

재즈, 반복의 미학

- 들뢰즈의 「차이와 반복」을 중심으로 -

남예지(중앙대학교 글로벌예술학부 초빙교수)

1. 재즈의 반복
2. 헐벗은 반복과 옷 입은 반복
3. 과거, 현재 그리고 미래의 일그러진 원환
4. 반복은 재현에 대립한다
5. 결론: 모든 차이를 긍정하는 반복

재즈에서 나타나는 다양한 형태의 반복은 단순한 재현이 아닌, 들뢰즈가 말하는 '차이를 동반한 반복'과 그 의미가 맞닿아 있다. 재즈는 동일성이라는 기준을 두고 옳고 그름의 판단을 하기보다는 모든 차이를 긍정하는 방향으로 생성되며, 차이를 만들어냄으로써 반복된다. 즉흥성을 바탕으로 한 재즈의 반복은 과거의 종합인 기억과 현재의 종합인 습관이 교차하는 가운데 살아있는 현재로 나타나는 것이며, 미래의 종합인 영원회귀의 원환 속에서 끝없이 새로운 모습으로만 돌아 오게 된다. 다시 말해서 재즈의 반복은 하나의 '물음'이다. 재즈 연주자들에게 주어진 '틀'은 완성된 세계가 아니며 재현해야 할 대상도 아니다. 그것은 무한한 가능성의 공간으로, 연주자들은 그 안에서 끝없는 물음을 통해 음악을 만들어간다. 가능성의 공간 안에서는 무엇이랄도 될 수 있으며, 어떠한 해석도 차이로써

긍정된다. 결국 재즈란 차이의 음악이며, 차이를 만들어냄으로써 존재할 수 있다.
재즈가 가진 반복의 미학은 바로 여기에 있다.

주제어: 재즈, 음악, 즉흥연주, 들뢰즈, 차이, 반복, 재현

1. 재즈의 반복

재즈는 반복된다. 역사상 무수히 많은 스탠더드 곡들이 반복되어 왔으며, 연주자들은 자신의 레퍼토리를 수없이 반복한다. 하나의 곡 안에서도 즉흥연주를 위한 화성 진행은 반복되며, 특정 음악 어구들 또한 반복된다. 또한 스윙이라는 음악적 흐름을 만들어내기 위해 연주자들은 무수히 많은 펄스(pulse)를 반복한다. 재즈는 어쩌면 반복함으로써 그 의미를 찾는 음악인지도 모르겠다. 그러나 재즈의 반복은 우리가 일반적으로 사용하는 ‘반복’이라는 단어처럼 동일한 것, 혹은 유사한 것을 만들어내는 운동과는 다르다. 단적으로 연주자들은 동일한 스탠더드 곡을 수없이 반복하여 연주하지만, 그 중 어느 하나도 동일한 내용인 것은 없다. 왜냐하면 재즈에서의 반복은 ‘차이’를 만들어내는 것에 집중되어 있기 때문이다. 다시 말해 재즈에서의 반복은 단순한 재현과는 다르며, 그래서 모든 순간이 유일한 연주가 된다.

‘원본’이라는 것이 상정되어있는 연주가 있다. 여기에서 원본이라는 것은 때에 따라 작곡자의 의도가 담긴 악보가 될 수도 있고, 초연의 순간이 기록된 음원이 될 수도 있겠다. 악보가 원본이 되는 경우, 상세히 표기된 악상 기호들을 작곡자의 의도에 맞게 해석하는 것이 주요한 목표가 된다. 그래서 연주자의 연주 방향은 작곡자의

의도라는 하나의 점으로 집중된다. 연주자들은 작곡자가 연주 이전에 만들어낸 ‘완결된 세계’를 최대한 재현해야만 하는 것이다. 이에 반해 재즈에서는 연주되기 이전의 완결된 세계란 존재하지 않는다. 다만 연주를 통해 완결될 세계를 위한 기본 토대가 있을 뿐이다. 그 토대 위에서 이루어지는 연주를 통해 비로소 재즈의 세계는 완성된다.

재즈의 즉흥연주 안에서는 수없이 많은 가능성이 존재하기 때문에 음악이 흘러가는 방향을 예측하기란 쉽지 않다. 심지어 연주자들도 오늘의 연주가 어떤 방향으로 흘러갈지 짐작하지 못하는 경우가 대부분이다. 예측할 수 있는 것이 있다면 그것은 현재의 연주가 악보에 표기되어있는 것만으로는 결코 설명될 수 없을 것이란 점뿐이다. 만약 재즈 연주에서 악보가 원본으로 존재한다면, 연주자의 목표는 차라리 그 원본을 위반하고 전복하는 것에 있다고 해도 과언이 아니다. 음악적 즉흥성을 통해 기존 테마의 선율은 해체되고 새로운 선율이 만들어진다. 화성 또한 기본 진행이라는 틀 안에서 그 색채가 자유롭게 변화한다. 재현해야 할 원본이라는 것이 존재하지 않으므로 동일성이라는 기준으로 옳고 그름을 판단하는 것 자체가 무의미해진다. 한 마디로 재현의 차원에서는 ‘틀린 것’으로 여겨지는 ‘차이’가 재즈에서는 그 자체로 음악적 정체성이 된다는 점이 흥미롭다. 연주자들은 공통의 형식 속에서 각자의 특이성을 통해 존재하는 것이다.

본 고에서 언급되는 재즈 연주는 대부분 스탠더드 곡을 연주하는 일반적인 방식에 한정된다. 이는 헤드(head)라고 부르는 곡의 테마를 연주한 뒤, 테마의 선율을 건너낸 화성 진행의 골격 위에 연주자들이 돌아가며 즉흥 솔로 연주를 통해 각자의 선율을 찾아내는 방식이다. 화성 악기의 경우에는 선율을 만들어내는 것에 머물지 않고 리하모니제이션(reharmonization)을 통해 화성의 색채를 변화시키기

도 하며, 드럼 연주자들의 경우 다양한 리듬 변화를 만들어낸다. 즉흥 솔로 연주가 모두 끝난 후에는 테마를 다시 연주함으로써 마무리된다. 이러한 형태의 연주에서 굳이 원본을 찾아야 한다면 그것은 테마의 선율과 화성 진행, 형식 정도가 될 수 있다. 그러나 재현이 주요한 연주와는 달리 재즈 연주에서는 ‘차이’에 주목한다. 누구에게나 동일한 원본이 존재한다고 하더라도, 각각의 연주는 모두 다르게 반복된다. 예를 들어 재즈 스탠더드로 널리 연주되는 〈‘Round Midnight’¹⁾〉이라는 곡은 1944년에 텔로니어스 몽크(Theelonious Monk)가 처음 발표한 곡이지만, 이후 〈‘Round Midnight’〉을 연주하는 어떤 연주자도-적어도 재즈 연주자라면-몽크의 음악을 재현하여 발표하는 일은 없었다. 전 세계에는 수많은 〈‘Round Midnight’〉이 존재하지만 그중 어느 하나도 몽크의 언어를 그대로 재현하지는 않았다는 것이다. 그러나 〈‘Round Midnight’〉은 지금도 어디에선가는 반복되고 있을 것이며, 앞으로도 재즈 연주자들이 존재하는 한은 계속해서 반복될 것이다. 반복되지만 재현되지는 않는다는 것, 이것은 어떤 의미일까.

재즈 연주에서의 반복은 여러 가지 형태로 이루어진다. 우선 앞서 언급한 것처럼 가장 일반적인 형태의 스탠더드 재즈 연주를 떠올려 보면 연주의 가장 처음과 마지막에 테마 선율을 포함한 전체 악곡이 한 번씩 연주되며, 즉흥 솔로 연주에서 선율을 제외한 전체 악곡이 각 악기 연주자의 의도에 따라 수차례 반복된다. 즉흥 솔로의 내용 안에서도 반복이 존재한다. 연주자들은 이전에 경험했던 짧은 악구를 기억하고 있다가 즉흥연주에서 활용한다. 흥미로운 점은 이 과정은 의도적일 수도 있고 그렇지 않을 수도 있다. 연습 과정을 통해 혹은 음악 청취를 통해 암기했던 악구를 의도적으로 반복할 수도

1) 때로는 <‘Round About Midnight’〉이라고 불리기도 한다.

