

극장과 유성기, 근대의 사운드스케이프

우수진*

1. '생생함'이라는 감각과 이념
2. 극장: 도시의 '소음'에서 '배경음'으로
3. 유성기: '신기한 소리'에서 '완전과 불멸의 소리'로
4. 나가며: '생생함'의 재전유와 예술가의 자의식

국문요약

이 논문에서는 극장과 유성기가 만들어냈던 근대의 사운드스케이프(soundscape)를 통해 '생생함'이 원래 극장보다 유성기와 라디오 등과 같은 근대 매체의 소리로 인식, 경험되었음을 살펴보고자 한다. '(원음처럼) 생생하다'는 수사는 음향재생기술에 본래적으로 부재한 현장성 내지는 원음의 존재를 상상적으로 환기시키고, 근대의 음향재생 테크놀로지에 대한 확신/믿음을 심어주는 데 기여했다.

'소리'와 '풍경'의 합성어인 '사운드스케이프'라는 용어는 머레이 쉐이퍼(Murray Shafer)가 고안한 용어로서, 자연의 소리, 농촌/도시의 소리, 음성, 음악 등을 모두 포괄하는 제반의 소리환경을 의미한다. 따라서 근대 연극/극장의 소리풍경은 연극/공연의 내용이 되는 직접적인 말소리(대사와 노래)나 음악/음향소리 등뿐만 아니라 극장(건축)을 둘러싸고 발생하는 모든 소리, 즉 관객을 모으기 위한 음악이나 고함소리, 사람들의 웅성거림 등을 모두 포괄한다. 소리는 생성되는 순간 동시에 공중 속

* 연세대 강사

으로 사라지는 것이라는 점에서 근대연극의 소리풍경은 과거의 기록들을 통해 재구성되는 것일 수밖에 없다. 하지만 오히려 이를 통해 우리는 과거의 기록을 통해 소리들의 정보뿐만 아니라 소리들에 대한 사회문화적 인식을 포착할 수 있다.

1900년 전후 한성부 안에서는 가로(街路)와 시장에 사람들이 모여 풍기를 어지럽히는 행위가 금지되어 있었다. 따라서 1902년 도심에 처음 등장했던 험물사를 비롯한 연극/극장들에서 밤늦게까지 울려 퍼지는 소리는 커다란 ‘소음’으로 인식되었다. 여기에 매일 저녁때마다 극장에서 취군하는 소리—징과 팽과리, 호적 등—에 대한 사람들의 원성은 높았다.

하지만 극장의 소리는 점차 근대화된 도시풍경의 일부가 되었으며, 비슷한 시기에 유성기소리가 사람들의 귀를 사로잡기 시작했다. 유성기소리는 처음부터 사람들을 매혹시켰다. 유성기는 점차 가정의 완상품이 되었으며, 소리의 식별가능함만으로도 “완연”하다는 찬사를 받았다. 그리고 점차 재생기술이 발달함에 따라 유성기소리는 육성과 다름없이 생생한 소리로 강조, 인식되었다. 유성기소리는 특히 1926년 윤심덕의 유고 음반을 통해 불멸한 것으로 인식되었다. 유성기소리의 완전함과 불멸성에 대한 믿음은 근대의 테크놀로지 그 자체에 대한 것이었다. 그리고 그것은 지금 여기가 아닌 미래, 즉 근대의 테크놀로지가 가져다줄 머나먼 미래를 향한 것이었다.

(주제어: 사운드스케이프, 극장, 유성기, 소음, 생생함, 불멸성, 테크놀로지)

1. ‘생생함’이라는 감각과 이념

1941년 3월 『춘추(春秋)』에는 「가무(歌舞)의 제문제」라는 제목 아래 명창(名唱) 이동백과 명고수(名鼓手) 한성준의 대담 기사가 실렸다.¹⁾ 기

자(記者)가 모두(冒頭)에서 밝히듯 이는 전수기관(傳授機關) 하나 없는 현실에서 조선의 가무를 어떻게 보존해 나갈 것인가를 모색하기 위해 마련된 자리였다.

어느덧 여든과 일흔을 바라보고 있었던 이들은 대담의 취지를 크게 의식하지 않고 편안하게 지난날을 회상하며 이야기를 이끌어간다. 하지만 시작하면서 전통의 보존에 관해 가볍게 주고받은 다음의 대화는, 근대 매체와 소리 재생에 대한 흥미로운 인식을 드러내고 있다는 점에서 주의깊은 일독(一讀)을 요한다.

【한】 그렇다뿐이겠습니까. 더군다나 모님의 소리는 모님 個人의 것이안이라 朝鮮의 單하나뿐인 名唱인데.

【이】 아니 무슨 내가 소리를 잘 한대서 하는 말이 아녀. 年齡이란 속일수 없어 늙으면 죽는거지만 소리는 남아있으면 허겠단 말이지. 이런 心情이야 소리하는 사람치고 다 가졌겠지.

【한】 그렇니까 留聲機 소리판이 있어서 後世에 傳할수 있진습니까.

【이】 허허- 그것이야 機械가 하는 것이지 사람이 하는 것인가. 그것은 生생한 맛이 없거든. 우린 無識해서 알순 없지만 生氣가 없는것은 藝術이라 할수없을것ियो. (강조- 인용자)

1) 이동백·한성준 대담, 『가무(歌舞)의 제문제(諸問題)』, 『춘추(春秋)』 제2권 제2호, 1941. 3, 147~153쪽. 이 기사는 소위 '신극(新劇)의 기점 논쟁'을 통해 근대극 연구자들에게는 어느 정도 잘 알려진 자료이다. 대담 중 이동백과 한성준은 지난 원각사 시절에 공연했던 창극(唱劇) 중 하나가 원주에서 폭정을 일삼던 정감사(鄭監事)에 의해 어느 양민(良民)이 억울하게 맞아죽었던 실제 사건을 토대로 만들어 큰 인기를 끌었다고 회상하는데, 이후 유민영 교수는 이를 근거로 '신연극(新演劇)' <은세계>가 신파극이 아닌 판소리 개량극, 즉 창극이었다고 주장했다(유민영, 『연극(판소리) 개량시대』, 『연극평론』 제6호, 1972). 이는 당시 학계의 정설(定說)로 받아들여졌던, '신연극' <은세계>는 신파극이었다는 이두현 교수의 주장을 뒤집고 근대극(신극(新劇))의 기점을 1911년 임성구 일행의 신파극단인 혁신단 공연으로 재설정하면서 학계의 큰 화제를 모았었다.

대화에서 이동백은 자신의 죽음보다도 소리의 죽음을 더 안타까워한다. 한성준이 이동백의 소리가 유성기음반을 통해 후세에까지 -아마도 영원히- 살아남지 않냐고 위로하지만, 이동백의 대답은 의외로 단호하다. 유성기소리는 기계의 소리일 뿐 생생한 육성(肉聲)이 아니기 때문에 자기 소리도 아니고 진정한 예술도 아니라는 것이다.

두 사람은 매체가 재생하는 소리에 대해 비슷하지만 상반된 입장을 취하고 있다. 우선 이들은 몸과 소리의 분리를 어느 정도 당연시 여긴다. 하지만 한 사람은 몸에서 분리된 소리가 매체를 통해 -여기서는 유성기와 그 음반을 통해- 영구히 재생산될 수 있다고 생각한다. 그리고 다른 사람은 매체에 의해 재생되는 소리가 실제 소리와 같을 수 없으며, 진정한 예술이란 모름지기 생생한 것, 생기가 있는 것이어야 한다고 주장한다.

