

# 북한의 조선음악과 민족음악에 대한 개념사적 연구\*

## -일제강점기~1960년대를 중심으로-

배 인 교

(단국대학교 한국문화기술연구소)

### 〈차 례〉

1. 들어가는 말
2. 일제강점기의 조선음악과 민족음악
3. 해방 후~6.25전쟁기의 조선음악과 민족음악
4. 정전협정 이후~1960년대의 조선음악과 민족음악
5. 나가는 말

### 【국문초록】

이 글은 개념사적 방법론에 의거하여 북한음악을 지칭하는 조선음악과 민족음악이란 개념어가 생성된 일제강점기부터 해방기, 그리고 분단이후 1960년대 주체사상 형성 이전까지 개념어의 의미변천양상을 살펴본 논문이다.

일제강점기의 합화진과 성낙서가 인식한 조선악은 궁중음악과 문인음악만을 지칭하는 개념이었으며, 안화는 궁중음악과 민중음악 특히 민요를 포괄하는 용어로 조선음악을 사용하였다. 이에 비해 김관의 민족음악은 농민음악에 집중하고 있어 안화의 것과 일맥상통하는 점이 있다. 해방기의 조선음악은 조선민족의 음악을 지향하였으나 여전히 궁중음악에 치우쳐 있었으며, 양악계 음악인들을 중심으로 강조된 민족음악은 새로운 국가체제 설립에 걸맞은 “가장 조선적이고 가장 건전한” 음악을 지향하되, 서양음악적 요소와 전통음악적 요소의 결합이 필요함을 강조하였다.

\* 이 글은 2014년 정부(교육부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임.  
(NRF-2014S1A5B8067326)

분단 이후 북한에서는 새롭게 건설된 사회주의체제에서의 새로운 음악을 지칭할 용어가 필요하였다. 이에 해방기에 과거의 음악을 지칭하던 조선음악은 새로운 체제인 조선민주주의인민공화국의 음악이라는 의미로, 미래지향적이었던 민족음악은 과거의 음악을 지칭하는 고전악의 개념을 수용하면서 과거의 음악에 집중한 의미를 내포하는 용어로 사용되었다. 그리고 주체사상 확립 이후에는 조선음악이라는 개념어는 점차 사라지고 주체음악으로 나아가게 되었다.

【주제어】 개념사, 북한음악, 조선음악, 민족음악, 주체음악

## 1. 들어가는 말

최근 역사학계를 중심으로 개념사적 방법론에 의한 학술총서가 발간되기도 하는 등 개념사연구가 활발히 진행되고 있다. 개념사 연구는 독일의 역사학자인 코젤렉을 필두로 1970년대 이후 연구 영역을 확대해 나가고 있는 역사학의 새로운 학문분과이며, 언어와 정치·사회적 실재, 혹은 언어와 역사의 상호 영향을 전제한 채 이 둘이 서로 어떻게 얽혀 있는지 탐구하는 역사의미론의 한 분야<sup>1)</sup>이다.

한국음악사의 경우 음악과 관련한 대부분의 개념어는 우리말이 아닌 중국식 한자와 서구 유럽의 개념을 일본식으로 번역한 한자어, 그리고 별도의 번역어를 만들어 쓰지 않고 그대로 직수입해 쓰는 용어까지 다양하게 나타난다. 그러나 그간의 음악사 관련 학술 작업은 이러한 각각의 개념어가 가지고 있는 중층적 의미를 하나하나 짚어 보기보다는 개념어들이 통시대적으로 같은 의미를 가지고 있다는 전제하에 이루어져 왔다.

예를 들어 7세기 이후에 한반도에서 이루어졌던 음악을 지칭했던 ‘鄉樂(시골 뜨기 음악)’은 중국음악인 ‘唐樂’의 대칭어이며, 중국 ‘雅樂’의 대칭어로 조선에서는 ‘俗樂(저속한 음악)’을 사용하였다는 것은 주지의 사실이다. 이렇게 자기비하의 의미를 내포한 향악과 속악이라는 개념어는 20세기에 들어서 자기비하의

1) 나인호, 『개념사란 무엇인가 - 역사와 언어의 새로운 만남』(역사비평사, 2011), 13쪽.

의미가 제거된 개념어인 ‘조선(음)악’으로 바뀌었으며, 1945년 이후 현재는 국악이라는 용어를 사용하고 있다. 그러나 중국음악과 비교했을 때 자국의 음악을 비하하는 의미를 담은 용어는 현재까지도 여전히 한국음악사와 한국음악 관련 논저에서 별다른 문제의식 없이 사용되고 있다.

대한민국정부는 공식적으로 국립국악원의 경우와 같이 국악을 쓰고 있는데 비해 북한에서는 조선음악, 혹은 민족음악이라는 용어를 사용하고 있다. 이중 조선(음)악은 일제강점기 이전의 국가였던 조선을 차용하였으며, 민족음악은 한(韓)민족의 음악을 가리킨다고 할 수 있다. 그러나 ‘민족’이라는 용어는 독일어 Volk와 프랑스어 nation<sup>2)</sup>에 대한 일본식 번역어이며, 현재 folk, nation, ethnic이라는 뜻이 포함되어 있는 용어로 사용하고 있다. 그리고 번역어인 민족<sup>3)</sup>은 연구자의 연구내용에 따라 각각의 의미로 재번역되어 사용되고 있다.

따라서 이 글에서는 개념사적 방법론에 의거하여 북한음악을 지칭하는 조선음악과 민족음악이란 개념어가 생성된 일제강점기부터 해방기, 그리고 분단이후 1960년대 주체사상 형성 이전까지 진행된 북한음악을 지칭하는 용어인 조선음악과 민족음악이라는 개념어의 의미변천양상을 살펴보고자 한다. 북한에 초점을 맞추고 있음에도 불구하고 일제강점기를 간단히 살펴보는 이유는 근대적 개념인 조선음악과 민족음악이라는 개념어가 이 시기에 출현하였을 뿐만 아니라 내포한 의미가 지속적으로 영향을 미치고 있기 때문이다. 단, 논의의 대부분이 북한에서의 개념어 형성에 집중되어 있으며 1948년 이후 남한에서의 민족음악, 국악에 관한 개념사적 연구는 추후에 보완하도록 하겠다.

2) 나인호, 앞의 책, 76쪽.

3) 민족에 대한 개념사적 연구 결과는 기존의 논의(박찬승, 『한국개념사총서(5): 민족·민족주의』(소화, 2010)) 등을 참조하시오.

## 2. 일제강점기의 조선음악과 민족음악

한일합방 이후 식민지 조선에는 서구 유럽의 다양한 근대적 개념들이 일본을 통해 유입되었으며, 일본어로 번역된 개념어들이 별도의 번역과정이 없이 조선어로 수용되었다. 2장에서는 일제강점기에 형성된 조선음악과 민족음악이라는 개념어의 형성과정이 아닌 이 개념어들이 사용된 양상을 살펴보는 데 한정하였다. 특히 이 시기가 중요한 이유는 대한제국시기까지 사용되었던 자국음악을 지칭하는 개념어인 향악(鄕樂, 시골뜨기 음악)과 속악(俗樂, 저속한 음악)이 중국 음악에 대한 자기비하의 의미가 내포되어 있었던 것에 비해, 일제강점기에 생성된 조선(음)악과 민족음악에는 가치평가를 드러내지 않았기 때문이다.

