

임지선의 비올라 협주곡 《새로운 길-운동주를 기억하며》의 내러티브 분석 - 제스처론과 상호텍스트성의 관점으로 -

박선영

1. 들어가면서

이 글은 지난 2017년 5월 초연된 임지선의 비올라 협주곡 《새로운 길-운동주를 기억하며》를 제스처 이론과 상호텍스트성에 기반한 내러티브 이론을 통해 분석하는데 그 목적이 있다. 1980년대 이후 등장하기 시작한 제스처 이론과 내러티브 이론은 기악작품 분석의 은유적이고 서사적인 의미 도출을 가능하게 하였다. 이러한 이론들은 주로 18세기 이후의 서구음악의 분석도구로 작용해온 것이 사실이나 근래에는 20세기 이후의 음악에까지 그 분석의 지평을 넓혀오고 있다. 20세기 이후의 한국작곡가들의 작품분석에도 이러한 적용이 이루어지고 있는 바,¹⁾ 필자는 임지선의 비올라 협주곡 《새로운 길-운동주를 기억하며》의 내러티브 분석을 위해 제스처론과 상호텍스트성을 바탕으로 분석을 시도하였다.

분석에 이러한 바탕을 둔 까닭은 기악음악에 내재된 표현적 분석을 시도함에 있어서 기호학(semiology)에 연관하여 인간의 의사소통체계의 공유가 이루어진다고 보는 제스처론을 적용하는 것이 적절하다고 여겨졌고, 제스처에 더하여 상호텍스트들을 통해 이 곡의 의미를 보다 역동적으로 서사화할 수 있다고 생각했기 때문이다.

로버트 해튼(Robert Hatten)의 제스처론과 20세기 이후의 음악에 상호텍스트를 통한 내러티

1) 국내에서는 이미경의 논문, “해튼의 음악적 제스처론의 적용가능성과 한계 탐구: 강준일의 《클라리넷을 위한 소곡》 분석을 중심으로” 『음악과 문화』 28 (2009)에서 제스처론이 20세기 이후의 무조음악에 적용되는 가능성에 대해 탐구한 바가 있다.

브 분석을 시도하는 마이클 클라인(Michael Klein)의 분석이론을 기반으로 하였음을 밝히고 먼저 이들 이론을 간략히 소개하고자 한다. 필자는 제스처론을 통해서는 《새로운 길-운동주를 기억하며》의 음악적 내용의 단초를 포착하였고 상호텍스트를 통한 클라인의 내러티브 분석을 통해서 이 곡의 내러티브를 한층 더 입체적으로 서사화할 수 있었다.

이 곡의 내러티브 도출의 결정적 역할을 하게 되는 요소는 바로 상호텍스트성이다. 작곡가 임지선이 차용한 곡들, 그리고 이 곡의 음악적 제스처들과 연관을 가지는 운동주 시인의 시들을 상호텍스트로 설정하여 내러티브를 형성하는 분석에 임했음을 밝힌다.

음악작품만이 아니라 운동주의 시들을 내러티브 도출의 상호텍스트로 삼은 이유는 이 곡이 운동주를 기억하려는 목적을 가졌기 때문이다. 운동주 시인의 삶과 내면의 기록인 운동주의 시들은 작곡가의 음악적 제스처와 더불어 이 곡의 내러티브 분석에 적절한 상호텍스트로 작용할 수 있다고 여겨진다.

2. 제스처와 내러티브 이론

1980년대 이후 형식적 분석에서 벗어나 기악곡의 표현적 의미를 도출하는 움직임들이 있어 왔다. 이는 악곡을 분석함에 있어 구조적 분석만이 아니라 역사적 문화적 맥락의 층을 더하는 것을 뜻한다고 볼 수 있다.²⁾ 이러한 분석은 분석자의 자의적이고 주관적 해석으로 치우칠 수 있는 한계를 가지고 있지만 기존의 구조적, 형식적 분석에서 탈피하여 표현적 해석의 시도를 가능케 하여 기악곡 분석의 지평을 넓혀오고 있는 것이 사실이다.

음악작품을 접하고 들을 때, 음악은 우리 안에서 지속적으로 ‘형태화’ 되어 가고 ‘형식화’되어 간다. 그리고 찰나들의 단위 내에서 형태화되는 지각 과정 안에서 우리는 다양한 종류의 느낌을 경험한다. 그 느낌들이 의미를 가지는 맥락으로 소통될 때 그 음악은 자신 만의 고유한 내러티브를 전달하고 있는 것으로 해석될 수 있을 것이다.³⁾ 이러한 경험적 청취는 해석학, 기호학 등의 영향을 받으며 내러티브의 단초가 되는 제스처론의 근거가 되었다. 아울러 음악의 시간성, 그리고 청자가 음악 속에서 경험하는 역동성을 소통하고자 하는 바람이 음악을 내러티브로 읽고 싶게 만드는 충동

2) Vera Micznik, "Music and Narrative Revisited: Degrees of Narrativity in Beethoven and Mahler." *Journal of the Royal Musical Association* 126 (2001), 193.

3) 박유미, "내러티브 단초로서의 음악적 제스처," 『음악이론 연구』 23 (2014), 143.

을 낳았다고 보겠다.⁴⁾ 다음은 《새로운 길-윤동주를 기억하며》의 분석의 틀로 작용하는 제스처론과 상호텍스트성과 연계한 내러티브 이론을 살펴볼 것이다.

2.1 제스처 이론

‘음악적 제스처론’은 로버트 해튼이 그의 저술 『음악적 제스처, 토픽과 트로우프』를 통해 제시한 개념이다. 여기서 해튼의 문제의식은 더 일차적이고 더 감정에 밀착된 음악적 의미단위가 무엇인가였다. 그는 이것을 음악적 제스처라고 보았고 그것이 어떻게 음악분석에 활용될 수 있는지를 그만의 방식으로 보여주고자 했다.⁵⁾

해튼은 위의 저서에서 음악적 제스처를 “시간을 통해 만들어지는 의미 있는 에너지적 형상”으로 정의한다. 그의 정의에서 에너지적(energetic)이라는 말이 가진 중요한 의미는 제스처는 일련의 움직임의 연속성으로서, 단지 음정들의 율곡만이 아니라, 리듬, 다이내믹, 아티큘레이션 등 음악의 모든 요소들이 모여 에너지의 흐름으로서 종합적으로 파악되는 어떤 것이다. 그러므로 청각적 형상으로 존재하지만 체험의 순간에는 여러 감각이 상호작용 할 수 있다.⁶⁾

제스처의 어원이 몸짓에서 온 만큼 제스처는 원래 인간의 의사소통과 관련한 의미인 것을 알 수 있다. 그러므로 제스처의 인식과 그것에 대한 암묵적인 공감은 간주관성(intersubjectivity)⁷⁾이라는 인간의 기본 사고능력에 기초한 것이라고 볼 수 있다. 이는 제스처의 개념을 음악에 적용시키기 위해 기호학(semiology)의 개념들과 연관 짓는 것을 통해서도 알 수 있다.

음악적 제스처가 성립되기 위해서는 이러한 간주관성의 맥락 안에서 의미체계의 공유가 선행되어야 하는 것이며 나아가 음악적 의미도 제스처로 인해 서로 간에 소통이 가능해진다는 것이다.

위에서 언급한 간주관성과 기호학적 관점의 인지체계는 인간이 음악을 제스처로 이해하며 소통하는 것을 가능하게 함을 알 수 있다. 해튼의 제스처론은 주로 18세기 음악을 비롯한 조성음악의

4) 박유미, “내러티브 단초로서의 음악적 제스처,” 145.

5) 이미경, “해튼의 음악적 제스처론의 적용가능성과 한계 탐구: 강준일의 〈클라리넷을 위한 소곡〉 분석을 중심으로,” 『음악과 문화』 28 (2009), 36.

6) 이미경, “해튼의 음악적 제스처론의 적용가능성과 한계 탐구: 강준일의 〈클라리넷을 위한 소곡〉 분석을 중심으로,” 40.

7) 간주관성(intersubjectivity)이란 서로의 주관적 관점을 공유하는 것이다. 타인이 사용하는 단어의 의미와 내가 이해하는 단어의 의미가 서로 공유되고 있음을 뜻한다. 의미가 객관적인 관점에서 규정되는 것이 아니라 서로의 의미체계를 공유하는 것이다.

범위 안에서 제시되어 왔으나 최근에는 20세기 무조음악에서도 음악적 제스처를 분석의 틀로 적용하여 표현적 해석의 장을 넓혀오고 있다.

제스처는 하나의 작품 안에서 자신의 표현력을 유지하면서 여러 의미단위들과 부딪쳐 복잡한 의미의 사슬을 생성시킨다.⁸⁾ 결국 이러한 의미의 생성은 표현적 해석을 가능하게 한다. 음악 안에서 의미를 사슬을 형성한 제스처들은 표현적 해석을 가능하게 하여 음악적 문맥을 야기한다. 이러한 문맥은 고유한 플롯을 가지게 되고 이는 음악에서 내러티브를 가능하게 하는 촉진제로 작용한다.

