

‘음악적 소리’의 구성에서 ‘선법’ 이념의 발전: 모달재즈의 미학적 원리*

- 칸트의 예술철학을 중심으로 -**

남 정 우***

1. 들어가는 말
2. 음악적 소리와 선법
 - 2.1. 음악적 소리 구성에서 선법의 유래와 전개
 - 2.2. 러셀의 리디안 반음계 선법
 - 2.3. 조성인력의 기능
3. 모달 재즈의 미학적 원리: 미감적 이념의 전개
 - 3.1. 칸트의 미감적 이념과 재즈 스타일의 전이
 - 3.2. 쿨에서 모달로: 마일스 데이비스의 경우
 - 3.3. <소 왓>: 모달 재즈의 미감적 이념
4. 나오는 말

* 이 논문은 2020년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF-2020S1A5B5A16083552)

** 이 논문은 2023년 12월 3일 개최된 “2023 한국대중음악학회 제33회 정기학술발표대회: 대중음악의 시대 저작권의 현재와 미래”(대학로 예술가의 집)에서 발표한 논문 「‘음악적 소리 (musical sound)’의 구성에서 ‘선법(魔法, mode)’의 이념과 대중음악 지각양식의 발전: 모달 재즈의 미학적 원리」를 수정, 보완한 것임.

*** 순천향대학교 사회과학연구소 학술연구교수

고대부터 이어진 음악적 소리묶음 선별은 정서적 성격과 결합된 음계들의 유형을 ‘선법’으로 발전시켰는데, 이는 이후 작곡 및 연주의 감정 양태를 결정하는 지침이 되었지만, 음악가들에게는 종종 규범적 제한으로 받아들여졌다. 1950년대에 이르러 러셀은 순5도 배열의 리디안 반음계로부터 범조성적 음계 구성의 가능성을 탐구했다. 이러한 시도에 기초하여 데이비스는 고전적 화성 규범으로부터 해방된 자유로운 탈조성 즉흥연주의 가능성을 사례화한다. 이로써 음악적 소리묶음 구성에 따른 미감적 이념은 재즈음악 즉흥연주 고유의 자유 이념으로 지양되었고, 모달 재즈라는 새로운 스타일로 자리매김했다.

핵심어: 선법, 모달 재즈, 조지 러셀의 반음계 개념, 칸트의 미감적 이념, 마일스 데이비스의 탈조성 즉흥연주.

1. 들어가는 말

이 논문은 ‘모달 스타일 재즈음악(modal jazz)’의 미학적 원리를 논구하려는 것으로, 마일스 데이비스(Miles Davis, 1926-1991)의 모달 재즈를 칸트의 예술철학을 통해 예증하려는 것이다. 이는 모달 재즈가 음악이론상의 ‘선법(旋法, mode)’을 탈조성형식으로 지양함으로써 음악적 소리와 재즈음악 즉흥연주의 새로운 미감적 이념(ästhetische Idee)으로 사례화한 과정을 밝히는 일이다.

재즈음악 즉흥연주는 원곡의 ‘원본 형식성’을 재해석해 미감적 이념을 낳고 소통하는 것(남정우, 2011: 61-63 참조)을 창조성 원리로 삼아, 고 모든 가능한 음악적 실험과 파격들을 수용한다. 그럼에도 그 즉흥연주는 사실상 원곡의 형식적 구조에 제한되며, 곡의 ‘구성형식(song form)’, 특히 ‘조성(調聲)적’으로 가능한 음악적 소리 구성을 따름으로써 연주 대상의 ‘원

본 정체성'을 유지한다. 그런데 모달 재즈는 탈조성(脫調聲) 즉흥연주를 통해 조성중심(tonal center)을 회피하며, 이로써 재즈음악 고유의 자유 이념을 화성적 탈형식으로써 실현하고자 한다. 본 논문은 모달 재즈의 이러한 미학이 조지 러셀(George Russell, 1923-2009)의 '범조성선법(汎調聲旋法, pan-tonal mode)'에서 유래했다는 점을 논지로 삼는다.

논의의 출발점에서 논문은 먼저 '음악적 소리'의 정서적 분류 형식인 '선법' 개념의 기원을 추적하고, 이어 그러한 고전적인 규범성을 재해석한 조지 러셀의 반음계 및 조성인력 개념의 미학적 특성을 밝힐 것이다. 나아가 그 영향에 따르는 데이비스의 모달 재즈를 칸트의 '미감적 이념' 개념에 기초하여 하나의 그 지양 과정으로 논의함으로써 미학적 재해석을 시도한다. 이로써 모달 재즈의 미학적 원리와 미래에 등장할 음악적 혁신의 미학적 소통 가능성을 전망하고자 한다.

2. 음악적 소리와 선법

2.1. 음악적 소리 구성에서 선법의 유래와 전개

'음악'은 분명 예술형식의 하나이지만 그 핵심 요소인 '음악적 소리(musical sound)'를 정의하려 들면 그 미학적 정체성은 미묘한 맥락으로 빠져든다. 이는 '음악적 소리'의 광범위한 스펙트럼 때문이다.

음악은 작곡과 연주의 이중구조를 가지며 그 제각각의 창조성 원리를 갖고 있다. 또한 편곡, 변주, 재해석, 기악편성 및 원곡의 위배·왜곡을 따르는 즉흥연주도 각기 창조성 원리를 갖는다. 나아가 음악은 기술적 복제를 통한 샘플링, 공학적 후시작업(post-musical engineering works) 등 여러 제작·실연방식들을 통해 창조성을 확장한다. 게다가 음악은 콘서트, 방송, 영화, 게임 등과의

연관 속에서 각기 상이한 지각양식을 갖는다. 하지만 이 모든 국면들은 ‘음악적 소리’로 이루어지며, 따라서 ‘아무소리’는 좀처럼 음악이 되지 않는다.⁴⁾

한편 음악 지각은 일련의 ‘음악적 소리묶음’을 판별하는 과정이다. 음악 지각은 소리의 잡다(雜多) 중에서 ‘음악적 소리’를 구별하는 경험이 축적·전개됨으로써 음악적 ‘정서’로서 구조화된다. 이러한 경험은 음악적 모티프, 즉 악구, 악절, 악장으로부터 대형 음악작품에 이르는, 이른바 ‘지적 연속체(intelligible sequence)’를 수용하는 ‘지각양식’의 구조화이다. 그래서 음악 지각은 스스로 이 연속체의 인지구조를 구성하면서 그 반복, 전개, 변주, 대위, 전조(轉調), 조율, 리듬패턴 등으로 발전·전개된다.(Goldman, Alan H., 2014: 158-159 참조)

하지만 ‘음악적 소리’를 판별하는 일은 여전히 임의적이며 비규정적이다. 이 때문에 고대부터 ‘음악적 소리’의 본질을 규정·판별하려는 여러 시도가 이어졌다. 그리고 그 시초는 피타고라스의 우연한 발견에서 유래한 것으로 알려져 있다.⁵⁾

‘수(數)’를 우주의 본질로 규정하고 수학적 질서를 그 운행 원리, 이른바 ‘코스모스’라 간주한 그는 협화음정(consonant intervals) 내지 배음(overtone), 즉 서로 어울리는 소리들의 비율관계(ratio)와 배열이 “모든 사물의 요소인 바의 수(數)의 관계로, 전체 우주는 그 [소리들의] 조화, 즉 수(數)로 되어있다”(Arisototle, 1984: 1.5.)고 규정한다. 이에 따라 음악은 우주 질서의 예증(paradigmatization)으로, 음악적 소리는 그 단위(unit)이자 그 원소(element)들의 배열로 여겨졌다.

이러한 경향은 역으로 우주 질서를 음악적 소리의 배열 방식에서 밝히고자 하는 ‘우주론적 음악론(cosmological musicology)’의 토대가 되었고,

4) 하지만 종종 음악은 노이즈 음악(noise music)이나 ‘연주 없는 연주’와 같은 ‘아무소리’의 전위성을 허용하기도 한다. 이에 관해서는 추후의 논의로 미루어 둔다.

5) 피타고라스는 우연히 대장간 옆을 지나다 모루를 두드리는 쇠파망치 소리를 듣게 되는데, 쇠파망치의 무게에 따라 제각기 다른 음높이의 소리가 나는 데에서 음악이 수적 비율에 따라 구성된다는 점을 발견한 것으로 전해진다.

