

Newly-Composed Korean Music

Westernization, Modernization, or Koreanization?

Chae Hyun-kyung
University of Ulsan

Blacking (1995: 173) emphasized:

The study of musical change is not only interesting because music reflects the deeper sources and meanings of social and cultural continuity and change; it is of vital concern to the future of individuals and societies because it may reveal not only how people have changed their music but also how, through the medium of music, people can change themselves in unexpected ways.¹

Newly-composed Korean traditional music, called *ch'angjak kugak*, is an interesting case in point. Emerged in the 1960s² and steadily increased its value in the life of South Koreans, it provides an example of a musical change that reflects and forecasts other changes in contemporary South Korea. Although Westernization and modernization are among the most significant responses that define musical changes in small, non-Western nations, including South Korea, a deeper understanding of musical changes, i.e., the analysis of attitudes or aims of composers as well as socio-political situations behind external evidence, often offers a different perspective.

This paper examines the musical as well as socio-political changes in contemporary South Korea in the 1970s. A great surge of new Korean music that used traditional materials and national subjects marks this period.

¹This Statement, quoted from Blacking's 1995 book, derives originally from his 1977 essay, "Some Problems of Theory and Method in the Study of Musical Change."

²Although some works before the 1960s can be found, it was hardly a movement since those works were mainly by one composer, Kim Kisu (1917-86). He is nonetheless considered a pioneer of *ch'angjak kugak*.

Many changes occurred in new music in a rapidly changing social environment of South Korea.

I will argue that the new Korean traditional music is not simply a result of desire to “advance” in the sense of Westernization or modernization, but rather the outcome of search for an “ideal” music that can represent Korean cultural identity. I will first define *ch’angjak kugak* in terms of an invention of a new tradition that has its reference to the past (Hobsbawm 1983: 14).³ Then, the process of creating new music⁴ in the 1970s will be examined by observing how composers invent an “ideal” musical tradition that combines different elements from various sources, especially from the traditional genres.

After the liberation from Japan in 1945, there was a strong desire to build a new nation but hopes were crashed when a civil war broke out in 1950 resulting in the division of the nation. During this political disarray, the new government adopted a Western economic and political system to advance or modernize the nation in concordance with the people’s strong desire to enhance the power of the nation. There were however a significant minority that felt ambivalent about this “Korean-style democracy,” because it was in reality a harsh authoritarian system with only a hint of democracy. At this time the government also implemented nationalism as its ruling ideology and called for modernization of Korea under that ideology. This provided an outlet for those people who participated in the democratic movement and allowed them to engage in their goal of creating a new Korea. It was during this time that *ch’angjak kugak* was recognized as the new music for a new Korea.

Inventing a new musical tradition for the new nation

Since its introduction in the late 19th century, Western music (mainly the

³While some articles on *ch’angjak kugak* appeared since the 1980s, they are written mostly in Korean except for a few articles by Andrew Killick (1990) and Keith Howard (1998). There have not been many English articles published to date. Thus, I hereby provide a general overview of *ch’angjak kugak* rather than focusing on a specific topic. Due to the confinement of its length, I will however limit my discussion only to the beginning, yet highly significant period in the development of *ch’angjak kugak*.

⁴For the musical analysis, I have limited my discussion to the orchestral music as the representative genre, since it allowed me to investigate the historical development with its constant interests among the composers of new music. The composers’ adherence to the ensemble genre may be due to the fact that the best known pieces of traditional repertoires such as *Yongsanhoesang* and *Sujech’on*, except for some examples from folk genres such as *sanjo*, were also orchestral works. It is the most popular genre among the *ch’angjak kugak* composers, and also the most challenging.

European art music) has greatly affected the musicscape of South Korea. The history of 20th century music in South Korea has been characterized, for the most part, by the conflict between Western music (*yangak*) and Korean traditional music (*kugak*), reflecting society's struggle between Western and "old" Korean ideologies. Until now the division between ideologies as well as musicians exists especially in the eyes of the general public. In the early days of struggle to sustain the nation's independence while advancing to become a modernized nation-state of the 20th century, it was the new *kugak* pieces, calling for a new national spirit, that invigorated the national sentiments among people while *yangak* composers were spending their time learning and imitating Western music. The rift between the two groups, which persisted for many decades, originated during this time (1960s) and even manifested itself in two distinct music majors offered in Korean colleges. Since then, although it has been formally expressed or mandated, *ch'angjak kugak* has come to refer compositions for traditional instruments that incorporates significant musical elements of traditional music.

In the early days of contemporary South Korea, *yangak* was the dominant musical phenomenon that held daily relevance to the people of South Korea. On the other hand, "old" *kugak*, i.e., *chǒnt'ong kugak*, had become something of a relic, being restricted largely to academic circles and folk festivals as a mere symbolic presence. As opposed to "old" one, the "new" *kugak* has slowly but steadily gained an established place in the daily lives of Koreans. Although both musics belong to the same category (traditional music) and share similar musical traits, the processes by which they are composed differ significantly. In *chǒnt'ong kugak* the concept of "composition" or "composer" in modern sense is nonexistent. A piece of music was formed primarily through performances. Musicians were expected to perform differently each time. According to traditional performance practice, there was no distinction between composer and performer. Every good performer was *ipso facto* a co-creator of the piece. The term *hyǒngsǒng* [formation] has been coined to explain his compositional process of traditional music (Yi Sǒngchǒn 1992b: 168).

As its first word implies, *ch'angjak* [newly-composed] indicates that the piece is created by an individual composer and written down for a precise performance to express the creator's intention. It bears repeating that the whole idea of composing a piece of traditional music was revolutionary in the beginning, no less so the idea of inventing a new *kugak* that could be related to modern life in Korea. The older *kugak* had lost its relevance, and music with a national identity had disappeared due to *kaehwa sasang*

[enlightenment thought] of the late 19th century and the assimilation policy of the Japanese colonial regime. Koreans strongly longed for a new music that represents a new image of *uri* [our or us].⁵

Eric Hobsbawm defines an invented tradition as

a set of practices, normally governed by overtly or tacitly accepted rules of a ritual or symbolic nature, which seek to inculcate certain values and norms of behaviour by repetition, which automatically implies continuity with the past. In fact, where possible, they normally attempt to establish continuity with a suitable historic past.... In short, they are responses to novel situations which take the form of reference to old situations, or which establish their own part by quasi-obligatory repetition (Hobsbawm 1983: 14).⁶

By this definition, *ch'angjak kugak* can certainly be said to have emerged as an invented tradition of modern Korea. First, new compositions were written by synthesizing many diverse elements but always in reference to the past. Second, in order to connect the present with the past, *ch'ont'ong kugak* was studied and its central elements were incorporated into the new compositions. Recently, musical elements from diverse cultural backgrounds have also been adopted, reflecting the diversity of contemporary South Korea. This new tradition of Korean music will be the answer to the nation's long-standing desire for a music that displays the distinctiveness of the Korean heritage.

