

# 윤이상 탄생 100주년 기념 국제 심포지엄

Internationales Symposium zum 100. Geburtstag von Isang Yun

---

## 윤이상과 그의 음악-트랜스 국가적 시각에서

Isang Yun und seine Musik aus transnationaler Perspektive

---

일시 | 2017년 9월 23일  
Datum: 23. September 2017

장소 | 창선당 (서울)  
Ort: Changseondang (Seoul)

주최 | 윤이상평화재단, 주한독일문화원, 서울특별시, 서울문화재단  
Veranstalter: Isang Yun Peace Foundation, Goethe-Institut Korea,  
Seoul Metropolitan Government, Seoul Foundation for Arts and Culture

주관 | 윤이상평화재단, 주한독일문화원, 다빈아트, 김진아(한국외국어대학교)  
Organisation: Isang Yun Peace Foundation, Goethe-Institut Korea, Davin Art  
Jin-Ah Kim(Hankuk University of Foreign Studies)

기획 | 김진아 (한국외국어대학교)  
Planung: Jin-Ah Kim (Hankuk University of Foreign Studies)

후원 | 서울특별시, 서울문화재단, 독일문화원  
Unterstützung: Seoul Metropolitan Government,  
Seoul Foundation for Arts and Culture, Goethe-Institut

| 프로그램 |

09:30-10:00 등록

10:00-10:15 **개회사** 주한독일문화원, 윤이상평화재단

10:15-10:45 **개회연설**

윤이상과 그의 음악. 트랜스 국가적 시각에서  
Isang Yun und seine Musik aus transnationaler Perspektive  
김진아(한국외국어대학교)

10:45-11:00 **여창가곡 평조 〈우락〉과 윤이상의 〈에필로그〉(1994)**

여창: 홍현수, 거문고: 김란경, 양금: 송승은, 해금: 한서영  
피리: 박영기, 대금: 남기철, 생황: 김효영, 장구: 최애경

**Sektion 1**

11:00-12:45 사회: 이소영(명지병원예술치유센터)

11:00-11:45 동양은 서양을 만나야만 하는가?  
Muss der Osten dem Westen begegnen?

허영한(한국종합예술대학교)

11:45-12:00 휴식

12:00-12:45 윤이상과 동아시아 - 일본의 윤이상 수용  
Isang Yun und Ostasien - Seine Rezeption in Japan  
이경분(서울대학교)

12:45-14:00 휴식

**Sektion 2**

14:00-15:30 사회: 윤신향(베를린)

14:00-14:45 Migration, Tradition und Avantgarde: Isang Yun und die Neue Musik in Südwestasien

이주, 전통과 아방가르드: 윤이상과 남서아시아의 신음악  
마틴 그레베(이스탄불 오리엔트 연구소)

14:45-15:30 Synkretismus und Metamorphose – Gedanken zur Interkulturalität im Werk Isang Yuns aus der Perspektive eines Komponisten

혼합주의와 변환 – 윤이상 작품에서 드러나는 간문화성에 대한 작곡가 관점에서의 생각

코어드 마이어링(음악 아카데미)

15:30-15:45 휴식

### **Sektion 3**

15:45-17:15 사회: 이경분(서울대학교)

15:45-16:30 윤이상 음악의 보이지 않는 몸과 타자의 정체성  
Der unsichtbare Körper und die Identität des Anderen in Isang Yuns Musik

임형진(테아터라운 철학하는 몸)

16:30-17:15 '풍류'와 '율려'의 변주: 윤이상 음악의 문화적 원형과 그 미래적 전망  
Variationen von ‚pungryu‘ und ‚yulryeo‘: Kulturelle Urbilder von Isang Yuns Musik und ihre Zukunftsperspektiven

최애경(충남대학교)

### **종합토론**

17:15-18:00 사회: 김진아 (한국외국어대학교)

## | Programm |

- 09:30–10:00 Registrierung
- 10:00–10:15 **Eröffnung:** Goethe-Institut Korea und Yun Isang Peace Foundation
- 10:15–10:45 **Eröffnungsvortrag**  
트랜스 국가적 시각에서 보는 윤이상과 그의 음악  
Isang Yun und seine Musik aus transnationaler Perspektive  
Jin-Ah Kim(Hankuk University of Foreign Studies)
- 10:45–11:00 **Gesang für Frauenstimme P'yöngjo 'Urak' und 'Epilog' von Isang Yun(1994)**  
Yöch'ang: Hyun-soo Hong, Kömun'go: Lan Kyeong Kim,  
Yanggŭm: Seung Eun Song, Haegŭm: Seo Young Han,  
P'iri: Young Ki Park, Taegŭm: Gi Cheoul Nam,  
Shenghwang: Hyo Young Kim, Changgu: Ae-Kyung Choi

### Sektion I

- 11:00–12:45 Moderation: Soyoung Lee (Myongji Hospital, The Center of Arts and Healing)
- 11:00–11:45 동양은 서양을 만나야만 하는가?  
Muss der Osten dem Westen begegnen?  
Younghan Hur (The Korean National University of Arts)
- 11:45–12:00 Pause
- 12:00–12:45 윤이상과 동아시아 - 일본의 윤이상 수용  
Isang Yun und Ostasien – Seine Rezeption in Japan  
Kyungboon Lee (Seoul National University)
- 12:45–14:00 Mittagspause

### Sektion II

- 14:00–15:30 Moderation: Shin-Hyang Yun (Berlin)
- 14:00–14:45 Migration, Tradition und Avantgarde: Isang Yun und die Neue Musik in Südwestasien  
이주, 전통과 아방가르드: 윤이상과 남서아시아의 신음악  
Martin Greve (Orient Institut Istanbul)
- 14:45–15:30 Synkretismus und Metamorphose – Gedanken zur Interkulturalität im Werk Isang Yuns aus der Perspektive eines Komponisten  
혼합주의와 변환 – 윤이상 작품에서 드러나는 간문화성에 대한 작곡가 관점에서의 생각  
Cord Meijering (Akademie für Tonkunst)
- 15:30–15:45 Pause

### **Sektion III**

15:45–17:15 Moderation: Kyungboon Lee (Seoul National University)

15:45–16:30 윤이상 음악의 보이지 않는 몸과 타자의 정체성  
Der unsichtbare Körper und die Identität des Anderen in Isang Yuns Musik

Hyoungjin Im (Theaterraum - Der Philosophierende Körper)

16:30–17:15 '풍류'와 '울려'의 변주: 윤이상 음악의 문화적 원형과 그 미래적 전망  
Variationen von 'pungryu' und 'yulryeo': Kulturelle Urbilder von Isang Yuns Musik und ihre Zukunftsperspektiven

Ae-Kyung Choi (Chungnam National University)

### **Abschlussdiskussion**

17:15–18:00

## | 목차 Inhaltsverzeichnis |

윤이상과 그의 음악. 트랜스 국가적 시각에서 Isang Yun und seine Musik aus transnationaler Perspektive 김진아 (Jin-Ah Kim)	7
동양은 서양을 만나야만 하는가? Muss der Osten dem Westen begegnen? 허영한 (Younghan Hur)	17
윤이상과 동아시아 - 일본의 윤이상 수용 Isang Yun und Ostasien - Seine Rezeption in Japan 이경분 (Kyungboon Lee)	27
Migration, Tradition und Avantgarde: Isang Yun und die Neue Musik in Südwestasien 이주, 전통과 아방가르드: 윤이상과 남서아시아의 신음악 Martin Greve (마틴 그레베)	33
Synkretismus und Metamorphose – Gedanken zur Interkulturalität im Werk Isang Yuns aus der Perspektive eines Komponisten 혼합주의와 변환 – 윤이상 작품에서 드러나는 이문화성에 대한 작곡가 관점에서의 생각 Cord Meijering (코어드 마이어링)	48
윤이상 음악의 보이지 않는 몸과 타자의 정체성 Der unsichtbare Körper und die Identität des Anderen in Isang Yuns Musik 임형진 (Hyoungjin Im)	58
‘풍류’와 ‘율려’의 변주: 윤이상 음악의 문화적 원형과 그 미래적 전망 Variationen von ‘pungryu’ und ‘yulryeo’: Kulturelle Urbilder von Isang Yuns Musik und ihre Zukunftsperspektiven 최애경 (Ae-Kyung Choi)	65
초록 Abstracts	76
참여자 이력 Beteiligte Kurzbiographie	80



# 윤이상과 그의 음악 -트랜스 국가적 시각에서

김진아 | 한국외국어대학교

## 1. 머리말

윤이상은 작곡가로서 한국과 독일을 위주로 여러 나라의 음악계에 알려져 있다. 또한 그는 1967년 ‘동백림 사건’을 계기로 정치적 이슈가 된 인물이고, 따라서 음악계 밖에서도 ‘한국의 정치’, ‘분단 한국’, ‘정치적 망명’ 등의 주제를 다룰 때에 종종 언급된다. 20세기 초기에 태어난 아시아계 현대음악 작곡가들 중에서 윤이상은 국제적 수용도가 비교적 높은 편에 속한다. 다른 한편으로 윤이상 수용의 형태는 양분화가 되는 특징이 있다. 평가자의 초점을 어떤 측면(정치 또는 예술·문화)에 맞추느냐에 따라 그리고 관련사항에 대한 해석의 차이에 의해 윤이상과 그의 음악에 대한 평가에 있어 두 편으로 대립되는 양상이다. 한편으로는 정치적인 측면에서 작곡가의 북한과의 교류를 평화주의적인 성향의 표출로 보아 그 가치를 높이 사거나, 아니면 그의 행로에 의혹을 품으면서 혹독한 비판을 내린다. 다른 한편으로는 예술적이지 문화적인 측면에서 윤이상의 음악을 동·서양을 서로 접목시켜주는 중개 역할을 한다거나 또는 동아시아, 특히 한국의 전통을 표현한다는 점에서 칭송하거나, 아니면 서양음악의 헤게모니를 거부하지 않고 서구주의를 따른다는 점에서 비판한다. 이런 식의 이분법적 찬반론은 ‘서양과 동양’, ‘남한과 북한’, ‘한국과 독일(유럽)’, ‘중심지와 주변지’, ‘예술창작과 모방’, ‘예술과 정치’ 등으로 나누어 경계 짓는 사회적 담론과 관련이 깊다.

지나간 한 시대를 살았던 역사적 인물에 대한 해석과 평가는 수용자의 시각이나 취향에 따라 달라질 수 있다. 이런 맥락에서 볼 때, 위에 언급한 윤이상 수용의 문제는 그리 특별해 보이지 않을 수도 있다. 하지만 윤이상 수용처럼 국제적 맥락에서 이렇게 강하게 이분법적 찬반론에 연계되어 있는 경우는 드문 편이다. 21세기를 살고 있는 우리가 과거의 인물을 제대로 이해하려면, 우선 윤이상이 현재 사회에서 어떻게 수용되고 있는지에 관한 비판적 고찰과 폭넓은 토론을 필요로 한다.<sup>1)</sup> 하지만 이러한 토론이 아직 제대로 이루어지고 있지 않다. 이에 따

---

1) 음악학자 최애경이 학문적 측면에서 처음으로 한국사회에서의 윤이상 수용사를 1999년에 발표된 논문에서 다루었다. Ae-Kyung Choi, “Zur Rezeption des Oeuvres von Isang Yun in der Republik Korea”, in: *Ssi-ol. Almanach 1998/99*, hrsg. von Walter-Wolfgang Sparrer, Berlin: Edition Text und Kritik, 1999, S. 156-170.

라 윤이상은 사회담론에 의해 그리고 정치적 또는 문화정치적 그늘 속에서 인위적으로 계속 만들어져 가고 있다. 지금 사회에 일반적으로 알려져 있는 윤이상은 이렇게 만들어진 일종의 상(像)에 불과하다고 할 수 있다.

이 발표문에서 필자는 윤이상 또는 그의 음악에 관한 세부적 연구결과에 대해 논하기 보다는 -개회연설문이란 특성에 맞춰- 전반적인 연구 현황을 살펴보고, 문제점을 지적하며, 앞으로의 연구과제를 제시하고, 또한 연구전망을 대략적으로 예측하는 데 중점을 두고자 한다. 이 밖에도 국가적 단위를 넘어서는 ‘트랜스 국가적 연구’(Transnational Studies)의 중요성을 밝히는 데 그 의미를 둔다. 이와 함께 오늘 개최되는 이 심포지엄의 취지를 간략하게 소개하는 역할도 이 발표문이 담당한다.

## 2. 윤이상 연구 현황

남쪽의 한국에서 윤이상과 그의 음악이 본격적으로 연구되기 시작한 시점을 1990년대 중반부터라고 볼 때, 윤이상 연구는 아직 20년 정도 밖에 되지 않았다고 할 수 있지만, 몇몇 음악학자들의 노력으로 -다른 대부분의 한국현대음악 작곡가들에 대한 연구에 비해- 좀 더 진전된 양상을 띠고 있다. 그럼에도 불구하고 윤이상 연구가 이제까지 활발하게 진행되어 왔다고 보기는 어렵다. 왜냐하면 주로 소수 음악학자들을 중심으로 또한 비교적 제한된 주제영역 속에서 이루어져 왔기 때문이다. 한국보다 시기적으로 먼저 시작한 독일에서의 윤이상 연구 역시 문제점을 갖고 있다. 음악학자 페터 안드라슈케(Peter Andraschke)가 지적하듯이, 독일에서 윤이상 연구는 주로 지인이나 그의 활동영역인 베를린과 관련이 있는 소수에 의해 되어가고 있는 현황이다.<sup>2)</sup> 북한에서는 1984년 12월에 윤이상 음악연구소가 설치되었다. 이 연구소의 성과는 정보의 부족으로 인해 현재 확인이 어렵다.<sup>3)</sup> 미국이나 그 밖의 지역들에서도 윤이상 연구는 겨우 얼마 되지 않는 (주로 한국계) 학자들에 의해 진행되고 있다. 윤이상에 대한 연구결과는 동아시아의 현대 음악이나 글로벌화 현상을 다루는 몇 개 되지 않는 책들에서나 조금 찾아 볼 수 있지 그 외에는 거의 없는 실정이다.<sup>4)</sup> 따라서 국내외를 포함하여 윤이상을 연구하고 있는 이들의 전체 숫자는 -인지도가 있는 서양의 작곡가들에 대한 연구 현황과 비교해 볼 때- 터무니없이 적다는 결론이 내려진다. 윤이상은 국외에서는 한국계이자 그의 음악에 담겨져 있는 ‘동아시아적’/‘한국적’ 요소 때문에 접근하기 어려운 연구대상으로 간주되고, 또한 국내에서는 남북의 긴

2) Peter Andraschke, “Avantgarde und Tradition: Isang Yun, ein Vermittler zwischen Asien und Europa”, in: *Multikulturelle und internationale Konzepte in der Neuen Musik*, hrsg. von Hartmut Krones, Wien: Böhlau, 2008, S. 515-530, hier S. 515 비교.

3) 노동은, 『노동은의 두 번째 음악상자』, 파주: 한국학술정보, 2001, 384-385쪽과 414-416쪽.

4) 예를 들어 Francisco F. Feliciano, *Four Asian Contemporary Composers. The Influence of Tradition in their works*, Quezon: New Day, 1983. Jeongmee Kim, "Musical Syncretism", in: *Locating East Asia in Western Art Music*, ed. Yayoi Uno Everett and Frederick Lau, Middletown: Wesleyan University Press, 2004, pp. 168-192 참조.



장관계가 아직 해소되지 않은 상태일 뿐만 아니라 그의 오랜 유럽생활과 일종의 ‘문화적 혼종성’(hybridity)을 보여주는 작곡성향으로 인해 다루기 쉽지 않은 대상으로 여겨지고 있다.

연구의 문제점은 여기서 그치지 않는다. 이제까지의 윤이상과 관련된 연구도 앞서 언급한 경계 짓기에 벗어나지 못하는 경우가 많다. 따라서 연구의 영역이 남북한 분단이란 특수성을 가진 한국이란 지역사회의 단위 속에 머물거나 아니면 한국과 독일 또는 추상적 의미의 동양과 서양 사이의 차이를 거론하는 데에 그쳤다. 그렇지 않으면 특정 작곡법이나 작품을 형식론적 측면에서 분석하는 정도로 제한되었다. 결과적으로 윤이상 해석에 있어 세분화된 견해가 결여되는 경향이 엿보인다. 이런 상황에서 윤이상과 그의 음악은 실제로 어긋나게 종종 해석되기도 했고 아니면 연구대상에서 아예 제외되기도 했다.

한 작곡가의 삶이라든지 음악작품의 가치 평가나 해석은 연구가에 따라 물론 달라질 수 있는 소지가 있다. 연구가의 관점, 시각, 시점의 문제는 윤이상 연구에만 해당되지 않고 한 인간이나 역사를 다루는 모든 연구에 있어 일반적인 문제로 대두된다.<sup>5)</sup> 더불어 ‘학문’이라는 것 자체도 -어떤 현상의 진실을 찾아가는 영역이라는 일반적 정의와 달리- 특정 시대나 지역의 ‘패러다임’과 관련되고<sup>6)</sup>, 또한 일종의 사회적 또는 개인적 ‘믿음’과 연계되는 분야라는 사실이 지난 몇 십년 동안 ‘지식사회학’을 통해 밝혀져 왔다.<sup>7)</sup>

이러한 문제점들을 고려할 때, 윤이상과 그의 음악을 연구하기에 앞서 연구방법론에 대한 비판적 고찰이 우선시 되어야 한다는 논리가 성립된다. 하지만 윤이상 연구에 있어 이러한 연구방법론적 고찰은 아직 시작되지 않은 상태이다.

### 3. 연구방법론

그렇다면 어떻게 ‘나’의 시각을 가능한 객관화시켜서 윤이상과 그의 음악에 접근 할 수 있을까? 연구방법론적으로 볼 때, 우선 첫째, 작곡가 윤이상의 사고와 행위를 사회적 해석과 구분해야 한다. 앞서 언급했듯이, 현재 일반적으로 알려져 있는 윤이상 상(像)은 주로 지역사회의 담론에 의해 만들어졌고, 연구가의 해석은 이러한 담론과 종종 연계되어 있기 때문에, 윤이상 실제로 접근하려면 이런 식의 구분이 필요하다. 둘째, 작곡가의 사회적이자 정치적인 행위를 그가 창조한 음악과 방법론적으로 구분해야 한다. 윤이상이 민족의식이나 조국애를 가졌다는

5) 이런 문제를 다루는 연구가 최근에 많아졌다. 예를 들어 Michael Werner and Bénédicte Zimmermann, “Beyond Comparison. Histoire Croisée and the Challenge of Reflexivity”, in: *History and Theory* 45 (2006), pp. 30-50.

6) 여기서 “패러다임” 개념의 정의는 철학자 한스 블룸베르크(Hans Blumenberg)에 따른다. Hans Blumenberg, “Paradigma, grammatisch”, in: *Wirklichkeiten in denen wir leben. Aufsätze und eine Rede*, Stuttgart: Philipp Reclam jun, 1981, S. 157-162, hier S. 158.

7) 예를 들어 Thomas Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago: University of Chicago Press, 1962. Karin Knorr-Cetina, *Epistemic Cultures. How the Sciences Make Knowledge*, Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1999.

사실은 이제까지 출판된 그의 글이나 강연, 인터뷰 등을 통해 확인할 수 있지만, 그렇다고 그의 음악이나 음악양식이 작곡가의 민족의식이나 조국애를 직접적으로 표현한다고 단정 지을 수는 없다. ‘작곡’이란 행위는 행위자의 사상이나 가치 외에도 다른 메커니즘(어떤 시대와 지역에 통용되는 작곡양식, 작품의 기능성, 청취자 취향 등)에 따라 의도되기 때문이다. 셋째, 서구의 시각을 통해 한국에서의 율이상을 해석할 수 없듯이 한국의 시각을 통해 유럽에서의 율이상을 해석 할 때 여러 문제점이 드러난다.<sup>8)</sup> 한국과 독일 등지에서의 율이상은 같은 시각이 아닌 서로 다른 시각 속에서 그 해당 지역사회의 구조적 특징과 연결시켜 분석되어야 한다. 율이상의 행위는 각각의 지역사회가 갖는 구조 속에서 이루어졌고, 그러니깐 그 구조적 특징 속에서만 파악될 수 있기 때문이다. 여기서 말하는 어떤 사회의 ‘구조적 특징’이란 이 사회에서 효력을 발휘하고 있는 해석, 표현, 상징, 부호 체제와 관련된다. 문화적/예술적 창작을 포함하여 인간이 하는 모든 행위라든지 취향 및 가치관 등은 이러한 사회의 구조적 특징과 연계되어 있다고 할 수 있다. 이와 같은 사실은 포스트구조주의(post-structuralism) 연구에 의해 지난 몇 십년 동안 익히 알려진 바이다.<sup>9)</sup>

첫 번째와 두 번째 방법의 연구를 위해서는 우선 율이상이 직접 쓴 일기, 편지, 평문 또는 본인의 인터뷰 등의 1차 자료들을 심도 있게 분석하는 과정이 필요하다. 예를 들어 지난 30-40년 동안 인류학과 문화학 분야에 큰 영향을 끼친 클리포드 기어츠의 연구방법론인 “중층 기술”(thick description)은 향후 율이상 연구에 있어 새로운 방향을 제시해준다고 할 수 있다.<sup>10)</sup> 이런 방식의 1차 자료 분석을 통해 율이상의 사고나 행위방식을 사회담론에 의해 만들어진 율이상 상(像)으로부터 구분 할 수 있을 것이다. 그리고 세 번째 방법의 연구를 위해서는 연구가의 관점을 어떤 한 나라(한국, 독일 등)의 패러다임에 고정화 시키지 않고, 율이상이 속했던 여러 지역사회의 구조적 특징에 맞추어 변화시키는 과정이 중요하다. 즉, 국가적 시각의 한계를 뛰어 넘어 트랜스 국가적인 시각으로 율이상 연구가 진행되어야 한다는 뜻이다. 최근에 역사학 분야에서 발전되어 국제 학문계에서 크게 호응을 얻고 있는 ‘트랜스 국가적 연구’(Transnational Studies)는 역사적, 사회적, 문화적 현상들이 국제적 상호작용 속에서 복합적으로 연계되어 있기 때문에 좁은 국가적 시각만으로는 설명되기 어렵다는 인식에서 출발하고, 연구가가 특정 국가의 패러다임에 얽매이지 않고 되도록 열려있는 관점과 시각을 갖는 것을

8) 예를 들어 노동은은 한국사회에서 율이상이 작곡가로서의 자세라든가 목표의식 및 작곡 방향을 이미 굳혔고 유럽에서 이것을 이어나갔다고 본다. 노동은, 『한국음악론』, 파주: 한국학술정보, 2002, 215-218쪽.

9) 포스트구조주의의 대표적 연구에는 사회학자 피에르 부르디외(Pierre Bourdieu)의 필드(field) 이론이나 아비투스(Habitus) 연구 또는 문화인류학자 기어츠(Clifford James Geertz)의 문화적 상징체계 연구 등이 속한다. Pierre Bourdieu, *An Invitation to Reflexive Sociology with Loic Wacquant*, Chicago: University of Chicago Press and Polity, 1992 또한 *Forms of Capital. Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*, trans. Richard Nice, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1984. Clifford James Geertz, *The Interpretation of Cultures*, New York: Basic Books, 1973 참조.

10) Clifford James Geertz, 위의 책.

전제로 한다.<sup>11)</sup>

#### 4. 연구과제 및 전망

윤이상 연구는 이제까지 주로 그의 생애를 다루고 일부 작품들을 분석하는 정도에 그쳤다고 할 수 있다. 하지만 우리가 윤이상은 누구인지, 왜 윤이상이었는지, 어떤 점에서 그가 특별했는 지라는 질문에 대한 해답을 찾으려면, 앞서 이야기했듯이 새로운 연구방법론이 필요하고, 이와 더불어 연구영역을 넓히면서 전문화 시키는 작업이 필요하다. 그러기 위해서는 윤이상 연구의 틀에서 본인 뿐만 아니라 그와 직접적으로 유대관계가 있었거나 아니면 그와 직접적인 관계는 없었지만 유사한 시대에 유사한 사회적 구조 속에서 유사한 경험을 했을 것으로 추측되는 이들에 대한 연구도 같이 되어져야 한다. 이런 맥락에서 윤이상 연구의 과제를 정리해보겠다:

1. 한국현대음악 작곡가들과 비교 분석하면서 한국사의 맥락에서 연구. 특히 1940년대와 1950년대에 활동했던 작곡가들과의 관계에 주목.
2. 20세기 일본의 현대음악계의 상황이나 작곡가들과의 연결점과 차이점 분석. 특히 윤이상의 일본유학시기의 현황에 중시.
3. 1950년대와 1960년대에 ‘타문화’/‘타음악’을 수용했던 서유럽과 미국의 작곡가들 및 동아시아 출신으로 서구에서 활동했던 작곡가들과 비교 분석.
4. 북한에서 윤이상의 활동과 수용에 관한 분석.
5. 윤이상과 친지, 동료, 제자들 사이 관계 분석.
6. 이민 작곡가 또는 망명 작곡가들과 비교 분석.
7. 한국과 유사하게 현대화를 경험한 동유럽, 동서아시아, 동남아시아의 지역들에서 활동하는 작곡가들과 비교 분석 (예를 들자면 터키, 폴란드, 태국 등).<sup>12)</sup>

이런 과제들을 수행하게 될 때, 윤이상 연구의 향후 전망이 예측된다. 1. 한국과 독일을 넘어 미국, 일본, 중국, 태국 등지까지 퍼져있는 윤이상의 네트워크 구조를 파악한다. 2. 윤이상과 그의 음악이 수용된 경로 및 수용 형태를 분석한다. 3. 이와 함께 윤이상의 국제적 영향력을 측정하고 위상을 확인한다. 이로서 우리는 윤이상과 그의 음악에 다양한 측면에서 트랜스 국가적 시각으로 접근 할 수 있을 것이다.

필자는 윤이상 연구가 지난 반세기 동안 국제 학문계에 커다란 영향력을 끼치고 있는 ‘포스트식민주의 연구’(Postcolonial Studies)와 접목점을 찾고, 특히 ‘타자성’(他者性, alterity) 현상

---

11) 예를 들어 Gunilla Budde, Sebastian Conrad, Oliver Janz (Hrsg.), *Transnationale Geschichte. Themen, Tendenzen und Theorien*, Bonn: Vandenhoeck & Ruprecht, 2005.

12) 1., 2., 3.의 연구가 이제 시작단계에 있다고 볼 수 있다면, 5., 6., 7.의 연구는 아직 시작도 하지 않은 상태이다. 네 번째 연구의 현황은 추측이 어렵다.

에 좀 더 관심을 기울일 필요가 있다고 본다. 1950년대를 시작으로 독일을 포함한 서유럽과 미국 사회에서는 ‘타자’에 대한 관심이 고조되어 있었다. 이런 상황은 윤이상을 유럽인이 아닌 ‘(동)아시아인’, ‘외부인’ 또는 ‘이방인’, 즉 ‘타자’로 줄곧 수용되게 했다.<sup>13)</sup> 또한 그 당시 서구 작곡계는 윤이상으로부터 ‘타자’의 음악, 즉 ‘동아시아적’인 음악을 듣고자했다.<sup>14)</sup> 구체적으로, 어떻게 동양의 전통적 사상이나 음악요소가 서양음악 기법으로 표현될 수 있을까 라는 질문에 관심의 초점이 맞추어졌다. 윤이상은 이런 상황을 직시했고, 실제 본인을 ‘동양인’으로 종종 표현하면서 ‘다른 서양인들’과 구분시키기도 했다.<sup>15)</sup> 이런 식의 자기 표현 및 자기연출은 그가 유럽무대에서 작곡가로 성장하는데 도움이 된 것으로 보인다.<sup>16)</sup>

다른 한편으로 윤이상은 자신의 뿌리는 동양에 있지만, 본인은 실제 동양도 서양도 아닌 복수문화성을 갖고 있다는 점을 강조한다.<sup>17)</sup> 그의 복수문화성이 형성될 수 있었던 조건은 이민 사회에서 찾을 수 있다. 윤이상은 이미 알려져 있듯이 인생의 전반인 근 40여 년간을 한국에서 그리고 인생의 후반인 근 40여 년간을 주로 유럽에서 살았다. 그는 다른 아닌 독일의 이민 사회에서 본인의 복수문화성을 키우게 되었다. 실제로 윤이상은 바로 이러한 이민사회에서 형성된 복수문화성에 의해 동시대의 수많은 작곡가들로부터 구분된다. 따라서 필자는 윤이상 연구가 ‘타자성’ 연구 외에도 근래 국제 학계에서 새롭게 발전하고 있는 ‘이민연구’(migration research)와도 접목점을 찾으면서 진행되는 게 바람직하다고 본다.<sup>18)</sup> 윤이상이 이주민으로서 가졌던 제약과 가능성이 파악될 때, 우리는 윤이상에 좀 더 가까이 접근할 수 있을 것이다.

윤이상과 그의 음악을 그렇다고 이민 사회의 틀 속에서만 볼 수는 없다. 글로벌화의 진전과 함께 ‘문화전이’ 현상<sup>19)</sup> 및 ‘다문화’, ‘이문화’, ‘트랜스문화’, ‘하이퍼 문화’가 점차 보편화되어 가면서 이민 사회가 아닌 일반 사회에서도 여러 문화들이 접촉, 융합, 흡수, 변환되는 현상이 흔해졌다.<sup>20)</sup> 이런 문화적 현상을 다루는 연구분야들과 윤이상 연구가 앞으로 교류하면서 발전될 수 있으리라 예상된다.<sup>21)</sup>

13) Peter Andraschke, 앞의 글, 515쪽 비교.

14) 위의 글, 519-520쪽 참조.

15) Isang Yun, "Über meine Musik. Vorlesungen an der Salzburger Hochschule für Musik und darstellende Kunst Mozarteum" (Mai 1993), in: *Der Komponist Isang Yun*, hrsg. von Hanns-Werner Heister und Walter-Wolfgang Sparrer (Musikkonzepte Sonderband), 2 Auflage, München: Edition Text und Kritik, 1997, S. 297-313, hier S. 298 und 300.

16) Keith Howard, "Korean Tradition in Isang Yun's Composition Style", in: *Ssi-Ol. Almanach 1998/99*, hrsg. von Walter-Wolfgang Sparrer, Berlin: Edition Text und Kritik, 1999, S. 67-106, hier S. 83-84.

17) Luise Rinser, *Isang Yun, Der verwundete Drahe. Dialog über Leben und Werk des Komponisten*, Frankfurt am Main: S. Fischer, 1977, S. 219. 74쪽과 224-225쪽도 참조.

18) Sylvia Hahn, *Historische Migrationsforschung*, Frankfurt am Main: Campus, 2012 참조.

19) Jin-Ah Kim, "Musik und Kulturtransfer. Ideen zu einem musikwissenschaftlichen Forschungsbereich", in: *Entgrenzte Welt? Musik und Kulturtransfer*, hrsg. von Jin-Ah Kim und Nepomuk Riva, Berlin: Ries & Erler, 2014, S. 9-56.

20) Jin-Ah Kim, "»Cross-Cultural Music Making«: Concepts, Conditions and Perspectives", in: *The International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 48 (2017) 1, pp. 19-32.

위에 언급한 사회적이자 문화적인 연구 외에도 정치적 측면의 연구도 윤이상을 이해하기 위해 중요하지 않을 수 없다. 분단의 한국이 정치적 또는 정치문화적 측면에서 윤이상과 그의 수용에 끼친 영향이 밝혀져야 함은 물론이고, 더불어 분단의 독일이 분단의 한국에서 건너온 윤이상에게 주었던 관심 역시 파악되어야 한다. 왜냐하면 윤이상의 후원은 동서로 분단된 독일이었고 이념의 경계를 깨고자 노력했던 독일 정치였다고 할 수 있기 때문이다. ‘동백림 사건’ 이후 1969년 3월 30일에 석방되어 서베를린으로 돌아 온 후에 같은 해 6월 23일에 킬 문화상을 수상하고, 1972년에 명예교수로 발령이 났으며, 거의 60세인 1977년에 베를린 예술고등음악학교(현재 베를린 예술대학)의 정교수로 임명된 사실만을 보아도 그 당시 윤이상에 대한 독일의 관심이 어느 정도였는지 추측할 수 있다. 그 밖에도 북한의 윤이상에 대한 관심 역시 연구의 대상이다. 윤이상은 1980년대부터 북한 측의 초대로 북한을 자주 왕래하며 여러 음악제와 워크숍에 참여했다. 하지만 이런 세부적 사항들에만 근거하여 윤이상을 정치활동을 한 인물로 쉽게 판단하는 데는 무리가 있다. 정치학자 올리버 마르카르트(Oliver Marchart)가 밝히듯이, 우리는 우선 ‘정치’라는 용어와 ‘정치적’이란 용어 사이의 차이를 인지해야하고<sup>22)</sup>, 이에 따라 윤이상이 실제 ‘정치’를 했는지 아니면 그냥 ‘정치적’이었는지에 대해 생각해 봐야 한다. 어쨌든 윤이상 본인은 자기 자신을 “단순한 음악가”라고 표현했다. 그는 “음악가”로서 “정치와 직접적 관련이 없다”는 입장을 취했다. 그러나 “언제나 위기 때에는 예술가도 다른 어느 사람들과 별반 다를 바 없는 하나의 인간이고 모두를 위하여 무엇인가를 꼭 해야만 한다”고 보며 “그래서 정치와도 관련이 되는 것”이라고 밝힌다.<sup>23)</sup>

윤이상의 음악적 행위를 이해하기 위해서는 다음의 다섯 가지 사항들이 중요하다:

첫째, 철학자 볼프강 벨쉬(Wolfgang Iser)는 현대 문화의 양상을 ‘트랜스 문화성’(transculturality)으로 특징지었다. ‘트랜스 문화성’이란 한 사회 내에도 여러 문화가 공존하여 그 문화의 요소들이 서로 결합하고 서로에 흡수되며 새로운 네트워크를 형성하는 현상을 뜻한다. 트랜스 문화성을 통해 한 사회의 문화는 문화적 경계를 넘어선다. 윤이상의 음악적 행위는 이러한 ‘트랜스 문화성’의 맥락에서 이해될 수 있다.<sup>24)</sup>

둘째, 이런 방식에 의한 윤이상의 음악적 행위는 인류학자 페르난도 오르티즈(Fernando Ortiz)의 용어를 빌리자면 ‘문화이식’(transculturation)의 과정에 해당된다. ‘문화이식’이란 어떤 문화가 원래 속했던 고유 영역의 범주에 머무르지 않고 다른 문화와 혼합 또는 융합되어 새롭게 거듭나는 것을 의미한다.<sup>25)</sup> ‘문화이식’의 과정 속에서 문화적 요소는 다른 문화적 요소와

21) 예를 들어 Insook Han, *Interkulturalität in der neuen Musik Koreas. Integration und Hybridität in der Musik von Isang Yun und Byungki Hwang*, Hamburg: Dr. Kovac, 2011. Christian Utz, *Neue Musik und Interkulturalität. Von John Cage bis Tan Dun*, Stuttgart: Franz Steiner, 2002, S. 222-253.