두 사람은 '사실'을 말하고 있는 것 같지만, 정작은 각자의 '인식'을 말하고 있다. 소리가 몸에서 해방되고 시간과 공간으로부터 독립한 것은 어디까지나 근대적인 사건으로서, 전화와 축음기, 라디오 등의 근대 매체가 발명되고 일반에 보급되면서부터였다. 이들이 아직 젊었던 19세기 후반까지만 해도 소리가 몸에서 분리된다는 것은 상상조차 할 수 없는 일이었다. 실질적으로 몸과 소리의 분리에 대한 인식은 우리의 경우 20세기 전후 전신과 전화, 유성기, 라디오 등의 근대 매체들이 등장하고 이에 대한 경험이 축적되면서 사회문화적으로 구성된 것이었다.

유성기음반을 통해 이동백의 소리가 후세에 영구히 살아남을 것이라는 한성준의 말은 당시의 음향재생 기술상 사실이 아니었다. 음반 제작의 기술적인 한계로 인해 음반의 영구보존이 불가능했기 때문이다. 유성기는 유성기바늘이 음반의 소리골을 따라 움직이면서 소리를 재생하는 방식으로 작동했기 때문에 음반의 재생 횟수가 많아지면 소리골이

마모될 수밖에 없었다. 따라서 음반 자체는 소모품에 가까웠고 실제로도 그렇게 인식되었다. 사용하지 않는다 해도 온도와 습도에 민감해 장기보관하기도 쉽지 않았다. 그런 점에서 한성준의 말은 근대 매체에 대한 자신과 세간의 ‘믿음’, 즉 몸에서 분리된 소리가 매체를 통해 영구히 살아남을 수 있다는 믿음을 전달하는 것이었다.

나아가 이동백은 생기가 없는 것은 예술이 아니며, 예술의 생명은 생생함에 있다고 단언한다. 생생함은 바로 ‘기계가 아닌 사람이 하는’ 데서 오는 것, 즉 현장의 원음(原音)에 기인한다는 것이다. 이동백의 말은 앞서 한성준이 보여주었던 매체에 대한 믿음에 거리를 두는, 그러나 엄밀히 말한다면 그 믿음을 전제로 하는 것이었다. 몸과 소리의 분리를 상상할 수 없었던 시대에는 원음이 생생하다는 감각이나 인식조차 있을 수 없기 때문이다. 따라서 이동백의 감각이나 인식은 지난 40여 년 간의 매체 경험에서 비롯된 것이었다.

조선 시대에 태어난 이동백과 한성준, 이 두 사람은 양반들의 대청(大廳)에 불러다니며 소리를 하다가 대한제국 시대부터는 한성부 안에 등장한 극장들의 무대에 서기 시작했다. 그리고 1910년대 이후에는 유성기가 점차 보급됨에 따라 음반을 다수 취입하게 되었고, 20년대 중반에는 신설된 라디오방송에까지 활동장을 넓혀 나갔다. 1930년대에 전성을 맞이했던 식민지조선의 대중문화는 실상 문명개화 이후 점차 축적된 극장과 음반, 라디오 등과 같은 문화산업의 물적 기반과 이를 무대로 활동해온 인적 자원들이 총체적으로 네트워크되면서 만들어진 결과였다. 그리고 이동백은 이들 매체를 넘나들면서 누구보다도 열심히 활동했고 그 수혜를 많이 받은 사람들 중 한 명이었다.

그런데 1941년 1월 『춘추』의 대답에서 이동백은 예술의 “생기”와 “생생한 맛”을 강조하면서 유성기소리에는 그것이 없다고 목소리를 높인다.

왜 그랬을까? 혹시 생생함의 문제 이전에, 유성기음반(의 소리)에 의해 정작 자기 자신(의 소리)이 밀려나고 있다는 느낌, 그로 인한 불쾌감이나 불안감이 그 근원에 자리해 있었던 것은 아니었을까? 이 논문은 이러한 문제의식에서 출발한다. 실제로 당시 라디오방송에서도 유성기음반이 -오늘날에는 아예 관행이 되었지만- 명창이나 가수, 배우들을 대체하는 경우가 점점 잦아지고 있었다.

재생음의 생생함은 통상 원음의 생생함과 비견된다. 하지만 여기에는 몸과 소리, 원음과 재생음을 분리하고²⁾ 재생음을 통해 원음의 불가능한 재현을 궁극의 목표로 삼는다는 근대 음향기술의 '이념'이 자리하고 있다. 원래 음향재생 기술은 재생음이 원음에 가깝다는 느낌을 창출하도록 인위적으로 소리를 재구성한다. 조너선 스텐(Jonathan Sterne)의 말을 빌리면, 음향적 충실도(sound fidelity)는 소리와 그 원천의 관계라기보다, 어디까지나 특정하게 조직된 기계들의 배치와 그 사회적 기능에 대한 믿음의 문제이다. 음향 재생은 처음부터 스튜디오의 예술이었던 것이다.³⁾

스텐은 이어서 다음과 같이 말한다. “레코딩, 전화, 라디오 같은 기계적 음향 재생의 시대에 대두한 음향적 원본성의 조건에 대해서도 똑같이 말할 수 있다. ... 재생의 가능성이 원본의 가능성에 우선했던 것이다.”⁴⁾ 그리고 이를 위해 벤야민의 ‘아우라(aura)’ 개념을 재검토한다. 잘

2) 캐나다의 작곡가이자 환경운동가인 머레이 웨이퍼는 근대 전기혁명이 소리를 패키지화하고 저장하는 기술과 소리의 일부를 원래의 콘텍스트로 분리하는 기술을 소개했다고 하면서, 이를 ‘스키조포니아(schizophonía)’, 즉 ‘소리분열’이라는 용어로 표현했다. 머레이 웨이퍼, 한명호·오양기 옮김, 『사운드스케이프-세계의 조율』(1993), 그물코, 2008, 150쪽.

3) 조너선 스텐, 윤원화 옮김, 『청취의 과거-청각적 근대성의 기원들』(2002), 현실문화, 2010, 297쪽.

