

80년대 양악: 두 개의 수레바퀴

- 국가적 근대화와 자생적 음악운동

이 소 영

1. 1980년대의 거시적 흐름

1980년대는 20세기 한국 음악사에서 가장 역동적인 시기라고 할 수 있다. 분단이후 지난 40년 동안 분단 의식과 냉전 이데올로기 속에서 공고화된 음악문화의 주류적 지배 질서에 반(反)하는 목소리가 담론과 실천의 장에서 최초로 영향력 있게 터져 나왔기 때문이다. 1945년 일제의 식민통치로부터의 해방은 우리에게 분단과 외세의 종속이라는 또 다른 멍에를 가져다주었기 때문에 진정한 해방이 아니었다. 문화적으로는 일제강점기에 강요된 식민지 문화를 청산하고 민족문화의 재창달이라는 중요한 과제를 부여안았다. 그러나 분단의 고착화와 이에 따른 냉전 이데올로기의 첨예한 대립 속에서 해방공간시기에 벌어졌던 민족음악에 대한 무수한 논의와 활동은 정권의 이해관계와 관련된 이념적 판단에 의해 금지되고 단절되었다. 그 결과 남한의 음악사회에는 서양의 고전 음악, 순수주의 음악관, 상업주의적 대중문화, 엘리트적 현대음악, 박제된 전통음악 등 미군정과 남한 정권의 이념적 스펙트럼에 수용될 수 있는 것들만 남게 되었고 공동체 의식을 음악 속에 담아내고 민족·민주·민중을 주장하는 음악은 자취를 감추게 되었다.

해방이후 30여 년 동안 반쪽 음악관으로 파행적인 음악문화가 지속되

었지만 이러한 분단적인 음악문화에 대한 별다른 문제제기나 반성적 자각이 일어나지 않았다. 물론 특정 분야에서 한 개인에 의해 나름의 한국 음악에 대한 비전과 반성을 가진 음악활동이 없었던 것은 아니었다. 나운영의 서양 음악의 토착화 작업이나 김동진의 신창악 운동 등 ‘한국적 음악’을 시도하려는 노력이 그 이전부터 있었으나 개인적인 창작 작업 이상의 것이 아니어서 음악문화 전반에 대한 총체적 반성으로 나아가지 못했고 그만큼 음악계 안팎으로 미치는 영향력도 작았다.

그러나 1970년대 후반부터 변화의 조짐이 포착되었는데 그것은 서양 음악 중심의 종속적인 문화에 대한 비판과 반성에서 비롯된 한국음악론의 대두였다. 창작계에서도 1981년에 제3세대 동인이 발족하면서 그간의 무비판적인 서양 음악 추종과 순수주의 및 엘리트주의에 대한 반성적인 자의식을 선포하였다. 70년대 내내 화두로 작용한 ‘현대성’과 ‘전통’의 문제는 한국 음악문화 전반을 반성하는 한국음악론이란 보다 큰 틀에 흡수되어 논의가 진전되었다. 다른 한편에서는 상업주의적인 대중가요를 반성하면서 건강한 노래 문화를 추구했던 노래운동론이 전개되어 80년대 후반 민족음악론으로 일컬어지는 진보적인 음악론 속에 통합되었다. 그리하여 이 시기에 한국 사회에서 배태되는 음악의 제반 문제를 사회적·역사적 맥락 맥락에 위치시켜 자주적이고 민중적인 시각 속에서 전망해 낼 수 있는 운동적 흐름의 만개를 볼 수 있었다. 이러한 흐름은 민족음악운동이란 이름으로 정리될 수 있겠는데, 역시 80년대 후반 사회 전반의 민주화 운동 및 각 부문별 대중 운동의 성장에 힘입어 민족예술 운동이라는 커다란 줄기 속으로 합류되었다. 이 속에서 안기영·김순남·이건우 등의 월북음악인들의 음악이 해금과 더불어 다시 연주되고 조명되었다. 그뿐만 아니라 그들의 해방공간에서의 민족음악운동과 창작방법론이 80년대의 민족음악운동에 참여하는 진보적 음악인들에 의해 재인식되었다. 또한 88올림픽 문화예술축전의 일환으로 동구권을 비롯한 공산권 음악의 연주가와 음악이 대거 소개되고 윤이상

의 ‘남북음악제전 개최 제의’¹⁾ 및 남북한 문화예술단 교류는 분단과 통일
의 정치적 문제를 음악의 문제와 연결시켜 바라보게 하는 계기를 마련하였다. 이렇듯 80년대는 동구권 음악의 개방, 남북 음악 교류 추진과
월북 음악인 및 북한 음악에 대한 새로운 인식 등으로 견고했던 냉전
의식에도 균열이 일어나고 최초로 분단 의식을 음악계 내부에서부터 극복
할 수 있는 역사적 전환점을 이루는 시기였다. 이것은 70년대부터 지속
되어온 두 가지 흐름²⁾, 즉 위로부터 진행된 국가적 근대화와 아래로
부터 자생적으로 형성된 독자적 흐름 중에서 후자의 흐름을 이어 받은
것으로서 80년 광주항쟁 이후 전 사회적인 민주화 운동에 영향 받아 분
단 이후 최초로 전개된 역동적 흐름이라고 할 수 있을 것이다.

1) 외형적 성장의 허와 실

1980년대는, 다른 한편으로 1970년대의 위로부터의 국가적 근대화가
더욱 양적 확산 및 질적 심화를 이루는 시기였다. 전시 행사 및 문화예
술 공연의 복합공간으로서 관료적, 권위적 군사문화의 상징이라고 할
수 있는 세종문화회관에 이어 민간주도의 예술 전용 극장인 호암아트홀
과 예술의전당이 개관되었다. 또한 전국 대학 98개(86년 통계) 중 93%
인 87개 대학에 음악과가 개설되었고 그 중 28개에 대학원이 생김으로
해서 전국적 규모에서 교향악단과 오페라단이 만들어지고 크고 작은 연
주 단체와 음악협회 활동을 뒷받침하는 인적 자원이 마련되었다. 이에

1) 윤이상은 1988년 7월7일에 ‘남북음악축전’ 개최를 제의했는데 그 내용은 비무장지
대에서 2-3만 명의 남북한 청중을 대상으로 남북 음악가들이 남북 작곡가들의 작품
을 연주하는 것이었다. 이것은 그 구상의 실현성 및 타당성 여부를 떠나 남북 음
악의 교류 및 만남이라는 이슈를 음악계에 전면적으로 제기했던 사건이었다. 황성
호, 『미증유의 결실이 주는 의미-작곡』, 『문예연감』(서울: 한국문화예술진흥원, 1988
년), 134쪽 참조.

2) 이회경, 『음악』, 『한국현대예술사대계 IV 1970년대』(서울: 시공사, 2003) 참조.

따라 KBS교향악단과 서울시립교향악단을 위시하여 인천, 부산, 광주 등 각 지방도시에서 시립관현악단이 생겨나고 오페라단도 전국 주요도시에서 속속 만들어짐으로써 서구 근대음악의 핵심적인 양대 산맥이라고 할 수 있는 교향악과 오페라의 전국화 및 지방화를 이루어내었다. 특히 80년대 초반 국풍 81이나, 대한민국음악제와 그 후신인 서울국제음악제, 86 아시안게임 및 88 올림픽게임과 그에 따른 대규모 문화예술 행사 등은 이러한 흐름이 외형적 및 가시적인 결과를 맺게 하는 결정적 국면으로 작용하였다.

국가 주도의 대규모 공연에 따른 외형적 성장에도 불구하고 한국 음악계의 주류 문화는 이전 시대가 가지고 있던 전(前)근대적, 권위적 문화를 극복하는 것에는 여전히 한계를 노정하고 있었다. 음악대학이 전국적으로 유포됨에 따라 화려한 무대의 최고 기능 보유가 목적인 실기 중심의 음악 풍토는 더욱 공고하게 다져졌고, 공개적인 경쟁 관계 속에서 개인에 대한 공정한 평가가 이루어지기 보다는 여전히 학맥과 단체의 연줄에 따라 개인의 실력과 스타일이 추측되고 평가되는 풍토가 비일비재했다. 특히 어떤 선생과 사승관계를 맺느냐에 따라 한국 음악사회에서 예술가로서의 활동 기반을 마련할 수 있는가가 관건이 되는 봉건적 관계가 여전히 한국 음악사회의 민주화를 저해하는 걸림돌로 작용하였다.

연주계는 70년대 말에 터진 음대입시 부정사건과 80년 초반에 5공화국 정권이 내걸었던 “정의사회구현”이라는 슬로건으로 행해진 정풍 운동이 맞물려 대학교수의 입시레슨이 금지되고 대학 입학시험에서 공동관리제가 도입되는 등의 우여곡절을 맞이하게 되었다. 그전까지는 대학입시를 준비하는 학생들이 음대 교수에게 고액의 레슨을 받고 그 인맥과 연줄로 대학 입시에서 유리한 위치에 서게 된 것이 관례였다. 이것은 정당한 세금을 내지 않은 불법 고액 과외의 하나로 항상 말썽의 소지를 가지고 있었고 서양 클래식 연주 부분이 계층적으로 위화감을 조

성하는데 핵심적인 요소로 작용하는 것이었다. 또한 개인 레슨이 단순히 레슨에서 끝나는 것이 아니라 대학 입시에 영향을 주기 때문에 입시의 공정성 시비 및 부정 입학의 가능성이라는 문제의 소지도 가지고 있었다. 이의 제재조치로서 정부 차원에서 추진된 대학교수의 개인 교습 금지와 초·중고생의 음악캠프 참가 금지 및 음대 입시 공동관리제는 입시형 레슨이 줄고 불공정 심사가 줄어들 것이라는 이점이 있었다. 하지만 위로부터 타율적으로 강제된 것이었기에 음악가들의 자율적인 개혁의 지나 반성의 기회가 되는 데는 한계가 있었고 실기 교육의 질(質)만 후퇴시킨 채 연주자들의 의식 개혁 및 자율적인 정화작용이라는 근본적인 변화의 계기는 되지 못하였다. 그간 입시 및 고액 레슨에 대하여 어떠한 반성적 고백 및 자체 개혁 방안을 심도 있게 마련하지 않은 상태에서 음대교수들은 음악대학 교육의 자율과 레슨의 자유화만을 주장했기 때문에 대학에서 자체적 판단으로 자기 학생을 뽑지 못하는, 세계적으로 유례없는 치욕을 당하면서도 음악계 바깥에서 정당성을 얻어내기 힘들었다.

2) 국가주도의 음악 행사

한편 80년대 후반에 있었던 86·88 스포츠 행사는 국가가 주도하는 대규모 문화예술축전을 제공하는 계기로서 국가적 근대화의 물적 작용이 총동원되는 양상을 띠었다. 그러나 이 행사들을 치르는 과정에서 연주계와 오페라계의 물질적 성장이 얼마나 내실 있는 자양분을 낳았는가에 대해서는 의문의 여지가 있었다. 일례로 86년 아시안게임 문화예술축전 개막식 행사였던 <동방의 빛과 영광>은 상투적이고 열거식 축제 공연의 진부성을 극복하지 못하여 공연이 그 전체로서 하나의 작품이 되는 데는 못 미쳤다는 평가를 받았다. 또한 서울올림픽 경축 전야제의 일환으로서, 당시로서는 거액의 위촉료를 받고 작곡된 메노티의 <시집

가는 날> 공연은 소재만 한국적이었지 정작 음악에서는 한국적 특색도 없고 명성에 비하여 기대에 미치지 못했다는 평을 받았다.³⁾

그러나 주류 창작계에서는 모더니즘의 순수 아카데미 영역 안에서만 맴돌았던 “자폐 증세에 대하여 일대 혁신”⁴⁾이 되는 계기를 맞았다. 국제적인 스포츠 행사의 개·폐회식의 음악을 한국 작곡가들이 담당하고 올림픽 문화 행사로 기획된 ‘서울올림픽 문화예술축전’을 통해서 수많은 무용음악을 비롯한 많은 창작음악을 만들게 됨으로써 “이 땅의 창작 음악이 지닌 사회적 효용성을 시험받는”⁵⁾ 계기가 되었던 것이다. 특히 88년은 “학교 강의실에서의 창백한 음악인들이 광명한, 큰 마당에 나와 선을 보인 엄청난 경험의 한 해”⁶⁾로 기록되었는데, 이는 올림픽 개막식과 폐막식에서 김정길과 강석희가 총감독을 맡고 박범훈, 강준일, 최동선, 이진용, 장익환, 김희조, 이종구 등 중견 작곡가들이 대거 참여했기 때문이었다. 개·폐회식에 사용된 음악은 모두 서울 녹음 스튜디오에서 사전 제작된 테이프들로 재생되어 음악 자체만 아니라 그 주변 기술적인 분야(녹음 및 PA system 활용 등)도 영향을 받는 계기가 되었다.⁷⁾

86 아시안게임을 통한 아시아 인접 국가들의 음악이 대거 소개되고 88 올림픽으로 소련과 동구권의 참여로 인하여 그간 금기시 되어온 공산권 국가의 음악과 문호의 개방이 권위적이고 폐쇄적이었던 우리 음악 사회에 열린사회로의 기운을 불어넣는데 크게 작용한 것은 사실이었다. 그러나 두 스포츠 행사가 군사정권의 마지막 작품으로서 그 정권의 군사적 관치 체제가 주도한 문화 행사의 전형적인 문제를 노출시켰다는 한계 역시 기본적으로 안고 있었다. 박용구의 표현에 따르면 결정권은

3) 김원구, 『충격을 통한 전환기-오페라』, 『문예연감』(한국문화예술진흥원, 편, 대광문화사, 1988), 149쪽.

4) 황성호, 위의 글, 132쪽.

5) 황성호, 위의 글, 133쪽.

6) 황성호, 위의 글, 133쪽.

7) 황성호, 위의 글, 133쪽.

군사정권의 수직형 체제의 관료가 가지고 자문기관은 들러리에, 참여 예술인은 고용 기능인 위치에서 벗어나지 못하였던 것이다.⁸⁾ 그러므로 이 두 국제적인 행사는 열린사회로의 서막을 여는 계기로 작용하였지만 정통성이 결여된 정권에 의해 주도되었던 만큼 권위주의적 무능력에 기반한 관료주의적 관치행정이 갖는 한계 및 정책과 행정 등의 영역에서도 전문음악인들의 진출 및 참여의 중요성 등을 적나라하게 확인시켜주는 계기였다.

3) 음악계 내부의 자생적 변화

80년대의 외형적 성장은 한편으로는 주류 음악계의 발전적인 내실화 작업에도 영향을 미치게 되었다. 자생적인 실내악 활동이 활발해졌고 직업적인 전문 연주가가 생겨나기 시작했으며 전 음악분야에서 집안잔치의 분위기에서 벗어나 매표 청중을 확보함으로써 시민사회에 열린 공공(公共)의 음악회를 만들려는 새로운 기획이 시도되었는가 하면 창작음악 연주 및 비평과 논쟁이 활성화되었다. 단적으로 80년대에 창작음악의 발표 및 유통경로를 보면 70년대에 비해 사비를 들인 개인 작곡발표회가 현저히 줄어들었다. 그 대신 동인 중심의 단체별 작곡발표회가 주를 이루었으며 KBS, 서울시향오케스트라나 실내악단, 그리고 연주자들의 개인 리사이틀에서 위촉되어 창작음악이 연주되는 사례가 점차 증가하는 등 창작음악의 연주 및 수용 형태가 좀더 공적이고 사회화되어 활발하게 펼쳐지는 시기였다. 이러한 시기에 서울음악제와 범세대 연주회, 대한민국음악제, 팬뮤직페스티벌 등은 창작음악을 창작계 밖으로 끌어내어 연주 및 청중과 교감시키는 음악제로서의 역할을 요구받았다. 그러나 서울음악제는 80년대 들어 재정적 위기를 맞으면서 날이 갈

8) 박용구, 「88문화예술축전 우리에게 무엇이었나」, 『객석』(예음, 1988년), 10월호 참조.

수록 위축되어갔고 대한민국음악제 역시 서양 클래식 연주 중심 속에서 한국 창작음악은 주변부적 위치를 차지하고 있다는 비판이 제기되고 있었다. 그 가운데 대한민국음악제 중 관심을 끌었던 것은 82년도 제7회 음악제 중 하나로 열렸던 ‘윤이상 작곡의 밤’이었는데 윤이상 음악이 국내 음악회에서 집중적으로 연주된 것은 동백림 사건 이후 처음 시도된 일이었다. 1970년대에 제2세대를 통해 간접적으로 국내에 유입된 윤이상의 음악이 대한민국음악제에서 소개되었다는 것은 1980년대 중반 이후 음악계에 새로운 흐름으로 작용했던 탈냉전적 사고와 북한 음악에 대한 관심, 월북 음악인의 해금 등으로 표현된 해빙 무드를 예고하는 것이기도 하였다.

범세대연주회가 재즈, 현대음악, 전통음악의 장르적 벽을 허물고 “온 국민이 함께 즐길 수 있는 새로운 연주회”⁹⁾를 시도하는 것이었다면, 팬뮤직페스티벌은 1970년대 이래로 작곡가 강석희의 주도 아래 국제적 교류를 위주로 하여 세계적인 최첨단의 조류와 정보를 수집하는 통로 역할을 하는 것이었다. 80년대 들어서 전자음악이 본격적으로 소개되고 해외작곡가의 작품이 초연되는 등 팬뮤직페스티벌은 기획 면에서 볼 때 국내에서 가장 밀도 있는 현대음악제로 자리 잡았다. 그러나 이 음악제의 목표가 세계적인 조류와 정보를 소개하는데 일차적이었던 만큼 다른 한편에서는 “외국음악이 한수 가르쳐주는 듯한 느낌을 주는 현행의 음악제에서 우리와 외국 음악이 균형 있게 조화된 음악제”¹⁰⁾로 변신해야 한다는 요구를 낳게 하였다. 이외에도 한국 창작음악이 청중들에게 소개되는 주요한 창구 구실을 했던 음악회는 KBS교향악단과 서울시립교향악단의 정기연주회였다. 이들 음악회를 통해 개인이나 작곡 단체 등이 연주하기 힘든 관현악단 작품이 많이 발표되었다. 특히 KBS의 경우 80년대 초반에는 이강숙 단장의 취임 이후 의욕적으로 창작음악 연주

9) 최동선, 「작곡」, 『문예연감』, 1984년도, 436쪽.

10) 황성호, 위의 글, 136쪽 참조.

가 추진되어 거의 매회 정기연주회마다 한국작품을 연주하였다.¹¹⁾

오페라에서도 국가적 근대화가 추구하는 서양화된 외형적 성장과 자생적인 한국 음악극 찾기가 병존하였다. 전자의 흐름은 대형 이태리 오페라의 본격적 수입을 통한 물적 토대 구축과 이를 통한 오페라의 대중화를 이루려는 주류의 움직임이었다. 이는 본고장의 오페라를 더욱 닮아가려는 흐름으로서 86, 88의 국제적 행사의 양적 풍성함과 맞물려 가속화되었다. 둘째는 소극장오페라 운동, 한국음악극연구소 활동 등에서 나타난 활동으로서 ‘오늘·이 땅’의 문맥화 속에 한국 오페라와 청중을 새롭게 찾아나가는 움직임을 들 수 있다. 후자의 흐름 역시 80년대 중반과 후반에 두드러진 결과물을 맺게 되었다. 전자가 서구 본고장의 모델을 따르는 오페라의 외형적 성장에 주안점을 둔 것이라면 후자는 오페라를 한국이라는 상황에 맞게 재창조하는 질적 심화에 주안점을 둔 것이었다. 80년대 오페라계는 이 두 톱니바퀴의 상호 작용으로 추동되었다고 해도 과언이 아닐 것이다.

4) 해금과 개방

1980년대는 후반으로 오면서 국내외 정세변화와 음악계 내부의 자생적인 의식 전환으로 음악계는 기존에 팽배했던 남한 중심의 분단적 사고를 극복하고 보다 열린사회 및 통일사회를 향한 역동적인 흐름에 적극적으로 반응할 수 있었는데 여기에 직접적인 계기가 되었던 것은 해금과 개방이었다.

