

음악과 이주(移住): 윤이상을 통해 본 경계선의 문화정치학¹⁾

윤 신 향

1. 들어가며

음악언어란 인간사유의 한 표현방식으로, 그것의 의미는 시대의 흐름과 더불어 유동하는 속성을 지닌다. 그런 의미에서 음악사는 곧 이주의 역사라고 할 수 있다. 특히 자문화를 떠나 타문화로 이주하는 작곡가의 경우, 그 유동성이 극대화됨은 더 말할 나위가 없다. 동서의 역사 속에서 한 민족이 다른 민족을 침탈하거나 특정한 사회적 요인으로 인해 민족 사이의 문화가 혼합, 재구성된 예는 많이 있다. 경제적, 교육적 이유로 이주하는 인류집단에게 있어서도 이 현상은 마찬가지로 일어난다. 한 작곡가가 이주환경에 처하는 경우, 그의 과제는 이러한 환경에 대처하는 음악언어를 창출하는 것인데, 이 때 모국어의 번역과 장르의 접촉, 이로 인한 경계와의 대결은 불가피한 일일 것이다.

지금까지 윤이상은 동서가교의 역할을 한 현대음악 작곡가로 인식되어 왔고, 또 이러한 관점에서 연구되어 왔다. 혹자는 그가 국제적 명성을 얻게 된 인생의 절반을 독일에서 살았다고 해서 그를 독일 작곡가라고 규정

1) 이 논문은 필자가 제3차 세계 한국학 학술대회에서 “이주작곡가 윤이상을 통해 본 경계선의 문화정치학”이라는 주제로 발표한 글을 수정한 것이다. 학술대회는 한국학 중앙연구원 주최로 2006년 10월 28일에서 30일까지 제주도에서 개최되었다. 수정과정에서 이주(移住)의 개념을 보다 넓은 시각에서 보게 되었고, 그래서 ‘음악과 이주’라는 상위주제를 붙였다. 여기에는 윤이상의 작곡행위가 특수성과 보편성의 두 요소를 모두 함유한다는 논점이 깔려 있다.

짓기도 하고, 혹자는 그가 동양사상을 작품의 토대로 삼았다고 해서 그를 동아시아 문화권에 속하는 한국 작곡가로 인식하고 싶어 한다. 또 음악과는 무관하게 정치적 행보에 무게를 두는 자들은 그를 단순히 민족주의 작곡가로 추앙하기도 한다. 그러나 이러한 규정들이나 수용방식은 모두 윤이상 음악의 역사적 의미와 사회문화적 위치를 흡족하게 설명해 주지는 못한다.

윤이상은 작곡가이기 이전에 유럽사회에서 39년의 생을 마감한 이주민 사회의 한 구성원이었으며, 문화적으로 이중의 정체를 지닌 세계시민이기도 했다. 비록 1967년의 동백림 사건이 그에게 정치적 망명가라는 징표를 추가하긴 했어도, 1956년 유럽으로 유학을 떠났던 그는 엄연히 자의적으로 서구 현대사회의 한인 이주작곡가가 되었다. 1959년에 베를린 음대를 졸업한 윤이상은 그의 유럽초기 작품들이 호응을 얻기 시작하자, 한국으로 귀국하려고 했던 계획을 포기하고, 독일에 남아서 창작활동을 계속하기로 결정했다. 그의 본격적인 이주민생활은 가족들이 독일로 합류한 1961년부터 시작되었다고 할 수 있으며, 1971년에 독일 국적의 취득 외에는 다른 선택을 할 수 없었던 그의 정치적 운명은 사실 이주작곡가로서의 신분을 더욱 강화시킨 계기가 되었을 따름이다.

작곡가도 정신노동자의 한 부류에 속한다. 바흐가 예배를 위해 매주 작곡한 칸타타는 영감과 신앙의 표현이기도 했지만, 교회음악가로서의 직무를 이행하기 위한 정신적 노동의 산물이기도 했다. 고전시대의 주요 작곡방식을 ‘동기와 주제를 가지고 작업하기’라고 한다면, 12음음악의 작곡방식을 ‘12음을 가지고 작업하기’라고도 표현하는 것은, 작곡행위가 노동행위의 일종임을 의미한다. 지난 20세기에 비서구의 인류집단이 노동을 목적으로 서구로 이주하는 움직임은 보편적인 사회현상 가운데 하나였고, 한국도 이러한 움직임에서 예외는 아니었다. 그러므로 작곡가 윤이상도 한국에서 독일로 이주한 간호원이나 광부와 마찬가지로 이주민 사회의 구성원으로서 이주노동자의 일원이었다고 할 수 있다. 물론 그의 작곡행위는 일반 이주노동자들의 음악행위와는 다른 성질의 것이다. 그

러나 그의 작곡적 정신노동이 그들과 같은 문화적 여건 속에서 이루어졌다는 측면에서 그의 사회적 신분은 다른 이주노동자의 그것과 원론적으로는 다를 바가 없는 것이다.