### 1) 조선악

일제가 대한제국의 국권을 찬탈하고 이왕가로 격하되면서 대한제국기의 장악원은 이왕직아악대가 되었다. 그리고 1917년, 이왕직아악대의 아악사였던 함화진(咸和鎭, 1884-1948)이 장악원에서 연주해왔던 음악에 대한 이해를 촉구하기 위하여 이왕직의 상급기관인 일본 궁내성에 전달할 목적으로 『朝鮮樂概要(조선악개요)』를 편찬하였다. 함화진은 장악원 악사집안 출신으로 1932년에는 이왕직아악부의 아악사장(雅樂土長)을 역임하였다. 그가 사용한 “조선악”이라는 개념어에는 기존의 향악이나 속악과는 달리 평가의 개념이 들어가 있지 않은 개념어이며, 일본악과는 다른 ‘조선악’이라고 할 수 있다.

함화진의 『조선악개요』는 기존의 역사서인 『삼국사기』나 『고려사』의 「악지」에 소개되어 있었던 고구려, 백제, 신라의 음악, 고려음악 등을 조선의 음악과 함께 서술함으로써 시간적 의미를 강조한 보고서라고 할 수 있다. 그러나 이 책에서 다루고 있는 조선악은 조선시대에 지배계층이 향유하였던 음악이었다. 즉 왕실의 제례의식, 연례의식, 군례의식에 사용되었던 의식음악과 가곡, 가사까지 포함하고 있으나, 민간에서 발달한 판소리, 산조와 같은 직업적 음악과 민요 등

은 수록하지 않았다. 이를 보면, 함화진이 인식한 조선악은 조선왕실에서 보유하고 연주한 음악과 문인음악 정도였음을 알 수 있다.

이왕직아악부에서 편찬한 악서는 1917년의 『조선악개요』 외에 1930년부터 이왕직아악부에서 축탁으로 제작하고 있었던 성낙서(成樂緒, 1905-1988)가 편찬한 『조선음악사』가 있다. 이 책의 편찬 시기는 축탁으로 제작하였던 1930년~1937년 사이로 알려져 있다. 성낙서의 『조선음악사』는 삼국이전의 음악-고구려의 음악-백제의 음악-신라의 음악-고려조시대의 음악-조선시대의 음악-현대의 음악(아악)의 순서로 서술되었다. 현대 이전의 음악에 대한 서술은 안확의 것과 많이 비슷하나 수록한 내용이 확대되어 나타나며, 현대의 음악은 이왕직아악부에서 보관 및 연주하는 악기, 연주하는 음악을 나열하는 수준에 그쳐있다. 즉, 연주하는 악곡은 제례악 32편, 연례악 49편, 궁중무 52편이라고만 하여 함화진의 서술보다 그 의미가 궁중음악으로 한정되어 있음을 알 수 있다.

1910년대의 함화진의 ‘조선악’과 1930년대의 성낙서의 ‘조선악’은 시간적으로 차이가 있음에도 불구하고 그들이 사용한 조선은 조선왕조였으며, ‘조선악’은 궁중음악과 문인음악에 한정되어 있다.

## 2) 조선음악

서양에서 사용하는 ‘music’을 ‘음악’이라 번역하여 사용한 일본의 용례가 일제강점기 조선에 그대로 적용됨으로써 조선음악이라는 개념어가 등장하였다. 그리고 ‘조선음악’은 안확(1886-1946(?))이 1930년에 『조선』에 연재한 「조선음악의 연구」와 1931년에 연재한 「조선음악사」에서 보인다. 안확은 1925년에 조선음악사를 서술할 계획을 갖고 1926년부터 이왕직아악부에 4년간 축탁으로 있으면서 음악을 연구하였다. 이러한 안확의 연구는 이왕직아악부에서 출판하지 않고 별도로 잡지 『조선』에 연재하였다.

안확은 중국의 역사서에 기록된 음악부터 삼국의 음악, 고려음악, 조선음악을 간략히 서술한 후 이왕직아악부가 전승하는 음악에 대해서는 축탁이었음에도

불구하고 부정적인 입장을 표명하였다.

李朝樂의 滅亡한 原因은 樂師輩의 過失에 있다 本來 音樂에 對한 思想은 高尚하얏스나 直接音樂의 責任에 對하야는 官奴의 賤人을 樂師로 任하야 모든 樂政을 그들에게 一任한지라 樂師輩는 本來賤人이라 智識도업고 責任도 모르고 오직 쉽게 하고 君王의 耳目을 悅케하는 心事만잇섯스니 그로 因하야 樂器는 不協하고 古典樂은 其 眞旋律을 變하야 異竟亡國樂을 作하니 …(중략)…

現今李王職雅樂部の 保存한 樂器數는 五十數種이나되나 모도 破器에 不過하고 樂師들이 實奏한다는 樂曲은 九曲맞게 안되는데

孔子廟祭樂 宗廟祭樂 與民樂 步虛子 靈山會相 井邑曲 歌曲 洛陽春 吹打

모도다 古樂譜와는 잘못하야 旋律이 틀니고 拍子가 틀너 一曲도 들을 趣味가 업다 거기다가 樂師輩는 曲名을 自意改變하야 그 眞狀을 알기 어렵더라.<sup>4)</sup>

안확은 조선음악을 궁정음악과 민중음악으로 구분하여 연구해야 한다고 하였다. 특히 민중음악이란 개념어를 “국민음악으로서 전혀 감정적인 조화를 위주하여 인정미(人情美)에 합당한 자연적인 음악이다. 그러므로 민중음악 규칙을 정리한 선율에 나가서도 어떠한 경우에는 자기 감정에 맡겨서 그 규칙을 깨뜨리고 양악의 카덴사처럼 자기 애호하는 음을 넣는 습성이 있는 것”이라고 설명한 점이 주목되며, 당시 민중음악으로 유행하는 악곡은 요곡(謠曲), 시나위, 영산회상, 가곡, 여민락, 취타를 들었다. 또한 거론된 민중음악의 여러 악곡 중에서 첫 번째로 꼽은 ‘요곡’은 민요의 곡조라 하였으며, 진정한 조선음악이라고 보았다.

안확의 『조선음악사』에는 조선음악 외에 당시 새로운 개념어로 등장한 궁정음악, 고전악, 민중음악, 국민음악, 양악, 민요 등이 확인되며, “이상 진술한 것은 악사(樂史)의 요점을 말한 것이요, 그것을 자세히 기술하자면 적어도 수백 편이 될 것이나 현재 신악(新樂)이 발흥하는 시기에 있어 그를 자세히 말하면 도리어

4) 안확, 『朝鮮音樂史(承前)』, 『朝鮮(朝鮮文)』 171호(1932), 81~82쪽.

연문(衍文)이 될 듯하여 그의 요점만 말하여 둔다”고 한 부분으로 보아 새로운 음악인 “신악”은 이 당시 새롭게 창작되고 있는 대중음악을 염두에 둔 명칭이라 할 수 있다.

