-28. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- Dahlhaus, Carl. *Richard Wagner's Music Dramas (Richard Wagners Musikdramen)*. Translated by Mary Whittall. New York: Cambridge University Press, 1979.
- _____. *Analysis and Value Judgment (Analyse und Werturteil)*. Translated by Siegmund Levarie. New York: Pendragon Press, 1983.
- _____. 『음악미학』(*Musikästhetik*). 조영주 · 주동률 공역. 서울: 이론과실천, 1987.
- _____. *19th-Century Music*. Translated by J. Bradford Robinson. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1989.
- _____. *Ludwig van Beethoven: Approaches to his Music (Ludwig van Beethoven und seine Zeit)*. Translated by Mary Whittall. New York: Oxford University Press, 1991.
- Dahlhaus, Carl and Hans Heinrich Eggebrecht. “음악적 내용: 에게브레히트와 달하우스의 대화.” 홍정수 · 오희숙 공역. 『음악과 민족』 8 (1994): 301-313.
- de la Motte, Dieter. 『음악적 분석 I』(*Musikalische Analyse*). 김은하 역. 서울: 음악춘추사, 2007.
- Fairclough, Norman. 『언어와 권력』(*Language and Power*). 김지홍 역. 광명: 경진, 2011.
- Foucault, Michel. 『담론의 질서』(*L'ordre du discours*). 이정우 역. 서울: 중원문화, 1993.
- Gossett, Philip. “Carl Dahlhaus and the ‘Ideal Type.’” *19th-Century Music* 13/1 (1989): 49-56.
- Gritten, Anthony. “Review: *The Discourse of Musicology* by Giles Hooper.” *Music & Letters* 89/1 (2008): 150-154.
- Heidegger, Martin. 『존재와 시간』(*Sein und Zeit*). 이기상 역. 서울: 까치글방, 1998.
- Hooper, Giles. *The Discourse of Musicology*. Abingdon: Routledge,

2016.

Husserl, Edmund. 『유럽 학문의 위기와 선험적 현상학』(*Die Krisis der europäischen Wissenschaften und transzendente Phänomenologie*).

이종훈 역. 서울: 한길사, 2007.

Kerman, Joseph. *Listen*. New York: Worth Publishers, 1972.

_____. *The Beethoven Quartets*. New York: W. W. Norton & Company, 1979.

_____. "How We Got into Analysis, and How to Get Out." *Critical Inquiry* 7/2 (1980): 311-331.

_____. "Sketch Studies," *19th-Century Music* 6/2 (1982): 174-180.

_____. "A Few Canonic Variations." *Critical Inquiry* 10/1 (1983): 107-125.

_____. *Contemplating Music: Challenges to Musicology*. Cambridge: Harvard University Press, 1985.

_____. *The Art of Fugue: Bach Fugues for Keyboard 1715-1750*. Oakland: University of California Press, 2005.

Kneif, Tibor. "체계적 음악학의 일부로서의 음악미학." Carl Dahlhaus. 『음악 미학』(*Musikästhetik*), 149-184. 조영주·주동률 공역. 서울: 이론과실천, 1987.

Mitchell, William J. "Review: The Beethoven Quartets by Joseph Kerman." *The Musical Quarterly* 53/3 (1967): 421-343.

Mugglestone, Erica and Guido Adler. "Guido Adler's 'The Scope, Method, and Aim of Musicology' (1885): An English Translation with an Historico-Analytical Commentary." *Yearbook for Traditional Music* 13 (1981): 1-21.

Nattiez, Jean-Jacques. *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music* (*Musicologie générale et sémiologie*). Translated by Carolyn Abbate. Princeton: Princeton University Press, 1990.

Nordmann, Alfred. "Another Parting of the Ways: Intersubjectivity and the Objectivity of Science." *Studies in History and Philosophy of*

- Science* 43/1 (2012): 38-46.
- Palisca, Claude V. "Reflections on Musical Scholarship in the 1960s." In *Musicology in the 1980s: Methods, Goals, Opportunities*. Edited by D. K. Holoman and C. V. Palisca, 15-30. New York: Da Capo Press, 1982.
- Ringer, Alexander L. "Carl Dahlhaus (1928-1989)." *Acta Musicologica* 61/2 (1989): 107-109.
- Robinson, J. Bradford. "Dahlhaus, Carl." In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 3. Edited by Stanley Sadie, 836-839. Second Edition. London: Macmillan Publishers Limited, 2001.

국문초록

사이 담론으로서의 음악분석: 달하우스와 커먼의 경우

조 현 리

이 연구는 하이데거의 ‘사이’ 개념의 관점에서 그동안 자율적인 학문 분야로 간주되어 온 음악분석의 상호담론적 성격을 탐구하기 위한 연구이다. 이 연구는 특히 20세기 후반 독일과 미국의 음악학계에서 광범위한 영향력을 행사했던 달하우스(Carl Dahlhaus)와 커먼(Joseph Kerman)의 사례에 주목한다. 구체성을 지향하는 달하우스의 분석은 개별 작품의 구체성과 ‘차이’를 매개하고, 복잡성과 탁월성을 연결함으로써 정치적인 역량을 획득한다. 커먼이 비평이라고 칭한 분석은 비평가의 가치 판단과 음악적 사실들을 연결함으로써 가치의 문제를 음악학의 중심에 놓으려는 커먼의 의도에 공헌한다. 커먼의 분석은 전문적 담론인 음악학과 음악학 외부 사이의 소통에도 관여한다. 사이 담론으로서 음악분석은 방법론과 음악의 사이를 넘어 음악과 가치의 사이, 미학적 관념과 정치적 이념의 사이에서 작용한다.

Abstract

Music Analysis in Between: The Cases of Dahlhaus and Kerman

Cho, Hyunree

This paper explores the inter-discursive nature of music analysis that has generally been considered a relatively autonomous discipline, from the perspective of the Heideggerian idea of the 'between.' The paper focuses on the cases of Carl Dahlhaus and Joseph Kerman, who have exerted significant influence on the field of musicology in Germany and in the United States. Dahlhaus's analysis, oriented towards specificity, mediates between the particularity of an individual work of music and its difference, bridging the gap between the work's inner complexity and its excellence. By doing that his analysis acquires political capacity. Kerman's analysis, which he prefers to call criticism, mediates between the critic's value judgement and various facts in musical works, in order to place the issue of value at the center of musicology. Kerman's analysis also participates in the dialogue between the discourse of musicology and the outside world. Music analysis exists not only between its methodology and a piece of music but also between music and value, as well as between aesthetic ideas and political projects.

[논문투고일: 2023. 08. 31]

[논문심사일: 2023. 09. 18]

[게재확정일: 2023. 09. 26]