

# 음악, 기호학의 경계선

서 우 석

## 1. 음악의 기호성

음악을 기호학의 방법으로 다룰 수 있는가 하는 질문은 흥미로운 질문이다. 그것이 흥미로운 이유는 경계선상에 있는 문제는 항상 미묘한 사안을 지니는 법이고 미묘한 사안은 항상 우리에게 반성의 기회를 주기 때문이다. 이런 이유로 기호학적 방법론에 의한 음악적 문제에 대한 논의 가능성은 음악기호학 저술의 첫머리를 장식한다. 이 글은 음악이 기호학의 대상이냐 아니냐 하는 논의가 생기는 이유에 대한 검토이다.

음악을 기호학의 대상으로 논의할 때에 의례 예를 들게 되는 음악의 기호성에 대한 소박한 예는 문제삼지 않기로 한다. 예를 들어, 어떤 음악이 어느 상황에서 특별한 의미를 갖는 기호가 될 수 있다는 설명이다. 영화의 한 장면에 흐르는 한 선율이 주인공의 연정을 나타내는 기호가 될 수 있다. 음악이 어떤 감정·사물·사건 등을 대신하는 기호적 역할에 대해 철저하게 추구한 작곡가는 바그너다. 바그너는 음악의 이러한 기호성을 본격적으로 그리고 의도적으로 이용한다. 물론 이러한 암시의 방법은 바그너에게만

국한된 것은 아니다. 정도의 차이는 있지만 거의 모든 오페라에서 볼 수 있다. 그러나 바그너의 경우 이를 라이트-모티프 *leitmotif* (유도 동기)라고 부를 만큼 양식화되어 있다.

음악의 기호성에 대한 논의에는 이러한 소박한 예증 외에 소리의 유사성에 기초하는 설명이 있다. 예를 들어, 「전람회의 그림」에서 보여주듯 어떤 음악이 어떤 정경을 표현하므로 그 소리들이 시각적 영상을 대신하는 기호가 될 수 있다고 말하는 경우다. 베토벤의 「전원」 교향곡에서 클라리넷의 소리가 새를 연상케 하는 경우도 마찬가지이고, 그로페의 음악에서 바이올린 소리가 당나귀의 울음 소리를 대신하고 있는 경우도 그러한 예이다.

음악의 소리가 우리에게 무엇인가를 떠오르게 하는 연상 작용은 소홀히 다룰 문제가 아니다. 음악의 모든 정서적 반응은, 소리를 듣고 그 소리를 우리의 무의식에 조화하여 그 소리의 성격을 파악하는 과정에 기인한다는 점을 간과할 수 없기 때문이다. 이 점은 언어를 만들고 있는 소리를 모르스 부호나 컴퓨터의 디지털 신호로 바꾸어 단순한 신호로 전환할 수 있느냐 없느냐의 논의와 관련된다. 다시 말해 그 뜻은 전해지지만 음향이 없어진 기호가 우리 가 목소리로 발신하는 기호와 같을 수 있는가의 문제이다.

그 차이는 구어는 그 외모가 바뀌어도 같은 의미만을 전달할 수 있다면 같은 것이라는 주장과 구어는 그 소리가 육체이고 의미가 영혼이므로 육체가 바뀔 경우 결코 같은 것일 수가 없다는 주장과의 차이이다. 레웰린의 비판을 따르자면, 전자의 소위르적 유비를 선택할 경우 우리는 신호와 그것이 담는 의미를 사전으로 구별짓지만, 그 둘은 연결된 선분이며, 경첩이며, 교차대구법적 결합이므로 그 둘을 구별하는 사전은 지워져야 하는 반면 영혼과 육체라는 헤겔적 유비는 기호를 “낱선 영혼이 그곳으로 운반되어 그 안에 보존되는 피라미드”로 정의하게 한다. 그러나 이 결합은 육체와 영혼의 결합이라는 설명 불가능한 변증법으로 우리를 유도한다

는 것이 그의 결론이다.<sup>1)</sup>

우리는 실세계의 소리를 모방한 음악을 음악의 기호성의 예로 들어 이로부터 출발하는 소박한 의견에 대한 논쟁을 배제하기로 한다. 그 이유는 우리가 음악의 기호성을 논의하는 것이 그러한 단순한 차원의 문제가 아니기 때문이다. 음악의 기호성은 마치 언어가 그 구조와 체계의 본질로서 기호성을 갖듯, 음악이 구조와 체계에 연관하여 기호성을 갖는다는 주장에 근거해야 한다. 기호학이 음악을 다룰 수 있다면, 음악이 우리에게 전해주는 바의 무엇을 어느 정도 설명해야만 할 것이다. 이러한 의미에서 음악이 기호학의 대상이냐 아니냐 하는 문제를 논의하기 위해서 우리는 먼저 그 논의가 생기는 바탕을 이해해야 한다. 그리고 이를 이해하기 위해 음악의 최초의 단서인 소리에 대한 천착이 필요하다. 소리에 대한 이해에 앞서 먼저 음악기호학이 만나는 분절의 문제에 대해 살피고 지나가기로 하자.

## 2. 분 절

음악을 기호학의 대상으로 삼을 경우 첫번째 난관은 분절이다. 언어를 기호학으로 설명할 경우 분절은 ‘의미’ 차원의 검증으로 이루어진다. 한 문장이 몇 개의 단어로 분절될 수 있는 것은 그 단어들이 다른 문장에서 쓰여질 수 있으며, 그 단어들이 의미에 의해 개별화될 수 있기 때문이다. 기호학적 용어로 말하자면, 단어는 계열체에 속함으로써 다른 문장에 쓰여질 수 있다. 또한 통합체에 의해 단어는 한 문장 안에서 독립적 요소가 된다. 언어에서는 가능한 이러한 검증이, 음악의 경우에는 불가능하다. 언어에

---

1) Llewelyn, *Derrida on the Threshold of Sense*, 1986, ch. 1, 4.