1985년에 남북이산가족 고향방문단의 왕래와 함께 있었던 남북예술단 교환공연은 분단 40여 년 만에 처음 있는 공연으로서 음악교류가 중심에 있었던 것은 아니지만 범국민적인 관심을 받음에 따라 음악계 안

11) 윤양석, 「작곡」, 『문예연감』, 1982년도, 415쪽.

에서도 북한 음악에 대한 관심이 높아졌고 분단 극복 및 통일 음악의 모습을 구체적으로 고민하는 계기가 되었다.

한편 88년, 89년은 6공화국 정권 출범과 올림픽 행사 등으로 남북관계 개선 및 동구권 국가와의 관계 개선이라는 정세 변화 속에서 음악에서도 남북 교류 및 분단 음악의 극복에 대한 논의가 수면 위로 떠오르고 사회주의권 음악들이 개방되면서 보다 다양한 음악적 사고와 연주가 가능해진 시기였다. 이미 87년 6월 항쟁으로 타오른 민주화의 열기를 6.29 선언으로 잠재우면서 한국사회의 민주화 요구를 개량적으로나마 수용할 수밖에 없었던 6공화국은 민간 차원의 통일 운동 및 남북 교류의 요구에 어떤 식으로든 대응하고 9월에 있을 88 올림픽 행사를 의식하면서 남북 관계의 주도성을 확보하려고 하였는데 그 정치적 결과물이 바로 1988년에 있었던 7.7 특별 선언이었다. ‘민족자존과 통일번영을 위한 특별 선언’(7.7 선언)은 남북관계를 동반자 관계로 파악하고 정치인, 경제인, 종교인, 문화예술인, 학생 등 남북 동포 간의 상호 교류를 추진하고 해외동포들이 남북 왕래를 자유로이 하도록 문호를 개방한다는 취지 아래 ①남북 동포 간의 상호 교류 및 해외 동포의 남북 자유 왕래 ②이산가족들 간의 생사, 주소 확인, 서신 왕래 및 상호 방문 적극 주선 등의 6개항을 발표하였다. 이에 따라 미수교국 예술작품의 국내 개방, 월북 작가 문학작품의 출판 허용, 북한자료 개방등과 함께 음악에서도 해금이 단행되어 10월 27일에 “남, 월북 음악인의 작품 규제 해제 조치”가 발표되었다. 당시 해금조치와 관련된 음악인은 김순남, 안기영, 이진우, 이면상 등 71명으로서 해금 대상은 음악인에 대한 것이 아니라 월북 이전에 작곡된 작품들에 한정된 것으로서 가장 대표적인 곡으로 <산유화>, <금잔디>, <엄마야 누나야> 등이 거론되었다.

이러한 해금 조치에 음악가들의 관심과 대응도 적극적이어서 국내 최초의 음악학자들의 학술모임이었던 음악학연구회(회장: 이강숙) 주최로 10월 6일에 월북 작곡가 김순남·이진우의 가곡 연구발표회가 개최되

어 노동은·이건우의 ‘김순남·이건우의 음악사적 위치와 음악 양식’에 관한 주제 발표가 있었고 김순남 가곡집 『산유화』에 나오는 노래 5곡과 이진우 가곡집 『금잔디』 5곡이 불려졌다. 또한 고 채동선 발표회(3월 15일)에서 극동방송합창단은 문학해금 조치 이후에 해금된 정지용 시에 의한 가곡을 본래의 가사 대로 불렀으며 해금 조치 이후에는 김순남, 이진우의 해금 가곡제가 열리고 음반이 출시되었고 월북 음악가들과 그 작품들이 민경찬·노동은 등에 의해 음악잡지와 학술지를 통해 본격적으로 조명되기 시작하였다.

남, 월북 음악인들의 해금 조치가 그들의 정치 사상적 복권이 아닌 정부 수립 이전의 순수예술 작품에 한정한다는 제한된 조치였음에도 불구하고 음악가들의 적극적인 대응으로 인하여 한국 음악사의 정통성 회복이라는 측면에서 적지 않은 파장을 남겼다. 남, 월북 음악인들의 작품들이 작품의 내용과는 상관없이 정치적, 이념적 잣대로 인하여 그 역사적 평가는 고사하고 그 사실성조차 외면당해온 결과 한국의 음악사는 불구의 음악사, 반쪽 음악사로서 정통성마저 결여되었다는 비판에서 자유롭지 못했다. 그러나 이러한 음악계 일부의 주도적인 대응은 분단 의식의 극복과 한국 근·현대음악사 복원의 전기를 마련하는데 발판이 되었던 것이다.

월북 작곡가들의 작품들은 대부분 민족주의적 성격을 띠고 있으면서도 특히 우리나라 최초의 현대음악이라는 역사적 중요성을 가졌다. 이러한 역사적 의미 속에서 조명되었던 김순남, 이진우의 작품은 이미 40년 전에 현대기법을 우리 식으로 소화하면서도 대중성과 작가적 개성을 동시에 추구함으로써 한국 현대음악 작곡계가 안고 있던 문제점, 즉 서양 기법의 한국적 수용, 동시대적인 사실적 정서 표현, 음악과 시의 언어성 등에 관한 문제들을 해결하는데 있어서 창작 방법론적으로 의미 있는 지표가 되었다. 이외에도 안기영의 ‘향토가곡’¹²⁾은 우리나라 최초의 음악극으로서 조명되었고 월북 음악인의 작품이 많이 수록되어 그동

안의 논의에서 제외되었던 『임시 중등 음악교본』은 최초의 근대음악 교과서로서 주목받게 되었다.

올림픽과 더불어 모스크바필하모닉 및 모스크바방송합창단 공연과 함께 한국계 메조소프라노 루드밀라 남과 소프라노 넬리 리의 연주는 한국 성악계에 큰 충격을 주었다. 또한 그 이듬해 볼쇼이발레단의 방문과 무소르그스키의 <보리스 고두노프> 상연은 이태리 낭만 오페라에만 익숙해 있는 국내 오페라 청중에게 신선한 자극이 되었다. 이렇듯 일련의 과정을 통하여 80년대 후반은 미수교 국가였던 동구권 국가들의 음악이 대거 소개되어 음악 외적 이념에 의해 터부시되었던 사회주의권 음악들을 재인식 할 수 있는 기회가 되었고 음악에 대해 다양한 가치를 받아들일 수 있게 함으로써 우리 사회를 한 발짝 더 열린 음악사회로 나아가는 계기를 마련해주었다. 뿐만 아니라 분단적 음악문화를 극복하고 민족음악 수립의 과제가 음악계 일각에서 확고하게 자리 잡을 수 있게 되었다.

-
- 12) 박용구는 한국의 뮤지컬 극단 에그린이나 북한의 혁명가극 모두 그 뿌리는 향토가극에 있다고 보았다. 향토가극은 일제 말기 40년대에 창출된 자생적인 음악극 형식으로서 동아일보와 조선일보가 폐간되던 절박한 시기에 동아일보의 주필이던 서의식을 주축으로 서향석, 안기영의 트리오가 추진한 것이 ‘라미라가극단’, 김도연 서민호 김양수의 트리오가 추진한 것이 ‘반도가극단’이었다. 라미라가극단은 <견우적녀>를, 반도가극단은 <에밀레 중>을 상연하여 히트시키다가 43년에 해산되었다고 한다. 박용구는 40년대 자생적으로 꽃피운 향토가극의 맥이 월북한 이면상의 주도로 이북적인 가극으로 탈바꿈한 것으로 추측하였다. 박용구는 그가 주도했던 66년의 제2차 에그린도 역시 향토가극에서 그 맥을 찾고 있다. <살짜기 읍서예>, <꽃님이 꽃님이>, <대 춘향>을 남긴 에그린의 책임자였던 박용구는 1940년대 말 향토가극 운동의 ‘라미라가극단’에 참여한 경험을 살리면서 발전적 무대양식으로 뮤지컬을 생각하고 당시 에그린 후원자였던 전(前)공화당 의장 김종필과의 첫 면담에서 앞으로 있을 이북과의 문화대결을 위해서도 뮤지컬을 하겠다는 조건을 제시하였다는 것이다. 박용구의 『향토가극과 뮤지컬』, 『객석』, 84년 5월호, 85년 7월호 참조.

2. 연주계의 양적 성장과 질적 변화

1980년대에 들어서서 70년대의 개발독재로 주도된 경제성장을 바탕으로 양악의 생산력은 비약적인 양적 팽창을 이루었다. 특히 중반을 넘어서면서 양악 인구 및 연주 단체, 악기 보급, 음악회장, 연주회, 음반 발매 및 오디오 등의 보급률이 급속한 속도로 증가하였다.¹³⁾ 단적인 예로 한국 갤럽조사 연구소의 “전국 악기 보급률 조사”에 의하면 피아노 보급률은 82년도 1.3%에서 86년에 오면 8.2%로 3년 동안 5배 이상 증가하였고 음대 입학생은 86년도 기준으로 전국에 2천 명에 이르고 1천 2백여 개에 이르는 사설 음악학원에서 초등학교생들이 피아노를 배우는 모습이 일반화되어 갔다. 연주 단체 역시 증가하여 85년도 기준으로 제주도를 제외한 전 지역에서 21개의 교향악단이 생겨 도청소재지가 아닌 중소도시에서도 교향악단이 자리 잡기 시작하였다. 1983년도에는 첫 프로합창단인 대우합창단이 만들어졌고 85년도에 최초의 민간 직업 교향악단인 코리안심포니가 생겨 주목을 받았으며 한국페스티벌앙상블, 예음클럽 등의 실내악단이 전용 홀을 갖추고 기존의 실내악단 활동에 합세하여 ‘실내악 운동’이란 흐름을 만들어내었다. 연주회의 수도 해마다 증가하여 85년 전국 공연장에서 열린 정식음악회가 총 7백여 회였는데 이는 84년에 비해 20% 양적 팽창을 이룬 것이었다. 세 개의 채널을 가진 FM 전문 음악방송이 생겨 음악프로그램을 종일 방송하게 된 것도 80년대 들어서였다. 85년에 호암아트홀이 생겨 세종문화회관 독주시대를 마감하였으며 오랜 숙원 사업이었던 음악 전용 극장 설립이 88년 예술의전당 개관으로 성사되었다. 그 외에도 공간사랑, 예음채임버뮤직홀 등을 중심으로 소극장 음악회가 활발해졌다.

13) 정재영, 「음악가는 많은데 청중은 없다」, 『음악동아』, 1986년 5월호, 134-135쪽 참조.

1) 개인 연주 및 레슨

80년대에 이룩한 급격한 양적 팽창에 비하여 우리 음악문화의 뿌리가 우리 사회에 튼튼하게 자리 잡아갔는가라는 문제에 대해서는 아직도 많은 과제가 산적해 있었다. 한국 음악의 전반에 걸쳐 양적으로 절대 다수를 차지하는 것은 양악 연주이고 특히 개인 연주라고 할 수 있는데 개인 연주의 대부분을 차지하는 독주회가 사회적인 공공의 음악 공간으로 자리 잡지 못하고 음악가들의 사적인 개인 이력 쌓기에 불과하였기 때문이다. 독주회의 다수가 유학 갔다 온 사람들의 귀국독주회였던 까닭에 유학시절의 졸업연주를 다시 한번 반복하면서 단지 국내에서 자리를 잡기 위한 이력 만들기 이벤트에 개인적 친분의 인간관계가 총동원되는 ‘집안잔치’와 다름없었던 것이다.¹⁴⁾

그나마 대표 청중은 성악분야의 ‘한국 가곡의 밤’과 외국 유명 연주가의 내한 공연, 종교 단체나 군악대의 연주회 등이었는데 분야별로 보면 성악회만이 클래식 양악 시장에서 유일한 상품가치가 있는 품목이었다. 그러나 대부분의 성악회는 상업주의와 결탁해서 외형만 화려한 대형무대를 꾸며 레퍼토리는 대중 취향적인 유명 아리아와 가곡 몇몇으로 한정되었고 불필요한 관현악이 동원되어 눈요기에 많은 부분이 맞추어졌다.¹⁵⁾ 음대 졸업을 통해 기하급수적으로 증가하는 음악 생산자의 대부분은 일류 신부감으로서의 신분성 획득과 개인 레슨을 통한 경제적 이익 이상의 사회화된 음악적 목표를 가지지 못했다. 그렇기 때문에 직업 연주가나 이를 지원하는 음악 매니지먼트 제도, 수용자와 생산자를 연결해주는 여러 인프라 구축이 제대로 정착되어 시민음악문화의 맥락 속에서 양악연주가 건강하게 뿌리내리는 데에는 한계를 가질 수밖에 없었다.

14) 이정화, 「독주회 어떻게 열리고 있나」, 『음악동아』, 1985년 1월호 참조.

15) 정제영, 「팔리는 음악회, 안 팔리는 음악회」, 『음악동아』, 1986년 6월호 참조.

그런 가운데에서도 80년대 중반 들어 개인 연주에서 조금씩 변화의 조짐을 보이기 시작했다. 그것은 국내 연주자들이 자신들의 독주회에 한국 창작곡을 하나씩 넣는 것을 관행화시켜 나가면서 백병동, 나인용, 강석희 작품 등의 한국 창작곡이 주 레퍼토리로 자리를 잡아 갔고 이와 함께 독주회 전반에 걸쳐 레퍼토리가 다양하고 전문화되는 음악회가 생겨났다는 점이다. 60년대까지만 해도 고전, 낭만주의 작품 연주 일색으로 인상주의 음악만을 연주하는 것도 화제가 되었지만 80년대에 들어서면 하나의 전문 컨셉을 가지고 리사이틀을 지속적으로 열어 매표 청중을 확보하려는 직업적인 전문 연주자들의 연주가 시도되었던 것이다. 여성 작곡가의 현대음악만으로 피아노 독주회를 갖거나 김정길, 백병동, 이영자 등의 한국 작곡가 작품을 많이 연주한 박은희나 슈베르트 곡이나 베토벤 소나타 전곡 연주 등으로 독주회를 가진 이경숙 등이 바로 그들이었다. 이강숙은 80년대 초반부터 “한국적 직업 연주가의 성격 탄생의 가능성이 모색”되고 있다고 진단하면서 이경숙, 박은희 외에 김민이나 김남운 등을 그 예로 제시하였다.¹⁶⁾ 이들에 의해 연주가의 연주 빈도가 정상화되었고 과거에 행해지던 연구발표회 성격을 띤 비직업 연주자들의 연주회에서 하나의 음악적 삶의 표현으로서 직업 음악가들의 음악회로 전환되었다는 것이다. 이외에도 김형규, 이해경 등의 활약과 비올라의 오순화, 성악에 송광선, 피아노에 김용배 등이 유학을 마치고 귀국하면서 연주활동을 본격화시키는 등 전문 연주가 시대가 도래했다는 평론가들의 진단이 있었다. 그러나 이는 몇몇 음악가들을 중심으로 한 소수적 흐름에 불과했고 대부분 음악가들의 독주회는 대학출강과 개인 레슨이라는 물적 토대를 공고히 하기 위한 이력쌓기의 형식적 수단에 불과했기에 사적인 집안잔치에 지나지 않는 것이었다. 결과적으로 연주 없는 청중과 청중 없는 연주라는 불가분의 악순환 구조는 80년대

16) 이강숙, 「기악」, 『문예연감』, 1980년도, 404쪽.

가 끝내 해결하지 못 한 과제로 남겨졌다.

2) 교향악과 실내악

80년대 들어 교향악단은 80년대 초반에 서울시립과 KBS교향악단이 4관편성 체제를 갖추게 되고 오디션 제도의 도입과 해외 순회연주 등으로 연주력 향상을 위한 시스템을 정착시켜 나갔다. 81년에 국립교향악단이 KBS로 이관되고 국내 최초로 음악감독(초대 감독: 이강숙) 체제를 확립하면서 KBS교향악단은 오디션 제도의 도입과 함께 정기연주회에 한국 작곡가의 작품을 위촉, 연주하는 등의 개혁적인 조치들을 취하였다. 서울시립교향악단도 이에 가세하여 83년부터 매년 ‘범세대연주회’라는 전통음악과 서양 음악, 클래식과 재즈를 한데 묶어 무대에서 재현하는 실험적인 음악회를 기획, 연주하였다. 이 음악회를 통해 강준일의 <사물놀이를 위한 협주곡 마당>, 강태환의 <재즈와 관현악을 위한 수작>이 발표되는 등 대중성과 실험성을 동시에 추구하면서 주목을 받았다. 이와 함께 85년도 코리아심포니의 창단은 첫 민간 직업 교향악단 탄생으로 주목을 받았는데 이 역시 창작관현악곡에 관심을 갖고 출발하여 80년대 들어 한국 창작음악에 대한 오케스트라단의 관심이 이전 시기와는 비교되지 않을 만큼 높아졌음을 보여주었다. 또한 80년대 중반을 넘어서면서 청소년 음악회나 야외 음악회 및 자선음악회 등 서양 클래식 음악이 일반 대중에게 다가가려는 많은 대중적인 기획이 시도되었고 음악의 축제적 성격이 강화되는 관현악 연주회가 많이 시도되었다.¹⁷⁾ 그러나 서울과 달리 지방 관현악단은 기본급에도 못 미치는 열악한 환경 속에서 공연장 시설 미비, 연주력에 있어서 중앙과의 큰 수준 차 등을 극복해야 하는 과제를 안고 있었다. 80년대 후반에 들어서

17) 서우석, 「그 형식의 변화를 보며」, 『문화예술』(한국문화예술진흥원), 1986년 8월호 참조.

서야 지방 오케스트라들이 서울에 상경하여 공연을 성공시키면서 연주력 향상에 도약의 계기를 마련할 수 있었다.

사적 영역에서 벗어나기 힘들었던 개인 독주회와 관 주도형 운영방식에서 탈피하기 어려운 교향악 활동에 비하여 실내악 활동은 이 둘 사이의 간극을 메워주면서 음악인들의 자율적이고 자발적인 모임을 가능하게 하는 소규모 음악활동으로 적합한 것이었다. 80년대 이전에 생긴 대표적인 실내악은 서울챔버오케스트와 서울바로크앙상블이었는데 이들은 82년도 제6회 대한민국음악제에 참여하여 백병동의 <秋興詞> 등 국내작품을 초연함으로써 실내악단에 대한 관심을 고조시켰다. 80년대 중반이후 한국페스티벌앙상블과 예음체임버오케스트라는 전용 연주회장을 가지고 출범하여 기획 연주와 실내악 페스티벌, 음악캠프 등의 활동을 펼침으로써 ‘실내악 운동’이란 신조어를 대중화시켰다. 실내악 운동이 자생적인 한국 음악문화를 만드는 소규모 음악활동의 내실화를 이루기 위해서는 소규모 실내악적 악기 편성을 애호했던 현대음악을 포함한 레퍼토리 영역 확대 및 한국 창작곡 연주 활성화, 연주동인의 성격을 각 단체별로 차별화시킴으로써 다양한 청중 창출 등에 주력해야 했다. 그러나 한국페스티벌앙상블이 현대음악 연주 활성화에 일정 정도 관심을 보였을 뿐 실내악 전반에서 이러한 역할을 제대로 감당하지 못했기 때문에 실내악 운동은 “필요했던 그러나 소극적”¹⁸⁾인 역할에 머물 수 밖에 없었다.

3) 연주 공간

80년대는 78년에 개관한 세종문화회관을 중심으로 음악 행사가 주축을 이루었다. 하지만 관료주의의 경직성과 전문성의 부족으로 많은 문

18) 박선희, 「필요했던 그러나 소극적이었던 두개의 음악회」, 『객석』, 1985. 10월호 참조.

제를 안고 있었을 뿐만 아니라 정부 행사로 인하여 음악 행사가 취소되는 사례가 빈번한 가운데 전용 음악회장 및 복합 문화예술 공간에 대한 사회적 요구는 음악계 안팎에서 점점 높아질 수밖에 없었다. 85년도에 개관한 호암아트홀은, 역시 다목적 극장이지만 개인과 실내악을 중심으로 소, 중형 음악회를 치르는 음악회장의 기능을 일부 담당할 수 있게 되었고 88년에 예술의전당 개관으로 2천 6백석 규모의 국내 최초의 음악 전용 홀이 생김으로써 음악 전용 극장에 대한 요구가 서울에서는 충족되었다고 할 수 있다. 또한 실내악 전용 음악 홀로서 예음체임버뮤직홀과 페스티발앙상블전용홀 등이 생겨 실내악 운동에 활기를 불어넣었다.

