동양음악 제34집 | 41~58쪽 | 2012.12

Intercultural acceptance and appropriation of music : A comparison between Korean and Germany

KIM, Jin ah*

This paper aims at diversely exploring the intercultural acceptance and appropriation of music in Korea and Germany from the standpoint of the current 'transcultural studies' combined with comparative approaches. Firstly, the situations, in which the 'German music' was accepted in Korea and the 'Korean music' in Germany, are compared. Secondly, the disproportionate relation this comparison reveals is examined in terms of its causes and reasons. Thirdly, taking account of this disproportionate relation, new approaches to the music between cultures are suggested. And finally the spatial field which develops with the intercultural exchange of music is discussed and new meanings are attached to the intercultural relation between Korea and Germany.

The Korean acceptance of the 'German music' and the German one of the 'Korean music' differ greatly from each other. While the acceptance of the 'German' or the 'European music' has progressed in Korea to the extent that it is domesticated far beyond an active acceptance, the 'Korean music' is said to have begun to be recognized in Germany little by little. Hence, a disproportionate relation is distinctive in the intercultural acceptance of music between Korea and Germany.

* Humboldt University of Berlin, Germany

This disproportional relation results, above all, from their different historical paths of political, social, economic and cultural developments. Concerning this relation, three aspects are discussed as follows:

First, imperialism and colonialism as the driving force made it possible for the European culture to spread into other cultures and civilizations. But the success of cultural transition depends less on the desire of the cultural exporter than on the interest and the will of those who wish to import the culture. As for Korea, such willingness played a decisive role in European music's spreading and taking root in Korea. After its independence, Korea was eager to accept the cultures and arts of the European countries which Korea thought were superior, in order to overcome its backwardness and achieve modernization. Unlike in Korea, the strong desire to accept the music from other cultures was not formed in the German history at large. Most Germans in 19th Century were sure of their cultural progressiveness and their interest in other cultures just remained as what can be referred to as Orientalism. It was after the end of WWII that the need for a peaceful coexistence was recognized, and along with it, serious approaches and open-minded attitudes to foreign cultures appeared in Germany. In particular, the last 20~30 years observed that the consciousness of global as well as regional culture has increased, and that the view of foreign cultures as equivalents and the tendency to acknowledge foreign cultures have taken root as general social phenomena.

Second, the characteristics of the Korean acceptance of European music are deeply related to the transition form. Morphologically there are two types of the cultural transition between different cultures. One is that which is carried out with certain intentions, pursuing its goals intensively as well as systematically. The other is that which progresses without tangible plans, thus diffuse in its

development. Of course, they are intertwined in the course of transition and so it is not easy to distinguish between one and the other. The Korean acceptance of European music is an example that begins from the first type, changing to the second one. Unlike the Korean situation before the 1980s, Korean music has been sporadically introduced to Germany after WWII rather than systematically or intensively. After the 1972 agreement on the cultural exchange between both governments. Germany has continually been trying to introduce Korean music to its society. Such an introduction, however, was not a social reform, as was the case in Korea, but undertaken mainly by some institutions, organizations and individuals. Consequently, the speed of transition is slow and its intensity is weak as well.

Third, another element that plays a powerful role in intercultural music acceptance is the so-called 'collective memory'. The disastrous Japanese colonization, the Korean War (1950–53), and the division between South and North marked a turning point and have been structuralized in the Korean collective memory. In this situation the majority of the public came to deny the national past rather than to praise it. Thus, the preference of new Western music to its old traditional one began to take shape in the society at large. In comparison, the past in Germany has been regarded as a respectful value under the influence of historicism, which has pervaded the German regions since the beginning of 19th century. On the other hand, the collective memory of the National Socialism under Hitler (1933~1945) hinders the Germans from willingly accepting their past. The cultures and arts from the past are accepted as timeless values, as long as they do not seem to be related to nationalism.

The above mentioned disproportionate relation between Korean and German music or between Eastern Asian and European music also influences the practice

of musical composition. As the public awareness of Korean or East Asian music in Germany is relatively low, Korean or East Asian music is hardly expected to have an influence on neither German nor European music. Unlike this situation in Germany, European music, to say nothing of German music, exerts a great influence on the music scene in Korea due to its high acceptance. The influence is easily shown by the fact that the so-called genre 'Yang-ak' (Western music) developed and was accepted without any noticeable resistance. Additional evidence is that new types of traditional music such as the so-called 'Ch'angjak Kugak' (newly composed Korean music), or 'Shin Kugak' (new Korean music) and the 'Fusion Kugak' (traditional music mixed with other music genres) were born out of the Western concept of musical creation.

The acceptance of intercultural works of art moves, on the whole, between two opposite poles. The positive one points out that those hybrid works using different musical grammars combine East with West and thus give birth to an intercultural music. The negative one stresses the lack of authenticity, as the Korean traditional music claims that they distort or only imitate it. This kind of division in opinion is not only seen in Korea but also in Germany.