서 단어는 다른 문장으로 갈 경우 변하지 않지만, 음악의 경우 모티프나 선율의 부분은 다른 악절로 갈 경우 변형될 수도 있고 변형되지 않을 수도 있다. 즉, 변형으로부터 자유롭다. 변형과 무관하다는 것은 모티프나 선율 부분이 그것을 받쳐주는 계열체를 가질 수도 있고 갖지 않을 수도 있다는 의미가 된다. 가령, 선율의 부분이 계열체적 정체성을 갖는다고 해도, 통합체적 정체성을 갖는 것은 아니다. 다르게 말해 한 모티프는 통합체적 구조 안에서 다른 부분과의 관계를 반드시 명료화하는 것이 아니기 때문이다. 언어에서 분절의 단위인 단어는 어느 문장에서나 같은 의미로 쓰일 수 있으며, 한 단어는 그 뜻을 모를지라도 주어·동사·목적어 등의 통사적 범주에 의해 그 정체가 밝혀질 수 있다. 그러나 음악의 경우 주어/목적어/동사 등과 같은 명료한 범주는 성립되지 않는다. 결국 음악에서는 단어에 해당된다고 여겨지는 한 단위가 성립된다고 하더라도, 그것은 계열/통합체적 구조에 있어서 명료화로부터 자유롭다.

음악의 경우 한 작품 안에서 계열/통합체적 명료성이 인정된다고 가정하자. 그렇다고 하더라도 그 통사적 결합이 언어에서와 같은 계층성을 지닌다고 말하기는 어렵다. 예를 들어 하나의 선율을 몇 개의 조각으로 분절할 경우 그 분절 단위들이 어떻게 결합하고 있는가에 대한 결정은 쉽지 않다. 그 분절을 정당화시켜주는 검증적 차원이 없기 때문이다. 선율의 경우 그 검증은 언어에서처럼 불변적이 아니다. 언어에서 ‘그 사람’에서 ‘그’는 ‘사람’에만 관련되지만, 음악의 경우 그러한 한정을 가할 이유를 찾기 어렵기 때문이다. 따라서 음들의 진행에서 구문적 구조를 밝히려는 시도가 없는 것은 아니지만, 그 구문의 필연성은 여러 차원에서 설명되어야 하고 그 설명은 여러 의견 중 ‘가장 좋은 의견’ 또는 ‘새로운 해석’ 이상이 되기 어렵다. 절대적 검증의 차원이 없기 때문이다. 이런 이유로 음악의 구문적 구조를 밝히려는 시도는 가능해 보이기도 하

고 불가능해 보이기도 한다. 가능해 보이는 이유는 음악에 모티프적 반복이 있으며 선율은 결합된 전체이기 때문이고, 불가능해 보이는 이유는 어느 분절이 정당한가를 검증할 수 없기 때문이다. 반복이 있다는 것은 계열체적 체계를 암시하고, 결합된 전체라는 느낌은 통합체적 체계를 암시하기 때문이다. 다음의 악보를 보자.

모차르트의 피아노 소나타 A장조, 1악장 주제와  
변주 중 주제의 첫 부분

(악보 1)



위에 인용한 악보는 모차르트의 피아노 소나타의 일악장을 구성하는 주제와 변주곡 중 주제의 첫 네 마디이다. 첫마디는 둘째 마디에서 반복된다. 그러나 둘째 마디는 첫마디의 음높이를 낮추어서 반복한다. 이 반복은 해석하기에 따라 더 확대된다. 첫마디와 둘째 마디는 16분 음표의 짧은 길이를 장식적인 음으로 배제하고 나면 다음과 같이 된다. 그리고 이 음모양은 셋째 마디의 전반부와 넷째 마디의 전반부에 나타난다. 즉, 한마디 안에 나타났던 구조(어휘)가 확대되어 마디를 뛰어넘어 나타난다.

(악보 2)



여기서 우리는 위의 네 마디의 선율이 구조를 가지고 있음을 확인한다. 그러나 그 구조의 단위를 언어의 단어와 같은 엄격한 단위로 환원하기가 어려움을 느끼게 된다. 이것이 바로, 언어적 기

호학의 엄격성에 기초해 말할 경우, 구문적 구조의 해명이 가능한 것 같기도 하고 불가능한 것 같기도 한 이유이다.

### 3. 소 리

베르나르의 소설 『개미』를 읽으며 이런 생각을 해본 적이 있다. 알려져 있다시피 개미는 더듬이에서 페르몬이라는 화학 물질을 발사하고 그 화학 물질을 더듬이로서 받아들임으로써 의사 소통을 한다. 우리는 그 페르몬을 냄새라고 말하지만, 개미가 그 화학 물질을 더듬이로 수용한 다음, 어떤 감각적 질로 받아들이는지에 대해 우리는 알지 못한다. 소설 『개미』는, 사람이 하는 말을 페르몬으로 바꾸고 개미의 언어인 페르몬을 사람의 말로 바꾸는 장치를 발명함으로써 개미와 인간의 의사 소통이 가능해지는 상황을 만든다. 이 기계의 중개로 개미가 텔레비전 화면을 통해 인간 세계를 관찰한 후, 다음과 같이 생각한다.

인간은 공기를 진동시키는 진동 기관을 가지고 있고 그 진동을 받아들이는 기관을 가지고 있으며 이 두 기관을 이용해서 의사 소통을 한다. 공기 진동을 이용해 의사 소통을 하는 인간에 대해 개미는 의아해한다. 개미는, 공기 진동을 이용한 인간의 의사 소통이 아주 단순할 수밖에 없을 것이라고 생각한다. 개미의 생각을 우리는 이해해야 한다. 이렇게 생각해보면 된다. 손바닥을 흔들어서 공기를 진동시키고 얼굴의 피부로 그 진동을 감지할 경우 과연 우리는 몇 개의 기호를 만들 수 있을 것인가? 이 경우 그 기호의 수는 한두 개를 넘길 수 없을 것이다.

