

2021 한국대중음악학회

제29회 정기학술대회

일시 : 2021년 12월 11일(토) 13:00 ~ 18:00

장소 : 온라인 ZOOM

주관: 한국대중음악학회

2021 한국대중음악학회 제29회 정기학술대회 세부 일정

13:00-13:10 개회사 박애경 한국대중음악학회 회장

13:10-14:40 <1부> 자유 논문 발표

좌장: 최유준(전남대학교)

13:10-13:40 남정우 (순천향대학교) 재즈 즉흥연주의 리토르넬로와 노마디즘:
들뢰즈와 가타리의 음악미학을 중심으로

13:40-14:10 김책 (중앙대학교) 가르치기 어려운 시대의 한국월드뮤직 교육:
유형론과 성취역량의 재맥락화에 관한 일고찰

14:10-14:40 이정엽 (세종대학교) '건전가요'의 가능성과 불가능성: 전석환의
활동을 중심으로

14:40-15:10 종합토론

15:30-16:30 <2부> 자유 논문 발표

좌장: 이규탁(한국조지메이슨대학교)

15:30-16:00 이혜원 (연세대학교) 걸그룹 노래에 구현된 여성 연대 서사 고찰:
걸그룹 '레드벨벳(Red Velvet)'의 뮤직비디오를 중심으로

16:00-16:30 박선민 (성균관대학교) 디지털 기술에 따른 팬덤의 역할변화와 스타
시스템

16:30-17:00 종합토론

17:00-18:00 연구윤리교육 및 학회 총회

2021 한국대중음악학회 제29회 정기학술대회 자료집 목차

1. 재즈 즉흥연주의 리토르넬로와 스타일의 노마디즘: 들판과 가타리의 음악 미학을 중심으로 (남정우, 순천향대) 1
2. 가르치기 어려운 시대의 한국월드뮤직 교육: 유형론과 성취역량의 재맥락화에 관한 일고찰 (김책, 중앙대) 20
3. '건전가요'의 가능성과 불가능성: 전석환의 활동을 중심으로 (이정엽, 세종대) 35
4. 걸그룹 노래에 구현된 여성 연대 서사 고찰: 걸그룹 '레드벨벳(Red Velvet)'의 뮤직비디오를 중심으로 (이혜원, 연세대) 50
5. 디지털 기술에 따른 팬덤의 역할 변화와 스타시스템 (박선민, 성균관대)
.....

재즈 즉흥연주의 리토르넬로와 스타일의 노마디즘: 들뢰즈와 가타리의 음악미학을 중심으로

“아프리카계 미국인 공동체에서 소수자 예술에서 유래한 스윙음악은 이내 백인 밴드 리더와 클럽 업주들, 음반사 경영자들을 통해 탈영토화되었다. 그러자 [...] [재즈] 음악형식으로 창작을 시작한 저 ‘소수자들’은 음악 제작과 그 수익을 되가져오기 위해 비밥을 정치-경제적으로 재영토화했다.”(Rosenberg, 2010: 248)

I 들어가는 말

이 논문은 재즈음악의 즉흥연주 및 스타일 변이의 미학적 특성을 들뢰즈와 가타리의 미학, 특히 그들의 예술 및 음악이론과 노마디즘을 통해 평가하고자 하는 시도이다. 이는 예술로서의 재즈음악, 나아가 그 창조와 소비 주체들을 둘러싸고 벌어진 독특한 음악적, 사회적 변이 역학의 유목적 성격을 드러내는 일로, 재즈 즉흥연주(improvisation)가 지난 여러 미학적 특성에 유비해 재즈음악의 다양한 스타일 전이를 들뢰즈와 가타리의 배치의 철학을 통해 예시하는 일이다.

재즈음악의 미학적·사회학적 기원은 노예상태에서 벗어나 2류 시민으로 편입된 아프리카계 미국인 공동체가 전개한 독특한 삶의 궤적을 되짚어서야 발견된다. 노동요를 기원으로 하는 블루스와 서양음악의 형식성이 결합한 데에서 비롯된 재즈음악은 교회와 왕실 제도권의 학구적 연구로 구축된 서양 고전음악 형식성의 성벽 바깥에 위치하고 있으면서도 백인 주류시민 사회가 주도하는 음악 산업(music business)의 로고스를 넘나들었다. 그리고 두 공간이 반복적으로 주고받은 상호관계의 영향력은 재즈음악 고유의 스타일 전이가 이루어지는 힘(force)이 되었다. 이 상호 영향력은 음악의 형식적 발전은 물론 예술의 소비 비즈니스에서도 예외가 아니었고, 그 변이 양상은 오늘날에까지 이어진다. 특히 재즈 음악가들의 사회적 지위와 그로부터 유래한 재즈음악 스타일의 변화, 전이, 발전의 양상은 들뢰즈와 가타리의 미학이 제시하는 순회(itinerate following)와 탈주선(line of flight), 즉 노마드의 궤적을 그려낸다. 그리고 그러한 궤적의 중심에는 재즈 즉흥연주 고유의 역학이 그 원동력으로 자리하고 있었다.

그래서 이 논문은 즉흥연주의 미학을 통해 전개된 재즈음악 스타일 전이의 노마드적 성격을 드러내는 일이 될 것이다. 이를 위해 나는 들뢰즈와 가타리의 예술론과 배치의 철학(philosophy of assemblage)이 지난 여러 특징들을 살피고, 뒤이어 그들이 『천개의 고원』에서 전개한 유목론을 차례로 살펴볼 것이다. 여기에는 ‘리토르넬로’와 ‘되기’, ‘영토화의 철학’과 ‘노모스’의 개념이 포함되며, 이는 재즈음악이 사회적으로 전개된 핵심 역학인 즉흥연주의 지리철학적·미학적 의미를 밝혀내는 도구가 될 것이다. 이로써 재즈음악 스타일 및 당대 음악 산업의 여러 양상들을 들뢰즈와 가타리의 이론으로 재구성하고자 한다.

II 들뢰즈와 가타리의 예술론

1. 철학, 과학, 그리고 예술

들뢰즈와 가타리는 그들의 마지막 공저 『철학이란 무엇인가?(Qu'est-ce que la philosophie?)』에서 철학과 함께 과학 및 예술에 관해 논의하면서 과학과 예술이 철학의 문장 및 그에 상응하는 것들(말하자면 과학의 이론, 예술의 작품)이 각기 개념들, 예측들(혹은 전망들, *prospects*), 그리고 지각과 정서들(*percepts et affects*)을 추출해 내는 일이라고 규정한다.(Deleuze, G., 1991: 33-34 참조) 이러한 규정에 따라 철학은 역사 및 환경 변화를 통해 파편화된 개념적 카오스의 여러 의미들을 다시금 묶어내고 하나의 일관성(혹은 고르게 다져짐, '고름', *consistance*)을 형성한다.¹⁾ 특히 철학이 전개하는 개념의 일관성은 “절대적 조망의 한 지점을 무한의 속도로 가로지르는 유한 숫자의 이질적 구성요소들의 [결합을 이루는] 불가분리성(*inéparabilité*)으로 정의된다.”(Deleuze, G., 1991: 30)

한편 과학은 무한의 속도로 전개되는 철학의 일관성을 포기하고 개념의 “가상(*le virtuel*)을 현실화할 수 있는 준거(準據, *référence*)를 획득하고자”(Deleuze, G., 1991: 140) 한다. 여기에서 과학이 얻어내는 것은 명제를 끌어내는 함수(*fonction*)이다. 철학이 내재성의 평면 혹은 고른 면(*plan d'immanence ou consistance*)으로 전개되는 반면, 과학은 준거의 평면(*plan de référence*)으로 전개된다.²⁾ 과학이 명제를 추출하는 준거로서의 함수는 모든 가상으로서의 변수와 변항들이 종속되는 명제를 발견하는 일이며, 철학이 허용하고 마는 카오스의 무한 속도를 정지된 이미지로 만드는, 가상의 현실화라는 ‘경이로운 감속(*fantastique ralentissement*)’이다.

물리적 질료를 단일 명제로 감속시키는 과학의 함수는 빛의 속도, 절대 영도, 양자, 빅뱅 등의 무한과도 같은 극한의 수치를 함수의 결과물로 감속시킴으로써 우주의 모든 변화를 준거의 한계 안으로 끌어들인다. 철학이 개념으로써 사물의 특정한 사태를 추출하는 것과 달리, 과학은 사물의 가상적인 특정 사태를 설명 가능한 상태, 사물, 즉 하나의 신체로 현실화한다. 이러한 사정은 철학의 개념이 그 신체를 갖지 않기에(*incorporel*) “시·공의 좌표 대신 [개념의 의미가 얼마나 강한가를 보여주는] 강조의 세로좌표만을 갖도록”(Deleuze, G., 1991: 29) 하는 반면, 과학의 함수는 그 변항들이 준거할 수 있는 다차원의 좌표체계를 필요로 하며, 나아가 이러한 좌표들이 “원초적으로 [개념의] 세로축들이 세워질 수 있는 속도의 가로좌표를 만들어낸다.”(Deleuze, G., 1991: 141) 즉 철학은 개념의 강도를 표시하는 세로축만을, 과학은 함수로써 개념과 사태를 변수들로서 연산하여 설명 가능한 명제의 한 지점을 추출하는 가로와 세로좌표 모두를 요구하는 것이다. 이렇듯 서로 다른 좌표의 차원이 만남으로써 철학과 과학은 서로 영향을 주고받으며, ‘강조된 개념’과 변항들에서 추출된 ‘현실화의 명제’를 통해 상호

-
- 1) 하지만 이러한 일관성은 그 개념의 사용 맥락 및 역사적 환경과 연관됨으로써 새로운 파편화에 노출되며 일시적이고 임의적이다. 그래서 철학적 개념들은 그 개념을 추출한 인물, 즉 특정한 철학자와 관계하게 된다. 이러한 의미에서 개념은 사실상 상수도 변수도 아닌 단순한 변수들(*variations*)이다. 그래서 철학의 개념은 사실상 한갓된 가상(*le virtuel*)이라고 할 수 있다.(Deleuze, G., 1991: 27-30 참조)
 - 2) 내재성의 평면, 고른 면, 준거의 평면 등은 들뢰즈와 가타리의 지리철학에 따라 등장하는 고유의 용어법이다. 이에 관한 설명은 앞으로 이루어질 것이다.

관계를 갖는다.

반면 예술은 철학적 개념의 가상과 과학적 함수 명제의 현실성 바깥에 놓여 있다. 그것은 문장이나 개념, 함수 및 명제처럼 고르고 주름이 그어진 평면으로 전개되지 않는다. 둘뢰즈·가타리 미학의 해석가 보그(Ronald Bogue)는 한 논문에서 그들의 논의에 대해, “가상적인 것의 영역에 자리한 철학이나 현실적인 것의 영역에 자리한 과학과 달리 예술은 가능적인 것의 영역(domain of the possible)에 자리하고 있다”고 지적한다. 그에 따르면 예술은 “가상을 현실화하는 대신 가상과 결합되어 있는 것이거나 가상을 구성한다.”(Bogue, R., 2007: 273) 말하자면 예술은 가상도 현실도 아닌 가능성의 영역에 속하며, 그래서 ‘미학적 범주로서의 가능적인 것(*le possible comme catégorie esthétique*)’이다.(Deleuze, G., 1991: 214 참조)

예술의 가능성은 개념적 합리성과 물리적 원리와는 무관한 예술 고유의 가능성이다. 그래서 예술은 철학과 과학에 있어서는 부자연스러운 것으로 보이는 기하학적 비사실성(*d'invrailsemblance géométrique*), 물리적 불완전성(*d'imperfection physique*), 심지어는 유기적 기형(*d'anomalie organique*)과 같은 기이한 자세(*postures les acrobatiques*)들을 통해 고유의 독자성을 갖는다.(Deleuze, G., 1991: 196 참조) 이 때문에 예술은 철학과 과학이 서로 관계하는 좌표 체계의 바깥에 구성된다. 바꾸어 말하면 예술은 개념으로 다져진 철학의 내재성의 평면이나 명제의 현실성으로 흄이 파인 준거의 평면이 아닌, 예술 고유의 ‘구성의 평면(*plan de composition*)’ 위에서 지각과 정서를 통해 감각적 존재, 즉 감각의 블록을 구축하는(*dresser, set up*) 것이다.(Deleuze, G., 1991: 243 참조)

2. 예술작품과 예술가

철학, 과학, 예술이 소위 각각의 평면에서 전개된다는 표현은 둘뢰즈와 가타리의 형이상학이 스피노자의 유물론적 실체론에 기초한 데에서 유래한다. 스피노자는 세계를 ‘스스로를 낳음으로써 다양체(*multiplicité*)의 양태로 현존하는’ 일양적(一樣的, univocal) 실체, 즉 자연으로 규정한다. 능산적(能產的)인 동시에 소산적(所產的)인 변양을 거듭하는, 나아가 그 바깥을 허용하지 않는 유일 실체인 자연은 이때 일종의 신(神)으로 간주되기도 한다. 말하자면 우리가 사물로 여기는 소위 “소산적 자연은 수동적이고 일정한 순간에만 존재하는, 자연으로 잠시 생겼다가 없어지는 우연한 개체적 상태”(김은주, 2016: 13)이며, 사물-양상들의 원인을 오직 스스로 안에 갖고 있는 단일 실체인 ‘신, 즉 자연(*Deus sive natura*)’이다.

그래서 둘뢰즈와 가타리의 형이상학은 스피노자의 자연법일론(自然凡一論)에 따라 실체에 내재하는 원리, 즉 ‘내재성의 원리(*principe d'immanence*)’를 모든 변화와 다양체의 원인으로 간주한다. 사물과 변화의 내재적 원리를 지닌 자연은 전통적인 주관들의 인식대상이 아니며, 단지 주관의 양상들로 여겨지는 개념, 명제, 예술작품과 그러한 것들을 낳는 과정들이 벌어지는 전체로, 그러한 사태들의 장이자 평면이다. 그들은 이 과정들이 벌어지는 자연을 지리학의 개념들을 통해 표현하는데, 이는 소위 철학, 과학, 예술 및 인간 및 만물의 삶이 전개되는 각각의 장이 위상학적 지층화(*topological stratification*)로 설명 가능하다고 여기기 때문이다.³⁾

3) 지층, 평면, 공간 등의 지리학적 개념은 특정한 종류의 사태들이 벌어지는 위상학적 영역을 의미한다. 내재성·준거·구성의 평면들은 모두 각각의 다양체들이 전개되고 구성되는 평면이며, 동시에 그 평면 아래에는 켜켜이 쌓인 지층이 놓여 있다. 이는 언어의 공간적 특성을 반영하는 것으로 생각될 수 있다.

이처럼 자연 내재적인 내재성의 원리에 따라 세계의 생성과 변화가 이루어지는 ‘자연의 평면(*plan de Nature*)’은 ‘내재성의 평면’이라 불리며, 각 영역에 존재하는 다양체의 양태들은 이 평면이 재단됨으로써 나타나는 각각의 지층들(strata)에서 전개되고 구성되는 셈이다.⁴⁾ 모든 변화와 사물의 양태들은 오직 저 자연의 평면에 내재적이며, 그래서 각 평면들과 재단된 지층들 바깥으로 넘어서는 초월적인 위상이나 힘, 즉 ‘초월의 평면(*plan de trancendance*)’를 허용하지 않는다.(연효숙, 2019: 126 참조) 따라서 들뢰즈와 가타리의 존재론은 각각의 평면 위에, 공간과 지층, 영토, 신체, 행위와 관계들, 즉 “이종적인 개체들이 한동안 일을 같이 하도록 정렬하는”(김숙진, 2016: 315) 배치의 철학(*philosophie d'assemblage*)이며, 그 배열 방식에 따라 저 다양체들이 생기고 사라지는 ‘지리철학’으로 명명된 것이다.

예술작품의 구성 역시 내재성의 원리에 따르는 데에서 예외가 아니다. 들뢰즈와 가타리의 배치의 철학은 주관의 인식이 아닌, 내재성의 원리에 따라 전개·구성되는 ‘대상의 형식’에 관심을 둔다. 따라서 그들은 예술에서 작가나 관객의 주관의 현시가 아닌 스스로 보존되는 예술작품 구성의 본질, 즉 예술의 내재성의 본질을 보이는 데 몰두한다. 이러한 내재성의 원리에 따르면 예술작품은 전통적인 미학이 제시하는 것처럼 미감적 판단을 수행하는 주관의 입법적인 창조로서의 인식대상이 아니다. 특히 그것은 그것을 창조하는 예술가와 향유하는 감상자 모두로부터 독립된, 나아가 그 물리적 재료로 환원되지 않는 “자기 보존 능력을 갖고 있는 유일한 존재물이다.”(김재인a, 2013: 43) 예술작품이 물리적으로 환원 불가능한 자기보존 능력의 현존이 될 수 있는 것은 감각적인 것(sensation)을 본질로 하는 지각과 정서의 구성에 의한 것이기 때문이다. 그래서 들뢰즈와 가타리는 예술작품을 “스스로 보존되는 것”이며 “감각의 블록, 즉 지각과 정서의 복합체(*un bloc de sensations: c'est-à-dire un composé de percepts et d'affects*)”라고 정의한다.(Deleuze, 1991: 196)⁵⁾

예술작품의 지각과 정서는 지각이 작용하고 정서가 형성되는 주관의 인식론적 과정을 의미하는 것이 아니며, 그래서 그 자체 독립된 현존으로서 모든 주관들의 인식 작용, 심지어는 그 작품을 창조한 예술가의 인식 과정의 힘으로부터도 벗어난다. 그것은 지각과 정서로써 그 것을 수용하는 모든 주체들로부터 벗어난 감각의 구성적 복합체, 즉 “감각 존재일 뿐 다른 어떤 것도 아니다 : 그것은 스스로 현존한다(*un être de sensation, et rien d'autre : elle existe en soi*).”(Deleuze, 1991: 196) 그래서 예술가의 일은 지각과 정서를 감각의 블록으로 추출해 철학과 과학의 ‘고름’의 질서가 뒤섞이지 않은 순수한 감각적 실재를 구성하는 것이다. 이러한 점에서 예술가의 가장 큰 어려움이자 고유의 기량은 감각의 블록의 영속성으로 예술작

는데, 우리말에서도 이러한 지리학적인 평면 및 지층과 관련된 표현을 쉽게 찾을 수 있다. 가령 “소설가 A의 ‘독자층(讀者層)’은 매우 두터워 연령별로도 다양한 계층(階層)에서 읽히곤 한다”라든지, “우리나라는 아이스하키계(field of ice hockey players) 선수층(選手層)이 두텁지 않고, 겨우 100여 명 정도가 등록되어 있다” 등과 같은 경우가 그러하다.

- 4) 각 영역들이 지층을 형성한다는 것은 그러한 영역을 형성하는 다양체들의 특성에 따라 서로 다른 평면 위에 각각의 고른 면이 형성된다는 것을 의미한다. 가령 경제의 지층, 정치의 지층, 예술의 지층, 과학의 지층 들이 그러하며, 이러한 지층들의 단층으로 결합된 지층인 정치경제적 지층, 과학기술적 지층 등이 형성되기도 한다.
- 5) 들뢰즈와 가타리의 관점에 따르면 감각, 지각, 정서 등의 개념은 주관의 인식능력에서 비롯된 것이 아니라 개체화된 대상, 특히 자기보존 능력을 지닌 실체로서의 감정 국면(aspects of sensibility)을 의미하는 것이다. 이 때문에 감각은 관념적인 것이 아니라 그러한 국면들의 ‘실재적인 것’을 나타내는 것이어야 한다. 이러한 견해에 따라 김재인은 관련된 두 편의 논문에서 ‘percepts’와 ‘affects’를 각기 ‘지각체’ 및 ‘정감’으로 번역할 것을 제안하고 있다. 하지만 ‘지각’이라는 용어가 ‘지각작용으로부터 떼어진 것’으로서 명사적 용법으로도 쓰이고, ‘정서’ 역시 ‘경험에 의해 제한된 감성 혹은 지각’으로서 명사적 용법을 갖고 있기 때문에 본 논문에서는 전통적인 용어법에 따라 ‘지각’과 ‘정서’라고 표현하고자 한다. 이에 관한 자세한 논의는 김재인a(2013: 49이하) 및 김재인c(2017)을 참조.

품을 독립시키는 것, 즉 “스스로 존립하도록 만드는 것이다(*le fasse tenir debout tout seul*).”

스스로 존립하는 예술작품은 “그 자체로 감각에 대한 사적 경험을 능가하는 것이어야 하며, [……] 감각 자체의 논리 바깥의 어떤 체계에 의해서도 감지될 수 없다; 그것은 감각 자체의 내재성으로 현존하는 것이다.”(Galope, 2008: 104) 따라서 예술작품은 철학의 개념이나 과학의 함수와는 다른 감각 구성이라는 고유의 내재성을 갖는다. 또 예술가는 감각의 내재성에 따라 지각 주체가 전혀 부재하는 중에서도 존재하는 지각 자체, 음조와 색채의 조화만으로도 실재하는 정서를 분리해내는 능력을 갖고 있어야 한다. 그는 자신의 모든 체험과 기억은 물론 그 대상 및 그것의 표현을 위한 재료에 대한 지각과 정서를 자기로부터 완전히 분리시켜 독립된 감각 개체를 추출할 수 있기 위해 오랜 기간에 걸쳐 부단히 노력한다. 이를 통해 예술작품은 누구의 체험·기억·대상·재료도 아닌, 그래서 철학적이고 과학적인 개념과 명제 나아가 그 사물로부터도 완전히 독립적인 (회화, 조각과 같은) 시각적이고 (음악의) 청각적인 감각적 블록을 구성해 낸다.

