

1990년대의 한국 공연 예술에 대한 전망

徐 友 錫*

| <目次> | |
|-------------------------------|-----------------|
| I. 머리말 | 3. 商業的 大衆歌謡의 指向 |
| II. 西洋音樂의 導入의 樣相 | IV. 受容主體의 問題 |
| 1. 1700—1900년까지의 러시아 의 音樂史 | 1. 최근 조사의 性向 |
| 2. 韓國의 音樂의 現實의 歷史性 | V. 앞으로의 展望 |
| III. 韓國의 音樂界의 몇 가지 論議 | 1. 말하기로서의 藝術性 |
| 1. 예술 음악의 지향 | 2. 政治—經濟的 條件 |
| 2. 노래운동의 指向 | 3. 政策의 方向 |
| | VI. 맷는 말 |

I. 머리말

1990년대를 앞둔 한국의 文化界的 現실을 점검하고 그 이후의 문화의 전환기적 상황을 전망함에 있어서 우리는 하나의 모델로 부터 접근할 필요를 느낀다. 그것은 서양의 音樂이 한국에 수용되면서 이루어 놓은 歷史的 過程을 러시아의 서구 음악의 도입과 비교하는 모델이다. 한국의 문화라는 커다란 범위의 문제를 논의하면서 이처럼 구체적인 하나의 비교 모델을 살펴보려는 이유는 이 논의가 개념적인 또는 이념적인 空論으로 빠져드는 위험으로부터 벗어나고 싶기 때문이다. 국제화 시대의 한국의 문화란 자연히 自國的인 것과 外來的인 것의 조화내지는 균형을 향해야 한다는 결론에 이르기 마련이다. 그러나 그러한 균형이 실상 구체적으로 어떻게 이루어져야 할 것인가에 대해 의문을 갖기 시작하면 곧 한국 문화와 외래문화와의 조화내지는 균형이라는 말은 공허한 개념으로 전락하게 된다. 이를 피하기 위해 우리는 공연 예술의 하나인 음악이라는 구체적인 상황에서 우리의 현실을 이해하려고 시도할 것이다. 그리고 그 이해를 바탕으로 국제화시대의 文化的 政策의 방향이라는 커다란 문제를 보는 시각에 접근하려고 한다.

* 서울大學校 作曲科

먼저 지금으로 부터 100여년전인 1880년 이후 소위 開化期 시대의 한국에 서양의 음악이 수입되는 과정과 그로 인한 새로운 역사적 상황의 전개를 요약할 것이다. 그러나 이를 이해하려는 우리의 의도가 역사적 사실에 대한 천착이 아니므로 우리는 가능한한 간결하게 다루려고 한다. 그 다음 우리는 우리의 상황과 비교할 수 있는 러시아의 경우를 간략히 요약한 다음 그 둘을 비교할 것이다. 러시아를 그 비교의 예로 드는 것은 우리의 역사를 부각시키기 위해 적합하기 때문이다. 또한 근래의 짚은 충에서 이미 문화적인 논의를 함에 있어서 그 역사적 사례를 러시아의 경우에서 원용하는 경우가 흔하기 때문에 이 기회에 러시아의 문화 특히 음악 등의 공연 예술에 대한 역사적 지식을 요약하려고 한다. 그러나 이 글은 서양의 문화를 수입한 두 경우를 역사적 관점에서 다루려는 것이 아니다. 우리는 단지 그 두 경우를 비교하는 데에 관심을 두려고 한다.

이러한 비교를 기초로 우리는 1880년 이후 한국의 음악적 상황에 대한 새로운 시각을 가질 수 있으리라고 믿는다. 이 시각 하에서 보다 구체적인 문제로 들어가 현재 한국의 음악계에서 논의되고 있는 한국의 음악의 당위적 방향에 대한 몇 가지 시각을 검토할 것이다. 이 검토는 자연히 한국의 음악의 현재의 상황 즉 현실에 대한 파악을 요청하게 된다. 이 파악으로부터 유도될 수 있는 전망은 理論的인 성격의 것이겠지만 앞으로의 한국의 음악계를 방향지워 줄 政策와 무관하지 않을 것이다. 그 둘은 즉 이론적 전망과 정책적 현실은 미래의 결정에 대한 가장 중요한 변수일 것이기 때문이다.

II. 西洋音樂의 導入의 樣相

서구의 음악이 도입되는 과정은 ① 문헌을 통한 서구 음악에 대한 견문과 이론의 소개, ② 천주교의 전래에 따른 찬송가의 양상, ③ 미국의 장로교와 감리교의 선교사가 선교활동을 함으로써 도입되는 찬송가와 이들이 개설한 학당에서의 창가 교육, ④ 군악대 창설로 인한 기악 합주음악의 도입 등으로 나누어 살펴 수 있다.

③항과 ④항은 서양의 음악이 우리의 民衆과 접촉하는 점점이었다. 이 점점은 그 자체로 특성을 지닌다. 즉 서양의 많은 음악 중 장로교와 감리교의 딱딱한 찬송가와 많은 기악 음악 중 브라스 밴드 연주 곡목이 그 첨예한

점점을 이루었다. 점점을 이루는 한 쪽 즉 서양의 접촉점이 이러한 특징을 갖는 반면에 점점을 이루는 다른 한 쪽은 전문적인 음악가들의 집단이 아니라 기독교를 믿기 시작한庶民層이었다. 다시 말해 음악적 소양이나 취향이 없었던 한국의 일반 중산층 및 서민이었다.

西洋音樂의 도입 이후 한국의 음악에는 다음과 같은 영향의 결과가 나타나게 된다. 그 결과는 ① 음악적 경험의 변화, ② 제도의 변화, ③ 장르의 변화, ④ 소비 양식의 변화로 나누어질 수 있는 바의 것이다.

朝鮮朝의 음악적 사고는 음악을 精神的 象徵體系로 보려는 시각과 음악을 餘興이나 술자리에 부속되는 것으로 보려는 두 가지 시각으로 나누어져 있었다. 찬송가의 도입 이후 음악적 경험은 찬송가로서 부르는 노래의 건강함을 체험케 하였고 브라스 밴드에 의한 듣는 음악의 美的 體驗을 가능케 하였다. 브라스 밴드 음악의 미적 체험은 조선조의 궁중과 세속의 듣는 음악의 체험과는 조금 상이한 점을 지니고 있다. 궁중의 음악과 다른 점은 궁중의 음악이 상징적 체계의 음악이었다는 점에서 발견되고 세속의 음악과 다른 점은 세속의 음악이 밴드처럼 풍부한 韻響을 가지지 않았다는 점에서 발견된다.

制度의 변화는 음악학교라는 음악을 教育하는 방식과 음악회라는 음악을 傳達하는 방식의 변화를 가리킨다. 전달 방식은 그 후 세계적인 변혁인 라디오와 음반을 통한 변화를 서양과 더불어 같은 시기에 겪게된다.

서양음악의 수입 이후 나타나는 장르의 변화는 ① 창극의 발생과 변천, ② 童謡와 歌曲 발생, ③ 流行歌의 발생으로 요약될 수 있다. 창극의 발생은 전래의 형식인 판소리를 서양의 무대양식으로 변화시키려는 시도였던 반면 동요와 가곡은 서양의 작곡 방식을 직접적으로 적용한 창작적인 활동의 결과였다. 유행가는 이에 비해 처음부터 새로운 매체에 힘입은 것이었다. 따라서 유행가는 전달 방식의 변혁에 그 음악적 양식의 속성을 맡긴 음악이었다. 다시 말해 후에 그 이름이 말해주듯 대중적 매체를 통한 음악, 즉 大衆歌謡였다.

