

세계화 담론과 한국음악의 선택

김 춘 미*

I. 들어가면서	III. 세계화 담론의 실체와 우리 음악의
II. 한국음악의 역사적 추이와 음악에	선택
대한 가치관의 변화	

I. 들어가면서

한국문화와 외국문화, 특히 구미문화의 관계가 새삼 의식되고 고찰과 반성의 필요성을 갖게 되었다면 그것은 우연한 일이 아니다. 그것은 약 한 세기 동안 타의적으로나 자의적으로 무조건 서양문화를 받아들이지 않을 수 없었던 우리나라가 약소국 혹은 후진국의 자리에서 중진국으로 부상하면서 여러 측면에서 자주적 주체성을 찾게 되었음을 의미하는 것이기 때문이다. 이러한 변화는 또한 지난 몇 십 년 동안 큰 변화를 겪은 우리나라가 과거를 반성하고 앞으로 복잡하게 다가올 여러 가능성에 대비해 문화적으로 옳은 방향을 선택해야 할 시점에 이르렀음을 의미하기도 한다. 우리가 나아갈 방향의 주요 근거는 지난 백년 간의 의미를 진지하게 반추하는데서 얻어질 것이다. 사실 세계화는 백년 전 처음 경험하게 된 서양 개방압력의 또 다른 얼굴이기 때문이다.

* 한국예술종합학교 한국예술연구소장

1870년대 개항이래 이행되어온 양악에 대한 우리의 가치관의 변화는 크게 몇 단계로 나누어 생각해 볼 수 있다. 첫째, 서양음악의 유입과 양악의 존재에 대한 부분적 적응기, 둘째, 일제 강점기, 셋째, 광복 후 음악과 이념의 갈등시기, 넷째, ‘현대’라는 용어의 출현과 심미성의 추구시기 다섯째 현대와 현실에 대한 자각과 윤리의 회복을 중시하는 시기가 그것이다.

II. 한국양악의 역사적 추이와 음악에 대한 가치관의 변화

1. 서양음악의 유입과 양악의 존재에 대한 부분적 적응기

19세기이래 세계 전역에 식민지를 개척해 나오던 유럽과, 거기에 미국과 일본까지 합류해 한반도 개항의 압력이 거세지던 구한말, 한반도는 양악과 본격적인 접촉을 하게 된다. 천주교 신부들과 기독교 선교사들이 그들의 종교 전파를 위해 개항과 더불어 들어오게 된 것이 그 계기가 되었다. 전도와 포교를 하는 과정에서 자연스럽게 천주교 성가와 찬송가들이 예배의식과 함께 쓰여지지 않을 수 없게 되었다.

천주교의 음악은 신부들의 순교와 더불어 거의 사라져 아직 더 연구가 필요한 상태에 있지만, 그 외의 신교들이 한반도에 소개했던 찬송가들은 거의 그 모습을 드러내고 있다. 천주교 외에 이 당시 들어온 신교의 교파는 감리교, 장로교, 성결교, 성공회, 침례교, 구세군 등이고 각 교파는 개항 후 20여 년 동안 각자 서로 다른 찬송가를 편찬해 냈다. 처음에는 세례 받은 기독교인들이 중국과 일본을 거쳐 들어오면서 중국어로 번역된 찬송가를 보급하기도 하고, 우선 곡조 없이 가사만 있는 가사집을 펴내기도 했다. 그러다가 1890년대에 악보와 한국어 가사가 함께 있는 찬송가가 출판되어 보급되었다. 곡 수도 각양각색이라 작게는 12곡에서 많게는 200곡이 넘는 찬송가집이 출현하기도 했다¹⁾ 그리고 발행 부수의²⁾ 경우도 처음엔 얼마 안됐지만, 1910년경까지 20만 부 정도의 출판 부수가 기록되고 있는

1) 이강숙, 김춘미, 민경찬, 『우리양악 100년』, 현암사(2001), 29 쪽 표 참조

2) 위의 책, 33 쪽

것을 보면 기독교가 한반도에서 활동한 후 약 20년간 활발하게 전도에 나섰음을 알 수 있다. 그렇지만 초기 양악 유입기의 수치들을 볼 때, 한반도 전체 인구와 비례해서 따지면 찬송가를 접촉할 수 있었던 사람은 그리 많지 않았다고 할 수 있다. 그런데 문제는 이렇게 양악을 접할 수 있었던 사람들이 개항 후 활발하게 정착하게 되는 평양과 경성을 중심으로 폭넓게 집단을 형성하게 되었다는 것이다. 또한 그들은 사회를 이끌어 가는데 중요한 영향력을 가지고 있는 사람들이었다. 그리고 초기 교회를 중심으로 이루어지던 양악에 대한 접촉 공간은 비교적 국한되어 있었던 반면에, 선교사들이 점차 의료사업과 교육사업을 적극적으로 추진하면서 이들은 학교교육 속에서 공식적이고 전면적으로 다음 세대들의 음악 교육을 담당하게 된 것이다.

당시 세계의 변화를 강압적 개항에 의해 충격적으로 경험하고 있던 한반도는 근대화에 대한 욕구를 신장시키고 있었던 터였고, 그뿐 아니라 개화사상에 열려 있던 지식인들에게 새로운 사상을 수반한 음악은 빠른 속도로 번져나가게 되었다. 신교육, 과학적 의료사업과 더불어 평등한 기독교 사상을 표방한 서양의 문물은 우리나라 지도층 그룹에 새로운 가치관을 심어주게 된 것이다. 즉 변화하는 세계 속에 살아남기 위해서는 합리적인 신식 교육을 받아야 하며, 과학이 발달하여야 나라를 발전시킬 수 있고, 이제 왕정의 쇠퇴로 인한 공백을 국민이 참여하는 정치 형태로 바꾸어야 한다는 생각을 하게 된 것이다. 따라서 한반도의 가장 변창한 도시의 지식인들과 신식교육을 받은 젊은 세대들은 새롭게 열린 세계를 배우는데 맹렬한 열정을 보이게 되었다. 다시 말해서 찬송가류의 양악을 접한 사람의 수는 전체 인구에 비해 많은 숫자는 아니었지만, 그들이 새로운 문물을 바탕으로 사회를 일구는 주된 세력으로 자리하게 됨으로 그 힘은 강한 것이었다.

따라서 새로 유입되어 영역을 넓혀가던 양악은 한반도의 주요 도시를 이끌어 가게 되고, 방방곡곡의 국민들은 여전히 자신들이 불려오던 속악과 양반계급의 정악을 본인들의 소리 환경으로 알고 있었던 것이다. 이로써 양악은 활발한 경제적 활동을 통해 부를 축적한 도시에서 신식교육의 혜택을 받은 아이들이 하는 새롭고 가치 있는 것이 되었고, 그에 반해 국악이라 불리기 시작한 우리 음악은 촌스러운 것이 되어 가고 있었다.

