

열린 텍스트와 그 해석들: 쇼팽 ‘마주르카’ Op. 17, No. 4의 분석과 연주*

서 정 은

(서울대학교 음악대학 부교수)

1. 들어가면서

“대부분의 서양식 분석은 악보를 소재로 하며, 악보를 음악적 아이디어의 최종제시(a finalized presentation)라고 상정한다”¹⁾라는 이안 벤트(Ian Bent)의 말은 분석자가 악보를 일종의 경전(經典)으로 간주하고 이에 대한 여러 분석이나 해석을 시도함을 시사한다. 악보에 대한 이와 같은 분석태도가 음악이론과 분석의 역사에서 의미 있는 성과를 이루어왔고 음악의 이해에 기여해왔음은 사실이나, 다른 한편으로 이러한 접근은 1980년대 이후 이른바 신음악학(New Musicology) 등을 비롯한 학문적 도전을 받아왔다.²⁾

보다 근본적인 관점에서, 음악사적으로 볼 때 서유럽 전통에서 ‘악보’와의

* 이 글은 2020년 10월 2일 독일음악이론학회(GMTH, Gesellschaft für Musiktheorie)의 제20차 국제학술대회와 2020년 11월 21일 한국서양음악학회 제87차 학술포럼에서 발표된 내용을 심화, 발전시킨 것이다. 두 학회 모두 온라인으로 개최되었다.

- 1) Ian D. Bent and Anthony Pople, ‘§I: General, 1. The place of analysis in the study of music’ from “Analysis,” in *Grove Music Online. Oxford Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/41862> [2020년 7월 27일 접속].
- 2) 대부분의 서양문화권에서 작곡과 연주, 음악분석 등 음악 행위 전반에 있어 악보는 중요한 토대로 역할해 왔다. 악보는 종종 작품과 동일시되었고, 심지어 영어권에서 ‘music’이라는 단어가 악보를 뜻하기도 하듯이 음악과 동일시되기도 했다. 그러나 이제 악보가 연주자와 분석자에게 어떤 의미를 갖는지 근본적인 질문을 제기해볼 필요가 있다.

연관성 속에서 점차 고착된 ‘작품’ 개념과 ‘작곡가-연주자 분리’ 개념은 타문화권에서는 거의 발견되지 않는다. 악보, 작품, 그리고 작곡가-연주자 분리 개념은 역사적·문화적 측면에서 보편적인 현상이라고 하긴 어려운 것이다.

이러한 개념들은 또한 다양한 음악적 행위 주체들(musical agents) 간의 권력관계와도 연관된다. 니콜라스 쿡(Nicholas Cook)은 현재까지 이어지는 베토벤 숭배 현상을 예로 들어 음악 문화에 퍼져 있는 권위의 관계에 대해 다음과 같이 언급하며, 작곡가에게 집중된 권력을 보여준다.

“음악을 만드는 **작가(author)**라는 작곡가의 역할이 있다. 로저 노링턴(Roger Norrington)³⁾ 같은 연주가가 자신의 해석은 작곡가의 진정한 의도를 드러내는 일이라고 말할 때, 악보 편집자들이 작곡가의 의도를 존중하여 **권위 있는(authoritative)** 판본을 마련했다고 주장할 때, 작곡가에 귀속되는 **권위(authority)**는 바로 여기서 생겨나는 것이다. 그리고 이 같은 권위는 **권위주의(authoritarianism)**로 굳어지기 쉽다.”⁴⁾

위 인용문에서 쿡은 작곡가의 권위를 설명하는 데 ‘author’, ‘authority’, ‘authoritative’, 그리고 심지어 ‘authoritarianism’까지 동일한 어원을 갖는⁵⁾ 네 단어를 연결시킨다. 그가 ‘권위주의’라고 칭한 것은 또한 본고의 서두에 언급한 ‘경전’과도 연관될 수 있을 터인데, 작곡가, 연주가, 분석가, 감상자(쿡의 글대로 하나를 더 추가한다면 편집자까지)의 다원적 관계에서 이러한 경

3) Roger Norrington(1934-): 영국의 지휘자로 바로크, 고전주의, 낭만주의 음악의 역사적 정보에 기반한 연주(historically informed performances, HIP)로 널리 알려져 있다.

4) Nicholas Cook, *Music: A Very Short Introduction* (Oxford: New York: Oxford University Press, 1998), 23; Nicholas Cook, 『음악에 관한 몇 가지 생각』, 장호연 역 (서울: 곰출판, 2016), 41-42. 굵은 글씨는 필자 강조.

5) 주요 영어사전 및 어원사전에 따르면 ‘authority’, ‘authoritative’, ‘authoritarianism’은 모두 ‘author’에서 유래하는 단어들이다. ‘author’의 어원은 중세 영어의 ‘auctour’, 앵글로 프랑스어의 ‘auctor’ 또는 ‘autor’, 라틴어의 ‘auctor’로, ‘promoter, originator, author’를 의미한다고 한다. <https://www.etymonline.com/word/author>; <https://www.merriam-webster.com/dictionary/author>; https://www.oed.com/dictionary/author_n?tab=meaning_and_use#33067035; <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/author>를 참조하십시오. [2020년 8월 21일 접속].

전을 만드는 작곡가에게 종종 위계적 우위가 부여된다. 또한 이는 언급했듯 서양음악사에 바탕한, 어떤 천재적 작곡가에 의한 ‘완결되고 닫힌 텍스트’라는 개념과도 이어진다.

이러한 맥락에서 전통적 연구들과 다른 관점에서의 ‘악보’ 즉 ‘음악 텍스트’의 의미와 해석에 대한 새로운 접근은 의미 있는 시도로, 이미 꽤 많은 연구들이 다양한 관점에서 이루어진 바 있다. 이러한 음악학계의 흐름 저변에 놓인 사상적 뿌리 중 하나는 20세기 문학비평, 언어학, 철학 등 다양한 분야에서 일어난 변화였다. 특히 1960년대 이후 ‘독자의 해석적 자유’에 대한 논의가 수용 미학, 포스트구조주의, 포스트모더니즘 등을 토대로 활발히 이루어졌다.

본 논문은 위 다양한 영역들의 교차점에 놓였던 인물들인 롤랑 바르트(Roland Barthes)와 움베르토 에코(Umberto Eco)의 몇 가지 개념을 음악 텍스트의 해석에 적용하려 시도한다. 이 글에서 ‘텍스트’는 바르트의 ‘텍스트’ 개념, 즉 작품이 아닌 텍스트로 이해될 것이다. 다시 말해 ‘악보’는 고정되고 닫힌 작품이 아닌 움직이고 열린 텍스트로 이해되며, 분석자와 연주자는 그것의 독자로서 간주된다.

이러한 관점에서 본 논문은 이와 관련된 다음 질문들에서 출발한다. 음악작품은 바르트의 의미에서 ‘텍스트’인가 ‘작품’인가? 음악작품은 바르트의 의미에서 ‘작품’이 아닌 ‘텍스트’일 수 있는가? 만약 그렇다면 어떠한 방식으로 가능한가? 악보의 ‘열린 분석’은 가능한가, 그렇다면 어느 정도로 가능한가?

개별작품에 대한 분석적 접근을 통해 위 질문에 나름대로 답해보려 시도하는 이 글에서는 쇼팽 ‘마주르카’ Op. 17, No. 4를 통해 열린 해석 또는 다의적 해석의 가능성을 탐구해 본다. 이 곡은 줄고에서 그 화성어휘의 중의성에 대해 논의한 바 있는데,⁶⁾ 본고에서는 조금 다른 관점에서 접근하여 이 곡을 ‘열린 음악 텍스트’로, 그 분석과 연주를 ‘열린 해석들’의 예로 고찰해본다. 현대의 불확정성(indeterminacy) 또는 우연성(aleatory) 음악이 아닌 19세기 초반의 조성작품이지만 ‘열린 텍스트성’을 갖춘 곡으로서 바르트 및 에코의 개념과 연결하며, 분석자와 연주자의 ‘열린 해석’의 가능성들을 논의해본다.

우선 II장에서 바르트와 에코가 문학작품에 관해 서술한 ‘열린 텍스트성’에

6) 서정은, “쇼팽 마주르카 Op. 17, No. 4에 나타나는 화성어휘의 중의성,” 『음악논단』 35 (2016), 97-141.

대해 살펴보면, III장에서는 이러한 개념이 음악에 어떻게 적용될 수 있는지 논의한다. 이어 IV장에서 쇼팽 ‘마주르카’ Op. 17, No. 4의 열린 텍스트성을 필자의 이전 분석에 기반해 네 가지 관점에서 고찰하며, 마지막 V장에서는 이러한 열린 텍스트성이 연주자에 의해 어떻게 해석될 수 있는지 다양한 피아니스트들의 음원 분석을 통해 논의한다.⁷⁾

미리 전제할 것은, 이 글은 음악내적이고 비지시적인(non-referential) 해석(interpretation)에 대한 시도로서, 음악 해석학(hermeneutics)이나 내러티브 연구, 기호학적 연구, 토픽 이론과는 다른 접근이라는 점이다. 또 하나, 바르트나 에코라는 거대하고 드넓은 사상가이면서 음악가가 아닌 인물들의 개념을 토대로 음악에 접근하는 것의 위험을 인식하고 있기에, 최대한 신중하게 접근하려 한다.

이제까지 바르트의 이론이나 개념을 음악의 분석 또는 해석에 적용했던 국내외의 의미 있는 선행연구들이 적잖게 있었다. 접근방식과 주제에 따라 분류해 보면, 우선 바르트의 문학 해석 도구를 음악에 적용한 논문들이 있다. 맥크렐레스(Patrick McCreless)⁸⁾는 바르트의 ‘코드’(codes) 개념을 베토벤 피아노 《트리오》 D장조 Op. 70, No. 1의 1악장의 해석에 적용하였고, 김정진⁹⁾은 바르트의 ‘코드’와 ‘렉시아’(lexia) 개념을 음악작품의 해석에 적용한 맥크렐레스와 코드(Code)¹⁰⁾의 선행연구를 소개하였다. 이영미·박을미·김정진의 공동연구¹¹⁾에서는 바르트의 ‘코드, 렉시아, 몰핼(morpheme)’ 개념을 베토벤 《현악사중주》 Op. 132의 분석에 적용하였으며, 김정진¹²⁾은 이전 연구에 이어서 ‘코드, 렉시아, 몰핼’ 개념을 브리튼의 연가곡 Op. 35의 분석에

7) 음원 분석에는 오디오 데이터 분석 프로그램인 ‘소닉 비주얼라이저’(Sonic Visualiser)를 사용한다. 이 프로그램은 다음 사이트에서 무료 다운로드 가능하다.
<https://www.sonicvisualiser.org/>

8) Patrick McCreless, “Roland Barthes’s *S/Z* from a Musical Point of View,” *Theory Only* 10/7 (1988), 1-29.

9) 김정진, “롤랑 바르트의 이야기 코드,” 『음악논단』 11 (1997), 157-177.

10) David Løberg Code, “Narrative Strategies in Tonal Compositions,” (Ph.D. Diss., University of Maryland College Park, 1990).

11) 이영미, 박을미, 김정진, “바르트 이론에 의한 베토벤 현악4중주 Op. 132의 재조명,” 『음악연구』 25 (2001), 203-242.

12) 김정진, 『롤랑 바르트 음악을 읽다』 (서울: 엘피, 2019).

적용하였다. 이는 성악곡의 가사와 그 음악화를 고찰한 것으로, 바르트의 문학적 방법론을 적용하는 데 기악곡보다 설득력을 얻을 수 있었다고 보인다.

바르트에 관련해 두 개의 논문을 쓴 미츠니크(Vera Micznik)는 첫 번째 연구에서¹³⁾ 무엇이 음악의 의미를 결정하는가에 있어 텍스트/컨텍스트의 이분법을 무효화하는 바르트의 ‘텍스트’ 개념을 말러 《교향곡 5번》에 적용하였고, 이를 통해 콘텍스트가 어떻게 음악적 텍스트로 전환되는지 논의했다. 두 번째 연구에서¹⁴⁾ 미츠니크는 가사 없는 기악음악의 잠재적인 내러티브적 속성을 고찰하기 위해 베토벤 《전원교향곡》과 말러 《교향곡 9번》을 비교하였고, 문학이론의 몇몇 개념(‘story,’ ‘discourse’ 등)을 적용해 음악적 내러티브의 분석을 제안하였다.

던즈비(Jonathan Dunsby)¹⁵⁾는 바르트가 “목소리의 질감”(The Grain of the Voice, 1972)에서 샤를 팡제라(Charles Panzéra)와 디트리히 피셔디스카우(Dietrich Fischer-Dieskau)의 노래를 비교하며 제시한 목소리의 ‘질감’이라는 개념의 근원과 함의를 고찰하였다. 네거스(Keith Negus)¹⁶⁾는 바르트의 “저자의 죽음”(The Death of the Author, 1968)을 토대로 대중음악에서 ‘저자’의 의미를 음악학·사회학의 관점에서 접근했으며, 대중음악에서 저작권(authorship)이 어떻게 형성, 전달, 소통되는지 논의하였다.

본고는 선행연구들과 다른 관점과 방법론으로 이 주제에 접근한다. 문학과 음악 사이에는 구성방식 및 존재방식 등에 있어 근본적인 차이가 있다고 보기에, 바르트의 문학비평 방법론을 취하지 않는다. 예컨대 위의 몇몇 선행연구에서와 같이 바르트가 『S/Z』에서 발자크(Balzac)의 소설 『사라신』(Sarrasine, 1830)의 분석을 위해 사용한 5가지 ‘코드’와 ‘렉시아’ 개념을 적용하지 않는다

13) Vera Micznik, “Textual and Contextual Analysis: Mahler’s Fifth Symphony and Scientific Thought,” *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 27/1 (Jun. 1996), 13-29.

14) Vera Micznik, “Music and Narrative Revisited: Degrees of Narrativity in Beethoven and Mahler,” *Journal of the Royal Musical Association* 126/2 (2001), 193-249.

15) Jonathan Dunsby, “Roland Barthes and the Grain of Panzéra’s Voice,” *Journal of the Royal Musical Association* 134/1 (2009), 113-132.

16) Keith Negus, “Authorship and the Popular Song,” *Music & Letters* 92/4 (Nov. 2011), 607-629.

다. 본 논문은 문학의 영역에서 바르트가 제시했던 ‘작가적(writerly) 텍스트’, 그리고 이에 앞서 에코가 제시한 ‘열린 작품’, 또는 ‘독자의 확대된 역할’ 등의 개념을 음악작품의 해석에 적용하려 한다. 두 학자의 공통된 개념을 다루기 위해 좀 더 포괄적인 용어인 ‘열린 텍스트’(open text)를 사용한다.