여기서 우리는 가곡과 유행가의 분리가 <음악회-전달/음반-전달>이라는 대립에 기초해 있을 뿐만 아니라 生產集團(즉 가수)의 社會的 階層의 상이함에 기초하는 것임에 주목할 필요가 있다. 가곡은 서양음악을 수입한 知識人층에 의해 최초로 불려졌고 가요는 화류계의 기생에 의해 최초로 불려졌다. 이러한 생산집단의 상이함은 가곡과 가요라는 이름으로 음악의 장르를

분리시켰으며, 성악가와 가수라는 이름으로 생산자를 별칭시켰고, 동일한 사람이 곡을 쓰면서도 흥난파/나소운(흥난파가 유행가를 썼을 때의 작곡자명)으로 분리시켰다. 이러한 분리는 서양음악의 영향으로 만들어진 새로운 양식의 음악에 한국사회의構造的要인이 침투해 들어간 것으로 보아야 할 것이다. 따라서 창극, 가곡, 유행가는 단순한 서양음악의 移植이 아니라 한국 사회의 구조적 요인이 작용한 바의 受容의 樣式이라고 보아야 할 것이다.

개화기 이후 한국의 청중은 짧은 기간 동안 또는 거의 동시에 두 가지의 음악적 소비 양식을 경험하게 된다. 그 하나는 音樂會形식의 소비 방법이고 다른 하나는 음반과 라디오라는 電子媒體의 소비 방법이다. SP와 LP의 음반 제작 방법의 기술적 변화에 이어 카셋트 녹음 테이프라는 새로운 재생방법이 1970년대 이후 본격적으로 보급되었다. 이러한 변화는 FM방송의 시작과 1980년 이후 천연색 TV방영의 시작으로 전달 방식의 변화를 겪게 된다. 음악회 양식을 통한 소비는 소위 벤야민이 말하는 바의 음악회의 현장성/동시성인 아우라를 경험하는 쪽으로 수용의 태도를 형성한 반면, 유행가는 음반과 라디오라는 비현장/비동시성이라는 비-아우라적 수용의 태도를 형성하게 된다.

1. 1700—1900년까지의 러시아의 音樂史

고립된 러시아의 단단한 벽을 뚫고 서구 문화의 물결이 흘러들어올 수 있게 허용한 사람은 표트르 대제였다. 1672—1725년까지의 53년간의 그의 제위 기간은 러시아의近代化 또는 西歐文明의 유입 시기였다. 표트르 대제의 음악 진흥 정책은 그 근본이 극장을 통한 것이었다. 그는 유럽 대륙을 여행하는 동안 극장의 오락을 즐겼으며 이때의 극장의 오락에는 당연히 오페라가 포함되어 있었다. 유럽여행 후 돌아와서 폐쇄되었던 극장을 다시 열고 외국의 음악가와 연극인을 부르게 된다. 1702년 크리스티안 쿤스트가 부인과 7명의 연기자와 함께 러시아로 오게되는 것이 러시아에 유럽의 공연 예술이 흘러 들어가는 첫 신호가 된다.

그후 러시아에서의 오페라에 대한 열광은 18세기의 세 여왕에 의해서 이루어진다. 1730년 안느(Anne) 여왕의 즉위 이후 무도회, 가면 무도회, 극장에서의 여흥이 본격적으로 시작되었다. 이탈리아의 작곡자 아라자(F. Araja, 1700—1770)가 가수, 관현악단, 무용수, 무대 장치 기술자를 데리고 1732년

에 페테르스부르그에 오게 된다. 그는 궁중 오페라의 책임자가 된다. 아라자는 이탈리아의 오페라 뿐만 아니라 발레도 소개하게 되어 그 결과 곧 페테르스부르그에 발레 학교가 설립된다. 아라자 시기의 처음에는 이탈리아 말로 오페라가 작곡되었고, 그 다음에는 이탈리아 말로 작곡된 다음 러시아어로 번역되었고, 그 후 러시아 말로 직접 오페라를 작곡하게 되었다.

1740년 엘리자베트가 안드 여왕을 계승한다. 아라자는 이 여왕 제위 기간에도 봉사한다. 이 시기에 모스크바 대학과 페테르스부르그에 미술원이 설립되었고 이탈리아 오페라와 프랑스의 연극이 궁중 극장에서 성행하였다.

그후 카타린 2세(1762—1796)의 34년간의 집정 기간에 러시아에서는 이탈리아 오페라의 전성기를 맞는다. 이 여왕은 프랑스 문화의 신봉자였다. 이 여왕의 치하에서 음악은 널리 보급되어 귀족들이 자신의 저택 안에 조그만 관현악단이나 합창단을 데리고 있는 것이 보통의 일이 되었다. 이 연주자들은 처음에는 독일인들이었으나 그후 차츰 러시아인으로 바뀌게 된다. 이 여왕은 러시아인들 중에 재능이 있는 사람들을 골라서 음악 교육을 시켰다. 이때 악기연주와 노래를 배우게 된 러시아 인중에는 노예가 상당수 포함된다.

1760년대 이후 러시아에는 이탈리아 작곡가들이 계속해서 초청된다. 갈루피, 트라에타(1727—1779), 파이시엘로(1740—1816), 사르티(1729—1802), 치마로사(1749—1801) 등이 초청되어 러시아에서 생활한 작곡가들이다. 이 중 치마로사는 이탈리아 喜歌劇의 대가로 꼽히는 작곡가였다. 작곡가 초청의 시대가 지나고나면 세명의 農奴 출신의 작곡가가 나타나게 된다. 이 세 사람은 포민(Fomin, 1741—1800), 마틴스키(Matinsky, 1750—1820), 파스케비치(Paskevitch, 17 ? ?—1811)이다. 포민은 열두개의 오페라와 기타 연극의 부수 음악을 작곡했다. 마틴스키는 오페라 작곡으로 성공한 다음에 수학교사로 일생을 보낸다. 파스케비치는 여왕의 총애를 받는 작곡가로서 여왕이 쓴 대본으로 오페라를 작곡하였다.

1801년 알렉산더 1세가 즉위한 후 페테르스부르그에서 오페라가 갑자기 사라진다. 알렉산더 1세의 시대는 프랑스의 오페라가 이탈리아 오페라의 뒷자리를 차지하게 된다. 오페라 뿐만 아니라 모든 궁중의 예술이 프랑스 취향으로 바뀌게 되는데 이는 왕이 프랑스 풍의 것을 좋아했기 때문이다.

유럽 예술의 수입에 대한 이와 같은 전황을 겪은 다음에 나타나는 작곡가

인 글링카에 의해 러시아 음악의 새로운 시대가 시작된다. 글링카(1801—1857)의 <이반 수자닌>은 러시아 음악사의 중요한 전환점으로서 이 작품의 공연 연습을 관람하던 왕의 명령에 의해 그 명칭이 <왕을 위한 생명>으로 바뀐다. 이 오페라는 이후 1860년대의 러시아 문화의 부흥기에 활동하는 모든 작곡가들에게 판단의 기준이 된다. 글링카의 <이반 수자닌>은 발라키레프, 보로딘, 림스키코르사코프, 무소르그스키, 꾸 등의 작곡가의 출현을 가능하게 했던 중요한 역사적 전환의 계기를 만든다. 19세기 말의 문화적 대전환기를 겪은 러시아는 림스키코르사코프의 제자인 스트라빈스키라는 러시아를 대표하는 세계적 작곡가를 등장시킨다. 이러한 점에서 보면 러시아는 서구 음악사의 역사적 접점에 성공하면서 자신의 음악적 양식을 획득한다고 평가될 수 있다. 이 말은 반대로 말하면 러시아가 서구 예술의 양식사에 대청되는 독립된 자신의 음악사를 창조하지 않았다는 말로써 표현될 수 있다. 역사적으로 서구의 것과 대립되는 음악사를 창조할 수 없게 된 이유는 러시아가 서구의 악기를 받아들이고 그들의 조율체계를 받아들임으로써 이미 기정 사실화 된 것으로 판단해야 할 것이다.