한편 이어서는 찬송가 식의 곡조에 당시의 시대상이나 새로운 노랫말을 붙여

부른 ‘창가’라는 장르가 파생되었고, 창가는 도시와 학교를 중심으로 활발하게 만들어졌다. 그리고 1896년 러시아 황제 니콜라이 2세의 대관식에 참가했던 민영환 일행이 고국에 돌아와 서양식 군악대의 창설을 제안했다. 이 제안이 받아들여져 1900년 12월에는 양악대 창설이 공포되었다. 이제 국가의 공식적인 행사를 위해 서양의 관악기 중심의 악대가 활동을 시작한 것이다. 일본의 양악대를 육성한 경험이 있는 프란츠 에케르트³⁾ 이로써 이미 선교사들에 의해 가르쳐졌던 풍금, 피아노 외에 한국에서 다른 서양악기를 가르치는 선생이 되었다. 동시에 그는 여러 가지 작곡의 기법을 전수하는 장본인이 되기도 했다. 서양음악의 이론을 알아야 연주에도 도움이 되기 때문에 이 때 기본적인 서양의 음악이론과 독보법, 편곡법, 작곡법, 채보법 같은 것이 학습되는 계기가 마련되었다. 궁정에는 양악대가, 학교에서는 창가가, 고단한 민생들은 교회에서 찬송가를 부르게 되면서 양악은 서서히 강자의 음악이고, 국악은 약자의 음악으로 사회화되어 갔다.

그런데 이미 슈만, 브람스, 말러, 부르크너, 드뷔시, 스트라빈스키, 리하르트 슈트라우스 등의 음악을 경험하고 있던 서방의 예술가가 한반도에 유입된 것이 아니라, 극히 단순한 화성의 조성음악을 유지하고 있던 찬송가가 유입되었기 때문에, 음악적으로 본다면 사실 훨씬 성숙한 국악이 단순한 어휘의 찬송가에 휘둘릴 수 있는 상황은 아니었다. 그러나 새로운 문물의 위력이 정세 변화에 힘입어 세력을 확보해 갔기 때문에, 국악의 사회적 입지는 약화되기 시작했고, 병행해서 음악적 어휘 역시 가치가 떨어지는 것으로 인식되기 시작한 것이다.

이 시기 양악의 존재는 서방의 거대한 악곡을 소유한 풍부한 음악의 세계가 아니라, 합리적 사고와 과학적 사고의 투영을 동반하고 있는 상징적인 매개로서의 역할을 수행했다고 하겠다. 그리고 음악적으로는 극히 단순하고 즐거운 노래로 우리의 감수성을 일구어 갔다. 이 같은 양악에 부분적으로 적응을 시작한 한반도는 그러나 곧 30여 년 일제 식민 상태의 문화적 동면기에 들어갔기 때문에 이 단계에서의 주체적 소화기를 거치지 못한 채 양악의 단순한 형태와 조선시대를 대변하는 국악은 생산적 결합의 기회를 놓치고 말았다. 국악은 일제에 의해 다시

3) 프란츠 에케르트는 일본의 양악대를 육성하다가 한국에 초빙될 당시는 베를린에서 프리이센의 육군 군악대장으로 근무하고 있었다. 서울에는 1901년 2월에 도착했으며 3월에 1차로 양악대원 50명을 선발해 교육하였고, 1904년에 추가로 50명을 더 모집하였다.

한번 더 약화의 길을 걸어야만 했고, 양악은 일본을 통해 간접적으로 확대되면서 왜곡된 역사적 토양에 뿌리를 내리게 되었다.

2. 일제 강점기의 양악

1910년대에 개방의 문이 더 넓어져 서방과 건강한 문화교류가 이루어졌더라면, 우리는 아마 안과 밖의 균형감을 가지며, 옛날에 중국음악을 소화하듯이 양악의 기술과 음악적 정신체계를 탐구할 여유를 가졌을 것이다. 그러나 이 시기 약소국이 다 그랬듯이 우리는 식민지 시대에 돌입했고 20세기의 절반을 그 억압 속에서 왜곡된 시야를 가질 수밖에 없었다.

청·일 전쟁과 러·일 전쟁이 한반도에서 치러지면서 일본의 군대가 대거 한반도에 파병되었다. 이때 물론 일본은 이미 서방의 음악을 많이 수용한 상황에 놓여있었다. 음반산업도 상대적으로 많이 발전된 상태여서 웬만큼 유명한 서양작곡가의 작품을 축음기를 통해 들을 수 있는 상태였다. 그러나 한반도에 파병된 군인들은 군가류와 군악대를 가지고 들어왔다. 이 시기 불려지던 일본노래들은 그것이 어느 나라 노래이고, 어떤 의미에서 시작된 노래인지도 모른 채 일반인들이 널리 따라 부르는 노래가 되어 갔다. 예를 들어 청나라에 대한 일본군의 적개심을 고양시키기 위해 작곡된 곡이 2차 대전 당시 육군 관련 뉴스를 알리는 음악으로 쓰이기도 하고 나중에는 항일정신을 담은 가사의 독립군가의 곡조로도 쓰이게 되는 등, 역사의 변화에 따라 겪게 된 일본식 창가의 역사적 아이러니를 우리는 지금도 채 시정을 다 못 한 채로 또 다른 역사의 구간을 지나가고 있는 것이다.

일본군가의 경우 찬송가와 비교해서 음악의 규모나 형식에는 큰 변화가 없었다. 음계가 요나누끼 장음계로 바뀌고, 2부 내지 3부의 전형적인 가요형식, 그리고 뽕꼬부시 리듬이 더해진 노래들이 일본창가의 특징이었다. 조선총독부는 한일 합방 다음해인 1911년부터 1945년까지 네 번에 걸쳐 ‘조선교육령’을 단행했다. 1차는 1911년에서 1922년까지이고, 2차는 1922년부터 1938년까지, 3차는 1938년부터 1941년까지, 그리고 4차는 1941년부터 1945년까지였다. 1차는 강제합병을 통해 음악교육을 포함한 모든 교육을 일본식으로 고친 시기이다. 2차는 3·1운동의 영

향으로 식민정책을 문화정책으로 바꾼 것이다. 3차는 중·일 전쟁으로 인해 한반도를 다시 전쟁을 위한 전진기지로 쓰고자 다시 식민정책을 썼던 시기이고, 4차는 태평양전쟁으로 인해 노골적으로 음악 교육을 전쟁의 도구로 활용하던 시기이다.

정책이 바뀌면 따라서 모든 교육 내용과 목적이 변했다. 양악의 경우에 있어서도 초창기 한반도에 있던 찬송가 등의 노래와 애국적인 창가류(애국가류)의 세속 노래들은 그 뿌리를 내리기도 전에 모두 질서를 파괴하고 풍속을 해치는 노래로 분류되어 금지되었고, 대신 일본의 학교 창가들이 교육에 도입되면서 우리의 음악적 경험은 일본창가만으로 그 영역이 한정되었다. 공립학교에서 창가와 음악이라는 명칭⁴⁾이 공식적으로 채택되었고, 일본 창가류에는 외국의 민요가 수록되기도 했는데, 이것은 우리가 외국의 몇몇 알려진 외국민요를 일본을 통해 배우는 계기가 되었다.