II. 열린 텍스트성: 바르트와 에코

우선 문학비평에서 ‘열린 텍스트’의 의미를 간략히 언급할 필요가 있을 것이다. 후기구조주의, 탈구조주의라고도 번역되어 온 포스트구조주의(Post-structuralism)에서는 하나의 절대적이고 진정한 의미에 고착되기보다는 어떤 시니피앙(기표)에 대한 다양하고 무한한 해석을 허용했다. 본래 구조주의적 사고를 지녔던 바르트 역시 1970년 전후로 포스트구조주의로 전환하게 된다. 1960년대 말부터 일련의 글들을 통해 그는 작가, 작품, 독자의 관습적인 개념에 대해 비판적인, 심지어 전복적인 사고를 발전시켰다. “저자의 죽음”¹⁷⁾에서 문학에서의 ‘작품’(work)과 ‘텍스트’(text)를 서로 다르게 간주하기 시작한¹⁸⁾ 그는 이어 “작품에서 텍스트로”(From Work to Text, 1971)¹⁹⁾에서 두 개념을 명확히 구분하여 설명한다. 한편 단행본 『S/Z』(1970)²⁰⁾에서는 독자적(readerly, lisible) 텍스트와 작가적(writerly, scriptible) 텍스트를 구분한다.

작품과 텍스트의 차이를 일곱 개의 범주로 나누어 설명하는 “작품에서 텍스트로” 가운데 주요 내용을 일부 인용한다. 문장 번호와 이탤릭체 강조는 바르트 자신에 의한 것이며, 굵은 글씨는 영문판에서 대문자로 첫 철자가 쓰인

17) Roland Barthes, “The Death of the Author,” in *Image—Music—Text*, select. and trans. Stephen Heath (London: Fontana Press, 1977), 142–148. 프랑스어 원전은 “La mort de l’auteur,” *Manteia* V (1968).

18) 바르트는 “저자의 죽음”에서 단지 ‘텍스트’라는 단어를 ‘작품’에 비해 훨씬 많은 횟수로 사용했을 뿐 아니라, 자신이 제시하는 새로운 개념에 관련하여 ‘텍스트’를 사용하였다.

19) Roland Barthes, “From Work to Text,” in *Image—Music—Text*, select. and trans. Stephen Heath (London: Fontana Press, 1977), 155–164. 프랑스어 원전은 “De l’œuvre au texte,” *Revue d’Esthétique* 3 (1971).

20) Roland Barthes, *S/Z: An Essay*, trans. Richard Miller (New York: Hill and Wang, 1974). 프랑스어 원전은 *S/Z* (Paris: Editions du Seuil, 1970).

Text와 Work를 표시한 것이다.

1. [...] 특히, **작품**은 고전적(classic)이며 **텍스트**는 전위적(avant-garde)이라고 말하는 경향은 피해야 한다. [...] 아무리 오래된 작품 중에도 ‘텍스트’가 있을 수 있으며, 오늘날의 문학적 산물 중에도 전혀 텍스트가 아닌 것들이 많다. [...] 그 차이는, **작품**은 책이라는 공간의 한 부분을 차지하는 실체의 단편이나(이를테면 도서관에서), **텍스트**는 방법론적인 영역이라는 점이다. **텍스트**는 전적으로 생산 활동 가운데에서 경험된다.²¹⁾
3. [...] **텍스트**는 기호에 대한 반응으로 접근되고 경험될 수 있다. **작품**은 하나의 기의(signifié)로 닫힌다. [...] 반면 **텍스트**는 기의의 무한한 유예를 실천한다.²²⁾
6. **작품**은 일반적으로 소비의 대상이다. [...] **텍스트**는 작품을 소비로부터 구해내 유희·노동·생산·실천으로 수용하게 한다. 이 말은 **텍스트**가 글쓰기와 글읽기 사이에 존재하는 거리감을 파기할 것(적어도 축소시킬 것)을 요구한다는 뜻이다.²³⁾

위 첫 번째 명제는 ‘텍스트’와 ‘작품’의 구분이 작품연대의 문제가 아니며 존재 양태와 기능에 관한 것임을 의미한다. 바르트 자신이 강조한 문장, “텍스트는 오직 생산 활동 가운데에서 경험된다”(the Text is experienced only in an activity of production)라는 것은 여섯 번째 명제와도 관련된다. 작품을 소비(consumption)로, 즉 수동성(passivity)으로, 반면 텍스트를 생산(production), 즉 능동성(activity)이나 창작(creation)으로 간주하는 여섯 번째 명제는 생산하며 창작하는 독자의 활동이 ‘텍스트’라는 장에서 가능함을 명확히 한다.

이는 또한 『S/Z』의 다음 서술과도 연관된다. “우리 문학의 특징은 문학 제도권에서 견지되는 텍스트의 생산자와 사용자 사이의, 텍스트의 소유자와 이용자 사이의, 텍스트의 작가와 독자 사이의 냉혹한 단절이다.”²⁴⁾ 바르트는 대

21) Barthes, “From Work to Text,” 157; Roland Barthes, 『텍스트의 즐거움』, 김희영 역 (서울: 동문선, 1997), 39. 번역서의 문장을 일부 수정하였다.

22) Barthes, “From Work to Text,” 158. 필자 번역.

23) Barthes, “From Work to Text,” 161-162; Barthes, 『텍스트의 즐거움』, 44-45.

조되는 두 행위자의 쌍에서 전자들(텍스트의 생산자, 소유자, 작가)에 관련된 것을 ‘영속적인 현재’(a perpetual present) 안에서 ‘우리 스스로를 쓰는’(ourselves writing) ‘작가적’(writerly, scriptible) 텍스트라고 칭하며, 후자들(텍스트의 사용자, 이용자, 독자)에 관련된 것을 ‘독자적’(readerly, lisible) 텍스트로 칭한다.²⁵⁾ 본 논문의 주요 토대에 속하는 ‘텍스트’ 또는 ‘작가적 텍스트’의 개념은 다음 장에서 음악 작품에 적용되어, 쇼팽 마주르카라는 특정 작품의 분석을 위한 간접적이지만 이론적인 기반으로 기여할 것이다.

바르트가 위 세 번째 명제에서 작품은 ‘하나의 기의로 닫히는’(closes on a signified) 것이며 텍스트는 ‘기이의 무한한 유예를 실천하는’(practices the infinite deferment of the signified) 것으로서 대비시키는 부분도 주목할 만하다. 작품에 대한 서술은 『S/Z』의 다음 문장을 요약한 것으로 이해할 수 있다.

“이때 독자는 나태함에 빠진다. [...] 스스로 기능하는 대신에, 기표의 마법과 글쓰기의 즐거움에 다가서는 대신에, 그에게는 텍스트를 받아들이거나 거부하거나 하는 가련한 자유만 남겨질 뿐이다. 독서는 단지 투표일 뿐이다. [...] 읽힐 수 있으나 적히지 않는 것, 이것이 **독자적(readerly)** 텍스트다.”²⁶⁾

이러한 독자적 텍스트와는 대조적으로, 작가적 텍스트는 “여러 개의 출입구, 열린 네트워크, 언어의 무한성”(the plurality of entrances, the opening of networks, the infinity of languages)²⁷⁾을 내재한다. 음악 텍스트의 독자를 연주자와 분석자로 간주할 때 이 개념들은 음악에도 적용될 수 있을 것

24) Barthes, *S/Z: An Essay*, 4. 필자 번역.

25) Barthes, *S/Z: An Essay*, 4-5. 이 글에서 ‘독자적 텍스트’는 “작품에서 텍스트로”에 서술한 바르트 자신의 ‘작품’ 개념과, ‘작가적 텍스트’는 ‘텍스트’ 개념과 유사하게 읽힌다. 바르트의 용어에 다소간 비일관적인 면이 있거나, 『S/Z』와 “작품에서 텍스트로”의 집필 사이에 용어의 변화가 있었을 수도 있다. 본 논문은 바르트 용어의 명명 자체를 검토하는 목적을 갖지 않기에, 이 용어들 사이의 불일치보다는 공통점에 초점을 두어 그의 개념을 음악 해석에 적용한다.

26) Barthes, *S/Z: An Essay*, 4. 필자 번역.

27) Barthes, *S/Z: An Essay*, 5. 필자 번역.

으로서, 이에 대해 다음 장에서 살펴본다.

‘텍스트’ 또는 ‘작가적 텍스트’에 대한 바르트의 개념, 특히 ‘기위의 무한한 유예’ 또는 기위의 복수성(plurality)은 앞서 움베르토 에코가 1962년 저서 『열린 작품』(*Opera aperta*)에서²⁸⁾ 도입한 ‘열린 작품’(open work) 개념과 상당한 공통점을 갖는다. 다만 에코는 작품과 텍스트를 구분하거나 새로운 용어를 도입하지 않고, ‘작품’이라는 포괄적인 용어를 사용하였다. 에코가 카프카(Franz Kafka)와 브레히트(Bertolt Brecht)를 예로 들어 서술한 ‘열린 작품’의 개념은 다음과 같다.

“카프카의 작품이 얼마나 다양하게 ‘열릴’ 수 있는지는 쉽게 이해할 수 있다. 심판, 성(城), 기타림, 암호, 병, 변신, 그리고 고문. 이러한 서사적 상황 중 그 어느 것도 문자 그대로의 의미로 이해될 수는 없다. [...] 카프카 작품의 우주 안에는 상징 해석에 필요한 열쇠를 제공해줄 수 있는 백과사전이나 각각의 요소에 상응하는 패러다임이 존재하지 않는다. [...] ‘열려있는데’ 한 또는 애매모호한 한 그의 작품은 고갈될 수 없다. 왜냐하면 그의 작품에서 보편적인 법칙에 기반하고 있는 질서 잡힌 세계는 계속 애매모호함과 다의성에 기반한 세계에 의해 대체되기 때문이다. 부정적인 의미에서는 방향을 가리키는 중심이 사라지며, 긍정적인 의미에서는 여러 가치와 도그마에 대한 질문이 끊임없이 제기되는 것이다.”²⁹⁾

“브레히트의 희곡은 [...] 엄밀한 의미에서 전혀 아무런 해결책도 제시하지 않는다. 무대 위에서 진행되고 있는 상황에서 비판적 결론을 끌어내야 하는 사람은 바로 청중들 자신으로, 이들은 모두 각자의 독특한 결론을 끌어낸다. 브레히트의 연극은 애매모호한 상황에서 끝난다. [...] 극작가의 의도와 배우 그리고 청중 간에는 해결되지 않았기 때문에 해결을 요구하는 문제가 계속 갈등을 일으키게 된다. 이러한 의미에서 ‘논쟁’이 열려있는 것처럼 ‘작품’은 열려있다.”³⁰⁾

28) Umberto Eco, *Opera Aperta* (Milano: Bompiani, 1962). English translation: *The Open Work*, trans. Anna Cancogni (Harvard University Press, 1989).

29) Eco, *The Open Work*, 9; Umberto Eco, 『열린 예술작품: 카오스모스의 시학』, 조형준 역 (서울: 새물결, 1995), 53. 번역서의 문장을 일부 수정하였다. 굵은 글씨는 필자 강조.

30) Eco, *The Open Work*, 11; Eco, 『열린 예술작품: 카오스모스의 시학』, 56-57.

에코가 카프카와 브레히트를 통해 제시하는 ‘열린’ 문학 작품은 직접적이거나 즉각적인 의미를 갖지 않으며, 질서 있는 세계에 부리를 두고 있지 않다. ‘열린’ 문학 작품은 끊임없는 질문을 제기하며 다의적인 세계를 방황한다. ‘열린’ 문학 작품은 결론을 제공하지 않기에, 각자의 결론에 도달하려 애쓰는 이들은 독자와 관객이다. 앞서 살펴본 바르트의 개념이 보다 정교하게 발전된 것이긴 하나, 에코가 설명하는 ‘열린 작품’의 개념은 바르트의 ‘텍스트’ 개념과 매우 유사하다.

III. 열린 텍스트로서 음악

위에서 살펴본 바르트의 ‘텍스트’ 또는 에코의 ‘열린 작품’ 개념이 음악에서는 어떻게 적용될 수 있을까? 필자의 적용을 논의하기에 앞서, 우선 바르트와 에코 자신이 음악에 관련해 이 개념들을 어떻게 언급했는지 살펴볼 필요가 있을 것이다.

에코는 『열린 작품』의 첫 장인 “열린 작품의 시학”의 첫 문단에서 당시로서 최근(1950-1960년)의 기악음악을 언급하며 ‘열린 작품’에 대해 이렇게 설명한다.

“개별 연주자가 작품의 연주방식을 선택할 수 있도록 커다란 자율성이 부여된다. 즉 연주자는 단지 작곡자의 지시사항을 자신의 판단에 따라 자유롭게 해석할 뿐 아니라(이러한 일은 전통적 음악에서도 있었다), 한 음을 얼마나 오래 끌지 또는 어떤 식으로 배열할지 등 작품의 형태(form)에 대해 스스로 판단을 내려야 한다.”³¹⁾

에코가 ‘열린 작품’ 개념을 소개하기 위해 다룬 아닌 음악에 관한 서술로 이 책의 서두를 열었다는 점이 흥미롭다. 그러나 에코는 ‘열린 음악작품’을 베리오(Luciano Berio, 1925-2003), 슈톡하우젠(Karlheinz Stockhausen, 1928-

번역서의 문장을 일부 수정하였다.

31) Eco, *The Open Work*. 1; Eco, 『열린 예술작품: 카오스모스의 시학』, 41. 번역서의 단어를 일부 바꾸었다.

2007), 푸쉴르(Henri Pousseur, 1929-2009), 불레즈(Pierre Boulez, 1925-2016)와 같은 몇몇 아방가르드 작곡가들의 불확정성 또는 우연성 음악에 한정해 설명한다. 이들은 에코가 이 책을 쓰던 1960년대 초(初)의 동시대 작곡가들로,³²⁾ 당시 가장 진보적인 음악에 큰 인상을 받아 ‘열린 작품’ 개념을 서술하는 첫 단추로 삼았으리라 추측할 수 있다.

그러나 에코의 말처럼 ‘열린 작품’의 개념이 이런 불확정성 또는 우연성 작품(그가 예로 드는 슈톡하우젠의 《피아노소품》 11번[*Klavierstück XI*] 또는 베리오의 독주 플루트를 위한 《시퀀자》[*Sequenza*] 등)에만 적용될 수 있는가? 에코의 말과 달리, 외형적·직접적으로도 ‘열려있는’ 이러한 작품들, 다른 말로 ‘opere in movimento’인 작품들 외에도, 외형적 차원에서는 전통적이고 닫혀 있는 것으로 보이나 음악내적 차원에서 열려있는 작품도 드물지만 발견된다. 이에 대한 좋은 예가 쇼팽 ‘마주르카’ Op. 17, No. 4일 것이다. 요컨대, 본고에서 논의하는 ‘열린 텍스트’는 에코가 음악에 대해 말한 열린 작품의 개념과 분명히 구별된다.

바르트는 에코와 다른 관점에서 음악에 접근한다. 그는 ‘독자적’ 텍스트 vs. ‘작가적’ 텍스트(또는 작품 vs. 텍스트)라는 대립적 개념을 음악에 적용하여, 전문적 음악가의 연주를 그저 듣는 것을 ‘독자적’인 것으로 해석한 한편, 아마추어로서 스스로 연주하는 것을 ‘작가적’인 것으로 해석했다. 다음 서술에서 바르트는 자신의 과거 음악적 경험과 서양음악사를 예로 들어, 단순히 듣는다는 수동적 행위와 자율적인 음악 행위를 대조시킨다.