있고, 연주 중 다양한 자극에 의해 무의식적으로 반복될 수도 있다(남예지, 2019: 161). 여기에서 중요한 것은 동일한 악구를 재현한다고 해도 전체의 맥락 속에서 그것은 전과는 다른 의미를 갖게 된다는 것이다. 동일한 악구라 할지라도 현재의 연주 안에 어우러지기 위해서는 변형의 과정이 필요하며, 연주적 맥락에 따라서도 다른 의미를 가질 수 있기 때문이다(남예지, 2020: 85-86). 이렇게 연주자들이 즉흥연주 시 기존의 악구를 사용하게 되는 이유는 첫째, 완성된 이야기를 만들어내기가 좀 더 용이하기 때문이며, 둘째 습관적 사고나 근육의 자동적 움직임과 같은 습관에 의해 자신도 모르는 사이 자동적으로 도출되는 것일 수도 있고, 셋째 기존 연주자에 대한 오마주의 의미이거나 패러디일 수도 있다. 아무튼 의도적인 것이든, 비의도적인 것이든 결국 즉흥연주 시 연주자의 기억은 매우 중요한 음악재료가 된다.

본 고에서는 재즈 즉흥연주의 일반적인 메커니즘 안에서 이루어지는 반복이 어떠한 특성을 갖고 있는지, 그리고 재즈의 반복에서 연주자의 기억이나 습관이 어떠한 영향을 미치는지, 마지막으로 이러한 재즈의 반복이 갖는 미학적 가치에 관해 들뢰즈의 「차이와 반복(Difference et repetition)」을 바탕으로 고찰해보고자 한다.

2. 헐벗은 반복과 옷 입은 반복

재즈의 연주는 반복되어야 할 최초의 원본이라는 것이 없는 채로 반복된다. 이는 들뢰즈가 “반복되어야 할 최초의 항이란 것은 없다(Deleuze, Gilles, 2019: 59).”고 말한 것과 그 의미가 맞닿아 있다. 재즈 연주자들은 몽크의 〈Round Midnight〉을 반복하지만, 재현하

지는 않는다. “우리는 “나처럼 해봐.”라고 말하는 사람 곁에서는 아무것도 배울 수 없다. 오로지 “나와 함께 해보자.”라고 말하는 사람들만이 우리의 스승이 될 수 있다.”라는 들뢰즈의 말처럼 몽크와 똑같이 연주하는 것에서는 재즈 연주자로서의 아무런 의미도 찾을 수가 없다(Deleuze, 2019: 71). 다만 몽크가 만들어 낸 〈Round Midnight〉이라는 세계 안에서 그가 선택하지 않았던 다른 선택지들을 모색함으로써 새로운 의미를 찾은 것이다. 이러한 관점에서 〈Round Midnight〉의 선율, 화성 진행, 형식 등은 다양한 가능성을 내포하는 하나의 공간이 된다. 다시 말해 “어떤 기호들과 부딪히는 마주침의 공간”이 되는 것이다(Deleuze, 2019: 71). 연주자들은 몽크가 만들어낸 사유의 공간 안에서 끊임없이 기호들을 발산하며, 서로의 기호와 맞닥뜨린다. 기호와의 마주침 그 자체가 재즈 연주 및 감상의 주요한 목표가 된다.

들뢰즈는 진리란 “결코 미리 전제된 선 의지의 산물이 아니라, 사유 안에서 행사된 폭력의 결과”이며, 또한 진리는 “어떤 사물과의 마주침에 의존하는데, 이 마주침은 우리에게 사유하도록 강요하고 참된 것을 찾도록 강요”하는 것이라고 말했다(Deleuze, 2019: 41). 여기서 “대상을 우연히 마주친 대상에게끔 하는 것, 우리에게 폭력을 행사하는 것”이 바로 들뢰즈가 말하는 기호이다(Deleuze, 2019: 41). 다시 말해서 우리가 이미 알고 있는, 학습된 관념의 세계 안에 안주하는 것으로부터 우리를 벗어날 수밖에 없도록 만드는 것이 기호이며, 이는 우연한 마주침에 의해서만 가능한 것이다. 또한 기호와의 마주침은 미리 전제된 세계 안의 안정감을 깨뜨리는 일임으로 ‘폭력적’이라고 표현하고 있다. 다시 〈Round Midnight〉으로 돌아가, 몽크가 만들어 놓은 세계 안에 안주하지 않고 끊임없이 새로운 기호를 발산하는 것, 그리고 서로의 낯선 기호와 마주하는 것, 이것

이 바로 재즈에서의 반복이 단순한 재현이 아닌 까닭이다.

들뢰즈는 반복이란 결국 위반이며, 법칙에 물음을 던지는 것이라고 말한다(Deleuze, 2019: 27). 단순한 재현은 법칙에 순응하는 것이기에 무엇도 위반하지 않는다. 다만 이미 약속된 정답을 선택할 뿐이다. 앞서 언급한 “미리 전제된 선 의지”의 산물인 것이다. 이에 반해 들뢰즈의 반복은 동일성이라는 기준을 전제하지 않는다. 대신 차이에 주목한다.

〈표-1〉 헐벗은 반복과 옷 입은 반복의 비교

헐벗은 반복	옷 입은 반복
같은의 반복 (개념이나 재현의 동일성)	차이를 포괄한 반복 (간접적 현시의 다질성)
개념의 결핍에서 성립하는 부정적 반복	이념의 과잉에서 성립하는 긍정적 반복
가언적	정언적
정태적	동태적
결과 안에서 일어남	원인 안에서 일어남
외연 안에서 일어남	강도적
평범함	특이하고 독특함
수평적	수직적
개방되고 설명됨	봉인되고 해석됨
공전의 성격	진화의 성격
동등성, 통약 가능성, 대칭성	비동등성, 통약 불가능성, 비대칭성
물질적	정신적
생기 없음	죽음과 삶, 속박과 해방, 악마적인 것과 신적인 것의 비밀을 간직
정확성	진정성

들뢰즈는 반복의 유형을 위의 표에서 보는 것과 같이 두 가지로 나누어 설명하였다(Deleuze, 2019: 73-74). “혈뱃은 반복”은 개념적 동일성에 의해 설명되는 단순한 재현을 의미한다. 결코 온전할 수 없는 언어의 세계 안에서 만들어진 개념이라는 것은 어쩔 수 없는 결핍을 내포하며, 그러므로 조건적이다. 들뢰즈에게 이는 참된 운동이 아니며, 외연적, 결과적으로 관찰될 수 있는 평범하고 물질적인 것이기에 개봉되고 설명될 수 있는 성질의 것이다. 단순한 반복이기에 공전의 성격을 가지며, 정확하게 반복된다. “웃 입은 반복”은 복잡한 차이를 동반하는 반복이며, 그래서 직접적 현시가 아니라 간접적 현시로 다양한 질(質)을 내포하기에 어떠한 성질의 것도 긍정하는 반복이다. 이는 어떠한 조건 없이도 성립될 수 있으며, 과정 안에서 강도의 다름으로 존재하기에 동태적이며, 모든 운동이 독특하며 특이하다. 이는 지속적으로 변화하며, 이전의 상태가 재현되지 않으므로 진화의 성격을 띤다고 할 수 있으며, 설명되기보다는 해석되어야 할 성질의 것이다.

