

東洋과 西洋의 音樂的 遭遇

尹 良 錫

(전 본학회부회장 · 숙대교수)

<目 次>

머 리 말

1. 1900년 以前の 東西文化交流
2. 音樂的 異國主義
3. Debussy와 가를란音樂
4. 民俗音樂과 旋律音樂

5. 새로운 音樂素材

6. 새로운 音樂思考

7. 새로운 世界音樂

맺 음 말

머 리 말

東洋과 西洋을 막론하고, 한 나라의 文化는 다른 나라와의 相互影響속에서 그 시대의 價値觀과 理念을 表象하는 동시에 歷史와 함께 變遷하는 것이다. 특히 19세기 후반에서 20세기에 접어들면서 부터 급격하게 발달된 科學文明은 東洋과 西洋이라는 空間的 距離를 좁혔으며, 이에 따라 두 文化는 相互共存의 形態로 영향을 끼쳐 나가면서 각각의 文化發展을 이룩하고 있는 것이다.

音樂藝術의 展開過程에서, 古代 東洋文化의 音樂과 음악적 이론의 많은 요소가 西洋音樂에 傳達되었지만, 19세기말 浪漫主義가 기울어질 때 까지의 東洋的 音樂要素는 西洋音樂界에 보잘것 없는 위치에 머물러 있었다. 기껏해야 18세기의 《터어키행진곡》에서와 같은 때혹적이고 異質的인 터어키風의 效果나 Rimsky—Korsakov의 《세헤라자데—Scheherazade》에서 西洋音樂에서와는 다른 장식적인 특징을 제공하였을 정도의 것 뿐이었다.¹⁾ 西洋音樂에 있어서 이러한 東洋藝術의 補助的 作用은 드디어 1890년경 프랑스에서 두드러지게 확인되기에 이르렀는데, 極東의 要素는 결국 아카데미즘에서의 解放을 위한 觸媒의인 것으로 받아들여진 것이다.

그러나 20세기에 들어와서는 물론 東洋과 西洋의 文化的 和解가 특별히 다른 형태로 이루어져 왔다. 그렇다고 해서 각각의 獨自的 傳統을 지닌 두 文化의 同質化를 의미하는

1) Hans Oesch: "Die europäische Rezeption aussereuropäischer Musik," in: *Funk—Kolleg Musik* hrsg. V. Carl Dahlhaus (Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1981) P. 423. 참조.

것은 아니며, 언제까지나 異質的인 存在로 남아 있으면서도 상호영향을 끼쳐나가고 있다고 보아야 할 것이다. 우리들이 歷史를 알고 있는 한에 있어서 東洋과 西洋의 音樂의 關係는 언제나 西洋의 것을 결정적인 것으로 보고, 東洋의 것을 取함으로써 유럽의 문화와 음악이해의 核心이 확실하게 유지된다는 것을 前提로 하고 있다. 여기에서 東洋과 西洋의 相關關係는 하나를 위해서 그 둘을 綜合한 世界音樂(Weltmusik)을 이루느냐, 아니면 東洋文化의 擴大된 概念안에서 西洋의 것이 나타날 정도로, 새로운 동양적 요소에 의하여 서양음악의 구성적 소재가 풍부하게 되느냐에 달려 있다.

따라서, 이 글이 意圖하는 바는 異質的인 두 音樂文化가 어떠한 相關關係에 놓여 있으며, 現代 西歐의 作曲家들이 東洋의 긴 傳統속에서 발전해 온 동양의 音樂思想을 어떻게 받아 들이고 있느냐하는 것을 간추려 고찰하는데 있다. 사실상 音樂은 歷史的으로나 本質的으로 「存在하는것(sein)」이 아니라 「되어지는 것(werden)」이므로 한 나라가 지닌 音樂의 그 意味를 파악함에 있어서는 책이나 記錄에 의하기 보다는 표현과 전달수단으로서의 口傳이나 演奏의 實際에 의하는 것이 바람직한 것이다. 東洋과 西洋의 音樂이 지닌 相互關係의 만남을 두 文化사이에서 파생되는 어떤 優越感이나, 혹은 어떤 文化에서 다른 文化가 進化되고 進步되었다고 하는 觀念에서 벗어나 音樂現象만을 接觸으로써 可能하리라고 보는 것이다.

1. 1900년 以前の 東西文化交流

「東洋思想」에 기초를 둔 「東洋音樂」이라는 말은 「아시아音樂」과 전혀 같은 뜻으로 쓰여지고 있는 것이지만, 아시아라고 하는 地理的인 限定을 둔 음악이라기 보다는 「西洋的」(occidental)인 것에 相對되는 「東洋的」(oriental)이라고 하는 歷史的 내지는 民族樣式的인 概念에 重點이 주어진 明稱이라고 말할 수 있다.

원래 中國에서의 東洋과 西洋의 區分은 航海上의 술어이며, 自國에서 解纜하여 東에 있는 諸國을 「東洋」이라 하고 西 또는 西南諸國을 「東洋」이라고 하였다. 한편 이와는 달리 유럽에서의 「오리엔트」라고 하는 말이 보통 「東洋」이라고 번역되고 있으나, 이 「오리엔트」는 처음에 유럽인들이 近東, 아라비아, 페르샤, 이집트 등을 지칭하였던 것이 그 후 그들의 地理的 知識의 擴大에 따라 그 用語의 포괄지역을 점차 東으로 연장시킨 것이다.²⁾ 결국, 유럽사람들이 보는 오리엔트는 東邦諸國이기 때문에, 歷史的으로 그 범위가 변하여 最近까지만 해도 中近東以西를 의미하고, 東 또는 東南아시아를 除外시키는 경우가 상례로 되어 있었다. 그러나 오늘날에 있어서는 19세기 초기의 中國學(Sinologie)의 成立이 아시아지역의 다른 國家와 민족연구에 자극함이 컸을 뿐 아니라, 그 주변민족에 미친 문화적·정치적 영향으로 보아 東洋音樂이란 中國의 音樂文化속에서의 아시아音樂이

2) 李龍範: “東洋의 現代的 意味,” 「學問과 藝術」(서울: 傳英社, 1962/1964), P.29/30.

라고 한정될 수 있다. 그러나 世界文化를 巨視적으로 볼 경우, 그 發展은 東洋을 대표하는 中國의 古典文化世界와 西洋을 대표하는 그리스·로마의 古典文化世界사이의 交流, 그리고 두 文化의 後裔에 의하여 主導적으로 이루어져 왔다고 말할 수 있다.

西歐人들에게 東洋이 알려진 것은 11세기말 부터 13세기말에 걸친 天子軍의 遠征으로 까지 거슬러 올라 갈 수 있겠지만, 그들은 近東아시아에의 길을 터 놓았을 뿐이고, 中國이나 印度에까지 내딛지는 못했다. 그러므로 東아시아와 西歐사이에 직접적인 교류가 가능하게 된 것은 13세기 칭기스칸(Genghiz Khan)이 蒙古帝國을 일으켰을 때부터라고 말할 수 있다.³⁾ 1245년 로마敎皇의 公翰을 가진 프란체스코敎團소속의 이탈리아 修道士인 Giovanni de Piano Carpini (1200—1252)가 蒙古를 여행하여 「차이나」(China), 「키타이」(Kitai)라고 하는 中國의 名稱을 포함한 旅行 見聞記를 남겼고,⁴⁾ 수년 후인 1254년에 역시 같은 敎團소속의 프랑드로 修道士인 William Rubruquis(1220—1293)가 프랑스王과 蒙古皇帝에게 바치는 로마敎皇의 親書를 가지고 極東旅行의 長途에 올랐다.⁵⁾ 이 여행에서 그가 남긴 여행기록은 앞서 Carpini의 것보다 풍부한 것이지만, 中國本土까지 깊숙히 들어가지 못하였기 때문에 어디까지나 附隨의 記述에 그치고 말았다.

西歐人들에게 中國을 올바르게 발견하고 소개한 사람은 베니스商人의 아들로 태어난 Marco Polo (1254—1342)이었다. 그는 1260년과 1271년에 걸쳐 蒙古와 中國을 여행하고 그의 中國旅行報告書인 《世界見聞記—The Description of the World》를 펴냈다.⁶⁾ 그러나 「高度로 발달한 極東의 古代文明諸國과, 그들의 文化的 業績을 寫實的으로 소개한 그의 見聞錄은 그 당시 基督教의 도그마思想에 빠져있는 西歐世界에서는 도저히 받아들일 수도, 兩立될 수도 없는 異質적인 것이었다.」⁷⁾ 13세기말 로마敎皇은 프란체스코敎團의 경험많은 이탈리아의 宣敎師 Giovanni de Monte Corvino(1247—1328)를 蒙古帝國에 布敎次 과견하여 성공을 거두었고, 그 뒤 1342년에는 中國에 마지막으로 프란체스코敎團의 Giovanni de Mangnolli(1290—1357)神父를 과견하였다.⁸⁾ 이렇게 하여 프란체스코敎團側이 남긴 각증記錄도 Marco Polo의 見聞錄과 같이 東아시아世界에 대한 지식을 西歐世界에 알리는데 貢獻한 바가 많다.