“내가 베토벤 교향곡을 듣기 시작한 것은 나만큼 그 곡들에 열광하는 친구와 네 손으로 연주함을 통해서였다. 그러나 요즘의 음악 청취는 실천적인 것과 분리되어 있다. 비르투오소 연주자와 청중은 많은데, 연주를 실제로 하는 아마추어는 거의 없다.”³³⁾

32) 에코가 언급한 네 명의 작곡가 외에도 당시 음악 형식의 실험을 시도한 상당수의 작곡가가 있었다. 이들은 오스기보 외에도 종종 그래픽 또는 언어 텍스트로 기보했다. 예컨대 얼 브라운(Earle Brown)은 《가능한 형식들》(*Available Forms*) I과 II (1961-1962) 그리고 1970년대의 여러 작품에서 다름 아닌 ‘열린 형식’(open form)이라는 개념을 통해 연주자에게 형식적 선택의 자유를 부여했다.

33) Barthes, “Loving Schumann,” in *The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art, and Representation*, trans. Richard Howard (New

“음악사(‘예술’로서의 역사가 아니라 실천으로서의 역사)는 ‘텍스트’의 역사와 상당히 유사하다. 실천적인 아마추어들이 많고 [...] ‘연주’와 ‘청취’가 거의 차별화되지 않는 활동이었던 시기가 있었다. 그 후 두 가지 역할이 연속적으로 나타났다. 첫째는 부르주아 대중이 연주를 위임한 해석자(interpreter)로서 연주자(performer)의 역할이었고, 그다음에는 연주할 능력이 없는 상태에서 음악을 듣는(수동적) 아마추어의 역할이었다.”³⁴⁾

바르트는 ‘독자적’ vs. ‘작가적’인 것의 대립을 ‘수동적 음악행위’와 ‘능동적 음악행위’로 음악에 적용했다는 점에서 본고와 유사한 맥락에 있다. 그러나 그가 이를 아마추어 음악애호가 vs. 전문연주가의 활동으로 해석한 것은 본고에서 접근하는 관점과 상당히 다르다. 필자는 ‘독자적’ vs. ‘작가적’인 것의 대조를 ‘음악에 대한 완결되고 닫힌 해석’과 ‘결론이 무한히 유예되는, 열린 해석’의 대조라는 관점에서 접근한다.

한편 바르트의 위 인용문에 바로 이어지는 문장은 조금 다른 방향으로 전개된다.

“오늘날 포스트음렬주의 음악은 이러한 ‘해석자’의 역할을 철저히 변화시켰다. 해석자는 악보에 대한 일종의 공저자로 요청되며, 악보를 ‘표현’한다기보다는 악보를 완성한다. ‘텍스트’도 이런 새로운 종류의 악보와 아주 유사하다. 그것은 독자에게 실천적인 협동을 요구한다.”³⁵⁾

위 문장은 앞서 인용한 에코의 글과 상당히 흡사해 보인다. 에코가 특정 작곡가와 작품의 구체적인 예를 든 반면 바르트는 포스트음렬주의라는 더 포괄적인 범주를 언급했다는 점만 다를 뿐이다. 바르트가 제안한 음악에서의 ‘텍스트’ 또는 ‘작가적 텍스트’를 통해 해석자(연주자)의 위상은 악보의 공저자로 고

York: Hill and Wang, 1985), 294. (First French edition: Editions du Seuil, 1982). 필자 번역. 이와 유사한 내용이 다음 글에서도 발견된다. Barthes, “Musica Practica,” *Image—Music—Text*, 153; *The Responsibility of Forms*, 265 (First French edition: ‘Musica practica’, *L’Arc* 40, 1970).

34) Barthes, “From Work to Text,” 162-163; Barthes, 『텍스트의 즐거움』, 45-46. 번역서의 문장을 일부 수정하였다.

35) Barthes, “From Work to Text,” 163; Barthes, 『텍스트의 즐거움』, 46. 번역서의 문장을 일부 수정하였다.

양된다. 오랜 서양음악사를 통해 작곡가가 누리왔던 ‘저자’(author)로서의 위상, 그리고 이로부터 유래하는 ‘권위’(authority)는 이러한 새로운 형태의 현대음악을 통해 마침내 연주자들과 공유되는 것이다. 바르트의 이러한 관점은 여러 측면에서 타당하고 동의할 만하나, 본고에서 필자가 음악에 적용하는 ‘텍스트’ 또는 ‘작가적 텍스트’의 개념과는 차이가 있다. 앞서 언급했듯이, 필자가 제안하는 ‘열린 텍스트로서의 음악’이라는 개념은 예코와 바르트의 음악에 관한 서술보다는 문학에 대한 사고와 연관된다.

이제, 앞서 II장에서 살펴본 바르트의 명제들을 필자의 관점에서 음악에 적용하면 다음과 같이 재서술될 수 있다. (문장 구조는 바르트의 원문을 따른다.) ‘텍스트’와 ‘작품’의 차이를 작곡연대가 아닌 그 존재 양식과 기능의 차이로 해석하는 바르트의 시각은 음악에도 적용 가능하다. 문학에서와 같이 음악에서도 ‘텍스트’와 ‘작품’의 구분은 작곡연대에 대한 것이 아니며, 음악 양식의 문제, 그리고 연주자와 분석자에게 어떻게 기능(역할)하는가의 문제이다.

- **음악 작품**은 고전적(classic)이며 **음악 텍스트**는 전위적(avant-garde)이라고 말하는 경향은 피해야 한다. 19세기까지의 작품 중에도 ‘텍스트’가 있을 수 있으며, 모더니즘 또는 포스트모더니즘 음악 중에도 전혀 텍스트가 아닌 것들이 많다. 그 차이는, **음악 작품**은 악보라는 공간의 한 부분을 차지하는 실체의 단편이나(이를테면 도서관에서), **음악 텍스트**는 방법론적인 영역이라는 점이다. *음악 텍스트는 오직 연주나 분석과 같은 생산 활동 가운데에서 경험된다.*
- **음악 텍스트**는 음악적 기호에 대한 반응으로 접근되고 경험될 수 있다. **음악 작품**은 하나의 기의(signifié)로 닫힌다. 반면 **음악 텍스트**는 기의의 무한한 유예를 실천한다.
- **음악 작품**은 일반적으로 소비의 대상이다. **음악 텍스트**는 작품을 소비로부터 구해내 유희·노동·생산·실천으로 수용하게 한다. 이 말은 **음악 텍스트**가 작곡과 연주 또는 작곡과 분석 사이에 존재하는 거리감을 파기할 것(적어도 축소시킬 것)을 요구한다는 뜻이다.
- (서양) 음악의 특징은 음악 제도권에서 견지되는 음악 텍스트의 생산자와 사용자 사이의, 음악 텍스트의 소유자와 이용자 사이의, 작곡가와 연

주자 사이의 냉혹한 단절이다. 이때 연주자는 나태함에 빠진다. 스스로 기능하는 대신에, 음악적 기표의 마법과 작곡의 즐거움에 다가서는 대신에, 그에게는 악보를 받아들이거나 거부하거나 하는 가련한 자유만 남겨질 뿐이다.

- ‘작가적’ 음악 텍스트는 악보를 파는 서점에서 힘들여 찾을 수 있는 종류의 것이 아니다. ‘작가적’ 음악 텍스트는 ‘영속적인 현재’이며, ‘우리 스스로를 뮤지킹(musicking)³⁶⁾하는 것이다.

아울러 ‘열린 텍스트로서의 음악’에 대한 필자의 개념은 에코가 카프카와 브레히트의 작품이 해석적으로 ‘열려있다’고 말한 내용과도 연관된다. 이를 음악에 적용한다면, 에코의 문장은 아래와 같이 재서술될 수 있다. (문장 구조는 에코의 원문을 따른다.)

- 음악은 ‘열려있는’ 한 또는 애매모호한 한 고갈될 수 없다. 왜냐하면 이러한 작품에서 **전통적인 음악의 법칙에 기반하고 있는 질서의 세계는 애매모호함과 다의성에 기반한 세계에 의해 대체되기** 때문이다. 부정적인 의미에서는 **방향을 가리키는 조적 중심(tonal centers)**이 사라지며, 긍정적인 의미에서는 **음악적 문법과 구문론에 대한 질문이 끊임없이 제기되는** 것이다.
- 어떤 음악은 **엄밀한 의미에서 조적 중심 또는 적절한 종지를 향한 조성적 해결을 전혀 제시하지 않는다. 나름의 결론을 끌어내야 하는 사람은 바로 연주자들 자신이다.** 이러한 음악은 **애매모호한 상황에서 끝난다.** 작곡가의 의도와 연주자 그리고 청중 간에는 해결되지 않았기 때문에 해결을 요구하는 문제가 계속 갈등을 일으키게 된다. 이러한 의미에서 ‘논쟁’이 열려있는 것처럼 ‘음악’은 열려있다.

에코의 『열린 작품』의 번역서 서문에 실린 간결하지만 통찰력 있는 로비

36) ‘뮤지킹’이라는 단어는 Christopher Small, *Musicking: The Meanings of Performing and Listening* (Hanover: University Press of New England, 1998), 9에서와 유사한 의미로 사용하였다.

(David Robey)의 논평을 인용하자면, “말라르메의 『책』에서 열려있는 것은 물리적(물질적) 형태(형식)이지만, 제임스 조이스의 『피네간의 경야』에서는 의미론적 내용이 열려있다.”³⁷⁾ 『피네간의 경야』에 대한 이 서술은 필자가 쇼팽 ‘마주르카’ Op. 17, No. 4에서 발견하는 것과 맥락을 같이 한다. 다음 IV장과 V장에서는 이 곡이 구조적인 측면이나 연주방식의 측면에서 지극히 전통적인 곡임에도 불구하고³⁸⁾ 어떻게 의미론적으로 열려있어 다양한 해석을 허용하는지 논의해본다. 이는 에코 자신이 음악에 대해 말한 ‘열린 작품’ 개념의 좀 더 적극적인 적용이라 할 수 있을 것이다.

IV. 쇼팽 ‘마주르카’ Op. 17, No. 4의 열린 텍스트성: 악보 분석을 통한 고찰³⁹⁾

이 장에서는 아방가르드가 아니라 전형적인 낭만주의 작품인 쇼팽 ‘마주르카’ Op. 17, No. 4가 어떻게 열린 음악 텍스트로서 해석될 수 있는지 악보 분석을 통해 논의한다. 1833년 작곡된 이 마주르카는 1834년 출판 당시 한 비평에서 “Op. 17의 네 곡 가운데 우리의 마음에 가장 드는 곡은 말할 것 없이 마지막 곡이다. 일상 언어가 도달할 수 없는 정도의 시적인 탁월함 가운데 음악이 스스로를 드러내는 것은 바로 이 곡이다”⁴⁰⁾라는 찬사를 받았다. 그러나

37) “[...] in [Mallarme’s] *Livre* it is the material form that is open, whereas in [Joyce’s *Finnegans*] *Wake* it is the semantic content.” David Robey, “Introduction,” in Eco, *The Open Work*, x.

38) 앞서 보았듯이 에코가 예를 든 열린 음악작품들은 20세기의 불확정성 음악으로, 작곡가가 악보에 자신의 음악적 구상을 완성된 형태로 나타내고 이를 연주자가 그대로 실현하는 방식으로 연주되지 않는다. 형식적으로 또는 세부적으로 연주자에게 선택의 자유를 맡긴다. 이와 달리 쇼팽 ‘마주르카’ Op. 17, No. 4는 작곡가가 연주자에게 음악적 선택을 허용하는 어떠한 부분도 없는, 매우 관습적인 방식의 작곡-연주 절차를 요하는 곡이다. 그럼에도 불구하고 의미론적으로 열려있다는 점에 본고는 주목하며, 이러한 점이 조이스의 『피네간의 경야』의 특징과 맞닿아 있다고 본다.

39) 이 장은 출고 “쇼팽 ‘마주르카’ Op. 17, No. 4에 나타나는 화성어휘의 중의성”(2016) 중 110-132쪽을 토대로 요약한 부분과 새로 추가한 부분으로 구성됨을 밝힌다. 그대로 인용한 부분에 대해서는 페이지를 명시한다.

40) 파리의 음악잡지인 *Revue et gazette musicale de Paris*(1834년 6월 29일자)

동시에 ‘원시적인’ 성격이라거나 ‘암울하고 생기 없으며’ ‘귀에 거슬리는 음들’을 가진 ‘이상한 성격’의 곡이라는 혹평을 받기도 했다.⁴¹⁾

이 곡이 이처럼 상반된 평가를 받았던 주요 원인 중 하나는 곡의 마지막 부분이었을 것으로 보인다. 마주르카의 전형적인 A-B-A' 구조로 이루어져 있으나, 마지막 섹션인 A'의 끝부분은 그 독특한 화성적 중의성을 통해 다양한 해석을 가능하게 한다. 이 곡 첫 부분의 화성적 특징인 ‘비전형적인 시작’ 즉 ‘비 으뜸화음에서의 시작’(non-tonic beginning)에 주목한 샤흐터의 연구도 있으나,⁴²⁾ 작품의 연대를 고려할 때 시대를 앞서갔다고 볼 수 있을 만큼 특별한 부분은 곡의 끝부분에 나타나는 ‘비 으뜸화음으로의 종결’(non-tonic ending)이라 보인다.

1. 작품의 전반적 특징

다음 <악보 1>에서 보듯이 섹션 A의 첫 부분인 마디1-20은 규칙적이고 명확한 프레이즈로 구성되어 있다. 서주에 해당하는 마디1-4에 이어, 두 개의 네 마디 프레이즈(마디5-8, 9-12)가 각기 선행악구와 후행악구를 이루며 반마침(HC)에 도달한다. 이어 다시금 두 개의 네 마디 프레이즈(마디13-16, 17-20)가 앞선 마디5-12의 장식적 변주처럼 등장하고, 비로소 마디19-20에서 이 곡의 첫 번째 완전바른마침(PAC)을 맞는다.

에 실린 평론. Jim Samson, *Chopin* (Oxford: Oxford University Press, 1996), 90으로부터 재인용.

41) Arthur Hedley, *Chopin* (London: Dent, 1966), 165.

42) Carl Schachter, "Idiosyncrasies of Phrase Rhythm in Chopin's Mazurkas," in *The Age of Chopin: Interdisciplinary Inquiries*, ed. Halina Goldberg (Bloomington: Indiana University Press, 2004), 99.

〈악보 1〉 쇼팽 ‘마주르카’ Op. 17, No. 4, 마디1-20
 (Breitkopf & Härtel, 1834년 초판 버전)

섹션 A는 A단조를 조적 토대로 하나, 반음계적 진행과 결합된 여러 조성들의 딸림7화음-거짓마침의 연속진행(마디7-12, 15-18), 그리고 지연된 완전바른마침을 통해 A단조의 성격을 최대한 모호하게 한다.⁴³⁾ 마침내 마디20에 이르러 A단조의 성격이 처음으로 확립된다.