박자-반복은 시간의 규칙적 분할이며 동일한 요소들의 등시간적(等時間的) 회귀이다. 그러나 한 악절은 오로지 강세적 악센트에 의해 규정되고 강도(強度)들의 지배를 받으면서 존재할 뿐이다. 악센트들이 동등한 간격으로 재생되는 것이라고 말한다면, 이는 악센트들의 기능을 오해하는 것이다. 이와는 반대로 강세와 강도를 지닌 음가(音價)들은 계량적으로 동등한 악절이나 음악적 여백들 안에서 어떤 비동등성과 통약 불가능성들을 창조하면서 작용한다. 그 음가들은 항상 다(多)-리듬을 가리키는 어떤 특이점, 특권적 순간들을 창조한다. 여기서도 여전히 동등하지 않은 것이 가장 실증적이다. 박자는 단지 리듬을 감싸는 봉투, 리듬들 간의 관계를 담고 있는 외피일 뿐이다. 동등하지 않은 점들, 굴절하는 점들, 율동적인 사건들의 되풀이가 등질적이고 평범한 요소들의 재생보다 훨씬 근본적이다. 그래서

우리는 도처에서 박자-반복과 리듬-반복을 구별해야 한다(Deleuze, 2019: 67).

위의 인용문에서 들뢰즈는 박자-반복을 혈벗은 반복으로, 리듬-반복을 옷 입은 반복으로 보고 있다. 박자-반복은 절대적 시간에 의거해 분절되며, 규칙성은 음악의 골격, 즉 “리듬을 감싸는 봉투”를 마련한다. 이는 동일한 간격으로 반복되며, 메트로놈이 규칙적으로 분절하는 강제적 악센트로 대체될 수 있다. 또한 한 마디 안의 박을 몇 개로 분절하느냐에 따라 달라지는 ‘강-약-중강-약’이나 ‘강-약-약-중강-약-약’과 같은 셈여림, 즉 강도들의 지배하에 존재한다. 그러나 음악에서 이러한 악센트 혹은 강도들이 정해진 자리에서만 나타나는 것은 아니다. 분절된 박 위로 ‘음가(音價)’라는 것이 할당될 때, 더이상 박들은 동등하지 않다. 음들은 제각기 다른 악센트와 강도를 갖고 출현한다. 박에 대비하여 음들은 밀리거나 당겨지고, 또한 사라지거나 나타나며, 때로는 굴절되기도 한다. 이러한 과정에서 박의 규칙성에 반하는 ‘불일치’들이 만들어진다. “동등하지 않은 것이 가장 실증적”이란 말은 이러한 ‘불일치’가 결국 음악을 존재하게 만든다는 말과 다르지 않다. 위의 인용문에서 들뢰즈는 결국 박자-반복은 “리듬을 감싸는 봉투, 리듬들 간의 관계를 담고 있는 외피”, 즉 혈벗은 반복에 지나지 않으며, “동등하지 않은 점들, 굴절하는 점들, 율동적인 사건”들의 반복, 즉 리듬-반복이야말로 차이를 동반한 반복이기에 더욱 근본적인 것이라 말하고 있다.

재즈에서도 위의 두 가지 반복은 병존한다. 공존보다 병존이라는 단어를 택한 이유는 두 가지의 반복이 어설플 화해나 융합을 이루는 것은 아니기 때문이다. 특히 스윙이 만들어지는 과정에서 두 가지 유형의 반복이 독립적으로 교차하는 방식은 매우 흥미롭다. 연주

자들이 성공적으로 스윙하기 위해서는 우선 모두가 공유하는 박자-반복이 있어야 하며, 이를 바탕으로 연주자들은 각자의 시간성에 따라 노트를 밀거나 당기면서 혹은 굴절시키며 복층적으로 박자-반복을 만들어내는데, 이러한 두 차원이 교차하며 생성되는 틈 안에서 차이를 동반한 반복, 즉 리듬-반복이 만들어진다. 그래서 요아힘 베렌스트 베렌트는 스윙을 존재론적 시간과 심리학적 시간, 혹은 계량된 시간과 살아있는 시간의 “두 가지 다른 시간 개념의 중복”으로 본다(Berendt, Joachim Ernest, 2004: 355). 존재론적 시간 혹은 계량된 시간의 개념은 박자-반복과, 심리학적 시간 혹은 살아있는 시간은 리듬-반복과 대응될 수 있다. 존재론적 시간과 계량된 시간은 수학적으로 셈할 수 있는, 시계의 눈금으로 명확히 나누어져 선형적으로 흘러가는 시간을 의미한다. 이에 비해 살아있는 시간, 심리학적 시간은 각 주체에 의해 다르게 체험되는, 상대적인 시간 개념이다(남예지, 2020: 188). 각기 다른 시간성이 충돌하며 만들어내는 틈 사이에서 박자-반복과는 다른, 새로운 흐름이 발생한다. 들뢰즈는 이렇게 말한다. “바로 이 벌어진 틈 안에서 피조물들은 언제나 자신들의 반복을 직조해가는 동시에 삶과 죽음의 선물을 부여받는다. 하지만 이 틈은 부정적인 것과 혼동되지 말아야 한다(Deleuze, 2019: 68).” 동일성이라는 외적 기준으로 판단하자면 ‘틈’은 ‘틀린 것’이 된다. 그러나 차이 자체를 긍정하는 관점에서 ‘틈’은 그 자체로 존재한다. 틈을 부정적인 것으로 보고 좁혀가려는 시도는 결국 헛된 반복만을 만들어낼 뿐이다. 틈은 결코 틀린 것, 부정적인 것이 아니다.

한편 이러한 두 가지 시간성의 충돌이 만들어내는 리듬-반복은 찰스 카일이 말하는 “참여적 불일치(participatory discrepancies)”라는 용어로도 설명할 수 있다. 그는 드럼 연주자가 만들어내는 일정한 비트 안에서 생성되는 연주자들 사이의 작은 불일치들이 우리를

스윙하도록 만든다고 말한다(Keil, Charles, 1987: 277). 카일은 일정한 비트, 즉 박자-반복을 바탕으로 하여 스윙이 발생한다고 보는 것인데, 그는 또 다른 글에서 이를 “맥박에 대항하여 당기는 것(Pulling against the pulse)”으로부터 발생한다고 설명한다(Keil, 1966: 341). 앞선 인용문에서 들뢰즈는 “동등하지 않은 점들, 굴절하는 점들, 율동적인 사건들의 되풀이가 등질적이고 평범한 요소들의 재생보다 훨씬 근본적”이라고 언급했었는데, 이러한 관점에서는 카일의 설명처럼 박자-반복, 즉 일종의 일반성이 전제가 되어 그 안에서 리듬-반복이 생성되는 것이 아니라, 일반성을 전제하지 않고도 리듬-반복 그 자체가 스스로 운동한다는 의미가 된다. 박자-반복은 운동의 외피일 뿐 오히려 그 근본에 더욱 역동적인 강도 변화인 리듬-반복이 존재한다는 것이다. 다시 말해 박자-반복이 “겉봉투”라면 리듬-반복은 “심장이자 내부”인 것이다(Deleuze, 2019: 74).