그 후 1498년의 Columbus에 의한 아메리카大陸의 發見과 함께 많은 新大陸의 發見이 잇따름에 따라서 東洋에의 관심도 점차로 증대되기에 이르렀다. 1514년에 이르러 포르투갈人에 의한 中國發見은 中國과 西歐사이의 최초의 海上을 통한 直接交流가 개시되는

3) Wolfgang Franke : *China and the West—The Cultural Encounter, 13th to 20th Centuries*, 金源模譯 : 東西文化交流史(서울 : 檀國大學校出版部, 1980), P.9. 참조

4) *Ibid.*, P. 10.

5) *Ibid.*, P. 13.

6) *Ibid.*, P. 16.

7) *Ibid.*, P. 19.

8) *Ibid.*, P. 23.

게기가 되었으며, 이어서 도미니코敎團, 아우구스티누스敎團, 프란체스코敎團 등을 포함하여 예수會布敎團이 中國에서의 活動이 開始됨으로써 異敎徒를 基督教로 改宗하는布敎活動 뿐만 아니라 宣敎師들에 의하여 孔子와 그밖의 古代中國文獻과 中國見聞記들이 라틴어를 비롯한 다른 西歐語로 번역 보급되어 17. 18세기에는 西歐의 많은 知識人들이 中國의 社會와 文化全般에 걸친 儒敎世界를 알게 되었다.

中國과 西方世界사이의 知的 接觸과 關聯하여 中國宣敎와 유럽에서의 中國知識의 增大에 기여한 사람은 이탈리아 예수會 소속의 Matteo Ricci(1552—1610)와 스페인 아우구스티누스敎團의 Juan Gonzalez de Mendoza(1549—1617)를 비롯하여 프랑스 예수회에 속한 宣敎師들과 그 밖의 많은 學者들로서, 이들은 中國에 관한 각종의 報告書를 편집·간행하여 西方世界에 많은 영향을 주었다.⁹⁾ 프랑스의 哲學者인 Pierre Bayle(1647—1706), Molebranche(1638—1715), 聖職者이며 思想家인 Fénelon(1651—1715), 哲學者이며 政治學者인 Montesquieu, 啓蒙思想의 代表者인 Voltaire(1694—1778) 등 당해 유명한 사상가들을 비롯하여 그 밖의 啓蒙思想家들은 제각기 中國思想의 영향을 多分히 받은 것으로 알려져 있다. 프랑스를 통하여 독일로 들어오게 된 中國文化는 知識層에 막대한 영향을 끼치게 되었는데, 독일의 Leibniz(1646—1746)와 Christian Wolff(1679—1754)는 그의 著書를 통하여 예수會의 선교사들이 남긴 中國見聞記가 獨逸思想에 많은 영향을 끼쳤다고 피력하면서 中國讀辭를 아끼지 않았다.¹⁰⁾

그러나 시대의 흐름에 따라 예수회 선교사들이 남긴 中國에 관한 理想化의 敍述이나 학자들이 품고 있었던 世界主義的 觀察力은 사라지고, 그 대신 그리스·로마의 古典文化에로의 복귀를 열망하는 르네상스, 自然科學과 技術의 발전, 우월한 科學技術과 軍事를 바탕으로한 植民主義的 領土膨脹, 權力과 利潤追求에만 급급한 精神的 興件 등이 유럽인으로 하여금 전적으로 유럽中心主義的 思考方式을 培養하는데 뒷받침하게 되었다. 그리하여 일찌기 Matteo Ricci와 그 후계자들에 의하여 開放되었던 東西關係는, 18세기 말과 19세기초에 들어와서 그 直接的인 門戶가 또다시 閉鎖되기에 이름으로써 相互理解가 점차로 어려워지게 되었다.

그 후 植民主義的 對中侵略과 西方世界의 挑戰에 따른 中國의 對應이 잇따라 일어나는 동안에, 19세기 中半에서 20세기에 들어와서는 東西의 文化的 交流 내지는 理解가 새로운 次元에서 可能하게 하고 있는 것이다. 19세기의 中半에 들어서면서부터 中國哲學에 대한 독일 哲學者들의 關心이 높아지게 되었는데, 특히 Hegel과 Schopenhauer, 19세기말에 기서는 Nietzsche마저도 많은 영향을 받게 되었다.

藝術的 側面에서의 영향은 中國 뿐만이 아니라 日本의 영향이 度外視될 수 없는데, 西

9) Ibid., P. 47ff.

10) Ibid., P. 87.

歐人들은 日本의 工藝品에 매혹되어 西歐의 繪畫를 비롯한 모든 예술분야에 까지 영향을 끼쳤다. 프랑스의 화가 Edgar Degas, Claude Monet 등의 印象主義畫家は 물론, Sullivan의 《Mikado》(1885), Puccini의 《Madame Butterfly》(1904)와 같은 음악에 까지 日本式의 藝術感覺이 받아들여 졌으며, Gustav Mahler의 《Das Lied von der Erde》(1911)는 李太白의 抒情詩에서와 같은 中國式의 藝術感覺이 받아들여진 것으로 感知될 수 있을 정도로 20세기에 들어와서는 本格的으로 西歐人의 藝術活動에 많은 東洋思想의 영향을 미치고 있는 것이다.

2. 音樂的 異國主義

東洋과 西洋의 文化的 내지는 音樂的 相互關係는 우리가 歷史를 알고 있는 限에 있어서, 「東洋에 대한 西洋」보다도 「西洋에 대한 東洋」의 影響으로 받아들여지고 있다. 그것은 유럽中心主義的 見解가 유럽의 思想界를 지배하던 中世나 近世 뿐만이 아니라 前基督教時代에 있어서도 정도의 차이는 있지만 마찬가지로의 형태로 유지되어 온 것으로서, 이미 그 當時부터 유럽의 意志와 힘은 東西의 綜合 (Synthese)을 의미하고 있었다. 그러나 오늘날에 와서는 그러한 一方的인 相互關係가 더 이상 유지되고 있지 않으며, 또 직접적으로 거의 作用되고 있지 않고 있다. 그럼에도 불구하고 직접적인 영향은 아니라고 하더라도 西歐 現代音樂樣式에 있어서의 東洋音樂의 意味는 매우 큰 것으로 나타나 있는 것이 사실이다.

西歐音樂에 있어서 非西歐音樂의 영향은, 西歐音樂이 지닌 美의 多樣性을 추구하는 동시에 그 範疇를 넓히기 위하여 非西歐音樂의 文化的 要素를 受容하는 데서 시작되며, 그 基礎는 이른바 異國主義(Exotismus)라는 用語로 표현될 수 있는 성질의 것이다. 異國主義, 또는 異國趣味라는 말은 異國性, 또는 外來性을 의미하는 그리스語의 “Exotikos”에서 온 것으로서,¹¹⁾ 日常的인 用語로서는 막연하게 異國의 情緒의 전반을 의미하지만, 藝術上의 用語로서는 自國의 傳統, 慣習, 風物에 대하여 外來的인 것을 존중하고, 그것에 의해서 藝術的 表現을 새롭게 하거나 革新性을 간직한 것을 의미한다.

音樂에서는 오랜 옛날부터 異國의 風物과 情景을 繪畫의이고 描寫的으로 표현하기 위하여 특정의 民謠나 舞曲을 取한 例를 찾아볼 수 있지만, 異國의 音樂의 傳統을 素材로 하여 創作에서의 革新性을 적극적으로 강조하기 시작한 異國主義는 19세기 후반에 이르러서야 여러가지 理由에서 나타나게 되었다. 첫째는 19세기의 浪漫派가 일으킨 民族主義의 風潮로서, 민족주의 작곡가들은 각국의 민족이 지닌 音樂上의 特異性에 의하여 新鮮한 感動을 나타내기 위한 것이었으며, 둘째는 19세기말 이후 西歐의 여러나라가 東方

11) Peter Gradenwitz : *Musik zwischen Orient und Okzident*(Wihelmshaven/Hamburg Heinrichshofen's Verlag, 1977), P.13.

에의 關心이 높아지면서 부터 東洋音樂에의 興味가 솟구쳤기 때문이다. 그리고 세째로는 音樂의 社會的 研究, 民族學的 研究, 특히 어느 特徵의인 音樂樣式을 그 自體의 側面에서 識別하고, 그것을 社會文化와의 關聯에서 眺望하는 民族音樂學의 發達에 의하여 原始民族의 音樂과 非西歐圖의 民族과 種族의 特殊音樂의 연구가 깊게 이루어지고 그 成果가 각국의 作曲家들에게 興味를 불러일으켜 주었기 때문이다. 異國主義의 根本에는 물론 19세기 후반, 유럽 각 국에 있어서 資本主義의 膨脹과 그것에 따른 東洋諸國과의 文易의 發達, 각 국 내부의 社會的 矛盾에 대한 現實逃避, 自國傳統에의 懷疑의 傾向등을 찾아볼 수 있다. 이러한 變革이 音樂에도 反映되어 한편에서는 異國의 表現에 의한 浪漫的 幻想의 深化, 또는 現實逃避, 다른 편에서는 유럽, 특히 獨逸音樂傳統에의 懷疑와 反撥, 동시에 유럽文明否定에 따른 原始性에의 復歸 등이 交錯되어 音樂史上의 異國主義가 일어난 것이다. 音樂의 異國主義의 特性은 먼저 西歐音樂에 전통적으로 적용되었던 長調와 短調의 調性構造에서 벗어난 5음음계, 3시음계, 온음음계와 같은 音階組織의 活用을 비롯하여, 5도, 4도, 옥타아브의 並行的 用法, 일정한 리듬형태의 반복적 사용, 그리고 특수한 異國의 樂器의 用法 등에서 찾아볼 수 있는데, 이러한 異國趣味는 西歐音樂의 本質的 要素라기 보다는 어디까지나 그 附隨的인 것으로 作用되는데 지나지 않은 것이다.