New music of the 1970s: The emergence of national music

Externally, governmental ruling policy of nationalism from previous decades seemed to be realized in the 1970s. By the 1970s, the nation had achieved a remarkable economic growth, known to the outside as the

⁵The persistent use of term *uri* [our or us] among Koreans in discussing national culture, which used to be considered by foreigners to be a defensive mechanism (Killick 1990: 193), is now no longer perceived as an assertion of nationalism. Though it seems unwarranted to foreigners, the possessive pronoun *uri* is in fact conventional and normal among Koreans, even in expressing an individual's point of view. First-person pronouns are hardly used in Korea, a society in which collective or communal interests are arguably much more important than those of individuals. Although the term "our" as it is used to describe new traditional music naturally indicates national pride and solidarity, the term also reflects the music's close connections to the daily life of South Koreans.

⁶A brief definition of Hobsbawm's "inventing a tradition" comes from Jann Pasler's article, "Inventing a Tradition: Cage's Composition in Retrospect" in *John Cage Composed in America*, edited by Majorie Perloff and Charles Junkerman (1994: 126).

“miracle of Han.” On the social side, however, no political freedom was guaranteed under the totalitarian regime disguised as Korean-style democratic government. Political dissidents were immediately arrested and the media was tightly censored. There was no freedom of speech in public. Ironically, however, under this political oppression, South Koreans enjoyed an era of economic and political stability that they had never experienced before. Compared to what Koreans had to endure in the first half of the 20th century, life in South Korea since the 1970s has been generally prosperous and peaceful. Therefore, the general public went along with the government, even though they knew that the nation was not governed by the democratic policy.

Underneath of this unprecedented peace and prosperity, however, the political struggles still continued with frequent student demonstrations and social movements by the intellectuals and academics calling for a true democratic nation. This unprecedented social movement in the 1970s revitalized and strengthened a sense of nationalism. While the movements against the government were severely prohibited, calling for national spirits in arts began to be realized in the 1970s. South Koreans, young generations in particular, rejected Western influences and the search for “our” own began in full force. This “*uri-ism*” that in the beginning was limited to intellectuals and students was later embraced by the general public in the 1980s and became the stimulus for a profound change in the musicscape of contemporary South Korea.

During this time *ch'angjak kugak* rapidly increased its repertoires in various genres and changed its status to that of an independent category. In contrast to 79 known compositions in the 1960s, there were 304 performed pieces in the 1970s (Yi Sang-gyu 1995: 109-15). The new music in the 1970s gradually became a separate entity from the “old” traditional music, as the first regular performance series based solely on *ch'angjak kugak* was launched by the National Classical Music Institute (currently National Center for Korean Traditional Performing Arts) in 1974 (Yi Sang-gyu 1995: 112), as well as a performance series organized by the students of the Department of Korean Traditional Music at Seoul National University in 1973. In addition to the large ensembles of the previous decade, the increasing number of *ch'angjak kugak* composers also wrote music for smaller arrangements, such as solo or chamber groups. The general public still associates this music with the “old” traditional music, mainly due to its instrumentation. However, changes in its status have begun due to the diverse style of compositions by a new generation of composers trained both in *yangak* and *kugak*.

Second, *kugak* has become a part of the standard music education even for young children.⁷ Many universities also began to establish traditional music departments. Currently more than 20 universities have Korean music programs producing composers and performers of Korean music. Professional orchestras performing Korean music have also emerged. Now there are six professional orchestras and two university orchestras. It was also the beginning of *kugak* composers' efforts to educate modern-day South Koreans in the necessity of having what they described as "our music" for "our time." One of the ways to increase the awareness of Korean traditional music and educate the general public was by writing pieces that could easily be understood by all people.

Yi Söng-ch'ön (b. 1936), for example, wrote "Young Person's Guide to the Traditional Orchestra" in 1974 to promote the understanding of "our" music. The composer's desire to raise the awareness of traditional music is well reflected in its preface: "This piece is composed to introduce Korean traditional instruments to the first-time listener" (Yi Söng-ch'ön 1974: 2). It also revealed that there were some Koreans who has actually never heard of Korean traditional music. This piece is a set of variations similar to Benjamin Britten's 1946 piece. They are very similar in several respects: (1) the use of a well-known song of national origin, (2) two-part form that begins with theme and variations, and (3) a shared goal of introducing instruments in order to educate the audience about them. Just as Britten used a famous tune from a composition by the British composer Henry Purcell, Yi Söng-ch'ön borrowed a well-known children's folk song, "*Saeya saeya*" [Birdie, birdie] as the theme of the piece, which provided instant familiarity. The design of the two-part form is similar also with the identical theme and variation forms of the first part. There are so many similarities that there is no question in my mind that Britten's work inspired Yi Söng-ch'ön to compose his. However, its difference lies in using a different form for the second part, displaying a form which represents its own culture, *sanjo* and *shinawi*⁸ as opposed to Britten's use of a fugue.

⁷*Yangak* was implemented as the sole music education for half of a century by the Japanese regime in order to eliminate Korean heritage. It is, however, curious to note that even after the liberation in 1945, the government of Korea did not make an effort to change the situation. While the government vigorously supported the cultural activities to promote "Koreanness" in people's heart during that time, the emblem of Korean culture that is, Korean traditional music, was still the domain of a limited group of musicians. Therefore, including *kugak* in the realm of public education in the 1970s was a giant step toward establishing a new musicscape in South Korea.

⁸*Sanjo* and *shinawi* are the ensemble forms of traditional music, especially representing the folk or the common people's art form. In these structures, continuity, variety, flexibility and

Two aspects are significant in this 1974 composition. First, it was a statement directed toward the entire community of modern South Koreans who had ignored their own music for many decades. The message was "Yes, we do have our own music with our own instruments just as the West has its own, and the only thing we need to do is to learn to appreciate it." Secondly, it also inspired many composers to write new traditional music with musical materials from the old tradition as their foundation. It was this kind of statement that Yi was making to the public through his music. His intention can be clearly seen in his choice of folk idioms, rather than ones from elite music, as folk music has an association with a proclamation of cultural identity.

