

문화적 민족주의의 발명: 멕시코 국민음악의 경우*

이성형(이화여대 정치외교학과)**

- I. 서론
- II. 음악민족주의의 범위
- III. 전사: 혁명 이전의 멕시코 음악
- IV. 혁명기(1910-1917): 코리도와 칸시온의 확산
- V. 혁명 이후: 1921-1940년대
- VI. 맺으면서

I. 서론

2003년 8월에 베야스 아르테스 궁전에 열리는 ‘발레 폴크로리코 데 메히코’(Ballet Folklórico de México)를 다시 볼 기회가 있었다. 아말리아 에르난데스가 안무하는 이 민속발레와 음악은 여전히 관광객들과 멕시코 사람들을 탄성의 도가니로 이끈다. 3년 전에도 보았지만 멕시코의 ‘문화적 민족주의’의 저력을 다시 한번 확인하게 한다. 힘찬 리듬의 원주민 춤에서 각 지방의 민속음악과 화려한 춤들을 재현하는 이 무대는 마지막으로 할리스코 주의 하라베 타파티오(jarabe tapatio) 춤으로 막을 내린다.

다양한 멕시코(many Mexicos)는 이 무대 위에서 하나로 통합된다.

* 이 논문은 학술진흥재단의 2002년도 선도연구자지원사업의 지원을 받았음(KRF 2002-B00363).

** Rhee Sung-Hyong (Ewha Womans University, Political Science and Deplomacy, shrhee@ewha.ac.kr), “Inventing the musical nationalism in the Postrevolutionary Mexico”.

멕시코 사람들은 이 발레 음악과 춤에서 하나됨을 확인하고, “비바 메히코”(¡Viva México!)를 외친다. 외국인 관광객들도 이 현장에서 멕시코의 문화적 민족주의의 저력을 확인하고 감탄한다. 북미자유무역협정(NAFTA), 월경(越境), 2천만 명 치카노의 디아스포라(diaspora)가 있는 이 포스트모던 시대에도 멕시코 민족주의는 여전히 자신을 재생산하는 능력이 탁월함을 다시 한번 과시한다.

앤더슨의 민족주의 연구(Anderson 1983) 이래로 민족적 정체성의 탐구는 주로 인쇄자본주의 시대의 엘리트 프로젝트로 이해되었다. 따라서 앤더슨은 동일한 시간과 공간의 감각을 생산하는 데 소설이나 신문 매체가 지닌 역할을 높이 평가했다. 그러나 활자 매체가 아닌 구전 전승이나 음악과 춤, 미술, 종교 활동도 민족주의적 동원에 공히 활용된다. 앤더슨은 유럽의 역사적 경험을 탈식민지 사회에 적용하면서 문자문화를 지나치게 특권화하는 이론을 전개하고 여기에 적합한 사례만 추적했던 것이다. 따라서 최근의 민족주의 연구에서는 이 한계를 극복하기 위해 일상적 삶의 영역에서 민족 또는 국민을 재현하는 이벤트나 제의에 주목한다. 특히 공공예술, 축제, 의례, 음악 활동과 같은 민중문화가 민족/국민의 발명(invention)에 미친 영향을 살펴보는 최근의 연구경향이 그것을 대변한다(Beezley 1994).

라틴아메리카의 민족주의 연구도 비슷한 경로를 거쳐 왔다. 1980년대까지의 연구가 독립 이후 국민국가 형성을 둘러싸고 생산된 엘리트들의 담론이 지닌 특징을 천착했다면(대표적인 성과물로 Brading 1980), 최근에 와서는 아래로부터 대항 헤게모니에 주목하거나(Mallon 1995), 민족주의 담론의 문제점을 살피고(Valenzuela Arce 1999), 또 국민적 정체성을 만들어 내는 ‘문화적 민족주의’에도 관심을 기울인다. 특히 라틴아메리카 제국 가운데 문화적 민족주의 운동이 가장 활발하게 전개된 멕시코 사례는 대단히 흥미롭다(Monsiváis 1988; 이성형 1999, 2000, 2002). 멕시코 혁명(1910-1917) 이후 탄생한 혁명정권들은 멕시코 민족(국민)을 새롭게 정의하면서 문화적 민족주의의 다양한 장치(박물관, 음악, 벽화, 춤, 퍼레이드 등)를 활용하여 민족주의를 고양시킨 바 있다. 이러한 조류는 지금까지도 다양한

문화적 공간에서 재현되고 재해석되면서 멕시코 민족의 정체성을 만들어가고 있다.

이 연구는 선행연구¹⁾를 이은 네 번째 연구로 문화적 민족주의 운동 내부의 국민음악 만들기 과정을 살펴보고자 한다. 혁명 이후 정부와 문화 엘리트들은 혁명이 남긴 분열된 멕시코를 하나로 통합하고자 다양한 문화운동을 벌인 바 있었다. 이들은 국민음악의 발명을 통해 “상상된 공동체”로서 멕시코를 시공간적으로 재구성하고자 했던 것이다. 포르피리오 디아스 시대의 민족주의 전통과 그 시대의 문화적 재현 양식은 폐기되거나 급격한 재편에 들어갔다. 메스티소 민족주의에 기반을 둔 문화적 민족주의는 ‘전통’을 새롭게 규정하고, 나아가 전위주의를 수용함으로써 새로운 근대국민을 생성하고자 했다. 음악은 새로운 국민의 정치적 몸을 만드는 주요한 도구였다.

그 결과 오늘날까지도 소비되는 ‘멕시코적 전형’의 음악과 예술음악 작품들이 탄생했고, 앞에서 언급한 베야스 아르테스 궁전의 민속 발레나 오케스트라 연주에서 재현되고 있다. 몽카요의 “우아팡고”, 차베스의 “신포니아 인디아”, 레부엘타의 “센세마야”, 블라스 갈린도의 “소네스 데 마리아치”는 예술음악계가 남긴 국민음악의 금자탑이다. 아울러 관광객들이 즐기는 마리아치 음악도 멕시코 민족주의의 상징으로 기능한다. 이 글은 이런 국민음악의 탄생과 명멸 과정을 추적하여, 음악민족주의의 위상을 역사 속에서 반추하고자 한다. 분석은 주로 역사적이고 연대기적 순서를 따라 행할 것이다. 혁명 이후 음악민족주의에서 특징적인 현상은 예술음악 분야에서는 국가의 도움에 힘입은 전위적-민족주의적 예술양식이 꽃을 피웠지만 대중이 즐기는 민중음악 분야에서는 일찌감치 상업주의의 영향 아래 보수적인 담론이 점차 지배하게 되었다는 이중성의 구조에 있다.

이 글의 순서는 다음과 같다. 제2장에서는 음악민족주의 탐구의 범위를 논한다. 여기에서는 통상적인 논의와 달리 그 범위를 예술음

1) 필자는 지난 3년 동안 ‘멕시코 혁명 이후 생성된 문화적 민족주의 운동의 지적 계보와 현단계’(이성형, 1999, 2000)를 살펴보고, 또 사례연구로 ‘혁명혁명 운동’(이성형 2002)을 연구한 바 있다.

악에 국한시키지 않고, 민속/민중 음악도 포함시켜 양자 사이의 교류와 분열을 논의한다. 제3장에서는 혁명 이전의 멕시코 음악을 다루며 향후 음악민족주의에 포괄될 자원들을 살펴본다. 제4장에서는 혁명 이후 음악민족주의가 이원화된 구조로 발전하는 과정을 다룬다. 대중음악 분야에서는 보수화된 ‘멕시코적 전형’이 탄생하는 반면, 예술음악 분야에서는 ‘국민음악파’가 활성화되었음을 다룬다. 제5장에서는 음악민족주의가 내외의 조건 변화 속에서 퇴조하고, 상업화된 음악과 국제주의 물결에 휩쓸리는 과정을 살펴본다.

II. 음악민족주의의 범위

흔히 멕시코 음악민족주의(musical nationalism)를 논의할 때 다수의 논자들(Béhague 1979; Moreno Rivas 1986, 1989)은 예술음악에만 범위를 국한시키는 경향이 있다. 차베스, 레부엘타, 몽카요 등의 거물급이 포진했던 멕시코 국민음악파야말로 동유럽과 러시아의 국민음악에 견줄 수 있는 예라고 생각하기 때문이다. 이들은 음악민족주의 운동에서 고급의 예술음악은 저급한 민속/민중 음악을 수용하여 국민적 정체성을 재구성했을 뿐, 후자가 독자적으로 민족주의 담론을 만들어낸 것은 아니라고 주장한다. 이들은 예술음악이 “민족의 진수”라고 할 수 있는 민속/민중음악의 멜로디, 리듬, 악기, 인토네이션 등을 차용한 것일 뿐이라고 생각한다. 이런 견해를 극단적으로 밀고가는 멕시코의 저명한 작곡가 루이스 산디(Luis Sandi)는 아예 민속/민중 음악이 민족주의를 표현할 수 없다는 의견을 제출한다(Geijerstam 1976, 83).

산디의 견해는 어떤 점에서 일리가 있다. 예술음악의 작곡자들이 1821년 독립 이후 멕시코의 민족적 정서를 반영하는 민속/민중 음악 리듬을 차용하여 랩소디나 메들리를 편곡했던 적이 있었다. 1910년 혁명 전후에 민중가요(aires nacionales)를 차용한 마누엘 폰세(Manuel Ponce) 류의 “낭만적 민족음악”이 크게 인기를 끌기도 했던 것이다.

아울러 멕시코혁명 이후 1920년대 소위 ‘아스텍 르네상스’ 당시에도 예술음악가들이 민속/민중 음악의 멜로디를 계속 차용하거나 그 정형을 작곡에 응용했다는 점도 산디의 주장을 뒷받침한다.

하지만 예술음악가들의 민속/민중 음악의 수용이라는 측면만 보는 것은 대단히 일면적이다. 민속/민중 음악도 그 자체로 국민적 정체성의 형성과 재구조화에 나름대로 참여했고, 그랬기에 관련된 행위자들이 이 음악의 재생산 과정에도 적극적으로 개입했던 것이다. 또 예술음악가들은 국민 다수들이 즐기는 음악적 자원을 소수의 청중을 위한 예술음악으로 승화시켰지만, 이들이 수용한 부분은 극히 일부에 불과했을 뿐 민족주의 정서를 강력하게 대변하는 민속/민중 음악도 여전히 병렬적으로 존재하면서 나름대로 발전해 갔다. 혁명 당시나 혁명 이후 널리 불렸던 혁명 코리도나 칸시온이 그 예이다. 예컨대 “캐러빈 30-30”(Carabina 30-30), “석유국유화 코리도”(Corrido de la Expropiación)들은 당시 민중들의 국민적 정체성과 민족주의적 열정을 나름대로 잘 대변하고 있었다.

또 대중음악이 민족주의 정체성에 미친 영향도 예술음악에 비해 무척 컸다. 혁명 이후에도 민족주의 열정을 전파하는 도구로 오케스트라와 예술의 전당이 있었지만, 이는 소수의 도시 지식인과 엘리트 그리고 관료들을 위한 공간이었을 뿐이었다. 국민 대다수는 축제나 장터에서 마리아치 밴드를 통해, 라디오와 영화를 통해 민족적 정체성을 만들어갔던 것이다. 그런 까닭에 우리는 음악민족주의 범주에 예술음악 뿐만 아니라, 민속/민중 음악, 나아가 대중음악까지 포괄해야 할 필요성을 느낀다(Geijerstam 1976; Pérez Montfort 1994). 이와 더불어 음악민족주의가 만들어지는 상층부 운동과 사회 내부의 물밑 흐름을 공히 보아야 할 필요성을 제기하고자 한다.

유럽 음악을 소비하던 혁명 이전의 ‘살롱 음악’ 시대가 지나가고, 하층민(los de abajo)의 음악으로 천대받던 멕시코 민속/민중 음악이 국민음악의 ‘전형’으로 통합되는 과정은 애초부터 많은 문제점을 내포하고 있었다. 우선 뿌리부터 대단히 다양한 민속음악을 하나의 ‘국민’ 내지 ‘메스티소’ 음악으로 묶는 과정이 쉽지 않았다. 민속/민중

음악은 그 뿌리부터 인디오 음악, 전래된 유럽음악(종교음악, 세속음악), 아프리카 흑인들의 음악과 같이 상이한 전통의 결합물이었다. 또 지역적으로도 북부, 중서부, 유카탄, 남부, 멕시코시티 등으로 매우 상이하게 발전했기에 멕시코 국민음악이 메스티소 민족주의에 걸맞은 통일성을 유지하기 위해서는 지역의 취사선택을 통해 다양한 자원을 통합시킬 수밖에 없었다. 그런 점에서 문화적 민족주의의 발명 과정은 국가와 엘리트들의 의도적이고도 자의적인 선택 과정이기도 했다.