近代의 이른바 「光明은 東洋에서 온다」는 「Ex Oiente lux」의 뿌리는 植民主義의 初期時代에 까지 거슬러 올라가는데, 그것은 무엇보다도 浪漫主義 藝術家들의 東洋에 대한 憧憬心理에 의하여 결정적으로 強化되었다.¹²⁾ 먼저 17, 18세기에 있어서의 繪畵와 彫塑, 그리고 뒤에는 音樂에서도 예술의 엄격한 規範을 깨뜨리기 시작했던 中國風(Chinoiserien)의 유행을 생각해 볼 수 있다.¹³⁾ 다음으로는 Jean-Baptiste Molière (1622—1673)와 Wolfgang Amadeus Mozart(1756—1791) 시대의 터키風(alla-turca-Mode)을 들 수 있는데,¹⁴⁾ Louis 14세때의 宮廷에 터키대사들이 나타났을 때, 사람들은 그들의 特異性에 대한 즐거움을 느꼈으며, 코믹한 효과를 표현하기 위하여 Molière는 그의 작품 《서민귀족-Le bourgeois gentilhomme》(1670)에서 터키人을 무대에 등장시켰다. 그러나 이러한 경우의 中國風과 터키風은 外來文化의 진정한 受容이라고 말할 수 없는 것으로서, 그러한 효과는 다만 珍奇한 附加的 要素이었을 뿐이다. 그때까지만 해도 西歐文化와 他民族文化와의 客觀的 會遇는 이루어지지 않았었다. 西歐人들은 그들의 文化가 非西歐文化에 비해 優越하다는 意識狀態에서 他文化의 要素를 그저 받아들였으므로 中國이나 近東아시아의 음악은 말하자면 서양음식에 대한 양념에 지나지 않은 것이었다.

植民主義의 擄取的 態度는 오늘날에 이르기까지 世界文化에 대한 유럽의 관계를 어렵

12) *Ibid.*, P.380.

13) *Ibid.*, P.137ff.

14) *Ibid.*, P. 177ff.

게 만들었다. 지금까지 西歐에 있어서, 東洋의 傳統音樂은 Wagner風의 管絃樂法이나 古典의 多聲樣式, 그리고 平均率的인 12音體系의 絶頂에 이르지 못했기 때문에, 다만 음악적으로 무지한 민족들에게서 찾아볼 수 있는 단순한 民俗音樂이나 珍技한 原始的 遺物로만 간주되었을 뿐이었다. 오늘날 植民地가 喪失되고 西歐文化가 더 이상 萬物의 尺度로 작용되고 있지 않음에도 불구하고 유럽中心主義는 克服되어지지 않고 있으며, 그것은 계속해서 東西의 相互關係를 어렵게 하고 있을 뿐만 아니라 西歐人으로서 하여금 東洋文化의 理解에 障礙要因이 되고 있는 것이다.

3. Debussy와 가믈란音樂

유럽에 있어서의 植民主義는 착취하는 방향으로만 지향한 것은 아니었다. 異國의인 것을 그 存在속에서 규명하고자 하는 精神的인 힘이 싹트게 되면서 부터 東洋을 배우기 위한 먼 나라의 여행이 빈번해 졌다. 그들의 探索과 認識에는 近代의이고 宇宙的인 思考方式이 뿌리를 박고 있었는데, 그것은 점차적으로 音樂에까지 영향을 미치게 되었다.

西歐人으로서 하여금 東洋音樂을 受容하고자 하는 단순한 意識뿐만이 아니라, 그것을 理解하여 東洋音樂과의 客觀的인 創造의 遭遇를 꾀하고자 하는 藝術運動이 프랑스에서 일어나 확대되기에 이르렀다. 음악에 있어서 이러한 異國趣味의 선구자는 Félicien César David(1810-1876)로서,¹⁵⁾ 동양적 서육을 사용한 그의 교향적 오우트 《사막-Le D'esert》(1844)와 오페라 《랄라 로투크-Lalla Roukh》(1862) 등을 비롯하여 그 후의 Giuseppe Verdi (1813-1901)의 오페라 《아이다-Aida》(1871)까지도 그의 영향으로 돌릴 수 있을 것이다.¹⁶⁾

프랑스 現代音樂에 있어서 이러한 異國主義의 音樂觀은 Debussy와 Ravel이래 확고한 위치를 점하게 되었다. Debussy가 Wagner에게서 幻滅을 느끼게 되고 象徵主義와 印象主義에 매혹되었을 때 그 轉換點이 발생했다. 특히 Debussy가 인도네시아 및 캄보디아 오케스트라를 傾聽할 수 있었던 1889년과 1900년의 파리 國際傳覽會는 유럽의 음악발전에 중요한 의미를 주었다. 그는 異國의 音色으로 이루어진 자바의 가믈란(gamelan)음악에 접근할 수 있는 길을 모색하였는데, 이러한 意識은 Debussy로 하여금 새로운 創作理念을 깨우치는데 觸媒의인 것이 되었다.¹⁷⁾

가믈란音樂은 하나의 核主題가 다른 음역과 다른 속도를 가진 여러 층의 정교한 성부 주제들과 동시에 연주되는 總體의 演奏原理를 기초로 하고 있는 것이다. 가믈란 음악의 연주원리는 2개의 中心族法인 슬렌드로(Slendro)와 펠로그(Pelog)에 의하고,¹⁸⁾ 그 중에

15) Theo Hirs brunner : *Debussy und seine Zeit*. (Bern : Laaber-Verlag, 1981), P.111.

16) Peter Gradenwitz : *Op. cit.*, P.296ff.

17) Warren D. Allen : *Philosophy of Music History* (New York : Dover Publications, 1962), P.205

18) 슬렌드로 5音音階와 펠로그의 7音音階는 거의 피아노黑鍵의 調絃과 같이 올리면서도 平均律피아노의 音組織과는 전혀 다른 음정들이다. Jaap Kunst에 의하면 半音이 없는 슬렌드로 5음음계는 자바섬에서 가장 유력한 旋法型으로 알려져 있다.

서 개개의 음계가 竹製나 金屬製의 族律樂器와 Gong(打樂器)과 같은 打樂器로 연주되는 것이다. 2개의 音階는 전혀 다른 음들에 의하여 이루어지며, 심지어는 옥타아브까지도 우리들이 알고 있는 바와는 다른 음정으로 나누어진다. 실제로 있어서 슬랜드로와 펠로그는, 각 각 200~300센트와 100~300센트까지의 차이가 있는 不等音程으로 구성되어져 있다. 자바에 있어서 슬랜드로는 半音이 없는 5音音階로서 「男性的이고 強力하고 絢爛한 調로 여기고 있으며, 神話에 의하면 펠로그 보다도 오래된 것」¹⁹⁾ 으로 알려져 있다. 또 펠로그는 「대략 120-150-270-130-115-165-250센트의 음정에 의한 7音音階이지만 2개의 음은 副次的인 意味를 지니고 있는 것임으로 언제나 5音으로 구성되며, 女性的이고 憂愁의인 調」²⁰⁾로 여기고 있다.

Debussy는 그의 피아노作品 《版畫-Estampes》(1903) 중, 제 1곡인 <塔-Pagodes>에서 슬랜드로의 특성을 응용하고 있는데, 그는 音樂的 幻覺을 이용하도 슬랜드로의 효과를 모방하고 있는 것이다.

<예 1>의 제 1-4마디에서 Debussy는 옥타아브안에서 h-cis-dis-fis-gis-h의 5음음계를 사용하고 있으며, 제5-6마디에서 gis와 함께 a음이, 제7마디에서 dis와 함께 e음이 추가되어 그 전체는 h-cis-dis/e-fis-gis/a-h의 음계를 이루고 있다. gis와 a 내지는 dis와 e는 同時性을 띠고 있는데, 5음음계의 이 음정들은 隣接音에 대하여 뚜렷한 온음도 아니며 뚜렷한 단3도도 아닌 것이다. 이 음계의 높이와 음정을 헤르츠(Herz)와 센트(Cent)로 표시하면 <예 2>와 같다.

19) Willibald Gurlitt (Hrsg.) : *Riemann Musiklexikon, Sachteil* (Mainz : B. Schott's Söhne, 1967), P.877.

20) *Ibid.*, P. 720.

