『音樂論壇』 37집
2017년 4월, 127-164쪽

연주자의 작품 표상을 위한 음악적 내러티브*

박 유 미
(영남대학교)

I. 들어가는 말

20세기 초 서양 음악의 가장 위대한 스승의 한 명으로 꼽히는 노이하우스(H. Neuhaus, 1888-1964)는 음악 연주에 있어 그 가장 초기에서부터 강조되어야 하는 것은 바로 음악 작품의 "예술적 이미지"를 형성하는 일임을 언급하였다. 예술적 이미지란 상상을 통한 정신적, 시각적 이미지로서 학생의 음악적 성숙과 더불어 체화되어가는 것이다. 이러한 상상력의 발전을 위해 그는 어린 나이의 학생이라도 음악 작품에서 일어나고 있는 일들을 음악적이고 이론 분석적 측면에서 말로써 표현 가능하도록 훈련시켰다. 이는 "모든 종류의 은유, 시적인 유사성, 자연 현상 혹은 인간 삶의 사건들, 특히 정신적이거나 감정적인 삶의 일들에 대한 은유를 사용하여 그의 상상력을 최대한 발전시켜야 한다."[1]는 것이다. 말로써 표현할 수 있도록 요구하는 것은 물론 일종의 훈련 과정이며, 음악 작품을 모두 말로 표현할 수 있어야 한다고 말하는 것과는 다르다. 그러한 상상력 훈련을 통해 얻어지

* 이 논문은 2015년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF-2015S1A5B5A07043150)

1) Heinrich Neuhaus, *The art of piano playing,* tr. K. A. Leibovitch (London: Kahn & Averill, 1993), 20.

는 것이 예술적 이미지라는 의미인 것이다.

예술적 이미지는 상상을 통해 해석된 총체를 의미할 수 있을 것이다. 하지만 음악은 단지 그림처럼 펼쳐지는 것이 아니라 연주를 통해 경험되는 것이므로 여기에는 시간성이 개입되고 매순간의 인간의 지각이 관여한다. 경험은 인간 지각으로 구성되고 시간성은 지각에 영향을 미치기 때문이다. 그런 의미에서 음악 연주에 있어서 시간적 차원의 구성은 필수적인 과제이다. 어떠한 순간들을 흘러가는 시간에도 불구하고 지각 속에 붙잡아두어야 하는가. 어떤 방식으로 청자의 경험을 구조적이고 응집력 있게 만드는가. 결국 여기에서 연주는 악보라는 텍스트를 넘어서 해석과 표현이 통합되는 장소가 된다.

예술적 이미지가 해석의 차원을 뜻한다면 표현은 연주의 보다 독자적인 영역에 속한다. 음악 연주자는 음악을 소리로 실현시키는 작업을 한다는 면에서 일반 청자 및 분석가와 구별된다. 사실상 연주자에게 있어 해석과 표현은 통합되는 동시에 각각의 문제에 속한다. 그들은 표현을 목적으로, 그리고 실체화를 목적으로 해석을 하기에 음악의 구조적 요인에 매우 민감하다. 왜냐하면 해석은 일차적으로 구조의 이해 없이는 이루어지지 않기 때문이다. 음과 음 사이의 단순한 음정에서부터 악곡의 전체적 조성이나 형식의 문제에 이르기까지 모든 차원의 구조에 대한 이해는 점차 곡 전체의 뚜렷한 형상을 파악하게 만들고 곡의 세부적 속성들이 소통적 상호작용을 하도록 이끈다. 또한 그들은 자신의 몸을 직접적으로 관통하는 '소리'와 훨씬 더 밀접하게 상관하고 있기에 이러한 신체성과 즉각성은 연주자로 하여금 음악의 진행들을 신체적 제스처나 내 자신의 의식의 흐름과 불가분으로 느끼게끔 만든다. 사실상 연주가 이루어지고 있는 동안 연주자는 신체를 써야 하고 의식의 흐름을 온전히 음악에 몰두시켜야 하기 때문이다.

필자는 본 글에서 음악의 본질적인 요소로서의 구조가 단지 건축적 골격으로서가 아니라 연주를 통해 지각과 행위의 상호작용을 이루는 입체적인 표상임을 말하고자 한다. 즉 연주자에 있어서의 음악 작품의 표상을 일반적으로 사용하는 구조 개념에 시간성을 더한, 그리고 해석을 내포한 것

으로 보고자 한다. 이는 실천의 목적성을 가진, 그리고 행위수행자로서의 연주자에 의한, 연주 안에서 호흡되는 구조인 것이다. 연주자는 음악적 사건의 연속들을 조직화된 틀의 개념 안에서 생동감 있게 만드는 역할을 하고 이때의 조직화는 표현의 지향성을 가진, 해석된 구조이다. 그리고 바로 그러한 연주 목적적 구조를 필자는 내러티브라 부르고자 한다.

내러티브란 "실재를 포착하고 경험에 의미를 부여하는, 곧 세계에 의미를 만들어주는 재현 시스템"이다.[2] 그런데 "세계를 있는 그대로 현전하는 것이 아니라 세계를 변형하고 재구성하여 '재현'하는 것"[3]이므로 허구적 공상의 산물로서 폄하되기도 한다. 특히 음악에서의 내러티브라 하면 구체적인 음악외적 이야기를 담는 것으로 오해될 수도 있다. 하지만 음악에서의 그것이 극의 각본이나 소설과도 같이 인과성을 내포하는 줄거리여야 할 필요는 없다. 음악에서는 바로 그 '내용'이 음악이다. 음악은 비록 청각적 현상이지만 적극적인 청자에게는 마치 음악외적 삶에서 느끼는 것과 유사한, '세계'를 경험하게 한다. 사건의 창발과 전개, 움직임, 표정과 뉘앙스가 존재하고 그로 인해 발생되는 정서로 인해 경험되어지는 음악이 되는 것이다. 그것은 작품의 분석으로는 얻어질 수 없는, 연주를 매개로 해서만이 펼쳐지는 세계이다. 연주자는 악보를 읽는 그대로 '직역'한다기 보다 해석되어진 표상을 품고 표현한다. 이러한 적극적인 지향성은 음악을 통해 허구이지만 생생한 세계로 이끌고자 하는 바람에 다름 아닐 것이다. 즉 연주자는 작품과 자신을 합일화시키는 미메시스(mimesis)의 능력을 통해 청자에게 음악적 드라마의 체험으로 인도하고자 하는 것이다.

소리의 모든 요소들과 지속적으로 직접 대면하고 있어야 하므로 연주자의 작품 표상은 본질적으로 지각적인 측면이 깊이 관여할 수밖에 없다. 따라서 본 글에서는 음악의 구조와 관련해서 지각의 양상을 설명하고 그것이 연주자에게 있어서는 어떤 방식으로 체화되는지 살펴보고자 한다. 그리고 음악의 전체 구조와 세부적 제스처들을 내러티브의 맥락 하에서 읽게 되는

2) 세미오시스 연구센터, 『인지와 감정의 내러톨로지』 (서울: 한국외국어대학교 지식출판원, 2015), vii.
3) 세미오시스 연구센터, 『인지와 감정의 내러톨로지』, vii.

조건들을 정리하였다. 최종적으로, 음악 작품의 예를 들어 연주가의 입장에서 해석하는 과정을 제시할 것이다. 이를 통해 연주자가 품는 작품의 표상이 내러티브적 방식이라는 점이 구체적으로 드러나게 될 것이라 보인다.

1. 지각되는 구조

음악 연주는 음악에 대한 추상화된 이미지가 아니라 매순간의 경험의 실체를 제공하는 행위이다. 그렇기 때문에 연주자 및 청자의 지각이 항상 관여한다. 만약 음악 연주 안에서 '구조'가 느껴진다면 과연 무엇이 그렇게 지각되도록 만드는가. 음악의 형식이 귀로 들린다는 의미인가? 형식이 들리려면 한참 전의 첫 주제라든가 조성 등을 기억 속에 보유하고 있는 상태로 들어야 하는 것이겠지만 청음이나 분석을 목적으로 하지 않는다면 사실 그런 방식으로 음악을 듣는 사람은 거의 없을 것이다. 대부분 사람들은 조성의 바뀜조차도 의식하지 못하고 자연스럽게 들으며 그렇다고 해서 감흥이 줄어들거나 하지는 않는다. 음악에서 형식을 듣는다는 것은 의식적이고 외현적인 기억[4]을 통해 분석적인 방법으로 듣는다는 것이지 음악에서 구조를 느낄 수 있다는 것과는 별개의 문제라고 필자는 본다.

레빈슨(J. Levinson)은 자신의 연속주의(Concatenationism)를 통해 이렇게 말한다. "음악은 매끈한 전체 혹은 건축적인 배열로서가 아니라 작은 부분들의 상호간 연관된, 중첩의 체인(chain of overlapping)으로서 이해된다."[5] 커다란 구조와 연관해서도 마찬가지이다. 그는 이를 우리가 익숙한 길을 가는 것에 비유한다. 지도와 같은 머릿속의 그림이 없어도 나는 지금 내가 어디에 있는지, 다음에 무엇이 나올지 알고 있다. 그런 길을 우리는 '안다'고 말한다. 그러면 과연 음악에서 이렇게 길을 안다는 것은 무엇인가? 소나타와 같은 작품을 들으면서 여기는 제시부, 이제부터는 발전부, 이렇게 추적하면서 들을 수 있다는 것이 그 음악의 앎과 상관있는 것

4) 외현적/암묵적 기억에 관해서는 졸고, 박유미, "음악적 암묵기억," 『음악의 지각과 인지 1』, 한국음악지각인지학회 (서울, 음악세계, 2005) 참고.

5) Jerrold Levinson, *Music in the Moment* (Ithaca: Cornell University Press, 1997), 13.

일까. “한 작품의 진정한 형식이란 가장 작은 독립된 음악적 단위들 즉 악구나 선율 등의 구성에 의해, 그리고 각 단위들이 그 다음 것으로 넘어가는 특정한 방식에 의해 속속들이 알게 되어지는 것이다.”[6] 말하자면 음악작품은 부분들과 그들의 연결 방식에 의해 진정한 형식을 이루고 미적 가치가 결정된다는 것이다. 여기에서 레빈슨이 언급한 연결 방식이란 악보상의 ‘경과부’를 말한다기보다 우리의 의식적 지각 행위를 의미한다. 부분부분들에 대한 현재진행형의 탐색 과정은 끊임없는 지각적 갱신을 일으키며 그에 더해 구조적으로 중요한 패턴들은 기억 속에서 강화된다. 축적의 효과 때문에 그러한 패턴들은 악곡을 듣고 있는 동안 시간 속의 얼개로 작용을 하게 된다. 결국 어떻게 보면 음악적 구조의 중요성은 사실은 악보 안에 있는 것이 아니라 우리 머리에 등록되어져 가는 내용의 문제인 것이다.

