

# 이주작곡가 윤이상을 통해 본 경계선의 문화정치학

윤 신 향

## 1. 들어가며

지금까지 윤이상은 동서의 가교역할을 한 한국 출신의 현대음악 작곡가라는 규정 아래 연구되어 왔다. 혹자는 그가 국제적 명성을 얻게 된 인생의 절반을 독일에서 살았다고 해서 그를 독일 작곡가라고 규정짓기도 하고, 혹자는 동양사상의 토대 위에서 작곡했다고 해서 그를 동아시아 문화권에 속하는 한국 작곡가로 인식하고 싶어한다. 또 음악과는 무관하게 정치적 행보에 무게를 두는 ‘애국주의자’들은 그를 단순히 민족주의 작곡가로 추앙하기도 한다. 그러나 이러한 규정들은 모두 동서문화의 사이에서 창작활동을 했던 윤이상의 사회문화적 위치를 흡족하게 설명해 주지 못한다.

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

작곡가도 정신 노동자의 한 부류에 속한다. 바흐가 예배를 위해 매주 작곡한 칸타타는 예술적 영감과 신앙의 표현이기도 했지만, 교회음악가로서의 직무를 이행하기 위한 정신적 노동의 산물이기도 했다. 고전시대 주요 작곡방식인 동기와 주제에 의한 작곡방식을 ‘동기와 주제를 가지고 일하기’라고도 표현하는 것은, 작곡행위가 노동행위의 일종임을 의미한다. 지난 20 세기에 비서구에서 노동을 목적으로 서구로 이주하는 움직임은 보편적인 문화사회 현상 가운데 하나였고, 한국도 이러한 움직임에서 예외는 아니었다. 그러므로 작곡가 윤이상도 한국에서 독일로 이주한 간호원이나 광부와 마찬가지로 이주민사회의 구성원으로서 이주노동자의 일원이었다고 할 수 있다. 물론 그의 작곡행위는 일반 이주노동자들의 비전문적인 음악행위와는 다른 성질의 것이다. 그러나 그가 그들과 같은

문화적 여건 속에서 작곡적 '노동'을 했다는 측면에서, 여타의 이주노동자와 원론적으로는 다를 바가 없는 것이다.

현대음악을 문화의 관점에서 해석하는 연구는 드물거니와, 윤이상의 음악을 이주문화의 관점에서 연구하는 작업은 더욱 더 미비하다. 예술가가 한 이주민사회에 속하는 한, 그는 문화의 경계선상에서 자유로울 수 없다. 필자는 그간 윤이상의 음악양식과 사회의 관계를 연구함에 있어서 이 '경계선'<sup>1</sup>의 영역에 대해 구체적으로 언급하는 것은 유보해 두었다. 이 글의 주요관심은 윤이상의 이주 작곡행위를 이주민사회와의 관계 속에서 살펴 보고, 그것이 함유하는 '경계선'의 문화사회적 의미를 진단하는 데 있다. 먼저 윤이상 음악의 양식적 특성과 그것의 문화적 번역기능에 대해 약술하겠다. 이를 바탕으로 이주 작곡행위의 장르사적 의미를 묻고, 이것이 함유하는 문화적 교환가치를 도출할 것이다. 궁극적으로는 현재까지 간과되어 온 윤이상의 이주작곡가 상(像)을 정립하고, 이를 통해 20 세기 동서 문화교류의 단면을 들여다 보고자 한다.

## 2. 이주민사회의 음악적 '언표'<sup>2</sup>

### 1) 제스처 - '흔적'의 가시화(可視化)

한 창작주체가 이주하는 경우에, 그가 전통으로부터 얻은 미적 경험영역은 변화하기 마련이다. 분단한국에서 분단독일로 이주한 작곡가 윤이상에게 이 전통의 기억은 각별한 경로를 거쳐 작품으로 형상화된다. 문헌의 여러 곳에서 언급되었듯이, 윤이상은 1960 년경부터 고구려 고분벽화의 탁본을 작품구상의 배경으로 삼았으며, 1963 년의 북한 방문시에는 그것을 평양 근교의 강서고분에서 실지로 관람한다. 이 그림은 <영상>(1968) 뿐만 아니라, 창작 전시기 그의 작품구상에 중요한 음악외적 계기로 작용한다. 음악에 비해 구체적인 전통미술의 선적, 색채적 형태는 음을 다루는 작곡가로 하여금 한국 전통의 선적, 색채적 음향특성을 현대적 음향으로 형상화시키는 데 적합한 매개물이 될 수 있었던 것이다.

