

들뢰즈의 음악사

- 고전주의, 낭만주의, 현대 음악 -

서동욱

(서강대학교 · 철학 · 교수)*

강선형

(서강대학교 · 철학 · 시간강사)**

- I. 서론
- II. 리토르넬로의 영토성
- III. 환경과 고전주의
- IV. 대지와 낭만주의
- V. 형상 없는 질료와 현대 음악
- VI. 결론

* 제1저자, dwseo@sogang.ac.kr

** 교신 저자, cazkey@naver.com

I. 서론

들뢰즈는 다른 어떤 철학자들보다도 예술을 자신의 사유 가까이에 두는 사상가다. 더 나아가 그는 철학이라는 것은 예술처럼 창조 행위라고 말하기도 한다. 철학이 예술처럼 창조라는 것은 철학이 항구적인 진리를 발견하는 것이 아니라, 끊임없는 창조를 통해 답이 정해져 있지 않은 질문을 하는 것임을 의미한다. 이러한 점에서 들뢰즈만큼 철학과 예술을 함께 놓고 사유하는 철학자는 드물다고 말할 수 있을 것이다. 들뢰즈는 예술에 대해 많은 연구 역시 내놓은 바 있다. 문학에 관해서는 대표적으로 『프루스트와 기호들』과 『카프카』가 있고, 미술에 관해서는 『감각의 논리』가 있으며, 영화에 관해서는 『시네마』가 있다. 반면 음악에 관해서는 단독적인 연구서를 내놓지 않았는데, 물론 이것이 의미하는 바가 그의 사유에 있어서 음악이 다른 예술보다 상대적으로 중요하지 않다는 것을 의미하지는 않는다. 그에게 음악은 『천 개의 고원』, 『주름』, 『철학이란 무엇인가』 등에서 문학 및 회화와 함께 주요 예술로서 분석되고, 들뢰즈의 음악철학을 이해하는 데 있어서 가장 중요한 개념인 리토르넬로(ritournelle)는 그의 저작 곳곳에 등장하여 영토성(territorialité)과 영토화(territorialisation), 탈영토화(déterritorialisation)라는 개념들을 이해하게 해주는 핵심적인 역할을 하기도 한다.

리토르넬로라는 개념은 『천 개의 고원』에 앞서 『기계적 무의식』에서 파타리가 이미 프루스트의 『잃어버린 시간을 찾아서』와의 연관성 속에서 다루었던 개념인데, 이후 두 사람은 『천 개의 고원』을 공동 저술하면서 리토르넬로 개념을 재정립하고, 『철학이란 무엇인가』에 이르기까지 사유의 중심 개념으로 삼는다. 이러한 점에서 리토르넬로 개념

은 그들의 철학을 설명해주는 주요 개념이다. 하지만 리토르넬로를 단지 철학적 개념으로만 이해하기보다는, 그들이 그려 보이는 ‘음악사’를 통해 음악을 가능하게 하는 요소로서 접근하는 것이 중요할 것이다. 왜 음악사인가? 문학이나 미술의 경우 프루스트, 카프카, 베이컨 등의 개별 예술가를 통해 예술에 관한 들뢰즈 사유 전반이 드러날 수 있었다. 음악의 경우엔 들뢰즈에게서 그런 예술가가 등장하지 않고 대신 음악사 전반이 들뢰즈의 사유와 비평적 활동을 드러내는 프레임 역할을 해준다. 이런 까닭에 우리는 들뢰즈 음악론의 중심에 음악사를 위치시키는 것이다. 따라서 이 논문은 리토르넬로 개념과 그것이 가진 영토성의 의미를 밝힐 뿐만 아니라, 이것이 각각 어떻게 고전주의(classicisme), 낭만주의(romantisme), 현대(moderne) 음악에서 드러나는지를 탐구하고자 한다. 들뢰즈는 음악을 ‘리토르넬로의 모험(l’aventure d’une ritournelle)’이라고 표현하기도 하는데, 리토르넬로가 어떤 식으로 그 자신의 영토성으로부터 떠나는가에 따라 각 시대의 음악이 펼쳐지기 때문이다. 우리는 이렇게 들뢰즈의 음악사가로서의 면모를 드러내지만, 그가 하고 있는 시대적 구분이 진화의 과정을 그리기 위해서가 아니라 점을 강조할 필요가 있다. 들뢰즈에게 바로크(baroque) 시대가 그 어떤 시대보다 중요하다는 점에서 드러나듯이 그는 진보의 관점이라기보다는 리토르넬로의 모험을 분류하기 위해서 시대적 구분을 하고 있는 것이다. 이렇게 이 논문은 들뢰즈가 그려 보이는 음악사에 주목하면서 그가 예술로서의 음악에 어떻게 접근하는가를 드러내고자 한다.

마지막으로 음악에 대한 이러한 논의가 들뢰즈의 ‘비평’ 개념 일반 및 철학의 이념과 어떤 연관성을 지니는지 간략히 보자. 들뢰즈 철학의 일관된 목적은 그가 ‘재인식(récognition)’의 대상이라 부르는 것을 공격하는 것이다. ‘재인식’의 대상은 기존의 관념, 도덕, 가치, 클리셰 등

이다. 물론 이 모든 것들로 이루어진 기존의 ‘학문’ 역시 재인식의 대상이며, 따라서 재인식의 대상을 공격한다는 것은 기존의 학문을 와해하려는 시도를 포함한다. 이런 기존의 것들을 ‘정당화(justification)’하는 것이 재인식이다. 이미 있는 것들의 근거를 마련해 주며 다시(ré) 알아보는 일(cognition) 말이다. 이렇게 기존의 것들의 근거를 마련해 주는 재인식이 아니라, 그것들을 와해하는 니체적 ‘비판(critique)’이 들뢰즈가 가지고 있는 철학의 이념이다. 비판을 통해 기존에 받아들여져 오던 것들이 해체된 후, 모든 것은 새로이 해석해야 하는 징후들(기호들), 즉 ‘징후학(symptomatologie)’의 대상들이 되고, 이에 응하는 사유는 징후들을 새로이 이해하기 위한 개념을 창조하는 사유이다. 그리고 이 개념의 ‘창조’는 저 ‘비판(critique)’과 뗄 수 없이 연결되어있는 ‘비평(critique)’이 수행하는 바이기도 하다. 그렇기에 비평은 창조물인 작품에 제한되는 해설물에 그치는 것이 아니라 그 자체 창조적인 작업이다. 이 창조적인 작업으로서의 비평과 징후학이 기존의 학문을 대체한다. 비평이 창조의 과업을 수행한다고 해서, 비평 자체가 사전(辭典)에 없는 새로운 말을 고안해 내야 하는 것은 아니며, 이는 창조물인 작품이 새로운 말로 이루어지지 않은 것과 같은 관점에서 이해할 수 있다. 이제 이 글이 다룰 리토르넬로, 환경(milieu), 대지(terre), 코스모스(cosmos) 등등의 개념들도 그 외관은 이미 있어 왔던 것일지라도 그 함의는 들뢰즈가 음악사를 새롭게 해석하기 위해 창조한 것이다. 마치 스피노자가 데카르트의 말들을 그대로 사용하면서 개념으로서의 그 함축은 새롭게 창조한 것처럼 말이다.