Third, while the compositions of the previous decades often bore abstract titles, such as Symphony no. 1 or Duet for *kayagŭm* and *sogŭm*, reflecting the absolute music tradition of the West, the titles of compositions based on themes of shaman rituals or Confucian belief began to reveal their associations. These two belief systems have been the core of Korean spiritual substance for centuries yet have long been ignored in the incept of *ch'angjak kugak*. One representative composition is *Haedongshin'gok* (1979) by Yi Hae-shik (b. 1943). According to the composer, *haedong* is the archaic name of Korea. Therefore, the title means a new composition for Korea. In this piece, he crystalized the essence of "our" selves and "our" living history through the process of shamanistic ritual combined with the elements of folk songs (Yi 1983: 181-82). Its five sections, condensed from the usual 12 scenes of *kut* (shaman ritual), describes the basic scene of a *kut*: (1) purification; (2) invitation of a spirit; (3) entertainment; (4) blessing; and (5) farewell. Here the employment of the instruments of shaman rituals, such as two types of bells, *pangul* and *chong*, and a ritual implement, a brass bowl (*chubal*) as an instrument, provides a new possibility of instrumentation for *ch'angjak kugak*.⁹ Until this composition, the instrumentation of the court music was primarily *ch'angjak kugak's* foundation.

improvisation are important. In *sanjo*, the music proceeds with a gradual tempo changes from slow to fast. There is no definite, contrasting theme developing with a definite ending of a planned or delayed resolution as in the sonata form. In *shinawi* as an improvisatory ensemble, a main idea recurs throughout the piece as each instrument takes its turn with a variation of its main idea. Here, variation is a highly important quality. The piece ends whenever they prefer to stop without a pre-arranged plan. In these musics, performers have great freedom to express their musicality. They are indeed very different from the self-contained, closed form, proceeded by a contrasting or definite theme or motive and subject, with its emphasis given to unity found in Western musical forms.

⁹Here I include only the information pertinent to the purpose of my paper. For the more detailed musical analysis, please refer to the paper by Kim Mi-rim (1993: 23-51).

With the use of folk materials and based on the indigenous religious background, it appears that the composer finally found a solution to the problem of invention of a new traditional music. The special qualities inherent in the folk music tradition and belief systems enabled composers of the 1970s to realize their compositional goal of filling the gap between the past and the future. Their use of musical idioms that are closely related to Korean culture marked a significant change that would be reflected in many compositions of the 1980s. Their music restored the relationship between traditional music and the people of modern-day South Korea by providing a shared communal history, because, to borrow an expression from Clifford Geertz (1984: 119), “[the music] and the equipment to grasp it are made in the same shop.” New music composers began to use the folk music materials and indigenous belief systems to share the “common history” with the people.

Fourth, one of the most notable changes was the participation of *yangak* composers. Composers who belong to the category of *yangak*, meaning Western music, began to compose new traditional musics. Sharing the same goal of writing music that could be understood and identified with by all Koreans, the long-existent chasm gap between *yangak* and *kugak* composers became narrower than ever before. Perhaps it is partly due to the re-birth of nationalism under the political and economic stability of the time. *Yangak* composers had to re-examine their compositional activities which had previously been more concerned with the esthetic rewards of writing beautiful music rather than with making references to societal concerns. Such self-examination caused many composers to set a new artistic goal of writing new music with a strong cultural identity. The composers of *yangak* who led this new movement include Baik Byung-dong, Kang Suk-hi, and Kim Chung-gil, the best-known Western music composers who had been directing the course of music in South Korea. They all had studied under Yun Isang (1917-95) during the early 1970s in Germany. Yun emphasized the importance of incorporating Korean materials. His idea was to utilize essential musical elements and integrate them into his compositions rather than merely quoting traditional tunes or using the traditional instruments.

Kim Chung-gil composed a piece called “Ch’uch’omun” in 1979, advocating modern compositional techniques for newly-composed Korean traditional music. Therefore, while using the scale, tempo, and smaller instrumentation inspired by Korean music, he suggested the possibility of using the techniques of modern-day Western composition, such as arch form and the idea of aleatory composition. According to him, the piece reflects the strong expression of *shinawi*, instrumental ensemble performed

during shaman rituals, the indigenous religion of Korea, in its texture of improvisatory performance style, yet its mood is calm and meditative as in slow court music. Seven traditional instruments enter gradually one at a time building up to a thick texture in the middle of a climax with *fff* and returning to the original *ppp* through a retrograde process. Here, each instrument with its own free rhythmic duration joins the others at its own will, yet maintains the order of its occurrence. That is the reason why Kim insisted upon using modern techniques of aleatory music in this composition. This piece is considered significant in the development of *ch'angjak kugak* because it uses smaller instrumentation as in the old traditional music, yet it uses a different approach to the structure of the piece. In my opinion, this piece stands out due to its unique sound in comparison to the pieces that use an amplified sound found in most newly-composed symphonic works, imitating the Western counterparts.

Writing new music based on Korean materials,¹⁰ composers in the 1970s rejected the contemporary music of the previous generation, which they felt could not be understood by the public. There has been a great surge of compositions incorporating traditional musical idioms by *yangak* composers since then. Works by Yi Kŏn-yong (b.1947), a founder of the "third generation,"¹¹ represents a kind of new musical language being developed by *yangak* composers in South Korea today. They no longer insist on using traditional instruments, borrowing folk tunes, and using only traditional themes. This change is significant since the schism between the *yangak* and *kugak* composers were narrowed for the first time due to a new emphasis on the promotion of Korean traditional music and composition of music for

¹⁰The American trained musicologist, Yi Kang-sook, returned in the late 1970s and campaigned for a Korean cultural identity in contemporary Korean music. He denounced the composed music which had been known as "Korean music" as being deceptive with its Western scalar system and harmony. While advocating a total liberation from Western musical dominance, he further asserted the social responsibility of composers in contemporary South Korea to write "proper" music in their "musical mother tongue" (1990: 316-33). His belief became the central ideology for many *yangak* composers, who then began a journey in search of a new cultural identity for Korea.

¹¹20th century South Korean composers are largely divided into three groups. The first is called the generation of *kagok* [art song] composers before the 1950s. The second group is identified as Western musical language oriented composers. They are the composers born largely in the 1930s and participated in the new music movement of the 1960s. Although their compositions are often criticized for their mere imitation of Western music, they are significant in the development of *ch'angjak kugak* as they bridged the gap from "nothing" to "something." In addition, their intention was to create a music for "*uri*" [us] and "our" time. The third generation of composers are the ones that claim the new approach to *ch'angjak kugak*. This division is made by the third generation of composers.

Korean people.

There has been much change since then, even to the point of using electronic medium to express "Koreanness." For example, a composition for a dance *Tou* (1996) by one of the third generation composers, Hwang Sung-ho (b. 1955), reveals their consistent effort to create a music that reflects the heritage of Korea in a modern interpretation. *Tou* is a clay figure found in an old tomb. Here, the composer depicts the spirit of *tou* by combining the traditional method of singing, *ch'ang* and electronic sound. The occurrence of *kuim* [its literal meaning mouth sound, similar to a vocalise technique] unique to Korean singing in the beginning and ending of the piece portrays the subtle emotion of Koreans. Additionally the new breed of *kugak* composers trained both in *yangak* and *kugak* tradition, and the emergence of *yangak* composers from the 1970s have clearly diversified the musical styles in Korean music.