2. 韓國의 音樂的 現實의 歷史性

이러한 관점에서 볼 때에 1880년대 이후 한국의 音樂史는 러시아의 그것과 비교해 몇 가지 차이점을 지닌다. ① 정치적 체제의 상이성, ② 두 문화권의 접촉시기에 있어서 음악의 전달 방식의 차이, ③ 전통 음악의 소멸과 존속의 차이(즉 두 조율 체계의 동시적 존속), ④ 작곡 개념의 완전한 이전과 불완전한 이전의 차이가 그것이다.

(1) 정치적 체제의 상이성

1700—1900년의 기간 동안 러시아는 왕권 체제가 존속되었으나, 1880—1960년의 기간동안 한국은 왕권의 몰락으로부터 식민지 시대로 이어지며 해방 이후 새로운 정치체제의 성립이라는 차이를 갖는다. 한국의 경우 개화기 이후 서양음악의 수용시기에 이미 왕권은 쇠약한 상태에 있었다. 이 몰락하는 왕권은 음악의 수용방식에 있어서 차이를 보인다. 만일 개화기 이후 조선조의 왕권이 강력한 상태로 유지될 수 있었다면 고종과 순종에 의해 애호되던 판소리의 양식은 서양 음악에 대한 반발로서 엄격한 形式化를 겪었을 것으로 보인다. 조선조의 경우 왕권의 몰락으로 인해 서양 문화의 유입은 왕권

의 존엄을 표현하기 위해서이거나 또는 문화적 자존심을 강화하기 위해서 발생할 수 있는 문화 유입 시기에서의 초기의 反作用을 일으키지 못하였다. 이것이 바로 판소리의 원형의 보존보다 절충적 양식이 별 갈등을 일으키지 않은 채 민중 속으로 스며들었으며, 판소리의 원형적 보존보다는 절충 양식인 창극이 더 유행하게 된 원인이었다고 생각할 수 있게 해준다.

러시아에 있어서 왕권의 전제는 서구의 음악이 귀족층에 의해 수용되었기 때문에 受容主體(소비의 주체)를 뚜렷하게 부각시킨다. 그래서 새로운 수입되는 음악이건 또는 그에 바탕을 둔 새로운 양식의 창출에 있어서이건 수용자의 단일한 취향이 작용하여 양식의 뚜렷한 방향을 얻을 수 있게 해준다. 물론 1860년 이후에는 귀족층이 아닌 社會的 階層이 음악회를 통해 참여하게 되지만 이 때에는 이미 글링카 등에 의해 음악적 양식의 방향이 설정된 다음이었다. 앞서 말했듯이 강력한 수용주체의 不在가 한국과 일본이 자신의 전통음악을 서양의 음악의 수입이라는 위기 앞에서 지켜온 바의 차이를 만든다. 1900년 이후 한국의 雅樂은 수용의 주체가 사라짐으로써 일시적으로 완전히 와해되었으나, 일본의 경우 서구음악에 대한 반작용적 힘의 집결이 가능해 일본 전통음악 王宮으로의 도피라는 수세적인 면을 보이기는 하지만 그 견고한 형식화에 성공한 것으로 보인다.

(2) 전달 방식의 차이

전달 방식에서의 차이는 1900년 이후 발명된 음반과 방송을 가리킨다. 러시아의 경우 서양음악의 수입은 음악회 형식 특히 오페라라는 극 음악의 양식하에 이루어졌다. 이 형식의 單一性은 문화적 접촉의 安定性에 기여하게 된다. 그러나 한국의 경우 그 형식은 음악회, 음반, 방송 등의 형식을 취하였다. 러시아에서의 200년 가량의 음악회와 극 음악의 형식하에서의 서양음악의 수용과 한국에서의 1960년 이전까지의 80년간의 다양한 형식하에서의 서양음악의 수용은 이 두 나라의 경우의 가장 두드러진 차이를 드러내어 주는 점이다. 서양의 음악을 우리가 主體的으로 수용하여 우리의 것으로 소화하는 것이 바람직한 일이나 아니나의 이념적 문제를 떠나 受容主體 내에서 발생하는 이러한 형식의 다양성은 한국이라는 전체적인 수용 집단의 안정된 취향의 형성에 방해가 되었던 것으로 판단된다. 다시 말해 지금 한국인의 음악적 취향을 추적하여 그 단일한 뿌리를 찾기 어려운 것은 이러한 이유 때문일 것이다. 1980년대라는 시점에서 우리가 서구 문화를 받아들임에 있

어서 수용 주체의 중심성의 문제를 심각하게 생각하는 이유도 그 때문일 것이다.

(3) 傳統音樂의 存續／消滅의 차이(조율 체계의 동시적 존속)

傳統音樂의 存續이라는 점에서 보면 러시아의 경우는 부정적이다. 서구문명의 도입 이후 러시아의 민속적 차원의 음악의 흔적이 없어진다. 러시아의 민속적 또는 민족적 음악의 성향은 서양의 악기를 통해 부활되어 나타난다. 민속의 악기가 거의 전멸되어 버리기 때문에 1800년 이후 (특히 1860년 이후) 러시아의 음악에 나타나는 러시아적 특성은 음악 현상을 균원적으로 활용했을 때에 나타나는 바의 音樂的 精神이다. 이 정신은 음악의 형식을 구축해가는 법칙인 서구 음악의 발전(development)의 개념에 대립되는 숙고(brooding)의 개념으로 나타난다.⁽¹⁾ 러시아의 음악이 실체적인 의미에서의 모든 음악적 전통의 소멸을 겪은 다음 음악적 정신이 유럽으로 부터 수입된 악기의 몸체를 통해 부활된 반면 한국의 경우는 전래의 음악이 존속되고 있다. 전통음악의 이러한 존속은 조율체계라는 그 심층적 구조가 존속하고 있음을 뜻한다. 한국 악기의 조율은 아직 명료히 규명되고 있지 않으나 서양 음악의 평균율 조율과 다르다는 것은 주지된 사실이다. 만일 전통 음악의 조율체계가 포기된다면 전통악기의 존속은 생명이 사라진 육체적인 껍질만의 존속이나 다름 없는 일일 것이다. 러시아의 경우에서처럼 서구로 부터 수입된 악기를 통해 전통 음악의 정신이 소생되어 나타나지 않는 이유는 바로 그 정신을 담을 육체가 아직 살아있기 때문이라고 보아야 할 것이다. 근본적인 이유는 조율체계가 이중적으로 존속되기 때문이다.⁽²⁾ 조율체계의 이중성은 다음에 말하는 작곡 개념의 이중성의 바탕이다.

(4) 작곡개념의 차이

서양음악의 중요한 한 개념인 작곡개념의 완전한 수용의 어려움은 한국의

(1) 발전은 하나의 음악적 생각에서부터 다른 음악적 생각으로의 옮아감을 뜻한다. 이는 선율을 만드는 동기(모티브)의 발전적 변형이지만 숙고는 이러한 발전적 변화 대신 같은 선율을 다른 음색이나 배경으로 반복해 감을 뜻한다. 예를 들어 베에토벤의 5번 교향곡은 모티브의 발전에 의해 다른 음악적 생각으로 옮아가고 있으나, 숙고의 한 예라고 할 수 있는 라벨의 <볼레로>는 끊임 없이 같은 선율을 반복하고 있음을 볼 수 있다.

