동양음악 제33집 | 219~231쪽 | 2011.12

Changjak Gugak: Tradition and Transformation

Kim, Jin Ah*

As the undertone and polysemy of the word, *Changjak Gugak*, or composed contemporary Korean music, indicates, the word has inevitably been confused and undergone conflicts between the disparate paradigms of "the old" and "the new" in Korea as well as between "Western" and "Korean." The cause of these phenomena may be attributed to the contradictory structure of Korean society since the modern era. To put it differently, *Changjak Gugak* is a product of these societal contradictions. It is in the interests of Koreans themselves to overcome such conflicts now that they have noticed them, which will eventually lead to the overcoming of the contradictions underlying the Korean music community and by extension the entire Korean society. Then maybe *Changjak Gugak* can be considered in a fresh context.

What concerns Koreans at the present is from what perspective they will understand *Changjak Gugak*. There may be two points of view in terms of methodology:

First, we are living in times in which cultural boundaries are blurred. Dichotomies between "the West" and "Korea" and between "the old" and "the new" are no longer relevant, but instead, Koreans require a new musical and cultural concept that embraces cultural merging and mixtures that transcend the confines of time and space.

Second, Koreans need to view the history of *Changjak Gugak* from the

* Seoul National University

perspective of "creative transformation" rather than "following traditions." In this context "transformation" means neither progress nor regression. Nor does it mean replacing the old with the new. Rather, transformation means the creation of new elements by blending existing ones with new ones. Tradition does live on in such transformation.

The two perspectives, if taken efficiently, will render meaningless the term "*Changjak Gugak*." As the old dichotomies collapse, so too will the ambiguity and polysemy inherent "*Changjak Gugak*" be deconstructed.

Translated by Jong-chan Lee

창작국악: 전통과 변환

김진아*

〈차 례〉

1. 머리말
2. '창작국악'이란 용어가 갖는 의미
3. 초창기 창작국악
4. 새로운 변환기
5. 맺는말

1. 머리말

1939년에 쓰인 김기수의 〈황하만년지곡〉을 창작국악의 효시로 본다면[1] 그 역사는 이제 70여년이 넘었다. 이제까지 발표된 글 대부분은 창작국악사를 작곡가와 작품 위주로 서술하고 있는데, 그 평가에 있어 서술의 포커스를 어떤 측면(정치/사회 또는 예술/문화)에 더 맞추느냐에 따라 크게 보아 두 편으로 대립되는 양상이다. 탈식민주의(postcolonialism)적 관점에서 이데올로기와 견부된 것에 대한 혹독한 비판을 내리거나[2], 아니면 음악사 내부의 발전에 시각을 맞추어 그 가치를 높이 산다.[3]

---

* 서울대학교

1) 창작국악의 탄생시점에 대한 의견의 일치를 아직 보지 못한 상태이다.

2) 예컨대 전지영, 『근대성의 침략과 20세기 한국의 음악』(서울: 북코리아, 2005); 정영진, 「일제강점기 국악」(파주: 한국학술정보, 2007); 이수정, 「1960년대 국악계 동향」, 『음·악·학』 10(서울: 한국음악학

이와 같은 양분화 현상은 창작국악 연구뿐만이 아니라 한국 근대사 연구의 전반적인 특징이다.

본 논문은 창작국악의 발생과 변환을 복합적인 사회구조와의 유기적 관계 속에서 분석해보는 시도이다. 첫째, 창작국악 용어에 내포되어있는 이중성과 다의(多義)성을 분석해보고, 둘째, 창작국악에서 구체적으로 어떤 음악적 현상들이 어떤 과정을 거쳐 어떠한 형태로 변환되고 있는지를 살펴보며, 셋째, 그 원인과 이유는 어디에 있는지 라는 질문에 접근해본다. 마지막은 우리가 변환에 대해 어떠한 시각을 가진 것인가에 대한 것이다.[4]

