

Standing on the World of “In Between” A Quest of Modernity in the World of Music

Suka Hardjana
Conductor, Ensemble Jakarta

The word modern in all of its implications might not make any confusions to those people who live in a modern society or country with such a forwarding standard of economic development and super high technology — two factors mostly related to the word modern — such as the USA, most of European countries, Japan or Korea, where people are being used with the daily operations of modern life style. It is, however, obviously different when we imply the same word in some countries, probably even at the largest part of the world, which still have so many difficulties with the progression of so-called modern civilization.

Is modern just a life style, a certain level of high enreachment of human civilization — a certain cultural standard of *utopia mundi*, or is it just simply an ignorable phenomenon of a shining world materialism? The sense of modern and modernization is in fact not quite the same from time to time and from place to place.

Regarding the time progression there is always a certain inequality in the world. The discrepancies lie upon the difference of each condition in its definitive time, place and tool. Some people had already stepped down the moon and tripped the outer space by supersonic aeroplane, confronting parts of the world to each other by super modern human media without any constraint; while the rest of the world have never touched even a handset of a telephone or body side of a truck. They may have known the word “modern” but they have never been able to get a chance to grasp the meaning of to be “modern” in the real sense of the word.

How could we then discuss the “Process of Modernization of Music,” when the gap of our understanding about the notion of modern and/or

modernization is too big? What is modern and modernity in the world of music, in common and in specific term? Is anything coming up of something new and differing from an old creation or order could be considered as something modern? The question is naturally elementary and naïve, but it still hasn't been answered until now.

One day, a number of simple old songs were suddenly said to be modern just because they were played on a digital computerized keyboard. On the other occasion a refined old classical *gending* (a musical composition for gamelan ensemble) and a contemporary modern composition for gamelan were called to be old-fashioned, simply because both of compositions were played on gamelan ensemble. Gamelan as well as Western instruments are equally the same age and old established musical devise, but not necessarily the music. That simple incidents show how the notion of modern was misunderstood. Modernity and modernization would be considered as matter, not as spirit of invention. Modern would be something perceived as an action, not as an attitude or way of thinking. Perceivably many people and countries of the world become to be subject of modernization, not trigger or actor of modernization. Why is it so?

In some cases, modernization was as it were something slipped or planted to people, precisely the same as a plantation technique in the farm. Since modernization was in some extent not something basically to be enlightened to people, the modernization and the feeling of "being modern" straggling all over the world were in many cases something in prior to be accepted as a final product (of the Western civilization). Modernity is merely "a must of" necessity, rather than a "necessity" of a need. It becomes a sort of symbolic (self-)esteem to a certain society, instead of accepting it as an attitude of mind to solve the struggle of life into something more productively better condition for the future. It has been acknowledged that the attitude of modernization was invented primarily in context with the Western civilization and Western culture and was adapted progressively by some Asian countries like Japan, Korea, Taiwan, Hong Kong, Singapore, etc. The attitude towards modernism, as a matter of fact, is quite a problem for the rest of the world. Indeed, cultural encountering among people could only be done in an equal basis, when the level of knowledge and cultural stages proportionedly equal, too.

As it is known to us, the Western culture and civilization was introduced to Asian people mostly through the act of expansion-politics of the Western countries long time ago during the colonial period. The Western music¹ was

¹The term "Western music" is actually exaggerated, because in essence it was not music in

introduced to Indonesia during these period of colonial era (1602-1945) by the Dutch, English, Spanish and Portuguese. Primarily it was simple music for church liturgy, official ceremony, military and exclusive entertainment. The Indonesian had been related closer to the "modern music" essentially at the beginning of 20th century. Yet it was limited to especially public entertainment music or so-called applied music, which most of all comes from Western popular and classical music. The emerging of nationalism in 1930's raised up the renewal of Indonesian music perspectively into a contemporary modern music.²

