

오래된 음악에 대한 새로운 논쟁 - 역사주의적 연주와 음악사 쓰기¹⁾

정 경 영

I. 들어가는 말

음악사는 역사주의적 연주(혹은 고음악 연주, 당대 연주, HIP²⁾)와 다양한 층위에서 관련되어 있다. 무엇보다도 음악사 연구는 역사주의적 연주의 토대를 마련해 준다. 그동안 음악사가들은 과거의 음악을 재현하는 ‘올바른’ 방식에 대한 여러 가지 정보들을 제공했다. 악기 연구를 통하여 과거의 악기들을 복원할 수 있게 되었고, 옛 논서들과 그림들을 통하여 연주 관습을 연구하여 그 방법을 제안하기도 했으며, 직접 연주와 관련이 없을 것 같은 역사학적 발견을 통하여 연주 규모나 관행, 이상적 음향 등을 밝히기도 했다.

음악사의 이러한 역할은 독특하고도 새롭다. 생각해 보면 음악사의 임무가 과거의 음악을 만나고 그 실체를 파악하는 것이니 특별할 것도 없지만 그것의 목표가 진리를 밝히는 소극적인 학문의 범위에서 그치는 것이 아니라 적극적으로 음악 실제 행위에 간섭한다는 적극적인 의미에서 새롭다는 것이다. 음악학이 학문만의 좁은 영역에서 넓은 의미

1) 이 글은 2008년 11월 5일 이화여자대학교 국제교육관에서 열렸던 한국음악학학회 가을학술대회, ‘음악학: 새 길을 묻다’에서 발표한 내용을 정리한 것이다.

2) ‘역사적 정보를 가지고 하는 연주’라는 의미의 ‘Historically Informed Performance’의 약자이다.

의 비평으로 나아가야 한다는, 혹은 음악학자들이 음악학에서 음악으로 관심을 돌려야 한다는 주장을 펼친 커먼(Joseph Kerman)은 새로운 음악학을 주창하는 자신의 저서에서 역사주의적 연주를 위한 한 장을 마련하고 이에 대해 논하고 있기도 하다. 그 저서에서 커먼은 스티븐스라는 학자의 용어를 빌려 실용적인 목적에 이바지 하는 이러한 음악사 연구를 “응용음악학(applied musicology)”라고 부른다.³⁾

그런데 역사주의적 연주와 관련된 음악사가들의 활동은 그저 고음악을 해석할 수 있도록 자료를 제공하는데 그치지 않는다. 음악사가들의 또 다른 관심은 역사주의적 연주를 실제적으로 어떻게 잘 할 수 있는가를 넘어서서 도대체 왜 이 시대에 역사주의적 연주가 성행하는가 하는, 역사주의적 연주 자체의 역사성이다. 역사주의적 연주의 입장이 어떻게 설명될 수 있는지, 역사주의적 연주자들의 입장은 어떤 역사적 맥락 안에 있는지에 관심이 있다는 것이다.

이러한 물음을 묻는 음악사는 또 다른 면에서 새롭다. 왜냐하면 최근까지 대부분의 전통적인 음악사 서술은 음악의 여러 가지 측면 중에서도 유독 작품, 작곡가, 양식에 집중했었기 때문이다. 따라서 ‘연주’를 주요 대상으로 하는 음악사 서술은 새롭다. 실은 음악사에서뿐만 아니라 음악학 전체에서도 ‘연주’에 대한 고려는 상대적으로 부족했던 것 같다. 이러한 의미에서 역사주의적 연주 자체의 역사성을 묻는 음악사는 또 다른 새로움과 의미를 가지고 있다.

한편 역사주의적 연주는 음악사가들로 하여금 구체적인 음악사 서술의 배후에서 작용하는 음악역사철학을 검토하도록 요구한다. 즉, 어떻게 과거를 재현할 것인가? 과거를 재현하는 과정에서 현재는 어떤 역할을 하며 어떻게 작용하는가? 시간적 거리를 둔 ‘타자’를 만나는 일은 ‘방법’의 문제와만 관련이 있는 것인가? (아니면 ‘윤리’의 문제와도 결

3) 조셉 커먼(채현경 역), 『음악을 생각한다』, 서울: 궁리, 2006, p. 249.

부된 것인가?) 구체적인 음악사에서는 흔히 배후에 숨어있던 이와 같은 문제들이 역사주의적 연주와 만나면서 중요한 문제로 부각되고 전면에 등장하게 되는 것이다.

이렇게 역사주의적 연주와 음악사는 세 가지 점에서 밀접한 관련이 있다. 그러나 첫 번째에 관한 이야기는 이 글의 관심이 아니다. 고음악에 대한 역사주의적 연주에 대한 수많은 연구서들과 논문들이 나와 있어서 그동안 음악학자들이 고음악의 실제 연주를 위해 어떤 작업들을 했는지는 이미 잘 알려져 있기 때문이다. 또한 그간 역사주의적 연주를 다루는 많은 논문들에서 핵심적으로 논의를 하였던 역사주의 연주의 가능성 여부 혹은 실현 전략에 대한 구체적인 논의는 하지 않을 작정이다. 이 글의 목적은 주로 두 번째 문제, 즉 왜 현대에 역사주의적 연주라는 것이 유행하고 문제가 되는지 즉, 역사주의적 연구의 역사성 문제를 밝히는데 있다. 그러나 그 과정에서 자연스럽게 세 번째 문제, 즉 음악 역사 철학과 역사주의적 연주의 관계도 드러나게 되리라 생각한다. 이미 서구에서는 수많은 학자들이 이러한 문제에 천착한 바 있고 또한 풍성한 논의와 문헌을 생산해 내었다. 이 글에서는 그중 각 입장을 대표하는 중요 학자들을 중심으로 이 논의를 소개하려고 한다.