<예 1>



<예 2>

음	h	cis'	dis'/e'	fis'	gis'/a'	h'
헤르츠	247	277	311/330	370	415/440	494
센트		198	252	320. 5	250	250

자바音樂의 音樂組織은 Debussy로 하여금 裝飾의 技巧和 함께 終止和聲의 사라져가는 構成力을 새로운 構造의 結合으로 代替할 수 있는 可能性을 얻게한 것이다. 결국 Debussy의 온음음계도 자바의 슬렌드로나 멜로그와 같이 평균율과 合致되지 않은 音程을 가진 東洋의 音階를 合理的으로 樣式化한 것이다.²¹⁾

Debussy에게 있어서 아시아音樂은 새로운 源泉이었음에는 틀림이 없다. 그러므로 그는 Béla Bartók나 Igor Stravinsky와 같이 자신들의 音樂語法을 自國의 음악적 영역에

21. Hans Heinz Stuckert-schmidt : Musik des 20. Jahrhunderts (München : Kindler, 1979), PP.166-167.

기반을 둔채 리듬과 화성의 次元에서 革新하기에 성공한 경우와는 달리 프랑스의 民俗音樂에서 어떤 本質的인 힘의 源泉을 찾아내지는 못하고 異國趣味에서 그것을 찾아낸 것이다. 그는 가믈란 음악에서 볼 수 있는 하는의 單旋律的 進行이 중심이 된 多屬的 構造와 音色的 變形이 混合된 音響을 그의 관현악작품 《바다-La Mer》(1903-1905)에서 의식적으로 응용하고 있다. 가믈란의 원리는 東南아시아에서만 있을 수 있는 유일한 것은 아니다. 우리나라 전통음악중 관악기, 현악기, 타악기로 구성되는 鄉樂의 宮廷音樂은 單旋律에 의한 同時性的 構造原理를 적용하고 있다. 아시아 音樂의 또 다른 공통의 특색은 정확한 음정이 없는 打樂器의 精巧한 使用이다.

그러나 Debussy는 가믈란 음악의 外形만을 이해하였을 뿐이고 그 本質을 잘못 이해하고 있었다. 그는 「가믈란 음악이야말로 바다의 영원한 리듬이요, 나무의 잎을 스쳐지나가는 바람이요, 그 음악에는 자바인들이 음악책을 보고 배우지 않더라도 주의 깊게 들으면 들을 수 있는 조용한 다수의 소리가 웅장하게 內在되고 있다.」²²⁾ 고 피력하고 있다. 그것은 자바의 定旋律樂章을 지배하는 엄격한 規則性을 전혀 모르고 한 말이다. 가믈란 음악은 결코 自然의 產物이 아닌 것이다.

4. 民俗音樂과 旋律總體

1900年頃에 西歐文化는 심각한 危機에 봉착하게 되었는데, 그 위기에 반응하고자 하는 창조적인 사람들은 사회가 그들을 容認할 수 없었으므로 사회로 부터 疏外되게 되었다. 藝術人들은 새로운 思考範疇를 찾아 도피하기 시작하였으며, 그러한 데카당(De-kadenz)의 상황을 自國의 根源的인 民俗音樂과 異國文化領域에서 받아들여지는 돌발적인 刺戟으로 克服하고자 하였다.

20세기의 轉換期에 있어서 러시아의 Igor Stravinsky와 헝가리의 Béla Bartók는 유럽에서 그들의 生涯를 시작하고 美國에서 그 末年을 보내었으며, 두 作曲家는 공통적으로 처음에는 自國의 民俗音樂과 나중에는 東洋音樂과의 접촉을 통하여 異國의 要素의 同和를 보인 점에서 특징적 위치를 차지하고 있다. 러시아가 「아시아文化의 導入門」²³⁾이라는 점을 염두에 두고 본다면, Stravinsky가 알고 있었던 러시아의 民俗音樂 중에서 그 일부는 필연적으로 아시아에 그 起源을 두고 있으며, 그러한 영향은 그 이전의 東洋學者的 作曲家 Rimsky-Korsakov의 음악에서도 뚜렷이 찾아볼 수 있는 것이다. 新古典主義 이전의 Stravinsky의 음악은 특징적인 리듬과 오케스트라의 音樂, 그리고 旋律素材 등에 의하여 特色지워지지만, 러시아의 民俗音樂에 기초를 둔 創作에서 東洋音樂의 類型들이 침투되었음은 불가결한 것으로 이해될 수 있는 것이다.

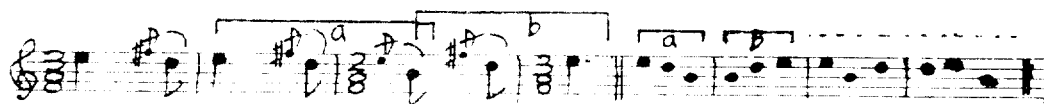
Stravinsky의 作品 《결혼—Les Noces》(1923)은 그의 民俗音樂的 發展의 최종단계에

22) Hans Oesch : Op.cit., p.428.

23) Ibid., p.429.

오는 것으로서, 樂曲全體에 걸쳐 러시아의 민속음악적 요소가 스며 있으며, 작곡자가 러시아노래의 核心을 과거의 음악문화의 原動機로 환원시키고 있는 마술사적인 수법을 보인 작품이기도 하다.²⁴⁾ 이 작품에 보여진 러시아적 기법의 의식적인 적용은 그 하나의 예를 開始部分에서 찾아볼 수 있는데, 그것은 2도 이상의 음정으로 미끄러지는 裝飾音의 使用으로서, 아시아적 歌唱樣式을 대표하는 搖聲法 내지는 浪聲法을 연상케 하는 것이다. 作品의 核은 4度の 음程안에서 長2도와 短3度の 음이 메꾸어지는 3音構成의 音型이다.²⁵⁾ 이 音型은 거의 모든 주제의 골격을 이루고 있을 뿐만이 아니라 그 위치가 여러가지로 변형되어 나타나기도 한다.

<예 3>



Bartók가 태어난 헝가리는 基督教國으로 建國한 이래, 오스트리아와 헝가리 帝國의 일부로서 오랫동안 독일의 西歐文化圈에 속하여 왔으나, 人種의으로는 近接의 여러나라와는 전연다르게 우랄산맥을 중심으로 한 東洋系의 마가알人(Magyars)이다. 그러므로 言語構造나 民謠의 音階, 그리고 리듬은 獨特한 性格의 것이며, 여기에 混雜의 음악이 混合되어 民俗音樂은 복잡한 樣相을 보이고 있다.²⁶⁾ 특히 헝가리의 農民音樂속에는 아주 오랜 古代의 아시아적 요소들이 남아 있다. Bartók는 헝가리와 루마니아의 民俗音樂에 대하여 학문적으로도 정확하고 포괄적인 자료를 남겼는데, 그중에서 대표적인 것의 하나는 그의 피아노 작품 《헝가리 민요에 의한 즉흥곡집》(1920)이다. 이 作品에서 보여진 Bartók의 創作理念은 音程에서 樣式이 유도되어 나오는 旋律의 精神에 입각하고 있으며, 和音은 선율이나 음정이 集合해서 形成되는 旋律總體로 간주되고 있는 것이다. Bartók는 東유럽의 民俗音樂 뿐만 아니라 아랍과 터키音樂까지도 연구함으로써 많은 積存되어 無調의인 일련의 音을 바탕으로 旋律總體의 和音을 感知하게 하고 있다.

旋律의 總體와 關聯하여, 우리는 1885년 파리에서 태어나 1915년말에 뉴욕으로 이주한 프랑스의 Edgar Varèse(1885-1965)를 들지 않을 수 없는데, 그는 뚜렷한 西洋의 傳統안에서 태어났으며, 따라서 뚜렷한 東洋의 影響力에 露出되어 있지는 않았다. 그러나 Varèse의 「조작화된 소리」로서의 음악의 개념과 「살아있는 물질」로서의 소리의 개념은 現代 西歐音樂과 中國音樂의 概念과 相通하는 것이다.²⁷⁾ 각각의 單聲音은 그 자체가 音樂의 實體이고, 음악의 의미는 본질적으로 音自體에 담겨져 있는 것이다. 그러므로 우리

24) Eric Walter White : Stravinsky(Berkeley/Los Angeles : University of California Press, 1969), p.32ff.

25) Ibid., pp.217-218.

26) 尹良錫 : “音樂創作에 있어서의 民族性의 問題” 『啓明論叢』 第5輯(大邱 : 啓明大學出版部, 1968), p.261.

27) Cf. Chou Wen-Chung : “Asian Concepts and Twentieth Century Western Composers,” in : *The Musical Quarterly*, Vol. LVI, No.2(New York : G. Schirmer, 1971), p.214f.

는音を 알기 위해서 소리를 연구하고, 음악을 알기 위해서 음을 연구하지 않으면 안되는 것이다. 흔히 詩의이고 神秘的인 隱喩 속에 감추어진 이러한 概念은 근본적으로 대부분의 아시아의 音樂文化가 지닌 特性이다. 그것은 소리를 통제하고 만들어 내는데 있어서 중요한 특성임이 명백하며, 때로는 아티컬레이션의 정교한 표현과 音色의 修飾을 비롯하여 音高의 變化와 強度의 動搖, 그리고 비브라토와 트레몰로를 포함한다. 그 중에는 中國의 琴을 위한 음악, 韓國의 피리와 日本의 샤쿠하치(Shakuhachi) 등의 管樂器用 獨奏音樂을 들 수 있는데, 그것은 입술의 틈과 호흡이 세심하게 조절되어 西歐音樂에서의 多聲의 概念을 하나의 음만으로 성취하는 표현형식인 것이다.

