

統一文化視覺에서 본 北韓의 文化藝術

韓 萬 榮

(서울大 音大 教授)

.....《차 례》.....	
I. 머리말	IV. 맺는 말
II. 北韓의 文化藝術	<附錄>
III. 統一文化	平壤藝術團의 두가지 형태의 음악

I. 머리말

最近 北韓은 赤十字會談을 비롯하여 經濟, 政治, 文化, 藝術 全般에 걸쳐 交流를 위한 會談을 提議해 온 바 있다. 不知彼 不知己는 百戰百敗라는 말과 같이 北韓의 提議에 對應 하려면 먼저 그들의 文化藝術에 관한 情報를 알고 우리의 것과 比較함으로써 그 普遍性和 特殊性을 理解해야 될 것이다.

統一文化는 一朝一夕에 이룩될 일이 아니요 先交流 後統一이라는 節次가 必要할 것이다. 왜냐하면 政治的 統一없이 文化的 統一이란 不可能하기 때문이다.

最近에 第3國을 통한 北韓의 여러 가지 情報가 入手됨에 따라 北韓 文化藝術에 대한 相當한 知識이 알려지게 되었고 차츰 이 方面의 研究者들도 늘게 된 것은 多幸한 일이다. 그러나 入手資料의 制限性 때문에 충분한 知識을 傳達하기는 어려우나 統一院에서 提供한 몇 가지 資料에 기하여 北韓의 文化藝術 全般에 걸친 그들의 政策 現況, 交流의 可能性 및 統一文化 成立에 대한 可能性을 타진해 보려는 것이 本稿의 目的이다.

本稿는 1985. 5.9~10일에 행한 통일원 주최의 統一文化 Symposium에서 발표한 논문과 9월 21~22일에 來京한 平壤藝術團의 公演評을 모은 것이다.

II. 北韓의 文化藝術

1. 文化政策

그들은 몇 가지 文藝政策에 의하여 모든 文化藝術活動이 統制되고 製作된다. 그 政策의 基本路線은 黨政策의 具現 및 宣傳 讚揚, 金日成 父子의 偶像化, 共產主義의 人間改造, 政

治思想 教養, 勞力動員 및 勞動意欲 提高 등에 이바지하게 하는 것이다.

① 社會主義 Realism

共產主義 藝術의 基本原理로서 Marx Lenin主義의 프로레타리아 藝術觀을 理論的 基礎로 共產主義 思想을 提高하는 하나의 手段이 되어야 한다는 것이다. 作品의 素材는 現實性 革命性 社會主義의 內容, 英雄의 人物을 묘사하는 것으로 一貫되어 있다. 作品構成은 革命的 樂觀主義와 集團의 英雄主義가 主流를 이룬다. tema 展開는 肯定的 狀況(共產主義 立場에서)과 具體的 事實을 묘사하며 作品의 主人公은 勞動者, 農民, 事務員, 技師, 敎員, 人民軍 등을 形象化하여 自由陣營內에서의 破壞行爲와 殺傷을 革命으로 불려 正當化시키고 共產主義 優越思想을 鼓吹시킨다.

② 黨性的 原則

黨路線과 政策에 立脚하여 作品의 素材를 選擇하며 黨이 생각나는 理想社會를 묘사 反映한다.

③ 階級性的 原則

藝術은 階級鬭爭의 武器이며 勤勞大衆의 階級教養 手段이다. 文藝는 勞動者 階級の 英雄的 鬭爭의 產物이어야 한다.

④ 人民性的 原則

藝術은 모든 人民에게 사랑받고 쉽게 理解되어야 한다. 따라서 作品素材와 主人公도 人民이 對象이어야 하고 그들의 生活을 反映해야 한다.

⑤ 民族文化遺產의 繼承發展

民族의 特性과 形式을 批判的으로 繼承 發展시켜야 한다. 따라서 虛無主義와 復古主義를 強力히 反對하고 있다. 虛無主義란 非生産的이며 目的意識이 없는 藝術(예컨대 藝術을 위한 藝術) 등을 말하는 것으로 아무리 民族固有의 것이라도 外國의 文物과 함께 批判的으로 받아들여져야 한다는 것이다. 또 復古主義란 過去 上流層의 藝術을 가리키는 것으로, 反動的 頹廢의 潮流로 規定한다. 따라서 아악이나 판소리의 唱法(南道唱法)은 一切 禁止된다.

⑥ 社會主義 愛國主義

金日成의 思想과 感情生活을 통해서 人民의 崇高한 愛國心을 形象化함으로써 革命 社會主義 共產主義에 대한 自負心을 鼓吹하는 作品이어야 한다. 그 自負心이 곧 愛國心이다.

⑦ 藝術의 大衆化

大衆의 힘에 의해 文學藝術을 發展시키기 위하여 各種 文化藝術 團體를 組織하고 創作의 水準을 一般化시킨다. 그 結果 集團的이며 綜合的인 創作活動을 可能케 한다.

⑧ 作品的 計劃的 生産

作家 藝術人에게 年間 生産課題를 賦課시키며 生産課題를 達成하지 못하면 文藝人的 資格을 剝奪당한다.

⑨ 「種子」理論 適用

種子理論이란 「金日成의 文藝理論에 基礎하여 金正日이 獨創的으로 提示한 것」이라 한다. 이것은 「作品創作過程에서 金日成이 革命思想과 主體思想 및 黨路線과 政策에 基礎하여 大衆의 創造的 智慧를 動員하고 金日成 父子에 對한 忠誠心이 具現될 수 있는 範疇內에서 主題 思想 素材를 發見하고 把握하는 思想的인 核心」으로 規定하고 있다.

여기에서 種子란 作品에서의 主題와 素材를 決定하는 要素, 즉 中心思想을 가리키며, 思想이란 「金日成 革命思想」, 「主體思想」, 「黨政策과 路線」, 「金日成에 對한 忠誠心」 등을 말한다. 이 理論을 「旋風의이며 獨創的인 새로운 文學藝術理論」이라 하며 金正日이 提示한 것으로 浮刻시키고 있다.

2. 文化藝術의 分野別 概觀

이상과 같은 政策과 理論 原則 밑에서 文化藝術의 各 分野의 樣相은 어떠한지 살펴보면 다음과 같다.

① 文學

北韓의 文學은 한마디로 말해 工場에서 製品生産하는 것과 같다. 즉, 黨의 政策을 合理化시키기 위하여 積極的인 干涉과 指導를 받으며 만들어진다. 따라서 黨이 要求하는 文學의 創作活動은 반드시 時代的 精神(黨의 施策에 알맞는 思想的 體系)에 符合되도록 事實을 造作하고 묘사해야만 한다. 解放後부터 北韓이 내세운 文學의 性格, 즉 「時代的 定型의 劇的인 創造」라는 슬로건이 이를 잘 說明해 준다.

作家들의 創作活動은 創意力이나 個性的인 表現 方法을 期待할 수 없고, 다만 黨이 提示한 範疇內에서 提示된 日程內에 脫稿해야 하는 計劃된 生産을 하지 않으면 안된다.

1970年代에 들어서면서 金日成으로부터 金正日로 이어지는 族閥世襲體制的 確立問題가 擡頭되자 文藝分野는 金日成 一家 族屬들을 偶像化하는 作品의 生産을 最優先的인 課題로 提起하였다. 金日成은 絶對的 存在이기에 어느 한 作家의 能力만으로는 그의 性格을 形象化할 수 없다 하여 集體創作을 强要하기에 이르러 所謂 「4.15創作團」을 만들었다. 그리하여 金日成을 主人公으로 하는 長篇小說集 叢書 「不滅의 歷史」를 비롯한 偶像化 作品들이 量産되고 있다.

또한 이와 並行하여 「黨의 唯一思想教養과 革命教養, 階級教養, 社會主義 愛國主義教養」

에 이바지하는 「主體的 文學藝術作品」들이 판을 친다.

