

Perception of tradition and colonialization in the 20th century's Korean traditional music

Jeon, Ji Young*

There has been a delusion between Korean music and Korean traditional music in terms of a concept among the majors in Korean traditional music. This might has been the most important reason to the contraction of Korean traditional music, where Korean people have considered the reason of it might lie in the experience of the Japanese colonial rule and the intrusion of western music.

Therefore the broken tradition and the contraction of Korean traditional music during the 20th century were mainly caused by the inferiority complex and shrink of ourselves, which intensified internal colonialized self-awareness. The inside of ourselves which was the reason of these phenomena was connected with the desire for social 'recognition'.

The remembrance of belonging to the lower classes and wound of being regarded as the lower grade than western music have grown the desire for the more interests from society, thereby the struggle for recognition has fierced more radically among musicians majoring in Korean traditional music. However, when the society is overflowed by this kind of desire, the loftiness of art and richness of emotion in the community may be vanished and the struggle for survival may intensify extremely. What is necessary now is not the worse struggle for recognition but the pursuit of human dignity and musical self-authenticity.

* Seoul National University

20세기 전통음악계의 전통 인식과 종속성

전지영*

〈차 례〉

1. 서(序)-전통, 현대, 그리고 역사의 단절
2. 20세기 전통음악계의 전통인식
3. 오늘날의 전통-전통과 현대의 이중성
4. 결(結)-음악적 인정(recognition)의 윤리학

1. 서(序)-전통, 현대, 그리고 역사의 단절

전통이라는 말은 그 자체로 역사의 단절을 함의한다. 예컨대 조선시대의 경우 어떤 특정한 역사적 시점에서 전통이나 현대를 가를 필요가 없었다. 과거의 것도 자신의 것이고 당대의 것도 자신의 것이기 때문에, 전통을 현대화시킨다거나 전통은 소중한 것이라거나 하는 인식이 필요하지 않았던 것이다. 말하자면 전통과 현대의 이분법은 20세기 이후 식민지 경험과 서구문물의 유입이라는 역사 단절에 의해 생겨난 것이다.

역사의 단절이란 오늘날 개념으로는 전통의 단절이며, '현대'는 새로 유입된 서구 문명이다. 그런데 이때 단절은 객관적인 단순한 단절이 아니라 '서양'이라는 체계로

* 서울대학교

니에 의해 전통이 밀려나고 현대받게 된 상황을 말한다. 다시 말하면 우리는 단절의 역사 때문에 현대화를 지향하게 되었고, '현대'라는 시공간은 '전통'이라는 시공간에 비해 훨씬 긍정적인 무게중심을 이룬다.¹⁾ 따라서 전통음악에 있어 20세기는 단절의 역사에서 비롯되며, 전례 없는 서구지배로 인한 위축의 시대였던 것이다.

그런데, 20세기 서구적 양식의 지배를 과연 서구문물의 지배 탓으로 온전히 돌릴 수 있는가? 현세의 물질문명이 서구에서 수입된 것이 아니라 실질적으로는 우리 자신의 내면에 원인이 있듯이,²⁾ 유약에 있어서 전통의 위축과 서구종속이라는 엄청난 흐름에 과연 우리 내면의 원인은 없는 것인가? 음악변화의 가장 직접적인 동력은 외부 충격이라는 일차적 원인 그 자체보다는, 그로 인해 생겨난 우리 내면의 변화와 왜곡이라는 이차적 원인이 더욱 크지 않을까? 어쩌면 우리 스스로 전통음악의 위축과 서구종속의 흐름을 외부 충격이라는 '남탓'을 하면서 정작 우리 스스로의 책임은 애써 외면하고 있지는 않은가? 내면의 종속성을 갈수록 은밀하게 키워가면서도 겉으로는 '남탓'을 하는 이중성에 갇혀있지는 않은가? 이런 내면의 자화상에 대한 의문은 결국 우리 스스로 전통을 어떻게 이해하고 인식했는지에 대한 반성으로 귀결된다.

2. 20세기 전통음악계의 전통인식

1) 일제강점기의 전통

일제강점기는 서양음악 유입으로 인해 전통음악과 양악이라는 이분법이 만들어 진 시기이기도 하지만,³⁾ 이는 또한 계급적인 이분법이기도 했다. 앞선 문물은 매우

1) 이 문장에는 아주 긴 설명이 필요하기 때문에 별도의 지면이 요구된 것 같다. 다만 짧게 줄이자면 흔히 '현대화'를 지향하지만 '전통화'를 지향하지 않는다는 측면을 말하는 것으로 이해될 수 있다.

2) 정수복과 장은주에 의하면 한국사회의 현실적 물질주의는 흔히 말하는 서구 물질문명의 유입 때문이 아니라 지난 시대를 지배했던 유교적 입신양명주의가 식민지 근대화 및 자본주의 시대를 거치면서 왜곡·변모된 것이다. 우리사회의 물질주의는 결국 남의 탓이 아니라 우리 자신의 탓인 것이다. [정수복, 「한국인의 문화적 문법, 당연의 세계 낯설게 보기」(생각의 나무, 2007), 110-115쪽; 장은주, 「상처 입은 삶의 빛나간 인정무장」, 『인권외의 철학』(세ulon, 2010), 399-423쪽]

3) 조선시대까지는 전통음악이라는 말이 존재하지 않았다. 과거의 음악과 당대의 음악에 양식적 차이가

기 위해 일본이나 서구로 유학을 다녀온 '엘리트' 음악인들과 '초라한' 전통을 계속 유지하고 있었던 음악인들 사이의 간격은 실제로는 문명과 어둠, 계몽과 무지, 엘리트와 빈곤이라는 이분법을 고스란히 담고 있었다. 또한 조선시대 내내 음악에 대한 비평과 감상을 담당했던 지식인계층이 식민지시대를 거치면서 완전히 시야를 서양 음악에 집중하고 있었고, 전통음악 전공자들은 지식인계층과 유리된 채 실기전공의 범주에서 벗어나지 못했다.⁴⁾ 서양음악은 앞선 문물이고 식민지 상황을 극복하기 위해 최대한 빨리 받아들여야 하는 것이라는 인식은 식민지 지식인들이 가질 수 있는 보편적 사고였기 때문에, 식자층의 비평적 관심이 서양음악에 집중될 수밖에 없었고, 상대적으로 전통음악은 관심 밖으로 멀어짐으로써, 유학과 엘리트 전공자들의 음악과 그에 주목하는 지식인 계층, 그리고 '고루한' 전통을 전승하는 교육받지 못한 이들의 음악과 그에 무관심한 식자층의 구분은 명확해질 수밖에 없었다. 게다가 서양음악을 전공한 소위 '엘리트' 음악인들은 전통음악에 대한 편견과 서구우월주의론 어느 정도 품고 있었기 때문에⁵⁾ 그들이 오피니언 리더(opinion leader)로 활약하는 시대에서 전통음악은 심리적으로 더욱 위축될 수밖에 없었다.

그러나 예술의 향기가 높은 고대문화의 유물이, 품동품으로서나 예술품으로는 최고 최상으로 가치된다 하더라도 그것이 오늘날 우리나라의 실생활에는 적합되지 않음이 많은 것과 마찬가지로, 동양의 음악이 예술적으로는 최고의 지위에 있다하더라도, 오늘날 우리의 실생활이나 감정에 적합되지 않는다면, 그것은 또한 품동품에 가까울다고 할 수밖에 없을 것이다 ……… 우에서도 말한바와 같이 서양악은 입체적이고 동양악은 평면적이다. 다시 말하면 서양악은 마치 서양의 고층건축과 같고 동양악은 평면적인 단층건축과 같은 것이다. 비록 시대가 변천되었다고 한들 단층건축물을 헐어서 고층건축물로 개축한다는 것이 얼마나 가능한 일인가.⁶⁾

사회가 전반적으로 전통에 대해 우호적이지 않고, 전통은 극복해야만 하는 것이

존재하지 않았기 때문이다.

4) 전지영, 『국악비평의 역사』(북코리아, 2008), 113~146쪽.

5) 안기영이나 구왕삼과 같은 일부 음악가들을 제외한 대부분 음악가들이 모습이 그러했다.