Finally, the embarkation of a new approach, i.e., incorporating central elements of *kugak* into the new compositions, was made due to the emergence of the scholarship on Korean music. The first traditional music department established at Seoul National University (founded in 1959) has helped the studies of Korean music discover the salient features of its traditional music. The scholarship on new music that started in this era was also at first initiated mainly by the composers of a new music. In addition to writing easy-to-understand and educational pieces, composers of the new music also began writing essays to articulate the appropriate artistic interpretation of their compositions and their philosophy of music in general. Among the most notable of these was Hwang Byung-ki, an accomplished *kayagum* player and composer. It was he who started the scholastic discussion on *ch'angjak kugak*.

***Ch'angjak kugak* in contemporary South Korea**

There still exists a controversy over the role of *ch'angjak kugak* in Korean society. Many questions are often raised, concerning its future direction, especially its esthetic consideration including scalar system and modification of instruments. These unsolved issues still prevent some musicians and scholars of *ch'ont'ong kugak* from accepting new music for "uri." Regardless of their origins, however, composers are now striving to establish new music as an important part of the daily life in modern-day South Korea. Their endeavors include the use of popular genres for their compositions, most notably the four percussion instruments and vigorous rhythm of a popular genre, *samulnori* [invented in 1978 based on Korean

farmers' band music], in their new compositions, to which the audience, especially young members, respond with great enthusiasm. Diverse genres of new traditional music with different uses and functions, including movie and theater, also appeared in *ch'angjak kugak* repertoire.

In his book, *Music as a Social Text*, John Shepherd (1991) states that music is a social text by which the reality of a society is articulated. Korea, as a country situated on a small peninsula has been subject to continuous political encroachment by various countries and yet has maintained its independence for most of its nearly five-thousand-year history. Such tenaciousness is also reflected in its music. While Korean music has been greatly influenced by the influx of various cultural as well as musical systems that have constantly swept through the nation, it has always found a way to hold on to the elements that are uniquely Korean. The rise of national pride and solidarity in the late 1970s, which called for Korean music with the distinctiveness and superiority of a Korean identity, has provided a paragon of the ideal for the new musical culture.

The long-held division between the two musical traditions of elite music and folk music associated with different social strata of Korea has broken down. The rift between *kugak* and *yangak* has diminished as composers of both traditions find their inspiration in *chǒnt'ong kugak*. By combining its unmistakably Korean ideology with an unfailing feel for the ever so rapidly changing world of the present, *ch'angjak kugak* has made Korean music truly Korean.

한국의 창작국악

서구화인가, 근대화인가, 한국화인가

채현경(울산대학교)
윤영해 옮김(서울대 석사과정)

블래킹(Blacking 1995: 173)은 다음과 같이 강조했다:

음악 변화의 연구는 음악이 사회적 및 문화적 연속성과 변화의 깊은 원천과 의미를 반영하기 때문에만 흥미로운 것은 아니다. 음악 변화 연구는 사람들이 자기네 음악을 어떻게 변화시켰는가뿐 아니라, 음악이라는 매개를 통해 사람들이 예기치 않은 방향으로 자신을 변화시킬 수 있는가도 보여줄 수 있는 까닭에, 개인과 사회의 미래에 더없이 중요하다.¹

창작국악이라 불리는 신작 한국 전통음악은 흥미롭고 적절한 실례이다. 1960년대 출현해² 남한 사람들의 삶에서 꾸준히 가치를 더해간 창작국악은 현대 남한의 다른 변화들을 반영하고 예고하는 음악 변화의 실례가 되어준다. 서구화와 근대화가 남한 등 조그만 비(非) 서구 국가들의 음악 변화를 정의하는 가장 의미있는 대답들 가운데 하나이기는 하지만, 음악 변화의 더 깊은 연구, 즉 작곡가의 태도나 의도는 물론 외적 증거 뒤에 숨은 사회정치적 상황까지 분석하는 것은 종종 다른 조망을 제시해 준다.

이 글은 1970년대 현대 남한의 음악 변화와 더불어 사회정치적 변화를 살핀다. 전통적 재료와 민족적 주제를 사용하는 새로운 한국음악이 크게 대두한 것이 이 시기 특징이다. 남한의 급변하는 사회환경 속에서 많은 변화들이 새로운 음악에 나타났다.

¹블래킹의 1995년 책에서 인용한 이 말은 본디 1977년 논문 “음악 변화 연구의 이론과 방법의 문제들”에서 나온 것이다.

²1960년대 이전에도 작품이 더러 발견되지만, 주로 김기수(1917~86)라는 한 사람의 작곡가에 의해 만들어졌으므로 운동이라고 하기는 힘들다. 그럼에도 김기수는 창작국악의 선구자로 여겨진다.

새로운 한국전통음악이 단순히 서구화라든가 근대화라는 의미의 '진보'를 희구한 결과라기보다는, 오히려 한국의 문화적 정체성을 대표할 수 있는 '이상적' 음악의 탐구의 성과라는 것이 이 글이 말하고자 하는 바다. 먼저 창작국악을, 과거에 기대던 새 전통의 발명(Habsbawm 1983: 1-4)이라는 측면에서 정의하고자 한다.³ 다음, 작곡가들이 다양한 원천, 특히 전통 장르들을 한데 묶는 '이상적' 음악 전통을 만들어내는 모습을 살핌으로써, 1970년대 새로운 음악의 창작 과정을 검토할 것이다.⁴

1945년 해방 이후 새로운 국가를 건설하려는 갈망이 있었으나, 1950년 분단으로 이어질 전쟁이 발발하면서 그 희망은 부서졌다. 정치적 혼란 중에 새 정부는 국력 신장이라는 국민적 갈망에 따라 국가를 진보 혹은 근대화시키기 위해서 서구적 경제·정치 체제를 채택하였다. 그러나 이러한 '한국적 민주주의'는 두 얼굴을 가졌다고 생각하는, 소수이지만 무시할 수 없는 세력이 있었다. 무늬만 민주주의인, 실제로는 가혹한 권위주의 체제였기 때문이다. 이 시기에 정부는 또 통치 이데올로기로 민족주의를 내세우고, 이 이념 아래 한국의 근대화를 외쳤다. 이것은 민주화 운동에 참여한 사람들에게 구실을 제공하여 신한국 창조라는 목표에 몰두하게 하였다. 창작국악이 새 나라의 새 음악으로 여겨진 것은 바로 이 시기 동안이다.