음악을 ‘우주의 조화’로서의 하모니아(*harmonia*), 즉 음악적 소리 배열과 우주 질서를 유비하는 태도로 전파되었다.(김연, 2006: 46 참조)⁶⁾ 이러한 전통은 음악이 우주의 시·공간적 질서를 구현·모방·표현하는 도구라 여겼고, 이는 음악이 수직적 음높이(공간)의 수평적 배열(시간)이라는 믿음 때문이다. 이로써 음악적 소리를 분류·배열하고 그 종류를 체계화하는 일은 참된 음악을 찾는 주요 방법이 되었다.

일반으로 저 음악적 소리묶음의 계열 단위를 옥타브(octave)라 불렀다. 이는 온음계에서 특정한 음정들로 상승하는 일곱 음과 그 위 한 음을 더할 때 완결된 음악적 소리를 이룬다고 간주한 데서 비롯되었는데, ‘8’은 고대부터 신성한 ‘완전수’로 여겨졌고, 피타고라스가 이를 처음 음계 개념에 적용한 데에 따랐다. 음악적 소리묶음 이론의 출발점이 된 이 말은 이후 여러 용어들과 함께 쓰였고, 신성하고 초월적인 신비주의, 과학적·수학적 이론, 세속적인 상업주의 이용 맥락 등을 구조화하는 출발점이 되었다.(Werner, Eric(1), 1948: 1 참조)

고대 그리스의 음악적 소리묶음 선별·배열론은 이후 6세기 경 유럽과 아시아를 중심으로 유사한 이론들이 동시다발적으로 등장해 일반화되었다. 그리고 이후 지리학적 사정에 따라 음악 외적인 요인들과 연루되었다. 이것은 종교적(중세 유럽), 정치적(동아시아), 예술과 연예산업을 가로지르는 경제적 요인(자본주의 산업사회), 나아가 과학·철학적 담론 등과 연관되면서 다양화되었다.(Wilson, Judy, 2016: 26 그리고 Lochhead, Rachel

6) 하모니아론은 특히 참된 음악적 소리를 행성간의 배열에서 비롯되는 우주의 소리에서 찾으려는 연구로 이어졌는데, 가령 중세 초 보에티우스(Anicius Manilius Boethius, 460-524)는 『음악에 관하여(*De institutioni musica*)』(총7권)에서 피타고라스의 전통에 따라 저 참된 음악을 ‘천체의 음악(*musica mundana*)’이라 칭하고 ‘가청음악(可聽音樂, *musica instrumentalis*, 하모니아의 요소들과 그리스 여러 지역의 음악 전통에 따르는 현, 관, 타악기로 이루어지는 현장음악)’ 및 ‘인간음악(*musica humana*, 육체와 정신의 조화로써의 음악)’과 구분한다. 특히 그는 피타고라스의 수학적 원리에 따라 ‘선법’에 관한 초기 이론들을 제시한 것으로 알려져 있다.(Mathiesen, Thomas J.: 2014. 268-269 참조)

Beckeles, 2014: 506-507 참조) 중세 이후 옥타브는 12음 평균을 반음정 반음계(equal temperament chromatic semitones)로 제한되어, 온음과 반음의 배열에 따라 제각각의 정서와 감정을 유발하는 음계 유형론으로 발전했다. 그리고 이것이 '선법'이라 불리기 시작했다.

'선법'이 음악적 소리묶음의 용어로 사용된 기원은 명확하지 않다. 다만, 본래 행위양식(way of doing things) 및 작용양식(modus operandi)을 가리키는 이 말이 음악용어로 유입되면서 특정한 '감정 양태(mode of emotion)'를 의미하게 된 것으로 보인다.(McClary, Susan, 2019: 61 참조) 중세에 이르면 이 말은 고대 라틴어에서 유래한 용어들, 가령 선율의 스타일을 의미하는 '트로푸스(tropus)', 음조, 성조 및 음색을 가리키는 '토누스(tonus)' 등이 선법, 음계 유형, 음악적 양태 등을 지칭하는 '모두스(modus)'와 바뀌 쓰이면서 일반화되었다. 이에 비잔틴 성가의 8선법 체계(the eight-mode system)의 멜로디 유형들을 칭하는 '에코스(echos 혹은 octoechos)', 그레고리안 선법의 '교회음정(church-tones)' 등이 함께 사용되었고, 오늘날엔 온음과 반음 배열 체계를 의미하는 음계(scale)와 조성을 의미하는 조(調, key)가 함께 쓰인다.(Werner, Eric(2), 1948: 213-215 참조)

이후 선법은 음악적 정서에 따른 감정들을 조 개념에 연관시킨 마테존(Johan Mattheson, 1681-1764)이 24개 선법과 수직적 화성 조음 성격을 결합하면서 독립된 개념으로 받아들여졌다. 이에 앞서 독일의 리피우스(Johannes Lippius, 1585-1612)는 선법에 화성적 특성을 도입해 '음악적 분위기', 즉 정서적 양태로 이해하는 계기를 마련하고 선법마다 고유의 조성을 갖는다는 인식을 형성했다.(김연, 2006: 90-92 참조) 이로써 선법은 특정 정서에 따라 분류된 소리묶음을 의미하게 되었다.

이로부터 오늘날 옥타브로 구성된 근대적 선법(modern modes)이 도출된 것으로 보인다. 오늘날의 선법은 7음 계열 안에 다섯 온음 및 두 반음의 위치에 따라 분류되며, 각기 고대 그리스와 그 동쪽 외곽 지역의 이름

이 붙여졌다.⁷⁾ 이것이 오늘날 고유의 정서적 분위기를 갖는 소리묶음, 즉 ‘모드’를 의미한다.

이후 특정한 정서를 표현하고자 선법을 골라 사용하는 것은 음악기들에게 하나의 지침이 되었다. 또 선법은 “즉흥연주 내지 작곡의 기반으로 사용되는 것”일 뿐 아니라, 또한 서양음악 외의 음악들이 “(가령 자바섬 가믈란 악단의 음악이) 서양음악과 [얼마나] 유사한지 혹은 일치하는지를 이해하는 통역개념으로 기능한다.”(Wilson, Rachel Beckels, 2016: 41) 특히 재즈음악에서 선법은 정서와 감정을 담은 음악적 소리를 창조하기 위한 자율 규범이다. 이러한 점에서 “선법은 특정한 감정의 구조화를 의미하는 것으로 여겨진다.”(Ganon, Lise, & Peretz, Isabelle, 2003: 26-27)

2.2. 러셀의 리디안 반음계 선법

선법과 함께 음계의 으뜸음-딸림음 규정은 서양음악에서 악곡을 완성하는 주요 요소이다. 그 유기적 관계에 따라 종지형식(cadence), 즉 긴장-해소(tension-resolution)의 반복적 연장구조(prolongation structure)를 갖춘 음악작품이 완성되기 때문이다.(남정우 외, 2017: 271-272 참조) 이 종지 구조는 악곡의 고조된 긴장을 해소해 주는데, 이는 악곡상 음계의 조성중심(tonal center)⁸⁾을 따른다.

7) 선법에 이오니아, 리디아 등의 지역명이 붙게 된 기원은 확실하지 않다. 다만 이것은 가령 우주론적 음악 원리에 따라 각 지역 사람들, 혹은 풍토상의 정서를 반영한 것, 혹은 해당 지역 음악들의 민족-민속적(ethno-folk) 원형을 반영하려는 경향의 결과라고 추측된다. 그래서 근대적 선법의 이름들은 임의적으로 붙여둔 약정적(conventional)이고 관행적(practical)인 성격을 갖는다.

8) 조성중심 개념은 악곡 구성의 핵심개념이다. 이는 선율이 진행되는 과정에서 지속적으로 긴장-해소를 만드는 일종의 임시 으뜸들을 의미하는데, C장조에서 완전4도 음정의 마지막 단2도 윗음 F와 C(즉 c-d-e-F, g-a-b-C)에서 종지감을 유발하는 음 및 화음을 가리킨다. 버금딸림과 으뜸음 화음은 긴장-해소 과정에서 등장하는 주요 조성중심 종지음으로 일반적인 장음계 악곡들의 선율과 화성이 IV(subdominant)와 I(tonic) 사이를 넘나드는 이유로 간주된다.

