



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

이 혜 진 교수 지도
박사학위 청구논문

윤이상 시기별 작품 양식의 변화 고찰
- 《가락》, 《듀오》, 《에스파스 I》을 중심으로-

2020

성신여자대학교 대학원
음악학과 반주전공
오 유 미

윤이상 시기별 작품 양식의 변화 고찰
- 《가락》, 《듀오》, 《에스파스 I》을 중심으로-

이 혜 진 교수 지도

이 논문을 박사학위 논문으로 제출함

2019년 11월

성신여자대학교 대학원

음악학과 반주전공

오 유 미

인 준 서

오유미의 박사학위 논문으로 인준함

2019년 11월

심사위원장 신 인 선 (서명 또는 인)

심 사 위 원 한 방 원 (서명 또는 인)

심 사 위 원 이 혜 진 (서명 또는 인)

심 사 위 원 이 진 혜 (서명 또는 인)

심 사 위 원 홍 청 의 (서명 또는 인)

성신여자대학교 대학원

논문 개요

윤이상은 도교의 정중동 사상을 기반으로 하여 중심음 기법, 시각화된 음향, 템포로서의 제스처 등 서양음악 안에서 자신만의 작곡 방식과 음악 어법을 확립한 작곡가이다. 본 연구는 윤이상의 작곡 양식의 변화를 고찰하기 위하여 시기별로 실내악 한 곡씩을 채택하여 면밀히 분석하였다.

제1기의 곡인 《가락》에서는 12음 기법과 총렬음악의 영향을 받은 무조성과 복잡한 박의 분할, 잦은 박자의 변화, 메기고 받는 구조가 관찰되었다. 또한, 성긴 구조와 밀집 구조의 교대배치로 정중동 사상을 표현하였는데 이는 중기와 후기의 세 곡 모두에서 동일하게 발견된다. 제2기의 곡인 《듀오》에서는 곡의 구심점 역할을 하는 강력한 주제 동기의 출현, 중심음 A의 미약한 성취와 딸림음으로 인한 다소의 조성감이 감지되며 악기들의 다양한 테크닉을 고찰할 수 있었다. 3기의 곡인 《에스파스 I》은 작곡가의 안정된 어법이 확립되었다. 주제 동기의 요소들이 곡 전체에 광범위하게 활용되며, 딸림음 관계의 진행들이 조성적인 느낌을 부여한다. 중심음 A가 확실하게 성취되며 피아노는 독주 악기와 대등한 위치에서 다양한 테크닉을 통하여 텍스처를 풍성하게 한다.

윤이상 음악의 핵심사상인 정중동은 곡의 세부적 작곡 양식과 텍스처의 변화에도 불구하고 세 시기에 걸쳐 일관적으로 나타났으며 동기 간 통일성과 유기적 구조는 후기로 갈수록 다양하고 풍성한 표현을 구사하였다. 연주가 난해했던 초기의 곡과 달리 후기로 갈수록 연주자의 편의를 배려한 점도 관찰되었다.

목차

논문 개요

I. 서론	1
II. 윤이상의 생애 및 작품세계	4
1. 윤이상의 생애	
1) 통영에서의 삶	4
2) 일본과 유럽에서의 유학 시절	6
3) 동백림사건과 그 이후	9
2. 윤이상의 작품세계	
1) 시기별 특징	11
(1) 작곡기법에 따른 기존 학자들의 분류	11
(2) 시기별 양식적 특징	18
2) 윤이상 음악 세계 전체를 흐르는 사상 측면	24
(1) 동양적 음향	24
(2) 시각화된 음향	28
(3) 중심음 기법	30
III. 작품 분석	34
1. 《가락》	
1) 작품 개요	36
2) 작품 분석	37
(1) 부분 I (마디1-72)	39
(2) 부분 II (마디73-111)	55
(3) 경과부 (마디112-121)	60
(4) 부분 III (마디122-168)	62

3) 소결	68
2. 《듀오》	
1) 작품 개요	73
2) 작품 분석	75
(1) 부분 I (마디1-15)	77
(2) 부분 II (마디16-60)	86
(3) 부분 III (마디61-111)	92
(4) 부분 IV (마디112-175)	99
3) 소결	105
3. 《에스파스 I》	
1) 작품 개요	110
2) 작품 분석	112
(1) 부분 I (마디1-32)	130
(2) 부분 II (마디33-40)	137
(3) 부분 III (마디41-64)	138
(4) 부분 IV (마디65-88)	141
(5) 부분 V (마디89-94)	142
(6) 부분 VI (마디95-101)	145
(7) 부분 VII (마디102-110)	145
3) 소결	148
IV. 결론	151
<부록> 윤이상 작품목록	156
참고문헌	162
ABSTRACT	166

표 목차

<표 1> 작곡기법에 따른 기존 학자들의 분류.....	12
<표 2> 일리아 슈테판의 작곡 시기 구분.....	13
<표 3> 최애경의 작곡 시기 구분.....	14
<표 4> 볼프강 슈파리의 작곡 시기 구분.....	16
<표 5> 68곡의 실내악곡.....	34
<표 6> 피아노가 포함된 실내악곡.....	35
<표 7> 《가락》 악곡 구성.....	37
<표 8> 《가락》 동기들의 결합.....	42
<표 9> 《가락》에서 나타나는 박자 변화 횟수.....	70
<표 10> 《가락》 박자 변화.....	71
<표 11> 《듀오》 악곡 구성.....	76
<표 12> 《듀오》 박자 변화.....	105
<표 13> 《에스파스 I》 악곡 구성.....	112
<표 14> 《에스파스 I》 텍스처의 변화 양상.....	113
<표 15> 윤이상 작품목록.....	156

악보 목차

<악보 1> 《가락》, 마디1-27	41
<악보 2> 《가락》, 동기 4의 구성음	42
<악보 3> 《가락》, 마디1-5	44
<악보 4> 《가락》, 마디1-5	45
<악보 5> 《가락》, 마디5-6	47
<악보 6> 《가락》, 마디11-12	47
<악보 7> 《가락》, 마디1-5	48
<악보 8> 《가락》, 마디27-29	48
<악보 9> 《가락》, 마디18-21	49
<악보 10> 《가락》, 마디32-36	50
<악보 11> 《가락》, 섹션 I -a의 동기 1+동기 2의 첫음	50
<악보 12> 《가락》, 섹션 I -b의 동기 1의 음형	51
<악보 13> 《가락》, 섹션 I -a의 동기 1의 음형+동기 2의 첫음	51
<악보 14> 《가락》, 섹션 I -b의 동기 2의 음형	51
<악보 15> 《가락》, 마디38	52
<악보 16> 《가락》, 마디42	52
<악보 17> 《가락》, 마디48	53
<악보 18> 《가락》, 마디40, 마디44	53
<악보 19> 《가락》, 마디58-61	54
<악보 20> 《가락》, 마디68-69, 마디70-71	55
<악보 21> 《가락》, 마디73-75	56
<악보 22> 《가락》, 마디85-86	57
<악보 23> 《가락》, 마디92-97	57

<악보 24> 《가락》, 마디89-91	58
<악보 25> 《가락》, 마디89-90	59
<악보 26> 《가락》, 마디108-111	60
<악보 27> 《가락》, 마디112-117	61
<악보 28> 《가락》, 마디153	62
<악보 29> 《가락》, 마디168	64
<악보 30> 《가락》, 마디140-144	64
<악보 31> 《가락》, 마디2-10	65
<악보 32> 《가락》, 마디151-152	66
<악보 33> 《가락》, 마디153	66
<악보 34> 《가락》, 마디166-168	67
<악보 35> 《듀오》, 마디1-15	78
<악보 36> 《듀오》, 마디1	80
<악보 37> 《듀오》, 마디3-4	81
<악보 38> 《듀오》, 마디3, 마디5	82
<악보 39> 《듀오》, 마디5-7	83
<악보 40> 《듀오》, 마디7	84
<악보 41> 《듀오》, 마디1, 마디16	87
<악보 42> 《듀오》, 마디33	88
<악보 43> 《듀오》, 마디16-17	89
<악보 44> 《듀오》, 마디1-7	90
<악보 45> 《듀오》, 마디32-37	91
<악보 46> 《듀오》, 마디61-62	93
<악보 47> 《듀오》, 마디81-82	96
<악보 48> 《듀오》, 마디93-95	96

<악보 49>	《듀오》, 마디92-95	98
<악보 50>	《듀오》, 마디106-111	99
<악보 51>	《듀오》, 마디113	101
<악보 52>	《듀오》, 마디113-121	102
<악보 53>	《듀오》, 마디131-137	103
<악보 54>	《에스파스 I》, 마디1-3	114
<악보 55>	《에스파스 I》, 마디38-40	115
<악보 56>	《에스파스 I》, 마디63-64	117
<악보 57>	《에스파스 I》, 마디93-94	118
<악보 58>	《에스파스 I》, 마디1-9	121
<악보 59>	《에스파스 I》, 마디29-36	122
<악보 60>	《에스파스 I》, 마디68-73	123
<악보 61>	《에스파스 I》, 마디1-3	124
<악보 62>	《에스파스 I》, 마디7-9	125
<악보 63>	《에스파스 I》, 마디10-11	125
<악보 64>	《에스파스 I》, 마디100	126
<악보 65>	《에스파스 I》, 마디6	127
<악보 66>	《에스파스 I》, 마디65-68	128
<악보 67>	《에스파스 I》, 마디5	128
<악보 68>	《에스파스 I》, 마디70-72	129
<악보 69>	《에스파스 I》, 마디109	130
<악보 70>	《에스파스 I》, 마디1-3	131
<악보 71>	《에스파스 I》, 마디6-7	133
<악보 72>	《에스파스 I》, 마디7-9	134
<악보 73>	《에스파스 I》, 마디13-16	135

<악보 74> 《에스파스 I》, 마디17-23.....	136
<악보 75> 《에스파스 I》, 마디43-47.....	138
<악보 76> 《에스파스 I》, 마디50, 마디54.....	139
<악보 77> 《에스파스 I》, 마디51-54.....	140
<악보 78> 《에스파스 I》, 마디67-73.....	141
<악보 79> 《에스파스 I》, 마디92.....	142
<악보 80> 《에스파스 I》, 마디95-99.....	144
<악보 81> 《에스파스 I》, 마디107-110.....	147

I. 서론

윤이상(尹伊桑, 1917-1995)은 새로운 음악적 시도를 추구하던 20세기 현대음악 사조에 맞추어 동양적 색채의 도입과 함께 자신만의 독특한 작곡 어법을 창조한 음악가이다. 한국에서 이미 성인이 된 후에 독일 유학길에 올랐던 윤이상은 한국인으로서의 정체성이 형성된 상태에서 당시 독일의 동시대 음악을 수용하면서 다양한 문화적 충격과 자극을 받았다. 그 속에서 자신만의 음악 어법을 확립하기까지 여러 단계의 과정을 겪었으리라는 것을 쉽게 짐작할 수 있다. 또한, 동백림사건과 같은 그가 당한 정치적 시련은 그의 음악 인생에 매우 중대한 영향을 끼쳤다. 그리고 이러한 사실들은 그의 작품세계에서 시기에 따른 확실한 변곡점들을 만들어낸다.

그의 음악을 보다 깊이 이해하고 연주하기 위해서는 이러한 변화 단계를 고찰할 필요가 있다. 이를 위해 본 논문에서는 여러 학자의 학설 중 가장 설득력 있는 시기 구분을 선정한 후 이를 토대로 윤이상의 시기별 실내악 작품들을 분석해 보고 그 변화의 추이를 고찰할 것이다. 특히 윤이상에 대한 선행연구들에서 작품 시기의 구분에 대해서는 학자마다 다소간 차이가 있다. 그러므로 작품의 시기별 분석에 앞서 학자들 간의 윤이상 작품의 시기 구분을 고찰하고 정당성을 점검하는 작업이 선행되어야 할 것이다.

본고에서는 먼저 곡의 배경이 된 윤이상의 생애 및 그의 개괄적인 작품세계에 대해 알아보고 그의 작품세계를 나누는 학설을 개관한다. 특히 동백림사건은 윤이상에 지대한 영향을 끼친 사건으로, 이런 외부자극을 통한 작곡가의 심경 변화가 이후 곡에 반영되었는지를 고찰하여 이를 분석한다. 시간의 흐름이나 사건에 변화하는 측면과는 달리 윤이상 음악 세계 전체를 아우르는 사상적 배경과 음악기법에 대해서도 논의해보고자 한다. 이후 연구 대상으로 선정한 초기·중기·후기의 작품을 한 곡씩 선정하여 분석한다.

분석을 위해 선정한 곡은 윤이상이 유학 이후 작곡한 곡에 한정한다. 이는 윤이상 자신이 유학 이전 한국에서 작곡한 작품은 자신의 작품에 포함하지 않았기 때문이다.¹⁾ 또한, 본 연구가 시기별 작품의 분석을 통한 비교와 대조임을 염두에 둘 때 비교의 편의와 효율성을 위하여 동일한 장르를 선정할 필요가 있다. 이를 위해 현대음악에서 다양한 시도를 하기에 효과적인 실내악곡을 분석대상으로 하였다. 피아노가 포함된 실내악 7곡 중에서 시기별로 한 곡씩을 중점적으로 분석하여 음악 양식 및 기법에서의 공통점과 차이점을 살펴본다. 특히 실내악곡 중에서도 피아노가 포함된 7곡을 선정하는 이유는 피아노와 독주 악기 간 상호작용과 피아노의 역할 변화를 고찰하기 위함이다.

비교 대조의 효과를 극명하게 드러내기 위한 연구의 대상으로 1기에서는 고음악기인 플루트를 사용한 《가락》(‘Garak’ for Flute and Piano, 1963)을, 2기에서는 중음 악기인 비올라 곡 《듀오》(‘Duo’ for Viola and Piano, 1976)를, 3기에서는 저음악기인 첼로 곡 《에스파스 I》(‘Espace I’ for Cello and Piano, 1992)을 선택하였다.

특별히 본고의 분석이 기존에 분석대상이 되었던 곡들 외에 실내악에 초점을 둔다는 점이 다른 윤이상 연구와의 차별성이다. 이는 소규모 실내악 작품의 경우, 작곡가가 지닌 개인 특유의 어법이 더욱 섬세하고 효과적으로 표현될 수 있으며, 여러 가지 새로운 시도를하기에 적합한 장르이기 때문이다. 이를 위해 본 논문에서는 시기별 실내악을 대상으로 연구를 진행한다. 윤이상은 실제로 실내악에서 다양한 악기와의 조합을 통해 동양음향의 울림을 새롭게 시도했다고 알려졌다.²⁾ 윤이상 곡 중 소규모 실내악만을 분석대

1) “윤이상 자신도 이러한 구분을 강조했는데, 그는 유럽에서 작곡된 1958년부터의 작품들만을 자신의 작품목록으로 인정했다.” 일리아 슈테판, 『윤이상의 창작세계와 동아시아 문화』(서울:예술, 2006), 104.

2) “항상 새로운 편성과 악기결합을 발견하고 실험하는 그의 시도가 주목할 만큼 풍성함을 보여주는 곳은 윤이상의 실내악이다. 이러한 풍성함은 결코 ‘이국적’ 악기를 선택하는 데

상으로 한 연구는 없는 실정이기 때문에 실내악에 초점을 둔 이와 같은 시도는 의미 있을 것으로 여겨진다.

서 기인하는 것이 아니라 오로지 윤이상의 음악적 결합의 상상력에서 오는 것이다.” 일리아 슈테판, 위의 글, 109.

II. 윤이상의 생애 및 작품세계

1. 윤이상의 생애

윤이상은 1917년 아버지 윤기현과 어머니 김순달 사이에서 태어났다. 윤이상의 생애는 크게 통영에서의 삶, 유럽에서의 유학 생활, 그리고 동백림사건 이후의 삶으로 나눌 수 있다.³⁾

또한, 두 부분의 삶으로도 구분할 수 있는데 한국에서의 39년과 유럽에서의 39년 총 78년을 두 나라에서 살아냈다.

1) 통영에서의 삶⁴⁾

윤이상은 통영에서 어린 시절을 보냈다. 통영은 작은 마을이었지만, 항구라는 지역적 특색은 여러 가지의 문화를 향유 할 수 있는 다양성을 가지고 있었다. 이곳은 일찍부터 양악이 발달 된 곳이며 경상남도 최초로 양악식 근악대가 만들어진 지역이었다.⁵⁾ 또한, 통영은 일본을 통한 서양문화가 급

3) “윤이상은 대략 28세까지 일제강점기(1917-1945)를 살았다. 그는 해방 이후 남북분단 시기 25년 정도(1946-1971)를 남한 시민으로 살았고, 10년의 한국생활보다 더 긴 15년을 유럽에서 지냈다(1956-1971). 이 유럽 거주 기간 중 1년 8개월은 다시 한국생활을 포함하는데, 이는 그가 한국에서 수감생활(1967-1969)을 한 때문이다. 그는 나머지 24년(1971-1995)을 독일(서독, 통일 독일) 시민으로 살았다.” 홍정수, “홍난파와 윤이상의 사회 3(마지막 회),” 『음악과 민족』 54(2017), 10.

4) 통영은 한국 전쟁 때는 조선 인민군에게 점령되었다. 1955년 9월 1일 통영읍을 충무시(忠武市)로 이름을 바꾸어 승격하였다. 40년 후 1995년 1월 1일 충무시와 통영군이 재통합되어 현재의 통영시로 명칭을 바꾸었다. <https://ko.wikipedia.org/wiki/통영시> [2019년 9월 1일 접속].

5) “통영문화권은 백두대간 문화권에서 지리산을 축으로 한 좌도, 또는 동편제 문화권에 해당한다. 개항 이래 정기선 항해회수가 부산보다 거의 두 배에 가까웠다는 점이나 학교와 기독교계가 일찍부터 들어서거나 일본으로 유학하는 등 신문화 또한 변화에 발 빠르게 적응하

속하게 퍼졌음에도 불구하고 전통문화 역시 굳건하게 터를 잡고 있었던 곳이었다. 통영은 뱃사람이 인구의 절반 이상을 차지하는 항구도시였기 때문에 배가 드나들 때 무사고를 기원하는 곳이 일상적인 문화처럼 생활 속에 스며들어 있었다. 이러한 특성으로 인해 통영에서는 서양문화와 전통문화, 유교 문화와 무속문화가 교차하고 있었다.⁶⁾

이러한 배경에서 윤이상이 어린 시절 통영에서 접했던 여러 가지 소리는 그의 음악적 토대였다. 바다에서 들리던 어부들의 남도창, 유랑극단의 노래와 음악, 무당들의 굿, 절의 행사에서 새어 나오는 염불 등은 어린 시절 윤이상에게 있어 음악 세계를 형성하는 감수성의 원초적 배경이 되었다.

윤이상은 5살 때부터 한학(韓學)을 공부하였다.⁷⁾ 또한, 교회와 학교에서 서양음악과 풍금을 접했다. 일본에서 유학했던 이웃집 청년을 통해 바이올린을 알게 되었고 또 다른 청년을 통해 기타도 배우게 되었다. 정식으로 음악교육을 받지 못했음에도 불구하고 윤이상은 13세 때 시험 삼아 곡을 썼는데 이 곡이 자신도 모르는 새에 바이올린을 가르쳐준 사람을 통해 악사에게 전해져 마을의 영화관에서 연주되는 것을 목격하게 된다. 자신의 곡이 연주되는 것을 듣게 된 윤이상은 음악의 성취감을 맛보게 되고 이러한 작은 성공적인 반응들이 그를 작곡가의 길로 인도한다.

고 있는 곳이 바로 통영이었다.” 노동은, “한국에서 윤이상의 삶과 예술,” 『음악과 민족』 17(1999), 57-59.

6) 이수자, 『내 남편 윤이상, 상』 (서울:창작과 비평사, 1998), 93.

7) “윤이상은 5살 때부터 호상 서재에서 한학을 공부하였다. 호상 서재는 1875년부터 이충무공의 10세손인 이규석 통제사가 지방민 자제를 교육한 서당이었다. 호상 서재에서 공자와 노장에 관련한 공부를 3년간 계속하였다. 특히, 공자와 장자에 관한 공부는 호상 서재에만 그치지 않고 이후에도 계속 정진하였다.” 노동은, “한국에서 윤이상의 삶과 예술,” 『음악과 민족』 17(1999), 63-64.

2) 일본과 유럽에서의 유학 시절

윤이상은 뒤늦게 서양음악을 공부하기 위해 일본으로 유학을 떠났다. 그는 1935년 이후 오사카 음악학교에 입학하여 2년간 작곡과 음악이론, 첼로 등을 배웠다. 그러던 중 어머니의 부고 소식을 듣고 고향으로 돌아오면서 학업을 중단하게 되었지만, 음악을 포기하지 않고 도쿄(1938부터 1941년까지 유학)에 건너가 작곡가 이케노우치 도모지로(Tomojiro Ikenouchi, 1906-1991)⁸⁾를 사사하였다가 2차 세계대전의 발발로 다시 귀국하였다.

해방 후에는 고아원을 설립하여 부모 잃은 아이들을 돌보는 일을 하였고, 후에 고등학교 음악 교사로 재직하던 중 부인 이수자를 만나 결혼한다. 결혼 후 서울에서 잠시 생활하다가 서울시 문화상을 수상하게 되며 만 39세가 되는 해인 1955년에 유럽으로의 유학을 결심하게 된다. 윤이상은 당시 일본어로 출판된 ‘12음 기법’⁹⁾에 대한 책을 읽은 후, 현대음악기법에 관심을 두게 되었고 유학을 통해 이를 배우기 원했다. 그 당시의 유학은 쉽지 않은 선택이었으며 경제적으로도 윤택하지 않았기에 3년의 유학을 계획하고 부인과 자식은 한국에 둔 채, 홀로 유학길을 떠난다.

윤이상은 프랑스에 거주하고 있는 지인의 추천으로 파리국립고등음악원에서 첫 유럽에서의 유학 생활을 하게 된다. 이곳에서 윤이상은 토니 오뱅(Tony Louis Alexandre Aubin, 1907-1981)¹⁰⁾에게 작곡을, 피에르 르벨

8)이케노우치 도모지로는 일본의 작곡가로 1927년 파리음악원에 입학하여 음악이론 및 작곡을 배운다. 귀국 후 니혼 대학 예술학과 교수를 거쳐 1947년 도쿄 예술대학 작곡과 교수로 취임한다. https://en.wikipedia.org/wiki/Tomojirō_Ikenouchi. [2019년 11월 2일 접속].

9)12음 기법은 아놀드 쇤베르크(Arnold Schoenberg, 1874-1951)가 창시한 작곡기법으로 옥타브 안의 12반음을 전혀 중복 없이 써서 음렬을 만들고 이를 바탕으로 하여 전곡의 모든 선율적, 화성적 요소를 구성하는 작곡법에 도달하는 기법으로 이를 12음 기법이라 부르며 이 기법은 무조음악을 이론화한 것으로 볼 수 있다. <https://ko.wikipedia.org/wiki/12음주의>. [2019년 11월 2일 접속].

(Pierre Revel Paul, 1901-1984)에게 음악이론을 배운다. 프랑스 생활 1년 후에 독일로 학교를 옮겨가 서베를린 음악대학(1957년)에서 슈바르츠-실링(Reinhard Schwarz-Schilling, 1904-1985)¹¹⁾에게 음악이론을, 12음 기법의 창시자인 쇤베르크의 제자 요제프 루퍼(Josef Rufer, 1893-1985)¹²⁾에게서 12음 기법을, 보리스 블라허(Boris Blacher, 1903-1975)¹³⁾에게 작곡을 배운다.