22) Oliver Marchart, *Die politische Differenz*, Berlin: Suhrkamp, 2010 참조.

23) Louise Rinser, 앞의 책, 228쪽, 필자 역. 55쪽도 참조.

24) Wolfgang Iser, “Transkulturalität - Lebensformen nach der Auflösung der Kulturen”, in: *Information Philosophie*, Heft 2 (1992), S. 5-20.

25) Ortiz, Fernando, *Cuban Counterpoint: Tobacco and Sugar*, Durham, NC: Duke University Press,

새롭게 교섭하고 해석되며 이전과는 다른 의미를 갖게 된다.

셋째, 이런 식으로 ‘문화이식’이 생기는 과정에서 한국전통 및 동아시아가 추상화된다. 즉, 한국전통이나 동아시아의 어떤 대상이 구체적으로 구현되는 것이 아니라 추상화 과정을 거쳐 재현된다는 뜻이다.<sup>26)</sup> 여기에서 한국전통은 윤이상이 한국사회에서 겪은 음악적/문화적 경험을 토대로 기억되어 표출된다. 인류학자 얀 아스만(Jan Assmann)이 의미하는 식의 ‘문화적 기억’을 통한 표출이다.<sup>27)</sup>

넷째, 윤이상의 음악적 행위는 서양과 동양 사이의 관계에 있어 존재하는 문화적/음악적 비대칭성(asymmetry)과 관계가 있다.<sup>28)</sup> 서양현대음악의 기법으로 추상화된 동양 또는 한국을 표현하는 그의 음악적 행위는 동양음악의 기법으로 동양 또는 한국을 구체적으로 표현하는 음악적 행위와 구분되며, 서양음악의 헤게모니를 부정하지 않는 데서 출발한다. 그렇다고 해서 이런 행위를 서구 헤게모니에 대한 ‘추종’, ‘적응’, ‘동화’로만 볼 수는 없다. 왜냐하면, 윤이상은 그 당시 헤게모니를 잡고 있던 서구의 작곡방식에 새로운 작곡법을 제시했고, 이로써 국제 음악계를 주도했던 서구음악의 축(軸)을 아직 여전히 이끌려가는 입장에 있던 동양 음악의 축 쪽으로 조금이나마 이동시켰다고 말할 수 있기 때문이다, 따라서 이런 행위는 서구문화의 지배를 당연시하는 사회집단에 대한 일종의 ‘저항’으로 해석될 소지가 있다.<sup>29)</sup> 하지만 이러한 ‘저항’도 윤이상의 의도만으로 볼 수는 없다. 왜냐하면, 이런 식의 ‘저항’을 그 당시 서양의 작곡계가 ‘아시아인’인 윤이상으로부터 지향했기 때문이다.

다섯 째, 이런 음악적 행위를 통해 만들어진 결과물, 즉 윤이상의 음악작품은 ‘동양’ 또는 ‘서양’, ‘한국’ 또는 ‘독일’의 이분법적 구조가 아닌 작곡가 개인의 ‘창조’라는 맥락에서 이해되어야 한다. 윤이상은 동양 또는 서양으로 나누는 이분법이 “불필요하다”고 여겼고<sup>30)</sup>, 창작가의 개성을 강조했다. 그가 말하기를: “내가 서양적인 또는 동양적인 음악을 만드는가 하는 질문에 나는 전혀 흥미가 없다. 나는 나이기 때문에 내가 써야 하는 음악을 쓸 뿐이다.”<sup>31)</sup>

## 5. 맺는말

앞서 언급했듯이 윤이상이 유럽으로 이주한 1950년대 후반부터 서구사회는 타자와 타자성

---

1995.

26) 윤신향은 윤이상의 악보가 상(像)과 같은 역할을 한다고 해석한다. 윤신향, 『경계 선상의 음악』, 파주: 한길사, 2005, 215-227쪽 비교.

27) Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München: C.H. Beck, 1992.

28) Jin-Ah Kim, "Asymmetrie, weltweit. Ungleiche Voraussetzungen bestimmen das Komponieren im Zeitalter der Globalisierung", in: *Neue Zeitschrift für Musik*, Heft 3, 2013, S. 24-27.

29) Jin-Ah Kim, 앞의 글 (2013), 참조.

30) Luise Rinser, 앞의 책, 74쪽.

31) 위의 책, 220쪽. 필자 역.

(alterity)에 대한 관심이 컸다. 이에 따라 윤이상은 유럽에서 생활하는 40년 동안 줄곧 ‘동양인’, 즉 ‘타자’로 수용되었다. 당시 유럽인들이 윤이상으로부터 듣고자했던 음악은 ‘타자’로서의 양식이 드러나는 ‘동양적’인 음악이었다. 윤이상이 사망한 지금까지도 사회적 담론은 윤이상과 그의 음악에서 ‘한국적’, ‘동양적’인 것을 찾으려고 노력한다. 이런 노력을 하는 중에 어떤 이들은 결핍을 경험하기도 하고, 반면 다른 이들은 찾고자 하는 것을 확인하기도 한다. 결핍을 경험한 이들로부터 윤이상은 서구주의 성향 때문에 비판의 대상이 되는데, 찾고자 하는 것을 확인한 이들로부터는 윤이상은 소위 애국자로 인식되어 찬양의 대상으로 떠오르곤 한다. 이런 식의 찬반론은 ‘윤이상과 정치’라는 주제에도 해당된다. 그는 북한과의 교류로 인해 민주주의에 대한 거역으로 보아져 비판의 대상이 되는 반면, ‘민족애’, ‘평화주의’, ‘세계주의’(cosmopolitanism)라는 이름으로 칭송되기도 한다.

이런 해석들에 대한 논의가 앞으로 더 필요하다. 하지만 일단 그가 작곡가로서 인지도가 생기기 시작하는 무렵에 유학 후 바로 귀국하려던 원래 계획을 바꾸고 유럽에서 살기로 결정했고<sup>32)</sup>, 정치적인 이유에서만이 아니라 음악적 이유에서, 즉 자신이 유럽 음악계에 발을 딛고 있기 때문에 한국으로 갈 수 없다고 밝히며<sup>33)</sup>, 본인에게 가장 중요한 과제를 음악으로 보았다는 점<sup>34)</sup> 등을 고려해 볼 때, 윤이상은 조국과 민족을 위해 모든 것을 바칠 정도로 ‘애국주의자’도 ‘민족주의자’도 아니었고, 나라를 보호하고자 하는 ‘국수주의자’도 아니었음을 알 수 있다. 그는 또한 동서양을 연결시켜주는 ‘중개자’ 역할에도 큰 관심을 가지고 있지 않았던 것으로 보인다. 왜냐하면, 그는 작곡가 개인으로서 자신을 발전시키고 표현하며 보존하는데 삶의 초점을 맞추었고, 이것을 위해 지대한 노력을 기울였기 때문이다. 이런 맥락에서 ‘천재적인 음악가’라는 수식어도 그에게 그리 어울리지 않는다. 필자는 오히려 윤이상이 자신이 속한 사회에 주어진 가능성을 제대로 파악하고 자기 것으로 만들 수 있었다는 점에서 그를 높이 평가하고자 한다. 그가 가졌던 ‘복수문화성’은 사회의 가능성을 자기화한 결과라고 볼 수 있다.<sup>35)</sup> 필자는 바로 이런 윤이상의 사회성과 인간적 측면이 연구를 통해 제대로 드러날 때, ‘동양’ 아니면 ‘서양’, ‘한국’ 아니면 ‘독일’ 또는 ‘남한’ 아니면 ‘북한’의 윤이상이 아닌 작곡가 개인으로서의 윤이상이 더 빛날 수 있으리라 본다.

향후 윤이상 연구의 과제는 크고 무겁다. 이러한 과제를 수행하기 위해 장기적 연구와 함께 연구 결과를 공유하며 토론할 수 있는 장(場)이 절실하게 필요하다. 특히 서로 다른 사회에 속한 여러 음악학자들과 음악인들이 만나 각자의 경험을 교환하고 넓혀나가면서 트랜스 국가적 연구에 참여할 수 있는 기회가 더없이 중요하다고 여겨진다. 이런 맥락에서 윤이상 탄생 100주년을 기념하는 이 심포지엄이 기획되었다. 한국을 비롯하여 독일과 터키에서 활동하는 학자들과 작곡가가 모이는 포럼을 마련한 셈이다. 오늘 이 의미 있는 행사에 오셔서 자리를 빛내주시는

32) 위의 책, 73쪽과 91-92쪽.

33) 위의 책, 225쪽.

34) 위의 책, 169쪽.

35) 위의 책, 219쪽과 224-225쪽 참조.

모든 분들께 깊이 감사드린다. 가까운 시기에 북한의 음악학자들과 음악가들도 이런 모임에 동참할 수 있는 기회가 마련되기를 바란다. 마지막으로 이 행사가 개최될 수 있게 힘써 주신 윤이상평화재단, 주한 독일문화원, 서울특별시, 서울문화재단에도 무한한 감사의 뜻을 올린다.





## 동양은 서양을 만나야만 하는가?<sup>1)</sup>

허영한 | 한국예술종합학교 음악원 음악학과

“윤이상은 서양과 동양의 개념을 훌륭하게 통합한 뛰어난 동양의 작곡가였다.”(2008년)<sup>2)</sup>

“가장 유명한 한국 작곡가인, 윤이상은 한국 전통 음악 용법을 20세기 서양 음악 형식과 결합한 독특한 음악 양식을 만들었다.”(2008년)<sup>3)</sup>

“그의 모든 음악 기법과 양식은 동양적 음악 어법과 유럽적 작곡 기법을 활용하여 만들어진 것이다.”(2009년)<sup>4)</sup>

“윤이상은 그의 생애의 두 요소 즉, 한국 문화 속에서의 성장 과정과 서양 음악 전통을 뛰어나게 조합시킨 인물이다.”(2010년)<sup>5)</sup>

“서양과 동양의 영향을 통합한 것에 더해서 전곡을 통해 나타나는 윤이상 작곡 어법의 중요한 특징은 동아시아 철학적 사고를 그의 작품에 적용했다는 점이다.”(2013년)<sup>6)</sup>

- 
- 1) 나는 오늘 발표하는 분들에 비하면 윤이상 초보자이다. 독일뿐만 아니라 국내에는 윤이상 전문학자가 많이 있다. 국내만 보더라도 오늘 발표에 참여하는 최애경과 이경분, 그리고 비록 발표하지는 않지만 윤신향과 이미경, 이희경 등 윤이상 연구에 크게 기여한 분들을 꼽을 수 있다. 나와 같은 윤이상 초보자가 오늘 심포지엄에 초대된 것은 뛰어난 작곡가의 탄생 100주년을 기념하는 기쁜 자리이기 때문이라고 이해하고 있다.
  - 2) “Isang Yun (1917-1995) was a distinguished composer from the East who brilliantly incorporates the concepts of the West and the East.” Injung Song, “In-depth study of Isang Yun's Glissées pour Violoncelle seul,” Boston University, ProQuest Dissertations Publishing, 2008.
  - 3) “One of the most celebrated Korean composers, Isang Yun (1917-1995), established a unique musical style by combining Korean traditional music idioms with twentieth-century Western music forms.” Jee-Hyun Kim, “East meets West: Isang Yun's ‘Gagok’ for voice, guitar, and percussion,” Arizona State University, ProQuest Dissertations Publishing, 2008.
  - 4) “All of his techniques and styles of music were designed by employing Eastern musical language and European compositional techniques.” Ja-Kyoung Kuh, “The use of traditional Korean compositional techniques in Isang Yun's opera ‘Die Witwe des Schmetterlings’(The Butterfly Widow): Combining Eastern musical values and concepts within the context of Western practice,” The University of Arizona, ProQuest Dissertations Publishing, 2009.
  - 5) “Isang Yun (1917-1995) embraced a masterful combination of two elements derived from his life: his Korean cultural upbringing and Western musical traditions.” Hyo Jung Kim “Combining of Korean traditional performance and recent German techniques in Isang Yun's ‘Kontraste: Zwei Stuecke fuer Violine Solo’ (1987)” University of North Texas, ProQuest Dissertations Publishing, 2010. (DMA)

이 내용들은 미국의 학위 논문의 초록에서 발췌한 것으로 모두 한국인들의 윤이상에 대한 언급이다. 한국인들에 의한 미국 학위 논문이라는 점에 유의할 필요가 있다. 대체적으로 연주 박사(DMA) 논문으로 철학 박사(Ph.D.) 논문에 비해 그 내용이 다소 가볍다(?)고 할 수 있다. 다시 말해서 연주 박사 논문들은 그만큼 새로운 학술적 주장보다는 기존의 이론이나 주장을 보완하거나 강화하는 내용이 많은 편이다. 위의 언급들은 미국에서 윤이상이 음악인들에게, 특히 한국인 음악인들에게 일상적으로 어떻게 알려져 있는지를 잘 보여준다. 간단히 말해서 윤이상은 동양과 서양의 만남의 결과, 그 중에서도 뛰어난 결과라는 평가이다. 그리고 이러한 평가가 연주 박사 학위 논문의 주제로 활용될 정도로 매우 일반적으로 받아들여지고 있음을 알 수 있다. 여기서 나의 의문점이 시작한다. 동양과 서양의 만남이라는 통속성이 이처럼 강렬하게 작동하도록 만드는 이유는 무엇일까? 우리는 왜 동서양의 만남에 매료되는가? 동서양의 만남이 가능한 할까? 윤이상의 동양은 무엇일까?

윤이상의 동양은 우선 한국이다. 그가 한국 통영에서 태어났기 때문이다. 노동은의 연구를 통해 자세히 밝혀졌듯이 통영은 우리의 다양한 전통음악이 비교적 활발히 공연되었고 지리적으로 부산과 가깝다는 이유에서 일본을 통한 서양음악의 보급도 잘 이루어진 곳이었다고 한다.<sup>7)</sup> 그런데 윤이상은 한국을 떠나기 전까지 우리 전통음악을 극복해야할 대상으로 여기고 있었으며 이는 당시 대다수 서양음악 작곡가들이 갖고 있었던 공통된 생각이었다. 물론 윤이상이 우리 전통에 기초한 한국 서양음악을 추구해야 한다는 주장을 하지 않은 것은 아니었지만 이런 생각 역시 홍난파를 비롯해서 많은 한국의 양악 작곡가들이 공유하고 있던 생각이었기 때문에 이를 특별하게 언급할 필요는 없다.

홍난파와의 차이점은 윤이상이 서양음악을 이해하고 있는 수준이었다. 이미 그의 동년배인 김순남(1917-1986)과 이건우(1919-1998)를 통해 확인되었지만 1930년대 말에 일본에서 공부한 한국의 작곡가들은 당시 현대음악 어법에 익숙할 정도로 서양현대음악 조류를 받아들이고 있었다. 윤이상의 가곡집 『달무리』(1949)에 실린 <고풍의상>을 비롯한 가곡들은 음악어법으로 볼 때 김순남의 <진달래>와 비견되며 윤이상은 오히려 김순남보다 더 전통적인 화성 어법을 사용하고 있었음을 알 수 있다. 여기서 홍난파를 거론한 것은 홍난파는 서양음악을 제대로 이해하지 못한 상태에서 곡을 만들었다면 윤이상과 김순남, 이건우는 서양음악에 대한 이해가 충분한 상황이었음을 강조하기 위함이다. 다시 말해서 윤이상은 이미 서양음악을 만났고, 한국의 선율과 리듬적 특징을 활용하고 있었다. 서양 조성음악에 기초한 우리의 전통음악적(민요적) 선율과 리듬은 ‘낮은 차원’에서의 동서양의 만남이라고 할 수 있을지 모르겠다. 물론 유럽 현지에서 직접 경험하는 것과 큰 차이가 있었겠지만 서양음악은 동양의 한국에서 살고 있었던 윤이

6) “In addition to the integration of Western and Eastern influences, a significant feature of Yun’s compositional language, found throughout his oeuvre, is the application of East Asian philosophical tenets into his works.” Daewook Kim, “The integration of western techniques with east Asian philosophies in Isang Yun’s ‘Quartett Für horn, Trompete, Posaune und Klavier’” University of North Texas, ProQuest Dissertations Publishing, 2013.

7) 노동은, “한국에서 윤이상의 삶과 예술,” 『한국음악론』 한국학술정보원, 2002, 231-294쪽.

상에게 결코 낯선 음악이 아니다. 마흔 살에 한국을 떠나기 전까지 윤이상은 한국의 뛰어난 서양음악작곡가였다.

1956년 윤이상이 유럽으로 떠나 프랑스 파리를 거쳐 독일 베를린에 정착하면서 그에게 낯설게 다가온 것은 서양의 음악이 아니라 오히려 동양의 음악이었다. 윤이상이 직접 밝히듯이 동양 음악의 중요성을 유럽에서 깨달은 것이다. 이 과정에 중요한 역할을 한 것은 여러 학자가 지적했듯이 1958년 다름슈타트에서의 존 케이지와의 만남이었을 것이다. 윤이상은 존 케이지와 같은 소위 아방가르드 음악에 대해 탐탁지 않게 생각했다고 하지만 존 케이지가 동양의 주역을 활용하는 데에 큰 충격을 받았던 것으로 보인다. 윤이상의 돌파구는 바로 이 시점에만 들어진다. 그 이전까지 유럽의 현대음악을 교조적으로 이끌어오고 있던 음렬주의 음악에서 벗어날 수 있는 길이 생긴 것이다. 바로 리게티(György Ligeti 1923- 2006)의 등장이다. 윤이상은 다름슈타트에서 이수자여사에게 보낸 1958년 9월 10일 편지에 음렬음악에 대한 비판적인 평가를 내리면서 “다행히 지금 최전선에서는 마치 동양의 수목화처럼 연한 허무감과 침묵이 흐르는, 그러면서도 섬세하고 미학적으로 교묘히 구축된 그런 작품이 유행하고” 있다고 전한다.<sup>8)</sup> 리게티의 음악은 적당한 수준에서, 즉 유럽인들이 받아들일 수 있는 수준에서 그들에게 낯선 음악이었다. 음렬주의 음악까지 유지되어온 음 중심의 유럽적 사고를 단번에 뛰어넘는 듯한 리게티의 음향 작곡은 윤이상에게 동양의 생각을 덧칠할 수 있는 적합한 양식이 마련된 것이다. 이 시점부터 윤이상의 새로운 시대가 열리게 되고 이때부터 그의 동양은 한국에서 점차적으로 벗어나기 시작한다.

이같은 전환점에 중요한 역할을 한 또 한명의 인물은 윤이상에 의하면 그의 스승 보리스 블라허(Boris Blacher, 1903-1975)였다고 한다. 블라허는 그에게 “동양적인 음의 이미지를 좀더 분명하게 표현해야 한다”고 말했다고 한다.<sup>9)</sup> 그래서 그는 유럽에서 비로소 새롭게 ‘한국인’이 된 것이다. 40세까지 작곡가로 활동하면서 이룩한 작곡 양식을 전혀 새로운 방향으로 돌린다는 것이 결코 쉬운 일이 아니었을 것이다. 그렇지만 윤이상에게는 동양으로의 변화만이 성공의 가능성이 있음을 직감하고 있었다.<sup>10)</sup> 그런데 만주와 하얼빈에서 어린 시절을 보낸 블라허의 충고를 순수하게 볼 수도 있겠으나 한편으로는 다분히 서양음악의 소유권에 대한 주장처럼 들리기도 한다. 다시 말해서 ‘서양음악은 우리 것이니 너는 너희 나라의 음악을 하라’처럼 들린다는 말이다.<sup>11)</sup> 블라허의 충고와 존 케이지의 주역, 리게티의 음향작곡 등이 복합적으로 작용한 결과이겠지만 윤이상은 분명 서양 작곡가들과의 차별화만이 자신의 음악적 정체성을 확보할 수 있

8) 이수자, 『내 남편, 윤이상』 창작과 비평사, 1998, 157쪽. 홍정수, “윤이상의 음악미학 또는 도교와 드뷔시,” 『음악과 민족』 제51호 (2016), 23쪽에서 재인용.

9) 윤이상·루이제 린러, 『윤이상, 상처 입은 용』, 랜덤하우스 중앙, 2005, 79쪽.

10) 윤이상은 이수자여사에게 보낸 편지에서 그 가능성에 대해 여러번 언급했다고 한다. 홍정수, 앞의 글, 20-25쪽.

11) 프랑스로 유학을 떠난 조지 거친에게 라벨이 비슷한 말을 했다고 전해진다. 필자도 비슷한 경험을 한 적이 있다. 미국에서 학위 논문 주제를 르네상스 시대의 음악으로 하려고 하자 몇몇 교수들은 한국의 현대음악을 하는 게 어떻겠느냐는 충고를 했었다.

다는 결심을 굳힌 것으로 보인다. 그래서 나는 윤이상의 동양은 이런 배경 속에서 만들어진 것이 아닌가라는 생각을 하고 있다. 의식적으로 만들어진 동양, 또는 유명한 말처럼 ‘상상속의’ 동양 말이다. 그 이유는 윤이상의 동양의 이미지는 지속적으로 변하면서 일관성을 찾을 수가 없기 때문이다. 그의 동양은 한국이었다가, 또는 한국과 중국이었다가, 아예 한국을 뺀 중국이었고 일본인들은 한국도 중국도 아닌 전체 동양을 윤이상의 동양으로 이해하고 있었다.

아마도 그는 서양인들의 차가운 시선으로부터 자신 스스로를 보호하기 위해서 동양이 필요했던 것으로 보인다. 코흐의 말을 들어보자. “윤이상의 중요한 의미는 그가 바로 이 유럽인들의 무시라는 장애를 처음으로 극복한 음악가이며, 유럽의 음악전통의 강세와 절대성에도 불구하고 이 속에서 진정한 타민족의 음악을 내세운 음악가라는 점이다.”<sup>12)</sup> 유럽인들이, 특히 독일인들이 그토록 자랑스럽게 여기는 ‘유럽의 음악전통의 강세와 절대성’을 극복하기 위해 윤이상은 동양을 내세웠던 것이 아닐까. 코흐의 말은 윤이상이 ‘타민족’의 음악으로 성공했음을 강조하고 있다. 이것이 얼마나 어려운 일인가는 코흐의 이어지는 언급에서 짐작할 수 있다--“그 이유는 바로 독일이야말로 고귀한 음악전통을 중요시하는 곳이기 때문일 것이다.”<sup>13)</sup>

다시 말해서 유럽의 작곡계는 윤이상을 동양의 작곡가로 국한시킴으로써 그를 일정한 지역 안에, 즉 ‘타민족의 음악’안에 안전하게 가두어 놓을 수 있다고 생각했는지 모른다. 어찌되었든 ‘동양’은 윤이상에게도 유럽의 작곡계에게도 모두 유익한 방향, 즉 보호막으로 역할을 했던 것은 분명하다. 윤이상의 동양이 이러한 탄생 배경 하에 만들어진 것이라면 ‘동양’이나 ‘동아시아’가 일관된 모습으로 드러나기를 기대하는 것은 오히려 잘못된 일인지도 모른다.

윤이상을 가까운 거리에서 오래 동안 지켜본 볼프강 슈파러는 그의 음악을 해설하면서 ‘동아시아적인 정신’에 바탕을 두고 있다고 되풀이 한다.<sup>14)</sup> 여기서 ‘동아시아적’이라는 의미는 지역적으로 중국, 한반도, 일본을 포함하고 있다. 그런데 음악적으로 무엇이 동아시아적이라는 것인지에 대해서 정작 작곡자의 설명은 항상 일정하지 않다. 윤이상은 그 대상이 누구냐에 따라 자신의 음악이 어느 나라의 전통에 기반을 두고 있는지 미세한 조정이 가해진다. 한국인이거나 일본인, 또는 유럽인 대상 강연과 대담 등에서 그의 동아시아는 조금씩 계속 변한다. 동아시아가 구체적으로 무엇을 뜻하는지 그의 발언을 중심으로 살펴보자.<sup>15)</sup>

우선 1984년에 있었던 일본인과의 대담에서는 가장 구체적으로 아악과 더불어 ‘남도창과 같은 한국의 민속음악’이라고 답하고,<sup>16)</sup> 1985년 튀빙겐대학 명예박사학위 수여식에서 행한 강연에서는 ‘중국과 한국의 궁정음악’이라고 하는가 하면<sup>17)</sup> 1989년에 국내의 『음악동아』에 기고한

12) 코흐 (이경분 역), “먼 곳에 있는 가까움. 윤이상과 서구,” 한국음악학학회·윤이상평화재단 공동 엮음, 『윤이상의 창작세계와 동아시아 문화』, 예술, 2006, 120쪽.

13) 코흐, 위의 글, 같은 곳.

14) 최성만·홍은미 편역 『윤이상의 음악세계』, 483, 486, 487, 490, 498, 502, 513쪽 참조.

15) 이 부분은 필자의 서평, “동양정신에 바탕둔 세계적 작곡가의 삶과 음악. 최성만, 홍은미 편역 『윤이상의 음악세계』,” 『한길문학』 제9호 (1991), 260-267쪽에 일부 의존하고 있다.

16) 최성만·홍은미 편역 『윤이상의 음악세계』, 147-148쪽.

17) 최성만·홍은미 편역 『윤이상의 음악세계』, 41쪽. 이와 비슷한 말은 그의 “드뷔시와 나”라는 강연에서도 나온다. 같은 책, 66쪽.

글에서는 ‘나의 모국의 전통’이라고만 한다.<sup>18)</sup> 한국의 민속음악과 궁정음악은 대중음악과 현대 음악만큼의 간격이 있는 음악이다. 이 두 음악으로부터 동시에 영향 받는 것이 가능한 일인지 모르겠다. 그런가하면 ‘모국의 전통’을 강조하며 동아시아와 한국을 동일시 할 수 있는지도 애매한 문제로 남는다. 왜냐하면 일본에서 윤이상은 자신의 음악의 뿌리로 동아시아의 전통을 강조했기 때문이다. 한국과 일본의 궁정음악이 중국의 것으로부터 유래되어 유사한 부분이 있는 것은 사실이지만 3국의 궁정음악은 분명 다르며 민속음악은 그 차이 정도가 크기 때문에 어느 한 나라를 지목할 때 다른 나라와의 모순이 생기는 문제가 있다. 윤이상이 동아시아와 한국을 완전히 동일시하거나 또는 완전하게 다른 전통이라고 말하기에 불편한 지점이 있는 것이다. 한국을 동아시아 3국에 포함시켜 하나의 전통으로 말하게 되면 심정적으로 부담되는 일본을 제외시키기 어려워지고 한국과 동아시아를 분리하게 되면 동양의 철학으로 잘 알려진 도교와의 정신적 연대성이 약해진다.

여기서 1960년대 말 동아시아 3국에 대해서 냉정하게 생각해보자. 일본은 전후 복구에 성공하며 경제 기적을 이루어 60년대 말에는 미국 다음 가는 경제 대국으로 발전했다. 중국은 아직 경제적으로는 일본에 뒤쳐져 있었지만 주지하다시피 고대부터 동양의 철학적 지주 역할을 해왔다는 점은 유럽인들도 잘 알고 있었다. 반면에 한국은 어떠했는가. 한국전쟁 이후 60년대 중반까지 경제는 낙후되어 있었고 그렇다고 중국처럼 세계인들에게 내놓을 만한 사상도 없었다. 한국전에 참전하여 3만 6천명 이상의 사망자를 낸 미국에게도 한국의 존재는 매우 작았다. 이런 상황에서 유럽에서 서양음악 작곡가로 활동하려는 윤이상은 한국 보다는 동아시아를 배경으로 삼는 것이 훨씬 유리했을 것이다.

윤이상이 동아시아 배경을 강조하면서 일본의 현대음악계는 윤이상에게 친근하게 접근할 수 있는 근거가 생긴 것으로 보인다. 이경분의 흥미로운 연구가 잘 보여주듯이 일본인은 한결같이 윤이상을 ‘동아시아’의 작곡가임을 강조한다. 윤이상을 동아시아의 작곡가로 설정함으로써 일본인은 문화정체성의 동질성을 확인할 수 있는 근거를 마련한 것이다. 그래서 호소카와 미와의 말처럼 윤이상이 한국이 아니라 “아시아적 미학을 번역”했다고 한 것이다. 이에 대해 이경분은 “윤이상과 몇 년씩 레슨을 통해 그의 일상생활과 대화하였던 일본인제자들에게 윤이상은 한국인이라기 보다는 오히려 아시아인으로서는 공통점을 느끼고 교류하였을 지도 모른다”고 조심스럽게 진단하고 있다.<sup>19)</sup> 일본에서 통용된 동아시아 작곡가의 이미지는 다름 아닌 윤이상이 스스로 만든 것이다. 이경분은 1986년 11월과 1992년 11월 동경에서 개최된 강연회에서 윤이상은 스스로를 ‘한국작곡가’가 아닌 ‘동양 (동아시아)의 작곡가’라고 말하고 있음을 지적하고 있다.<sup>20)</sup>

필자는 일본인들이 윤이상을 동아시아 작곡가라고 강조하는 것은 그에 대한 일본의 소유권을 일정 부분 주장하고픈 마음으로 읽힌다. 동아시아는 일본인들에게 무엇을 의미할까. 1940년 태평양전쟁을 준비하고 있던 일본은 동아시아에 동남아시아까지 포함한 ‘대동아’의 개념을 공

18) 최성만·홍은미 편역 『윤이상의 음악세계』, 75쪽.

19) 이경분, “일본의 윤이상: ‘동아시아 작곡가’로서 윤이상,” 『음악과 문화』 제24호 (2011), 86쪽.

20) 이경분, 위의 글, 87-88쪽.

식화 시키며 미국이 주도하는 ‘서양의 침략’과 맞서자고 주장했다. 그리고 일본은 그 대동아의 대표였다. 이러한 일본의 동양에 대한 인식은 20세기 초 미술사학자 오카쿠라 텐신 (岡倉天心, 1862-1913)의 『동양의 이상』이라는 책의 첫 문장인 “아시아는 하나다”에 잘 나타난다.<sup>21)</sup> 따라서 윤이상을 동아시아의 작곡가라고 명명함으로써 언제든지 그를 자신들의 전통 속으로 편입할 수 있는 근거가 생긴 셈이다.

1960년대 말부터 유럽에서 두각을 나타내기 시작한 윤이상에게는 유럽 활동에 있어서 그의 모국인 한국보다는 중국과 일본이 훨씬 이롭다는 사실을 잘 알고 있었을 것이다. 지금도 많은 한국인들은 유럽이나 미국에서 일본인이나 중국인으로 오해받는 일이 종종 있을 것이다. 그래도 최근에는 한국의 경제력이 강해지면서 예전보다 이런 오해가 줄어들었는지 모르겠다. 그런데 독일의 다른 지역도 아니고 베를린의 일간지 <베를리너 모르겐포스트 Berliner Morgenpost>에 실린 윤이상을 일본인 작곡가라고 보도하는 기사는 필자를 잠시 놀라게 만들었으나 곧바로 고개를 끄덕일 수밖에 없었다.<sup>22)</sup> 그것도 이 기사는 불과 한 달도 되지 않은 지난 9월 1일 기사였다. 그러니까 지금도, 2017년 9월에도 이러하네 윤이상이 유럽에서 본격적으로 활동하기 시작한 60년대에는 어느 정도였는지 쉽게 짐작을 할 수 있을 것이다.<sup>23)</sup> 그나마 윤이상의 한국인 정체성은 1967년 동백림 사건으로 많은 유럽인들에게 분명하게 각인되었을 것이다. 그럼에도 불구하고 윤이상은 지속적으로 동아시아를 선택한다. 결과적으로 다국적인 동아시아라는 정체성은 윤이상을 불안정한 긴장 속에 놓이게 한다. 독일의 게르하르트 R 코흐는 “윤이상은 이리저리 흔들리는 이중적으로 분열된 사람이었다”고 말한다.<sup>24)</sup> 필자는 이중적에 더해서 다중적이었다는 말을 덧붙이고 싶다. 코흐는 한국과 독일로, 그리고 남한과 북한으로 분열된 윤이상을 말하고 있으나,<sup>25)</sup> 실제로는 서양과 동양, 동양에서도 한국, 일본, 중국으로 분열되고 또 한국에서도 (정치적인 이유이기는 하지만) 남한과 북한으로 흔들렸다고 할 수 있다.

동백림 사건 이전의 작곡된 그의 작품들 제목을 보면 윤이상이 동아시아 중 최소한 한국과 중국으로 흔들리고 있음을 알 수 있다. 1962년 실내앙상블을 위한 작품인 <로양>(Loyang)은 ‘낙양’의 중국식 발음이다. 그런가하면 1963년에 작곡된 실내악 <가사>와 <가락>은 모두 한국어이다. 고대 중국의 교훈곡을 바탕으로 한 오페라 <류통의 꿈>(1965)과 한국어 제목의 <예

21) 오카쿠라 텐신, “동양의 이상,” 최원식, 백영서 역음 『동아시아인의 '동양' 인식:19-20세기』, 문학과 지성, 1997, 29쪽.

22) “Ein Kunststück ist es, wie spielerisch und inhaltlich fast selbstverständlich Hopp dabei noch den 100. Geburtstag des japanischen Komponisten Isang Yun unterbringen kann - im Konzertsaal, aber auch in einer Ausstellung im Foyer des Kammermusiksaales.” Berliner Morgenpost 2017년 9월 1일 인터넷판 기사이며 Matthias Nöther 기자가 작성한 기사이다.  
<https://www.morgenpost.de/kultur/article211775625/Musikfest-Berlin-Monteverdisteht-im-Mittelpunkt.html>  
2017년 9월 2일 접속.