이 시기 한반도의 양악이란 곧 일본창가였다. 국악의 경우 이왕직 아악부에 악사들과 전문가들이 모여 전통을 잇게 되었지만 그 수는 점점 줄어들었다. 일제강점기 초기까지 우리는 찬송가, 창가, 일본군가 및 창가, 서양민요 등을 양악으로 수용해 왔다. 이에 반해 만주에 설립된 민족학교인 광성중학교에서 애국·애족의 정신을 담은 ‘최신 창가집’을 만들게 되었다. 이 책에는 무려 150곡이 넘는 노래들이 실려 있는데, 등사본으로 제작을 한 것이었다. 이것은 그때까지 우리가 만든 애국적 창가의 집성이라 할 수 있다. 물론 음악적 양식의 변화는 없었지만 가사의 내용은 전혀 다른 것이었다.

그러나 탄압이 심해지자 이들 노래들은 항일투쟁가 혹은 독립군가로 바뀌었고, 곡조도 점차 군가조가 되어갔다. 그리고 이 때 창작을 했던 작곡가들은 모두 외국인에게서 작곡법을 배운 사람들이었다. 예를 들어 김인식은 평양에서 선교사에게서 음악을 배웠고, 이상준은 선교사에게 배우고 다시 김인식에게 음악을 배웠으며, 백우용, 정사인은 에케르트에게서 음악을 배웠다. 다시 말해서 한반도에 양

4) 조선총독부가 교육한 음악관련 과목의 명칭이 제 3차 조선교육령이 발효될 때까지는 ‘창가’였고, 제 4차부터는 ‘음악(音樂)’으로 바뀌었다. 여기에서 창가는 물론 일본 창가를 말한다. 그런데 4차 교육령에서 과목명이 음악으로 바뀐 이유는 3차까지는 노래만 가르쳤지만 4차부터는 악기 지도, 감상, 청음 교육 등으로 교과가 확대되었기 때문이다.

악적 관점에서의 작곡이라는 것이 일반적으로 정착된 것은 일제시대였던 것이다. 우리나라 창작계에 정착한 작곡이라는 개념은 서양에서 온 것이며, 서양 작곡가들의 기술을 신뢰하고 의존하는 관습은 오늘날까지 변함없이 이어져 내려오고 있다.

결국 한일합방 이후 1920년 정도까지 있었던 양악은 일본창가, 창작창가로 나뉘는데, 일본 창가와 애국 애족의 내용을 담은 창작 창가의 내용과 목적은 달랐지만 같은 양식을 쓰며 당대의 양악이라는 영역을 점유하고 있었다고 하겠다. 창가는 대개 도미솔 중에서 하나를 선택해 시작음으로 삼았고, 다음 순차적으로 진행되는 음계상의 음을 4분의 2박자 혹은 4분의 4박자 깡총리듬에 얹은 것이 많았다. 이렇게 시작한 악구를 두 번씩 반복한 다음 중간중지를 놓고 같은 원리로 두 번째 악구를 형성하되, 끝에는 ‘도’로 끝내는 전형적이고 단순한 형식을 가진 것이 창가였다.

그리고 이어서 같은 형식이 다시 다른 노랫말, 즉 어린이의 서정을 담은 어린이를 위한 내용의 가사를 가진 동요 창작으로 이어졌고, 1924년 윤극영의 ‘반달’ 같은 곡은 민족의 비애를 담은 동요로 아직까지도 널리 불리어진다. 이 시기 박태준, 홍난파 등도 동요 창작에 적극 참여했다. 1920년대에 새로운 내용의 장르로 동요가 정착을 하고, 가곡이라는 이름의 장르도 이 때 등장한다. 창가, 동요, 가곡은 20년대에 거의 비슷한 수준의 양식을 반복 사용했고, 대상과 내용 등에 차이를 두었다. 초기 가곡은 홍난파, 안기영, 박태준, 현제명 등에 의해 작곡되었는데, 이들은 모두 기독교 집안에서 태어나 선교사들에게서 음악을 배운 뒤 유학을 했다는 공통점을 가지고 있다. 3.1 운동 이후 유화정책의 일환으로 펼쳐진 일본의 문화정책은 한국 음악인들의 일본고등음악원 유학을 증가시켰다. 또 일부는 선교사를 통해 미국 유학을 하게 되었다. 홍난파, 박태준, 안기영, 현제명 등도 이러한 흐름 속에서 교육을 받은 세대였으며, 이들은 가곡을 작곡하면서 본격적으로 서양의 장단음계와 기능화성을 활용하게 되었고, 민족의 비애나 서정을 담은 내용의 수준 높은 시를 차용해 노래를 만들었다.

한편 기악곡은 1930년대에 본격적으로 등장하기 시작했다. 초기에는 가곡을 기악화하는 수준의 작품들이 나왔고, 이 후 좀더 본격적인 교향시적 시도는 안익태 같은 작곡가에게서 나타난다. 김순남과 같은 작곡가는 젊은 세대로서 일본 등지에서 널리 인정을 받기도 했지만 좀더 한국 대중과 가까우면서 현실을 드러내는

작품을 쓰지 위한 주체적 노력을 기울였다. 그리고 1939년에는 동아일보사가 ‘전조선 창작발표 대음악제’를 개최해 양악유입 이후 확대된 창작의 영역과 의욕을 북돋아 주기도 했다. 이 때 작품들은 주로 서양의 고전 낭만시대의 어법을 모방해 만든 곡들이 많았고, 한편으로는 무소르그스키, 바르톡 등 서양의 국민주의 작가들의 영향을 받은 시도를 하는 작곡가들도 있었다. 그런가하면 40년대 초기에는 김동진의 ‘제례악’이나 교향시 ‘만가’처럼 한국과 서양을 접목해보려는 시도가 활발히 전개되기 시작했다.

결론적으로 일제강점기의 한국 양악계는 조선총독부에 의해 완벽하게 통제된 상황에서 우리 나름대로의 독자적인 음악교육을 할 수 없었고, 일본의 창가를 주요영역으로 하되, 일부 유학과에 의해 기악, 가곡 등의 곡들이 창작되는 시기였다고 하겠다. 이때의 양악은 식민통치의 도구였으며, 예술계의 리더로 새로운 서양의 기술을 습득한 작가들은 그것을 도구로 우리의 현실을 드러내는 작품들을 시도해 보는 초기 단계에 머무르고 있었다.