예술작품은 그래서 예술가의 모든 사적인 체험과 기억의 지각작용으로부터 지각 자체를, 감정 작용들로부터 정서 자체를 뽑아내는(*arracher, wrest*) 것이다.(Deleuze, 1991: 200) 그래서 예술작품은 그것이 탄생한 한갓된 시간과 공간, 역사와 환경의 좌표로부터 떨어져 나온 완전히 독립적인 감각의 현존이 될 수 있다. 이를 모를 조각가의 신라시대 반가사유상은 그의 체험과 기억, 시·공간으로부터 떨어져 나와 박물관의 유리관 안에서, 교과서의 화보로, 뉴욕 메트로폴리탄 미술관의 기획 전시를 계기로 시대와 장소를 뛰어 넘는 우리들의 ‘천년의 미소’의 지각과 정서가 된다. 예술가는 “지각과 정서들의 제시자요 창안자며 창조자”(Deleuze, 1991: 211)이지만, 예술작품으로써 분리된 감각의 블록은 더 이상 그에게서 유래한 것으로 간주되지 않는다. 그가 남겨놓는 것은 오직 감각의 ‘서명(signature du sensation)’ 뿐이며, 자신의 기억과 체험을 미래의 관객에게 위탁해 둠으로써 시간과 장소에 따라 예술가와 관객들에게 새로운 감각을 생성시켜주는 ‘기념비(un monument)’로 현존한다. 이로써 예술작품은 구성의 평면 위에 감각의 복합체로서 현존하고, 감상자와 다른 예술가들에게 새로운 체험과 기억을 낳는 블록으로 현존한다. 예술가는 그래서 “감각의 조직된 축적물, 즉 감각의 벡터로서의 고유한 기능을 창조해내는 것이다.”(Bertetto, 2017: 794)⁶⁾

3. 미학적 되기와 영토화의 스타일

기념비로서 개체화된 감각이 새로운 감각을 생성시킨다는 점에서 예술작품, 즉 감각의 블록은 끊임없이 ‘다른 것이 되는(devenir-autre)’ 여정 위에 선다. 그래서 예술작품은 말하자면 ‘감각적 되기(devenir sensible)’의 산물이다. 되기는 내재성의 원리에 따라 생성과 소멸, 재생산과 변이를 거듭하면서 감각적 다양체들을 낳는 범일적 자연의 여러 국면들을 낳는다. 이러한 변이를 주도하는 내재성의 원리는 특정한 완성을 향한 목적을 갖지 않는, 그래서 목적과 탈목적을 오가는 무한한 운동(*mouvement infini*)이다. 내재성의 평면에서 벌어지는 이러한 무한 운동은 ‘[갔다가 되돌아오는] 왕복운동(aller et retour)’으로 철학에 있어서는 개

6) 여기에서 우리는 벡터(vector)라는 용어를 주목해 둘 필요가 있다. 그것은 예술작품이 고정된 것, 혹은 완결되지 않았기 때문에, 그리고 미래의 감상자들과 작가들을 통해 다시금 새로운 감각적 대상으로 재구성되는 것이기 때문에, 지속적인 변화의 양상을 갖고 있으며, 지리학적으로는 탈주와 귀환의 궤적을 갖는다는 의미를 갖는다.

념이 만들어지고 동시에 자연의 양태들이 그에 대립함으로써 반복적으로 작용한다. 이러한 반복운동의 원리를 들뢰즈와 가타리는 다음과 같이 설명한다.

“내재성의 평면은 사유의 측면과 자연의 측면, 즉 *Nous*와 *Physis*의 두 측면을 갖고 있다. 이것이 언제나 수많은 무한의 운동이 하나 안에 포개어진 사이에서 발견되는 이유이며, 이러한 점에서 저 내재성의 평면은 거대한 베틀의 복처럼 끊임없이 [왕복하며] 직조하는 방법으로 새로운 것을 즉각적으로 다시 만들어내는 쪽으로 되돌아온다.”(Deleuze, 1991: 47)

철학의 개념을 넣고 강화하고 해체하였다가 재설정하는 반복 운동이 벌어지는 내재성의 평면은 따라서 ‘카오스의 한 절단면(*une coupe du chaos*)’과도 같으며, 고른 개념을 선별해내는 정교한 거름망(體, *crible*, *sieve*)으로 기능한다. 카오스는 그래서 로고스를 전망하는, 말하자면 질서를 예비하는 혼돈이라기보다는 철학적 개념의 “규정들이 모양을 갖추다가 사라지는 무한의 속도로서 특징지어지는”(Deleuze, 1991: 52) 운동이다. 내재성의 평면은 이러한 반복운동이 벌어지는 단면이다. 한편 과학은 철학의 무한 속도를 정지에 이르기까지 감속시키고, 함수를 통해 ‘준거의 분할 평면 위에서 지역에 국한된 개연성을 전 지구적 우주론으로 확장시키는 유한 좌표(*corrdonnées finies sur un plan sécant de référence qui va des probabilités locales à une cosmologie globale*)’를 그린다.(Deleuze, 1991: 243) 그래서 철학자가 끊임없이 변이하는 개념의 변수들(*variations*)을 추출하는 반면, 과학자는 카오스의 운동을 준거의 함수를 통과시킴으로써 독립된 변수들(*variables*)을 얻어낸다.

반면 예술가는 카오스로부터 이종혼합들(*variétés*)을 되가져온다. 다종다양의 이 혼합물은 “감각기관에 있어서의 감각적인 것을 재구성하는 대신 무한한 것이 복원될 수 있는 일종의 몰유기적인(*anorganique*) 구성의 평면 위에 감각적인 것, 즉 감각의 존재를 구성한다.”(Deleuze, 1991: 243) 이러한 점에서 예술은 철학과 과학이 카오스에서 구하는 개념과 명제의 코드화 및 탈코드화의 반복을 뛰어넘는 것, 즉 ‘가능적인 것’을 반복적으로 추구한다. 예술은 구성의 평면 위에서 벌이는 가능한 것의 감각화이며 “수많은 우회, 되돌림, 분할선, 규모와 수준의 변화 같은 새로운 지각과 정서를 창조함으로써만 살아있는 것”(Deleuze, 1991: 233)이 될 수 있다. 예술은 구성의 평면 위에서 카오스의 가능성을 감각화하는 ‘카오스의 구성(*composition du chaos*)’이며, 이러한 구성으로 개체화된 예술작품은 기념비로서 ‘새로운 감각이 되기’를 거듭하는 고유의 우주, 말하자면 예술 고유의 ‘카오스적 우주(*chaosmos*)’로 열린다.

예술이 구축하고 열어내는 카오스의 우주는 지각과 정서를 구성하고 독립시키는, 철학의 무한운동에 의한 개념과 그것을 감속시켜 놓은 과학의 함수 명제와는 완전히 구별되는, 복합체의 카오스(*un chaos composé*)이다. 바로 이러한 복합체의 구성을 통해 “예술은 카오스의 변화 가능성을 유사 카오스(*chaoïde*)의 이종혼합들로 변형시킨다.”(Deleuze, 1991: 245) 따라서 예술에게는 철학과 과학이 교차하는 질서 지향의 단면 바깥에 지각과 정서로 열려진 고유의, 하나의 카오스적 우주가 할당된다. 이때 예술가는 오직 자신만의 방식으로 각기 고유의 우주를 열어낸다. 그래서 모네의 집은 장미들의 우주이며, 마티스의 발코니는 검은 색조의 우주이다.(Deleuze, 1991: 217 참조) 예술가는 자기만의 우주를 열어젖히기 위해 자기가 그려내고자 하는 것, 노래하고자 하는 것, 조형물로써 독립시키고자 하는 것이 되어야 하는 것(*devenir*)이다. 그리고 이러한 ‘되기’는 작품화하고자 하는 것의 감각-되기에서 시작하여 미래

의 예술가와 관객이 감행하는 그들의 되기애로 이어지며, 이러한 왕복 운동을 통해 다종다양이 교차하여 되돌아오는 궤적(*trajet*)들을 그려낸다.

그래서 사랑을 노래하기 위해 음악가는 연인이 되어야 하며, 사냥하는 맹수의 야수성을 그리려기 위해 미술가는 표범이 되어야 한다. 구성의 평면 위에서 벌어지는 이 감각적 되기는 또한 기념비를 세우는 일이다. “우리는 유년의 기억으로 글을 쓰는 것이 아니라 바로 지금 아이가 되는(*devenir-enfant du présent*) 유년의 [감각의] 블록을 통해 글을 쓴다.”(Deleuze, 1991: 201) 지금 아이가 됨으로써 그는 비로소 그의 서명을 남겨 기념비를 세우고, 아이의 공간을 열어젖힘으로써, 미학적 구성의 평면 위에 그만의 고유한 영토를 구축한다.

이 영토 안에서 지각과 정서의 블록, 즉 예술작품이 완성되기 위해서는 작가 고유의 스타일(*style*)이 요구된다.(Deleuze, 1991: 203-304 참조) 그에게 감각의 블록을 영토화하는 곳, 그의 구성의 평면은 바로 그가 되기의 궤적을 감각의 이종혼합으로 그려내는 고유의 내재성, 즉 스타일이 작용하는 공간이다. 그에게 스타일은 그의 예술이 갖는 고유의 미학적 코스모스를 열어내는 구성의 평면의 내재성의 원리, 즉 힘(*force*)이다. 아이-되기와 맹수-되기를 통해 그는 가능적인 것을 지각과 정서의 복합체로 구성하며, 이를 위해 그만의 방식으로 아이와 맹수의 감각적 본질을 반복적으로 지각하고 조율함으로써 지각과 정서의 블록을 만든다. 그리고 이러한 반복을 통해 가장 가능한 것, 그래서 바로 지각과 정서의 감각적 진실인 예술작품을 구성한다. 이로써 그의 “스타일은 [참된 감각의] 본질을 펼치는 권력”이며 감각의 “복합으로서의 본질을 세계로 전개한다.”(김재인b, 2014: 15)

4. 미학적 스타일과 음악예술의 리토르넬로

구성의 평면 위에서 고유한 지각과 정서, 말하자면 그만의 어조, 색채 및 음조와 선율, 전망과 되기의(*des visions et des devenirs*) 감각을 통해 서명의 기념비를 세우는 미학적 인물은 스타일에 의해 창조된다. 미학적 인물들(*figures esthétiques*)은 그래서 철학의 개념적 인격(*personnages conceptuels*)과 구별된다. 철학자가 개념-되기를 통해 얻는 것은 “절대적 형식으로 포착된 이질성이며”, 말하자면 그의 개념-되기는 “평범한 사건이 스스로인 바로부터 빠져나가 자취를 감추는 행위”(Deleuze, 1991: 213)이다. 철학자는 스스로 개념이 되는 자가 아니며, 무대 위의 배우나 필명의 작가와 같이 개념을 전개하는 하나의 배역(*persona*)으로 남는다. 철학적 개념은 하나의 포괄적인 일반성의 가상이기에, 그가 벌이는 개념-되기를 통해 스스로 그것이 될 수는 없기 때문이다. 반면 예술가는 스스로 아이가 되고, 맹수가 되어야만 아이와 맹수의 감각의 기념비를 세울 수 있고, 따라서 그는 매번 한갓된 바로 ‘그 감각’이 되어야 한다. 그래서 그는 아이이자 맹수의 감각을 지닌 진정성의 인물(*figure*)이어야 하는 것이다. 그가 구성하는 감각으로 인하여 그는 매번 새로운 우주를 열어젖히며, 그 우주 안으로 들어서기 위한 고유의 스타일을 갖는다.

그러나 하나의 스타일이 다시금 반복되는 다른 감각-되기를 손쉽게 허용하지 않는다. 되기를 통해 얻은 하나의 어조나 색채는 새로운 우주를 열어젖히지만, 그것이 진정한 감각이 되기 위해서는 끊임없는 시도가 요구된다. 구성의 평면은 바로 이러한 시도들이 궤적을 그려지는 평면이다. 감각의 블록이 이 평면 위에 경계를 긋고, 영토화를 이루게 되면, 감각의 참된 본질을 향한 시도, 즉 “일종의 배치 벗어나기(*décadrage*)는 오직 [새로운] 우주를 열어내기 위해서 영토를 가로지르는 탈주선(*lignes de fuite*)을 따라 감행된다.”(Deleuze, 1991: 226) 이 궤적은 참된 감각을 구성하고자 하는 반복이자 시도이고, 우주를 여는 예술의 힘이다.

철학이 내재성의 평면에서 카오스에서 개념의 규정(détermination)으로, 그리고 또 그 반대 방향으로 끊임없이 ‘둘 사이(entre-deux)’를 왕복하는 반복운동이 예술에 있어서는 참된 지각과 정서를 구하기 위해 구성의 평면을 확장하고 우주를 열어내는 고유의 힘, 즉 ‘리토르넬로(ritournelle)’이다. 들뢰즈와 가타리는 이러한 ‘리토르넬로(ritournelle)’의 운동을 앞선 작품 『천개의 고원(Mille Plateaux: Capitalisme et Schizophrénie 2)』에서 예술 고유의 구성의 평면의 영토화와 탈영토화, 재영토화와 확장의 역학으로 제시해 둔다.

“리토르넬로의 역할은 자주 강조되어온 바: 그것은 영토적인 것이며, 영토적인 배치이다. 새의 노래: 새는 자신의 영토를 표시하기 위해 노래한다. 그리스 선법(旋法)과 인도의 리듬들도 각각 스스로 영토적이며 지방적이고 지역적이다. [...] 세 가지 것이 [힘이] 함께 조화를 이룬다. 그것은 카오스의 힘, 대지의 힘, 코스모스의 힘으로: 이 세 힘은 리토르넬로 안에서 부딪히고 경쟁한다.”(Deleuze, 1980: 383-384)⁷⁾

소설가가 작품의 등장인물-되기로써 작품을 써내려가면서 각각 복합체의 우주를 열어, 그 안에서 지각과 정서를 넓히고, 혼합하고, 해체하였다가 다시금 결합시키는 일. 가령 도스 파소스(Jone Dos Passos, 1896-1970)가 자신의 소설을 전개하기 위해 등장인물, 시사적 사건, 전기(biographie), 카메라의 눈 등을 뒤섞어 넣는 독특한 음악적 대위법을 문학작품 안에 시도함으로써, 삶, 죽음, 도시적 우주로 구성의 평면을 무한히 확장시킨 것은 리토르넬로의 운동을 통해 가능한 것이었다.(Deleuze, 1991: 228 참조) 혁신적이고 참신한 것, 독창적이고 진정성을 담은 “모든 것은 리토르넬로를 통해 시작되며,” 그것들은 각기:

“벵퇴유 소나타의 짧은 악절처럼 [리토르넬로] 그 자체로 구성된 것인 동시에 마치 오데트의 얼굴⁸⁾과 같은 이름 모를 행인, 불로뉴 숲의 나뭇잎들과 같은 변이하는 감각들을 통해 구성된 것이다. 그리고 이 모든 것은 끝내 거대한 리토르넬로의 무한에, 끝나지 않는 7중주의 변주에, 우주의 노래에, 그리고 인류 이전 내지 이후의 세계로까지 이어진다.”(Deleuze, 1991: 229)

감각-되기의 여정을 이끄는 리토르넬로는 본래 악곡의 반복적 연주를 위해 후렴구처럼 반복되는 ‘반복구’ 혹은 ‘강조구(tunaround)’를 의미하는 바ロック시대의 음악용어이다. 그것은 악곡의 음악적 논리(musical logic) 바깥에 놓여 있으면서도 연주가 지속될 수 있도록 만들어

-
- 7) 리토르넬로는 세 가지로 구분되는데, 그것은 각각 ① 카오스의 힘을 의미하는 하위-배치(infra-agencement), ② 대지 혹은 영토의 힘을 의미하는 내부-배치(intra-agencement), ③ 우주의 힘을 의미하는 상호-배치(inter-agencement)이다. 이 힘들은 차례로 특정 영토에 표기(marking)하는 방향적 힘, 배치된 영토에 특정한 기능을 설정하는 차원적 힘, 마지막으로 영토를 견고하게 하거나 그곳을 떠나는 이행의 힘이다. 이것을 보기는 각각 방향적 성분(the way home), 차원적 성분(the creation home), 이행적 성분(the home in our hearts)으로 요약한다.(Bogue, 2006: 36) 『천개의 고원』 제11장 ‘리토르넬로에 관하여’의 시작 부분에 등장하는 어둠 속에서 노래하는 아이, 숙제하는 아이가 노래를 흥얼거리고 한 주부가 집안일을 시작하면서 라디오를 듣는 장면, 마지막으로 즉흥성으로 코스모스의 힘에 합류하는 장면은 각각 이러한 유형들을 상징적으로 예시하고 있다.(Deleuze, 1980: 382-383)
- 8) ‘오데트(Odette)’는 마르셀 프루스트의 『잃어버린 시간을 찾아서』 1권에 들어 있는 에피소드, 「스완의 사랑」에 등장하는 매춘부 출신의 여성이다. 주인공 스완(Swann)은 처음 그녀의 얼굴을 보았을 때, 날카롭고 수척한 모습에 매력을 느끼지 못하지만, 여러 고전 회화작품들에 등장하는 등장인물들의 모습을 통해서 그녀의 아름다움을 발견하고 사랑을 키워간다. 말하자면 오데트의 얼굴은 연인의 그것이 기에는 그저 평범한 감각대상이지만 명작들의 리토르넬로를 통해 아름다움의 감각을 다시금 불러오는 대상물이 된다.

준다. 연주가는 도중에 박자나 마디를 놓치더라도 반복되는 리토르넬로를 통해 제자리를 찾아갈 수 있다. 악곡이 반복되는 중에 자유 연주(ad lib.)나 즉흥적 악절을 집어넣기 위해 연주가는 리토르넬로를 기다릴 수도 있다. 가령 우리 음악 <밀양아리랑>이나 <캐지나칭칭 나네>, <강강술래>의 후렴이 리토르넬로이며, 이러한 후렴이 반복되는 동안 구성의 평면은 새로운 감각으로, 진정성의 예술로 확장되는 계기를 마주한다. 이러한 리토르넬로는 재즈음악에 있어서도 창조의 시작점이다.

III 재즈음악과 노마디즘

1. 재즈음악의 즉흥성

재즈음악은 노동요를 기원으로 하는 블루스에서 비롯되었는데, 최초에는 아프리카계 미국인 공동체의 유흥 춤음악(dance music of entertainment)으로 연주되기 시작하면서 알려졌다. 그래서 재즈음악은 애초에 예술이라기보다는 오락적 기능이 강했다. 아프리카계 미국인 공동체는 이 음악을 결혼식, 장례식, 사교모임, 교회음악, 나아가 거리의 행진곡 등으로 이용했고, 나아가 홍등가 유곽의 미국식 살롱 음악으로 연주했다. 하지만 재즈음악은 20세기에 들어서면서 음악예술로, 나아가 모더니즘을 상징하는 참된 예술로 평가되기 시작했고, 대중성과 예술성을 동시에 갖춘 가장 급진적인 음악예술 형식으로 받아들여졌다. 이는 재즈음악이 아프리카계 미국인 공동체의 독특한 형성 과정과 노예 해방 이후 2류 시민으로서의 삶을 표현·공유하는 지각과 정서의 산물이자, 이러한 감각의 블록을 소통하는 “의사소통의 한 언어”(남정우, 2011: 47)로 자리매김했기 때문이었다.

아프리카계 미국인 공동체의 구성원들은 노예로써 아프리카의 여러 지역에서 무차별적으로 포획·유입되었고, 따라서 통일된 언어와 관습을 갖고 있지 못했다. 이들은 노예 해방이 이루어진 후에도 교육과 사회진출의 기회에 대한 체계적인 차별 및 분리정책의 하부에 놓였고, 때문에 원리적으로 그들이 통일된 공동체의 지각과 정서를 위한 구성의 고른 면을 전개하기에 극히 제한적이었다. 그래서 그들은 음악을 통해 구성의 평면을 전개하기 위해 노력했고, 그 안에서 지각과 정서를 교류했다. 나아가 아프리카계 미국인들이 자신들의 음악을 연주하는 일은 인종갈등의 상황에서 다소 용이한 사회 진출과 자존감 확립의 방법이기도 했다. 이러한 상황 속에서 “재즈음악은 하나의 링구아 프랑카(lingua franca)⁹⁾가 되었고, 그 자체로 인종적 경계에 제약을 받지 않는 ‘인종간(interracial)’ 언어라고 묘사되기에 이른다.”(Horn, 2004: 23)

그들은 블루스와 재즈음악을 통해 노예상태에 놓인 자신들의 체험과, 아프리카의 기억을 노래했고, 노예해방 이후에는 자신들에 대한 체계적 분리와 차별 속에서 자존감(self-respect)과 정체성을 확인하기 위해 스스로 음악가가 되었다. 이러한 점에서 재즈음악은 “아프리카 고

9) 링구아 프랑카(lingua franca)는 공통 언어가 없는 집단들이 상호의사소통을 위해 쓰는 보조언어 혹은 공통언어를 의미한다. 종종 타협언어라고도 불리는데, 가령 중세 유럽의 라틴어, 유럽 및 기타 지역에 흘러진 유태인들이 의사소통을 위해 만들어진 이디쉬(Yidish)어, 초원에 흘러져 사는 여러 부족들이 교류를 위해 사용하는 동아프리카의 스와힐리어 등이 있다. 무역, 전쟁, 외교 및 종교적 교류활동 등에서 이종언어민족들이 조우하여 소통하기 위해 만들어진 언어들을 통칭하며, 본래는 중세 십자군과 상인들이 남프랑스어와 이탈리아어를 뒤섞어 만들고는 프랑스의 말(lingua는 언어를, franca는 프랑스를 뜻함)이라는 이름을 붙인 데서 유래했다. 여기서는 언어적인 측면보다는 아프리카계 미국인들의 지각과 정서를 소통하는 수단으로서의 음악이라는 의미로 빗대어 사용되었고, 나아가 감각적인 것에 대한 소통이 인종을 뛰어넘는 측면을 갖는다는 것을 보여준다.

