

소리의 미적 속성과 음악적 경험의 수준:*

존 듀이와 그 밖의 미학적 견해를 중심으로

Aesthetic Attributes of Sound and Levels of Musical Experience:

Based on J. Dewey and Other Aesthetic Views

김기수**

Gi-Su Kim 

초록 본 연구는 소리의 미적 속성에 근거하여 존 듀이와 그 밖의 미학적 견해를 중심으로 음악적 경험의 수준을 제안하려 한다. 소리는 음악의 재료이다. 이 소리는 파동에 의해 생성되고 매체에 의해 우리 귀에 전달된다. 자연 현상의 모든 소리는 미적 속성을 가지고 있다. 음악은 미적 속성을 가진 소리들의 조직이다. 소리가 가지고 있는 미적 속성 때문에, 우리는 청각각을 통해 자연 세계의 사물을 지각하며 구별할 수 있고, 음악에서 표현 대상을 연상하거나 심리적 감흥을 얻는다. 음악적 경험의 수준은 소리를 듣는 사람의 음악적 경험의 수준과 정서의 정도에 따라 결정된다. 이에 따라 본 연구에서는 음악적 경험의 수준을, 첫째 음 현상 대상의 지각 수준의 음악적 경험, 둘째 표현 대상의 표상 수준의 음악적 경험, 셋째 심리적 감흥 수준의 음악적 경험으로 제안하였다. 이러한 제안은 음악 교육적으로 음악적 경험을 위한 기초를 제공할 뿐만 아니라, 학생들의 수준을 고려한 음악의 심미적 경험을 유도하는 음악 교수법에서도 유의미한 가치가 있을 것으로 기대된다.

주제어: 존 듀이, 소리의 미적 속성, 음악적 경험, 음악교육

Abstract This study proposes levels of musical experience, focusing on Dewey and other aesthetic views, based on the aesthetic properties of sound. Sound is a material of music. Sound is created by waves and transmitted to our ears by the medium. All sounds in natural phenomena have aesthetic properties. Music is an organization of sounds with aesthetic properties. Because of the aesthetic properties of sound, we can perceive and distinguish objects in the natural world through the auditory sense, and we are associated with an expression object or get a psychological inspiration in music. Levels of musical experience are determined by level of musical experience and degree of emotion of the listener. Accordingly, levels of musical experience can be proposed as first musical experience at the perceptual level of the sound phenomenon object, second musical experience at the representational level of the expression object, and third musical experience at the psychological inspiration level. This proposal is expected to have significant value in music teaching method that not only provides the basis for the musical experience in music education but also induces the aesthetic experience of music considering level of students.

Key words: John Dewey, aesthetic attributes of sound, musical experience, music education

* This study was conducted in 2024 with the support of Ministry of Education and National Research Foundation of Korea for senior researchers in the humanities and social fields(NRF-2024S1A5A2A01027744).

** First author, E-mail: gisul027@cue.ac.kr

Professor, Chinju National University of Education, 3, Jinyangho-ro 369beon-gil, Jinju-si, Gyeongsangnam-do, South Korea

I. 서론

우리의 일상에는 수많은 소리로 가득하다. 자연 현상이 만들어 내는 바람 소리, 빗소리, 천둥소리, 시냇물 소리 등에서부터 갖가지 날짐승을 비롯한 동물들의 울음소리를 들을 수 있다. 그뿐 아니라, 각종 교통수단과 기기 혹은 기계에서 나오는 각종 소리를 들으며 살아가고 있다. 이런 소리들이 때로는 반가움의 좋은 소리로, 때로는 시끄러움의 싫은 소리로 와닿는다. 우리는 외부에 들려지는 소리에 왜 저마다 다른 반응을 하는가. 그리고 그러한 소리의 수용은 어떤 수준에서의 지각과 반응이 일어나는 음악적 경험인가. 음악 교육에서 이러한 소리의 지각과 반응, 그리고 소리의 수용은 음악적 미적 경험과 관련한 주요 과제로 작용한다.

사실 소리의 지각과 반응은 음악 경험의 기초 기초로 작용하는 심리적 작용이자 미적 경험의 행위에 해당한다. 음악의 기초는 소리이기 때문에 소리에 대한 지각과 반응이 없이는 결코 음악적 경험이 가능하지 않다. 소리와 관련한 탐구는 음악과 관련한 연구의 주요 과제로 작용한다. 그런 만큼 오늘날 음악교육에서는 특히, ‘아름다움을 발견하고 느끼는’ 혹은 ‘아름다움을 느끼고 발견하는’ 심미적 경험 혹은 심미적 음악교육과 관련해서 소리의 지각과 반응의 음악적 경험 수준의 탐구 필요성은 긴요하다 할 것이다.

미국의 음악학자요 교육학자인 헤이돈(G. Haydon)은 『음악학이란 무엇인가』(*Introduction to Musicology*)에서 소리는 두 가지 의미로 쓰여진다고 하였다. “첫째는 소리라는 것은 첫 물리적인 자극과 그 전파를 나타내고, 둘째는 듣는 기관에 대한 이 자극의 효과를 말한다”(Haydon, 1981, p. 41)고 하였다. 그는 들을 수 있는 어떤 진동이라고 정의하는 소리의 학문은 물리학에 속하며 보다 구체적으로는 음향학에 속하는 것이고, 감각으로서의 소리는 청감과 청취 등을 다루는 생리학이나 심리학에서 다룬다고 하였다. 이러한 내용은 음악교육에서 음악적 경험의 수준과 관련한 논의에 상당한 이론적 기초를 제공하는 유의미한 내용이다.

우리나라의 음악교육자요 학자인 이흥수는 음악의 의미를 “음악은 아름답게 의미를 담아 조직한 소리이다”(H. S. Lee, 1994, p. 13)라고 소개하였다. 이 짧은 문장에는 많은 의미의 내용을 담고 있다. 그것은 음악을 단순히 물리적 ‘소리’에서 시작하여 ‘조직한 소리’로 발전시키고, 그리고 ‘의미를 담아서’로 나아가고, 최종에는 ‘아름답게’로 귀결하고 있다는 것이다. 이러한 내용은 음악이란 물리적, 지각적, 심리적으로 접근할 수 있게 한다. 물론 이러한 내용은 음악적 경험의 범주에서 다잡아지기 때문에, 결국 음악의 의미와 경험의 수준은 우리의 경험의 범주에서 다잡아질 수밖에 없다. 경험주의자 로크(J. Locke)는 인간의 지식이 경험의 한계를 벗어날 수 없으며, 우리가 내면에서 발견하는 것은 단지 지각된 경험의 내용일 뿐이라고 보았다. 또한 이러한 경험을 지니는 실체가

자아인지 혹은 다른 무엇인지는 알 수 없다고 설명한다(Magee, 2011). 곧 지식의 주체와 대상은 모두 그 자체로 알려지지 않고 오직 주체와 대상을 연결하는 경험에 의해서만 알게 된다는 것이다. 이는 음악의 이해와 경험 역시 우리의 경험의 범주를 결코 넘어서 수가 없음을 지시하고 있다.

본 연구는 이러한 내용을 바탕으로 해서 음악의 기초가 되는 소리가 가지는 미적 속성을 파악과 함께 소리의 미적 경험이 불러일으키는 음악적 경험의 수준을 듀이(J. Dewey)와 그 밖의 미학적 견해를 중심으로 제안하려고 한다. 이러한 제안은 음악 교육적으로 소리 고유의 미적 속성의 이해뿐 아니라, 소리의 수용에 따른 개인의 음악적 경험의 향상과 소리의 음악적 수용과 관련한 교수법에 효과가 있을 것으로 기대된다.