(2) 우리는 이 이중성을 부정적인 어감으로 사용해서는 안된다. 이를 조율의 다양성이 라고까지 표현할 필요는 없으나 두 개의 조율체계를 가지고 있는 우리의 현실은 지나치게 부정적으로 볼 필요는 없을 것이다. 물론 한 나라의 음악적 실체를 생각한다면 조율 체계의 단일성은 강조되어 마땅한 일이다.

경우 빠른 시간 안에 서양의 음악을 수입했기 때문일 것이다. 음악을 작곡하고 그 작곡된 악보에 기초해서 연주하고 그 연주된 음악을 듣는 서양음악의 실제는 서양음악 이외의 문화권에서는 거의 찾기 어려운 실제이다. 소위 음악의 기록이라고 말할 수 있는 바의 넓은 의미의 악보는 뇌신경적인 기록, 평면 상에의 기록, 음반 및 전기-자기적인 기록으로 나눌 수 있다. 러시아의 경우 악보의 기록은 서구음악의 연주자의 왕래와 더불어 자연히 이루어졌고 그 이전의 기록 방법은 별 저항없이 사라지게 된다. 그러나 한국의 경우 음악의 기록은 암기의 기록이 주축이었다. 궁중의 음악이 종이 위에 기록되어 있었으나 이는 그 악보를 보고 연주를 하기 위한 것이 아니라 歷史的인 文書로서 보관하기 위한 것이었다. 신경생리적 기록이라함은 쉽게 말하면 음악을 암기해서 기억해 두는 것을 뜻한다. 개화기 이후 우리에게 수용된 서양의 음악이 악보의 체계를 완벽하게 갖추고 있었기 때문에 이 체계와 우리가 가지고 있던 암기 체계로서의 기보방식은 갈등을 일으킬 수 밖에 없었다. 이 갈등이 아직도 작곡의 관습이 사회화되는 데에 어려움을 가져오는 것으로 보인다. 이는 한국의 작곡가들이 악보 위에 음악을 기록하기를 싫어 한다든지 좋아한다든지 하는 뜻이 아니다. 신경생리적 악보의 개념은 연주자와 작곡자가同一人임을 요구하는 음악적 실체인 반면, 종이 위의 기록이라는 악보는 연주자와 작곡자를 분리시킬 수 있게 하며 분리를 강요하는 경향을 띠는 실체이다. 이 두 체계의 상충은 아직도 작곡이 한국의 음악계에 정착되지 않게 하는 이유중에 하나일 것이다. 그 외에도 20세기 전반적인 성향이 음악적 청워 능력이라는 점에서 평균적인 청중으로부터 작곡가를 분리시킬 수 밖에 없는 작곡의 경향으로 흐르고 있기 때문이기도 할 것이다. 개화기 이전까지 작곡의 실제가 없었던 음악적 풍토에 작곡이라는 개념의 도입은 상당한 긴장과 동요를 주었으며 아직도 그러한 영향하에 있는 것으로 보인다.

III. 韓國의 音樂界의 몇 가지 論議

1960년대 초까지 한국의 음악의 발전 방향에 대한 논의는 대체로 서양음악의 수용과 이를 기초로 한 작품의 생산에 관심을 두고 있었다. 당시 國樂은 國立國樂院에 의해 보존 육성되고 있었고 대학에서 국악에 대한 전문적

연구가 시작되었다. 1960년대까지의 이러한 경향을 우리는 20세기 초 수용된 서양음악을 토대로 한 예술음악에 대한 지향이라고 보아 무방할 것이다. 물론 이러한 예술음악을 이해하고 이를 수용하려는 상류계층의 경향과 더불어 대중의 음악은 1960년대의 민간방송의 시작과 더불어 양적인 확대를 겪게 된다. 그러나 1960년대의 한 특징은 아직 大衆音樂에 대한 논의가 시작되지 않았다는 점에 있다. 1960년대 후반에 이르면서 대학생들의 노래가 나타나기 시작하고 이는 곧 이어 1970년대의 商業性을 띠게 되는 대학 가요와 민중 계몽의 성격을 띠는 노래운동으로 이어진다. 그후 1980년대 초부터 서양음악을 토대로 해서 새로운 작품을 생산하여야 한다는 소위 한국음악론자들이 말하는 바의 創作音樂이 이루어져야 한다는 주장이 대두된다.

이들 경향을 우리는 다음과 같이 분류하여 말하기로 한다. ① 예술 음악의 지향과, ② 민중 노래의 지향, ③ 대중가요의 지향, ④ 전통 음악의 지향의 네가지이다. 이 네가지 경향은 상호 침투되어 있고 그 중간에 자리잡고 있는 듯이 보이는 주장이 있다. 상호침투된 경우는 ①과 ④가 침투되는 경우 서양의 악기로써 한국적인 음악을 만들자는 주장과 국악의 악기로써 새로운 시대에 맞는 창작곡을 만들자는 주장이다. ④는 요즈음 ②의 영역을 흡수하여 국악적인 민중노래를 만들려는 시도를 보이며, 또한 ③의 영역을 흡수하여 국악 대중가요를 만들려는 시도도 보여주고 있다. ②의 민중의 노래를 지향하는 그룹 역시 그들의 운동이 단순히 민중의 계몽을 위한 노래 운동에 머물러야 하느냐 아니면 민중을 위한 예술 음악에 까지 이르러야 하느냐의 문제를 논의하는 것으로 보인다. ③의 대중가요는 이 논의에 있어서 일반적으로 수세에 처해 있는 듯이 보이지만 강한 상업적 유통구조를 지니고 있으며 최근 그 자체 안에서의 새로운 양상을 나타내고 있다. 새로운 양상이란 다음과 같다. 1980년 이후 TV의 천연색화 이후 확고하게 되는 公式文化로서의 대중가요에 대한 도전이 불가능하다는 것을 알게 된 일단의 그룹들은 음반 취입 또는 생연주의 방식으로 TV공식 음악에 대청되는 새로운 경향의 대중가요를 만들고 있다. 이는 TV가 발표하는 인기가요의 순위와 음반의 판매부수로서 드러나는 인기가요의 순위가 판이하게 다르다는 최근의 사실에서 발견된다.

우리 사회가 갖는 음악에 대한 이러한 여러 지향을 넘어서서 독자적인 주장을 내세우려는 민족 음악, 또는 한국적 음악의 논의는 이러한 현실적 여

러 경향을 넘어서 있다기 보다는 예술음악과 민중 지향의 음악의 중간지대에 있는 것으로 보인다. 한국적 음악을 주장하는 사람들은 서구의 현대음악이 우리에게 맞지 않다고 주장하지만 서구의 악기나 음악의 형식을 빌려쓰는 것에 대해서는 긍정적이다. 다시 말해 조율 체계의 이중성에 대해서는 의문을 갖지 않는다. 이들은 상업적인 가요에 대해서는 그 低質性과 非藝術性을 들어 반대하여 도의시한다. 또한 전통의 국악은 옛날 말 즉 古語로 결론지어 그 음악이 지금 우리의 삶에 맞을 수 없다고 주장한다. 따라서 조율 체계적인 관점에서 본다면 이들은 서구음악의 수용에 대해 긍정적이다.

한편 노래 운동의 주도자들은 한국 음악 주장자들에 대해 이들의 작품이 현실적으로 실패하고 있다고 평가하고 있다. 노래운동의 주창자들의 논의는 최근에 이르러 상당히 넓은 논쟁의 폭을 지니고 있으며 ①과 ④에서 볼 수 있는 편협성에서 벗어나고 있다(노래동인, 1988). 이들의 논의는 앞으로 한국의 음악계의 현실적 문제를 다루는 주요한 의견의 일환을 이룰 것으로 보인다.