그런데 일반사람들은 초등학교 교육을 받는 과정에서 음악적 감수성이 일본 창가류에 동화되었고, 전문인들은 더욱 복잡하고 나아간 음악 기술 습득에 대한 욕구를 충족시키기 위해 틈이 있으면 외국으로 유학을 떠났다. 그 결과 단순한 노래나 가곡류보다 구조적이고 다채로운 기술을 구사하는 양악 기악곡이 훨씬 우월하다는 가치관을 가지게 되었다. 국내에서, 그러나 역시 서양사람들에 의해 교육된, 국내파 작곡가들은 민족적 소재나 정서를 기저에 두고 양악곡을 쓰려는 시도를 통해 음악의 근대화를 꾀했지만, 그것이 새로운 양식을 낳는 데까지 미치지 못했다.

일제시대를 거치면서 우리나라의 음악은 곧 양악을 뜻하는 용어가 되었다. 또한 음악 대 국악의 상대적이고 대립적인 개념이 우리의 음악에 대한 인식을 지배하는 구도로 자리잡았다. 음악적으로는 단순한 노래 수준에 있는 양악보다는 더욱 발달된 구미의 음악에 대한 열망이 한층 커졌다. 이러한 분위기는 연주계의 종사자가 늘면서 더욱 현저해졌는데, 성악가의 사회적 평가나 피아니스트, 바이올리니스트에 대한 예우가 높아지면서 그러한 영역에 대한 교육도 크게 늘어났다. 이들도 유학을 많이 했으며, 연주계는 현재도 유학을 당연시하는 풍토를 그대로 유지하고 있다. 이렇게 본다면 연주를 하는 사람들은 경제적 여유가 있어야

유학을 할 수 있기 때문에, 재력이 있는 집안의 여성들이 연주가가 되는 경향이 짙었다. 이런 경향은 오늘에 이르기까지 더욱 확대되어온 추세이다. 음악 하면 피아노, 바이올린을 중심으로 형성된 상류층의 영역으로 여기는 사고의 단초가 이 시기에 태동한 것이다. 물론 일제강점기와 같은 어려운 시기에는 남성들도 새로운 움직임의 상징인 서양예술에 심취해 가난한 19세기적 예술가 상을 드러내는 일도 허다했다. 그러나 해방 후 이러한 모습들은 거의 자취를 감추었다.

식민 정책에 의해 우리의 음악적 감수성과 음악에 대한 인식은 양악 위주의 사고로 굳었고, 그렇게 그대로 사회화의 경로를 밟게 되었다 따라서 일반학교교육에서 소외된 국악은 자연히 퇴화를 면치 못하게 되었고, 사회화의 길도 트지 못하는 형편에 놓이게 되고 말았다.

3. 광복 후, 음악과 이념의 갈등시기

오랜 식민상태에서 벗어난 한반도에는 광복 후 모든 국민이 정치적 입장을 가지고 나라가 나아가야 할 방향에 대해 적극적인 개입을 하는 시기가 도래한다. 일제에 항거해 지하에서 활동해야 했던 민족적인 작곡가들은 즉각 음악건설본부라는 단체를 만들고, 그동안 노래를 잃었던 민족에게 새 노래를 주겠다는 의욕을 보였다. 해방의 기쁨과 민족의 단결을 기초로 음악건설본부의 김순남, 강장일 등의 작곡가들은 본격적인 활동에 들어가고자 움직였는데, 얼마 되지 않아 음악에 대한 의견이 일치되지 않아 실천에 문제가 발생하고, 내부분열을 맞게 된다.

음악건설본부가 결성된 지 채 한 달이 못 된 시기에 조선음악가동맹이 결성되더니 음악건설본부는 해체되고 조선음악가협회가 창설되었다. 초창기 음악건설본부에 참여했던 진보적인 음악가들은 일반대중을 상대로 음악활동을 전개할 목적으로 프로음악동맹을 결성했다가 실패한 후, 조선음악가동맹에 참여를 했는데 끊임없는 진보와 보수의 갈등이 있었으며, 음악이 나아가야 할 방향에 대한 이념적 대립이 있었다. 그러더니 보수파 음악인들, 여기에는 친일적 인사들이 많았는데, 그들은 따로 대한연주가협회를 결성하여 조선음악가동맹과 대립관계에 서기에 이른다. 음악만 열심히 하면 되지 음악이 이념을 앞세우면 안 된다는 입장과 음악이 이 땅의 현실과 대중의 생각을 대변해주어야 한다는 생각 사이의 골은 점점

상대에 대한 적대감으로 확산되었다.

음악인이든 비음악인이든 그 당시 한국인이란 누구나 외면할 수 없었던 현실 속에서 음악은 치열한 논쟁에 휘말렸다. 여기에서 이미 음악이란 국악이 아닌 양악 중심의 사고 속에서 움직이고 있었다. 물론 진보진영의 작곡가들은 나아간 기술을 응용하여 한국의 민족적인 음악을 발전시키고자 했다. 그러나 그들에게 충분한 시간이 허락되지 않았다. 1948년 정부수립을 앞두고 진보진영의 작곡가들에게 음악계 내부의 이념 갈등보다 더 시급한 문제는 남북 분단을 막겠다는 것이었기 때문이다. 이들은 정치 혼란기에 문화예술계가 정신적 양분을 공급해 옹은 판단을 끌어내야 한다는 생각을 하고 있었던 것이다.

그러나 여러 가지 노력에도 불구하고 1948년 정부수립이 진행되었고, 1949년 정부수립을 축하하는 기념공연이 순수음악을 지향하는 음악가들의 주도로 마련되었다. 그러면서 현제명을 회장으로 추대한 대한음악협회가 조직되었고, 일부 진보적 작곡가들은 이 시기 월북을 단행했다. 그리고 1950년 한국전쟁의 발발은 우리의 모든 상황을 변화시켰다.

이념의 갈등시기에 있었던 민족음악 수립과 관련된 논쟁들은 초기에는 비교적 생산적이었지만 갈수록 이념대립의 정치적 양상으로 격해지면서 소모적인 양상을 띠었다. 진보진영 측은 ‘인민을 위한 음악과 민족음악의 창조’를 꿈꾸었고, 더불어 ‘일체에 동조한 음악가들에게 협력할 수 없다’는 입장을 강조했다. 한편 우익진영은 음악에서의 정치성, 그 중에서도 공산주의 이념을 배격했으며, ‘순수한 음악문화의 육성’과 민족음악 문화의 수립’을 내걸었다. 작곡가들의 이념이 좌익이든, 우익이든 이들은 민족음악의 수립이라는 공통의 음악적 과제를 가졌음에도 불구하고 결국은 정치적 입장 때문에 음악적 해결을 위한 화해를 하지 못했던 것이다.