4) 조너선 스텐, 윤원화 옮김, 『청취의 과거-청각적 근대성의 기원들』(2002), 현실문화,

알려져 있듯 벤야민은 『기술복제 시대의 예술작품』에서 아우라를 특정한 재현의 시공간에서 나타나는 독특한 현존으로서 특정한 맥락과 전통 속에서 위치시켰다. 그리고 기계적 복제가 복제 대상을 특정한 시공간, 전통의 속박에서 해방시켜 아우라를 파괴한다고 말했다. 하지만 스텐은 아우라의 구성 자체가 매우 회고적인 것이라고 강조한다. 아우라는 자기 현존의 부차적 효과나 내재적 특질이 아니라 오히려 복제 가능성의 산물로서 복제에 수반되는 향수의 대상이라는 것이다. 실제로 복제는 사본을 원본에서 분리하는 것이 아니라 원본성의 독특한 형태를 창조하는 것이다.⁵⁾

‘기계가 아닌 사람의 소리’에 대한 이동백의 강조 역시 같은 맥락에서 이해해볼 수 있다. 그러나 이 논문에서는 그가 단순히 ‘사람의 소리’를 강조하는 데 그치지 않고, 그것의 ‘생생함’을 강조했다라는 사실에 좀더 주목하고자 한다. 즉 그는 ‘생생함’이야말로 자기 자신이 재생음의 원음이라고 간주하는 ‘사람의 소리’와 그것이 만들어지는 ‘현장성’의 고유한 미덕이라고 주장했던 것이다. 하지만 ‘생생함’은 원래 현장의 소리보다 유성기와 라디오 등과 같은 근대 매체의 소리적 특성으로 인식, 경험되었었다. 그리고 이 논문에서는 ‘생생함’을 둘러싼 이같은 인식의 분절을 극장과 유성기가 만들어냈던 근대의 사운드스케이프(soundscape)를 통해 살펴보고자 한다. ‘(원음처럼) 생생하다’는 수사는 음향재생기술에 본래적으로 부재한 현장성 내지는 원음의 존재를 상상적으로 환기시키고, 근대의 음향재생 테크놀로지에 대한 확신/믿음을 심어주는 데 기여하는 것이었다.⁶⁾ 반면에 험블사 이후 근대 연극/극장의 소리는 차라리

2010, 298~299쪽.

5) 벤야민의 아우라 개념에 대해서는 조너선 스텐, 윤원화 옮김, 『청취의 과거—청각적 근대성의 기원들』(2002), 현실문화, 2010, 297~299쪽을 참조할 것.

6) 조너선 스텐, 윤원화 옮김, 『청취의 과거—청각적 근대성의 기원들』(2002), 현실문

‘소음’에 가까운 것으로 인식, 경험되었다.

‘소리’와 ‘풍경’의 합성어인 ‘사운드스케이프’라는 용어는 머레이 쉐이퍼(Murray Shafer)가 고안한 용어로서 자연의 소리, 농촌/도시의 소리, 음성, 음악 등을 모두 포괄하는 제반의 소리환경을 의미한다.⁷⁾ 따라서 근대 연극/극장의 소리풍경은 연극/공연의 내용이 되는 직접적인 말소리(대사와 노래)나 음악/음향소리 등뿐만 아니라 극장(건축)을 둘러싸고 발생하는 모든 소리, 즉 관객을 모으기 위한 음악이나 고함소리, 사람들의 웅성거림 등을 모두 포괄한다. 소리는 생성되는 순간 공중 속으로 사라진다는 점에서 근대연극의 사운드스케이프는 과거의 기록들을 통해 재구성될 수밖에 없다. 하지만 오히려 우리는 과거의 기록을 통해 소리들의 정보뿐만 아니라 소리들에 대한 사회문화적 인식을 함께 포착할 수 있다. 쉐이퍼에게도 사운드스케이프는 물리적 환경만이 아니라 환경을 인식하는 방법이기도 했다. “어떤 사회의 일반적 음환경(acoustic environment)은 그것을 탄생시키는 사회적 상황의 지표로 읽혀질 수 있다.”⁸⁾

화, 2010, 41~42쪽. 서구에서 원음과 재생음을 비교하는 수사법 자체는 광고주들이 잠재적인 소비자들로 하여금 재생음이 어딘가의 원음을 반영하고 있으며, 따라서 새로운 음향매체가 대화처럼 익숙한 커뮤니케이션에 속한다는 확신을 심어주기 위해 고안된 것이었다고 한다.

7) 사운드스케이프에 대한 자세한 논의는 다음과 저서와 논문을 참조할 수 있다. 머레이 쉐이퍼, 한명호·오양기 옮김, 『사운드스케이프-세계의 조율』(1993), 그물코, 2008; 김서경, 『사운드스케이프의 음악교육적 적용방안』, 『음악과 민족』 제38권, 민족음악학회, 2009; 김수진, 『라디오가 들려주는 소리 정치성』, 『대중서사연구』 제21권 제2호, 대중서사학회, 2016. 8.

8) 머레이 쉐이퍼, 한명호·오양기 옮김, 『사운드스케이프-세계의 조율』(1993), 그물코, 2008, 21쪽.

2. 극장: 도시의 '소음'에서 '배경음'으로

1900년의 한성부 도심 한 가운데 서있다고 상상해보자. 무슨 소리들이 들리는가. 사람들의 웅성거림, 그 사이를 뚫는 장사꾼들의 외침, 소나 말이 끄는 수레의 바퀴소리, 간간이 바쁘게 지나가는 가마와 인력거의 소리, 그리고 여기에 1899년 5월에 개통된 전차가 달리면서 내는 낮은 굉음 소리가 간간이 더해질 수 있을 것이다. 자동차소리는 아직 들리지 않는다. 오늘날 거리를 가득 채우는 오토바이와 자동차소리, 상점 스피커에서 끝없이 흘러나오는 음악소리와 호객소리 등과 비교해 본다면 참으로 고즈넉한 풍경이다.

이때는 도시의 가로(街路)와 시장에 사람들이 모여 풍기를 어지럽히는 행위가 금지되어 있었다. 1894년 7월 14일에 의안(議案)된 행정경찰장정(章程)의 제3절 순검직무장정 중에는 “街路場市群聚雜遝 有遺風紀亟宜制止”, 즉 “가로와 시장에 사람들이 모여 군취잡답하여 풍기를 어지럽히면 급히 이를 제지하여야 한다”는 조항이 포함되어 있었다.⁹⁾ 따라서 한성부 내 연희장의 임의적인 설치 역시 금지였다. 실례로 1899년 4월 3일 『황성신문』에 실린 기사 「한잡유희(閒雜遊戱)」에서는 서강한잡배(西江閒雜輩)가 아현 등지에 개설한 무동(舞童) 연희장을 경무청 순검이 강제 해산했다가 벌어진 폭행 사건이 보도되었다. 그리고 1900년 4월 9일 『제국신문』에는 산두대감 연희장을 개설하려고 했던 서대문 밖 냉천동 사람들이 처음에는 관의 허락을 얻지 못했으나, 이후 한성부의 외곽지역인 용산에 개설한다는 조건 하에 허가를 얻었다는 사실이 기사화되기도 했다.¹⁰⁾

9) 송병기 외 편저, 『한말근대법령자료집 I』, 대한민국 국회도서관, 1970, 42쪽.

10) 이에 관한 좀더 자세한 논의는 우수진의 『한국 근대연극의 형성』, 푸른사상, 2011,

도시 내 연희장을 금지시키는 직접적인 이유는 그것이 사람들의 통행을 막고 소음과 때로는 각종 불미스런 사건사고들까지 발생시키기 때문이었다. 실제로 당시에는 치외법권이었던 일본인과 청인 거주지역의 연희장에서 발생하는 각종 문제들이 종종 기사화되었다. 예컨대 1899년 3월 7일 『제국신문』의 기사 「잘 쭈드린다」에서는 근래 청인(淸人) 거주지역에 설치된 곱놀이장의 소음에 강한 불만을 제기하며, 우리나라 사람들 사이에서 행해지는 무동과 함께 그 단속을 요구하고 있었다. “그 근처에는 일인과 청인에 쭈다리난 소리에 귀가 압혀서 참 견딜수가 업다고들 흐는디 또 우리나라 사름들이 무동인가 무엇을 쭈며가지고 밤낫 업시 쭈다리며 동리마다 다니며 돈을 달나고 흐 외교관이며 경무관리가 고만 쭈다리라고 줌 고쳐 흐엿스면 믱우 죠홀너라”

무동은 1900년 이전부터 성행하고 있었다. 하지만 1897년경 한성판윤 이채윤의 한성도시개조사업이 본격화되면서부터는 용산과 아현 등지의 한강변에 한해 그 영업이 허가되었다. 에밀 부르다레의 『대한제국 최후의 숨결(En Corée, 1904)』에 실린 사진 속의 아현동 무동연희장은 그 규모가 자못 컸다.¹¹⁾ 넓은 장방형의 놀이판 한가운데에는 그늘막이 높이 솟아있고, 그 주위에는 하얀 도포에 갓을 쓴 사람들이 구름처럼 모여 있다. 원거리에서 찍은 이 사진을, 1900년 3월 황성신문에 실린 논설 「무희당금(舞姬當禁)」¹²⁾에서 무동을 묘사하는 대목을 통해 한껏 zoom인해서

19~25쪽을 참조할 수 있다.