II. 역사주의적 연주의 유행에 대한 설명

1. 현대인의 ‘불안(anxiety)’과 역사주의적 연주

물론 서구 음악의 전통에서 과거음악을 연주하고 발굴하기 시작한 것은 19세기로 거슬러 올라간다. 그러나 연주자들이 본격적으로 “당대 연주”를 표방하기 시작한 것은 20세기의 일이고, 그것이 연주계의 확고

한 하나의 조류로 자리 잡은 것은 1960년대의 일이다. 또 이 운동에 대한 철학적, 역사적 반성이 본격적으로 일어나기 시작한 것은 1980년대의 일이다.

많은 이론가들이 역사주의적 연주의 당위성에 대하여 논의를 하고 있을 때, 20세기 음악사를 연구한 학자인 모르건(Robert P. Morgan)은 역사주의적 연주가 어떻게 해서 20세기에 유행하게 되었는지 그 이유를 설명해 보고자 했다.⁴⁾ 모르건은 역사주의 연주 운동이 20세기의 사회 전반의 문제와 관련이 있지만 특히 음악 내부의 문제의 원인이 이 운동을 확산시켰다고 진단한다. 그 음악 내부의 문제란, 20세기를 대표할만한 음악적, 음악문화적 자기 정체성이 없다는 것이다. 음악 문화 안에서 전통과의 단절이 생기게 되고 그렇게 되자 ‘우리의 것’이라고 할 만한 것이 없어졌다는 것이다. 그 결과 음악 문화에 대한 불확실성, 불안감, 의심 같은 것이 생기게 되었다고 주장하는데 이를 모르건은 한마디로 ‘불안(anxiety)’이라고 표현했다. 그에 의하면 이러한 문화적 자기 정체성의 상실은 과거를 대하는 태도를 변화시켰고 더 이상 과거를 ‘해석’할 수 있는 준거틀을 가지고 있지 않으므로 과거를 ‘재현’하려는 면으로 연주자들이 방향을 돌렸다고 진단한다.

‘전통과의 단절’이라는 말은 모르건의 글에서 ‘낯설 뿐 아니라 죽어 있는 것’이라는 의미를 갖는다.⁵⁾ 전통이 계속되고 있는 곳에서는 그 전

4) Robert P. Morgan, “Tradition, Anxiety, and the Current Musical Scene,” *Authenticity and Early Music*. (Edited by Nicholas Kenyon), (Oxford: Oxford University Press, 1988). pp. 56-82. 또한 모르건의 이 논문에 대한 훌륭하지만 위험한 요약이 버트(John Butt)의 저서 *Playing with History* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002)에 실려 있다. 논지를 간결하게 정리하고 있다는 점에서 훌륭하지만, 다소간 산만한 모르건의 주장을 간단히 줄이는 과정에서 지나치게 원저자의 주장을 평면화한다는 점에서 위험하다. 모르건의 원 글과 이에 대한 요약의 관계가 이들이 관심을 가지는 역사주의적 연주가 직면한 문제들과 다르지 않다는 점이 흥미롭다.

5) Robert Morgan, 위의 글, p. 69.

통 안에 속해 있는 것들이 자유롭게 유통되고 사용되며, 심지어 변화한다. 이러한 주장을 위하여 모르건은 언어의 예를 든다. 예컨대 라틴어 같은 경우, 이 언어는 현재 전통과 단절된 언어라는 것이다. 물론 아직도 여전히 그 언어를 사용할 수 있는 사람이 있고 그 언어를 이해하는 사람도 있다. 그러나 이 언어는 전통과 단절되어, 다시 말하자면 ‘죽어 있어’ 예전에 사용되던 그 단어들과 그 용법에 그대로 화석화되어 멈추어 있을 뿐이라는 것이다. 최근에 나온 새로운 기술이나 기법(예컨대 컴퓨터 용어 같은), 혹은 새로운 유행이나 양식(예컨대 모르건의 예를 따르자면 ‘록’이라던가 ‘패스트 푸드’⁶⁾) 등을 묘사하는 단어나 용례가 생기지 않고 있는 것이다. 만일 이 언어가 전통과 단절되지 않은 생생히 살아 있는 언어라면, 이 언어 안에서, 혹은 이 언어를 사용하는 사람들 사이에서 단어나 문법 뿐 아니라 관용적인 어법마저 생겼다 사라졌다 하며 ‘살아 있음’을 드러낼 것이다.

이러한 논의는 그대로 음악에 적용될 수 있다. 모르건은 만일 현대에 바흐의 음악 전통이 생생히 ‘살아 있는’ 것이라면 그 음악은 고착화되거나 화석화되는 것이 아니라 오히려 활발하게 다양한 모습으로 변화될 것이라고 주장하는 것이다. 그러니 그러한 변화나 다양성을 부정하고, 이상적으로 하나이어야 하는 “정격적인(authentic)” 연주를 찾는 20세기 연주 양태는 역으로 그 연주 대상이 이미 전통과 단절되어 있는 것임을 웅변하는 셈이 된다.