23) 1998년에 BIS 레이블로 출시된 노부코 이마이(비올라)와 미에 미키(아코디언)의 이중주 앨범의 제목은 Into the Depth of Time-Japanese Music for Accordion and Viola이며 이 음반에는 토시오 호소카와와 유지 타카하시, 요시로 이리노, 그리고 윤이상의 작품이 포함되어 있다. BIS-CD-929.

24) 코흐(이경분 역), “먼 곳에 있는 가까움. 윤이상과 서구,” 125-126쪽.

25) 코흐, 위의 글, 같은 곳.

악>(1966), 중국어 제목인 <샤오 양 인>(Shao Yang Yin, 소양음의 중국식 발음, 1966) 등에서 알 수 있듯이 이때까지 윤이상은 한국과 중국 사이를 오가고 있었다.

윤이상의 이러한 (코흐의 표현을 빌리자면) “두 의자 사이에 앉음”에 불안한 느낌을 받았는지 두 한국인 대담자 송두울과 김연호는 그의 음악의 근원이 무엇인지를 질문하게 되고 윤이상은 자신의 음악은 우주 또는 자연 속에 이미 존재하는 것을 우리에게 전달할 뿐이라는 도교 철학적 대답을 하기에 이른다.<sup>26)</sup>

윤이상은 자신의 동아시아적 특성으로 도교를 채택했다. ‘채택’이라는 단어를 사용하는 이유는 윤이상이 자신의 작품을 설명하기 위해 도교를 의식적으로 활용했다는 점을 강조하기 위함이다. 홍정수와 이희경이 지적한 대로 도교는 도의 정의조차 부정하는데 이를 자신의 음악에 내재해 있는 것으로 설명하는 순간 더 이상 도교와 연관성은 사라진다고 할 수 있다.<sup>27)</sup> 그럼에도 윤이상의 도교 채택이 유럽에서 효과적이었던 이유는 존 케이지의 주역이 효과적이었던 것과 하나도 다르지 않다. 흔한 말로 이국정서가 작용하고 있는 것이다. 윤이상은 그 이국정서가 가져다주는 신비로움을 최대한 활용했던 것으로 보인다.

“나는 지금까지 100곡 이상의 작품을 썼는데 그 중에서 약 70퍼센트 이상이 도교나 불교적 신비주의에 뿌리를 두었거나 그것과 관련이 있는 설화에 의한 것입니다. 나의 작품들에서는 도교, 불교의 신비주의가—제목으로 직접 나타나지 않았어도—자주 테마가 됩니다.”<sup>28)</sup>

도교가 음악적 내용으로 구체화되면 될수록 신비주의의 강도는 올라간다. 대표적인 예가 페터 레베스의 “주요음:홀론”과 한스 외쉬의 “도의 정신에서 나온 음악: 낙양에 대한 고찰”이다.<sup>29)</sup> 이와 같은 분석 논문들은 이희경이 지적한 대로 오히려 윤이상의 음악을 이해하는 데에 도움이 되지 않는다.

“유럽적 사유방식의 틀 속에서 동아시아의 전통철학을 이해하는 것이 얼마나 가능한가라는 문제는 차치하고라도, 철학적 범주인 ‘정중동’이나 ‘음양’의 원리를 음악 분석적 차원에서 그대로 원용하여 설명함으로써 윤이상 음악에 대한 구체적인 접근을 더욱 어렵게 만들었다.”<sup>30)</sup>

---

26) 김연호와의 대담에서 자신 음악의 ‘우주’ 유래설을 말하고 있다. 최성만·홍은미 편역 『윤이상의 음악세계』, 94쪽; 한편 송두울과의 대담에서는 우주 대신에 ‘자연’ 유래설을 펴력한다. 최성만·홍은미 편역 『윤이상의 음악세계』, 80쪽.

27) 홍정수, “윤이상의 음악미학 또는 도교와 드뷔시,” 11-35쪽과 이희경, ““소수적 음악을 위하여”---유럽 현대음악 속의 윤이상,” 『음악학』 제9호 (2002), 295-312쪽.

28) 윤이상·볼프강 슈파러, 『나의 길, 나의 이상, 나의 음악』, HICE, 1994, 33쪽. 홍정수, 위의 글, 18-19쪽에서 재인용.

29) 두 논문 모두 최성만·홍은미 편역 『윤이상의 음악세계』에 번역되어 있다.

30) 이희경, 앞의 글, 296-296쪽.

그럼에도 도교 철학 채택이 유럽에서 매우 강력하게 효과를 발휘한 것은 신비주의와 함께 이국정서 또는 오리엔탈리즘의 작용이었다고 생각한다. 많은 유럽인에게 윤이상의 도교는 존 케이지 보다 더욱 강력한 힘을 발휘했다. 미국의 학자 존 코벳이 말하는 소위 ‘정체성의 정치학’(identity politics)이 작동하고 있기 때문이다. 그에 의하면 이는 더욱 강력한 형태의 오리엔탈리즘이라고 하는데 “진짜 동양인 작곡가에 의해 창작된 작품은 분석이나 비평 넘어 존재”하게 된다는 점이다.<sup>31)</sup> 다시 말해서 윤이상이 동양/한국의 철학을 동원하게 되면 서양인들의 그가 동양/한국의 ‘진짜’ 작곡가이기 때문에 그의 작품에 대해 아무런 토를 달지 못한다는 것이다. 앞에서 나는 바로 이런 점 때문에 동양은 그의 보호막 역할을 했다고 말한 것이다.

반면에 일본인들은 도교 대신에 “동아시아의 음악미학이나 철학”으로 중국의 고대 사상을 희석시켰고 한국인들은 아예 윤이상의 도교를 믿지 않는 분위기이다. 앞에서 언급한 홍정수와 이희경, 그리고 이미경과 윤신향은 대체적으로 ‘도교의 음악화’에 부정적인 의견을 갖고 있는 것으로 보인다. 예를 들면 윤신향은 “이미 이러한[도교적] 해석방식의 문제점을 언급했듯이, 윤이상이 자신의 삶의 양식과 동일시하려고 하는 도와 작곡적 매개과정에서 변화해버린 도교적 원칙들의 표출양식은 엄연히 다르다”고 지적한다.<sup>32)</sup> 바로 윤이상의 도교는 유럽인들한테만 특별히 매력적으로 작용한다는 점에서 이국정서가 작동하고 있다고 보는 것이다. 이와 같은 동양 철학의 활용에 대해 존 코벳은 중국 태생의 작곡가 탄 둔(Tán Dùn, 1957-)을 말하며 “신오리엔탈주의자(neo-orientalist) 전략의 심한 복잡성이 다음과 같이 드러난다: 서양에 있는 아시아 작곡가는 아시아 철학으로부터 영감을 받은 서양 작곡가가 고안한 기법을 사용하고 그의 작품은 아시아 청중들에 의해 이상한 서양의 산물로 감상되어 진다.”<sup>33)</sup> 이 말에 윤이상과 존 케이지를 대입해 보면 우리는 그나마 다행이다. 윤이상의 음악을 ‘이상한 서양의 산물’로 받아들이지는 않기 때문이다.

나는 윤이상의 음악이 지니는 독특함을 부인하지 않는다. 그리고 그 독특함이 그의 말대로 또 많은 이들이 지적하는 대로 한국의 전통, 보다 구체적으로 궁정음악과 연관되어 있음도 부인하지 않는다. 그럼에도 달하우스가 쇼팽의 민족주의에 대해 말한 것처럼,<sup>34)</sup> 또 이미경이 언급했듯이<sup>35)</sup> 윤이상 음악의 독특함은 윤이상 개인의 양식적 특징이지 그것을 동아시아 또는 한국의 민족적 양식과 동일시 할 수는 없다고 본다. 예를 들면 온음음계는 드뷔시의 음악 양식이지 프랑스의 민족양식과는 관계없다는 것이다. 윤이상은 한국의 민족음악 작곡가이기 때문에 위대한 것이 아니라 훌륭한 작곡가이기 때문에 위대한 것이다. 그의 음악이 훌륭한 작품임을 증명하기 위해 굳이 한국이나 동아시아가 필요한 것은 아니다.

31) John Corbett, "Experimental Oriental: New Music and Other Others," Georgina Born and David Hesmondhalgh ed., *Western Music and Its Others*, University of California Press, 2000, 179쪽.

32) 윤신향, 『윤이상: 경계선상의 음악』, 한길사, 2005, 235쪽.

33) John Corbett, 위의 글, 180쪽.

34) Carl Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music*, tran. by J Bradford Robinson, University of California Press, 1989, 38쪽.

35) 이미경, “한국 음악과 철학이 윤이상 음악에 미친 영향,” 『음악학』, 제9호 (2002), 168쪽.



윤이상을 언급하면서 우리 한국인들은 ‘한국이 낳은’ 세계적인 작곡가라고 자랑한다. 그 스스로도 “우리 민족은 동양의 그 어느 민족보다도 통찰한 도교사상을 가장 구체적으로 보존시키고 있습니다. 우리 음악은 이 전통을 그대로 갖고 있고, 바로 이 전통 속에서 내가 태어났고 자라났기 때문에 오늘의 내 음악이 존재합니다”라고 말한다.<sup>36)</sup> 우리가 듣고 싶은 말이다. 우리는 한 때 한국에서 태어나지도 않은 미국의 골프선수를 자랑스럽게 한국의 선수로 착각할 정도였으니<sup>37)</sup> 실제로 한국에서 태어난 윤이상은 더욱 자랑스러웠을 것이다. 앞에서 인용한 미국의 학위 논문에서 윤이상을 다루는 한국인들의 논문에는 그런 자랑스러움이 분명하게 배어있다. 그래서 우리는 윤이상을 당당하게 한국 작곡가라고 부른다. 이를 두고 어떤 한국의 학자는 ‘양심의 가책’을 느낀다고까지 말한다.<sup>38)</sup> 한국이 낳았을 뿐 윤이상의 음악은 유럽에서 그리고 일본에서 한국보다 더 자주 연주된다. 한국에서 연주기회를 갖지 못한 이유가 단순히 정치적인 이유만은 아니었을 것이다. 그 이유는 ‘해금’ 후에도 그의 음악이 국내에 정착하지 못했다는 데에서 짐작할 수 있다. 다름 아니라 그 이유는 한국의 현대음악 저변이 너무 허약하기 때문이다.

한국, 일본, 독일 모두가 윤이상 소유권을 주장하면서도 모두 그를 한국/동아시아의 작곡가라고 지역성을 강조하고 있다. 나는 윤이상을 정당하게 대우하는 일은 그를 지역성으로부터 해방시키는 것이라고 생각한다. 서양인들은 자신들의 음악 전통과 윤이상의 전통을 철저히 구별하고 있다. 서양인들은 그가 동양에서 온 작곡가이기 때문에 위대하다고 한다. 동양은 그 자체로 서양에서 성공할 수 없는데 서양과 융합하면서, 즉 위대한 서양 전통의 도움을 받아 훌륭한 작품을 만들 수 있었다고 본다. 사실 틀린 말은 아니다. 특히 독일은 윤이상에 한해서 이런 말을 할 충분한 자격이 있다.

동양과 서양의 만남은 언뜻 보기에 평화적이고 호혜적이라는 느낌을 준다. 갈등이나 긴장보다는 만남의 이미지가 좋다. 그런데 거의 항상 동양이 먼저 나온다. 서양과 동양의 만남은 별로 본적이 없다. 여기에는 분명 방향성이 존재한다. 동양이 서양으로 가는 것이다. 서양인들이 보기에 동양과 서양의 만남이지 동양이 보기에 그냥 서양이 된 것으로 느끼고 있다는 것이다. 심지어 윤신향은 “그의 음악은 ‘동서융합’의 표본으로 알려져 왔다. 그런데 동서의 융합이 과연 한 작곡가의 작품에서 이렇게 단번에 이루어질 수 있는것일까”라는 의문을 던진다.<sup>39)</sup> 그래서 한국의 학자들이 오히려 윤이상이 서양 현대음악의 흐름을 적극 수용하고 있음을 더 강조하는지도 모른다. 70-80년대의 서양 현대음악 경향은 음향작곡 시대를 마무리하고 협주곡과 교향곡의 시대로 옮겨가는 같은 시기의 윤이상의 음악을 통해 고스란히 느껴볼 수 있다. 그러니까 많은 윤이상 학자들이 동의하듯이 윤이상 음악양식의 변천은 당대의 서양현대음악 양식의 변천과 일치

36) 김연호, “나의 삶, 나의 음악, 나의민족,” 최성만·홍은미 편역 『윤이상의 음악세계』, 95쪽.

37) 미국의 여성골퍼 미셸 위를 말한다. 조선일보 2003년 7월 4일자 기사는 미셸 위의 할아버지가 살고 있는 장흥군의 군민들은 미셸 위를 후원하기 위해 2000만원을 모금했다고 보도하며 그녀를 ‘위성미(미국 이름 미셸위)’라고 부른다. 그 이전 기사에서는 ‘미셸위(한국이름 위성미)’였다. 미셸 위가 미국에서 화제의 인물이 되자 ‘쑥스럽게’ 그녀를 한국인인 양 부르고 있었던 것이다.

38) 홍정수, “한국음악의 관점(9): 흥난파와 윤이상의 사회2,” 『음악과 민족』, 제50호 (2015), 74쪽.

39) 윤신향, 위의 책, 36쪽.

한다고 본다. 바로 이 시점부터 윤이상은 동양을 폐기(또는 극복)하는 수순으로 들어갔다고 생각된다. 그런데 오히려 우리는 그가 정작 폐기한 동양을 아직도 소중하게 지키고 싶어 하기에 앞서 인용한 학위논문들이 양산되고 있다고 할 수 있다.

동양이라는 지역성을 스스로 그토록 강조하는 듯이 보이면서도 윤이상은 수시로 그 지역성을 극복하고 싶어 하는 발언도 서슴지 않는다. 깊이 조사해 보지는 않았지만 1982년에 가졌던 레오 칼 게르하르츠와의 대담부터 그와 같은 언급을 볼 수 있다. 윤이상은 <바이올린 협주곡 1번>에 대해 말하며 그는 “작곡을 할 때에 저의 양식을 이루는 요소들에서 그것이 아시아적인 것인지 아니면 유럽적인 것인지에 대해 전혀 신경을 쓰지 않고 까맣게 잊어”버린다고 말한다.<sup>40)</sup> 이는 우리도 유럽인들도 원치 않는 답변이다. 그러나 어쩌면 이 말이 윤이상의 진심을 말하는지도 모른다. 같은 대담의 끝에서 윤이상은 “오늘날 제가 음악을 작곡할 때에는 저는 양식의 순수성·진정성 문제나 아니면 음악언어적 문제 일반 혹은 동이나 서나 하는 문제와는 유다른 문제에 신경을 씁니다. 저는 작곡가로서 보다 더 자유롭게 되었습니다. 훨씬 자유롭게요”라고 고백한다.<sup>41)</sup> 그동안 그를 자유롭지 못하게 억압해 왔던 것이 무엇인지 분명하게 드러나는 것 같다. 한국인들이, 일본인들이, 또 유럽인들이 그에게 씌운 동양의 굴레였다. 그의 음악에서 또 하나의 경계를 상징할 수 있다. 동양과 서양을 뛰어 넘는 보편성과 지역을 의식하는 특수성의 경계이다. 송두율은 이미 이 점을 간파하며 윤이상에게 “국경을 넘고 보편을 추구하는 ‘제3’의 새 것과 민족을 의식하는 특수적인 지방의식 사이에 나타나는 모순을 어떻게” 설명할 수 있는지 질문한다.<sup>42)</sup> 윤이상은 이 질문에 직접적인 답변을 하지 않는다. 아마도 윤이상이 하고 싶었던 말은 게르하르츠와의 대담 마지막 말이 아니었을까 생각한다. 앞서 인용한 부분에 이어 윤이상은 “사람들이 저를 두고 좌니 우니, 동이니 서니 하고 왈가왈부하는데 저는 상관없습니다. 어쨌거나 저는 늘 제가 있을 곳에 있으니까요. 어떻게 말을 해야 좋을지 모르겠는데…… 그래요, 저는 동아시아에서 왔고 유럽에서 살고 있는 윤이상이라는 이름을 가진 작곡가일 뿐입니다”라고 말한다. 나는 그의 마지막 말에 수식어 하나를 더 추가하고 싶다. “윤이상이라는 이름을 가진 위대한 작곡가일 뿐”이라고.

---

40) 레오 칼 게르하르츠, “미래가 예감될 수 있어야 한다,” 최성만·홍은미 편역 『윤이상의 음악세계』, 204쪽.

41) 레오 칼 게르하르츠, 위의 글, 같은 곳.

42) 송두율, “윤이상의 예술세계와 민족관,” 최성만·홍은미 편역 『윤이상의 음악세계』, 85쪽.



# 윤이상과 아시아-일본의 윤이상 수용을 중심으로

이경분 | 서울대학교 일본연구소

## 1. 들어가며

1968년 남한에서 죽을 고비를 넘긴 이후 독일에서 망명음악가로 일생을 보낸 윤이상은 “동아시아적 전통을 서양 예술음악의 언어로 재용해”시킨 아시아 최초의 성공한 작곡가로 알려져 있다. 그의 음악세계에서 아시아란 구체적으로 무엇을 의미하는가?

윤이상의 말을 빌리면, 아시아적인 것은 “중국과 한국의 궁정음악 언어만이 아니라, 도교나 불교적 특성을 담은 신화적 소재나 조형예술 소재들 전체를 지칭”한다. 하지만 윤이상이 말하는 아시아에 일본은 들어있지 않다. 그의 작품세계에 일본은 어떠한 역할도 하지 못했는가?

본 발표에서는 윤이상의 창작세계에서 아시아의 의미를 살펴보고, 윤이상과 일본의 관계를 조명하여, 이것이 그의 디아스포라적 삶과 어떤 관련이 있는지도 서술하고자 한다.

## 2. 윤이상 작품 속에 아시아적 소재

윤이상이 자신의 창작배경을 설명할 때 항상 강조한 것은 중국의 도교 사상이다. 작품도 도교를 바탕으로 한 중국적 소재를 다루거나 중국과 연관성을 보이는 제목이 많다. 몇 가지만 예를 들어보면, 그의 첫 오페라 <류통의 꿈Der Traum des Liu-Tung>(1965)이 그러하고, <나비 미망인Die Witwe des Schmetterlings>(1968), <나비의 꿈Ein Schmetterlingstraum>(1968), <낙양Loyang>(1962), <현자Der weise Mann>(1977), <4개의 중국 그림 Vier Chinesische Bilder>(1993) 등 중국의 텍스트를 사용하거나 중국 소재와의 연관성이 풍부하다. 물론 도교 뿐 아니라, 불교도 그의 창작세계에 영향을 주었다. 윤이상에 따르면, 직접 제목에서 나타나지 않아도 작품의 70% 이상이 도교나 불교적 연관성을 가진다고 한다.

다른 한편, 당연한 일이지만, 한국 제목이나 한국소재를 다룬 것 역시 중국적 소재에 못지않게 많다. <가락Garak>(1963), <가사Gasa>(1963), <노래Norae>(1964), <예악Reak>(1966), <울Riul>(1968), <피리Piri>(1971), <심청Sim Tjong>(1972), <가곡Gagok>(1972), <무악Muak>(1978), <광주여, 영원히Exemplum in memoriam Kwangju>(1981), <무궁동Mugung-dong>

(1986), <나의 땅, 나의 조국이며>(1986/87) <소리Sori>(1988), <신라Silla for orchestra>(1992) 등을 들 수 있다. 뿐 만 아니라, 한국적 소재가 창작동기가 되었지만, 제목에는 직접 드러나지 않는 것도 다수 있다. 고구려 고분벽화의 영감을 받아 작곡한 <영상Image>(1968), 견우직녀의 전설을 소재로 한 <오보예와 하프를 위한 이중협주곡>(1977), 민주화를 위해 목숨을 바친 한국의 청년들을 위한 <화염 속의 천사Engel im Flammen>(1994) 등 한국의 문화 역사와 연관성을 가진 다양한 작품들을 들 수 있다.

물론 한국적 요소와 중국적 요소가 정확하게 구분되지 않고, 두 요소를 동시에 담고 있는 작품들이 대다수라 해도 과언이 아니다. 고구려 고분벽화에서 영감을 받았지만, 음악은 도교적 철학과 예술을 담고 있는 <영상>의 예에서 보듯이, 한국음악이 ‘도교적’인 특성을 지니고 있기 때문이다. 윤이상의 핵심이론인 “주요음”이론도 도교적인 한국전통음악의 원리를 자기화한 것이다.

반면, 윤이상이 1917년 출생하여 성인이 되기까지 일본제국의 식민지에서 성장하였으므로, 일본어와 일본문화가 낯설지 않았던 것을 생각하면 그의 작품 속에 일본전통음악과 관련된 것이나 일본어 제목, 일본적 소재가 거의 보이지 않는 것은 흥미롭다. 윤이상 작품의 미학적, 사상적, 음악기법적 보물창고에서 일본음악은 거의 비중을 차지하지 못하는 듯하다.

윤이상이 자신의 음악을 집중적으로 다룬 잘츠부르크 모차르테움의 총4회 강연(철학, 미학, 음향언어, 작곡기법)에서도 일본음악은 거의 언급되지 않는다. 언급되더라도(3번) 간단하고 부차적인 내용에 불과하다. 즉 유럽과는 다른 시간 개념을 가진 아시아의 예술음악의 전통을 설명하기 위해 몇일이고 계속 상연되는 일본의 노음악(能樂)을 예로 들거나, 아시아의 음악이 궁정음악을 위한 것임을 언급할 때 일본음악도 포함시키거나, 개별음이 풍부한 장식음을 가지는 한국음악에 비해 일본과 중국음악은 그렇지 않음을 언급하는 정도에 그친다.

물론 일본적 소재가 될 수 있는 작품으로 바이올린 협주곡 2번의 2악장(1983) “나비와 원폭과의 대화”를 생각해 볼 수 있다. 1945년 일본의 원폭투하를 연상시키는 작품으로 도쿄에서 일본바이올리니스트 마쓰미 아키코에 의해 초연된 이 작품은 일본과 관련이 많다. 다만, 원폭은 (중국과 한국의 경우와 달리) 전통적 소재가 아닌 일본현대사와 관련 있고, 인류 보편적 테마이기도 하다. 다른 한편, 같은 해 발표한 윤이상의 교향곡1번 1악장도 원폭을 경고하는 메시지를 담은 작품이다. 당시 전 세계적으로 원자폭탄의 파괴력에 대한 경각심이 커졌던 때였으므로, 원폭 소재는 인류 보편적 테마로서 이슈가 되었던 것이다.

윤이상의 인터뷰나 강연을 분석해 보면, 윤이상이 아시아 음악 개념에서 일본음악을 거의 생략하다시피 한 이유는 무엇보다도 ‘원초적’인 생명력이 부족한 일본의 전통문화를 높이 평가하지 않는 그의 문화사적 인식 때문이다. 윤이상은 중국 문화예술은 대륙적 성격을 띠고, 원초적이며 중후한 반면, 한국음악문화는 “유동적이고, 율동적, 장식적”이며 정취가 있으면서도 “고상하고 우아한 선이 있다”고 여긴다. 신라궁정에서 연주되었던 <수제천>의 예에서 보듯이, 중국문화의 영향을 받기 이전부터 한국은 높은 수준의 독자적 음악문화를 발전시켜왔다고 강조한다. 윤이상은 중국의 궁정에서 한국의 무녀들과 음악가들을 초대할 정도로 한국의 음악과

무용이 높이 평가되었다는 중국기록을 언급하는데, 한국전통문화의 독창성과 수준에 대한 그의 자부심을 느낄 수 있다.

그러나 일본 전통예술은 한국과 중국문화의 좋은 요소를 섭취하여 일본화 하였으므로 “깊은 맛”은 있지만, 일본아악곡인 <에텐라쿠>의 예에서 보듯이, 오랜 양식화 과정을 통해 오리지널의 생명력을 잃어버렸다고 평가한다. 또한 문화적 열등의식을 가졌던 일본이 식민지 지배를 통해 뛰어난 한국문화를 체계적으로 파괴하였고, 일본전통문화의 우월감을 주장하기 위해 진실을 왜곡시켰다고 비판한다.

무엇보다도 윤이상에게 일본은 전통문화에서는 중국과 한국에 뒤지지만, 근대화에는 성공한 모던한 나라로 인식되었다. 그의 첫 서양음악교육은 일본을 통해 이루어졌고, 윤이상이 오사카나 도쿄로 유학을 갔던 것도 일본전통음악에의 관심이 아니라 서양음악을 배우기 위한 것이었다. 윤이상 작품의 음악적 미학적 차원에서는 증발되어 버린 일본이지만, 20세기 후반 아시아에서 가장 앞선 서양음악문화가 있었던 곳이며, 아시아에서 윤이상의 음악이 가장 일찍, 심도 있게 수용된 곳도 일본이었다. 또한 윤이상이 살아생전 빈번하게 교류하였고, 그의 음악을 가장 많이 연주한 아시아 음악가는 일본인이었다. 윤이상과 일본의 관계를 좀 더 자세히 살펴보자.

### 3. 일본과 윤이상: 아시아적 대가로서 윤이상

#### 1) 일본제자의 육성

이미 알려져 있다시피 윤이상은 한국제자보다 일본인제자를 더 많이 육성하였다. 윤이상이 남한에서 배척되었으므로 강석희, 백병동, 김정길 등 한국인 제자들은 짧은 기간 윤이상에게 수학했고, 스승의 적극적 지원을 받을 수 없었으며, 스승을 자랑스럽게 내세우기 힘들었다. 반면, 호소카와 도시오와 미와 마사히로를 비롯한 12명의 일본제자들은 윤이상을 통해 독일유학을 할 수 있었으며, 윤이상의 제자임에 자부심을 가질 수 있었다. 윤이상의 후계자로 여겨지는 호소카와는 ‘부자관계’와 같은 정서적 차원에서 인간적으로나 예술적으로 후원을 받았다. 일본제자들에게 윤이상의 한국적인 면은 그리 자각되지 않은 듯하다. 2012년 통영에서 필자와의 인터뷰에서 제자 호소카와 도시오는 윤이상을 한국인으로서가 아니라 “아시아적 마이스터”로 여겨왔다고 고백하였고, 미와는 윤이상이 ‘아시아 미학을 서양음악언어로 번역’했다고 여기고 있다.

#### 2) 일본음악가들과의 교류

윤이상은 제자들 뿐 아니라, 다쓰미 아키코(辰巳明子), 다카하시 아키(高橋あき), 이와키 히로유키(岩城宏之) 등 일본음악가들과도 깊은 교류를 가지면서 서로 음악적 영감을 주고 받았다. 특히 바이올리니스트 다쓰미 아키코는 윤이상의 바이올린 협주곡 제1번 세계초연(프랑크푸르트에서)을 하였을 뿐 아니라, 바이올린 협주곡 2번 2악장을 도쿄(1983)에서 이와키 히로유키의 지휘로 초연했다. 이후 이와키는 윤이상의 교향곡 4번을 도쿄(1986)에서 초연한 지휘자가 되었다. 또한

피아니스트 다카하시 아키는 윤이상이 자신을 위해 작곡한 <피아노를 위한 간주곡 A>(1982)를 도쿄에서 초연했다. 이 작품 속에서 지속적으로 사용되는 A음은 아키의 이니셜을 의미하는데, 음으로 특정 이름을 표현하는 이 방법은 이미 요한 세바스찬 바흐 이래 서양음악에서 꾸준히 사용되어왔으며, 전혀 동양적이지도, 일본적인 것도 아니다. 다카하시 아키나 다쓰미 아키코를 위해 윤이상이 작곡한 작품들은 오보에 연주자 하인츠 홀리거(Heinz Holliger)나 하프연주자 우줄라 홀리거(Ursula Holliger)를 위해 쓴 작품들과 같은 선상에 있는 것이다.

일본음악가들의 윤이상작품 초연은 그의 음악을 연주할 수 있는 수준의 음악가가 아시아인으로서는 거의 일본인이 유일했던 것이 무엇보다 큰 이유였다고 할 수 있을 것이다. 물론 1980년대 윤이상은 북한의 음악가들에게 현대음악과 자신의 음악을 연주할 수 있도록 여러 차례 방문하여 지도했고, 1982년부터는 윤이상 음악회가 매년 평양에서 정기적으로 개최되었다. 하지만 이것은 윤이상의 음악에 관심을 가지는 엘리트 청중과 음악가들이 있었던 일본과는 달리 국가적 차원에서 이루어진 것이었고, 뛰어난 윤이상 양상블이 형성되기까지 시간이 더 필요했다.

일본 연주자들 뿐 아니라, 윤이상은 독일과 일본에서 다케미츠 도루, 이리노 요시로, 다카하시 유지, 니시무라 아키라 등과 같은 일본작곡가들과도 친밀하게 교류했다. 윤이상의 일본수용은 무엇보다도 일본작곡가에게 중요한 의미를 주었던 것 같다. 동양사상과 미학을 서양음악으로 표현해내는 문제가 화두였던 일본작곡가에게 윤이상의 음악세계는 창작자의 관점에서 흥미로웠던 것이다.

### 3) 일본의 윤이상 수용

한국에서는 북한의 스파이로 배척당했던 것과 달리, 일본에서는 1980년대, 1990년대 활발하게 개최되었던 윤이상의 연주회와 좌담회의 기록이 고스란히 남아있다. 여러 번의 일본 강연에서 두드러지는 것은 윤이상이 스스로를 ‘동양의 작곡가’로 강조한다는 점이다.

일본제자들이 고백한 것과 같이, 일본에서 윤이상은 아시아 사상을 서양음악기법으로 표현한 동양의 작곡가로 스스로 규정했다. 한국의 남도창을 예로 동양음악과 서양음악의 차이를 설명하지만, 자신의 음미미지의 고향인 한국은 ‘아시아’라는 단어 속에 용해되었다. 그의 작품 세계를 보면 일본이 아시아라는 단어 속에 용해되어 사라졌던 것과 비슷하게, 일본에서는 아시아라는 단어 속에 한국이 용해되어 버린 듯하다.

그런데, 1980년대 일본에서 ‘아시아’의 의미는 (중국이 세계 권력으로 부상하고 한국이 급성장한) 21세기의 상황과는 다른 것이었다. 즉, 당시 ‘일본과 아시아’라는 문구가 흔히 사용되었듯이, 일본은 지리적으로는 아시아에 위치하지만, 한국이나 중국, 동남아의 여러 나라들과는 다른 차원의 ‘서구화된 나라’, 즉 아시아의 다른 나라들과는 구별되는 특별한 나라로 스스로를 인식하였다.

그러므로 ‘아시아 작곡가’로서의 윤이상의 의미는 당시 일본에서 이중적으로 수용될 수 있었다. 즉, 하나는 한국, 중국, 일본 등 개별 국가를 넘어서는 상위개념으로서의 아시아라면, 다른 하나는 ‘일본이 빠진’ 아시아의 의미이다. 후자의 의미는 윤이상의 아시아 개념과 똑같지는 않

다하더라도 아시아와 일본을 구별한다는 점에서 비슷한 점이 있다. 다른 점은 윤이상의 경우 전통과 현대를 가치 중립적 관점에서 구분하였지만, 일본은 근대화된 ‘선진국’이라는 뉘앙스의 우월한 존재로서 ‘열등한’ 아시아와의 단절의 의미가 있다.

일본의 작곡가들은 첫 번째 의미의 아시아적 대가 윤이상에 대해 지대한 관심을 보였다. 윤이상이 이루어 낸 성과에서 배우고자 했기 때문이다. 반면, 윤이상 음악에 관한 일본학계의 연구는 거의 없다시피 한 것도 흥미롭다. 일본어로 인터뷰와 강연 등을 담은 몇 권의 책이 출판되었지만, 모두 번역서이다. 일본음악계의 저조한 윤이상 연구는 윤이상이 일본전통음악을 작품 속에 반영하지 않았던 것과 관련 있으리라 생각된다. 윤이상 작품에서 일본음악과의 접점이 많았다면, 일본음악학계의 관심도 높았으리라 생각된다.

반면, 한국에서는 그 동안 윤이상이 ‘반한, 친북인사’로 비난을 받고 배척되고 있었지만, 그럼에도 음악학적 연구는 끊이지 않고 지속되고 있다. 한국전통음악과의 연관성에서 보면, 한국 음악연구자들에게 윤이상의 작품세계는 무궁무진한 연구주제를 품고 있기 때문이다.

#### 4. ‘아시아’ 에 숨어있는 윤이상의 디아스포라적 존재

일본에서 (이중적 의미에서 였지만), 윤이상이 ‘아시아적’대가로 여겨졌던 것처럼, 독일에서도 마찬가지로 ‘아시아적 대가’로 여겨졌다. 그의 작품세계가 아시아 문화의 진정한 원천인 중국과 한국의 음악을 서양음악언어로 소개하고 있으므로, 아시아 음악을 대표하는 대가라고 하는 것은 쉽게 이해되지만, 여기에 또 하나의 의미가 숨어 있다. 즉, 외국에서 윤이상이 스스로 ‘한국작곡가’로 내세우기 힘든 정치적 사정이 있었던 것도 부인할 수 없다. 한국으로부터 윤이상은 “자기 출세를 위해 조국인 대한민국을 혈투고 해쳐온 사람”(이영세)으로 비난을 받는 처지였다. 동료음악가들에게 “대한민국을 부정한 사람”(이흥렬)으로 낙인찍힌 윤이상이 자신을 ‘한국 작곡가’라고 자랑스럽게 말하기 힘든 상황이었다. 그렇다고 북한음악가로 말하는 것도 어색하다. 따라서 남한과 북한을 포괄하면서도 초월하는 ‘아시아 음악가’가 오히려 편리했다. 즉, 한국과 북한을 포괄하는 상위개념인 ‘아시아’에는 남북분단으로 인한 윤이상의 불편한 디아스포라적 존재도 포함되어있다.