1959년 7월에 서베를린 음악대학을 졸업한 윤이상은 같은 해에 다름슈타트에서 《일곱 악기를 위한 음악》¹⁴⁾을 프랜시스 트래비스(Francis Travis, 1921-2017)¹⁵⁾의 지휘로 초연하여 대성공을 거두게 된다. 이를 계기로 유럽에서의 그의 음악 활동의 폭이 확장되었다. 새로운 음향을 들기 원했던 유럽인들에게 윤이상의 동양적인 음향은 새로움과 현대음악의 다양성을 제시한 사례가 되었다. 또 하나의 주목을 받았던 음악제로는 1966년 독일 도나우에싱엔 음악축제¹⁶⁾에서의 대편성 관현악곡 《예악》을 발표하

10) 토니 오벵은 프랑스 작곡가이다. 파리음악원 교수였으며 라디오 프랑스 오케스트라의 지휘자로도 활동했다. 라벨(Ravel)과 뒤카스(Dukas)의 영향으로 하모니의 풍부함과 색채의 작곡 패턴에 영향을 받았다.

11) 슈바르츠 실링은 독일 작곡가로 뮌헨에서 처음 음악공부를 시작했다. 작곡, 피아노, 오르간을 전공하였으며 베를린음악대학에서 가르치기도 하였다. 칸타타와 합창음악을 주로 작곡하였다.

12) 요제프 루퍼는 오스트리아 작곡가였으며, 쇤베르크의 제자로서 12음 기법을 전파하였다.

13) 보리스 블라허는 중국에서 태어나고 자랐다. 베를린으로 건너와 건축과 수학 공부를 하였으며 작곡은 프리드리히 코흐(Friedrich Koch)에게 가르침을 받는다. 베를린음대의 학장이 되었으며, 윤이상에게 동양음악에 대한 가능성을 심어준 사람이다.

14) 《일곱 악기를 위한 음악》은 플루트, 오보에, 클라리넷, 파곳, 호른, 바이올린, 첼로로 구성되어 있으며 다름슈타트의 국제하기강습회에서 발표한 곡이다. 쇤베르크의 12음 기법에 한국의 정악(正樂) 색채를 담은 곡으로, 이 곡의 2악장 첫머리에서 중국과 한국 음악의 전통을 회고하며, 중심음향기법으로 발전시키게 되는 것이 처음으로 싹튼 곡이다. 이수자, 『내 남편 윤이상, 하』 (서울:창작과 비평사, 1998), 227.

15) 프랜시스 트래비스는 미국 태생의 스위스 오케스트라 지휘자였다. 1990-1995에는 도쿄에 거주하며 일본오케스트라의 지휘와 도쿄국립대학의 교수를 역임하기도 했다. <http://www.en.m.wikipedia.org>. [2019년 11월 29일 접속].

16) 도나우에싱엔 음악축제는 독일 남서부의 작은 마을 도나우에싱엔에서 매년 10월에 열리는 음악축제이다. 1921년 창설되었다. https://en.wikipedia.org/wiki/Donaueschingen_Fes

게 되는데, 이를 계기로 윤이상은 세계적인 작곡가로 주목받게 되었다.

한국으로 돌아올 날을 정해놓고 유학을 갔던 윤이상은 이렇듯 유럽음악계의 인정을 받게 되고 계속되는 작품요청으로 인해 귀국을 염두에 둘 수 없는 상황이 된다. 이에 부인 이수자가 1961년에 독일로 그와 합류하고 아이들은 부인이 온 3년 후인 1964년에 오게 되어 비로소 한 가족이 유럽에 정착하게 된다. 그의 가족이 모두 모인 뒤 윤이상은 유럽에서 그의 새로운 음악에 대한 인정을 서서히 받으며 정서적으로 안정되게 되어 적극적인 작곡 활동을 펼치게 된다. 그런 그가 격변하게 되는 극적인 사건으로 그의 음악 세계는 급격한 변화가 나타난다.

tival [2019년 12월 20일 접속].

3) 동백림사건과 그 이후¹⁷⁾

윤이상은 동백림사건으로 연루되어 1967년 6월 17일에 한국의 중앙정보부 요원들에 의해 베를린에서 한국으로 납치되어 1969년 2월 25일 석방되기까지 거의 2년의 세월 동안 구속되어 몸과 마음이 모두 병들게 된다. 그는 사형선고와 무기징역 등의 재판과정을 통해 인간으로서 삶과 죽음에 관한 성찰을 했다고 한다. 가끔 들려오는 목탁 소리는 사형선고가 있던 날의 의식이었으며, 이 소리로 누군가가 생과사를 달리함을 알았다고 한다. 그런 일들이 자신에게도 일어날 수 있었던 공포는 음악가이기 이전에 한 인간으로서 삶에 대한 의지와 포기의 이중감정을 겪으며 정신을 병들게 했다. 옥중에서의 희망 없는 삶은 결국 그를 자살시도로 이끈다. 이로 인하여 병원으로 이송되어 치료를 받게 된다. 옥중과 병원에서 작곡한 곡으로는 오페라 《나비의 미망인》, 클라리넷과 피아노를 위한 《울》, 플루트, 오보에, 바이올린, 첼로를 위한 《영상》이 있다.

이처럼 윤이상이 개인적으로 엄청난 사건을 겪고 있던 시기에 세계 각국의 사람들이 한국 정부에 윤이상의 석방을 위해 힘을 모았다. 그의 사건은 모든 음악인, 특히 유럽인들의 관심사가 되었다. 정치적인 이유로 납치와 석방을 경험한 윤이상은 출소 후 국적을 독일로 바꾸었으며, 자신이 연루되었던 사건에 대해 언급하지 말라는 지시에도 불구하고 한국의 정치적인 상황이 그의 고국 방문을 금지하자 침묵을 풀고 음악가와 한 시대를 살아가는 인간으로서 자신의 목소리를 내게 된다. 또한, 직접적인 사회 활동도 하고, 자신이 작곡하는 곡에 메시지를 넣기도 한다.

석방 후 하노버 음악대학의 강사로 출강하면서 작곡을 가르쳤으며 출소된 해와 같은 해인 6월 23일에는 독일의 킬(Kiel) 시(市)에서 문화상을 받

17)이 챕터는 다음의 문헌을 참고함. 박선욱, 『윤이상 평전: 거장의 귀환』(서울:삼인, 2017). 윤이상·루이제 린저, 『상처입은 용』(서울:한울, 1998). 이수자, 『내 남편 윤이상』(서울:창작과 비평사, 1998).

는다. 또한, 이 시기 윤이상에게는 1972년에 독일의 뮌헨에서 개최된 올림픽 문화행사의 일환으로 위촉받은 오페라 《심청전》을 작곡하게 됨으로써 독일의 국가적 행사에 한국인 작곡가의 작품이 연주되는 영광을 갖게 되었다. 이러한 국제적 인정을 배경으로 1988년에는 독일연방공화국 대공로 훈장을 받게 되고, 같은 해에 서베를린이 유럽의 문화도시로 지정되어 베를린 축제 주간이 진행될 때 윤이상 음악회를 열게 되는 등 유럽에서 윤이상의 명성은 시간이 갈수록 빛을 발하게 되었다.

이처럼 유럽에서는 훌륭한 음악가로서 인정을 받는 생활을 하는 윤이상이었지만, 그의 조국인 한국에서는 윤이상의 고향 방문 소문이 들릴 때마다 연판장을 돌려 그의 귀국에 대한 반감을 표시한다. 이에 대해 윤이상은 자신이 무슨 파렴치한 일을 했다고 연판장을 돌리는 상황에 대해 한탄했다고 한다.¹⁸⁾ 양반계급이었던 아버지로부터 조상의 묘를 담당하라는 의무가 주어진 장남 윤이상이었지만, 통영에 갈 수가 없었기에 자유롭게 드나들 수 없는 조국에 대한 원망과 한탄을 늘 품고 살았다.

3년이라는 짧은 시간 안에 유학을 마치고 한국으로 돌아오려던 윤이상의 계획과는 반대로 유학을 위해 이 나라를 떠났던 윤이상은 사후 23년이 지나서야 고향인 통영에 묻히게 된다.¹⁹⁾

18) 이수자, 『내 남편 윤이상, 상』 (서울:창작과 비평사, 1998), 97.

19) 2018년 3월 28일, 고향 통영에 윤이상 유해 이장.

2. 윤이상의 작품세계

작곡가 윤이상의 작곡 양식 변천 과정을 시간의 흐름에도 지속성을 띤 정신적 사상과 사건에 의한 일련의 일들이 그의 음악 속에 반영이 되는지를 나누어 살펴봄으로써 변해가는 과정에 대해 입체적인 분석을 해보고자 한다. 아래에서는 시간의 흐름에 따라 바뀌어 가는 횡적 측면과 윤이상의 정신세계를 보여주는 종으로 흐르는 변화를 나누어 분석해 보고자 한다.

1) 시기별 특징

인간은 내부적 성숙으로 자연스럽게 시간의 흐름에 따라 스스로 변하는 부분과 외부의 자극으로 인해 극적으로 바뀌는 사건으로 변하게 된다. 이 두 가지 요인 중에 후자의 묘사와 같이 극적인 심경의 변화를 겪은 음악가들의 경우, 그 시기별로 독특한 음악 양식이 나타나게 된다.

이에 본 논문에서는 윤이상 작품을 세 개의 시기로 나누어 살펴보고자 한다.

(1) 작곡기법에 따른 기존 학자들의 분류

윤이상의 작품세계는 작곡기법의 변화에 따라 시기별로 3기로 나눌 수 있으며, 3기 전체를 관통하는 작곡상의 기법이 존재한다. 이때, 작곡 양식의 변화에 따라 시기 구분을 한 분석가를 총 세 명으로 추려보았다. 일리아 슈테판, 최애경, 볼프강 슈파러 모두 윤이상의 작곡 시기를 공통으로 3기로 나누고 있는데, 다음과 같다.

<표 1> 작곡기법에 따른 기존 학자들의 분류

	1기		2기		3기	
	기간	특징	기간	특징	기간	특징
슈테판	1958-69	《다섯 개의 피아노 소품》	1970-81	신체적 구속이 풀린 시기	1982-94	《화염 속의 천사》
최애경	1958-71(72)	《다섯 개의 피아노 소품》	1972-82	《협주적 음형》에서 《간주곡 A》까지	1982(83)-87 교향곡 시기 1987(88)-94 현악 4중주 시기	《화염 속의 천사》, 《에펠로그》 ²⁰⁾
슈파러	1958-74	《다섯 개의 피아노 소품》	1975-81	《첼로 협주곡》(1975)	1982-95	《에펠로그》

20) “《화염속의 천사》에 이어서 반드시 같이 연주하도록 쓰인 《에펠로그》는 독립적으로도 연주할 수 있는 작품이다. 윤이상은 《에펠로그》자필본에 다른 작품들과는 달리 작곡 시기를 밝히지 않고 있다. 그는 또한 이 작품이 언제 작곡되었는지에 대한 슈파러의 물음에도 언제나 침묵으로 답했다고 한다. 《에펠로그》의 자필본은 1995년 11월 7일, 작곡가의 사후에 딸 윤정 씨에 의해 우연히 발견되었으며, 발견 당시 사용하지 않은 오선지 묶음 속에 감추어져 있었다고 한다. 1994년 10월 하르츠(독일의 휴양지 Harz)에 아버지와 함께 있던 윤정 씨는 이 작품이 아버지의 마지막 작품임이 확실하다고 기억한다.” 최애경, 『윤이상의 창작세계와 동아시아 문화』(서울:예술, 2006), 57-58.

① 일리아 슈테판의 윤이상 작곡 시기 구분

<표 2> 일리아 슈테판의 작곡 시기 구분

시기 구분	1기 (1958-69)	2기 (1970-81)	3기 (1982-94)
작품	22개	35개	60개 (실내악 곡의 경우 전체 66곡 중 3기에만 41 작품 작곡:전체의 2/3)

일리아 슈테판의 경우를 살펴보면, 당시 현대음악의 중심지 다름슈타트에서 발표된 《다섯 개의 피아노 소품》을 시작으로 윤이상의 신체적 구속이 풀린 1969년까지를 1기로 보았다. 즉, 첫 시기는 1958년에서 1969년까지의 기간으로 유럽에서 활동한 이후부터 감금에서 풀려난 시기다. 따라서 2기의 시작은 신체적 구속에서 풀려난 시점부터이며, 슈테판은 동백림사건을 윤이상 음악에 있어 변화의 중심적인 축으로 여겼다. 둘째 시기는 1970년에서 1981년까지로 새로운 양식의 음악 방향성을 고민했던 시기로, 3기의 시작 작품은 《교향곡 1번》으로 여기고, 마지막 작품은 《화염 속의 천사》로 마지막 3기는 1982년부터 1994년까지 대규모 교향곡에 몰두한 시기로 보았다.

살펴보았듯이, 슈테판은 윤이상의 인생에서 납치와 교향곡을 두 가지 중심축으로 구분하였다. 그는 신체적 구속이 풀린 지점을 1기와 2기의 분수령으로 본 점이 인상적이다. 작품의 장르적 연속성이나, 의미의 속뜻이 나타나는 지점을 택하지 않고, 작곡가 인생에서의 인생관이 바뀐 사건을 그의 음악 양식의 시기를 구분하는 큰 축으로 여겼다.

② 최애경의 윤이상 작곡 시기 구분

<표 3> 최애경의 작곡 시기 구분

시기 구분	1기 음향 작곡 시기	2기 협주곡 시기	3기	교향곡 시기 (24곡 작곡)
				현악 4중주 시기 (말년:36곡 작곡)
년도	1958-71(72)	1972-82	1982(83)-94	

최애경은 윤이상의 작곡 시기를 세 시기, 혹은 네 시기로 나눌 수 있다고 보았다. 첫 번째 시기는 70년대 초반까지의 음향 작곡 시기로, 한국 전통 음악의 특색을 서양음악과 결합하고, 중심음과 중심음향기법을 확립하여 발전시킨 시기이다. 《피아노를 위한 다섯 개의 소품》(1958)부터 윤이상이 작곡한 4개의 오페라 중 마지막 작품인 《심청》(1971/72)까지를 1기로 인지하였다. 이 시기의 작품에서 윤이상이 의도한 한국 단어로 된 곡의 제목과 음향은 그의 작품에 이국적 이미지를 나타내어 새로움을 원했던 유럽 사람들에게 많은 반향을 일으켰다.

2기는 협주곡의 시기로 보았다. 소편성 관현악을 위한 《협주적 음형》(1972)에서 피아노를 위한 《간주곡 A》(1982)까지 대략 10년 동안의 시

기로, 이 시기에 윤이상은 협주곡 포함 다양한 장르의 작품을 작곡한다. 동시에 납치로 인한 정신과 육체의 후유증을 이겨내는 모습을 음악으로 승화시키며, 청중들에게 다가가기 위해 좀 더 쉽게 작곡하려 애쓴다. 이전까지의 곡에서 천재성은 드러냈지만, 대중들에게 이해하기 어려운 음악으로 받아들여 지기 힘들었다. 하지만 납치 후의 윤이상은 관객에게 자신의 음악 속 메시지를 전하기 위해 자신의 곡이 너무 어렵다는 그의 스승 보리스 블라허의 충고도 반영하여 곡을 좀 더 쉽게 작곡한다. 그는 이 시기에 음악이 주는 순기능을 극대화하려 했으며, 자신의 곡을 통해 시대정신이나 인간으로서의 사회참여를 나타내려 의식적인 작곡을 했다. 5개의 칸타타와 협주곡이 모두 이 시기에 탄생한다.

3기는 윤이상 창작의 절정을 맞이한 교향곡 시기(1982/83-1994)로 본다. 교향곡 1번을 시작으로 1987년까지 5년 동안 교향곡을 매년 한 곡씩 작곡하여 5번까지로 교향곡 작품을 마무리한다. 이 3기의 작곡 시기 안에 말년을 포함 시킬 수도 있다. 말년에 이르러서야 윤이상은 작곡에 집중할 수 있는 환경이 조성되었기 때문에 많은 곡을 작곡하였으며, 이때의 작곡 장르는 실내악이 주를 이룬다. 3기 안에 다시 말년으로 구분하는 점이 특징적이다. 작곡가의 말년은 비로소 모든 이념과 가치, 그리고 작법을 초월하여 자연스러움을 갖게 되기 때문이다. 장르적으로 말년은 교향곡 작곡 이후, 현악 5중주 《웅단》으로 시작되는 현악 4중주 시기로 나눌 수 있다. 윤이상은 3기인 교향곡 시기에 24곡, 현악 4중주 시기에 36곡을 작곡한다.²¹⁾ 이처럼 작곡된 곡의 절반 이상이 말년에 탄생했다는 점에 대하여 최애경은 특별히 윤이상의 말년을 집중한다.

21) 최애경, “윤이상의 말년의 창작 작업:기억과 내면세계의 미학,” 『음악과 민족』 55 (2018), 148-149.

③ 볼프강 슈파러의 윤이상 작곡 시기 구분

<표 4> 볼프강 슈파러의 작곡 시기 구분

시기 구분	년도	시작 작품
1기 중심음 기법 구축	1958-74	1958 《다섯 개의 피아노 소품》
2기 협주곡 시기	1975-81	1975 《첼로 협주곡》
3기 교향곡 시기	1982-95	1982 《교향곡 1번》

볼프강 슈파러도 윤이상의 작곡 시기를 3기로 나누었다. 1기는 1958년부터 1974년까지로 이 시기는 자신의 음악 어법을 확립하는 기간으로 보았다. 유학 시절 초기의 작품과 한국 전통에 근간을 두고 동아시아적 표제를 제목에 사용한 곡들이 주를 이룬 점, 12음 기법과 음색 작곡 등 현대음악의 새로운 기법을 시도하였던 시기로 1기를 정리한다. 1기의 시작을 알리는 작품은 세 명 모두 같다. 이 시기가 끝나는 지점을 윤이상의 표면적인 신체의 자유로 보느냐, 아니면 작품에서 나타나는 변화를 감지하여 구분하느냐에 따라 시작연도의 차이가 발생한다.

2기의 시작은 《첼로 협주곡》을 작곡한 1975년으로 본다. 이는 일리아 슈테판이 2기의 시작을 윤이상의 신체적 구속의 해방으로 본 점과 의미 면에서 다르다. 슈테판은 물리적 변화에 초점을 맞추었고, 슈파러는 사건 이후 작곡된 곡 변화의 징후에 초점을 맞춘 점이 차이가 있다. 2기의 시작을 슈

테판은 신체적 구속의 해방 이후, 최애경은 오페라 장르의 마감, 슈파러는 《첼로 협주곡》의 작곡 시점으로 보았다. 1기와 3기는 비슷한 시점이지만, 2기의 시작은 세 명의 시각이 모두 다르다.

3기의 시작은 세 명 모두가 동일하게 교향곡 시기로 보았다. 하지만 다른 점은 마지막 작품을 보는 시각이다. 슈파러는 《교향곡 1번》이 작곡된 1982년부터 시작하여 윤이상의 딸인 윤정이 윤이상 사후 찾아낸 《에필로그》를 마지막으로 작곡된 곡으로 간주한다.

(2) 시기별 양식적 특징

앞서 살펴본 바와 같이 윤이상은 작곡 양식의 변화에 따라 3기로 나누어 볼 수 있다. 윤이상 작품이 작곡된 명확한 연도로 시기 구분을 한 점, 윤이상의 인생을 표현한 곡이라 일컬어지는 《첼로 협주곡》을 2기의 신호탄으로 인지한 점, 그리고 마지막 작품을 《에필로그》로 여기는 점에 동의하여, 볼프강 슈파리의 작곡 시기 구분을 따르기로 한다. 이후는 이에 따라 서술하되 선행연구를 종합하여 분석해 본다.

① 1기

윤이상은 유년기 한국에서의 음악적 소양을 바탕으로 일본에서 두 번의 유학과 프랑스와 독일에서의 유학을 통해 동서양을 융합하려고 시도한 첫 번째 시기를 경험하게 된다.

1기의 대표적인 특징으로는 그 당시 현대음악 작곡기법의 새로운 시도였던 12음 기법의 사용이다. 이 기법에서 윤이상은 한 음 안에 많은 음을 포함할 수 있다는 점을 정중동의 사상과 연관 지어 사용하였다.

그다음의 특징은 한국적인 음향의 추구가 결국 자신이 구축해야 할 음악 어법으로 결론을 내리고 시도한 점이다. 이런 시도는 이 시기에 작곡된 곡의 제목들을 살펴보아도 한국 단어의 의도적인 사용을 보아 알 수 있다.

한국에서 배운 서양음악에 대한 궁금증이 그를 유럽으로 이끌었지만, 막상 현지에서 그가 쫓고자 했던 것은 떠나 온 자신의 나라가 가진 문화였다. 윤이상이 자신의 작품에 관해 설명하곤 할 때 항상 사용했던 멀어짐이 곧 가까움을 의미하는 정중동의 동양사상도 같은 상황이었다.

② 2기

윤이상은 예기치 못한 동백림사건으로 스스로 지옥이라고 회고하는 납치 및 수감생활을 겪으며 엄청난 트라우마에 사로잡힌다. 괴로운 옥중생활에서 유일하게 남은 것은 음악뿐이었고 힘든 현실에서 도피하려 하기도 했으나 결국 정면에서 맞이하러 하는 삶의 자세를 갖게 된다. 이를 계기로 변화된 모습이 두 번째 시기라고 볼 수 있다.

이때 작곡한 윤이상의 작품 중 가장 의미 있는 곡은 《첼로 협주곡》이며, 이는 윤이상 작곡 시기 구분 중 2기를 알리는 신호탄이 된다. 1975년에 작곡된 이 곡은 윤이상이 작곡가로서 의도적인 변화를 감행한 때이다. 이 《첼로 협주곡》에서 윤이상은 첼로를 자신으로 여기고 오케스트라를 자신을 둘러싼 세계로 설정하고 있다. 첼로는 현악기의 가장 큰 장점인 고정되지 않은 음정으로 미분음을 연주한다. 자신이 속한 세계에서 도달할 수 없는 천상의 영역에 다가가고자 하는 윤이상의 마음을 이 곡의 마지막 부분에서 첼로가 미분음으로 연주하게 한다. 이 첼로의 미분음에 대한 오케스트라 관악기 파트는 천상을 나타내는 A음을 붙여 첼로와 대조된 상황을 묘사한다. 이런 작곡적 발상은 그가 힘든 일들을 겪은 후에 나온 시도들이다.²²⁾

이 시기 윤이상의 가장 큰 획이 된 전환점은 그의 인생과 음악적 커리어의 동백림사건이다. 동백림은 그 당시(1967년) 동베를린을 나타내는 한자어였다.

윤이상은 1963년에 처음 북한을 방문한다. 방문 이유는 일본 유학 시절에 같이 생활했던 친구의 초청이었고, 동시에 그가 늘 궁금했던 강서고분벽화를 직접 보기 위함이었다. 친구와의 만남은 사상의 다름으로 인한 대화의

22) “A음은 ‘순수’, ‘자유’, ‘평화’ 등 인간의 절대적 이상을 의미하고, 내림마(Es), 가(A), 사(G)음은 작곡가 자신(Yun, I[SA]N[G]: 여기서 내림마Es음은 S의 발음과 연관된 독일어 음이름이다.)을 상징하며, 음과 음향의 지속적 상승은 ‘해방’을 뜻한다.” 최애절, 『윤이상의 창작세계와 동아시아 문화』 (서울:예술, 2006), 67-68.

절벽을 경험하여 상심했지만, 벽화를 본 감동은 《영상》(‘Images’ für Flöte, Oboe, Violine und Violoncello, 1968)이라는 곡을 작곡하기에 이른다. 이 벽화가 준 영감은 상당한 것이어서 윤이상의 독일 집에도 걸려있을 만큼 사연 많은 그림이었다.²³⁾

북한을 방문하여 그림을 직접 보겠다는 예술가가 지녀야 할 열정과 친구와의 만남에 설레기만 했던 일은 몇 년 후에 사상검증을 이유로 납치되어 투옥되는 사건으로 연결이 된다. 윤이상의 나이 50세인 1967년에 그는 한국의 감옥에 투옥된다.