개미가 인간의 의사 소통을 원시적인 것으로 보듯, 우리도 개미의 의사 소통을 원시적으로 보고 있을지도 모른다. 그것은 개미가 발하는 페르몬이라는 화학 물질을 냄새로 지각하고 냄새라는 범주

에 넣어 생각하지만, 과연 개미의 감각계에서 그것이 냄새라는 감각적 질로 나타나는 것인지에 대해 알 길이 없기 때문이다. 인간에게 공기의 진동이 서른 개에 가까운 모음과 자음을 만들고 그 조합이 엄청난 수의 음절을 만들고 또 그 음절들이 모여 수십만 개의 단어를 만들고 다시 그 단어들이 조합해 거의 무한정한 문장을 만들고 그 문장들이 무한정한 담론을 만들 듯, 개미 역시 페르몬에 기인하는 어떤 감각적 질과 그것의 조합으로 놀랄 만한 양의 기호를 만들어 복잡한 정보를 전달할 수 있을지도 모르기 때문이다. 만일 개미의 페르몬이 26개 정도로 구별되고 이 26개가 10개와 16개 정도로 나뉘어 10개 그룹과 16개의 그룹이 모음과 자음처럼 상호 결합하는 구조를 가진다면, 결국 개미의 페르몬은 인간의 언어와 비슷한 가능성을 가질 수 있게 된다.

개미가 보기에는 몇 개 이상의 감각적 재료를 만들 수 없는 것으로 보이는 소리가 많은 차이지어지는 기호의 재료를 만드는 근거를 우리는 이해해야 할 것이다. 이 이해야말로 언어와 음악을 이해하는 기반이다. 이에 대한 이해 없이 언어와 음악에 대해 논한다는 것은 두려운 일이 아닐 수 없다. 그 논의가 기호학적이건 아니건 말이다.

#### 4. 진동/소리

어떤 물체의 떨림, 즉 진동이 공기를 통해 전달되어와, 우리의 귀를 거쳐 뇌에 이르면 소리라는 감각적 질로 바뀐다. 이 전환, 즉 공기의 입자가 흔들리는, 진동이라는 물질의 운동 현상에서 소리라는 '감각적 질'로의 변환은 이 우주에서 일어나는 많은 신비로운 일 중 아마도 가장 신비로운 일일 것이다. 그것이 그렇게 신비한 이유는 그 감각적 질의 원인은 설명할 수 있지만, 감각적 질의

존재 자체를 설명할 수 없기 때문이다. 빛 역시 같고, 냄새 역시 같다. 소리 이외의 문제로 우리의 논의를 확산시키지 않도록 하자. 소리에 대한 우리의 모든 신비주의적 사고는, 공기 입자의 흔들림 안에서는 아무도 상상할 수 없는 감각적 질이 우리의 의식에 현전하게 된다는 사실에 그 뿌리를 두고 있다. 공기 진동에서는 도저히 추적 불가능한 것이 감각계에 현전하는 소리에는 있기 때문이다. 이제 진동이 소리로 전환되는 몇 가지 처리 과정을 살펴보자. 이 과정에서 1) 범위, 2) 차원, 3) 공간성, 4) 범주화, 5) 분리, 6) 현전 방식 등의 변환이 일어난다.

1) 범위: 공기의 진동은 진동의 강도, 단위 시간당 진동 수, 진동 시간 등의 몇 가지 물리적 차원으로 나누어 측정될 수 있다. 사람의 귀가 감지하는 공기의 진동은 강도에 있어 한계를 지닌다. 다시 말해 너무 약한 진동은 소리로 바뀌지 않는다. 또한 너무 강한 진동은 고통으로 느껴지고 지나치면 고막이 파열된다. 초당 진동 수 역시 최저 한계와 최고 한계를 지닌다. 진동 수가 너무 많거나 적은 것은 소리로 바뀌지 않는다. 진동 시간 역시 한계 지속 시간 이하로 짧을 경우 감지될 수 없다. 이에 대한 상세한 설명은 음향학의 첫머리에서 논의되는 문제들이다.

간결하게 다음과 같이 설명하자. 모든 공기 진동의 집합을 집합 W(Wave)라고 하고 우리가 소리라는 감각적 질로 바꾸는 공기 진동의 집합을 WS(Wave of Sound)라고 하고 감각적 질로 바뀐 모든 소리의 집합을 S(Sound)라고 하면, 다음과 같이 말할 수 있다. WS는 S의 부분 집합이며, WS와 S와의 관계는 등치의 관계가 아닌 사상(寫像), 즉 mapping의 관계가 된다. 등가의 관계가 아닌 이유는 바로 다음에 설명할 2) 3) 4)의 현상 때문이다.

2) 차원: 차원은 하나의 공기 진동에서 음의 음고, 음길, 음강



약, 음색 등의 몇 가지 면을 우리의 뇌가 분리해 지각하는 방식을 말한다. 소음이 아닌 음악적 소리에서는 이 차원은 명료히 분리되어 다른 차원의 성질로 인식되고 음의 모든 점이 다르더라도 음고가 같을 경우 동일한 성질을 가진 음으로 지각한다. (사실 소음과 악음의 구별은 다음과 같아야 할 것이다. 소음은 앞서 말한 소리의 각 차원이 너무 복잡하여 이를 차원으로서 분리해낼 수 없는 경우로 보아야 할 것이다.) 음색은 음고·길이·크기가 같음에도 불구하고 다르다고 느껴질 경우 그 다른 모든 것을 포괄하는 차원이다. 소리에서 이러한 차원을 분리해냄으로써 언어의 음소 개별화가 가능하고 음악의 음재료의 개별화가 가능해진다.

3) 공간성: 공기 진동에서 시간적 현상이 소리에서 공간 현상으로 바뀌는 경우를 예를 들어 설명하자. ‘d’와 ‘t’의 공기 진동은 제1포먼트(*formant*)와 제2포먼트의 시간적 차이를 제외하면 모든 점에서 동일한 진동이다. 전자의 경우는  $f_1$ 과  $f_2$ 가 동시에 시작되는 것이 최적의 조건이고, 후자의 경우는  $f_1$ 이  $f_2$ 보다 60ms 뒤에 시작된다. ‘d’와 ‘t’가 두 개의 다른 음소, 음악의 용어로 설명하자면 두 개의 다른 음색으로 들리는 것은 그것의 우리의 지각 안에서 다른 자리를 갖기 때문이다. 다시 말해 다른 공간에 위치하는 것이다. 위치한다고 표현한 이 공간의 개념에 대해서는 더 설명되어야 할 것이다. 우리는 위상 공간에 대해 설명할 것이다.