분단으로 인한 윤이상의 디아스포라적 삶은 윤이상이 한국대신 일본에 의존하는 경향으로도 나타난다. 그 예를 잘 말해주는 사건은 윤이상의 <화염 속의 천사>와 <에펠로그>의 일본초연이다. 살아생전 윤이상의 마지막 연주 작품이었던 <화염 속의 천사>의 내용은 한국의 민주화 운동으로 목숨을 잃은 수많은 젊은 청년들을 기억하고 위로하고자 만들어졌다. 작품구상은 이미 1980년대 후반에 시작되었고, 1994년 가을에 완성되었다. 원래 <화염속의 천사>는 민주화를 위해 목숨을 바친 이들의 위령탑 제막식에서 연주될 작품으로 구상되었으나, 이 계획은 수포로 돌아가고, 도쿄의 산토리 콘서트 홀에서 <에펠로그>와 함께 1995년 5월 9일 초연되었다. 이 때 분신자살 학생을 대신해서 어머니 한 분을 대표로 모실 계획이었으나, 이것마저도 민주

화세력과 의 갈등으로 실현되지 못했고, 윤이상은 건강악화로 일본초연에 불참하게 되었다.

늘 민족통일을 걱정하고 고향을 그리워했던 윤이상은 자신의 문화에서 뿌리가 잘린 까닭에 한국음악가들과의 접촉이 힘든 상황에서 자신의 아시아적 음악미학을 이해할 수 있는 일본음악가들에게 의지하고 위로를 받았다. 일본음악가들은 한국인을 대신하여 아시아인 특유의 정서적 따뜻함과 감성적 이해와 위로를 주었다. 그렇다고 일본이 고향 한국을 대신 할 수는 없었고, 제2의 고향도 될 수 없었다.

제자 호소카와가 ‘윤이상은 늘 고독했고, 한국과 일본은 도와주지 않았지만, 독일이 그를 도왔다’라고 했듯이, 오히려 그가 제2의 고향으로 여긴 곳은 독일이었다. 1994년 일본 방문시기 그의 병이 심각한 상태가 되었을 때, 윤이상은 고향이 아니라면, 차라리 독일에서 눈을 감고자 독일로의 귀국을 서둘렀다. 독일은 남한의 독재정권으로부터 자신을 구출해주어 윤이상에게 생명의 은인이었고, 그가 세계적 음악가가 되도록 작품위촉에서 연주와 연구에 이르기까지 후원 하였던 제2의 고향이었다. 세계적 명성을 가졌지만, 고향사람, 친지, 지인들이 등을 돌렸고, 고향사람들이 그의 방문을 반대한다는 소문은 윤이상을 항상 외롭게 했다. 윤이상이 한국전통악기를 위한 작품을 단 한곡도 쓰지 못한 것도 “정치적 박해 때문에” 한국음악가들과 “접촉이 완전히 단절”되었기 때문이라 고백한다.

## 5. 끝맺으며

윤이상에게 있어서 아시아의 의미는 다층적이다. 한편으로 윤이상 음악세계의 창작원리로서 ‘아시아 음악’은 중국과 한국의 전통음악을 의미하였다. 다른 한편, 서양과 대비되는 의미에서 ‘아시아 작곡가’라는 명칭은 그의 작품세계가 한국 중국 일본의 상위개념으로서 아시아 전체를 대표할 수 있는 위대함을 암시한다.

반면, 일본과의 관계에서 윤이상은 (1980년대 일본인들에게 당연시되었던 것과 비슷하게) 일본을 아시아와 구분하여 사용하고 있다. 물론 일본인이 사용하는 의도와 달리, 윤이상은 중국과 한국의 뛰어남과 일본의 뛰어남을 각각 인정하고 각각의 장점을 취했다. 전통이 뛰어난 중국과 한국의 음악에서 자신의 음악을 발전시켰다면, 서구현대음악문화에 가까운 수준에 도달한 일본은 서구와 아시아를 연결하는 중요한 다리로 여겼다. 일본은 윤이상의 현대적 음악을 수용하는 엘리트층이 있었던 아시아의 유일한 나라였다는 장점 뿐 아니라, 일본음악인은 아시아적 감성과 위로를 나눌 수 있는 중요한 음악적 파트너였다.

또한 ‘아시아적 대가’라는 표현에는 디아스포라적인 윤이상의 삶도 반영한다. 남북분단으로 윤이상은 남한의 작곡가도 북한의 작곡가로 규정하기 힘들었을 뿐 아니라, 한국에서의 배척은 독일과 일본에서 ‘아시아 작곡가’로 강조되는 결과에 기여했다. 결과적으로 독일과 일본은 한국을 대신하여 한국의 민주화와 통일을 추구하는 그의 음악을 후원해주는 연주장소가 되었다.

\*출판 전의 텍스트이므로 인용을 삼가주시기 바랍니다. (문의: kyungbun@snu.ac.kr)





## **Migration, Tradition und Avantgarde: Isang Yun und die Neue Musik in Südwestasien**

Martin Greve | Orient Institut Istanbul

Vorab möchte ich mich zunächst ganz herzlich bei Professor Kim Jin-Ah und allen anderen Beteiligten für die Organisation dieses Symposiums, und für meine Einladung hierher bedanken. Ich bin glücklich zum ersten Mal in Seoul sein zu dürfen, und dies bei einem Symposium zu Isang Yun, dessen Musik ich in Berlin als Jugendlicher erstmals hörte und bewunderte, und der für mich menschlich bis heute immer ein großes Vorbild war. Ich fühle mich sehr geehrt, hier sprechen zu dürfen.

---

Leider kann ich in diesem Symposium nichts über die Rezeption Yuns in Westasien referieren, denn eine solche Rezeption hat es meines Wissens bis heute nicht gegeben. Bis auf wenige Komponisten oder Musikwissenschaftler kennt in diesen Ländern wohl niemand auch nur den Namen Isang Yun.

Statt dessen werde ich versuchen, die Bedeutung Isang Yuns durch einen Vergleich mit türkischen, arabischen, aserbaidshanischen und anderen west-asiatischen Komponisten zu beleuchten, von denen ebenfalls viele nach Europa gingen, und von denen ebenfalls viele versuchten, die traditionelle Musik ihrer Herkunftskultur mit der Neuen Musik Europas zu verbinden.

Mein Referat umfasst zwei Teile. Der erste Teil beschäftigt sich mit Migration, ihren Folgen auf Musikleben und Musik (insbesondere auf Neue Musik), aber auch mit Exotismus, Rassismus und der Frage nach Akzeptanz im Europäischen Musikleben.

Der zweite Teil behandelt die Suche nach einer Verbindung von „traditioneller Musik“ (was immer darunter zu verstehen sein mag), und Neuer Musik (was immer darunter zu verstehen sein mag) im Nahen Osten.

## 1. Migration und (Neue) (Westliche) Musik

Die Migration von Komponisten nach Europa begann selbstverständlich lange vor Isang Yun. Noch weiter zurück jedoch reicht die Geschichte von Reisen und Migration von Musikern aus Europa (Sassen 1996), spätestens ab dem 16. Jahrhundert nach Nord- und Südamerika, West- und Ostasien, schließlich nach Australien, Polynesien und Afrika. Vor allem zwischen Kolonien und ihren Eroberern bestanden komplexe Interaktionen, die sich im 19. Jahrhundert und schließlich in der post-kolonialen globalen Kulturlandschaft weiter verdichteten. Die Ausbreitung westlicher Musik vollzog sich dabei auf sehr unterschiedliche Art und Weise (Nettl 1985). Nach Ostasien gelangte bekanntlich als erstes europäische Kirchenmusik (in Korea ab dem späten 19. Jahrhundert), in Westasien war es Militärmusik, die auf beiden Seiten als erstes bemerkt wurde. Im 17. und 18. Jahrhundert waren in Europa lediglich die Militärkapellen der osmanischen Janitscharen bekannt, und ihre Musik wurde im so genannten *alla turca*-Stil imitiert und schließlich assimiliert. Im 19. Jahrhundert lernten dann osmanische Hofmusiker ihrerseits als „europäische Musik“ zunächst europäische Militärmusik kennen.

Ein Beginn der musikalischen Begegnung von Europa und Westasien jedoch lässt sich im Grunde nicht sinnvoll datieren – Byzanz war (mehr oder weniger) Teil Europas, und seit dem Mittelalter war das „heilige Land“ Ziel von Reisen von Europäern. Nach der Etablierung von Konstantinopel – später Istanbul – als osmanischer Hauptstadt setzte sich der diplomatische Austausch mit europäischen Staaten, insbesondere mit Frankreich fort. Im Christenviertel Pera/Beyoğlu ließen sich Gesandtschaften nieder, deren musikalische Aktivitäten am osmanischen Hof durchaus wahrgenommen wurden. Im 17. Jahrhundert begann das Osmanische Reich, politische Gesandtschaften nach Europa zu schicken, seit dem 18. Jahrhundert entstanden in Paris, London, Wien und Berlin feste osmanische Botschaften. Spätestens um 1800 gab es im Osmanischen Palast Klavierunterricht. Mit der Einrichtung einer eigenen westlichen Militärkapelle 1828 und der Ankunft ihres Kapellmeisters Giuseppe Donizetti (1797-1856) im gleichen Jahr nahm der Einfluss westlicher Musik am Hof zu (Alimdar 2016). Mit den umfangreichen Reformen des 19. Jahrhunderts, als auch im alltäglichen Lebens europäische Gewohnheiten übernommen wurden, gewann in Istanbul westliche Kunstmusik weiter an Bedeutung. Europäische Musiker wie Franz Liszt (1847) und Henri Vieuxtemps (1848) konzertierten im Palast, italienische und andere europäische Opern-, Operetten- und Theatergruppen besuchten die Stadt. Im Istanbuler Christenviertel Beyoğlu/Pera entwickelte sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein öffentliches europäisches Konzert- und Theaterleben. 1910 entstand eine städtische Schule für Militärmusik („muzika mektebi“), 1917 das erste Konservatorium des Landes, mit je einer Abteilung für westliche und östliche Musik.

In Ägypten – hier insbesondere in Kairo verlief die Entwicklung im 19. Jahrhundert weitge-

hend parallel zu der im Osmanischen Reich, sowohl zeitlich als auch in ihrem Verlauf. In Kairo wurden erste Schulen für Westliche Militärmusik ebenfalls in den 1820er Jahren unter Muhammad 'Alī (reg. 1805–48) gegründet, und dies ebenfalls als Teil einer bewußt intendierten „Modernisierung“ des Landes. Wiederum waren es insbesondere italienische Musiker, die Ägypter in diese westliche Musiktradition, ihre Theorie und Notation einführten. Die Eröffnung des Opernhauses Kairo geschah im Jahr 1869 anlässlich der Eröffnung des Suez-Kanals.

Im Iran wurde europäische Militärmusik erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts einflussreich, in der Folge entstanden erste westliche Musikschulen, mit ihnen kamen Mehrstimmigkeit, Musiktheorie und Notation.

Im späten 19. Jahrhundert drehte sich die Richtung von Migration und musikalischem Austausch. Erst seit dieser Zeit (und bis heute) kamen Musiker und Komponisten vor allem nach Europa). Im Nahen Osten schicken besonders Angehörige nicht-muslimischer städtischer Minderheiten, vor allem Juden, Armenier und Griechen ihre Kinder zum Studium nach Europa. Etwa 1,2 Millionen Menschen verließen noch vor 1920 das Osmanische Reich in Richtung Amerika, ausgelöst durch Verfolgungen flüchteten weiterhin zehntausende Armenier in die USA sowie in alle Nachbarländer des Osmanischen Reiches. Ein bekanntes Beispiel für frühe osmanisch-armenische Migranten in den USA ist die Familie Zilciyan, eine in Istanbul bereits seit dem 15. Jahrhundert als Hersteller von Zimbeln und Becken bekannte Familie. Zur Förderung des Exports war Kerope Zilciyan nach England, Deutschland, Frankreich, Österreich und Italien gereist und hatte im Jahr 1867 Zilciyan-Becken auf der Pariser Weltausstellung präsentiert. Sein Neffe Avedis (1889-1979) wanderte ganz in die USA aus und baute in North Queens, Massachusetts die damals erste amerikanische Beckenfabrik „A. Zildjian Co.“ auf. Zildjian Becken sind bis heute international bekannt.

Bevorzugtes Ziel von Angehörigen der osmanischen Oberschicht war seit Anfang des 20. Jahrhunderts Frankreich. Immer häufiger gingen nun auch türkische Musiker zum Studium nach Europa und machten nach ihrer Rückkehr im Istanbul Musikleben Karriere. Saffet Bey [Atabinen] (1858-1939) beispielsweise studiert 1876 in Paris, ab 1908 war er Dirigent des osmanischen Hoforchesters (*mızıkey-ı hümayûn*); kurz vor dem Ersten Weltkrieg studierte in Berlin Musa Süreyya Bey (1884-1932), der spätere Direktor des Istanbul Konservatoriums. Seit ihrer Gründung 1923 förderte die Türkische Republik, die sich nun erklärtermaßen als europäischer Staat verstand, westliche Musik mit Nachdruck und schickte zahlreiche junge Musiker zum Studium nach Paris, Wien, Prag und Berlin. Praktisch alle türkischen Komponisten der frühen Republikzeit erhielten ihre musikalische Ausbildung in Europa, darunter die bekanntesten, die so genannten „Türkische Fünf“, Cemal Reşit Rey (1904-1985), Ahmet Adnan Saygun (1907-1991), Ulvi Cemal Erkin (1906-1972), Necil

Kazim Akses (1908-1999) und Hasan Ferit Alnar (1906-1978). Diese Komponisten, die etwa zehn Jahre älter waren als Isang Yun, 1917-1995, gingen bereits in ihrer Jugend nach Europa, also etwa dreißig Jahre vor Yun.

Umgekehrt spielten insbesondere beim Aufbau der türkischen Hochschulen in diesen Jahren spielten emigrierte Professoren aus Deutschland eine maßgebliche Rolle. Allein am Konservatorium Ankara arbeiteten zwischen 1933 und 1945 zwölf deutsche und neun österreichische Dozenten. Auch nach dem Zweiten Weltkrieg studierten die meisten Komponisten „westlicher“ Musik im Ausland, vor allem in Paris, daneben in Deutschland sowie zunehmend in den USA.

Während auch weiterhin die weitaus meisten Komponisten nach ihrem Studium in die Türkei zurückkehrten, blieben seit den 1950er Jahren einige wenige auch ganz im Ausland. İlhan Mimaroğlu kam 1955 als dreissig-jähriger Rockefeller-Stipendiat nach New York (also etwa gleichzeitig wie Yun nach Paris), studierte an der Columbia University und wurde Schüler von Vladimir Ussachevsky und Edgard Varèse. 1968 und 1971 arbeitete er vorübergehend bei der *Groupe de Recherches musicales* in Paris, ansonsten lebte Mimaroğlu bis zu seinem Tod 2012 in New York.

Werfen noch einen kurzen Seitenblick auf den weiteren Verlauf von Migration nach Deutschland. Erstaunlicherweise verlief die Migration aus Korea nach Deutschland prinzipiell durchaus ähnlich wie die etwa aus der Türkei – wenngleich selbstverständlich erstens später, und zweitens in weitaus geringerem Umfang. In beiden Fällen lassen sich fünf Migrationsbewegungen unterscheiden:

1. Wie gesehen: Den Anfang machen Studierende, einschließlich Musikstudierende. Bereits Ende des 19. Jahrhunderts gingen osmanische Musiker zum Studium westlicher Musik nach Europa, ähnlich also wie 1956 Yun.
2. In einer zweiten Phase began in beiden Fällen eine zahlenmäßig weitaus umfangreichere Arbeitsmigration. Nach Deutschland kamen bereits vor dem Ersten Weltkrieg knapp 350 000 sogenannte „Ruhrpolen“ nach Deutschland, ab Anfang der 1940er Jahre gab es Zwangsarbeiter. Seit 1955 schlossen Deutschland und andere mitteleuropäische Staaten sogenannte Anwerbeabkommen, die die Vermittlung von Arbeitnehmern nach Deutschland ermöglichte: Entsendeländer waren Italien, Spanien, Griechenland, die Türkei, Marokko, Portugal, Tunesien, Jugoslawien – und, als das einzige Anwerberland außerhalb Europas bzw. des Mittelmeerraumes, Korea. Ende der 1950er Jahre hatte ein wachsender Pfl egenotstand in Deutschland dazu geführt, dass kirchliche Unternehmen in Korea Krankenschwestern für den Dienst in Deutschland einstellten. 1970 entstand ein offizielles

deutsch-koreanisches Anwerbungs-Abkommen. Bis 1977 kamen insgesamt etwa 10 000 koreanische Krankenschwestern sowie 8000 koreanische Bergarbeiter nach Deutschland.

3. Parallel zu diesen sogenannten „Gastarbeitern“ kamen in den 1960er und 1970er Jahren weitere türkische und arabische Intellektuelle und Künstler nach Westeuropa. Vor allem Frankreich wurde für viele Ausgangspunkt internationaler Karrieren. Vor allem auf den Militärputsch in der Türkei im September 1980 folgte eine Fluchtwelle politisch engagierter Intellektueller und Künstler nach Europa. Später kamen Flüchtlinge aus dem Libanon infolge des Bürgerkrieges, ähnlich nochmals später aus Afghanistan.

Aus Südkorea kam etwa gleichzeitig nur eine kleine Zahl von politischen Flüchtlingen, politisierte Studenten, die Anfang der 1980er Jahre größtenteils zurück nach Südkorea kehrten. Dazu kommen etwa 1500 politisch verfolgte Nordkoreaner.

4. Im Jahr 1973 verhängte die Bundesregierung einen generellen Anwerbestop. Aus Angst, nach der Arbeiteranwerbung könne nun bald auch der Familiennachzug verboten werden, holten viele „Gastarbeiter“ darauf hin ihre Angehörigen nach. Anders als in den 1960er Jahren lebten nun ganze türkische, arabische und koreanische Familien in Deutschland. Die Familien verließen die Wohnheime und suchten sich eigene, preiswerte Wohnungen. Waren in den 1960er Jahren fast alle deutschen Türken Lohnarbeiter gewesen, so waren in den 1990er Jahren nahezu alle Berufe vertreten. Auch das koreanische Leben in Berlin entstand etwa zeitgleich, ab den 1970er Jahren, und ebenfalls erweiterte sich das soziale Spektrum: bestand es Anfangs beinahe ausschließlich aus Krankenschwestern, so waren bald alle Berufe und soziale Gruppen vertreten. Heute gibt es in Berlin koreanische Läden, Schulen, Vereine, Kirchengemeinde und Zeitschriften.
5. In einer fünften Phase schließlich etablieren sich communities zu türkischen, libanesischen bzw. koreanischen diasporas. Zwischen Deutschland (und Europa) und Ländern wie der Türkei, Libanon, Ägypten und Iran bestehen heute enge transnationale Verbindungen. Bis heute dauern überdies Migrationsbewegungen an: Flüchtlinge, Gaststudenten und neue Ehepartner kommen nach Deutschland, während ehemalige „Gastarbeiter“ der ersten Generation in ihre Herkunftsländer zurückkehren.

Auch die Zahl sowohl türkischer, arabischer, als auch koreanischer Studenten in Deutschland nimmt seit Jahren zu, ebenso die von Musikern aller Art und Herkunft. Die (nach Isang Yun) bekannteste koreanische Komponistin in Deutschland heute ist Younghi Pagh-Paan (Park Yöng-hi, \*1945). Sukhi Kang (\*1934) lebte ab den 1970er Jahren in Berlin und war unter anderem künstlerischer Mitarbeiter am Elektronischen Studio der TU Berlin. Bekannte jüngere Komponisten mit Migrationshintergrund in Deutschland sind weiterhin der Palästinenser Samir Odeh-Tamimi, (geboren 1970 in Tel-Aviv), der in Kiel und Bremen, u.a. bei Younghi Pagh-Paan studierte, und heute in Berlin lebt; oder beispielsweise der türkisch-armenische-deutsche Gitarrist und Komponist Marc Sinan, die türkische Komponistin

Zeynep Gedizlioglu, oder die Aserbeidschanerin Ali Fragi-Zadeh.

Verstärkt wird dieser direkte Austausch durch den stetigen Ausbau der Massen- und Kommunikationsmedien. Praktisch jedes einst noch so entlegene arabische Dorf ist heute von Deutschland aus telefonisch erreichbar, hinzu kommt mit wachsender Bedeutung das Internet.

Wie nun reagierte Deutschland auf die immer zahlreicheren Migranten?

- a) Zunächst war die Auseinandersetzung der deutschen Gesellschaft mit Migranten von Anfang an praktisch ausschließlich sozial motiviert. Bis in die Gegenwart sieht man Einwanderer vor allem als ein soziales Problem, und kaum als kulturelle Bereicherung. Seit den 1970er Jahren wurden türkische oder arabische Migranten häufig in sozialpolitisch motivierte Straßenfeste und ähnliche Veranstaltungen einbezogen, etwa durch Auftritte von Volkstanzgruppen. Solche Darbietungen, präsentiert vor allem ihrer symbolischer Wirkung wegen, bestimmten jahrzehntelang das Bild von türkischer Kultur in Deutschland. Im eigentlichen Musikleben oder gar in der öffentlichen Musikförderung Deutschlands hingegen blieb türkische und arabische Musik bis etwa zur Jahrtausendwende weitgehend ausgeschlossen. Auch in den Feuilletons deutscher Zeitungen wurde türkische, arabische oder auch koreanische Musik praktisch nie erwähnt.
- b) Praktisch alle Migranten in Deutschland haben irgendwann Erfahrungen mit Diskriminierung, Benachteiligung oder Rassismus gemacht, im Falle von Arabern, Türken und Iranern kommt noch eine verbreitete (und gewachsene) anti-islamische Haltung (zumindest Angst vor dem Islam) hinzu. In dieser Hinsicht waren Migranten aus Korea leicht im Vorteil – ihnen halfen beispielsweise die Kirchen (mit missionarischen Hintergedanken). Die Ethnisierung jedoch, die Reduktion von Menschen auf ihr Äußeres und die vermutete Kultur ihrer Herkunft, erfuhren und erfahren selbstverständlich auch Koreaner in Deutschland.

Als Boris Blacher etwa seinem Studenten Isang Yun sagte: „Sie sind Asiate“<sup>1)</sup> und ihn zur Auseinandersetzung mit chinesischen und koreanischen Musiktraditionen ermunterte, steckte darin (bei allem Guten, die dieser Rat für Yuns musikalischen Weg gebracht hat) auch ein Stück Rassismus. Die ständige Ethnisierung von Deutsch-Türken als „Türken“ wird jedenfalls von Migranten-Organisationen seit langem immer wieder kritisiert. Ein türkisch-stämmiger Berliner Kulturmanager erzählt mir vor einigen Jahren, von der Grundschule bis zum Universitätsabschluss hätte er immer nur Referate über die Türkei und ihre Kultur halten dürfen – dabei hätte er sich gerne (wie seine deutschen Mitschüler und -studierende auch) mit Afrika oder Ostasien beschäftigt. Seine Lehrer – ähnlich wie damals Blacher – ließen

---

1) Interview mit Isang Yun im Dokumentarfilm November Elegie, 1996.

diese Wahl nicht zu. Eine ähnliche Erfahrung ist beispielsweise von Astor Piazzola überliefert, dem argentinischen Komponisten und Bandoneon-Spieler, der 1955 zum Studium nach Paris kam. Seine Kompositionslehrerin Nadia Boulanger sagte ihm damals, seine eigentliche Musik sei Tango, bei dieser möge er bleiben. Isang Yun war damals ein durch und durch europäisch ausgebildeter Komponist, der 12-Ton-Musik schrieb. In dieser Situation wäre ein Statement wie „Sie sind Türke“, „Sie sind Asiate“ gegenüber einem Studierenden türkischer oder koreanischer Herkunft heute heikel und würde als diskriminierende Ethnisierung angesehen werden. Wie gesagt – sowohl bei Yun als auch bei Piazzola haben sich die Ratschläge musikalisch als segensreich erwiesen. Was aber wäre geschehen, wenn Blacher etwa gesagt hätte: Vergessen Sie Korea – studieren Sie die Musik Indiens oder Afrikas. Andere – westliche! – Komponisten taten schließlich genau das. Claude Debussy (1862-1918) versuchte die Mehrstimmigkeit Javanischer gamelan Orchester mit westlicher Musik zu verbinden, Olivier Messiaen beschäftigte sich mit indischer Rhythmen, ebenso La Monte Young (b. 1935), Terry Riley (b.1935) und Philip Glass (b. 1937). György Ligeti (1923-2006) ließ sich inspirieren von Afrikanischer Musik. Vielleicht wäre Isang Yun ein interessanter Komponist von Minimal Musik geworden?

Eine naheliegende Frage in diesem Zusammenhang lautet: Wieso wurde Isang Yun in Deutschland als Komponist überhaupt akzeptiert, während insbesondere türkische Komponisten sehr viel stärker mit Ausgrenzungen zu kämpfen hatten. Yun war von 1970 bis 1985 war Dozent, ab 1974 Professor für Komposition an der Hochschule der Künste Berlin. Obwohl türkische Komponisten, wie gesehen, schon sehr viel früher und sehr viel zahlreicher nach Europa kamen, erreichte bis heute kein einziger eine vergleichbare Position oder gar eine Professur für Komposition. Der einzige Komponist aus der Türkei, der außerhalb der Türkei eine Professur für Komposition erreichen konnte, lebt bezeichnenderweise nicht in Europa, sondern in den USA: der ud-Spieler und Komponist Münir Nurettin Beken (geb. 1964) lebt seit 1980 in Los Angeles, seit 2007 ist er Professor für Komposition an der UCLA.

Ein Grund für diese Ungleichheit mag in der in Deutschland unterschiedlichen Wahrnehmung von Kulturen liegen. Koreanischer Buddhismus und Taoismus etwa erfreuen sich im Westen durchaus allgemeiner Wertschätzung – erkennbar an den meist von Deutschen besuchten buddhistischen Zentren in Deutschland. Islamische Konvertiten dagegen sind im Europa trotz der großen Zahl an eingewanderten Muslimen bis heute äußerst selten. Seit spätestens dem 19. Jahrhundert entstand in Europa als Gegenentwurf dessen, was man als die eigene Welt sehen wollte, das Bild des „Orients“, einer gefühlvollen, irrationalen, geheimnisvollen, gewalttätigen, erotischen und unzivilisiert-ursprünglichen Welt. Besonders gut passt der Islam in dieses Orient-Bild. Kaum ein Thema erweckt so schnell die Überfremdungsängste deutscher Nachbarn wie der Bau einer Moschee, umgekehrt jedoch findet sich in deutschen Weltmusikabteilungen insbesondere Musik türkischer oder arabischer

Sufis. Zahlreiche türkische und arabische Musikgruppen und Einzelmusiker in Deutschland, die sich eben nicht an ein türkisches, sondern explizit an ein deutsches Publikum wenden, etikettieren sich daher häufig - mehr oder weniger ironisch - als *orientalisch*, so die Berliner Gruppen *Orient Express*, *Orient Connection* oder *Orientation* oder beim „Oriental Hiphop“.

In Europa, so scheint es, traut man Ostasien eher zu, gewissermaßen Barock, Klassik und Romantik zu überspringen um direkt in der Moderne zu landen - in den Erzählungen dieser Epochen „gab“ es für Europäer Ostasien praktisch noch nicht.

Das Osmanische Reich hingegen, kann diese Phasen nicht überspringen, es ist Bestandteil dieser historischen Narrative: Als gefährlicher Feind, später als „der kranke Mann am Bosphorus“, schließlich als geheimnisvoller Orient.

Dahinter steht überdies die fortdauernde Vorstellung von musikalischem Zentrum und Peripherie. In der Neuen Musik in Europa herrscht ein deutliches (wenn auch inzwischen schwindendes) Interessensgefälle zwischen Komponisten aus Europa bzw. Nordamerika und solchen aus vermeintlich peripheren Ländern. So ist die japanische Neue Musik im Bewusstsein einer an Neuer Musik interessierten deutschen Öffentlichkeit präsenter als die aus Südkorea (seit dem Erfolg von Isang Yun), diese wiederum eher als türkische. Die Namen von Komponisten Neuer Musik aus Vietnam, Thailand oder Malaysia schließlich dürften nur verschwindend wenigen Spezialisten bekannt sein.

Zu diesem Modell von Zentrum und Peripherie passt übrigens die eingangs erwähnte nicht-Rezeption von Isang Yun in Westasien - dort blickt man eher auf die vermeintlichen Zentren Neuer Musik in Europa und Nordamerika, und nicht auf die vermeintliche Peripherie, wie man sie in einem koreanischen Komponisten sieht. Ich vermute, aus dem gleichen Grund dürften umgekehrt in Korea arabische oder türkische Komponisten ebenfalls weitgehend unbekannt sein.

Ein weiterer Faktor für Akzeptanz liegt in aktuellen sozialen und politischen Assoziationen: So waren Komponisten aus arabischen Ländern in Deutschland

bis in die jüngste Vergangenheit praktisch unbekannt, und wurden höchstens in seltenen Spezial-Konzerten vor zehn oder zwanzig Zuhörern aufgeführt.

Das „Expat-Orchester“ syrischer Musiker jedoch, das 2015 im Zuge der Flüchtlingswelle in Deutschland gegründet wurde, füllt heute mit Werken zeitgenössischer syrischer Komponisten große Konzertsäle in Deutschland, Schweden und der Schweiz.

In ähnlicher Weise mag Isang Yun seine Entführung und Inhaftierung in Korea im



Nachhinein sogar dabei geholfen haben, in Deutschland akzeptiert zu werden. Überhaupt war in den 1970er Jahren ein Komponist aus dem damals für Deutsche exotischen Korea möglicherweise interessanter als ein türkischer, muslimischer Komponist, dem das Image der Gastarbeiter stärker anhaftete.

Um es zu wiederholen: Isang Yun hat all seinen Erfolg und die Anerkennung als Hochschullehrer in Deutschland ohne jeden Zweifel verdient. Möglicherweise aber hätten ähnliche Erfolge auch einige türkische oder arabische Komponisten verdient.

Auch das viel beschworene Klichee von „Musik zwischen West und Ost“ wirkt im Lichte westasiatischer Komponisten beinahe grotesk. Das gleiche Klischee, wie es für Isang Yun vielfach wiederholt wurde, kennen auch türkische und arabische Komponisten (und andere Musiker) zur Genüge. Das mit diesem „Osten“ aber sowohl Korea als auch die in jeder Hinsicht vollkommen verschiedene Türkei oder etwa Marokko gemeint ist, verdeutlicht die ganze Absurdität dieses Begriffes. Gerade in der Türkei wirkt überdies die Abgrenzung zwischen Ost und West oft rein willkürlich. Den Namen Aram Khachaturian (1903-1978) etwa kennen in Deutschland zumindest die meisten Klavierschüler. Als sowjetisch-armenischer Komponist, der in Moskau studierte, gehört Khachaturian zweifellos zum Westen (und ist entsprechen bekannt). Nehmen wir nun aber einen anderen armenischen Komponisten, Dikran Çuhacıyan (1837-1889), der 1860-64 in Mailand studiert hatte. Çuhacıyan jedoch lebte in Konstantinopel / Istanbul, und schrieb dort die ersten osmanischen Opern. Für das vermeintliche Zentrum Europa damit ein Provinzkomponist, der kaum eine Chance auf internationalen Rum hat. Armenische Komponisten osmanischer traditioneller Musik – auch davon gibt es einige bedeutende – haben noch weniger Aussicht auf internationale Akzeptanz.

## **2. Weltmusik, Neue und traditionelle Musik**

Begegnungen zwischen Neuer Musik und traditioneller nicht-europäischer Musik sind heute, über zwanzig Jahre nach Yuns Tod weit verbreitet.

Wichtigster Pionier interkultureller Begegnungen mit Neuer Musik (nach Yun) war wohl das Kronos Quartett, das 1973 von David Harrington in Los Angeles gegründet wurde. Das Ensemble begann mit Interpretationen zeitgenössischer Komponisten wie George Crumb, Philip Glas und Terry Riley, aber auch mit Jazz-Stücken, später sogar Pop und Rock, beispielsweise von Jimi Hendrix. Die 1992 erschienene CD „Pieces of Africa“ enthielt Musik afrikanischer Komponisten; „Nuevo“ aus dem Jahr 2002 Mexikanische Musik. Erst danach stieß das Quartett auch auf die Musik des Nahen Ostens. Auf der CD „Night Prayer“ (1993) findet sich unter anderem das Stück „*Mugam Sayagi*“ der aserbaidzschanischen Komponistin

Firengiz Alizade (Franghiz Ali-Zadeh, geboren 1947 in Baku). 2005 widmete das Kronos Quartett ihr eine ganze CD. Die Alben „Floodplain“ (Nonsuch 2009) und „Rainbow“ (Nonsuch 2010) enthielten Musik aus Ägypten, Irak, Iran, Indien, sowie türkische und kasachische Instrumentalmusik. 2008 begann Kronos eine Zusammenarbeit mit dem traditionellen aserbeidschanischen Sänger Alim Qasimov. Verschiedene Ensembles folgten dem interkulturellen Ansatz des Kronos Quartetts, etwa Yo-Yo Ma's *Silk Road Project* (gegründet 1998), oder das niederländische Atlas Ensemble (gegründet 2002). Der iranische *Kamanche* Spieler Kayhan Kalhor arbeitete mit dem New Yorker Streichquartett *Brooklyn Rider* für die CD *Silent City* zusammen (World Village 2008).

Eine Reihe von Festivals Neuer Musik haben mittlerweile interkulturelle Musik in ihre Programme aufgenommen, etwa „*Musik der Jahrhunderte*“ in Stuttgart seit 2005 oder das Musikfestival *MaerzMusik*, Berlin 2013 mit dem Schwerpunkt „(Um)Brüche: Türkei. Levante. Maghreb“.

In der Türkei dagegen dauert die Suche nach einer „Synthese“ aus „Westlicher“ und „östlicher“ Musik bereits seit dem 19. Jahrhundert an. Über das gesamte 20. Jahrhundert hindurch versuchten praktisch alle türkischen Musiker und Komponisten beide musikalischen Welten zu verbinden.