II. 리토르넬로의 영토성

리토르넬로라는 개념은 본래 ‘반복’을 뜻하는 이탈리아어 ‘ritorno’에서 유래한 음악 용어이며, 비발디에 의해 자리 잡은 협주곡의 형식을 가리킨다.¹⁾ 협주곡에서 총주와 독주가 교대될 때 A-b-A'-c-A''-d...A와 같이 총주에서 반복되는 주제 A가 독주와 교차되면서 변형되는 방식이다. 그런데 리토르넬로 개념을 이해하는 데 있어서 특정한 시대적 배경 아래에서 특정한 협주곡의 형식으로 이해하는 것은 사실 중요하지 않다. 왜냐하면 들뢰즈에게서 이 개념은 특정 시대에 귀속하지 않는 그 자체로 ‘고유한 음악적 내용을 가지는 것’이기 때문이다.²⁾ 어둠 속에서 두려움을 떨치기 위해 어린아이가 손뼉을 치는 것, 알 수 없는 노래를 흥얼거리는 것, 새가 노래하는 것들이 모두 리토르넬로를 의미한다. 리듬은 이로부터 생겨나는 것이다.

그렇다고 해서 리토르넬로를 음악의 기원으로 여겨서는 안 되는데, 음악은 분명 리토르넬로가 존재하기 때문에 가능한 것이지만, 리토르넬로는 오히려 음악을 방해하는 것이지, 음악을 그와 함께 시작되게 하는 것이 아니기 때문이다. 들뢰즈는 이에 대해 음악은 리토르넬로를 영토성으로부터 떠나게 만들으로써 성립하는 것이라고 말한다. 예를 들어 ‘아, 어머니께 말씀드리죠(Ah, vous dirai-je, maman)’라는 프랑스

1) J. P. Burkholder · D. J. Grout · C. V. Palisca, *A History of Western Music*, New York: Norton, 2014, p.417 참조.

2) G. 들뢰즈 · F. 과타리, 『천 개의 고원(Mille Plateaux)』, 김재인 옮김, 새물결, 2001, 567쪽 (이하 약호 MP) 이 책에서 음악 그 이상으로 회화 등 여러 분야에 걸쳐 리토르넬로라는 개념은 사용되고 있다. 우리의 논의의 핵심은 음악론이고 이를 위해 리토르넬로 개념을 분석하는 것이다. 따라서 이 개념이 다른 예술영역으로 어떻게 확대되는지 논의를 확장하지는 않을 것이다.

민요는 모차르트에게서 열 두 개로 변주된다. 민요가 영토성을 가진 하나의 리토르넬로라면 다양한 변주는 리토르넬로에 간혀 그대로 반복하지 않음으로써 이루어지는 것이다. 요컨대 리토르넬로가 본질적으로 영토적이며 영토화를 행하는 것이라면, 음악은 그것을 그 영토성으로부터 모험을 떠나게 하는 것이다. “음악은 리토르넬로를 탈영토화함으로써 이루어지는 능동적이고 창조적인 조작이다. 리토르넬로는 본질적으로 영토적인 것이며 영토화나 재영토화(reterritorialisation)를 행한다. 반면 음악은 리토르넬로를 가지고 탈영토화하는 표현의 형식을 위한 탈영토화된 내용을 만든다.”(MP, 568) 이러한 점에서 들뢰즈는 음악을 ‘리토르넬로의 모험’이라고 표현하는 것이다.

그렇다면 리토르넬로의 영토성이란 무엇인가? 앞서 예로 든 어둠 속에서 무서움을 느낀 어린 아이는 노래를 흥얼거리며 안정감을 찾는다. 이 안정감은 무질서 속에서 질서를 만들어냄으로써 얻어진다. 아리아드네의 실과 오르페우스의 노래는 이러한 방식의 리토르넬로다. 방황과 모험의 선들의 중심을 만들어냄으로써 안정적인 영토를 세운다. 이는 새들이 노래를 지저귀으로써 자기 영토를 나타내고, 그리스 음악과 인도 음악이 그 지방과 지역을 나타내는 것과 같다. 그런데 흥얼거리는 아이의 노래에 언제든 다시 두려움이 겹쳐질 수 있는 것처럼, 이러한 리토르넬로의 영토성은 확정적이지 않다. 그것은 언제든 카오스(chaos)를 불러들일 수 있는 동기를 간직하고 있는 것이다.

그래서 들뢰즈는 이를 클레의 회색 점과 같다고 말하기도 한다. 클레는 『현대미술을 찾아서』에서 회화가 ‘크기’로 정의되는 선과 ‘무게’로 정의되는 명도, 그리고 ‘질’로 정의되는 색으로 이루어졌다고 말하면서, 색은 무게와 질, 크기를 모두 가지고, 명도는 무게와 크기를 가지지만, 선은 크기만을 가진다고 구분한 바 있다. 그러면서 여러 보색들이 지름

에 따라 연결되어 있는 색상환의 중심에 회색이 있다고 말한다. “지름에 의해 연결된 보색의 쌍은 서로를 파괴합니다. 보색을 혼합하면 회색이 됩니다. 세 쌍의 보색 모두 교차점 또는 양분점, 즉 색상환의 회색 중심을 공유한다는 사실에서도 나타납니다.”³⁾ 그러므로 다양한 색을 통해 도달되는 클레의 회색은 크기와 무게, 질을 모두 가지는 것이다. 클레는 색들을 겹쳐놓음으로써 색들을 변화시킬 때 늘 회색의 영역에서 색들이 만난다고 말한다. “아주 사소한 음영의 차이부터 색의 웅장한 교향악에 이르기까지 얼마나 굉장한 다양성이 깃들어 있는 것입니까. 의미의 차원에 얼마나 다양한 조망이 가능한 것입니까! 마지막으로 회색의 중심, 심지어 흑색에서 백색에 이르는 모든 명암까지 포함하는 색의 전 영역에 걸쳐 여행할 수도 있습니다.”⁴⁾ 클레는 이러한 방식으로 색이 자유롭게 여행할 때, 그리고 선과 명암 역시 자유롭게 여행할 때 회화는 생명력을 가지게 되며, 따라서 화가는 “완성된 형태 자체보다는 형태를 만들어내는 힘에 더 큰 가치를” 두는 자라고 말한다.⁵⁾ 그래서 화가는 ‘철학자가 되려는 의도가 있든 없든’ 철학자인데, 이 세계가 최선의 세계라고 주장하는 철학자가 아니라 “현재 형태의 이 세계가 유일하게 가능한 세계는 아니”라고 말하는 철학자가 된다.⁶⁾ (참고로 이 두 가지 주장 모두 라이프니츠에게서 유래하는 것이다.) 들뢰즈는 이러한 클레의 회색 점이 차원이 없는 블랙홀과도 같으면서 위치를 규정할 수 없는 카오스의 힘을 표현하고 있다고 본다. 클레의 회색은 완결되지 않는 형태로 끊임없이 창조적인 힘을 표현하고 있는 것이다.

3) P. 클레, 『현대미술을 찾아서』, 박순철 옮김, 열화당, 2014, 27쪽.

4) 위의 책, 41쪽.

5) 위의 책, 45쪽.

6) 위의 책, 45쪽.