전용 음악회장은 아니지만 전통음악과 현대음악 분야에서 기획력 있는 음악 실험과 발굴을 통해 새로운 음악문화를 주도했던 곳은 소극장 공간사랑이었다. 1977년 4월에 개관하여 적자누적으로 인한 운영상의 어려움으로 86년에 폐관한 공간사랑은 이미 무용이나 인형극 등 타 문화예술 분야에서도 소극장 운동을 선구자적으로 주도해온 것으로 평가받고 있다. 음악분야에서도 풍물을 시각적으로 고정시켜 사물놀이라는 새로운 장르를 탄생시키고 유신 체제하 70년대에 미신으로 터부시되었던 무속음악을 무대음악으로 재탄생시켰으며 <진도 다시래기>와 <향제 영산회상>을 수십 년 만에 무대에 올려놓았다. 이렇듯 공간사랑은 재즈와 현대음악과 사물놀이 등을 하나의 음악회로 엮어내는 종합예술공연 형태를 제시하는 등 많은 활동을 남기었다. 공간사랑은 나무상자를 이용한 가변적 객석 시스템이 무대와 객석과의 관계를 고정된 개념에서 벗어나 가변공간에 대한 긍정적인 면을 보여주었고, 이로써 작은 공연장으로서의 성격과 형태를 제시하여 이후 수많은 소극장들의 모델이 되었다. 또한 그 이전의 공연장들은 모두 특정 공연 단체와 연결되어 있는데 반면 자체적으로 연행 단체를 가지고 있지 않은 공간사랑은 숙명적으로 공연기획에 주력할 수밖에 없었다. 이로 인하여 그때까지 부재

했던 공연기획을 전문화시킬 수 있게 되었고 다양한 공연기획을 통해서 서로 다른 장르의 예술가들이 공간사랑의 공연을 통해 만나 새로운 예술 실험을 가능하게 만들었다. 시낭독회에 연극배우가 등장하고 작곡가가 판소리꾼을 위해 곡을 쓰고 재즈연주가 강태환과 사물놀이가 만나 함께 연주를 함으로써 1년에 한 번씩 하는 시-음악-무용, 혹은 전통음악과 재즈 등을 엮어내는 ‘공간종합예술제’를 기획, 정착시켜낼 수 있었다.¹⁹⁾

3. 창작음악의 다원화

1) 한국 창작음악에서의 민족주의와 탈모더니즘

1980년대를 특징짓는 현상 중 가장 주목되는 것은 한국 음악에 대한 의식적인 논의 및 실천이라고 할 수 있는데 이러한 새로운 흐름의 핵심에 서양 음악의 무조건적인 수용에 대한 반성적 의식을 회복하려는 몇몇의 작곡가들이 있었다. 특히 80년도 벽두부터 제3세대 창립 선언문으로 적지 않은 관심을 불러일으키고 80년대 중반부터 활발한 활동을 벌이기 시작한 ‘제3세대’²⁰⁾ 동인과 ‘범세대연주회’, ‘조성추구’ 등의 그룹은 1970년대 신주류로 부상하여 서구 현대음악의 최첨단 기법을 적극

19) 강준혁, 「우리 소리, 우리 시대의 몸짓」, 『객석』, 1986년 7월호 참조.

20) 제3세대는 1980년 겨울 유병은·이건용·진규영·허영한·황성호의 다섯 사람으로 출발했으며 1981년 2회 창작 발표회 이후 3회 창작발표회가 1985년에 열리기까지 잠시 활동이 중단되었다. 1985년 이후로는 다시 활발한 활동을 전개하기 시작하여 87년 이후로는 연 2-3회씩 창작발표회를 개최하면서 90년대 이후의 영향력은 감소했음에도 불구하고 꾸준히 작곡발표회를 열고 있다. 그동안 창단 멤버인 진규영이 탈퇴하고 강준일이 새로이 동참하였다. 창작발표회 중 이만방·김수원·김대성이 초청 작곡가로 참여하였다. 문옥배, 김대성, 「제3세대 작곡동인 연구」, 『낭만음악』 (낭만음악사, 1991) 겨울호, 125쪽.

적으로 수용했던 제2세대의 모더니즘 작곡그룹에 대한 반성과 비판의 중심점으로 자리 잡았다. ‘창악회’와 ‘미래악회’, ‘아시아작곡가연맹 한국지부’ 등의 그룹이 주축이 되어 다름슈타트의 현대음악기법을 본격적으로 추구해온 70년대의 창작음악은 “서구 현대음악의 수용적인 측면에 더 많은 관심을”²¹⁾ 보인 결과 청중과의 교류에 실패하였고 개화기 이래 급격한 문화변동과 전통과의 단절이라는 한국적 상황에서 문화적 소외 현상을 낳게 하였다. 그러나 80년대 들어서면서 사회정치적인 변화와 맞물려 선배 그룹에 대한 비판 의식을 공식적으로 제기하면서 문화적 소외를 극복하고 청중과 밀접한 관계를 맺은 한국적인 음악을 만들자는 일군의 신진 작곡가들이 등장한 것이다.

그중에서도 기성 작곡가들의 작곡 경향에 대하여 공개적으로 문제를 제기한 작곡가 그룹은 ‘제3세대’ 동인 그룹이었다. 그들은 선배 세대들이 문화적 후진국 의식을 전제로 하여 제1세계의 현대기법을 선진 과학기술을 받아들이는 자세로 수용하였다고 비판하면서 자신들의 과제를 “제1세계와 동등한 문화적 자존”²²⁾을 회복하는데 두었다. 이러한 흐름이 작곡계 내부에서 의미했던 바는 국제화 그 자체를 반대했다기 보다는 편협된, 특정 사조에만 갇혀있는 잘못된 국제화에 대한 반성이자 비판이었다는 것이다.²³⁾ 그러므로 그들이 국제화의 반동으로 내걸었던 민족주의는, 창작의 다양성을 확보하려는 창작 본연의 자유의지를 확인하는 것과 상통하는 것이어서 국제화 및 독일을 중심으로 하는 서구 현대음악기법의 수입에 관심을 가지고 있었던 작곡계 주류의 흐름을 근본적으로 바꾸지는 못했으나, 그 실천적인 문제의식만큼은 80년대 전반에

21) 민경찬, 『우리나라 서양 음악을 돌아본다. 창작음악사-전시대의 비판으로 시작된 80년대 창작음악』, 『음악동아』, 1987년 5월호, 243쪽.

22) 제3세대 창립선언문 중에서, 이소영, 『민족음악운동의 이론과 실천』, 『노래 4집』(실천문화사, 1994), 74쪽 재인용.

23) 좌담, 김춘미, 유병은, 황성호, 조인선, 이강을, 『30대의 작곡가들은 무엇을 하고 있나』, 『낭만음악』, 1990년 여름호, 46쪽.

걸쳐 작곡계 안팎으로 의미 있는 파장을 일으켰다고 볼 수 있다.²⁴⁾

제3세대의 음악적 경향을 보면 “양악기의 국악화, 고전에 기초한 새로운 형식의 발견, 전통어투와 서양어법을 절충하는 기법적 시도에서부터 우리의 삶의 현장을 구체적으로 표현하는 데 이르기까지 ‘이 땅의 자생적인 음악찾기’라는 명제”²⁵⁾로 포괄되었다. 동인그룹 안에서도 개인적 성향에 따라 작품 활동 및 경향은 조금씩 다른 개별성을 갖고 있었지만 적어도 한국적 음악 양식을 적극 수용하려 했던 움직임은—작가들마다 그 구체적인 작곡방식은 달리 하더라도—초기에 모두가 공유하고 있는 흐름이었다. 특히 유병은과 강준일은 전통음악의 계승이라는 이념을 적극적으로 끌어안았다. 유병은은 추구할 음악모델을 철저하게 한국 전통음악만으로 제한하여 전통음악의 음향과 그 전개방식을 가능한 한 서양악기로 옮기려고 시도하였다. 80년대 중반 이후에 참가한 강준일은 천(天)·지(地)·인(人) 삼재사상 등 전통이념과 농악 및 무악의 장단에 기초하여 음악의 신명성을 추구하였고 전통 타악기의 음정 구조를 음고 소재로 채택하였다. 특히 당시 80년대 주목받은 사물놀이를 자신의 창작 세계에 적극 끌어들여서 사물놀이와 관현악을 위한 협주곡 <마당>(1983), <푸리>(1983), 관악합주와 사물놀이 합창을 위한 <환희의 노래>(1984), 금관악기와 사물놀이를 위한 <관굿>(1984), 사물놀이와 피아노를 위한 <열두거리>(1984) 등의 작품을 통해 사물놀이의 음악적 신명을 예술음악의 그릇에 담아내는데 성공하였다.

한편 제3세대 리더였던 이진용에게 80년대 전반(前半)까지는 전통음

24) 위의 글, 47쪽.

25) 황성호, 「현대음악이란 무엇인가」, 『음악동아』, 87년 10월호, 141쪽. 제 3세대 동인의 이념에 대해서는 강준일 외 제3세대 동인, 「제3세대의 진로와 한국음악」, 『낭만음악』, 1992년 가을호 참조. 제3세대의 문제의식은 당시 활발히 개진된 제3세계론 등 제야의 민족주의 운동 노선과도 간접적으로나마 이념적 근접성을 가지는 것이었기에 제3세대 동인의 주축이었던 이진용이 80년대 후반에 민족음악론을 본격적으로 제기한 것과도 같은 이념적 맥락을 갖고 있다.

악의 현대적 수용에 대한 양식적 탐색의 시기였다고 볼 수 있다. 그는 이미 70년대에 <훈과 지에 의한 6중주>(1970), 1974년 <7중주>(가야금 3, 아쟁4)(1974), <건, 곤, 이, 감>(1976)등 전통악기에 의한 작품들을 발표했고 80년대에도 <태주로부터의 전주곡>(1980), <시름 - 놀음 II>(1984), <남려로부터의 전주곡>(1984) 등을 작곡하였다. 이러한 작품을 통해 대조되는 두 개의 주제나 클라이맥스를 중심으로 한 음악의 고조와 하강이라는 방식과 호모포니와 폴리포니에 의한 짜임새를 탈피함으로써 조성이 몰락한 이후의 서양 음악에 대한 반성으로서의 양식적 탐색 과정을 보여주었다. 하지만 80년대 후반으로 들어서면서 양식적 관심 그 자체에 머물지 않고 <만수산 드렁칫>(1987)과 같은 대표적인 합창과 관현악을 위한 작품을 통해 전통음악의 현장적 놀이성을 감상용 작품으로 재구축하면서 전통음악적 재료가 현재적 삶의 문제를 어떻게 설득력 있게 담아낼 수 있는가에 대한 이진용 고유의 방식을 확립하였다. 또한 이진용은 1980년대의 억압적인 현실에 대한 분노와 슬픔, 민중의 신명과 평화의 염원 등을 작품 속에서 구체화시키는데 주력하였다. 이는 다른 한편으로 이론 및 평론가로서 이강숙, 노동은과 함께 한국음악론, 민족음악론을 주도했던 맥락에 대한 이진용 자신의 작곡적 대응이라고 할 수 있다. <윤동주의 십자가와 뒷풀이>(1985), <분노의 시>(1985), <황색예수의 노래>(1986), <잠든 식구를 보며>(1987), <만수산 드렁칫>(1987), 하중오 연시 4편(1988), <평화의 노래>(1988) 등 일련의 합창곡과 노래를 통해 현실에 대한 발언을 시도하였고 강준일, 김철호와 함께 문호근이 이끄는 한국음악극연구소의 음악극 제작에 참여하면서 수용자와의 공감을 위해 비교적 단순하고 쉬운 음악을 구사했던 것 등이 그 예들이었다. 이러한 활동은 제2세대의 모더니즘 음악 및 순수음악 이데올로기에 맞서는 한국적 혹은 민족적 리얼리즘을 회복하려는 것으로서 해방공간에서의 김순남, 이진우에 의해 주도되었던 민족음악운동의 창작작업을 잇는 것이었다.

한편 제3세대와 같은 동인으로 활동하지는 않았으나 이영조와 이만방의 활동도 주목할 만했는데 한국 음악에 대한 관심이 이들의 작품에서도 적극적으로 표명되었기 때문이다. 이영조는 대고(81), 인성(81), 호른(82), 오보에(83), 오르간(84), 첼로(85)를 위한 <소리> 시리즈와 <월정명>(83), <소요유>(83), <탄금대>(84) 등의 합창곡 및 한국적 오페라의 가능성을 탐색했던 오페라 <처용>(87) 등을 통하여 보다 쉬운 어법으로 한국적 양식에 대한 관심을 보여주었다.²⁶⁾ 이만방은 자신의 작가적 양심을 음악을 통해 고백했던 바이올린, 비올라, 클라리넷, 피아노, 타악기 주자를 위한 <고백>을 발표하고 전통음악을 좀더 본격적으로 공부한 뒤 <대편성 관현악을 위한 산조>(84), <대편성 관현악을 위한 5장>(86), <현악4중주 1번>(86-87), <현악4중주 2번>, <아미타>(89)에 이르기까지 보다 현대적인 어법을 사용해서 한국 음악의 한 단면을 집중적으로 보여주었다.²⁷⁾ 또한 이만방은 86년도 각 대학 교수들의 시국에 관한 성명서가 발표되는 등 정치적으로 민주화의 열기가 높아지고 있던 때에 “오늘의 한국 사회를 살아가는 평범한 소시민적인 작곡가로서의 대학교수의 이야기”를 학생들에게 나누어주는 ‘양심선언’을 했던 음악가로서 “만일 음악가가 남들이 땀벌에서 일할 때 나무 그늘에서 쉬면서 즐거움만 추구하는 노래를 부른다면 이는 배짱이의 노래 밖에 되지 못한다”고 선언하였다. 이로써 87년에 뒤이은 제3세대 작곡동인들의 시국 선언²⁸⁾과 함께 음악계 안팎으로 적지 않은 파문을 일으켰다.

26) 김춘미 외, 『한국작곡가 사전 II』 한국예술종합학교 한국예술연구소, 1995, 271-276쪽 참조.

27) 김춘미, 『이만방의 작품 세계』, 『낭만음악』, 92년 가을호 참조.

28) 1987년 5월 22일 제3세대 동인들은 “현시국에 대한 우리의 견해”에서 4.13 호헌조치 철회와 전 국민적 합의에 의한 개헌, 박종철 고문치사 사건의 진상 규명과 폭넓은 조치의 실행을 요구하였다. 이는 해방공간이후 고급음악계의 음악가들이 정치적인 이슈에 직접적인 공적인 반응이라고 할 수 있는데 이만방의 양심선언과 함께, 80년대가 갖는 역동성이 보수적인 음악계에 어떻게 작용했는지를 보여주는 한 단면이기도 하다. 이진용, 『배짱이의 노래와 개미의 노래』, 『객석』, 1986년도 6월호.

난해한 현대음악기법 추구가 낳은 청중들과의 괴리 및 문화적 소외를 극복하고 한국적 상황에 맞는 음악적 소통 및 음악 양식을 개발하자는 노력은 ‘범세대’ 연주회에서도 나타났다. 범세대연주회는 서울시향에서 80년대 들어 매년 한 번씩 기획 공연을 해온 것으로 국악·재즈·팝과 서양 음악을 접목시키는 음악을 시도하여 주목을 받았는데 여기에는 강준일을 중심으로 1970년에 결성된 서울음악학회(SMA)라는 ‘off-campus’ 그룹이 주축이 되었다.²⁹⁾

한편 한국 현대음악의 토착화 작업에 주력해 온 나운영은 80년대 들어서 한국 찬송가의 토착화 운동을 본격화하였다. 1940년대부터 판소리를 채보하고 신창악 운동을 전개해온 김동진은 1979년 ‘신창악연구회’를 결성하여 신창악 보급 운동을 본격적으로 전개해 오다가 86년에 드디어 창작 신창악곡집을 펴내었다. 김동진이 고안한 신창악이란 “판소리 정신과 멋의 기법을 이어받아 현대에 적응시키며 발전시키고자 창이면서도 창이 아니게 그러면서도 창이 되도록 부르는 노래”³⁰⁾로서 전통 음악을 현대화시키는 일환의 작업이었다. 이렇듯 80년대의 새로운 주요 흐름으로서 부상했던 탈(脫)모더니즘적인 민족주의 음악 경향은 서구 현대음악을 극복하고 반성하자는 인식적 기반 위에서 한국전통음악을 음악적 자양분으로 삼아 이를 어떻게 현대화시키며 오늘의 한국 청중들과 소통할 것인가에 대한 공통의 과제를 가지고 작곡가들 마다 다양한 방식으로 나타났다.

67쪽 참조.

29) 한 예로 제4회 범세대연주회(86년 3월31일 세종문화회관 대강당)의 프로그램을 보면 양기승(전주대 교수)의 관현악을 위한 환상곡의 <다도해>, 장일남(한양대 교수)의 <검은신>, 김광순(전주대 교수)의 <완화삼>, 정송조의 재즈 그룹과 관현악을 위한 <콘트라스트>, 강준일의 사물놀이 협주곡 <푸리> 등이 연주되었는데 푸리에는 김덕수패 사물놀이가 열연하여 연주가 끝난 후 사물놀이만으로 앙코르를 할 정도로 열광적인 박수를 받았다. 『음악의 현장』, 『객석』.1986년 5월호, 21쪽.

30) 「김동진-객석과의 인터뷰」, 1985년 6월, 32-33쪽

2) 제2세대의 개별화 된 흐름

1980년대가 한국적인 음악 문화 및 음악 양식을 모색하면서 순수음악 관 및 엘리트주의를 비판하는 움직임이 작곡계에서 논의되고 실천되었기에 해방공간 이후 40여 년 만에 처음으로 맞는 역동적인 시기였던 것은 분명하다. 하지만 이러한 흐름이 작곡계 주류의 큰 질서를 바꾸는 데까지 나아간 것은 아니었다. 80년대 작곡계의 주류적 흐름은 70년대 다름슈타트의 첨단적인 현대기법을 수용함으로써 세대교체를 이루었던 강석희, 백병동, 김정길 등의 제2세대들과 창악회, 미래악회, 아시아작곡가연맹 한국 지부 등의 단체들이 이끄는 각종의 작곡발표회 및 범음악제(Pan Music Festival)에서 펼쳐지는 음악활동들로 이루어졌던 것이다.

제2세대의 리더격이었던 김정길, 백병동, 강석희 등은 80년대 들어 각자 완숙기로 접어들면서 개인의 성향에 따라 국내외적으로 다양한 활동을 펼쳐나갔다. 강석희가 전자음악을 위시한 전위적인 음악 경향을 주도하였다면 김정길은 실용음악과 단순명료한 음악 세계를 추구하였고 백병동은 전통적인 기악과 성악음악을 통해 음과 선의 음악적 운동을 통한 개인적 양식을 완성해 나갔다.

