

# 서드 스트림 Third Stream 의 유목론 재즈와 클래식의 매끈한 공간

- 들뢰즈와 가타리의 예술철학을 중심으로 - \* \* \*

남정우(순천향대학교 사회과학연구소 학술연구교수)

1. 들어가는 말
2. 들뢰즈와 가타리의 예술철학과 재즈음악
  - 2.1. 예술작품과 스타일의 영토성
  - 2.2. 리토르넬로: 재즈음악 스타일 전이의 역학
3. 서드 스트림의 유목론
  - 3.1. 서드 스트림의 영토
  - 3.2. 스타일의 재영토화를 위한 매끈한 공간
  - 3.3. 편류의 음악적 실험: 서드 스트림
4. 나오는 말

---

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

\*\* 이 논문은 2021년 12월 11일(토)에 개최된 “2021 한국대중음악학회 제29회 정기학술 대회”(온라인 ZOOM)에서 발표한 논문 「재즈 즉흥연주의 리토르넬로와 스타일의 노마디즘: 들뢰즈와 가타리의 음악미학을 중심으로」의 논의를 수정, 보완 및 심화하여 그 주제를 ‘서드 스트림’ 음악으로 확장한 것임.

---

서드 스트림은 클래식음악의 고도화된 형식성과 다중리듬을 통한 재즈음악 즉흥연주의 자발성을 훼손 없이 융합하는 것을 이념으로 1950년대 말 미국 음악계에 등장했는데, 클래식에겐 전통의 오염(汚染)으로, 재즈에겐 참신성의 제한으로 여겨졌다. 그래서 하나의 연주양식 내지 유행하는 음악적 혼종 정도로 여겨졌던 서드 스트림은 하지만 저 한계를 극복하려는 음악가들의 한 방법론으로 오늘날까지 이어지고 있다. 들뢰즈와 가타리의 지리철학은 감각의 블록을 하나의 기념비, 즉 예술작품의 스타일로 존립시키는 탈주·회귀의 리토르넬로에 따르는 것으로 정의하는데, 이는 실험적 즉흥성의 역학이며 그 스타일은 다져져 고정된 지층을 새로이 재영토화하는 창조적 원리이다. 미학적 스타일이 재구성되는 이 편류(偏流)는 다져지고 흙 파인 폴리스의 공간이 아닌 노모스의 매끈한 공간 위에서 이루어지는데, 상업주의와 인종갈등의 임계점에 도달한 클래식과 재즈는 서드 스트림이라는 매끈한 공간으로 탈주함으로써 미학적 인물들의 새로운 스타일을 낳는 계기를 마련한다.

---

주제어: 서드 스트림, 재즈 스타일, 리토르넬로, 유목론, 매끈한 공간

## 1. 들어가는 말

이 논문은 1950년대 미국 음악계에 등장한, 일종의 ‘음악적 표현양식(musical idiom)’으로 알려진 ‘서드 스트림’을 들뢰즈와 가타리의 예술철학에 따라 재해석하려는 것이다. 이는 지리철학(géophilosophie)의 관점에서 서드 스트림을 검토하고, 재즈 스타일 미학의 논변 안으로 끌어들이고자 하는 것으로, 요컨대 서드 스트림이 전이하는 재즈음악 스타일 중의 하나인지, 혹은 전혀 다른 성격의 지층화 공간

인지를 평가하려는 것이다.

틀뢰즈와 가타리는 철학, 과학, 예술이 각기 위상학적 지층화를 이루는 가운데 유목적 탈주를 감행하는 것으로 묘사한다. 이런 관점에서 서드 스트림이 혹 매끈한 공간의 노모스(*l'espace lisse nomos*)인지, 혹은 폴리스의 로고스인지, 말하자면 그것이 감각의 블록을 구성하는 '미학적 범주로서의 가능한 것'을 실현하는 탈영토·재영토화인지, 영토화로 다져져 정주하는 예술형식인지를 가려내려는 것이다. 즉 이는 서드 스트림이 클래식과 재즈의 단순한 이중혼합인지, 아니면 재즈음악 고유의 '가능한 것'을 재구성하는 음악적 스타일의 일종인지를 확인하는 일이다.

서드 스트림은 종종 클래식의 형식성과 재즈음악의 음악적 표현성을 융합하려는 실험이자 일시적인 유행 정도로 여겨지기도 한다. 그러면 이 음악은 '쿨(cool)' 스타일과 함께 재즈의 시·공간에 연이어 궤적을 그린 포스트 비밥(post-bebop) 스타일들, 가령 '하드밥(hard bop)', '프리 재즈(free jazz)', '모달(modal jazz)', '퓨전(fusion)' 등과 같은 '순전히 가능한 것'의 감각적 현실화와는 종적으로 다르다. 이러한 점에서 서드 스트림은 재즈 스타일의 내재성, 즉 인종 갈등이나 상업성에의 대응이 아닐 것이다.

그러나 흥미로운 점은 서드 스트림이 재즈 고유의 특성들, 특히 아프리카계 다중리듬과 화성적 복잡성, 즉흥연주 및 연주를 통한 작곡 등을 포함하고자 했으며, 이 때문에 이 음악을 재즈 스타일의 하나로 분류할 충분한 이유가 있다는 점이다. 그렇다면 이 논의는 매끈한 공간으로 전개된 재즈 스타일, 즉 서드 스트림 스타일의 탈영토화 궤적을 추적하는 일이 될 것이다.<sup>1)</sup>

---

1) 서드 스트림은 더욱이 일시적인 유행은 아닌 듯하다. 왜냐하면 이 음악은 이후 여러

서드 스트림의 지층을 추적하기 위해 나는 들뢰즈와 가타리의 예술철학에 따라 서드 스트림의 유목론을 제안한다. 말하자면 서드 스트림은 재즈 스타일의 유목이 이루어지는 하나의 매끈한 공간이며, 이 논의는 그 공간에 그려진 클래식음악의 궤적, 즉 탈주를 모색하는 정주유목민으로서의 클래식음악이 재즈라는 은거(隱居)의 도시유목민과 공모하여 탈주하는 그 편류행각을 추적하는 일이다. 여기서 나는 어쩌면 여러 음악적 단층들로 융기한 새로운 ‘고원’을 발견하게 될지도 모른다.<sup>2)</sup>

이를 위해 나는 들뢰즈와 가타리가 최후의 두 저작 『천개의 고원』과 『철학이란 무엇인가?(*Qu'est-ce que la philosophie?*)』에서<sup>3)</sup>

음악가들의 참여와 실험으로 오늘날까지 이어지고 있기 때문이다. 특히 서드 스트림은 현대 음악교육의 주요한 요소로 받아들여진다. 슬러가 뉴잉글랜드음악원(New England Conservatory)에 설립한 ‘서드 스트림 학부(department of Third Stream)’는 ‘현대 즉흥연주 학부(Contemporary Improvisation department)’로 개칭, 여전히 운영되고 있으며, 특히 “즉흥연주를 통해 새로운 스타일을 산출하는” 고유의 교육방식을 수립, (Blake, Ran, 1976: 33 참조) 소위 대중적 예술형식으로서의 실용음악에서 중요한 교육방법론으로 간주된다. 이후 이 음악은 클래식의 정격성과 세계 민족·민속적(ethno-folk) 특성을 융합하는 음악적 스타일 구성방법론 및 고유의 연주·작곡 양식의 하나로 받아들여지고 있다. (Blake, Ran, 1976: 32, 그리고 Denon, Louis, 2010: 3 참조) 나아가 서드 스트림의 음악적 전통은 오늘날까지 이어져 다양한 작품들로 발표되고 있다. 최근의 경향은 클래식과 재즈의 결합에 머무르지 않고, 록, 컨츄리, 힙합, 일렉트로닉, 월드뮤직 등을 융합·재구성하는 경향으로 발전했다. 최근작으로 록 마주렉(Rob Mazurek & Exploding Star Orchestra)의 앨범 『Dimensional Sardust』(Nov. 2020), 콜린 캐넌(Colin Cannon)의 앨범 『McGolrick』(Feb. 2021) 등이 있다.

- 2) 들뢰즈와 가타리는 철학, 과학, 예술이 탈영토·재영토화의 무한 운동 속에서 변이하며 그 개념, 명제, 감각의 블록을 정초하는, 지리·위상학적 카오스모스의 ‘생성 환경으로서의 평면(*plan de l'milieu productif*)’, 즉 고유의 ‘고원’을 이루는 것으로 정의한다. 『천개의 고원(*Mille Plateaux: Capitalisme et Schizophrénie 2*)』은 이러한 생성·변이를 이룬 다양체들의 논의를 묶어 명명되었다.
- 3) 이 논문에서 주로 인용되는 들뢰즈와 가타리의 이 두 저술은 관례에 따라 MP와 QP로 약칭하고 프랑스어 원문의 쪽수를 병기함.

전개한 ‘유목론’ 관련 개념들을 차례로 다루고, 서드 스트림의 음악적 실험을 제안한 건서 슈러(Gunther Schuller)의 논의들을 살펴 재즈 스타일과 서드 스트림이라는 두 음악적 지층의 관계를 드러낼 것이다. 이를 통해 당대의 음악적·사회적 환경양태 위에 전개된 서드 스트림의 정체성이 재조명되고, 이 독특한 혼종 음악의 고유한 영토성의 자취가 발굴될 것이다.

## 2. 들뢰즈와 가타리의 예술철학과 재즈음악

### 2.1. 예술작품과 스타일의 영토성

들뢰즈와 가타리는 공저 『철학이란 무엇인가?』의 서론에서 철학의 사유방식을 ‘개념의 침례식(*le baptême du concept*)’으로 표현하고, 그것이 갱신, 대체, 변이에 순응하는 운명을 갖는다고 지적한다.<sup>4)</sup> (QP: 15) 이는 철학의 개념들이 우유적(偶有的)이기에 그 내재성의 평면(*plan d'immanence*) 위에서 무한 왕복운동(*mouvement infini aller et retour*)을 펼치기 때문이다. 그래서 철학적 개념은 그것이 속한

---

4) 들뢰즈와 가타리는 철학자들을 미학적 인물(*figures esthétiques*)과 구별하여 개념적 인격(*personnages conceptuels*)으로 나누고, 철학자들의 개념 형성을 ‘개념의 침례식’으로 제한한다. 이는 예술가와 철학자를 구분하고자하는 의도로, 예술가가 작품 속 등장인물 ‘되기(*devenir*)’를 통해 작품을 구성하는 것과 달리, 철학자 스스로 개념이 될 수 없고, 개념 변이를 시연하는 ‘배역(*persona, character*)’일 뿐임 의미한다. 철학자는 자신의 개념에 대해 성직자가 신을 대신하여 죄를 씻는 종교적 침례(浸禮) 의식을 대행하는 매개적 역할만을 맡는다. ‘미학적 인물과 철학적 인격의 구분’, ‘등장인물 되기’, ‘철학적 개념의 임의성’ 등에 관해서는 다음의 논문을 참조.(남정우, 2022: 131-132, 130, 그리고 123의 각주 3과 129)

시·공 환경에 따라 변이한다.<sup>5)</sup>(QP: 46-47 참조)

한편 과학은 준거의 평면(*plan de référence*)에서 예측들(*prospects*)을, 예술은 구성의 평면(*plan de composition*)에서 지각과 정서들(*percepts et affects*)을 추출한다. 과학은 현실적 함수명제로, 예술은 가능성적 예술작품으로 현실화된다. 명제와 예술작품 역시 개념처럼 변이를 반복하는데, 각기 “거대한 배틀의 북(*gigantesque navette*)처럼”(QP: 47) 각 지층을 펼쳐내고, 그 궤적에 따른 직물 패턴을 탈영토·재영토화의 지형으로 그려낸다. 이것이 들뢰즈 가타리의 철학이 또한 ‘배치의 철학(*philosophie d’assemblage*)’이라 불리는 이유다.