2.2 내러티브 이론

음악작품의 구조적 분석에 치중하던 것에서 나아가 음악작품 안에서 경험의 생생한 측면을 음악의 담론 안에 끌어들이고자 하는 바람은 음악에서의 보편적인 것을 정당하게 논의하고 싶다는 충동일 것이다. 해튼이 제스처론을 통해 음악을 분석하는 의도 역시 구조적 분석으로는 드러나지 않는 고유의, 그러나 음악적 정서의 핵을 만드는 어떤 귀중한 부분들에 대해서 담론을 펼쳐 보이겠다는 것이다.⁹⁾

그러나 이러한 담론을 형성해 나감에 있어서 주관적이고 자의적인 해석에의 위험성과 음악언어와 문학적 언어가 소통의 객관적 장을 구비하지 못한 것에 대해 회의적인 시각이 분명히 존재하는 것이 사실이다. 음악의 내러티브 해석에 대해 회의적 시각을 가지고 있는 장 자크 나티에(Jean-Jacques Nattiez)는 우리에게 기본적으로 내재된 내러티브 본능이 있다고 하지만 그렇다고 해서 음악에 내러티브를 적용할 수는 없다고 한다.¹⁰⁾ 그렇지만 아무리 우리가 모든 의식적 관점을 형식적 의도를 따르는데 집중하더라도 우리의 잠재의식이 여전히 문맥을 만들어낸다고 말하는 에드워드 콘(Edward T. Cone, 1917-2004)¹¹⁾의 의견이 더욱 설득력있게 다가온다. 음악을 내러티브적으로 기술하는 것은 기존의 구조 분석과 완전히 다른 것은 아니며 그에 덧붙여 음악에서의 표현

8) 이미경, “해튼의 음악적 제스처론의 적용가능성과 한계 탐구: 강준일의 《클라리넷을 위한 소곡》 분석을 중심으로,” 『음악과 문화』 28 (2009), 44.

9) 박유미, “내러티브 단초로서의 음악적 제스처,” 『음악이론 연구』 23 (2014), 172.

10) Jean-Jacques Nattiez and Katharine Ellis, “Can One Speak of Narrativity in Music?” *Journal of the Royal Musical Association* 115/2 (1990), 240-257.

11) Edward T. Cone, *The Composer's Voice* (Berkeley: University of California Press, 1974), 김정진 번역, 『클래식의 격렬한 이해』 (서울: 도서출판 엘피, 2013), 294.

적인 속성을 인간의 심리적인 측면과 시간성의 측면을 반영하여 분석하는 것이라는 박유미의 견해에 필자도 동의하는 바이다. 다음은 마이클 클라인의 내러티브적 분석과 상호텍스트성을 살펴보면 서 내러티브 분석이 20세기 이후의 악곡분석에 적용되는 예로 제시하고자 한다.

1) 마이클 클라인(Michael Klein)¹²⁾의 내러티브와 상호텍스트성(intertextuality)

음악분석에 대한 클라인의 기본적인 입장은, 음악작품은 독자의 읽기와 해석에 열려있으며, 독자는 작품을 능동적이며 주체적으로 읽을 수 있다고 보는 것이다. 분석자가 음악 속에 일어나는 행동이나 사건을 찾으며 스스로 이야기를 만들어어나가는 것이 클라인이 제시하는 서사적 분석의 핵심이라 하겠다. 클라인은 기본적으로 음악은 자체적, 독립적인 서사기능을 가지지 않는다는 점을 일단 인정 하는 것에서 출발한다. 즉, 음악이 음악 외적인 무엇인가를 말할 수 있으며 자체적인 서술 능력을 가진다고 보는 것이 아니라 청자가 음악의 표현적, 극적 내용을 분석하고 그것의 의미를 독자적으로 구성한다고 보는 것이다.¹³⁾

클라인의 저서 『서구 예술음악에서의 상호텍스트성』 (*Intertextuality in Western Art Music*, Indiana: Indiana University Press, 2005)의 제목에서 알 수 있듯 상호텍스트성은 클라인의 서사이론에서 중심 개념이라 할 수 있다. 상호텍스트란 하나의 텍스트로 간주되는 어떤 작품을 해석할 때 이 해석에 영감 또는 도움을 주는 단서와 아이디어를 제공하는 다른 작품들을 뜻한다.¹⁴⁾

상호텍스트성을 창안한 이는 줄리아 크리스테바(Julia Kristeva)로서 러시아 문호 바흐친(Mikhail Bakhtin, 1895-1975)의 업적을 연구하면서 상호텍스트성의 개념을 창안하게 되었다.¹⁵⁾

12) 마이클 클라인(Michael Klein)은 북미의 음악이론 분야에 있어 서사 이론적 분석을 주도하는 대표적인 학자로서 음악에 대한 그의 접근 방식은 기존의 구조적, 형식적인 면에 기반한 분석을 문학이론, 기호학, 포스트모던 이론과 결합하고자 하며, 이를 통해 음악의 의미를 찾고자 한다. 클라인의 대표적인 논문으로는 “음악적 내러티브로서의 쇼팽의 4번 발라드”(Chopin's Fourth Ballade as Musical Narrative, *Music Theory Spectrum* 26/1 (2004): 23-55)가 있으며 저서로는 『서구 예술음악에서의 상호텍스트성』 (*Intertextuality in Western Art Music*, Indiana: Indiana University Press, 2005)이 있다.

13) Michael Klein, “Narrative and Intertext: The Logic of Suffering in Lutoslawski's Symphony No. 4,” in *Intertextuality in Western Art Music* (Bloomington: Indiana University Press, 2005), 이지연 옮김, “서사와 상호텍스트: 루트스와프스키 교향곡 4번에서의 고통의 논리.” 『음악, 말보다 더 유창한: 현대 독일영미 음악미학의 논의들』, 오희숙 책임편집 (과주: 음악세계, 2012), 328.

14) Michael Klein, “Narrative and Intertext: The Logic of Suffering in Lutoslawski's Symphony No. 4,” in *Intertextuality in Western Art Music*, 329.

15) 장유라, “리스트 마제파의 포스트 구조주의적 이해: 크리스테바의 상호텍스트성 이론을 중심으로,” 『연세음악연구』 18 (2011), 92.

바흐친의 대화주의 문화이론에 등장하는 다성성(polyphony)은 원래 음악용어이다. 음악에서 대위법적 형식을 말하는 다성성은 문학에서는 작중인물들이 서로 다른 목소리가 섞여지면서 내용이 만들어져가는 텍스트의 형식이다. 크리스테바는 바흐친의 다성성을 상호텍스트성으로 변경하여 학술적 용어로 정착시켰다.¹⁶⁾ 크리스테바는 어떠한 텍스트라도 서로 다양한 인용이라는 모자이크로 이루어지기 때문에 텍스트는 모름지기 한 텍스트의 흡수와 변형에 지나지 않는다는 사실을 발견하게 된다고 말하였다. 그녀가 말하는 텍스트란 단어가 모여 형성되는 공간, 즉 글쓰기를 의미한다.¹⁷⁾ 음악과 문학은 서로 상호텍스트성을 통해 영향을 주고받으며 특히 음악에서 내러티브적 해석을 가능하게 한다. 이 작품들은 단순히 서로 복제하거나 서로의 유사성만을 의미하는 것이 아니다. 작품들 간의 상호작용을 구상하는 것은 바로 청자이기 때문이다. 이를 통해 청자는 자신의 고유한 해석을 추구하게 되며, 상호텍스트들은 오히려 시공간의 차이와 경계를 넘나들며 독자의 해석을 풍부하게 하는 장치로 기능하게 된다.¹⁸⁾

다음은 상호텍스트성을 기반으로 한 마이클 클라인의 루토스와프스키의 교향곡 분석을 통해 내러티브가 20세기 이후의 무조 음악 분석에 적용된 예를 살펴보고자 한다.

2) 마이클 클라인의 서사와 상호텍스트

클라인은 그의 논문, “서사와 상호텍스트: 루토스와프스키 교향곡 4번에서의 고통의 논리”(Narrative and Intertext: The Logic of Suffering in Lutoslawski's Symphony No. 4)에서 루토스와프스키의 교향곡 4번을 고통으로 서사화하기 위해 바르토크, 루토스와프스키의 교향곡 3번, 쇼팽의 발라드를 상호텍스트로 활용하고 있다. 음악학자 이지연은 이러한 해석은 상당히 급진적이고 주체적인 해석이라는 견해를 밝힌 바 있다.¹⁹⁾

클라인도 자신의 해석이 교향곡 분석에 대해 절대적인 것이 아니라는 것을 인정하고 있으며, 이는 자신의 분석 또한 미래의 다른 청자들이 이 교향곡을 대할 때 하나의 상호텍스트로 사용될 수 있기 때문이라는 것이다. 클라인은 각각의 청자들은 자신만의 듣기 전략 및 상호텍스트를 사용하여 독자적인 해석이 가능하다는 것을 분명히 제시하고 있다.

클라인은 기존의 구조적이고 형식적인 분석의 도구를 여전히 사용하면서도 형식적인 면에

16) Julia Kristeva, “말, 대화, 소설,” 『세미오티케』, 서민원 역 (서울: 동문선, 2005), 페이지 없음.

17) Julia Kristeva, 위의 글, 105.

18) Michael Klein, “Narrative and Intertext: The Logic of Suffering in Lutoslawski's Symphony No. 4,” in *Intertextuality in Western Art Music*, 328.

19) Michael Klein, 위의 글, 329.

