
<롤랑 바르트>의 “이야기”(narrative)코드

金 廷 珍

(한양대학교 음악대학 강사)

- | |
|------------------------------------|
| I. 머리말 |
| II. <바르트>의 S/Z |
| 1. <발자크>의 「사라신」 |
| 2. <슈베르트>의 「또다른 나」 |
| III. 프로예레틱 코드 vs. 험마뉴틱 코드 |
| 1. <발자크>의 「사라신」 |
| 2. <베토벤>의 「피아노 3중주」, Op. 70, No. 1 |
| IV. 맺음말 |

I. 머리말

최근 음악이론가들은 언어학과 문학이론 등에 관한 연구에 관심을 기울이기 시작했다.¹⁾ 그들의 언어에 대한 관심은 음악을 하나의 “이야기” 형식

¹⁾ ① Jackson Barry, "Music and Dramatic Structure," in *Dramatic Structure* (Berkeley, California: University of California Press, 1970), 126-156쪽. ② Wilson Coker, *Music and Meaning* (New York: Free Press, 1972). ③ Edward T. Cone, *The Composer's Voice* (Berkeley, California: University of California Press, 1974). ④ Lawrence Kramer, *Music and Poetry* (Berkeley, California: University of California Press, 1984). ⑤ Fred Everett Maus, "Music as Drama," *Music Theory Spectrum* 10 (1988), 56-73쪽. ⑥ Leonard B. Meyer, *Emotion and Meaning in Music* (Chicago: University of Chicago Press, 1955). ⑦ Jean-Jacque Nattiez, "The Concepts of Plot and Seriation Process in Musical Analysis," *Music Analysis* 4 (1985), 107-118쪽. ⑧ Anthony Newcomb, "Schumann and Late Eighteenth-Century Narrative Strategies," *19th Century Music* 11/2 (1987), 164-174쪽.

으로 관찰하고 연구하기 위한 것이다. 여기서 음악과 문학의 교량적 역할을 하는데 공헌을 한 프랑스 문학비평가 <롤랑 바르트>(Roland Barthes, 1915-1980)의 이론을 소개하고자 한다.

그의 S/Z에서 소개된 <발자크>의 「사라신」(Sarrasine)란 단편 소설에 대한 해석방법은 독자의 “독자다운”(Readerly)입장이 아닌 “저자다운”(Writerly)입장을 서술하고 있다. 독자가 저자의 의도에만 따르는 소비자(consumer)에서 그치는 것이 아닌 생산자(producer) 즉, 저자인 것이다. 다시 말해서 독자 자신이 독자와 저자의 역할을 함께 하고 있다. <바르트>는 ‘읽는다는 것은 의미를 찾는 것이며 의미를 찾는 것은 그 의미들에게 명칭을 붙이는 일이다’²⁾라고 했으며 ‘명칭을 붙이는 일은 곧 코드(Code)를 붙이는 것인데 이들의 모임은 낱말과 같다’라고 덧붙였다.³⁾ 여기서 <바르트>가 사용한 다섯 개의 내레이티브 코드(형마뉴틱 코드[Hermeneutic Code], 프로 에레틱 코드[Proairetic Code], 레프렌셜 코드[Referential Code], 세믹 코드[Semic Code], 심볼릭 코드[Symbolic Code])는 필수적으로 렉시아(Lexia)라는 문장을 나누는 하나의 단위와 동반함과 동시에 서로 밀접한 관계를 갖고 있다.

필자는 그의 이론이 음악에도 적용될 수 있다는 것을 <데이비드>(David Code)와 <맥크릴레스>(Patrick McCreless)의 분석을 통해 증명하고자 한다. <바르트>의 내레이티브 코드가 <슈베르트>의 「또다른 나」(*Der Doppelgänger*, D. 957)와 <베토벤>의 「피아노 3중주, Op. 70, No. 1」에서 어떠한 영향력을 발휘하며 결과적으로 어떠한 해석의 가능성이 있는지를 관찰해 보도록 하겠다.

II. <바르트>의 S/Z

S/Z는 <발자크>의 단편소설 「사라신」에 대한 <바르트>의 해독 방법을 소개한 저서이다. 여기서 이 S/Z가 의미하는 것을 잠깐 소개해 보면 다음과 같다. S(Sarrasine)와 Z(Zambinella)는 소설에 나오는 주인공 이름의 약자이며 이들 사이에 있는 사선(/)의 의미는 단순하지만은 않다. 만약 <바르트>가 주인공 사라신(Sarrasine)과 잠비넬라(Zambinella)의 등장에 대한 것이 라면 S와 Z사이“and”라는 접속어만으로도 가능했을 터인데 사선을 그음으

²⁾ Roland Barthes, *S/Z: An Essay*, trans. by Richard Miller, pref. by Richard Howard (New York: The Noonday Press, 1990), 11쪽.

³⁾ 위의 책, 160쪽.