The writer believes that the view on those intercultural works should be changed with respect to the following three aspects:

First, the study of music has long been accustomed to such a methodology as the cause is predetermined and the result is sought on the basis of it. Individual works are, therefore, often observed according to the categories such as prototype, transformation or imitation. The problem with this approach is that, while the search for the differences from the prototype is the main concern, new elements coming from transformations are paid little heed. Therefore, it is desirable that musical compositions be looked at from the perspective of 'interpretative

appropriation'.

Second, intercultural works show, strictly speaking, the culturality that goes beyond the limits of culture. They cannot be fully understood with such a dichotomous frame as East and West or Korea and Europe.

Third, intercultural works are individual creations inherently having the explorative function of music. It is inappropriate to consistently use 'cultural purity' or 'cultural authenticity', instead of 'originality' or 'explorative quality', as the criteria for work analysis.

In sum, it can be said that disproportion is characteristic of intercultural exchanges between Korea and Germany, but both are closely interconnected through their intercultural transmission, acceptance and appropriation. Accordingly, the relation between two countries brings about a new 'spatiality' in musical and cultural dimensions. This spatiality, formed in the course of intercultural exchange, overlap, combination, merger and absorption outside of the geographical boundary of 'Korea' and 'Germany', reveals, free from ethnic ideologies, the actual organic relation between Korea and Germany. Therefore, flexibility and openness are its quality. It is concluded that the definition of the 'Korean music' and the 'German music' can be gained by this spatiality and again and again renewed, not by ethnic or national considerations.

이문화간(intercultural) 음악의 수용과 습득 : 한국과 독일 비교

김진아*

〈차 례〉

1. 한국에서 '독일음악', 독일에서 '한국음악'
2. 분균형성
3. 이문화간 음악습득방식
4. 맺는말

19세기와 20세기 전반의 민족주의 시대를 거치면서 '문화'를 '국가'나 '사회'처럼 영토적으로 분리된 하나의 민족적 단위로 보는 시각이 정착되었다. 이런 시각에는 각 민족의 본질주의와 동질성에 대한 믿음이 바탕이 된다. 따라서 이문화간(intercultural)의 교류, 결합, 흡수의 현상을 소홀히 하거나 아니면 그 현상 자체를 아예 부인하는 경향이 주도적이었다. 제2차 세계대전 이후 이런 민족주의로 강화된 시각의 문제점이 인식될 수 있는 전제조건이 형성되었고, 1970년대부터는 '문화'에 대한 시각의 변화가 '국가' 및 '사회'에 대한 시각의 변화와 함께 점차 추구되고 있는 중이다. 이런 변화과정에 전이사(Transfer history), 글로벌사(Global history), 트랜스역사(Trans History)와 같은 새로운 역사학분야들은 중요한 역할을 하고 있다. 또한 문화혼종성(Cultural hybridity), 문화다중성(Multiculturality), 간문화성(Interculturality),

* 독일 베를린 훔볼트 대학교

트랜스문화성(Transculturality) 등의 현상을 다루는 최근의 문화학적 연구분야들도 한 몫을 하고 있다.[1]

본 논문은 방법론적으로 이런 새로운 역사 및 문화연구들에 연계하면서, 더불어 이런 연구들과 비교학적 연구를 접목시켜 보는 시도이다.[2] 이문화간 음악의 수용과 습득을 한국과 독일의 비교에서 다각적으로 다루어보는 것을 과제로 한다. 첫째, 한국에서 '독일음악'이 수용되고, 독일에서 '한국음악'이 수용되는 상황을 서로 비교하고, 둘째, 이 비교를 통해 드러나는 불균형적 관계의 원인과 이유에 접근하며, 셋째, 이런 불균형을 전제로 하는 이문화간 음악의 습득방식을 방법론적으로 분석한다. 마지막은 이런 음악수용과 습득으로 형성되는 공간성을 토대로 한국과 독일 사이의 이문화적 관계에 새로운 의미를 부여하는 것이다.

1. 한국에서 '독일음악', 독일에서 '한국음악'

'독일음악'은 한국에 '서구음악'이란 레이블로 19세기 말에 도입되었다. 여기서 '독일음악'이란 한국인들이 생각하는 독일음악을 뜻하고, 대부분의 사람들은 우선 바흐, 모차르트, 베토벤, 슈베르트, 슈만, 멘델스존, 바그너 등으로 대표되는 유럽의 클래식 음악을 떠올린다. 바로 이 음악이 – 대중음악 다음으로 – 한국인에게 가장 애호되고 있는 음악분야이다. 독일음악과 관련되는 연주회의 횟수, 대중통신매체의 방송프로그램 및 레코드 출판과 판매 현황은 이런 상황을 증명해준다. 또한 초중고 교

1) 예컨대 Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, London : Routledge, 1994. Jan Nederveen Pieterse, *Globalization as Hybridization, International Institute of Social Studies of Erasmus University* (ISS), The Hague, 1995. Charles Taylor, "Multiculturalism : Examining the Politics of Recognition", ed. Amy Gutman, Princeton, NJ : Princeton University Press, 1994. Wolfgang Welsch, "Transkulturalität, Zur veränderten Verfassung heutiger Kultur", ed. Irmela Schneider / Christian W. Thomsen, *Hybridkultur : Medien, Netze, Künste*, Köln : Wienand, 1997, pp. 67-88.

