



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

이 혜 진 교수지도  
석사학위 청구논문

바이런 알멘의  
음악적 내러티브 이론 연구

2022

성신여자대학교 일반대학원  
음악학과  
이 의 정

바이런 알멘의  
음악적 내러티브 이론 연구

이혜진 교수 지도

이 논문을 석사학위 논문으로 제출함

2021년 11월

성신여자대학교 일반대학원


음악학과


이 의 정

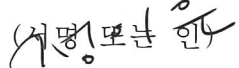
# 인 준 서

이의정의 석사학위 논문으로 인준함

2021년 11월

심사위원장 \_\_\_\_\_ 이 가 영 \_\_\_\_\_ (서명  인)

심 사 위 원 \_\_\_\_\_ 이 혜 진 \_\_\_\_\_ (서명  인)

심 사 위 원 \_\_\_\_\_ 정 이 은 \_\_\_\_\_ (서명  인)

성신여자대학교 일반대학원

## 논문개요

음악에 담긴 내용과 의미를 표현하고 서술하려는 음악의 의미론은 1980년 신음악학 이후로 담론이 크게 활성화되었다. 그중 음악적 “내러티브”는 문학 이론을 빌려와 음악 작품의 내용을 이해하고 해석을 끌어내려는 시도였다. 영미 음악학에서 1980년대부터 이어오던 음악적 내러티브 담론은 1988년 다트머스 대학 학술대회를 기점으로 많은 지적을 받았다. 이후, 지적과 맞물려 단점이 두드러지기 시작한 음악적 내러티브는 2000년대에 들어서자 그 논의의 열기가 점차 식게 되었다.

그럼에도 음악적 내러티브의 연구를 이어 온 학자들 또한 존재하였는데, 바이런 알멘(Byron Almén)은 바로 그들 중 하나이다. 그는 2008년 『음악적 내러티브 이론』(A Theory of Musical Narrative)을 출간하여, 과거의 내러티브 담론을 정리하고, 음악적 내러티브를 활용하여 작품을 분석하는 새로운 분석전략을 제시하였다. 그가 제시하는 음악적 내러티브 분석 전략은 음악 작품의 형식과는 다른, 음악 내용의 원형 틀을 제시한다. 이는 로망스, 아이러니, 비극과 희극 총 네 가지로, 음악의 작은 요소들을 작품의 시간 순서대로 추적하여 그 변화를 정리하는 분석 전략이다. 알멘은 노스롭 프라이, 제임스 리슈카와 같은 문학 이론가와 알기르다스 그레마스과 같은 기호학자, 그리고 에로 타라스티, 베라 믹즈닉과 같은 음악학자의 이론과 주장을 망라하여 내러티브로 분석하는 음악을 제시하였다.

음악적 내러티브는 기존에 고착화된 해석이 존재하는 음악 작품을 새롭게 바라보는 데 큰 도움이 되는 분석 전략이다. 알멘의 분석 이론은 기존의 화성, 형식 분석 외에 음악 내적인 의미를 더욱 중시하여 분석할 수 있는 새로운 분석 방법론의 역할을 할 수 있다.

# 목 차

논문개요 .....	i
I. 서론 .....	1
II. 음악적 내러티브 논쟁 .....	8
1. 언어적 단서 .....	10
2. 지시성 .....	20
3. 인과성 .....	24
4. 서술자 .....	32
III. 알멘의 내러티브 분석 방법론 .....	37
1. 내러티브 분석 단계 .....	40
2. 행위적 분석 단계와 행동적 분석 단계 .....	57
IV. 결론 .....	74
참고문헌 .....	77
ABSTRACT(영문초록) .....	83

## 악 보 목 차

〈악보 1〉 쇼팽 《전주곡 G장조 Op. 28, no. 3》 마디1-2, ‘자연과의 조화’ 토픽 .....	46
〈악보 2〉 쇼팽 《전주곡 G장조 Op. 28, no. 3》 마디3-6, 오른손 모티브a 와 모티브b .....	47
〈악보 3〉 쇼팽 《전주곡 G장조 Op. 28, no. 3》 마디3-6, 모티브a와 모티 브b의 겹치는 음역 .....	49
〈악보 4〉 쇼팽 《전주곡 G장조 Op. 28, no. 3》 마디16-27 .....	50
〈악보 5〉 슈베르트 《자장가》 .....	60
〈악보 6〉 쇤베르크 《6개의 피아노 소품 Op. 19, no. 2》 .....	64
〈악보 7〉 쇼팽 《g단조 발라드》 마디1-8, 타라스티 분석의 제1동위 .....	68
〈악보 8〉 쇼팽 《g단조 발라드》 마디3의 캄비아타 모티브 .....	68

## 표 · 그림 목 차

〈표 1〉 리슈카 분석 층위에 따른 알멘의 각 학자 별 음악적 내러티브 분석 방법론 정리 .....	38
〈표 2〉 리슈카의 모티브 진행에 따른 네 가지 내러티브 원형 분류 .....	41
〈표 3〉 알멘의 모티브 진행에 따른 네 가지 내러티브 원형 분류 .....	43
〈표 4〉 알멘의 네 가지 내러티브 원형의 세부 유형 .....	53
〈표 5〉 내러티브와 토픽의 9가지 상호작용 관계 .....	59
〈그림 1〉 그레마스의 행동자 모델 .....	42
〈그림 2〉 그레마스 기호사각형에 따른 일차적 양태 구분 .....	67

## I. 서론

음악을 감상하는 해석자는 흔히 음악에서 느껴지는 무언가를 언어로 묘사하고, 비유하곤 한다. 이는 기쁨, 슬픔 같은 간단한 감정부터 비가 내리는 밤의 천둥이나 역경을 딛고 일어나는 영웅과 같이 구체적인 대상까지 다양하다. 이러한 음악이 표현하는 내용과 의미에 관해 음악학은 오랜 기간 큰 관심을 두고 있었으며, 그것을 설명하기 위해 타 학문의 개념을 가져오는 시도도 이루어지곤 했다. 음악이 가진 내용과 의미를 설명하기 위한 이런 ‘의미론’은 1980-90년대 영미 음악학에서 조셉 커먼(Joseph Kerman)을 필두로 이른바 “신음악학”(new musicology)이 대두되며 더욱 활발히 연구되기 시작하였다. 20세기 중반까지의 음악학은 음악 작품 내에서만 존재하는 사실과 정보만을 기록하던 고증 위주의 학문 중심이었으나, 신음악학은 다른 학문 분야였던 문학 비평, 사회학, 해석학 등의 영향을 받아들여, 음악 안의 담긴 내용과 해석에 대한 담론을 더욱 중요하게 바라보았다. 신음악학 시기와 맞물려 이미 타 학문에서 장면, 플롯을 다루기 위해 한 차례 논의되었던 “내러티브”는 음악학자들에게 음악의 내용과 인상을 설명할 수 있을 거라는 기대를 충족시키기 위해 차용되기 시작했다. 문학과와의 결합이었던 내러티브 담론은 탄력을 받아 여러 학자 사이에서 활발하게 논의되었고, 문학의 이론을 이용하여 음악의 주관적 감상을 학문의 장으로 끌어오는 데 성공하였다.

음악학에서 내러티브 담론이 펼쳐지기 시작한 것은 1970년대 말 또는 1980년대 초반쯤으로 보인다. 이 담론은 내러티브라는 표현을 직접 사용하며 작품의 내용과 연결하던 문헌과 내러티브라는 표현을 직접 사용하지는 않았지만 작품의 내용과 해석이 내러티브 담론과 유사한 특징을 보였던 문헌으로 나눌 수 있다. 전자와 같이 내러티브 용어를 적극적인 사용한 대표적인 예는 앤서니 뉴콤(Anthony Newcomb)으로, 그의 슈만 작품분석에서

내러티브라는 용어를 사용하는 것을 볼 수 있다.<sup>1)</sup> 또한 타 분야의 내러티브 개념을 직접 가져와 이를 음악의 요소들로 번역하여 적용하려 한 에로 타라스티(Eero Tarasti)와 캐롤 버거(Karol Berger)와 같은 학자들도 있었다.<sup>2)</sup> 후자의 경우는 에드워드 T. 콘(Edward T. Cone) 또는 수잔 맥클러리(Susan McClary)와 같은 학자들이 분류되는데, 이들은 내러티브라는 어휘를 직접 사용하지 않았지만, 그들의 문헌이 객관적인 분석과 사료를 넘어 음악의 흐름에서 얻은 주관적이고 불분명한, 나아가 다소 과격한 해석을 통해서라도 음악의 내용을 다루었고, 이는 이후의 세대에게 내러티브 담론의 한 부분으로 이해되었다.<sup>3)</sup> 뉴콤과 같이 초기 음악적 내러티브를 언급하였던 문헌들은 음악만의 새로운 내러티브 개념을 따로 풀어나가기보다, 문학적 내러티브 개념을 설명하여 그것을 음악 작품에 적용하는 방식을 택하였다. 이와 같은 문학적 내러티브로 음악 작품을 해석하는 문헌의 수가 늘자, 음악적 내러티브 개념은 음악학 연구 안에서 통일되어 이해되기보다, 학자마다 새롭게 소개되어 그 개념과 범주의 간극이 생기기 시작하였다.

이 간극을 인식한 학자들은 이 용어 사용 경향에 반론을 제시하였다. 이 반향이 가장 크게 화두가 된 것은 “학문 간의 상호작용”과 “음악, 내러티브, 그리고 은유”를 주제로 했던 1988년 5월 미국의 다트머스 대학에서 열렸던 학술대회였다.<sup>4)</sup> 당시 기록을 살펴보면 자유 토론에서 캐롤라인 아바테

1) Anthony Newcomb, “Between Absolute and Program Music: Schumann’s Second Symphony,” *19th-Century Music* 7/3 (1984), “Schumann and Late Eighteenth-Century Narrative Strategies,” *19th-Century Music* 11/2 (1987).

2) Eero Tarasti, *A Theory of Musical Semiotics* (Bloomington: Indiana University Press, 1994). Karol Berger, “The Form of Chopin’s *Ballade*, Op. 23,” *19th-Century Music* 20/1 (1996).

3) 콘은 그의 페르소나 개념이 극과 등장인물과 연결되면서 플롯과 같이 논의되곤 하였다. 맥클러리는 페미니즘과 연결하여 작품 속에서 여성을 종속시키는 남성 주제에 관한 이야기를 풀어내어 역시 플롯과 함께 논의되었다. Fred Everett Maus, “Narratology, narrativity” in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. (2001), 17: 641. Edward T. Cone, *The Composer’s Voice* (California: University of California Press, 1974). Susan McClary, 『페미니 엔딩』, 송화숙, 이은진, 윤이영 공역 (서울: 예술, 2017)

4) James McCalla, “Music and the Verbal Arts: Interactions Dartmouth College 13-15 May

(Carolyn Abbate)와 뉴콤은 각자가 이해하는 서로 다른 내러티브 개념에 관해 이야기하였고, 이 둘의 언쟁은 많은 이들에게 내러티브에 대한 새로운 흥미와 영감을 심어 준 것으로 보인다.<sup>5)</sup> 아바테가 설명하는 내러티브란 음악을 수식하는 일종의 형용사 수준까지 허용되어야 하는 것으로 그 이상의 타 학문의 이론적 개념을 적용하는 것은 음악의 특징으로 인해 불가능하며, 오히려 음악의 내용을 한계 짓는 것이지만, 뉴콤이 설명하는 내러티브란 작품을 해석할 때 실재하는 것이며, 작곡가가 자신의 방식으로 무엇인가를 만들고자 하는 일종의 원형이었다.<sup>6)</sup> 이 학회를 기점으로 내러티브 담론에 참여하는 음악학자들에게 ‘내러티브를 음악에서도 이야기 할 수 있는가’라는 질문이 돌아왔다.

학회 이후 이어진 아바테의 1989년 문헌인 “마법사가 무엇을 말했는가”와 장-자크 나티에(Jean-Jacques Nattiez)의 1990년 문헌인 “우리는 음악의 서사성에 관해 이야기할 수 있는가?”는 음악적 내러티브가 진정으로 무엇을 뜻하는지, 그리고 그것이 음악의 특성과 부합하는지 질문하면서 내러티브 담론을 심화시켰다.<sup>7)</sup> 그들은 문학적 내러티브가 정확히 무엇인지 진중하게 다룸으로써 문학과 음악의 차이를 분명히 하였다. 이 둘은 음악적 내러티브는 타 분야의 개념을 가져왔기에 그 이론이 음악에 완벽하게 부합할 수 없다고 보았으며, 구체적 대상을 지시하는 능력이 없는 음악은 특히나 내러티브라는 개념을 진지하게 다루는 것이 적합하지 않아 음악적 내러티브 개념을 작품에 지속적으로 사용하는 것에 회의적이었다. 또한 문학적 내러티브를 음악에 그대로 적용하려는 시도는 음악이 문학의 하위학문으로 놓이게

---

1988,” *The Journal of Musicology* 7/1 (1989), 131.

5) Jean-Jacques Nattiez, “Can One Speak of Narrativity in Music?,” *Journal of the Royal Musical Association* 115/2 (1990), 240.

6) McCalla, “Music and the Verbal Arts: Interactions Dartmouth College 13-15 May 1988,” 134.

7) Carolyn Abbate, “What the Sorcerer Said,” *19th-Century Music* 12/3 (1989). Nattiez, “Can One Speak of Narrativity in Music?.”

만든다는 우려도 담겨있었다. 결과적으로 1980년대와 1990년대의 내러티브, 즉, 다트머스 대학 학회 시기 이전과 이후에 내러티브를 다루는 문헌의 성격은 조금 변화하였다. 1980년대 문헌은 작품에 담긴 내용을 분석하면서 묘사적인 또는 지시적인 내용 진행의 흐름을 해석자가 감지했을 때 작품의 진행이 내러티브적이라는 표현을 사용하여 음악이 가진 묘사적 특징을 밝히는 게 주된 연구였다. 그러나 1990년대 이후의 내러티브 담론은 산발적으로 퍼져 있었던 내러티브 개념이 진정 무엇인지 고찰하며, 아바테와 나티에의 주장으로 발생한 논쟁에 적극적으로 참여하는 보다 다채로운 논의를 진행하였다.<sup>8)</sup>

그러나 1990년대 후반에 접어들자, 해석자가 느끼는 다양하고 풍부한 감상을 몇 가지 유형으로 축소하고 분류하려는 내러티브 담론의 움직임은 20세기 후반의 여러 학문의 경향과 어긋나기 시작했다. 결국 내러티브를 논의하는 문헌의 수는 점차 줄어들었다. 이 경향은 1980-90년대에 있었던 내러티브 담론을 정리한 프레드 E. 마우스(Fred E. Maus)의 그로브 사전 ‘내러티브’(narratology, narrativity) 항목에서 나타난다.

형식주의와 구조주의의 분류학적이고 규정 중심적인 특성은 1980년대 문학과 문화학자들에게 이미 구식처럼 다가왔기에, 내러티브에 대한 음악학자들의 후속 연구들은 시기적으로 적절하지 못했을지도 모른다. 고전적인 내러티브 이론은 문학과 음악 사례에서 이미 나타났듯이, 음악이론과 분석에서도 작품 간의 유사성을 제시하면서 분석대상의 단순화와 축소를 초래한다. 또한, 아바테와 크레이머의 저술에서 나타났듯이, 학자 간 내러티브를 해석하는 차이와, 그로인한 연구사이의 불연속성으로 내러티브 담론은 해체적인 습성을 가지게 되었고, 이것이 최근 내러티브의 매력을 잃

8) 아바테와 나티에 이후 내러티브에 관한 문헌을 집필한 학자들이 이러한 경향을 보인다. Fred E. Maus, “Music As Narrative,” *Indiana Theory Review* 12 (1991). Vera Micznik, “Music and Narrative Revisited: Degrees of Narrativity in Beethoven and Mahler,” *Journal of the Royal Musical Association* 126/2 (2001).

게 했다.

현대의 문화에 대한 해석은 수시로 역사적, 사회적 맥락을 강조하고 있으며, 스스로 한계 짓는 전통적인 텍스트 중심 분석법에 의심을 던지고 있다. 이러한 관점에서 내러티브 유추(analogy)를 기반으로 하는 음악 비평은 독립적인 음악 작품에 의심스러운 애착을 붙이는 것이며, 이에 반대하는 음악 비평과 논쟁을 나눌 수 있다. 기악 음악을 내러티브로 탐구하는 것은 여전히 흥미롭지만, 혼란스럽고, 문제가 많은 탐구 영역으로 남아 있다.<sup>9)</sup>

위의 인용문에서 내러티브 담론이 가진 문제점은 확연하게 드러난다. 내러티브는 작품에 대한 해석을 유형화하여, 결과적으로 작품의 내용을 단순화하고, 축소한다. 나아가 이 단순화한 분류가 주관적인 해석자의 감상에 따른다는 점에서 그 축소한 분류도 이론이 아닌 “유추”에 그친다.

그러나 마우스의 글에서 정말로 주목해야 할 내용은 초기 내러티브 담론이 산발적으로 이루어졌기에, 그 용어에 대한 치열한 고찰이 담론으로 나타나지 않고, 학자마다 다른 정의로 이루어졌다는 점이다. 내러티브 개념은 합의점을 도출하지 못하였고, 개념과 용어의 보편화를 획득하지 못하였다. 위에 언급된 몇 명의 학자들의 내러티브 개념마저 서로 상이하며, 내러티브라는 용어를 사용하였을 때 어느 학자의 범주를 사용하고 있느냐에 따라 그 의미가 변한다.

음악적 내러티브에 대한 회의적인 시각은 2000년대 이후에 국내에 음악적 내러티브에 대한 담론이 활발하게 이루어지지 못한 이유이기도 하다. 영미 음악학의 경우 바이런 알멘(Byron Almén), 마이클 클라인(Michael L. Klein)과 같이 서사학을 연구하는 학자가 음악적 내러티브에 대한 연구를 이어갔으나, 국내에 이를 소개하는 문헌의 수는 많지 않다.<sup>10)</sup> 알멘은 2008년

9) Maus, “Narratology, narrativity”, 17: 642.

10) 알멘과 클라인의 내러티브를 다룬 국내 문헌은 다음을 참고하라. 송무경, 『음악 논문 작성법』 (서울: 음악세계, 2016), 임영신, “내러티브(narrative)로 스케르초 듣기: 베토벤 〈피아노 소나타, Op. 26〉 제2악장에 나타나는 로망스,” 『음악이론포럼』 4 (2011), 27-59. 박선영,

『음악적 내러티브 이론』(*A Theory of Musical Narrative*)을 출간하면서 이 분야에 중요한 저서를 남겼으나, 이를 소개하는 국내의 문헌은 현저히 부족하며, 그의 인지도 역시 국내에서 과히 높지 않은 상태이다.<sup>11)</sup>

알멘의 저서는 영미 음악학에 있었던 1980-90년대 음악적 내러티브 문헌들을 망라하여, 내러티브를 이론화하기 위해 노력한 연구이다. 저서의 1장에서 이론적 배경을 다루며 산발적으로 흩어져 있던 음악적 내러티브 개념을 정리하고 일치시키고자 하였으며, 2장에서 분석 실습을 다루어 내러티브가 분류와 유형으로 작품을 단순화한 것이 아니며 오히려 다양하고 풍부한 해석과 감상을 제공해주는 방법론임을 소개하고자 했다.

본 논문은 이러한 알멘의 내러티브 이론을 소개하는 것을 목적으로 한다. 이를 위하여 아바테와 나티에의 주장에서 비롯된 내러티브의 논쟁을 살피고, 이에 대한 알멘의 의견, 그리고 그 외에도 이 둘의 논쟁에 적극적으로 참여하였던 선행연구, 또는 내러티브 관련 문헌은 아니지만 참조할 수 있는 의견이 나타나는 선행연구를 살펴 내러티브 분석 이론에 대한 가능성을 조명하고자 한다. 알멘은 선행연구의 내러티브의 한계를 다섯 항목으로 정리하여 각각의 부분에 한계를 극복하고자 하는 의견을 제시하였다. 그 항목은 각각 언어적 단서 논쟁, 지시성 논쟁, 인과성 논쟁, 그리고 서술자 논쟁, 그리고 극(drama)의 유사성 논쟁이며, 그중 본 논문에서는 극의 유사성 논쟁을 제외한 네 가지 논쟁에 관해 다룬다.<sup>12)</sup> 음악적 내러티브의 가능성에 대한 논쟁을 살펴 본 후, 논문의 3장에서 그의 세 단계로 이루어진 내러티브

---

“임지선의 비올라 협주곡 《새로운 길-운동주를 기억하며》의 내러티브 분석 - 제스처론과 상호텍스트성의 관점으로 -,” 『음악이론포럼』 25-2, (2018), 71-104.

11) 알멘은 2003년에 내러티브 이론에 대한 문헌을 발표하였으며, 이 저서는 이 문헌의 내용을 바탕으로 수정·보완한 것이다. Byron Almén, “Narrative Archetypes: A Critique, Theory, and Method of Narrative Analysis,” *Journal of Musical Theory* 47/1 (2003).

12) 극과의 유사성 논쟁은 아바테와 나티에가 아닌 마우스의 문헌에서 다루어진 논의로 아바테와 나티에의 주장을 조명하는 본 논문에서는 다루지 않았다. 이와 관련해서는 알멘의 문헌을 참조하라. Byron Almén, *A Theory of Musical Narrative* (Bloomington: Indiana University Press, 2008), 37.

분석 이론을 소개한다. 이 세 단계는 제임스 리슈카(James Liszka)의 세 단계 내러티브 분석을 알멘이 참조한 것으로, 알멘은 이 세 단계에 타라스티와 베라 므즈닉(Vera Micznik)의 분석 방법을 활용한 내러티브 분석 이론을 소개하였다. 그의 이론을 살핀 후, 결론에서 그 유용성에 관해 간단하게 다루고자 한다.

## II. 음악적 내러티브의 논쟁

초기 음악적 내러티브가 가지는 문제점은 많은 용어가 타 분야에서 파생되어, 내러티브 개념에 대한 서술이 산발적이고 일치되지 않았다는 것이다. 1988년 다테머스 학술대회에서도 아바테와 뉴콤 사이에 논쟁이 오간 원인은 두 학자 사이에 “내러티브” 적용 범위에 간극이 존재하였기 때문이다. 영미 음악학 분야에서 내러티브라는 용어의 사용은 1980년대 무렵에 가장 활발하였지만, 당시의 문헌을 살펴보면 서로의 내러티브라는 개념이 완전히 합치되지 않았음을 느낄 수 있다. 아바테의 글에서 당대 음악학에서 내러티브 용어가 얼마나 무분별하게 사용되었는지 나타난다.

내러티브 음악은 흔한 표현이다. 우리는 즉시 《틸 오일렌슈피겔》(*Till Eulenspiegel*), 《환상교향곡》을 떠올린다. 아마도 “내러티브 음악”의 개념은 흔히 면밀히 조사되지 않았고, 아마도 그런 면밀한 조사에서 살아남을 수 없을 것이다. 그것은 만연한 동시에 불분명하기 때문이다. 프로그램 음악과 교향시는 어떻게 보면 내러티브이며, 우리 모두는 음악의 제스처가 문학의 이야기로 변형되어 표현된다는 유쾌한 비유를 무심하게 이해하고 있다.<sup>13)</sup>

아바테는 음악학에서 내러티브에 대한 섬세한 검토가 없었기 때문에 이 용어가 비유적이고 느슨한 개념으로 꾸준히 사용될 수 있었지만, 만약 음악적 내러티브 개념을 명확히 한다면 오히려 그 개념을 사용하기가 더욱더 쉽지 않다고 말했다. 그는 음악의 특징과 문학에서 이야기하는 내러티브의 개념이 잘 들어맞지 않는다고 생각하였다.

마찬가지로 나티에 역시 음악적 내러티브는 실재하는 것이 아닌 일종의

---

13) Carolyn Abbate, “What the Sorcerer Said,” *19th-Century Music* 12/3 (1989), 221.

은유(metaphor)라고 여겼다. 1990년 그가 논문 “우리는 음악에서 서사성에 관해 이야기 할 수 있는가?”를 집필한 목적은 내러티브 사용에 대한 경계를 일깨우는 것이었다. 그는 초기 음악학 문헌에서 많은 이들이 내러티브를 음악이 전개가 마치 스토리텔링과 같다는 은유로 쓰다가, 점차 음악 비평에서 그 표현을 진지하게 받아들이는 것을 보고, 용어 경계의 필요성을 느꼈다고 설명한다.

몇 년 전까지만 해도 나는 음악적 스토리텔링이나 내레이션 개념을 큰 의미 없는 하나의 은유에 불과하다고 여겼다. 시간에 따라 전개되는 음악의 특수성을 규정하기 위해서는 인간 언어에 의지해야 하기 때문이다. 그러나 음악 분석과 음악 비평 분야의 저명한 학자들이 이 내러티브 은유를 진지하게 취급하자, 음악의 의미론에 반대하던 학자들까지 그 가능성에 관해 어느 정도 이야기할 수밖에 없었다. 이로 인해 ‘음악적 내러티브’라는 개념이 어쩌서 가장 정밀한 정신(finest minds)까지 유혹하는지 이유를 검토하고, 이것이 음악에 대한 분석과 이해를 위한 새로운 지향점이 될 수 있는지 평가해야 했다.<sup>14)</sup> 70년대 초반에는 언어학 모델이 음악 분석에 유익할 것이라 믿었기 때문에, 나 역시 음악적 구조와 언어적 구조를 비교하였다. 기호학도 마찬가지로 문학적 내러티브와 음악 전개를 비교하고픈 유혹을 가져다준다. 나는 이 주제에 대한 나의 견해를 명확히 하고자 한다.<sup>15)</sup>

즉, 나티에와 같이 음악의 의미론에 회의적이었던 학자들이 내러티브 용어 사용과 비유를 적극적으로 경계하게 된 것은, 그 용어가 그만큼 학계에 깊게 침투되었기 때문이었다. 아바테와 나티에는 음악의 의미론 중에서도 구체적인 이야기와 내용을 다루는 내러티브를 과연 음악 분석에 적합할 수 있는지 검토하여, 다양한 방면으로 주장을 펼쳤다.