In 1950's the National Radio Broadcasting Station represented the new model of Indonesian music in 3 genres. These were Music Seriosa (serious music), Music Hiburan (entertainment music), and Music Kroncong (kroncong music). It is interesting to note that the first genus — the serious music — is principally a sort of vocal music in lead form strongly inspired by the music of the early Romanticism of the 19th century of European music such as — oddly to say — Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Wolf, etc. The second genus — the entertainment music — has been associated strongly to American pop and jazz music. And the third genus has been characterized by both of remarkable influences of Indonesian music and Javanese gamelan music. When the first and the second kind of genres could be determined as obviously adapted acculturacy music, the third genus was a sort of synchronic music of West and East. Later on, in post-1950 era of nationalism, appeared a lot of other "syncretic" music, as well as another genres of modern music in Indonesia. One of the most popular among them are "Dangdut" music and the newest "Campur Sari" music. It is interesting to say that, other than Kroncong, Dangdut was derived from Indonesian ethnic music with Indian music and in some respect with the music of Middle East, while Campur Sari is a sort of newly syncretic music of Kroncong and Javanese gamelan music!

The years 1950's saw also the beginning of period when several young Indonesian musicians for the first time were sent abroad to pursue the study of Western music, primarily to Holland, France, Germany, Italy, England, the USA and Japan. Those people studying music abroad (say, Western countries) and the "exponents" of Radio Music Competition were those of people who, among others, settled up the modern music in Indonesia today.

terms of grassroot Western/European music culture. It was in fact just the peripheral surface of the so-called Western Music.

²The National Radio (later Radio and Television) Music Competition for Composer and Singer, and the opening of Music High School (later Academy of Music) in Yogyakarta, 1952, was evidently a new beginning of modern music in Indonesia.

It is needless to say that the discourse of popular music is all in all just the same symptomatic all over the world. It is under and depends on the American and Western industrial influences. It is also true that it differs from “time” and “space,” the education system, radio, TV, film, recent high media electronic or computer system — as a tool — give the biggest influence to the forming of today’s modern music. And apart from the modern public media, the affluent of productive manufacture of mass and modern music instruments have also definitively great part in the proceeding process of modern music in Indonesia today.³

Through the aggressively public media, school system, and especially politics of culture-mercantilism, since 1970’s, the modern music has been spread over the land extensively. After all we seemingly know that this sort of cultural expansion was and is in essence not only a profile of merely modernization, but Westernization under the slogan and people’s stimulus of global spirit that sounds like: “Westernization first, local next!”

Paradoxically I’ll quote a crucial critique of a Western composer, published in *Music in Germany* (1990):

(Hans Zender)

“... it can be said that commercial considerations have established themselves in the arts in Western Europe today, following the American example, in a way that didn’t previously exist. Or as Karlheinz Stockhausen recently and drastically put it: the celebrated German culture is nothing but ... the ultimate feeble Coca Cola imitation? We are subjected to commercial dictatorship amid our outer freedom.”

Is what we care about Westernization in fact equal to Americanization? Evidently, like the power of politics and economy, the power of music tend to culturally seizing control, too.

Some decades ago in early 1970’s I was fortunate having the chance to reinterpret on playing a wonderful piece of Korean prominent maestro Isang Yun’s *Riul*, 1968. The piece was not an easy one. It was full of complexities, high standard in technical term, very much folklorish (I supposed) and referring to those days was obviously modern. Because of its musically high standard, the piece is still not an easy one to be played even today. Some years later I was made familiar with some works of Japanese modern composers Maki Ishii, Toru Takemitsu, Yuji Takahashi etc. and some Indonesian composers: Paul Gautama Sugiyo, Slamet A. Sjukur etc.

³The expansion of Yamaha, Kawai, Roland, Casio, Fender etc. music device in Indonesia caused thousands of thousand of young people involving into the music activities.

Those Asian prominent composers I mentioned are tiedly related to the path of Western music culture, determinate in their use of technical form, style, and modern way of composing method and system (in terms of articulated and artificially enlarged development in form, structure, technique and musical expression).

The leading Korean composer Isang Yun and Indonesian composer Paul Gautama Sugiyo were both at the same period students of German Composers Boris Blacher in Berlin in 1950's. At the same time Japanese composer Yuji Takahashi brought 3 years in Paris and 6 years in the USA to carry on his music study, among others with Yanis Xenakis, Nadia Boulanger, Piere Boulez, John Cage, while the Indonesian composer Slamet A. Sjukur studied in Paris with Paul Schaeffler and Olivier Messiaen. Toru Takemitsu was the only "self made man" composer, was known as the new Japanese "impressionist," combining the Western technique of composition in the spirit of Eastern mysticism and symbolism.