4) 범주화: 범주화는, 남자의 낮은 목소리로 ‘가’를 발음해도 그것을 여자의 높은 목소리로 발음하는 ‘가’와 같은 것으로 우리가 받아들이는 기제를 뜻한다. 음악에서도 범주화는 있다. 음높이의 범주화가 없이는 음계가 성립될 수 없다. 음의 길이의 비례로만 들어지는 리듬 패턴에도 범주화의 기제가 있다. 이 범주화는 음고, 음장단, 음강도, 음색 등 여러 차원에서 나타난다. 낮은 음이

전 높은 음이건 바이올린 소리는 바이올린 소리이고, 음악회에서 듣거나 휴대용 라디오에서 듣거나 관계없이 트럼펫 소리는 '트럼펫 소리'라는 정체성을 갖는 것은 우리에게 음색 범주가 있기 때문에 가능하다. 범주화는 공기 진동의 형태에서는 정의하기 어려운 점을 갖는다. 범주화에 대한 연구는 실험심리학의 영역에 속한다. 이 범주화의 결정이 어려운 이유가 바로 음성 인식 컴퓨터가 만나는 어려움이다.

범주화는 동시에 두 개 이상의 경우에 일어날 수도 있다. 우리는 귀로 들어온 하나의 공기 진동에서 전화벨 소리도 듣고 음악 소리도 듣고 앞에 앉아 이야기하는 사람의 목소리도 듣는다. 이 모든 소리를 동시에 듣는다. 이 모든 소리는 하나의 공기 진동으로 우리의 귓구멍으로 들어온다. 따라서 하나의 공기 진동에서 여러 개의 소리를 분리해낸 것이다. 교향악의 복잡한 소리 역시 하나의 진동으로 귀 안으로 들어온다. 하나의 공기 진동에서 여러 개의 악기 소리를 듣게 되는 기제는 다음과 같다. 일 초에 340미터 가량 진행되는 공기의 진동은 수십 개에서 수백 개에 이르는 단순파(정현파, sine wave)가 모여서 만든 복합파의 모습을 띠고 있다. 귀는 이 하나의 복합파에서 여러 개의 단순파를 분해한 다음 다시 이 단순파를 몇 개의 무리로 나누어 그 무리 하나하나를 외부에서 들어온 개별적 소리의 복합파로 재구성한다. 이 기제에 대한 논의는 생략한다. 부연할 것은 그 기제에 대한 인지심리학적 설명은 이미 이루어졌다는 점이다.

5) 현전 방식: 현전 방식의 전환 역시 주목해야 한다. 전화벨 소리를 천천히 들려주면 우리는 그 연속된 음들에서 리듬을 지각한다. 그것은 '때르릉, 때르릉'으로 들릴 수도 있고, '때릉, 때릉'으로 들릴 수도 있다. 그러나 한음 한음의 간격이 좁아지면 그곳에서 리듬을 감지하지 못한다. 즉, 직선적인 하나의 소리로 들린다.

현전 방식의 이러한 전환은 여러 측면에서 나타난다. 예를 들자면, ‘도-미-도-미……’를 계속해서 들려줄 경우 그 속도가 빨라지면, ‘도’와 ‘미’가, 동시에 두 사람이 끊어지지 않은 두 음으로 내는 듯 들리게 된다. 이를 fission이라고 하며, 이와 유사한 여러 현상을 우리는 현전 방식의 전환이라고 말할 수 있다.

여기서 우리는 잠정적으로 다음과 같은 결론을 내릴 수 있다. 우리가 관심을 가지고 있는 기호의 재료인 소리는 공기의 진동이라는 방식을 통해 타인에게 전달되지만 우리의 지각에 현전하는 소리라는 감각적 질로서의 소리는 공기 진동으로부터 많은 변환이 이루어진 다음의 것이라는 결론이다.

## 5. 랑그/파롤

구어적 언어의 기호는 음색 차원 안에서의 차이화에 기초한다. 랑그/파롤의 논의는 랑그가 범주화된 음색인 반면, 파롤은 범주화/비범주화를 포함하는 전체로서의 소리의 영역에 머무는 것이다. 우리가 듣는 모든 말소리를 P집합이라고 하고 랑그를 L집합이라고 한다면, L집합은 P집합 중 음색 범주화된 집합의 사상 *mapping*된 집합이다. 사상된 집합인 이유는 그곳에 범주화가 작용하기 때문이다. 여기서 우리는 앞서 말한 음색에 대한 정의에 다시 한번 주목해야 할 것이다. 음색은 두 음이 음고, 음길이, 강약의 차원에서 같은 음임에도 불구하고 우리가 다르다고 느낄 때의 차이이다. 즉, 음색은 음고/음길이/강약의 여집합이다. 랑그는 음색 범주화만을 문제삼는다. 다르게 말하면 랑그의 정의는 랑그의 범주를 만들기 위해 봉사한 음고, 음길이, 음강약을 다시 무시하는 것이기 때문에 랑그의 정의는 근본적으로 정의 불가능의 악순환내에 있다. 쉽게 말하면, 랑그는 음색에 의한 차변화인데, 음색은 무엇(음

고, 장단, 강약)이 아닌 것으로 정의되어 있기 때문이다. 즉 정의된 것의 여집합에 기초하기 때문이다. 여집합이 정의되기 위해서는 전체 집합이 폐집합이어야 한다. 그러나 말소리 *phone*를 이루는 소리의 부분 집합은 개집합일 가능성이 높다.