지각적으로 어떠한 패턴에 대한 기대, 발전의 양상과 되돌아 갈 것에 대한 기대, 혹은 그런 되돌아감이 무너졌을 때의 새로운 기대 등은 순간순간의 지각적 활성화와 관련된다. 매순간의 “반응”의 적절함이야말로 음악의 지식의 척도가 되어 감상자의 수준을 나눈다. 음악적 규칙들은 일종의 ‘문법’과 같은 것이 되어 지각 안에 도식(schema)으로 자리 잡는데, 음악가 및 세련된 청자는 극히 정교한 음악적 도식을 지닌다는 특징을 가진다. 그는 새로운 음악을 들을지라도 그 작품의 기승전결 혹은 내러티브에 대한 기대를 가진다. 어떠한 방식으로 그것이 엮여져, 또는 풀어져 나갈지 매순간 높은 주의(attention) 수준으로 듣는다. 작품이 진행되어감에 따라 곡 안에서 새로이 접했던 여러 음악적 사건들은 기억 속에서 역할을 하게 되어 앞선 사건들로 인해 현재 진행 중인 청취가 영향을 받게 된다. 또한 도식의 영향 뿐만 아니라, 암묵적 기억의 속성상 앞서 지각된 사건은 외현적으로 기억되지 않더라도 축적이 되어 이후 사건들의 반응에 영향을 미치게 되는 것이다.[7] 반복된 노출이 차츰 더 많은 영역들, 즉 음악적 영역들과 그에 반응하는 뇌신경의 영역들을 활성화하게 되면 새로운 맥락이 형성된

6) Levinson, *Music in the Moment*, 9.
7) 박유미, “음악적 암묵기억,” 참고.

다. 음악적 도식과 암묵적 기억에 의한 이러한 방식으로 지식은 점차 정교화 되어 간다.

연주자는 음악을 지각하는 수용자인 동시에 음악을 설득력 있게 제공해야 하는 능동적 입장을 동시에 가진다. 사실상 연주자는 최고로 주의 깊은, 적극적 청자이기도 하다. 한 악곡의 전체를 암기하여 읊을 수 있는, 즉 악곡 전체를 통째로 파악하고 있는 연주자들에게 있어 구조란 시각적으로 보이는 것과 같은 분석 대상으로서의 구조인 동시에 순간순간들의 재탐색 과정의 대상이기도 하다. 사실 연주자들은 악보와의 첫 대면, 즉 초견을 마침과 동시에 대략적인 구조의 분석을 마친다. 부분 부분들을 나누어 연습하는 행위 자체가 구조적 파악 없이는 불가능하기 때문이다. 그런 의미에서 연주자는 연주의 준비 단계에서부터 음악의 '큰 그림'으로부터 시작한다. 레코딩을 앞둔 전문 피아니스트의 연습 과정의 전 과정을 세밀하게 분석 보고하고 있는 채핀 등(R. Chaffin et al.)에 의하면 악보를 익히는 초기 단계에서부터 해석은 시작된다.[8] 이때의 해석은 주로 윤곽나누기와 부분들의 위계적 정립에 관련되며 그러한 해석은 보다 세세한 다른 음악적 판단들, 이를테면 운지법이나 프레이즈 윤곽 등을 결정하는 데에 영향을 미친다. 많은 단계들에서 해석의 문제는 끊임없이 관여된다. 곡을 완전히 암기하고 난 후에는 보다 거시적인 차원의 표현적 단서들에 주의를 기울이게 되고 표면적인 차원의 것들과 더불어 전체적인 재조정의 과정에 들어간다.

연주를 준비하는 동안 연주자는 악곡의 전반적 구조에 대한 이해, 레빈슨이 언급한 연속주의적 관점, 그리고 노이하우스가 언급한 예술적 이미지 혹은 개념적 이미지의 관점을 동시에 갖추게 된다. 2차원과 3차원의 조망을 지속적으로, 교대적으로 해나가는 작업이 바로 연주의 준비 과정이다. 해석은 한 순간의 직관으로 결정되는 단 하나의 그림은 아닌 것이며 전체와 순간들 간의 무수한 상호작용을 낳는다. 이는 또한 현재 내고 있는 소리에 대한 지각와 해석 간의 끊임없는 교차 활동이기도 하다. 연

8) R. Chaffin, G. Imreh and M. Crawford, *Practicing Perfection: Memory and Piano Performance* (New York: Psychology Press, 2012), 240.

주자에게 해석이 즐거운 이유는 그것이 소리와의 지속적인 대화의 형태를 이루고 있기 때문이고 그렇게 해서 끊임없이 '생성되는' 다양한 가능성의 존재들 때문이다. 즉 연주자들의 해석은 악보를 통해서일 뿐 아니라 소리를 통해 이루어진다. 이러한 소리와의 직접적 대면은 연주자를 그 어느 누구보다도 더욱 밀접하게 음악 경험의 체화(體化)되는 주체로써 다룰 수 있게 만든다.

2. 체화되는 소리

학구적으로 음악을 연구하는 학자들의 경우 악보에 치중하는 경향으로 인해 소리 자체에 대해 관심이 덜한 편이다. 하지만 연주자는 소리 에너지와 가깝다. 소리 발생의 근원이 나의 신체 움직임에서 비롯되고 그 직접적 소리를 듣게 되는 연주자로서는 그야말로 항상 소리의 중심에 있는 셈이다. 그것은 사실 황홀한 경험이기도 하고 소리와 나 자신을 구분할 수 없게 만드는 것이기도 하다.

밀버그(Meelberg)는 "소리 충격sonic stroke"[9]의 개념을 통해 청자와 소리의 관계를 설명하고 있다. 그는 음악의 소리로 인한 신체 안에서의 반응을 일으키는 무의식적 레벨에 대해 언급하고 있는데 비록 그는 청자의 입장에서 소리 충격을 설명하고 있지만 소리 자체가 불러일으킬 수 있는 강력한 경험은 연주자에게서 더하다. 소리들은 신체를 각성시키고 심지어 조절하기까지 한다. 쿵쾅대는 음악소리와 그에 맞추어 일제히 흔들어대는 사람들의 몸을 상상해 보면 음악에는 신체화되는 것과 '즉각성'이 있음을 알게 한다. 지각되었다 함은 이미 분류의 단계이지만 그에 앞선 감각이 있다는 것이 이러한 즉각성의 증거가 될 것이다. 즉 소리 충격의 등록은 지각 이전의 몸이 반응함을 의미한다. 밀버그는 이러한 소리 충격의 경험이 정동(affect)을 이끌어낸다고 본다. 정동은 아직 그 의미가 결정되지 않은 정서이다.

---

9) Vincent Meelberg, "A story of violence: A guitar improvisation as a narrative about embodied listening," in *Music and Narrative since 1900* (Bloomington: Indiana University Press, 2013), 273.

> 정동은 몸속의 에너지, 반향, 움직임이다. 그것은 사고와 해석의 원동력이 된다. [...] 이러한 해석은 의미로 이끈다. 의미가 생기게 되는 순간 정동은 사라진다. 그리고 마수미(Massumi)가 설명하듯, 정동은 정서로 바뀐다.[10]

의미가 확정되기 이전의 소리 충격은 몸 안에서 정동을 불러일으키지만 맥락을 가진 소리의 연쇄는 가능한 한 의미를 이끌어내려 한다. 즉 어떠한 '꼴'을 갖추고자 한다. 형태를 갖추는 것으로 우리가 그 소리들을 개념화하는 데 있어 우리는 그 근원을 우리 신체의 움직임 및 그 신체가 속한 공간에서부터 찾게 되는데 그러한 "시간 속 형태화"[11]를 제스처(gesture)라 부를 수 있다. 연주자를 비롯하여 그 음악 어법에 익숙한 이들은 소리 충격이 정동에서 정서로 바뀌기 이전에 소리 연쇄를 의미 있는 음악적 제스처로 수용한다. 바로 이 시점에서 우리 뇌에서 작동하는 지각 기제의 객관적 근거로 학자들은 '거울 신경 세포(mirror Neuron)'를 들고 있다. 거울 신경 세포는 어떤 행동에 대한 지각 영역이 활성화되면 이로 인해 자동적으로 그 행위에 대한 운동 표상이 활성화된다는, 최근 알려진 신경학적 기제이다. 이 신경세포는 사람들에게 있어 '공감'을 가능하게 하는 주요한 작용을 하는 것으로 주목받고 있다. 즉 이러한 신경학적 해명에 따르면 신체라는 참조점을 통해 소리 연쇄를 제스처로 구성하게끔 뇌가 작용한다는 것이다.

> 공감 모션 경험(Shared Affective Motion Experience) 모델은 음악적 소리가 단지 청각 신호로서만이 아니라 그 신호 아래 표현적 운동행위들의 지향적인, 위계적으로 조직된 연쇄들의 측면에서도 지각되는

10) Meelberg, "A story of violence: A guitar improvisation as a narrative about embodied listening," 276.
11) Robert S. Hatten, "A Theory of Musical Gesture and it's application to Beethoven and Schubert," in *Music and Gesture* (Routledge: Ashgate Publishing Ltd, 2006), 1.

> 것이라 제안한다. 측두엽, 전두골, 변연계에 연관된 신경세포망 내에서 음악적 신호의 청각적 특성은 우선적으로 상부 측두회에서 처리되고 거울 신경체 내에서 표현적 모션 정보의 구조적 특성과 조합된다. 앞쪽 전두엽 피질은 거울신경체와 변연계 사이의 회로를 형성한다. 그리하여 그 사람의 자동적이고 정서적인 상태에 맞추어 주어지는 정보를 평가하고 음악에 대한 통합적인 정동, 혹은 정서로 이끈다. [...] 들리는 소리 제스처의 표현적 역동성은 사람 목소리와 신체적 제스처의 표현적 역동성의 측면에서 해석된다.[12]

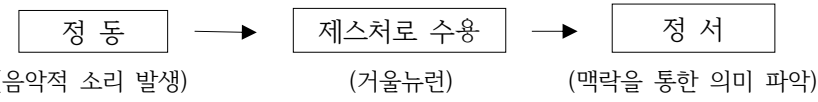
또한 뇌과학의 최신 연구 결과들은 우리가 음악을 들을 때 반드시 시각적 단서가 있지 않더라도 청각적 지각만으로 운동감각적 신경세포들을 자동적으로 활성화한다는 점을 암시한다. 이에 관해 콕스[13]는 "모방적 운동 심상"의 이론으로 설명하고 있으며 이를 통해 우리가 음악의 청지각 현상을 역동적 전개로 느끼는 점을 해명하고 있다. 이러한 사실은 우리가 음악적 연쇄를 일종의 '움직임'으로 혹은 제스처로 지각할 수 있도록 하는 중요한 기제가 되는 것이라 볼 수 있는 것이다.[14] 이 단계는 청각적 연쇄들이 의미를 가지기 시작하지만 아직은 규정되지 않는 속성에 속한 것이기에 엄밀히는 아직 정서라고 이름 붙이지 못하는 성질이 될 것이다. 정서의 속성에 대해 지향적 대상을 반드시 필요로 하는 것이라고 규정하게 된다면 그렇다. 불분명한, 애매모호한 정서라는 것이 있을 수 있을까? 달리 말하면, '색깔이 없는' 정서가 있을 수 있는가? 물론 말로 표현될 수 없는 정서라는 것은 있을 것이다. 바로 음악은 그것을 가능케 하는데 그것이 지향적이 되려면 맥락이 반드시 필요하다. 맥락을 통한 그 정서의 색깔을 결정하는 일이 해석이 되겠고 일반적인 의미에서의 정서라는 테두리가 완성되는 것

12) Katie Overy and Istvan Molnar-Szakacs, "Being Together in Time: Musical Experience and the Mirror Neuron System," *Music Perception* 26/5 (2009), 492.

13) Arnie Cox, "Embodying Music: Principles of the Mimetic Hypothesis," *Journal of the Society for Music Theory* 17/2 (2011), 1.