철학적 개념 변주(*variations*)와 과학 함수의 변향(*variables*)은 카오스에 대한 질서 요구에 따라 ‘형성된 의견들(*opinion formée*)’이다. 의견이란 무릇 완전한 질서가 되지 못한다. 하지만 예술가는 자신만의 방식으로 “**감각의 블록; 즉 지각과 정서의 복합체**”를 낳고, 그것을 “스스로 존립하도록 만든다.”(QP: 196) 예술은 카오스에서 ‘다양체들(*variétés*)’을 가져다 독자적으로 존립하는 ‘감각의 재생’이자 ‘감각의 존재, 즉 ‘미학적 범주로서의 가능한 것(*le possible comme catégorie esthétique*)’<sup>6)</sup>을 예술작품으로 현실화한다. 그래서 예술작품은 ‘물리적 불완전성(*d’imperfection physique*)’, ‘기하학적 비사실성(*d’in vraisemblance géométrique*)’, ‘유기적 기형(*d’anomalie organique*)’과 같은 소위 ‘기이한 자세(*postures les acrobatique*)’들의 감각들이

---

5) 가령 플라톤의 ‘이데아’는 현상계 내 대상의 ‘원본’이자 예지계의 실재이지만, 칸트에게는 인식주관에 의해 사유되는 ‘이념’으로, 헤겔에게는 세계의 변증적 전개 과정을 주관하는 ‘절대정신’이라는 개념으로 갱신, 대체, 변이된다.

6) 반면 개념은 가상적인 것, 명제는 현실적인 것으로 규정된다. 들뢰즈와 가타리의 개념의 가상성, 함수명제의 현실성, 나아가 예술의 가능한 것에 관해서는 다음을 참조.(Bogue, Ronald, 2007: 273)

다.(QP: 196 참조) 예술가는 각기 저 기이한 감각을 존립시키는 고유의 스타일을 갖는다. 스타일은 한 예술가 고유의 방법으로만 변이를 허용하는 ‘카오스적 우주(*chaosmos*)’이며, 철학과 과학에는 허용되지 않는 일종의 ‘유사 카오스(*chaotide*)’이다.(QP: 245 참조)

예술가의 스타일은 카오스의 혼란스러운 감각의 **자취를 영속적인 현존으로 남겨놓은 방법이다**. 예술작품은 가령 예술가가 스스로 겪은 삶의 ‘파국과 혼란’으로부터 되가져와 존립시킨 지각과 정서라는 감각의 블록이다. 예술가는 유년의 경험을 정서로 분리하고, 활공하는 날갯짓에서 ‘갈매기의 꿈’을 지각으로 독립시킨다. 이때 그는 직접 어린아이가 되고 갈매기가 되어야하기 때문에, 예술작품은 ‘다른 것 되기(혹은 타자 되기)’이자 ‘감각적 되기(*devenir sensible*)’의 산물이다.

이 스타일이 겪어내는 변이의 무한운동은 미래의 관객과 예술가들에게 위탁된다. 왜냐하면 작품을 통해 예술가는 ‘감각의 서명’을 남겨 스타일의 ‘기념비’를 세우기 때문이다. 이는 감상자와 예술가들이 가능한 것을 미학적으로 체험하게 한다. 예술의 무한운동은 미래의 관객의 체험을 통해 변이하며, 이는 각 스타일의 ‘카오스모스’ 안에서 이루어진다. 그래서 예술작품은 개념과 명제가 처한 갱신, 대체, 변이의 운명을 벗어난 스타일이라는 고유의 우주를 남긴다. 예술가의 서명을 통해 구성되는 스타일은 “다른 인식능력으로는 표상되지 않는, 오직 감각되는 것으로 만드는 능력이며”(Higgins, Sean, 2016: 62), “여러 인식능력들로 하여금 감각적 **정체성**으로 표상, 인식될 수 있도록 만든다.”(Higgins, Sean, 2016: 64, 강조는 필자에 의함)

서명, 기념비, 스타일: 그것은 예술가와 그의 작품의 정체성이며, 그래서 “두 명의 위대한 화가, 혹은 두 개의 명작은 동일한 방식을 택하는 일이 없다.”(QP: 217) 감각의 블록은 예술가가 질료로부터 자신의 지각과 정서를 추출하는 고유의 스타일을 통해서 **유일무이**

한 ‘아이-되기’와 ‘갈매기-되기’가 된다. 예술의 변이는 고유한 스타일이 미래의 관객과 예술가에 의해 향유·재해석됨으로써 갱신되는 일로, “예술의 핵심은 스타일에 있고 [.....] 스타일을 통해 본질이 펼쳐지지만, 본질은 그 자체로 차이를 낳으면서 반복할 수 있는 능력이다.”(김재인, 2014: 15)

서명, 기념비, 스타일: 즉 그만의 예술적 정체성은 창조적 허구 (*fabulation créatrice*)다. 하지만 이는 근거 없는 허구가 아니라 그가 ‘되기’를 통해 감각을 추출해 내면서, 그만의 지각과 정서를 뛰어넘어 만들어 낸 전에 없던 하나의 ‘비전’이다. 예술의 창조는 ‘타자-되기’를 통한 새로운 비전들, 가령 피카소의 큐비즘(cubism)이나 들로네(Sonia Delaunay)의 동시주의(simultaneism)이며, 이것이 바로 그들 각자의 스타일이다.(QP: 205 참조) 문학에서 그것은 ‘문체’이고, 미술에서는 ‘양식’이며, 음악에서는 ‘음악적 스타일’이다.

그런데 스타일은 ‘영토적’이기 때문에 문제적이다. 스타일이 미래의 관객과 예술가를 통해 무한운동으로써 변이하는 중에, 간혹 정형화되고 복제되면 그 스타일이 통용되는 특정한 공간이 다져지고 흠이 파여, 종종 그 흠을 따라서만 움직이는 ‘상투적인 반복(*cliché*)’에 말려든다. 그래서 예술가들은 한 영토를 떠나 흠이 파이지 않은 매끄러운 공간에서 자유롭게 감각을 추출하는 참신성의 방법을 모색하려 드는 것이다.

예술가의 스타일이란 사실상 그가 예술작품으로써 하나의 순수한 포스터, 또는 플래카드로 고착된다는 의미이다. 그래서 그는 종종 질료적 제한, 상투적인 문체나 화풍, 진부한 작곡 및 연주 방식에 머물러 다져진 스타일을 반복하는 매너리즘에 빠지고, 관객에게는 ‘유행’이나 ‘팬덤’과 같은 고착된 정서로 남겨진다. 그래서 예술은 간혹 고루한 감각으로 ‘분류되고 분자화되어(*classifié et moléculaire*)’



표절과 반복으로 비화하며, 고착된 정서를 불러일으키고 정치적인 기능마저 갖게 된다.

스타일의 영토성은 예술이 때로 스스로와는 무관한 힘, 가령 파시즘과 고전적 국가권력에 따르는, ‘황홀경과 최면(*extase et hypnose*)’을 불러일으키는 방법으로 이용되도록 만든다. 그래서 예술은 종종 국가(國歌)나 군가(軍歌), 혹은 찬가(讚歌)로, 때로는 깃발과 휘장, 혹은 선언적 선전선동으로 남용된다. 이러한 경향은 특히 음악에서 두드러지는데, 심지어 “권력은 [음악의] 블랙홀의 역할, 나아가 이 소리의 관문(*phylum de sons*)에 그러지는 탈영토의 선을 통제하려는 간절한 요구를 느끼며, 이는 음악의 기계론(*machinisme*)이 지닌 효과를 물리치거나 도용하고자 하는 일이다.”(MP: 430)

그래서 스타일은 작가가 뛰어넘어야만 하는 ‘표현성’의 제한이다. 그는 종종 자신의 표현성을 공유하는 다른 예술가들, 혹은 여타의 스타일들과 영토적 관계 안으로 얽혀 들어간다. 이는 예술의 구성의 평면, 즉 ‘예술의 토대 혹은 장(*le socle ou le sol de l'art*)’에서 객체화되는 표현적인 성질들이다. 이 표현성의 상투성을 벗어나기 위해서 예술가는 스타일의 ‘영토성 운동’을 감행한다. 그는 자기 스타일의 참신성을 되살리기 위해 스타일의 탈영토·재영토화, 즉 탈주와 회귀의 ‘유목적 궤적’을 그린다. 그래서 예술가의 서명이란 구성의 평면 위에 “특정한 도메인, 즉 흔적의 표지를 구성하는 것(*la marque constituante d'un domaine, d'une demeure*)”(MP: 389)임에도, 이를 통해 자기 자신을 지시·부각하려는 것이 아니다. 대신 그것은 사실상 그가 이전에 도달하지 못한 영역에 대한 ‘모험적인(혹은 불확실한, *hasardeux*)’ 형식화를 감행했음을 드러내는 일이다.

스타일이 로고스와 폴리스의 영토에 남는가, 아니면 탈주하였다가 되돌아와 재영토화를 노리는가의 문제. 이 문제는 한 스타일이 이후

의 관객에게 ‘살아있는 기념비’가 될 수 있는지의 여부를 결정하는 관건이다.

## 2.2. 리토르넬로: 재즈음악 스타일 전이의 역학

재즈음악은 리토르넬로(*ritournelle*)를 따라 스타일의 전이를 감행해 왔다. 리토르넬로란 음악적 변이의 메커니즘이다. 리토르넬로는 “음악의 핵심적인 본질이며, 음악의 내용은 ‘리토르넬로 그 자체’”(Hainge, Greg, 2006: 39)이다. 하지만 그것은 동시에 영토화·탈영토화, 나아가 재영토화의 궤적을 그리는 모든 생명존재의 운동 원리이다. 리토르넬로의 원리를 통해 음악은 우리에게 “세계 안으로 침투해 들어가는 열린 구조가 되며, 즉 세계에 의해 그 구조 안으로 스며들어갈 수 있다.”(Leppänen, Taru, 2017: 37) 이 음악적 역학은 “우주, 즉 코스모스가 리토르넬로로 만들어져 있다는 점; 이 음악적 관건이 인간에게 만큼이나 자연, 동물, 그 구성요소들과 사막에까지도 그 탈영토화의 힘으로 충만해 있다는 점”(MP: 379)에 따른다.

리토르넬로는 자연의 모든 것에 관통해 있는 음악적 특성이며, 모든 생명존재들이 자신의 영토를 확보해, 번식, 안전, 평화, 이주와 귀향을 감행하는 역학이다.<sup>7)</sup> 그래서 리토르넬로는 음악이 아니라,

---

7) 『천개의 고원』 제11장 ‘1837-리토르넬로에 관하여(1837-*De la ritournelle*)’의 도입부는 어두운 밤길을 걸으며 노래하는 아이, 노래를 흥얼거리며 숙제하는 아이, 라디오를 들으며 집안일을 시작하는 주부, 즉흥성으로 새로운 노래로 이행하는 모습이 묘사되어 있는데, 이는 리토르넬로는 배치와 탈배치, 대립과 이탈, 창조와 재해석을 가능케 하는 카오스의 하위-배치(*infra-agencement*), 영토의 내부-배치(*intra-agencement*), 우주의 상호-배치(*inter-agencement*)와 같은 힘들을 상징한다.(MP: 382-384 참조) 나아가 리토르넬로는 1) 영토를 구해, 표시·배치하는 ‘영토적 리토르넬로(*les ritournelles territoriales*)’, 2) 자장가, 연가(戀歌), 노동요, 장사치의 노래(*la Mardande*) 같은 ‘기능적 영토의 리토르넬로(*de fonctions territorialisées*)’, 3) 배치물의 표시 및 이행의 ‘탈영토-재영토화의 리토

스타일을 낳는 메커니즘이다. 그것은 예술가에게 감각의 블록을 구성하기 위해 매끄러운 면 위에 ‘탈주선’을 그리며 빠져나갔다가 되돌아오도록(偏流, drift) 만드는 창조의 역동성이다.