II. 소리의 미적 속성

1. 음의 재료로서의 소리

음악이 소리라고 말하는 데서는 이견(異見)이 없다. 그것은 가장 객관적이고 경험적인 차원에 해당하기 때문이다. 그야말로 소리가 가진 물리적 속성으로의 접근이다.

음악이 소리로 이루어진 예술이라는 점에서 대부분의 음악학자가 의견을 같이 한다. 음악이라는 예술을 이렇게 규정할 때, 음악이 소리로 이루어졌지 악보로 이루어졌다고 하지 않는 점에 주목할 필요가 있다. 왜냐하면, 음악의 기본 요건은 악보가 아니고, 소리임이 확실하기 때문이다(Song, 1991, p. 28).

이처럼 음악이 소리라는 주장은 주관적인 생각의 개입 여지가 없을 정도로 객관적이라는 말이다. 여기에서는 일반 상식과 과학적 사고, 논리적 사고 등이 모두 통한다. 음악을 ‘소리’라는 물리적 현상만을 고려해보면, 어떤 소리든지 음악적 재료로 가능하다. 가장 보편적인 소리가 자연에서 만날 수 있는 소리이다. 그러면 음악을 소리라는 것에 한정해 볼 때, 소리에서 어떻게 음악적 의미를 발견할 수 있을까. 가령, 새소리, 물소리, 바람소리 등에서 말이다. 이와 관련해서 음악과 과학의 전문가적 지식과 일반적 호기심을 바탕으로 하는 주르댕(R. Jourdain)의 ‘소리로 음악으로’의 주장은 꽤 흥미롭다.

소리란 물리학적으로 볼 때 단순한 진동일 뿐이다. 그러나 심리학적으로 보면 소리는 두뇌가 주변 환경에서 이끌어내는 일종의 경험이다. 물리학자가 에너지를 쟁다면 심리학자

는 그 안에 들어 있는 정보를 찾는다. 물리학자는 정확하게 소리의 크기를 측정할 수 있지만, 심리학자는 음악을 양적으로 분석하는 방법에 대해서는 전혀 아는 바가 없다. 두 전문가 모두 소리에 관한 연구를 한다지만, 심리학자가 관심을 갖는 것은 소리가 가져다 주는 감흥이다. 물리학자는 개구리와 젖소 그리고 인간에게 전해지는 공기 입자의 진동은 모두에게 동일하다고 말할지 모른다. 그러나 심리학자는 그러한 진동이 서로 다른 동물들에게 주는 감흥은 엄청나게 다르다고 말한다(Jourdain, 2002, pp. 29-30).

그러면서 그는 “우리가 어떤 소리를 듣고서 음악의 황홀감에 빠져드는 순간 평소 우리의 정신을 담고 있는 물리적인 세계와는 멀리 떨어진 추상적인 세계로 안내된다”(Jourdain, 2002, p. 34)고 하였다. 따라서 인간의 외부에서 다루어지는 소리는 분명 물리적인 음 현상에 지나지 않지만, 감각으로서의 소리는 물리적인 음 현상 세계 너머로의 미적 세계로 안내하는 큰 매력을 지닌다.

한편 주커칸들(V. Zuckerkandl)은 음악의 소재인 소리는 사물로서 존재하지 않는 비물질적인 것으로 파악하고서 기존의 시각적·과학적 관점으로부터 탈피하여 순수 청각 세계인 음악 경험에 근거해 음악의 본질에 접근하고자 하였다. 그러면서 그는 비록 음악 예술에서의 본질 탐구와 거리가 멀다고 할 수도 있지만, 음악의 재료인 소리의 물리학적 측면의 음향학적 관점과 심리학적 측면을 이야기한다. 이는 음악의 의미 이해에 있어서 중요한 기초를 제공한다. 특히 음악교육에서 강조하는 음악의 심미적 경험과 관련한다. 그런 만큼, 음악의 심미적 경험은 소리의 발생이 외부 세계 곧 자연에서 발생하는 소리에 기초하고, 이 소리는 우리의 몸을 자극하여 반응하게 하며, 나아가 인간의 심리를 자극하여 음악적 감흥에 이르게 한다.

2. 소리의 다차원적 미적 속성

음악으로 조직되기 전의 소리, 곧 물리적 현상에서 일어나는 소리의 다차원적 미적 속성은 무엇인가. 그것은 물리적 소리의 특성과 관계가 깊다. 이 물리적 소리의 속성은 음악 요소와 직접적으로 관계되기 때문에 음악적 수용 및 경험과 관련해서 반드시 다루어져야 할 내용이다. 소리는 ‘속도’, ‘반사’, ‘굴절’, ‘회절’, ‘간섭’, ‘공명’ 등의 물리적 속성을 지닌다. 이런 속성들은 음악 요소인 리듬, 가락, 화성, 빠르기, 형식, 음색 등과 관계하고, 악기 종류인 현악기, 관악기, 타악기, 전자악기 등의 음색으로 발전한다. 우리에게 전달되는 소리의 변환과정, 즉 물리적 세계에서 생성된 진동에서 우리가 감각적으로 받아들이는 소리로, 그리고 그 소리를 음으로 지각한다. 그러한 과정은 <Table 1>이 보여주는 물적 세계에서 심적 세계로의 ‘동형론 변환과정(Isomorphism transformation process)’에

서 잘 살펴볼 수 있다.

<Table 1> Isomorphism transformation process from the physical world to the psychological world(S. W. Lee, 1994, p. 94)

Physical variables		Sensory variables		Perceptual variables
of vibration		of sound		of tone
frequency	-----	high and low	-----	pitch
amplitude	-----	loud and small	-----	volume
vibration time	-----	long and short	-----	length
shape	-----	quality	-----	color
physical world				psychological world

<Table 1>은 음향적인 소리가 심리적 음악으로 발전되는 과정이기도 하다. 이러한 음악 경험의 수준 정도는 이후 다음 장에서 심도 있게 다룰 것이다. 여기서는 소리라는 것이 물리적 변수 단계에서는 진동의 ‘빈도(주파수), 폭(진폭), 시간(진동 시간), 모양(파형)’ 등의 미적 속성으로 대변되고, 이들은 이 단계를 지나서 감각적 변수 단계에서는 소리의 ‘고저, 강약, 장단, 질’ 등의 미적 속성으로 발전하고, 이 단계를 지나서 지각적 변수 단계에서는 ‘높이(음고), 크기(음량), 길이(음가), 색채(음색)’ 등의 미적 속성으로 변환하는 과정을 보인다는 것이다.

듀이는 이런 일반적인 소리의 미적 속성이 왜 음악의 음으로 발전할 수 있는지를, 자연계의 모든 대상을 ‘유기체성(organic vitality)’으로 보는 관점으로 밝히고 있다. 그는 “미적 이해는 미적 대상들을 생성해 내는 토양, 공기, 빛 등 그러한 것에서 출발해야 한다”(Dewey, 1958, p. 12; Kim, 2008, p. 34)라고 하였다. 이는 자연 세계에서 생명을 가지고 있는 생물뿐 아니라, 생명이 없는 무생물조차도 유기체성(살아있음)을 부여하고 있음을 방증한다. 즉, 미적 대상을 생성해 내는 근원은 자연 세계에 존재하는 모든 대상을 고려하는 데서 시작해야 한다는 것이다. 그의 이러한 견해는 미적인 상태 혹은 수준을 물활론(hylozoism)과도 맥이 닿아 있는 ‘언덕 아래로 굴러가고 있는 한 개의 돌이 갖는 하나의 경험(a stone which is rolling down hill, to have an experience)’의 예시에서 더욱 분명하게 드러난다.