2. '창작국악'이란 용어가 갖는 의미

'창작국악'의 개념사는 아직 포괄적으로 정리되지 않은 상태이다. 한국 근대에서 통용되는 '창작'이란 용어는 18, 19세기 유럽사회에서 형성된 개념을 차용한 것임은 필자가 보기에 확실하다. 서구의 권력자들이 자신들의 민족적 우월함이 음악적 창작행위에서 드러난다는 논리를 폈고, 한국보다 앞서 서구에 개방한 일본도 이런 논리를 이어받아서 사용하였다. 그러므로 '창작국악'에서 '창작'이란 용어는 한반도에서 통용되었던 전통적 의미의 창작행위가 아니라[5] 서구로부터 수용된 것을 의미하

학회, 2003); 김천우, 「한국에서의 20세기 한국음악담론」, 『2002년 하반기 국악학술발표회 자료집』(서울: 한국국악학회, 2002).

3) 예컨대 한명희, 송혜진, 윤중강, 『우리 국악 100년』(서울: 현암사, 2001); 윤소희, 『국악창작의 흐름과 분석』(서울: 국악춘추사, 2001); 윤중강, 「남한의 창작음악」, 『2000년대를 향한 한국 창작음악의 회고와 전망』(국악의 해 기념 학술회의 자료집, 한국국악학회/국악의 해 조직위원회, 1994), 5~32쪽.

4) '창작국악', '신국악', '현대국악', '한국창작음악' 등의 용어들이 같은 또는 유사한 대상을 지칭하기 위해 사용되고 있지만, 이들 중에 '신국악'이란 용어를 대체하여 1970년대 이후 현재까지 '창작국악'이란 용어가 가장 폭넓게 쓰이고 있다는 점을 고려하고, 더불어 '창작국악'이란 개념에 내포되어 있는 모순적 의미를 분석해보고자 하는 취지에서, 필자는 '창작국악'이란 용어를 이 논문에서 잠정적으로 사용하고자 한다.

5) 아보혜, 이성천, 변계원 등이 이미 지적했듯이 한국의 전통음악에도 분명 창작행위가 있었다. 이 행위는 단지 서구의 것과 다른 형태였을 뿐이다. 아보혜, 「한국전통음악과 신국악」, 『2000년대를 향한 한국 창작음악의 회고와 전망』(국악의 해 기념 학술회의 자료집, 한국국악학회/국악의 해 조직위원회, 1994), 59~68쪽; 이성천, 『한국전통음악 형성론』(서울: 민속원, 2004); 변계원, 『Writing New

고, 서구적 가치의 절대화와 우리 자아의 정체성 혼란 속에서 정권의 '조국근대화'라는 구호에 맞춰 서구와 일본에서 사용한 논리와 전략을 그대로 받아들여 만든 것이라고 할 수 있다. '창작'이란 용어를 사용하게 된 맥락에는 서구와 일본에 대한 무조건적 동경과 서구우월주의의 극복과 철폐에 대한 희망이 모순적으로 함께 작용한 것으로 보인다.

'창작국악' 개념에서 '창작'이란 용어는 '국악'이란 용어와 결합되기에 더욱 아이러니한 면이 있다. '전통적'인 우리 겨레의 음악이 서구의 '창작'행위를 통해 한민족을 상징하는 '현대적' 음악으로 변신을 하겠다는 구상이 창작국악이란 개념 속에 내포되어 있기 때문이다. 즉 서구식 개념의 창작을 통한 전통의 현대적 변신이다. 전통의 '현대화'는 '서구화'로 이어짐을 의미한다.

이런 식의 음악의 창조는 창작국악의 과제이자 목표이고 작곡가에게 필연적인 의무인 것으로 이해되곤 한다. 유교사상과 공동체 개념이 강한 사회적 구조와 식민지를 겪어야만했던 역사 속에서 이런 이해가 있을 수 있었다. 하지만 18, 19세기 유럽사회에서 형성된 창작개념이 작곡가의 자유의식에서 시작했고 작곡가 개개인의 독창성 및 작품의 고유성에 그 요지를 둔다는 점을 고려해 볼 때, 이것은 '창작국악'이란 말이 갖는 또 하나의 모순이기도 하다.