그래서 창조란 결국 리토르넬로의 역학이 지닌 즉흥성 성격, 즉 되돌아올 것을 전제로 탈주를 종용하는 힘에 따른다. 이는 리토르넬로의 작용원리가 리듬이기 때문이다. 리듬은 동일한 길이로 시간을 나누는 박자와 다르다. 들뢰즈와 가타리에 따르면 리듬은 하나의 영토 안에 들어 있는 두 개체 사이의 ‘임계적 거리(臨界的 距離, *distance critique*)’를 통해 발생하는 관계의 역동성이다. 이는 한 영토에 같이 거주하게 된 갈등하는 두 생명체의 긴장관계로, 둘이 서로 대립하게 하거나 이탈하도록 종용한다. 그래서 리듬은 개체들이 대립하는 “임계적 순간들을 묶어내거나, 한 환경에서 다른 환경으로 뛰어넘어가 스스로를 그 환경들과 묶어내도록”(MP: 385) 하는 즉흥적 시도를 낳는다.

재즈의 연주 방식은 리토르넬로, 즉 리듬과 즉흥성을 표현적 내재성으로 삼는다. 재즈음악의 다중리듬은 동시에 둘 이상의 리듬이 뒤섞여 이루어지며, 이때 발생한 임계성이 즉흥적 시도(improvisation)를 종용하고 새로운 아이디어를 향한 탈주로 이끈다. 재즈음악의 스타일은 리듬의 즉흥성을 통해 이루어진 새로운 곡, 아이디어, 다시금 서명된 기념비이다. 재즈의 즉흥연주는 하나의 탈형식이며, 탈형식을 형식으로 삼는 이 역설이 재즈음악을 다른 음악, 특히 클래식 음악의 형식적인 정격성과 완전히 구별시킨다.

---

르넬로(*de déterritorialisation-reterritorialisation*)’, 4) 영토 안에서 힘을 결집하거나 밖으로 빠져나오는 ‘대결 혹은 이탈의 리토르넬로(*d’affrontement ou de départ*)’ 등으로 세분화된다.(MP: 402-403 참조) 한편 보그는 이러한 힘들을 영토를 표기하는 ‘방향적 힘’, 영토의 기능을 설정하는 ‘차원적 힘’, 영토를 견고하게 하고 떠나는 ‘이행의 힘’이라 표현한다.(Bogue, Ronald, 2006: 36 참조)

재즈 다중리듬의 입계성은 저 끝없는 탈주·회귀를 종용하며, 그 스타일의 전이를 반복하게 한다. 재즈란 결국 리토르넬로의 리듬에 따르는 “당김음(syncopation)’과 ‘스윙감(swing feeling)’으로 알려진 그 도발적 리듬, 연주를 통해 음악가 각자의 음악적 영역을 창조하는 즉흥연주라 불리는 자기주장(insistence)”(Gridley, Mark C., 2012: 3)이다. 재즈음악은 리토르넬로를 통해 감각의 블록을 구성했다가 다시금 재창조하는 순수한 ‘음악-되기’이며, 이를 통해 스타일의 전이를 반복하는 음악의 유목적 탈주이다.

그래서 재즈의 지층에 특정한 입계의 관계들이 형성되었을 때, 가령 아프리카계 음악가들이 인종 갈등에 의한 영토 침범에 직면하거나, 음악 산업이 극단적인 상업주의로 다져졌을 때, 그에 따른 고정·반복·표절의 다져진 흐름을 연결하는 궤적에서 탈주하였다 회귀하는 스타일 전이가 반복되는 것이다. 이러한 점에서 재즈 스타일의 전이는 “낯아버린 앞선 스타일을 가공해 대체하는 것과 같은 연속적 순서가 아니다.”(Gridley, Mark C., 2012: 4) 그것은 이질적 요소들이 섞여 들어와 입계적 리듬이 발생하면, 탈주할 때를 기다려 한 계문턱(threshold)을 뛰어넘는 탈영토·재영토화이다.

이는 ‘스윙 재즈’의 고른 면에 상업주의의 흐름이 파이고 백인 빅밴드가 지층을 다지자, 지하 클럽으로 탈주한 음악가들이 리듬섹션을<sup>8)</sup> 기반으로 한 소규모 콤보를 구성하고 되돌아온 ‘비밥’의 궤적이

---

8) 리듬섹션은 ‘박자 리듬(metrical rhythm)’을 연주하는 드럼, ‘선율 리듬(melodic rhythm)’을 연주하는 베이스, ‘화성 리듬(harmonic rhythm)’를 연주하는 피아노 또는 기타로 이루어진다. 이론적으로는 사실상 모든 악기가 리듬 연주를 할 수 있는데, 리듬섹션이 재즈음악 연주의 한 형식으로 등장하자 솔로 역할 악기 및 싱어가 선율 연주를 담당하고, 리듬섹션이 반주역할(accompanying role)을 맡는 새로운 연주 방식, 즉 연주의 분업-집단화라는 음악적으로 매우 중요한 분기점이 마련되었다. 리듬섹션의 등장은 **지휘자 없는 연주**를 가능하게 만들었으며, 리듬 반주가 솔로 연주가에

며, 아프리카 요루바인의 제의에서 유래한 ‘쿨’을 서부 해안의 백인풍 이미지로 왜곡·미화한 상업주의에 대해 블루스의 격렬함으로 대응한 동부 ‘하드밥’ 음악가들이 매끈한 공간을 열어젖히는 과정이었다.

### 3. 서드 스트림의 유목론

#### 3.1. 서드 스트림의 영토

‘서드 스트림’이 처음 대중에게 알려진 것은 1960년이였다. 그해 5월 17일자 『뉴욕타임스』는 곧 열릴 쉘리의 콘서트 소식을 알리는데 한 재즈 비평가의 기고문을 실었는데, 여기서 그는 쉘리가 ‘서드 스트림’이라는 새로운 음악을 ‘포고했다’고 전하면서, 그것이 “재즈도 ‘클래식도’ 아니지만, 둘 모두의 기법을 요구한다”는 모호한 평가를 남겼다.(Wilson, John S., 1960: 44)

쉘리는 이 기사가 “서드 스트림을 재즈와 클래식음악 사이 어디쯤엔가 위치하는 새로운 장르로 묘사”했고, 때문에 이후 이 음악에 대한 수많은 ‘헛소리(nonsense)’들이 양산되었다고 불쾌감을 표시했

---

게 임계적 영감을 부여함으로써 즉흥연주를 통한 비밥의 작곡방식, 즉 연주하는 가운데 만들어진 새로운 아이디어를 제재로 삼아 작곡을 시도하는 방법이 가능하도록 만들었다.(Gredley, Mark C., 2012: 23-24 참조) 이러한 작곡 방법은 원곡의 화성 진행에 따라 즉흥연주를 펼치면서 새로운 멜로디를 자아내는 것으로, 디지 길레스피(Dizzy Gillespie)의 <Salt Peanuts>, 찰리 파커(Charlie “Bird” Parker)의 <Ornithology>, 케니 도햄(Kenny Dorham)의 <Prince Albert> 등이 유명하다. 또 비밥 시대의 곡들 중에는 이러한 방식을 통해 작곡된 12마디 블루스 곡들이 많은데, 텔로니어스 몽크(Thelonious Monk)의 <Blue Monk>, <Straight No Chaser>, 찰리 파커의 <Blues for Alice>, <Now’s the Time>, 존 콜트레인(John Coltrane)의 <Equinox>, <Mr. P.C> 등이 대표적이다.

다. 그러면서 그는 이 새로운 음악이 하나의 장르도 음악양식도, 또 음악들의 단순한 ‘혼합’도 아니라는 점을 분명히 한다.(Sculler, Gunther, 1961: 114 참조)

술러는 서드 스트림을 특정한 음악 장르나 표현양식으로 제안한 것이 아니었다. 물론 어떤 음악이 비평가에 의해 하나의 장르나 표현양식, 나아가 스타일로 평가되는 것은 음악가의 주장과는 다른 차원의 문제일 수 있다. 하지만 술러가 서드 스트림이 형성된 과정에 대해 묘사한 것을 보면 그가 왜 그러한 평가에 난색을 표했는지 명확해진다.

“나는 3, 4년 전 ‘서드 스트림’이라는 용어를 한 강연에서 처음으로 사용했는데, **점차 다져지며** 이제 막 성장하기 시작한(beginning to evolve **with growing consistency**) 음악을 묘사하기 위한 시도였다. [...] 나는 그 말을 형용사로 사용했지, 명사로 쓰지 않았다. 나는 그 이름이 슬로건이나 표제로 사용될 것이라고 생각한 것이 아니다(‘Bop’이라는 진부한 표제가 [재즈의] 상업화에 사용되면서 40년대 후반 모던 재즈 운동을 모욕한 참상을 되짚어 보라)

[...] 그것은 ‘재즈음악의 즉흥적 자발성과 리듬의 생명력에 서양음악이 70여년에 걸친 음악적 발전을 통해 획득한 작곡 과정 및 기술을’ 결합하려는 **시도**이다.”(Sculler, Gunther, 1961: 114-115, 강조는 필자에 의함)

술러의 말에 따르면 서드 스트림은 하나의 창조적 ‘시도’이며, 재즈와 클래식이라는 미국의 두 주류(two main streams) 음악에 견주는 ‘제3의 흐름’으로 명명되었다. 그리고 그것은 이제 막 그 영토 내지 공간을 다지기 시작한, 여전히 스타일로 분류되지 않은 지리철학적 ‘운동’이었다. 그래서 그것은 재즈나 클래식을 제각기 발전시키거나 대체하고자 하는 것, 혹은 가령 ‘재즈 교향악’처럼 재즈를 클래식의 경계 안으로 가져오려는 게 아니었다.(Sculler, Gunther, 1961:

115-116 참조) 그것은 오히려 새로운 음악 형식, 장르, 혹은 음악적 스타일을 갱신할 하나의 장을 만들기 위한 실험이었다.

하지만 이 실험적 의도에 대한 왜곡은 멈추지 않았다. 같은 해 12월 24일자 『뉴요커(New Yorker)』는 “작곡가 건서 술러와 존 루이스(John Lewis), 조지 러셀(George Russell), 찰스 밉거스(Charles Mingus) 등에 의해 수년 동안 이루어진 [음악적] 시도가 클래식음악 형식과 재즈 사이의 중간지점에 새로운 음악을 설립했는데, 결국 ‘서드 스트림’이라는 축복된 이름을 얻었다”(Foster, Louise P., & Balliet, Whitney, 1961: 47) 고 썼다. 1962년 5월 10일자 『다운비트(Down Beat)』는 심지어 서드 스트림에 대해 “성장의 가능성을 지닌 새로운 음악, 하지만 주류가 아닌 혼종(hybrid)”(Gold, Robert S., 1964: 321에서 재인용)이라며 폄훼했다.