로써 또다른 의미를 갖는다. 사선의 의미를 관찰해 보면 S와 Z는 필적학적으로 반대(역) 관계이며 같은 글자를 거울에 비춰보는 것과도 같다. 그러므로 이 사선은(/) 거울의 면, 정반대의 한계, 한계의 추상개념 등으로 해석될 수 있다.⁴⁾

S/Z는 “독자다운”문장에대한 “저자다운”문장이다. 여기서 “독자다운”문장은 <발자크>의 「사라신」이며 “저자다운”문장은 <바르트>의 「사라신」에 대한 해석으로 렉시아와 코드를 사용한 별표로 된 문장을 의미한다. 즉, 독자가 <발자크>의 「사라신」를 천천히 읽어 나가면서 동시에 모든 의문점이나 수수께끼 등을 생각하고 직접 써나가는 것인데 여기서 이러한 의문점이나 의미 있는 사건과 행동을 발견했을 때 나누는 방법에서 <바르트>는 렉시아를 사용했다.⁵⁾ 이 렉시아는 의미를 관찰할 때 가장 최상의 공간으로서 그 길이는 한 단어에서부터 절에 이르기까지 다양하다. 각 렉시아는 문장의 진실을 찾아내는데 목적이 있는 것이 아니며 문장에 대한 의미의 복수성을 찾는 데 있는 것이다. 중요한 것은 독자마다 그들의 해석과 이해의 정도가 각각각색이므로 렉시아의 길이가 천차만별일 수 있다.

1. <발자크>의 「사라신」

<바르트>는 <발자크>의 「사라신」을 [예 1]과 같이 렉시아를 나누었으며 각 렉시아는 한 단어(렉시아 1)에서부터 절(렉시아 11)에 이르는 다양한 길이를 갖고 있다. 특히 <바르트>는 소설의 문장이 끝나지 않은 문장 중간에도 렉시아를 설정하고 있어(렉시아 2와 3, 렉시아 5-7) 렉시아를 정할 때 문장이 끝날 때까지 기다릴 필요가 없는 것을 보여 주고 있다. 그러므로 독자가 읽는 과정에서 의문점이나 중요한 표시점이 된다면 그 순간 하나의 렉시아가 설정된다.

[예 1] 렉시아 1-11 (S/Z)⁶⁾

(렉시아 1) Sarrasine

(렉시아 2) I was deep in one of those daydreams (렉시아 3) which overtake even the shallowest of men, in the midst of the most tumultuous parties. (렉시아 4) Midnight had just sounded from the

4) 위의 책, 106-7쪽.

5) 위의 책, 13-14쪽.

6) 위의 책, 17-25쪽

clock of the Elyée Bourdon. (렉시아 5) Seated in a window recess (렉시아 6) and hidden behind the sinuous folds of a silk curtain, (렉시아 7) I could contemplate at my leisure the garden of the mansion where I was spending the evening.

(렉시아 8) The trees, partially covered with snow, stood out dimly against the grayish background of a cloudy sky, barely whitened by the moon. Seen amid these fantastic surroundings, they vaguely resembled ghosts half out of their shrouds, a gigantic representation of the famous Dance of the Dead. (렉시아 9) Then, turning in the other direction, (렉시아 10) I could admire the Dance of the Living! (렉시아 11) a splendid salon decorated in silver and gold, with glittering chandeliers, sparkling with candles. There, milling about, whirling around, flitting here and there, were the most beautiful women of Paris, the richest, the noblest, dazzling, stately, resplendent with diamonds, flowers in their hair, on their bosoms, on their heads, strewn over dresses or in garlands at their feet. Light, rustling movements, voluptuous steps, made the laces, the silk brocades, the gauzes, float around their delicate forms. Here and there, some overly animated glances darted forth, eclipsing the lights, the fire of the diamonds, and stimulated anew some too-ardent hearts. One might also catch movements of the head meaningful to lovers, and negative gestures for husbands. The sudden outbursts of the gambler's voices at each unexpected turn of the dice, the clink of gold, mingled with music and the murmur of conversation, and to complete the giddiness of this mass of people intoxicated by everything seductive the world can hold, a haze of perfume and general inebriation played upon the fevered mind.

물론 이들 렉시아는 문장을 나누는 데만 그친 것이 아니며 내레이티브 코드와 함께 사용되고 있다. 코드는 단순한 목록이 아닌 표시이자 신호이며 여러 개의 코드가 한데 모여 하나의 네트워크를 형성하게 된다.⁷⁾

<바르트>가 소개한 다섯 개의 내레이티브 코드를 살펴보면 다음과 같다.

- (1) 헬마뉴틱 코드(Her)는 수수께끼를 형성하며, 미결상태와 지연을 통해 마무리짓는다.
- (2) 프로에레틱 코드(Act)는 인과 관계를 구현하며 뚜렷한 행위들과 그에 의한 결과를 나타내 준다.
- (3) 레프렌셜 코드(Ref)는 의학, 물리학, 생리학, 문학, 역사 등의 지식의 형태를 제시한다. 더 나아가 이는 독자들의

⁷⁾ 위의 책, 20쪽.

저자의 삶이나 그의 다른 작품에 대한 지식도 포함된다. (4) 세믹 코드(Sem)는 하나의 주제그룹을 형성하기 위한 주인공을 연결시키는 것인데 직접적인 언급 없이도 주인공의 특성을 정의하는 것이다. 예를 들어 어떤 사람이 유명 이태리 디자이너 옷을 입고 캐비아를 먹으며 벤츠를 타고 다닌다면 우리는 그가 부유하다는 것을 알 수 있을 것이다. 더욱이 분명한 것은 이들의 순서가 바뀌어도(캐비아 - 벤츠 - 유명 이태리 디자이너 옷) 그가 부유하다는 것은 변하지 않는다. (5) 심볼릭 코드(Sym)는 반대의 의미를 가지는 것이다.⁸⁾ 예를 들어 낮과 밤, 남자와 여자, 삶과 죽음 등이다.