현대음악을 문화의 관점에서 해석하는 연구는 드물거니와 윤이상의 음악을 이주문화의 관점에서 연구하는 작업은 더욱 더 미비하다. 작품 중심의 역사학적 방법이 작곡가 연구에서는 지배적이기 때문이다. 이 글은 윤이상의 작곡행위를 이주민사회와의 관계 속에서 살펴보고, 그것이 함유하는 ‘경계선’의 문화정치적 함의를 밝혀 보고자 한다. 선행연구에서 주목한 윤이상 음악의 양식적 특성에 대해서는 약술에서 그치겠고, 이를 바탕으로 이주작곡이 장르사적으로 지니는 의미를 묻고, 그것의 사회적 기능을 도출할 것이다. 그리하여 궁극적으로는 그동안 간과되어 온 윤이상의 작곡가 상(像)을 재정립하고, 이를 통해 20세기 동서 문화교류의 단면을 들여다보고자 한다.

2. 이주민사회의 음악적 ‘언표’³⁾

1) 제스처 — ‘흔적’의 가시화(可視化)

한 창작주체가 이주하는 경우에, 그가 전통으로부터 얻은 미적 경험영역은 변화하기 마련이다. 분단한국에서 분단독일로 이주한 작곡가 윤이상에겐 이 전통의 기억은 각별한 경로를 거쳐 작품으로 형상화된다. 문헌의 여러 곳에서 언급되었듯이, 윤이상은 1960년경부터 고구려 고분벽화의 탁본을 작품구상의 배경으로 삼았으며, 1963년의 북한 방문 시에는 그것을 평양 근교의 강서고분에서 실지로 관람한다. 이 그림은 <영

2) 이것에 대한 지엽적인 암시는 졸저, 『윤이상 경계선상의 음악』(서울: 한길사, 2005), 231-233쪽 참조.

3) 테리다의 글쓰기 이론에 나오는 용어로, 기표(記票)의 예술적 표현기능에 해당한다.

상>(1968)뿐만 아니라, 창작 전시기 그의 작품구상에 중요한 음악외적 계기로 작용한다. 음악에 비해 구체적인 전통미술의 선적, 색채적 형태는 음을 다루는 작곡가로 하여금 한국 전통의 선적, 색채적 음향특성을 현대적 음향으로 형상화시키는 데 적합한 매개물이 될 수 있었던 것이다.

그런데 고분벽화의 이미지에 대한 작곡가의 기억이 작품의 제스처 요소와 연계된다는 사실에 주목해야 한다.⁴⁾ 윤이상이 연주자에게 늘 강조했던 제스처는 사실 공연예술이나 영상예술에서 통용되는 기호이다. 그러면 이러한 음악외적 요소가 악보 상에서 과연 어떤 방식으로 기호화되는가? 제스처는 작품에서 선형과 색채의 층위에서 자체 변증법적으로 형태화된다.⁵⁾ 특히 음고에 대한 리듬과 다이내믹의 채색이 형태화과정에 기여하는데, 이러한 원리는 동아시아 전통의 음향특성이 현대적 음향어법과 결합됨에 있어서 고스란히 반영된다. 동아시아 전통음악에 나타나는 형식의 개방성, 선율의 헤테로포니적 색채, 그리고 장단의 순환적 시간구조는 윤이상의 음악에서 열린 형식, 혼합색채, 그리고 나선형 시간구조라는 양상으로 적용한다. 형태적 제스처에는 동아시아 전통의 음향특성뿐만 아니라 서양 전통음악이 가지고 있는 형식논리의 흔적도 나타난다.⁶⁾ 두 음악전통의 특수성에 기인하는 흔적의 요소는 한국 전통과 서양 현대의 '사이'라는 중간자적 특성을 지니며, 윤이상의 음악적 제스처에서 가시화(可視化)된다.

2) 동아시아 문화의 현대적 번역

윤이상의 제스처적 사유는 음악을 '이미지세계의 일부'로 여기는 그의 음악관에 이미 내재되어 있었다. 청중이 자신의 작품을 통해 동아시아적 이미지의 일부를 수용하기를 그가 기대한 것은 이러한 맥락에서 이해될

4) 줄고, 『윤이상의 음향제스처 진단』, 『음악학 13』 (서울:한국음악학학회, 2006) 13호, 9-10쪽 참조.

5) 줄고, 위의 글, 12-27쪽 참조.

6) 구체적인 분석은 줄고, 위의 글, 12-22쪽 참조.

수 있을 것이다.⁷⁾ 그런데 이러한 수용요구가 아시아 문화에 대한 작곡가의 인식의 과정에서 출발했다는 사실을 잊어서는 안 된다. 윤이상은 자신의 작곡적 정체에 대해 묻고 있던 1950년대 말에 다음과 같이 말한다.

“나는 지금 어디에 있으며, 어떤 길을 가야 하는가? 그래서 나는 우리의 전통음악을 다시 성찰하고 분석하기 시작하였다. [...] 나는 아시아의 음들은 유럽의 그것과 완전히 다르다는 사실을 깨달았다. 한 음이란 살기 위해 그 자체가 완전히 형태적으로 존재하였다. 아시아적 음 고유의 특수성이 바로 내 음악의 출발점이 되었다.”⁸⁾

위의 언급에서 두 가지 요소에 주목할 필요가 있다. 윤이상이 ‘우리’ 전통음악을 ‘아시아’의 음들과 대등한 위치에 놓고 있다는 점과, 이 음이 ‘살기 위해’ ‘형태적으로 존재’한다는 사실이다. 즉, 아시아적 음의 형태적 삶이 그의 한국문화에 대한 인식을 아시아권의 문화영역으로 확장하게 한 것이다. 여기서 ‘아시아’란 한, 중, 일을 포함하는 동아시아를 의미한다고 보아도 무방하다. 이러한 문화의 재인식은 유럽 초기 주요(음)향기법과 작품의 제목들에서만 뿐만 아니라, 아시아적 소재를 활용한 작품들에서 실지로 탐지된다. 아시아적 소재를 직접 차용하지 않은 후기작품들에서도, 이 전통에 대한 표상(表象)은 작곡자의 내부에 줄곧 자리 잡고 있었다.