이렇게 카오스의 힘을 간직한 영토성은 확정적이지 않다. 그래서 들뢰즈는 영토에 대하여 고정적이고 위치를 정할 수 있는 특정한 환경을 가리키는 것이 아니라, ‘행위’를 의미한다고 말하기도 한다. 영토는 흥얼거림을 통해 영토화했을 때 생겨나는 것이다. 이는 가변적인 플래카드를 내거는 일과 같다. 들뢰즈는 스켄노포이에테스 덴티로스트리스(Scenopoïetes dentirostris)라는 학명을 가진 새를 예로 드는데, 이 새는 아침마다 나뭇잎을 뒤집어 놓으면서 땅과 자신의 영토를 구분한다. “그렇게 즉석 무대를 하나 만들어 놓고는, 바로 그 위의 칙뿌리나 종려나무 가지에 걸터앉아, 부리 밑의 깃털 아래 노르스름한 목뼈가 다 드러나리 만큼 목청을 돋구어가며, 제 자신의 음조들과 또 막간에 자신이 흥내내는 다른 새들의 음조들로 구성된 복잡한 노래 하나를 불러제긴다고 한다. 그야말로 완벽한 예술가인 것이다.”⁷⁾ 뒤샹이 서명을 통해 기성품을 작품으로 만드는 것은 이 새가 아침마다 영토화하면서 음악가가 되는 것과 같이 하나의 플래카드를 통해 영토화를 하는 것이다. 새들의 소리를 수집하여 그것을 음악으로 만든 메시앙의 다음과 같은 말은 이러한 영토화의 뜻을 잘 드러낸다.

“새는 지구상에서 가장 위대한 음악가일 것입니다. 새는 모든 관점에서 볼 때 정말 경이로운 생물입니다. ... 이상하게 들릴지 모르지만, 새의 노래에는 먼저 영토적 측면이 있습니다. 새는 자신의 지점, 목초지를 방어하고, 암컷, 동지, 나뭇가지 또는 먹이가 있는 지역에 대한 소유권을 확인하기 위해 노래를 부릅니다. 영토 소유권은 종종 노래를 경연하여 조정되며, 침입자가 자신의 소유가 아닌 곳을 차지하려고 하면 실제 주인이 노래를 잘 불러서 침입자가 떠나가도록 합니다.”⁸⁾

7) G. 들뢰즈, 『철학이란 무엇인가』, 이정임·윤정임 옮김, 현대미학사, 1995, 266쪽.

8) C. Samuel, Olivier Messiaen. *Music and Color: Conversations with Claude Samuel*,

메시아의 이러한 설명에 대답자인 클로드 사무엘이 노래 경연을 주제로 한 바그너의 <탄호이저>가 떠오른다고 언급하자, 메시아는 바그너가 예상하지 못했던 것은 침입자가 주인보다 노래를 더 잘 부르면 주인이 침입자에게 자리를 양보한다는 것이라고 덧붙인다. 영토화는 바로 이러한 방식으로 이루어지는 것이다.

이러한 리토르넬로의 영토성은 음악의 탄생뿐만 아니라 음악을 듣는 자에게서도 드러난다. 프루스트의 『잃어버린 시간을 찾아서』에서 뱅퇴유의 소악절이 늘 스완에게 불로뉴 숲의 풍경을 펼쳐놓고 그의 앞에 오테트를 데려다놓는 것도 영토성과 관련되어 있는 것이다.

“그는 대신 뱅퇴유 소나타의 소악절을 쳐달라고 부탁했다. 오테트는 피아노를 아주 서투르게 쳤지만 우리 마음속에 남아 있는 작품의 가장 아름다운 이미지는 서투른 손놀림으로, 또는 조율되지 않은 피아노에서 연주되는 틀린 음들 사이에서 솟아오르는 법이다. 스완에게서 소악절은 여전히 오테트에 대한 그의 사랑과 연결되었다.”⁹⁾

이렇게 오테트에 대한 그의 사랑과 뱅퇴유의 소악절이 연결된 이후로 스완은 우연히 소악절을 마주할 때마다 오테트를 고통스럽게 떠올린다.

“스완이 그 곡을 알아보고 ‘뱅퇴유의 소나타 소악절이구나, 듣지 말자!’라고 말하기도 전에, 오테트가 그를 좋아했던 시절의 모든 추억들이, 그 때까지 그의 존재 가장 깊은 곳에 보이지 않도록 간직해 왔던 모든 추억들이, 사랑하던 시간의 그 갑작스러운 빛에 속아 사랑이 돌아온 줄 알고

trans. T. Glasow, Portland, Oregon: Amadeus Press, 1994, p.85.

9) M. 프루스트, 『잃어버린 시간을 찾아서 2』, 김희영 옮김, 2012, 민음사, 91쪽.

잠에서 깨어나 날개를 치며 올라와서는 현재 그의 불행 따위는 아랑곳없이 잊어버렸던 행복의 후렴구를 미친 듯이 노래하기 시작했다.”¹⁰⁾

이러한 방식으로 벵퇴유의 소악절은 그것을 듣는 스완을 오데트라는 인물에게로, 풍경으로, 즉 하나의 영토로 돌려보낸다.

이러한 점은 바그너의 라이트모티프(leitmotiv)와 같은 맥락에서 생각해볼 수 있다. 라이트모티프는 인물에 할당된 선율을 통해 청자들에게 그 인물이 무엇을 생각하고, 무엇을 느끼는지 알 수 있는 단서를 제공한다. 〈니벨룽의 반지〉(1854~1874)에서는 지그프리트, 부룬힐데, 보탄, 하젠 등 모든 인물에게 할당된 라이트모티프가 있으며, 인물뿐만 아니라 발할라, 검(노통) 등의 라이트모티프가 제시된다. 바그너의 오페라에서 이러한 조화는 인물에 단지 선율을 할당하는 데 그치는 것이 아니라, 청자들이 선율로부터 인물의 감정과 행위를 발견하게 하는 방식으로 이루어진다. 라이트모티프는 때에 따라 다르게 연주되는데, 가령 위기감이 고조될 때에는 음을 변화시켜 전체 모티프의 성격을 바꾸기도 하는 것이다. 그래서 들뢰즈는 바그너식 모티프가 드뷔시가 비판한 것처럼 줄거리나 인물의 감춰진 충동, 상황을 나타내는 표식에 그치지 않고, 자율성을 획득하면서 독립적으로 변화하는 생명력을 가지고 있다고 말한다. 그리고 라이트모티프의 이러한 면모를 누구보다 먼저 발견한 사람은 프루스트다. “모티프는 더 이상 무대에 등장하는 인물에 결부되는 것이 아니라 모티프 자체가 매번 나타날 때마다 그 자체로서 리듬적 인물을 만들며 ‘실제로 하나 하나가 하나의 존재인 수많은 음악들로 채워진 충만한 음악’ 속으로 몰입해 들어간다는 것이다.”(MP, 606) 바그너식 모티프는 특정한 인물에 결부되어 있지만 한 선율이 아

10) 위의 책, 270쪽.

나라, 리듬 자체가 인물을 만들어내는 방식인 것이다. 이것이 ‘리듬적 인물’의 의미이다. “하나의 인물, 하나의 주체 또는 하나의 충동에 하나의 리듬이 연결되는 단순한 상황에서 빠져나올 때 ‘리듬적 인물’이 탄생한다.”(MP, 604) 들뢰즈는 이 때문에 뱅퇴유의 소악절 역시 궁극적으로는 특정한 풍경이나 인물을 떠올리게 하는 데만 머무는 것이 아니라, 외적으로는 존재하지 않는 여러 풍경을 자기 내면에 담아 발전시키는 것이라고 말한다. 이미 있는 인물이나 풍경을 음악이 떠오르게 하는 데에서 더 나아가 음악이 인물과 풍경을 생성하는 것이다. 이러한 일이 가능한 것은 근본적으로 리토르넬로가 카오스의 힘을 가지고 있기 때문이며, 이 카오스의 힘과 더불어 리듬이 특정한 인물의 정체성에 머물지 않을 수 있게 되기 때문이다.

