

음악연주와 수행이론 (Musical Performance and Performance Studies)*

이 미 경

1. 20세기 피아니스트 리히테르(Richter) vs. 21세기 기타리스트 카키 캉(Kaki King)
2. 악보 중심의 음악학
3. 연주 중심 음악학과 수행적 전환(performative turn)
4. 수행이론의 역사
5. 수행이론이 음악에 미치는 영향

* 이 논문은 2013년도 전남대학교 학술연구비 지원에 의하여 연구되었음.

개 요

이 글은 소위 ‘수행적 전환’(performative turn)의 시대에 ‘수행이론’(Performance Studies)이 음악학 연구에 미치는 영향과 의미에 대해 고찰해보려는 글이다. 서구 예술음악 중심의 전통적 음악학 연구는 왜 악보중심의 음악학이 되었으며, ‘연주’ 중심, 혹은 ‘수행’ 중심으로 음악학의 연구대상이 변한다는 것은 무엇을 말하는가, 음악 외 인문학 전반에 일고 있는 ‘수행이론’은 무엇인가 등을 살펴보고, 수행이론의 관점에서 최근의 음악연주 혹은 현대예술을 바라보는 것은 유용한가, 어떤 점에서 그러한가라는 점에서 논의를 정리하고 있다. 수행이론의 관점에서 음악을 바라보는 것은 음악연주를 하나의 사건으로, 여러 사람들이 상호작용하는 사회적 현상으로 보는 것이고, 나아가, 그 경험을 구성하는 일련의 사회적 과정 중에서의 의미가 발생하는 현장으로 본다는 것이다.

1. 20세기 피아니스트 리흐테르(Richter) vs. 21세기 기타리스트 카키 캉(Kaki King)

(그림 1) 리흐테르의 도쿄연주실황(1984년)¹⁾과 카키 킹(Kaki King)의 TED 연주실황(2015)²⁾



왼쪽의 동영상은 리흐테르의 1984년 일본에서의 연주실황이고 오른쪽의 동영상은 기타리스트 카키 킹의 2015년 ‘TED’에서의 연주실황이다. 두 연주 간에는 많은 차이가 존재한다. 일단, 두 사람이 연주하는 무대가 다르다. 한 사람은 음악회장에서 연주하고 있으며 한 사람은 ‘TED’라는, 대체로 강연을 하는 무대에서 연주하고 있다. 무대장치도 확연히 다르다. 리흐테르의 무대 위에는 아무 것도 없고 연주자에게 비추는 조명만 있다. 잘 알다시피 그는 청중들이 음악 감상과는 아무 관련 없는(?) 연주자의 쓸데없는 제스처나 의상 등을 볼 필요가 없다고 생각했다. 그는 오로지 음악‘듣기’에 집중하기를 강조했던 연주자였다. 그래서 깜깜한 무대에서 조명은 악보에만 비추고 연주하고 있다. 이 동영상에서 연주하고 있는 라흐마니노프의 피아노곡 <Études-tableaux> op. 33의 제목은, 우리말로 번역하면, <그림 연습곡>이다. 그런데 정작 작곡가인 라흐마니노프는 각 연습곡들이 어떤 그림과 연관되어 있는지 밝히지 않았다. “나는 무슨 이미지를 갖고 작품을 만들었는지에 대해 많이 말하는 예술가들을 별로 믿지 않는다. 청중들이 거기에 암시되어

1) <https://www.youtube.com/watch?v=mxrVzHQQMxU>, 검색일: 2016.03.15.

2) https://www.youtube.com/watch?v=_7LX4FW7TEI, 검색일: 2016.03.16.

있는 것들을 스스로 그릴 수 있도록 해 주어야 한다”³⁾ 라고 말했다.

이에 반해 오른쪽 카키 킹의 연주영상은 확연히 다르다. 여기는 음악과 상관이 있는지 없는지 끊임없이 음악과 함께 변하는 영상들이 흐르고 있고, 심지어 악기까지 음악에 따라 색깔과 디자인이 변하고 있다. 그런데 한번 생각해보라. 음악의 속도만큼 빠르게 변하는 이미지들로부터 당신은 어떤 느낌을 받았는가? 음악과 잘 맞는다고 생각했는가, 그래서 음악을 더 잘 이해하게 되었는가? 혹은 기억에 남는 이미지가 있는가? 아마도 공연을 보는 순간은 정신없이 거기에 빨려들어 갔겠지만 다 보고 난 후 기억에 남는 영상은 거의 없을 것이다. 이 영상들이 어떤 의미를 갖고 있는지를 말하기는 쉽지 않다. 이 영상은 우리를 찬란하고 화려한 빛의 세계로 인도했다가는 놓아주었다. 그 뿐이다.

그런데 이 두 영상의 차이를 비교하다 보면 음악공연 무대가 변하고 있다는 느낌을 확실히 갖게 된다. 클래식 콘서트홀은 19세기의 미학을 고스란히 반영하고 있는 공간이다. 그 공간 안에서 음악은 ‘귀를 통해 전달되는 순수한 미적 관조’의 대상이다. ‘순수한 미적 관조’란 일체의 다른 목적을 배제하고 무목적적으로 미적 대상을 감상하는 것이다. 그러므로 청중들은 오로지 숨죽이며 다른 소리를 최대한 내지 않고 귀를 기울여 무대를 향해 앉아있어야 하며 연주자는 가능한 아무 무대장치 없이 ‘귀를 통해 모든 것이 전달되도록’ 만드는 공간이다. ‘TED’의 공간도 청중들이 숨죽이고 강연자의 강연을 수동적으로 듣고 있는 공간이긴 하지만 여기는 새로운 아이디어를 공유하는 공간이며, 인터넷을 통해 공개되면서 댓글을 통해 공감과 비판이 이루어지는 공간이다. 새로운 아이디어가 공유되는 공간에서의 음악연주는 자연히 이 음악연주를 전통적인 방식으로 공유하기보다는, 무언가 새로운 아이디어, 새로운 듣기방식으로 듣기를 제안한다. 음악은 여러 사회학적 강연 혹은 물리학적 강연과 함께 하나의 연설이 된다. 후자의

3) Sergei Bertensson and Jay Leyda, *Sergei Rachmaninoff: A Lifetime in Music*. (New York: New York University Press, 1956), WIKIPEDIA에서 재인용, https://en.wikipedia.org/wiki/%C3%89tudes-Tableaux,_Op._33, 검색일: 2016.03.16.