3. 과거, 현재 그리고 미래의 일그러진 원환

들뢰즈는 시간의 세 가지 종합을 현재의 종합, 과거의 종합, 미래의 종합 이렇게 세 가지로 이야기한다. 현재의 종합은 습관과, 과거의 종합은 기억과, 미래의 종합은 영원회귀와 관련이 있다. 들뢰즈가 “습관의 수동적 종합은 시간 안에서 살아있는 현재를 구성하고 과거와 미래를 그 현재의 비대칭적인 두 요소로 만든다. 반면 기억의 수동적 종합은 시간 안에서 순수 과거를 구성하고 사라진 현재와 현행적 현재를 (따라서 재생 안의 현재와 반조 안의 미래를) 그런 본래적 과거의 비대칭적인 두 요소로 만든다(Deleuze, 2019: 192).”라고 말한 것에서 수동적 종합이라는 것은 주체의 의식적 판단에

위한 것이 아닌, 무의식적으로 이루어지는 종합이라는 말로 해석할 수 있다. 우리도 모르는 사이, 우리의 응시하는 정신 안에서 이루어지는 반복에 의해 순수 과거가, 그리고 습관이 생성되는 것이다. 능동적 종합은 수동적 종합의 충위를 근거로 하여 이루어진다. 능동적 종합이란 “반성적 과거, 반성되고 재생된 특수성” 즉 “사후적이고 소급적인 운동”이며, 이에 재현과 관련이 있다(Deleuze, 2019: 172-173). 다시 말해 재현을 하기 위해서는 정신의 여러 과정이 매개되어야만 한다. 만약 연주자에게 원본이 존재한다고 하더라도 재현된 원본은 정신이 매개된 것이므로 이는 즉자적인 것과는 다른 대자적인 것이 된다. 순수 과거가 수동적 종합에 의해 구성된 과거 그 자체, 즉자적인 것이라면, 이를 근거로 하여 주체의 선택에 의해 종합된 것이 능동적 종합에 의해 구성된 과거, 즉 대자적인 것이다. 순수 과거는 “가능한 모든 현재 일반을 구성”하고 있다(Deleuze, 2019: 192). 이에 수동적 종합 충위에서의 과거는 결코 현재인 적이 없었던 과거를 비롯하여 무한히 많은 가능성을 포함한다.

수동적 종합들은 분명 재현 이하의 사태들이다. 그러나 우리가 물어야 할 것은 전적으로 과연 우리가 기억의 수동적 종합을 꿰뚫어 볼 수 있는지의 여부에 있다. 이를테면 습관의 수동적 종합을 체험하는 것처럼 똑같이 과거의 즉자 존재를 체험할 수 있는 것일까? 과거 전체는 즉자적으로 자기 자신 안에 보존된다. 하지만 어떻게 그 과거를 우리에게 대해 되살려낼 것인가? 과거의 즉자 존재를 과거가 한때 구가했던 현재나 과거가 과거이기 위해 거리를 둔 현행적 현재로 환원하지 않고 어떻게 그 존재 안으로 침투해 들어갈 것인가? 어떻게 그 존재를 우리에게 대해 되살려낼 것인가? 바로 이 부근에서 프루스트는 베르그손의 뒤를 이어 다시 묻고 있다. 그런데 대답은 아주 오래 전부터 주어져 있는 것 같다. 상기(想起)가 바로 그것이다. 사실 상기는 자발적 기억의 모든 능동적 종합과는 본성상 다른 어떤

수동적 종합이나 비-자발적 기억을 지칭한다. 콩브레는 과거에 현전했던 모습 그대로, 혹은 앞으로 현전할 모습 그대로 다시 나타나지 않는다. 다만 결코 체험된 적이 없었던 어떤 광채 안에서, 결국 이중의 환원 불가능성을 드러내는 어떤 순수 과거로 다시 나타날 뿐이다(Deleuze, 2019: 200-201).

위의 인용문에서 수동적 종합이 재현 이하의 사태들이라는 것은 수동적 종합이 재현보다 근본적 층위에서 일어나는 운동이라는 의미이다. 재현이라는 것은 능동적 종합의 과정을 통해 가능하다. 특정 악구를 기억해내는 과정은 이러한 능동적 종합과 관련이 있다. 반복 학습으로, 혹은 인상적인 청취 경험으로 기억에 저장된 특정 악구를 즉흥 솔로 연주 시 적절한 화성 위에 의도적으로 불러내는 과정은 순수 과거를 바탕으로 능동적 종합이 이루어진 결과인 것이다. 그 유명한 베르그송의 기억의 원뿔을 떠올려보면 좀 더 쉽게 이해할 수 있다. 그렇다면 주체가 자신의 기억 안에서 이루어지는 순수 과거에도 접근할 수 있을까. 이에 대한 들뢰즈의 답변은 “상기”이다. 상기는 수동적 종합이나 비자발적 기억이다. 우리가 의식적으로 떠올릴 수 있는 기억과는 달리 불현듯 떠오르는 기억인 것이다. 들뢰즈는 프루스트의 「잃어버린 시간을 찾아서」의 주인공 마르셀이 홍차와 마들렌을 먹다가 문득 어린 시절 경험했던 콩브레의 기억을 떠올리는 장면에서 상기를 찾는다. 마들렌 한 입에 떠오른 것은 어린 시절 콩브레의 구체적인 기억, 즉 현전했던 모습이 아닌 순수 과거의 형태로 떠오른 것이었다. “결코 현전했던 적이 없는 어떤 과거의 형태로 출현하는 것(Deleuze, 2019: 201)”은 재현 이전의 즉자적 기억이다. 앞에서도 언급했듯 재현이란 이미 우리의 정신을 매개한 기억이므로 즉자적이지 않다. 다시 말해 자발적 기억은 이미 우리의

현재에 의해 재구성된 과거이다. 비자발적 기억이란 우리의 정신에 의한 작용이 미치지 이전의 것이다. 비자발적 기억은 우리의 상징계에 포섭되지 않은 것이므로 개념화된 형상이나 사태가 아닌 현행적 현재와 어린 시절 콩브레가 공명하는 느낌, 혹은 정서의 형태로 반복될 수 있다.

재즈에서의 즉흥연주는 이러한 상기, 즉 순수 과거의 출현과 대자적 과거가 교차하는 장이 된다. 폴 린즐러가 무의식에 도달하는 것이 예술로서의 재즈가 갖는 이상적 모습이라고 말한 것이나(Rinzler, Paul, 2008:43), 크리스토퍼 스몰이 재즈 즉흥연주에서 모든 표현을 의식적으로 통제하는 것은 불가능하며, 차라리 무의식적으로 흘러가도록 내버려둠으로 즐거움을 얻는다(Small, Christopher, 2004: 270)고 말한 것에서의 무의식은 순수 과거와 관련이 깊다. 실제로 재즈 연주자들이 즉흥 연주의 전 과정을 통제할 수 있는 것은 아니다. 연주가 끝나고 난 뒤 자신의 연주 내용이 왜 그렇게 흘러갔는지에 대해 기억하지 못하는 경우가 있으며, 심지어 자신의 연주 내용 중 어떤 부분은 낯설게 느끼기도 한다(남예지, 2020: 110).

재즈 연주자는 순수 과거로부터 현행적 현재, 즉 연주의 순간을 만들어낸다. 연주가 행해지는 순간, 연주자들은 곡의 테마와 관련된 선율, 리듬, 화성, 형식을 재인(再認)해야 하며, ‘릭(lick)’이라고 부르는 간단한 악구도 재인한다. 재인된 기억은 현재의 여러 자극들을 만나 현행적 현재, 즉 살아있는 현재로 반복된다. 동일한 스탠더드 곡을 연주한다고 하더라도 연주자에 따라 차이를 내포한 반복이 되는 이유는 이 때문이다. 즉흥 솔로 연주의 순서에서 연주자들은 테마를 재인하여 반복하는 능동적 종합의 과정을 경험함과 동시에 무한한 가능성의 공간인 순수 기억에 ‘의도치 않게’ 접근하기도 한다. 여기에는 ‘습관’이라고 부를 수 있는 반복도 존재한다. 숙련된 연주

자들은 습관적인 연주방식에 매몰되지 않고 계속해서 새로운 표현을 만들어내기 위해 노력한다. 그러나 습관이 전혀 관여하지 않는다면 연주 자체가 불가능할 것이다. 왜냐하면 음악의 기초적인 이론과 관련된 사고는 반복 훈련을 통한 습관적인 인지 과정에 의해 이루어지는 경우가 많으며, 악기의 기본적인 테크닉과 같은 경우도 근육 자체의 습관이 반드시 관여하는 과정이기 때문이다.

A와 B가 계속 반복되는 사태에서 A가 나타났을 때, 다음에는 역시 B가 따라 나오리라는 우리의 기대를 습관이라 설명할 수 있는데, 이러한 방식으로 수동적 종합은 삶의 습관을 구성하기도 한다. 여기서 기대란 정신에 의해 이루어지는 것이 아니라, 정신 안에서 이루어지는 수동적인 과정을 의미한다.