---

14) 그가 이야기하는 가장 정밀한 정신은 맥락상 피터 키비(Peter Kivy)와 같이 음악의 의미론에 반대하는 입장들을 의미하는 것으로 보인다. 강나원, “음악의 의미와 대상의 문제,” 『서양음악학』 18/2 (2015), 61.

15) Nattiez, “Can One Speak of Narrativity in Music?,” 241.

아바테와 나티에의 주장은 음악적 내러티브 담론에 있어서 매우 중요한 전환점이었다. 2003년에 음악적 내러티브 분석 이론을 제시한 알멘도 이 둘의 영향 아래 놓여 있었다. 알멘은 아바테와 나티에가 주장한 내러티브의 한계를 항목으로 정리하여 각 항목을 어떻게 극복할 수 있을지 의견을 제시하였다. 이는 언어적 단서 논쟁, 지시성 논쟁, 인과성 논쟁, 서술자 논쟁이다. 이 장에서는 내러티브의 문제점에 대한 아바테와 나티에의 주장을 살피고, 알멘을 비롯하여 내러티브를 지지하거나, 지지할 수 있는 의견을 낸 학자들의 선행 연구를 살펴 그들이 어떻게 돌파구를 찾았는지 다루어보고자 한다.

## 1. 언어적 단서

언어적 단서 논쟁(the verbal cue argument)은 음악적 내러티브가 순수하게 음악의 내용이나 의미를 통해 발생하는 것이 아니라, 작품에 붙여진 제목이나 부수적인 텍스트, 프로그램 등 구체적인 언어에 기대어 발생한다는 주장이다. 이는 해석자가 작품을 들을 때 연상하거나 떠올리는 구체적인 대상이 순수하게 음악의 움직임과 형식을 통해 야기되는 것이 아니라, 해석자가 사전에 접했을 작품 주변의 부수적이고 다양한 언어적 정보에 영향을 받아 일어난다는 것이다. 다수의 해석자가 한 작품에 관해 유사한 인상을 느끼고 있거나 구체적인 내용을 설명할 수 있을 때, 그 설명된 내용이 과연 음악에서 출발하였을까? 아바테와 나티에의 주장에 따르면 음악의 내용에 관한 구체적인 연상은 음악이 아닌 작품 주변의 언어 정보가 더 핵심적인 역할을 한다.

아바테와 나티에는 폴 뒤카스(Paul Dukas)의 교향시 작품인 《마법사의 제자》(*L'apprenti sorcier*)를 예로 든다. 이 작품은 요한 볼프강 폰 괴테(Johann Wolfgang von Goethe)의 같은 제목의 발라드 시 『마법사의 제

자』(*Der Zauberlehrling*)를 내용으로 한다. 늙은 마법사가 잠시 자리를 비우자, 마법사의 밑에서 잡일을 하던 마법사의 제자가 서투른 솜씨로 빗자루에 마법을 걸어, 자신을 대신해 빗자루에게 우물에서 물을 길어 오게 한다. 그러나 제자는 빗자루를 멈추는 법을 알지 못했고, 빗자루가 떠온 물이 흘러넘쳐 온 방의 바닥이 젖기 시작한다. 제자는 깜짝 놀라 뒤늦게 상황을 멈추려 도끼를 사용해 빗자루를 둘로 내려치지만, 갈라진 빗자루는 각각이 다시 완벽한 빗자루가 되고, 물을 끄는 속도는 배가 되어 버린다. 제자는 계속해서 빗자루를 도끼로 내려치고, 빗자루는 계속 늘어나 방안은 견잡을 수 없이 물이 차오르게 된다. 늙은 마법사가 돌아왔을 때 이 난리를 발견하곤 마법을 사용해 당장 빗자루를 멈추며, 시는 마법사의 말에 따르라는 마법사의 대사로 끝나게 된다. 나티에는 괴테 시의 즐거리를 알고 있는 해석자가 교향시를 감상할 때, 이 시의 내용을 연상하는 듣기 전략을 사용할 수 있고, 이를 내러티브라 여기겠지만, 그 내러티브는 작품 안의 음악이 만들어 낸 것이 아닌, 괴테 시의 즐거리에서 온 것이라고 말한다.<sup>16)</sup> 즉, 괴테 시와 같은 언어 정보가 사전에 없다면, 다수의 해석자는 뒤카스의 《마법사의 제자》에서 공통적이거나 유사한 내용을 얻을 수 없다. 언어로 된 단서가 전혀 없다면, 우리는 음악의 의미를 동일하게 들을 수 없고, 이는 결국 작품을 내러티브로 읽을 수 없다는 의미가 된다.

그렇다면 순수 기악 음악에서는 내러티브를 절대 이야기할 수 없는 것일까? 뉴콤은 이들의 주장이 있기 전에 “슈만과 18세기 후반의 내러티브 전략”에서 슈만의 기악 작품을 내러티브로 읽어낸 바 있다.<sup>17)</sup> 슈만은 당대 소설가인 장 파울(Jean Paul)과 프리드리히 슐레겔(Friedrich Schlegel)에게 영향을 받아 작품의 구조 변화를 피하였는데, 뉴콤은 이 형식 관습의 변화에서 내러티브가 생성될 수 있다고 설명한다.<sup>18)</sup> 당대의 소설가들은 작품 구조

16) Nattiez, “Can One Speak of Narrativity in Music?,” 249.

17) Newcomb, “Schumann and Late Eighteenth-Century Narrative Strategies,” 164-174.

를 시간이나 사건의 순서대로 진행하지 않고, 그 순서를 뒤틀거나 중간에 다른 사건을 끼워 넣어 시간의 진행을 방해하는 등 변화를 주곤 하였다.<sup>19)</sup> 뉴콤은 짧은 장면이 사건 중간에 삽입되어 흐르고 있던 큰 진행을 끊는 의도를 ‘위트’(Witz)라고 설명했는데, 이 위트의 효과로 작품의 표면에서 작품을 읽는 독자는 작품의 진행이 조리에 맞지 않는다고 느끼게 되며, 이로 인해 작품 구조 관습을 경계하게 된다.<sup>20)</sup> 즉, 전형적인 작품 구조 관습을 기대하고 있다가, 그것이 맞지 않으면, 독자는 자신이 가지고 있던 작품 구조 관습에 의문을 던지게 되는 것이다. 이 위트는 슈만의 《판타지 C장조 Op. 17》에서 적용된다. 이 작품은 관습적인 발전부와 재현부가 등장하지 않고, 대신 “전설의 목소리로”(Im Legendenton)라는 표기가 적힌 부분이 등장하여 감상하는 청자에게 혼란과 수수께끼를 안겨준다.<sup>21)</sup> 이러한 혼란은 해석자에게 바로 이야기를 만들어내는 부분이 된다.

뉴콤은 작품의 비관습적인 구조를 해석자가 인식했을 때, 그것을 이해하고 느끼기 위해 그에 맞는 의미를 생성해 낸다고 생각하였다. 이는 해석자가 작품에 대한 언어적 정보가 없이도 해석자가 이해하고 있는 다른 작품의 기존 관습과의 비교를 통해 감상하는 작품의 내용을 연상할 수 있는 가능성을 보여준다. 뉴콤이 이야기하는 해석자가 가지고 있는 관습은 음악의 형식 구조를 칭하는데, 이 때문에 형식과 연관성이 높은 18세기~20세기 초반의 조성 음악을 내러티브로 읽어 낼 수 있다고 설명하였다.<sup>22)</sup> 그는 조성 음악에서 관습의 중요성을 강조하는데, 기존에 관습적인 형식을 견지하고 있는 해석자가 감상하는 작품이 기존에 알고 있는 전형적인 형식에서 벗어나는 구간을 가질 때, 그리고 그것을 마주하는 순간에 내러티브가 생성된다고 보

---

18) Newcomb, 위의 글, 169.

19) Newcomb, 위의 글, 167-169.

20) Newcomb, 위의 글, 169.

21) Newcomb, 위의 글, 170.

22) Newcomb, 위의 글, 165.

왔다.

빅토르 스클로브스키(Victor Shklovsky)는 서사시 초기 이론가면서, 러시아 형식주의 비평가였다. 그는 로렌스 스텐(Laurence Sterne)의 『트리스트램 샌디』(*Tristram Shandy*)를 예술 소설의 시금석으로 평했다. 왜냐하면, 스텐은 잘 알려진 관습적인 내러티브 체계를 조소하기 위해 그 방식을 뒤트는 방법을 사용하였기 때문이다. 그리하여 스텐은 내러티브의 예술적이고 비현실적인 측면을 환기하게 했을 뿐만 아니라, 내러티브 관습을 (스클로브스키의 용어로)“낯설게(defamiliarized)” 만들었고, 그것으로 그 관습의 힘 역시 다시 강화했다. 슈만의 마지막 악장에서, 슈만은 론도의 패러다임을 이런 방식으로 활용하였다. 주의 깊은 청자는 형식 계획(schema)의 고정적 인식을 뛰어넘어 형식의 진행에 훨씬 동적인 질문을 던지게 된다.<sup>23)</sup>

기존의 음악 관습을 잘 이해하고, 그 관습 안에 소속되어 있는 해석자는 관습이 뒤틀리는 것을 인지했을 때, 머릿속에서 스스로 그 뒤틀림이 무엇인지 질문을 던지면서 작품의 진행을 따라가게 된다. 하이든의 《현악사중주 E♭장조 Op. 33-2》의 형식적 유머를 농담이라고 이해할 수 있는 것처럼 말이다. 뉴콤은 자신의 문헌에서 슈만의 《현악사중주 A장조 Op. 41, no. 3》의 마지막 악장인 론도를 중점적으로 분석하여 자신의 주장을 역설했다. 이 작품의 론도 악장은 청중이 론도에 기대했을 관습을 보여주지 않기 때문이다. 고전주의 시대 관습에 따르면 론도는 주제와 에피소드가 번갈아 등장할 때, 반복(refrain)되는 주제는 원조로, 에피소드는 딸림조나 그 외의 조로 등장한다. 따라서 론도의 각 부분에서 원조로 등장하는 주제는 안정감을, 에피소드는 긴장감을 주는 역할을 한다. 그러나 슈만의 작품은 첫 주제의 시작이 A장조이지만, 주제의 종지는 D장조로 이루어진다.<sup>24)</sup> 이후에 다시 주제

---

23) Newcomb, 위의 글, 174.

24) 종지형을 무시하여 화성을 분석하면 A장조의 I-IV에 맞출 수 있으나, 음형과 소리 모두 D장조의 V-I로 보는 것이 훨씬 마땅하다.

가 돌아올 때도, 조성은 원조가 아닌 E장조로 시작하며, 이때의 종지는 어떠한 경과구도 지나지 않고 A장조로 마무리된다. 다음 주제도 마찬가지로 시작은 f# 단조로, 종지는 다시 A장조로 나타난다. 직후의 에피소드는 트리오로 등장하는데, 이 역시 일반적인 론도의 에피소드로 사용되는 형식이 아니다.<sup>25)</sup> 나아가 이 트리오의 이전의 주제-에피소드와는 다르게 매우 안정된 F장조 조성으로 등장하며, 그 길이도 32마디 2부 형식에 알맞게 균형을 맞추어 등장한다. 이를 통해 에피소드는 반복되는 주제부의 불안정과 대조되는 안정을 보여준다. 즉, 이 작품은 반복되는 주제가 불안정한 역할을, 그리고 사이에 등장하는 에피소드가 안정적인 역할을 하여, 기존의 관습을 뒤트는 형식을 보여주고 있다. 이를 감상하는 해석자는 주제에서 기대했던 안정적인 진행이 모두 불안정하게 등장하는 것을 통해 그 불안정이 무엇을 뜻하는지, 왜 이러한 불안이 초래되었는지 등 야기된 불안정을 해석하기 위하여 음악 작품의 형식에 여러 질문을 던지게 되며, 이를 통해 작품의 의미를 생성해 낼 것이다.

물론, 아바테와 나티에가 바라보는 “내러티브”와 뉴콤이 이야기하는 “내러티브” 사이에는 정밀함과 구체성에 관한 차이가 존재한다. 아바테와 나티에의 프로그램 음악 예시에서 그들이 내러티브를 얼마나 구체적으로 바라보고 있는지 이해할 수 있다. 많은 음악 장르 중 가장 구체적인 이야기를 가지고 있다고 여겨지는 프로그램 음악을 예시로 드는 것에서, 그리고 그 프로그램 음악조차, 그 이야기가 시의 이야기일 뿐, 순수하게 음악만이 만들어 내는 이야기로 취급하지 않는다는 점에서 아바테와 나티에가 생각하는 “내러티브”는 작품 속에 담긴 매우 구체적인 이야기를 뜻하고 있다. 그러나 뉴콤의 음악적 내러티브는 형식이 뒤틀렸을 때 해석자가 얻을 수 있는 불안감, 의문에 대한 해석자가 만들어 내는 의미일 뿐, 아바테와 나티에가 바라보는

---

25) Newcomb, “Schumann and Late Eighteenth-Century Narrative Strategies,” 172.

수준만큼의 구체적인 내러티브를 제시하고 있는 것은 아니다.

나티에가 제시하는 음악적 내러티브의 기준은 무엇이며 그것은 충족될 수 있는 것일까? 나티에는 음악적 내러티브의 기준을 시모어 채트먼(Seymour Chatman)의 『이야기와 담론: 영화와 소설의 서사구조』(*Story and discourse: narrative structure in fiction and film*)를 통해 설명한다. “이야기는 사건(event)과 실존(existents)이 둘 다 등장할 때 존재한다”는 채트먼의 말을 전제로, 나티에는 사건과 실존을 음악의 무엇과 대응시킬 수 있을지 질문을 던진다.<sup>26)</sup> 다만, 채트먼의 서술은 ‘내러티브’가 아닌 ‘이야기’를 뜻하고 있다. 이야기, 즉, 소설의 최소 전제가 등장인물(실존)과 사건인 것을 내러티브의 최소 전제로 둔다면, 나티에는 이야기와 내러티브를 거의 동일하게 취급하고 있다는 이야기가 된다. 나티에 역시 채트먼이 내러티브가 아닌 이야기의 최소 구성요소를 말한 것이며, 이야기의 최소 구성요소는 내러티브의 최소 구성요소와 같지 않을 수 있다고 언급하지만, 나티에는 이야기와 내러티브를 거의 유사하게 바라보고 있다. 다음 나티에의 글에 그 시각이 잘 드러난다.

말리 교향곡 2번의 행진곡을 들으며 나는 그것이 한 무리의 남성과 관련이 있다고 상상하겠지만, 어떤 남성인지는 모른다. 행진은 더 가까워졌다가 멀어질 수도 있고, 아이브스의 《뉴잉글랜드의 세 장소》(Three Places in New England)에서처럼 두 개의 행진이 교차할 수도 있지만, 나는 그들이 어디서 왔고 어디로 향하는지 알 수 없다. 제목의 도움을 받아 《틸 오일렌슈피겔》(*Till Eulenspiegel*)을 들었을 때, 나는 그 작품이 인물의 삶과 죽음을 다루고 있다는 데에 동의할 수 있다. 나는 그가 움직이고, 점프하는 등의 행동을 듣는다. 그러나 그것이 정확히 무엇을 하는 것일까? 나는 알 수가 없다.<sup>27)</sup>

---

26) Seymour Charman, *Story and Discourse* (Ithaca: Cornell University Press, 1980), 113, Nattiez, “Can One Speak of Narrativity in Music?,” 241, 재인용.

27) Nattiez, 위의 글, 244.

나티에는 말러 교향곡에서 ‘한 무리의 남성’과 같은 실존의 존재가 느껴진다고 하여 이들을 등장인물로 바라보지 않는다. 이들이 무슨 행동을 하고 있는지 전혀 알 수 없기 때문이다. 또한 킬 오일렌슈피겔과 같이 구체적인 인물이 등장하는 작품이라 할지라도, 그가 취하고 있는 행동이 무엇을 의미하는지 알 수 없기 때문에, 이러한 작품은 이야기를 만들어 낼 수 없다고 설명한다. 다음의 글에서도 비슷한 시각이 나타난다.

내가 “남작 부인은 5시에 떠났다.”라는 문장을 읽을 때, 나는 내가 내러티브를 다루고 있다고 알아차리기 위해 작품의 제목이 필요하지 않다. 그러나 대조적으로 내가 《마법사의 제자》의 시작을 들을 때, 나는 그것이 교향시이기 때문에 그 작품을 내러티브 틀로 접근해야 함을 염두에 두어야 한다. 확실한 이미지가 내게 떠오를 수도 있겠지만, 그럼에도 내가 그 작품을 통해 내러티브를 구성하기 위해서는 그 작품을 특정한 듣기 전략으로 접근해야 한다.<sup>28)</sup>

남작 부인이 떠났다는 문장에서 나티에는 사건과 실존이 모두 존재한다고 설명한다. 남작부인이 실존이며 그가 5시에 떠났다는 것이 사건이다. 그러나 나티에에게 음악은 이 정도의 내용도 담을 수 없으며, 만약 해석자가 구체적인 정보를 음악을 통해 설명할 수 있다고 하여도, 그것이 오롯이 음악으로 얻어 낸 정보가 아닌, 해석자가 구체적인 내용을 말하고자 만든 특정한 듣기 전략으로 인한 정보라고 설명한다. 즉, 나티에의 시각에서 내러티브는 매우 구체적인 내용을 서술하는 이야기와 같은 수준에 있기에, 구체적인 인물도 사건도 음으로 제시하지 못하는 음악 작품은 내러티브를 생성해 낼 수 없다.

나티에는 이 주장을 역설하기 위해 어린이들을 대상으로 했던 실험을 언급하였다. 그는 아이들에게 음악 작품에 관한 아무런 정보도 제공하지 않고

---

28) Nattiez, 위의 글, 242.

《마법사의 제자》를 들려준 후 음악의 내용을 쓰게 하였다. 아이들은 모두 다른 인물을 주인공으로, 모두 다른 사건을 서술하였다.<sup>29)</sup> 심지어 어떤 아이들은 아무것도 적지 않거나, 그저 오케스트라 악기를 묘사하는 것에서 그쳤다. 나티에는 이 실험을 바탕으로 음악은 교향시라 할지라도 사전 정보 없이 어떠한 구체적 정보도 담을 수 없다고 주장했다. 결과적으로 나티에의 시각을 견지한다면, 뉴콤포이 사용하였던 ‘내러티브’라는 용어는 허용될 수 없는 것이 될 것이다.

그러나 내러티브 개념을 음악에 적용하는 연구를 이어나가고자 했던 알멘은 나티에 보다 뉴콤포에 더 유사한 내러티브 개념을 택하였다. 알멘은 뉴콤포와 마찬가지로 내러티브를 조금 더 느슨한 개념으로 바라본다. 그는 내러티브를 문학에만 한정 시켜 존재할 수 있는 개념으로 여기지 않았으며, 다양한 예술에서 공통으로 공유할 수 있는 개념으로 보았다.<sup>30)</sup> 알멘은 음악적 내러티브를 문학적(또는 역사적) 내러티브의 하위로서 바라보는 것이 아닌, 음악만의 고유한 특징으로 바라봐야 한다고 주장하였다. 그는 내러티브 논의가 지속해서 문학과 비교를 통해 이루어지는 것을 주목하여, 다른 학문과의 필요 이상의 비교는 음악적 내러티브를 그저 문학의 하위 학문으로 만드는 것이라 비판하였다.<sup>31)</sup> 알멘은 내러티브간의 관계를 자손 모델(decendant model)과 자매 모델(sibling model)이라는 용어로 구분하는데, 자손 모델은 문학적 내러티브를 상위로 두어 그 특징들을 중심으로 다른 분야의 내러티브를 살피는 것을 의미하며, 자매 모델은 내러티브를 어떤 분야만의 고유적 개념이 아닌 여러 분야의 창작물이 가진 공통적 특성으로 두어

---

29) Nattiez, 위의 글, 246-247.

30) Almén, *A Theory of Musical Narrative*, 13.

31) 내러티브 개념을 음악에서 계속 다루었을 때 음악이 문학의 하위 학문과 같이 분류된다는 시각은 나티에도 가지고 있었다. 이 둘의 차이는 내러티브를 수용하는가 그렇지 않은가로 드러난다. 음악이 문학의 하위 학문으로 분류되지 않기 위해, 나티에는 내러티브와 같은 타학문의 개념에 기대지 말아야 한다고 주장하였고, 알멘은 음악만의 내러티브를 구축해야 한다고 주장하였다.

각 분야 안의 내러티브 특징을 정의하는 것을 의미한다.<sup>32)</sup> 알멘이 강조하는 음악적 내러티브는 후자로, 문학적 내러티브 개념을 통해 음악적 내러티브를 검토하는, 문학의 하위 학문으로 위치되는 논의는 지양하고자 하였다.<sup>33)</sup>

이러한 배경을 통해 알멘은 언어적 단서뿐만 아니라 음악 관습에 해당하는 ‘음악적 단서’(musical cues)가 내러티브를 생성하는 데 도움을 준다고 강조하였다. 그는 언어 정보에서 우리가 작품 이해의 힌트를 얻는다는 것을 부정하지 않지만, 나티에와 달리 언어 정보를 내러티브의 필수 구성요소라 여기지 않는다. 그는 해석자가 언어적 단서가 전혀 없는 작품의 경우에도 “비언어적 단서에서 우리는 내러티브를 듣게 유도될 수도 있다”라고 설명하며, 음악적 단서에 의존하여 작품을 감상한다는 방법을 설명한다.<sup>34)</sup> 그가 이야기하는 음악적 단서는 음악의 음역, 셈여림, 화성, 짜임새와 같이 오롯이 음악적인 것들로 작품 안에서 계속 변화하거나 대조되어 나타나는 것들이다.<sup>35)</sup>

변화와 대조, 이는 음악 작품에 항상 등장한다고 말할 수 있는 음악이 가지는 작품의 전개 방식이다. 알멘은 이것이 있다면 텍스트, 프로그램, 또는 묘사적인 제목이 없이도 작품에서 내러티브를 들을 수 있다고 주장한다. 알멘의 시각으로 본다면 음악에서의 인물은 짜임새, 셈여림, 음역, 주제가 될 것이며, 사건은 이 음악적 단서가 변화하여 대립 · 대조되는 구간이 될 것이다. 음악 관습에 의존하여 작품을 감상할 때, 우리는 언어적 단서가 없어도 많은 내용을 추측하며 작품을 이해할 수 있다. 알멘은 [처음의 상태-분열-해결](initial situation-disruption-resolution)과 같은 원형을 견지한 채로 작품을 해석하면 음악적 내러티브가 생성될 수 있다고 설명한다.<sup>36)</sup> 마치

32) Almén, 위의 글, 11-13. 송무경, 『음악 논문 작성법』, 263.

33) Almén, 위의 글, 11-12. 송무경, 『음악 논문 작성법』, 263.

34) Almén, 위의 글, 29.

35) Almén, 위의 글, 29.

36) [처음의 상태-분열-해결]은 츠베탄 토도로프(Tzvetan Todorov)의 [균형-불균형-균형](equilibrium-disequilibrium-equilibrium)을 알멘이 해석한 것이다. 이는 음악의 ABA형식 구

뉴콤의 시각과 같이 기존의 관습을 숙지하고 있다면 다른 언어적 단서 없이 순수한 음악 정보만으로도 작품의 내용을 이해하는 것이다. 해석자는 통상적으로 이해하고 있는 작품의 형식과 감상하는 작품의 형식의 비교를 통해 내러티브를 만들어 낼 수 있다. 만약 소나타 작품을 감상하고 있다면, 소나타 형식을 이해하고 있는 해석자는 작품을 감상하는 동시에 제1주제와 제2주제의 대조, 그리고 [제시부-발전부-재현부] 구조를 기대한다. 실시간으로 이 기대와 감상하는 작품의 형식을 비교하여 해석자는 기대에 어긋나는 형식마다 자신의 해석을 연상으로 이어나갈 수 있다.

내러티브를 바라보는 알멘과 나티에의 견해 차이는 ‘특정한 듣기 전략’에 대한 각자의 의견으로도 드러난다. 나티에의 경우 음악 작품 안에 구체적인 내용이 담겨 있지 않고 특정한 듣기 전략으로만 얻어낼 수 있는 내용은 음악적 내러티브라고 바라보지 않는다. 그러나 알멘의 경우, 음악적 내러티브가 작품에서 생성된다고 바라보는 것이 아닌, 작품을 감상하는 해석자에게서 발생한다고 바라보기에, 해석자가 특정한 듣기 전략을 취해 내러티브를 생성하는 것을 부정하지 않는다. 이때 특정한 듣기 전략을 취하게 하는 태도는 음악적 단서에서 오는 것이며, 관습에 해당하는 이 음악적 단서가 내러티브의 실마리가 된다고 바라본다.