머무는 것이 아니라 이를 바탕으로 이야기를 엮어나간다. 다시 말해 작품에 담긴 표현적 내용, 즉 음악이 어떠한 제스처로써 어떠한 표현 또는 감정적 상태를 실어 나르는 지를 중점적으로 살펴본다.²⁰⁾

그는 루토스와프스키의 작품 속에서 고통이라는 서사가 어떤 식으로 음악을 통해 전개되어 나가고 있는지를 구체적인 담화를 산정해가며 그려내고 있다. 그러한 과정에서 클라인은 무조음악 분석방법의 하나인 집합이론, 탈구조주의와 같은 포스트모던 문학 이론, 언어학, 나티에의 기호학 등, 다양한 학문적 경계를 넘나들면서 자신의 서사이론의 토대를 삼는다. 클라인은 루토스와프스키의 4번 교향곡을 분석하면서 루토스와프스키의 다른 악곡들을 상호텍스트로 사용하여 ‘연장된 비명’이라는 내러티브를 도출한다. 특이한 것은 쇼팽의 발라드 4번이 이 곡의 상호텍스트로 사용된 것이다. 그 이유에 대해 클라인은 루토스와프스키가 가장 영향을 많이 받은 작곡가는 쇼팽이라고 스스로 밝히고 있다는 것에서 출발하여 콘의 최고점 논리가 쇼팽의 서사적 논리와 맥을 같이 한다는 것으로 밝히고 있다.

쇼팽의 발라드 4번은 발라드 1번과 비슷하게 음악적 페르소나가 희망이 담긴 주제를 각곡의 노력으로 최고점을 향해 끌고 가지만 결국에는 내러티브가 비극적으로 끝나는 반전을 이루게 되는 것이며 클라인은 이를 루토스와프스키의 교향곡의 표현적 효과와 유사하다고 보았다.²¹⁾ 클라인은 상호텍스트를 통해 루토스와프스키의 교향곡 4번을 ‘고통’이라는 내러티브로 읽어내고 있다.

클라인은 이 논문을 통해 20세기 이후의 무조음악에서 상호텍스트성을 기반으로 악곡을 서사화하는 예를 보여주고 있다.

2.3. 필자의 분석모델

필자는 임지선의 비올라 협주곡 《새로운 길-운동주를 기억하며》의 분석을 위하여 해튼의 제스처론과 상호텍스트성을 토대로 내러티브를 전개하는 클라인의 분석모델을 결합하여 분석에 적용하였다.

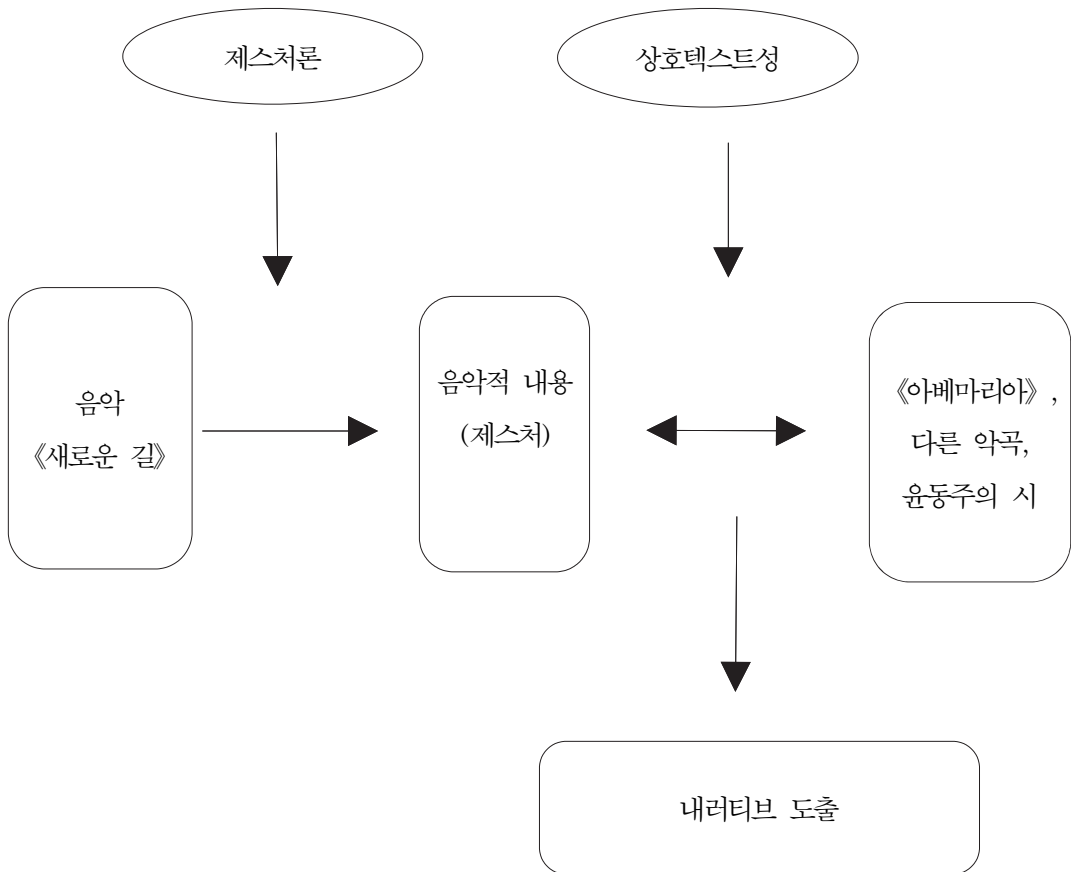
먼저 구조적 분석에 입각하여 악곡을 크게 세 부분으로 나눈 다음, 서주와 코다를 포함하여 여섯 부분으로 세분화하고, 각 부분들에서 특징적인 음악적 제스처를 읽어낸 후, 이 곡에 차용된 바

20) Michael Klein, 위의 글 329.

21) Michael Klein, 위의 글, 357.

빌로프의 《아베마리아》, 임지선 작곡가의 다른 곡들, 그리고 윤동주 시인의 특정한 시들을 상호텍스트로 지정하여 내러티브화하였다.

(그림1) 분석 과정을 도식화한 모형



3. 임지선의 비올라 협주곡 《새로운 길-윤동주를 기억하며》 22)의 분석

이 곡은 작곡가 임지선²³⁾이 지난 2017년 윤동주 탄생 100주년을 기념하여 윤동주에게 헌정한 곡이다. 윤동주 탄생 100주년을 기념하는 음악회에서 초연된 이곡은 윤동주의 생애와 밀접한 관련을 가진다. 윤동주가 살았던 일제치하의 시대적 배경과 조국의 해방을 불과 몇 달 앞두고 일본의 형무소에서 만 27세의 나이로 옥사한 사실은 그가 짧은 생애동안 남긴 시들과 더불어 이 곡을 이해하는 데 중요한 내러티브적 배경이 될 수밖에 없다.

작곡가 임지선은 이 곡에 대해 다음과 같이 설명하고 있다.

몇 해 전 연구년을 보낸 교토에서 윤동주 시비를 찾아 도시사대학을 찾은 적이 있었다. 정지용 시비와 나란히 서있는 윤동주 시비 앞에 소박하고 아름다운 꽃다발이 놓여있었는데, 마치 그가 바로 그 자리에 서 있는 것 같아 몽클했다.

(중략)

100년이 지나서도 꽃잎인 윤동주,

지금 이 순간 어둠을 지나가야하는 우리 모두에게 위로가 되어주는 그에게 이 곡을 바친다.²⁴⁾

필자는 이 곡을 크게 세 파트로 나누고 각각의 파트마다 두 부분씩 나누어 총 여섯 개의 섹션으로 나누었다. 섹션 1, 3, 5에는 각각 제스처 a와 b를 설정하였다.

22) 이 곡은 2017년 5월 18일, 연세대학교 내 금호아트홀에서 열린 윤동주 탄생 100주년 기념 음악회에서 김상진의 비올라 협연과 이택주의 지휘로 연세심포니에타가 초연하였다. 악기편성은 비올라 독주와 스트링 앙상블, 마림바, 타볼라 벨, 글로켄슈필로 구성되어 있다. (연주시간 16분 42초)

23) 작곡가 임지선은 연세대 음대를 졸업하고 인디애나 주립대학에서 박사학위를 받았다. 안익태 작곡상, 한민족 음악상, 대한민국 작곡상을 비롯하여 다수의 작곡상을 수상하였고, 2006년 경향신문이 선정한 '대한민국을 이끌 60인의 리더'에 선정된 바 있다. 인디애나 대학교 명예동문 작곡가, 화음첼버오케스트라 전속작곡가활동을 비롯하여 국내외에서 다수의 작품을 발표하였고, 연세대 음대교수로 재직하고 있다.

24) 작곡가 자신의 곡해설에서 발췌하였음.