본고에서는 이러한 국민음악의 인벤션 과정을 혁명 이후 멕시코시티 중심의 국가엘리트들의 프로젝트이자 아울러 문화산업의 발전에 따른 선택으로 보고, 예술음악의 민족주의 수용과정과 아울러 민속/민중 음악의 보수화란 두 개의 상이한 흐름을 검토할 것이다. 검토의 대상이 되는 시기는 국민음악 운동이 가장 강렬하게 진행되었던 1920-40년대 사이가 될 것이다. 필자는 멕시코에서 국민음악 또는 ‘멕시코적 전형’(lo típicamente mexicano)이 탄생하는 과정에 내재하는 다양한 모순과 괴리현상(엘리트와 대중의 괴리 현상, 수도와 지방의 긴장, 다양한 자원의 취사선택)과 그 속에 내재하는 긴장관계를 분석하고, 왜 1940년대를 전후로 멕시코 국민음악이 예술음악 분야에서 퇴조하며, 상업화와 국제화의 논리에 해체되는지 살펴볼 것이다.

이 연구는 오늘날 국제화 시대에 새삼 논의되는 ‘복수의 멕시코’가 문화적으로 분출되는 이유를 밝히는 하나의 실마리가 될 뿐 아니라, 다원주의 아래 융합적 민족주의를 꿈꾸는 새로운 세대의 멕시코를 이해하는 데 큰 도움을 줄 것이다. 또 오늘날 미국 남부로, 뉴욕으로 진출하는 다양한 멕시코의 음악적 자원들이 잡종화를 통해 세계로의 지평을 넓혀가는, 세계음악(world music)으로서 멕시코 음악에 대한 심층적인 이해를 도모할 것이다.

III. 전사: 혁명 이전의 멕시코 음악

III.1 살롱음악에서 초기적 민족주의로

‘질서와 진보’를 표방한 포르피리오 디아스의 독재시대(1876-1910)는 멕시코의 ‘벨 에포크’이기도 했다. 당시 유행하던 실증주의 사조는 과학과 기술에 기초한 사회발전을 주장했고, 미국과 유럽의 투자를 받아들인 멕시코는 빠른 속도로 철도를 깔았고, 성장을 거듭했다. 하지만 다수의 기층 농민들은 공유지와 토지에서 쫓겨났고, 대지주 중심의 아시엔다 경제체제에 소지주들의 불만도 많았다. 북부 국경지대와 남부에도 막 깔린 철도로 중앙정부의 직접 통치가 강화되었고, 당연히 자율적인 공간 속에서 자유를 누리던 다양한 계층들도 불만을 갖게 되었다. 멕시코는 사회경제적으로 두 개로 쪼개졌다. 이 시대는 두 개의 문화로 분열된 시대이기도 했다.

경제발전의 덕분에 멕시코시티와 몇몇 큰 도시 중심가에는 대형 극장이 세워졌고, 상류층 사이에 유럽음악이나 예술을 모방하는 경향이 생겼다. 1866년 국립음악원(Conservatorio Nacional)이 창단되었다. 이 시절 유럽 음악의 유행에 따라 콘서트나 오페라가 공연되었다. 콘서트 음악의 청중들은 주로 바흐, 헨델, 멘델스존, 모차르트, 하이든, 베토벤, 슈만, 쇼팽, 리스트, 포레의 음악을 들었다. 음악가들은 당시 유럽에서 유행하던 낭만주의 음악이나 이탈리아풍의 오페라를 열광적으로 받아들였다(Pérez Montfort 1994, 93). 일찍이 1871년 아니세토는 아스텍 최후의 날을 다룬 단막극 오페라인 ‘과티모친’(Guatimotzin)을 공연했고, 1900년 리카르도 카스트로는 오페레타 ‘아침바’(Atzimba)를 올렸다. 비록 이들이 원주민의 역사적 주제를 다룬 오페라를 작곡하긴 했지만,²⁾ 스타일이나 창법은 거의 이탈리아

2) 원주민 역사를 다룬 것을 보면 맹아적 형태의 메스티소 민족주의가 음악적으로 표현된 것은 틀림없지만 아직 원주민 문제는 인종주의 틀 속에 유폐되어 있었다. 회화에서도 아스텍의 군주들은 그리스나 로마의 군주처럼 이상화되어 그려졌지만 원주민과 메스티소는 여전히 하류로 취급되었다. 본격적인 메스티소 민족주의는 혁명 이후 문화적 상대주의가 수용되면서 개화된다.

풍 그대로였다(Castellanos 1969, 7).

당시 멕시코시티에는 유럽 시즌이 끝나면 방문하는 이탈리아 오페라단이 정기적으로 공연을 했다. 베르디, 도니체티, 푸치니, 비제의 오페라가 자주 상연되었고, 이들의 아리아가 살롱에서 유행했다. 이탈리아 외에도 독일, 폴란드, 프랑스의 음악을 모방하려는 작곡자들도 많았다. 기회를 얻은 소수의 음악가들은 파리에서 유학을 하는 행운을 얻기도 했다.

엘리트(*gente de bien*)들은 살롱에 모여 바리톤이나 테너 가수의 아리아를 듣거나, 우아한 왈츠나 폴카, 마주르카 댄스를 즐기는 파티를 열었다. 벽화가 알파로 시케이로스는 이런 분위기를 멕시코 혁명사 연작에 담았다. 멕시코시티 차폴테펙 궁전의 역사박물관에 전시되어 있는 이 벽화에는 위풍당당한 포르피리오 디아스 대통령이 귀빈석에 거만하게 앉아있고, 궁정무도회에 초청받은 여인들이 왈츠 곡을 추는 장면이 그려져 있다. 오늘날에도 널리 연주되는 당대 ‘왈츠 킹’ 후벤티노 로사스(Juventino Rosas)의 “파도를 넘어서”(Sobre las olas)는 이 시절 작곡되었고, 국제적 성가를 얻기도 했다.

이와 병행하여 민속/민중 음악도 지역별로 활성화되었다. 이미 식민지 3백년과 독립 이후 1백년 간 메스티소 내지 크리오요 풍의 지방 민속음악은 나름대로 뿌리를 내렸다. 지방과 도시의 메스티소나 크리오요들은 전통적인 민속/민중 음악인 손(*son*)이나 코리도(*corrido*), 칸시온 메히카나(*cancion mexicana*) 등을 즐겼다. 상업이 활발해지면서 시장이나 정기시를 통해 지방내부에 특징적인 음악이 공유되었고, 아울러 지방간에도 약기나 음악이 교류되었다. 대체로 베라크루스 지방에는 손 하로초(*son jarocho*)와 손 우아스테코(*son huasteco*) 음악이, 과나후아토, 할리스코, 케레타로, 미초아칸 지방에는 코리도(*corrido*), 발로나(*valona*), 손 데 티에라 칼리엔테(*son de tierra caliente*), 손 데 로스 알토스(*son de los Altos*), 하라베(*jarabe*), 칸시온(*canción*) 등의 음악이, 오아하카와 게레로 지방에서는 칠레나(*chilena*), 왈츠(*vals*) 풍의 손 음악이, 유카탄 지방에는 하라나(*jarana*), 트로바(*trova*) 음악이 자리를 잡게 되었다(Moreno Rivas 1979, 10-19;

Pérez Montfort 1994, 92). 이처럼 포르피리오 시대는 유럽풍을 모방하는 엘리트 음악과 토속적, 지방적 뿌리의 민중/민속 음악이 분리된 채 이원화된 구조를 이루며 병행적으로 발전하고 있었다.

하지만 제한된 범위 내에서 양자의 결합도 있었다. 살롱음악의 시대는 피아니스트의 시대였고 독창곡과 교향시의 시대였으며, 우수에 젖은 낭만주의의 시대였다. 이 시대에 걸맞게 훌리안 카리요(Julián Carrillo), 마누엘 M. 폰세, 호세 롤론(José Rolón) 등이 토착적인 민속/민중 음악의 멜로디를 이용하여 피아노곡이나 소품을 편곡했고, 멕시코의 가락(aires nacionales)을 정형화한 ‘초기적 민족음악’을 탄생시켰다. 작곡가들은 다양한 지방의 음악, 다양한 종족의 음악을 모음곡 형식이나 메들리(el popurri) 형식으로 편곡했고, 여러 개의 주제를 병렬적으로 연결시키기도 했다. 이와 더불어 발라드나 랩소디, 뱃노래(barcarola), 환상곡 등의 형식을 빌려 풍경과 지방의 풍물을 담아내기도 했다. 마치 민족주의 회화 운동이 멕시코 자연과 산하를 그리는 풍경화 운동으로 시작되었듯이 작곡자들도 멕시코의 정서와 풍물을 모사하기 시작했다.

예술음악가들이 예술음악의 작곡과 연주만으로 먹고 살기 힘든 시절이었다. 이들은 밥벌이를 위해 대중 소비용 음악도 만들었다. 후벤테노 로사스는 무학의 독학자로 작곡을 했지만 그의 음악이 왈츠 세계에서는 성공했듯이, 마누엘 폰세와 같은 예술음악가도 민속음악의 가락을 이용하여 살롱에서 연주할 피아노곡이나 기타곡(소품³⁾을 만들었던 것이다. 이런 메커니즘을 통해 민속음악과 예술음악은 서로 교류를 했다.

예술음악가들은 유럽의 낭만파적 국민음악가들이 그랬듯이 민중음악의 가치를 나름대로 인정했고, 전통과 근대를 결합하여 새로운 정체성을 찾으려는 노력을 게을리하지 않았다. 낭만파적 국민음악의 선구자들이라 할 수 있는 마누엘 폰세(Manuel Ponce, 1887-1948), 펠리페 비야누에바(Felipe Villanueva, 1863-1893), 리카르도 카스트로

3) 스페인 기타의 거장 세고비아를 위한 곡이 많았는데, 기타리스트들은 오늘날도 이 곡들을 즐겨 연주한다.

(Ricardo Castro, 1864-1907) 등이 한 작업은 멕시코적 감수성(sentimiento)을 세련되게 표현하는 것이었다.⁴⁾ 하지만 아직까지 “모더니즘에 대한 귀족적 감수성”을 담아내는 스타일은 전적으로 유럽적 양식이었다.

이 시기를 리드한 작곡가는 마누엘 폰세였다. 그는 작곡을 “지속적인 표출성 내에서 움직이는 지속적인 운동”이라고 보았고, 서정적이고 표출적인 멜로디를 만들어 “민중의 혼”(alma popular)을 정화하고자 했다(Moreno Rivas 1984, 50). 그는 민중음악에서 멜로디를 차용했고, 민중의 감정과 표현력을 찾아내어 이를 예술음악에 접목했다. 이 시기의 분위기를 대표하는 작품으로 세계적으로 가장 널리 알려진 멕시코 칸시온으로 폰세의 “작은 별”(Las Estrellas), 페르난데스 에스페론의 “보라치타”(Borrachita), 그리고 라우로 우랑가의 “알보라다”(Alborada) 등을 들 수 있다. 하지만 살롱에서 압도적으로 인기를 누린 것은 멕시코 음악이 아니라, 여전히 이탈리아의 유명한 오페라 멜로디나 스페인의 희가극(musical comedy)인 사르수엘라(zarzuela)였다.

III.2 다양한 민중/민속 음악의 자원

한편 지방과 도시의 대중들이 축제나 시장에서 즐겨 듣는 음악은 주로 손이나 코리도, 칸시온 메히카나, 또는 발스(왈츠)였다. 당시 마을 광장에는 의례 휴일이면 브라스 밴드가 조직되어 행진곡이나 손, 하라베, 마주르카나 왈츠를 연주하곤 했다. 이들 음악에서도 초보적인 상태의 민족주의 의식이나 정서, 그리고 지방적 정체성을 확인할 수 있다. 지방의 민속/민중 음악은 멕시코 혁명에 전국으로 뒤섞이면서 멕시코 국민음악을 더욱 다채롭게 만들었다. 이런 맥락에서 각 장르를 구체적으로 살펴보기로 하자.

4) 멕시코의 초기 국민음악 작곡자들을 유럽의 국민음악과들과 비교하자면, 과거의 서사에 주목하여 민족감정과 사상을 심오하게 표현한 드보르작이나 스메타나보다는 지방색과 국민적 감수성에 주목한 스페인의 그라나도스(1867-1916), 알베니스(1860-1909), 마누엘 데 파야(1876-1946)와 유사하다 할 것이다.

