

서 인 정 교수지도  
석사학위청구논문

# 아도르노의 사회학적 음악론

2007년

성신여자대학 대학원  
음악학과 작곡전공  
서 미 진

# 아도르노의 사회학적 음악론

서 인 정 교수지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2007년 5월

성신여자대학 대학원

음악학과 작곡전공

서 미 진

# 인 준 서

서미진의 석사학위 논문으로 인준함

심사위원 \_\_\_\_\_인

심사위원 \_\_\_\_\_인

심사위원 \_\_\_\_\_인

성신여자대학교 대학원

## 논문개요

아도르노(Theodor Wiesengrund Adorno, 1903-1969)의 사회비판이론은 현대사회를 지배하고 있는 계몽주의적 합리주의의 이데올로기를 비판하고 부정하는데 핵심을 두고 있다. 역사철학적인 관점에서 전개되는 그의 철학사상은 지배이데올로기 비판을 위한 토대를 제공해준다. 그의 주요 철학서인 『계몽의 변증법』에서는 도구적 이성이 야만화된 계몽의 역사적 발전의 뿌리를 찾아내어 계몽의 자기반성을 강조하였고, 『부정의 변증법』에서는 사회의 지배이데올로기가 역사적으로 생산된 가상의 이데올로기임을 폭로하여 사유의 자기반성을 이끌어낸다. 이와 같이 아도르노의 인식론적 방법론은 역사적 · 사회적 성찰에 근거한 사회비판으로 시작하여 이데올로기 비판을 거쳐 예술에 대한 성찰로 이어진다.

그의 예술철학에서는 자율적인 동시에 사회적인 예술의 이중적 성격을 파악하고, 예술과 사회를 대립적인 관계 속에서 매개시키고 있다. 여기서 진정한 예술은 변증법적 인식기능을 통해 사회현실에 저항함으로써 해서 지배이데올로기의 모순과 그로 인해 빚어진 인간의 고통을 표현한다. 아도르노는 사회현실의 지배이데올로기를 진실하게 드러낼 수 있는 예술형태로 쇠베르크의 모더니즘 신음악을 지지하고 있다. 신음악은 사회의 지배와 강요로부터 벗어나려는 인간의 현실세계를 전통적 협화음향 위주의 조성체계와는 대립하는 새로운 불협화음향 위주의 음재료를 통해 반영하면서, 인간객체의 주관성을 회복시키고자 한다. 특히 무조음악에 나타난 불협화음 해방과 같은 혁신성은 인간이 겪는 사회모순과 고통스러운 인간객체의 내면세계를 진실하게 표현하기 위한 시도로 볼 수 있다.

그리고 그는 사회학적인 관점에서 예술을 통한 자기반성적인 의식변화를 포기하지 않고 모더니즘 신음악을 진보와 퇴보로 재해석하였다. 이 가운데 진보의 음악이란 이데올로기적 모순을 인간객체 스스로 진실하게 인식할 수

있는 것을 의미한다. 이는 음악작품에 숨겨진 사회적 비진리 내용을 밝히기 위함이고 또한 음악을 듣는 청자가 사회의 모순을 직시하고 진리를 인식하여 자기반성을 할 수 있도록 유도하는데 그 목적이 있는 것이다.

그러나 모더니즘 신음악의 진정한 자율성이 자리매김 하기도 전에 음악문화의 퇴보 현상이 나타났는데, 이는 사회의 지배이데올로기가 문화산업이란 전략을 통해 음악을 상품화 하고 대중을 기만하기에 이른 것이다. 아도르노는 이러한 현상에 대해 매우 비판적인 입장을 취하고 있다. 특히 대중의 능동적인 청취를 방해하는 상품적 성격의 음악들은 청자로 하여금 사회에 대해 거짓인식을 유도할 뿐 아니라 시장성으로 평가받는 예술의 가치 또한 질적으로 저하시킨다. 모든 것이 문화산업의 교환원리에 의해 지배되고, 상품화 되어버린 모순된 현대사회 속에서 개인은 자신의 정체성마저 잃게 되고 고독한 존재로 사이버 개성주의에 빠진 대중음악을 소비하게 된다. 문화산업의 논리가 침예화 될수록 대중음악의 용이한 접근성은 허구적 이데올로기가 된다.

그러므로 아도르노의 예술이론 전반의 나타난 비판적 사고의 핵심은 현대사회의 감춰진 지배이데올로기에 기만당하고 있는 인간의 모습을 들추어내어 소외된 인간의 정체성을 회복시키는데 그 목적을 두고 있는 것이다. 아도르노의 비판적이고 변증법적인 예술이론은 신음악에 대해 미학적 정당성을 부여했을 뿐 아니라 모더니즘 음악론을 확립하는데 큰 영향을 미쳤다고 볼 수 있다.

본 논문은 제Ⅱ장 “아도르노의 사회학적 예술론”에서 아도르노의 역사철학적인 사상을 기반으로 이성의 도구화로 야기된 역사의 구조적인 문제를 인식하고, 이성의 비합리성에 대한 근거를 사회체제에 대한 부정과 비판적 사고로 제시한다. 그리고 지배이데올로기로 야만화된 사회의 위기를 예술의 미메시스와 합리성의 변증법적 인식을 통해 극복하고자 하는 인식론적 방법론을 고찰한다. 제Ⅲ장 “아도르노의 모더니즘 음악론”에서는 예술의 변증법

적 음악형태의 모델로서 모더니즘 신음악의 진보음악을 예로 들어 사회의 비진리와 인간의 고통을 어떻게 표현하고 있는지 설명한다. 이와 같이 사회의 지배이데올로기에 저항하는 작품의 내재적 정합성을 갖춘 음악과는 반대로 제IV장 “아도르노의 문화산업비판”에서 지배이데올로기의 문화산업에 조작되는 고급음악과 저급음악의 미적퇴보현상을 밝히고 특히 대중음악이 대중을 어떻게 기만하고 있는지 아도르노의 비판적이고 변증법적인 관점에서 살펴본다.

# 목 차

## 논문 개요

I. 서론 .....	1
II. 아도르노의 사회학적 예술론.....	5
1. 아도르노의 역사철학 .....	5
2. 예술의 이중성과 변증법적 인식.....	13
III. 아도르노의 모더니즘 음악론 .....	27
IV. 아도르노의 문화산업비판.....	47
V. 결론 .....	57

## 참고 문헌

## ABSTRACT

# I. 서론

아도르노(Theodor Wiesengrund Adorno, 1903-1969)는 프랑크푸르트학파(Frankfurter Schule)<sup>1)</sup>의 사회비판 철학에 근거하면서도 고유한 비판적 사고로 이성과 논리 중심적인 서구 문명을 역사철학적인 관점에서 바라보았다. 1920년대 말, 바이마르 공화국에서 노동운동, 세계적인 경제공황의 위기, 1933년의 나치즘의 등장, 소련 사회주의의 스탈린주의화 등의 역동적인 사회구조를 체험한 아도르노는 1924년 프랑크푸르트 대학에 설립된 사회조사연구소(Zeitschrift für Sozialforschung)에서 그 연구의 기초를 닦았다. 20세기 현대사회와 그 사회전체의 흐름을 분석하는데 목적을 둔 사회조사연구소에서의 사회비판이론의 성립은 그에게 현대 자본주의 사회를 연구하기 위한 하나의 방법론이 되었다.<sup>2)</sup>

프랑크푸르트학파의 제 1세대 이론가인 아도르노는 자신의 사회비판이론에서 현대사회의 이데올로기적 문제를 인간의 이성이 자연지배를 성취하고자 하는 목적에 도구화되어 결과적으로 서구 문명을 타락시키고 야만화시켰다는 데에서 출발한다고 보고 있다. 즉 도구적 이성이 원시 제전의 미메시

---

1) 사회 비판 이론(Kritische Theorie der Gesellschaft)을 형성하고 발전시켜 온 집단을 보통 프랑크푸르트학파라고 부른다. 이 학파의 명칭은 비판 이론가들이 프랑크푸르트 대학 부설 사회 연구소를 중심으로 이론적 활동을 해 온 데서 유래한 것이다. 사회조사연구소는 펠릭스 바일(Felix Weil)에 의해 1924년 프랑크푸르트에 세워졌는데, 비판 이론의 형성과 발전에 주도적 역할을 할 대표적인 비판 이론가들은 호르크하이머(M. Horkheimer), 아도르노(Th. Adorno), 마르쿠제(H. Marcuse), 하버마스(J. Habermas) 등이 중심을 이루었다. 프랑크푸르트학파의 비판이론은 자율적인 개별자의 생존, 즉 자기반성적 주체가 이데올로기로서의 거짓된 의식 형식에 부딪쳐 살아남게 하는데 관심을 갖고 기획된 것이다. 아도르노는 1920년대 초 프랑크푸르트 대학에서 철학, 사회학, 심리학을 공부하면서 음악학도 함께 연구하였다. 그래서 『음악잡지』(Zeitschrift für Musik), 『음악』(Die Musik), 『지휘대와 지휘봉』(Pult und Takt Stock)과 같은 음악잡지에 평론을 발표하였고, 1928년에서 1931년 사이에는 그 자신이 음악잡지 『새벽』(Anbruch)의 편집자이기도 했다. 호르크하이머가 있는 사회조사 연구소의 연구소장이 된 이후 아도르노는 음악에 관한 대규모의 첫 논설문으로 『음악의 사회적 상황에 관하여』(Zur gesellschaftlichen Lage der Musik)를 1932년 사회조사 연구소의 기관지인 『사회연구』(Zeitschrift für Sozialforschung)에 논문으로 기고했다. 1938년 미국으로 망명 후 뉴욕에서 사회학자 라자르스펠드(P. F. Lazarsfeld)가 주도하는 프린스턴 라디오 연구 프로젝트에 참여하였다.

2) 문현병, 『프랑크푸르트학파의 사회비판이론』, (서울: 동녘, 1996), p. 31.

스적 행동, 인간의 자기 보존적 전략들, 근대 이후 미메시스적 행동의 금기와 형식논리의 발달, 시민사회의 경제적 합리성 등의 단계를 거치면서 마침내 모든 대상을 이성위주의 개념적 사고에 종속시켜 동일화 사고로까지 부정적으로 진행되었다고 분석하였다. 이러한 인류의 역사적 과정이 바로 서구 문명의 잘못된 역사라는 것이다. 오늘날 우리가 처한 현대의 야만적 상황 속에서 아도르노는 예술을 통해 사회에 대한 비판의식인 부정성의 실현 가능성을 모색하였다. 그는 제2차 세계대전으로 인해 그 자신이 유럽문화에 대해 겪은 분열의 체험과 미국으로의 망명 후 미국의 소비사회와 대중문화 체험을 바탕으로 기존 체제의 파괴라는 아방가르드적인 관점에서 과거의 음악을 보는 입장을 역사철학적인 맥락에서 전개하고 있다.

나아가 그는 예술을 매개로 한 형태로 사회비판을 시도하고 있다. 이때 진정한 예술은 예술의 미메시스적 성격을 변증법적으로 인식하여 사회 부정성의 예술작품으로 실현 가능성을 예시하는 것이다. 아도르노는 예술과 사회의 변증법적 관계를 해명하기 위해 음악작품의 재료와 형식을 매개개념으로 사용하였다. 이로써 아도르노에게 있어서 예술작품을 다루는 미학적 문제들은 예술적인 문제인 동시에 사회학적인 문제로 확장되고 있다. 아울러, 아도르노는 사회적 이데올로기를 재현하는 전통적인 미적 가상의 해체현상을 문화산업에서 찾고 있다. 이미 시민사회 내에 자유로운 시장을 형성하며 확립된 문화산업이 자율적 예술에 내재해 있는 상품적 성격을 완전하게 실현시켜 시민예술이 현실에 대해 가지고 있던 저항적 기능을 함께 상실하게 되면서 예술과 현실의 괴리를 잘못 지양한 문화산업은 그릇된 현실에 완전히 동화됨으로써 현실의 문제를 은폐하는 기만적 표현이 된다.<sup>3)</sup> 이러한 관점에서 현대의 전위예술의 한계를 지적하면서도 다시 그 옹호로 기울어지는 아도르노의 미학은 전통적인 시민예술의 허위적 가상과 더불어 문화산업의

3) 테오도르 아도르노 · 막스 호르크하이머 (Th. W. Adorno & Max Horkheimer), *Dialektik der Aufklärung - Philosophische Fragmente*, 김유동 역. 『계몽의 변증법 - 철학적 단상』, (서울: 문학과 지성사, 2001), p. 331.

기만적 표현 또한 똑같이 비판의 대상으로 삼았다.

비판이론으로 통칭되는 프랑크푸르트 학파의 현대사회 비판이라는 총체적 관점으로 볼 때, 이데올로기적인 문화산업의 산물 중에서도 대중문화는 지극히 지엽적이고 하찮은 것으로 치부되어 버릴 수도 있지만, 아도르노는 이러한 지엽적인 문제에 대한 분석에서 새로운 통찰력을 보여주고 있다. 아도르노는 음악, 그 중에서도 대중음악이란 현상을 통해 현대사회의 지배 이데올로기를 철저하게 비판하고 있는 것이다. 대중문화는 문화의 이데올로기적 작용과 함께 그 안에 사회적 관계의 불평등한 구조가 상징적으로 은폐되어 있다는 점에서 그에 철저한 분석 연구가 수행되어야 할 것이다.

자본주의 이데올로기의 도피처가 되고 있는 예술을 포함한 미학적 영역에 대한 분석은 오늘날 꼭 필요한 과제이다. 그렇다면 환상을 사실로 포장하여 상품으로 제공하는 문화산업에 대한 대안으로 아도르노가 표상하고 있는 진정한 예술의 본질은 무엇인가에 대해 또한 생각해 보아야 한다. 아도르노에 따르면 예술은 순수예술에서 예찬되었던 아름다운 가상으로 도피해서는 안되고 경험적 현실의 부정성을 표현해야 한다. 그러나 부정적 현실의 표현이 극단적인 주관성의 표출로 끝나거나 혹은 사진을 찍듯이 현실을 단순히 복제해서는 안 된다. 다시 말해서 예술은 일차적으로 현실에 대한 모방이지만, 현실에서 직접적으로 나타나는 현상을 현실과 다른 타자의 형상으로 변형시키면서 그 현실에 대항하는 자율적인 형식으로 변환되어야 한다. 다시 말해서 경험적 현실의 잘못된 구조, 그리고 그 구조적 요소들이 예술작품에서 새롭게, 내재적 정합성을 갖는 자율적 형식으로 구성되어야 한다는 것이다.

현대 사회구조의 부정성을 통찰하는 아도르노에게 있어서 고통의 미메시스(Mimesis)적 표현과 저항의 구성적 가상은 그가 진단한 바 있는 사회가 암담해지는 상황에 직면하여 요청되는 진정한 예술작품의 척도를 이룬다.

그러므로 본 논문에서는 아도르노의 철학사상을 기초로 하여 그의 예술

이론에 나타난 모더니즘 음악론의 비판적이고 변증법적 예술사상이 어떻게 확립되었는지 지배이데올로기에 대한 부정성이라는 관점에서 연구해보고자 한다. 이는 20세기 현대음악의 정신성을 특징짓는 과편화와 소외를 이해하기 위한 것으로서 본 논문의 목적은 아도르노의 모더니즘 음악론을 통해 사회에 대한 저항의식이 음악작품 안에서 어떻게 자율적 형식체계로서 구현되는지 살펴보는 것에 주안점을 두고자 한다.

## II. 아도르노의 사회학적 예술론

아도르노는 예술과 사회의 관계를 역사철학적인 관점에서 변증법적으로 해명하고자 하였다. 그는 예술과 사회를 동등한 위치선상에 두고 서로의 유사성을 발견하였으며, 인간 역사의 현실적인 문제들을 예술 속에서 비판하고 있다.<sup>4)</sup> 아도르노의 미학적 사고는 예술을 사회의 일부분으로 국한시키지 않아 왔던 전통적인 미학에서의 개념과 뚜렷이 구별되는 것으로, 진정한 예술작품은 이미 그 내부에 역사철학적인 문제를 포함하고 있는 것이기 때문에 미학적인 문제는 동시에 역사적인 문제가 된다. 따라서 예술 작품의 역사에 관한 논의와 인간의 역사에 관한 논의는 별개의 것이 아니라 상호 연관되어 있다고 볼 수 있다.

### 1. 아도르노의 역사철학

아도르노의 철학사상은 제2차 세계대전 당시 아우슈비츠로 상징되는 과시즘과 스탈린주의 등을 배경으로 역사상 장기간에 걸친 경제적, 사회적, 정치적, 문화적 전개과정의 논리의 결과에서 나온 것이라 할 수 있다. 아도르노에게 있어서, 1939년 아우슈비츠라는 체험과, 이성의 도구화로 비인간화 되는 ‘물화(物化, Verdinglichung)’현상은 예술작품을 바라보는 시각을 더 이상 독일 관념주의 철학자들 같이 예술 작품을 잘 조화되고 균형 잡힌 미적대상으로만 받아들이려는 사상 속에 안주할 수만은 없게 만들었다. 현실이나 미래에 대한 어떤 기대도 가질 수 없게 된 아도르노는 계몽된 인류 속에서 야만성의 본질을 철학적으로 해명하는 것만이 비합리적인 현대사회 문명으로 부터 인간을 구할 수 있는 희망이라고 생각하였다. 그는 이러한 역사의 구

4) 테오도르 아도르노 · 막스 호르크하이머 (Th. W. Adorno & Max Horkheimer), *Dialektik der Aufklärung - Philosophische Fragmente*, 김유동 역. 『계몽의 변증법 - 철학적 단상』, pp. 331-335.

조적인 문제를 인식하며 계몽의 발전과정에서 과생된 이성의 비합리성과 그에 대한 근거를 호르크하이머(M. Horkheimer; 1895-1973)<sup>5)</sup>와 공동집필한 『계몽의 변증법 *Dialektik der Aufklärung*』(1944)에서 자세히 다루고 있다. 나아가 1966년에 집필한 『부정의 변증법 *Negative Dialektik*』에서 서양역사의 시초부터 20세기 현대에 이르기까지 이데올로기적 관점의 사회의 구조적인 문제를 분석하고 변증법적으로 비판하고 있다.<sup>6)</sup>

아도르노의 사회비판이론서인 『계몽의 변증법』에서 가장 중요하게 다룬 주제는 계몽과 도구적 합리성이 이끌어온 서구의 역사가 보여주는 야만과 그 야만으로 인해 피해를 본 인간의 자기파괴 현상이다. 인류의 역사는 인간에 대한 자연의 지배, 자연에 대한 인간의 지배, 그리고 인간에 대한 인간의 지배로 이어진다. 계몽의 과정은 자연의 공포로부터 벗어나기 위해 자연을 지배하는 것에서부터 출발했으며, 외적 자연의 지배와 함께 인간의 내적 자연에 대한 지배, 더 나아가 인간에 대한 인간의 사회적 지배도 함께 진전되어 온 사실을 알 수 있다. 그러나 이러한 자연지배의 역사 속에서 계몽은 해방을 가져온 것이 아니라 예속과 지배를 가져왔으며, 그것은 끝내 인간에 의한 자연과 인간의 폭력적인 지배가 진보해가는 과정의 자기파괴로 이어지게 된다고 아도르노는 지적하고 있다.