Lassen Sie mich kurz einige Ansätze solcher interkultureller Begegnungen skizzieren:

- 1) Der häufigste interkulturelle Ansatz westlich ausgebildeter Komponisten besteht darin, traditionelle Instrumente in ein ansonsten westliches Ensemble zu integrieren. Traditionelle Instrumente bringen damit ein exotistisches Element, die sich durch Einbeziehung traditioneller musikalischer Elemente (Rhythmen, Melodien, Verzierungen etc.) verstärken können. Konstellationen dieser Art bringen kaum spezielle musikalische oder technische Probleme mit sich. Der Gewinn allerdings reduziert sich auf einen neuen Klang und einen optischen oder symbolischen Effekt.

Im nahen Osten besonders attraktiv für Musiker, Komponisten und das Publikum ist dabei insbesondere eine der größten Formen, das Solokonzert. Das früheste Werk dieser Art ist das Concerto für *kanun* (1951) von Hasan Ferid Alnar.

Zahlreiche ähnliche Concertos entstanden mittlerweile in verschiedenen Ländern:

- Irak: Concert für *ud* und Orchester von Rahim Alhaj;
- Libanon: Concerto für *ud* und Orchester (2002) von Marcel Khalife (geb. 1950); Concerto für *kanun* & Orchester (2012) von Marcel Khalife (geb. 1950);
- Israel: Concerto für *ud* und Orchester von Michale Wolpe (geb. 1960); Concerto für *kanun* und Orchester von Nabil Azzam
- Ägypten: zwei concerti für *ud* und Orchester von Atia Sharara (1922-2014), und

- von Ammar El Sherei (1948-2012), eines für *ney* und Orchester von Atia Sharara;
- Griechenland: Kyriakos Kalaitzidis: Concerto für *ud* und Orchester 2015; Concerto für Orchester und traditionelle Klarinette von Theodoros Antoniou;
- Armenien: zwei concertos für *kanun* und Orchestra (1954, 1987) von Khachatur Avetisyan (1926 - 1996);
- Aserbaidshan: Concerto für *ud* und Orchester, Concerto für *kamancha* und Orchester von Haji Khanmammadov (1918-2005); Ilyas Mirzayev (geb. 1961): Concerto für *ney* (2002); Triple Concerto für *kanun*, *ud*, und *ney* (2016); *Karadeniz Rapsodi* für *Tulum* und Orchester (2012).<sup>2)</sup>

In kleineren Ensembles fallen musikalische Elemente traditioneller Musik naturgemäß stärker auf, und die meisten Komponisten versuchen in diesen Fällen, Klangfarben, Spieltechniken, Skalen, manchmal sogar Tonsysteme und Rhythmen miteinander zu verbinden. Das Duo von Klavier und (Zither) kanun von Esra Berkman und Nazlı Işıldak beispielsweise steht ausgewogen zwischen beiden Welten. Viele Stücke verwenden Spieltechniken und Klangfarben, die beiden Instrumenten gemeinsam sind, beispielsweise arpeggi.

- 2) Schwieriger ist die Auseinandersetzung mit unterschiedlichen musikalischen Strukturen. Generell wird die Kunstmusik des Nahen Ostens dabei als „horizontal“ wahrgenommen, die der „vertikalen Musik“ des Westens gegenübersteht. Es handelt sich tatsächlich vor allem um einstimmige melodische Musik, und auch die unendlichen musikalischen Neuerungen des 20. Jahrhunderts haben diese ästhetische Dominanz von Melodien kaum angetastet. Selbst in den vielen Harmonisierungen traditioneller türkischer Melodien seit dem 19. Jahrhundert bleibt die Melodie das ästhetisch entscheidende Element. Auch türkischen Komponisten der frühen türkischen Republik in den 1930er und 40er Jahren, versuchten vor allem türkische Volksmusik mit westlicher Satztechnik zu verbinden. In den 1930er Jahren entstanden zahlreiche einfache Harmonisierungen von Volksliedern, und auch in den vom französischen Impressionismus bzw. vom Neoklassizismus beeinflussten Orchesterwerken sind meist Volkslieder eingearbeitet.

Eine tiefere Integration des nahöstlichen Konzeptes von Melodie in Neue Musik jedoch ist schwierig. Schon alleine die im Nahen Osten selbstverständliche ästhetische Forderung nach einer „schönen Melodie“ widerspricht der Ästhetik Neuer Musik. Eine Möglichkeit ist hier die Komposition freier Soloimprovisationen, so genannter *taksim*, mit einfacher

- 
- 2) Recently comparable concerti have been composed also for Ottoman-Turkish instruments and orchestra, for *ud* (Münir Nurettin Beken, 2005), *kanun* (Turgay Erdener, 2015; Ahmet Baran, 2015), *ney* (Fazıl Say, 2012), two *kemençes* (Münir Nurettin Beken, 2017), *kanun*, *ud*, percussion and orchestra (Enver Yalçın Özdiker, 2017) and *çenk* / harp (Hasan Uçarsu, 2007/08). Eine Reihe von Projekten kombinierte überdies die anatolische Langhalslaute *bağlama* mit einem westlichen Orchester, meist mit folkloristischer Harmonisierung von traditionellen Melodien.

mehr oder weniger tonaler Begleitung. Schon in den 1930er Jahren schrieben Ulvi Cemil Erkin und Hasan Ferid Alnar solche Stücke, später Ertugrul O. Firat.

Das erwähnte Stück „*Mugam Sayagi*“ der aserbajdschanischen Komponistin Franghiz Ali-Zadeh (geb. 1947) ist (trotz des Namens) eher eine freie Meditation über lange Bordune als eine tatsächliche *makam* Realisation. Lange, karge Melodien entwickeln hier einen langsam aufsteigenden Tonraum.

Eine besondere musikalische Schwierigkeit (die bei der Verbindung westlicher mit koreanischer Musik nicht auftritt) liegt in den unterschiedlichen Tonsystemen. In türkischer, arabischer und iranischer Musik werden Töne verwendet, die im temperierten Tonsystem Mitteleuropas nicht vorhanden sind. In den meisten international besetzten Gruppen spielen daher die deutschen Musiker im temperierten Tonsystem – und um schrille Dissonanzen zu vermeiden, zwangsläufig die türkischen ebenso. Falls Mikrotöne verwendet werden, muß bei allen harmonischen Begleitungen sorgsam darauf geachtet werden, dass keine Mikrintervalle direkt aufeinander treffen.

Ein bemerkenswerter musikalischer Versuch findet sich in *Bölüm 6* („Satz 6“) für Klavier von Özkan Manav (geboren 1967). In traumartigen Passagen verläßt das Klavier immer wieder das temperierte Tonsystem und wechselt zu traditionellen melodischen Modi (*makam*) wie *neva*, *segah* und *hüzzam*. Einige Töne des Klaviers müssen dafür vorab umgestimmt werden (h, d#, f#). In den meisten Fällen werden diese umgestimmten Töne einzeln, sanft und zögernd angeschlagen, fast so als sei sich die Musik dieser Töne nicht sicher.

- 3) Ein weiterer musikalischer Ansatz ist es, Elemente traditioneller Musik aus ihrem musikalischen Zusammenhang zu lösen, und sie in einer abstrakten Klanglandschaft neu zu kombinieren. Das Stück *Lir ve Ateş* (Leier und Feuer) des in Deutschland lebenden Kemal Dinç (geboren 1970) für Streichquartett, Klavier und *bağlama* (Langhalslaute) besteht aus drei Sätzen zwischen denen ausgedehnte Improvisationen für Klavier und bağlama eingefügt sind. Die Musik ist abstrakt, beginnend mit kurzen dreitönigen Motiven, die eher eine Klanglandschaft bilden als Melodien. Allmählich jedoch entsteht eine Melodik, jedoch in häufig wechselnden Modi (*makam*). Immer wieder blitzen Elemente traditioneller Volkstänze, religiöser Lieder, anatolischer Rhythmik oder traditionelle Spieltechniken auf, insbesondere in der bağlama. Sobald jedoch ein anatolisches Element hörbar wird, verfremdet Dinç Spieltechniken oder Rhythmen wieder, moduliert und variiert diese Motive, sodass eine ständig sich veränderte, verwirrende Klanglandschaft entsteht.
- 4) Im Umfeld der Weltmusik ist die Häufung von türkischen Perkussionisten auffällig. Tatsächlich bescherte ihnen die Migration eine deutliche Aufwertung: Für westeuropäische

Musiker bietet die asymmetrische anatolische Rhythmik mit ihren sogenannten *ak-sak*-Rhythmen („hinkend“), fünf-, sieben- oder neunzähligen Metren in der Regel beträchtliche Schwierigkeiten. Den weitaus meisten Türken hingegen erscheinen asymmetrische Rhythmen als etwas absolut Alltägliches, das auch beim Mitsingen oder -klatschen keine Schwierigkeiten bereitet. Erst durch die Begegnung mit Westeuropäern kamen Musiker auf den Gedanken, bei asymmetrischen Rhythmen könnte es sich um eine spezielle Form von Rhythmik handeln, die sich von anderen, symmetrischen, unterscheidet. Anatolische Volksmusiktrommler, sofern sie sich einmal auf interkulturelle musikalische Begegnungen einließen, erkannten daher bald, dass sie gegenüber deutschen Trommlern einen Kompetenzvorsprung besaßen.

Auch viele westlich-türkische Komponisten verwandten anatolische Rhythmen als originelles musikalisches Element sowie als Identitätsmarkierung, so etwa Ulvi Cemal Erkin (z. B. *Köçekçe*, für Orchester 1943) oder der Pianist und Komponist Fazıl Say (geb. 1970).

- 5) Ein anderer Weg, die Probleme unterschiedlicher Tonsysteme zu umgehen, ist es, musikalische Sprachen in verschiedene Abschnitte zu trennen. In dem Projekt *Turquoise des Nederlands Blazers Ensemble* (2006) stehen einander neue Kompositionen des amerikanisch-türkischen Komponisten Kamran Ince und kurdische Lieder gegenüber, gesungen von der kurdischen Sängerin Aynur Doğan, und begleitet von Perkussionsinstrumenten oder einem kleinen Ensemble. In Hasan Uçarsu's (geb. 1965) concerto für Harfe *Davetsiz Misafirler* („Ungeladene Gäste“) wechselt die Solistin zwischen den Sätzen zwischen der westlichen und der osmanischen Harfe (*çeng*). Vor allem die *çeng* wird dann nur sehr vorsichtig durch das Orchester begleitet.
- 6) Die Entwicklung der Neuen Musik eröffnete schließlich noch einen weiteren Weg Melodien zu verwenden, nämlich durch die Komposition von Klangfarben und Klanglandschaften, in die klare, einfache Melodien leichter eingebettet werden können. Hier sind also erneut beide Musikwelten getrennt, die Klanglandschaft zeitgenössischer westlicher Musik wird zum Hintergrund einer traditionellen Musik. Die „Vier Anatolischen Volkslieder“ (*Anadolu'dan Dört Halk Türküsü*) des Istanbuler Komponisten und Jazz-Pianisten Evrim Demirel (geb. 1977) beispielsweise wurden 2004 geschrieben für das Atlas Ensemble als Suite für Stimme und interkulturelles Kammerensemble.

Diese kurze Skizze konzentrierte sich auf Musik, die insgesamt erkennbar zum Bereich „Neuer Musik“ zu zählen sind. Auch in so genannter traditioneller türkischer (oder arabischer) Musik jedoch sind über das 20. Jahrhundert hinweg zahllose Ansätze von Begegnungen mit westlicher Musik versucht worden.

Schon dieser hier skizzierte Ausschnitt aber zeigt, dass selbst bei ähnlichen kulturalisierenden

Vorgaben („horizontale versus vertikale Musik“) eine kaum überschaubare Vielfalt musikalischer Ansätze und Werke entsteht. Insbesondere im Bereich traditioneller türkischer Musik kann man mittlerweile von einer stark fortgeschrittenen Auflösung von Musiktraditionen sprechen. Als Konsequenz erleben wir dabei auch den Verlust adäquater Terminologie zur Beschreibung dieser Musik und ihrer Ästhetik.

Schon Begriffe wie „Neue Musik“ oder „zeitgenössische Kunstmusik“ sind für die Türkei kaum mehr sinnvoll abzugrenzen. Neben „westlich-avantgardistischer“ wären mit gleichem Recht auch zeitgenössische „traditionelle türkische Musik“ einzubeziehen, hinzu kämen die zahllosen Misch- und Übergangsformen. Man mag diese musikalische Situation als „post-traditionelle Musik“ bezeichnen, wäre nicht der Begriff „Tradition“ bereits schwierig zu bestimmen. Für die gegenwärtige Situation von Musik scheinen jedenfalls Begriffe wie Globalisierung, Glokalisierung (Robertson), cross-cultural, Transkulturalität (Welsch), hybrid (Pieterse), creole (Hannerz), third space (Bhabha), oder bricolage (Slobin) inzwischen kaum mehr hilfreich. Gegenwärtig tendiert die kulturwissenschaftliche Diskussion zu der Einschätzung, dass ohnehin jede Form von Kultur „hybrid“ (trans- oder cross-culture) sei.

Populäre und politische Debatten bevorzugen heute Bindestrich-Begriffe wie „Deutsch-Türken“ oder „deutsch-koreanisch“; oder aber Ausdrücke mit der Metapher von „post“ oder „beyond“: beginnend mit post-modern, post-strukturel, oder zuletzt post-migrantisch. In diesem Sinne würde sich auch der erwähnte Begriff „post-traditionel“ in die Diskussion einfügen.

Sinnvoller erscheint mir jedoch die Kategorie „Individualisierung“: individuelle Musiker, Komponisten, individuelle Lebenserfahrungen und musikalische Einflüsse, individuelle musikalische Projekte, CDs oder Konzerte. Eine Theorie der Individualisierung wurde bereits 1983 von Volker Beck entwickelt. Beck beschrieb die Auflösung von sozialen Klassen, Familien Modellen, Gender Rollen und anderen sozialen Formen westlicher Industriegesellschaften nach dem Zweiten Weltkrieg infolge der Individualisierung des Arbeitsmarktes. 2001 schlug Abu-Lughod eine *ethnography of the particular* („Ethnographie des Besonderen“) vor. In der Musikwissenschaft fehlt bislang eine Theorie musikalischer Individualisierung, auch wenn Individuen bereits seit längerem Gegenstand musikethnologischer Forschung sind.

Zwar bestehen nach wie vor musikalische Traditionen und ebenso politische, ästhetische, oder religiöse Diskurse – sogar in steigender Anzahl. Kaum ein Musiker jedoch (zumindest in der Türkei – ich glaube aber auch praktisch weltweit) beschäftigt sich heute noch mit nur einer Musiktradition, und wenn doch, dann in der Regel nur für eine begrenzte Zeit. Hinzu kommt, dass das Verständnis solcher Traditionen und Diskurse wiederum individuell sehr unterschiedlich ausfällt. Ein Komponist, der nur zuhause bleibt, in seiner Geburtsstadt oder Provinz, der sich überhaupt nicht von Musik mit anderen kulturellen Bezügen au-

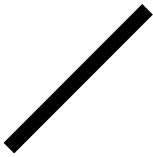
seinander setzt, als die seiner Herkunft, ist im 21. Jahrhundert praktisch nicht mehr vorstellbar.

Verschiedene Faktoren verursachen oder verstärken diesen Prozess der Individualisierung: Migration und wachsende Mobilität; die Verfügbarkeit von immer mehr Musik, von Instrumenten oder ästhetischen Anschauungen aus Geschichte und verschiedener „kultureller Herkunft“ vermittelt durch Medien wie Notation, Bücher, Schallaufnahmen, Internet etc.; weiterhin die Zunahme individueller interkultureller Begegnungen und Erfahrungen sowie schließlich die Öffnung von Identitätsdiskursen. Kurz all das, was wir bereits unter dem Schlagwort Globalisierung kennen.

Ich komme zurück auf Isang Yun. Yun nahm also Züge vorweg, die heute für beinahe alle Komponisten weltweit gelten: Eine starke Individualisierung, internationale Mobilität und einen individuellen Zugriff auf Musik verschiedensten historischer und kultureller Herkunft.

Vor dreißig Jahren in Berlin, erschien mir Isang Yun als ein Komponist, der vollkommen anders war, als alle, die ich bis dahin kannte. Heute, insbesondere nach langen Studien zu neuer und traditioneller Musik des Mittleren Ostens, hat sich dieser Eindruck für mich stark relativiert. Isang Yun war aus koreanischer Sicht zweifellos ein Pionier, global gesehen, jedoch war er bei weitem nicht der erste Komponist, weder was seine Migration nach Europa angeht, noch in seiner musikalischen Verbindung von Neuer westlicher und nicht-westlicher traditioneller Musik. Dagegen erscheint er mir heute gerade in seinem Ausnahmecharakter, seinem Kulturalismus, gleichzeitig aber in seinem völlig individuellen musikalischen Suchen als ein früher Vertreter einer Tendenz, die heute global zum mainstream geworden ist. Isang Yun war ungewöhnlich und originell – so wie spätestens im frühen 21. Jahrhundert beinahe jeder Komponist weltweit ungewöhnlich und originell ist (oder dies versucht).

Für mich bleibt heute von Isang Yun also weniger seine Originalität, die mich damals anzog, und die mir heute nicht länger als etwas Besonderes erscheint, sondern für mich bleibt vor allem, dass er ein besonders guter Komponist war.



# **SYNKRETISMUS UND METAMORPHOSE**

## **Gedanken zur Interkulturalität im Werk von Yun Isang aus der Perspektive eines Komponisten**

Cord Meijering | Akademie für Tonkunst

Was bedeutet Synkretismus?

Was bedeutet Metamorphose?

Was kann man sich unter Interkulturalität vorstellen?

Was für Konsequenzen ergeben sich für die Wahrnehmung des Werkes von Yun Isang?

Und wie stellt sich das alles dar aus der Perspektive eines Komponisten?

Da die Beantwortung der ersten vier Fragen nur verständlich wird, wenn vorher die Perspektive geklärt ist, beginnen wir mit der letzten Frage.

Wie ist die Perspektive eines Komponisten? Was hört er anders, sieht er anders, was gewichtet er anders als z.B. ein Historiker?

Dabei ist zunächst darauf hinzuweisen, dass ich hier selbstverständlich nicht stellvertretend für alle Komponisten spreche, sondern ausschließlich für mich selbst, in meiner Profession als Komponist.

Die Perspektive des Komponisten ist zunächst einmal eine poetische Perspektive.

Sie ist nicht wissenschaftlich, nicht linear historisch, nicht kausal im Sinne eines lückenlos nachvollziehbaren logischen Verlaufs. Und dennoch folgt sie einer inneren aus sich selbst heraus entstehenden Architektonik.

Sie ist spirituell.

Sie ist ihrem Wesen nach eine Perspektive eines schaffenden Menschen, der aufgrund seines Berufes gewohnt ist, ins Unbekannte zu reisen um nach seiner Rückkehr seinen Mitmenschen einen "Reisebericht" in Form einer neuen musikalischen Komposition zu präsentieren, zu zelebrieren.

Der große chinesische Philosoph Lao Tze 老子 wies einmal darauf hin, dass die Begriffe, die wir bilden, die Tendenz haben, das zu ersetzen, was sie bezeichnen. Einen Begriff zu



erfinden hilft

dem Menschen in Strukturen zu kommunizieren. Aber ein Begriff verstellt auch alsbald den Blick auf das, was er ursprünglich bezeichnen wollte.

So verhält es sich auch mit den Begriffen Synkretismus, Metamorphose und Interkulturalität. Einerseits helfen diese Begriffe uns, überhaupt miteinander kommunizieren zu können.

Andererseits, wenn wir uns allzu sehr daran gewöhnen, diese Begriffe - zum Beispiel beim Hören und Wieder-Hören des Werkes von Yun Isang - anzuwenden, verstellen sie uns

möglicherweise all das, was wir hören könnten, all das, was jeder von uns anders hören könnte, all das, was jeder von uns bei jedem Wieder-Hören immer wieder aufs neue anders hören könnte und würde.

Unter Synkretismus verstehen wir gewöhnlich die Vermischung von Weltanschauungen, Religionen, Kulturen. Unter Metamorphose verstehen wir gewöhnlich die kontinuierlich verlaufende Veränderung. Und unter Interkulturalität verstehen wir das Zusammenspiel der Kulturen dieser Welt.

Lassen Sie mich im folgenden versuchen, diese Vorstellungen, die sich aus den Begriffen ergeben, aufzulösen - in der Hoffnung, dass wir danach Anderes hören und Anderes sehen können, dass wir wieder hören können wie ein Kind, das sich noch keinen Begriff gemacht hat und somit alles zum ersten mal hört, innerlich freudig bewegt.

Beginnen wir damit, den Begriff Interkulturalität aufzulösen. Was kann man unter Interkulturalität verstehen? Was ist eine Kultur? Gewiss, man kann diesen Begriff definieren, aber zu welchem Preis? Zum Preis der groben Merkmalsreduktion, zum Preis, eine Erstarrung des Denkens in Kauf nehmen zu müssen.

Wo beginnt das Persönliche? Wo endet es? Wo beginnt das Kulturelle? Wo endet es? Und wo beginnt und endet das Interkulturelle? Was ist der Unterschied zwischen Inter-Personalität und

Inter-Kulturalität? Welche Perspektiven ergeben sich? Erfordert die Betrachtung des Persönlichen eine nach innen, auf das Innerste gerichtete Perspektive? Erfordert die Betrachtung des Kulturellen eine nach außen gerichtete und das Betrachten der Inter-Kulturalität eine auf das Äußerste gerichtete Perspektive? Die Schwierigkeit hierauf eine befriedigende Antwort zu finden, zeigt sich spätestens dann, wenn ich den Horizont erweitere und nach dem Stellaren und Inter-Stellaren im für uns Menschen unvorstellbaren Universum frage. Das Unendliche übersteigt unsere Vorstellungskraft. Ebenso verhält es sich mit der Endlichkeit des Universums. Unwillkürlich erzeugt die Konstatierung einer Endlichkeit im Menschen die Frage: "Und was kommt danach?"

Es ist schon sehr bemerkenswert, dass der Mensch - wenn er über seine Vorstellungen vom

Universum spricht - ein ähnlich physikalisches Vokabular verwendet wie, wenn er von seinen

Emotionen spricht, zumindest ist das in der deutschen Sprache der Fall. Er spricht im kosmischen Zusammenhang von Sternen-Explosionen, Schwarzen Löchern, von Anziehungskräften und von Abstoßung. Im Zusammenhang mit der Beschreibung menschlicher Emotion fallen Sätze wie zum Beispiel "Ich bin bewegt", "Ich fühle mich angezogen", "dieser Mensch übt eine große Attraktivität auf mich aus", "ich bin in ein schwarzes Loch gefallen", "ich könnte explodieren". In der englischen Sprache verwendet man zur Bezeichnung musikalischer Abschnitte das Wort "movement", das Sich-Bewegende... Alles stellt sich dar als Energie.

Doch lassen Sie uns den Blick zunächst auf einen vermeintlich kleineren Zusammenhang richten: Meine Mutter war eine gebürtige Deutsche, deren Muttersprache nicht das Hoch-Deutsche war, sondern das Nieder-Deutsche, das aus einer Ansammlung von Dialekten besteht, die in der nördlichen Hälfte von Deutschland gesprochen werden. Deutsche Menschen aus anderen Gegenden Deutschlands verstehen es nicht. Mein Vater ist ein Nieder-Länder, dessen Muttersprache - wegen seines niederländischen Vaters und wegen seiner englisch-gebürtigen Mutter, die in Deutschland aufwuchs, aber dennoch mit ihrem Sohn Nieder-Ländisch sprach, Nieder-Ländisch. Nachdem mein Vater als Kind nach Nord-Deutschland gekommen war und meine Mutter kennengelernt hatte, lernte er das Nieder-Deutsche, die Sprache seiner späteren Frau, welche die niederländische Staatsbürgerschaft annahm. Er lernte das Nieder-Deutsche wie eine zweite Mutter-Sprache, die aber nicht seine Mutter-Sprache war, da seine Mutter Nieder-Ländisch mit ihm sprach.

Meine Geschwister und ich wurden alle in Deutschland geboren. Doch was ist unsere Muttersprache? Geht man davon aus, welche Sprache wir am besten sprechen können, so ist sie sicherlich Hoch-Deutsch, da sie die Sprache unserer Schule war. Geht man aber von unserer Lebensrealität aus, so sind unsere Sprachen Mutter-, Vater- und Schulprachen: Das Nieder-Deutsche, das Nieder-Ländische und das Hoch-Deutsche. Diese drei Sprachen wurden in meiner Familie gesprochen, manchmal voneinander getrennt, manchmal fließend ineinander übergehend, sich mischend. Diese drei Sprachen waren Ausdruck unterschiedlicher Emotionalität. Das Nieder-Ländische, die Vater-Sprache lernte auch meine Mutter. Sie verwendete sie ausschließlich in sehr persönlichen Gesprächen mit meinem Vater, gleichsam als Beweis ihrer Liebe zu ihm. Mein Vater verwendete sie darüber hinaus, wenn er uns Kindern etwas Wichtiges, Bedeutsames mitteilen wollte. Wir Kinder antworteten ihm meistens auf Hoch-Deutsch. Das Hoch-Deutsche wurde am meisten zwischen uns Geschwistern gesprochen und zwischen meiner Mutter und uns Kindern. Mein Vater sprach diese Sprache, wenn er schlecht gelaunt war oder - da er von Beruf Biologe war - wenn er mit uns über wissenschaftliche Erlebnisse in der Natur oder über Politik und Geschichte sprach. Das Nieder-Deutsche war die Sprache zum Ausdruck eines niederdeutschen Humors. Es wurde in dieser Weise hauptsächlich von meinem Vater und meinem Bruder gesprochen. Meine

Mutter setzte die Nieder-Deutsche Sprache für viele Stimmungslagen ein. Es war ja ihre Muttersprache. Interessant wurde es, wenn eine der Sprachen sich mit einer anderen mischte, fließend in sie übergang. Das war immer Ausdruck einer sich ändernden Emotionalität, einer sich ändernden Energie.

Kann man aus dem soeben Geschilderten schließen, dass ich aus einem interkulturellen Familien-Zusammenhang stamme? Oder ist das einfach nur die EINE heile Welt meiner Kindheit?

Erweitern wir den Raum der Sprachkomponenten auf den internationalen Zusammenhang: Eine mit mir befreundete Familie besteht aus einer koreanischen Mutter, die in Korea geboren wurde und die später in Kanada studierte, einem portugiesischen Vater, sowie deren kleiner Tochter. Das Koreanische ist die Mutter-Sprache der Mutter, das Portugiesische die Mutter-Sprache des Vaters. Da der Vater zwar Koreanisch, die Sprache seiner Frau, gleichsam als Zeichen seiner Liebe zu ihr lernt, aber darin noch nicht weit fortgeschritten ist, sprechen Mutter und Vater miteinander die ihnen gemeinsame Schul-Sprache Englisch. Die Mutter spricht mit ihrer Tochter Koreanisch. Der Vater spricht mit seiner Tochter Portugiesisch. Wenn er versuchsweise seine Tochter auf Englisch oder Koreanisch anspricht, antwortet diese ihm ausnahmslos auf Portugiesisch. Seiner Mutter antwortet das Kind ausnahmslos auf Koreanisch. Das Englische wird von der Tochter gut verstanden, sie spricht es aber nicht von sich aus. Da die Familie in Deutschland lebt, spricht das Kind mit ihren Kindergarten-Freunden Deutsch. Das Kind ist somit vier-sprachig. Es verwendet aktiv diese Sprachen für verschiedene Personen. Es wählt stets die Mutter-Sprache seines jeweiligen Gesprächspartners. Tut sie dies so konsequent als Ausdruck ihrer Liebe?

Kann man aus dem soeben Geschilderten schließen, dass die kleine Tochter meiner Freunde in einem interkulturellen Familien-Zusammenhang aufwächst? Oder ist das einfach nur die EINE heile Welt ihrer Kindheit?

Niemand auf dieser Welt kennt dieses Sprechen, bei dem man seine eigene Sprache auf das Gegenüber einstellt so gut wie die Menschen, deren Mutter-Sprache Koreanisch ist. Die vielen Höflichkeits-Ebenen in der koreanischen Sprache werden eingesetzt je nachdem, welche Person mit welcher Person spricht. Ein Großvater spricht mit seiner Enkeltochter anders als die Enkeltochter mit ihrem Großvater spricht.

Kann man aus dem soeben Geschilderten schließen, dass die koreanische Enkeltochter in einem für das Koreanische typischen inter-persönlichen Familien-Zusammenhang aufwächst? Oder ist das einfach nur die EINE heile Welt ihrer Kindheit?

Wo beginnt das Persönliche? Wo endet es? Wo beginnt das Kulturelle? Wo endet es? Gibt es in diesem Universum überhaupt etwas, was beginnt und was endet? Wenn aber das Persönliche, das wie ein "Schwarzes Loch" nach innen hin unendlich ist und somit weder nach innen noch nach außen als begrenzt erscheint, wie kann man es dann vom Kulturellen

abgrenzen? Als Summe des unendlichen Persönlichen kann auch das Kulturelle keinen Anfang und kein Ende haben. Gibt es innerhalb des Kulturellen aber keinen Anfang und kein Ende, wie kann es dann etwas geben, das man mit Inter-Kulturalität bezeichnet. Ist nicht vielmehr alles ein Ganzes, ein einziges Universum, ein Kosmos von bewegter, bewegender Energie, deren Endlichkeit und Unendlichkeit wir uns nicht vorstellen können?

Dennoch wird es so etwas wie Inter-Kulturalität geben, da jemand diesen Begriff in diese Welt hinein formuliert hat. Wenn wir uns weder vorstellen können, dass das Universum endet noch dass es nicht endet, dann können wir uns auch weder vorstellen, dass es etwas gibt, noch dass es etwas nicht gibt. Also gibt es die Interkulturalität, zumindest als Begriff.

Die Vorstellung einer Kultur ist in der menschlichen Vorstellung gebunden an einen abgegrenzten Raum, an einen Ort. Wie wir aus dem soeben Geschilderten erkennen können, ist die Vorstellung eines abgegrenzten Raums zumindest problematisch, wenn nicht sogar ein beliebiger Gedanke, der nur dadurch existiert, da auch ein Gedanke existiert.

Aber wie verhält es sich mit unseren Vorstellungen von den Räumen in unserer Welt?

Was ist zum Beispiel ein Fluss? Wir nehmen wahr, dass er aus einem Flussbett besteht, durch das hindurch Wasser fließt. Dabei verändert sich dieses Flussbett durch das Strömen des Wassers, und das Wasser ist immer neu. Ohne das Flussbett ist der Fluss kein Fluss. Ohne das Wasser ist er ebenfalls kein Fluss. Wir geben den Flüssen Namen: Amazonas, Rhein, Han Gang...

Ist der Han Gang ein koreanischer Fluss? Gehört er zur koreanischen Landschaft? Ist er Teil der koreanischen Kultur? Ja und Nein. Der Fluss wird vom Regen und von den Quellen gespeist, die ihrerseits wiederum vom Regen gespeist werden, der den Wolken entspringt, den Wolken, die ohne jede Nationalität sind und die getrieben von der Energie des Windes den Erdball überfliegen, ihrerseits gespeist durch die Verdunstung, die von der Erde heraufsteigt, ausgelöst von der Energie der Sonne.

Der Han Gang hat zwei Quellen. Die Quelle des Bukhangang liegt in Nordkorea nahe dem Kumgangsán. Die Quelle des Namhangang liegt im südkoreanischen Geumdaesan-Gebirge. Während der Zeit, in der das Wasser von seinen Quellen her bis hin zu seiner Mündung vor der Insel Ganghwado durch das in Korea gelegene Flussbett fließt, ist der Han Gang ein koreanischer Fluss. Was aber wird danach aus dem Wasser? Es vermischt sich zunächst mit den Wassern des Gelben Meeres, dann mit den Wassern der Ozeane, verdunstet, bildet Wolken, regnet wieder an ganz anderer Stelle aus den fliegenden Wolken herab... Der Han Gang hat sein Wasser verloren und bleibt dennoch der koreanische Han Gang, weil neue Wasser folgen um für kurze, rasch vergängliche Zeit, in der es durch das in Korea gelegene Flussbett hindurchfließt, der Han Gang zu sein. In diesem Sinne wird der Han Gang einerseits von uns als ein Ort in Korea empfunden. In anderem Sinne ist er Teil der permanent anhaltenden kosmischen Energieumwandlung.

Wie bedeutungslos und dennoch bedeutsam ist angesichts dieser kosmischen Dimensionen der vom Menschen erfundene National-Gedanke!

Jeder kennt den taoistisch anmutenden Satz des griechischen Philosophen Hērakleitos ho Ephésios, der in verschiedenen Überlieferungen erhalten ist : “Man kann nicht zweimal in denselben Fluss steigen, denn andere Wasser strömen nach. Auch die Seelen steigen gleichsam aus den Wassern empor.” Oder in anderer Überlieferung: “Es ist unmöglich in denselben Fluss zu steigen. Der Fluss zerstreut und bringt wieder zusammen ... und geht heran und geht fort...”.

Auch der Mensch selbst, der in den Fluss steigt, fließt, und er ist - wie seine Umgebung - eine permanente Metamorphose von Körper und Geist.

Somit ist es unmöglich zweimal in denselben Fluss zu steigen.

Jeder Ton, der erklingt, verklingt und wird nie wieder auf gleiche Weise erklingen. Musik-Machen ist somit Leben-Üben und Sterben-Üben zugleich. Musik ist wie der Han Gang, ist Tao.

Wie kommt der Mensch, angesichts eines derartigen Fließens, auf so starre Begriffe wie die Namen der Nationalstaaten?

Angesichts dieses Fließens weiß ich nicht einmal, wer ich selbst bin. Wie kann ich da wissen wer der andere Mensch ist. Schon gar nicht weiß ich, was eine Nation sein soll. Ist sie mehr als Revierverhalten zur Erzeugung eines Gefühls der Sicherheit, einer Sicherheit, nach der ich mich erschauernd vor der ungeheuren Weite sehne?