(표1) 《새로운 길-윤동주를 기억하며》의 형식구분

구 분		마 디	박 자	특 징
I	섹션1	1~34/35~104	4/4	서주/ 제스처 a, 제스처 b
	섹션2	105~136	4/4	바빌로프의 《아베마리아》 선율 차용
II	섹션3	137~193/ 194~214	3/4	제스처 a, 제스처 b /연결구
	섹션4	215~270	3/4, 4/4	카덴차
III	섹션5	271~377	4/4, 3/4	제스처 a, 제스처 b
	섹션6	378~ 410	4/4	코다

이 곡은 윤동주 탄생 100주년을 기념하여 그를 기억하기 위한 목적성을 가진 곡인만큼 곡의 구체적인 분석에 앞서 윤동주의 생애를 정리해 볼 필요가 있다.²⁵⁾

25) 송우혜, 『윤동주 평전』 (서울:서정시학, 2017) 참조

(표2) 윤동주의 생애

시 기	구 분	내 용
1917년~ 1937년	만주 (명동)시절	출생과 유년, 청소년기 명동소학교, 은진중학교를 거쳐 평양의 승실중학교에 잠시 수학했으나 다시 명동으로 돌아와 광명중학교 졸업.
1938년~1942년	서울 연희 전문학교 시절	연희 전문학교 영문과 입학, 졸업하면서 그간에 썼던 시들을 모아 『하늘과 바람과 별과 시』 라는 제목으로 출간하려 했으나 스승 이양하의 반대로 무산됨 ²⁶⁾
1942년~1945년	일본 유학 시절과 후쿠오카 형무소 투옥	교토대학교 영문학과 입학, 도시샤 대학 영문과로 전학. 일본경찰에게 사상범으로 체포되어 재판받고 후쿠오카 형무소 투옥, 사망.

1) Part I의 분석

(1) 섹션 1의 분석

현악오케스트라의 콘트라베이스의 F음과 제 1바이올린의 하모닉스를 배경으로 현악기들이 중첩되며 곡이 시작하는 가운데 종소리처럼 울리는 타블라 벨이 곡의 서막을 알린다. 30여마디에 걸쳐서 완전 5도 음정을 중심으로 올리던 타블라 벨은 점점 고조되며 G음으로 종결한다. 현악 오케스트라의 텍스츄어도 점점 두터워지는 가운데 클러스터 효과를 내는가 싶다가 전체적으로 G음을 향해 집결한 채 서주가 끝난다.²⁷⁾ 35마디에서 비올라 독주가 등장하며 첫 번째 주제가 등장한다. 서주보다 곡의 빠르기가 다소 빨라지지만 비올라 독주는 단2도, 단3도로 구성된 선율을 연주한다. 4

26) 연희전문학교 스승인 이양하는 어수선한 시국으로 인하여 이 시집의 출간을 반대하였고, 윤동주는 생전에 『하늘과 바람과 별과 시』 를 출간하지 못하고 사망이후 1946년에 그의 연희전문학교 후배이자 벗이었던 정병욱에 의해 세상에 빛을 보게 되었다.

27) 전체 오케스트라 앙상블이 클러스터 또는 하나의 음고로 줄어드는 이런 순간들은 어둠, 또는 내적인 절망으로의 정신적 파열이라는 메타포를 시사한다. Michael Klein, "Narrative and Intertext: The Logic of Suffering in Lutoslawski's Symphony No. 4," 351.

마디 안에서 이루어진 이러한 음정구조는 완전4도씩 도약하며 3번에 걸쳐 반복된다.

(악보1) 마디 33~41 (제스처 a)

제스처 a

The musical score for measures 33-41, titled '제스처 a', is presented in a multi-staff format. The top staff is for Solo Vln. (Violin Solo), marked with a tempo of ♩=84. The Solo Vln. part begins with a *p* dynamic and features a melodic line with slurs and accents. Below it are staves for Tub. B., Mar., and Glock. (Tuba, Maracas, and Glockenspiel), which are mostly silent. The lower staves include Vln. I and Vln. II (Violins I and II), Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), and Cb. (Contrabasso). The Vln. I and Vln. II parts are marked 'tutti con sord' and 'tutti con sord' respectively, with a *p* dynamic. The Vla. part is marked 'tutti sul tasto' and 'pp tutti sul tasto'. The Vc. part is marked 'pp tutti sul tasto'. The Cb. part is marked 'pp con sord pizz'. The score shows a progression of chords and melodic lines across the measures, with a key signature of one flat and a time signature of 3/4.

위의 악보에서 제스처 a는 주제적 제스처로서 섹션 1의 악상을 주도해 나간다. 단2도 장2도의 하행하는 선율구조를 가진, 머뭇거리며 주저하는 듯한 제스처 a는 현악오케스트라의 당김음과 함께 절룩이는 리듬의 효과로 나타난다. 일반적으로 슬픔과 애도를 나타내는 토픽으로 오랫동안 사용된, 하행하는 단2도 선율²⁸⁾이 주가 되는 이러한 음악적 제스처는 슬픔(Lament)의 정서를 자아내고 있다고 볼 수 있다.

필자는 독주 비올라를 운동주의 페르소나라고 보았으며, 52마디에 등장하는 독주 비올라의 연속된 하모닉스 선율은 연속적 셋잇단음표 리듬과 더불어 그러한 비감을 더욱 상승시키고 있는 것으로 볼 수 있다. 필자는 이 부분을 제스처 b로 보았는데 두 마디 단위로 집합을 이루는 음정관계를 가지고 시퀀스로 진행하며 장2도 간격으로 하행한다. 제스처 a과 제스처 b는 다시 한 번 번갈아 등장하고 두 번째 제스처 b의 선율이 등장할 때 독주 비올라는 같은 음정구조를 하모닉스가 아니라

28) 대표적인 예로 헨리 퍼셀(Henry Purcell, 1659-1695)의 오페라 《디도와 에네아스》에 나오는 '디도의 탄식'을 들 수 있다.

아르코(arco)로 연주하는 가운데 곡의 시작에 등장했던 타블라 벨이 합세한다. 타블라 벨은 처음 등장했던 대로 종소리처럼 울리다가 독주 비올라의 제스처 b의 선율을 이어받아 연주하며 윤동주의 페르소나를 각인시킨다. 현악 오케스트라도 91마디부터 약음기를 사용하지 않고 클러스터 효과의 고조된 악상으로 치닫다가 B b음으로 종결한다.

(악보2) 마디 50~56 (제스처 b)

The musical score for measures 50-56 is arranged in a system with seven staves. The top staff is for Solo Viola, starting at measure 50 with a *mf* dynamic and a triplet of eighth notes. Above it, a bracketed section is labeled '제스처 b'. The second staff is for Marimba, with a *p* dynamic. The third staff is for Tub. B. and Glock., with a *mp* dynamic. The fourth and fifth staves are for Vln. I and Vln. II, with dynamics *p* and *mp* respectively. The sixth staff is for Vla., with a *p* dynamic and the instruction 'ord con sord'. The seventh staff is for Vc., with a *mp* dynamic and 'ord con sord'. The eighth staff is for Cb., with a *p* dynamic. The score concludes with a *mp* dynamic and a long note in the Cb. staff.

마디 105부터는 섹션 2의 시작이며, 이 부분에서 임지선은 바빌로프(Vladimir Vavilov, 1926~1973)의 《아베 마리아》 선율을 차용하였다. 그 이유에 대해 작곡가 자신의 곡해설에서 다음과 같이 밝힌 바 있다.

윤동주에 대한 생각에 사로잡혀있던 지난 해 초겨울, 바빌로프의 《아베마리아》 선율이 마음을 뒤 흔들었다. 오래전부터 알고 있던 곡이 새롭게 말을 걸어오는 느낌이었다. 나 자신의 음악어법과 아베마리아 선율이 자연스럽게 서로를 어루만지기 시작하였고...

또한 필자와의 인터뷰²⁹⁾에서 작곡가 임지선은 바빌로프의 《아베 마리아》 선율에서 “윤동

29) 작곡가와의 인터뷰, 2018년 4월 24일, 임지선 교수 연구실

주 어머니의 슬픔³⁰⁾을 연상하였다”고 밝힌 바 있다.

(악보3) 마디 126~130 (바빌로프의 《아베마리아》 선율이 차용된 부분의 일부)

The musical score consists of seven staves. The top staff is for Solo Viola, starting at measure 126 with a melody marked *mf*. The second staff is for Maracas, which is silent. The third and fourth staves are for Violins I and II, respectively, playing a melodic line with triplets and marked *p* and *tutti quasi gliss*. The fifth and sixth staves are for Violins II and Viola, playing sustained chords marked *mp*. The seventh staff is for Cello and Contrabass, with the Cello part marked *p* and *con sord* (with mutes).

30) 윤동주 어머니의 슬픔과 관련하여 윤동주 여동생의 증언이 송우혜의 『윤동주 평전』 (2017)에 나타나 있다.

위에서 언급한 대로 임지선은 바빌로프의 《아베 마리아》 선율을 차용³¹⁾하여 상호텍스트로 삼고 윤동주 어머니의 슬픔을 형상화 하였다고 볼 수 있다. 마디 105마디에서 다시 악곡의 빠르기는 느려지고 사단조의 조성이 들리기 시작한다. 전체적으로 무조음악의 이곡은 여기서부터 갑작스레 느껴지는 조성감으로 인해 보다 분명한 내러티브가 형성되기 시작한다. 《아베 마리아》 선율에서도 앞서와 마찬가지로 연속적 하행 2도가 자주 등장하고 현악오케스트라는 저음현악기가 사단조의 조성을 확립해주고 있기는 하나 제 1바이올린과 제 2바이올린에서 점차 이 부분에서 임지선의 음악어법이라고 할 수 있는 장7도 구성의 선율과 현악기의 하모닉스, 글리산도 효과가 뒤섞이면서 바빌로프의 《아베마리아》 선율과 임지선의 음악어법이 서로를 어루만지는 결과를 낳게 된다. 이 곡에서 차용된 《아베 마리아》 선율은 이들의 죽음을 목도한 어머니로서의 공유된 슬픔을 상징하는 상호텍스트로 작용한다. 또한 기독교 가정에서 자라나서 기독교계통 학교만을 다녔던 윤동주의 기독교적 배경을 암시하는 텍스트가 될 수도 있다.