아도르노는 『계몽의 변증법』에서 자연이라는 대상과 자연정복을 이끄는 인간이라는 주체사이의 변증법을 말하기 위해 자연과 인간이성을 대립시킨 고대 그리스의 시인 호메로스(Homeros, BC 800?-BC 750)의 서사시 『오딧

---

5) 막스 호르크하이머(Max Horkheimer, 1895~1973)는 1930년 프랑크푸르트 대학 사회철학과 교수가 되어 대학 부속 사회연구소 소장을 지냈으며, 아도르노, E. 프롬, H. 마르쿠제 등과 프랑크푸르트학파를 이루었다. 제2차 세계대전 이후에 프랑크푸르트의 사회연구소를 무대로 활약한 비판이론가들은 마르크스주의를 재해석하고 프로이드의 정신분석학과 미국 사회학의 방법을 결합시켜 현대 산업사회에 대한 비판이론을 전개했다.

6) 『계몽의 변증법』의 초판은 1947년 암스테르담의 퀘리도에서 출판되었고, 개정판은 1969년 프랑크푸르트의 에스 피셔(S. Fisher)에서 출판되었다. 테오도르 아도르노 · 막스 호르크하이머 (Th. W. Adorno & Max Horkheimer), *Dialektik der Aufklärung -Philosophische Fragmente*, 『계몽의 변증법 - 철학적 단상』, p. 43.

세이(Odyseeia)』 신화를 소개하고 있다. 문명의 본질을 상징적으로 잘 나타내고 있는 이 신화는 바다요정 사이렌의 유혹을 물리치는 오디세이의 이야기로서 자발성이 배제된 노동구조와 인간이성의 비합리성이라는 흥미로운 주제를 드러내고 있다.<sup>7)</sup>

신화시대 최초로 인간에 의해 이룩된 ‘계몽’에 대하여 이야기하고 있는 오디세이 신화에서는 자연의 공포에 대하여 대처하면서 이로부터 벗어나려는 인간의 꾀가 강조되었다. 뿐만 아니라 오딧세이 이야기가 계급적 상황으로 전개되면서 오딧세우스와 동반자들은 압박자와 피압박자로 구분되어졌다. 이때 집단을 지배하기 위한 원리로서 설득력을 갖는 보편성의 강조는 집단의 입장-집단의 형성과 유지-을 강조하는 윤리를 그 이면에 깔고 있다. 지배를 하거나 지배를 추구하는 사람들은 전체적 보편성을 강조해야 지배의 입장을 획득할 수 있었던 것이다. 압박자들은 보편적 이익을 내세워 피압박자들이 듣는 것을 억압하고, 이를 통해 피압박자의 생각들은 위축되게 된다. 사회화된 피압박자들의 생각은 행정이나 관리에만 사용되어 지배층의 도구가 될 뿐만 아니라, 서로 간에 들을 수 없는 개인들은 이러한 행정이나 관리기구 속에서 고립되어 있다. 그리하여 인간은 개체로서의 자신을 부정하고 조절되는 집단의 일원이 되고, 주관은 본래의 모습으로부터 변질된다. 따라서 인간은 주관으로서 사는 것이 아니고 외적 욕구에 의해 규정된 물건으로 목숨을 부지하는 것이다. 아도르노는 지배의 역사 속에서 주관주의적인 개체의 비동일성이 사회체제 속에서 객관주의적으로 동일화되어 부속품으로 전락해 버린 개체의 정체성 상실에 주목하면서 이성이 지배를 위한 도구로 전락하여 세계를 합리화함으로써 사회의 이데올로기적 지배에 조종당하는

7) 오딧세우스의 배는 사이렌 자매들이 살고 있는 섬 앞에서 멈춰 버렸다. 사이렌의 노래를 들으면 모두 마법에 걸려, 그 노랫소리에 홀려 섬으로 다가온 자는 모두 죽었다. 오딧세우스는 키르케가 예언해준 대로 밀랍덩어리를 반죽해서 동료들의 귀를 꽂 막았고, 자신은 돛대 밑동에 묶게 했다. 사이렌들의 노랫소리가 들려오기 시작하자, 오딧세우스는 그 노랫소리를 더 잘 듣고 싶다는 욕망이 솟아올랐다. 오딧세우스는 동료에게 밧줄을 풀라고 신호했으나, 그들은 명령해 둔대로 더욱 굵은 밧줄로 오딧세우스를 졸라댔다. 구스타브 슈와브 (Gustav Schwab), *Die Schönsten Sagen des klassischen Altertums*, 이병희 역, 『그리스로마신화』, (서울: 물병자리, 2006), pp. 223-239.

현대사회의 모순적인 본질을 비판하고 있다.

아도르노는 오디세우스의 항해과정을 문명화 과정의 상징으로 제시하면서 계몽의 변증법을 전개시키는데, 오디세우스를 자연의 공포와 신화적 세계로부터 벗어나면서 처음으로 자의식을 갖게 되는 시민적 개인의 원형이라고 해석하였다. 시민적 주체로서의 오디세우스는 사이렌의 유혹적인 선율을 즐기지만 치명적인 위험을 극복하고자 자신을 돛대에 묶는 육체적 희생을 감수하고 있다. 그를 통해 구체화된 문명의 발전은 희생의 과정이 연속적으로 나타나는 방향으로 가고 있다. 이러한 맥락에서 아도르노는 체념이 동반된 ‘희생’의 종결을 진정한 문명의 척도로 삼는다. 전체의 존립 및 발전을 위해 개개인의 자유를 억압하는 전체주의적 자본주의에서 반이성과 기술이 시민적 개체를 희생시킴으로써 체념하게 만드는 전형은 자연지배의 희생을 모면하기 위해 자신을 희생하는 오디세우스에게서 발견된다. 그는 바다요정이 요구하는 유혹 속에서 자신의 책략으로 그 유혹을 벗어나려 한다. 이러한 노력은 자연의 지배로부터 벗어날 수 있는 자유를 얻고자 하는 자기보존을 위한 이성적 합리성에 그 기저를 두지만 결국은 자기 파괴로 이어진다.<sup>8)</sup>

아도르노에 따르면 “모든 문명적 합리성은 인간 속에 있는 자연적 본성을 거부하는 것을 그 핵심으로 하고 있다. 이 거부 속에 신화적 비합리성이 자란다. 이 거부는 전적으로 자연을 지배하자는 목적뿐만 아니라 인간 삶의 목적도 혼란시키고 불투명하게 만든다.”<sup>9)</sup> 자연이 갖는 인간을 향한 강제성을 깨려는 인간의 모든 시도들이 더 깊이 자연의 강제성을 끌어오게 되고, 앞에서 다루었던 오딧세이 신화나 18세기 계몽주의 그리고 20세기의 지배이데올로기같은 자연이 갖는 강제성을 깨려는 인간의 모든 시도들은 더 깊이 자연의 강제성을 끌어오게 된다고 주장하였다. 『계몽의 변증법』에서 이성의 자기 파괴를 총체적으로 고발하고 다른 한편으로는 계몽의 계획을

8) 노명우, 『계몽의 변증법을 넘어서 - 아도르노와 쾰베르크』, (서울: 문학과 지성사, 2002), p. 210.

9) 테오도르 아도르노 · 막스 호르크하이머 (Th. W. Adorno & Max Horkheimer), *Dialektik der Aufklärung - Philosophische Fragmente*, 『계몽의 변증법 - 철학적 단상』, p. 51

계몽하려는 아도르노의 의도를 확고하게 읽을 수 있다. 아도르노의 의도는 계몽의 폐지를 목적으로 삼는 것이 아니라 계몽의 본래 이념인 자연의 위력과 신화적인 강제로부터 인간을 해방시키고자 하는 이성의 잠재력을 다시 이성적인 사회의 건설을 위해 활성화시키려는데 있는 것이다.

1966년에 저술된 『부정의 변증법』에서 아도르노의 철학은 희망이나 유토피아가 특수성에서만 비롯될 수 있기 때문에 권력의 지배 하에 들어가 사회화된 보편성과 전체성에 관한 저항과 비판의 요구를 지향한다.<sup>10)</sup> 이미 있는 것에 대한 전면적인 부정은, 이미 있는 사고의 틀로 이 세상을 좋은 방향으로 선회시킬 수 없다는 절망감으로부터 비롯된다. ‘전체’를 위한다는 전체가 서게 되면 부분들의 특수성은 도외시되거나 동일화되어 버린다. 이는 변증법에서 ‘통합’을 전제로 할 때에, 그 결과가 통합이 아니라 ‘부정’이 도태되는 상태가 되기 때문이다. 따라서 ‘전체’나 ‘통합’은 개념상으로만 가능하고 실제적으로는 존재하지 않는다. 이러한 개념과 현실의 간격에 대한 아도르노의 대책은 ‘부정’을 철저히 행하고, 이를 계속 유지시킴으로써 개념과 현실의 간격을 실제로 극복해 나가는 것이다. 그래서 사회 속에 부정적인 것이 지속되는 한 부정의 부정은 남을 수밖에 없다는 명제를 내세우고, 『부정의 변증법』의 이념이 역사에서 실패한 주체와 객체 사이의 화해를 목표로 하는 한, 그것은 최종적으로 인간과 자연 사이에 존재하는 지배관계를 지양하려는 데 목표를 두는 고전적 계몽의 이념과 일치한다.

야만으로 전략한 계몽의 역사적 발전의 뿌리를 추적하고자 하는 부정의 사유와 사유의 주체로서 자신의 실존을 자각하기 위한 『부정의 변증법』은 사회에서 지배하고 있는 이데올로기가 역사적으로 생산된 동일성 논리의 가상임을 밝히는 작업을 통하여 동일성 논리에 의해 억압받는 비동일자를 구제하기 위한 사유의 자기반성으로 연결된다. 그리하여 아도르노의 비판이론

---

10) 테오도르 아도르노 (Th. W. A. Adorno), *Negative Dialektik*, 홍승용 역. 『부정변증법』, (경기: 한길사, 1984), p. 157.

이 사회 자체의 변화를 직접적으로 시도하는 것보다는 의식 내에서의 일차적인 변화를 일으켜내는데 목표를 두고 있듯이 부정의 변증법 역시 아도르노의 특유한 방법론으로 자율적인 개별자의 생존, 즉 자기반성적 주체가 이 데올로기로서의 거짓된 의식 형식에 부딪쳐 살아남게 하는데 관심을 쏟았다.

아도르노는 『부정의 변증법』에서 동일성 이론과 존재론에 대한 비판의 폭을 더욱 넓혀 동일성(Identität) 논리를 비판하는 비동일성(Nichtidentität)의 변증법으로 이어진다.<sup>11)</sup> 아도르노의 『부정의 변증법』에 나타난 부정의 사유는 서구철학이 오랫동안 몰두해온 인간의 생각하는 능력 자체가 자가당착에 빠진 인식도구임을 반성함으로 해서, 자가당착에 빠진 자신의 사회적 실존을 인식한 주체가 존재를 다시 회복하고 거짓된 의식으로부터의 해방, 소외의 해소, 그리고 전체성의 회복을 구현하게 한다. 아도르노는 전통적인 관념론이 채택한 철학적 방법론을 전면적으로 부정하면서 철학적 성찰을 시도한다. 그는 고전철학이 보편과 특수이 매개를 통일성 형성이라는 명분 아래 이룩한 획일화된 세계상이 허구임을 밝히고, 그가 부정의 대상으로 삼을 수밖에 없는 현존하는 사회관계들을 변증법적 과정을 통해 동일성 사유의 강제로부터 비동일적인 자기반성을 이끌어 내고 있다. 서구의 합리적 사유는 특수에 대한 보편의 지배를 가져오게 되고, 이 보편이성이 지배하는 사유 활동을 수행함으로써 자신의 감성을 억압하는 결과를 가져왔다. 이러한 억압된 감성은 손상된 의식의 주체로 자신의 뜻과 어긋난 결과를 낳고, 자기성찰에도 실패하여 동일성 사유의 강제에서 벗어나지 못하게 되어 버렸다.

사유주체의 자발성은 자신의 구성행위가 독자적이고 자율적이라는 허위의식에서 벗어날 때 비로소 증명된다. 부정을 다시 부정하여 긍정에 이르는 이제까지의 관행을 깨뜨려야 한다. 사유와 존재의 모순을 사유를 통해 확인

---

11) 노명우, 『계몽의 변증법을 넘어서 - 아도르노와 쉰베르크』, p. 57.

하는 가운데 비로소 사유하는 주체에게 자신의 존재를 긍정할 수 있는 가능성이 열린다. 그러므로 아도르노의 부정의 사유는 전통적인 관념주의 철학의 문제점인 자본주의적 계승발전이라는 측면에서 자본주의 세계체제 속에 존재하는 개별자로서의 주체와, 이 사유 주체를 구속하는 전체로서의 자본주의를 동시에 반성의 대상으로 삼는다고 볼 수 있다. 또한 아도르노의 부정의 사유는 주체와 객체를 모두 개개인의 실존적 차원에서 통합적으로 반성할 수 있는 대안이라 할 수 있는 것이다.

아도르노는 항상 같은 것을 강요하는 동일성 논리로 억압받은 비동일자를 구제하기 위해 주체성을 옹호하고, 예술작품에서 파악한 부정의 범주인 ‘심미적인 것’<sup>12)</sup>을 비동일자의 보호자로서 재해석하고 있다. 동일성 논리의 비판이 심미적인 사유의 자기반성으로, 즉 비동일성의 변증법으로 변화하면서 아도르노 사상의 철학적 방법론은 ‘부정’이란 방식을 추구하고 있고, 그가 사용한 ‘변증법’이란 말은 ‘통합’의 부분이 없는, 즉 변증법 가운데 부정의 측면만을 다룬 ‘부정법’으로 이해할 수 있다. 그러므로 아도르노의 사상을 대변하는 부정의 변증법의 힘은 인식과 실천에 대한 반성에서 시작하여 사유와 현실, 주체와 객체를 동일화시켜 긍정적인 전체를 만들어 내는 가상을 폭로하고 해체시킨다.

요컨대, 아도르노의 비동일성 이론은 개념적 사유 자체에 대한 부정이 아니라 개념적 사유가 간과하거나 의도적으로 누락시키고 있는 요소들에 대한 끊임없는 성찰이다. 그가 본 서구 관념론에서는 현상과 본질은 사유과정에서 분리되어 서로 무관하거나 유기적으로 결합됨으로써 현실의 진리는 현상 혹은 본질에 비중만 달리한 채 존재해 있으며, 사유는 현실과 동떨어진 채 그 내용에 대한 파악 여부에 의해 결정되는 것이다. 아도르노는 이러한 동

---

12) ‘심미적인 것’이란 예술 작품에 관한 담화(Diskurs uber das Kunstwerk)라는 의미를 담고 있지만, 아도르노는 ‘심미적인 것’을 자율적 이성과 자율적 이성의 사회적인 현현(顯現)형태인 모더니티에 대한 비판적 의미로 재해석하고 있다. 노명우, 『계몽의 변증법을 넘어서 - 아도르노와 쇤베르크』, pp. 48-49.

일성의 악순환에서 빠져 나올 수 있는 대안으로 비동일성을 활성화시킬 수 있는 심미적 사유를 제시한다. 심미적 사유는 개념적 사유에만 편중되어 사물화되어버린 도구적 이성을 비판하는 효과적인 개념이다. 미와 사유라는 용어는 철학과 미학이라는 구분보다 비동일적 긴장관계의 의미로 개념적 사유에 대항하고 오히려 비개념적 요소를 개념적으로 파악하려는 아도르노의 철학적 의지인 것이다. 심미적 사유는 비동일적 사유로서 특수성을 인정하는 사유이고 도구적 이성이 중지한 계몽을 다시 시작하는 진정한 합리성의 사유인 것이다.

아도르노의 이러한 심미적 사유는 예술을 하나의 사회적 실천영역으로 만들어 사물화되어 마비된 의식을 일깨우며, 체제를 합리화하는 도구적 이성을 공격하는 하나의 진리로 만든다. 예술은 사회적 실천의 한 형식으로 비동일적 사유를 촉진하고 사유로 하여금 사유자체를 반성하도록 도와주는 역할을 한다.

## 2. 예술의 이중성과 변증법적 인식

예술은 인간이 초자연적인 대상을 처음으로 인식하고 자기보존의 본능을 정신적으로 키워나간 신화적 상황에 그 기원을 두고 있으며, 신화적 상황의 제의적인 기능을 통해 주술적 실천의 의무를 수행함에 있어 절대적인 요소였다. 주술적 실천이 담고 있는 정치권력은 그 체계와 모양새를 달리할 뿐 중세의 교권 안에서도 그대로 함유되어 있었고, 음악의 경우 예배 의식기능으로 종교에 봉사하는 역할이 두드러지면서 중세교회음악은 지배이데올로기의 도구로 사용되었다.

교회에서의 음악은 개인 혹은 개인적 운명으로 정향되지 않고 모든 참가자들이 일정한 종교적 태도를 취하게 만드는 과제를 떠맡고 있다.[...] 이러한 형식의 음악제작은 장원의 주인이나 봉건 영주 계급의 이익에 상응하는 것이었다. 그리고 실제로 그것은 봉건주의를 가능하게 했고, 거둬들이 이를 안정화시켰다. 이러한 사회적 기능을 통해 나중에 우리가 단순히 음악적 기법이라고 부르게 될 일정한 음 구성의 방법이 생겨난 것이다.<sup>13)</sup>

예술의 지배이데올로기적 모습은 예배의식의 기능에 따라 그 성격이 규정지어지는데, 예술은 그것이 예배적인 의식을 위한 봉사에서 벗어나는 정도에 따라 점차 교회권력에 구속되지 않고 스스로 자율적인 세계를 구축하게 된다. 이때에 예술에서의 자율성이란 독립적인 예술의 자유가 어떤 유용한 목적이 없이 한 작품의 미학적 가치로서 존재하는 것이다. 예술의 자율성이 보다 적극적으로 나타나는 시기는 사회적 측면에서 예술로서의 미적가치가 자유롭게 발휘되는 시기라 할 수 있다. 먼저 바로크시대의 지배적인 세계관

13) 한스 아이슬러 (Hanns Eisler), 'The Builders of a New Musical Culture', p. 52, 맥스 패디슨 (Max Paddison), *Adorno's Aesthetics of Music*, 최유준 역. 『아도르노의 음악미학』, (부산: 세종출판사, 2003), p. 135에서 재인용.

은 수적질서가 우주와 모든 현상들을 규명한다고 믿었던 것으로 질서와 조화를 요구하는 이성적 사고를 바탕으로 하고 있다. 이러한 바로크시대의 수적질서에 기초하는 이성사고가 음악에서 논리적인 숫자상징의 사용, 계속적 음의 화성으로 반영된다.

극단에까지 사유된 수학적 세계와 진리를 애초에 동일시함으로써 계몽은 신화적인 것으로 되돌아가는 위험으로부터 안전할 수 있으리라고 생각한다. 계몽은 사유와 수학을 같은 것으로 가정하는 것이다.<sup>14)</sup>

작곡가 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685~1750)사의 중세적인 형이상학적 사고를 탈피하여 옛 사상을 현세 중심으로 변화시켜 음악작품의 미적 자율성의 실현에 커다란 족적을 내어뒀었다. 예를 들면 자연적 음악재료를 인간에 의해 체계화된 음악재료로 사용하기 위해서 자연적인 음향을 조직적으로 관리하는 평균율 조율체계를 사용한다. 음악작품 속에서 발휘되는 계몽적 이성은 자연적 음향조차 전조가 용이하도록 수학적인 지식이라는 질서 아래 편입시키게 된다. 음악적으로 계몽의 시도를 관철시킨 작곡가 바흐는 자연적 음악재료를 인간에 의한 체계화된 음악재료로 수학적인 치밀한 구성을 성취한다.