이렇듯 근대에서 통용되었던 '창작국악'이란 용어의 의미에는 정치적, 사회적, 개인적 그리고 이데올로기적 동기가 복합적이자 긴밀하게 얽혀있다고 하겠다. 그래서 다의(多義)적이고 이면적인 특징이 있다. 간략하게 정리하자면, 창작국악은 우리의 전통음악을 바탕으로 하면서도 이것과 구분이 되는 새로운 음악이어야 했고, 다른 한편으로는 서양음악의 요소를 사용하지만 이것과도 차이가 나는 음악이어야 했으며, 그러면서 국악의 한 부류로서 우리 겨레를 상징할 수 있는 그런 음악이어야 했다. 다시 말해 창작국악은 한국의 '옛 것'과 '새 것' 그리고 '서구'와 '한국'이라는 서로 판이하게 다르게 이해되는 패러다임 사이에서 자신의 위치를 설정해야했다. 혼동과 갈등을 경험하지 않을 수 없었다.

Music for Korean Traditional Instruments』(서울: 민속원, 2009), 62-68쪽.

3. 초창기 창작국악

그렇다면 창작국악이 이런 문제점을 역사 속에서 어떤 식으로 풀어나가고 있는지, 이 과정에서 구체적으로 어떤 음악적 현상들이 어떠한 방식과 형태로 변환되었고 또한 변환되고 있는지에 대한 질문이 자연스럽게 제기된다.

창작국악의 초창기인 1940~1960년대에 만들어진 작품들 및 그 당시 음악계를 전반적으로 살펴보면, 18, 19세기 유럽사회에서 형성된 '창작'개념의 차용과 함께 오선보 체계와 서구적 음악 기법이 쓰였을 뿐만 아니라 작곡가 개념 및 작품개념이 통용되기 시작했으며 그 밖에도 서구의 공연양식이며 출판문화 등이 도입되었음을 알 수 있다.

일반화의 오류를 감수하고 이와 함께 생긴 변화를 세 가지 사항으로 간략하게 정리하자면,

1. '창작' 개념의 도입으로 작곡가가 중심이 되는 음악문화가 형성된다. 작곡가는 자기 머릿속에 형성된 아이디어, 상상, 생각 등을 오선보에 되도록 상세하게 옮겨 적어 영구히 반복될 수 있는 '작품'이라는 대상을 만드는데 전력을 기울이게 된다. 이와 같이 기보라는 외적 저장형태가 중시되면서 기보된 것 외의 것의 의미는 축소 또는 소멸되어 간다.

2. 이와 함께 연주실제 또한 바뀌었다. 한국전통음악에서는 (기보된 음악일지라도) 퍼포먼스(performance)가 주가 된다. 이것은 '여기', '지금'에서 순간적으로 매번 새롭게 벌어지는 행위를 말한다.[6] 이런 한국 전통음악의 퍼포먼스실제는 작곡가에 의해 완성된 음악작품으로 이해되는 텍스트를 위주로 하는 연주실제로 바뀌면서 그 의미가 감소되었다.

3. 이로서 연주자의 자세에도 변화가 있다. 작곡가에 의해 면밀하게 기보된 텍스트를 이해하고 기술적으로 완벽하게 재현하는 것을 일차적 과제로 여기게 되고, 청중과의 소통이며 연주를 통해 음악을 새롭게 만드는 데에는 소홀해진다. 음악은 수

6) 퍼포먼스에 관한 자세한 설명은 다음의 책을 참조할 것: Marvin Carlson, *Performance: a Critical Introduction*, London and New York: Routledge, 1996.

용하는 자의 자세 역시 바뀌었다. 청중 또는 관객은 음악의 퍼포먼스에 더 이상 동참하려하지 않고 침묵하며 연주되는 음악을 그저 수동적으로 듣기만 하는 '감상자'로 만족하려한다.

위에 지적한 사항들을 통해 창작국악의 생성과 함께 전통음악에서 볼 수 있는 연주가의 창작성이라든지 사회적 소통능력(communicative competence) 등이 소실되는 경로를 걷게 되었음을 알 수 있다.[7] 반면 작곡가에게 새로운 가능성도 열려졌다. 연주법을 작곡기법으로 확용하고 청취자의 기대를 미리 읽으면서 경우에 따라 퍼포먼스의 즉흥적인 요소까지 작품화하여 자신의 독자적 양식으로 만들 수 있는 것이었다. 하지만 창작국악 초창기에 있었던 대부분의 시도들이 양악의 작곡기법을 국악체계에 적용시키면서 일부 특정 효과를 내는 데에 그쳤던 것으로 보인다.