이를 보면, 안확이 인식한 조선음악은 조선에서 연주되었고 새롭게 만들어지고 있는 음악까지를 포함하고 있으며, 이는 이왕직악부의 아악사장이었던 함화진이나 축탁이었던 성낙서와는 다른 의미를 부여하였음을 알 수 있다.

### 3) 민족음악

‘민족의 음악’이 아닌 ‘민족음악’이라는 개념은 1930년대에 찾을 수 있다. 일제강점기에 음악평론가로 활동하였던 김관(金管)은 일본 유학 이후 조선에 정착하여 여러 평론을 집필하였다. 그는 평론가로 활동하던 초기에 민족과 민속, 민요, 민중 등에 집중하였다. 그의 초기 평론인 『민요음악의 제문제-조선음악에 관한 각서』<sup>5)</sup>는 그의 관심이 잘 드러난 글이며, 농민의 음악인 민요가 민속학자와 민요시인들에 의해 노래가 아닌 가사의 수집에 집중되어 있는 현실을 비판하였다. 즉 “民謠蒐集運動이 그 歌詞에만 偏傾되어 奇形化하고만 것은 民俗學者나 民謠詩人等の 書齋所有物로 되어잇었고 他方 民族音樂의 藝術的價値에 대한 極히 셤피쉬리-한 態度를 取하고잇는 音樂研究者의 健忘症에 依由하는 것”이라고 하면서 민요의 가사와 선율 연구가 분리될 수 없음을 피력하였다. 그는 또한 구전민요를 민족음악양식으로 상정하였으며, “구전민요의 가장 넓히알려진 가치 잇는 선율을 예술적분야로서와 他方 과학적분야의 하나인 卽우리들의 민족음악과 다른국민의 민족음악과의 상호작용을 확립하여야 할 것”을 주장하였다.

김관의 글에 나타난 민족음악은 민족의 음악이란 뜻이며, 이때의 ‘민족’은 ethnic의 의미와 인민대중을 뜻하는 people의 의미가 포함되어 있다. 그러나 “다

5) 金管, 『民謠音樂의 諸問題 - 朝鮮音樂에 關한 覺書 【上】』, 『동아일보』 1934년 5월 30일자 3면; 金管, 『民謠音樂의 諸問題 【下】』, 『동아일보』 1934년 6월 1일자 3면. 김관(金管)의 본명은 김복원(金福源)이며, 일제강점기에 활동하였던 음악평론가이다.

른국민의 민족음악”이라고 한 것으로 보아 국가의 개념은 들어있지 않으므로 독일에서 사용한 Volk를 민족으로 번역한 일본의 영향<sup>6)</sup>임을 알 수 있다. 또한 김관이 기층민중이라 할 수 있는 농민음악을 민족음악으로 상정한 관점은 안학의 민중음악 개념과 맞닿아 있으며, 해방기 지식인들의 고민이었던 새로운 조선이 지향해야 할 음악 건설 방향을 제시하고 있어 의미가 있다.

### 3. 해방 후 ~ 6.25전쟁기<sup>7)</sup>의 조선음악과 민족음악

#### 1) 조선음악

해방 이후 조선음악은 일제강점기의 용례와 같이 대대로 전승되어 온 전통음악에 한정하여 조선음악이라 칭하고 있다. 성경린은 아동들을 대상으로 한 단행본인 『조선음악독본』의 민족의 음악 항목을 보면, “민족에 따라도 음악이 같지 않습니다. 조선에는 조선 음악, 중국에는 중국음악, 영국에는 영국 음악이 다 각각 그 민족의 독특한 음악을 가졌습니다. 그와 마찬가지로 시대로 놓고 보아도 또 음악이 한결같이 같을 수 없습니다. 조선의 음악 하더라도 고대의 음악과 현대의 음악은 서양 음악과 동양 음악만큼이나 다르려면 다를 수 있는 것입니다

6) 이에 대해서는 나인호의 강연 내용을 따랐으며, 그의 책에서 일부 언급하였다. 그리고 개념어 ‘민족’에 대해서는 개념사 연구를 참조하기 바란다. 나인호, 『개념사란 무엇인가 - 역사와 언어의 새로운 만남』 ((주)역사와비평사, 2013), 76~77쪽. “코젤렉은 예를 들어 독일어 ‘Volk’와 프랑스어 ‘nation’의 의미론적 유사성과 상이성을 명료하게 밝혔다. 같은 방안을 쓰는 공동체를 의미했던 ‘natio’가 절대주의 시대와 프랑스 대혁명을 거치면서 patria, gens, populus 등 유관 용어와 함께 국민/민족이라는 근대적 개념성을 획득한 이후, 프랑스에서는 nation이, 독일에서는 프랑스어 peuple과 마찬가지로 populus에서 유래한 Volk가 이런 근대적 개념성을 표현했다. 그런데 nation은 독일어의 Volk가 지닌 모든 의미를 포괄하여 사용되었을 뿐만 아니라, 더 나아가 Staat(국가)의 의미까지 담았다. 그러나 시민혁명이 실패한 독일에서 Volk는 Staat(국가)의 의미를 담아내지 못했다. 물론 독일에서도 nation이라는 외래어를 사용하여 시민=국민(민족)=국가의 삼위일체를 달성하려 했던 일부 자유주의 지식인의 노력이 있었지만, 사회적 영향력은 없었다. 독일에서는 20세기까지도 Staat(국가)가 프랑스어 nation과 같은 기능을 하는 개념적 등가물로 쓰였다.”

7) 연구자의 견해에 따라 이 시기를 칭하는 용어에는 한국전쟁과 6.25전쟁 등이 있으나, 이 글에서는 대한민국 정부에서 공식적으로 사용하고 있는 ‘6.25전쟁’이라는 명칭을 사용하였다.



.”<sup>8)</sup>라고 서술하였다. 이렇게 민족마다 저마다 다른 음악이 존재한다는 전제를 한 것을 보면 조선음악은 조선(민족)음악이며, 특정 지역에서 전승되고 연주되었던 음악 전체를 지칭한 것을 알 수 있다.

그러나 성경린이 아동들에게 전한 역사성을 갖는 조선 민족의 음악은 고대부터 시작하여 이조로 끝을 맺고 있으며, 樂理(악리) 항목에서 서술하고 있는 기초음과 12율, 선법과 음계는 중국의 아악과 당악, 악기는 『증보문헌비고』의 분류법인 중국식 8음분류법을 사용하였다. 악곡은 중국 유교주의자들을 위한 제사음악인 문묘악과 조선 역대 국왕과 왕비를 위한 제사음악인 종묘악, 그리고 궁중연례악인 낙양춘, 여민락, 보허자, 금척, 정동방곡 등을 소개하는데 그쳤다. 이를 보면 당시 전통음악 종사자들 중 이왕직아악부에 소속되었던 사람들에게 조선음악은 자신들이 배우거나 연주했던 음악(대부분 중국음악)뿐이었음을 알 수 있다.