첫 부분에서 주목할 것은 마디1-4에서 성부들의 텍스처가 어떻게 형성되어 있는가 하는 점이다. 〈악보 2〉에서 보듯이 왼손의 외성(a, f¹)이 마치 이중 페달포인트처럼 지속되는 가운데 선율은 내성에서 움직인다. 이 선율은 마디4의 첫 박에서 오른손으로 옮겨가나, 음역적으로는 페달포인트인 두 음 사이에 위치함으로써 아직 내성부와 크게 다르게 들리지 않는다. 그러다가 마디5부터 이 선율은 이 곡의 주제 선율로서 오른손의 최상성에서 계속 진행된다.⁴⁴⁾ 이

43) 서정은, “쇼팽 마주르카 Op. 17, No. 4에 나타나는 화성어휘의 중의성,” 110.

44) 첫 네 마디에 대해 다음 문헌들에서도 논의되었다. Jeffrey Kallberg, “Hearing Poland: Chopin and Nationalism,” in *Nineteenth-Century Piano Music*, ed. Todd R. Larry, second edition (New York: London: Routledge,

첫 네 마디가 이 곡의 마지막 부분에서 어떠한 역할을 하는가, 그리고 피아니스트들이 마지막 부분을 어떻게 연주하는가 하는 점은 본고에서 다루어질 주요 논제 중 하나다.

〈악보 2〉 마디1-8 주선율의 성부 이동

b - c¹ - d¹ - b - c¹ - d¹ - b - c¹ - d¹ - e¹ - d¹ - c¹ - b¹ - c² - d² - a¹ - c² - b¹ - c² - d² - e² - f² - g² - d² - e²

섹션 A와 A'에 비해 훨씬 짧은 중간 섹션(B)은 두 가지 측면에서 매우 명확하고 단순하다. 첫째, 화성적인 면에서 주로 온음계적 화성, 그중에서도 대부분 으뜸화음과 딸림화음으로 구성되어 있다. 그러나 섹션 B는 전체 132마디 중 1/4도 안 되는 32마디에 불과하기에, 이 곡의 전반적인 화성은 섹션 A와 A'의 독특한 화성 구조로 인해 모호한 성격이 훨씬 강하다. 조성작품에서 일반적으로 우선 주조성이 확립된 후 다양한 전조를 통해 화성적 긴장을 구축하고, 다시 원조영역으로 돌아와 화성적 안정성을 확보한 후 곡을 종결하는 경우가 대부분이나, 이 곡에서는 이와 반대되는 방향의 화성적 구조를 취하는 것이다.⁴⁵⁾ 둘째, 프레이즈 구조의 면에서 섹션 B는 2+2마디, 4+4마디의 규칙적·대칭적인 선행악구와 후행악구의 패턴을 고수한다. 이러한 프레이즈의 규칙성은 앞서 언급했듯 섹션 A와 A'에서도 첫 네 마디와 마지막 네 마디를 제외한 모든 곳에서 발견되며, 이로써 곡 전체의 구조적 일관성을 유지한다. 이는 이 마주르카의 독특한 특징이 형식 구조적 측면보다는 화성적 측면에 있음을 의미한다.

2004), 233; Jim Samson, *The Music of Chopin* (Oxford: Clarendon Press; New York: Oxford University Press, 1994), 112.

45) 서정은, “쇼팽 마주르카 Op. 17, No. 4에 나타나는 화성어휘의 중의성,” 106.

2. 마지막 부분의 특징들

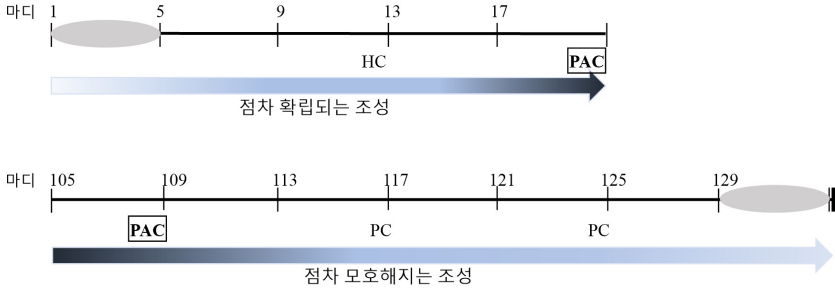
이제 곡의 마지막 부분에 주목해본다. <악보 3>에서 볼 수 있듯 이 곡의 마지막 완전바른마침이 섹션 A'(마디93-132) 중 마디107-108에서 이미 등장하고, 이는 마디109 이하의 코다로 이어진다.

〈악보 3〉 쇼팽 ‘마주르카’ Op. 17, No. 4, 마디105-132
(Breitkopf & Härtel, 1834년 초판 버전)

The musical score consists of three systems of piano accompaniment. The first system (measures 105-113) is marked 'Coda' and includes a 'Ped' (pedal) marking. The second system (measures 114-122) is marked 'sotto voce' and includes a 'PC' (Piano Coda) marking. The third system (measures 123-132) is marked 'sempre più piano' and 'calando', and includes a 'Ped' marking. The score concludes with the lyrics 'per den do si' and 'FINE.'

이 마지막 부분은 두 가지 측면에서 곡의 첫 부분에 대한 시간적 역행 (temporal reverse)을 이룬다(〈그림 1〉). 첫째, 첫 부분의 반마침·완전바른마침과 마지막 부분의 완전바른마침은 각기 곡의 첫 마디와 끝마디로부터 상당히 먼 곳에 위치한다. 이로써 마치 음악의 첫 부분이 안개 속에서 차츰 나타나 명확한 형태를 드러냈다가 마지막 부분에서 다시 희미한 안개 속으로 들어가는 듯한 인상을 준다. 둘째, 첫 네 마디 프레이즈(마디1-4)가 마지막 네 마디 프레이즈(마디129-132)에서 반복된다.

〈그림 1〉 쇼팽 ‘마주르카’ Op. 17, No. 4의 첫 부분과 마지막 부분의 상호 역행 관계



마디107-108의 마지막 완전바른마침 이후 이 곡의 가장 흥미로운 부분에 이른다(〈악보 4〉). 세 개의 연속적인 여덟 마디 프레이즈들 중 첫째와 둘째 프레이즈(마디109-116, 117-124)는 특정한 세부사항을 제외하고는 거의 동일하다. 두 프레이즈 모두 벗어난마침(PC)으로 끝나며, 이를 향해 네 개의 반음계적 하행선율이 외성과 내성에서 진행된다. 또한 이 네 개의 선율을 통해 발생하는 연속적 감7화음이 으뜸음(A)의 긴 페달포인트 위에 형성된다.

〈악보 4〉 마디105-132의 화성진행 축약

위의 벗어난마침은 두 가지 대립적인 성격을 갖는다. 한편으로는 바른마침과 비교할 때 상대적으로 조성 확립의 기능을 약하게 수행한다. 반면, 버금팔림화음이 둘째자리바꿈 형태로 사용되어 A단조의 으뜸음을 베이스로 삼음으로써, A단조의 성격을 강화하는 듯한 인상을 주기도 한다.

두 번째 여덟 마디 프레이즈(마디117-124)에서 주목할 한 가지는 쇼팽이 첫 번째 프레이즈와 달리 a²음을 장식음으로서 마디117, 119, 121에 추가했다는 점이다. 이 패시지를 다양한 피아니스트들이 어떻게 해석하는지 V장에서 살펴볼 것이다.

마디105-132중에서도 가장 흥미로운 부분은 마지막 여덟 마디다. 마디123-124의 벗어난마침을 통해 도달한, 으뜸화음만으로 이루어진 선행악구(마디125-128)에 이어지는 후행악구(마디129-132)는 그 화성적 중의성과 첫 네 마디의 반복을 통해 종결감을 오히려 약화시킨다. 단순히 곡의 끝부분이 첫 부분의 반복이라는 사실뿐 아니라, 앞서 언급한바 첫 네 마디의 내성부 선율이 마디5 이하에서 최상성으로 이동하여 선명한 주선율의 형태를 얻는다는 것, 그리고 이러한 첫 네 마디가 곡의 마지막에 재등장하는 것으로 인해, 마치 음악이 끝나는 순간 처음으로 되돌아갈 것 같은 인상을 준다.

이처럼 약화된 종결감과 순환적 성격은 이 A단조 ‘마주르카’가 Op. 17의 마지막 곡으로 출판되었으며 당시 네 군데의 출판사에서 발행된 네 가지 초판의 끝부분에 모두 ‘Fine’라고 명시되어 있다는 사실,⁴⁶⁾ 그리고 샘슨이 추측하듯이 쇼팽이 하나의 작품번호(opus)에 속한 곡들을 세트로 연주할 것을 의도했을 가능성을 전제할 때⁴⁷⁾ 더욱 독특해 보인다. 마지막 마디들의 화성적 중의성과 함께 이러한 순환적 성격에 대해 뒤에서 다시 논의할 것이다.

이에 더하여, 마디125-127의 헤미올라는 이 곡 내내 유지되어 오던 박절적

46) Frédéric Chopin, *Quatre Mazurkas Pour le Piano Forte, Op. 17*, Paris: Ignace Pleyel et Cie, 1834 (Plate number: I. P. 2912); Paris: M. Schlesinger's Publishing House, 1834 (Plate number: M.S. 1704); Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1834 (Plate number: 5527); London: Wessel & Co., 1834 (Plate number: W & Co. No. 1144). 쇼팽의 초판 악보들을 제공하는 다음 사이트들을 참조하시오. <http://chopin.lib.uchicago.edu>; <https://chopinonline.ac.uk/cfeo>; <https://www.cdh.cam.ac.uk/directory/research-projects/chopins-first-editions-online>.

47) Jim Samson, *Chopin*, 98.

규칙성마저 약화한다. 네 마디(125-128)동안 오로지 A단3화음이라는 하나의 화음만 등장함으로써 화성의 리듬(harmonic rhythm)을 통한 박절감이 전혀 제공되지 않는다. 이러한 상황에서 왼손과 오른손의 음형은 2/4박자를 형성하고, 따라서 마치 3/4에서 2/4로 변박이 발생한 것 같은 효과를 주는 것이다.

3. 곡의 마지막 부분에 대한 다양한 해석들

3.1. 쉐커식 분석⁴⁸⁾

이 곡의 마지막 부분을 네 가지 관점에서 접근해본다. 첫째는 쉐커식 분석으로, 이 마주르카에 대한 대부분의 분석 연구는 쉐커식 분석이론을 토대로 한다. 그중 세 가지 분석 예를 간략히 소개한다. 비치(David Beach),⁴⁹⁾ 포오트와 길버트(Allan Forte, Steven Gilbert)⁵⁰⁾ 그리고 댐슈로더(David Damschroder)⁵¹⁾의 분석을 살펴보면, 세부사항에 있어서는 차이를 갖지만 곡 전반에 대한 이해 방식에는 공통점이 있다. 예컨대 <악보 5>에서 보듯이 비치의 분석에서 근본선율(Urlinie)은 완전바른마침이 마지막으로 등장하는 마디108에서 완성되고, 마디109부터 끝까지의 마디108의 두 외성의 A음, 즉 으뜸음에 대한 연장으로 간주된다. 포오트와 길버트의 분석(<악보 6>) 그리고 댐슈로더의 분석(<악보 7>)도 근본적으로는 비치와 유사하다. 포오트와 길버트의 경우 비치의 분석에 비해 좀 더 전경층에 가까운 분석을, 그리고 댐슈로더의 경우 좀 더 후경층의 분석을 제시한다는 점이 다를 뿐이다. 포오트와 길버트는 마디104-108에 대해 “근본선율의 종결”(Close of Fundamental Line)이라 명명함으로써 상술한 관점을 확고히 보여준다.⁵²⁾

48) 이 곡의 쉐커식 분석에 대한 상세한 내용은 서정은, “쇼팽 마주르카 Op. 17, No. 4에 나타나는 화성어휘의 중의성,” 111-119에서 논의한 바 있다. 본고에서는 그중 주요 부분을 요약한다.

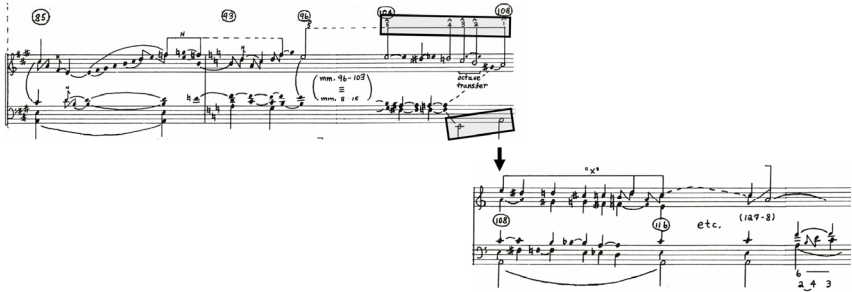
49) David Beach, “Chopin’s Mazurka, Op. 17. No. 4,” *Theory and Practice* 2/3 (Feb. 1977), 12-16.

50) Allen Forte and Steven E. Gilbert, *Introduction to Schenkerian Analysis* (New York: W. W. Norton and Co., 1982), 357-362.

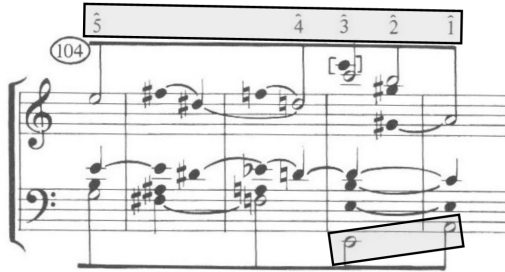
51) David Damschroder, *Harmony in Chopin* (New York; Cambridge: Cambridge University Press, 2015), 77-78.

52) 다른 이들과 포오트·길버트의 차이는 두 사람이 첫 네 마디와 마지막 네 마디를 ‘수수께끼 같다’(enigmatic)라고 묘사한 점이다. Forte and Gilbert, *Introduction*

〈악보 5〉 쇼팽 ‘마주르카’ Op. 17, No. 4, 마디85-132에 대한
비치의 쉐커식 분석⁵³⁾



〈악보 6〉 쇼팽 ‘마주르카’ Op. 17, No. 4, 마디104-108에 대한
포오트와 길버트의 쉐커식 분석: “근본선율의 종결”⁵⁴⁾



to Schenkerian Analysis, 357, 362.

53) Beach, “Chopin’s Mazurka, Op. 17, No. 4,” 16 (Ex. 3과 Ex. 4).

54) Forte and Gilbert, *Introduction to Schenkerian Analysis*, 361 (Ex. 294).