윤이상은 감옥에 투옥된 원인이 된 벽화를 보러 북한에 갔던 선택을 후회하고 괴로워했을 것이다. 하지만 사신도를 보고 온 경험을 자신의 중심 사상인 정중동과 연결하여 작품 《영상》으로 승화시켜 작곡했을뿐더러 이후

23) “《영상》은 단지 피상적인 제목일 뿐입니다. 1963년에 나는 북한을 여행했습니다. 평양 근처에 AD 6세기경, 즉 1300년 전에 그려진 벽화가 있었습니다. 이 그림들은 지하에 완전히 묻혀 있던 것인데, 도교의 신비주의와 예술에 대한 이해를 보여주는 전형이었습니다. 왕이 매장되었고 네 개의 석조 벽에 수호신들이 그려졌습니다. (...) 청룡, 백호, 주작, 현무. 그들은 사방에서 왕의 영혼을 지키고 있었습니다. 다른 벽들에는 각각 하나의 동물 형상이 그려져 있었는데, 서쪽 벽에는 네 수호신들이 서로 뒤엉킨 상태로 그려져 있었습니다. 그것이 네 마리 동물인지, 아니면 한 마리 동물인지 알아보기가 어려웠습니다. 그만큼 각 동물 형상의 융합이 완벽했습니다. 이 그림에서 무엇을 인식해내는 것은 보는 사람의 관점에 달려 있습니다. 걸어가면서 보면, 형상들이 움직이고 색들도 변합니다. 매력적인 것은, 그 형상들이 구조적으로 서로를 보완해 준다는 것입니다. 이것은 음악적이었고, 나는 이 이미지를 가지고 작곡을 시작했습니다. (...)네 수호신들은 도교의 철학에 근거를 두고 있습니다. 당신이 보는 것은 수많은 부분들이지만, 그것들은 본질적으로 하나의 커다란 우주를 형성합니다. 일원(一元)은 도교 예술의 중심개념입니다. 도교의 예술에는 ‘다수 속의 일원’과 ‘일원 속의 다수’가 융해되어 있습니다. (...)이 곡은 샌프란시스코에 있는 밀스 대학으로부터 위촉받아, 한국의 감옥에서 작곡했습니다. 그때 나는 검찰로부터 사형을 구형받은 상태였습니다. 아직도 나는 사형을 구형받은 시점에 내가 작곡하고 있던 부분을 기억하고 있습니다. 이 곡이 과연 연주될 수 있을지조차도 확신할 수 없는 상황이었습니다. 그럼에도 불구하고 나는 이 곡을 완성했습니다. 어마어마한 공포 속에서 말입니다. 하지만, 음악 안에서 나는 자유로웠고, 또 자유롭고 싶었습니다. (...) 예술가의 의지력은 그를 둘러싼 삶의 현실보다 더 강한 것입니다.” 윤이상·발터 볼프강 슈파러, 『나의 길, 나의 이상, 나의 음악』(서울:HICE, 1994), 34-36.

그의 작품세계를 소개할 때마다 윤이상 스스로 사신도를 언급한다. 그는 벽화에서 발견했던 백호, 주작, 청룡, 현무의 각기 서로 다른 존재가 하나의 점을 향해 합치되고 다시 나누어지는 모습을 수없이 그렸다고 한다. 사신도를 보고 온 후 머릿속에서만 그려보았던 정중동 사상이 이미지화되어 그의 음악 전반에 흐르는 동양 사상으로 강화되는 계기가 되었음을 미루어 짐작할 수 있다.

동백림사건으로 인해 신체의 구속과 정신적인 상처의 후유증으로 평생 힘들어했지만, 한편으로는 이를 계기로 윤이상은 한 인간으로서 자신의 음악을 통해 고국의 비극적인 정치 현실과 저항에 대해 적극적인 의견을 피력하게 된다. 이 사건을 겪기 전과 후로 나뉘는 윤이상과 그의 아내 이수자의 삶은 성격적으로도 많은 변화를 초래했다.

남편이나 나나 동베를린사건을 겪은 뒤 성격에서 많은 변화를 가져왔다. 인간이 가지는 근본적인 감성이 많이 감퇴 되어간 것을 느낄 수 있었다. 인생관도 바꾸어 지고 말았다. 아무리 좋은 것을 봐도 그리 좋지 않고, 기쁨과 슬픔이 모두 제대로 우리의 내부에서 반응되지 않으며 우울증 증세가 수시로 왔다 갔다 했다.²⁴⁾

이런 사회적인 혼란기에 놓여있던 윤이상은 음악에서 자유롭기를, 동·서양과 한국과 유럽이라는 구분된 관념들을 초월해서 살기를 원했다. 이에 석방 후, 독일 국적을 취득했고, 자유로운 몸으로 북한도 드나들면서 현대음악을 전파하며 살아갔다. 이같이 기법적인 측면을 벗어나 동백림사건의 여파로 윤이상의 작곡 신조는 인간성에 대한 추구로 서서히 옮겨갔다.²⁵⁾

24) 이수자, 『내 남편 윤이상, 하』 (서울:창작과 비평사, 1998), 21.

25) “선적(線的)인 미(美)를 탐구한 지 약 15년만인 1975년경부터 나는 나의 정신상에 오래 맺혀 있던 ‘인간성의 탐구’로 전진했다.” 최성만·홍은미, 『윤이상의 음악세계』 (서울:한길사, 1991), 75.

2기에 작곡한 곡들의 제목을 지을 때는 1기에서와 달리 듀오, 소나타 등 유럽의 음악 어법을 따랐다. 이 시기에 그는 자신의 작품을 연주자들이 연주할 때 어려움으로 기피되는 것에 대한 충고를 받아들여 곡을 쉽게 쓰려 다짐한다. 이는 쉬운 곡으로써 자신이 사는 시대상을 묘사하여 사람들에게 다가가기 위한 시도이다. 내적인 변화가 외적인 현상을 변화게 했다.

③ 3기

2기 이후 윤이상은 자신의 음악 안에서 트라우마로 일그러진 에고를 딛고 이겨내는 모습을 그리게 된다. 동양적인 색채를 내기 위해 고정화된 본인 기법의 한계를 초월하여 굳이 고정 기법을 사용하지 않아도 자연스럽게 동·서양의 경계를 넘나드는 작곡기법을 사용하여 새로운 기법이 체화된 시기를 마지막 3기로 볼 수 있다.

베토벤이 마지막 교향곡 9번 합창곡에서 인류애를 이야기하며 메시지를 전했듯이 윤이상도 마지막으로 작곡한 곡에서 결국 인간으로서의 가치 있는 삶을 음악으로 이야기한다. 이러한 인간성과 음악과의 연관성에 대한 윤이상의 생각은 그가 제자 호소카와에게 충고했던 말들에서도 드러난다.

호소카와가 오랫동안 곡을 쓰지 못할 때가 있었는데, 다른 사람들의 곡을 듣고 있으면, 자신이 쓰는 곡은 “유치해” 보여 전혀 작곡할 수 없었다고 고백했을 때, 윤이상은 “유치해도 상관없어. 어쨌든지 쓰게나. 자네가 인간적으로 성장하여 어른이 되면 음악도 성장하므로 다른 생각 말고 그냥 쓰게. 그렇게 하지 않으면 자네는 평생 작곡가가 되지 못한다네. 지금 자네의 진실을 쓰는 것으로 족하다네” 라고 조언했다 한다.²⁶⁾

26)이경분, “일본의 윤이상: “동아시아 작곡가”로서 윤이상,” 『음악과 문화』 24(2011), 83.

이 일화에서 자신의 진실을 지금 작곡하는 음악에 반영하라고 그는 말한다. 즉, 윤이상은 인간적 성장이 음악에 자연스레 반영된다고 생각했다.

이런 인간의 본성에 대한 탐구는 그의 음악에서도 드러나는데 윤이상에게 있어서 완전한 협화 음정들이 바로 그 예이다. 그는 4도나 5도의 음정 속에 인간적인 본성을 상징적으로 담아내는 한편, 2도와 같은 불협화음정이 그러한 순수성을 지켜내기 힘들게 만드는 상황적 요인을 표현하게 했다.²⁷⁾

27) 홍은미, 『윤이상의 창작세계와 동아시아 문화』 (서울:예술, 2006), 93.

2) 윤이상 음악 세계 전체를 흐르는 사상 측면

지금까지 살펴보았듯이 윤이상의 작품세계는 시기별로 뚜렷한 변화를 보인다. 여기에서는 윤이상 작품을 관통하는 작곡 사상을 살펴보고자 한다. 변화하는 그의 음악 양식 전체를 관통하는 변하지 않는 철학적 배경은 서양인의 측에서 보면 단순히 동양사상이라고 보이겠지만 한국인의 입장에서 보면 고향의 사상에 몰입, 집착하면서도 새로운 그의 삶의 터전에서의 자연스러운 덧칠로 인하여 농익은 것으로 편면(片面)적인 판단으로 동양사상이라고 단언할 수 없는 새로운 기조의 사상이라고 생각한다.

(1) 동양적 음향

윤이상의 음악은 서양사람들에게는 동양적이라 일컬어지는 한국음향을 모토로 삼았다. 그의 음악에는 한국인으로서 자연스레 스며든 동양사상이 깃들어있다. 윤이상 정신의 대부분을 차지한 사상은 도교, 무속신앙, 불교, 유교, 정중동이었다. 이런 동양사상이 윤이상의 유학 이전에 한국생활에서 접할 수 있었던 문화적 소양이었다. 윤이상은 자신의 스승이었던 보리스 블라허의 “서양인이 모방할 수 없는 음악미학을 장점으로 사용하라”²⁸⁾는 권유에 타고난 동양적인 감수성을 자신의 강점으로 사용했다. 동양적이라 여겨지는 모든 동양사상은 윤이상에게 혼합적으로 나타난다.²⁹⁾ 고국에 있을 때는 서양음악의 갈급함에 젖어있었지만, 타국생활 속에서 윤이상은 자신의

28)한인숙, “동·서양 문화 극복 차원에서 살펴본 윤이상 음악의 정체성,” 『음악과 민족』 55(2018), 67.

29) “나는 어릴 적부터 도교와 불교의 신비주의 영향을 받으며 성장했고 많은 불교와 도교 서적을 읽으면서 그 의식을 경험했으며 이것들이 모두 나의 음악에 깊이 들어가 그곳에 자리를 잡았다.” 이수자, 『내 남편 윤이상, 하』 (서울:창작과 비평사, 1998), 179-180.

내면에 내재한 동양적인 사상과 기법들이 더 진하게 다가오는 경험을 한다. 이런 체험은 멀어지면서 더욱 소중한 자신의 자산을 되돌아보게 되는 계기가 된다.

이러한 멀어짐과 가까움의 이치는 정중동 사상과도 맥락을 같이 한다.³⁰⁾ 정중동³¹⁾은 도교에서 나온 것이며, 윤이상은 자신의 음악 미학적 뿌리가 도교에 있다고 말한다.³²⁾ 도교의 가르침인 정지한 것 안에는 움직임도 포함하며, 움직임은 항상 존재하나 모든 것은 다시 돌아오기 때문에 결국 움직이지 않는다는 사상은 윤이상의 음악 전반에 흐르는 중심 사상이다. 이런 동양의 도교 사상, 즉, 있음이 없음이고 없음이 있음이며, 모든 것은 음과 양의 조화 속에 하나로 묶여있다고 바라보는 동양적 시선은 그의 음악을 포함한 인생 전반을 차지한다.³³⁾ 이러한 동양사상을 인지한 말들을 윤이상은 언급하곤 했다.

30) “저는 유럽에 와서야 비로소 한국의 전통 음악 속에 숨겨진 보배를 깨닫게 되었습니다.” 최애경, “미래를 향한 기억: 윤이상 음악에서 한국 문화의 위치와 의미,” 『음악학』 32(2017), 80.

31) “음향의 공간성과 구체성, 상상적인 접근과 멀어짐, 빛과 음영이 어우러지는 관계, 일종의 정지 속의 움직임(靜中動)이 바로 그것입니다. 또한, 이러한 평온하고 침착하게 느껴지는 전체적 인상은 드뷔시나 저의 음악이 가져오는 공통된 효과라는 점에서 우리는 서로 닮은 셈입니다.” 최성만·홍은미, 『윤이상의 음악세계』(서울:한길사, 1991), 68.

32) “음악에서의 정중동(靜中動) 노자의 도덕경에서 도가 사상의 가르침 우리에게 많은 교훈을 주고 있다. 노자는 장대하거나 뜨거운 것을 말하지 않고 단지 관계성에 대해서 말하고 있다. 짧은 것은 짧은 것이 아니고 긴 것도 긴 것이 아니고 뜨거운 것도 뜨거운 것이 아니다. 그것이 바로 ‘도’이다. 음악에서는 특히나 제 음악은 이러한 노자의 사상에 기초를 두고 있다. 정중동 움직임(動) 제가 말한바 큰 것은 움직임이다. 멈추어 서 있는 것(靜) 고요함은 고요함 그것만이 아닌 내면에는 움직임으로 가득하다. 소우주를 예를 들면 그 속에도 다시금 소우주가 있다. ‘장대하다’와 ‘작다’라는 매우 많은 뜻을 내포하고 있다. 이러한 것을 느낄 수 있는 것은 오직 인간만이 할 수 있다.” 윤이상·발터 볼프강 슈파러, 『나의 길, 나의 이상, 나의 음악』(서울:HICE, 1994), 29.

33) “도교적 원칙들을 추구한다는 점에서 저의 곡들은 도의 표현들입니다.” 최성만·홍은미, 『윤이상의 음악 세계』(서울:한길사, 1991), 51.

음악이란 유토피아적 공상에서 뿐만 아니라 사람과 함께 살아야 하며, 또 멀지 않아야 합니다. 이기적이고, 무계획적이며, 재물에 눈이 먼 사람들이 동아시아의 철학으로부터 배워야만 합니다.³⁴⁾

여기서 언급되는 이기적, 무계획적, 재물에 눈이 먼 사람들은 서양사람을 바라보는 그의 시선과도 같다. 이처럼 윤이상의 관념 속에는 늘 이방인의 관점이 들어있으며, 결국 그는 사이에 낀 사람, 한 곳으로 지정되지 않는 어디에도 속하지 않는 사람이었다.

도교 음양 사상에 근간을 둔 윤이상의 음악은 제1주제와 제2주제의 대조되는 서양음악과는 구별된다. 음과 양의 조화로움을 목표로, 둘이지만 하나로 모이고 다시 둘로 나뉘는 끊임없이 흐르는 물과 같이 모든 것은 결국 하나의 지점으로 돌아온다는 맥락으로 이해할 수 있다.

윤이상이 현대음악 기법 중 활용했던 12음 기법³⁵⁾ 역시 동양사상과 맥을 같이 한다. 하지만, 윤이상은 12음 기법에서 음렬의 규칙성에 대해서는 거부했으며, 12음을 비판적으로 수용하여 여러 가지 기법으로 변화시켜 사용하곤 했다. 이러한 동양적 흐름은 템포에 대한 윤이상의 생각 또한 보여주는데, 그는 서양의 박자관념과는 다른 템포 감각을 원했다.³⁶⁾ 서양음악의

34) 홍정수, “윤이상의 음악미학 또는 도교와 드뷔시,” 『음악과 민족』 51(2016), 17-18.

35) 12음 기법은 쇤베르크가 “단지 연달아 관계하고 있는 12개 음을 가진 작곡”이라고 언급한 12음 구조는 한 옥타브 안에 속해 있는 12개 음들을 새롭게 배열하는 것이다. 이때 조성적인 배열이 포기되고 12개 음들은 서로 간에 완전하게 독립적일 뿐 아니라, 완전하게 동등한 의미를 갖는다. 신인선, 『서양음악사.6, 20세기 음악』 (서울:음악세계, 2006), 33-34.

36) “나의 음악에는 다만 실용적인 의미에서 템포60라든가 템포50라든가 템포80이라고 쓰고는 있으나 본질적으로는 틀린 템포이지 않다. 왜냐하면, 지금 예를 든 중심음 속에 벌써 그 두 개의 빠름과 느림의 템포가 동시에 존재하기 때문이다.” 이수자, 『내 남편 윤이상, 하』 (서울:창작과 비평사, 1998), 179.

템포 분절 방식은 심장박동을 기본 단위로 하여 정확하게 계산 가능한 방식을 취한다. 이에 반해 윤이상의 템포는 들이쉬고 내쉬는 호흡에 기초하는 한국 음악의 전개 방식을 따르기 때문에 연주자는 이와 같은 템포의 차이를 이해하여 윤이상의 곡을 연주하는 것이 필요하다.³⁷⁾ 이러한 동양적 박자관념을 기본 토대로 윤이상 곡에 적용해보면 빠른 음형을 표현하는 구간에서 과연 이 음정들이 들릴 수 있는지에 대한 의문이 제기된다. 이에 대해 윤이상은 자신의 곡에서는 올바른 제스처가 더 중요하다고 말한다. 자신이 도약이나 하강을 표현하려 음들을 배치했지만, 서양적 박자의 기준에 맞추려다 보면 자칫 전체의 의미를 축소 시킬 수 있음을 경계했다.

주어진 템포를 진지하게 받아들이면, 연주하기가 불가능한 곳들이 많이 있다. 짧은 시간 안에 매우 많은 음표들-자주 열 개, 열두 개 또는 더 많은 음표들을 한 번에 연주해야 한다. 그것은 극단적이어서 빈번히 연주의 한계에 다다른다. [...] 나는 당연히 개별음표들과 전체적 도약 가운데 무엇이 더 중요하냐는 질문을 그[윤이상]에게 하였다. [윤이상]의 대답은 “어떤 경우든지 도약이 나에게 더 중요하다. 나는 내 음악이 올바른 제스처를 지니기를 원한다.” 연주가로서 모든 음표를 연주하는 것이 정당하다고 해서 전체적인 제스처를 잃어버리면 안 된다.³⁸⁾

윤이상에게 템포는 제스처를 위한 수단이었으며, 또한 이러한 제스처는 그가 눈으로 보고 영감을 받은 것을 표현하는 작곡기법과도 연결된다.³⁹⁾

37)이희경, “소수적 음악을 위하여” -유럽 현대음악 속의 윤이상, 『음악학』 9(2002), 309.

38)윤신향, “윤이상의 음향 제스처 진단,” 『음악학』 13(2006), 9-10.

39) “소리를 매개로 하는 음악작품에 있어서 시각적 제스처란 문체의 영역에 위치한다. 이 문체는 자신의 음악이 치밀한 작곡기술에 근거함에도 불구하고 청중으로부터는 ‘직관적-우주적’ 수용방식을 기대한 작곡가의 가치관에서도 노출된다. 그가 기대한 수용방식은 흥미롭게도 시·공간적 요소가 철저히 산정된 영화예술이 관람자로부터 기대하는 그것과도 흡

(2) 시각화된 음향

북한방문 이유 중의 하나였던 강서고분벽화의 사신도 미학은 윤이상의 음악미학과도 중첩된다. 이 사신도의 의미는 부분은 곧 전체요 전체는 곧 부분이다. 또는, 다원성 안의 일원성 내지는 일원성 안의 다원성을 표현하고 있다. 그리하여, 이 벽화를 보고 난 후 작곡된 곡이 시각의 음악화에 많은 영향을 받은 드뷔시의 제목과도 같은 《영상》⁴⁰⁾이다.⁴¹⁾ 눈으로 본 것을 작곡으로 표출하는 것은 윤이상이 작곡할 때 영감으로 작동되는 부분이었다. 강서고분의 사신도 그림이 그 예이다.

윤이상은 셈여림을 표현할 때도 한국적인 선으로 표현하곤 했다. 예를 들어 일정한 크레센도나 데크레센도를 하지 않았고, *f*나 악센트의 연주 후에는 울림이 사라질 때까지 *p*의 셈여림을 비대칭적으로 사용한다. 종이 울리고 잦아들 때를 연상하게 하는 그의 작곡 패턴은 *f*의 사용보다는 *p*의 사용이 잦다. 종이 타종 되는 시간은 찰나에 가깝지만 울림이 잦아드는데 걸리는 시간과 점점 줄어드는 여린 셈여림의 공간은 윤이상이 많은 영감을 받은 지점이기도 하다.

이렇듯, 윤이상의 음악에서 느껴지는 음의 잔향(殘響)에 관한 공간의 미학은 여백의 미를 표현하는 동양의 미학에 영향을 받았다. 이러한 동양적인 울림의 음향을 서양 오선지로 그리듯이 표출한 작곡가로는 중국 현대음악

사하다.” 윤신향, 위의 글, 31-32.

40) “윤이상의 미학을 대표하는 작품 《영상》은 고구려시대(6/7세기)에 만들어진 강서고분벽화 ‘사신도’에서 영감을 얻어 쓰인 곡으로, 네 개의 악기는 각각 ‘사신도’의 네 동물들을 상징한다. 고분의 네 벽에 그려진 청룡·백호·주작·현무의 상징적 동물들은, 천정에 그려진 황룡과 함께 동·서·남·북·중앙의 다섯 방위에서 죽은 왕의 영혼을 수호하는 수호신들이다. 동아시아의 우주관 예술관을 훌륭하게 묘사한 ‘사신도’의 미학에 바탕을 둔 윤이상의 미학 핵심은 “일원성 안의 다원성” 내지는 “다원성 안의 일원성” 사상이다.”

최애경, 『윤이상의 창작세계와 동아시아 문화』(서울:예술, 2006), 68.

41) 최애경, “윤이상의 말년의 창작 작업:기억과 내면세계의 미학,” 『음악과 민족』 55(2018), 170.

작곡가인 데칭 웬의 ‘Trace IV’⁴²⁾의 악보에서 찾아볼 수 있다.⁴³⁾ 이 곡의 오케스트라 총보를 보면, 붓으로 스치듯 묘사된 그림의 형태를 띤 음표들이 마치 수묵화처럼 음다발을 이루고 있다.

후세대에 영향을 주었듯, 윤이상에게 시각을 통한 이미지를 작곡에 녹여내는 영향을 끼친 작곡가는 드뷔시였다. 드뷔시는 인상파의 그림에 영감을 받아 서양적인 미학을 반영하여 작곡한 곡에서도 독특함을 유지하였다. 윤이상은 드뷔시의 영향으로 음향의 시각화에 초점을 두긴 했지만, 본인의 토대가 된 한국적 선의 흐름에 영감을 받아 정중동의 미학을 보인다.⁴⁴⁾

42)작품명은 수오나와 오케스트라를 위한 협주곡 《흔적IV》(Concerto for Suona and Large Orchestra ‘Trace IV’)이며, 작곡가는 데칭 웬(Deqing Wen)이다.

43) “1967년에 윤이상이 오르간 연주자 게르트 차허를 위해 쓴 《교착적 음향》에서만은 정체됨의 컨셉 때문에 악보가 그래픽적인 문자 모양으로 되어있다.” 게르하르트 R. 코호(이경분 옮김), 『윤이상의 창작세계와 동아시아 문화』(서울:예술, 2006), 124.

44) “서양의 음은 직선이고 동양의 음은 항상 곡절을 가지고 있다. 이들의 배경에는 동양과 서양의 철학과 역사와 생활의 차이가 크게 존재한다. 서양의 직선적인 음은 음 자체가 의미를 가지는 것이 아니고 그 음들이 집합되고 구성을 거쳐 짜여져야 음악이 된다. 동양의 곡선적인 음은 그 음 자체가 많은 성격을 안고 그것이 하나의 소우주를 가지고 있다. 우주에는 들리지 않는 음향이 흐르고 있다. 그것은 도교의 뜻이다. 흐르고 있는 음향은 직선일 수 없다. 물의 흐름이 휘어지고 여러 흐름이 합쳐져서 엉키고 접하며 흐르듯 음향도 무한의 시간과 공간 속에서 만곡한다는 것(휘어져 있다는 것), 그것이 나의 중요한 발견이었다. 것처럼 휘어져서 울리는 음향의 흐름을 기법으로서 발견하고 확립시킨 이론이 주요음의 작곡법이다.” 이수자, 『내 남편 윤이상, 하』(서울:창작과 비평사, 1998), 174-175.