14) 제스처와 거울 뉴런의 관계에 대한 것은 졸고, 박유미, "내러티브의 단초로서의 음악적 제스처," 『음악이론연구』 23 (2014); 정혜윤, "음악과 정서, 그리고 몸: 신경미학적 접근," 『美學』 80 (2014) 참고.

이다. 연주되는 소리에서부터 우리의 정동은 발생한다. 그것이 체화의 과정과 음악적 맥락을 통해 정서로 이끌어진다는 것은 다음과 같은 단순한 도식으로 나타낼 수 있을 것이다.



즉 바로 이러한 신경학적 근거에 의해 우리는 음악을 제스처의 연쇄로 들을 수 있게 되는 것이다. 실제 목소리가 아니더라도 사람의 노래로, 독백으로 혹은 목소리는 나지 않지만 몸짓의 제스처와 유사한 것으로 듣는다. 바이올린의 애절한 독주 부분에서 우리는 '바이올린 소리가 울려퍼진다' 라고 표현하기 보다는 '바이올린이 흐느낀다' 고 말하고 싶어진다. 이는 이미 우리가 그 소리를 '우는 듯한' 제스처로 윤곽을 지웠음을 의미한다. 뿐만 아니라 우리는 음악을 정신 상태의 움직임, 사물이나 자연에서의 움직임과 유사한 것으로 인지한다. 물론 우리가 가사를 가진 음악들에서 역사적으로 배워온 것을 배제할 수는 없지만 음악을 인간과 밀착된 것으로 여기려는, 그래서 음악 안에서 인간의 보편적인 정서와 감정을 이끌어내려는 자연스런 욕구의 결과일지도 모른다.

3. 음악적 제스처와 내러티브

음악 연주자는 지각되는 음악적 제스처들을 소리로 형상화하고 생각하는 모든 개념을 소리로 구조화한다. 사실상 "음악의 제스처적 속성들은 악보로는 나타내지지도, 그리고 그 안에 부호화되어 있지도 않으며 대신 그 완전한 실현을 위해서는 연주라는 매체가 요구되는 것"[15]이다. 그러나 제스처들만으로 내러티브가 구성되는 것은 아니다. 결국 여기에서는 맥락이 중

15) John Rink, Neta Spiro and Nicolas Gold, "Motive, gesture and the analysis of performance," in *New Perspectives on music and gesture* (Aldershot: Ashgate, 2011), 267-92.

요해지는데 분리된 제스처가 아니라 전체 작품을 통해 진행되어가는 주제 또는 화성의 '변해가는 방식'이 주목되어야 한다. 연주에서 드러나는 표현들이 단지 '구조적 피자 위의 토핑'[16]일 뿐 아니라 그 자체가 독창적으로 형식을 유발시킨다는 개념은 몇몇 학자들에 의해 제시되어 왔다. 단순히 개별적 제스처 뿐만 아니라 모티브, 화성, 텍스처나 리듬 등의 형식적 발전의 양상들이 음악적 주체의 심리적 발전을 반영할 수 있는 것이고 궁극적으로는 전체 구조의 윤곽 안에서의 제스처들만이 유의미하게 간주될 것이다.

역동적이고 유의미한 음악적 움직임들, 즉 음악적 제스처의 연속은 음악적 내러티브로 이끌어지는 단초가 될 것이다. 이러한 제스처들의 결과, 긴장과 해결의 상호작용이 일어나고 그것은 시간적 발전을 통해 전체를 위한 지향적인 목적성에 도달하게 된다. 그런데 이러한 시간적 발전에 대해 사람들은 이야기적으로 조망하고 싶어 한다. "사람들은 체화된, 신체적 경험을 내러티브로 돌리고 싶어 한다. [...] 내러티브는 체화된 것의 직접적 경험에서부터 발생한다."[17] 내러티브는 자신의 경험의 얼개에 대한 자각인 것이다. 그러므로 내러티브는 자신이 체험한 것에 대한 재현적 역사요, 구조에 다름 아니다. 내러티브를 정의하는 글에서는 다음과 같이 언급된다.

> 어떤 것이 내러티브가 되려면 '최소한 2개의 사건들이 서사적으로 묘사되어야 하고 반드시 논리적이지는 않다 해도 사건들 간의 모종의 관계가 있어야 한다. 결정적으로, 서사에는 시간적 차원이 있다. 즉 다소간 연관된 관계의 사건 연속이 있어야 한다는 것이다. 그리고 골디(Goldie, 2000, p. 4)는 그것을 우리 삶과 보다 연관된 것으로 정의 내린다.' 우리 삶에는 내러티브적 구조가 있다. 펼쳐짐, 행위들, 사건들, 생각들, 느낌들의 구조화된 연속이 개인의 관점과 연관되어서 말이다.[18]

16) Cook(2013)의 표현으로, 음악적 표현성이라는 것이 '구조 위에 얹혀진 어떤 것'으로 사람들이 간주하는 경향이 있다는 뜻이다.
17) Richard Menary, "Embodied Narratives," *Journal of Consciousness Studies* 15/6 (2008), 76.
18) Menary, "Embodied Narratives," 64에서 재인용.

이는 음악을 언급한 셴커(Heinrich Schenker, 1868-1935)의 유명한 구절과 매우 흡사하다.

> 음악 예술에서도, 마치 삶과 마찬가지로, 목표를 향한 움직임은 장애물, 반전, 실망에 마주치게 되고, 그리고 깊은 거리감, 우회, 확장, 개입, 즉 간단히 말해 온갖 종류의 지연과 결부된다. 거기에 예술적 지연(artistic delaying)의 원천이 놓이게 되는데 창의적인 마음이라면 그로부터 완전히 새로운 내용물을 끄집어 낼 수 있는 그러한 지연이다. 그리하여 우리는 음악의 중경과 전경에서는 거의 사건들의 드라마틱한 경로를 듣는 것이다.[19]

연주자에게 있어서 이러한 창의적이고 내러티브적인 사고는 필수불가결하다. 바로 이것이 연주의 행위들과 사고 흐름을 인도하는 역할을 하기 때문이다. '경험과 행동에 있어서의 패턴을 추구하게 되는 도구로서의 내러티브'[20]는 일상 삶에서의 그것에 못지않게 음악을 끌어가는 주체로서의 연주자에게 도구가 될 것이다. 내러티브를 찾기 위해서는 연주자는 악곡 내의 의미를 찾아나서야 한다. 패턴이나 반복된 주제들이 바로 그 지점에 놓이는 의미를 이해해야 하고 별개인 듯 보이는 나열된 사건들에 맥락을 부여하고 나의 행위 속으로 통합시켜야 한다. 청자에게 설득력 있게 들리게 하기 위해서는 일단 연주자 자신이 설득되어야 한다. 설득되기 위해 의미를 탐색해야 하고 만일 직관적 상상력에 의해 그것이 가능하지 않다면 자신이 직접 설정해야만 한다. 마치 영화감독이 그렇게 하듯, 청자에게는 그저 스쳐지나가는 배경에 지나지 않는 한 컷이라도 어떤 방식으로든 그곳에 '놓여야' 하는 것이다. 즉 연주자는 궁극적으로 단 한 가지 지향점을 찾아가야하기 때문에 선택과 결정의 기로에 서게 된다. 그가 결정하는 것은 내러티브적 지도, 즉 음들을 그런 방식으로 소리 나게 할 수 밖에 없는 당위성이며 수많은 제스처들, 감정들을 하나의 커다란 맥락으로 통합시키는

19) Heinrich Schenker, *Free Composition (Der Freie Satz)*. ed. and tr. Ernst Oster, first published 1910 (New York: Longman, 1979), 5.
20) Menary, "Embodied Narratives," 72.

문제인 것이다. 그런 면에서 다음과 같은 모넬(Monelle)의 언급은 수긍이 간다.

> 음악의 중심에는 조정의 힘 혹은 초월적 자아가 있어 청자가 그에 굴복하는 것으로 보인다. 정통주의자들은 이 힘이 작곡가의 음성이라고 우리를 설득시키지만 이 음성이 작곡가의 것이 아닌 '연주자'의 음성이라는 점은 너무도 명백하다. 작품에서의 사건들은 작곡가에 의해 미리 규정되는 것이지만 이들의 절대적 조율자는 연주자인 것이다. [...] 여기에 음악의 가장 필수불가결한 조건이 나타나게 되는 것이다. 다름 아닌 연주이다.[21]

음악이 악보를 읽는 것이거나 상상 속에서 듣는 것이 아닌 실제의 발화와 관련되는 이상 연주는 단순히 매개가 아닌, 음악의 매우 본질적인 것이 된다. 배우가 없으면 극 자체가 성립될 수 없고 가수가 없다면 노래도 없는 것과 마찬가지이다. 연주를 통해 음악은 비로소 호흡하게 된다. 물론 모넬은 얼마 안 가 연주자 역시 일종의 청자로 간주될 수 있음을 인정한다. 연주란 것이 연극에 있어서의 배역들처럼 일종의 주인공인 척 연기하는 것이라면 작품에 대한 조절의 힘 역시 해석의 작은 힘일 뿐임을 말하는 것이다. 그리하여 그는 우리가 작품에서 듣는 것이 작곡가의 음성도, 연주가의 음성도 아닌, 사실상 "텍스트에 함축된 주체, 즉 구조적 항목들"[22]이라고 결론짓는다.

구조적 항목들에 대해 내러티브적 지향성으로 각 항목들의 위계적 기능을 결정하는 존재가 연주자라면 이는 일종의 음악감독과 같은 역할이 될 것이다. 하지만 청자의 입장에서 보면 연주자는 또한 그러한 역할들을 수행하는 배우 또는 주인공으로 비춰질 수도 있다. 피아노 독주와 같이 혼자서 연주하는 경우는 다중적인 음악 주체를 다루는 경우도 허다하다. 어떤 지극히 서정적인 부분에서 몰입하여 노래하는 연주자는 마치 그 노래의 감

21) Raymond Monelle, *The Sense of Music: Semiotic Essays* (Princeton: Princetone University Press, 2000), 168.
22) Monelle, *The Sense of Music: Semiotic Essays,* 169.

정을 실제로 자신의 것으로 부르는 주인공과 닮은 점이 있다. 노래는 확실히 자기 자신의 목소리로 직접 소리내는 주인공과 같은 면이 강하다. 하지만 기악의 경우 이는 분명하지 않다. 아마도 많은 이들이 기악 음악에 대해서는 주인공이라는 용어보다 수행자(agency)라는 용어를 사용하는 것도 그와 같은 문제 때문일 것이다. 수행자 개념을 적용한다는 것은 음악을 제스처가 지속되는 일종의 행위들로 보는 것이며, 비록 그 존재가 지속적이거나 곡 전체에 동일하게 적용되는 그런 존재는 아닌 불확정적인 것이기는 하지만 그럼에도 불구하고 의인화된 어떤 개념을 상정하는 것이다. 이는 콘(E. Cone)의 페르소나(persona) 개념, 즉 "그의 생각 속에서 연기, 내러티브, 환상들이 발생하는, 전체 악곡의 경험하는 주체"[23]와도 일맥상통하다.