수학적 이성의 힘을 토대로 만들어진 조성체계는 음악작품 안에서 음 자체의 역동성을 체계적으로 구축한다. 조성음악은 고전주의 시대에 와서 귀족이나 교회의 후원제도에서 벗어나게 되면서 자유로운 선율적 완성과 소나타 형식과 같이 음악적 주체가 하나의 음악작품 속에서 가장 효과적으로 구현될 수 있는 혁신적인 수단으로 발전한다. 그러나 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756~1791)의 음악작품이 고전주의 음악의 통일성과 다

---

14) 테오도르 아도르노 · 막스 호르크하이머 (Th. W. Adorno & Max Horkheimer), *Dialektik der Aufklärung - Philosophische Fragmente*, 『계몽의 변증법 - 철학적 단상』, p. 55.

양성을 전제로 자유로운 선율의 완성을 보여주지만, 새로운 시민 청중들을 즐겁게 해주기 위한 더 큰 다양성과 변화의 요구로 예술외적인 영향을 받게 된다.

18세기 이후 음악가들이 주인을 받들지 않는 자유음악가로서 활동하게 되었고, 자기 자신의 독자적 예술세계를 만들어 나갈 수 있었다. 즉 음악가 자신의 개성이나 독창성에 기초한 창작 활동을 할 수 있게 되었던 것이다. 이러한 시민사회시대의 대표적 음악가인 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770~1827)의 예술적 권위는 그에게 물질적으로, 직업적으로, 정신적으로 속박되지 않는 여건을 마련해 주었다. 이로써 음악의 자율성은 사회적으로 그 기반이 더욱 확립되었던 것이다..

그가 혁명적 시민계급의 음악적 원형이라 한다면 그는 동시에 사회적 후견으로부터 벗어난 음악, 그리고 미적으로 완전히 자율적이며 더 이상 누군가를 위해 봉사하지 않는 음악의 원형이기도 하다. 그의 작품은 음악과 사회를 고분고분하게 조율시키는 도식을 폭파시킨다.<sup>15)</sup>

베토벤은 이러한 음악적 주체의 자율성을 소나타 형식에서 완성시키고 있는데 이는 전승된 음악재료와 형식을 처리하는데 있어서 잘 나타난다. 소나타 형식에서 주체가 발전되고 변형되어 균형을 맞춰가는 동안 모든 개별음들도 음악주체의 의미를 각각 담고 있어서 전체로서의 음악적 주체의 일부가 된다.

베토벤은 작은 동기들을 이용하여, 이념의 촉발체인 모티브의 싹을 발판으로 통일적으로 구성되는 강력한 점층법을 구사할 줄 알았던 최초의 인물이었다.[...] 베토벤 이전 시대의 교향곡에서

15) 테오도르 아도르노 (Th. W. A. Adorno), 『Introduction to the Sociology of Music』 p. 208. 맥스 패디슨 (Max Paddison), *Adorno's Aesthetics of Music*, 『아도르노의 음악미학』, p. 373에서 재인용.

는 이처럼 완결된 구조를 찾아볼 수 없다.<sup>16)</sup>

베토벤 이전의 음악에서의 전개는 동일성을 유지하는 소재에 대한 단순한 변주나 음악적 논리성을 추구하지 않은 기술적 처리 기법의 하나였지만, 베토벤 음악에서의 모티브나 주제를 발전시켜나가는 작업에서의 통일성은 악곡 전체구조의 역동적인 음악적 논리와 전통적인 조성체계사이에서 조정을 통해 달성되었다. 그러므로 음악작품의 조성체계는 시민계급과 시장이 함께 변화하고 성장해 오면서 존재하였고, 음악적으로 보자면 조성은 화성음악을 가능케 한 음악의 구조적 원리로서 역사적으로 산출되었고 강압적으로 합리화된 체계의 수단으로 대체된 것이다.

이와 같이 예술의 자율성이 합리화되는 과정은 사회의 시민 계급이나 시장의 성장과 같은 역사적 과정과 분리되지 않는다. 이는 예술작품 그 자체가 인간의 자연 지배의 전형을 내부에서 반영하고 있는 것이다. 그러나 예술작품은 단지 자연 지배원리를 작품 내부에서 반영할 뿐만 아니라 동시에 계몽의 실패를 극복할 수 있는 대안의 가능성도 포함한다. 그러므로 아도르노는 예술의 이중적 성격에 대하여 주의 깊게 연구하고 있다.

자율적인 예술은 형식 법칙을 통한 승화와 동일한, 사회에 대한 거부를 통해 또한 이데올로기의 수단으로 되기도 한다. 즉 예술은 자신이 두려워하는 사회에 대해 거리를 둬으로써 또한 그 사회를 그대로 놓아두기도 한다. 그러나 그것은 단순한 이데올로기 이상의 의미를 지닌다. 즉 사회는 미학적인 형식 법칙에 심판을 내리는 부정성일 뿐만 아니라 극히 의심스러운 형태로나마 생산되고 재생산되는 인간 생활의 총괄 개념이기도 하다.<sup>17)</sup>

---

16) 테오도르 아도르노 (Th. W. Adorno), *Philosophie der neuen Musik*, 방대원 역. 『신음악의철학 - 모더니즘의 변증법적 해석』, (서울: 도서출판사 까치, 1986), p. 55.

17) 테오도르 아도르노 (Th. W. A. Adorno), *Asthetische Theorie*, 홍승용 역. 『미학이론』, (서울: 문학과지성사, 2002), p. 350.

예술의 이중성은 자율성이라는 형식논리와 이것이 사회적 상호의존과 갈등 속에서 매개된다는 사실에서 기인하는 것이다. 즉 예술작품은 이미 근대 사회부터 창작을 하는 작곡가 개인의 의지와는 별도로 사회적 매개개념을 수행하는 기능을 갖기도 하는 것이다. 따라서 아도르노의 관점에서 예술작품은 이중적 의미를 지니고 있으며, 이러한 예술의 이중성은 작품에 대한 예술의 내적, 예술의 외적인 해석을 필요로 한다. 예술작품 속의 내적인 조성의 힘의 원리와 역사성은 예술 작품의 외적인 것, 즉 사회의 지배이데올로기 원리와 역사성과 유사성을 지니고 있다.

예술은 경험적 현실세계에서 벗어났기 때문에 사회적 작용의 상호연관 관계로부터 자율적일 수 있으면서, 동시에 사회적 상호연관적으로 연결되어 있다는 것이다. 아도르노는 예술의 이중성을 논하면서 마치 계몽의 과정을 축소해 놓은 모델로서 계몽의 변증법에 따라 음악은 관리된 사회에 의해 고통받고 구속당한 존재이며, 계몽의 전개 과정과 동일한 모순에 빠져있다는 사실을 관찰한 것이다.

아도르노는 예술의 자율성을 예술에 본질적인 것으로 인정하면서도 맹목적인 예술의 자율성이 갖고 있는 문제점을 지적하고 있다. 그가 예술의 본질이라고 생각하는 진정한 자율성은 예술이 한 사회의 기능적 관계와는 별개인 예술 고유의 세계라는 것을 의미할 뿐만 아니라, 사회의 기능적 관계 속에서 사회적 모순을 드러내는 예술의 고유한 조건이다.<sup>18)</sup> 예술과 사회의 관계 속에서 볼 때, 예술의 진정한 자율성이라는 것은 한편으로는 시민적 주체가 지배적인 사회구조로부터 해방된 역사의 부산물이며, 다른 한편으로는 근대 이후 세계가 합리화되는 계몽의 과정에서 분화되기 시작한 문화의 여러 가치영역들 가운데 독립적인 현상이다.

아도르노는 예술을 경험현실을 긍정하게 되는 사회적 산물이면서 독자적인 세계를 보장받은 자율적 존재로 이중 규정하면서도 사회비판적 기능을 수행하는 예술의 진정한 자율성을 특히 강조한다. 이러한 점에서 예술의 자

---

18) 테오도르 아도르노 (Th. W. A. Adorno), *Asthetische Theorie*, 『미학이론』, p. 23.

율성은 이중적 성질을 갖게 되는데, 이는 예술이 부정하는 현실과 유리된 결과 바로 그 잘못된 현실을 긍정하게 된다는 점에 있다. 그리하여 사회현실에서 지속되는 객관적 모순들을 동일성의 원칙으로 해결할 수 있을 것이라고 믿었던 관념론적 철학의 경우와 마찬가지로, 예술의 자율성도 통일성의 창출이라는 미적 법칙으로 획일화시키는 예술에서는 이데올로기적 성격을 갖는다.<sup>19)</sup> 예를 들어 자율성이 확립된 순수예술음악은 그 시대양식과 기법이 사회적 토대로부터 분리되어 독자적인 것이 됨으로써 자율성을 보장받았지만, 음악은 자체의 형식법칙을 만들어 내어 그 형식법칙에 묶일수록 음악이라는 예술분야가 사회 내에서 자체의 영역을 갖고 있음에도 불구하고 사회에 대한 명확한 묘사가 어렵게 된다. 따라서 예술이 자신의 자율성을 단순하게 다른 세계와 완전히 단절된 것으로 제시하고자 할 경우, 자율성은 또다른 이데올로기로 전락할 가능성을 갖는다는 것이 아도르노의 주장이다.

요컨대 자율적 예술작품의 진리성은 현사회의 기능적 맥락에서 찾아질 필요가 있으며, 한편으로는 진리를 구축하면서도 또한 경험적 현실 세계에서 분리되어 있는 까닭에 ‘비진리’, 즉 이데올로기를 만든다는 것이다.

아도르노의 예술이론은 사회적 영역에서의 생산방식과 예술작품의 창조과정에서의 생산 미학적인 관점에 많은 비중을 두고 있다. 그는 서구 계몽주의의 강압적인 총체화 과정으로 억압된 개인의 특수성과 자율성은 비판력을 상실하여 사회적 모순을 진실하게 드러낼 수 없다고 믿고 도구적 이성이 상실한 비판력을 예술작품의 창작을 통해 회복시킬 수 있다고 주장한다. 예술작품이 갖는 진리성은 경험된 세계를 예술작품의 창작, 즉 작곡가와 음악재료의 상호작용 속에서 인식하고 물화된 예술작품 자신을 비판하여 진정한 현실 비판으로서의 부정성을 찾고자 하는 것이다. 이러한 아도르노의 음악 사회학적인 입장은 예술이 사회 속에서 차지하는 위치에 대한 물음 보다는 사회가 예술작품 속에 반영되는 정도를 더 중요시하였다. 그는 예술작품이

19) 테오도르 아도르노 (Th. W. A. Adorno), *Asthetische Theorie*, 『미학이론』, p. 11.

역사적으로 사회와 밀접한 관계를 갖는다는 예술의 역사적 운동 원리를 통하여 예술과 역사와의 소통이 가능하다고 주장한다.

이때 아도르노는 이데올로기의 수단으로 전락해 버린 예술작품들을 비판하고, 비동일성, 감성, 개별성 등 강압적인 총체화 과정에서 억압된 요소들을 복원하고자 예술이론의 철학적 반성을 강조하고 있다.<sup>20)</sup>

진리내용을 파악하는 데에는 비판이 요구된다. 진리, 혹은 비진리가 파악되지 않았다면 작품자체가 파악되지 않은 셈이다. 그리고 이를 파악하는 일은 비판적인 작업이다. 비판에 의한 작품의 역사적 전개와 그 진리내용의 철학적인 관계는 상호작용 한다.[...] 객관적인 정신이 현상으로 나타나는 순간에는 언제나 투명하지 못하다. 이런 객관적인 정신에 대한 인상학이라는 점에서 예술작품은 수수께끼적이다.[...] 예술작품은 진리내용을 지니면서, 또한 지니지 못하기도 한다. 실증적인 학문이나 그로부터 이끌어낸 철학은 그에 도달하지 못한다.<sup>21)</sup>

예술의 자율성에 내재된 이데올로기적 성격으로 인해 해체의 위기를 맞이한 예술에서 예술의 진정한 자율성 회복은 오직 예술의 자기비판에 의해서만 가능하게 되는 것이다. 예술은 지배이데올로기인 산업기술의 합리주의에 합류하면서 사회의 비인간화로 소외되고 자율적 예술의 개념자체를 박탈당하여 완전히 사회적일 수 없고, 완전한 자율성을 주장할 수도 없게 되었다. 그리하여 예술은 작품에 있어서 진정한 진리 개념조차 해체의 위기에 놓인 상태, 즉 예술의 특수성과 경험된 현실의 합리성 사이에 나타난 괴리현상을 예술작품의 합리적인 형식법칙 속에서 구체화하여 예술작품 자신의 비동일성을 강조함으로써 기존의 사회의 비진리를 넘어설 수 있다.<sup>22)</sup>

20) 테오도르 아도르노 (Th. W. A dorno), *Asthetische Theorie*, 『미학이론』, p. 206.

21) 테오도르 아도르노 (Th. W. A dorno), *Asthetische Theorie*, 『미학이론』, p. 194.

22) 맥스 패디슨 (Max Paddison), *Adorno's Aesthetics of Music*, 『아도르노의 음악미학』, p. 107.

요컨대, 예술의 자율성과 사회적 기능의 모순된 갈등을 다루는 예술작품의 비판적 잠재력은 주체와 객체의 상호작용, 즉 작곡가와 재료사이의 기술적인 관계에서 나타난다. 따라서 아도르노는 자율적인 음악작품들이 사회정치적 총체성과 관계되는 매개 개념인 음악재료 그 자체 속에 고유하게 들어 있는 의미들을 밝혀내고 있다.

아도르노의 역사철학적인 관점에서 볼 때, 예술은 예술의 자율성이 갖는 이중적 성격의 문제점과 그 '위기의 대안'으로 먼저 작품 구조 내에서 재료와 형식을 변증법적으로 인식하면서 철학적 반성을 지향하고 있다. 예술작품은 자신의 소외를 인식하게 되고 사회로부터의 고립상황과 지배이데올로기에 순응된 자기 자신의 상태를 인식하게 됨으로 해서 자기반성을 지향할 수밖에 없는 상황에 직면한다.

진정한 예술작품들은, 그 시대를 초월하고 있다는 주제넘은 주장을 하지 않고 조건 없이 그 시대의 역사적 소재내용에 자신을 내맡긴다. 이러한 예술작품들은 그자체로 무의식적인, 그 시대의 역사서술이다. 이로써 무엇보다도 예술작품은 인식과 매개된다.<sup>23)</sup>

아도르노가 강조하는 예술의 인식 기능은 재료와 형식을 통한 변증법적 방법을 통해 자기비판이 이루어지는 것이다. 자기비판은 자기 자신에 대한 자기반성적 사유를 뜻하는 것으로서 현실을 부정하는 힘이 자기 자신에게로 향하게 되는 것을 의미한다. 이때 음악작품이 지향한 자기반성의 의미는 현실에서 혹은 음악재료 내에서 질적인 진보가 아닌 기술적 진보로 인하여 자아와 형식사이의 분열이 가져온 객관화된 주관성을 다시 회복시키는 것이다. 따라서 재료 내에서 주체성을 회복하기 위해서는 먼저 예술작품에서 정신의 진보가 선행되어야 한다. 아도르노가 매개개념의 대안으로 제시한

---

23) 테오도르 아도르노 (Th. W. Adorno), *Asthetische Theorie*, 『미학이론』, p. 287.

정신의 진보라 함은 사회적 현실에 대한 예술의 반성이며, 사회로부터 거리를 유지한 긴장관계에서 행해지는 예술의 비판, 그리고 현실을 넘어서는 어떤 것에 대한 예술의 약속을 뜻한다.<sup>24)</sup> 이와 같이 예술재료에 대한 변증법의 성립은 예술의 정신화의 과정을 통해 역사로부터 전승된 재료를 부정하고 재구성하여 사회의 비진리를 드러냄으로 해서 재료의 특수성과 자율성을 회복하기 위한 끊임없는 예술의 인식 특성을 그 전제로 한다.<sup>25)</sup>

음악작품 내부에서의 재료에 대한 주체와 객체의 상호작용을 통한 변증법적 인식에서와 같이 형식에 대한 변증법적 인식에서도 보편과 특수성의 매개 개념이 중요한 성격으로 강조된다. 음악작품의 형식구성에서는 보편성의 요소, 즉 장르, 조성적 체계 보다는 개별 작품에서 특수성의 요소, 즉 내용이나 구조로서 구체화될 수 있는 음악의 주관적 요소가 강조되고 있다. 이때 작곡 과정에서 전통적 형식에 대한 비타협적 부정을 통해 예술의 특수성과 보편성은 매개될 수 있다. 그래서 예술은 예술이 갖는 내재적 형식의 논리성, 즉 그 구조의 내적 일관성을 통해 현실세계로부터 분리되고 현실세계와는 다른 것으로 정의되며, 그리하여 경험적 현실에 비판적으로 대립할 수 있게 된다. 아도르노가 주장하는 예술의 변증법적 인식은 음악적 재료에 있어서 전승된 음악재료의 해체현상을 그대로 드러내는 통일성으로 재구성하고자 하였다.

예술은 상위질서의 힘들에 대항한 인간의 자유의식을 증명하기도 했고, 단순한 경험세계의 거부로 인해 이데올로기적 성격을 띠면서 예술 자율성의 변증법을 드러내고 있다. 이때 예술의 자기비판적 잠재력은 예술이 현실과 소통을 거부함과 동시에 현실의 긍정으로 흐르는 경향이 있다고 하더라도 동시에 현실에 대한 비판을 함축하고 있기 때문에 사회현실과의 상호관계 속에서 예술작품의 형식을 통해 사회구조의 지배적인 이데올로기의 비진리

24) 이병진, “아도르노의 역사철학적 예술관”, 『독일문학』, (2000) 제 75권, p. 327.

25) 본 논문의 III장 p.32~37에서 다루고 있는 쇤베르크의 무조음악 작품이 바로 재료의 특수성과 자율성을 회복시킨 예술의 변증법적 인식의 대표적인 예라고 설명할 수 있다.

를 드러낼수 있다. 그러므로 예술작품의 형식개념은 사회와의 매개기능을 갖게 된다. 아도르노가 예술은 자율적이면서 동시에 사회적인 것이라고 말할 때, 그 주장에는 이러한 형식개념에 대한 반성이 밑바탕에 깔려있다. 주체와 객체사이의 상호작용의 산물인 형식세계에 대한 강조를 통해 예술과 사회의 관계를 고찰한다는 것은 예술과 사회의 관계가 예술 외적인 요인에 대한 반성을 통해서 드러나는 것이 아니라 예술작품 자체에 대한 반성을 통해 드러난다는 것을 의미한다.

형식은 작품이 의미있게 조직화될 수 있게 하는 여러 요소들의 총체성이다.<sup>26)</sup> 다시 말해서 예술작품에서 논리성을 이루는 모든 계기들의 총합이라 할 수 있다. 아도르노는 예술의 특수성을 지배하는 비합리적인 총체성에 부정적인 반면 예술의 특수성을 합리적인 조화로 이룬 총체성에 대해서는 긍정적인 생각을 갖고 있다. 형식은 사실상 내용과도 구별될 수 없는 것으로서 모든 음악에서 형식과 내용은 서로 맞물려 있다. 그 이유는 모든 형식은 내용이 침전되어 이루어졌기 때문이다.