현재의 시각으로 볼 때 작가의 수준은 진보진영이 월등히 높았고, 음악을 논하는 내용이나 자세, 태도에 있어서 훨씬 폭이 깊었다. 그러나 이들은 결국 남한에 미국의 도움으로 정부가 들어서자 체포령에 쫓기게 되었고, 월북작곡가로 낙인이 찍혀 20세기 후반 내내 이름조차 숨겨야 하는 입장에 놓이게 되었다.⁵⁾

해방 후부터 정부수립까지 미군정기는 우리나라 음악적 가치관에 커다란 영향

5) 월북 작곡가들의 해금 작업은 1988년을 기해서 시작되었고, 그동안 직접 교류가 없었던 동구권과 러시아 등 사회주의권 나라들과의 교류도 88 올림픽을 계기로 활발히 진행되기 시작했다.

을 미쳤다. 우리는 우리의 힘으로 음악계 내부가 안고 있던 갈등 요소들을 화해와 타협을 통해 생산으로 도출해내지 못했다. 대신 우리는 공산주의 정치세력을 약화시키기 위해 개입한 미국의 영향권 하에서 실제 음악적 가치관과 무관한 정치적 결정에 순응한 셈이 된 것이다. 따라서 음악의 순수성과 그것이 가지는 힘이 자생적 토양에서 자연적으로 배양되지 못하고 타의에 의해 한쪽 성향의 인물들에게 힘이 실림으로써 자생력을 확보할 기회를 놓치고 말았다. 이로써 한국 음악이 음악적 가치 자체로 한국인의 판단과 선택을 받아볼 기회는 영영 없어진 것이다. 음악의 순수성에 큰 가치를 두게 되는 전통은 이 후 우리나라 양악을 지배하는 가장 강력한 가치관으로 자리 잡았다.

해방 후 또 하나의 큰 변화는 서양이라는 개념 자체의 범주이다. 19세기 한국인에게서 서양을 미국, 영국, 프랑스, 독일 등의 나라별로 구별해서 그 다른 특징들을 인식할 만큼 충분한 지식이 없었다. 그래서 해방 후 생긴 미국과 미국문화에 대한 인식은 보다 큰 범주인 서양인과 서양문화의 부분으로 자리잡았다. 그래서 이때부터 우리가 이야기하는 서양은 유럽과 미국을 포함하는 것이 되었고, 양악이란 구미의 음악을 다 포함하는 개념이 되었다. 따라서 양악이라는 용어가 지칭하는 범위도 유럽과 미국을 통틀어 가리키는 넓은 개념이 되었다. 그런가하면 양악의 위치는 전문음악교육의 국가적 후원을 입어 더욱 견고해졌다. 예를 들어 서울대학교 음악대학의 설립이 대학교육에서 양악의 위상을 한층 높였고, 고등학교 과정에서 사립으로 예고가 설립된 것도 전후 한국 음악계에 순수 지향의 음악가들을 대거 공급하는 중요한 기초가 되었다.

1946년 8월에 탄생한 서울대학교 예술대학 음악부는 미군정기 문정관으로 있던 음악가의 도움으로 기초가 마련되었기 때문에 모든 교육과정이 미국식으로 체계화되었다. 그래서 오늘에 이르기까지 대부분의 음악대학은 미국 대학의 체계를 따르게 되었다. 한편 음악적 내용으로 보서는 유럽이 그래도 서양음악의 종주국으로서 깊이를 지니고 있다는 면에서 창작계와 연주계가 유럽으로의 유학을 더 선호하게 되기도 했다.

여러 가지 측면에서 볼 때, 정부수립 이후 한국전쟁이 끝나는 시기까지 우리나라의 음악계에서 양악의 위상은 아주 확고해졌으며, 순수음악의 가치를 성역화하는 작업이 체계적이면서 단계적으로 이루어졌다고 하겠다.

4. ‘현대’와 ‘음악’이 만나 심미성을 추구하는 시기

1950년대에 들면서 양악의 양상도 본격적으로 서양의 수준 높은 기술과 모던한 양식, 그리고 그에 대한 감수성을 최대한 갖고 닦아 그것에서 미를 느끼는 것이 가치 있고 최첨단의 심미성을 가진 것으로 인식되기 시작하는 전환을 보이기 시작한다. 이 때 그 동안 우리가 해왔던 노래 위주의 작곡 행위는 구시대의 유치한 작법으로 분류되기 시작했다. 그렇다면 그 대안은 구체적 노랫말이 없는 기악곡을 통해 추상적이고 모던한 형상을 소리로 그려내는 것이라고 생각하게 되었다.

1952년 나운영이 중심이 되어 한국현대음악회가 창립되었고, 이것은 1957년 한국현대음악협회로 재발족 되었을 뿐만 아니라, 국제현대음악협회(ISCM)에 가입하여 한국지부 역할을 겸하게 되었다. 이 시기에 레코드를 통한 현대음악의 계몽이 활발히 이루어지기 시작했고, 1955년 한국작곡가협회가 주최한 작곡발표회에는 12음기법의 작품이 등장하기도 했다. 이처럼 서양의 음악 기법을 양악계가 적극적으로 수용한 것이 1950년대이다. 그리고 60년대에는 그 기법을 한국적 소재와 결합하는 실험들을 하게 되었는데, 이 때 나운영이 한국의 음계 자체를 드러내는 화성법 등을 시도하면서 우리 음악의 현대화의 노력이 서양식으로 접목되는 진행 과정을 어렵사리 겪게 된다.

그러나 1970년대에는 더욱 전위적이고 진취적인 서양의 현대음악들이 소개되었고, 독일과 미국에서 공부를 마치고 돌아온 작곡가들은 전위적 작품을 대거 발표하기에 이른다. 이렇게 진행이 되는 가운데 창작계는 아직도 한국과 서양을 접목시키려는 노력을 하는 쪽과 음악에는 국경이 없고 그 자체로서 아름답고 수준 있는 것이면 된다는 쪽이 양대 맥으로 자리하게 된다. 그러나 갈수록 창작 기술의 우위가 가치 우위로 판단되는 추세가 양악계를 지배했다. 다시 말해서 한국적인 것을 실험하는 작품들도 어휘가 부족하면 유치하고 열등한 음악으로 평가되었던 것이다. 현대적인 형식과 기술이 중요해지고, 그 기준은 윤이상 등의 영향으로 인해 주로 독일의 음악계에 맞추어지게 되었는데, 이에 지배적인 양악 교육기관들도 그 가치관에 입각해 교육을 진행해 왔기 때문에 앞으로도 이와 같은 가치관은 지속적으로 우위를 차지할 전망이다.

그런데 서구화가 현대화를 의미하고, 현대화가 과학적이며 합리적인 사고의 도입이 발전을 의미한다는 전제를 굳건히 가지고 있는 양악계의 가치관이 옳았다면, 음악 주변의 우리 사회는 음악을 통해 보다 평등하고, 자유롭고, 정의롭고 합리적으로 이행, 발전되었어야 할 것이다. 그러나 결과는 그렇게 나타나지 않고 있다. 한국에 있는 대부분의 문화수용자들과 전문음악인들의 시각차는 더욱 벌어졌고, 가치관에는 더욱 큰 괴리가 있음을 상호 경험하고 있다. 그리고 창작자와 수용자는 거의 전면적으로 의사소통의 통로마저 잃어가고 있다. 물론 창작자는 자신이 옳다고 생각하는 방식대로 작품을 만들 수 있는 권리가 있다. 그러나 그 옳음의 토대에 대한 자신의 음악적 판단이 객관적으로 이루어지기에는 그 기초가 너무 서양으로 기울어져 있는 형편이다.