6) 홍난파, 「동서음악의 비교」, 『음악만편(音樂漫筆)』 소화13년(대동출판소), 155~163쪽.

며 서구문물은 빨리 받아들여야 하는 것으로 여지전 식민지시대 전통음악 담당자들은 대부분 전통에 대한 소극적이고 위축된 의식을 가질 수밖에 없었다. 엘리트 지식인들이 고만한 신진분들도 아니고 서양음악에 비해 계급적 허위구조에 놓여버린 전통음악은, 그 전공자들에게 어떤 의식적·진보적 담론의 대상이 되지 못했으며, 그것은 단지 숙명이거나 생존을 위해 가혹한 싸움을 하는 자아의 또 다른 모습이 될 뿐이었다. 이와 같은 전공자들의 전통에 대한 진지한 '정의(定議)'와 지향성 부재는 이왕직악부원들이나 소위 창작계 인사들이나 마찬가지였다. 오히려 이런 틈을 비집고 고개를 든 것이 전통에 대해 의도적으로 왜곡을 가한 관념들이었다. 그 대표적인 것이 오늘날 흔히 '한의 예술'이라고 표현되는 비애미론(悲哀美論)이다.

흔히 일본인들 중에서 가장 조선을 사랑하고 조선의 미술 탁월하게 규정한 인물이라고 곡해되어왔던 야나기 무네요시(柳宗悅)는 다분히 그릇된 역사관에 입각해서 조선의 예술에 대해 논의했고, 그것은 사실 감상문 수준 이상은 아니었다.⁷⁾

그곳(조선)에서는 자연마저도 쓸쓸하게 보인다. 산은 험벗고 나무는 앙상하며 꽃은 퇴색해있다. 땅은 때마르고 물건들은 윤기가 없으며 밤은 어둡고 사람은 드물다. 예술에 마음을 다칠 때 그들은 무엇을 호소할 수가 있었을까. 소리에는 강한 가락이 없고 색에는 찬거운 빛이 없다. 다만 감정에 넘쳐 눈물이 흥민한 마음이 있을 뿐이다. 표현된 미는 애상(哀戀)의 미이다. 슬픔만이 슬픔을 달래준다. 슬픈 미가 그들의 친한 벗이었다. 예술에서만 그들은 마음을 털어놓을 수 있었다. 민족은 주어진 그 숙명을, 비로써 따뜻하게 하고 그것을 무한의 세계에 연결하려고 했다. 가슴을 압박하는 이러한 미가 다른 이다에 또 있을 것인가. 탄식의 울림이 도처에 울려 퍼지고 있다. 중국의 예술은 의지의 예술이고, 일본의 그것은 정취의 예술이었다. 그 사이에 서서 홀로 비애의 운명을 짊어져야 했던 것이 조선의 예술이다.⁸⁾

음악에 이르면 한층 더 이러한 특질을 발견할 수 있을 것이다. 나는 방에서 또는 길거리에서 때때로 조선의 음악을 들을 기회가 있다. 그러나 그것을 들을 때마다 쓸

7) 지금까지도 야나기 무네요시를 조선예술의 보존자로 이해하는 이들이 많다.

8) 야나기 무네요시 저, 『조선과 그 예술』, 이경진 옮김(산구문화사, 2006), 88쪽.

살하고 불안하고 슬픈 감정에 가슴이 짓눌린다. 끊어진 듯 연연하게 흐르는 그 긴 음률과 음에도 앞서 말한 것과 똑같은 조선의 선이 흐르고 있다고 나는 생각한다. 그것은 어디까지나 애상의 음악이다. 저 찢어지는 듯한 중국의 강한 상음(常音)과는 얼마나 좋은 대비가 되는가.⁹⁾

모든 것의 배경이 되는 자연은 조선이 밟아야 할 운명의 방향을 정했다. 대륙의 무서운 북풍은 불가항력의 힘을 가지고 민족을 배후에서 압박했다. 역사는 어떤 수 없이 30년의 역사가 되었다. 민족이 감지 않으면 안되었던 환경은 괴로움과 슬픔으로 가득 차 있었다. 그들이 산 세계는 자유도 아니고 강한 것도 아니며 즐거움도 아니었다. 운명은 그들에게 이 지상에서 기뻐하라는 것을 알려주지 않았다. 끊임없는 압박으로 평화가 빼앗기고 행복을 잃었으며 생명은 쉬어야 할 때가 늘 일지 못했다. 마음이 졸졸 동요하고 불안이 거들떠서 실낱같은 희망을 피안에 걸었다. 모두 벗이 그들 배반하여 어디에서도 믿을 수 있는 바음을 찾을 수 없다. 덧없는 이 세상의 하늘에 단식의 소리가 허무하게 메아리친다. 배설은 인정에 굶주리고 사랑을 그리워하고 있다. 이런 심정의 생에서 솟구친 예술은 어떠한 방향을 택했을까. 모든 아름다움은 비애의 아름다움이 있다. 그들은 자신의 쓸쓸함을 털어놓을 빛을 아름다움의 세계에서 구했다. 이 때문에 그들은 자신에게 아름라는 길을 택하지 않으면 안되었다. 형태의 강함이나 빛깔의 아름다움은 그들이 보는 세계이다.¹⁰⁾ 편견적으로 이 민족은 표현의 세 번째 간에서 나아가야 할 방향을 발견했다. 선(線)이아말로 요구되는 길이었다. 불안하고 쓸쓸한 마음을 전하는데 있어서 저 눈물겨운 선보다 더 아름라는 길은 없는 것이다. 선애는 그들에게 한없는 믿의가 있었다. 민족은 일체의 것을 선으로 미화했다.¹¹⁾

조선의 역사와 자연에 대한 편견으로 가득 차 있는 이 글들은, 조선을 소극적이고 수동적인 존재로 묘사하고 있다. 얼핏 조선의 아름다움을 말하는 것 같지만, 실제로는 조선은 유약하고 정에 굶주린 역사들 가졌고, 일본과 중국은 강대국이었다는 논

9) 아나기 부네요시 저, 『조선과 그 예술』, 이진진 옮김(신구문화사, 2006), 101쪽.

10) 아나기 부네요시는 예술의 구성요소가 형태(形態), 빛깔(색채), 선(線)이 있으며, 이 중에서 중국의 예술은 형(形), 일본의 예술은 색채, 조선의 예술은 선(線)이 핵심이라고 하였다.

11) 아나기 부네요시 저, 『조선과 그 예술』, 이진진 옮김(신구문화사, 2006), 101~102쪽.

리를 깔고 있다. 야나기 무네요시의 속내는 조선예술을 비애의 미로 규정함으로써 조선인의 저항을 잠재우고, 원래 조선의 속성이 유약하고 소극적임을 강조하여 일제의 식민지통치 이데올로기를 강화하는 것이라고 할 수 있다.

조선인들이여, 지금은 한 나라의 정신적 운명이 좌우될 중대한 시기이다. 새 출발을 위해 불면합 가초를 준비하라. 잘 생각하고 반성하여 깊이 그 사명을 의식하라. 독립을 바라기 전에 큰 인격의 출현을 위하여 비라보라, 무엇보다도 먼저 위대한 과학자를 배출하고 위대한 사색가들 낳으며 위대한 예술가의 출현을 열망하라. 진선미를 태고는 조선울 영원한 것으로 만들 기초가 없다는 것을 깊이 깨달아라. 분명하는 사안을 되도록 적게 갖고 가능한 한 함께 노력하는 사안을 많이 가져라.¹²⁾

조선인의 입장에서 조선에 우호적인 것처럼 교묘하게 위장하고 있지만, 그의 눈에는 저항하지 말고 참고 인내하라는 것이다. 일본처럼 앞선 과학자와 예술가를 낳으라는 말은 이전에 조선은 후진적임을 암시하고, 일본침략 책임을 회피하는 것이다. 일본에 대한 저항 이전에 스스로 사색하고 예술적 역량을 키우라는 말 역시 현실의 억압에 대한 저항 대신 순종하고 사색하라는 식의 가르침이다. 이런 '훈수'에서 나온 것이 조선예술에 대한 '비애의 미', '한'의 예술'과 같은 표현이다.