한 개의 돌이 언덕 아래로 굴러가고 있는 경험의 경우를 상상해보자. 이 돌은 확실히 실제적인 경험을 하고 있다. 그 돌은 어떤 시점에서 움직이기 시작하여, 정지할 위치와 상태의 종착지에 이를 것이다. 이 돌을 종착지에 이르게 하는 외적 사실은 무엇인가. 즉 그 돌이 최종적인 결과를 염원하고 굴러가는 과정에서 만나는 것에 관심이 많고, 움직임을 저지하거나 가속하는 조건에 따라 행동하고 느낄 뿐 아니라, 마지막에 정지하는 것은

지속적인 움직임의 종착지이기에 이전에 있었던 온갖 것과 관련이 있다. 이 경우 이 둘은 미적 성질을 가진 하나의 경험을 한다고 할 수 있다(Dewey, 1958, p. 39).

이 견해는 그의 『경험으로서의 예술』(*Art as Experience*) 제2장 ‘생명체와 “영묘한 것들(근원적인 것들)”(the live creature and "etherial things")’에 나타나는 내용으로, 듀이가 자연의 모든 대상이 자연의 미적 생명 기운을 품고 있는 영묘한 것, 즉 과학으로 증명 불가능한 존재에 해당하지만, 어떤 대상의 미적 이해에 있어서는 근원적인 것이 되고 있음을 분명히 하는 내용이다. 그러므로 듀이에게서 소리가 가지고 있는 속성은 일반 물리학 및 음향학 수준에서 다루어지는 단순한 물리적 성질을 지나서 미적 성질을 담고 있는 음악의 미적 요소가 되고 있다. 듀이의 이러한 견해는 물리적 세계에서의 소리가 미적 속성을 가지고 있음을 분명히 하며, 이는 실제 음악의 구성 요소와 긴밀한 상관성이 있음을 더욱 확고히 보여주고 있다.

Ⅲ. 소리의 음악적 경험의 수준

1. 음 현상 대상의 지각(perception) 수준의 음악적 경험

음악적 경험의 가장 기초가 되는 수준은 음 현상의 지각 수준 정도가 될 것이다. 이는 청각의 소리로 외부에서 들려지는 소리와 그 소리를 파생하는 사물과 관련성을 직접 연결되기 때문이다. 이 수준은 소리를 듣고 그 소리를 발생시키는 대상을 알아맞히는 정도와 비슷하다. 곧, 우리 몸 밖의 외부에 있는 물리적 소리에 반응하는 대상의 지각적 수준의 음악적 경험에 해당한다.

소리는 외부 세계의 현상으로서 공기의 진동이라는 물리적 현상에 의해 산출된다. 우리는 우리의 외부에 있는 소리와 만나며, 소리를 들을 때 우리의 관심은 외부로 향한다. 청각 활동은 그에 따른 신체 기관과 함께 확실히 우리 안에 속하지만, 그 활동에 체험하는 것, 즉 들려지는 것은 우리 안에 있지 않다. 정신적으로 정상인 사람에게는 들려진 음과 단지 상상된 음 사이의 차이는 분명하다(Zuckerkandl, 1992, p. 25).

이처럼 음향학적 청각적 소리의 음악적 경험은 귀에 들려지는 대로 그 사물을 직접 대입시키는 방식이다. 즉, 물리적 세계에서 발음체의 소리 파생을 있는 그대로 받아들이는 경험이다. 이는 외부 자연에서 발생하는 소리를 음향학적으로 수용하는 차원이라 할 것이다. 이러한 경험의 수준에서는, 소리가 어떤 미적 표현 대상을 담고 있다든지, 인간의

심리를 표현하고 있다든지 하는 그러한 음악적 수용은 일어나지 않는다. 이 수준의 음악적 경험에서는 아무리 위대한 음악일지라도 그것은 한낱 물리적 음 현상의 소리에 불과할 뿐이다. 이러한 경험의 수준에서는 다만 물리적 상태의 악기 소리의 합음(合音)만 있을 뿐이다.

이 음 지각적 수준의 음악적 경험은 구체성을 가지는 장점이 있다. 앞 장에서 언급한 것처럼, 자연의 모든 대상은 미적 속성을 가지고 있다. 이러한 미적 속성은 그 미적 대상에게서 가장 잘 드러난다. 이 경험의 수준에서는 음악적 표현 대상을 다른 매체나 악기로 인위적으로 가공하고 다듬을 필요가 없고, 있는 그대로(실제)의 대상을 직접 사용하는 것이다. 이것은 가장 직접적이고 사실적인 음악표현에 해당한다. 왜냐하면, 음악적 표현 대상의 미적 속성을 그것에 해당하는 표현 대상, 즉 해당하는 사물이 가장 잘 내포하고 있기 때문이다. 다른 어떤 것으로 대체할 수가 없다. 만약, 다른 뭔가로 대체한다면, 그것은 흉내 또는 묘사에 지나지 않을 것이다.

음악에서 직접적인 소리의 표현 혹은 묘사는 자연 그대로의 소리, 즉 현상학적으로 지각할 수 있는 소리 그대로를 사용하는 것이다. 곧, 사물과 물체가 가지고 있는 고유의 성질을 그대로 음악표현의 악기로 사용하는 것이다. 그래서 누구나가 소리만 듣고도 ‘아 그 대상이구나’하는 답변이 절로 나올 수 있을 정도의 음악표현 말이다. 곧 물리적 세계에 속하는 상태의 음악의 재료인 소리이다. 이러한 소리는 자연의 대상과 자연 현상, 그리고 인간이 만든 물건 등에서 쉽게 만날 수 있는 것들이다. 말하자면, 자연과 일상에서 쉽게 들을 수 있는 각종 사물 혹은 생물에게서 들을 수 있는 소리이다. 그런 만큼 자연의 사물과 현상, 그리고 인간이 만든 물건 등의 소리는 가공하지 않은 그 자체의 소리로 음악으로 조직되기도 한다. 음악사적으로 비록, 녹음된 음이기는 하지만, 구체음악(具體音樂, *musique concrete*)이 여기에 해당한다고 할 수 있다. “구체음악이란 가공하지 않은 자연의 소리를 오픈릴 테이프에 녹음하고 이를 기계적으로 조작 혹은 변형시켜 낸 소리를 일컫는다”(Hong et al., 1997, p. 458). 어떤 음악은 극적 효과를 더하기 위해 실제 해당 표현 대상의 소리가 등장하기도 한다. 좋은 예가 차이코프스키(P. Tchaikovsky)의 <1812년 서곡>에서의 실제 대포 소리나 종소리와 같은 사용이라 할 것이다.

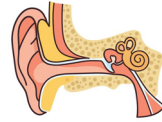
[Figure 1]은 소리의 발생에서 소리의 전달, 그리고 청각적 지각의 과정을 나타낸 것이다.



Waves of sound



Sound transmission



Auditory perception

[Figure 1] Auditory perception in the physical world

[Figure 1]의 과정에서는 음향적인 소리로 받아들이는 청각적 지각 수준의 음악적 경험 이 이루어진다. 그러나 이러한 청각적 지각의 수준은 결코 낮은 수준의 음악적 경험이라 일컬을 수가 없다. 왜냐하면, 그것은 우리의 음악적 경험이 자연 생명체라는 몸에서부터 출발하기 때문이다.