고분벽화의 이미지에 대한 작곡가의 기억은 작품의 제스처 요소와 연계된다.<sup>3</sup> 윤이상은 연주자에게 이 요소를 늘 강조했는데, 사실 '몸짓'을 의미하는 제스처는 주로 공연예술이나 영상예술에서 통용되는 기호이다. 그러면 이러한 음악외적 요소가 악보상에서 과연 어떤 방식으로 기호화되는가? 제스처는 작품에서 선형과 색채의 형태화 과정으로 대별되어 나타나는데, 이 형태화 과정에는 한국 전통의 음향특성 뿐만 아니라 서양 전통음악이

<sup>1</sup> 필자는 근자의 저서에서 이것에 대해 지엽적으로나마 암시한 바 있다. 윤신향, 『윤이상, 경계선상의 음악』 (서울: 한길사, 2005), 231-233쪽.

<sup>2</sup> 데리다의 글쓰기 이론에 나오는 용어로, 기표(記票)의 언술적 표현기능에 해당한다. 탈식민주의 이론가 바바(H. Bhabha)는 '언표작용(enunciation)'의 "모순적이고 양가적인 공간"을 '제 3의 공간'이라고 명명한다. K. Homi Bhabha, *The location of culture*, London and New York: Routledge 1994, pp. 36-39.

<sup>3</sup> 줄호, "윤이상의 음향제스처 진단," 『음악학 13』 (서울:한국음악학학회, 2006) 13호, 9-10쪽 참조.

가지고 있는 형식논리의 흔적도 나타난다.<sup>4</sup> 두 음악전통의 특수성에 기인하는 흔적의 요소는 한국 전통과 서양 현대의 ‘사이’라는 중간자적 특성을 지니며, 윤이상의 음악적 제스처에서 가시화(可視化)된다.

## 2) 동아시아 문화의 현대적 번역

윤이상의 제스처적 어법은 음악을 ‘이미지세계의 일부’로 여기는 그의 음악관과도 부합한다. 윤이상은 특히 청중이 자신의 작품을 통해 한국적 이미지의 일부를 수용하기를 기대했었다.<sup>5</sup> 그런데 그의 특정한 수용요구는 아시아 문화에 대한 인식의 과정에서 출발했다. 윤이상은 자신의 작곡적 정체에 대해 묻고 있던 1950년대 말에 다음과 같이 말한다:

“나는 지금 어디에 있으며, 어떤 길을 가야 하는가? 그래서 나는 우리의 전통음악을 다시 성찰하고 분석하기 시작하였다. [...] 나는 아시아의 음들은 유럽의 그것과 완전히 다르다는 사실을 깨달았다. 한 음이란 **살기 위해** 그 자체가 완전히 **형태적으로 존재**하였다. 아시아적 음고유의 특수성이 바로 내 음악의 출발점이 되었다.”<sup>6</sup>

위의 언급에서 두 가지 요소에 주목할 필요가 있다. 윤이상이 ‘우리’ 전통음악을 ‘아시아’의 음들과 대등한 위치에 놓고 있다는 점과, 이 음이 ‘살기 위해’ ‘형태적으로 존재’한다는 사실이다. 즉, 윤이상이 아시아적 음의 형태적 삶에 주목하게 되면서, 한국문화에 대한 그의 인식이 확장된 것이다. 여기서 ‘아시아’란 한, 중, 일을 포함하는 동아시아를 의미한다고 보아도 무방하다. 이러한 문화의 재인식은 유럽 초기 주요(음)향기법과 작품의 제목들에서 뿐만 아니라, 아시아적 소재를 활용한 작품들에서 실지로 탐지된다. 아시아적 소재를 직접 차용하지 않은 후기작품들에서도, 이 전통에 대한 표상(表象)은 작곡자의 내부에 줄곧 자리잡고 있었다. 윤이상이 이주환경에서 취한 음악적 제스처는 한국을 포함한 동아시아 문화의 현대적 번역행위인 셈이다.

윤이상의 이주 작곡행위는 그것이 문화번역이라는 측면에서 벤야민의 번역이론에 의거하여서도 해석이 가능하다. “말로 표현되지 않은 원전의 독특한 표정과 몸짓을 ‘역자의 언어 속에서 재현’해 내려는”<sup>7</sup> 번역행위가 바로 이미지에 근거한 윤이상의 제스처와 상통하기 때문이다. 그런데 모국어를 타국어로 번역할 때, 역자의 언어로 치환되는 요소가 있는가 하면, 그렇지 않은 요소도 있다. 한국 전통음악의 ‘독특한 표정과 몸짓’은 윤이상의 작곡적 번역과정에서 현대적으로 완전히 현대화될 수 없었다. 언급한 형태적 제스처는

<sup>4</sup> 구체적인 분석은 줄고, 위의 글, 12-22쪽 참조.