그럼에도 불구하고 그의 미론(美論¹³⁾)은 해방 이후 한국예술에 적지 않은 영향을 끼쳤고, 지금까지도 일부 전통음악의 미학에 '한'의 예술'이라는 관점을 끌어들이고 있는 경우가 있다.¹⁴⁾ 이는 그만큼 식민지 시대가 남긴 사상적·교육적 상처가 컸다

12) 야나기 무네요시 저, 『조선과 그 예술』, 이길전 옮김(신구문화사, 2006), 17-18쪽.

13) 사실 그의 주장은 미론이라고까지 하기도 민망한 수준이다.

14) "경차 야나기의 조선예술 이해가 올바르지 못한 역사관에서 비롯된 것이라고 비판하면서도 그의 이론은 그대로 수용, 한국예술의 기원 성격을 '한'의 미' 또는 '비애나 애상의 이듬다음'으로 합리화하려는 시도도 때때로 보는데, 참으로 답답한 일이 아닐 수 없다. 야나기의 '조선예술 비애의 미론'은 반할 필요도 없이 우리민족 스스로를 지나치게 의기소침해 하고, 나아가 자조(自憫)를 확대 재생산하는 부작용을 불러왔다. 그것은 외세에 의한 국명과 광복, 그리고 바로 이어진 분단, 동족끼리의 전쟁, 이두웠던 군사독재 시절 등을 거치면서 일부 문화예술계가 '한'이 마치 우리예술의 원형이라도 되는 듯이 이야기와 주제로 삼고, 결핍하면 '염전'은 어쩔 수 없어, 뛰어왔자 비독이지'라는 자학의 관용어를 만들어내기도 했다." [정일성, 『야나기 무네요시의 두 얼굴』(여석산학사, 2009), 11쪽]

는 반증이기도 하다. 그러나 한편으로는 지금까지도 야나기 무네요시와 같은 식민자 지배자적 측은지심의 유행이 우리 주위를 배회하고 있는 것은 전통에 대한 우리의 인식이 결코 식민성(종속성) 극복의 단계에 이르지 못했으며, 전통음악에 대한 전공자들의 역사적·윤리적 사고의 결여가 반성적 수준에서 변증법적 발전을 꾀지 못했음을 말하는 것이기도 하다.

그러므로 일제강점기는 전통음악 전공자들에게 전통에 대한 그릇된 관념을 심어 주기 시작한 때였고, 이는 어찌면 서양음악에 대비되는 계급적 하위(下位)에 대한 자의식과 일본 지배세력의 교묘한 주입(注入)의 상호작용에 의한 것이든지 모른다. 전통을 극복의 대상으로만 바라보고 서구의 것은 무조건 하위편리 받아들여야 한다는 인식, 자기 자신의 예술에 대해 자학과 인내와 순종의 아름다움으로 규정하는 소극적 의식은 이로부터 생성된 것이라고 볼 수밖에 없을 것이다.

해바라기¹⁵⁾ 근대지향과 왜곡된 비의식은 식민지시대 전공자들의 내면이 이미 그들 스스로의 것이 아니었음을 말해준다. 이런 그릇된 관념은 그들 스스로 조작해서 신념화된 것이 아니기 때문이다. 식민성 극복에 있어서 가장 지난(至難)한 최후의 지점은 외파가 아니라 내면의 주체성에 있다. 식민지 인민(人民)¹⁶⁾들이 겪는 가장 큰 피해가 바로 정신적·지적·윤리적 자아상실¹⁷⁾이라고 할 수 있기 때문이다. 조선총독부의 표면적인 지배는 끝났으나 일제에 의해 정립된 교육체제와 사회체제에 의한 조선 내면의 지배는 (조선인 스스로에 의해) 지속되고 있었고, 식민지 피해의식에 따른 과도한 서구우종과 자기비하의 오늘날까지도 일정부분 이어지고 있다. 자기 스스로의 내면을 빼앗겨버린 식민지 예인들의 삶은 자신의 예술을 자기 스스로의 눈으로 보고 판단하고 규정하지 못한 채, 타자(他者)에 대한 피해의식과 타자가 주입한 이데올로기에 의해 연명되고 있었다. 그리고 이런 삶은 그 후예들에게 고스란히 대물림되고 있었다.

15) 서구의 모든 것을 해바라기처럼 지향하고, 정작 자신의 것에는 고개 숙이는 모습을 말한다.

16) 일제강점기는 우리 자신의 나라가 없기 때문에 국민(國民)이라고 할 수 없으며, 만일 국민이라고 하면 그것은 일본제국의 국민을 지칭하게 된다. 그러므로 여기서 인민이라는 말을 썼다.

17) 여기서 '윤리적'이라는 말은 문명적 힘은 바탕으로 식민성을 극복하고 식민지 경험을 잊고 싶어함으로써 발생하는 '자기중심적' 성향을 말한다.

2) 권위주의 시대의 전통

식민지 시대 내면의 상실은 권위주의 정권 시절 매우 강력한 서구지향으로 나타났다. 식민지 경험이 가져다 준 필연적인 자기부정의 욕망과 절대빈곤의 현실이 결합하면서 자연스럽게 '서구=미래=희망', 그리고 '전통=과거=낡음'의 등식이 성립된 것이다. 전통예술 전공자들은 이런 상황에서 현실과 타협할 것을 강요받게 된다. 사회적으로 전통이 환영받지 못하고, 서구처럼 '잘살아보세'의 구호가 절명(絶命)의 과제가 될 때, 전통을 전공하고 담당하는 이들은 그러한 사회상황 및 시대흐름과 자신의 에능을 크로스오버시키고자 하는 현실적 욕망을 갖게 될 수밖에 없었던 것이다. 때마침 1959년 서울대학교에 국악과가 생기면서 한국사회 최고 엘리트집단을 교육시키는 기관에서 '국악'을 전공하는 이들이 생겨났다. 이는 20세기 전반기 내내 지식인집단이 전통을 외면하고 엘리트 음악인들은 모두 외국유학을 했던 서양음악전공자였던 역사가 바뀌어가는 것이기도 했다. 당시 대학교육을 받은 엘리트 전공자들에게 '서구=미래=희망'의 등식은 일반적이었고, 전통예술 전공자들 역시 예외가 아니었다. 따라서 그들에게 자신의 전공과 시대적 상황의 타협은 자연스럽게 전통을 '극복'하고 서구적 모델에 맞게 변형시키는 것이 될 수밖에 없었다.

말하자면 이제 전통은 그것을 '극복'해서 이떠한 다른 것으로 나아갈 것을 미덕으로 삼게 되었고, 다른 어떤 것을 하기 위해 도구로 활용하는 노력이 중요하지 그것 자체의 내적 발전을 위한 노력이 중요한 것이 아니었던 것이다. 이처럼 전통은 그 자체로 의미가 있다기보다는¹⁸⁾ 극복의 대상이자 그것을 통해 다른 형태로 발전되어야 하는 중간도구로 인식되었고, 이와 같은 '도구적 전통'은 대학교육의 산물인 엘리트주의와 긴밀하게 결합한다.

서울대학교라고 하는 최고의 교육기관에서 교육을 받은 엘리트라고 자칭하는 집단에 가장 큰 심리적 간동은 자신의 전공이 사회적으로 대접받지 못한 채 다분히 천시되고 있다는 것이었다. 이때 엘리트적 자존심이 만들어 낸 욕망은 전통을 최선

18) 물론 전공자들은 표면적으로는 전통은 그 자체로 의미가 있다고 믿을 계속 해왔지만, 실제 행동은 도구로서의 의미성에 치중한 것이 현실이다.