[예 2]는 앞에서 이미 언급한 「사라신」에 대한 <바르트>의 별표(*)로 표기된 “저자다운”문장을 소개하고 있다. 여기서 필자는 각각의 코드의 특성을 잘 파악할 수 있는 렉시아를 선택하였는데 각 렉시아에는 약호로 표기된 코드의 다양성을 찾아 볼 수 있다(렉시아 1 [Her, Sem], 렉시아 8 [Sem, Ref], 렉시아 22 [Ref, Sem, Sym], 렉시아 52 [Act, Sym], 렉시아 409 [Act, Ref]). 렉시아 31, 92, 350, 402에서는 하나의 코드를, 렉시아 22에서는 네 개의 코드를 발견할 수 있는데 렉시아 8에서는 Sem 코드가 여러 번 반복되어 나오기도 한다.

[예 2] S/Z에서 인용

(렉시아 1) 「사라신」

- * 타이틀이 문제를 야기시키고 있다 : 사라신은 무엇인가? 명사인가? 이름인가? 물건인가? 남자인가? 여자인가?(HER)
- ** 사라신이란 말은 불어에서 자동적으로 단어의 끝에 “e”가 있기 때문에 여사의 의미를 갖는다. 특히 남성형태는 Sarrazin이라고 한다. 암시된 여성성은 중요한 의미를 갖고 있으며 이는 여러 번 나온다(SEM 여성다움).

(렉시아 8) 나무들이 눈으로 부분적으로 덮여 있으며 흐린 하늘을 회색 배경으로 달빛에 의해 가까스로 창백하게 서 있다. 이러한 괴이한 환경을 배경으로 나무들은 장막 속에서 반쯤은 드러나 있어 마치 유령처럼 보이는데 이는 그 유명한 죽은 자의 춤을 상징한다.

- * 눈은 추운 것을 의미하지만 또한 부드럽고 솜털 같은 외투를 의미하기도 하는 따뜻함과 은신처의 보호와도 같다. 여기서 추움은 눈에 부분적으로 덮여 있는 즉, 눈에 의한 것이 아닌, 반쯤 덮여 있는 것을 강조한 것이다(SEM 차가움). . . 달은 빛의 무존재를 뜻하며 따뜻함은 빛의 결여로 감소된다(SEM 달의 색깔 없는 투명성). 여기에서 볼 수 있는 기

⁸⁾ 위의 책, 19-20쪽.

이한 모습은 나중에 표현될 불가사의한 인간의 한계를 넘어선 환상을 의미한다. 이 환상은 여성 이하이자 남성 이하로서 표현되는 카스트라토이다(SEM 환상).

** REF 예술작품 「죽은 이의 춤」(The Dance of the Dead).

(렉시아 22) 필립포는 백작부인(그의 어머니)의 빼어난 아름다움에서 그의 여동생(마리아니나)과도 비슷했다. 다시 말해서 이 젊은이는 안티노스의 살아 있는 이미지였다. 그러나 어떻게 이렇게 가냘프고, 섬세하게 생긴 이 사람이 올리브색의 얼굴과 강하게 윤곽이 그려진 눈썹, 그리고 이끌거리는 눈의 장래의 남성적 열정 내지는 용감한 사상의 약속이 되겠는가! 만약 필립포가 하나의 이상형으로 모든 소녀의 가슴속에 차지하고 있었다면 그 역시 프랑스의 모든 어머니의 기억 속에도 남아 있었다.

* REF 골동품

** SEM 富, 지중해 타입(올리브색의 피부, 벨벳같이 부드러운 눈)

*** SYM 신체의 복제(그의 어머니와 Antinous(조각에 관한 책))

**** SYM 거세의 춤(굴대). 필립포의 여성적인 면.

(렉시아 31) 문 옆에 친구와 함께 서 있던 한 부인이 “갑자기 왜 이렇게 출지?”라고 했다. 그 친구가 가 버린 후 부인은 말했다. “그것 참 이상한데? 지금은 따뜻해. 아마 당신은 나를 미쳤다고 할 지 모르지만 그 검은 옷을 입은 사람이 냉기와 으스스함을 주었다”라고.

* SYM 차가움과 따뜻함의 대조(생동력과 생명력이 없음)

(렉시아 52) 나는 그 인간화폐(동전)의 양면성에 대해 얼마나 오랫동안 명상하고 있었는지 모르겠다.

* ACT “명상하다”

** SYM 이 화폐(coin)는 두 가지 면의 전달할 수 없는 상징을 말한다: 여기서의 대조는 윤리적 위반(남성의 여성화)이라 할 수 있다.

(렉시아 92) “그이한테서 묘지냄새가 난다”라고 한 공포에 질린 젊은 부인이 소리쳤다.

* SEM 죽음

(렉시아 350) 비록 그가 다른 손님에게 귀를 기울이는 것처럼 보였지만 사실은 그는 그들에게 무관심한 채, 옆에 있는 그녀를 느끼는 황홀감에 빠져 있었으며 그가 그녀를 시중들 때 그녀의 손을 만지고 있었다. 그는 이러한 은밀한 기쁨을 만끽했다.