연주와 연주 자체, 그리고 연주자를 수행자, 페르소나, 주인공의 개념과 연결시키는 것은 오히려 자연스러운 일이 아닐까. 여기에 더해 나레이터의 역할을 추가할 수 있다. 음악적 주체의 대리인으로서의 나레이터인 것이다. 그리고 이때의 음악적 주체는 음악을 이루는 모든 종류의 구조적 요인이다. 연주자는 때로는 주인공이기도 하지만 많은 경우 악기들의 페르소나 혹은 나레이터에 더 가깝다고 생각된다. 연주자가 일종의 나레이터이기도 하다면 연주자가 마음 속에 품거나 구상하는 내러티브는 그의 '풀어가기' 기술에 의해 또 다른 측면을 갖게 된다. 그는 풀기만 할 뿐 아니라 엮기도 해야 하므로 그의 내러티브적 확신이 더욱 요구된다.

결론적으로, 음악적 내러티브는 '과정'으로서의 음악을 강조하는 것에 다름 아니다. 음악에서의 표현적 속성은 시시각각 변하는 것이며 'being'이 아닌 'becoming'이다. 우리가 음악에서 이렇게 정서적 주체를 마치 의인화한 것처럼 설명하는 이유는 음악에서 표현되는 것들이 인간이 가지는 지극히 복잡미묘한 감정의 변화들에 대응되는 것으로 보이기 때문이다. 언어로서 포착하기 힘든 어떤 정서적 과정들, 이를테면 슬픔에서 분노로, 절망에서 회한, 그리고 체념 등으로 이어져 가는, 주마등과도 같은 인간의

23) Edward T. Cone, *Composer's Voice* (California: California University Press, 1974), 94.

감정들이 소리로 발화되기 때문이다. 즉 음악은 연주자의 해석을 통해 감정적 패턴들의 연속으로서의 의미가 부여된다. 음악이 문학작품과 달리 분명한 내용까지 전달하지 못한다는 점은 사실상 해석의 잠재력에 의해 많은 범위의 의미들이 재구성될 수 있음을 뜻한다. 음악 속에서의 느낌의 연속을 통한 사건들, 혹은 정서들의 논리적 구성력이야말로 음악 해석에 있어서의 내러티브적 목적성인 것이다.

4. 음악 연주와 내러티브

음악기호학자인 타라스티(E. Tarasti)는 음악에서 내러티브를 가능케 하는 원리, 즉 서사성(narrativity)에 대해 다음과 같이 논의하고 있다.

> 음악 서사성은 어떤 양태화(modalization)가 이루어졌을 때, 즉 주어진 방식에 따라 그 작품이 해석되고, 연주되고, 수행되었을 때 발생하게 되는 잠재된 특성이라는 견해이다.[24]

여기에서 양태성이란,

> 발화자가 그 자신이 하는 말에 투입하는 심리적 행위이다. 하나의 사고는 그저 단순히 제시되는 내용인 것은 아니며 사고하는 주체의 활발한 참여를 요구한다. 그 활발한 참여란 표현에 있어서 문장의 혼을 형성하는 그런 행위이다. 활발한 참여 없이는 문장은 존재하지 않는다.[25]

마치 말을 할 때 어느 부분에 강세를 주어서 하듯 음악적 발화에서도 의미적으로 중요한 강조를 가할 수 있다. 이는 음악 연주에는 매우 쉽게 대입되는데 연주자 자신이 투입하는 심리적 행위로 음악에 미세한 뉘앙스를 부여할 수 있는 것이다. 그것이 비록 표기화 될 수는 없지만 의미소통의 중

24) Eero Tarasti, *A Theory of Musical Semiotics* (Bloomington: Indiana University Press, 1994), 23.
25) Tarasti, *A Theory of Musical Semiotics,* 39.

요한 전략으로 사용되는 것이다. “작곡자들은 간혹 연주가들이 양태화 할 수 있는 재능을 갖고 있다고 가정하여, 음악 악보에 이 중요한 요소를 표시하지 않는다.”[26]고 타라스티도 말하고 있듯, 제스처적 요소들을 발견하고 양태화하는 능력은 연주자의 역량에 달려 있는 것이다. 만약 구체적인 목표를 가지고 음악에 어떤 특정한 방식의 뉘앙스를 투사한다면 이는 벌써 연주자의 내러티브의 한 형태로 간주할 수 있게 되는 것이다. 서사성에 대한 타라스티의 논의는 다음과 같이 계속된다.

> 조성음악의 모든 음고는 위계적 종속 관계, 즉 음악의 “역동적 운동을 초래하는 음악적 긴장(tension)의 구성에 기초하여 구조를 형성하도록 조직될 수 있다. 다시 말해 음고의 위계조직은 음들 가운데서 경험되는 “긴장”, 또는 그레마스나 쇼펜하우어의 용어로 말하자면 ‘의지’와 ‘의무’와 같은 심리적 감각 효과에 달려있다는 것이다. 이런 방식에 따르면 음악 작품의 서사적인 운동, 즉 시작과 끝 사이의 긴장 관계의 아치(arch)는 순수하게 구조적인 수준에서 분명히 나타난다.[27]

여기에서 타라스티가 말하고자 하는 바는 조성 음악의 여러 차원에 내재되어 있는 기대, 긴장 및 해결 등의 용어로 설명될 수 있는 중력 관련 지각에 대한 것이다. 음고 수준에서도 이러한 지각적 지주(anchor) 효과[28]는 관찰되며 악절 수준까지도 분명하다. 이는 극히 단순화된 도식으로 언급하자면, 협화에서 불협화로 진행되면 협화를 희망하게 된다는 것으로, 작곡가들은 이러한 원리를 악곡의 거대 수준에까지 적용시켰다. 조성 관계에서도 어떤 종류의 은유로 나타낼 수 있는 이러한 내러티브가 존재한다는 것이다.

내러티브적인 구조는 통사적 구조가 고의적으로 파괴되었을 때 특히 나타날 수 있다. 내러티브를 추구하는 여러 학자들에서 이러한 예들에 근거

---

26) Tarasti, *A Theory of Musical Semiotics,* 39.
27) Tarasti, *A Theory of Musical Semiotics,* 23.
28) Jamshed J. Bharucha, “Anchoring Effects in Music: The Resolution of Dissonance,” *Cognitive Psychology* 16 (1984), 487.

한 음악읽기가 시도되는 것을 볼 수 있다.[29] 관습적인 형식에 벗어난, 해석이 애매한 그런 악곡이나 부분들에서 해석적 충동이 일어나는 것은 사실이다. 그때 그러한 부분의 기능을 무엇으로 보느냐를 결정하는 것이 해석인 것이며 연주자의 내러티브를 결정하는 요인이 된다. 그가 언급하는 마지막으로는,

> 서사성은 인간 마음의 일반적 범주로서의 상식적인 수준에서도 이해 가능한데, 그것은 시간적 사건인 음악을 어떠한 순서나 통합체적 연속체로 보는 능력과 관련된 것이다. 이 연속체에는 시작, 발전, 그리고 끝이 있는데, 이 순서는 어떤 주어진 상황에서 내레이션이라 불린다. 이런 견해에 의하면 내레이션의 논리는 매우 추상적이고 일반적인 수준에서 나타난다. 그것은 시작과 끝 사이의 긴장과, 어떤 종류의 아치 모양의 진행을 만들어낸다.[30]

협화, 불협화 등 조성에 근거한 지각적 중력은 20세기 무조 음악에 이르면 그 힘을 잃는다. 하지만 그러한 수준에서가 아닌 보다 광의의 시간적 예술로서의 음악은 일반적인 의미로의 내러티브를 갖게 된다는 것이다. 마치 어떠한 종류의 삶이라도 내러티브가 될 수 있는 것과 마찬가지이다. 음악 역시 문화종속적인 면을 넘어서 그러한 차원을 가진다. 연주가라면 누구나 작품의 방향성과 절정의 지점을 의식한다. 반복되는 부분들의 누적의 의미를 알고 그것을 통제함으로써 전체적인 내러티브를 계획한다.

한편, 아치 모양의 진행은 연주자에게는 매우 익숙한 개념이다.[31] 작은

---

29) 예를 들면 Edward T. Cone, "Schubert's Promissory Note," *Nineteenth Century Music* 5/3 (1982), 233-241; Edward T. Cone, "Three Ways of Reading Detective Story-or a Brahms Intermezzo," in *Music: A View from Delft* (Chicago: University of Chocago Press, 1989), 77-93; Charles Fisk, "What Schubert's Last Sonata Might Hold," in *Music & Meaning* (Ithaca: Cornell University Press, 1997), 179-200.

30) Tarasti, *A Theory of Musical Semiotics,* 24.

31) Marion A. Guck, "Two Types of Metaphoric Transference," in *Music & Meaning,* ed. Jenefer Robinson (Ithaca: Cornell University Press, 1997), 201-212. 는 작품 표상에 대한 은유적 전이로서의 아치 형태를 논의하고 있다.

단위로 보면 프레이징에서 이미 아치 형태를 개념화한다고 볼 수 있으며 보다 큰 단위에서도 마찬가지이다. 위계 구조상 여러 차원의 아치 형태가 가능하고 그것이 연주자에게는 일종의 '호흡'[32] 및 완급 조절을 끌어낸다. 아치들 안에 놓이는 많은 사건들 혹은 행위들, 제스처들은 연주자의 구상에 따라 미묘한 아티큘레이션을 이루고 작은 차원에서뿐 아니라 큰 차원에서도 구체적인 해석적 공간들이 설정되어 가도록 만든다. 결국 연주자의 표현 역량이란 "미시적인 것에서부터 거시적인 스케일에 이르기까지 시간적으로 규정된 음악적 제스처의 계층 구조를 설계함으로써 시간 속의 형태에 대한 감각을 주는"[33] 일인 것이다.

아치 형태는 비록 시각적이지만 제스처적 아치는 외적으로 관찰 가능한 움직임인 동시에 내적이고 사적인 신체적 경험이기도 하다. 사실상 아치 형태라 표현되는 것은 그 어떤 종류의 역동적 과정도 다 포함할 수 있는 것이다. 그런 의미에서는 아치 형태, 혹은 원형적 (archetype)이라고 말하여지는 것들은 그 안에 수없이 많은 변형과 부글거림을 안고 있는 내러티브인 것이다.

최근 들어서는 실제 연주 분석을 통해 이러한 내러티브 커브를 관찰하려는 시도도 눈에 띈다.[34] 그 주된 측정의 척도는 셴커식 분석의 중경과 전경 내의 음역적 윤곽, 연주의 템포와 셈여림이 되는 것 같다. 물론 음악 연주에 존재하는 수많은 복합적인 변수들로 인해 언제나 그 제한점은 있을 수 있겠지만 그러한 사항들이 최대한 통합되어 표현이 가능한 기술들이 나오게 되리라 기대해 볼 수는 있다. 일단은 가장 보편적이고 단순화된 시각적 표기로써 음악에서의 표현성을 나타낸다면 안정-긴장-안정의 커다란

32) 예를 들어 피아니스트 A. Brendel은 베토벤의 앞줄임(Forshortening) 기법을 매우 중요하게 간주하여 구조적 요인으로 보았는데 이 역시 연주자들의 호흡 조절과 관련된 타이밍에 해당되는 사항임을 보여준다. Alfred Brendel, *Music, Sense and Nonsense: Collected Essays and Lectures* (Robson Press(Kindle Edition), 2015), 90.

33) John Rink, "Translating musical meaning: The Nineteenth Century Performer as Narrator," in *Rethinking Music, eds.* Nicholas Cook and Mark Everist (Oxford: Oxford University Press, 1999), 218.

34) John Rink, Neta Spiro and Nicolas Gold, "Motive, Gesture and the Analysis of Performance," 267-92; Nicholas Cook, *Beyond the Score: Music as Performance* (Oxford: Oxford University Press, 2013), 61.