하지만 음악가들은 종종 이것을 하나의 제약으로 여겼고, 그로부터 벗어나기 위한 여러 시도를 감행했다. 이는 조성이 “고정체계가 아니라, 끊임없는 발전체계로 [……] 음계 또한 반음계일 때도, 온음계일 때도 있고, 조성을 갖지 않는 전음계(whole-tone)일 수도 있기”(Scruton, Roger, 2014: 35) 때문이다. 이에 음악가들은 조성중심의 규범성을 하나의 ‘거대전통(the great tradition)’으로 간주했다. 일례로 쇤베르크(Arnold Schönberg, 1874-1951)는 “조성을 없애버리면 선율과 화성에 어떤 일이 일어날 것인가?”(Scruton, Roger, 2014: 36)라는 질문으로 소위 ‘해방의 불협화음(emancipation of dissonance)’이라 칭한 음악적 실험을 벌인다. 이로써 그는 거대전통의 음악적 “긴장-해소의 감정, 협화음과 불협화음의 구분, 그리고 불협화음에 대한 불안감을 완전히 제거하고자 했다.”(Scruton, Roger, 2014: 36)⁹⁾

하지만 이 전위적 실험들은 이른바 조성중심 개념에 대한 ‘사행(斜行, oblique motion)’이라는 관점으로 방어되기도 한다. 이는 일종의 확장된 형식주의로, 스크러튼(Roger Scruton, 1944-2020)은 일련의 무조성 음악이 조성형식의 고갈로 나타난 현상이 아니며,(Graham, Gordon, 2013: 219 참조) 우리가 음악에 “잠재되어 있는 조성 질서를 끄집어낼 수 있기 때문”(Scruton, Roger, 1997: 308)에 여전히 의미 있게 들리는 것이라고 주장한다. 그러나 이러한 태도는 음악가들의 탈규범 경향을 과소평가한 것이다.

조지 러셀은 조성형식 체계를 재해석함으로써 우회로를 개척한다. 그는 한 인터뷰에서 전통적 조성중심 이론을 통해서는 바그너 이후의 탈조성 경향은 물론 당대 아프리카계 미국인의 블루스와 재즈음악을 설명할 수 없다

9) 그밖에 드뷔시(Claude Debussy, 1862-1918)는 비기능 화성(nonfunctional harmony)으로 화성의 해소요구(resolve wants) 기능을 회피했고,(Abraham, Gerald, 1979: 820 참조) 스크랴빈(Alexander Nikolayevich Scriabin, 1872-1915)은 비화성체계 실험(experiment of non-harmonic system)을 통해 단3음, 감5음 등의 비조성 음들을 딸림화음(혹은 딸림7화음)의 자리에 번갈아 사용해 조성중심으로부터의 이탈을 시도했다.(Herndon, Claude H., 1983: 354 참조)

고 강조한다.(Jones, Olive, 1974: 63 참조) 대신 그는 이른바 ‘조성인력 (tonal gravity)’ 개념을 제시한다. 조성인력 개념은 고전적인 옥타브 선법들을 포괄하는 반음계 선법의 기초로, 그의 저술 『음조 구성의 리디안 반음계 개념(The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization)』(1953)에서 제시된다.

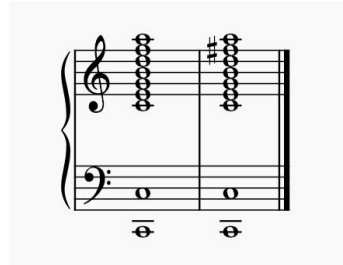
러셀은 저술의 1953년 초판 서문에서 재즈 음악가들이 리드시트(lead sheet)¹⁰⁾에 따라 펼치는 즉흥연주가 코드를 음계로 변환하면서 “코드가 갖고 있는 최고의 사운드를 전달하는 것”(Russell, George, 1953; Jones, Olive, 1974: 65에서 재인용)으로, ‘선율적으로 가장 아름다운 소리(most melodic line)’를 자아내는 기술이라고 평가한다. 하지만 그는 이러한 방법론이 역시 음악의 발전과 혁신을 제한하는 것으로 간주한다.(Jones, Olive 1974: 65 참조) 대신 그는 피타고라스가 음악적 소리묶음을 만든 배음 원리에 따라 근음으로부터 순5도 배음(pure fifth overtone, 혹은 natural fifth)을 쌓아올려 리디안 선법을 구성하고, 이후 이것을 리디안 반음계 선법으로 확장한다.¹¹⁾ 이러한 점에서 선법에 관한 러셀의 재해석은

10) 1940년대부터 라이브 연주를 위한 ‘튠-텍스 카드(tune-dex card)’, 즉 도서관 색인 카드 형태의 인기곡 악보가 방송국에 구비되었는데, 이것이 오늘날 리드시트의 원형으로 알려져 있다. 멜로디 악보에 화성 진행이 표기된 형태의 리드시트가 일반화된 이후 음악가들은 화성-음계 체계에 따른 새로운 즉흥연주 연습 방법을 고안했고, 이로써 소위 ‘실시간 작곡’이라는 창조적 연주를 벌일 수 있었다. 이는 원곡의 화성에 따른 ‘코드 음색 변주(chord color variation)’ 및 ‘화성변조(reharmonization)’ 등의 음악적 탐구로 이어졌다. 리드시트와 튠-텍스 카드의 기원과 역사에 관한 자세한 사항은 다음을 참조.(남정우, 2022: 114-116, Kernfeld, Barry, 2006: 3-8, 그리고 Kernfeld, Barry, 2011: 62)

11) 러셀의 ‘리디안 반음계’ 및 ‘조성인력 개념’은 그 기음(基音, fundamental)의 순5도 배음의 소리묶음과 그 화음들이 장음계처럼 들리는 현상에서 착안되었다. 그는 리디안 선법의 딸림음이 순5도음 아래 반음(F#)이라는 점에서 순5도 배음 음정을 ‘화성적으로 가장 강한 음정(the strongest harmonic interval)’으로 여긴다. 가령 C를 기음으로 순5도 배음들을 쌓아 올리면 C, G, D, A, E, B, F#이 되고, 이것을 기음에 가까운 순서로 재배열하면 C, D, E, F#, G, A, B, 즉 리디안 선법이 된다. 그는 이것을 어버이 음계(parent scale)라 칭하고 삼화음의 느낌이 발생하는 가능한 구성음들로 이루어진 여섯 개의 ‘가족 음계들(family scales)’을 구성한다. 1953년 초판은 이 여섯 음계들을 결합해 11음으로 이루어진(C#이 제외됨) 리디안 반음계를 제안한다. 이후 러셀의 제자 바셔먼(Andy Wasserman)

피타고라스가 주목한 ‘음악적 소리’의 본질에서 출발한다.

〈그림-1〉 Cmaj와 C리디안음계의 3도 화음¹²⁾



거대전통은 기술 발전과 함께 소리 진동수의 수학적 비례관계로 음악적 소리를 구성케 했다. 반면 평균율과 피타고라스 시대의 배음 음정은 서로 정확하게 일치하지 않는데, (Russell, George, 2001: 3의 각주 1 참조) 그래서 러셀은 평균율 구성이 음악적 소리묵음의 본질을 벗어난 것으로 여긴다. 즉 평균율이 일반화된 후 참된 음악적 소리를 찾는 피타고라스의 배음 원리는 폐기되고, 이로써 수학과 물리학이 음악을 억압하게 되었다는 것이다. (Jones, Olive, 1974: 72 참조) 러셀은 자신의 이론이 이러한 억압에 저항함으로써 광범위하고 자유로운 음악적 소리를 찾는 ‘철학적 접근 (philosophical approach)’이라고 주장한다.

이 편집한 2001년의 제4판은 F리디안 음계에 기초해 가족음계를 7개로 확장하고 F를 기음으로 순5도를 연속으로 쌓아올림으로써 12음 모두를 사용하는 F리디안 반음계를 구성한다. 이를 나열하면 F(I), C(V), G(II), D(VI), A(III), E(VII), B(+IV), C#(+V), A♭(♭III), E♭(♭VII), B♭(IV), G♭(♭II)이 된다. 이에 관한 자세한 내용 및 요약은 다음을 참조. (Monson, Ingrid, 1998: 151-154, Monson, Ingrid 2007: 288-290, 그리고 Russell, George, 2001: 12-17)

12) 러셀은 리디안 3도화음이 메이저의 그것보다 더 강하고 자연스러운 장조의 화성으로 들린다는 데에서 리디안 반음계의 가능성을 발견한다.