(3) 중심음 기법 (Haupttontechnik)

윤이상은 서양음악 양식을 빌려 동양음향을 나타내기 위한 수단으로 새로운 방식의 음향기법이 필요했다. 중심음 기법은 동양음향을 오선지에 나타내는 방법으로 여러 시도를 한 끝에 찾아낸 자신만의 기법이였다. 이는 세 시기로 나뉘는 그의 유학 뒤 작품들 전체에 나타나는 주요작곡기법이다.

① 중심음 기법의 정의

윤이상의 음악에서 동양음향을 나타내기 위해 시기를 막론하고 나타나는 주요기법으로 중심음 기법을 들 수 있다. 윤이상은 중심음 기법을 단음으로 이루어진 작은 묶음이라고 정의한다.⁴⁵⁾ 중심음 기법은 한국적 선율의 형상으로부터 추상화된 작곡적 모델이다. 이 모델은 중심음과 그것을 둘러싼 주변음들로 구성되어 있다.⁴⁶⁾

중심음은 나의 음악이론에서 매우 중요한 요소입니다. 동양의 전통 음악에는 이 중심음이 대략 먼저 형성되어 있으나, 이는 아주 불분명합니다. 또 동양의 전통 음악은 나의 음악처럼 그렇게 복잡하지도 않습니다. 중심음과 중심음향의 아이디어는 나의 음악의 기초로 쓰기 위해 발전하였다고 생각합니다. 그리고 나는 이것을 아무도 모방할 수 없도록 발전시켰습니다.⁴⁷⁾

이 기법은 윤이상이 만들어낸 자신만의 독특한 작곡기법으로 그의 모든 곡에 적용이 된다. 중심음 기법은 윤이상의 음악을 논할 때 가장 많이 언급되는 작곡기법으로 심층적인 고찰이 필요하다.

45) 윤이상·루이제 린저, 『상처입은 용』 (서울:한울, 1998), 125.

46) 이미경, “한국 음악과 철학이 윤이상 음악에 미친 영향,” 『음악학』 9(2002), 172.

47) 이수자, 『내 남편 윤이상, 상』 (서울:창작과 비평사, 1998), 248.

② 용어로서의 중심음

윤이상은 ‘Hauptton’ 이라는 독일어를 사용했으나 해당 용어가 한국어로 번역되면서 중심음과 주요음이 혼용되어 사용되고 있다. 이 논문에서는 장식음의 중요성을 높이 본 윤이상의 작곡 방식과 만약 Hauptton을 주요음으로 번역한다면 장식음과 주요음 사이의 우열을 가리는 듯한 이미지를 가지기 때문에 이하에서는 Hauptton을 중심음으로 용어사용을 한다.⁴⁸⁾

③ 중심음 기법의 배경

중심음 기법은 윤이상의 음악 세계의 중심인 정중동과도 연결되는 개념이다. 한 음이 울릴 때 그 안에는 수많은 음이 동시에 울리고 있음을 의미하기 때문이다. 윤이상은 모든 음은 우주적 개념을 내포한다고 말했으며, 자신의 곡에서 음들은 자연스럽게 물처럼 흘러야 한다고 말한다.

당신은 이제 철학 같은 묘지로 들어갑니다. 먼저 한 마리의 동물을 볼 수 있을 겁니다. 그것은 호랑이일 수도 있고, 아니면 용 또는 봉황, 아니 어쩌면 거북이일 수도 있습니다. 요컨대 당신이 처음에 무엇을 볼지는 당신 마음에 달려 있는 것이죠. 당신은 서서히 다른 동물도 알아보게 될 것이고, 마침내 이 네 마리 동물이 한 덩어리가 되어 하나의 동물임을 깨닫게 될 것입니다. 이 한 마리의 동물 안에 네 마리가 모두 들어있는 셈이죠. 네 마리가 한 마리이고 한 마리가 네 마리이지요. 그리고 당신이 좀 더 오래 그림을 들여다보고 있으면 각각의 동물들이 움직이기 시작할 겁니다. 먼저 한 동물의 색채가 눈앞에 다가오고, 곧바로 다시 다른 동물의 색채가 떠오르는 식으로 말이지요: 호랑이, 용, 봉황, 거북이. 이 움직임은 완전한 조화 속에서 일어나고, 이 조화는 긴장으로 충만 되어있습니다. 바로 완전히 조화를 이룬 긴장인 것입니다.⁴⁹⁾

48) 신인선, “윤이상 II,” 『음악과 민족』 30(2005), 128-129.

49) 윤이상·루이제 린저, 『상처입은 용』 (서울:한울, 1998), 78

마치 사신도에서 네 마리 동물이 한 덩어리가 되어 하나의 동물임을 깨닫게 된다고 한 도교의 정중동 사상처럼 단음들이 울려 하나의 중심음을 이루는 것이 중심음 기법의 사상적 배경이 된다고 볼 수 있다.

또한, 윤희상은 중심음들, 즉 한 음을 중심으로 변화하는 과정도 곧 우주적 에너지, 기의 표현이며 이 에너지는 다음 음으로 이어진다고 말한다. 따라서 중심음들 간의 연결을 에너지의 흐름으로 이해하는 것은 윤희상 음악을 이해하는 데에 매우 중요하다.⁵⁰⁾ 동양음향을 드러내기 위한 기법으로 중심음 기법은 음과 음 간의 흐름에 기반을 두고 있기 때문이다.

나의 음악은 독주곡이든 오케스트라곡이든 모두 중심음의 끊이지 않는 연속으로 이루어져 있으며 그냥 흐르는 것만이 아니라 음 자체가 끊임없이 움직인다.⁵¹⁾

윤희상 음악에서 중심음은 단순히 기법이 아니라 동양음악과 철학이 녹아 들어 있는 핵심적인 수단이라고 할 수 있다. 음과 양의 조화, 에너지의 순환으로 그의 음악 특징일뿐더러 음에 생명력을 주었다.

④ 중심음 A

윤희상의 작품들을 살펴보면 빈번하게 보이는 음이 A음 이다. 윤희상이 A 음을 중시하는 것은 태몽이라는 동양문화에 기반을 둔 결과였다. 동양사상을 중시했던 윤희상은 자신의 태몽이었던 용꿈이 그의 미래에 중대한 운명을 예언한다고 믿었다.⁵²⁾ 용꿈을 어떻게 해석하냐는 루이제 린저의 질문에 그는 《첼로 협주곡》에서 A음의 역할을 그에 빗대어 설명했다. 그는 이

50) 이미경, “한국 음악과 철학이 윤희상 음악에 미친 영향,” 『음악학』 9(2002), 174.

51) 이수자, 『내 남편 윤희상, 하』 (서울:창작과 비평사, 1998), 181.

52) 윤희상·루이제 린저, 『상처입은 용』 (서울:한울, 1998), 19.

《첼로 협주곡》에서 트럼펫에 의해 불어진 A음을 신적인 의미라고 말한다. 반면 자신의 목소리를 대입한 첼로는 A음의 1/4 미분음까지 도달하지
만 더 이상 올라가지 못하고 단념한다. 이처럼 A음은 윤이상의 개성을 드러
내는 시그니처 음이라고 볼 수 있다. 그는 A음을 화가의 낙관같이 활용했
다.

Ⅲ. 작품 분석

윤이상은 시기별로 오페라, 협주곡, 교향곡 등 다양한 장르에 치중하였지만, 실내악의 장르는 꾸준히 작곡하였다. 새로운 현대음악 기법을 통한 동양 음향의 창출과 악기 간의 자유로운 조합을 시험해 볼 수 있는 장점 때문이다.

그가 작곡한 실내악의 작품 수는 총 68곡이며 그중에 피아노가 포함된 곡은 7곡이다. 본 논문에서는 1, 2, 3기로 나뉘는 그의 시기별 작곡 구분에 음의 높낮이가 다른 세 개의 악기를 선택하여 작곡 시기별 변화를 고찰해보고자 한다.

<표 5> 68곡의 실내악곡

배치	2중주	3중주	4중주	5중주	7중주	8중주	10중주	타악기 포함	독주곡
곡 수	18	6	10	7	1	2	1	5	18

그가 작곡한 실내악 작품 중 피아노가 편성된 작품을 보면 다음과 같다.

<표 6> 피아노가 포함된 실내악곡

작곡 시기	곡명	작곡 연도
1기	《가락》, 《가사》	1963
	《노래》	1964
	《울》	1968
2기	비올라와 피아노를 위한 《듀오》	1976
3기	바이올린과 피아노를 위한 《소나타》	1991
	《에스파스 I》	1992

1. 《가락》

1) 작품 개요

플루트와 피아노를 위한 《가락》은 윤이상의 초기 작품에 속한다. 《가락》은 친구 최상학⁵³⁾의 권유로 윤이상 음악 세계의 사상적 배경인 도교의 정수 강서고분 사신도 벽화를 직관하기 위해 북한을 방문한 1963년에 작곡된 곡이다. 그는 가락이라는 우리말 제목을 사용하였는데, 이는 《가사》(‘Gasa’ for Violin and Piano, 1963)와 짝을 이룬다.

⁵³⁾윤이상이 일본 유학 시절 같이 생활했던 사람이다. 후에 독일에서 생활하던 윤이상은 친구 최상학이 북한에 거주한다는 사실을 알게 되어 그의 초청으로 북한을 방문하게 된다.

2) 작품 분석

이 곡은 크게 세 개의 부분으로 이루어져 있으며, 각각의 부분은 다시 세 개의 섹션들로 세분화된다. 또한, 부분 II와 부분 III사이에는 두 개의 섹션으로 구성된 경과부가 포함되어 있다. 악곡 구성을 표로 정리하면 아래와 같다.

<표 7> 《가락》 악곡 구성

부분	마디	템포	섹션	텍스처
I	1-29	♩ = 60	a	성김
	30-56		b	
	57-72		a'	
II	73-87	♩ = 96	a	밀집
	88-96		b	
	97-111		c	
경과부	112-117	♩ = 60	a	밀집-성김
	118-121		b	
III	122-138	♩ = 96	a	밀집
	139-153		b	
	153-168		c	

전체적으로 볼 때 이 곡은 피아노와 플루트의 ‘메기고 받는 구조’⁵⁴⁾가 확연하게 드러난다. 피아노에서는 개별적인 선율의 움직임이 거의 보이지 않으며 불협화가 강한 화성을 점묘적으로 연주하여 타악기적인 색채가 강하게 나타난다. 피아노의 역할을 마치 한국 음악의 장구나 북의 고수를 연상한 듯하며, 윤이상은 바이올린과 피아노를 위한 곡인 《가사》의 언급에서 피아노는 오케스트라의 구두점 같은 역할을 한다고 언급하기도 했다. 그는 《가락》도 마찬가지로 말한다.

또한, 이 곡에서는 음의 ‘밀집 구조’와 ‘성긴 구조’가 교대로 구성된 것을 볼 수 있다. 즉, 부분 I은 성긴 구조에 해당하며 부분 II는 밀집된 구조에 해당한다. 경과부에서는 밀집 구조와 성긴 구조가 모두 나타나며 마지막 부분 III은 밀집된 구조로 종결된다. 이러한 구조는 곡의 작은 단위에서 다시 반복되는 구조를 보인다. 즉, 전체적으로는 성긴 구조에 해당하는 부분 I을 a-b-a’로 세분화했을 때 섹션 I-a는 성긴 구조, 섹션 I-b는 밀집 구조, 섹션 I-a’는 성긴 구조로 되어있다고 보인다. 부분 II는 전체적으로는 밀집 구조이지만 세부적으로 보면 역시 밀집 구조와 성긴 구조로 이루어졌으며, 부분 III 또한 마찬가지로 밀집 구조와 성긴 구조의 교대 구성이라고 할 수 있다. 경과부에서는 밀집 구조와 성긴 구조를 모두 지닌다.

성긴 구조와 밀집 구조는 텍스처의 음의 밀도에 따른 구분으로 절대적인 기준에 의한 것이 아니며 앞부분의 밀도와 대비되는 상대적인 것이다. 윤이상의 곡에서는 이러한 상반된 텍스처가 교대로 나오며 곡의 호흡을 조절하

54) 메기고 받는 형식(call and response)이란 두 개의 상이한 구조가 상이한 파트에 의해 연주되는 것인데 두 번째 악구가 첫 번째 악구에 대한 직접적인 반응이나 코멘트처럼 들리는 구조를 의미한다. 마치 인간의 대화에서 부르고(call) 대답하는(response) 패턴을 따르는 것 같은 음악 형식 중 하나이다. 이러한 방식은 세계 각지의 민속 음악뿐 아니라 서구 예술 음악에서 오래전부터 사용됐다. [https://www.en.wikipedia.org/wiki/Call_and_response_\(music\)](https://www.en.wikipedia.org/wiki/Call_and_response_(music)). [2019년 12월 5일 접속].

는 것을 볼 수 있다.

성김 구조의 구체적인 예는 마디1-5와 같이 쉽표가 많으며 음의 움직임이 거의 없는 곳을 말한다. 예를 들어 마디1-5의 플루트는 주제 동기를 지속음으로, 피아노는 불협화 비화성음으로 울림만 줄 뿐 음의 움직임은 거의 없다. 마디60-64의 경우 또한 플루트와 피아노 모두 약간의 움직임이 있다 하더라도 머물러 있는 밀도가 더욱 크기 때문에 성김 구조로 본다.

밀집 구조는 3연음부, 5연음부, 7연음부 등 다양한 연음부로 묶인 음표군들이 조밀하게 있는 곳을 말하며 양쪽 파트가 동시에 복잡하게 움직이는 경우가 많다. 예를 들어 마디88-91을 살펴보면 플루트와 피아노 모두 박자 안에서 연주해야 하는 음의 개수가 많아 음의 밀도를 높인다.

경과부의 경우 밀집과 성김 구조가 번갈아 나타나는데, 마디112-117 피아노의 첫박까지를 밀집 구조로 보고, 둘째박부터 성김 구조로 보아 짧은 구조 안에 두 가지의 캐릭터를 보여준다.

성김 구조로 시작된 곡의 초반에서 중심음을 지속음으로 연주하여 각인시킨 후에 밀집 구조로 변화되어 중심음향의 패턴으로 곡을 진행한 후 다시 경과부 안에서 짧게 밀집 구조와 성김 구조를 열 마디 동안 보여준다. 두 악기 모두 밀집 구조를 보이며 구조적 정중동을 나타내며 곡을 마친다.

(1) 부분 I (마디1-72)

부분 I은 a, b, a'의 세 개의 섹션들로 나눌 수 있다. 섹션 I-a와 섹션 I-a'는 플루트와 피아노 간, 교대로 연주하며 음형이나 움직임이 모두 단순한 구성을 보이는 부분이다.

섹션 I-a에서는 플루트가 연주할 때 피아노 파트는 쉽표로 일관하거나 미약한 단음이 출현했던 반면, 섹션 I-b에서의 피아노는 함께 연주되는 부

분이 많으며 플루트가 음을 지속할 때 화성적인 리듬이 더욱 적극적으로 빈 공간을 채워주고 있음을 볼 수 있다. 또한, 섹션 I-a에서는 플루트 선율이 상행 도약하는 것에 반해 섹션 I-b에서는 하강 도약하고 있으며, 섹션 I-a' 에서 다시 상행도약으로 돌아온다.

섹션 I-a는 곡 전체에서 가장 정교하고 규칙적인 구성을 보인다. 우선 전체의 구조가 어느 정도 대칭에 따라 이루어졌으며 플루트 선율과 피아노의 화성 등이 몇 가지 공통적인 요소에 의해 이루어졌다.

특히 섹션 I-a에서는 피아노와 플루트가 교대로 연주하는 양상이 뚜렷하게 드러난다. 피아노가 연주하는 마디에서 플루트는 지속음을 연주하거나 쉼표로 처리되어 있으며, 반대로 플루트가 나오는 곳에서 피아노는 쉬고 있거나 단음을 연주하여 플루트의 선율을 방해하지 않는다. 예를 들어, 마디 20과 마디 21에서 플루트가 D6⁵⁵)를 지속하는 동안 잠시 피아노의 블록코드가 출현하지만, 불협화음들이 타악기처럼 울리기 때문에 오히려 플루트 선율을 보조해주는 역할을 한다. 플루트는 한 음을 별다른 변화 없이 길게 연주하며 피아노도 점묘적으로 연주되기 때문에 전체적인 음의 밀도는 낮다고 볼 수 있다.

여기에서는 섹션 I-a의 특징적 요소에 대해 6개의 플루트 동기와 피아노의 화성, 핵심음정 구조 단2도와 단3도, 다층적 대칭 구조, 박의 특징적 분할과 비율 등을 중심으로 살펴보고자 한다.

55) 본고에서의 음고 표기는 편의를 위하여 헬름홀츠 기보법(Helmholtz notation)이 아닌 SPN(Scientific Pitch Notation)을 따른다. SPN방식은 죠제프 소베르(Joseph Sauveur)가 제안한 과학적 음고(Scientific Pitch)와 관련이 있다. 과학적 음고가 음고를 정수비에 따른 특정한 주파수로 정의한 것이라면 SPN은 음고가 기보되는 방식을 통일한 것이다. SPN방식에서는 C0을 16.352Hz로 설정하며 옥타브가 올라갈수록 음이름 옆에 붙은 숫자가 올라간다. 가온 '도' (Middle 'C')는 C4로 표기되며 261.63Hz이다. https://www.en.wikipedia.org/wiki/Scientific_pitch_notation. [2019년 12월 6일 접속].

<악보1> 《가락》, 마디1-27, 섹션 I -a의 동기들

Flöte $\text{♩} = \text{ca. } 60$

The musical score for the Flöte part consists of six motifs, each enclosed in a box. The motifs are as follows:

- 동기 1:** Starts with a dynamic marking of *f*. It features a series of notes with accents and slurs.
- 동기 2:** Starts with a dynamic marking of *mf* and ends with *f*. It includes accents and slurs.
- 동기 3:** Starts with a dynamic marking of *mf* and ends with *ff*. It includes accents and slurs, and is marked *non dim.*
- 동기 4:** Starts with a dynamic marking of *mf*. It includes accents and slurs.
- 동기 5:** Starts with a dynamic marking of *f* and ends with *ff*. It includes accents and slurs.
- 동기 6:** Starts with a dynamic marking of *f* and ends with *ff*. It includes accents and slurs, and is marked *non dim.*

<표 8> 《가락》 동기들의 결합

동기 유사	동기 1, 동기 6	동기 2, 동기 5
동기 결합	동기 4(1+6=4)	동기 3(2+5=3)

<악보 2> 《가락》, 동기 4의 구성음

동기 6의 첫음
 동기 4의 구성음
 동기 1의 첫음

섹션 I-a의 구성을 크게 보면 앞과 뒤에 피아노의 화성이 위치해 있고, 그 안에는 플루트에서 연주하는 6개의 짧은 동기가 있다. 피아노는 그 동기들 사이를 메우고 있다.

피아노의 블럭코드 사이에 있는 플루트의 6개의 동기들은 구성음과 음정 간격, 음형 등이 몇 가지 법칙하에 운용되고 있음을 발견할 수 있다. 앞의 <악보 1>은 플루트에서 나타나는 6개의 동기들을 표시한 것이다.

곡의 시작인 피아노의 화성 연주 후에 나오는 플루트의 동기 1은 여섯 개의 동기들 중 가장 강력한 위세를 떨친다. 단3도(단10도)의 도약 음정으로

귀에 각인되며, 명확하게 제시되는 플루트 선율은 동기가 끝났을 때 숨표를 통해 긴장감을 조성하며 다른 동기들과의 차별성을 꾀한다. <표 8>에서 보듯이 동기들 간 연관성은 동기 1, 동기 4, 동기 6에서도 찾아볼 수 있다.

동기 1과 동기 4는 모두 단3도(단10도)간격이라는 공통점을 지닌다. 동기 6의 음정 관계를 보면, 동기 1과 동기 4의 단3도 간격을 두 배로 벌여 얻은 간격(감5도)으로 구성되었음을 알 수 있다($C^\#-E$: 단3도 + $E-G$: 단3도=동기 6). 또한, 동기 1과 동기 6의 첫 음인 C와 $C^\#$ 을 옥타브 간격으로 벌리고 동기 4의 구성음들을 넣어보면 이명동음으로 생각해 볼 때 모두 완전4도 간격이기에 동기 4는 동기 1과 동기 6의 첫 음을 위아래로 하여 중앙에 위치한다.

이때의 동기 4는 동기 1을 완전5도 아래로 조옮김 하여 얻었다고 볼 수 있다. 그런데 흥미로운 사실은 동기 4의 구성음들이 동기 1의 시작음인 C5와 동기 6의 시작음인 $C^\#6$ 사이에 같은 간격으로 존재한다는 사실이다. 이명동음으로 생각해 볼 때 동기 1과 동기 6의 동기 4와의 관계는 모두 완전4도 간격이다. 즉, 동기 4는 동기 1과 동기 6의 구성음을 상하로 하여 중앙에 위치한다. 따라서 동기 4는 동기 1과 동기 6을 토대로 생긴 것으로 볼 수 있다. 동기 1, 동기 4, 동기 6은 이러한 연관 관계로 뺏어진다. 동기 1과 동기 6 구성음의 중앙에 위치한 동기 4의 구성음은 <악보 2>와 같다.

나머지 동기들 사이에서도 연관 관계를 찾을 수 있다. 마디6의 동기 2와 마디12의 동기 3은 둘 다 D5와 E6의 두 음으로 이루어져 있고 장9도 도약이다. 동기 2를 옥타브 높여서 동기 3을 얻었다.

한편, 동기 3에서 도약 음정이 나오기 전 마디11에서 짧은 탄성처럼 E^\flat 이 출현한다. 이 E^\flat 은 얼핏 보면 동기에 포함되지 않는 것처럼 보이지만 중요한 역할을 하고 있다. 살펴보면, 마디12의 첫 음 D를 중심으로 할 때, 앞에는 E^\flat , 뒤에는 E가 배치되어 있어서 D를 중심으로 대칭을 이룬다. E^\flat

<악보 4> 《가락》, 마디1-5, 도입부의 단3도 음정들

The musical score consists of two staves: Flöte (Flute) and Klavier (Piano). The time signature is 3/4. The tempo is marked as ca. 60. The Flöte part begins with a rest for the first measure, then enters with a melodic line starting on G4. The Klavier part provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. Dynamics include *f* (forte) for the Flöte and *sf* (sforzando) and *mf* (mezzo-forte) for the Klavier. Interval labels '단 3도' (minor third) are placed above the Flöte staff and below the Klavier staff to highlight specific intervals.

섹션 I-a의 핵심음정 구조는 단2도와 단3도라고 할 수 있다. 곡의 시작을 알리는 마디1의 피아노 화성을 보면, 피아노의 왼손은 F[#], A, B^b 오른손은 F, A^b, B로 양손에서 상응하는 각 음이 모두 단2도 간격이다.

오른손의 화성에서는 F와 A^b이 단3도 간격이다. 연이어 나오는 플루트의 음인 C는 피아노의 B와 단2도 간격이며, 마디3에 나오는 E^b과 옥타브 동일성을 고려하면 단3도 간격이다. 마디5에서 16분음표의 짧은 스타카티시모로 나오는 화성에서도 이러한 구조를 볼 수 있다. 마디1에서 양손의 최저음이 단2도 간격이었다면, 프레이즈가 끝나는 마디5에서는 양손의 상성부가 왼손은 F, 오른손은 F[#]으로 단2도 간격이다. 왼손의 G[#]과 B는 단3도 간격으로 플루트의 선율과 상응한다. 결국, 도입부의 첫 다섯 마디는 단2도와 단3도를 기본 골격으로 하는 구조라고 볼 수 있다.