새 나라의 새 음악전통 만들기

서양음악(주로는 유럽 예술음악)은 19세기말 도입된 이래 남한의 음악 풍경에 큰 영향을 끼쳤다. 남한의 20세기 음악사는 대체로 서양음악(양악)과 한국 전통음악(국악) 사이의 갈등으로 특징지어지며, 이는 사회에서 서구 이념과 '옛' 한국 이념 간의 투쟁을 반영한다. 지금까지도, 특히 일반 대중의 눈으로 보면, 이념은 물론 음악가들 간에도 이러한 구분이 있다. 민족의 독립을 유지하는 동시에 20세기 근대 민족국가로 진입하려는 노력의 초창기에는 대중 사이에 민족적 정서를 불어넣어 준 것은 새 민족정신을 외치던 새 국악작품이었고, 양악 작곡가들은 서구

³1980년대 이후 창작국악에 관한 글들이 나타났지만, 앤드루 킬릭(Killick 1990)과 키쓰 하워드(Howard 1998) 등 몇몇을 제외하면 거의 한글로 쓰였다. 영문으로 된 논문은 아직 많이 나오지 않았다. 그래서 나는 여기서 특정한 주제에 초점을 맞추기보다 창작국악을 일반적으로 개관한다. 그러나 지면이 한정되어 있으므로, 창작국악 발전의 초창기, 그러나 아주 중요한 시기로 논의를 제한하기로 한다.

⁴음악 분석에서는 대표적 갈래로서 관현악에 논의를 한정하였다. 관현악은 새로운 음악의 작곡가들 사이에서 지속적인 관심사가 되어, 역사적 발전을 살필 수 있게 해 주기 때문이다. 작곡가들이 합주 장르에 집착한 것은, 산조 같은 민속악 장르의 몇몇 예를 빼고는 <영산회상>과 <수제천> 같은 가장 잘 알려진 전통 악곡이 관현악곡이라는 사실에도 원인이 있다. 관현악은 창작국악 작곡가들 사이에서 가장 인기있는 갈래이고, 가장 도전정신을 불러일으키는 것이기도 하다.

음악을 배우고 모방하는 데 시간을 보내고 있었다. 수십 년 동안 지속되고 있는 두 집단 간의 균열은 이 시기(1960년대)에 생겨나, 한국 대학에서는 별개의 두 전공으로까지 나타나게 되었다. 이후, 공식적으로 표방하거나 공인받지는 않았음장정 창작국악은 전통음악의 중요한 음악적 요소를 담은, 전통악기를 위한 작품을 일련기에 이르렀다.

현대 남한사의 초창기에 양악은 남한 사람들의 일상을 지배하는 음악 현상이었다. 반면 '옛' 국악 곧 전통국악은 유물 같은 것으로 전락해, 그저 상징적 존재로서 주로 학계나 민속 축제의 전유물로 제한되었다. '신' 국악은 '옛' 국악의 상대물로, 느리지만 지속적으로 한국인의 일상에 자리잡게 되었다. 신국악이나 옛 국악이나 다 같은 범주(전통음악) 안에 들고 비슷한 음악적 특징을 공유하지만, 작곡의 절차에는 중요한 차이가 있다. 전통국악에는 근대적 의미의 '작곡'이나 '작곡가' 개념이 없다. 악곡은 주로 연주에 의해 형성된다. 음악가는 매번 연주 때마다 다르게 해야 한다. 전통적 연주관행에 따르면 작곡가와 연주사 사이에는 구분이 없다. 모든 훌륭한 연주자는 사실상 작품의 공동 창조자이다. 전통음악의 이러한 작곡 과정을 설명하기 위해 '형성'이라는 용어가 고안되기도 했다(이성천 1992b: 168).

'창작국악'에서 '창작'은, 악곡이 개별 작곡가에 의해 창조되었고, 창작자의 의도를 표현할 정확한 연주를 위해 악보로 적혔음을 말해준다. 전통 악곡을 작곡한다는 생각 자체도 처음에는 혁명적이었지만, 근대 한국의 삶과 연관될 수 있는 새 국악을 만들어낸다는 생각도 마찬가지였다. 옛 국악은 타당성을 상실했고, 민족 정체성을 지닌 음악은 19세기 후반 개화 사상과 일제의 동화정책 때문에 사라졌다. 한국인은 새로운 '우리'⁵ 상(像)을 표상할 새로운 음악을 고대했다.

에릭 홉스봄은 '만들어진 전통'을 다음과 같이 정의한다.

반복에 의해 특정 가치와 행동규범을 주입하려 하고, 과거와의 연속성을 자동적으로 함의하는, 제의적 또는 상징적 성격의 명시 또는 묵시적 규율들에 흔히 지배되는 일련의 관행. 이들 일련의 관행은 사실, 가능하면 적당한 역사상 과거와의 연속성을 구축하려고 시도하게 마련이다. ... 요컨대 이들 관행은 새로운 상황에 대한, 과거 상황에 준거하는 형태를 취하거나 준(準) 강제적 반복에 의해 스스로 준거를 확립하려는 반응이

⁵한국인들이 민족문화를 논의할 때 '우리'라는 용어를 늘상 쓰는 것은 외국인들에게는 방언적 기제로 여겨지곤 했지만(Killick 1990: 193) 이제는 더 이상 민족주의를 주장하는 것으로 받아들여지지 않는다. 외국인들에게는 어색하겠지만, 복수 1인칭 '우리'는 사실은 한국인들 사이에서는 심지어 개인의 의견을 표현할 때조차 관습적이고 일상적인 말이다. 집단 혹은 공동의 이해가 개인의 이해보다 중요한 사회인 한국에서 1인칭 단수는 거의 사용되지 않는다. 새 전통음악을 기술하는 데 쓰이는 '우리'라는 말은 당연히 민족적 자존심과 연대를 함의하지만, 그럼에도 이 말은 동시에 음악이 남한 사람들이 일상 삶과 밀착되어 있음을 반영하기도 한다.

다(Hobsbawm 1983: 1-4).⁶

이 정의에 따르면 창작국악은 아마도 근대 한국에서 만들어진 전통으로서 출현했다고 말할 수 있겠다. 우선, 새로운 작품들은 매우 다양한 요소들을 종합하면서도 항상 과거에 준거를 두고 쓰였다. 둘째, 현재를 과거에 잇기 위해 전통국악이 연구되었고, 전통국악의 핵심 요소들은 새로운 작품들에 편입되었다. 최근에는 다양한 문화적 배경들로부터 음악요소들이 채용되어, 현대 남한사회의 다양성을 반영하기도 한다. 한국음악의 이러한 새 전통은 한국적 유산의 고유성을 과시할 음악에 대한 오랜 민족적 열망에 대한 답이 될 것이다.

1970년대 신음악: 민족음악의 출현

민족주의라는 몇십 년간의 정책은 1970년대 들어 외적으로는 실현되는 것처럼 보였다. 1970년대에 이르러 나라는 '한강의 기적' 이라고 외부에 알려진 놀라운 경제성장을 이루어 냈다. 그러나 사회적 측면에서, 한국적 민주주의의 외피를 쓴 전체주의 정권하에서 정치적 자유는 전혀 보장되지 않았다. 정치적 입장을 달리하는 자는 즉시 체포되었고 언론은 엄격히 검열당했다. 공중 앞에서 발언할 자유가 없었다. 그러나 아이러니하게, 이러한 정치적 억압하에서 남한 국민들은 이제껏 경험하지 못했던 경제적·정치적 안정을 누렸다. 20세기 전반 동안 한국인들이 감내해야만 했던 삶과 비교하면 1970년대 이후 남한의 삶은 일반적으로 풍요롭고 평화로웠다. 그러므로, 대중은 나라가 민주 정책에 따라 통치되지 않는다는 것을 알면서도 정부에 협조했다.