In 1998 there were three different music competitions in Indonesia. The first was Indonesian Music Competition for contemporary music, the second and the third were held by Asian Composers League (ACL), and there were Asian Music Competition for young composers and Music Competition for Young Indonesian Composers. There were included 20-48-15 (final) new modern compositions, finally selected from more than those number of participants. Only 5 (ca 6%) from the whole compositions were written obviously in the spirit of the natural environment or traditional resources. They didn't win the prizes. The rest were written in Western style epigonic composition technic. Nevertheless, to my impression by the time being to recent days, the Asian composers were/are preoccupied by their model of Western music masters — until then in 1970's when a strong phenomenon of the spirit of "back to indigenous music and culture" reissued by some composers of Asian countries. However, roughly speaking, referring to the facts of our imperative reality, the terms modern, modernity or modernization haven't been changed until today: it suggested to a discourse of Western impact of culture and way of thinking. It raised to the first question of our discussion in looking for the Asian spirit of encountering East and West in the future.

I shall put some lines of interesting notes from Korean composer Jin Hi Kim and American Musicologist Chau Wen-chung, published in *ACL Bulletin* 1997/1995, as follow:

(Jin Hi Kim)

"... Secondly, the dominance of Western music has left a deep imprint on Asian

composers. Many composers train in Europe and America and strive to function within the standards of composition set in the West.”

(Chau Wen-chung)

“Five hundred years ago cultural change seized Western Europe. This change was fed, in part, by ideas and events from beyond its geographical boundaries. The rest of the world was unaware, unable to actively participate and consequently suffered the predictable fate of not being able to influence change or to escape from being a helpless victim of that cultural change. Today, when every society in the world could choose to be an active partner in cultural change, are we willing? Are we prepared?” (From speech given at the International Symposium, Berlin, 1988)

The indigenous music or the local genus, or the traditional music — or whatever you call it to point out the other music, which you might not consider as “modern music” — has indeed its own problematic and complexities in looking the way to its own development and forwarding its musical expansion. Looking the way of its musical expansion, the gamelan music in Indonesia has developed its own world and its music expression. Its encounter to the Western world was/is uniquely “face to face” resistendable. In short, it could be said, that the Western style of music composing technology in terms of form, structure, technique, and technics does not significantly interfere so much, but the other way around.

There are a lot of experiments had been made to combine and fit on both of Western and gamelan instruments. It always failed, merely not only because of the differences of physically natural outlook of the instruments — concerning the scale and tuning system, the coloration of the sound character, musical form and structure, detail technical term and proceeding etc. — but even so more it is because of its different fundamental approach in its natural and philosophical conception of the musical contents. It is not just a sort of different common sense of taste and beauty in arts believe. It is because of aesthetic principle concept resulting from the distinct environmental and cultural background that makes both gamelan and Western music unfit to each other. In encountering the East and West, we can try to transform the inner spirit of the musical concept or the musical instrument, but not translate the basic culture into each other. It is needless trying to make a concerto or a variation on Beethoven’s theme for *gender* or *gong* (sorts of gamelan instrument) with gamelan or symphony orchestra, or on the otherhand, composing a symphony form for gamelan orchestra. Debussy’s *Pagodas*, *Syrinx*, *Nocturnes*, *La Mer*; Messiaen’s *Turanggalila*, or Orff’s *Carmina Burana*, as we know, is a good way in formatting the

spirit of the “inner” beauty (art) of different culture. In this regard I would like to note two of American musicologists and composers:

(Jody Diamond, Festival of Indonesia, 1991 — conference summaries)

“... I’ve been playing Javanese music since I was 17 years old, and I consider that many of the musical rules of *karawitan* have supplanted the flute lesson in the third grade. When I hear a piano it actually makes me kind of uncomfortable — I don’t like the tuning, it sounds a little sterile and predictable. I’m very much attuned to things coming at the end, and I find myself liking music where lots of things are going on at the same time and my ears has to sort out relationship to them. As a composer I don’t have the struggle between East and West because I had very little Western compositional training. I compose mostly for gamelan, and I take as a model for composition what is (to the extent that I can understand it) Javanese and Balinese models for composition.”