1. 예술음악의 지향

예술음악의 지향자들은 한국의 음악계가 이제는 作曲, 즉 새로운 創作音樂을 지향해야한다는 점에서 합의를 보고 있다. 그러나 그들의 작품활동이 음악의 수용집단에게 호의적으로 받아들여지지 않고 있는 것으로 보인다. 다시 말해 이구동성 새로운 작품이 나와야 된다고 말하고 있지만 지금까지 생산된 작품에 대한 평가를 말하지 않고 있다. 그러나 최근 올림픽 문화 행사 중 한국의 이야기인 <시집가는 날>을 메노티라는 작곡가에게 오페라로 작곡해줄 것을 위촉한 것을 보면(이 작품은 실패작이다), 그들이 한국의 작곡가들이 만들어 놓은 작품에 대한 어느정도의 不信의 태도를 드러낸 것이라고 해석할 수 있을 것이다.

한편 50대 이후의 작곡가, 이들은 홍난과 이후의 歌曲의 작곡 경향을 계승하고 있는 작곡가들인데 이 세대 이후의 작곡가들은 거의 모두 자신들이 작곡하는 곡이 西洋音樂史의 역사적 맥락안에서 설명될 수 있는 음악이기를 바라고 있는 것으로 보인다. 다시 말해 이들은 유럽의 20세기 후반의 작곡 기법을 자신의 작곡기법으로 사용한다. 따라서 이들은 12음 기법의 무조성 음악을 지향하는 그룹과 무조성을 극복하려는 그룹으로 나누어진다. 최근

음악의 단순성을 강조하여 음악의 지각-인식적 차원에서 자유로워지려고 하는 변모를 보이는 작곡가들이 있기는 하나 전체적인 흐름은 음악의 지각-인식의 차원에서의 복잡성을 추구하고 있다. 이는 이들이 자신의 음악적 위치를 서구의 음악사적 맥락 안에 위치지우고 있음을 뜻한다. 음악의 예술적 차원에 대한 서구의 음악사적 영토화의 경향에 대해 반기를 드는 것이 앞서 말한 한국 음악을 주장하는 작곡가와 그 주장자들이다. 이 두 의견 대립의 딜레마는 20세기후반의 첨단의 서구음악의 양식이 우리에게 무의미하다는 사실과 그러나 이미 그들이 과거에 소진해버린 음악적 양식(예를 들어 바로 크 古典主義 등의 음악적 양식)으로 되돌아 갈수 없다는 데에서 발견된다. 이 딜레마는 어느 하나를 거부함으로써 이루어질 수 없는 바의 것이다. 다시 말해 최근의 유럽의 양식을 포기한다고 해서 그들의 과거의 양식으로 돌아갈 수 없으며 또한 최근의 서구의 음악 양식을 그대로 추종한다고 해서 그것이 바로 한국의 음악이 될 수 없다는 이중적 난관을 뜻하는 것이다. 이 극복을 한국이 서양 악기로써 藝術音樂을 만들겠다고 할 경우 반드시 이루어야 할 극복이라고 말할 수 있다. 그 창작의 謀體가 서양의 악기가 아니라 고 한다면 그러한 문제는 생기지 않는다. 그 이유는 서양의 악기를 사용하는 한 이미 우리는 서양의 調律體系 즉 음악의 가장 根源的인 構造안에 들어가기 때문이다.

2. 노래운동의 指向

노래운동자들은 그들이 만들고자하는 음악이 서양음악의 역사적 발전과는 무관한 것임을 주장한다. 여기서 이미 그들은 서양의 음악과 결별한다. 그러나 조율체계를 결별하는 것은 아니다. 음악의 形式의 발전에 대한 이들의 논의를 보면 알 수 있다(대담: 민족음악의 현 단계과 실천적 문제들, 노래 동인, 1988). 「노래 3」의 이 대담에서 두 대담자(김 창남과 문 승현)의 다음과 같은 의견을 볼 수 있다.

문 : 예를 들어 쇼스타코비치는 교향곡을 쓰면서 소나타 형식을 원용하는 것 이 필요하기도 하고 도움이 된다고 누누히 강조하거든요. 소나타 형식은 아직까지도 서구 음악에서 지배적 형식이라고 합니다. 왜냐하면 가장 완벽한 形式美를 가지고 있기 때문이지요. 그러한 형식미가 왜 古典主義시대에 완성되었는가. 그건 그때의 세계관이 그랬기 때문입니다. 우리가 지금 가지고 있는 세계관도 그러한 형식을 받아들일 수 있는 충-

분한 근거가 된 단말이죠. 따라서 소나타 형식은 反民族의 형식이냐? 절대 아니죠. 저의 짧은 지식으로 볼 때, 오히려 국악의 형식 중에는 현재의 우리의 세계관으로 받아들일 수 있을 만큼 형식적으로 발전한 거의 없어요.

김 : 형식적 발전이라는 것이 뭔데요? 그것 자체가 서구음악에 기준을 두고 있는 사고가 아닌가요? 봉건 시대에 하나의 삽화의 연결 정도밖에 되지 않았던 것들이 하나의 중심을 향해서 모아지고 조직화되는 계몽주의 시대의 예술로 나아간다. 이렇게 체계화-합리화되는게 발전인가요? 그 것만이 발전이라고 할 수 있을까요?

문 : 저는 그게 발전이라고 봅니다. 지방 분권하의 중앙집중, 民主的集中, 이를테면 이런 것입니다. 그렇기 때문에 그런 판단을 내리는 것입니다.

김 : 그런 주장은 현재의 상당수의 문화 운동가들이 들으면 기겁을 할 소린 데요?

이 짧은 대답은 쇼스타코비치에 대한 잘못된 평가는 제쳐두더라도 음악의 형식을 하나의構造로 보고 그 구조를 사회 구조의 역사적 발전과 비유하는 구조주의적 논의의 배경을 가지고 있다. 이러한 논의가 올바른 것이 되기 위해서는 보다 정확한 논의의 전개를 필요로 한다. 다시 말해 소나타라는 형식에 대해 논의하기 위해서는 서양의 장조-단조의 음체계와 화성적 구조가 뒷받침하는 조성적 구조의 음악을 전제로 해야한다. 1980년대라는 이 시점에서 우리가 접하고 만드는 음악이 이미 조성, 화성, 장-단조의 음체계를 가지고 있다는 점에서 우리의 世界觀에 맞다는 의견은 옳다고 할 수 있다. 그러나 우리의 국악은 그러한 음체계의 음악이 아니다. 그렇기 때문에 국악의 형식이 우리의 세계관에 맞지 않는 것은 우리가 지금 서양음악의 음체계(즉 조율 체계)를 가지고 있기 때문이다. 지금 우리가 현재 가지고 있는 음체계(피아노가 그것을 대변하는 것이다)를 버리고 새로운 음체계를 가져야 한다고 주장한다면 그것은 지금 우리에게 현실적으로 가능해 보이지를 않는다. 또한 만일 그것이 가능하여 그 음체계를 버렸을 경우에 지금 우리에게는 대안이 없다. 따라서 소나타가 반민족적이냐 아니냐는 소나타가 포함될 수 있는 음체계를 우리가 반민족적인 것으로 보느냐 아니냐에 달려 있게 된다.

그러나 이들은 民族的 形式을 국악의 음체계에 묶고 싶어하지 않는 것으로 보인다. 같은 글에서 김창남은 〈흔히 예술관에서 ‘민족적 형식’이라고

했을 때 그 개념이 은연중에 국수주의적인 끈으로 끊어버리려는 경향을 볼 수 있어요. 예컨대 음악에서 민족적 형식하면 으례 산조, 민요, 5음체, 등등이 머리에 들어오는데…〉라고 말하고 있다. 이들이 주장하는 바의 음악은 발표자가 보기에는, 작품중심적 사고에서 벗어나 있어야하고 자기 완결적인 형식 즉 구조적인 완벽성에 얹매이지 말아야 한다. 이들은 <아직 한국의 음악 운동은 대중조직 단계가 아래에서 위로 내용을 규정해 올라갈 수 있는 내용성 규정의 핵심부분이 없기 때문에 일종의 자연 발생적인 하부 활동 단위들을 활성화해야 한다>고 결론짓는다. 다르게 말해 모든 실천적인 소규모의 음악 운동을 일단 내버려두고 관찰하자는 태도이다. 그러면서 非庶民의 인 부분은 비판하고 가려내어 배제해야 한다는 것이다. 그들의 결론을 다시 인용해 본다.