III. 환경과 고전주의

들뢰즈는 리토르넬로의 힘이 어떻게 서로 다르게 드러나는가에 따라 고전주의와 낭만주의, 그리고 현대라는 세 시대를 구분한다. 앞서 언급한 바 있듯이 시대 구분은 진화를 표현하는 것이 아니라, 리토르넬로의 다른 양상들에 따른 분류다. 먼저 리토르넬로가 카오스의 힘을 간직한 채 형식의 지배 아래 들어갈 때는 고전주의 음악이 출현한다. 들뢰즈는 이를 ‘환경(milieu)의 리토르넬로’라고 부른다. 또한 각각의 음들이 가진 힘들을 형식 아래 놓는 환경이 아니라, 그 힘들이 결집되는 중심을 그대로 드러내는 경우, 들뢰즈는 이를 환경과 구분하여 ‘대지(terre)’라고 부르는데, 이 대지의 힘이 드러날 때가 낭만주의 음악에 해

당한다. 들뢰즈는 이를 ‘대지의 리토르넬로’라고 부른다. 마지막으로 환경이나 대지와 같이 영토를 가지는 것이 아니라 탈영토화되는 방식으로 드러나는 리토르넬로가 있는데, 이것이 현대 음악을 이룬다. 현대 음악은 분자화된 음들을 형식 아래 두지 않고 대지로 돌려보내지 않으면서 하나의 평면(plan)으로서의 코스모스(cosmos)로 풀어놓는다. 이때 이 코스모스는 음들을 하나의 질서로 통일하는 것이 아니라 질서를 부여할 수 없는 음이 가진 힘들을 그 자체로 함께 공존하게 하는 것을 의미한다. 이는 들뢰즈가 박자와 리듬을 구분하면서 리듬을 카오스모스(chaosmos)라고 부르는 것과 같은 의미다.(MP, 594) 들뢰즈는 보편적인 형식을 전제함으로써 궁극적으로는 환경에 안주하는 박자와, 카오스로부터 생겨나 공동의 척도를 가지지 않는 리듬을 구분하는데, 이때 리듬을 카오스모스, 또는 카오스-리듬이라고 부른다. 이렇게 카오스모스로서의 평면 위에서 다양한 음들을 공존시키는 것이 ‘분자화된(molécularisée) 리토르넬로’다. 이러한 형식화되지 않으며 카오스의 힘을 간직한 음들은 잡음으로만 남을 수 있는 가능성을 늘 가지고 있다. 이는 현대 음악뿐만 아니라 현대 미술이 가지게 되는 가능성이기도 하다. 그러나 작품을 잡음이나 난필로 이해하는 것은 재영토화하려는 경향 때문이다. 즉, 작품을 늘 알아볼 수 있는 것으로 만들고자 하는 경향이 현대 미술을 어린아이의 그림과 같은 것으로 보게 만들고, 조화와 질서를 떠난 현대 음악을 잡음으로 듣게 만든다. 그러나 현대 미술과 현대 음악은 재영토화될 수 없는 음과 선의 탈영토화의 움직임을 드러내고자 한다는 데서 고유성을 가지는 것이다.

고전주의는 카오스의 힘들을 마주한 음악가들이 탈영토화의 움직임을 그려내기보다는 그 힘들을 형식 아래 놓게 되었을 때 펼쳐진 사조이다. 바로크 시대의 길들여지지 않은 원재료의 힘들에 직면한 하이든,

모차르트, 베토벤 등 고전주의 예술가들은 형식과 질서를 부여하고자 했다. 그러나 고전주의와 바로크 사이에 경계선을 명확히 긋는 일은 어려운 일인데, 이는 고전주의 아래 바로크적인 힘이 들끓고 있기 때문이다. “고전주의적인 것의 저변에는 온갖 종류의 바로크적인 것인 들끓고 있다. 고전주의 예술가의 사명은 신의 사명과 똑같이 카오스에 질서를 부여하는 데 있다.”(MP, 642)

들뢰즈는 비발디, 바흐, 헨델과 같은 바로크 예술가들이 표현하는 카오스적 힘에 대해 다음과 같이 말한다. “외연에 있어 끊임없이 모든 선율을 전개하는 수평적 선율이면서 그와 동시에 내부적인 정신적 통일성 혹은 꼭지점을 구성하는 수직적 화성이다. ... 바로크에 속하는 것은, 선율로부터 화성을 추출하는 것”이다.¹¹⁾ 이는 오선지 아래 쓰여진 숫자에 따라 즉흥적인 화성을 반주로서 함께 연주하는 바로크 시대의 통주저음(bass continue)이 잘 보여준다. 통주저음은 선율이 곡을 지배하는 것이 아니라 화음들의 수직적 조화가 수평적인 선율을 지배한다는 것을 드러내는 바로크적 음악의 특징을 잘 나타내는 것이다. “통주저음이 다성음악의 선율들에 조화로운 법칙을 부여할 때마다, 선율은 거기에서 새로운 자유와 통일성, 흐름을 발견한다.”(Pli, 246) 통주저음의 특징은 다성적이고 즉흥적이라는 데 있기 때문에, 이것이 만들어내는 통일성은 독립적이고 변화무쌍하는 선율들을 공존시키는 자유로운 통일성이다. 이렇게 바로크적 힘은 다양한 차원들, 그리고 이질적인 질들이 다양성과 이질성을 잃지 않는 방식으로 모아두는 데에서 나온다.

이러한 이질적인 것들의 총합을 점의 체계와 구분하여 다선적인

11) G. 들뢰즈, 『주름, 라이프니츠와 바로크(Le pli. Leibniz et le baroque)』, 이찬웅 옮김, 문학파지성사, 2004, 233쪽.(이하 약호 Pli)

(multilinéaire) 체계라고 부를 수 있다면, 이 다선적인 체계는 그 자체로 선을 해방시키고 사선을 해방시키는 것이다. “선을 해방시키고 사선을 해방시켜라. 이런 의도를 갖고 있지 않은 음악가와 화가는 없다.”(MP, 559) 점의 체계는 늘 수평선과 수직선이라는 두 기본선을 포함한다. 수평선과 수직선은 점들을 지정하는 좌표를 가능케 하는 기능을 맡는다. 늘 위치를 정할 수 있게 만드는 이러한 좌표 위에서 사선은 점들을 연결하는 연결선으로서의 역할을 맡는다. 이러한 맥락에서 점의 체계로부터 선들을 해방시킬 수 있는 것은 예술가들이 위치를 부여할 수도 없고 연결될 수도 없는 다중적인 선들을 그려낼 때일 것이다. 들뢰즈는 점의 체계에 대립하는 이러한 체계를 선의 체계, 더 나아가 다선적인 체계라고 부른다. 바로크 시대의 통주저음이 드러내는 즉흥성과 이질성은 점들이 연결되어 이루는 선을 아래에서 들끓는 다선적인 힘을 드러내는 것이다.

이러한 바로크 음악의 카오스적 힘은 보편적인 형식 아래에서 완전히 사라지거나 정복되는 것이 아니다. 카오스적 힘은 형식이 지배적인 고전주의 음악에서도 여전히 들끓고 있다. 들뢰즈는 이를 “밤의 여왕처럼 군림”하고 있다고 비유하는데, 우리는 이로부터 그가 고전주의를 서술하는 데 있어서 모차르트의 〈마술피리〉(1791)를 상징적인 작품으로 염두에 두고 있다는 것을 알 수 있다.(MP, 642) 모차르트의 〈마술피리〉를 통해 고전주의적 형식과 카오스가 이루는 긴장 관계를 설명하자면, 타미노의 나무피리가 카오스를 조직하고자 하지만 카오스는 여전히 군림하는 밤의 여왕으로 남아 있는 것이다. 모차르트와 같은 고전주의 예술가가 카오스를 조직하는 방식은 소리와 리듬, 목소리, 악기들을 구분 가능한 것으로 만드는 것이다. 피아노가 구슬픈 새처럼 노래하면, 그 노래를 들은 나무가 답하듯이 바이올린이 노래하는 것이다. 이 사안

에 대해 프루스트만큼 적절한 설명을 제공하는 이도 없을 것이다.