윤이상이 이주환경에서 취한 음악적 제스처는 한국을 포함한 동아시아 문화의 현대적 번역행위인 셈이다. 벤야민(W. Benjamin, 1892~1940)의 이론에 의거해 본다면, “말로 표현되지 않은 원전의 독특한 표정과 몸짓을 ‘역자의 언어 속에서 재현’해 내려는”⁹⁾ 번역행위가 바로 이미지에 근거한 윤이상의 제스처적 어법과 상통한다. 그런데 모국어를 타국어로 번역할

7) 졸저, 『윤이상, 경계선상의 음악』 앞의 책, 224쪽 참조.

8) Isang Yun im Gespräch mit Günter Kleinen und Hellmut Kühn, "Musik aus unserer Welt und doch nicht von hier", in: *Zeitschrift für Musikpädagogik* II, 1977, H.3, S.4.

9) 최성만, 「문화의 생산적 수용태도로서의 미메시스」, 『인문학논총(문화의 수용과 변용)』, 이화여자대학교 인문대학, 2000, 390쪽.

때, 역자의 언어로 치환되는 요소가 있는가 하면, 그렇지 않은 요소도 있다. 한국 전통음악의 '독특한 표정과 몸짓'이 운이상의 작곡적 번역과정에서 완전히 현대화될 수 없었음은 자명하다. 언급한 형태적 제스처는 한국을 포함한 동아시아 문화의 작곡적 번역과정에서 어느 한 쪽으로도 환원되지 않는 흔적의 침전물을 내포하는 것이다.

3. 이주작곡행위의 장르사적 의미

1) 민족의 이주

이주로 인한 문화의 재구성은 예술양식의 변화를 수반하는데, 변화의 양상은 주류문화냐, 비주류문화냐에 따라서 다르게 나타난다. 소수문화의 한민족은 지배문화인 서구사회의 낯선 언어와 문화에 적응해야 함이 마땅했고, 이주민사회의 구성원인 윤이상도 자신의 음악적 모국어를 지배적 현대어법으로 적응시켜야 했다. 그런데 이 적응의 과정은 동아시아 전통의 소수문화를 축소하는 반면, 한계에 달했던 서양 전위주의 음악의 재료를 확대한다. 비서구 출신 작곡가의 이주작곡이 결과적으로 서구 전위음악 양식의 재구성에도 기여하게 된 셈이다. 이는 한 민족의 이주가 자(自)민족뿐만 아니라, 이주민이 속하여 활동하는 타(他)민족의 문화도 재구성함을 의미한다.

카프카(F. Kafka)의 소설을 소수문학의 범주에서 논하는 들뢰즈(J. Deleuz)와 가타리(F. Gatarri)의 이론은 이와 같은 맥락에서 이주작곡가에 대한 해석에 부분적으로 적용될 수 있을 것이다. 이들은 소수문학의 특징을 “언어의 탈영토화, 개인적인 것과 정치적인 직접성의 연결, 언표행위의 집합적 배치”¹⁰⁾로 규정짓는다. 윤이상의 이주상황이 비록 프라하 출신의 독일작가 카프카의 그것과 다를지라도, 비서구적 소수문화의 모국어가 독일 현대의 지배언어에 적응해야 했다는 의미에서 그의 음악도 ‘소수적’이라고 할 수 있는 것이다. 윤이상 개인의 탈(脫) 영토적 작품쓰기가 좁게는 한인, 넓게는 동아시아 이주민사회라는 소수문화 공동체의 언표 행위였기 때문이다.

윤이상의 이주작곡행위는 다른 한 편으로, 변해 가는 한국사회의 주거 공간을 투영한다. 한민족의 이주가 한창이었던 1960년대에, 윤이상은 후

10) 들뢰즈/가타리, 『카프카: 소수적인 문학을 위하여』(서울: 동문선, 2001), 48쪽; 이희경, ‘소수적 음악을 위하여 - 유럽 현대음악 속의 윤이상’, 『음악학 9』(서울: 한국음악학학회, 2002), 295-312쪽.

음렬사조에 편승하면서 작곡기법을 개발하고 있었고, 5. 16혁명으로 군부가 정권을 잡은 한국사회는 경제개발계획을 추진하기 시작하였다. 대중사회의 태동과 더불어 서구 자본기술의 침투는 급속히 확산된다. 즉, 한국사회를 재구성해 간 경제개발의 진행과정은 이주민사회의 정체성 확립과정과 상호 호환(互換)의 관계에 있었다. 윤이상이 아시아적 음에 토대를 둔 작곡기법을 개발함으로써 작곡가로서의 정체를 확립한 것도 이러한 경제적 맥락에서 이해할 수 있다. 주요음(향)기법은 그가 처한 이주 상황에서 경제적 효율성을 누릴 수 있는 적합한 도구였고, 실제로 이것은 그러한 가치를 발휘했다. 윤이상의 음악적 이주노동은 결과적으로 한국사회의 정치경제적, 예술적 인프라 구축에도 기여했던 것이다.