11) 사진은 에밀 부르다레, 정진국 옮김, 『대한제국 최후의 숨결』, 글항아리, 2009, 185쪽을, 이 사진과 관련된 무동연희장에 대한 자세한 설명은 우수진의 『한국 근대연극의 형성』, 푸른사상, 2011, 20~23쪽을 참조하기 바란다.

12) 논설에 의하면, 무동은 당시 ‘남사당’이나 ‘답교패’로 불리며 새롭게 등장한 것이었다. 무동이 남사당으로 불렸던 원인은 남사당이 보통 무동놀이를 중심으로 하는 풍물로 시작하기 때문으로 보인다. 하지만 이 논설의 주된 내용은 당시 무동연희장과 한성 전기회사의 부당한 공조관계에 대한 세간의 의심을 제기, 비판하면서 당국의 엄정한

들여다보자. 놀이패들은 “분남위녀(扮男爲女)도 하며 환속위승(幻俗爲僧)도 하며 녹의홍상(綠衣紅裳)과 송납장삼(松納長衫)으로 견상(肩)에 파립(擺立)하며 난무편편(亂舞翩翩)하며”, 즉 붉은치마에 초록저고리의 여성이나 장삼을 입은 승려로 분장하고 어깨 위에 층층이 서서 춤을 추고 있다.

사진은 시각적 재현에 그치고 있지만, 우리는 여기에 약간의 청각적 상상력을 더해 볼 수 있다. 놀이패들의 흥을 돋우는 외침과 환호하는 구경꾼들의 웅성거림, 그리고 무엇보다도 하늘을 찌르듯 울려 퍼지는 풍물 소리가 귀에 들리지 않는가. 그 중에서도 팽과리, 징, 북, 장구, 태평소, 소고 등의 악기가 어우러진 풍물소리의 음량은 지금도 그렇지만 대단한 것이었다. 앞서의 논설 『무희당금』에서도 “소고호적(小鼓胡笛)으로 취타괄괄(吹打聒聒)하니”라고 하여 소고와 호적의 소리가 매우 시끄럽고 요란하다고 말하고 있었다.

1902년 광화문의 봉상시(奉常寺) 안에 협률사가 설치된 것은 이런 맥락에서 하나의 큰 사건이었다. 당시 지식인들은 협률사가 국권위기의 상황에서 교육과 실업에 힘써야 하는 사람들의 시간과 금전을 낭비시키고 풍기문란을 조장한다면서 강력히 비판, 그 철폐를 주장하였다.¹³⁾ 이들에게 협률사 안에서 울려 퍼지는 소리는 단순한 소음이 아니라 망국의 소리였다. 즉 “매일 풍악이 굉천”¹⁴⁾하고 “가성(歌聲)이 경천(競天)”¹⁵⁾하는 협률사의 소리는 “망국지유풍(亡國之遺風)”인 “애원지음(哀怨之音)”으로 들렸던 것이다. 이는 협률사가 폐장과 재개장을 거듭하고 한성부

단속을 요구하는 것이었다.

13) 협률사 철폐론에 대한 좀더 자세한 논의는 우수진의 『한국 근대연극의 형성』, 푸른사상, 2011, 65-73쪽을 참조할 수 있다.

14) 『논협률사(論協律社)』, 『대한매일신보』, 1906.3.8.

15) 논설 『협률지폐』, 『대한매일신보』, 1906.4.7.

안에 단성사나 연흥사와 같은 극장들이 속속 생겨나도 마찬가지였다. 1908년 『대한매일신보』의 논설에서는 “소고(簫鼓)가 굉조(轟噪)하고 가무(歌舞)가 질탕(跌宕)하는 것이 개상복지음(皆桑濮之音)이오 정위지풍(鄭衛之風)이라”¹⁶⁾며 탄식했다.

협률사의 소리에 대한 신문기사와 논설의 수사법은 그전까지 고즈넉했을 한성부의 소리풍경을 생각해볼 때 그리 과장적인 것만은 아니었다. 하지만 단성사나 연흥사 등의 민간극장들이 연희개량과 자선공연에 나서고 1908년 이인직의 연극개량적 실험인 ‘신연극’ 『은세계』가 공연되고 1911년 겨울 임성구의 혁신단에 의해 신파극 공연이 시작되면서, 극장에 대한 사회적 인식에도 변화가 생겼다. 비판의 목소리는 여전히 높았지만, 극장이 연극개량을 통해 애국사상을 불러일으키고 지식을 계발시켜야 한다는 목소리 또한 높아지기 시작했던 것이다. 그리고 이제 사람들의 관심은 극장의 존폐 여부보다 연극의 내용에 모아졌다.

그럼에도 불구하고 극장은 여전히 소음과 사회적 문젯거리의 온상으로 인식되었다. 1908년 6월 23일 『대한매일신보』의 기사 「연희시간」¹⁷⁾에는 당시 극장의 영업이 6시경부터 자정 넘게까지 계속되어 이웃 주민들의 수면을 방해하므로 각 경찰서에서는 위생경찰규칙에 근거해 공연 시간을 12시까지로 엄격히 제한하기로 했다는 사실이 보도되었다. 극장 인근에 거주하는 지역민들의 불만이 무척 높았던 것이다. 하지만 단속에도 불구하고 밤늦은 시간의 극장 영업은 여전히 도시민들에게 극심한 소음을 제공했다. 같은 해 10월 23일에도, 도시 곳곳에 있는 연희장에서 밤늦도록 징과 북을 두드리는 소리/소음 때문에 잠을 잘 수가 없고 심지

16) 논설 「대연희장흥야 탄 아방(嘆 邦人)의 실기상성(失其常性)」, 『황성신문』, 1908.5.5.

17) “漢城 西署 演戲場에서 演戲를 下午 十二時가 過하도록 하는 故로 觀覽客과 比隣家의 安寢妨害함이 多흔지라 各警察署에서 衛生警察規則을 依야 每日 下午 十二時 後에는 不得 演戲케 하고 若違背하는 자면 違罰罪로 科罰하기를 壹體嚴禁하더라”

어 임신부가 낙태하는 폐해도 있으니 이를 단속해야 한다는 기사가 실렸다.¹⁸⁾

1908년경은 통감부의 극장관련 경찰통제가 점차 시작된 때였다. 이때의 극장통제는 아직 위생경찰 관련법규와 풍속경찰 관련법규에 의거해 이루어지고 있었는데, 1909년 9월경에는 연극장의 나팔소리가 금지되었고¹⁹⁾ 1910년 3월경에는 징소리가 전면 금지되었다.²⁰⁾ 그리고 1911년 7월에는 마침내 연극장 관련 법규가 마련되어, 공연시간을 오후 11시 30분까지로 제한하였다.²¹⁾ 극장의 소음에 대한 규제가 점차 강화되었던 것이다.