<sup>5</sup> 줄저, 『윤이상, 경계선상의 음악』 앞의 책, 224쪽 참조.

<sup>6</sup> Isang Yun im Gesprach mit Guenter Kleinen und Hellmut Kuehn, "Musik aus unserer Welt und doch nicht von hier", in: *Zeitschrift fuer Musikpaedagogik II*, 1977, H.3, S.4.

<sup>7</sup> 최성만, “문화의 생산적 수용태도로서의 미메시스,” 『인문학논총(문화의 수용과 변용)』, 이화여자대학교 인문대학, 2000, 390쪽.

한국을 포함한 동아시아 문화의 현대적 번역과정에서 어느 한 쪽으로도 환원되지 않는 혼적의 침전물을 내포하는 것이다.

### 3. 이주 작곡행위의 장르사적 의미

#### 1) 민족의 이주

한 민족의 이주운동은 자(自)민족 뿐만 아니라, 이주민이 속하는 타(他)민족의 문화도 재구성한다. 문화의 재구성은 예술양식의 변화를 수반하는데, 변화의 양상은 주류문화나, 비주류문화나에 따라서 다르게 나타난다. 비주류문화의 한민족이 주류문화인 서구사회로 이주하면서, 전자는 후자의 낯선 언어와 문화에 적응해야 했고, 이주민사회의 구성원인 윤이상도 자신의 음악적 모국어를 지배적 현대어법으로 번역, 또는 적응시켜야 했다. 그런데 이 적응의 과정은 동아시아 고유의 전통문화를 축소하는 반면, 한계에 달했던 서양 전위주의 음악의 재료를 확대한다.

한인 이주민사회를 대변하는 윤이상의 이주작곡행위는 변해 가는 한국사회의 주거공간을 투영한다. 여기서 한민족의 이주가 한창이었던 1960년대 이후 한국의 사회상을 한 번 상기해 보자. 윤이상이 후음렬사조에 편승하면서 작곡기법을 개발하고 있을 때, 한국사회에서는 군부가 5. 16 혁명의 결과로 정권을 잡아 경제개발계획을 추진하기 시작하였다. 대중사회의 태동을 의미하는 한국영화가 전성기를 맞게 되면서, 서구 자본기술의 침투는 급속히 확산된다. 즉, 한국사회를 재구성해 간 경제개발의 진행과정은 이주민사회의 정체성 확립과정과 상호 호환(互換)의 관계에 있었다. 윤이상이 아시아 음에 토대를 둔 작곡기법을 개발함으로써 작곡적 정체성을 확립한 것도 이러한 경제적 맥락에서 이해할 수 있는 것이다. 이같은 메커니즘은 윤이상의 음악적 이주노동이 한국사회의 정치경제적, 예술적 인프라 구축에 간접적으로 기여했다는 사실을 암시한다.

이와 같은 맥락에서 카프카(F. Kafka)의 소설을 소수문학의 범주에서 논하는 들뢰즈(J. Deleuz)와 가타리(Gatari)의 이론이 이주 작곡가에 대한 해석에 부분적으로 적용될 수 있을 것이다. 이들은 소수문학의 특징을 “언어의 탈영토화, 개인적인 것과 정치적인 직접성의 연결, 언표행위의 집합적 배치”<sup>8</sup>로 규정짓는다. 윤이상의 이주상황이 비록 프라하 출신의 독일작가 카프카의 그것과 다를지라도, 윤이상의 모국어가 독일 현대의 지배언어에 적응해야 했다는 의미에서 그의 음악도 ‘소수적’이라고 할 수 있다. 윤이상의 탈(脫) 영토적 작품쓰기가 개인의 음악적 표현에 국한되는 것이 아니라, 좁게는 한인, 넓게는 동아시아 이주문화 공동체의 언표행위였기 때문이다.

<sup>8</sup> 들뢰즈/가타리, 『카프카: 소수적인 문학을 위하여』 (서울: 동문선, 2001), 48쪽; 이희경, “소수적 음악을 위하여 - 유럽 현대음악 속의 윤이상,” 『음악학 9』 (서울: 한국음악학학회, 2002), 295-312쪽.