2.3. 조성인력의 기능

러셀은 자신의 이론을 전통적 선법들을 통일하는 상위법칙(higher law)이라고 주장한다. 이는 음악이 지역, 종교, 인종, 문화, 시대에 따라 변화하는 음악의 하위법칙들을 아우른다는 의미이다. 즉 음악은 특정 시대와 문화를 넘어서고, 그 통일의 도구가 되어야 한다.(Jones, Olive, 1974: 68 참조) 따라서 음악은 하나의 '철학적 반성'이다.

러셀에 따르면 그의 새로운 선법은 으뜸음 일탈공명(divergence sonority)을 일으키지 않는다. 기존 음악은 조성중심에서 벗어난 음도(音度, tonical tone)를 허용해 긴장을 고조시킨 후 그 으뜸공명(tonic sonority)을 향한 해소로써 종지한다. 반면 리디안 반음계 선율은 조성중심이 아닌 으뜸음의 인력으로 음악적 소리가 된다. 이는 리디안 선법의 반음계가 완전5도에 기초한 근음을 유일한 조성중심으로 삼기 때문이다. 즉 리디안 선법은 모든 선율음을 근음으로 이끄는 조성인력의 통일선법이다.¹³⁾

거대전통의 관점에서 리디안 선법은 장음계가 아니면서도 장음계로 들리는 "완성되지 못한(unfulfilling) 음계로 여겨졌다."(Jones, Olive, 1974: 72) 반면 배음원리에 따르는 리디안 반음계 선율은 조성중심에서 해방되어, "모든 음들이 으뜸3화음의 전반적인 공명을 반영하며, 즉흥연주의 재료로 사용될 때 전체 음계가 화성적 풍미에 지속적으로 들어맞는다." (Boothroyd, Myles, 2010: 51) 이는 리디안 반음계 선법의 화성공명이 장음계보다 더 장음계처럼 들리는 현상 때문이다. 그래서 여기서 자유로운 선율의 음악적 소리가 주를 이루며, 반음계상의 모든 음이 으뜸화음에 어울린다.(Russell, George, 2001: 1-2 참조)

13) 이러한 점에서 러셀은 가령 C 장3화음(C-E-G)은 C장조 음계보다 C리디안 선법에 더 잘 들어맞는다고 주장한다. 왜냐하면 C장조에서 이 화음은 버금팔림-팔림-오름(IV-V-I)의 과정을 거쳐야 비로소 종지감을 갖기 때문이다. 반면 러셀의 이론에 따르는 선율은 그러한 긴장의 과정을 거치지 않으며, 따라서 "리디안 음계는 으뜸음들의 장음계(tonic major) 소리뭉음이다."(Russell, George, 1953: iv, Monson, Ingrid, 2007: 288에서 재인용)

러셀은 이러한 현상을 리디안 선법의 순5도 기음이 다른 음도를 끌어당기는 ‘조성인력’ 때문이라고 설명한다. 따라서 이 새로운 선법에 따르는 음악은 “자기 구성적 조성인력장(self-organized tonal gravity field)”에서 구성되는 자유로운 음악적 소리이다.(Russell, George, 2001: 3) 여기서 음악적 소리, 즉 각각의 음들은 특정 방향성으로부터 해방된, 스스로 “조성을 구성하는 중심 입안자이자 세력이고, 통치권인 동시에 근원”(Russell, George, 2001: 10)이다.

러셀은 조성중심에 따르는 고전적인 협화음 진행(IV-V-I)과 현대적인 [재즈의] 이도칠화음중지(ii7-V7-IM7)도 거대전통의 규범이 전개된 결과로 여긴다. 반면 그의 새로운 개념은 자유롭게 의미 있는 즉흥선율을 구성하는 기초로 “비코드 구성음(non-chord tones)에 연루될 걱정 없는 자유를 가능케 해준다.”(Boothroyd, Myles 2010: 58)

〈그림-2〉 ‘조성인력’ 개념에 따라 구성된 ‘F 리디안 11음 반음계’(Russell, George, 2001: 12)¹⁴⁾

The F Lydian Chromatic Order of Tonal Gravity

EXAMPLE II:1

F LYDIAN CHROMATIC SCALE

LYDIAN TONIC

14) 러셀은 조성인력에 따른 F 리디안 반음계가 임의로 구성된 것이 아니라 음악적으로 “좋은 소리 (sound good)이기 때문에 선별된 것”이라고 말한다.(Russell, George, 2001: 12 참조) 이는 순5도 배열에 따른 음들을 조성인력에 따라 배열한 것인데, 고전적 화성이 음계상의 근음만을 으뜸음으로 삼아 조성중심에 따른 화성 및 선율 배열이 가능하지만, 조성인력의 음계는 음계상의 모든 음들이 으뜸음의 역할을 하게 됨으로써 가장 화성적인 음계를 구성하는 것이다.

3. 모달 재즈의 미학적 원리: 미감적 이념의 전개

3.1. 칸트의 미감적 이념과 재즈 스타일의 전이

예술작품의 참신성은 우리가 그것을 감상하면서 얻는 단순한 쾌의 감정이 아니다. 칸트에 따르면 쾌·불쾌의 감정은 우리의 모든 인식과 행위에 수반되는데, 이 감정을 한갓된 쾌적함(Angenehm)으로 여겨 향락(享樂, genießen)하는 것이 아니라, 우연이나마 이를 반성적-미감적 판단력(reflexive-ästhetische Urteilskraft)으로써 매개할 때 미추(美醜)의 취미 판단(Geschmacksurteil)을 얻는다. 참신성은 이러한 판단을 통해 얻는 미감적 즐거움의 표상이다.

무릇 인간은 자연법칙에 따라야하는 동시에 자유의지로써 그 법칙의 한계를 극복한다. 자연과 자유의 원리란 서로 충돌하며, 그래서 “동물적이지만 더욱이 이성적인(tierisch, aber doch vernünftig)” 인간 삶의 목적은 미지이다. 즉 자연의 인과성과 행위의 자유는 서로 모순되며, 그 안에서 우리는 스스로의 목적이 동물인지 이성인지를 결정하지 못한다. 하지만 저미지의 목적성에 무관심한 채 세계와 행위를 반성할 때, 우리는 간혹 그것이 아름답다거나 추하다고 여긴다. 이때 우리는 일시적이거나 자연과 자유의 이질적인 두 계기가 통일적이고 합목적적이라고 간주하며 거기에서 미감적 즐거움을 얻는다.(Kant, Immanuel, 1924: L III-L IV 참조)

이러한 표상은 자연의 아름다움(Schönheit)이나, 수학적·역학적인 놀라움에서 유래하는 숭고함(Erhabene)에서 유래하기도 하지만, 종종 우리가 그러한 즐거움을 위해 사용한 기술, 즉 ‘예술’을 통해 창조되기도 한다. 그리고 특히 이러한 표상이 이전에 실재한 바 없던 예술작품의 표상이라면, 아름다운 예술(schöne Kunst)의 새로운 규칙이 된다. 칸트는 이것을 이상(ideal), 즉 ‘이성의 이념’에 유비해 ‘미감적 이념’이라 칭한다.(Kant, Immanuel,

1924: 193 참조) 이는 예술의 참신성으로 이성이 제시하는, 결코 실재할 수 없는 이념적 이상을 감각적 대상으로 현실화하는 계기이다.(Geiger, Ido, 2020: 17 참조)

미감적 이념은 “행운의 관계에서 성립한다”(Immanuel Kant: 1924, 198) 이는 예술가가 자신의 생득적 기질(*ingemium*)을 이용해 부단히 미감적 대상, 즉 예술작품을 제작하는 과정에서 우연히 결합된다. 칸트는 예술에 새로운 규칙을 부여하는 예술가의 이 기질을 천재(天才, Genie)라 부르는데, 이는 “미감적 이념들을 제시하거나 표현하는 데에서 발휘된다.”(Kant, Immanuel, 1924: 199) 그래서 천재란 경이로운 능력을 가진 예술가를 지칭하는 것이 아니라, 누군가 참신성을 위해 고군분투함으로써 발휘하게 되는 우연한 능력을 의미한다.

