

제4회 한국학 국제대회 발표문

발표자: 김낙근(고려대학교 사회학과 박사과정)

발표일: '2008.9.23

음악에서의 배치의 문제를 통해 본 한국 근대음악 형성의 방법론적 접근

I. 음악, 삶, 근대(성)

예술로서의 음악의 특이성을 어떻게 이해할 수 있을 것인가? 즉 예술로서의 음악을 음악답게 하는 것에서 가장 중요한 것은 무엇인가? 그것은 음악이 다른 예술보다 더 우리를 끊임없는 생성과 변이, 그리고 정서적 변용(affection)으로 인도한다는 데 있다. 즉, 음악은 우리의 신체를 언제나 '동일한 것'으로 회귀하게 만드는 모든 거짓된 반복들에 맞서 '차이 나는 것'들의 영원회귀로서의 '반복'을 이끌어내는 삶의 도정(道程) 속으로 우리를 위치시킨다. 신체를 변이시키는 것, 정서적 변용을 이끌어내는 것, 끊임없이 무엇인가를 생성하는 역동적 '힘(puissance)'은 음악 그 자체에 내속한다(insister). 미칠 듯한 생성의 힘과 차이의 우글거림, 동일성으로 회귀하지 않은 모든 차이 나는 것들의 반복이라는 테마들은 음악 자체에 내재적인 동시에, 음악이 자신의 바깥과의 관계를 통해서 수행하는 운동과 변형의 역량의 창조에 밀접히 연관된다.

식민지 근대로서의 한국의 근대(성)가 사회구성체 위에서 배치되고 거기서 한국의 근대 음악의 지층이 배치되는 양상을 탐색하는 것은 한국의 근대성의 특유함을 이해하는 데 필수적이다. 이는 또한 식민지 근대로서의 한국의 근대(성)의 실체를 문화사회학적·예술사회학적·역사사회학적으로 분석하는 데로 우리를 추동한다. 바로 여기서 삶, 음악, 그리고 근대라는 삼항(三項)이 만들어내는 배치의 양상에 대한 존재론적·인식론적·윤리적 관여(關與)의 타당성이 도출된다. 우리에게 당면한 학문적 과제는 식민지 근대에 대한 기존의 인식으로부터 탈주하여 이를 새롭게 배치하는 것, 그리고 이를 위한 이론적·방법론적 다이어그램을 실험적으로 구성하는 것이다.

이 글은 음악에서의 배치의 문제를 통해 한국 근대음악 형성을 이론적·방법론적으로 설명하는 데 그 목적이 있다. 때문에 한국 근대음악이 형성되는 실재적 차원에 대한 직접적 분석을 목표로 하지는 않는다. 우리는 이하에서 음악적 지층 혹은 음악적 장(場)을 구성하는 초월론적 경험론의 장에 대한 존재론적으로 탐색하고, 이를 다시 문화론적으로 달리 설명하고, 윤리학적 혹은 사회(학)적으로 전환시킨다. 그래서 예술로서의 음악, 삶, 사회가 맺는 관계의 특유함을 이론적으로 탐색한다. 그리고 더 나아가 한국 근대음악 형성을 문화사회학적·

예술사회학적·역사사회학적으로 분석하기 위한 예비적 조건을 탐색한다. 그럼으로써 우리는 식민지 근대로서의 한국의 근대(성)의 특이함을 어떻게 이해할 수 있을지에 대해 인식론적으로 성찰하고자 한다.

II. 생성, 차이와 반복, 세계

음악이 예술의 정점에 위치할 수 있는 것은 무엇보다도 그것이 지닌 예술에서의 잠재성의 역량, 즉 물질의 연속적 흐름(hylé)을 형성하는 차이생성, 무수한 갈래들 혹은 계열들로 구분되는 차이생성과 그것들이 맺는 관계들을 통해서 어떤 일정한 현실성을 낳는 생성¹⁾의 힘을 가장 실재적으로 보여줄 수 있기 때문이다. 음악은 ‘차이하는 것’들의 세계가 재현과 동일성의 세계에 우선한다는 것을 가장 적극적으로 표현한다. ‘차이 그 자체’(différence en elle-même)는 동일한 것, 보편적인 것을 통해서 자신의 실재를 드러낼 수 있는 것이 아니다. 아니 오히려 동일성과 보편은 ‘차이 그 자체’에 의해서 자신의 존재를 증명할 수 있을 뿐만 아니라 그로부터 언명된다.²⁾ 심지어 차이는 헤겔의 변증법처럼 대립이나 모순으로 환원될 수 없는 순수한 생성의 힘 그 자체이며, 그것들이 발생하는 바탕이며, 아무것도 규정되지 않고, 형식화되지 않는 질료 그 자체이다.³⁾ 형식화되고, 조직화된 음악의 구조 혹은 체계 이전의 음악의 질료들은 바로 이러한 요소들로 충만하다. 우주의 생성의 힘, 차이하는 것들의 충만한 우글거림, 원초적 소리들의 계열과 그것들의 발산들은 그것들이 음악에서의 질서와 조직의 장치(apparatus)들로 포획되기 이전의 무규정 상태, 비형식적 상태를 지칭한다.

이러한 세계는 무엇보다도 전개체적이고, 비인격적이며, 유목적인 세계이다. 이는 아직 현실 세계로 분화되기 이전의 세계에서 존재하는 모든 잠재적인 생성의 힘의 에너지들이 우글거리는 충만함의 세계 그 자체이다. 그것은 조직화되고, 질서화되고, 특정한 개체로 규정되지는 않았지만 내재적으로 다질적인 잠재적 에너지의 양으로 구성되어 나타나는 전개체적인 강도적 특이성들의 계산 불가능한 집합적 세계이다.⁴⁾ 이러한 세계는 우리가 듣게 되는 형식화되고, 조직화되고, 규정된 형태로서의 음악으로 ‘현실화(actualization)’되기 이전의 순수 질료, 잠재적 다양성, 생성의 충만한 힘의 세계 그 자체로서의 원초적 소리일 것이다. 이것은 베르그손이 잠재적인 것이라는 개념을 지속, 순수 기억 그리고 삶 또는 삶의 약동을 모두 (잠재적인) 실재들로 다루었던 것에 해당된다. 그러나 여기서 잠재적인 것이라는 개념은 현실화 또는 ‘차이화(differenciation)’라는 과정을 함축한다. 잠재적인 것에서 특징적인 것은 그것이 차이화됨에 의해서 현실화되고, 스스로 차이화해야만 하고, 현실화되기 위해서 자신

1) 이정우, “들뢰즈와 ‘meta-physica’의 귀환”, 맑스큐무날레 조직위원회 편, 『21세기 자본주의와 대안세계화』, 문화과학사, 2007, 631~32.

2) 질 들뢰즈, 김상환 역, 『차이와 반복』, 민음사, 2004, 102.

3) 들뢰즈, 같은 책, p. 132.

4) 미레유 뷔텔, 안구조현진 역, 『사하라: 들뢰즈의 미학』, 산해, 2006, p. 19~20.

들의 차이화의 선분들을 창조해야만 하는 방식으로 존재한다는 것이다.⁵⁾

하지만 차이나는 것들, 아직 분화되지 않은 것들(미분화된 것들), 잠재성의 충만한 상태의 힘으로서의 생성 그 자체는 현실화되는 과정으로서의 분화의 과정과 그것의 완료된 형태로서의 구조 혹은 체계의 형식, 형태, 형상과 연계되어 있다. 그러나 문제는 질서, 조직화, 동일성의 관점에서 차이나는 것, 생성 그 자체, 잠재성의 충만한 세계를 파악하는 것이 아니다. 오히려 잠재성의 충만함, 생성과 차이나는 것들이 현실화되어가는 과정 혹은 메커니즘을 이해하는 것이 더 중요하다.⁶⁾ 이러한 과정에서 미규정의 존재들 혹은 순수한 생성으로서의 차이 그 자체는 서로 관계를 맺음으로써 일정한 규정성으로 향한다. 순수한 차이들의 생성에서 규정된 차이들로 이행해가는 것은 차이나는 것들의 연속적인 운동에서 불연속적인 형태(개체적, 성질들, 사건들, 보편자들의 차이들)의 규정성으로 나아간다는 것을 의미한다. 그리고 이것은 지속적인 운동의 차원으로서만 이해될 수 있다.⁷⁾ 이것은 잠재적인 것이 현실적인 것으로 이행해 나아가는 과정, 그 자체이다. 잠재적 것과 미분화된 것들로서의 차이 그 자체가 분화의 과정을 거쳐 현실에서 완결된 차이로 나타난다.⁸⁾ 세계 자체를 구성하고 있는 미규정 상태의 발생적 요소들은 차이나는 것들로서의 상호적 관계를 통해 잠재적인 것이 현실화되는 상태로 되어 가는 분화의 과정을 거쳐 완결된 규정의 원리로 현시화되며, 이를 통해 세계가 산출하는 질적 차이들의 발생, 차이들을 인식할 수 있게끔 하는 시·공간의 발생, 그리고 인식들 자체에서의 차이/구분을 위한 조건들로서의 개념들(인식들)의 발생을 구성한다.⁹⁾

세계의 구성 원리는 이렇게 이해된다. 이는 또한 ‘다양체(multiplicité)’와 ‘구조(structure)’라는 개념으로 이해될 수 있을 것이다. 즉 차이의 이념(Idée)은 n차원을 띤 다양체의 이념이라고 할 수 있다.¹⁰⁾ 이 다양체는 실재적 차원에서 사회구성체의 다양한 요소들이 전체성, 통일성, 총체성의 논리에 포획되지 않는 상태에서 어떻게 실사(實辭)의 논리를 구성하면서 조직화되고, 질서 잡히고, 통일된 세계로부터 탈주하는 운동을 구성할 수 있을 것인지를 문제와 연관된다. 즉 다양체는 특정한 주체나 대상에 귀속됨이 없이 그것을 둘러싸고 있는 다양한 질료들, 내용과 표현, 형식과 실체들, 그리고 그것들의 배치들이 만들어낸 결과로서 자신의 ‘바깥’을 통해 다른 배치들과 관계를 맺고 그를 통해 자신을 변용시킬 뿐만

5) 폴 페튼, 백민정 역, 『들뢰즈와 정치』, 태학사, 2006, p. 101~102.