아치 혹은 안정-긴장-해결-분출의 형태를 띨 것이라 생각할 수 있다.

연주자에 의해 설정되는 그 공간 안에 어떠한 이야기가 들어갈 수 있을지는 전적으로 연주자의 상상력과 상관있을 것이다. 표제가 없는 기악음악에서 언어화된 이야기로 만들 수 있는 경우란 매우 드물 뿐이다. 음악은 소설과 같은 것이 될 수는 없으며 음악 고유의 의미로만 전달되는 것이 너무 많다. 그러나 그럼에도 불구하고 어떠한 종류의 지속성/비지속성의 전달, 단위 공간들의 설정과 그들의 기능 결정, 생생한 이야기와 같이 만들기 등은 바로 연주자들의 몫으로 남겨지는 것들이고 이것이야말로 연주자들이 만들어내는 내러티브에 다름 아니다.

5. 연주자의 작품 표상으로서의 내러티브

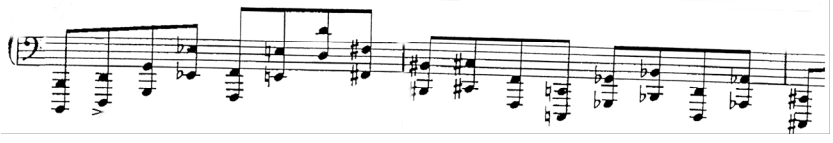
연주자의 입장에서 내러티브적 작품 해석을 시도하기 위해 필자는 구바이둘리나(Sofia Gubaidulina, 1931-)의 1962년 작 피아노 작품《샤콘느》(*Chaconne*)를 선택하였다. 우선 이 제목이 시사하고 있는 바는 이 곡이 바로크 장르를 모델로 하고 있고 기본적으로 변주곡의 형식을 띠리라는 점이다. 곡에 조표는 따로 없지만 B단조가 중심 조성이며 총 230마디로 되어 있다. 특히 고전적 모델을 따르고 있는 점은 곡의 전체적 조성이 B-F#-B 중심으로 되어 있어 으뜸-딸림조의 조적 설계를 보이고 있다는 점, 그리고 중심이 되는 2개의 베이스 선율의 변주에 기초해 있다는 점을 들 수 있다.

5.1 주제의 공간

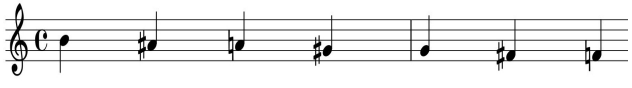
음악 연주의 표현적 디테일은 구조적 항목들에 대한 연주자의 표상 확립에서부터 비롯된다. 그런 의미에서 주제들의 성격 확정은 내러티브적 해석에 필수적 사항이 될 것이다.《샤콘느》의 주제 부분은 곡 전체를 이끌고 갈 몇 가지 주요 모티브로 구성되어 있다. 우선 선율적 주제의 측면에서 살펴보면 이 주제에는 두 개의 선율선이 대위적으로 제시되고 있다. 그 하나는 12음렬적(정확히는 11음과 그 중복음들)인 '각진' 주제(악보 1a)인데 이는 곡의 첫 부분에서는 왼손에서 부분적으로 펼쳐져 있기도, 화음으로 겹쳐지

기도 하면서 등장한다(악보 2 참조).[35] 또 다른 하나는 반음 관계로 하강하는 선율(악보 1b)로서, 필자는 이를 '라멘토'주제라 부르고자 한다. 도약으로 이루어지고 방향이 지그재그적인 각진 주제 및 순차적으로 반음씩 내려가는 선율은 그 움직임에서부터 이미 극단적으로 대비되는 성격이 드러난다고 볼 수 있으며 필자는 이것을 두 개의 분리된 공간, 분리된 토픽으로 생각하고자 한다.

악보 1a : 구바이둘리나 《샤콘느》의 주제 1



악보 1b : 구바이둘리나 《샤콘느》의 주제 2



음렬적 각진 주제의 공간은 곡 전체에 걸쳐 대체적으로 강렬하고 거칠게, 흡사 전투적인 양상으로 나타난다. 각진 주제의 변형 형태는 중간 섹션의 푸가 부분의 주제로도 사용되어 두 성부 간에 충돌과 긴장을 야기하며 강한 에너지를 뿜어낸다. 각진 주제의 가차 없는 성격은 절정 부분에 이르러서는 옥타브 중복, 빠른 템포와 *f*의 셈여림이 모두 합쳐지면서 긴장의 최고조에 이르게끔 하는 역할을 한다.

라멘토 주제는 그 자체로도 끊임없이 등장하지만 성격에 있어서는 복합적인 모습으로 나타난다. 가장 단적인 예로 첫 주제에 있어 라멘토 선율의 반음 하강은 중복되는 으뜸음 B음과 충돌하면서 날카로운 단2도를 만들어내면서 긴장을 형성한다. 내러티브적 해석에 있어서 긴장은 의미 발생의 최초의 조건이 되는데 라멘토 선율이 가지는 슬픔에 대한 함축은 이 곡에

35) 이 주제 전체가 악보 1a와 같이 온전히 펼쳐진 형태로 등장하는 것은 곡의 마지막 부분에 가서이다.

서는 비극적인 어감보다는 긴장이라는 정서를 우선적으로 내보낸다. 이렇게 형성된 단2도 혹은 장2도는 곡 전체에서 또 다른 중요한 음정 모티브로 작용하고 있고 곡이 시종일관 긴장의 밀도를 유지하고 있는 것도 지속적으로 등장하는 2도의 출현 때문이다.

라멘토 선율이 온전하게 슬픔의 은유로 전달되는 곳은 거의 뒷부분, 절정과 반전이 있은 후에 가서이다. 작곡가는 이 부분에 슬프게(dolente)라는 지시어를 쓰고 있고 선율적으로 펼쳐진 주제가 부드럽게 등장하며 최종적으로 이 선율의 라멘토적 성격 즉 '탄식'으로서의 토픽을 회복한다.

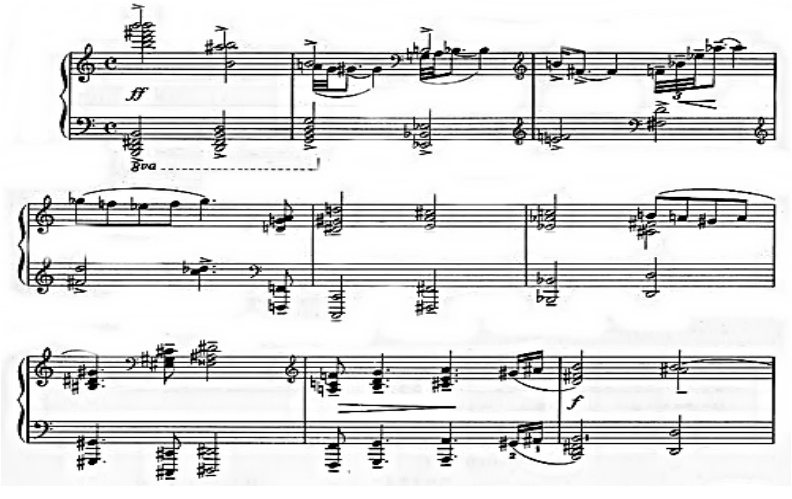
5.2 시작의 제스처

내러티브적 해석에 있어 중요한 열쇠로 작용하는 것은 곡의 시작과 끝 그리고 절정 부분의 제스처를 읽는 방식과 관련 있다. 이 곡의 시작 부분 악보를 다시 살펴보자(악보2). 총 8마디를 이루는 주제 부분의 첫 화음은 B단조의 3화음, *ff*로 선언하듯 시작한다. 연주자의 입장에서 이 첫 화음은 단순한 B단조 3화음을 넘어서는 요소로 다가오는데, 이는 양손의 음역적 거리 때문이다. 위 아래 끝음 간의 6옥타브 거리로 인해 이 화음을 *ff*로 제대로 소리 내는 데에도 상당한 에너지를 필요로 하며 결과적으로 나는 소리는 우리에게 친숙한 B단조 화음이라기보다 위의 2장에서 다룬 '소리 충격'의 예에 훨씬 가깝다. 비교의 예로, 베토벤 피아노 소나타 《비창》의 첫 화음, 낮은 음역의 C단조 화음을 생각해 보자. 이 역시 소리 충격의 강도가 유사한 것으로 볼 수 있지만 음역의 넓게 펼쳐짐과는 매우 다른 양상을 보여준다. 즉 이 화음은 C단조라는 조성적 색깔이 강조되고 아래 음역이 상징하는 '무거움'의 양상이 있다. 반면 《샤콘느》의 B단조 화음에는 낮은 음역의 무거움과 높은 음역의 찢어질 듯한 소리가 공존한다. 즉 감정의 방향(비극적)보다 오히려 감정의 강도, 격함, 소리 자체를 강하게 내지르고 싶어 하는 충동과 연관된다.

연주자는 여기에서 첫 번째 해석적 갈등을 마주하게 된다. 이 첫 화음을 음악적인 음색으로 내야 할 것인가 아니면 '둥근' 음색을 포기한 채 굉음처럼 들리게 할 것인가. 이는 건반의 어택(attack)이라는 파라메터

(parameter)의 결정과 직결되는 것이다. 물론 그에 대한 해석은 이후의 맥락에 의존적일 수밖에 없다. 행위로서의 연주적 맥락 없이는 표현적 내용이 드러날 수 없기 때문에 반드시 이 맥락의 성격은 해석이 되어야 한다. 두 번째 화음은 역시 B단조 화음의 전위이지만 여기에 라멘토 선율의 두 번째 음 A#이 삽입되었고 이 음으로 인해 단2도 음정이 형성되면서 날카로운 불협화가 만들어진다. 즉 여기에는 첫 번째 화음이 주었던 극단적 음역에 의한 긴장에 더해 2도 음정의 불협화가 주는 긴장이 더해진다. 세 번째 음은 G화음인데 라멘토의 A음은 장식적 전타음(Appogiatura)으로 첨가되었다. 하지만 새롭게 등장한 강렬하고 짧은 음가의 날카로운 리듬 모티브로 인해 또다시 여기에 지각적 악센트가 부과된다. 시작에서부터의 느린 2분음표 펄스(pulse)는 깨어지지 않지만 이 화음에도 역시 강렬한 환기, 긴장이 있다. 그러면 네 번째 화음은 어떠한가. 짧은 음가의 리듬 모티브는 반복되고 반음의 부딪힘도 3도로 해결되었지만 왼손의 예기치 않은, 반음 내린 4도 화음으로의 진행과 그로 인한 양손의 증8도(B♭-B)의 부딪힘은 화성적 측면에서 새로운 각성을 주게 된다.

악보 2 : 구바이둘리나 《샤콘느》의 도입부(마디 1-9)



시작 부분을 이루는 네 개의 첫 화음들에서 한 가지 더 주목할 수 있는 것은 각각에 악센트가 붙은 서로 다른 음역의 B음 반복이다. 이 음은 중첩됨으로써 필자에게는 '감정의 누적'이라는 표현적 의미로 읽힌다. 이런 형태의 반복음을 통한 점진적 확장은 곡 여기저기에 등장하여 억눌린 감정의 표현과도 같이 사용되고 있다. 결국 이 첫 주제는 알고 보면 대위적 3개의 층을 가진 셈이다. 왼손의 각진 주제, 그리고 중간 성부의 반음 하향 선과 더불어, 음역을 달리하여 중복되는 B음 역시 하나의 층을 이룬다. 이들은 각각, 의도적으로 먼 음역에 배치되어 비록 협화적인 3화음이지만 음향적으로는 불협화의 효과[36]를 내는 첫 음, 날카롭게 충돌하는 반음, 그리고 강조되는 리듬 모티브 등으로 인해 파괴적인 긴장의 운을 떼고 있다고 보여진다. 그리고 마디 5부터의 두 번째 악구에서는 라멘토 선율이 상성부에 올라간다.