## 2) 장르의 이주

예술장르는 정치나 사회의 변동에 따라서 분화하거나 통합한다. 궁정사회인 바로크시대의 대표적인 성악장르 오페라는 시민사회로 전이한 고전시대에 교향곡으로 대체된다. 그리고 낭만주의 시기에 절정을 이루었던 교향곡 장르의 위상은 기술복제가 가능해진 현대 대중사회에 와서 저하된다. 대중매체는 전통 음악분야 뿐만 아니라, 다른 전통 예술장르의 위상에도 변화를 가져 온다. 전통 예술장르는 영화예술을 통해 해체되며 재구성되는데, 여기서 영화예술의 산업화가 인류집단의 이주가 -특히 비서구에서 서구로- 진행됨과 더불어 발전한다는 사실에 천착할 필요가 있다. 민족의 탈(脫) 영토화가 각 문화 사이의 혼합을 야기하는 것과 마찬가지로, 전통적 개별장르는 현대적으로 해체하면서 인접장르와 혼합, 재구성된다.

윤이상의 음악에 있어서 장르의 이주현상은 한국, 또는 동아시아 전통과 서양 전통의 양방향으로부터 일어난다. 1960 년대에 새로운 작곡기법의 개발과 정체성 확립에 주력하던 윤이상은 1970 년대 중반 이후, 보다 간결한 어법으로 서양 전통장르를 재활용하기 시작한다. 1955 년부터 1994 년까지 꾸준히 작곡한 여섯 개의 현악 4 중주곡, 1970 년대 중반부터 작곡한 여덟 개의 협주곡, 그리고 1982 년부터 1987 년까지 5 년여 동안 작곡한 다섯 개의 교향곡이 그것이다. 윤이상이 당시의 전위 작곡가들은 관심을 두지 않던 서양 전통장르를 독특한 방식으로 재창조한 것은, 동아시아 전통의 표상을 내면적으로 놓지 않았던 그가 서양 근대의 음악전통과도 치열하게 투쟁했음을 입증한다.<sup>9</sup> 특히 교향곡 장르의 재활용은 장르의 사회사적인 측면에서 중요한 의의를 남긴다. 베토벤을 모델로 한 19 세기 교향곡이 서구 근대 시민사회의 발전상을 매개했다면, 그것을 수용한 윤이상은 자신의 교향곡을 통해 이주민집단의 사회상을 매개한 것이다.

그러면 동아시아 전통의 수용방식에서는 어떠한가? 동아시아 전통에 대한 수용방식에서 중요한 것은 장르의 변용이라기보다는, 국악기 연주기법을 서양 전통악기의 특수주법과 혼합한 것, 동아시아 전통의 표상(表象)을 작품구상에 개입시킨 것이다. 그런데 전통의 현대적 수용에 있어서 동아시아 전통의 미적 가치는 서양 현대예술의 보편적인 가치체계에 적응하며, 새로운 서사극적 예술장르로 확대된다. 전통이 서사극적으로 확대되는 현상은 비단 윤이상의 음악작품에 국한되는 것이 아니라, 이응로(1904-1989)의 미술작품이나, 전통을 직접 응용하지 않은 문신(1923-1995)의 조각품, 심지어는 백남준(1932-2006)의 비디오 아트에서도 일어난다. 각각 다른 예술분야에서 활동한 이들의 이주 예술행위가 전통문화를 재구성, 또는 해체했다는 측면에서는 모두 공통적인 것이다. 백남준이 새로운 미디어예술의 생성을 주도했다면, 윤이상은 소극적인 의미에서 거기에 동참한 것이다.

<sup>9</sup> 출처, 앞의 책, 102쪽 참조.

#### 4. 경계선의 문화정치학

민족과 장르는 탈 고유화와 탈 장르화의 이주과정에서 모두 ‘경계’와 대결한다. 이 대결과정은 윤이상에게 있어서 여러 차원에서 중첩된다: 윤이상은 한국 전통의 음악요소를 서양 현대의 음악어법에 적응시켜야 했다는 의미에서 문화의 경계, 그리고 현대사가 남겨 놓은 남과 북 이념의 경계선상에 있었다. 이 경계상황은 곧 외세의 정치경제적 압력, 그리고 한국사회의 정체적 위기와 직결된다.<sup>10</sup>

윤이상의 음악에 나타나는 동아시아 전통과 서양 현대의 양가성(兩家性)이 서양의 청중에게 새로운 이미지를 주긴 했으나, 이 새로움이 서양 전위음악의 흐름을 주도한 것은 아니었다. 윤이상의 음악사적 새로움이란 서양 현대음악의 내부양식으로서도, 외부양식으로서도 아닌, 이 둘의 접경지대에 있었다. 그래서 한국 출신의 ‘세계적 작곡가’라는 그의 보편적인 이름 뒤에는 ‘이주노동자’라는 각주가 따라 붙는다. 이 접경지대는 정치적 권력확보의 장소가 될 수도 있지만, 권력구조를 전복(顛覆)하는 장소가 될 수도 있다.