Erlauben Sie mir, unsere Welt in andere Nationen einzuteilen und diesen andere Namen zu geben, die mir viel wirklicher erscheinen. Ich möchte die Menschen, die am Meer leben, gerne unterscheiden von denen, die in der Wüste, in der Steppe, im Gebirge, in der großen Stadt, unter der Mitternachts- Sonne, in Palästen oder auch von denen, die wie Yun Isang, lange Zeit im Gefängnis lebten. Die Fischer am Meer, ganz gleich ob an der deutschen Nordsee oder an der Ostküste Koreas in Jumunjin oder im portugiesischen Lissabon oder an anderen Orten am Meer wohnen, haben Vieles gemeinsam, in jedem Fall mehr, als sie mit den Menschen der Wüste verbindet. Die Menschen des Meeres haben den unverwechselbar melancholischen Blick auf den fernen Horizont gerichtet, auch, wenn sie nahe gelegene Dinge betrachten. Ich habe das oft erlebt, da ich selbst auf einer Insel im Meer aufgewachsen bin. Das Meer mit seiner hochbewegten Unbeweglichkeit, mit dem immer gleichen und dennoch immer andersartigen Geräusch der Brandung, des omnipräsenten Winds. Vielleicht resultiert aus der Tatsache, dass ich vom Meer stamme, meine Liebe zum Jinyangjo 진양조. Vielleicht liebe ich die koreanischen Menschen, weil sie wie ich Insulaner sind. Jede Umgebung erzeugt eigene Energie-Felder, denen die Menschen ausgesetzt sind, die ihr Denken bewegen. Vor etwa einem Jahr, als ich gerade vom Flughafen Incheon kom-

mend die Lobby meines Hotels bei 차병원 사거리 betrat, ertappte ich mich bei dem Gedanken: “Wie schön ist es, nach einer so langen Reise nach Deutschland endlich wieder zuhause zu sein.”

Natürlich gibt es auch so etwas wie eine nationale Identität, die vom menschlicher Energie geprägt wurde. So haben die Koreaner, die über Jahrhunderte hinweg immer wieder von anderen Nationen angegriffen und von dieser gewaltsamen heftigen Energie verletzt wurden, den Begriff des Han 恨 entwickelt. Es bezeichnet das ureigene Gefühl des Schmerzes, das nur ein Koreaner sich vorzustellen vermag. Wie die amerikanische Musik-Ethnologin und Gayageum-Spielerin Jocelyn Clark jedoch plausibel darstellte, gibt es vergleichbare Begriffe auch in anderen Ländern. In Deutschland spricht man vom Weltschmerz, in Portugal von Saudade und der spanische Dichter Federico Garcia Lorca wiederum nennt es Duende, das innere Gespenst.

Es gibt viele Räume, die vom Menschen für andere Menschen geschaffen wurden, zum Beispiel das Gefängnis. Nur wer wirklich einmal in einem Gefängnis gesessen hat, kann sich die Energie vorstellen, die sich unter derartigen Umständen im Innern des Gefangenen rührt. Die Kenntnis dieses Gefühls ist allen Gefangenen gemeinsam, macht diese gleichsam zu einer “Gefangenen-Nation”. Diese Energie, die die Kerkermauern zum Bersten bringen möchte, ist gespeist von der Sehnsucht nach dem, was unerreichbar ist. Dieses Sehnen wird zur gemeinsamen Identität aller Gefangenen auf dieser Welt. Yun Isang war einer von ihnen. Im tragischen Sinne gewinnt der berühmte Satz des amerikanischen Komponisten John Cage eine bittere Bedeutung: “Es ist nicht irritierend zu sein wo man ist. Es ist nur irritierend zu denken, man wäre gern irgendwo anders”. Der Schweizer Dichter Robert Walser sagte es so: “Nur nach was man sich sehnt, besitzt man wirklich.”

Es ist interessant zu sehen, wie sich bestimmte Gedanken, die wir einer bestimmten Nation zuordnen, auch in ähnlicher Form in anderen Kulturen wiederfinden. Nehmen wir als Beispiel den Taoismus und nähern wir uns damit allmählich unserem heutigen Thema, der Wahrnehmung des Schaffens von Yun Isang.

Macht der Satz des griechischen Philosophen Hērakleitos ho Ephésios “Man kann nicht zweimal in denselben Fluss steigen...” ihn zu einem Vertreter des Taoismus? Ich meine Ja und auch Nein. Ja, da diese Aussage sich gut in taoistisches Denken fügt, ihm zumindest nicht widerspricht. Nein, da es immer schon auf der Welt voneinander unabhängig stattfindende Koinzidenzen gegeben hat. Zumindest nehmen wir sie als voneinander-unabhängig wahr. Vielleicht aber verteilt sich auch das Denken der Menschen, indem es wie das Leben spendende Wasser unterschiedliche Aggregat-Zustände annimmt, um von uns unbemerkt als neues geistiges Gut andernorts “herab zu regnen”. Dieser Gedanke erinnert mich daran, dass man im alten Korea nicht wie heute 비가 옵니다 sagte, sondern gemäß der Bedeutung, die

der Regen für den Menschen hat, die höfliche Sprachform 비가 오십니다 wählte.

Warum habe ich Ihnen, verehrtes Auditorium, all diese Gedankensplitter so ausführlich dargestellt? Was hat all dies mit dem Schaffen von Yun Isang zu tun? Der Grund liegt in einem Unbehagen, das mich befiel, wenn ich in der deutschen musikwissenschaftlichen Literatur immer und immer wieder auf die Behauptung stieß, dass man die Musik von Yun Isang nur verstehen kann, wenn man weiß, dass sie auf der Philosophie des Taoismus basiert. Auf die Gefahr hin ketzerisch zu wirken, möchte ich das bezweifeln, zumal Yun Isang selbst sich hierüber widersprüchlich ausließ. Zum Einen wies er dann und wann auf den Taoismus hin, zum Anderen sagte er aber auch "Ich finde diese ganze Frage, ob ich westliche oder östliche Musik mache, uninteressant. Ich schreibe Musik, die ich schreiben muss, weil ich bin" (Yun, Rinser Yun, *der verwundete Drache*, FfM. 1977, S.220).

Besonders die Begründungen, die von der Musikwissenschaft mittels Beispiele aus seiner Musik gegeben wurden, überzeugen mich nicht wirklich. Da wird als Beleg für ein taoistisches Denken beispielsweise der Satz Yuns angeführt: "Jede kleine Klangfigur muss das Grundkonzept des ganzen Stückes enthalten...Jedes meiner Stücke muss das Ganze meiner musikalischen Welt enthalten...".

Wenn das Taoismus ist, dann ist auch Schönbergs und Brahms Musik taoistisch. Das glaubt ja wohl niemand.

Auch der Irische Schriftsteller James Joyce wäre diesem Argument zufolge ein Taoist, weil er schrieb: "Rhythmus ist wahrscheinlich die erste oder formale Beziehung eines Teils zum anderen in einem Ganzen oder eines Ganzen zu seinem Teil oder seinen Teilen, oder jedes einzelnen Teils zum Ganzen, dessen Teil es ist... Teile konstituieren ein Ganzes, insofern sie ein gemeinsames Ziel haben." (James A. Joyce, 25. März 1903, Paris). Joyce war ganz sicher kein Taoist. Auch das Argument des im Yunschen Werk zu konstatierenden permanenten Wechsels der Klangfarben überzeugt hier nicht. Für das Denken in Klangfarben gibt es viele Beispiele, auch bei westlichen Zeitgenossen Yuns, z.B. bei Ligeti, Xenakis und Anderen. Würde dies so einfach stimmen, dann wären Ligetis Werke wie "Atmosphères", "Lontano" Ausdruck eines taoistischen Denkens. Ebenso verhält es sich mit dem häufig geführten Hinweis auf die Zentraltönigkeit. Würde dies so einfach stimmen, dann wäre auch der langsame Satz von Ligetis 2. Streichquartetts Ausdruck eines taoistischen Denkens. Auch im zweiten Satz seines "Gaspard de la nuit" "Le gibet (Der Galgen)" taucht Ravel den Zentralton Bb in unzählige Farben. Trotzdem ist Ravel kein Taoist. Und in der Musik von Claude Debussy, die der deutsche Schriftsteller Thomas Mann einmal als "die radikale Absage an das abendländische Aktivitäts-Kommando" beschrieb, ist entweder bar jeder taoistischen Grundlage, oder sie enthält mehr Tao als die Musik von Yun Isang.

Natürlich wusste Yun Isang wie jeder gebildete Koreaner seiner Generation vom Taoismus. Sicher hat er sich auch damit auseinandergesetzt, wie viel, vermag ich nicht zu sagen. Aber den Taoismus als Schlüssel zum Verständnis von Yuns Musik zu erklären und den

Nachweis über oben genannte musikalische Parameter zu führen, scheint mir doch eine grobe Übertreibung zu sein. Man kann selbstverständlich Yuns Musik vom taoistischen Standpunkt her betrachten. Das kann man jedoch mit jeder Musik tun, da Musik sich für uns als ein unablässiger Wandel im bewegt unbewegten Universum darstellt. Sicher, wir alle wissen das, enthält die Musik von Yun Isang viele Elemente der koreanischen traditionellen Musik, des koreanischen Denkens. Aber sie enthält mindestens ebenso viele Elemente aus der europäischen Tradition.

In dem Moment, wo das Westliche Denken ins taoistische Denken einbricht hört das Tao auf Tao zu sein und umgekehrt. In diesem Moment entsteht etwas Neues. Yun hat die Tradition seines Heimatlandes mit der Tradition seiner Wahl-Heimat verbunden und damit etwas Neues geschaffen, sein eigenes Energiefeld, das wir immer wieder aufs Neue möglichst unvoreingenommen wahrzunehmen versuchen sollten. Alles ist Tao. Aber nicht alles was klingt ist geplanter Ausdruck eines taoistischen Denkens.

Man darf nicht vergessen, dass zu der Zeit, als Yun seine Erfolge in Deutschland feierte, die Neue Musik es liebte Kategorien aufzustellen, z.B. das Serielle, die Emanzipation der Klangfarben, die Aleatorik etc. Die Landschaft der Neuen Musik war bevölkert von Komponisten, die sehr wortgewandt waren und die zahlreiche Sprachen sprachen. Sie verstanden sich darauf, ihre Ideen und die Kategorien ihres Denkens werbewirksam vor sich herzutragen. Diese Komponisten waren umringt von Journalisten und Musikwissenschaftlern, die ästhetische Lager bildeten und die dazugehörigen Kategorien des Denkens verbreiteten.

Ich selbst hatte die Ehre und das Vergnügen, Yun Isang persönlich zu treffen. Anfang der 90er Jahre des vergangenen Jahrhunderts veranstalteten wir an der Akademie für Tonkunst in Darmstadt ein Porträtkonzert mit seiner Musik sowie mit einem Podiumsgespräch mit dem Komponisten. Im Anschluss daran verbrachten wir noch einige gemeinsame Stunden im Gespräch in einem griechischen Restaurant bei wechselnd Wasser und Schnaps aus Wasser-Gläsern. Ich erlebte Yun Isang bei dieser Gelegenheit als einen mit Worten sparenden, ernsten Charakter, ganz anders als viele seiner redefreudigen komponierenden Zeitgenossen. Zu keinem Zeitpunkt erlebte ich bei ihm ein Denken in einfachen Kategorien wie zum Beispiel "Ost und West".

Ich denke, dass es an der Zeit ist, sich der Warnung des Lao Tze zu erinnern und bei der Wahrnehmung der Musik von Yun Isang die meist vom Feuilleton aufgestellte Begrifflichkeit beiseite zu schieben.

Man sollte zudem die Reflexion über ein geschaffenes Werk nicht vermischen mit Überlegungen zur Intention des Komponisten, und schon gar nicht mit dem Hören der Musik selbst. Musik bedarf der immer wieder neuen Hinwendung, weniger der Erläuterung.

Die Frage, ob Yuns Musik auf Taoismus basiert oder nicht, ist eng verbunden mit der Frage wie Musik eigentlich entsteht.



Dieser Frage bin ich über viele Jahre hinweg nachgegangen, gehe ich immer noch nach, regelmäßig. Besonderes Licht brachten die Essays von Octavio Paz, besonders der Aufsatz "Die Dichterische Inspiration" - wie ich finde, ein Meisterwerk der essayistischen Kunstbetrachtung, das so weit gefasst ist, dass man unter den darin formulierten Aspekten jedes beliebige Kunstwerk, so auch das Werk von Yun Isang betrachten kann, ohne dass es dabei seinen "Zauber des Erstmals" verliert.

Paz geht der Frage nach, was Inspiration sei. Er beschreibt das Verhältnis der Künstler der verschiedenen Jahrhunderte zur Inspiration. Für die "Alte Zeit" war die Inspiration ein Mysterium. Die Moderne verwandelte sie in ein vom Menschen nicht kontrollierbares Ärgernis. Ich möchte den Inhalte dieses Essays hier nicht vollständig referieren. Ich möchte die Lektüre jedoch all denjenigen, die sich für den künstlerischen Schaffensprozess interessieren, wärmstens ans Herz legen. Ich möchte es damit bewenden lassen, die von Paz beschriebene "Mitwirkung der Andersheit" zu erwähnen. Paz schildert, dass jeder Künstler, ganz gleich ob er an die Inspiration glaubt oder nicht, die Mitwirkung einer Andersheit spürt. Wer ist dieser Andere, der da mit mir zusammen das Werk schreibt? Für Paz ist dieser Andere: derjenige, der ich soeben war und derjenige, der ich sogleich sein werde. Es ist die Wahrnehmung des Verwandlungsprozesses im Sinne von Hērakleitos ho Ephésios, das Fließen des Flusses.

Das Andere, das Fremde, das nicht ich ist, in das ich mich aber verwandeln kann, birgt ungeheuer viel Verwandlungspotenzial. Diese Erkenntnis, die allen Künstlern wohl bekannt ist, gibt uns die Möglichkeit uns immer wieder aufs Neue der Musik zu nähern. Ein Künstler ist nur so lange ein Künstler, wie er sich verwandelt, wie er immer wieder aufs Neue versucht wie ein Kind zum ersten mal zu hören, zu schmecken, zu ertasten, zu sehen, zu riechen. Das wusste auch Yun Isang, als er beschloss sich der Energie einer fernen Kultur zu überlassen, um seine EINE heile musikalische Welt zu schaffen.

Voller Erstaunen tritt der Künstler wie ein Kind mit weit geöffneten Sinnen staunend der Welt entgegen und sagt 오서오세요, bitte treten Sie ein, Sie sind willkommen!

Ich danke für Ihre Aufmerksamkeit!



# 윤이상 음악의 보이지 않는 몸과 타자의 정체성

임형진 | 테아터라움 철학하는 몸

## 1. 들어가며

작곡가 윤이상(1917-1995)의 음악에는 개인의 경험에서 비롯된 역사적, 사회적, 정치적, 문화적 요인들이 촘촘히 얹혀있다. 그가 한국을 떠나 독일에서 활동을 하였던 과정 사이에 발견되는 특징들은 어느 하나로는 규정될 수 없는 복합적인, 그러면서도 양가적이고 또한 수행적 경향을 내포하고 있다. 윤이상의 음악에 내재된 수행성은 바로 주체에 대한 끊임없는 응시인 동시에 소외된 주체의 몸을 소리의 형상으로 구축하는 과정으로 연결된다. 그에 대한 논의는 주로 음악적인 특징과 아시아 문화의 흔적을 확인하려는 노력들이 중심을 이뤘다. 이에 본고는 동시대 수행성의 미학적 관점에서 바라본 현상학적 요소들, 그리고 수용미학의 관점에서 윤이상의 음악을 분석하고자 한다. 이것은 예술의 장르와 범위를 고정하는 일상화 된 이분법적 사고를 지양하면서 다발적인 차이들과 그 요소들을 종합적으로 연결시키는 과정, 즉 수행성의 미학과 연결되어 있다. 조금 더 구체적으로는 윤이상의 음악에 투영된 몸의 개념화 방식과 그 과정에서 확인되는 소외된 주체의 문제에 집중할 것이다.

## 2. 윤이상의 주요음향체와 분열의 반복성

윤이상 음악의 주요 기법 가운데 주요음향(Hauptton-Klang)은 “장식음과 음다발을 아우르는 복합적 음향단위”<sup>1)</sup>인 동시에, “악기의 특수주법이 통합적 음향 형상에 기여”<sup>2)</sup>하도록 구성되어 있다. 주요음향은 중심음의 지속과정에서 발견되는 중심과 주변의 음들의 상호관계성을 반복적으로 노출시킨다. 그리고 반복의 과정은 엄격한 규칙보다는 비교적 자유로운 상태로서 대략적인 음향의 제스처를 구축해 나간다. 이 음향 덩어리의 제스처는 윤이상이 1960년대에 선보인 표상화 된 소리-체현의 한 과정일 뿐만 아니라, 음성 기호의 상징 이미지를 현상학적인 소리 에너지로 전환시키는 과정을 포함하고 있다. 윤이상의 주요음향체는 행위자와 수용자가 중심음

---

1) 윤신향, 『윤이상-경계선상의 음악』, 한길사, 2005, 91쪽.

2) 위의 책.

과 주변음의 상호 관계 상태를 현상적으로 지각하고 감각하도록 이끈다. 주요음향 기법은 중심과 주변의 끊임없는 관계 속에서 생성과 소멸의 음 현상을 지속적으로 반복한다. 이것은 인위적인 미학적 완성의 강제가 아니라, 오히려 중단되고 ‘실패’하는 반복의 지각방식을 강조한다. 중심(음)으로 편입되지 않는 주변의 음향적 이미지는 중심부를 끊임없이 “응시”<sup>3)</sup>하는 “부분적 현존”<sup>4)</sup>으로서 위치하고, 이것은 “실제적인 것”<sup>5)</sup>으로서 존재한다. 하지만 이러한 음향들 사이의 분열적인 관계는 주요음향의 구조, 즉 음향발전의 4 단계의 흐름과정으로 요약될 수 있다. 소리 에너지는 ‘현존(발단)-움직임(발전/전개)-흔들림(절정)-사라짐(결말)’의 단계를 거치며 조용히 사라진다. 그러나 이러한 음향-관계-맺기 방식은 이후 또다시 소리의 실체와 그 존재를 확인하려는 주요음향체의 ‘단절의 과정’을 반복한다. 이 반복성은 거대한 음악적 구성 자체에서 발생하는 주체의 권력을 끊임없이 방해하고 분열시킨다. 주요음향 기법의 미끄러지거나 현상적인 주변음의 파편적 분열은 한국 전통음악의 시김새의 특징들이<sup>6)</sup> 반영된 결과다. 반복적으로 미끄러지는 음의 흔적은 결국 예상된 실패인 동시에, 음악 주제 권력의 거부내지는 그것을 혼종적으로 방해하려는 저항의 수행적 과정일 수 있다. 주요음향체의 단절의 반복성은 결국 주제 권력의 모방을 의도적으로 드러내는 “미끄러짐(slippage)”<sup>7)</sup>의 전략을 가능하게 한다.

한국적인 것의 비가시적 혼종과 미끄러짐의 전략은 사회·문화적으로 작동되는 유럽 문화 주제와의 거리두기를 떠올리게 한다. 이로써 윤이상은 유럽 음악의 전통 속에서 식민지적 모방의 단계를 끊임없이 현상학적으로 분열시키려는 시도와 함께, 각각의 문화들은 결코 동일화 될 수 없다는 사실을 확인시킨다. 그리고 이러한 특징은 그의 음악 속에서 매번 새로운 관계 맺기의 시도를 가능하게 하고, 이 과정에서 행위자와 수용자 주체의 사회·문화적 위치의 가변성은 윤이상의 음악을 각각 다르게 해석할 수 있는 여지를 제공해 준다. 이처럼 윤이상의 음악은 서로 다른 것들의 세계를 지향하지만, 결코 거대 권력 속으로 편입되지 않는, 파편적이면서도 이성적인 관점을 동시에 유지하고 있다고 볼 수 있다. 이러한 점에서 그의 음악은 양가적인 상태로 이해될 수 있다.

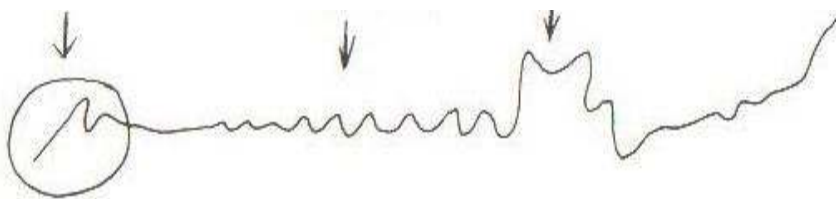


그림 1. 윤이상이 직접 그린 주요음의 원형<sup>8)</sup>

3) Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, Loutledge, London, 1985, p. 123.

4) Ibid.

5) Ibid.

6) 홍정수, 「중심음」, 『음악과 민족』, 13, 민족음악학회, 1997, 334쪽.

7) Homi K. Bhabha, *ibid.*, p.123.

8) 윤신향, 앞의 책, 176쪽 재인용.

### 3. 보이지 않는 몸과 정체성

주요음향체를 구성하는 음들의 관계와 그 사이에서의 (음들의) 수행과정은 윤이상이 개인적으로 경험하고 인식했던, 한국에서 체화된 감각하는 몸의 음향적 수행의 완성이라는 측면을 드러낸다. 이때 음향지각이 강조되는데, 음들의 관계성에 대한 분석은 결국 몸에 대한 개념과 그 상관관계의 원리로 이어진다. 몸에 대한 관점에서 새롭게 구성된 윤이상의 음향언어의 의미생산방식은 1960년대에 윤이상의 작곡에 본격적으로 반영된 소리 에너지의 형상화라는 주요원칙을 근거로 한다. 이것은 “1960년대에 본격적으로 나타난 수행적 전환”<sup>9)</sup>의 특징과 현상을 공유한다. 이 시기에 윤이상이 보여준 음향언어와 그것의 형상화의 시도들은 단지 형태적인 단순모방에 머물지 않았다. 이것은 오히려 몸의 수행성이라는 측면과 긴밀히 연관된다. 음향 덩어리에 투영된 외부 문화의 고유한 몸의 제스처는 보이지 않는 소리 에너지가 수용자의 몸으로 침투함으로써 소외된 주체의 정서적 육체적 변환을 가능하게 한다. 보이지 않는 몸의 정체성은 결국 문화 주체 권력에 의한 타자화 내지는 주변화를 지연시킨다. 이것은 유럽중심주의로서 고착될 수 있는 음악적 세계관을 ‘일반화(Normalisieren)’시키는, 즉 외부와 내부의 문화적 위치가 함께 공존하도록 안내한다.

#### 3.1. 음향 제스처의 몸성

윤이상의 주요음향체가 단절의 과정을 반복적으로 경험하게 하는 비가시적인 전략적 시도는 결국 주체와 소외된 주체 사이의 거리를 확인시키는, 탈식민주의적 경향과 특징을 나타낸다. 이것은 윤이상이 유럽-음악-문화에 자신의 외부적 고유함을 이식시키려는 행위로서가 아니라, 서로 다른 문화적 이질성을 확인하고 위치시키려는 새로운 방식일 수 있다. 윤이상의 주요음향체는 보다 큰 형태로서 이미지화 되는데, 그것은 바로 강서고분 벽화 사신도의 서쪽 벽화에 그려진 상상 속 동물이었다. 그 몸의 형태와 제스처는 음향적 상으로서, “항시성, 동시성, 일회성을 지니며 열려”<sup>10)</sup>져 있으며, 한국의 고분벽화에 등장하는 고유한 몸의 형태와 구조는 다분히 문화적 고유성을 지속적으로 지각시킨다. 유럽 음악의 구조적 논리와 끊임없이 거리두기를 시도하는 한국 고유의 몸의 형태적 음향설계는 특정 주체가 음악의 문화적 힘과 크기를 일방적으로 주도하지 못하도록 한다. 윤이상의 몸의 제스처는 결국 그가 지향하는 정신적 체현의 증거인 한편, 그것을 소리 에너지로 변환시키는 주체적 몸짓이 끊임없이 일어난다. 이것은 단일한 문화적 중심으로의 편입이나 이국적인 장식품으로 주변화 되는 순간을 지연하고 방해한다. 윤이상의 고유한 몸의 설계는 이성적인 정서를 유발시키기도 한다. 이성적인 지연에 따른 획득된 정체성의 감각은 윤이상의 음향이 몸으로 감각되고 공동체적 경험 속에서 다시 소강되어, 연주자와 수용자의 몸 사이에 작동하는 “자동 피드백-연결고리(*autopoietische Feedback-Schleife*)”<sup>11)</sup>에 의해 주변 공간을 감성적으로 “전염”<sup>12)</sup>시킨다. 이것은 고유한 공동체적 공간과

9) Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2004, p. 22.

10) 윤신향, 앞의 책, 177쪽.

서로 이질적인 것들이 함께 공존하는 수행적인 “분위기”<sup>13)</sup>를 형성하게 한다.

### 3.2. 현상학적인 몸

서양 문화에서 형성되어 온 몸에 대한 인식들은 대부분 부정적이었다. 이것은 몸이 이성과 논리라는 측면과 대립되는 위치로서 설정되었기 때문이다. 특히 정신과 영혼을 강조한 플라톤주의는 몸에 대한 정당성을 무력하게 만들었다. 그리스 연극 이후 문자주의와 이성주의에 기반한 작가 중심의 예술의 권력화는 자연스럽게 몸의 주변화를 가져왔다. 하지만 1960년대를 지나며 몸의 회복을 지향하는 흐름들, 즉 수행적 전환의 시기를 통해 몸의 현존과 “행동에 중심이 되는(Aktions-)” 예술이 강조되기 시작하였다. 그리스 시대 이후 2000년 가까이 비이성의 상징으로서 폄하되었던 몸에 대한 시선들은 점차 전복되기 시작하였다. 이제 기호로서의 몸은 현상(학)적인 육체로서 이해되기에 이르렀다. 문학적 서사나 논리구성의 전개에 의존한 예술이 아니라, 행위자와 수용자 사이의 몸의 주체성과 영향력에 주목한 것이다. 윤이상 음악에 음향적으로 형성되는 몸의 제스처는 메를로-퐁티의 분석처럼 “신체로서의 나의 존재와 세계의 존재와 하나”<sup>14)</sup>라는 사실을 인식시킨다. 몸은 그 자체로 주체인 동시에 세상과 직면하는 존재이다. 몸은 세상을 향한 ‘나’인 동시에, 나의 세상화가 이루어지는 점점지역인 것이다. 세계를 구성하는 주체로서의 몸은 문화 속으로 편입되어 문화적 정체성이 표현되고 접합되는 핵심장소가 되기도 한다. 움베르토 에코는 몸은 “사회적인 것”<sup>15)</sup>으로서 드러난다고 보았다. 이 사회적인 몸의 형성은 타자의 위치를 일상과 연결된 세상으로 직면하게 하는 과정인 것이다. 그리고 이것은 “길들여지거나 조직화의 단계, 혹은 그것과 반대되는 상태와 위치에 의해 정치적 권력을 생산”<sup>16)</sup>하고, 저항의 주체로서 위치한다. 물질의 고유성은 그것이 위치한 공간 속에서 다른 물질들에게 “저항의 상태를 유발”<sup>17)</sup>시키기 때문이다. 기호로서의 음악이 아니라, 물질로서의 몸을 현상(학)적으로 세상과 대면시키는 행위는, 윤이상의 음악 속에서 “세계 속에 존재(In-der-Welt)하는 몸”<sup>18)</sup>이 소리의 몸으로서 전환될 수 있는 길을 열어주었다. 윤이상의 한국-전통-동물의 육체적 음향의 제스처는 고유한 정체성의 “체현”<sup>19)</sup>과 동일한 것이다.

### 3.3. 소리의 침투성

몸은 지금까지 주로 가시적인 대상이었다. 몸의 가시성은 주체의 현존과 현현의 증거일 뿐만 아니라, 정신적인 것들의 실제적인 통로의 역할을 한다. 윤이상의 음악은 몸의 제스처의 음향적

11) Erika Fischer-Lichte, *ibid.*, p. 199.

12) *Ibid.*, p. 335.

13) Gernot Böhme, *Atmosphäre*, Suhrkamp, Berlin, 2013, p. 33.

14) 모리스 메를로-퐁티, 류익근 옮김, 『지각의 현상학』, 문학과 지성사, 2012, 316쪽.

15) Umberto Eco, *Faith in Fakes : Travels in Hyperreality*, Minerva, London, 1986, p. 139.

16) Richard Shusterman, *Body Consciousness - A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics*, Cambridge University Press, New York, 2008, p. 29.

17) Gernot Böhme, *ibid.*, p. 33.

18) Erika Fischer-Lichte, *ibid.*, p. 130.

19) *Ibid.*, p. 267.

체현에 의해 전통적인 기호로서의 음언어에서 비가시적인 몸으로서의 전환을 시도한다. 이것은 “기호성에서 물질성으로의 이동”<sup>20)</sup>을 뜻한다. 여기서 중요한 사실은 소리의 비가시성과 그 침투성이 권력의 시선 또는 거대서사의 장(Kraftfelder)으로부터 타자의 위치를 노출시키지 않는다는 점이다. 음기호에서 소리 에너지로의 전환에 의한 물질성의 창출은 가시적인 신체와 공간적 위치의 부재를 “기억의 충위”<sup>21)</sup>로 확장시킨다. 가시적으로 노출되지 않는 몸의 제스처는 타자의 자유로운 발언을 가능하게 하는데, 이것은 주요음향체에 내재된 전통적인 동물의 형상이 수용자의 몸에 지각되는 과정 속에서 “개인적인 동시에 사회적인 몸의 증거”<sup>22)</sup>로서 작용하게 한다. 이때 윤이상의 음악을 지각하는 행위자와 수용자 사이에는 직접적으로 주고받는, 자동 피드백-연결 고리에 의해 신체적 영향력이 교환된다. 악기나 목소리에 의해 생산되는 음향체의 물질성은 “촉각적인 몸의 정서를 증가”<sup>23)</sup>시키는데, 이 촉각은 결(Rauheit)로서 실재한다. 이것은 체현된 음향세계를 증명하는 “물질적 촉각의 자기지시성을 수반”<sup>24)</sup>한다. 이러한 음향의 수행 과정에서 창출되는 소리성(Lautlichkeit)은 대상의 “신체 속으로 스며들어 심리적이고 정서적인 반응을 촉발”<sup>25)</sup>시킨다. 소리의 침투성은 전통적인 논리적 언어체계에 따른 이성적 재현의 방식이 아닌, 음향의 물질성을 통해 대상을 끊임없이 변화시킨다. 때문에 윤이상의 몸의 제스처는 전통적인 예술성에 얽매이지 않고서도 사건성(Ereignischarakter)을 유지하게 된다. 소리는 소외된 주체가 권력과 중심부를 비가시적으로 침투할 수 있는 통로를 언제나 확보해 놓는다.

#### 4. 수용자와 문화의 위치

윤이상 음악에 투영된 보이지 않는 몸의 제스처는 음들의 단절된 관계의 반복적 제시, 몸성의 생산을 통한 거대서사와의 충돌, 그리고 비가시적 침투성에 의한 중심과 주변 사이의 힘의 분산이라는 측면에서 논의될 수 있다. 음향체를 통한 몸성의 제시는 윤이상에게 있어서 자신의 개인적, 사회적, 문화적 토대를 확인시켜준다. 그리고 이것은 윤이상의 정체성을 지각할 수 있는 장치이기도 하다. 그의 한국적인 요소들은 유럽음악의 논리적인 이성적 구조 위에서 자칫 장식품으로 주변화 될 수 있는 위험에 노출되어 있다. 이것은 오리엔탈리즘과 관련된 문제의식과 맥락을 같이 한다. 여기서 윤이상은 유럽의 문화 공간 속에서 자신이 인식하고 있는 보이지 않는 몸의 복원을 시도함으로써 그 위험성을 지속적으로 무력화시킨다. 또한 그 과정은 서

20) Ibid., p. 21.

21) Thomas Macho, “Stimme ohne Körper. Anmerkungen zur Technikgeschichte der Stimme”, in *Stimme*, Hrsg. Doris Kolesch, Sybille Krämer, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2006, p. 130.

22) Doris Kolesch, Sybille Krämer, “Stimme im Konzert der Disziplinen”, in *Stimme*, Hrsg. Doris Kolesch, Sybille Krämer, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2006, p. 11.

23) 임형진, 「소리의 몸성 - 잠재적 충위의 침입과 연극주체의 실존 방식」, 『공연과 이론』 57호, 2015, 147쪽.

24) 위의 논문, 149쪽.

25) Erika Fischer-Lichte, *ibid.*, p. 209.

양 음악 주체를 적극적으로 거부하거나 제거하는 방식이 아니라, 외부에서 유입된 타자의 몸을 지속적으로 현상(학)적으로 노출시키는 방식을 따른다.

윤이상은 스스로 자신의 음악이 사람들에게 서양적으로 또는 동양적으로도 들릴 수 있다고 하였다. 이 발언은 자신의 음악을 감각하는 수용자의 사회적 문화적 위치가 중요하다는 사실을 인식시킨다. 윤이상 음악의 음향체의 주요음과 주변음 사이의 양가성은 주체와 타자 사이의 관계 맺기에서 형성되는 힘의 고정성과 에너지의 가변성 사이의 대립적 관계를 그대로 노출시킨다. 이때 수용자는 주체와 타자 사이의 경계선에 고정되지 않는다. 이들은 각각 자신의 사회적 문화적 공간 안에서 음향으로 체화된 자유로운 관계성을 유지한다. 이 공간은 결코 중립적이지 않다. 자신을 중심으로 위치시키기 위해 지속적으로 투쟁하는 수행적인 공간인 것이다. 이것은 몸을 숨김으로써 순수한 영혼만을 부각시키는 유토피아적 공간과는 거리가 멀다. 오히려 서로의 차이를 확인하는 공간, 즉 이질적이면서도 동질적인 것들이 공존하는 헤테로토피아적인 상태에 가깝다. 윤이상의 음향적 몸짓이 소리성을 통해 공간성을 생산한다는 점에서 그의 음악은 “현실적”이며, 그것이 지각되려면 보이지 않는 몸의 “가상의 지점을 통과해야만 한다는 점에서 비현실적”<sup>26)</sup>이라고 할 수 있다. 이 상반된 충돌지점은 윤이상의 음악을 지각하는 수용자들의 문화적 위치의 상대성을 부각시킨다. 이처럼 그의 음악은 “독자적인 것과 외부적인 것”<sup>27)</sup>에 의한 수용자의 문화적 위치와 지각 작동 방식의 경험을 가능하게 한다.