시작 부분의 이러한 여러 요소들의 종합으로 필자는 이 부분을 아픔이 누적된 격렬한 외침, 즉 절규와도 같은 것으로 읽고자 한다. 첫 화음의 소리 충격의 경험은 아직은 의미가 결정되지 않은, 정동(affect)이었고 이때의 정동은 음향 자체로 인한 격렬함은 있지만 맥락이 형성되기 이전인 것이다. 필자가 이 화음을 '절규'로 해석한다는 것은 다음에 이어지는 구절의 반음 하향음들을 하나의 의미 있는 진행 즉 라멘토로 읽겠다는 지향성이 내포된 것이다. 그럼으로써 이 첫 시작 부분을 격렬하고 난폭한 음향을 내지만 아픔이 내재된 맥락으로 해석하고자 하는 것이다.

5.3 전개 및 절정의 제스처

음악 작품들에는 클라이맥스라고 표현되는 그러한 지점들이 있기 마련이다. 흔히 짜임새와 리듬에 있어서의 밀도가 높아지고 그 결과 한정된 시간 범위 내에 많은 음들이 놓이게 됨으로써 음량이 증가할 때, 혹은 그 절정

36) 임계 주파수 대역폭의 음향적 현상에 의하면 130Hz정도 보다 낮은 음역대에서는 단3도 음정도 불협화로 들리게 된다. 즉 같은 3화음이라도 음역대에 따라 협화가 될 수도, 불협화가 될 수도 있다. 샤콘의 왼손 첫 화음은 4음 모두 건반의 최저 옥타브에 놓여 있다.

의 지점에서 우리는 순수하게 음향적인 측면에서만 보더라도 극적인 환희를 경험한다. 그러한 지점은 물론 구조적으로 중요한, 작곡가에 의해서 의도된 일종의 '성취'의 지점이 될 수 있겠고 그러한 절정을 느낀다는 자체가 그 작품에 대한 서사적 경험을 드러내주는 예시가 된다.

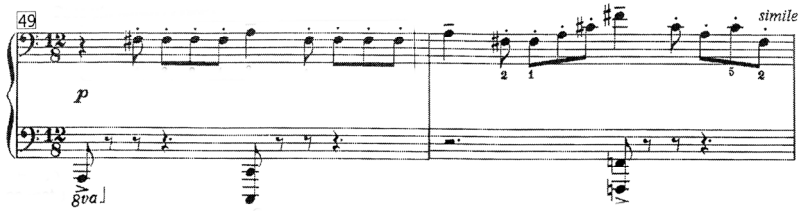
구바이둘리나의 《샤콘느》에서는 곡 전체에 걸쳐 셈여림과 리듬적 크레셴도[37]의 전략으로 곡의 밀도를 높여 나간다. 우선 곡은 달리 반주부를 가지지 않는 2분음표의 긴 음가에 의한 주제 제시로 시작되지만 제3변주(마디 17)에 이르면 2분음표의 라멘토 주제에 규칙적인 추진감을 부여하는 반주부가 추가되어 리듬적 밀도가 더해진다. 이 부분의 지시어 'portamento misurato'는 규격화된 움직임의 암시로 보인다. 제5변주에서는 기본박이 4분음표 단위로 바뀌면서 셋잇단음표와 부점 리듬 등의 짧은 음가들이 등장한다. 제6변주에서는 박자가 급격히 빨라지고 복합박자인 12/8로 바뀌면서 하나의 펄스 안의 내용이 보다 조밀해진다(악보 3). 필자는 이 부분이 가지는 규칙성과 획일성, 그리고 스타카토의 선율적 면에서는 기본적인 3화음 내에서 움직이는 단순한 음형 중심이라는 점에 주목하여, 군대를 암시하는 토픽으로 읽고자 한다.[38]

---

37) 긴 음가들에서 점차 짧은 음가의 음들을 채워 넣음으로써 마치 템포가 빨라지는 것 같은 효과를 주는 음악적 예이다. 베토벤의 피아노 소나타 Op. 109의 마지막 악장 마지막 변주가 그 전형적 예이다.

38) Andrew Haringer, "Hunt, Military, and Pastoral Topics," in *The Oxford Handbook of Topic Theory*, ed. Danuta Mirka (Oxford: Oxford University Press, 2014), 197. 에 의하면 군대 토픽의 주된 악기는 트럼펫과 드럼이다. 필자는 《샤콘느》의 이 부분을 날카로운 트럼펫 주제와 규칙적인 드럼의 오스티나토가 섞여 있는 것으로 보았다. 한편 Monelle, *The Sense of Music: Semiotic Essays,* 57. 에서는 6/8, 12/8의 복합박자가 사용된 군대의 행진 리듬의 많은 예를 언급하고 있다. 하지만 Kadisha Onalbayeva-Coleman, "Sofia Gubaidulina: Chaconne for solo piano in the context of her life and work," (A Monographe for DMA, Louisiana State University, 2010), 44.에서는 이 부분을 스윙 리듬으로, 스케르초적 성격으로 보고 있다.

악보 3: 구바이둘리나《샤콘느》마디 49-50



이 부분은 점차 분위기를 고조시켜 adirato(분개한) 패시지를 거쳐 또다시 리듬적 크레셴도 및 음량 크레셴도를 동원해 극적인 고조를 이룬다. 팽팽하게 서로 맞서는 듯한 양손의 격렬한 제스처, 또한 딸림음의 F#음이 반복되면서 한 음씩 추가되어 불협화의 음뭉치 효과를 내는 부분은 마치 옥죄어 드는 듯한 위협의 느낌을 준다. 그에 더해 오른손의 빠르고 무서운 기세의 음계 패시지는 긴박감을 최고조로 올린다.

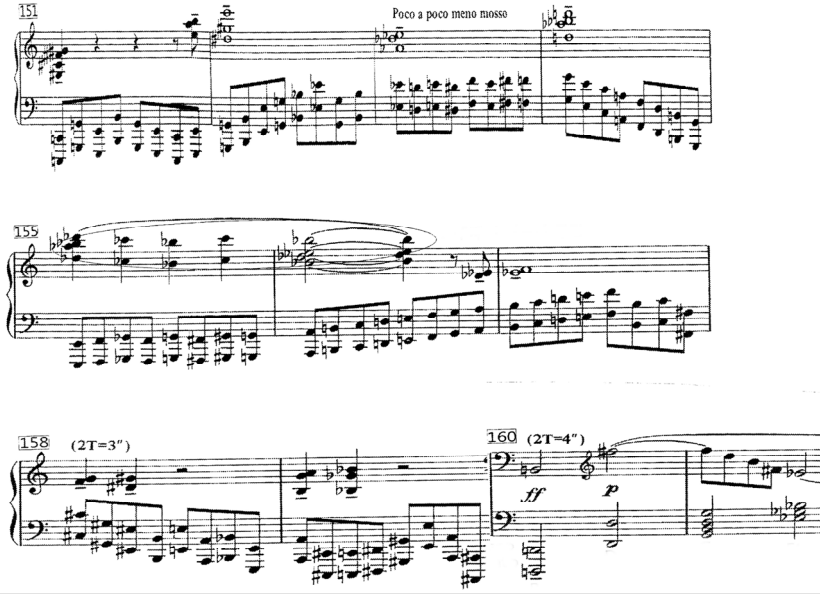
피아노의 전 음역을 휩쓸며 휘몰아치는 듯한 1부의 마지막 부분은 역시 굉음과도 같은 낮은 2도 음정으로 마침과 동시에 곡의 후반부를 연다. 여기서부터는 푸가를 등장시켜 새로운 짜임새를 시도하지만 각진 주제나 왼손의 강한 2도 음정 등으로 인해 성격적인 면에서는 1부의 거칠고 날카로움이 그대로 이어진다. 주제는 상당히 빠른 속도 내에서 강한 추진력으로 몰고 나가며 한 음씩 상승하는 음에 주어지는 악센트는 호전적인 성격을 강조한다.

푸가 패시지는 점차 격렬해져 마치 양손이 서로 싸우는 듯 부딪히고 마디 143의 smanioso(간절히 열망하듯이) 부분에 이르면 급기야 각진 주제가 왼손의 옥타브로 확대되는데 이러한 짜임새는 연주자에게는 대단한 에너지와 테크닉을 요구하는 것으로, 음악의 구조 자체가 절정 또는 파국으로 치닫게 되리라는 점을 분석이 아니라 이미 몸으로 체험하게 만든다.

장황한 *f*의 패시지는 중복된 B음 옥타브 화음에서 가까스로 중지되는데 그것은 과연 어떻게 연결될 것인가. 필자는 바로 이 마디에서 이 작품 전체에 걸친 전환이 있다고 본다. 곡은 사실상 시작에서부터 마디 160에 이르기까지 거의 쉼 없는 크레셴도를 해왔다. 크레셴도가 극에 달할 때마다 작곡가는 그 전략을 달리하여 새로운 종류의 크레셴도를 시작하곤 했고 급

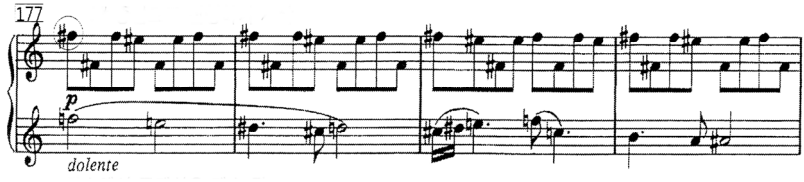
기야 마디 160 직전에 이른 17마디의 옥타브 패시지는 이제 더 이상의 크레셴도가 불가능하리만치 독주자를 밀어붙였다. 새로운 변주가 시작되는 마디 160에서의 갑작스런 *p*는 악보 상으로는 평온해 보이지만 마치 100m를 달리고 온 주자에게 골인 지점 도착 즉시 평소와 다름없는 침착한 숨소리를 내라고 요구하는 것과 같다. 즉 이 부분에서 연주자는 호흡의 급작스런 전환을 요구받는다. 그리고 저절로 그 지점에서 가장 극적인 경험을 할 수 밖에 없는 것이다.