그런데 일견 상당히 설득력이 있어 보이는 모르건의 이러한 설명은 상세히 살펴보자면 아직 답하고 있지 않고 있는 점이 많이 있다. 우선 구체적으로 어떤 전통이 단절되었는지 모르건은 전혀 구체적으로 언급하고 있지 않다. 바흐의 음악 전통이 19세기까지는 이어졌다가 20세기에 단절되었다고 주장하고 있지만, 이때 말하는 바흐의 음악 전통이라

는 것이 무엇인지는 정확히 알 수가 없다. 다만 원래의 연주를 고집스럽게 되살리려는 20세기의 역사주의적 연주와는 달리 19세기에는 다양한 방식으로 바흐의 음악이 변화되어 연주된 것이 보여주듯 전통이 생생히 살아 있었다고 주장한다. 이러한 전통이 20세기에 와서는 단절되었다는 것이다. 이때 단절된 전통이 바흐식의 북독일 음악의 전통인지, 바로크 시대의 전통인지, 혹은 더 광범위한 의미에서의 조성음악의 전통인지가 불분명하다.

또한 모르건은 가장 중요한 물음이었던 ‘왜’ 이러한 단절이 20세기에 생겼는지에 대한 직접적인 대답 역시 회피하고 있다. 이에 대한 대답은 또 다른 징후에 대한 진술로 대단히 희미하게 암시될 뿐인데 그 희미한 흔적을 따라가자면, 20세기의 음악 내부에서 나타나는 ‘불안’은 실은 근대라는 시대의 특징에서 비롯된다는 것이다. 그리고 유럽에서 역사적 시기로서의 근대는 적어도 18세기부터 나타나는 것으로 자기 자신에 대한 정체성이 분열되는 특징을 가지며 그리하여 자기 스스로의 힘으로 자신을 드러내지 못하고 이미 존재하고 있는 이것저것들을 그저 짜 모아 놓은 것 같은 형상을 보여준다는 것이다.

결국 모르건은 추상적인 차원에서는 왜 역사주의적 연주라는 현상이 20세기에 유행하게 되었는지에 대해 상당히 설득력 있는 대답을 하는 것처럼 보인다. 근대 이후 전통과의 단절된 음악은 자기 스스로 전통을 해석하는 능력을 잃고 오로지 과거의 것을 그대로 따라 하려고만 한다는 것이다. 과거를 그대로 따라한다는 시도의 성공 여부는 그의 관심이 아니며 오히려 그러한 시도의 유무가 이 시기를 결정하는 중요한 척도라는 것이다.

그러나 보다 구체적인 사항으로 들어가 자세히 살펴보면 정작 자신이 제시했던 중요한 문제들에 대한 적절한 대답들은 모두 회피되어 있을 뿐 아니라 자신이 18세기에서 이미 드러나는 것으로 설정했던 근대의 모습이 왜 하필이면 음악에서는 20세기에 드러나는지를 성공적으로 설

6) 위의 글, p. 70.

명해 내지 못하고 있다. 게다가 역사주의적 연주가 20세기에 이루어지는 수많은 연주 양태 중 하나의 흐름에 불과하다는 사실 역시 간과하고 있다.

뿐만 아니라 이러한 결과로 역사주의적 연주가 음악 내부의 역사적 발전 과정의 하나의 양상인지 혹은 음악을 둘러싼 문화적 조류의 반영인지를 명확하게 밝히지 못하고 있다. 다만 그의 글을 통해서 짐작해보자면 18세기부터 시작된 근대의 특징이 음악 내부의 논리를 통해서 20세기에 발현된다고 주장하는 것처럼 보인다.

2. 포스트모더니즘의 한 양상으로서의 역사주의적 연주

그러나 역사주의적 연주의 역사성을 파악하려는 음악학자들은 대부분 이 유행을 음악 내부의 자율적인 사건이라기보다는 20세기에 유행했던 문화적인 조류의 일부분, 혹은 일례로 설명하고 싶어 한다. 그리하여 일군의 학자들은 역사주의적 연주의 유행을 모더니즘의 좋은 예라고 여기는가 하면 다른 일군의 학자들은 오히려 포스트모더니즘의 전범이 된다고 생각한다.

한편 오르가니스트이자 음악학자인 버트(John Butt)는 역사주의적 연주가 모더니즘과 포스트모더니즘이 교차하는 지점에 자리 잡고 있다고 여기는 바로 이러한 입장을 취하고 있다.⁷⁾ 역사주의적 연주가 표방하거나 아니면 암묵적으로 동의하는 철학적 입장은 모더니즘이라는 큰 테두리 안에서 설명될 수 있으나 그것이 구체적으로 나타나는 양식적인 입장에서 살펴보자면 포스트모더니즘의 성격이 두드러지게 나타난다

7) John Butt, 앞의 책. 역사주의적 연주 운동에 대한 심도 깊은 철학적 논의를 펼치는 이 책에서 버트는 이와 같은 입장을 취하고 있다. 심지어 자신의 주장을 강하게 드러내는 3부의 한 장(5장)은 ‘모더니즘과 포스트모더니즘의 교차로에 서 있는 역사주의적 연주(Historical Performance at the Crossroads of Modernism and Postmodernism)’라는 제목으로 되어 있다.