공간에서 음악은 음악만큼 빠르게 변하고 있는 시각적 이미지들과 함께 어우러진 총체적 이미지로 하나의 연설을 하고 있다.

혹자는 카키 킹의 영상을 보며 음악의 본질이 흐려지고 있다고 우려할지도 모른다. 원래 위대한 음악작품은 듣는 것만으로도 충분히 총체적인 감동을 주지 않는가? 그러나 과연 음악의 의미가 연주되어 울리는 소리들의 관계들에서만 기인하는 것이 맞는가? 그렇다면 카키 킹의 영상은 음악듣기를 방해하는 산만하기 짝이 없는 연주임에 틀림없다. 그러나 연주를 ‘음악을 가지고 새로운 아이디어를 공유하거나 새롭게 소통하기를 원하는 이벤트’로 본다면 이 음악의 의미는, 혹은 적어도, 이 강연의 공간에서 음악이 연주되는 의미는 달라질 것이다.

연주는 음악작품이라는 정신성의 총체(‘창조’, 혹은 ‘생산’은 여기서 이미 이루어졌다)를 현실화하기 위해 행해지는 ‘재생산’ 과정으로만 볼 수 있는 것이 아니라, 누군가에게 영향을 미치려고 인간이 수행하는 여러 가지 행위 중 하나로 볼 수 있다. 이렇게 생각하고 나면, 왜 지금까지 우리는 음악연주를 악보와의 관계에서만(악보를 어떻게 해석하고 표현하고 있는가) 보고 있었는지, 연주를 둘러싼 모든 관계망들의 상호작용으로 볼 생각은 왜 하지 않았는지 놀라지 않을 수 없다. 실제 음악연주는 엄청난 상호작용이 일어나는 의식 혹은 사건의 현장임에 틀림없는 데도 말이다.

이 글은 소위 ‘수행적 전환’(performative turn)⁴⁾의 시대에 ‘수행이론’

4) ‘performance’는 현재 여러 분야에서 서로 다르게 번역되고 있다. 음악에서는 가장 일반적으로 ‘연주’로 번역한다. 그러나 공연예술 전반을 이야기할 때는 ‘공연’이라고, 독립된 학과(performance studies)를 지칭할 때는 ‘공연학’이라고 번역되고 있다. 또, 이 글의 뒤에서 다시 언급하겠지만, 인류학적 견지에서 ‘performance’는 제의를 포함한 보다 광범위한 문화적 이벤트를 지칭하기 때문에 ‘연행’으로 번역되기도 하고(최유준, 2016:5), 언어학에서 발전하여 인간의 사회적 행위에 대한 이론으로까지 확대된 시각에서 ‘performance’를 볼 때는(예를 들어, 버틀러의 ‘젠더이론’), ‘수행’으로 번역되기도 한다. 이 글은 가장 확대된 의미의 ‘performance’ 개념까지를 염두에 두고 있기 때문에, ‘performativity’, ‘performative’, ‘performance’를 ‘수행성’, ‘수행적’, ‘수행’으로 번역하였다.

(Performance Studies)이 음악학 연구와 음악생산(작곡과 연주계)에 미치는 영향과 의미에 대해 고찰해보려는 글이다. 서구예술음악 중심의 전통적 음악학 연구는 왜 악보중심의 음악학이 되었으며, ‘연주’ 중심, 혹은 ‘수행’ 중심으로 음악학의 연구대상이 변한다는 것은 무엇을 말하는가, 음악 외 인문학 전반에 일고 있는 ‘수행이론’은 무엇인가 등을 살펴보고, 결론으로 수행이론의 관점에서 최근의 음악연주 혹은 현대예술을 바라보는 것이 유용한가, 어떤 점에서 그러한가라는 점에서 논의를 정리할 것이다.

2. 악보 중심의 음악학

음악의 존재방식은 근본적으로는 실제 연주(live performance)이거나 녹음 연주(recordings)의 양식이지만, 서구에서 전통적으로 음악학의 대상이 되는 ‘음악’은 음악적 텍스트, 즉 기보된 음악이 중심이었다. 그러나 원래 음악적 텍스트 즉 ‘악보’는 살아있는 음악을 전달하고 기록하기 위한 수단이었다. 어떤 시기 이후 서양예술음악에서는 ‘악보’가 실제 음악의 생산을 지배하는 전도(顛倒)가 일어났다. 즉, 작곡가는 자신의 모든 생각을 악보에 쏟아 붓고 연주자는 악보를 그대로 재현하는 일에 몰두하게 되었는데, 이때 작곡가는 기보체계의 요구 혹은 기보체계의 한계가 자신의 정신을 제약하는 일을 용인할 수밖에 없고, 연주 역시 즉흥 연주의 여지를 최소화하고 악보를 충실히 재현하는 일에 매몰되었다. 리디아 괴어에 따르면, 이러한 일이 베토벤 이전에는 없었다고 한다.⁵⁾ 그는 이를 소위 ‘1800 테제’라고 불렀는데, 이즈음에 ‘음악적 실천(musical practice)을 지배하는 개념으로서의 음악작품(musical work)’ 개념이 만들어졌다고 주장한다. 어떤 다른 외

5) file:///C:/Users/user/Downloads/upso_Search_Results.pdf, 검색일: 2016.01.20. 또는 Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works : An Essay in the Philosophy of Music* (Clarendon Press·Oxford, 1992) 참조.