예술작품은 사회적 노동의 산물이기 때문에 경험세계를 거부하면서도 이와 의사소통을 가지며 이 경험세계로부터 자체의 내용을 이끌어내기도 한다. 예술은 경험세계에서 이루어지는 범주적 규정들을 부정하지만 그 자체의 실체 속에 경험적인 존재자를 감추고 있다. 예술은 형식을 통해 경험세계와 대립하며, 또한 형식과 내용의 매개도 이 둘의 구분 없이는 파악할 수 없다. 그러나 그러한 매개는 어느 정도 일반적으로 미학적 형식이 침전된 내용이라는 사실에서 추적할 수 있다. 외부세계와 예술작품의 커뮤니케이션은 이 커뮤니케이션을 거부함으로써 이루어진다. 바로 이러한 점에서 예술작품은 단절된 것이라는 사실이 증명된

---

26) “예술은 기존 상황의 제반 요인들을 형식으로 조직화하는 존재이다. 그 자체 구성 원리에 따라서 현실의 요소들을 재구성하여 새로운 형식으로 생산하는 예술은 현실적인 역사로부터 유래하지만 그와는 유리된, 독자적인 생산력을 통해 현실적인 역사가 되풀이되는 역사적 존재이다.” 서인정, “Th. W. 아도르노의 미메시스론의 관점에서 본 모더니즘 음악론”, 『미학 예술학 연구』, (2001) 제14호, p. 242.

다.<sup>27)</sup>

아도르노는 형식규정에 대하여 ‘침전된 내용’이라고 말함으로써 예술의 자율성과 진리성의 근거를 예술의 합리성과 사회의 지배 구조적 합리성의 긴장관계 속에 두고 있다. 아도르노의 형식개념은 전통적인 음악과 형식론에서 나타난 지배적인 조성체계를 강조하는 경향과는 반대의 의미를 갖는다. 왜냐하면 근대 시민사회의 계몽주체가 이루어 놓은 형식논리가 현대사회에 와서 총체성을 띤 자본주의 지배이념으로까지 확장되며, 예술작품을 상품화할 뿐만 아니라 문화마저도 교환가치로 나타난다. 그에 의하면 바그너의 음악극에서 사용한 라이트모티브(Leitmotiv)는 주관적이며 지배적인 조성체계에서 해방된 소재일지라도 모순적인 사회적 현실을 감추기 위한 환상적 기법으로 주체성이 결여된 이데올로기의 산물인 것이다..<sup>28)</sup> 아도르노의 관점에서 예술작품의 이중적 의미는 음악형식 내에서, 그리고 자율적인 음악형식과 타율적인 사회 즉, 부분과 전체의 매개, 특수와 보편의 매개로서 이해할 수 있다. 아도르노의 의도는 부분과 전체사이의 복잡한 관계 뿐 아니라 개별적인 것 내에서 주체로서의 의식이 객체로서의 세계와 상호작용함으로써 획일화 또는 동일화 되었던 인간의식이 자기반성을 통해 본연의 정체성을 유지 하는 것이다.<sup>29)</sup>

재료와 형식에 있어서 파편화되고 해체현상을 맞이하게 된 19세기 중반 이후의 현대예술 작품의 사회적 내용은 바로 사회적 수용에 대한 저항에 있다. 현대예술이 가지는 사회적 기능의 특수성은 바로 예술이 사회 전역에서 지배하는 의사소통체제에 맞서 의사소통수단이 되기를 거부하는 데 있다.

---

27) 테오도르 아도르노 (Th. W. A. Adorno), *Asthetische Theorie*, 『미학이론』, p. 17.

28) 마틴 제이 (Jay, Martin), *Adorno*, 서창열 역. 『아도르노』, (서울: 시공사, 2000), p. 207.

29) 맥스 패디슨 (Max Paddison), *Adorno's Aesthetics of Music*, 『아도르노의 음악미학』, p. 184.

예술에서 사회적인 것은 사회에 대적하는 내적 운동이지 선언적인 입장 표명이 아니다. 예술의 역사적 몸짓은 자신에게 경험적 실재를 밀어내버린다. 하지만 이 떨어져 나온 경험적 실재 역시 예술작품이 사물인 한에서 작품의 일부다. 예술작품에도 어떤 사회적 기능이 있다고 말한다면, 그것은 작품의 무기능성이다. 작품들은 마법에 걸린 현실과 거리를 둠으로써 어떤 상태, 존재하는 것이 올바른 자리로, 자기자리로 오는 그런 상태를 부정적으로 구현한다.<sup>30)</sup>

그리하여 교환사회에 물화된 세계와 소통을 거부하는 예술의 사회적 기능은 바로 예술의 사회적 무기능성에 있다는 역설이 성립한다. 그리고 예술작품의 무기능성을 통해 비로소 예술은 철저하게 기능화된 사회의 모든 영역에 침투해 있는 물화현상에 저항할 수 있다는 것이다.<sup>31)</sup> 아도르노는 경험세계와의 거리를 유지한 채 객관화된 예술작품이 보편적이기 보다는 특수성을 갖는 재료들을 억압하지 않는 가운데 미적 통일을 이루어내는 그러한 내재성을 갖추고 있기 때문에 바로 실천적 변화를 위한 가능성을 열어준다고 말했다. 하지만 그는 현실사회의 변화를 강력하게 요구하는 것 못지않게 유토피아적 세계를 향한 실천, 화해된 현실, 해방된 사회가 실재가 아닌 가상에 불과하다는 사실을 또한 지적하고 있다. 이러한 그의 상반되는 입장에서 우리는 아도르노가 추구하고 있는 예술의 특수한 실천적 기능이 일반적으로 이해되는 실천의 의미와 다르다는 점을 알 수 있다. 그는 예술작품이 직접적인 실천행위가 될 수 없다는 점을 분명하게 인식하고 있다. 그럼에도 예술이 단순히 상상적 허구에만 머물러있지 않는 이유는 예술이 잘못된 현실속으로 깊이 파고들어가 그 속에 숨어있는 현실과 다른, 존재의 가능성을 드러내 보여주기 때문이다. 특히 비개념적 존재인 예술은 간접적으로 실천에 참여하는 방식으로서만 사회 안에서 존재할 권리를 주장한다.

30) 테오도르 아도르노 (Th. W. A. Adorno), *Asthetische Theorie*, 『미학이론』, p. 22.

31) 맥스 패디슨 (Max Paddison), *Adorno's Aesthetics of Music*, 『아도르노의 음악미학』, p. 184.

예술은 자신에 대한 타율적인 시장의 이미지를 자신의 자율성 속에 끌어들이는 경우에만 그러한 타율적 시장에서 벗어날 수 있다. 예술은 경직화되고 소외된 것에 대한 미메시스를 통해서만 현대적이다. 침묵을 부인함으로써가 아니라 바로 미메시스를 통해서 예술은 웅변적이 된다.<sup>32)</sup>

예술은 정치적인 신념을 가지고 현실에 직접적으로 개입하지는 못하지만, 미메시스적 존재방식을 통하여 물화된 세계에 반응함으로써 사회의 비진리를 드러낸다. 그렇기 때문에 현실과 타협하지 않고 거리를 두는 예술이 끼치는 사회적 영향은 어디까지나 간접적이고 잠재적일 수밖에 없으며, 예술이 수행하는 최고의 실천은 물화된 의식을 깨고 올바른 의식을 만들어냄으로써 궁극적으로 ‘계몽에 참여’하는 데 있다. 물론 예술은 의식을 변화시키고 형성하는 계몽의 기능을 단지 무의식적이고 비의도적으로 수행할 뿐이며, 본격적으로 목표 지향적이고 전략적인 계몽은 예술 외적인 영역에서 이루어진다.<sup>33)</sup>

요컨대, 아도르노는 일관되게 예술은 현실을 비판하고 이를 통하여 현실의 부정성을 인식시킴으로써 인간과 자연, 인간과 사회 및 인간과 인간이 화해될 수 있는 가능성을 찾고 있다. 아도르노는 재료를 형상화하거나 형식화하는 활동으로서 주관적인 상상력보다 조직적인 처리방식을 더욱 중요시하고 있다. 예술가는 조직적인 처리방식에 타율적으로 따르면서도 자신의 주관적인 상상의 진리성을 의식하며 대립적인 사회의 동일화 개념들과 결합시키는 과정을 통해 예술의 진정한 합리화를 추구하였다. 그리하여 예술은 비합리성의 억압으로부터 자신을 해방시키는 수단으로서 경험적 현실의 합리성을 자신의 자율적 구조를 통해 현실의 경험적 형태에 의해 감춰진 것으

---

32) 테오도르 아도르노 (Th. W. A. Adorno), *Asthetische Theorie*, 『미학이론』, p. 152.

33) 테오도르 아도르노 (Th. W. A. Adorno), *Asthetische Theorie*, 『미학이론』, p. 373.

로 표현하고 있다. 예술작품은 외부세계의 합리성을 극단적으로 내면화하면서 외부세계에 저항하는 동시에 외부세계를 초월하고자 하여 예술적 경험 내에서 주체와 객체가 대립하는 것이 아니라 서로 동등하게 상호작용할 수 있는 화해의 관계를 형성하여 현실에서 주종관계의 주체와 객체의 존재를 예술적 가상을 통해 올바른 관계로 재구성 할 수 있게 되는 것이다.

### Ⅲ. 아도르노의 모더니즘 음악론

20세기라는 복잡하고 다기화된 변화의 시대에 새로움을 추구하는 예술사상은 문학, 미술에 이어 음악에서도 아방가르드적 경향으로 나타나며 다양한 시도들이 여러 작곡가들에 의해 수행되었다. 그 가운데서도 가장 획기적인 변화의 시도는 모더니즘 미학에 바탕을 둔 신음악(Neue Musik)<sup>34)</sup>의 출현이다. 모더니즘 음악은 전통음악 양식과의 근본적인 단절을 드러내는 극단의 전위적 음악이다. 다시 말해서 전통적으로 음악의 기본적 구성요소를 이루었던 화성, 선율, 리듬의 기능과 내용이 신음악의 출현으로 전통적인 의미를 상실하기 시작했고, 그로 인해 전통적 조성체계, 음악형식, 장르, 작품개념 등이 와해되기 시작했다. 신음악의 대표적인 작곡가로는 쇤베르크(Arnold Schönberg)와 스트라빈스키(Igor Stravinsky)를 비롯해 바르톡(Béla Bartók), 베르크(Alban Berg), 베베른(Anton Webern) 등의 작곡가들이다. 그 중에서도 모더니즘 예술로서 18세기 이후의 계몽적 사고에 저항하는 가장 적합한 음악구조를 창안하였고, 음악미학적인 변화에 있어서 큰 공헌을 한 표현주의 무조음악의 선구자 쇤베르크의 작품을 중심으로 아도르노의 모더니즘 음악론에 대해 설명하고자 한다.

19세기 이후 서구의 근대사회 전반에 가속화된 과학문명의 발달과 자본주의 체제하에 산업화, 도시화로 빚어진 인간의 소외현상, 정치적·사회적 변화들을 예술분야의 각각의 영역에서 담아내고자 새로운 경향들이 대두되었다. 이때 미학적인 측면에서는 현대예술의 새로운 경향을 포괄하여 모더니즘(modernism)이라는 용어로 그 개념을 사용하고 있다.<sup>35)</sup> 모더니즘은 19세

34) 1919년 파울 베커(Paul Bekker)에 의해 처음 사용된 '신음악'이라는 개념은 당시 낭만 음악에 반대하는 음악을 의미했으나, 그 이후에는 일반적으로 동시대의 음악, 또는 1920년대 신세대의 음악을 의미했다. 예를 들자면 20세기초에 나타난 제2비엔나 악파의 표현주의, 스트라빈스키와 바르톡의 민속주의, 아이브스의 선형주의, 바레즈의 음향작곡 등을 들 수 있다. 이 개념은 크세네크와 아도르노의 영향하에 12음기법과 음렬음악에도 연관된다. 그러나 본문에서는 1910년대에 나타난 새로운 음악이라는 좁은 의미로 이해하였다. 홍정수·오희숙, 『음악미학』, (서울: 음악세계, 1999), p. 130.

기 중엽 보들레르(Charles Baudelaire) 이후 예술분야에서 모더니티의 특성을 토대로 한 경향을 일컫는다. 모더니티의 특성이란 역사적 범주와 미학적 범주에서 서로 상반된 면을 포함하고 있는데, 역사적 범주에서는 르네상스 이후 역사적 발전과정 가운데 새롭게 대두된 부르주아 계층의 가치관을 대변하는 개념으로 사용되면서 이성에 대한 믿음, 과학기술에 대한 확신, 그리고 자유의 관념 등을 의미하였다. 반면 모더니티의 특성이 미적 범주에서는 부르조아 계층의 가치관과는 대치되며, 기존의 전통이나 인습을 거부하는 새로운 예술경향을 가리키는 개념으로 사용되면서 가식적인 지적가치들의 혐오, 상업주의 비판, 전체주의적 체계성의 탈피와 같은 반(反)부르조아적 특징을 갖고 있다.

문학과 관련하여 모더니즘 개념을 사용한 보들레르는 모더니티에서 가장 큰 특징이라 할 수 있는 전통적인 미와 대립되는 새로운 가치 즉, 예술적 상상력에 큰 의미를 부여한다. 리얼리즘이 우주나 자연 또는 실재를 객관적으로 파악하고 재현하려 했다면, 여기에 반기를 든 모더니즘 문학가들은 주관적이고 상대적인 시각으로 예술가의 상상력을 강조하며 예술가에 의해 현실이 단순하게 묘사되는 것이 아니라 궁극적으로 현실을 뛰어넘을 수 있는 예술의 혁신성에 그 가치를 두어 미적 모더니즘의 근간을 이루었다.

모더니티는 일시적인 것, 우발적인 것, 즉흥적인 것으로 예술의 반이며 나머지 반은 영원적인 것과 불변적인 것이다. 그렇게도

35) 모더니즘 어원은 기원후 5세기부터 사용되기 시작한 현대(modern)의 개념에서 찾을 수 있다. 5, 6세기 당대를 과거의 고대 로마 시대와 구분하고자 사용했던 모던이라는 용어는 미학적인 관점에서 1170년 이후 신구논쟁과 함께 재조명되었다. 현대와 고대의 끊임없는 논쟁은 19세기, 20세기에도 계속 이어져 사실주의와 모더니즘과의 대립으로 나타나게 된다. 18세기 계몽사상은 유럽전역에 확산되어 1789년 프랑스 혁명이라는 변혁을 가져왔고, 서구사회의 구습타파와 인본주의, 그리고 주체성의 부각이라는 주체성 사상은 예술의 위치를 격상시키며 사회와 독립된 예술가의 미적 영역을 극대화시킨다. 독자적 영역을 구축한 예술의 자율성은 칸트의 『판단력 비판』에서 철학적 기초가 거론되어지고, 예술사조로서의 모더니즘의 개념을 정립한 사람은 보들레르(Charles Baudelaire, 1821~1867)이다. 보들레르는 주관적이고 독자적 영역으로서의 예술을 옹호함과 동시에 전통과의 단절을 주장하였다. M. 칼리니스쿠(Matei Calinescu), *Five Faces of Modernity*, 이영욱 역, 『모더니티의 다섯 얼굴』, (서울: 시각과 언어, 1998), p. 25.

빈번히 모습을 바꾸는 이 일시적이고 무상한 요소에 대해서 당신은 그것을 비난하거나 무시할 권리를 갖고 있지 않다.[...] 만일 하나의 특정한 모더니티가 고대성이 될 만한 가치가 있다면 그것으로부터 인간의 삶이 무심결에 그것에게 부여해주는 신비스러운 미를 추출하는 것이 필요하다. 고대성으로부터 순수예술, 논리, 그리고 보편적 방법이 아닌 다른 어떤 것을 추구하는 이에게 화가 있으리라. 너무 깊숙이 과거로 잠겨 들어감으로써 그는 현재를 시야에서 놓치고 만다. 그는 환경에 의해 주어진 가치들과 특권들을 비난한다. 그러나 거의 모든 경우에 있어서 우리의 독창성은 시대가 우리의 감정들에 각인해 주는 낙인으로부터 나온다.<sup>36)</sup>

미술에서의 모더니즘은 자연계의 외관과 연계시켰던 서구 문화의 전통이 붕괴되면서 색의 질료를 강조하거나 기하학적 형상을 중시하는 추상미술의 형태로 시도되었다. 19세기 말엽 주류를 이룬 리얼리즘 화풍에 도전한 추상화와 입체화는 새로운 미술 경향으로 나타나게 되었고, 역사적 비판이라는 새로운 종류의 사회비판, 산업화로 새로운 부를 형성한 부르조아 계층에 대한 비판을 통해 사회개혁을 시도한 그린버그(C. Greenberg)를 비롯한 모더니스트 화가들은 순수한 미술적 매체에 집중하여 개인적 경험과 감각의 추구로 미술의 자율성을 강조하였다.<sup>37)</sup>

음악에서의 모더니즘은 1890~1910년경 독일의 슈트라우스(Richard Georg Strauss), 말러(Gustav Mahler), 초기 쇤베르크, 프랑스의 드뷔시(Claude Debussy), 라벨(Maurice Ravel) 등이 활동한 시기로 특히 새로운

36) M. 칼리니스쿠 (Matei Calinescu), *Five Faces of Modernity*, 『모더니티의 다섯 얼굴』, pp. 60-61.

37) 모더니즘의 대부라 불리는 그린버그(C. Greenberg)의 기념비적 글 “아방가르드와 키치(Avantgarde and Kitch, 1936)”에서 순수한 미술적 매체에 집중한 새로운 미술경향은 예술의 자율성 측면으로 집약된다. 피카소, 브라크, 몬드리안, 미로, 칸딘스키, 브랑쿠지, 클레, 마티스, 세잔느 등은 그들이 다루는 매체에서 그들의 주요한 영감을 끌어내고 있다. 그들 예술이 환기하는 것은 거의 전적으로 공간, 표현, 형태, 색채 등의 창안과 배치에 순수하게 몰입하고, 이들 요소들에 불필요한 내재된 모든 것을 배제하는데 있다. 순수한 미술적 매체에 집중한 이들 화가들은 절대의 표현으로서 자신들 예술의 범위를 좁히거나 의미를 고양시킴으로써 예술의 높은 수준을 유지하고 있다고 그린버그는 말한다.

음악 언어를 보여주었다는 점에서 전통적인 낭만주의와 구별된다. 이 당시 모더니즘 음악에 나타난 위기로 급진적인 새로움의 추구, 신고전주의와 같은 전통으로의 복귀, 예술자체를 부정하는 아방가르드적 시도 등이 나타났고 이 가운데 가장 진보적인 방향으로 전통적 음악과의 단절을 가져온 신음악은 조성의 붕괴를 비롯해 전통적 양식에서 탈피하여 음악에 있어서 질적인 변화를 가져왔다. 20세기 초 여러 작곡가들에 의해 다양한 양식으로 시도된 신음악은 역사의 진보적 발전에 대한 믿음을 바탕으로 전통을 비판하여 독창적인 새로움을 추구한 점에서 미술과 문학에서 시도된 모더니즘 미학과 같은 성격을 띠고 있기 때문에 미학적인 측면에서 신음악은 모더니즘 미학에 근거한 음악이라 할 수 있다.<sup>38)</sup>

모더니즘 음악미학에 있어서 근간을 이루는 신음악의 특징들은 다음과 같이 살펴볼 수 있다. 첫째, 신음악을 결정짓는 가장 중요한 특징은 전통을 비판하는 것이다. 20세기 초 문학, 미술 등 예술분야에서 나타난 표현주의는 음악에 있어서도 전통적 미의 기준이나 척도에 맞지 않는 새로운 미의 이상을 보여주고, 예술의 전통과 인습을 타파하는 역할을 하게 된다. 이 당시 표현주의와 성격을 같이 한 무조음악의 대표적 작곡가인 쇤베르크는 초기 무조음악의 작품 『세계의 피아노 작품 Op.11』 (1909)과 『15개의 게오르게의 노래 Op.15』 (1908~1909)에서 불협화음을 협화음과 구별 없이 자유자재로 사용함으로써 전통음악의 흐름을 완전히 바꾸어 자신만의 새로운 창작의도를 선보였다.