2) 장르의 이주

음악의 장르는 다텔젠(Dadelsen, 1918~)의 말대로, 그것이 발생하여 얼마간은 자체구성력을 지니기 위하여 순수성을 유지하려고 하지만, 일정 시간이 흐르고 나면 상호 혼합하고자 하는 경향을 지닌다.¹¹⁾ 상호 혼합의 예는 음악사에서 세속음악과 종교음악의 사이, 성악음악과 기악음악의 사이, 또는 저급음악과 고급음악의 사이 등에서 다양한 양상으로 나타난다. 그리고 이 양상은 대체적으로 인간의 의식, 정치사회의 변동과 간접적인 관련이 있다. 바로크시대의 대표적인 성악장르 오페라는 절대 왕정사회가 시민사회로 전이해 간 고전시대에 교향곡 장르에 주도권을 내어 주기 시작한다. 그리고 낭만주의 시기에 절정을 이루었던 교향곡 장르의 위상은 현대 자본주의사회에 와서 저하되는데, 대중매체를 탄생시킨 기술복제의 발견은 이 과정에 지대한 영향을 미친다.

윤이상의 음악에 있어서 장르의 이주는 동아시아 전통과 서양 전통의 양방향으로부터 각기 다른 방식으로 일어난다. 여기서 장르의 이주라 함은 장르를 형성하는 양식의 수용을 함유한다. 1960년대에 새로운 작곡기

11) 게오르크 폰 다텔젠/김용환 역, 『사회학적 문제로서의 음악장르의 혼합』, 『음악사회학 원전 강독』(서울: 심설당, 2006), 329쪽 참조.

법의 개발과 정체성 확립에 주력하던 윤이상은 1970년대 중반 이후, 보다 간결한 어법으로 서양 전통장르를 수용하기 시작한다. 1955년부터 1994년까지 꾸준히 작곡한 여섯 개의 현악 4중주곡, 1970년대 중반부터 작곡한 여덟 개의 협주곡, 그리고 1982년부터 1987년까지 5년여 동안 작곡한 다섯 개의 교향곡이 그것이다. 윤이상이 당시의 전위 작곡가들은 관심을 두지 않던 서양 전통장르를 독특한 방식으로 재창조한 것은, 동아시아 전통의 표상을 내면적으로 놓지 않았던 그가 서양 근대의 음악전통과도 치열하게 투쟁했음을 의미한다.¹²⁾ 특히 교향곡 장르의 재활용은 장르의 사회사적인 측면에서 중요한 의의를 남긴다. 베토벤을 모델로 한 19세기 교향곡이 아도르노(Th.-W. Adorno, 1903~ 1969)의 논리대로 서구 근대 시민사회의 발전상을 매개했다면, 윤이상은 교향곡의 수용을 통해 이주민 집단의 사회상을 매개했다고 할 수 있다.

그러면 동아시아 전통이 서양 현대로 이주하는 방식은 어떠한가? 동아시아 전통의 이주방식에 있어서 중요한 것은 국악기 연주기법을 서양 전통악기의 특수주법과 혼합한 것, 동아시아 전통의 표상(表象)을 작품구상에 개입시킨 것이다. 이와 관련하여 서양악기에 특수주법으로 응용되는 국악기 연주기법이 윤이상의 작품에서 자주 독특한 소음효과를 낸다는 사실이 흥미롭다. 시종일관 특수주법이 사용되는 <유동> (Fluktuationen, 1964)은 소음효과가 극대화된 대표적인 예라고 하겠다.¹³⁾

윤이상이 동아시아 전통의 표상을 작품의 제목으로 사용하거나 작곡구상에 개입시킨 것은 이미 주지하는 바이다. 그런데 작곡자가 대부분 성악 음악이나 음악외적 장르가 포함되는 동아시아 전통예술을 표상하고, 이 표상의 개입이 현대적 기악화를 수반한다는 점이 특징적이다. <로양>(Loyang, 1962), <가사>(Gasa, 1964), <가곡>(Gaok, 1972), <영상>(Images, 1968), <무악>(Muak, 1978)이 대표적인 예이다. 물론 대관현악곡 <예악>에서는 궁중 연희음악 <수제천>의 특색이 나타나기는 하

12) 졸저, 앞의 책, 102쪽 참조.

13) 졸고, 앞의 글, 22쪽 참조.

나, <수제천>도 원래는 <정음>이라는 성악에서 유래하고, <예악>이라는 제목도 가무(歌舞)가 수반되는 제례음악에서 빌려 온 것이다. 인성(人聲)이 들어가는 윤이상의 <가곡>은 현대음악에 나타나는 성악음악의 기악화를 전제한다.

서양 전통장르의 재수용, 악기의 주법적 혼합, 동아시아적 표상은 서양 현대의 서사극적 통합예술의 확산에 기여한다. 언급한 대중매체가 이 과정에 한 몫했음은 두말할 나위가 없다. 전통이 서사극적 확대를 통해 재구성되는 현상은 비단 윤이상의 음악작품에 국한되는 것은 아니다. 이용로(1904~1989)의 미술작품이나 전통을 직접 응용하지 않은 문신(1923~1995)의 조각품, 심지어는 백남준(1932~2006)의 비디오 아트에서도 일어난다. 각각 다른 예술분야에서 활동한 이들의 이주 예술행위가 전통문화를 재구성, 또는 해체했다는 측면에서는 모두 공통적이다. 백남준이 새로운 미디어예술의 생성을 주도했다면, 윤이상은 소극적인 의미에서 거기에 동참한 것이다.