III.2.1 메스티소 손(mestizo son)

메스티소 손은 인디오와 스페인의 노래와 춤, 그리고 아프리카 흑인의 리듬이 결합된 대표적인 멕시코 민속음악이다. 가사는 코플라(copla)라는 8음절의 4행시, 또는 6행시가 가장 많이 이용된다. 때때로 10행시(décima)가 이용되기도 한다. 손은 독립 이전에는 식민지 당국과 교회의 탄압을 받기도 했지만, 18세기 말엽에 메스티소/크리오요 음악으로 자리를 잡았다. 이 당시에 손을 부른다는 것은 독립 의식을 간접적으로 표현하는 것이기도 했다. 19세기에 이르면 초보적인 민족주의를 표현하는 지방 음악으로 굳어진다.

경쾌하고 화려하며 생기가 넘치는 음악인 손은 지방마다 다양하게 발전했다. 유명한 것으로는 베라크루스 지방의 손 하로초(‘우아판고’라고도 한다)가 있다. 이곳은 흑인들의 유습이 많이 남은 곳으로 이 음악에서도 동부 아프리카 음악의 흔적을 찾을 수 있고, 또 아프리카-쿠바 음악과의 유사성도 찾을 수 있다. 리듬-코드 패턴이 반복되며, 몇몇 노래의 후렴구는 교창(call and response)의 형식을 취한다. 이외에도 손 데 티에라 칼리엔테, 손 데 로스 알토스, 손 아바네호, 손 이스트메뇨, 손 우아스테코, 칠레나 등이 있다. 1844년 작가 호세 마리아 에스테베스가 손 하로초에 대해 남긴 증언이다.

“대부분의 하로초(베라크루스의) 여인들은 ‘라 밤바’와 같은 손 곡에 맞춰 기품 있게 구두를 두드리는 탭댄스를 날렵하게 춘다. 물이 가득 찬 컵을 머리에 이고 천 번 이상 몸을 움직이지만 물을 한 방울도 흘리지 않는다. 또 발동작만으로 땅바닥에 떨어진 허리띠로 올가미를 만 들기도 하고 풀기도 한다. 물론 손은 전혀 이용하지 않는다(Esteva 1844, 234-235; Sheehy 2000, 153-154에서 재인용).⁵⁾

손은 주로 리듬과 탭댄스(zapateado)가 결합되어 있어 마을 축제의 중심으로 자리를 잡는다. 하지만 상류층이나 도시민들은 여전히 손을 백안시했다. 멕시코혁명이 터지자 민중들은 유명한 손의 멜로디

5) 이는 발레 폴크로리코 공연에서도 볼 수 있는 장면이다.

를 민족주의와 민중적인 것을 창달하는 가요로 활용한다. 혁명 이후 손은 전형적인 멕시코 레퍼토리로 자리를 잡게 되어 예술음악계도 민족/민중 음악으로 이를 부분적으로 수용한다.

III.2.2 코리도(los corridos)

서사적 형태의 내러티브를 8음절의 4행시(copla)의 노래로 부른다. 코리도의 기원은 스페인의 서사적 발라드인 로만세(romance)라고 한다. 그 내용은 주로 풍자적이거나 영웅의 삶을 기념하는 정치적이고 교화적인 것이다. 이 형식은 미국-멕시코 전쟁(1846-47), 대개혁(1857-61)을 포괄한 19세기 자유주의적 민족주의가 형성될 당시에 본격적으로 발전했다. 이 시기는 자유주의자와 보수주의자 사이의 갈등이 심각했는데, 양측 모두 정치 지도자들에 대한 지지를 동원하는 하나의 수단으로 이 코리도를 이용했다. 코리도는 영웅이나 투사, 또는 의적의 죽음, 실정(失政)에 대한 저항, 전쟁, 유머, 사랑에 대한 이야기가 주를 이룬다. 특히 민중들의 숭배대상이 되는 의적들의 노래 속에는 반정부적 메시지도 들어있다. 코리도는 주로 북부와 서부 지방에서 많이 불렸다.⁶⁾

노래의 순서는 아래와 같다. 노래의 대상의 선언, 사건이 일어난 시점과 장소, 사건의 전개과정, 그리고 마지막으로 이 사건이 주는 교훈 내지 미래를 요약한다. 혁명 당시 널리 불려진 코리도인 ‘발렌틴 델 라 시에라’를 예로 들어 보자.

Valentín de la Sierra	발렌틴 데 라 시에라
Voy a cantar un corrido	나 꼬리도 하나 부르려하네
de un amigo de mi tierra	이 땅의 친구인
Llamábase Valentín	그의 이름은 발렌틴
y fue fusilado y colgado en la sierra	그는 총살을 당해 산 속에 걸렸다네
No me quisiera acordar	나는 기억하고 싶지 않네
fue una tarde 'el invierno	겨울날 오후였지

6) 코리도에 대해서는 다음을 참조할 것. Mendoza(1954), Arturo Ramos(comp. 2002).

cuando, por su mala suerte,	그때 운이 나빴던
cayó Valentín en manos de gobierno	발렌틴은 정부군 손에 쓰러졌다네.
Vuela, vuela, palomita.	날아라, 날아라, 작은 비둘기여.
Párate en ese fortín.	성채 위에 잠시 멈추렴.
Estas son las mañanitas	이 노래는 송가라네
de un hombre valiente que fue Valentín.	발렌틴이란 용감한 사나이에게 바치는

대부분의 코리도는 영웅, 의적에 대한 미화이거나 용맹을 칭송하는 도덕적 교훈가이지만, 문맹이 많은 멕시코 농촌에다 정보를 전하는 “음악에 실은 대중지”(popular chronicle)의 성격을 띠기도 했다. 오늘날까지 널리 불리는 코리도로는 “에라클리오 베르날”(Heraclio Bernal), “발렌틴”(Valentín) 등이 있다. 멕시코혁명 당시 사파타 군대나 비야 군대는 코리도 밴드를 데리고 다니며 전투를 치렀고, 이 시기에 코리도는 대중적으로 확산되었다. 혁명 이후 정부는 코리도를 이용하여 농지개혁이나 석유국유화 같은 민감한 정치적 쟁점에 대해 국민계몽을 시도했고, 대중들의 에너지를 동원하기도 했다.(“El Barzón”, “Corrido de la Expropiación” 등).

III.2.3 칸시온 메히카나(canciones mexicanas)

코리도가 영웅적 서사라면, 칸시온은 낭만적 감정의 서정시라 할 수 있다. 여기서는 사건을 서술하지 않고 생각이나 감정을 조용하게 표현할 뿐이다. 칸시온은 서정시와 이탈리아 오페라풍의 멜로디, 그리고 스페인의 악극 사르수엘라의 전통이 결합한 것이다. 바히오 지방에서 널리 불린 “라스 마냐니타스”(Las mañanitas)가 대표적인 칸시온이다. 프랑스 점령기(1862-67)의 막시밀리아노 체제 아래 민중들이 가장 즐겨 불렀던 칸시온은 우리에게도 잘 알려진 “라 팔로마”(La Paloma)였다. 이 노래는 스페인계 작곡가 세바스티안 데 이라디에르가 쿠바의 아바네라 스타일로 작곡한 것으로, 멕시코 국민들의 한의 정서를 잘 담고 있다. 전형적인 ‘칸시온 센티멘탈’이라고 부를 수 있다. 한의 정서 역시 민족적 감수성을 표현하는 하나의 방식

이다.

IV. 혁명기(1910-1917): 코리도와 칸시온의 확산

혁명과 더불어 예술음악계는 일시적으로 마비상태에 들어갔다. 일부는 외유를 통해 미래를 기약했고, 일부는 내부에서 재건 운동에 힘을 쓰긴 했지만, 적어도 1920년대까지는 격렬한 정국 불안 때문에 음악계의 활동은 거의 소강상태에 빠져들었다. 살롱은 문을 닫았고, 작곡자들이나 연주자들은 일자리를 찾을 수 없었다.

이와 반대로 하층민들의 민중/민속 음악은 멕시코혁명이 터지자 전성기를 누린다. ‘아래로부터’ 터져 나오는 정서와 한을 표현하는 수단으로 이들의 음악은 전쟁터에서, 술집에서, 거리에서 성가를 누리기 시작했다. 혁명군 부대들은 내부 전속 악단을 데리고 다녔고, 수많은 영웅들과 남녀 투사들에 대한 찬가, 배신자에 대한 비난, 무기와 말에 대한 노래를 코리도와 칸시온을 만들어 불렀다.

유혈이 난무하는 전투 속에서 여러 개의 멕시코(Many Mexicos)는 뒤섞였다. 지방적 음악이나 멜로디가 이동하는 군대를 따라 다른 곳으로 확산되고, 또 섞이면서 다양한 음색을 만들어 내었다. 이 시기에 가장 유행한 코리도 양식은 대부분 “노래로 만든 시사 연대기”라 부를 수 있다. 1인칭이나 3인칭 시점으로 노래를 불러 혁명이나 중요한 전투장면, 그리고 사건을 증언하여 정보를 유통시키거나, 아니면 혁명이 자아낸 긴장을 풀기 위해 민중들은 유머와 웃음을 만들어 내는 가사를 붙이기도 했다. 때때로 혁명적 대의나 민족주의를 고취하는 노래도 작곡되어 널리 불리었다. 이 가운데 민족주의 정서를 잘 표현하는 대표적인 노래인 “캐러빈 소총 30-30”(Los carabina 30-30)을 살펴보기로 하자.

Con mi treinta treinta me voy alistar
y engrosar las filas de la rebelión,

캐러빈 30-30 소총을 들고
반군 측에 입대했다네,

para conquistar, conquistar libertad
a los habitantes de nuestra nación.
Con mi treinta treinta me voy a pelear
y a ofrecer la vida en la revolución,
si mi sangre piden, mi sangre le doy
por los habitantes de nuestra nación.

[.....]

Madre mía de Guadalupe,
tú me has de favorecer,
para no rendir las armas
hasta morir o vencer.
Ya nos vamos pa'Chihuahua,
ya se va tu negro santo,
si me quebra alguna bala
ve a llorarme al camposanto.

자유를 찾아, 찾아주려고
우리 민족의 구성원들에게.
캐러빈 30-30을 들고 싸울 것이네.
혁명에 목숨을 바치리.
내 피를 원한다면 기꺼이 내놓으리
민족을 위해서라면 말이야

[.....]

과달루페 성모님,
제발 저를 불쌍히 여기시길,
죽을 때까지, 승리할 때까지
무기를 놓지 않도록.
이제 우리는 치와와로 갑니다,
이미 그대의 저승사자도 떠나지요.
내가 한 방을 먹게 되면
내 묘지로 가 올려주세요.

이 노래는 마데로와 판초 비야가 일으킨 자유주의 혁명의 대의에 동참한 한 병사의 호소를 그린 혁명 코리도다. 이 병사는 혁명의 대의에 목숨을 바칠 것을 결단하지만, 자신의 죽음을 이야기하는 마지막 연에서는 죽음을 희롱하는 풍자로 끝낸다.

하지만 대부분의 혁명 코리도는 혁명 영웅에 속하는 사파타, 비야, 마데로, 파스쿠알 오로스코 등에게 바친 송가이거나, 유명한 전투장면을 그린 “사카테카스의 함락”, “후아레스 시의 함락”, “토레온의 승리”와 같은 사건 연대기가 주류를 이뤘다. 혁명영웅에 대한 코리도로 민중들에게 가장 인기가 있었던 것은 판초 비야와 프란시스코 사파타에 관한 것이었다.

이 시절 전국적으로 널리 퍼진 혁명 칸시온 가운데는 여성 전사(soldadera)에 대한 찬가도 다수 나왔다. 오늘날까지도 멕시코에서 불려지는 “라 아델리타”(La Adelita), “라 발렌티나”(La Valentina), “라 호아키니타”(La Joaquinita), “리엘레라”(Rielera) 등이 눈에 띈다. 혁명에 여성들이 부식 보급이나 침모, 건설 노동에 참여하고 경우에 따라서는 총을 들고 싸웠기에, 마초 사회인 멕시코에서 여성의 역할이 새삼 조명받기 시작했다. 하지만 아직 여성의 권리가 사회적, 정치적

으로 승인된 것은 아니었다. 이들 노래에서 페미니즘적 가치나 여성 권리에 대한 인식이나 암시가 전혀 나타나지 않기 때문이다. “라 아델리타”는 전쟁 속에서 사랑과 열정을 노래한 사랑가일 뿐이다. 한 남자가 열렬히 사랑하는 대상으로서 한 여성에 대한 애절한 노래인 것이다. 멕시코 혁명은 여전히 ‘형제들의 계약’ 속에서 일어난 형제들의 싸움일 뿐이었다.

En lo alto de una abrupta serranía
acampado se encontraba un regimiento;
una moza valiente lo seguía,
locamente enamorada de un sargento
Popular entre la tropa era Adelita,
la mujer que al sargento idolatraba;
porque a más de ser valiente era bonita
y hasta el mismo coronel la respetaba.