생명을 가진 몸은 자연 안에서의 존재와 자연의 일부로서 사상을 현시하고 의식을 향유 하는 하나의 신비스러운 대상이다. …(중략)… 희랍인은 모든 생명에는 심령이 있다고 믿 었다. 그것은 자기 운동이었으며 영혼만이 스스로 움직인다. 이 세계에서의 운동은 또한 상하, 좌우, 원형의 운동은 불쾌하거나 이상한 것이 아니라 흥미롭다. 자기 운동의 사실적 증거는 직접적으로 감각에 있다. …(중략)… 살아있는 몸은 존재의 체계에서 특별한 지위 를 갖는다. 그것은 자연의 물질적 가능성의 최고의 실현이다(Dewey, 1981, p. 191).

우리가 숲속에서 삐꾸기 소리를 들을 때, 그것에 귀를 기울이는 것은 그 소리가 가지고 있는 미적 성질에 우리의 몸이 반응하기 때문이다.

생상스(C. Saint-Saëns)의 <동물의 사육제> 중 ‘숲속의 삐꾸기’ 삐꾸기 소리는 클라리넷 이 담당하고 있는데, 그것은 생상스가 클라리넷이 자연에서 듣는 삐꾸기 소리의 미적 속성을 표현하기에 가장 적합한 악기라고 생각했기 때문이다. 적어도 오케스트라에 나오 는 여러 악기 중에서는 말이다. 이러한 삐꾸기 소리의 음악적 표현은 다른 악기로도 가능 하다. <숲>에 나오는 ‘삐꾸기 소리’의 표현은 가야금으로 한다. 이런 악기에서 나는 소리는 실제 삐꾸기 음 현상의 모방 소리이다. 삐꾸기와 닮은 미적 속성을 표현할 뿐 실제 삐꾸기 소리는 아니다. 삐꾸기 소리의 최고의 미적 속성은 실제로 살아있는 삐꾸기가 내는 소리에서 찾아야 할 것이다.

그런 만큼 음악의 표현과 감상에서 가장 기본적인 활동이 바로 소리에 대한 탐색이다. 소리가 가지고 있는 물리적 속성에서의 미적 성질, 앞에서도 언급한 것처럼, 물리적 소리, 곧 청각의 소리에 해당하는 소리의 길이, 높낮이, 어울림, 크기, 빠르기, 조직, 색깔 등의 탐색이다. 이러한 물리적 소리의 미적 속성 탐색은 심미적 음악 경험이라든가 혹은 맥락

적 음악 경험으로 나아가기 위한 가장 기초적이며 기본이 되는 음악적 경험의 수준, 즉 소리의 청각적 지각 수준이 되고 있다.

2. 표현 대상의 표상(representation) 수준의 음악적 경험

우리는 감각적인 존재로 태어나고, 자연 속에서 살아가면서 주위 환경으로부터 영향을 받으며 살아간다. 이러한 삶의 과정에서 인간은 어떤 대상을 만나면, 그것과 상관성이 있는 대상을 떠올린다. 어떤 사물과의 만남은 그 순간이 지나면 대상이 완전히 사라지는 것이 아니라, 시간이 지났음에도 불구하고 그 대상은 마음 한편에 남는다. 즉, 인간은 표상을 할 수 있는 존재라는 것이다.

루소(J. Rousseau)는 이러한 표상이 인간의 ‘자연의 본성(자연성)’에 근거하는 것들이라고 주장한다.

우리는 감각적 존재로 태어난다. 그리고 태어나면서부터 우리들은 주위 환경으로부터 여러모로 영향을 받는다. 우리가 우리 자신의 감각을 의식하게 되자마자, 그 감각을 만들어 내는 사물을 추구하거나 피하게 된다. 처음에는 그것이 유쾌한 감각이거나 불쾌한 감각이기 때문에, 다음에는 그것이 우리에게 맞지 않기 때문에, 마지막에는 이성(理性)이 우리에게 주는 행복과 선에 대한 관념에 기초하여 내리는 판단 때문에 그것을 추구하거나 피하거나 한다. 이 성향(性向)은, 우리의 이성(理性)이 발달하고 지식이 늘어감에 따라 점점 확대되고 확고해져 간다. 그러나 그것은 우리의 습관에 의해 방해되고, 우리의 편견에 의해 다소 변질된다. 그 변화되기 전의 성향을, 나는 우리 안에 있는 자연(本性)이라고 부르는 것이다(Rousseau, 1993, p. 26).

음악에서도 외부 세계의 대상을 마음으로 떠올리고, 그것을 음향으로 엮는 방식의 음악이 있다. 즉, 음악에서 표상적 경험이 일어난다는 것이다. 그런 음악적 경험은 구체적인 사물에서 직접 얻는 사물의 인지가 아니라 들려지는 어떤 악기의 소리에 의해서 떠오른 표상이다. 이러한 표상은 심미적 상태, 즉 유쾌하거나 불쾌하거나 하는 것에 크게 영향을 받는다. 그뿐만 아니라 삶에서의 경험도 표상과 크게 상관된다. 그럼에도 불구하고, 루소의 말처럼, 이 모든 것은 우리 안에서 있는 자연의 본성에 따르는 것이 되고 있다. 매우 일리(一理) 있는 말이다. 왜냐하면 표상은 상상과는 달리 외부 세계의 대상을 떠올리는 것으로 자연인인 우리는 자연 속에서 만남이라는 사건을 통해 경험을 축적해 가는 삶을 영위하기 때문이다.

대개 음악에서 소리는 다듬어진 악기에서 생성된다. 물론 이 다듬어진 악기는 그 악기의 재료가 가지고 있는 자연 본유의 미적 성질에 기초한다. 그래서 악기 구성의 재료에는

나무, 흙, 철, 가죽, 실, 등의 자연 상태의 원료들이 사용되고, 이러한 재료에 따라 만든 악기는 모양, 혹은 연주하는 방식에 따라 관악기, 현악기, 타악기 등으로 불린다. 이러한 악기는 자연의 미적 속성을 지닌 자연 재료를 인위적으로 가공하고 다듬어서 보다 세련된 소리가 나는 음악표현을 할 수 있다. 이 악기가 생성하는 소리에서 표현 대상을 연상하기도 한다. 음악에서는 이런 종류의 음악을 ‘표제음악(program music)’이라고 부른다. 곧 작곡자가 음향 차원에서의 소리를 엮을 때 표현 대상의 특정 이미지를 담아서 소리를 조직한다는 것이다. 이때 중요한 것은 표현 대상의 미적 속성과 악기에서 만들어지는 소리의 미적 속성이 서로 상관성을 가져야 한다는 것이다. 그것은 앞에서도 이야기한 것처럼, 우리는 소리를 들을 때 일차적으로 내 속의 경험으로 형성된 어떤 표상과 관련짓는 특징을 갖기 때문이다. 즉, 어떤 소리의 자극이 있으면, 단순히 좋거나 하는 감정뿐 아니라, 내면의 세계에 내재하고 있는 어떤 상황이나 대상을 떠올리기도 한다는 것이다. 이런 음악적 자극을 가진 음악 장르가 바로 표제음악인데, 곧 표상으로 떠오른 제목을 가진 음악이다. 부연하면 표현 대상의 이미지를 그리거나 구체적 상황을 표현하는 음악이다.

뼈꾸기를 표현한 [Figure 2]를 참고하며 소리의 미적 속성과 음악적 경험의 수준을 살펴본다.