는 것이다. 이 글에서는 모더니즘과 포스트모더니즘이 어떤 것인지, 그리고 그것들이 어떻게 정교하게 구별되고 어떻게 연결되는지를 논의하거나 이 운동을 모더니즘, 혹은 포스트모더니즘의 한 예라고 진단하는 음악학자들의 입장들을 모두 자세히 설명할 틈이 없다. 다만 이 양자가 그리 간단히 구별되는 것이 아니라는 점과 양쪽 입장의 학자들이 같은 입장을 표방한다 해서 같은 논리를 펴는 것도, 다른 입장을 표방한다 해서 다른 진단을 내리고 있는 것은 아니라는 점만 분명히 해두고자 한다. 모더니즘이라고 진단하는 사람들은 역사주의적 연주의 뿌리를 주로 사회적인 환경과 결부시켜서 설명하고자 한다면 포스트모더니즘이라고 진단하는 사람들은 주로 양식적인 측면과 결부시켜서 설명할 때 가장 선명하게 자기 입장을 드러낸다.

젠크스(Charles Jencks)의 건축에서의 포스트모더니즘 이론에 기대어 버트는 포스트모더니즘의 양식적인 특징 중 가장 중요한 것은 관객과 예술가 사이의 간극을 없애는 친숙한 양식을 사용하는 것이라고 주장한다.⁸⁾ 이러한 기준으로 보자면 역사주의적 연주는 상당히 포스터모던한 양식을 가지고 있는 셈이다. (적어도 서구에서는) 역사주의적 연주자들이 비루투오조적인 연주를 벗어버리고 대중과 호흡하는 연주를 지향했다. 그리하여 고음악 연주를 하는 아마추어 단체들이 생겨나게 되고 전통적인 음악 연주의 장소인 콘서트홀을 벗어나 좀 더 친숙하고 실생활에 가까운 환경에서의 연주가 유행이 되었다. 그리고 이들은 음악이 베토벤이나 낭만주의 이후 서구의 독특한 음악 청취 양식인 ‘주의 깊은 청취’의 대상이 아니라 ‘배경음악’이 되는 것을 기꺼이 받아들였다.

한편으로 버트는 포스트모더니즘의 다른 중요한 양식적 특징을, 또 다시 젠크스의 이론을 빌려, 이중 약호화(double-coding)라고 주장한다. 이중 약호화란 두 가지 구별되는 문화적 약호가 한 작품 안에서 나타나

8) 위의 책, p. 149.

는 현상을 말한다. 예컨대 피터 쉘러스의 오페라 연출 같은 경우가 그 예이다. 잘 알려져 있다시피 그의 오페라에서는 역사주의적 연주와 현대식 무대 연출이 공존하는 경우가 많이 있다. 혹은 버트가 든 예를 다시 사용하자면 고음악을 표방하면서 색소폰이라는 현대 악기를 함께 사용하는 <헨데가르트 앙상블>의 연주가 그러하다.⁹⁾

역사주의적 연주는 일견 연주자 입장에서는 이중 약호화처럼 보이지 않으나 청중의 입장에서는 명백한 이중 약호화의 경험을 하게 하는 것이기도 하다. 아무리 음악이 역사주의적인 연주라고 하더라도 그것을 듣고 있는 청중이 있는 곳은 바로 현대라는 또 다른 시기라는 의미에서 그렇다. 일반적인 의미에서도 포스트모더니즘의 한 양상은 과거로의 회귀이고 그러한 회귀는 자연스럽게 현대적인 환경 안에서 이중 약호화의 경험을 유도하게 된다.

그런데 보다 흥미로운 논쟁을 유발하는 것은 젠크스가 주장한 또 다른 포스트모더니즘의 양식적 특징인 다원주의이다. 젠크스의 이론에 기대어 역사주의적 연주의 포스트모더니즘적 성격을 묘사하던 버트는 이 부분에서 머뭇거린다. 그 이유는 버트(혹은 뒤에서 살펴볼 다른 학자들, 예컨대 타루스킨이나 드레이퓌스)가 생각하는 역사주의적 연주의 당위적인 모습과 현재 이루어지고 있는 역사주의적 연주의 양상이 사뭇 다르기 때문이다. 버트가 생각하기에 여러 가지 면에서 포스트모더니즘적인 특징을 보이는 역사주의적 연주는 그 연장선상에서 다원주의적인 모습을 보여 주어야 옳다. 즉, 단 한가지의 연주 양식을 타당하다고 주장하는(모더니즘적 사고라고 여겨지는) 것이 아니라 다양한 연주 양식들이 공존할 수 있다는 것을 인정해야 한다는 것이다. 오히려 그러한 다양성을 드러내는 것이 역사주의적 연주의 장점이자 의무라는 것이다. 그러나 현실에서 역사주의적 연주자들은 종종 자신들이 추구하

9) 위의 책, p. 148.