2) 전이연구 및 트랜스연구와 비교학을 접목시키는 시도가 음악학연구에서 이제까지 거의 시행되지 않았다. 전래된 음악비교학적 연구방식이 민족 또는 국가단위로 정해지는 음악개념(예 : 한국음악, 인도음악, 프랑스음악 등)에 근거하는 반면, 최근의 트랜스연구 및 전이연구는 이런 방식을 대체적으로 거부하기 때문에, 양자의 연결점을 찾기가 쉽지 않았다고 할 수 있다.

과서나 음악관련 출판물에 다루어지는 독일음악의 빈도수, 더불어 '한독음악학회', '한국바그너협회', '한국독일가곡연구회' 등 독일 작곡가나 독일음악과 관련된 협회들 및 단체들의 숫자만 헤아려 보아도 한국에서의 독일음악의 두텁한 입지가 드러난다.

반면, '한국음악'은 독일에서 그 존재감이 미비하다. 여기서 '한국음악'은 독일인이 생각하는 한국음악을 의미하는 것으로, 한국음악에 대한 아무런 연상이 없는 이들이 대부분이라 할 수 있고, 그 나머지는 한국음악을 일본음악이나 중국음악과 같은 부류로 생각하는 이들과 한국음악의 고유성에 대한 개념을 갖고 있는 이들로 나누어진다. 독일인들이 생각하거나 생각할 수 있는 '한국음악'은 우선 한국전통음악이다. 이제까지 한국전통음악과 관련된 행사들의 빈도수는 낮은 편이어서 그 행사의 일시적인 이벤트 성향이 강했다. 타문화권의 음악이 어떤 나라에 토착하기 위해서는 이 음악의 장기적이자 지속적인 수용과정이 전제가 된다. 이런 전제조건이 한국음악과 관련하여 독일에서 이제 겨우 조금씩 만들어지기 시작하는 중이라고 할 수 있다. 여기에는 베를린에 위치한 주독일 대한민국 대사관 소속의 주독한국문화원이 한국전통악기를 위한 음악을 중심으로 하는 연주회 및 강좌를 지속적으로 개최하면서 중요한 역할을 하고 있다. 그 외에도 사물놀이가 독일에서 소그룹들에 의해 꾸준히 공연되고 있고 사물놀이 강좌가 베를린에서 열리고 있으며,[3] 또한 판소리도 한국의 오페라로서 점차 꾸준한 관심을 끌고 있는 등, 이런 세부사항들은 한국음악수용에 있어서 새로운 경향을 알려준다.

역사적으로 서양음악에서 출발하는 소위 '한국현대음악'('양악') 분야의 수용에 있어서는 그 상황이 좀 다른데, 이것은 무엇보다도 1957년부터 베를린에서 활동했던 윤이상의 인지도 덕분이다. 베를린에 자리 잡은 '윤이상 협회'나 그 밖의 신음악(New Music)과 관련된 기관들과 단체들은, 윤이상을 비롯하여 박영희, 진은숙 등 독일에서 활동하고 있는 한국 또는 한국계 작곡가들의 작품들과 그 밖의 한국현대음악 작품들에 꾸준히 주목하고 있다. 하지만 이들의 음악을 실제 '한국음악'

3) 사물놀이는 베를린에 위치한 Global Music Academy에서 현재 가르치고 있다. www.samulnori.de/index.htm 참조.

으로 보아야 할지에 대해서는 의견이 나누어진다. 한국 또는 한국계 작곡가에 의해서 쓰인 음악이기에 '한국음악'으로 보는 견해도 있지만, 한국과의 관련성에도 불구하고 서양음악의 전통에 기반을 두는 음악이기에 '한국음악'으로 보지 않는 견해도 있다.

중국, 일본, 태국 등 동양의 이웃나라들에서 열풍을 일으키고 있는 한국의 대중음악, 소위 'K-Pop'은, 독일에서는 십대와 이십대의 연령층에 조금씩 알려지고 있는 중이다. '한국음악'으로서 대중에게 폭 넓게 인식되기에는 그 수용도가 아직 낮다.