##### 1) 동서문화의 경계

윤이상의 이주 작곡행위는 동서문화의 접경지대에서 이루어졌다. 이 접경지대는 ‘모순적이고 양가적’<sup>11</sup>인 이주민사회의 소통공간이기도 하다. 윤이상이 표상한 한국 전통의 소리는 이 곳에서 서양 현대의 음향공간으로 이송되며 재료화된다. 전통적 소리의 현대적 재료화는 소리의 기술적 매개와 시각화를 의미하는데, 주지하다시피 소리의 시각화는 영상이 서사극의 주도권을 쥐고 있는 영화예술의 전제조건이다. 윤이상의 음악에도 나타나는 영상적 표출 제스처는 바로 전통의 소리가 서양 현대의 서사공간으로 분기(分岐)하는 극단의 지점과 연계된다.<sup>12</sup>

한국을 포함한 동아시아 전통예술의 문화특성적 미적 가치는, 윤이상이 합류한 1950 년 이후 전위음악의 침묵과 소음, 그리고 즉흥의 가치체계와 접촉하며 경계지워졌다.<sup>13</sup> 영상을 지향하면서도 그것과 대결하는 이 요소들은 윤이상의 음악에도 어김없이 나타난다. 윤이상은 소리와 영상의 대결이라는 현대음악 공통의 문제를 한국 전통의 이미지를 활용한 간(間) 장르적 작곡구상을 통해 해결하고자 한 것이다.<sup>14</sup> 따라서 윤이상의 음악에서 동아시아 전통과 서양 현대의 사이라는 문화의 경계는 소리와 영상에 대한 시청각적 소통요구, 그리고 앞 장에서 언급한 민족과 장르의 이주양상과 한데 얽혀 있다.

<sup>10</sup> 졸지, 앞의 책, 231-232쪽 참조.

<sup>11</sup> 각주 2 참조.

<sup>12</sup> 졸고, “관소리의 미적 특성에 기초한 한국현대예술 시론,” 『음악과 문화』 15호(대구: 세계음악학회, 2006), 44-45쪽 참조.

<sup>13</sup> 위의 글, 50쪽 참조.

<sup>14</sup> 졸지, 앞의 책, 225쪽 참조.

## 2) 남북이념의 경계

윤이상의 음악에 나타나는 문화와 지각의 경계는 남북이념의 경계로부터도 자유롭지 않았다. 주지하다시피 한국의 분단현실은 윤이상 특유의 창작활동에 영향을 미쳤다. 고분벽화를 볼 수 있었던 1963 년의 북한방문이 계기가 되어, 윤이상은 동백림 간첩단 사건의 피의자로 지목받아 1967 년 남한 독재정부로부터 납치된다. 그는 2 년간의 투옥생활을 거쳐, 1969 년 국제적인 구명운동에 힘입어 독일로 석방된 후, 1971 년에 독일 국적을 획득한다. 이러한 망명적 이주환경은 윤이상을 예술적 피안의 세계에 머물게 하지만은 않았다. 그는 창작활동과 더불어 뜻 있는 이주민들과 한국의 민주화를 위해 꾸준히 활동했다.

윤이상은 냉전이 종식되어 가던 1980 년 전후부터는 매년 평양에서 개최된 윤이상 음악제에 강사로 초빙되어 북한에 체류했다. 그런데 그가 북한 당국과 관계를 맺기 시작한 이 시기에, 광주항쟁(1980), 6 월항쟁(1987)과 같은 민주화 투쟁이 남한사회에서 일어난다. 그가 <광주여 영원히>(1981), <나의 땅이여, 나의 민족이여>(1986)와 같은 사회참여 작품들을 통해 남한 독재정부에 대한 항쟁의식을 고취시킨 것도 이 때였다. 즉, 1970 년대 이후 윤이상 특유의 창작활동은 타민족출신의 이주작곡가와 차별화되는, 한민족의 분단상황을 그대로 반영하고 있었다. 윤이상이 찾던 ‘자신의 제 3 세계’는 동서문화와 남북이념이라는 이중의 경계선상에 위치했던 것이다. 그리고 그가 오늘날도 남북사회의 ‘사이’에 위치하고 있다는 의미에서, 경계선의 문화정치는 여전히 현재 진행형이다.