는 연주 방식이 유일하게 타당한 것으로, 혹은 자신들이 아직 구체적으로 실현하고 있지는 못한다고 하더라도 저 어딘가에 타당한 하나의 연주 방식이 있는 것으로 여기는 경우가 있는 것이다. 그리고 그러한 점에서 기존의 연주 태도와는 구별된다는 자의식을 가지곤 한다는 것이다. 버트가 역사주의적 연주의 양상이 포스트모더니즘적 성격을 많이 드러냄에도 불구하고 모더니즘과의 교차 지점에 자리 잡고 있다고 진단하고 있는 것이 바로 이러한 이유이다. 그리고 그에게 있어서 포스트모더니즘은 역사주의적 연주의 성격을 기술하는 용어로 그치는 것이 아니라 그렇게 되어야 한다는 희망과 당위를 포함하는 가치 평가적인 용어로 사용되고 있다. 그리고 이러한 점은 기본적으로 역사주의적 연주를 모더니즘의 한 양상이라고 진단하고 있는 타루스킨의 입장에서도 감지된다.

3. 모더니즘의 한 양상으로서의 역사주의적 연주

역사주의적 연주를 모더니즘의 한 양상으로 이해하는 대표자는 바로 타루스킨(Richard Taruskin)이다. 타루스킨은 역사주의적 연주가 과거의 음악을 재현하려는 것이 아니라 현재의 유행일 뿐이라고 주장한다.¹⁰⁾ 그러므로 역사주의적 연주는 ‘진리’의 문제라기보다는 ‘취향’의 문제라는 것이다. 한 동안 고음악이 표명하던 “진정성(authenticity)”에 대하여 언급하면서 그는 고음악 운동이 실제로 진정성을 갖고 있기는 한데, 그것은 과거에 대한 진정성이 아니라 현재에 대한 진정성이라고 신랄하게 비웃고 있다. 그는 역사주의적 연주 운동이 텍스트 중심주의, 그리고 실증주의의 망령이라고 주장한다. 실로 유명한 역사주의 연주 단체의 리더이기도 했던 그의 주장은 충격적이다.¹¹⁾

10) 타루스킨의 입장은 여러 책과 논문에서 드러나지만 가장 중요한 문헌으로는 Richard Taruskin, *Text and Act*. (Oxford: Oxford University Press, 1995)가 있다.

그에게 있어 역사주의적 연주의 실증주의적 경향은 모더니즘의 한 특징이다. 실증주의는 또한 사물과 세계에 대한 한 가지의 정답만을 인정하고자 하는 환원주의의 또 다른 모습이며 이러한 환원주의는 세계를 하나의 통일된 체계로 설명하고 싶어 하는 거대 이론과 맞닿아 있다. 앞서 살펴보았던 포스트모더니즘에서 다원주의를 주장한 것과는 사뭇 다른 입장이라고 할 수 있다.

타루스킨은 음악에 있어 이러한 모더니즘의 성격을 가장 잘 드러낸 사람으로 스트라빈스키를 들고 있다. 스트라빈스키 전문가이기도 한 그는 이 작곡가의 『음악시학』이라는 저서를 인용하면서 스트라빈스키가 어떻게 실증주의적인 모습을 보이는지 알리고 있다.¹²⁾ 특히 그가 음악은 ‘해석’하는 것이 아니라 ‘수행’하는 것이라고 주장한 점을 들면서 그의 입장이 얼마나 현대의 엄격하고 교조적인 고음악 연주자들과 일치하는지 보여준다. 게다가 그들이 모두 악보와 작곡가의 의도를 드러내는 여타 구체적인 자료에 집착하는 실증주의에 근거한 엘리트주의를 가지고 있음을 드러내어 스트라빈스키와 역사주의적 연주자들 사이가 얼마나 가까운지 보여준다.

타루스킨의 주장은 이론적인 비난에서 그치지 않고 실제로 얼마나 역사주의적 연주자들의 연주가 ‘모던’한지 그 예들을 제법 상세히 나열하고 있다. 예컨대 헨델의 오페라에 카스트라토 대신 등장하는 카운터테너가 역사적으로 얼마나 설득력 없는지 주장한다. 그에 따르면 헨델 자신은 카스트라토가 없는 경우 주저 없이 여성에게 바지를 입혀서 남자의 역할을 하도록 했다고 한다. 카운터 테너의 전통은 영국 성공회의 전통에서 온 것이고, 현대에 연출한 역사주의적 연주에서 카스트라토 대신 카운터 테너를 사용하는 것은 그저 영국인들의 취향, 유행을 보여

11) 타루스킨은 콜롬비아 대학에서 콜레기움 무지쿰을 지휘한 바 있으며 유명한 역사주의적 연주 단체인 아울로스 앙상블에서 비올 연주자로 활동하기도 했다.

12) Taruskin, 위의 책, p. 129.

주는 것에 불과하다는 것이다.¹³⁾

그런가 하면 템포 문제에 있어서도 작곡가의 의도를 가장 중요하게 여긴다고 하는 수많은 역사주의적 연주자들이 실은 작곡가가 기록한 템포가 아니라 오늘날 유행하는, 현대인에게 자연스럽게 들리는 템포로 연주하고 있는 실정도 예로 들고 있다.¹⁴⁾

타루스킨의 더 급진적인 주장은 역사주의적 연주가 실은 반(反)음악적이기까지 하다고 주장하는 순간에 절정에 달한다. 그는 음악의 음악다움은 연주에서 드러나며 연주가 드러내는 다양성이야 말로 음악의 특성이라고 말한다. 이러한 그의 입장에서 보면 실증적인 증거에 근거한 단 하나의 ‘옳은’ 연주를 추구하는 역사주의적 연주의 방향은 오히려 ‘옳지 않은’ 것으로 보이는 것이다.