〈악보 7〉 쇼팽 ‘마주르카’ Op. 17, No. 4 전체에 대한
댐슈로더의 쉐커식 분석⁵⁵⁾

A Minor: I
 (= I — V_{3♯}⁸⁻⁷⁻⁶ — 4 — 3_♯ I —)
 (= A Major: I — V I)
 (= I V⁷ I V)
 A₁ b a₂ B A₂ Coda

이처럼 쉐커식 분석에서는 마디109 이하의 마지막 부분에 크게 주목하지 않으며, 마지막 화음의 F음에 대해 독립적 의미를 부여하거나 으뜸음 A에 버금가는 중요성을 띤 음으로 다루지 않는다. 예를 들어 비치는 마지막 화음의 F음을 단지 E음의 대체음으로 간주하며,⁵⁶⁾ 포르트와 길버트는 ‘특별한’(special) 음이라고 칭하나⁵⁷⁾ 더 이상의 구체적 의미를 파악하지는 않는다. 다시 말해 쉐커식 사고에서는 이 마지막 부분의 모호한 화성에 대해 중요성을 부여하지 않는다.

위 세 가지 쉐커식 분석의 공통적인 근본구조를 요약해보면 〈악보 8〉과 같다. 마디8의 머리음 $\hat{5}$ (E음)로부터 마디108의 $\hat{1}$ (A음)으로의 하행을 통해 근본 선율이 완성된다. 즉 이 곡의 구조는 단일조성(monotonicity)의 개념에 기반하여 $\hat{1}$ 을 향한 하행 종결로 설명된다. 이 관점은 이 곡을 닫힌 종결, 즉 화성의 측면에서 구조적 완결을 이룬 곡으로 파악하는 것이다.

55) Damschroder, *Harmony in Chopin*, 78 (Ex. 2.22).

56) Beach, “Chopin’s Mazurka, Op. 17. No. 4,” 14.

57) Forte and Gilbert, *Introduction to Schenkerian Analysis*, 362.

3.2. 리만식 기능이론적 분석⁶¹⁾

다음으로 이 곡을 후고 리만식(Riemannian) 기능화성이론에 의해서 접근해 본다. 리만식 분석 역시 단일조성적 관점을 전제로 한다는 점에서는 쉐커와 유사하다. <악보 9>에서 보듯이 마지막 네 마디의 독특한 화성진행도 tG와⁶²⁾ t₄⁶으로,⁶³⁾ 즉 으뜸화음의 대리기능으로 해석되어, 으뜸화음으로 마무리되는 전통적 화성구조와의 차이가 드러나지 않는다. 쉐커식 접근과 더불어, 리만식 기능이론의 이러한 관점 역시 조성음악에 대한 통일적이고 통찰적인 분석틀로서의 가치를 지니고 있음은 분명하다. 특히 음도이론과 비교할 때 어떤 식으로든 이 곡의 조성적 종결을 설명해준다는 장점을 지닌다. 그럼에도 불구하고 리만식 기능화성 역시, 전형에서 벗어나는 조성작품, 그리고 그 화성적 일탈을 주요 특징으로 갖는 곡에 있어서는 한계가 있다고 보게 된다.

<악보 9> 리만식 기능이론에 따른 마디129-132의 화성분석
(음도이론과 비교)⁶⁴⁾

The image shows a musical score for measures 129-132. The score is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody is written on a single staff, and the bass line is indicated by a grand staff symbol. The notes are: 129: G4, A4, B4; 130: C5, B4, A4; 131: G4, F#4, E4; 132: D4, C4, B3. Below the notes are solfège labels: 'per' (G), 'den' (A), 'do' (B), 'si' (C), and 'FINE.' (D). Below the solfège labels are Roman numeral analyses for the A major chord: VI₆ tG₃ (G), iv₄⁶ t₄⁶ (A), VI₆ tG (B), iv₄⁶ t₄⁶ (C), VI₆ tG₃ (D), and VI₆ tG₃ (D). To the right of the analyses are two labels: '음도이론' (Scale Theory) and '기능이론' (Functional Theory).

아울러, 앞서 언급했듯이 마디1-4의 내성 선율이 마디5 이하의 상성 주선율로 이어짐으로써 첫 네 마디가 서주일 뿐 아니라 주선율의 일부로 역할한다면, 마지막 마디129-132도 마찬가지로 후주이면서 주선율을 내성부로 숨기고

61) 상세한 내용은 서정은, “쇼팽 마주르카 Op. 17, No. 4에 나타나는 화성어휘의 중의성,” 119-123을 참조하십시오.

62) 단3화음인 으뜸화음에 대한 장3화음인 만나란한화음(Gegenklang)을 뜻한다.

63) 으뜸음을 베이스로 하여 4·6도로 구성되는 계류적 성격의 화음(Vorhalts-Quartsextakkord der Tonika)으로 으뜸화음의 대리적 기능을 띤다.

64) 이 곡에 대한 리만 자신의 분석은 남아 있지 않기에 필자의 분석으로 대신한다.

있다고 해석할 수 있다. 즉 마지막 네 마디가 선율적 측면에서도 구조적으로 중요한 역할을 한다고 볼 수 있다. 따라서 마지막 네 마디를 단순히 으뜸화음의 연장으로서 간주하거나, 마지막 화음의 F음을 A단3화음의 E음에 대한 대체음으로서만 보는 쉐커식 또는 리만식 해석만으로는 이 곡의 고유한 특징을 충분히 파악하는 데 한계가 있을 것이다.

3.3. 선법적·조성적 중의성⁶⁵⁾

세 번째로, 선법적 성격과 조성적 성격의 공존으로 인한 중의성의 관점에서 접근해본다. 쇼팽의 몇몇 마주르카와 같이 이 곡도 선법적 특성을, 정확하게는 F-히포리디아의 성격을 지닌다.⁶⁶⁾ 이 곡에 내재된 선법적 성격을 에올리아라고 보는 학자도,⁶⁷⁾ 또는 좀 더 구체적으로 A-에올리아 또는 D-도리아로 보는 학자도 있다.⁶⁸⁾ 그러나 에올리아의 경우 리디아나 프리지아와 달리, 조성(이 경우 단조)과의 차이는 음계 자체보다는 음들의 용례에 있다. 그런데 이 곡의 화성 구축과 진행에서 에올리아의 용례는 찾기 어렵기에, 이 마주르카를 에올리아로 보는 것은 논쟁의 여지가 있다. D-도리아는 이 곡의 화성과 더욱 거리가 멀어 보인다.

이 곡의 처음과 끝부분에 내재된 선법을 F-히포리디아로 보는 필자의 견해를 뒷받침해주는 학자는 로젠이다.⁶⁹⁾ 그는 이 곡의 선법적 화성은 리디아의

65) 상세한 내용은 서정은, “쇼팽 마주르카 Op. 17, No. 4에 나타나는 화성어휘의 중의성,” 123-126을 참조하십시오.

66) 몇몇 학자에 의하면 리디안 선법의 특징이 폴란드 민속음악이나 마주르카에 나타난다고 한다. Arthur Hedley, *Chopin*, 167-168; Charles Rosen, *The Romantic Generation* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1995), 416.

67) Stephen Downes, “Mazurka,” in *Grove Music Online*. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000018193>. [2016년 2월 11일 접속].

68) Samson, *The Music of Chopin*, 112; Kallberg, “Hearing Poland: Chopin and Nationalism,” 239. 이 문헌들에서 이 곡의 첫 부분을 A-에올리안 또는 D-도리아로 설명한다. 그러나 G음을 포함한 마디7-8의 화음들은 딸림7화음과 그 거짓마침으로 볼 수 있다.

69) Rosen, *The Romantic Generation*, 417-419. 그러나 “마지막 마디들은 [...] A단조의 벗어난마침을 약화하지만 조성감을 약화시키지는 않는다”라는 로젠의 말은 필자의 해석과 차이를 보인다.

화성이라고 말하는데, 다만 단순히 '리디아'라고만 언급하여 a음이 주음인 이 곡에서 A-리디아를 칭하는 것처럼 보이게 한다. 그러나 구체적으로 볼 때 이 곡에 내포된 선법은 'F-히포리디아'로, 종음(finalis)인 f음과 함께 a음이 마치 낭송음(tenor)처럼 주요하게 등장하는 특징을 지닌다.

〈악보 10〉 첫 네 마디와 마지막 네 마디의 선법적·조성적 성격

Lento ma non troppo

pp

sotto voce.

곡의 첫 부분 (마디 1-4)

129

per --- den --- do --- si

FINE.

곡의 마지막 부분 (마디 129-132)

→ F-히포도리안의 종음(finalis)

→ A단조의 으뜸음/F-히포도리안의 낭송음(tenor)

이 곡의 선법적 성격이 A-리디아가 아닌 F-히포리디아라는 점은 더욱 독특하다. 이로써 A단조의 a음과 F-히포리디아의 f음이라는 두 개의 조적·선법적 중심이 발생하기 때문이다(〈악보 10〉). 이러한 두 가지 음계(그것도 조성과 선법이라는 두 가지 차원의 음계)와 두 가지 중심음의 공존은 이 곡을 단일조성으로 규정하려는 시각을 방해한다. 이는 마지막 네 마디의 화음들에서 드러나는 A단3화음과 F장3화음의 등가적 역할을 통해서도 알 수 있다. 이 곡은 이러한 모호성과 중의성의 매력을 통해 다양한 관찰을 이끌어낸다.

3.4. 열린 종결 그리고 순환성

마지막으로 ‘열린 종결’의 관점에서 살펴본다. 일반적으로 음악이 끝을 맺는다는 것은 단순히 악보에 끝세로줄이 등장해 더 이상 연주할 것이 없다는 것을 뜻하지 않으며, 이제까지의 음악적 흐름을 마무리하면서 자연스럽게 중국에 도달한다는 것을 의미한다.⁷⁰⁾

그러나 이 곡에서는 ‘비오펝화음으로의 종결’을⁷¹⁾ 통해 ‘닫힘’과 ‘열림’이라는 모순적 개념이 공존하고, 이로써 중의성이 한층 강화된다. 표면적으로는 명확한 A-B-A' 형식의 닫힌 구조를 떠나 화성적 특징을 통해 실제적으로는 열린 구조를 취하게 된다. 즉 형식 구조(formal structure)적으로 닫힌 종결이면서 화성 구조(harmonic structure)적으로 열린 종결이라는 모순적 공존을 보인다.⁷²⁾

이를테면 얼 브라운(Earle Brown)의 ‘열린 형식’(open form)과 같은 불확정성 음악과는 대조적으로, 이 마주르카는 앞서 보았듯 명확한 3부 형식, 규칙적인 네 마디 프레이즈, 그리고 전통적인 마주르카 리듬을 갖고 있다. 다시 말해 작곡가에 의해 완전히 작곡된(auskomponiert) 음악이다. 그러나 이 곡은 마치 완성되지 않은 것처럼 들린다. 음악적 구문론(syntax)과 의미론(semantics)의 측면에서 이 곡은 열려있다. 나아가, 이 곡의 화성적 중의성과 열린 성격은 궁극적으로 형식 구조적으로도 열린 결과를 낳는다. 이 곡은 III장에서 살펴본바 예코가 음악작품을 예로 서술한 ‘열린 작품’과 전혀 다름에도 불구하고, 또 다른 의미에서 ‘열려있는’ 것이다.

마지막 부분이 시작 부분과 연결되는 이 마주르카의 독특한 구조는 마치 예코가 열린 문학작품에 관련해 언급했던 제임스 조이스의 『피네간의 경야』(1939)와 같은 순환성을 만들어낸다. 이 소설과의 차이는, 마주르카에서는 곡의 첫 네 마디가 곡의 마지막 네 마디와 동일하기 때문에 끝마디가 마디1이 아닌 마디5로 연결된다는 점이다.

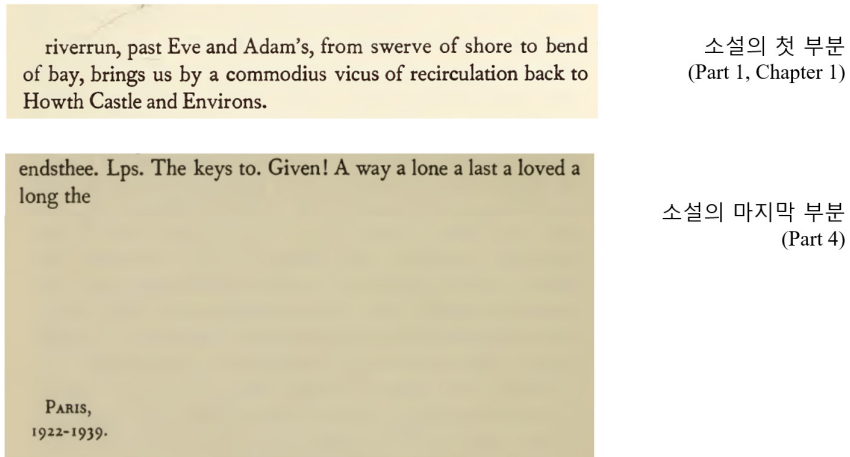
70) 서정은, “쇼팽 마주르카 Op. 17, No. 4에 나타나는 화성어휘의 중의성,” 127.

71) 슈타인이 말하듯 “음악의 모호성은 대개 작품의 시작부분에서 나타나기” 때문에 이 곡의 끝부분은 분명히 이례적이다. Deborah Stein, “Introduction to Musical Ambiguity,” in *Engaging Music: Essays in Music Analysis* (New York: Oxford University Press, 2005), 81. 앞서 언급했듯 1833년이라는 이 곡의 작곡 연도를 고려할 때 더욱 독보적이라 하겠다.

72) 서정은, “쇼팽 마주르카 Op. 17, No. 4에 나타나는 화성어휘의 중의성,” 127.

다음 <그림 2>에서 보듯이 『피네간의 경야』의 첫 문장은 완전한 문장으로 시작하는 것같이 보이지 않는다. 또 소설의 마지막 문장 역시 완전한 문장으로 끝맺는 것처럼 보이지 않는다. 소설의 마지막 페이지, 마지막 문장이지만 종결되지 않는다. 문법적으로 온전한 문장은 소설의 마지막 문장이 첫 문장으로 연결될 때 비로소 완성될 수 있다. 즉, 완성된 문장은 “A way a lone a last a loved a long the / riverrun, past Eve and Adam’s, from swerve of shore to bend of bay, brings us by a commodius vicus of recirculation back to Howth Castle and Environs.”가 될 것이다.

<그림 2> 제임스 조이스, 『피네간의 경야』의 첫 부분과 마지막 부분⁷³⁾



쇼팽 ‘마주르카’ Op. 17, No. 4도 이러한 순환성을 보인다. 앞서 보았듯이 마지막 네 마디가 첫 네 마디와 동일할 뿐 아니라, 마지막 마디가 구문론적·의미론적 종결을 제공해주지 않는다. 나아가, 만약 페르마타가 달린 ‘Fine’만 기보되지 않았다면, 마지막 네 마디의 내성부 선율은 마치 곡의 첫머리로 되돌아가 다시금 음악 전체를 시작할 수도 있을 것처럼 보인다(<악보 11>).

73) James Joyce, *Finnegans Wake* (New York: Viking Press, 1966), 628과 3. (First edition. London: Faber and Faber; New York: Viking Press, 1939).