이러한 原則에 따라 年間 小說文學分野 創作 主題 割當을 보면 革命傳統物 30%, 戰爭物 30%, 祖國統一物 20~30%, 社會主義 建設物 10~20%로 되어 있다. 革命傳統物이란 金日成의 抗日鬪爭 業績을 捏造 宣傳하는 것이요, 戰爭物이란 6.25 南侵戰爭의 戰鬪와 赫赫한 勝利를 宣傳하여 好戰性을 鼓吹하는 것이요, 祖國統一物이란 南韓의 社會相을 誹謗 中傷하여 赤化統一意識을 鼓吹시키는 것을 말하며, 社會主義 建設物이란 北韓의 社會主義 建設 成果를 誇張 宣傳하는 것을 말한다.

그들의 評論도 예외는 아니다. 가령 다음과 같은 例文을 보기로 하자.

「現時期 어버이 수령께서 제일 심려하고 계시는 問題들을 비롯하여 現實的으로 意義가 있으며, 黨 政策 貫徹이나 革命偉業 實踐에서 確實히 必要한 問題만이 作品의 主題로 創作될 수 있다.」

「그이께서 農村 女性들의 수고가 그리도 가슴 아프시어 바쁘신 길도 멈추시고 것처럼 심려하셨는데 나도 그이의 심려를 덜어드리려고 무엇을 하였단 말인가.」

위에 引用된 첫번째 文章은 平壤제일사범대학 國語文學講座에 使用되는 一種의 創作指針 書<文學理論書>로서 《創作의 벗》에 나오는 한 句節이고, 두번째 文章은 小說 「사랑의 샘」에 쓰여진 文章이다. “小說의 客觀性도 완전히 喪失한 狀態인데, 客觀的 陳述이 되어 나가다가도 金日成의 이름만 비치기 始作하면 當장 作家나 筆者의 忠誠心으로 전율하는 얼굴이 드러나고 목소리가 들리며, 金日成에 대한 忠誠心의 表示로 글의 表現이 곧두박질치기 始作한다.”

(洪起三: 「典型의 人間像 십는 誤字없는 小說」, 北韓, 1984. 3. p. 69.)

詩文學은 사람들의 심금을 울려 일정한 目的으로 動員하는 데 直接的 效果가 크기 때문에 北韓에서는 重要한 장르로 看做되고 있다. 北韓의 詩人의 數는 約 200名으로 다른 장르에 從事하는 作家들보다 많다.

主要 內容은 小說에서와 마찬가지로 革命傳統物, 戰爭物, 祖國統一物, 社會主義 建設物 등인데, 특히 金日成, 金正日 父子와 그 一家族屬들에 대한 讚揚에 置重하고 있다. 最近에 是 生경한 口號體의 宣傳煽動文 나열식 傾向을 보이고 있다.

몇 가지 例를 들어보자.

백 두 산 <조기철 작>

이는 이름만 들어도
삼도왜적이 치를 떠는
조선의 빨치산 김대장!

이는 長白을 쥐락펴락하는
 태산을 주름잡아 한손에 넣고
 동서에 번쩍!
 천리허에 大嶽도 단숨에 넘나드니
 축지법을 쓴다고 (하락)

나의 따발총 <안용만 작>

나의 따바리여
 불길을 뿜어라 뿜어라
 분노의 불길
 증오의 화염을!
 화점으로 육박하는
 백병전의 돌격을 앞두고
 원수를 겨누어
 보내는 총탄, 총탄……
 인민의 이름으로 한알
 조국의 이름으로 또 한알
 원수에게 복수의 불길 뿜어라.

위대한 수령님께 드리는 새해의 노래 <집체작>

아 백번을 다시 태어나도
 아버지 수령님 한품에 안기고
 천번을 다시 태어나도
 수령님 한분만을 모시려는
 우리 인민의 간절한 마음

② 音 樂

北韓에서 音樂의 目的은 「群衆을 教養 改造하는 事業에 效果的으로 對處하는 데 있다」(文學藝術辭典)고 規定하고 있는 데, 群衆教養改造事業이란 金日成 父子의 體制에 忠誠을 바치는 일이다. 또 最近 音樂의 動向은 모든 다른 藝術의 方向과 같이 黨政策路線을 따라 作品內容의 主題面에서 祖國統一에 관한 테마가 많이 등장하고 있다. 祖國統一테마란 美帝와 南韓에 대한 誹謗과 敵愾心 그리고 武力赤化統一을 말하는 것이다.

音樂의 內容은 人民大衆에게 黨政策을 주입시키기 위해 쉽게 理解할 수 있는 聲樂曲에 치중하며 國민가요식이다. 器樂曲도 모두가 군가조의 行進曲이다. 그러나 대중은 聲樂曲인데 그것은 노래보다 가사를 중요시하기 때문이다. 그 예로 「朝鮮名曲 600曲集」(平壤文藝出版社, 1977)을 보자.

“600曲 가운데 歌曲分野가 302편이며 「피바다」, 「꽃파는 처녀」 등 가극의 아리아가 200

편이고 映畫主題歌가 108편 등으로 되어 있다. 그런데 302편의 歌曲을 다시 內容上으로 分類하면 金日成 偶像化를 위한 노래가 80%를 점하고 있어 우리가 흔히 理解하게 되는 藝術과는 거리가 멀다는 점을 알 수 있다.

예컨대 金日成을 主題로 한 노래들 중 몇 개의 題目을 열거해 보면 「金日成 將軍의 노래」, 「金日成 원수께 드리는 노래」, 「首領님께 언제나 忠誠을 다하겠습니다」, 「首領님이여 命令만 내리시라」, 「首領님의 萬壽無疆을 祝願합니다」, 「金日成 원수님은 위대한 人民의 首領」, 「그이는 人民의 太陽」, 「아버이 首領님 고맙습니다」, 「首領님 모시고 사는 이 幸福」, 「首領님 모시고 千年萬年 살아가리」 등인데, 題目自體가 金日成으로 되어 있는 曲만도 84曲에 이르고 있다. 이 84曲 外에도 金日成이 태어났다는 萬景臺를 禮讚하는 노래가 8曲, 金日成의 母親 강반석을 追慕하는 노래도 3曲 收錄되어 있다. 그러니까 이러한 노래들을 보면 세상의 어느 宗教의 神보다도 월등한 全知全能한 것으로 金日成을 偶像化시키고 있음을 알 수 있다.”

(韓相宇 : 「노래보다 歌詞傳達 重視하는 音樂」, 北韓, '84.3 9.80)

音樂의 和聲은 主要 三和音의 領域을 벗어나지 못하는 유치한 것으로 리듬도 대부분 4/4의 행진곡풍 아니면 민요조의 6/8의 단조로운 굿거리장단의 反復에 지나지 않는다. 唱法은 鼻聲이 섞인 가냘프고 궁상맞고 순한 發聲法을 使用하여, 30~40年代 流行歌手의 發聲法을 模倣하고 있다. 그 理由는 金日成의 敎示 「民族的 旋律과 感情에 맞게 自然스러우면서도 아름다운 소리를 내던 되고 自然스럽고 부드럽게 그리고 곱게 소리를 내는 發聲法을 擇해야 하겠다」는 말에서 찾을 수 있다. 따라서 판소리 唱法이라던가 통소리 Belcanto 唱法같은 것은 절대로 쓰지 않는다.

北韓은 특히 「歌劇」(歌舞劇)을 집체로 作詞 作曲 按舞해서 많이 演奏하고 있다. 그들이 이른바 五大革命歌劇인 「피바다」(1971), 「꽃과는 처녀」(1972), 「밀림이 이야기하라」(1972), 「한 自衛團員의 運命」(1974), 「金剛山의 노래」(1974) 등이 모두 集體에 의한 作品들이다. 이에 대해 金日成은 外國記者들에게 「우리는 歌詞를 하나 써도 누구나 다 알아 볼 수 있는 歌詞를 쓰며, 노래 하나를 지어도 누구나 다 부를 수 있는 노래를 짓도록 하고 있다. 당신들은 革命歌劇 「피바다」를 보았는지 모르겠는 데 그歌劇은 아주 通俗의이다」고 자랑을 했다.

특히 最近에 와서는 輕音樂 活動이 매우 活潑하다. 그 理由는 첫째, 金日成 父子가 輕音樂을 좋아하고, 둘째는 大衆이 좋아하기 때문이다. 이는 勤勞大衆의 生産性 提高와 關係가 있다. 金正日은 輕音樂을 劇場舞臺放送, 映畫, 씨커스 등에 使用하라고 指示했다. 그는 민

요를 素材로 하여 輕音樂을 만드는 데 洋樂器로만 하지 말고 장세납과 같은 傳統樂器를 配合하라고 指示했다.