전반적으로 볼 때, 창작국악의 초창기는 '서구화'와 '현대화'라는 구호아래 역사상 처음으로 작곡가 위주의 문화가 형성되고 그 영향력이 여러 면에서 드러난 시기였다. 양악의 작곡기법이 전통음악체계에 도입되었을 뿐만 아니라 유럽 18, 19세기 사회가 만든 '순수예술'(fine art)주의가 수용된 것도 이때부터이다. 창작이란 행위가 아카데믹하고 엘리트적인 것으로 이해된 듯하다. 이것으로부터 생기는 창작국악과 대중음악과의 골은 깊지 않을 수 없었다.

창작국악 초기에 있었던 이런 변환들을 식민주의(colonialism)라는 틀 속에서 해석해 볼 수 있다. 창작국악은 앞에서도 잠시 언급했듯이 서양 및 일본 제국주의의 지배에 의해 한국문화 전체가 변화되는 과정 속에서 형성되었다. 문화적 산민, 피식민의 지배 및 종속관계에 대한 고려가 배제된 상태에서 이런 창작국악 초창기의 상황은 이해 될 수 없을 것이다.

하지만 식민주의 또는 신식민주의(neocolonialism)의 구조 속에서 음악적 변화현상의 전부가 설명되는 것은 물론 아니다. 식민주의의 여파 못지않게 '현대화'를 문화가치의 지표로 삼았던 그 당시 사회구조가 창작국악에 큰 영향을 끼친 것으로 보인

7) 한국전통음악의 "고정화", "즉흥성 소멸", "연주가들의 창조력 축소 또는 쇠퇴"에 대해 종종 거론된 바 있다. 예컨대 이보형, 앞의 책, 62쪽; 이소영, 『한국음악의 내면화된 오리엔탈리즘을 넘어서』(서울: 민속원, 2005), 117~118쪽.

다. 현대주의(modernism)는 거의 모든 영역들 사이에 뚜렷한 경계를 짓는 것을 바탕으로 한다. 사회적 계급 및 계층들 사이며 여성과 남성, 예술과 비예술, 서양과 동양, 그뿐만 아니라 전통과 현대 사이들 구조적 측면에서 분명하게 나눈다. 이로서 그 당시 정부가 구호로 내세운 '전통의 현대화'는 그 말 자체로 모순점을 갖고 있었다. 이런 모순을 인식 없이 받아들였던 초창기 창작국악계는 서양음악문화에서 전통의 전환점을 찾으면서 이것을 현대화라고 믿었다고 하겠다.

4. 새로운 변환기

부분적으로나마 이와 같은 창작계의 모순적 추세에 사회적으로 대항한 시기가 1980년대 중반을 기치면서이다. 그 이전에도 물론 몇몇 작곡가들의 변화를 추구하는 시도들이 있었지만, 개개인의 개별적 성과라는 차원을 넘어 사회 공동체로부터의 새로운 조류가 형성되기 시작한 것은 이때부터라고 하겠다. 1985년 슬기둥의 등장과 김영동의 국악가요 및 박일훈, 이상규, 전인평 등의 국악동요, 동온 대중과의 소통을 고려하는 추세를 보여주고, 개량악기의 사용이며 불교음악이나 무속음악도 무대공연의 대상이 되었다는 점은, 서구음악을 습득하고 적용시키는 데에 전념했던 이전 시기와는 달리 주체적인 국악창작의 풍토가 형성되고 있음을 드러내준다.[8]

그렇다면 어떤 맥락에서 이런 주체적인 풍토가 생겨 수 있었을까? 이 질문의 해답에 해당하는 민주화 물결이라든지 민중성에 대한 자각 또는 현실에 대한 비판과 자성의 사회적 분위기 등에 대해서는 이미 언급된 바 있다.[9] 이 시기의 역사적 의미는 '한국', '한국적'이라는 것에 대한 주체적 의식이 사회를 움직이는 새로운 원동력의 기반이 되었다는 측면에 있다고 할 수 있다. 더불어 전통에 대한 새로운 자각이