단2도와 단3도 음정 간격은 6개의 동기들에서도 나타난다. 언급했듯 동기 1, 동기 4, 동기 6이 단3도 간격이며, 동기 3과 동기 5에 나오는 장7도는 전위하면 단2도이다. 피아노 파트에서도 이러한 음정 관계가 끊임없이 나타난다. 마디9의 화성을 보면 C에서 E^b이 단3도이며, D에서 E^b이 단2도이다. 마디10의 오른손과 왼손 화성에서도 오른손의 A^b, 왼손의 A가 단2도 간격이며 오른손의 B^b과 왼손의 A가 단2도 간격이다. 그다음 박 오른손의 B와 마지막 박의 C도 단2도 간격이다. 마디15의 피아노 화성은 마디7과 동일한 구성음으로 단3도와 단2도 구성이며, 이처럼 섹션 I-a에서는 대부분의 화성이 단3도와 단2도의 음정으로 구성되어 있다.

또한, 섹션 I-a에서는 대칭 구조가 다층적으로 나타난다. 정확한 비율의 대칭은 아니지만, 어느 정도 대칭적인 원칙에 근거하여 곡이 구성되었음을 볼 수 있다. 우선 섹션 I-a의 시작과 끝에는 피아노의 화성이 위치한다. 연타의 횟수는 다르지만, 이들의 음가를 계산해보면 앞부분은 6박과 1/4, 뒷부분은 6박으로 비슷한 음가이다.

6개의 플루트 동기는 피아노의 화성에 둘러싸여 있다. 또한, 앞서 언급했듯이 동기들 역시 일정한 대칭 구조이다. 동기 1과 동기 6을 양쪽에 두고 동기 4가 중간 형태로 있으며, 동기 2와 동기 5를 양쪽에 두고 동기 3이 둘 사이의 중간 역할을 한다.

유사대칭적인 구조는 미시적인 차원에서도 보인다. 언급한 것처럼 마디12의 D는 E^b과 E의 중간지점에서 양측의 균형을 잡고 있으며 옥타브 동질성을 감안할 때 D를 중심으로 장7도(E^b-D)와 장2도(D-E)를 이룬다. <악보 6> 마디6에서도 비슷한 양상을 찾을 수 있다. 즉, 동기 2의 시작점인 마디 6의 D는 양쪽에 E^b과 E가 배치되어 있다. <악보 5>

<악보 5> 《가락》, 마디5-6, E^b-D-E

Flöte

$\text{♩} = \text{ca. } 60$

E^b

E

f mf f

<악보 6> 《가락》, 마디11-12, 장7도와 장2도의 E^b-D-E

8

E^b

E

mf mf f ff $non\ dim.$

섹션 I-a의 박은 상당히 용의주도한 분할을 보인다. 마디1에서 마디3까지 피아노에서 붙임줄로 이어진 4개의 박은 점2분음표+2분음표+4분음표+16분음표로 8분음표를 제외한 각 음가들을 차례로 사용하여 구성하였다. 그런데 동기 1의 끝인 마디5에 16분음표의 스타카티시모가 출현한다. 이를 앞의 음가에서 분리되어 나온 것으로 볼 때, 총 음가는 점2분음표에서부터 8분음표까지를 음가 순으로 내림차순 배열한 것을 합친 음가라고 볼 수 있다. <악보 7>

<악보 7> 《가락》, 마디1-5, 피아노 화성의 음가

Musical score for Klavier, measures 1-5. The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment with a tempo marking of ca. 60. The music is marked with *sf* (sforzando) and *mf* (mezzo-forte).

<악보 8> 《가락》, 마디27-29, 피아노 화성의 음가

Musical score for measures 27-29. The score shows a piano accompaniment with dynamic markings including *f*, *ff*, *non dim.*, *sf*, and *mf*.

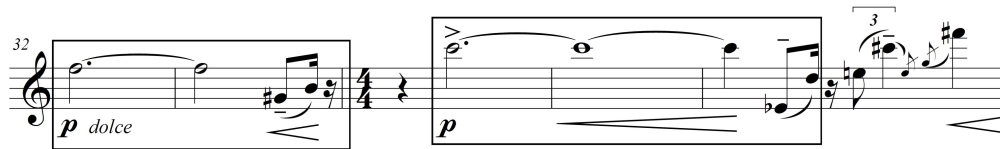
앞의 <악보 8> 마디27-29의 피아노 음가에서도 일정한 비율의 분할이 나타난다. 가장 먼저 나오는 화성의 음가는 4분음표+8분음표, 그다음은 8분음표+16분음표이다. 먼저 나오는 음가의 절반에 해당하는 음가를 합친 음가들로 구성되어 있고, 다음 화성은 앞 화성의 짧은 음가로 시작하며 이를 다시 절반으로 분할한 음가와 합쳐져 있다. 그리고 세 번째 분할은 뒤에서부터 시작한다. 2분음표+4분음표의 구성이다. 즉, 2분음표, 4분음표, 점8분음표, 16분음표로 구성된 음가이며 앞의 음가와 뒤의 음가가 2:1의 비율을 보인다. 이렇게 일정하게 분할된 박의 음가로 구성된 형태는 다른 부분에서도 나타난다.

<악보 9> 《가락》, 마디18-21, 2:1로 구성된 음가들

위의 <악보 9>에서 볼 수 있듯 1번은 4분음표와 8분음표가 합쳐진 음가이며, 2번은 2분음표와 4분음표가 역순으로 배열되어 합쳐진 것이다. 세 번째 마디19의 오른손에서는(3번) 다시 4분음표와 8분음표의 배열이며 4번은 2분음표, 4분음표, 8분음표가 역순으로 배열되어 합쳐졌고, 2분음표와 4분음표는 중복된 형태이다.

앞부분 섹션 I -a에서 피아노와 플루트가 뚜렷한 교대 양상을 보였다면, 섹션 I -b에서는 함께 연주되는 부분이 많아 전체적인 음의 밀도가 높은 편이다. 또한, 앞의 섹션 I -a에서는 플루트의 동기가 모두 상행도약을 했던 것과 달리 여기에서의 플루트의 동기는 한 음을 길게 지속한 후 아티클레이션으로 새로 하여 하강 도약-상승 도약하는 음형으로 되어있다.

<악보 10> 《가락》, 마디32-36, 지속음+도약



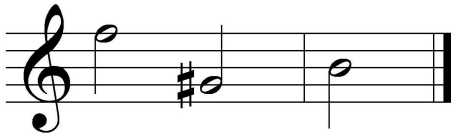
그런데 이러한 음형은 섹션 I -a에서 제시된 동기 1의 음형과 끝부분의 음정 간격만 변형된 역행 전위와 유사하다고 볼 수 있다.

<악보 11> 《가락》, 섹션 I -a의 동기 1+동기 2의 첫 음



또한, 섹션 I -b의 두 번째 플루트 동기는 섹션 I -a의 동기 1과 동기 2의 첫 음을 합친 것과 동일한 구성이다. 그러나 음의 진행은 반대이다.

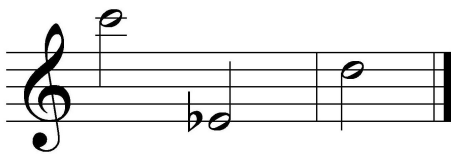
<악보 12> 《가락》, 섹션 I -b의 동기 1의 음형



<악보 13> 《가락》, 섹션 I -a의 동기 1의 음형+동기 2의 첫음

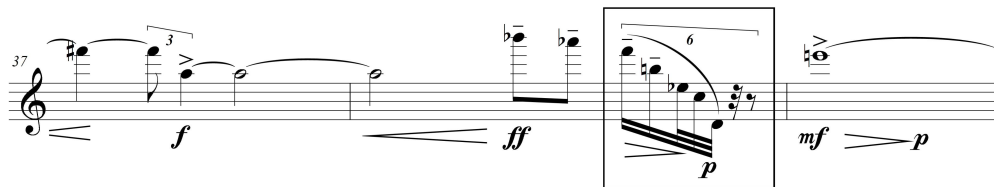


<악보 14> 《가락》, 섹션 I -b의 동기 2의 음형

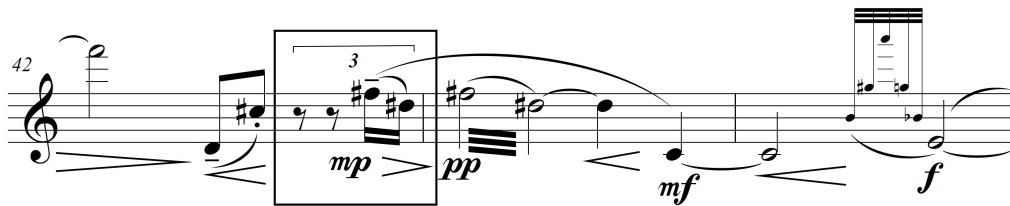


섹션 I -a에서의 플루트의 리듬과 선율이 단순했던 것에 비교해 이 섹션 I -b에서는 3연음부, 5연음부, 6연음부가 빈번하게 쓰이는데 연음부 안의 개별음들마저 균등한 음가로 되어있지 않고, 불임줄과 쉼표 등이 혼합되어 있으며, 그 안에서 다시 박의 분화가 일어나기도 한다. <악보 15, 16, 17>

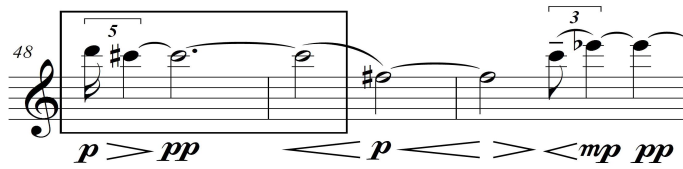
<악보 15> 《가락》, 마디38, 6연음부 안에서의 박의 분화와 쉼표



<악보 16> 《가락》, 마디42, 3연음부 안에서의 박의 분화와 쉼표

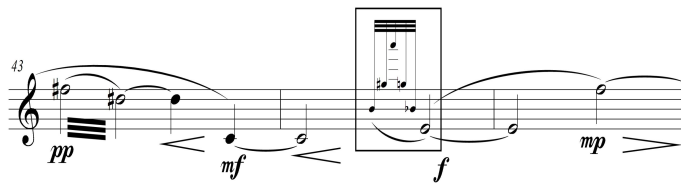


<악보 17> 《가락》, 마디48, 5연음부 안에서의 박의 분화와 불임줄의 사용



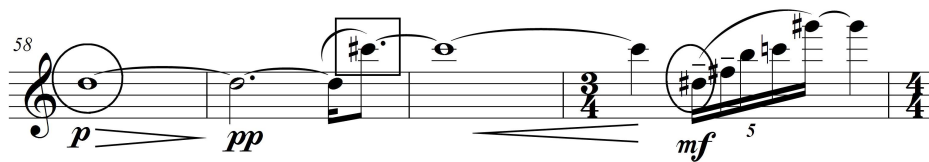
또한, 한 음에 대한 장식음다발이 보이기 시작한다. <악보 18>

<악보 18> 《가락》, 마디40, 마디44, 장식음다발



섹션 I - a' 는 섹션 I - a처럼 플루트의 상행도약 선율이 출현하며, 플루트와 피아노 성부가 교대로 출현하여 음의 밀도가 낮다는 점에서 섹션 I - a'로 칭한다. 앞과 뒤가 피아노의 블록코드로 둘러싸여 있다는 점 또한 섹션 I - a와 공통적이다. 플루트는 단3도 도약 대신 장7도 도약을 하는데, 이는 앞에서의 주요 음정인 단2도를 전위한 형태이다. 한편, 앞부분에서는 거의 화성으로만 연주되던 피아노는 더욱 분화된 리듬과 연음부, 펼침화음 등을 통해 활발한 움직임을 예비한다. 섹션 I - a의 마디6과 마디12에서처럼 섹션 I - a'의 마디58-61에 걸쳐서 C#을 중심으로 반음 간격의 음(D와 D#)이 배치된 유사대칭 구조도 볼 수 있다. <악보 19>

<악보 19> 《가락》, 마디58-61, C#6를 중심으로 한 D5와 D#5



마디68-69와 마디70-71에서도 이처럼 한 음을 중심으로 하여 반음 간격의 음들이 양쪽에 배치된 구조를 볼 수 있다. <악보 20>

<악보 20> 《가락》, 마디68-69, 마디70-71, G를 중심으로 한 A와 B^b,
F를 중심으로 한 B^b과 B

(2) 부분 II (마디73-111)

부분 II에서도 밀집 구조와 성긴 구조의 교대 구성을 볼 수 있는데, 분석의 편의를 위해 나눈 각 섹션 안에서 다시 밀집 구조와 성긴 구조의 구성이 드러난다. 부분 II는 부분 I과 달리 음의 구성이 매우 조밀하게 짜여 있다. 부분 II는 음의 밀도에 따라 세 부분으로 나눌 수 있다. 마디73-87의 섹션 II-a, 마디88-96의 섹션 II-b, 마디97-111까지의 섹션 II-c이다.

섹션 II-a는 부분 II중에서도 가장 조밀한 구성을 보인다. 3연음부, 6연음부, 7연음부 등이 빼곡하게 얽혀 있는데, 3연음부 안에서도 32분음표까지 분화되어 매우 복잡한 양상을 띤다. <악보 21>

<악보 21> 《가락》, 마디73-75, 7연음부와 분화된 3연음부, 32분음표

플루트와 피아노 모두에서 빠른 연음부의 음다발 트레몰로, 트릴 등이 설
 새 없이 연주된다. 플루트는 뚜렷이 지속하는 선율 없이 여러 개의 음이 중
 황무진으로 빠르게 연주되다가 마디76에 와서야 비로소 감지 가능한 선율
 이 연주된다. 그러나 앞부분처럼 어떠한 통일성에 입각한 동기라고 하기에
 는 어려우며 음다발의 중간에 긴 음가의 음들이 연주되는 것으로 볼 수 있
 다. 피아노와 플루트 모두 32분음표를 포함한 분화된 음들을 조밀하게 연주
 한다. 이 부분의 다이내믹 또한 *fff* 혹은 *sf*이기때문에 청각적인 밀도가 가
 중된다. 이러한 분위기가 지속하다가 마디85에서 돌연 *pp*의 다이내믹으로
 돌변하며 찾아든다.

<악보 22>에서는 플루트에서 플래터팅잉으로 연주하여 주의를 집중시킨
 다. 플루트는 작은 다이내믹에서 점점 더 작아져서 *ppp*에 이르며, *molto
 accel.*를 통해 매우 빠른 템포를 스타카토로 연주하며 사라지는 듯한 효과를
 준다. 섹션Ⅱ-a는 전체적으로는 조밀한 밀도이지만 마디85부터는 숨을 트
 이게 하는 느슨한 밀도를 보인다.

<악보 22> 《가락》, 마디85-86, 갑작스런 다이내믹의 변화와 플루트의 플래터팅잉

*molto accel.*에서 *a tempo*로 돌아오며 시작되는 섹션Ⅱ-b는 다양한 리듬으로 된 연음부의 구성이 특징적이다. 3연음부, 5연음부, 7연음부, 9연음부 등이 피아노와 플루트 모두에서 등장한다. 불규칙적인 연음부의 사용과 빠른 템포로 일정한 박절감을 느끼기 어려운 조건인 것에 더해 붙임줄로 마디선을 넘는 음들이 상당수 있어서 더욱 박절감을 모호하게 한다.

<악보 23> 《가락》, 마디92-97, 다양한 연음부의 사용

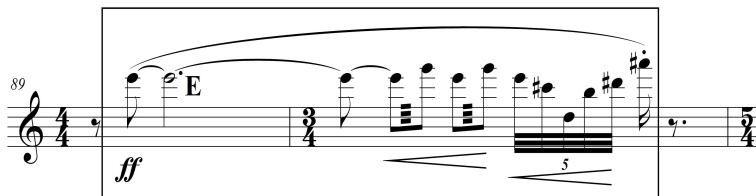
또한, 부분 I에서 나타났던 일정한 비율의 박 분할로 구성된 음가도 볼 수 있다. 앞에서는 주로 2:1을 합친 음가로 나타났던 것에 비해, 여기에서는 더욱 다양한 분할로 나타난다.

<악보 24> 《가락》, 마디89-91, 음가의 비율

앞의 <악보 24>에서 1번의 표시된 부분은 4:1 비율의 음가를 합친 것이고, 2번은 2:1비율의 음가를 합친 것이다. 3번은 5연음부가 포함되어 있어서 좀 더 복잡하다. 5연음부와 2분음표를 합친 음가는 2:5의 비율이고, 8분음표까지 합치면 8:2:5의분할이 된다. 4번의 리듬 분할은 2:9의 비율이다.

또한, 앞부분에서는 길게 지속되는 음은 있었으나 그러한 음들이 주변음 없이 단독으로 나왔기 때문에 중심음 구조를 보기는 힘들었다. 그러나, 여기에서는 한 음을 구심점으로 두고 트레몰로 등의 빠른 음으로 주변음들을 넘나드는 양상이 조금씩 보이기 시작한다. 다음의 <악보 25>에서 볼 수 있듯 마디89의 플루트의 E음은 길게 지속되며, 트레몰로와 연음부를 통해 주변음들을 넘나든다.

<악보 25> 《가락》, 마디89-90, 플루트의 중심음 E



섹션Ⅱ-c도 전체적으로 음의 밀도가 높은 밀집 구조로 구성되어 있으며, 끝부분인 마디108-111까지는 플루트의 카덴차로 볼 수 있다. 빠르게 연주되는 개별음에 지시된 아티클레이션, 3연음부, 5연음부, 9연음부, 10연음부 등 다양한 연음부로 인한 불규칙한 박, 음다발의 센 다이내믹에서 연주하여 플루트의 기교가 드러나는 섹션이다. <악보 26>

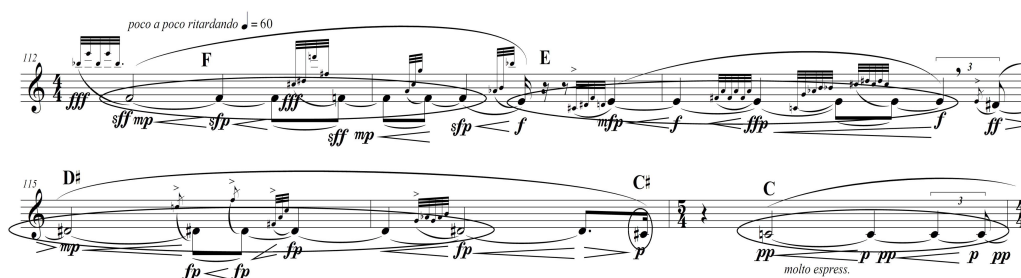
<악보 26> 《가락》, 마디108-111, 다양한 연음부로 구성된 플루트의 카덴차

(3) 경과부 (마디112-121)

경과부에 해당하는 마디112-121까지는 열 마디의 짧은 길이의 구간으로, 전체 곡에서 경과부의 역할을 한다. 경과부는 다시 밀집 구조와 성긴 구조의 두 부분으로 나눌 수 있는데, 마디117의 첫 박까지를 밀집 구조로, 그 이후 부분을 성긴 구조로 볼 수 있다. 플루트가 넓은 음역을 아우르며 연주하지만, 플루트의 움직임이 중심음을 구심점으로 하여 이루어진다는 것이

특징이다. 앞부분에서 잠시 출현했던 중심음 구조가 본격적으로 드러난다. 다음의 <악보 27>에서 플루트의 음들 사이에서 F-E-D[#]-C[#]-C로 순차 하행하는 중심음을 볼 수 있다.

<악보 27> 《가락》, 마디112-117, 중심음의 순차 하행



플루트의 중심음 흐름은 F-E-D[#]-C[#]-C으로 진행한다. 밀집 구조는 마디117의 피아노의 첫 박까지이며, 둘째박부터는 음향적으로만 반응하며 음의 밀도가 낮은 성긴 구조의 섹션B-b로 나뉜다.

피아노의 첫째박까지로 마무리된 경과부 안에서의 음의 밀도가 높았던 밀집 구조는 둘째박에서 플루트가 C음을 부는 두 번째 플래터팅으로 구간을 정리하는 역할을 하고 있다. 이 C음은 총 18박을 지속하며 마지막에 음을 흐리는 역할을 하는 플래터팅의 출현은 다음에 나오는 음의 밀도가 높은 밀집 구조를 예상하게 하는 역할을 한다. 이때, 마디118에서 피아노의 왼손 A-G[#]과 오른손의 B-C의 울림은 플루트의 음에 색채감을 더한다.

(4) 부분 Ⅲ (마디122-168)

부분 Ⅲ은 전체 곡의 마지막 부분으로, 조밀한 구성을 보인다. 첫 번째 부분인 섹션Ⅲ-a는 마디122-138이며, 두 번째 부분은 섹션Ⅲ-b로 마디 139-153이다. 코다에 해당하는 섹션Ⅲ-c는 마디154-168까지이다. 코다가 시작되기 전, 마디153 끝에는 페르마타에 룡가(*lunga*)표시가 있어 코다와 확실한 구분을 지어준다. 여기에서의 룡가의 역할은 부분 I에서 플루트의 첫 번째 동기 후에 숨표가 표시되어 있어 첫 번째 동기를 부각시키는 역할을 했던 것과 같이 유사한 기능을 하고 있다고 볼 수 있다. <악보 28>

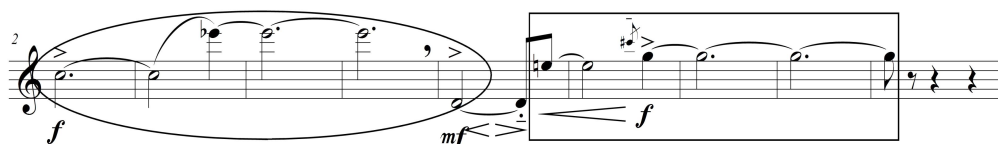
<악보 28> 《가락》, 마디153, 코다가 시작되기 전의 룡가

마디122-138까지 섹션Ⅲ-a는 플루트의 중심음 G[#]-A-C로 유지되며, 피아노는 블록코드로 반응한다. 또한, 부분 I에서 섹션 I-a의 앞뒤가 피아노의 화성으로 둘러싸여 있었다면, 이 부분은 앞뒤가 플루트의 독주 선율로 둘러싸여 있다는 점에서 앞부분과 대칭적인 유사점을 보인다. 부분 Ⅲ의 시작 부분인 섹션Ⅲ-a의 플루트 선율은 부분 I의 플루트 선율처럼 호흡이 길지 않으며,上行과 하행이 일정한 패턴 없이 혼합된 양상을 보인다.

섹션Ⅲ-b는 피아노의 리듬 분할로 섹션이 시작되며, 룡가가 나오기 전까지 밀집 구조로 플루트와 피아노 모두 밀도 높은 연주를 한다. 여린 다이내믹으로 시작해 *ff*로 마무리되는 이 섹션은 곡의 황금비율(7:3)에 위치한다.

섹션Ⅲ-c는 앞의 섹션처럼 이번엔 플루트가 한 마디 안에서 요동을 치며 마디155의 피아노 화성을 불러낸다. 많은 도약의 중심음을 연주하는 플루트를 피아노는 울림으로만 반응한다. 곡의 마지막인 마디168에서는 플루트의 G[#]과 피아노의 E음이 장3도를 울리며 곡이 마무리된다. A음에 닿지 못한 플루트의 음정과 A음의 딸림음인 E음을 피아노가 연주하여 소리 나지 않은 A음을 장치한다. 곡의 처음이나 마지막에 윤이상의 시그니처 음인 A음을 배치하는데 이 음을 연상하게끔 유도하는 점이 인상적이다. <악보 29>

<악보 31> 《가락》, 마디2-10, 섹션 I -a



앞의 <악보 30>에서 확인할 수 있듯이, 플루트의 첫 부분에서 C[#]에서 E로의 단3도 상행도약은 <악보 31>의 섹션 I -a의 동기 1의 C에서 E^b 진행과 매우 유사하다. 마디142의 끝부분에 있는 B에서 마디143의 D[#]으로의 상행도약도 섹션 I -a에서의 동기 2인 E에서 G로의 진행과 비슷한 형태이다. 또한, 섹션 I -a의 동기에서처럼 한 음을 중심으로 한 유사대칭 형태도 나타난다. 이러한 특징들을 고려할 때, 코다 전 마지막 부분인 섹션III-a는 섹션 I -a의 다양한 변형으로 볼 수 있다.