독일 현대음악계와 가장 밀접한 관계를 가지고 현대음악의 최첨단 흐름을 주도했던 작곡가는 강석희였다. 그는 1982년도 이래 서울대 음대 작곡과 교수로 재직하면서 1985년에 국제현대음악협회(ISCM) 부회장으로 선출되어 1990년까지 국제 현대음악계에서 중요한 역할을 담당했다. 국내에서는 다양한 양상의 현대음악을 소개하고 서구 및 일본 현대음악과 한국 현대음악과의 교류를 추진해 온 ‘범음악제’를 이끌었으며 88올림픽 폐회식 음악감독을 맡는 등 현대음악계의 중요한 리더로 활동하였다. 1980년대 들어서서 강석희의 현대음악에 대한 창작 작업은 전자음악을 중심으로 전개되었는데 쾰른 WDR방송국의 전자음악 스튜

디오에서 작업한 <청동시대>를 시작으로 <모자이크>, <향혼>, 필름과 전자음향을 위한 <용>, <봉황>과 88 서울올림픽 성화음악이었던 <프로메테우스 오다> 등이 그 결과물들이었다.³¹⁾

백병동의 작품은 1980년대 들어 일본, 암스테르담, 러시아, 미국, 헝가리, 독일 등지에서 활발하게 연주되었고 관현악을 위한 <산수도> (1983), 피아노를 위한 <소나테 소노르>(1985), <별곡 '87>(1987), 마림바와 타악기 주자를 위한 <콘트라>등의 작품을 발표하여 주목을 받았다. 백병동의 완숙기에 해당하는 1980년대는 70년대까지 주된 흐름 중 하나였던 불확정적이고 실험적인 작품 경향이 줄어들고 미분음과 전통 음악의 음색적 특성을 살리는 국악기를 위한 작품들과 양악기를 위한 선과 소리에 대한 탐구의 맥이 증가하는 방향으로 전환되었다.³²⁾

김정길은 80년대로 들어서면서 실용적인 음악에 많은 결실을 낳았고 간결 명료한 한국 음악적 양식을 모색하는 창작경향을 보였다. 그는 영화 <만다라>(1981)를 시작으로 <길소뜸>, <아제아제 바라아제>, <명자 아끼고 쏘나> 등의 영화음악을 써서 대중상 음악상을 수상하였고 무용 음악 6곡, 팡파레 86, 88 올림픽아드 팡파레 등 행사음악 등을 작곡하였다. 그가 실용음악에 특별히 관심을 가졌던 데에는 “전문적인 작곡가는 장르에 관계없이 작곡할 수 있어야 한다”는 직업적인 작곡관과 음악의 사회적 효용성을 중요시 여기는 창작태도에서 비롯된 것이었다.³³⁾ 감상용 음악에서도 <추초문>(1979) 이후 간결 명료한 음악어법이 주를 이루어 국악합주곡 <수여산>(1984), 한 사람의 주자와 타악기를 위한 <소리 없는 소리>(1984) 등이 추초문의 연장선상에서 나온 결과물이라 할 수 있고 그 외에도 관현악과 합창을 위한 <서당의 울> (1980), 피아노곡

31) 강석희, 「나의 작품을 말한다」, 『낭만음악』, 1990년 여름호, 통권 7호, 5-40쪽 참조.

32) 김춘미, 『백병동 연구』(서울:한국예술종합학교 한국예술연구소, 1995), 193쪽 참조.

33) 김희연, 「김정길의 작곡기법에 관한 연구」, 서울대학교 대학원 음악학 석사논문, 1996년. 19-25쪽 참조.

<고풍>(1981,1988), 세 사람의 클라리넷과 타악기를 위한 <울-85>등을 작곡하여 한국 전통음악을 바탕으로 한 간결 명료성이라는 김정길 고유의 양식을 80년대에 확립시켰다.³⁴⁾

한편 80년대는 작곡가들의 해외 활동이 본격화되는 시기였다. 70년대까지 연주자들의 해외 유학 및 콩쿠르 입상과 국제무대의 데뷔 등이 주축을 이루었는데 비해 80년대에 들어서면서 창작계 역시 연주계의 뒤를 이어 국내 작곡가들의 작품이 해외에서 연주되고 위촉되어 호평을 받거나 해외 콩쿠르에서 입상하는 등의 활동이 뒤따랐다. 해외에서 가장 활발히 연주된 작곡가의 작품은 강석희의 것으로서 서독을 중심으로 <피아노와 테이프를 위한 인벤치오>, <달하>, <울갠과 테이프를 위한 인벤치오넨>, <繼起>, <萬波> 등이 발표되었다. 또한 ‘85 베를린 음악

34) 한국 창작음악사를 언급할 때 흔히 제2세대와 제3세대 음악을 서유럽 중심의 모더니즘 계열 음악과 제3세계 의식에 기반을 둔 민족주의 음악계열로 대별시키지만 작가들의 성향에 따라 부분적으로 그러한 경계를 넘어서는 공통점을 발견할 수 있는데 그 예가 김정길이라고 생각된다. 그는 80년대 들어 한국 전통음악을 중심으로 난해한 모더니즘 계열의 창작 경향 대신에 쉽고 간결한 음악어법을 추구함으로써 제3세대 동인의 인식과 궤를 같이 하는 음악활동과 작품관을 펴려하였는데 1984년 국립국악원에서 주최한 한국창작음악발표회의 팸플릿에 나온 작곡노트는 이를 잘 보여주고 있다. 김정길, “합주곡 수여산: 여민락처럼 닮은 녀석을 잉태하고 싶었다. 요즈음 국악 창작에도 현대화 바람이 거칠게 일고 있다. 뿌리가 뿔뿔 만큼 뒤흔들리고 있음을 본다. 새로운 창작품이 연주될 때에도 그 바람이 잘못 일고 있음을 보고 가슴을 쥐어뜯는 아픔을 느낄 때가 많다. 작품을 쓰면서 창의적 창조나는 물음을 뒤로 하고 나는 오래도록 더도 말고 덜도 말고 여민락처럼 쓰기로 결정했다.” 한편 같은 음악회의 이건용의 작곡노트를 보면 “남려로부터의 전주곡: 이 곡은 하나의 새로운 작품이라기보다는 전통적인 양식에 따른 또 하나의 레퍼토리에 가깝게 되었다. 그러나 나에게 있어 이것은 조성이 몰락한 이후의 서양 음악에 대한 반성으로서 나타난 것이라는 의미를 가지고 있다”(최동선, 「작곡」, 『문예연감』, 442-443쪽에서 재인용)고 되어 있다. 김정길과 이건용의 작곡노트는 모더니즘 음악이 중요시 여겼던 작곡가의 독창성이나 창조성이라는 음악이념 대신에 한국전통음악에 직접적으로 기반을 둔 그 연장선상의 레퍼토리를 늘리겠다는 당시의 작곡전략을 보여주고 있는데 이는 20세기 서구 현대음악의 음악이념을 근본적으로 극복하고자 하는 의식이라는 점에서 상통하는 것이라 할 수 있을 것이다.

제 호리존테 페스티벌’에서 백병동의 <플루트, 기타, 첼로를 위한 소리>와 김정길의 <추초문>이 연주되었고 진은숙은 84년 캐나다에서 열린 국제현대음악협회(ISCM)가 주최하는 가우데아무스 국제 작곡콩쿠르에서 세 대의 첼로를 위한 <분광(Spektra)>으로 대상을 받아 주목을 받았다.

3) 전자음악의 도입 및 정착

한편 70년대까지 간헐적인 개인작업으로 맥을 이었던 전자음악은 80년대에 와서 보다 그룹화되어 작곡계에 뿌리를 내렸다. 1966년 강석희에 의한 <원색의 향연>을 시발로 하였던 전자음악은 80년대 들어서서 상당한 진전을 보이게 되었다. 특히 서울대 스튜디오를 중심으로 진규영, 허영만, 장덕산은 외국의 스튜디오에만 의존했던 작업을 국내 스튜디오에서도 할 수 있다는 것을 입증시켰고 그 이후에도 개별적인 작업을 발전시켜 나갔다. 황성호는 기술자 공정실을 만나 작가와 기술자의 협조체계를 갖추었고 도이치 저 신데사이저 입문을 번역했으며 <울-1>과 <전농-초>, <야경> 등의 작품을 발표하였다. 85년 이후에는 유학으로 잠시 주춤했던 서울대 스튜디오 팀이 다시 귀국하면서 전자음악의 작품 수가 증가하게 되었는데 이는 전자음악 연구 단체인 ‘던농패’의 활동으로 연결되었다. 진규영, 장정익, 유병은, 황성호, 안두진의 작곡가들과 공정실, 양채현 등이 구성원으로 있는 ‘던농패’는 서울대 스튜디오 구성원들이 주축이 된 것으로 1995년 12월 3&5 예공간에서 전자음악 발표회를 가졌으며 수시로 전자음악 감상회를 주최했다. 이들의 작업은 전용 스튜디오가 없는 상태였기 때문에 장비를 갖춘 회원들의 특강으로 모임을 지속시켰으며 기술자와의 공동작업으로 작곡 뿐만 아니라 장비면에서의 연구도 진행시켰다. 또한 팬뮤직페스티벌은 구미의 전자음악을 소개하는 주요한 통로였다. 음악제 시작 첫 해부터 전자음악에 대한

소개는 지속되어 전자음악을 테이프로 연주하는 것 외에도 기술자를 초빙하여 워크숍을 열고 작곡가들을 초빙하여 직접 실황연주를 시도하는 등 전자음악을 위한 프로그램을 다양하게 기획했으며 82년에는 독일 전자음악, 83년에는 이태리 전자음악이 기획되었고 84년에는 두 번의 실황연주회가 마련되었다.³⁵⁾

4. 오페라 연주의 활성화와 한국음악극 운동

1) 본고장식 오페라의 성장

서양 근대 예술음악의 대표적인 두 장르라고 할 수 있는 교향악과 오페라는 80년대 한국의 서양 음악계가 얼마나 양적 질적 성장을 이루었는가를 보여주는 시금석이라고도 할 수 있다. 특히 오페라는 총체예술로서 많은 인적, 물적 역량이 집결되어야 하는 것인 만큼 음악 외적인 사회 정치적, 경제적 요인과의 밀접히 연관되어 전개되었다. 1980년대의 오페라가 80년대 전반과 중, 후반으로 그 전개 양상이 뚜렷이 구별되는 것도 이러한 음악외적인 요인과 관계되는 것이었다. 1980년부터 1983년까지는 각각 9회, 5회, 6회, 8회 등으로 1979년의 14회 공연 수에도 크게 미치지 못하다가 84년부터는 14회로 증가하면서 79년대 말의 공연상황으로 회복하더니 아시안게임이 있었던 86년은 26편이 상연되는 등 국가주도의 스포츠 행사와 문화예술축전이 본격화되는 80년대 후반에 들어서서는 분단 이후 가장 눈에 띄는 양적 팽창을 이룩하였다.

한국 오페라의 핵심이라고 할 수 있는 창작오페라 제작도 증가하여 총 11편이 초연³⁶⁾되었는데 50년대 3편, 60년대 3편, 70년대 4편에 비하

35) 안두진, 「한국 전자음악의 현황」, 『문화예술』, 86년11월호, 54-60쪽 참조.

36) 1983년 박재열의 <초분>, <심청가>, 85년 공석준의 <결혼>, 86년 박준상의 <춘향

면 비약적인 양적 성장을 이루었지만 80년대 중반까지만 해도 베르디나 푸치니 작품을 위주로 하는 오페라 체험의 제한성을 그대로 답습함으로써 멜로드라마적인 대형오페라의 관습에서 벗어나지 못하고 있었다. 내용 소재면에서도 <춘향전>, <왕자호동>, <콩쥐팍쥐>, <자명고>, <논개> 등 과거 지향적인 역사적 소재가 대부분이고 현시대 감각과 정신에 맞는 적극적인 재해석이 부족한 실정이었다. 그리하여 과연 이 시대에 한국에서 오페라라는 장르가 필요한 것인가, 필요하다면 단순한 서양 오페라의 흉내내기가 아닌 오늘 이 시대의 진정한 메시지를 담아낼 수 있는 총화된 무엇으로 존재할 수 있는 것인가 등의 근본적인 질문에 창작오페라가 적극적으로 답하지 못하는 한계를 가지고 있었다.

1970년대가 국립오페라단, 김자경오페라단, 서울오페라단 등 세 오페라단의 활약상으로 집약되었다면 80년대 들어서서는 1985년에 서울시립오페라단이 창단되어 매년 창작오페라 한 편을 상연하기로 계획하였고 음악대학에서의 오페라 공연 확산과 오페라소극장 운동 및 상설 무대화 등으로 좀더 다원화된 양상을 띠게 되었다. 또한 80년대 중반에 들어서면 부산오페라단, 인천오페라단, 나토야오페라단(부산), 대구오페라단, 광주오페라단, 영남오페라단 등의 지방 오페라단이 만들어지면서 오페라 상연의 전국화 현상이 가시화되었다.

1980년대의 이러한 양적 확산과 함께 오페라 운동도 두 가지 양상으로 분화되어 전개되었다. 하나는 본고장의 서양오페라를 좀더 정통한 방법으로 수용하려는 움직임이었고 다른 하나는 한국 사회 현실 및 관객과 밀착하여 자기 것으로 소화된 새로운 음악극 운동을 전개해 나가려는 흐름이었다. 본고장 오페라의 여러 면모를 보다 정통한 방법으로 한국 오페라계에 수입하고 교육시키려 했던 흐름은 첫째 원어로 노래하

전>, 오숙자의 <원술랑>, 홍연택의 <시집가는 날>, 백병동의 <이화부부>, 이상근의 <부산성의 사람들>, 1987년 이영조의 <처용>, 88년 이견용의 <솔로몬과 솔람피>, 89년에 이종구의 <환황녀> 등이 80년대에 만들어진 오페라이다.

기³⁷⁾, 둘째 스테프진·무대장치 등의 수입, 셋째 외국 유명 오페라단 초청³⁸⁾ 넷째 외국 작곡가에게 위촉하는 등의 시도로 나타났다.

이렇듯 연주 상에서 오페라의 본고장화 및 서양화라는 측면에서는 양적인 성장을 보였다. 그러나 단장 1인에게 집중된 재정력 및 기획력과 연출가, 스테프진, 대본가 등의 오페라 전문 인력의 부족, 몇몇 중견 및 스타 성악가들의 겹치기 출연으로 인한 오페라단의 차별화 전략 부재, 흥행 보장을 위한 이태리 낭만오페라 위주의 레퍼토리 제한성 등으로 나타나듯이 제도적 측면에서 합리적인 분업체계를 갖추고 직업화된 오페라의 정착이란 과제는 여전히 요원한 과제로 남아있었다. 기실 근대 예술의 총화로 여겨지는 오페라의 물질 토대는 오페라 상설극장과 같은 공간 확보와 함께 자본주의적인 기업 형태에 가까운 오페라의 직업화와 작곡, 연출, 무대기술, 성악, 기악, 무용, 대본 등의 고도로 전문화된 분업화의 안정적 시스템으로 안착되어야 하는 것인데 비하여 80년대 한국 오페라계의 현실은 이러한 요건을 구비하기 어려운 한계를 가지고 있었다. 시민적인 지지기반을 구축하기 위한 전략으로 ‘멜로드라마적인 인기오페라의 되풀이 상연’과 ‘한국초연’이라는 관심 끌기³⁹⁾가 채택되는 정도였고 ‘노점상인 같은 부동성(浮動性)’⁴⁰⁾과 영세성을 여전히 면치 못하고 있었기 때문이다.

그러나 이보다도 더욱 근본적인 문제는 오페라 운동의 내용적 측면에

37) 82년에 카르멘을 김자경오페라단이 프랑스로 공연을 시도하고 83년에 국립오페라단이 라보엠, 리골레토를 이태리어로 부르는 등 80년대 초반부터 원어를 직접 노래하는 현상이 정착하게 되었다.

38) 86년 영국 로얄 오페라단, 88년 아테리의 라 스칼라좌 오페라단의 내한 공연이 대표적인 예라 할 수 있다. 특히 88년의 라 스칼라좌 오페라단은 스테프진은 물론 합창단까지 400여명의 규모가 내한하여 <투란도트>를 공연하였는데 그 초청비용만 40억이었다. 김원구, 『오페라』, 『문예연감』, 1988년, 147쪽 참조.

39) 박용구, 「계속된 몸부림, 그래도 정책은 멀고- 한국 오페라사와 창작오페라의 나아갈 길」, 『객석』, 1986년 6월호, 81쪽.

40) 박용구, 위의 글, 81쪽.

있었다. 한국 오페라 운동이 가져야 할 진정한 의미는 단순히 서양 오페라 유산의 수용과 섭취라는 일차적 과제를 넘어서서 ‘오늘’이라는 역사적·음악적 현실에서의 진정한 오페라 체험이 무엇인가에 대한 방향 설정과 본질적으로 연결되는 것이었다. 박용구가 “오늘까지의 외국 오페라 상연기록과 창작 오페라 리스트를 보면 역사와 음악의 시대와 함께 움직이는 무브망(Movement)으로서의 ‘오페라 운동’이 과연 우리에게 있었던가”라는 물음을 던지면서 “엄격한 의미에서 과거 40년 ‘오페라 운동’은 없었다”⁴¹⁾라고 평가하였듯이 대형 오페라의 정통적 수용과 이를 통한 오페라 대중화라는 외면적 성장 추구만으로는 오페라 운동이 한계를 가질 수밖에 없었던 것이다. 오히려 한국적 상황에 탄력적으로 적응하면서 ‘오늘·여기’라는 역사적 음악적 현실에 기반하려는 진정한 의미의 오페라 운동은 ‘한국 음악극’ 운동이란 방향 속에서 정통 이태리 오페라의 수입이 아닌 소극장 운동과 오페라 상설무대 등에서 나름의 돌파구를 마련하였다.

2) 오페라소극장 운동과 한국 음악극 찾기

오페라 상설무대와 소극장 운동은 80년대에 새롭게 시도된 변화로서 대규모 지향적인 오페라를 소규모화하려는 시도는 “오페라에 대한 경직된 사고를 유연하게 할 수 있는 시발점”⁴²⁾이었다. 이러한 흐름은 80년대 중반 이후에 본격화되었는데, 흥행과 재정압박에서 민간 오페라단보다 상대적으로 자유로웠던 국립오페라단은 1982년에 새로운 오페라 운동의 포석으로 창단 20주년 만에 처음으로 소극장 공연을 계획하였다. 문호근 연출, 메노티 작곡(Gian Carlo Menotti)의 <무당>과 <전화> 두 편과 1984년 국립극장 소극장 공연에서 두 편의 외국 단막극을 상연

41) 박용구, 위의 글, 82쪽.

42) 박선희, “한국 오페라 공연 실태 조사”, 『문화예술』, 1987년 2월호, 97쪽.

하였고 더 나아가 소극장용 창작오페라를 위촉하여 박재열의 <초분>(1983), 공석준의 <결혼>(이강백 원작, 문호근 연출, 1985), 백병동의 <이화부부>(김영태 극본, 문호근 연출, 1986) 등을 초연하는 등 소극장 운동을 가시화시켰다. 이러한 소극장 오페라 공연은 단지 무대의 규모만을 축소한다는 제한된 의미에서 벗어나 소극장 공연 양식에 맞는 연출의 새로운 실험과 외국 대본의 경우 대본의 한국적 각색, 소재의 현대성 획득⁴³⁾이라는 측면에서 오페라를 기존 이태리풍의 낭만오페라 스타일에 가두지 않고 한국 음악극의 내용과 형식을 모색하는데 있어서 중요한 실마리를 제공해주는 것이었다.⁴⁴⁾

한편 87년부터 전개된 한국음악극연구소(소장: 문호근)의 작업은 오페라를 한국 음악문화의 총체적 맥락 속에서 고려하여 ‘오페라’라는 이름과 형식을 고집하지 않고도 한국 음악문화를 제대로 담아낼 수 있는 새로운 음악극 운동이었다. 한국음악극연구소는 첫 활동으로서 그해 2월에 ‘한국 음악극의 방향설정을 위하여’라는 학술모임을 개최하여 오페라뿐만 아니라 창극·뮤지컬 등 음악과 드라마가 공존할 수 있는 모

43) 박재열의 <초분>이나 공석준의 <결혼>이 오태석, 이강백의 희곡을 원작으로 하여 20세기적 연극체현을 거치면서 작가적 개성과 형식으로 현대적 발언을 연극으로부터 빌어옴으로써 관객들로부터 창작오페라로서는 드물게 좋은 반응을 보여 앵콜 공연까지 했던 것 등이 그 예이다.

44) 국립오페라단에서 기획했던 오페라소극장 운동을 성공적으로 이끈 데에는 당시 독일 뮌헨에서 오페라 연출을 공부하고 귀국하여 활발한 활동을 벌였던 문호근의 역할이 결정적이었다. 82년 문호근 연출의 메노티 작곡의 <전화>에서 등장인물의 이름을 한국식 이름인 영자와 미스터 김으로 고쳐 부르고 소극장에 오케스트라 피트가 없는 구조적인 문제를 해결하기 위해 무대 장치 뒤쪽에 오케스트라가 자리를 잡고 출연자는 무대 앞쪽 양옆에 설치된 TV화면을 통해서 지휘자의 사인을 보도록 새로운 시도를 하였고 1984년 국립극장 소극장에서 공연된 페르골레지의 <하녀에서 마님으로>와 모차르트 <바스피앙군과 바스피엔양> 역시 직접 대사를 번역하고 대본에 없는 연기자들을 출연시켜 무대를 더욱 역동적으로 만들며 오디션을 통해 새로운 얼굴을 등장시켜 가사 전달을 명확히 하여 연극과 노래에 관객을 동화시켜 앵콜 공연, 혹은 객석만원이라는 기록 등을 세우는 등 당시로서 오페라의 새로운 돌파구를 여는데 주역이었다고 할 수 있다.