[.....]

Si Adelita se fuera con otro,
la seguiría por tierra y por mar;
si por mar en un buque de guerra,
si por tierra en un tren militar.

[.....]

Si acaso yo muero en campaña
y mi cadáver en la sierra va a quedar;
Adelita por Dios te lo ruego,
que con tus ojos me vayas a llorar.

가파른 산악의 높은 곳에는
한 여단이 캠프를 치고 있었네.
한 용감한 처녀도 부대에 있었지.
그녀는 상사를 미친 듯이 사랑했었지.
부대에서 인기가 높았던 아델리타.
그녀는 상사를 우상처럼 모셨지.
그녀는 용맹스러웠고, 또 예뻐다네.
심지어 중령까지도 그녀를 존중했지.

[.....]

아델리타가 다른 이와 도망을 친다면,
땅 끝까지 바다 끝까지 쫓아갈 거야.
바다라면 함선을 타고
땅이라면 군용기차를 타고 따라갈 거야.

[.....]

만약 내가 전투에서 죽어
내 시체가 산 속에 남게 되면
아델리타여, 제발 비오니
날 위해 그대 눈물을 흘려주게나.

당시에 널리 불려진 혁명 칸시온의 경우도 마찬가지이다. 우리에게 잘 알려진 “라 쿠카라차”(La cucaracha), 그리고 “라스 트레스 펠로나스”(Las tres pelonas)는 혁명가요로 알려져 있지만, 실제 내용은 풍자 형식을 띤 조크에 가까운 노래인지라 혁명적 대의나 미래에 대한 비전은 전혀 보이지 않는다. 이 노래들에 표현된 혁명은 자신에게 가해진 악에 대해 복수하는 개인적 한풀이이거나 한 몫을 얻기 위한 노력일 뿐이다. 외부로 분출된 민중의 힘은 막강했지만 그 힘의 방향은 여전히 불투명했다. 민중들은 노래로 괴로운 현실을 풍자

하고 조크로 고통을 잊으려 했던 것이다.

La cucaracha

Con los barbas de Carranza	카란사의 수염으로
voy a hacer una toquilla	난 모자끈을 만들겠네
pa'ponersela al sombrero	판초 비야 장군의
de su padre Pancho Villa.	모자챙에 걸어주겠네.
Una cosa me da risa	날 웃게 만드는 것이 있네
Pancho Villa sin camisa	옷통을 벗은 판초 비야지
Ya se van los carrancistas	카란사 부대가 도망가네
porque vienen los villistas.	비야 부대가 오기 때문이지.
La cucaracha, la cucaracha	라 쿠카라차, 라 쿠카라차
ya no puedo caminar	이제 더 이상 못 걸겠네
porque no tiene, porque le falta	피울 마리화나도
marijuana que fumar	없기 때문이네, 부족하기 때문이네.

V. 혁명 이후의 두 흐름: 1921-40년대

V.1 위로부터의 프로젝트

혁명은 멕시코 사회에 혁명적 에너지를 풀어 놓았다. 멕시코의 문화비평가 몬시바이스가 말했듯이, “혁명은 상징의 전장에서 위대한 임무를 예견하는 에너지, 사회적 에너지이기도 했다. 영원할 것 같은 돈 포르피리오 대통령도 거꾸러졌는데, 낡은 시 형식, 아카데미의 회화, 자연주의 소설, 폐쇄적인 징벌적 사회가 무너지지 않을 이유는 무엇인가?”(Kirkpatrick 2000, 188, 재인용) 혁명 이후 국가를 재건하는 과정에서 멕시코 위정자들과 지식인들은 모두 열정적으로 신국가의 탄생과 이를 합리화할 문화적 민족주의 운동에 뛰어들었다. 혁명 벽화, 혁명소설, 국민음악, 국민교육 운동이 마치 천년왕국을 대망하는 전도사들의 선교사업처럼 일어났던 것이다.

혁명의 포연이 가시기 시작한 1920년 알바로 오브레곤 대통령은 호세 바스콘셀로스를 교육부 장관으로 영입했다. 바스콘셀로스는 혁명 이후 탄생할 새로운 국민적 정체성을 기획하는 총감독이자, 이를 운동으로 확산시키는 야전군 사령관의 역할을 맡았다. 교육부는 막대한 예산을 들여 문맹퇴치 운동을 통해 국민을 재구성하였고, 유적 발굴 작업, 벽화운동(muralismo), 국민음악, 국민문학 운동 등에 지식인들과 예술인들을 동원하였다. 새로운 국민적 정체성은 바로 이런 재현물, 즉 혁명벽화, 혁명소설, 국민음악, 박물관 등에서 찾을 수 있었다.

혁명이 끝난 1920년대 이후 멕시코의 지식인들(‘질서와 진보’란 슬로건 아래 “자유와 조국”의 이념을 실천하는 부르주아지를 의미했다)은 포르피리오 디아스 시대의 ‘민족’ 관념을 쇠신하고, 메스티소와 멕시코 민중(pueblo mexicano)과 동일시하기에 이른다. 멕시코 민중은 스페인 남성(부성적 기반인 스페인주의hispanismo: 가톨릭, 스페인어, 문명화된 습관)과 인디오 여성(모성적 기반인 인디헤니슴o indigenismo: 토착문화)의 결합의 산물로 곧 “우주적인 인종”(바스콘셀로스)이라 불리는 메스티소(mestizo)이다. 따라서 당연히 혼혈, 결합의 이미지를 통해 새로운 민족의 정체성이 탄생한다. 새로운 민족주의는 구대륙의 낡은 문명도, 원주민의 비문명도 극복한 젊은 문명이고, ‘우주적 인종’의 문명이다⁷⁾.

음악가들도 이제 포르피리오 시대의 아카데미풍의 유럽음악을 버리고, 원주민 전통과 다양한 민속/민중 음악의 전통을 결합한 메스티소 음악으로 새로운 국민음악을 정초해야만 했다. 이제 기층문화와 상층예술은 메스티소 민족주의란 틀 속에서 소통을 해야만 했다. 멕시코 국민음악과 ‘멕시코적 전형’(lo típicamente mexicano)의 음악은 이런 교류를 통해 만들어진 것이다. 음악가들은 정부의 지원 아래 포르피리오 시대에 천대받았던 원주민 음악, 그리고 메스티소 음악과 민중/민속 음악을 채보하러 시골로 저자거리로 나섰고, 이들의 멜

7) 멕시코 민족주의 담론의 변천, 특히 멕시코 인류학의 창건자 가미오에 대한 연구로는 김윤경(2004)을 참조.

로디나 리듬은 예술음악의 작곡에 응용되었다. 예술음악 부문에도 혁명의 여파는 실로 컸던 것이다.

민족주의 예술프로젝트가 맨 처음 시작된 곳은 벽화운동 분야였다. 1922년 리베라, 오로스코, 시케이로스 등은 벽화예술가들을 조직하여 노조를 결성하고, 교육부의 유기적인 지원 아래 벽화를 그리기 시작하였다(이성형 2002). 벽화운동에 나타난 국가와 예술가의 연계 방식은 곧 다른 예술 장르로 확산되기 시작했고, 음악계도 국가 후원 시스템을 받아들이게 된다. 예술과 지식도 혁명 이후 국가의 동원체계에 포섭된 것이다.

바스콘셀로스 장관은 음악 분야에서도 ‘아스텍 르네상스’(Aztec Renaissance)를 꿈꾸었다. 그는 당시 촉망받는 젊은 작곡가 카를로스 차베스를 초빙하여 아스텍 문명을 주제로 발레조곡을 만들어줄 것을 부탁했다. 그 결과 나온 작품이 예술음악에서 민족주의의 출발을 알리는 ‘새로운 불’(Nuevo Fuego)(1921)이다. 차베스는 곧 교육부 산하의 음악국장으로 취임하고, 이와 더불어 멕시코 심포니 오케스트라(OSM)의 단장도 맡는다. 이로서 그는 1920년대부터 1950년대에 이르기까지 멕시코의 음악민족주의를 창달하는 고위관료로, 작곡가로, 교육자로 막중한 임무를 수행하게 된다. 그가 장악한 전략적 위치로 인해 그는 향후 음악민족주의의 대표적 주자들인 실베스트레 레부엘타, 파블로 몽카요, 블라스 갈린도, 다니엘 아얄라, 살바도르 콘트레라스 등에게 스승이자 패턴의 역할을 자임하게 된다.

혁명 정부에게 음악은 국민교육과 문화적 선전의 전달자로 중요했다. 교육부는 어린이와 노동자들을 위한 합창곡의 작곡을 유능한 음악인들에게 발주했다. 마누엘 폰세, 비센테 멘도사, 블라스 갈린도 등은 새로운 합창곡을 작곡하거나, 기존의 인디오와 메스티소 노래를 편곡하여 정부의 요청에 충실하게 화답했다. 대부분의 노래는 혁명 이후의 정치적 사회적 가치를 옹호하고, 새로 탄생한 문화적 정체성을 창달하는 것들이었다. 농촌에서는 문맹인 농민들에게 보건과 위생의 중요성을 깨우치는 노래를 보급하기도 했다(Frary 2001, 6).

멕시코 음악계의 고위사제로 등장한 카를로스 차베스를 중심으로

예술음악계의 작곡자들도 정부와 교육부의 방침에 따라 민속음악을 유럽적 전위/근대성과 결합하여 문화적 민족주의 운동에 합류했다. 그는 당대 멕시코 지성인들이 꿈꾸었던 멕시코성과 보편성을 결합할 방식을 함께 고민하고 모색했다. 잡지 『당대』(*Contemporáneo*)를 중심으로 모았던 카를로스 페이세르, 호세 고로스티사, 아구스틴 라소는 진정 ‘멕시코적인 것’과 ‘보편적인 정신’ 사이의 화해를 꿈꾸었다. 지식인들은 유럽의 전위예술을 모방했고, 아울러 원시주의를 전위적 기법과 결합한 스트라빈스키의 “봄의 제전”(1913)에서 새로운 민족 예술의 가능성을 엿보기도 했다.

아직 민족주의 열정에 사로잡힌 전위 예술가들은 ‘민족주의와 전위’ 양자 사이에 놓여있는 긴장이나 갈등을 별로 느끼지 못했다. 가난한 음악가들에게 던져진 국가예산은 놓치기 힘든 유혹이었다. 자연스레 음악가들은 벽화운동이 나아갔던 그 길, 즉 유럽주의와 전위주의를 일정 부분 포기하고 원주민 예술이나 민중예술을 칭송하는 국민음악 운동에 합류했다. 곧 발레 폴크로리코나 국립 오케스트라 등 음악계 전체가 민족주의 사조에 포섭되어 갔다. 예술음악계는 이전에 천대받던 메스티소의 음악을 적극적으로 수용했고, 아울러 원주민 음악도 열심히 연구하기 시작했다. 하지만 원주민 음악의 기록은 별로 남아 있지 않았으니 몇 가지 발굴 유적과 추측을 근거로 원주민 음악을 만들어야만 했다. 주로 오음계나 현존하는 원주민 마을의 멜로디와 리듬 그리고 악기를 차용하는 수밖에 없었다. 전통의 발명에 인디오 음악이 기여한 것은 극히 작았고, 주로 우위를 차지한 것은 메스티소 음악의 재현이었다.

다른 한편 민중음악가들은 현재(“신비화된 과거의 산물”)를 즐겁게 그리며 노래했다. 이들에게 혁명은 거의 축제 분위기를 자아내는 “거대한 총탄세례”였다. 이들은 혁명 이후 사회의 비전이나 미래에 대한 계획 따위에 관심이 없었다. 이들은 마을 축제나 휴일에 소비하는 음악을 생산했기에 혁명적 대의의의 복무나 긴장감이 넘치는 의식적 음악을 피할 수 있었다. 물론 카르데나스 대통령(1934-40)의 개혁기에 가수들이 농지개혁이나 석유국유화를 선전하는 데 동원된

적이 있었지만, 그런 사례는 드문 경우에 속했다.

혁명 이후 멕시코의 음악민족주의는 정부와 엘리트들에 의해 ‘위로부터의 프로젝트’로 추진되었다. 하지만 위로부터의 힘이 기층 대중들에게 깊숙이 파고 들어가지는 못했다.⁸⁾ 예술음악계에는 민족주의 정서를 수용하는 일정한 변화가 있었고, ‘국민음악과’라 불릴 일군의 작곡가 그룹도 탄생했지만 대중음악계는 그렇지 못했다. 음반 산업이나 라디오가 분위기를 주도하게 된 대중음악은 벽화운동과 달리 시장과 보수 세력의 이해가 상당히 많이 관철되었던 것이다. 이제 이 두 흐름을 각각 나누어 살펴보기로 하자.