만 27년이라는 짧은 생애를 살았던 윤동주의 생애는 그가 남겨놓은 시를 통해서 가장 잘 드러난다. 그는 명동시절 청년기때부터 시인이 되기를 꿈꾸었으며 습작기였던 소년기에도 이미 수준 높은 시작을 선보이고 있다. 이 때문에 그는 아버지와의 갈등을 겪기도 하였다.³²⁾ “시인이라는 슬픈 천명”³³⁾을 자신의 운명으로 받아들인 윤동주는 1930년대 일제가 우리의 민족문화를 말살하려는 암흑기에 한글로 된 서정시를 써서 민족문학의 꺼져가는 시대를 촛불처럼 밝힌 것이다. 필자는 이 곡의 전반부에 흐르는 음악과 윤동주의 시와의 연관성을 고려하여 그의 시 〈초 한 대〉를 파트 I의 내러티브 도출의 상호텍스트로 설정하였다. 이 시는 그가 명동지역의 은진중학교 3학년(17세) 때 지은 초기 습작기의 시이다.

〈초 한 대〉

초 한 대-

내 방에 품긴 향내를 맡는다.

31) 20세기 음악에서 차용의 예들을 다루는 저서로는 마이클 클라인의 *Music and The Crises of the Modern Subject* (Bloomington: Indiana University Press, 2015)를 참조하라.

32) 송우혜, 『윤동주 평전』, 213.

33) 이 구절은 윤동주의 또다른 시, 〈참회록〉에 등장한다. (1941년 작)

광명의 제단이 무너지기 전
나는 깨끗한 제물을 보았다.

염소의 갈비뼈 같은 그의 몸,
그의 생명인 심지까지
백옥 같은 눈물과 피를 흘려
불살라 버린다.

그리고도 책상머리에 아롱거리며
선녀처럼 촛불은 춤을 춘다.

매를 본 꿩이 도망하듯이
암흑이 창구멍으로 도망한
나의 방에 품긴
제물의 위대한 향내를 맛보노라. 34)

이 시의 3연에 등장하는 ‘백옥 같은 눈물과 피’는 고결한 슬픔의 내러티브에 부합하는 시어가 된다고 하겠다. 그리고 여기서 등장하는 ‘제물’은 윤동주의 비극적 죽음을 암시하는 듯한 이미지마저 풍긴다.

바빌로프의 《아메마리아》 선율이 등장하는 섹션 2에서는 윤동주의 〈십자가〉를 상호텍스트로 설정하였다.

34) 〈초 한 대〉는 스스로를 태워 어둠을 흰히 밝혀주는 ‘촛불’을 두고 쓴 것이다. 그 생명인 심지까지 눈물과 피를 흘리며 자신을 불사르는 촛불의 상징적 의미는 시사하는 바가 크다. 자신을 제물로 바쳐 어둠을 몰아내고 광명을 지키고 있는 초 한 대는 작자 자신의 마음을 형상화한 것이기도 하다. 김학동, 『한국 문학의 현대적 해석-13 윤동주』 (서강대학교 출판부: 2006), 170.

〈십자가〉

.....

괴로웠던 사나이,
행복한 예수 그리스도에게
처럼
십자가가 허락된다면

모가지를 드리우고
꽃처럼 피어나는 피를
어두워가는 하늘 밑에
조용히 흘리겠습니다. (1941년 5월 31일)

이 시에서 ‘괴롭고도 행복한 사나이 예수 그리스도’처럼 자신도 피흘리겠다는 구절은 2부분에서 차용된 바빌로프의 아베 마리아 선율과 대응을 이루며 마리아의 슬픔과 윤동주 어머니의 슬픔을 연결하는 결정적인 상호텍스트로 작용하게 된다.

이 부분에서의 음악적 제스처 a, b와 바빌로프의 아베마리아 선율, 그리고 윤동주의 시, 〈초 한 대〉와 〈십자가〉는 섹션 1과 2를 하나의 내러티브로 연관 지을 수 있는 상호텍스트들로서 작용하며 이를 통해 파트 I의 내러티브는 ‘슬픔’이라는 플롯에 부합하게 된다.

3) Part II의 분석

(1) 섹션 3의 분석

아베 마리아 선율이 끝나면서 악곡의 분위기는 반전한다. 슬픔과 탄식의 선율로 끝나다가 싶더니 4/4에서 3/4으로 변박이 이루어지고 빠르기도 ♩=72에서 ♩=96으로 급선화하며 4연음보의 질주하는 마림바가 섹션 3의 시작을 알린다. 서정적이고 애상적인 앞서의 섹션 1, 2와 달리 비올라는 마림바에 의해 포르테시시모까지 달아오른 악상속에 독주 비올라가 다시 등장하며 찍어내리는 듯한 연속적인 더블 스톱으로 극적이고 강렬한 효과를 자아낸다. 첼로와 콘트라베이스는 저음부에

서 마림바의 4연음보의 리듬을 이어받아 긴장을 멈추지 않는다. 제 1, 제 2바이올린과 비올라도 더 블스톱으로 일제히 강렬한 불협화음정을 강한 액센트와 함께 연주하며 거칠고 극적인 흐름에 역동적인 결을 더한다.

(악보4) 마디 145~148 (독주 비올라의 제스처 a, b)

The musical score consists of seven staves. The top staff is for Solo Viola, starting at measure 145 with a series of chords and moving to a melodic line in measure 147. The Marimba (Mar.) staff has a rhythmic pattern in measure 147. Violins I and II (Vln. I, II) play a rhythmic accompaniment. The Viola (Vla.) staff has a melodic line in measure 147. The Violoncello (Vc.) and Contrabass (Cb.) staves play a rhythmic accompaniment. The score is divided into two sections: '제스처 a' (measures 145-146) and '제스처 b' (measures 147-148). Dynamics include *p*, *pp*, *mp*, and *2 soli*.

마디 147에서 비올라는 4마디에 걸친 연속적이고 강렬한 더블스톱을 멈추고 완전5도, 완전4도 위주의 간격으로 갑자기 유연한 선율을 마림바와 함께 선보인다. 이는 섹션 3의 제스처 b가 되며 섹션 3가 마디 214까지 지속되는 동안 제스처 a와 번갈아 나타나며 대비를 이루게 된다.

섹션 3에서 음악적 제스처 a는 독주 비올라의 연속적인 강렬한 더블스톱에다가 수평적 선율 라인도 완전 4도, 5도, 그리고 장 6도 등의 연속적인 도약 속에 이루어지고 있다. 뿐만 아니라 제스처 a가 등장할 때마다 짝을 이루는 포르테시시모의 악상은 이 부분에서 극적이고 강렬함과 응축된 에너지를 지향하고 있음을 알 수 있다. 이러한 제스처 a와 번갈아 등장하는 제스처 b는 도약선율로 이루어 역동성을 지니면서도 제스처 a의 더블스톱과 달리 유연한 생동감을 느끼게 한다. 제스처 b가 등장할 때는 오케스트라의 텍스처어도 화성적으로 보다 간명한 구조를 가지며 제스처 a와 대비

를 이룬다. 섹션 3에서 임지선은 자신의 또다른 작품인 《그림자의 그림자 Shadow of Shadow》를 차용한 것을 알 수 있다. 이 곡은 2007년과 2008년에 걸쳐 작곡된 작곡가 임지선의 그림자 시리즈 중 첫 번째 작품이다. 이 시리즈는 “그림자”라는 공통된 주제를 갖는데 작곡가에게 “그림자” 이미지는 “어두움”이다.³⁵⁾ 그림자의 그림자는 섹션 3에서 상호텍스트로 작용하며 이 곡에 내재된 어두움의 이미지는 파트 II 내러티브 형성에 결을 더하게 된다.

이전의 섹션 1, 2에서의 내재적이고 응축되어가던 악상은 섹션 3과 4를 통해 극적인 반전을 이룬다. 섹션 3을 통해 응축된 에너지의 역동적인 분출로 분위기가 반전, 고조되던 악상은 섹션 4를 통해 비올라의 카덴차로 나아간다. 마디 215부터 시작되는 카덴차는 보다 빨라진 템포와 중4도, 단2도등의 음정이 연속되는 비올라의 강렬한 더블스톱으로 인해 긴장감은 더욱 고조된다. 후벼파는 듯한 비올라의 독주선율, 그리고 이어서 등장하는 현악 오케스트라의 완전8도, 5도 중심의 선율은 느리게 정적으로 흘러가며 날카로운 비올라 독주에 이어 악상을 부드럽게 순화시킨다. 그러나 다시 등장할 때마다 비올라 독주는 그 길이가 배가 되며 몸부림치듯, 때로는 절규하듯 비감어린 정서와 함께 청자의 심상을 고무시키며 마디 257의 연속적인 6연음보의 아르페지오로 변형되며 이 곡의 최고점을 향해 나아간다.