처음으로 나는 내가 수년 동안 바라왔던 표현과 형식의 이상에 접근했다. 나는 내가 과거미학의 모든 장벽들을 부수었다고 의식하는 길에 들어섰다.<sup>39)</sup>

38) 오희숙, 『20세기 음악1 역사·미학』, (서울: 심설당, 2004), p. 375.

39) 이석원 · 오희숙, 『20세기 작곡가 연구 I』, (서울: 음악세계, 2000), p. 259.

여기서 말하는 표현과 형식의 이상형은 바로 무조음악의 미학적 배경을 이룬 표현주의를 뜻하는 것으로서 쇤베르크의 모더니즘적 미학관을 읽을 수 있다. 쇤베르크는 자신의 작품에서 불협화음들이 3화음에 의해 지배를 받거나 조성적 맥락 속에서 기능을 갖지 않는 즉 완전히 자유로워진 독립된 개체로서 서로 연관된 불협화음의 해방을 가져왔다. 불협화음의 해방은 전통적 화성과 대위법의 영역을 넘어서는 음악의 한 수단으로 음악작곡의 체계적 성격을 와해시키고 음악 형식의 논리적 귀결과 음악장르의 카테고리를 변화시켰다. 이와 같이 신음악에 나타난 변화의 시도들은 아름다움을 추구한 전통미학의 개념까지 변화시키는 결과를 초래하게 되었고, 전통을 비판하고 새로움을 추구하는 모더니즘 음악의 미학적 특성으로 나타났다.

둘째, 전통비판에서 시작된 모더니즘은 자체적으로 전통을 만들게 되었다. 다시 말해서 모더니즘으로서의 신음악은 고전주의자에 대하여 비판적인 태도를 보이지만 스스로 고전성을 획득하려고 노력하였던 것이다.<sup>40)</sup> 신음악의 선두주자였던 쇤베르크의 이러한 미학관, 그리고 더 나아가 스트라빈스키, 베르크, 베베른, 바르토크 등 신음악 제1세대들의 미학관은 넓은 의미에서 전통적인 모더니즘의 미학으로 설명될 수 있을 것이다.<sup>41)</sup> 즉 예술은 새롭고 독창적인 것을 보여주며 이러한 예술은 역사를 초월하여 영향력을 미치는 고전적으로 발전된다는 생각을 갖고 있었던 것이다.

그런데 새로운 기법과 새로운 진실의 미학으로 전통에서 벗어났던 쇤베르크가 근본적으로 전통적 모더니즘 미학의 바탕에 서있다는 것은 매우 특이하다. 쇤베르크는 무조음악과 12음기법을 서양음악사의 논리적 귀결로서, 즉 바흐부터 베토벤, 브람스(Johannes Brahms), 말리에 이르는 전통음악의 계

40) "예술의 고전성은 새롭고 독창적인 것을 보여주는 예술이 역사를 초월하여 영향력을 미치는 것을 뜻한다." 오희숙, 『20세기 음악1 역사·미학』, p. 378.

41) 1910년대 신음악 1세대들은 음악의 자율성에 대한 비판적 시각을 기조로 음악의 형식, 양식, 편성의 측면에서 19세기의 음악장르를 해체하는 결과를 가져 온다. 하지만 음악언어와 사상은 낭만주의적인 절대음악의 밀접한 관계를 보여주고 있다.

속적인 발전 선상에서 이해하면서 항상 자신의 음악의 역사적 필연성을 역설했던 것이다. 그러므로 그의 음악은 다른 신음악 1세대 작곡가들과 함께 20세기의 고전으로 체계화되기를 원했고, 오늘날 그렇게 수용되고 있다.

셋째, 신음악에서는 과거의 전통이나 인습과 타협하지 않는 내면성의 표출로서 예술가의 독창적인 주관성에 큰 가치를 부여한다. 표현주의 무조음악은 전통적 미의 기준이나 척도에 맞지 않는 새로운 미의 이상을 보여주고자 예술의 전통과 인습을 타파하는 역할을 하게 되었고, 새로움을 통한 진보 또는 발전에 대한 믿음을 갖고 있었기 때문에 작곡가의 독창적인 미적 주관성에 중요한 비중을 두고 있다. 표현주의 무조음악은 낭만주의보다 더욱 인간의 내면세계를 강조하면서 인간이 겪는 심리적 갈등, 긴장, 불안, 두려움 등과 같은 어두운 면이 음악으로서 표현된다. 이러한 인간심리의 표현을 통해서 현대의 물질주의와 이데올로기에 대한 사회적 모순을 음악에 담을 수 있다. 쇤베르크가 “예술은 장식이 아닌 진실이어야 한다.”고 주장한 것처럼 청중의 귀에 아름답게 들리는 선율은 사회에 순응하여 저항의 의지를 잃은 장식품에 불과한 것으로 이에 반해 날카롭게 청중의 귀를 자극하는 불협화음을 통해 가상의 세계, 사회에 순응적인 인간자신의 처해 있는 상황을 알려줌으로 해서 진실에 가까워질 수 있게 된다.<sup>42)</sup>

넷째, 신음악은 예술의 자율성에 대한 믿음을 고수하였다. 쇤베르크와 스트라빈스키를 비롯한 신음악 1세대의 모더니즘 경향은 그들이 고수했던 예술의 자율성 즉 예술이 예술자체로서 가치를 두는 내재적 요구에서 뚜렷하게 나타난다. 음악이 그 어떤 음악외적 연관성 즉 음악이 어떤 기능이나 목적에 메이거나 대중의 수용적 측면에서 이해되어야 한다는 필요성을 느끼지 않았고, 음악 자체의 독자적 가치를 추구했다. 이에 따라 이들의 음악이 청중과의 거리감을 갖게 된 것은 오히려 당연하게 받아들였다. 신음악 작곡가들의 예술성 자체를 강조한 모더니즘적 미학관은 청중과의 거리감을 갖게

42) 이석원 · 오희숙, 『20세기 작곡가 연구 I』, p. 259.

되면서 고급음악과 저급음악이라는 이분법적인 구분을 가져오기도 했다.<sup>43)</sup>

마지막으로, 모더니즘 미학에서 또 다른 특징은 음악재료 자체의 특성화이다. 불협화음의 독자성을 강조하거나 리듬을 창안하여 새로운 의미를 부여하고 또한 음색이라는 새로운 영역을 만들어 음악재료 그 자체를 특성화하는 매체의 목적화가 나타나고 있다. 현대사회의 정신과 물질에 대한 새로운 인식을 위해 음악에서의 새로움은 당연한 현상이라 할 수 있다. 획일화된 사회적 고통의 표현으로 무조성에 나타난 불협화음, 과악이 되지 않는 리듬, 피아노 플라젤렛(Die Tasten tonlos drücken, 소리 안 나게 피아노 건반 누르기)을 통한 새로운 음색 창안 등은 현대 음악의 특징인 다양한 음악적 요소들로서 사람들에게 충격을 줄 수 있는 수단이자 목적이 되었고, 현대음악의 다원주의를 형성하게 되었다.

아도르노 철학은 그 당시 지지받지 못했던 충격적인 모더니즘 예술을 그만의 철학, 미학, 음악적 이론으로 해석하면서 모더니즘 예술의 본질과 가치를 밝히고, 20세기 혁신적인 예술의 시작으로 모더니즘 음악미학을 인식할 수 있는 기반을 마련해 주었다. 아도르노는 모더니즘 음악미학 측면에서 쇤베르크와 제2비엔나 악파를 신음악 작곡가로 보고, 20세기 음악의 큰 변화를 불러온 신음악에 대하여 미학적 근거를 부여하고 있다. 그는 그가 체험한 현실과 현대사회의 위기의식을 신음악이 표현해냄으로써 가장 바람직한 예술형태의 하나로 신음악을 지지하였는데, 이는 신음악을 통해 사회에 저항할 수 있는 예술의 비판기능에 대한 가능성을 찾았기 때문이다. 그래서 그는 자신의 저서 『신음악의 철학』에서 현대의 음악은 아름다움을 표현하기 보다는 진실을 일깨워주는 기능을 수행해야 한다는 자신의 견해와 일치하는 쇤베르크 음악을 진정한 20세기의 음악이라고 주장한다.

신음악의 모더니즘적 성격은 그 당시 청중들에게 외면당했지만, 아도르노

---

43) 음악을 위한 음악(고급음악)은 모더니즘 미학관에 의해 예술작품에 진리를 담고자 한 음악이며, 대중을 위한 음악(저급음악)은 대중성에 주력하여 예술성이 강조된 고급음악과는 극단적으로 구분되는 오락적이고 유희적인 음악을 말한다.

의 철학사상 속에서 비판적이고 변증법적인 인식방법을 통해 미학적 정당성을 얻게 된다.

신음악에서 표면적인 현상은 그 생산과정과 완전히 단절되어 있는 대중에게는 낯설게 들리지만, 그 근원적인 현상들은 청중 자신들의 바로 그 사회학적, 인간학적 조건으로부터 유래했다. 청중들을 경악케 하는 불협화음은 그들 자신이 처해 있는 상황에 관해 이야기해주며 바로 그 때문에 그들에게는 참을 수 없는 것이 된다.<sup>44)</sup>

당시 사회에 대해 철저하게 대립적이고 고립적인 자세를 유지하며 진실을 드러내는 음악은 바로 신음악인 것이다. 신음악은 사실상 20세기 초 인간들이 사실로 인정하고 싶지 않은 것과 잊고 싶어 하는 것을 의식하게 만들기 때문에 사람들로 하여금 반발을 일으킬 수밖에 없었던 것이다. 또한 예술가는 감상자에게 직접적으로 의사소통을 하지 않고 그의 예술작품만으로 사회적 진실을 드러낼 수 있다고 아도르노는 말한다.

예술 작품은 서로서로 폐쇄되어 있고 맹목적이지만 그러한 폐쇄성 속에서 그 외부에 있는 것을 표상한다. 작품을 자체 속에서 중단되고 결정체를 이룬 내재적 과정으로 해석하게 되면 창문 없는 단자의 개념에 접근하게 된다.<sup>45)</sup>

‘창문 없는 단자’에 비유된 예술작품은 창이 없으면서도 그 자체로서 현대 사회의 허위를 드러낼 수 있는 부정성과 내재성을 지니고 있는 것이다. 즉 사회에 대한 부정성과 내재성을 지닌 예술은 자율적인 동시에 현대사회의 이율배반에 저항할 수 있는 유일한 영역인 것이다.<sup>46)</sup>

---

44) 테오도르 아도르노 (Th. W. Adorno), *Philosophie der neuen Musik*, 『신음악의철학 - 모더니즘의 변증법적 해석』, p. 7.

45) 테오도르 아도르노 (Th. W. Adorno), *Asthetische Theorie*, 『미학이론』, p. 283.

이러한 맥락에서 신음악에 바탕을 둔 아도르노의 모더니즘적 음악론은 전통을 비판하고 부정하는데서 시작된다. 앞에서 언급했듯이 음악이 사회와 무관하면서 동시에 사회를 반영하는 것은 과거의 계승된 전통을 반영하는 것이 아니라 현재의 사회를 반영하는 것이기 때문에 신음악의 전통비판은 필연적인 것이다.

아도르노의 모더니즘 음악론은 전통적인 미학적 관심들을 다루지만, 자신의 체계를 내세우는 것보다는 기존체계들을 비판하는 과정을 통해 변증법적으로 전개되었다. 그의 변증법적 미학은 세 가지의 주요 관점에서 전통적 미학이론들에 대해 비판적인 입장을 취한다.

첫째, 전통적인 예술철학은 예술을 일반성과 보편성의 수준에서 다루려 하는 과정에서 예술작품의 특수성을 무시해왔다. 아도르노는 이러한 경향에 맞서 내재적 분석을 통해 개별 작품에 역점을 두고 있다.

둘째, 전통적인 미학은 예술과 예술제도에 있어서 사회적으로 조건 지어지는 특성을 무시하는 경향을 보여 왔다. 하지만 아도르노는 예술을 산업화된 사회에서의 쓰임새와 기능이라는 맥락에 놓고 봄으로써 예술에 대한 사회학적 비판이 필요하다는 점을 역설했다. 그러나 그는 정통 마르크스주의 이론가들과는 달리 서양에서 예술의 자율성으로 간주되는 것이 단순히 이데올로기로 거부될 수 있는 것만은 아니며 중요한 기능을 가질 수도 있다고 주장한다.

셋째, 전통적 미학은 예술에 있어서 혹은 예술을 정의함에 있어서 역사성의 문제를 회피한 채 예술 그 자체는 역사를 초월하는 절대가치로 승화시키고자 하는 경향이 있었다. 이와 반대로 아도르노는 예술 활동을 역사적 변환 과정의 일부로 간주하는데, 그 속에서 예술은 외부세계에 대한 반영인 동시에 외부세계에 대한 대립물로서 끊임없이 재정의 된다. 그러므로 그는

---

46) 테오도르 아도르노 · 막스 호르크하이머 (Th. W. Adorno & Max Horkheimer), *Dialektik der Aufklärung - Philosophische Fragmente*, 『계몽의 변증법 - 철학적 단상』, p. 287.

현 사회를 미메시스 하는 예술은 이데올로기적 보편성에 대해 비판적인 입장을 취하기 때문에 전통비판에서 과생된 무조음악을 높이 평가한다.<sup>47)</sup>

쇤베르크로 대표되는 무조음악은 불협화음의 해방이란 개념으로 설명되는데, 이는 불협화음이 조성의 체계 내에서 협화음으로 해결되어야 한다는 강요로부터 자유로워지는 것을 의미한다. 쇤베르크는 협화음과 불협화음 사이에는 본질적인 차이가 아닌 점진적인 차이가 존재한다고 보며, 불협화음을 다름 아닌 소외된 협화음의 일종으로 이해했다.<sup>48)</sup> 그러나 무조음악은 쇤베르크의 깊은 숙고를 통한 독창적인 작업의 소산으로, 그의 뚜렷한 미학적 작업을 통하여 예술로서의 정당한 존재가치를 부여받게 된다. 쇤베르크는 자신이 좋아했던 작품 『15개의 게오르게의 노래 Op.15』(1908~1909)를 통해서 자신의 사명을 말하고 있다.

게오르게의 시에 붙인 노래를 통해서 나는 몇 해 전부터 내 머리 속에 맴돌던 것, 즉 표현의 이상형과 형식의 이상형을 결합시키는 것을 이루었다. 그것을 실현하기까지 나는 내 힘과 안정을 소모했다. 그러나 이제 이 경계를 완전히 넘어섰으므로 모든 옛 미학의 사슬을 벗어났다는 것을 나는 느낄 수 있다.<sup>49)</sup>

47) 무조음악은 역사철학적 입장에서 진보적인 음악의 독창성을 강조한 작품이다. 과거 18세기는 예술가에게 독창성을 요구하기도 했고, 동시에 그 독창성에게 공통감을 가지도록 요청했다. 칸트가 보편성의 미학을 강조하던 시기에 하이든, 모차르트, 베토벤은 시대와 공간을 초월하는 보편적인 고전을 성취한다. 이는 세 작곡가들의 생각이 아니라 그들의 음악을 해석하는 미학들이 그렇게 말한다. 이 보편성의 요구는 오늘날 서양의 미학에서 사라진 것처럼 보인다. 그것을 가장 뚜렷하게 표현한 사람이 아도르노이다. 그의 생각에서는 보편적인 음악이란 싫어해야 할 음악이었다. 특수성만이 세상을 변화시킬 수 있다고 믿었기 때문이었다. 보편성 이론은 20세기 서양에서 타격 받은 미학이론일 것이다. 이론뿐만 아니라 음악 역시 특수성이 보편화되었다고 할 수 있다. 새로운 감성시기의 음악 미학적 변화는 무엇보다도 무조음악과 연결된다. 테오도르 아도르노 (Th. W. Adorno), 'Ohne Leitbild: Anstelle einer Vorrede' Ohne Leitbild: Parva Aesthetica, GS 10.1 (1977), p.291. 맥스 패디슨 (Max Paddison), Adorno's Aesthetics of Music, 『아도르노의 음악미학』, p. 11에서 재인용.

48) 테오도르 아도르노 (Th. W. Adorno), Philosophie der neuen Musik, 『신음악의철학 - 모더니즘의 변증법적 해석』, p. 78.

49) Maegaard, J., 『Studien zur Entwicklung des dodekaphonen Satzes bei Arnold Schönberg』 vol.2, p.123 홍정수 · 오희숙, 『음악미학』, p.131에서 재인용.

쾨베르크는 자신이 부딪히게 될 전통을 새로운 표현과 형식의 이상형으로 극복하고자 하였다. 이와 같이 새로운 생각의 표현과 형식으로 과거의 미학적 장애물들을 부수었던 쾨베르크의 혁신성은 표현주의 무조음악의 미학적 배경을 정확히 대변해 주고 있다. 쾨베르크의 미적 새로움을 독창적으로 강조한 무조음악은 아도르노의 모더니즘 음악론과 일치한다. 역사적 변화와 사회의 비판적 모습을 보여주는 진보적인 쾨베르크 작품의 타당성은 사람들이 듣기 싫어하는 진실을 그대로 드러내는 음악, 즉 음악의 진실함에서 나타난다. 반대로 전통에 머무른 보수적인 음악은 퇴보의 음악으로 구분하여 비판하고 있다. 독창적인 음악으로서의 타당성은 작곡 기술적 카테고리이자 역사철학적 카테고리이므로 자체로서 어떠한 작품이냐가 아니고, 작곡방법에 변화를 주느냐 않느냐에 초점이 맞춰진다. 이는 음악적 형태를 독립되고 종결된 것으로 보지 않고 한 과정으로 보기 때문이다.

20세기에 들어서면서 미학은 인간의 내면세계를 표현하고자 주관성을 강조하면서 동시에 기존의 것을 타파하고 부정하는 것을 기반으로 새로움을 추구했다. 인간이 20세기의 모순된 사회구조에서 해방이 되려면 인간 감성을 추구하는 것 즉 자신의 진실에 충실함으로 해서 가능해진다. 이러한 상황에 기폭제 역할을 한 사람이 아도르노이다.<sup>50)</sup>

아도르노는 자신의 저서인 『계몽의 변증법』에서 위대한 예술가로 쾨베르크를 거론하면서 “혼란스러운 고통을 억눌러 양식을 만들어내는 강함을 보이면서 그 고통의 표현을 부정적 진실로서 자신들의 작품에 수용하는 사람” 중 한사람으로 평가하고 있다. 그는 현실세계의 부정적 체험이 음악으로 집합된 것으로 보면서 인간내면의 고통을 자신의 것으로 삼은 작곡가들에게 집중하고 있다. 아도르노는 미학적 대상, 그리고 미학적 문제로부터 인간 역사의 현실적인 문제들을 도출하여 음악 안에서 펼쳐지는 사회의 모순적인

50) 홍정수 · 오희숙, 『20세기 음악미학이론-아도르노 달하우스 크나이프 다누저』, p. 97.

모습, 즉 이데올로기 모순을 비판하고 있다. 이렇게 그는 음악작품 내부의 비판적인 힘을 통해 사회의 이율배반을 밝히고 있다. 그래서 아도르노의 예술철학은 예술을 고통과 연결시킴으로써 감성적으로 분명하게 사회와 연결되고 있다. 여기서 사회는 단지 표면적으로 예술가와 접촉되는 것이 아니고, 예술가의 내면세계까지 대면할 수 있게 되는 것이다.