음악의 분절이 기표가 되기 위한 차별화의 기초가 되는 차원은 언어에서처럼 한 차원이 아니다. 언어에서는 앞서 설명했듯이, 그 차별화의 차원은 ‘음색’이다. 음악에서 우리가 듣는 음은 다른 음과 갖는 관계로서의 음높이, 음길이, 음강약, 음색 등의 차원이 동시에 기표의 정체성에 관여하게 된다. 언어에서도 랑그는 다른 것과의 관계로서 정의되지만, 음소는 그 자체만으로도 정체 확인이 가능하다. 그러나 음악의 경우 개별적인 음은 다른 음과의 관계에서 정의되지 독립된 음으로서는 정의되지 못한다. 음악의 이러한 덩어리로서의 기표성은 언어에 유비해 말하면 다음과 같다. 한 음절에서 쓰이는 자음이나 모음은 그곳을 벗어나 다른 음절로 갈 경우 등가를 유지하지 않는다. 예를 들어 ‘가’에서 ‘ㄱ’은 ‘ㄴ’과 결합할 경우 같은 값을 갖지 않는다는 뜻이다. 이렇게 되면 음운의 체계는 성립될 수 없다. 이 성립될 수 없는 체계가 바로 음악의 기표성의 기반이다. 음높이의 차원만을 논할 경우, ‘a’ (초당 진동 수 440)라는 음은 그것이 어느 선율의 한 부분이 되느냐에 따라 그 기능이 다르다. 음길이의 차원에서도 같다. 한 음의 길이는 그 자체로서는 아무런 값을 가지지 않는다. 다른 음들과의 관계가 드러났을 때에만 그 음길이는 기표 구성의 성분이 된다.

## 6. 공 간

우리가 여기에서 공간에 대해 논의해야 하는 이유는 다음과 같다. 우리의 귀로 하나의 공기 진동이 들어온다. 그것은 단선적 변

화량이다. 여기서 우리는 ‘하나’라는 말을 주목해야 한다. 귀로 들어온 하나의 공기 진동에서 우리는 앞에 앉은 사람의 말소리도 듣고 부엌의 그릇 소리도 듣고 초인종 소리도 듣고 창밖의 개 짖는 소리도 듣는다. 이 소리들을 우리는 동시에 들을 수 있다. 동시에 두 개의 소리를 듣는다는 것은 우리의 청각적 지각계에 공간이 있음을 뜻한다. 음악에 있어서 동시에 두 개의 소리를 듣는다는 것은 음악이 만들어지기 위한 기초이다. 우리는 여러 개의 소리들이 제각기의 갈 길을 가고 있는 음악의 공간을 음악적 공간이라고 말하자. 음악적 공간은 외부 사물의 정체성과 위치 등을 파악하는 청각적 공간과는 구별된다. 청각적 공간이 외부에 대한 관심에 기초한다면 음악적 공간은 외부에 대한 무관심에 기초한다. 음악적 공간은 음악적 구성에만 관심을 갖는다.

음악 이론에서 이 공간을 어떻게 설명해야 하는가에 대한 논의는 오랫동안 계속되었다. 이 공간의 성격 자체가 논의의 대상이었기 때문이다. 따라서 이러한 논의는 ‘공간이란 무엇인가’ 하는 근본적 질문을 제기하게 된다. 여러 논의에 대한 비판을 생략하고 나의 의견을 말하자면 다음과 같다. 1) 음악의 음들이 만드는 공간은 우리의 의식 내부에 존재하는 공간이다. 2) 이 공간의 물리적 바탕은 공기 진동, 즉 어떤 악기로부터 원인이 있었건간에 고막의 바로 옆인 외부에서의 공기의 진동이다. 3) 공기의 진동은 악기를 진동시킨 연주자(작곡자를 포함해도 좋다)의 의식 안에 음악적 공간으로 존재했던 것을 전달하기 위한 수단이다. 4) 이 공간이 성립되는 이유는 하나의 공기 진동이 귀의 내부로 들어와 우리의 의식에 소리로서 현전할 때, 여러 개의 분리된 소리로 현전하기 때문이다. 5) 이 공간은 의식 안에만 존재하는 공간이므로 우리의 생활 세계의 공간에 유비해서 설명하기 어렵다. 6) 이 공간을 이해하기 위해서 우리는 거리 공간의 설명에서 출발하여 비유클리드 공간과 그외의 가상적인 상상적 공간을 정의할 수 있는 위상 공간에 대해

이해해야 할 것이다.

공간에 대한 논의가 수학에서 본격적으로 논의되는 것은 위상 수학이 정립되면서부터였다. 위상 공간에 대한 수학적 논의는 다음의 두 가지로 요약된다. 공간의 특성인 연장의 개념을 수학적으로 어떻게 설명해야 하는가의 문제이고, 다른 하나는 공간을 점으로 이루어진 집합으로 볼 때, 그 점들의 관계를 어떻게 정의해야 하는가의 문제다.

연장의 문제는 이렇다. 면과 선은 공간의 부분이므로 선을 예로 들어 설명해보자. 한 선의 시작점을  $0$ 으로 하여 이 선의 각 부분을 숫자로 표시할 경우 그 수는 정수, 유리수, 무리수, 무한 소수 등 모든 수를 하나의 체계하에 구조화시켜야 한다. 그러한 노력에도 불구하고 직선상의 모든 점에 이름(즉 수)을 붙일 수가 없다. 다시 말해 직선은 연결된 것이 아니고 곳곳에 구멍이 뚫려 있는 것이 된다. 예를 들어 그 정의에서 2의 평방근인  $1.41\cdots$ 의 수가 빠졌다고 한다면 의수의  $1/2$ ,  $1/3$  등 무수히 많은 구멍이 생겨 이 직선의 연속성은 파괴된다. 즉 공간의 연장성이 무너지는 것이다. 이를 위해 위상 수학은 근방 *neighbor*이라는 개념을 만들고 이를 정의한다. 따라서 근방 개념의 이해는 위상의 이해에 필수적이다. 선의 입장에서 보자면 연속성의 개념이 문제이지만, 점의 입장에서 보자면, 근방이 문제가 된다.