든 장르에 대해 검토하고 가장 바람직한 우리 현실에 맞는 ‘음악극’은
어때야 하는가에 대한 토론을 가졌다. 매달 정례모임에서 장일남, 강석
희, 강준일, 김민기, 이종구, 백병동, 최창권 등의 작곡가들이 모여 창작
실제에 대한 토의를 통해 “좋은 창작극이 나오기 위하여 우선 좋은 대
본이 필요하다”는 잠정 결론을 가졌다. 또한 3월29-31일에는 첫 워크숍
공연으로 베르디의 <충독 시몬>, 베르크의 <보체크>, 글록의 <오르페
우스와 에우리디체>, 페푸시의 <거지오페라> 등을 상연하였다.⁴⁵⁾ 이 워
크숍 공연이 본격적인 창작 음악극을 제작하는 것은 아니었으나 공개
오디션을 통해 지휘, 연출, 출연진을 선발하고 모차르트의 <바스피앙과
바스피엔>을 <철수와 영화>로 번안하여 오페라 전체의 줄거리를 생략,
첨가해서 비교적 오늘의 상황에 맞게 고침으로써 “연출자의 시각에 따
라 고전 오페라도 먼 시대, 먼 나라 이야기가 아니라는 것을 깨닫게 해
준” 공연으로⁴⁶⁾ “연주분야에 있어서의 한국 음악”에 관심을 가지고 ‘오
늘·이 곳’으로의 문맥화를 위한 해석 작업을 한 것으로 평가되기도 하
였다.⁴⁷⁾

한국음악극연구소가 본격적으로 ‘한국 음악극’이란 이름에 걸맞은 작
품으로 내보인 것은 노래극 <우리들의 사랑>⁴⁸⁾과 <구로동 연가>⁴⁹⁾를

45) 1987년 3월 29-31일 미리내예술극장에서 상연되었다.

46) 한경심, 「오페라 전문교육시대 왔다」, 『음악동아』, 1987년, 5월호, 124-125쪽.

47) 이진용, 「‘오늘 이곳’으로의 문맥화를 위한 해석」, 『객석』, 1987년 5월호, 226-227
쪽.

48) 87년 10월 30일 문예회관 소강당에서 양아치전 이란 부제를 달고 공연되었다. 연
출 및 대본: 문호근, 작곡: 이진용, 강준일, 김철호, 출연: 문성근, 원창현 등, 연주:
노부영 외 다수.

49) 1988년 6월 5일-16일까지 문예회관 소극장에서 1차 공연, 7월1일부터 연우소극장
에서 연장공연을 가졌다. 박노해 시를 가사로 원창현 극본, 강준일, 이진용, 김철호
공동 작곡. 공동작업 방식으로서 강준일이 드라마의 진행에 대한 음악을, 이진용은
배경 설명 곡으로 박노해의 시 <시대의 꿈>, <바겐세일>, 김해화의 시 <배웅> 등
을 작곡하고 김철호는 놀이문화에 관한 노래를 만드는 것으로 분담되었다.

통해서였다. 노래극 <우리들의 사랑>은 영국의 발라드 오페라 <거지 오페라>(Beggars' Opera)와 이를 개작한 쿠르트 바일의 <서푼짜리 오페라>(부제: 양아치전)의 틀을 가져와 한국의 사회 밑바닥 계층을 주인공으로 삼고 연극배우와 성악인들이 함께 출연하여 주목을 받았다. 이 노래극은 서구 오페라에 기반을 둔 클래식한 현대 어법 대신에 우리 사회에서 통용되는 전통음악, 외색조의 대중가요, 클래식, 동요 등을 한 그릇에 담아 세 명 작곡가의 공동 작업으로 진행되었는데 ‘기존 오페라관으로부터의 탈피’하여 ‘민족음악문화 관련 예술 양식의 창조를 위한 새로운 시도’였다는 평가를 받았다.⁵⁰⁾

1988년에 ‘노동자 노래극’이란 형식으로 한국음악극연구소와 연우무대의 공동기획한 <구로동 연가>는 박노해의 시를 텍스트로 하여 노동현장의 현실을 문제화했다는 데서 <우리들의 사랑>보다 더욱 화제를 모았다. “현실적으로 무대에서 다루기 힘든 노동문제를 다룬 작품들이 주로 마당극양식에 의존하던 것과는 달리 <구로동 연가>는 음악극이라는 새로운 양식에 노동자의 삶을 담은 점”⁵¹⁾은 보수적인 음악계의 기존 관행에 견주어 봤을 때 “엄청난 진보성”⁵²⁾을 지닌 것이었기 때문이다. 이렇듯 음악적으로는 당시 통속적인 음악어법까지도 수용하고 보수적인 음악계에서 시도하지 않았던 민중지향적인 소재를 택하여 오페라라는 기존 틀을 벗어던지고 음악극, 노래극이라는 새로운 장르를 개척했다는 데서 한국 음악극 운동의 정신은 1940년대의 ‘향토가극’에서부터 뿌리를 찾을 수 있을 것이다. 그러나 이러한 음악적인 진보성에도 불구하고 일각에서는 두 작품 다 ‘먹물의 눈으로 바닥세계를 들여다 본 한 계’를 극복하지 못한 채 노동자를 단순한 피해자가 아닌 역동적인 주체로 보려는 80년대적 지식인의 진보적 시각을 담아내지 못하고 70년대

50) 이강숙, 「노래극 <우리들의 사랑>」, 『음악동아』, 1987년 12월호, 167쪽.

51) 황성기 기자, 스포츠 서울, 88년 6월 9일.

52) 이영미, 「노동자의 삶에 대한 소박한 애정」, 『예술정보』, 1988년 7월호 참조.

적인 감상주의적 현실인식 태도에서 벗어나지 못했다는 비판이 제기되기도 하였다.⁵³⁾ 그러나 한국음악극연구소의 활동은 당시로서는 서양 오페라를 근본적으로 반성하고자 했던 대안적 운동이었을 뿐만 아니라 80년대 후반 고급음악계에서 창작과 이론분야를 중심으로 전개되었던 민족음악론의 지평을 오페라 및 음악극 분야에까지 스펙트럼을 넓혀냈다는데 의의가 있다고 할 수 있다.

한편 오페라라는 기존틀을 유지했던 창작오페라가 80년대 후반에 들어서서는 한 해당 한 편 정도 나오는 저조한 비율을 보였지만 이영조의 <처용>(1987년), 이견용의 <솔로몬과 솔라미>(1988년) 이종구의 <환향녀>(1989년) 등이 제작되어 대형 오페라에서도 한국적 음악극의 양식이 실험되었다. 특히 장수동 연출·이종구 작곡의 <환향녀>는 당시 한국적 오페라 확립을 위한 새로운 시도로 평가되었는데 그 이유는 기존의 오페라에서 흔히 보는 주인공을 없애고 극적 전개에 좀더 집중하여 오페라의 소재가 갖는 역사적 성격과 집단적 공동체 의식의 구현을 부각시켰기 때문이었다. 또한 당대에 공존하는 여러 가지 음악적 자원을 충분히 활용하기 위해 국악기와 서양악기, 전통무용과 현대무용, 그리고 신디사이저 등의 사용을 통해 한국 오페라 양식을 모색하려는 의도가 긍정적으로 평가되었다. 특히 ‘표제적으로 모호하게 그려진 환향녀, 사대부, 지배 계급과 피지배 계급의 갈등 등 전체적으로 대본상의 극적 구성이 약했지만 군중 장면의 음악적 처리는 우리에게 공연물로서의 창작오페라의 가능성을 충분히 보여준 것으로 음악적 측면에서는 긍정적인 평가를 받았다.⁵⁴⁾

53) 김문환, 「‘떡물’눈으로 ‘바닥세계’를 들여다 본 한계와 극복」, 『가정조선』, 1987년 11월호와 이영미, 위의 글 참조.

54) 황성호, 「작곡가들의 딜레마가 생산적으로 노출된 창작 음악계」, 『문예연감』, 1989년도, 325쪽.

5. 음악론의 전개과정

‘평론다운 평론부재!’ 이 말은 오랫동안 한국 음악의 비평계의 문제로 지적되어온 말이었다. 60년대부터 80년대까지 이 말은 음악 비평의 문제를 거론할 때 단골 메뉴처럼 쓰인 말이지만 조금만 더 자세히 속을 들여다보면 60년대 비평과 70년대 비평이, 또한 80년대 비평이 다 같았던 것은 아니었다. 80년대는 상대적으로 비평을 비평답게 만든, 새로운 도약의 시대였다. 연주를 대상으로 한 인상비평이 대부분이었던 지난 시기에 비해 80년대는 양적으로 여전히 연주비평과 인상비평이 대세를 이루었으나 질적인 측면에서는 보다 심도 있는 담론이 전개되었다. 음악문화나 음악환경 전반에 걸친 비평적 인식과 학문적 식견을 전제로 한 학술비평·이론비평이 시도되었고 서우석, 이강숙을 필두로 이건용, 홍정수, 이장직, 박선희 등 평론의 집단적 흐름도 형성되었다. 객석과 음악동아의 발간과 평론상 제정으로 음악평론가의 등용문도 넓어졌다. 『음악과 이론』 및 『한국 음악사학보』, 『낭만음악』, 『민족음악의 이해』, 『노래』 등 부정기 간행물과 『피아노음악』, 『객석』, 『음악동아』 등의 전문 음악잡지의 탄생은 척박했던 한국 음악학과 비평이 성장할 수 있는 물적 토대가 되었다.

무엇보다도 80년대는 많은 논쟁이 있었다. 한국 음악문화와 사회현실과 음악의 현실을 연관시키려는 문제의식들이 형성되었던 시기였던 것이다. 가장 중요한 논쟁으로는 한국음악론과 노래운동론, 그리고 80년대 후반의 민족 음악론을 들 수 있고 이 외에도 뽕짝 논쟁, 일제와 해방 공간을 중심으로 한 근현대음악사 연구, 월북 및 해금 음악가의 음악과 북한 음악에 대한 관심도 이론과 평론에서 중요한 논점이 되었다.

1) 창작비평과 학술비평

70년대까지는 인상비평이나 리뷰 형식을 크게 벗어나지 못했으나 70년대 후반에 와서 몇몇 평론가들에 의해 체계적인 음악평론이 시도되기 시작하였다. 이강숙은 「음악과 음악비평」, 「음악양식의 다원성」등의 글을 통해 음악도 학문적 기초 위에서 일관성 있게 논술될 수 있는 부분임을 보여주었고 서우석은 한국 음악의 확립에 대한 글로서 「음악과 구조」, 「서양 음악의 수용과 자세」를 썼다. 이는 저널리즘 비평에서 학술비평으로의 전환 및 성숙 가능성을 보여준 것이었다. 또한 1981년에 서울대 음대에 최초로 이론전공학과가 생기고 이와 함께 음악학의 보급으로 저널리즘적인 단평에서 ‘설득’과 ‘분석’의 과정을 거치는 학술비평과 창작비평이 출현할 수 있는 물적 토대가 대학 내에서 만들어지게 되었다.⁵⁵⁾

한편 80년대는 단행본의 붐이 형성되었던 시기였다. 이강숙의 『열린 음악의 세계』, 『음악의 이해』, 『음악적 모국어에 위하여』, 서우석의 『현대음악의 이해를 위하여』, 『시와 리듬』, 박용구의 『음악의 문』, 한명희의 『하늘의 소리 · 민중의 소리』등이 간행되었고 이외에도 『종족음악과 문화』, 『음악과 이론 1』 등이 80년대 초, 중반까지의 음악학계의 큰 성과로 거론되었다.

60년대부터 비평계의 문제 중에 가장 큰 문제로 지적되는 것은 창작비평의 부진이었다. 일례로 1987년과 1988년 『문예연감』 평론 부분에서 비평유형별로 구분해놓은 자료에 의거하면 연주평은 대략 60%이상이나 창작평은 0.02-0.05%에 불과했고 비평가들은 창작에 무관심하고 무지하며 창작가들은 정작 자신들의 작품을 비평하는 비평가에 대해 무관심했기에 “창작 없는 비평, 비평 없는 창작”이란 말이 나올 정도였

55) 박선희, 「평론부재의 현상과 극복」, 『객석』, 1985년 8월호.

다.⁵⁶⁾ 그럼에도 불구하고 상대적으로 창작비평이 본격화되기 시작된 것은 70년대 말에서 80년대 초반이었다. 그 중 이강숙의 비평 활동은 한국의 악단과 창작음악에 대해 근본적으로 문제제기를 시작함으로써 어느 정도 창작비평 및 학술비평 활동의 본격화에 그 단초를 마련하였다고 할 수 있다. 이강숙은 80년대 들어서도 「창작의 올바른 방향」, 「한국 창작음악의 문제점」, 「무조관련적 음악의 수용과 반성」, 「작곡가 자유론」 등의 글을 통해 한국 작곡계의 창작 경향과 새로운 방향성을 모색하는 글을 실었다.

또한 80년대는 논리적이고 체계적인 시평과 이론적 비평을 전개할 수 있는 지면이 많이 확보되었다. 『공간』에 실린 이강숙의 「음악의 사변적 접근」 시리즈나 『예술과 비평』 1호와 6호에 실린 서우석의 「70년대 한국 음악에 대한 인식」과 「한국 음악청중의 역사적 이해」 등은 음악과 현실에 대한 ‘생각하기’와 ‘분석하기’의 시도라고 할 수 있다. 이외에도 『문예중앙』, 『월간조선』, 『주간조선』, 『객석』, 『예술과 비평』 등의 문예 잡지와 『음악교육』, 『음악동아』등이 마련한 음악 시평란에 김춘미, 박용구, 이건용 등이 참여하여 음악의 사회문화적 인식을 가능하게 하는 지면으로 기능하게 하였다. 80년대 후반에는 김학민, 진희숙, 박선희, 문옥배, 이장직, 윤중강, 송혜진, 이인원, 주성혜 등 음악학적 이론 기반을 가지고 한국 음악문화와 현실을 언급하는 젊은 평론가들이 대거 등장하였다. 또한 80년대 중, 후반을 거치면서 『음악과이론』, 『노래』, 『낭만음악』, 『한국 음악사학보』, 『민족음악의 이해』 등의 학술지와 계간지가 창간되고 국내 최초의 음악학 동인이라고 할 수 있는 음악학연구회⁵⁷⁾(회장: 이강숙)가 매달 학술모임을 진행하면서 비평과 음악학을 연

56) 이회경, 「비평있는 비평을 위하여-한국 창작비평의 문제」, 『낭만음악』, 1993년 겨울호 참조.

57) 1986년 12월에 음악학자들의 연구모임 형식으로 발족된 음악학연구회는 발족 이후 거의 매달 연구발표회를 내부적으로 가졌다. 여기서 김춘미의 「음악관계 석·박사

계하는 공간이 마련되었다.

2) 뽕짝 논쟁

80년대는 음악 현상에 대한 논쟁이 다른 시기에 비해 비교적 활발하였다고 할 수 있는데 그 중 하나가 소위 ‘뽕짝 논쟁’이었다.⁵⁸⁾ ‘뽕짝’

학위 논문의 통계적 분석-1045-1985, 2077편을 중심으로, 노동은, 「조선후기 음악 연구」, 이강숙, 「음악해석학 연구」, 이건용, 「한국 기독교와 음악」, 홍정수, 「이영조의 소요유 분석」, 조영주, 「한스 아이슬러의 생애와 음악」, 박미경, 「한국 음악의 즉흥성-진도 당골의 의식에 있어서」, 성경희, 「초등학교 음악과 교육과정 국제 동향 연구」, 조선우, 「음악이론사관 무엇인가」, 노형해, 「19. 20세기 서양 대중음악 현상의 역사적 연구」, 이건용, 「음악윤리학」, 조영주, 「동구권의 이데올로기와 예술: 1950년대의 동독」, 박종문, 「민족음악의 시각에서 본 대학 음악교육 과정의 문제와 개선 방향」, 박미경, 「민족음악과 전통음악 연구」, 노동은, 「북한음악 연구」, 김준미, 「무엇이 민중인가」, 이건용, 「새로운 전통음악 창작과 관련된 미학적 문제들」 등의 논문이 발표되었는데 이러한 논문들은 민족음악, 한국음악관련 담론들을 학문적으로 체계화시킨 것으로서 지면 발표로 끝나는 것이 아니라 음악학자들의 내부 토론으로 인하여 당시로서는 한국 음악학의 기틀이 다져지는 중요한 통로가 되었다. 음악학연구회는 1990년대 중반에 한국 음악학학회로 전환하였고 1988년 『音·樂·學 I』을 시발로 하여 현재까지 한국 음악학 관련 학술지를 11집 발간하였다.

- 58) 뽕짝 논쟁과 관련된 글로는 다음과 같다. 황병기, “누가 뽕짝을 우리 것이라 우기느냐”(『음악동아』, 1984년 12월호), 한국일보 84년 11월 6일에 재개제, 서우석과 김지평 반박글, 한국일보 84년 11월 22일자, 황병기와 박용구의 재반박, 한국일보 11월 29일자 수록, 김지평과 박시춘의 재반박, 한국일보 12월 6일자, 이건용 한국일보 12월 13일자 반박, 김학수(한양대 교수, 언론학)와 박영신(연세대 사회학교 교수)의 글이 한국일보 12월 27일에 게재되었고 황문평(경음악평론가)의 「놀러앉으면 다 우리 것이냐」, 『음악동아』, 1984년 12월호, 최정호, 「카인과 아벨도 형제임에는 틀림없지만」, 『음악동아』, 1985년 1월호), 이영미, 「뽕짝 시비는 끝나지 않았다」, (『음악동아』, 1985년 3월호) 등이 있고 뽕짝 논쟁에 대한 경과 및 그 논쟁의 의의를 체계적으로 정리한 글로는 이영미의 「80년대 ‘뽕짝논쟁’의 시작과 끝」, (『80년대 한국사회 대논쟁집』, 1990년, 『민족예술운동의 역사와 이론』에 재수록)이 있다. 그 이후에도 노동은에 의해 뽕짝의 대표곡이라 할 수 있는 <돌아와요 부산항에>, <동백아가씨>등이 일본 유행가와 동일한 음악이라는 주장이 제기되어 다시 한 번 뽕짝의 원류가 무엇인지 화제가 되었다. (노동은, 「노래의 사회사」, 『사회와 사상』,

혹은 ‘트로트 가요’라고 불리는 가요의 왜색 논쟁이 80년대만 있었던 것은 아니었으나 그 이전의 84년 한일문화 교류의 열풍으로 촉발되었던 뽕짝 논쟁과 그 뒤를 잇는 일련의 왜색 논쟁처럼 본격적인 것은 아니었다. 뽕짝 논쟁은 1984년 11월 황병기의 「누가 뽕짝을 우리 것이라 우기느냐」⁵⁹⁾라는 글로 시작되었다. 당시 뽕짝 논쟁은 두 가지 방향에서 전개되었는데 하나는 뽕짝의 원류가 무엇인가였고 다른 하나는 대중문화 속에서 뽕짝의 역할을 어떻게 볼 것인가에 대한 가치 판단이었다. 뽕짝의 원류에 대한 문제는 뽕짝이 왜색이라는 주장이 한국적이라는 주장에 비해 훨씬 설득력이 있었다. 전자의 논리가 주로 학자들의 역사적, 음악적 분석의 치밀한 논증이 뒷받침된 것에 비해 후자의 논리는 뽕짝 음악의 생산에 주로 종사하는 사람들이 대중음악에 대한 피해의식과 이에 대한 반발로 이루어짐으로써 그 논증의 질에 있어 차이가 났기 때문이다. 그러나 이러한 뽕짝의 원류 혹은 족보 찾기가 무슨 의미를 갖는가에 대한 서우석의 반박은 뽕짝음악에 종사하는 사람들과는 다른 것으로서 뽕짝의 문화적 의미에 대한 가치 평가로 나아가게 하는 물음이었다. 이에 대하여 박용구, 이건용, 이영미는 뽕짝의 뿌리 찾기에 주안점을 두지 않고 그 음악이 우리나라 대중가요 문화에서 어떠한 역할을 했는가에 대해 초점을 맞춤으로써 뽕짝의 뿌리 찾기 논의가 갖는 한계를 극복하고 “가요 문화 전체의 본질에 도달하려는 통찰력”⁶⁰⁾을 요구함으로써 우리나라 음악문화 전반의 비주체성에 대한 반성과 비판의 눈을 마련하는 계기를 마련하게 하였다. 뽕짝뿐만 아니라 대중가요가 한국 음악문화 전반에서 차지하는 역할과 의미 등은 이후 노래 동인들의 무크지 『노래』를 통해서 계속 심화되었다고 할 수 있다.