적인 것의 지배를 받지 않고 그 자체로 온전히 가치를, 혹은 의미를 가질 수 있는 것을 뜻하는 음악작품(“opus perfectum ed absolutum”) 개념은 음악을 그 어떤 것에도 봉사할 필요가 없는 그 자체로 독립적인 가치를 갖는 ‘예술작품’이게 만들었고, 작곡가들에게는 예술가로서 자신의 생각과 느낌을 표현할 수 있는 자유를 보장해 주었지만, 음악연주에 대한 음악적 텍스트(악보)의 우위를 보장해주는 결과도 낳았다.

그러니까 1800년 즈음 형성된 ‘음악작품’은 ‘음악연주’가 아니라 ‘음악적 텍스트’를 의미했다. 음악작품을 이런 관점에서 보게 된 역사적 이유에 대하여 쿡(N. Cook)은 다음과 같이 말한다.

“음악학이 시작된 19세기는 문헌학과 문학의 위상과 방법을 따라가려는 경향이 강했다. 그 결과 음악적 텍스트의 연구는 문학적 텍스트 연구를 따라가기 시작했고 우리는 음악을 쓰여진 텍스트를 조용히 응시하는 것이 중심이고, 연주는 일종의 부수적인 행위인 것(시낭송회처럼)으로 생각하게 되었다. 권위적인 텍스트의 분해와 재건을 향한 음악학의 전통적인 경향은 작곡가의 작품으로서의 음악작품에 대한 일차적인 관심을 반영한다. 음악작품은 작곡가로부터 청중에게 가능한 한 충실하게 전달되어야 하는 메시지인 것이다.”⁶⁾

음악학이 시작될 때 문헌학과 문학의 위상과 방법을 따라가려는 경향이 강했고, 그 결과 음악이 쓰여진 텍스트를 조용히 응시하여 그것을 분해하고 의미를 해석하는 것 중심으로 음악연구를 하게 되었다는 것이다. 이와 더불어 19세기에 등장한 민족주의도 중요한 역할을 했다고 한다.⁷⁾ 음악학

6) Nicholas Cook, “Between Process and Product: Music and/as Performance,” *Music Theory Online* 7(2) (2001)

7) Nicholas Cook, 위의 글. & N. Cook, *Beyond the score: Music as performance* (Oxford Univ. Press, 2013), 16.

자들은 각국의 문화유산으로서 자국 출신 작곡가들의 전집출판을 앞다투어 내놓았고 이러한 행위들을 통해 음악적 텍스트의 위치는 공고해졌다.

그리하여 음악적 실천을 지배하는 음악적 텍스트 중심의 새로운 위계질서가 만들어졌다. 음악적 텍스트를 저술하는 작곡가들이 위계질서의 가장 상위에서 악보에 그들의 ‘전언’을 담고 이 메시지는 연주자들에 의해 풀어야 할 의미가 되었다. 그리고 이는 연주를 통해 청중에게 전달되어진다. 작곡가는 음악작품을 생산(produce)하고 연주자는 재생산(reproduce)하며, 작곡가는 의미의 창조자(creator)가 되고 연주자는 해석자(interpreter)가 되며, 청중은 그 메시지를 받아들이는 수용자(receiver)가 되는 위계이다. 이론가(분석가) 역시 연주자와 동등한 위치에 있다. 그들은 굳이 연주된 음악을 듣고 분석할 필요가 없고 악보를 통해 직접 분석하고 의미를 탐색한다는 점에서 연주자의 역할과 크게 다르지 않다.

이러한 음악 텍스트의 지위는 서구의 클래식음악계 전반의 지배적 사상으로 공고히 되면서 연주자들 역시 “가장 훌륭한 연주는 악보에 충실하는 것이다. 악보 속에 해석의 답이 들어 있다”라고 공공연하게 주장하였다. 이는 음악의 의미는 악보에 그려진 기호들의 관계에서 일차적으로 드러난다는 강한 신념에서 비롯되며, 연주는 그것의 해석의 결과라는 것이다.

3. 연주 중심 음악학과 수행적 전환(performative turn)

연주를 음악학의 중심으로 끌어오자는 기획은 이러한 위계질서의 위-아래를 뒤집자는 것이다. 이러한 움직임은 스몰(C. Small, 1998)이나 쿡의 글(N. Cook, 2001)로부터 시작되었지만 이 움직임의 배후에는 ‘수행’(performance)이 인문·사회과학 전반에 걸쳐 중요한 이슈로 등장했던, 소위 ‘수행적 전환’(performative turn)이 있다. 19세기음악을 연구하는 영국의 음악학자 도안터 데크(M. Doğanatan-Dack)는 21세기 초반의 가장 주목할 만한 변화가 바로

‘수행적 전환’ - 음악의 수행적 측면에 대한 의미와 통찰이 음악연구의 전면에 등장한 사건 - 이라고 주장한 바 있다⁸⁾.

그러나 음악학자들이 주장하는 수행적 전환은 음악연주를 연구의 중심으로 끌어오자는 것인데, 이는 60년대 이후 인류학, 종족학, 역사학, 언어학, 공연학 등 인문사회과학의 광범위한 분야에서 일어난 ‘수행적 전환’과는 차이가 있다.