전체적으로 볼 때, 한국에서의 '독일음악'과 독일에서의 '한국음악'의 수용도는 큰 차이를 보여준다. '독일음악'은 한국에서 주류를 이루고 있지만, '한국음악'은 독일에서 그렇지 않다. 한국에서는 '독일 –' 또는 '유럽음악'이 적극적 수용의 단계를 넘어서 토착화 과정을 거쳐 이미 자기 것으로 만들어진 단계에 있는 반면, 독일에서는 '한국음악'이 이제 겨우 조금씩 수용되는 단계라고 할 수 있다. 이렇듯 독일에서 '한국음악'의 수용도는 아직 낮지만, 이곳에서 음악활동을 하거나 유학하는 한국 또는 한국계 음악인들의 숫자는 매우 높다는 점에 주목할 여지가 있다. 독일의 수많은 오케스트라 및 오페라 극장 등에서 한국 음악인들이 활약하고 있다. 또한 독일의 음악대학에서 한국 학생들이 차지하는 비율은 외국 학생들 중에서 가장 높다. 특히 피아노와 성악 등의 일부 분야에서는 한국학생이 독일학생보다 숫자가 더 많은 경우까지도 있다. 하지만 이런 한국인들의 음악활동은 '서양음악'으로 제한된다는 점이 그 한계이다.[4]

2. 불균형성

앞선 논의가 말해주듯이 이문화간(interkultural) 음악의 수용상태를 한국과 독일의 비교에서 살펴볼 때 불균형적 관계가 그 특징이다.[5] 하지만 이런 불균형적 관계

4) 독일음대에 입학한 한국 학생과 타국 학생의 비율 참조 : Olaf Pretorius, *Musiklehre und-lernen auf der Spur kultureller Authentizität? Südkoreanische Musikstudentinnen im 'Ursprungsland der Musik'*, Diplomarbeit, Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart, 2009.

는 한국음악과 독일음악의 경우에만 해당되는 것은 아니고, 유럽음악과 비유럽음악 전반에 관이한다. 이문화간 음악수용의 측면에서 볼 때, 비유럽음악의 수용성은 비교적 낮다.

이런 일반성에도 불구하고 한국의 상황은 보기 드문 경우임이 분명하다. 한국처럼 이렇게 유럽음악이 광범위하고 체계적으로 자국 내의 문화에 흡수된 경우의 예는, 일본과 중국을 제외한 다른 아시아 지역이나 남미, 아프리카 또는 아랍문화권에서 쉽게 찾을 수 없다. 이렇듯 한국에서의 유럽음악은 수용도와 흡수도가 비교적 매우 높다는 것이 그 특징이다. 이 특징으로 인해 한국과 독일 사이 이문화적 수용상태는 더욱 불균형적으로 보인다고 할 수 있다.

이런 유럽음악과 비유럽음악 사이의 일반적인 불균형 및 한국음악에만 해당되는 특수성은 복합적인 설명이 요구된다. 여기에서는 이와 관련된 다음의 세 가지 사항만을 지적하고자한다.[6] :

첫째, 유럽과 비유럽 사이의 이문화적 음악의 수용과정은 같은 또는 유사한 문명권 및 문화권 내에서 전개된 것이 아니라는 사실을 우선 상기할 필요가 있다. 탈식민주의 연구(Postcolonial Studies)가 밝히듯이, 유럽의 제국주의 및 식민주의가 원동력이 되어 타문화, 타문명권으로 유럽의 문화가 전이되었다. 하지만 문화적 전이현상은 대부분의 경우 수출하는 이들의 욕구에 따르기 보다는 수입하고자 하는 이들의 관심과 의지에 의해 그 성과가 좌우된다고 할 수 있다.[7] 한국의 경우에도 이 수입자적 측면이 유럽음악이 자국 내에 확산, 정착되는데 결정적 역할을 했다. 해방 이후 한국은 후진성을 극복하고 현대화를 이루기 위한 목적에서 자국의 것보다 더 우월하다고 느껴지는 유럽 강대국의 문화 및 예술을 수용하는 데 적극적이었다.[8]

---

5) 이런 불균형성은 비단 음악분야에만 적용되는 것이 아니다. 예컨대 문학의 경우, 한국이 독일서적 출판권의 구매에 있어 세계 제2위로 등급이 되는 반면, 한국문학은 독일 서적판매의 통계에서 전혀 언급조차 되지 않고 있다..

6) 황준연, 김진아, 「한국음악문화와 서구주의」, 『동양음악』 31(서울대학교출판부, 2009), 227~244쪽 참조.

7) Matthias Middell, "Kulturtransfer und Historische Komparatistik-Thesen zu ihrem Verhältnis", in: *Comparativ*, Jahrgang 10, Heft 1 (2000), S. 7~41, 20~21쪽 참조.

8) 한국을 포함하여 동아시아 근대의 서양음악 수용과정을 다룬 다음의 책을 참조 : 민경찬, 장 전, 아스다 히로시, 유인숙, 김성준, 『동아시아와 서양음악의 수용』, 서울대학교 서양음악연구소 총서 1(음악세계, 2008).

유럽의 민속음악이나 오래된 중세와 르네상스 시대의 음악을 제외한 현대적 클래식 음악이 주요수입대상이 되었다. 그 외 재즈나 영화음악을 포함하는 서양의 대중음악이 민주주의적 자유와 부유를 상징하는 것처럼 이해되면서 적극적으로 수용되는 단계를 거치게 된다.