“먼저 고독한 피아노 소리가 짝에게 버림받은 한 마리 새인 양 탄식했고, 바이올린이 그 소리를 듣고 옆 나무에 있는 듯이 대답했다. 마치 태초에 지상에는 아직 두 사람밖에 존재하지 않았다는 것처럼, 아니, 조물주의 논리에 따라 나머지 모든 것에는 단힌 그 세계, 즉 소나타 세계에는 앞으로 영원히 두 사람만이 존재한다는 것처럼.”¹²⁾

이처럼 고전주의 음악은 구분 가능한 소리들만을 남겨놓고, ‘단힌 세계’ 안에서 그 소리들을 질서 있게 공명시킨다. 들뢰즈는 프루스트처럼 이를 신적인 창조와 같다고 말하는데, 창조된 소리 외에는 다른 어떤 이질적인 소리도 남겨놓지 않음으로써 단힌 세계 안에서 소리들이 공명할 수 있도록 하는 것이다. 모차르트의 〈마술피리〉에서도 타미노에게 주어진 미술피리와 파파게노에게 주어진 마법의 종은 계속해서 서로 구분된 채 역할하고, 그러면서 또 서로 공명한다. 이러한 방식은 고전주의가 통주저음에서 드러나는 다성적이고 즉흥적인 힘들을 규정 가능한 것으로 뒤바꾸는 방식을 통해, 완결적이고 규칙적인 형식 아래에서 체계적인 음악이 되고자 했다는 것을 알게 해준다. 마치 카오스로부터, 서로 구분되는 것들을 창조해 낸 신과 같이 말이다.

IV. 대지와 낭만주의

들뢰즈의 논의 맥락을 떠나더라도, 일단 낭만주의 음악의 본질은

12) M. 프루스트, 앞의 책, 280쪽; MP, 642.

‘대지의 힘’이라는 말로 불릴 수 있을 것이다. 19세기로부터 이어지는 낭만주의의 시대는 모국어와 민족 개념에 대한 각성과 더불어 인위적으로 마련된 국경이 아닌, 민족적 터전으로서 대지에 대한 자각이 두드러진 시대였다.

그 대지는 소수민족들의 독립운동이 알려주듯 물리적인 것이기도 했지만, 보다 근본적으로 민족 개념과 마찬가지로 이념적인 것이었다. 아마도 우리는 북유럽의 신화에서 도래해야 할 독일 땅의 정체성을 찾으려는 바그너를 예로 들 수 있을 것이다. 또한 민속 음악을 채집하기 위해 조국 땅 구석구석을 헤매 다니고 그 음악으로부터 영감을 얻은 동유럽의 수많은 작곡가들도 떠올릴 수 있을 것이다. 이런 경향은 고전주의적 이상의 단념과 맞물려 있다. “낭만주의의 도래와 함께 예술가들은 권리상(de jure)의 보편성에 대한 야심과 함께 조물주의 지위도 포기한다.”(MP, 643) 신적인 위치에서 보편적인 질서를 가지고 (카오스적) 소리를 사로잡아 음악을 만드는 것은 고전주의적 음악관과 더불어서만 시행해 봄직한 일이었다. 이제 음악은 천상의 보편적인 질서와 상관없이 국지적인 ‘대지’의 정체성을 찾는 일이 된다.

무엇보다도 낭만주의의 대지란 ‘영토’와는 구별되어야 한다. 낭만주의 음악에 대한 핵심적인 설명을 담고 있는 아래 글을 보자.

“대지와 영토는 결코 같지 않다. 대지란 영토의 가장 깊은 곳에 위치하는 강도(強度)의 점 또는 영토의 밖으로 던져진 초점과 같은 점으로서 이곳에 모든 힘이 결집해 백병전을 벌인다. 대지는 수많은 힘 가운데 하나가 아니며 형태를 부여받은 실체 또는 코드화된 환경으로서 일정한 위치와 역할을 차지하는 것도 아니다. 대지는 모든 힘이, 즉 대지의 온갖 힘뿐만 아니라 다른 실질의 힘들이 서로 부딪히며 백병전을 벌이는 장소가 되며, 따라서 예술가는 카오스와 대결하는 것이 아니라 지옥과 지하 세계

에, 바닥이 없는 세계에 직면하게 된다.”(MP, 643)

고전주의는 카오스에 형식을 부여해 그것을 포획하여 ‘환경’을 만드는 예술이었다. 그런 형식 부여를 ‘코드화(codage)’라 일컫기도 한다. 낭만주의는 어떤 보편적 질서를 통해 카오스의 힘들을 정리하는 예술이 아니다. 그것은 형식 없이, 소리로 표현되는 힘들을 결집시키는 예술이고 그 결집이 이루어지는 곳이 바로 대지이다. 이런 결집 속에서 힘들은 형식에 매개되지 않고, ‘강도(intensité)’의 크기로서 나타난다. 아마도 이런 강도 상의 크기로서의 음악의 상징적인 예를 우리는 폭풍 치는 바다, 그리고 라인강의 물결을 그려내고 있는 바그너의 〈방랑하는 화란인〉(1843) 서곡과 〈라인의 황금〉(1854) 서곡에서 찾아볼 수 있을 것이다. 아울러 우리는 들뢰즈가 말하는 강도란 늘 0이라는 점을 향한 ‘하강’과 필연적으로 관련 있다는 점을 잊으면 안 된다.¹³⁾ 이에 착안할 때 낭만주의 작곡가 말리에 대한 아도르노의 다음과 같은 진술은 의미심장하다. “전체적으로 말리의 음악은 하강하는 성향을 보여준다. 말리의 음악은 체념한 듯, 음악 언어의 중력에 의해 흘러 내려가는 물매에 몸을 맡긴다.”¹⁴⁾ 이러한 진술은 낭만주의 음악이 강도 상의 크기 문제라는 들뢰즈의 생각을 간접적으로 지지해 준다고 할 것이다.

계속해서 낭만주의 음악의 성격을 살펴보자.

“예술가는 ‘천지창조’ 대신 이번에는 토대(fondment) 또는 정초(fondation) 행위와 자신을 동일시한다. ... 예술가는 신이 아니라 신에게 도전장을 내민 영웅이다. ‘창조하자’가 아니라 ‘정초하자’, ‘토대를 놓

13) G. 들뢰즈, 『감각의 논리(Francis Bacon. Logique de la sensation)』, 하태환 옮김, 민음사, 2008, 96쪽 참조(이하 약호 FB); 서동욱, 『들뢰즈의 철학』, 민음사, 2002, 24~25 참조.

14) T. W. 아도르노, 『말리: 음악적 인상학』, 이정하 옮김, 책세상, 2004, 107쪽.