* REF 사랑 : 행동과 느낌

(렉시아 402) 나는 아마도 내가 여자를 싫어하는 것 이상으로 남자들도 혐오한다.

* SYM 카스트라토의 중성

(렉시아 409) “당신을 사랑하지 않아요!”라고 사라신은 소리쳤다. “그러나 나의 사랑하는 천사, 당신은 나의 인생이자 나의 행복이요(잠빌레나)!”

* ACT “선언[고백]”

** REF 사랑의 수사학(응변술)

2. <슈베르트>의 「또다른 나」

이러한 <바르트>의 분석방법은 <데이비드>에 의해 조성음악분석에도 적용될 수 있다는 것을 증명해 주고 있다.⁹⁾ 그의 시도는 <슈베르트>의 「또다른 나」(*Der Doppelgänger*)의 첫 네 마디에서 비롯된다. 이 첫 렉시아에서 <데이비드>가 어떻게 <바르트>의 내레이티브 코드(세믹, 레프렌셜, 심볼릭, 프로에레틱, 험마뉴틱 코드)를 적용하고 있는지를 살펴보자. <발자크>의 소설 「사라신」이 “저자다운”문장이라고 한다면 여기서는 <슈베르트>의 악보가 “독자다운”문장이라고 할 수 있겠다.

[예 3] <슈베르트>의 「또다른 나」(마디 1-4)

Sehr langsam

⁹⁾ David Loberg Code, “Narrative Strategies in Tonal Compositions” (Ph. D. diss., University of Maryland, 1990).

(1) 세믹 코드

이 작품의 일반적인 분위기를 창조해 내는 첫 네 마디에는 곡의 중요한 구조상의 하나로서 페달과 같은 효과를 내는 F♯이 있다. 네 개음으로 구성 되어있는 동기(B-A♯-D-C♯)는 이 F♯과 동행하며 특히 F♯을 중심으로 해서 이 곡의 화음의 영역을 정해 주고 있다. 비록 처음 듣는 이에게는 뚜렷하게 들리지 않더라도 V의 화음의 기능은 세믹코드로 볼 수 있다.¹⁰⁾ <바르트>는 “동일한(작은)형태가 여러 번 같은 이름으로 정착될 때 그 특성(성격)이 형성된다”¹¹⁾고 했다. 조성음악에서 주제와 동기들이 시간이 지남에 따라 그들의 정체성을 유지하면서 그 곡의 중심적 활동을 한다.

(2) 레프렌셜 코드

두 가지 형태의 레프렌셜 코드를 찾아 볼 수 있는데 첫째는 <슈베르트>의 다른 작품들과의 연관성과 곡의 조성에 대한 일반적인 견해이다. 이 곡은 1828년 8월에 작곡된 곡으로, 그의 다른 작품과 비교해 보면 작품 「E♭ 미사, 천주의 어린양」(Agnus Dei, 1828)와 「미완성 교향곡」(Unfinished Symphony, 1822)과의 유사성을 찾아볼 수 있다. 위에서 언급된 네 음으로 된 동기(B-A♯-D-C♯)는 미사에서 따온 것으로 거기에서는 C단조로 시작되고 있으며(예 4a) 이 첫 소절은 동기와 그 음역의 유사성으로 보아 「미완성 교향곡」을 회상시키고 있다(예 4b).¹²⁾

[예 4]

a. <슈베르트>, 「E♭ 미사, 천주의 어린양」(Agnus Dei)



b. <슈베르트>, 「미완성 교향곡」(1악장)



¹⁰⁾ 위의 책, 44쪽.

¹¹⁾ Barthes, 앞의 책, 67쪽.

¹²⁾ Code, 앞의 책, 45-46쪽.

<슈바르트>(Christian Schubart)의 「음악미학에 대한 개념」(*Ideen zu einer Aesthetic der Tonkunst*, 1806)에서는 「또다른 나」의 조성인 b단조에 대해 다음과 같이 서술했다.

이는 인간의 운명을 기다리는 인내와 조용함과 신의 섭리에 대한 굴복을 표현하는 조이다. 그렇기 때문에 공격적인 불평이나 울음소리가 아닌 그것의 애도는 부드럽다. 이 조의 사용은 모든 악기에는 다소 어렵다. 그러므로 이 조의 특성을 표현력 있게 구사하고 있는 작품은 극소수에 불과하다.¹³⁾

<슈바르트>의 조성에 대한 특성에는 이론적인 근거는 없지만 그 당시 작곡가들에게는 어떤 문화적인 의미를 갖고 있음에는 분명하다.¹⁴⁾ <슈베르트>가 <슈바르트>의 네 개의 시(Die Forelle는 그 중 하나)를 작곡한 것으로 보아 <슈베르트>가 <슈바르트>의 *Ideen zu einer Aesthetic der Tonkunst*를 이미 알고 있었으리라고 생각된다.¹⁵⁾

(3) 심볼릭 코드

여기서 화음의 두 가지 성질 즉 장조와 단조가 대조되는 심볼릭 코드를 찾아 볼 수 있다. 각 화음은 장3화음과 단3화음을 암시하고 있는데, 첫 번째 화음은 3음이 없어 B장조와 B단조의 가능성을 갖고 있으며 두 번째 화음은 이끈음인 A#때문에 B장조에 속한다. 세 번째 화음에서는 3음인 D음으로 인해 b단조에 속한다.¹⁶⁾ 네 번째 화음 역시 3음이 없어 B장조와 단조의 딸림 화음으로 들린다.