The image shows a musical score for 'Cuckoo in the Depths of the Woods' from 'The Carnival of the Animals'. It consists of three staves: Clarinet (Cl.), Piano 1 (Pno. 1), and Piano 2 (Pno. 2). The Clarinet part has three circled notes, with a '1' in a box above the first. The Piano 1 and Piano 2 parts have 'sempre pp' markings. The music is in 3/4 time and D major.

[Figure 2] Part of the score of *The Carnival of the Animals*, 'Cuckoo in the Depths of the Woods'

[Figure 2]에는 2종류의 악기가 등장한다. 클라리넷 1대와 피아노 2대가 등장한다. 이 악기들은 각각 악기가 가진 본유의 소리를 생성하고 있다. 그런데 [Figure 2]에서 들려지는 악기의 소리는 단순히 악기가 가진 고유의 소리 속성을 지나서 음악의 음으로 발전한

다. 물리적 미적 속성의 소리가 음악에서의 음들의 조직으로 미적 속성을 만들고 있다. 이러한 음악적 음들의 조직으로 음악적 표현 대상과 상황을 만들고 있다. 이 곡을 듣는 누군가는 전혀 그런 것을 느낄 수가 혹은 알 수가 없다고 하더라도 생상스에게는 그렇다. 생상스는 자신이 경험한 숲속의 미적 상황과 삐꾸기의 울음의 미적 소리를 악기의 음, 즉 클라리넷으로 삐꾸기 울음소리를, 2대의 피아노로 고요한 숲속의 정경을 그려 내려는 작곡적 의도를 가지고서 이 음악을 만들었기 때문이다. 이렇게 소리를 엮을 때 혹은 조직할 때, 생상스는 그 표현 대상의 미적 속성과 악기가 가지고 있는 미적 속성, 그리고 음들이 가지고 있는 미적 속성을 충분히 고려했을 것임은 분명하다. 이러한 충분한 고려는 그가 경험했던 것에 기초한다. 물론, 그 음악을 듣는 청자를 고려했음도 두말할 나위가 없다. 그래야 자신이 의도했던 삐꾸기를 떠올릴 수 있다. 표제음악에서 표현 대상을 표상할 수 있는 것은 표현 대상에 해당하는 사물의 음향과 악기가 내는 음향이 유사한 미적 속성을 가지고 있기 때문이다. 생상스는 삐꾸기의 “삐꾸”하는 물리적 미적 속성을 “♪♪”의 길이, “Re와 Ti ♭”의 음고, 그리고 느린 빠르기 등의 음악 요소와 함께 클라리넷 음이 가지는 미적 속성과 충분히 상관시켰을 것이다. 그래서 [Figure 2]의 음악을 듣고서 연상되는 동물을 떠올려 보라고 하면, 삐꾸기 소리를 한 번이라도 경험한 사람이라면 쉽게 삐꾸기를 표상할 수가 있다. 따라서 표현 대상의 표상적 수준의 음악적 경험은 익히 작곡가나 감상자 모두 물리적 세계에서 얻는 표현 대상의 소리가 내면세계에 내재하고 있어야만 가능하다. 여기서 분명히 할 것은 음악적으로 우리의 내면에 자리하는 표현 대상이 비록 시각적 표상이라고 할지라도 청각적 표상화가 이루어진다는 것이다. 그 이유는 [Figure 2]가 아무리 삐꾸기의 울음소리를 악기로 표현하고 있다고 하더라도 삐꾸기 소리를 한 번도 경험해 보지 못한 사람을 결코 삐꾸기 소리를 연상하거나 표상할 수가 없기 때문이다.

다음으로 사계(四季)의 자연 현상과 구체적인 어떤 상황을 그리고 있는 비발디(A. Vivaldi)의 합주협주곡 <사계>의 ‘여름’인 [Figure 3]에서 소리의 미적 속성과 음악적 경험의 수준을 살펴본다. [Figure 3]은 한여름의 폭풍우가 동반하는 ‘무서운 뇌성과 벼락’을 표현하고 있다. 한여름에 거세게 몰아치는 폭풍우에서 번개가 “번쩍번쩍”하고 뇌성이 “우르르 쿵”하는 장면을 묘사하고 있다.



[Figure 3] Part of the third movement of *The Four Seasons*, 'Summer' (Vivaldi, 2011, pp. 33-34)

물론 현악기로써 이런 미적 상황을 소리로 충분히 담아내기에는 분명 미흡한 부분이 있지만, 소리의 역동적인 움직임과 표현에서는 자연 현상에서의 뇌성과 벼락의 미적 속성과 유사함을 엿볼 수 있다. 그것은 외부 자연 세계의 폭풍우에서 일어나는 뇌우의 음향적 미적 속성, 즉, 강렬함, 격렬함, 요란스러움 등의 미적 속성을 악기들이 담아내고 있기 때문이다. 특히, 바이올린의 빠르고 상승하는 역동적인 소리의 표현은 한여름에 거세게 몰아치는 폭풍우 가운데 일어나는 뇌우를 표상하기에는 충분하다. 다시 말하면, 한여름의 뇌우를 만난 사람은 [Figure 3]을 들으면 외부 표현 대상인 뇌우를 쉽게 표상할 수 있다는 것이다. 물론, 먼저 그렇게 표현한 것이라는 소네트를 알고서 접근해야 그런 장면을 표상할 수 있다. 그렇지 않으면, 다만 격렬한 바이올린 소리의 역동성만 감지할 뿐일 개연성이 다분할 것이다.

사실 [Figure 3]의 음악에는 실제로 우리가 외부 자연 세계에서 만나는 뇌우 같은 그런 것들은 없다. 다만, 악기 소리만 있을 뿐이다. 일반적으로 소리의 지각에서는 악기에서 나는 음향의 역동성을 청각적으로 직감하고 그 직감한 것을 어떤 추리나 설명 없이 곧바로 어떤 표상을 떠올린다. 그런 만큼 표현 대상의 표상적 수준의 음악적 경험에서는 익히 외부 자연 세계에서 만나는 대상이나 장면을 경험한 사람에게만 악기가 표현하고 있는 음악적 대상이나 장면을 표상할 수 있다. 그래서 만약 [Figure 3]의 음악을 북극의 에스키모인들에게 들려주고 무엇을 표상할 수 있는가를 물으면, 아마도 그들은 일상에서 보는 눈바람이 연상된다고 말할 개연성이 크다. 따라서 표상적 수준의 음악적 경험은 외부 자연 세계에서의 일어나는 경험의 정도를 벗어나지 못한다. 그렇다고 음악적 의미가 없다는 것은 결코 아니다. 왜냐하면, 앞에서 이야기한 것처럼, 표제음악의 음향에는 외부 세계의 실제 대상이나 장면은 없고 다만 역동적인 악기 소리의 미적 속성만 존재하기 때문이다. 그러므로 소리의 지각에서 표현 대상을 표상하지 못하더라도 음악 그 자체만으로도 충분히 음악적 의미와 느낌을 획득할 수 있다. 그런 까닭에 <동물의 사육제>

<사계>, 사는 지역의 인종과 관계없이 누구나가 들을 수 있는 것이다. 그럼에도 불구하고, 표제음악은 작곡자가 표현 대상이나 장면을 의도하여 소리로 그리면서 엮었기 때문에, 음들의 역동성을 만나게 되면 일상에서 그것과 유사한 소리의 속성을 지닌 표현 대상이나 장면을 표상하려는 경향이 있다. 이처럼 표현 대상의 표상적 수준의 음악적 경험은 일상적 경험과 매우 깊은 상관성을 갖는다.