코다는 *pppp*에 이르는 침묵에 가까운 다이내믹으로 연주되며, 특별히 부각되는 선율을 찾기 어렵기때문에 사실상 곡의 본 구성은 섹션III-a에서 끝난다고도 볼 수 있다. 끝부분에 나오는 룡가가 이를 뒷받침해준다. 섹션III-b의 마디151부터 윤이상에게 초월적 가치를 상징하는 음인 A가 등장한다. 그러나 플루트에서 연주하는 음은 A가 아닌 A[#]에 머물러 도달하고자 하는 지점에 정확하게 도달하지 못하는 상태를 표현한 듯하다. 도달하고 싶은 A음은 마디151, 마디152의 피아노에서 4회에 걸쳐 간헐적으로 연주되지만, 매우 짧은 음가여서 전체 음향에 끼치는 영향은 미미하다. 그러나 플루트에서는 여전히 A[#]을, 피아노 왼손의 상성부에서는 A^b이 연주되어 도달

해야 하는 A음에 온전히 가지 못하고 각각 그 위와 그 아래로 착지하는 안타까움을 남긴다. A음은 윤이상에게 특별한 음이었으므로, 이 곡에서의 의도 또한 도달하지 못하는 음의 설정으로 보인다.

<악보 32> 《가락》, 마디151-152, 플루트의 A[#]과 피아노의 A

<악보 33> 《가락》, 마디153, 섹션III-b의 종결 부분의 플루트의 A[#]과 피아노의 A^b

룽가로 끝나는 긴 휴지 후에 시작되는 코다는 앞부분의 *ff*와 대비되는 여린 다이내믹으로 일관하며 점차 음량이 여려져서 종국에는 거의 들리지 않는 소리인 *ppppp*로 종결된다. *ppppp*는 이 곡의 여린내기 셈여림 중 한 번만 출현하는 가장 여린 셈여림이다. 또한, 이런 셈여림의 패턴은 본 논문 세 곡 모두 적용된다. 세 곡 모두 울림의 잔향을 묘사하듯이 처음에는 포르테권의 울림을 준 후 마지막 음은 여린내기로 종결을 하는 구조를 보여준다.
 <악보 34>

<악보 34> 《가락》, 마디166-168, *ppppp*의 여린내기로 종결

3) 소결

《가락》에 대한 이상의 분석을 토대로 다음과 같은 논의를 도출할 수 있다.

① 곡의 전개 방식과 구조

《가락》의 주요 곡 전개 방식은 성긴 구조와 밀집 구조의 교대배치와 메기고 받는 구조의 사용이다. 성김과 밀집의 텍스처는 절대적인 기준에 의한 구분이라기보다는 섹션이나 부분이 바뀌는 곳에서의 상대적으로 비교할 수 있는 기준이 있을 때의 대조적 텍스처이다. 이러한 교대배치는 크게는 곡을 분석하는 기준이 되었던 부분으로도 나타나고 부분 안의 각 섹션에서도 관찰된다. 이를 통해 긴장 속에서의 이완, 이완 속에서의 긴장을 경험할 수 있으며 이는 정중동의 사상과도 연결된다고 볼 수 있다.

메기고 받는 구조는 플루트와 피아노 간 서로 대화를 하는 듯한 구조에서 감지된다. 이는 판소리에서 고수와 명창의 상호작용을 연상시킨다. 특히 플루트의 선율이 길게 지속된 후에 피아노가 스타카티시모로 짧은 화성을 연주하는 것은 명창이 소리를 길게 끈 후에 고수가 북을 짧고 날카롭게 타격하여 그 구절을 마무리하는 것과 유사하며 이는 한국 음악의 음향적 제스처로 볼 수 있다.

② 유기적 구조와 통일성

이 곡 안에서 각각의 동기들은 서로 구조적인 유기성을 보인다. 곡의 초반에 부분 I에서 나오는 플루트의 6개 동기는 부분 II부터 곡이 마칠 때까지 변형되어 응용된다. 즉, 초반에 제시된 동기들 간의 음정 간격이나 구성음들이 일정한 법칙하에 서로 연관성을 가진다. 이는 개별 악기 안에서의

음뿐만 아니라 플루트와 피아노의 동시다발적인 음정 관계들에서도 나타난다. 또한, 몇 개의 핵심음정(단2도와 단3도)들이 곡 전체에 영향을 끼치는 모습을 관찰할 수 있었다. 이러한 구조와 작곡 방식은 곡 전체에 통일적인 응집력을 부여한다고 볼 수 있다.

③ 수학적 원칙에 의거한 정교한 작곡

《가락》에서는 복잡한 박의 분할과 비율이 나타난다(마디27-29, 마디89-91). 복잡하고 난해한 리듬과 박에서 관찰되는 일정한 분할비율(8:2:5, 2:9)은 어느 정도 수학적 원칙에 의존했다고 보이며 이는 12음 기법이나 총렬음악의 영향을 받은 것으로 볼 수 있다.

④ 피아노의 역할

이 곡에서의 피아노는 개별음보다는 불협화가 강한 블록코드로 등장하여 플루트의 선율을 받쳐주는 보조적인 역할을 한다. 한 프레이즈에 구두점을 찍는 짧고 강한 아티큘레이션으로 북의 역할을 하기도 하고 플루트에서 긴 선율이 나오거나 플루트가 쉬고 있을 때 블록코드의 연타로 빈 공간을 메우기도 한다.

개별음들이 등장한다 해도 선율선이 드러나기보다는 연음부로 묶인 음다발로 인식된다. 또한, 피아노의 연주패턴은 플루트에 비해 상대적으로 단순한 편이다. 하지만, 앙상블의 측면에서 보면 플루트의 모든 선율을 피아노가 인지하여야만 정확한 곡의 타이밍을 살려냄으로 음의 에너지는 플루트와 같다.

⑤ 잣은 박자 변화

윤이상 1기에 속하는 작품에서는 박자의 잣은 변화가 나타나는데 이 곡에서도 역시 그러한 특징이 보인다. 박자의 변화가 잣은 것은 동양적인 음향을 표현하기 위한 수단으로 사용되었다고 볼 수 있다. 《가락》은 모두 168마디로 구성되어 있는데 이 중 66회의 박자 변화가 나타난다. 이와 같은 불규칙한 박자는 동양적 리듬을 서양식 기보법에 담으려고 했을 때 나타나는 현상으로 파악된다.

이 곡에서 사용되는 박자표는 모두 9가지이며 각각의 횟수는 다음과 같다.

<표 9> 《가락》에서 나타나는 박자 변화 횟수

박자	4/4	3/4	5/4	6/4	2/4	7/8	9/8	5/8	11/8
횟수	22	13	12	7	6	2	2	1	1

<표 10> 《가락》 박자 변화

마디	1	34	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82
박자	3/4	4/4	2/4	3/4	4/4	6/4	4/4	3/4	6/4	5/4	11/8	5/4
마디	84	85	87	88	89	90	91	92	97	98	99	100
박자	9/8	4/4	9/8	5/4	4/4	3/4	5/4	4/4	7/8	3/4	5/4	2/4
마디	101	102	103	104	105	106	107	108	109	110	111	112
박자	4/4	3/4	7/8	3/4	4/4	3/4	5/4	4/4	3/4	2/4	5/4	4/4
마디	117	118	123	124	127	128	130	131	132	133	134	135
박자	5/4	4/4	5/4	4/4	3/4	4/4	2/4	3/4	6/4	4/4	6/4	5/4
마디	136	137	139	140	144	145	146	147	149	154	156	157
박자	6/4	4/4	2/4	4/4	6/4	4/4	5/8	3/4	4/4	3/4	2/4	4/4
마디	161	162	166	167	168							
박자	5/4	4/4	5/4	4/4	6/4							

⑥ 고음역대 악기인 플루트와 피아노의 상호작용

플루트와 합주하는 《가락》에서는 피아노의 양손이 모두 높은음자리표로 기보 되어있는 마디가 상당수 관찰되었다. 즉, 독주 악기와 피아노의 음역이 대략 비슷하다고 볼 수 있다. 단지 피아노와 독주 악기의 음역이 확연히 다른 경우는 각인시키고 싶은 독주 악기의 선율이 있을 때이다. 이 경우 피아노는 쉬거나 다른 음역대를 연주하여 독주 악기의 선율을 부각시킨다. 《가락》의 첫 동기가 나오는 지점에서 피아노는 앞서 연주한 화성을 그대로 누르고 있다가 곧 쉬며 그 이후 마디에서도 플루트의 주요동기가 나올 때 대

부분 첩표로 처리되어 있다(마디1-5). 플루트에서 중요한 동기를 연주할 때 피아노의 음이 출현할 때는 플루트가 다른 음역대를 연주하는 경우이다(마디12-14). 그러나 플루트는 주로 고음역에서 연주하고 피아노는 더 넓은 음역을 아우르기 때문에 플루트와 피아노의 음향은 어우러지기보다는 서로 분리되어 있다는 인상을 강하게 남긴다. 더구나 피아노는 주로 타악기적인 역할을 하며 선율을 많이 드러내지 않으므로 보조적인 역할에 머문다.

2. 《듀오》

1) 작품 개요

비올라와 피아노를 위한 《듀오》라는 제목의 이 곡은 1976년에 작곡된 것으로 윤이상의 2기 작품에 해당한다. 1960년대부터 1970년대 초반까지 윤이상은 한국식 제목을 붙인 작품들을 줄곧 써왔으나 1970년대 중반부터는 《첼로 협주곡》(1975-1976), 《플루트 협주곡》(1977), 《관현악을 위한 서주와 추상》(1979), 5개의 교향곡 등 협주곡, 교향곡, 서곡, 하모니 아를 넣은 유럽식 제목이 등장하기 시작했다. 또한, 이 곡은 1960년대 후반 정치범으로 납치되어 옥고를 치른 후의 작품이기 때문에 극한의 고초로 인한 작곡가 내면의 변화가 작품에 투영되었다고 볼 수 있다. 1969년 3월 30일 납치된 지 653일(1967년 6월 17일 납치)만에 가족 품으로 돌아간 윤이상은 1970년대에 극적 변화의 시기를 맞이한다.

윤이상에게 1970년대는 극적인 변화의 시기였다. 정치의식이 깨어난 그는 조국의 민주화를 위해 주저 없이 거리로 나섰다. 한마디로, 양심의 소리를 행동으로 표출하면서 온몸을 밀고 나가는 시기였다. 윤이상의 이 같은 변화는 음악에도 나타났다. 이전에는 자신이 홀로 추구하는 세계를 위해 작품을 썼다. 하지만, 1970년대 중반기부터는 ‘여럿이 함께’라는 의미만을 확산하기 위해 작곡을 했다.⁵⁶⁾

윤이상은 1970년대 중반에 자신의 동아시아 음악 문화에서는 낯선 음악 장르인 솔로 협주곡에 눈을 돌리게 된다. 즉, 1975년에 작곡되는 《첼로 협

56) 박선옥, 『윤이상 평전: 거장의 귀환』 (서울:삼인, 2017), 501.

주곡》은 윤이상의 기악 협주곡의 작곡 개시를 알리는 신호탄이라고 말한 바 있다.⁵⁷⁾

윤이상은 2기에 이르러 12음 기법의 정교한 틀에서 벗어나 더욱 자유로운 형식미를 추구하게 되었다. 또한, 자신을 읊아맨 현실 세계의 부당함, 그 자신이 겪은 공포와 암흑 체험을 비로소 악곡 상에 구현하는 데까지 나아간다. 그런 면에서, 첼로는 바로 나 자신을 상징한다던 윤이상의 첫 번째 기악 협주곡인 《첼로 협주곡》은 그의 작곡적 결단을 보여주는 이정표임이 분명하다. 이처럼 《첼로 협주곡》은 윤이상의 작곡과 인생에 있어서 전환점이 된 곡이며, 이와 같은 연도에 작곡된 곡이 바로 비올라와 피아노를 위한 《듀오》이다.

가장 눈에 띄는 것은 곡의 난이도가 이전처럼 높지 않다는 점이다. 이는 윤이상이 커다란 정치적인 사건을 겪으며 음악으로 자신의 사상을 표현하려는 의지가 굳어졌고 이를 위해 관객에게 다가가기 용이한 작품을 시도한 때 작곡되었기 때문이다.

57) 김용환, 『윤이상 연구』 (서울:시공사, 2001), 149.

2) 작품 분석

이 곡은 템포표기에 의거하여 네 부분으로 나눌 수 있다. 윤희상의 음악에서 템포는 서양음악의 템포처럼 1분당 몇 박을 연주해야 하는 절대적인 수치의 템포가 아니다. 동양음악에서는 수치로 표현되는 템포가 아니라 한 음 안에 빠름과 느림이 있다고 전제하기 때문이다. 윤희상 작품에서도 이러한 영향이 보이는데 즉, 템포의 표기는 절대적인 속도라기보다는 한 에피소드를 나누는 기준으로 작용한다.

이 곡의 구성을 표로 나타내보면 다음과 같다.

<표 11> 《듀오》 악곡 구성

부분	마디	템포		섹션		특징
		1-2	J = 56	a	1-2	
I	1-15	1-2	J = 56	a	1-2	주제
				a'	2-5	주제변형
		2-15	J = 66	a''	5-15	자유로운 주제변형
II	16-60		J = 72	b	16-30	비올라 중음 주법
				c	31-45	리듬의 다양한 분화 피아노의 도약 상승 음형
				d	46-60	여린 다이내믹 지속음 E
III	61-111		J = 52	a'''	61-84	주제변형
				e	85-95	중심음 A의 출현과 여린 다이내믹
				f	96-111	성긴 구조, 운동성 없음, 여린 다이내믹
IV	112-175		J = 66	g	112-131	조밀한 구조, 빠른 음형
				h	132-143	중심음의 이동
				I(카덴차)	144-165	카덴차
				j	166-175	느린 호흡, 극도로 여린 다이내믹

부분 I 은 여백이 많은 성긴 구성으로 되어있다. 비올라는 도약 음정들을 통해 특정한 음에 도달했다가 다시 도약을 시작하는 패턴의 반복이며 피아노 파트는 비올라의 독백 사이에 여린 다이내믹의 화성으로 반향을 주는 역할을 한다. 부분 II 는 전체적으로는 도약의 음형은 남아 있으나 불규칙한 도약이 대부분이며 피아노의 움직임이 활발해져 전체적인 밀도가 높아진다. 또한, 비올라에서 중음주법이 등장하여 음색을 더욱 두껍게 하며 8분음표 위주의 도약에 16분음표의 도약과 16분음표의 트레몰로가 첨가되어 역동적인 분위기를 만든다. 부분 III 은 매우 성기고 느린 부분이며 침묵에 가까운 극도로 여린 다이내믹으로 연주된다. 마지막 부분인 부분 IV 는 비올라에서 상승 음형뿐 아니라 다양한 연음부, 트레몰로, 트릴, 긴 지속음, 피치카토 등 여러 주법과 음형이 시도된다. 다이내믹의 변화폭도 커서 *pppp*에서 *ffff*까지가 총망라된다.

(1) 부분 I (마디1-15)

부분 I 에서는 강력한 주제 동기와 주제 동기를 변형시켜 만든 다른 동기들이 제시된다. 주제 동기와 다른 동기들 간의 위계와 관련성이 전 시대의 곡인 《가락》보다 한층 더 강조되었다고 볼 수 있다. 마디1에서 마디2의 둘째 박까지를 주제 동기(a)를 제시하는 부분으로 독립시킬 수 있고, 다음에 오는 마디2의 셋째박부터 마디5의 둘째박까지의 a' 를 주제 동기에 대한 규칙적인 변형이 일어나는 한 부분으로 볼 수 있다. 마디5의 셋째박부터 마디15까지인 a'' 는 주제 동기에 대한 자유로운 변형이 일어나는 부분이다. a'' 의 동기들도 반복이 있는 4종류의 동기와 한 번씩만 출현하는 동기들로 나눌 수 있다. 다음의 악보 <악보 35>에서 주제선율은 a이고, a' 로 표시된 곳이 주제선율의 반복이자 반향의 역할을 하는 선율이다. a'' 와 a'''

또한 반복이 있는 4종류의 동기들이다.

<악보 35> 《듀오》, 마디1-15, 주제 동기와 변형 동기들

The image shows a musical score for Viola, measures 1-15. The score is divided into four sections, each containing a motif labeled a, a', a'', and a'''. The motifs are marked with dynamics such as *mf*, *p*, *pp*, *ppp*, *mp*, *f*, and *ff*. The tempo is marked as *ca. 56* and *ca. 66*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

부분 I의 첫마디에서 비올라는 주제 동기를 제시한다. 이 선율은 매우 특별한 위력을 떨친다. 가장 첫 부분에 비올라가 독자적으로 제시하는 선율이기 때문에 각인되기 쉬운 위치이기도 하지만 무엇보다도 이 선율에 대하여 주목할 점은 $\downarrow = 56$ 이라는 단독 템포 표기가 있다는 것이다. 이 선율은 부분 I 안에서 변형, 반복된다. 주제 동기는 한 개의 완전4도와 두 개의 완전5도로 이루어진 음정들을 통해 연속 도약해서 A음에 다다른다. A음이 윤이상에게 갖는 의미를 생각해 볼 때 곡의 첫머리에서 A를 명확하게 드러

냄으로써, 도달해야 할 확실한 목표점을 설정해 놓고 곡을 시작하는 듯한 인상을 준다. 기보상으로도 A음은 다른 음들과 차별화된다. A음에 도달하기 전의 음들은 가온음자리표로 표기되는 반면, A음에 대해서는 독자적으로 높은음자리표를 사용하기 때문이다. 또한, 시작음인 F3에서부터 두 옥타브를 넘어 도달한 A음은 하모닉스로 연주되어 범접하기 힘든 아우라를 풍긴다. 보여주기는 하지만 온전한 자기 음이 아닌 하모닉스로 연주되는 A음의 음향은, 눈앞에 보이기는 하지만 온전히 잡히지는 않아 안타까운 이상향에 대한 청각적 표현이라 해석해 볼 수 있다.

마디1에서 위풍당당하게 등장했던 주제 동기는 a'의 시작인 마디2에서 반복된다. 그러나 $\downarrow=56$ 에서 $\downarrow=66$ 으로 앞부분보다 템포가 약간 빨라졌고 6/4박의 약박인 셋째박에서 시작하기 때문에 느낌이 완전히 다르다. 또한, 주제 동기의 악상인 *mf*보다 훨씬 여린 다이내믹(*pp*)으로 연주되기 때문에 마치 주제 동기의 반향처럼 들린다. 더구나 마디3에서 피아노가 비올라의 마지막 A음을 받아 *pp*의 다이내믹에서 옥타브 간격의 A음을 네 번 연주하여 반향의 인상을 강화시킨다.

<악보 36> 《듀오》, 마디1, 주제 동기와 주제 동기의 종착지 A음

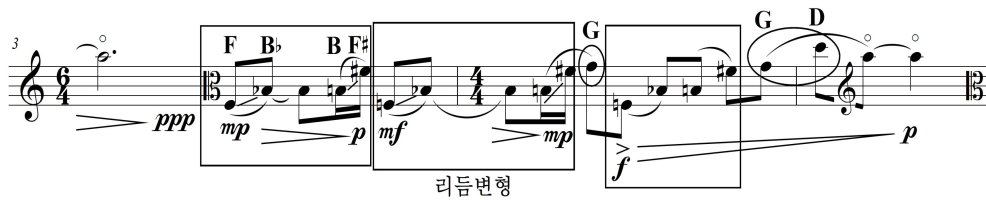


이 곡 전체에서는 도약하는 상승 음형이 두드러지게 나타난다. 이는 끊임 없이 어떤 이상향에 도달하려고 분투하는 작곡가 자신을 표현한 것이라고도 볼 수 있는데, 이 상승 음형과 다이내믹의 조합을 주목할 필요가 있다. 음이 높아짐에 따라 다이내믹은 늘 테크레센도로 향한다. 거의 모든 상승 음형에 일일이 테크레센도가 표기되어 있어서 저음이 지니는 중력은 더욱 커진다. 이러한 다이내믹은 솟아오르려 하는데 아래에서 계속 잡아당기는 불가항력적인 힘을 표현한 것으로 볼 수 있다. 다른 한편으로 정중동의 조화라는 측면에서 볼 때, 상승 음형 속에 있기 쉬운 흥분이나 격앙을 테크레센도로 가라앉혀 중용을 추구하려는 의도라고 해석할 수도 있겠다.

마디3의 후반부부터 아티큘레이션, 리듬과 박의 변화, 선율의 분화 등을 이용한 주제 동기의 변형이 나타난다. 마디3에서 마디5의 앞부분까지 선율의 구성음은 변화가 없다. 그러나 간단하게 변화를 주는 방법으로 최대의 효과를 얻는다. 여기에서는 리듬과 박이 모두 바뀌고 선율이 분화되었다.

마디3의 넷째 박에서 새로운 선율이 시작되는데 주제선율의 앞부분인 F-B^b-B-F[#] 까지를 자르고 이 파편을 반복하면서 한 음씩 덧붙이는 방법을 사용하였다. 첫 번째 반복에서는 F-B^b-B-F[#] 후에 G음이 첨가되었고 두 번째 반복에서는 D음이 첨가되어 A음에까지 이르렀다. <악보 37>

<악보 37> 《듀오》, 마디3-4, 주제 동기 파편의 반복과 첨가



리듬의 변형을 보면, 원래의 선율은 A음을 제외하고는 모두 8분음표로 이루어졌으나 반복에서는 B와 F[#]의 음가가 16분음표로 축소되었다. 마디3의 넷째박 음인 B^b은 그다음 박과 붙임줄로 연장되어 4분음표의 음가로 늘어난다.

세 번째 반복에서는 시작 음인 F가 업비트(up beat)에 배치된 것을 볼 수 있다. 또한, 16분음표로 축소되었던 B-F[#]의 음가가 다시 8분음표로 돌아왔다. 이처럼 원래의 선율을 분할하고 덧붙이는 방법과 리듬을 변형시키는 방법뿐 아니라 같은 선율을 계속 다른 박에서 시작하여 헤미올라의 효과를 주는데 이러한 효과는 마지막 반복에서 시작 음을 업비트에 오도록 하여 더욱 강화된다.

아티큘레이션에서도 변화를 볼 수 있다. 마디3에서의 비올라의 반복 선율은 원래의 선율과 달리 클리산도로 처리되었다. 완전4도, 완전5도의 음정이 연속 네 번 클리산도로 처리될 때 그 효과는 극적이다. 더구나 앞부분에서 제시되었던 주제 동기의 파편이 반복될 때마다 한 음씩 첨가되는 것은 마치 연속으로 높이뛰기를 하는데, 실패를 거듭하며 조금씩 더 높이 도약하게 되어 결국에는 장대를 뛰어넘는 힘겨운 발전과정을 그린 듯한 인상을 준다. 클리산도로 처리되는 도약 음정들 역시 생생하고 고통스러운 도약의 과정을 표현한 것으로 볼 수 있다. 반복이 끝난 후에는 마디3과 마찬가지로 피아노에서 A음이 비올라 마지막 음인 A의 반향처럼 연주된다. <악보 38>

<악보 38> 《듀오》, 마디3, 마디5, 반향처럼 들리는 피아노의 A음

The image displays a musical score for Viola and Klavier (Piano). The Viola part is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. It features a melodic sequence starting at measure 3, marked 'ca. 56', and continuing through measure 5, marked 'ca. 66'. The dynamics range from *mf* to *pp*. A circled section in the Viola part highlights a specific melodic fragment. The Klavier part is written in two staves (treble and bass clefs) and provides a piano accompaniment. A circled section in the Klavier part highlights a specific piano accompaniment fragment, which is described in the text as a piano A note that resonates like the final A note of the Viola.