이와는 달리 독일에서는 타문화권의 음악을 적극적으로 수용하고자 하는 사회적 욕구가 역사적으로 구조화되지 않았다. 19세기에는 대부분의 독일인들이 자국의 문명이 발전된 상태에 있음을 확신했고, 타문화에 대한 관심은 – 문학자 에드워드 W. 사이드(Edward W. Said)가 지적하듯이 – 단지 오리엔탈리즘에 머무는 정도였다.[9] 비로소 제2차 세계대전 이후에 여러 문화의 평화적인 공존에 대한 필요성이 자각되면서 타문화에 대한 바른 인식과 더불어 타문화 수용에 대한 새로운 사회적 자세가 성립되었고, 특히 지난 20-30년 사이에 글로벌 문화 및 지역문화에 대한 인식이 뚜렷해지면서 타문화를 자문화와 동등하게 보는 시각과 함께 타문화 수용의 경향이 일반적인 사회적 풍토로 자리 잡고 있는 중이라고 할 수 있다.

물체, 한국에서의 유럽음악 수용의 특수성은 그 전이형태와 관련이 깊다. 이문화간 문화전이 형태에는 유형학적으로 두 가지 모델이 있다. 하나는 어떤 목적의식에서 계획적으로 그 전이방향이 설정되어 집중적이자 체계적으로 진행되는 전이형태이고, 다른 하나는 뚜렷한 체계 없이 산란하게 진행되는 전이형태이다.[10] 물론 이 두 가지 모델은 전이가 진행되는 과정 속에서 서로 혼합되어 그 유형의 구분이 쉽지 않을 수 있다. 한국에서의 유럽음악의 수용형태는 첫 번째 유형에서 출발하여 두 번째 유형으로 변천된 경우의 예로서 두 번째 형태 속에서만 타문화수용이 이루어지는 경우와는 이 문화전이의 과정 및 결과에서 뚜렷이 구분된다.

이런 식으로 수용형태가 설정, 변천되는 데에는 흔히 문화적 보다는 정치적 배경이 더 크게 작용한 것으로 보인다. 한국의 경우, 일제의 식민시대에 유럽음악이 도입되어 교육체계부터 작곡계, 음악기관 및 단체, 연주회 풍토까지 큰 영향을 끼쳤고,

9) Edward W. Said, *Orientalism*, London : Vintage, 1979.

10) Jürgen Osterhammel, "Transferanalyse und Vergleich im Fernverhältnis", ed. Hartmut Kaelble / Jürgen Schriewer, *Vergleich und Transfer. Komparatistik in den Sozial-, Geschichts-und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main : Campus, 2003, pp. 439-465, p. 449 비교.

그 이후 특히 1960~1970년대 군사정권 시기에 현대화의 의지를 가진 '국가'가 형성되면서 이 국가의 주도 아래 유럽음악의 체계적인 토착화가 이루어졌다. 더욱이 경제시장의 확보를 노리는 대중통신매체와 문화산업의 발전에 힘입어 유럽음악은 시민의 사적공간까지 침투하는데 성공했다. 1980년대 초부터 한국에서의 유럽음악수용은 더 이상 정치적 목표 아래 집중적 형태로 진행되고 있지 않다. 유럽음악이 비록 산란하게 주로 개인이나 단체 및 기관에 의해 수용되고 있기는 하지만, 한국에 이미 완전하게 토착된 상태라서 거의 자가동력적 힘으로 그 영향력을 유지하고 있다고 할 수 있다.

1980년대 이전의 한국의 상황과는 달리 독일에 한국음악은 제2차 세계대전 이후 체계적이자 집중적이기 보다는 비교적 산란한 전이형태 속에서 수용되었다. 1972년부터 효력을 발휘하는 문화협정의 체결 이후 독일 측이 한국과의 협력 속에서 한국음악을 포함하여 한국문화를 독일에 도입시키는 데에 꾸준한 노력을 기울이고 있기는 하지만, 타문화수용이 한국처럼 국가적 사회개혁의 일환으로 전환되지 않는 상태에서 주로 일부 기관이나 단체 또는 개인에 의해 전전되는 상황이기에, 그 속도가 비교적 느리고 강도 역시 약한 편이다.

셋째, 이문화간 음악수용에서 큰 작용을 하는 또 하나의 요인은 소위 '집단기억'(collective memory)이다.[11] 집단기억은 이전의 공동경험이나 공통회상들이 저장된 구조형태인데, 모든 문화적 경험은 바로 이 집단기억에 의해 인지, 인식된다 하겠다. 일본의 식민지라는 대참사, 한국전쟁(1950~53) 그리고 연이어지는 분단의 역사는, 한국인의 집단기억에 전환점이 되어 구조화되었다. 따라서 민족의 과거를 지향하는 이들보다는 부정하는 이들이 주류를 이루는 사회적 환경이 이루어졌다. 그 결과 자국의 과거에 기인한 전통음악보다는 서구의 새로운 음악을 애호하는 사회적 취향이 생겼다. 비록 지난 이십여 년 동안에 과거에 대한 사회적 가치가 눈에 띄게 변화되었지만, 과거에 부정적인 성향은 한국사회에서 그 힘을 여전히 발휘하고 있다.