(4) 프로에레틱 코드

첫 네 마디는 애매모호함에도 불구하고 B단조의 반종지로서 들려진다. 이러한 으뜸화음에서 딸림화음으로의 화성적인 움직임은 조성화성의 논리에 의해 하나의 사건의 진행이 시작되고 있다.¹⁷⁾

¹³⁾ Rita Steblin, *A History of Key Characteristics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries* (Ann Arbor, MI: UMI Research Press, 1983), 124쪽에 Christian Schubart, *Ideen zu einer Aesthetic der Tonkunst*가 인용됨.

¹⁴⁾ Code, 앞의 책, 47쪽.

¹⁵⁾ 위의 책, 같은 쪽.

¹⁶⁾ 위의 책, 52쪽.

¹⁷⁾ 위의 책, 47쪽.

(5) 험마뉴틱 코드

마디 1-4에서 나타날 수 있는 화성들은 하나 이상을 암시하고 있다. 그러므로 각 화음의 불완전성으로 인한 험마뉴틱 수수께끼(Enigma)가 형성된다(예 5). 제 3음이 없이는 장3화음이나 단3화음의 가능성을 볼 수 있다. 첫 마디에 나오는 화음의 모호성 때문에 즉, D음이 행방불명된 것으로 생각될 수 있어 B장조의 가능성도 생각할 수 있다. 마디 2에서 비록 딸림화음으로 들린다 하더라도(F♯-A♯-C♯), 가온음으로도 들릴 수도 있다. 마디 3에서는 III(D-F♯-A) 또는 i(B-D-F♯)의 조성진행이 가능하다.¹⁸⁾

[예 5] <슈베르트>, 「또다른 나」의 화성 가능성(마디 1-4)

B min: i or I V or #iii III or i V or V

마디 1-4까지에서 나타날 수 있는 <바르트>의 다섯 개의 내레이티브 코드를 살펴보았다. 이들의 코드들은 서로 떨어질 수 없는 관계에 있다는 사실이 밝혀졌다. 첫 화음들의 “빠진”(missing)음들은 험마뉴틱 수수께끼로 지정되며 또한 이들의 부재 때문에 일어나는 장조와 단조의 가능성은 상징적인 대조를 허락하게 된다. 세믹코드의 역할을 한 F♯ 역시 프로에레틱 코드에서 화성적 기능을 하고 있으며 레프레셔널 코드는 다른 코드와는 달리 곡 자체 내에서보다는 <슈베르트>의 다른 작품들과의 공통점을 찾고 있다.

III. 프로에레틱 코드(Proairetic Code) vs. 험마뉴틱 코드(Hermeneutic Code)

이미 언급된 5개의 내레이티브 코드 중 프로에레틱 코드와 험마뉴틱 코드는 시간의 흐름에 의해 제한을 받으며 이들은 “이야기”의 생명을 연장시키기 위한 코드들이다. 행동코드인 프로에레틱 코드의 예는 일상생활의 논리에서 쉽게 찾아볼 수 있다. “잠을 자러가다 → 잠이 들다 → 잠에서 깨다 → 잠자리에서 일어나다”라는 순서에 의해 진행되는데 이러한 연쇄적 행동은

¹⁸⁾ 위의 책, 49쪽.

“잠을 자러가다”라는 행위에서 시작되어 “잠자리에서 일어나다”의 행위로 마무리짓게 된다. 침대에 잠들기 전에 침대에서 일어날 수는 없는 일이다.

그와 비슷하게 혈마뉴틱 코드 역시 문장을 앞으로 추진시키는데 쓰여지고 있으며 이러한 추진력은 수수께끼(Enigma)에서 비롯된다. 혈마뉴틱 코드 수수께끼의 쉬운 예로 탐정소설을 들 수 있는데 “이야기” 처음에 나오는 죽인 이의 시체가 수수께끼의 근원이 되며 이 수수께끼의 해결은 마지막 순간까지 지연됨으로써 그 긴장감을 고조시킨다. 여기서의 해결은 살인자가 누구인가를 밝히는 일일 것이다.

1. <발자크>의 「사라신」

<바르트>에 의하면 프로에레틱 코드는 행동들을 그룹짓는 속명(generic title)안에서 그 순서가 형성된다고 한다.¹⁹⁾ [예 6]에서는 두 개의 프로에레틱 코드(“Theater”와 “Kidnapping”)가 소개되는데 “Theater”는 10개의 행동 순서로 다음과 같이 진행된다. (1) 건물 안으로 들어가다 →(2) 홀로 진입하다 →(3) 자리에 앉다 →(4) 막이 오르다 →(5) 서곡을 듣다 →(6) 주인공들의 입장 →(7) 주인공들의 인사 →(8) 가수들의 아리아 →(9) 떠나다 →(10) 집으로 돌아오다. “Kidnapping” 역시 역행될 수 없는 행위의 연쇄를 볼 수 있다. (1) 결정과 계획 →(2) 예비적인 정보 →(3) 공모자 모집 →(4) 준비완료 →(5) 도피를 위한 빠른 수단 →(6) 공범자들의 모임 →(7) 잠복 →(8) 희생자의 천진무구한 떠남 →(9) 행위자체 →(10) 여정 →(11) 은신처로 되돌아옴의 순서로 진행되고 있다.