현대성 확보에 대한 갈망과 탐미적 순수주의를 추구하는 음악적 가치가 극대화 된 70년대에는 민족 한국 운운하는 것은 역사를 거꾸로 가는 것이라는 비판도 서슴없이 가해진 바 있다. 그러나 한국의 현실은 80년대 초 광주민주화항쟁 이후 충격적으로 그 정체를 드러내고 말았다. 경제발전을 이루고, 순수한 탐미주의, 고도의 기술주의를 추구하는 나라에서 인간에 대한 몰이해와 가치가 땅에 떨어지는 일들을 자행하게 된 것이다. 그러나 이 후에도 여전히 양산되고 있는 양악계의 현대 작품들은 이제 그나마 청중들의 관심에서 아주 멀어지고 말았으며, 그 계의 유지에 기여하는 그 계만의 활동으로 점점 축소되어 가고 있는 추세이다.

70년대이래 현재까지도 많은 양악 작곡가들은 아직도 자신이 평범한 사람들은 도저히 이해하기 어려운 신비한 존재로 남아 있기를 원한다. 어쩌면 외국에서 교육을 받고, 외국을 경험한 세대의 음악적 가치관이 그대로 현대의 외국 어느 지역에 고정되어 있는지도 모르겠다. 그러나 아무리 첨단을 달리는 음악이라 할지라도 그것이 이야기하고자 하는 것이 전달되면 사람들은 그 전언을 알아 듣기 마련인데, 현대 음악에 대한 우리의 가치관은 무언가 본질적인 예술의 가치를 상실하고 있는 것 같다.

5. 현대와 현실에 대한 자각과 윤리의 회복을 중시하는 시기

1980년대를 겪으면서 한국은 또 하나의 험겨운 고비를 맞는다. 분단이 고착된

후 20여 년간 우리는 우리도 무언가 그들처럼 혹은 서양이 알아주는 작품을 멋있게 하나 만들어보겠다는 일념을 현대화라고 믿으며 최소한의 평화를 누릴 수 있었다. 그러나 광주민주화항쟁 이후, 우리는 우리가 처해있는 식민상태, 그리고 서로 싸우고 죽이는 인간적 미성숙 상태에 놓여 있는 우리를 보고 스스로 충격을 받지 않을 수 없었던 것이다. 이 때 양악계가 유지하고 있던 심미성과 현대성에 대한 확고한 신뢰는 흔들리지 않을 수 없었다. 음악이 물론 인류의 죽음이나 이웃의 고통을 외면할 수 있었던 시대가 있었다. 음악의 가치가 소수귀족의 기호에 맞추어져 있었을 때가 그 좋은 예였다. 그러나 광주민주화항쟁 문제가 달랐던 것이다. 그동안 한국의 현대 작곡가들은 어쩌면 시대 착오적인 가상의 귀족사회 속에 머물고 있었는지도 모른다.

한동안 추상적이고 모던한 소리를 추구해 왔던 작곡가들이 ‘음악은 이 사회에서 어떤 역할을 해야하는가’하는 질문을 던지기 시작했다. 이 시대와 인간에게 음악은 어떤 윤리적 각성을 촉구해야 한다는 생각을 하기 시작한 시기가 80년대에 전개되었다. 우리가 살고있는 지금이 우리의 현대이고, 아직도 정치적 식민상태에 있는 것이 우리들의 현실이며, 인간상실의 시대에 윤리의 회복을 가져오는 음악이 가치로운 것이라는 가치관의 전환이 광주사태의 충격 속에서 그 자리를 찾고 있었다.

모더니즘에 대한 도전과 우리 현실의 후진성을 있는 그대로 받아들이며 드러내겠다고 하는 일부 작곡가들의 의지는 양악계에 새로운 의욕을 불러일으켰다. 자신을 있는 그대로 받아들이는 편안함을 창작의지로 가지게 된다는 것은 한국음악의 새로운 창조적 싹이 태동한 것이라 할 수 있다. 창작계의 제3세대 운동이나 연주계의 현실자각이 이러한 가치관 변화를 이끌었다.

창작에 있어서 창작주체가 작품에 개입하는 것은 너무나 당연한 일이고, 그것을 전달하고자 하는 것 역시 창작의 가장 기본 조건 중에 하나이다. 현재 한국에 있는 양악계 창작자들은 지금 여기에 있는 자신이 보고 느끼고 생각하는 것을 바탕으로 작품에 개입하는 것이 당연한 일이고, 그것은 외국 청중을 위한 것이 아니라, 현재 내 주변에서 내 음악을 듣고자 하는 이웃에게 전달되어야 한다는 가장 기본적인 태도를 80년대는 자각하게 된 것이다.

우리도 서양의 유명한 작곡가들처럼 멋있고 폼나는 작품으로 그들에게 한번

인정을 받고 싶다는 욕망은 아직 다 채워지지 않았다. 그러나 이제는 가치의 기준이 밖에 있는 것이 아니라 내부에서 활활 타야 할 때라는 것을 80년대는 우리에게 일깨워주었다. 그러나 그 열매 역시 아직 무르익지 못한 상황이다. 한 시대가 무언가를 이루기 위해 새로운 창조를 시작했다고 할 때, 10년은 아직 너무도 짧은 시간이기 때문이다.

그런데 그렇게 진지하고 시대를 깊은 눈으로 보고, 이제 생각을 가다듬어 나름대로 우리 음악을 만들어 가야겠다는 생각을 하는 와중에 90년대는 다시 국제화 세계화라는 새로운 담론을 내놓았다. 한 세기만에 우리는 또 다른 형식의 개방압력에 시달리게 된 것이다. 국제화, 세계화라는 말은 이제 겨우 음악을 만드는 자기 이유를 분명히 찾아내어 공고히 하려는 우리들의 노력을 무색하게 만들고 있다. 이 같은 담론은 지난 20년간 우리가 확보하고자 노력해 온 정치적 독립과 문화적 독립, 나아가 개개의 진정한 독립 시도를 위태롭게 하고 있다.