(Michael Tenzer, Festival of Indonesia, 1991 — conference summaries)

“... Were all the composers who have been involved in various ways with cross-cultural processes? I wanted to raise a couple of points: do we have common ground in our aesthetic paradigms? There’s a difference in a ways that Western musicians perceived temporality (the passage of time) and the Indonesian perceived it. I think this has a profound impact on the way we conceptualize music composition. With the more linear paradigm that Western composers use, sound is an ongoing developmental component of a piece of music. With a circular temporal paradigm it’s more a self-contained unit. Are these barriers breaking down, or do they remain fundamental differences between us?”

Finally, to enclose the topic, allow me to tell you something from my respective cultural experiences in encountering to the “otherness,” that like many other musicians or artists, I personally realized, that I stand in the world of “in between” of any two extremely distinctive worlds, so-called East and West, modern and traditional, old and new etc. Let me give you some music examples and we will discuss it in context then.

‘낯 세계’에 서서 음악세계의 모더니티 모색

수카 하르자나(양상블 자카르타 지휘자)

강용식 옮김(서울대 석사과정)

여러 가지 함의를 갖고 있는 근대(modern)라는 말은, 미국이나 유럽국가 대부분, 일본이나 한국 등 근대 사회 또는 국가에 살면서 고도의 경제발전과 초고도의 과학기술—근대 하면 연상되는 두 요소—을 누리고 근대적 일상의 방식에 익숙해진 사람들에게는 혼란을 일으킬 여지가 없다. 그러나 같은 말을 아마도 세계의 훨씬 많은 부분을 차지하면서 이른바 근대문명의 발전에 아직까지 어려움을 겪는 다른 국가들에 쓰면 사정이 다르다.

근대는 그저 삶의 양식, 고도의 인간문명 단계, 문화적 지상낙원인가, 아니면 화려한 세계적 물질주의 속의 보잘것없는 현상에 불과한 것일까? 근대와 근대화의 의미는 사실 시간과 장소에 따라 전혀 같지만은 않다.

시간의 흐름으로 볼 때 세계에는 언제나 불평등이 존재한다. 괴리는 특정 시간, 장소, 도구에서 각 세계의 조건이 같지 않다는 데 있다. 어떤 사람들은 이미 달에 발을 디뎠고 초음속 비행기로 바깥세계를 여행하면서, 초현대적 매체를 이용해 아무런 제약 없이 세계 이곳저곳과 접한다. 반면, 세계의 나머지 부분은 전화의 ‘스’나 트럭의 ‘트’조차 모른다. 그곳 사람들도 ‘근대’란 말을 알고 있을 수는 있지만, ‘근대’라는 말의 진정한 의미를 이해할 기회를 결코 가져본 적이 없다.

근대나 근대화라는 의미의 이해에 존재하는 간극이 너무나도 큰데, 어떻게 ‘음악의 근대화 과정’을 논의할 수 있을까? 음악세계에서 근대, 근대성(modernity)의 일반적, 그리고 특별한 의미는 무엇일까? 새로 나타나는 것, 혹은 기존의 산물이나 질서와는 다른 새로운 것들을 근대적이라 할 수 있을까? 이 질문은 당연히 가장 기본적이고 소박한 질문이지만, 아직껏 대답은 주어진 적이 없다.

어느 날 갑자기 단순한 옛 노래들이 컴퓨터를 이용한 디지털 건반악기로 연주된다는 이유만으로 근대적이라 불린다. 반면, 옛 고전음악 젠딩(가블란 합주음악)과 가블란을 위한 현대 작품들은 가블란 합주로 연주된다는 이유만으로 구식이라 불

린다. 가블란 악기나 서구의 악기나 다 마찬가지로 오랜 역사의 음악적 장치이지만, 음악은 꼭 그렇지만은 않다. 이 단순한 보기는 근대의 개념이 어떻게 오해받고 있는지 보여준다. 근대성과 근대화는 발명의 정신이 아니라 질료로 여겨지는 경향이 있다. 근대는 태도나 사고방식이 아니라 일종의 행위로 이해된다. 세계의 많은 민족과 나라들은 근대화의 촉발자나 행위자가 아니라 근대화의 지배를 받는 대상이 되었다. 왜 이렇게 되었을까?