3. 심리적 감흥(inspiration) 수준의 음악적 경험

심리적 수준의 음악적 경험의 본격적인 논의에 앞서서 분명히 하고 싶은 것이 있다. 그것은 심리적 음악 경험에 관한 논의는 심리적 학설과 주장, 그리고 학자의 심리적 관점에 따라서 너무도 다양하고 복잡하게 펼쳐지고 있다는 것이다. 그래서 여기에서의 논의는 심리적 수준을 동물적 수준의 감각적 차원과 연계하고 있는 듀이의 관점에서 하려고 한다. 왜냐하면 듀이는 그의 예술철학에서 인간의 동물적 감각적 차원과 신비스러운 심리적 차원을 연속성을 강조하고 있기 때문이다. 그리고 심리적 수준의 음악적 경험은 앞에서 논의한 음 현상 대상의 지각적 수준과 대상의 표상적 수준의 음악적 경험과 연속성을 가져야 감상 교수·학습과 접목을 쉽게 유도할 수 있기 때문이다.

듀이는 인간의 유기적 감각(sense)이 동식물과 공유하는 수준을 가지고 있지만, 그런 동식물의 감각과 구별하기 위해 ‘심적-물리적(psycho-physical)’이라는 말을 사용한다. 이 속에는 ‘필요-요구-만족(need-demand-satisfaction)’ 등이 연속적으로 존재한다고 밝히고 있다. 이는 인간이 가지는 소리의 미적 지각과 반응의 음악적 경험의 수준이 결코 단순한 동물적 수준에 머물고 있지 않음을 방증한다.

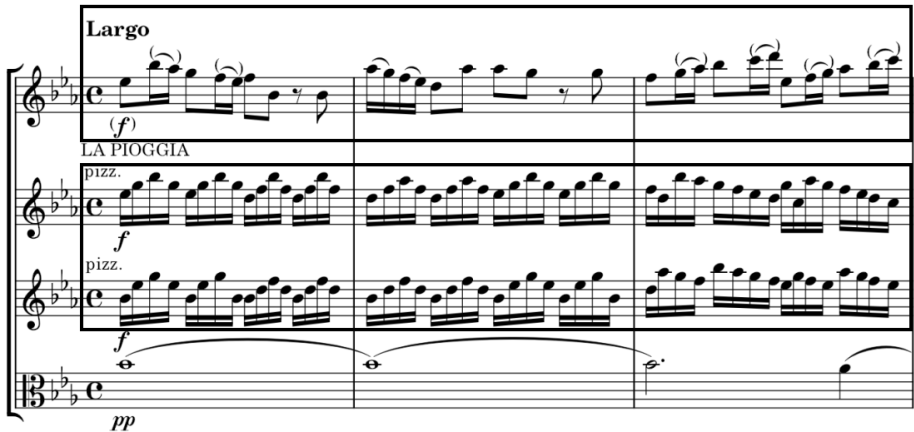
일반적인 말처럼 무생물과 물리적인 것을 동일시한다면 또 다른 단어가 필요하다. ‘심리-물리적’이라는 용어가 적절하다. 이 용어에 정의된 의미에서 ‘필요-요구-만족’의 존재를 의미한다. 합성어의 접두사인 ‘심리적’은 신체 활동이 주변 매체로부터 필요에 대한 독특한 종류의 상호작용으로 획득하는 능력을 나타낸다. 심리-물리학적 특성은 물리화학적 특성의 폐지를 의미하는 것이 아니다. 이는 무생물이 보여주지 않는 어떤 성질과 효능의 소유를 표시한 것이다(Dewey, 1981, pp. 195-196).

여기서 주목할 것은 ‘심리적’이란 독립적으로 존재하는 능력이나 어떤 대상으로서가 아니라 신체 활동이 주변 매체로부터의 필요에 대한 독특한 종류의 상호작용으로 획득하는 능력이라는 것이다. 그리고 여기서는 ‘필요-요구-만족’이라는 심적 상태가 작용한다. 곧 인간의 심리적 변화는 단순히 일어나는 것이 아니라, 어떤 필요에 따라, 무엇을 요구하고, 얻은 것에 만족하는 메커니즘을 가진다는 것이다. 물론, 듀이에게서 이러한 심리적

작용은 다른 매체와의 상호작용으로 이루어진다. 그러므로 우리는 소리의 미적 속성과의 만남의 상호작용으로 단순히 어떤 대상을 지각하거나 표상하는 수준을 넘어 듀이의 심적 메커니즘 수준의 심리적 감흥을 획득할 수가 있다. 그런 만큼, 듀이에게서 심리적 감흥의 출발은 동물적 수준의 감각에서 비롯하지만, 그 심리적 감흥의 수준은 동물적 수준의 느낌과는 분명히 다르다. 왜냐하면, 인간의 느낌은 외부 사물과 과거와 미래의 에피소드에서 객관적인 차이의 중요한 요소가 되기 때문이다. 말하자면, 듀이의 심리적 메커니즘에서 인간이 갖는 질적으로 다른 느낌은 단순히 감정이 아니라 객관적인 차이의 중요한 상태인 마음이 되고 있다.

유기체는 환경의 다양한 에너지에 대한 민감한 차별적 반응(감각 기관, 외부 수용체 및 고유 수용체의 분화)이 증가하고 운동의 범위와 섬세함이 증가함에 따라 (에너지의 필수 재분배를 효과적으로 수행하기 위해 해당하는 운동기관의 발달), 느낌(feeling)의 질과 강도가 점점 더 다양해진다. 따라서 복잡하고 활동적인 동물은 활동의 독특한 방향과 단계, 즉 활동의 시작, 중재 충족 또는 좌절에 따라 느낌은 성질이 크게 달라진다. 활동은 심리적-물질적이지만, ‘심리적’임을 인식하지 못한다. 생명은 조직의 독특한 상태에서 일어나는 사건의 특성이고 “느낌”은 복잡하고 움직이며 차별적인 반응으로 특징지어지는 삶의 형태의 특성이다. 그래서 “마음”은 느낌의 생물이 다른 생명체, 즉 언어, 의사소통과 같은 조직적인 상호작용에 도달할 때 가정하는 추가 속성이다. 그런 다음 느낌의 특성은 외부 사물과 과거와 미래의 에피소드에서 객관적인 차이의 중요한 요소가 된다. 질적으로 다른 느낌은 단순히 감정이 아니라 객관적인 차이의 중요한 상태가 바로 마음이다(Dewey, 1981, p. 198).

따라서 심리적 변화 수준의 음악적 경험은 앞에서 언급한 수준인 음향적 대상의 지각적 차원과 표현 대상의 표상적 수준의 음악적 경험과 분리되지 않고 철저하게 연관성을 가진다. 다만 심리적 변화는 소리의 수용에서 청각적 수준이나 표상적 수준에서 한 발짝 더 질적으로 다른 느낌의 마음에까지 나아간 수준일 뿐이다. 이러한 수준에서 발현되는 특별한 느낌의 마음 상태가 바로 심리적 변화의 감흥으로 자리한다.