## 2) 민족음악

일제강점기부터 형성되기 시작한 ‘민족’ 개념과 일본제국주의에 대항하기 위한 민족주의운동은 해방 후 서양음악과 다른 한민족 음악에 대한 개념과 함께 새로운 국가 체제에서 요구되는 새로운 조선의 음악을 지칭할 개념어를 필요로 하였다. 그것이 바로 ‘민족음악’이었으며, 이러한 개념의 제시는 이왕직아악부 소속이었던 음악인이나 민속악을 연주해왔던 음악인이 아닌 양악계 종사자들을 통해 이루어졌다. 또한 이 시기에는 민족음악의 기본 요건들이 주로 논의되었다.

임동혁은 「민족음악수립의 제창」<sup>9)</sup>에서 민족음악을 설명하였다. 그가 제시한 민족음악은 “민족과 같이 발전하는 음악”이며, “가장 조선적인 가장 건전한 것”으로 상정하였다. 즉 일제치하가 아닌 새로운 국가체제를 설립함과 동시에 조선에 이식된 서양음악도, 일본음악도, 조선 전래의 음악도 아닌 새로운 음악을 만

8) 성경린, 『조선음악독본』(조선아동문화협회, 1946), 23쪽.

9) 임동혁, 「민족음악수립의 제창」, 『大潮』(대조사, 1946), 168~170쪽.

들어 낼 필요가 있다는 인식을 가지고 있었기 때문이다. 그는 민족음악을 수립할 필요는 있으나 다양한 난제가 존재한다고 보았다. “첫째로 우리 조선음악의 모태인 조선아악이 그 원시적 형태에서 일보도 발전할 수 없다는 것이며, 둘째로 조선에 서양음악이 이식된 지가 그 시일이 천박할 뿐만 아니라 여기에 그 전통을 구상할만한 성과가 되지 않은 것, 셋째로 조선의 전래의 음악이 이식된 서양음악과 그 전통적으로 또한 그 성질적으로 그 차이가 심하여 이 양자의 결합이 거의 불가능한 것, 넷째로는 조선의 작곡가들의 조선문화에 대한 정신적 기초가 박약한 것”<sup>10)</sup> 등으로 인해 기술적, 정신적 과제를 가지고 있다고 판단하였다. 첫 번째로 지적한 조선아악이 원시적 형태에 머물러 있다고 한 것에서 이왕직아악부를 중심으로 논의되고 주창되는 조선음악이 서양음악에 비해 원시적 형태에 머물러 있다고 판단하였음을 알 수 있다. 뿐만 아니라 조선아악은 특정 계급이나 집단들만을 위한 음악이었으며, 이마저도 일제하에는 암흑시대였다고 말한다. 두 번째로 새롭게 만들어질 민족음악의 중요한 축인 서양음악 역시 수입, 보급된 기간이 너무 짧아 민족음악의 주축으로 삼기에는 부족하다는 점, 세 번째로 서양음악과 조선의 전래의 음악을 결합하여 새로운 음악을 만들어 내기에는 양자의 결합이 불가능하며, 마지막으로 양악을 전공한 작곡가들이 조선 문화에 대한 이해가 부족하여 조선적인 것을 음악에 구현해 내지 못하고 있음을 지적하였다. 정리하면 바이올리니스트 임동혁이 구상한 새로운 민족음악은 서양음악적 요소로 조선적 정신을 구현한 형태이며, 그것이 바로 가장 조선적이면서 건전한 음악이라고 할 수 있다.

“가장 조선적이면서 가장 건전한” 새로운 조선의 민족음악의 주장은 당시 일본의 엔카나 이와 비슷한 조선의 대중음악, 신민요, 미국식 재즈 음악이 난무했던 시대상과 무관하지 않다. 박용식은 『민족음악재건에 대해』<sup>11)</sup>라는 글에서 해방 후 2년이 지난 시점에도 “민족문화독립운동”이 “완전한 인민적 기반”을 갖추지 못하고 있으며 음악부문 역시 그러하고 지적하면서 글을 시작하였다. 그는

10) 임동혁, 위의 글, 169쪽.

11) 박용식, 『민족음악재건에 대해』, 『부산신문』 1947년 9월 24일자.

“음악모리배의 수완으로 교향악단을 조직하고 악극단을 만들어 민족음악의 발전을 쬐먹는 사이비적신민요(다만 조선선율을 도용한)가 아니면 불건전한 테폐적 『짜쓰』를 가지고 등장하고 있으며 교향악단에서도 생신한 우리 신작곡은 상연을 배제하고 家庭聲曲정도를 가지고 연주회에 나오고만 있다. 이러하니 이러한 지경에서 어찌 올흔 민족음악이 독립될수 있을 것이며 건전한 음악이 대중에 滲透될것인가.”라고 하면서 “참된 민족음악의 수립은 일본적인 관념에 사로잡힌 음악인과 음악인을 쬐먹는 악질분자를 청소하고 양심적 1, 2의 진보단체의 노력에 음악운동전체를 맡길 것이 아니라 진정한 민주정권을 확립하여 대중을 위한 참된 문화정책이 수립되어야만 모든 악조건이 청산될 것이다. 이 기초에 서고 서야 비로소 음악인은 대중을 위하여 자유롭게 우리의 노래를 부를 수 있을 것이며 山間土幕의 농민대중도 음악을 향유할수 있고 음악은 우리 대중에게 봉사할 수 있을 것이다. 우리가 진실로 기대하는 민족음악은 여기서만 출발된다”고 주장하였다. 박용식의 견해 역시 새로운 민족음악은 인민대중을 위한 음악이며, 향락적이고 퇴폐적인 음악이 아닌 건전한 음악이 필요하다는 당시의 기초와 맞물려있다.

대중을 위한 민족음악의 발전을 요구하는 「민족음악배양의 길」<sup>12)</sup>에서도 볼 수 있다. 계정식은 해방 후 3년간 좌우의 이념대립으로 인해 많은 악단이 부침이 있었으나 실질적으로 음악의 질적 발전은 이루어지지 못했음을 인식하였다. 그는 이러한 상태에서 음악 발전을 위한 일차적 조건을 민족음악에 기초한 음악으로 상정하였다. 즉 “우리 민족음악의 형성이나 그 세계성의 지향도 먼저 조선의 고전이나 민요를 예술화함으로써 기할수 있을 것”이라고 하면서 악단, 교육계, 신정부의 노력이 필요함을 역설하였다. 계정식의 글에서 주목되는 점은 임동혁이 상정한 민족음악 요소였던 조선아악에서 확대된 (서양음악의 수준과 비교하여) 예술화되지 못한 “조선의 고전이나 민요”를 (서양음악의 수준으로) 예술화할 필요성을 제시하면서 리스트가 헝가리 민요를 예술화시켜서 만든 〈헝가리

12) 계정식, 「음악, 민족음악배양의 길」, 『평화일보』 1948년 8월 15일자.

랩소디>와 같은 명곡을 만들어야 한다고 주장한 점이다. 또한 신정부에 대한 제언으로 문화외교와 민중음악개발의 필요성을 역설하였다. 즉 국가 친교와 이민족과의 돈독한 관계를 피하기 위해 “우리겨레가 지닌 예술적 天分을 깊이 인식하여 예술로써 민족성을 구현”하는 것이 가장 쉬운 외교방법이라고 보았으며, 시립연주악단은 “시민을 위해 시청에서 경영하는것일진대 극장공연만 일삼지 말고 적어도 일주일에 한번씩은 무료로 덕수궁이나 『파고다』공원에서 공개연주를 해야 민중음악개발에 도움이 되는 것이고 또한 시민의 위안도 꾀할수 있을 것”이며 민중들을 위한 음악교화정책을 통해 진정한 민주주의가 배양될 것이라고 보았다.