극장의 소리는 그러나 점차 근대 도시의 사운드스케이프를 구성하는 중요한 일부가 되어갔다. 1912년 10월 4일 『매일신보』의 『도청도설』에서는 개화된 서울의 특색, 즉 서울에서 가장 발달한 것으로 단연 이발소와 연극장을 꼽았다. 매일 저녁마다 울리는 극장의 취군(聚軍)하는 소리, 특히 호적소리는 이제 서울의 특색 있는 사운드스케이프를 있었던 것이다. 이는 이해조의 신소설 『산천초목』에 다음과 같이 묘사되어 있다.

18) 『국너잡보』, 『경향신문』, 1908.10.23. “▲연희장분라 근일에 연희장에 처처에 성형하여 야심토록 덩 북을 두드리는 소리에 근처 인민이 밤에 잠을 잘 수 업을 쫓더러 잉부가 락티히는 폐가 종종 잇다니 전에 무당의 굿하는 것은 금히더니 이런 분팔하는 것은 못금히는 지경 무서에서 주의홀 일이라고 히더라”

19) 『인뢰(人籟)』, 『대한민보』, 1909.9.24. “어제밤에는 각 연극장에 납팔소리가 안들니니 웬일이야. 이 사람 못들었나, 경시청에서 금지히얏다데, 하, 시원섭섭흔 일일세만은, 오날브툼은 잠잠 자겠네”

20) 『격정(擊鉦) 금지』, 『황성신문』, 1910.3.3. “중부경찰서에서는 재작일에 該관내 연극장 사무원 등을 초치히야 악기 중에 격정(擊鉦)하는 사(事)는 일체 금지히라 히얏다더라”

21) 『각연극장과 주의건(件)』, 『매일신보』, 1911.7.18. “북부 경찰서에서 관내(官內) 각 파출소로 지휘히되 각연극장에 대히야 풍속괴란(風俗壞亂)되는 것은 일병(一竝)금지히고 연극치소를 항상 청결히야 위생에 방해가 무(無)케히며 시간은 매일 오후 11시 30분을 초과치 못히게 히며 과목(科目)을 개량히며 폐지히는 것을 상세히 보고히라 히얏다더라”

…그달빛이 탐골공원 서편마당에 빈썸들나말나흐닛가 별안간에 네누나 나누
나 나누네 눈실 그나팔 뒤를싸라 장구 소고 징 제금을 함부루 두다려내니 이는
사동 연희상에서 날마다 그만씩면 취균흐는 소리라…²²⁾

그리고 같은 해인 1912년 10월 5일 『메일신보』에 실린 「사면팔방」의
일부를 보자.

▲허허 나는 간밤에 일건 별오고 별너 스동 연흥샤 신연극 구경을 갖더니, 랑
찍를 흐얏거니와, 이왕에는, 하오 일곱시만 지나면, 호적소리가, 너나누나니누흐
며, 남너로쇼가, 쭈역쭈역 모혀들더니, 간밤에는 호적소리도 업고, 사름도 별로
업기에, 이상히 녀여, 연흥샤 문 압까지 가보닛가, 폐업 광고를 써서, 너겔엇데
그려 (허행자(虛行者))

일종의 독자투고란처럼 꾸며진 이 글에서 알 수 있는 사실은 다음과
같다. 매일 저녁 일곱 시가 되면 극장에서는 개장을 알리는 호적소리가
울렸고, 그 소리에 맞춰 사람들이 모여들기 시작했다는 것이다. 그런데
우리는 여기서 호적소리에 대한 ‘허행자’의 반감을 별로 느낄 수 없다.
오히려 ‘허행자’는 지난밤 호적소리가 들리지 않자 이상하다는 생각을
하며 그 이유를 궁금해 한다. 매일 정해진 시간에 들리던 호적소리는 이
제 안 들리면 이상할 만큼 “어느 순간 듣는 습관 그 자체”, “사회의 행동
이나 생활양식에 영향을 주는” 도시의 ‘기조음(keynote sounds)’이 되었
던 것이다.²³⁾

22) 『산천초목』, 유일서관, 1912, 1쪽; 한국학문헌연구소, 『신소설 번역(안) 소설』 6, 아세
아문화사, 345쪽.

23) 머레이 쉐이퍼는 사운드스케이프를 기조음(keynote sounds)과 신호음(signals), 표식
음(soundmarks)으로 구분했다. 기조음은 습관 그 자체가 되는 배경음, 사회의 행동이
나 생활양식에 영향을 주는 소리를 말하고, 신호음은 벨이나 기적, 경적, 사이렌과
같이 의식적으로 들리는 소리를 말한다. 그리고 표식음은 공동체 사람들이 특히 존
중하고 주의를 기울였던 특징을 가진 소리를 말한다. 머레이 쉐이퍼, 한명호·오양기

같은 해 11월 6일 『매일신보』에는 연극장의 취균에 군악과 호적이 일체 금지되고 오직 북만 허용된다는 기사가 보도되었다. 하지만 취균의 호적 소리는 그 후로도 오랫동안 근대적인 도시 안에서 불편하지만 익숙한 사운드스케이프를 만들어냈다. 1915년 1월 30일 『매일신보』의 기사 「불법의 단성사 일행」에서는 여전히 호적과 장고, 제금으로 구성된 취균 소리가 요란하다고 말하고 있었기 때문이다. “이십팔일 저녁에도 역시 호적과 장고와 제금으로 귀가 압푸도록 오후 여섯시째부터 취균하기를 시작하여 관람자를 모호는중 일근의 구경꾼은 치운 일괴를 무릅쓰고 스방에서 모하여, 일이삼등의 표를 사가지고 입장하느니 쟈는 일곱시라”고 하였다. 1916년 3월에도 조일재는 예성좌의 창단공연 『코루시카의 형제』를 리뷰하기에 앞서 “취균하는 호적소리”²⁴⁾에 귀가 아팠다고 말했다. 1923년 10월 10월 토월회 공연에 대한 리뷰에서도 여전히 호적소리는 극장 사운드스케이프의 특징적 요소로서 묘사되고 있었다. “저녁마다 극장옥정(屋頂)에서 광고하느라 부는 고악(古樂)의 처량한 호적소리가 광야가치 소조(蕭條)한 서울 어둔 한울에 울녀들닐제”²⁵⁾

3. 유성기: ‘신기한 소리’에서 ‘완전과 불멸의 소리’로

극장의 소리가 서서히 도시생활의 일부가 되었을 무렵에 사람들의 귀를 새롭게 사로잡기 시작한 것은 바로 유성기소리였다. 유성기가 우리나라에 들어온 것은 극장보다도 이른 1900년 이전이었다. 1899년 4월 20일 『독립신문』에는 삼청동 감은정에 외유(外遊)를 나간 대신(大臣)들이

윤길, 『사운드스케이프-세계의 조율』(1993), 그물코, 2008, 24~25쪽.