1989년 6월호)

59) 『음악동아』, 84년 11월호 참조.

60) 이영미, 「80년대 뽕짝논쟁의 시작과 끝」, 『민족예술운동의 역사와 이론』, (서울: 한길사, 1991), 281-282쪽 .

3) 한국음악론

1980년대를 특징지은 음악현상 중에 가장 중요한 것은 운동적 성격을 가진 음악론의 대두라고 할 수 있는데 이는 한국음악론·노래운동론·민족 음악론으로 요약될 수 있다.⁶¹⁾ 80년대 초반에 들어서면 한국 창작 음악의 현황 및 방향에 대한 시평적 성격의 글이 많이 등장하였는데 좌담 「한국창작음악의 진로를 찾아서」(『공간』 1981년 6월호), 「한국 음악 언어에 있어서의 전통논의」(『공간』 1984년 2월호), 특집 「한국 예술가곡 무엇이 문제인가」(『객석』 1984년 12월호), 「한국 창작음악 어디에」(『객석』 1986년 4월호)등이 그것이다. 80년대 창작음악의 시평은 많은 부분이 ‘한국 음악’이란 쟁점 맞물려 한국음악론의 전개로 이어졌다.

당시 쟁점이 되었던 ‘한국 음악’에 대해서는 세 가지 입장으로 나뉘어졌다. 그 중 통시적 관점에서 한국 음악을 주장하는 논리는 국악계 쪽에서 제기된 것이었다. 이 논리는 “역사적으로 오랜 기간동안 전래되어 온 음악이 한국 음악이다”라는 전제하에 한국 음악의 과제는 기존의 전통음악 안에 담긴 한국적 정서나 정신이 담겨진 기본 요소를 찾는 문제로 환언될 수 있다거나 전통음악의 양식적 요소를 기본으로 하여 새로운 음악을 만들어야 한다는 입장이었다.⁶²⁾ 이러한 입장에서는 재래의 전통음악 속에 내포된 한국 음악의 특징은 무엇인가와 왜 그러한 특징을 찾아내야 하며 그렇게 찾아낸 한국 음악적 특징을 어떻게 새로운 창작음악에 적용할 것인가 등의 문제의식을 전제로 “전통음악에 포함되어 있는 특징적 요소를 분석적으로 관찰하여... (중략) ... 창작자 나름대로 생각하여 그러한 전통적인 음악의 요소를 현대 감각에 맞게 바꾸어 표현하는 독특한 기법을 개발하여야 할 것”을 주장하였다.⁶³⁾

61) 이건용, 「80년대 음악론의 전개과정」, 『민족음악론』(서울:한길사, 1990), 17쪽.

62) 권오성, 「전통음악에서 찾아야 할 한국적 정서」, 『음악동아』 1986년 1월호.

63) 권오성, 위의 글, 138-139쪽.

둘째는 공식적 입장에서 한국 음악을 제기하는 논리로서 “한국인이 쓴 음악은 모두 한국 음악이다”라는 주장이었다. 한국을 사는 현대작곡가는 한국 사람이기 때문에 그의 작품은 모두 한국 음악이라는 것이었다. 이를 뒷받침하는 논리는 첫째, 음악작품에는 작곡가의 무엇인가가 반드시 반영된다는 것과 둘째 한국 사람이면 가지는 공통점이 존재한다는 것이었다. 이러한 입장에서 한국 사람이라는 것 자체가 한국 음악적 특성을 보장해주기 때문에 한국적 어법을 고민하기 보다는 좀더 자유로운 입장에서 서구의 전위적 실험정신을 탐구하고 이를 한국 전통음악의 정신과 연결시키려는 입장을 취하였다. “한국인의 현대감각을 표현할 수 있는 것은 현대기법”이라는 주장을 하거나⁶⁴⁾ “한국의 수백 년 전 작품에서 보이는 창작 정신과 서구 현대예술가들의 창작 정신에는 공통점이 발견되며 우리의 전래 음악이나 무용문화가 관심을 끄는 것도 그 안에서 전위적 창작정신으로서의 ‘우연성’과 ‘즉흥성’이 발견되기 때문”이라는 주장을 통해 전위적 현대음악과 전통음악의 근친성이 논의되었다.⁶⁵⁾

과거의 음악에서 한국 음악의 규범을 찾으려 하거나 현재의 음악에서 한국 음악의 규범을 찾으려 했던 양자의 논리에는 한 가지 공통점이 존재하였는데 그것은 결국 한국 음악의 논의를 창작의 문제에 국한시켜 작곡가의 개별창작의 기법적 해결로 환원하려 했다는 것이다.⁶⁶⁾ 이에 대해 “앞으로 있어야 할 ‘한국 음악’을 주장하는 입장에서 한국 음악의 논의가 작곡기법 혹은 작품에 국한되는 것이 아니라 음악과 사회의 문제, 음악과 삶의 문제, 한국의 음악현실과 문화에서 그 문제점이 무엇인가 등의 구조적인 문제로 확대시켰고 작곡기법의 문제는 이러한 현실의 대면 속에서 그 문제를 해결하려는 실천 속에서 자연스럽게 해결될 것으

64) 김용진·오숙자, 『월간음악』 1979.6.특집 “한국음악속의 양극성” 참조.

65) 강석희, 『세계음악의 현장을 찾아서』(서울:고려원, 1979), 97-99쪽 참조.

66) 주동률, 「한국 음악을 이해하는 세가지 입장」, 『음악동아』, 1986, 144쪽 참조.

로 생각하였다. ‘한국음악론’이란 이름으로 전개되었던 셋째 입장은 앞의 두 입장 모두에 비판적이었다. 그들은 “전통에 기반을 둔다는 미명 아래 단지 우리 것이었던 음악의 친숙성으로 편안하게 물러나는 작곡가들은 없는가”라는 문제와 “한국 국적을 갖고 있으므로 무한히 자유로운 실험 속에서도 한국적인 것이 어차피 묻어나리라는 환상 속에서 스스로 서구 작곡 경향의 아류가 된 경우는 없는가”라는 문제제기를 통해 기존의 주류 음악가들의 무반성적 활동을 정당화해주는 논리에 대해 반성적 의식을 촉구하였다.⁶⁷⁾

한국음악론의 포문을 열었던 이강숙의 음악론은 “음악적 모국어” 찾기와 “한국인의 복된 삶을 위해 한국에 있어야 할 음악”으로 요약될 수 있다. 음악적 모국어론의 핵심은 음악에서 한국말처럼 모국어 구실을 할 수 있는, “있어야 할 음악으로서의 한국 음악”의 창조가 중요하다는 것이었다. 이는 ‘작곡 이전의 작곡 조건’을 대자적이고 반성적으로 바라보면서 새로운 음악재료를 낳을 수 있는 바람직한 음악환경의 요청이라는 문제의식을 함축하고 있었다. 이러한 문제의식은 고급음악계를 형성시켰던 음악문화 전반에 대한 비판으로 나아가게 했으며 한국 음악에 대한 논의를 음재료적 차원의 양식적 논의에만 국한시키지 않고 음악의 윤리성 및 사회성 문제로 논의를 확대시켜 내었다. “한국인의 복된 삶을 위해 있어야 할 음악”이란 고급음악계의 주류 이데올로기로 작용하였던 ‘순수음악관’에 대한 비판에서 비롯된 것이었다. 이견용 역시 “서양 음악에 의한 동화 및 종속이 심각하게 나타나 있는 우리나라의 음악 상황”을 문제 있는 것으로 파악하면서도 이것이 단순한 국악의 부흥 운동의 논리와 연관되지 않기 위해 반성적이고 대자적 의식이 없는 ‘즉자적 한국 음악의 상태(=국악)’를 비판하면서 한국 음악을 “어제나 오늘의 음악이 아닌 미래에 추구될 어떤 음악”으로 설정하여 이강숙의 문제

67) 주동률, 위의 글, 145쪽.

의식을 더욱 발전시켰다.⁶⁸⁾

그러나 “반성만이 유일한 실천이고 미래는 그것에 의해 결과될 뿐이다”라는 반성적 이념은 80년대 후반에 오면 집단적인 실천에 대한 이념이 좀더 강해지는 민족음악론으로 전환되었다. 한국음악론에서 민족음악론으로의 전환은 한편으로는 반성적 이념이 갖는 이념적 한계의 돌파 속에서 모색되었고, 다른 한편으로는 추상적인 음악과 삶의 연관 문제가 분단 현실 속에 있는 이 땅의 음악과 사회의 문제로 좀더 구체화되면서 이루어진 것이었다. 이미 이강숙의 「음악해방론」, 「작곡가 자유론」 등에서 음악의 문제를 사회적인 문맥에서 파악하려는 원론적인 관점이 형성되었는데 이를 한국 사회의 구조적인, 그리고 역사적인 측면과 연결시켜 한국의 음악 문제를 전체적으로 파악한 것은 80년대 중반을 넘어서면서였다. 이진용의 「한국의 음악상황에 대한 사회적 반성」이 이러한 계기를 마련하였는데 이 글은 서양 음악, 대중음악, 전통음악 등 우리나라의 주요 음악 분야의 연주, 창작, 감상, 수집 행위에서 나타나는 문제점들을 한국 사회의 문맥에 대한 공시적, 통시적 접근을 통해 해명한 글이었다.⁶⁹⁾

4) 노래운동론

한국음악론이 고급음악계의 허위의식과 사이비 한국 음악을 비판하면서 출발했다면, 노래운동론은 대중음악에 대한 비판에서 시작되었다. 많은 글들에서 지적되었던 것은 대중음악의 비윤리성 및 퇴폐성, 현실 도피적 성격, 외래 대중문화에 대한 종속적 측면, 상업적 메커니즘 등의 문제였다. 또한 한국음악론의 출발이 음악 실체가 아닌 담론적 차원에서 먼저 문제를 제기한 것이었다면, 노래운동론은 이미 70년대 김민기

68) 이진용, 「80년대 음악론의 전개과정」, 『민족음악론』, 22-30쪽 참조.

69) 이진용, 『한국 음악의 논리와 윤리』 (서울:세광음악출판사, 1987)에 수록.

의 노래, 대학생들의 운동가요를 이어 80년대에 더욱 활성화된 노래운동을 논리적으로 뒷받침하기 위하여 생겨난 것이었다. 이미 80년대 중반까지 상당한 실천적 작업이 전개되면서 해명되어야 했던 노래운동의 이론적 문제, 즉 바람직한 노래의 이념과 양식, 노래운동의 방향과 방법에 대한 논의가 요구되었던 것이다. 이러한 상황에서 김창남·이영미 등 노래운동론의 주요 필진들은 부정기 간행물 『노래』 1집을 발간하여 상업적 대중가요를 비롯한 기존의 노래 문화가 지녔던 폐해를 지적하고 그 모순을 극복하고자 ‘바람직한 노래란 무엇인가’라는 질문 속에 대안적인 노래를 찾아 제시하였다.

또한 노래 동인들은 ‘음악과 사회’라는 모임을 꾸려 음악과 사회 현실과의 관계, 국악과 민요의 문제, 대중음악과 팝의 문제, 음악교육의 문제 등의 다양한 주제들을 고급음악계의 음악인들과 토론하고 진보적인 음악관을 공유하려는 시도를 하였다.⁷⁰⁾ 『노래』 2집에서 고급음악의 문제를 집중적으로 다루기 위해 음악교육 및 음악환경에 대한 문제점을 집중적으로 파헤침으로써 한국음악론과 노래운동론이 80년대 후반에 서로 합류할 수 있는 지점을 예비하였다. 87·88년의 ‘민주화대투쟁’이라는 엄청난 소용돌이 속에서 과거에 상상하기 힘들었던 대규모의 대중공연들의 경험을 통해 노래운동의 질적 도약의 과정을 보이는 『노래』 3집은 노래운동이 ‘운동권 문화로서의 자족적 한계를 벗어나 새로운 단계로의 진입을 직시하면서 민족음악의 이념을 본격적으로 논의하기 위한 단초를 마련’ 하려는데 주안점을 두었다.

80년대 후반에 노래운동이 음악운동, 혹은 민족음악운동이라는 용어 속으로 흡수되면서 당시 쟁점이 되었던 것을 정리해보면 첫째, 민족음

70) 1985년 12월부터 1986년 말까지 진행되었던 이 모임은 서울미술관에서 한달에 한 번씩 일종의 소규모 심포지엄 형식으로 치러졌는데 여기에 박용구, 이강숙, 이보형, 신경림, 이견용, 이만방, 서우석, 이종구, 이장직, 조영남, 황지우, 문승현, 김남일 등이 한 두 번씩 발표자나 토론자, 혹은 관객으로 참여하였다. 김창남, 「인간을 위한 음악」 후기 참조. 김창남, 『삶의 문화, 희망의 노래』(서울:한울, 1991), 123-125쪽.

악운동의 관점에서 국악과 민요를 어떻게 바라볼 것인가의 문제였다. ‘민중적 내용과 민족적 형식’에서 민족적 형식이 곧 국악일 수 있는가. 과거의 음악으로 기능했던 한국 전통음악과 민요가 오늘의 진보적 관점 및 현재적 관점에서 대중들의 일상과 건강한 미래적 전망을 담아낼 수 있는 것인가, 현재 한국의 음악문화가 제국주의적 문화침탈 속에서 많은 문제가 배태된 것이라고 할 때 이를 극복하기 위해서 민요와 국악은 어떤 역할을 할 수 있는가 등이 논의의 핵심이었다.⁷¹⁾ 둘째로 노래운동론에서 해결해야 할 이론적 과제로 논의되어 온 것은 노래 혹은 음악에서의 리얼리즘은 어떻게 가능한 것인가의 문제였다. 김민기 음악에서 나타나는 민요정신과 음악적 리얼리즘의 관계⁷²⁾, ‘뽕짝의 구체성’이 노래적 리얼리즘의 방법론적 단초를 제시하고 있다는 뽕짝리얼리즘에 관한 주장⁷³⁾ 등이 음악적 리얼리즘에 관한 논의의 일부라 할 수 있다. 셋째 쟁점은 노래운동이 기존의 음악양식을 극복하지 못한 채 가사 운동, 혹은 노랫말 운동에 불과한 것이 아닌가 하는 한국음악론자들의 비판에서 비롯된 것으로서 음악운동의 주안점을 어디에 둘 것인가의 문제였다.⁷⁴⁾ 이견용은 노래운동 내부의 차이를 부각시키기 위해 ‘노래를 위한 운동’과 ‘운동을 위한 노래’로 나누어 정리한 바 있다. 이러한 분류가 현실에서 상호 중첩되어 있는 모습을 이론적 차원에서 작위적으로 분류한 감은 없지 않으나 쟁점을 논리적으로 선명하게 부각시키기 위해 당시로서는 필요한 구분이었다. 노래운동론의 초창기에 많이 표명되었던 바람직한 노래에 대한 관심은 소위 ‘노래를 위한 운동’이라고 할 수 있

71) 문승현·김창남, 위의 글, 19-28쪽, 이영미·김창남, 「운동권 노래의 전개과정과 노래운동의 전망」, 『노래』 4집, 132-136쪽 참조.

72) 김창남, 「민요정신과 노래의 리얼리즘」, 『김민기』(서울:한울, 1986), 164-170쪽 참조.

73) 문승현, 「노래운동의 몇가지 문제들」, 『문화운동론』(서울:공동체, 1985), 221쪽 참조.

74) 이견용, 「80년대 음악론의 전개과정」, 『민족음악론』 31-39쪽 참조.

었다. 이는 노래운동이 가락운동이 아닌 노랫말운동에 국한됨으로써 “노래운동이 적(敵)으로 생각하고 있는 대중가요와 서양 음악의 음악양식을 대체로 답습함으로써 결과적으로 적을 오히려 돕고 있다는” 한국 음악론자들의 비판을 어느 정도 수용하는 편이었다.⁷⁵⁾ 이에 비하여 노래의 양식문제보다는 노래의 기능문제에 더 큰 비중을 두었던 ‘운동을 위한 노래’의 논리에서는 “노래미학이 강단비평의 소재가 될 수 없으며 노래운동 집단 전체의 정책과 테제의 결과물”일 뿐이고 “노래는 어떠한 하느님의 질문은 민주화운동의 모든 개별적인 터전에서의 ‘실천적 유용성’이라는 개념으로부터 해결의 실마리를 풀어낼 수 있다”고 보았다.⁷⁶⁾ 그렇기 때문에 노래의 기능적 측면에서 보면 왜색 논쟁의 한가운데에 있었던 뽕짝의 정서적 질감마저도 대중의 일상성과 리얼리티를 어떻게 담아낼 것인가에 방법론적인 도구가 될 수 있었다.

마지막으로 80년대 말과 90년대 초반에 들어서서 기존의 왜색논쟁과는 다른 성격의 차원에서 노래운동의 창작방법론과 연관되어 한차례 논쟁이 있었다. 문제가 되었던 것은 김호철의 노동가요에서 나타난 뽕짝 기법을 어떻게 바라볼 것인가였는데 이 문제는 결국 음악운동에서 노동계급성과 대중성을 어떠한 방식으로 포착할 것인가의 문제로 귀결되는 것이었다. 노래모임 <새벽>의 리더 중 하나였던 문승현이 노래의 ‘실천적 유용성’과 ‘일상성’을 중요시 여겼던 것과는 반대로 80년대 후반에 들어서면 새벽의 창작경향은 음악운동의 전위성과 전문성을 추구하는

75) 이진용은 「노래의 의미와 윤리」에서 김민기를 평가하는 대목에서 “그(김민기)는 노래 이념에 있어서는 기존의 노래로부터 자유로워졌지만 양식에 있어서는 채 자유로워지지 못했던 것이다. 이 말을 더 진전시킨다면 그는 이념적으로는 새로운 들음의 환경을 만드는 데 기여했지만 양식적으로는 기존의 들음의 환경을 그대로 연장시키고 있다는 말이 된다. 이것이 그가 지금까지 보여주고 있는 한계이자 그를 비롯한 많은 노래를 만드는 사람이 당면한 문제”라고 하면서 노래운동의 한계를 양식적 차원에서 지적하고 있다. 김창남 엮음, 『김민기』(한울, 1986) 178쪽.

76) 문승현, 「노래운동의 몇 가지 문제들」, 『문화운동론』(공동체, 1985), 『노래운동론』(공동체, 1986)에 재수록, 81쪽.

것으로 굳어지게 되었다. 그들은 유럽 혁명가요의 진보적 음악어법을 중심으로 보다 전문성을 추구하는 음악양식적 실험을 모색하였고 그 과정에서 선진적인 학생운동의 노래패들에게는 엄청난 영향을 미쳤지만 당시의 노동계급의 정서와는 필연적으로 유리되는 결과를 낳았다. 또한 이들의 관점에서는 김호철의 뽕짝 스타일의 노동가요가 비판의 대상이 되었다. 뽕짝은 당시 노동자 계급을 타락시키는 지배 이데올로기의 음악언어로서 지양되어야 할 것이고 새로운 선진적인 노동자 정서를 고양시키는 음악언어를 전문 음악운동 집단에서 창출하여 목적의식적으로 노동자계급에게 보급시켜야 하기 때문이었다.