관계의 문제는 다음과 같다. 한 상자 안에 있는 열 개의 점들이 서로 어떤 관계를 가지고 있느냐를 정의한다고 하자. 열 개의 점이 하나의 집합을 이루는 상자를 생각한다. 그 다음, 상자 옆에 그림자와 같은 똑같은 상자를 가상적으로 그려보자. 즉 상자 A와, 상자 B를 가정한다. 상자 B에는 열 개의 점이 개별적인 원소가 되거나 또는 두 개, 세 개씩 그룹을 이루는 덩어리들이 원소가 된다. 그리하여 A상자와 즉 집합과 B상자 즉 집합의 관계를 정의하면 이 상자 안의 각 원소들이 어떤 관계를 가지고 있느냐가 정의된다.

공간 정의는 다음과 같다.

정의:  $X$ 가 임의의 집합이고,  $T$ 가  $X$ 의 부분 집합들로 이루어진 집합족으로 아래의 조건을 만족시킬 때,  $T$ 를  $X$ 상의 위상 *topology*이라고 한다.

- (1)  $X$ 와  $\emptyset$ 가  $T$ 에 속한다.
- (2)  $T$ 에 속하는 임의의 두 원소의 교집합이  $T$ 에 속한다.
- (3)  $T$ 에 속하는 임의 개의 원소들의 합집합이  $T$ 에 속한다.

여기서  $T$ 에 속하는  $X$ 의 부분 집합을  $T$ -개집합 *T-open* 또는 간단히 개집합이라고 하고 순서쌍  $(X, T)$ 를 위상 공간 *topological space*이라고 한다.

이 정의의 요점은 집합에 속하는 원소들 하나하나가 그 원소들이 만드는 집합족과 갖는 순서쌍 *Cartesian Product*을 공간이라고 정의한다. 예를 들어보자.  $\{a, b, c, d, e, f, g\}$ 가 집합의 원소들이라고 하자. 이 하나하나의 원소들은 관계를 이루는 한쪽 항이 될 수 있다. 관계의 다른 항은 집합족의 항이 된다. 집합족은 규정되어야 하므로 예를 만들어보기로 하자.

$\{a, b, c, d\}$ 도 집합족의 한 항이고,  $\{e, f, g\}$ 도 집합족의 한 항이라고 정해보자. 이때 성립되는 관계는 다음과 같다.  $\{a, b, c, d\}$ 를 편의상  $J$ 라고 하고  $\{e, f, g\}$ 를 편의상  $K$ 라고 하고, 전체인  $\{a, b, c, d, e, f, g\}$ 를  $X$ 라고 하고 아무것도 없는 공집합을  $\emptyset$ 라고 하면 그 순서쌍은 다음과 같다. (위상의 정의에 의해, 전체 집합과 공집합은 순서쌍의 한쪽 항이 될 자격을 갖는다.)

$a-J, b-J, c-J, d-J, e-J, f-J, g-J$   
 $a-K, b-K, c-K, d-K, e-K, f-K, g-K$

a-X, b-X, c-X, d-X, e-X, f-X, g-X

a- $\emptyset$ , b- $\emptyset$ , c- $\emptyset$ , d- $\emptyset$ , e- $\emptyset$ , f- $\emptyset$ , g- $\emptyset$

위상의 정의에 의하면 집합족의 원소들간의 합집합과 교집합 역시 순서쌍을 이루는 한 항이 된다. 여기서는 합집합은 전체 집합이 되고 교집합은 없기 때문에 추가해 쓸 필요가 없다. 만일 K가 {d, e, f, g} 였다면 {d}가 J와 K의 교집합이므로 집합족의 구성원, 즉 원소가 되어 다음의 순서쌍, 즉 관계가 추가되었을 것이다.

a-d, b-d, c-d, d-d, e-d, f-d, g-d

우리는 위상에 대한 수학적 논의에 깊이 들어설 필요가 없다. 우리가 알아야 할 것은 공간이란 그 공간을 이루는 어떤 개별적 원소들과 원소들의 무리들과 관계를 가질 때 이를 공간이라고 말할 수 있다는 점을 이해하면 된다. 언어의 음소 역시 이 원소 또는 항들이다. 음절의 공간을 일차원적 선 *linear*으로 정의할 경우, 다시 말해 음소들은 먼저 나온 음절과 나중 나온 음절과의 관계만을 갖는 공간으로 설정할 경우, 우리말에서 ‘각-뻬’이라는 음절 연결이 없으므로 그 관계는 우리말 음절 공간에 없는 순서쌍이다. 마치 지하철 지도 공간에서 수원과 안양은 지도상 바로 옆에 있지만 관계가 없는 것과 같다. 앞서 우리는 음절이 앞의 것과 뒤의 것 사이에만 관계를 갖는다는 가정을 했으나, 이 가정은 논의의 편의를 위한 것이었다. 언어에서 음절간의 관계는 연속된 앞-뒤 음절 관계에 국한되지 않는다. 시에는 두운 일치, 각운 일치가 있으며 이는 이미 여러 음절을 뛰어넘는 관계의 인식이기 때문이다. 그것을 인식한다는 것은 그 공간이 성립하고 있음을 뜻하고, 우리의 언어에서 그러한 공간이 있음을 뜻하는 것이다(의식내에서만 체험하는 언어적 또는 음악적 공간이 위상 공간 이론에 의해 설명될 수 있는 것



인지 아닌지에 대해서는 다시 논의하기로 한다).