몇몇의 경우에 근대화는 말하자면 사람들에게 주어지거나 이식된 어떤 것으로, 농장의 플랜테이션 기법과 똑같은 것이다. 근대화는 어떤 면에서 기본적으로 사람들에게 계몽할 수 있는 무엇이 아니었기 때문에, 현재 전세계에 퍼져 있는 근대화와 '근대화되었다'는 느낌은 많은 경우에 (서구 문명의) 최종생산물로 받아들여지는 것의 전(前) 단계이다. 근대성은 육구의 '필연성'이라기보다 단순히 필연성의 '의무'이다. 어떤 사회에서는 근대성은 삶의 투쟁을 해결해 미래를 위한 더 낮고 생산적인 조건을 만들기 위한 마음의 태도로 받아들여지는 것이 아니라 일종의 상징적인 (자기)평가가 된다. 근대화의 태도는 주로 서구 문명과 서구 문화의 맥락 속에서 발명되었고 일본, 한국, 타이완, 홍콩, 싱가포르 등등 일부 아시아 국가들에 의해서 진보적으로 수용되었다는 사실은 잘 알려져 있다. 모더니즘에 대한 태도는 사실상 세계 나머지 지역에서는 고민거리가 아닐 수 없다. 정말이지 민족들 사이의 문화적 조우란, 지식 수준과 문화 단계가 비례적으로 똑같은 경우라야만 평등한 조건에서 이루어질 수 있는 것이다.

잘 알려져 있듯이 서구의 문화와 문명은 대부분 오래 전 식민지 시대 서양 국가들의 팽창정책에 의해 아시아에 소개되었다. 인도네시아의 경우 서양음악¹은 네덜란드, 영국, 스페인, 포르투갈 등에 의한 이 식민지 시기(1602~1945)에 들어왔다. 이것은 주로 교회 예배나 공공 행사, 군대, 순수 오락 등을 위한 단순한 음악이었다. 인도네시아인들은 본질적으로 20세기초에야 '근대음악'과 긴밀한 관계를 갖기 시작했다. 그러나 근대음악은 특히 대중 오락, 이른바 실용음악에 한정되어 있었고, 이는 대부분 서구 대중음악과 클래식 음악에서 온 것이다. 1930년대 민족주의의 출현은 인도네시아 음악의 부흥을 현대음악의 장 속으로 끌어올렸다.²

1950년대 국영 라디오방송은 인도네시아의 새로운 음악을 세 부류로 나누는 모델을 내놓았다. 곧 세리오사(*seriosa*, 진지한 음악), 히부란(*hiburan*, 오락음악), 크론콩(*Kroncong*)이다. 흥미로운 것은, 첫째 부류의 음악(세리오사)은 무엇보다 유럽의 19세기초 낭만주의 음악—베토벤, 슈베르트, 멘델스존, 볼프 등—의 영감

¹ '서양음악'이란 용어는 실제로 과장되어 왔다. 본질적으로 서양/유럽 음악 문화의 플루리적인 의미의 음악이 아니라, 사실은 이른바 서양음악의 껍데기였기 때문이다.

² 국영라디오(뒤의 라디오·텔레비전)의 작곡 및 성악 콩쿠르와, 1952년 요그야카르타의 음악고등학교(뒤의 음악아카데미) 설립은 인도네시아 근대음악의 새로운 시작을 의미하는 것이었다.

을 크게 받은 일종의 성악이 주도했다는 점이다.

둘째 부류(오락음악)는 미국의 팝 및 재즈 음악과의 연관이 크다. 그리고 셋째 부류는 인도네시아 음악과 자바 가믈란 음악의 영향이 두드러진다. 첫째와 둘째 부류의 음악이 분명히 수용되고 변용된 음악인 반면, 셋째 부류는 서양과 동양의 공시적인 음악이다. 나중, 1950년대 이후 민족주의 시기에 여러 가지 또다른 '혼혈(syncretic)' 음악과 함께 다른 종류의 근대음악들이 인도네시아에 나타났다. 그 중에서 가장 인기 있는 것들 가운데 '당뚝(Dangdut)' 음악과 최신의 '캄폴사리(Campur Sari)' 음악이 있다. 흥미롭게도 크론총과 달리 당뚝은 인도네시아 민족 음악에서 나왔으면서도 인도음악과 어떤 면에서는 중동음악의 특징도 가지는 반면, 캄폴사리는 크론총과 자바 가믈란 사이의 새로운 혼혈 음악이다.