## 5. 이주작곡의 망명성과 문화교류의 단면

이주작곡가의 이름은 현대, 또는 세계적 작곡가라는 보편적인 이름 뒤에 따라 붙는 작주와도 같다. 이주예술가를 탈근대적 미디어사회의 전범(典範)이라고 단언할 수 있는 이유는, 후기 자본주의사회에서 그들의 예술행위가 지니는 간(間) 문화적 속성 때문이다. 주지하다시피 제 2 차 세계대전은 적지 않은 망명예술가들을 배출했으며, 이로 인해 서양 현대예술의 위상은 크게 변화했다. 그런데 이 때 유럽에서 미국으로 망명한 작곡가들의 다수는 낯선 망명지에서 생활을 유지하기 위해 영화음악 작곡에 뛰어 들었다.<sup>15</sup> 그런가 하면 전후(戰後), 유럽의 여러 곳을 떠돌아 다닌 헝가리 출신의 리게티(G. Ligeti 1923-2006)는 실지로 영상효과를 불러 일으키는 음향면 작곡양식을 구축했다.

이주작곡가 윤이상의 제스처적 어법 또한 이러한 작곡양식과 맞물리는 것은 우연의 일치가 아니었다. 현대음악 작곡가들은 실용주의 차원에서 영화음악 작곡에 참여했든지 하지 않았든지간에, 시각 중심의 자본주의예술과 어떤 방식으로든지 대결해야 했다.

<sup>15</sup> 여기에 대해서는 이경분, 『망명음악, 나치음악. 20세기 서구음악의 어두운 역사』 (서울: 책세상, 2004), 39-45 쪽 참조.

윤이상이 속해 있으면서 창작하던 이주공간은 “마치 망명 와 있는 것처럼”<sup>16</sup> 느끼는 카메라 앞의 영화배우가 스스로를 연출하는 장소와 흡사하다.<sup>17</sup> 유목민적 이주민사회란 본질적으로 시간의 공간적 여행을 의미하는 망명성을 띠는 것이다. 정치적 망명과도 맞물린 윤이상의 문화사회적 위치는 스스로 ‘망명객’이라고 칭한 사이드(E. Side 1935-2003)와 그 이후 대두된 탈(脫) 식민주의 비평이론에 근거하여서도 해석될 수 있다.<sup>18</sup> 그의 망명적 사유가 비서구 민족의 이주운동과 윤이상의 이주작곡에도 적용될 수 있기 때문이다.

윤이상은 음악적 이주노동을 함으로써 동아시아 전통의 무엇을 서양 현대의 무엇과 교환한 것인가? 20 세기 중반, 음예술의 시간구조에 공간적 의미가 부여되면서 비서구 전통문화는 서구 현대의 자본기술과 만나게 되었고, 후자는 전자에게 수용을 강요함으로써 끊임없이 제 3 의 음향공간을 생산해 왔다. 제 3 의 음향공간은 동아시아 전통음악의 문화특성이 서양 현대로 이송되는 이주공간과 동의어 반복이다. 즉, 윤이상의 이주노동의 배경이 되는 동아시아 전통 -춤-은 한국 전통-의 문화특성적 미적 가치는 이 곳에서 서양 전위주의의 기술자본과 교환될 수 있었다.<sup>19</sup> 서양 전위주의가 근대음악의 대부분으로부터 물려 받은 진보이념을 비서구사회에 매매했다면, 윤이상은 동아시아 문화의 일부로 인식한 한국 전통의 정신문화를 재료화하면서 그것과 교환한 것이다. 창작의식의 저변에 자리 잡고 있었던 전통 고분벽화의 형태적 상(像)이 이러한 경제적 교환작용에 한 몫했음은 의심할 나위가 없다.

## 5. 글을 맺으며

윤이상이 이주노동자의 일원으로서 그의 음악이 이주노동의 산물이라는 명제를 요약해 보자. 그의 음악적 이주노동은 서양 현대사의 내부와 외부 사이에 남겨진 흔적의 침전물에 비유될 수 있으며, 이것이 함유하는 ‘경계선’은 전통을 타자화(他者化)하는 대중매체의 자본기술로 집약된다. 이주작곡가로서의 윤이상이 미디어사회의 장르사적 전범(典範)이라는 논리는 이러한 관점에서 성립된다. 이 관점은 정치적 채색과 관련 없이 적용될 수 있는 객관적인 작곡가의 상(像)을 제공해 준다.