쾌락이 원리라면, 이는 그것이 어떤 충만한 응시의 흥분이기 때문이다. 응시는 이완과 수축으로 이루어진 경우들을 자기 자신 안에서 수축할 때 충만해진다. 거기에는 수동적 종합의 지극한 행복이 있다. 응시를 통해 우리는 쾌락을 맞본다(Deleuze, 2019: 179).

위의 인용문에서 들뢰즈가 말하는 ‘수축’이란 독립적인 요소들, 음악에서의 예를 들자면 긴장과 이완과 같은 요소들을 연합할 수 있는 일종의 상상력을 의미한다. 긴장과 이완은 각각 독립적인 것들이지만 긴장과 이완의 짝이 계속 반복될 경우, 주체는 긴장 후에 이완이 나올 것임을 기대하게 되는데, 바로 이것이 습관이다. 여기에서도 응시는 반드시 필요한데, 이는 주체의 정신에 의한 것이 아니라 주체의 정신 안에서 이루어지는 것이기에 수동적 종합이라 설명한다. 응시하지 않으면 수축할 수 없다. 응시하지 않으면 독립적인 요소들은 여전히 독립적이다. “응시 안의 수축은 요소나 경우들을 따

르는 반복의 질서에 언제나 질적 변용을 가져온다(Deleuze, 2019: 184).”라는 말처럼 응시 안의 수축을 통해 즉자적 반복은 비로소 대상적 반복이 된다. 즉, 요소의 운동은 변한 것이 없지만 우리의 정신 안에서 어떤 의미가 부여됨으로 질적인 변용을 가져오는 것이다. 이러한 질적 변용을 통해 주체는 쾌락을 맛볼 수 있다. 다시 말해 긴장과 이완의 쌍이 반복되는 것을 응시함으로써, 다시 말해 긴장 다음에 이완, 이완 다음에 긴장이 나오리라는 기대를 충족시킴으로 쾌락을 맛본다는 것이다. 우리가 훌륭하게 스윙하고 있는 밴드의 음악을 들으며, 혹은 그 연주에 참여하며 경험하는 쾌락은 이러한 메커니즘에 의해 설명될 수 있다.

들뢰즈는 유기체 내에서 이루어지는 낱낱의 기대들을 설명하기 위해 심장, 근육, 신경, 세포 등에 각각의 반복을 응시하는 영혼이 있다고 말하는데, 이러한 작은 자아들을 “애벌레-주체”라고 이름 붙인다(Deleuze, 2019: 178). 이 분열된 자아들의 수동적 종합을 통해 유기체는 존재할 수 있는 것이다. 본 고의 2장에서 언급했던 헐벗은 반복은 응시하는 주체가 없이는 와해되어 버린다. 헐벗은 반복을 반복이라 말하기 위해서는 응시할 수 있는 주체가 반드시 필요하다. 다시 말해 A 다음에는 B가 나오리라는 기대를 하는 주체가 있어야 한다는 것이다. 들뢰즈는 각각의 “애벌레-주체”들이 응시하는 방식을 물음이라고도 표현한다. 모든 응시는 물음이며, 이는 반복적으로 대답, 즉 차이를 흠쳐낸다(Deleuze, 2019: 186-187).

다시 재즈의 즉흥연주로 돌아가 보자. 연주자들은 오랜 기간의 훈련을 통해 사고와 근육의 습관을 만들어낸다. 반복을 응시하는 정신과 근육의 애벌레-주체들은 끊임없이 물음을 제기하며 습관을 만들어내는 것이다. 이러한 습관을 바탕으로 연주자들은 능동적인 표현이 가능해진다. 다시 말해 습관이라는 것이 현행적 현재의 정초가

되는 것이다. 즉 “습관의 수동적 종합은 가능한 모든 현재 일반을 구성”하고 있다(Deleuze, 2019: 192). 그렇다고 하여 재즈 연주자들이 습관에만 의존하는 것은 아니다. 왜냐하면 습관에만 지나치게 의존할 경우에는 즉흥연주의 내용이 빈약해질 수밖에 없기 때문이다. 앞서 언급한 대로 재즈 연주자의 목표는 원본을 위반하고 전복하는 것에 가깝다. 연주자들은 즉흥연주 시 출현하는 다양한 기호들과 마주치게 되고, 그 기호를 해석하게 되는데, 습관에 의존하는 연주는 새로운 기호의 출현에 제대로 반응하지 못하는, 단순히 헛벗은 반복이 될 가능성이 높다. 습관을 바탕으로, 그리고 과거의 수동적 종합, 즉 순수 과거라는 가능성의 공간 안에서 연주자들은 자신만의 표현을 능동적으로 구성하게 되는 것이다.

한편, 시간의 세 가지 종합 중 미래의 종합을 설명하기 위해 들뢰즈는 니체의 영원회귀를 끌어온다. 들뢰즈의 영원회귀에서 과거와 현재, 미래는 재현의 동일성을 기준으로 하는 매끄러운 원환이 아니라 차이와 반복의 일그러진 원환이다(Deleuze, 2019: 146). 들뢰즈는 영원회귀가 지닌 힘에 대해 “결코 ‘같음’ 일반을 되돌아오게 하는 힘이 아니라 창조하고 선별하고 추방하는 힘, 생산하되 파괴하는 힘”이란 사실을 잊지 말아야 한다고 당부한다(Deleuze, 2019: 45). 다시 말해 영원회귀의 원환에서는 차이 나는 모든 것은 긍정되며 오로지 새로운 모습으로만 돌아오게 된다. 여기서 동일하게 반복되는 것은 영원회귀 그 자체뿐이다. 본 고의 첫 장에서 언급했던 것처럼 <Round Midnight>은 1944년 처음 발표된 이후로 다양한 연주자들에 의해 수없이 많이 반복되고 있고, 앞으로도 재즈 연주자들이 살아있는 이상은 계속 반복될 것이지만, 단순한 재현은 단 한 번도 없을 것을 확신한다. 연주자들은 각자의 과거와 현재를 바탕으로 미래를 향해 나아갈 것이고, 그래서 영원회귀의 원환은 반복될 것이

나, 결코 매끄럽게 반복되지는 않을 것이다. <Round Midnight>은 항상 위장(偽裝)된 채로 우리 곁에 다가올 것이지만, 위장되었다고 하여 가면 속에 진짜 얼굴이 존재하는 것은 아니다. 매번 다른 위장, 차이 그 자체가 재즈의 진짜 얼굴이며, 재즈적 정체성이다. “반복이라는 것은 그야말로 자신을 구성해 가는 가운데 스스로 위장하는 것, 스스로 위장함으로써만 자신을 구성하는 어떤 것이다. 반복은 가면들 아래에 있는 것이 아니라 이 가면에서 저 가면으로 옮겨 가면서 자신을 형성한다(Deleuze, 2019: 58).”

4. 반복은 재현에 대립한다

틀뢰즈는 연극에 있어 추상적이고 논리적인, 거짓 운동이 아닌 참된 운동에 주목한다. 참된 운동이란 어떤 것에도 매개되지 않은, 즉 단순한 재현이 아닌 운동 그 자체가 작품이 되는 것을 말한다(Deleuze, 2019: 39). 참된 운동만이 반복을 가능케 하는 것이다.

반복의 연극은 재현의 연극에 대립한다...반복의 연극에서 체험할 수 있는 것은 어떤 순수한 힘들이며 공간 안에서 용솨음치는 어떤 역동적인 궤적들이다. 이들은 매개물 없이 정신에 작용하며 정신을 자연과 역사에 직접적으로 통합한다. 이들은 단어들이 존재하기 이전에 말하는 언어, 유기적 신체들보다 앞서 표현되는 몸짓들, 얼굴들보다 앞선 가면들, 등장인물들보다 앞선 유령과 환영들-‘공포의 힘’에 해당하는 반복의 모든 장치들-이다(Deleuze, 2019: 43-44).