천재로써 제시되는 미감적 이념은 하나의 전형(典型)이며, 새로운 규칙의 원형(原型)이다. 하지만 그것은 또한 일시적이다. 이는 저 원형(Archetypon)이 개념이 아니라 언제나 새로운 규칙을 요구하는 예술작품으로써 사례화되기 때문이다.(Kant, Immanuel, 1924: 54) 미감적 이념은 아름다움의 이상(Ideal des Schönen)이기에 예술작품은 “이성의 이념을 미감적으로 현시하면서도 학구적 정확성의 규칙을 준수하는 것”(Geiger, Ido, 2021: 194)이어야 한다. 이때 미감적 이념의 표상은 향락이 아닌, 합목적성의 표상으로 ‘미감적 만족(ästhetische Wohlgefallen)’을 부여함으로써 우리 심의능력을 도야(陶冶, Kultur)한다. 예술의 합목적성은 일종의 표상방식(Vorstellungsart)으로, 이로써 예술은 우리가 “인간의 삶과 그 무한한 형식의 가능성을 반영하도록 만든다.”(Geiger, Ido, 2021: 196)

미감적 이념은 예술을 부단히 새로이 갱신하며, 우리가 예술을 통해 얻는 미감적 만족의 규범을 그 새로운 이념으로 확대할 수 있도록 만들어준다. 그래서 음악적 소리에 대한 지각에서 시작된 미감적 이념은 서로 어울리는 음악적 소리묶음을 가려내려는 시도로 이어졌고, 나아가 각기 다른

정서를 지닌 선법의 소리묶음으로 분류해 근대적 선법을 확립한 것이다. 이는 미감적 이념을 통해 발전·전개되어 온, 예술과 우리 심의능력이 도야된 결과물이다. 이것은 음악적 소리에 대한 앞선 경험과 그 한계, 나아가 그에 적용된 형식적 질서를 넘어서려는 천재로써 제시된 것이다. 예술에서 일반적으로 참신성이라 부르는 것은 결국 우리가 부단히 세계를 합목적적으로 바라보려는 미감적 이념에 대한 지향에서 유래한 것이며, 러셀의 탈조성적 범조성선법 역시 그 지향점의 사례화에 다름 아니다.

참신성으로써 새로운 지각을 도야해 내는 저 미감적 이념은 천재를 통해 예술가의 고유한 스타일을 만들어낸다. 음악에서 새로운 범형으로 제시된 미감적 이념은 그에 걸맞은, 특정 단계의 혁신적 구성과 선율, 리듬, 나아가 선법을 통해 고유한 스타일을 만들어 왔다. 재즈음악 역시 미감적 이념의 전개에 따른 스타일의 전이를 경험했다. 가령 즉흥연주 기량을 극대화하여 ‘연주 중의 작곡’을 펼치는 ‘비밥’ 스타일 재즈음악은 ‘변주’에 기초한 “즉흥연주라는 수행적(performative) 과정을 통해 새로운 곡들을 얻어내는” 고유의 존재론적 스타일을 수립했다.(남정우, 2013: 251) 한편 인종갈등 속에서 보다 조형적인 실내악적 경향을 보인 ‘쿨’ 스타일 재즈음악 역시 인종 초월적 미의 범형이 되었다. 그리고 선법에 대한 새로운 이념은 ‘모달’을 통해 사례화되기에 이른다.

3.2. 쿨에서 모달로: 마일스 데이비스의 경우

1957년 앨범 「쿨의 탄생(Birth of the Cool)」이 뒤늦게 발매되었을 때, 마일스 데이비스는 이미 “쿨의 보편적인 상징으로 진화해 있었다.”(Kahn, Ashley, 2018: 72) 앨범 녹음이 완료된 것은 이미 7년 전인 1950년 3월의 일이었고,(남정우, 2020: 249-250 참조) 그는 이미 여러 앨범을 통해 정교한 편곡에 따라야 하는 쿨 재즈의 관례적 규범성(prescriptive)으로부

터 벗어나려는 시도를 거듭하고 있었다.

당시 그는 음반사들과의 이중계약을 해소하기 위해 ‘전설적인 2회의 마라톤 녹음(legendary two marathon sessions)’으로 네 장의 앨범을 리허설 없는 단번 녹음(one take)으로 완성했고, 비평가들의 찬사를 받으며 대중적 인기를 누리는 ‘예술가’의 반열에 올랐다.¹⁵⁾ 이로써 컬럼비아로 이적한 그는 이전과는 전혀 다른 음악적 소리를 추구하면서 멤버들의 해고와 영입을 거듭했다. 이 때문에 “뉴욕의 재즈 커뮤니티는 마감을 일주일 앞둔 NBA 이적 시장을 방불케 했다.”(Kahn, Ashley, 2018: 80)¹⁶⁾ 이러한 혼란은 그가 음악적 소리의 탈규범 가능성을 새로운 미감적 이념으로 염두에 두었던 데에서 비롯되었다.

몽크(Thelonious Sphere Monk, 1917-1982)의 밴드로부터 재영입된 콜트레인은 당시 데이비스의 음악적 변화를 다음과 같이 전한다:

-
- 15) 1955년 여름에 개최된 ‘뉴포트 재즈 축제(Newport Jazz Festival)’를 계기로 데이비스는 음악적 자유를 위해 컬럼비아 음반사와 계약을 했다. 당시 그는 프레스티지 음반사(Prestige Records)와의 계약을 1년 남겨두고 있었는데, 이중계약 상태에서 벗어나기 위해 1956년 5월과 10월 ‘2회의 마라톤 녹음 세션’으로 앨범 네 장 분량의 녹음을 마치고 컬럼비아 음반사로 완전히 이적했다. 프레스티지는 이후 5년에 걸쳐 4장의 앨범(「쿠킹(Cookin’ with the Miles Davis Quintet)」(1957), 「릴랙싱(Relaxin’ with the Miles Davis Quintet)」(1958), 「워킹(Workin’ with the Miles Davis Quintet)」(1960), 「스티밍(Steamin’ with the Miles Davis Quintet)」(1961))을 발매했다. 『다운비트(Down Beat)』는 앨범 「쿠킹」에 별점 5점을 주면서 비평문을 실었는데, “데이비스 퀸텟이 놀라운 응집력과 야성으로 내닫는 스윙에 극적인 흥분감을 더해 최고의 순간을 보여주고 있다”(Gleason, Ralph, 1957: 25)며 극찬했다.
- 16) 데이비스는 새로운 음악을 완성하기 위해 여러 멤버들을 교체했다. 특히 필리 조 존스(Joseph Rudolph “Philly Joe” Jones, 1923-1985)의 마약 복용과 도벽, 레드 갈란드(William McKinley “Red” Garland Jr., 1923-1984)의 잦은 지각과 여성행각 등 멤버들의 무관한 사생활, 음악성의 불일치 등이 중요 요인이었는데, 특히 데이비스의 예민한 성격도 그 이유였다. 「카인드 오브 블루」에 참여한 최종 멤버들은 다음과 같다. 트럼펫: 마일스 데이비스, 알토 색소폰: 캐논볼 애들리(Julian “Cannonball” Adderlry, 1928-1975), 테너 색소폰: 존 콜트레인, 피아노: 빌 에반스(William John “Bill” Evans, 1929-1980), 베이스: 폴 챔버스(Paul Laurence Dunbar Chambers Jr., 1935-1969), 드럼: 지미 콕(Jimmy Cobb, 1929-2002). 그밖에 피아노의 윈턴 켈리(Wynton Charles Kelly, 1931-1971)는 〈무임승차 프레디(Freddie Freeloader)〉의 녹음에 참여했다.

“한때 그는 다중화성구조(multichorded structure)에 집중해 있었다. [그때] 그의 관심은 화성들 각각의 특성에 관한 것이었다. 하지만 이제 그는 마치 반대방향으로 향해 악곡 안에 점차 최소한의 환성진행만을 사용하려는 것처럼 보였다. 그는 자유로이 흐르는 선율과 화성의 방향성만으로 이루어진 곡을 활용했다. 이것은 솔로 연주자가 화성적(수직적)이든 선율적(수평적)이든 [자유롭게] 선택해 연주할 수 있게 만들어 주었다.”(Coltrane, John, 1960: 27)

그의 시도는 일반적인 재즈 즉흥연주와 전혀 달랐다. 비밥 이후 악곡의 화성 구조 변이(change of chordal structure)가 재즈 즉흥선율의 규범이 되었는데, 그래서 코드 구성음을 자연스럽게 연결하는 기량이 음악가의 창조성을 가능했기 때문이다.