을 다해 존중하고 전승하는 것이 아니라 오히려 전통과 거리를 두는 태도를 낳게 된다. 즉 사회적으로 천시되는 국악의 엘리트 교육을 받은 이들은 '내가 하는 건 다르다'고 하는 점을 과시하고 싶어 하는 것이다. '내가 하는 국악은 저들이 하는 국악과 다르다'는 자의식은 일반적인 전통음악과 '나의 엘리트 국악과는 다르다'는 것이며, 스스로 전공자임에도 불구하고 전통에 대한 사회적 편대를 용인하고 자신은 그 집단에 속하지 않는다고 자위하고자 했다. 이 때문에 그들은 자신의 '다름'을 매우 강하고 적극적으로 홍보하고자 했고, 이 때 '다름'은 사람들이 편대하는 전통음악과 달리 뭔가 '세련되고' 뭔가 전통음악 같지 않아 보이는 것이어야 했다. 따라서 가장 전통음악 같지 않아 보이는 음악을 해야 스스로 엘리트적 존재감을 느낄 수 있었고, 국악과를 다닌 전공자임에도 국악의 책체가 나지 않는 방식을 찾아가게 되었다. 게다가 당시 국악과 전공자들은 서양음악 전공자들에 비해 밝히고 싶지 않은 열등의식도 있었던 것이 사실이다. 어쨌든 서양음악 전공자들은 대부분 사회 상층계급에 속해있었고 구미 유행이라는 선망의 루트를 걸을 수 있는 경제력의 소유자들이었기 때문에, 국악과(國樂科) 전공자들이 갖고 있었던 엘리트주의적 자존감은 자연스럽게 사회에서 더 '고급'으로 인정받고 통용되는 서양음악에 대한 동경과 지향도 어느 정도 가지고 있었다고 보아야 한다.¹⁹⁾

이와 같은 도구적 전통 인식과 엘리트주의의 결합은 몇 가지 경향을 낳았다. 그것은 크게 공연양식의 서구화와 작품생산의 서구화로 요약할 수 있고, 이와 함께 보존을 통한 권력화도 진행되었다.

공연양식의 서구화는 서구식 극장무대에서 이루어지는 관현악과 독주회 탄생으로 대표된다. 서구 오케스트라 양식을 기계적으로 모방한 이른바 국악관현악은 1963년 지영희가 당시 국악예술학교 학생들을 모아서 실험한 후 1964년 첫 공식 발표회를 가졌고, 이는 1965년 서울시립국악관현악단의 모태가 되었다. 첫 번째 실험은 국악예술학교에서 했지만,²⁰⁾ 국악관현악은 이후 엘리트 전공자들의 주요 루트로

19) 사실 이런 점은 지금까지도 내놓고 논의하는 것이 금기시되어온 측면이 있다.

20) 그 이전에 이미 국립국악원에서 서구식 관현악 편성으로 연주를 했다고 하는데, 국악관현악 양식이 서구오케스트라의 기계적 모방이고 국악의 내적 자존감에서 비롯된 것이 아니기 때문에, 누가 먼저 시도했는가의 '원조' 싸움은 그다지 중요하지 않은 것 같다. 누가 먼저 남의 것을 흉내내고, 누가 더

자리 잡았다. 이것이 비록 전통음악의 발전에 대한 음악적 고민이 아니라 서구양식의 직접적이고 도식적인 모방이었고, 아울러 서구적 양식을 선망의 대상으로 여겼던 당시 시대적 욕망의 결과물이긴 했지만, 그것은 또한 전공자들이 가졌던 서구 모방과 '인정(recognition)' 욕망의 결과물이기도 했다. 국악관현악에 많은 문제들이 있음을 알면서도 결코 포기할 수 없는 욕망으로 인해 지금까지 국악관현악은 지속되고 있다. 서구적 양식의 모방은 '나는 다르다'는 과시와 사회적 '인정'의 욕망을 표출하는 방식이기도 했던 것이다.

한편 1964년 당시 서울대학교 국악과 대학원 졸업을 앞둔 이재숙은 '독주회'라는 양식을 자신의 전공에 도입한다. '국악도 독주회를 한다'는 식의 제목이 당시 언론에 등장했고, 이 때 독주회는 전통음악이 연행되던 공간과 전혀 다른 서구식 극장무대에서 이루어지는 공연을 말한다. 그리고 이 연주회의 절반은 이성권 작곡의 창작물로 채워졌다. 즉 기존 전통음악과 '다른' 공간에서 기존 전통음악과 '다른' 음악을 함으로써 연주자는 기존 전통음악 연주자들과 '다른' 태도를 보여주고자 했던 것이다. 한편으로는 전통음악 전공자이면서 다른 한편으로는 최대한 자신의 '다름'을 홍보함으로써 세상으로부터 인정받고자 했다.

이와 같은 공연양식의 서구화는 불가피하게 작품생산의 서구화와 같은 맥락에서 이루어질 수밖에 없다. 음악의 '다름'은 전통적 맥락과 어느 정도 단절된 음악용 요구했고, 계급적으로 우월적 지위를 갖는 서양음악이 한국사회를 지배하는 상황에서 서구식 작곡개념과 기법에 기초한 작품생산은 필연적이었다. 서구식 작곡에 입각한 작품생산은 전통을 하나의 '요소'로 활용하는 '도구적 전통'의 인식을 당연시하게 된다. 대학 국악과에 작곡 전공이 생기고, 이 때 작곡은 전통음악 생성의 '논리와 윤리'²¹⁾에 대한 학습이 아니라 서양음악 작곡의 논리와 역사에 대한 학습을 바탕으로 하는 것이다. 그러므로 이 때 생성되는 작품은 서구적 기법과 틀 위에 전통음악의 요소들이 파편적으로 실려서 활용되는 것이 된다. 서구적 틀과 도구적 전통의 결합

많이 남의 것을 흉모했는가 하는 것이 윤리적으로 뉘날만한 것은 아닌 것 같다.

21) 이진용의 책 이름에 사용된 단어지만 여기서 발어 쓰고자 한다. 논리는 말 그대로 생성과정에 대한 논리적 고찰의 의미이고, 윤리는 그것에 대한 사회적 타당성과 정당성의 의미이다.

이 만들어 낸 '창작국악'은 이렇게 해서 엘리트 국악으로 변모하게 되었다. 전통음악의 이법을 있는 그대로 답습하고, 뭔가 전통음악 그 자체는 아니지만 색깔은 완전히 전통음악과 다름없는 그런 '창작'은 창작으로 간주되지도 않았다. 그것은 '다류'의 욕망을 채워주지 못하기 때문이다. '창작'이란 격어도 서구적 '세련됨'을 갖추는 것이 필수적인 조건이 되었고, 이로 인해 '창작국악'은 실세로는 국악의 요소와 서구적 요소가 혼합된 '하이브리드(hybrid)' 음악임에도 불구하고 새로운 시대의 새로운 국악, 미래지향적인 세련된 국악의 이류으로 찬사되었다. 서구적 요소가 섞여야만 창작으로 간주하는, 아주 직접적 서구화를 지향하는 풍토가 조성된 것이다.

한편 이와 같은 공연양식과 작품생산의 서구화 외에 급속한 산업화와 서구화 물결 속에서 기존 전통음악 레퍼토리들은 다수가 전승이 위태로운 심각한 상황에 처하게 되었는데, 이 때 제도적으로 마련된 보호 장치가 바로 무형문화재 제도이다. 1964년 무형문화재 제도의 시작은 이와 같은 시대적 상황이 큰 역할을 했지만, 이는 또한 역으로 전통이 '보존을 통한 권력화'가 가능함을 보여주는 계기가 되기도 했다. 과거 관혼민비(官婚民卑) 사고가 지배하던 시절 국가가 자신의 예능을 인정하고 국가지정 중요무형문화재라는 벽찬 이름으로 보호하게 된 사건은 전통음악 담당자들에게 속된 말로 '센세이셔널(sensational)' 한 것이었다. 엘리트 음악인부터, 가장 극심한 천대를 받았던 민속 현장의 예인들까지, 분화제를 향한 권력욕망은 예외가 없다. 그러므로 '보호'가 곧 '권력'이 되어버리는 것은 어쩌면 당연한 수순이었다. 국가의 지정을 받은 종목은 가장 권위 있는 '전통'이 되었고 그 권위는 사승 관계의 연쇄로 구조(構造)된 피라미드식 계급구조를 만들게 되었다.