악보 4: 구바이둘리나《샤콘느》마디 151-161



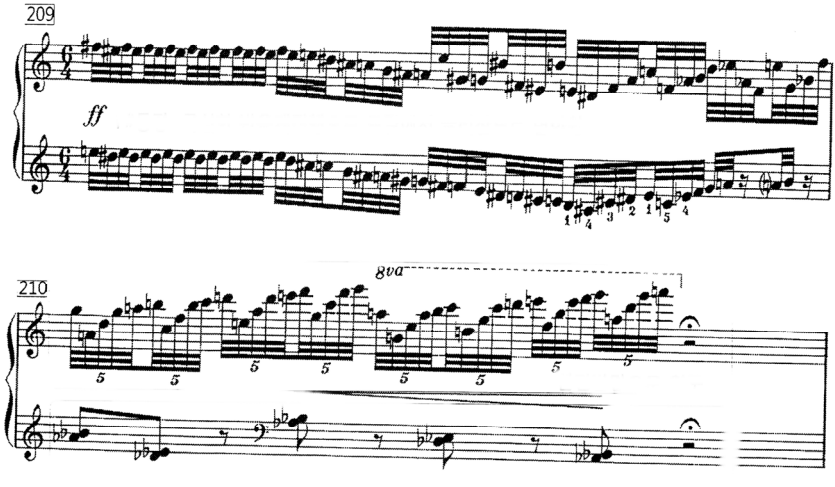
이렇듯 장황한 클라이맥스의 끝 지점에서 곡은 처음으로 선율적인, 노래의 토픽을 맞이하게 된다. 토카타와도 같이 동적으로 달려오던 음악은 처음으로 휴식을 맞게 되었고 그런 의미에서 곡의 가장 중요한 전환점이라 할 수 있다. 8분음표 단위의 숨찬 박동은 이제 2분음표 단위로 느슨해지고 레가토가 부드럽게 자리 잡는다. 라멘토 선율이 dolente로 등장하는 것은 이러한 평온한 분위기 속에서이다(악보 5).

악보 5: 구바이둘리나《샤콘느》마디 177-180



군대와도 같았던 폭력적인 난폭함이 사라지고 난 뒤에 남는 감정은 슬픔이다. 라멘토 선율은 이후에 마치 종소리처럼 여러 옥타브를 넘나들며 상행과 하행을 거듭하며 서서히 다시 크레셴도된다. 하지만 marcato가 완전히 물러간 것은 아니었고 갑작스런 날카로운 리듬과 더불어 초조한 격렬함이 다시금 부활한다. 그 크레셴도의 마지막은 단2도의 날카로운 음정을 시작으로 한, 또 한 번의 건반에서의 격렬한 몸부림이다(악보 6). 적어도 내러티브적으로 볼 때 이 부분은 절정 이후의 짧은 마지막 외침, 기억 속에 각인되어 버린 처절함과도 같이 읽힌다. 마치 시작 부분에서 라멘토가 강한 어조 안에 감추어져 있었듯이, 슬픔의 동기와 날카로운 반음 동기는 전후의 관계라기보다 시간적으로 동시에 놓이는 것으로 읽힌다.

악보 6: 구바이둘리나《샤콘느》마디 209-210



5.4 종결 제스처

발전부의 마지막 외침과 늘임표의 정적 후, 곡은 1부의 처음이 재현되면서 정리되는 종결, 대칭을 이루는 종결을 암시한다. 코다에서는 9마디에 걸쳐 주제가 재진술된 후 각진 주제가 장엄하게 이어지는데 여기에서는 이 주제가 처음으로 어떠한 첨가음 없이 주제 자체만을 드러낸다. 그리고 곡의 가장 마지막 5마디에 가서야 곡 전체의 다른 부분들과 차이를 보이는 표현 특성이 나타나는데 그것은 바로 diminuendo로, 주제가 점차 사라져 가는 제스처를 보이고 있다. 이제껏 곡 안에서는 항상 크레셴도로 고조의 방향이 있었고 매번 크레셴도의 한계에 부딪힐 때마다 갑작스런 p가 도입되어 숨고르기를 해왔다. 종결 부분에서는 이제 B단조 화음의 외침은 점차 약화되고 음역이 아래로 내려가며 각진 주제는 마지막 페달 속에서 점차 조용히 융화되어 사라져간다. 17음으로 구성된 베이스 선율과 더불어, 강박에 떨어지지 않았던 오른손의 B단조 화음은 7번째이자 마지막 외침에서 결국 처음으로 첫 박인 강박에 자리를 잡는다. 이 지점에서는 악곡 첫 부분에서 굉음적 성격을 띄었던 B단조 화음을 원래의 B단조 음색으로 회복시켜도 좋을 듯한, 화해와 평온의 마침이 있다.

5.5 내러티브 구성

음악 작품의 내러티브를 마치 프로그램 음악과 같은 것으로, 즉 내용을 따라가기 혹은 플롯(plot) 만들기 등으로 간주한다면 필자의《샤콘느》해석은 그런 것을 제공할 수는 없다고 말해야겠다. 소설이나 문학 작품 등 구체적인 지시 기호를 가지는 매체가 아니면서 인위적으로 플롯을 만드는 것은 상상력의 지나친 비약이 될 것이다. 하지만 그럼에도 불구하고 내러티브는 “트랜스매체적인 것으로서 다양한 기호양식 및 매체로 실현되는데, 매체 고유의 방식으로 실현된 내러티브는 해석자에게 스토리 세계를 구축하고 수정하게 하는 ‘청사진’이 된다.”[39] 이는 문학작품에서와 같이 반드시 줄거리가 있는 이야기만이 내러티브로 간주될 필요는 없다는 의미가 될

39) 세미오시스 연구센터,『인지와 감정의 내러톨로지』, vii.

것이다. 어떠한 매체이든 우리는 그 시간적 연속에 '의미'를 부여하기 위한 방편으로 어떠한 종류의 청사진을 품는다. 인과적이고 시간 순서대로 배열된 이야기만이 내러티브가 되는 것인가. 이에 관련해서는 리쾨르(Paul Riceour, 1913-2005)가 말하는 내러티브의 시간적 차원을 인용해 보고자 한다.

> 모든 내러티브는 두 차원이 다양한 비율로 조합된 것인데 하나는 연대기적(chronological), 또 하나는 비-연대기적(non-chronological)인 것이다. 첫 번째 것은 삽화적(episodic) 차원의 것으로, 사건들에 의해서 스토리가 만들어지는 것이며 두 번째 것은 구성적(configurational) 차원으로, 펼쳐져 있는 사건들을 의미 있는 전체로 구성함으로써 플롯이 만들어지는 차원이다. 나는 이것을 Louis O. Mink의 구성적 액트(act)의 개념에서 빌어온 것인데 그는 이를 "모든 것을 움켜잡는" 것으로 표현했다. 나는 이것에 대해 연속에서부터 패턴을 이끌어내는 행위로 이해한다.[40]

시간적 사건의 연속에서 구성적 차원을 이끌어 내는 것이 아마도 연주자의 해석의 역할이 될 것이다. 그런데 연주자는 그 작품을 처음 대면하는 것은 아니다. 끊임없이 되읽고 해석의 여러 가능성들과 잠재성을 실험해 본다. 즉 연주자들의 작품 표상은 본질적으로 '회고적'이 될 수 밖에 없다. 리쾨르는 내러티브에 있어 구성적 차원의 회고적 면모 때문에 전체 플롯은 하나의 '생각'으로 번역된다[41]고 말한다. 즉 전체가 하나의 감정 혹은 주제가 될 수 있다는 것이다. 음악에서 프로그램과도 같은 것을 구축하려고 애쓰지 않고도 내러티브가 되려면 결국 리쾨르의 구성적 차원의 해석이 요구될 것이고 그때의 내러티브는 최종적으로 어떠한 '생각'이나 '감정'이 되는 것이리라 이해된다.

《샤콘느》의 분석에 있어 전체적으로 곡은 극단적으로 대비되는 시작과 마침을 가졌고 클라이맥스 부분의 가장 극적인 감정 표현 역시 '대비' 이

40) Paul Ricoeur, "Narrative Time," *Critical Inquiry* 7/1 (1980), 176.
41) Ricoeur, "Narrative Time," 179.

다. 셈여림의 대비가 있을 뿐 아니라 전투적인 토픽에서 지극히 애틋한 선율적 토픽으로의 극적인 전환이 그 자체로 절정을 만들어낸다. 하지만 이 전환에서 주목할 점은 이것이 '전개되는' 상황에서부터 '감정을 느끼는' 페르소나로의 전환으로 읽힐 수도 있다는 점이다. 두 성부 간의 격렬한 부딪힘은 일종의 상황이지만 거기에 대한 나의 감정은 '상태'이다. 이와 연관하여 필자는 모넬의 음악적 시간 구분[42]을 떠올리게 되는데 그것은 진행적인 시간과 정지된 시간, 즉 각각 서사적 시간(narrative time)과 서정적 시간(lyric time)으로 간주되는 시간이다. 이 곡에서 주체의 전환에 해당하는 부분은 바로 서사적, 진행적인 시간에서 서정적 시간, 멈추어진 사건으로의 전환으로 볼 수도 있을 것이다. 강렬한 폭력과 강렬한 슬픔은 이 곡에서는 한순간의 강한 대비로 서로 조우한다. 공존이 아니라 '맞닥뜨림'으로써 서로 분리된다.

곡에서 '상황'이 진행되는 부분은 리듬, 크레셴도 뿐 아니라 주제의 조성이 계속적으로 변화되는 것으로도 전개의 상태를 나타낸다. 여러 조에 걸친 변주들 후에 오게 되는 푸가는 B단조와 F#음을 중심으로 이루어져 있고 전환 혹은 반전의 부분에서는 B단조로 두 번에 걸쳐 주제가 진술된다. 그 후 으뜸조가 다시 자리를 찾는 것은 재현과 코다에 가서이다.

이러한 대비는 사실상 필자가 읽어낸 바에 의하면 첫 시작의 두 개 모티브에서부터 암시되었던 바이며 그것이 이 작품의 내러티브의 단서가 되었다고 본다. 도입부에서 슬픔의 감정은 날카로운 비명에 묻혀있다. 그것이 라멘토의 감정으로 제대로 읽히는 것은 후반부에 가서 일이다. 주제부의 강렬함 혹은 난폭함은 초반부의 변주들에서 획일화된 리듬과 군대적인 토픽 등으로 그 정체성이 가시화된다. 후반부에서의 푸가 개시는 《샤콘느》가 속한 바로크 시대와 그 시대 장르에 대한 인용이기도 하지만 동시에 두 성부의 격렬한 분투를 암시하기도 한다. 온 힘을 다한 치열한 분투를 겪는, 혹은 바라보는 페르소나의 감정은 마치 급작스런 장면 전환처럼 바뀌는 토픽으로 표현된다. 이 토픽 역시 또다시 날카로운 외침으로 이어지지

42) Monelle, *The Sense of Music: Semiotic Essays,* 96.

만 그렇다고 그것을 시간적으로 흐르는 어떤 줄거리처럼 간주할 필요는 없다.

코다로서 재현된 도입부의 등장은 이 역시 한편의 장엄한 드라마였다는 것을 알려주는 '액자'처럼 보인다. 즉 스토리가 하나의 전체로 모여짐을 보여주는 제스처인 것이다. 앞서와 똑같은 4개의 화음은 이제 도입부만큼 충격적으로 지각되지는 않는다. 즉 이제 드라마가 끝난 만큼 '순수한 형식'으로서의 작품으로 되돌아간 것이라 볼 수 있다.

구바이둘리나의《샤콘느》를 전쟁과 비극의 내러티브로 읽는 것은 첫 부분을 날카로운 비명, 즉 범상치 않은 긴장감으로 느꼈던 필자의 주관적 인상 때문이기도 하지만 작곡가에 대한 전기적 이해가 바탕이 되었던 것도 부인할 수 없다. 구바이둘리나는 1931년 출생으로 러시아의 스탈린 지배기(1927-1953)와 제2차 세계대전의 사회적 참상을 학창 시절에 겪어야 했던 작곡가이다. 특히나 쇼스타코비치(D. Shostakovitch, 1906-1975)가 잠시 작곡과 교수로도 있었던 모스크바 음악원 학생으로서 당시 쇼스타코비치의 일련의 전쟁 및 혁명 교향곡[43]들과 그 분위기에 영향을 받지 않았을 리 만무하다. 이 곡 전체에 깔린 심각함과 파괴적인 어법은 그와 무관하지 않다고 보이며 특히나 군데군데 나타나는 지시어들(adirato, smanioso, dolente)은 곡의 성격을 어느 정도 암시하는 것으로 시사되었다.