## 5. 나가며

윤이상의 음악에 내재된 몸성은 주요음향체의 구성원리에 반영되어 있다. 주요음과 주변음 사이의 관계 맺기 방식은 주체와 타자의 권력적 집중과 해체의 반복으로 연결된다. 그리고 이 일련의 방식들은 서양 음악의 문화적 공간에 위치한 윤이상의 문화적 특징들의 주변화를 의도적으로 방해한다. 한국 전통음악에서 발견되는 시김새의 흘러내리거나 미끄러지는 음향학적 특징은 윤이상에 의해 주체와의 거리두기로서 수행적으로 전환되었다. 이때 음향체의 보이지 않는 몸은 유럽 외부 문화에서 유입된 요소들의 주변화를 지양하도록 작동한다. 윤이상은 음언어를 통해 타자의 위치를 서사적으로 보완하고 설명하는 방식이 아니라, 소리성의 수행적 생산을 통해 음향체의 복합적 관계를 지각하게 하였다. 이것은 현상(학)적인 관점에서 몸의 현존에 따른 주체성의 획득이라는 측면과도 긴밀히 연관된다. 윤이상이 제시한 몸의 제스처는 음악적 주체와 타자 사이의 관계를 파토스적인 관계 속에서 획득되는 음향 에너지를 통해 지속적으로 보완할 것을 요구한다. 이때 음향체 속에서 감지되는 분열과 단절의 미학적 가능성은 이질적인 것과 동질적인 것이 공존하는 헤테로토피아적인 공간성을 확보한다.

26) 미셸 푸코, 이상길 옮김, 『헤테로토피아』, 문학과 지성사, 2009, 48쪽.

27) Ernst Klaus Schneider, 차호성 옮김, 「청중의 시각으로 보는 윤이상의 교향곡 1번 4악장」, 『윤이상』, 윤이상 제75회 생신 기념 논문집, 민족음악학회, 세종출판사, 1992, 115쪽.

서양적인 것과 동양적인 것의 순전한 통합의 가능성은 어쩌면 이념에 불과할지도 모른다. 차이와 단절의 순간을 주목하고 양가적인 문화적 성질을 실재적인 것으로서 공존하게 하는 것은 주체와 타자라는 이분법적인 관계망을 해체하지 않고서도 헤테로토피아적인 상태로 진입할 수 있게 한다. 이러한 점에서 윤이상의 몸의 제스처에 내재된 정체성은 중심과 주변의 충돌의 과정에서 확인되는 외부의 저항적 위치에 의해 규정될 수 있는 것이다.

## | 참고문헌 |

- 모리스 메를로-퐁티, 류익근 옮김, 『지각의 현상학』, 문학과 지성사, 2012.
- 미셸 푸코, 이상길 옮김, 『헤테로토피아』, 문학과 지성사, 2009.
- 윤신향, 『윤이상-경계선상의 음악』, 한길사, 2005.
- 임형진, 「소리의 몸성 - 잠재적 층위의 침입과 연극주체의 실존 방식」, 『공연과 이론』 57호, 2015.
- 홍정수, 「중심음」, 『음악과 민족』, 13, 민족음악학회, 1997.
- Ernst Klaus Schneider, 차호성 옮김, 「청중의 시각으로 보는 윤이상의 교향곡 1번 4악장」, 『윤이상』, 윤이상 제75회 생신 기념 논문집, 민족음악학회, 세종출판사, 1992.
- Bhabha, Homi K., *The Location of Culture*, Loutledge, London, 1985.
- Böhme, Gernot, *Atmosphäre*, Suhrkamp, Berlin, 2013.
- Eco, Umberto, *Faith in Fakes : Travels in Hyperreality*, Minerva, London, 1986.
- Fischer-Lichte, Erika, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2004.
- Kolesch, Doris, Krämer, Sybille, “Stimme im Konzert der Disziplinen”, in *Stimme*, Hrsg. Doris Kolesch, Sybille Krämer, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2006,
- Macho, Thomas, “Stimme ohne Körper. Anmerkungen zur Technikgeschichte der Stimme”, in *Stimme*, Hrsg. Doris Kolesch, Sybille Krämer, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2006,
- Shusterman, Richard, *Body Consciousness - A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics*, Cambridge University Press, New York, 2008.





## ‘풍류’와 ‘울려’의 변주: 윤이상 음악의 문화적 원형과 그 미래적 전망

최애경 | 충남대학교

지금으로부터 30년 전인 1987년 9월 일본 오사카에서는 ‘21세기의 새로운 문화를 위하여 - 인류의 창조력은 영원한가’라는 주제로 국제 심포지엄이 열렸었다. 문학가, 건축가, 영화감독 등 다양한 문화 분야에서 활동하는 세계의 지성들이 이 심포지엄에 초청되었다.<sup>1)</sup> 음악분야에서는 독일에서 활동하는 작곡가 윤이상(1917~1995)이 참석했으며, ‘민족문화와 세계개방성’(Nationalkultur und Weltöffentlichkeit)이라는 제목의 글을 발표했다.<sup>2)</sup> 참석자들 모두는 20세기 후반 유럽 자본주의 시장 및 과학 기술의 세계적 팽창이 지역문화, 고유문화를 점점 파괴하고 있으며, 그로 인해 인류가 문화 획일주의의 위험에 빠져있음을 지적하고 이러한 문화의 위기에 대한 해결방안이 무엇인지 토론했다. 여기서 인간 삶의 위기를 가져오게 될 이와 같은 획일적 문화의 위기를 극복하고 인류가 미래의 희망으로 나아갈 수 있는 방법으로 제시된 것은 다양한 ‘문화 간의 대화’였다. 윤이상은 한쪽이 한쪽을 제압하는 강압적인 대화가 아니라 서로가 서로를 존중하는 대등한 관계의 대화와 교류가 중요하며, 이러한 문화 간의 대등한 관계의 대화가 지속되는 한 인류의 창조력은 영원할 것이라고 했다.<sup>3)</sup>

윤이상이 인간의 삶을 가능하게 하는 문화 창조력을 위해 제시한 ‘문화 간의 대등한 관계의 대화와 교류’라는 화두는 30년이 지난 21세기의 오늘날 한편으로는 고삐 풀린 자본주의 시장의 팽창을 위해 (획일화된) 글로벌 문화를 점점 확장시켜나가는 서구사회, 다른 한편으로는 고유의 것을 (잃어)버리고 서구의 학문과 문화가 지배하고 있는 우리사회 모두에게 각자의 고유한 문화와 진지하게 대면하고, 그 고유한 문화의 정신과 생명력을 먼저 회복할 것을 요구하고 있다. 대등한 관계의 대화는 주체적인 ‘나’와 ‘너’를 전제로 하고, 그것을 서로가 인정할 때 가능하다.

- 
- 1) 이 심포지엄에는 나이지리아의 노벨문학상 수상자인 월 쇼잉카, 영국의 건축가 노먼 포스터, 전 프랑스 수상 로랑 파비우스, 미국 영화감독 올리브 스톤, 작곡가 윤이상이 초청되었으며 일본 문예평론가 아와즈 노리오, 교토대학 교수 야노 토오루 등이 참석했다. 이수자, 『내 남편 윤이상』 하 (창작과비평사, 1998), 240쪽.
  - 2) 윤이상의 이 글이 실려 있는 곳은 다음과 같다. 『내 남편 윤이상』 하 (이수자, 1998), 241-251쪽; 『윤이상의 음악세계』 (최정만, 홍은미 편역, 1991), 53-65쪽; *Ssi-ol. Almanach 2000/01 der Internationalen Isang Yun Gesellschaft e. V.*, Berlin / München 2002, pp. 7-14.
  - 3) 이수자, 『내 남편 윤이상』 하, 241쪽.

20세기 100년의 한국 근현대사의 과정에서 우리가 서구의 합리성을 토대로 하는 과학기술과 학문, 예술을 진보적·발전적인 것이라 여기며 맹목적으로 추종하고, 반면 직관적 사고를 토대로 하는 자국의 고유한 전통을 진부한 것·미신적인 것·버려야 할 것이라 여기며 급속하게 서구화의 길을 걷고 있을 때 윤이상은 자국의 문화적·예술적 전통의 세계적인 가치와 의미를 발견하고 여기에 새로운 생명력을 불어넣어 시대 및 세계와 호흡하는 음악으로 재탄생시켰다. 이 발표는 윤이상의 창작 작업을 통해 그의 음악이 뿌리내리고 있는 한국 전통문화와 정신의 문화적 원형과 그것의 본질적 내용이 무엇인지 고찰해봄으로써 두 가지 문제를 생각해보려고 한다. 첫째는 윤이상이 가치를 발견하고 자신의 창작 작업을 통해 새로운 생명력을 부여하고 있는 우리 전통문화의 정신은 무엇인가? 둘째는 윤이상이 1993년 5월 잘츠부르크의 모차르테움 강연에서 비판적으로 성찰하고 있는 다음의 말이다.

우리 동양인들은 상당히 오랫동안 우리의 전통 속에 만족해하며 머물러 왔으나, 이제는 너무 성급하고 조심성 없이 서양음악으로 다가가고 있습니다. 이것이 그렇게 계속 되어도 좋은지, 또는 우리가 아직도 우리의 전통적 음악세계 안에서 이 세상을 풍요롭게 할 수 있는 무엇을 찾을 수 있는지는 생각해볼 문제입니다.<sup>4)</sup>

## 1. 윤이상의 음악과 신라시대의 정신과 문화

윤이상의 음악은 그의 삶과 사유가 예술적으로 승화된 것으로, 대개의 작품이 한국의 역사와 문화를 깊이 호흡하고 있다고 하겠다. 윤이상이 칠십이 넘은 나이에 자신의 음악을 스스로 어떻게 이해하고 있는지 1989년 3월 「음악동아」에 기고한 그의 글을 보면 알 수 있다.

나의 음악은 역사적으로는 나의 조국(민족)의 모든 예술적·철학적·미학적 전통에서 생겼고, 사회적으로는 나의 조국의 불행한 운명과 민족·민권 질서의 파괴, 국가권력의 횡포에 자극을 받아 음악이 가져야 할 격조(格調)와 순도(純度)의 한계 안에서 가능한 한 최대의 표현적 언어를 구사하려고 노력한 것이다.<sup>5)</sup>

그의 음악에 ‘기록’된 한국의 역사와 문화는 1980년 광주 5.18 민주항쟁에 대한 예술적 증언인 교향시 <광주여 영원히!>(*Exemplum in memoriam Kwangju für großes Orchester*, 1981),

4) Isang Yun, *Über meine Musik. Vorlesungen an der Salzburger Hochschule für Musik und darstellende Kunst »Mozarteum«* (Mai 1993), in: Hanns-Werner Heister / Walter-Wolfgang Sparrer(Hrsg.): *Der Komponist Isang Yun*, München 1987, 2., erw. Aufl. 1997, p. 300. 이 강의록의 번역은 “나의 음악에 대하여”라는 제목으로 윤이상·발터-볼프 강 슈파러 지음 / 정교철·양인정 옮김, 『나의 길, 나의 이상, 나의 음악 - 윤이상의 음악미학과 철학』(도서출판 HICE), 1994, 30쪽.

5) 윤이상, “나의 조국, 나의 음악,” 『윤이상의 음악세계』(최성만·홍은미 편역, 1991), 76.

1991년 5월 ‘국가폭력과 이에 맞선 분신·죽음’에 대한 예술적 증언인 관현악을 위한 메멘토 <화염속의 천사>와 <에필로그>(Engel in Flammen. Memento für Orchester mit Epilog für Sopran, dreistimmigen Frauenchor und fünf Instrumente, 1994) 등 한국 현대사에서부터 고구려 시대의 고분벽화인 평양의 강서 고분벽화에 나타난 우주관 및 미학적 세계를 다룬 실내악 작품 <영상>(Images für Flöte, Oboe, Violine und Violoncello, 1968), (통일)신라시대의 화려했던 과거 문화에 대한 경의를 표하기 위해 쓰여진 관현악작품 <신라>(Silla - Legende für Orchester, 1992)<sup>6)</sup> 등 한국 고대사에 이르기까지 폭넓고 다양하다.

마지막에 언급한 작품 <신라 - 관현악을 위한 ‘전설’>은 1992년 윤이상의 75세 생일을 축하하고 기념하는 행사를 기획한 ‘하노버 현대음악협회’(Hannoversche Gesellschaft für Neue Musik e. V.)의 위촉에 의해 탄생된 작품이다.<sup>7)</sup> 1992년에는 유럽의 음악계뿐만이 아니라 세계 여러 곳에서 작곡가 윤이상의 75세 생일을 기념하는 축하행사가 열렸는데, 당시 건강이 좋지 않았던 윤이상에게 75세 생일을 기념하는 새로운 작품의 위촉은 악기편성과 작품의 길이 등 주어진 위촉 조건 안에서 어떤 음악을 쓸 것인지, 무엇을 다룰 것인지를 생각하는 특별한 계기가 되었을 것이다.

제목 ‘신라’<sup>8)</sup>는 작곡가가 이 작품의 제목을 통해 말하려고 하는 복합적 의미를 담고 있다. 윤이상은 이 작품의 이해를 위한 대담<sup>9)</sup>에서 작품 <신라>는 한국 역사에서 이 시기에 대한 작곡가의 경의(Huldigung)의 표현으로, 지속적인 ‘평화’와 그리고 인재를 등용하기 위한 제도인 화랑도(花郎徒)<sup>10)</sup> 교육에서 ‘인간적 덕성’이 특별히 강조되었던 이 시기를 기억하고자 하는 작

6) Hinrich Bergmeier, "Traumhafte Vergangenheit". Einführende Hinweise zur Uraufführung von SILLA - Legende für Orchester, in: Isang Yun. Festschrift zum 75. Geburtstag 1992, Bote & Bock·Berlin 1992, p. 101.

7) 하노버 현대음악협회는 윤이상의 75세 생일 기념논문집의 발행과 함께 하노버 예술대학과 니더작센 국립극장과 공동으로 ‘윤이상에 대한 오마주’(Hommage à Isang Yun)라는 제목으로 4일 동안(1992. 10. 3 ~ 6) 기념음악회를 열었다. 15분 정도 길이의 관현악 작품 <신라>는 알브레흐트(George Alexander Albrecht)의 지휘로 니더작센 국립오케스트라(Niedersächsisches Staatssorchester)에 의해 1992년 10월 5일 하노버 오페라하우스(Opernhaus Hannover)에서 초연되었다. 윤이상의 <클라리넷, 파곳, 호른을 위한 삼중주>(Trio für Klarinette, Fagott und Horn, 1992)도 하노버 현대음악협회가 이 기념행사를 위해 윤이상에게 위촉한 작품으로, 이 곡은 1992년 10월 3일 초연되었다.

8) 고대나 현대 도시, 또는 나라이름을 제목으로 하는 윤이상의 작품에는 <신라>, 그리고 실내앙상블을 위한 <로양>(낙양, Loyang für Kammerensemble, 1962/1964), 교향시 <광주여 영원히!>(Exemplum in memoriam Kwangju für großes Orchester, 1981)의 세 작품이 있다. <로양>은 1000여 년 전 중국의 수도였던 ‘낙양’의 화려했던 문화에 대한 경의를 표하고 있는 작품으로, 1964년 하노버에서 초연이 이루어졌다.

9) 새로운 작품 <신라>에 대한 베르크마이어(Hinrich Bergmeier)와 윤이상의 대담은 1992년 8월 4일 윤이상의 베를린 자택에서 진행되었으며, 이 내용은 윤이상 75세 기념 논문집에 실려 있다. Hinrich Bergmeier, "Traumhafte Vergangenheit". Einführende Hinweise zur Uraufführung von SILLA - Legende für Orchester, in: (Isang Yun. Festschrift zum 75. Geburtstag 1992 (Bote & Bock·Berlin 1992), p. 101.

10) 화랑도(花郎徒)는 6세기 신라 진흥왕 때 인재를 양성할 목적으로 만든 조직으로 화랑을 우두머리로 하는 청소년 수련단체이다. 화랑의 우두머리가 풍월주인 까닭에 이 무리를 풍월(風月) 혹은 풍월도(風月徒)라고 하였고 선도(仙道)를 따른다고 하여 국선도(國仙徒)라고도 하였다. 화랑과 이를 따르

품이라고 말했다. 그는 화랑의 무리들이 온 나라를 유람하고 다니며 오랜 시간 지속되는 밤의 의식에서 어떻게 춤과 음악으로 제의적 축제를 벌이고, 이런 의식을 통해 인간성을 지닌 인재들을 발굴하는지에 대해서도 말하고 있다. 제목과 작곡가의 이러한 진술을 바탕으로 작품 <신라>의 작곡 의도를 유추해 볼 수 있다. ‘인간성 회복’과 ‘평화’는 대략 1970년대 중반 이후부터 윤이상 음악이 지속적으로 추구하는 예술적·도덕적 이상이다. 75세가 되는 의미 있는 해와 관련되어 창작된 <신라>는 바로 자신이 지속적으로 추구해 온 예술의 이상을 중심 주제로 삼고 있는 작품이다.

윤이상의 음악 <광주여 영원히!>(Exemplum in memoriam Kwangju für großes Orchester, 1981)를 통해 기록된 ‘광주’가 국가와 지역을 초월해 지구촌 곳곳에서 벌어지는 국가폭력 및 학살에 대한 민중적인 저항과 민주화운동의 ‘표본’(Exemplum)이 되듯이, 관현악작품 <신라>(Silla - Legende für Orchester, 1992)를 통해 기록된 ‘신라’는 시·음악·노래·춤 등 예술과 놀이를 통해 수련하는 ‘인간성’, 그리고 ‘평화’를 상징하는 ‘전설’(Legende)로 기억되고자 한다. 또한 안정된 가운데 환상적인 문화를 꽃피운 통일신라시대의 지속적 ‘평화’를 회상함으로써 분단과 전쟁에 대한 공포로 고통 받고 있는 한반도의 통일과 평화에 대한 작곡가의 열망을 간접적으로 드러내고 있는 작품이라고도 해석할 수 있다.

흥미로운 것은 신라 시대 역사 및 문화와 관련한 윤이상의 음악 작업이 이미 한국 시기부터 나타나고 있다는 것이다.

1. 해방이후 1948년부터 부산에서 활동한 윤이상은 우리나라에서 처음 시도된 음악·연극·무용의 종합공연으로 1953년 전쟁이 끝난 후 부산 국립극장에서 공연된 <처용의 노래><sup>11)</sup>(극본 및 연출은 유치진) 음악을 작곡했다.<sup>12)</sup>
2. 이은상의 시 「낙동강」에 곡을 붙인 윤이상의 가곡 <낙동강><sup>13)</sup><sup>14)</sup>은 해방공간에서 시도된 작곡가들의 민족음악양식과 맥을 같이하고 있는 곡으로, 1949년에 출판된 그의 가곡집 『달무리』 이후에 작곡되었다.
3. 1951년 작곡되어 지금까지 불리고 있는 경주고등학교 교가는 청록파 시인 조지훈이 작사<sup>15)</sup>

는 낭도(郎徒)들의 사상적 기반은 풍월도(風月道) 혹은 선도(仙道)였다.

11) ‘처용가’는 신라시대의 유명한 향가의 하나다. 악귀를 몰아내고 평온을 기원하는 춤인 ‘처용무’는 『삼국유사』 등에 전하는 처용설화에 기원하는 처용의 가면을 쓰고 추는 궁중무용의 하나로 다양한 형식과 박자의 반주음악(수제천, 향당교주, 세령산, 삼현도드리, 송구여지곡 등)이 사용된다. 향당교주란 <관악영산회상>의 ‘상영산’을 무용 반주에 맞게 부분적으로 변주시킨 것을 말한다.

12) 이수자, 『내 남편 윤이상』상 (창작과비평사, 1998), 62쪽.

13) 윤이상의 <낙동강>은 금수현 편이 『남녀중학교용 새음악교본』 3학년용 58-59쪽에 게재되기도 했다 고 한다. 노동은, “새로 발굴한 윤이상의 50년대 글과 노래”, 『민족음악의 이해 3』(민족음악연구회, 1994), 330쪽.

14) <낙동강>의 가사는 다음과 같다: 보아라 신라 가야 빛나는 역사 / 흐르듯 담겨 있는 기나긴 강물 / 잊지 말라 예서 자란 사나이들아 / 이 강물 내 혈관에 피가 된 줄을/ 오! 낙동강 오! 낙동강/ 끊임없이 흐르는 전통의 낙동강.

15) 1. 꽃다운 혼 피어올라 서라벌 천년 / 수정 앞남산에 옥돌이 난다 / 젊은 가슴 품은 뜻을 갈고 닦는 곳 / 이상에 불타는 그 이름 경주고등학교 / (후렴) 퍼져 나간다 빛은 동방에서 서라벌에서 / 아 아

하고, 윤이상이 곡을 붙인 것이다. 또한 1954년에 개교한 국립경주박물관 어린이 박물관학교 교가도 작곡했다(작사는 향토사학자 윤경렬 선생). 윤이상은 1955년 친필악보와 함께 자신이 직접 곡에 대해 설명하고 어린이들이 이 노래를 어떻게 불러야할지 말한 뒤 교가를 직접 부른 녹음테이프까지 보냈다고 한다.<sup>16)</sup>

한국 고유의 문화와 정신의 토대로서 신라의 정신과 문화에 대한 윤이상의 생각과 작업은 유럽에서도 꾸준히 이어지는 것을 알 수 있다.

1. 윤이상은 1960년대 초반 여러 방송국에서 한국의 전통음악에 관한 강연활동을 했다. 그 중 1963년 쾰른의 서독방송국(Westdeutscher Rundfunk)에서 방송된 ‘한국의 음악과 악기’(Musik und Instrumente des alten Korea)에 대한 방송 원고를 보면 신라 유리왕(24-57) 때 기원을 둔 길쌈 및 가배(한가위) 풍습과 보름달이 뜬 밤에 길쌈에서 진 여성들이 일어나 춤추며 탄식조로 ‘회소회소’(會蘇會蘇)하며 공후라는 악기에 맞춰 불렀다는 회소곡(會蘇曲) 이야기<sup>17)</sup>, 서양의 오페라와 유사한 전통 창극의 역사가 신라시대 인재를 등용하기 위한 화랑도의 시·노래·음악·춤의 가무극에 기원을 두고 있다는 내용<sup>18)</sup> 등이 소개되어 있다.
2. 윤이상의 작품 중 신라와의 직접적인 연관을 보여주고 있는 작품으로는 앞에서 이미 언급한 관현악곡 <신라>, 그리고 하프와 현악합주를 위한 <공후>(Gong-Hu für Harfe und Streicher, 1984)라는 두 작품이 있다. <공후>는 윤이상과 오랜 친구로 그의 음악을 많이 연주한 하프 연주자 우어줄라 홀리거(Ursula Holliger)의 주문으로 작곡되었는데, 하프와 비슷한 악기인 공후<sup>19)</sup>라는 악기가 불려일으키는 전설적인 이야기들에 대한 작곡가의 상상과 환상은 신라시대의 ‘향가’로 거슬러 올라간다. 윤이상은 이 곡에 대해 직접 쓴 해설에서 다음과 같이 말했다.

공후는 주로 여성들이 쓰던 악기였다. 그들은 기쁠 때나 슬플 때나 이 악기에 맞춰 노래하였다. 신라의 ‘향가’에 가락이 있었다면<sup>20)</sup> 반드시 이 공후로 반주하였을 것이

---

경주고등학교 영원한 마음의 고향 / 아 마음의 고향아 // 2. 굳세인 피 흘러내려 서라벌 천년 / 푸른 저 동해에 해 떠오른다 / 짧은 가슴 끓는 피가 파도치는 곳 / 사명에 불타는 그 이름 경주고등학교 / (후렴) <http://news.zum.com/articles/39157195> (2017. 8. 19 검색).

- 16) 교가는 "겨레의 고운 얼 길러준 뿌리 이어내린 이천년 거룩한 땅에 움트는 새싹들이 자라나는 곳, 아~ 우리 어린이 박물관 학교"로 노래된다. 윤이상은 녹음테이프에 "경주 어린이들, 여러분은 경주에서 태어난 것을 얼마나 자랑하고 있습니까. 여러분은 신라의 정신을 세상에 퍼야 한다는 큰 꿈을 가지고 어린이 박물관 학교의 학생으로 늘 공부하십시오. 곡조는 슬기롭고 힘차게 부릅니다. 그러나 옛날의 신라 때를 아득히 우러러 생각하는 다정한 마음도 있어야 합니다."라고 말한 뒤 교가를 직접 부르면서, 부르는 중간에 해당 부분들을 어떻게 부를지를 자세하게 설명하고 있다고 한다. <http://blog.daum.net/kinhj4801/15961551> (2017. 8. 19 검색)
- 17) Isang Yun, "Musik und Instrumente des alten Korea", Ssi-ol. Almanach 2002/03, p. 14.
- 18) 위의 글, p. 22.
- 19) 우리나라에서 가장 오래된 범종으로 725년(성덕왕 24년)에 제작된 신라 범종(상원사범종)의 몸통 중앙에는 쌍비천(雙飛天)이 생황과 수공후를 연주하는 모습이 부조되어 있다.

다. 여인네들은 멀리 떠난 남편을, 낭군을 기다리면서 이 음률을 띄워 보내면서 사랑을 노래하고 빠른 귀가를 재촉하였을 것이다.<sup>21)</sup> [...] 이 곡은 어디까지나 환상적이고 우아하고 꿈의 나라를 멀리 찾으며, 그때의 공후를 타던 여성들의 애정과 이를 표현한 신비스러운 음악의 세계를 그리고 있다.<sup>22)</sup>

윤이상의 <공후>와 <신라>는 두 작품 모두 하프가 매우 중요한 역할을 하고 있는 곡으로, 두 곡 모두 ‘환상적이고 우아한 꿈의 나라’의 ‘신비스러운 음악의 세계’, ‘달밤의 신비스러운 분위기’를 하프의 아르페지오를 통해 표현하고 있는 것이 공통적이다.

지금까지 윤이상의 작업에서 신라의 정신과 문화와 직접적인 연관을 가진 내용과 작품을 살펴보았다. 윤이상은 한국에서 작곡가로서 본격적인 활동을 시작할 때부터 이미 신라시대의 정신과 문화가 지닌 가치를 깊이 인식하고 있었다는 것을 알 수 있다. 신채호(申采浩, 1880~1936)는 『조선상고사』<sup>23)</sup>에서 조선을 가장 조선답게 만든 것이 화랑이라고 말하며, “화랑의 역사를 모르고 조선사를 말하는 것은 골수를 빼고 인간의 정신을 찾는 것처럼 어리석은 일”이라고 하였다.<sup>24)</sup> 윤이상이 신채호가 1931년 조선일보사에 연재한 ‘조선사’를 읽었는지는 알 수 없다. 그러나 윤이상은 6·25전쟁 후 중진 음악인들의 월북·월남 등으로 남한사회의 음악계가 급속하게 재편되는 상황에서 “민중과 간단없이 교접”하고 “그 전체의 기능이 산 신경조직으로 된” 악단 구성의 필요성을 주장하며<sup>25)</sup> “정신적인 근원을 국악에 두는” 한국음악의 수립, 다시 말해 한국 고유의 문화와 정신을 토대로 하는 주체적인 ‘한국(현대)음악’이 수립돼야함을 주장했다.<sup>26)</sup> 여기서 윤이상이 신라의 화랑도(花郎道)를 우리 문화와 사상의 원류로 인식하고 있었음은 분명해 보인다.

20) 현재까지 전해지고 있는 신라의 노래 ‘향가’는 가사만 기록되어 전해지고 있다. 신라시대 향가를 지었던 주된 층은 화랑과 승려였다고 한다.

21) 윤이상이 언급하고 있는 노래의 내용은 <정읍사>와 일치한다. <정읍사>는 통일신라 경덕왕(景德王) 이후 구백제(舊百濟) 지방의 노래로 여겨지고 있는 현존하는 유일한 백제 가요이며, 한글로 기록되어 전하는 가요 중 가장 오래 된 것이다. <정읍> 또는 <빛가락정읍>이 본명인 <수제천>(壽濟天)은 향악정재의 반주로 쓰였고 춤을 추는 동안 <정읍사>를 노래하던 곡이었는데, 조선 중기 이후 가사 없이 삼현육각 편성의 관악합주로만 연주되고 있다. 오늘날 한국 궁중음악의 백미로 평가되고 있는 <수제천>은 장려하고 화려한 선율선과 연음기법, 세련된 형식미를 지닌 예술성이 뛰어난 음악으로, 처용무의 반주음악으로도 사용된다.

22) 최성만·홍은미 편역, 『윤이상의 음악세계』(서울: 한길사), 1991, 476쪽.

23) 우리나라에서 최초로 씌어진 본격적인 근대 역사방법론이라 할 수 있는 『조선상고사』는 1924년에 집필되었다. 독립운동으로 10년 실형을 받고 뤼순감옥에서 투옥 중이었던 신채호는 『조선상고사』를 1931년 6월부터 10월까지 《조선일보》에 ‘조선사’라는 제목으로 연재했다.

24) [네이버 지식백과] 조선상고사 - 진흥대왕의 화랑 설치, <http://terms.naver.com/entry.nhn?docId=2851370&cid=56779&categoryId=56779> (2017. 8. 19 검색)

25) 윤이상, “악계구상의 제문제”, 『文藝』신춘호, 제5권 1호(문예사, 1954), 176쪽.

26) 윤이상은 1954년 당시 악단 구성의 기초를 놓는 문제를 다섯 가지 - 시대의식의 문제, 한국음악의 수립문제, 국악의 처우문제, 세계에 통하는 문제, 좋은 후진의 문제 - 로 나누어 정신적인 면에서 고찰하며 각각의 문제에 대한 진단과 대안을 제시하고 있다.

## 2. 풍류, 율려, 율이상의 예술관

화랑도는 풍류도(風流道)라고도 일컬어지는 것에서 알 수 있듯이, 신라시대 화랑과 풍류는 밀접한 관계를 맺고 있다. 고운 최치원(崔致遠)은 9세기 「난랑비서문」(鸞郎碑序文)에서 나라의 현묘한 도를 풍류라 하고, 그 중심 내용은 ‘포함삼교’(包含三敎)와 ‘접화군생’(接化群生)이라 했다. 즉 풍류는 본디 유·불·도를 하나로 포함하고 있으며, 못 생명과 접촉하여 감동·변화시키는 것이라고 했다. 화랑의 세 가지 교육과정, 즉 서로 도의를 연마하고(相磨道義), 서로 음악과 춤으로 아름다운 감정을 기르며(相悅歌樂), 산수를 유람하며 자연과의 조화 속에서 심신을 단련(遊娛山水)하는 수양방식에서 가장 중심이 되는 것은 음악과 춤이다. 노래와 춤으로써 도의를 연마하고 신령한 자연에서 노래와 음악과 춤을 통한 제의(祭儀)를 통해 강신을 체험하고 천인합일을 이루어 전인적 인격을 형성하는 것이 화랑 교육의 중심 내용이라 하겠다. 이처럼 노래와 음악과 춤은 부여의 ‘영고’, 예의 ‘무천’, 고구려의 ‘동맹’ 등과 같은 고대의 제천의식에서부터 하늘과 인간이 교감하고 공동체를 하나로 묶는 중심적인 것이었다. 풍류는 (음악)예술이 본질이면서 음악(예술)이 종교·철학·정치를 종합하는 한국인의 독특한 의식 구조를 나타내는 한국 고유의 사상이다. 놀이·예술문화의 원형으로 인생과 자연과 예술을 하나로 통합하는 ‘풍류’라는 말은 한국 문화의 정체성을 가장 잘 드러내는, 한국 문화의 열이라 할 수 있다. 종교성, 예술성, 놀이성이 복합된 개념인 풍류는 한국 전통음악과도 밀접한 관련을 맺고 있으며, 오늘날은 주로 음악과 관련하여 쓰이고 있다(줄풍류, 대풍류, 사관풍류, 풍류방(=율방), 풍류객 등).

윤이상의 음악이 한국 전통음악과 마찬가지로 음악 그 자체로서 이해되는 유럽의 전통적 음악개념과는 달리 철학·정치·종교·예술·삶과 분리되지 않고 총체적인 맥락 속에 하나로 종합되어 있는 것 역시 이러한 풍류 사상과 맞닿아 있다. 윤이상은 1993년 5월 4회에 걸쳐 가진 잘츠부르크 모차르테움 강연에서 자신의 음악에 대해 ‘철학’, ‘미학’, ‘음향언어’, ‘작곡기법’으로 나누어 총정리 했다.<sup>27)</sup> 이 강연은 동아시아 내지는 한국의 고유한 전통에 깊이 뿌리내리고 있는 그의 음악작업과 사유방식의 본질적인 모든 것을 포함하고 있다. 미학 강연에서 윤이상은 그의 작품의 70% 이상이 도교나 불교적 신비주의에 뿌리를 두거나 이와 관련한 설화에 의한 것이라고 밝히고 있다.<sup>28)</sup> 그는 자신의 음악을 환상과 시, 분위기를 아름다움의 이상으로 여기는 신비주의적 세계관의 표출로서 이해하는데, 이러한 그의 미학관은 유·불·도 삼교를 포함하는 풍류에서 주로 율리와 도덕과 관련된 유교적 요소보다는 신비주의적 성격이 강한 도교와 불교적 요소와 상응한다. 또한 신라시대의 승려인 의상의 화엄사상은 윤이상의 철학 및 미학관에 깊은

27) Isang Yun, *Über meine Musik. Vorlesungen an der Salzburger Hochschule für Musik und darstellende Kunst »Mozarteum«* (Mai 1993), in: Hanns-Werner Heister / Walter-Wolfgang Sparrer(Hrsg.): *Der Komponist Isang Yun*, München 1987, 2., erw. Aufl. 1997, pp. 297-313. 이 강연록의 번역은 “나의 음악에 대하여”라는 제목으로 윤이상·발터-볼프강 슈파러 지음 / 정교철·양인정 옮김, 『나의 길, 나의 이상, 나의 음악 - 윤이상의 음악미학과 철학』(도서출판 HICE), 1994, 23-59쪽.

28) Isang Yun, *Über meine Musik*, pp. 301-302.