이렇게 1948년 이후에는 민족음악의 요소에 대한 깊이 있는 논의가 시작되었다고 할 수 있다. 노광욱은 「민족음악의 두 가지 조류-특히 그의 회고성에 관하여」<sup>13)</sup>에서 민족음악 수립을 위한 기존의 논의는 두개의 축을 가지고 있다고 보았으며, 회고주의와 서민주의로 명명하였다. 그 내용을 자세히 살펴보면 다음과 같다.

民族音樂樹立이라하면, 곧 「民族的인 것」, 「朝鮮的인것」에로 追窮된다는것은 當然한 일이나, 本來 이런 問題속에는 서로 相反하는 두 개의 「모-멘트」를 內包하고 있는것이다. 이 問題의 追求는 우리의 音樂文化가 變形的이며 歪曲되었든 事實에빛오아 民族音樂의 正常的인 發展을爲한 課題를 認定하고 忘却되었든 民族性을 再認識하며 移植된 西洋音樂에서 우리音樂에로 再建하는데있는 것이다. 여기까지는 無難하다고 하겠으나 過去의時代精神이 現代的인 創作의 理想인것같이 主張하는데 問題는이러난것이다. 이 反面에이러난觀點은 偏狹한國粹主義的인 排他性을갖었으며, 그러한古典主義的인 懷古性은封建的인 特殊階層의 藝術의內容에 歸依하는것임으로 民族音樂은 庶民的인 民俗音樂에서 民族的인 것을 發見하여야하며, 西洋音樂의 庶民的「리알리티」를 音樂의 遺産으로서 繼承하여야한다는 것이다.<sup>14)</sup>

13) 노광욱, 「민족음악의 두 가지 조류-특히 그의 회고성에 관하여」, 『민성』(고려문화사, 1949), 42~43쪽.

14) 노광욱, 위의 글, 43쪽.

그가 정리한 민족음악의 필수 요소는 민족적인 것과 조선적인 것이며, 민족음악의 정상적인 발전을 위해서는 민족성의 재인식을 기반으로 서양음악에서 우리 음악으로 재건해야 한다고 전제하였다. 그러나 음악에서 민족성이 무엇인가를 인식하는 과정에서 두 가지의 양상이 나타난다고 파악하였다. 즉 과거의 “봉건적인 특수계층의 예술적내용에 귀의하는”, 즉 “아악”이라 부르는 궁중음악을 중심에 두는 “고전주의적 회고성”이 하나이며, 다른 하나는 일반 백성들이 향유하였던 민족음악을 중심에 두고 “서양음악의 서민적 「리얼리티」”를 계승하여야 한다는 서민성이 그것이다. 그러나 노광욱은 “회고주의가 민족적인것의 왜곡될 지상주의며 이것이 물질주의에 대한 정신주의적 원리위에 입각한 것임을 논의할 필요도 없다”고 하면서 회고주의에 대해서 비판적 입장을 띤다. 또한 회고주의적 잔해는 음악에서의 민족성을 “「여백의 미」, 「素」와 「潔」과 같은 공백의 미”로 규정하면서 복잡한 “서민적인 바탕”을 무시하는 결과를 낳았으며, 이를 지속적으로 주장한다면 “조선의 민족적인 특성이라는 것은 말살되는 것”이라고 하였다. 결국 노광욱이 주장하는 민족성, 혹은 민족적인 것은 “過去에서가 아니고 現實의인것에서, 또는 現實的인 生活속에서, 커다란 音樂的인 思惟로서 存在하는것이다. 이것이 音樂속에 흐르는 民族性이며, 그것이 우리들의 整治, 經濟, 風俗, 生活속에 깊이 깊이 浸透되고있는 것”이며, 나아가 과거와 봉건특권층의 음악이 아닌 현실의 서민(혹은 국민)들이 향유하는 음악이 민족음악임을 밝혔다고 할 수 있다.

해방 이후 양악계를 중심으로 한 민족음악에 관한 음악인들의 논의는 민족적인 것의 범위 설정에 치중되어 있었으며, 민족성이 담긴 음악, 즉 민족음악을 만들어 새로운 체제를 살고 만들어 나갈 국민, 서민, 인민들에게 건전한 대중음악을 보급할 필요성을 인식하였음을 알 수 있다.

#### 4. 정전협정 이후 ~ 1960년대의 조선음악과 민족음악

분단과 함께 북한 음악계의 흐름은 새로운 조선(민주주의인민공화국)의 인민

(을 위한)음악을 수립하려는 의도와 함께 과거 음악(유산)의 계승 및 현대적 적용에 방점을 두었다. 그리고 새로운 조선의 인민음악은 군중음악, 혹은 군중가요로 집중되었으며, 과거 음악유산의 계승과 관련한 논쟁은 창극, 혹은 민족가극 작품 창작과 맞물려 진행되었다.

창극 작품의 창작 과정에서 발생한 과거 음악유산의 범위와 계승 논쟁은 새로운 체제에 맞는, 사실주의적 창작방법에 의한 작품을 창작하기 위한 노력의 결과물이었다. 사회주의 조선의 현실을 구현한 작품을 과거 음악의 어떤 요소를 사용하여 만들 것인가에 대한 고민은 과거의 음악 중 어떤 것이 민족적이며 인민적인가를 고민하게 되었다. 이와 함께 해방기에 일부 음악인들의 민족음악의 요소와 범위에 대한 생각들을 계승하면서 북한의 음악인들은 전후 복구의 과정에서 창작된 음악과 과거의 음악을 지칭하는 용어를 정리하고 한정하는 작업에 착수하였다. 이러한 과정에서 음악 유산에서 부르주아적 요소가 다분한 궁중음악, 혹은 아악이 일차적으로 계승하여야 할 음악유산에서 제거되었다.

민족음악은 북한이 현재까지 지속적으로 사용하고 있는 과거의 음악과 연관된 개념어이다. 해방기에 사용된 민족음악의 개념에는 과거의 음악에 서양적 음악 요소가 더해진 새로운 음악이라는 의미로 사용되었다. 이렇게 처음 개념어가 생성되기 시작했을 때부터 민족음악에는 두 가지의 의미가 담겨있었다. 즉 과거부터 전승된 음악과 이에 기초하여 서구 유럽에서 들어온 양악으로 창작된 새로운 음악이 모두 민족음악 안에 포함되었다. 1957년에 있었던 북한 음악인들의 좌담회<sup>15)</sup>에서 거론된 내용을 정리하면 다음과 같다.

리히림: 일반적으로 민족 음악이라고 하면 이는 조선 인민의 고유한 전통적 음악, 즉 민요, 판소리, 창극과 조선 인민의 고유한 기악 등 인민 음악과 그에 립각한 직업적 전통을 의미하고 있다. 그리고 지금에 와서는 넓은 의미에서 조선 민족 음악의 개념 속에 현대 음악 즉 현재의 직업적 작곡가들의 음악까지를 포괄하고 있다. …(중략)…

15) 편집부, 『유산 연구에서 성실한 과학적 태도와 실천적 탐구를 강화하자 - 유산 연구와 관련한 필자 좌담회-』, 『조선음악』 10호(1957), 31~33쪽.