V.2 민중음악: 보수주의 전형의 탄생

혁명은 수많은 인구와 물자의 이동을 가져왔다. 과거에 거의 교류가 없었던 지방간의 문물도 먼 곳으로 이동했다. 지역에 고착된 문화적 자산도 혁명군을 따라 이동했다. 북부의 리듬과 멜로디가 혁명군의 남하에 따라 중부와 남부 지방에 전달되었고, 남부의 노래도 멕시코시티로 들어왔다. 혁명 이후 다양한 멕시코를 “멕시코적 전형”으로 통합하는 일은 결코 쉬운 일이 아니었다.

우선 음악의 다양한 지역성만 보더라도 노르테뇨(norteño), 유카테코(yucateco), 하로초(jarocho), 아바헤뇨(abajeño), 인디토(indito), 차로(charro) 음악 등이 경쟁하고 있어 국민적 대표성을 어떻게 구성하느냐가 관심이었다. 사람들의 복장도 갖가지였다.⁹⁾ 1921년은 멕시코 독립 100주년을 기념하는 해였다. 정부 관료들과 미디어 산업계는 독립 100주년을 기념할 “멕시코적 전형”을 창출할 필요가 있었다. 아직도 혁명의 포연이 가시지 않았지만, 대중적인 멕시코 이미지를 앞

8) 이 점은 벽화예술과 비교해도 흥미롭다. 주로 혁명벽화 작품도 대통령궁, 교육부 건물 등 수도 중심부나 대도시 교육시설에 그려져 있어 대중들의 접근이 어려웠다는 점에서 침투력의 제한을 지적할 수 있다.

9) 흰 목면 옷에 총탄 캐트리를 걸친 혁명가의 의상, 야자수 모자와 와라체 샌들을 착용한 인디오, 누더기 옷을 입은 더러운 촌부, 스텡슨 모자와 목동복장을 한 북부인, 목에 붉은 손수건을 두르고 흰 신발과 바지를 착용한 하로초 등등이 있었다.

서서 창달한 것은 그동안 토지개혁 움직임에 숨을 죽이고 있던 지주들과 이들의 이해를 옹호한 미디어 업계였다. 게다가 막 유행하기 시작한 라디오와 영화산업은 과거의 환영을 불러일으키는 복고적인 농촌의 분위기를 전파와 영상에 담았다.

먼저 멕시코를 표상하는 전형적인 복장으로 차로(charro) 복장¹⁰⁾이 선택되었다. 차로 복장은 포르피리오 디아스 독재시절 농촌 경찰의 복장 스타일에서 따온 것이었다. 1921년 알프레도 B. 쿠에야르에 의해 전국차로연합(ANC)이 결성되었다. 쿠에야르는 미겔 콘트레라스의 영화 “엘 카포랄”(El caporal)에 출연하여 차로 복장을 입고 란체로 음악을 불러 아시엔다의 목가적 생활을 맘껏 뽐냈다. 차로 복장은 후일 마리아치 악단의 전형적인 복장으로 굳어지지만, 혁명 이전의 보수적인 지주 남성들의 세계관(마초주의)을 표상하는 복장이었다.

반면 여성들의 전형적인 복장으로 선택된 것은 화려한 치나 포블라나(china poblana)¹¹⁾였다. 치나 포블라나는 멕시코 동부의 푸에블라에서 온 것이었다. 이와 더불어 차로와 치나 포블라나를 입은 커플들이 추는 춤과 노래는 하라베(jarabe)가 선택되었다. 그중 할리스코의 하라베 타파티요가 춤곡으로 널리 소비되었다. 교육부의 체육국은 이 하라베 타파티요를 학교체육 시간에 도입했고, 기념일에는 학생들이 이 커플댄스를 추도록 장려했다(Pérez Montfort 1994, 121).

정부와 멕시코시티의 문화계는 멕시코 서부를 대표하는 차로 복장, 멕시코 동부를 대표하는 치나 포블라나, 그리고 춤추기 좋은 하라베를 결합하여 하나의 전형을 만들었다. 후일 마리아치 밴드도 여기에 가세하였다. 중앙의 문화업계는 중서부 지방의 복장과 음악에 멕시코의 대표성을 부여했고, 다양한 제재와 인정을 통해 전형성을 만들어갔다. 축제나 국경일에 극장에서 개최된 칸시온 경연대회나 라디오와 음반업계가 주최한 축제(페리아)가 바로 인정과 제재의 장

10) 차로는 차레리아(charrería)라는 일종의 로메오 스포츠를 시현하는 사람을 말한다. 그는 말몰기, 밧줄 걸기 등 가축 목장에서 요긴한 기술을 요령 있게 보여준다. 의상은 자수를 박은 복장이고, 챙이 넓은 모자를 쓴다.

11) 치나 포블라나는 반짝이가 달린 붉은 색 자수 의상, 흰 스타킹, 레보소(rebozo)란 술을 걸친 여성을 뜻한다.

치로 이용되었다. 사람들은 차로와 치나 포블라나, 그리고 마리아치로 굳어지는 멕시코적 전형의 조합이 멕시코의 중서부에 위치한 곡창지역 엘 바히오(El Bajío)의 대표적인 대중문화라 생각했다. 이렇듯 지방마다 다양한 복장과 음악은 점차 하나의 스테레오타입으로 단순화되었다.¹²⁾

대중들이 소비한 이 전형의 창출이 진공의 상태에서 이루어진 것은 아니었다. 혁명 이후 사회는 토지개혁과 사회개혁을 추진하려는 개혁 세력과 이에 반발하는 보수적인 지주세력들로 나뉘어 있었다. 특히 1920-30년대 보수적 지주세력의 반발은 극심했다. 이들은 자신들의 아시엔다가 몰수될까 봐 두려워했고, 이를 방지하기 위해 문화적 민족주의 운동에 적극적으로 개입하였다. 그들은 진보적 민족주의 운동에 맞서 가톨릭 신앙, 아시엔다, 전통을 강조하는 보수주의 관념을 옹호했다. 1921년에 탄생한 전국차로연맹(ANC)은 ‘차로’야말로 멕시코성(mexicanidad)의 상징이라고 주장했고, 차레리아(말놀이 게임)를 국민적 스포츠로 만들기 위해 캠페인을 벌였다. 보수적인 지주들은 “아시엔다, 말, 차로, 치나 포블라나” 등이 멕시코의 전통이므로 이를 부정하는 모든 개혁은 곧 멕시코 사회에 이질적인 외래적 요소라고 비난했다. 이들에게 “아시엔다의 몰수와 분배는 곧 멕시코성의 부정”으로 읽혔던 것이다.

엔리케 아메리카는 이들의 정서를 1927년 1월에 『엘 우니베르살 일루스트라도』에 발표한 코미디 “최후의 차로”에서 잘 묘사하고 있다. 이 코미디는 할리스코 주의 한 아시엔다에서 벌어진 결혼식을 다룬다. 나이가 지긋한 차로 돈 시몬은 도회의 젊은이들이 입을 유행에 맞서 전통을 옹호한다. 이들이 폭스트롯에 맞춰 춤을 추자 돈

12) 물론 호세 클레멘테 오로스코와 같은 벽화가는 당대의 애국주의 정서에서 만들어진 멕시코 전형에 대해 신랄하게 비판하기도 했다. “나는 내 작품에서 하류 계급에서 나온 저질스럽고 퇴화된 유형인 ‘피카레스크’적인 주제를 다루는 것을 혐오한다. 그것은 관광객을 끌려는 것이거나 그걸 이용해서 돈을 벌려는 것일 뿐이다. 아마도 우리 세대가 우스꽝스런 ‘차로’와 시시한 ‘치나 포블라나’를 소위 ‘멕시코 전형’이라 생각하고, 그 생각을 굳힌 첫 세대일 것이다. [...] 이런 이유로 나는 항상 와라체 샌들과 더러운 바지를 그리기를 거부했다.” 오로스코, 1923년의 코멘트. Bartra 1995, 94에서 재인용.

시몬은 묻는다. “우리 것인 아름다운 하라베 타파티오를 추는 차로 들과 치나들은 다 어디 갔느냐?” 그는 마리아치들에게 ‘멕시코풍의 음악’을 연주해줄 것을 요청하고는 춤을 추러 들어간다. “우리 멕시코의 상징인 노팔 선인장 위의 독수리를 그린 삼색기, 테페약 언덕의 과달루페 성모, 그리고 차로들의 인형극을 내가 보여주지. [...] 판당고를 추러온 사람들이 나가면 내가 하라베 타파티오를 출 거야.” 돈 시몬은 사파테아도(탭댄스)를 추곤 마침내 무대 위에서 고꾸라져 죽는다.(*El Universal Ilustrado*, No. 504, 5 de enero de 1927; Pérez Montfort 1994, 122에서 재인용)

1930-40년대의 차로는 바로 외부적인 것에 저항하는 애국주의, 명예, 정직함, 그리고 부인에 대한 신사도를 강조하는 가치의 총체였다.¹³⁾ 즉 보수적 애국주의와 농촌 사회의 덕목이 결합한 것이라고 할 수 있다. 이런 보수적 민족주의 정서는 대중음악 분야에서 큰 영향력을 행사하였던 까닭은 무엇일까? 몽포르트에 따르면 그것은 대체로 다음 세 가지 요인에 기인한다.

첫째, 1920-30년대에 보수 세력의 저항은 심했고, 결국 정부의 권력충도 이들과 연대하지 않을 수 없었다. 둘째, 당시 급속히 확산되기 시작한 대중매체의 영향력 때문에 보수 세력은 자신의 이해를 적절하게 관철시킬 수 있었다. 셋째, 정부의 권력충도 국민통합의 필요성을 느꼈기에 통합적 담론의 형성을 이용할 수밖에 없었던 것이다 (Montfort 1994, 123).

보수 세력은 농지개혁을 두려워했다. 이들은 차로의 전통에서 보수적 민족주의를 정당화할 논리를 개발했던 것이다. 아시엔다, 말, 차로와 치나는 본래적으로 멕시코적이다. 만약 이를 부정한다면 이는 멕시코를 해체하려는 음모이다. 즉 아시엔다를 배분한다면, 그것은 곧 멕시코성을 부정하는 것이라는 논법을 개발했던 것이다. 이들

13) 물론 이 가치도 변한다. 1950년대는 상처받은 마초의 이미지로, 대표적인 가수 호세 알프레도 히메네스가 부른 노래들에서 잘 드러난다. 1960년대는 즐겁고 달콤한 볼레로 음악에 실린 부드러운 이미지로, 하비에르 솔리스의 노래들에서 잘 드러난다. 오늘날에는 환 가브리엘의 경우에서 드러나듯이 솜브레로 모자도 없고, 농촌의 목가적 분위기도 전혀 나타나지 않는다. Jauregui 1995, 196.

은 상업광고, 전시회, 포스터, 코미디, 기록물 등에다 차로와 치나, 하라베를 선전했고, “이것이 바로 멕시코”라고 외쳤다. 회한하게도 이러한 선전은 대중들에게 잘 주입되었고, 결과적으로 성공적으로 아시엔다 제도를 방어할 수 있었다.

곧 마리아치 밴드도 이런 전형에 포함되었다. ‘멕시코노래경연대회’(Feria de la Canción Mexicana)를 통해 차로 복장을 입은 “엘 마리아치 데 호세 안토니오 마르몰레호”가 화려하게 데뷔했다. 할리스코 풍의 마리아치가 드디어 멕시코적 전형의 밴드로 자리를 잡게 되었다. 마리아치는 주로 2대의 바이올린, 비우엘라, 하라나, 기타론의 현악 앙상블을 가리킨다. 반주를 곁들인 이들의 화음이 1930년 멕시코 시티의 라디오 방송 XEW를 타고 전국에 퍼졌고, 이후 마리아치는 멕시코 민족음악의 확고한 한 부분으로 자리를 굳히게 되었다. 1930년대에 들어와서 상업적으로 더욱 강렬한 사운드를 만들기 위해 트럼펫이 첨가되었고, 밴드는 코리도, 손, 하라베 같은 장르의 애국적 레퍼토리를 즐겨 연주하게 되었다.

1929년 대공황이 발발하자, 이 보수적인 민족주의 음악은 전국적으로 확산되었다. 파스쿠알 오르티스 루비오 정부와 아벨라르도 L. 로드리게스 정부는 1931년부터 1935년 초까지 소위 ‘민족주의 캠페인’(Las Campañas Nacionalistas)을 조직하여 국내물산 장려운동을 벌였다. 공황으로 인해 수출시장이 막히자 국산품 캠페인을 이용하여 내수시장을 확충하고자 했던 것이다. 국산품 전시장은 의당 ‘멕시코적 전형성’을 소비하는 곳이기도 했다. 전국차로연맹은 12월 29일을 “차로와 치나 포블라나의 날”로 선언했고, 멕시코 전형의 복장을 한 사람에게는 물건 값을 할인해주기도 했다.