24) 일재(一齋), 「예성좌의 초(初)무대 코시카 형제를 보고」, 『매일신보』, 1916.3.29.

25) 심홍, 「미래의 극단을 위하여-토월회 2회 공연을 보고」, 『동아일보』, 1923.10.14.

유성기에 기생들의 소리를 넣고 들으면서 하루종일 놀았다는 기사가 실려 있었다.²⁶⁾

유성기소리는 처음부터 사람들을 매혹시켰다. 아니, 유성기 그 자체가 완전히 새롭고 놀라운 구경거리였다. 1900년 전후 성행했던 유성기장(留聲機場)은 소위 “말하는 기계”²⁷⁾ 자체에 대한 사람들의 호기심을 타겟으로 하고 있었다.²⁸⁾ 따라서 유성기는 사람들을 효과적으로 동원하는 수단이 되기도 했다. 애국부인회 같은 사회단체의 각종 행사에서는 유성기가 청중동원에 으레 한몫을 하였으며,²⁹⁾ 심지어 극장의 공연 레퍼토리에도 유성기소리가 포함되어 있었다.³⁰⁾ 1910년 7월에는 관공립학교의 입학생이 적어 고민하던 평남 관찰사가 유성기와 환등기구 등을 구비하고 사람들을 모아 연설하였더니 보통학교 입학생이 크게 증가하는 기사도 보도되었다.³¹⁾

신기한 구경거리였던 유성기소리는 점차 가정의 완상품이 되었다. “엄한(嚴寒) 시절의 가정오락용으로는 축음기 이상의 것은 무(無)”³²⁾하다는 어느 기사의 일부는 이러한 세태를 적실히 말해주는 것이었다. 그리고 1915년경에는 새로운 음반이 발매되었다거나 음반 가격이 내려갔다는 기사, 유성기를 이용하는 방법에 대한 기사 등이 종종 신문지면을 차지했다. 뿐만 아니라 유성기소리는 공원과 같은 야외에서 특색 있는

26) 「만고절창」, 『독립신문』, 1899.4.20.

27) 광고, 『만세보』, 1899.4.28.

28) 이에 대해서는 우수진의 「미디어극장의 시대, 유성기와 라디오」, 『한국학연구』 제34집, 인하대한국학연구소, 2014.8, 151~152쪽을 참고할 수 있다.

29) 「사진회성황」, 『매일신보』, 1908.6.26; 「활동유성(留聲)」, 『대한민보』, 1909.6.19. 이에 대한 좀더 자세한 논의는 배연형의 「고음반수집야회(3)」, 『객석』(1989.8), 265~266쪽을 참조하기 바란다.

30) 「연극기관(演劇奇觀)」, 『만세보』, 1907.5.30.

31) 「환등유성기의 효력」, 『황성신문』, 1910.7.10.

32) 「축음기의 신음보(新音譜)」, 『매일신보』, 1915.12.14. 이 기사는 경성 본정(本町)의 일본축음기상회에 새로운 음반이 들어왔다는 소식을 전해주고 있었다.

사운드스케이프를 만들어내기도 했다. 1919년 7월 독섬과 노량진의 수원지(水源池)를 견학하러간 부인견학단 일행에 대한 기사에서는 수원지 풍경의 운치를 한껏 돋우고 있었던 유성기소리가 언급되어 있었다. “큰 탁자우에난 류성기를 트러노아서 무르녹은 버들가지 사이에 한가히 노리흐든 밭암이를 놀리는 동시에 일행의 흥미를 한창 더도았다”³³⁾

처음에 유성기소리는 식별가능한 것만으로도 “완연”³⁴⁾하다는 찬사를 받았다. 하지만 점차 재생기술이 발달함에 따라 유성기소리는 ‘생생한 소리’, 즉 “육성과 소이함이 무(無)”³⁵⁾한 소리로 인식, 경험되었다. 그리고 이렇게 육성과 재생음이 동일하다는 감각과 인식은 1925년 9월 15일과 16일 일동축음기회사(日東蓄音機會社) 주최로 개최되었던 축음기와 육성의 비교대회를 통해 사회적으로 확고해졌다. 1925년 일동축음기회사는 축음기회사로는 최초로 경성에 직접 녹음실을 신설하여 각종 조선편곡 음반을 제작하였는데, 음반의 대대적인 선전을 위해 ‘레코드와 육성의 비교대회’를 마련했던 것이다.

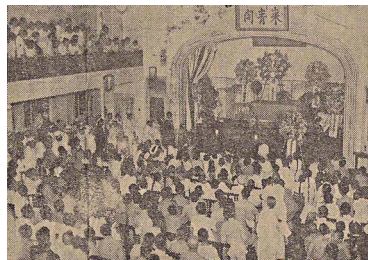


그림 1. 뒤에서 바라본 장내(場內)
(『매일신보』, 1925.9.15.)

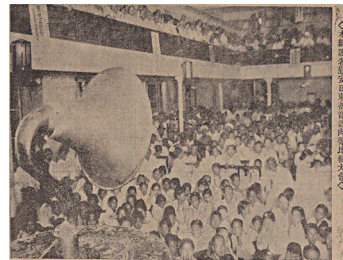


그림 2. 앞에서 바라본 장내
(『매일신보』, 1925.9.18.)

33) 「독도(蘓島)에 도착한 부인견학단일행」, 『매일신보』, 1919.7.28.

34) 광고, 『황성신문』, 1899.3. 10~11, 20~25; 「만고절창」, 『독립신문』, 1899.4.20.

35) 「축음기의 신음보(新音譜)」, 『매일신보』, 1915.12.14.

유성기 음질이 점차 개량됨에 따라 당시에는 이미 각종 축음기음악회가 ‘축음기회’나 ‘축음기대회’, ‘축음기연주회’, ‘레코드 콘서트’라는 이름으로 성행하고 있었다. 하지만 ‘레코드와 육성의 비교대회’는 말 그대로 유성기소리와 그 소리의 주인공인 명창 및 악사들의 실연을 번갈아 들려준다는 점에서 특색 있고 새로운 것이었다. 무엇보다도 가장 흥미로운 점은 비교대회의 목적이 육성보다 유성기소리의 완전함과 생생함을 강조하는 데 있었다는 것이다. 대회를 선전하는 기사들에서는 대부분 “축음기소리나 사람의 소리나 조금도 다를 것이 없다는” 것, 그리고 이는 “가장 완전한 장치를 한 방에서” 녹음한 “가장 완전한 도선 소리”를 녹음했기 때문이라는 사실을 강조하고 있었다.³⁶⁾

이는 전적으로 새로운 방식의 프로모션이 아니었다. 미국의 에디슨사(The Edison Company)에서는 1915년에서 1926년까지 유성기소리를 라이브 공연과 직접 비교하는 일종의 ‘톤 테스트(tone tests)’를 개최하였다. 톤 테스트의 새로움은 기존에 종종 행해지고 있었던 유성기들 간의 음질 비교대회가 아니라 유성기소리와 라이브 음악의 비교대회라는 점에서 새롭고 혁신적인 것이었다. 현장에서 톤 테스트는 유성기소리가 오리지널한 공연과 실제로 구별 가능한가 불가능한가를 둘러싸고 논쟁적으로 흥미롭게 진행되었다고 한다.