[예 6] 프로에레틱 코드(S/Z)

프로에레틱 코드	각 러시아에 나타나는 행동의 연속	러시아 번호
a. “Theater”	1: To enter (the building)	(202)
	2: To enter the hall	(206)
	3: To be seated	(207)
	4: Curtain up	(210)
	5: To hear the overture	(211)
	6: Entrance of the star	(216)
	7: Greeting of the star	(217)
	8: The star? aria	(230)
	9: To leave	(246)
	10: To return home	(250)

¹⁹⁾ Barthes, 앞의 책, 19쪽.

프로에레틱 코드	각 렉시아에 나타나는 행동의 연속	렉시아 번호
b. "Kidnapping"	1: Decision and plans	(455)
	2: Preliminary information	(456)
	3: Recruiting accomplices	(460)
	4: Arrangements made	(461)
	5: Rapid means of escape	(463)
		*
	6: Gathering of the accomplices	(493)
	7: Ambush	(494)
	8: The victim? innocent departure	(497)
	9: The act itself	(498)
	10: Journey	(500)
	11: Arrival at the hide-out	(501)

(* 렉시아 사이의 간격을 나타낸다)

[예 6]에서 볼 수 있듯이 "이야기"의 수명연장의 방법에는 두 가지 테크닉을 사용하고 있다. 다양하고 흥미진진한 이야기를 진행하기 위해 한 개 이상의 프로에레틱 코드를 사용하며 또한 각각의 프로에레틱 코드 안에서 시간의 간격을 좁으로써 수명연장이 가능해진다. [예 7a]는 한 렉시아에서 두 개의 프로에레틱 코드를 볼 수 있다. 예를 들어 렉시아 413에는 "Will to Die"와 "Declaration of Love"가 있으며 렉시아 431에는 "Excursion"과 "Amorous Outing"이 있다.

[예 6]에서와 같이 "Theater"(렉시아 202→250)와 "Kidnapping"(렉시아 455→501)은 비교적 짧은 시간의 흐름을 갖고 있는 반면, [예 7b]의 "Murder"는 긴 시간의 흐름과 함께 진행되고 있다(렉시아 295→542). 특히 이러한 긴 시간의 흐름은 렉시아 사이에 간격을 좁으로써 생겨나는 것이다(렉시아 295와 479, 483과 537).

[예 7] 프로에레틱 코드(S/Z)

프로에레틱 코드	렉시아 번호
a. "Will to Die," "Declaration of Love"	413
"Excursion," "Amorous Outing"	431
프로에레틱 코드	렉시아 번호
b. "Murder"	295
	*
	479
	480

481
482
483
*
537
538
539
542

(* 렉시아 사이의 간격을 나타낸다)

“이야기”의 수명 연장에는 의문과 해답으로 이루어지는 험마뉴틱 코드의 역할 또한 간과할 수 없다. <바르트>는 “험마뉴틱 코드는 시적인 코드와 비슷하다. 시의 구조상 운율을 기대하듯 험마뉴틱 코드 역시 수수께끼에 대한 기대와 갈망을 추구한다. 문장에는 다이내믹이 있다. 그것은... 정적 다이내믹(static dynamics)인 것이다. 수수께끼를 유지함과 동시에 그 수수께끼를 서서히 풀어나가는데 있다.”²⁰⁾ <바르트>에 의하면 잘 만들어진 “이야기(문장)”는 다양한 “지연”과 함께 하는 수수께끼를 취하는 것이라고 했다.²¹⁾ 이 “지연”에 한 몫을 하는 <바르트>의 10개의 몰핍(Morpheme)을 소개하면 다음과 같다 :

- 1) Thematisation : 의문점(수수께끼)의 요인이 되는 화제(원인 동기)
- 2) Proposal : 의문점이 존재하는 수많은 방법에서의 징조(조짐)
- 3) Formulation of the Enigma : 수수께끼의 형성(공식화)
- 4) Promise of an Answer : 해결에 대한 약속
- 5) Snare : 함정, 유혹, 덫
- 6) Equivocation : 애매한 말
- 7) Jamming : 궁지, 곤란
- 8) Suspended Answer : 보류된 해답
- 9) Partial Answer : 부분적인 해답
- 10) Disclosure : 수수께끼에 대한 해결, 폭로, 발각²²⁾

[예 8]에서 <바르트>는 「사라신」에서 “who is she?”라는 험마뉴틱 수수께끼를 취하는데 이에 대한 대답은 8개의 몰핍(Formulation, Proposal, Promise of Answer, Snare, Suspended Answer, Partial Answer, Jammed Answer, Disclosure)을 걸쳐서 해결된다. 그러므로 잠비넬라에 대한 미스

²⁰⁾ Barthes, 앞의 책, 75-76쪽.

²¹⁾ 위의 책, 84쪽.

²²⁾ Barthes, 앞의 책, 209-210쪽.

테리는 시간이 흐름에 따라 그 정체가 드러나 그가 여장을 한 남자임이 밝혀진다.