最近에 作曲된 輕音樂은 다음과 같다.

「도라지」, 「양산도」, 「꽃과 같이 피어난 정성」, 「유별공의 이 영에 끝이 없어라」, 「아름다운 거리」, 「기쁨을 싣고 달리는 말발구」 등.

北韓은 傳統樂器들을 劇場에 맞도록 改良했는데 모두 平均律로 統一했다.

젓 대——고음젓대, 중음젓대, 젓대의 3種으로 改良

피 리——삼관피리, 대피리, 저피리

단 소——고음단소, 단소

태평소——장세납

가야금——13현·21현의 가야금, 옥류금(36현)

해 금——소해금, 중해금, 대해금, 저해금

이러한 改良된 傳統樂器는 洋樂器와 合奏하는 데 音量이 작아 그 맛을 다 못내고 있다.

北韓에서 演奏되는 傳統音樂 장르는 주로 민요이며 그밖에 가야금병창, 農樂 등이며, 雅樂, 正樂, 판소리, 산조, 宗教音樂, 雜歌 등은 演奏되지 않는다. 演奏되고 있는 것이라 해도 傳統的 音樂이 아니라 새로이 만들어진 歌詞를 부른다.

③ 舞 踊

北韓의 舞踊의 根幹은 1946년에 越北한 崔承喜에 의하여 形成되었다. 50年代에는 주로 古典舞踊 爲主로 發展했는데 이는 黨의 文藝施策인 「民族的 形式에 社會主義的 內容을 담는다」는 것과 一致하여 崔承喜 舞踊研究所를 主軸으로 하는 古典舞踊이 성하였다.

그러나 60年代 以後로 擡頭되는 共產革命을 위한 鬪爭意慾 鼓吹, 社會主義 내지 共產主義의 社會建設을 위한 勞動의 強要, 赤化統一 意識 鼓吹 등의 內容을 담기에는 古典舞踊形式이 맞지 않게 되었다. 총을 쓰는 動作, 삽질하는 動作, 熔鑪 앞에서 「타빙봉」을 휘두르는 動作 등이 古典舞踊의 우아한 움직임과는 一致할 수가 없는 것이다. 따라서 崔承喜를 비롯한 古典舞踊 傳受者들은 肅清되고 그들의 要求에 맞는 새로운 勢力들이 登場하게 되었다.

舞踊의 素材로는 ① 金日成 父子의 偶像化를 위한 革命傳統物, ② 호전성과 鬪爭意識을 주입 고취시키는 戰爭物, ③ 南韓을 誹謗하며 反體制運動을 過大宣傳함으로써 赤化統一 意慾을 鼓吹시키는 祖國統一物, ④ 社會主義 建設物, 北韓이 地上樂園이며 이를 위한 勞動에 獻身的으로 參加하도록 선동, ⑤ 群衆舞踊을 代代적으로 發展시켜 黨의 群衆文化運動에 寄

與하게 한다.

장고춤이나 부채춤은 海外公演과 外來人士 觀覽用으로 남았고, 「옹헤야」는 社會主義 建設을 위한 勞動을 讚美하는 內容으로 바뀌었다.

休戰後부터 1957년경까지 平壤을 위시한 일부 都市의 職場과 野外 등에서 部分的이긴 하나 사교춤이 행해지고 있었는데, 이것을 「資本主義的 낡은사상 殘滓」로 規定한 후부터는 자취를 감추게 되었다.

崔承喜는 「半夜月城曲」(1949), 「사도성의 이미지」(1954), 「옥련못의 傳說」(1958) 등의 舞踊曲을 만들어 古典舞踊의 傳統을 保存하려 했으나 1958年 崔를 肅清하고 그의 舞踊所를 「國立舞踊所」로 改稱했다가 1961年에 朝鮮舞踊家同聯으로 재편되어 현재에 이르고 있다. 崔承喜가 만들었던 作品들은 그의 肅清과 함께 사라지고 말았다. 그리고 古典舞踊의 形式만으로는 도저히 社會主義的 內容을 담기 어렵다는 判斷아래 崔承喜의 딸 安聖姬를 포함한 젊은 舞踊手들을 蘇聯에 보내서 現代舞踊을 배우도록 措置하였다.

60年代에 나온 舞踊作品은 「붉은 깃발」, 「遊擊隊의 딸」, 「영광스런 우리 祖國」(1960), 「쇠물은 흐른다」(1961), 「不滅의 노래」(1961), 「어부의 노래」, 「월남의 처녀」이다.

70年代에는 「눈이 내린다」(1970), 「고난의 행군」(1973), 「키춤」, 「조국의 진달래」, 「눈이 내린다」, 「사과풍년」, 「榮光스런 우리 祖國」, 「技術革新의 나래 펴고」 등이 있다. 「고난의 행군」은 金日成의 빨치산시절이야기로서 「雄大한 敘事的 화폭으로 담은 대형식의 綜合藝術」이라는 것이다. 「키춤」은 歌劇 피바다중 물레방아간 장면을 群舞로 脚色한 것인데 빨치산에 대한 住民들의 뒷바라지를 테마로 한 것이다. 「눈이 내린다」는 金日成에게 「무한히 충실한 抗日革命鬪士들의 不撓不屈의 鬪爭精神을 담았다」는 것이다.

④ 演 劇

北韓의 演劇의 形成背景은 新派劇과 樂劇에 從事하던 배우들로 부터 始作되었다.

「그만큼 新派劇은 低質 商業劇의 演劇이었다. 그래서 新派 演劇人들은 大衆을 끌어들이는 여러 가지 形式을 開發하기도 했는데, 그것이 훌륭한 藝術形式이 아니고 手段方法을 가리지 않는 것이었다. 가령 20年代 後半에서 부터 流行한 幕間劇이라는 것이 바로 그런 形態이다. 만담과 노래가 주가 되는 幕間劇은 훗날 악(가)극으로 發展되기도 했다. 그 점에서 樂劇은 新派劇의 私生兒와 같은 타락한 演劇形式인 셈이다. 北韓演劇은 바로 이러한 新派劇과 樂劇을 하던 사람들이 처음 始作했던 것이다.」

(柳敏榮: 「政治目的 爲해 人間性 破壞하는 新派劇」, 北韓, '84.3)

이들은 원래 서울에서 活動하던 演劇人들이었는데 觀客을 잃고 不滿을 품어 越北한 者들이다. 代表的 越北演劇人들을 보면 劇作家로 박영호, 송영, 신고송, 함세덕, 김태진, 조

영출, 한태천 등이 있고, 演出家로는 안영일, 나웅, 주영섭, 배우로는 황철, 심영, 지경순, 김선영, 박영신, 문예봉 등이 있다.

1960年 金日成은 「千里馬時代に 맞는 文學藝術을 創造하라」는 敎示를 통해 劇作家들에게 革命傳統과 千里馬時代의 精神을 反映하여 現時代 英雄들의 鬪爭과 生活을 形象化한 作品을 生産토록 했다. 그 結果 金日成 偶像化가 急激히 增加했고 戰爭物을 많이 製作했다. 60年代의 作品을 보면 「해마라기」, 「朝鮮의 어머니」, 「아침노을」(이상, 박영모 作), 「새살림」(이동춘 作), 「대하는 흐른다」, 「서희장군」(집체), 「나에게도 祖國이 있다」(한상운 作), 「청년전위」(집체), 「곡산 빨치산」(집체), …….

1970年 第5次 黨大會에서 金日成은 「……文學藝術 部門에 提起된 重要한 課題는 勤勞者들을 共產主義 世界觀으로 武裝시키기 爲한 革命的인 作品을 더 많이 創作하는 일이다. …… 우리는 文學藝術 活動에서 專門家 本위로 나가려는 경향을 徹底히 警戒하여야 하며 創作事業에서 神秘主義를 부수고 文學藝術을 窮極의으로 發展시켜야 한다. ……」라고 強調했다. 그리고 「부르조아 反動文化의 浸透를 警戒하고 修正主義 및 復古主義의 경향을 排擊」하여야 할 課業이 提起되었다. 특히 金正日의 權力世襲과 關聯하여 金日成 一家의 血統 美化와 革命的인 演劇을 創作 公演할 것을 強調하였다. 이때에 두드러진 경향은 集體作이 많이 나타 난 것이다. 70年代 演劇作品은 다음과 같은 것들을 꼽을 수 있다.