음악연주를 연구의 중심으로 끌어오자는 음악학자들은 연구의 중심대상을 음악적 텍스트에서 실제음악연주(라이브 연주나 녹음된 연주)로 옮겨오자는 것이고, 이에 따라 음악텍스트와 음악연주 간의 관계를 연구하거나, 연주양식의 변화를 이해하기 위해 사회문화적 맥락을 고려한다거나, 음악연주과정 중에 발생하는 여러 가지 심리적 현상들에 관심을 갖는다. 즉 연구대상의 중심이 ‘악보’에서 ‘연주의 결과로 발생된 여러 형식의 데이터들’로 이동했을 뿐 전통적 음악학과 음악을 바라보는 관점에서는 크게 다르지 않다. 음악을 음악적 텍스트와 실제 연주의 이분법으로 바라보고 둘 간의 차이에서 뭔가를 발견하려 한다는 점에서, 그리고 음악의 의미가 무엇인가를 음악(연주)의 내적 관계들(연주스타일이나 연주관습 등)에서 찾고 이들이 사회문화적 배경(반드시 ‘배경’에 머문다)을 어떻게 반영하고 있고, 역사적 배경에 따라 어떻게 달라지는가를 연구한다는 점에서 그러하다.

그러나 수행이론(performance theory 혹은 performance studies)은 음악이 무엇인가에 관심을 가지는 대신 ‘음악이 무엇을 하는가, 음악이 사람들로 하여금 무엇을 하게 하는가’라는 질문에 더 관심을 갖는다. 이는 더 큰 사회적·문화적 수행 내에서 음악을 바라보는 것이다. 여기서 ‘사회문화적 수행’이라는 것은 ‘배경’이 아니라 이 음악적 사건을 있게 하는 여러 계기들 중 하나이고, 또한 이 음악적 사건은 그 자체로 새로운 ‘사회문화적 수행’의 조직망을 짜는데 일조하는 계기가 된다.

8) Mine Doğan-tan-Dack, “Theoretical and Critical Contexts in 19th Performance Practice,” *Nineteenth-century Music Review* Vol. 9/ Issue1 (2012), 3.

그러나 여전히 많은 음악학자들은 ‘수행연구’(performance studies)라는 명칭을 전통적 의미의 음악연주연구로 생각한다. 스페인의 음악인류학자 마드리드(Alejandro L. Madrid)는 학술지인 *Revista Transcultural de Música* 주최로 ‘수행연구’(performance studies) 관련 학술대회를 열었을 때 40 여개의 초록이 제출되었는데 이 중 75%가 전통적인 음악연주연구와 관련된 것이었음을 회고하며 여전히 음악학계에서 ‘수행성’(performativity)에 대한 의미가 제대로 이해되지 못하고 있음을 지적한 바 있다.⁹⁾

수행이론은 우리나라의 음악학계에서는 더욱더 생소하다. 특히 우리나라에서는 연극학을 중심으로 이 이론이 소개되면서 수행이론이 연극학, 그 중에서도 특히 포스트드라마라 불리는 퍼포먼스적인 아방가르드 연극을 분석하는 미학적 도구로 인식되는 경향이 강하다. 그러나 수행이론은 공연에서 퍼포먼스적인 측면(표정, 몸짓 등과 같은 신체적 움직임이나 무대장치, 돌발적 사건의 진행 등 비언어적 상징이나 형식, 분위기)을 강조하는 예술에만 적용될 수 있는 이론이 아니다. 전통적인 클래식 음악공연에 대해서도 수행이론의 관점에서 바라볼 수 있는데, 그 경우 관심의 초점이 달라진다. 즉 거기서 연주되고 있는 음악이 누구의 작품이며 연주자들에 의해 그 작품이 어떻게 해석되었는가가 아니라, 그 공연에서 무슨 일이 일어났으며 그 사건으로 관객에게 어떤 일이 일어났는가로 초점이 이동한다.

이러한 수행이론의 의미를 좀 더 이해하기 위하여 수행이론의 역사와 개념을 살펴볼 필요가 있겠다.

9) A. L. Madrid, “Why Music and Performance Studies? Why Now?: An Introduction to the Special Issue,” *TRANS* 13 (2009)

<http://www.sibetrans.com/trans/articulo/1/why-music-and-performance-studies-why-now-an-introduction-to-the-special-issue>, 검색일: 2015.04.14.

4. 수행이론의 역사

수행성 개념은 1950년대 경 언어학자 오스틴(J. L. Austin)의 화행론(speech act theory)에서 나온 수행적 발화이론(performative utterance)으로부터 유래한다고 알려져 있다¹⁰⁾. 오스틴은 모든 언어적 표현을 사실을 진술하는 ‘진위적 발화’(constative utterance)와 말이 곧 행위가 되는 ‘수행적 발화’(performative utterance)로 구분하였다¹¹⁾. 예를 들면, “나는 여기서 두 사람이 혼인했음을 선언합니다”와 같은 혼인서약 발화는 옳고 그르고를 논할 수 있는 명제가 아니라 ‘행위’(do something)를 말한다. 오스틴은 ‘수행적 발화’에 주목하면서 거의 모든 언어표현에, 심지어 ‘진위적 발화’에도 ‘수행적’ 측면이 있음을 강조하였다. 그에 따르면, 말은 단순히 사실관계의 진위를 판단하는 차원을 넘어서서 그 사실을 직접 수행하며, 관습 및 제도 등 특정 성립조건이 주어진다면 그 자체로 세계를 변화시키는 힘을 가지고 상황의 변화에 적극적으로 개입한다.¹²⁾