한국 출신의 세계적인 현대음악 작곡가라는 윤이상의 보편적인 이름 뒤에는 이주작곡가라는 각주가 그림자처럼 따라 붙는다. 문화적 이중인으로서의 그의 삶을 반영하는 이 각주는 데리다(J. Derrida)의 의미에서는 ‘기생인(起生因)’<sup>20</sup> 의 범주에 들

<sup>16</sup> Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt a. Main 1977, S. 25 재인용.

<sup>17</sup> 이 메커니즘은 “자기자신을 연출하는 민중”과 다른 아닌 러시아 영화배우의 연극행위와도 비교될 수 있을 것이다. 발터 벤야민/반성완 편역, 『발터 벤야민의 문예이론』 (서울: 민음사, 2003), 218쪽 참조.

<sup>18</sup> Edward W. Said, “Traveling Theory Reconsidered,” in: *Reflections on Exile and Other Essays*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 2000, pp. 436-452; 줄고, 위의 글, 49쪽 참조.

<sup>19</sup> 줄고, “윤이상의 창작세계와 민족의 문제,” 『낭만음악』 63호(서울: 낭만음악사, 2004), 44쪽 참조.

<sup>20</sup> 사라 코프만, “‘저 종소리,’” 『데리다와 해체주의: 철학과 사상』 (서울: 현대미학사, 1998), 147-150쪽 참조.



것이고, 스피박(G. Spivak)의 의미에서는 ‘하위주체’<sup>21</sup>의 범주에 들 것이다. 물론 윤이상이 서양 근대의 작품개념을 수용했다는 측면에서는 창작의 적극적인 ‘주체’이기는 하다. 그러나 그가 서양의 주변부인 이주민사회에 속해 있었다는 측면에서 그는 이주작곡가라는 ‘하위주체’의 속성을 함유하기도 하는 것이다.

이주 작곡행위는 문화를 혼종화할 뿐만 아니라, 전통 음악장르를 이송시키고 혼합, 재구성하는데, 이러한 재구성의 양상은 윤이상의 통합예술적 작곡양식에 어김없이 나타난다. 윤이상의 제스처적 이주노동은 남과 북 사이의 경계선도 표출한다. 한인 이주민사회가 남북이념의 경계에 있다는 측면에서 타민족과 구분되지만, 그것의 실체가 망명적이라는 측면에서는 타민족 보편의 이주민사회와 크게 다르지는 않다. 윤이상은 다만 동아시아 문화에 대한 현대음악적 번역을 수행한 것이다. 이 번역은 그 개인의 입장에서든 희생이었을지 모르나, 동아시아 인류 공동체의 측면에서는 문화적 상징아이콘으로 기능했다고 할 수 있다.

윤이상의 음악적 이주노동은 그가 부재(不在)했던 한국 현대사회의 창작음악계에도 영향을 미쳤다. 그가 자신의 작곡적 정체성을 찾아 가던 1960년대, 이곳 창작계는 서양 현대음악을 본격적으로 수용하기 시작했고, 그 후 지금까지 서양의 현대성은 긍정적으로든지, 부정적으로든지 이 곳 작곡가들이 해결해야 하는 문제로 남아 있기 때문이다. 또한 전통의 소재를 현대어법과 결합한 한국영화의 음악양식도 영상을 지향한 윤이상의 음향어법과 무관하지 않다. 통영 출신으로 영화음악 분야에서 활발하게 활동한 정윤주의 작곡양식은 이러한 관점에서 흥미로운 비교연구의 대상이 될 수 있을 것이다.

윤이상의 음악이 분단 한민족이 공유해야 할 대상임은 분명하다. 그러나 남북의 현재 수용상황은 나름대로 문제를 드러내고 있다. 무엇보다도 학문적으로 검증되지 않은 비객관적 평가가 여타의 현대음악에 대해서는 냉담하면서도 윤이상의 음악에 대해서는 각별한 관심을 보이는 감성적 ‘애국주의’자들에게서 나타난다.<sup>22</sup> 민족문화를 윤이상 음악의 뿌리라고 보는 것이 불완전한 것과 마찬가지로, 몇 안되는 사회참여 작품과 그의 정치활동을 내세워 그를 친사회주의 작곡가로 규정하려는 것도 무리가 있다.<sup>23</sup> 이념분쟁이 무의미하다고 믿고 있는 오늘날에도, 남과 북의 사이라는 ‘경계선’의 문화정치는 여전히 뜨거운 감자가 아닐 수 없는 것이다.