「보통강의 서사시」, 「첫 땅크兵들」, 「새 땅의 歷史」, 「忠誠의 한길에서」, 「忠誠의 길」, 「한 辯護士가 찾는 길」, 「遊擊隊의 새아침」等.

1980年 第6次 黨大會에서 金日成은 「오늘 우리의 文化藝術은 黨員들과 勤勞者들을 革命的으로 敎養하며 그들을 創造的 勞動과 새生活 創造에도 힘있게 고무하는 生活의 敎科書, 鬪爭의 武器로서의 使命을 훌륭히 遂行……」하고 있다고 前提하고 「文化藝術은 모든 分野에서 主體를 튼튼히 세우고 黨性 勞動階級性을 徹底히 具現하며, 資本主義 封建主義 要素를 斷乎히 排擊하라」는 課業을 提示하였다.

이에 따라 演劇人들은 많은 小規模 編成의 公演活動으로 地方이나 各 工場의 구석구석까지 찾아다니며 黨宣傳 經濟煽動에 힘을 기울이게 되었다. 그러나 70年代 後半 80年代에 들어와 演劇은 빛을 잃어가고 있는 감이 있는 데 金正日이 歌劇이나 映畫를 더 좋아하는 趣向 때문이기도 하다. 80年代의 作品으로는 「안중근·이등박문을 쏘다」, 「숨은 努力者들」, 「戰鬪員의 아내」, 「勝利의 기치따라」等.

北韓演劇의 主題는 ① 金日成, 金正日 父子 世襲體制에 對한 盲目的 讚揚偶像化, ② 南韓과 美國에 對한 敵愾心과 憎惡心 鼓吹, ③ 地上樂園인 北韓에서의 勞動力の 鼓吹, ④ 黨

政策과 노선에 對한 服從心 鼓吹, ⑤ 英雄의 戰鬪 等의 劇化이다. 結局 北韓에는 진정한 意味의 普遍性을 띤 演劇도 存在하지 않는다. 다만 이러한 藝術活動을 통해서 非人化 機械化된 人間을 만들어가고 있다.

⑤ 映 畫

共產主義 國家에서 그들의 思想과 黨政策의 宣傳 선동도구로서의 映畫는 “스탈린”이 말한 바와 같이 「映畫는 모든 藝術中에서 가장 重要한 것으로서 대중선동에 있어서 가장 유력한 武器다.」 金日成이도 「黨 思想文化의 教養事業의 強力한 武器로서의 戰鬪的 使命과 機能을 가일층 提高하라」고 敎示했다. 金日成의 이 말은 映畫가 政治的으로 가장 利用價値가 높은 藝術形式이라는 뜻이다.

現在 北韓에는 朝鮮藝術映畫攝影所, 2.8映畫攝影所 等 4個의 攝影所가 있으며 教育機關으로는 平壤演劇映畫大學이 있다.

藝術映畫

藝術映畫란 劇映畫를 말하는 데, 社會主義, 寫實主義의 創作方法에 徹底하라는 黨의 敎과, 藝術性보다는 宣傳 선동 敎科書의 內容을 重視하라는 強要와, 映畫製作에 從事하는 사람들의 자질부족 때문에 質的으로 매우 저조한 狀態에 놓여 있다.

藝術映畫의 主題는 역시 도식적이어서 ① 金日成, 金正日을 讚揚 偶像化시키는 「革命傳統物」, ② 南韓의 社會相을 비방 증상하고 反體制運動이 熾熱하게 일어나고 있는 것으로 날조 宣傳하여 赤化統一 意識을 鼓吹시키기 爲한 「祖國統一物」, ③ 6.25 戰爭을 通하여 敵 憐心, 憎惡心을 불러 일으키고 侵略意識을 불어넣는 「戰爭物」, ④ 北韓의 社會主義 建設을 爲해 大衆을 勞力鬪爭으로 선동하는 「社會主義 建設物」 等이다.

배우들의 演技力은 「지극히 新派의인 次元의 매너리즘에 머물고 있다. 이러한 惡性 “매너리즘”이야 말로 意識과 思想의 典型化가 가져오는 結果임은 말할 必要도 없다」(金東勳: 「北韓演劇과 映畫의 演技考察」, 『北韓의 文化藝術』 p.528) 技術도 매우 落後되어 있는 데 우선 演出上의 速度가 매우 느리다는 것이다. “台詞의 템포, 액손의 템포가 지루할 程度로 느리다. 이러한 현상은 北韓에서 製作되고 있는 모든 映畫, 즉 藝術映畫, 朝鮮映畫(人民계도敎育用 短篇映畫) 심지어는 레테비에서 放映하는 映畫에 이르기까지 共通的으로 나타나고 있는 問題點이라고 볼 수 있다”(金基憲: 「北韓映畫의 製作技術上의 問題點」, 『北韓의 文化藝術』 p542). 그 理由는 大衆들을 보다 알기쉽게 설득 敎化하기 爲한 의도라 볼 수 있다. 두번째로 獨白의 빈번한 使用인데 이것은 유치하고 졸렬한 方法이긴 하나 설교조의 敎化를 目的으로 하는 것이다. 撮影上의 問題點으로 金教授는 줌-렌스와 低速度撮影의 過多使用

을 들었다.

그러나 最近 申相玉과 崔銀姬가 拉北되어 만든 「돌아오지 않는 밀사」는 西歐의 映畫祭에 出品한 것으로 보아 그들이 北韓 映畫界에 끼칠 影響은 상당할 것으로 생각된다. 금년에만 도 국토양단 민족분열의 비극을 그렸다는 「헤어저 언제까지」, 「붉은 날개」 그리고 「탈춤」 등을 만든 바 있다.

記錄映畫

北韓의 記錄映畫는 自然, 地理, 風土, 史跡 등의 誇示 紹介와 變貌 發展했다는 都市 農村工場企業所의 모습과 生産과정, 體育競技, 金日成의 전적지, 南韓 社會相을 비방 중상하기 爲한 記錄映畫 등으로 되어 있다. 이중 가장 큰 比重을 차지하고 있는 것이 金日成, 金正日을 讚揚하는 行事記錄映畫와 戰蹟地 記錄映畫, 그리고 韓國 社會相을 비방하는 記錄映畫이다. 이밖에 그들의 藝術團의 海外公演記錄映畫들도 있다.

「榮光스런 우리 祖國」, 「만경대」, 「마음의 故鄉」, 「戰蹟地를 찾아서」, 「천봉 속영지」, 「항쟁의 땅 南朝鮮」等.

科學映畫

北韓의 科學映畫는 90%가 흑백이다. 各 生産分野에 從事하는 勞動者, 事務員, 技術者, 農民, 學生들에게 技術知識과 경험을 普及하기 爲한 手段인데, 大衆의 教養을 爲한 낮은 次元의 情報뿐이다.

「중소단광」, 「農作物과 비료」, 「이모작에 관하여」, 「고산지대의 農業」, 「경락계통에 관하여」等.

3. 對外活動

北韓은 藝術團의 海外公演을 政治的 宣傳目的을 達成하기 爲한 手段으로 利用해 오고 있는 데 특히 70年代에 접어들면서 大規模 藝術團의 海外派遣을 積極化하기 始作하였다. 특히 公演對象國을 從前에 치중했던 共產國家보다는 第3世界 國家와 서구자유진영국으로 漸次 擴大해 가고 있으며 公演期間 중에는 北韓의 黨 政府 高位層 人士를 派遣, 해당국 政府 高位層들과의 자연스러운 接觸 雰圍氣를 造成케 함으로써 諸分野에서의 協力關係를 圖謀하고 있다.