6) 들뢰즈는 이 과정을 미분법에 기초하여 미규정의 단계, 규정 가능성의 단계, 상호적 규정의 단계, 완결된 규정의 단계로 구분해서 살핀다(들뢰즈, 차이와 반복』, 민음사, 2004, 374~386을 참조).

7) 이정우, 앞의 책, 639.

8) 들뢰즈는 미분화가 문제로서의 이념이 지닌 잠재적 내용을 규정하는 반면, 분화는 이 잠재적 내용의 현실화를 표현하고 또 국소적 적분을 통해 해(解)들의 구성을 표현한다고 보고, 분화는 차이의 두 번째 부분에 해당하고, 대상의 질적 통합성이나 양적 통합성을 지칭하기 위해 미/분화 différent/ciation라는 복합적 개념을 제시한다(들뢰즈, 앞의 책, 451).

9) 들뢰즈, 앞의 책, 452~453; 이정우, 앞의 책, 640.

10) 여기서 차원은 하나의 현상이 의존하는 변수나 좌표들인 한편, 연속성은 이 변수들의 변화들 사이에서 성립하고, 더 정확히 이 변화들 간의 비율적 관계들의 총체를 뜻한다. 여기서 각 차원은 앞에서 우리가 살펴봤듯이 미규정적 차생소들(dx, dy)을, 연속성이 차생소들의 상사호적 관계를 통한 규정성의 도래를, 정의가 한 현상의 완전한 규정을 뜻한다는 것을 알 수 있다(들뢰즈, 앞의 책, 399; 이정우, 앞의 책, 644).

아니라 자신과 이웃하는 항(項)을 변용시키는 것을 긍정한다.¹¹⁾ 이로써 세계가 통일되고, 질서 잡힌, 조직화된 하나의 세계가 아니라 무수히 많은 차이나는 생성의 다양한 것들로 구성되는 열린 장(場)이다. ‘구조(structure)’ 또한 마찬가지다. 맑스가 ‘정치경제학 비판’이라는 문제설정을 통해서 한 사회의 구조가 작동되는 메커니즘을 발견했을 때 그것은 사회라는 이념의 미분비적 관계들의 양화 가능성, 질화 가능성, 잠재력의 요소 등의 구성 과정을 밝히는 것에 다름 아니었다. 구조는 자신의 변이성들을 상이한 사회들 안에서 구현하면서 움직이고, 또 매번 각 사회 안에서 그 현실성을 구성하는 모든 결합관계와 항들의 동시성을 고려하면서 움직이기에 한 사회의 실제적 결합관계들의 틀 안에서 문제를 해결하는 방식은 그 문제의 경제학적 조건들에 의해 규정되거나 산출된다.¹²⁾

우리가 볼 때 음악적 구조, 아니 보다 정확하게 표현해서 음악적 장(場)도 이와 동일한 메커니즘을 따른다. 음(音), ‘소리’는 음악 장(場)에서의 미분적 요소로서 잠재적이며, 생성 그 자체의 힘을 지닌다. 소리는 차이나는 것들의 변별적 요소로서 미규정 상태자체에 머물러 있지만 그것들은 서로가 서로에 대해서 맺는 상호적 관계들을 통해서 규정성의 가능성을 타진한다. 즉 소리들은 자신들이 가지는 양화 가능성들의 상호적 규정가능성의 관계를 통해서 높이(音高), 선법(音階), 길이(長短), 세기(強弱), 빛깔(音色), 등으로 현시된다. 이는 다시 완결된 규정의 원리를 지닌 체계를 지니는데, 음의 높이 혹은 음의 수직적 체계로서의 화음(chord), 음의 높이와 길이가 결합된 형태로서의 선율(melody), 음의 길이들의 조합과 질서 지움으로서의 템포, 리듬, 박자 등으로 현시된다. 뿐만 아니라 이런 악적(樂的) 체계들을 보다 복잡한 방식으로 직조하고, 구조화하는 복합적이고 중층적 체계들이 형성되기도 하는데 이는 음악의 반복, 변주, 전조 등으로 나타나고, 이에 따라서 갖가지 음악적 장르로서의 분화가 되기도 한다. 즉 소리들에 대한 분절과 포획의 장치로서의 보다 복잡하고, 조직화되고, 질서 지워진 악적 통일체, 악적 총체성, 악적 단일성의 체계가 형성되는 것이다. 이는 무수히 많은 혼돈, 잠재적 역량, 생성의 힘, 차이나는 것들로 충만한 소리들을 분절하고, 조직하고, 질서 지우고, 형식화하여 악적 형상(形狀)을 확립하는 것으로 잠재적인 것에서 현실적인 것으로의 무수한 반복적 운동의 결과로 현시된다. 잠재적이고, 무질서하고, 차이나는 것들의 우글거림으로 충만한 카오스의 세계와 질서, 통일, 형식으로 특징지어지는 코스모스의 세계를 통해 구성되는 것이 바로 음악적 장(場)인 것이다.

잠재적 다양성들, 차이 그 자체들은 어떤 구조들(우리는 구조라는 개념보다는 장이라는 개념을 더 선호한다)이라는 완결된 규정성으로 분화된다. 그리고 우리는 여기서 구조 혹

11) 질 들뢰즈, 펠릭스 가타리, 김재인 역, 『천 개의 고원』, 새물결, 2001, 12.

12) 맑스에게 사회적 이념은 생산관계와 소유관계들을 표현하는데, 이 관계나 비율들은 노동력을 소유하는 원자들 사이와 소유의 주체들 사이에서 성립하며 경제적인 것은 그와 같은 사회적 다양체에 의해 구성되며, 그런 비율적 관계들의 변이성에는 특정한 특이점들이 상응한다. 이 변이성과 특이점은 규정된 한 사회를 특징짓는 구체적이고 분화된 노동들 속에서 구현되고, 이 사회의 실제적 결합관계들(법률적, 정치적, 이데올로기적 관계들) 속에서 구현되고, 이 결합관계들이 현실적 항들(자본가-임금노동자) 속에서 구현된다(들뢰즈, 앞의 책, 406).

은 장(場)은 상징적 요소들이 상호적으로 규정되는 미분적 관계들의 체계, 그리고 이 관계들에 대응하면서 구조들의 공간을 그려나가는 특이성들의 체계라는 두 가지 측면을 가진다는, 즉 구조는 하나의 '다양체'(그 구조 혹은 장이 형성되는 역동적이고 열린 구성적 계기를 지닌다는 의미에서)라는 것을 확인했다.¹³⁾ 이는 잠재적인 것이 현실화되는 역동적 과정으로서의 열린 다양체들의 구조 혹은 장(場)이 형성되는 메커니즘 그 자체이다. 여기엔 어떤 부정적이거나 대립적인 요소들이 우선권을 획득할 수 없다. 왜냐하면 이런 범주들은 구조들의 구성이나 그것들의 현실화에 대해서 어떤 역할을 할 수 없기 때문이다. 그런 면에서 볼 때 차이가 그 자체와 그것의 분화는 부정적인 것과 대립적인 것(헤겔적 의미에서의 모순)의 관계에서 일차적인 것이다. 그렇기에 차이 그 자체는 그것의 기초 위에서 모든 현상들의 동일성이 이해되는 근본적 항(項)으로 그것은 어떤 근본적 동일성과도 관련되지 않고 그 이상의 차이와만 관련된다. 또한 그것은 실재 경험의 발생론적 조건들을 제시하는 것인데, 지속, 차이, 힘에의 의지, 강도들과 같은 차이 그 자체들은 (실재 경험의 발생론적 조건들로서의) 초월론적 경험론의 장을 정립하지만 그것의 통일성을 가정하지 않는다.¹⁴⁾ 결국 전개체적인 특이성들의 우글거림으로 나타나는 초월론적 장(場)은 특이성들을 배치하고 재결집하는 구조 혹은 장에서 다양체들이 현실화되는 두 번째 계기를 수반한다. 바로 여기서 특이성들이 다양체들 안에서 배치되며, 이어서 이런 다양체들은 사물들과 사물들의 상태로 현실화되는 관념 혹은 사건들 그 자체이다.¹⁵⁾