이것이 보이는 의미는 전통의 보존이 아니라 전통음악 '작품'의 보존이 지상과제가 되었다는 것이다. 전통은 급속한 서구화의 길 속에서 여전히 사회적으로 냉대와 천대를 받고 있음에도 불구하고 전통음악 '작품'들은 제도 권력의 보호 하에 권위를 누리게 된 것이다. 음악과 음악 작품은 다르다. 음악은 인간의 본능이자 누구나 영위하고 향유하는 삶의 부분이다. 하지만 작품은 삶의 외곽에서 타자에 의해 주어지는 것이며, 누구나 그것에 다가가지는 못한다. 음악은 우리 삶의 행위가 이루어지는 뒷밭이지만, 작품은 그 뒷밭에서 크고 굵게 자란 특정한 식물이다. 전통음악은 역사적 삶의 현장에서 언행되고 생성되는 '음악'이지만 전통음악 작품은 베달라버린 뒷

말에서 상상한 뼈를 드러낸 나뭇가지이다. 텃밭이 메마를수록 사람들은 그 상상한 나뭇가지들 텃밭과 동일시하는 착시현상을 드러내게 된다. 하지만 중요한 것은 나뭇가지에 거름 주는 것보다 텃밭 자체를 다시 푸르게 일구는 것이다. 그러나 권력화된 나뭇가지에 집착하고, 그것을 절대화하는 권위가 생성될 때, 그것은 정상적인 보존이 아니라 보존을 통한 권력화에 다름없게 된다. 전통의 권위가 아니라 전통음악 작품의 권위가 전공자들의 시야를 흐리게 된 것이다.

따라서 권위주의 시절 도구적 전통 인식과 엘리트적 '인정' 욕망은 당시 시대적 상황과 맞물려 음악에 있어 대단히 직접적인 서구영향을 정당화했고, 무정문화재 제도는 빛받 특정 레퍼토리에 권위들 집중하게 했다고 할 수 있다. 바야흐로 전통은 욕망을 충족시키기 위한 도구로 전락함과 동시에, 권위들 획득한 몇 개 '작품'들이 '전통 그 자체'로 둔갑하는 현상이 보편화된 것이다. 따라서 전통은 이제 보편타당한 객관적 가치로서가 아니라 권위적 개념으로 변화하고 있었던 것이다. 전반적인 서구화 경향과 권력화 현상은 20세기 후반 내내 지속되었다고 볼 수 있다.

3) 민주화시대의 전통

권위주의 시대에 자리 잡은 도구적 전통은 이른바 전차적 민주주의가 이루어진 이후에 더욱 강화되었다. 정치적 민주화가 전통의 도구화를 강화한 것은 다소 역설적이다. 이런 역설은 시장의 지배가 본격화된 흐름으로 인해 생겨난 것이다. 권위주의 정권의 통제와 억압이 표면적으로 해소되자 그 틈으로 확고해진 것은 스스로의 가치관과 건강한 자존감이 아니라 시장 지배의 전면화와 대중시대의 본격적인 도래였다. 대중화가 거스를 수 없는 대세가 되고 시장에서의 생존이 미덕이 된 시대는 자본이 정치권력의 통제와 예속에서 벗어나 스스로의 시스템에 의해 예술을 좌우할 수 있는 여건을 조성시켰다.

정치적 혹은 어떤 선험적·암묵적 보호가 아니라 시장에서 살아남기 위해 전통은 가혹한 변모를 강요받았고, 그것은 매우 불공정한 강요였다. 시장은 이미 대중음악과 서구 클래식음악이라는 골리앗에 의해 전멸된 상황이었기 때문에, 보호 장구도 제대로 갖추지 않은 전통음악은 지배적 '괴물'과 시장에서 경쟁할 수 없었다. 게다가

전통음악은 시장주의를 뛰어넘는 역사적 정통성을 갖고 있다고 여겨지는 것이다. 이들 '과몰'과 같은 '링' 위에 올려놓고 경쟁시키는 것이 마치 공정한 게임의 규칙인 것처럼 호도되었고, 따라서 자본주의 시장논리는 애초부터 전통음악에게는 공정한 규칙의 탈을 쓴 불공정 경쟁의 강요나 다름없었다.

지금까지도 전통음악의 자기 변모를 통한 시장에서의 생존이 부정할 수 없는 시대적 흐름이라고 여겨지고 있다. 그런데 원래 민주화시대 초기라고 할 수 있는 1980년대 후반 당시까지는 이런 시장의 강요는 민주화의 결과물로 여겨졌고, 전통음악이 전공자만의 것이 아니라 민족의 것이며 이를 위해서는 권위적·고답적 틀을 벗고서 대중화된 변모가 필수적이라는 동의가 작용했다. 하지만 이것이 '희망사항'이자 '착각'이었음을 당시는 알지 못했으며, 그 이유는 당시는 시장이 얼마나 잔혹한 공간인지 알지 못했고, 민주화된 사회에서 시장이 어느 정도 전통음악 발전에 긍정적 역할을 할 수 있다고 여겼기 때문이었다. 하지만 버지않아 시장은 가장 비정한 변모를 드러내기 시작했으며, 전통의 가치와 민족적 자존심이 아니라 어떻게든 시장이 요구하는 흐름에 맞추어야 생존이 가능하다는 위기감은 갈수록 가중되었다. 따라서 시장의 요구에 맞추기 위해서는 이미 대중들의 이목을 지배하고 있는 시장 지배적 '과몰'의 힘을 어느 정도 빌릴 수밖에 없으며, 이는 전통과 전통 아닌 것들 사이의 활발한 크로스오버와 교섭의 강요이기도 했다. 시장의 적대성을 감지하지 못했던 때의 '희망'은 곧 본색을 드러낸 시장의 엄혹한 강요에 의해 전통음악의 숨통이 조여 오는 기쁜 초혼으로 바뀌었다.

그런데 이와 같은 전통음악 스스로의 변모를 강요한 시장논리를 이념적으로 정당화한 전통음악계 내부의 논리가 존재했다. 말하자면 전통음악 전공자들 스스로 이런 불공정한 게임을 신념화한 역설적 상황이 생겨나게 된 것인데, 이것이 바로 '한국음악'론이다. 이는 과거 이강숙의 '한국음악론'을 말하는 것이 아니다. 이강숙은 한국사회의 왜곡된 음악문화를 개선함으로써 향후 다가올 바람직한 음악문화로서 '한국음악'을 설정하고, 이 때 '한국음악'은 아직 이루지는 못했지만 언젠가 찾아야 할 윤리적 정당성을 갖춘 음악을 지칭하는 것이다. 이는 후에 민족음악론이 성립되는 기초가 되었다. 하지만 이 글에서 말하는 '한국음악론은 전통음악 전공자들이 자신의 음악을 '한국음악'으로 통칭하는 개념적 오류를 말하는 것이다. 빌하자면 '한국

음악주의' 혹은 '한국음악 이데올로기'라고 할 수 있다.

흔히 사용되는 용어인 '국악'은 '한국음악'과 동의어가 아니다. 국악을 군국주의 논리²²⁾로 본 것인가와 별개로, 국악이 '전통음악'과 교차하는 용어라는 점은 그것의 현상적 의미가 실질적으로 민족 전체의 음악임을 지칭한다. 하지만 '한국음악'은 틀림없는 (민족 전체가 아니라) '대한민국'의 음악이다. 일본이나 중국과 같은 주변국에서 '한국음악'은 주로 한류로 대표되는 대한민국의 대중음악을 지칭한다. 이른바 한국 클래식 음악계의 주요 작곡가들 역시 자신의 음악을 한국음악이라고 분류한다. 그런데 전통음악 전공자들이 어느 순간 '국악=한국음악'의 등식을 갖게 되자 온갖 종류의 하이브리드·크로스오버 음악들이 모두 '국악'으로 둔갑하게 되었다. 그것들은 어쨌든 모두 '한국음악'이 틀림없기 때문이다. 예컨대 악기만 국악기를 사용한 대중화된 음악, 아주 단편적인 전통음악 요소를 재료로 한 '현대음악' 작품들과 같은 것들은 전형적인 하이브리드 음악이지만, 그것들은 또한 한국인이 만들고 한국인을 대상으로 한 것이고 한국인이 연주하고 국악기가 사용되었기 때문에 틀림없는 한국 음악이기도 하다. 그러나 또한 그것은 하이브리드 음악이고 이질적 요소가 뒤섞여 있는 음악이다. 그런데 그것을 전통음악 전공자들은 이들 자신들의 전공음악으로 여긴다. '국악=한국음악'의 등식이 있기 때문이다. 이런 개념적 착각이 바로 이 글에서 말하는 '한국음악론' 혹은 '한국음악주의'이다. 여러 종류의 섞여있는 음악을 '그저 한국음악이잖아'라는 말로 자신의 전공변수에 넣는 오류는 전공자들 스스로에게 모든 것을 용서시킨다. 아주 약간의 전통적 요소만 있어도, 심지어 (우리 전통음악만의 요소도 아닌) 단순 5음음계만을 사용해도, 혹은 그냥 국악기 하나만 등장해도 그것은 '국악'의 이름으로 용서될 수 있는 이데올로기가 된 것이다.²³⁾