유의 음악적 경향을 신세계로 들여온 것이었으며, 그것이 노예 댄스 문화의 둘레 안팎에 보존됨으로써(preserved within and outside of the dancing ring of slave culture) [……] 우리에게 알려진 재즈음악을 구성하게 된 것이었다.”(Floyd Jr., 2005: 7, 강조는 필자에 의함) 그래서 아프리카계 미국인 공동체의 고른 면은 재즈음악의 지각과 정서를 공유하는 감각적 구성의 평면 위에 전개되었으며, 이는 그들이 백인 주류의 미국 사회에서 내재성과 준거의 평면 안으로 들어서기 어려웠던 때문이었다.

재즈음악은 아프리카 민속음악과 초기 블루스의 ‘5음 블루스 음계(pentatonic blues scale)’, 다양한 박자들이 동시에 뒤얽힘으로써 전개되는 ‘다중리듬의 흥겨움(groove of polyrhythm)’, 나아가 ‘당김음(synchopation)’을 기반으로 하는 음악적 특성으로 구성되었다. 단순한 음계와 다중리듬 및 당김음을 통해 초기의 재즈음악은 블루스음악처럼 반복적 성격을 갖게 되었고, 이에 ‘교창성(交唱性, antiphonality, 혹은 메기고 받는 유기성, call and response organization)’과 서양음악의 화성이 결합된 ‘화성적 복잡성(harmonic complexity)’이 복합체를 이루면서 아프리카계 미국인들의 공간으로 영토화되었다. 이것은 “재즈가 랙타임, 블루스, 영가, 클래식, 행진곡, 대중가요 등이 종합됨으로써 완성될 것임을 예고하는 것이었다.”(Monson, 2007: 7) 그래서 재즈음악은 미국 대중음악의 평면 위에서 대중적이고, 의사소통적이며, 지극히 표현적인 음악이 되었다. 특히 재즈음악의 교창성은 연주가 반복되는 가운데 새롭고 참된 감각의 블록을 구성하는 리토르넬로의 메커니즘으로 작동하면서 재즈 고유의 즉흥연주(improvisation)의 운동을 구성했다.

재즈의 구성의 평면에서 작용하는 즉흥연주의 힘은 리토르넬로의 반복 운동으로서 서로 다른 지층에 다져진 서로 다른 문화 배경을 묶고 재구성하는 새로운 감각의 우주를 여는 힘이었다. 즉흥연주는 여러 체험 주체들의 집단적 교류를 가능하게 만들었고, 그와 나의 감각-되기의 교류이자 “억압과 금기를 은밀히 이야기하고 소통하는”(Horn, 2004: 11) 구성의 반복운동이 되었다. 그것은 서로 번갈아 노래하거나 연주하면서 체험과 기억의 감각적 내재성을 찾는 과정이며, 그리하여 새로운 우주를 여는 일이다. 그것은 동시에 백인 주류의 자본주의 음악 산업의 영토 바깥으로 탈주했다가 다시금 그 안으로 되돌아오는 탈영토와 재영토화의 힘이었으며, 감각적 우주에 합류하는 리토르넬로의 역학이었다.

“우리는 그 동그라미를 철지난 카오스의 힘이 밀려들어오는 옛 방향이 아니라 그 경계가 스스로 만들어 낸 다른 구역으로 열어젖힌다. 이는 마치 그 동그라미가 스스로 미래를 향해 전개하고자 하는 것과 같은 방향인데, 이는 그 동그라미가 안주하는 곳에서 작용하는 힘이 지닌 능력이다. [그래서] 이번에는 그 동그라미가 미래의 힘, 즉 코스모스의 힘과 결합하려는 방향을 향한다. 우리는 위험을 무릅쓰고 즉흥적으로 그것을 감행해본다(*On s'élance: on risque une improvisation*). 하지만 즉흥적으로 행한다는 것은 세계 안으로 합류하는 것이며, 혹은 세계 안으로 녹아들어가는 것이다(*Mais improviser, c'est rejoindre le Monde, ou se confondre avec lui*). 우리는 집에서 나와 어느 짧은 노래선율을 따라 모험 여행을 떠난다. 어린아이가 습관적으로 따르는 선율, 또 저절로 연결되어 나가는 선율, 혹은 색다른 고리, 매듭, 속도, 운동, 몸동작과 울림을 갖는 ‘방황하는 선(lignes d'erre/ lines of drift)’이 짹트는 낭랑하고 몸짓 섞인 활기찬 선율을 [한번] 따라가 보는 것이다.”(Deleuze, 1980: 382-383)

한 소년이 노래를 부르면서 시작되는 리토르넬로의 고원은 카오스, 환경과 영토, 나아가 카오스모스의 힘으로 영토화와 탈영토화가 이루어지는 배치의 고원이다. 이때 ‘방황하는 선’은

공포, 설렘, 모험 등의 감각을 불러내었다가, 그것을 용기, 집중, 감행의 감각-되기로, 미끌어 져 빠져나갔다가 궤도 안으로 되돌아오는(drift), 위험을 극복하는 지각과 정서의 운동이며, 동시에 자연에 내재하는 생명의 운동과정이다. 모든 생명체는 자신의 영토를 확보하는 일에 몰두하며, 그것은 안전과 번식, 영생 및 변이의 과정이다. 이러한 감각-되기이자 변화의 시도인 리토르넬로의 과정은 일양적 자연 안에서 생명의 양태는 살아가는 존재(living-beings)로서 “스스로를 위한 삶의 공간을 구성하는 우유성(偶有性, contingency)을 합리적으로 사유하고 관찰할 수 있도록 만들어준다.”(Kleinherenbrink, 2015: 211)

리토르넬로는 그래서 궁극적으로 ‘음악-되기(devenir-musique)’이다. 구성의 평면에서 지각과 정서의 감각-되기는 궁극적으로 기억과 체험으로부터 벗어나 감각 자체를 구성하는 일로, 이때 생명체는 리토르넬로 역학의 선율과 리듬에 따라 영토와 안전을 구성하고 이를 위해 이동하고 되돌아온다. 그것은 대위선율이고 다중리듬이며 즉흥연주이자 새로운 음악작품을 낳는 음악-되기이다. 리토르넬로의 왕복운동은 그래서 음악적인 궤적을 갖는다. 왜냐하면 “음악은 언제나 탈주선을 그리며 도주하는데, 그것은 마치 수많은 ‘변이의 다양체(multiplicités à transformation)’와도 같으며, 심지어는 음악을 구성하거나 나무 가지가 자란(arborify) 모양으로 만들어진 바로 그 코드를 뒤엎는 것”¹⁰⁾(Deleuze, 1980: 19)이기 때문이다. 음악-되기는 언제나 새로운 것이 되기 위한 궤적을 그리면서 도주하였다가 되돌아옴으로써 구성의 평면을 고르게 다지는 예술의 힘이며, 그래서 “음악은 우주로서의 예술적 존재가 되는 것일 뿐 아니라 무한 변주의 가상의 선을 그려내는 일이다.”(Deleuze, 1980: 19)

특히 이 리토르넬로의 카오스모스는 리듬이기 때문에 음악-되기란 결코 같은 자리로 되돌아오는 법이 없는 탈영토이화이자 재영토화이다. 리듬은 시간을 동일한 길이로 나누는 박자가 아니며, 결코 “균등하지 않은, 혹은 약분 불가능한, 그래서 여전히 코드 변환중인 (*l'intégral ou l'incommensurable, tourjour en transcodage*)” 역동성이다. 그래서 박자는 ‘독단적’이지만 리듬은 언제나 다른 것이 되는 긴장에 놓인 임계적(臨界的, critique)인 것으로, “그 임계적 순간들을 묶어내기도 하고, 한 환경에서 다른 환경으로 뛰어넘어가며 스스로를 그 환경들과 묶어내기도 한다.”(Deleuze, 1980: 385) 리토르넬로의 음악-되기는 생명 존재의 영토화와 탈영토화, 나아가 재영토화의 운동이며, 따라서 모든 영토화된 물리적, 미학적, 윤리적, 정치적 환경의 여러 양태들을 탈영토화하는 계기가 된다. 왜냐하면 모든 영토화된 고름은 리토르넬로의 운동을 하는 구성체들을 통해 주변의 환경과 간섭, 협상, 관계하면서 변화를 거듭하기 때문이다. 이것은 리토르넬로의 탈주 궤적을 통해 이루어지는 생명의 내재성의 힘이며, “윤리적, 정치적 논의가 이루어지는 출발점이다.”(Kleinherenbrink, 2015: 211)

이러한 점에서 리토르넬로의 음악-되기, 나아가 그러한 즉흥연주는 연주가와 작곡가의 나아가 흥얼거리는 한 소년의 ‘탈기억(antimemory)’이며, 영토화된 음악작품의 감각의 블록으로부터 벗어나 새로운 곡을 완성해 가는 ‘음악-만들기(making-music)’이다. 왜냐하면 즉흥연주의 시도를 통해 ‘음악으로써 행하기(having-to-do-with-music)’의 지층들의 역사적 총체성은 특정한 형식의 새로운 면을 전개하는데, “연주자가 음악을 만들기 위해 [그] 음악적 공간을 대상화하고 나면, 음악적 공간은 오직 음악-만들기를 위한 기회로써 존재하게 되기 때문이다

10) 데리즈와 가타리는 탈영토화와 재영토화가 벌어지는 유목적 평면들 위에서 다양체들이 전개되는 모습을 리좀(rhizome)의 모양을 갖는다고 표현한다. 반면 로고스와 폴리스의 영토 안에서 전개되는 양태들은 나무의 모양을 갖는다. 정주의 나무는 영토에 뿌리를 내리고 가지들을 올려 뻗음으로써 유전적 완성의 모양새를 갖추어가는 반면 반복적인 왕복 운동을 벌이는 탈영토·재영토화의 리좀은 뿌리식 물의 즐기처럼 언제나 중간과정에 놓여 있으며 부딪히는 모든 것들을 계기로 나누어지고 우회하면서 여러 이종적인 것들과 우연적인 관계를 맺는다.

다.”(Szekely, 2003: 115)

재즈음악의 즉흥연주는 연주가와 청중 모두에게 익숙한 인기곡(pop tunes, or standards)을 반복적으로 연주하는 과정이라고 할 수 있다. 하지만 이것은 완전히 새로운 것으로의 연주가 아니라 원곡의 화성 진행을 따라가면서 화성적 가능음들(possible notes)을 재배열하는 연주과정이다. 이를 위해 원곡의 외적 형식을 뒤따라야 하는 것은 물론이고, 진행 중인 화성 속에서 새로운 대리화성과 가능적인 성부 진행(voice leading)을 통해 선율의 재배열, 즉 코드 보이싱(chord voicing)을 만들어내는 일이다. 그것은 솔로 즉흥연주가 될 수도 있고, 집단 즉흥연주(collective improvisation)나 교창적 즉흥연주(trade improvisation)가 될 수도 있다. 이러한 재배열 과정은 리토르넬로의 왕복운동을 통해 반복적으로 이루어지는 데, 연주가 끝나는 지점은 한 연주자가 자신의 시도에 만족하거나, 여러 연주가들이 그러한 시도에 서로 동의할 때가 될 것이다. 이때 리듬섹션은 반복적 재배열 시도에 끊임없는 임계적 긴장감을 고조시켜주면서 코드화된 경계의 문턱을 넘어서게 종용한다. 리듬의 반복은 동일한 것의 반복이 아니라 차이, 변화, 탈코드의 반복이며, 시간을 뛰어넘는 시도의 추진력이고, 새로운 영토를 열어젖히도록 돋는 추진력이다.

그러나 즉흥연주가 이루어지는 모든 음악이 리토르넬로의 탈영토화와 재영토화의 궤적을 그려내는 것은 아니다. 클래식 음악의 자유 즉흥연주(ad lib.)는 언제나 원곡을 기보해 둔 악보의 고른 면으로 되돌아와야 하고, 팝 음악의 즉흥적 간주 역시 일반으로 가수의 아이디어를 이끌고 다른 멜로디로 나아가서는 안 된다. 이들이 즉흥연주를 통해 새로운 멜로디와 대위법의 재배열로 탈주함으로써 재영토화하게 되면 그것을 우리는 ‘재즈적(jazzy)’이라고 부르는 것이다. 재즈음악은 때로 마지막 헤드의 연주에 즉흥연주의 리토르넬로적인 시도를 통해 얻어낸 새로운 아이디어로 채우기도 하며, 그래서 마지막 코러스가 다시금 반복되기도 한다. 그래서 재즈 즉흥연주의 경험은 악보를 해석하는 일을 뛰어넘어야 하며, “그것을 연주하고, 연주 중에 있는 소리를 듣고, 그것을 작곡하는 것이며, 사유하고, 읽어내는 것이다.”(Szekely, 2003: 119) 이는 음악-되기의 리토르넬로가 즉흥연주를 임계점으로 밀어내고 탈주선의 궤적을 만드는 힘이며, 이 힘은 노마디즘을 포함하기 때문이다.

2. 노마디즘

모든 생명체가 자신의 영토를 방어하는 것처럼 인간은 국가로써 영토를 표기(marking)하고 방어한다. 이 영토 위에 정부와 행정조직, 군대 등이 코드화되면 인간은 일반으로 정주(定住, *sédentaire*)를 선택하고 고유의 운영 원리, 즉 내재성의 원리로서의 이념에 따르게 된다. 그들은 종종 시장을 형성하고 생산과 소비의 틀을 전개하며, 이는 고유의 노동 분화로 이어진다. 가령 자본주의의 출현은 “노동 분화의 극적인 촉진과 가속화를 불러오며.”(Holland, 2013: 27) 고유의 개념 체계와 화폐를 사용함으로써 정주 속에 갇히고 만다.¹¹⁾

정주의 영토는 그러한 개념들과 화폐들이 작용하는 ‘고른 면(plan de consistance)’이다. 반면 그 고른 면 바깥은 노마드의 어원이 되는 노모스(nomos)라 불린다. 정주의 고른 면을 들뢰즈와 가타리는 이러한 노모스에 대립하는 개념, 즉 고대 그리스의 폴리스(polis)와 로고스(logos)로 표현한다. 국경과 성문으로 둘러친 도시국가를 의미하는 폴리스와 그 안에서 합

11) 그러한 이념이 만일 공산주의라면 자유 시장은 국가경제기구의 통제 아래에 놓이고, 집단농장과 공공생산시설이 들어설 것이며, 위계 없는 노동자 계급의 자율 생산체제 아래에서 자본에 의한 소외 없는 노동과 공정한 분배로써 사회주의적 노동과 소비의 분화를 지향하게 될 것이다.

리적인 것으로 간주됨으로써 통용되는 법과 질서, 노동과 교환의 로고스는 정주의 시민들이 안주하는 매끈한 공간(*espace lisse*)이다. 매끈한 공간 안에서 판명한 사회관계를 구성하면서 거주하는 정주민(*résident*)와 달리 유목민(*nomade*)은 폴리스의 영토 바깥에서 자신들의 공간을 영토화한다.

폴리스 안에는 질서지어진 다양체들이 가득 차 있지만, 그들의 공존은 스스로를 재단하고 교차하여(*recoup et l'intersect*) 자신들의 면면을 적나라하게 드러내고 있어야 가능하다. 정주민의 금전거래는 실시간으로 계산되어 세금이 매겨지며, 그들이 여행하는 궤적은 비행금지구역으로 들어설 수 없도록 감시당한다. 그러나 이 고르고 매끈한 면은 동시에 그들이 도주 할 수 있는 문(*Porte*)으로 열려 있으며, 그래서 이 정주 질서의 다양체들이 벌이는 모든 ‘되 기’ 역시 노마디즘의 임계점이자 탈주의 문턱(*threshold*)이 된다. 노모스는 경계의 바깥으로 벗어나 있지만 폴리스의 안쪽을 넘나들며 매끈하고 다져진 영지를 오간다.

“노모스는 하나의 불분명한 덩어리로 이루어진 고름(*la consistance d'un ensemble flou*)으로 : 그것은 법 혹은 폴리스와 대립하여 성립하며, 변경(邊境), 산지, 혹은 도시 외곽의 모호한 공지(空地)와도 같다. ([그래서 모든 공간은] 노모스 아니면 폴리스이다) [……] 이 공간들 사이에는 거대한 차이가 존재하는데 : 정주의 공간은 벽과 울타리, 그리고 울타리 사이의 도로들을 통해 줄이 그어지는(*est strié*) 반면, 노마드의 공간은 매끈하고 오직 지나간 궤적(*trajet*)으로 덧칠해지고 그려진, ‘윤곽들(*traits*)’ 만이 표기된 매끈한 공간이다.”(Deleuze, 1980: 472)

노모스와 폴리스가 공간적 차이라면, 노모스와 로고스의 차이는 질서의 차이이다. 로고스는 국가법체계를 구성하는 논리적 정합성을 의미하는 것으로 합리성, 폴리스의 고른 면 위에서 질서지어진 사유의 내용이다. 반면 노모스는 로고스 바깥의 고유의 질서를 갖는다. 그들은 폴리스의 법체계 바깥에서 통용되는 고유의 관습(*custom*) 내지 그때그때의 선정 원리로서의 ‘경험법칙(*rule of thumb*)’을 따른다.(Holland, 2006: 21 참조)

로고스와 노모스는 또 각각의 과학을 갖는다. 그것은 각각 왕립과학(*science royale*)과 유목과학(*science nomade*)으로 불리는데, 로고스가 수학, 물리학, 화학 등의 제도권 과학으로써 기술과 연계되면 폴리스는 그에 따라 자기동일적이고 항상적인 것, 즉 문(門) 도로, 수로, 운하, 정부기구 등의 도구들을 규정하고 건설하는 데 몰두한다. 반면 노모스의 과학은 고유의 전문성을 지닌 대가적 기술자들의 혁신적인 신제품을 고안하는 데에 몰두한다. 폴리스는 이들이 경계의 바깥에서 스스로를 방어하거나 국가를 보존하는 데에 머무르는 보수적인 방어 기계를 뛰어넘는 공격적인 전쟁기계(*machine de guerre*)를 만들어내기도 한다는 점에서 경계를 늦추지 않는다.

왕립과학이 정주의 공간에 건설로써 기여하는 데에도 불구하고 국가는 이들의 권력과 자율성을 제한한다. 왜냐하면 왕립과학의 지식인들이 국가에 위협을 가하는 혁신을 도모할 수도 있기 때문이다. 그래서 “왕립과학은 숙련 노동을 필요로하지 않으며 [……] 지식인들을 오히려 국가에 밀접하게 종속된, 오직 상상뿐인 동시에 그들의 임무를 재생산하는 것에만 머물게 하거나, 육체노동자들로부터 그 역량을 박탈하는 [정도의] 자율성만이 부여된, 일종의 도구로 만든다.”(Deleuze, 1980: 456)

한편 국가의 경계와 제도권의 바깥에 유목하는 유목과학은 신기술을 가진 석공, 목수, 대장장이 등의 ‘동업조합(*compagnonnages*)’을 형성해 두고 간간히 폴리스의 건설에 참여하기도 한다. 하지만 국가는 이들을 통제의 영역 안으로 끌어들이지 못하는데, 이는 그들의 혁신

성과 조합의 조직 방식이 국가 정치와 행정 질서 바깥에 있기 때문이다. 그것은 유목과학이 고유의 노동문화 방식을 갖고 있기 때문이며, 이 때문에 유목과학과 그 기술이 국가의 노동문화 방식에 따라 폴리스의 영토 안으로 들어서는 순간 유목과학의 탈영토적 영토성은 이내 소멸해버리고 만다. 무엇보다 국가는 이들의 과학을 국가 안에서 허용하고자 하지 않는다. 왜냐하면 유목과학이 “정확성과 염밀성을 결여하고 있기 때문이 아니라, 국가의 규범에 대립하는 노동 문화를 수반하고 있기 때문이다.”(Holland, 2006: 25)

노마디즘이란 결국 정주의 고른 면을 떠나 떠돌아다니는 방랑자를 의미하는 것이 아니며, 무법적 이주민의 방탕한 탈주와 유랑의 삶을 의미하는 것이 아니다. 그들은 언제나 경계의 주변과 안쪽에서 영토화와 탈영토화를, 경계에 걸쳐서 재영토화를 거듭하는 정주민의 이웃이다. 그들은 국가 영토의 바깥과 안쪽에 걸쳐진 고유의 고른 면을 갖는다. 이러한 점에서 그들은 “영토를 갖고 있다; 그는 관습상의 경로를 따르는 것”(Deleuze, 1980: 380)이다. 그들은 자신들이 알고 있는 지점들을 반복적으로 지나치며 되돌아오고, 다시금 물이 있는 곳, 모임의 장소 등으로 되돌아간다.