하지만 여기서 중요한 사실은 에밀리 톰슨(Emily Thompson)이 지적한 바와 같이 당시의 관중들이 ‘비교’라는 전제 자체를 보편적으로 받아들이고 있었다는 것이다. 그리고 유성기소리의 청취는 암묵적으로 육성의 음악 청취와 문화적으로 동일한 것으로 받아들여지고 있었다.³⁷⁾ 앞

36) 『레코드와 육성비교』, 『매일신보』, 1925.9.15.

37) Emily Thompson, *The Soundscape of Modernity: architectural acoustics and the culture of listening in America, 1900-1933*, The MIT Press: Cambridge, Massachusetts, London, England, 2004, pp.237-238. 에디슨사의 톤 테스트는 1920년경 가장 인기가

서 전술했던 우리의 각종 축음기음악회 역시, ‘축음기연주회’라는 용어에서 잘 나타나듯이, 마찬가지로였다. 그리고 축음기음악회는 20년대 후반 전기녹음의 개발로 음질이 비약적으로 발전하면서 이후 더욱더 성행하였다.

유성기소리는 또한 불멸한 것이었다. 불멸성에 대한 감각은 특히 1926년 윤심덕의 유고 음반을 통해 대중적으로 강화되었다. 잘 알려져 있듯이 1926년 윤심덕은 일본 오사카로 건너가 일동축음기회사에서 『사의 찬미』와 『부활의 기쁨』 두 곡을 취입하였는데, 돌아온 길에 김우진과 현해탄에 투신하여 생을 마감하였다. 두 사람의 죽음은 소위 ‘현해탄의 정사(情死)’로 대서특필되면서 장안의 화제가 되었으며, 윤심덕이 최후로 취입했던 음반에도 사람들의 폭발적인 관심이 모아졌다. 그리고 이에 음반을 취입했던 일동축음기회사는 화급히 음반의 발매를 서둘러 공전절후의 판매고를 기록하였다.³⁸⁾ 다음 기사는 당시의 정황을 생생하게 들려준다. “...일주일도 다 못되야 두 번 하착(荷着)한 사의 찬미 레코드 일천매가 나는다시 다 팔였고 전화로 구두(口頭)로 사의 찬미 찾는 소리에 대답할 시간도 채업다...”³⁹⁾

『사의 찬미』에 대한 뜨거운 관심의 근원에는 그것이 육성이 부재하는 불멸의 소리라는 데 있었다. 즉 『사의 찬미』에 대한 대중들의 감수성—“그의 그 처량한 소리! 더욱이 씻구절에 가서는 서름에 목이 메어서 눈물겨운 이의 가슴을 쥐어쫓는다시 취입한 그 레코드”⁴⁰⁾—은 그것이

높았으며, 약 2천회 이상의 공연이 전국적으로 공연되었다가 이후 점차 쇠퇴하여 1926년에는 중단되었다고 한다.

38) 윤심덕의 음반(Nitto2249)은 일동축음기에서 발매한 한국음반들이 모두 ‘제비표 조선 레코드’라는 상표 하에 발매되었던 것과 달리 유일하게 일본음반 번호체계로 발매되었는데, 이는 당시 회사의 화급했던 상황을 반증하는 것이라고 한다.

39) 취성생(翠星生), 『사의 찬미를 찾는 이에게』, 『매일신보』, 1926.9.4.

40) 취성생(翠星生), 『사의 찬미를 찾는 이에게』, 『매일신보』, 1926.9.4.

‘부재하는 육성의 불멸하는 소리’라는 사실을 통해 더욱더 증폭되었다. 당시 윤심덕의 “최후의 미음(美音)”을 취입했다고 알려진 이기세 역시 매일신보사와의 인터뷰에서 “그의 소리만 남고 사람은 다시 못맛날줄이야 누가 아랏겠습니가”⁴¹⁾라며 자신의 소감을 피력했다. 그는 일동축음기의 조선총대리점에 해당하는 조선축음기상회를 설립하고 제비표 조선레코드의 실질적인 기획을 담당했었는데, 윤심덕의 음반 취입도 그의 적극적인 주선을 통해 성사된 것이었다.

『사의 찬미』 이후 유성기소리의 불멸성을 강조하는 수사법은 반복되었다. 1928년 1월 명창 김해녹주의 영면(永眠)을 알리는 기사의 부제는 “유음(遺音) 남긴 소리판”이었다. 기사에서는 “그는 임의 썬나갓습니다만은 불행중다행으로 춘향전 남도잡가 단가 판소리 등 [의 소리개] 13매의 제비표소리판에 남아 임의 다섯장은 파는 중이요 더들장은 불원간 발매케된 것은 참으로 그의 명령을 위하여서 저옥이 위로가 될줄노 압니다”라고 전하였다. 그런데 기사 내용에서도 짐작할 수 있듯이 불멸하는 소리에 대한 감각적 호소는 궁극적으로 음반사의 판매 전략과 무관하지 않은 것이었다. 1935년 카츄샤로 한때 유명세를 탔던 여배우 이경설이 스물네살의 젊은 나이에 사망하자, 이후 그녀의 소속사였던 폴리돌 레코드에서는 음반 『명우(名優)의 애화 (고(故)이경설의 추억담)』(polydor19287)을 발매하기도 했다.

유성기소리의 완전함과 불멸성에 대한 믿음은 실상 근대의 테크놀로지 그 자체에 대한 것이었다. 그리고 그 믿음은 지금 여기가 아닌 미래, 즉 근대의 테크놀로지가 가져다줄 머나먼 미래를 향한 것이었다. 실제로 당시 사람들은 유성기의 소리가 불완전하고 영구보존이 불가능하다는 사실을 잘 알고 있었다. 1930년대 음반 관련 기사들은 대부분 유성기

41) 성악가 윤심덕양 정부와 현해에 투신정사, 『매일신보』, 1926.8.5.

의 음질 향상과 음반의 보존법에 대한 것이었다. 이들 기사에서 음반은 실상 주의하지 않으면 쉽게 곰팡이가 생기거나 구부러지는 물건이었다.

유성기소리에 대한 믿음은 일종의 물신적인 것이었다. 그리고 이는 ‘축음기제(蓄音機祭)’라는 하나의 사회문화적 해프닝을 만들어내기도 했다. 축음기제는 1930년 7월 1일 경성축음기상조합의 주최로 에디슨의 축음기 발명 53주년을 기념하여 경성의 신사(神社)에서 준비, 진행되었다. 당시 행사는 식장에 축음기를 안치하고 신관(神官)이 제사(祭詞)를 주독(奏讀)한 후 참례원의 예배와 조합장의 축사낭독 순으로 진행되었다. 그리고 가을에는 유성기바늘의 공양(供養)이 예정되어 있었다.⁴²⁾

4. 나가며: ‘생생함’의 재전유와 예술가의 자의식

마살 버먼은 일찍이 마르크스가 『공산당 선언』에서 “견고한 모든 것은 대기 속에 녹아버린다”라는 구절을 통해 근대성의 경험을 본질적으로 표현했다고 말했다. 여기에는 확고한 미래와 영원성에 대한 근대인의 확신이 실상은 모든 것이 끊임없이 유동적이고 불확실한 근대의 현재적인 삶 자체에 기인한 것이라는 버먼의 통찰이 담겨져 있다.