영향을 주고 있다. 예를 들어 ‘하나의 음이 완전한 우주다’, ‘순간의 매력은 시간을 잊을 수 있게 할 만큼 강하다’, ‘부분은 전체요 전체는 곧 부분이다’ 등의 윤이상상의 표현은 화엄사상의 요지에서 온 것으로 윤이상의 음악 형식 형성에 큰 역할을 하는 사상이다.

신라의 음악관과 세계관이 음악의 초월적 힘과 우주적 신비성에 연결돼 있고, 이러한 신비한 힘을 지닌 소리로서 나라를 다스리는, 즉 음악으로 도의를 닦고 세상을 교화하는 것이 본질인 풍류 사상은 악기 및 노래와 관련한 설화나 고사에도 상징적으로 나타난다. 나라의 모든 근심과 걱정을 해결한다는 설화를 가진 만파식적(대금)과 신선(神仙)의 악기로 여긴 거문고, 신라시대 향가로 두 개의 해가 떠있는 괴변을 물리쳤다는 <도솔가>나 혜성의 괴변을 물리치고 침범한 왜구도 물러가게 했다는 <혜성가> 등의 고사는 모두 악기나 음악을 우주로부터 주어진, 우주적인 힘을 가진 것으로 받아들이는 신라인의 세계관 및 예술관을 보여준다. 우주로부터 주어진 신령한 힘을 지닌 악기라 여긴 만파식적(대금)과 거문고는 신라시대 국보(國寶)를 보관하는 월성 천존고에 보관되었다.

윤이상 역시 예술은 “우주로부터 주어진 것”이라는 생각을 가졌다. 윤이상은 자신의 음악이 우주 공간에 가득 찬 음향, 우주 속에 항상 흐르고 있는 음향의 한 부분을 받아들여 거기에 질서를 부여해 ‘나눔’ 것이라고 말한다. 우주의 운행원리를 그대로 따르는 이러한 동아시아적 작품관 내지 예술관은 그의 거의 모든 작품에 해당하는 것이지만, 특별히 두 개의 작품에서 우주적 음향흐름에 대한 직접적인 언급이 발견된다. 하나는 관악기, 타악기, 콘트라베이스를 위한 <무궁동>(Mugung-Dong. Invocation für Bläser, Schlagzeug und Kontrabässe, 1986)이라는 작품으로, 이 곡은 ‘주문’(呪文, Invocation)이라는 부제가 붙어있다. 출판 악보에 기록된 작품 설명에서 윤이상은 한글 제목 ‘무궁동’(無窮動)은 ‘끝이 없는 움직임’(unendliche Bewegung)이라는 뜻이며, 영원히 흐르고 있는 (우주의) 음향의 한 부분을 잘라낸 작품으로, 부제로 붙인 ‘Invocation’(주문)은 종교적 의식에서 외우는 ‘주문’을 뜻한다고 밝히고 있다.<sup>29)</sup> 우주적 음향흐름에 대한 직접적인 연관을 밝히고 있는 다른 하나의 작품은 윤이상의 마지막 작품인 소프라노 솔로, 세성부의 여성합창, 다섯 개의 악기를 위한 <에필로그>(Epilog für Sopran solo, dreistimmigen Frauenchor und fünf Instrumente, 1994)라는 곡이다. 작곡가는 해설을 통해 “죽은 혼이 다른 세계에 간다면 우주적인 음의 세계인 에필로그에서와 같은 음을 들을 것이다.... 공간에, 우주에 항상 흐르고 있는 하나의 새로운 음향차원이다.”<sup>30)</sup>라고 밝히고 있다.

만물을 탄생시킨 우주 공간에 가득 차 있는 기운/음향을 받아들여 음에 질서를 부여하는 것이 ‘울려’(律呂)다. 울려는 한마디로 “동아시아의 ‘악’(樂)의 근본”으로, “음양의 상대적 관계

29) <무궁동>은 관현악으로만 연주되지만, 실제 불교의 관세음보살을 부르는 주문인 ‘옴 마니 파드메 흠’(Om mani padme hum)을 작품의 제목으로 사용하여 만든 곡으로 독창, 합창, 관현악을 위한 <오 연꽃 속의 진주여!>(Om mani padme hum. Zyklus für Soli(Sopran, Bariton), Chor und Orchester, 1964)가 있다.

30) 이수자, 『내 남편 윤이상』하 (창작과비평사, 1998), 301쪽.



속에서 우주만물이 ‘움직이는 원리’를 음(音)의 질서로 드러내고자 하는 것”이다.<sup>31)</sup> 15세기 편찬된 『악학궤범』서문에서 저자 성현은 우리 ‘악’의 근본을 오음십이율(五音十二律)이라 하고, 악의 운용법칙을 천지의 중화라 했다. 여기서 오음은 우주 구성의 근본인 오행에 배합되고, 음양사상을 음률에 적용한 십이율은 열두 달에 분배된다.<sup>32)</sup> 울려는 동양음악의 근본으로 우주만물의 생성·변화의 원리, 즉 우주의 순환적 질서가 음의 구조와 체계에 그대로 반영된 것이다. 5음 12율의 구성 원리뿐만 아니라 악기의 제조법, 장단 및 시김새 등 모든 음악적·예술적 영역이 이러한 세계관과 밀접한 연관을 맺고 있다. 이렇게 천지자연, 즉 우주의 자연스러운 이치를 반영한 동양에서의 음악은 다른 모든 인간 삶의 방식 및 사유 방식과 유기체적으로 연결되어 있으며, 정치·경제·사회 모든 것의 근본이 된다.

윤이상의 작품 중 ‘울’이라는 제목을 직접 사용하고 있는 작품이 있다. 바로 윤이상이 한국의 감옥에서 작곡<sup>33)</sup>한 클라리넷과 피아노를 위한 <울>(Riul für Klarinette und Klavier, 1968)이라는 작품으로, 여기서 제목 ‘울’은 ‘울려’를 뜻한다. <울>은 우주만물의 생성·변화의 원리를 따르는 살아 생동하는 개별음을 토대로 매우 다양한 표현수단들을 이용해 다채롭게 조형된 ‘주요음’(Hauptton)들의 자유로운 흐름과 변화를 통해 울려 사상, 곧 동양의 생명 사상을 형상화하고 있는 음악이다. 서양의 ‘12음’과 동양의 ‘12율’은 그 근본 철학적 원리와 특성이 매우 다르지만 윤이상의 ‘주요음(향)기법’을 통해 창조적으로 만나, 새로운 생명력으로 거듭나고 있다. 순수한 음악적 의미를 초월해 <울>은 우주의 질서요 악의 근본인 울려가 정치의 근본임을 예술과 인간의 자유를 억압하고 통제하는 독재정권을 향해 보여주며, 한국의 정치가 울려의 정신을 회복하기를 자신이 가진 유일한 정치적 수단인 음악을 통해 말하고 있다고 할 수 있다.

### 3. 풍류와 울려의 미래적 가능성

윤이상은 열린 세계관을 가지고 민족을 초월한 세계 사회의 구성원으로서 서구사회에서 예술가적 삶을 영위했음에도 한 번도 자신의 역사적·문화적 뿌리를 잊은 적이 없는 작곡가다. 그는 자신이 태어나고 자란 고향 통영 및 한국의 고유한 정신과 문화, 자연과 역사를 잊지 않기 위해 이를 끊임없이 기억하고, 계속적인 창작 작업을 통해 갈고 닦으며 자신의 음악 작품 속에 새로운 생명력으로 거듭나게 했다. 한국이 아닌 유럽에서 생활하며 유럽의 음악매체로 작품

31) 남익천, “새 시김새론: 울려사상을 통한 시김새의 재해석”, 『음악교육공학』19 (한국음악교육공학회, 2014), 184쪽.

32) 한홍섭, 『한국의 음악사상』(민속원, 2000), 211쪽 이하.

33) 윤이상은 1967년 6월 17일 당시 서베를린에서 한국으로 납치되어 1969년 2월 25일 석방되기까지 이른바 ‘동베를린간첩단사건’으로 구속 수감되었던 서울의 감옥과 병원에서 인간으로서 견디기 힘든 고문의 고통과 죽음과 맞닥뜨린 공포와 절망의 시간에도 창작을 멈추지 않았다. 옥중 시기에 세 작품이 작곡되었는데 <울> 이외에 희극 오페라 <나비의 미망인>(Der Witwe des Schmetterlings, 1967/68), 플루트, 오보에, 바이올린과 첼로를 위한 <영상>(Images für Flöte, Oboe, Violine und Violoncello, 1968)이 있다.

을 쓴 윤이상은 한국의 고유한 세계관 및 예술관과 한국의 특수한 역사적·사회적 상황과 민중의 고통에서 출발한 시대의식으로 자신의 음악의 알맹이를 채우고 있다. 두 가지 측면에서 그 의미를 평가해 볼 수 있다.

첫째는 윤이상이 한국의 고유한 사상과 문화가 세계의 여러 문화 속에서 지니고 있는 긍정적인 힘과 가치, 정신적인 풍요로움과 생명력을 인식하고 그것에 새로운 생명력을 불어넣어 새로운 시대를 열어갈 음악 정신을 추구했다는 것이다. 천지인 삼재사상(三才思想)과 음양오행론(陰陽五行論)의 구성 원리를 따르는 한국 전통음악과 문화의 예술적·미학적 이상은 자연과 인간의 조화, 우주전체와 인간정신의 합일이다. 예술의 아름다움은 사회적 현실을 떠나서 존재하는 것이 아니라 인간 삶에서 완성되는 것이며, 인간 삶은 다시 예술에서 완성된다는 것이 동아시아의 예술관이며 윤이상의 예술관이다. 우주자연과 인간과 예술을 하나로 통합하는 것은 풍류와 율려의 정신이다.

둘째는 세계의 모든 학문과 예술은 시대마다 각각의 지역과 그 지역 사람들이 직면해 있는 문제적 상황과 필요에 따라 자신들의 방식으로 성립되는 것으로, 진정한 한국의 학문과 예술은 한국의 상황과 민족적 고통의 근원에 대한 깊은 성찰에서 출발해 자신의 방식으로 성립되어야 할 것이다. 그런 의미에서 볼 때 윤이상의 음악은 ‘한국음악’으로 민족성과 세계성이 공존하는 음악이라 하겠다. 윤이상은 한국과 한국 민족이 처한 사회적·정치적 문제가 한국과 한국 민족만의 문제가 아니라 바로 세계와 세계인의 문제임을 예술가적 통찰력으로 꿰뚫어보면서 그 문제의 해결을 예술적 상상력과 연대를 통해 모색했다. 시와 노래와 음악과 춤을 통해 세상을 교화하여 이롭게 하고 살리는 것은 곧 풍류와 율려의 정신이다.

풍류는 곧 율려이며, 율려는 곧 풍류다. ‘포함삼교’와 ‘접화군생’을 본질적 내용으로 하는 풍류는 ‘나’를 형성하는 고유의 사상을 바탕으로 다른 사상을 두루 하나로 소통하는 사상이며, 그것을 통해 우주의 모든 생명들을 이롭게 하며 살리는 생명·평화정신, 곧 율려의 정신이다. 달리 표현하면 풍류는 고유의 사상을 토대로 외래사상을 주체적으로 수용함으로써 그것을 내것화(‘향악’화)하여 ‘큰하나’로 종합하는 것이며, 이것으로 우주의 모든 생명들을 이롭게 하며 살리는 생명·평화정신이다. 신라시대의 풍류는 19세기 후반 수운(水雲) 최제우(崔濟愚, 1824~1864)에 의해 서구의 과학기술과 학문 및 종교(천주교)를 비판적으로 수용하고 포용해 체계화한 동학(東學)으로 재탄생했다.<sup>34)</sup> ‘우주(생명)을 내 몸에 모심’(시천주=천인합일 또는 신인합일)이 핵

34) 윤이상의 사유가 서구인으로서의 결코 접하기 쉽지 않은 동학사상으로부터 깊은 영향을 받고 있음을 강하게 확신했던 사람이 있다. 그는 바로 윤이상과 가장 가까웠던 친구였던 철학자 귄터 프로이덴베르크(Günter Freudenberg, 1923~2000)다. 프로이덴베르크는 윤이상의 39년의 유럽생활 시기(1956~1995)동안 햇수로 무려 36년간, 즉 윤이상과 1960년에 처음 만나서부터 마지막 임종까지 수많은 대화를 나누며 윤이상과의 깊고 두터운 우정 관계를 지속적으로 확대·발전시켜나갔으며, 윤이상이 위기에 처했을 때마다 그를 적극적으로 도왔던 돌도 없는 친구였다. 윤이상과 동학사상의 관계에 대한 프로이덴베르크의 글은 "Die philosophische Begründung der Musik Isang Yuns und ihre Bedeutung für den Westen", Ssi-ol. Almanach 2000/01, p. 51-59 참조! 이 글은 2000년 2월 18일 하와이 호놀룰루에서 "Critical Issues in Korea Studies in the Millennium"이라는 제목으로 열린 국제회의

심 사상인 동학은 당시 봉건적 굴레와 외세의 침탈로 큰 사회적 혼란과 위기를 겪는 민중의 고통에서 출발해 그것을 해결하기 위해 성립된 ‘한국사상’이다. ‘인간성의 해방’과 ‘생명·평화’를 예술적·철학적 이상으로 삼고 있는 윤이상의 음악은 신라시대 풍류에서 19세기 후반 동학으로 이어지는 풍류와 울려 정신을 20세기 후반 ‘주요음(향)’기법을 토대로 하여 종합한 것이라고 할 수 있다.

‘문화 간의 대등한 관계의 대화’를 지향하는 윤이상의 음악은 오리엔탈리즘(Orientalism) 또는 옥시덴탈리즘(Occidentalism)과 같은 문화의 이분법적인 구분을 거부하는, 진정으로 ‘트랜스’한 음악이다. 그런 의미에서 윤이상의 음악을 흔히 ‘동양의 정신과 서양의 기술이 결합’된 것으로 규정하는 기존의 평가가 적절한 것인지 진지하게 되짚어볼 필요가 있다. 국악과 양악 모두를 살리는 한국의 진정한 풍류(문화)는 서구중심주의로부터의 해방에서 시작될 수 있을 것이다. 풍류와 울려 정신의 21세기적 회복은 시와 노래와 춤과 음악이 부드러운 바람이 되어 흐르며 창조적인 삶의 변화를 불러일으키게 될 것이다. 윤이상이 1993년 잘츠부르크 모차르테움 강연에서 동서양의 청중 모두를 향해 한 다음의 말로 다시 돌아가서 풍류와 울려 정신을 미래의 100년에 되살릴 실마리를 찾아보자.

우리 동양인들은 상당히 오랫동안 우리의 전통 속에 만족해하며 머물러 왔으나, 이제는 너무 성급하고 조심성 없이 서양음악으로 다가가고 있습니다. 이것이 그렇게 계속 되어도 좋은지, 또는 우리가 아직도 우리의 전통적 음악세계 안에서 이 세상을 풍요롭게 할 수 있는 무엇을 찾을 수 있는지는 생각해볼 문제입니다.

---

에서 발표 글을 요약·수정한 것이다. 한국의 동학사상에 대한 프로이덴베르크의 언급은 다음 글에서도 읽을 수 있다. "Vom Tao. Zur Frage des Verstehens in Ostasien und Europa", Ssi-ol. Almanach 1998/99, pp. 21-36. 이 글은 1999년 윤이상의 사후 슈투트가르트에서 개최된 ‘제2회 국제 윤이상 심포지엄’에서 발표된 것이다.

## 윤이상과 그의 음악 -트랜스 국가적 시각에서

김진아 | 한국외국어대학교

이 발표는 윤이상 수용이 이분법적 찬반론으로 나누어지는 양상을 띠고 있고, 이 양상은 ‘서양과 동양’, ‘남한과 북한’, ‘한국과 독일(유럽)’, ‘중심지와 주변지’, ‘예술창작과 모방’, ‘예술과 정치’ 등으로 나누어 경계 짓는 사회적 담론과 관련이 있다는 비판적인 생각에서 출발한다. 윤이상과 그의 음악에 대한 연구가 이와 같은 담론에서부터 벗어나지 못하고 있는 실정이고, 국제적으로 볼 때 비교적 소수의 음악학자들을 중심으로 또한 제한된 주제영역 속에서 이루어지고 있으며, 연구방법론적 토론을 소홀히 한다는 취약점을 지적한다. 더불어 윤이상 연구의 향후 과제를 방법론적 측면과 연구영역 설정에 있어 제시하고, 연구의 전망을 대략적으로 예측한다. 이와 함께 앞으로의 윤이상 연구를 위해 현재 국제 학문계에서 영향력을 발휘하고 있는 연구분야들(예를 들면 포스트식민주의 연구, 후구조주의 연구, 이민 연구 등)을 소개하고, 특히 국가적 단위를 넘어서는 ‘트랜스 국가적 연구’(Transnational Studies)의 중요성을 밝힌다. 이와 함께 오늘 개최되는 이 심포지엄의 취지를 간략하게 소개하는 역할도 이 발표가 담당한다.

## 동양은 서양을 만나야만 하는가?

허영한 | 한국예술종합학교 음악원 음악학과

최근 미국에서 출판된 한국인들의 연주박사 학위논문에서 윤이상이 음악인들에게, 특히 한국인 음악인들에게 어떻게 일상적으로 알려져 있는지를 잘 보여준다. 간단히 말해서 윤이상은 동양과 서양의 만남의 결과, 그 중에서도 뛰어난 결과라는 평가이다. 그리고 이러한 평가가 매우 일반적으로 받아들여지고 있다. 여기서 나의 의문점이 시작한다. 동양과 서양의 만남이라는 통속성이 이처럼 강렬하게 작동하도록 만드는 것은 무엇일까? 동양은 서양을 만나야 위대해지는가? 그 만남의 결과는 동양인가 서양인가? 아니면 단순한 더하기 셈법으로 만남의 결과는 동서양의 통합인가? 그런데 윤이상의 동양은 구체화하기 어려운 지점이 있다. 어쩌면 윤이상과 연관된 동아시아는 실재하지 않은지도 모른다. 물론 이 윤이상의 동아시아는 그 누구도 아니고 작곡자 본인이 만든 개념이다. 그러나 어쩌면 본인이 이미 오래전에 폐기한 개념일 수도 있다. 그럼에도 우리가 지금까지 이런 논의를 하는 것은 그만큼 ‘동서양의 만남’이라는 생각이 매우 평화적이며 호혜적으로 들리기 때문일 것이다. 이 발표는 윤이상이 유럽에서 어떻게 스스로를 정의하는가를 살펴봄으로써 그렇게 하는 이유는 유럽에서의 생존을 위한 노력이었음을 생각해 본다. 이제 윤이상 탄생 100주년을 맞이하며 우리는 그로부터 동양의 굴레를 제거하고 지역성을 배제한 ‘위대한 작곡가’라는 단순한 호칭을 그에게 헌정하는 것이 타당할 것이다.

## 윤이상과 동아시아-일본의 윤이상 수용을 중심으로

이경분 | 서울대학교 일본연구소

1968년 남한에서 죽을 고비를 넘긴 이후 독일에서 망명음악가로 일생을 보낸 윤이상은 아시아적 전통을 서양 예술음악의 언어로 용해시킨 아시아 최초의 성공한 작곡가로 알려져 있다. 그의 음악세계에서 아시아란 구체적으로 무엇을 의미하는가? 윤이상의 말을 빌리면, 아시아적인 것은 “중국과 한국의 궁정음악 언어만이 아니라, 도교나 불교적 특성을 담은 신화적 소재나 조형예술 소재들 전체를 지칭”한다. 하지만 윤이상이 말하는 아시아에 일본은 거의 들어있지 않다. 그의 작품세계에 일본은 어떠한 역할도 하지 못했는가? 본 발표에서는 윤이상의 창작세계에서 아시아의 의미를 살펴보고, 윤이상과 일본의 관계를 조명하여, 이것이 그의 디아스포라적 삶과 어떤 관련이 있는지 서술하고자 한다.

## Migration, Tradition und Avantgarde: Isang Yun und die Neue Musik in Südwestasien

Martin Greve | Orient Institut Istanbul

Die Migration von Komponisten nach Europa begann lange vor Isang Yun. Bereits im späten 19. Jahrhundert reisten Komponisten aus dem Osmanischen Reich zum Studium nach Paris, Berlin oder Mailand, eine Migrationsbewegung, die bis heute andauert. Wie andere Migranten erlebten sie dabei in Europa unter anderem Ethnisierung und Ausgrenzung, und dies deutlich stärker, als ein koreanischer Komponist wie Yun sie erfuhr. Sowohl Ost- als auch Westasien jedoch galten stets als „Peripherie“ gegenüber dem vermeintlichen Zentrum Neuer Musik in Europa. Auch musikalische Begegnungen zwischen Neuer Musik und traditioneller nicht-europäischer Musik fanden bereits im ausgehenden Osmanischen Reich statt. Bis heute sind eine kaum überschaubare Vielfalt interkultureller Kompositionen entstanden, die insgesamt nur wenige Gemeinsamkeiten aufweisen. Yun war in diesem nicht der erste west-östliche Komponist, wohl aber nahm er vorraus, was heute weltweit vorherrscht: ein ausgeprägter musikalischer Individualismus.

## SYNKRETISMUS UND METAMORPHOSE Gedanken zur Interkulturalität im Werk von Yun Isang aus der Perspektive eines Komponisten

Cord Meijering | Akademie für Tonkunst

Was bedeutet Synkretismus? Was bedeutet Metamorphose? Was kann man sich unter Interkulturalität vorstellen? Was für Konsequenzen ergeben sich für die Wahrnehmung des Werkes von Yun Isang? Und wie stellt sich das alles dar aus der Perspektive eines Komponisten? Da die Perspektive des Komponisten zunächst einmal eine poetische

Perspektive ist, die sich nur dann öffnet, wenn vorher alle Begrifflichkeit aufgelöst und somit ein Raum der Ungewissheit geschaffen wurde, versucht der Komponist - sowohl beim Schaffen wie auch beim Hören von Musik - wieder so zu hören und zu sehen wie ein Kind, das noch keinen Begriff hat und staunend der ihm begegnenden Welt entgegentritt. Die Wissenschaft braucht ein Begriffs-System um überhaupt kommunizieren zu können. Der Komponist kann seine Arbeit erst dann beginnen, wenn er vorher alle Begriffe aufgelöst hat.

## 윤이상 음악의 보이지 않는 몸과 타자의 정체성

임형진 | 테아터라움 철학하는 몸

작곡가 윤이상(1917-1995)이 한국을 떠나 독일에서 활동을 전개하는 과정 사이에 발견되는 특징들을 살펴보면, 그의 음악은 복합적이고 양가적인 수행적 특성을 나타내고 있음을 확인할 수 있다. 윤이상은 주체 권력에 대한 끊임없는 응시와 소외된 주체의 몸을 음향적 형상으로 구현하기 위해 노력하였다. 이 방식들은 이질적인 것과 동질적인 것들을 함께 공존하게 하는 특징을 보인다. 먼저 윤이상이 1960년대를 기점으로 선보이기 시작한 주요음향 기법은 중심과 주변 사이에 끊임없이 유지되는 음향체적 관계에 따른 원리들, 즉 생성과 소멸의 음 현상을 지속적으로 반복하고 있다. 이것은 미학적으로 완결된 상태를 의도하지 않고, 오히려 중단하고 실패하는 충돌의 관계성을 지속적으로 노출시킨다. 이 방식은 다시 강서고분 벽화 사신도에 그려진 동물의 몸을 음악적으로 수용하는 과정으로 이어진다. 음향체를 통한 몸의 제스처의 실현은 한국에서 문화적으로 제감되었던 감각하는 몸의 수행적 측면을 자연스럽게 부각시킨다. 이것은 음향지각을 강조하는데, 음들의 관계성의 분석은 결국 몸에 대한 개념과 그 상관관계의 원리와 연결된다. 윤이상이 시도한 한국의 문화에서 비롯된 고유한 몸의 형상화는 자칫 유럽중심주의로서 고정될 수 있는 예술 환경과 한쪽으로 치우친 세계관을 중립적으로 복원시키려는 일반화의 과정에 해당한다. 이 과정에서 주변화 된 대상, 즉 타자는 상실된 힘의 균형감을 다시 회복하기 위하여 파토스적 충돌과 ‘미끄러짐’의 반복 속에서 거리두기의 이성적 태도를 학습하게 된다. 이러한 방식이 가능한 이유는 보이지 않는 음향의 몸성이 소리의 비가시적 침투성에 의해 행위자와 수용자의 몸으로 전염되기 때문이다. 한국의 문화가 새겨진 보이지 않는 몸을 소리성(Lautlichkeit)을 통해 체화시키길 바랐던 윤이상의 음악은 소리의 침투성과 몸의 현존성을 제시함으로써 주변과 중심의 공존을 가능하게 했다. 일련의 원리와 방식들은 윤이상이 유럽 음악 문화에 자신의 문화적 고유함을 강제하려는 목적이 아니라, 서로 다른 문화적 위치를 공유하고 경험하려는 새로운 헤테로토피아적 공간의 생산 방식에 주목하였음을 깨닫게 한다. 유럽 음악 문화 가운데서 타문화의 요소들이 주변화 되지 않은 채 수평적인 생산관계를 지속하기 위하여 요구되는 지점은 윤이상이 보여준 것처럼, 수용자의 문화적 위치를 감각하게 하는 과정의 경험과 충돌의 에너지를 생산적인 것으로서 전환시킬 수 있는 수행적 지각력일 것이다.

## ‘풍류’와 ‘울려’의 변주: 윤이상 음악의 문화적 원형과 그 미래적 전망

최애경 | 충남대학교

유럽에서 망명 작곡가로 생활하며 창작 활동을 한 윤이상은 열린 세계관과 한국 내지 동아시아의 철학적·예술적·미학적 전통에 토대하는 고유한 특성의 작품으로 ‘다원적 세계주의자’(pluralistischer Kospomopolit)로 평가되는 작곡가다. 그는 서구적 합리성과 과학기술적 사고의 반영인 서구 아방가르드 예술과의 직접적인 대결과정을 거치며 직관을 중시하는 한국의 고유한 사상과 문화가 세계의 여러 문화 속에서 지니고 있는 긍정적인 힘과 가치, 정신적인 풍요로움과 생명력을 발견하고 그것에 새로운 생명력을 불어넣어 새로운 시대를 열어갈 음악 정신을 추구했다. 또한 한국의 특수한 역사적·사회적 상황과 민중의 고통에서 출발하는 그의 음악은 인간 삶의 고통의 본질을 드러냄으로써 억압된 인간성의 해방과 인간 본래의 우주적 생명성을 회복하고자 한다. 본 발표는 민족성과 세계성이 공존하는 윤이상 음악의 이러한 고유성을 한국 문화의 정체성을 가장 잘 드러내는 ‘풍류’와 ‘울려’라는 개념을 통해 고찰하고, 풍류와 울려 정신의 미래적 가능성에 대해 생각해보고자 한다.

## 김진아

현재 한국외국어대학교 교양대학 교수. 독일 뮌스터 대학교에서 음악학 철학 박사(Dr. phil)와 베를린 훔볼트 대학교에서 하빌리타치온(full professor qualification)을 취득. 독일 교육부의 2014년 학술부분 아이디어 경연대회에서 표창을 받았고, 국제 발잔상 등 여러 수상 경력이 있다. 독일, 이탈리아, 스위스, 불가리아, 일본 등지에서 개최된 국제 심포지엄에서 총 60회 이상 기조연설과 연구논문을 발표했고, 20 여개의 국제 연구프로젝트를 총책임자로서 수행했으며, 30회 이상 심포지엄, 워크숍 등의 국제 행사를 주관했다. 대표적인 연구영역은 18세기와 19세기 유럽음악의 역사와 미학, 작곡가 연구, 문화사회학, 글로벌 음악역사 연구, 국제 관계사 등이고, 바흐, 헨델, 베토벤, 문화전이, 다문화와 트랜스 문화 등에 관한 주제로 여러 국제전문학술지(A&HCI)에 다수의 논문을 발표하고 있다.

## 허영한

서울대학교 음악대학 작곡과 졸업  
뉴욕 시립대학(CUNY) 대학원 음악학 박사  
현 한국예술종합학교 음악원 교수

## 이경분

현재 서울대학교 일본연구소 연구교수. 독일 마르부르크 대학에서 “망명 음악과 망명문학-한스 아이슬러의 망명칸타타”로 음악학 박사 취득. 연구영역은 나치제국의 음악, 망명음악, 음악과 정치, 문화전이 등이고, 저술로는 <망명음악, 나치음악>, <프로파간다와 음악>, <잃어버린 시간 1938-1944 (안익태)> 등이 있고, 논문으로 <베를린의 일본음악유학생 연구>, <망명음악가 윤이상>, <일본에서의 윤이상> 등이 있다.

## Martin Greve

Dr. habil. Martin Greve ist wissenschaftlicher Referent am „Orient-Institut Istanbul“. Er unterrichtete Musikethnologie an verschiedenen Universitäten und Musikhochschulen in Deutschland und der Schweiz. 2003 erschien sein Buch „Die Musik der imaginären Türkei“ über das türkische Musikleben in Deutschland, 2017 folgte "Makamsiz. Individualization of Traditional Music on the Eve of Kemalist Turkey". Als freier Autor schrieb er u.a. für den Berliner Integrationsbeauftragten umfangreiche Broschüren über Musik der Türkei, das



deutsch-türkische Leben in Berlin sowie über Koreaner in Berlin. Von 2006 bis 2011 war er Leiter des Studiengangs „Türkische Musik“ am Konservatorium „Codarts Rotterdam“.

## Cord Meijering

Der niederländisch Komponist Cord Meijering, geboren 1955 in Esens (Deutschland), studierte Gitarre bei Olaf Van Gonnissen und Komposition bei Dietrich Boekle, Johannes Fritsch, Hans Jürgen Wenzel und Hans Werner Henze. Er lebt und arbeitet in Darmstadt, als Komponist und als Direktor der Darmstädter Akademie für Tonkunst. Seine Werke wurden beim “Festival de Tardor” in Barcelona, beim Steirischen Herbst in Graz, beim “Festival d’Evian”, bei den “Darmstädter Internationalen Ferienkursen” in Darmstadt, beim “CrossSound Festival” in Juneau und Sitka (Alaska), im Guggenheim Museum New York, in der Jordan Hall Boston in verschiedenen Städten in Korea sowie an zahlreichen anderen Orten aufgeführt. Cord Meijering war seit 2005 17 mal in Korea. Weitere Informationen: [www.meijering.de](http://www.meijering.de)

## 임형진

독일 베를린 자유대학교 연극학과에서 박사학위(Dr. phil)를 취득하고 한국에서 테아터라움 철학하는 몸의 대표 및 상임연출로서 활동하고 있다. 이론과 실천의 영역을 분리하지 않는 연극을 지향하는 그는 포스트드라마 연극을 중심으로 소리의 몸성, 다큐멘터리 연극의 동시대성, 음악적인 것의 수행성, 브레히트의 동시대적 수용에 주로 집중하고 있다. 대표적인 연출 작업은 연극 <억척어멈과 그의 자식들-Capital 01.>(테아터라움 철학하는 몸, 2017), <동의에 관한 바덴의 학습극-무엇이 당신을 소진시키는가?>(2016), 오페라 <라 트라비아타>(국립오페라단, 2016) 등이 있고, 논문으로는 「발언할 수 없는 것을 발언하기: 홀로그램 시위와 일상적 수행의 연극적 관계망들」(한국드라마학회, 2017), 「소리의 몸성-잠재적 층위의 침입과 연극주체의 실존 방식」(공연과 이론, 2015) 등이 있다.

## 최애경

숙명여자대학교 음악대학 작곡과 졸업. 독일 베를린 공과대학교 음악학 석사 및 철학(음악학) 박사. 현재 충남대학교, 한국예술종합학교, 숙명여자대학교 강사. 저서로 『Einheit und Mannigfaltigkeit. Eine Studie zu den fünf Symphonien von Isang Yun』(일원성과 다원성. 윤이상의 다섯 개 교향곡에 대한 연구), 『어디에서 어디로 - 작곡가 이만방과의 대화』, 논문으로 「이만방의 <우리가 함께 부르는 노래>(2006) 연구」, 「윤이상의 <바이올린 독주를 위한 ‘대왕의 주제’>: ‘바흐의 아시아 전통으로의 산책’」 등.

## 이소영

현 명지병원예술치유센터장, 음악평론가, 중앙대 출강. 한국학중앙연구원 연구교수 역임, 서울대 기악과 및 동대학원 졸업, 한국학중앙연구원 음악학박사, 한국예술종합학교 postdoctor. 현 이데일리 문화대상 클래식 부문 심사위원. 『나는 다르게 듣는다』, 『한국음악의 내면화된 오리엔탈리즘을 넘어』 외 공저 다수. 「일제강점기 신민요의 혼종성 연구」, 「일제시대의 민요와 잡가」 외 다수 논문.

## 윤신향

윤신향(尹信香, 1964~)은 숙명여자대학교 음악대학 및 동 대학원을 졸업한 뒤, 독일 프라이부르크대학교에서 음악학, 철학, 독문학 석사과정을 수료했으며, 2001년 쾰른 대학교에서 「두 개의 음악세계 사이 - 윤이상의 음악적 사고에 관한 고찰」을 주제로 음악학 박사학위(Dr. Phil.)를 받았다. 한국예술종합학교 한국예술 연구소에서 박사 후 연수를 했고, 계명대학교 음악 공연예술대학 초빙교수를 지냈다. 베를린 예술대학교 객원연구원으로 체류한 2010년 이후 베를린 예술대학교, 훔볼트 대학교 등에서 강의했으며, 10월부터 라이프치히 대학교에서 강의할 예정이다. 「판소리 공연의 미적 특성에 기초한 한국 현대예술 시론」, 「윤이상의 음향 제스처 진단」 등의 논문과 한국 창작음악 관련 비평들을 발표했고, 「박영희에게 나타나는 문화와 젠더 특성의 측면들」 「백남준의 비디오예술과 함께 본 윤이상 음악극의 장르전략」에 대한 논문을 독일 학술지에 발표했으며, 저서로 『윤이상. 경계선상의 음악』, 역서로 『자연에서 풍류를 즐기다 - 한국 전통음악과 그 악기들』이 있다. 현재 “아시안 디아스포라 예술가들과 그들의 미디어”에 대한 책을 집필하고 있다.