이어 1933년 아벨라르도 L. 로드리게스 대통령은 차레리아야말로 “진정한 국민 스포츠”라고 인정했다. 이미 보수적 민족주의는 대중사회와 정부에 깊은 영향을 미치고 있었다. 심지어 농지개혁에 적극적으로었던 카르데나스 정부(1934-40)조차 문화적 민족주의가 지향해야 할 다양성의 명제를 포기하고 멕시코 전형성의 재생산에 수동적으로 대처할 수밖에 없었다.

이러한 보수적인 전형성은 페르난도 푸엔테스의 히트작인 영화 “엘 란초 그란데 그곳”(Allá en el Rancho Grande, 1936)에서도 잘 드러난다. 영화는 아시엔다의 목가적 생활을 그린다. 엘 란초 그란데는 하느님이 하늘에 계시고, 포르피리오 같은 선한 가부장이 통치를 하던 혁명 이전 시대, 모두가 자신의 위치를 잘 알고 열심히 일을 하던 가부장적 봉건제의 아시엔다이다. 그리고 정태적이고 위계적인 혁명 이전의 멕시코는 ‘잃어버린 낙원’으로 묘사된다.

포르피리오 디아스 시대에 악명이 높던 농촌경찰의 복장이었던 차로 복장이 멕시코적 전형성을 획득하고, 차로 가수가 과달라하라와 바히오 지방의 우수어린 칸시온 란체라(canción ranchera)를 부른다. 이 영화를 계기로 멕시코의 축제, 마리아치, 치나 포블라나를 입은 아름다운 세노리타는 란체라 영화의 전형으로, 나아가 “멕시코적 전형”으로 굳어진다(King 1998, 467). 이 영화는 아시엔다를 멕시코 국가/지역의 대표단수로 만들고, 차로, 치나 포블라나, 마리아치 등과 같은 지역적 상징을 국민적 상징으로 격상시킨다. 아시엔다의 지주는 농노에게 매우 친절하고 신사적이다. 그렇기 때문에 아시엔다를 파괴한다는 것은 곧 멕시코의 평화와 질서를 파괴하는 반국가적 조치가 될 것이다. 어느덧 혁명의 사회적 메시지는 잊혀지고, 혁명 이전의 목가적 평화를 회복한다. 결국 대중음악은 인기도가 높은 영화 음악으로 포섭되어 사회의 보수적 가치를 체현한 채 국민음악으로 변신하게 되었고, 나아가 다른 나라 사람들에게도 멕시코적 전형성으로 각인되었던 것이다.

이외에도 흥행에 크게 성공한 “시엘리토 린도”(1936), “할리스코여, 울지 마라!”도 지방음악을 집어넣어 목가적인 농촌 생활을 이상화였다. 영화산업은 마리아치 밴드에 하로초 음악을 가미하거나 마림바나 하프 등을 포함시켜 약간의 변화를 주어, 멕시코 전형을 계속 생산했고, 이를 전국에, 세계에 유포했던 것이다. 결론적으로 보수주의적 영화 및 음악 산업은 카르테나스 정부의 개혁조치를 저지하는 메시지를 계속 보내고 있었던 것이다. 대중음악/민속음악의 경우 미디어와 영화 산업의 등장으로 보수적인 입김이 문화적 민족주의 운동

을 심각하게 침해했다. 하지만 카르테나스 정부는 미국에도 인기가 있었고 수출에서 효자노릇을 한 영화산업을 그냥 내버려 두었다.

혁명이후 정권 가운데 가장 개혁적이었던 카르테나스 정부는 때때로 농지개혁과 석유 국유화에 대중적 에너지를 동원하기 위해서 민족주의 음악가들을 이용했다. 정부는 농지개혁을 지지하는 코리도(“El Barzón”)나, 석유 국유화(1938. 3. 18)를 알리는 코리도(“Corrido de la Expropiación, Guillermo Argote”)를 만들어 전국에 전파하는 캠페인을 벌이기도 했다.

Novecientos treinta y ocho de feliz recordación en que nuestro presidente declaró la expropiación. Declaró la expropiación del petróleo mexicano para que su pueblo fuera grande, libre y soberano.	1938년은 행복한 기억의 해 우리 대통령이 (석유산업) 국유화를 선언했다네. 멕시코 석유산업의 국유화를 선언했지. 이제 멕시코 민중은 위대하고, 자유롭고, 주권을 지니고 있다네.
--	---

교육부도 1930년대에 농촌사회 계몽 차원에서 『농촌교사』(*El Maestro Rural*)란 잡지를 발행하여, 농지개혁을 전파하는 코리도나 개혁을 지지하는 작품을 계속 실기도 했다. 이런 결과 국민교육에 새로운 영웅의 이미지가 보급되는 효과도 나타났다. 농민혁명의 영웅 사파타는 보수층의 의도와 달리 시민적 영웅으로 부활했고, 그를 위한 코리도도 다수 만들어져서 널리 보급되었다(Vaughan 2000, 82). 하지만 전체적으로 보수화되고 있는 도시의 분위기를 몇 개의 코리도로 정정할 수는 없었다. 석유국유화 시절의 대중동원이 끝나고 1940년대에 이르면 대중음악 분야는 매스미디어가 압도적인 영향력을 행사하는 보수주의적 민족주의의 지배로 귀결되고 민중음악의 혁신적 움직임은 결정적으로 약화되고 만다.¹⁴⁾

14) 하지만 코리도 양식은 멕시코 역사의 결정적인 국면에서 자주 이용된다. 특히 민족주의 세력들은 코리도 양식을 이용하여 정치적 풍자나 비판을 담아내었다. 이런 경향은 카르테나스 정부 시기에도 있었지만, 이후 1968년 학생데모와 1994년 외환위기

V.3 예술음악: 전위와 민족주의의 결합

멕시코 벽화운동과 마찬가지로 예술음악의 민족주의 조류에도 유럽적 전위와 인디오적 뿌리가 결합한다. 차베스처럼 열렬히 인디헤니스모(indigenismo, 원주민주의자)를 지지한 경우도 있었지만, 인디오의 음악적 전통에 대한 천착은 주로 소재의 제공, 악기의 응용에 그쳤고, 운동 자체를 압도하는 것은 전위주의 기법이었다. 그런 점에서 음악민족주의는 낭만주의적 감상에 머물렀던 마누엘 폰세의 “초기 민족주의” 음악과는 결별을 하고, 보다 근대적이고 불협화음적이며, 기계적이고 역동적인 리듬이 지배하게 된다. 새로 등장한 작곡가 세대는 마누엘 폰세가 말하는 “영혼의 가치”를 조소하며, 그를 퇴행적 보수주의자로 폄하하기도 했다.

카를로스 차베스(Carlos Chávez, 1899-1978)는 벽화운동의 디에고 리베라에 해당하는 음악가였다. 그는 1차 대전 후에 후배인 실베스트레 레부엘타, 브라질의 빌라-로보스와 더불어 세계적 명성을 얻은 멕시코의 대표적 작곡가였다. 교육부 장관 바스콘셀로스가 영입한 문화적 민족주의의 고위관료였던 그는 음악분야에서 ‘아스텍 르네상스’를 진두지휘했다. 인디헤니스타 음악의 응용과 확산을 꾀한 작곡가, 국립오케스트라의 지휘자, 또 국제적 분위기를 친숙한 예술음악가였던 그는 차세대 국민음악파에겐 스승이자 후견인의 역할을 자임했다. 미겔 알레만 대통령(1946-52) 시절에 그는 대통령과의 친분을 이용하여 멕시코 예술의 금자탑이라 할 수 있는 국립예술원(INBA)을 세우고 원장으로 일하기도 했다.

차베스는 1921년에 작곡한 “새로운 불”(El fuego nuevo)을 통해 음악민족주의에서 인디헤니스타 단계가 도래했음을 선언했다. 바스콘셀로스의 의뢰를 받아 작곡된 이 곡에서는, 초기 스트라빈스키의 작품처럼 원시주의 리듬과 모더니즘이 교묘하게 결합한다. 인디헤니스

시 반정부 세력들에 의해 간헐적으로 이용된다. 이와 더불어 국경지대의 마약사범들(이들의 영웅담을 담은 코리도를 나르코-코리도[narco-corrido]라 부른다)도, 미국의 치카노 공동체도 코리도를 통해 그들의 애환, 고통, 민족의 열망을 표현하기도 한다. 나르코-코리도에 대해서는 Valenzuela(2002b)를 참조.

모는 멕시코 독창적인 운동이 아니라, 유럽 예술계의 원시주의(primitivism) 수용과도 관계가 있다는 점을 여기서 간파할 수 있다. 이 곡은 52년마다 바뀌는 아스텍 역법의 의례를 그린 것으로, 신들은 새로운 불을 가져다주며 새로운 세계를 연다는 것이다. 무엇보다 위계적이고 직선적인 스타일이 잘 드러나며, 테포나스틀리, 틀라판우에우에틀, 바다고둥, 오카리나, 실로폰과 같은 원주민 악기들이 연주에 동원되어 원주민 음악의 분위기를 한껏 고양시키고 있다(Moreno Rivas 1986, 54).

차베스는 먼저 원주민 음악에서 유럽적 살롱음악과는 대조적인 원리를 읽어내었다. 살롱음악이 모방적이고 장식이며, 퇴행적인 여성적 예술이라면, 원주민 음악은 직선적이고 절제미가 돋보이는 남성적 예술이다. 원주민 음악은 화려한 장식음을 배제하며, 오히려 위계 속에서의 절제미를 추구하는 반감정적 음악이다. 이 음악은 “시간”, “희생”, 그리고 “공포” 가운데 그 의미가 드러나는 “내재성의 음악”이다(Moreno Rivas 1986, 53). “새로운 불”은 바로 이런 원주민적인 것(lo indígena)의 본질을 담고자 시도한 곡이라고 할 수 있다.

1925년에는 발레조곡 “네 개의 태양”(Los cuatro soles)을 썼고, 이어 1936년에는 자신의 인디헤니즘을 담아낸 최고의 작품인 “인디오 교향곡”(Sinfonía india)을 썼다. 그의 작품 가운데 가장 자주 연주되는 ‘인디오 교향곡’은 원주민 음악의 표현력, 풍부한 음계, 섬세하게 자연스런 멜로디와 리듬감이 훌륭하게 표현되어 있다.

1932년에 발표된 댄스 심포니 “증기선”(Caballos de vapor(H.P.))은 미국 지휘자 스토크우스키에 의해 필라델피아에서 초연되었다. 이 곡은 열대 중남미의 감미로운 삶과 산업화된 북미의 삶을 대조적으로 그리고 있는데, 차베스는 제국주의 북미가 중남미를 착취하는 과정을 무용, 음악, 무대의 조형예술 등을 통해 꾸몄다. 당시 무대 세트는 벽화가 디에고 리베라가 맡았다고 한다. 이 곡의 구성은 아래와 같다. 1. 인간의 춤; 2. 열대를 향하는 배: 경쾌한 춤, 탱고, 보통 춤; 3. 열대: 우아광고와 산둥가; 4. 인간과 기계의 춤. 그는 열대 부분을 표현할 때 멕시코의 민속음악인 ‘우아광고’와 ‘산둥가’(테우안테펙

지방의 춤)를 집어넣었고, 마지막 장면에서는 손 음악을 집어넣었다. 그 결과 대단히 민족적 정서가 강렬하게 표현된 음악이 탄생한 것이다(Béhague 1979, 142).

이 시기 차베스는 민중적 국민음악을 건설하는 전투적인 투사로 살던 시대였다. 1933년과 1934년에 그는 예술국(Departamento de Bellas Artes)의 창설에 힘을 쏟았다. 이와 더불어 “부름: 프롤레타리아 교향곡”(Llamadas: Sinfonía proletaria, 1934), “공화국 서곡”(Obertura república, 1935) 등을 작곡하여 활발한 작품 활동도 병행하였다. 공화국 서곡은 행진곡 “사카테카”, 19세기의 살롱 왈츠곡 “클럽 베르데”, 그리고 혁명 칸시온 “아텔리타”를 편곡하여 밴드나 오케스트라용으로 만든 것이다. 그는 국가예산에 기대어, 원주민이나 지방의 음악을 발굴하고, 그것을 응용하여 메스티소 민족주의 음악을 만들었고, 당대 지식인들처럼 사회주의의 밝은 미래를 작품에 담았다. 하지만 1950년대에 이르면 그는 정치적 열정에서 해방되고 다시 국제주의 흐름에 합류한다. 미국의 작곡가 아론 코플랜드가 그의 후견인 노릇을 했고, 미국의 일급 오케스트라와 무용단이 그를 즐겨 초빙했기 때문이다.¹⁵⁾ 하지만 그는 1920년대부터 1940년대에 이르기까지 음악민족주의 전성시대를 연 대부로서 인디오의 음악과 악기에 천착했고, 세계음악의 흐름 속에다 원시주의나 민중/민속 음악을 결합시킨 멕시코 예술음악의 대표주자로 기록된다.