비슷한 시기에 인류학자 밀턴 싱어(Milton Singer)는 『전통적 인도, 구조와 변화』(*Traditional India, Structure and Change*)라는 저서에서 ‘문화적 퍼포먼스’(Cultural Performance)라는 개념을 고안해냈다¹³⁾. 문화적 퍼포먼스란 “인류학적 견지에서 볼 때, 한 사회의 상징이나 가치를 관객 앞에서 구현하고 연기해내는, 예정되고 제한되고 프로그래밍된 참여 이벤트들 - 제의, 축제, 공연, 연극, 콘서트 등의 -을 말한다¹⁴⁾. 60년대와 70년대 초 연극학자이자 연출가였던 리처드 셰크너(Richard Schechner)는 처음으로, 놀이, 게임, 스포츠,

10) 파트리스 파비스, “21세기 인문학에서의 수행성과 매체성,” 『수행성과 매체성 : 21세기 인문학의 쟁점』 (푸른사상, 2012), 19.

11) 존 오스틴/장석진 역, 『오스틴』 (서울대학교출판부, 1987), 12-20.

12) 김형기, 『포스트드라마 연극의 지각방식과 관객의 역할』 (푸른사상, 2014), 91, 존 오스틴/장석진 역, 위의 책, 124-152 참조.

13) 파비스, 위의 글, 20.

14) 파비스, 위의 글, 20.

연극 그리고 제의를 포함한 “인간의 공연활동들”(the performance activities of man)에 관한 연구를 제안한다.¹⁵⁾ 그의 관심은 “미학적인 장르로서의 연극도 희곡으로 환원되는 연극도 아니며, 문화적·사회적인 실천으로서의 퍼포먼스의 분석”¹⁶⁾이었다. 그는 문화인류학자 빅터 터너(Victor Turner)를 만나면서 퍼포먼스 연구를 학문 영역으로 형성시키는데 노력을 기울여 1980년 뉴욕대학의 대학원 연극과를 공연예술학부로 변경했다. 공연학이라는 것은 연극에 관련된 학문이라기보다는, 터너가 말한 바와 같이, “하나의 공연은 우리가 공유한 인간성을 진술하며, 여전히 개별 문화들의 독자성을 표명”¹⁷⁾하기 때문에 쉽게 인류학, 문화학과 교류한다. 다음의 인용문은 1985년 『공연학 회보』의 기사에 나온 것인데, 공연학의 중심문제가 얼마나 “상호-장르적인(Inter-generic), 상호-학문적인(Inter-disciplinary), 상호-문화적인(Inter-cultural), 흥미있는(Inter-esting)”분야인지를 잘 보여준다.

“회의를 진행하면서 발표자들은 공연학이 만화책의 수행적 자질들을 포함할 수 있을지, 비행기를 공중 납치하는 것이 퍼포먼스인지, 월트 디즈니의 판타지아가 뮤직 비디오인지를 질문했다. 장례식은 퍼포먼스 연속 모델에 어떻게 부합하는가? 준비과정에 있어서 테니스와 노오 연극은 어떻게 비교되는가? 대통령 선거 토론회가 퍼포먼스로서 분석될 수 있는가? 게이 연극이란 정확히 무엇인가? ‘논쟁점’ 회의는 공연학과의 실험적인 접근, 즉 개방성·유연성·엄격한 사상·용인하기보다는 이의를 제기하기를 더 좋아한다는 것을 증명했다.”¹⁸⁾

15) Richard Schechner, “What is Performance Studies and Why Should You Know About It?,” 이기우·김익두·김월덕 역, 『퍼포먼스 이론 II』 (현대미학사, 2004), 236.

16) 리차드 셰크너/이기우·김익두·김월덕 역, “글머리에,” 『퍼포먼스 이론 I』 (현대미학사, 2001), 9-10.

17) 셰크너/이기우·김익두·김월덕 역, 2004, 248.

18) 셰크너/이기우·김익두·김월덕 역, 2004, 242.

수행성 개념이 인문사회과학의 다른 영역으로 확대되는데 결정적 공헌을 한 것은 1990년대에 나온 주디스 버틀러(Judith Butler)의 젠더이론이다. 그는 ‘성’(gender)이라는 것이 생리학적인 차이가 아니라 “문화적으로 설정된 일관된 선을 따라 속성들에 대한 규제가 생산해 낸 것”¹⁹⁾이라고 말한다. 즉 젠더는 본질적 속성이 아니라 “젠더의 본질적 효과가 젠더 일관성의 규제적 관행 때문에 수행적으로 생산되고 강제된”²⁰⁾ 것이며, 그런 의미에서 “젠더는 언제나 행위”²¹⁾라고 주장한다. 그러나 이 행위는 주체에 의한 행위가 아니다. “행위, 수행, 과정 뒤에는 어떤 ‘존재’도 없다. ‘행위자’는 그 행위에 부가된 허구에 불과하다. 행위만이 전부이다”라는 니체의 주장을 적용하여, 그녀는 “젠더의 표현물 뒤에는 어떠한 젠더 정체성도 없다. 정체성은 결과라고 알려진 바로 그 ‘표현물’ 때문에 수행적으로 구성된다”²²⁾라고 선언한다. 이것은 ‘주체’라고 하는 것이 사회적 구조에 의해 결정되고 규정되는 것이라는 구조주의적 사상의 흐름에 연결되어 있으면서, 다른 한편으론 사회적 구조가 아니라 행위들에 의해, 행위의 반복에 의해 양식화되고 정당화되고 원래 그랬던 것처럼 가장되어 인식되는 것을 의미하기 때문에 어떤 고정적 정체성도 인정하지 않음을 강조한다. 그녀의 연구는 수행성이론이 단지 제의나 제전, 축제, 예술 공연과 같은 문화적 이벤트에 대한 연구가 아니라 더 확대되어 인간이 행하는 모든 행위와 그 행위로 인해 만들어진 관념, 제도, 관계들에까지 확대 적용할 수 있게 하였다. 즉 인간의 모든 소통적 행위는 본질적으로 누군가에게 자신을 보여주기 위해 수행된다는 점에서, ‘공연’이다. 또한 다른 한 편으로, 규범이나 가치 혹은 정체성이 사실 혹은 진리 여부와 상관없이 그것이 진실인지 가장인지 인식하지 못한 채 반복적으로 수행됨을 통해 사회적으로 그리고 ‘과정적으

19) 주디스 버틀러/조현준 옮김, 『젠더 트러블』 (문학동네, 2008), 130.