또한 公演內容에 있어서도 最近에는 從來의 金日成 偶像化 宣傳 등 政治색일변도의 傾向을 다소 緩化하고 현지 감각에 맞는 音樂, 무용, 곡예, 기악, 단막극 등의 綜合 프로그램을 만들어 觀客動員에 신경을 쓰고 있다.

한편 招請公演에서는 70年代까지는 共產國家 일변도였으나 最近에는 차츰 그 範圍를 넓

혀 第3世界(非同盟國) 자유진영국가에까지 이르고 있다. 今年 4月 金日成 生日을 爲한 世界民俗祝祭에는 50個國의 民俗藝術團들이 招請되었다 한다.

北韓은 昨年末 서방권 映畫祭로는 最初로 佛蘭西의 「낭뜨映畫祭」와 英國 「런던映畫祭」에 參加한데 이어, 今年度에는 오지리의 「빈 映畫祭」, 日本의 「東京文化祭」, 캐나다의 「몬트리올 映畫祭」 등에 參加豫定이며, 또한 平壤교예단(씨커스단)을 태국('84.12), 멕시코('84.12), 오지리('85.5) 등에 巡回公演케 한데 이어, 조총련의 금강산 가무단의 아주 및 미주 제국 公演을 推進하는 등 對外藝術活動을 積極 強化하고 있다.

특히 근래에는 藝術團의 무료公演(그리스, 멕시코) 또는 公演 收益金 全額을 자선기금으로 기부(泰國, 파키스탄, 유네스코)함으로써 公演對象國에 친북한 분위기를 造成하는 데 진력하였다.

最近에는 특히 國際文化藝術行事(音樂공물, 映畫祭, 藝術團, 경연대회 등)에 積極 參加하고 있다.

이와 같은 北韓의 對外活動 目的은 외교강화, 經濟協力, 政治的 관계개선을 위한 環境造成과, 今年 8.15해방 및 당 창건 40周年을 대대적인 政治行事로 組織하기 爲한 海外駐在 北韓의 公館活動을 側面 支援하려는 데 있다.

III. 統一文化

統一文化란 무엇인가?

金昌順씨는 「統一文化의 創造運動을 論한다」(北韓, 84.3)에서 「40年 동안의 南北韓 分斷 生活를 通하여 各自性을 갖게 된 異質化의 生活樣式 및 그 속에 들어있는 法律, 道德, 信仰, 知識, 藝術, 慣習 等の 各自性을 民族史의 正統性 展開에 맞게 民族的 單源(單一的 根源)으로 統合해 나가는 能力과 意志 및 習性의 複合의 總稱」으로 定義한다. 丁世鉉씨는 「統一文化 創造의 展望」(統一文化 志向과 오늘의 公演藝術심포지엄에서) 「統一文化라는 말 속에는 統一을 志向하는 文化라는 뜻과 아울러 統一後에 마땅히 이 땅에 자리잡아야 할 文化의 뜻까지도 包含된다」고 定義한다. 그 前提條件으로서 金박사는 共產主義 宣傳에 기만 당하지 않고, 共產主義의 文物을 맹목적으로 不正하거나 敵對視하지 않으며, 敵對할 것은 敵對할 수 있는 勇氣가 있고, 共產主義 文物이라도 좋은 것은 收斂할 수 있는 사람이 統一의 主體가 되어야 한다는 것이다. 또 丁박사는 같은 民族으로서의 同質性을 回復하여 「우리」라는 認識을 가져야 한다고 말한다.

이러한 定義들은 모두가 우리가 말하고 있는 平和的 自主統一 方案에 立脚한 것이다. 즉

南北韓 모두의 理念이나 價値體系를 認定한다는 前提條件이 따른다.

그런데 統一이란 南北韓이 만나 서로의 主張을 讓步하고 같은 올타리 속으로 들어와야 되는 일인데, 한쪽에서 굳이 조금도 讓步하지 않는다면 不可能해진다. 北韓은 武力赤化統一을 고집하며 한치의 讓步도 없다. 그들에게 있어 「民族史的 正統性」이란 막스 레닌주의의 有物論的 歷史觀을 통한 프로레타리아革命과 金日成—金正日 父子 世襲 統治를 말하며, 統一이란 赤化統一을 말하며, 平和統一이란 南韓의 勞動者 農民階級이 일어나 支配層을 모두 「까부시고」난 후, 金日成에게 歸順하는 것을 말하고, 統一文化란 共產主義 價値觀 生活態度 文化樣相으로 統一되는 것을 말한다. 이러한 事實은 이미 前述한 바와 같이 그들의 「祖國統一主題物」에서 잘 나타나고 있다.

이런 점에서 우리는 매우 센치멘탈한 素朴性이 있다. 「우리」라는 한 民族으로서의 同質性과 自覺心에 基礎하는 것이나, 아무 先入見없이 「눈치보지 않고 힘껏 겨안고 슬한 벼들과 터놓고 얘기할 수 있는」(李泰柱, p. 18) 狀態로 되돌아가고 싶어한다. 마치 탕자가 돌아오기를 기다리는 아버지의 心情과도 같이 또한 男子에게 시집간 女人을 작사랑하듯 애타게 돌아오기를 기다린다. 마치 4.19革命 後 일단의 學生들이 「同族이니 만나서 가슴을 툅터놓고 얘기하면 通할 것이라」고 38線으로 뛰어가는 것과 같다. 왜냐하면 相對方은 조금도 讓步가 없는 데 이쪽만 미리 짐작하고 繼續 讓步하려 하고 있기 때문이다. 北韓은 그것을 기다리고 있다. 그런 點에서 統一文化 云云은 悲觀的이다. 또 統一文化視覺에서 北韓의 文化藝術을 볼 때 그것들이 沮害要因이 될지언정 肯定的 側面(尙수)이 조금도 없다는 것은 매우 슬픈 事實이다. 적어도 現實은 그렇다. 적어도 저쪽에서 어떤 조짐이 나와야 한다.

그러나 悲觀만 하고 있을 수는 없다. 金日成의 死後를 우리는 짐작하기가 쉽지 않기 때문이다. 中共에서 처럼 北韓이 解氷期를 맞이하고 開放社會로의 變身을 꾀한다면 그때 統一文化를 論할 수 있을 것이다.

統一文化는 먼저 文化的 交流가 先行되어야 할 것이다. 交流의 段階를 거치지 않고 統一文化를 論한다는 것은 南北韓의 政治關係發展上 飛躍할 수 있다.

IV. 맺는 말

統一文化 視覺에서 본 北韓의 文化藝術은 開放, 自由, 個性, 民主를 標榜하는 南韓의 自由民主主義의 立場에서 본다면 非人間的 閉鎖的 全體主義的 非民主主義的이어서 民族·和合·平和에 도무지 寄與할 點이 없는 듯이 보인다. 그들의 모든 文化藝術 創作活動은 金日成, 金正日과 黨의 命令 統制에 의하여 工場에서 製品生産하듯 한다.

모든 藝術創作活動은 일정한 素材가 주어지는 데 ① 革命傳統主題 — 過去 金日成 일당의 反日鬪爭 業績을 날조 讚揚하고 金을 偶像化하는 內容, ② 戰爭主題 — 6.25戰爭時 人民軍의 英雄性을 날조 讚揚함으로써 南韓에 對한 적개심과 호전성을 鼓吹시키는 內容, ③ 社會主義 建設主題 — 北韓의 發展相을 과장하고 그곳이 곧 地上樂園이라는 內容, ④ 祖國統一主題 — 南韓의 現實을 歪曲 宣傳함으로써 自由民主主義 信奉者들을 誹謗, 저주, 증오하게 하여 赤化統一 目的에 이바지 하려는 內容으로 되어 있다.

方法論으로서는 社會主義의 寫實主義를 금과옥조로 내세워서, 모든 大衆이 알 수 있는 것이라야 하며 새로운 難解한 現代技法은 배제되어야 한다. 藝術의 大衆化는 集體的이며 綜合的인 創作活動을 가져와서 個人創作에서 오는 個性을 말살시킨다. 그 結果 小說에서는 아침과 辱說이 亂舞하고, 詩는 口號가 되었으며, 音樂은 創作조 軍歌조 民謠조와 主要 插話音만이 쓰이게 되었고, 舞踊은 傳統的 우아함 대신에 “러시아”춤의 影響과 함께 살벌한 戰鬥나 機械의 흥내를 내게 되었고, 演劇은 新派調의 “매너리즘”에 빠졌으며, 映畵는 社會主義 道德教科書로서 技法도 落後해 버렸고, 美術은 간판 그림에서 조금 나아진 듯한 것이 되고 말았다.