20세기 초 물질문명의 급격한 발달, 이데올로기 간의 대립, 그리고 1차대전 이후 가져온 불안과 긴장으로 사람들은 심리적 혼란을 겪게 되었고, 이러한 사회적, 경제적 변화에 따른 인간의 정서변화를 반영한 예술의 변화 역시 당연한 현상이라 볼 수 있다. 20세기의 현대예술은 삶과 분리된 영역이 아니라 사회의 구조적 모순에 저항하며 비판적인 시각으로 현사회의 소외되고 비인간적인 삶에 대한 비판기능을 강조하고 있다. 20세기 초 예술사조에서 가장 진보적이고 예술가들의 표현욕구가 강하게 반영된 사조는 1910년에서 1925년까지 나타난 표현주의(Expressionismus)이다.<sup>51)</sup> 당대 표현주의 예술사조에 주류를 이루었던 전위적이라 할 수 있는 예술가들은 전통적인 형식의 예술어법이 더 이상 현대 사회의 모순을 진실하게 반영할 수 없다는 인식하에 사회비판 기능을 수행할 수 있는 새로운 예술을 창조하는데 주력하였다.

음악에서 나타난 전위적 경향은 쇤베르크의 무조음악에서부터 그 모습을 찾을 수 있다. 아도르노의 『신음악의 철학(Philosophy of Modern Music)』(1948)에 따르면, 전통적인 조성을 탈피한 무조음악이야말로 내적형식을 통해 총체적으로 획일화된 현대사회의 구조체계를 완전하게 부정하고 있는 음악이라고 평가하였다. 그가 진정한 음악이라고 칭송한 쇤베르크의 무조음악은 전통과의 단절이나 사회비판적 기능을 강조하고 이를 지지하는 아도르노의 음악론은 사회의 진실을 규명하고자 하는 점에서 진정한 사회학적 음악

51) 표현주의는 1910년경부터 1925년경까지 독일을 중심으로 전개된 예술사조를 뜻한다. 표현주의 운동이란 단순한 예술적 활동의 범주를 넘어선 정신적·사회적 활동의 일환이었으며, 현대인의 내면세계를 표출하고 나아가 물질주의와 이데올로기 분쟁에 대한 경고의 기능까지를 가졌다고 할 수 있다.

론이라 할 수 있다.<sup>52)</sup>

아도르노의 사회학적 음악론에서는 예술작품의 사회적 영향과 같은 단순한 측면에서의 연구가 아닌 그의 비판이론 전반에 기초가 되는 핵심내용으로서 음악과 사회의 관계를 음악작품 내에서 인식론적 방법을 통해 밝혀내고 있다. 18세기 계몽주의 이후 음악은 독자적인 영역을 획득하면서 자율성을 띠게 되고, 마침내 음악의 자율성은 사회적 요구에 따라 상품으로서의 사회적 기능을 하게 된다. 음악 본연의 자율성이란 의미가 변질되면서 사회현실의 허위로 전락해버린 음악은 이데올로기 비판으로 이어진다.

음악은 그 자체가 이데올로기가 아니며 그것이 허위의식인 한에서만 이데올로기적이다. 따라서 음악사회학은 현실의 음악현상의 균열과 파열이 개개의 작곡가의 단순한 주관적인 불완전함에 그 책임을 돌릴 수 없는 것인 한, 바로 그곳부터 시작되어야 한다. 음악사회학은 예술비판을 통해 성취되는 사회비판이다. 작품이 그 내부에 파열이나 모순을 지닌 그런 것인 한 그 모순을 드러내 보이는 대신 자신의 내부 구성적 성격이라는 표면으로 덮어 버린다면 그것은 확실히 이데올로기적이며, 그 자체는 허위의식에 사로잡혀 있다.<sup>53)</sup>

음악의 이데올로기적 측면을 사회학적 연구의 중요한 대상으로 삼았던 아도르노는 음악자체에 내재한 사회적·이데올로기적 내용분석을 시도하였다. 아도르노는 음악작품의 구체적 분석에서 심미적 가치라고 할 수 있는 진리내용을 찾는다. 진리내용은 끊임없이 현실을 의식하고 부정하여 허위의식으로부터 진리를 찾는 부정의 변증법적 사고에서 비롯된다. 따라서 진리내용은 부정의 인식과 동시에 사회현실의 비판의 의미를 담고 있는 것이라고 할

---

52) 노명우, 『계몽의 변증법을 넘어서 - 아도르노와 쾰베르크』, pp.162-163.

53) 테오도르 아도르노 (Th. W. Adorno), *Einleitung zur Musiksoziologie*, 김방현 . 『음악사회학 입문』, (서울: 삼호출판사, 1990), p. 75.

수 있다. 그러므로 작품내용의 진리기준에 따라 음악은 ‘진보의 음악’과 ‘퇴보의 음악’으로 나뉜다.<sup>54)</sup>

20세기 초 신음악이 추구하고자 했던 새로움의 경향은 음악재료를 다루는데 있어서 두 가지 관점으로 나누어 볼 수 있다. 작곡가가 작곡 행위시 음악세계와 대면하면서 기존의 음악적 세계에 머물러 있지 않고 전혀 새로운 음악세계를 향해 앞으로 나아간 경우 진보의 음악이라 볼 수 있고, 반면에 기존의 음악세계에 머물러 인습적 보편성으로 향해 다시 회귀 할 경우 퇴보의 음악이라 한다. 이와 같이 진보의 음악과 퇴보의 음악 구분은 작곡가가 음악사에서 주관적 정신과 객관적 정신, 가운데 자신의 창조적 작곡행위를 어느 쪽에 더 비중을 두고 있는지에 따른 것이다.<sup>55)</sup>

아도르노는 이를 쇤베르크와 스트라빈스키의 작품을 예로 들어 진보의 음악은 어떻게 부정의 변증법적 사고에서 비롯되었는지를 보여준다. 그에 의하면 쇤베르크의 무조음악은 현실사회에 대한 거짓된 타협을 거부하고 그 모순을 극복하기 위해, 불협화적 12음 체계라는 새로운 음의 질서와 만나는 부정의 변증법적 산물이다. 반면에 스트라빈스키의 음악은 현실사회의 소외와 모순을 외면하고 무곡과 같은 부르주아 이전의 음악형식으로 후퇴하는 것이었다. 이는 전체주의 사회가 조작하는 이데올로기의 비변증법적 산물이다. 그러한 퇴보를 향해가는 음악과는 달리 진보의 음악이란 부정의 인식으로 창조적 인식을 가능하게 하여, 예술가의 정신을 내포하고 자율성을 획득한 음악이다. 또한 진보한 음악은 저항성을 갖는데, 이는 표현의 부정확함이나 현학적 취미의 산물이라기보다는 청자의 자발적이고 신중한 반응 즉, 실천을 요구하는 진보한 작가의 의식적 산물이다. 따라서 진보한 음악은 이데올로기에 감추어진 현실의 모순을 드러내는 음악이다.

인간에 대한 사회의 지배를 부정하고 비판하는 진보의 음악을 철저하게

54) 아도르노가 작곡가들에 대해 ‘진보’와 ‘퇴행’이라고 표현한 것을 본 연구자가 음악 예를 좀더 가지고 설명하면서 ‘진보의 음악’과 ‘퇴보의 음악’으로 달리 표현했다.

55) 김방현, 『아도르노의 음악사 재구성에 관한 연구』, (서울: 문학과지성사, 2000), p. 184.

옹호한 아도르노는 음악자체의 고유한 수단, 즉 음악재료의 매개개념을 통해 사회적 현실을 인식하고 부정성을 강조하여 그 모순된 사회적 현실을 넘어서서 아직 실현되지 않은 유토피아를 추구해야 한다고 주장한다.

새로움의 절대적인 부정성을 통해서만 예술은 말로 표현할 수 없는 것, 즉 유토피아를 말하게 된다.<sup>56)</sup>

이때 그가 지향한 음악 작품 속에 담긴 진리내용, 즉 사회의 모순을 명확하지 않게 암시적으로 드러낼 수 있는 재료와 처리방식의 새로움은 음악 재료 속에 녹아있는 정신을 찾아내는데 중요한 기준이 된다. 그리하여 아도르노의 사회학적 음악론의 핵심은 부정과 비판의 변증법적 인식을 통해 사회를 미메시스 하는 과정에 있다. 이와 같이 음악속에서 진정한 사회적 내용을 규명하고자 시도했던 ‘진보의 음악’과 ‘퇴보의 음악’의 구분은 아도르노의 사회학적 음악론의 타당성을 뒷받침해주고 있다.

아도르노는 쇤베르크와 스트라빈스키 두 작곡가를 거론하여 소재를 다루는 과정에서 이들의 음악을 진보와 퇴보의 대립적 양극단에 위치지어 작품들을 평가하고 있다. 그는 이러한 구분을 통해 우리가 신음악의 본질 즉 진리내용을 정확히 인식할 수 있다고 생각했던 것이다.

진보의 음악은 신음악에 있어서 필연적인 과정에 의해 나타난 현상이면서 동시에 사회의 부정적 경험에서 싹튼 진실한 음악으로서 현실적 고뇌에 대한 반응인 것이다. 그 대표적인 작곡가로는 쇤베르크를 들고 있다. 쇤베르크는 주관적 정신을 가장 극대화시킨 작곡가로 주체로서 의도하는 표현적 욕구를 유감없이 발휘하였다.

초기 부르조아 시대 이후 모든 위대한 음악은 기존의 형식 언어

---

56) 테오도르 아도르노 (Th. W. Adorno), *Asthetische Theorie*, 『미학이론』, p. 61.

와 통일을 이룬 것처럼 드러내 보이고 자신을 지배하는 인습적 보편성을 자신의 개별화에 의해 정당화하는 데에 만족해왔다. 쇤베르크는 거기에 저항한다. 장식에 대한 비판, 인습에 대한 비판, 음악언어의 추상적 보편성에 대한 비판은 같은 의미를 갖는다.<sup>57)</sup>

아도르노에게 쇤베르크는 ‘인습적 보편성에 저항한 작곡가’이자, 음악은 장식이 아닌 진실이어야 함을 공식화함으로써 그의 작품은 진보의 음악으로 인정받게 된다. 쇤베르크는 12음 기법을 창안하여 자신의 주관성을 철저하게 작품으로 실현해냈을 뿐 아니라, 반음계의 12음 모두가 동등하게 한번씩 사용되어 그 어떤 한음이 특별히 강조되지 않는 완전한 무조음악을 성취하게 된다. 무조음악의 12음 기법은 음악적 재료를 음악적 관습으로부터 완전히 해방시킨 부정성의 결과이다. 다시 말해 12음 기법 음악은 재료의 내적 형식 논리를 성취하여, 인간이 사회의 총체성으로 획일화되고 비인간적 소외로 인해 고통 받는 삶을 반영함으로써 진보의 음악으로 평가 받는다. 그러나 12음 기법은 새로운 수학적 작곡기법의 하나로 조성으로부터 완전히 해방을 가져온 것처럼 보이지만 12음 기법 자체의 규칙성으로 인해 또 다른 주체의 억압을 가져왔다.

작곡가의 상상력이 재료를 구성적 의지에 완전히 순종하도록 만들어 왔다면 이제는 구성적 재료가 상상력을 마비시킨다. 주체는 자신으로부터 음악을 실현해낼 가능성을 의심하면서 그 속 [맹목적인 재료]으로 들어가 스스로를 질서 지움으로써 안전해지기를 원한다.<sup>58)</sup>

---

57) 테오도르 아도르노 (Th. W. Adorno), *Philosophie der neuen Musik*, 『신음악의철학 - 모더니즘의 변증법적 해석』, p. 37.

58) 테오도르 아도르노 (Th. W. Adorno), *Philosophie der neuen Musik*, 『신음악의철학 - 모더니즘의 변증법적 해석』, p. 62.

진보의 음악이라고 할만한 12음 기법은 작곡가가 소재를 마음대로 처리할 수 있는 자유를 실현시켜 주었지만, 그 규칙성으로 인해 오히려 보편적 힘에 구속당하고 마는 12음 기법의 고립현상이 야기된다. 아도르노는 12음 기법이 가져온 제2의 억압에 대한 해답을 변증법적 인식을 통해 얻고 있다. 다시 말해 12음 기법이 가져온 음악적 계몽의 과정이 진정한 자유를 얻지 못한 채, 오히려 12음 기법을 바탕으로 한 음악재료를 통해 반대로 객관화된 정신이 주체인 작곡가를 지배함으로써 애초의 야만적 상황으로 되돌아가는 것이다. 이에 한 걸음 더 나아가 본 연구자는 음악재료를 통해 이상적인 지배의 관계를 합리적으로 실현시키기 위해서는 12음 기법에 대한 변증법적 인식이 필요한 것으로 본다.

12음 기법은 수학적인 것이 아니라 변증법적인 것이다. 12음 기법 속에서 역사는 작곡가의 자유가 성장하는, 운동하는 기원으로 서술되어 있다. 최종적으로 12음 기법의 합리성은 나쁘거나 실천적 체계의 공허한 합리성이 아니다. 12음 기법은 의식이 자연 재료에 폭력을 가하거나 자연 재료의 답답한 강제를 제거하고 자연재료를 질서 있게 명명하고 규명하는 역사적 단계를 지칭한다. 12음기법의 명확하고 투명한 빛에서 그 이전 시기의 동굴에서 완전히 소화되었던 환상의 불꽃이 타오른다.<sup>59)</sup>

12음 기법은 조성음악의 보편성이 요구하는 것, 주체에 의한 보편적 원리가 합리적이라는 잘못된 요구에 반기를 드는 데에서 음악의 진리내용이 형성되는 것이다, 즉 12음 기법에서의 진리내용은 스스로를 가상으로 자리매김함으로써 현실의 모순이 드러날 수 있는 계기를 마련해 주는 것이다. 아도르노는 12음 기법을 조성의 해체와 더불어 새롭게 나타난 사회학적인 음악현상으로 바라보면서 현대의 진보적 예술은 음악의 비개념적 특성으로 개

59) 테오도르 아도르노 (Th. W. Adorno), 『Zur Zwölftontechnik』 1929, S. 369 노명우, 『계몽의 변증법을 넘어서 - 아도르노와 쇤베르크』, p. 296에서 재인용.

넘적 인식이 만들어낸 총체화된 사회의 지배구조체제에 대해 저항하는 것이다.

아도르노는 자신만의 변증법적인 기준으로 작곡가들을 볼 때, 진보적인 작곡가도 음악작곡 행위에 있어서 퇴보의 모습을 취할 수 있고, 바그너와 같이 퇴보적인 작곡가에게도 일부 진보적인 요소가 나타날 수 있다고 주장한다. 이와 같은 견해는 그가 비판하는 것이 거짓된 현실이라기보다는 거짓된 인식에 초점을 맞추고 있음을 시사해 주고 있다. 바꿔 말해서 필연적으로 나타난 사회의 총체적 지배구조에서 벗어나 인간개체의 참모습으로 접근할 수 있는 방법은 지배이데올로기가 없는 진정한 합리적 관계인 주체와 객체의 화해관계를 유지하는 것이다. 그런 진정한 화해의 관계는 참된 인식 즉 현실의 비진리성을 직시하여 파악하는데서 가능한 일이다. 그러나 거짓된 인식은 현실의 비진리성과 타협하고 은폐함으로써 지배이데올로기를 더욱 양산시켜 객체를 혼란스럽게 만들어 자아분열을 일으키게 된다. 자아분열 상태의 대표적인 예로 스트라빈스키의 작품을 들 수 있다.<sup>60)</sup> 그의 작품이 퇴보의 음악으로 구분되는 이유는 현대성을 가장하기 위해 초기 발레 음악의 신고전주의를 통하여 자신의 창조적 작곡행위를 실현했다는 점과, 음의 내재적 구축보다는 외적인 음색을 통한 새로움을 추구했다는 점이다. 그래서 스트라빈스키 음악작품에서 작곡가의 주관성은 결여된 상태에서 외부의 객관적 정신에만 치중한 결과 총체화된 사회의 이데올로기에 동일화되어 청중들로 하여금 거짓인식을 유도한다.

스트라빈스키에 있어 주관성은 희생적 성격을 취하지만, 음악은 이러한 희생적 성격과 동일화되지 못하고 오히려 파괴적인 심급 [음악내재적 합법칙성이 스스로 무력해지는 단계]이 된다. 희생적 성격을 청산함으로써 음악은 스스로의 의도, 즉 고유한 주관

60) 서인정, “Th. W. 아도르노의 미메시스론의 관점에서 본 모더니즘 음악론”, 『미학 예술학 연구』, p. 251.

성의 의도를 단념한다.<sup>61)</sup>

스트라빈스키는 내면의 주관적 정신을 외면하고 희생시킴으로써 음악고유의 주체성을 포기한다. 그리하여 스트라빈스키 내면의 주관적 정신보다는 외면적인 객관적 정신이 강조되는 퇴보의 음악 형태를 띠고 있다. 아도르노는 현대문명의 파국이 어떻게 순수음악의 구조를 경색되게 만드는지 스트라빈스키의 작품에서 나타난 퇴보의 음악 현상을 비판하고 있다.

음악의 필연적인 진보가 이율배반에 봉착했을 때, 과거로 복귀한다거나 과거를 의식하면서 음악의 논리를 파괴하는 방법에서 무엇을 기대하는 그런 안일한 도피를 봉쇄하기 위해서도 쇠베르크와는 상반되는 스트라빈스키에 관한 해석이 필요하다... 낱아서 붕괴된 것들이 긍정적인 형태로 회귀한다는 것은 이 시대의 파괴적인 추세와 결탁하고 있음을 드러낸다.<sup>62)</sup>

외관상으로만 새로움을 가장한 스트라빈스키 음악은 각각의 음들이 개별적 울림을 가지고 전체 작품 속에서 내적 논리형태를 실현시키기 보다는 음악적 소재 그 자체에 맹목적으로 탐닉하게 되면서 주체의 소외에 대한 주체의 주관적 정신이 없는 비변증법적 산물로 평가된다. 그러므로 주관성이 결여된 퇴보의 음악은 겉모습만 바꾼 채 물신화되고 사람들의 청취능력을 퇴화시키거나, 또는 과거 위대했던 음악이 비판적 기능을 상실한 채 현실을 호도하는 이데올로기로 전락해버린다. 그러므로 아도르노는 음악재료의 합리적 진보에 충실함으로써 사회에 충격을 주거나 저항하는 진정한 음악으로서 진보의 음악을 옹호한 것이다.

---

61) 테오도르 아도르노 (Th. W. Adorno), *Philosophie der neuen Musik*, 『신음악의철학 - 모더니즘의 변증법적 해석』, p. 133.

62) 테오도르 아도르노 (Th. W. Adorno), *Philosophie der neuen Musik*, 『신음악의철학 - 모더니즘의 변증법적 해석』, p. ii.

아도르노의 예술이론은 철학·미학·음악사회학 등 여러 학문의 유기적인 연구 속에서 자신만의 비판이론을 사회학적인 음악론으로 발전시켰기 때문에 현대 사회의 모순을 본질적인 측면에서 통찰하였고, 비판과 부정이라는 변증법적 인식 방법을 통해 현실을 직시하고 문제점들을 재구성할 수 있는 가능성을 찾았다. 그리하여 그의 사회학적 음악론의 중요한 관심은 음악의 이데올로기적 차원을 드러내고자 하였고, 음악재료의 사회적 내용을 얼마나 진실하게 반영하느냐에 따라 진보의 음악과 퇴보의 음악으로 구분되어 이들이 사회적 어떠한 역할을 하는지 밝혀내었다. 따라서 사회관계 속에서 매개되는 음악재료는 부정과 비판의 변증법적 인식을 통해 음악과 사회관계속의 모순을 진실하게 담아 저항함으로써 해서 사회의 거짓된 인식을 재구성할 수 있다는 사실을 증명해 주고 있다. 그러므로 아도르노의 사회학적 음악론으로 더욱 정당화된 그만의 철학적 관점은 이성으로만 치달는 서구의 계몽에 대한 모순을 감성으로 치유할 수 있다는 희망을 다시 한번 확인시켜 주었다.