재현이라는 것은 이미 존재하는 것, 상정되어있는 원본으로부터 만들어지는 것이다. 선 존재와의 유사성, 동일성으로 판단된다는 점

에서 재현은 이미 매개된 것이다. 위의 인용문에서처럼 반복은 “매개물 없이 정신에 작용”하는 것이다. “단어들이 존재하기 이전에 말하는 언어”, 즉 인간이 상징계에 구속되기 이전의, 매개되지 않은 말이며, “유기적 신체들보다 앞서 표현되는 몸짓들”, 즉 개념적으로 구조 지어진, 인간에 의해 발명된 유기성에 매개되지 않은 몸짓이다. 재현에서는 다른 가능성은 차단된 채, 이미 정해져 있는 궤적을 되밟는 것에 초점이 맞춰지므로 “순수한 힘”이나 “역동적인 궤적”을 기대할 수는 없다. 그래서 “반복의 연극은 재현의 연극에 대립한다.”

들뢰즈에게 진정한 사유란 공통감이나 재인, 재현과는 상관없는 “미지의 대지(terra incognita)”로 향하는 것이다(Deleuze, 2019: 306). 역사 속에서 차이란 동일성에 종속되어있는 것이었으며, 상상성과 유비 안에 갇혀 부정적인 것으로 환원되는 것이었다(Deleuze, 2019: 130). 조금 더 과장해서 말하자면 차이란 절대적 가치의 원본과 어긋나는 것, 그래서 틀린 것, 더 나아가 나쁜 것, 악마적인 것으로 치부되곤 했다. 들뢰즈는 차이의 철학을 통해 이러한 관습적 사고에서 벗어나야 한다고 말한다. 그의 말대로 “차이는 자신의 동굴에서 나와야 하고, 더 이상 괴물이기를 그쳐야 한다(Deleuze, 2019: 87).” “차이는 본질적으로 긍정의 대상, 긍정 자체이다(Deleuze, 2019: 135-136).”

재현이 주요한 목표인 연주에서는 작곡자의 의도를 파악하는 것이 중요하다. 작곡자는 음악의 내용을 미리 악보로 고정해 둔다. 소리를 경유하지 않는 것까지도 음악이라 정의할 수 있다면 완성된 악보 또한 원본의 지위를 가질 수 있다. 음악이 반드시 소리를 경유해야 한다면 이 때의 원본이라는 것은 하나의 소리 이미지가 될 것이다. 어떤 경우든 연주자의 목표는 악보 혹은 소리 이미지와 최대한 유사하게 연주하는 것이 된다. 이 경우, 원본과의 차이는 ‘틀린 것’이 된다. 심지어 기보로는 표기될 수 없는 ‘틈’ 사이에도 여전히

절대적 가치를 가진 플라톤식의 이데아는 존재하는 것으로 여겨진다. 보이지는 않지만 정해져 있을 무언가를 찾아내는 것이 악보를 뛰어넘는 과제가 된다. 원본의 세계는 미리 결정되어있는, 완성된 세계이기 때문이다.

그렇다면 재즈의 연주는 어떠한가. 재즈 연주자들의 머릿속에는 완성된 세계란 없다. 이에 동일성에 대한 기준도 존재하지 않는다. 재즈 연주자들이 연주 중에 재현할 수 있는 것이 있다면 원곡의 테마 정도일 것이다. 그러나 이 테마조차도 동일성을 기준으로 하여 재현되는 대상은 아니다. 연주자가 각자의 표현을 하기 위한 기본적인 동기(motive)가 될 뿐이다. 재즈 연주자들은 단순한 동기로부터 점점 더 복잡한 차이를 만들어내며 테마를 반복한다. 작곡자 혹은 이전의 연주자가 선택하지 않았던 세계를 보여주기 위해 반복하는 것이다.

들뢰즈는 현대 철학의 과제가 “플라톤주의의 전복”이라고 말했다(Deleuze, 2019: 149), 재즈 연주의 과제 또한 원본 혹은 관습을 전복하는 것에 초점이 맞춰진다. 플라톤주의에서는 일자(一者)를 상정하며, 그와의 유사성, 혹은 부정성이 가치판단의 기준이 된다. 온전한 일자, 궁극의 선(善)으로부터 멀어질수록 허상의 것, 거짓된 것, 결국 악(惡)한 것이 되어 버리는 식이다. 흥미롭게도 재즈에서 플라톤식의 일자는 관심의 대상이 아니다. 음악 역사 속에서 재즈의 스타일 변화를 살펴보면 이러한 재즈의 특성이 확연히 드러난다. 모던재즈 이후로 재즈 연주자들은 어느 한 곳에 머무르지 않기 위해 대비되는 요소들을 계속해서 끌어들었다. 대비되는 것들의 병존을 통해 관습을 유지하면서도 새로움을 포용했다. 핫(hot)과 쿨(cool)의 병존, 어쿠스틱(acoustic) 사운드와 일렉트릭(electric) 사운드의 병존, 전통적인 것과 현대적인 것의 병존, 대중적인 것과 비대중적인 것의

병존 속에서 만들어지는 차이는 계속해서 반복된다.

음악 내적으로도 재즈는 반플라톤주의적인 면모를 드러낸다. 일반적인 스탠더드 재즈 연주에서 테마의 멜로디와 화성 진행이 기록된 악보를 굳이 원본이라고 한다면 원본은 더이상 재현해야 할 대상이 아니다. 차라리 이는 위반해야 할 대상인 것이다. 플라톤주의를 전복한다는 것은 “모사에 대한 원본의 우위를 부인한다는 것”이다(Deleuze, 2019: 162). 원곡의 화성 진행, 선율, 형식 등은 차이를 만들어내기 위한 최소한의 약속이며, 연주 이전의 편곡과정을 통해, 혹은 구두에 의한 함의로, 연주 중 의도했든, 의도하지 않았든 거부할 수 없는 하나의 흐름에 의해 이 약속은 얼마든지 전복될 수 있는 가능성을 가진다. 특히 연주자들은 각자의 즉흥 솔로 영역에서 다양한 방식으로 약속을 전복하고 위반한다. 이러한 즉흥연주에 영향을 끼치는 변인은 음악 내·외적으로 너무나 다양하기에 이를 모두 통제하는 것은 불가능하며, 이에 재즈는 연주되는 그 순간에만 유일한 것이 된다. 다시 말해 재현불가능성을 갖는다. 악보가 아니라 기록된 초연(初演)이 있다고 할지라도 원본의 지위를 획득하기는 어렵다. 왜냐하면 그것 또한 결코 재현되지 않을 것이기 때문이다. 모든 재즈 연주가 ‘유일한 것’이 되는 것, 그것은 플라톤식의 일자, 즉 어떤 원본이나 정답이 되는 것과는 다르다. 재즈에서 모든 유일한 것들은 차이 그 자체로 반복된다. 이에 재즈에서는 원본이라는 개념이 굳이 필요치 않다. 연주자들은 동일성 혹은 유사성이라는 외적 기준보다는 내적인 차이에 의해 음악을 만들어낸다. 차이 그 자체가 음악이 된다. 결국 재즈에서는 원본이란 아예 존재하지 않는다고 보거나, 혹은 모든 연주가 원본이라고 보는 편이 맞을 것이다.

“반복은 재현에 대립한다.”는 들뢰즈의 말을 떠올려보자(Deleuze, 2019: 145). 우리가 일반적으로 떠올리는 반복이란 재현에 가깝다.