우리가 지금 공간을 말하는 이유는 이 공간이 기호가 자리잡고 사는 장소이기 때문이다. 기호의 기표가 개별성을 지니며 자기 정체성을 갖는다는 사실을 설명하기 위해서 기호학은 차이라는 개념을 도입한다. 그러나 차이가 존재하기 위해서는 이 기표들이 자리잡을 공간 성립의 정당성을 먼저 제시해야 한다. 데리다가 공간내 기 *spacing*에 중요성을 부여하는 이유가 바로 여기에 있다. 기표가 기의의 공간을 규정한다는 관점에서 볼 때에, 우선 기표의 공간이 명료해야 한다. 언어에서 기표는 음색 순서쌍의 공간 안에 존재한다. 음절은, 앞서 설명했듯이, 배타적 자기 정체성인 음색에 의해 정의된다. 배타적 정의를 비-존재 *non-being* 또는 이지-않음성이라고 말할 수 있다. '가'가 '가'인 이유는 그것이 다른 어떤 것, 즉 '나'도 아니고 '다'도 아니고 '각'도 아니고 '간'도 아니기 때문이다. '가'가 '가'인 성질을 정의함으로써 '가'를 정의할 수 없음을 나타내는 말이 바로 비-존재이다. '가'는 다만 대립항의 자격을 가짐으로써 '가'가 되는 것이다.

음악적 입장에서 보자면 언어의 기표 공간은 음색의 원소들이 모인 음색 집합이 만드는 위상 공간이다. 따라서 랑그라고 불리는 바의 구조, 즉 공간은 파롤이라고 말하는 바의 음고, 음장단, 음강약을 포함하는 다차원의 공간에 대해 배타적이다. 이 다차원의 공간을 갖는 대상은 데리다가 말하는 바의 대상의 입벌림이다. 대상은 그것이 파롤일 경우 음색 공간의 한 위치로서, 즉 구조(이상적 발음)인 대립항으로서 지각되면서 동시에 음고-공간, 음길이-공간, 강약-공간의 섬세한 위치(발음의 개별성)를 개입시킨다. 이상적 발음이 공간 안에서의 명확한 위치라고 한다면, 개별적 발음은 근방, 연장의 성격을 지닌 공간상의 애매한 위치이다. 따라서 이상적 발음이 속하는 집합은 개집합이어야 하는 것이다.

## 7. 의식 공간/위상 공간

여기서 우리는 위상 공간과 청각에 기초한 의식내의 공간에 대해 생각해보기로 한다. 위상 공간은 우리가 살고 있는 실체의 공간(위상 수학에서는 거리 공간이라고 말한다)의 설명에서 출발해서 우리가 상상할 수 있는 많은 공간을 정의하고 그 성질을 논한다. 또는 다르게 설명하자면, 위상 수학은 거리 공간이라는 극히 작은 부분을 포함하는 공간이라는 거대한 수학적 영역을 설명하는 이론이다. 결국, 위상 수학에서 말하는 여러 공간은 그 성질이 우리가 살고 있는 공간과는 다를지라도 그것은 외계에 존재할 가능성을 가진 공간이다. 그러나 지금껏 우리가 설명하려고 한 음소 공간, 음악적 공간, 언어적 공간(기표/기의 공간)은 외부에 존재하는 공간이 아니다. 다시 말해 물리적으로 존재하지 않는 공간이다. 음소 *phone*가 만드는 공간이 존재하는 이유는 공기 진동이 만든 청각적 자극이 의식내에서 서로 마주보는 향으로 독립되어 관계를 가지기 때문이다. 따라서 이 공간은 의식내의 것으로서 검증이 가능하다. 그 공간은 우리가 생활하는 거리처럼 외부화할 수 없다. 또한 가상적이지만, 실재할 가능성을 가진 중력에 의해 일그러진 공간과 같은 존재 양식을 가진 것도 아니다. 언어의 음소, 음악의 음들이 만드는 공간은 우리의 지각/인식이 그 공간을 어떻게 형성하는가에 따라 그 성질이 달라진다. 그 달라지는 공간에 대해 우리가 공인하기 위해서는 그 지각/인식의 방법을 인정해야 한다. 그 인정에 대한 객관적 검증은 인지심리학적 인정, 다르게 말해 보편적 지각/인식이라는 증명을 넘어설 수는 없다.

## 8. 다차원성

앞서 언어의 음소가 연결된 앞-뒤 음절의 관계를 넘어서, 시의 두운 일치라든지 각운 일치처럼 몇 음절씩 떨어져 있는 음소간의 관계를 우리가 인식한다는 설명이 있었을 때, 독자는 이미 관계의 계층성이라는 개념을 떠올렸을 것으로 생각된다. 이 문제는 다음의 9절에서 다루기로 하고 여기서는 음악에 나타나는 또 다른 복잡성을 지적하고 지나가기로 한다.

음악의 경우 두세 음으로 이루어진 음무리가 기표로 정의된다고 할 때, 문제가 되는 것은 그것이 음고 구조의 공간에서 기표인지, 아니면 음길이, 즉 리듬 구조의 공간에서 기표인지, 음강약 공간에서 기표인지, 음색 공간에서 기표인가에 대한 결정이다. 음악기호학은 음고-음길이를 연계하여 기표를 정의한다. 언어의 기표가 기표 공간을 음색의 단일 차원에서 정의하기 때문에 명료한 위치를 지니는 반면 음악의 기표는 단일 차원의 기표가 아니므로 그 위치가 출발부터 가변적이다. 그것은 기표성이 불명료하다는 뜻이 아니고 기표성이 선택 가능한 몇 개의 영역에 뿌리를 두고 있다는 뜻이다. 음악에서 음고, 음길이, 음강약, 음색의 각 차원이 음악적 구조물에 기여하는 정도에서 보자면, 음고와 음길이가 가장 중요한 역할을 한다. 그러나 음색과 강약이 구조의 논의에서 소홀히 다루어지지만, 그 중요성을 간과해서는 안 된다. 음악의 구조는, 은유해 말하자면, 키, 몸집, 얼굴 모습, 피부색 등 여러 가지 복합적인 차원에 의해 파악되는 개인 확인과 같은 기표성을 갖는다. 그리고 그러한 다차원적 기표성은 각 차원에서 관계, 즉 공간을 만든다.