그러나 당대 대중들이 누리고 있는 문화가 오염된 것이라 할지라도 그 수용과정에서 노동계급의 건강한 자발성이 발휘될 수 있고 오히려 이러한 민중들 스스로의 건강성과 민중성이야말로 소시민적 지식인의 관념적 급진성을 극복할 수 있는 것으로 보는 입장에서는 새벽의 음악이 서구 유럽 노동자들의 음악어법을 위로부터 이식하여 계몽시키려는 엘리트주의와 다름없었다. 이것은 궁극적으로 음악운동이 ‘위로부터 아래로(전문가로부터 대중에게)’ 내려가는 목적의식적 계몽성을 수반할 것인가, 아니면 ‘아래로부터 위로’ 즉 대중의 현재 정서와 미적 규범을 존중하면서 부정성은 지양하고 긍정성을 부각시키는 방향으로 갈 것인가에 대한 차이라고 할 수 있겠는데 전자가 노래운동 진영에서 새벽이 취한 입장이라면 후자는 김호철과 그 스타일의 노동가요에 긍정적 관점을 견지한 김창남, 이영미의 입장이었다.⁷⁸⁾

5) 민족음악론

80년대 후반에 들어서면 고급음악계의 ‘순수음악 이데올로기’를 비판

78) 이소영, 「엘리트주의와 대중주의」, 『나는 다르게 듣는다』(서울:예술, 1999), 292-300쪽 참조.

하고 나선 한국음악론자들과 상업적이고 체제순응적인 대중음악을 비판하면서 대안적 노래운동을 전개해 온 노래운동론자들이 담론적 측면과 실천적 측면 양쪽에서 연합하게 되었는데 그것의 총체적 표현물은 ‘민족음악’이었다. 80년대 중반까지 전개되었던 고급음악계의 한국음악론은 ‘한국’이 의미하는 바를 구체적으로 표명하지 못하였던 한계를 돌파하는 과정에서 민족음악론으로 전환하였다. 1988년에 민족음악연구회 준비위원회가 개최한 ‘민족음악 심포지움’에서 발표된 이건용의 「민족음악은 왜, 어떻게 하는 것인가」⁷⁸⁾와 노동은의 「한국민족주의 음악: 이론과 실천의 역사」⁷⁹⁾는 민족음악론의 본격적인 출발을 명시화시킨 글로서 이 둘은 80년대 후반의 민족음악론이 가졌던 두 가지의 접근 방식을 잘 보여주는 것이었다. 전자는 오늘의 음악을 오늘의 사회상황과 관련시키는 공시적 접근방법이며, 후자는 우리 민족의 역사 속에서 민족적인 음악운동의 맥을 찾아보는 통시적 접근방법이었다.

여기서 이건용은 한국의 사회 상황과 음악의 문제를 두 가지 문제로 집중시키고 있는데 외래 음악에의 종속문제와 경제적 빈부 계층에 따른 음악 감수성의 분열문제가 그것이었다. 이건용은 “경제적 계층 분열에 따른 음악 감수성의 분열과 대중음악 감수성에 대한 고급예술 음악 감수성의 경멸은 그 양쪽의 음악성이 모두 외래 음악과 관련된 음악성이라는 점에서뿐만 아니라 음악 감수성의 분열이 결국 민족의 문화적 동질성을 해친다는 의미에서 민족의 문제인 것이다. ... 이러한 문제들을 극복하기 위하여 음악에서의 민족주의가 요청된다는 것”⁸⁰⁾으로 민족의 문제와 음악의 문제를 연결시켰다. 그리고 이러한 민족의 문제는 우리나라의 분단과 밀접한 관계를 맺고 있고 오늘날의 음악상황이 안고 있는 문제들은 분단으로 말미암아 야기된 것이기 때문에 근본적인 해결을

78) 노동은·이건용 공저, 『민족음악론』(서울:한길사, 1990)에 수록.

79) 노동은, 『한국민족음악 현대론』(서울:세광음악출판사, 1989)에 수록.

80) 이건용, 「민족음악은 왜 어떻게 하는 것인가」, 『민족음악』 14-15쪽.

위해서는 한반도의 분단 상황의 극복과 함께 분단적 음악문화를 극복하고 나아가 통일된 한반도의 음악문화를 비전으로 바라보자는 것으로 그 방향이 모아졌다.

둘째 접근 방법은 주로 노동은의 작업으로 이루어졌는데 「한국 민족주의 음악: 이론과 실천의 역사」를 비롯한 수많은 글을 통하여 민족음악의 지평을 현재와 미래에만 열어놓는 것이 아니라 해방공간, 식민지 시대, 개화기, 조선 후기, 조선 전기 등으로 넓혀 우리의 음악사를 자주적인 민족음악의 역사 속에서 재조명하고 현재의 문제가 민족의 역사 속에서 배태된 것임을 밝혀 놓았다. 그가 이러한 작업을 통해 밝혔던 것은 조선 전기부터 해방공간에 이르기까지 주로 외래음악을 주체적으로 수용하려고 했던 흐름들을 부각시키고 외세가 어떻게 우리 민족의 음악문화를 체계적으로 왜곡시켜 왔는가에 대한 것이다. 특히 그는 일제 강점기 시대의 연구를 통하여 서양 음악의 1세대를 이루었던 국내 정상급 음악가들이 어떻게 식민지적인 음악문화를 세우고 일제에 정치적으로 이용되었는지를 밝혀내었고 일제에 의해 어떻게 민족음악문화가 파괴되었는지를 추적하였다. 다른 한편으로는 자주적인 음악문화를 건설하려는 움직임으로서 해방공간의 민족음악운동의 전사(前史)로서 20-30년대의 카프의 음악운동을 부각시켰다. 노동은은 「해방과 분리공간의 음악사」 연구를 통해 1980년대의 민족음악운동의 직접적인 뿌리를 해방공간시기의 민족음악운동에서 찾았다. 이 연구를 통해 김순남, 이건우 등의 월북 음악가들의 민족음악 이념과 활동이 본격적으로 조명되었다.⁸¹⁾ 80년대 후반부터 본격화된 노동은의 음악사 연구 작업은 기존

81) 80년대 후반에 발표되었던 대표적인 해방공간의 연구논문으로는 「해방공간의 음악사 1·2·3」(『낭만음악』 88년 겨울호, 89년 봄, 여름호)가 있다. 이외에도 「해방공간, 민족주의 음악운동」(『한국민족음악현대』에 수록), 「해방공간의 민족음악언어」, 「부활의 민족음악과 김순남의 생애와 예술」(이건용, 노동은 공저, 『민족음악론』) 등이 있다. 또한 해방공간의 연구에는 노동은 외에도 많은 사람들이 80년대 후반에 합류하였다. 강현, 「한국 음악운동의 전개와 앞으로의 전망」(『현상과 인식』, 1988년

의 한국 음악사가 양식사를 중심으로 하고 있는데 비하여 음악의 역사를 사회역사적 문맥 속에서 서술하였다. 또한 조선 후기 이후의 근, 현대에 대한 연구가 거의 전무하다시피 한 역사 연구의 한계를 돌파하고 한국 음악역사 연구의 대상과 지평을 확대했다는 데에 일차적 의의가 있었다. 또한 해방 이후의 음악사회에 대한 노동은의 관심은 자연스럽게 남한에만 집중되어있는 시각을 극복하고 월북 작가와 북한음악 연구⁸²⁾까지도 본격화시켰다.

이건용과 노동은에 의해 주도된 민족음악론이 한국음악론에서 출발한 것이라면 노래운동론 역시 80년대 후반에는 민족음악을 그 대상으로 삼았기 때문에 민족음악론으로 이 둘은 만나게 되었고 그 조직적 결과물이 바로 한국민족음악협회의 발족이었다. 민족음악론으로 모인 한국음악론자들과 노래운동론자들은 음악을 민족의 현실과 역사라는 맥락 속에서 위치시킴으로써 바람직한 음악문화를 창출한다는 같은 목표를 가지고 있었지만 80년대를 통과해온 경로가 서로 달랐기 때문에 민족음악운동에 대한 구체적인 실천 방법과 개념 이해에 있어서는 섬세한 차이를 노정하고 있었다. 이건용은 「80년대 음악론의 전개과정」의

여름호), 「일제강점기 및 미군정기 음악비평연구」(서울대학교 석사학위 논문, 1988), 민경찬, 「음악의 남북분단, 그 실상을 밝힌다」(『음악동아』, 1987년 6월호), 「해방공간에서 6.25까지 공백기 한국 음악사를 말한다」(『객석』, 1988년 6월호), 「월북 음악인, 어떤 작품을 남겼나」(『음악동아』, 1988년 6월호), 이건용, 「김순남·이건우의 가곡에 대한 양식적 검토」(『낭만음악』, 1988년 겨울호), “김순남의 「Konzert für Piano forte in D」에 대한 분석적 검토”(『민족음악의 이해 2집』, 1992) 민족음악연구회 연구분과, “해방공간의 민족음악론”(『민족음악의 이해 2집』, 1992) 등이 그것이고 해방공간 당시의 수기로는 조념, 「울고 갈 길 왜 왔던고」(『민족음악의 이해 2집』)가 있다.

- 82) 북한음악에 대한 연구도 이 시기에 처음으로 본격화되었는데 노동은, 「월북음악인들 어떤 작품을 썼나」(『객석』, 1988년 9월호), 「북한음악사회의 전통해석」(『예술과 비평』, 1989년 여름호), 「북한음악연구」(『민족음악론』)등이 있고 이외에도 민경찬의 「월북음악인, 어떤 작품을 남겼나」(『음악동아』, 1988년 6월호), 「북한음악의 현황」(『객석』, 1988년 9월호) 등이 이 시기 북한음악 관련 글이었다.

말미에서 이 둘의 차이점이 ‘민족’과 ‘음악’과 ‘운동’이라는 각각의 주제 속에 쟁점화할 것임을 예견한 바 있다. 돌이켜보면 결국 ‘민족음악’을 어떻게 이해하는가의 문제였는데 민족음악이 한국음악론자들과 민족음악연구회를 필두로 하는 고급음악계의 진보적 음악가들에게는 외세의 종속성을 극복하는 의미에서 민족적 양식 창출에 주안점을 두는 것이었다. 이와 달리 노래운동론자들의 민족음악론에서는 민족이란 곧 현재의 건강하고 진보적인 대중 그 자체라 해도 과언이 아니기 때문에 음악양식의 신분성 문제가 그다지 중요하지 않았고 민중 혹은 대중들이 향유하는 음악의 존재방식과 수용방식, 나아가 음악의 기능성 및 윤리성 등이 계속 관심의 대상이 되었다. 그러나 이 둘의 차이는 민족음악론의 논쟁 속에서 밝혀지기 보다는 90년대로 넘어가면서 각 진영의 음악적 실천 속에서 나타났기 때문에 90년대의 민족음악운동과 민족음악론의 전개 부문에서 다루어질 사안일 것이다.

6. 민족음악운동

음악에서의 민족과 민중에 대한 관심은 이론이 아닌 음악 실체의 활동에서 먼저 전개되었는데 1980년대 초, 중반에 민중문화운동이라는 큰 흐름 속에서 전개되었던 노래운동이 바로 그것이었다. 광주항쟁이후 민족·민주운동의 비약적 발전으로 특징짓는 1980년대는 해방공간에 잠시 만개하였다가 분단으로 자취를 감추었던 민족음악운동이 이념적으로나, 조직적으로 대중적 지지를 토대로 다시 부활했던 시대였다. 1980년대를 문화예술운동의 입장에서 조명해볼 때 “80년대는 노래의 시대”였다는 한 시인의 지적은 80년대의 음악운동의 면모를 압축하여 보여주고 있다.

“시는 대량으로 쏟아져 나왔지만 활자의 공간에 불박여 문학과 문학 유한층의 입에서나 오르내리는 한심한 처지에 놓이게 된 반면 노래는 민중의 입에서 입으로 옮겨 다니는 하나의 무기로 되어 80년대를 노래의 시대로 규정하게 만들었다.”⁸³⁾

이처럼 노래는 ‘기동성’과 ‘집단성’이란 매체적 장점으로 인하여 대학가를 중심으로 80년 광주항쟁의 엄청난 충격을 가장 직접적으로 형상화한 장르로서 80년대 초반부터 부각되었다. 80년대 이전에도 김민기의 노래와 대학가에서 시위나 축제에서 불려졌던 저항적인 노래들이 있었으나 본격적으로 ‘노래운동’이란 용어가 생기고 이에 걸맞은 활동이 생긴 것은 80년 ‘민주화의 봄’과 광주항쟁이라고 하는 엄청난 역사적 계기를 거치고 난 것이었다. 때문에 ‘조직적 실천성’과 ‘이념적 동일성’에 기초한 노래운동은 80년대라는 시대적 상황 그 자체의 산물과 다름없다.

1) 대학 내 노래모임 동아리와 직업적 노래운동 단체의 활동

1980년 소위 ‘민주화의 봄’ 혹은 ‘서울의 봄’을 맞아 서울역 광장 등에서 대규모 집회가 열리면서 노래문화가 대중적으로 확산될 수 있는 경험을 토대로 80년대 노래문화의 성립과 대중적 확산이 본격적으로 시작된 것은 1982년경부터였다.⁸⁴⁾ 70년대와 구별되는 80년대 초반의 가장 큰 특징은 대학생 자신들이 만든 노래가 운동권 노래의 주축을 형성하였다는 것이다. 이는 70년대가 외국 노래나 김민기와 같은 몇몇 개인의 작품에 의존했던 것과 구별되는 현상이었다.⁸⁵⁾ 70년대 후반에 취

83) 채광석, 『시를 생각한다』, 『시인2』(서울:시인사, 1984), 164쪽.

84) 이영미, 『운동권노래의 전개과정과 노래운동의 전망』, 『민족예술운동의 역사와 이론』(서울:한길사, 1991) 참조.

85) 이영미, 『60년대 이후 대학가에서 불려졌던 노래들』, 『객석』(1987년 8월호),

미 씨클로 출발한 서울대의 [메아리]와 이대의 [한소리]등 대학 노래패들은 일반 대학생들에 의해 만들어진 노래들을 대중적으로 확산시키고 정리하는 역할을 떠맡으면서 서서히 운동성을 획득하게 된 것이다.

특히 1984년 유화조치 국면을 타고 학생운동이 대중적으로 성장할 수 있는 집회나 시위 공간이 보다 자유로워지고 조직적으로도 총학생회를 비롯하여 대학 내 합법, 비합법 씨클이 양적, 질적 성장을 가속화하면서 노래씨클도 비약적인 성장을 하게 되었다. 서울대의 [민요연구회], 고려대의 [노래얼], 연세대의 [울림터], 중앙대의 [진달래]와 [‘누리울림], 한양대의 [더불어 사는 소리]와 [하늬바람], 외국어대의 [새물결], 성균관대의 [소리사랑], 서울시립대의 [민요패], 동국대의 [아리랑], 전남대의 [한울림], 목원대의 [목마름] 등 전국적으로 조직된 대학가의 노래동아리들은 대학의 각종 집회 및 축제 공간에서 노래 공연을 하고 테이프 및 노래책을 제작하는 등 80년대 중반을 넘어서면서 노래문화 및 시위 문화에 중요한 역할을 하였던 것이다.

또한 80년대 중반에 들어서면 대학교 내에서 학생이라는 신분으로 노래동아리를 중심으로 전개된 아마추어성을 넘어서 노래운동을 전문으로 하는 실천적 활동가들과 그 조직체가 만들어지기 시작했다. 전문적인 음악운동을 표방하는 사회노래패는 1984년부터 대학 내의 노래패 출신들이 중심이 되어 조직되었는데 이 노래패들은 문예운동전반의 조직이 체계화됨에 따라 지역별, 성격별로 더 큰 문예운동 단체에 참여하였다. 1984년부터 가시화되기 시작한 전문 음악운동의 출발은 음악의 생산 및 연행활동이 중심이 되는 노래모임 [새벽]과 비평·이론 활동을 표방한 『노래』라는 정기간행물의 편집동인모임에 의해 이루어졌다. 84년에 분단 이후 최초의 남한의 조직적인 음악운동 집단으로 여겨지는 노래모임 [새벽]⁸⁶⁾은 87년 [노래를 찾는 사람들]을 내부 합의에 따라 조

179-185쪽 참조.

86) 이영미, 『민족예술운동의 역사와 이론』, 99쪽.

직적으로 분리시켜 계층적으로 분화된 음악운동의 면모를 보여주었다. [노래를 찾는 사람들]이 1987년 6월 항쟁이 만들어 놓은 이른바 ‘합법 공간’에서 ‘넥타이 부대’로 불리는 화이트칼라 계층을 대상으로 활동을 하는 단체라면 [새벽]은 1988년 민중문화운동협의회의 조직개편에 따라 민중문화운동연합의 음악분과로 개편되면서 노동계급의 당파성을 보다 직접적으로 실현하는 전위운동그룹 혹은 반합법, 비합법 공간에서 활동하는 단체로 위상을 설정하였다. 또한 그들은 음악 기술적 측면에서의 아마추어리즘을 청산하는 과정에서 노래운동에서 음악운동으로의 전환을 추구했는데 이는 전문음악가들의 역량에 버금가는 전문 음악이론과 작곡능력을 연마하는 것으로 나타났고 이러한 음악의 전문성 추구는 작품 경향에도 일정한 변화를 겪게 하였다. 이들의 노래양식은 기존의 대다수 민중가요들이 한국 사회의 대중음악의 대중적 양식이었던 포크·발라드·가곡·동요 등 당시 한국 사회의 대중들에게 익숙해있던 음악 양식을 바탕으로 했던 것과는 달리 서구 근대 고급음악 양식의 진보적 측면을 적극 받아들였다. 이에 대하여 노동자를 비롯한 다수 대중의 정서로부터 괴리되고 노동자를 대상화시키는 지식인의 관념적 급진성을 보여주었다는 비판이 한쪽에서 제기되었다.⁸⁷⁾

한편 80년대 후반 음악운동의 대중적 성장을 가장 결정화시킨 단체는 [노래를 찾는 사람들]였다. [노래를 찾는 사람들](이하 노찾사)이라는 이름은 1984년의 음반 1집 출판으로 대중들에게 알려지기 시작하였으나 폭발적인 대중의 관심을 받고 대중음악계의 음반시장에 내놓은 2집이 50만 장 이상 팔리면서 ‘Top 10’ 안에 들게 될 만큼 대중적으로 성공하기 시작한 것은 1987년 6월 항쟁 이후 크게 성장한 시민운동의 민주적 역량에 힘입어서였다.

87) 김창남, 『80년대 후반 민족음악운동과 새로운 전망』, 『삶의 문화·희망의 노래』(서울:한울, 1991), 152-155쪽. 이영미, 『80년대 후반 민족음악운동과 새로운 전망』, 『민족예술운동의 역사와 이론』 참조.

80년대 후반에 들어서면 음악운동 세력은 정점에 서게 되어서 웬만한 지방도시에는 음악운동 집단이 결성되었는데 인천의 노래패 [산하], 안양의 [새힘], 부산의 [노래야 나오너라], 광주의 [친구], [소리모아], 수원의 [천리마], 성남의 [노래마을], 부천의 [더 큰 소리], 대전의 [들꽃소리]와 [터], 전주의 [산하], 청주의 [녹두패], 안동의 노래패 [햇살], 마산의 [소리새벽], 대구의 [소리패 산하]와 [소리타래], 부산의 [부산민요연구회]와 제주의 [우리소리 연구회]등이 대표적인 지역 노래패로 활동하였다.