물론 앞선 데이비스의 ‘쿨’ 역시 탈관행적이었다. 그것은 “신중하고 정교하며, 명확함과 부드러움, 조형적 음색 등을 특색으로”(남정우, 2020: 249), 미리 편곡된 듯한 대위선율과 실내악풍의 ‘반 대가적 특성(anti-virtuosity)’을 즉흥연주의 특징으로 삼았다. 이러한 쿨 사운드는 서부해안의 백인 도회풍 이미지를 연상케 했지만, 역설적이게도 제2차 세계대전 후 여전히 만연한 인종적 부조리에 대한 아프리카계 미국인들의 관조적 대응 태도를 미감적 이념으로 드러낸 것이었다. 쿨의 이러한 탈연루(脫連累, disengagement)와 무관심의 ‘쿨’을 통해 “비밥은 새로운 미감적 이념으로 전환”(남정우, 2020: 253)되었던 것이다.

그러나 쿨은 여전히 거대전통의 틀에 묶여 상투적 반복(cliché)을 거듭했다. 이에 데이비스는 재즈의 궁극적 이념, 즉 자유에 도달하고자 했다. 실제로 비밥, 쿨, 하드밥 스타일의 음악가들은 “잘 다져져 즉흥연주를 매번 동일한 경로로 이끌고 가는 일률적인 화성 진행에 지쳐 있었다.”(Kahn, Ashley, 2018: 87) 그리고 데이비스에게 러셀의 새로운 선법은 이러한 상투성으로부터 벗어날 혁신의 발판이 되었다.

비평가들은 이 혁신을 ‘모달 재즈’라 불렀다.¹⁷⁾ 최초로 그는 기존 화성 진행 방식을 그대로 두고, 선법을 선율의 기초로 삼는 즉흥연주를 구상했다. 이후, 보다 완전한 선율적 자유를 위해 화성 진행을 최소화하는 방법을 고안했다. 악곡을 최소한의 코드와 선율로 구성하면 자유로운 즉흥선율의 확장이 이루어질 것이라 여긴 것이다. 이러한 즉흥연주는 화성에 제한되지 않는 ‘음악적인 모든 소리’로 전개되었다.

데이비스는 러셀의 미감적 이념을 발판으로 앞선 전위적 고전음악가들의 탈조성 실험을 완성하고 재즈의 궁극적 이념인 자유에 도달하려 했다. 그 핵심은 조성에 대한 복잡한 이해에서 벗어난 악곡의 단순성이었다. 그래서 그의 모달 재즈는 “음악을 다시금 단순화하는 여정이며, 코드나 화성에 대한 광범위한 지식을 요구하지 않는 즉흥연주의 새로운 구조를 창조한다.”(Kahn, Ashley, 2018: 88)

데이비스는 러셀이 들려준 리디안 반음계 코드들의 ‘수직적 아이디어’를 “코드에 대한 객관적 설명이며, [……] 이것은 전통적 음악이 간과하고 있던 것”(Nisenson, Eric, 2001: 72) 이라 평가한 바 있다. 이에 데이비스는 러셀의 수직적 화성 이해를 평균율상의 모든 음을 빠짐없이 수평적으로 배열할 수 있는, “즉흥연주가 선율상의 참된 자유에 도달할 수 있는 환경”(Boothroyd, Myles 2010: 57)으로 여겼다.

1959년 8월 발매된 「카인드 오브 블루(Kind of Blue)」의 녹음은 3월부터 시작되었다. 이 녹음에서 그는 “블루스를 형식이 아닌 느낌과 색으로

17) ‘모달 재즈’라는 용어의 기원은 명확하지 않다. 다만 1950년대 여러 음악가들의 선법 기반 즉흥연주 실험을 종종 ‘선법적(modal)’이라고 부른 것에 기인하는 것으로 여겨진다. 이러한 상황에서 데이비스가 잡지 『재즈비평(The Jazz Review)』의 헨토프(Nathan Irving “Nat” Hentoff, 1925-2017)와 인터뷰하면서 동료 트롬보니스트 J. J. 존슨(James Louis Johnson, 1924-2001)의 말을 인용해 “난 더 이상 코드들을 이용하지 않을 것”(Hentoff, Nat, 1958: 12)이라 언급하면서, 러셀의 반음계 선법과의 연관성을 밝힌 것이 그 최초의 기록이다. 이 인터뷰는 소위 “모달 선언(Modal Manifesto)”(Kahn, Ashley, 2018: 88)이라 불리는데, 이후 비평가들이 연관 음악들을 ‘모달 재즈’라고 부르기 시작했다.(DeVeaux, Scott, & Giddins, Garry, 2009: 403-405 참조)

표현하고자 했고”(Barrett, Samuel, 2006: 195) 이로써 모달 재즈의 새로운 미감적 이념이 실제 소리로 사례화되었다. 이것은 단순 화성과 선율에 기초한 즉흥연주, 즉 모달 스타일을 통해 재즈의 완전한 자유에 한 발 더 다가가고자 한 실험으로, 이는 그에게 “만약 모달의 방법(modal way)으로 작업했을 때 선율적으로 우리가 얼마나 독창적일 수 있는지를 알아보려는 도전이었다.”(Davis, Miles, 1989: 225) 그리고 이 방법은 모달 스타일 재즈음악이라는 새로운 즉흥연주의 미감적 이념을 사례화한다. 여기서 그는 앞선 다중화성구조 집단즉흥연주 실험이 종종 조성중심을 이탈해 비음악적 소리로 귀결하는 데 반해, 러셀의 “모드 진행(modal procedure)은 [선율을] 감정의 전개를 발전시키는 데 잠재된 취약성을 방어해준다”(Kart, Lawrence, 2000: 453)는 점을 확인한다.

3.3. <소 왓>: 모달 재즈의 미감적 이념

‘쿨’로 공유된 미감적 이념은 세속 초월의 신념을 상징하면서, 자유의 이념을 요구하는 임계점에 이른다. 이는 ‘쿨’이 여전히 미리 작곡된 악곡 구성과 그에 따른 조성 규범을 따라야 했기 때문이다. 거대전통에 묶인 ‘쿨’은 그래서 재즈음악의 참된 자유의 목적을 표상하지 못했다.

음악적 조형성과 재즈 스탠다드¹⁸⁾에서 벗어나기 위해 「카인드 오브 블루」의 수록곡 모두가 새로 작곡되었다. 이 곡들은 여전히 ‘쿨’의 분위기를 담고 있었지만, 모달 스타일 연주로 지양되었다. 여기서 그의 천재는 러셀의 조성인력 개념을 재즈의 이념으로 사례화한다.

데이비스의 모달은 느린 템포로 신중하게 전개되면서, 최대한 긴 솔로가 가능하도록 최소한의 코드와 선율을 제시한다. 이것은 러셀의 난해한 선법 이론을 단순한 코드 안에서 구현해 내는 새로운 미감적 이념으로 멤버들을 끌어들이었다. 그것

18) 재즈 스탠다드에 관해서는 다음을 참조.(남정우, 2022: 117-119)

은 고전음악가들의 무조성 실험이 도달할 수 없는, 재즈음악만의 자유 이념이었다.

실험은 근대적 선법의 규정 안에서 펼쳐지지만, 가능한 소리 전부를 사용해 음악적 소리의 가능성에 대한 의식으로 음악가들을 도야한다. 이를 통해 즉흥연주에 참여하는 음악가들은 새로운 음악적 소통의 장으로 들어서는 것이다. 전혀 새로운 내용이 지극히 고전적인 형식으로 전개된 이곳에서 멤버들은 탈조성적 자유선율의 가능성을 따라 화성적 규범으로부터 해방된다. 그들은 모든 반음들을 음악적 소리로 뒤섞어 ‘조율’함으로써 마치 협화음정과 같은 블루스의 효과를 얻는다.

앨범의 수록곡 〈소 왓(So What)〉의 경우 32마디 AABA의 전형적인 인기곡 형식으로 이루어져 있다. 하지만 반복되는 A섹션은 오직 Dm7 코드로, B섹션 브리지 8마디는 앞선 섹션을 반음 올린 Ebm7코드로만 이루어져 있다. 원리상 A섹션은 D 도리안 선법을, B섹션은 Eb도리안 선법을 따르도록 구성되어 있지만, 멤버들은 새로운 모달의 자율성에 따라 선법의 제한을 넘나들면서 자유로운 즉흥연주를 펼친다. 이는 멜로디 화성의 구성음들이 각각 자기 구성적 으뜸음의 역할을 하면서 주어진 선법의 배후에 다른 화성을 함축하기 때문이다.