구조는 요소들, 변별적 관계들, 체계로 구성되기보다는 생성하는 계열들, 계열들의 상호적 규정, 규정들의 누층들을 통해 성립하는 역량의 전체이다. 그렇기에 구조는 발생적인 것이며, 생성의 실질적 내용은 사건에 연계된다. 생성은 미규정성, 상호규정성, 완결된 규정의 과정이 내포된 무수한 사건들의 총체로서, 표면에서의 사건이란 무한한 잠재적 사건들의 한 단면일 뿐이다. 구조란 사건과 대립하지 않는다. 또한 그것은 의미와 대립하지 않는다. 의미는 잠재성의 표현으로서의 사건과 더불어 나타나며 그 자체 잠재성의 표현인 의식과 함께 표현한다. 그렇기에 구조, 사건, 의미는 상호 밀접한 연관을 지닌다. 반복은 '헐벗은 반복'과 '풍요로운 반복'으로 구분된다. 현실의 차원에서 확인되는 동일성/유사성으로서의 반복은 차이를 동반하지 않은 '헐벗은 반복'이다. 이에 반해 '풍요로운 반복'은 현실성이 충분히 드러내지 못한 잠재성의 반복이며, 차이를 동반하는 반복이다. 우연, 우발적인 것들을 긍정한다는 것은 동일자의 결과로서의 다른 것, 다른 조합들이 아닌, 차이의 결과로서의 동일한 것 또는 반복을 주목하는 것이다. 반복은 차이나는 것 위에서, 그리고 그것에서만 발생하며, 또 오직 차이나는 것만이 반복한다. 이것은 니체가 말했던 '영원회귀'와 연관된다. 영원회귀의 비밀은 혼돈에 대립되는 그 어떤 질서도, 혼돈을 종속시키는 그 어떤 질서도 표현하지 않는다. 그것은 혼돈과 다른 것이 아니며, 혼돈을 긍정하는 역량과 다른 것이 아니다. 되돌아오

13) 질 들뢰즈, 박정대 역, "구조주의를 어떻게 인지할 것인가?", 『들뢰즈가 만든 철학사』, 2007, 382.

14) 패튼, 앞의 책, 106~107.

15) 뷔뎡, 앞의 책, 20.

는 것(회귀하는 것)은 발산하는 한에 있어서의 발산하는 계열들이다. 즉 되돌아오는 것은 각각의 계열들이 다른 계열과의 차이를 함축하는 한에서의, 아울러 모든 계열들이 혼돈 속에서 접혀져 있는 한에서의 발산하는 계열들인 것이다.¹⁶⁾

III. 배치, 음악, 사회

세계 자체가 차이나는 것들의 생성의 힘과 그것의 반복이라는 역동적 과정을 통해 형성되는 구조 혹은 장을 통해 구성된다면, 그것은 사건적 차원, 문화적 차원, 그리고 사회적 차원과 밀접히 연계된다. 차이 그 자체, 잠재적인 것의 충만함, 생성적 힘들은 우리로 하여금 실제적(현실적) 차원에서의 (욕망의) 배치라는 문제설정을 제기하게끔 한다. 우리는 여기서 '배치(agencement)'로서의 음악이 어떻게 구성될 수 있는지를 살펴보고, 또 그것이 사회와 맺는 관계가 무엇인지를 조망하고자 한다. 먼저 사건¹⁷⁾은 물체와 물체들 간의 표면에서 만들어지는 표면효과들이다. 그리고 비물체적인 것들은 물체적인 것들의 표면 효과들이다. 물체에 '부대(attribute)'하는 사건들은 발생하지 않을 때도 존속하고 언어로 표현되는 사건들은 언표로 되지 않을 때도 내속한다. 이는 잠재성 혹은 잠재적인 것들로 현실적으로 존재하지는 않지만 실재하지 않는 것은 아니다. 잠재성은 물질과 문화의 표면에 존재한다. 물질성으로 분화되기 이전의 탈물질적=형상적(idéal) 차원을 형성한다. 그러나 잠재성은 또한 포괄적으로 물질을 배제하지 않으면서 생명, 역량과 연계된다.¹⁸⁾

사건은 의미와 연관되며 이는 필연적으로 문화의 문제와 접합된다. 의미는 물체와 사물들이 운동할 때 발생하는 사태들의 부대물이며, 그것은 존재에 속하기보다는 비존재에 속하는 것으로 명제 안에 표현되며, 실존하지는 않지만 그 명제 안에 존속한다(subsister). 또한 의미는 그것이 미친 듯한 생성의 모든 역설들을 물질적인 표면으로 올려보내는 한에서, 언제나 동시에 두 방향(시간적으로 볼 때 과거나 미래의 어느 하나의 시간이 아닌 현재를 피해가는 한에서 과거와 미래로 동시에 가는)으로 수립되어 있다.¹⁹⁾ 의미는 모든 문화의 선행적 조건인 동시에, 자연으로부터 문화로 넘어가는 바로 그 경계선 혹은 지평에 존재한다. 즉 의미는 자연(물체적인 것/물질적인 것)과 문화(비물질적인 것)의 점점 혹은 표면에서의 효과이자, 사물들의 운동들이 빚어내는 표면효과이자, 명제로 표현되는 순수사건이다.²⁰⁾ 그것은 잠재성의 현실화에서의 사건에 달라붙어 발생하는 혹은 현실화되는 그 무엇인 것이다.

16) 질 들뢰즈, 박정태 역, "플라톤주의를 뒤집다(환영들)", 『들뢰즈가 만든 철학사』, 2007, 50.

17) 사건은 기본적으로 "무슨 일이 일어났는가?"를 다룬다. 그것은 바로 한 순간 나타났다가 사라지는 것이며 항상 순간적으로만 존재하는 것이다. 즉 그것은 A나 B가 아니라 전자에서 후자로 넘어가는 짧은 시간 속에서 나타났다가 사라지는 것이다. 다시 말한다면 "A가 B가 되다."라고 했을 때 그것은 A나, B의 한 지점에 고정되는 것이 아니라, A에서 B로 되는 그 짧은 순간에 나타났다가 사라진다.

18) 이정우, 『사건의 철학』, 2007, 129.

19) 질 들뢰즈, 이정우 역, 『의미의 논리』, 2002, 87~97.

20) 이정우, 앞의 책, 134.

그런 의미에서 “사건은 의미인 동시에 무의미이다.”라는 역설적 명제가 도출된다. 하나의 단독적 사건은 무의미이자 의미이다. 사건 그 자체로서는 아무런 의미가 없지만 그것이 물체적인 것과 문화적인 것의 표면 위에서 조직되는 사건들의 장(場)에 편입될 때 그것은 의미가 되는 것이다.²¹⁾

요약컨대 의미는 두 얼굴을 지닌다. 하나는 물질적 변화의 효과로서 사건에 부대하는 존재이자, 다른 하나는 그 사건을 기호화하는 언표(言表)안에 존재하기도 한다. 즉 의미란 사건과 더불어 발생하지만, 동시에 언어로 포착되어 기호화됨으로써 언표 안에 존재하게 되는 것이다.²²⁾ 사건-의미는 물질성을 동반할 때 ‘실존’ 하지만, 잠재성의 차원-언표의 차원에서는 ‘존속’ 혹은 ‘내속’한다.²³⁾ 이는 “언표로 표현되는 순수사건”인데, ‘표현’이라는 사건은 물체적 차원과 문화적 차원의 접면에서 무의미이자 동시에 의미로서 발생하는 과정, 순수사건이 특정한 사건에 구현되고 언표로 포착되어 존속/내속하게 되는 과정 전체를 가리킨다. 그렇게 될 때 의미론은 기호의 의미만을 뜻하는 것이 아닌 언어적 차원이 존재의 차원으로 넘어가는 혹은 존재의 차원이 언어적 차원으로 넘어가는 바로 그 경계면에서의 사건-의미를 뜻한다.²⁴⁾ 그러나 사건은 반드시 계열화의 절차를 거쳐야만 의미/무의미로 된다. 계열은 적어도 두 가지 계열의 동시성 내에서만 필연적으로 (잠재적인 것) 현실화되는데²⁵⁾, 사건은 그 자체적으로 독립적으로 존재할 때는(그렇기에 사건은 절대 독립적일 수 없다는 의미도 되는데) 전혀 의미를 획득하지 못한다. 오히려 다른 사건들과 계열화됨으로써만 사건은 의미를 획득하게 된다. 다시 말한다면 하나의 사건은 스스로 단독적일 때 단순히 자연적(물체적/물질적)인 사태에 머무르지만, 다른 사건들과 계열화될 때 비로소 자신의 의미를 획득하게 되는 것이다.²⁶⁾

하나의 사건은 항상 이웃하는 다른 사건들과 계열화됨으로써만 의미를 획득하기에 사건-의미라고 할 수 있다. 여기서 계열은 선형적이기 때문에 각 요소들의 의미를 결정하는 것은 바로 그것이 어떤 항의 옆에 위치하느냐, 즉 하나의 항이 다른 항의 어떤 ‘이웃관계(voisinage)’에 위치하느냐이다.²⁷⁾ 그리고 계열들과 계열들의 교차와 그로부터의 매우 복잡

21) 이정우, 같은 책, 152

22) 하지만 일어나는 사건과 언표 안에 들어간 사건은 다르다. 즉 “의미가 언표 안에 들어있다”고 말할 때 정확히 의미가 언표 안에 어떻게 존재하는 것일까? “죽다”라는 사건-의미는 어떻게 존재하는 것일까? 그런 존재 방식을 가리키기 위해 들뢰즈는 ‘subsister(존속하다)’ 혹은 ‘insister(내속하다)’는 말을 사용한다. 실제로 존재하는 것이 아니라 존속/내속하는 것이다.