자'라고 외치는 도전장을.”(MP, 643)

인용문의 〈천지창조〉는 고전주의의 대표적인 작곡가 하이든의 오라토리오를 가리킨다. ‘천지창조’가 상징으로서, 신적인 보편적 코드를 통해 카오스를 사로잡는 고전주의의 방식을 가리킨다면, 낭만주의는 천상과 반대편의 지하에서 음악을 만든다. 지하세계에 있는 낭만주의 예술가에겐 더 이상, 포획해야 하는 카오스가 관건이 아니다. “낭만주의 예술가는 크게 입을 벌린 카오스에 맞서는 것이 아니라 바닥(Fond)의 견인력에 맞서는 것이다.”(MP, 643) 여기서 말하는 “바닥의 견인력”이 바로 앞서 언급한, 강도를 가능케 하는 0을 향한 하강의 힘이다. 0이라 부를 수 있는 바닥을 향해 결집한 강도적 힘들을 소리로 나타내는 것이 낭만주의의 과제이며, 힘들 위에 정해진 형식을 씌우는 것이 관건은 아니다.

낭만주의 음악의 구성을 이해하기 위하여, 한 예로서 말러의 〈대지의 노래〉(1911)를 생각해 보자.

“리토르넬로는 세계의 ‘시작’이 아니라 대지 위에 영토적 배치물(agencement)을 그린다. 그 결과 리토르넬로는 서로 찾고 화답하는 두 협화음적 성부(聲部)들로 구성되는 것이 아니라 지하보다 더 깊은 곳에 있는 노래에게 말을 거는 것이다. … 예를 들어 ‘대지의 노래(Das Lied von der Erde)’의 말미에는 두 모티프가 공존하고 있지 않은가? 선율적인 첫번째 모티프는 새의 배치를 환기시키고 리듬적인 두번째 모티프는 영원히 계속되는 대지의 깊은 호흡을 속삭이고 있지 않은가? 말러는 새의 노래, 꽃의 색깔, 숲의 향기만으로는 ‘자연’을 만들 수 없으며 디오니소스가, 위대한 판(Pan) 신이 필요하다고 말한다.”(MP, 644)

여기서 들뢰즈가 전하는 말리의 말은 문자 그대로는 다음과 같다. “대부분의 사람들이 ‘자연’에 대해 이야기하면서 단지 꽃과 새, 숲의 향기 등을 옆두에 두는 것은 제가 보기에 좀 이상합니다. 위대한 디오니소스, 판 신을 아는 사람은 아무도 없는 것 같습니다.”¹⁵⁾ 이 말만큼 ‘대지’의 개념에 대해 잘 알려주는 것은 없다. 질서 또는 형식은 카오스를 장악하듯 대지의 힘을 모두 지배해 영토로 만들지 못한다. 대신에 ‘부분적인 영토적 배치물’이 대지 위에 국지적으로 수립될 뿐이다. 대지가 위대한 ‘목신 판’이라면, 영토적 배치물은 그 대지에 대해 신세지고 있는, 또는 대지의 힘에 대해 응답하며 부분적으로 생겨나는 꽃, 새, 숲의 향기 등이다. 물론 이런 영토적 배치물은 대지를 규정하는 고정된 형식이 아니다. 따라서 대지의 힘에 대해 계속 엇갈리는 방식으로 영토적 배치물은 존립한다. 낭만주의의 리토르넬로는 바로 영토적 배치물의 이 ‘엇갈림(간격, *décalage*)’에서 성립한다고 할 수 있다.(MP, 644, 660 참조)¹⁶⁾

우리가 보았듯 낭만주의 음악은 대지의 힘을 바탕으로 가능하다는 점에서 ‘대지의 예술’이라 일컬을 수 있다. 그리고 이제 살펴볼, 낭만주의 이후의 현대 음악은 이러한 대지조차 가지지 않는다.

15) B. 발터, 『사랑과 죽음의 교향곡』, 김병화 옮김, 마티, 2005, 203쪽.

16) 참고로 말리와, 그리고 낭만주의와 관련해 들뢰즈가 말하는 이 배치물과 대지의 ‘엇갈림’을 아도르노는 말리의 음악을 언급하며 유사한 맥락에서, 부분과 전체 사이의 아포리아로 표현한다. “개별적인 것과 전체적인 것은 빈(Wien) 고전주의에서처럼 조화롭게 일치되지 않는다. 그것들의 관계는 아포리아적인 관계다.”(T. W. 아도르노, 앞의 책, 109쪽.)

V. 형상 없는 질료와 현대 음악

현대 음악을 특징짓는 개념은 고전주의의 환경도, 낭만주의의 대지도 아니다. 그것은 ‘코스모스(코스모스의 힘)’라 일컬어진다. 현대 음악을 통해 드러나는 힘들은 이제 어떤 것인가? “포획해야만 하는 힘들은 … 대지의 힘들이 아니라 이제는 부정형(informel)이며 비-물질적인(immatériel) 에너지적 코스모스의 힘들(forces d’un Cosmos)이다.”(MP, 651) ‘비물질적인 힘들’이란 물질로서의 정체성을 식별할 수 없는 힘들, 즉 형상 없는 질료가 나타내 보이는 힘들을 말한다. 현대 음악에서 관건이 되는 것은 질료로서 소리가 어떻게 이 힘을 표현할 수 있는가이다.

“배치물은 더 이상 카오스의 힘들에 맞서지 않고, 대지의 힘과 민중의 힘들 속으로 깊이 침잠하지 않고 대신 ‘코스모스’의 힘들을 향해 열린다. … 이제 이것은 ‘재료-힘들’의 직접적 관계로 나타난다. 재료란 분자화된 질료를 말하며, 따라서 이것은 당연히 코스모스적일 수밖에 없는 힘들을 ‘포획’해야만 한다. 형상 속에서 적절한 이해의 원리를 발견할 수 있는 질료는 이제 존재하지 않는다. 따라서 이제 다른 차원의 힘들을 포획할 수 있는 재료를 가다듬어내는 것이 문제가 된다. … 포획해야만 하는 힘들은 … 대지의 힘들이 아니라 이제는 부정형이며 비-물질적인 에너지적 코스모스의 힘이다.”(MP, 650-651)

더 이상 형상을 원리로 삼지 않는 질료를 사유하는 것이 현대 음악의 관건이다. 조성의 파괴 등을 통해 음악은 형상에 해당하는 원리로부터 소리를 점차 해방시켜 왔다. 이 질료는 형상과 결합하기 이전의 질료, 식별가능한 크기를 지닌 사물의 내용을 이루는 것으로서의 물질과

는 다른 것이기에 “분자화된 질료”라 일컬어진다. 사물이 잘게 잘라진 것, 문자 그대로 ‘분자화’된 것이다. 무엇보다 이것은 “재료”이다. 무엇에 쓰이는 재료인가? 바로 힘을 ‘직접적으로’ 드러내기 위한 재료이다. 형상에 매개된 것이 아니므로 재료와 힘과의 관계는 직접적인 것일 수밖에 없다. 아울러 같은 맥락에서 재료가 표현하는 힘은 형성된 사물의 힘이 아니라 사물의 등장 이전의 원초적인 우주, 코스모스의 힘이다.

이런 음악의 사정은 회화를 우회로로 삼아서 보다 잘 이해할 수 있을 것이다. 『감각의 논리』와 같은 회화론에서 들뢰즈가 주요하게 의의를 부여하는 것은 ‘힘을 그려내는 회화’이다. “음악과 마찬가지로 회화도 … 힘을 포착하는 것이 문제이다.”(FB, 69) 밀레를 예로 들어볼 수 있을 것이다(MP, 651 참조; FB, 70). 교조적인 평론가들이 밀레에게, 미사의 봉헌물을 감자 자루처럼 그렸다고 비난의 말을 던졌을 때, 그는 두 대상 사이의 차이보다 공통성, 즉 무게감이 중요하다고 대답했다. 왜냐하면 그가 그리려던 것은 서로 구별되는 형상들을 지닌 사물들이 아닌, 모든 사물의 배후에 있는, 무게감을 통해 나타나는 중력이라는 힘이었기 때문이다. 회화의 과제가 보이지 않는 힘을 보이도록 하는 것이라면 음악의 과제는 음을 갖지 않는 힘이 들리도록 하는 것이다.