알멘과 유사한 입장은 다른 학자의 글에서도 찾아볼 수 있다. 베라 믹즈닉은 2001년 자신의 문헌 “음악과 내러티브의 재논의: 베토벤과 말러 안의 내러티브 정도”에서 특정한 듣기 전략의 필요성에 관해 이야기한다.

대다수의 이러한 반대 의견은 다른 학자들의 견해에 의해 무력화되거나 누그러졌다.<sup>37)</sup> …(중략)… 나아가, 많은 학자들이 텍스트(문학, 역사, 시각

---

조가 가지는 특징을 뜻한다. 일반적으로 음악에서 ABA형식을 사용할 때, A는 원조로, B는 딸림조로 등장하는데, 이를 통해 작품의 시작인 원조는 균형을, 딸림조는 원조에서 떨어지는 효과로 인해 불균형을, 그리고 다시 원조로 돌아오기 때문에 재균형을 갖게 된다. 이때 재균형의 부분은 불균형을 겪은 이후의 균형이기 때문에 처음 균형과 다른 상태와 의미를 가진다. 이는 다음 장에서 살펴볼 네 가지 내러티브 원형과 관계가 있다. Almén, 위의 글, 22.

예술)에 대한 내러티브 해석은 ‘마음속에 내러티브 틀’을 ‘구성’할 필요가 있다는 것에 동의한다. 그러므로 음악 텍스트의 내러티브 해석이 우리의 ‘내러티브 충동<sup>38)</sup>’에 의한 허상이라는 비판은 다른 어떤 분야보다 음악의 비내러티브성(non-narrativity)을 더 또는 덜 입증하는 것이 아니다.<sup>39)</sup>

믹즈닉은 내러티브 해석을 위해서는 해석자가 마음속에 특정한 듣기 전략을 가지고 작품을 감상하는 자세가 필요하고, 이 듣기 전략이라는 틀이 음악이 비내러티브적이라는 의미가 된다고 여기지 않는다. 알멘의 시각 역시 이와 유사하고 이해할 수 있다.

음악적 내러티브에 관한 나티에의 기준과 알멘의 기준 중 어느 쪽이 옳은가에 대한 평가는 불가하다. 그러나 음악에 담긴 의미가 비록 구체적이지 못하여도, 음악의 의미를 해석해 나가고자 하며 그 방법을 제공하는 알멘의 주장은 유효하며, 이에 귀를 기울일 가치는 충분하다.

## 2. 지시성

지시성 논쟁(the referentiality argument)은 음악은 구체성이 결여되었기 때문에, 대상을 정확하게 들 수 없고, 모든 음악적 행동은 그저 은유적 묘사에 불과하다는 지적이다. 앞선 나티에 글과 다음의 글에서 지시성과 관련된 내용이 드러난다.

---

37) 여기서 무력화되었다는 반대 의견은 아바테와 나티에의 내러티브 불가능성에 관한 주장을 지칭한다.

38) ‘내러티브 충동’(narrative impulse)은 나티에의 언어이다. 그는 작품을 들을 때 예상과 해결이라는 소리를 들으면서도 그것이 무엇에 대한 예상이며 해결인지 들 수 없다는 것을 느꼈다. 그는 이것으로 음악은 기호학과 다르기 때문에 무언가를 말하고 있지 않으며, 아도르노가 말러를 비평했던 말인 “무엇과도 연결되지 않는 내러티브”를 강조하였다. 해석자가 음악 작품에서 얻는 것은 내러티브가 아닌, 내러티브를 생성해 내고 싶은 충동이라는 것이다. Nattiez, “Can One Speak of Narrativity in Music?,” 244-245.

39) Micznik, “Music and Narrative Revisited: Degrees of Narrativity in Beethoven and Mahler,” 197.

내가 “남작 부인은 5시에 떠났다.”라는 문장을 읽을 때, 나는 내가 내러티브를 다루고 있다고 알아차리기 위해 작품의 제목이 필요하지 않다. 그러나 대조적으로 내가 《마법사의 제자》의 시작을 들을 때, 나는 그것이 교향시이기 때문에 그 작품을 내러티브 틀로 접근해야함을 염두에 두어야 한다. 확실한 이미지가 내게 떠오를 수도 있겠지만, 그럼에도 내가 그 작품을 통해 내러티브를 구성하기 위해서는 그 작품을 특정한 듣기 전략으로 접근해야 한다.<sup>40)</sup>

콘의 저서 『작곡가의 목소리』(국내 번역명: 클래식의 격렬한 이해)에서 페르소나, 행위자, 아이디어와 같이 그가 사용하는 개념들은 기악 음악에서 **말할 수 없을 만큼 불특정하고 식별할 수 없다**는 것을 잊지 않았을 때 이해된다. ‘음, 화성, 모티브와 같은 음악의 요소들은 일반적으로 지시하는 대상이 없다’고 그는 다시 서술하였다. 그럼에도 여전히 내러티브 은유를 존재론적 환상으로 여길만한 심각한 위험이 있다. 음악이 내러티브를 제안해오기 때문에, 음악이 스스로 내러티브를 가진다고 말이다. 문학적 내러티브와 음악의 ‘담론’의 차이를 구별하는 것이 필요하다.

… (중략) … 내러티브가 사실이나 사건과 관련하여 메타 언어적 입장을 가지고 있다는 것을 아무리 강조해도 지나치지 않으며, 화이트가 이야기한 대로 그것들은 서술하는(narrate) 것이 아니라, ‘서술화(narrativize)’되는 것이다.<sup>41)</sup>

나티에는 콘의 저서 『작곡가의 목소리』에서 음악의 페르소나(*persona*) 개념을 내러티브와 비교하였다. 페르소나란 작품의 음악적 요소가 작곡가나 연주자, 악기, 또는 청자를 통해 의인화되어 인식되는 것을 뜻한다.<sup>42)</sup> 페르소나는 음악의 모티브, 주제 등이 소설의 주인공과 같이 직접적으로 행위하는 듯한 묘사를 보여주는 강한 예이다. 페르소나를 통해 우리는 작품 속

40) Nattiez, “Can One Speak of Narrativity in Music?,” 242.

41) 강조는 원문을 따랐다. Nattiez, 위의 글, 245-246.

42) 양지원, “음악과 정서의 관계에 관한 연구: J. 라빈슨의 과정, 페르소나 이론을 중심으로,” (홍익대학교 석사학위논문, 2008), 72.

모티브의 움직임은 의인화된 인격으로 해석할 수 있고, 연주자가 청자에게 작품을 전달하기 위해 마치 착용할 수 있는 작품 속의 인격으로 이해할 수 있다. 그러나 페르소나는 작품 안의 실제로 살아있는 구체적인 인물이 아닌, 그러한 존재로 인식할 수 있다는 은유이다. 작품 속 페르소나를 인식할 수 있다고 하여, 그것을 소설의 등장인물과 같이 누구나 동일하게 인식하는 구체적인 인물이나 대상으로 말할 수는 없다. 즉, 음악과 작품이 그들의 힘만으로 구체적 대상과 내용을 제시할 수는 없으며, 나티에는 그러한 방향으로 작품을 이해하고 해석하는 것은 작품에 담긴 내용이 아닌, 그것을 바라보는 ‘해석자의 주관’이라는 것을 다시 한번 강조한다.

알멘은 ‘음악은 구체적인 대상을 지칭할 수 없다’라는 주장에 반대하지 않으며, 오히려 전적으로 동의한다.<sup>43)</sup> 음악의 추상성은 반론의 여지가 없는 자명한 사실이다. 알멘 주장의 핵심은 음악이 구체적인 대상을 지칭할 수 없다는 한계가 아닌 ‘구체적 대상 지시는 내러티브 형성에 필수적이지 않다’에 있다. 이는 앞선 언어적 단서 논쟁과 같이 내러티브를 취급하는 정도와 견해가 다르기 때문에 나타나는 둘 사이 주장의 차이이다. 알멘은 지시성이 부재하더라도 음악이 가진 고유한 특징으로 내러티브 전개를 가능하다고, 즉, 대상이 존재하지 않아도 내러티브 전개와 형성이 가능하다는 입장을 가진다.

알멘은 블라디미르 프로프(Vladimir Propp), 조지프 캠벨(Joseph Campbell), 그리고 프라이와 같은 문학자들이 일찍이 내러티브의 기초를 대상과 요소 그 자체가 아닌, 요소 간의 관계로 강조했음을 주목한다.<sup>44)</sup> 그들이 주장하는 내러티브는 대상과 인물에 있지 않고, 대상과 인물의 행위와 상호작용에 있는 것이다. 이를 페르소나로 생각해보면, 페르소나가 의인화되었을 때 해석자에겐 그것이 누구를 의인화하고 있는지가 중요하지 않고, 페

---

43) Almén, *A Theory of Musical Narrative*, 35.

44) Almén, 위의 글, 36.

르소나를 통해 의인화할 수 있는 음악적 “움직임”이 존재한다는 것이 중요하게 된다. 음악에서 여러 주제가 등장할 때, 각각의 주제가 정확히 누구인지, 무엇인지 우리는 알 수 없지만, 알멘은 이들이 서로 어울리거나 ‘화합’하고 있는지, 또는 ‘대립’하고 있는지에 주목해야 한다고 말한다.

알멘은 자신의 분석 방법에서 음악 요소를 ‘재평가’(transvaluation)하여 지시성의 부재를 극복해 낼 수 있다고 보았다. 재평가는 “시간상에서 펼쳐지는 음악적 요소들의 생성과 변화의 과정들을 그들의 위계를 강조하고 그 가치 변화를 반복적으로 판단하는 행위”이다.<sup>45)</sup> 문학이 요소 간의 관계를 강조했듯이, 음악의 요소들이 서로 어떠한 상호작용을 하며, 작품의 전개를 통해 어떻게 변하고, 그 변화가 무슨 의미인지 판단한다.<sup>46)</sup> 구체적으로는 작품의 주제, 모티브 등이 가질 수 있는 은유적 역할을 추적하여, 이들의 움직임을 음역, 화성, 형식 등을 통해 이해하여 행동의 목적을 찾고, 주제가 그 목적을 달성하고 있는지 분석하는 것이다.<sup>47)</sup>

음악이 구체적인 대상을 지칭하지 못하더라도, 알멘은 음악의 요소가 보이는 역동성, 일관성 등을 통해 목적을 추적할 수 있고, 해석자가 이에 따른 스토리텔링을 형성할 수 있다고 보았다.<sup>48)</sup> 이는 그가 음악의 내러티브가 정확히 음악 내에 존재하는 것이 아니라, 해석자가 내러티브를 듣고자 하는 의도에서 분명해진다고 설명하기 때문이다.<sup>49)</sup> 앞선 언어적 단서에서도 드러났듯이, 알멘이 나티에보다 내러티브 개념을 느슨하게 사용하고 있으며, ‘특별한 듣기 전략’으로 형성되는 내용 또한 내러티브의 한 축으로 바라보기 때문이다. 알멘은 음악적 내러티브를 듣기 위해 해석자가 서로 다른 분석 층위에 있는 요소라 할지라도, 음악을 감상할 때 동시에 인지할 수 있는 요

---

45) 송무경, 위의 글, 262.

46) 송무경, 『음악 논문 작성법』, 262. Almén, 위의 글, 51.

47) Almén, 위의 글, 22-23. 이 과정은 총 세 단계로 이루어져 있는데, 구체적인 방법론에 관해서는 본 논문의 3장에서 자세히 다룰 것이다.

48) Almén, 위의 글, 22-23.

49) Almén, 위의 글, 36.

소를 모두 총합하여 기록하여야 한다고 말한다.<sup>50)</sup> 이때 서론 다른 분석 층위란 악보에 나타나 있어 듣지 않아도 알 수 있는 화성이나 형식과 같은 오롯이 음악 내적인 요소와 음악이 연주될 때 느낄 수 있는 소리의 울림과 악기간의 어울림과 같이 악보 밖의 요소같이, 서로 나란히 비교되지 않는 층위를 의미한다. 해석자가 작품을 분석할 때 한 가지 요소에만 집중하여 적을지라도(예를 들어 악보에 화성 기호를 적어 내듯이), 음악을 들으며 감상하는 순간에는 특정한 층위의 요소만을 포착하는 것이 아니라, 다양한 층위의 음악 요소를 동시에 듣기 때문이다. 해석자는 한 모티브에 관한 음악의 의미마저 다양한 층위의 요소로 인해 복합적(multiple)으로 쌓아 낸다.<sup>51)</sup> 하나의 모티브가 처음에는 화성으로만 의미를 만들어 냈다면, 음악이 전개됨에 따라 다시 등장할 때는 악기, 셈여림, 음색, 템포 등 다른 분석 층위에 있는 요소와 결합하고, 이를 통해 의미를 더욱 두텁게 쌓아가는 것이다. 해석자는 모티브가 다른 요소와 결합하며 변화하고, 쌓아진 의미를 추적할 수 있기 때문에 모티브를 마치 주인공처럼 그가 가진 ‘이야기’에 주목할 수 있다.

### 3. 인과성

인과성 논쟁(the causality argument)은 음악이 문학이나 영화와 달리 작품에서 일어나는 사건들 사이의 인과관계를 증명하지 못한다는 지적이다. 인과는 단순히 시간의 흐름으로 발생하는 것이 아니라, 한 사건과 그 사건 사이의 관계가 설명되었을 때 이해되는 것이기에, 사건을 구체적으로 설명할 수 없는 음악은 인과성을 쌓는 데에 한계가 생긴다. 앞서 인용된 나티에의 글 후반부와 그 뒤의 문단에 인과에 대한 이야기가 담겨있다.

---

50) Almén, 위의 글, 23.

51) Almén, 위의 글, 22.

... (중략) ... 내러티브가 사실이나 사건과 관련하여 메타 언어적 견해를 보인다는 것을 아무리 강조해도 지나치지 않으며, 화이트가 이야기한대로 그것들은 서술하는(narrate) 것이 아니라, '서술화(narrativize)'되는 것이다.

레오나르도 다빈치는 우리가 '벽에 그저 있는 낙서에도 생기를 불어넣고 이야기를 만들 수 있다'고 말했다. 몰리노는 이를 더 자세히 풀어냈다. '벽에 쓰여 있는 두 단어는 발상, 개념, 인상을 주는 게 아니라 내러티브를 준다.' 나무기둥에 두 명의 이니셜과 하트가 새겨져 있는 것을 보고 지나가던 행인은 이를 다음과 같이 전해 줄 것이다. "존이 마리를 사랑한다", "마리가 존을 사랑한다", "존이랑 마리는 서로를 사랑한다", "존이 마리를 여기서 만났다", "존이 마리를 발견했다", "마리가 존을 발견했다"와 같이 말이다. 여기서 내러티브는 '이야기를 듣거나, 이야기에 자신을 투영하는 사람에게 의해서만 재구성되기 때문에' 오직 잠재적인 차원에서 존재하며, 이로 인해 해석의 자유는 여전히 중요하다. 내러티브는 그 두 단어를 지각하고 그들의 관계를 형성하고 연결해 이야기를 만드는 사람에게 의해서 생성된다.<sup>52)</sup>

나티에는 역사학자 헤이든 화이트(Hayden White)와 폴 벤느(Paul Veyne)가 사건은 중립적인 사건이며, 이것은 내레이션, 즉 서술 속에 담긴 해석으로 연결된다는 말에 크게 동의하였다.<sup>53)</sup> 특히, 화이트가 인과와 큰 연관을 가진다고 여겨지는 역사의 사건마저 각 개별체로 존재하며, 이 사건을 서로 연결하거나 관계시키는 것은 인간의 인위적 행위이고, 실제 사건을 서로 인과로 묶어내는 역사책은 이를 저술한 역사학자들의 의도가 반영된 것이기에, 역사는 내러티브가 아닌 '내러티브화'된 것이라 주장하였는데, 나티에는 이를 통해 '내러티브'와 '내러티브화'를 구분해 내었다. 나티에의 시각에서 문학은 역사보다 더 큰 인과성을 가지는데, 이는 문학이 소설가가 글을 서술함으로써 주도적으로, 그리고 의도적으로 사건을 긴밀하게 연결하기 때문으로 보인다. 문학은 소설가가 사건을 기승전결로 묶어내는 인과의 예술이

52) Nattiez, "Can One Speak of Narrativity in Music?," 245-246.

53) Nattiez, 위의 글, 245.

지만, 음악을 이처럼 연결하는 것은 그저 해석자가 존과 마리라는 단어를 사용해 임의로 상상해서 만드는 환상이지, 음악의 내용이라 볼 수 없는 것이다.

그러나 내러티브가 해석자의 듣기 전략 태도에서 생성된다고 바라보는 알멘에게 ‘내러티브’와 ‘내러티브화’는 차이를 가지지 못한다. 또한, 알멘은 문학의 인과 역시도 작가의 의도 단계에서 모두 결정되는지 의문을 던진다. 알멘은 작가가 인과관계를 자신의 작품에서 주도적으로 설명하지 않는 경우 또한 존재하기 때문에, 지시성과 마찬가지로 인과성이 내러티브에 필수요소라고 바라보지 않았다. 그러한 문학 작품의 예로 가즈오 이시구로의 단편소설 『어둠이 내려앉은 마을』(A village after dark, 2001)이 그러한 특징을 가지는 작품이라 설명한다. 이 작품의 서술자는 주인공에게 일어나는 사건이 우연이 아님을 알리면서도, 그 사건의 원인이나 단서는 전혀 제시하지 않는다.<sup>54)</sup> 사건은 우연이 아니지만, 그 인과가 소설의 전면에 드러나지 않으며, 사건의 인과를 연결해야 하는 작업은 해석자의 역할로 밀려나 있다. 사건의 인과는 소설에서, 즉 텍스트에서 분명한 것이 아닌, 해석자의 손을 통해 의도적으로 연결할 때 분명해진다. 해석자의 손에서 완성되는 인과와 내러티브를 통해, 알멘의 내러티브 개념이 나티에와 다르다는 것은 더욱 분명해진다.

위에서 살펴보았던 믹즈닉의 인용문에서도 인과성이 내러티브의 필수요소가 아니라는 동일한 주장을 볼 수 있다. 믹즈닉 음악적 내러티브를 해석자가 부여하는 음악의 의미라고 바라보기 때문에, 인과성은 내러티브와 관련이 없다고 말한다.

---

54) Almén, *A Theory of Musical Narrative*, 30-31. “A vilage after dark,” <https://www.newyorker.com/magazine/2001/05/21/a-village-after-dark> [2021년 10월 13일 접속].

대다수의 이러한 반대 의견은 다른 학자들의 견해에 의해 무력화되거나 누그러졌다. ... (중략) ... 나아가, 많은 학자들이 텍스트(문학, 역사, 시각 예술)에 대한 내러티브 해석은 '마음속에 내러티브 틀'을 '구성'할 필요가 있다는 것에 동의한다. 그러므로 음악 텍스트의 내러티브 해석이 우리의 '내러티브 충동'에 의한 허상이라는 비판은 다른 어떤 분야보다 음악의 비내러티브성(non-narrativity)을 더 또는 덜 입증하는 것이 아니다.<sup>55)</sup>

믹즈닉은 내러티브를 이야기하는 많은 분야가 마음속의 틀을 만드는 내러티브 충동을 부정하지 않으며, 사건을 인위적으로 연결하는 해석자의 충동과 행동은 음악이 내러티브를 할 수 없다는 주장과 연결될 수 없다고 이야기한다.

또한, 음악의 의미론을 다루는 선행연구에서 음악만의 인과성을 이야기하는 연구가 존재한다. 이는 알멘과 믹즈닉의 주장과는 다른 측면을 가지고 있지만, 음악의 악구들이 역사와 같이 독립적인 개별로서 존재한다는 나티에의 시각과 차이를 보인다. 캐롤 버거는 내러티브와 인과성이 서로 깊은 관련이 있다고 여겨, 1996년 자신의 문헌 “쇼팽 발라드 Op. 23의 형식”에서 인과성이라는 단어를 강조하여 작품을 분석하는 시도를 하였다.<sup>56)</sup>

버거는 인과성이 어떠한 사건이 그전에 있었던 사건의 ‘다음에’ 나타나는 나열(one-after-the-other)이 아니라, 그전에 있었던 사건 ‘때문에’ 발생(one-because-of-the-other)했다는 것을 증명하는 데 있다고 보았다.<sup>57)</sup> 음악에서 인과를 증명하려면 작품의 각 악구가 이전 악구 다음에 등장하는 것이 아니라 앞에 존재했던 악구 ‘때문에’ 나타나는 것을 밝혀야 한다.<sup>58)</sup> 버거의

---

55) Micznik, “Music and Narrative Revisited: Degrees of Narrativity in Beethoven and Mahler,” 197.

56) 그러나 버거가 이 문헌에서 사용하는 내러티브라는 용어는 아바테, 나티에, 그리고 알멘이 사용하는 개념과는 차이가 있다. 버거는 내러티브를 악구를 분류하는 의미로 사용하여 ‘서정적인’(lyrical)의 반대되는 ‘서술적인’(narrative)의 의미로 사용하였다. Berger, “The Form of Chopin’s Ballade, Op. 23,” 46-71.

57) 이는 버거가 리피르 용어를 사용한 것이다. Berger, 위의 글, 46.

58) Berger, 위의 글, 46.

인과 개념은 폴 리쾨르(Paul Ricoeur)의 삼부작 저서인 『시간과 이야기』(*temps et récit*)의 ‘형상화(configuration)’ 개념에 기대고 있다.<sup>59)</sup> ‘형상화’는 삼중 미메시스(triple mimésis)에서 소개된 것으로, 전형상화(pré-figuration), 형상화, 그리고 재형상화(re-figuration) 중 두 번째 단계에 해당한다.<sup>60)</sup> 이는 독자가 텍스트의 구성을 이해하여 텍스트를 이야기로 받아들이는 단계로, 작가에게는 전형상화에서 있었던 각 대상이 행동을 이어나가고 구성하는 부분, 즉, 이야기가 형성되는 단계를 뜻한다. 단편적이었던 여러 사건이 서로 이어지고, 개별적이던 여러 행동은 하나의 이유로 정당성을 획득하게 되고, 시간의 흐름 또는 사건의 흐름이 잠시 멈춰 정돈된다.

버거는 ‘형상화’ 개념과 악구 배치의 필연성을 연결하여 작품을 분석했다.<sup>61)</sup> 악구 배치의 필연성을 살핀다는 것은 작품의 모든 악구를 하나씩 뜯어 서로 간의 연관성을 살펴, 이 악구가 왜 이 위치에 있는가를 고찰한다는 것을 뜻한다. 그는 문학에서 문장 또는 문단의 단위를 하나하나 뜯어 서로 간의 연결성을 분석하는 방식을 그대로 음악분석에 옮겨, 종지마다 악구를 나누어 서로 간의 연결성을 분석하였다. 버거는 분석에서 ‘서정적인’(lyrical) 악구와 ‘서술적인’(narrative) 악구를 구분하였다. 서정적인 악구는 주변 악구와의 인과성은 높지 않지만, 주제 또는 선율이 등장하는 악구이다.<sup>62)</sup> 서술적인 악구는 이와 반대로 선행 악구와 후행 악구의 존재가 필수적인 것으로, 주제나 선율보다는 경과구와 같이 앞으로 진행하는 힘을 가진 악구를 뜻한다.<sup>63)</sup> 버거는 자신의 분석 방식을 “종지 형식”(punctuation form)이라 칭했

59) Berger, 위의 글, 46.

60) 리쾨르의 삼중 미메시스에서 전형상화는 텍스트에 등장하는 대상들의 개별 행동을 이해하는 것이다. 주제, 목적 동기, 상황, 상호작용, 결과 등 각 인물의 개별적인 이해가 이 단계에서 이루어진다. 재형상화는 독자에게서 일어나는 부분으로 텍스트에서 일어난 일들이 독자의 세계에 영향을 미치는 것을 의미한다. 텍스트의 이해를 통해 독자가 삶의 적용을 이루는 단계로 텍스트를 스스로 구성하는 단계이다. 유기환, “『이방인』의 살인사건과 리쾨르의 삼중의 미메시스,” 『프랑스어문교육』 35 (2010), 393, 397, 403. 김휘택, “폴 리쾨르의 이론에서 ‘재형상화re-figuraion’의 개념,” 『한국프랑스학논집』 74 (2011), 48.

61) Berger, “The Form of Chopin’s Ballade, Op. 23,” 46.

62) Berger, 위의 글, 46-47.

으며, 쇼팽 《발라드 1번 g단조, Op. 23》을 정중지와 반중지의 계층 차를 이용하여 선행 악구의 중지가 반중지일 때와 정중지일 때 후속 악구와의 연관성을 관찰해 정리하였다.