1950년대는 또 젊은 인도네시아 음악인들이 처음으로 서양음악을 공부하기 위해 네덜란드, 프랑스, 독일, 이탈리아, 영국, 미국, 일본 등지로 유학을 간 시기이다. 외국(즉 서구국가)에서 음악을 공부하고 국영라디오 음악 콩쿠르를 '개창' 한 이 사람들이 누구보다 오늘날 인도네시아에 근대음악을 정착시킨 사람들이다.

대중음악의 담론이 전세계에 걸쳐 똑같은 징후로 나타나고 있다는 것은 두 말할 필요가 없다. 대중음악은 미국과 서구 산업의 영향 아래 있고 거기 의존하고 있다. 또, '시간' 과 '공간' 을 달리하며 (도구로서의) 교육제도, 라디오, TV, 영화, 최근의 첨단 전자매체와 컴퓨터시스템 등이 오늘날의 근대음악 형성에 가장 많은 영향을 주고 있다는 것도 사실이다. 근대의 대중매체와는 별도로, 근대 대중악기의 양산 또한 오늘날 인도네시아의 근대음악 진화과정에서 결정적으로 중요한 역할을 한다.³

공격적 대중매체, 학교제도, 그리고 특히 문화상업주의 정치학을 통해 근대음악은 1970년대 이후 나라 전역에 퍼졌다. 아무튼 이런 종류의 문화 팽창은 본질적으로 맹목적 근대화의 한 단면일 뿐만 아니라, "선(先) 서구화, 후(後) 지방화" 같은 슬로건 아래서 세계정신의 고취를 의도로 행해진 서구화였고, 지금도 그러하다.

역설적으로 여기서 『독일 음악(Music in Germany)』(1990)에 나오는 한 서양 작곡가의 신랄한 비판을 하나 인용하겠다.

(한스 첸더)

"... 상업적 고려는 오늘날 서유럽의 예술 속에 미국의 예를 따라 전예없이 확고한 모습으로 자리잡았다고 할 수 있다. 또는 최근 카를하인츠 슈토크하우젠의 독설처럼, 고귀한 독일문화는 결국 ... 초라한 코카콜라의 모방에 불과한 것인가? 우리는 외적 자유 속에서 상업의 독재에 종속해 있다."

³인도네시아에서 야마하, 가와이, 롤랜드, 카시오, 펜더 등등의 장비의 확산은 수많은 젊은이들이 음악활동에 심취하도록 만들었다.

서구화에서 우리가 걱정하는 것은 사실상 미국화와 같은 것인가? 분명히 정치적 및 경제적 권력처럼 음악에서도 권력이 문화를 장악해 가고 있는 경향이 있다.

수십 년 전인 1970년대 초에 나는 한국 최고의 거장 윤이상의 〈울(Riul)〉(1968)이라는 멋진 작품을 연주하는 행운을 얻었다. 쉬운 곡은 아니었다. 온통 복잡하고, 기교적으로도 높은 수준을 요구했으며, 한국의 토속 요소가 많은 것 같았고, 당시 기준으로는 분명 모던한 곡이었다. 음악적으로 높은 수준 때문에 오늘날에도 이 작품은 연주하기 쉬운 곡이 아니다. 몇 년 뒤 나는 이시이 마키, 다케미쓰 도루, 다카하시 유지 등등 일본 현대작곡가와, 파울 구타마 수기요, 슬라메트 A. 슈쿠르 같은 인도네시아 몇몇 작곡가의 작품들을 접하게 되었다. 이들 아시아 최고의 작곡가들은 서구의 음악문화가 걸은 길과 밀접하게 연관되어 있고, 테크니컬한 형식과 스타일, 그리고 (형식, 구조, 테크닉, 음악적 표현을 명료하고 용의주도하게 펼쳐 나간다는 점에서) 현대적인 작곡방법과 시스템을 탄탄하게 구사한다.