그러나 그들의 立場에서 南韓의 文化藝術을 볼 때, 그것은 封建的이요, “브르조아적”이요, 大衆과는 유리된 반동적인 것으로 規定지을 것이다. 이렇게 상반된 생각을 갖게 되는 것은 南北韓의 異質的 價值體系 때문이다.

統一文化는 궁극적으로 볼 때 政治的 統一없이 不可能하다. 政治的 統一없이 이루어질 수 있는 文化藝術創作은 一種의 國際間的 合作品을 만드는 일이다. 아니면 文化藝術交流다.

合作文化藝術創作은 方法論上 可能하리라 본다. 그러나 그것이 있기 전에 먼저 交流가 더 바람직하다.

現在로서는 岩石을 두드리는 것 같은 막막한 감이 있으나 中共式의 變化만 北韓에 온다면 統一文化藝術 創造에 많은 可能性이 찾아 들게 될 것이다.

〈附 錄〉

평양예술단의 두가지 형태의 음악

1985년 9월 21일과 22일 이틀에 걸쳐 평양예술단이 서울의 국립극장 무대에서 가진 음악과 무용은 40년 분단의 비극이 이처럼 예술면에서도 다른 방향으로 흘러갔는가를 알게 해준 계기가 되었다.

평양예술단의 프로그램은 남성 4중창 4곡, 여성 2중창 5곡, 여성 4중창 4곡, 장새남 독주, 가야금 독주, 그리고 무용 7곡이었다. 즉 대별하면 성악곡, 기악곡, 그리고 무용, 이렇게 세가지 종류로 나눌 수 있다. 그러나 음악 스타일로 볼 때는 두가지 종류로 나눌 수 있겠는데, 첫째는 민요 및 民謠調의 성악곡, 둘째는 東歐式 내지는 쓰련식의 무용반주음악이다. 기악곡은 장새남이 민요조인데 비하여 정작 가야금은 東歐式 음악이었다.

이 글은 이들 음악을 분석·비교·검토함으로써 음악적 語法을 밝히고 나아가서 왜 이런 음악이 될 수 밖에 없는가 하는 이유를 밝혀 보려 한다.

1. 民謠 및 民謠調

여성 2중창은 노들강변, 조선팔경가(창부타령), 도라지타령, 우리의 동해는 좋기도 하지(울산 아가씨), 금수강산 우리 조국(금강산 일만이천)의 5곡인 바 제목은 다르게 붙였어도 그 내용은 모두가 귀에 익은 민요들이다. 다만 마지막 「금수강산 우리 조국」은 일제때의 유행가였던 「에— 금강산 일만이천 봄마다 기화요초…」를 사설만 개작한 것이다.

남성 4중창은 양산도, 까투리타령, 웃음꽃이 만발했네, 소방울소리 등 4곡을 불렀는데, 양산도는 쏘프라노 한 사람이 가세하여 5중창으로 불렀다. 4곡중 처음 두곡은 민요이지만 뒤의 두곡은 民謠調의 신작이었다.

여성 4중창은 모란봉, 새봄을 노래하네, 뽕꼭새, 명승가의 4곡을 불렀는데, 그중 「새봄을 노래하네」는 「봄이 왔네 봄이 와」로 시작되는 「치녀 총각」으로서 역시 40년대의 민요조 유행가이다.

이렇게 볼 때 평양예술단의 성악곡은 모두가 民謠 또는 民謠調의 노래들인데 그것도 京畿地域의 新민요들이다. 南道나 西道민요는 발성법과 애절하고도 恨섞인 소리라 하여 제외시킨 듯하다. 또 같은 京畿민요라 해도 20세기에 들어와 만들어진 신민요 또는 일제 때의 민요조의 유행가를 사설만 바꾸어 불렀다.

音階와 和聲

그들이 부른 성악곡은 모두가 5음음계로서 長調的이었다. 和音은 主要三和音만을 쓰고 있다.

장 단

눈에 띄는 전통적 장단은 세마치뿐이고 굿거리장단이나(조선팔경가 실은 창부타령), 자진모리(까투리타령)같은 장단은 모두 서양식의 4박자로 고쳐 버렸다. 즉 장고의 장단가락을 없애버린 것이다. 그 이유는 장고대신 피아노와 드럼을 사용하여 리듬을 나타냈기 때문이다.

발성법

그들의 발성법은 남성이던 여성이던 모두 소리가 얇은 발성이다. 이것은 소리가 깊고 폭이 있는 벨칸토 창법을 사용하는 남한의 예술적 발성법과는 꺾 대조적이다. 특히 高音은 노래의 가사가 잘 들릴 수 있도록 세련된 「노랑목」을 쓴다. 따라서 여성 쇼프라노는 40~50년대의 피요리 소리라 하여 백설희같은 唱法이고 남성 테너는 남인수같은 소리를 낸다. 이런 소리는 남한에서 60년대 이후 個性있는 목소리때문에 거의 사라져버린 그런 목소리이다. 그러나 남성 저음인 베이스는 꽤 들을 만한 소리였다.

이처럼 저음은 좋으나 고음이 약한 발성법은 쓰련의 특징을 그대로 닮은 것이라 생각한다. 특히 여성 고음은 音域이 매우 높은 소리였다. 그 결과 노래의 사설이 쟁쟁하게 고막을 때리는 효과가 있다.

반주악기편성

반주악기로는 바이올린, 피아노, 콘트라바스, 드럼셋트, 아코디온 등의 양악기들과 플루트처럼 개량한 대금, 클라리넷처럼 개량한 단소의 합주였다.

이러한 편성은 동구권 제국의 민속음악에서 흔히 볼 수 있는 것인데 특이한 것은 국악기를 넣었다는 점이다. 그렇더라도 대금이나 단소가 이미 완전히 서양악기화된 것이기 때문에 별 문제가 없다. 악기개량에 관한 문제는 후에 상론한다.

2. 기악곡 — 무용반주음악

평양예술단의 무용반주를 위한 기악곡은 대체로 쓰련의 민속무용곡을 닮았다. 무용은 금강선녀, 손복춤, 달맞이, 칼춤, 3인무, 샘물터에서, 쟁강춤 등 모두 7곡을 추었고 衣裳 또한 모두 한복을 입었지만 음악은 전혀 전통적이 아니었다.

形 式

처음에는 느리고 때로는 불규칙하기까지 한 박자로 나오다가 갑자기 빠른 2박자로 변하여 클라이막스를 이룬다. 이렇게 느리고—빠름의 두 부분 형식은 쓰련의 민속무용음악 형식과 같다.

필자가 직접 訪쓰하여 얻은 경험에 의하면 쓰련의 土俗의 민속무용곡은 처음부터 끝까지 단순한 장단—예컨데 polka—으로 되어 있으나, 대규모의 民俗祝祭에서 볼 수 있는 藝術形式화된 무용곡은 관현악편성의 느림—빠름 형식의 세련된 음악이었다. 느린부분은 4박자 또는 3박자, 때로는 불규칙적 박자도 있다. 그러나 빠른부분은 때로 빠른 3박자도 있으나 대체로 polka風의 빠른 2박자로서 관객들은 손벽을 치며 흥을 돋군다.

이러한 기악곡 형식은 쓰련 고유의 것이 아니라 헝가리의 찰다쉬(csardas)나 東歐圈 諸國의 민속무용곡에서 흔히 볼 수 있는 질시 음악의 영향이라 생각한다. 찰다쉬는 처음 느린 부분인 Lasso가 나오고 이어 빠른 Frisca가 나온다. 이러한 질시 음악의 영향은 스페인의 Flamenco에서도 볼 수 있다.

한국의 전통 무용곡도 느린 한배로 시작하여 차츰 빠른 장단으로 변한다. 그러나 엄불—타령—굿거리—자진타령 등 장단에 의하여 차츰 빨라지지, 느림—빠름의 두 부분으로 되어 있지는 않다. 원래 아시아의 전통은 가곡의 慢—中—數이나 일본의 雅樂의 序—破—急 중 국의 散序—中序—破에서 처럼 느림—보통—빠름의 세 부분으로 나누는 게 정상이다.