버거는 중지 형식 분석을 통해 이 작품의 재현부가 주제 재현과 조성 재현을 함께 하고 있지 않음을 밝혀냈다. 쇼팽의 발라드 1번은 작품의 형식이 기존에 존재하던 형식 틀에 부합하지 않아 여러 문헌이 이에 문제를 제기한 작품이다.<sup>64)</sup> 그중 재현부의 조성이 원조에서 재현되지 않으며, 제2주제가 제1주제보다 먼저 등장하는 점은 모두가 지적하지만, 버거 이전까지 그 이유를 명확하게 설명하지는 못하였다. 버거의 분석이 흥미로운 이유는 그가 재현부의 조성은 원조로 나타나지 않을 거라는 점이 제시부의 제2주제의 조성을 통해 암시된다고 보았기 때문이다.<sup>65)</sup> 작품이 소나타 알레그로 형식을 따르고 있다면, 제시부의 제2주제는 Bb 장조에서 나타나야 했지만, 실제로는 Eb 장조로 제시된다. 마디56에서부터 이어지는 경과구의 조성은 공통화음을 통해 전조되는 것이 아닌 베이스 선율의 반음계 진행으로 G-Gb-F-Eb의 미끄러지듯이 옮겨간다.<sup>66)</sup> 이때 경과구에서 중지가 이루어지지 않은 채로 제2주제가 시작된다. 이렇게 도달한 마디68의 제2주제에서도 조성은 Eb 장조인지 Bb 장조인지 알 수 없이 모호하게 연주되는데, 이는 모두 정중지가

63) 버거가 사용하는 내러티브라는 용어는 작품의 진행에서 나타나는 내용이나, 알멘이 이야기하는 내러티브 원형과는 다른 서정적이라는 표현의 반대에 놓이는 서술적이라는 의미로 사용되었다. 따라서 본 논문에서는 이를 내러티브라 부르지 않고, 서술적이라는 용어로 번역하였다.

64) 쇼팽 《발라드 1번 g단조, Op. 23》이 소나타 알레그로 형식인가에 관해서는 많은 논의가 이루어졌다. 이를 분석한 학자로는 짐 샘슨(Jim Samson), 에로 타라스티 등이 있다. 그들은 이 작품을 소나타 알레그로 형식이라 칭하지 않지만, 소나타 알레그로 형식의 영향력 아래에 놓인 작품으로 바라보았다. 영향력의 정도는 모두 차이가 있으나, 느린 서주와 코다를 제외하고 작품을 크게 세 부분으로 나누며, 제시부가 두 개의 주제를 가지고 있고, 이것이 마지막 부분에서 다시 반복(reprise)되는 것으로 청중이 소나타 형식을 염두에 두어 감상하게 될 것을 부정하지 않는다. 작품은 소나타 알레그로 형식과 일치하지 않지만, 그 영향을 받는 것이다. Jim Samson, *Chopin: Four Ballades* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), 47, Tarasti, *A Theory of Musical Semiotics*, 154-180.

65) Berger, "The Form of Chopin's Ballade, Op. 23," 63.

66) Berger, 위의 글, 51.

명확하게 등장하지 않기 때문이다. 조성이 확정되는 것은 마디82의 E♭ 장조 I 화음이 등장하였을 때이다.

버거는 이처럼 악구의 종지가 밀려나며 혼돈을 주는 제시부 조성이 재현부의 주제와 조성 재현에 영향을 미쳤을 것이라 보았다. 그의 주장대로 재현부의 주제 재현 구간은 원조인 g단조도, B♭ 장조도 아닌 E♭ 장조로 나타난다. 즉, 재현부의 조성이 재현되지 않고 그대로 제시부 제2주제의 조성으로 주제로 등장한다. 그는 작품의 제2주제의 예상치 못한 조성도, 재현부의 돌아오지 않은 원조도 모두 선행 악구의 종지 방식으로 원인을 찾았다.

버거의 글을 통해 강조되는 것은 19세기 베토벤 이후, 유기성을 가진 조성 음악은 주제가 변형하고 발전할 때 후행 악구는 선행 악구의 영향 속에 놓일 수밖에 없다는 사실이다. 후행 악구에서 반복되어 등장하는 발전된 악구들은 선행 악구가 없으면 절대 설명되거나 이해될 수 없으며, 이는 분명 선행 악구 다음에 나타나는 것이 아닌 선행 악구 때문에 나타난다. 즉, 음악의 “유기성”은 개별 사건을 해석자가 연결하는 역사와 다르게 작곡가가 의도한 악구 간의 관계가 존재하며, 조성 음악의 “인과성”은 어느 정도 설명될 수 있다.

버거의 분석법과는 다른 방식이지만, 작품의 주제가 아닌 단편적인 화성 또는 음의 의미가 순수하게 음악 속 전개로 인해 해석되는 경우도 있다. 이 역시도 작품 안에서만 존재하는 음악의 요소가 전개를 통해 서로의 의미를 부여해준다는 점에서 음악의 인과성을 증명하는 하나의 예시가 될 수 있다. 에드워드 T. 콘은 1982년 자신의 문헌 “슈베르트의 약속 음: 음악 해석한 훈련”에서 슈베르트 《악흥의 순간 Op. 94, no. 6》을 분석하면서 E♭ 하나로 작품의 전체 흐름을 해석해내는 것을 보여준다.<sup>67)</sup> 이 작품은 트리오를 포함한 3부 형식 곡으로, 몇 가지 짧은 모티브가 변형되고 발전되어 곡 전

---

67) Edward T. Cone, “Schubert’s Promissory Note: An Exercise in Musical Hermeneutics,” *19th-Century Music* 5/3 (1982), 233-241.

체를 이루는 구조로 되어있다. 콘이 ‘약속 음’(Promissory Note)이라고 부르는 E♭은 알레그로 부분인 마디12에 V/vi 화성으로 처음 등장하는데, 이후의 진행은 6도 화성으로도, E♭을 해결하는 다른 화성으로도 연결되지 않고, 5도 화성으로 이어져서 E♭은 E♭로 진행한다.<sup>68)</sup> 슈베르트는 이 음에 청자의 주의를 집중시키기 위해 수비토 포르테를 사용한다. 이 [E♭-E♭] 진행은 작품 전체에서 지속해서 등장하며, 처음의 불안감을 계속해서 청자에게 상기시킨다. 그러나 이후의 진행은 마디12와 다른 점이 있는데, 바로 마디12 이후에 등장하는 E♭의 표기는 E♭가 아닌 F♭로 등장한다는 것이다. 즉, 이후의 진행은 [E♭-E♭]의 불안한 진행이 아닌, [F♭-E♭]의 해결되는 진행임에도 불구하고, 청자는 처음 들었던 [E♭-E♭]의 영향을 받아, 이를 편안하게 듣지 못한다. 결국, 작품의 목적은 E♭을 해결시키는 것으로 나아가게 된다. 그 목적에 부합하듯, 트리오 부분은 이 E♭을 해결하는 것을 넘어 매우 안정적인 진행을 보여준다. 그러나 트리오 부분 이후, 다 카포를 통해 작품의 진행은 처음으로 돌아가 알레그로의 부분을 다시 연주하기 때문에 문제가 되었던 E♭의 불안정함이 다시 발생하게 된다. 이 E♭음 하나로 인해 작품은 크게 불안정-안정-불안정으로 구성된다는 것을 알 수 있고, 콘은 작품이 비극적인 내용을 담고 있다고 해석하는 데로 나아간다.<sup>69)</sup> 이러한 해석이 가능한 것은 E♭이 작품의 진행 속에 그저 나열되는 것이 아니라, 작품 초반부가 준 음의 인상이 후반부의 인상엔 영향을 주기 때문이다.<sup>70)</sup>

68) 이 “약속 음”은 “약속 어음”이라는 의미를 포함하며, 지불해야 한다는 의미를 내포하고 있다. 즉, 콘은 이 음이 반드시 해결되어야 하는 음이라는 의미로 이와 같은 용어를 사용한 것이다. 정혜윤, “해석자의 상상함과 음악적 이해: 형식주의적 분석과 해석학적 분석의 경계를 넘어서,” 『서양음악학』 12/1 (2009), 91.

69) Cone, “Schubert’s Promissory Note: An Exercise in Musical Hermeneutics,” 240-241.

70) 버거와 콘의 문헌은 비록 음악적 내러티브를 증명하기 위해 인과를 다룬 것이 아니지만, 음악 요소가 시간에 따라 변화하는 의미를 계속하여 재평가하는 알멘의 분석 이론을 뒷받침하는 데에 도움을 줄 수 있는 내용이 포함되어 있다. 그들에게 악구의 각 부분은 개별 사건으로 존재하지 않는다. 선행 악구에서 나타난 의미가 후행 악구에 영향을 준다는 것은 악구의 진행 순서가 작품의 의미에 중요하다는 의미이며, 선행 악구가 작품의 후반에 반복하여 등

물론, 나티에는 음악의 논리인 기대와 해결, 반복 등을 부정한 것은 아니다. 그는 분명하게 음악의 논리를 해석자가 들을 수 있고, 본인도 그것을 인지한다고 말한다.<sup>71)</sup> 그럼에도 인과성이 명확하지 않으며, 그 때문에 음악의 내러티브가 성립되지 않는다고 주장하는 것은 그 음악의 논리가 ‘무엇’에 관한 기대와 해결인지 해석자가 자신의 상상에서 제시하지 않으면 이야기할 수 없기 때문이다.<sup>72)</sup>

문학적 내러티브는 지어내고, 만들어진 것이다. 음악은 그렇지 않다. 왜냐하면 등장인물의 환영과 그들의 행동을 제시하여 연결하는 작업은 필연적으로 나에게, 즉, 청자에게 맡겨지기 때문이다. 음악의 기호학적 능력 안에 주어를 술어와 연결하는 힘은 존재하지 않는다. 내가 지난 몇 달 동안 읽고 들은 것으로 판단해 보았을 때 음악에 대한 많은 ‘내러티브’ 접근 방식이 은유적 환상(metaphorical illusion)으로 보이는 것은 이러한 이유 때문이다.<sup>73)</sup>

나티에가 음악적 내러티브를 은유적 환상이라 부르는 이유는 음악에는 인과를 증명해 낼 힘이 없다고 바라보기 때문이다. 이는 알멘과 믹즈닉은 음악적 내러티브가 해석자의 분명한 의도로 생성되기 때문에 작품의 인과성과 내러티브는 서로 상관관계에 놓이지 않는다는 입장과 차이가 있다. 결국, 이들의 시각 차이는 해석자가 개입하는 내러티브를 ‘내러티브’로 바라볼 것인지 아닌지의 차이로 정리할 수 있다.

#### 4. 서술자

서술자 논쟁(the narrator argument)은 문학에서 이야기를 진행시키는 역

---

장할 때 그들의 의미는 기존의 의미 위에 새롭게 쌓여 해석된다.

71) Nattiez, “Can One Speak of Narrativity in Music?,” 245.

72) Nattiez, 위의 글, 245.

73) Nattiez, 위의 글, 244.

할을 하여, 내러티브 형성에 가장 주도적인 역할을 하는 서술자(narrator)가 음악에는 결여되어 있다는 지적이다. 아바테는 문학에서 서술자가 존재하여 소설에 일어나는 모든 사건을 지나간 일, 즉 ‘과거’의 일로 만든다는 점에 주목하였다. 그는 이 과거시제를 통한 서술이 독자를 안정시키는 힘을 가지고 있다 설명한다.

음악에 과거 시제가 있는가? “때는 이른 봄이었고, 우리 여행의 이틀째 날이었다”라는 과거 시제를 사용하는 문학적 내러티브가 이뤄내는 모든 표현을 음악이 표현할 수 있는가? (문학의 서술이) “-이다”가 아닌 “-이었다”를 유지함으로써 음악은 내러티브 장르 규범에서 제외된다. “-이었다”라는 과거 표현은 많은 것을 우리에게 말해준다. 이는 서술자가 이야기의 마지막을 지나 살아왔다는 것을 내포하며, 이것을 아는 순간 우리는 안심하게 된다.<sup>74)</sup>

서술자의 존재는 이 소설이 누군가를 통해 이야기되고 있는 것이며, 이를 통해 사건은 이미 완결되었고, 독자는 이것을 누군가를 통해 전해 듣고 있음을 인지한다. 즉, 서술자가 존재함으로써 사건이 완결된 상태라는 안정감을 독자에게 선사한다는 뜻이다. 이는 디제시스(diegesis)에 해당하는 예술이 가진 특징이다.<sup>75)</sup> 디제시스는 플라톤과 아리스토텔레스가 사건을 제시하는 두 방법 중 하나로, 미메시스(mimesis)와 함께 비교되는 개념이다. 디제시스는 그리스어로 이야기, 서술(narration)이라는 의미가 있는 단어로, 서술자가 이야기를 해주는 것이다. 내러티브와 서술자, 디제시스의 관계를 이야기하는 이유는 이 단어들이 같은 “서술”이라는 핵심어로 연관되기 때문일 것이다.<sup>76)</sup> 디제시스와 반대로 미메시스는 그리스어로 모방(imitation)을 뜻하며, 설명보다 대상을 보여주는 것을 뜻한다. 디제시스의 특징은 서술시간

74) Abbate, “What the Sorcerer Said,” 222.

75) “Diegesis,” <https://en.wikipedia.org/wiki/Diegesis> [2021년 10월 11일 접속].

76) “Diegesis,” <https://www.dictionary.com/browse/diegesis> [2021년 12월 19일 접속].

(Erzählzeit)과 피서술시간(erzählte Zeit)을 모두 포함한다는 것인데, 서술시간은 작품을 감상하는 독자가 소비하는 시간을 뜻하며, 피서술시간은 작품 안에 사건이 흐르는 시간을 뜻한다.<sup>77)</sup> 300쪽의 소설을 6시간 동안 읽었을 때의 6시간은 서술시간이며, 이 300쪽의 소설이 이틀 동안 일어난 사건을 묘사하고 있다면 이틀은 피서술시간이 된다. 피서술시간과 서술시간으로 구분되는 것은 이야기(story)와 담론(discourse)이다. 이야기는 소설 내부에 있는 것을 뜻하기 때문에 피서술시간의 흐름과 일치하고, 담론은 그것을 외부에서 소비하는 해석자에 의한 것으로 서술시간의 흐름과 일치한다. 디제시스에 해당하는 소설은 이 두 개가 명확하게 구분되기 때문에 이야기와 담론을 모두 가질 수 있지만, 연주가 되는 시간이 서술시간이자 곧 피서술시간인 음악에서는 두 가지를 구분 할 수 없으며, 이는 곧 음악은 디제시스에 해당하지 않는다는 의미가 된다.<sup>78)</sup> 디제시스에 해당하지 않는다는 것은 디제시스의 어원인 서술(narration)에 해당하지 않는다는 의미로 연결된다.

믹즈닉은 음악이 디제시스에 해당하지 않기 때문에 내러티브를 생성할 수 없다는 주장에 다른 시각을 제시하였다. 그는 음악적 내러티브에 관해 다루기 위해 이야기와 담론을 작품 내부와 외부라는 내용적 측면을 강화하는 방식으로 접근하고자 하였다.<sup>79)</sup> 이야기는 음악적 사건(musical events)이라 부를 수 있는, 음악의 원리로만 분석될 수 있는 직접적인 또는 암시되는 기호학 수준의 것이며, 담론은 실로 ‘음악적 형식 담론’에서 다뤄지는 사건들을 전개해내는 방식으로, 제스처와 상호텍스트의 함축에서 생성되는 의미를 뜻한다.<sup>80)</sup> 즉, 믹즈닉의 음악적 이야기는 음악의 구문론, 형태론(morphological), 의미론과 같이 음악 내적인 의미를 다루며, 음악적 담론은

77) Abbate, “What the Sorcerer Said,” 228-229.

78) Abbate, 위의 글, 229. Almén, *A Theory of Musical Narrative*, 33.

79) 여기서 시점은 소설의 1인칭 시점 또는 3인칭 시점과 같은 서술자의 위치를 뜻한다.

Micznik, “Music and Narrative Revisited: Degrees of Narrativity in Beethoven and Mahler,” 195 그리고 199.

80) Micznik, 위의 글, 199.

상호텍스트를 활용하여 음악 외적인 의미를 다루어 맥락(context)에 해당한다. 정리하면, 아바테는 음악은 서술자가 부재하여 서술시간과 피서술시간이 구분되지 않고 그 둘을 하나로 취급하며, 이로 인해 이야기와 담론이 구분되지 않아 내러티브를 만들어 낼 수 없다고 주장하였지만, 믹즈닉은 이야기와 담론에서 시간을 배제한다면, 음악 내적인 의미와 외적인 의미를 다룰 수 있으며 이를 여전히 내러티브로 연결할 수 있다고 본 것이다. 즉, 내러티브는 디제시스 예술의 전유물이 아니며, 미메시스를 하는 예술 또한 내러티브를 생성해 낼 수 있다.

알멘의 주장은 믹즈닉과 유사하지만, 접근 방식이 조금 다르다. 그는 ‘narrat-’라는 어원과 핵심어로 얽매이는 내러티브와 서술자(narrator)의 관계보다, 서술자가 소설에서 어떤 역할을 하고 있는지 검토하는 것이 더 중요하다고 보았다.<sup>81)</sup> 알멘이 정리하는 소설에서의 서술자 역할은 총 세 가지이다.<sup>82)</sup> 첫째는 글에서 이미 발생한 과거의 사건을 배치하는 것, 둘째는 플롯과 이야기를 일관성 있게 정리하는 것, 그리고 마지막으로 독자와 이야기 사이의 중재자 역할을 수행하는 것이다. 알멘은 사건을 배치하고, 플롯과 이야기를 정리하는 것 두 가지는 서술자가 존재하지 않아도 독자, 청자, 또는 해석자가 할 수 있는 역할이며 그들 스스로가 텍스트를 감상하는 것을 통해 사건을 이해하는 것이 가능하다고 설명한다. 이는 사건의 전개는 서술자를 통해야만 가능한 것이 아니며, 결국 내러티브에서 서술자가 필수요소가 아님을 의미한다.

알멘은 문학자인 제라드 주네트(Gérard Genette)가 제시한 사건이 제시되는 두 가지 방법에 관해 이야기한다.<sup>83)</sup> 하나는 요약되어 제시되는 것(디제

---

81) 알멘은 내러티브와 서술자가 같은 어원을 공유하기 때문에 많은 이들이 이 둘을 쉽게 연결하곤 하지만, 서술자를 내러티브의 전제조건으로 바라보는 것은 내러티브 이론이 문학에서 발생한 이래로 적절하지 않다고 말한다. Almén, *A Theory of Musical Narrative*, 234.

82) Almén, 위의 글, 32-33.

83) Almén, 위의 글, 33.

시스), 다른 하나는 장면으로 제시되는 것(미메시스)이다.<sup>84)</sup> 서술자가 있는 경우 사건은 요약되어 제시될 수 있지만, 그 외 대부분의 경우에서 사건은 장면으로 제시된다. 결국 알멘의 시각에서 디제시스만이 내러티브를 형성할 수 있다고 보는 것은 옳지 않으며, 알멘은 이러한 연결이 일어난 까닭을 서술자에 대한 고찰보다 디제시스의 의미를 서술(narrate)이라는 어원과 핵심어에 고착시켜 바라보았기 때문이라 설명한다.<sup>85)</sup>

그렇다면 음악은 행동을 직접 보여주며 사건을 제시하는 미메시스 예술인가. 음악적 서술학을 연구하고, 음악적 내러티브에 대하여 긍정하는 클라인은 로저 스크러턴, 레이몬드 모렐(Raymond Monelle)을 인용하여 음악의 미메시스적 특징에 대하여 이야기하였다. 음악은 새의 노랫소리에 관한 이야기를 하지 못하지만, 새를 좋아하는 사람들이 그 노랫소리를 들었을 때 떠올릴 봄, 자연, 기쁨 등의 생각을 떠올리게 만든다.<sup>86)</sup> 사건이 요약되어 제시되지 않아도 음악적 사건은 스스로 제시되어 연상을 끌어낸다. 결국 음악이 주는 인상의 충동, 연상, 효과 등은 서술자 없이 음악적 사건만으로도 일어나며, 디제시스 또는 과거 시제의 용어들은 음악에 없는 문학의 특징일 뿐, 음악적 내러티브가 불가능하다는 명제와 연결될 수 없다.

---

84) Almén, 위의 글, 33.

85) Almén, 위의 글, 234.

86) Roger Scruton, *The Aesthetics of Music* (Oxford: Oxford University Press, 1997), 127-129, Raymond Monelle, *The Sense of Music: Semiotic Essays* (Princeton: Princeton University Press, 2000), 19, Michael L. Klein, "Chopin's Fourth Ballade as Musical Narrative," *Music Theory Spectrum* 26/1 (2004), 24-25에서 재인용.

### III. 알멘의 내러티브 분석 방법론

앞선 음악적 내러티브 논쟁을 통해, 알멘이 설명하는 음악적 내러티브의 개념은 두 가지 특징으로 정리할 수 있다. 하나는 알멘의 내러티브는 기악 음악, 그중에서도 언어적 단서가 거의 없는 소위 ‘순수’ 음악적인 작품도 분석대상이 될 수 있다는 점이다. 다른 하나는 그가 이야기하는 내러티브는 작품 안에 담겨 있는 불변하는 고유한 내용이 아닌, 작품을 감상하고 해석하는 해석자로 인해 내용과 의미가 결정된다는 점이다. 따라서 음악적 내러티브를 생성하기 위해 해석자에게는 음악 관습에 대한 충분한 지식이 요구되며, 해석자가 가진 지식의 정도나 종류에 따라 내러티브의 내용은 변화할 수 있다. 같은 작품에 대한 내러티브라 하여도 해석자에 따라 그 내용이 변하며, 심지어 같은 해석자라 하여도 그의 지식의 정도나 관심사가 변화한다면 내러티브 내용 또한 변화될 수 있다. 이는 아바테와 나티에 등의 내러티브에 대한 부정적인 견해를 완전히 뒤집어 반박한 것이 아닌, 그 부정적인 견해를 모두 수용하면서도 내러티브가 가능하다고 주장하는 것이다.

그렇다면 해석자가 어떠한 방법으로 작품을 내러티브로 바라보아야 하는가. 알멘은 내러티브 분석 단계를 총 세 가지 층위로 분리하여 설명하였다. 각각의 단계를 행위적 분석 단계(*agential level*), 행동적 분석 단계(*actantial level*), 그리고 내러티브 분석 단계(*narrative level*)라고 칭하였는데, 이는 기호학자 제임스 리슈카(*James Liszka*)가 1989년 저서 『신화의 기호학』(*the semiotic of myth*)에서 일찍이 제시하였던 내러티브의 세 가지 층위였다.<sup>87)</sup> 리슈카는 기호학에서 존재하던 네 가지 신화 원형을 통해 ‘재평가’(transvaluation) 개념과 결합하여 신화의 내러티브를 설명하고자 하였는데, 알멘은 여기서 아이디어를 얻어 이를 음악에도 적용할 수 있다고 보았

---

87) Almén, *A Theory of Musical Narrative*, 55-56.

다.88) 알멘은 이 세 단계를 다음의 표로 정리하였다(표1).89)

표 1. 리슈카 분석 층위에 따른 알멘의 각 학자 별 음악적 내러티브 분석 방법론 정리

리슈카의 분석 층위	<b>행위적 층위:</b> 요소를 행위적으로 정의	<b>행동적 층위:</b> 행위90)의 내러티브 기능을 정의 및 추적	<b>내러티브 층위:</b> 서로 반하는 행동을 [질서 대 관습타파]와[승리 대 패배]로 묶음(연역적으로)
타라스티의 방법론	<b>동위소(담론적 항목)</b> • 공간성(내성, 외성) • 시간성(음악 내적, 청자) • 행동자	<b>동위소 간의 관계성(양태)</b> 1차적: “상태”, “행위”, “생성” 2차적: “능력”, “지식”, “의무”, “의지”, “믿음”	
믹즈닉의 방법론	<b>“이야기” 분석</b> • 형태론 • 구문론 • 의미론	<b>“담론” 분석</b> • 담론적 구문론과 기능 • 제스처의 함축 • 이야기 진행 속도	
내러티브 원형			<ul style="list-style-type: none"> <li>• 로망스 (승리+질서)</li> <li>• 비극(패배+관습타파)</li> <li>• 아이러니(패배+질서)</li> <li>• 희극(승리+관습타파)</li> </ul>

행위적 단계는 가장 근간이 되는 층위로, 음악의 각 부분을 기호학적으로 식별하는 층위이다. 이 층위는 작은 단위의 모티브에 의미를 찾아내며, 이를 위해 활용할 수 있는 이론들에 기대고 있다. 그 대표로는 토픽이 있다. 또

88) Almén, 위의 글, 66. 여기서 네 가지 신화 원형이란 노스럽 프라이(Northrop Frye)의 네 가지 신화 원형을 뜻한다.

89)

90) 이때 행위는 행동을 하는 특정한 인물일 필요가 없다. Almén, 위의 글, 224.

한, 선율의 상행 · 하행과 같은 움직임, 리듬, 음가, 제스처 또는 음악 작품 사이의 인용도 여기에 포함될 수 있다. 알멘은 이 분석 단계에서 활용할 수 있는 분석 방법론을 타라스티와 믹즈닉의 선행 연구에서 찾았다. 타라스티는 기호학의 용어와 표현을 가져와 음역, 음색, 선율의 변형, 관습의 정도를 분석하였다. 믹즈닉은 이 분석 단계를 “이야기” 분석이라 칭하며, 형태론과 구문론 그리고 기호학을 활용하여 짧은 모티브의 움직임과 분석하였다. 행위적 단계에서는 단편적인 음악 정보가 내용과 의미에 일대일대응으로 해석되는 층위라고 볼 수 있다.