미국의 버클리 소재 캘리포니아 주립 대학에서 열린 한 심포지움에서의 토론을 기록한 글을 보면 그는 한층 더 강하게 이러한 점을 주장한다.¹⁵⁾ 연주에서 중요한 것은 역사적 진실성이라기보다는 자기 자신이 되는 것이라고 한다. 그러면서 역사적 진실성이란 그저 옳고 그름을 판단하는 일일 뿐이며, 옳고 그름이라는 잣대는 그저 학생들에게나 적용되는 것이지 예술가에게 적용되는 것은 아니라고 역설하고 있다.

타루스킨의 주장을 요약하자면 역사주의적 연주는 기본적으로 모더니즘적 사고의 연장이며 따라서 모더니즘의 일반적인 문제를 고스란히 가지고 있다는 것이다. 또한 역사주의적 연주가 ‘진리’인 양 드러내는 것이 진정으로 ‘진리’일 수 있을 가능성도 희박하고 현재 이루어지고 있는 역사주의적 연주의 대부분은 과거의 연주를 재현한다기보다는 오늘날의 취향을 반영하는 것처럼 보인다는 것이다. 그리고 결론적으로

13) 위의 책, p. 165.

14) Joseph Kerman(et al.), “The Early Music Debate: Ancients, Moderns, Postmoderns,” *The Journal of Musicology*. Vol. 10, No. 1 (Winter, 1992), p. 128.

15) Kerman 위의 글, pp. 113-130.

는 ‘연주’는 하나로 고정된 의미나 상태에 있는 것이 아니라 변화되는 상태에 의하여 다양한 의미를 드러내어야 하는 것, 즉 한마디로 요약하자면 그가 쓴 저서의 제목대로, 음악은 텍스트(text)가 아니라 실행(act)이라는 것이다.

III. 역사주의적 연주의 해석학적 성격

그런데 마찬가지로 역사주의적 연주 운동을 모더니즘의 한 양상으로 평가하면서도 긍정적인 입장도 있다. 트레이워스의 주장이 그러하다. 현재 행해지고 있는 역사주의적 연주에 대한 그의 진단 역시 암울하지 않으나 그는 적어도 희망적인 전망을 가지고 있다. 그 역시 현대의 고음악 운동이 하나의 유행임을 잘 알고 있다. 지휘자나 비르투오조에 대한 그의 견해가 이를 잘 보여준다. 역사주의적 연주 단체들이 지휘자를 세우지 않으면서 ‘민주성,’ 혹은 ‘다 같이 만들어가는’ 음악에 대해 자랑하는 것과는 달리 실제 역사적인 자료들은 비록 ‘지휘자’가 없었다 라도 음악을 만들어가는 ‘리더’가 있었음을 드러낸다는 것이다. 또한 트레이워스는 오늘날 일상적으로 사용하는 기교적인 비르투오조라는 개념은 (아마도 리스트 전에는) 없었을지 모르나 다른 의미의 비르투오조, 예컨대 즉흥 연주라는 개념의 비르투오조는 분명히 존재했을 것이며 이러한 점을 역사주의적 연주자들은 고의적으로 외면한다고 주장한다.¹⁶⁾

그럼에도 불구하고 그는 역사주의적 연주를 비난하기보다는 원래 역사주의적 연주가 어떤 입장을 취해야 하는지를 말하여 설득하려고 노력한다. 그의 입장에서는 역사주의적 연주의 기본정신은 고착화되어

16) John Butt, p. 9.

있는 음악해석에 대한 끊임없는 도전이며 이미 확립되어 있는 전통에 대한 새로움이어야 한다는 것이다. 이는 아도르노가 이야기한 모더니즘 예술의 사회적 역할을 기억나게 한다. 그러나 아도르노가 역사주의적 연주 운동이 이미 확립된 전통을 고착화 하는 것으로 이해하여 매우 회의적인 반응을 보인 것과는 달리 트레이워스는 역사주의적 연주가 넓은 의미에서의 해석 행위가 되어야 한다는 긍정적인 시선을 던진다는 점에서 둘의 입장은 구별된다.

이렇게 살펴볼 때 역사주의적 연주에 대한 트레이워스의 입장은 현재 사실과 현상에 대한 묘사라기보다는 앞으로 이러저러한 것이 되어야 한다는 전망, 당위, 그리고 희망을 표현하는 것이다. 이러한 점에서 자신의 입장을 역사주의적 연주에 대한 ‘진단’이라고 단호하게 밝히며 그 내부 논리의 모순을 드러내 놓기만 하는 타투스킨과는 차이가 있다.¹⁷⁾

역사주의적 연주가 과거를 있는 그대로 재현하자는 원래의 목적을 벗어나서 하나의 양식으로 고착화되어 유행이 된 것은 이러한 연주를 가르치는 기관들이 생긴 것과 깊은 관계가 있다. 원래 제도화된 기관은 개별적인 작품의 개성이나 개인적인 해석의 입장 차를 강조하기 보다는 표준적인 하나의 체계를 선호하는 경향이 있다. 이러한 제도와 기관의 경향이 역사주의적 연주를 하나의 양식으로 고착화 시키는데 일조하게 된 것이다. 그 결과 역사주의적 연주자들은 고음악을 전하는 표준적인 연주를 찾게 되고 그러한 기록들을 자신들의 연주의 근거로 이용한다.