차베스를 능가하는 뛰어난 예술음악가로 실베스트레 레부엘타(Silvestre Revuelta, 1899-1940)를 들 수 있다. 음악민족주의 조류 가운데 가장 전위주의적인 미학을 표현한 그는 혁명작가예술가동맹(LEAR)의 사무총장을 맡은 행동파 지식인이기도 했다. 당대의 지식인 다수가 그랬듯이 그 역시 공산당(PCM)에 가입했고, 음악을 사회주의 실천의 무기로 파악했다. 그의 음악은 전통의 모색과 메스티소적인 뿌리를 강조했지만, 분출하는 새로운 아메리카의 근대적 비전을 가장 전위적인 입장에서 담았다. 그의 음악은 격렬한 불협화음을 즐겨 사용하고, 급작스런 변화나 불규칙적인 악센트를 이용하여

15) 사실 그가 남긴 작품의 2/3은 민족주의와 관계가 없는 곡들이다.

요즘 들어도 현대적이고 전위적인 분위기를 연출한다. 하지만 그는 민중적 전통과 삶을 발굴하는 데도 관심이 깊었다. 그는 전통을 과거의 산물로 보지 않고, 집합적 과정의 정점으로, 현재적인 것과 민중적인 것의 총화로 보았다. 그랬기에 그의 음악에는 지방적인 것과 세계주의가 함께 호흡했다(Moreno Rivas 1996, 46; López Moreno 2001, 126-127).

폰세가 낭만주의자이고 차베스가 인디헤니스타라면, 레부엘타는 사실주의자였다(Castellano 1969, 9). 하지만 그에게 사실주의적 언어란 민중/민속 음악의 텍스트를 모사하는 것이 아니었다. 그는 민속음악의 멜로디를 작품에 거의 이용하지 않았다. 다만 민중/민속 가요의 멜로디적, 리듬적 특성을 응용하여 자신의 스타일로 변형시켰던 것이다(García Bonilla 2001, 31). 하지만 그의 곡들에는 멕시코 냄새가 물씬 풍긴다. 겨우 10년(1930-40) 남짓한 작곡 기간에도 불구하고 멕시코 국민음악과 가운데 가장 독창적이고 근대적인 작곡가로 이름을 남기게 되었다.

그에게 음악은 “연주되고 소비되고, (청중을) 이끌어야 하는” 것이었다. 그에 따르면 민족주의 음악의 작곡가는 대중을 교화할 입장에서 있는 사제와 같을 자였다. 그는 스트라빈스키를 연상시키는 강렬한 불협화음(estridentismo)을 즐겨 이용하여 멕시코의 원주민 문명과 아메리카의 신문명의 힘찬 모습을 표현하였다.

레부엘타의 작품 가운데 널리 알려진 작품은 민중/종족 문화의 독특한 면모를 잘 보여준다. 우선 메스티소적 특징을 보여주는 곳으로는 “레데스”(Redes, 1935), “담소를 위한 음악”(Música para charlar, 1938), “하니치오”(Janitzio, 1933) 등이 있다. 이 가운데 “하니치오”는 파추쿠아로 호수 가운데 있는 섬의 이름으로 관광진흥 차원에서 만든 곡으로, 민속적 주제를 이용한 “메스티소 리얼리즘”을 잘 반영하고 있다.

원주민 문명을 표현한 곡으로는 영화음악에 사용한 “마야의 밤”(La noche de mayas, 1939), “콰우나왁”(Cuauhnahuac, 1930), “죽음의 사인 아래”(Bajo el signo de la muerte, 1939)를 들 수 있다. 이 가

운데 “마야의 밤”은 영화음악으로 만들어진 곡으로 마치 화려한 그 래픽이나 벽화를 보는 듯한 느낌을 준다. 강렬한 표현력, 화려한 오 케스트레이션, 원시적 제의에서 보는 듯한 최면을 거는 리듬의 운동, 장대한 타악기의 소리가 뒤엉킨 이 곡은 진정 근대적이고 민족주의 적인 예술음악의 탄생을 알리는 서사시에 해당한다.

레부엘타는 이 곡에다 마야 원주민의 멜로디(Los xtoles), 소라고둥 과 같은 악기를 응용한 인디오 음악, 하라나(jarana) 춤곡과 같은 메 스티소 음악, 식민시대 크리오요 음악 전통의 리듬, 카리브 해안의 트로피칼 음악 등을 집어넣어 역동적인 멕시코 음악을 만들었다 (Alcaraz 1998, 108). “마야의 밤”은 마치 혁명처럼 생생하고 역동적인 멕시코 문화를 표현했지만, 그 내부에 배태된 이질적인 요소들 사이 의 갈등과 모순을 숨기지도 않는다. 그는 영화산업이 요구하는 상업 화된 음악의 한계를 뛰어 넘어, 진정 뛰어난 예술음악을 창조했던 것이다. 레부엘타는 아프로-쿠바 음악에 대해서도 관심이 많았는데, 쿠바 시인 니콜라스 기옌의 시에 부친 교향시 “센세마야”(Sensemaya, 1937-1938)는 그의 작품 가운데 요즘도 널리 연주되는 곡이다. 카리 브의 아프로-쿠바 음악이자, 동시에 멕시코 음악이기도 한 이 곡은 오스티나토 리듬(고도의 불협화음적 조성을 동반한 불규칙적이고 강 한 악센트의 리듬 패턴)과 반복적인 짧은 멜로디 동기들이 특징적인 데, 이는 스트라빈스키의 “봄의 제전”을 연상케 한다.¹⁶⁾ 그는 말기에 “코로넬라”(Coronela, 1939)란 미완의 발레조곡을 작곡하기도 했는데, 이 곡은 혁명기 인물들의 거칠고 예측할 수 없는 독립 정신을 표현 한다.

멕시코 국민음악은 1940년대에 들어와 차베스의 제자 그룹인 “4인 조 그룹”(Grupo de los Cuatros)에 의해 더욱 정형화된다. “4인조 그 룩”은 러시아의 “5인조”, 프랑스의 “6인조” 그룹의 이름에서 본을 딴 것이다. 살바도르 콘트라라스(Salvador Contreras), 다니엘 아알라

16) 비평가들 대부분이 이 곡에 대한 스트라빈스키의 영향력을 인정한다. 하지만 알카라 스는 “봄의 제전”이 리듬 패턴의 병렬(yuxtaposición)로 이뤄졌다면, “센세마야”는 “구 성(construcción)의 누적적 전개”란 차이가 있다고 지적한다. Alcaraz 1998, 103.

(Daniel Ayala), 블라스 갈린도(Blas Galindo, 1910-1993), 호세 파블로 몽카요(José Pablo Moncayo, 1912-1958)는 1934년 4인조 그룹을 결성하고, 차베스 스타일의 민족주의 음악을 확산하는 데 큰 기여를 한다. 차베스 사단이 예술음악계를 지배하면서, 이제 민족주의적 미학은 하나의 작곡 스타일 내지 방법으로 변형이 되고, 인상주의적 표현에 치중하는 모습을 보이게 된다. 이 시점부터 “멕시코 국민음악파”(Escuela mexicana de composición)란 말도 유행한다.

요즘도 멕시코에서 자주 연주되는 블라스 갈린도의 “마리아치의 손”(Sones de Mariachi, 1940)은 실제로 “라 네그라”, “엘 소필로테”, “로스 콰트로 레알레스”란 민속곡을 차용하여 마리아치 악단의 악기 편성으로 만든 오케스트라곡이다. 메스티소 민속음악과 악기 편성으로 예술음악으로 만든 것으로 대표적인 곡이다. 호세 파블로 몽카요의 “우아팡고”(Huapango, 1941)는 오늘날 “제2의 국가”란 별명이 붙을 정도로 자주 연주되고 대중매체에서도 자주 들을 수 있다. 몽카요는 “시키 시리”, “발라후”, “엘 가빌란” 등의 손 곡을 응용하여 민족주의 냄새가 물씬 풍기는 음악을 만들었다.

4인조 그룹의 음악은 메스티소 음악과 원주민 멜로디를 자유롭게 차용하지만, 인상주의적 언어로 가볍게 표현한다. 그렇기 때문에 청중이나 외국인들에게 쉽게 다가갈 수 있다. 국민음악 초기 단계에 즐겨 이용하던 날카로운 음정의 외침(grito)은 줄어들고, 주제와 리듬을 자유롭게 재생하는 가공의 단계로 민족의 즐거움이나 이국취향을 표현하게 된 것이다. 곡조의 전반적인 분위기도 높은 음정 대신에 중간 단계의 음정을 선호하고, 서사적인 레시타티브보다는 부드럽고 절제된 허밍(susurro)으로 오케스트라 곡을 만들었다. “영웅적 멕시코”의 시대는 끝이 나고 “부드러운 멕시코”(México suave)가 음악적으로 표현된 것이다.

1940년대 이후 민족주의 음악가들은 국가와 민족과 그 역사를 부드럽게 미화하는 곡들을 만들었다. 이들에게 민족주의 미학은 점차 하나의 도그마 내지 문화적 수사와 스타일로 변해갔다. 이 시기 창작된 많은 곡은 미국 관광객들에게 멕시코의 역사와 문화, 그리고

관광 안내서 역할을 하게 된다. 이것은 혁명 이후 멕시코의 음악인들이 국가의 재원에 기생하며 작곡과 연주의 길을 걸어야 했던 후진적 현실의 결과물이기도 했다. 정부는 이제 자주적이고 독립적인 국가와 역사를 홍보하기보다는 뛰어난 관광상품을 개발해야 했고, 미술도 음악도 ‘멕시코 기념물’(Mexico souvenir)의 기능을 담당해야만 했던 것이다.¹⁷⁾

예술음악에서 민족주의 사조는 1940년대를 기점으로 정점에 달했다. 그 음악은 대중에게 다가가지 않았다. 예술음악의 민족주의 접목은 생산 영역에만 존재했을 뿐 유통 영역에서는 존재하지 않았다. 예술음악의 소비자가 도시의 관료들과 소수의 지식인과 엘리트, 그리고 문화적으로 혜택을 받은 대도시의 중상류층 일부에게 제한되었기 때문이었다. 콘서트에 갈 수 있는 사람들은 아직 소수였다.

복병은 곳곳에 있었다. 930년대에 라디오와 음반산업이 본격적으로 등장하면서 도시 대중문화가 모습을 드러내었다. 대중매체가 상업적 민중가요를 확산시키면서 예술음악의 지분은 더욱 위축되었다. 대중사회의 도래는 예술음악가들에게는 치명적인 타격을 주었다. 보통 사람들은 “교양인의 멕시코”나 “민족주의적 멕시코”를 내심 원하지 않았다. 축제와 소란을 즐기는 도시 대중들은 좀 더 낭만적이고 반동적인, 상업적이고 천박한 멜로디와 리듬에 침잠해 들어갔다. 도시민들은 다시 감상적인 란체로 음악이나 아니면 쿠바의 강렬한 댄스 리듬에 빨려 들어갔다. 농촌에서 이주한 도시 하층민들은 이런 경향을 더욱 가속시켰다. 예술음악에서 민족주의 사조의 퇴조는 기정사실화되었다. 국가에게는 더 이상 재원을 낭비할 필요가 없었고, 민간 부문의 매스미디어도 이들의 음악을 원하지 않았다.

17) 이 점 또한 벽화 예술가 디에고 리베라의 경력과 유사하다. 디에고 리베라는 후기에 들어서서 미국 시장을 겨냥한 그림을 다수 그렸고, 이로 인해 알파로 시케이로스에 게서 신랄한 비판을 받았다.

VI. 맺으면서

1920-30년대는 멕시코에서 문화적 민족주의가 가장 활발했던 시대였다. 오브레곤, 카예스 정부에서 카르테나스 정부에 이르기까지 멕시코 국가는 메스티소 민족주의를 고양시켜 여러 개로 갈라진 멕시코를 통합하고자 했다. 국가는 지식인들과 예술가에게 예산을 지원하여 새롭게 탄생한 국가의 정체성을 노래하게 했다. 벽화가들은 공공건물에 멕시코의 역사를 그렸고, 작곡가들은 민중/민속 곡조를 발굴하고 이를 음악민족주의로 승화시켰다. 국가는 위로부터 문화민족주의를 창달했던 것이다.