우리가 생각하는 민족음악의 민족적 형식은 국악중심적 사고방식과는 거리가 있다. 즉 국악으로 해야한다거나, 전통음악적 방식을 반드시 써야 한다거나, 민요로부터 출발해야 한다는 식의 주장은 잘못이다. …중요한 것은 세계와 역사를 보는 확고한 진보적 전망이다. 그러한 전망에 합치되는 것이라면 서양의 것인든, 어디 것인든 써야 한다. 써서 大衆과의 교호를 통해 확인하고, 다시 버릴 것은 버리고 더 할 것은 더하는 역동적 실천 과정이 되어야 한다는거죠. 국악부문에서도 봉건적인 부분과 민중적 내지 진보적인 부분을 철저히 가려내야 하고 역시 마찬가지로 실천 과정을 통해 대중 속에서 확인해야 한다. 그러기 위해서 보급이 전제되어야 한다면, 보급하되 명확히 봉건적인 부분은 가려내어 배제해야한다. 이렇게 되겠죠? (노래동인, 1988: 27-8).

이들의 주장이 예술음악 지향자들과 차이를 갖는 것은 음악의 需要者측의 역할을 강조한다는 점이다. 한국적 음악의 주장자들은 수용자를 설정하고 있으나 작품은 작곡자가 만드는 것이라는 대전제를 버리지 않는다. 이점에서 이들의 모습은 노래 운동가들에게는 作品中心主義者들로 비치게 된다. 그러나 노래운동자들이 민중의 역할을 강조하면서 민중이 미쳐 발견하지 못한 半封建的인 요소를 배제해야한다고 말하고 있지만 그 배제의 주체를 분명히 하지 않고 있다. 그 주체가 노래 운동가들이라고 한다면 그것 역시 작품중심적인 사고가 아닌가하는 생각이 듈다. 또한 노래 운동가들이 반봉건적 요소의 청소자가 되어야 하는 정당성은 다시 논의되어야 할 문제일 것이

다. 그 권한은 다른 곳에서는 자본주일 수 있었고 또한 봉건 제후들일 수 있었으며 또한 국가일 수도 있었기 때문이다.

3. 商業的 大衆歌謡의 指向

20세기초 서구의 문물이 도입된 이후 문화적으로 가장 깊은 뿌리를 내린 것이 아마도 流行歌일 것이다. 왜 유행가가 그처럼 넓고 깊게 뿌리를 내리게 되었는가에 대해서 발표자는 다음과 같은 설명을 한 적이 있다. 그 하나는 홍난파 이후의 가곡이 노래를 자유롭게 부르는 장소를 허용해준 기독교 찬송가의 자리를 이어받는 식민지 시대의 지식인들의 몫이었다면, 유행가는 그 대립적 위치에 자리잡은 서민의 몫이었다는 설명이다(서우석, 1985). 다른 한 설명은 다음과 같다. 유행가의 음계는 조선조의 민요에서 허용된 음계인 장조 5음계를 벗어나 있다. 조선조는 장조 5음계의 대립항인 단조 5음계를 금기로 삼고 있었다. 이 금기가 왕조의 몰락과 함께 깨어지면서 유행가는 단조 5음계를 범람시켰다고 말할 수 있다(서우석, 1986). 물론 음반이라는 새로운 발명에 힘입어 유행가가 크게 번창할 수 있었다는 설명은 우리가 이미 알고 있는 바의 것이다. 유행가는 개화기 이후 수용자층의 취향이 작용하여 음악의 생산과 소비의 기제를 조절할 수 있었던 유일한 장르였다.

상업적 대중 가요의 이와 같은 생산-소비의 구조의 견고성은 60년대의 대학생의 노래, 70년대의 대학 가요 등에 의해 확산된다. 그 확산의 이유는 그 생산-소비라는 유통 구조의 견고성이라고 할 수 있다. 근래에 이르러 교향악단의 팝 콘서트 역시 그러한 유통 구조에 대한 부러움에 의해 일어나는 현상이라고 보아야 할 것이다.

그러나 대중가요는 예술 음악 지향자들에 의해서 그 저질성을 지적당하고 노래운동가들에 의해서 그 資本主義的 속성과 權力에 의한 원격 조정성을 지적당하고 있다.

4. 傳統音樂의 指向

전통 음악의 문제는 보다 넓은 시야에서 관찰될 필요가 있다. 서구문화와의 접촉에 있어서 국악은 전통의 가치관의 전환이라는 역사적 변혁의 과정에서 소외되었었다. 그것은 전래의 儒教의 價值觀으로부터 合理主義의 價值觀으로의 전환에 있어서 필연적으로 따르는 결과였다. 바꾸어 말하면 전통

의 음악 역시 지난시대의 가치관의 체계로서 소외될 수 밖에 없었다. 1960년 이후 국악이 다시 관심의 영역 안으로 들어 오게 되는 것은 조선조의 가치관에 대해 우리가 거리를 둘 수 있기 때문일 것이다. 그러나 국악이 우리의 文化的 正體性을 밝히기 위한 것이 되기 위해서는 그것을 서양의 음악의 체계에 종속시켜서는 안된다. 다시 말해 국악은 그 자체가 갖는 존재론적 근거 위에 위치시켜야 한다. 이는 바로 앞서 말했듯이 악보가 없이 기록되어 있는 음악 다시 말해 연주자와 작곡자가 분리되지 않은 상태의 음악이어야 하고 연주할 때마다 조금씩 달라질 수 있는 음악이어야 한다. 이러한 음악의 양식을 보여주는 한 예는 인도의 음악이다. 인도의 음악이 서양의 음악으로부터 겪은 갈등은 악기나 조율체계의 갈등이 아니다. 그것은 음악이 어떠한 식으로 존재해야 하는가의 존재론적인 갈등이라고 할 수 있다. 따라서 인도인들의 음악에 대한 존재론적인 태도가 무너지지 않는 한 인도의 음악은 흔들리지 않는 것이다. 인도의 음악은 그들의 조율체계를 포기하고 서구 음악의 조율체계를 수용한다고 하더라도 그들 자신의 음악적 존재론적 양태를 유지할 수 있을 것으로 보인다. 그러나 아직까지 국악에 대한 그러한 차원의 논의는 이루어지지 않았었다. 이것은 후에 말하겠지만 國際化時代의 외래의 것과 자국의 것이라는 균형을 살리기 위해 음악적으로 규명되어야 할 일이다. 음악에 있어서 가장 심각한 문제는 국악이 그 바탕으로 가지고 있었던 조선조의 宗教的 理念이 보호되지 않고 있다는 점에서 발견된다. 아악을 연주하는 연주 단원들은 가능하면 친-유교적 이념을 갖고 있는 사람들이어야 할 것이다. 이러한 일이 지켜지지 않고 있는 것은 음악의 이념적 근거가 보호되지 않고 있다는 증거일 것이다.