[Figure 4] Part of the second movement of *The Four Seasons*, 'Winter' (Vivaldi, 2011, p. 73)

[Figure 4]의 음악은 표제음악에 해당한다. 이런 표제음악의 음악적 수용에서는 앞에서 언급한 것처럼, 표현 대상의 표상적 수준의 음악적 경험이 일어난다. 그럼에도 왜 이곳 심리적 감흥 수준의 음악적 경험에서 또 이야기하는가. 그것은 듀이의 글에서처럼, 심리적 감흥과 상관되기 때문이다. [Figure 4]는 합주협주곡으로, 독주 바이올린이 맨 위에 위치하며 가락을 연주하고, 바로 그 아래에서 제1 바이올린과 제2 바이올린이 피치카토(Pizz, 줄을 튕기며) 주법으로 연주하고 있다. 이들은 각각 무엇을 표현하고 있는가. 그것을 정확히 알려면 비발디가 이 음악 생성의 기반으로 삼고 있는 소네트를 참고하면 된다. 여기에 해당하는 소네트 소절은 “따뜻한 난롯가에서 사람들이 포근하게 쉬는 사이에 만물은 비에 흠뻑 젖는다”(Vivaldi, 2011, p. 73)라고 되어 있다. 부연하면 [Figure 4]는 1악장의 소네트인 “차가운 눈에 덜덜 떨며 역센 바람이 부는 곳을 끊임없이 제자리걸음 하면서 뛰면서 입을 다물지 못할 정도로 달달 떨던 사람들이 난롯가에 앉아 따뜻한 온기로 추위에 언 몸을 녹이고 있고, 그러는 동안 밖에는 겨울비가 내리는”(Vivaldi, 2011, pp. 65-73) 장면을 표현하고 있다. 그래서 독주 바이올린은 따뜻한 기분을 노래하고 있고, 다른 바이올린들은 눈이 비로 변해 빗방울이 ‘똑똑’ 떨어지는 장면을 표현하고 있다. 악기 주법은 떨어지는 빗방울의 이미지와 가장 가깝도록 피치카토로 현을 뜯고 있다.

여기서 이야기하고 싶은 것은 [Figure 4]의 독주 바이올린 소리의 수용에서 심리적 감흥이 일어난다는 것이다. 이러한 감흥의 상태는 특별한 느낌 혹은 기분의 상태이므로 말로 써는 표현하기가 어렵다. 굳이 하라면 ‘따뜻한 느낌, 부드러움 느낌, 몽상적인 기분, 편안한 느낌’ 등으로 형언할 수 있을 것이다. 하지만 심리적 감흥의 수준은 결코 이런 말로써는 대변할 수 없다. 그것은 외부의 어떤 대상을 직접적인 만남에서 일어나는 심리적 변화라는 하나의 사건으로 가능하기 때문이다. 이러한 심리적 감흥은 때와 장소, 그리고 심리

적 상태와 조건에 따라 다르게 일어난다. 그래서 사람에 따라 그 음악적 경험의 수준과 상태가 다르게 나타난다.

이제는 외부의 표현 대상이 없는 ‘형식 음악(formal music)’에 해당하는 베토벤(L.van Beethoven)의 [Figure 5] <스프링 소나타> 1악장의 도입부를 살펴보면, 심리적 감흥 수준의 음악적 경험을 이야기해 본다.



[Figure 5] Part of the second movement of *Spring Sonata*

[Figure 5]는 [Figure 2], [Figure 3], [Figure 4]의 음악과는 달리 어떤 대상이나 장면을 표현한 음악이 아니라, 베토벤의 음악적 의도를 바탕으로 해서 음과 음을 연결하고 배합하여 조직한 음악이다. 그런 만큼 [Figure 5]에서는 구체적인 표현 내용이나 의도를 알아차리기 어렵다. 다만, 음악 자체에서 오는 느낌을 기초로 해서 작곡 당시의 베토벤의 삶의 여정과 상황에 비추어서 추론하여 음악을 이해할 뿐이다. 그런 내용은 단순히 베토벤이 만난 어떤 미적 상황에서 환기된 자연스러운 감정에서 비롯된 것일 수도 있고, 아니면 연인에 대한 사랑의 감정, 또는 어떤 열망이나 의지에서 비롯된 것일 수도 있다. 하지만, 이런 것들은 베토벤이 이 작품에 대해 어떤 언급이 있지 않은 한 그것은 어디까지나 추측이나 추론에 불과할 뿐이다. 만약, 베토벤 자신이 봄의 어떤 정경을 표현하고서 ‘봄’이라는 제목을 붙였다면, 그 표현 대상은 분명히 봄의 어떤 소재를 표현하고 있음이 분명하다. 하지만 이 작품의 부제는 베토벤 자신이 붙인 것이 아니다. [Figure 5]의 가락에서 오는 신선함과 아름다움이 봄의 상쾌한 분위기와 잘 어울린다고 해서 다른 이들이 <봄>이라는 부제를 붙인 것이다. 대개 형식 음악은 작품 번호만 가지고 있는 것이 대부분이기 때문에 [Figure 5]도 본래는 그냥 베토벤 <바이올린 소나타 제5번>이었다. 따라서 이 악곡에서 일어나는 심리적 감흥 수준의 음악적 경험에서는 정해진 표상을 떠올리거나 음악적 상상을 해야 할 필요가 없다. 그냥 음악의 역동성에 따른 긴장과 이완에 따라 일어나는 자신의 음악적 느낌과 상상이 이루어지면 족하다.

그런데 작곡자가 이런 종류의 형식 음악을 만들 때는 청자가 철저히 자신의 감정이나 기분에 빠져들도록 소리를 엮는다. 비록 [Figure 5]에서 그러한 내용을 베토벤이 직접적으로 밝히지 않고 있더라도 말이다. 왜냐하면, 작곡자가 형식 음악을 창작할 때는 철저하게

자신의 음악적 의도와 정서를 기반으로 하기 때문이다.

계속해서 [Figure 6] 슈베르트(F. Schubert)의 <아르페지오네 소나타>로 심리적 감흥 수준의 음악적 경험에 대해 논의해 본다.



[Figure 6] Part of the first movement of *Arpeggione Sonata*

[Figure 6]의 연주 형태는 베토벤의 [Figure 5]와 거의 같고, 다만, 선율을 바이올린이 아닌 아르페지오네가 담당하고 있다. 그런데 음악적 분위기와 느낌은 [Figure 5]와는 전혀 다르다. 물론, 음악적 선법이나 조성의 다름에서 일어난 감정일 수도 있지만, 이 곡에 담긴 작곡자의 정서가 청자의 감정 환기의 한몫을 담당한다고 할 수 있다. 작곡 당시의 슈베르트 정서를 엿볼 수 있는 그의 삶과 인생 여정은 어떠했는가. 음악사에서는 “이 곡을 작곡했던 당시, 27세의 슈베르트는 잘 알려진 대로 성병에 감염되어 있었고 우울증에 시달리며 극도로 힘든 시기를 보내고 있었다. 그는 일기에 “매일 잠자리에 들 때마다 다시 아침에 눈을 뜨지 않기를 바란다”라며 깊은 절망감을 드러내기도 했다. “슬픔을 통해 만들어진 작품이 사람들을 가장 기쁘게 한다”라는 덧붙임과 함께, “현실의 비애가 묻어나는 서정적인 선율과 솟아오르는 희망감이 어우러진 이 작품에서 슬픔을 재료 삼아 천재적인 작품으로 승화시킨 슈베르트의 위대함이 드러난다”(Kim, 2023)라고 전한다. 그래서 청자는 [Figure 6]의 음악을 들을 때 슈베르트의 슬픈 이야기에서 일어나는 정서를 불러올 개연성이 높다. 물론, 이때의 음악적 경험에서 얻는 정서의 상태는 슈베르트와 똑같은 것이 아니라 유사한 것이 되고 있다. 왜냐하면 청자는 결코 슈베르트가 아닐 뿐 아니라, 결코 시·공간적 차원에서 슈베르트가 겪은 상황과 똑같은 상황을 가질 수 없기 때문이다. 그런데도 이 곡의 슬픈 정서의 환기는 슈베르트와 같은 삶의 고뇌와 역경을