예술음악에서는 차베스, 레부엘타, 몽카요 등에 의해 유럽에 뒤지지 않는 ‘국민음악’이 탄생했다. 전위적이면서 동시에 민속적이고 민중적인 멕시코의 국민음악이 나타난 것이었다. 하지만 대중음악에서는 토지개혁에 반대하는 지주들과 차로들이 주도한 보수적 국민음악이 정형화되었다. 차로, 치나 포블라나, 마리아치 밴드가 상업화된 음악의 유통망을 통해 대중들의 정서에 깊이 각인되었다. 농촌 사회의 목가적인 분위기나 사랑 이야기가 중심이 된 란체로 음악이 곧 상업방송계를 휩쓸게 되었다. 음악민족주의에 관한 한 예술음악과 대중음악은 불협화음을 노정했다.

이원화된 국민음악의 현실은 1940년대 들어가면서 민족주의적 정서의 퇴조로 이어진다. 퇴조의 이면에는 내외적 환경의 변화가 도사리고 있었다. 먼저 카르테나스 정부의 개혁기가 지나가자 제도혁명당을 통한 안정적인 권력이 창출되었다. 이제 국가가 지식인이나 예술가들에 크게 기댈 이유가 없어졌고, 예술가 및 지식인에 대한 국가의 지원과 동원도 점차 소극적으로 변해갔다. 법률가와 정치인의 시대가 도래했고, 정당과 관료의 지배가 전일화된 것이다.

외부적 조건도 바뀌었다. 바야흐로 미국의 상업 문화가 본격적으로 침투하기 시작했다. 코카콜라, 핫도그, 록 음악이 다양한 경로를 통해 침투했다. 지식인 세계에도 국제화의 물결이 휩쓸었다. 차베스는 민족주의 음악을 버리고 다시 전위주의적이고 근대주의적인 작곡

가로 복귀했다. 미국의 작곡가 아론 코플랜드는 차베스를 여러 차례 초청하여 그가 세계화된 흐름 속에서 곡을 쓸 것을 권유했다. 회화 분야에도 벽화예술이 퇴조하고 미국의 영향을 받는 추상미술의 붐이 시작되었다.

민족주의 예술에도 단절의 계기가 만들어진 것이다. 1940년 레부 엘타는 조숙한 나이에 사망했다. 갈린도와 몽카요 등의 “4인조 그룹”은 이해하기 쉽고 가벼운 음조의 민족주의 음악을 계속 만들었지만, 국민음악은 점차 멕시코적 향수를 불러일으키는 관광객용 연주곡이 되거나 제도화된 장식음악이 되기 일쑤였다. 민족주의 미학은 드디어 도그마로, 값싼 싸구려 스타일로, 문화적 수사로 왜소화되기 시작했다. 더구나 예술음악의 경우 청중은 소수였고, 민중은 여전히 상업음악의 소비자로 남아 있었다.

요컨대 1940년대 이후 예술음악계에서는 음악가들이 다시 국제주의 흐름으로 경도되어 민족주의 음악은 활기를 잃게 되었다. 국민음악 제3세대에 해당하는 마리오 쿠리-알다나, 레오나르도 벨라스케스 등이 계속 민족주의 계열의 음악을 계속 생산하였지만, 다수의 작곡가들은 전위음악의 다양한 흐름 속으로 휩쓸려 들어갔다. 이와 더불어 민중/민속 음악은 상업방송과 TV의 강력한 유인 속에서 진정성을 상실하고, 상업화된 음악으로 재생산되었다. 도시의 음악 소비자들 다수가 감성적이고 거친 멕시코의 비교양층이었다. 이들의 귀는 낭만적이고 보수적인 란체로 음악을 수용하였고, 당시 유행하던 쿠바의 춤곡이나 미국의 록 음악 쪽으로 경도되어 갔다. 멕시코의 음악 민족주의는 1940년대 이후 수면 아래로 잠복하게 되었고, 장차 1968년의 저항문화가 도래할 즈음 ‘새노래 운동’이나 민속음악 운동으로 일시적으로 활성화된다(Barrales Pacheco 1994).

Abstract

This study presents an ethnomusicological examination of the rise and fall of musical nationalism after the Mexican revolution. The musical

nationalism is one of the cornerstones of the mestizo identity building project enshrined by the postrevolutionary regimes. The movement shows well, like the mexican muralism, the state-driven character of the project to build up the collective identity by intellectuals mobilizing the popular and local musical resources.

The research focuses on the historical and social context of nationalist fever and analyses the major currents involved in musical nationalism from 1921 to 1940s. In the first part, I explained the development of national and popular music from the Independence through the Mexican Revolution, to the first half of the twentieth century. In the second part, I analysed the more intentionally driven vanguardist-nationalist movement of art musicians: Carlos Chávez, Silvestre Revuelta, and the Group of Four, etc. The musical nationalism was slowly weakened when the 'Mexican school of composition' lost their nationalist color by the influence of Americanization of intellectuals, the rise of consumerist culture among urban middle class. Also was instrumental the denial to subsidize the artists to compose the nationalist-popular tunes by the ruling bloc institutionalized by the hegemonic party.

Key Words: cultural nationalism, lo típicamente mexicano, Many Mexicos, corrido, música ranchera/ 문화적 민족주의, 멕시코적 전형, 복수의 멕시코, 코리도, 란체라 음악.

논문투고일자: 2006. 10. 31

심사완료일자: 2006. 11. 11

게재확정일자: 2006. 11. 14

참고문헌

- 김윤경(2004), 「멕시코 혁명 후 국민주의적 지배담론의 성격: “혁명적 인디헤니즘”을 중심으로」, 서울대 박사학위 청구논문.
- 이성형(1999), 「멕시코 혁명 이후의 민족 정체성의 정치」, 서양사론, 한국서양사학회, 제62집, 9월.
- _____(2000), 「경제통합과 민족 정체성: 멕시코 사례를 중심으로」, 이베로아메리카 연구, 제11집, 12월호.
- _____(2002), 「멕시코 벽화운동의 정치적 의미: 리베라, 오로스코, 시케이로스의 비교분석」, 국제지역연구, 제11권, 제2호, 여름호.
- Alberto, Solange, coord.(1992). *Cultura, ideas y mentalidades*, México: El Colegio de México.
- Alcaraz, José Antonio(1998), *En la más honda música de selva*, México: FCE.
- Anderson, Benedict(1983), *Imagined Communities*, London: Verso.
- Arturo Ramos, Mario, comp.(2002), *Cien corridos: Alma de la canción mexicana*, México: Océano.
- Barrales Pacheco, Javier(1994), *History, Identity, and the New Song Movement in Mexico City: A Study in Urban Ethnomusicology*, Dissertation, Los Angeles: University of California.
- Bartra, Roger(1991), *The Cage of Melancholy: Identity and Metamorphosis in the Mexican Character*, New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press.
- Beezley, William H., ed.(1994), *Rituals of Rule, Rituals of Resistance: Public Celebrations and Popular Culture in Mexico*, Wilmington, DE: SR Books.
- Béhague, Gerard(1979), *Music in Latin America: An Introduction*, Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall.
- Brading, David A.(1980), *Los orígenes del nacionalismo mexicano*, México:

- Ediciones Era.
- Brushwood, J. S.(1998), *México en su novela*, México: FCE.(초판 1966).
- Echeverría, Bolívar(1998), *La modernidad de lo barrocco*, México: Ediciones Era.
- Cantú, Gatón García y Gabriel Careaga(1993), *Los intelectuales y el poder*, México: Joaquín Mortiz.
- Castellanos, Pablo(1969), *El nacionalismo musical en México*, Mexico: 출판사 미상.
- Chávez, Carlos(1940) “Mexican Music: Program and Introducton”(catalogue), *The Museum of Mordern Art*, May, New York.
- Escalente, Evodio(1999), “Silvestre Revueltas: nacionalismo y vanguardia”, *La Jornada*, 10 de octubre.
- Favre, Henri(1998) *El indigenismo*, México: FCE.
- Florescano, Enrique, coord.(1997), *El patrimonio nacional de Mexico II*, México: FCE.
- _____ (1995), *Mitos mexicanos*, México: Aguilar.
- García Bonilla, Roberto(2001), *Visiones sonoras: Entrevistas con compositores, solistas y directores*, México: Siglo XXI/Conaculta.
- King, John(1998), “Cinema,” in Leslie Bethell ed., *A Cultural History of Latin America: Literature, Music and the Visual Arts in the 19th and 20th Century*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Kirkpatrick, Gwen(2000), “The Aesthetics of the Avant-Garde,” in Vivian Schelling ed., *Through the Kaleidoscope: the Experience of Modernity in Latin America*, London: Verso.
- Larrain, Jorge(2000), *Identity and Modernity in Latin America*, London: Polity.
- Leymarie, Isabelle(1996), *Du tango au reggae: Musique noires d'Amérique Latine et des Caraïbes*, Paris: Flammarion.
- Lomnitz, Claudio(1993), “Hacia una antropología de la nacionalidad mexicana,” *Revista Mexicana de Sociología*, no. 2, abril-junio.

- López Moreno, Roberto(2001), *Crónica de la música de México*, México: Lumen.
- Manuel, Peter, Kenneth Bilby and Michael Largey(1995), *Caribbean Currents: Caribbean Music from Rumba to Reggae*, Philadelphia: Temple University Press.
- Mallon, Florencia(1995), *Peasant and Nation: the Making of Postcolonial Mexico and Peru*, Berkeley: University of California Press.
- Martin, Gerald(1998), "Literature, music and the visual arts, 1870-1930," in Leslie Bethell ed., *A Cultural History of Latin America: Literature, Music and the Visual Arts in the 19th and 20th Centuries*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Mendoza, Vicente(1954), *El corrido mexicano*, Mexico: FCE.
- Monfort, Ricardo Pérez(1994), *Estampas de nacionalismo popular mexicano: ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*, México: CIESAS.
- Monsiváis, Carlos(1988), "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", en *Historia general de México, tomo 2*, México: El Colegio de México.
- Moreno Rivas, Yolanda(1979), *Historia de la música popular mexicana*, México: CNCA/Alianza Editorial Mexicana.
- _____ (1986), "Los estilos nacionalistas en la música culta: Aculturación de las formas populares," en VV.AA., *El nacionalismo y el arte mexicano*, México: UNAM.
- _____ (1989), *Rostros del nacionalismo en la música mexicana. Una ensayo de interpretación*, México: FCE.
- _____ (1996), *La composición en México en el siglo XX*, México: Conaculta.
- Ponce, Armando, coord.(2004), *México: Su apuesta por la cultura. El siglo XX. Testimonios desde el presente*, Mexico: Grijalbo/Proceso /UNAM.
- Reuter, Jas(1980), *La música popular de México: origen e historia de la*

- música que canta y toca el pueblo mexicano*, México: Panorama Editorial.
- Saldívar, Gabriel(1987), *Historia de la música en México*, México: Gemika/SEP.
- Schelling, Vivian, ed.(2000), *Through the Kaleidoscope: the Experience of Modernity in Latin America*, London: Verso.
- Sheehy, Daniel(2000), "Mexico," in Dale A. Olsen and Daniel E. Sheehy eds., *The Garland Handbook of Latin American Music*, New York: Garland Publishing.
- Slonimsky, Nicolas(1945), *Music of Latin America*, New York: Thomas Y. Crowell Company.
- Stavenhagen, Rodolfo y otros(1984), *La cultural popular*, México: Premia Editora.
- Stevenson, Robert(1952), *Music in Mexico*, New York: Thomas Y. Crowell Company.
- Storm Robers, John(1979), *The Latin Tinge: the Impact of Latin American Music on the United States*, New York: Oxford University Press.
- Tello, Aurelio(1997), "El patrimonio musical de México. Una síntesis aproximativa," in Enrique Florescano coord.(1997), *El patrimonio nacional de Mexico II*, México: FCE.
- Tovar de Arechederra, Isabel y Magdalena Mas, comp.(1994), *Metropoli cultural*, México: Conaculta.
- Valenzuela Arce, José Manuel, coord.(1992), *Decadencia y auge de las identidades: Culturas nacional, identidad cultural y modernización*, Tijuana, México: El Colegio de la Frontera Norte.
- _____ (2002a), *Impecable y diamantina: La deconstrucción del discurso nacional*, Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte/ITESO.
- _____ (2002b), *Jefe de jefes: Corridos y narcocultura en México*, México: Plaza & Janes.

Vaughan, Mary Kay(2000) *La política cultural en la Revolución: Maestros, campesinos y escuelas en México, 1930-1940*, México: FCE.

VV.AA.(1986), *El nacionalismo y el arte mexicano*, México: UNAM.