23) 가령 “죽다”라는 의미는 잠재적으로 존재하고, 모든 인간은 예외 없이 그 “죽다”라는 사건을 한 번씩 구현하게 된다. 그렇게 구현되었을 때 “...가 죽었다”라는 언표가 사건-의미를 포착하게 된다.

24) 이것이 바로 들뢰즈 의미론의 핵심적인 내용을 구성한다(이정우, 같은 책,).

25) 질 들뢰즈, 앞의 책, 99.

26) 예를 들어 야구 경기에서 두 점 차이로 B팀에 지고 있는 A팀의 4번 타자가 3점 홈런을 친 사건이 일어났다고 하자. 그 자체로는 그 사건은 의미를 획득하지 못한다. 그 이전의 사건, 즉 “A팀은 두 점 차이로 B팀에 지고 있었다.”와 그 이후의 사건 “4번 타자가 3점 홈런을 쳤으로써 A팀은 B팀에 역전승했다.”에 계열화됨으로써 그 의미를 획득한다.

27) 이정우, 앞의 책, 139.

하고 역동적 관계들의 창출은 구조 혹은 장(場) 자체를 단일한 차원이 아닌 열린 차원으로 이끌어 간다. 그런데 이 사건은 항상 삶의 영역에 밀접하게 연관되면서 욕망, 권력과 같은 것에 밀접히 연관된다. 모든 의미는 물체/물질과 연관되는 객관성의 측면과 문화, 권력, 욕망과 연관되는 주관성을 동시에 함축하고 있는 것이다. 즉 사건이란 항상 물리적 얼굴과 의미론적 얼굴이라는 두 가지 항(項)을 가지게 되는 것이다.²⁸⁾

지금까지 세계 자체가 차이나는 것들의 생성의 힘과 그것의 반복이라는 역동적 과정을 통해 형성되는 구조 혹은 장이 사건-의미적 차원에서 구성되는 것을 살펴왔다. 이는 사회적·정치적 차원으로까지 연관되는데 여기서 우리는 ‘배치(agencement)’라는 개념을 제시하고자 한다. 배치는 다양한 질료들, 내용과 표현, 형식과 실체들의 항(項)이 이웃하는 서로 다른 항(項)과 계열화될 때, 즉 자신의 ‘바깥’과 관계 맺음을 통해 자신과 이웃하는 다른 항을 ‘변용(affection)’적인 구성적 계기이다.²⁹⁾ 여기서 배치는 무엇보다도 ‘욕망의 배치’이다. ‘욕망’은 앞서 우리가 제시했던 생성의 힘, 잠재성, 다양체의 개념과 연계되는 것으로 그것은 항상 다른 욕망과의 계열화를 통해서만 구성되고, 배치될 수 있을 뿐이다. 욕망은 자연스럽고 자발적인 결정이 아니며 항상 이질적인 것들의 배치 속에서, 일종의 공생 속에서 순환하는 것이다.³⁰⁾ 이러한 배치를 구성하는 것은 1) 물질적인 것들/물체적인 것들 혹은 사물의 사태의 작동 측면인 ‘**욕망의 기계적 배치**’와 비물질적인 것들로 ‘**언표행위(담론)의 집합적 배치**’³¹⁾와 2) **영토성 또는 재영토화, 하나의 배치를 유발하는 탈영토화의 운동들**로 구성된다.³²⁾ 이는 배치에 연관되는 지배적 작용의 운동의 본성에 연관된다. 욕망은 항상 잠재적인 것으로 존재하는데 그것은 실재적 수준(현실)에서 항상 기존 배치의 첨단(尖端)에서 받아들일 수 있는 최후의 것의 가치-임계점-에 따라 결정되고, 이것을 넘어서면 어김없이 배치를 바꾸도록 강요된다.³³⁾ 한편으로는 영토와 내부성의 구성적 장(場)에 의해서 끊임없이 탈주

28) 이정우, 앞의 책, 150.

29) 질 들뢰즈, 2001, 11.

30) 들뢰즈, “욕망과 쾌락, 서울사회과학연구소편, 『탈주의 공간을 위하여』, 1997, 104. 들뢰즈는 여기서 욕망의 배치가 구성되는 예를 봉건제를 통해서 설명한다. 그것은 동물(말)과 토지의 탈영토화(기사들간의 경쟁, 십자군)와 혹은 여성들(기사도 사랑) 등과 맺는 새로운 관계를 작동시키는 하나의 배치이며, 완전히 광적인 그러나 역사적으로는 설정 가능한 여러 배치들이다.

31) 푸코는 <감시와 처벌>(미셸 푸코, 오생근 역, 『감시와 처벌』, 나남, 2003)에서 내용(형식/실체)과 표현(형식/실체)의 구분에 따라 가시적인 것(내용: 형태/실체)과 언표적인 것(표현: 형태/실체)의 집합이 구성되는 것을 권력의 미시정치학적 관점에서 분석했다. **내용은 각각 형태/실체를 가지는데 형태로서의 감옥과 실체로서의 감옥에 감금된 이들이 이를 구성한다. 또한 표현도 각각 형태/실체를 가지는데 형태로서의 형법과 실체로서의 범죄행위가 이를 구성한다.** 그리고 이러한 예를 통해서 **표현의 형태로서의 형법이 진술 가능한 장소로서 범죄행위에 대한 언표를 정의한다면, 내용의 형태로서의 감옥은 가시성의 장소로서의 일방 감시 구조를 정의한다**(들뢰즈, 2007: 437).

32) 들뢰즈-가타리는 『안티-오이디푸스』에서 자본주의가 일차적으로 자본과 노동이라는 두 가지 이질적인 계열들이 각각 이전의 사회체로부터 탈영토화되고 탈코드화 되고 연결접속됨으로써 구성된 하나의 배치라고 본다. 여기에 재산의 사유화에 의한 부동산의 흐름들의 탈코드화, 거대한 재산 형성에 의한 돈의 흐름들의 탈코드화, 상업적 생산의 발전에 의한 상품의 흐름들의 탈코드화, 재산상실과 프롤레타리아트화에 의한 생산자들의 탈코드화와 같은 이질적인 계열들이 만들어내는 배치의 구성물이 자본주의인 것이다(들뢰즈-가타리, 최명관 역, 『안티-오이디푸스』, 민음사, 1994: 337~338).

하려는 운동들을 포획하고, 질서지우고, 조직화하려는 성향을 지닌 배치의 양상이 있고, 다른 한편으로는 그것을 따라 배치가 부수어지거나 다른 어떤 것으로 변형되는 그런 탈영토화의 지점들, 탈주의 노선들이 존재한다. 즉 모든 배치들은 자신들의 요소들을 고정시키고 안정화시키려는 경향이 있는 ‘재영토화(re-territorialization)’라는 운동들과 동시에 그것을 휩쓸어버리는 ‘탈영토화(de-territorialization)’의 절단면들을 동시에 가지고 있는 것이다.³⁴⁾

우리가 볼 때 이러한 배치는 항상 거시적 수준(물적 수준)과 미시적 수준이라는 두 가지 양태로 다시 나타난다. 하나는 조직(화)이라는 배치(판)로 형식들의 조화와 주체들의 혼육에 관여하는 법칙적 배치(판)³⁵⁾가 있다. 이는 분할가능하고, 통일가능하고, 총체화가 가능하고 조직 가능한, 연장적이고 ‘몰(mole)’적이거나 수목적 모델 혹은 배치에 해당한다. 그리고 다른 하나는 통일 불가능하고 총체화가 불가능하고 본성의 변화 없이는 분할되지 않는 분자적, 강도적 다양성을 지닌 배치이다. 이것은 규정적인 부정 관사나 부정 대명사들이 아닌 사건을 나타내는 고유명사들로서의 ‘아무개’, ‘전-개체적’, ‘이것임(heccéité)’의 원리에 해당하는 배치이다. 이는 오로지 구성되는 역량의 정도에 따라서 변용하고-받는 능력, 능동적-수동적 변용태들, 강도들에 해당한다.³⁶⁾ 전자가 ‘수목 모델’을 형성한다면 후자는 ‘리좀(rhizome)’ 모델을 형성한다. 수목적 체계들은 의미작용과 주체화의 중심을 지닌 위계적 차이들이며, 자신들의 경계들이 분명하게 정의될 수 있고, 자신들의 부분들이 불변하는 통일성의 원리에 따라 연결된다는 의미에서 통일 가능한 대상인 반면, 리좀적 모델은 퍼지적이고 무규정적인 대상들이자, 바깥에 의해 본성에서 변화시키고 다른 것으로 변형시키고, 다른 다양성들과 연계되게 만드는 추상적 선분, 탈주나 탈영토화의 선분에 의해 정의된다.³⁷⁾ 음악에서의 전자는 소리의 질료들에 일정한 형식을 부여하고 조직화함으로써 그것을 지층화하는(배치의 양상) 형식으로 나타난다면 후자는 어떤 위계나 조직화, 통일성으로부터 탈주하는 소리의 분자적 운동 그 자체를 나타낸다.