이는 동일성 혹은 유사성이라는 외적인 기준에 의해 옳고 그름을 판단할 수 있는 것이다. 재현적 연주에서는 악보에 기보되어 있지 않은 부분도 ‘정답’을 상정한다. 작곡자의 의도, 작곡자가 목표했을 사운드적 이미지를 찾아내는 것이 그 정답이 될 수 있다. 이미 정해져 있는 세계를 다시 만들어낸다는 점에서 이는 앞선 <표-1>에서 언급되었던 “개념의 결핍에서 성립하는 부정적 반복”이 된다. 원본과의 동일성, 유사성을 판단하는 기준들을 일종의 개념이 되고, 그 개념을 얼마나 충족시키느냐, 반대로 그 개념이 얼마나 결핍되어 있느냐에 따라 재현의 가치가 결정된다는 점에서 부정적 반복이 되는 것이다. 반대로 들뢰즈가 말하는 진정한 반복, 즉 차이를 동반한 반복과 같은 경우에는 차이 그 자체로 모든 것이 긍정된다. <표-1>의 “이념의 과잉에서 성립하는 긍정적 반복”이라 함은 앞선 개념의 세계, 즉 제한적 세계, 거세된 세계로 설명되지 않는 세계 전체, 즉 무한한 사유에서의 반복이기에 어떤 것도 동일성이나 그에 대한 결핍으로 옳고 그름이 판단되지 않는다. 그저 무한한 차이가 발생할 뿐이다. 이에 재즈 연주에서는 ‘틀린 음’이란 존재할 수 없다. 다만 연주자들이 서로 기대어 만들어내고 있는 하나의 흐름으로부터 교차하는 긴장과 이완이 존재할 뿐이다. 긴장과 이완의 반복, 그리고 이를 응시하는 자아를 통해 연주자들은 쾌락을 맛본다. 이는 규칙이 미리 정해져 있지 않은 놀이와도 같다. 주사위 놀이에서 어떤 숫자가 나와야 한다는 규칙이 없다면, 나오는 모든 숫자는 긍정된다. 주사위를 던지는 사람은 늘 승리하는 놀이인 것이다(Deleuze, 2019: 263).

한편 재현은 원본의 주위를 공전하지만, 반복은 그 자체로 세계가 점차 확장된다는 의미에서 진화적이라 말할 수 있다. 대부분의 재즈 연주자들은 훈련 과정에서 수없이 많은 재현을 거친다. 기존에 녹음

된 음원을 들으며 최대한 정확하게 재현하려 노력한다. 어떠한 음들이 포함된 화성을 썼는지, 목표한 음으로 가기까지 어떠한 음들을 선택했는지, 박자는 어떠한 방식으로 분할되고 있는지에 관한 판단 자체가 동일성이라는 기준을 충족하기 위한 요소가 된다. 그러나 재즈 연주자들의 최종 목표는 재현이 아니다. 이들이 재현이라는 훈련 과정을 거치는 이유는 역설적이지만 재현하지 않기 위해서이다. 재현을 통해 학습한 내용은 연주자들의 기억 안에서 과편화되어 즉흥 연주에서의 재료가 된다. 즉흥연주의 순간에 재료들은 다양한 방식으로 재조합되고, 변형되어 새로운 음악이 된다. 결국 반복될수록 재즈의 세계는 확장되며 진화한다.

이러한 관점에서 재즈에서 기보되어 있지 않은 ‘틈’은 무한한 가능성의 공간이다. 연주자들은 자신들이 가진 재료들로 틈을 채운다. 틈을 채우는 것이 반드시 소리만은 아니다. 때로는 쉼표를 통해 틈을 채운다. 중요한 것은 악보의 틈 속에서 연주자가 선택하는 것이 소리든, 쉼표든 모든 것은 차이 그 자체라는 것이다. 차이를 만드는 것으로 반복된다. “반복의 궁극적 요소는 계속되는 불일치에 있으며, 재현의 동일성에 대립한다. 또한 영원회귀의 원환, (동일자와 모순적인 것의 원환을 무너뜨리는) 차이와 반복의 원환은 어떤 일그러진 원환이다. 이것은 차이나는 것을 통해서만 같음을 언명한다.”라는 들뢰즈의 말처럼 재즈 연주는 반복되는 불일치를 통해 재현의 동일성에 대립한다(Deleuze, 2019: 146). 그래서 반복은 매끄럽게 순환하는 형태의 원환이 아닌, 일그러진 형태로 순환하는 원환이 되는 것이다. 결국 재즈는 반복됨으로써 어떤 차이를 만들어내는 것이 아니라, 차이를 만들어냄으로써 반복되는 것이다.

5. 결론: 모든 차이를 긍정하는 반복

재즈의 반복은 하나의 ‘물음’이다. 재즈 연주자들은 끝없는 물음을 통해 자신의 음악을 완성해간다. 동일한 곡을 연주한다고 할지라도 연주자들은 각자의 방식으로 물음을 던지며, 각자의 방식으로 무한한 가능성의 공간을 탐험한다. 연주자들에게 ‘정답’을 찾아내는 일은 중요하지 않다. 물음과 물음에 대한 끝없는 사유가 음악의 내용이 된다. 어쩌면 재즈에서는 정답이란 존재하지 않는다. 혹은 연주되는 모든 순간이 정답이 된다. 그래서 재즈 연주는 원본을 재현하는 연주와는 그 방향성 자체가 다를 수밖에 없다.

우리가 일반적으로 말하는 ‘반복’의 개념으로 재즈를 바라보자면 재즈는 다소 지루한 음악이 될 수밖에 없다. 재즈에서는 동일한 스탠더드 곡이 오랜 세월을 거쳐 반복되고 있으며, 한 곡의 연주 안에서 선율을 걷어낸 악곡이 수차례 반복된다. 테마를 다 함께 연주한 뒤 연주자들이 돌아가며 즉흥 솔로 연주를 하는 패턴이 매번 반복되며, 심지어 연주자들은 즉흥 솔로 연주 시에 특정 악구를 습관처럼 반복하기도 한다. 그래서 테오도어 아도르노는 재즈가 “기본 공식들의 다소 싱거운 변형”이자 “규범화되어 있고 항상 되풀이하여 등장”하는 “속임수·공식들·상투어”들로 이루어진 음악에 지나지 않는다고 비판한다(Adorno, Theodor W., 2004: 136).

그러나 자세히 들여다보면 재즈의 반복은 일반적 의미의 반복과는 다르다. 동일한 스탠더드 곡이라 할지라도 재즈 연주자들은 결코 원본을 상정하지는 않는다. 굳이 악보를 원본이라고 본다면 연주자들의 목표는 그 원본을 위반하고 전복하는 것이 된다. 한 곡의 연주 안에서 선율을 걷어낸 악곡이 수없이 반복되지만, 매번의 반복은 그 내용에 있어 모두가 다르다. 테마를 연주한 뒤 즉흥 솔로 연주를 하

는 패턴이 매번 반복되지만, 그렇다고 하여 테마를 연주할 때 즉흥성이 배제되는 것은 아니며, 즉흥 솔로의 순서는 때에 따라 바뀔 수 있고, 원하지 않는 사람은 참여하지 않을 자유가 있다. 연주자들은 즉흥 솔로 연주 시 특정 악구를 반복하지만, 동일한 맥락에서의 사용이 아닌 이상 그 악구는 매번 다른 의미를 가질 수 있다.