(악보5) 마디 215~221 (카덴차의 시작부분)

The musical score for measures 215-221 is presented in a multi-staff format. The top staff is for Solo Viola, starting at measure 215 with a tempo marking of ♩=104. The Viola part features a complex rhythmic pattern with dynamic markings of *ff*, *subitopp*, and *ff*. The Maracas (Mar.) part is mostly silent. The Violin I (Vln. I) and Violin II (Vln. II) parts enter in measure 219 with a *p* dynamic. The Viola, Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.) parts enter in measure 220 with a *f* dynamic and a *pizz* (pizzicato) instruction. The score concludes at measure 221.

35)이세영, “임지선의 《그림자의 그림자 Shadow of Shadow》 작품 분석,” (연세대학교 대학원 석사논문, 2014) 3.

비올라 독주는 최고점에서 두 마디에 걸쳐서 온음표로 이어지며 숨을 고른다. 그리고 다시 마디 264에서 긴장을 늦추지 않은 채 32연보의 빠른 패시지로 쏠살같이 하강한 이후 다시 가파르게 32분음표들을 통해 상승하며 마디 270에서 카덴차의 종결이 이루어진다.

(악보6) 마디 261~263

섹션 3에 나타나는 제스처 a와 b, 그리고 연이는 카덴차의 독주 비올라 선율을 윤동주의 페르소나라고 가정할 때 이들이 여기서 들려주는 역동적 에너지들은 윤동주의 저항정신을 표상한다고 할 수 있겠다. 윤동주를 단순히 그의 옥사만으로 저항시인이라고 평가하는 견해를 부정하는 시각이 존재하는 것도 사실이다. 그러나 윤동주의 시를 연구하는 많은 학자들은 윤동주의 시들 속에 당시의 시대적 상황과 더불어 저항정신이 용해되어 있다는 견해에 더욱 더 의견일치를 보이고 있다.³⁶⁾

그러한 주장에 결을 더하기 위해 상호텍스트로 필자가 설정한 윤동주의 시는 〈또다른 고향〉이다.

36) 이는 기독교적 저항정신과 연계된다. 윤동주와 명동지역에서 6년동안 같은 보통학교를 다니고 윤동주와 어린 시절을 함께 했던 고 문익환(1918-1994) 목사의 글에서 발견한 윤동주의 저항정신은 다음과 같다.

“윤동주의 저항정신은 불멸의 전형이다라는 글을 읽을 때마다 나의 마음은 얼른 수궁하지 못한다. 그에게 와서는 모든 대답은 해소되었다. 그의 미소에서 풍기는 따듯함에 녹지 않을 얼음이 없었다.... 나는 확언할 수 있다. 그는 형무소에서 마지막 숨을 몰아 내쉬면서도 일본사람을 생각하고는 눈물지었을 것이라고. 그는 인간성의 깊이를 파헤치고 그 깊이를 알고 있었기에 아무도 미워할 수 없었으리라. 그는 민족의 새아침을 바라고 그리워하는 점에서 아무에게도 뒤지지 않았다. 그것을 그의 저항정신이라 부르는 것이리라.” 문익환, ‘동주형의 추억,’ 『윤동주 시집』, 254. 마광수, 『윤동주 연구』 (서울: 철학과 현실사, 2005), 175.에서 재인용.

마광수는 이 저서에서 윤동주의 시에서는 저항적 기백이 나타나지는 않고 있지만 그의 시에 저항정신은 내재되어 있는 것으로 보고 있다. (마광수는 연세대학교 대학원에서 윤동주 연구로 박사학위를 받은 바 있다.)

〈또다른 고향〉

고향에 돌아온 날 밤에
내 백골이 따라와 한 방에 누웠다.

어둔 방은 우주로 통하고
하늘에선가 소리처럼 바람이 불어온다.

어둠 속에 곱게 풍화 작용하는
백골을 들여다보며
눈물짓는 것이 내가 우는 것이냐
백골이 우는 것이냐
아름다운 혼이 우는 것이냐

지조 높은 개는
밤을 새워 어둠을 짓는다.

어둠을 짓는 개는
나를 쫓는 것일 게다.

가자 가자
쫓기우는 사람처럼 가자
백골 몰래
아름다운 또 다른 고향에 가자. (1941년 9월)

이 시에서 나타나는 저항정신은 여러 학자들의 논의대로 다중적일 수 있다. 그러나 여기서는 다른 운동주의 시들과 달리 운동주가 처한 공간인 방이 우주로 확대되며 하늘의 소리에까지 시 청각적 의식의 확장을 보여준다. ‘어둠을 짓는 개’를 통해 현실에 안주하지 않고 아름다운 고향에 가

자는 적극적 권유의 자세를 보이고 있다는 점에서 그의 다른 시들의 내향적 성격과 대비를 이룬다. 다시말해 자기성찰적 요소가 강했던 기존의 시들과 달리 새로운 우주에서 들리는 소리를 향해 자신의 이상향으로 나아가고자 하는 시인의 열망이 드러난다는 점에서 섹션 3, 4의 역동적이며 극적인 토포스를 자아내는 음악적 제스처에 가장 부합하는 시라고 생각된다.

4) 파트 III

(1) 섹션 5의 분석

(악보7) 마디 302~307

The musical score for measures 302-307 features the following elements:

- Solo Vla.:** Starts at measure 302 with a melodic line marked '제스처 b' and 'mp'.
- Vln. I & Vln. II:** Play a melodic line marked '제스처 a', 'solo', and 'mp'.
- Vla.:** Enters in measure 307 with a melodic line marked 'solo' and 'mp'.
- Other instruments (Mar., Vc., Cb.):** Remain mostly silent with rests.

응축된 에너지의 분출과도 같았던 파트 II가 막을 내리고 파트 III의 섹션 5가 마디 271에서 시작한다. 독주 비올라의 카덴차로 상승하던 음악적 분출은 장3도와 완전5도 협화음정의 저음 현악기의 여린 피아니시모 악상으로 정적이며 차분한 안정을 찾는 가운데 비올라 파트가 단7도 중심의 느린 선율을 나지막이 제시한다. 그러나 악곡의 빠르기는 이전의 카덴차 파트보다 오히려 빨라지므로 이 섹션이 에너지의 하강이 아님을 암시한다. 마디 296부터 현악오케스트라 파트에서 앞서 제시했던 선율을 당김음으로 연주하는 가운데 악곡은 신선한 전환을 이루기 시작한다. 이윽고 다시 등장한 비올라 독주는 연속적인 피치카토 주법을 사용하여 생동감을 더한다. 필자는 현악오케스트라의 당김음 선율은 제스처 a로, 비올라 선율은 제스처 b로 보았다. 가볍고 생동감 넘치는 제스처 a

와 b는 마디311에서 이루어지는 화성적 코드를 통해 음악적 반전을 이룬다. 여기서의 화성적 코드는 무엇인가 새로운 시작을 알리는 듯한 울림을 준다. 이어서 이번엔 제스처 a와 b가 서로 어루만지듯이 조화를 이루어가며 어딘가를 향해 나아가려는 움직임의 고조시킨다. 마디 353부터는 마림바가 합세하여 활기를 더하다가 종결부를 향해 나아간다. 섹션 5에서 상호텍스트가 되는 것은 이 곡의 제목이기도 한 윤동주의 시 〈새로운 길〉이다.

〈새로운 길〉

내를 건너서 숲으로
고개를 넘어서 마을로

어제도 가고 오늘도 갈
나의 길 새로운 길

민들레가 피고 까치가 날고
아가씨가 지나고 바람이 일고

나의 길은 언제나 새로운 길
오늘도..... 내일도.....

내를 건너서 숲으로
고개를 넘어서 마을로 (1938년 5월 10일)

이 시는 윤동주가 연희전문학교를 입학하던 해인 1938년 봄에 쓰여진 시로서 건전한 휴머니즘과 긍정적인 인생관을 파악할 수 있다. 이 시에 등장하는 단어들을 살펴보면 인간, 동물, 식물, 자연 현상 등이 적절히 나열되어 지상의 모든 생명체가 살아가는 현상과 자연의 순환을 보여준다. 이 시의 마지막 부분에서 ‘마을로 가는 길’이라고 끝맺고 있는 점도 중요한데 이는 마을은 공동 사

회를 지향하는 바, 이 시인의 궁극적 실천목표가 삶의 지향점이 이웃에의 사랑, 평화로운 지상적 공간의 확보에 있다는 것을 암시해주고 있기 때문이다.³⁷⁾

이 시는 이전의 슬픔이나 저항과는 다른 새로운 길을 향한 희망의 정서를 그려내고 있다는 점에서 구별된다. 작곡가 자신도 이 곡에 〈새로운 길〉이라는 시의 제목을 붙인 것에서 이 곡이 윤동주를 기억하면서 시인을 통해서 궁극적으로 그려내고 싶은 바를 짐작해 볼 수 있다.

이 곡의 종결부가 희망의 토포스를 그려내고 있다는 것은 이 부분과 상호텍스트를 이루는 임지선의 다른 곡인 《희망은 깃털 달린 작은 새》라는 곡에서 볼 수 있다. 작곡가 임지선은 이 곡을 2014년 초연하였는데 원래 두 대의 피아노를 위한 곡이다. 작곡가는 초연당시 이 곡의 프로그램 노트에서 이 곡이 '희망'을 노래하고 있음을 밝힌 바 있다.

연약하고도 강인한 작은 새가 두 대의 피아노 건반 위를 파닥거리며 날아다닌다.