## IV. 아도르노의 문화산업비판

아도르노의 사회비판의식은 현대 자본주의 사회 속에서 대중을 기만하기 위한 전략으로 대두된 문화산업(Kulturindustrie)에서 그 정점을 이룬다. 문화산업이란 용어는 호르크하이머와 공동 집필한 『계몽의 변증법』에서 아도르노가 처음 사용한 것으로 그 의미는 위로부터 제조되고 조작된 문화라는 뜻을 갖는다.<sup>63)</sup> 그는 1938년 상업주의와 대중문화가 만개한 미국으로 이주하여 그 곳에서 문화산업론을 구상하면서, 자본주의 문화산업이 내포한 대중기만이란 이념에 대해 반성을 거듭하고 비판한다.

아도르노는 외관상 합리적으로 보이지만 사실은 비합리적으로 관리되는 사회의 가상적 특징을 비판하면서, 이러한 관리된 사회의 가상적 특징은 자본주의 사회 원리인 교환원리에 있다고 지적한다. 그리고 그 교환원리에 숨겨진 강제적인 성격을 자연지배라는 원리 속에서 도출한다. 현대사회에 있어서 보편화된 교환원리는 모든 인간과 사물에 각기 내재된 질적인 특수성을 배제시키는 동일화사고로부터 기인하여, 인간 주체로 하여금 이 교환원리에 적응하도록 강요한다. 아도르노는 교환원리의 강제적 가상성이 인간의 자기보존이라는 이념에서 발생한 것으로 보고, 인간에 대한 교환가치의 지배, 주체가 주체로 존재하는 것을 거부하며, 주체성을 단순한 객체로 끌어내려 버리는 그러한 보편적 지배는 비진실이라 보고 있다. 따라서 아도르노는 이처럼 교환가치의 보편화로 인하여 인간주체의 고유한 질적 가치를 박탈당하는 현상이야말로 물화 현상으로서 이같은 물화 현상은 인간을 시장의 법칙에 종속시킨 문화산업에 의해 더욱 심화되어진다고 비판하고 있다.<sup>64)</sup>

63) 아도르노가 ‘대중문화’라는 용어 대신 ‘문화산업’이라는 용어를 사용한 데는 대중들 자신에 의해 자발적으로 이루어진 문화와 구분하여 상업주의를 바탕으로 조작된 음악을 비판하기 위해서이다.

64) 테오도르 아도르노 · 막스 호르크하이머 (Theodor W. Adorno & Max Horkheimer), *Dialektik der Aufklärung - Philosophische Fragmente*, 『계몽의 변증법 - 철학적 단상』, p. 243.

현대의 문화산업은 대중기만으로서 계몽의 연장이나 다름없는 자본주의 지배 이념의 기술전략이다. 총체적으로 획일화되어 나타난 이데올로기적 지배이념은 대중매체라는 기술적 합리성을 가장하여 예술작품의 상품화와 교환가치를 촉진시킨다. 음악적 생산력과 음악작품의 자율성은 문화산업의 개입, 즉 자본주의 시장경제의 논리에 따라 조작되고, 표준화되어 예술로서의 가치가 아닌 상품으로서 사용가치를 부여받는다. 문화산업의 시장성 논리에 의해 타율적인 문화현상 속에 나타난 음악의 자율성 위기는 상품적 성격이 띤 음악 작곡과 연주 그리고 청자들의 청취능력 퇴행으로 나타난다. 다시 말해서 문화산업은 자본주의 시장경제에 따라 대중들의 취향을 조작하고 표준화하여 음악적 생산력과 음악작품의 자율성을 산업적 생산과정의 일부처럼 다루어 제도화해 버린다.

대중에게 분배가 이루어지기까지 산업, 콘서트 대리인, 페스티벌 담당자나 여러 다양한 단체들과 같은 여러 권력들이 행사하는 사회적 선택과 길잡이 과정이 이를 좌지우지한다. 이 모든 것이 청취자의 기호에 들어가게 되고 청취자들의 요구는 그저 끌려다니는 것이 된다. 경제적으로 가장 발전한 나라들의 전자, 레코딩, 방송 산업이 공공연하게 또는 은밀히 몰두하는 거대한 이해관계의 통제 앞에서 모든 것이 자리를 양보하게 된다. 분배 대리자들의 권력이 커지고 집중화될수록 무엇을 들을 것인가 하는 선택의 자유는 적어진다. 이러한 관점에서 통합적 음악마저도 다른 어떤 소비상품들과도 다를 바 없게 된다.<sup>65)</sup>

아도르노는 기능이나 목적에 얽매인 음악과 대중성을 겨냥한 음악, 즉 자본주의 사회의 교환원리에 따라 적용된 예술은 문화산업이라는 개념으로 해석하기 때문에 비예술적 형태로 낮게 평가하고 있다. 대중음악은 무엇보다 유희과 오락성이 특히 강조되어 청자에게 표피적인 위안과 즐거움을 줄 수

65) 테오도르 아도르노 (Th. W. Adorno), *Einleitung zur Musiksoziologie*, 『음악사회학입문』, p. 232.

는 있지만 진정한 의미의 위안과 즐거움을 줄 수 없으며 고통을 목격할 때조차도 정직하게 대면하지 못하게 만들어 버린다. 이렇게 대중들은 자신의 저항의식으로부터 도피하게 되고, 문화산업으로부터 기만당하고 만다. 그러므로 기술의 진보로 점철된 서구 근대예술이 대중매체를 통하여 대중을 기만하는 지배이념으로 확장되었고, 결국 자본주의 경제원리에 인간은 스스로를 물화 되었다고 본다. 이와 같이 자본주의 사회 안에서 문화산업의 표준화와 규격화 체계가 완전해질수록 음악적 자율성을 내세우는 고급음악과 오락적 대상으로 전락한 저급음악은 대중위주의 소비성 음악 양산이라는 생산 체계에 순응하게 되고 고급음악과 저급음악의 예술적 가치의 질은 떨어진다.

양자 모두에게 손해를 주면서 문화산업은 수천 년 동안 분리되어 있던 고급예술과 저급예술을 한 영역에 묶어 놓는다. 고급예술의 진지함은 그 효능에 대한 억측 속에서 파괴되며 저급예술의 진지함은 전체 통제력이 아직도 총체적이지 않은 한 그 속에 내재하는 반항적 저항에 부과되는 세련화에 대한 강박으로 인해 사라진다. 따라서 문화산업이 자신에게 향하고 있는 수백만의 의식적 상태와 무의식적 상태에 대해 깊이 생각하는 것이 분명하다 하더라도 대중들이란 우선적인 존재가 아니라 부차적인 존재요 계산의 대상이며 기계의 부품이다.<sup>66)</sup>

고급음악이 갖고 있는 진지함은 문화산업에 의해 의심스러운 것으로 취급되고, 저급음악이 갖고 있는 저항성은 문명적 복종을 통해 훼손된다. 문화산업으로 파괴된 고급음악과 저급음악은 강제로 대중음악이란 장르로 통합되는데, 이때 아도르노가 비판한 대중음악은 그 자체가 저급한 것이 아니라 문화산업에 저항하지 않고 자본주의 교환원리를 반영하는 음악이라는 점에

66) 테오도르 아도르노 (Th. W. Adorno), 『*Culture industry reconsidered*』, trans. Anson G. Rabinbach, *New German Critique* 6 (1975), p.12, 맥스 패디슨 (Max Paddison), *Adorno's Aesthetics of Music*, 『아도르노의 음악미학』, p. 327에서 재인용.

서 저급음악으로 평가한 것이다. 그는 고급음악과 저급음악 양쪽 모두 문화산업의 조작 대상으로서 상품화될 가능성이 있다고 주장하고 있는 것이다.

이때 상품화된 음악을 소비하는 주체, 즉 대중은 시민사회 초창기에 기획된 시민예술과 함께 하는 대중의 개념으로 파악된다. 당시 대중의 성격은 소비자 집단의 교환관계와는 상관없이 신분적 구속에서 벗어난 사회구성원들인 대중(Masse)을 의미했다.<sup>67)</sup> 이 당시 시민예술은 시민개인을 수용자로 인정하는 것으로 대중이라는 소비자 집단을 수용한 것이 아니다. 아도르노의 시각에서 전통적인 사회를 이끌어 왔던 시민적 주체로서의 대중의 의미는 현대사회에 와서 약화된 반면, 전반적인 경제와 문화적 기회의 향상으로 이전보다 긍정적인 내용을 담게 된 현대의 자본주의 시대의 대중은 문화산업을 양적으로 수용할 수 있는 소비 집단으로 부상하였다. 이와 같이 문화의 집단적 수용을 가능케 한 힘으로 작용한 대중성은 현대 산업사회의 상업적 성격을 띠게 되면서 고급예술 가치에서 벗어난 저급예술의 논의와 직결시켜 언급되고 있다.

음악사적으로 볼 때 음악이 고급음악과 저급음악으로 구분된 시기는 19세기 초이다. 고급음악의 성립 배경은 순수예술(fine art)개념 성립과 깊은 관계가 있다.<sup>68)</sup> 순수예술개념은 창조자로서의 예술가, 미적 향수로서의 감상, 하나의 완결된 미적 대상으로서의 작품이라는 개념을 동반하는데 이러한 개념이 음악에 적용될 수 있는 시기는 18세기 말에서 19세기 초이다. 이 당시에 하이든, 모차르트, 베토벤은 비로소 감상 외에는 어떤 다른 실용적 목적을 가지지 않은 예술작품으로서의 음악을 작곡했으며, 그들의 음악을 듣기 위하여 시민들은 표를 구입하여 음악회장에 모였다. 이 같은 경향은 그 앞의 시대의 작곡, 작품, 감상의 방식과는 매우 다른 현상이다. 이렇게 순수음악의 자율성은 근대 서구 예술음악의 모토가 되어 한슬릭(E. Hanslick)의

67) 이순예, 『아도르노와 자본주의적 우울』, (서울: 풀빛, 2005), p. 74.

68) 순수예술 개념은 심미 경험의 독립된 영역으로 예술의 자율성과 독립성을 의미한다. 오희숙, 『20세기 음악1 역사·미학』, p. 515.

정의처럼 ‘울리면서 움직이는 형식’이란 음악적 자율성에 대한 믿음으로 환원되었다. 논리적 언어로서의 형상을 추구하는 음악적 고전주의와 감상적 언어로서의 형상을 추구하는 음악적 낭만주의는 음악적 형상에 대한 믿음과 관련하여 동전의 앞뒷면 이었다. 이처럼 음악적 자율성에 대한 근대 서구 예술음악의 추구는 고급음악이라는 근대적 범주를 탄생시킴에 있어서 기초가 되었던 개념이다.

그러나 음악적 자율성을 기반으로 형성된 근대 서구 예술음악은 동시에 음악적 형상이 음악 외부의 현실과 철저히 단절된 채로 이루어진다는 믿음을 이끌어 냈다. 그리고 이러한 믿음은 20세기에 작곡되는 음악조차 시대적 한계를 초월해 있는 ‘고전음악’이라는 용어를 일반화시켜 사용함에 따라 배타적 예술영역 속으로 고립시켰다. 그 이유는 자본주의의 발전과 함께 심화된 음악적 생산력과 문화산업에 의한 생산관계 사이의 모순이다. 자본주의 사회 안의 음악적 생산관계가 체계화될 수록 음악적 자율성을 내세우는 예술음악의 생산력은 스스로 사회로부터 격리되었다. 그러나 결과적으로 전체화된 문화산업 체계 속에서 예술작품은 사회적으로 상품화의 영향에서 벗어날 수 없게 되면서 허구적 이데올로기로 전락하고 말았다. 다시 말해서 사회로부터 격리된 예술음악일수록 오히려 사회적 기능의 결핍으로 사회로부터 소외되고 문화산업의 논리에 의해 추상적 가치로 교환되는 상품적 성격의 기능을 부여받는다. 결국 음악적 자율성은 예술음악에 대한 개념적 인식을 빚어냄과 동시에 사회와의 격리성에 대한 거짓된 의식을 통해 예술음악은 현실적으로 해체되었다.<sup>69)</sup>

저급음악의 개념이 본격적으로 나타나는 것은 엄밀하게는 대중의 개념이 나타나는 시점, 아마도 20세기의 어느 시점으로 잡아야 하겠지만 대중음악의 가장 중요한 면모인 오락음악은 예술음악의 개념이 성립되는 것과 때를

69) 테오도르 아도르노 · 막스 호르크하이머 (Th. W. Adorno & Max Horkheimer), *Dialektik der Aufklärung - Philosophische Fragmente*, 『계몽의 변증법 - 철학적 단상』, p. 227.

같이 한다. 다시 말해서 처음에는 예술과 오락의 측면이 분리되지 않은 채 결합되어 있었으며 이것이 같이 순수예술(Fine Art)의 한 부분인 음악예술을 이루고 있었다. 예를 들면 모차르트는 그의 마지막 교향곡들 같은 예술음악은 물론 동시에 오페라 부파(opera buffa)와 같은 오락음악도 작곡하였다. 모차르트의 경우 예술음악들은 다분히 오락적 요소들을 동반하고 있었으며, 오락음악이 좀 더 현저하게 오락적 측면을 가지게 되는 것은 시민들의 대표 행위가 활발하게 이루어지면서 음악이 시민들의 요구를 적극적으로 수용하게 되는 19세기 중반부터이다. 롯시니(S. Rossini)의 음악은 오락음악으로서의 성격을 강하게 나타내고 있었고, 오페렛타(operetta)가 유행을 하게 되자 예술음악과 오락음악의 분리는 더욱 뚜렷해졌다. 19세기말에서 20세기의 예술음악은 엘리트적인 경향을 띠게 되며, 오페렛타를 비롯한 오락음악은 그 유행의 최고조에 이른다. 20세기가 진행되면서 대중이라는 소비자의 계층이 대두되어 이들이 음악 소비자가 되면서 대중음악이 나타나게 되고, 현대 자본주의 경제의 문화산업은 대중의 기호에 맞게끔 표준화, 규격화된 음악을 양산하기에 이른다.<sup>70)</sup>

아도르노는 문화산업에 의해 표준화되고 규격화된 고급음악과 저급음악을 진지한 음악에 대립되는 음악유형으로 보고 있다. 그 이유는 진리를 드러내는 진지한 음악만이 현대사회의 모순을 바르게 인식할 수 있고, 인간의 사회에 대한 거짓된 의식을 바로잡을 수 있다고 주장했기 때문이다. 그런데 현대자본주의 문화산업에 조종당하는 고급음악과 저급음악은 음악 고유의 자율성을 이데올로기의 지배로 인해 잃게 되고 상품으로 전락하게 되므로 사회에 대한 저항의식의 기능을 할 수 없게 된다. 특히 저급음악 유형에서 대중성을 잘 반영한 경음악은 오페렛타, 뮤지컬, 재즈, 유행가 등을 그 전형적 장르로 본다. 경음악은 몇 개의 반복되는 요소를 갖고 새로운 변화를 허

70) 테오도르 아도르노 (Th. W. Adorno), 『*Bürgerliche Oper(in Klangfiguren)*』 Gesammelte Schrifte, Bd16, S. 29. 김방현, 『아도르노의 음악사 재구성에 관한 연구』, p. 176 재인용.

용하지 않은 채 대중소비사회 속의 고독한 군중에게 사이버 정체성을 제공하며 소외감을 진정시키는 것처럼 위장하지만 실제로 순간적이고 주관적인 충동, 기분전환 이외의 진정한 정서의 변화를 주지 못하는 사이버 해방을 제공한다.

음악은 내적 의미의 황폐함에 채색한다. 음악은 공허한 시간을 장식한다. 산업사회라는 조건하에서의 시간이라는 의식, 즉 체험을 강조하는 관념이 붕괴될수록 주관적인 의식은 더욱 위험하며, 보다 별거벗은 상태에서 자신이 추상적이며 물리적인 시간의 흐름에 내맡겨짐을 느낀다.<sup>71)</sup>

아도르노는 현대인의 삶 속에 나타나는 권태로운 시간에 대한 느낌과 삶의 체험을 경음악의 기능과 연가지어 설명한다. 대중에게 삶에 대한 충실한 체험이나 시간에 대한 연속적 감정은 더 이상 존재하지 않는다. 시간에 대한 충실한 체험과 그를 바탕으로 한 삶의 전개는 주체적 자유를 지닌 개인에게 있어서 필수적 요소이지만, 시간의 흐름을 장식하여 획일화된 대중들에게 여전히 개인 특유의 것이 살아 있는 듯한 착각 속으로 사람들을 몰고가는 경음악은 고독한 개인감정과 이성을 분해시킨다. 즉 경음악은 한 사회가 자유로운 인간에게 요구하는 자율과 자유로운 판단력을 파괴한다.

그리고 경음악은 특별한 집중이나 자발성을 요구하지 않고 수동적인 태도만을 허락하는 청취의 규격화를 겨냥한다. 노동에 지친 대중이 좋아하는 평범하고 자연스러운 가벼운 음악은 평균화된 대중에게 순간적인 위안을 주며 이들의 귀와 사고를 규격화한다. 대량생산된 경음악의 표준화된 형식은 ‘사이비 개성주의(Pseudo-Individualisierung)’를 담고 있다.<sup>72)</sup> 새로운 것에 대한 선택은 진정한 자발성에 의한 것이 아니라 문화산업의 시장조작 결과

71) 테오도르 아도르노 (Th. W. Adorno), *Einleitung zur Musiksoziologie*, 『음악사회학입문』, p. 48에서 재인용.

72) 테오도르 아도르노 (Th. W. Adorno), *Einleitung zur Musiksoziologie*, 『음악사회학입문』, p. 54.

에 따른 자기만족, 심리적 합리화일 뿐이다. 아도르노는 상업화된 재즈를 예로 들어 설명한다. 재즈의 즉흥연주는 미리 준비되어 연습된 것을 속이는 사이비개성주의적 음악의 특징을 갖고 있다. 스윙, 비밥, 쿨, 재즈의 형식은 내용의 변화는 없고 천편일률적으로 제목만 바꾸어 음악적·사회적 획일주의를 은폐하는 선전용 슬로건에 불과한 것으로 본다. 소비음악으로서의 경음악은 청취자로 하여금 현실로부터 도피하려는 병리적 기능만 강화시켜 궁극적으로 기존 사회질서에 대한 이데올로기적 기능을 한다.<sup>73)</sup>

아도르노는 대중음악이란 현상을 통해 사회의 문화산업에 의해 조작된 지배이데올로기를 간파하고 있다. 문화적 생산에 대한 능동적 결정 요인은 소통의 한 형식이고, 대중음악은 대중과의 거리감을 좁혀 언제나 청취자를 갖는다. 19세기 말에서 20세기 초 대중사회, 대량 문화의 탄생에 비판적인 사회 이론가들은 대중음악의 수용자를 수동적이고 생각 없는 청취자로 간주하였다. 이는 아도르노의 저작에서도 잘 드러나고 있다.