이러한 재즈의 반복은 들뢰즈가 말하는 재현의 대립적 의미로서의 반복과 그 의미가 맞닿아 있다고 볼 수 있다. 들뢰즈가 말하는 반복은 동일성이라는 외부 기준에 따라 옳고 그름이 결정되는 재현과는 다르다. 들뢰즈의 반복은 차이를 만들어냄으로써 존재하는 것이다. 재현의 세계에서는 차이가 곧 틀린 것이 된다면, 반복의 세계에서는 모든 차이가 긍정된다. 이러한 반복에서는 마치 규칙이 없는 주사위 놀이를 하는 것처럼, 어떤 숫자가 나와도 이기는 게임이 되는 것이다. 이처럼 재즈에서의 즉흥연주는 옳고 그름의 외부적 기준을 두지 않는다. 오늘의 연주가 어떻게 흘러갈지는 연주에 참여하는 누구도 명확히 알 수가 없으며, 완성된 음악을 비교하여 평가할 원본이란 존재하지 않는다. 다만 연주자 각자의 내부적 기준에 따라 오늘의 연주를 평가할 수 있을 뿐이다. 더 극단적으로 말하자면 재즈에서는 틀린 음이란 존재할 수가 없다. 다만 긴장과 이완이 있을 뿐이다. 재즈에서는 선율적, 화성적, 리듬적으로 끊임없는 긴장과 이완이 반복된다. 긴장과 이완의 쌍은 반복되지만, 이는 헛벗은 반복은 아니다. 연주자들은 각자의 다른 시간성을 바탕으로 음을 밀거나 당기면서 스윙을 만들어낸다. 스윙 안에는 복층적인 시간의 흐름이 담겨 있다. 음악의 맥박과 그 맥박을 거스르는 힘이 끊임없이 교차된다. 스윙하고 있다면 연주자들은 다함께 느려지거나 다함께 빨라지면서도 서로의 간격을 유지한다. 이에 스윙은 결코 재현할 수 없는 대상이 된다.

한편, 즉흥 솔로 연주의 순간은 무한한 가능성이 펼쳐지는 순간이기도 하다. 화성 진행과 형식은 이 무한한 가능성을 바탕으로 한 다양한 차이를 통해 반복된다. 베르그송의 기억의 원뿔처럼 무한한 층위의 순수 과거는 여러 자극에 의해 의도적 혹은 비의도적 방식으로 도출될 수 있다. 또한 순수 과거 속의 무한한 음악 재료는 연주자의 사고나 근육의 습관에 의해 자동적으로 도출되거나, 연주 중에 나타나는 여러 기호들에 의해 불현듯 나타나기도 한다. 혹은 훈련과 계획에 의해, 순간적인 단서에 의해 의도적으로 사용될 수도 있다. 이 무한한 가능성은 습관이나 기억에서 뿐만이 아니라 다가오는 미래에도 마찬가지이다. 들뢰즈의 영원회귀는 차이 나는 것의 영원한 반복이다. 지금 이 순간의 연주는 끝나더라도 재즈의 역사 속에서 즉흥연주의 반복은 끝나지 않는다. 매번 다른 모습으로 위장되어 돌아온다. 위장되었다고 하여 가면 속에 진짜 얼굴이 있는 것은 아니다. 위장된 모습, 그 자체가 반복인 것이다. 재즈의 중핵, 그것은 다름 아닌 ‘차이’인 것이다. 무한히 반복되는 연주 안에서 재즈라는 음악의 세계 또한 무한히 확장된다. 재즈에서의 연주는 결코 재현되지 않고 매번 새로운 것을 찾아내려는 시도가 될 것이기 때문이다.

우리가 살아가는 세계는 상징으로 이루어진 세계이다. 이러한 상징계 안에서 형성된 우리의 사고는 제한적일 수밖에 없다. 언어로 설명될 수 있는 것들은 늘 전체의 일부일 뿐이기 때문이다. 하지만 상징계에 속해서 살아가야만 하는 우리는 종종 그 일부를 전체라 믿어버리고는 한다. 이러한 제한적 사고 안에서 동일한 물음에 동일한 답만을 반복하는 것을 지양하며, 기호와의 마주침을 통해 사유에 폭력을 가하는 방식으로 늘 새로움을 추구하는 것이 재즈의 사유 방식이다. 재즈에서는 동일한 테마가 매번 다른 방식으로 연주된다. 테마는 그저 ‘틀’에 지나지 않는다. 틀 안에서 연주자들은 매번 새로

운 기호와 마주친다. 마주친 기호를 기존의 정보로 환원하지 않고 새롭게 해석하는 것, 이것이 재즈 연주의 주요한 메커니즘이 된다. 이러한 관점에서 미리 작곡된 ‘틀’은 재즈 연주자들에게 무한한 가능성의 공간이 된다. 이 공간 안에서 연주자들의 과거와 현재, 그리고 미래가 공존하는데, 이는 매끄러운 원환이 아닌 일그러진 원환의 형태로 흘러간다. 들뢰즈는 이렇게 표현한다. “시간은 르네모시네의 모든 가능한 내용들을 포기했고, 이를 통해 에로스가 그 내용을 끌어들이던 원환을 깨뜨려버렸다(Deleuze, 2019: 253).” 그래서 들뢰즈의 시간은 “빋장이 풀린 텅 빈 시간”이 된다(Deleuze, 2019: 253). 시간의 텅 빈 형식 속에서 연주자들은 과거와 현재, 미래를 자유롭게 넘나든다. 이 가능성의 공간 안에서 연주자들은 무엇이랄도 될 수 있으며, 그 어떤 해석도 차이로써 긍정된다.

결국 재즈란 차이의 음악이다. 재즈는 무수히 반복되지만 결코 재현되지 않고, 차이를 만들어냄으로써만 존재한다. 그래서 재즈 연주는 매번이 유일한 음악이며, 재즈의 세계는 연주를 통해서만 비로소 완성될 수 있다. 재즈가 가진 반복의 미학은 바로 여기에 있다.

참고문헌

1. 단행본

- Adorno, Theodor W., 홍승용 역. 2004. 「프리즘: 문화비평과 사회(Prismen : Kulturkritik und Gesellschaft)」. 문학동네.
- Berendt, Joachim Ernest. 한중현 역. 2004. 「재즈북(The Jazz Book: From Ragtime to Fusion and Beyond)」. 이룸.
- Deleuze, Gilles. 김상환 역. 2019. 「차이와 반복(Difference et repetition)」. (쉬민음악사).
- Rinzler, Paul. 2008. “*The Contradictions of Jazz*”. Lanham, Maryland, United States. The Scarecrow Press.
- Small, Christopher. 조선우 · 최유준 역. 2004. 「뮤지킹 음악하기(Musicking : The meanings of performing and listening)」. 효형출판.

2. 학회지 논문

- 남예지. 2019. 「재즈의 즉흥연주에서 나타난 상호텍스트성 연구」 『대중음악』24, 한국대중음악학회 : 155-186.
- Keil, Charles. 1966. “Motion and Feeling through Music”. The Journal of Aesthetics and Art Criticism. 24(3) : 337-350.
- _____. 1987. “Participatory discrepancies and the power of music”. Cultural Anthropology 2(3) : 275-283.

3. 학위 논문

- 남예지. 2019. 「재즈의 미학적 연구」. 고려대학교 박사학위논문.

Abstract

The Aesthetics of Repetition in Jazz - A Focus on Difference and Repetition by Gilles Deleuze

Nam, Ye Ji
(Chung-Ang University)

The repetition of various forms in jazz is different from a simple representation. It holds meanings that are in line with “repetitions accompanied by differences,” as mentioned by Deleuze. Jazz music is created in a direction in which all differences that accompany repetitions are accepted and no judgment is made between right and wrong according to the criterion of identity. Improvisation makes repetitions in jazz possible, and it allows the music to live in the present amid the intersection of memories, which are the synthesis of the past; and habits, which are the synthesis of the present. Consequently, new and endless versions are created in the circle of eternal return, and they represent the synthesis of the future. In other words, repetition in jazz is asking a “question.” The “framework” provided to jazz musicians is neither a complete world of artwork nor an object to represent. The framework is a space of infinite possibilities, and musicians create music by asking endless questions within. Musicians can become anything and positively accept any differences in interpretations within a space of infinite possibilities. After all, jazz is the music of differences, and its existence comes from making a difference. It is exactly in this difference where the aesthetics of repetition in jazz resides.

Key words : Jazz, Music, Improvisation, Deleuze, Difference, Repetition, Representation

논문 투고일: 2022년 3월 20일
논문 심사 완료일: 2022년 5월 8일
논문 게재 확정일: 2022년 5월 30일