III. 세계화 담론의 실체와 우리 음악의 선택

현재 일고 있는 ‘세계화’(Globalization) 담론 이전, 90년대에 접어들면서 우리는 이미 ‘국제화’(Internationalism)라는 단어를 먼저 들었다. 세계화와 국제화가 어떻게 다른가를 엄밀하게 말하기는 어렵다. 하지만 엄밀하게 차별을 해본다면 국제화는 국가와 국가, 그리고 한 국가 내에서도 기업과 기업, 개인과 개인간의 관계가 양자적 관계로 전개되는 차원을 말한다. 국제화시대는 그래서 아직 경제적 의미의 국경이 있고, 국가의 경제주권이 존중을 받는 차원의 이야기이다. 반면에 세계화는 다자적 관계의 확대를 의미하며 여기에서 경제적 의미의 국경은 소멸되는 것을 의미한다. 그런 면에서 세계화라는 용어가 국제화와 같은 개념으로 서로 평등한 상태에서 교류가 오가는 차원을 의미하는 것으로 착각해서는 안 될 것이다.

그런가하면 세계화(Globalization)와 세계주의(Globalism)를 혼동하는 경우가 발생하는 경우도 있다. 그런데 이 둘은 완전히 상반된 입장에 서있는 개념이다. 세계주의는 이념적인 면에서 좌파적 성격을 띠고 태동한 것이고 세계화는 우파적 성격을 띠는 것이다. 세계주의가 윤리적, 도덕적 기초 위에 놓여 있다면 세계화는

비윤리적, 비도덕적 바탕 위에 놓여있다. 세계주의가 이상적 관념을 가지고 있다면, 세계화는 현실적 관념을 보유하고 있다. 세계주의가 자연주의를 추구하지만 세계화는 물질주의를 추구한다. 다시 말해서 세계주의는 인류 전체의 공존공생을 염원하지만, 세계화는 개인이나 특정 국가, 특정 집단의 이익을 극대화하는 결과를 낳는다. 세계화를 막연히 국제적 스탠다드를 획득하고 수평적 교류의 장으로 나아가는 국제화로 이해하거나, 좀더 이상적인 세계주의의 방편으로 생각하는 것은 크나큰 오류이다. 세계화란 국가 및 지역간에 존재하던 상품, 서비스, 자본, 노동, 정보, 문화, 교육 등에 대한 인위적 장벽이 제거되어 세계가 일종의 거대한 단일시장으로 통합되어 가는 추세를 지칭하는 것이다. 그리고 세계화는 초첨단정보통신망의 발달로 ‘거리의 소멸’이 가속화되고 있는 새로운 환경에서 태어날 수 있었던 새로운 발상이다.

인터넷 혁명이 전세계 서비스 거래의 온라인화를 통해 비즈니스, 통신, 유통, 금융, 교육, 여행, 여가, 엔터테인먼트, 게임, 음악, 영화 등 모든 서비스 교역의 세계화를 도모하고 있는 마당에 잘못하다 자칫 약소국으로 전락하는 위험을 막기 위해 세계 각국은 사실 초미의 대응방식 고안에 몰두하고 있다. 이에 대한 위기의식이 없다면 그 나라는 하루아침에 초국적 자본의 식민지가 될 것이 뻔하기 때문이다. 지구촌(Global village)이란 말은 약소국에게 결코 반가운 단어가 될 수 없는 것이 오늘의 현실이다.

세계화의 무한속도경쟁에서 뒤떨어질 수밖에 없는 약소국의 하나로서 한국도 지지 않기 위해 열심히 뛰고 있다. 우리에게서 이런 세계의 변화를 잘 타면 엄청난 자본을 축적할 수 있겠다는 희망도 없지 않아 있기 때문이다. 그러나 부수적으로 파생될 실업, 정리해고, 은행파산, 빈곤의 확대, 자살 범죄에 대한 대책은 없다. 우리나라의 기업들은 구조조정을 거듭하고 있으며, 은행은 덩치를 불려서 쓰러지지 않을 힘을 기르고 있고, 이미 IMF를 겪은 국가로서 우리는 어떻게든 이 유통구조에 내놓을 상품개발에 박차를 가하지 않을 수 없는 실정이다. 이러한 위기의식은 문화예술이라는 영역의 산업화에도 불을 붙이고 있다.

그러나 문화예술은 금방 상품화가 될 수 있는 성질의 것이라는 것을 우리는 잘 알고 있다. 영화계는 엄청난 자본의 힘으로 우리의 자생력을 기를 시간을 앗아갈 외국 영화의 진입을 막기 위해 안간힘을 쏟고 있는 것도 그 좋은 예라 하겠다.

세계화는 문화예술의 획일화도 가져올 수 있는 것이다. 그런데 양악의 경우는 여태까지 오히려 솔선해서 서양을 기본전체로 하는 인식을 가지고 있어서 그런지 오히려 무덤덤한 반응이다. 잠시 음악적 자주성과 우리 정서의 독자적 영역을 개척해보고자 했던 움직임은 다시 무시되는 추세로 접어들고 있다. 그러나 기술이 개입되는 영역은 표준화될 수 있을지 몰라도 정신적 영역의 표준화는 이루어지기 어렵다. 따라서 우리는 지속적으로 세계화가 초래하는 문화적 충격에 다시 한번 주체적인 노력을 기울여야 할 시점에 놓여있다.

그러면 몇 가지 질문을 던져보자. 세계화라는 환경 속에서 서양을 전체로 하고 있는 양악이라는 영역이 과연 자신의 독자성을 잃지 않고 서양과 조우할 수 있는가? 만일 우리가 원하는 것이 이른바 선진국으로 더욱 발전하여 정치, 경제 및 군사적으로도 자주적인 국가와 공동체를 만들고, 그 자주성을 진정하게 지켜내기 위해 문화적 독립, 문화적 주체성을 지켜야하는 것이라면 그러한 두 가지 목적달성은 과연 논리적으로 양립할 수 있는 것인가? 만일 그렇지 않다면 우리는 어떠한 선택을 해야하는 것인가? 만일 양립할 수 없다면 우리는 서양음악을 다시 어떻게 수용해야 하는가? 어떠한 질문에도 자신 있는 답을 할 수 없는 것 또한 우리의 현실인 것을 다시 한번 깨닫게 된다.

우리는 유럽인들이 인구나 공간 면에서 왜소한데 반해 세계를 몇 세기동안 지배할 만큼 치열하게 창조해낸 정신적 유산을 가지고 있다는 것을 인정하지 않을 수 없다. 그들은 나름대로 수 백년 동안 피나는 노력을 했던 것이다. 이 점을 우리가 간과해서는 안된다.

서양이 이룩해낸 창조적 정신이 과학, 과학기술, 철학, 예술, 사회복지, 가치관 등으로 정화되어 구현되고 있는 가운데 우리는 과연 언제 어떤 상황에서도 흔들리지 않는 우리 특유의 정신적 유산을 축적할 여유를 얻을 수 있는 것인가가 관건이다. 아무래도 세계화의 속도전에서 그런 시간을 찾아내 무언가를 이룩할 시간은 오지 않을 것이 자명하다. 그러하다면 우리의 정신적 유산을 버리고 정체성을 자발적으로 버리면서까지 우리가 서구화와 선진국을 향한 진출을 추진해야 하겠는가? 라는 질문을 던질 수 있을 것이다 이것은 음악이라고 하는 부분뿐만 아니라 내가 지금 살아가는 데 있어서 필요한 물질적 풍요와 인간적 자존심에 근본적으로 관여되는 만큼 그냥 도피해버릴 수 없는 질문이 되고 마는 것이다.