현대 음악에서 “힘들이 필연적으로 코스모스적인 것이 되면 이와 동시에 질료도 분자적인 것이 된다. 그리고 이와 함께 무한소의 공간에서 거대한 힘이 작용하게 된다.”(MP, 651) 현대 회화가 사물을 그리는 것이 아니듯 현대 음악도 형상에 매개된 질료에는 관심이 없다. 그렇다면 관건이 되는 것은 사물의 형상을 지니지 않는 질료, 즉 분자적으로 쪼개진 또는 다져진 질료가 직접 힘을 표현하는 재료가 되도록 하는 것이다. 이렇게 힘을 드러내기 위해 쪼개진 질료(음)가 “분자화된 리토르넬로들”(MP, 660)를 형성한다. 예를 들어 무정형의 것으로서 소리를

통해 힘을 드러내는 ‘바다’나 ‘바람’ 역시 이 리토르넬로이다(MP, 660 참조).¹⁷⁾ 낭만주의에서 리토르넬로는 영토적 배치물과 대지의 엇갈림에서 성립하는 것이었다. 이번엔 리토르넬로가 힘을 드러내기 위한 재료의 분자화에서 성립한다는 점에서, 낭만주의적 리토르넬로에서 현대 음악의 리토르넬로로의 변화를 “배치물을 코스모스의 힘을 향해 여는 것. 배치물에서 힘으로”(MP, 666)라고 표현할 수 있을 것이다.

계속 분자화되는 질료에 관한 논의를 이어가 보자. 어떤 정체성을 지닌 사물의 형상이 쪼개졌을 때 드러나는 분자들은 사물이나 그 사물의 정체성을 식별할 수 있을 만한 크기로 부서진 조각이 아니므로 무한소를 향해 치달을 것이고, 그러므로 힘은 무한소의 공간 속에서 표현될 것이다. “문제는 시작이 아니며 창립이나 정초도 아니다. 고름(일관성, consistence) 또는 다짐(consolidation)이 문제인 것이다. 즉 이처럼 무음(無音)이고 비가시적이며 사유가 불가능한 함들을 포획하려면 어떻게 재료를 다지고, 재료에 어떻게 고름을 부여할 것인가가 문제인 것이다.”(MP, 651) 즉 재료를 가지고 사물의 윤곽을 만들어내는 것이 아니라, 반대로 재료가 형상 속에 들어가지 않고 분자적으로 머물도록 계속 다지는 것이 관건이다. 그렇게 해서 미분화되었으므로 의식적 사유의 대상조차 될 수 없는 재료(소리)가 힘을 직접 드러낼 수 있는 음악을 짓는 것이 관건이다. 이런 식으로 힘을 포착하는 음악의 이념을 우리는 메시앙의 경우에서 찾아볼 수 있다.

“음악은 음의 질료를 분자화하지만 그렇게 하는 가운데 ‘지속(durée)’이나 ‘강도’ 등 음을 갖지 않는 힘들을 포획할 수 있게 된다. … 메시앙에

17) 들뢰즈는 바로 이렇게 힘을 드러낸다는 관점에서 드뷔시 음악에서의 ‘바다’와 ‘바람’을 분석할 수 있다는 점을 시사한다.(MP, 651 참조.)

따르면 음은 이미 ‘지속을 감지해 취하기 위한 비굴한 표현 수단에 지나지 않는다.’”(MP, 651)

이렇게 음의 근본적 역할이 힘을 직접 드러내는 것이므로, 음 자체의 형상 또는 질서 차원에 존립하는 조성, 동기 등은 음악에서는 이제 ‘잃어버리는 것’이 된다. 조성을 잃어버리고 음을 분자화해서 힘을 드러내는 선구적 작곡가로서 에드가르 바레즈를 빠트릴 수 없을 것이다. 들뢰즈는 바레즈에 대해 이렇게 말한다.

“이 시대의 여명기에 바레즈(Varèse)가 걸어온 발자취가 전형적인 사례를 보여준다. 고름의 음악 기계, (소리를 재생하는 기계가 아니라) 음의 질료를 분자화하고 원자화하고, 이온화하고 코스모스의 에너지를 포획하는 음의 기계(machine à son).”(MP, 652)

바레즈는 남긴 작품 전체를 모아도 CD 2장에 들어갈 만큼 적은 수의 곡만을 썼지만, 엄청난 전위적인 시도로 현대 음악가들이 방향을 찾는데 중요한 영감을 주었다. 잡음처럼 들리는 전자음향, 불규칙한 타악기, 말이나 선율을 만들지 않는 것으로서의 순수한 음성은 가히 음의 분자화를 이루어낸다고 할 수 있다. 구체적으로, 음을 전자로 미분하는 듯한 〈전자시(Poème Electronique)〉(1958), 13명의 연주자가 40개의 타악기를 다루어, 음을 선율과 화성에서 독립시켜 분해하는 듯한 〈이온화(Ionisation)〉(1933) 등에서 우리는 그런 모습을 발견한다.

VI. 결론

이렇게 들뢰즈는 고전주의와 바로크, 낭만주의, 그리고 현대라는 시대적 구분을 통해 음악에 대한 사유를 펼쳐 보인다. 앞서 강조한 바 있듯이 이는 음악의 진보를 그려 보이는 일이 아니며, 각 시대의 특징들과 작품들을 통해서 음악이 가진 힘들의 층위를 구분하여 접근할 수 있게 해주는 작업이다. 고전주의 시대 작품들이 보편적인 질서 아래 카오스의 힘들을 포섭하고자 했다면, 그리고 그러한 방식이 소리들에 정체성을 부여하여 구분 가능한 것으로 만들고, 그렇게 하여 완결적이고 규칙적인 형식 아래에서 체계적인 음악이 될 수 있게 하는 것이었다면, 낭만주의는 형식 없이 강도의 힘들을 대지의 바닥으로 결집시키는 것이었다. 그래서 형식 아래에서 드러나는 고전주의의 ‘환경의 리토르넬로’와 다른, 대지에 기반한 힘들을 표현하는 ‘대지의 리토르넬로’가 나타난다. 현대에 이르러서는 대지로부터도 떠나는 힘들의 운동을 그려 보이는 ‘분자화된 리토르넬로’가 그 모습을 드러낸다. 바레즈는 타악기와 사이렌 소리, 전자음, 망치 등을 활용하여 음향 자체를 음악으로 만듦으로써 이를 잘 보여주었다. 바레즈의 전자음의 사용은 차후 신시사이저의 발명으로 이어지는데, 슈톡하우젠의 신시사이저는 분자화된 리토르넬로를 그 자체로 들을 수 있게 만들어주는 기계다. 이제 어떤 질료들을 지배하는 형식도, 힘들을 결집시키는 대지도 없으며, 오직 다양한 소리들을 공존하게 하는 하나의 면(plan)으로서의 기계만 있는 것이다. 이러한 방식으로 들뢰즈는 시대적 구분을 통해 음악에 대한 사유를 보여주며, 리토르넬로 개념은 들뢰즈의 음악사가로서의 독창적인 면모를 드러내준다.