그러나 이렇듯 전례없는 평화와 번영 하에서도 정치적 투쟁은 여전히 계속되어, 학생들의 잦은 시위와 참 민주국가를 요구하는 지식인들과 학자들의 사회운동이 잇따랐다. 1970년대의 이러한 전례없는 사회운동은 민족주의에 대한 자각에 활기를 주고 이를 더 공고히 했다. 반정부 운동은 혹독하게 금지됐지만, 예술에서 민족 정신의 요청은 1970년대에 실현되기 시작했다. 남한 국민, 특히 젊은 세대는 서구의 영향을 거부했고, '우리' 자신의 것에 대한 탐구가 본격적으로 일어났다. 초기에는 지식인과 학생들에게만 한정되었던 이 '우리주의'는 나중 1980년대에 일반 대중에게 포용되어 현대 남한의 음악풍경에 근본적인 변화를 가져오는 자극이 되었다.

이 시기에 창작국악은 다양한 장르에서 레퍼토리를 급속히 늘려갔고 독립된 범

⁶홉스봄의 '전통 만들기'의 간략한 정의가 Jann Pasler, "Inventing a Tradition: Cage's Composition in Retrospect," in *John Cage Composed in America*, edited by Majorie Perloff and Charles Junkerman(1994: 126)에 있다.

주로 위상을 바꿨다. 1960년대 창작곡이 79곡이었던 데 비해 1970년대에는 304곡이 연주되었다(이상규 1995: 109-15). 1974년 창작국악으로만 짜여진 국립국악원의 첫 정기공연(이상규 1995: 112), 더불어 1973년 서울대 국악과 학생들의 연주회 시리즈가 시작되면서 1970년대 신음악은 차츰 '옛' 전통음악과 별개의 실체가 되었다. 늘어나는 창작국악 작곡가들은 지난 10년 동안의 대규모 앙상블에 덧붙여 독주나 실내악 같은 소편성의 곡들도 썼다. 일반 대중이 여전히 이 음악을 '옛' 전통음악과 관련지은 것은 주로 악기편성 때문이었다. 그러나 양악과 국악 모두에서 훈련받은 신세대 작곡가들의 다양한 양식의 창작곡 덕분에 위상의 변화는 일어나기 시작했다.

두 번째로, 국악은 아이들에게조차 표준 음악교육의 한 부분이 되었다.⁷ 많은 대학도 전통음악 전공 학과를 설립하기 시작했다. 현재 20여개 대학에서 한국음악 작곡가와 연주자를 양성하는 한국음악 과정을 개설하고 있다. 한국음악을 연주하는 직업 관현악단도 생겨났다. 현재 6개의 직업 관현악단과 2개의 대학 관현악단이 있다. 이것은 또, 이른바 '우리 시대 우리 음악'을 가질 필요성을 현대 남한 국민에게 가르치려는 국악 작곡가들의 노력의 시작이기도 했다. 한국 전통음악에 대한 인식을 높이고 일반 대중을 교육하는 방법 중의 하나가, 모든 사람들이 쉽게 이해할 수 있는 작품을 쓰는 것이었다.

예를 들어 이성천(1936~)은 1974년 '우리' 음악에 대한 이해를 높이기 위해 <청소년을 위한 국악관현악 입문>을 작곡했다. 전통음악에 대한 인식을 높이려는 작곡가의 열망은 서문에 잘 나타나 있다: "이 작품은 국악을 처음 접하는 청중에게 한국 전통악기를 소개하기 위해 작곡되었다"(이성천 1974: 2). 서문은 한국인 중에서도 한국 전통음악을 실제 전혀 들어보지 못한 사람이 있다는 것을 말해준다. 작품은 벤자민 브리튼의 1946년 <청소년을 위한 관현악 입문>과 유사한 일련의 변주곡이다. 둘은 여러 가지 면에서 매우 유사하다. 첫째 잘 알려진 자기 나라 노래를 사용하고, 둘째 주제와 변주로 시작하는 두도막형식이며, 셋째 청중을 교육하기 위해 악기를 소개한다는 목표를 공유한다. 브리튼이 영국 작곡가 헨리 퍼셀의 작품에서 유명한 가락을 차용한 그대로, 이성천은 <새야 새야>라는 유명한 동요를 작품의 주제로 차용해 즉각적인 친밀도를 제공하려 했다. 전반부에 똑같은 주제와 변주 형식이 나온다는 점에서도 두도막형식 구상은 흡사하다. 비슷한 점이 너무 많아, 브리튼의 작품이 이성천 작품의 영감의 원천이 되었음에 사건으로는

⁷20세기 첫 반세기 동안에는 일제의 한국유산 말살정책에 의해 양악만이 유일한 음악교육으로 수행되었다. 그러나 1945년 해방 이후에도 한국정부가 이러한 상황을 바꾸려는 아무런 노력도 하지 않았다는 것이 의문으로 남는다. 이 시기 정부는 국민의 마음 속에 '한국적인 것'을 진작하기 위한 문화활동들을 적극적으로 지원했으면서도, 한국문화의 상징인 한국 전통음악은 여전히 일부 제한된 음악가 집단의 영역으로 남아있었다. 그래서 1970년대 공교육 영역에 국악을 포함시킨 것은 남한의 새로운 음악풍경 정착을 향한 큰 걸음이 되었다.

의문이 없다. 그러나 차이는 후반부에서 다른 형식을 쓰는 데 있다. 브리튼이 푸가를 쓴 데 반해 이성천은 산조와 시나위⁸를 써 고유문화를 대변하고 있다.

이 1974년 작품에서는 두 가지 측면이 부각된다. 첫째는, 이 작품은 자기네 음악을 수십 년간 무시해 온 현대 남한사회 전체를 겨냥한 외침이었다. “서구에 그네들의 음악과 악기가 있듯 우리에게도 우리의 음악과 악기가 있으니, 우리가 할 일은 이를 감상할 줄 아는 것뿐”이라는 것이 작품의 메시지이다. 둘째, 이 작품은 또 많은 작곡가들을 자극해 옛 전통의 음악적 재료로 새로운 전통음악을 쓰도록 했다. 이성천이 음악을 통해 대중에게 전하는 이야기는 바로 이런 종류였다. 그의 의도는 엘리트 음악이 아닌 민속 이디엄을 택한 데서 분명히 드러난다. 민속음악이 문화적 정체성의 선언과 관련이 있기 때문이다.