그러나 트레이워스가 정확히 지적한 바대로, 우리에게 알려진 훌륭한 음악들을 작곡한 뛰어난 작곡가들의 음악은 대개 바로 그러한 표준을 벗어난다. 그러니 역사주의적 연주자들은 개별적이고도 특별한 작곡가에 의한 독특한 작품들을 맛있게 보편적인 일반적 음악의 기준에 근

17) 위의 글, p. 127.

거하여 연주하게 되는 것이다.¹⁸⁾ 그리하여 마침내 드레이퓌스는 역사주의적 연주자들과 자기 자신에게(자신도 뛰어난 비올라 다감바 연주자이므로) 다음과 같은 제언을 한다.

역사적인 관심을 가진 연주자들이라면 일상적인 연주 매뉴얼의 한계를 넘어서 17세기나 18세기의 음악에서 가장 중요한 생각이 무엇인지를 찾기 시작하라고 권합니다. 이것이야말로 바로 바흐나 모차르트와 대화하기를 원하는 음악가들에게 잘 어울리는, 그리고 오늘날에도 여전히 유효한 오래된 지식입니다.¹⁹⁾

결국 드레이퓌스는 역사주의적 연주자들은 단순히 연주 매뉴얼을 기계적으로 따르는 사람이 아니라 자신이 연주하는 음악의 숨은 의미가 무엇인지를 잘 살펴 드러내는, 즉 해석하는 사람이 되어야 한다고 주장하고 있다. 그런데 이때 그가 이해하는 해석학은 단순히 옛 음악을 복원하는(신학적인 의미의 해석학) 것뿐만이 아니라 탈신화화(니체, 마르크스, 프로이트 같은 의미의) 하는 것이기도 하다.²⁰⁾ 그리하여 역사주의적 연주자들은 그저 옛 음악을 옛 모습으로 복원하려는 노력을 경주하는 것에서 그치는 것이 아니라 끊임없이 그 옛 음악을 고정된 하나의 의미나 하나의 양식으로 고착화 시키려는, 다시 말하면 신화화하려는 모든 노력에 저항, 즉 탈신화화해야 한다는 것이다.

이러한 드레이퓌스의 주장은 역사철학에 있어서의 오늘날의 입장과 그리 다르지 않다. 역사는 지나간 과거의 고정된 사실이 아니라 현재와의 끊임없는 상호작용 속에서 새로운 의미를 드러낸다는 이해가 그리

18) 위의 글, p. 116.

19) 위의 글, p. 116.

20) 로렌스 드레이퓌스(강해근 역), 「옛 음악과 그 추종자들로부터의 자기방어: 20세기의 역사주의 연주의 이론」, 『역사주의 연주의 이론과 실제』(강해근 외 역), 서울: 음악세계, 2006, p. 204.

하다. 또한 과거란 시간적인 거리를 둔 ‘타자’로서 존재하고 역사적 탐구란 그 타자를 내 시각대로 내 마음대로 재단하고 고정시키는 것이 아니라 그 스스로의 다양함을 드러낼 수 있도록 존중해주어야 한다는 이해 역시 그렇다. 그리고 그 ‘타자’가 나의 모습을 투영한 자기 반영이 되지 않도록 끊임없는 대화를 통한 반성을 시도해야 한다는 점도 역사주의적 연주와 오늘날의 역사철학이 공감하는 부분이다. 그리하여 드레이퓌스의 주장은 역사주의적 연주의 문제를 음악사, 그리고 역사학, 역사철학 일반의 문제와 연결시켜 놓는다.

IV. 나가는 말

앞에서 살펴본 바와 같이 역사주의적 연주는 여러 가지 면에서 음악사가의 관심을 끈다. 그런데 이 문제가 더욱 관심을 끄는 이유는 이것이 서구의 과거 음악 이야기가 아니라 오늘날 우리나라에서 일어나고 있는 일과 밀접한 관계를 가지고 있어서이다. 최근에 우리나라에서는 역사주의적 연주 운동의 불이 일어났다고 해도 과언이 아니다. 역사주의적 연주를 표방하는 연주 단체들이 여럿 생겼으며, 옛 음악을 역사주의적인 방식으로 연주하는 고음악 축제가 서울뿐만 아니라 지방에도 열리고 있다. 고음악을 전문적으로 가르치고 강의하는 과목을 개설한 학교도 생겼으며 심지어 그러한 연주자들의 협회, 거기에서 발간되는 협회보, 애호가 그룹, 전문 음반 코너, FM 프로그램까지 생겼다. 이러한 상황에서 우리는 다시 한 번 같은 물음을 우리 자신을 향해 물을 필요가 있는 것이다. 지금 우리나라에서 역사주의적 연주가 유행하는 까닭은 무엇일까?