일례로 A섹션 베이스 반복 리프가 연주하는 조성중심은 Am와 Dm화성이 연결되면서 D음을 으뜸음으로 하는 D도리안 모드를 제시하는 것처럼 들린다. 하지만 그에 뒤따르는 주 멜로디로 여겨지는 화성은 Em7sus와 Dm7sus로 연속하여 되돌아오면서 A섹션에 주어진 중심화성인 Dm7이 화성적으로 Am9sus와 Dm7sus를 함축하는 것으로 이끌어진다. 이러한 구성은 단순 화성으로 제시된 악곡을 연주하는 과정에서 함축된 여러 화성 사이를 동시에 오가는 효과를 보여준다. 이는 곡 전체를 통해 지속적으로 반복되는데 브릿지 B섹션에서도 Eb도리안 모드를 중심으로 반복된다. 이 두 도리안 모드들의 구성음들은 러셀의 리디안 반음계 개념에 따라 각기 소위 아버의 음계(parent scale)로서 조성인력의 으뜸음으로 작용함으로써 12음

으로 구성된 반음계 선법을 구성하게 된다.

〈그림-3〉 〈소 왓〉의 A섹션에서 사용된 화성과 함축된 화성들

The musical score is written in 4/4 time and consists of three staves. The top staff is for the piano (피아노), the middle for the contrabass (콘트라베이스), and the bottom for implied harmony (함축된 화성). The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The piano part features a sequence of chords: Dm7, Em7sus, Dm7sus, Em7sus, and Dm7sus. The contrabass part features a sequence of chords: Am, Dm, Am, and Dm. The implied harmony part features a sequence of chords: Am7sus, Dm7sus, Am7sus, and Dm7sus.

이와 같은 인접 화성의 단순한 연속적 구성은 즉흥연주 멜로디를 자유로이 구성하는 음악적 공간을 만들어주면서, 악곡에 제시되어 있는 본래의 주 화성으로 되돌아오는 효과를 갖는다. 이것은 악곡이 조성중심에 따라 종지하는 것이 아니라 인접한 두 화성과 그에 함축되어 있는 화성이 각각의 조성인력으로 작용함으로써 즉흥연주의 자유로운 화성과 멜로디의 가능성을 열어주는 모달 재즈 스타일 고유의 미감적 이념을 제시한다. 이러한 구성 때문에 서로 독립된 화성들이 조성중심으로 되돌아가 종지감을 살려내는 고전적인 움직임으로부터 벗어나 있음을 보여준다. 이는 각각의 음들이 모두 고유의 으뜸음이 될 수 있는 통일적 조성인력장 안에서 인접 화성으로 확장되는 공간을 열어낸다. 이 공간에서 반복하는 인접 화성들이 마치 진동(oscillation)처럼 즉흥연주를 펼쳐내, 음악적 소리의 새로운 가능성을 고유의 미학으로 삼는다. 이것은 데이비스의 모달 재즈가 러셀의 조성인력개념에 기초하여 소위 모달을 ‘인접한 위쪽 화성으로 움직이는 확장 반음계 운동(outgrowth of the chromatic upper neighbor motion)’으

로 사례화한 것이다.(Barrett, Samuel, 2006: 194 참조)

여기서 멤버들의 관심은 무엇보다 다른 연주자들의 소리를 들으면서 자신의 연주를 적절한 음조로 조율(modulation)하는 것이었다. 이것은 음악가들이 새로운 규칙을 보다 완전하게 표상하기 위한 즉흥연주 고유의 미학적 원리이다.¹⁹⁾ 그들은 삶으로써는 결코 도달할 수 없는 자유의 ‘이성 이념’을 재즈음악을 통해 소통하며, 특히 모달 재즈가 열어낸 새로운 음악적 소리의 장에서 정서의 언어로 조율한다.(남정우, 2011: 41-42, 그리고 61-63 참조) 이로써 리셀의 ‘자기 구성적 조성인력장’은 데이비스와 그의 밴드가 전개한 모달 재즈의 자유로운 즉흥연주를 통해 지양되기에 이른다.

4. 나오는 말

우리가 언제나 새로운 예술에 열광하는 것은 그것이 자연과 자유 사이에 가로놓인 우리 삶의 함목적성을 통일적으로 의식하게 만들어주기 때문이다. 이는 새로이 등장하는 예술작품을 통해 미감적 이념이 사례화하는 것을 목도하면서 얻게 되는 미감적 만족이며, 지각과 의식이 도야하는 순간에서 얻어지는 경이로움이다. ‘대중의 센세이션을 불러일으켰다’는 상투어는 따라서 대중이 부지불식 지향하고 있는 모종의 저 이념을 의식했다는 것을 의미한다. 모달 재즈는 음악적 소리에 대한 미감적 이념을 추구해 온 앞선 음악가들의 탈형식의 시도를 현실화하고 음악적 소리의 가능성을 확장한 대표적인 사례이다.

예술은 언제나 새롭고, 이전에 알려진 바 없으며, 탈관습적일 수 있기 위해 분투한다. 그래서 앞선 시대의 ‘음악적 소리’는 종종 하나의 규범적 장애가 되었다. 그러나 음악은 앞선 시대의 낡은 소리에 의존하면서도 우리는 그러한 제한으로부터 탈주함으로써 만들어진 새로운 소리를 갈망한다.

19) 칸트는 이러한 음조의 조율이 음악적 소리를 통해 미감적 이념을 “정서의 언어(Affekt des Sprechenden)로서 구사하는 것”(Kant, Immanuel, 1924: 219)이라 설명한다.

이는 어쩌면 음악이 어느 예술보다도 전위적인 ‘기이한 자세(*posture les acrobatique*)’를 취하곤 하는 이유일 것이다.(남정우, 2022: 44 참조) 음악의 변화란 음악적 소리의 변화가 아니라 결국 그 형식으로부터의 탈주이자 확장이며, 우리 삶의 정서를 반성함으로써 이상을 현실화하는 것으로, 따라서 거대전통의 엄숙성은 언제나 파괴의 대상이 되곤 하는 것이다.

그래서 음악에서 얻는 정서적 환기가 음악적 소리의 정격성에서 비롯되더라도, 우리가 문득 경험하는 지각의 확장은 그 소리에 대한 새로운 반응을 통해 완성된다. 하지만 음악의 혁신에 있어 형식적 제한과 그 극복 사이에 가로놓인 긴장의 끈은 ‘음악적 소리’가 아닌 ‘아무소리’로 들리면 결국 끊어져 버린다. 이때 대중은 아무소리를 외면하고, 음악으로 평가하지 않을 것이다. 러셀은 이 끈의 실마리, 즉 피타고라스가 자아내기 시작한 음악적 소리의 본질로 되돌아가 선법을 재해석했고, 이로써 전개된 모달 재즈는 음악가와 대중에게 새로운 시대의 미감적 이념으로 제시되었다.

러셀과 데이비스는 재즈음악 고유의 자유 이념을 음악이론에 대한 학구적 실험을 통해 발견하는 방법을 취했다. 이 방법은 음악적 소리의 본질에 관한 반성과 맞닿으면서 즉흥연주의 완전한 자유의 가능성을 엿보게 했고, 이로써 재즈음악의 참된 미감적 이념으로써 제시된다. 이러한 점에서 모달 재즈는 재즈음악의 미학적 원리는 물론, 인간이 왜 예술을 갈망하는 운명을 타고났는가 하는, 예술철학의 본질적 질문과 그 미감적 이념의 다층성을 자유로이 확장된 음악적 소리로써 재확인시켜준다. 그것은 우리 시대의 대중 음악이 값싼 유희의 향락에 맞춘 대량생산품에 제한된 것이 결코 아니며, 음악에 관한 실험적 시도들과 그를 통해 기존의 질서로부터 탈주함으로써 음악적 소리의 가능성을 확장하는 인간의 열망에 기초해 있다는 점이다. 그래서 음악가와 대중이 함께 열어내는 음악적 소리의 생동하는 자기구성적 조성 인력장은 지난 시대에선 음악적 소리로 받아들이지 못한, 모든 소리의 가능성을 대중음악의 참된 미학적 가치이자 비평적 기준으로 여기게 한다.