세 번째로, 과거 몇십 년간의 작품들이 ‘교향곡 제1번’ 또는 ‘가야금과 소금을 위한 이중주’ 같은 추상적인 제목으로 서구 절대음악의 전통을 반영한 반면, 무속이나 유교 주제에 기초한 작품제목들이 가져다주는 연상이 있다. 이 두 신앙체계는 수 세기 동안 한국정신의 핵이었으면서도 창작국악의 수용에서 오랫동안 무시되어 왔다. 대표적인 작품 가운데 하나가 이해식(1943~)의 해동신곡(1979)이다. 작곡가에 의하면 ‘해동’은 한국의 옛 명칭이다. 그러므로 제목은 한국을 위한 새로운 곡이라는 뜻을 지닌다. 작품에서 그는 ‘우리’ 자신과 ‘우리’의 살아 있는 역사를 무속과 민요 요소의 결합이라는 과정을 통해 결정화했다(이상규 1983: 181-82). 굿의 열두 마당을 (1) 정화 (2) 영신 (3) 오신 (4) 축원 (5) 송신의 다섯으로 집약한 것은 굿의 기본 마당의 서술이다. 방울·종·주발 같은 굿 악기나 도구의 사용은 창작국악 악기편성의 새로운 가능성을 제공한다.⁹ 이 작품이 있기까지는 궁중음악의 악기편성이 창작국악의 주된 기반이었다.

토속적인 소재의 사용과 토착종교의 배경에 기초함으로써 작곡가들은 드디어 새로운 전통음악의 창조 문제에 대한 해결을 찾아낸 것처럼 보인다. 민속음악 전통과 신앙체계에 내재한 특별한 질은 1970년대 작곡가들로 하여금 과거와 미래 사이의 공백을 채운다는 작곡목표를 실현하게 해 주었다. 이들이 한국문화와 깊이 관

⁸산조와 시나위는 특히 민중 또는 서민의 예술형식을 대표하는 전통음악의 합주형식이다. 이들 형식에서는 구조, 지속성, 다양성, 유동성과 즉흥성이 중요하다. 산조에서, 음악은 느린 데서 빠른 데로 차츰 빠르기가 바뀐다. 소나타 형식에서와 같은 뚜렷하고 대조적인 주제 발전, 계획되거나 지연되는 해결에 의한 확실한 결말은 없다. 즉흥 앙상블인 시나위에서는 각 악기가 주된 악상의 변주를 돌아가며 연주하는 가운데 악상이 전곡에 걸쳐 두루 나타난다. 여기서 변주가 아주 중요한 부분이다. 곡은 미리 짜여진 플랜 없이, 연주자들이 끝내고 싶을 때 마친다. 이들 음악에서 연주자들은 자신의 음악성을 표현하는 데 무한한 자유를 가진다. 시나위와 산조는 자족적이고 닫힌 형식의, 대조적이거나 고정적인 주제·모티프·제재에 의해 진행되며 통일성을 강조하는 서구 음악형식과 사뭇 다르다.

⁹여기서는 이 글의 목적에 부합하는 정보만을 포함시켰다. 더 자세한 음악적 분석은 김미림(1993: 23-51)의 논문 참조.

련되어 있는 음악적 이디엄을 사용한 것은 중요한 변화였으며 이러한 변화는 1980년대의 많은 작품에 반영될 터였다. 그들의 음악은 전통음악과 현대 남한 국민 사이에 공통의 공동체 역사를 제시함으로써 둘의 관계를 회복했다. 클리포드 거어츠(Geertz 1984: 119)의 표현대로, “[음악과] 음악을 파악할 장비는 같은 상점에서 만들어지기” 때문이다. 새로운 음악의 작곡가들은 ‘공통의 역사’를 국민과 공유하기 위해 민속음악의 재료와 토착 신앙체계를 사용하기 시작했다.

네 번째로, 가장 눈에 띄는 변화의 하나는 양악 작곡가들의 참여였다. 양악 곧 서양음악의 범주에 속하는 작곡가들이 새로운 전통음악을 작곡하기 시작했다. 모든 한국인들이 이해하고 알아들을 음악을 쓴다는 목표를 공유하는 양악 작곡가와 국악 작곡가 사이의 오랜 단절의 골이 전에없이 좁아졌다. 아마도 이것은 부분적으로 당대 정치·경제적 안정이 빚어낸 민족주의 재탄생의 영향이었을 것이다. 양악 작곡가들은 사회적 문제에 관심을 두기보다는 아름다운 음악을 작곡한다는 미적 성과에 중점을 두었던 종래의 작곡활동을 재고해야 했다. 이와 같은 자기반성은 많은 작곡가들로 하여금 강력한 문화정체성을 띤 새로운 음악을 작곡한다는 새로운 예술적 목표를 설정하게 했다. 이러한 새로운 움직임은 이끈 양악 작곡가들은 백병동, 강석희, 김정길로, 남한 음악계를 이끌어 온 유명한 서양음악 작곡가들이다. 이들은 모두 1970년대 초반 독일에서 윤이상(1917~95)에게 배웠다. 윤이상은 한국적 소재 채용의 중요성을 강조했다. 단순히 전통 가락을 인용하거나 전통 악기를 사용하는 것을 넘어, 본질적인 음악적 요소를 활용하고 이를 작품 속에 통합하는 것이 윤이상의 생각이었다.

김정길은 1979년에 〈추초문〉이라는 작품을 써 창작국악의 현대적 작곡기법을 선도했다. 그래서, 한국음악에서 영감을 받은 음계, 템포, 소규모 편성을 사용하면 서도 아치 형식이나 우연성 작곡 같은 현대 서양 작곡기법 사용의 가능성을 제시했다. 김정길에 따르면, 〈추초문〉은 즉흥연주 양식의 텍스처에서는 한국 전통국이 진행되는 동안 연주되는 기악 앙상블인 시나위의 강렬한 표현을 반영하면서도, 분위기는 느린 궁중음악과 같이 고요하고 명상적이다. 일곱 개의 전통악기가 하나씩 차례로 등장해 한가운데 *fff*의 클라이맥스에서 두터운 텍스처를 구축하고, 다시 반대 과정을 밟아 맨처음의 *ppp*로 되돌아간다. 여기서 개개 악기는 자기만의 자유로운 리듬 시가를 지니면서 내키는 대로 다른 악기들과 합류하지만 등장하는 차례는 유지된다. 그래서 김정길은 작품에서 우연성 음악이라는 현대기법의 사용을 고집한 것이다. 〈추초문〉은 옛 전통음악과 같이 소규모 편성을 사용하면서도 작품의 구조에 대해서는 다른 접근을 사용해, 창작국악의 발전에서 중요하게 여겨진다. 사건으로는 〈추초문〉은, 서구 교향악을 모방한 대부분의 창작 교향악에서 발견되는 확대된 음향을 사용하는 작품들과 비교해 독특한 소리를 만들어내기 때문에 돋보인다고 생각한다.