IV. 受容主體의 問題

한국의 문화가 직면한 심각한 문제 중 하나는 受容主體의 中心性의 문제일 것이다. 한국의 문화적 수용층이 중심을 지니고 있다면 문화적 성향의 파악이 비교적 쉽게 이루어질 수 있을 것이다. 여기서 主體性이라는 용어 대신에 中心性이라는 용어를 쓰는 것은 주체성이 주관적, 개인적, 이념적 뜻을 갖는 데 대해 중심성을 중립적, 구조적 뜻을 갖는 것으로 보기 때문이다. 물론 한국의 문화 수용자들의 공통분모가 도출될 수 없게 된 데에는 예

러가지 이유가 있을 수 있을 것이다. 음악의 경우, 여러 양상의 음악들이 골고루 소비되고 있지만 그 현상들을 하나의 방향으로 인도할 中心的 傾向은 존재하지 않는 것으로 보인다. 앞으로의 문화정책은 이를 염두에 두어야 할 것이다. 그러나 이를 염두에 둔다고 해서 전통문화로부터 도출된 방향감을 문화의 모든 분야에 대해 획일적으로 설정할 수는 없을 것이다. 한국 음악의 주장자의 경우 이 수용 주체의 형성에 대한 조급한 의도가 배면에 있는 것으로 보이고 또한 노래 운동의 주장자들이 결국 대중과의 교호에 의해 어떠한 형식과 양식이든간에 음악을 만들어 나아가야겠다는 주장 역시 수용주체의 중심성의 결여를 살피지 못했기 때문인 것으로 보인다. 이 수용 주체의 확산성 또는 非中心性은 문화적 향수 태도에 대한 그간의 많은 조사의 결과가 일관된 경향을 보이지 않고 있다는 사실에 의해서도 증명된다고 보아야 할 것이다.

1. 최근 조사의 性向

최근(1988년 가을) 서울대학교 社會科學研究所에서 조사한 바에 의하면 문화예술에 대한 다음과 같은 수용자 집단의 태도를 살펴볼 수 있다.⁽³⁾

① 우리 나라의 문화 발전에서 가장 중점을 두어야 할 분야가 어떤 것인가에 대한 질문에 대해 〈텔레비전(52%)〉, 〈야외무대 공연(23%)〉, 〈실내 무대공연(13%)〉, 〈영화(6%)〉로 나타났다. 이 결과는 (서울올림픽의 영향 때문인지에 대해서는 앞으로 조사해야 할 것이다) 실내 공연에 대한 기피 경향을 드러낸다. 영화보다는 텔레비전, 음악회나 연극공연보다는 야외의 마당놀이를 더 선호하는 것으로 보인다.

② 앞으로 우리나라의 문화를 발전시키고자 한다면 다음 중 어떤 점에 주로 힘써야 된다고 생각하십니까라는 질문에 대해 〈예술의 지방 분산(76%)〉, 〈예술활동의 수준향상(15%)〉의 대답을 보인다. 이는 서울보다는 지방에서 더 많은 문화적 기회를 원하고 있으며 그 원하는 바의 내용이 수준 높은 것이기를 바라는 것으로 해석된다.

③ 외국 문물이 우리나라에 자유롭게 들어 오면서 나타나는 문제점을 지적함에 있어서 가장 큰 우려를 보이는 대목은 〈외국 문화 때문에 우리 문화가 무시된다(심각하다 : 30%, 약간 심각하다 : 50%, 심각하지 않다 : 20%)〉

(3) 이 조사는 1988년 11월에 전국을 대상으로 시행된 것임.

〈상업주의적 문화(심각하다 : 51%, 약간 심각하다 : 40%, 심각하지 않다 : 20%)〉, 〈퇴폐성(심각하다 : 42%, 약간 심각하다 : 43%, 심각하지 않다 : 14%)〉, 〈상류층의 외문문화(심각하다 : 40%, 약간 심각하다 : 39%, 심각하지 않다 : 20%)〉를 지적한다. 이는 문화적 기회가 경제적 부담을 준다는 것의 간접적인 표현으로 해석될 수도 있고 문화의 전진성을 원하고 있는 것으로 해석할 수도 있을 것이다.

④ 우리 나라의 문화에 대한 의견을 물어본 질문에 대해서는 다음과 같은 답변을 보이고 있다. 〈언론이 동구권에 대해 소개해주기 바람(88%)〉, 〈사회주의 국가의 문화예술과 접촉하고 싶다(78%)〉라고 대답하는 것이 가장 많은 비율을 보이고 있는 것으로 보아 사회주의 내지 동구권의 예술에 대한 압도적인 관심을 나타내고 있다. 그러나 이것이 올림픽 이후 일시적인 현상인지 아닌지는 좀 더 두고보아야 할 것이다. 이러한 급작스러운 관심은 다르게 해석하면 문화의 수용집단의 불안정성을 드러내는 것으로도 볼 수 있을 것이다.

V. 앞으로의 展望

한국의 현금의 문화적 상태는 自己正體性의 회복이라는 문제와 文化的多元化가 제기하는 不安定性이라는 두 가지 해결의 문제를 가지고 있는 것으로 보인다. 이 문제는 그 자체로서 개선이 가능한 문제가 아니라 주변의 정치적 경제적 상황과 관련을 갖는 문제로 파악되어야 할 것이다. 우리는 먼저 문화적인 자기 정체성의 회복에 역점을 둘 경우 무엇이 韓國文化의 특이성인가를 천착해야 할 것이다. 그리고 천착은 문화의 제 현상을 뚱뚱그려 다룰 것이 아니라 생활 공간에서부터 공연예술을 거쳐 놀이에 이르기까지 개별적으로 연구되어야 할 것이다. 여기서 우리가 음악의 경우를 모델로써 생각한다면 우리는 다음과 같이 말할 수 있을 것이다.

1. 말하기로서의 藝術性

한국의 음악을 서양의 음악과 비교하면서 우리는 앞서 한국의 음악이 갖는 기록성의 특징을 말하였다. 그것은 한국의 음악이 신경생리적 기록의 특성을 갖는다는 것이다. 전통 음악의 이 존재론적 양상은 최근의 後期構造主

義者들이 밝히는 철학적 견해에 의하면 <말하기로서 보존되는 예술>이라고 할 수 있다. 우리의 음악은 써놓은 것을 읽어나가는 예술의 양식을 가진 것이 아니라 머리 안에 쓰여져 있는 것을 말하는 양식의 음악이다. 머리 안에 써놓은 것을 데리다(Derrida)는 원초적-글쓰기라고 말하며 이 원초적-글쓰기가 종이 위에 글쓰기에 앞서 있다고 말하고 있다. 이러한 의미에서 한국의 음악은 가야금산조나 시나위 처럼 그 틀이 만들어져 있으나 연주할 때마다 달라질 수 있는 예술의 형식을 취한다. 김죽파의 가야금 산조는 김죽파가 아닌 다른 사람이 연주할 때에는 별다른 의미가 없다고 생각해야 함에도 불구하고 우리는 지금 그것이 종이에 쓰여진 음악 즉 악보로 그려진 서양 음악과 똑같은 것으로 생각하는 오류를 범하고 있다. 그래서 김죽파류의 가야금 산조를 악보로 옮긴 다음 다시 이 악보를 외워서 그대로 연주하는 교육을 음악 대학 국악과에서 실시하고 있는 것이다. 이는 화살을 활로 쏘지 않고 화살을 총알로 모양을 바꾼 다음 그 총알을 활로 쏘는 것에나 비교될 수 있는 어리석은 일인 것이다.