이에 대해 술러는 서드 스트림이 재즈처럼 들릴지 몰라도, 결코 재즈음악이 아니라는 점을 명확히 한다. 그는 그것이 카운트 베이시의 음악 같은 스윙이나 ‘블루노트’를 사용하여 대량생산되는 ‘소울’ 내지 ‘핑키’ 사운드처럼 어떤 음악적 기준을 통해 분류 가능한 음악이 아니라는 점, 특히 당시 유행하던 브로드웨이 뮤지컬 음악의 ‘인종적 재즈스러움(racy jazziness)’을 통한 상업적인 ‘틈새공략 시도’가 결코 아니라는 점을 강조한다.(Sculler, Gunther, 1961: 116 참조)

그의 관심사는 당시 클래식음악가들의 기량이 재즈 음악가들의 대가적 연주 능력에 비해 형편없는 수준에 머물러 있다는 점, 반면 재즈의 작품들이 클래식의 수준 높은 작곡 구조를 결여하고 있어, 소위 32마디 스탠다드 구조를 벗어나지 못하고 있다는 점을 상호 보완하고자 하는 것이었다. 술러에 따르면 당시의 클래식 연주는 박자의 생생한 구현, 즉 리듬상의 정교함(rhythmic accuracy)을 결여하고 있으며, 그래서 “연주의 역동성과 구조에 있어 재즈 음악가들이

갖고 있는 미묘함을 배울 필요”(Sculler, Gunther, 1961: 117)가 있었다. 하지만 당시 재즈음악은 이 역동성을 유용하는 브로드웨이와 할리우드의 인기곡들을 다시금 흥겹게 변주하는 데 몰두함으로써 청중들의 귀에 익숙한, 짧고 단순한 악곡 형식을 관례적인 것으로 (conventional) 고정시켜버렸다. 이러한 사정을 술리는 재즈음악의 논리형식상 발전을 제한하는 것으로 여겼다.

그래서 그는 클래식음악이 재즈 연주의 정교함을 받아들이고, 재즈가 클래식의 고도화된 형식성을 받아들이는 계기로 서드 스트림을 제안한 것이다. 그는 서드 스트림을 교향악단이 스윙하게 하고 재즈 작곡이 빠진 교향상태를 깨는 ‘인위적인 작용(artificial enforcement)’으로 여겼다.

물론 이전에 클래식과 재즈음악의 합류점에서 새로운 가능성을 발견하고자 하는 시도가 없었던 것은 아니다. 앞서 “사티(Erik A. L. Satie), 라벨(Maurice Ravel), 스트라빈스키(Igor F. Stravinsky), 그리고 미요(Darius Milhaud)와 같은 클래식 작곡가들은 이미 재즈의 특성을 교향악에 붙여넣는 시도를 펼쳤고 [.....] 이는 그들이 늘 민속음악(folk music)에 매료되어 있었던 때문이다.”(de Lima, Piccolotto, 2017: 23) 하지만 이들의 주요 관심사는 음악적 한계를 극복하기 위한 것이 아니었고 나아가 대안적 음악양식을 재창조하기 위한 실험도 아니었다.

물론 이 탐구적 음악가들은 술리와 마찬가지로 청중들에게 더 완전하고 좋은 음악을 들려줄 기회를 만들려 했다. 하지만 술리의 독특한 점은 그가 재즈음악과 클래식음악 사이에 놓인 미국 특유의 한 사안을 매우 강하게 의식하고 있었다는 점이다. 그는 클래식과 재즈의 음악양식상의 구분 뒤에는 “음악적 문제뿐 아니라, **좀처럼 강조하기 힘든 뿌리깊은 인종적 문제가 있다**”(Sculler, Gunther, 1961: 117, 강조는 필자에 의함)는 점을 언급한다.



음악적 인종 분리 속에서, 전통적 방식에 따라 교육받은 클래식 음악가들이 재즈음악의 리듬과 즉흥연주 방법을 익혀 재즈 음악가들과 함께 연주하도록 이끄는 것은 쉽지 않았다. 이것이 두 음악 영역의 음악적 형식과 기교의 차이 때문인지, 인종적 갈등의 다른 측면 인지를 확인하기는 쉽지 않다. 하지만 작곡가 돈 뱅크스는(Don Banks) 저 두 영역이 서로 ‘고립된 영토(isolated territories)’라는 점을 강조하면서, 미국에서 재즈의 요소가 작곡가들에게 빠르게 받아들여진 것은 사실이지만, 재즈의 리듬 및 즉흥연주의 자율성과 클래식의 작곡을 연결하려는 시도는 “어느 한 작곡가가 일생동안 발전시켜 온 작곡 기량을 다른 곳에 꿰어 맞추는 일”(Banks, Don, 1971: 66)로, 지극히 난해한 것이라고 주장한다. 이러한 반응은 재즈 리듬의 정교함과 즉흥연주의 자율성이 아프리카계 미국인의 민속 전통에서 유래한 것으로, 클래식음악가들에게는 자신들의 영토 바깥의 문제로 여겨지고 있었음을 보여준다.

실제로 서양음악의 작곡은 형식적 정격성을 토대로 이루어지며, 그래서 “아프리카풍 다중리듬은 교향악 음악가들에게는 결코 익숙하지 않았다.”(Norman, Liesa K., 2002: 16) 그래서 조지 거쉰(George Gershwin)이 「랩소디 인 블루(*Rhapsody in Blue*)」를 무대에 올렸을 때, 연주가들은 그 싱크페이션을 제대로 구현해내지 못했다.(de Lima, Piccolotto, 2017: 27 참조) 이러한 사정이 클래식음악가들의 음악적 경계심에 의한 것인지, 아니면 클래식음악가들의 기량이 재즈 리듬을 연주하는 데 있어 인종적 한계를 갖고 있기 때문이었는지는 알 수 없다.

확실한 것은 술러가 두 음악의 간극을 음악적인 테에서 비롯된 것으로만 생각하고 있지는 않았다는 점이다. 그는 1988년 NPR (National Public Radio) 방송의 한 인터뷰에서 서드 스트림이 “다른 한 음악

을 단적으로 혹은 표면적으로 덮어씌우는 것이 아니라, 가장 근본적이고 기술적인, 나아가 개념과 표현성의 차원에서 진짜 통합을 이루려 한 것”(Schuller, Gunther, 1988의 인터뷰)이라고 회고했다. 나아가 그는 두 음악 영역 사이에서 벌어진 갈등에 관한 진행자의 질문에 대해 다음과 같이 답변했다.

“저항이 때로는 격렬한 양상을 띠었죠. 이것은 종종 영토 방어(territorial protection)라고 불리곤 했습니다. 클래식음악계의 사람들은 대부분 자신들의 음악이 재즈에 ‘오염되지’ 않기를 원했고, 재즈 순수주의자들은 특히 클래식 영역의 **나약한 혹은 학구적인 음악성**에 영향 받기를 원치 않았어요. 하지만 물론 두 음악 영역이 서로 이해하려 들지 않았던 것은 서로의 음악에서 많은 것을 배워야 한다는 것 때문인데, 이것은 오늘날에도 마찬가지입니다. 말하자면 클래식음악은 리듬, 스윙, 역동성과 움직임은 물론, 재즈의 즉흥연주 국면에서 벌어지는 자발성 같은 수많은 것을 배워야 하죠. 반면 재즈도 중요한 것들을 배워야 합니다. 그리고 나는 여전히 재즈 음악가들이 이것을 배워야 한다고 생각하는데, 악곡의 [구성] 형식, 기보법, 나아가 연장된 [즉 모티프의 변주가 이루어진] 악곡에서 즉흥연주를 벌이는 것, 말하자면 3분이 아니라 10분 넘는 곡들 같은 것 말이에요.” (Schuller, Gunther, 1988의 인터뷰, 강조는 필자에 의함)

슐러는 클래식과 재즈의 영토가 이미 각각 견고하게 다져져 흠파인 영토가 되었으며, 그래서 그 안의 음악가들이 정해진 경로만을 따르고, 더 이상 가로지르며 편류하지 못하는 정주민이 된 것으로 간주했다. 그는 서드 스트림을 통해 고정된 **스타일의 상투적인 반복**에서 벗어나 **탈주와 회귀를 반복할 수 있는 매끈한 면으로 저 음악들을 끌고 나오고자 한 것이다**. 하지만 그가 서드 스트림을 하나의 장르 혹은 음악형식으로 지층화하여 역시 하나의 스타일로 남기고

자 한 것인지는 분명하지 않다. 왜냐하면 서드 스트림은 두 음악의 한계를 극복하고자 하는 시도이며 일종의 탈주를 이끄는 단순한 안내자 같이 보이기 때문이다.

그는 앞서 1981년 뉴잉글랜드음악원의 신입생 모집 소책자에서 음악원을 ‘**노아의 방주**’로 묘사한 삽화와 함께 서드 스트림 학부를 소개하는 글을 실었다. 그는 여기에서 서드 스트림을 “여러 음악들을 분리하는 대신 결합하는, 작곡, 즉흥연주 및 연주방법”(Schuller, Gunther, 1981: 119)이라고 묘사한다. 이 소책자에 표현된 서드 스트림은 우기의 범람을 틈타 성벽으로 둘러싸인 음악적 영토 바깥으로 빠져나갔다 되돌아오는 노아의 방주이다. 그는 음악가들이 이 방주를 타고 세계의 모든 음악들, 그러니까 작곡된 음악, 즉흥적으로 연주되는 음악, 특정한 기보법에 따르는 음악, 민속적이고 전통적인, 그리고 실험적인 모든 음악을 결합할 것을 제안한다. 그는 여기에서 서드 스트림이 ‘표제를 거부하는 음악(anti-label music)’이며, ‘다양성과 비범주화(diversity and non-categorization)’의 개념에 따라 여러 음악들이 단순한 생존을 뛰어넘어 꽃피고 그 지평을 넓혀갈 것이라고 주장한다.(Schuller, Gunther, 1981: 119 참조)

요컨대 서드 스트림은 재즈와 클래식 of 고정된 형식성과 연주 방법, 즉 두 영토에 다져진 고정된 스타일을 가져다가 새로운 지평을 열기 위한 탈출의 안내자이다. 그래서 서드 스트림은 특정한 연주방식, 기악편성, 특정한 음악가들에 의해 연주되는 음악이 아니며, 규정한 긍정의 술어가 아닌 비규정적인 부정의 술어를 갖는다. 그래서 술어에 따르면 서드 스트림은:

1. 현악기로 연주되는 재즈가 아니다.
2. “클래식” 악기로 연주되는 재즈가 아니다.

3. 재즈 음악가들이 연주하는 클래식음악이 아니다.
4. 비밥 코드 진행 사이에 라벨이나 천베르크를 약간 섞어 넣은 것이 아니며, 그 반대도 아니다.
5. 푸가 형식으로 만든 재즈가 아니다.
6. 재즈 음악가들이 연주하는 푸가 음악이 아니다.
7. 재즈나 클래식음악을 폐지하기 위해 고안된 것이 아니다; 서드 스트림은 오늘날 창조적인 음악가들에게 주어진 수많은 선택사항들 중 하나일 뿐이다.”(Schuller, Gunther, 1981: 120)

그렇다면 서드 스트림은 단순한 안내자이자 방주로서 매끈한 공간을 통과하면서 되돌아오는 매개자일 뿐인가?