4. 중첩되는 경계선과 이주작곡의 사회적 기능

민족과 장르의 혼합과 재구성을 야기하는 이주과정은 서로 다른 것 사이의 '경계선'과 필연적으로 맞닥뜨린다. 윤이상에게 있어서 중첩되는 이 경계선은 곧 외세의 정치경제적 압력, 이주민사회의 문화적 정체성의 위기와 직결된다.¹⁴⁾ 윤이상의 음악에 나타나는 문화적 양가성(兩家性)은 바로 작곡적 이주노동이 맞닥뜨린 경계와의 대결에서 창출된 것이다. 이것이 서양의 청중에게 새로운 이미지를 주긴 했으나, 이 새로움이 서양 현대음악의 흐름을 주도한 것은 아니다. 윤이상 음악의 역사적 새로움이란 서양 현대음악의 내부양식으로서도, 그것의 외부양식으로서도 아닌, 이들의 접경지대에 있었다.

14) 졸지, 앞의 책, 231-232쪽 참조.

1) 동서문화와 남북이념의 경계

윤이상이 맞닥뜨렸던 동서문화의 접경지대는 ‘모순적이고 양가적(兩家的)’인 이주민사회가 소통하는 공간이기도 하다. 그가 표상한 한국 전통의 소리는 이 곳에서 서양 현대의 음향공간으로 이송되며 재료화된다. 전통적 소리의 현대적 재료화는 소리의 기술적 매개와 시각화를 의미하는데, 이는 영상이 서사극의 주도권을 쥐고 있는 영화예술의 전제조건이다. 윤이상의 음악에도 나타나는 영상적 표출 제스처는 바로 전통의 소리가 서양 현대의 서사극적 장르로 분기(分岐)하는 극단의 지점과 연계된다.¹⁵⁾

윤이상의 음악에 내재된 문화의 경계는 남북이념의 경계로부터 자유롭지 않았다. 주지하다시피 한국의 분단현실은 윤이상 특유의 창작활동에 영향을 미쳤다. 고분벽화를 볼 수 있었던 1963년의 북한방문이 계기가 되어, 윤이상은 동백림 간첩단 사건의 피의자로 지목받아 1967년 남한 독재정부로부터 납치되었고, 2년간의 투옥생활 뒤 1969년 독일로 석방된 후, 1971년에 독일 국적을 취득한다. 이러한 망명적 이주환경은 작곡자를 예술적 피안(彼岸)의 세계에 머물게 하지만은 않았다. 그가 뜻있는 이주민들과 더불어 조국의 민주화와 통일을 위해 활동한 사실은 이미 여러 문헌에서 언급되었다.

윤이상은 냉전이 종식되어 가던 1980년 전후부터(는) 매년 평양에서 개최된 윤이상 음악제에 강사로 초빙되어 북한에 체류했다. 그런데 그가 북한 당국과 관계를 맺기 시작한 이 시기에, 광주항쟁(1980), 6월항쟁(1987)과 같은 민주화 투쟁이 남한사회에서 일어난다. 그가 <광주여 영원히>(1981), <나의 땅이여, 나의 민족이여>(1986)와 같은 참여작품들을 통해 남한 독재정부에 대한 항쟁의식을 표출하기 시작한 것도 이 때였다. 즉, 1970년대 이후 윤이상 특유의 창작활동은 타민족출신의 이주작곡가

15) 줄고, 판소리의 미적 특성에 기초한 한국현대예술 시론, 『음악과 문화』 15호(대구: 세계음악학회, 2006), 44-45쪽 참조.

와 다소 차별화되는, 한민족의 분단상황을 그대로 반영하고 있었다. 윤이상이 찾던 ‘자신의 제 3세계’는 동서문화와 남북이념이라는 중첩되는 경계선상에 위치했던 것이다. 그리고 그가 오늘날도 남북사회의 ‘사이’에 위치하고 있다는 의미에서, 경계선의 문화정치는 여전히 현재 진행형이다.

2) 지각의 경계와 이주작곡의 사회적 기능

한국을 포함한 동아시아 전통예술의 문화특성적 미적 가치는 1950년 이후 전위음악의 침묵과 소음 그리고 즉흥의 가치체계와 접촉하며 경계지워졌다.¹⁶⁾ 윤이상이 합류한 1960년대 후음렬사조는 이러한 가치체계의 전제 아래 성립되었으며, 유사한 가치가 접촉하며 경계지워지는 요소는 윤이상 음악의 제스처에도 어김없이 나타난다. 그는 현대음악에 공통적으로 나타나는 소리와 영상의 대결구도를 한국 전통의 이미지를 활용한 간(間) 장르적 작곡구상을 통해 해결하고자 했다.¹⁷⁾ 윤이상의 음악에서 문화의 경계는 청중의 시청각적 소통요구, 그리고 앞 장에서 언급한 민족과 장르의 이주양상과 한데 얽혀 있다.