2. 政治-經濟的 條件

문화의 향수가 정치-경제적 여건에 관련되어 있음은 다시 말할 필요가 없을 것이다. 공연예술이 어느 공장이나 산업체의 강당에서 이루어진다고 해도 이를 관람할 관중들이 시간을 낼수 없으면 그 공연은 성립되지 않는다. 그렇듯 공연예술은 한국의 전체 인구의 하루의 시간 사용 방법과 유관하다. 근로시간, 교통, 학교의 수업시간 등의 모든 경제적 교육적 활동의 時間的構造가 문화활동의 진흥과 관계된다. 이런 점에서 보면 한국의 문화적 양식의 장래는 우리의 삶의 전체를 규정하는 정치적-경제적 생활 패턴에 의해 좌우된다고 말할 수 있을 것이다. 근로 조건의 개선과 직장인의 삶의 방식의 변화를 유도하지 않고서는 전전하고 깊이있는 문화적 내용물을 향수하는 사람들이 늘어나기를 기대하기 어려울 것이다. 쫓기는 삶은 자연히 그 여가를 쾌락적인 곳에서 보내려고 할 것이기 때문에 현재와 같은 여러 퇴폐적인 문화적 양상을 과도하게 초래하는 것으로 보인다.

더우기 앞으로의 한국 사회가 국제화 시대를 맞이할 것으로 보아 공연 예술의 國際化에 보다 많은 기회가 주어질 것이다. 이 때에 국제적 교류의 문화적 기회를 서울 중심으로부터 벗어나게 하기는 어려울 것이다. 국제적 차

원의 공연 예술이 시율에 집중하는 대신 대중에 뿌리를 둘 수 있는 공연 예술을 지방으로 확산시켜야 할 것이다. 최근의 조사에 의한 수용자 집단의 선호하는 문화적 양식은 실내나 무대가 아니라 TV와 개방된 공간인 야외놀이인 것으로 보아 한국인들이 의식에 지니고 있는 공연 예술의 존재론적 양태가 어떠한 것인지를 짐작할 수 있을 것으로 보인다. TV가 그들이 선호하는 가장 빈도가 높은 기회라는 사실은 한국의 문화 수용자들이 시간에 쫓기고 있다는 사실을 보여주며, 이에 반대되는 야외 놀이가 그 다음으로 선호되고 있는 것은 실내에 묶여 있는 생활로부터 해방을 뜻하는 것으로 해석되어야 할 것이다. 이러한 점으로 보아 앞으로 국제화 시대의 문화정책 역시 수용자 집단에 대한 지속적인 조사를 통해 그 정책이 정해져야 할 것이다.

3. 政策의 方向

1990년대의 한국정부가 국제화 시대의 문화적 정책을 수립하기 위해서 우리는 의견 수렴의 기구를 조심스럽게 구성해 나아가야 할 것이다. 이 기구는 자율적인 전의가 가능한 그리고 정책 수행에 대한 승인의 권한을 갖는 것이어야 할 것이다. 그러나 이러한 기구의 하부 구조로써 문화 종사자, 학자, 예술인들의 의견이 수렴될 수 있는 방법을 마련해 놓아야 할 것이다. 문화적 공간의 건립에서부터 도시주변의 공원의 설립에 이르기까지의 모든 건축적 차원의 계획이 일관되게 그리고 지속적으로 이루어져야 할 것이며, 연극 음악 영화를 포함한 공연예술의 정책적 방향에서부터 청소년들의 야외 놀이에 이르기까지 역시 일관성있게 수립되어야 할 것이다. 文化部의 신설은 아마도 그러한 일에 대한 체계적인 연구를 가능하게 할 것으로 보인다.

현재 진행되고 있는 문화정책의 한 가지에 대한 비판적 의견을 예로 들어보자. 현재 각 지방의 문화적 공간을 마련하기 위해 연극을 공연할 수 있는 시설에 막대한 예산이 투자되고 있으나 이 건물의 규모가 지나치게 크다는 비판을 받고 있다. 그것은 극장의 좌석 수에 대한 경쟁적 확대로 인해 그 지방의 공연 예술 관람인구를 일회 공연에 수용해버리고 말 만큼의 큰 극장이 지어지고 있다. 공연예술을 위한 건물의 건립의 경우에는 반드시 건물이 완성된 이후 이를 관리하는 전문 인력에 대한 준비가 필요하며 또한 그 공연 공간을 채울 내용 즉 공연물에 대한 장기계획과 예산이 필요하다. 현재

의 정책에서는 이와 같은 고려가 없는 것으로 보인다. 이러한 문제가 왜 발생되며 또한 어떻게 사전에 방지할 수 있는가에 대한 연구가 앞으로는 이루어져야 할 것으로 보인다.

또 한가지의 약간 빗나간 예를 들어보자. 국제화 시대에 있어서 한국의 문화적 풍토를 바람직한 방향으로 유도하기 위해서는 도시 공간에 대한 근본적인 발상의 전환이 필요할 것으로 보인다. 도시인들을 위한 보다 넓은 휴식공간의 개념을 정착시켜야 할 것이다. 예를 들어 도시 주변의 산은 등산코스의 개념에 넣어 두어서는 안 될 것으로 보인다. 한국의 지리적 조건으로 볼 때에 도시 주변의 산은 유럽의 대도시 안의 공원의 개념으로 보아 이를 관리하고 보존해야 할 것이다. 현재의 국립공원이라는 國家의 관리와 地方自治의 자율적 관리 중 어느 것이 효율적인 관리가 될 것인가에 대한 검토 역시 필요할 것이다.

VII. 맺는 말

우리의 논의는 현 한국의 音樂的 상황에 대한 역사적 이해와 이를 토대로 한 현 한국 음악계의 여러 의견을 검토하였다. 이는 1990년대의 한국의 문화적 방향감을 설정함에 있어서 하나의 구체적인 모델을 살펴보기 위한 것이었다. 이러한 음악의 모델은 다른 공연 예술에도 어느 정도 적용되고 시사되는 바가 있을 것으로 보인다.

우리가 맞이 할 다음의 시대가 진정한 民主主義의 실현과 경제적 소득의 공정한 분배를 이루하는 참된 민주사회를 지향하는 시대가 된다고 한다면 이때 우리의 사회는 의래의 것과 우리의 것이 調和를 이루어 나아가는 문화를 이루어야 할 것이다. 이 때에 조화는 서양 문화와 우리 문화가 섞여 있다는 뜻의 조화가 아니라 受容主體의 中心性의 확립이라는 뜻으로 받아 들여져야 할 것이다. 1960년 이전의 경제적 수준과 정치적 상황이 과거의 가치관의 수정과 폐기, 다시 말해 개화의 시기였다고 한다면 그 후 1980년 후 반까지는 이에 대한 반작용의 시대로 보아야 할 것이다. 그 결과 문화적 종주국이라고 할 수 있는 미국에 대한 비판이 대두된 것으로 보아야 할 것이다. 미국적인 문화에 대한 비판은 1980년대 후반에 일어난 문화적 갑작의 회전이 1990년대에 이르러 수용 주체의 중심성의 획득이라는 방향으로 이어

진다면 이는 다음 시대에 우리가 바랄 수 있는 최선의 길일 것이다. 그러나 그러한 문화적 중심성의 획득은 사회전반의 구석구석에 침투되는 政治-經濟的 民主化가 없이는 불가능한 일일 것으로 보인다. 다시 부연하자면 하루 종일 일만하면서 자신의 소신을 정치적으로 승화시킬 민주적 정치절차를 가지지 못한 사람들로부터 수용의 중심성을 형성하는 문화가 피어날 수 없는 것이기 때문이다.

參 考 文 獻

노래동인(편)

1988 「노래 3집 : 민족음악과 노래운동」, 서울 : 이론파실천사.

서우석

1985 “서양음악의 수용”, 성균관대학교 인문과학연구소(편), 「전통문화와 서양문화」 1, 서울 : 성균관대학교 출판부.

1986 “한국 대중음악의 이해”, 「외국문학」 제10호, 서울(가을).

Abraham, Gerald

1969 *Studies in Russian Music*, London.

1970 *On Russian Music*, London.