8) 이런 새로운 경향을 보고 온 80년대 후반부터 90년대의 시기를 창작국악사의 새로운 역사적 '시작'으로 보아야 하느냐 아니면 그것의 '문턱' 정도로 보아야 하느냐에 대한 정확한 판단은 몇십년 후에야 내려지게 될 것으로 추측된다. 이 당시에 생겼던 창작국악과 관련된 세부적인 상황에 대한 소개는 이 자리에서 생략하겠다. 전지영, 앞의 책, 246~311쪽 참조.

9) 전지영, 위의 책, 278쪽.

생겼다는 점에도 주시할만하다. 하지만 에릭 홉스봄(Eric Hobsbawm)이 밝히듯이, 전통이란 스스로 그 모습을 드러내는 것이 아니라 사회 담론의 구조에서 '만들어지는 것'(construction)이다. 일반적으로 담론체계에서 만들어지는 '전통'이란 다름이 아니라 상징적으로 다른 문화와 구분되는 그 무엇을 찾고 '발견'하는 노력과 관련된다.[10] 80년대와 90년대의 담론들은 '한국인의 본질', '한국인의 정체성' 등을 핵심이로 다루고 있고, 이와 함께 '순수전통', '고유한 전통성'에서 '한국' 또는 '한국적인 것' 그밖에도 '민중성'의 정의를 찾고 '발전'하고자 했음을 알려준다. 원래 있어야할 자리를 잃고 주변으로 밀려나버린 국악이 전통의 상징으로 새롭게 부각될 수 있는 가능성이 이런 담론을 통해 만들어진 셈이다. 국악의 한 부류로서 창작국악도 이런 사회적 분위기로부터 영향을 받은 듯하다. 따라서 위에 언급한 새로운 시도들이 있을 수 있었다.

다른 한편으로는 창작국악은 서양음악과 전통음악을 접목시키는 혼성(hybridity) 양식을 갖기 때문에 '순수성'이나 '고유한 전통성'이라는 사회적 이상에 그리 적합하지 않았다. 그 이면성이 여전히 문제가 되곤 했다. 대부분의 창작국악 작품들에서 전통을 '만드는' 작업은, 정해진 음악어법에 한국역사와 문화 또는 신앙과 관련된 소재를 선택적으로 사용하여 통상적인 정서적 감내에 포커스를 맞추어서 소급하는 정도에 그쳤다.[11] 창작가요와 창작동요가 대중과의 소통이란 성과를 가져왔지만, 창작국악의 주류는 여전히 작곡가 중심이었고 엘리트 문화를 추구했으며 서양의 순수예술주의를 지향하는 이전의 경향에서 탈피하지 못하는 상태에 있었다.

90년대를 거치면서 공동체 개념이 점차 약화되고 창작의 의미와 역할을 작곡가 개인의 입장이나 가치지향에 따른 것으로 보는 경향이 강화되면서, '한국적', '한국인의 정체성' 같은 것에 대한 관심은 다소 줄어드는 경향이 생긴 듯하다. 이런 경향은 개개인이 역사의 주체가 될 수 있다고 믿을 수 있는 사회적 구조가 먼저 형성되

10) Eric Hobsbawm, "Mass-Producing Traditions: Europe, 1870-1914", *The Invention of Tradition*, ed. Eric Hobsbawn and Terence Ranger, pp. 263-307, Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

11) 이보형은 전통음악의 다양한 장단과 박자 또는 그 외의 음악적 요소들이 창작국악에서 단편적이자 선형적으로만 쓰임을 지적하며 새로운 전통음악요소의 사용의 스펙트럼을 제시한다. 이보형, 앞의 책, 62-68쪽.