이런 전공자들의 내적 정당화 이데올로기는 그것이 개념적 오류에서 출발했음에도 불구하고 시장에서의 생존과 전통음악의 자기변모 강요를 아주 직접적으로 정당화했다. 이제는 '그게 국악인가'를 묻는 것 자체가 시대착오적인 질문인 것처럼 상황

22) 노동은, 「음악, 한반도에서 그 전통의 언어성」, (Ⅲ), 『한국음악사학보』(한국음악사학회, 1993), 157-188쪽.

23) 전지영, 「국악이평의 역사」(북코리아, 2008), 171-173쪽.

이 극단적으로 변화했다. 그런데 과연 '국악=한국음악'의 등식은 개념적 착오의 수준에서 그치는 것일까? 이 등식은 실은 아주 심각한 '격파의 동침'일지도 모른다.

우선, '국악=한국음악'의 등식 성립은 이승만 시대로 거슬러간다. 전쟁을 겪고 북한에 대한 격개심이 극에 이르렀던 시대에, 북한의 모든 것은 거부되고 부정되어야 하는 것이었다. 그들의 실체는 '대한민국' 영토를 불법으로 점령하고 있는 '피화집단'으로 매도되었고, '선(善)'의 국가인 대한민국을 위협하는 '악(惡)'의 집단으로 규정되었다. 이승만의 통일정책은 평화통일이 아니라 무력에 의한 국진통일이었고, 김기수의 <피봉선> 같은 음악은 북한에 대한 격개심을 담은 그 시대상황을 대변하는 음악이었다. 이와 같이 북한의 모든 것을 인정하지 않은 시대에는 '대한민국=민족전체=선(善)'이었다. 즉 당시 '한국'은 북한까지 포괄하는 것이었기 때문에, 우리 민족의 역사는 '한국사'로 규정되었고 우리 민족의 음악은 '한국음악'으로 자연스럽게 명명될 수 있었던 것이다. 따라서 이미 1950년대 이해구의 글에서부터 전통음악 혹은 민족음악과 '한국음악'을 동일시하는 관습은 정착되어 있었다.

요컨대 예술적 역량이 있는 한국음악인이 의식적이고 무의식적이고 간에 자기의 민족감정을 표현한 작품을 제작하면 세계의 음악에 기여할 수 있고, 그렇게 됨으로써 한국음악의 생명이 더욱 길 수 있다. 다시 말하면 민족음악을 살린 개성적이고 독창적인 음악이랴 국외로 진출할 수 있고, 그렇게 됨으로써 한국음악의 생명은 더욱 젊고 길게 할 수 있다고 생각한다.²⁴⁾

이해구, 「한국음악의 생명과 민족성」, 1959년

연계강점기에는 '조선음악'이라는 말을 썼지 '한국음악'이라는 말을 쓰지 않았다는 점에서 이 '한국음악'의 용어는 문단시대 남북대립의 산물이라고 할 수 있다. 그런데 오늘날 대립과 갈등을 넘어서 통인을 바라보아야 할 시대에 여전히 '국악=한국음악'의 등식에 안주하는 것은, 결국 북한 지역의 음악유산을 '한국음악'의 용어에 포섭함으로써 여전히 북한을 인정하지 않는 태도이기도 하다. 말하자면 단순히 시대착오적인 오류라고 할 수 있는 것이다.

24) 이해구, 「만방문재록」(서울대학교 출판부, 1970), 133쪽.

게다가 이 등식은 시대착오적일 뿐만 아니라 애초부터 대단히 적대적인 용어를 동의어로 설정하는 것이기도 하다. '한국음악'론이 강화될수록 국악 아닌 것들이 모두 국악의 이름으로 정당화되고, 전통 아닌 것들이 전통의 탈을 쓰고 권위를 획득하는 것이 가능해진다. 게다가 시장이 요구하는 것은 전통음악 자체가 아니기 때문에 변형된 하이브리드 음악이 전통의 이름으로 자연스럽게 팽창하게 된다. 이런 현상은 '국악=한국음악'의 등식에서 보면 전통의 부흥이거나 국악 활성화처럼 보이지만, 그 실상은 그 속에서 전통의 존재감이 크게 약화되고 위축되는 상황이다. 말하자면 '한국음악'이 발전할수록 '전통음악'은 도구적 차원 이상의 역할을 하기 어렵고, '한국음악'론이 강화되자 작품에서 '굳이 전통적일 필요가 없다'는 정도에까지 이르렀다. 그 속에서 전통음악은 양식적으로 형제화되었고, 전통음악이 확대재생산되는 구조는 거의 허물어졌으며, 서구식 작품과 대중음악적 감성에 호소하는 작품이 '한국음악'의 이름으로 '전통음악'을 대체하게 되었다. 그리고 이런 대체는 전공자들에게 아주 자연스럽게 이루어지고 있다. 전공자들이 자신의 전공이 '한국음악'으로 불리는 것에 대해 주의하고 경계하지 않을 뿐 아니라 도리어 환영해왔고, 그런 태도가 미래지향적이라고 여겨왔기 때문이다.²⁵⁾ 따라서 '한국음악'은 '국악' 및 '전통음악'과 동의어가 아니라 실제로는 아주 적대적인 용어였던 것이다.

이와 같은 '한국음악'론의 위력은 전통음악의 위축과 서구종속을 아주 교묘하게 논리적으로 합리화시키는 결과를 가져왔으며, 이는 민주화시대 시장경제 논리에서 전통음악의 생존부쟁과 관련된 것이었다. 그리하여 이제는 전통음악 전공자들조차도 전통적인 것을 고집하는 것이 고루하고 시대흐름을 역행하는 태도로 간주하기에 이르렀다.

25) 송방송 역시 국악이란 용어는 과거지향적이고 한국음악이란 용어는 미래지향적이라고 규정한 바 있다. (송방송, 「한국음악학의 방향과 과제」, 『한국음악학의 방향』(이론, 1996))

3. 오늘날의 전통-전통과 현대의 이중성

일제강점기 왜곡된 전통 관념부터 20세기 말 '한국음악'론까지 지속적인 흐름은 전통의 쇠퇴와 서구화경향의 강화이다. 그런데 한편으로는 전통은 여전히 권위의 상징이기도 하다. 전통의 이중성이 있는 것이다. 이와 맞물려서 현대 개념의 이중성도 존재한다.

1) 전통의 이중성

전통은 개념적으로 본질적 의미와 현상적 의미가 차이가 있다. 본질적 가치의 전통과 현상적으로 권력화된 전통의 양면성이 있는 것이다.

(1) 본질적 의미의 전통

전통은 과거의 실천과 행위의 응축, 주어진 환경에 끊임없이 적용해온 역사적 과정의 결과물이라고 할 수 있다. 그런데 이런 실천, 행위, 적용 등의 과정은 현재도 계속 진행되고 있다. 전통은 과거의 것이 아니라 현재의 것일 뉘 수밖에 없는 것이다. 하지만 '현재'라는 시간은 실존하지 않는다. 그것은 미래를 향해가는 가상의 지점일 뿐이다. 그러므로 전통은 과거의 어떤 것이 아니라 미래의 어떤 것을 향해 가는 위한 것의 의미성을 가진다. 다시 말하면, 전통의 의미(가치)는 과거가 아니라 미래에 있는 것이다. 아울러 전통이 의미가 있는 이유는 그것이 현재와 미래들 위해 존재하기 때문에 의미가 있는 것이지, 과거 그 자체만을 위해 존재하는 것이라면 그것은 박물관 전시물로서 호고(好古)적 취향 이상의 의미가 없을 것이다.