주지하다시피 제 2차 세계대전은 적지 않은 망명예술가들을 배출했으며, 이로 인해 서양 현대예술의 양상은 크게 변화했다. 그런데 흥미롭게도 이 때 유럽에서 미국으로 망명한 작곡가들의 다수는 낯선 망명지에서 생활을 유지하기 위해 영화음악 작곡에 뛰어 들었다.¹⁸⁾ 심지어는 12음기법을 통해 자율음악의 역사를 고수하고자 했던 쇤베르크(A. Schoenberg, 1857~1951)도 망명지에서 영화음악을 시도한 바 있다. 그런가 하면 전후(戰後) 유럽의 여러 곳을 떠돌아 다녔던 헝가리 출신의 리게티(G. Ligeti 1923~2006)는 영상효과를 불러일으키는 음향면 작곡양식을 구축했다.

16) 위의 글, 50쪽 참조.

17) 졸저, 앞의 책, 225쪽 참조.

18) 여기에 대해서 구체적으로는 이경분, 『망명음악, 나치음악. 20세기 서구음악의 어두운 역사』(서울: 책세상, 2004), 39-45쪽 참조.

전통예술을 해체, 재구성하는 영화산업은 20세기 인류의 이주운동 -특히 비서구에서 서구로-과 더불어 발전했다. 윤이상의 이주작곡이 내재한 동서문화와 남북이념의 경계는 바로 이 토대 위에서 중첩된다. 즉, 새로운 시청각적 소통매체가 문화 사이에 가로 놓인 시각의 경계를 가로지르는 적합한 도구가 될 수 있었던 것이다. 윤이상의 제스처적 어법이 음향면 작곡양식과 맞물리는 것은 우연의 일치가 아니었다. 현대음악 작곡가들은 실용주의 차원에서 영화음악 작곡에 참여했든지 하지 않았든지 간에, 시각 중심의 자본주의예술과 어떤 방식으로든지 대결해야 했다.

유목민적 이주민사회란 본질적으로 시간의 공간적 여행을 의미하는 망명성을 띤다. 윤이상의 이주작곡 행위는 “마치 망명 와 있는 것처럼”¹⁹⁾ 느끼는 카메라 앞의 영화배우가 스스로를 연출하는 행위와 흡사하다. 이 행위는 “자기 자신을 연출하는 민중”²⁰⁾과도 같은 러시아 영화배우의 그것과도 비교될 수 있을 것이다. 정치적 망명과 공교롭게도 맞물리는 윤이상의 이주작곡을 순수미학의 견지에서만 바라 볼 수 없는 이유는 그의 작품의 배경이 탈(脫) 식민주의 문화정치사를 전제하기 때문이다. 따라서 윤이상의 사회문화적 위치는 스스로 ‘망명객’이라고 칭한 사이드(E. Side 1935~2003)의 입지와 맥락은 다르나 원론적으로는 유사하다. 팔레스타인 출신인 사이드의 망명적 사유도 넓은 의미에서는 비서구 민족이 서구로 이주하는 역사적 흐름 속에서 형성되었기 때문이다.²¹⁾

이주노동은 일종의 문화행동이다. 그렇다면 윤이상의 특수한 작곡행위로부터 읽어낼 수 있는 20세기 이주작곡의 보편적인 사회적 기능은 무엇

19) Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt a. Main 1977, S. 25 재인용.

20) 발터 벤야민/반성완 편역, 『발터 벤야민의 문예이론』(서울: 민음사, 2003), 218쪽 참조.

21) Edward W. Said, "Traveling Theory Reconsidered," in: *Reflections on Exile and Other Essays*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 2000, pp. 436-452; 참고, 「윤이상의 창작세계와 민족의 문제」, 『낭만음악』 63호(서울: 낭만음악사, 2004), 49쪽 참조.

인가? 오디오 비주얼의 기술매체는 이주노동의 흔적을 반영한다고 해도 과언이 아니다. 왜냐하면 그것은 음향과 영상의 편집과 재구성을 통해 지각의 차이, 문화의 차이를 통합하는 속성을 지니기 때문이다. 따라서 현대 이주예술가는 현시대 미디어 예술의 장르사적 전범(典範)에 속하며, 20세기 이주작곡(가)의 사회적 기능은 전통장르를 이주시키고 혼합하는 미디어음악에 있다고 할 수 있다.

5. 글을 맺으며

작곡가라는 직업은 원래 궁정사회와 같은 고급문화, 또는 교회라는 제도권에서 출발했다. 이러한 사회적 유래와 자유훈악의 역사에 밀려, 작곡가의 사회적 신분은 서민층 노동자의 그것과 다르게 인식되는 경향이 있다. 그러나 작곡도 정신노동이고 이주작곡도 이주노동의 일부라는 점을 인정한다면, 작곡행위는 오히려 중노동에 속할지도 모르고, 이주작곡가의 그것은 더 절박하고 고될 것이다.

서두에서 밝힌, 음악사는 곧 이주의 역사라는 명제를 되새겨 보자. 이 명제에 의존한다면, 나치정권을 피해 미국으로 망명 갔다가 전후(戰後) 유럽으로 돌아가지 않았던 쇤베르크나, 평생 동안 태어난 지역권을 떠나지 않았던 바흐도 이주작곡가의 시각에서 볼 수 있다는 역설이 성립된다. 바흐의 음악에 대한 타문화권의 수용은 그것의 정신적 이주를 의미하기 때문이다. 그리고 보면 이 글이 언급하지 않은 한국시절 윤이상의 음악도 이주작곡의 논의대상이 될 수 있을 것이고, 음악의 이주가 문화식민주의와 무관하지 않다는 논리도 가능해진다. 결국 보편의 문화사는 이주 가능한 특수문화의 역사와 존립하는 것이 아니겠는가.