3. 재즈 스타일의 노마디즘

미국 백인 주류 사회의 폴리스는 자본주의의 고른 면 위에 전개되었다. 상업성과 이익 창출의 역학으로 다져진 음악 산업 역시 자본주의의 로고스를 따르는 지층이었다. 이 지층 위에 그려진 선은 음악가들이 활동하는 매끈한 공간 위에 그려진 것이었지만, 지각과 정서를 구성하는 리토르넬로의 내재성과는 거리가 멀었다. 음악가들은 구성의 평면 위에서 리토르넬로의 창조성을 시도하려 했겠지만, 음악산업의 영토 안에 정주하는 한 내재성의 평면 위에서 로고스의 역학을 따라야 했고, 자유로운 감각의 블록을 구성할 수 없었다.

자본주의의 상업적 지층에서 활동하기 위해서 그들은 로고스의 내재성을 따를 수밖에 없었다. 다수의 음악가들이 20세기 초 할리우드 영화산업과 라디오 방송국에서의 음악활동을 선택함으로써 상업성의 역학에 따라 인기곡과 고전음악의 형식에 따라 작곡하고 연주했다. 그것은 그들에게 부를 가져다주었을지 모르지만 구성의 평면에서 음악이 가진 고유의 지위, 새로운 배치를 통한 새로운 우주를 열어내는 탈주의 문턱을 넘을 수는 없었다. 음악 산업 로고스의 역학 안에는 “제도의 배치(institutional configuration), 권력 관계(power relations), 나아가 인종적 관례(racial conventions) 등이 구축되어 있었고” 1930년대 거대 음반사들과 라디오 네트워크의 출현은 “음반제작과 배급을 경제 관계의 그물망 안으로 끌어들이는 것”(Monson, 2007: 29)이었다.

대공황이 해소되기 시작한 1920년대 말과 30년대, 미국 대중음악 시장에서는 뉴욕을 중심으로 스윙(swing) 스타일 재즈음악이 인기를 얻기 시작했다. 그리고 1935년 8월 21일 백인 중심의 베니 굿맨(Benny Goodman) 빅밴드가 로스앤젤레스의 한 댄스홀에서 스윙음악을 통해 화려한 성공을 거두자 비로소 스윙 시대(swing era)가 전개되었고, 이는 재즈음악이 백인 주류 사회의 지평 안으로 편입되어 들어온 신호탄이었다.(Harrison, 2005: 277) 뉴욕과 시카고를 중심으로 댄스홀과 극장식당에서 인기를 누리고 있던 스윙 재즈 밴드들은 아프리카계 미국인 음악가들의 영토였지만,¹²⁾ 유대계 백인 베니 굿맨 빅밴드가 백인이 주류를 이룬 로스엔

12) 1920년대부터 30년대까지 큰 인기를 누린 여러 스윙 음악가들은 대부분 아프리카계 미국인 리더와 연주자들로 이루어져 있었다. 플레처 헨더슨(Fletcher Henderson), 지미 런스포드(Jimmie Lunceford), 뒤크 엘링턴(Duke Ellington), 카운트 베이시(Count Basie), 칙 웹(Chick Webb), 베니

젤레스에서 성공적인 연주를 펼칠 수 있었다는 점은 상업주의 로고스가 영토화를 시작하고 있다는 징후였다. 이러한 징후는 아프리카계 미국인 음악가들이 스윙의 영토를 떠나 새로운 구성의 평면으로 탈주해 나가는 임계점이 도래하였음을 알리는 것이었다.

스윙 스타일 재즈음악은 단순한 대중적인 춤곡이 아니었다. 스윙 스타일은 뉴올리언스의 전설적인 코넷 연주가 버디 볼든(Buddy Bolden)이 19세기 말부터 20세기 초 지역 아프리카계 미국인 공동체의 연회와 행사장에서 선보인 독특한 연주 방식에서 유래했고, 선율과 즉흥성, 리듬의 특징에 있어 지극히 아프리카적인 기원을 갖고 있는 것이었다. 기록에 따르면 그는 매우 독특하고 독창적인 리듬감을 갖고 있었는데, “이는 이후의 재즈 음악가들의 작업을 특징짓는 것으로 전염적인 느낌이 ‘스윙’을 예견하게 만들어주는 것”(Taylor, 2005: 49)이었다. 볼든에 의해 영토화되고 이후의 음악가들에 의해 고르게 된 이 스윙의 감각이 재즈음악 고유의 음악적 “서명과 플래카드가 ‘스타일’을 형성한 것”(Deleuze, 1980: 406)이었다.

당시 음악계의 상황은 라디오 방송국의 전국 방송에 의한 부흥과 영향력에 의해 점차 음반 산업의 상업주의와 인종분리 로고스가 가지를 치고 있었다. ‘전미 음악가 연합(American Federation of Musicians, AFM)은 전국에 지부를 둔 단체였는데, 대도시와 남부의 인종적 갈등 정서가 팽배한 지역일수록 짐 크로우(Jim Crow)에서 유래한 인종분리정책을 고수하고 있었다. 그러자 점차 라디오 방송에 출연하는 음악가들의 면면은 백인들로 채워지게 되었다. 이는 백인들이 장악하고 있던 라디오 방송의 출연 에이전트들 때문이었고, “일거리는 백인으로 이루어진 음악가와 밴드에게 돌아갔다.”(Monson, 2007: 30) 그리고 1950년대에 이르면 이러한 경향은 극에 달해 방송에 고정 출연하는 연주가들 175명 대부분이 백인들이었고, 특히 NBC 방송국에 남은 흑인 음악가는 한 명도 없었다.(Monson, 2007: 40 참조)¹³⁾ 유색인 재즈 음악가들이 일자리를 구하기 힘들어져 가는 이러한 상황은 아프리카계 밴드들을 축제 행사장이나 지역 클럽으로 옮겨가게 했고, 수많은 밴드들이 버스를 타고 일거리를 찾아 전국을 떠돌게 했다.

자신들의 지각과 정서를 구성할 영토를 잃은 음악가들은 탈주를 감행했다. 그들은 자신들의 지위를 위협받기 전부터 즉흥연주의 기량을 연마하기 위해 빅밴드 연주가 끝난 새벽, 뉴욕 할렘의 소규모 클럽에 모여 즉흥연주 세션, 나아가 장애물 경주와도 같은 경쟁을 벌였다. 이는 상업적·인종적 로고스의 영토화에 의한 탈주이기도 했지만, 빅밴드에서 자신들의 리토르넬로의 구성을 펼칠 기회가 적었기 때문이기도 하다. 빅밴드는 15명에서 많게는 30여명에 이르는 음악가들이 동시에 연주를 펼쳤기 때문에 개별 연주자에게 즉흥연주 기회가 주어지는 것은 매우 제한적이었다. 그들은 할렘의 민턴스 플레이하우스(Minton's Playhouse)나 먼로스 업타운 하우스(Monroe's Uptown House) 같은 작은 클럽에서 트리오나 쿼텟, 퀸텟의 구성으

모튼(Bennie Morton), 얼 하인스(Earl Hines) 같은 당시의 스윙 밴드 리더들은 물론이고, 베니 카터(Benny Carter), 레스터 영(Lester Young), 찰리 파커(Charlie Parker), 디지 길레스피(Dizzy Gillespie), 마일즈 데이비스(Miles Davis)와 같은 비밥 음악가들 역시 스윙 시대의 밴드 멤버로, 모두 아프리카계 미국인들이었다.(Harrison, 2005: 279 참조)

13) 1940년대 중반이 될 때까지 짐 크로우 법에 따른 인종분리의 영향력은 학교, 레스토랑, 공장 등의 공공시설은 물론이고 음악을 연주하는 밴드의 인종 구성에서도 예외가 아니었다. 1940년대 중반까지 흑백혼합밴드(mixed band)는 불법적인 것으로 여겨졌다. 아프리카계 미국인과 백인이 함께 연주한 공식적인 기록은 1936년 아프리카계 미국인 음악가 테디 윌스(Teddy Wilson)이 베니 굿맨 밴드의 로스 앤젤레스 콩гр레스 호텔(Congress Hotel) 연주에 참여한 것이 최초였으며, 1940년대에 들어서면 반대로 진 크루파(Gene Kropa), 찰리 바넷(Charlie Barnet), 아티 쇼(Artie Shaw), 베니 굿맨 등이 아프리카계 미국인 밴드와 함께 연주하기 시작하면서 대중에게 받아들여졌다. 1940년대 말부터는 빌 에반스(Bill Evans), 제리 멀리건(Gerry Mulligan) 등을 위시한 많은 백인 음악가들이 유색인 밴드 세션에 참여하면서 흑백혼합밴드는 일반적인 것이 되어갔다.(Monson, 2007: 33-37 참조)

로 경이로운 대가적 즉흥연주(virtuosic improvisation)의 노모스로 탈주를 감행했다.

이러한 인종적 갈등과 상업주의 로고스에 대항하는 지각과 정서의 실험적 리토르넬로는 새로운 스타일의 카오이데를 열어 내기 시작했다. 그것은 전통적인 재즈의 형식성을 유지하는 것이면서도 인종적 갈등과 자유의 전파를 이념으로 삼은 제2차 세계 대전의 참전국 미국의 허위의식, 원자폭탄의 공포와, 아프리카계 미국인의 삶이 넘어야 할 부조리를 함께 품고 있었다. 그것은 비밥(bebop) 스타일 재즈음악이라고 불렸고, 언제라도 폭발할 듯한 임계점을 드러내는 음악이었다. 비밥은 현란하고 재빠르며 멜로디를 분간해낼 수 없을 만큼 수많은 음표들과 격렬한 리듬의 전개로 이루어진, 극적인 감각의 자발성을 쏟아내는 듯한 음악이었다.

나아가 비밥은 다시금 상업주의의 영토로 되돌아와 자신의 스타일을 재영토화했다. 라디오 방송국과 거대 음반사, 쥬크박스의 등장 및 저작권법의 장애에 맞서 비밥은 고유한 작곡 방식을 만들어 냈다. 새로운 스타일은 자신들의 새로운 영토를 위해 저작권법과 쥬크박스의 로고스를 극복하는 새로운 곡들을 필요로 했던 것이다. 그들은 클럽의 무대 위에서, 지하 연습실에서 즉흥적인 리토르넬로의 탈주와 되돌아옴의 과정을 통해 스텠다드 곡들의 단순한 재해석을 뛰어 넘고, 창조적 멜로디를 만들어내는 노마드의 궤적을 그리기 시작했다. 찰리 파커는 고전적인 인기곡 <How High the Moon>의 리토르넬로 안에서 <Ornithology>의 ‘되기’를 이루어 냈고, 디지 길레스피는 카운트 베이시의 <Basie Boogie>를 영토 밖으로 가져와 <Salt Peanut>으로 서명해 냈다.

스윙 스타일의 탈주 궤적은 영토 바깥에서 고유의 연주와 작곡 방식을 만들어내면서 비밥 스타일을 만들어 냈고, 상업주의의 영토 안으로 되돌아와 수많은 음반을 제작하고 방송출연을 하면서 새로운 지층으로 재영토화를 감행했다. 그러나 스윙에서 비밥으로 스타일이 전이 되면서 노모스적 궤적이 그려지고 재영토화되는 과정은 새로운 스타일의 단순한 인기몰이와는 다른 것이었다. 재즈음악은 본성상 주류음악이 아니었고,¹⁴⁾ 스윙음악의 대중화는 로고스의 상업적 원리에 따른 것으로 스스로 영토화해낸 것으로 볼 수 없기 때문이다. 상업적 영토에의 정주를 벗어나 탈영토의 공간에서 고유의 지각과 정서의 전개 방식을 구성하여 되돌아온 비밥의 궤적은 음악적 전위주의(avant-garde)로 여겨졌고, 그 관객 역시 단순한 청중(audience)에서 벗어나 비밥과 함께 리토르넬로의 탈주에 동참하는 참된 애호가(aficionado)가 되었다. 비밥의 노마디즘은 그래서 “전복(subversiveness), 도드라짐(distinction), 대립(opposition), 수사적 책략(rhetorical ploy), 수용 가능한 추론(allowable inference)”(Gendron, 1995: 34) 등의 개념으로 재영토화의 지층을 열어냈다.

IV 나오는 말

나는 나의 연구실에서 평온함을 느낀다. 나는 나의 강의실에서 학생들에게 강의하고 그들과 논쟁하고 설득한다. 나는 나의 노트북으로, 나의 키보드로 글을 쓸 때 가장 편안하다. 그렇기 때문에 나는 나의 연구실에서 강의실에서 노트북으로 새로운 것들을 시도하고 감행해 본다. 그리고 이러한 모든 것이 나의 글쓰기, 말하기, 논쟁하기 스타일을 만들고 시험삼아 그러한 스타일 밖으로 나아가 방과 강의실을 벗어나거나 다른 기기를 사용해보기도 한다. 가끔은

14) 음반산업이 처음 관심을 갖고 1910년대 블루스 음반을 제작했을 때, 그것을 ‘인종 음반(race record)’, ‘흑인 음악(black music)’, 나아가 ‘인종 음악(race music)’으로 불렸고, 이는 재즈음악에도 적용되었다. 이러한 관행은 오랫동안 이어져 빌보드차트 마저도 이러한 명칭을 1940년대까지 유지했으며, 1940년대 말이 되어서야 ‘Race’라는 장르명을 ‘Rhythm and Blues’로 교체했다.(DeVaux, 2015: 48-89 참조)

성공하기도 하지만, 역시 나는 내 방과 강의실 내 노트북이 좋다. 그래서 비바람이 불어도 눈이 내려도 긴 시간을 운전해서 연구실이 있는 학교에 간다. 이렇게 우리는 모두 자신의 리토르넬로의 공간을 갖고 있다. 그것은 철학자나 과학자, 예술가와 같은 거창한 칭호를 가진 특수한 사람들만의 뜻이 아니다.

반면 우리는 타자의 영토, 국가의 감시, 로고스의 통제 안으로 들어서면 각자의 리토르넬로를 펼칠 기회를 잃는다. 그러면 우리는 지시에 따르거나 빈둥거린다. 그래서 퇴근을 기다리고 자신의 영토로 되돌아가고자 한다. 심한 경우 그는 박탈당한 감행의 기회 때문에 스트레스를 호소하고 병을 앓기도 한다. 어떤 이는 폴리스의 경계 안에서 로고스의 통제 아래에서 편안함을 느낄 수도 있다. 그렇다면 그는 영토 안에서 기구를 움직이는 권력자가 아닐까? 생명 고유의 이러한 영토성을 어떻게 설명할 것인가?

생명을 가진 존재가 자신의 영토를 확보하고 기억을 불러내 감각을 구성하는, 소위 “스타일이라고 불리는 것은 세계 내에서 가장 자연적인 것이다: 그것은 끊임없는 변주들을 만들 어내는 과정에 다름 아니다.”(Deleuze, 1980: 97) 우리는 이 변주 시도의 스타일을 유지하고 있을 때, 일시적이나마 생명을 자각하는 다양체로의 실존을 지각한다. 나아가 이 스타일이라는 것은 순전히 개인적인 창조물이 아니며, “배치를 극명히 보여주는 것으로 불가피하게 [일상적인] 언어 안에 들어 있는 [다른] 언어를 만들어낸다.”(Deleuze, 1980: 97) 그래서 카프카의 문체, 베케트의 서사방식은 다른 작가들의 모델이 되고, 영화의 오마쥬로 등장한다. 그래서 리토르넬로를 감행하는 과정 안에는 언제나 공공의 지각과 정서가 녹아들어간다. 그렇다고 리토르넬로의 탈주가 영원한 도주를 의미하는 것은 아니다. 유목하는 것이다.

재즈음악은 태생적으로 유목적이었으며, 그런 의미에서 여러 음악적 전통들을 끌어모아 주류 음악이 재현할 수 없는 격정과 위태로운 탈주의 블록들을 만들어냈다. 기이한 자세와 언제든 무너져 내릴 것처럼 보이는, 하지만 본래의 영토로 되돌아오는 즉흥연주의 카오스모스는 반격을 노리는 적진의 비정규군처럼 음악 산업의 영토에서 바깥으로 탈주하였다가, 다시금 무장한 채 되돌아와 재영토화를 노리고 있다. 재즈음악의 즉흥연주는 성문 바깥으로 내몰렸다가도 다시금 되돌아올 기회를 잡을 수 있는 근원적인 힘이며, 음악의 본질을 발견하는 과정이다. 그래서 무대를 떠난 노장이 어느 날 자신의 재즈음악 앨범을 들고 되돌아오거나, 즉흥성을 품은 놀라운 기량으로 옛 곡을 다시 부르는 것이다. 이렇듯 음악의 리토르넬로는 또한 새로운 우주를 여는 재기의 힘이기도 하다.

재즈음악의 역사는 아프리카계 미국인의 지각과 정서의 역사이며, 그들이 소통과 저항을 감각적으로 구체화하기 위해 만들어 놓은 구성의 평면과 지층의 역사이다. 그래서 노예제, 전쟁, 인종차별, 음악 산업과 같은 커다란 로고스와 충돌할 때마다 그들은 새로운 지층 위에 새로운 스타일로 매끈한 면을 만들었던 것이다. 스윙에서 비밥으로, 쿨에서 하드밥으로, 나아가 서드 스트림과 프리재즈로 이어진 스타일의 역사는 영토를 떠났다 되돌아오는 재즈음악의 노마디즘이다.

참고문헌

- 김숙진. 2016. 「아상블라주의 개념과 지리학적 함의」, 『대한지리학회지』, 제51권 제3호, 대한지리학회: 311-326.
- 김은주. 2016. 「들뢰즈의 생성의 공간 - 변이하는 공간과 공간 생산을 중심으로-」, 『시대와 철학』, 제27권 2호, 한국철학사상연구회: 7-37.
- 김재인a. 2013. 「들뢰즈의 미학에서 “감각들의 블록(un bloc de sensations)”으로서의 예술 작품」, 『美學』, 제76집, 한국미학회: 39-72.
- 김재인b. 2014. 「들뢰즈의 예술론을 통해 본 예술가적 배움 - 초기 프루스트론을 중심으로」, 『미술과 교육』, 한국국제미술교육학회: 1-20.
- 김재인c. 2017. 「들뢰즈의 ‘아펙트’ 개념의 쟁점들: 스피노자를 넘어」, 『안과 밖』, 제43권, 영미문화연구회: 132-157.
- 남정우. 2011. 「재즈 즉흥연주(improvisation)에서 이루어지는 미감적 이념의 소통에 관하여: 칸트의 음악미학에서 나타난 ‘미적 예술(schöne Kunst)’의 개념에 따라서」, 『美學』 제67집, 한국미학회: 28-69.
- 연효숙. 2019. 「들뢰즈에서 주름, 바로크 그리고 내재성의 철학」, 『시대와 철학』, 제30권 2호, 한국철학사상연구회: 121-162.

- Bogue, Ronald. 2006. 사공일(역), 『들뢰즈와 음악, 회화, 그리고 일반 예술』, 동문선.
- Bogue, Ronald. 2007. “The Art of the Possible”. Revue internationale de philosophie 2007/3 n° 241, De Boeck Supérieur: 273-286.
- Deleuze, G. & Guattari, F. 1980. *Mille Plateaux: Capitalisme et Schizophrénie 2*, Paris Munuit., Massumi, Brian. (trans.) 1987. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, University of Minnesota Press. 김재인(역) 2001. 『천개의 고원: 자본주의와 분열증 2』, 새물결.
- Deleuze, G. & Guattari, F. 1991. *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris Minuit., Tomlinson H. & Burchill G. (trans.) 1994. *What is Philosophy?*, Columbia University Press., 이정임·윤정임(역) 1999. 『철학이란 무엇인가』, 현대미학사.
- DeVaux, Scott, & Giddins, Garry. 2015. *Jazz* (2nd edition). W. W. Norton & Company.
- Floyd Jr., Samuel A. 2005. “African Roots of Jazz”. The Oxford Companion to Jazz (Bill Kirchner, eds.), Oxford University Press: 7-16.
- Galope, Michael. 2008. “Is There a Deleuzian Musical Work?”. Perspectives of New Music Vol. 46, No. 2 (SUMMER 2008), Perspectives of New Music: 93-129.
- Gendron, Bernard. 1995. ““Moldy Figs” and Modernist: Jazz at War(1942-1946)”. *Jazz among the Discourses* (Gabbard, Krin. eds.), Duke University Press: 31-56.
- Harrison, Max. 2005. “Swing Era Big Bands and Jazz Composing and Arranging”. The Oxford Companion to Jazz (Bill Kirchner, eds.), Oxford University Press: 277-291.

- Hemment, Drew. 2006. "Affect and Individuation in Popular Electronic Music". *Deleuze and Music* (Ian Buchanan & Marcel Swiboda, eds.), Edinburgh University Press: 76-94.
- Holland, Eugene W. 2006. "Studies in Applied Nomadology: Jazz Improvisation and Post-capitalist Markets". *Deleuze and Music*, Edinburgh University Press, 20-35.
- Holland, Eugene W. 2013. *Deleuze and Guattari's A Thousand Plateaus: a reader's guide*, Bloomsbury Academic.
- Horn, David. 2004. "The Identity of Jazz". *The Cambridge Companion to Jazz* (Mervyn Cooke & David Horn, eds.), Cambridge University Press: 9-32.
- Kleinherenbrink, A. 2015. "Territory and Ritornello: Deleuze and Guattari in Thinking Living Beings". *Deleuze Studies* 9(2), Edinburgh University Press: 208-230.
- Monson, Ingrid. 2007. *Freedom sounds: civil rights call out the jazz and Africa*. Oxford University Press.
- Rosenberg, Martin E.. 2010. "Jazz and Emergence (Part One): From Calculus to Cage, and from Charlie Parker to Prnette Coleman: Complexity and the Aesthetics and Politics of Emergent Form in Jazz". *INFLeXions* No. 4, A journal of research creation: 183-177.
- Szekely, Michael. 2003. "Becoming-Still: Perspectives on Musical Ontology after Deleuze and Guattari". *Social Semiotics* Vol. 13, No. 2, Carfax Publishing, 113-128.
- Taylor, Jeff. 2005. "The Early Origins of Jazz". *The Oxford Companion to Jazz* (Bill Kirchner, eds.), Oxford University Press: 39-52.