## 9. 계 층

언어가 중요한 기호인 이유는 그 기표들이 조합되는 방식의 복잡성 때문이다. 앞서 베르나르의 소설에 등장하는 개미는 이 점에 대한 인식이 부족했다고 보아야 할 것이다. 기표의 조합은 몇 개의 계층에서 이루어진다. 그리고 그 계층은 각각의 조합 법칙을 가지고 있다. 음소/음운론, 통사론, 의미론, 수사학, 담론의 층이 그 계층성이다. 각 영역의 법칙은 다른 영역에 적용되지 않는다. 음운의 법칙을 통사론과 의미론에 전용하려는 시도는 시에서 흔히 나타난다. 음운적 반복이나 재미가 통사론의 법칙을 어기거나 의미론의 영역에 작용하는 경우가 그러한 예다. 통사론인 문법에서는 법칙에 위배되지 않지만, 의미론에서는 배척적인 경우도 흔하다. 문법적으로 맞으나 의미를 가질 수 없는 문장이 그러한 예다. 한편 의미론에서 발견 불가능한 의미가 수사법에서는 발견 가능하다. 또한 수사로서는 설명될 수 없는 한 단어의 유별난 뜻이 담론의 층에서는 쉽게 설명된다.

이러한 계층성 역시 음악에서도 논의된다. 그러나 음악에서는 각 계층의 사건이 다른 계층으로 쉽게 뛰어넘을 수 있다. 한 멜로디의 조그마한 장식음이 발전부에 이르러 보다 큰 계층의 지배적 구조로 등장할 수 있다. 작은 단위를 만드는 계층의 구조가 큰 구조에 그대로 쓰여지는 경우에 병행 구조라는 용어를 부여할 만큼 이러한 경우는 자주 발견된다. 언어에 비유하자면, 음소의 반복적 법칙이 문장의 첫 음소에서 다시 나타나게 되는 것에 비유할 수 있다. 예를 들어 “알록달록한 꽃이 피어 있다”는 문장 다음에 나올 문장들의 첫 발음이 ‘록, 달, 록’이 되는 경우이다.

## 10. 음악의 비기호성

기호학이 음악을 대상으로 삼을 수 있느냐 없느냐에 대한 논의에 부딪히기 위해 우리는 음악을 만드는 소리가 어떤 현상이며 언어를 만드는 음소가 음악의 관점에서 보자면 어떠한 성격을 가지고 있는가에 대해 살펴보았다. 소리는 외계의 공기 입자의 진동이 소리라는 질로 전환되었다는 점에서 전적으로 의식내의 소산물이다. 그리고 이 전환에서 이루어지는 모든 정보 처리는 우리의 인지의 규제하에 있다. 음소와 음은 그것이 외계의 어떤 사물을 확인하는 외계 확인용의 단서임을 넘어서는 것이기 때문에 외계와는 관계없이 다룰 수 있으며 다루어져야 한다. 즉, 음악과 언어의 기표는 지각 이후의 것이고 의식 세계의 법칙하에 있게 된다. 음악과 언어는 둘 다 마음의 세계에 살고 있는 대상이다. 그것의 발수신의 과정에서 공기의 진동이 이용되고 있을 따름이다.

음악과 언어가 만드는 의식내의 기표의 세계는 마치 우리가 시각을 통해 받아들이는 외부의 시각의 세계에 유비할 만큼 다양하고 풍부한 세계이다. 이를 우리는 의식내의 청각적 피조물의 세계라고 말할 수 있을 것이다. 이 대상의 세계에서 언어는 기호 가능성의 관점에서 만들어진 세계이고 음악은 언어를 만든 인위성에 대한 보상으로 주어졌다고 해도 과언이 아니다. 언어가 인간에게 있어 가장 중요한 기호이듯이 음악은 그 기호 세계에 대한 보완 또는 저항으로서 성립되는 세계라고 말할 수 있을 것이다. 음악은 언어 기호라는 집 밖의 정원이다. 정원은 집과 숲 사이에 있기 때문이다.

[서울대학교 작곡과 교수]

## 참 고 문 헌

- Barthes, Roland, *Eléments de Sémiologie*, Paris: Seuil, 1964.
- Eco, Umberto, 서우석 역, 『기호학 이론』, 서울: 문학과지성사, 1985.
- Hawkes, Terence, 오원교 역, 『구조주의와 기호학 *Structuralism and Semiotics*』, 서울: 신아사, 1982.
- Jakobson, Roman, *Questions de Poétique*, Paris: Seuil, 1973.
- Lefèbvre, Henri, "Musique et sémiologie," in *Musique en Jeu* 4, 1971.
- Lerdahl, Fred and Jackendoff, *Ray. A Generative Theory of Tonal Music*, Cambridge, Mass.: The M.I.T. Press, 1983.
- Nattiez, Jean-Jacques, "A new Approach for Musical Analysis?" in *International Review of Aesthetics and Sociology of Music* 4, 1973.
- , "Situation de la Sémiologie Musicale," 1974.
- , *Foundements d'une Sémiologie de la Musique*, Paris, 1975.
- , "Varèse's Density 21.5: A Study in Semiological Analysis," in *Music Analysis*, 1982년 가을.
- , *Music and Discourse, Toward a Semiology of Music*, Princeton University Press, 1990.
- Osmond-Smith, D., "Music as Communication Semiology or Morphology?" in *International Review of Aesthetics and Sociology of Music* 2, 1971.
- Schneider, R., *Semiotik der Musik*, Wilhelm Fink Verlag, 1980.
- Rewet, Nicholas, "Note sur les Deplications dans l'oeuvre de Claude Debussy," in *Revue belge de Musicologie* 19, 1962.
- , "Musicologie et Linguistique," in *RISS* 19, 1962.
- , "Méthodes d'analyse en Musicologie," in *Revue belge de*

- Musicologie*, vol. 20, 1966.
- , *Langage, Musique, Poésie*, Paris: Seuil, 1972.
- Saussure, Ferdinand de., tr. by Wade Baskin, *Course in General Linguistics*, orig., *Course de Linguistique Générale*, London: Fontana, 1974.
- James R. Munkres, *Topology of first Course*, Newjersey, 1975.
- John Llewelyn, 서우석 · 김세중 역, 『데리다의 해체주의 *Derrida on the Threshold of Sense*』, London, 1988.
- 禹茂夏, 『位相數學』, 서울, 1985.