音階와 和聲

기악곡의 음계는 주로 7음음계의 短調로 되어 있으며, 主要三和음을 사용하고 있다. 7음음계 短調선율은 전통적 界面調와는 전혀 다른 北歐的 哀愁를 비친다. 그러나 예외로 「샘물터에서」는 長調로 되어 있다.

장 단

기악곡의 장단은 거의가 서양식의 2, 3, 4拍子로 되어 있고 전통적 장단은 「손북춤」에 굿거리장단이 나오며, 「3인무」序頭에 굿거리가 나오다가 곧 빠른 polka풍의 2박자로 변한다. 빠른 2박자의 polka풍으로 끝나는 곡은 「칼춤」 「3인무」 「쟁강춤」 등이었다. 이런 춤들은 관객들이 손벽을 치며 함께 환호하는 내용들이다.

악기편성

무용반주음악들은 평양예술단이 미리 녹음한 것을 테잎으로 재생하였다. 악기편성은 대개 2관편성 정도로 집작되는 데 특기할 것은 전통악기를 사용하지 않고 모두 양악기만의 편성인 점이다.

「손북춤」만은 관현악 반주로 쇼프라노가 독창으로 노래한다. 그러나 리듬은 여타의 기악

곡처럼 弱拍으로 시작하고 있다(Auftakt).

장새납 독주

장새납이란 긴 새납이란 뜻으로 우리의 太平簫(일명 호적 또는 날나리)를 길게 개량했다는 뜻인데, 사실은 양악기의 오보(oboe)에다 銅八郎단을 붙인 것이다. 그리고 키(鍵)가 붙어 있어 양악기와 꼭 같다. 따라서 전통음악의 특징인 半窺法이나 弄絃을 할 수 없게 되어 있다.

곡목은 「그네뛰는 처녀」였는데 노래부를 때 반주하던 그 악기편성으로 이곡을 반주하였다. 이 곡은 5음음계의 民謠調의 음악으로 장단도 세마치여서 전형적인 민요의 맛을 풍겼으나 음악 자체는 이렇다 할 특징이 없는 것이었다.

가야금 독주

가야금은 19줄로 개량한 악기였는데 부들이 없는 일본의 고도(箏)와 같은 것이었다. 역시 성악곡 반주팀이 가야금 독주곡을 반주했다.

처음 長調의 無長短 느린 한배로 시작하다가 갑자기 빠른 polka風 2박의 短調가락으로 바뀐다. 이때는 두손으로 알페지오를 뜯기도 하다가 和音을 내기도 하여, 마치 하프(Harp)를 연주하는 것과 꼭 같다. 마지막 부분에 다시 長調의 가락으로 바뀐다.

음악형식은 전형적인 차르다쉬(csardas)의 Lassan(느림)과 Frisca(빠름)로 되어 있다. 한 가지 재미있는 것은 반주부분에서 소 우는 소리 또는 새 지지귀는 소리를 내는 것이다. 그러나 가야금 특유의 弄絃, 退聲, 力按法 등이 전혀 쓰이지 않고 가끔 轉聲만이 나올 뿐이다. 長短調의 가락을 Harp처럼 연주하니 가야금의 眞面目은 전혀 상실되었다.

3. 국악기 개량

북한은 전통악기들을 극장 연주에 맞도록 평균율로 통일시켜 개량했다.

젓 대——고음젓대, 중음젓대, 젓대

피 리——삼관피리, 대피리, 저피리

단 소——고음단소, 단소

태평소——장새납

가야금——13현, 19현, 36현(옥류금)

해 금——소해금, 중해금, 대해금, 저해금

이번에 가져 온 전통악기는 장새납, 가야금, 단소, 젓대 등 4가지였다.

장새납은 키(鍵)가 달린 오보(oboe)에 동팔랑만을 붙인 것이다. 가야금은 19현이고, 단

소와 것대는 양악기의 클라리넷과 풀플처럼 키가 달려 있다. 따라서 국악기의 맛을 전혀 찾아 볼 수 없었다.

4. 社會主義 Realism의 實體

북한은 몇 가지 文藝政策에 의하여 모든 문화예술활동이 통제되고 제작된다. 그 정책의 기본노선은 黨政策의 구현 및 선전, 찬양, 김일성 부자의 우상화, 공산주의적 인간개조, 정치사상교양, 노력동원 및 노동의욕고취 등에 이바지하게 하는 것이다.

그들의 기본적 예술관은 社會主義 Realism이다. 이것은 共產主義 예술의 기본원리로서 Marx-Lenin 주의적 프롤레타리아 예술관을 이론적 기초로 삼는 것으로서, 공산주의 사상을 提高시키는 하나의 수단이 되어야 한다는 것이다. 작품소재는 현실성, 혁명성, 사회주의적 내용, 영웅적 인물을 묘사하는 것으로 일관되어 있다. 작품구성은 革命的 樂觀主義와 集團的 英雄主義가 주류를 이룬다. 테마의 전개는 공산주의 입장에서 긍정적 상황과 구체적 사실을 묘사하며, 작품의 주인공은 노동자, 농민, 사무원, 기사, 교원, 인민군 등을 형상화하여 자유진영내에서의 파괴행위와 살상을 혁명으로 불러서 정당화시키고 共產主義 優越思想을 고취시킨다.

藝術의 大衆化

대중의 힘에 의하여 예술을 발전시키기 위해 각종 文化藝術團體를 조직하고 창작의 수준을 一般化시킨다. 그 결과 集體創作이 가능해 졌다. 반면에 個性的이며 現代的 技法으로 된 작품은 용납될 수 없게 되었다. 따라서 음악의 경우 主要三和音 체제에서 벗어나지 못한 채 轉調나 副和音, 不協和音들이 사용될 수 없고 장단도 불규칙하거나 복합장단은 일체 쓰이지 않는다.

창작수준의 平準化라는 藝術의 大衆化 정책은 순수예술의 발전을 저해하는 결과를 낳았다. 순수예술이란 고도의 現代技法과 個人的 自由를 토대로 하여 생기는 것이기 때문에 자연히 難解性이 따른다. 한편 대중들의 哀歡을 표현하는 大衆藝術, 즉 流行歌도 만들어질 수 없게 되었다. 따라서 黨이 요구하는 劃一的 藝術만이 존재할 따름이다.

4가지 主題

北韓에서 음악의 목적은 「群衆을 教養·改造하는 사업에 효과적으로 대처하는 데 있다」(문학예술사전)고 규정하고 있다. 군중교양개조사업이란 金日成 父子의 體制에 忠誠을 바치는 일이다. 따라서 黨政策路線을 따라 作品內容의 主題面에서 네가지 테마를 설정하고 있다.

첫째, 革命傳統物 — 김일성의 抗日투쟁업적을 날조 선전하는 것으로 많은 歌劇을 만들었는데 이른바 五大革命歌劇이 여기에 속한다. 「피바다」(1971), 「꽃파는 처녀」(1972), 「밀림아 이야기하라」(1972), 「한 自衛團員의 운명」(1974), 「금강산의 노래」(1974) 등이 그것인데, 이것들은 모두가 集體에 의한 작품이다.

둘째, 戰爭物 — 6.25 남침전쟁의 전투와 혁혁한 승리를 선전하여 好戰性을 고취하는 것으로, 行進曲 등이 이에 속한다. 「원수의 가슴팍에 불을 지르자」, 「미제의 각을 뜨자」 등.

셋째, 祖國統一物 — 남한의 社會相을 비방 중상하여 赤化統一意識을 고취시킨다. 「미국 흑인 해방투쟁가」, 「항쟁의 깃발 날린다」 등.

네째, 社會主義 建設物 — 북한의 사회주의 건설 성과를 과장 선전하며 북한 국민들을 노동으로 내오는 주제이다. 「한손에 총을 들고 다른 한손에 낫과 망치」, 「사회주의 낙원일세」 등.