이 모든 특징은 마치 『피네간의 경야』에서와 같은 순환성이 이 곡에서 창출한다. 이러한 방식으로 이 마주르카는 지극히 모호하고 수수께끼 같은, 심지어 신비스러운 마지막을 장식한다. 이 곡은 종결되지 않으며, 그저 사라질 뿐이다. 마치 갑자기 끊어진 것처럼 중단될 뿐이다. 영문학계에서 20세기에 탄생할 실험적 작품이 이미 100여 년 전 쇼팽 마주르카에서 음악적으로 선보였다고 보아도 지나치지 않을 것이다.

〈악보 11〉 쇼팽 ‘마주르카’ Op. 17, No. 4에 내재된 순환성
(마디129-132, 마디1-4)

per den do si FINE.
 ⊕ b-c¹-d¹-b-c¹-d¹-b-c¹-d¹-e¹-d¹-c¹-b¹-c²-d²-a¹-c²-b¹-c²-d²-e²-f²-g²-d²-e²






V. 쇼팽 ‘마주르카’ Op. 17, No. 4의 열린 텍스트성: 연주 분석을 통한 고찰

마지막 눈점은 이 독특한 마주르카의 열린 텍스트성이 연주자들에 의해 어떻게 해석될 수 있는가 하는 점이다. 특히 이 곡의 마지막 부분의 연주에 대해, 앞 장에서 논의된 이 부분의 특징들과 관련하여 관찰해본다.

연주분석을 위해 다음 표의 9개 연주를 음원 분석 프로그램(Sonic Visualiser)으로 분석했고, 좀 더 상세한 분석을 위해 이들 가운데 스펙트로그램 간의 차이가 좀 더 식별 가능하며 최소한의 노이즈를 가진 4가지 음원(음영표시)을 선택했다.⁷⁴⁾ 분석에 사용된 음원 정보들을 연주 연도순으로 〈표 1〉에 제시한다.

74) 〈그림 7〉에서는 아홉 개의 음원이 모두 제시된다.

〈표 1〉 분석에 사용된 쇼팽 ‘마주르카’ Op. 17, No. 4의 연주 음원들

연주자	연주 연도	레이블 (또는 유튜브 링크)
1 Walter Gieseking	1938	https://www.youtube.com/watch?v=tWqQwiVsiYc 
2 Arthur Rubinstein	1965	<i>'Chopin 51 Mazurkas'</i> , RCA Red Seal https://www.youtube.com/watch?v=1mw6rKd6Ask&ab_channel=ArthurRubinstein-Topic 
3 Vladimir Horowitz	1985	<i>'The Last Romantic'</i> , Deutsche Grammophon 419045-2
4 Idil Biret	1991	<i>'CHOPIN: Mazurkas, Vol. 1'</i> , Naxos 8.554529 https://www.youtube.com/watch?v=SPUDeuRnak0 
5 Vladimir Ashkenazy	1996	https://www.youtube.com/watch?v=9HWVCi1763s 
6 Dang Thai Son	2012	https://www.youtube.com/watch?v=pNruYfAP_1s Homepage of Philharmonia Orchestra (London, UK) 
7 Peter Jablonski	2013	

연주자	연주 연도	레이블 (또는 유튜브 링크)
8 Yundi Li	2016	'Frédéric Chopin, Ballades; Berceuse; Mazurkas', Deutsche Grammophon 4812443 https://www.youtube.com/watch?v=Dbzxualiv10&ab_channel=pepeciro
9 Khatia Buniatishvili	2017	

1. 마디105-108의 완전바른마침(PAC): 템포와 다이내믹의 섬세한 변화

첫 번째 논점은 마디105-108에 등장하는 이 곡의 마지막 완전바른마침을 피아니스트들이 어떻게 해석하며, 얼마나 서로 다르게 해석하는가 하는 것이다. 이는 연주자들이 이 곡의 형식 구조를 이해하는 방식과 연관된다고 할 수 있다.

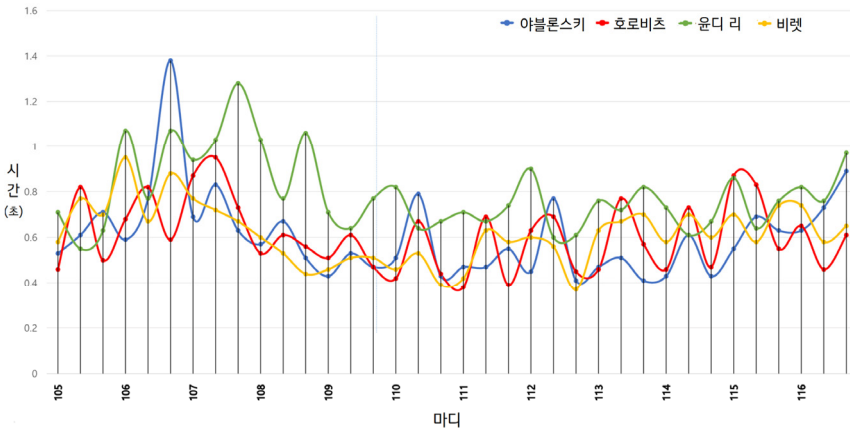
〈그림 3〉은 네 명의 피아니스트(블라디미르 호로비츠, 이딜 비렛, 피터 야블론스키, 윤디 리)가 연주하는 마디105-116의 섬세한 템포 변화(fluctuation), 즉 아고직(Agogik)⁷⁵⁾ 표현을 전반적으로 보여준다. 수직선들은 각 마디의 박

75) 본래 '선율'이나 '이끌어감'을 뜻하는 그리스어로, 후고 리만이 음악학에 도입한 이 용어(*Musikalische Dynamik und Agogik*, 1884)는 다이내믹 또는 박절에 의한 강세가 아니라 프레이즈의 특정 속성에 의해 요구되는 시간적 강세를 의미한다. 예컨대 프레이즈의 첫 음, 큰 음정 도약, 심한 불협화음에서 본래 음가보다 미세한 정도로 음을 더 길게 지속함으로써(a slight expressive lingering), 또는 아주 짧은 휴지를 앞서 가짐으로써(a preceding silence) 표현되는 강세이다. 이로써 템포의 매우 섬세한 변화가 발생한다. 아고직이 미세하더라도 잘 표현될 때, 예컨대 클라이맥스, 경과구, 제2주제와 같은 구문론적 역할이 표현된다고 설명된다. Matthias Thiemel, "Agogic," in *Grove Music Online*, <https://www-oxfordmusiconline-com-ssl.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000000296>; "agogic," in *The Oxford Dictionary of Music*, eds. Joyce Kennedy, Michael Kennedy, and Tim Rutherford-Johnson (Oxford University Press, 2012), <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199578108.001.0001/acref-9780199578108-e-146>; "agogic," in *The Oxford Companion to Music*, ed. Alison Latham (Oxford University Press), <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199579037.001.0001/acref-9780199579037-e-115> [모두 2020년 5월 3일 접속].

(beat)을 가리킨다. 그래프를 통해 네 명의 연주자 모두가 서로 다른 템포 곡 선을 형성한다는 점, 그리고 악보상에서 모든 박이 동일한 4분음표 길이임에도 불구하고 실제 연주에서는 서로 다른 시간이 소요된다는 점을 알 수 있다.⁷⁶⁾

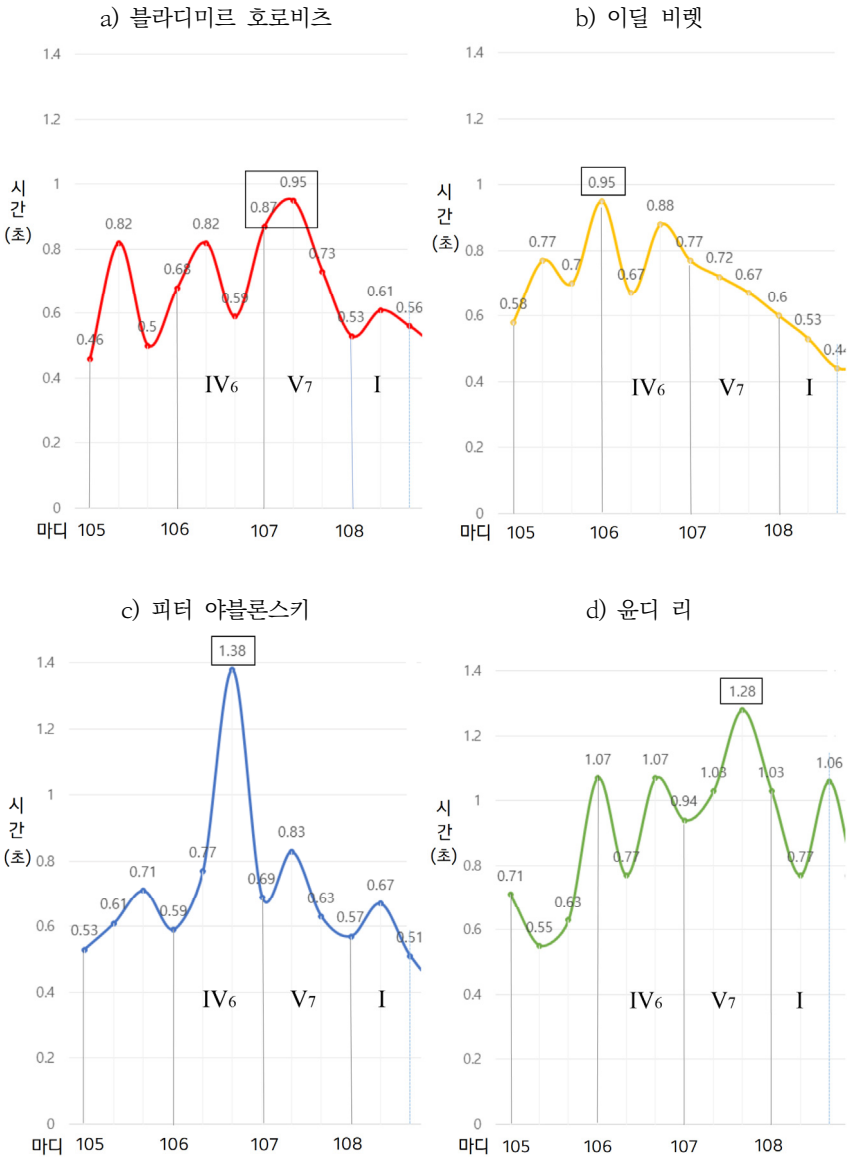
좀 더 세부적인 분석결과를 보여주는 <그림 4a>, <그림 4b>, <그림 4c>, <그림 4d>에서는 네 명의 피아니스트가 마디105-108에서 어떻게 섬세한 템포 변화를 꾀하는지 알 수 있다. 수직선들은 각 마디의 첫 박들을 나타내며, 사각 표시는 한 마디의 세 박 중 가장 길게 연주된 박(들)을 가리킨다.

<그림 3> 네 명의 피아니스트가 연주하는 마디105-116의 전반적인 템포 변화



76) 이러한 특징은 이 곡의 다른 부분의 연주에서도 전반적으로 드러난다. 이 중 마디 105-116의 그래프를 제시하는 이유는 <그림 4>와 <그림 5>에서 세부적으로 살펴볼 마디105-108이 속한 부분이기여 거시적·미시적 관찰이 가능하기 때문이다.

〈그림 4〉 네 명의 피아니스트가 연주하는 마디105-108의 아고직 표현(agogic expression)



〈그림 3〉과 〈그림 4〉를 통해 세부적인 내용을 살펴보면, 각 연주에 대해 다음의 논의를 도출할 수 있다. 첫째, 〈그림 3〉과 〈그림 4a〉에서는 마디105-116의 대부분에서 호로비츠가 세 개의 박 중에 둘째 박에 가장 긴 시간을 할애하는 것을 알 수 있다. 이는 3박자 구조 안에서 제2박이나 제3박에 강세가 주어지는 마주르카의 리듬적 특징을 표현하려는 의도로 볼 수 있다.⁷⁷⁾ 특히 마디107의 제2박(0.95초)은 이 열두 마디 패시지(마디105-116) 중 가장 긴 음가를 갖는다. 이 마디107의 제2박은 이 패시지에서 두 번째로 긴 음가를 갖는 마디107의 제1박과 합해져, 마디107은 결과적으로 다른 마디들보다 긴 시간을 점유하게 되고, 이로써 앞 장에서 살펴본바 이 곡의 마지막 완전바른마침의 딸림화음이 강조된다. 뒤에서 보겠지만 호로비츠는 이러한 템포 변화 뿐 아니라 다이내믹을 통해서도 마디107-108의 종지를 중요하게 들리도록 연주한다. 즉 아고직 악센트와 다이내믹 악센트를 함께 사용하여 자신이 판단하는 이 부분의 구조적 의미를 표현하는 것이다.

이는 호로비츠의 쇼팽 ‘마주르카’ Op. 17, No. 4 연주들에서 가장 눈에 띄는 특징으로, 쉐커식 분석의 관점에 기반하거나 어떤 식으로든 이와 연관되었다고 볼 수 있는 해석이다. 호로비츠의 일생 중 여러 시기에 걸쳐 녹음된 음반 및 실황연주에서 늘 이렇게 연주한 것을 볼 때 특별한 의도가 있었다고 보아도 지나치지 않을 것이며, 본고에서는 그것이 이 곡의 마지막 완전바른마침에 무게를 두려는 그의 의도였다고 보는 것이다. 〈표 1〉의 아홉 명의 피아니스트 중 위 패시지를 이러한 방식으로 연주한 이는 호로비츠가 유일했다.

둘째, 〈그림 3〉과 〈그림 4b〉를 통해 비렛의 연주에서 버금딸림화음이 등장하는 마디106의 제1박과 제3박이 이 패시지(마디105-116)의 다른 박들보다 길게 연주되는 것을 볼 수 있다. 특히 마디106의 제1박(0.95초)은 가장 긴 길이를 점유하는데, 이른바 피오리투라(*fioritura*)라고도 불리는 긴 장식음에 비렛이 가장 긴 시간을 할애했을 가능성이 있다. 그러나 뒤에서 보겠지만 그는 이 버금딸림화음 부분을 다이내믹 측면에서는 전혀 강조하지 않는다. 또 비렛은 완전바른마침 또는 딸림화음을 거의 중요시하지 않는 것으로 보인다. 시간적 측면에서 볼 때 그는 전반적으로 이 패시지를 전형적인 마주르카 리듬으로

77) Downes, “Mazurka” [2016년 2월 11일 접속].

부터 자유롭게 연주하며, 박의 길이도 불규칙하게 연주한다.

셋째, <그림 3>과 <그림 4c>는 마디105-116의 전반에 걸쳐 야블론스키가 제2박과 제3박을 상대적으로 길게 연주함으로써 마주르카의 특징적 리듬을 표현했음을 보여준다. 마디107-108의 완전바른마침 또는 딸림화음은 강조되지 않는다. 마디106의 제3박(1.38초)은 그 전후의 모든 박들과 비교할 때 현저하게 강조됨을 볼 수 있다. 마디106의 제3박은 네 명의 피아니스트들이 연주하는 이 패시지 중에서 가장 길게 연주된 박인데, 이것은 연주자들의 전반적인 템포 설정과는 무관하다. 네 명 가운데 이 곡을 가장 느린 템포로 연주한 이는 야블론스키가 아닌 윤디 리이기 때문이다. 야블론스키가 마디106의 제3박에서 이토록 긴 시간을 소요한 것은 딸림화음에 앞선 박에 아고직 악센트를 부여하려는 의도였을 것으로 해석해볼 수 있다. 그러나 뒤에서 보겠지만 그가 다이내믹의 측면에서 이 패시지를 다루는 방식은 이와 좀 차이를 보인다.