보상이 없어도 끊임없이 지지키며, 낯덩이 같은 절망을 이겨내는 희망을 노래한다.

《새로운 길》의 섹션 5와 코다는 《희망은 깃털 달린 새》와 제스처를 공유하는 것을 알 수 있다. 작곡가 임지선이 의도적으로 이 곡에서 제스처를 공유했다는 사실은 《새로운 길》의 섹션 5, 6을 동일한 희망의 내러티브로 연관지을 수 있게 한다.

37) 마광수, 『윤동주 연구』, 73.

(악보8) 《희망은 깃털 달린 작은 새》³⁸⁾ 마디 105~107

The image shows a musical score for measures 105-107. It includes staves for Piano I (Pno. I), Maracas (Mar.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Cello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score is in a key with one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The piano part features a complex, rhythmic melody with many accidentals. The strings provide harmonic support with various textures, including sustained chords and moving lines.

코다에 이르러 독주 비올라는 섹션 3에 등장했던 더블스톱의 저항적 제스처를 다시 선보이 다가 마침내 고음역의 E음으로 종결한다. 이 음은 7마디를 이어가면서 더욱 강하고 선명해지는 가운데 글로켄슈필이 명징한 일깨움을 전하는가 싶더니 이곡의 처음 시작에 등장했던 타블라 벨이 연속적 16분음표의 강렬한 패시지로 치달으며 강하게 상승하는 울림으로 악곡은 끝맺게 된다. 앞서의 슬픔과 저항의 내러티브가 종결부에서 희망의 내러티브로 전환되었다고 볼 수 있다.

38) 임지선은 《희망은 깃털 달린 작은 새》를 2017년, 일본 교토에서의 연주를 위해 피아노 협주곡으로 편곡하였다. 이 곡은 에밀리 디킨즈(Emily Dickinson 1830-1886)의 시 ‘희망은 날개 달린 것’에서 영감을 받아 작곡했음을 작곡가의 프로그램 노트에서 밝힌 바 있다.

(악보9) 마디 378~379

378 - $\text{♩} = 72$

Solo Vla. *mp*

Mar.

Vln. I

Vln. II

Vla.

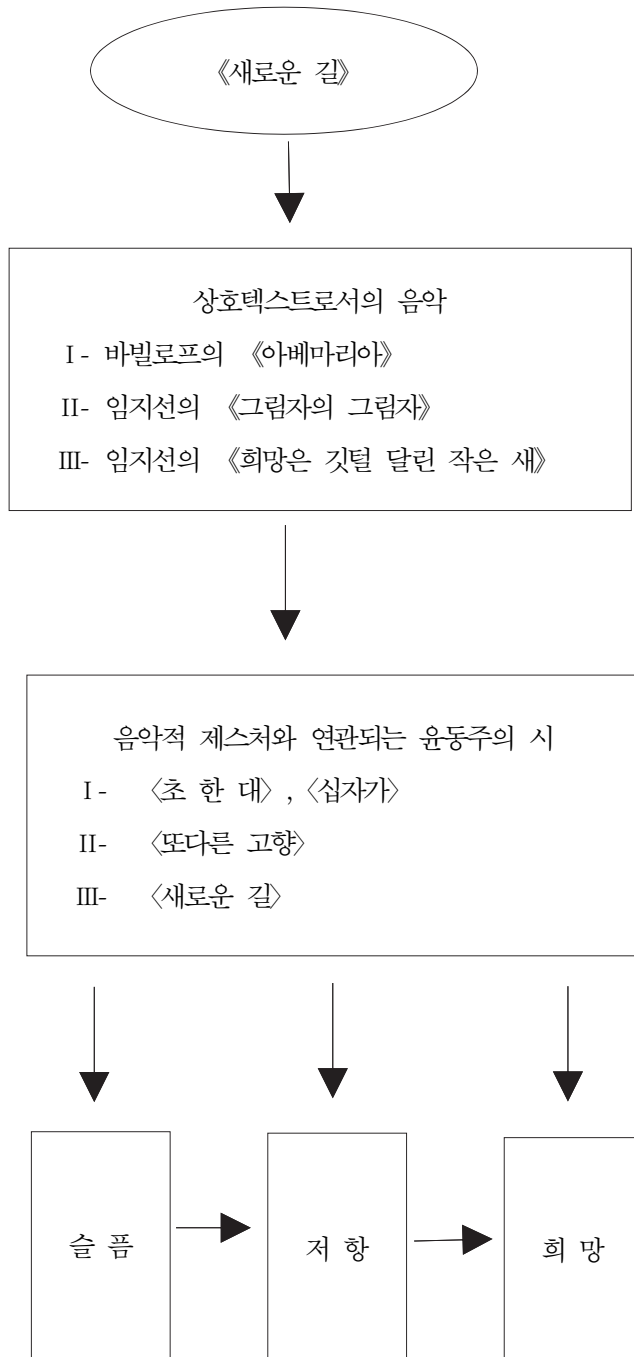
Vc.

Cb.

작곡가 자신이 이 곡의 제목으로 선정한 윤동주의 시 〈새로운 길〉은 마지막 코다부분의 타블라 벨이 뿜어내는 종소리와 같은 울림과 함께 슬픔, 저항을 거쳐 이 악곡이 궁극적으로 도달하고자 하는 희망의 내러티브를 드러내는 상호텍스트로 작용한다. 슬픔과 어둡고 짓누르는 듯한 저항의 내러티브를 지나 희망이라는 반전의 토포스로 귀결되는 《새로운 길-윤동주를 기억하며》는 윤동주의 생애를 결국 희망이라는 이름으로 기억하게 만든다고 할 수 있다.

임지선의 비올라 협주곡 《새로운 길-윤동주를 기억하며》를 제스처론과 상호텍스트성에 기반하여 내러티브로 분석한 결과는 다음과 같다.

(그림2) 임지선의 비올라 협주곡 《새로운 길-운동주를 기억하며》의 서사구조



4. 나가면서

임지선의 비올라 협주곡 《새로운 길-윤동주를 기억하며》를 해튼의 제스처론과 마이클 클라인의 상호텍스트성을 통한 내러티브 이론을 토대로 분석하였다. 필자는 이 곡을 크게 세 파트로 나누고 각각을 두 부분으로 세분화하여 총 여섯 개의 섹션으로 나누었고, 섹션 1, 3, 5에서 각각의 제스처 a와 b를 설정하였다. 그러한 음악적 제스처와 연계하여 적절한 연관을 이룬다고 생각되는 윤동주의 시를 상호텍스트로 설정하여 세 개의 파트에서 내러티브가 도출되도록 하였다.

또한 파트 I에서 작곡가가 차용한 아베 마리아 선율과 파트 II에 차용한 작곡가 자신의 또다른 작품인 《그림자의 그림자 Shadow of Shadow》와 파트 III에서 차용한 《희망은 깃털 달린 작은 새》 또한 상호텍스트들로서 필자의 내러티브 해석에 적용하는 근거로 삼았다.

이 곡은 제목에서 알 수 있듯, 윤동주의 생애와 밀접한 관련이 있다. 27년간의 짧은 생을 살면서 남긴 그의 시들은 윤동주의 내면과 영혼에 다가가는 상호텍스트로 자리하게 될 수 있다. 마이클 클라인이 제시했듯이, 상호텍스트를 명백한 통일성으로 묶는 힘은 바로 내러티브에 있다. 우리는 음악에 대해 논할 때 이야기화의 논의를 따르면서 그 이야기들 속에서 산발적인 음악의 표면을 간명하며 단일화된 액션이 되도록 하는 인과적 관계를 찾고자 한다.³⁹⁾ 또한 알벤이 언급한 대로 “결국 플롯은 음악적 구조 안에서 발견되는 모든 심리적 상태나 행위 등의 은유로 이야기되는 커다란 구조이며, 개별적인 무수한 이야기가 있다기 보다는 원형으로 간주되어지는 몇몇의 극적인 흐름”⁴⁰⁾인 것이다.

필자가 임지선의 비올라 협주곡 《새로운 길-윤동주를 기억하며》를 단일화된 원형으로 읽어내기까지 다양한 텍스트들이 존재하였다. 텍스트들은 저장된 물질적 기억, 존재하는 기호 형태로, 텍스트들의 상호관계는 기호로서의 문화를 항상 다시 새롭게 달리 기록하는 행위라고 할 수 있다.⁴¹⁾

그렇다면 윤동주의 생애와 그에게 영향을 주었던 시대적, 종교적 배경, 그의 비극적인 죽음과 『하늘과 별과 시』라는 시집 속에서 우리 곁으로 부활하여 온 듯 다가와 있는 그의 시들, 후쿠오카 형무소에서 알 수 없는 주사를 맞다가 숨져간 윤동주에 대한 TV 다큐멘터리를 비롯하여 2016년 후

39) Michael Klein, “Narrative and Intertext: The Logic of Suffering in Lutoslawski’s Symphony No. 4,” 371.

40) 박유미, “내러티브 단초로서의 음악적 제스처,” 『음악이론 연구』 23, 169.

41) 조성식, “문화적 기억/망각의 메커니즘으로서의 상호텍스트성,” 『뷔히너와 현대 문학』 27 (2006), 277.

백영화로 제작된 영화, '동주'⁴²⁾, 연세대학교 교정에 서 있는 윤동주 시비와 중앙도서관 로비 일층 가장 막다른 곳에 전시되어 있는, 아직도 숨쉬는 듯한, 그의 친필로 쓰여진 '서시' 원고...