행동적 단계는 행위적 단계에서 분석된 것을 서로 간의 비교를 통해 새로운 의미가 생성되는지 살피는 단계이다. 이 단계에서는 기호와 일대일대응으로 연결되었던 의미가 반대의 의미로 역전될 수도 있다. 또한, 앞서 살펴본 버거와 같이 행위적 단계에서 의아하거나 이해할 수 없었던 단편적인 악구를 행동적 단계에서 악구 간의 비교를 통해 의미를 획득해 낼 수도 있다. 타라스티와 믹즈닉의 분석은 이 단계에서도 활용된다. 타라스티는 기호학의 개념을 활용하여 악구를 동위소(*isotopy*)로 구분하였는데, 이 동위소 안에서 파악할 수 있는 모든 요소의 상관관계를 분석하고자 하였다. 믹즈닉은 이 단계를 “담론”분석이라 칭했으며, 작품 밖에 인식할 수 있는 음악 요소와 사실들을 분석하여 정리하고자 했다. 즉, 행동적 단계는 행위적 단계에서 얻어낸 음악 요소를 서로 비교하여 새로운 의미를 얻거나, 음악 작품 밖에서 인식할 수 있는 정보를 음악 내에서 인식되는 요소와 결합하는 단계이다.

내러티브 단계는 행위적 단계에서 얻었던 내용과 의미를 네 가지 내러티브 원형 중 하나로 판단하는 단계이다. 알멘은 기호학자인 프라이와 리슈카가 정리한 네 가지 신화 원형 분류에서 차용하였다. 이는 로망스, 아이러니, 희극, 비극이며, 알멘은 각 분류의 특징과 분류 방법에 관해 소개하였다. 앞선 두 단계에서 알아낸 모티브와 음악 요소의 특징에 더욱 성격을 부여하는

단계이다. 모티브와 음악 요소의 성격은 그 특징에 따라 해석자가 부여하는데, 관습적 특징이 강하거나 귀족적이고 질서적인 모티브를 사회적 상위 계층으로 비유하는 방식이다.

이 장에서는 각 세 단계를 하나씩 자세히 살피는 것으로 알멘의 내러티브 분석 이론을 소개하고자 한다. 내러티브 분석 단계는 비록 [행위적-행동적-내러티브] 순서로 이루어지지만, 내러티브 분석 단계가 가지는 특징을 이해하는 것이 선행되어야 행위적, 행동적 단계가 더욱 자연스럽게 이해된다. 알멘은 내러티브 분석 단계에서 작품의 내용을 네 가지 원형 중 하나로 파악하기 위해서는 요소 간의 **대립**과 **충돌**을 밝혀내는 것이 중요하다고 강조하였고, 이러한 대립은 서로 다른 사회적 **계층**에서 출발한다고 보았다. 내러티브 원형이 이러한 특징을 가지고 있다는 것을 파악하지 않은 채, 이 계층을 찾아내는 작업을 행위적, 행동적 분석 단계에서 시작하는 것은 혼란을 야기할 수 있기에, 본 논문은 내러티브 분석 단계에 대하여 먼저 서술하였다.

## 1. 내러티브 분석 단계

알멘은 음악 요소 간의 대립과 충돌이 음악적 내러티브 생성의 핵심이라고 보았다. 해석자는 음악에서 요소가 대립하는 구간에 귀를 기울이게 되며 이것을 음악적 사건으로 인지한다.<sup>91)</sup> 이러한 알멘의 시각은 기호학과 내러티브를 연구하였던 리슈카를 인용하는 데서 출발한다.

판타지 소설, 내러티브 상상력에서 사용하는 가장 기본적인 전략은 질서를 강요하는 계층의 폭력과 기존 질서를 전복하려는 폭력 사이에 나타나는 갈등을 사용하는 것이다.<sup>92)</sup>

---

91) Almén, *A Theory of Musical Narrative*, 50-54.

92) James Jakób Liszka, *The Semiotic of Myth: A Critical Study of the Symbol*. (Bloomington: Indiana University Press, 1989), 133, Almén, *A Theory of Musical Narrative*, 27에서 재인용.

알멘이 리슈카의 글을 가져온 이유는 그가 뜻하는 내러티브의 필수요소를 밝히기 위해서로 보인다. 위의 인용에서 알 수 있는 알멘의 내러티브 특징은 다음의 두 가지로 정리할 수 있다.

- ㉠. 작품에 질서를 강요하는 층과 질서를 전복하려는 층, 두 계층이 존재한다.
- ㉡. 두 계층 사이에는 갈등이 일어난다.

이 두 가지 특징을 프라이의 네 가지 신화 원형에 대입하여, 내러티브를 네 가지 유형으로 구분한다. 이는 로망스, 아이러니, 희극, 그리고 비극이다.<sup>93)</sup> 알멘은 리슈카가 계층과 갈등의 관계를 네 가지 신화 원형에 도입한 것을 음악적 내러티브에 적용하고자 하였다. ㉠의 질서를 강요하는 층은 사회적 상위 계층에 해당하며, 반대로 질서를 전복하려는 층은 사회적 하위 계층에 해당한다. ㉡의 두 계층 사이의 갈등은 ㉠에서 판단된 상위 또는 하위 계층의 승리와 패배로 나타난다. 계층과 갈등에 따른 네 가지 유형의 내러티브는 다음과 같다(표2).

표 2. 리슈카의 모티브 진행에 따른 네 가지 내러티브 원형 분류

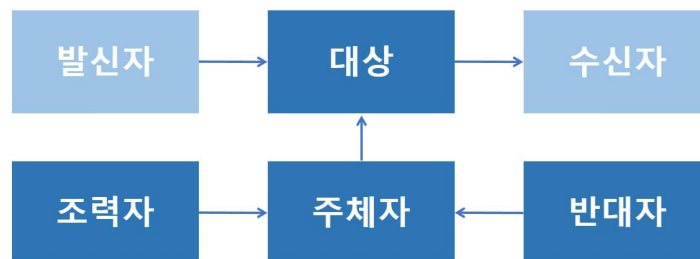
상위 계층	승리	로망스 <sup>94)</sup>
상위 계층	패배	아이러니
하위 계층	승리	희극
하위 계층	패배	비극

93) 프라이는 로망스와 희극을 로맨스와 순진무구의 지평 위에 두었고, 아이러니와 비극은 리얼리즘과 경험의 지평 위에 두었다. 여기서 다시 각 두 가지가 구분되는 기준은 아리스토텔레스의 『시학』 2절에 근거하여, “등장인물의 탁월성의 정도에 따라” 구분하였다. Almén, “Narrative Archetypes: A Critique, Theory, and Method of Narrative Analysis,” 14. Northrop Frye, 『비평의 해부』, 임철규 번역, (과주: 한길사, 2000), 261-322.

94) 여기서의 로망스는 사랑이야기를 뜻하는 의미가 아닌, 프라이의 신화분석을 리슈카가 기호학의 이항대립을 통해 정립한 개념으로, 아이러니의 반대 항에 놓이면서 이해되는 개념이다. 이는 연인 간의 사랑이라기보다 기존의 질서가 갈등을 겪음에도 굴복하지 않고 지켜지는 플롯을 뜻한다. 임영신, “내러티브(narrative)로 스케르초 듣기: 베토벤 《피아노 소나타, Op. 26》 제2악장에 나타나는 로망스,” 『음악이론포럼』 4 (2011), 37.

음악에서는 문학과 달리 서술자의 시점이 존재하지 않기 때문에, 상위 계층의 승리와 하위 계층의 패배가 같다고 혼동될 수 있다. 상위 계층과 하위 계층이 충돌하는 가운데, 상위가 승리하면 하위 계층은 패배할 수밖에 없고, 하위 계층이 승리하면 상위 계층이 패배할 수밖에 없다. 문학에서는 서술자의 시점을 통하여 주인공이 누구인지 명확하여, 주인공이 소속되어 있는 계층을 중심으로 승리와 패배를 결정할 수 있다. 소설에서 상위 계층이 승리하였을 때, 주인공이 상위 계층에 소속되어 있다면 상위 계층의 승리이며, 주인공이 하위 계층에 소속되어 있다면 하위 계층의 패배이다. 따라서 문학의 주인공을 역할을 음악에도 적용하여야 한다. 이는 해석자가 주인공을 지정하는 것으로 해결할 수 있다. 알멘은 주인공의 개념을 음악에 추가하기 위해 타라스티의 기호학 연구를 참고하였다. 타라스티는 기호학자이자 문학이론가인 알기르다스 줄리앙 그레마스(Algirdas Julien Greimas)의 내러티브 행동자 모델을 음악 분석에 활용하는 방식으로 음악의 모티브와 소설의 등장인물 개념을 연결하였다.<sup>95)</sup> 그레마스의 행동자 모델은 주체자, 반대자, 조력자, 대상, 발신자, 수신자라는 총 6가지의 역할이 존재한다.

그림 1. 그레마스의 행동자 모델



95) 행동자는 어떠한 방식으로 이야기 과정에 참여하는 존재를 뜻한다. 이때 인물이라는 표현이 아닌 행동자를 쓰는 이유는, 인물이라는 언어에 인간 중심적 표상이 담겨있지만, 행동자를 사용하면 인물, 동물, 사물, 개념까지 모두 아우를 수 있기 때문이다. 김성도, 『구조에서 감성으로-그레마스의 기호학 및 일반 의미론의 연구』, 211.

주체자는 이야기의 주인공으로, 작품에서 가장 중심이 되고, 작품의 목적을 달성시키기 위한 존재이다. 즉, 작품에서 표현하고자 하는 내용은 주체자를 통해 이루어진다. 대상은 주체자와의 관계를 통해 정의된다. 작품이 추구하고자 하는 목적과 주체자의 욕망의 교집합에 속하는 것이 작품의 대상이 된다. 따라서 주체자와 대상은 서로에게 결속되어 있다. 조력자는 주체자의 욕망 실현을 도와주는 존재이다. 반대자는 주체자의 반대에 놓이는 존재로, 주체자가 대상을 획득하거나, 실현하는 것을 방해하며 맞서는 존재이다. 발신자는 대상을 실재하게 하는 자로 보통 초월적인 존재로 표현된다. 수신자는 주체자가 대상을 성취했을 때 추가로 이익을 얻는 자이다. 주체자가 대상을 성취했을 때 이익을 얻는 경우가 많기에, 주체자와 수신자는 같은 존재일 때도 있다.<sup>96)</sup>

주체자 개념을 활용하여 표1을 다시 정리하면, 다음과 같다(표3).

표 3. 알렌의 모티브 진행에 따른 네 가지 내러티브 원형 분류

주체자 모티브 계층	승리 · 패배	내러티브 원형
상위	승리	로망스
상위	패배	아이러니
하위	승리	희극
하위	패배	비극

작품에서 서로 대립하는 두 개의 모티브가 등장할 때, 해석자는 두 모티브 중 하나를 주체자 모티브로 선택한다. 해석자는 이 모티브가 상위 계층에 해당하는지 또는 하위 계층에 해당하는지 파악한 후, 작품의 진행에 따라 주체자 모티브가 승리하였는지, 또는 패배하였는지 판단하여 작품의 내러티

96) 그레마스는 행동자 모델의 구체적인 예시로 마르크스주의를 대입하여 설명하기도 하였다. 인간이 주체자일 때, 대상은 계층이 없는 사회가 되며, 발신자는 역사, 수신자는 인류가 된다. 반대자는 부르주아 사회이며, 조력자는 노동자 계층이 된다. 김성도, 『구조에서 감성으로-그레마스의 기호학 및 일반 의미론의 연구』, 205-215에서 재인용.

브를 위의 네 가지 원형 중 하나로 결정할 수 있다. 이 과정에는 역시 두 가지 질문이 따른다.

- ㉠ 어떻게 두 개 이상의 대상 사이에서 주체자를 판별하는가?
- ㉡ 어떻게 주체자의 진행이 승리인지 패배인지 판단하는가?

알멘은 ㉠과 관련하여 음악의 단편적인 모티브 중 상위로 볼 수 있는 것들과 하위로 볼 수 있는 것들을 구분할 수 있다고 보았다. 이를 위해 음악학 분야에서 존재하는 몇 가지 개념들을 활용하였는데, 이는 로베르트 헤튼(Robert Hatten)의 “유표성”(markedness) 개념과 토픽(Topic), 타라스티의 음악 기호학이다.<sup>97)</sup> 유표성은 언어학에서 파생된 개념으로 두 대상을 서로 비교하여 더 포괄적이거나 일반적인 대상을 구별해 내는 것으로 “서로 대립하는 쌍 사이의 비대칭적인 가치를 판단”(the asymmetrical valuation of an opposition)하는 것이다.<sup>98)</sup> 이때 더 포괄적인 대상을 유표적이라 보며, 그 반대는 무표적(unmarked)라고 본다. 헤튼은 이 개념이 음악에도 적용 가능하며 음악의 경우 형식, 언어, 문화의 상호비교를 통해 더 ‘표시되는’(marked) 것을 추려낼 수 있는 것이다.<sup>99)</sup> 이러한 구분이 가능한 이유는 관습을 이해하고 있는 해석자가 두 가지 이상의 대상들의 비동일성과 비대칭성을 비교할 수 있기 때문이다. 즉, 대립적인 두 가지 요소가 나타날 때, 우리는 어느 것이 더 눈에 띄는가를 안다. 가령, 18세기 후반 기악 작품들에서 단조는 장조보다 더 작은 범주에 속하기 때문에 단조를 유표적, 장조를 무표적이라

---

97) 음악의 토픽으로 거론될 수 있는 학자는 래너드 래트너(Leonard Ratner), 와이 앨런브룩(Wye Allanbrook), 코피 아가우(Kofi Agawu) 등이 있으나, 알멘이 중심적으로 주목한 학자는 헤튼이다.

98) Robert S. Hatten, *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation* (Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 1994), 291-292.

99) 유표성은 “더 적게 분포되어 있고, 의미의 범위가 더 좁은 것”이라 정리된다. 이미경, “헤튼의 ‘음악적 제스처론’의 적용가능성과 한계 탐구: 강준일의 《클라리넷을 위한 소곡》 분석을 중심으로,” 『음악과 문화』 28 (2013), 38. Almén, *A Theory of Musical Narrative*, 49.

표현할 수 있다.<sup>100)</sup> 물론, 이러한 장 · 단조 기준은 시간에 따라 변화하기 때문에, 18세기에 유표적인 단조가 17세기에는 그렇지 않다는 것을 해석자가 인지하고 있어야 한다.<sup>101)</sup> 이를 리슈카의 개념과 함께 놓으면, 무표적인 것은 평범(normal)한 것이고, 이는 곧 주류이며, 질서를 상징하는 상위 계층에 해당한다. 반대로 유표적인 것은 소수이며, 혁명과 변혁을 꿈꾸는 하위 계층이라 볼 수 있다. 주체자 모티브가 협화적이고, 강박에서 등장하며, 왈츠와 같은 귀족의 사교춤 토픽을 보여준다면, 그 주체자 모티브는 무표적인 상위 계층으로 볼 수 있다. 이는 주체가 협화음으로 등장하고, 강박에서 시작하는 것이 많은 작품에서 흔히 볼 수 있는 다수이자 주류이며, 왈츠 토픽이 역사적 맥락에서 민속적인 다른 춤과 비교하여 귀족의 배경을 가지고 있기 때문이다.

유표성을 판단할 수 있는 기준은 다양하지만, 그중에서도 토픽은 중요한 역할을 한다. 알멘은 이론적 배경 설명 이전에 토픽을 활용한 내러티브 분석으로 저서를 시작하는 것으로 그 중요성을 강조하였다.<sup>102)</sup> 그는 쇼팽 《전주곡 G장조 Op. 28, no. 3》을 분석하는데, 이 과정에서 그의 내러티브 분석 방법론을 어느 정도 파악할 수 있다. 작품의 오른손에 등장하는 모티브는 특별히 관습적인 토픽을 사용하지 않았기에, 선율만을 살피었을 때 즉각적으로 이들이 어떠한 계층에 속한다고 판별하기 쉽지 않다. 그러나 왼손 반주부는 16분음표로 빠르게 움직이는 협화적인 오스티나토를 보이기에 알멘은 이를 ‘자연과의 조화’ 토픽(topic “harmony-with-nature”)이라 판별한다(악보1).<sup>103)</sup> 이 반주가 오른손 모티브의 배경으로 작용해 모티브의 성향을

100) Hatten, 위의 글, 36.

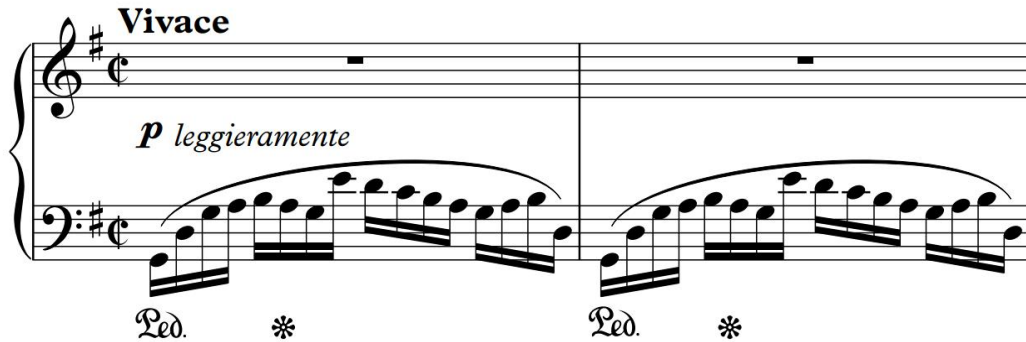
101) Hatten, 위의 글, 36.

102) Almén, *A Theory of Musical Narrative*, 81.

103) 알멘은 이 반주의 토픽을 “파스토랄”(pastoral accompanimental frame)이라는 형용사로 서술하였는데, 이는 파스토랄 토픽이 아닌 자연의 온화함을 뜻하는 형용사이다. 파스토랄 토픽은 협화적인 진행과 단순한 리듬형, 장조, 호모포니 짜임새 등으로 표현되어 이 전주곡의 반주 음형에 적합하지 않다. 알멘은 이 음형이 낭만주의 시대 ‘물레의 노래’(Spinnerlied)와 같이 쳃바퀴를 돌 듯 반복되고 있으며, 이것이 자연의 온화한 측면과 연결될 수 있다고 보아,

특징 짓는 데 도움을 주고 있다.

악보 1. 쇼팽 《전주곡 G장조 Op. 28, no. 3》 마디1-2, ‘자연과의 조화’ 토픽



그러나 토픽과 유표성만으로는 주체자 모티브가 어느 것인지 아직 판단할 수 없어, ㉠의 ‘어떻게 두 개 이상의 대상 사이에서 주체자를 판별하는가?’를 해결하지 못한다. 유표성이 높은 모티브라 하여 무조건 주체자가 되거나, 한 모티브가 명백하게 어떠한 토픽이라 밝힐 수 있다고 주체자가 될 수 있는 것이 아니기 때문이다. 알멘이 분석에서 주체자 모티브를 선정하는 과정을 살펴보면, 그는 가장 먼저 등장하는 모티브 또는 가장 자주 등장하는 모티브를 주체자 모티브로 해석한다. 기존의 음악 분석 관습을 고려하였을 때 도 해석자는 특별한 경우가 아니면 가장 먼저 등장하는 선율, 또는 가장 자주 등장하는 모티브를 주제로 인식하기 때문에, 주인공의 역할을 하는 주체자를 주제 모티브로 잡는 것이 알멘의 내러티브 분석에 가장 적절하고 효과적일 것이다.

쇼팽의 전주곡을 이어서 살펴보면 알멘은 마디3-6에 등장하는 두 개의 모

파스토랄이라는 형용사를 사용한 것으로 보인다. 파스토랄은 자연에서 펼쳐지는 목가적인 풍경과 사랑 이야기와 관련이 있다. 이가영, “파이지엘로, 솔러, 치마로사 그리고 모차르트의 오페라 부파 들여다보기,” 『서양음악학』 12/2 (2009), 45. 송무경, 『음악 논문 작성법』, 263. Almén, *A Theory of Musical Narrative*, 4 그리고 7.

티브a와 b를 주목하였다(악보2).

악보 2. 쇼팽 《전주곡 G장조 Op. 28, no. 3》 마디3-6, 오른손 모티브a와 모티브b



모티브a는 마디3-4의 선율(D-B-E-D)로 도약 상행하다가 마지막에 장2도 하행하는 모습을 보인다. 그 중 B-E-D는 3도 화음을 이루고 있다. 모티브b는 마디4-6의 선율(C-B-G)로 순차 하행하고 있으며, 전부 6도 화음으로 구성되어 있다. 알멘이 이 짧은 악구를 두 모티브로 나눈 이유는 두 모티브의 선율 윤곽이 서로 반대 방향으로 움직이고 있으며, 역동성(dynamic level)에서 차이를 보이고 있기 때문이다.<sup>104)</sup> 알멘은 음역과 음가로 표현되는 모티브 움직임을 역동성이라 표현하였다. 두 모티브의 윗선율의 음역을 먼저 비교해보면, 모티브a는 D<sub>4</sub>에서 E<sub>5</sub>를 스쳐 지나 D<sub>5</sub>에 도달하는, 옥타브만큼 상행하는 움직임을 보인다. 한편, 모티브b는 그보다 좁은 C<sub>6</sub>에서 G<sub>5</sub>까지 하행하는 움직임을 가지고 있다. 음가로 비교를 하였을 때는 모티브a는 쉼표를 포함하여 대략 2분음표 길이마다 움직이고 있지만, 모티브b는 그보다 긴 온음표를 사용한다. 이 두 가지를 비교해 보았을 때, 모티브a가 모티브b보다 역동적이라고 표현할 수 있다. 알멘은 모티브a의 ‘오르려고 애쓰는’ 요소가 b의 ‘굴복하는’ 하행으로 응답한다고 보았다.<sup>105)</sup> 알멘은 이 하나의 짧은 악구 안에서 즉시 서로 대립하는 두 모티브a와 b를 한 인물의 성격이 양면성

104) Almén, 위의 글, 4.

105) 송무경, 『음악 논문 작성법』, 269.

을 가지는 것과 유사하다고 표현하였다.<sup>106)</sup>

그러나 두 모티브의 모든 요소가 대립하고 있는 것은 아니다. 모티브a와 b는 세 가지 모습으로 연속성을 가진다.<sup>107)</sup> 첫째는 모티브a의 마지막 두 음인 E-D와 모티브b의 시작음인 C-B가 연결되어 E-D-C-B라는 연속적인 음들로 구성되어 있다는 점이다. 이것은 D와 C사이의 도약으로 숨겨져 있다. 또한 이 E-D와 C-B는 16음표로 된 리듬 요소를 반복하여 마치 메아리처럼 유사하게 들리는 효과가 있다.<sup>108)</sup> 둘째는 모티브a의 첫 두 음인 마디3의 D<sub>4</sub>-B<sub>4</sub>의 6도 도약 상행 진행이 마디4-5의 강박에서 D<sub>5</sub>-B<sub>5</sub>로 반복되어 나타난 점이다. 셋째는 이 두 모티브의 선율 윤곽이 ‘자연과의 조화’ 토픽 반주의 윤곽과 유사하다는 점이다.<sup>109)</sup> 악보1과 악보2를 비교하여 다시 살펴보자. 16분음표 16개로 구성되어 있는 ‘자연과의 조화’ 토픽 반주는 앞의 8개의 음이 G<sub>2</sub>에서 E<sub>4</sub>까지 상행하는 윤곽을 보였다가, 9번째 음에서 D<sub>4</sub>로 하행한다. 특히 이 하행하는 음인 E<sub>4</sub>-D<sub>4</sub>는 모티브a의 마지막 두 음과 닮아 있다. 뒤의 7개 음은 모티브b가 보여주는 선율 윤곽과 유사하다.

알멘이 이 분석을 설명하는 것이 저서의 초입이기에, 그는 주체자와 반대자에 대한 설명을 이 분석에서 언급하지는 않지만, 모티브a를 주체자로, 모티브b를 반대자로 표현할 수 있다. 주체자 모티브를 선택했다면, 다음은 ㉔의 문제인 “어떻게 주체자의 진행이 승리인지 패배인지 판단하는가”를 해결하여야 한다. 주체자와 반대자 모티브는 곡의 진행에 영향을 받아, 다시 등장할 때에는 처음과 다른 상태로 변화되어 나타난다. 그러나 모티브가 변화하여 새롭게 등장하여도 해석자는 모티브의 유사한 부분으로 인해, 변화한 모티브를 충분히 처음과 같은 모티브라고 인식할 수 있다. 이처럼 주체자

---

106) 알멘은 이것을 로빈 웰러스(Robin Wallace)의 표현을 빌려 ‘내향적인 독해’(introverted reading)이라고 서술하였다. ‘내향적인 독해’는 한 인물의 성격이 양면성을 가지는 것을 뜻한다. 송무경, 위의 글, 269.

107) Almén, *A Theory of Musical Narrative*, 5.

108) 송무경, 위의 글, 269.

109) 송무경, 『음악 논문 작성법』, 269-270.

모티브는 한 작품 안에서 변화하여 계속 등장하여 마치 주인공과 같은 맥락을 형성하게 된다.

쇼팽의 《전주곡 G장조》의 경우 알멘은 오른손 선율에서 대립하는 두 모티브a와 b의 관계 변화를 좇아, 이 둘이 작품 안에서 화합하는지, 계속하여 대립하는지 분석할 수 있었다. 그는 서로 다른 선율 진행 방향, 음정 관계, 음역을 가진 두 모티브 사이에 겹쳐지는 음역인 B<sub>4</sub>-E<sub>5</sub>를 주목하였다(악보3). 모티브a의 B<sub>4</sub>-E<sub>5</sub>는 뒤의 세 음의 윗선율인 B-E-D에 해당하며, 모티브b의 B<sub>4</sub>-E<sub>5</sub>는 아랫선율의 세 음에 해당한다. 두 모티브가 화합을 이룬다면, 알멘은 두 모티브가 공통으로 가지고 있는 음역인 이 겹쳐지는 음역 B<sub>4</sub>-E<sub>5</sub>에서 중요한 사건이 일어나리라 파악하였다.