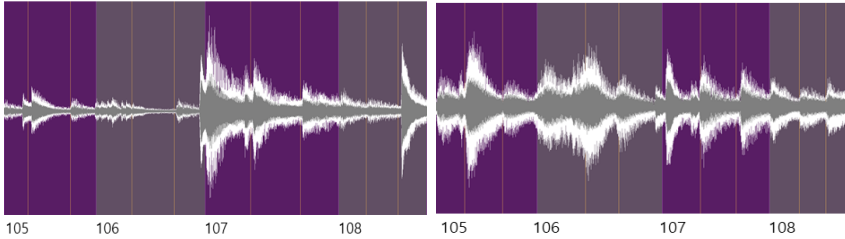
마지막으로 <그림 3>과 <그림 4d>를 통해 윤디 리의 연주에서는 마디107의 제3박이 가장 길게 소요되는 것(1.28초)을 볼 수 있다. 이는 그가 으뜸화음으로 해결되기 직전인 딸림화음의 제3박에서 아고직 악센트를 표현했음을 보여준다. 그러나 뒤에서 보겠지만 다이내믹의 측면에서는 완전바른마침을 전혀 강조하지 않는다. 전반적으로, 윤디 리는 이 패시지를 전형적인 마주르카 리듬으로부터 자유롭게 연주하며, 박의 길이도 불규칙적이라는 점에서 비렛의 연주와 공통점을 갖는다.

이제 네 명의 피아니스트가 연주하는 마디105-116 패시지의 템포와 다이내믹에 대해 포괄적으로 살펴보자. <그림 5>는 마디105-108의 다이내믹 변화와 아고직 표현을 함께 보여준다. 수직선들은 피아니스트들이 실제로 연주하는 박과 박 사이의 시간적 거리를 나타낸다. 따라서 선과 선 사이의 거리가 멀수록 템포가 느리고, 거리가 가까울수록 템포는 빠르다.

〈그림 5〉 네 명의 피아니스트가 연주하는 마디105-108의 템포와 다이내믹

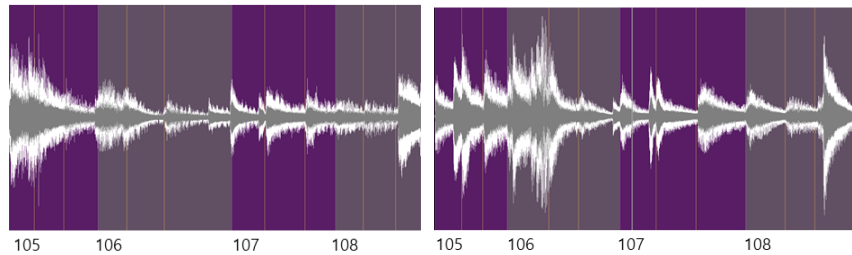
a) 호로비츠

b) 비렛



c) 야블론스키

d) 윤디 리



〈그림 5a〉는 호로비츠의 연주에서 마디105-106과 마디107의 다이내믹이 뚜렷하게 대조되는 것을 나타낸다. 특별히 눈에 띄는 부분은 완전바른마침의 첫 번째 박인 마디107의 제1박으로, 음량이 갑작스럽게 커지는 것을 볼 수 있다. 앞서 제시된 〈그림 4a〉와 더불어 살펴보면, 마디107의 제1박에서는 다이내믹을 통해, 제2박에서는 아고직을 통해 딸림화음이 강조되고 있다. 위에서 언급한 바와 같이, 호로비츠의 연주는 이론가가 아닌 피아니스트로서의 쉐커식 해석을 보여주는 예라고 할 수 있다.

〈그림 5b〉에서 보듯이, 비렛은 마디105-107에서 다이내믹의 측면에서는 한정된 범위 안에서 작은 곡선들을 그릴 뿐, 주목할 만한 변화를 보이지 않는다.

〈그림 5c〉는 야블론스키가 다이내믹 측면에서 마디106을 전혀 강조하지 않는 것을 보여준다. 앞서 보았듯 이 마디의 제3박을 아고직 측면에서 매우

강조하는 것(1.38초)과는 대조적이다. 따라서 다이내믹과 템포의 포괄적 관점에서 두 가지 효과는 서로 상쇄되고, 실제로 그의 연주를 들어보면 마디106은 특별한 주목을 끌지 않는다. 결과적으로 마디107-108의 완전바른마침은 아고식의 측면에서도 다이내믹의 측면에서도 강세를 갖지 않는다.

앞서 살펴보았듯이, 운디 리의 연주에서 마디107의 제3박(팔림화음)은 이 열두 마디 패시지에서 가장 길게 연주된 박이다. 그러나 <그림 5d>에 나타나듯이 다이내믹의 측면에서는 마디107이 주목되지 않는다. 대체적인 흐름을 보면 마디105부터 점차 마디106의 제2박을 향하여 크레센도 하다가, 완전바른마침을 강조함 없이 다시 음량이 줄어드는 것을 볼 수 있다.

불확정성 음악 또는 우연성 음악에 대한 에코의 서술, 즉 이러한 작품의 연주자는 “단지 작곡자의 지시사항을 자신의 판단에 따라 자유롭게 해석할 뿐 아니라, 한 음을 얼마나 오래 끌지 또는 어떤 식으로 배열할지 등 작품의 형태(form)에 대해 스스로 판단을 내려야 한다”⁷⁸⁾라는 서술이 쇼팽 마주르카와 같은 전통적 작품에도 적용될 수 있다는 사실은 흥미롭다. 이 ‘마주르카’ Op. 17, No. 4의 연주자는 자신의 관점과 방식대로 이 곡을 분석하고 표현함으로써, 쇼팽이 악보에 남긴 지시사항을 자신의 판단에 따라 자유롭게 해석할 뿐 아니라 작품의 구조에 대해 스스로 판단을 내리는 두 가지 행위를 경험할 수 있다. 마디107-108을 연주하는 피아니스트 간의 차이는 형식에 대한 피아니스트마다의 판단, 즉 이 곡의 형식 구조를 각기 나름대로 인지하고 해석하는 방식을 유추할 수 있게 하는 근거 중 하나일 것이다.

2. 마디117-121: 장식음 a^2 의 해석

호로비츠가 마디117, 119, 121의 장식음 a^2 를 다루는 방식은 독특하다(<그림 6a>). 악보상에서 악센트는 반음계적 하행 음들($d\#^1-d^1-c\#^1-c^1$)에 표기되어 있고 a^2 음들은 단순히 장식음에 불과한데도 불구하고, 그는 a^2 음들을 다른 피아니스트들과 달리 두드러지게 큰 음량으로 연주한다.

<그림 6a>에서는 a^2 음들과 여기 뒤따르는 음들의 음량이 비슷해 보이나, 이 패시지의 연주를 들어보면 a^2 음들이 뒤의 음들보다 훨씬 크게 연주된다.

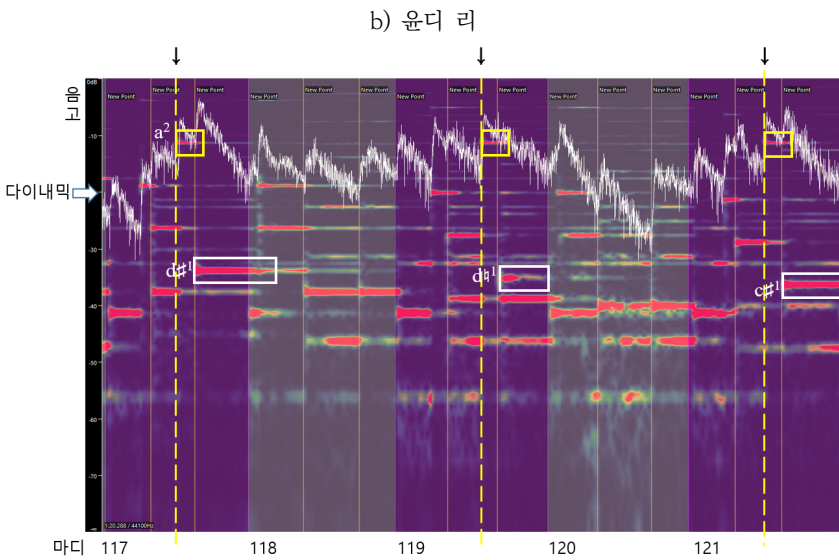
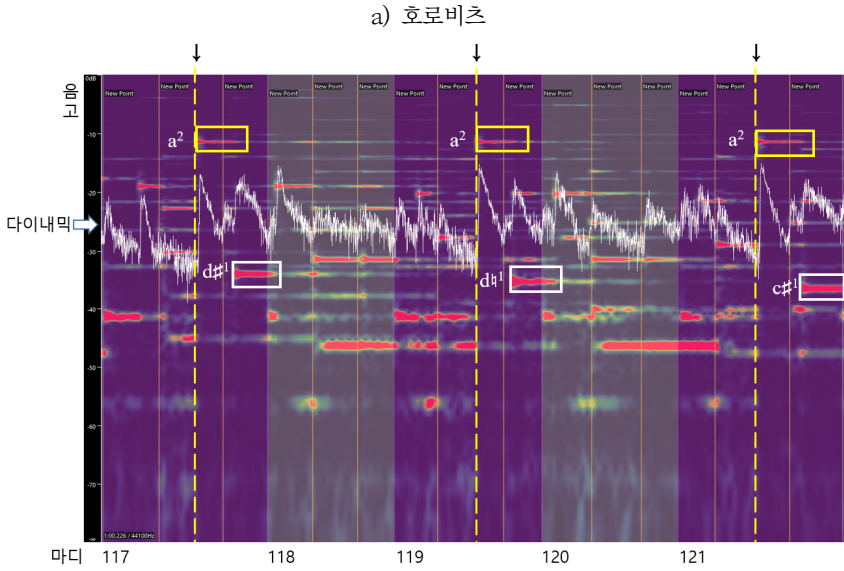
78) Eco, *The Open Work*, 1.

a^2 음에 이어 등장하는 화음들이 3개의 음으로 구성되어 있기에 전체 음량은 자연스럽게 a^2 음보다 증가해야 할 것이나, <그림 6a>에서 보듯 a^2 음들과 여기 뒤따르는 화음들의 음량이 거의 동일하거나(마디117) 심지어 a^2 음이 화음보다 더 크기도 하다(마디119와 121). 이것은 실제 호로비츠의 연주에서 a^2 음들이 다른 음들에 비해 훨씬 크게 연주되었음을 의미한다.

이를 통해 a 음이 A단조의 조적 중심으로서 중요하게 들리길 원하는 호로비츠의 해석을 엿볼 수 있다. 이 음들이 장식음이기애 아고직 악센트를 부여하지는 않으나, 앞서 <그림 4a>와 <그림 5a>의 완전바른마침을 강조하는 연주에서 보았듯 조적 정체성이 점차 모호해지는 이 곡의 마지막 섹션에서 호로비츠는 A단조의 성격을 최대한 드러내려는 의도를 가졌던 것으로 보인다.

본고에서 분석한 아홉 개의 연주 음원 가운데 이 패시지에서 a^2 음들을 이처럼 두드러지게 연주한 피아니스트로는 호로비츠가 유일했다. 앞서 본 <그래프 5a>의 경우와 마찬가지로, 그는 일생에 걸친 여러 차례의 연주에서 이 부분에 대해 동일한 방식으로 해석하였다. <그림 6a>와 <그림 6b>는 두 명의 피아니스트가 얼마나 다르게 이 패시지를 연주하는지 보여준다. <그림 6b>는 윤디리가 장식음인 a^2 가 아니라 악보에 기보된 대로 그 뒤에 나오는 하행 반음계 음들을 더 크게 연주하는 것을 명확히 보여준다.

〈그림 6〉 호로비츠와 윤디 리의 마디117-121 연주 비교: 다이내믹, 음고, 템포
(화살표는 a^2 음의 어택 순간을 가리킴)



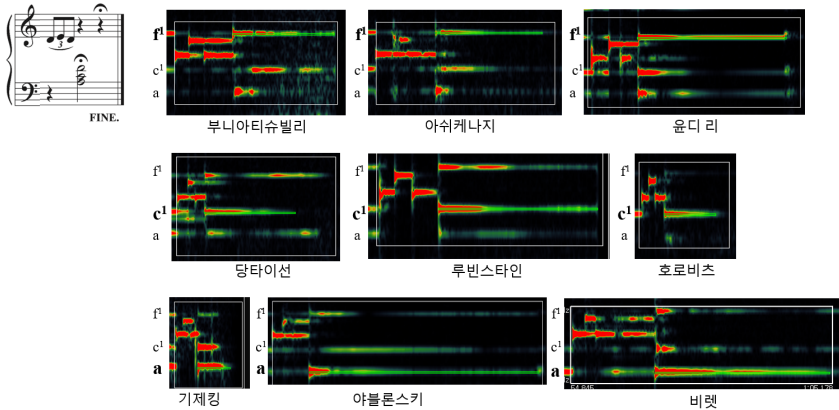
3. 이 곡 마지막 화음의 해석

마지막으로, 마지막 프레이즈의 선법적·조성적 성격을 피아니스트들이 어떻게 마지막 화음의 각 구성음의 상대적 중요성의 차이를 통해 표현하는지 살펴본다. <그림 7>의 스펙트로그램에서 마지막 화음의 구성음인 a, c¹, f¹음의 잔향이 유지되는 길이에 차이가 있음을 볼 수 있는데, 이를 통해 세 음이 동일한 강도로 연주되지 않았음을 추정할 수 있다.⁷⁹⁾ 피아니스트에 따라 세 음 중 어느 음에 상대적인 무게를 두고 연주하는가에 차이를 보이는데, 부니아티슈 빌리, 아쉬케나지, 윤디 리는 F음을 가장 크게 연주하는 반면, 당타이션, 루빈스타인, 호로비츠는 C음을, 그리고 기제킹, 야블론스키, 비렛은 A음을 가장 크게 연주한다.

앞서 IV장에서 살펴보았듯 F, C, A 세 음은 각기 다른 의미에서 중요성을 갖는다. F음은 F-히포리디아의 종음(finalis)이고, A음은 A단조의 으뜸음이며 (<악보 10> 참조), C음은 이 곡의 첫 네 마디에서도 등장한 바 있는 주선율의 마지막 음이다(<악보 2>와 <악보 11> 참조). 즉 세 음은 각기 선법적, 조성적, 선율적 의미에서 중요성을 띠는 음들이었다.

여기서 언급할 또 한 가지는 호로비츠가 앞서 보았던 것과는 다른 시각을 이 마지막 화음의 연주에서 보여준다는 점이다. 그는 IV장에서 그 의미를 살펴본 바 있는 내성부 주선율에 좀 더 주목한 것을 볼 수 있다.