20) 버틀러, 위의 책, 130.

21) 버틀러, 위의 책, 131.

22) 버틀러, 위의 책, 131.

로' 구성된다는 점에서, 그것들은 '수행적'이다.

수행이론(Performance theory)과 공연학(Performance studies)이 이렇게 영역을 넓혀가는 가운데서도, 특히 연극이나 춤과 같은 공연예술에 미친 영향은 가장 직접적이다. 60년대의 포스트모더니즘 사상과 문화를 수행(퍼포먼스)으로 이해하는 사상적 흐름이 일어나자, 퍼포먼스 그룹의 리처드 셰크너, 플렉서스의 백남준, 요제프 보이스 등이 새로운 아방가르드를 개척했다. 그들은 “연출과정과 공연에서 의미생산을 조종하는 문학텍스트로부터의 탈피, 그 동안 텍스트의 의미기호에 가려져 있던 물질성, 몸, 수행적인 것, 수행성 등을 부각시키면서 관객과의 소통에서 벌이는 다양한 지각실험, 그 결과 관객이 ‘공동생산자’내지 ‘공동창조’로 부상하는 것”²³⁾ 등을 실험했다. 그 후 연극분야에서는 한스-티스 레만(Hans-Thies Lehmann)의 『포스트드라마 연극』(1999)이 출간되면서 텍스트 우위 혹은 줄거리 연극의 틀을 깨어나갔다. 연극에서 수행성 이론은 해석과 종합이라는 근대 형이상학의 굴레에서 벗어나 “살아 있는 몸을 통한 실천적 자아, 다시 말해 ‘생성하는 무엇’으로서의 자아와 삶 자체에 관심을 집중하기 시작하였다.”²⁴⁾ 말하자면, 이제 연극은 고정된 의미가 재현되는 ‘작품’이 아니라 관객과 배우가 만나 이루어내는 하나의 ‘사건’이자 ‘행위’ 자체로 이해된다.²⁵⁾ 즉 수행성 개념의 강조는 연극의 공연형식 자체를 크게 변화시켰고, 그래서 “드라마 텍스트와 같은 개념에서 공연 개념으로의 무게중심 이동이 이루어지고, 관객의 적극적인 참여와 인터랙션이 강조되는 공연 형식이 전면에 등장하게 되었다.”²⁶⁾

23) 김형기, “포스트드라마 연극의 개념과 영향미학,” 『포스트드라마 연극의 미학』 (푸른사상, 2011), 33.

24) 김형기, “디지털 매체기술 시대의 ‘포스트’-예술 증후군,” 『포스트드라마 연극의 지각방식과 관객의 역할-수행적인 것의 미학의 성과와 한계』 (푸른사상, 2014), 24.

25) 김형기, “연극의 매체적 특성: 연극성과 수행성,” 위의 책, 89.

26) 유봉근, “레만의 포스트드라마 연극론에서 수행성과 매체성의 문제,” 『수행성과 매체성: 21세기 인문학의 쟁점』 (푸른사상, 2012), 89.

5. 수행이론이 음악에 미치는 영향

그렇다면 음악에서는 어떨까? 수행이론은 음악에는 큰 영향을 미친 것 같지 않다. 60년대의 아방가르드 운동에 존케이지나 백남준과 같은 음악가들이 참여했었지만 음악작품을 만들고 연주하는 전통을 근본적으로 뒤흔들진 못했다. 그러나 수행이론이 퍼포먼스가 중심이 되는 공연만의 이론적 토대인 것은 아니다.

수행이론이 음악에 큰 영향을 못 미치는 것처럼 보이는 것은 어찌 보면 당연하다. 음악연주는 원래부터, 수행이론이 있기 이전에도 ‘수행’이었다. 악보가 중심이라는 서구예술음악에서조차 그러했다. 악보만 보고도 의미를 충분히 읽을 수 있다고 말하지만, 사람들은 음악회장에 가서 음악을 직접 듣기를 멈추지 않았다. 모든 연주자들이 악보에 충실할 것을 맹세했지만 누구도 악보대로 연주하지는 않았다. 심지어 같은 연주자의 연주도 상황마다 매번 달랐다. 음악연주는 처음부터 ‘수행’이고 ‘사건’이었다. 수행이론은 다만 이 사건을 ‘사건’으로 보도록 관점을 전환시키는 것이다. 이 관점의 전환은 우리로 하여금 더 많은 음악적 현상들의 의미를 읽어낼 수 있게 한다.