하지만 전통의 모든 것이 무비판적 권위를 부여받을 수는 없다. 시대에 따라 의미성의 변화가 있을 수밖에 없기 때문에, 미래지향적 전통의 의미를 위해 가장 중요한 것은 끊임없는 비판적 자기반성의 필요이다.²⁶⁾ 전통에 대한 무조건적 숭배의 강요는 건강하지도 않을 뿐 아니라 현상적 권력의 지배 욕구의 산물이다. 이른바 권위

26) 장은주, 「전통의 도덕적 메타모피시스」, 『인권의 철학』(새물결, 2010), 63-92쪽.

있는 전통예술, 이미 제도에 의해 권력화 되어버린 예능에 대한 맹목적 찬양과 신비화를 통해 그러한 권위를 지속시키고자 하는 욕망이 도사리고 있는 것이다.

(2) 제도와 권력에 의해 조직된 표피적 전통

제도와 권력에 의해 권위를 획득한 전통음악 레퍼토리들은 그 자체로 아주 강력한 세뇌력을 가진다. 레퍼토리 혹은 작품을 '전통 그 자체'로 호도하는 힘을 갖기 때문이다. 앞서 언급했듯이 전통음악과 전통음악 작품은 다르다. 오늘날 우리가 알고 있는 혹은 인정하는 전통음악 작품들은 대단히 권력화된 악곡들이다. 이들 작품들은 제도교육을 통해, 그리고 무형문화재 제도를 통해 전승되며 경연대회를 통해 재생산되고 '전통'이라는 선형적 가치를 통해 업고 권위를 확산시킨다. 하지만 그것은 전통음악의 파상이자 외피이다. 외피가 본질로 둔갑함으로써 그것은 권위의 상징이 되고, 심지어는 평가하기 문화의 도구가 되기도 한다.

권위 있는 전통음악 작품들의 재생산만을 강조하는 표피적 전통은 자신의 논리를 구축하고자 한다. 권력을 쥐고 지향하는 욕망은 자신 논리의 재생산을 통해 권력을 강화하고자 기 때문이다. 이는 제도교육을 통해 구현된다. 특히 한국사회에서 대학은 진리담구의 장이 아니라 상당부분 권력 재생산의 수단으로 전락한 면이 있기 때문에, 표피적 전통의 제도교육을 통한 합법적 권위 강화가 가능해지는 것이다.

아울러 권력과 권위 강화는 사회적 주류 예술과의 제휴를 통해 시도되기도 한다. 이른바 전통과 현대의 조화라는 말로 행해지는 각종 '실험'들이다. 사회적 주류예술은 현실적으로 지배계급의 음악인 서구 클래식음악이나 시장 지배적 대중음악이다. 많이 개선되긴 했지만 여전히 사회적으로 전통음악에 대한 편견이 존재하고 시장에서 전통음악의 영향력 또한 여전히 열세이기 때문에, 주류 예술과의 제휴를 통해 그 문턱에 진입하고자 하는 욕망은 변함없이 강렬하다. 그것이 또한 표피적 전통의 권력 강화로 이어지는 것은 자연스러운 현상이기도 하다. 엘리트 교육을 받은 전공자들이 앞장서서 서구 현대음악을 모방하고 흠모하는 현상, 대부분 전공자들이 전통의 가치에 대한 윤리적 고뇌보다는 화려하고 권위적인 공연장에서 주목받고자 하는 모습, 더 고급 학력을 가진 연주자들일수록 '민(民)'이 아니라 자본의 공간에서 자신을 상품화시키고자 하는 양상 등은 모두 이와 관련이 있다.

(3) 전통음악과 전통음악 작품

이와 같은 본질적 의미의 전통과 표피적 전통의 차이는 전통음악과 전통음악 작품의 차이로 투영된다. 앞서 언급했듯, 전통음악은 작품(악곡)들을 지칭하는 것이 아니라 그러한 악곡을 만들어내는 행위를 가능하게 하는 텃밭이다. 그런데 현실적으로 오늘날 모든 전공자들은 전통음악 작품 전공자들이며, 전통음악 전공자는 없다. 그것은 제도교육의 한계이기도 하다. 전공자들은 전통의 텃밭에서 자란 적이 없고, 그들의 생활공간이 모두 타자의 음악공간이므로 전통음악을 만들어낼 줄 모르며, 전통의 '논리와 윤리'에 무관심하다. 그러므로 할 수 있는 것은 오직 작품만을 익히고 분석하는 것이 될 수밖에 없다.

전통에 관심 있는 음악가라면 누구나 '현대'와의 소통을 고민할 것이다. 진정한 전통음악 전공자들과 현대와의 소통은 현대를 극복하고 '전통화' 해야 하는 것이 될 수밖에 없다. 전통은 뿌리이고 현대는 그 뿌리 위에 피어난 잎이 되어야 하기 때문이다. 그렇다면 전통과 현대의 양자 중에 소통을 위해 변화하고 희생해야 할 것은 당연히 현대가 되어야 한다. 하지만 현실적으로 누구나 전통을 '현대화'를 해야 한다고 생각하지 현대를 '전통화'를 해야 한다고 생각하지는 않는다. 그것은 전공자들이 실제로는 전통음악 전공자들이 아니라 전통음악 작품 전공자들이기 때문이다. 전통음악 작품 전공자들과 현대와의 소통은 기본적으로 표피적 전통에 기반해 있다. 이차피 '작품'만을 전공했기 때문에 기꺼이 전통의 파편을 도막내고 색칠하고 왜곡할 수 있다. 전통음악의 논리와 윤리를 진지하게 고뇌하지 않기 때문에 '가볍게' 전통을 '극복'하고 현대화 하려고 한다. 도구적 전통을 바탕으로 자신의 욕망을 충족시켜주기 위한 서구지향적·시장지향적 음악을 하는 것에 대해 윤리적 머뭇거림도 존재하지 않는다. 그러면서 자신은 전통에 기반하고 있다고 주장하는 오류를 범하기도 한다.

2) 현대의 이중성

한국사회에서 '현대'는 첫 번째 '서구문명',²⁷⁾ 두 번째 '자본주의'의 이중적 의미를 갖는다. '서구문명'은 곧 한국사회의 문화적 종속을 의미하며, '자본주의'는 곧 자본에 대한 예술의 종속을 의미한다. 결국 어느 쪽이든 '현대=종속'의 등식이 성립하게 된다. 또한 '서구문명'과 '자본주의'는 긴밀하게 연결되어 있다. 현실적으로 전통 전공자들이 생존하기 위해서는 시장논리에 따라야 하지만, 시장은 '서구문명'이 지배하는 공간이기 때문이다. 시장의 '불안정성'과 서구종속의 강요는 동전의 앞뒤면과도 같다. 그리고 이와 같은 종속강요는 표면적으로는 외적 강요이지만, 실제로는 전공자들이 앞장서서 정당화해왔다. 그 역할을 소위 '한국음악'론이 해왔던 것이다.

전국 전통과 역사단절의 경험이 식민성(종속성)으로 연결되었듯이, '현대' 역시 식민성(종속성)으로 연결되므로, 전공자들은 종속구조가 만연하여 감각조차 무뎠던 상황에 던지졌다. 그러면서 오히려 종속을 스스로 정당화하는 모순에 빠진다. 전통화 보다는 현대화에 치중하고, 자기 주체성의 존엄성 찾기보다는 자본주의적 세계화에 편승하는 현상이 이를 잘 보여준다. 그 속에서 도구적 전통, 표피적 전통의 시작은 더욱 공고해진다.