1970년대 작곡가들은 한국적 재료에 기초한 새 음악을 쓰면서,¹⁰ 대중이 이해할

수 없다고 여겨 전세대의 현대음악을 거부했다. 이후 전통음악 이디엄을 수용한 양악 작곡가들의 작품이 물밀듯이 쏟아졌다. '제삼세대'¹¹의 주창자인 이진용(1947~)의 작품들은 오늘날 남한의 양악 작곡가들이 발전시키고 있는 새로운 음악적 언어를 대표한다. 그들은 더 이상 전통악기의 사용, 민속 가락의 차용, 전통 주제만의 사용을 고집하지 않는다. 이러한 변화는 매우 중요하다. 한국 전통음악의 부흥과 한국인을 위한 음악 만들기가 새로이 강조됨으로써, 양악 작곡가와 국악 작곡가 사이의 간극이 처음으로 좁혀졌기 때문이다.

이후로 많은 변화가 일어나, '한국성'을 표현하기 위해 전자 매체를 사용기까지 이르렀다. 예를 들자면, 무용곡 〈토우〉(1996)에서 제삼세대 작곡가 중 한 명인 황성호(1955~)는 한국 유산을 근대적 해석으로 반영하는 음악을 창조하려는 이들의 끊임없는 노력을 과시한다. 〈토우〉는 고분에서 발굴된 흙인형이다. 여기서 작곡가는 전통 창법인 창과 전자음향을 결합하여 토우의 정신을 묘사한다. 한국 고유의 구음이 곡이 첫부분과 끝부분에 나와 한국인의 섬세한 정서를 그려낸다. 덧붙여, 양악과 국악 전통에서 모두 교육받은 새로운 일군의 국악 작곡가와, 1970년대 양악 작곡가들의 출현은 한국음악의 명백히 양식을 다양화했다.

마지막으로, 국악의 핵심 요소를 신작에 통합시킨다는 새로운 접근이 한국음악학의 출현과 더불어 시작되었다. 서울대학교에 최초로(1959년) 설립된 국악과는 한국음악 연구가 전통음악 고유의 특질을 찾아내도록 도왔다. 이 시기 시작된 새로운 음악에 대한 학문적 연구 역시 처음에는 주로 신음악 작곡가들에 의해 비롯했다. 이해하기 쉽고 교육적인 작품을 쓰는 것과 더불어 신음악 작곡가들은 자기네 작품의 적절한 예술적 해석과 음악철학 일반을 설명하는 글들을 쓰기 시작했다. 가장 두드러진 이 가운데 하나가 가야금 명인이자 작곡가인 황병기이다. 창작국악에 대한 학문적 논의를 시작한 것은 바로 그였다.

¹⁰미국에서 수학한 음악학자 이강숙이 1970년대 후반에 돌아와 현대 한국음악의 한국적 문화정체성 운동을 벌였다. 그는 '한국음악'이라고 알려졌던 작품들이 서구의 음계와 화성에 현혹돼 있다며 비난했다. 그는 서구의 음악적 지배로부터 완전히 독립할 것을 주장하는 한편, 나아가 현대 남한 작곡가들은 자기의 '음악적 모국어'로 '바른' 음악을 작곡할 책임이 있다고 주장했다(이강숙 1990: 316-33). 그의 믿음은 이제 막 한국의 새로운 문화정체성을 찾기 위한 여정을 시작한 양악 작곡가들에게 중심적인 이데올로기가 되었다.

¹¹20세기 남한 작곡가들은 크게 세 그룹으로 나뉜다. 첫째는 1950년대의 가곡 세대이다. 둘째는 서구 음악언어 지향의 작곡가들이다. 이들은 대부분 1930년대에 태어나고 1960년대 신음악 운동에 참여했다. 이들의 작품이 종종 서양음악의 단순한 모방이라는 비판을 받을망정 이들이 창작국악의 발전에 있어서 중요한 것은 그들이 '무'의 상태에서 '유'의 상태로의 다리 역할을 했기 때문이다. 게다가 그들의 의도는 '우리' 시대 '우리' 음악을 창조하는 것이었다. 제삼세대 작곡가들은 창작국악에 대한 새로운 접근을 주장하는 이들이다. 이러한 구분은 제삼세대 작곡가들에 의한 것이다.

현대 남한의 창작국악

한국사회 내에서의 창작국악의 역할에 대하여는 여전히 논란이 있다. 창작국악의 장래, 특히 음계와 악기개량 등 미적 고려에 관해 여러 문제점이 종종 제기된다. 이러한 미결 쟁점들이 여전히 몇몇 전통음악 연주자와 학자들이 새로운 음악을 '우리'의 것으로 받아들일 수 없게 한다. 그러나 출신과 관계없이 작곡가들은 새로운 음악을 현대 남한의 일상 삶의 중요한 부분으로 자리잡게 하기 위해 노력하고 있다. 이들의 노력 가운데는 작곡에 대중장르를 사용하는 것도 있으며, 가장 두드러진 것이 네 대의 타악기로 대중장르의 박력있는 리듬을 구사하여 청중, 특히 젊은 층의 커다란 호응을 받은 사물놀이(한국 농악에 기초해 1978년 창안)이다. 영화와 연극 등 다양한 용도와 기능의 다양한 새 전통음악 장르 또한 창작국악 레퍼토리에 나타났다.

『사회적 텍스트로서의 음악』(1991)에서 존 세퍼드는, 음악은 사회 현실이 드러나는 사회적 텍스트라고 한다. 작은 반도에 위치한 나라 한국은, 여러 국가의 끊임 없는 정치적 침입을 받아오면서도 5천 년 역사의 거의 대부분 독립을 유지해 왔다. 그러한 강인함은 음악에도 반영되어 있다. 한국음악은 끊임없이 국가 전체를 휩쓴 다양한 문화·음악 체계의 유입에 크게 영향을 받아오면서도 항상 한국만의 독특한 요소를 지키는 길을 찾아 왔다. 한국적 정체성의 독창성과 우수함을 지니는 한국음악을 요구한 1970년대 후반 민족적 긍지와 결속은 새로운 음악문화를 위한 이상적인 전형을 제공했다.

한국에서 사회계층의 상이를 반영하는 엘리트 음악과 민속음악이라는 두 음악전통 사이의 오랜 분열은 무너졌다. 국악과 양악 사이의 괴리는 양쪽의 작곡가들 모두 전통국악에서 영감을 찾음으로써 축소되었다. 명백히 한국적인 이념과 빠르게 변화하는 오늘날 세계에 대한 확실한 감각을 결합함으로써 창작국악은 한국음악을 진정한 한국적인 것으로 만들었다.