한편 배치들은 얼마간 사물들의 구체적 배치들인 반면, 그들의 기능 양태들은 자신이 구체화하고 있는 잠재적인 것으로서의 ‘추상기계(abstract machine)’와 밀접히 연관된다. 즉 탈영토화 운동의 구성적 기능은 자신의 잠재적 관계의 토대로 배치에 미리 존재하는 추상기계에 이끌리게 되는 것이다. 이 추상기계는 주어진 배치 내의 내용과 표현 간의 구별(실체/형식)에 존재론적으로 선행하는 것으로, 의미론적으로 구성된 것도, 그리고 물질적으로 구성된 것도 아닌 순수한 ‘질료-기능(Matter-Function)’으로 내용과 표현의 구별(실체/형식)과 독립적인 ‘다이아그램(diagram)’이다.³⁸⁾ 다시 말한다면 추상기계(들)는 물체적-기호적인 실

33) 들뢰즈-가타리, 201, 845.

34) Gilles Deleuze & Félix Guattari, translated by Brian Massumi, 『A Thousand Plateaus』, Minnesota Press, 1987, 88.

35) 질 들뢰즈, 클레르 파르네, 허희정·전승화 역, 『디אל로그』, 동문선, 2005, 166~167.

36) 들뢰즈, 위의 책, 168.

37) 패튼, 앞의 책, 115.

38) Deleuze & Guattari, 1987, 141. 가령 들뢰즈-가타리가 ‘얼굴성의 추상기계’를 제시할 때 이는 ‘흰벽’과 ‘검은 구멍’이라는 두 가지 계열 혹은 향으로 구성되어 그것을 둘러싸고 벌어지는 배치의 양상이 작동되는 토대

제가 아닌 다이어그램의 실재로서 항상 주어진 배치들에 대해 특이한 것이며, 그것에 내재적인 것이다. 주어진 배치의 도표로서의 추상기계는 배치의 작동에 필수불가결한 것인데, 컴퓨터 하드웨어라는 배치물(들)을 어떤 종류의 기술기계로 변화시키는 소프트웨어 프로그램 같은 의미에서의 잠재적 기계들이다.³⁹⁾ 주어진 배치물들에 내재하는 추상기계는 내용 형식과 표현 형식 간의 구별을 지배하고, 이런 구별을 다양한 지층, 영역, 그리고 영토들을 가로질러 분배한다.

우리는 이제 지금까지의 논의를 통해서 음악에서의 배치의 양상을 정리할 수 있을 것이고 이것이 사회와 맺는 연관을 고려해 볼 수 있을 것이다. 주지하다시피 음악의 체계는 가장 기초적 수준에서 소리라는 질료 혹은 흐름을 분절하고, 형식화하고, 조직하는 것으로부터 시작된다. 도·레·미·파·솔·라·시·도의 8음계와 평균율 기법들은 우주, 대지, 영토 속에서 원초적으로 부유하는 소리의 흐름(hylé)을 일정한 형식으로 분절(分節)한 것으로 이것은 어떤 질료의 흐름을 기본적인 구성단위인 ‘실체(substance)’와 그것을 일정한 형식으로 결합하는 ‘형식(forme)’으로 나타난다. 이는 또한 ‘내용’의 차원과 ‘표현’의 두 가지 차원으로 각각 분절되기에 이중분절(二重分節)이라고 할 수 있다. 따라서 내용에도 실체/형식이 있고, 표현에도 실체/형식이 있게 된다. 세계에서의 갖가지 지층들(조직들)의 층화(조직화)는 바로 이런 맥락에서 이루어진다.⁴⁰⁾

우리는 음악에서의 배치의 형태를 바로 이런 맥락에서 구성할 수 있을 것이다. 서양(근대)음악에서 이를 내용의 차원(실체/형식)과 표현의 차원(실체/형식)으로 구분해서 살펴볼 수 있을 것이다. 서양(근대)음악에서 ‘**내용의 차원에서의 실체**’는 바로 ‘**평균율**’이다. 17세기 이후부터는 이전의 그레고리안 성가와 같은 중세의 선법(旋法)에서는 찾아볼 수 없었던 모든 온음/반음을 같은 간격으로 평균적으로 분절하는 과정이 이루어진다.⁴¹⁾ 이로써 ‘**평균율**’은 서양 근대음악의 최소의 구성단위인 내용의 실체가 된다. 이는 중세의 음악적 선법의 코드에서 이탈하는 탈코드화를 수반하고, 그 영토에서 벗어나는 탈영토화의 움직임은 필연적으로 수반한다. 그리고 새로운 코드로서의 ‘**평균율**’로 코드화되는 양상을 보인다. 그런데 이러한 규칙은 하나의 음이 아니라 8개의 음을 선별하여 음계로 배열하는 규칙으로서의 ‘**내용의 차원에서의 형식**’을 포함한다. 이는 장조와 단조 각각이 달리하는 방식⁴²⁾으로 구성된 음들의 집합을 일정한 질서에 따라 선별한다. 물론 여기서도 중세의 선법(旋法)에서의 탈코

로서 자리매김 한다.

39) 패튼, 앞의 책, 122.

40) 들뢰즈-가타리, 2001, 87~91.

41) 이진경, 『노마디즘』, 휴머니스트, 2002, 193. 평균율에서는 도·레·미·파·솔·라·시·도의 8음이 한 옥타브를 구성하고, 미/파, 시/도 사이가 반음, 다른 음들의 사이를 온음이라고 말한다면 온음은 반음으로 나누어져서 한 옥타브는 반음단위로 분절되어 12개의 음을 가지게 된다. 이 규칙 혹은 코드에 따르면 도/레, 레/미 등은 모두 같은 간격으로 이루어져 있다.

42) 즉 장조라면 3번째 음과 4번째 음, 7번째 음과 8번째 음 사이에는 반음으로, 다른 음들 사이는 온음으로 한다는 규칙에 따라서 도·레·미·파·솔·라·시·도의 8의 음계가 정해진다. 반면, 단조는 2/3, 5/6음이 반음, 나머지는 온음으로 하여, 라·시·도·레·미·파·솔·라의 음계가 정해진다.

드화와 탈영토화, 그리고 재코드화가 이루어진다. 그런데 우리가 주목해야 할 것은 ‘평균율’의 차원에서는 ‘도(C)’라는 으뜸음이 환원 가능한 실체로서 작동한다. 이를 통해 음들 사이의 간격을 평균화했기 때문에 으뜸음을 바꾸면 다른 모든 음들도 평행이동이 가능하게 된다.⁴³⁾

한편, **표현의 차원(실체/형식)**에서도 이를 서양 근대음악을 통해서도 살펴볼 수 있다. 음악 체계의 가장 중요한 작곡의 원리에서 평균율만으로는 음악을 만들 수 없는데 음악 또한 구체적으로 곡을 작곡할 때 사용할 수 있는 소리의 조직원리가 있어야 한다. ‘음정’은 그 조직원리의 기본적 단위가 되는 **표현의 차원에서의 실체**로서 규정된다. 음정은 두 개의 음의 관계를 표시하기 위해 두 개의 음만 있으면 정의되는데 이것을 적절하게 사용하기 위해서는 장조 내지 단조라는 음계마다 어울리는 음정을 골라서, 그것들을 일정한 규칙에 따라서 배치해야 한다. 그리고 곡 전체의 구성은 으뜸음(I)에서 딸림화음(V)을 거쳐 다시 으뜸음(I)으로 돌아가 끝나는 ‘기능적 구조’, 즉 ‘기능화성’이라고 하는데 이것이 바로 조성(調聲)이라는 **음악적 형식을 구성하는 규칙, 즉 코드**인 것이다. 이런 식으로 기능화성이라는 표현의 형식에 따라 사용 가능한 음들의 집합, 즉 표현의 실체가 규정이 되는 것이다. 결국 조성이라는 기능적이고 안정적인 구조인 형식 안에서, 음정(화음)과 같은 일정한 단위로서의 실체가 구조를 짜는 조직적, 기능적, 목적적으로 **표현의 실체/형식**을 만들어내는 것이다. 그런데 이런 표현의 실체들은 철저히 으뜸화음(I)이라는 중심에 종속되어 있고, 으뜸화음은 으뜸음(‘도’)에 종속되어 있다. 따라서 모든 음들은 으뜸음과의 관계에 의해서 자신의 위상이 정해지고, 자신의 위치와 자리를 부여받게 되는 것이다.⁴⁴⁾ 다시 말해 이차적 분절은 위계화, 일원화, 통일화, 총체화, 통합, 목적화, 질서화와 연관된다.