### 3.2. 창조적 재영토화를 위한 매끈한 공간

들뢰즈와 가타리는 ‘유목적 공간과 정주의 공간(*l'espace nomade et l'espace sédentaire*)’을 각기 매끈한 공간과 흠 파인 공간으로 대비한다. 서로 뒤섞인 채 우리를 둘러싼 이 두 공간의 가장 큰 차별점은 각 공간에서 벌어지는 운동의 자발적 유연성이다. 말 그대로 매끈한 공간에서라면 그 운동은 자유롭게 여러 영토를 넘나드는 반면, 파인 흠을 따라 움직이는 운동은 제한적이다. 일례로 자본주의에 정주하는 인간에게 두 운동은 “매끈한 공간에서의 ‘자유로운 행위’와 흠 파인 공간에서의 ‘노동’으로 구분된다.”(MP: 611) 매끈한 공간이 ‘벡터적이고, 투사적인 혹은 위상학적인(*vectoriel, projectif ou topologique*)’, 그래서 세어지지 않고(*sans le compt*) 점유되는 흐름의 공간이라면, 흠 파인 공간은 ‘계량적’으로 세어짐으로써 점유되는 ‘직선적’ 운동의 공간이다. 또 흠 파인 공간에 놓인 다양체들은 계량적이고, 외연적(*extensif*)이며, 중앙 집중적(*centré*)인 반면, 매끈한 공간의 다양체는 비계량

적이고, 질적(*qualitatif*)이며, 탈중심적(*acentré*)이다.(MP: 600, 604 참조)

그런데 이 두 공간은 경계가 그어진 개별 영토가 아니다. 심지어 두 공간은 종종 하나의 영토 안에서 서로 얽혀 들어가 양자를 동시적인 것으로 양산해내며, 끊임없이 소통하면서 다져진 면 위에 지층을 쌓기도 하고, 그 지층 아래에 다시금 매끈한 공간을 마련하기도 한다. 그래서 “매끈한 공간은 끊임없이 홈 파인 공간의 말로 번역되고, 그 안으로 가로질러 들어가며, 홈 파인 공간 역시 끊임없이 매끈한 공간으로 뒤엎어져 되돌아간다.”(MP: 593) 이 두 공간은 ‘리좀(rhizome)’과 ‘나무’<sup>9)</sup>처럼 “본성상 서로 다르다 [.....] 하지만 그 둘은 현실에서는 뒤섞여 있다.”(김재인, 2018: 292)

한편 모든 생명 존재는 영토를 방어하는데, 이것이 인간에게는 영토 표기(*marking*)이며, 정주(定住)를 위한 국경, 정부, 행정조직, 경찰 등의 국가장치(*l'appareil d'État*)를 코드화하는 ‘국가 영토화’이다. 국가 공간 안에서 움직이는 모든 개체들은 장기의 말<sup>10)</sup>처럼 정해진 길을 따르며, 것처럼 움직임이 통제되어 있는 한 국가내부의 문제를 해결하기에 충분하다. 국경, 성곽과 성문으로 둘러싸고 도로, 건물, 경

---

9) 들뢰즈와 가타리에 따르면 유목적 공간에서 움직이는 다양체들은 ‘리좀’의 양태를 갖는다. 반면 폴리스의 영토에서 전개되는 주체들은 나무 모양의 양태를 갖는다. 정주의 나무는 영토에 뿌리를 내려 유전적이고 유기적인 완성을 향해 위로 가치를 뺏는 반면 리좀은 뿌리식물의 즐기처럼 항상 중간과정에 놓여 부딪히는 것들을 통해 갈라짐, 우회, 우연적 관계를 맺으며 전개된다.

10) 『천개의 고원』 제12장 ‘1227년-유목론에 관하여: 전쟁기계(*Traité de Monadologie : La Machine de Guerre*)’ 도입부에서 들뢰즈와 가타리는 폴리스와 노모스의 특징을 보여주는 놀이 모델로 장기말과 바둑알의 상이한 운동 양상과 시공간적 특성을 비교함으로써 폴리스 및 로고스 vs. 노모스, 홈 파인 공간 vs. 매끈한 공간을 설명한다. (MP: 436-437 참조)

잡지로 흠 파인 이곳은 ‘폴리스’이고, 그 안의 개체들이 따르고, 때로는 분쟁을 잠재우는 규율이 ‘로고스’이다.

역설적이게도 로고스로 다져져 있음에도 폴리스는 언제나 그 바깥과 관계해 왔다. 왜냐하면 국가장치로 배치되지 않은 전쟁기계를 종종 군주의 마법적 힘, 혹은 국가의 군사제도 또한 요구하기 때문이다.<sup>11)</sup> 국가 내부의 개체들에게 종종 과도한 힘을 부여하고 권력 유지에 불필요한 문제를 야기하는 전쟁기계, 나아가 정주 영토의 로고스를 뛰어넘는 모든 혁신적 사유와 기술 역시 사실상 국가의 흠 파인 면 ‘바깥’으로부터 유래한다. 들뢰즈와 가타리는 로고스, 즉 ‘내부성의 형식(*forme d'intériorité*)’의 반대 극, 즉 국가 바깥의 ‘외부성의 형식(*forme d'extériorité*)’을 유목적인 자율을 뜻하는 ‘노모스’라 부르며, 이것이 바로 그들의 유목론, 즉 노마드의 어원이다.

로고스의 공간은 코드화 된 장기의 말들이 움직이는 ‘흠 파인 공간’이다. 반면 노모스의 공간은 탈코드화된 진로와 속도로 익명의 바둑알들이 내달리는 ‘매끈한 공간’이다. 바둑알은 장기의 말들과는 달리 3인칭적이다. 그것은 “내적 특성을 갖지 않고 오직 정황적 특성만을 갖는 탈주체화된 기계적 배치 원소들이다. [...] 그것은 오직 외적 관계만을 가지고서도 전선형성(戰線形成), 포위, 폭과와 같은 침투 혹은 점령의 역할을 해낸다.”(MP: 436) 그런데 노모스의 이러한 탈코드·탈로고스적 운동이 반드시 폴리스 바깥에서 일어나는 것은 아니다.

---

11) 대표적인 정주의 공간인 국가 내부에는 전쟁을 위한 군대나 전쟁기계(*machine de guerre*)는 예비되지 않는다. 이는 최초에 국가 장치가 오직 ‘마법사-왕’과 ‘법률가-사제’라는 두 머리가 얽혀 다진 지층 위의 배치이기 때문이다. 이들은 각기 ‘군주와 입법가(*le despote et le législateur*)’ 혹은 ‘통합하는 자와 조직하는 자(*le liant et l'organisateur*)’를 상징한다. 군주와 입법가는 국가 안에서 일어나는 분쟁을 전쟁으로 간주하지 않으려 하며, 대신 그러한 사태를 마법적 공포와 준법의 규율로 잠재우는 데에 몰두한다.

정주의 공간 바깥으로 탈주하는 것은 분명 노모스를 따르는 유목민이다. 하지만 폴리스야말로 노모스의 운동을 허용하는 가능성의 공간이다. 왜냐하면 노모스는 로고스와의 대립, 즉 규율의 **반대** 극으로 존립하기 때문이다. 즉 노모스는 로고스의 탈코드화이며 폴리스의 탈영토화이다. 폴리스가 없다면 노모스의 유목은 한갓된 방랑이며, 로고스가 없다면 노모스의 탈코드화는 혁신일 수 없다.<sup>12)</sup> 그래서 노모스가 운동하는 매끈한 공간은 폴리스의 홈 파인 공간의 경계 바깥이 아니라 간혹 그 위에, 혹은 그 지층 아래에도 만들어진다.

그래서 영토 바깥에서 매끈한 공간을 유랑하는 것처럼 보이는 외국인, 이교도, 특히 노예는 노모스를 따르는 유목민이 될 수 없다. 누구든 탈영토화를 감행하기 위해서는 폴리스의 규범을 따르고 있는 정주민일 때 성문을 통과했다 되돌아올 수 있기 때문이다. 그래서 간혹 그들은 은밀히 로고스의 규율을 깨고 폴리스 안에서조차 매끈한 공간을 만드는 ‘도시 유목민(*nomad de villes*)’이며, 때로 홈 파인 공간에 매끈한 지하 공간을 만들어 점유하곤 오직 정복이나 죽음을 위해서만 탈주함으로써 폴리스에 모습을 드러내는 ‘정주 유목민(*nomades à force de ne pas bouger*)’으로 주민들 사이에 숨어들어있다.(MP: 602 참조) 말하자면 **노모스의 유목은 “매끈한 공간을 점유하고 유지하는 것”(MP: 510)이라면 어디서든 가능하다.**

그래서 성벽 바깥을 활주하는 유목민 외에도 폴리스 안의 주체들

12) 그래서 노모스의 유목은 로고스에 종속되어 재료를 찾아 편력·방랑하는(*itinerant · ambulant*) 기술자(*artisan*), 옛 환경을 버리고 이상적인 정주 공간을 찾아 이동하는(*promouvait un idéal de sédentarisation*) 이주민(*migrant*), 혹은 지력(地力)이 회복되기를 기다리며 경작지를 옮겨 이동하는 삼포경작민(三浦耕作民, *agriculteur de l'assolement triennal*) 나아가 계절 목축지로 이동하는 이동목축민(*transhumant*)과 구별된다. 이들의 운동은 폴리스 바깥이어도 모두 정해진 로고스의 경로, 즉 목적의 경로를 따르기 때문이다.(MP: 474-475, 496-497, 509-510 참조)

역시 종종 로고스의 임계적 관계 속에서 탈주의 한계문턱을 마주하곤 성문을 통과한다. 들뢰즈와 가타리는 이것을 왕립과학(*science royale*)과 유목과학(*science nomade*)의 구분을 통해 논의한다. 폴리스의 왕립과학은 “문(門), 도로, 수로, 운하, 정부기구 등의 도구들을 규정하고 건설하는 데 몰두”하지만, 유목과학은 “폴리스에서 통용되지 않는 혁신적인 신제품을 고안하는 데에 몰두한다.”(남정우, 2022: 141) 폴리스는 왕립과학의 과학자, 기술자들의 자율성을 엄격하게 제한한다. 왜냐하면 그들이 자율적으로 연구·개발하는 일은 임계적 분쟁을 야기하는 원인이 되기 때문이다.

과학과 기술의 이러한 위계는 형상이 질료에 선행하는 고전적인 ‘질료-형상 대비론(hylomorphism)’을 따른다. 이는 “정신이 육체를, 지식인이 노동자를, 그래서 지배자가 피지배자를 통제하는”(Holland, Eugene W., 2013: 52) 시대착오적인 원리다. 하지만 유목과학은 구체적인 환경, 즉 ‘야전에서(en plein air)’ 그때그때 고유한 결과를 산출해내는 ‘경험법칙(rule of thumb)’을 따른다. 이러한 법칙은 왕립과학으로서는 불가능한 문제를 빠르게 해결한다. 이러한 점에서 왕립 과학이 ‘정리적(theorematic)’이라면 유목과학은 ‘문제적(problematic)’이다.(Holland, Eugene W., 2013: 49 참조)

폴리스의 흙 파인 공간에서 임계적 문제에 직면한 이들은 리토르넬로의 리듬에 따라 매끈한 공간을 만든다. 그들은 고르게 다져진 정주의 흙 파인 면을 떠나 자유롭고 비계량적이며 탈중심적인 매끈한 공간을 거쳐 새로운 기술로 옛 영토를 재영토화한다. 노모스는 폴리스 바깥의 황무지, 안쪽의 다져진 공간 모두를 매끄럽게 활주하는 유목민의 편류(偏流)이다. 그들은 경계를 넘나들며 파인 흙 사이에 새 경로를 만들고 로고스를 혁신한다. 그래서 매끄러운 공간에서의 일은 내재적이지도, 준거적이지도 않은 구성적인 것이며, 가능적



인 것을 향해 겨누어진 혁신이고 창조이다. 그래서 폴리스의 영토가 아닌 매끈한 공간의 유목민들에게 할당된 “전쟁기계가 ‘혁명적 또는 예술적일 수 있다’는 진술”(김재인, 2018: 304)이 의미를 갖는 것이며, 창조를 행하는 예술가들의 일로 예시되는 것이다.