그러나 최근의 경향으로 순수한 民謠와 輕音樂, 그리고 傳說을 주제로 한 무용음악도 더러 작곡되었다. 무용극 「금강산 팔선녀」, 가극 「춘향전」 등. 이러한 음악들은 주로 海外公演의 주요 레파토리가 된다. 금번 평양가무단의 서울공연은 주로 이 장르에 속하는 음악, 무용 등이었다.

新派調

북한의 예술은 「傳統의 現代化」란 구호아래 전통예술을 여러 가지 방법으로 改作하였다. 그 결과 傳統은 말살되었고 改作된 전통은 新派調가 되고 말았다.

김일성은 그의 교시에서 「민족예술을 발굴한다고 하여 지난날의 것을 그대로 옮겨놓아서 안됩니다. 우리는 과거의 문화유산 가운데서 진보적이고 인민적인 것과 낡고 반동적인 것을 옮겨 가려내어 반동적인 것은 버리고 進歩的이요, 人民的인 것을 살려야 합니다. 또한 진보적이요, 인민적인 것이라 해도 시대적 美感과 계급적 요구에 맞게 개작하여 계승 발전시켜야 합니다」(朝鮮藝術 1984. 7). 이에 따라 「민요의 원형을 현대성의 원칙에서 정리하고 개조 발전시키는 것은 민족음악 계승 발전의 合法則的 요구일뿐만 아니라 인민대중의 集體的 창조물인 민요자체의 本性的 요구이기도 하다」고 하면서, 旋律, 和音, 장단, 반주악기, 唱法 등을 모두 西洋式으로 고쳐버렸다. 심지어는 민요의 사실 내용도 김일성에게 충성하고 아부하는 내용으로 고쳐버렸다.

旋律은 定型化되어 시김새(장식음)는 사라져 버렸고, 和音은 主要三和音의 영역을 벗어나지 못하는 유치한 것이 되어 버렸으며, 장단은 세마치나 굿거리로 주로 치는 데 장단의 다양한 가락은 사라지고 定型化된 단순한 가락의 반복이 되었으며, 반주악기는 양악기와

개량국악기의 합주형태(소위 배합관현악)로서 서양화되었고, 唱法은 1940~50년대 유행가수의 그것을 본따서 鼻聲이 섞인 가냘프고 궁상맞고 순한 發聲法을 사용하여 個性있는 소리를 억제하였다. 더욱이 女性들이 민요를 부를 때에는 오른손으로 옷고름을 쥐고 부르는 데 이것도 新派調를 그대로 모방한 동작이다.

그들의 이른바 民謠라는 것은 모두가 20세기 초의 경기지방의 新民謠들이거나 日帝때 民謠調의 流行歌들이었다. 특히 司會者의 아나운스멘트하는 음성은 新派調의 대표적 증거이다.

그들의 성악곡이 이렇게 新派調가 된 이유는 社會主義 Realism이라는 예술사상 때문이라기 보다는 金日成의 개인적 趣向이 아닌가 보아진다. 그것은 그의 자라난 과거의 생활이 그런 것들만을 보아왔기 때문이 아닌가 생각된다.

5. 肯定的 側面

평양예술단의 서울공연은 분단 40년 동안의 북한의 藝術相을 볼 수 있었다는 점에서 뛰어나는 일로 여겨진다. 그들이 보여 준 공연에서 많은 試行착오적이며 時代를 逆行하고 있는 藝術政策을 볼 수 있었으나, 肯定的 側面이 전혀 없었던 것도 아니다.

高度의 訓練

평양예술단 단원들은 고도의 훈련을 받아 한치의 착오도 없는 연주를 보여주었다. 심지어 반주자들까지도 모두 暗譜로 능숙하게 연주했으며 연주자들의 손놀림 하나 하나에까지 세심한 주의를 기울인 공연이었다.

이것은 훈련도 많이 받았겠거니와 많은 공연 경험을 이미 가지고 있었다는 증거이다.

政治 理念性 排除

그들이 공연한 23곡의 레파토리는 모두가 政治性이나 理念性이 없는 순수한 것들이었다. 이것은 그들의 예술이 모두가 黨政策과 연관되어 있고 주제가 결정되어 있는 그들의 예술 활동 상황으로 보아 이러한 政治性 없는 공연물로 프로그램을 꾸렸다는 점은 높이 평가해야 할 것이다.

양상불

많은 훈련을 쌓은 合奏가 양상불이 좋아질 것은 당연한 일이었으나 특히 男性 사중창은 좋은 하머니를 들려 주었다. 특히 低音 베이스는 사중창에 적절한 좋은 발성을 했다.

또 한가지 무용의 「칼춤」은 음악이 비록 東歐式의 것이었으나 그 춤만은 매우 씩씩한 맛을 보여주었다. 「칼춤」은 우리의 궁중무용인 劍舞의 翻案인데 우리 무용이 曲線的이며 優

雅한데 비하여 그들의 「칼춤」은 直線的이며 날카롭고 動的이어서 「칼춤」이 칼춤다웠다.

6. 맺 는 말

평양예술단의 서울공연 레파토리는 크게 보아 두가지 음악 스타일로 大別되는 데 성악곡인 民謠調과 기악곡(무용반주음악)인 쓰련의 민속음악調이다. 民謠調란 京畿地方의 新民謠 내지는 日帝時代의 民謠調로 된 流行歌를 따온 것으로 和聲처리나 편곡방법 반주악기 편성에 있어 主要三和音 범주내의 양악식이었다. 唱法 또한 個性이 없는 맑은 목소리의 「노랑목」인 바 40~50년대 백설희, 남인수 식의 목소리를 세련화시킨 것으로서, 목소리보다는 가사전달을 중요시하는 그런 발성법이였다.

器樂曲으로 된 무용반주음악은 쓰련 내지는 東歐圈 音樂의 영향이 절대적이였다. 그 이유는 1953~57 간에 걸쳐 신도전, 조길석, 윤복기, 지연류, 서재욱, 김완호, 백모산 등이 쓰련에 유학하여 쓰련음악을 배워왔고 그후에도 많은 쓰련 유학생들이 있었기 때문이다. 그런데 쓰련의 민속음악에는 항거리의 차르다쉬 csardas같은 짙시 음악의 영향이 많이 남아있어, 느림-빠름의 형식을 가지고 있다. 이북의 기악곡들은 7음음계의 短調로 된 것이 대부분이며 마지막에는 빠른 두 박자의 리듬이어서 관객들이 손뼉을 치면서 환호하며 춤추게 되어 있다.

국악기는 서양식 平均率로 調律되었고 누르게장치(key 鍵)를 짓대나 단소, 태평소같은 관악기에 부착시켜 완전히 洋樂器化시켰다. 가야금은 21현으로 확대시키고 7음음계로 조율하여 Harp같은 효과를 내게 함으로서 전통악기의 弄絃의 맛을 완전히 상실했다.

장새남 독주곡은 民謠調였고 가야금 독주곡은 쓰련식-東歐式의 음악이였다.

예술을 主體思想 社會敎化의 수단으로 삼는 社會主義 Realism은 藝術의 生命인 個人的 經驗과 技法을 무시하고 창작기법의 平準化를 만들어서 순수예술이나 대중예술이 설 자리를 빼앗았다. 예술의 主題도 黨이 지도하는 노선에 따라 金日成 唯一思想과 好戰性 고취, 社會主義 樂園건설을 목표로 예술을 만든다. 그러나 최근의 경향으로 민요조 傳說物 등이 나오는 데 그 이유는 외국공연이 잦아지고 있기 때문이라 생각된다. 그러나 民謠調는 金日成 個人的 趣向때문인지 新派調로 흐르고 있다.

이번 평양예술단의 공연물에는 政治性이나 理念的 멧세지가 전혀 없는 레파토리 구성과 高度의 訓練을 통한 앙상블의 一體感을 보여 준 것은 우리가 평가해 주어야 할 점이라 생각한다. 그들의 노래들 그리고 춤 등은 이미 오랜 동안의 海外公演을 통한 그들의 스탠다드 레파토리가 아닌가 생각된다. 스탠다드 레파토리가 적어서 공연할 때마다 새로이 만들고 안무해야 하는 우리 실정과 비교해 볼 때 이점 또한 평가해 주어야 하지 않을까 생각한다.