[예 8] S/Z에서 인용

질문(의문) :	“This is La Zambinella (주제)	Who is she (Formulation)	? (Proposal)
지 연 :	“I will tell you: (Promise of Answer)	a woman, (Snare)	a creature (모호성)
	a . . . (Suspended Answer)	relative of the Lantys (Partial Answer)	
	no one knows. (Jammed Answer)		
해 답 :	A castrato dressed as a woman ²³⁾ (Disclosure)		

[예 8]은 몰핍이 각각 한 번씩 나타나는 단순한 예이지만 [예 9]에서 각각의 몰핍이 두 가지 형태의 반복을 통해 “이야기”의 생명이 연장되는 것을 보여주고 있다. 첫 유형은 하나의 몰핍의 반복이다. 예를 들어 [예 9a]는 “Snare”가 열네 번(렉시아 218, 284, 292, 321, 322, 323, 324, 327, 333, 334, 411, 418, 421, 422)반복되고 있으며 “Equivocation”은 세 번(렉시아 331, 332, 344), 그리고 “Disclosure”는 여섯 번(렉시아 417, 424, 467, 468, 472, 473)반복되어 나온다. 두 번째 유형은 몰핍들의 결합의 반복이다(예 9a: “SnareEquivocation,” “Snare-Disclosure”).

처음에 나오는 “Disclosure”의 효과와 그 후에 반복되는 “Disclosure”의 효과는 다르다. 첫 “Disclosure”는 그 동안의 긴장을 해소시켜 주는 역할을 하지만 그 후 “Snare”가 다시 나오므로써 독자의 심리적 불안을 야기시켜 이러한 상황이 거듭되면 될수록 이야기의 미스터리와 흥미도는 점점 더해가게 된다. [예 9b]에서는 “Disclosure”가 반복되고 있는데 이는 음악에서 연장된 종결부(Coda)와 비슷한 효과를 가져다준다.

²³⁾ 위의 책, 85쪽.

[예 9] 혈마뉴틱 수수께끼 VI에서 나타난 반복 패턴(S/Z)

물땀	렉시아 번호
a.	
Snare	(218, 284, 292, 321, 322, 323, 324, 327)
Equivocation	(331, 332)
Snare	(333, 334)
Equivocation	(344)
<hr/>	
Snare	(411)
Disclosure	(417)
Snare	(418, 421, 422)
Disclosure	(424)
<hr/>	
b.	
Disclosure	(467, 468)
Disclosure confirmed	(472)
Disclosure	(473)

[예 10]에서는 <바르트>의 6개의 혈마뉴틱 수수께끼를 S/Z에서 소개하고 있다. 필자는 각각의 혈마뉴틱 수수께끼에서 이들이 나타나는 렉시아를 표기했으며 괄호 안에 있는 약호는 혈마뉴틱 물땀들이다. 각각의 혈마뉴틱 수수께끼는 그 나름대로의 순서와 다양한 물땀을 갖고 있으며 혈마뉴틱 문장을 구성하고 있다. 즉, “Thematization”과 “Disclosure”의 단순한 혈마뉴틱 문장(혈마뉴틱 수수께끼 I)을 갖고 있는 반면 복잡하고도 긴장을 야기시키는 혈마뉴틱 문장(혈마뉴틱 수수께끼 VI)도 있다.

이들 혈마뉴틱 수수께끼 I의 시작과 끝은 다양하며 그들의 해결되는 속도 역시 다양하다. 혈마뉴틱 수수께끼 I은 일찍 해결되는 반면 혈마뉴틱 수수께끼 II-VI은 늦게 해결되고 있다. 혈마뉴틱 수수께끼 I-V가 드문드문 일어나고 있는 반면 혈마뉴틱 수수께끼 VI은 렉시아 140에서 520 사이에 균일하게 모여 있다. 더욱이 “Disclosure”가 다른 물땀들과 번갈아 나옴으로써 긴장감은 더해간다.

인 잠비넬라와 사랑에 빠지게 된다. 어느날 저녁 잠비넬라는 그녀의 방으로 사라신을 초대했는데 그녀가 사랑을 하지 말라고 그에게 경고했음에도 불구하고 그는 황홀감에 빠져 있는 그의 사랑은 서로 상호적이라고 믿었다. 사라신은 치코나라 추기경의 보호 하에 있던 잠비넬라를 납치하기로 결심했다. 잠비넬라가 치기 왕자의 파티에서 노래를 부르는 동안 사라신은 잠비넬라가 여자가 아닌 남자(castrato)란 사실을 알게 되었으며 너무나 당황한 나머지 잠비넬라를 유괴하여 그의 스튜디오로 끌고 왔다. 그 때 잠비넬라는 그를 위협하여 죽이려고 하는 사라신에게 빌고 있을 때 추기경의 사람들이 들어와 사라신을 찔러 죽였다. 내레이터는 파티에 있던 그 노인이 잠비넬라였고 그는 마담 란티의 삼촌이며 란티 재산의 출처였다는 사실을 알려 주었다.

<발자크>의 「사라신」은 한 미스테리의 노인을 둘러싸고 일어나는 사건 전개를 이야기해 주고 있다. [예 10]에서 본 것처럼 <바르트>는 여섯 가지의 헬마네틱 수수께끼(I-VI)들을 소개하고 있지만 사실상 두 사람의 주인공(사라신(I)과 잠비넬라(IV, V, VI))으로 초점을 맞추고 있다. 여기서 란티가족(II, III)은 부수적이며 보조역할을 하고 있다. 그러므로 <바르트>의 렉시아와 코드사용의 분석이 <셱커>의 Background, Middleground, Foreground의 개념과 비슷하며 여기서 Background는 사라신과 잠비넬라이며 Middleground는 란티 가족이라고 할 수 있다.