이러한 관점에서 클래식과 재즈의 관계는 왕립과학과 유목기술자의 위계와 닮아 있다. 클래식은 왕실과 교회의 경계 안에서 형식적 정격성을 발전시키고 장기의 말처럼 로고스를 따른다. 그럼에도 불구하고 클래식은 음악적 기계론의 영역 안에서 고유한 음악적 변이의 전개가 가능한 자신들만의 매끈한 공간을 요구하고 있었다. 한편 재즈는 음악 산업의 상업주의와 인종갈등에 직면하거나 고루한 스타일의 상투적 반복이 거듭되면, 앞선 스타일의 카오스모스 경계를 열어젖히고 매끈한 공간으로 빠져나간다. 그리고는 리토르넬로의 역학에 따라 새로운 기악편성, 스탠다드의 재해석, 즉흥연주를 통한 작곡 등의 노모스적 실험을 감행함으로써 새로운 스타일의 유사 카오스를 구성해 익명의 바둑알처럼 옛 영토로 되돌아왔다. 그러나 슬러는 클래식과 재즈가 각기 연주의 자발성과 형식성의 제한에 묶여 있다는 점에 대해 정주유목민이자 도시유목민처럼 새로운 기념비를 세울 매끈한 공간을 필요로하고 있다는 점을 간과한다. 서드 스트림은 그래서 각각의 로고스를 따르는 클래식과 재즈음악에게 하나의 매끈한 공간을 제공하려는 것이었다.

### 3.3. 편류의 음악적 실험: 서드 스트림

슬러가 재즈의 영토에 들어선 것은 1950년의 일이었다. 그는 포스트 비밥 스타일의 기념비적 앨범 「쿨의 탄생(*Birth of the Cool*)」 마지막 연주 세션에 프렌치 혼 주자로 참여했다. 그는 자서전에서

이 기회가 자신에게, “가상의 무명 음악가가 세계 최고의 재즈 천재들과, 그리고 [.....] 풍부한 경험을 갖춘 클래식음악가들과 갑자기 함께 일하게 된, 당대의 재즈에 참여할 수 있는 가장 중요한 기회였다”(Schuller, Gunther, 2011: 438-439)고 기록하고 있다.

클래식 음악가였던 그에게 재즈음악은 생소했다. 회고에 따르면 그는 1939년, 그러니까 13세가 되어서야 재즈음악을 처음 들었다. 기숙학교를 떠나 집으로 돌아온 주말의 막바지, 일요일 밤부터 월요일 새벽 사이에 편성된 라디오 재즈 프로그램을 통해 그는 처음으로 듀크 엘링턴의 코튼 클럽 공연 실황을 들었다. “이전에 엘링턴의 음악을 마주하지 않았던 것은 미국인이라면 이해할 수 없는 일”(Schuller, Gunther, 2011: 56-57)이었지만, 그에게 재즈음악은 여전히 “우연히 듣는 음악이었고, 클래식음악에 대한 진지한 관심과는 매우 대조적인 일”이었다. 그럼에도 불구하고:

“나는 분명히 재즈의 리듬 언어에 매료되어 있었고, 그것은 클래식음악의 그것과는 전혀 달랐다. 재즈는 내게 지극히 자연스럽고 느긋하고(relaxed) 자유로웠다. 어떻게 그리고 왜 클래식의 방식으로 훈련받은 수많은 음악가들이 그것을 느끼고 뒤따르지 않는지 나는 이해할 수 없었다. [.....] 젊은 음악가로서, 나는 재즈의 작·편곡가들이 [클래식과] 동일한 기보법으로 곡을 쓰면서도 완전히 다르게 - 그러니까 자유롭게 여유롭게 연주하고 표현해낸다는 사실에 특히 매료되어 있었다. 도대체 어떻게 된 일인가? 나는 그 비밀을 좀 더 알아내야 했다.”(Schuller, Gunther, 2011: 182-183)

클래식의 영토 ‘바깥’에서 재즈는 매끈한 공간으로 보였고, 처음에는 청중으로서의 ‘관심’에서 출발해 그곳에 편류하는 유목민들을 마주하면서 그 공간으로 들어섰다. 젊은 술러가 시립 오케스트라 단원으로 신시내티시에 거주한지 한주가 막 지났을 때(1943년 10월), 지

역의 한 클럽(Club Castle Farms, Cincinnati)에서 듀크 엘링턴 오케스트라의 순회공연을 그는 ‘신을 알현한(epiphanous encounter)’ 운명으로 회고한다. 특히 무엇보다 그가 재즈음악의 애호가에서 재즈와 클래식 매끈한 공간을 열어젖힐 기회를 엿보게 된 것은 그의 음악적 실험의 동료였던 존 루이스였다.

그는 1948년 겨울 뉴욕의 메트로폴리탄 오페라로 자리를 옮기면서 자신의 팬 레온 비프(Leon Bibb)와 교류하게 되었고, 그에게서 당시 최고의 피아니스트로 급부상하고 있던 루이스를 소개받았다. 이후 술러와 루이스는 각자 보유하고 있던 클래식과 재즈 음반을 서로 바꿔 듣고, 클래식과 재즈 공연에 동행했으며, 카네기 홀의 술집(Carnegie Hall Tavern)에 드나들면서 찰스 밉거스, J. J. 존슨(J. J. Johnson) 등과 합류해 교류했고, 서드 스트림을 고안했다.(Schuller, Gunther, 2011: 437 참조)

루이스의 제안으로 참여하게 된 「쿨의 탄생」 녹음 세션은 그에게 음악적인 전환점이었다. 우연하면서도 충격적인 재즈음악 및 그 거장들과의 직접적인 만남 이후 그에게서 “그 음악을 어떻게든 어디서든 다시금 조우하고자 하는 욕망이 결코 떠나지 않았다.”(Schuller, Gunther, 2011: 441) 그리고 욕망은 두 가지 방향으로 표출되었다. 그 하나는 그가 이내 ‘재즈 레퍼토리 콘서트를 통해 재즈를 연주하고 재창조하는 일’에 몰두한 것이고, 다른 하나는 ‘다양한 방식의 기악편성으로 그 곡들을 편곡하는 일’이었다.<sup>13)</sup>(Schuller, Gunther, 2011:

---

13) 술러는 음악가로뿐 아니라 교육자이자 재즈 비평가, 저술가로도 여러 작품들을 남겼는데, 여러 잡지에 기고한 비평문뿐 아니라 다양한 음악교육 및 재즈 저작들이 있다. 우리는 출판된 그의 저술 목록만으로도 재즈와 음악교육에 관한 이러한 그의 관심을 확인할 수 있다. 대표작으로는 비평 모음집 *Musings: The Musical World of Gunther Schuller*(1986), 작곡 및 연구 목록 모음집 *Gunther Schuller: A Bio-Bibliography*(1987),

440-441 참조)

1952년 존 루이스는 동료들과 결성한 밴드의 동명 음반 「모던 재즈 쿼텟」을 발매했다. 솔러는 이 음반을 통해 참된 미국 음악의 비전을 표상한다. 그들의 음악은 분명 재즈였지만, 정갈한 클래식적 미학을 갖고 있었다. 그것은 모차르트 시대 유럽음악의 정서는 아니었지만, 분명 클래식음악의 감각, 즉 “고도로 정련된 예술적 표현력, 명료함과 균형, 화성적 조화는 물론, 평균율의 절제를 담고 있는”(Schuller, Gunther, 2011: 446) 진짜 음악이었다. 나아가 텍시도와 연미복을 입고 무대를 오르내리는 그들의 점잖고 예의바른 몸가짐은 흥등가의 댄스음악으로 알려진 재즈의 모습과 전혀 달랐다.

루이스의 음악은 재즈음악이 클래식에 비해 열등한 음악이 아니며 따라서 클래식음악에게 주어지는 존경으로써 음악 기계론의 기반 위에서 매끈한 공간을 편류하는 계기가 될 것이라는 확신을 담고 있었다. 하지만 당시 유색인의 음악, 특히 아프리카계 미국인의 음악이 성공을 거두는 것은 어디까지나 비평가들과 음악 산업의 관심, 즉 로고스의 재가(裁可)를 얻는 데에서만 가능했고, 새로운 스타일의 성공은 그러한 로고스를 따르는지의 여부에 달려 있었다.

그런데 당대의 미국에서는 클래식음악 역시 이러한 차별을 겪고 있었다. 미국 클래식음악은 유럽의 그것에 비교되기 일쑤였고, 언제나 저평가되었다. 당시의 젊은 미국 음악가들은 “유럽 스타일 예술 음악과는 반대로 미국 작곡가들의 음악에 대한 비평가와 대중들의 무관심과 싸움을 벌여야 했다.”(Joyner, David, 2000: 75) 모던 재즈의 등장

---

*The Complete Conductor*(1998) 프렌치 혼 교본 *Horn Technique*(1962), 재즈 역사, 비평 및 미학서 *Early Jazz: Its Roots and Musical Development*(1986)과 *The Swing Era: The Development of Jazz, 1930-1945*(1991), 자서전 *Gunther Schuller: A Life in Pursuit of Music and Beauty*(2011) 등이 있다.

과 함께 재즈가 하나의 예술형식으로 받아들여지면서 클래식음악에 대한 악평은 극단화되었으며, 대중과 음반 산업의 관심 역시 유럽음악과 모던 재즈인 비밥에 쏠려 있었다.(Joyner, David, 2000: 74-75 참조)

더불어 19세기 말부터 유럽의 국가주의가 소위 국민악파(musical nationalism) 시대를 열었는데, 이에 대해 “미국 작곡가들 역시 토착 전통 미국 음악을 추출하고자 했으며: 아프리카계 및 미국 원주민의 음악이 독특한 미국의 국가주의 음악 스타일을 수립하는 데 도움을 줄 것이라는 점을”(Joyner, David, 2000: 75) 자각했다. 게다가 미국을 주제로 한 유럽 음악가들의 음악적 해석들, 가령 드보르작의 〈신세계로부터〉, 스트라빈스키의 〈열한 개의 악기를 위한 랙타임〉, 쇼스타코비치의 〈재즈 모음곡〉 등은 이러한 요구를 더욱 자극했다.