참고문헌

1. 단행본

- 김 연. 2006. 「음악이론의 역사」, 심설당.
- Abraham, Gerald. 1979. *The Concise Oxford History of Music*, Oxford: Oxford University Press.
- Aristotle. 1984. "The Metaphysics" *The Complete Works of Aristotle*, Ed. Barns, Jonathan. Princeton University Press.
- Davis, Miles. (with Troupe, Quincy.) 1989. *Miles: The Autobiography*, New York: Simon & Schuster Paperbacks.
- Deveaux, Scott. & Giddins, Gary. 2009. *Jazz*, New York: W. W. Norton & Company.
- Goldman, Alan H.. 2014. "Value" *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, Ed. Cracyk, Theodore. & Kania, Andrew. Oxon, New York: Routledge. 155-464.
- Kahn, Ashley. 2018. *Kind of Blue: Miles Davis and the Making of a Masterpiece*, Cambridge, MA.; Granta Books.
- Kant, Immanuel. 1924. *Kritik der Urteilkraft*, Hamburg; Felix Meiner Verlag.
- Kart, Lawrence. 2000. "The Avant-Garde, 1949-1967" *The Oxford Companion to Jazz*, Oxford: Oxford University Press. 446-458.
- Kernfeld, Barry. 2003. *The Story of Fake Books: Bootlegging Songs to Musicians*, Lanham, Toronto, & Oxford: The Scarecrow Press Inc.
- _____. 2011. *Song Piracy: Disobedient Music Distribution Since 1929*, Chicago: The University of Chicago Press.
- Lochhead, Rachel Beckles. 2014. "Music Theory and Philosophy" *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, Ed. Cracyk, Theodore. & Kania, Andrew. Oxon, New York; Routledge. 506-516.
- Mathiesen, Thomas J.. 2014. "Antiquity and the Middle Ages" *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, Ed. Cracyk, Theodore. & Kania, Andrew. Oxon, New York; Routledge. 257-272.
- McClary, Susan. 2019. "Mode" *The Oxford Handbook of Critical Concepts in Music Theory*, Ed. Rehding A.. & Rings S.. Oxford, Oxford University Press. 61-77.
- Monson, Ingrid. 1998, "Oh Freedom: George Russell, John Coltrane, and

- Modal Jazz” *In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation*, Ed. Nettl B. & Russell M.. Chicago: University of Chicago Press. 149-168.
- _____. 2007. *Freedom Sound: Civil Rights Call Out to Jazz and Africa*, Oxford: Oxford University Press.
- Nisenson, Eric. 2001. *The Making of Kind of Blue: Miles Davis and His Masterpiece*, New York: St. Martin’s Griffin.
- Russell, George. 2001 *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization: The Art and Science of Tonal Gravity by George Russell*, Ed. Wasserman, Andy. Brookline; Massachusetts; Concept Publishing Company.
- Scruton, Roger. 2014. “Rhythm, Melody, and Harmony” *he Routledge Companion to Philosophy and Music*, Ed. Cracyk, Theodore. & Kania, Andrew. Oxon, New York: Routledge. 24-37.
- Wilson, Judy. 2016. “Music theory and analysis” *An Introduction to Music Studies*, Ed. Harper-Scott, J. P. E.. & Samson, J.. Cambridge: Cambridge University Press. 25-42.

2. 학회지 논문

- 남정우. 2011. 「재즈 즉흥연주(improvisation)에서 이루어지는 미감적 이념의 소통에 관하여 -칸트의 음악미학에서 나타난 “미적 예술(schöne Kunst)”의 개념에 따라서-」 『美學』 67, 한국미학회: 28-69.
- _____. 2013. 「재즈음악에 대한 존재론적 접근 -비밥(bebop) 스타일 재즈음악의 경우-」 『인문학연구』 제23호, 경희대학교 인문학연구원: 219-260.
- _____(주), 정원일(교), 박명관(공), 조의연(공). 2017. 「선율(note melody)과 화성(chord harmony)을 통한 인간 뇌의 음악 인식 - 사건관련전위(event-related potentials, ERP) 실험의 결과물을 바탕으로 -」 『철학사상문화』 제23호, 동국대학교 동서사상연구소: 270-297.
- _____. 2020. 「쿨(cool)의 미학: 미감적 이념(ästhetische Idee)의 전환 - ‘쿨 스타일 재즈음악’의 경우 -」 『순천향 인문과학논총』 제39권 2호, 순천향대학교 인문학연구소: 227-269.
- _____. 2021. 「하드밥(Hard bop) 스타일 재즈음악과 예술지각양식의 변화 - 발터 벤야민(Walter Benjamin)의 『기술복제시대의 예술작품』을 중심으로-」 『대중음악』 제27호, 한국대중음악학회: 127-155.
- _____. 2022. 「서드 스트림(Third Stream)의 유목론: 재즈와 클래식의 매끈한 공간

- 『대중음악』 제29호, 한국대중음악학회: 39-78.
- _____. 2022. 「재즈 스탠다드(jazz standard) 개념의 기원과 미학적 원리: 미적 범주들의 포괄적 정의를 위한 시론」 『이화음악논집』 제26집 제4호, 이화여자대학교 음악연구소: 89-123.
- Barrett, Samuel. 2006. “*Kind of Blue* and the economy of modal jazz” *Popular Music* Vol. 25/2: 185-200.
- Boothroyd, Myles. 2010. “Modal Jazz and Miles Davis: George Russell’s Influence and the Melodic Inspiration behind Modal Jazz” *Nota Bene: Canadian Undergraduate Journal of Musicology* 3(1): 47-63.
- Ganon, Lise. & Peretz, Isabelle. 2003. “Mode and tempo relative contributions to “happy-sad” judgement in equitone melodies” *Cognition and Emotion* 17(1): 25-40.
- Geiger, Ido. 2020. “Humanity and Personality – What, for Kant, is the Source of Moral Normality?” *Inquiry: An Interdisciplinary Journal of Philosophy* 20 Jun: 1-24.
- _____. 2021. “Kant on Aesthetic Ideas, Rational Ideas and the Subject-Matter of Art” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 79: 186-199.
- Herndon, Claude H.. 1983. “Skryabin’s new harmonic vocabulary in his sixth sonata” *Journal of Musicological Research* Vol. 4 Issue: 3-4: 353-368.
- Jones, Olive. 1974. “Conversation with... George Russell: A New Theory for Jazz” *The Black Perspective in Music* Vol. 2, No. 1: 63-74.
- Werner, Eric(1). 1948. “The oldest sources of octave and octoechos” *Acta Musicologica* Vol. 20: 1-90.
- _____(2). 1948. “The Origin of the eight modes of music(octoechos): a study in Musical symbolism” *Hebrew Union College Annual*, Vol. 21: 211-255.

3. 신문 및 잡지 기사

- Coltrane, John. “Coltrane on Coltrane: I felt I learned from him every way” *Down Beat*, 29th September, 1960.
- Gleason, Ralph. “All the tremendous cohesion” *Down Beat*, 19th September 1957.
- Hentoff, Nat. “An Afternoon with Miles Davis” *The Jazz Review* Vol. 1 No. 2, December 1958.

Development of Idea of ‘Mode’ in ‘Musical Sound’ Organization : Aesthetic Principles of Modal Jazz

Nam, Jung Woo

(Academic Research Prof., Soonchunhyang Uni. Institute of Social Science)

The theorizing processes of musical sound bundles, which originated from ancient times, combined with affect, are established as a theory of ‘mode.’ Although it has functioned as a guideline of emotion in composing and playing music, it was also often regarded as a normative limitation of musicians as well. George Russell studied the organization of pan-tonal scale through arrangement of pure 5th’s Lydian chromatics, and Miles Davis initialized the Aesthetical idea of musical freedom, the essential aesthetics of Jazz music. The confirmed possibility of unlimited improvisational melody by any tonality Davis initiated the new Archetypon of Jazz of modal de-formation as an aesthetical Idea of creative musical sound.

Keywords: Mode, Modal Jazz, George Russell’s Concept of Chromatic Scale, Kant’s Aesthetical Idea, pan-tonal improvisation of Miles Davis.

논문 투고일: 2024년 02월 29일

논문 심사 완료일: 2024년 04월 07일

논문 게재 확정일: 2024년 05월 06일