서론에서 언급한 바 있듯이 들뢰즈의 이러한 논의는 그의 비평 개념 일반과 관계를 맺고 있다. 들뢰즈에게 비판 또는 비평이라는 개념은 기존의 인식과 가치들을 정당화할 수 있게 해주는 형식과 내용을 제공하는 것이 아니라, 오히려 그것들에 물음을 던지고 새로운 인식과 가치를 창조하도록 해주는 것이다. 이것이 우리가 들뢰즈의 음악사가로서의 면모를 조명하면서 계속해서 이를 어떤 통념에 따른 음악적 진보의 역사를 그려 보이는 것으로 생각해서는 안 된다고 강조한 이유이다. 들뢰즈는 그가 슈톡하우젠, 베리오 등과 함께 현대의 음악가로 호명하는 불레즈에 대해 ‘음악사가’라고 부르는데, 그가 위대한 음악가들이 어떻게 각각의 방식으로 힘들의 관계를 창조하는가를 탐구했기 때문이다.(MP, 560 참조) 지휘자로서 불레즈는 실제로도 헨델부터 그 자신과 동시대 작곡가인 해리슨 버트위슬에 이르는, 서양 음악사의 주요 작품을 연주를 위해 탁월하게 해석한 음악사가이며, 들뢰즈는 이때 그가 포착하는 것이 좌표와 위치를 정할 수 있는 연결 밖에서 다양하게 해방되고 창조되는 힘들이라는 것을 강조하는 것이다. 들뢰즈 역시 이러한 의미에서 한 사람의 음악사가이자 비평가라고 할 수 있을 것이다.

참고문헌

- Deleuze, G., *Proust et les signes*, Paris: P.U.F., 1964; 『프루스트와 기호들』, 서동욱 · 이충민 옮김, 민음사, 2004.
- _____/Guattari, F., *Kafka: Pour une littérature mineure*, Paris: Éd. de Minuit, 1975; 『카프카: 소수적인 문학을 위하여』, 이진경 옮김, 동문선, 2001.
- _____/Guattari, F., *Mille Plateaux: Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris: Les Éd. de Minuit, 1980; 『천 개의 고원』, 김재인 옮김, 새물결, 2001.
- _____, *Cinéma I: L'image-movement*, Paris: Éd. de Minuit, 1983; 유진상 옮김, 『시네마 I: 운동 - 이미지』, 시각과 언어, 2002.
- _____, *Cinéma II: L'image-temps*, Paris: Éd. de Minuit, 1985; 『시네마 II: 시간-이미지』, 이정하 옮김, 시각과언어, 2005.
- _____, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris: Éd. de la Différence, 1984; 『감각의 논리』, 하태환 옮김, 민음사, 2008.
- _____, *Le pli. Leibniz et le baroque*, Paris: Éd. de Minuit, 1988; 『주름, 라이프니츠와 바로크』, 이찬웅 옮김, 문학과지성사, 2004.
- _____/Guattari, F., *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris: Éd. de Minuit, 1991; 『철학이란 무엇인가』, 이정임 · 윤정임 옮김, 현대미학사, 1995.
- Proust, M., *À la recherche du temps perdu*, Paris: Gallimard, Pléiade, 1954.
- _____, 『잃어버린 시간을 찾아서 2』, 김희영 옮김, 2012, 민음사.
- 강선형, 「들뢰즈와 바디우의 영화론에서 ‘거짓’이 만들어내는 역량(puissance) 문제」, 『철학연구』 제56권, 2017.
- _____, 「영화의 사운드와 자유간접적 역량」, 『미학』, 제88권 2호, 2022.
- 서동욱, 『들뢰즈의 철학』, 민음사, 2002.
- _____, 『차이와 타자』, 문학과 지성사, 2000.
- _____, 『타자철학: 현대사상과 함께 타자를 생각하기』, 반비, 2022.
- _____, 「공명효과 — 들뢰즈의 문학론」, 『철학사상』 제27권, 2008.
- _____, 「기호와 표현」, 『프랑스 철학과 문학비평』, 문학과 지성사, 2008.
- _____, 「들뢰즈의 문학론은 일관성을 가지고 있는가」, 『철학과 현상학 연구』 제38집, 2008.
- _____, 「들뢰즈의 그림론: 감성에서의 수동적 종합으로서 회화—마니에리즘에서 베이컨까지」, 『범한철학』 제70집, 2013.

- _____, 「현대사상으로서는 바로크: 벤야민과 들뢰즈의 경우」, 『철학논집』 제44집, 2016.
- 이찬웅, 「정원 짓는 새: 들뢰즈와 과타리의 예술론과 동물행동학」, 『미학』 제90권, 2024.
- Adorno, T. W., 아도르노, 『말러: 음악적 인상학』, 이정하 옮김, 책세상, 2004.
- Bogue, R., 『들뢰즈와 음악, 회화 그리고 일반 예술』, 사공일 옮김, 동문선, 2006.
- Guattari, F., 『기계적 무의식』, 윤수중 옮김, 푸른숲, 2003.
- Klee, P., 『현대미술을 찾아서』, 박순철 옮김, 열화당, 2014.
- Sauvagnargues, A., 『들뢰즈와 예술』, 이정하 역, 열화당, 2009.
- Walter, B., 『사랑과 죽음의 교향곡』, 김병화 옮김, 마티, 2005.
- Burkholder, J. P./Grout, D. J./Palisca, C. V., *A History of Western Music*, New York: Norton, 2014.
- Samuel, C., *Olivier Messiaen. Music and Color: Conversations with Claude Samuel*, trans. T. Glasow, Portland, Oregon: Amadeus Press, 1994.

【 국문초록 】

이 논문은 들뢰즈의 음악사가로서의 면모를 조명하며, 그의 음악에 대한 사유가 가진 의의를 드러낸다. 들뢰즈는 문학, 영화, 회화 등 여러 예술에 대해 사유했고, 그 성과를 단독적인 연구서로 내놓은 바 있는데, 음악에 대해서만큼은 집약적인 하나의 연구서를 통해 자신의 사유를 드러내지 않았다. 이 논문은 그가 고전주의, 낭만주의, 그리고 현대 음악을 통해 어떻게 음악이라는 예술에 접근하고 있는지 구체적으로 밝힘으로써, 그의 음악적 사유의 독창성을 부각한다. 이 과정에서 들뢰즈의 주요 개념 가운데 하나인 ‘리토르넬로’가 가지는 음악적 중요성 역시 드러나게 될 것이다.

주제어: 들뢰즈, 리토르넬로, 고전주의, 낭만주의, 현대 음악, 바로크, 대지

【 ABSTRACT 】

Deleuze's History of Music: Classical, Romantic, and Modern Music

Seo, Dong Wook

(Sogang University · Philosophy · Professor)

Kang, Sun Hyung

(Sogang University · Philosophy · Lecturer)

This paper sheds light on Gilles Deleuze's perspective as a music historian and explores the significance of his thoughts on music. While Deleuze was deeply engaged with various art forms, such as literature, cinema, and painting, and published independent works on these art forms, he did not present his ideas on music in a similarly focused study. By examining how Deleuze approaches the art of music through classical, romantic, and modern music, this paper highlights the originality of his musical philosophy. In doing so, it also reveals the musical importance of one of his key concepts, the 'ritornello'.

Key words: Deleuze, Ritornello, Classicism, Romanticism, Modern Music, Baroque, Earth

투고 접수: 2024. 11. 18.	심사 완료: 2024. 12. 08.	게재 결정: 2024. 12. 09.
----------------------	----------------------	----------------------