東洋의 表現形式이 말해 주듯이, 기계적인 규제로부터 소리를 해방시키고, 旋律의 相互作用을 旋律의 總體와 代置시키기를 바란다면, Varèse는 바로 이러한 「儒教的 觀點」²⁸⁾ 안에서 소리를 적용하고 있다고 말할 수 있다. 즉 그는 개별적인 소리 보다는 복잡한 소리의 集合體에, 계속되는 선율의 움직임 보다는 核心的 構成要素의 成長可能性에 관심을 가짐으로써 그의 음악은 아시아 음악과의 親近性을 강하게 暗示하고 있는 것이다.

5. 새로운 音樂素材

抽象의인 音의 屬性을 具體化함에 있어서, 作曲家는 樂器와 人聲이라는 媒體를 통하게 되어 있고, 作品으로서의 構造의 意味를 지니기 위하여 人間의 知的 作用과 情的 作用的 融合을 꾀하여 온 것이다.²⁹⁾ 이 경우 靈感이나 인간의 노력으로 이루어질 수 있는 音樂의 理念은 「變貌하는 能力」³⁰⁾ 인 것이며, 아울러 音樂은 그 時代의 價值觀과 理念을 表象化하는 것이다. 따라서 精神的인 理念은 音素材를 形象化시키고, 音響的인 素材들은 정신적인 이념을 소리로서 표현해 준다. 이 異質的인 素材들이 하나의 음악으로 創造되면, 그것은 形式과 內容과 같이 分離될 수 없는 運然一致의 創造物이 된다.

Debussy와 Olivier Messiaen의 영향을 받아 새음악을 창조한 Pierre Boulez는 1976년의 한 인터뷰에서 다음과 같이 밝히고 있다.

「나에게 있어서 非西歐文化는 진실로 하나의 발견이었고, 나는 그것을 西歐文化에 대한 적절한 解毒劑로 받아들였습니다. 그 당시 제2 빈악과는 나에게 이론적으로 큰 영향을 미쳤습니다. 그러나 그 이론은 너무나 西歐의 傳統에 묶여 있었으므로, 그것은 나에게 있어서 그때나 오늘에 있어서나 限界가 됩니다. 내가 아는 非西歐의 音樂樣式은 무엇보다도 音響의 側面에서 나를 매혹시켰습니다. 왜냐하면 그것은 유럽의 악기에 의해 규정된 音響傳統에 의거하고 있지 않기 때문입니다. 예를 들어 발리음악은 특히 금속악기와, 아프리카음악은 목재악기와, 그리고 일본악기는 취주악기와 연결되어 있습니다. 아직

28) Ibid., p.216.

29) Cf. Paul Hindemith : *A Composer's World—Harizon and Limitation*(Combridge : Harvard University Press, 1962), p.41f.

30) Hans Pfitzner : *Die neue Asthetik der musikalischen Impotenz*(Berlin, 1919), p.108.

까지 다양한 음악문화의 음향과 악기재료와의 특수관계에 대한 연구가 하나도 없다는 것은 유감스러운 일입니다. (……) 그러나 이것이 전부는 아닙니다. 나에게 있어 日本音樂과의 만남에서 중요했던 것은 時間概念입니다. 그것은 印度와 발리음악에도 해당됩니다. 긴 휴지개념의 현상을 한번 생각해 보십시오, 나는 비서구음악이 전달해 준 이러한 경험이 없었다면 내 자신의 발전을 상상할 수도 없었을 것입니다.³¹⁾

그러나 아시아음악의 西歐的 受容과 관련하여 音響的 次元에서의 接近은 Boulez에게 있어서도 아직 初期의 段階에 지나지 않은 것이다. 그는 René Char의 詩에 의한 《주인 없는 방망이—Le marteau sans maître》(1955)에서 비브라폰을 발리의 겐더(gendér)악기와, 기타를 日本의 고도(koto)와 같은 표현형태에 따라 다루었는데, 그렇다고 해서 다만 음향을 풍부하게 하려는 것이 아니라 東洋的 演奏技巧를 이용하고 있는 것이다. 英國의 Benjamin Britten이나 독일의 Carl Orff를 비롯한 많은 유럽의 작곡가들이 植民地의 音樂의 語彙를 있는 그대로 模倣하고 있는데, 그 대부분이 陳腐한 것이었다. 심지어 아시아에 체류하면서 東洋音樂을 수록하여 연구한 Henry Cowell(1897—1965)까지도 그의 작품 《온가꾸—Ongaku》(1957)에서 日本의 가가꾸음악을 평면적으로 모방하였을 뿐이다.³²⁾ 그는 東洋과 西洋의 統合을 굳게 확신하면서 「世界音樂」을 주창하였으며, 그의 빠른 송이화음(tone clusters)의 創案과 피아노 내부에서 얻을 수 있는 音質의 探究는 아시아 음악에 대한 그의 깊은 관심표명의 결과일지도 모른다.

Olivier Messiaen의 非西歐音樂, 특히 印度音樂에 대한 깊이 있는 연구는, 그로하여금 音響擴張의 次元을 넘어서 基本的인 音樂素材의 創案을 가능하게 하여 주었다.³³⁾ 그가 자신의 선율과 리듬의 旋法을 거의 文獻을 통하여 발전시킬 당시에, 그는 이미 印度音樂을 알고 있었으나 아직 유럽中心主義를 克服하지 못한 때였다. 그의 노력은 특히 音樂言語的 要素 및 歌詞構造와 액센트에 傾注하였다. 그는 印度의 旋法 라가(raga)에 依存하여 이른바 「移調가 制限된 旋律의 旋法(les modes á transpositions limitées)」을 창조했으며, 그의 「逆行不可能한 리듬형태(les rythmes non rétrogradables)」를 통하여 印度의 리듬의 基本概念인 탈라(tála)이론의 내용을 受容하였다.³⁴⁾ 그는 의식적이거나 무의식적이긴 간에 이러한 음악적 소재를 사용함에 있어서 印度의 樣式을 따르지 않고, 그러한 소재를 캐논(canon)이나 오스티나토(ostinato)등과 같은 傳統的 西歐方法에 따라 완전한 創造的 自由속에서 結合하였다. 이러한 방법으로 그는 새로운 종류의 폴리포니적이고 폴리리듬적인 聲部結合을 이룩하고자 하는 것이 목적하는 바였다.

그러므로 Messiaen이 意圖하는 바, 즉 주어진 時間的 構造를 변경시키려는 방법은 전혀 印度的인 것이 아니며, 또한 韻律的으로 묶여 있는 탈라의 樂節을 리듬적인 對聲音의

31) Hans Oesch : "Interview mit Pierre Boulez," in : *Melos/Neue Zeitschrift für Musik* II (1976), p.293.

32) Peter Gradenwitz : *Op.cit.*, p.376.

33) 그 研究의 結果는 그의 著書 《Technique de mon langage musical》(Paris : Leduc, 1944)에 자세하게 서술되어 있다.

34) Peter Gradenwitz : *Op.cit.*, p.364.

로 사용한 것도 역시 印度의인 것이 아니다.³⁵⁾ Messiaen은 그 음악의 전통적 요소들을 東洋音樂의 素材를 가지고 擴張했으며, 그는 이 素材를 外來文化의 것이 아닌 자신의 固有한 方法에 따라 作品을 이루었다. 이렇게 하여 이루어진 作品은 素材의 基礎가 확장된 西洋音樂인 것이다. Messiaen이 이룩한 外來文化의 受容 내지는 統合은 소재의 확장 이외에 이미 音樂思考에도 변화를 초래하였는데, Messiaen의 리듬체계는 전통적인 서양음악에서의 拍子 및 時間의 尺度와는 相關이 없는 것이 되었다.

6. 새로운 音樂思考

미국의 作曲家 John Cage는 그의 革命的 創作理念에 의하여 20세기 中葉 이래의 現代音樂에 깊은 영향을 끼치고 있다.³⁶⁾

Cage는 그의 創作生活의 初期부터 東洋의 打樂器, 印度의 리듬概念, 그리고 가물란 음악에 깊은 관심을 가지고 있었으며, 1940년 後半부터는 《易經》과 《禪》에 그의 관심을 돌렸다.³⁷⁾ 그의 創造의 背景은 그의 著書인 《Silence》에서 보다 더 잘 나타나 있는데, 그는 「소리를 지배하려는 욕망을 포기하라. 상식적인 의미에서의 인간의 음악정신을 제거하라. 그리고 소리를 인간의 감정표현이나 人爲의인 理論의 媒介體로서 보다는 오히려 소리를 소리 그 자체로서 있게 하는 방법을 찾는 일에 착수하라」³⁸⁾고 토론하고 있는 것이다.