하지만 여기서 ‘내용의 차원(실체/형식)’과 ‘표현의 차원(실체/형식)’은 서로 상응하지 않는다. 예를 들어 평균율은 평균율대로의 기능적 구조(형식/실체)가 있고 조성은 조성대로의 기능적 구조(형식/실체)가 있어 서로 구별된다. 그렇기에 평균율의 기능적 구조(형식/실체) 위에서 조성의 기능적 구조에서 벗어난 ‘무조성 음악’이 있을 수 있고, 쇤베르크의 12음 기법이 있을 수도 있다. 그러나 12음 기법, 무조성 음악이 조성을 파괴하기는 하더라도 12음 기법에서도 평균율이라는 음악적 소리의 실체는 바뀌지 않는다. 그렇기에 서양의 근대음악에서 **내용의 형식/실체와 표현의 형식/실체**는 서로 ‘실재적(réelle)’으로 구별된다. 반면, 표현과 내용의 층위 각각에서의 형식과 실체는 서로 양태적으로 구별된다. 전자는 질적 구별이고, 후자는 양적 구별인데 여기서 결정적인 것은 전자이다.

43) 이진경, 앞의 책, 194. 평균율의 체계에서 각각의 음계는 어떤 음을 으뜸음으로 해서, 그것에 온음/반음의 음들을 일정한 형식으로 나열하여 만들어지는데, 어떤 조의 음계든(물론 장조/단조의 구별은 있지만) 으뜸음의 자리 하나만 정해진다면 다른 음들의 자리는 자동으로 변환된다. 이런 점에서 기본단위 각각은 ‘도’라는 으뜸음으로 환원 가능한 실체라고 할 수 있다. 그러나 음들 사이의 간격을 평균화했기 때문에 으뜸음을 바꾸면 다른 모든 음들도 평행이동이 가능하게 된다. 가령 C(도)를 으뜸음으로 했던 것을 D(레)로 옮기면 높이가 한 음 높아진 조가 자동으로 만들어지게 되는 것이다.

44) 이진경, 앞의 책, 195. 구체적으로 중심점으로서의 으뜸화음(I)이 있고, 그에 따라 딸림화음(V)이나 버금딸림화음(IV)은 자신의 존재를 규정받게 되는데, 이를 기초로 중화음, 감화음 등등의 화음이 만들어진다.

음악에서의 지층은 이러한 방식으로 형성된다. 그런데 음악에서의 **내용의 형식/실체와 표현의 형식/실체**라는 두 관계를 매개하거나 그것에 통일성의 부여하는 형식도 존재한다. 음악에서는 음악적 지층에 통일성을 부여해주는 통일적 형식의 기계와 그것의 형식 자체로부터 벗어나는 탈형식적 운동에 일정한 일관성을 부여해주는 기계라는 두 가지 형태로 나뉜다.⁴⁵⁾ 서양음악에서 음악적 미(美)는 현의 일정한 비례관계를 통해서 정의되었는데 이는 서양음악에서 통일적 형식을 부여하는 기본적 방식이 되었다.⁴⁶⁾ 반면 음악에서의 탈형식적 통일성(들뢰즈-가타리라면 ‘기관 없는 신체’라고 불렀을)은 음악적 질료의 흐름 그 자체로 분자나 원자, 실체, 형식 등의 모든 형식을 넘어서, 가장 기본적인 구성단위조차도 탈형식화하는 것으로 나타나는 경우이다. 요컨대, 음악에서의 추상기계는 1) 유사한 것 사이에서 공통성을 발견하고 그런 공통성을 보편성으로 일반화하는 추상기계와 2) 인접한 것 사이에서 형식 내지 형상적 특성을 변형시키면서 하나에서 다른 하나로 넘어가는 추상기계 두 종류가 있다.⁴⁷⁾ 결국 형식적 통일성을 추상하는 음악적 추상기계가 지층의 구성단위에 의한 통일성 형성의 추상기계인 반면, 탈형식적 통일성을 가진 추상기계는 변이의 선을 그리고, 탈지층화되어, 극한에서 순수한 질료적 흐름 자체에 도달하는 그런 추상기계이다.

이에 문제가 되는 것은 음악에서의 하나의 지층이 다른 지층들과의 바깥에서의 관계를 어떻게 살펴볼 수 있는가이다. 이는 다시 하나의 지층들이 다른 지층들과 매개되는 것을 살피는 ‘매개환경’이기도 한 ‘바깥지층’과 하나의 지층이 성립되기 필수적인 병합된 환경 혹은 병렬지층이 존재한다. 바깥지층은 영토화, 탈영토화에 관련되지만, ‘병렬지층’은 코드화, 탈코드화에만 연관된다. 우리는 앞서 서양음악에서 조성과 평균율에 대해서 이야기 했지만 적절한 테마와 테마를 조직하는 표현의 형식들이 또한 필요하다. **모티프와 그것으로 직조되는 테마가 내용의 실체와 형식**을 구성한다면, 그런 테마를 푸가 형식과 소나타 형식(**표현의 실체와 형식**)등으로 표현하고 조직함으로써 또 다른 표현의 매개적인 지층들을 만드는 것이 있는데, 여기서 푸가 형식이나 소나타 형식 등은 이러한 형식을 수행하는 ‘**바깥지층**’이 된다. 예를 들어 실제로 음악을 연주하기 위해선 음악적 형식의 외부적 환경이 필요하다. 즉 ‘병렬 지층’이 필요한 것이다.⁴⁸⁾

45) 들뢰즈-가타리, 2001, 95~106. 들뢰즈-가타리는 이를 추상기계로 구분한다. 전자와 같은 추상기계는 하나의 지층에 통일적 형식, 조직화를 부여하는 것이며, 후자와 같은 추상기계는 그러한 형식, 조직화로부터 벗어나는 통일성을 부여한다.

46) 로널드 보그, 사공일 역, 『들뢰즈와 음악, 회화, 그리고 일반 예술』, 동문선, 2006, 31~34. 예를 들어 피타고라스학파의 전통에 따라서 오랫동안 지속되어온 사실로 현의 비율을 1:2로 분절하면 음의 비례는 8도가 되고, 2:3으로 분절하면 5도가 되는 그런 경우이다.

47) 이진경, 앞의 책, 210. 예를 들어 전자의 추상기계는 모차르트, 베토벤의 소나타에 공통된 형식을 부여하여 거기서 공통되고, 유사한 측면을 뽑아내는 것이라고 한다면, 후자는 베토벤 소나타 형식이나 푸가 형식으로 쓴 것을 횡단하면서, 형식적 차이에도 불구하고 고유한 음향, 음색, 소리의 흐름에 주목하는 것이다.

48) 이진경, 앞의 책, 216. 예를 들어 연주란 목소리든, 현으로 하든, 건반으로 하든, 악보에 있는 것을 그저 소리로 번역하는 것이 아니라 악기, 연주자, 공기와 같은 외부적 환경이 필요한 것이다. 피아노를 연주한다는 것은 피아노라는 악기와 사람의 손, 악보, 등이 모든 것들이 결합된 환경을 구성하는 것인데 좋은 연주란 바로 이 외부적 환경을, 병렬지층을 적절하게 조절하는 것에 있다.

우리가 볼 때 음악적 지층을 포함하여 모든 지층들은 내용과 표현으로 이중분절 되는 데 내용의 층위에서든, 표현의 층위에서든 바깥지층과 병렬지층이라는 환경과 결합하여 존재한다. 바깥지층은 영토회/탈영토회 하는 방식으로 작동하는 **실체**와 관련된다면, 병렬지층은 코드화/탈코드화의 방식으로 **형식**과 관련된다. 우리는 이를 다음과 같이 간단히 정리할 수 있을 것이다.⁴⁹⁾

1) **재영토회는 탈코드화 없이는 존재할 수 없다.** 예를 들어 훌륭한 연주자란 기존의 연주 코드를 탈주해서 자신의 스타일에 맞게 음악적 소리를 만드는 것으로 그것은 기존 악보로부터의 탈코드화를 필연적으로 수반한다.