근대성의 경험은 통상 시각을 핵심으로 하는 것이었다고 말해지지만, 이는 어디까지나 시각중심주의자들의 이야기라고 할 수 있다. 인간의 감각들 중에서 말 그대로 ‘대기 속에 녹아버리는’ 소리에 대한 청각적 경험 역시 시각적 경험 못지않게, 어쩌면 그 이상으로, 버먼이 말하는 근대적 삶의 소용돌이 속에서 역동적으로 전개, 변화되고 있었다. 근대적인 삶에서 소리는 새로운 문제로 떠올랐으며, 그것은 성찰하고 재구성

42) 「진기한 축음기제」, 『매일신보』, 1930.7.3.

하고 조직해야 할 대상, 파편화하고 산업화하고 상품화할 수 있는 무엇이 되었다.⁴³⁾

애초에 극장의 소리는 그저 소음이었다. 극장 안에서 이루어지는 생생함과 완전함에 대한 감각은 청각보다는 시각, 즉 활동사진이나 무대 공연의 무대적 재현에 대한 것이었다. 그리고 소리에 대한 생생함과 완전함, 그리고 불멸함에 대한 감각/인식은 이후 유성기나 라디오와 같은 매체의 재생음을 통해 형성되었다. 앞서 한성준의 말은 당시 세간의 이러한 믿음을 가감 없이 반영한 것이었다. 그리고 이러한 세간의 믿음에 대한 이동백의 의의는 스스로(의 소리)를 원음, 즉 오리지널한 것이라고 생각했던 그의 '자의식'에서 비롯된 것이었다.

이러한 자의식은 일찍이 홍난파가 1927년 9월 8일과 9일 이틀에 걸쳐 연재한 장문의 글인 「축음기음악에 대하여」에서도 엿보인다. 아마도 최초의 축음기(유성기) 음악론이라고 할 수 있는 이 글은 축음기음악의 장점을 서술하기 위한 것이었다. 그는 축음기가 특히 ①시간과 장소의 구애를 받지 않고 ②좋아하는 음악만을 선택할 수 있고 ③음악 연구에 적합하며 ④세계 음악가의 음악을 한 장소에서 들을 수 있고 ⑤가격이 저렴하며 ⑥가정의 평화에 기여한다는 점에서 뛰어나다고 설명했다. 하지만 본격적인 논의에 앞서 그는, 음악은 귀로만 듣지 않고 눈으로 볼 때 듣기만 하는 음악보다 더 큰 감동을 준다고 강조한다. 즉 축음기는 “아무리 완전한 기계와 무흠(無欠)한 보반(譜盤)을 사용한다더라도 연주자가 실지로 주(奏)하는 태도나 행동을 볼 수 없고 단지 울러나오는 악음(樂音)을 듣기만 할 뿐”이라는 점에서 한계가 있다는 것이다.

홍난파는 여기서 유성기의 음질 자체, 즉 그것의 불완전성을 문제삼

43) 조너선 스톤, 윤원화 옮김, 『청취의 과거-청각적 근대성의 기원들』(2002), 현실문화, 2010, 19~20쪽.

지 않는다. 그보다는 음악 감상에 있어서 연주자의 육체적 현존성 자체가 중요함을 강조하는 방식으로 문제를 제기한다. 당시 홍난파는 바이올린 연주자로서 무대 안팎에서 명성을 얻고 있었으며, 음반도 역시 적지 않게 취입했다. 하지만 그는 지금 유성기음악의 감상이 그 자체로 불완전한 것이라고 말하고 있는 것이다. 우리는 여기에서 스스로를 음악의 근원이라고 생각하는 근대적인 예술가의 자의식을 느낄 수 있다. 서양 음악을 전공했던 홍난파의 자의식 또는 자존감은 아마도 이동백에 비해 더 예민하게 작동했을 것이었다.

오늘날 공연예술의 고유한 특성으로 당연히 인식, 경험되는 생생함은 애초에 유성기와 라디오 같은 매체 경험을 통해 사후적으로 형성, 강화된 것이었다. 유성기소리는 재생기술의 부족, 현장성의 결여를 보충하기 위해 생생함의 수사법을 전유했다. 하지만 재생기술의 발달로 유성기소리가 점차 자체적인 독립성을 획득하게 되자, 소리의 생생함은 아이러니하게도 공연예술가들에 의해 현장성을 통해서만 경험될 수 있는 속성으로 재전유되었다. 그러나 실상 생생함은 오늘날 공연예술과 재생음향 모두의 속성이 되었다고 할 수 있다. 오늘날의 관객들은 극장 안에서 배우들의 육성과 함께 MR이나 마이크·스피커 시스템을 통해 재생되는 소리를 구분 없이 생생하게 경험하고 있기 때문이다.

참고문헌

- 김서경, 「사운드스케이프의 음악교육적 적용방안」, 『음악과 민족』 제38권, 민족음악학회, 2009, 399~426쪽.
- 김수진, 「라디오가 들려주는 소리 정치성」, 『대중서사연구』 제21권 제2호, 대중서사학회, 2016, 287~314쪽.
- 머레이 웨이퍼, 한명호·오양기 옮김, 『사운드스케이프—세계의 조율』(1993), 그물코, 2008.
- 송병기 외 편저, 『한말근대법령자료집 I』, 대한민국 국회도서관, 1970.
- 에밀 부르다레, 정진국 옮김, 『대한제국 최후의 숨결』, 글항아리, 2009.
- 우수진, 『한국 근대연극의 형성』, 푸른사상, 2011.
- _____, 「미디어극장의 시대, 유성기와 라디오」, 『한국학연구』 제34집, 인하대한국학연구소, 2014. 8, 40~90쪽.
- 이동백·한성준 대담, 「가무(歌舞)의 제문제(諸問題)」, 『춘추(春秋)』 제2권 제2호, 1941. 3.
- 조너선 스티븐, 윤원화 옮김, 『청취의 과거—청각적 근대성의 기원들』(2002), 현실문화, 2010.
- Emily Thompson, *The Soundscape of Modernity: architectural acoustics and the culture of listening in America, 1900-1933*, The MIT Press: Cambridge, Massachusetts, London, England, 2004.

Abstract

Theater, Gramophone, and the Modern Soundscape

Woo, Su-Jin (Yonsei University)

This paper examines the modern soundscape of theater and gramophone to prove that 'vividness' was recognized originally by the experience of gramophone, not by live performance in theater.

by 1900 in Seoul, performance on the street and in the market was banned. When the first theater opened in the middle of Seoul, people regarded the sound of theater as 'noise.' They complained about the noise which continued over midnight in the theater. Every evening, the loud sound of the instruments like *jing(gong)*, *kkwaenggwan* (small gong), *Taepungso* (bugle) resounded in the city.

When the sound of theater was got used to, another sound began enchanting the citizen. The gramophone gave an amazing spectacle at first. People thought and felt the sound were vivid, despite its sound were bad actually. And according to the development of sound reproduction technology, people regarded the reproduced sound as the original sound. Also, the sound of gramophone was thought and felt as the immortal. The faith in the immortality and perfectness of the gramophone was the faith in the modern technology virtually. And it was towards the distant future, which the modern technology would bring in someday.

(Key Words: soundscape, theater, gramophone, noise, vividness, immortality, technology)

논문투고일 : 2015년 11월 10일

심사완료일 : 2015년 12월 1일

수정완료일 : 2015년 12월 9일

게재확정일 : 2015년 12월 15일