2) 민요운동과 풍물운동

노래운동이 1970년대의 통기타 반주의 운동가요와 비판적 포크송으로 시작된 것에 비해 민요운동은 탈춤부흥운동, 마당극운동이 모태가 되어 시작되었다. 1970년대 국악가요에서 두드러진 활동을 보인 김영동 역시 마당극운동 등 연극 분야에서 그 활동의 동력을 확보한 것을 생각하면 이러한 민요운동의 출발은 자연스러운 것이었다. 70년대까지만 해도 민요는 탈춤과 판소리에 비해 본격적인 관심을 모으지 못하였지만 80년대 들어서서는 사정이 달라졌다. 민요가 상업적이고 서양 음악에 대한 종속적인 문화를 반성하고 극복할 수 있는 대안 언어이면서 동시에 전문 예술가의 생산물일 수밖에 없는 탈춤이나 판소리에 비해 누구나 쉽게 다가갈 수 있는 일상적인 장르로 주목받기 시작한 것이다. 민요운동은 84년에 각 대학의 노래씨클과 함께 생긴 민요서클과 ‘중간계급과 중고등학생·교사’들을 대상으로 한 민요연구회가 발족됨으로써 본격화되기 시작하였다. [민요연구회]는 마당극운동 출신인 유해정, 김경란, 김애영 등이 신경림(회장), 임석재, 문병란, 민영 같은 시인, 민속학자 등 명망가를 모시고, 김상철, 정희석, 이정란 등 국악 전공자, 소장국문학 연구자, 대학 민요동아리 출신, 그 외에 민요에 관심 있는 사람

들을 모아 조직함으로써 시작된 단체였다. [민요연구회]는 전통민요의 복원과 창작민요 발표를 꾀하여, <둥당에타령>, <점아 점아 콩점아>, <개고리타령> 등 전통민요를 대학가에 유행시켰고 유행민요에 치우친 관심을 노동요 등 토착민요와 20세기의 사회적 내용을 지닌 민요와 구전가요 등으로 확대시킴으로써 민중의 생활과 역사 속의 민요를 강조하고자 노력했다. 또한 <광주천>(박선욱 작시), <영경귀야>(민영 작시), <돼지부랄>(김상철 작곡), <저 놀부 두손에 떡들고>(양성우 작시, 최창남 작곡), <모두들 여기 모였구나>(신경림 작시, 김용수 작곡), <모여드세>(김상철 작곡) 등 창작품이 대중에게 사랑을 받으면서 민요와 국악이 옛 시대의 유물로 박제화되지 않고 진보적인 음악운동과 사회운동 속에 어떻게 결합할 수 있는지에 대한 관심과 문제의식을 촉발시켰다. 초기에 이들은 홍사단 월 1회씩 ‘민요의 날’이라는 이름으로 특정 주제를 중심으로 한 간단한 공연과 민요배우기 등으로 행사를 진행하였고, 이러한 행사와 강습 등으로 입회한 교사, 학생, 일반 시민 중 일부가 다시 공연과 강습 등의 활동을 진행하였다. 전문가와 비전문가가 혼재된 이러한 구성 때문에 이들의 활동은 전문성 확보 면에서 뒤진 감이 있으며, 또한 자생적인 운동가요와 대중가요 속의 포크에 기반함으로써 손쉽게 높은 대중성을 획득하게 된 노래운동에 비해 상대적으로 대중성도 떨어지는 면이 있었다. 그러나 1980년대 후반에 결성된 국악 실내악단들이 의고적이고 토속적인 이미지로 민요를 정형화하는 등 국악의 대중화와 생활화를 피상적으로 추구했던데 비하여 민요연구회는 박제화되지 않은 진정한 ‘민요정신’이 무엇인지를 음악인과 대중들에게 환기시켰다고 할 수 있다.

본격적인 음악운동으로 이야기하기는 힘들지만 이 시대 사람들의 음악적 감수성의 변화에 크게 기여한 활동으로 풍물운동을 들 수 있다. 풍물은 음악, 춤, 연극 등의 서구의 근대적 장르 구분으로는 구분되기 힘든 독특한 공연예술양식으로, 음악계의 사물놀이가 주로 풍물의 음악

적 측면을 부각시켜 연주회용으로 재편한 양식인 것에 비해, 진보적 예술운동 속의 풍물운동은 종합적인 공연양식인 판굿을 계승하여 새롭게 창작, 공연하고 있었다. 민요운동이 1970년대 마당극운동의 뿌리로부터 분화되어 온 것과 마찬가지로, 1980년대 풍물운동 역시 1970년대 마당극운동으로부터 풍물이 특화되어 기존의 대학 농악대 출신들과 결합하며 발전되었다. 1984년 서울에서 결성된 [터울림]이 대표적이며 1980년대 후반부터는 크게 확산되었다. 이러한 풍물운동은 비전문인들에 대한 풍물 실기교육이 공연보다 훨씬 중요한 활동영역이었고, 이러한 교육을 통해 전국적인 비전문 풍물패의 급격한 확산이 가능해졌다. 1980년대에는 거의 대부분의 대학과 노동조합에 모두 풍물패가 결성될 정도였으며, 독자적인 풍물판굿을 만들어 공연하였다. 또한 1980년대 말부터는 공연의 전문성을 높인 깃발, 살판, 씨알누리 등이 결성되어 춤이나 연극 등과 결합한 판굿 공연을 공연하였다. 이들 풍물운동의 전국적 확산은, 1970년대까지만 해도 젊은 층에게 낯설었던 국악 장단이나 국악기의 대중화에 크게 기여하였고, 그 결과 음악계 내의 사물놀이 등의 대중화에도 많은 영향을 미쳤다.

3) 노동자 노래운동

80년대 후반의 가장 두드러진 특징은 노동자 노래문화가 본격적으로 성립하여 음악운동의 지형에도 일정한 변화가 주어졌다는 점이다. 물론 그 이전에도 노동자들의 삶을 다룬 노래들이 다수 생산되었는데 1987년 노동자 대투쟁 이전의 노래들의 주된 기조는 지식인이나 학생의 눈으로 바라본 노동자들의 고통과 노동의 힘듦·소외 등을 그린 것들이라 할 수 있다.

그런데 ‘87 노동자 대투쟁’ 이후 한국 사회의 변혁운동의 주류가 재야 민주화세력과 대학생 중심에서 노동자, 농민 등 기층 민중 중심으로

바뀌었다. 그러면서 전교조, 지하철노조, 사무금융노련, 민노총 등 노동조합 활동의 활성화와 노동운동의 대중화에 영향을 받아 노동자 노래문화가 독자적으로 성립됨으로써 학생들과 중간계층을 대상으로 하는 노래문화에 오히려 영향을 미치게 되었다. 1988년경부터 노동자의 시각으로 형상화된 노래들이 본격적으로 생겨나서 노동자들 사이에 대중화되고 그 이후 대학생과 지식인들에게 확산되는 등 그 이전과는 반대 현상까지도 생겨날 만큼 노동자 노래문화는 짧은 시간에 급성장을 하게 되었던 것이다.⁸⁸⁾ <파업가>, <포장마차>, <진짜노동자> 등 노동자들의 일상적 정서를 낙관적이고 건강하게 그려내는 데 가장 성공적이었다고 평가되는 김호철의 작업을 비롯하여 1989년부터 [노동자노래단], [예울림], 인천 노래패 [산하], 안양 노래패 [새힘], 성남의 [노래마을] 등이 노동자 대상으로 활동에 가담하였다. 또한 성남의 [다영글], 서울 구로지구의 [구로노동자노래패], [지하철노조노래패] 등 노동자들로 구성된 노래패들이 노동조합과 노동운동 단체와 연관되어 광범위하게 만들어져 노동자 노래문화가 80년대 후반에 급성장했음을 잘 보여주고 있다. 이러한 활동 주체들로부터 생산된 노래들은 1988년 후반부터 전국적으로 확산되면서 이전의 학생운동에 기반한 노래들에서 종종 보여줬던 소시민적인 인식태도와 정서를 극복하고 노동자의 인식태도와 정서를 획득한 노동자 노래의 모범으로 평가되기도 하였다. <파업가>, <단결투쟁가>, <딸들이 일어나라>, <전노협진군가>, <민주노조시수가> 등 시위농성장에서 불리는 투쟁적인 노래들과 <공장엔>, <포장마차>, <사랑과 행복> 등 노동자의 일상적 삶과 정서를 담은 노래 등이 그것이다.

88) 이영미, 위의 글, 93쪽 참조.

4) 음악대학 출신들의 음악운동

80년대 후반의 주목받은 흐름 중 하나는 음악대학 출신의 음악인들이 음악운동의 실천에 조직적으로 합류하기 시작했다는 것이다. 기존 한국 오페라에 대한 반성과 함께 한국적인 현실에 맞는 내용과 음악 양식을 추구하였던 한국음악극연구소의 활동이 기존 오페라계를 대상으로 문제를 제기하였다면 노동은, 이견용을 비롯하여 80년대 중반 학생운동을 경험했던 음악대학 졸업생들과 노동은, 이견용이 주축이 되어 결성된 [민족음악연구회](이하 민음연)는 좀더 이념성을 직접적으로 담고 민족 예술운동 안에서 본격적으로 활동하였다.

민음연은 1988년 ‘민족음악연구회 준비위원회 발족식’과 ‘민족음악 심포지엄’을 통해 기성음악계의 순수음악 이데올로기와 엘리트주의를 비판하고 계층적, 민족적 차원에서 벌어지고 분단 의식의 극복과 자주적인 음악문화를 지향하겠다는 민족음악에 대한 이념을, 제도권 음악가 출신들로서는 분단 이후 최초로 공식적이고 조직적인 차원에서 제기함으로써 당시 제도권 안팎에서 많은 관심과 주목을 받았다. 이후 1989년에 ‘민족음악의 좌표와 향방에 대하여’란 제목의 시리즈 강연회에서 이강숙, 이견용, 노동은, 진희숙, 강현, 이영미, 조념 등이 강사로 참여하여 월북 작곡가 김순남, 이견우의 음악작업과 일제하와 해방공간에서 좌익계열의 민족음악운동, 80년대의 노래운동 등의 주제를 다루었다. 또한 89년 ‘하나되는 땅’ 공연과 세계기독교교회협의회 ‘JPIC 한국의 밤 문화 행사’ 등의 대형공연을 통해 일반대중들에게 각인되기 시작하여 90년대 초반에 있었던 각종 대형공연에서[노찾사],[새벽]등의 노래패들과 함께 결합하였다. 민음연은 일련의 공연과 테이프 작업을 통하여 당시 민중가요의 대표작으로 여겨졌던 <님을 위한 행진곡>을 두 대의 피아노로 편곡하고 통일의 염원을 담은 <백두산>(윤민석 글·곡)과 <하나되는 땅>(전경숙 글·곡)등의 큰 규모의 합창곡을 발표하였다. 이

는 가창방식이나 기악 반주에 있어서 당시 노래운동의 역량에서 볼 때 상대적으로 보다 전문적인 음악역량을 보여줌으로써 비음대 출신의 음악운동 집단이나 대학가 노래패에게 전문성에 대한 일정한 자극을 주었다. 한편 자주·민주·통일이라는 정치성과 이념성을 음악내용에서 선명히 부각시킴으로써 제도권의 테두리 속에서 음악양식을 중심으로 문제제기를 시도했던 제3세대 작곡동인이나 한국음악극연구소와는 또 다른 차별성을 형성하였기에 기성 음악계의 일각에도 민족음악운동에 대한 적잖은 관심을 불러일으켰다. 그러나 이들의 창작물이 대학가 노래패의 전문성에 대한 관심을 촉발시키기에는 충분했으나 실제 대중운동의 현장에서 애창되지 못 하였다는 것은 예술음악계의 관성에서 완전히 탈피하지 못한 관념적 지식인의 한계를 한편으로 보여주는 것이었다.

그들이 노래운동 단체와 함께 했던 대중적인 현장 활동은 1989년과 1990년에 집중되었기에 한시적 성격을 가졌으나 음악계 내부를 향해서는 『민족음악의 이해』 발간, 강연 및 심포지엄, 그리고 음악캠프 개최 등을 통하여 민족음악론의 각론을 지속적으로 전개해나갔다. 또 구성원들 스스로 양악과 국악의 경계를 허무는 음악적 경험을 공유하면서 민족음악이란 틀 속에서 국악과 양악을, 순수예술음악과 실용적이고 대중적인 음악을, 음악의 양식적 문제와 음악 외적인 사회 역사적 문제를 통합적으로 바라보고 공존시키는 인식 및 감수성을 넓혀내는 훈련의 장이 되었다는 데서 1990년대까지도 의미 있는 영향력을 미쳤다고 할 수 있다.

5) 대형 연합공연과 민족음악협의회 발족

80년대 후반에 대형 연합공연이 가능했던 데는 집회 및 시위가 대규 모화되고 정치집회의 문화적, 축제적 성격이 강화되었던 것 외에도 음악운동 내부 역량에서 전문 노래패의 성장과 노동자 노래단체의 확산,

민족음악연구회 등장 등 이외의 또 다른 변화를 맞게 되었기 때문이다. 정태춘, 안치환 등 대형 민중가수의 등장과 오페라계에서 활발한 연출 활동을 벌이던 문호근이 80년대 후반 한국음악극연구소의 작업을 거쳐 본격적으로 민족음악운동 진영에 합류하여 대형공연을 조직하고 연출을 맡게 된 것이 그것이다. 또한 1989년에 분단 이후 최초로 진보적 음악운동 단체의 협의체가 ‘한국민족음악협의회’란 이름으로 만들어져 이미 88년에 창립된 ‘한국민족예술인총연합’의 음악부문으로 참여하였고 이로써 기존의 순수음악 진영의 예총 산하 음협과 대응하게 되었다. 참여한 음악가들의 면모는 소수의 고급 클래식 진영과 국악인 몇몇 대중가수 및 사회노래 단체들로서 기존의 국악, 양악, 대중음악이란 3분법을 깨고 장르와 계를 뛰어넘어 동일한 진보적 이념을 가지고 모인 음악가들의 연합체였다는 데 의미가 있다.

7. 맺음말

서양 음악계의 1980년대는 자생적인 음악문화를 아래로부터 꽃피우려 했던 비주류의 개혁적이고 진보적인 음악 실천과 1970년대 이후 지속된 경제성장과 함께 정책적으로 장려된 국가적 근대화 편입되어 외형적 성장을 추구했던 주류 음악계의 음악 활동이 ‘따로 또 같이’ 역사의 수레바퀴를 돌렸던 시기였다. 여기서 주목되는 것은 1980년대의 한국 음악사가 우리 사회의 전반에 걸친 시민혁명 및 민족민주운동의 자장(磁場) 내에서 서술될 수밖에 없을 만큼 80년대는 음악의 과제와 우리 사회의 공동체적 비전이 하나의 맥락 속에서 통합될 수 있었던 시기였다는 것이다. 또한 서양 음악과 국악이 만나고, 예술음악과 민중가요가 서로 직, 간접적으로 영향을 주고받았기에 분단 이후 현재까지의 기간 중에 가장 역동적인 시기였다고 할 수 있다. 1980년대가 그 어느 때

보다도 치열했던 만큼 그 시대가 이룩했던 정신적, 물질적 음악 영향력-그것이 긍정적이든 부정적이든 간에-에서 지금도 자유로울 수 없는 것은 필자만의 문제는 아닐 터이다.

무엇보다도 80년대를 특징짓는 것은 ‘이 땅에서 음악을 한다는 것이 무엇인가’에 대한 고민과 토론이 치열해지면서, 이를 토대로 한 반성적·실천적 흐름들이 두드러졌다는 것이다. 이것은 담론의 영역에서 뿐만 아니라 음악이 연행되고 창조되는 실제 현장에서도 중요한 이슈였다. 한국의 상황에 맞게 오페라를 재창조하려는 노력들, 창작음악의 민족주의적인 경향, 오늘의 한국 상황에서 민중의 삶을 담고자 하는 민요 정신 및 노래정신을 회복하려는 노래운동 단체들의 활동이 음악연행의 현장에서 이루어졌다. 해금과 개방을 통한 열린사회로의 인식전환과 자주적인 음악관을 바탕으로 반쪽 음악사를 극복하고 통일음악문화를 지향했던 민족음악론은 80년대 음악 담론의 핵을 이루었다. 이렇듯 음악이 이 땅의 현실과 민족 및 민중의 존재를 발견하고 반성의 시야를 확대해서 구체적인 실천의 영역으로 진입한 것이 80년대 음악의 가장 큰 특징이라고 할 수 있다. 요컨대 80년대의 음악계의 행보는 결국 ‘이 땅의 우리 음악’을 찾아가는 과정이었고 음악을 인간과 삶, 사회와 역사라는 맥락 속에서, 또한 전통과 현대를 ‘오늘·이 땅’의 문맥 속에서 통합적으로 바라볼 수 있게 된 것이 바로 우리가 80년대에 지고 있는 빛이라고 할 수 있을 것이다.

그러나 음악사 서술은 서술자의 역사관 및 음악관에 따른 역사해석인 까닭에, 보는 이에 따라 1980년대를 다른 시각에서 평가할 수 있을 것이다. 예컨대 80년대 음악운동의 이념적 선명성에 비하여 그에 상응하는 음악적 성과에 의문을 제기할 수 있을 것이고 90년대 들어서서 대중문화의 지배적 성장과 함께 이루어진 80년대식 공동체적 음악문화의 급속한 쇠퇴 등을 상기해 보았을 때 1980년대가 성취했던 진보의 한계가 무엇이었던가에 대한 질문도 간과될 수 없다. 또한 1980년대의 국가

적 근대화 과정에서 이룩했던 음악계 내부의 물질적 토대 구축—교향악단과 오페라의 전국화 및 지방화, 양악 인구의 기하급수적 성장, 음악가들의 해외 진출 등—이 1990년대와 2000년대의 양악계를 성장시키고 풍성하게 하는데 중요한 역할을 했다는 시선도 부정할 수 없다. 그러고 보면 1980년대에 대한 보다 섬세하고 정확한 평가는 1990년대 및 오늘의 상황 인식을 통해서 좀더 진전될 수 있을 것이고 이 연구의 후속 과제 역시 이 부분에 집중되어야 할 것이다.

K C I

참고문헌

[연속간행물]

한국문화예술진흥원, 『문예연감』 “음악”, 1980-1990

『음악동아』, 1984-1990

『객석』, 1984-1990

『월간음악』, 1979-1984

한국문화예술진흥원, 『문화예술』, 1980-1990

낭만음악 편집위원, 『낭만음악』, 1989-1999

민중문화운동협의회, 『민중문화』, 1984-1987

[단행본]

고은 외, 『문학과 예술의 실천논리』, 실천문화사, 1983

광주광역시 5.18 사료편찬위원회, 『5.18 민중항쟁사』, 광주: 도서출판 고려, 2001.

김창남, 『김민기』, 한울, 1986.

김창남, 『삶의 문화, 희망의 노래』, 한울, 1991.

김창남 외, 『노래』 1-4집, 실천문화사, 1984-1993.

노동은, 『한국민족음악의 현단계』, 세광음악출판사, 1989.

노동은 · 이건용, 『민족음악론』, 한길사, 1990.

문호근 글, 김춘미 엮음, 『맨발로 부른 연가』, 벨로체, 2002.

민족음악연구회, 『민족음악의 이해』 1-8집, 1989-1999.

음악학연구회, 『음 · 악 · 학』 1-3집, 민음사, 1988- 1992.

이건용, 『한국 음악의 논리와 윤리』, 세광음악출판사, 1987.

이소영, 『나는 다르게 듣는다』, 예술, 1999.

이영미, 『민족예술운동의 역사와 이론』, 한길사, 1991.

한국 민족예술인 총연합, 『민족예술』:1988-1992, 민족예술합본호, 1993.

김춘미 외, 『한국작곡가 사전』 I. II. III., 한국예술종합학교 한국예술연구소, 1995-1999.

◎ 검색어: 1980년대 양악, 오페라 운동, 실내악 운동, 한국음악론, 노래 운동론, 민족음악론, 탈모더니즘, 제2세대와 제3세대, 해금과 개방

K C I

Abstract

The Music History of 1980s:
The National Modernization and Progressive Musical
Movement

Lee, So Young

(Lecturer of Korean National University of Arts)

This paper investigates the musical history of the Korean's 1980s. 1980s of Korean was one of the most progressive period that had dynamic practice and movement for the civil rights against the military government. In addition, nationalism based on postcolonialism against the domination of the western culture arose spontaneously from among the people. Korean music field was so influenced from this social mood that several important changes occurred. First of all, there were self-consciousness among the some composers, musicologists, and musical activists about musical communication with ordinary people 'here and now' and musical discourse and practices for the search of national identity based on consciousness of unified community.

As well, in 1980s Opera and Symphonic orchestra had an rapid increase in quantity and quality. In Opera movement, the movement of the "Korean music drama" was a true movement for the establishment of autogenous music culture. In performance field, ensemble movement

became active and professional performers's concerts began to take place more often than before. In Composition field, "the third generation" group was organized. Their music ideology was related with the anti-modernism and nationalism. In musicology and music critic field, "Hanguk Unmakron", and "Minjokumakron" so developed that their awareness of relationship between music and life or society influenced other fields. Some musicologists and composers coordinated with "Song-movement" activists and theorists.

While, main stream of music field also developed through 86, 88 international sports game leaded by military government, and because of economic growth of Korean capitalism.

In conclusion, 1980s of Korean music society was the period that conservative mainstream group and progressive anti-mainstream group developed their own musical practice sometimes separately and sometimes together.

© Key Words: Nationalism, National Music Movement, Anti modernism.