한국대중음악학회와의 인연

1. <탈구화된 대중-민속음악 교육현장에 관한 비교문화적 재고찰: 감비아 스웨덴 현장연구를 중심으로> 대중 음악 VOL.23 한국대중음악학회 ISSN 2005-0607 23, 2019 PP.95-128.

2. <변화하는 대중음악교육환경에 있어 한국재즈학의 위치와 의미론에 관한 성찰>
대중음악 VOL.22 한국대중음악학회 ISSN 2005-0607 22, 2018 PP.167-194.



와타나베 쇼세키(1639-1707), '난관(蘭館 네덜란드관)'

1. 음악열대학 - 비교음악학 - 종족음악학 - 월드뮤직

서로 이질적인 음악문화 간의 문화전달과 학습이 이루어진 것은 훌씬 전의 일이었지만, 근대적 학교 커리큘럼이란 의미에서 타자의 음악 즉 비서구 음악을 교육한 역사는 이제 겨우 두 세대 남짓 진행되었다. 어떤 음악이 훌륭한 음악이며 어떤 음악을 가르쳐야 마땅한가라는, 음악교육학의 존재론적 인식론적 가치는 선형적으로 음악학의 연구에 의해 결정되는 속성이 있기 때문에, 음악학 혹은 종족음악학에서의 '정체성'과 관련된 이론의 학사(學史)를 논외로 할 경우 심대한 오류를 촉발할 수 있으며, 한국(비교)음악학과 종족음악학의 학사적 흐름과 상호관계에 관한 성찰 역시 필수적일 것이다.

(quote) 종족음악(ethno), 동양음악(oriental), 비서구(non-western)음악, 구전음악(oral), 이국음악(exotic), 민속음악(folklore), 원시음악(primitive), 다문화음악(multicultural) 등으로, 카테고리 정의가 어려워 오랜 논쟁에 직면하였던, 130년 종족음악학 역사의 전철을 밟게된다. (박미경, 2013)

- 한국세계음악학회, 한국음악교육학회, 한국대중음악학회, 한국문화인류학회
- ICTM international council for traditional music (유럽)
- The Society for Ethnomusicology (미)

- The British Forum for Ethnomusicology (영)
- International Folk Music Council (유럽)
- American Anthropological Association (미)
- American Musicological Society- Charles Seeger (미)

<!> ethnic(ethno) music '종'족음악, traditional music 전통음악 folk music 민속음악 world music 세계음악 등의 용어가 모두 내재.

음악학 **Musiwissenschaft** 의 **Umfang, Methode, und Ziel der Musikwissenschaft**
Adler, Guido(1885: 17-18)

<종족음악학>

Jaap Kunst: **Musicologica: A Study of the Nature of Ethnomusicology, Its Problems, Methods, and Representative Personalities** (Amsterdam, 1950; 2nd ed., expanded, retitled **Ethnomusicology**, 1955(법대-주요음-문화의 비교)

<비교음악학>

Bela Bartok: **Serbo-Croatian folk song**, New York., 1951. (음대-가능한 세 부적으로 (cent)음악의 비교)

<문화연구>

“문화연구의 확립시기는 대개 1950년대 후반으로 여겨진다 (McGuigan, 1992)(Stanton재 인용).

1.2. 음악교육학 연구에 있어 음악문화 비교의 적정개념

- > 2015 역량교육과정 이후, 음악의 생활화, 문화로서의 음악이라는 생활은, 심미적 예술로서의 음악이라는 기준의 성취액량보다 한층 더 강조되고 있다.
- > 전술했듯이, 비서구의 음악 즉 타자의 음악문화에 관한 연구와 교육은, 다문화음악, 종족음악, 세계음악, 월드뮤직, 음악인류학, (인류음악학), 대중음악, 문화연구 등 각기 다른 제도와 명칭 그리고 방법론 속에서 논의되어 왔다. 반면 연구자는 긴요치 않은 복잡성을 요구하는 연구중심의 화원주의에서 벗어나, 이러한 차이점보다는, 음악학문인 음악교육학적 시각에서, 위에 언급한 일련의 연구 분야들이 '음악문화의 비교'라는 이론적 도식의 토대 위에서 형성되었다는 동류성에 착안하고자 하였다.
- > 이러한 방법론은 선형적으로 교수자 중심으로 학교환경을 파악하는 구조에 기반하여 설계되어 왔으나, 본고에서는, '한국의 고등교육 학습자에게 있어 월드뮤직의 수업은 어떻게 경험되는가. 또한 어떠한 의미로 각인되는가에 주안점을 두고 논의해보고자 한다. 즉 다시 말해 기준의 지배적인 교수이론에서 벗어나, 월드뮤직 교육은 학교세팅에서 어떻게 경험되는가?라는 학습자 중심의 시각에서 질문해보고자 한다.'

2. 한국 월드뮤직 교육의 유형론

한국의 역사특수적 (historical particularistic context) 맥락

› 한국에서의(한국어로 작성된) 종족음악학과 관련된 국내의 선행문현연구를 진행하면서, 한국에서의 세계음악, 그의 이론적 배경이라 일컬어지는 종족음악학의 시원과 발달은, 의외로 음악교육학적 등기, 즉 다시 말해 교육과정사회학적 필요성에 의해 발달되었다는 지점에 착안하게 되었다. 즉 다시 말해, 한국의 종족음악학은 연구를 위해서라기보다도, 음악대학의 교육과정을 위해, 더 자세히는 이중음악성, 다중음악성을 개발을 위해 시작하였다는 특징을 가지고 있다고 언급하고자 한다.

선행의 연구에 있어, 주로 순수학문인 종족음악학자들이 응용학문인 음악교육학의 다문화교육과 관련한 연구들의 피상성을 지적한 논문들은 출판되어 왔으나,(박미경,2013), 반대로 음악교육학의 시각과 필요에 따라, 관련한 어젠다들을 조망해보는 작업은 녹록치 못 했다고 선언해야 할 것이다.

+ 해외여행 불가에 따른 연구 환경의 변화(민속학, 인류학, 민족학, 국문학, 국악학)

본 연구는 음악교육학과 관련한 논문이므로, 월드뮤직에 관한 일반이론이나 용어 자체에 관한 개념 정립은 본 논문의 근본 목적이 아니다. 그것은 음악학 혹은 종족음악학자들의 영역일 것이다. 다만 한국 고등교육이라는 맥락에 있어 종족음악학의 소개가 교육학적 필요에 의해 축발되게 되었다는 지점을 상기하고, 음악교육을 지식사회학, 교과과정 사회학적 전망에서 살펴보는 과정은, 의미있을 것이다.

- › 1982 권터 R. 이혜구역
- › “비교음악학과 종족음악학” 구라파에서의 비구주 음악연구의 역사와 현황, 종족음악과 문화, 민음사, 60-72.
- › 1982. 이강숙, “인류학과 종족음악”, 종족음악과 문화, 민음사, 73-85.
- › 1988. 박미경, “한국 종족음악학 진단: 종족음악학 끝내없는 학문인가, 만능의학문인가?”, 음악학1, 민음사, 293-305.

용어개념 Terminology

- (?) 월드뮤직과 세계음악은 같은가 다른가 ?
 - (?) 한국음악은 세계음악의 한 부분인가 아니면 별도의 분야인가'
- => 라는 질문은, 음악교육의 조망에 있어, 매우 중요한 기로에 서 있다고 진단된다.

박미경(朴美卿) 서우석(徐宇석), “각론을 첨부하는 방식이었고, 보편적인 조망에서의 이론적 작업은 이루어지지 않았다고 언급. “음악에 대한 문화적 허위의식-음악적 조감의 테두리를 위하여(1984)”에서, 국문학과 언어학의 조망에서 언급하였다.

2.1. 한국 월드뮤직 교육의 수예자, 학습자, recipient

월드뮤직은, 학습자에게(학교세팅에서) 어떻게 경험, 규정되는가?

- > 정규교육과정 (national) official curriculum & 영교육과정 null curriculum
- >
- > 주지하디시피 음악의 교육은 우리가 일상적으로 생각하는 것보다 훨씬 광범위한 사회문화적 현상이다. 어떤 음악이 좋은 음악이고, 어떤 음악이 가르쳐야 마땅한가에 대해서는 문화권 별로 시대별로 각기 다른 해답을 내놓고 있다.
- > 사전적 정의의 복잡성과는 사뭇 다르게, 실제 학교에서의 수업과정은, 단순화하거나 축약, 생략 혹은 신비화되는 경향을 내포하고 있다. 대체적으로는 유럽예술음악에 대한 대칭성을 기반으로 규정되었다. 따라서 한국의 학교 교실 사례의 입장에서는 그 유형론이 -연구액학의 복잡성과는 사뭇 다르게- 단순한 몇 유형으로 대별해볼 수 있었다.

1. 전공파목으로서의 월드뮤직 (이론)

2. 전공과목으로서의 월드뮤직 2: (world music as a second musical language)

▣ 다른 유형의 음악을 전공으로 하는 학생들의 제2음악언어로서의 의미론을 (사회언어론의 사례들에 치환하여) 언급해보고자 한다.

 : 월드뮤직은 음조직은 단순하지만, 모더니티를 포함해, 문화적으로 피루트, 매우 복합적인 역사구조를 가지고 있다.

▣ 제1음악언어는 서양음악, 제2음악언어에서는 국악(?)과의 사이에서 복합적인 부분이 있음.

 : 이 지점에서 음악적 모국어에 관한 논쟁은 차치하고자 한다.)

▣ 따라서 본 시점에서는, 이중음악성이 아닌 다중음악성이라고 칭하고 있음.

3. 교양교육으로서의 월드뮤직

4. 교사교육과정으로서의 월드뮤직

(ex.) 우문. 몇 나라의 뮤지션들이 모이면 국제 음악 페스티벌이라 할 수 있습니까?

용어개념 Terminology

● **Ethnomusicology** (민족-종족)음악학

● **Ethnosemantics** (민족-종족)의미론

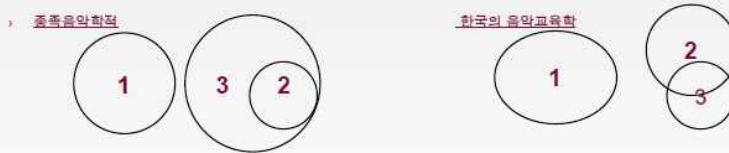
● **musicality** 음악성 (ex. **bi musicality** 이중음악성)

3.1. 교과과정의 문화도식 1-1 (differentiation schema 1-1)

(world –system theory, dependency theory) 종족음악학, 세계음악학

model 1.1. 중심부와 주변부의 이원적 구조

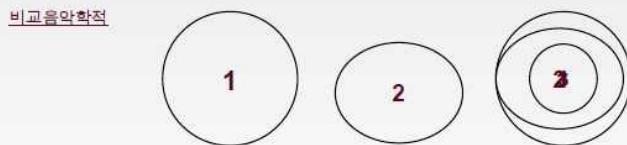
유형	속성	명칭	1
중심부문화 center	문화나 사상의 주류, 보편 major, universal.	western classical	occidentalism Gesellschaft
주변부문화 peripheral	주변부, 변방, 타자, 고유함, 복수		2
	indigenous, traditional	world music null curriculum	orientalism Gemeinschaft



3.2. 교과과정의 문화도식 1-2 (differentiation schema 1-2)

model 1.2 중심부 vs 자문화 vs 타문화의 3원적 구조 (비교음악학적 모델)

	속성	명칭	
중심부문화: center	주류, 보편 major, universal	음악, 서양음악 western classical	Musicality 1
주변부문화1: 자문화음악	주변부, 변방, 고유함/indigenous	국악, 한국음악 traditional music.	Musicality 2
주변부문화2: 세계음악	다양성 plural, 보편성	세계음악, 월드뮤직, 다문화음악(음악교육)	M 3



3.3. 교과과정의 분화도식 2 (differentiation schema 2)

정격성 authenticity vs 혼종hybridity

◎ (Model 2-1) art music / folk music, 예술음악 / 비예술(민속)음악 (ex. 절악, 아악-민속악)

◎ (Model 2-2) traditional music vs popular music 전통음악 / 대중음악 순종. 혼종 (ex. 풍악, 아쟁산조)

이전에는 문화의 (제국경영에 있어) 중심center vs 주변부 peripheral의 대비였다면, 오늘날은 정격성authenticity vs 오염profane의 개념으로 이원화가 정점으로 진단된다. 이러한 도식의 경우, 중심지역(자민족 민속음악 포함)에서는 정격과 변격이 모두 아름답고 교육적으로 가치있는 음악으로 인정되지만, 주변부에서는 정격과 변격의 가치가 살이하다. 이러한 지식사회 학적 지위의 측면은 교과과정의 구성에 있어서도 일반적으로 발견된다. (국악이 고등교육의 과목이 되기 전(중등-양성소 시절)과 후의 지위를 살펴보자)

박미경(2021. 08.28), (상업적-저널리즘적 배경에서 등장한 측면이 강조되고, 월드뮤직의 사용 주저되었으나 현대에 와 재맥락화됨)

› “김책 선생님, 저는 사실 자문화 타문화 그런 구분, 좀 그런 것 같아요.”

› -현직 음악교사 曰 -

3.4. 분화도식 3 (differentiation schema 3)

national culture vs other culture 자문화 vs 타문화



Metaphors and Motivations from Nordic folk music education

기악 performance

1. Classical Music – Early Music (120 credits)
2. Classical Music – Orchestra (120 credits)
3. Swedish Folk Music (120 credits)
4. Folk Music/Art Music from Other Cultures (120 credits)
5. Church music- instrumental (120 credits)
6. Church music - vocal (120 credits)
7. Jazz (120 credits)

작곡 composition

1. Western art music
2. Electroacoustic music
3. Choir
4. Orchestral
5. Jazz
6. Film music

Nordic Performance Master in Folk Music, NoFo (120 credits)

- Sibelius Academy (SibA) in Helsinki, Finland.
- South Danish Music Conservatory & Acting School (SDMK) in Esbjerg, Denmark.
- Ole Bull Academy in Voss, Norway.

4. 문제의식: 비연속적 지점 (null curriculum) : 중등교육과의 관계

1. 중등교육의 경우, 국가 단위의 성취기준national standard을 바탕으로 만들어진 '교과서'를 중심으로 수업이 이루어지기 때문에, 대부분의 연구가 교과서와 교과과정의 분석을 중심으로 이루어져 왔다. 전공자의 경우 예술계 고등학교에서 수학했건 그렇지 않던 간에 월드 뮤직에 관한 완전한 조심자로 간주되는 것은 비합리적인 일이다.
2. 반면 고등교육의 경우, 연구의 주제에 따라 각기 다양한 방법으로 정의되고 교수되어 왔고 이러한 자율적 연구환경은 고등교육의 핵심적 특질이며 긍정적 영향을 견지하고 있지만, 다른 한편으로, 월드 뮤직의 경우, 중등교육과의 교육적 연속성에 있어 단절이 발생하고 있다는 점에서는 심증한 맹점을 내포한다고 진단하게 되었다.
3. 중등교육까지는 점진적이고 일률적인 교과 모델에 근거해 교육되어 왔으나, 고등교육에 있어 이전의 누적된 교육과정은 사실상 무존재화되고, 영교육과정null curriculum으로 영역으로 주변화되는 경향이 관찰된다. (-national standard에 기반한 중등음악교육 이수자)를 조심자로 가정되곤 하는, 비연속성과 비대칭성은, 이경듯 중등교육과 고등교육의 연결 고리가 제도적으로 미비하다는 점을 반증해주며, 구체적인 방법론을 통해 극복되어야 할 것이다.

실제 수업의 사례 (세종대)

ex.) 유럽음악 낯설게 보기 (시대적배경·문화적)

원시주의, 국민악파, (남, 동 유럽, 비예술음악 선택. 수업의 목적과 내용을 명확히 파악)
=> cultural cluster의 소외 및 무존재화

사례) 비교음악, 대중음악 배경을 가진 학습자들이 => 월드 뮤직을 수학할 때

- vanished resource (비교음악 case - 근대까지의 비교문화적 연구가 무존재화됨)
- vanished resource (대중음악 case - 이주, 이산, 문화접변 등의 모더니티 이해력이 무존재화됨)
- 자민족음악 선택률, 학습기회 박탈 (40여% 유학생이 자국의 음악을 선택할 경우)

('미국적-> 보편적 세계적'이었다면), 세계화 맥락의 변화에 따라 (미국적-종족음악학적 교과)에서가 강조되어 왔다. 다만 종족음악학은 태생적으로 (1950년대에 탄생한) 연대적인 현상이므로, 그와 개연을 갖는 이전의 역사 (즉 근대까지의 비교문화적 연구)가 무존재화됨)
더 나아가 무엇보다도 음악교육학에 있어서는 후자에 해당하는 비교음악학적 구조가 여전히 매우 유효한 실정임.

5. 변화하는 성취역량: 한국 월드뮤직 교육의 수용역량 (다문화 담론 기반)

아래에 제시한 3단계의 구조는 다양한 방식으로 논의된 바 있다. (quote)

- 1단계) 음악문화에 있어 고유성의 인식 : 정체성, 문화상대주의
- 2단계) 문화로서의 이해를 위한 접근 : 정체성=> 지위 status와 의미론semantic
- 3단계) 문화적 이해를 넘어 사회적 실현 : 비대칭의 인지, as a social performance

- 1. 여행자로서의 음악가 모델 Musician as Tourist Model
- 2. 탐험가로서의 음악가 모델 Musician as Explorer Model
- 3. 비교 음악 모델 Comparative Musics Model

- 1. 보편성 universal
- 2. 고유성 original, singular
- 3. 토착적 indigenous

엘리엇은 프렛(Prette, 1979)이 제시한 여섯가지 다문화주의의 이데올로기의 틀을 이용해 다문화 음악교육과정의 유형을 제시하였다.

- 1. 동화 Assimilation
- 2. 합병 Amalgamation
- 3. 개방적 사회 Open Society
- 4. 배타적 다문화주의 Insular Multiculturalism
- 5. 수정다문화주의 Modified Multiculturalism
- 6. 상호 역동적 다문화주의 Dynamic Multiculturalism

지난 과정에 있어서는, 이론은 영-미식의 다문화이론들이 소개되었으나, 실제 교육 현장에 있어서는 주로 1번 유형과 2번 유형을 중심으로 진행되어왔다. 엘리엇은 6번의 유형인 '상호역동적 다문화주의'를 이상적인 것으로 상정하고 논의를 이끌어가고 있다. 하지만 실제로 많은 음악교육가들은 배타적 다문화주의 Insular Multiculturalism와 수정다문화주의 Modified Multiculturalism를 현실적으로 적용될 수 있는 가장 적합한 다문화 교육의 해법으로 꼽는다. (정진원, 정주연, 2019, p. 76) 그런 의미에서 자문화와 타문화라는 이원적 구조에 기반한 상호문화적 음악교육 모델들에 관한 메타적인 담론분석을 통해 논증해보자 한다.

5.1. 음악학 이론-연구 경험으로서의 월드뮤직교과과정: 정점

<축약과 신비화의 맹점>

(월드워크없이) 특정 민족의 전통음악으로 세계음악 수업이 정전화 되어가는 것에 대해 우려 크루거(2009)

"차이에 대한 지나치게 큰 관심(festischization of difference) "음악적으로 순수하고, 웨손되지 않은 전근대적인 모습을 향한 관심이라고 있다(2013: 95). 많은 변화가 있었음에도 불구하고 여전히 전통과 진정성을 중심으로 한 관심이 펑배하고 "타음악문화의 더 오래된 레퍼토리"를 향한 관심이 여전히 크다(2013:99).

다른 학문 분야에서는 진정성 개념을 사회적 문화적으로 구성된 개념이라고 받아들이는 것에 반해, 음악 교육 분야에서는 이러한 논의가 아직 빌도 있게 진행되지 않았다고 말한다(2013: 95). 그의 이러한 생각은 음악 교육에 대한 비판이라기보다는, 학문적 논의가 실제 음악 수업의 현장으로 연계되지 못하고 있다는 점을 반증하고 있는 것. authenticity 정격성 혹은 진정성이란 담론적으로 구성되는 것이지 음악에 내재하는 것이 아닙니다.

5.2. 양상-음악경험으로서의 월드뮤직교과과정: 정점

<타자화와 에게모니의 유지: 하위주체는 말할 수 있는가>

세계음악의 양상을 수업에서 사용되는 의상, 소품, 악기, 소리, 이를 규연하는 방식 등 모든 것이 타자화라는 상징 속에서 이뤄지며, ex) 미국 대학에서 아프리카 드럼 양상을 수업을 하는 일은 어쩔 수 없이 불균등한 힘의 관계를 지속하게 하는 세계를 강화할 수 있다고 지적한다(Locke2004).

<재맥락화의 의미>

다른 관점에서, 아프리카 음악을, 아프리카가 아닌 미국에서 연주하는 양상을 수업이나 학기말 발표 콘서트는 보는 이로 하여금 고정관념을 벗어난 다른 해석과 기대감을 낳기에 충분하다고 역설한다.