겪는 혹은 겪은 사람에게는 그렇지 않은 사람보다 더 강렬하게 일어날 것이다. 그런 만큼 심리적 감흥 수준의 음악적 경험은 음악 자체가 주는 음악적 느낌과 그것을 경험하는 사람의 정서가 만나서 일어나는 경험의 수준이 되고 있다. 그래서 같은 음악을 듣고도 저마다 다른 심리적 감흥을 발현한다. 정리하자면, 심리적 감흥 수준의 음악적 경험은 음악을 작곡한 음악가와 유사한 정서에서 일어나는 감흥과 유사할 개연성이 크다. 그것은 작곡자가 어떤 음악을 창작할 때는 자신이 만나는 음악적 사건에서 일어나는 정서에 기초하기 때문이다. 그러므로 이 심리적 감흥 수준의 음악적 경험에서는 그 음악을 만든 음악가와 만나고 있다는 말이 통한다. 곧 우리는 [Figure 6]의 음악적 경험을 통해 슈베르트를 만나고 있는 것이다.

IV. 결론

본문에서 소리의 미적 속성과 함께 음악적 경험의 수준을 이야기하며 음악의 심미적 경험의 심리적 감흥을 논의하였지만, 일상에서의 실천은 그리 간단하지 않다. 다음 예화는 음악의 미적 질과 느낌의 감흥을 강조하는 심미적 경험의 실천과 관련하여 어느 정도 도움이 될 듯하다.

A라는 친구가 음악을 듣고 있다. B라는 친구가 다가와 어떤 음악을 듣고 있는지를 물었다. “베토벤 교향곡 5번을 듣고 있어.”라고 A 친구가 답하였다. 그러자 B 친구가 “그 악곡의 구성, 형식, 조성, 빠르기, 악기편성 등은 알고서 듣고 있니?”라고 물었다. “그런 건 잘 모르고, 그냥 음악이 주는 느낌이 너무 좋아서 들어.”라고 A 친구가 말하였다. 그러자 B 친구가 “그럼 안돼! 그런 음악을 듣기 위해서는 반드시 음악적 지식과 맥락을 알아야 해!”라고 다그쳤다. 그러자 A 친구가 “그런 것을 알고 듣는 너는 음악을 들을 때마다 늘 새로운 감흥에 휩싸이겠네?”라고 물었다. 그러자 B 친구가 “새로운 감흥은 무슨 ..., 음악적 지식 및 맥락적 차원의 음악적 명료함이 전부인 것 같아.”라고 말했다. 그 말을 들은 A 친구가 “난 이해적 명료함보다는 음악을 들을 때마다 늘 새롭게 일어나는 나의 음악적 느낌과 기분이 더 좋아!”라고 말했다.

본문의 논의처럼, 음악은 소리이다. 소리는 듣는 것을 전제로 한다. 음악의 의미 혹은 이해는 소리를 듣는 것에서부터 출발해야 한다. 주커칸들의 말처럼, 음악에는 어떤 대상을 직접적으로 묘사하는 소리가 있고, 은유적으로 묘사하는 소리가 있다. 그런데 이것들보다 정작 중요한 것은 소리의 심미적 수용이다. 아무리 좋고 아름다운 소리라도 미적 자극과 반응이라는 수용의 행위가 없으면 소용이 없다. 왜냐하면 그것은 내면의 심미적

음악적 경험이 발생하지 않으므로 소음을 듣는 것과 별 다를 바 없기 때문이다.

본문에서 소리의 수용을 지각적 수준, 표상적 수준, 심리적 수준 등으로 소개하였다. 그런 소리의 음악적 경험의 수준은 메기의 말처럼, 내면에서 발견할 수 있는 우리가 지각한 온갖 종류의 경험에 기초한다. 결국 음악의 음향적 차원에서 들려지는 소리의 미적 속성과 수용의 수준은 그 사람이 가진 경험의 정도와 비례하는 개연성을 가진다. 음악의 심미적 경험의 수준을 결정하는 데는 음의 수용과 함께 미적 정서가 함께 작용한다. 미적 정서란 지금의 시간과 공간적 차원에서 외부 세계(대상)에 대한 미적 자극과 반응으로 인해 자연스럽게 일어나는 감정의 상태이다. 이 미적 정서는 음악의 수용에 있어서 뿐만 아니라, 음악 창작의 원동력으로도 작용한다.

그런 만큼 심미적 음악적 경험의 수준을 고려하는 음악과 수업에서는 소리의 미적 수용과 함께 학생의 미적 정서의 발현을 함께 고려해야 한다. 비록 음악적 경험의 수준과 차원은 다를지라도, 감각적 느낌의 지각적 차원에서는 누구나 음악의 심미적 경험이 가능하기 때문이다. 감각적 느낌은 살아있는 생명체 모두에게 부여된 능력으로, 심지어 청각이 아니더라도 몸에서 흐르는 전율 혹은 기운만으로도 가능하다. 그 증거의 좋은 예가 바로 식물 혹은 물의 음악적 반응이라 할 것이다. 곧 좋은 소리를 들으면 성장이 좋아지고, 나쁜 소리를 들으면 성장이 나빠진다는 것이다. 청각각이 없는 생물조차 이렇진 데, 하물며 소리의 물리적 반응으로부터 심리적 변화를 겪는 우리가 더 말해 무엇하랴.

References

- Dewey, J. (1958). *Art as experience*. G. P. Putnam's Sons. (Original work published 1934)
- Dewey, J. (1981). *Experience and nature* (J. A. Boydston, Ed.; Vol. 1, *The later works*, 1925–1953). Southern Illinois University Press. (Original work published 1925)
- Haydon, G. (1981). *Introduction to musicology*. Trans. Seo, W. S. Cheonghanmoonhwasa.
- Hong, J. S., Kim, M. O., & Oh, H. G. (1997). *Dugil a history of western music*. Nanam Publishing Company.
- Jourdain, R. (2022). *Music, the brain, and ecstasy*. Trans. Chae, H. G., & Choi, J. C. Gungli.
- Kim, A. (2023, January 27). *About Schubert's Arpeggione Sonata*. The Yakup. Retrieved July 24, 2025, from https://m.yakup.com/plan/plan_sub04.html?mode=view&pmode=&cat=48&cat2=476&nid=3000132966&num_start=0
- Kim, G. S. (2008). *The implications of John Dewey's aesthetic experience for music education*. Doctoral dissertation, Korea National University of Education.

Lee, H. S. (1994). *Music journey*. Segwang Music Publishing Company.

Lee, S. W. (1994). *Music psychology*. Simseoldang.

Magee, B. (2011) *The story of philosophy*. Trans. Park, E. M. Sigongsa.

Rousseau, J. (1993). *Émile*. Trans. Min, H. S. Yukmunsa. (Original work published 1762)

Song, B. S. (1991). *Introduction to korean musicology*. Segwang Music Publishing Company.

Vivaldi, A. L. (2011). *Le quattro stagioni*. Taerim Publishing Company.

Zuckerandl, V. (1992). *Sound and symbol*. Trans. Seo, I. J. Yeha Publishing Company.