악보 3. 쇼팽 《전주곡 G장조 Op. 28, no. 3》 마디3-6, 모티브a와 모티브b의 겹치는 음역



두 모티브는 마디16-19에서의 강한 충돌 이후, 마디20-27에서 B<sub>4</sub>-E<sub>5</sub> 사이의 음역을 통해 대립을 약화해 융합하는 과정을 보여준다(악보4). 마디 16-19에서 선율의 리듬은 모티브a를 강하게 보여주지만, 모티브a가 가진 최고음역이 E이기에 G장조의 으뜸음으로 향하지 못하고 F#로 내려와 버금딸림조로 옮겨간 소리를 만든다.<sup>110)</sup> 이 구간은 모티브a가 가진 공격적인 소리가 하행하며 등장해 모티브b도 함께 등장하는 것으로 보이지만, 리듬과 선율적으로 모티브b의 특징이 많이 등장하지는 않는다.<sup>111)</sup> 이후 마디20-27에

110) 송무경, 위의 글, 172-173.

111) 송무경, 위의 글, 172-173.

서 두 모티브는 G장조의 IV-V-I로 진행하면서 큰 안정감을 보여주는데, 모티브a와 모티브b의 리듬을 결합한 모습을 보여준다.<sup>112)</sup> 이때 주목할 만한 특징은 처음 마디3-6에서 두 모티브를 구분시켰던 쉼표가 모두 사라진 채, 두 모티브가 하나의 이음줄로 길게 연결되어 연주된다는 점이다. 또한, 마디 20-21(C)에서 모티브a의 리듬과 마디21-23(B-A)의 모티브b의 리듬이 결합하여 마디23-26(B-G-F#-G)에서 등장한다.<sup>113)</sup>

악보 4. 쇼팽 《전주곡 G장조 Op. 28, no. 3》 마디16-27

112) 송무경, 위의 글, 173.

113) 이때 모티브a의 리듬은 두 배로 연장되어 마디24-26(G-F#-G)에서 나타난다.

알멘은 두 모티브의 음악적 요소들이 서로 대립하여 질서를 전복하는, 즉, ‘일탈’(transgression)을 보여주었다가 서로 융합되고 화합하는 진행이 이 작품의 내러티브라고 보았다.<sup>114)</sup> 이 과정에서 왼손의 오스티나토 ‘자연과의 조화’ 토픽 반주는 계속해서 협화음을 유지하고, 박자와 음형의 변화도 전혀 보이지 않았다. 나아가 왼손에만 존재했던 ‘자연과의 조화’ 토픽의 반주는 마지막 마디28-32에서 양손으로 퍼져나가는 마무리를 보여준다.<sup>115)</sup> 둘의 화합을 더욱 강조하는 이 마무리를 통해 알멘은 작품의 내러티브를 두 대상이 화합하는 과정을 담은 로망스에 해당한다고 설명한다.<sup>116)</sup>

알멘은 주체자와 반대자 모티브뿐만 아니라 그 주변에 토픽, 제스처 등이 해석자가 인지할 수 있는 대상이나 행동이라 여겨지면, 그 토픽이나 제스처를 모티브의 내용과 함께 해석하려 시도하였다. 쇼팽의 전주곡 예시에서 ‘자연과의 조화’ 토픽이 이와 같은 예시이다. 이 토픽은 두 모티브에 해당하지 않으면서도, ‘자연과의 조화’라는 개념으로 이해되어 두 모티브의 해석과 연관되었다. 이러한 토픽, 제스처로 이루어진 모티브는 그림 1의 그레마스 행동자 모델의 주체자와 반대자 외에 또 다른 역할로 대입될 수 있다. 이러한 모티브의 역할은 모티브로 표현되는 행동이나 의미가 주체자와 반대자 모티브에 어떠한 영향을 주고 있는지 파악하여 명명할 수 있다. 전주곡의 ‘자연과의 조화’ 토픽은 두 모티브의 화합을 강화시켜주었기에 조력자의 역할과 가장 유사하다. 조력자와 같은 다른 행동자 모델의 역할도 작품의 진행에 따라 변형될 수 있으며, 변형에 따라 작품의 내러티브에 영향을 줄 수 있다. 만약 곡의 초반에 조력자로 등장하였던 모티브가 곡의 후반에 주체자의 목표를 이루는 데에 도움을 주지 못한다면, 작품의 내러티브는 주체자가 목적을 이루지 못한 패배의 내러티브(아이러니와 비극)으로 향할 수도 있다. 결

114) Almén, *A Theory of Musical Narrative*, 7.

115) Almén, 위의 글, 9.

116) Almén, 위의 글, 7.

국 ㉔의 문제인 “어떻게 주체자의 진행이 승리인지 패배인지 판단하는가”는 작품에 등장하는 여러 행동자 역할이 처음 등장하였을 때와, 곡이 진행될 때, 그리고 곡이 끝났을 때 이루어진 상호관계와 상호관계의 변화를 관찰하는 것으로 결정된다.

네 가지 내러티브 원형으로는 주체자 모티브의 계층만이 표현될 뿐, 주체자 모티브가 주인공으로 가지는 성격의 묘사는 명확하지 않다.<sup>117)</sup> 알멘은 이에 대한 보충으로 저서의 후반부에 네 가지 내러티브 원형의 세부적인 유형 분류를 추가로 제시하는데, 이 분류를 통해 모티브가 가지는 특징을 관찰하여 내러티브 원형과 더욱 용이하게 연결할 수 있다(표4).<sup>118)</sup> 예를 들면 18세기 후반 작품이 왈츠 박자를 이용하여 첫 주제를 제시한다면, 이는 상위 계층의 특징을 가지고 있고, 이를 감상하는 청자를 당황시키지 않기 때문에 주체자가 안정된 특징을 가지는 유형들을 중심으로 작품의 내러티브를 고려할 수 있다. 이 세부 유형은 이 틀에 맞추어 작품을 감상하라는 지침이 아닌, 모티브의 특징과 작품의 진행을 보다 세부적인 내러티브로 이해할 수 있게 도와주는 역할을 한다.

---

117) 희극과 비극, 플롯에 관해 일찍이 이야기한 아리스토텔레스의 『시학』에서도 2절과 13절에서 주인공의 성격이 플롯에 미치는 영향에 관해 다루고 있다. Aristotle, 『시학·데아니마』, 김완수 번역, (서울: 올재, 2012), 14-15 그리고 38-40.

118) Almén, 위의 글, 166-168. 알멘은 이 분류의 출처를 프라이의 『비평의 해부』라고 적었지만, 데이비드 브레서튼(David Bretherton)은 이 책의 서평에서 프라이 저서의 어느 부분을 인용했는지 알 수 없다고 지적했다. 실제로, 프라이의 『비평의 해부』에서 이와 같은 구분이 정리되어 있지는 않다. 프라이의 설명에 알멘의 해석이 어느 정도 가미된 것으로 보인다. David Bretherton, “Review: A Theory of Musical Narrative by Byron Almén,” *Music Analysis* 31/3 (2012), 419. Northrop Frye, 『비평의 해부』, 261-322.

표 4. 알렌의 네 가지 내러티브 원형의 세부 유형

유형	세부 유형	특징	주체자 모티브의 특징
로망스	비극적 로망스	아직 천진함을 가지고 있는 미성숙하고 경험 적은 어린 영웅이 주인공	비(非)관습적 요소를 사용하는 주체
	희극적 로망스	많은 경험을 비교적 손쉽게 얻어내는 영웅이 주인공	관습적이고 안정적인 요소를 특징으로 사용하는 주체
비극	로망스적 비극	다른 어떤 대상들보다도 매우 대단한 위엄을 가진 영웅을 주인공, 주인공이 비극적 내용을 얻더라도 그 희생을 통해 사회에 대한 변화를 가져오는 내용	높은 가치를 가지면서도 비관습적 요소 사용 (예: 파스토랄)
	아이러니적 비극	목적이 없고, 무지하며 이상적이지 못한 영웅을 앞세워 참상과 절망을 가져오는 결말	혼란스럽고, 조각나 있으며, 가치가 덜한 요소 (예: 무조성 음악이 완전한 조성적 탈피를 보여주지 못하는 작품 등)
아이러니	희극적 아이러니	계층의 문제에 주목하지만, 대안을 거의 제시하지 않으며, 유머러스하지만 구원이 나타나지 않음.	비관습적인 요소를 사용하여 주의를 끌거나, 유머를 특권층의 약점과 불평등을 보여주는 방식으로 사용
	비극적 아이러니	초기에 안정되고 안전한 사회를 가지고 있었으나, 이것이 재앙과 탄압에 넘어가게 되며, 이러한 붕괴가 아무런 가치의 개선을 보여주지 않음	초기에 등장하는 계층 요소가 무너지는 진행이 등장
희극	아이러니적 희극	넓은 사회의 인물이 매우 중요한 것이라 강조하였다가, 이를 불편하게 만들어 비트는 과정	상위 계층의 요소가 주요 모티브로 등장하였다가, 작품의 중간에 난데없이 등장한 비관습적 요소로 이 첫 주요 모티브가 평가절하되는 진행
	로망스적 희극	많은 이들이 예견하고 고려되었던 이상의 가치가 달성되는 내용	대조되는 두 모티브는 비관습적인 요소를 주축으로 화해나 조화가 이루어지며, 이때 낮은 가치로 평가되는 요소를 완전히 배제하지 않는 것이 특징

네 가지 내러티브 원형과 알멘의 음악 작품 예는 그의 저서 2장에 각각의 유형과 작품으로 나타나 있다. 먼저, 로망스에 분류되는 작품들은 비교적 시대에 적합하거나 시대보다 다소 전통적인 모티브를 가지며 큰 의문을 낳는 진행을 보이지 않는다.<sup>119)</sup> 앞선 전주곡의 경우에도 처음에 등장하는 모티브가 낯설거나 불편을 주지 않으며, 그 인상에 큰 변화를 가져오지 않기 때문에 로망스로 분류되었다. 그는 말러의 《교향곡 1번 D장조 “거인”》의 1악장과 《교향곡 3번 d단조》의 6악장을 역시 로망스로 분류하였다. 물론, 말러의 작품은 앞선 쇼팽의 《전주곡 G장조》보다 훨씬 복잡하고 많은 내용을 포함하고 있어, “큰 의문을 낳지 않는 진행”이라는 점에서 동의하지 못할 수 있다. 그럼에도 그가 이 작품을 로망스에 포함시킨 이유는 로망스는 그 어떤 유형보다 기존의 관습을 ‘위대하게’ 느낄 수 있게 만드는 내러티브이기 때문이다. 노스탤지어(nostalgia)와 관련이 있으며, 과거의 관습이 여전히 위대함을 느끼게 하고, 그 관습을 통해서도 미래로 나아갈 수 있는 힘을 보여주는 것이 로망스의 특징이다.<sup>120)</sup> 이러한 로망스는 파스토랄, 신화적, 초월적, 신성한 특징을 가지는 모티브 또는 토픽을 가지게 된다.<sup>121)</sup>

로망스와 가장 반대의 위치에 있는 것은 아이러니이다. 아이러니는 네 가지 원형 중에서도 가장 세련된 원형이다.<sup>122)</sup> 이는 작품의 주제가 작품 안에서 등장하는 것이 아닌, 해석자를 통해 반사되어 나타나기 때문이다. 알멘은 아이러니를 다음과 같이 묘사한다.

아이러니는 거부와 진복의 내러티브이다. 아이러니는 다른 원형 형식들이 가진 안락한 신념과 환상을 거부한다. 로망스가 보상과 변혁을 위해 그들에게 주어진 임무와 대립을 가질 때, 아이러니는 우리에게 의미도, 목적도 없는 구불구불한 여정을 보여준다. 비극이 우리에게 영웅의 희생으로

119) 이러한 분류는 당연하게도 작품의 가치 평가와 무관하다. Almén, 위의 글, 97-98.

120) Almén, 위의 글, 98.

121) Almén, 위의 글, 98.

122) Almén, 위의 글, 170.

정당화된 도덕적 힘으로 위안을 주거나, 운명적인 과업의 묘사로 교훈을 안겨줄 때, 아이러니는 우리의 위안을 부인하고, 의미 없는 희생과 설명할 수 없는 재앙을 만들어낸다. 희극이 과소평가되어 온 예상치 못한 도식을 즐기거나, 웅장함을 자빠트릴 때, 아이러니는 트릭스터가 무사한 것을 허락하지 않고, 그려졌던 우주적 균형이 바로잡히게 두지도 않는다.<sup>123)</sup>

즉, 작품 안에서 대립하는 모티브는 계층 간의 문제를 드러내지만, 해석자가 문제의 해결을 작품 안에서 전혀 찾을 수 없고, 해결 방법을 알 수 없는 작품이 아이러니에 해당한다. 알멘은 아이러니의 예로 수잔 맥클러리의 바흐의 《브란덴부르크 협주곡 5번》 1악장 분석을 이야기한다.<sup>124)</sup> 하프시코드라는 당대의 독주로 쓰지 않던 예외적인 악기가, 악장의 카덴차에 해당하는 긴 구간을 연구하는 것을 보고 맥클러리는 앙상블과 하프시코드를 사회와 개인의 대립으로 보았다. 하프시코드는 독주 카덴차를 연주하면서 기존 관습인 사회에 대항하지만, 카덴차 이후 앙상블이 다시 도래하면서, 개인은 사회에 굴복하고 만다. 이때 사회에 대한 선율은 매우 안정적이지만, 독주 카덴차는 그렇지 않다. 안정적 사회를 계속 해석자에게 들려주다가 그것의 문제점을 개인이 지적하지만, 변하는 것은 없는 흐름으로, 이는 아이러니에 해당한다.<sup>125)</sup>

알멘이 아이러니의 예로 든 벤자민 브리튼의 《전쟁 진혼곡》의 “거룩하시도다”(Sanctus) 역시 마찬가지이다. 신을 찬미하는 미사곡이지만 그중에 망자를 위한 진혼곡이라는 점, 그리고 제목의 “전쟁”이라는 주제는 합창과 독주, 악기 간의 대립을 주목하게 도와준다. 관악기와 합창이 전통적인 협화화성과 팡파르로 신을 찬양하지만, 인간을 대변하는 삼온음(tritone)은 조용한 분위기 반전을 통해 그 찬양의 분위기에서 해석자를 헤어나게 만든

123) Almén, 위의 글, 168-169.

124) Almén, 위의 글, 174-176.

125) Almén, 위의 글, 174-176. 맥클러리 저서에 담긴 분석 내용은 다음의 문헌도 참고하였다. 이가영, “맥클러리의 바흐 다시 읽기,” 『음악논단』 45 (2021), 71-76.

다.<sup>126)</sup>

아이러니는 내러티브 원형을 이해하고 있는 학자들이 가장 관심이 있는 유형이다.<sup>127)</sup> 음악을 감상하는 도중 해석자는 갑작스럽게 작품에서 떨어져 자신이 속한 세계의 공간을 인식하는 등, 몰입과는 다른 입체적인 감상을 경험하게 된다. 맥클러리를 비롯한 학자들은 그 입체성에서 음악과 사회가 연결될 수 있다고 바라봤듯이, 음악 작품의 내용을 통해 작품 외부의 대상에 대한 해석을 끌어낼 수 있다. 아이러니가 가지는 ‘열린 결말’ 특징 역시 그 내러티브의 세련됨을 강조한다. 다른 모든 내러티브 원형의 경우, 갈등 자체가 미약하거나(로망스), 갈등을 해결하지 못함을 보여주거나(비극), 갈등이 완전히 해결되는(희극) 해석자가 이해할 수 있는 결말을 보여주지만, 아이러니의 경우 대립과 갈등을 그 무엇보다 명확히 보여주고는 홀연히 사라져버린다. 즉, 다른 내러티브보다 문제가 강조되면서도, 해결은 그것이 실패인지 성공인지 여부까지도 전혀 보여주지 않는 것이다.

희극은 아이러니와 착각이 들 정도로 유사한 특징을 가진다.<sup>128)</sup> 희극은 일반적으로 그 특징이 잘 알려져 있듯이, 패러디(parody)를 사용하며, 과장과 풍자를 보여준다.<sup>129)</sup> 패러디라는 특징은 토픽과 제스처가 유난히 많은 작품이 이 유형과 잘 어울린다는 것을 뜻하며, 지시성이 강한 이 특징으로 인하여 희극은 현실과 연관이 있으며, 인간 삶의 부조리함을 매우 잘 표현해낸다.<sup>130)</sup> 알멘은 이 유형에 속할 수 있는 작품으로 드뷔시의 《기쁨의 섬》

---

126) Almén, *A Theory of Musical Narrative*, 176-183.

127) 대표적인 학자로 마이클 클라인이 있다. 그는 프라이의 내러티브 원형과 알멘의 내러티브 유형을 숙지한 후 쇼팽의 《녹턴 B장조, Op. 32/1》을 비극적 아이러니로 해석하였다. Michael L. Klein, “Ironic Narrative, Ironic Reading,” *Journal of Music Theory* 53/1 (2009), 100.

128) 아이러니와 유사한 특징을 가지면서도 희극은 로망스와 같이 순진무구의 지평 위에 놓여 있다. 이는 희극이 계층 차를 명확히 하고 사회 현실의 부조리를 반영하면서도 그것을 아이러니만큼 심각하게 표현하지 않고 특유의 유머와 가볍고 밝은 분위기로 작품을 진행하기 때문이다. Almén, 위의 글, 188-189.

129) Almén, 위의 글, 188.

130) Almén, 위의 글, 188.

(*L'isle joyeuse*)과 라벨의 《현악사중주 F장조》의 1악장을 꼽았다.

비극은 희극과 유사하게 단조, 느린 템포, 하행하고 가라앉는 제스처, 반음계 진행, 한숨 모티브, 장송 모티브, 낮은 음역 등 여러 음악 관습과 토픽 등이 큰 역할을 한다.<sup>131)</sup> 그러나 희극과는 다르게 로망스처럼 현실보다 작품에 몰입되는 특징을 가진다. 비극은 주체자 모티브가 목표 달성에 실패함으로써 비극이 되기 때문에 주체자 모티브는 보다 ‘영웅적’인 특징을 가지기도 한다.<sup>132)</sup> 이는 단조로만 국한되는 유형이 아니며, 알멘은 이를 증명하듯 슈베르트의 《피아노 소나타 Bb 장조 D. 960》을 분석하여 비극으로 소개하였다. 이 네 가지 유형을 판단하는 과정과 방법은 다음의 행위적 분석 단계와 행동적 분석 단계에 따른다.

## 2. 행위적 분석 단계와 행동적 분석 단계

행위적 분석 단계는 선율 방향, 리듬, 음가, 제스처 등을 의미나 내용과 일대일 대응으로 이해하는 단계이다. 내러티브 분석 방법론을 활용할 수 있는 작품들은 대부분 공통 관습 시대에 속하는 조성 음악이기에, 음악 관습의 의미와 내용으로 연결하는 것은 18~19세기 음악 작품에 활용되는 토픽 분석이 대표적이다.

토픽을 이용하는 가장 큰 이유는 그의 내러티브 이론에 선율 간의 위계가 매우 중요하게 작용하기 때문이다. 토픽은 왈츠와 같은 귀족적 특징이나 토속적이고 민속적인 특징을 쉽게 드러낼 수 있어서, 해석자가 모티브의 계층과 위계를 파악하기에 매우 용이하다. 물론, 음악 작품에 등장하는 토픽이 반드시 그것이 묘사하는 원본과 같은 의미와 맥락을 가지는 것은 아니다. 그러나 행위적 분석 단계에서는 토픽, 제스처, 관습, 인용이 상호작용을 통해 다층적이고 복합적인 의미를 쌓는 것을 살피기보다, 일차적으로 발생하

---

131) Almén, 위의 글, 139.

132) Almén, 위의 글, 140.

는 의미를 우선으로 하여 정리한다. 폭풍이나 전쟁을 상징하는 토픽이 등장한다고 하여 반드시 그것이 그 내용을 담고 있는 것은 아니지만, 행위적 분석 단계에서는 그것이 폭풍이나 전쟁에서 파생되었다는 것을 파악하는 작업을 한다.

행위적 분석단계에서 토픽의 상징과 지시를 파악했다면, 행동적 분석 단계에서는 작품에서 기호가 보이는 기능을 파악한다. 토픽의 기능은 맥락에 따라 기존의 기능과 같을 수도, 다를 수도 있다. 행동적 분석 단계에서는 토픽이 등장한 순간의 전후 맥락과 토픽과 함께 울리고 있는 소리를 모두 살펴 그 소리가 작품에서 무슨 역할을 하고 있는지 판단하여야 한다.<sup>133)</sup> 즉, 행위적 분석 단계에서 파악된 토픽의 역할은 행동적 분석 단계에서 다르게 변할 수 있으며, 작품의 맥락을 파악하는 행동적 분석 단계로 나아가는 것이 더 작품에 적합한 토픽 해석이라고 볼 수 있다.

알멘은 토픽과 내러티브의 관계를 그 어떤 기호들보다 밀접하게 연결하여 그들의 상호작용에 따라 작품을 아홉 가지로 분류할 수 있다고 보았다(표5).<sup>134)</sup> 이 표를 통해 알 수 있는 흥미로운 점은 알멘이 토픽과 내러티브 사이의 관계 설명을 통하여, 내러티브 작품과 비(非)내러티브 작품의 기준을 설명하고 있다는 점이다. 이를 다루기 위해서는 알멘이 비내러티브적이라고 판단한 유형 1과 유형 9, 그리고 토픽이 없는데도 내러티브 작품이 될 수 있는 유형 8을 살펴보아야 한다.

---

133) Almén, 위의 글, 75.

134) Almén, 위의 글, 79.

표 5. 내러티브와 토픽의 9가지 상호작용 관계

유형 1	토픽이 있는 비(非)내러티브 작품
유형 2	단일한 토픽이 중요한 역할을 하는 내러티브 작품
유형 3	두 가지의 토픽 영역이 정반대의 역할을 가지는 내러티브 작품
유형 4	두 가지의 토픽 영역이 근본적으로 대립하는 내러티브를 가지지 않지만, 내러티브 안에서 토픽이 중요한 역할을 수행하는 내러티브 작품
유형 5	음악적 대리 악구로 정의할 수 있는 토픽을 가진 내러티브 작품
유형 6	토픽이 매우 다양한 역할을 하고 있는 내러티브 작품
유형 7	토픽이 내러티브 안에서 특별한 역할을 하지 않는 내러티브 작품
유형 8	토픽 요소 없이 내러티브를 가지는 작품
유형 9	비(非)내러티브적이고, 비(非)토픽적인 작품

유형 1의 토픽이 있는 비내러티브 작품은 음악 요소 간의 대립과 대조가 없는 작품이다. 짧은 유절 형식의 곡이 명확한 짜임새를 가지고 있으며, 가사그리거나 토픽적 암시를 통해 가사의 의미를 전달한다면, 그 작품은 이에 해당한다. 알멘은 슈베르트의 《자장가 D. 498》(*Wiegenlied*)를 예로 설명한다.<sup>135)</sup> 자장가는 아이를 재운다는 명확한 목적을 가지고 있는 만큼, 긴장감을 피하고자 단순한 화성과 반복적인 선율 진행을 사용한다. 화성은 I 과 V 만을 사용하며, 선율의 음역은 C5를 중심으로 크게 움직이지 않고 있다 (약보5). 각 악구의 길이는 4마디, 4마디 후주 2마디로, 종지의 모습은 반종지 이후 정종지로, 곡 전체 진행은 모두 관습을 존중하고 있다.<sup>136)</sup>

135) Almén, 위의 글, 79-81.

136) Almén, 위의 글, 80.

악보 5. 슈베르트 《자장가》

**Langsam.**

**Singstimme.**

Schla - fe, schla - fe, hol - der, sü - sser Kna - be, lei - se wiegt dich  
 Schla - fe, schla - fe, in dem sü - ssen Gra - be, noch be - schützt dich  
 Schla - fe, schla - fe, in der Flau - men Schoo - see, noch um - tönt - dich

**Pianoforte.**

*pp*

dei - ner Mut - ter Hand; sanf - te Ru - he, mil - de La - be bringt dir schwebend  
 dei - ner Mut - ter Arm; al - le Wün - sche, al - le Ha - be fasst sie lie - bend,  
 lau - ter Lie - bes - ton; ei - ne Li - lie, ei - ne Ro - se, nach dem Schla - fe

die - ses Wie - gen - band.  
 al - le lie - be - warm.  
 werd' sie dir zum Lohn.