2) **탈코드화는 탈영토회로부터 존재한다.** 음악에서 이는 조성을 통해서도 이해가능하다. 조성은 I도에서 시작해서 V로 갔다가(탈영토회) 다시 I(재영토회)도로 되돌아오는 기능화성의 구조이다. 그러나 바그너 이후 무조 음악에서 I도에서 탈영토회한 소리는 다시 되돌아오지 않고 계속해서 탈영토회되어 조성을 해체한다. 이래서 ‘무조’음악이 탄생하게 되는 것이다. 쇤베르크는 기존의 조성을 해체하지만 음들에 새로운 질서를 부여하여 12음 기법을 도입함으로써 새로운 코드를 마련한다. 이른바 코드화가 이루어지는 것이다. 이는 재코드화가 12음 기법으로 이루어진 것인데 일단 조성에서 벗어나는 탈영토회가 있었기 때문에 가능했던 것이다.

3) **상대적인 운동은 항상 하나의 지층에서 다른 지층으로의 움직임**을 지칭하기 때문에 **탈코드화든, 탈영토회든 상대적 수준의 운동은 항상 재코드화나 재영토회로 이어진다.** 즉 하나의 지층에서 다른 지층으로의, 하나의 형식에서 다른 형식으로의 옮겨감을 지칭하는 것이다.

우리들의 삶은, 그리고 사회 전체는 이렇게 지층들로 조직화되어 있다. 물론 지층들은 다른 지층들과의 관계를 통해서 하나의 지층은 다른 지층으로 옮겨가거나 변이하는 운동을 겪게 된다. 지층들의 계열화를 통해서 사물들의 상태가 정의되는 것은 배치이다. 배치는 지층들 사이에서 상이한 지층들을 하나로 연결하며, 그러한 연결에 필요한 상응 내지 대응을 필요하다.⁵⁰⁾ 예를 들어 연주에서의 배치는 악보와 악기와 연주자라는 세 항의 계열화에 의해서 정의되는 배치다. 여기서 악기, 손, 악보는 각각 나름대로 이중분절된 지층이다. 피아노는 건반-망치-현(페달)의 계열화로 정의되는 배치이지만, 그것은 건반에 의해 분절된 소리인 ‘내용의 형식’과 강약의 속도, 페달의 사용 여부 등을 표시하는 고유한 기호인 ‘표현의 형식’을 동반하는 이중분절이다. 이 세 가지 지층들은 서로 선분들에 의해서 상호적 대응을 하게 되고 그렇게 연주라는 이름으로 배치된다.

결론적으로 추상기계는 절대적 흐름의 질료의 원초적 상태로 나아가는 것이고, 탈지층화되는 것이다. 배치가 항상 지층과 지층 사이의 관계에서 일어나는 것과 달리, 즉 상대적 탈영토회와 연관되는 것과 달리 추상기계는 절대적 탈영토회로 이어진다. 즉 조직화 자체가

49) 이진경, 앞의 책, 219~21.

50) 들뢰즈는 배치를 지층과 연관시켜 ‘간-지층’이라고 개념화한다.

완전히 존재하지 않는 상태이다. 배치는 그런 면에서 볼 때 항상 추상기계라는 잠재적 기계의 토대 위에서 작동하고, 또 그것을 작동시킨다.

우리는 서양 음악에서 음악에서의 배치의 양상을 크게 세 가지 구분할 수 있을 것이다. 이는 각각 ‘고전주의’, ‘낭만주의’, ‘모던’으로 나누어볼 수 있다.⁵¹⁾

먼저 고전주의는 형상-질료 관계 또는 오히려 형식-실체의 관계를 지칭한다.⁵²⁾ 고전주의에서의 음악적 배치는 길들여지지 않은 원재료의 힘으로서의 카오스적 힘들에 형식을 부여함으로써 조직화하는 방식이다. 여기서 예술가란 카오스적 질료에 형식을 일정정도로 부여하는 사람으로 등장한다. 그는 신의 사명을 위임받은 자로서 창조주이자, 음악에서의 신(神)으로서 된다.

이에 반해 낭만주의에서의 음악적 배치는 대지와 영토가 중요한 배치의 구성을 이룬다.⁵³⁾ 이제 음악적 낭만주의 예술가는 고전주의 예술가와 달리 영토적 배치 속에서 토대를 정초하는 인물로 신에게 도전을 내미는 영웅적 인물로 자기 자신을 위치시킨다. 바그너의 4부작 음악극인 <니벨룽겐의 반지>는 이러한 성격이 강하게 나타났지만 여기서 찬양받는 존재는 민중(民衆)이 아니라 영웅이다. 그러나 이러한 경향은 독일적(게르만적)이다. 이에 반해 라틴적·슬라브적인 낭만주의는 ‘대지적’으로, 그리고 대지적 힘조차 민중을 통과하고 민중을 매개로 한다. 즉 대지로의 영토화가 아닌 민중으로의 영토화가 일어나는 것이다.⁵⁴⁾ 가장 대표적으로 바르톡은 민중들의 목소리를 기악화함으로써 민중의 목소리가 기존의 체계로부터 탈영토화하여 새로운 종류의 선율과 리듬을, 새로운 기악적 소리를 만들었고, 베르디는 민중들의 목소리에 관현악적 편성을 부여하여 그것을 기악화했다. 그러나 게르만계는 낭만주의 음악을 정치 권력화 함으로써 민중의 목소리를 정치화의 도구로 전략시켰다. 파시즘이 바그너의 음악을 대중의 집합적 무의식을 몰적으로 배치시키고, 정치화하는 데 사용한 것은 대표적이다. 음악이라는 예술 장르가 대중들에게 집합적인 도취효과를 부여하는 정치적 도구로 사용되어 청중들(대중들)을 광기의 상태로 몰아간 것이다. 바그너의 음악을 비롯하여 브루크너, 말러, 슈트라우스, 초기 쇤베르크의 음악으로 대표되는 독일-오스트리아의 ‘후기낭만주의’ 음악은 지속적인 전조(轉調)와 발전을 통해 조성적 틀을 벗어날 정도로 화려한 색채의 화성이 사용되고 음의 가변적 길이(가장 낮은 음에서 가장 높은음으로)를 극대화하는 극적 과장으로 충만한 작품을 만든다는 양식적 특질을 가진다.⁵⁵⁾

마지막으로 ‘모던’이라는 음악적 배치는 근대적이기보다는 차라리 현대적인 음악적 배치로 이는 코스모스적(우주적) 세계를 향하는 음악에서의 배치를 구성한다. **이러한 음악적 배치에서는 재료-힘들의 직접적 관계가 나타난다.** 여기서 재료란 분자화된 질료이며, 우주적 힘을 포획해야 하며, 다른 차원의 힘들을 포획할 수 있는 재료를 가공하는 것을 필요로 한

51) 들뢰즈-가타리, 2001, 640~667.

52) 들뢰즈-가타리, 앞의 책, 641.

53) 들뢰즈-가타리, 앞의 책, 642.

54) 이진경, 『노마디즘2』, 휴머니스트, 2002, 273.

55) 이진경, 앞의 책, 279.

다.⁵⁶⁾ ‘모던’에서의 음악적 배치가 우주적 차원으로 열리게 되는 가장 중요한 이유는 신디사이저(synthesizer)라는 전자적 장치를 통해서 음의 질료를 분자화하고 원자화하고, 이온화하고, 우주적 에너지를 포획하는 음의 기계적 배치물이 형성되었기 때문이다.⁵⁷⁾ 바레즈는 <이온화>라는 악곡에서 갖가지 종류의 소리(사이렌, 썰매방울, 막대 두드리기)를 관현악에 융합함으로써 원래의 소리를 탈영토화하고 그 탈영토화된 소리와 관현악기의 소리를 융합시킴으로써 소리의 입자 자체를 ‘이온(ion)화’ 했다. 또한 윤이상은 서양과 동양의 음악, 특히 한국 전통 음악을 탈영토화하여 새로운 소리로 조합함으로써 우주의 소리를 원래의 우주 자체에 돌려주고자 했다. 즉 우주로 향한 현대적 음악의 배치를 자신의 음악에서 스스로 구성하고자 했던 것이다.⁵⁸⁾ 하지만 단순히 여러 가지 소리들을 탈영토화시키고, 그것을 종합하는 것으로는 우주적 차원의 음악에 이를 수 없다. 잡다한 것들과 그것들의 종합은 이러한 집합을 구성하는 일정 정도의 통일성, 즉 탈형식적 통일성이 구비되어야만 우주적 차원의 음악을 구성해 낼 수 있는 것이다.⁵⁹⁾ 단순한 소리의 소음적인 융합, 종합을 통한 배치가 아니라 진정한 재료-힘들의 직접적 관계를 이끌어낼 수 있는 것을 고안해내는 것, 단순히 복잡하게 뒤섞인 소리들의 분산이 아니라 간소하면서도 민중의 삶, 그 자체를 변이시킬 수 있는 음악이 요청되는 것이다.⁶⁰⁾

그렇기에 예술로서의 음악(가)에게는 ‘민중을 위한 음악’이 필요하다. 그간 예술가들에게겐 민중이 가장 결여되어 있다. 이는 통속적 대중 예술가나 민중주의 예술가의 문제가 결코 아님은 자명하다.⁶¹⁾ 민중의 삶을 기존 질서의 배치로부터 탈주하고 탈영토화해끔 하는 힘을 고양시키는 음악. 또 그렇게 함으로써 민중들이 지배 권력에 맞서 저항하고, 투쟁하고, 새로운 배치를 구성해낼 수 있도록 하는 그런 음악은 새로운 힘을 생성하는 민중을 위한 음악이자, 도래할 민중을 위한 음악이다.⁶²⁾ 음악적 질서, 조화, 조성체계 그 자체를 균열시키고 조직화되지 않으면서도 새로운 생성의 힘을 구성해낼 수 있는 음악을 새롭게 배치하는 것. 그것이 민중을 위한 음악-예술가들의 역할인 것이다. 여기에 예술로서의 음악의 위대함, 즉 형식미에 사로잡힌 예술이 아닌 기존의 질서와 규칙으로부터 탈영토화하는 힘(역량)과 생명(삶)을 구성해내는 예술로서의 위대함이 있다. 그렇기에 예술은 고정된 형식이 아니라 끊임 없는 지속적인 운동이며, 민중의 삶과 힘을 고양하는 운동 그 자체이다.⁶³⁾

56) 들뢰즈-가타리, 앞의 책, 650.