---

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

한국의 상황과는 달리 독일인들에게는 19세기 초부터 전승된 역사주의(Historism)에 의해 과거는 늘 존중되어야 하는 가치로 받아들여지고 있다. 다른 한편으로는 히틀러에 의해 이끌어졌던 국가사회주의(1933~1945) 시기에 대한 집단기억이 과거를 전면 받아들이기 어렵게 한다. 하지만 민족주의와 무관하게 보이는 과거의 문화와 예술은 영구한 가치로 계속 수용되고 있다. 특히 이백 여년 이상 지속된 문화민족(cultural nation)으로서의 긍지는 집단기억의 중심부에 자리 잡고 있어서 자국의 문화 및 예술의 육성으로 이어지게 한다.

종합적으로 볼 때, 독일과 한국 또는 유럽과 비유럽 사이의 이문화적 음악수용의 불균형성은, 역사적, 사회적, 문화적 전제조건에서 그 원인과 이유를 찾을 수 있다고 하겠다. 이것은 해당되는 음악의 질과는 관련성이 없는 것으로 보인다. 그보다는 역사적, 정치적, 문화적 정세와 수용자 측의 사회조직에서 타문화 · 타음악의 전이결과로 나타나는 현상들 및 후속 현상들, 더불어 수용과정의 자가발전적인 힘에 의해 좌우되는 것으로 판단된다.

3. 이문화간 음악습득방식

위에 서술한 한국음악과 독일음악 또는 동아시아음악과 유럽음악 사이의 수용사적인 불균형적 관계는 창작실제에도 영향을 끼친다. 한국음악 또는 동아시아음악의 수용도가 독일에서 비교적 저조하기 때문에, 한국음악 또는 동아시아음악이 현대 독일 작곡계에 큰 영향을 끼칠 것으로 기대할 수 없는 실정이다. 하지만 비록 소수이지만 독일 또는 독일어권에서 한국음악 또는 동아시아 음악을 습득하여 그의 음악에 반영시킨 몇몇 작곡가들이 있다. 윤이상, 박영희, 정일련 등 한국 또는 한국계 작곡가 외에 크리스찬 우츠(Christian Utz, 1969~), 다니엘 N. 젤(Daniel N. Scel, 1970~) 등이 이들이다.

이런 독일의 상황과는 달리 한국에서는 독일음악을 비롯하여 유럽음악이 그 높은 수용도에 힘입어 한국작곡계에 큰 영향을 끼치고 있다. 우선 소위 '양악'이란 부류가 20세기에 커다란 저항 없이 생기고 정착되었다는 사실은, 그 영향력을 단 번에

증명해준다. 또한 '양악'과는 맥락이 다른 전통음악의 범주에서 -유럽의 현대적 창작개념에 영향을 받아- 소위 '창작국악' 또는 '신국악'이라고 불리는 한국음악의 분야가 생기게 된 것과,[12] 더불어 '퓨전국악'이란 새로운 장르가 그 모습을 드러낸 것도, 이런 유럽음악의 영향력을 직접적으로 보여준다.

이문화적 작품들의 평가는 크게 보아 2개의 방향으로 대립되는 양상이다. 이런 작품들이 동서양 음악의 어법을 하이브리드 형태에서 동시적으로 사용한다는 점에 시각을 맞추어 동서양을 연결하는 성과가 드러나는 이문화적 음악으로 보고 그 가치를 높이 치거나, 아니면 한국전통의 본질을 찾기 어렵다는 점을 부각시켜 고유한 전통성(authenticity)을 변질, 날조하거나 또는 원본을 그저 모방만 한다는 관점에서 혹독한 비판을 내린다. 이런 식으로 평가가 양분되는 양상은 한국뿐만 아니라 독일에서도 찾을 수 있다.

필자는 이런 작품들을 대하는 입장에 있어 시각의 전환이 다음의 세 가지 측면에서 이루어져야 한다고 생각한다:

첫째, 음악연구는 -유럽의 인류 역사학과 사회학에 의존하여- 오래전부터 원인을 설명해놓고 그 결과를 찾는 방법론에 길들여져 있다. 따라서 개개의 음악작품들도 흔히 원형 아니면 변형 또는 모방의 틀에서 보아왔다. 이런 방식의 시각의 문제점은 새로운 작품에서 원형과의 차이를 찾는 데에만 집중하고 변형자체에서 생기는 새로운 요소에는 그리 관심을 기울이지 않는 데에 있다. 하지만 이미 존재하는 요소를 작곡가 나름대로 해석하고 습득하여 변형시키는 것에서 창작과정이 시작된다는 사실에 주목해야한다. 창작이 무(無)에서 출발한다고 믿는 것은 현대 창작미학의 이데올로기에 불과하다. 실제 창작은 '해석적 습득'(interpretative appropriation)에서 시작하기에 창작물을 이런 측면에서 보는 것이 바람직하다.