하나의 예로서, 전통음악 연주자인 박민희의 <가곡 실격 시리즈>를 보자. 이 공연의 의미는, 가곡이 연주되는 콘텍스트를 완전히 현재의 일상으로 바꿔놓음으로써 가곡 원래의 의미를 현대에 맞게 재발견하자는데 있는 것이 아니다. 오히려 가곡이 새로운 시공간, 새로운 관객과 새로운 방식으로 상호 관계함으로써 가곡의 수행 자체가 일으키는 혹은 가곡의 현전 자체가 일으키는 새로운 경험의 장을 만드는 데 있다. 그것은 마치 가곡의 제의 같기도 하고 우리 모두가 잠시 가곡이 거는 마술에 빨려 들어가는 듯한 착각을 일으키게 하는 경험의 장이다. 여기서 가곡의 본래의 의미 따위는 하등 중요하지 않다. 가곡이라는 음악 자체는 여기서, 국의 표현대로, “원고”(script)²⁷⁾에 불과하다. 관객들은 이 제사장이 만들어내는 제의의

식에 빠져들어 가는 것이다. 가곡은 마치 극판에서 무당들이 말하는 ‘문서’ 같은 역할을 한다. 그녀의 공연을 보면서, 가곡이나 시조가 제대로 연주되고 있는지 만으로 그 공연을 평가한다면 그 의미의 많은 부분을 잃어버리는 결과를 초래한다. 그녀가 만드는 무대공간은 연주가 진행되는 동안 하나의 사건이 된다.

수행이론의 관점에서 음악을 본다는 것은 지금까지와는 질문의 초점이 달라진다는 것을 의미한다. 즉 이 음악작품이 혹은 이 연주가, 이 공연이 무엇인가, 무엇을 표현하려고 하는가, 의미가 무엇인가를 묻는 것이 아니라 이 공연 혹은 이 음악 관련 사건은 무엇을 하고 있는가, 사람들로 하여금 무엇을 하게 하는가를 묻는 것이다. ‘수행이론’에서는 ‘무엇을’ 수행하는가 보다는 수행의 효과가 무엇인가가 더 강조된다. 즉 수행자의 원래 의도가 무엇이었는가는 그리 중요하지 않다. 수행의 결과 어떤 효과가 있었는가, 어떤 일이 실제로 일어났는가, 육체와 정신에 어떤 변화가 일어났는가가 더 중요하다. 또한 이것은 이미 완성된 의미가 연주를 통해 현실화된다고 보는 것이 아니라 음악적 수행을 통해 비로소 의미가 발생된다고 보기 때문에, 음악의 의미를 고정적인 것이 아니라 과정적인 것으로 보는 것이다.

또한 수행이론에서는 수행이 반드시 공연장 내에서 공연하는 그 곳에서만 일어나는 것으로 보지도 않는다. 수행이론은 인간의 모든 소통행위를 설명하는 하나의 관점이기 때문에, 음악연주를 둘러싼 모든 행위를 하나의 수행으로, 하나의 사건으로 볼 수 있다. 즉 행위자(퍼포머)가 자신을 사회에 드러내는 순간 수행은 항상 일어나고 그것은 공연의 순간과도 연결된다. 예를 들어, 퍼포머가 인터뷰하면서 자신의 생각을 드러내거나 자신의 과거를 밝히는 것, 이런 것들도 모두 퍼포먼스이다. 우리는 배우가 혹은 음악가가 기자회견을 하는 자리에서든, 인터뷰를 하는 자리에서든, 그것이

27) Nicholas Cook, “Between Process and Product: Music and/as Performance,” *Music Theory Online* 7(2) (2001)

솔직한 자신을 드러내는 것이든 아니든 퍼포먼스를 하고 있는 중이라는 것을 알고 있다. 아우스랜더(P. Auslander)는 바로 이 공연의 현장을 넘어서서도 자신의 정체성을 행위하고 있는 이 페르소나(musical personae)에 집중해야 함을 주장한다.²⁸⁾ 또한 이 페르소나는 행위자 자신에 의해서도 만들어지지만 커뮤니티(팬클럽 등)에 의해서도 함께 만들어지고 있는 중이다.

한 예로 비틀즈 공연을 들 수 있다.²⁹⁾ 대부분의 대중음악 공연에서처럼 이 공연에서도 청중들의 함성 때문에 비틀즈가 연주하는 음악은 사실 전혀 들을 수가 없다. 심지어 그 함성은 비틀즈가 무대에 출현하기 전부터 이미 시작되고 있다. 아우스랜더는 ‘비신체화된’ (immaterial) 공연에 대해 언급한다. 이 팬들은 비틀즈의 음악을 음반을 통해 들으면서 이미 마음속에 공연을 만들고 있었다는 것이다. 이와 같은 공연은 ‘비물질적’(immaterial)이지만, ‘비체현적’(disembodied)인 것은 아니라고 그는 말한다. 이 가상의 공연(virtual performance)는 완전히 상상 속의 것인 것만은 아니다. 왜냐하면 우리가 그 연주자로부터 얻을 수 있는 모든 것들 - 음악을 둘러싼 음반, 비디오, 음반재킷, 의상, 헤어, 화장, 패션 등으로부터 - 로부터 만들어지는 것이기 때문이다. 그리고 이 상상은 그 연주자를 더 보고 싶게 만든다. 그리고 그들은 이미 공연장에 오기 전에 음반을 통해 이미 가상의 커뮤니티를 형성하고 있었고, 공연장에 모인 어마어마한 청중들의 함성을 들으며 이 연대감을 실감하게 된다. 이것이 오늘날 우리가 음악을 ‘경험’하는 방식이다. 우리는 음악을 ‘듣기’만 하는 것이 아니라 ‘경험’한다.

수행성의 관점에서 음악을 본다는 것은 우리가 본질이라고 기댈 언덕이 사라지는 것과 같다. 베토벤의 이 작품은 이래야한다, 라는 규정이나 규범이 사라지고 현대적인 해석과 변형이 더 적극적으로 설명된다. 작품이 아니라 연주가 수행의 관점에서 음악의 중심에 선다는 것은, 연주되는 순간

28) P. Auslander, "Musical Personae," *The Drama Review* 50(1) (2006).