한국의 대표적인 작곡가 윤이상과 인도네시아 작곡가 파울 구타마 수기요는 1950년대 베를린에서 독일 작곡가 보리스 블라허 밑에서 같은 시기에 함께 공부했다. 그와 동시에 일본 작곡가 다카하시 유지는 파리에서 3년, 그리고 야니스 크세나키스, 나디아 불랑제, 피에르 블레즈, 존 케이지 등의 제자로 미국에서 6년을 더 공부했다. 반면에 인도네시아 작곡가 슬라메트 A. 슈쿠르는 파리에서 파울 셰플러(Paul Schaeffler)와 올리비에 메시앙에게 배웠다. 유일하게 ‘자수성가한’ 작곡가인 다케미쓰 도루는 서양 작곡기법을 동양의 신비주의 및 상징주의와 결합하여 일본의 새로운 ‘인상주의자’로 알려졌다.

1998년 인도네시아에서는 3개의 음악 콩쿠르가 열렸다. 하나는 현대음악 대상의 인도네시아 음악 콩쿠르, 다른 둘은 아시아작곡가연맹이 주최한 아시아 청년작곡가 음악 콩쿠르와 인도네시아 청년작곡가 음악 콩쿠르였다. 수많은 출품작 가운데 본선에 오른 것은 각각 20편, 48편, 15편이었다. 전체 가운데 5곡(약 6%)만이 자연환경이나 전통적 자원의 정신을 명백히 띠고 있었는데, 입상하지는 못했다. 나머지 곡들은 서구 양식의 아류 기법으로 작곡되었다. 당시부터 줄곧 내 인상으로는 아시아 작곡가들은 서구의 음악 대가들을 모델로 삼는 데 골몰해 온 듯했으나, 1970년대에 아시아 나라 일부 작곡가들 사이에서 “고유의 음악과 문화로” 돌아가자는 강력한 정신운동이 다시 일어나기도 했다. 그러나 대체로 말해, 우리가 당면한 현실에 비추어 볼 때 근대, 근대성, 근대화 같은 용어들은 오늘날까지도 변함없이 문화와 사고방식에 끼친 서양의 충격이라는 담론을 불러일으킨다. 여기서, 동양과 서양의 만남에서 아시아의 정신을 장차 찾으려는 우리 논의의 첫 번째 물음이 나온다.

1997년과 1995년 『아시아작곡가연맹 회보』에 실린 한국 작곡가 김진희와 미국 음악학자 차우 원충의 흥미로운 글을 잠깐 인용해 보겠다.

(김진희)

“... 둘째, 서양음악의 지배는 아시아 작곡가들에게 커다란 인상을 남겨놓았다. 많은 작곡가들이 유럽과 미국에서 공부하고, 서양에서 정해진 작곡기준 안에서 기능하기 위해 노력한다.”

(차우 원충)

“500년 전, 문화적 변화가 서유럽을 휘감았다. 이 변화는 부분적으로는 서유럽이라는 지리적 경계 밖의 사상과 사건들로부터 자양분을 얻었다. 나머지 세계는 이것을 지각하지 못했고 적극적으로 참여하지 못했으며, 따라서 변화에 영향을 끼칠 수 없고 문화적 변화의 힘없는 희생자가 되는 것을 피하지 못하는 예측가능한 운명을 겪어야만 했었다. 세계 모든 사회가 스스로의 선택에 의해 문화적 변화의 적극적인 참여자가 될 수 있는 오늘날, 우리는 그럴 의사가 있는가? 우리는 그럴 준비가 됐는가?”(1988년 베를린 국제 심포지엄 연설에서)

고유 음악이든 지역 장르든 전통음악이든—그밖에 ‘근대음악’이라고 여겨지지 않는 음악을 가리키는 어떤 말이든—나름의 발전방향을 모색하고 음악적 확장을 이루어나가는 데는 참으로 나름의 복잡한 문제들에 봉착한다. 음악적 확장의 길을 찾아 인도네시아의 가믈란 음악도 나름의 세계와 음악표현을 개발해 왔다. 가믈란과 서구세계와의 조우는 유례없이 ‘직접적’이고 지속적인 것이었고, 지금도 그러하다. 요컨대 형식, 구조, 테크닉 등 서구 양식의 작곡기법은 의미심장한 영향을 그다지 끼치지 않았고, 영향은 오히려 다른 면에서 발견된다고 하겠다.