비밥 스타일을 통해 재즈를 모던 예술형식으로 받아들인 애호가와 음악가들의 지층, 유럽 음악에 비해 저평가된 동시에 국가주의의 음악을 요구하는 미국의 클래식음악계. 두 지층이 하나의 영토 위에 다져질 때 술러는 클래식이라는 음악영토의 정주유목민으로서, 그리고 재즈라는 바깥의 편류 유목민으로서 두 음악을 통해 미국 고유의 음악적 스타일, 혹은 그 매끈한 공간을 모색했다. 특히 ‘모던 재즈 쿼텟’을 통한 루이스의 실험적 작업은 서드 스트림의 이념, 즉 “형식적 완전성을 지니고 있으면서도 즉흥연주를 하는 솔로 연주가의 자발성을 방해하지 않는”(Joyner, David, 2000: 79) 새로운 미국 음악의 비전을 제시하는 것으로 여겨졌다. 이 비전을 음악 미학자 마우어는 “클래식과 재즈의 기술적 국면을 신중하게 매개하면서도 즉흥연주의 결정적 요소들을 유지하는”(Mawer, Deborah, 2014: 36) 것으로 정의하면서, 이것이 서드 스트림이 음악적으로 “정격적인 클래식 작곡으로부터 빠져나와 재즈의 영향을 받은 영역으로 전이된 것”(Mawer, Deborah, 2014: 같은 곳)으로 묘사한다. 말하자면 서드

스트림은 클래식과 재즈의 형식성이 음악적 변이가 가능하도록 전개된 하나의 매끈한 공간이다. 결국 서드 스트림은 재즈와 클래식 음악가들이 한 공간에서 만나 활주 유목하는 매끈한 공간인 동시에 미국만의 음악적 방법, 즉 하나의 스타일이 되었다.

고도화된 **클래식의 형식성과 재즈의 자발성을 훼손 없이 결합**하려는 이 난해한 시도는 1957년 ‘브랜다이스 대학 창조적 예술 축제(Brandeis University Festival of Creative Arts, in Waltham, Massachusetts)’에서 비로소 현실화되기 시작했다. 러셀, 밹거스와 같은 재즈 음악가는 물론, 컨템퍼러리 예술음악 작곡가 밀턴 배빗(Milton Babbitt)과 해롤드 샤피로(Harold Shapiro)가 함께 참여해 여섯 작품을 초연했고,<sup>14)</sup> 한 강연에서 술러는 처음으로 이 음악들을 서드 스트림으로 소개했다.(Joyner, David, 2000: 78-79 참조)

하지만 형식성과 자발성이 공존하도록 하는 일, 말하자면 클래식과 재즈의 지층이 겹쳐 경계를 갖지 않는 매끈한 공간으로 각각의 정주민들이 활주하도록 하는 일은 쉬운 일이 아니었다. 사실상 저 두 특성을 결합하는 것이 두 음악의 본질을 훼손하지 않고서는 불가능한 것처럼 보였기 때문이다.

---

14) 공식적인 최초의 서드 스트림 음악에 대한 논란이 종종 일어나곤 하는데, 이는 술러가 1956년 서드 스트림의 아이디어를 담은 최초의 앨범 「*Music for Brass*」(Columbia, 1956)를 발매했기 때문이다. 이것은 1957년 브랜다이스 대학에서 서드 스트림이 명명되고 초연된 것에 앞서 1955년 경 술러가 뉴욕에서 동료 음악가들과 ‘모던 재즈 소사이어티(Modern Jazz Society, 후에 Jazz and Classical Music Society로 개칭)’를 결성하고 “콘서트 환경에서 작품을 발표하기 힘든 재즈계 음악가들의 연주”를 위한 운동을 펼친 결과물로, 술러가 루이스, 쥘프리(Jimmy Giuffrè), J.J. 존슨과 함께 녹음한 것이었다. 그래서 이 앨범을 최초의 서드 스트림 앨범으로 간주하기도 한다. 한편 위에 언급된 브랜다이스 대학에서의 연주된 여섯 곡은 1957년 「*Modern Jazz Concert*」라는 표제로 발매되었다. 이후 이 앨범은 앞서 제외된 바빗과 샤피로의 두 곡을 합쳐 1996년 「*Birth of the Third Stream*」으로 재발매된다.(Teachout, Terry, 2000: 353 참조)

4마디나 8마디를 하나의 동기 악절로 구분하는 클래식음악의 오래된 관습적 형식은 비밥음악가들이 즉흥성을 통해 가까스로 구성해 낸 ‘불규칙 선율 악절(irregular melodic phrases)’의 성과를 과거로 되돌리는 일이었다. 또 당시 클래식음악이 도달한 무조음악과 음렬주의 및 다조성주의는 성부진행(voice leading)에 의존하는 재즈 즉흥연주의 조성 형식성(tonal formalism)을 뛰어넘는 것이었다.

무엇보다도 서드 스트림의 가장 큰 문제는 두 음악이 결합되는 과정에서 재즈의 리듬이 제한됨으로써 리토르넬로의 임계적 자발성이 운동하는 매끈한 공간으로 빠져나가기 어렵다는 점이었다. 클래식음악가들은 즉흥연주를 할 수 없었고, 재즈 음악가들이 기보된 음표들 사이에서 리듬의 뉘앙스를 발견하는 일은 생각보다 복잡한 과정을 요구했다.(Teachout, Terry, 2000: 355 참조)

그럼에도 불구하고 음악가들은 서드 스트림의 아이디어를 실현하는 데 노력을 기울이지 않았다. 빌 에반스(Bill Evans)는 베이스리스트 스캇 라파로(Scott LaFaro)와 연주하는 가운데 클래식 악풍의 ‘대위 선율을 자아내는 상호연주(contrapuntal interaction)’를 이용해 ‘대위선율 반주 스타일(counter-melodic style of accompaniment)’을 이끌어 냈다.(Joyner, David, 2000: 81 참조) 한편 데이브 브루벡 4중주단(Dave Brubeck Quartet)은 고전적인 4/4박자 리듬 패턴에서 벗어나 실험적인 5/4박자(〈Take Five〉)와 터키풀 다중 박자리듬의 7/4박자(〈Blue Rondo à la Turk〉) 등을 클래식의 다조성주의와 재즈의 임계적 스윙리듬으로 뒤섞고 폴 데스몬드(Paul Desmond)의 서정적 성부진행 즉흥연주를 뒷받침해 반주하면서 절묘한 편류를 반복해 냈다.(Katz, Dick, 2000: 366-367 참조)

이밖에도 여러 음악가들이 서드 스트림의 가능성을 실험했다. 재즈 리듬 섹션이 제외된 오케스트라 연주에 솔로 악기들이 포함되어

연주 전체를 이끌거나(Willian Russo, 〈Three Pieces for Blues Band and Symphony Orchestra, Op. 50〉, 1973. Duperron, Jean-Yves, Classical Music Sentinel의 음반 리뷰 참조), 작곡된 곡을 연주하는 가운데 즉흥연주 섹션을 정교하게 혼합하고(술러, 〈Transformation〉, 1956. Mawer, Deborah, 2014: 36 참조), 이를 통해 작곡과 즉흥연주가 서로 주고받으며 긴장관계를 강조하는 효과를 노리기도 한다(Eddie Sauter, 〈Focus〉, 1961. Sauter, Eddie, 2011: 2-3 참조). 때로 대형 교향악단 안에 소형 재즈 콤보가 협주곡 연주자처럼 배치되거나(술러, 〈Concierto for Jazz Quartet and Orchestra〉, 1960. Teachout, Terry, 2000: 354 참조), 악기의 솔로 파트가 기보되지 않은 채 연주하도록 함으로써 재즈와 클래식 이질성을 극대화시키기도 하며(쥬프리, 〈Piece for Clarinet and String Orchestra〉, 1960. Teachout, Terry, 2000: 354 참조), 극히 복잡한 화성과 형식 구조를 재즈 기악편성으로 연주하게 함으로써 재즈의 가능성을 실험하기도 했다(러셀, 〈All About Rosie〉, 1959. Russell, George, 1957: ii 참조).

#### 4. 나오는 말

우리는 종종 옛 노래를 꺼내 듣는다. 그것은 그때의 내가 되는 정서적 회귀이며, 그 가수의 우주로 편력하는 밀회이다. 길거리에서, 차 안에서, 혹은 어디서든 문득 그때의 내가 되고 그의 우주가 열린다. 이것은 사라진 시간을 지리학적 공간의 궤적으로 되가져오는 예술의 신비로운 영토화이다. 우리가 예술의 스타일을 통해 기억 속의 우주로 되돌아가는 것은 우리 삶의 궤적이 철학이나 과학으로는 설명할 수 없는 카오스모스의 곡선이기 때문이다. 삶의 의미를 찾는



것은 오직 그 곡선이 아니고서는 추적할 수 없고, 그 노래 역시 영토적 힘, 즉 언제든 도망쳐 나갔다가 되돌아오는 리토르넬로의 힘으로 만들어졌기에 가능하다.

예술가라면 또한 자신의 스타일이 상투적이고 진부한 표절의 방법이 되는 것을 바라만 보지 못한다. 그는 기회를 노려 ‘바깥’으로 탈주해 매끈한 공간을 활주한 뒤, 그곳에서 발견한 불확실한 모험의 기록을 감히 옛 기념비와 뒤바꿔두려 한다. 예술가에게 자신의 스타일이 분자화되어 분별없이 표절되고, 포스터 속 등장인물의 얼굴로 굳어버리는 것과 같은 더 없는 공포란 없다.

불확실하지만 매끄럽게 빠져나갔다가 되돌아올 수 있는 공간이 있기에, 그리고 그 시도가 종종 새로운 방법과 함께 아슬아슬한 궤적을 그리며 되돌아오는 노모스의 편류이기에, 예술은 우리가 언제나 혼란스러운 지층의 단면들을 참신하고도 안전하게 감각할 수 있도록 허용한다. 그래서 우리는 로고스를 따르면서도 혁신을 모색하며, 폴리스 안에서도 자유의 공간을 열어낼 용기를 얻는다. 그러나 무엇보다 위험을 무릅쓰고 탈주를 감행하는 예술가 없이 우리는 도시유목민의 이념을 꿈조차 꿀 수 있을까?

클래식음악의 배경을 가진 술리는 정주의 공간에서는 발견할 수 없던 탈주의 가능성을 재즈의 매끈한 공간에서 발견했다. 나는 그의 자서전 곳곳에서 그가 클래식 연주의 따분함을 호소하는 반면 재즈의 공간에서 유목민이 되어 즐겨 탈주선을 그리는 모습을 마주한다. 그의 지적처럼 악보에 묶여 참신성을 잃은 클래식과, 악곡 형식의 한계에 갇힌 재즈 음악은 고도화된 미국 상업주의와 인종주의 나아가 그에 영합한 언론 및 평단의 로고스로 단단하게 다져지고 흠 파인 영토가 되어 있었다.

어쩌면 술리는 재즈음악 스타일 전이에는 큰 관심을 두지 않는

것처럼 보인다. 하지만 그가 스윙과 비밥, 쿨에서 간파한 재즈의 음악적 발전, 그것이 클래식과 관계하는 데에서 전망한 가능성을 하나의 방법이라고 간주한다면, 서드 스트림은 하나의 스타일이며 동시에 새로운 스타일을 낳는 매끈한 공간의 스타일이라고 할 수 있다.

서드 스트림에 참여한 음악가들은 노모스의 탈주를 감행해 서드 스트림이라는 매끈한 공간이자 스타일에서 조우하는, 변방의 기술자나 도시유목민이 아니었을까? 그래서 그들은 서드 스트림이라는 하나의 탈주로를 따르지만 각기 다른 모험을 기록해 옛 영토로 되돌아온, 각자의 스타일로 기념비를 세우는 음악적 모험가들이다. 오늘날 다양한 음악들이 서드 스트림으로 분류되는 것은 이러한 이유 때문이다.