조선에 고유한 인민 음악과 그에 립각한 직업적 전통의 음악을 민족 음악이라고 한다면 한편으로는 지금 작곡가들이 창작하는 음악을 현대 음악이라고 부르는 것도 편리한 것이라고 생각한다.

한응만: 나는 민족 음악을 어떠한 협소한 범주에 넣어서는 안 된다고 생각한다. 우리들이 흔히 말하고 있는 민족 음악이라는 개념 속에는 양악과 민악을 엄격히 구별해서 민악만을 민족 음악인 것처럼 인식하는 경향이 있는데 이러한 언제를 이제는 열어 헤쳐야 하리라고 생각한다.

문종상: 나는 조선 민족 음악이라고 할 때에 우리 나라 인민 생활에 복무하고 있는 우리 작곡가들에 의하여 창작된 사실주의적 음악을 가리키는 것이라야 한다고 생각한다. …(중략)… 이와 같이 나는 민족 음악이라는 개념은 극히 많은 내용을 포괄하고 있는 미학적 개념이라고 생각한다. 사실상 우리 나라에는 과거에서부터 내려 오는 고유한 전통에 기초한 음악, 즉 민족 음악이 있으며 또한 서구라파와 로씨야 고전 음악의 스펙을 창작하여 우리 나라에서 특수하게 발전해온 음악이 존재하는 것만은 사실이다. 그러므로 현재 엄현히 두 개 스펙이 존재하고 있는 이상 이 경우에 하나는 좁은 의미에서의 민족 음악이라고 하는 것이 타당하며, 다른 하나는 정확치는 못하나 현대 음악이라고 불러서 무방하다고 나 역시 생각한다.

신도선: 어떤 사람들은 우리 시대의 민족 음악 형성 발전을 단순히 우리 나라에 고유한 민간 음악과 외부에서 들어 온 양악을 기계적으로 배합시키는데서 이룰 수 있다고 생각하는데 이것은 매우 비속한 견해이다. …(중략)… 이와 병행하여 우리들은 또한 고전 음악과 민간 구전 음악을 혼돈하여 사용하고 있는 경우를 보는데 물론 이것은 단순한 어휘 사용상 문제이지만 앞으로는 민간 음악이나 현대 음악을 막론하고 고전이라는 말은 고전적 의의를 가지는 작품과 음악 전통에만 국한하여 사용하는 것이 좋으리라고 생각한다.

1957년의 좌담회에서 언급된 음악 관련 개념어는 민족음악, 인민음악, 현대음악, 양악, 민악, 고전음악, 민간구전음악이다. 인용한 글에서 논자들은 민족음악 안에 두 가지의 의미를 모두 포함시켜 설명하고 있으나 약간씩 다른 용어를 사용하고 있음을 볼 수 있다.

우선 신도선은 고전음악과 민간 구전 음악이 혼용하는 경우가 있음을 지적하였다. 그 이유는 고전음악은 일제강점기에 서구유럽에서 전해진 클래식음악의 번역어이므로 “고전적 의의를 가지는 작품과 음악 전통”에 한정하여 사용하며, 민요나 민속기악곡 들은 민간구전음악으로 구별하여 부를 것을 주장하였다. 그의 의견대로라면 민간구전음악은 고전적 의의가 없는 음악이 되며, 계승할 필요가 없는 음악이 된다. 또한 “우리 시대의 민족음악”은 고유의 민간음악과 양악이 특정한 방식으로 섞인 음악으로 인식하였다. 한응만 역시 넓은 의미를 갖는 민족음악이라는 용어의 사용을 주장하고 있다. 즉, 과거의 음악 중 백성들의 음악인 민악 만을 민족음악으로 인식하는 경향을 버려야 한다고 하여 신도선의 의견과 같은 것을 알 수 있다.

평론가인 리히림과 문종상은 위의 용어들의 쓰임과 의미에 대하여 비슷한 의견을 보인다. 먼저 인용문에 언급한 바와 같이 리히림의 “조선에 고유한 인민음악”과 문종상의 “오빠라나 실내악들의 모두가 우리 인민 음악의 인또나짜야에 근원을 두어야 한다”는 글을 통해 이들이 사용한 인민음악은 인민적 기초위에 만들어진 음악으로 인민음악유산, 새로운 인민음악의 창작 등 조선민주주의인민공화국이라는 국호에 맞게 과거에 인민이 창작했던 음악이나 특권계급과 계층이 아닌 인민대중을 위한 음악이라는 의미로 사용되었음을 알 수 있다. 이는 『해방후 조선음악』(1956)에서 “음악이 인민성의 불가결의 조선의 하나인 민족적 기초에 립각하여 인민 음악과의 유기적 관계를 강화하며 음악 작품의 소박하고 완성된 형식 속에서 인민의 진보적 사상과 지향과 념원을 본질적으로 구현해야 한다는 것을 의미한다”라든지, “지난 시기의 조선 음악 창작은 민족 음악 유산을 계승하며 인민 음악과의 관계를 강화하는데서 막대한 성과를 보았으며 그것은 앞으로도 음악 창작의 기본 과업의 하나”라는 언술에서도 찾아볼 수 있다.



또한 리히림과 문종상은 민족음악 내에 과거의 음악과 새롭게 창작된 음악이 모두 포함되어 있다고 하면서 과거의 음악은 민족음악이라고 부르되 서양음악을 기초로 창작된 음악에 민족적 성격을 담은 음악은 현대음악이라고 부르는 것이 좋을 것 같다는 의견을 내었다.

이 부분에서 우리는 이 두 사람의 의견에 집중할 필요가 있다. 앞 장에서 살펴본 바와 같이 해방기에 처음 등장한 민족음악이라는 개념어는 일제 치하에서 벗어난 새로운 시대와 새로운 체제에 요구되는 현대의 음악이라는 의미로 시작되었다. 그러나 전쟁을 거친 후 북한에서의 민족음악이라는 개념 안에는 미래지향적인 새롭게 만들어낼 음악이라는 개념보다는 과거로부터 내려온 음악으로 고전악의 개념이 민족음악에 삽입되었으며, 과거의 음악과 공존하는 현대음악을 분리함으로써 1950년대 북한에서의 민족음악은 민족적인 음악으로 의미가 전환되었다. 이는 북한의 음악인들이 계승해야 할 ‘민족적인 것’이 무엇인가에 집중하면서 민족적인 성격을 갖는 음악으로, 그리고 민족(적인)음악에서 민족음악으로 귀결시킨 것이라고 할 수 있다. 민족음악이 과거의 음악 중 계승해야 할 요소를 가지고 있는 음악이 되었다는 점은 “민족음악유산”, “조선민족음악”, “민족음악의 부흥 발전” 등과 같은 결합어들에서도 짐작할 수 있다.