29) P. Auslander, "Music as Performance: Living in the Immaterial World," *Theatre Survey* 47(2) (November 2006).

에 벌어지는 그 ‘현전’ 자체를 하나의 ‘사건’으로 보는 것을 말한다. 어떤 것을 하나의 ‘사건’으로 본다는 것은 마치 탐정이 하나의 살인사건을 ‘사건’으로 보는 것과 같다. 탐정은 피 흐르고 있는 그 현장에서 벌어진 시간만을 분석하고 해체하는 것이 아니다. 과거로부터의 모든 관련 사건과의 시간적 연속 안에서 발생하는 현장으로 본다. 문화인류학자 빅터 터너가 말했듯이, ‘사건’(event)으로 본다는 것은 이것을 다른 사건들과의 관련 속에 있는 하나의 시간적 연속 안에서 연구한다는 것을 말한다.³⁰⁾ 이것은 인간의 본질 혹은 어떤 것의 의미를 파악하기 위해 텍스트 상의 기호나 상징을 분석해왔던 과거의 방식에서 벗어나 의미란 인간이 현실 속에서 행위와 활동의 과정 중에 발생하는 것으로 보는 것을 말한다.

그러므로 음악이 연주되는 순간에 벌어지는 그 ‘현전’ 자체를 하나의 ‘사건’으로 본다는 것은, 지금 그 공간에서 무슨 일이 일어나고 있는가를 들여다보는 것일 뿐만 아니라, 이 현전적 경험을 가능케 하는, 혹은 이 경험을 구성하는, 연결된 총체적 수행성의 과정적 그물망 속에서 들여다보는 것을 의미한다.

30) 빅터 터너/이기우·김익두 옮김, 『제의에서 연극으로』 (현대미학사, 1996), 35.

참고문헌

- 김형기·심재민·김기란·최영주·최성희·이진아·파트리스 파비스. 『포스트
드라마 연극의 미학』. 푸른사상, 2011.
- 김형기. 『포스트드라마 연극의 지각방식과 관객의 역할 : 수행적인 것의
미학의 성과와 한계』. 푸른사상, 2014.
- 주디스 버틀러 / 조현준 역. 『젠더 트러블』. 문학동네, 2008.
- 유봉근. “레만의 포스트드라마 연극론에서 수행성과 매체성의 문제.”
『수행성과 매체성 : 21세기 인문학의 쟁점』. 푸른사상, 2012.
- 리차드 셰크너 / 이기우·김익두·김윌덕 역. 『퍼포먼스 이론 I』. 현대미학사,
2001.
- 리차드 셰크너 / 이기우·김익두·김윌덕 역. 『퍼포먼스 이론 II』. 현대미학사,
2004.
- 최유준. 『크리스트퍼 스물, 음악하기』. 커뮤니케이션북스, 2016.
- 빅터 터너 / 이기우·김익두 역. 『제의에서 연극으로』. 현대미학사, 1996.
- 파트리스 파비스. “21세기 인문학에서의 수행성과 매체성.” 『수행성과
매체성 : 21세기 인문학의 쟁점』. 푸른사상, 2012.
- 파트리스 파비스·최준호·유봉근·김형기·이난수·양병무·김연재. 『수행
성과 매체성 : 21세기 인문학의 쟁점』. 푸른사상, 2012.
- Auslander, Philip. “Musical Personae.” *The Drama Review* 50(1) (2006).
- Auslander, P. “Music as Performance: Living in the Immaterial World.” *Theatre
Survey* 47(2) (2006).
- Austin, John L. *How to do things with words*, 장서준 역. 『오스틴』. 서울대학
교출판부, 1987.
- Cook, Nicholas. “Between Process and Product: Music and/as Performance.”
Music Theory Online 7(2) (2001).
- Cook, Nicholas. *Beyond the score: Music as performance*. Oxford Univ. Press,
2013.

- Cook, Nicholas. & Pettengill, Richard. (eds.) *Taking it to the bridge: Music as performance*. The University of Michigan press, 2013.
- Doğantan-Dack, Mine. “Theorethcal and Critical Contexts in 19th Performance Practice.” *Nineteenth-century Music Review Vol. 9/ Issue1* (2012).
- Goehr, Lydia. *The Imaginary Musieum of Musical Works : An Essay in the Philosophy of Music*. Clarendon Press · Oxford, 1992.
- Madrid, A. “Why Music and Performance Studies? Why Now?: An Introduction to the Special Issue.” *TRANS 13* (2009).
- <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/1/why-music-and-performance-studies-why-now-an-introduction-to-the-special-issue>, 검색일: 2015.04.14.
- Small, C. *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Wesleyan University Press, 1998, 조선우·최유준 역. 『뮤지킹 음악하기』. 효형출판, 2004.

Abstract

Music Performance and Performance Studies

Lee, Mi-kyung

During the first decade of 21st century, the ontological priority of musical text has been shaken by prominence of the musical performance. In such an era of “performative turn”, this article deals with the influence and implication of performance studies on the traditional musicological research. Why the western art music centered musicology has been oriented towards the reconstruction and dissemination of authoritative texts and what a paradigm-shift from musical texts to performance implies are considered. To understand musical performance from the view of performance studies means to see it as an ‘event’ as a social phenomenon that results from the interaction of different individuals, and, beyond the locus of performance, to observe it in the process where the experience has been constructed.

Keywords: musical performance, performance studies, performativity, performative turn

투고일	심사일	게재 확정일
2016년 4월 18일	2016년 5월 30일 - 6월 15일	2016년 6월 15일