Cage는 프리페어드 피아노를 위한 최초의 작품 《Bacchanale》(1938)에서 이미 音色旋法을 胚胎시켰고, 그 프리페어드 피아노로써 南東아시아에서의 음악적 경험을 열매 맺도록 하였다.³⁹⁾ 그는 音樂에 있어서 時間의 現象이 課題가 되었을 때, 東洋의 古典을 耽讀하였는데, 中國의 《易經》에서 偶然을 음악에 도입하려는 刺戟을 받았다.

《易經》에 나타난 일련의 文字와 그 文字의 劃은 우주 만물에 있어서 陰과 陽의 2次對立的 關係를 가지고 있는 것을 상징하는 것으로서, 그것은 두 우주의 힘의 相互作用에 의하여 未來를 豫見하는 것으로 풀이되는 것이다. 萬物이 항상 變轉한다는 原理를 깨달은 자는 흘러 지나가는 個體가 중요한 것이 아니라 모든 變化속에서 역사하는 不變하는 永遠한 法則이 문제라고 보는 것이다. 이것은 필연적으로 「萬物은 流轉한다」고 보는 그 리이스의 哲學者 Heracleitos의 思想과 相通하고⁴⁰⁾ 孔子의 《論語》에 나오는 「子在川上日

35) Cf/ Kpse[j] Lielertz: "Die klassische Musik Indiens und die Aufnahme in Europa im 20. Jahrhundert, in: Archiv für Musikwissenschaft XXX I (1974), p.180-182.

36) 尹良錫: "禪의 意味에서 본 John cage의 創作理念," 「藝術論文集」 第15輯, (서울: 대한민국예술원, 1976), p. 113.

37) Richard Kostelanetz(ed.): John Cage(New York: Praeger Publisher, 1970), pp.37-38.

38) John Cage: Silence(Conn: Wesleyan University Press, 1961), p.10.

39) 그 대표적인 것으로 프리페어드 피아노의 작품 《Sonatas and 4 Interludes》(1946-48)을 들 수 있을 것이다.

40) Heracleitos에 의하면, 外觀上의 多樣도 그 本質에 있어서는 하나이며, 現象의 雜多속에는 相互間에 아름다운 調和가 있다. 그리고 이것은 시시각각으로 生成變化하니 流轉이야 말로 萬物의 實相이라는 것이다.

逝者如斯未 不舍晝夜」와 一致하는 것이다.⁴¹⁾ Cage는 이러한 時間의 現象에 傾倒한 結果의 作品으로 《易의 音樂-Music of Changes》(1951)을 내었고, 주사위 던지기나 그와 유사한 偶然의 作用을 통한 音樂의 偶然性(chance operation)에 이르게 되었다. 그러나 우리는 그러한 우연의 작용이 時間의 成就인지 아니면 時間에 대한 降服인지를 아직 판단하지 못하고 있는 것이다. 결국 Cage의 創作思想은 音의 變革에서 출발하여 人間精神의 變革을 志向하기에 이른 것이며, 이 경우의 藝術은 行爲인 동시에 思考의 調整에 의한 行動인 것이다.

1950年代 중엽, 西獨의 도나우싱겐의 現代音樂祭에서 피아니스트 David Tudor와 함께 Cage의 音樂이 소개된 이래, 빗발치는 논쟁을 전개시킴으로써 유럽의 作曲界에 커다란 충격을 안겨다 주었다. 그 중에서 특히 유럽의 중요한 두 作曲家, Karlheinz Stockhausen과 Pierre Boulez가 두드러진 영향을 받았다고 알려져 있다.⁴²⁾ Stockhausen의 《자이트메제-Zeitmesse》(1956) 《피아노곡 11번-Klavierstucke XI》(1956), 그리고 《지클루스-Zyklus》(1961)는 연주자의 선택에서부터 無爲의 表現에 이르기까지 거의 Cage와 같은 偶然의 選擇을 허용하고 있으며, Boulez는 Cage가 표현하는 偶然이라는 것이 「不注意의 結果」라고 비난하면서 偶然이라는 思考를 構造自體의 觀念속에 흡수시켜 통합하려고 주장하였다. 그래서 그는 偶然을 和解시키는 可能性의 探究로서 이른바 「調整된 偶然(controlled chance)」⁴³⁾이란 방법을 생각하기에 이른 것이다.

Boulez와 Stockhausen을 비롯하여 현대음악의 많은 다른 作曲家들은 Cage의 創作理念과 함께 Messiaen에 의해 시작된 音樂의 思考의 變化를 자신의 傳統的 基礎에 의지하는 한편, 非西歐音樂과의 비판적 만남을 통하여 계속 지속시켜 나갔다. Boulez는 앞에서引用한 바 있는 작은 인터뷰에서 다음과 같이 말하고 있다.

「나에게 있어서 특히 중요한 것은, 우리의 전통에 없는 개념들입니다. 나의 과제는 異邦의 것을 그저 몽땅 수용하는 것이 아니라 우리의 문화속으로 變容하려는 것입니다. 영향이라는 것은 자신의 고유한 것으로 변화시킬 수 있을 때만이 의미가 있는 것입니다. 일본음악이 나를 매혹시키는 것은 단 1회적인 시간의 추상적 개념입니다. 누가 만일 5음음계에만 관심을 추구한다면 그는 근본적인 것을 놓치는 것이 됩니다. 발리에는 특수한 음의 개념이 있는데, 그것은 곧 음은 항상 죽는다는 것입니다. 그곳의 음악은 이러한 개념에 의해서 형성됩니다. 내가 관심을 갖는 것은 바로 그러한 非西歐文化의 音樂思考와 관련된 문제들입니다.」⁴⁴⁾

音列音樂의 總體的 結合을 분명히 나타내고, 限定的인 것과 非限定的인 것, 精神的인 것과 直觀的인 것을 作品안에서 어떻게 相互連結시킬 수 있을까 하는 方法을 찾는 것이

41) 「모든 것이 끝없이 지나가 버리는 것이 물이 실새없이 흘러가는 것과 같다. 가는 것이 이와 같을 진저! 밤낮 없이 쉬지 않는도다」

42) David Ewen : *Composers of Tomorrow's* (New York : Dodd, Mead & Company, 1971), p.142.

43) *Ibid.*, p.143

44) Hans Oesch(1976) : *Op.cit.*, p.293.

문제가 되었을 때에, Boulez와 Stockhausen은 거의 동시에 「調整된 偶然」을作曲과 연결시키는 相異한 解決策을 발견하게 되었다. 이것과 관련하여 Boulez는 다시 東洋을 言及하였다.

「……예를 들어 印度音樂은 일종의 구조적 포르만트(strukturellen Formanten)를 自發의 卽興에 연결시킴으로써 이 문제에 꽤 쉽게 접근하여 일상적 해결을 줍니다.」⁴⁵⁾

Boulez는 그의 작품 《제3피아노소나타》(1957)와 《플리 슬론 플리-Pli selon Pli》(1957-62)의 우연적이며 엄격하게 작곡된 부분에서 결코 그에게 친숙하게된 印度의 라가적 즉흥곡이나 印度의 意味의 音樂을 모방한 것이 아니라, 印度의 그것과 對比되도록 시간이 相異한 방법으로 살아져가며 원리적으로 다른 음악형식의 構造物을 창조해 낸 것이다. 그의 포르만트, 즉 특수한 “偶然”을 가지고 좀 더 커다란 連繫를 가능케 해 주는 基本構造는 라가와는 근본적으로 다른 것이며, 그 응용도 印度의 것과 비교될 수 없는 것이다. 서로 對比되는 音樂的 思考안에서 東洋과 西洋은 만나고 있는 것이다.

7. 새로운 世界音樂

世界音樂의 觀點은 1900년 이후 여러가지 樣相으로 나타나고 있지만, 일찌기 音樂 그 자체가 하나의 宇宙이며, 그것은 世界의 模寫 또는 目標로서 이해되었다. Alexander Skrjabin(1872-1915)의 1908년 이후 神祕主義의 最高最後의 大悅의 音樂構想이나 Debussy를 비롯하여 非西歐音樂에의 깊은 關心을 표명한 많은 作曲家의 異國主義의 作品도 넓은 의미에서 보면 世界音樂의 範疇에 屬하는 것이다.

Georg Capellen은 1906년에 출판된 그의 論文 “새로운 異國의 音樂樣式(Ein neuer exotischer Musikstil)”중에서, 「世界音樂이란 하나의 새로운 異國의 音樂樣式을 통하여 하나의 새로운 藝術領域으로 나가지 않으면 안된다」⁴⁶⁾고 요구하고 있다. 이 경우의 「世界音樂」이란 異國의 旋律, 音階 그리고 여기에서 이루어지는 和聲을 통하여 西歐의 音樂이 西歐의인 것이나 異國의인 것이 아닌 하나가 되어야 한다는 百科辭典의인 概念이다. 東洋과 西洋의 結合을 통하여 이루어진 새로운 異國의 音樂樣식이 곧 世界音樂이라는 것이다. 그러나 世界音樂이라는 개념은 創造者의 民族的, 個性的 狀況에 따라 여러가지 變色되게 마련이다. 그러므로 世界音樂은 個性的인 同時에 普遍的인 것으로서 傳統的 西歐樣式안에서 異國의 補遺를 통하여 個性的인 것과 普遍的인 要求를 동시에 充足시키는 하나의 凝集樣式인 普遍主義의 思考에서 이루어진 Friedrich Schlegel은 보편주의적 사고가 浪漫主義의 產物이라고 보고 다음과 같이 批駁하고 있다.