한국 출신의 세계적인 현대음악 작곡가라는 윤이상의 보편적인 이름 뒤에는 이주작곡가, 또는 이주노동자라는 각주가 그림자처럼 따라 붙는다. 그의 이주민적 삶을 반영하는 이 각주는 데리다(J. Derrida, 1930~2004)의 의미에서는 ‘기생인(起生因)²²⁾의 범주에 들 것이고, 스피박(G. Spivak)의 의미에서는 ‘하위주체²³⁾의 영역과도 상통할 것이다. 물론 윤이상이 서양 근대의 작품개념을 수용했다는 측면에서는 창작의 적극적인 ‘주체’ 이기는 하다. 그러나 그의 작품이 서양의 주변부인 이주민사회를 매개하

22) 사라 코프만, 『저 종소리』, 『데리다와 해체주의: 철학과 사상』(서울: 현대미술사, 1998), 147-150쪽 참조.

23) Bart Moor-Gilbert/이경원 역, 가야트리 스피박: 『해체론자의 몸부림』, 『탈식민주의! 저항에서 유희로』(서울: 한길사, 2001), 187-270쪽 참조.

는 이주노동의 산물이라는 측면에서는 소극적인 주체의 속성도 함유하는 것이다. 한국사회에서 차별적인 대우를 받는 이주노동자의 실태를 살펴보면 이 사실은 더욱 명백해진다.²⁴⁾

분단민족 출신의 한인 이주민사회는 타민족의 이주상황과 구분되지만, 그것의 실체가 망명적이라는 측면에서는 보편의 이주민사회와 크게 다르지 않다. 윤이상은 다만 이주노동의 일환으로 동아시아 문화에 대한 현대음악적 번역을 수행한 것이다. 이 번역은 그 개인의 입장에서는 희생이었을지 모르나, 동아시아 인류 공동체의 측면에서는 문화적 상징아이콘으로 기능했다고 할 수 있다. 윤이상의 음악적 이주노동은 그가 부재(不在)했던 한국 현대사회의 창작음악계에도 영향을 미쳤다. 이곳 창작계가 서양 현대음악을 본격적으로 수용하기 시작했던 때가 바로 그가 자신의 작곡적 정체를 찾아 가던 1960년대였고, 그 후 지금까지 서양의 현대성은 긍정적으로든지 부정적으로든지 이 곳 작곡가들이 만나게 되는 문제이기 때문이다. 뿐만 아니라 전통의 소재를 현대어법과 결합한 한국영화의 음악양식도 윤이상의 음향어법과 무관하지 않다. 그의 통영초등학교 동창으로 영화음악 분야에서 뚜렷한 업적을 남긴 정윤주는 이러한 관점에서 비교연구의 대상이 될 수 있을 것이다.

이주문화 관점의 윤이상 연구는 스스로 이중의 문화적 정체를 지닌 한인 이주민 후세대에게 중요한 의미를 부여할 것이며, 이들을 통해 한인 이주민사회사 연구의 일부로 자리매김해야 한다. 근자에는 비슷한 세대에 태어났으나 전혀 다른 사회요인으로 인해 비서구지역으로 이주, 또는 망명한 작곡가 연구도 이루어지고 있다. 일제 식민시대에 항일운동을 위해 중국으로 갔다가 거기에 정착한 정율성(1914~1976)이나, 1946년 월북 후 구소련으로 망명한 재(在) 카자흐스탄 작곡가 정추(1923~)가 그들이다. 비자본주의사회 진영에서 활동한 그들의 음악양식은 윤이상의 그것과는 매우 다르다. 그러나 바로 이 다름이 동(북)아시아 문화 속의 한국

24) 김원, 「한국사회 이주노동을 둘러싼 담론 분석」, 『정신문화연구』(분당: 한국학중앙연구원, 2005), 99호, 295-322쪽 참조.

근현대음악사 연구를 위해 가치 있는 문화음악학적 논의거리를 제공해 줄 것이다.

분단 한민족이 윤이상의 음악을 공유해야 함은 분명하다. 그러나 남북의 현재 수용상황은 나름대로 문제를 드러내고 있다. 무엇보다도 학문적으로 검증되지 않은 비객관적 평가가 여타의 현대음악에 대해서는 냉담하면서도 윤이상의 음악에 대해서는 각별한 관심을 보이는 감성적 ‘애국주의’자들에게서 나타난다. 민족문화를 윤이상 음악의 뿌리라고 보는 것이 불완전한 것과 마찬가지로, 몇 안 되는 사회참여 작품과 북한에서의 정치활동을 내세워 그를 친사회주의 작곡가로 규정하려는 정략적인 태도에도 문제가 있다. 물론 윤이상의 유럽 초기양식과 사회주의적 동구권 출신 작곡가들의 양식 사이에 나타나는 공통분모에 대해서는 아직 더 연구해 볼 여지가 있다. 그러나 이 연구는 이념의 차원보다는, 이 글에서 논의한 이주문화의 차원에서 접근하는 것이 더 생산적일 것이다. 이 차원의 접근이 다문화적 세계화의 흐름 속에서 삶을 일궈가고 있는 이주민사회 공동의 문제로 귀결될 수 있을 것이기 때문이다.