알멘이 이 작품을 내러티브가 없는 것으로 바라본 이유는 주인공인 선율이 변화하지 않고, 원하던 것을 매우 쉽게 성취하기 때문이다. 만약 선율이 변화하여 악구의 목적이나 내용이 변화되었다고 인식될 만큼 작품이 충분히 복잡하다면, 대립과 충돌을 활용하여 작품의 내러티브를 살펴볼 수 있었을 것이다. 알멘은 이 작품이 내러티브가 아닌 다른 차원의 음악적 흥미가 있다고 설명한다. 자장가의 2절 가사에서 아이의 엄마는 아이가 자는 것이 아

나라, 죽은 것이라는 사실을 깨닫게 되는데, 노래의 원래 목적이 사라져 버렸음에도 아이의 어머니는 계속 노래를 이어나간다. 노래의 내용은 슬픔으로 변하지만, 화성과 선율은 전혀 변하지 않아 자장가의 토픽은 계속 강화되어, 작품의 마지막에는 어머니의 통한의 슬픔을 담은 가사와 자장가를 유지하는 완고한 토픽이 만들어내는 긴장감이 해석자의 흥미를 이끈다.<sup>137)</sup>

그러나 알멘이 말하는 이 다른 차원의 흥미가 과연 내러티브가 아닌지는 고려되어야 한다. 코피 아가우(Kofi Agawu)는 알멘의 저서를 비평하면서 이 작품의 분석에서 내러티브가 없다는 주장에 의문을 제기한다. 아가우는 작품 속 종지의 음도가 ( $\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}-\hat{2}$ )로 불완전할 때(마디1-2)와 ( $\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$ )로 완전할 때(마디3-4), 음악적 내용이 완전히 변화하는 것을 해석자가 느낄 수 있기 때문에, 이 작품을 “내러티브가 없다”라고 판단하는 것에 이견이 있을 수밖에 없다고 평가한다.<sup>138)</sup>

슈베르트가 운율 계층을 활용하여( $\hat{5}$ 와  $\hat{4}$ 는 상대적으로 약박에 등장하는 반면에  $\hat{3}$ 과  $\hat{2}$ 는 상대적으로 강박에 등장) 이 선율 구조를 다르게 정렬한 것과, 다른 음가를 부여한 것은 이 작품에 강한 “내러티브”를 부여한다. 실제로 목표를 향해 움직일 때 오직 두 번째 시도만 성공하는 이러한 종류의 진행은 긴장감에서 자유롭기 어렵다. 알멘이 이와 같은 선율 진행을 원칙적으로 내러티브 정의에서 배제한다면, 작품 표면 아래에서 일어나는 결과를 통합시키지 않는 이 개념의 유용성에 관해 사람들은 의문을 가질 것이다.<sup>139)</sup>

알멘은 쇼팽의 《전주곡 G장조》에서는 짧은 모티브를 특징을 통해 두 개의 모티브로 구분하여 분석하였지만, 유사한 선율이 다르게 반복될 때의 긴

137) Almén, 위의 글, 80-81.

138) Kofi Agawu, “Review of *A Theory of Musical Narrative* by Byron Almén,” *Notes* 66/2 (2009), 277.

139) Agawu, 위의 글, 277.

장감은 잡아내지 못한 것이다. 또한 가사와의 괴리로 이루어지는 긴장과 모순을 음악 모티브의 변화에 포함하지 않는다는 것에서 그의 주장은 다소 아쉬움이 남는다. 가사를 이해하는 해석자에게 처음 모티브의 의미는 가사에 따라 변화되었고, 그것이 분명하게 인식되어 작품의 처음과 끝의 인상이 달라졌음이 명백함에도 알멘의 서술에는 이것이 간과되어 있다.

또 다른은 비내러티브적인 작품은 유형 9가 있다. 비내러티브적일 뿐만 아니라 비토픽적인 특징을 가지는 이 유형은 해석자가 작품 안에서 토픽을 추정하는 것이 불가능하고, 선율 사이의 기초적 대립이 없어 내러티브를 읽어 낼 수 없는 것들이 속한다. 알멘은 20세기의 미니멀리즘 작품은 이러한 대조를 최소화하기 때문에 내러티브를 읽어 낼 수 없으며, 총렬주의나 우연성 음악의 경우에도 내러티브를 거부한다고 보았다.<sup>140)</sup>

이 두 가지 유형을 통해 알멘의 내러티브 분석 이론에서 모티브 또는 음악 요소 간의 **대립**이 필수임을 다시 한번 확인할 수 있다. 그는 분명하게 의인화된 대상이 누구인지 알 수 없는 작품에도 주제와 같은 요소를 대상으로 인식하여 내러티브를 읽어 낼 수 있다고 보았지만, 그 요소 사이에 대립이 전혀 존재하지 않는다면, 즉, 해석자가 긴장감을 얻지 못한다면, ‘사건’이 일어나고 있지 않다고 이해하는 것이다. 이는 네 가지 원형의 기본 전제가 음악 요소 간의 상호 관계와 그 변화이기 때문이다. 이는 알멘의 분석 이론이 가진 장점이자 한계인데, 서로 다른 계층이라고 인식되며, 그것이 서로 대립하는 요소만 있으면 어떠한 작품이라도 그것의 내러티브를 읽어낼 수 있지만, 계층을 전혀 파악할 수 없거나 대립이 일어나지 않는 작품은 내러티브로 읽어 낼 방법이 없다. 대립이 없는 작품은 내러티브가 없는가? 알멘이 제시하는 내러티브 분석 전략은 이에 그렇다고 대답한다.

따라서 내러티브로 분석할 수 있는 작품의 범위는 꽤 한정된다. 주제 또

---

140) Almén, *A Theory of Musical Narrative*, 91.

는 모티브가 비유를 통해서라도 대상으로 인식 될 수 있어야 하며, 그들의 대립이 확연하게 드러나야 한다. 이는 엄격한 음악 법칙으로 짜여져 작품의 모티브를 특정한 대상으로 비유할 수 없는 작품이나, 관습의 이미지를 완전히 벗어 던진 작품은 내러티브로 분석할 수 없다는 의미이다. 내러티브 분석은 주제 또는 모티브 간의 대조와 대립을 음악 전개에 주된 도구로 활용하며, 청중에게 익숙한 관습을 적극적으로 활용하거나 관습을 조금씩 비틀어간 18~19세기의 조성 음악이 가장 적합하다는 의미가 된다.<sup>141)</sup>

위의 표5에서 또 하나 살펴보아야 하는 것은 토픽 요소 없이 내러티브를 가지는 작품인 유형 8이다. 알멘이 토픽을 중요시 한 이유는 지시성이 없어 대상을 지정하는 것이 쉽지 않은 음악 예술에서 토픽이 상대적으로 구체적인 대상을 지정할 수 있기 때문이었는데, 어떠한 작품은 이러한 토픽이 부재하더라도 내러티브를 가질 수 있다고 설명한다. 그가 예로 든 작품은 쇤베르크의 《6개의 피아노 소품 Op. 19, no. 2》이다.<sup>142)</sup> 쇤베르크의 초기 무조 작품인 이 곡은 시간을 소재로 사용하며, 토픽으로 볼 수 있는 요소는 전혀 등장하지 않는다(악보6). 그러나 토픽이 없다 하여도 작품 안에서 대립하는 서로 다른 두 요소를 찾아 낼 수 있다. 이는 조성과 무조성의 대립 또는 선율과 반주의 대립으로, 이를 통해 해석자는 충분히 내러티브를 형성할 수 있다.<sup>143)</sup> 마디1-4의 반주 패턴 안에 짧은 선율 조각이 포함되어 있는데, 이 선율 조각은 마디5-6에서 반주 형태를 방해하기 시작하고, 마디7-9로 가자 선율이 반주의 짜임새로 흡수되어 버린다.<sup>144)</sup> 토픽이 없다 하여도 해석자는 작품 안에 존재하는 음악의 표현적인 체계를 이용하는 것이 가능하기 때문

141) 내러티브 분석 전략은 18~19세기의 조성 음악에 활용하는 것이 가장 적합하고 효과적일 것이나, 대상을 찾아낼 수 있고, 대립의 요소가 있다면, 그 시대를 벗어나는 음악에도 충분히 활용할 수 있다. 실제로 알멘은 쇤베르크의 무조 작품도 내러티브로 분석하였으며, 바흐의 작품에도 적용할 수 있다고 보았다. Almén, 위의 글, 90-91 그리고 174-176.

142) Almén, 위의 글, 90.

143) Almén, 위의 글, 90-91.

144) 알멘은 이 작품의 유형에 관해서는 판단하지 않았다. Almén, 위의 글, 90-91.

에, 토픽의 부재에도 내러티브 추적이 가능한 것이다.

악보 6. 쇤베르크 《6개의 피아노 소품 Op. 19, no. 2》

유형 8과 연결할 수 있는 것은 타라스티가 내러티브 분석을 위해 활용한 음악 기호학이 있다.<sup>145)</sup> 타라스티의 음악 기호학은 행위적, 그리고 행동적

145) 유형 8과 관련되면서 토픽과 타라스티의 기호학 외에 행위적과 행동적 분석 단계에서 활용될 수 있는 것은 믹즈닉의 “이야기”와 “담론” 분석이 있다. 믹즈닉은 음악 내적인 요소를 이야기 분석이라, 그리고 음악 외적인 요소를 담론 분석이라 칭하여 말러와 베토벤의 교향곡을 각각 분석하였다. 이야기는 작품 내에 있는 음악적 사건을 다루기 때문에 토픽이나 기호학과 마찬가지로 음악의 기호에 의존하여 그들의 의미를 파악한다. 이는 형태론(morphological), 구문론(syntactic) 그리고 의미론(semantic)을 활용하여 무엇이 음악을 “사건”으로 만드는지 밝히는 것이다. 담론은 음악이 만들어 낼 수 있는 의미 중 실제 담론에서 나뉘질 수 있는 내용을 다루며, 이는 제스처 함축(gestural connotations), 그리고 시간적 조작(temporal manipulations)을 통해 밝혀진다. 이야기 분석에서 믹즈닉은 형태론, 구문론, 의미론 세 단계를 나누어 분석한다. 형태론에서는 주제와 모티브를 셀(cell)이라는 2~4개 음으로 이루어진 짧은 음형을 파악해 나간다. 이는 ‘발전적 변주’의 작은 부분을 파악하는 것과 유사하며, 이들의 역할 맥락 속에서 파악하기보다 짧은 셀이 가지는 형태적 특징을 의미로 치환하는 단계에 해당한다. 구문론 단계에서는 곡 전체에 주제, 모티브, 내러티브적 콘텐츠(토픽), 조성, 형식 등을 표로 정리해 낸다. 의미론 단계에서는 작품에 인용되거나 등장한 다른 음악에 대한 정리가 이루어진다. 따라서 이 세 단계는 행위적 분석 단계에 해당한다. 담론 분석의 제스처 함축에서는 믹즈닉은 조성이 부딪히는 영역, 이를테면 말러의 작품에서 D장조와 D단조가 동시에 울리는 구간에서, 반복해서 등장하는 선율이 어떤 역할을 하는지를

분석 단계와 관련하여 알멘이 중요하게 언급하는 방법론이다.<sup>146)</sup> 핀란드의 기호학자이자 음악학자인 타라스티는 기호학자 그레마스를 사사하여, 1994년 음악 분석에서 기호학을 활용한 『음악 기호학 이론』(*A Theory of Musical Semiotics*)을 출간한다. 그는 언어분석에서 사용하는 개념인 ‘동위소’(isotopie)와 ‘양태’(modality), 그리고 그레마스의 기호사각형을 활용하여 음악 작품 분석을 시도하였다. ‘동위소’는 서로 호환이 가능한 동의어 또는 비슷한 형질, 의미소를 가지는 묘사어로, 소설에서 비슷한 유사어를 반복 사용하여 각 구간을 구분해 내는 역할을 한다.<sup>147)</sup> “나는 물을 마신다”라는 문장이 하나의 덩어리로 응집될 수 있는 것은 ‘물’과 ‘마시다’가 액체라는 형질을 공유하기 때문이다. 또한 동위는 통사적인 형질로도 응집될 수 있다. “Cette merveilleuse actrice est fameuse.”(이 멋진 여배우는 유명합니다)라는 문장에서 각 단어의 어미에 ‘e’가 반복적으로 나타나 응집력이 올라가는 경우를 통사적 동위소라 볼 수 있다.<sup>148)</sup>

만약 텍스트에서 계속 인식되던 유사성이 어느 순간부터 상실된다면, 독

---

서술하였다. 이처럼 제스처 함축은 선율의 움직임과 화성, 조성에 초점을 맞추어 의미를 분석하는 방식으로 작곡가가 어떠한 결정을 내렸을지 그들의 전략을 파악하는 단계이다. 시간적 조작은 말 그대로 음악의 시간적 요소가 만들어내는 의미를 파악하는 분석 단계이다. 작품의 각 형식 부분의 진행 속도(예를 들면 제시부가 비교적 길거나 하는), 원조와 이조의 유지 길이 등에서 의미를 읽어내는데, 이때 행위적 분석 단계였던 이야기의 셸이나 모티브를 함께 살펴 그들이 어떤 조성과 더 연관 있게 움직이거나, 어떤 템포에서 더 두드러지는지 관찰한다. 이러한 제스처 함축과 시간적 조작은 행동적 분석 단계에 해당한다고 볼 수 있다. 알멘은 로망스로 판단했던 말러의 《교향곡 3번》 6악장을 미즈닉의 방법론으로 분석하였다. 미즈닉의 단계를 따라 이야기 분석 단계의 형태론-구문론-의미론을 나누어 분석하고, 이들의 상호관계를 살피는 담론 분석을 진행하였다. 타라스티와 다르게 알멘은 미즈닉의 분석 방식을 매우 충실하게 따르며, 이를 자신의 내러티브 분석 이론에 포함시키고자 노력하였다. Micznik, “Music and Narrative Revisited: Degrees of Narrativity in Beethoven and Mahler.” Almén, 위의 글, 63-64 그리고 98-123.

146) Almén, 위의 글, 57-63.

147) 그레마스는 이를 동의어와 유사한 개념으로 활용하였으나, 예시의 단어들이 항상 호환이 가능한 것인가에 관해서는 반박도 존재하였다. 움베르토 에코(Umberto Eco, 1932-2016)의 경우가 대표적인데, 그는 ‘반복’되는 요소보다 요소들의 ‘방향성’과 연관된다고 보았다. “Semiotics Isotopy,” [https://en.wikipedia.org/wiki/Isotopy\\_\(semiotics\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Isotopy_(semiotics)) [2021년 2월 9일 접속].

148) 김성도, 『구조에서 감성으로-그레마스의 기호학 및 일반 의미론의 연구』, 114.

자는 새로운 구간과 이전의 구간이 서로 분리되어야 한다고 판단할 수 있다. 각 문장, 문단 사이에 유사한 형질을 계속 인식할 수 있다면, 그 구간을 하나의 덩어리로 묶어낼 수 있으며, 이 유사한 형질을 기준으로 다른 구간을 구분해 낼 수 있는 것이다. 이 구분된 덩어리를 칭하는 ‘동위소’는 어떤 유사한 형질로 덩어리가 구분되었고, 어떤 유사한 형질이 덩어리 안에서 공유되는지 지칭해 주어야 하기 때문에, 타라스티는 작품 분석에서 자신이 나눈 ‘동위소’마다 짧은 제목을 덧붙여주었다. 그는 자신의 저서에 쇼팽의 《발라드 1번 g단조, Op. 23》의 분석을 실었는데, 제1주제 부분을 왈츠, 제1주제와 제2주제 사이의 경과구를 왈츠의 지표적 발전이라 명명하였다.<sup>149)</sup> 알멘이 비극으로 판단하였던 슈베르트의 《피아노 소나타 B♭ 장조》의 1악장은 이 타라스티의 ‘동위소’ 분석법을 활용하였으며, 이 악장을 15개의 ‘동위소’로 나누면서 모든 ‘동위소’에 각각의 명칭을 붙여주었다.<sup>150)</sup>

토픽과 다르게 ‘동위소’는 음악을 분석하기 위해 존재했던 개념이 아니다. 따라서 이를 음악에 적용하기 위해서는 그 용어와 개념을 음악 분석과 악보로 직접 예를 드는 것이 타라스티에게는 필수적이었다. ‘동위소’를 이용한 그레마스 기호학 문학 분석에서 중요하게 다루는 것은 시간과 공간, 그리고 등장인물에 해당하는 행동자이다.<sup>151)</sup> 따라서 타라스티의 기호학 음악 분석에서도 각 ‘동위소’의 시간성과 공간성, 그리고 행동자 분석이 시도되었다.

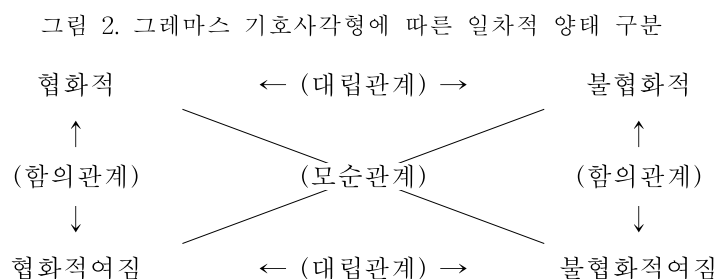
149) ‘지표’는 퍼스의 기호학에서 온 용어로, 의미전달의 방식을 세 가지로 나눈 도상, 지표, 상징 중 두 번째 단계에 속한다. 도상은 가능성을 품고 있는 기호로, 대상을 정확히 지시할 수는 없지만, 그 가능성을 가진 단계이다. 지표는 도상에서 나아가 대상을 가리킬 수 있는 단계로 반드시 현실에 존재하는 대상을 가리킨다. 상징은 자의적이고 관습적인 기호로 이에 대한 지식을 가지고 있지 않으면 이해할 수 없으나, 명확한 기호이자 대상을 지칭한다. 따라서 타라스티가 이야기하는 왈츠의 지표적 발전은 경과구 이전에 등장하였던 왈츠 요소가 다시 등장하였을 때 그 전보다 더욱 명확한 왈츠를 지칭하고 있는 상태라고 볼 수 있다. 이용수, 석승민, “퍼스의 도상, 지표, 상징 개념의 재고에 따른 시각-커뮤니케이션 디자인의 전개 방향,” 『일러스트레이션 포럼』 18/53 (2017), 78, Tarasti, *A Theory of Musical Semiotics*, 154-180.

150) Almén, *A Theory of Musical Narrative*, 141-160.

151) 이 행동자는 그림1의 그레마스의 행동자 모델을 의미한다.

시간성은 리듬, 박자 관계, 그리고 기억과 예상을 포함하고, 공간성은 조성  
과 음정, 음고를 포함한다. 주인공과 주변 인물에 해당하는 행동자는 작품의  
주제와 모티브로 치환된다.

이 시간성과 공간성, 행동자를 그저 서술하는 것은 악보의 표기를 글로  
옮기는 것, 그 이상이 될 수 없기에 타라스티는 이 ‘동위소’ 개념에 문학 분  
석에 쓰이는 양태 개념과 그레마스의 기호사각형을 추가하였다. 양태는 일  
차적 양태와 이차적 양태 두 가지 단계로 나뉜다. 일차적 양태는 움직임  
이 비교적 멈춰있고, 견고하고, 협화적인 ‘상태’(being, *être*)와, 활발하게 움  
직이고, 사건이 일어나고, 불협화적인 ‘행위’(doing, *faire*)로 나뉘지며, 여기  
에 그레마스의 기호사각형에 의해 각각의 부정인 ‘아닌 상태’(not-being,  
*non-être*)와 ‘아닌 행위’(not-doing, *non-faire*)가 추가된다. 이 둘은 각각 불  
협화적여짐과 협화적여짐으로 이해할 수 있다(그림2).<sup>152)</sup>



이차적 양태는 음악에서 방향성이 있는 물리적 에너지를 가진 “의지”(will,  
*vouloir*)와, 음악적 정보인 “지식”(know, *savoir*), 음악의 영향성을 가진 “능

152) Tarasti, *A Theory of Musical Semiotics*, 93과 179. 이 모든 용어는 그레마스의 문학 분  
석에서 사용하는 용어이며, 타라스티는 음악을 위한 다른 용어를 도입하지 않고, 용어를 그  
대로 가져와 개념과 결합하였다. 따라서 타라스티의 용어를 음악분석에 바로 사용하는 것은  
혼란을 야기할 수 있다. 본 논문에서는 타라스티의 분석 방법론을 소개하는 의미로 그 용어  
를 그대로 가져왔으나, 이 방법론을 음악학 분야에 완전히 적용하기 위해서는 보다 음악 관  
습과 연관된 용어가 필요할 것으로 보인다.

력”(can, *pouvoir*), 장르나 형식에 의해 이행해야 하는 음악적 의무인 “의무”(must, *devoir*), 그리고 악구의 타당성에 대한 “믿음”(believe, *croire*)이 있다. 이 중 의지, 지식, 능력, 의무는 악보에 나타나는 단순한 정보들을 표시하는 것이라면, 믿음은 악구 간의 연결성에 영향을 받기 때문에 진실(truth)/허위(untruth)/거짓(lie)/비밀(secret)로 분류한다.<sup>153)</sup> 타라스티는 이 다섯 가지의 이차적 양태의 정도를 표기하였으며, 이는 정도가 가장 강하게 나타나는 “++”부터, 특징이 존재는 하지만 매우 강하지는 않은 “+”, 존재하지 않을 때의 0, 그리고 특징이 반대로 나타나면 “-”와 “--”로 다섯 단계로 나누어 표기하였다.

이와 같은 동위와 양태를 분석하여 기호를 표기하는 분석 방식으로 타라스티는 쇼팽의 《발라드 1번 g단조》를 분석했다. 그는 마디1-7의 서주를 제1동위(서주)라고 구분하였다. 곡의 서주는 불협화는 아니지만, 조성의 안정성이 나타나지 않기 때문에 그레마스의 기호사각형에 따라 ‘아닌 행위’에 해당한다(악보7). 시간적 움직임은 매우 느리게(*Largo*)로 명시되어 있으나, 반주와 선율이 구분되지 않으며, 화성 리듬이 미약하고, 마디4-7의 독특한 셋잇단음표와 쉼표 사용으로 박절감을 벗어난다. 공간적으로는 아주 낮은 음역인 C<sub>2</sub>에서 C<sub>6</sub>까지 지나가며, 이때 유니즌 진행의 선율은 주제를 등장시키기 적당한 음역을 찾는 듯이 움직인다. 여기서 등장하는 캄비아타 모티브는 유니즌 진행의 방향을 돌리는 역할을 하였기에 가장 행동하는 모습을 보여준다(악보8).

---

153) 믿음은 다른 양태들과 성격이 조금 다르다. 그레마스와 함께 기호학의 양태를 주장한 자크 폰타닐(Jacques Fontanille)은 의지/지식/능력/의무인 네 가지 양태를 먼저 주장한 이후에 믿음의 양태를 추가하였기 때문이다. 네 가지 양태가 기호사각형에 놓이는 것과 마찬가지로 믿음의 양태 또한 ‘이다’의 기호사각형에서 ‘확인’(affirm, S1), ‘의심’(doubt, non-S1), ‘부인’(deny, S2), ‘허가’(admit, non-S2)로, ‘하다’의 기호사각형에서 ‘귀를 엮’(to open the ears, S1), ‘잘못 이끌’(to mislead, non-S1), ‘사기 또는 배신’(to deceive or betray, S2), ‘사기와 배신을 드러냄’(to uncover a deceit or betrayal, non-S2)로 다시 분류된다. Tarasti, *A Theory of Musical Semiotics*, 175.

악보 7. 쇼팽 《g단조 발라드》 마디1-8, 타라스티 분석의 제1동위

악보 8. 쇼팽 《g단조 발라드》 마디3의  
캄비아타 모티브

이 동위의 “의지”는 첫 세 마디의 아르페지오에서 나오는 분명한 위를 향한 방향성으로 표현될 수 있고, 비록 박절감이 부족하기는 하나, 강박마다 등장하고, 최저음 · 최고음에 해당하는 C음의 강조도 여기에 포함될 수 있다. 타라스티는 이를 의지+라고 판단하였다. “지식”은 한 작품 안에 모티브나 요소의 반복과 관련되는데, 반복이 많을수록 음수를 갖기 때문에 곡의 서주인 이 부분은 지식+에 해당한다. ++가 아닌 이유는 처음의 네아폴리탄 6화음 유니즌 진행이 반복되어 연주되고, 마디3의 캄비아타 모티브는 마디 6-7에서 반복되기 때문이라 타라스티는 설명한다. “능력”은 이 악구가 줄 수 있는 연주법이 작품의 시대와 비교하였을 때 얼마나 새로울 수 있는지를

고려한다. 이 서주는 피아노로 배음열을 연주하며 양손의 음이 동일한 유니즌으로 시작하기 때문에 이 양태가 매우 미약하나, 타라스티는 마디3-7까지 레치타티보와 같은 모습으로 움직이는 것을 통해 피아노에서 기대하는 연주법과 다르다고 인식하여 음수가 아닌 능력0으로 판단하였다. “의무”의 경우 서주 부분이 일관적인 템포와 음역을 제시하며 등장하지 않아 작품의 진행을 전혀 예상할 수 없게 만들었지만, 모티브를 등장시켰기 때문에 타라스티는 의무의 수치도 0으로 판단하였다. “믿음”의 경우 그는 이 악구의 움직임이 마치 연극이 시작할 때의 모습을 연상시킨다고 설명하는데, 마디1-2의 낮은 아래음역에서 시작하여 아르페지오로 상행하는 모습이 장막이 올라가는 효과와 유사하고 인식한 것으로 보인다. 그러나 이 아르페지오의 화성은 원조의 으뜸화음도 딸림화음도 아닌 나폴리 6화음으로 시작하기에, 해석자에게 혼란을 야기한다. 이 곡의 마디3에서 해석자는 작품을 c단조로 의심할 수 있으나, 마디 4-5를 거치며 그러한 예상은 다시 어긋나고, 마디6-8을 듣고 나서야 이 곡이 g단조라는 확신을 얻게 된다. 타라스티는 “귀를 염”으로 분류하는데, 이는 “mab(make appear to be)”라 표기한다.<sup>154)</sup> 이러한 내용을 종합하여 제1동위를 기호로 요약하면 다음과 같다.