비슷한 맥락에서 피그미 음악을 피그미 사람이 아닌 다른 사람이 연행하는 것이 청중으로 하여금 재현이 아닌 '해석'을 기대할 수 있는 기회를 주는 것이라고 설명한다(Kisliuk and Gorss, 2004).

5.3. 공부에서 체험으로 (글로 읽는 이론에서 귀로 듣는 양상들로)

<한국에서의 연황과 정침>

6. 종족음악학적 세계음악교육의 성취역량 : 우문을 던지며

문화연구자들은 그들의 관심이 직접적으로 영향을 미쳤던 분야를 거의 이해하지 못한다. 사실상 문화연구가 독자적으로 강력한 정체성을
접차 띠게 되면서, 이러한 관계성 (connections)은 빈번하게 손실되거나 간과되어 왔다[...]
민속지학, 인류학, 문화연구: 그 연계와 관계 - 거레스 스판튼 (Gareth Stanton)
(Ethnography, Anthropology, Cultural studies: The Connections and Relations)

<종족음악학적 세계음악교육의 성취역량>

탈식민주의 post-colonialism, de-colonisation

(탈)진정성 authenticity

(탈)진통성 traditional

(탈)타자(others)화

(탈) 국가화 nationalization

Q1) 실제 월드워크에 기반한 본격적 수준의 종족음악학적, 인류학적 연구는 거의 없고,
대부분 음악교육학적으로 훈수 투는 연구들이 다수인 지점.

Q2) 본질적인 인류학적 혹은 음악인류학적 성취역량은 건드리지 못하고 있는 지점
+ (89년까지 해외연구를 할 수 없는 한국의 역사특수적 상황의 영향 분석)

6.1. 종족음악학(민족음악학)의 노쇠화와 교육목적의 재맥락화

무비판적으로 수용되고 있는 기존의 월드뮤직 교육 프로그램이 사실은, 식민 지배자로서의 커리를 끌이며, 기존의 서구중심의 권력 구조를 강화하는 것.
(HESS, 2015:307)

컨텍스트를 배제한 채 고정된 사회의, 변화하지 않는 음악, 전통으로서의 음악에 주목하는 한계를 놓는다.
(HESS, 2015:308)

(종족음악학이) 서구 음악개념을 중심으로 비서구의 음악을 설명하는 일은, 과거, 비교음악학(**comparative musicology**)의 역사와 1980년대 이후 월드뮤직장르의 음악 만들기 전략과 크게 다르지 않다(김수진, 2021).

6.2. 음악인류학적 세음악교육의 성취역량> + 신비교음악학적

인간중심주의 anthropocentrism
자민족중심주의 ethnocentrism
역사특수주의 historical particularism
문화상대주의 cultural relativism
문화구성주의 cultural constructionism

아직 체 정리되지 않은 틀고의 프로시딩을 발표하는 것은 부담스럽고 부끄럼기만 하지만,
밀실에서 나와 대중음악학회라는 광장에서 소통하여 행복한 시간이었습니다.

걸그룹 노래에 구현된 여성 연대 서사 고찰 - 걸그룹 ‘레드벨벳(Red Velvet)’의 뮤직비디오를 중심으로 -

이혜원(연세대학교 국어국문학과 박사과정)

1. 들어가며

본 연구는 걸그룹 ‘레드벨벳(Red Velvet)’의 뮤직비디오를 중심으로 걸그룹 노래에서 여성 연대 서사가 구축되는 방식을 살피는 데 목적이 있다. 레드벨벳은 2014년에 SM 엔터테인먼트에서 데뷔한 걸그룹으로, 레드(Red)와 벨벳(Velvet)이라고 하는 두 가지 상반된 콘셉트¹⁵⁾로 활동하는 특징을 보인다. 이 중에서 본고가 주목하는 콘셉트는 벨벳으로, 특히 <Peek-A-Boo>(2017), <Bad Boy>(2018), <RBB(Really Bad Boy)>(2018), <Psycho>(2019)의 네 곡을 중심으로 레드벨벳 노래 속에 구현된 여성 연대 서사를 살펴보자 한다.

이들 노래에는 공통적으로 ‘분열-통합’의 양상이 반복되며, 레드벨벳 멤버들로 대표되는 여성 공동체가 분열의 양상에서 통합의 양상으로 나아가는 현상을 포착할 수 있다. 이들 여성 공동체는 분열의 양상일 땐 끊임없이 서로를 의심하고 공격하지만, 결국 이들이 함께 힘을 모아야만 이들을 위협하는 존재—주로 남성으로 형상화되는—에게 대항할 수 있음을 깨닫고 마침내 서로 연대하는 통합의 양상으로 나아간다. 이처럼 본 연구는 걸그룹 레드벨벳의 뮤직비디오를 중심으로 이들 노래에 나타나는 여성 연대 서사를 살펴보고자 한다.

제목	작사	작곡	연도
Peek-A-Boo	Kenzie	Moonshine 외	2017.11.17.
Bad Boy	JQ, 문서율	유영진 외	2018.01.29.
RBB(Really Bad Boy)	Kenzie	Kenzie 외	2018.11.30.
Psycho	Kenzie	Andrew Scott 외	2019.12.23.

러시안룰렛	Peek-A-Boo	Bad Boy	RBB	Psycho	Queendom
레드	벨벳	벨벳	벨벳	벨벳	레드
완전한 분열	분열	통합	분열	통합	완전한 통합

본 연구에서 대상으로 삼는 노래는 벨벳 콘셉트의 네 곡이지만, 네 곡의 앞뒤에 발매된 레드 콘셉트의 <러시안룰렛(Russian Roulette)>(2016)과 <퀸덤(Queendom)>(2021) 역시 넓은 범위에서 보았을 때 하나의 서사를 구축하고 있다. <러시안룰렛>에서 레드벨벳 멤버들은 서로를 죽이기 위해 위험한 작전을 펼친다. 제목인 ‘러시안룰렛’의 뜻처럼 서로의 머리에 총을 겨누어 목숨을 건 게임을 하는 것이다. 이렇듯 <러시안룰렛>에서는 멤버들 사이의 통합의 양상은 전혀 보이지 않으며, 완전한 분열의 양상을 보인다.

2017년도부터 2019년에 이르기까지의 벨벳 콘셉트에서는 ‘분열-통합’의 양상이 반복된다. <Peek-A-Boo>에서 멤버들은 <러시안룰렛>에서와 같이 서로를 공격하는 모습을 보이며, 여전히 분열의 양상이 지속되고 있음을 보여준다. 그러나 <Bad Boy>에서 멤버들은 통합의 양상을 띤다. 이들은 힘을 모아 그들을 위협하는 존재—남성

15) ‘레드벨벳(Red Velvet)’의 그룹명은 강렬하고 매혹적인 컬러 ‘레드(red)’와 클래식하고 부드러운 느낌의 ‘벨벳(velvet)’에 서 연상되는 감각적인 이미지처럼 색깔 있고 세련된 음악과 퍼포먼스로 전 세계를 매료시키겠다는 뜻을 담고 있다. (유창, 「아이돌 그룹 커뮤니케이션 전략의 기호학적 연구 : 그룹 레드벨벳(Red Velvet)을 중심으로」, 건국대학교 석사학위논문, 2021, 19~20쪽.)

혹은 여성을 억압하는 사회 그 자체에게 대항한다. 뮤직비디오 마지막에서 이들의 대항은 승리로 끝난 것으로 보인다. 그러나 <RBB>에서 이들은 다시 한번 그들을 위협하는 존재에게 패한다. 왜냐하면 멤버들 사이에 또 다시 분열이 일어났기 때문이다. 그들이 서로를 의심함으로써 그들은 그들을 위협하는 존재에게 패한다. 마침내 <Psycho>에서 그들은 서로 힘을 모아야만 그들을 위협하는 존재에게 대항할 수 있음을 깨닫고 통합의 양상으로 나아간다.

이처럼 벨벳 콘셉트에서 끊임없이 반복되던 ‘분열-통합’의 서사는 2021년 발매된 <퀸덤>에서 완전한 통합의 양상으로 나아가면서 마무리된다. 그들은 마침내 그들을 위협하는 존재를 물리치고 그들만의 ‘여왕국 (Queendom)’을 이룩한다. ‘모일수록 아름답게 / Shining bling bling’라고 외치는 그들의 목소리에서 연대의 힘을 확인할 수 있다. 이와 같이 걸그룹 레드벨벳의 노래와 뮤직비디오를 통해 여성 연대 서사를 고찰하고자 하는 것이 본 연구의 목적이라 할 수 있다.

2. 자아분열과 퀴어성을 내포한 여성 공동체

본격적으로 레드벨벳의 노래에 나타나는 ‘분열-통합’의 양상을 살펴보기에 앞서 이들 노래와 뮤직비디오에 등장하는 여성 공동체의 정체성에 대해 규명할 필요가 있다. 레드벨벳 멤버들은 그들의 노래와 뮤직비디오 속에서 때때로 특정한 목적성을 지닌 집단으로 대표된다. 이때 레드벨벳 멤버로 대표되는 여성 공동체는 반복적으로 자아분열의 양상과 퀴어성을 은유적으로 드러낸다. 그리고 이러한 자아분열과 퀴어성은 곧 이들 여성 공동체가 지향하는 가치 지향을 상징적으로 드러낸다 할 수 있다. 따라서 본 장에서는 레드벨벳 멤버로 대표되는 여성 공동체가 드러내는 자아분열의 양상과 퀴어성에 대해 심층적으로 살펴보고자 한다.

2.1. 퀴어성을 내포한 여성 공동체

먼저 주목할 점은 레드벨벳 멤버로 대표되는 여성 공동체가 퀴어성을 내포하고 있다는 점이다.



먼저 <Peek-A-Boo> 뮤직비디오에서 레드벨벳 멤버들은 LGBTQ¹⁶⁾를 상징하는 무지개색 옷을 입고 있다. 다음으로 <Bad Boy>와 <RBB> 뮤직비디오에서는 레드벨벳 멤버들의 클로즈업 샷이 반복적으로 잡힌다. 그러나 <Peek-A-Boo> 뮤직비디오의 무지개색 옷을 제외한 나머지 클로즈업 샷만으로는 이들 여성 공동체가 동성애적 관계에 놓였다고 단언할 수 없다. 그럼에도 레드벨벳 멤버로 대표되는 여성 공동체가 퀴어성을 내포하고 있다는 사실은 부정할 수 없다. 이는 2016년에 발매된 <러시안룰렛>의 뮤직비디오 속 한 장면과 2018년에 발매된 <Bad Boy>의 뮤직비디오 속 한 장면, 그리고 2021년에 발매된 <퀸덤>의 가사를 함께 살펴보면 더욱 확실하게 알 수 있다.

<러시안룰렛>의 뮤직비디오에는 중간에 아이린과 조이가 함께 앉아있는 장면이 클로즈업 되는데, 주목할 점은 이들의 앞에 가리워진 ‘분홍색 선글라스’이다. 이는 우리말로 정확히 ‘색안경’으로 해석되는데, 색안경은 ‘색깔이 있는 렌즈를 낀 안경’이라는 1차적 의미 외에도 ‘주관이나 선입견에 얹매여 좋지 아니하게 보는 태도를 비유적으

16) LGBTQ는 성 소수자(lesbian(여성 동성애자), gay(남성 동성애자), bisexual(양성애자), transgender(성전환자), queer (성 소수자 전반) 혹은 questioning(성 정체성에 관해 갈등하는 사람))을 가리키는 개념이다.

로 이르는 말'이라는 2차적 의미도 포함한다. 즉 <러시안룰렛>의 뮤직비디오 속 아이린과 조이를 가지고 있는 색안경은 자신들에 대한 세상의 편견이나 선입견을 상징하는 미장센이라 할 수 있다. 다음으로 <Bad Boy>의 뮤직비디오를 살펴보면 뮤직비디오의 초반부에 레드벨벳 멤버가 입술 모양의 그림과 프랑스어가 쓰인 책을 들고 있는 장면을 확인할 수 있다. 책 표지에 쓰인 프랑스어는 'ceci n'est pas de la levre'로 해석하면 '이것은 입술이 아니다'라는 뜻이다. 이것은 1929년에 벨기에의 초현실주의 화가 르네 마그리트의 작품 <Ceci n'est pas une pipe (이것은 파이프가 아니다)>를 오마주한 것으로, 언어와 사고 사이의 관계에 의문을 제기하는 작품이다. 즉 파이프 그림이 파이프 그 자체를 담은 것이 아니듯, 입술 모양의 그림도 그것을 실제 입술로 볼 수는 없다는 뜻을 오마주를 통해 드러내고 있는 것이다. 이는 곧 입술 모양의 그림은 반드시 입술이 아니며 그 이외에 보다 다양한 의미를 내포할 수 있다는 점에서 사람들의 고정관념에 의문을 제기하는 장면이라 할 수 있다.



다음으로 <퀸덤>의 가사를 살펴보면 가사 속에 'stereotype'이란 단어가 등장하는 것을 알 수 있는데, 이는 우리말로 '어떤 특정한 대상이나 집단에 대하여 많은 사람이 공통으로 가지는 비교적 고정된 견해와 사고'를 의미한다. 이는 <러시안룰렛>의 뮤직비디오에 등장한 색안경과 같은 의미로 볼 수 있다. 이외에도 'rainbow'와 '새로운 color'라는 가사 등을 통해 레드벨벳 멤버로 대표되는 여성 공동체가 동성애적 관계에 놓여 있음을 은유적으로 알 수 있다. 이처럼 레드벨벳 멤버로 대표되는 여성 공동체는 사람들의 고정관념에 의문을 제기하며 끊임없이 퀴어성을 내포하고 있다.

그러나 이들 공동체는 바로 그러한 퀴어성, 동성애적 관계로 인해 집단적으로 혹은 개인적으로 분열을 반복한다. 이들이 끊임없이 분열하고 그들끼리 공격성을 보이는 이유는 자신의 동성애적 성향을 인정할 수 없기 때문이다. 프로이드에 따르면 모든 인간은 태생적으로 양성적인 존재이지만, 가부장적 사회의 요구로 자신의 안에 있는 동성애적 감정을 억압하길 요구받는다. 그렇기에 동성애자에 대한 이성애자의 공포와 증오는 본질적으로 스스로 인정할 수 없는, 자기 내부에 존재하는 경향에 대한 공포와 증오가 밖으로 투사된 것이라 할 수 있다.¹⁷⁾ 그렇기에 레드벨벳 멤버로 대표되는 여성 공동체는 자신의 퀴어성을 받아들이기까지 끊임없이 분열과 통합의 양상을 반복한다.

또한 이들의 분열을 더 넓은 의미에서 바라보면 이는 여성 공동체 안에서 벌어지는 분열의 양상으로도 볼 수 있다. 이들은 처음에는 계속해서 서로를 향해 무기를 겨누지만, 외부에서 그들을 위협하는 존재로 인해 그들이 연대하고 힘을 모아야 한다는 사실을 깨닫는다. 이는 곧 여성들이 서로 연대해야만 여성에 대한 사회적 억압에 맞설 수 있다는 것을 상징적으로 드러내는 것이라 할 수 있다. 결국 이들 여성 공동체가 내포하고 있는 퀴어성은 처음에는 그들 내부에 분열을 일으키지만, 최종적으로는 이들을 통합과 연대의 길로 이끈다는 점에서 긍정적인 의미를 갖고 있다 할 수 있다.

2.2. 개인 혹은 집단의 자아분열

17) 로빈 우드, 주진숙 외 편, 「살기를 떤 게이들 – 히치콕의 동성애혐오증」, 『호모 Punk 異般 – 레즈비언, 게이, 퀴어 영화 비평의 이해』, 큰사람, 1999, 69~71쪽.

두 번째로 레드벨벳의 노래와 뮤직비디오 속에는 개인 혹은 집단의 자아분열이 반복적으로 드러난다. 기본적으로 뮤직비디오 속에서 레드벨벳 멤버는 다섯 명의 집단으로 표현되지만, 때때로 이들은 한 사람으로 표현된다. 즉 한 사람이 다섯 사람으로 분열하고 있는 양상을 드러내는 것이다. 이는 특히 <Peek-A-Boo>의 뮤직비디오와 <Psycho>의 뮤직비디오에서 분명하게 나타난다.



먼저 <Peek-A-Boo>의 뮤직비디오는 레드벨벳 멤버들과 그들의 집을 방문한 피자 배달부 사이의 숨바꼭질 놀이를 주된 내용으로 삼고 있다. 뮤직비디오에서 레드벨벳 멤버들은 이전에도 수많은 피자 배달부를 살해한 살인 집단으로 형상화 된다. 이들은 새로운 피자 배달부를 맞이하여 또다시 새로운 살해를 하기 위한 준비를 한다. 그러나 그들 사이에서 분열이 일어난다. 멤버 중 한 명이 피자 배달부를 도망치게 한 것이다. 이때 처음에는 웬디가 피자 배달부를 도망가게 하는 것으로 나오는데, 바로 뒤에는 슬기가, 차례대로 조이와 아이린, 예리가 피자 배달부를 도망가게 한다. 즉 이 장면에서 다섯 명의 레드벨벳 멤버가 실상은 한 사람이라는 사실을 알 수 있다. 이 장면은 한 사람 안에서 벌어지고 있는 자아분열을 상징적으로 드러내고 있다.

다음으로 <Psycho>의 뮤직비디오에서도 이러한 자아분열이 드러나고 있다. <Psycho>의 뮤직비디오는 그 내용을 쭉 짚어서 정리하기 어렵지만 한 사람의 자아분열을 그리고 있는 것은 확실하다. 레드벨벳 멤버들이 직접 <Psycho>는 2010년에 나온 영화 <블랙 스완>(대한 아로노프스키 감독 작, 2010)을 오마주 하였음을 밝히기도 했는데¹⁸⁾, <블랙 스완>은 발레리나인 ‘니나’의 <백조의 호수>의 주인공을 맡아 완벽한 연기를 펼치기 위한 집착 끝에 정신 분열을 일으키는 내용이다. <블랙 스완>에서 ‘백조’와 ‘흑조’로 나누어진 두 개의 자아는 <Psycho>에서도 그대로 나타난다. 멤버들은 대체로 흰색과 검은색 옷만을 입고 등장하며 흰색은 ‘백조’를 검은색은 ‘흑조’를 상징함을 드러낸다. 특히 <Psycho> 뮤직비디오 중간에 슬기가 바라보는 거울 속에서 또 다른 슬기가 나타나는 장면은 <블랙 스완>의 장면과 매우 유사해 보인다. 이처럼 <Psycho>는 영화 <블랙 스완>의 오마주를 통해 개인의 자아분열을 드러내고 있다.

이러한 자아분열은 뮤직비디오에서뿐만 아니라 노래 속에서도 가사로 드러나고 있다. ‘우릴 보고 밀해 자꾸 자꾸 / 다시 안 볼 듯 싸우다가도 / 붙어 다니니 말야 / 서로 좋아 죽는 바보 바보 / 너 없이 어지럽고 슬퍼져 / 둘이 잘 만났대’라는 가사는 개인의 자아 속에서 벌어지는 분열의 양상을 상징하고 있다. 표면적으로는 연인인 ‘너’와 ‘나’의 파괴적인 관계를 그리고 있는 듯하지만 뮤직비디오와 함께 살펴보았을 때, 이 가사는 ‘나’의 안에서

18) 지혜영, 「여성 아이돌 뮤직비디오에 나타난 세계관과 자아실현의 특징 연구 : 걸그룹 레드벨벳의 뮤직비디오를 중심으로」, 건국대학교 석사학위논문, 2021, 70쪽.

벌어지고 있는 분열의 양상을 그린 노래라 할 수 있다. ‘나’의 안에 존재하는 분열된 자아는 서로 반대되는 지향을 갖고 있다. 그렇기에 끊임없이 ‘다시 안 볼 듯 싸우’는 것이다. 그럼에도 그들은 결국 다시 ‘붙어 다니’며 서로를 포용한다. *<Psycho>*가 통합의 양상으로 나아가는 이유다.



그러나 이러한 분열은 개인에게만 일어나지 않는다. 레드벨벳 멤버로 대표되는 여성 공동체 전체를 아우르는 집단 안에서도 이러한 분열의 양상은 일어난다. *<Peek-A-Boo>* 뮤직비디오 초반에 레드벨벳 멤버들은 서로를 향해 무기를 겨누며 공격한다. 그러나 그들에게 이러한 일은 일상인 듯 평온한 표정을 짓고 있다. 그러다 레드벨벳 멤버들은 조이를 제단처럼 보이는 곳에 놓아둔 채 의식을 치르는 듯한 행동을 보인다. 이때 조이가 창 밖에서 자신들을 훔쳐보고 있던 피자 배달부와 눈이 마주치고 다음 장면에서 조이가 있던 자리에는 피자 배달부가 자리해 있다. 의식의 희생물이 조이에서 피자 배달부로 변화한 순간이다.

이 장면을 통해 알 수 있는 것은 레드벨벳 멤버들이 끊임없이 분열을 일으키고 있다는 것이다. 이들은 처음에는 같은 여성인 조이를 희생시키려고 했지만, 곧 그 목표물을 남성인 피자 배달부로 바꾼다. 이는 앞서 설명했듯, 여성들 안에서 벌어지고 있는 분열을 상징적으로 드러내는 장면이라 할 수 있다. 먼저 퀴어적인 관점에서 조이를 희생물로 삼은 장면은 자신의 동성애적 성향을 거부하는 태도라 할 수 있다. 자신의 안에 있는 동성애적 성향을 거부하고 죽이고자 하는 심리가 조이를 희생물로 삼은 장면으로 나타난 것이다. 그러나 희생물을 피자 배달부로 바꾼 장면에서 결국 이들이 자신의 동성애적 성향을 인정하고 받아들였음을 알 수 있다.