서양악기와 가믈란 악기를 결합시키기 위해서 많은 실험들이 행해지고 있다. 실험은 언제나 실패였다. 음계와 조율체계, 음색 입히기, 음악의 형식과 구조, 세세한 기술용어와 진행 등 악기의 물리적이고 자연적인 외양의 차이 때문이기도 하지만, 더욱 중요한 이유는 음악 내용의 자연적이고 철학적인 개념에서 기본적인 접근방식이 다르기 때문이다. 그것은 예술적 신념에서 상식으로 받아들여지는 취향과 아름다움이 다르기 때문만은 아니다. 가믈란과 서구 음악이 서로 어울릴 수 없는 것은 판이한 환경과 문화적 배경에서 기인하는 미적 원리와 개념 때문이다. 동양과 서양을 마주세우면서, 이쪽의 음악개념이나 악기의 내적 정신을 저쪽으로 이식하려는 노력은 할 수 있지만, 이쪽의 기초문화를 저쪽의 문화로 해석할 수는 없다. 가믈란이나 교향악단에 젠더(gender)나 공(gong)을 더해 협주곡이나 베토벤 주제에 의한 변주곡을 쓰려는 시도, 반대로 가믈란 합주를 위한 교향곡 형식을 작곡하려는 시도 들은 불필요하다. 우리가 잘 알고 있듯이 드뷔시의 〈파고다〉, 〈시링크스〉, 〈늑둑〉, 〈바다〉, 메시앙의 〈투랑갈릴라〉, 오르프의 〈카르미니 부라나〉는 다른 문화의 ‘내적’ 아름다움(예술)의 정신을 환골탈태한 좋은 예들이다. 이 점에서 나는 두 명의 미국 음악학자와 작곡가의 견해에 주목해 보려고 한다.

조디 다이아몬드(인도네시아 1991 페스티벌 학술회의 자료집 요약)

“... 나는 열일곱 살 때부터 자바 음악을 연주해 왔는데, 카라위탄(karawitan)의 규칙 가운데 다수가 3학년 플룻 수업을 대체했다고 생각한다. 피아노를 들으면 어딘지 거부한 것은, 내가 피아노의 조율을 싫어해 조금 메마르고 뻘하게 들리기 때문이다. 나는 맨마지막에 일어나는 일들을 아주 좋아하며, 수많은 일들이 동시에 진행되는 가운데 내 귀가 사건들 사이의 관계를 교통정리해야 하는 상황을 즐긴다. 나는 서양식 작곡 수업을 거의 받지 않은 것이나 다름없으므로, 작곡가로서 나에게 동과 서 사이의 투쟁이란 없다. 나는 대부분 가물란 음악을 작곡하고, (내가 이해하는 한에서) 자바와 발리 음악을 내 작품의 모델로 삼는다.”

마이클 텐저(인도네시아 1991 페스티벌 학술회의 자료집 요약)

“... 모든 작곡가가 다양한 방식으로 교차문화적 과정에 참여하고 있었을까? 여기서 두어 가지를 지적하고 싶다. 우리의 미적 패러다임에 공통의 바탕이 있는가? 서양 음악가들과 인도네시아인이 시간성(시간의 흐름)을 지각하는 모습 사이에는 차이가 있다. 음악 작곡을 개념화하는 데 이것은 근본적인 영향을 끼친다고 생각한다. 서양 작곡가들이 사용하는 선적(linear) 패러다임에서 보면, 소리는 하나의 음악작품에서 진행 중인 발전의 요소이다. 순환적 시간 패러다임에서 보면 작품은 더욱더 자기완결적인 단위가 된다. 이 장벽들은 과연 무너지고 있는가, 아니면 우리 사이의 근본적인 차이로 계속 남아 있는가?

마지막으로 결론 삼아, ‘다름(otherness)’을 조우한 그때그때의 경험을 몇 가지 말하고자 한다. 곧, 여느 많은 음악가나 예술가들과 마찬가지로 나도 극단적으로 구별되는 두 세계, 이른바 동과 서, 근대와 전통, 옛 것과 새 것 등등 사이의 ‘긴 세계’에 서 있다는 사실을 개인적으로 깨달았다는 것이다. 몇 가지 음악을 보기로 들면서 논의를 계속하고자 한다.