지난 20년간 좀더 본질적으로 우리 전통음악에 대한 발굴 한국적인 것이 무엇 이냐에 대한 반성과 성찰, 그리고 외국, 특히 서양음악과의 관계에 있어서 주체적 인 대처방안을 생산적으로 검토해왔던 시간들을 이대로 다시 저버릴 수 있을까? 이런 시점에서 우리의 선택은 무엇이여야 하는가? 다시 100년 전을 되돌아 가보 자. 19세기 말 서양문화의 문호개방이 서구식민지 정책의 일환으로 생긴 강제성 을 띠었을 때 우리는 툭툭히 그 대가를 치렀고 일본의 식민지가 되는 여처구니없 는 세월을 살았다. 일면 바깥세상을 너무 몰라 아주 신비한 세계에 발을 들여놓 듯 서양음악을 우월하게 생각하기도 했고, 서구화의 다의적 측면을 우리 전통에 적절히 접목시키는 경험을 영유하지도 못했다.

그렇다면 다른 국면의 강제적 경제단일화의 세계화 물결 속에서 우리의 선택 은 아주 기초적인 측면에서 선명해질 수밖에 없다.

우선 공정한 판단을 위한 우리의 건강한 태도와 인식의 정착이 필요하다는 것 이다. 공정하게 판단하면 할수록 구미의 서양인들이 이룩한 과학, 철학, 예술 등 의 업적에 존경심을 느끼지 않을 수 없다. 근대 이후 그들은 우리가 보지 못한 것 을 보았고, 우리가 생각하지 못한 것을 생각했고, 우리가 만들지 못한 것을 만 들었고, 우리가 갖지 못한 것을 갖고 있음을 인정하지 않을 수 없다.

서양인들은 이러한 유산들을 그냥 얻은 것이 아니다. 모방으로 이러한 경지를 구축할 수는 없다. 내가 할 수 있는 이야기가 없을 때, 그 말은 힘이 없고 감동이 없다는 것은 누구나 다 아는 사실이다. 전통음악, 양악 할 것 없이 우리 예술가들 은 고유한 창조의 수준에 빠른 시일 내에 도달해야만 한다. 그러나 그것은 미련 할 정도로 정도를 걷는, 창작의 기본 수순을 빠짐없이 밟는 그런 길이어야만 하 는 것이다. 다른 지름길이 없다. 제 발로 걷고 제 말을 하는 사람이, 그러한 국가 가 가장 빠른 길을 택하는 것이다. 역설적으로 주변의 속도와 영향에 무관하게 자기 세계를 구축하는 것이 역설적이게도 가장 느리겠지만, 그래도 그것이 가장 빠르고 옳은 길이라는 것이다.

21세기는 동양의 세기라는 막연한 기대는 금물이다. 그래도 역사 이래 어느 때 보다도 현재의 한국은 한국 고유의 자주적 문화에 대한 자각, 재의식, 재발견, 재 개발의 범국민적인 필요성을 느끼고 있다. 또한 우리는 국제적으로도 어느 때보 다 한국에 대한 인식이 개선된 시점에 있다. 이러한 자각증세는 창조의 좋은 밑

거름이 아닐 수 없다.

때로는 돌아가는 것이 진보일 때가 있다. 다시 원점으로 돌아가야만 한다. 한국의 양악계는 음악에 담을 내용에 대한 생각을 모아야 한다. 서양의 음악을 의식한 형식적 사고로는 이 시점을 통과해낼 수가 없다. 내용이 형식을 낳아야 할 시기이다. 세계화의 파고가 높으면 높을수록 진정 인간의 마음을 움직이는 상품이 필요한 것이다. 그런 면에서의 진정한 창작은 더욱 내면의 깊은 우물에서 길어 올리는 무엇이어야 하는 것이다. 세계화 추세에 대한 형식적 참여는 또 다른 형태의 식민상태를 다시 초래할 것이다. 문화적 자주의 수준은 어떤 대상이든 자기 것으로 만드는 한 국가의 주체적 능력 여부에 따라 달라지게 된다. 그런 면에서 양악계가 가장 집착하고 있는 기술과 형식을 버린다면, 자기소외로부터 오는 작품과의 거리감에서 우선 스스로를 해방시킬 수 있을 것이다. 이것은 전통음악의 경우에도 마찬가지로 적용될 수 있는데, 현재 어느 쪽 음악이든 우리는 아직도 음을 다루는 기술이 능숙치 않아, 그것이 바꿀 수 없는 고정관념으로 작용하고 있지 않다는 장점을 가지고 있기 때문이다. 그래서 내용 위주의 사고로 전환을 한다면 형식도 현재의 수준을 넘는 창의적 지평을 열어갈 것이라 믿는다. 이렇게 본다면 역시 형식주의적 사고의 발로인 국악, 양악의 이분법은 저절로 무의미한 것이 될 수밖에 없는 것이다. 이름 그대로 창작이란 창조적 연습을 통해 이룰 수 있는 무엇이기 때문이다.

참고문헌

- 강만길, 「국제화 시대와 민족문화」 『철학과 현실』 통권 21 호, 1994 년 여름호, 52-61 쪽
- 김여수, 「서구화, 국제화, 그리고 세계화」 『철학과 현실』 통권 20 호, 1994 년 봄호, 50-57 쪽
- 대한민국 예술원 편, 『한국음악사』, 대한민국 예술원, 1985.
- 박명석, 『세계화와 동·서양 문화간 커뮤니케이션』 태학사 2000.
- 신현중, 「세계화의 배경과 경쟁」 『사회과학 연구』 제 18 집 제 2 권 영남대 사회과학연구소 1999, 1-28쪽.
- 신현중, 「세계화의 본질과 특징」 『산경연구』 제 6 집 영남대 산경연구소, 1998. 1-38 쪽
- 안동대 국학부 편, 『국학의 세계화와 국제적 제휴』, 집문당, 1999.

- 엄정식, 「개방화, 세계화, 그리고 민족적 자아」 『철학과 현실』 통권 20 호, 1994 년 봄호 8-16 쪽
- 이강숙, 김춘미, 민경찬, 『우리 양악 100년』 현암사, 2001.
- 이 환, 『근대성, 아시아적 가치, 세계화』 문학과 지성사, 1993.
- 임홍빈, 『세계화의 철학적 담론』 문예출판사, 2002.
- 한명희, 송혜진, 윤중강, 『우리 국악 100년』, 서울: 현암사, 2001.
- Tomlinson, John. *Globalization and Culture*. Oxford: Blackwell Publishers Ltd. 1999.
- Wamier, Jean-Pierre. (주형일 역. 『문화의 세계화』, 서울 도서출판 한울 2000).

주요어

세계화담론, 한국음악