<악보 39> 《듀오》, 마디5-7, 주제 동기의 변형

<악보 39>에서 구분의 편의상 번호(1번-4번)로 표시하였다. 마디5의 전반부까지가 주제 동기의 틀을 유지하는 변화라면 같은 마디의 후반부부터는 주제 동기와는 약간 다른 음형으로 된 동기들이 나타난다. 이러한 동기들은 끊임없이 어디로인가를 향해서 가는 듯하나 종착지를 찾지 못하고 방향을 거듭한다.

다음으로 섹션 I-a" 가 시작되는 마디5에서부터 출현하는 동기를 살펴보자. 이 동기의 음정 구조를 보면 G#에서 D#으로 완전5도의 상행도약이며 증2도 내려간 C에서 증8도로 큰 폭의 상행도약을 한다. 마디5의 G#-D#-C-C#의 구성은 총 네 번 반복되는데 반복될 때마다 약간씩의 변형이 일어난다. 이 동기의 구성음들인 G#-D#-C-C#의 음정 관계를 보면 처음에 제시되었던 주제 동기와 연관이 있음을 감지할 수 있다. 주제 동기의 두 번째 음인 B^b과 B는 증1도의 음정 간격이며 세 번째와 네 번째 음인 B-F#, G-D는 완전5도 간격이다. 섹션 I-a" 에서는 주제 동기의 음정 간격을 역순으로 이용하여 완전5도와 증1도를 이용하여 구성음을 만들었다고 볼 수 있다. 구성음의 변화를 보면 1번과 2번까지는 G#-D#-C-C#으로 이루어져 있으며 3번과 4번은 여기에 E음이 첨가되어있다.

리듬에서도 변형을 볼 수 있다. <악보 39>의 1번에서의 G#과 D#의 리듬은 16분음표와 점8분음표로 되어있는데 2번에서는 모두 8분음표의 리듬으로 구성되어 있으며 끝음인 C#도 앞에서 8분음표였던 것과 달리 4분음표가 이음줄로 첨가되어 1박 반의 음가로 늘어났다. 3번에서는 16분음표와 점8분음표의 리듬이 동기의 끝인 C와 C#에 배치되었고 4번에서는 모두 8분음표로 처리되었다. 아티큘레이션을 보면 1번과 2번에서의 G#-D#사이가 클리산도로 처리되었고 3번과 4번에서는 G#-D#뿐 아니라 C#-E사이 또한 클리산도로 처리된 것을 볼 수 있다. 이 동기들은 반복을 통해 새로운 음이 추가되기도 하고 리듬이 변형되기도 하며 점진적으로 센 다이내믹으로 연주되고 있다.

<악보 40> 《듀오》, 마디7, 주제 동기와 마디7의 동기 간 음정 간격 비교

주제 동기

마디 7의 동기

<악보 40>의 동기는 마디7의 셋째박에서 시작되며 C-G-F[#]-B-B^b-E^b로 구성되어 있고 두 번 반복된다. 구성음들의 음정 관계는 완전5도(C-G)와 완전4도(F[#]-B, B^b-E^b)의 음정 관계로 이루어져 있는데 이 역시 주제 동기에 있는 음들의 음정 간격을 활용한 것이다. 즉, 주제 동기의 앞부분 F-B^b-B-F[#]에서 F-B^b은 완전4도, B-F[#]은 완전5도이며 두 음정이 접해있는 B^b과 B는 반음 사이인데 이 부분의 동기 역시 완전5도와 완전4도의 순서로 음정이 역순으로 배치되어 있고, 두 음정이 접한 부분은 반음 차이를 보인다.

마디7에서 시작하는 동기는 반복되며 리듬에서도 변화가 일어난다. 앞부분에서 B^b과 E^b이 16분음표로 처리되었는데, 그다음 반복 동기에서는 두 번째 음인 G의 음가가 16분음표만큼 늘어서 8분음표와 16분음표를 합친 음가로 되며 앞에서 8분음표였던 F[#]은 16분음표로 변화한다. 또한, 반복하면서 A^b음이 추가된다.

그러나, 섹션 I-a'' 에 있는 동기 중에는 반복이 없는 동기들이 절반 정도이며 이들은 주제 동기와 비교해볼 때 도약하는 음형이라는 정도의 공통점만 보이며 일정한 목표점에 명확하게 이르지 못한 채 여러 목표점을 탐색한다. 또한, 글리산도로 처리되는 음정이 많기 때문에 목표점에 이르기까지의 고통스러운 탐색과정과 시행착오가 더욱 실감 나게 표현된다고 볼 수 있다.

피아노는 비올라 주제 동기의 최종 목표점인 A음에 도달할 때에만 그 음의 반향처럼 A음을 여리게 연주하고 나머지 부분에서는 매우 간헐적으로 화성을 한번씩 연주한다. 이와 같이 부분 I에서는 주제 동기가 명확하게 제시된 뒤 점진적인 변형이 일어난다.

섹션 I-a' 에서는 주제 동기의 구성음 일부를 잘라 여기에 나머지 음들을 하나씩 첨가하고 리듬과 아티클레이션을 변형시켜 시작 박의 위치를 달리하는 방법을 사용하며, 섹션 I-a'' 에서는 좀 더 자유로운 변형을 시도한

다. 주제 동기에서 기인한 음정 관계로 구성된 동기도 있고, 약간의 변형을 하며 반복되는 동기들도 있으나 도약 상승 음형이라는 기본 틀만 유지하며 반복 없이 자유롭게 출현하는 동기들도 있어서 텍스처의 다양성을 꾀한다.

(2) 부분 II (마디16-60)

부분 I이 성긴 구조였다면 부분 II는 전체적으로 밀집 구조로 되어있으며 이는 다시 작은 단위의 밀집 구조와 성긴 구조로 나눌 수 있다. 이 부분에서는 주제 동기의 변형, 비올라의 중음 주법과 피아노와 비올라 간의 상호작용 관계, 리듬의 분화, 작곡가의 이상향으로 간주되는 A음의 딸림음인 E음의 출현으로 인한 조성감, 큰 폭을 아우르는 다이내믹의 변화를 중심으로 고찰해보겠다.

우선 부분 II의 구조를 살펴보자. 부분 II를 밀집 구조 내에서 정도에 따라 마디16에서 마디30을 섹션II-b로 마디31에서 마디43의 가온음자리표 전까지를 섹션II-c로, 마디44에서 마디60까지를 섹션II-d로 볼 수 있다. 섹션II-b의 비올라는 중음주법을 사용하여 음의 에너지는 높이지만 전체적인 구조는 단순하다. 이에 대한 피아노의 반응도 간결한데 비올라가 B^b의 중심음을 연주할 때 피아노는 연음부와 트릴, 블록코드를 여린내기로 연주하여 공간을 채우는 역할을 한다. 따라서 비교적 성긴 구조에 해당하는 섹션이고, 섹션II-c는 비올라가 마디46의 긴 음가가 나오기 직전까지 쉬지 않고 연음부와 트릴을 오가며 포르테와 피아노의 단계별 셈여림을 오가며 밀집 구조를 표현한다. 정중동의 표현처럼 섹션II-d는 다시 느슨해지는 부분이다. 비올라는 지속음을 연주하며 피아노는 여린 다이내믹으로 음향 위주의 연주를 한다.

<악보 41> 《듀오》, 마디1, 마디16, 마디1의 주제 동기와 마디16의 변형 동기 비교

Viola

1

증 1도 단 2도

완전 4도 완전 5도

16

증 1도 단 2도

완전 4도 (F-B) 완전 5도 (B-F#)

부분 II에서의 동기들은 마디1의 주제 동기에서 파생한 음정 관계와 주제 동기처럼 상승 도약 음형으로 구성되었다는 대략의 공통점을 가지고 나타난다. <악보 41>

섹션 II-c에서는 주제 동기의 변형이 피아노에서도 나타난다. <악보 41>에서 볼 수 있듯 마디16에서 비올라의 선율은 증1도의 반응과 단2도의 반응으로 이루어져 있고 이음줄로 이어진 두 음정 사이는 완전5도로 연결되어 있다. 주제 동기와 비교해볼 때, 이음줄로 이어진 두 음의 간격과 이음줄 사이의 음정 간격이 서로 바뀌어 있다.

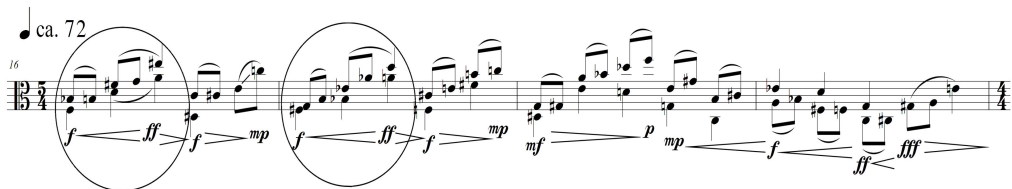
<악보 42> 《듀오》, 마디33, 피아노에서 나타나는 상승 도약 동기

섹션 II-c가 시작되는 마디31에서는 이전까지 뚜렷한 선율을 연주하지 않았던 피아노에서 짧은 상승 도약 음형이 나타난다. <악보 42>에서 볼 수 있듯 처음에는 완전4도, 완전5도의 상승 음형들이 출현하다가 마디33의 오른손 파트에서 상성부 기준으로 B-F#-D-C#으로 이루어진 비교적 긴 호흡의 음형이 나온다. 주제 동기와 비교할 때 피아노에서 완전4도, 완전5도, 단2도 등이 모두 주제 동기에서 파생된 것이라고 할 수 있다. 피아노는 섹션 II-c 내내 이러한 상승 도약 음형으로 여러 곳을 탐색하는 듯한 진행을 보이는데 이는 섹션 I-a" 에서 정착할 곳을 찾아다니는 듯한 비올라의 음형과 흡사하다.

다음으로는 중음주법으로 두꺼워진 음색의 비올라가 자신의 목소리를 내기 시작한다는 점을 주목할 수 있다. 또한, 앞부분인 부분 I에서 비올라가 주로 *p*의 여린 음량으로 연주되어 존재감이 크게 나타나지 않았던 것과 달리 부분 II에서는 *fff*까지 이르는 강한 다이내믹으로 연주되기 때문에 청각적으로 비올라의 영향력은 한층 강화된다. 앞부분에서는 상승 음형에 대해

데크레센도의 다이내믹 변화를 주었는데 부분 II에서는 데크레센도로 표시되는 부분과 크레센도로 표시되는 부분이 공존한다는 것도 큰 차이점이다. 이는 <악보 43>의 마디16과 마디17에서 나타난다. 이는 앞부분보다 중력을 거스르는 내면의 힘이 다소 강해졌다고 해석할 수 있다. 그러나 아직은 음형의 상승에 따라 데크레센도 되는 부분이 더 많아 중력의 힘을 극복하려는 시도는 하고 있으나 그 힘을 거스르기에는 아직 미약함을 감지할 수 있게 해준다. 다음의 <악보 44>에서는 부분 I에서의 상승 도약 음형의 데크레센도와 부분 II에서의 상승 도약 음형의 크레센도와 데크레센도의 공존을 비교한 것이다. 이는 한국악기의 음향적인 표현을 서양 기보법으로 표현한 다이내믹이라고도 해석할 수 있다.

<악보 43> 《듀오》, 마디16-17, 상승 도약 음형에서의 크레센도와 데크레센도의 공존



<악보 44> 《듀오》, 마디1-7, 상승 도약 음형에서의 데크레센도

The image shows a musical score for Viola, measures 1-7. The score is in 4/4 time and includes dynamic markings such as *mf*, *p*, *pp*, and *mp*. Two specific measures are circled and labeled "ca. 56" and "ca. 66". The score shows a decrescendo in a rising leap sound pattern.

또한, 부분 II에서는 보다 분화된 음형들이 출현하는데 이는 앞부분이 주로 8분음표로 구성된 것과 대조를 이룬다. 앞부분에서 8분음표였던 부분이 두 개의 16분음표로 분화가 나타나고 마디22부터는 16분음표의 펼침화음 그룹이 출현하기 시작한다.

섹션II-c에 해당하는 마디31에서부터는 비올라에서의 3연음부, 5연음부, 6연음부, 7연음부, 9연음부 등과 32분음표, 트레몰로, 트릴 등의 사용으로 리듬이 더욱 분화된다. 피아노 파트에서는 부분 I에서 여린 화성이 간헐적으로만 출현했던 것과 달리 긴 앞꾸밈음을 사용한 화성이 사용되어 운동성을 준다. 그뿐만 아니라, 비올라에서처럼 다양한 리듬과 주법이 사용되는데 부점리듬, 여러 종류의 연음부, 트릴, 트레몰로 등이 고루 사용된다. 앞부분에서는 쉼표로 처리되는 부분이 많았던 것에 비해 부분 II에서의 피아노는 첫 부분을 제외하고는 쉼표 없이 계속 비올라와 함께 연주되어 곡의 텍스처에 밀도를 더한다. <악보 45>

<악보 45> 《듀오》, 마디32-37, 섹션Ⅱ-c, 비올라에서의 다양하게 분화된 리듬

또한, 섹션Ⅱ-d가 시작되는 마디45의 중반부터는 비올라에서의 긴 지속음이 특징적이다. 비올라는 중간에 장식적으로 등장하는 몇 음들을 제외하고는 시종일관 E음을 연주한다. E음은 윤이상의 이상향을 상징하는 A음의 딸림음을 고려할 때 이토록 길게 지속되는 E음은 이상향이 곧 도래할 것 같다는 예감을 나타낸 것으로 해석할 수도 있다. 이러한 예감과 함께 이상향에 대한 무한한 갈망을 표현한 E음의 다이내믹은 *pp*의 여린 다이내믹으로 연주되기 때문에 A음으로 가는 추진력을 갖기에는 미약해 보인다.

비올라가 지속음을 연주하는 동안 피아노에서는 매우 빠른 32분음표, 연음부 음형을 연주하는데 분화된 펼침화음이 여리게 연주되기 때문에 뚜렷하게 감지되는 선율이나 진행은 없으며 가늘게 지속되는 E음을 배경으로 형체가 잡히지 않은 여러 개의 음다발이 꿈틀거리는듯하다.

섹션Ⅱ-d의 지나치게 여린 다이내믹과 고음역에서의 연주를 고찰해 볼만하다. 특히 비올라 파트에서 보이는 *pp*에서의 피치카토 연주와 피아노 파트의 고음역에서 *pppp*의 다이내믹으로 연주하는 것은 청각적으로 어떠한

선율이나 화성을 뚜렷이 감지하기 어려운 침묵에 가까운 다이내믹이라고 볼 수 있다.

윤이상은 2기에 접어들면서 보다 내면적인 곡들을 작곡했는데, 이런 여린 내기 주법은 동양의 여백의 미와 같은 음향 즉, 잔향처럼 남는 울림을 추구한다. 이러한 점으로 미루어보아 섹션Ⅱ-d의 전체가 일종의 환상 속에 있는 듯한 인상을 준다. 즉, 이상향으로 가고자 하는 갈망도 있고 도달할 것도 같지만 섹션Ⅱ-d는 모두 두꺼운 천으로 덮여있어서 내부에서의 욕구나 외침, 어떤 곳으로 가고자 하는 당위성이나 역동성이 통째로 부정당하는 느낌을 표현한 듯하다. 작곡가의 정치적인 절망이나 허무함이 표출된 것으로 해석해 볼 수 있다.

(3) 부분 Ⅲ (마디61-111)

부분 Ⅲ은 전체적으로는 느슨한 구조를 보이며 이 곡 전체에서 가장 느린 템포로 연주되는 부분이다. 이 부분의 음악적인 특징은 주제 동기의 새롭고 다채로운 변화, 피아노와 비올라 간의 다이내믹 상호작용과 호흡, 비올라에 따른 음가의 배열, 중심음 A의 출현과 그 한계점, 끝부분에서의 피로함을 드러내는 건조한 음색 등으로 요약될 수 있다.

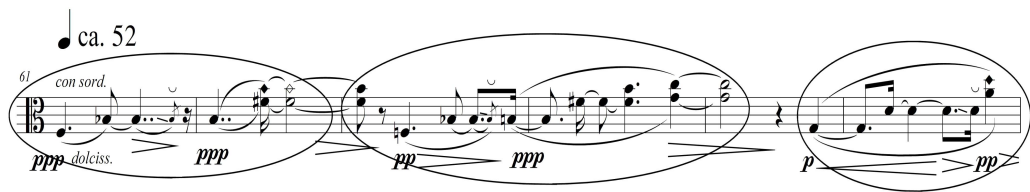
우선 전체의 구조를 보면 부분 Ⅲ은 다시 세 부분으로 나눌 수 있다. 마디61부터 마디84의 중반부까지를 섹션Ⅲ-a''로, 마디84 후반부터 마디95까지를 섹션Ⅲ-e로, 마디96부터 마디111까지를 섹션Ⅲ-f로 볼 수 있다. 이 부분 Ⅲ은 전체적으로 성긴 구조에 해당하나 세부적으로는 밀집 구조도 포함하며 부분 Ⅱ의 구조와 같다. 템포가 바뀌며 여린 다이내믹으로 시작되는 비올라의 연주에 피아노는 여린 다이내믹으로 화답하며 섹션Ⅲ-a''를 성긴 구조로 구성한다. 다시 열 마디 정도 여린 다이내믹의 유지 속에서 음의

분할로 불안감을 표현하는 섹션Ⅲ-e는 밀집 구조로 나뉘며, 섹션Ⅲ-f에서는 비올라와 피아노 모두 지속음을 울리며 성긴 구조로 돌아온다. 따라서 이러한 교대배치는 앞선 부분과 마찬가지로 정중동의 균형을 드러낸 것으로 볼 수 있다.

부분 Ⅲ에서의 특징 중 우선 언급할 부분은 주제 동기의 대담한 변형이다. 부분 Ⅰ의 첫 부분에서 명확하게 출현했던 주제 동기의 모습은 여기에서는 약음기를 낀 채 부드럽고 여린 다이내믹으로 연주되어 색다른 음색을 만든다. 마치 가면을 쓰고 노래하는 듯한 분위기를 연상시킨다.

주제 동기는 음색과 다이내믹뿐 아니라 리듬에서도 변화를 보인다. 주제 동기의 음가가 8분음표가 아닌 점4분음표 혹은 겹점4분음표로 확장되며 구성음들의 리듬도 변화되었다. 확장된 음가와 부점리듬의 사용, 새로운 주법의 첨가로 앞서 제시된 주제 동기보다 한층 더 호소력 짙은 분위기를 만든다. <악보 46>

<악보 46> 《듀오》, 마디61-66, 주제 동기의 변형



주제 동기의 구성음도 여러 방식으로 조합되고 변주된다. 마디61에서 시작하는 동기의 구성음은 $F-B^b-B-F^\#$ 으로 부분 I의 섹션 I-a에서 제시된 주제 동기의 앞부분과 동일하다. 그러나 F와 B의 음가가 확장되면서 부점 리듬이 생겼고 음높이를 미세하게 조절하는 주법이 사용되어 전체적인 분위기는 섹션 I-a와는 매우 달라졌다. 또한, 이 동기가 마디63에서 반복변형되어 출현하는데 리듬과 박에 변화를 주었다.

두 번째 동기는 마디63의 둘째 박에서 시작하며 B음이 그 마디의 가장 끝에 16분음표로 출현하고 연이어 $F^\#$ 도 다음 마디인 마디64에서 16분음표로 등장한다. 이러한 미세한 당김음들의 연속사용은 곡의 텍스처를 한층 더 흥미롭게 만든다.

또한, 부분 I에서 등장한 주제 동기의 변형처럼 동기의 일부를 자르고 거기에 음을 덧붙이는 방법도 사용되었다. 두 번째 반복에서 $F-B^b-B-F^\#$ 의 뒤에 B음과 C음이 첨가된 것이 그 예이다. 이처럼 동일한 재료를 쓰지만 자르고 늘이고 덧붙이고 새로운 주법을 가미하여 다르게 들리도록 하였다(마디64).

마디65에서부터는 동기의 시작음이 G로 바뀌고 첫 도약 음정도 완전4도에서 완전5도로 확장되는 것을 시작으로 그 이후에 출현하는 동기들은 더욱 자유로운 변형형태를 지니며 여러 음을 탐색한다. 그러나 상승 도약 음형의 기본 틀은 유지한다.

다음으로 피아노와 비올라의 상호작용과 피아노의 역할을 살펴보자. 피아노는 마디62부터 마디70까지 페달포인트 $C^\#$ 을 지속하여 울리다가 마디70부터는 화성 위주의 간단한 코드를 연주하는데 비올라의 프레이즈가 끝나는 시점이나 프레이즈의 중간에서 여린 다이내믹의 긴 호흡으로 블록코드를 울려주어 비올라의 반향처럼 기능한다. 이때 피아노의 다이내믹은 대체로 비올라의 다이내믹을 따라 변화된다.

계속 여리게 연주하던 비올라가 마디78에서 *f*를 시작으로 *ff*로 크레센도 되는 시점에서는 피아노도 호흡을 맞추며 센 다이내믹으로 연주된다. 분위기가 고조된 시점에서 피아노는 부점을 뒤집은 당김음 리듬으로 연주되어 긴박한 분위기를 만드는 데 일조한다. 피아노는 자신의 선율을 간헐적으로만 드러내며 주로 불협화음으로 구성된 화성을 울리는 타악기적인 연주를 한다.

한편, 피아노는 중요한 음을 부각시키는 역할도 한다. 부분 I에서 비올라가 이상향을 상징하는 듯한 A음을 연주한 뒤 피아노가 이를 받아서 옥타브로 A음을 반향처럼 살며시 연주했듯 마디81에서도 비올라가 E음을 연주하자 피아노가 이를 받아 옥타브 간격으로 E음을 반향처럼 연주한다. 앞서 언급했듯 E음은 A음의 딸림음이기 때문에 A음에 버금가는 중요한 역할을 한다.⁵⁸⁾

피아노는 여러 음을 탐색하고 다니는 비올라의 선율 사이에서 선율이 드러나지 않는 타악기적 연주를 하다가 비올라에서 E음이 출현하자 그 음의 반향을 연주하여 다른 음들 속에서 E음을 돋보이게 한다. 이러한 피아노의 연주유형은 마디86과 마디90에서도 볼 수 있다. 그러나 뒷부분에서는 비올라의 음과 피아노의 음이 일치하지 않는다는 점에서 E음을 부각시키는 연주와는 차이가 있다.⁵⁹⁾

58) “《첼로 협주곡》에 나타난 E음은 청정한 경지를 가장 자연스러운 개방현 ‘E음’으로 상징한다. 이 ‘E음’은 충격적이기도 하다. 나는 ‘신’의 세계에만 평화 안정, 영원의 ‘E음’이 있으며 인간은 도저히 도달할 수 없다고 생각한다. 그러나 4분의 1음까지 가까워져도 그 이상은 갈 수가 없다. 그것을 나는 비극적으로 거머쥐고 있는 것이 아니라 인간의 숙명으로서, 대자연의 법칙으로서 받아들인다.” 이수자, 『내 남편 윤이상, 하』(서울:창작과 비평사, 1998), 69.

59) “나의 작품 속에서는 첼로뿐만 아니고 인간을 표현하는 악기는 모두 ‘E음’에 도달할 수가 없다. 인간은 약한 것이라 인간의 차원을 넘어설 수는 없다. 4분의 1음이라도 ‘E음’의 세계에 가까워지기를 원하며 노력하며 살려고 하였다.” 이수자, 위의 글, 69.

<악보 47> 《듀오》, 마디81-82, 비올라에서 E음의 출현과 이를 부각시키는 피아노

Musical score for Example 47, measures 81-82. The top staff (Violin) shows a melodic line with an E note circled in an oval. Dynamics are marked *pp* and *p > pp*. The bottom staff (Piano) shows accompaniment with triplets and dynamics *pp* and *ppp*. An *8va* marking is present above the piano staff.

<악보 48> 《듀오》, 마디93-95, 피아노 리듬의 분할

Musical score for Example 48, measures 93-95. The top staff (Violin) shows a melodic line with three measures circled and labeled 1번, 2번, and 3번. The bottom staff (Piano) shows accompaniment with a 4번 label below it. Dynamics are marked *ppp*. An *8va* marking is present above the violin staff.