이 작품을 통해 독자는 필자의 해석이 화성이나 조성 수준에서의 구조뿐 아니라 제스처적 양상을 더욱 중요하게 고려하고 있음을 알게 될 것이다. 그러한 제스처들은 연주에서의 더욱 중요한 요인인 셈여림 및 연주의 호흡에 관련된 신체적 측면까지 포함하게 되는 것이다. 이러한 내러티브를 연주자 자신의 주관적 감정 흐름으로 읽든 혹은 제3자의 입장에서 객관적으로 읽든 그것은 연주자의 개인적 결정의 문제일 뿐이다. 그리고 필자의 것과는 완전히 다른 내러티브를 얼마든지 품을 수 있다. 하지만 그것이 어

43) 1941년의 교향곡 제7번《레닌그라드》, 제8번(1943), 제9번(1945)은 전쟁 교향곡이라는 별칭으로, 그리고 제11번(1957), 제12번(1961)은 작곡가 자신에 의해 혁명을 소재로 다룬 교향곡들이다.

떤 방향이건 간에 연주자의 입장에서는 반드시 '결정'을 하여야 한다. 군대 토픽과 '스윙' 토픽을 결정하지 않은 채로 연주한다는 것은 청자에게 해석을 맡기겠다는 의미로 이해될 수도 있으나 색깔 없는 중립적 연주의 인상을 주게 될 것이다. 연주의 방식은 연주자의 악보에 대한 상상적 내러티브 안에 흡수되는 것이며 그러한 내러티브를 통해 표현적 잠재력들은 발화를 시작하고 특정 연주 스타일이 확정되는 것이다.

II. 나가는 말

하나의 음악 작품이 완성되는 것은 연주를 통해서이다. 그러한 현상적 사건을 매개하지 않고는 작품의 존재 여부도 불투명해진다. 마치 귀라는 매체 없이는 진동이 우리에게 소리라는 감각질로 변환될 수 없는 것과 마찬가지인 것이다. 그런데 연주는 듣고 지각되고 체험되는 것이지 말이나 글로 표현될 수 없는 것이기에 연주 관련 견해들은 이제껏 천대되어 왔고[44] 음악 작품에 관련된 학문적 연구는 거의 악보를 중심으로 분석되어 왔다. 분석의 목표는 물론 작품 속에 감추어져 있는 여러 층의 구조들을 밝혀내고 그로 인한 응집성을 드러내 보이는 것이다.

분석과 연주는 두 분야 모두 해석을 필요로 하는데, 분석은 일반화를 위한 것이지만 연주는 개별화만이 가능하다. 그런 의미에서 연주의 해석은 분석에서 필요로 하는 해석과는 다르다. 분석에서는 요소들의 기능이 밝혀져야만 하지만 연주라는 시간 속에서는 움직임의 타당성들이 고려된다. 연주가에게 있어 정신적 표상을 위한 구조적인 내용들은 표현적인 세부 표정들과 대위를 이룬다. 개념화 과정에서 연주자는 표현적 윤곽을 결정한다. 그러한 결정에 있어서 매개가 되는 것이 해석이며 그런 의미에서 연주자의 해석은 표현 문제와 직결되는 것이다.

연주자에게는 작품과의 동화 즉 미메시스의 능력이 요구되고 이는 달리 표현하면 음악이 체화되는 것으로 볼 수 있다. 음악적 체화는 음악에서의

44) Cook, *Beyond the Score: Music as Performance,* 18.

작은 단위의 구조들에서 일어나는 음악적 제스처에 대한 공감각적 반응이다. 은유 개념에 있어 우리의 몸이 항상 참조점이 되듯 연주자는 자신의 몸과 의식을 음악적 제스처로 투사시킨다. 음악의 여러 구조적 요인들, 형태들을 어떤 종류의 제스처로 이해할 때 비로소 내러티브적 해석이 시작된다.

음악적 시간과 음악적 세계 안에는 인간의 여타 다른 경험들에 비유할 수 있는 다양한 정서들, 사건들, 의식들이 체험적 여정으로 제시된다. 연주는 그러한 다양성을 체험 가능하도록 하는 동시에 그들 간의 관계들을 정립함으로써 그것의 하나됨 혹은 지속성을 깨닫도록 만드는 것이다. 따라서 연주에서는 맥락과 호흡과 전체성이 개별 요소들의 정체성 못지않게 중요한 문제가 되는 것이다. 그리고 연주자는 이러한 모든 체화된 지식과 느낌을 통틀어서 작품의 내러티브를 구축한다.

최근 들어 많은 학자들이 음악을 내러티브적으로 조망하는 것도 바로 청취의 본질로서의 음악의 '과정'에 보다 초점 맞추게 되었기 때문일 것이다. 음악의 연주는 특히나 펼침과 경험이 강조된다는 점에서 내러티브가 외적으로 드러나 보일 수 있는 중요한 장이 된다. 개별적 연주의 고유성은 각 연주의 내러티브로 인해 확정되는 것이다. 음악 작품이 아무리 되풀이되어도 무한한 다양성으로 거듭날 수 있는 것은 바로 그들이 품고 있는 내러티브적 잠재력 때문이며, 그러한 탐험의 장은 바로 연주인 것이다.

한글검색어: 음악 연주, 음악 지각, 작품 표상, 내러티브, 구바이둘리나, 샤콘느

영문검색어: Musical Narrative, Music Performance, Mental Representation of Music Gubaidulina, Chaconne

참고문헌

박유미. “음악적 암묵기억.”『음악의 지각과 인지 I』. 한국음악지각인지학회, 339-369. 서울: 음악세계, 2005.

_____. “내러티브의 단초로서의 음악적 제스처.”『음악이론연구』 23 (2014): 142-177.

세미오시스 연구센터.『인지와 감정의 내러톨로지』. 서울: 한국외국어대학교 지식출판원, 2015.

정혜윤. “음악과 정서, 그리고 몸 : 신경미학적 접근.”『美學』 80 (2014): 303-344.

Brendel, Alfred. *Music, Sense and Nonsense: Collected Essays and Lectures.* (Kindle Edition) Robson Press, 2015.

Chaffin, R., G. Imreh and M. Crawford. *Practicing Perfection: Memory and Piano Performance*. New York: Psychology Press, 2012.

Cone, Edward, T. *Composer's Voice*. California: California University Press, 1974.

Cook, Nicholas. *Beyond the score: Music as Performance.* Oxford: Oxford University Press, 2013.

Cox, Arnie. “Embodying Music: Principles of the Mimetic Hypothesis.” *Journal of the Society for Music Theory* 17/2 (2011), 1-24. http://www.mtosmt.org/issues/mto.11.17.2/mto.11.17.2.cox.html. [2014. 7.1 접속].

Guck Marion A. “Two Types of Metaphoric Transference.” In *Music & Meaning*. Edited by Jenefer Robinson, 201-212. Ithaca: Cornell University Press, 1997.

Haringer, Andrew. “Hunt, Military, and Pastoral Topics.” In *The Oxford Handbook of Topic Theory.* Edited by Danuta Mirka, 194-213. Oxford: Oxford University Press, 2014.

Hatten, Robert. “A Theory of Musical Gesture and It's

Application to Beethoven and Schubert." In *Music and Gesture*. Edited by Anthony Gritten & Elaine King, 1-23. Ashgate Publishing, Ltd. 2006.

Krumhansl, Carol. *Cognitive Foundation of Musical Pitch*. Oxford: Oxford University Press, 1990.

Levinson, Jerrold. *Music in the Moment*. Ithaca: Cornell University Press, 1997.

Meelberg, Vincent. "A Story of Violence: A Guitar Improvisation As a Narrative About Embodied Listening." In *Music and Narrative since 1900.* Edited by Michael L. Klein & Nicholas Reland, 272-284. Bloomington: Indiana University Press, 2012.

Menary, Richard. "Embodied Narratives." *Journal of Consciousness Studies* 15/6 (2008): 63-84.

Monelle, Raymond. *The Sense of Music: Semiotic Essays.* Princeton: Princeton University Press, 2000.

Neuhaus, H. *The art of piano playing.* Translated by K. A. Leibovitch. London: Kahn & Averill, 1993.

Onalbayeva-Coleman Kadisha. "Sofia Gubaidulina: Chaconne for Solo Piano in the Context of Her Life and Work." A Monographe for DMA, Louisiana State University, 2010.

Overy, Katie and Istvan Molnar-Szakacs. "Being Together in Time: Musical Experience and the Mirror Neuron System." *Music Perception* 26/5 (2009): 489-504.

Ricoeur, Paul. "Narrative Time." *Critical Inquiry* 7/1 (1980): 169-190.

Rink, John. "Translating musical meaning: The Nineteenth Century Performer as Narrator." In *Rethinking Music.* Edited by Nicholas Cook and Mark Everist, 217-238. Oxford: Oxford University Press, 1999.

Rink, John., Neta Spiro and Nicolas Gold. “Motive, Gesture and the Analysis of Performance.” In *New Perspectives on music and gesture*. Edited by Elaine King & Anthony Gritten, 267-92. Aldershot: Ashgate, 2011.

Schenker, Heinrich. *Free Composition (Der Freie Satz)*. Edited and Translated by Ernst Oster. (first published 1910). New York: Longman, 1979.

Tarasti, Eero. *A Theory of Musical Semiotics.* Bloomington: Indiana University Press, 1994.

국문초록

연주자의 작품 표상을 위한 음악적 내러티브

박 유 미

연주자는 작품의 해석을 통해 표현적 연주를 구현한다. 음악 작품은 수많은 표현적 잠재력을 내포하고 있으며 연주자의 해석이란 이러한 잠재적 가능성 내에서 자신만의 이야기를 구상하는 것이다. 작품 안에 들어 있는 음악적 구조는 시간적이고 지각적으로 표출해나감으로써 소리로 완결된다. 연주자에 있어서의 음악 작품의 표상이란 단순히 음악 구조적인 개념에 더해 시간적 형태화 즉 제스처로서의 수용을 거친, 해석을 내포한 것이라 보인다. 이는 실천의 목적성을 가진, 연주 안에서 호흡되는 구조인 것이다. 본 글에서는 그들의 작품 표상이 내러티브적으로 이해되어야 한다는 점을 제안하고 구바이둘리나의 피아노 작품 《샤콘느》(*Chaconne*)를 그러한 방식으로 분석, 해석하였다.

Abstract

Musical Narrative as Performer's Mental Representation of the Work

Park, Yoomi

Musicians make their expressive performance by unique interpretations. Every musical works entail many expressive potential and the interpretation of the work means the way performer construe their own story. Eventually, they achieve the sonic structure of the work perceptually and embody it in time. In this article, I suggest that the music performers grasp the entire work as a narrative construction and express it to make an unified structure. To demonstrate this, I have analysed and interpret Gubaidulina' piano work *Chaconne* with a performer's purpose.

〔논문투고일: 2017. 02. 28〕
〔논문심사일: 2017. 03. 07〕
〔게재확정일: 2017. 03. 27〕