어야만 가능하다. 현재 우리를 둘러싼 외부환경을 지배하는 세계적 조류들 중에서 글로벌라이제이션(globalization)이 가장 큰 영향력을 끼친다고 한다면, 이것과 한국의 상황을 관련시켜 볼 수 있다. 글로벌라이제이션이란 용어는, 세계적 규모의 경제시장이 설립되고 정치적 기관이 형성되며 또한 이주, 이민으로 인한 사회적 유동성이 강화되는 추세 속에서, 전 세계가 하나의 지구촌으로 변하여 지역적 경계 없이 점차 더 결합하게 되는 과정을 뜻한다. 서구문화가 거의 전세계로 전파되어 여러 다른 문화들의 내면까지 깊숙이 흡수되면서 세계의 글로벌 조류(global flows)를 이루었다고 할 수 있다. 하지만 글로벌화현상은 단지 한 조류일 뿐이다. 실제 우리가 현재 속해있는 사회구조에는 여러 조류들이 교묘하게 뒤엉켜있다. 지역적, 지방적, 민족적, 글로벌적, 여기에다 그 외의 다른 경향들이 서로 겹치고 혼합되어 작용한다. 이 말은 개개인의 사고와 행동에 있어서 선택의 여지가 넓어졌다는 것을 뜻한다. 음악창작물의 수용범주는 거의 전 세계가 되었고, 그 수용과정은 동시적이 되었다. 여기에 결정적인 역할을 한 것은 무엇보다도 새로운 전자통신매체의 발전이다.

이러한 특정 이데올로기나 조류로부터 비교적 자유로워질 수 있는 사회구조가 21세기 창작국악의 다양화 및 다원화 경향에 뒷받침을 해주고 있다고 할 수 있다. 다른 한편으로는 창작국악이 미국에서 발전된 세계 자본주의(capitalism)의 시장원리에 점점 더 종속되어가고 있는 것도 사실이다. 대중문화와 소비문화가 강세를 띤다. 어느덧 경제성이 있는 음악이 '우리의 음악'이 되는 사회구조가 형성되었고, 이런 추세가 창작국악의 다양성 및 다원성에 기여했다는 점을 간과할 수 없다.

창작국악의 다양화 및 다원화 현상의 또 다른 이유는 다세대가 함께 공존하는 사회구조에서 찾아볼 수 있다. 이전과는 달리 여러 작곡가 세대가 함께 창작국악계를 만들어가고 있다. 작곡가와 예술작품을 위주로 하며 대중과의 소통에 소홀한 엘리트 음악이 여전히 주류를 이루고 있기는 하지만, 국악, 서양음악 및 그 밖의 여러 장르를 넘나드는 작품들이 만들어지고 있고, '국악퓨전'이라는 장르가 새로운 가지로 그 영향력을 키워가는 상황이다. 작곡가 중심주의에서 벗어나는 퍼포먼스 문화가 조금씩 형성되어가고 있으며, 이와 함께 청취자의 역할이 점차 중요해져가고 있다.

이런 세부사항에 근거하여 전통음악의 사회적 소통능력(communicative competence)이 현재의 음악계에서 다시 활기를 띠고 있다고 해석해야할까? 전통의 복귀? 하지만

이렇게 만들어진 음악들은 한국악기를 사용하고 한국전통음악의 요소를 활용하며 그 내용면에서 한국적 소재를 갖고 있다고 한지라도, 서양어법의 사용으로 인한 '혼종성'을 강하게 드러내기에,[12] 엄격하게 말해 '고유한 전통성'(authenticity)이 아닌 '시공간의 경계를 뛰어넘는 문화성'(transculturality)을 보여준다. 창작국악의 이중성과 다의성의 달레마가 해결되지 않는 문제로 여전히 남아있음을 뜻하는 것이다.

5. 맺는말

창작국악은 그 용어에 깔린 이면성과 다의성이 알려주듯이 한국의 '옛 것'과 '새 것' 그리고 '서구'와 '한국'이라는 서로 판이하게 다르게 이해되는 패러다임 사이에서 혼동과 갈등을 경험해야했고 현재까지도 경험하고 있다고 할 수 있다. 창작국악의 이러한 갈등과 혼동의 원인은 근대부터 연이어져오는 우리 사회의 모순적 구조 속에서 찾아볼 수 있다. 다르게 표현하자면, 창작국악은 이런 사회의 모순적 구조가 낳은 생산물이기도 하다. 이것이 인식되는 지금 우리는 이러한 갈등으로부터의 탈피를 지향해야 하고, 이는 곧 우리나라 음악계 및 사회전반이 갖고 있는 모순적 이변성의 극복으로 이어지게 될 것이다. 창작국악은 다시금 새로운 조명을 받게 될 수 있을 것으로 보인다.