이와 같은 전통과 현대의 이중성은 우리의 음악적 종속성에 대한 반증이다. 일제강점기부터 잘못 끼워진 단추는 해방과 경제성장을 거치면서 교정되기보다는 더욱 심화된 양상으로 전개되었다고 할 수 있다. 극복대상으로서의 전통, 도구적 전통의 관념은 음악에 있어서 서구지배의 심화와 정당화를 가속해왔다. 그리고 '한국음악'으로 대표되는 전공자들의 개념적 오류와 착각은 그러한 종속성 심화를 재대로 간파하지 못한 채 현상에만 매몰되게 만들었다. 자본과 서구문명의 이중 종속구조 이면에는 결국 일제강점기 이후 전통에 대해 진지하게 탐구하고 윤리적 진정성을 심각하게 변뇌하지 않았던 역사가 있었다고 하겠다.

27) 20세기에 발전한 산조는 '전통음악'이면서 그보다 훨씬 이전 서구 근대의 산문인 조성음악을 모방한 음악은 '현대적'이라고 규정하는 모습이 이를 잘 상징한다.

4. 결(結)-음악적 인정(recognition)의 윤리학

따지고 보면 20세기 이후 전통의 단절과 전통음악의 위축은 일차적으로는 식민지 경험과 서양음악의 지배력 때문이지만, 보다 근본적으로는 자기 스스로의 콤플렉스와 위축감에 젖어 내면적 종속성을 키워온 자신의 문제가 더 근본적이고 심각한 원인일지 모른다. 현상의 어두운 장면들에 대해 '남탓'으로 모든 책임을 전가하면서 스스로의 책임은 외면한 우리 내면의 종속성은 모든 음악의 양상들에 대해 스스로 면죄부를 주고자 했다. 현대화 혹은 세계화의 이름으로 종속성을 심화시키는 음악들을 생산하면서도 (서구 문물을 '보편성'으로 앞장서서 간주하고서) 시대적 흐름에 따라야 한다는 식의 자기 합리화, 자존심을 고려하지 않은 과도한 상업화 앞에서 자본에 대한 종속에 앞장서면서도 '대중이 원한다면...' 식으로 음악적 순교자나 계몽적 선구자인 양 자처하는 자기 위안, 그러면서도 '전통은 소중한 것'이라며 온갖 공적 지원금에 군침 흘리면서 어느 순간 스스로 전통의 대면자로 돌변하는 이중성 등의 자화상은 모두 20세기 이후 역사의 단절과 종속성 지속·심화의 결과들이라고 할 수 있다. 그렇다면 이런 종속성 극복을 위해 어떠한 방향에서 문제해결점을 찾을 것인가?

현상의 원인이 서구문물 그 자체가 아니라 그에 따른 우리 내부라고 한 때, 내부리는 것은 사회적으로 '인정(recognition)'받고자 하는 욕망과 맞닿아있다. 계급적으로 원대받았던 기억, 서양음악에 비해 '하급'으로 비하되었던 상처는 사회적으로 더 많은 관심을 받고 싶어 하는 욕망을 키우게 했다. 그런 욕망의 근저에 자리 잡은 상처 투성이의 콤플렉스를 던고 진정으로 자립할 수 있는 길은 어떠한 방향에 있을 것인가? 오늘날 비정한 자본 지배의 사회가 강요하는 '인정투쟁(認定鬪爭, struggle for recognition)'의 속성은 남들보다 더 높은 지위에 오르고, 더 큰 명예를 얻음으로써, 공적으로 든든한 '인정'을 받으려는 욕망을 보편화시킨다. 그러나 그러한 욕망이 사회를 지배할 때, 그 사회는 공동체의 정서적 풍요로움과 예술적 숭고함은 사라진 채 오직 생존의 경쟁만이 처절하게 전개되는 저주의 땅이 될 것이다. 우리에게 필요한 것은 그러한 '상처 입은 존재들의 빛나간 인정투쟁'²⁸⁾이 아니라 인간적 존엄과 음악적 '진정성'(혹은 자기 진실성)의 추구이어야 한다.

음악가들의 (사회적 차원이 아닌 원자적 차원에서) 자기 확인과 개인적 성공투쟁, 부단한 자기몰두, 그리고 경쟁에서 우위를 얻기 위한 음악추구 등은 존엄과 진정성에 배치되는 삶의 모습이다. 진정성은 개인적 차원이 아니라 사회적 차원에서 그 의미성이 두드러지며, 사회적 관계를 통해 얻어지는 것이다. 그것은 “근본적이고 더 이상 수축할 수 없는 사회적 미학”²⁸⁾이며, “무질서하고 유치한 일시적 반응의 꾸러미에서 상당히 잘 형성된 안정적 자아를 가진 성숙한 성인으로 변화시키는 사회화와 교화의 과정”²⁹⁾을 통해 이루어질 수 있는 것이다. 말하자면 남을 배제시키고 남 위에 올라서고자 하는 특권적 병폐가 아닌 인간적·역사적 본업과 품위의 음악을 추구할 때, 우리는 시장이 요구하는 음악이 얼마나 비윤리적이며 자신이 강요하는 삶이 얼마나 비인간적인지를 더 깊이 깨닫게 될 것이다. 말하자면 ‘생존에서 존엄으로’³¹⁾의 방향 전환, 자기실현에만 몰두하면서 모든 것에 자기만을 중심에 놓고 사고하는 진부한 병리적 자아관의 탈피, 근대성의 탈을 쓴 원자적 개인주의나 소비주의 문화들 덮고 넘어서려는 ‘윤리적’ 진정성의 인식³²⁾이 우선적으로 요구되는 것이다. ‘우리는 지금 무엇을 하고 있는가’의 질문은 현재 우리를 지배하는 서구지향과 종속성 극복으로 이어지고, 이는 결국 음악적 진정성으로 귀결된다.³³⁾

28) 장운주, 「삼켜 입은 삶의 빛나간 인정투쟁」, 『인권의 철학』(새문관, 2010), 399-423쪽.

29) 찰스 퀴는, 「진정성에 대하여」, 강혜원 옮김(동문선, 2005), 194쪽.

30) 찰스 퀴는, 「진정성에 대하여」, 강혜원 옮김(동문선, 2005), 198쪽.

31) 장운주, 「생존에서 존엄으로」(나남, 2007).

32) 찰스 테일러, 「불안한 현대사회, 자기중심적인 현대문화의 근원과 이상」, 송영배 옮김(이학사, 2001).

33) 이 글의 주제를 잘못 이해하고 마치 ‘그런 전통음악만 하자는 것인가?’로 반문하는 이가 없기만 바란다. 연주자가 전통음악을 하든 퓨전을 하든, 혹은 작곡가가 어떤 음악을 작곡하든, 그것은 자유이다. 음악가에게 이러이러 해야한다고 강요할 근거는 존재하지 않는다. 음악가가 어떤 음악을 할 것인지는 남이 아니라 음악가 자신이 선택할 수 있는 권리이다. 다만 음악가들이 어떤 개념적 오류에 빠져 있거나 자신의 활동에 대해 잘못된 근거를 제시한다거나, 혹은 정작 자신이 될 하고 있는지 알고 있지 못할 때, 그에 대한 지적은 필요불가결하다.

■ 참고문헌

- 송필승, 「한국음악학의 방향과 과제」, 「한국음악학의 방향」, 예술, 1998.
- 야나기 무네요시 저, 『조선과 그 예술』, 이길진 옮김, 신구문화사, 2006.
- 야허구, 『안당문채국』, 서울대학교 출판부, 1970.
- 장은주, 『안권의 철학』, 새물결, 2010.
- , 『생존에서 존엄으로』, 나남, 2007.
- 전지영, 『국악비평의 역사』, 북코리아, 2008.
- 정수복, 「한국인의 문화적 문법, 달면의 세계 낯설게 보자」, 생각의 나무, 2007.
- 정원성, 『야나기 무네요시의 두얼굴』, 지식산업사, 2009.
- 찰스 귀는, 『진정성에 대하여』, 김해원 옮김, 동문선, 2005.
- 한스 테일러, 『불안한 현대사회, 자기중심적인 현대문화의 근원과 이상』, 송영배 옮김, 이학사, 2001.