PN 1: F(w+, k+, c0, m0, mab)[S∨O]T

PN은 내러티브 프로그램(programme narratif)을 뜻하며, F는 함수 또는 기능을 의미한다. 이 F부분에는 F[S1 → (S2∨O)] 이 축약되어 F[S∨O]로 표기되었다. S1은 작곡가를 뜻하며, S2는 곡의 주제를 의미하여 S1이 S2가 대상인 O와 연결되어 ‘아닌 행위’를 위와 같이 표기한다. T는 경과구

154) Tarasti, *A Theory of Musical Semiotics*, 175. 이러한 용어의 복잡성은 타라스티가 그레마스의 문학 기호학의 용어를 가져오면서 자신의 음악 기호학 용어까지 더했기 때문에 일어났다. 타라스티의 음악 기호학을 문학 기호학의 하위 학문으로 취급하지 않기 위해서는 이 또한 음악학에 익숙하고 보다 직관적인 용어로 수정할 필요가 있다.

(transition)를 뜻하며, 이전 악구, 또는 다음 악구와 연관될 때 +와 -로 표기하고, 그렇지 않을 때는 아무런 표기도 하지 않는다.

타라스티는 작품을 기호로 정리한 후 그 쓰임의 필요성에 대한 이야기를 덧붙인다.

대부분의 형식을 상징화하는 분석은 여기서 단계를 멈춘다. 분석자들은 어쩌면 살아있는 음악과 그 내부의 다이내믹, 그리고 다른 청각 측면들이 이렇게 조직화하여 한눈에 포착될 수 있다는 것이 몇몇 독자들을 놀라게 할 것이라 만족하여 작업을 마치는 것일 수 있다. 그러나 모든 독자는 마땅히 이렇게 물을 수 있다. “그래서 어쩌라는 것인가?” 나는 분석들이 공통된 생각을 가져야 한다고 대답한다. 형식화를 완료하고, 내러티브 문법을 썼다면, 분석자는 그것의 쓰임을 찾아내야 한다. 이 문법은 다른 음악적 층위 안에 다양하고 문제적인 상황, 그리고 작품의 감상과 연주의 어려움이 나타나는 상황에 관해 설명해 낼 수 있다.<sup>155)</sup>

타라스티가 보여 준 기호학 분석 방식은 오직 악보 상에 표현되는, 또는 연주 시에 기대되는 소리를 기호로 정리한 것이기에, 각 구간의 상호작용으로 일어날 인상이나 효과는 전혀 나타나지 않고 있다. 위의 인용문에서 타라스티 역시 그 문제점을 인식하고 있으며, 자신이 정리한 기호들을 그다음 해석의 단계로 나아가게 하고자 하는 의지가 분명하게 드러난다. 그것의 ‘쓰임’에 관해 이야기하자는 그의 언급은 알멘이 주장하는 행동적 분석 단계와 내러티브 분석 단계를 이야기한다. 그러나 타라스티는 행위적 층위를 분석한 것에 비해, 그 상호 작용은 충분하게 서술하고 있지 않다. 단지 핵심적인 주제 행동자가 음악적 목적을 달성하지 못했기 때문에 작품의 내용이 비극에 해당한다는 언급을 담고 있을 뿐이다.<sup>156)</sup>

---

155) Tarasti, 위의 글, 179.

156) Tarasti, *A Theory of Musical Semiotics*, 1994, 180.

또한, 모든 용어와 방법이 너무나 기호학에 기대고 있기에, 음악 분석에 일반적으로 적용하기에는 어려움이 있다. 이 다섯 가지의 양태는 그레마스의 문학 분석을 위한 기호학 용어를 그대로 가져온 것이며, 따라서 모든 양태가 음악 분석에 적절하다고 보기는 어렵다.<sup>157)</sup> 알멘은 타라스티를 수용하면서 그의 ‘동위소’ 개념을 활용하여 슈베르트의 《피아노 소나타 B♭ 장조》를 분석하였지만, 타라스티의 양태와 기호사각형을 활용하지 않고 시간성과 공간성, 행동자에 대하여 관습적인 음악 분석의 용어를 사용하였다. 타라스티가 사용하는 다섯 가지의 양태와 양수와 음수를 활용하는 표기법은 해석자가 작품을 바라보면서 고려해야 할 사항으로 여겨질 수는 있으나, 객관성이 충분하지 못해 분석의 내용으로 적어낼 수는 없는 기준들이다. 이러한 용어들은 음악보다 더 구체성을 가지는 문학에서 효과적일 수 있겠지만, 음악에서는 설득력을 가지기 매우 어렵다. 알멘이 타라스티의 양태를 자신의 분석에 채택하지 않은 이유도 객관성과 설득력이 지나치게 부족한 까닭일 것이다.

그럼에도 알멘은 이 타라스티의 기호학 분석에서 얻을 수 있는 중요한 점을 정리하였는데, 일반론적인 이야기기를 제외하면 총 세 가지이다.<sup>158)</sup> 첫째는 앞서 서술되었듯이 내러티브 분석은 음악의 서로 다른 층위에 있는 요소들이라 하더라도 해석자가 음악을 감상하는 상황 속에서 동시에 인지할 수 있는 음악 요소를 모두 총합하여 분석한다는 점이다.<sup>159)</sup> 타라스티 분석의 양태는 악보에 표기되는 사항들과 당대 청중이 느꼈을 반응, 그리고 연주자가 느끼는 연주의 어려움까지 모두 살핀다. 이는 해석자가 이해할 수 있는 모든 내용이 내러티브를 형성하는데 영향을 미치기 때문이다. 둘째는 기호학

---

157) 타라스티는 이 저서를 1994년에 출간하였는데, 당시의 그는 음악학자보다는 기호학자에 가까운 위치에 있었으며, 다른 음악학 연구보다 기호학 연구에 큰 영향을 받고 있던 시기이다.

158) Almén, *A Theory of Musical Narrative*, 21-23.

159) Almén, 위의 글, 21-22.

을 활용하여 행위적 또는 행동적 분석 단계를 수행할 수 있으며, 이는 문학적 내러티브에서 음악적 내러티브로 번역될 수 있는 요소라는 점이다.<sup>160)</sup> 물론, 타라스티의 분석이 문학 이론을 음악 이론으로 타당하게 옮겨온 사례로 보기는 어려우나, 그는 주제, 모티브 등의 역할과 행동을 추적하여 음역, 화성, 형식 등이 가진 작품의 목적을 찾고, 주제가 그 목적을 달성하고 있는지 분석하였다. 그의 분석 방식은 비록 용어적 문제를 안고 있지만, 음악적 내러티브 이론에 적용할 수 있는 토픽 외의 다른 길잡이가 될 수 있다. 셋째는 타라스티 역시 다양한 층위의 음악 특징을 추적할 때 그들 사이의 대립을 내러티브에서 중요한 역할로 보았다는 점이다.<sup>161)</sup> 용어와 개념의 어려움을 겪으면서도 알.멘이 타라스티를 살핀 이유는 그가 간단하게 비교하였을 지라도 ‘동위소’ 개념을 활용하여 음악의 구간을 형식이 아닌 다른 방식으로 나눌 수 있고, 서로의 차이를 강조하여 덩어리를 나누는 방식에 주목하고 있기 때문이다. 이 차이를 강조하는 것은 요소간의 대립을 바라보는 것과 같으며 타라스티는 이를 통해 작품의 내러티브를 비극이라고 이끌어냈다.<sup>162)</sup>

---

160) Almén, 위의 글, 23.

161) Almén, 위의 글, 22.

162) 이때 타라스티가 이야기하는 비극은 알멘의 네 가지 내러티브 유형과는 다른 비유적인 표현이다.

## IV. 결 론

본 논문은 아바테와 나티에의 문헌에서 지적하는 내러티브 담론의 문제에 관해 살피고, 알멘을 비롯한 여러 학자의 문헌을 통해 그들의 주장한 내러티브의 한계가 극복될 수 있는지를 다루었다. 또한, 알멘의 음악적 내러티브 분석 이론의 세 단계의 구체적인 내용을 살피고, 그 방법론을 살펴보았다.

알멘이 선행연구를 통해 정리한 내러티브의 문제점 중 본 논문에서는 아바테와 나티에와 연관된 네 가지를 살펴보았다. 언어적 단서가 없을 때 내러티브를 읽어 낼 수 없다는 주장에 대하여 그는 관습을 통해 얻어내 수 있는 음악적 단서를 통해 내러티브를 읽어 낼 수 있다고 설명한다. 음악이 구체적인 대상을 지칭할 수 없다는 지시성 문제에 관해서는 토픽, 기호학, 형태론 등을 이용하여 구체적인 대상이 아니어도 비유와 상징을 이용해 어떠한 대상을 지칭하는 음악의 힘을 주장하여 한계를 극복하고자 하였다. 인과성 문제는 음악의 각 사건이 개별적으로 이루어지며 사건 사이의 연결은 인위적으로 일어난다는 지적이었다. 이에 관해서 알멘은 정면적인 반박보다 회피적인 태도를 보이고 있었다. 그는 음악의 인과성을 증명하기보다, 내러티브가 인과성과 관련되지 않기 때문에 음악에서 인과성을 다루지 않아도 된다고 보았다. 그러나 버거와 콘과 같은 학자의 문헌을 통해 음악의 인과성은 일정 부분 주장될 수 있었다. 음악은 서술자가 결여되어 있다는 문제 역시 알멘은 인과성 문제와 유사하게 서술자가 내러티브에 필수적인 요소가 아님을 주장하여 해결하고자 하였다. 그는 서술자가 내러티브에 필수적인 요소가 아님을 주장하였는데, 이 과정에서 디제시스 예술뿐만 아니라 미메시스 예술 또한 내러티브를 생성해 낼 수 있음을 설명하였다. 이는 내러티브가 서술자 유무와 관계가 없을 뿐만 아니라, 사건 전개를 다른 방식으로 제시해낼 수 있다는 의미이다.

알멘이 종합한 음악적 내러티브 분석 전략은 총 세 단계로 [행위적-행동적-내러티브]로 나누어진다. 행위적 분석 단계와 행동적 분석 단계에서 선행연구인 타라스티와 믹즈닉의 분석 방법론을 활용하였으며 본 논문에서는 타라스티의 방법론을 조명하였다. 이들의 방법론 통해 판별되는 내러티브의 네 가지 원형 틀은 프라이와 리슈카의 신화 원형을 따랐다. 이 이론의 목적은 작품을 분류하는 것이 아닌, 작품의 의미를 미시적 음악 요소부터 거시적 유형까지 모두 고찰하는 데에 있다. 미시적 음악 요소를 분석하는 행위적 단계는 2~3개의 음으로 이루어진 짧은 모티브의 의미를 파악하는 데서 출발한다. 이 짧은 모티브의 의미들을 모아 악구의 의미를 살피는 행동적 단계를 지나, 내러티브 분석 단계에서는 곡 전체의 내용과 의미를 해석하는 데까지 나아간다. 내러티브 분석 단계는 하나의 모티브에 기대 곡 전체의 의미를 파악하거나, 작품의 한 부분에만 치중하여 분석하지 않고, 작품 속 음악의 요소를 시간 순서대로 추적하여 그 변화를 정리하기에, 작품 전체를 고루 관찰하고, 고찰하는 데에 매우 탁월하다. 따라서 알멘의 내러티브 방법론을 실습하는 것은 방대한 지식과 시간을 요구한다. 작품속에 간과하고 지나쳤던 모든 구간에 대하여 해석자는 주의를 기울여 악구의 움직임, 가능할 수 있는 모든 의미를 정리하고 이에 대하여 충분히, 그리고 설득력 있게 해석해 낼 시간이 필요하다.

다만, 알멘의 내러티브 이론은 서론에서 마우스가 지적한 한계인 분류학적 연구 방법이라는 주장에서 자유롭지 못해 보일 수 있다. 작품의 내용을 네 가지 원형 중 하나로 결론 짓는 방식은 여전히 작품의 의미를 단순화하고 축소한다고 여길 수 있기 때문이다. 내러티브 분석 방법론을 실습할 때 중요한 점은 알멘이 여러 번 강조하였듯이 한 작품을 반드시 한 가지 원형으로 제한하거나 고착시키지 않아야 한다는 점이다.<sup>163)</sup> 그가 예시로 드는

---

163) Almén, 위의 글, 21, 39 그리고 233.

여러 작품과 분석의 결말 역시 또 다른 내러티브 원형으로 판단될 수 있음을 분석자는 숙지해야 한다. 또한, 내러티브 원형으로 작품에 대한 해석을 고착시키고 유형화하는 것을 회피하기 위해 분석자는 내러티브 원형 그 자체보다, 그 분석 과정을 언제나 더욱 강조해야 한다. 분석 서술 자체에 무게감을 두었을 때, 내러티브 분석은 더욱 의의가 있다. 해석을 한정 짓지 않을 때, 내러티브 분석 이론은 더욱 탁월한 활용도와 유용성을 가진다.

알멘의 내러티브 분석 이론이 가진 한계는 크게 두 가지이다. 하나는 방법론을 적용할 수 있는 작품의 시대와 장르가 비교적 명확하지 않거나, 또는 공통관습 시대와 조성 음악으로 한정된다는 사실이다.<sup>164)</sup> 행위적, 그리고 행동적 분석 단계는 토픽과 제스처에 기대거나, 조성 또는 관습적인 형식을 필수적으로 요구하고 있기 때문이다. 이 이론을 그 외의 시대와 장르에 적용하려는 시도는 상당히 도전적인 분석이 될 것이며, 많은 검증이 요구될 것이다. 다른 하나는 그의 분석 방법이 음악 요소 간의 대립과 충돌을 필수적으로 요구한다는 점이다. 아가우가 지적하였듯이, 단일한 모티브만을 가진 작품은 알멘의 이론으로 접근하기에 어려움이 있다. 두 개 이상의 모티브가 충돌하며 등장하지 않으면, 계층 간의 변화를 읽어내는 알멘의 내러티브 이론은 대입 자체가 불가능하다.

마지막으로, 본 논문에서는 이루어지지 않았지만 알멘의 내러티브 분석 이론이 조성 음악에 얼마나 범용성이 있고 유용한지보다 깊게 검증하기 위해서는 작품 분석 실습을 통해 적용해보는 과정이 필요할 것이다. 새로운 분석 방법론을 실제 작품에 적용해 보았을 때 그 이론에 대한 한계는 더욱 명확히 두드러질 수 있으며, 이를 통해 그의 이론에 필요한 수정 방향 또한 얻어 낼 수 있기 때문이다. 이와 같은 과정은 후속 연구를 통해 이루어질 수 있을 것이다.

---

164) 이는 알멘의 내러티브 분석 이론뿐만 아니라 내러티브 분석 자체가 가지는 한계이기도 하다.

## 참 고 문 헌

- 강나원. “음악의 의미와 대상의 문제－퍼스의 기호학적 접근.” 『서양음악학』 제18-2호. (2015): 59-89.
- 김성도. 『구조에서 감성으로－그레마스의 기호학 및 일반 의미론의 연구』. 서울: 고려대학교 출판부. 2002.
- 김종기. “예술작품에서 지시성의 문제－예술작품 속의 미장아빔 기법과 데리다의 문제의식.” 『철학논총』 제76호. (2014): 325-351.
- 김휘택. “폴 리콥르의 이론에서 ‘재형상화re-figuraion’의 개념.” 『한국프랑스학논집』 제74호. (2011): 47-64.
- 박선영. “임지선의 비올라 협주곡 《새로운 길－운동주를 기억하며》의 내러티브 분석 - 제스처론과 상호텍스트성의 관점으로 -.” 『음악이론포럼』 제25-2호. (2018): 71-104.
- 박유미. “내러티브의 단초로서의 음악적 제스처.” 『음악이론연구』 제23호. (2014): 142-177.
- 송무경. 『음악 논문 작성법』. 서울: 음악세계. 2016.
- 송치만. “기호학적 행위와 양태성.” 『기호학연구』 제66호. (2021): 37-60.
- 양지원. “음악과 정서의 관계에 관한 연구: J. 라빈슨의 과정, 페르소나 이론을 중심으로.” 홍익대학교 석사학위논문, 2008.
- 오희숙 편. 『음악, 말보다 유창한』. 서울: 음악세계. 2015.
- 오희숙, 이혜진 편. 『그래도 우리는 말해야 하지 않는가』. 서울: 음악세계. 2018.
- 유기환. “『이방인』의 살인사건과 리콥르의 삼중의 미메시스.” 『프랑스어문교육』 제35호. (2010): 391-411.
- 이가영. “파이지엘로, 솔러, 치마로사 그리고 모차르트의 오페라 부파 들어

- 다보기.” 『서양음악학』 제12-2호. (2009), 25-56.
- \_\_\_\_\_. “맥클러리의 바흐 다시 읽기.” 『음악논단』 제45호. (2021): 67-91.
- 이미경. “해튼의 ‘음악적 제스처론’의 적용가능성과 한계 탐구: 강준일의 《클라리넷을 위한 소곡》 분석을 중심으로.” 『음악과 문화』 제28호. (2013): 35-61.
- 이용수, 석승민. “퍼스의 도상, 지표, 상징 개념의 재고에 다른 시각-커뮤니케이션 디자인의 전개방향.” 『일러스트레이션 포럼』 제18-53호. (2017): 75-84.
- 이지연. “기호로서의 음악: 토픽 이론의 개념, 적용 그리고 비판.” 『이화음악논집』 제13호. (2009): 37-65.
- 임영신. “내러티브(narrative)로 스케르초 듣기: 베토벤 〈피아노 소나타, Op. 26〉 제2악장에 나타나는 로망스.” 『음악이론포럼』 제4호. (2011): 27-59.
- 정혜윤. “청자의 상상함과 음악적 이해: 형식주의적 분석과 해석학적 분석의 경계를 넘어서.” 『서양음악학』 제12-1호. (2009): 79-107.
- \_\_\_\_\_. “음악의 이해에서 은유가 하는 역할.” 『음악이론연구』 제17호. (2011): 142-179.
- \_\_\_\_\_. “개념적 혼성의 음악적 적용.” 『미학』 제83-2호. (2017): 151-197.
- 정희원. “쇼팽의 《발라드》 Op. 23의 형식에 관한 고찰.” 『음악이론연구』 제13호. (2008): 89-106.
- 천병희. 『수사학/시학』. 파주: 숲. 2017.
- Abbate, Carolyn. “What the Sorcerer Said.” *19th-Century Music Vol.12, No.3* (1989): 221-230.
- Agawu, Kofi. *Music as Discourse*. New York: Oxford University Press, 2009.

- \_\_\_\_\_. “Review of A Theory of Musical Narrative by Byron Almén.”  
*Notes* 66/2 (2009): 275-277.
- Almén, Byron. “Narrative Archetype: A Critique, Theory, and Method of Narrative Analysis.” *Journal of Music Theory* Vol.47, No.1 (2003): 1-39.
- \_\_\_\_\_. *A Theory of Musical Narrative*. Bloomington: Indiana University Press, 2008.
- Aristotle. 『시학 · 테 아니마』 . 김완수 역. 서울: 을재. 2012.
- Berger, Karol. “Chopin’s Ballade Op. 23 and the revolution of the intellectuals.” In *Chopin Studies 2*. Edited by John Rink and Jim Samson, 72-83. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- \_\_\_\_\_. “The Form of Chopin’s “Ballade,” Op. 23.” *19th-Century Music* Vol.20, No.1 (1996): 46-71.
- Bretheton, David. “Review: A Theory of Musical Narrative by Byron Almén.” *Music Analysis* Vol.34, No.3 (2012): 414-421.
- Cone, Edward T.. 『클래식의 격렬한 이해』 . 김정진 역. 서울: 엘피. 2013.
- \_\_\_\_\_. “Schubert’s Promissory Note: An Exercise in Musical Hermeneutics.” *19th-Century Music* Vol.5, No.3 (1982): 233-241.
- Frye, Northrop. 『비평의 해부』 . 임찬규 역. 파주: 한길사. 2000.
- Hatten, Robert S.. *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 1994.
- Kallberg, Jeffrey. “The Rhetoric of Genre: Chopin’s Nocturne in G Minor.” *19th-Century Music* Vol.11, No.3 (1988): 238-261.
- \_\_\_\_\_. “The Harmony of the Tea Table: Gender and Ideology in the

- Piano Nocturne.” *Representations* No. 39 (1992): 102–133.
- Klein, Michael L. “Chopin’s Fourth Ballade as Musical Narrative.” *Musical Theory Spectrum*, Vol.26, No.1 (2004), 23–56.
- \_\_\_\_\_. “Ironic Narrative, Ironic Reading.” *Journal of Music Theory* Vol.53, No.1 (2009): 95–136.
- \_\_\_\_\_. “Chopin Fragments: Narrative Voice in the First Ballade.” *19th-Century Music*, Vol.42, No.1 (2018): 30 – 52.
- Kramer, Lawrence. “Romantic Meaning in Chopin’s Prelude in A Minor.” *19th-Century Music* Vol.9, No.2 (1985): 145–155.
- \_\_\_\_\_. “Chopin’s Rogue Pitches: Artifice, Personification, and the Cult of the Dandy in Three Later Mazurkas.” *19th-Century Music* Vol.35, No.3 (2012): 224–237.
- Martin, Nathan John and Vande Moortele, Steven. “Formal Functions and Retrospective Reinterpretation in the First Movement of Schubert’s String Quintet.” *Music Analysis* Vol.33, No.2 (2014): 130–155.
- Maus, Fred Everett. “Music As Narrative.” *Indiana Theory Review* Vol. 12, (1991):1 – 34.
- \_\_\_\_\_. “Narrative, Drama, and Emotion in Instrumental Music.” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* Vol.55, No.3 (1997): 293–303.
- \_\_\_\_\_. “Narratology, narrativity.” in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol.17, edited by Stanley Sadie, 641–643, Second Edition, New York: Grove’s Dictionaries Inc., 2001.
- McCalla, James. “Music and the Verbal Arts: Interactions Dartmouth College 13–15 May 1988.” *The Journal of Musicology* Vol.7, No.1

- (1989): 131-140.
- McClary, Susan. "A Musical Dialectic from the Enlightenment Mozart's Piano Concrto in G Major, K. 453, Movement 2." *Cultural Critique No.4* (1986): 129-169.
- \_\_\_\_\_. 『페미닌 엔딩』. 송화숙, 이은진, 윤이영 공역. 서울: 예술, 2017.
- Micznik, Vera. "Music and Narrative Revisited: Degrees of Narrativity in Beethoven and Mahler." *Journal of the Royal Musical Association Vol.126, No.2* (2001): 193-249.
- Nattiez, Jean-Jacques, Ellis, Katharine. "Can One Speak of Narrativity in Music?." *Journal of the Royal Musical Association Vol.115, No.2* (1990): 240-257.
- Newcomb, Anthony. "Between Absolute and Program Music: Schumann's Second Symphony." *19th-Century Music Vol.7, No.3* (1984): 233-250.
- \_\_\_\_\_. "Schumann and Late Eighteenth-Century Narrative Strategies." *19th-Century Music Vol.11, No.2* (1987): 164-174.
- Rick, John. "Chopin's Ballades and the Dialectic: Analysis in Historical Perspective." *Music Analysis Vol.13, No.1* (1994): 99-115.
- Samson, Jim. "Chopin and Genre." *Music Analysis Vol.8, No.3* (1989): 213-231.
- \_\_\_\_\_. Chopin: *The Four Ballades*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- Tarasti, Eero. *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.
- Whittall, Arnold. "Review: A Theory of Musical Narrative by Byron

Almén.” *Music & Letters Vol.91, No.2* (2010): 299-303.

“A vilage after dark,”

<https://www.newyorker.com/magazine/2001/05/21/a-village-after-dark>. 2021년 10월 13일 접속.

“Diegesis.” <https://en.wikipedia.org/wiki/Diegesis>. 2021년 10월 11일 접속.

“Diegesis.” <https://www.dictionary.com/browse/diegesis>. 2021년 12월 19일 접속.

“Semiotics Isotopy.” [https://en.wikipedia.org/wiki/Isotopy\\_\(semiotics\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Isotopy_(semiotics)). 2021년 2월 9일 접속.

# ABSTRACT

## A Study of Almen's Musical Narrative Theory

Lee Eui-Jeong

Department Music Musicology

Graduate School of

Sungshin University

The musical narrative discourse, which has been around since the 1980s in American musicology, has been criticized a lot since the 1988 Dartmouth University conference, which was based on the theme of “Disciplinary Interactions” and “Music, Narrative, and Metaphor.” Due to the conference, the discourse on the musical narrative has been more critical and rich for ten years, but its taxonomic and rule-orientated qualities had cooled the discourse’s enthusiasm in the late 1990s. However, there were scholars such as Byron Almén who continued the study of the musical narrative. He published *A Theory of Music Narrative* in 2008, summarizing the narrative discourse from the 1980s to the early 2000s, and presenting a analysis theory to interpret musical meaning. This paper examines various arguments on the musical narrative from the 1980s to the 1990s and presents Almén’s musical narrative theory.