지금 현시점에서 우리에게 중요한 것은 창작국악을 어떠한 눈으로 바라볼 것인가의 문제이다. 방법론적 측면에서 다음의 두 가지 시각이 필요하다고 본다.

첫째, 문화들 사이의 경계가 뚜렷하지 않게 된 시대이다. 지금 우리에게 필요한 것은 '서구'와 '한국', 한국의 '옛 것'과 '새 것'이라는 이분법적 논리가 아니라 시공간 개념을 초월하면서 문화의 겹침과 혼종성을 인정하는 새로운 음악 및 문화개념이다.

둘째, 전통의 '계승'보다 전통의 '창조적 변환'이란 측면에서 창작국악사를 보아야

12) 문화적 '혼종성' 또는 '혼종화'에 대한 연구는 지난 이십년 동안 꾸준히 되어왔다. 예를 들자면, Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, London: Routledge, 1994; Jan Nederveen Pieterse, *Globalization as Hybridization*, *International Institute of Social Studies of Erasmus University (ISS)*, The Hague, 1995.

할 것이다. 여기서 말하는 '변환'이란 진보도 쇠퇴도 의미하지 않는다. 낡은 것과 새 것의 대체를 의미하는 것도 아니다. 변환은 이미 있는 것과 새것이 교착(interference)되어 새로 형성된 것을 말한다. 이 변환 속에 전통은 어떤 형태로든지 살아있다.

이 두 가지 시각이 제각기 그 효력을 발휘할 때, '창작국악'이란 이 용어 자체는 무의미해질 것이다. '한국'과 '서양', 한국의 '옛 것'과 '새 것'이라는 이분법적 체계가 허물어지고, 그렇게 되면 '창작국악'이란 용어 자체 내에 내포되어있는 이중성 및 다의성이 해체될 것이기 때문이다.

▌참고문헌

김진우, 「한국어서의 20세기 한국음악담론」, 『2002년 하반기 국악학술발표회 자료집』, 서울: 한국국악학회, 2002.

변정원, 「Writing New Music for Korean Traditional Instruments」, 서울: 민속원, 2009.

이보형, 「한국전통음악과 신국악」, 「2000년대를 향한 한국 창작음악의 회고와 전망」, 국악의 해 기념 학술회의 자료집, 한국국악학회/국악의 해 조직위원회, 1994, 59-68쪽.

이소잉, 「한국음악의 내면화된 오리엔탈리즘을 넘어서」, 서울: 민속원, 2005.

이수정, 「1960년대 국악계 동향」, 『음·악·학』 10, 서울: 한국음악학학회, 2003.

이성천, 「한국전통음악 형성론」, 서울: 민속원, 2004.

윤소희, 「국악창작의 흐름과 분석」, 서울: 국악춘추사, 2001.

윤중강, 「남한의 창작음악」, 「2000년대를 향한 한국 창작음악의 회고와 전망」, 국악의 해 기념 학술회의 자료집, 한국국악학회/국악의 해 조직위원회, 1994, 5-32쪽.

전지영, 「근대성의 침략과 20세기 한국의 음악」, 서울: 북코리아, 2005.

정영진, 「일제강점기 국악」, 파주: 한국학술정보 2007.

한명희 · 송혜진 · 윤중강, 「우리 국악 100년」, 서울: 현암사, 2001.

Bhabha, Homi K.: *The Location of Culture*, London: Routledge, 1994.

Carlson, Marvin: *Performance: a Critical Introduction*, London and New York: Routledge, 1996.

Hobsbawm, Eric: "Mass-Producing Traditions: Europe, 1870-1914", *The Invention of Tradition*, ed. Eric Hobsbawm and Terence Ranger, pp. 263-307, Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

Pieterse, Jan Nederveen: *Globalization as Hybridization*, International Institute of Social Studies of Erasmus University (ISS), The Hague, 1995.