모르건의 주장처럼 문화적 정체성의 부재에서 나타나는 불안과 근심

의 결과일까? 아니면 단지 새로운 것을 찾아가는 하나의 양식적인 유행일까? 혹은 극단적인 엘리트주의의 산물일까? 우리나라에서의 역사주의적 연주는 서구에서의 그것도 다르지 않으리라고 생각되며 아마도 앞서 언급한 모두를 포함할 것이다. 다만 우리나라의 경우 이러한 운동이 서구와는 다른 식으로 전개되었다는 것을 충분히 고려해야 할 것이다. 서구의 경우 연주자로부터 이러한 운동이 시작되고, 이 연주는 곧 아마추어 연주 운동으로 연결되었다. 그리하여 그러한 것이 연주의 질보다는 연주의 진리를 따지는 방향으로 바뀌는 결정적인 역할을 했다.

우리나라의 경우에는 고음악 연주를 전공으로 한 연주자들이 물론 존재했지만 더 먼저 관심을 갖고 그것을 사회적 이슈로 만든 것은 연주자들이라기보다는 애호가들이었다. 역사주의적 연주에 관심을 갖기 시작한 애호가들 중 일부는 앞서 서술한 바 있는 실증주의에 입각한 고음악과 관련된 여러 자료들을 공부하며 연주자들과 잠재적인 청중들에게 이 연주에 대한 지식을 제공하기 시작하였다. 물론 이러한 그들의 노력 덕분에 역사주의적 연주가 우리나라에서 더 쉽게 그리고 빨리 자리 잡을 수 있게 되었다. 그러나 그중 일부는 역사주의적 연주를 독특한 엘리트주의와 연관시켜, 역사주의적 연주의 ‘새로움’이 마치 ‘어려움’이나 접근이 ‘제한된’ 특수한 음악인 듯한 인상을 갖도록 하였고, 결과적으로 나중에 이 이슈에 참여하게 된 연주자들도 본인들의 뜻과는 관계없이 엘리트주의 음악을 만드는 한 주류로 받아들여지게 된다. 이러한 상황에서 고음악은 오히려 현실과 매우 동떨어진, 매우 고급스럽고 한정된 계층만이 대할 수 있는 예술인 듯한 분위기를 갖게 되었다.

과연 이러한 우리나라에서의 고음악 연주를 어떻게 설명할 수 있는지, 그리고 보다 적극적으로 이 연주의 긍정적인 의미를 어떻게 되살릴 수 있는지 하는 것이 역사주의적 연주자들에게 만이 아니라 음악역사가들의 손에도 달려 있다.

마지막으로 간단히 언급하고 넘어갈 사항은 서구에서 시작된 이러한

역사주의적 연주 운동이 우리나라의 전통적인 음악을 되살리는 문제와 기본적으로 다르지 않다는 사실이다. 개량된 악기나 서양음악화된 음조의 사용 문제, 전통적인 악기로 서양음악을 연주하는 문제, 진정한 전통을 가진 순수 한국음악을 되살리는 문제 등이 그렇다. 그러므로 우리도 서구의 학자들이 물었던 것과 같은 물음을 우리 전통음악에 물을 수 있다. 그러나 잊지 말아야 할 중요한 사실은 이러한 옛 음악과 새로운 음악 사이의 뿌리 깊은 갈등, 논쟁은 분명히 근대라는 역사적 시기와 관련이 있고, 이러한 근대가 어떻게 정초 되었는가라는 문제와도 깊은 연관이 있는 것이라면, 우리는 다시 서구와는 다른 독특한 우리의 역사 속에서 이 문제를 신중히 고려하여야 한다는 것이다.

참고문헌

- 김옥동, 『모더니즘과 포스트모더니즘』, 서울: 현암사, 1992.
- 강해근 외 역, 『역사주의 연주의 이론과 실제』, 서울: 음악세계, 2006.
- 니콜라스 아르농쿠르(강해근 역), 『바로크 음악은 ‘말’한다』, 서울: 음악세계, 2006.
- 조셉 커먼(채현경 역), 『음악을 생각한다』, 서울: 궁리, 2006.
- Butt, John., *Playing with History*, Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Haynes, Bruce, *The End of Early Music*, Oxford: Oxford University Press, 2007.
- Kenyon, Nicholas(ed.), *Authenticity and Early Music*, Oxford: Oxford University Press, 1988.
- Kerman, Joseph(et al.), “The Early Music Debate: Ancients, Moderns, Postmoderns,” *The Journal of Musicology*, Vol. 10, No. 1 (Winter, 1992).
- Sherman, Bernard, *Inside Early Music*, Oxford: Oxford University Press, 1997.
- Taruskin, Richard, *Text and Act*, Oxford: Oxford University Press, 1995.

검색어: 역사주의적 연주, 모더니즘, 포스트모더니즘, 역사쓰기, 해석학

Abstract

Late Debates on Early Music: Historiography of HIP

Chung, Kyung-Young

Recently, musicologists try to understand and explain the HIP(historically informed performance) phenomenon in 20th century. This paper introduces some of the recent arguments suggested by leading scholars: Robert Morgan suggested that historical performance is flourished since we do not have our own musical tradition. While John Butt maintains that HIP is a postmodern phenomena, Richard Taruskin consider it modern. Laurence Dreyfus argues that HIP should be a hermeneutic activity that reveals the meaning of the early music and also prevents the fossilization of performance.

Keywords: HIP, Modernism, Postmodernism, historiography, hermeneutics