21 세기에 들어와서 각 나라는 오로지 문화의 시장가치만을 생각하며 콘텐츠 개발과 경제적 ‘몸’의 교류에 열을 올리고 있다. 근자의 한류열풍은 이러한 현상의 대표적인 예라고 할 수 있는데, 이것은 본고에서 논한 20세기 문화교류사의 논리적 결과라고 할 수 있다. 문화적 식민-피식민의 소통관계가 이른바 세계화 시대에는 더욱 더 다각화, 상대화되어 가고 있는 것처럼 보인다. 그런데 현재 추진되고 있는 한-브랜드 마케팅전략은

<sup>21</sup> Bart Moor-Gilbert/이경원 역, “가야트리 스피박: 헤체론자의 몸부림,” 『탈식민주의! 저항에서 유희로』 (서울: 한길사, 2001), 187-270쪽 참조.

<sup>22</sup> 남한의 수용정책에 나타나는 정·연 유착의 폐단(弊端)에 대해서는 논지의 전개상, 생략하겠다.

<sup>23</sup> 물론 윤이상의 유럽 초기양식이 사회주의적 동구권 출신 작곡가들의 양식과 공통분모를 지닌다는 사실은 아직도 연구해 볼 여지를 남기고 있다. 그러나 이 연구는 이념의 차원보다는 이 글에서 논의하고 있는 이주문화의 차원에서 접근하는 것이 더 생산적일 것이다.

이주작곡가 윤이상에게도 적용될 수 있을 것인가? 그렇다면 이것은 세계화의 조류에서 어떤 의미가 있는가? 이 물음에 대한 답은 이주작곡가에 대한 문화전략을 국내의 창작계에 국한하지 않고 동(북)아시아를 위시한 이주민사회 공동의 과제로 실천해 갈 때에야 비로소 주어질 것이다.

## 참고문헌

- 들뢰즈, 가타리, 『카프카: 소수적인 문학을 위하여』 (서울: 동문선, 2001).
- 발터 벤야민/반성완 편역, 『발터 벤야민의 문예이론』 (서울: 민음사, 2003).
- 윤신향, “윤이상의 창작세계와 민족의 문제,” 『낭만음악』 63 호(서울: 낭만음악사, 2004), 29-52 쪽.
- \_\_\_\_\_, 『윤이상, 경계선상의 음악』 (서울:한길사, 2005).
- \_\_\_\_\_, “윤이상의 음향 제스처 진단,” 『음악학 13』 (서울:한국음악학학회, 2006) 13 호, 9-51 쪽.
- \_\_\_\_\_, “관소리 공연의 미적 특성에 기초한 한국현대예술 시론,” 『음악과 문화』 15 호(대구: 세계음악학회, 2006), 35-58 쪽.
- 이경분, 『망명음악, 나치음악. 20 세기 서구음악의 어두운 역사』 (서울: 책세상, 2004).
- 서우석, “음악, 기호학의 경계,” 『기호학 연구』 1 호(서울: 한국기호학회, 1995), 169-191 쪽.
- 실버만, H. J.편/윤호병 옮김, 『테리다와 해체주의: 철학과 사상』 (서울: 현대미학사, 1998).
- 이희경, “소수적 음악을 위하여 - 유럽 현대음악 속의 윤이상,” 『음악학 9』 (서울: 한국음악학학회, 2002), 295-312 쪽.
- 최성만, “문화의 생산적 수용태도로서의 미메시스,” 『인문학논총(문화의 수용과 변용)』, 이화여자대학교 인문대학, 2000, 369-403 쪽.
- 한국예술종합학교 한국예술연구소 엮음, 『한국현대 예술사대계 I-VI』 (서울: 시공사, 1999-2005).
- 한독음악학회 편, 『음악사회학 원전 강독』 (서울: 심설당, 2006).
- Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt a. Main 1977
- Bhabha, , K. Homi, *The location of culture*, London and New York: Routledge 1994.
- Moor-Gilbert, Bart/이경원 역, 『탈식민주의! 저항에서 유희로(Postcolonial Theory: Contexts, Practices, Politics)』 (서울: 한길사, 2001).
- Isang Yun im Gespraech mit Guenter Kleinen und Hellmut Kuehn, "Musik aus unserer Welt und doch nicht von hier", in: *Zeitschrift fuer Musikpaedagogik II*, 1977, H.3,

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

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

## Abstract

### The Politic of Cultural Boundaries: A Case Study on the Emigrant Composer Isang Yun

Shin-Hyang Yun

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

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

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

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

The cultural interchange through the emigrant composer Yun could be as follows: while the Western modern sales the advanced ideology, which inherits from J. S. Bach, Yun exchanged the traditional East-asian thought with them. The outcome of cultural exchange is much influenced by the economic context and the role of the mass media.