다른 한 편으로 더 넓은 의미에서 이는 여성들 사이의 분열을 드러내는 장면으로도 볼 수 있다. 같은 여성임에도 자신과는 다른 여성을 혐오하고 배척하는 행위를 조이를 희생물로 삼은 장면을 통해 은유적으로 드러낸 것이라 할 수 있다. 그러나 앞서와 마찬가지로 희생물을 피자 배달부로 바꾼 장면에서 이들이 서로를 공격하고 의심하던 행위를 멈추고 마침내 서로 힘을 모아 연대하는 방향으로 나아갔음을 알 수 있다. 결국 이 장면은 여성 공동체 안에서 벌어지던 분열과 통합의 양상을 상징적으로 보여주는 장면이라 할 수 있다.

3. 여성 연대 서사를 구축하는 분열과 통합의 양상

본 장에서는 본격적으로 걸그룹 레드벨벳의 노래와 뮤직비디오에 나타나는 분열과 통합의 양상을 살펴보고자 한다. 레드벨벳의 노래, 특히 2017년부터 2019년에 집중적으로 발매된 일련의 벨벳 콘셉트에서는 분열과 통합의 양상이 반복적으로 나타나고 있다. 대체로 분열의 양상일 때 레드벨벳 멤버들은 서로를 공격하고 의심한다. 이러한 행위에는 때론 목적이 있고 때론 목적이 없다. 그러나 분명한 것은 목적이 있을 때는 레드벨벳 멤버 사이에 그들을 위협하는 존재가 등장한다는 점이다. 이 존재는 뮤직비디오에서 대개 남자로 형상화되는데, *<Peek-A-Boo>* 뮤직비디오에서는 피자 배달부로, *<RBB>* 뮤직비디오에서는 늑대로 등장한다. 그리고 이들의 등장으로 인해 평화롭던 레드벨벳 사이에 분열이 일어난다는 공통점을 보인다.



<Peek-A-Boo> 뮤직비디오



<RBB> 뮤직비디오

본고에서 연구 대상으로 삼는 4곡은 빌매 순서대로 서사의 흐름을 보인다. 연구자의 시각에서 <러시안룰렛>에서 처음으로 레드벨벳 사이에 문제 상황이 벌어지고(완전한 분열), <Peek-A-Boo>에서는 표면적으로는 평화로워 보이지만 서로를 공격하는 위험한 놀이를 하고 있던 레드벨벳 앞에 나타난 피자 배달부로 인해 분열이 본격화된다(분열의 시작). <Peek-A-Boo>에서부터 시작된 분열은 <Bad Boy>에서 해결된 것처럼 보인다. <Bad Boy>에서 레드벨벳 멤버들은 그들을 감시하고 억압하는 무언의 존재에게 적극적으로 대항하며 연대하는 모습을 보인다(통합의 시작). 그러나 <Bad Boy>에서 봉합되었던 것처럼 보인 분열은 <RBB>에서 다시 재점화된다. 레드벨벳 멤버들에게는 끊임없이 늑대의 그림자가 드리워지며 멤버들은 서로를 의심한다. 결국 멤버들은 늑대와의 싸움에서 패하고 만다(분열의 재점화). 계속해서 반복되던 '분열-통합'의 양상은 <Psycho>에 와서 마무리된다. 레드벨벳 멤버들은 서로를 구하고 연대하며 수동적 상태에서 능동적 상태로 변화한다(통합의 완성). 이후 <퀸덤>을 통해 레드벨벳 멤버들이 완전한 통합을 이루고 그들이 구축한 새로운 세계를 선포한다(완전한 통합).



<Peek-A-Boo> 뮤직비디오



<Peek-A-Boo>에서 주목할 만한 점은 바로 예리의 캐릭터 변화이다. <Peek-A-Boo>뿐만 아니라 전반적으로 레드벨벳의 노래에서 예리는 줄곧 순수함을 간직한 소녀로 정체화되는 경우가 많다. <Peek-A-Boo>에서도 마찬가지로 예리는 초반에 가장 처음으로 피자 배달부를 맞이하는 장면을 보여주는데, 이 장면을 통해 아직 까지 예리의 정체성이 확고하지 않은 상태임을 알 수 있다. 앞서 설명했듯, <Peek-A-Boo> 뮤직비디오에서 레드벨벳 멤버들은 지루한 상황을 타개하기 위해 스스로를 공격하는 위험한 놀이를 즐기고 있었으며 이는 예리 역시 마찬가지다. 그러나 이 당시만 하더라도 레드벨벳 멤버들에게 지루함이라는 감정만이 멤돌고 있었을 뿐, 망설임이나 불안함은 느껴지지 않는다. 그러나 피자 배달부의 등장으로 그들 사이에는 묘한 긴장감과 망설임이 피어 오른다. 이는 특히 예리에게서 두드러진다. 처음으로 피자 배달부를 맞이한 예리의 표정은 공허하지만 미묘한 망설임을 드러내고 있다. 이는 곧 예리의 마음 속에서 자신의 정체성에 대한 고민이 피어오르기 시작했음을 뜻한다.

그러나 이러한 자아 정체성의 혼란과 망설임은 피자 배달부와의 '피카부' 놀이를 통해 극복된다. 예리는 마침내 뮤직비디오 후반에 이르러 자신의 정체성을 확고히 한다. 뮤직비디오의 결말부에서 레드벨벳 멤버들을 피해 도망가는 피자 배달부를 공격하는 사람이 예리임을 보여주는 장면은 이러한 상징성을 뚜렷이 드러낸다. 예리가 맞닥뜨렸던 혼란, 그것은 곧 자신의 퀴어성을 받아들일 것인지 아니면 다시 가부장적, 이성애우월적인 사회로 환원할 것인지에 대한 고민이다. 그러나 이러한 혼란과 망설임은 비단 예리에게만 한정된 것은 아니다. 앞서 설명했듯, 피자 배달부를 도망가게 하는 장면에서 모든 레드벨벳 멤버들이 등장함으로써 이들이 결국은 한 사람의 분열

된 자아 혹은 여성 공동체의 분열임을 알 수 있다. 뮤직비디오의 후반까지 지속되던 이들의 혼란은 결국 자신의 퀴어성을 받아들이고, 서로 연대하고 통합하는 방향으로 나아간다. 그렇기에 그들은 마침내 피자 배달부를 죽이기로 결심한다. 이처럼 *<Peek-A-Boo>*는 한 사람의 자아 분열적 상황 혹은 여성 공동체의 분열적 상황을 상징적으로 드러내고 있다. 마침내 마지막에 이들이 통합하고 연대하는 상황을 보여주고 있지만, 뮤직비디오 전반에 걸쳐 혼란과 분열의 양상이 지속되고 있기에 *<Peek-A-Boo>*는 통합으로 나아가기 이전, 분열의 시작을 보여주는 노래라 할 수 있다. ‘무섭지 않아 난 새로운 얘기가 / 펼쳐질 거라는 걸 방금 느꼈으니까’라는 가사를 통해 *<Peek-A-Boo>*가 여성 연대 서사의 시작을 알리는 곡임을 알 수 있다.



*<Peek-A-Boo>*으로 나온 벨벳 콘셉트인 *<Bad Boy>*는 레드벨벳의 노래에서 가장 적극적인 페미니즘 서사를 보여주고 있다. *<Bad Boy>*에는 남자 캐릭터가 등장하는 *<Peek-A-Boo>*나 *<RBB>*와 달리 레드벨벳 멤버들만이 등장한다. 그럼에도 이들은 어떠한 문제 상황에 처해 있는데, 그것은 바로 어디선가 그들을 바라보는 무언의 감시자의 존재이다. 뮤직비디오에서 레드벨벳 멤버를 찍는 카메라 위킹은 끊임없이 레드벨벳 멤버와는 일정한 거리를 둔 채 그들을 관찰하고 감시하는 듯한 구도를 보인다. 이를 통해 레드벨벳 멤버가 어떠한 존재에게 감시받고 있는 상황임을 알 수 있다. 뮤직비디오 초반에 레드벨벳 멤버들은 핑크색 파자마를 입고 눈을 감은 채 무기력하게 누워 있다. 이때 레드벨벳 멤버들은 철저히 ‘보여지는 자’이다. 이후 진행되는 뮤직비디오의 서사는 레드벨벳 멤버들이 이러한 감시와 시선 속에서 벗어나 스스로의 시선을 되찾는 서사로 진행된다.

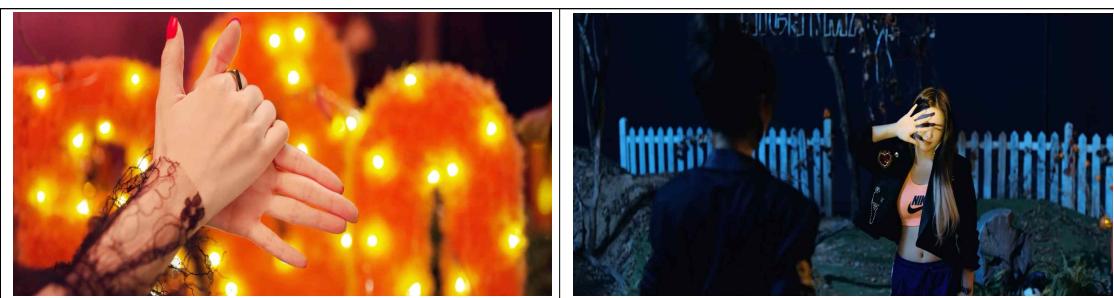
이러한 서사를 상징적으로 보여주는 캐릭터가 바로 웬디이다. 웬디는 정면을 응시한 채 무심한 표정으로 손에 든 카메라로 사진을 찍는다. 곧 이어 레드벨벳 멤버들이 테이블을 둘러싼 채 불타는 카메라를 바라보는 장면이 잡힌다. 주목할 점은 웬디가 사진을 찍었던 카메라와 테이블에 놓인 불타는 카메라는 서로 다른 카메라라는 점이다. 자세히 보면 웬디의 카메라는 곁면이 주황색으로 도색된 카메라이지만, 테이블에 놓인 카메라는 아무런 색도 칠해지지 않은 검은 카메라이다. 이는 곧 웬디가 든 카메라는 스스로 찍는 자, 즉 ‘보는 자’를 상징하는 것이며 테이블에 놓인 카메라는 그동안 누군가에 의해 감시를 받는 레드벨벳, 즉 ‘보여지는 자’를 상징하는 것이다. 웬디의 카메라로 사진을 찍고, 검은색 카메라를 불에 태우는 행위는 결국 레드벨벳 멤버가 더 이상 ‘보여지는 자’로 서의 수동성을 탈피하고 ‘보는 자’로서의 주동적인 정체성을 되찾겠다는 의지를 보여주는 것이라 할 수 있다.



하지만 레드벨벳 멤버는 카메라를 불태우는 행위에 그치지 않는다. 이들은 보다 적극적인 행동으로 자신들의 의지를 관찰한다. 아이린은 자신들을 감시하는 카메라를 야구 방망이로 부수고, 예리는 쇼윈도에 전시된 마네파

킹에 빨간색 페인트칠을 하고, 웬디는 이 마네킹들을 불태운다. 다소 폭력적으로까지 보일 만큼 레드벨벳 멤버들은 상당히 적극적인 행동을 보인다. 아이린의 행동은 이전에 설명한 것처럼 더 이상 ‘보여지는 자’로 있지 않겠다는 의지의 행동이다. 그렇다면 마네킹을 훼손하는 예리와 웬디의 행동은 무엇을 의미할까? 이는 바로 사회가 요구하는 규범적 여성성에 자신을 맞추지 않겠다는 멤버들의 의지라 할 수 있다. 마네킹은 실제 현실의 여성들의 몸을 반영하기보다는 사회에서 이상적으로 생각하는 여성의 몸을 반영한 물건이다. 그렇기에 마네킹은 그 자체가 곧 사회가 여성들에게 요구하는 규범적 여성성을 상징한다 할 수 있다.

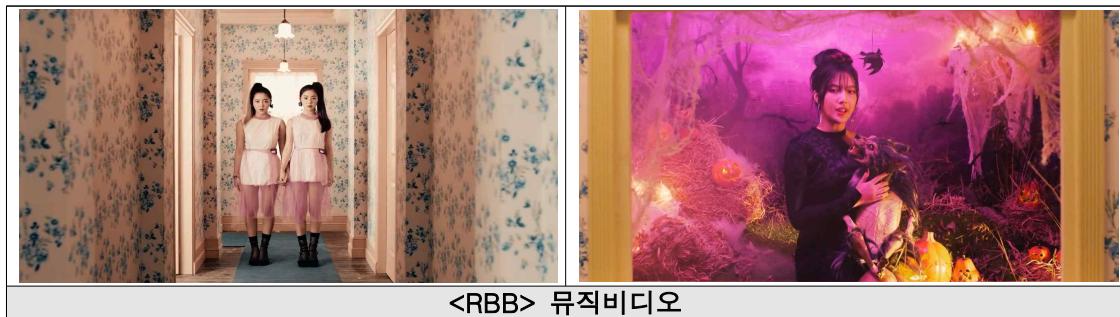
그러나 레드벨벳 멤버들은 더 이상 사회가 요구하는 여성성에 자신들을 맞출 생각이 없다. 뮤직비디오는 마치 한 점의 초현실주의 그림처럼 구성되어 있다. 하늘을 거슬러 올라가는 눈, 물이 비어있는 욕조, 냉이 아닌 설원의 한 가운데 놓여 있는 침대 등은 초현실주의, 말 그대로 현실과는 전혀 다른 세계를 의미한다. 이러한 세계에서 레드벨벳 멤버들은 자유롭게 책을 읽고 사진을 찍고 글을 쓴다. 이는 두 가지를 의미한다. 첫 번째는 이러한 세계가 곧 레드벨벳 멤버가 갈구하는 이상적인 세계이지만, 두 번째로 이 세계는 실제 현실에는 존재하지 않는 세계라는 것이다. 하지만 레드벨벳 멤버들은 절망하지 않고 적극적으로 자신들이 원하는 세계를 되찾기 위해 서로 연대하고 자신들을 감시하는 카메라를 불태우고 쇼윈도에 전시된 마네킹을 부순다. 이들의 행위를 통해 실제 현실이 변화할 수 있을지는 누구도 확신할 수 없지만, 더 이상 수동적 상태에서 머물 수 없다는 레드벨벳 멤버들의 확고한 의지는 이미 그들을 감시하고 통제하는 이들에게 확실히 전달되었다.



<RBB> 뮤직비디오

<Bad Boy>에서 완벽하게 통합의 양상으로 나아가는 것처럼 보였던 레드벨벳 멤버들은 <RBB>에서 다시 한번 위기를 맞는다. <RBB> 뮤직비디오에서는 <Peek-A-Boo>와 유사하게 남자로 형상화되며 레드벨벳 멤버를 위협하는 존재가 끊임없이 등장한다. 이를 통해 알 수 있는 것은 레드벨벳의 뮤직비디오에 남자가 형상화되는 존재가 등장하는 순간 레드벨벳 멤버 사이에 분열일 일어난다는 점이다. 뮤직비디오 초반에 흥미로운 장면이 나오는데, 바로 웬디가 거울에 손을 대는 순간 웬디의 등 뒤로 늑대가 등장한다는 점이다. 거울은 전통적으로 영화나 드라마 등에서 ‘자아(ego)’를 상징하는 으로 활용된다. 그렇기에 이 장면은 <Bad Boy>를 통해 확고하게 구축된 것처럼 보였던 웬디 혹은 레드벨벳 멤버들의 자아에 또다시 혼란과 분열이 일어났음을 상징적으로 보여주는 장면이라 할 수 있다. 그리고 이러한 혼란은 늑대, 즉 남자로 인해 발생한다.

늑대의 등장으로 인해 레드벨벳 멤버들은 혼란에 빠진다. 이들은 늑대를 찾아내기 위해 고군분투하지만 늑대는 교묘하게 멤버들을 피해 달아난다. 초조해진 멤버들은 이내 서로를 의심하고 급기야 서로를 속이기 시작한다. 아이린은 손으로 늑대 모양을 만들어 그림자로 슬기를 위협한다. 슬기는 아이린의 그림자를 보고 늑대로 착각하여 두려움에 떤다. 웬디는 예리에게 손전등을 비추며 그녀를 의심한다. 예리가 늑대에게 협조하고 있는 스파이로 의심하고 있는 것이다. 슬기 또한 절벽 위에서 조이와 함께 연대하고 있는 것처럼 보이지만 실상 슬기 역시 늑대인 것처럼 조이를 속인다. 이처럼 뮤직비디오에서 레드벨벳 멤버들은 늑대의 등장으로 인해 서로를 의심하고 위협하며 분열한다. 결국 뮤직비디오 결말에서 레드벨벳 멤버들은 늑대의 입속에 갇히고 울부짖는 늑대의 울음으로 늑대가 승리하였음을 드러낸다.



<RBB> 뮤직비디오

이처럼 <RBB>는 철저한 분열의 양상을 드러내고 있지만, 중간에 연대의 단초가 등장한다는 점에서 주목할 만하다. 뮤직비디오 중간에 늑대가 레드벨벳 멤버들을 맞닥뜨리는 장면이 나오는데, 바로 위의 두 장면이다. 늑대는 처음에 손을 맞잡고 서 있는 아이린과 예리를 마주한다. 어쩐 일인지 늑대는 아이린과 예리를 공격하지 않고 이들을 피해 그림 속에 홀로 앉아있는 조이에게 다가간다. 이후로 조이는 품에 앉고 있던 늑대에게 손을 물리고 만다. 이 장면은 여성 연대 서사를 매우 직접적이고 상징적으로 드러내는 장면이라 할 수 있다. 여성들이 함께 있을 땐 그들을 위협하는 존재가 그들을 공격하지 못하지만, 혼자 있을 땐 공격당하고 만다. 그러나 <RBB>에서 멤버들은 계속해서 서로를 의심하기에 결국 늑대에게 패하고 만다.

그렇다면 <RBB>에서 등장하여 레드벨벳 멤버들의 사이를 분열시키고 마침내는 이들을 잡아먹기까지 하는 늑대의 존재는 과연 무엇일까? 앞서 언급했듯, 이 늑대는 웬디가 거울에 손을 댄 순간 등장하였다는 점에서 레드벨벳 멤버들의 자아에서 피어오른 혼란과 분열을 상징하는 존재라 할 수 있다. 그렇다면 레드벨벳 멤버들은 대체 무엇으로 인해 혼란을 겪는 것일까. 그것은 바로 가부장적인 사회, 남성중심적인 사회로 환원하고자 하는 망설임이라 할 수 있다. <Bad Boy>에서 레드벨벳 멤버들은 확고한 여성 연대 서사를 보여주었지만, 그럼에도 이들의 자아는 아직 확고히 굳어지지 않았다. 아직도 마음 한구석에는 자신이 기준에 속했던, 안정적인 세계로 돌아가고자 하는 마음이 남아있는 것이다. 이러한 혼란과 망설임은 점점 그 규모를 키워 마침내 늑대라는 위협적인 존재로 눈앞에 등장한다. 중간에 아이린과 예리의 장면을 통해 서로 힘을 모아야 한다는 사실을 되새기지만, 그것이 마음속의 혼란을 잠재울 수는 없었다. 그렇기에 레드벨벳 멤버들은 결국 늑대에게 패하는 결말을 맞이한 것이다.



<Psycho> 뮤직비디오

<Peek-A-Boo>와 <Bad Boy>, <RBB>에서 끊임없이 반복되던 ‘분열-통합’의 양상은 <Psycho>에 이르러 마무리된다. <Psycho>는 방직 공장에서 일하는 레드벨벳 멤버들이 이 공장에서 벗어나 자유를 되찾는 서사를 중심으로 하고 있다. 뮤직비디오 가장 처음에 옷을 만드는 베틀 앞에 앉아있는 슬기와 방 안에서 재봉틀로 옷을 만들고 있는 레드벨벳 멤버들을 통해 이들이 방직 공장에서 옷을 만드는 일을 하고 있음을 알 수 있다. 그러나 이들의 표정은 마냥 무기력하다. <Peek-A-Boo>에서와 마찬가지로 <Psycho>에서도 가장 뚜렷한 캐릭터 변화를 보여주는 이는 바로 예리다. 예리는 아름다운 그림으로 둘러싸인 방 안에 새하얀 드레스를 입은 채 단정히 앉아있다. 이는 예리의 순수함을 보여주는 동시에 나약함을 보여준다. <Psycho> 뮤직비디오에서 흰색과 검은색은 수동성과 능동성의 대조적인 의미를 지니는데, 이는 영화 <블랙 스완>에서 백조가 나약한 자아를, 흑조가 강인한 자아를 상징하는 것과 같다.