무엇보다 주목을 끄는 것은 술러가 서드 스트림을 통해 인종문제를 내세우는 고유한 방법론을 끝없이 구축하고자 했던 것이다. 일례로 그가 1968년 함부르크에서 초연한 오페라 「방문(The Visitation)」은 카프카의 『심판(Der Prozess)』을 미국이라는 “전혀 다른 사회적 지형도 위에 옮기고”, “문명화된 지식인의 지위를 지향하는” 그래서 흑인 공동체에도, 백인 주류사회에도 받아들여지지 않는 아프리카계 미국인 주인공을 내세워, “비현실적이고도 으스스한 카프카의 작품을 구체적이고, 현실적인 일상으로 번역해놓았다.”(Schuller, Gunther, 1968: 231) 나치 독일의 정서가 다져진 함부르크에, 유대계 작가의 작품을, 반인종주의의 서사로 번역해, 타부의 재즈음악으로 편곡된 ‘서드 스트림 오페라’로 엮어 초연한, 그래서 극한으로 끓어오른 인종적 임계를 전후 독일이라는 역설적이리만큼 매끈한 공간으로 활주하게 한 것처럼 모험적인 탈주가 어디 있겠는가?

혁신과 탈주, 참신성과 회귀를 감행하는 모든 예술가들에게, 그리고 상업주의와 편향적 언론이 고도화된 현대에, 서드 스트림처럼 활주할 수 있는 매끈한 공간, 동시에 되돌아와 재영토화를 가능하게

해줄 만한 스타일의 환경은 절실한 문제가 아닐 수 없다. 그래서 젊은 무명의 예술가들에게 옛 가수들의 스타일을 답습하도록 강요하는 모 종편의 오디션 프로그램은 꿈꾸는 젊은 예술가들을 순장(殉葬)해 같이 묻어버리는 기념비의 능묘(陵墓)처럼 보이는 것이다.

## 참고문헌

### 1. 단행본

- Bogue, Ronald. 사공일 옮김. 2006. 「들뢰즈와 음악, 회화, 그리고 일반 예술」, 동문선.
- Brubeck, Darius. “1959: the beginning of beyond” *The Cambridge Companion to Jazz*. Ed. Cooke, Mervyn. & Horn, David. Cambridge: Cambridge University Press. 177-201.
- Deleuze, Gilles. & Guattari, Felix. 1980. *Mille Plateaux: Capitalisme et Schizophrénie* 2. Paris: Paris Minituit./ Trans. Massumi, Brian. 1987. *A Thousand Plateaux: Capitalism and Schizophrenia* 2. Minnesota: University of Minnesota Press./ 김재인 옮김. 2001. 「천개의 고원: 자본주의와 분열증 2」, 새물결.
- \_\_\_\_\_. 1991. *Qu'est-ce que la philosophie?*. Paris: Paris Minituit./ Trans. Tomlison, Hugh. & Burchell, Graham. 1994. *What is Philosophy?*. New York: Columbia University Press./ 이정임 · 윤정임 옮김. 1999. 「철학이란 무엇인가」, 현대미학사.
- Gold, Robert S.. 1964. *A Jazz Lexicon*, New York: Alfred A. Knopf Inc..
- Gridley, Mark C. 2012. *Jazz Styles: Styles and Analysis* (11th Ed). Pearson Education, Inc.
- Hainge, Greg. 2006. “Is Pop Music?” *Deleuze and Music*. Ed. Buchanan, Ian. & Swiboda, Marcel. Edinburgh: Edinburgh University Press. 36-53.
- Higgins, Sean. 2010. “A Deleuzian Noise/Excavating the Bony of Abstract Sound” *Sounding the Virtual: Gilles Deleuze and the Theory and Philosophy of Music*. Ed. Hulse, Brian. & Nesbitt, Nick. London & New York: Routledge. 51-76.
- Holland, Eugene W.. 2013. *Deleuze and Guattari's A Thousand Plateaux: a Reader's Guide*. London & New York: Bloomsbury Academic.
- Katz, Dick. 2000. “Pianists of the 1640s and 1950s” *The Oxford Companion to Jazz*. Ed. Kirchner, Bill. Oxford: Oxford University Press. 357-372.
- Mawer, Deborah. 2014. *French Music and Jazz in Conversation: From Debussy to Brubeck (Music Since 1900)*. Cambridge University Press.

- Monson, Ingrid. 2007. *Freedom Sounds: Civil rights call out the Jazz and Africa*. Oxford & New York: Oxford University Press.
- Schuller, Gunther. 1961(original publication: *Saturday Review of Literature*. 16<sup>th</sup> May). 1986(reprint). "Third Stream" *Musings: the Musical World of Gunther Schuller*. Oxford & New York: Oxford University Press. 114-118.
- \_\_\_\_\_. 1981(recruiting brochure of New England Conservatory). 1986(reprint). "Third Stream Revisited" *Musings: the Musical World of Gunther Schuller*. Oxford & New York: Oxford University Press. 119-120.
- \_\_\_\_\_. 1968(original publication in german, Trans. by Schuller, Gunther.: *Musik im Unterricht* Oktober, 1968). "Concerning my Oper The Visitation" *Musings: the Musical World of Gunther Schuller*. Oxford & New York: Oxford University Press. 229-234.
- \_\_\_\_\_. 2011. *Gunther Schuller: a Life in Pursuit of Music and Beauty* (Autobiography). New York: University of Rochester Press.
- Taru, Leppänen. 2017. "Unfolding Non-Audist Methodologies in Muic Research: Singing Hip Hop Artist Signmark and Becoming Deaf with Music" *Musical Encounters with Deleuze and Guattari*. Ed. Moisala, Pirkko. et al., New York et al.: Bloomsbury Academic. 33-49.
- Ward, Geroffrey C. & Burns, Ken. 2000. *Jazz: a History of America's Music*. New York: Alfred A Knopf (a division of Random House).
- Teachout, Terry. 2000. "Jazz and Classical Music: To the Third Stream and Beyond" *The Oxford Companion to Jazz*. Ed. Kirchner, Bill. Oxford: Oxford University Press. 343-356.

## 2. 학회지 논문

- 김재인. 2014. 「들뢰즈의 예술론을 통해 본 예술가적 배움 - 초기 프루스트론을 중심으로」 『미술과 교육』 제15집 1호, 한국국제미술교육학회: 1-20.
- 김재인. 2018. 「매끈한 공간 대 흠 파인 공간: 전쟁기계, 또는 공간을 어떻게 구성할 것인가?: 들뢰즈의 공간의 정치철학」 『철학과 현상학 연구』

제79집, 한국현상학회: 289-310.

남정우. 2013. 「재즈음악에 대한 존재론적 접근 -비밥(bebop) 스타일 재즈음악의 경우-」 『인문학연구』 제23호, 경희대학교 인문학연구원: 219-260.

\_\_\_\_\_. 2020. 「쿨(cool)의 미학: 미감적 이념(ästhetische Idee)의 전환 - ‘쿨 스타일 재즈음악의 경우」, 『순천향 인문과학논총』 제39권 2호, 순천향대학교 인문학연구소: 227-259.

\_\_\_\_\_. 2021. 「하드밥(Hard Bop) 스타일 재즈음악과 예술지각양식의 변화 - 발터 벤야민(Walter Benjamin)의 『기술복제시대의 예술작품』을 중심으로 -」 『대중음악』 제27호, 한국대중음악학회: 127-155.

\_\_\_\_\_. 2022. 「재즈 즉흥연주와 스타일의 유목론(遊牧論) - 들뢰즈와 가타리의 예술철학을 중심으로 -」 『철학·사상·문화』 제38호, 동국대학교 동서사상연구소: 121-152.

Banks, Don, 1971. “Third-Stream Music”. Proceedings of the Royal Musical Association 1970-1971 Vol. 97(1970-1971): 59-67.

Blake, Ran. 1976. “Teaching Third Stream”. Music Educators Journal. Vol. 63, No. 4(Dec., 1976): 30-33.

Bogue, Ronald. 2007. “The Art of the Possible”. Revue internationale de philosophie 2007/3 n° 241: 273-286.

Denson, Louis. 2010. “Third Stream Ear Training at the Queensland Conservatorium”. 29<sup>th</sup> World Conference of the International Society for Music, Q Education, Griffith University, Griffith Research Online: [https://research-repository.griffith.edu.au/bitstream/handle/10072/37570/66941\\_1.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://research-repository.griffith.edu.au/bitstream/handle/10072/37570/66941_1.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

Joyner, David. 2000. “Analyzing Third Stream”. Contemporary Music Review Vol. 19, Part 1: 63-87.

### 3. 학위 논문

de Lima, Rafael Piccolotto. 2017. Blurred Distinctions; Beyond Third Stream - a Study in Composition of Confluent Hybrid Musical Styles: the Amalgam

of Jazz and Classical Concert Music. Doctorial Essay. University of Miami.  
Norman, Liesa Karen. 2002. The Respective Influence of Jazz and Classical Music on Each Other, the Evolution of Third Stream and Fusion and the Effects thereof into the 21<sup>st</sup> Century. Doctorial Essay. University of British Columbia.

#### 4. 신문 및 잡지 기사

John S. Wilson. “Music: A Third Stream of Sound; Schuller Conducts at Circle in the Square Classical and Jazz Techniques Fused”, New York Times, 17<sup>th</sup> May 1960.

Foster, Louis P. & Balliett, Whitney. “Third-Stream Music”, the New Yorker, 1<sup>st</sup> December 1961.

#### 5. 기타

Duterron, Jean-Yves. Classical Music Sentinel의 음반 리뷰. <http://www.classicalmusic sentinel.com/THRONE/throne-russo-blues.html>

Russell, George. 1957. Brandise Jazz Festival의 악보집 *All about Rosie for Jazz Ensemble: flute, alto sax, bassoon(for baritone sax), horn, 2 trumpets, trombone, guitar, drums, piano and bass*. Margun Music Inc..

Sauter, Eddie. 2011. 오리지널 앨범의 악보집 *Focus (in 7 Movements) composed and arranged by Eddie Sauter*. Ed. Duboff, Rob. et al., New York, The Jazz Linse Foundation.

Schuller, Gunther. 1988. NPR 라디오 방송 인터뷰 (host. Gross, Terry) *Listen Back to a 1988 Conversation with Composer Gunther Schuller*: 22th June 2015. Fresh Air에 재방송 (host. Davies, Dave): <https://www.npr.org/2015/06/22/416491527/listen-back-to-a-1988-conversation-with-composer-gunther-schuller>

## Abstract

### A Nomadism of Third Stream: Smooth Space of Classical and Jazz Music - Following the DeleuzoGuattarian Philosophy of Art -

Nam, Jung Woo

(Soonchunhyang Uni. Institute of Social Science)

Third Stream, born in the late 1950's, was of a musical experiment for a confluence between classical and jazz music without undermining the natures of advanced formal structure and the improvisational spontaneity, respectively. Venturing the trials to overcome misunderstandings, stratify the idea of Third Stream a smooth space reproducing style than being a style-in-itself, for the musicians from each territories regarded the opponents as obstacles mutually, as an infection to classic and restriction to jazz. The DeleuzoGuattarian geo-philosophy defines work of art as result of monument bearing, giving birth to an existence with style, and also the power of escape and return as ritornello, which means dynamics of experimental improvisation and re-territorializing creative style principle of the consistent and striped strata. A drifting trajectory of style constructing and reinterpreting artwork need rather only the smooth space of free taxing than consistent and striped space of polis. As a smooth space of ritornello and drifting line of free flight, the third stream had expanded and overcome the critical points of racial conflict and commercialization through the threshold of musical revolutions.

Key words : Third Stream, jazz styles, ritornello, nomadism, smooth space

논문 투고일: 2022년 3월 27일

논문 심사 완료일: 2022년 5월 23일

논문 게재 확정일: 2022년 5월 30일