참고문헌

- 김 원, 「한국사회 이주노동을 둘러싼 담론 분석」, 『정신문화연구』 99호 (성남: 한국학중앙연구원, 2005), 295-322쪽.
- 다텔젠 폰 게오르그/김용환 역, 「사회학적 문제로서의 음악장르의 혼합」, 한독음악학회 편, 『음악사회학 원전 강독』(서울: 심설당, 2006), 325-332쪽.
- 틀리츠, 가타리, 『카프카: 소수적인 문학을 위하여』(서울: 동문선, 2001).
- 발터 벤야민/반성완 편역, 『발터 벤야민의 문예이론』(서울: 민음사, 2003).
- 윤신향, 윤이상의 창작세계와 민족의 문제」, 『낭만음악』 63호(서울: 낭만음악사, 2004), 29-52쪽.
- _____, 『윤이상 경계선상의 음악』(서울:한길사, 2005).
- _____, 윤이상의 음향 제스처 진단」, 『음악학 13』 (서울: 한국음악학학회, 2006), 9-51쪽.
- _____, 판소리 공연의 미적 특성에 기초한 한국현대예술 시론」, 『음악과 문화』 15호(대구: 세계음악학회, 2006), 35-58쪽.
- 윤혜진, 한국 내 이주노동자의 음악문화: 비한국계를 중심으로」, 『음악과 문화』 10호(대구: 세계음악학회, 2004), 163-200쪽.
- 이경분, 『망명음악, 나치음악. 20세기 서구음악의 어두운 역사』(서울: 책세상, 2004).
- 이희경, 소수적 음악을 위하여 - 유럽 현대음악 속의 윤이상」, 『음악학 9』(서울: 한국음악학학회, 2002), 295-312쪽.
- 박경주, 『이주(이주+노동+문화행동)』, (서울: 다빈치기프트, 2005).
- 서우석, 음악, 기호학의 경계」, 『기호학 연구』 1호(서울: 한국기호학회, 1995), 169-191쪽.
- 스피박 가야트리, 해체론자의 몸부림」, 무어-길버트, 바르트/이경원 역, 『탈식민주의! 저항에서 유희로』 (서울: 한길사, 2001), 187-270쪽.
- 최성만, 「문화의 생산적 수용태도로서의 미메시스」, 『인문학논총(문화의 수용과 변용)』, 이화여자대학교 인문대학, 2000, 369-403쪽.
- 코프만 사라, ‘저 종소리」, 실버만, H. J. 편/윤호병 옮김, 『데리다와 해체

주의: 철학과 사상』(서울: 현대미학사, 1998), 147-188쪽.

한국예술종합학교 한국예술연구소 엮음, 『한국현대 예술사대계 I-VI』(서울: 시공사, 1999-2005).

Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt a. Main 1977

Bhabha, K. Homi, *The location of culture*, London and New York: Routledge 1994.

Isang Yun im Gespræch mit Guenter Kleinen und Hellmut Kuehn, "Musik aus unserer Welt und doch nicht von hier", in: *Zeitschrift fuer Musikpaedagogik* II, 1977, H.3,

Said, Edward W., "Traveling Theory Reconsidered," in: *Reflections on Exile and Other Essays*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 2000, pp. 436-452.

_____, (김성곤 · 정정호 역), 『문화와 제국주의(Culture and Imperialism)』 (서울: 숲 2002).

검색어: 이주민 사회, 이주 노동, 이주 작곡가, 제스처, 흔적, 소수문화, 문화번역, 민족, 장르, 미디어예술, 경계선, 망명예술가

Abstract

Music and Emigrant: A Case Study on the Emigrant Composer Isang Yun

Yun, Shin-Hyang

Until now Isang Yun has been identified as a modern composer who mediated the Eastern and contemporary Western musical traditions. This paper will consider Yun's position in terms of his dual citizenship; he belonged to the emigrant population of the Europe, and more broadly, he was a world citizen. This study focuses on the emigrant composer Isang Yun.

The first part of the paper summarizes Yun's compositional style, which is characterized through the sound "gesture." Korean traditional music and the formal structures of the Western music tradition are married to Yun's unique gestures, woven from melodic lines and instrumental color. Yun's soundscape intends to translate East Asian musical elements into the Western modernist musical language.

The middle part of the paper searches for the significance of compositional activity for emigrant composers. First, the emigrant composer deconstructs the tradition brought from his previous home, and then reconstructs, interpolating with the new tradition. The compositional activities of emigrant composers share much similarity with certain elements found in cinematography. Film art also deconstructs traditional art-genre and reconstructs it in a modern way. Yun's compositional activity can be looked into from two directions sociological and musicological.

The last section deals with the issue of cultural boundaries. Yun straddled

dual boundaries--the perceptual boundary and also the ideological boundary between the two Koreas. Emigrant society has an element of disassociation just like an actor, who plays in front of the camera. Yun's removed situation is reinforced by his political exile.

The cultural interchange through the emigrant composer Yun could be as follows: while the Western avantgarde saled the advanced technology, Yun exchanged the traditional East-asian thought with them. The outcome of cultural exchange is much influenced by the economic context and the role of the mass media. In conclusion, the social function of the emigrant composer - Isang Yun included - can be condensed into the media music.

Keywords: emigrant society, emigrant work, emigrant composer, gesture, traces, minority culture, culture translation, race, genre, media art, boundary line, exile artist