그는 음악 산업의 대량 문화 생산물이 청취자에게는 거의 노력을 요구하지 않으며, “청취자가 친숙하지 않은 것은 무엇이든지 거부하고 어린이와 같은 행동으로 퇴행하도록 만드는 집중되지 않은 청취”로 귀결된다고 주장했다.<sup>74)</sup> 아도르노는 그러 한 측면을 ‘인용청취(quotation listening)’라 불렀다. 여기서 퇴행적인 청자는 음악 한 곡을 듣고 전체로서 이해하는 것이 아니라 가장 알기 쉬운 선율에만 집중한다. 이 과정에서 청취자는 ‘어린이의 음악 언어’를 택하고 상이한 작품에 대해 “교향곡이 구조적으로 발라드와 동일한 것처럼” 반응한다.<sup>75)</sup> 아도르노는 이러한 퇴행적인 청취를 경멸하며, 음악 산

73) 테오도르 아도르노 (Th. W. Adorno), *Introduction to the Sociology of Music*, pp.33-34, GS 14, p. 213 맥스 패디슨 (Max Paddison), *Adorno's Aesthetics of Music*, 『아도르노의 음악미학』, p. 173에서 재인용.

74) 테오도르 아도르노 (Th. W. Adorno), *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*, 1991, p.44-45 이정엽·장호연 역. (서울: 한나래, 1999), p. 294에서 재인용.

75) 테오도르 아도르노 (Th. W. Adorno), K. Negus, *Producing Pop: Culture and Conflict in the Popular Music Industry* (London: Edward Arnold, 1992), p. 9.

업이 가장 친숙한 화음, 리듬, 선율을 강조하여 수용자의 활동을 의도적으로 산만하게 한다고 간주했다. 이러한 퇴행적인 수용자의 자세는 사회에 대한 저항의식을 마취시키는 효과를 갖게 된다. 그는 이것이 수용자를 진정시키고 세계를 비판적으로 사고하지 못하게 하는 지배 이데올로기적 기능을 충족시킨 것이라고 경고한다.

그리하여 대중음악에서 오는 감동은 심오하거나 통찰력이 있기보다는 거짓이거나 미숙한 것이다. 이렇게 대중음악은 문화와 대중의 거리를 좁히는 기능을 함으로써 인간개체의 주관성 대신 집단적 환상을 유발시키는 역할을 한다. 예를 들면 라디오의 부정적인 영향을 살펴볼 때 라디오는 이데올로기의 도구로서 청취자의 유사 인식의 집단화를 조성하고, 개인의 취향을 붕괴시킨다. 이러한 현상은 청취능력의 퇴행뿐만 아니라 개체의 해체로 인한 진정한 주관성의 상실을 가져온다. 대중음악의 청중들은 문화산업에 의해 의도되고 조정되면서 대중음악을 통해 기대되는 직접적인 즐거움은 대중음악 그 자체에 의해 거부된다. 즉 청중은 대중음악을 통해 즐거움을 얻기보다는 일종의 유사 인식을 얻는 것이다.<sup>76)</sup>

요컨대, 문화산업의 논리가 침해화될수록 대중음악의 접근 가능성은 허구적 이데올로기가 된다. 대중음악의 무제한적 접근 가능성은 스스로의 접근 가능성이 아니기 때문에 자본주의 물화과정을 거치는 동안 상품화된 음악으로부터 음악소비자는 철저히 격리되는 것과 마찬가지로 된다.

대중음악이 문화산업에 의해 상품화된 것과 같이 고급음악과 저급음악 모두 역사적 현실 속에서 음악의 위기 상황에 직면하게 된다. 이때 아도르노의 중심적인 관심사는 자율성이 확보된 진보의 음악에 두고 있기 때문에 상품으로 존재하는 음악에 대한 비판은 사회에 대한 비판과 일맥상통 한다. 왜냐하면 아도르노가 예술에 내재적인 결함은 잘못된 사회적 인식에서 비롯

---

76) 테오도르 아도르노 · 막스 호르크하이머 (Th. W. Adorno & Max Horkheimer), *Dialektik der Aufklärung - Philosophische Fragmente*, 『계몽의 변증법 - 철학적 단상』, p. 238.

된 것이라고 파악하기 때문이다. 음악은 이데올로기와 진리라는 양극 사이에서 움직이지만. 음악의 자율성이 지켜지기 위해서는 대중들의 능동적인 청취능력이 요구된다. 이야말로 개개인의 주체성을 구제하기 위한 것으로 교환가치에서 벗어날 수 있는 길이다.

요컨대, 아도르노가 자본주의적 지배를 위해 중심적인 역할을 한 문화산업에 대해 강하게 비판한 이유는 사회적 삶을 억압하는 자본주의의 통제와 그것이 야기하는 사회적 불평등 때문이다. 이러한 비판은 대중매체에 현혹되어 자아를 상실하고 대중적 보편성이란 문화체계의 일부가 되어버린 인간의 획일화된 의식에 대한 경각심을 일깨우고, 교환원리에 따라 상품적 성격을 띤 음악을 비판하면서 지배이데올로기에 철저한 저항 의식을 가진 진정한 음악의 자율성을 지키기 위한 것이다. 이는 인간의 주체성을 구제하기 위한 것으로 교환가치에서 벗어날 수 있는 전통 파괴의 아방가르드 입장을 고수하는 모더니즘의 진보음악만이 주체를 해방시키면서 사회의 진정한 모습을 형상화시킬 수 있다.

## V. 결 론

아도르노의 예술이론이 현대 예술철학에 결정적으로 기여한 새로운 점은 자신의 예술이론을 예술작품에 관한 이론으로 국한시키지 않고 과학, 학문과 사회 나아가 사유 방식에 대한 비판과 연결시켰다는 점이다. 그는 기존 사회체제에 대한 규정된 부정과 비판적인 사고로 인간의 이성이 도구화되어 타락한 서구문명을 바라보았고, 이데올로기로 야만화된 사회를 구제하기 위한 대안으로 예술을 모델로 하여 이성의 자기반성을 촉구하였다. 아도르노에 따르면, 자기반성은 예술적 인식을 통해서만 가능한데 그 이유는 예술이 사회의 모순을 미메시스하기 때문이다. 예술은 사회와 무관하면서도 동시에 사회를 반영하기 때문에 이데올로기로 전락할 가능성을 갖고 있지만, 이러한 예술의 이중성 자체를 통해 내재적 정합성의 형식논리 속에서 사회의 모순을 드러낼 수 있고 또한 저항할 수 있는 계기를 만들 수 있는 것이다. 결국, 아도르노는 예술의 이중성이 안고 있는 위기는 예술의 변증법적 인식기능을 통해 극복할 수 있고, 이와 같은 예술의 인식 개념은 도구화된 이성의 자기반성적인 의식변화를 가져올 수 있다는 가능성을 열어준다고 확신했다.

모더니즘 음악은 사회의 지배와 강요로부터 벗어나려는 인간의 현실세계를 음악의 혁신적 모더니즘 경향을 통해 반영하면서 인간개체의 주관성을 회복시키고자 한다. 특히 무조음악에서 나타난 바 불협화음의 해방과 같은 혁신성은 인간이 겪는 사회모순과 고통스러운 인간의 내면세계를 진실하게 표현하고자 비판적인 기능을 수행한다. 진실을 일깨워 주는 비판적이고 변증법적인 쇤베르크 작품은 작곡가의 정서적 주관성의 산물이 아닌 사회에 내재해 있는 객관적인 경향들의 반영이다. 아도르노는 쇤베르크의 신음악의 자율성을 분석함으로써 사회의 지배 이데올로기적 모순을 사회학적으로 규명하고자 시도하고 있다. 이는 음악작품에 숨겨진 사회적 비진리 내용을 밝

히기 위함이고 이러한 시도를 통해 음악을 듣는 청자가 사회의 모순을 직시하고 진리를 인식하여 자기반성을 할 수 있도록 유도하는데 그 목적이 있는 것이다. 그래서 그는 쇤베르크의 진보적 음악은 부르조아적 음조원리의 자연성을 해체시킨 변증법적 작품으로 극찬한 반면, 스트라빈스키의 작품은 표면적으로는 모더니즘적 성격을 갖고 있는 것처럼 보이지만 고전주의적 형식을 복원한 퇴보의 음악으로 비판하고 있다. 돌이켜 보건대, 아도르노의 비판적이고 변증법적 예술사상은 신음악에 대해 미학적 정당성을 부여했을 뿐 아니라 모더니즘 음악미학을 확립하는데 큰 영향을 미쳤다고 볼 수 있다.

아도르노가 강조하는 객체의 주관성 회복은 모더니즘 신음악에서 그 가능성을 찾을 수 있었다. 그러나 대중음악은 자본주의 산업사회의 문화산업이라는 전략으로 대중을 허위의식으로 기만할 뿐만 아니라 예술의 가치가 시장논리에 결정됨으로 해서 미적 퇴보현상을 야기시킨 결과 경제적인 자본에 대중은 주체적 자아를 박탈당하게 되고, 자발적인 예술의 생산력까지 말살 당하게 된다. 그리하여 전통적인 고급음악은 설 자리를 잃어가고 저급음악은 대중의 소비상품으로 전략하여 대중에게 거짓된 위안과 즐거움을 줄뿐이다. 아도르노는 교환법칙에 조작되어 상품적 성격을 띠는 음악과, 교환법칙과 상품 성격에 저항하는 음악을 분리한다. 문화 산업에 의해 조작되는 상품화를 통해 음악은 현실을 부정하지 않고 이데올로기에 충실한 점에서 고급음악과 저급음악의 자율성 모두 지배당할 가능성이 있다.

특히 문화산업에 철저히 순응한 대중음악은 대중매체를 통하여 기술화됨으로써 대중을 기만하는 지배이념으로 확장되었고, 결국 대중은 스스로 물화된다고 역설한다. 문화산업의 논리가 지배할 수록 대중음악의 대중 접근성은 허구적 이데올로기가 되고 만다. 아도르노의 이러한 대중음악의 비판은 결국 자본주의 사회의 지배이데올로기를 비판하는 것으로써 사회에 대한 부정과 끊임없는 비판을 통해 인간 개개인의 주체성을 회복시켜 정신의 유토피아로 향하게 하고 있는데, 이때 중요한 매개 역할을 하는 모더니즘의

진보의 음악과 같은 예술형태는 재료의 매개적, 변증법적 인식을 통해 사회의 모순과 그로 인해 고통 받는 인간의 내면세계를 솔직하게 표현해 낼 수 있는 가장 합리적인 매체인 것이다.

결과적으로 아도르노의 사회학적 음악론은 사회의 비진실을 대변하면서 현대의 미적 가치를 더 이상 아름다움에 두지 않고 진실을 꿰뚫어 볼 수 있는 새로운 인식적 가치를 확립하는데 기여했다고 볼 수 있다.

## 참 고 문 헌

- Adorno, Theodor W. *Philosophie der neuen Musik*. 방대원 역. 『신음악의 철학- 모더니즘의 변증법적 해석』. 서울: 도서출판사 까치, 1986
- \_\_\_\_\_. Theodor W. & Max Horkeimer. *Dialektik der aufklärung : Philosophische Fragmente*. 김유동 역. 『계몽의 변증법-철학의 단상』. 서울: 문학과 지성사, 2003.
- \_\_\_\_\_. Theodor W. *Alban Berg : Der Meister des kleinsten Übergangs*, Veinna, Elisabeth Lafite, 1968.
- \_\_\_\_\_. *Alban Berg : Master of the smallest link*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Einleitung in die Musiksoziologie*, 김방현 역. 『음악 사회학』. 서울: 삼호출판사, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Klangfiguren : Musikalische Schriften*, tran. Rodney Livingstone: Stanford University Press, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Minima Moralia : Reflexionen aus dem beschedigten Leben* , 최문규 역. 『한줌의 도덕: 상처 이은 삶에서 나온 성찰』. 서울: 도서출판 솔, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Negative Dialektik* , 홍승용 역. 『부정의 변증법』. 서울: 한길사, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Philosophie der neuen Musik*, 1949. Frankfurt: Europäische Verlagsanstalt, 1958.
- \_\_\_\_\_. Theodor W. *Ästhetische Theorie*, 홍승용 역. 『미학이론』. 서울:

- 문학과지성사, 2002.
- Calinescus, Matei. *Five Faces of Modernity*, 이영욱 外 역. 『모더니티의 다섯 얼굴』. 서울: 시각과 언어, 1998.
- Dahlhaus, Carl. *Musikästhetik*, 조영주 · 주동올 역. 『음악미학』. 서울: 이론과 실천, 1994.
- Griffiths, Paul. *Modern Music*, 신금선 역. 『현대음악사』. 서울: 이화여자 대학교출판부, 1998.
- Hauskeller, Mihael. *Was ist Kunst - Positionen der Ästhetik von Platon bis Danto*, 김현희 역. 『예술 앞에 선 철학자 - 플라톤에서 단토까지 미학의 입장들』. 서울: 이론과 실천, 2003.
- Jay, Martin. *Adorno*. 서창열 역. 『아도르노』. 서울: 시공사, 2000.
- Knief, Tibor. *Vorträge zur Musiksoziologie*, 『티보르 크나이프의 음악사회학의 강의』. 서울: 세종출판사, 1999.
- Leibowitz, Rene. *Shonberg and his School*. 최동선 역. 『쉴베르크와 그의 악파』. 서울: 세광출판사, 1981.
- Longhurst, Brian. *Popular Music and Society*, 이호준 역. 『대중음악과 사회』. 서울: 예영커뮤니케이션, 2001.
- Paddison, Max. *Adorno's Aesthetics of Music*, 최유준 역. 『아도르노의 음악미학』. 서울: 세종출판사, 2003.
- Salzman, Eric. *Twentieth-Century Music An Introduction*. 이찬해 역. 『20세기 현대음악』. 서울: 수문당, 1997.
- Schwab, Gustav. *Die Schönsten Sagen des klassischen Altertume*, 이병희 역. 『그리스로마신화』. 서울: 문예출판사, 2004.
- Silbermann, Alphons. *Die Prinzipien der Musiksoziologie*, 민은기 역. 『음악사회학』. 서울: 도서출판 예술, 1997.
- 김문환. 『예술과 윤리의식』. 서울: 소학사, 2003.

- 김방현. “아도르노의 음악사 재구성에 관한 연구”. 서울대학교 박사학위논문, 1999.
- \_\_\_\_\_. “아도르노의 음악해석과 진리성”. 『음악과 민족』. 제15권. 1998.
- 김은경. “모더니티의 미적 경험 - 아도르노, 벤야민 연구-”. 연세대학교 석사학위논문, 1996.
- 노명우. 『계몽의 변증법을 넘어서 - 아도르노와 쾰베르크』. 서울: 문학과 지성사, 2002.
- 문현병. 『프랑크푸르트학파의 사회비판이론』. 서울: 동녘, 1996.
- 서인정. “Th. W. 아도르노의 미메시스론의 관점에서 본 모더니즘 음악론”. 『미학 예술학 연구』. 제14호. 2001.
- \_\_\_\_\_. “음악에서의 표현주의와 아도르노의 전위음악론”. 『연구논문집』. 성신여자대학교, 1989.
- \_\_\_\_\_. “모더니즘 이후의 음악에 대하여”. 『미학 예술학 연구』. 2000.
- 서우석. 『음악의 연구』. 서울: 문학과지성사, 2000.
- 신은주. “20세기 초 음악미적 패러다임의 변화 - 아도르노의 ‘새로운 음악’에 관한 미학적 성찰-”. 성신여자대학교 석사학위논문, 2004.
- 오희숙. 『20세기 음악 1 역사 · 미학』. 서울: 심설당, 2004.
- 원준식. “Th. W. 아도르노에 있어서 미메시스 개념”. 『미학 예술학 연구』. 제12권. 2000.
- 이경희. “음악의 자율성 성립과 그 미학적 근거”. 서울대학교 석사학위 논문, 1999.
- 이병진. “아도르노의 역사철학적 예술관”. 『독일문학』. 제75권. 2000.
- \_\_\_\_\_. “문화비판적 관점에서 본 아도르노의 예술이론”. 『뵐히너와현대문학』. 제20호. 2003.
- \_\_\_\_\_. “부정성의 미학과 현대예술: 아도르노의 현대예술론”. 『독일문학』. 제42권. 4호. 2001.

- 이석원. 『현대 음악 - 아방가르드에서 포스트모더니즘까지』. 서울: 서울대학교 출판부, 1997.
- 이순예. 『아도르노와 자본주의적 우울』. 서울: 풀빛, 2005.
- 이종건. “아도르노에 있어서 예술의 자율성 연구 - 부정성의 유토피아라는 관점으로 -”. 계명대학교 박사학위논문, 1996.
- 피종호, “아도르노의 미학이론과 아방가르드 예술”. 『문예미학』. 제 8권, 2001.
- 진중권. 『진중권의 현대미학 강의 - 송고와 시물라크르의 이중주』. 서울: 아트북스, 2003.
- 홍정수. “아도르노의 예술철학”. 『음악학』. 제2권. 1990.
- \_\_\_\_\_. 『20세기 음악미학 이론 - 아도르노 달하우스 크나이프 다누저』. 서울: 음악학 연구소, 2002.
- 홍정수 · 오희숙, 『음악미학』. 서울: 음악세계, 1999.
- \_\_\_\_\_. 『20세기 음악미학이론-아도르노 달하우스 크나이프 다누저』. 서울: 심설당, 2002.
- 홍정수 · 허영한 · 오희숙 · 이석원, 『음악학』. 서울: 심설당, 2004.

## *ABSTRACT*

### *Adorno's Sociological Theory of Music*

*Seo, Mi-Jin*

*Department of Music*

*(Major: Musicology)*

*Graduate School*

*Sungshin Women's University*

T. W. Adorno's social criticism theory focuses on criticizing and denying mainstream ideologies in 20th century society. His philosophical thoughts, which developed from the perspective of historical philosophy, provides a foundation for criticizing the hegemonic ideologies. *Dialectic of Enlightenment*, one of Adorno's works, puts stress on self-reflection of enlightenment by locating the original root of its historical evolution in which reason as a tool became ironically uncivilized, and his another work *Negative Dialectic* reveals that social mainstream of ideology bases on the historical ideologic thoughts, thereby leading to self-reflection of thinking. Here, his epistemological methodology begins with social criticism based on socio-historical reflection, i.e. criticism on enlightenment, goes through criticism on ideologies and then leads to criticism on art.

His art philosophy focused on dual character of art – autonomous and social – and ships to overcome such duality between art and society within confrontational relationship. Here, fine art resists social realities by dialectic perceptibility and thereby expresses absurdity of hegemonic ideology and human agonies resulting it. Adorno advocates new music of modernism as an art genre to reveal mainstream ideology of social realities as they are. New music aims to reflect our real world seeking to be free from any social hegemony and coercion by means of atonal music new materials on music, while attempting to recover subjectivity of independent entity. In particular, innovation like liberation of discord as shown in atonal music is a trial to express without filtration our social absurdity and painful inner world of independent entity.

without giving up any change in self-reflective perception via art from sociologic viewpoint, Adorno reinterpreted new music of modernism into progression and retrogression. Here, music of progression means that independent entity perceives real ideologic absurdity as it is. This is to reveal social absurdity covered in music works, and also motivate any one who listens to music to face up to social absurdity and recognize truth for the sake of self-reflection.

However, even before new music of modernism attains its real autonomy, social mainstream ideology commercializes music with a strategy called cultural industry, and also fakes out the general public. Adorno takes very

critical standpoint about these phenomena. Particularly, commercial music interrupting any spontaneous listening of misleads to wrong social perception, and compromises qualitative values of art under assessment of marketability. In our absurd modern society where everything is commercialized subject to the principle of exchange in cultural industry, every individual loses even his own identity and becomes a being of solitude to consume popular music indulging in pseudo-individualism. As the logic of cultural industry become acute, the easy accessibility of popular music comes to be feasible but fictitious ideology. Hence, the key of critical thinking revealed throughout Adorno's aesthetic theory is to unveil our real existence deceived by hidden mainstream ideology of 20th century society for the benefit of recovering our alienated human identity. It is concluded that his critical and dialectic aesthetic theory gave esthetic justification to new music, and had great effects on establishing modernism music theory as well.