「이제 人類民族史에서 아시아인과 유럽인이 하나의 커다란 家族, 끊을 수 없는 總體를 구성하듯이 우리는 모든 文化민족의 文化를 전진하는 發展으로서, 또 유일하게 內的 連

45) Pierre Boulez : “Alee,” in : *Dar mstadter Beitrage zur neuen Musik I* (1948), p.48.

46) Jurg Stenzl : “Orient fahrten,” in : *Zwischen den Grenzen hrsg.v. Dieter Rexroth*(Mainz : B. Schott's Sohne, 1979), p.123 再引用.

結을 가진 構造로서 이루어지는 하나의 커다란 總體로 간주되도록 노력해야 할 것이며, 그 속에서 자신만이 지닌 많은 고집과 제한된 見解가 사라져야 되며, 모든 것이 相互關係속에서 비로소 이해되고, 또 모든 것이 빛속에서 새롭게 나타나야 할 것이다」⁴⁷⁾

먼곳에서 靈感을 추구하던 浪漫主義는 오늘날에 와서는 音樂에서의 東洋遍歷으로 나타나게 된 것이다. Messiaen의 創作은 많은 유럽의 東洋遍歷者를 위한 본보기가 되었으며, 그 精神은 언제나 世界音樂의인 表現에 그 基礎를 두고 있다. 새로운 世界音樂의 理念은 제 2차 세계대전 이후 Stockhausen을 비롯한 많은 젊은 作曲家들의 作品에 潛在되어 나타나고 있다.

第2次世界大戰 이후 世界文化의 交流가 증대되어 유럽인들이 아시아의 民族과 音樂을 알게 되었을 뿐만 아니라, 유럽인 자신의 文化와 文明的 業績의 質과 生産力에 대한 信賴가 크게 줄어들게 되었다. 이 結果의 한 측면에서는 國家와 社會에 대한 反對와 戰爭이며, 다른 측면에서는 요가와 禪, 아니면 麻藥으로의 逃避이다. 이러한 危險이 오늘날의 普遍主義의 世界音樂의 思考를 實現함에 있어서도 內在하고 있는 것이다. 西歐人들의 이러한 精神的 脫出은 오늘날 까지도 그들로 하여금 東洋文化에 대한 깊이 있는 理解에서 비롯된 東西洋의 綜合이라기 보다는 하나의 附隨物로 여기는 誤解만을 가져왔을 뿐이다.

아시아音樂이 西洋의 樣式範疇 안에서 가지는 의미는, 오늘날에는 더이상 그럴듯한 模倣이나 讚辭에 국한시킬 수는 없는 것이다. 왜냐하면 그것은 결코 世界音樂으로 引導되지 않으며, 오히려 異質의으로 混合된 “잡동사니”에 지나지 않기 때문이다. 東洋에 接近하려는 眞摯한 作曲家에게 있어서는 무엇보다도 非西歐的 構造原理의 知識과 關聯하여 자신의 個性的이고 西歐的인 音樂手段과 方法으로써 音樂을 作曲했을 때만이 論議의 여지가 있을 뿐이다. 그렇게 함으로써 作曲의인 思考에 非西歐的 影響이 나타난다. 그러나 이것을 이룩하기 위해서는 外來의 音樂文化에 대한 철저한 연구가 필요하다. 오늘날에는 레코드를 들음으로써 뿐만 아니라 外來의 樣式으로 음악을 연구하거나 작곡하기를 배움으로써 그것을 試圖하고자 하는 일련의 作曲家群이 있는데, 그 중의 한 사람으로서 美國의 Steve Reich를 들 수 있다. 그는 발리人으로 하여금 가물란 악기를 연주하도록 했으며, 西아프리카의 打樂器技巧를 연구하여 그의 作曲에 反映함으로써 그의 作品은 발리와 西아프리카음악에 비하여 美國的 裝飾이 특히 돋보이는 樣式으로 작곡되었다.

非西歐의 藝術音樂과 民俗音樂을 매우 특수한 방법으로 眞摯하게 연구한 作曲家 중에 Luigi Nono가 있다. 그는 劇音樂을 작곡함에 있어서 中國의 歌劇 및 日本의 가부키(Kabuki)와 노오(No) 音樂을 연구함으로써 도움이 되었는데, 그것은 다름이 아닌 음악적 외래문화에 대한 규범적인 人聲의 相異性이다.

「相異한 國語의 音聲學과 목소리의 상이한 物理音響의 表現可能性과 관련하여 發聲器官의 여러 상이한 부분에 대한 分析的이고도 比較的인 研究는 꼭 필요한 것이다. 또한

47) Friedrich Schlegel : *Vorlesungen über Universalgeschichte*= *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe* hrsg. v. Ernst Behler, XI V (München 1960), p.167

多様な 社會와 文化의 習慣과 風習에 따른 發聲의 比較研究도 아주 기초적으로 필요한 것이다.]⁴⁸⁾

이러한 연구자세에 있어서, 中國歌曲의 使用은 引用에 끝나거나 단순한 受容으로 裝飾의 次元에 머무는 것이 아니고, 固有한 關係속에서 構造的 意味를 부여 받게 되는 것이다.

非西歐音樂의 受容에 따른 音樂的 思考와 關聯하여, Stockhausen은 매우 중요한 의미를 지니는 작곡가이다. 그에게 있어서는 모든 시대, 모든 민족의 음악, 심지어는 外界의 音樂이라 할지라도 작곡적으로 가능하게 응용된다고 말하고 있다.

「……나는 내자신의 밤낮의 꿈을 아주 상이한 시대와 문화영역의 상이한 사람들에게서 조차 실현하고 있다.」⁴⁹⁾

Stockhausen은 日本의 神道寺院과 佛教寺院에서 살았다. 발리에서 작업을 했으며, 그리고 그가 알고 승인하길 원하는 것 보다도 더 많이 非西歐音樂을 흡수하였다. 그는 이러한 경험을 電子的, 聲樂的, 器樂的으로 작곡된 《힘넨-Hymnen》(1966-71)에서와 같이 既成作品斷片의 引用이 쓰여지는 콜라주(Collage)의 기법을 응용하지 않았다. 그가 《7일중에서-Aus den sieben Tagen》(1968)에서와 같이 연주해석함에 있어서 超國家的인 것이 모든 음악적 사고를 지배하는 直觀音樂(intuitive Musik)을 작곡하든지, 《슈티뮹-Stimmung》(1968)에서 처럼 冥想音樂(meditative Musik)을 쓰던간에, 그에게 있어서는 化學的 結合과도 같이 아시아적 生命體가 그의 새로운 音響構造속으로 흘러 들어가는 것이다.

Stockhausen의 共生的 藝術樣式은 서로의 간섭과 서로의 작용을 통하여 多様な 樣式을 統一함으로써 얻어진 결과이다. 1966년 日本에서 제작된 《텔레무직-Telemusik》에서 중요한 점은 역시 이 作品이 共生的 藝術이라는 것이다. 그렇다고 해서 여기에서 電子的으로 生成된 音이 이미 존재하는 음악과 함께 藝術的 統一體로 이루어졌기 때문이 아니라, 作曲者가 그에게 알려진 日本의 가부끼극장, 일본사찰의 현수식, 발리의 가믈란 음악, 아프리카의 산사(Sansa)음악 등과 같은 全世界의 音樂要素를 結合하였다는데 그 중요한 의의가 있는 것이다. 그의 創造는 그가 밝히고 있듯이 「나의 음악을 쓰는 것이 아니라 모든 세계, 즉 모든 나라, 모든 민족의 음악을 쓰는 방향으로 한 걸음 전진한 것」⁵⁰⁾으로서, 그에게 있어서 오래된 꿈의 實現을 의미하는 것이다.

48) Luigi Nono: *Texte-Studien zu seiner Musik* hrsg.v. Jurg Stenzl(Zurich/Freiburg i Br.: Atlantis, 1975), p.190.

49) Hans Oesch: "Interview mit Karlheinz Stockhausen," in: *Molos/Neue Zeitschrift für Musik* I (1975), p.459.

50) Karlheinz Stockhausen: *Texte zur Musik III* hrsg.v. Dieter Schnebel(Köln: DuMont Schauberg, 1971), p.79.

東洋과 西洋의 만남은 이미 數世紀前부터 布教나 經濟的 交易을 目標로 시작되어, 漸次的으로 두 文化사이의 知的 接觸으로 발전되었으나 文化的 側面에서의 本格的인 交流는 극히 最近에 이르러서 었다. 그나마도 언제나 「西洋에 미친 東洋의 영향」으로만 그 相互關係가 이루어져 왔을 뿐이다. 그러나 오늘날에 와서는 東洋과 西洋의 精神的인 和解가 必要性을 실실히 깨닫고 그러한 一方의인 相互關係가 아닌 그 統一을 이루려고 여러가지 方法으로 試圖되고 있는 것이다. 19世紀初半에 이르러서도 東洋이 西歐人들에게 알려진 것은 대부분 宣教師나 旅行者들에 의해 쓰여진 宣敎報告書나 旅行記에 머물러 있었음으로 中國을 비롯한 東洋의 古典文化世界가 지닌 探奧한 思想에 대해서는 거의 알려지지 않았다. 19世紀末에서 20世紀初에 걸친 時期에 西歐人들은 西歐가 지니고 있는 物質萬能主義와 그것에서 유발되는 個人的 絶望感으로 인해 그 突破口를 東洋의 文化와 思想에의 關心으로 돌리게 된 것이다.