2. <베토벤>, 「피아노 3중주」, Op. 70, No. 1

<맥크릴레스>는 <베토벤>의 「피아노 3중주, D장조」 Op. 70, No. 1 (1악장)의 분석에서 역전할 수 없는 시간의 흐름을 강조하고 있는 프로에레틱 코드와 헬마뉴틱 코드를 사용했다. 그는 이 곡에서 프로에레틱 코드는 <셱커>분석에 의해 나타나는 선적구조와 비슷하다고 했으며 프로에레틱 코드를 화음진행의 원칙과 성부진행에 비교하고 헬마뉴틱 코드를 조성음악에서의 의문이 가는 반음계적인 음들에게 부여했다.²⁴⁾ 그는 D장조인 이 곡에서 헬마뉴틱 수수께끼를 B♭과 F(마디 6-7)로 설정하고 그것이 다시 재현(마디 27-31)될 때 별표를 하였다(예 11, 12). <맥크릴레스>는 이 헬마뉴틱 수수께끼를 서로 연관을 시키지 않은 점에서 그의 헬마뉴틱 코드에 대한 해석은 <바르트>의 프로에레틱 코드와 비슷하다.

²⁴⁾ Patrick McCreless, "Ronland Barthes' S/Z," *In Theory Only* 10/7 (1988), 12쪽.

[예 11] <베토벤>, 「피아노 3중주」 Op. 70, No. 1

마디 1-7

6 7

Allegro vivace e con brio.

VIOLINO.

VIOLONCELLO.

PIANOFORTE. *alacc.*

마디 22-31

27

IV. 맺음말

“이야기”가 시간의 흐름 속에서 사건의 연쇄에 의해 이뤄지듯 조성음악 역시 작곡가에 의해 음정, 다이내믹, 짜임새 등으로 진행되며 특히 <바르트>의 문학 비평적인 분석방법이 음악에도 적용될 수 있다는 가능성을 증명해 주고 있다.

여기에 소개된 세 학자들, <바르트>, <맥크릴레스>, <데이비드>의 연구와 논문을 관찰한 결과 우리는 그들이 다루지 않은 문제들에 직면하게 된다. 예를 들어 <바르트>는 그의 내레이티브 코드를 시에 적용하지 않았으며 <맥크릴레스>는 프로에레틱 코드와 험마뉴틱 코드를 사용하여 <헝커>분석에 적용하고 있지만 <바르트>의 진정한 의미를 갖고 있는 렉시아를 사용하지 않았다. 비록 <데이비드>가 렉시아를 사용하여 험마뉴틱 코드의 의미를 우리에게 전달하려 하고 있지만 <바르트>의 몰핍을 찾지 않았다. 여기서 소개되지 않은 필자의 논문(Barthesian Analysis of Britten's *The Holy Sonnets of John Donne*, Op. 35)에서 <바르트>의 코드와 렉시아, 그리고 험마뉴틱 몰핍을 사용하여 전곡을 분석함으로써 이들을 보완하고 있다.

전통적인 형식분석과 화성분석에서 탈피하여 참신하고도 창의력을 요구하는 이러한 분석이 연주자나 청취자들에게 새로운 해석을 하게 하는 좋은 기회가 되었으면 한다. 다시 말해서 어떤 음악을 접할 때 당연시하는 태도보다는 항상 의문을 제시하는 적극적인 참여가 요구된다. <바르트>가 제시한 분석방법은 단선율, 마드리갈, 샹송, 오페라 등과 같은 가사와 음악이 함께 하는 작품은 물론 기악음악(교향곡, 실내악곡, 독주곡 등)에도 그 적용 가능성이 있다고 믿는다.

참고문헌

- Barry, Jackson. “Music and Dramatic Structure,” in *Dramatic Structure*. Berkeley, California: University of California Press, 1970.
- Barthes, Roland. *S/Z* trans. by Richard Miller and pref. by Richard Howard. New York: The Noonday Press, 1990.
- Code, Loberg David. “Narrative Strategies in Tonal Compositions,” Ph.D. diss., University of Maryland, 1990.
- Coker, Wilson. *Music and Meaning*. New York: Free Press, 1972.
- Cone, Edward T. *The Composer’s Voice*. Berkeley: University of California Press, 1974.
- Kramer, Lawrence. *Music and Poetry*. Berkeley, California: University of California Press, 1984.
- Maus, Fred Everett. “Music as Drama,” *Music Theory Spectrum* 10 (1988), 56-73.
- McCreless, Patrick. “Roland Barthes *S/Z* from a Musical Point of View,” *In Theory Only* 10/7 (1988), 1-29.
- Meyer, Leonard B. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: University of Chicago, 1955.
- Nattiez, Jean-Jacque. “The Concepts of Plot and Seriation Process in Musical Analysis,” *Music Analysis* 4 (1985), 107-118.
- Newcomb, Anthony. “Schumann and Late Eighteenth-Century Narrative Strategies,” *19th Century Music* 11/2 (1987): 164-174.
- Steblin, Rita. *A History of Key Characteristics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*. Ann Arbor, MI: UMI Research Press, 1983.