둘째, 이문화간의 접촉을 통해 만들어진 작품들은 엄격하게 말해 문화의 경계를 뛰어넘는 문화성을 보여준다. 후식민주의 연구(Postcolonial Studies)의 대표자라고 할 수 있는 호미 바바(Homi Bhabha)에 의하면 이런 작품들의 위치는 '제3공

12) 필자의 글, 「창작국악 : 전통과 변형」, 「19세기와 20세기 한국음악의 변천」, 「동양음악」 33(서울대학교출판부, 2011), 225~236쪽 참조.

간'(the third space)에 자리 잡고 있다. 이 공간은 문화들의 경계 사이에 있거나 문화의 경계를 넘어서는 것과 관련된다.[13] 따라서 이런 작품들은 동양 아니면 서양, 한국 아니면 유럽의 구조로 나누는 이분법적 논리의 틀에서 제대로 이해될 수 없다.

셋째, 이문화성을 보여주는 작품들은 음악의 탐구적 기능(explorative function)을 전제로 하는 개인적 창작물이다. 하지만 세계는 19세기와 20세기 전반기의 민족주의 시대를 거치면서 음악 및 문화를 민족적 단위로 보는 시각을 보편화시켰다. 한국음악, 일본음악, 중국음악, 독일음악, 러시아음악 등 민족 또는 국가별로 음악을 구분하며, 이런 집단개념과 유기적 관계에 있는 민족문화의 '원천성'과 '순수성'을 주장하는 것은 유럽 민족주의의 산물이다. 또한 이런 주장이 이문화간 교류과정에서 통용되는 이유는 제국주의와 식민주의를 통해 유럽의 영향력이 세계의 곳곳에 확산된 데에서 찾을 수 있다. 음악작품을 작곡가 개인의 탐구성이 드러나는 생산물로 볼 때, '독자성'이나 '탐구성'에 시각을 맞추지 않고, '문화순수성', '문화원천성'이 작품분석의 척도로 인관적으로 사용되는 것은 부적절하다.

서술의 구체화를 위해 한국과 독일 양국에서 활동한 윤이상의 음악을 한 예로 들겠다. 그의 음악에서 한국/동아시아 음악요소나 문화요소가 다루어지곤 한다. 하지만 원본 그대로의 모방에 의해서가 아니라 작곡가의 재해석과 습득을 통해서이다. 따라서 한국 또는 동아시아의 요소들은 그의 작품에서 원형과는 달리 크게 변형되어 쓰인다. 이때 유럽음악의 작곡기법이나 작품구성법이 그 기반이 되는데, 이 또한 작곡가에 의해 창의적으로 해석되고 습득되어 사용되는 것이다. 그의 음악이 서양의 신음악 기법에 아니면 한국/동아시아의 전통성에 얼마나 충실한지 저울질해보는 작품분석방식은 단지 분석가의 관심에 불과하지 작곡가의 의도나 작품의 성향과는 거리가 멀다.[14] 그의 음악 속에는 –작곡가가 직접 지적하듯이[15]– 유럽과 동아시

13) Bhabha, 앞의 책.

14) 예컨대 작곡가이자 음악분석가인 크리스티안 우츠(Christian Utz)는 윤이상의 음악에서 "역사적이자 민족화적인 정체성"이 드러나고 "고유의 전통성"이 견지되었다고 주장한다. Christian Utz, *Neue Musik und Interkulturalität. Von John Cage bis Tan Dun* (=Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 51), Stuttgart 2002, p. 252.

15) Harald Kunz, "Gespräch mit Isang Yun (1965)", *Isang Yun Almanach 2002/03 der Internationalen*

아 요소가 서로 "융합"되어 공존하기 때문이다. 결국 그의 음악은 작곡가의 주관적 해석과 습득에 의한 개인적 창작물(artefakt)이다. 문화의 순수성, 원천성, 전통성의 재현을 의도하지 않는다.

4. 맺는말

앞선 논의를 통해 한국에서 '독일-' 또는 '유럽음악'은 이미 완벽하게 전이되고 수용되어 토착화된 상태이고, 독일에서 '한국-' 또는 '동아시아음악'은 이제 조금씩 전이되고 수용되는 단계에 있음을 확인할 수 있었다. 이렇듯 한국과 독일 사이 이문화 전이와 수용에서 그 차이가 확연히 드러나는데, 양국이 정치적, 사회적, 경제적, 문화적인 측면에서 역사적으로 서로 다른 발전과정을 겪은 데에서 우선 그 이유를 찾을 수 있다.