音樂的 異國主義는 非西歐文化가 지닌 음악적 요소를 西歐音樂의 珍奇한 附加的 效果로 다루는데서 부터 成立되었고 그 客觀的 遭遇는 이루어지지 않았다. 말하자면 그것은 유럽中心主義와 더불어 植民主義的 搾取態度에서 비롯된 것이다. Debussy가 가를란 음악에 대한 태도도 가를란 음악이 그로 하여금 새로운 理念을 깨우치는데 觸媒的인 刺戟要因이 되기는 하였지만 가를란 음악의 本質을 알지 못하였으므로 眞正한 遭遇가 이루어질 수 없었다.

20世紀에 들어와서는 東・西洋의 遭遇가 보다 새로운 次元에서 이루어졌는데, 그것은 먼저 自國의 民俗音樂에 潛在된 東洋音樂과의 接觸으로 나름대로의 創作世界를 이룩한 Bartók와 Stravinsky, 中國音樂의 概念과 相通하는 소리의 개념을 적용한 Varése를 비롯하여 東洋音樂이 지닌 音響과 言語的 要素를 音樂素材로 받아들이는 Messiaen과 Cowell, 그리고 中國의 易經과 佛敎의 禪을 포함한 東洋의 哲學을 새로운 作曲原理로 받아들이려는 Cage와 Stockhausen등의 眞摯한 研究와 創作의 結果로 나타난 것이다.

東洋音樂과 西洋音樂은 本質的으로 다른 文化圈에 그 뿌리를 박고 있다. 그러므로 두 音樂文化가 하나로 融合된다는 것은 어려운 뿐만 아니라 그 意義를 發見할 수도 없는 것이다. 두 音樂文化의 바람직한 相互關係와 遭遇는 각각의 音樂文化가 固有한 것으로 變化되고 發展시킬 수 있을 때만이 義味가 있는 것이며 결코 이것도 저것도 아닌 異質的인 것의 混合을 의미하는 것은 아니다.

따라서 새로운 「世界音樂」으로서의 두 音樂文化의 만남은 個性的인 동시에 普遍的인 音樂思想에서 비롯되는 것으로서, 그것은 技法의 問題가 아닌 意識의 革命이 前提되고, 각각의 音樂思想과 構造原理에 대한 眞摯한 研究가 있을 때만이 그 成立이 可能的인 것이다.

참 고 문 헌

- 尹良錫: “音樂創作에 있어서의 民族性的의 問題,” 「啓明論叢」 第5輯, 大邱: 啓明大學出版部, 1968.
- 尹良錫: “禪의 意味에서 본 John Cage의 創作理念,” 「藝術論文集」 第15輯, 서울: 大韓民國藝術院, 1976.
- 李龍範: “東洋의 現代의 意味,” 「學問과 藝術」, 서울: 博英社, 1962/1964.
- Allen, Warren D.: *Dhilosophy of Music History*, New York: Dover Publications, 1962.
- Boluez, Pierre: “Alea”, in: *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik I*, 1948.
- Cage, John: *Silence*, Conn: Wesleyan University Press, 1961.
- Chou, Wen-Chung: “Asian Concepts and Twentieth Century Western Composers”, in: *The Musical Quarterly*, Vol. LVII, No. 2, New York: G. Schirmer, 1971.
- Ewen, David: *Composers of Tomorrow's*, New York: Dodd, Mead Company, 1971.
- Franke, Wolfgang: *China and The West—The Cultural Encounter 13th to 20th Centuries*, 金源模譯: 東西文化交流史, 서울: 檀國大學校出版部, 1980.
- Gradenwitz, Peter: *Musik zwischen Orient und Okzident*, Wilhelmshaven/Hamburg: Heinrichshofens Verlag, 1977.
- Gurlitt, Wilibald(Hrsg.): *Riemann Musiklexikon, Sachteil*, Mainz: B. Schott's Söhne, 1967.
- Hirsbrunner, Theo: *Debussy und seine Zeit*, Bern: Laaber-Verlag, 1981.
- Hindemith, Paul: *A Composer's World—Horizons and Limitation*, Cambridge: Harvard University Press, 1962.
- Kostenlanetz, Richard(ed.): *John Cage*, New York: Praeger Publisher, 1970.
- Kuckertz, Joseph: “Die klassische Musik Indiens und die Aufnahme in Europa im 20. Jahrhundert”, in: *Archiv für Musikwissenschaft XXXI*, 1974.
- Nono, Luigi: *Texte—Studien zu seiner Musik*, hrsg.v. Jurg Stenzl, Zurich/Freiburg i. Br.: Atlantis, 1975.
- Oesch, Hans: “Die europäische Rezeption aussereuropäischer Musik”, in: *Funk-Kolleg Musik*, hrsg. v. Carl Dahlhaus, Frankfurt/M: Fischer Taschenbuch Verlag, 1981.
- Oesch, Hans: “Interview mit Pierre Boulez: in: *Melos/Neue Zeitschrift für Musik II*, 1976.”
- Oesch, Hans: “Interview mit Karlheinz Stockhausen” in: *Melos/Neue Zeitschrift für Musik I*, 1975.
- Pfitzner, Hans: *Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz*, Berlin, 1919.
- Schlegel, Friedrich: *Vorlesungen über Universalgeschichte= Kritische Friedrich-Schlegel—*

Ausgabe hrsg. v. Ernst Behler, XIV, München, 1960.

Stenzl, Jurg: "Orientfahrten", in: Zwischen den Grenzen hrsg. v. Dieter Rexroth, Mainz: B. Schott's Söhne, 1979.

Stockhausen, Karlheinz: Textezur Musik III hrsg. v. Dieter Schnebel, Köln : DuMont Schauberg, 1971.

White, Eric Walter: Stravinsky, Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1969.

Zusammenfassung

Die musikalische Begegnung des Europas mit Asien im 20. Jahrhundert

von YOON Yang – Seok

Die Geschichte des Einflusses asiatischer Kulturen auf die europäische Musik lässt sich unter dem Stichwort "Exotismus" zusammenfassen. Man denke an die Turkenmode des 17. und die Chinoiserien des 18. Jahrhunderts, an die Orientsehnsucht und Zigeunerromantik im 19. Jahrhundert, das starke Interesse der französischen Impressionisten an Aussereuropäischem. Wie immer in der Kunst gehen Malerei und Literatur voraus; und dabei sind sich ausnahmsweise einmal alle einig: Romantiker, Symbolisten, Realisten, Impressionisten und Neoromantiker. Erst später folgt die Musik – Bizet, Debussy, Ravel und Puccini vor allem sind Vertreter des Esotismus, aber auch Rimsky – Korsakov, Massenet, Delibes und gelegentlich sogar Verdi und Richard Strauss zollen ihm Tribut.

Auf diese abendländische Situation trifft nun ein antiabendländischer Stoss, den die gewaltige geistige wie musikalische Auseinandersetzung mit dem Asien und der ganzen Welt heute rückschauend in seinen Phasen wie seiner Bedeutung klar erkennen lässt. Die bedeutenden Komponisten des frühen 20. Jahrhunderts suchten Besonderes, auch aus spezifischer Kultur Kommendes zu retten, indem sie einerseits den eigenen individuellen Ton pointierten, andererseits die latente oder mehr inoffiziell vorhandene Musik ihres Landes in ihren Kompositionen aufhoben.

Demnach hat sich die neue Musik mit mancherlei Exotischem, zumal aus dem östlichen Asien, angereichert: andauernde Klänge, denen nachzuhören ist, unbekannte Instrumentalfarben, Zitate der fernen Musik, Improvisationspraktiken, fremdartige Aufführungsrituale, Musik aus anderem Geist – und andere Philosophie der Musik. Die Bedeutung asiatischer Musik für westliche Stilkreise kann heute nicht in wie immer auch begründeter Anbiederung beruhen, weil eine solche nicht einmal zu einem musikalischen Esperanto und schon gar nicht zu Weltmusik führt, sondern Mischmasch bleibt.

Für einen ersthaften Komponisten kann nur diskutabel sein, Musik mit den eigenen, also westlichen Klangmitteln und Methoden im Lichte der Kenntnis auseuropäischer Strukturprinzipien zu schreiben. Dann manifestiert sich der auseuropäische Einfluss im kompositorischen Denken. Dies zu erreichen, bedarf es aber des gründlichen Studiums fremder Musikkulturen. Was jedoch selbst in der universeller gewordenen Musik noch aussteht, ist die Musik der einen Welt. Sie bedürfte vor allem der Anstrengung, das Fremde und Eigenartige der vielen Arten exotischer zu erfahren.