새로운 시대에 새로운 음악이라는 의미를 갖던 민족음악이 과거의 음악을 지칭하는 용어로 변하면서 원래 민족음악이 가지고 있던 의미는 현대음악과 조선음악으로 이관되었다. 현대음악은 해방기에 민족음악과 함께 사용하였던 용어이며, 말 그대로 현대의 음악이며, 과거의 음악과 서구유럽의 음악적 전통을 모두 가지고 있는 새로운 음악을 뜻하였다. 이에 비해 조선음악은 일제강점기부터 사용하였던 용어임은 주지의 사실이다. 합화진, 안확, 성낙서 등이 일본음악과는 다른 조선의 음악이라는 뜻을 갖는 용어로 조선(음)악을 사용하였기 때문이다. 그런데 북한에서는 일제강점기와 해방기에 과거의 음악이라는 뜻으로 사용된 조선(음)악을 현대음악, 혹은 미래지향적인 음악을 갖는 용어로 채택하였다. 이것은 1955년부터 1967년까지 발행된 조선작곡가동맹중앙위원회의 기관지의 이름인 『조선음악』, 1956년에 출판된 『해방후 조선음악』 등에서 찾아볼 수 있다.

이러한 현상이 나타난 이유는 인민음악의 경우와 같이 북한의 국호인 ‘조선민주주의인민공화국’에서 기인한 것이 아닌가 한다. 1950년대 북한의 각 분야별 문예지에는 『조선문학』, 『조선미술』, 『조선음악』, 『조선예술』 등 ‘조선’이라는 이름을 사용하였고, 이때 사용된 조선음악은 앞에서 말한 바와 같이 과거 조선의 음악이 아닌 새로운 조선의 음악이라는 뜻을 갖는다고 할 수 있다.

해방기에 만들어져 사용된 개념어는 6.25전쟁 이후 북한에서 의미를 바꾸어 사용하게 되었으며, 이는 음악대학에 설치된 학과, 또는 학부의 이름에서도 알 수 있다. 북한의 평양음악대학 내에는 성악부, 기악부, 작곡학부, 민족음악학부를 두었으며, 앞의 세 학부는 양악을 교수하고 민족음악학부는 과거의 음악을 교수하였다. 또한 음악대학의 ‘음악’은 민족음악과 양악을 아우르는 큰 의미이며 “조선”의 음악을 지칭한다. 그러나 양악이라 하더라도 서구유럽음악만을 고수한 것은 아니었던 것으로 보인다. 예를 들어 1957년 5월 20일 음악대학에서 있었던 재학생들의 제1차 과학 쏬페렌치아(conference)에서 작곡학부의 리근수는 「창작과 현실」, 계훈경은 「산조의 구조」, 정도원은 「음악 창작에서의 인민적 모찌브」를 발표하였는데 이 모두 새로운 조선에서 지향할 과제를 제시한 글들로 보인다. 그리고 민족음악학부의 박예섭은 「조선 음악 장단의 본질」, 리인철은 「조선 민요 장단」, 성동춘은 「북청 사자춤과 그의 음악」을 발표하여 모두 과거의 음악에 대한 규명을 시도한 글들임을 알 수 있다. 따라서 1950년대 이후 북한에서 음악 관련 개념어는 해방기에 과거의 음악이었던 조선음악을 현대와 미래지향적인 의미로 사용하고 해방기에 현대와 미래지향적이었던 민족음악을 과거의 음악에 방점을 둔 의미로 사용하였음을 알 수 있다.

한편 1967년 주체사상이 확립된 이후 ‘주체’가 사회 전반을 규제하는 영향력을 행사하였음은 주지의 사실이다. 그러나 ‘주체’는 사대주의와 교조주의를 배척하는 과정에서 인민성을 획득한 민족 문화 유산의 강조와 함께 1950년대부터 끊임없이 거론되었다.

무엇보다도 문학예술부문에서 사대주의의 여독을 뿌리빼고 주체를 철저히 세우기 위한 투쟁을 힘있게 벌려야 하겠습니까. …(중략)… 아직도 일부 사람들은 우리나라에서 이름있는 작가도 없고 좋은 작품도 없는 것처럼 생각하면서 다른 나라 작가들과 다른 나라 작품들만 내세우려 하는 경향이 있는데 이것은 사대주의와 민족허무주의의 표현입니다.<sup>16)</sup>

우리는 절대로 교조주의에 빠지지 말아야 하며 음악에서도 주체를 철저히 세워야 합니다. 우리의 음악에서는 민족음악이 주체가 되어야 합니다. 지금 음악예술부문에서 서양음악은 옛날 것까지도 다 현대음악이라고 하면서 우리의 민족음악은 마치 현대음악으로 될수 없는 것처럼 생각하는 동무들이 있는데 그것은 잘못입니다. 서양음악을 민족음악과 구별하여 현대음악이라고 하는 것은 리치에 맞지 않습니다. 서양음악은 양악이라고 하여야 합니다. 그리고 바이올린, 첼로 같은 양악기들도 우리의 민족음악에 복무하도록 하여야 합니다.<sup>17)</sup>

음악예술에서 주체를 세운다는것은 민족음악을 기본으로하여 우리 인민의 비위와 감정에 맞게 음악을 발전시킨다는것을 말합니다. …(중략)… 인민이 좋아하는 전형적인 예술형식을 갖춘 음악으로서는 민요를 들수 있습니다. 민요는 근로인민대중이 오랜 기간의 창조적활동과정에 만들어내고 세련시킨 음악으로서 거기에는 민족의 생활감정과 정서가 잘 반영되어있고 민족적색채가 진하게 배어있습니다. 우리 인민이 민요를 좋아하는 리유도 바로 여기에 있습니다.<sup>18)</sup>

위의 김일성과 김정일 저작집에 나타난 음악에서의 ‘주체’와 관련한 글에서

- 
- 16) 김일성, 『문화예술총동맹의 임무에 대하여 -조선문학예술총동맹 중앙위원회 집행위원들 앞에서 한 연설 1961년 3월 4일』, 『김일성저작집 15(1961.1-1961.12)』.
- 17) 김일성, 『혁명적이며 통속적인 노래를 많이 창작할데 대하여 -작곡가들과 한 담화 1966년 4월 30일』, 『김일성저작집20(1965.11-1966.12)』.
- 18) 김정일, 『당의 유일사상교양에 이바지할 음악작품을 더 많이 창작하자 -문학예술부문 일군 및 작곡가들 앞에서 한 연설 1967년 6월 7일』.

볼 수 있듯이 1960년대 이후 북한이 지향하는 음악은 ‘조선음악’에서 ‘주체음악’으로 바뀌었다. 문학예술부문에서 사대주의를 제거하고 주체를 세우기 위해 노력하지는 1961년의 연설을 시작으로 교조주의에도 빠지지 말 것을 요구하면서 음악에서도 주체를 세워야 할 것을 강조하였다. 이를 위해 민족음악을 중시하라는 요구를 하였고 결국 음악에서 주체를 세운다는 것, 즉 주체음악은 민족음악을 기본으로 하면서 인민성을 강조하는 음악으로의 지향이라고 규정하였다. 인민의 비위와 감정에 맞는 음악이 되기 위해 민족적인 것만을 주장하는 복고주의와 서양의 것만을 주장하는 사대주의는 척결의 대상이 되며, 이 둘의 적절한 조합을 요구하였다.