하지만 전반적으로 한국과 독일은 이문화간 전이와 수용 그리고 습득과정을 통해 서로 긴밀하게 연계되어 있다고 하겠다. 따라서 두 나라의 관계는 음악적, 문화적 측면에서 새로운 '공간성'(spatiality)을 구상하게 해준다.[16] 이 공간성은 '한국'과 '독일'의 지역적 경계를 넘어서서 이문화적 교류, 접촉, 결합, 섞임, 흡입의 과정에서 만들어지는 것이며, 한국과 독일 사이의-민족적 이데올로기를 벗어난-유기적인 신개 관계를 밝혀주는 것이다. 따라서 유동적이자 개방적인 특징이 있다. '한국음악', '독일음악' 개념은 민족, 국가의 단위에서가 아니라 이 공간성에 의해 끊임없이 새롭게 정의할 수 있다고 하겠다.

지금 우리에게는 동양 또는 서양, 독일 또는 한국으로 분리하는 종전의 이분법적 사고체계가 아니라 국가 간, 대륙 간의 긴밀한 관계성과 공간성을 인지하고 이문화

Isang Yun Gesellschaft e. V., ed. Walter-Wolfgang Sparrer, Berlin / München 2004, pp. 7-11, 9쪽 인용.

16) 1990년대 초부터 역사학, 사회학, 문화학 연구에 의해 공간개념이 새롭게 정의되기 시작했다. Rudolf Maresch, Miels Werber (ed), *Raum-Wissen-Macht*, Frankfurt am Main : Suhrkamp, 2002, Markus Schroer, *Räume, Orte, Grenzen, Auf dem Weg zu einer Soziologie des Raums*, Frankfurt am Main : Suhrkamp, 2006 참조.

적 교류에 내재되어 있는 구조적 잠재력을 개발할 수 있는 새로운 사고체계가 필요하다. 이런 사고체계와 함께 이문화간 수용에 있어 나타나는 불균형과 이 불균형에서 오는 문제점들을 조금씩 제거해나갈 수 있을 것이다.

다행스럽게도 최근의 경향들은 이런 불균형성이 조금씩 감소되는 과정이 이미 시작되었음을 알려준다.[17] 앞으로의 한국과 독일, 독일과 한국 양측의 구체적이자 지속적인 이문화간 교류는 결과적으로 시너지효과를 내어서 서로 간의 발전을 촉진시킬 뿐만 아니라 아직 미해결된 글로벌 시대의 공동과제에 좀 더 유동적으로 대처할 수 있는 가능성을 열어줄 수 있을 것으로 전망한다.

▌참고문헌

김진아, 「창작국악 : 전통과 변형」, 「19세기와 20세기 한국음악의 변천」, 『동양음악』 33, 서울대학교출판부, 2011, 225~236쪽.

민경찬, 장 진, 아스다 히로시, 류인옥, 김성준, 「동아시아와 서양음악의 수용」, 서울대학교 서양음악연구소 총서 1, 음악세계, 2008.

황준연, 김진아, 「한국음악문화와 서구주의」, 「동양음악」 31, 서울대학교출판부, 2009, 227~244쪽.

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

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

Kunz, Harald : "Gespräch mit Isang Yun (1965)", *Isang Yun Almanach 2002/03 der Internationalen Isang Yun Gesellschaft e.V.*, ed. Walter-Wolfgang Sparrer, Berlin / München 2004, pp. 7~11.

Maresch, Rudolf / Werber, Niels (ed) : *Raum-Wissen-Macht*, Frankfurt am Main : Suhrkamp, 2002.

Middell, Matthias : "Kulturtransfer und Historische Komparatistik-Thesen zu ihrem Verhältnis", in : *Comparativ*, Jahrgang 10, Heft 1 (2000), pp. 7~41.

Osterhammel, Jürgen : "Transferanalyse und Vergleich im Fernverhältnis", ed. Hartmut Kaelble, Jürgen

17) 대표적 예를 든다면, 2005년 가을에 한국이 베를린 '태평양 주간'(Pazifik-Wochen)의 중심국가로 등장했고, 프랑크푸르트 도서전본시(Buchmesse)의 재원국가였다. 그밖에도 한국정부는 2005년 말엽에 베를린에 "Korea Foundation"을 창립했다.

Schriewer, *Vergleich und Transfer. Komparatistik in den Sozial-, Geschichts-und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main : Campus, 2003, pp. 439~465.

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

Praetorius, Olaf : *Musiklehre und-lernen auf der Spur kultureller Authentizität? Südkoreanische Musikstudentinnen 'Ursprungsland der Musik'*, Diplomarbeit, Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart, 2009.

Said, Edward W. : *Orientalism*, London : Vintage 1979.

Schroer, Markus : *Räume, Orte, Grenzen. Auf dem Weg zu einer Soziologie des Raums*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006.

Taylor, Charles : "Multiculturalism: Examining the Politics of Recognition", ed. Amy Gutman, Princeton, NJ : Princeton University Press, 1994.

Utz, Christian : *Neue Musik und Interkulturalität. Von John Cage bis Tan Dun* (=Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 51), Stuttgart 2002.

Welsch, Wolfgang : "Transkulturalität. Zur veränderten Verfassung heutiger Kultur", ed. Irmela Schneider / Christian W. Thomsen, *Hybridkultur : Medien, Netze, Künste*, Köln : Wienand, 1997, pp. 67~88.