79) 세 음이 동시에 울리기에, 각 음에 대한 다이내믹을 따로따로 파악하는 것은 현존하는 분석 프로그램으로는 어려움이 있다. 따라서 잔향의 지속시간을 통해 각 음의 강도를 파악하였다. 세 음이 음역적으로 인접해 있으므로, 비슷한 강도로 연주될 경우 잔향의 지속시간도 거의 동일하다는 점을 전제할 수 있다.

〈그림 7〉 마지막 화음에 대한 여러 피아니스트의 다양한 해석⁸⁰⁾

이제까지 살펴본 연주분석의 결과에서 다음의 것들을 알 수 있다. 모든 피아니스트는 쇼팽 ‘마주르카’ Op. 17, No. 4의 독특한 화성적·형식적 구조를 자신의 고유한 방식으로 해석하며, 다이내믹과 템포, 아티큘레이션의 섬세하면서도 유의미한 차이를 통해 이를 표현한다. 호로비츠는 이 곡의 조성적 구조를 다른 피아니스트에 비해 좀 더 전통적인 방식으로 해석한 것으로 보인다. 그의 연주가 과연 이 곡의 특징을 가장 잘 표현한 연주인가에 대해서는 질문을 제기하게 되나, 그의 해석은 이 마주르카와 같이 비전통적인 작품을 쉐커식 분석의 전통적인 관점에서 해석한다는 흥미로운 대립을 만들어내면서 오히려 그의 연주를 독특하게 하는 데 기여한다.

III장에서 바르트와 에코를 패러프레이즈했던 재서술에서와 같이, 쇼팽 ‘마주르카’ Op. 17, No. 4는 조적 중심 또는 적절한 중지를 향하는 조적 해결의 확고한 장치를 제공하지 않는다. 이 곡에 대해 자신의 고유한 결론을 도출하는 것은 연주자와 분석자의 몫이다. 이 곡에서는 전통적이고 관습적으로 인정되어 온 음악적 원리에 기반한 질서 잡힌 세계가 다의성·모호성에 기반한 세계로 대체되기에, 이 곡은 ‘열려있다.’ 이 마주르카는 음악적 문법과 통사론에 대한 질문을 제기한다. 영속적인 현재로서, 이 곡은 음악적 기의의 무한한 유

80) 가장 길게 지속되는 음을 쉽게 식별할 수 있도록 수평선으로 표시하였다.

예를 실천한다. 열린 음악 ‘텍스트’로서, 이 곡은 오직 연주와 분석과 같은 생산 활동을 통해 진정으로 경험될 수 있을 것이다.

VI. 나가면서

이제 이 글을 마치 쇼팽의 음악처럼, 에코의 ‘열린 작품’과 바르트의 ‘(작가적) 텍스트’처럼, 열린 결론으로 마치려 한다. 이 글에서 논의한 것은 어떤 분석이 맞고 어떤 분석이 틀린가의 문제가 아니며, 어떤 연주가 좋거나 나쁜가, 적절하거나 부적절한가, 완전하거나 불완전한가에 대한 것이 아니다. 열린 음악 텍스트의 한 가지 예로서 쇼팽 ‘마주르카’ Op. 17, No. 4에 대한 열린 해석의 가능성을 제안해 보았다.

연주자와 분석자의 관점에서 이러한 다양한 해석들의 공존을 통해, 음악 텍스트는 바르트와 에코가 제시했던 열린 성격과 다의성을 획득할 수 있을 것이다. 오래전 토비(Donald Francis Tovey)가 남긴 “이론가들은 불확실성을 제거하려는 헛된 수고로 스스로를 괴롭히는 경향이 있다. 다름 아닌 불확실성을 통해 뛰어난 미적 가치가 발생하는 곳에서 말이다.”⁸¹⁾라는 지적은 아마도 쇼팽 ‘마주르카’ Op. 17, No. 4와 같은 작품에 있어서는 여전히 유효할지도 모른다.

이 마주르카가 ‘Fine’라는 지시어에도 불구하고 종결되지 않듯이, 마지막 마디들이 ‘긴장을 해소’⁸²⁾하기 보다는 새로운 긴장을 자아내듯이, 이 글의 열린 결론이 또 다른 의미 있는 논의로의 징검다리가 될 수 있기를 기대한다. 또한 우리가 음악의 분석자로서 또는 연주자로서, 바르트가 말한 즐거움 (*plaisir* 또는 *jouissance*)을 느낄 수 있기를 소망한다.⁸³⁾

81) Donald Francis Tovey, *Concertos and Choral Works: Selections from Essays in Musical Analysis* (New York: Dover Publications, 2015), 42. First edition: *Essays in Musical Analysis* (London: Oxford University Press, 1935-1939).

82) Kallberg, “Hearing Poland: Chopin and Nationalism,” 233-234.

83) Roland Barthes, *Le plaisir du texte* (Paris: Le Seuil, 1973); Roland Barthes, *The Pleasure of the Text*, trans. Richard Miller (New York: Hill and Wang, 1975).

한글검색어: 열린 음악 텍스트, 열린 해석, 롤랑 바르트, 움베르토 에코, 연주 분석, 쇼팽 마주르카 Op. 17, No. 4.

영어검색어: Open Musical Text, Open Interpretation, Roland Barthes, Umberto Eco, Performance Analysis, Chopin Mazurka Op. 17, No. 4.

참고문헌

- 김정진. “롤랑 바르트의 이야기 코드.” 『음악논단』 11 (1997): 157-177.
- _____. 『롤랑 바르트 음악을 읽다』. 서울: 앨피, 2019.
- 서정은. “쇼팽 마주르카 Op. 17, No. 4에 나타나는 화성어휘의 중의성.” 『음악논단』 35 (2016): 97-141.
- 이영미, 박을미, 김정진. “바르트 이론에 의한 베토벤 현악4중주 Op. 132의 재 조명.” 『음악연구』 25 (2001): 203-242.
- “agogic.” In *The Oxford Dictionary of Music*. Edited by Joyce Kennedy, Michael Kennedy and Tim Rutherford-Johnson. Oxford University Press, 2012, <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199578108.001.0001/acref-9780199578108-e-146> [2020년 5월 3일 접속].
- “agogic.” In *The Oxford Companion to Music*. Edited by Alison Latham. Oxford University Press, <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199579037.001.0001/acref-9780199579037-e-115> [2020년 5월 3일 접속].
- Barthes, Roland. “The Death of the Author.” In *Image—Music—Text*. Selected and Translated by Stephen Heath, 142-148. London: Fontana Press, 1977. First French Edition. “La mort de l’auteur.” *Manteia* V (1968).
- _____. *S/Z: An Essay*. Translated by Richard Miller. New York: Hill and Wang, 1974. First French Edition. *S/Z*. Paris: Editions du Seuil, 1970.
- _____. “Musica Practica.” In *Image—Music—Text*. Selected and Translated by Stephen Heath, 149-154. London: Fontana Press, 1977. First French Edition. “Musica practica.” *L’Arc* 40 (1970).
- _____. “From Work to Text.” In *Image—Music—Text*. Selected and Translated by Stephen Heath, 155-164. London: Fontana Press, 1977. First French Edition. “De l’œuvre au texte.”

- Revue d'Esthétique* 3 (1971).
- _____. *The Pleasure of the Text*. Translated by Richard Miller. New York: Hill and Wang, 1975. First French Edition. *Le plaisir du texte*. Paris: Le Seuil, 1973.
- _____. "Loving Schumann." In *The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art, and Representation*. Translated by Richard Howard, 293-298. New York: Hill and Wang, 1985.
- _____. "저자의 죽음"(La mort de l'auteur). 『텍스트의 즐거움』. 김희영 역, 27-35. 서울: 동문선, 1997.
- _____. "작품에서 텍스트로"(De l'oeuvre au texte). 『텍스트의 즐거움』. 김희영 역, 37-47. 서울: 동문선, 1997.
- Beach, David. "Chopin's Mazurka, Op. 17 No. 4." *Theory and Practice* 2/3 (1977): 12-16.
- Bent, Ian and Anthony Pople. "Analysis." In *Grove Music Online*, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000041862> [2020년 7월 27일 접속].
- Cook, Nicholas. *Music: A Very Short Introduction*. Oxford; New York: Oxford University Press, 1998.
- _____. 『음악에 관한 몇 가지 생각』(*Music: A Very Short Introduction*). 장호연 역. 서울: 곰출판, 2016.
- Damschroder, David. *Harmony in Chopin*. New York; Cambridge: Cambridge University Press, 2015.
- Downes, Stephen. "Mazurka." In *Grove Music Online*, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000018193> [2016년 2월 11일 접속].
- Dunsby, Jonathan. "Roland Barthes and the Grain of Panzéra's Voice." *Journal of the Royal Musical Association* 134/1 (2009): 113-132.
- Eco, Umberto. *The Open Work*. Translated by Anna Cancogni. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1989. First Italian

- Edition. *Opera Aperta*. Milano: Bompiani, 1962.
- _____. 『열린 예술작품: 카오스모스의 시학』(*Das offene Kunstwerk: The Open Work*). 조형준 역. 서울: 새물결, 1995.
- Forte, Allen and Steven E. Gilbert. *Introduction to Schenkerian Analysis*. New York: W. W. Norton and Co., 1982.
- Hatten, Robert S. "Performing Expressive Closure in Structurally Open Contexts: Chopin's Prelude in A minor and the Last Dance of Schumann's Davidbündlertänze." *Music Theory Online* 20/4 (2014), [https://www.mtosmt.org /issues/mt0.14.20.4/mt0.14.20.4.hatten.html](https://www.mtosmt.org/issues/mt0.14.20.4/mt0.14.20.4.hatten.html) [2016년 3월 27일 접속].
- Hedley, Arthur. *Chopin*. London: Dent, 1966.
- Joyce, James. *Finnegans Wake*. New York: Viking Press, 1966. First Edition. London: Faber and Faber; New York: Viking Press, 1939.
- Kallberg, Jeffrey. "Hearing Poland: Chopin and Nationalism." In *Nineteenth-Century Piano Music*. Edited by R. Larry Todd, 221-257. Second Edition. New York; London: Routledge, 2004.
- McCreless, Patrick. "Roland Barthes's *S/Z* from a Musical Point of View." *Theory Only* 10/7 (1988): 1-29.
- Micznik, Vera. "Textual and Contextual Analysis: Mahler's Fifth Symphony and Scientific Thought." *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 27/1 (1996): 13-29.
- _____. "Music and Narrative Revisited: Degrees of Narrativity in Beethoven and Mahler." *Journal of the Royal Musical Association* 126/2 (2001): 193-249.
- Negus, Keith. "Authorship and the Popular Song." *Music & Letters* 92/4 (2011): 607-629.
- Robey, David. "Introduction." In *The Open Work*. Translated by Anna Cancogni, vii-xxxii. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1989.
- Rosen, Charles. *The Romantic Generation*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1995.
- Samson, Jim. *The Music of Chopin*. Oxford: Clarendon Press; New

- York: Oxford University Press, 1994.
- _____. *Chopin*. Oxford: Oxford University Press, 1996.
- Schachter, Carl. "Idiosyncrasies of Phrase Rhythm in Chopin's Mazurkas." In *The Age of Chopin: Interdisciplinary Inquiries*. Edited by Halina Goldberg, 95-105. Bloomington: Indiana University Press, 2004.
- Small, Christopher. *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Hanover: University Press of New England, 1998.
- Stein, Deborah. *Engaging Music: Essays in Music Analysis*. New York: Oxford University Press, 2005.
- Thiemel, Matthias. "Agogic." In *Grove Music Online*, <https://www-oxford-musiconline-com-ssl.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000000296> [2020년 5월 3일 접속].
- Tovey, Donald Francis. *Concertos and Choral Works: Selections from Essays in Musical Analysis*. New York: Dover Publications, 2015. First Edition: *Essays in Musical Analysis*. London: Oxford University Press, 1935-1939.
- <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/author> [2020년 8월 21일 접속].
- <https://www.etymonline.com/word/author> [2020년 8월 21일 접속].
- <https://www.merriam-webster.com/dictionary/author> [2020년 8월 21일 접속].
- https://www.oed.com/dictionary/author_n?tab=meaning_and_use#33067035 [2020년 8월 21일 접속].

악보

- Chopin, Frédéric. *Quatre Mazurkas Pour le Piano Forte*, Op. 17, Paris: Ignace Pleyel et Cie, 1834 (Plate number: I. P. 2912); Paris: M. Schlesinger's Publishing House, 1834 (Plate number: M.S. 1704); Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1834 (Plate number: 5527).

국문초록

열린 텍스트와 그 해석들:
쇼팽 ‘마주르카’ Op. 17, No. 4의 분석과 연주

서 정 은

음악의 ‘열린 분석’은 가능한가, 그렇다면 어느 정도로 가능한가? 음악작품은 바르트의 의미에서 ‘텍스트’인가 ‘작품’인가? 나아가 음악작품이 바르트의 의미에서 ‘작가적’ 텍스트일 수 있는가, 만약 그렇다면 어떠한 방식으로 가능한가? 이 논문은 롤랑 바르트와 움베르토 에코의 몇 가지 논점과 관련된 위 질문들에서 출발한다. 개별 작품에 대한 분석적 접근을 통해 위 질문에 나름대로 답해보려는 시도로서 쇼팽 ‘마주르카’ Op. 17, No. 4를 살펴본다. 이 곡은 즐고(2016)에서 화성어휘의 중의성에 대해 논의한 바 있는데, 본 논문은 다른 관점에서 접근하여 이 곡을 ‘열린 음악 텍스트’로, 그 분석과 연주를 ‘열린 해석들’의 예로 고찰한다. 현대의 불확정성 또는 우연성 음악이 아닌 19세기 초반의 조성작품이지만 ‘열린 텍스트성’을 갖춘 곡으로서 바르트와 에코의 개념과 연결하려 하며, 분석자와 연주자의 ‘열린 해석’의 가능성들을 논의해 본다.

Abstract

Open Text and Its Interpretations:
Analyses and Performances of
Chopin 'Mazurka' Op. 17 No. 4

Seo, Jeong-Eun

This article raises the questions of whether or to what extent an open interpretation of music is possible and whether a piece of music is a 'text' or a 'work' as perceived by Roland Barthes. In an attempt to explore the possibility of multiple interpretations through analyses and performances, Chopin 'Mazurka' Op. 17, No. 4 is taken as an example, to discuss this piece as an open musical text, and its analyses and performances as its open interpretations. In particular, the last part of the piece is examined regarding its harmonic ambiguity, the coexistence of modality (F hypolydian) and tonality (A minor), and the 'open ending' in harmonic structure in contrast to the closed ending in formal structure. It is not an 'opere in movimento'(U. Eco), rather it is 'open' in another sense. An analysis of recorded music shows that this piece allows multiple 'writerly' (Barthes) interpretations by various pianists.

[논문투고일: 2023. 08. 31]

[논문심사일: 2023. 09. 18]

[게재확정일: 2023. 09. 26]