<Psycho> 뮤직비디오

하얀 드레스를 입은 채 하얀 옷을 만드는 레드벨벳 멤버들은 나약한 자아를 상징한다. 하지만 그들 중에서 조이만은 나약함에 매몰되지 않고 주체적인 행동을 보인다. 조이는 적극적으로 무기력에 빠진 멤버들을 구출하는 데 앞장선다. 예리와 슬기가 귀에 대고 있는 실로 된 전화기를 가위로 잘라 버리고, 감시하는 눈동자 아래서 눈물짓고 있는 웬디의 손을 잡아 함께 도망간다. 이처럼 조이는 뮤직비디오의 처음부터 끝까지 주체적인 인물로 등장한다. 이러한 조이의 행위로 인해 레드벨벳 멤버들은 서서히 변화한다. 아이린은 재봉틀로 옷을 짓다 바늘에 찔리고 만다. 민담에서 물레(재봉틀)는 여성의 성적인 성숙을 의미한다.¹⁹⁾ 아이린은 바늘에 찔린 것을 계기로 변화한다. 아이린의 발끝에서 흘어지는 나비는 아이린을 비추던 거울이 깨지고 아이린의 눈앞을 지나간다.²⁰⁾ 그리고 거울을 바라보던 아이린은 마침내 거울이 아닌 정면, 즉 현실을 바라본다.

예리 역시 인형처럼 수동적으로 앉아있던 모습에서 벗어나 쪽지를 맨 돌을 손에 든다. 그리고 거울을 향해 돌을 던진다. <Psycho> 뮤직비디오에서 거울은 가장 빈번하게 등장하는 소재인데, 이는 레드벨벳 멤버들의 분열된 자아를 의미한다. 2장에서 언급했던 슬기의 거울 장면 역시 이들의 분열된 자아를 상징하는 장면이다. 이 거울을 예리가 돌로 깨버림으로써 멤버들은 마침내 통합된 자아를 마주한다. 슬기는 거울 속의 또 다른 자신, 즉 분열된 자아를 인정하고 받아들이며 아이린 역시 거울이 깨지면서 자신의 진짜 자아를 마주한다. 이처럼 예리는 처음에는 레드벨벳 멤버 중에서 가장 수동적인 인물로 그려지지만, 뮤직비디오 후반에 이르러서는 다른 멤버들을 구출해내는 주체적인 인물로 변화한다.

19) 지혜영, 위의 논문, 74쪽.

20) 예로부터 나비는 ‘변신’을 의미한다. 애벌레에서 번데기, 그리고 성충으로 변화하는 나비는 관습적으로 캐릭터의 변화, 성장을 의미한다. 나비가 아이린을 스쳐 지나간 후 아이린이 거울이 아닌 정면을 응시하는 것은 아이린이 기존의 수동성에서 탈피해 능동적 캐릭터로 변화하였음을 상징한다고 할 수 있다.



<Psycho> 뮤직비디오

<Peek-A-Boo>와 <RBB>에서 끊임없이 마음의 혼란과 분열—기준의 안정적인 가부장적, 이성애우월적 사회로 환원하고자 하는 마음—을 겪던 레드벨벳 멤버들은 마침내 자아의 통합을 이룬다. 이들에게 더 이상 망설임은 존재하지 않는다. 재봉틀 바늘에 손을 찔린 아이린은 거울 속 자아와 마주하고 나비의 비상을 겪은 후 완전히 새로운 인물로 거듭난다. 이후 아이린과 레드벨벳 멤버들은 더 이상 재봉틀 앞에 앉아 무기력하게 옷을 만들지 않는다. 뮤직비디오 결말에서 레드벨벳 멤버들은 처음으로 환하게 웃으며 자신들이 만든 옷 속에서 춤을 춘다. 흥미로운 점은 이들이 자신들이 만든 옷을 입지 않고 그 속에서 자유를 만끽하고 있다는 것이다.

뮤직비디오에서 이들이 만든 옷은 하얀 웨딩드레스이다. 기본적으로 웨딩드레스는 이성애자 남성과 결혼한 이성애자 여성이 입는 것이 관습적이다. 레드벨벳 멤버들이 웨딩드레스를 입지 않는 행위는 결국 이러한 기준의 관습적 규범에 따르지 않겠다는 선언이라 할 수 있다. 사회의 요구에 따라 무기력한 모습으로 드레스를 만들던 레드벨벳 멤버들이 뮤직비디오 결말부에서 웨딩드레스를 입지 않은 채 환하게 웃음 짓는 이유이다. 이렇게 레드벨벳 멤버들을 변화시킨 것은 다름 아닌 자기 자신과 곁에 있던 동료들이다. 끊임없이 마음속에서 자신의 정체성을 부인하고 분열하던 자아를 마침내 포용하고 마주하기로 결심하며 이들의 자아는 통합된다. 조이가 웬디의 손을 잡아 구하던 장면에서 흐르던 ‘서로를 부서지게 / 그리곤 또 껴안아’라는 가사는 이러한 자아의 통합을 보여준다. 자신을 이끌어 주는 손, 분열된 자아 속에 갇혀 괴로워하던 자신을 향해 돌을 던져주는 손으로 인해 이들은 마침내 수동적 자아에서 능동적 자아로 변화한다.

4. 나가며

지금까지 2017년부터 2019년에 이르기까지 걸그룹 레드벨벳의 벨벳 콘셉트에 주목하여 이들 노래와 뮤직비디오에 나타난 여성 연대 서사에 대해 살펴보았다. 그렇다면 이 이야기의 결말은 과연 어떻게 될까? 이에 대한 해답은 2021년에 발매된 <퀸덤>에서 찾을 수 있을 듯하다.



<Queendom> 뮤직비디오

<퀸덤>의 앨범 표지를 보면 국기를 상징하는 듯한 깃발을 꽂은 포크레인 앞에 레드벨벳 멤버들이 서 있는 모습을 확인할 수 있다. 이를 통해 레드벨벳 멤버들이 앨범명이자 메인 타이틀곡의 제목 그대로 그들만의 여왕국 (Queendom)을 건설하였음을 알 수 있다. <퀸덤>의 뮤직비디오는 마녀의 신분으로서 사람들에게 택배를 배송하

는 업무를 맡은 레드벨벳 멤버들의 이야기를 담고 있다. 이 중에서 예리는 견습생 마녀로 등장하는데, 뮤직비디오에서 예리는 레드벨벳 멤버들에게 마법을 배우며 정식 마녀로 성장하는 모습을 보여준다. 이전 노래들의 뮤직비디오에서처럼 예리는 레드벨벳 멤버들 중에서도 가장 뚜렷한 변화, 성장을 보여주는 인물로 등장한다. 뮤직비디오 결말부에서 예리가 정식 마녀로 거듭나고 멤버들이 곁에서 예리를 축하해주는 장면이 나온다. 이 장면은 그 자체로 여성 공동체의 연대와 통합을 직접적으로 드러낸다.

마지막으로 예리는 타로 카드 중에서 ‘킹(King)’을 상징하는 카드(왼쪽)와 ‘퀸(Queen)’을 상징하는 카드(오른쪽)를 손에 들고 있다. 이는 <퀸덤>의 주제를 상징적으로 드러내고 있다. 킹과 퀸이 어느 한쪽으로 치우쳐있지 않고 동등한 위치에 있는 것, 그것이 바로 <퀸덤>이 전하고자 하는 주제일 것이다. <퀸덤>은 가사 전체가 이러한 주제를 드러내고 있다. 레드벨벳 멤버들은 분열과 통합의 반복을 통해 마침내 완전한 통합의 양상으로 나아갔으며, 이를 통해 그들만의 새로운 ‘Paradigm’과 ‘Rule’을 만든다. 그리고 그들은 자신들이 만든 여왕국에서 축제를 연다. 카니발은 전통적으로 기준 질서에서 비정상으로 간주되던 행동이 허락되는 행사로 사회적 규범을 깨뜨리는 장이다.²¹⁾

이러한 가사를 통해 레드벨벳 멤버들이 건립한 ‘퀸덤’은 기준의 가부장적 사회, 남성중심적 사회에서 벗어난 세계임을 알 수 있다. ‘킹덤(Kingdom)’이 남성중심적일 뿐만 아니라 이성애규범적인 사회라면, 퀸덤은 여성중심적일 뿐만 아니라 비이성애규범적인, 퀴어적인 사회라 할 수 있다. 그렇기에 퀸덤은 퀴어덤(Queer-dom)으로까지 확장될 수 있다. 레드벨벳 멤버들은 마침내 자아의 통합을 이루었고 더 이상 자신의 퀴어성을 거부하지 않는다. 또한 끊임없이 기준의 가부장적 사회로 돌아가고자 하는 마음에 대항하여 마침내 승리를 이루었고, 결국 자신들의 여왕국을 건립할 수 있었다. 그리고 레드벨벳 멤버들은 자신의 마음 혹은 자신들만의 공동체에서 벗어나 더 넓은 세계를 향해 나아가려 한다. ‘축제를 열어볼까 / 난 너의 손을 잡아 / 놀러와 My carnival’이라는 가사를 통해 레드벨벳 멤버들의 포용적인 태도를 엿볼 수 있다. 결그룹 레드벨벳은 이제 자신들의 노래를 듣는 또 다른 여성 공동체를 호출하여 그들과 연대할 준비가 되었다.

*참고문헌은 각주로 대신함.

21) 지혜영, 위의 논문, 92쪽.

디지털 기술에 따른 팬의 역할변화 연구 - BTS와 비틀즈의 팬덤비교를 중심으로

기술은 팬덤의 문화를 어떻게 바꾸었는가

아날로그와 디지털 시대 팬덤의 소통방식

잉글리쉬 인베이전 / 코리안 인베이전

비틀즈와 BTS의 팬덤 비교

서론

- 인간의 인식과 기술은 밀접한 영향을 주고받으며 이를 통해 문화적 향유가 일어남.
- 정보의 저장과 유통을 가능하게 하는 기술적 토대 – 기록시스템
- 1800년대의 기록시스템 :
 - 모든 정보를 저장할 수 있는 기록수단인 문자. 인쇄문화 발달
- 1900년대의 기록시스템 :
 - 타자기, 쪽지기, 영화의 발달이 인간의 감각과 사유방식에 큰 영향
 - 문자, 소리, 이미지의 저장유통 가능
 - 아날로그 기록매체가 시대를 나누는 중요한 기준점

독일의 이론가 프리드리히 키틀러

- 2000년대의 기록시스템
 - 디지털 기술의 특징은 복합매체.
 - 개인용 컴퓨터와 태블릿 PC, 일인매체를 통해 복합적인 개인매체 문화를 형성
- 컨버전스 현상은
 - 인간의 정보 전달방식 뿐 아니라 통합과 융합의 감각을 발생
- 사회적 상호작용 / 쌍방향 소통과 연결이 가능해짐.
- 스마트폰 같은 디지털 매체를 이용하면서 통합적 지각체험과 정보인식 가능
- 주 향유층인 MZ세대- 인터넷을 통한 연결, 쌍방향 소통, 통합적 사고를 하는 세대로 자라남.

독일의 이론가 프리드리히 키틀러

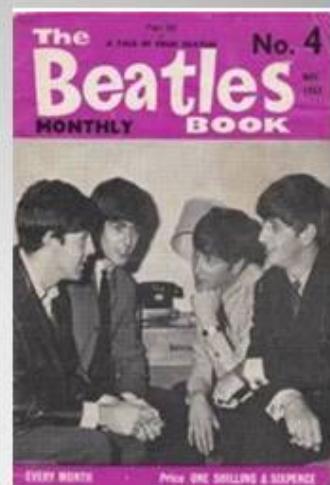
비틀즈 (1963년 데뷔-1970년 해체)

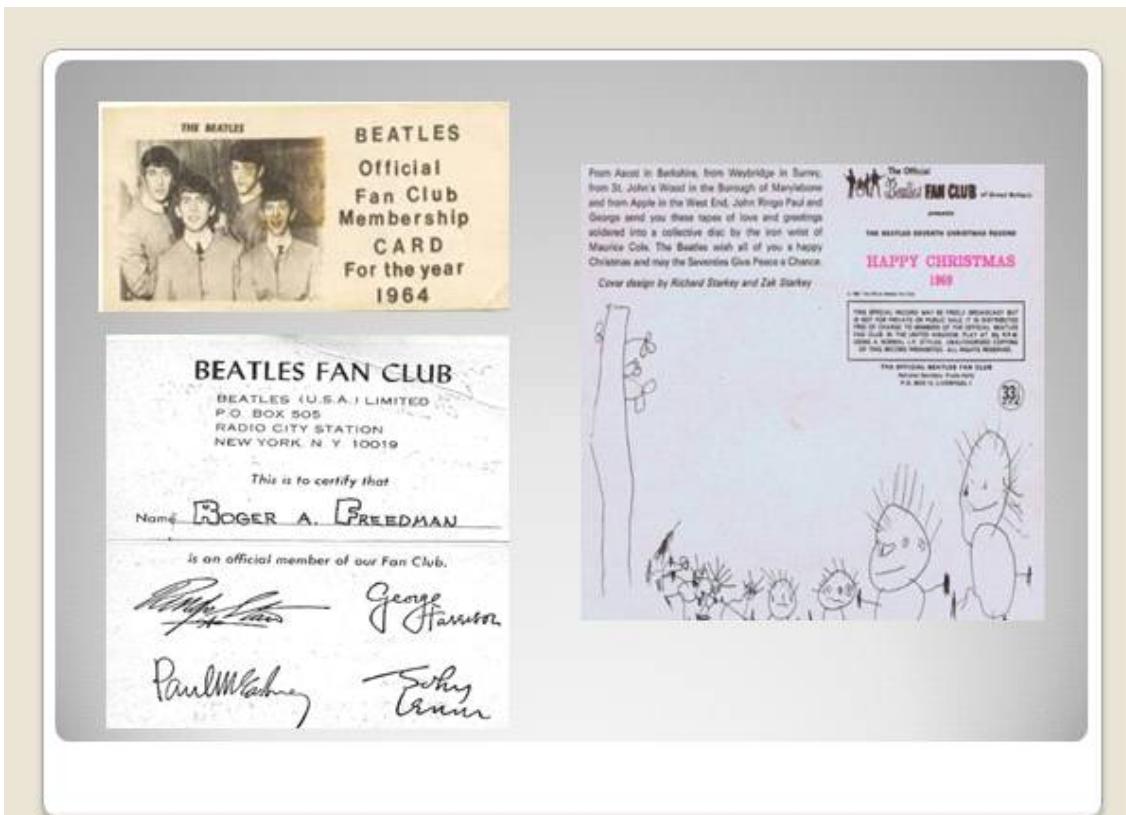
- 출신 - 영국 밴드 (록큰롤)
브리티시 인베이션
- 멤버 - 존 레논/폴 매카트니/ 조지해리슨/ 링고 스타
- 제작자 - 브라이언 앱스타인(매니저)
조지 마틴 (프로듀서)
- 특징 - 멤버 자작곡 밴드 / 진정성 있는 가사
- 가사 - 초기작 : 대부분이 러브스토리 /
후기작 : 소외감, 도피, 반문화 등 삶에 대한 철학적 가사
- OSMU - 비틀즈 애니메이션, 영화 발매 / 음악산업 중심



비틀즈와 팬덤

- 팬 - beatlemaniac
- 정보의 주통로 - TV / 신문 /
비틀즈 소식지
- 팬문화
 - 오프라인 통한 팬레터 / 스타 사인회
 - 팬클럽인증엽서/ 포토카드 /가입증명서
 - 팬들에게 보낸 크리스마스 편지
 - 지역을 중심으로 한 팬 커뮤니티
 - 테이프와 LP 등 음악공유
 - 음악감상회





BTS (2013-현재)

- 출신 - 한국의 아이돌 그룹
- 멤버 - RM / 진/ 슈가/ 제이홉/ 지민/ 뷔/ 정국
- 제작자 - 방시혁 (빅히트 뮤직 대표)
- 특징 - 멤버 자작곡 밴드 / 진정성 있는 가사 / SNS 통한 팬들과의 소통 / 공감과 연결
- 가사 - 러브 스토리 아닌 삶의 보편적 고뇌, 소외, 자기애
- OSMU - 게임, 영화, 책, 전시, 드라마 등 다변화 음악산업을 넘어 복합 연예산업으로 변화

BTS와 팬덤

- 팬명 – 아미 (ARMY)
- 정보의 주통로 – 온라인 (SNS/유튜브 등)
위버스 (아미플랫폼)
- 팬문화

생산 : 팬들의 공연직캠, 밍, 커버댄스, 2차 창작물,
팬픽션, 팬아트, 팬비디오 등 콘텐츠 제작

소비 : 아날로그 소비 – 스타에 대한 충성도 /

앨범,굿즈, 사진집 + 트랜스미디어 콘텐츠

유통 : 무료유통/ 제도권을 통하지 않고 직접 유통 가능/ 유튜브, SNS

팬과 가수의 상호작용

비틀즈

- 개인중심의 팬문화
- 오프라인 중심
- 지리적경계/시간적격차
- 수직적 위계
- 팬들의 참여 배제
- 수동적 구조
- 일방적 수용과 소통

BTS

- 조직화된 팬문화
- 온라인 중심
- 탈영토적/탈시간적 특징
- 수평적 위계
- 팬들의 참여 중요/ 자극
- 능동적 구조
- 쌍방향적 소통, 프로슈머

팬과 팬의 상호작용

비틀즈

- 초기 팬덤문화
- 정보수용의 한계
- 음악중심
- 팬진 자체제작
- 스타와 나의 일대일 관계
- 스티커, 배지, 티셔츠 등 문화적, 정치적 표현수단
- 팬들의 콘텐츠 소비
- 커뮤니티 소통의 부재

BTS

- 복합적 팬덤문화
- 번역, 촬영, 유통 등 팬덤내의 다양한 콘텐츠와 크리에이터 탄생
- 팬의 위계형성
- 스타를 통한 팬들의 사회적 실천과 영향력
- 팬들의 콘텐츠 생산, 유통
- 지식연대를 통한 유희

디지털 시대의 **BTS** 특징

- 팬 커뮤니티 내에서의 연대, 연결
- 가수와 팬의 쌍방향 소통
- 상징 키워드 - 공감, 연결
- 탈영토적 특징 / 탈시간적 특징
- 네트워크를 통한 하나의 음악시장
- 풀뿌리 미디어 컨버전스 - 프로슈머로서의 중요성

= 디지털의 특성 :
연결과 접속 / 융합 / 쌍방향

1) 연결과 접속

- 24시간 초연결의 환경 : 초연결의 환경은 SNS를 통해 공간과 언어의 장벽을 허물고 bts와 아미의 무한접점을 탄생시킴.
아미의 힘은 결국 초연결 미디어와 사고의 전환
- 네트워크를 통한 연결의 힘 :
가수와 팬의 연결을 넘어 팬과 팬의 연결을 가중시킴.
팬들은 가수를 위해 모였지만 아미활동을 하면서 느끼는 위로, 공감, 소통은 큰 이유
커버댄스는 팬들의 연대를 통한 즐거움을 가장 효과적으로 보여준 콘텐츠.
- BTS와 아미의 연결 – 시간과 공간의 연결이 이루어지면서
전세계가 하나의 음악시장이라는 사고는 팬덤의 힘을 더욱 강화시킴.
BTS는 데뷔 이전부터 트위터, 유튜브, 블로그 등을 대표 SNS로 활용,
일상 사진 및 믹스테이프 그리고 데뷔 준비 동영상들을 공유하면 팬들과 소통.
팬들의 파워는 곧 가수의 파워가 되는 세상

2) 통합과 융합

- 집단지성의 유희 :
BTS의 팬 커뮤니티는 스타들의 정보와 판타지를 생산, 논쟁, 유포, 해석하며
재순환시킴. 지식 연대는 팬들에게 지식 커뮤니티 참여의 동기이자 즐거움.
(마는 즐거움이 아니라 지식을 교환하는 데서 오는 즐거움)
- BTS 팬 커뮤니티는 정보의 통합체 :
한 개인의 기억력 한계를 넘어 광범위한 전문가 집단으로 통합, 전환됨.
팬 개인이 아닌 팬 커뮤니티의 힘은 엄청난 양의 정보를 축적하고,
보유하고 통합하는 데 있음.
참여자들은 더 많은 관련정보를 얻을 수 있는 출처와 함께 자신이
마는 모든 것을 다른 팬들에게 알려주고, 이를 통해 많은 회원들은
자신들의 스타를 더 잘 이해할 수 있고, 기쁨도 배가 됨
- 새로운 계급구조의 탄생 : 팬덤 내에서의 새로운 계급 탄생.

3) 쌍방향성

- 수평적 위계 : 가수와 팬들의 수평적 관계,
디지털 기술과 팬덤 플랫폼으로 팬들의 목소리를 낼 수 있게 됨
- 디지털 기술의 영향으로 팬들의 2차 콘텐츠 생산가능:
다양한 분야의 하위문화/ 인터넷 미
- 문화실천의 존재로 탈바꿈 : 스타 양육 => 스타를 경유해 문화실천을 하는 존재
- 팬덤 경제의 극대화 : 가수와 팬덤이 직접 소통할 수 있게 되면서 팬덤산업이 중요
경제 흐름/ 콘서트 티켓, 굿즈, 스타마케팅 상품들 - 위버스를 통해 직접 유통가능
- 팬덤의 참여를 자극하는 목적으로서의 콘텐츠 :
가수들의 콘텐츠는 과거 '발견'되었지만 이제는 팬들에 의해 끊임없이 '생산'되며
스토리텔링 또한 초기부터 마이의 상호작용을 자극하는 것이 목표가 됨
가수를 둘러싼 스토리텔링 전략의 핵심은 미 전 세대처럼 기획사가 만들어내는
콘텐츠를 단순 소비하는 것이 아닌, 팬덤 스스로 생산자와 제작자의 역할을 하며
재미를 상승시키고 그룹에 대한 충성도를 높이는 데에 있음.
- 풀뿌리 미디어 <=> 주류 미디어 : 컨버전스