조선음악과 주체음악의 지향점은 사상성과 민족성, 인민성을 겸비한다는 점에서 같다. 그러나 주체사상의 강조와 함께 조선음악이라는 개념어는 점차 사라지고 주체음악으로 나아가게 되었다. 이는 1967년 『조선음악』의 폐간과도 관련이 있어 보인다. 그리고 평양음악대학의 음악은 (조선)음악에서 (주체)음악으로 의미가 변하였다.

북한에서 1960년대 후반까지의 민족음악과 조선음악, 주체음악 등의 개념은 1991년 김정일의 저작인 『음악예술론』에서 다시 한 번 확인되고 확정된다. 북한의 음악은 기본적으로 주체음악이며, 새 시대, 주체시대의 요구와 인민대중의 지향을 그 내용과 형식에서 철저히 구현한 새 형의 음악예술로서 선행한 모든 음악예술과 뚜렷이 구별되는 고유한 특성을 갖는<sup>19)</sup> 음악으로 정의하고 있다. 그리고 북한에서 민족음악은 “민족생활의 고유성과 특수성을 반영하면서 역사적으로 형성되고 계승·발전되어온 전통적인 음악<sup>20)</sup>”으로 규정하였다.

19) 김정일, 『음악예술론』(조선로동당출판사, 1992), 4쪽.

20) 김정일, 위의 책, 21쪽.

## 5. 나가는 말

지금까지 역사학계의 한 분야인 개념사적 방법론에 의거하여 일제강점기부터 해방기, 그리고 분단이후 1960년대 주체사상 형성 이전까지 진행된 북한음악을 지칭하는 용어인 조선음악과 민족음악이라는 개념어의 의미변천양상을 살펴보았다.

일제강점기의 합화진과 성낙서가 인식한 조선악은 궁중음악과 문인음악만을 지칭하는 개념어였으며, 안확의 조선음악은 궁중음악과 민중음악 특히 민요를 포괄하는 용어로 사용되었다. 이에 비해 김관의 민족음악은 농민음악에 집중하고 있어 안확의 민중음악 개념과 일맥상통하는 점이 있다. 그리고 해방기의 조선음악은 조선민족의 음악을 지향하였으나 여전히 궁중음악에 치우쳐있었으며, 양악계 음악인들을 중심으로 강조된 민족음악은 새로운 국가체제 설립에 걸맞은 “가장 조선적이고 가장 건전한” 음악을 지향하되, 서양음악적 요소와 전통음악적 요소의 결합이 필요함을 강조하였다.

분단 이후 북한에서는 새롭게 건설된 사회주의체제에서의 새로운 음악을 지칭할 용어가 필요하였다. 이에 해방기에 과거의 음악을 지칭하던 조선음악은 새로운 체제인 조선민주주의인민공화국의 음악이라는 의미로, 미래지향적이었던 민족음악은 과거의 음악을 지칭하는 고전악의 개념을 수용하면서 과거의 음악에 집중한 의미를 내포하는 용어로 사용되었다. 그리고 주체사상 확립 이후에는 주체음악이라는 개념이 더해졌으며, 주체사상의 강조와 함께 조선음악이라는 개념어는 점차 사라지고 주체음악으로 나아가게 되었다.

■ 참고문헌

- 계정식(1948). 「음악, 민족음악배양의 길」, 『평화일보』. 평화일보사.
- 김관(1934a). 「民謠音樂의 諸問題 - 朝鮮音樂에 關한 覺書 【上】」, 『동아일보』.
- \_\_\_\_\_(1934b). 「民謠音樂의 諸問題 【下】」, 『동아일보』.
- 김일성. 「문화예술총동맹의 임무에 대하여 - 조선문학예술총동맹 중앙위원회 집행위  
원들 앞에서 한 연설 1961년 3월 4일」, 『김일성저작집 15(1961.1-1961.12)』
- \_\_\_\_\_. 「혁명적이며 통속적인 노래를 많이 창작할데 대하여 - 작곡가들과 한 담화  
1966년 4월 30일」, 『김일성저작집20(1965.11-1966.12)』.
- 김정일(1992). 『음악예술론』. 조선로동당출판사.
- 나인호(2011). 『개념사란 무엇인가 - 역사와 언어의 새로운 만남』. 역사비평사.
- 노광옥(1949). 「민족음악의 두 가지 조류-특히 그의 회고성에 관하여」, 『민성』. 고  
려문화사.
- 박용식(1947). 「민족음악재건에 대해」, 『부산신문』.
- 성경린(1946). 『조선음악독본』. 조선아동문화협회.
- 성낙서(1937). 『조선음악사』.
- 안확(1932). 「朝鮮音樂史(承前)」, 『朝鮮(朝鮮文)』 171호.
- 임동혁(1946). 「민족음악수렵의 제창」, 『大潮』. 대조사.
- 편집부(1957). 「유산 연구에서 성실한 과학자적 태도와 실천적 탐구를 강화하자 -  
유산 연구와 관련한 필자 좌담회-」, 『조선음악』 10호.
- 함화진(1917). 『朝鮮樂概要』.

【ABSTRACT】

## A Conceptual Historical Study of “Joseon(조선) Music” and “Min-Jok(민족) Music” of North Korea<sup>\*</sup>

– Centering on the Japanese colonial era~1960s –

Bae, In-Gyo

(Korea Culture Technology Institute of Dankook University)

This paper examined the aspects of changes in the meanings of the conceptual words, “Joseon(조선) music”, which refers to North Korean music, and “Min-jok(민족) music” from the Japanese colonial era, when the conceptual words were formed, to the period of liberation and the period after the division of the country and before the formation of Juche Idea in the 1960s.

The “Joseon Ak(조선악)” recognized by Ham Hwa-Jin and Seong Nak-Seo in the Japanese colonial era was a conceptual word that referred to only court music and literary persons' music while the “Joseon(조선) music” of Ahn Hwak was used as a term that comprehensively referred to court music and popular music, in particular, folk songs. Meanwhile, the “Min-jok(민족) music” of Kim Gwan focused on farmers' music thereby having a thread of connection with the term of Ahn Hwak. The “Joseon(조선) music” in the period of liberation aimed at

---

\* This work was supported by the National Research Foundation of Korea through the fund of Ministry of Education of the Republic of Korea(NRF-2014S1A5B8067326).

Korean race's music but was still inclined to court music and the “Min-jok(민족) music” mainly emphasized by musicians of Western music aimed at “the most Joseon style and the most wholesome” music that fit the establishment of a new state regime while emphasizing that a combination of Western musical elements and traditional musical elements was necessary.

After the division of the country, North Korea needed a term to refer to new music in the newly constructed socialist system. Therefore, the term “Joseon(조선) music” that referred to music in the past during the period of liberation was used as a term that meant the music of the new regime, the Democratic People's Republic of Korea and the term “Min-jok(민족) music”, which was future-oriented, accommodated the concept of classical music referring to music in the past and was used as a term involving meanings concentrated on music in the past. After the establishment of the Juche Idea, the conceptual word “Joseon(조선) music” gradually disappeared and the word Juche music was established.

【Keywords】 Conceptual history, North Korea music, Joseon(조선) music, Min-jok(민족) music, Juche music