57) 들뢰즈-가타리, 앞의 책, 652.

58) 이진경, 앞의 책, 281~83.

59) 들뢰즈-가타리, 앞의 책, 653.

60) 들뢰즈-가타리, 앞의 책, 657.

61) 들뢰즈-가타리, 앞의 책, 657~8.

62) 들뢰즈-가타리, 앞의 책, 665.

63) 뷔댕, 앞의 책, 207.

IV. 한국 근대음악 형성 분석을 위한 예비적 조건화

우리는 지금까지 예술과 음악이 ‘감각적인 것’이 생성되는 발생론적·존재론적 조건을 탐색하고 그것들이 어떻게 문화적 장(場)과 사회적 장(場)에서 작동되고 구성되는지를 살펴봤다. 뿐만 아니라 우리는 음악이라는 지층을 둘러싼 배치의 양상이 어떻게 형성되는지를 살펴봤다. 그를 통해 우리가 얻은 결론은 예술의 가장 위대한 장르로서의 음악이 민중의 힘과 삶을 고양시키는 역할을 담당하는 것, 즉 도래할 민중을 위한 음악으로서 자기 자신을 구성해야 하는 것의 중요성을 살펴봤다. 우리가 지금까지 살펴왔던 음악, 예술로서의 음악이 존재론적·문화론적·사회적으로 구성되는 역동적 메커니즘은 동양의 음악, 서양의 음악을 크게 구별하지 않는다. 문제는 음악적 지층과 다른 음악적 지층들의 관계를 명확하게 분별하는 것, 그리고 그를 통해 음악 장(場)이 하나의 혹은 그 이상의 사회구성체 안에서 역동적으로 구성되고, 재구성되는 과정을 면밀히 분석하는 데 있다. 여기서 우리의 관심을 끄는 것은 음악이 어떻게 우리를 다른 개체로 만드느냐, 민중의 힘과 삶을 어떻게 고양할 수 있는가, 그리고 그것을 저해하는 요인은 무엇인가이다.

이같은 한국 근대음악이 역동적으로 배치되는 사회·역사적 맥락을 구체적으로 분석하기 보다는 그것을 존재론적·문화론적·사회(학)적으로 분석하는 데 있어 필요한 예비적 조건들을 방법론적으로 구성하는 것을 목적으로 했다. 이는 한국 근대음악 형성 분석을 위한 예비적 조건으로 활용될 것이다. 이를 위해 무엇보다 필요한 것은 음악적 지층과 사회의 다른 여러 가지 수많은 지층 혹은 선분들과의 상호작용의 메커니즘을 이해하기 위한 몇 가지 전략들을 제시하는 것이다. 왜냐하면 삶, 사회, 민중으로부터 유리된 음악은 음악으로서 존재할 수 없기 때문이다. 음악적 지층이 조직되거나, 해체되거나, 구성되거나, 다시 구성되는 것은 삶의 숨소리가 충만히 살아 숨을 쉬는 그 역동적 사회구성체의 욕망의 토대위에서이다. 우리는 19세기부터 20세기 초까지의 한국 근대 음악적 지층이 형성되는, 배치되는 사회·역사적 맥락의 분석을 위한 예비적 조건화를 다음과 같이 제시하고자 한다.

1) 음악적 지층의 배치양상이 한국의 사회구성체에서 어떻게 이루어지는가? 한국의 사회구성체에서 음악적 지층의 배치양상은 식민지 근대라는 사회·역사·문화적 조건을 고려해야 한다. 식민지 근대를 통해서 근대를 경험한 한국은 비서구 국가라면 필연적으로 위치할 수밖에 없는 근대(성)의 비교·역사적 조건화를 함축한다. 여기서 필연적으로 식민지 근대(성)로서의 한국의 근대(성)가 근대음악과 맺는 관계는 무엇인가? 뿐만 아니라 음악적 지층은 식민지 근대로서의 한국의 근대성이 사회구성체의 역동적 변동의 과정과 어떤 연관을 맺으면서 변이해 가는가?

2) 근대 음악이라고 우리가 지칭할 수 있는 특질은 어떻게 규정할 것인가? 그것은 음악적 지층을 둘러싸고 벌어지는 제도적·문화적·사회적 조건과 어떤 연관이 있는가? 여기엔 적어도 세 가지 정도의 조건들을 고려해야 할 것이다. 1) 음악적 장르가 근대 음악의 규정과 어떻게 연관되는가? 2) 음악을 둘러싼 제도적 차원(학교, 군대, 교회, 공공적 제도)·문화적 차

원은 근대 음악과 어떻게 연관되는가? 3) 음악의 수용층은 근대 음악과 어떠한 연관을 맺고 있는가? 4) 음악의 생산·소비·유통의 메커니즘은 근대적 음악이라고 할 수 있는가? 우리는 이로부터 다음과 같은 파생되는 질문을 더 제기할 수 있을 것이다.

(1) 19세기 말과 20세기 초의 이행과정에서 기존의 한국 전통 음악(공공적 음악/대중 음악)이 근대적 음악 체도를 구성했다고 그것이 근대 음악이라고 할 수 있는가? 전통적인 공공적 음악을 근대적 체도로 개편하고, 음악의 교육 제도적 장치들을 만들었다고 그것은 근대 음악이라고 할 수 있는가? 전통적인 대중음악(유행창가, 민요, 신민요, 잡가, 창극 등)이 대중적인 음악으로 확산되었다고 그것을 근대 대중음악이라고 할 수 있는가? (2) 서양음악의 제도적/대중적 수용(양악대, 찬송가, 재즈송, 트로트, 만요 등)이 근대 음악이라고 할 수 있는가? (3) 음악의 생산·소비·유통이 근대적(자본주의적)으로 이루어진다고 했을 때 그것이 근대 음악인가? (4) 음악적 지층과 사회의 제도적 지층(학교, 군대, 교회, 공공적 제도)과의 상호 연관은 어떻게 구성되는가?

3) 가장 첨예하고 해결하기 힘든 문제로서 전통음악과 서양음악이 식민지 근대라는 한국의 근대(적) 공간에서 어떠한 경합, 갈등, 쟁투의 과정을 겪게 되었는지 그 궤적을 탐색하고 분석하는 것이 필요하다. 이를 통해 우리는 예술과 사회의 관계론적 구성이 이루어지는 맥락을 이해할 수 있을 것이다.

우리는 이와 같은 복합적이고 다층적인 질문에 대한 해답을 통해서 삶, 음악, 사회, 근대라는 4가지 항(項)이 사회구성체 혹은 우리가 살아가는 삶(사회적 장)에서 어떻게 다층적·복합적으로 상호 연관된 채로 흩어지고, 종합되고, 구성되는지를 살펴볼 수 있을 것이다. 그렇게 함으로써 우리는 우리가 현재 살아가고 있는 삶의 얼굴의 표면 위에 새겨진 사회적·역사적·문화적 궤적들의 기원을 계보학적으로 탐색할 수 있을 것이다. 식민지 근대로서의 한국의 근대는 그 어떤 동일한 것으로 회귀하는 ‘근대’가 아닌 유일하고, 특이한 근대로서 어떠한 특질을 지니는지에 대한 인식론적 통찰을 얻을 수 있을 것이다. 뿐만 아니라 식민지 근대의 사회구성체의 표층과 심층에 새겨지는 근대(성)의 한 단면들, 즉 문화·예술적 단편들을 음악이라는 지층과 장의 실체를 탐색함으로써 그것의 본질에 더 가깝게 다가갈 수 있을 것이다. 이것이 음악이라는 예술의 한 형태를 사회학적으로 규명하고자 하는 모든 노력에 본질적인 것이며, 민중적 삶의 본질에 음악이 더 가깝게 다다갈 수 있는 근본적 이유이다. 삶이 예술이며, 예술이 삶이 아니라면 도대체 무엇이며, 민중을 위한 예술, 예술을 위한 민중이 존재하지 않는다면 삶과 사회는 도대체 무엇이란 말인가?