이 모든 것들이 임지선의 비올라 협주곡 《새로운 길-윤동주를 기억하며》의 내러티브를 위한 필자의 상호텍스트로 작용하였다고 볼 수 있다. 이러한 상호텍스트들이 임지선의 비올라 협주곡 속의 음악적 제스처들과 만나서 필자에게는 슬픔, 저항을 거쳐 희망이라는 내러티브를 낳았다. 그렇지만 클라인의 말처럼 필자의 해석은 임지선의 비올라 협주곡에 대한 미래의 해석에 또 다른 하나의 상호텍스트가 되어있을 뿐인 것이다. 이것은 내러티브 해석의 한계임을 인식하면서 동시에 상호텍스트성에 의한 음악해석의 장이 보다 다양하고 활발해지기를 기대하는 이유가 된다고 하겠다.

검색어

윤동주(Yoon Dongjoo), 임지선(Lim Jiesun), 《새로운 길-윤동주를 기억하며》(The New Path in Memory of Yoon Dongjoo), 로버트 해튼(Robert Hatten), 제스처(Gesture), 마이클 클라인(Michael Klein), 내러티브(Narrative), 바빌로프의 《아베마리아》(Vavilov's Ave Maria), 상호텍스트성(Intertextuality)

42) 영화 '동주'는 이준익 감독, 강하늘 주연의 흑백영화로 2016년 제작, 발표된 바 있다.

참고문헌

- 권영민 편저. 『윤동주 전집 1』, 『윤동주 전집 2』. 서울: 문학사상사, 1995.
- 김선빈. “리스트의 가곡집 사랑의 꿈에 나타나는 음악과 가사의 상호작용: 개념적 혼성이론과 쉐커식 이론의 관점으로.” 연세대학교 석사학위논문, 2011.
- 김인환. “줄리아 크리스테바의 담론 연구.” 『불어불문화회』 30-1 (1995): 619-634.
- 김학동 편저. 『윤동주』. 서울: 서강대학교 출판부, 2006.
- 마광수. 『윤동주 연구』. 서울: 철학과 현실사, 2005.
- 박유미. “내러티브 단초로서의 음악적 제스처.” 『음악이론 연구』 23 (2014). 143-178.
- 송무경. “음악 듣기의 의미화 작업: Byron Almen 의 A Theory of Musical Narrative를 읽고.” 『서양음악학』 9 (2010): 121~125.
- _____. 『음악논문작성법』. 서울: 음악세계, 2016.
- 송우혜. 『윤동주 평전』. 서울: 서정시학, 2017.
- 윤동주. 『하늘과 바람과 별과 시』. 서울: 서문당, 1996.
- 이미경. “해튼의 ‘음악적 제스처론’의 적용 가능성과 한계 탐구: 강준일의 《클라리넷을 위한 소곡》 분석을 중심으로.” 『음악과 문화』 28 (2013): 35-61.
- 이세영. “임지선의 《그림자의 그림자 Shadow of Shadow》 작품 분석.” 연세대학교 대학원 석사논문, 2014.
- 이지연. “기호로서의 음악: 토픽 이론의 개념, 적용 그리고 비판.” 『이화음악논집』 13/1 (2009): 37-66.
- 임현순. 『윤동주 시의 상징과 자기의 해석학』. 서울: 지식산업사, 2009.
- 장유라. “리스트, 마제파의 포스트 구조주의적 이해: 크리스테바의 상호텍스트성 이론을 중심으로.” 『연세음악연구』 18 (2011). 87-109.
- 조경식. “문화적 기억/망각의 메커니즘으로서의 상호텍스트성.” 『뫼히너와 현대문학』 27 (2006): 271-299.
- Almen, Byron. "Narrative Archetypes: A Critique, Thoery, and Method of Narrative Analysis." *Journal of Music Theory* 47/1 (2003): 1-39.
- _____. "Narrative and Topic." *Indiana Theory Review* 25 (2004): 1-38.
- _____. *A Theory of Musical Narrative*. Bloomington: Indiana University, 2008.

- Bonds, Mark-Evan. "Listening as Thinking: From Rhetoric to Philosophy." *Music as Thought: Listening to the Symphony in the Age of Beethoven*. Princeton: Princeton University Press, 2006. 이혜진 옮김. "사고로서의 청취: 수사학에서 철학으로." 『음악, 말보다 더 유창한: 현대 독일영미 음악미학의 논의들』. 오희숙 책임편집: 212-230. 파주: 음악세계, 2012.
- Cone, Edward, T. *The Composer's Voice*. Berkeley: University of California Press, 1974. 김정진 역. 『클래식의 격렬한 이해』. 서울: 도서출판 열피, 2013.
- Guck, Marion. "Annalistical Fictions." *Music Theory Spectrum* 16/2 (1994): 217~230.
- Hatten, Robert. *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington: Indiana University, 1994.
- _____. *Interpreting Musical Gestures, Topics and Tropes*. Bloomington: Indiana University, 2004.
- _____. "Four Semiotic Approaches to Musical Meaning: Markedness, Topics and Gestures." *Musicological Annual* 41 (2005):5~30.
- _____. "A Theory of Musical Gesture and its application to Beethoven and Schubert." *Music and Gesture*, 2006.
- Klein, Michael. "A Theoretical Study of the Late Music of Witold Lutoslawsky: New Interactions of Pitch, Rhythm, and Form." Ph. D. Dissertation. State University of New York at Buffalo, 1995.
- _____. "Chopin's Fourth Ballade as Musical Narrative." *Music Theory Spectrum* 26/1 (2004): 23-55.
- _____. *Intertextuality in Western Art Music*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.
- _____. "Narrative and Intertext: The Logic of Suffering in Lutoslawski's Symphony No. 4." In *Intertextuality in Western Art Music*. Bloomington: Indiana University Press, 2005. 이지연 옮김. "서사와 상호텍스트: 루토스와프스키 교향곡 4번에서의 고통의 논리." 『음악, 말보다 더 유창한: 현대 독일영미 음악미학의 논의들』. 오희숙 책임편집: 212-230. 파주: 음악세계, 2012.
- _____. 『Music and The Crises of the Modern Subject』. Indiana University

Press, 2015.

Klein, Michael and Nicolas Reyland (eds.). *Music and Narrative since 1900*.
Bloomington: Indiana University Press, 2013.

Kramer, Lawrence. "Musical Narratology: A Theoretical Outline." *Indiana Theory Review*
12 (1991): 141-162.

Maus, Fred E. "Music as Drama." *Music Theory Spectrum* 10 (1988): 56-73.

_____. "Music as Narrative." *Indiana Theory Review* 12 (1991): 1-34.

Micznik, Vera. "Music and Narrative Revisited: Degrees of Narrativity in Beethoven and
Mahler." *Journal of the Royal Musical Association* 126 (2001): 193-253.

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

Natiez, Jean-Jacques and Ellis Katharine. "Can One Speak Narrativity in Music?" *Journal*
of the Royal Musical Association 115/2 (1990): 240-257.

Newcomb, Anthony. "Schumann and Late Eighteenth-Century Narrative Strategies."
19th-Century Music 11/2 (1987): 164-174.

Polkinghorne, Donald E. *Narrative Knowing and the Human Science*. New York: State
University New York Press, 1988. 강현석 외 옮김. 『내러티브, 인문과학을 만나다: 인
문과학연구의 새 지평』. 서울: 학지사, 2009.

Narrative Analysis of Lim Jiesun's Viola Concerto
The New Path in Memory of Yoon Dongjoo:
Based on Gesture and Intertextuality

Sunyoung Park

This paper is a narrative analysis of the Lim JieSun's Viola concerto 《The New Path in Memory of Yoon Dongjoo》. I clarify that this analysis based on Hatten's gesture theory and Michael Klein's narrative theory through intertextuality. I first divided it into three parts in the structural analysis of the music, and then divided it into six sections. I set the gestures for each part and set those music that Yim JieSun borrowed in each part and the poems of Yoon Dongjoo as intertextuality to draw the narrative related to the musical gestures of each part. The narrative of this music, which I have structured through this analysis, is Sorrow, Resistance and Hope.

임지선의 비올라 협주곡 《새로운 길-운동주를 기억하며》의
내러티브 분석
- 제스처와 상호텍스트성의 관점으로 -

박선영

본 논문은 임지선의 비올라 협주곡 《새로운 길-운동주를 기억하며》에 대한 서사적 분석이다. 그러한 분석의 기반으로 필자는 해튼의 제스처론과 마이클 클라인의 상호텍스트성을 통한 서사 이론에 바탕을 두었음을 밝히는 바이다. 필자는 먼저 이 곡의 구조적 분석에 있어서 크게 세 파트로 나눈 후, 이를 다시 여섯 개의 섹션으로 나누었다.

각 파트마다 음악적 제스처들을 설정하고 임지선이 각 파트에서 차용한 곡들과 음악적 제스처에 부합하다고 여겨지는 운동주의 시들을 상호텍스트로 설정하여 음악적 제스처들과 연관된 내러티브를 도출하였다. 이러한 분석을 통해 필자가 구조화한 이 곡의 내러티브는 슬픔, 저항, 희망이다.

논문투고일자: 2018년 11월 02일

심사일자: 2018년 11월 17일

게재확정일자: 2018년 11월 19일