부분 III에서 볼 수 있는 또 다른 특징은 리듬의 분할이다. 이러한 분할은 앞 곡인 《가락》에 비하면 상대적으로 매우 단순하고 깔끔한 분할이다. 마디93에서 마디95에서는 일정한 비율로 분할된 리듬을 볼 수 있다. 우선 <악보 48>에서 1번으로 표기된 부분에서 붙임줄로 이어진 음가들의 비율은 4:3이다. 3번의 음가는 1번의 음가의 절반에 해당하는데 1번의 음가 비율을 역순으로 놓은 것이다. 즉, 3:4의 비율로 되어있다. 2번과 4번은 총합은 같지만 각 음가의 비율을 다르게 한 것이다. 2번의 음가 비율은 2:4:1이며 4번의 비율은 1:4:2이다. 또한, 3번의 음가를 표기한 방법은 다르지만 2번, 4번과 동일한 음가이다.

다음으로 중심음 A가 출현하는 양상을 보자. 종착할 여러 음들을 탐색하며 다니던 비올라는 마디92에서 A음에 도달한다. 이 A음은 마디96까지 어느 정도 중심음으로서의 기능을 한다. 특히, 마디92에서는 비올라와 피아노 파트 모두 A음을 연주하여 이 음을 강조한다. <악보 49> 그 이후에는 A음을 기준으로하여 한 번씩 이탈하는 음들이 있으나 섹션III-e에서는 대체로 A음에 무게중심이 실린 것을 볼 수 있다. 이에 맞추어 피아노의 오른손과 왼손 파트에서 모두 최저음을 A음으로하여 중심음으로서의 입지를 굳혀준다. 그러나 이러한 노력에도 불구하고 실상 이 부분의 다이내믹은 매우 여리기때문에 세력이 미약하다. 더구나 부분 III 전체가 약음기를 끼고 연주하는 것을 고려해볼 때 이상향이 있기는 하지만 아득히 멀리 있어서 손에 잡히지 않는 상황을 표현한 것으로 해석될 수 있다. 특히 마디96부터 시작되는 섹션III-f부터는 전체가 매우 고요하고 느리고 여리게 연주된다. 섹션의 첫 부분에 피아노의 왼손 파트에서 A음이 출현하지만 한 번 반복한 후에는 더 이상 나오지 않는다. 목적지를 연거푸 바꾸며 여러 음역을 방황하며 다니던 비올라의 음형들과 이를 뒷받침해주던 피아노 모두 소강상태에 접어든다. 섹션III-f의 끝부분은 *pppp*으로 침묵에 가까운 다이내믹이다. 목표점으

로 가는 동력을 잃고 비올라와 피아노는 깊은 피로감에 쌓여 잠시 휴지기를 갖는 듯하다.

<악보 49> 《듀오》, 마디92-95, A음의 출현

에너지의 부족뿐 아니라 공허함과 피로감은 음정 간격으로도 나타난다. 마디106부터 나타나는 피아노의 화성은 왼손의 F-C와 오른손의 D^b-A^b으로 구성되어 있다. 5도 간격의 공허한 울림 속에 C와 D^b의 첨예한 부딪힘이 있어서 공허함과 그간의 피로감이 표현된 것으로 볼 수 있다. 척박한 현실은 비올라의 끝음에서도 표현되어 있다. 마디109에서 비올라의 끝음인 C[#]은 아홉 박자 동안이나 길게 지속되지만 비브라토(*non vib.*)가 금지되어 있기 때문에, 매우 건조하고 여리게 연주되며 침묵 속에 잠긴다. 이어서 마디 110에서 들릴 듯 말 듯 등장하는 피치카토는 이러한 건조함을 더욱 가중시킨다. 즉 A가 중심음으로서 갖는 세력은 아직 미약하며 이상향으로 가기 위한 동력이 부족하다는 사실을 청자가 직관적으로 느낄 수 있는 여러 층의 음악적 장치들로 사용되고 있다.

<악보 50> 《듀오》, 마디106-111, 피아노의 화성과 비올라의 건조한 음색, 침묵에 가까운 여린 다이내믹

(4) 부분 IV (마디112-175)

이 곡의 마지막인 부분 IV는 곡의 부분 중 가장 길이가 길며 조밀한 구성을 보이는 부분이다. 이 부분은 카덴차를 포함해서 모두 4개의 부분으로 나눌 수 있다. 마디112부터 마디131까지의 섹션IV-g에서는 빠른 음형들이 뺄뺄하게 곡의 텍스처를 채운다. 마디131 후반부에서 마디143의 첫박까지를 섹션IV-h로 볼 수 있다. 이 부분은 비올라 파트에서 중심음의 서막을 알리는 듯한 지속음들이 등장한다는 것이 특징적이다. 마디143의 둘째박부

터 마디165의 전반부는 카덴차에 속한다고 할 수 있다. 이 부분에서는 비올라가 빠르고 화려한 압도적인 연주를 한다. 마디165의 후반부부터 마디 175는 곡 전체의 종결부이다.

이 부분의 음악적 특징은 아르코(*arco*)로 복귀한 비올라의 화려하고 격정적인 연주, 주제 동기의 변형, 앞부분과 다른 상승 음형에서의 크레센도, A의 딸림음인 E가 중심음으로 출현하여 A를 상기시키는 점, 센 다이내믹과 증음주법이 망라되는 화려한 카덴차, 이어 나오는 실핏줄 같은 여리고 섬세한 다이내믹이 주는 긴장감과 대비 등이다.

먼저 비올라의 화려한 복귀를 살펴보자. 부분 III에서 약음기를 끼고 연주하던 비올라는 부분 IV를 시작하면서 아르코로 복귀된다. 침묵에서 깨어난 듯한 비올라와 피아노가 앞부분의 조용함을 만회하려는 듯 빠르고 격정적으로 뻑뻑한 텍스처를 다양한 방법으로 연주하기 시작한다.

비올라의 회생에 일조하는 것 중 하나는 주제 동기의 리듬 변형이다. 첫 부분에서 주제 동기의 리듬 변형이 강한 추진력을 제공한다. 마디113의 비올라 동기는 C[#]-G[#]과 F[#]-B로 완전5도와 완전4도의 상승 도약 음형이다. 이 역시 주제 동기의 완전4도 상승 도약 음형에서 기인한 것이다. 여기에서의 동기는 매우 역동적이며 강력한 힘을 내뿜는다. 주제 동기에서의 평온하고 중립적인 8분음표와 달리 16분음표의 스타카티시모 후에 짧은 호흡을 가다듬고 다시 16분음표와 점8분음표의 당김음이 등장하여 에너지를 분출하기 때문이다. <악보 51>

<악보 51> 《듀오》, 마디113, 완전4도 상승 도약 동기와 변형된 리듬

또한, 이곳에서의 다이내믹도 주목해서 보아야 한다. 앞부분에서 언급되었듯이 도약 상승 음형에서의 다이내믹이 도약하면서 대부분 데크레센도로 처리되는 것과 대비적으로 크레센도로 처리되어 중력을 극복하려는 의지를 음향적으로 표현한 부분들(마디16-17)이 있는데 여기서 그러한 현상을 다시 볼 수 있다. 중력의 힘을 거스르려는 상승 도약 음형에서의 크레센도가 상당히 긴 마디 동안 계속 시도된다. 이는 그만큼 비올라와 피아노의 자체적 에너지의 용량이 증가 되어 외부의 힘을 극복할 만큼 축적되었다는 의미로 볼 수 있다. <악보 52>

<악보 52> 《듀오》, 마디113-121, 상승 음형에 대한 크레센도

112 ca. 66

senza sord. (arco)

115

117

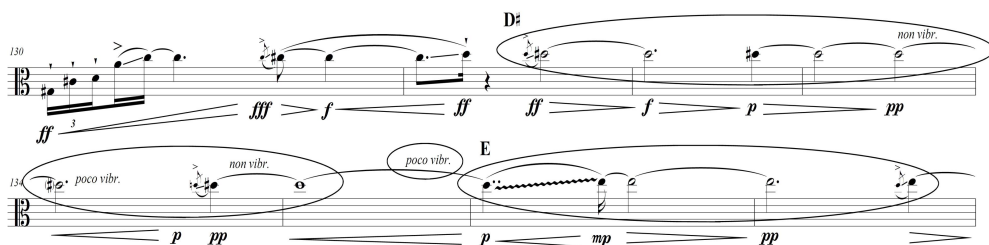
119

pp mp mf f ff

3 7 5 9 7

이 부분에서의 E음의 출현도 주목해서 보아야 한다. 이상향을 상징하는 A의 딸림음인 E음이 중심음으로 부각되는 것은 A음에 대한 기대감과 함께 어느 정도 조성의 느낌을 선사한다. 마디131의 셋째박부터는 중심음이 등장한다. 중심음은 긴 지속음으로 연주되기도 하고 꾸밈음을 동반하기도 하지만 변화의 폭은 거의 없이 한 음에만 머물러 있다. D#으로 시작되었다가 점진적 비브라토를 통해 자연스럽게 미끄러지듯 E음으로 넘어가며 연주된다. E음에서는 앞보다 긴 마디 동안 중심음으로 역할을 하며 이때, 피아노에서는 6연음부, 7연음부등의 긴 장식음들이 비올라를 꾸며준다. <악보 53>

<악보 53> 《듀오》, 마디131-137, 중심음 D#의 등장과 점진적 비브라토를 통한 중심음 E로의 이동



이후 등장하는 카덴차는 앞부분에서의 절제했던 에너지를 한꺼번에 토해내는 듯한 부분이다. 카덴차에 해당하는 마디143의 셋째박부터 마디155의 전반부는 ffff(마디155)에 이르는 센 다이내믹으로 화려하고 빠른 음형들이 등장한다. 중음주법의 사용으로 텍스처는 한층 더 풍성해지며 피치카토, 악

센트, 불규칙하고 빠른 다양한 연음부, 32분음표 등의 사용으로 비올라는 자신의 기량을 토하듯 뽐어낸다. 피아노 역시 화려한 펼침화음으로, 혹은 날카로운 리듬으로 비올라를 뒷받침한다. 매우 여리고 느린 종결부는 콜레뇨 (*col legno*)의 5도음정, 글리산도 등 실핏줄처럼 섬세하고 작은 음향들이 침묵 속의 긴장감을 유발한다. 들리는 듯 들리지 않는 듯한 *pppp*의 다이내믹으로 된 음들이 느리고 긴 호흡으로 연주되다가 침묵 속으로 사라진다. 종결부의 *pppp*(마디175, 곡의 맨 끝 셈여림)의 다이내믹은 카덴차의 *ffff*와 극명한 대비를 이루어 여린 다이내믹에서 가만히 움직이는 음들에 대해 더 집중하게 하는 효과를 발한다.

3) 소결

《듀오》에 대한 이상의 논의를 토대로 다음과 같은 정리를 도출할 수 있다.

① 박자의 안정성

윤이상 2기에서는 박자 변화가 1기의 곡들에 비해 현저하게 줄어든다. 이 곡은 세 가지의 박자로 이루어져 있으며, 총 10회의 박자 변화를 보인다. 이는 윤이상이 한국적인 박을 그대로 서양 기보로 나타내기를 시도했던 앞의 시기보다는 두 가지를 무리 없이 잘 융합하여 상당히 안정감을 갖춘 것으로 볼 수 있다.

<표 12> 《듀오》 박자 변화

박자	4/4	6/4	5/4
마디	4, 7, 21, 152	1, 10, 150	6, 8, 16
횟수	4	3	3

② 부분 안에서의 정중동

《가락》과 마찬가지로 성김과 밀집의 교대 구성이 《듀오》에서도 발견되는바, 이는 윤이상의 곡에 전반적으로 적용되는 곡의 전개 방식이라고 볼 수 있다. 《듀오》의 경우에서도 부분을 성김 구조로 배치한 경우 그 안의 섹션의 구조는 밀집과 성김의 교대 구성이 규칙적으로 이루어지고 있다. 윤

이상이 표현한 템포에 대한 개념처럼 밀집과 성김에도 대입해볼 수 있는데, 밀집 안에도 성김이 포함되어 있고 성김 안에도 밀집은 포함된다. 동양사상에서 음과 양의 조화로움을 그의 곡에서도 나타내며 이는 초기의 곡보다 더욱 구체적으로 작동된다.

③ 강력한 주제 동기의 출현

또한, 이 곡에서는 곡의 앞머리에 단독 템포 표기를 동반한 강력한 주제 동기가 등장하여 곡 전반의 구심점 역할을 한다. 즉, 주제 동기의 음정 간격, 리듬 등이 다른 동기의 구성에도 적용되어 곡에 응집력을 부여한다. 《가락》에서의 동기들이 비슷한 세력으로 상호 간 연관을 맺었다면 《듀오》에서의 동기들은 확실한 위계에 의해 첫 부분에 나온 핵심 동기를 모체로 탄생한 것이라고 해석된다. 따라서 1기의 곡과 비교해보았을 때 2기의 곡은 동기간 위계와 곡을 묶어주는 구심점이 더 강력해졌다고 할 수 있다.

④ 중심음 A와 다른 곡과의 연결성

《가락》에서 곡의 마지막에 중심음 A에 도달하지 못하고 E음에 머물렀던 것과는 대조적으로 《듀오》에서의 중심음 A는 미약하게나마 성취된다. A음은 곡의 중간 부분에서 반복적으로 등장하며 최저음으로 자신의 존재를 알리지만, 여린 다이내믹과 A음 주변의 이탈음들로 인해 A음의 위상은 제한적이다.

또한, 중심음 A의 측면에서 볼 때 이 곡을 작곡하기 직전에 작곡한 곡인 《첼로 협주곡》과의 연결 선상에서 파악할 수 있다.⁶⁰⁾ 《첼로 협주곡》의 마지막을 미분음 A로 처리하여 정확하게는 도달하지 못한 이상향을 나타낸

60) “윤이상이 삶을 마감할 무렵에 작곡한 현악 4중주곡 연작이 의식적으로 1960년에 작곡된 “초기작”과 연결되었다는 것은 이에 대한 좋은 예가 될 것이다.” 일리아 슈테판, 『윤이상의 창작세계와 동아시아 문화』 (서울:예술, 2006), 115.

다. 이에 비해 《듀오》에서는 초반에서부터 A음을 향한 추진력을 보여주는 데 이는 마치 그 전 《첼로 협주곡》에서 끝내지 못했던 결승점을 향해 다시 향해가는 작곡가의 의지를 보여주는 듯하다.⁶¹⁾ 이러한 곡간의 시간적 연결성은 윤이상의 오페라 장르에서도 나타난다.⁶²⁾

또한, 비올라가 반복적으로 여린 다이내믹의 E음을 연주하는데 E음이 A음과 도미넌트 관계임을 감안할 때 E음의 출현은 A음을 연상시킬 뿐 아니라 곡에 어느 정도의 조성을 부여하는 역할도 감당한다.

⑤ 비올라의 중음주법

이 곡에서는 비올라의 중음주법이 특징적으로 나타난다. 이는 독주 악기가 자신의 소리를 두터운 음색으로 강력하게 부각시키는 효과를 발휘한다. 또한, 부분 I에서의 비올라의 여린 다이내믹과 달리, 부분 II와 카덴차에서 나타나는 중음 주법은 *fff*에 이르는 강한 다이내믹으로 되어있어 인접한 다른 부분들과 청각적인 대비의 효과가 크다.

⑥ 상승 음형에서의 다이내믹

이 곡의 부분 I에서는 상승 음형에 대해 데크레센도의 다이내믹이 지정되어있다. 이는 저음이 지닌 중력을 더욱 강화하는 역할을 하며 정중동의 측면에서 볼 때는 상승 음형에서 자연스럽게 발생할 수 있는 흥분과 격앙을

61) “윤이상의 전체 작품은 하나의 강이다. 그의 모든 음악은 그로부터 흘러나온 한 부분이며 그의 작곡은 연속(ein Kontinuieren)이다.” 일리야 슈테판, 『윤이상의 창작세계와 동아시아 문화』 (서울:예술, 2006), 108쪽.

62) “개별 작품들의 경계들을 넘어서는 연관 관계들을 형성해내는 것은 윤이상 작품의 특징이다. 시간적으로 인접해 만들어진 같은 장르의 작품들을 연관 관계로서 파악할 수 있는 경향이 있다. 가장 초기의 예(그렇기 때문에 가장 불명확하게 드러나지만)로 1967년부터 1971년 사이 만들어진 네 개의 오페라를 들 수 있을 것이다. 이 네 개의 오페라는 시간적 인접성에서, 동일한 장르라는 점에서, 그리고 소재적인 측면에서 서로 연관되어 있다.” 일리야 슈테판, 위의 글, 106.

가라앉혀 조화를 추구하기 위한 것으로도 볼 수 있다. 부분 II에서는 상승 음형에 대해 크레센도와 데크레센도가 공존하며 부분 IV에서 역시 그러한 부분이 나타난다. 이는 중력을 거스르는 내면의 힘이 생겼다고 할 수 있으나 데크레센도로 처리되는 부분이 더 많은 것으로 보아 그 힘이 아직은 미약함을 표현한다고 보인다. 혹은 정중동의 조화를 깨뜨릴 만한 움직임이 있으나 그 영향력이 크지 않음을 보여준다고 해석할 수 있다.

⑦ 다양하고 풍부한 표현

이 곡에서는 독주 악기인 비올라와 피아노가 모두 다양한 주법을 사용하여 표현력을 극대화하였다. 비올라는 앞에서 언급한 중음주법뿐 아니라 피치카토, 악센트, 약음기, 콜레노, 글리산도 등을 폭넓게 사용하여 텍스처를 더욱 풍성하게 만들며 특히 카덴차에서 마음껏 기량을 펼친다. 여기에 다양한 연음부의 사용과 *pppp*에서 *ffff*에 이르는 극명한 다이내믹의 대비로 음색을 풍부하게 표현한다.

피아노 역시 블록코드로 독주 선율을 점찍듯 반주하는 부분, 독주 악기의 반향처럼 연주되는 부분, 중요한 음을 부각시키는 부분뿐 아니라 화려한 펼침화음과 연음부를 연주하기도 하고 한 번씩 자신의 선율을 드러내기도 한다. 두 악기 간 상호작용과 표현력은 전 시기의 곡보다 훨씬 다채로운 모양새를 띤다.

⑧ 중음역대 악기인 비올라와 피아노의 상호작용

《듀오》에서 중음역대인 비올라는 피아노와 많은 음역을 공유하며 연주한다. 비슷한 음역에서 연주되는 두 악기는 음향적으로 더욱 잘 융화된다. 또한, 피아노가 자신의 선율을 조금씩 드러내기 시작하는데 비올라가 이에 대한 보조적인 역할을 상당히 효과적으로 수행한다. 일례로 비올라가 고음

에서의 지속음을 연주할 때 일곱마디(마디24-30)나 지속음을 끄는데 이 때 피아노에서 트릴, 32분음표, 긴 앞꾸밈음 등을 연주하며 자신을 표현한다. 비올라와 합주하는 피아노의 특징 중 하나는 오른손과 왼손의 간격이 넓게 벌어지지 않은 부분이 많다는 것이다. 양손은 함께 높은음자리표에 기보 되어있거나(마디3-5, 그 외 다수) 함께 낮은음자리표에 기보 되어있는 경우(마디16-22, 그 외 다수)가 많다. 그 때문에 비올라의 음역을 양손이 더욱 효과적으로 따라갈 수 없다. 음역적으로는 독주 악기가 두드러지게 부각되지 않지만, 현악기 특유의 풍성한 음색이 피아노와 어우러져 더 호소력을 발휘한다고 볼 수 있다. 또한, 두 악기 간 다이내믹의 편차가 대체로 크지 않다.

3. 《에스파스 I》

1) 작품 개요

첼로와 피아노를 위한 《에스파스 I》⁶³⁾은 윤이상의 창작 시기 중 말년에 속하는 곡으로, 1992년 작곡되었다. 이 곡은 ‘Espace II’ for Cello and Harp와 악기의 구성만 다를 뿐 유사한 형태를 보인다.

곡의 제목인 ‘espace’는 프랑스어로 ‘공간’이라는 의미이다. 분단된 조국을 평생 마음에 품고 살았던 윤이상에게 공간은 남과 북, 통영과 베를린, 분단국가와 통일국가 등 다층적인 의미를 지닌 개념이었으리라 짐작할 수 있다.⁶⁴⁾

이 곡은 윤이상의 작품 중 말기에 속하는 곡으로, 복잡하고 난해한 음악 어법보다는 단순하고 서정적인 표현이 돋보이며, 작곡가 자신의 농익은 음악 어법을 보여주는 곡이라고 할 수 있다.⁶⁵⁾

곡에서 피아노와 함께 연주되는 첼로는 윤이상이 매우 애호하였던 악기였다. 첼로는 곧 윤이상 자신을 상징하는 악기이기도 했다. 이 곡에서 그는 연주자의 창조적이고 비르투오소적인 연주 능력을 최대한 끌어내어 악기가 가진 표현의 가능성을 극한까지 발휘하도록 하였는데, 이는 그가 상당한 수준의 첼로 연주실력을 갖추었기에 가능한 일이었다.⁶⁶⁾ 곡의 연주를 통해 작곡

63) “《에스파스 I》은 윤이상이 1960년대에 한국에 납치되어 고문과 고난을 겪을 때, 함부르크자유예술원에서 그의 자유를 위하여 노력한 데 대한 감사를 표하기 위해 작곡되었다.” 이수자, 『내 남편 윤이상, 하』(서울:창작과 비평사, 1998), 283.

64) “윤이상은 이리저리 흔들리는 이중적으로 분열된 사람이었다. 한국과 독일 사이에서뿐 아니라, 남한과 북한 사이에서도 그렇다.” 게르하르트 R.코흐, 『윤이상의 창작세계와 동아시아 문화』(서울:예술, 2006), 125-126.

65) “1992년은 윤이상의 75세 생일이었다. 병색이 짙은 와중에도 현악 4중주 6번을 작곡하였으며, 75세 생일기념문집인 『윤이상 시대의 작곡가』가 발간되었다.” 이수자, 『내 남편 윤이상, 하』(서울:창작과 비평사, 1998), 276.

가가 지닌 음향적 상상력이 연주자의 손을 빌어 실현되고, 이렇게 실현된 악기의 연주 가능성 확장은 작곡가들에게 또 다른 음향적 상상의 세계를 펼칠 수 있게 하는 기본 토대로 작용할 수 있다.

윤이상 자신을 표현한다고 볼 수 있는 첼로는 그가 주장한 스스로 움직이는 음, 생동하는 음을 표현하기 적합한 악기이기도 하다. 첼로는 연주자가 운지를 통해 음높이를 어느 정도 조절할 수 있으며, 글리산도 등으로 아쟁과 유사한 효과를 낼 수 있다. 그뿐만 아니라, 피치카토, 아르코의 교대사용, 트레몰로, 하모닉스, 약음기의 사용 등 변화무쌍한 주법과 다양한 연음으로 한국전통악기와 서양악기를 넘나드는 흥미로운 음색을 표출할 수 있다. 여기에 리듬을 변형시키는 다양한 연음부의 사용으로 박절감을 흐리게 하는 첼로는 마치 시공간을 초월하여 스스로 흐르는 윤이상 자신의 목소리를 대변하고 있는 듯한 인상을 준다.⁶⁷⁾

66) “윤이상은 작곡가에게 악기를 다루는 능력을 요구했다. “작곡하는 학생은 자기가 쓴 곡을 연주하는 악기를 잘 알아야 합니다. 무엇이 연주 가능하고, 무엇이 불가능한지, 또는 연주 기술이 끊임없이 발전되어 미래에는 무엇이 가능해질지를 알아야 합니다. 반대의 경우도 중요합니다. 즉, 작곡가와 협력함으로써 연주자들이 작곡을 점점 잘 이해하고 연주자들이 기술적인 능력을 점차 높여 작곡가에게 새로운 요구를 할 수도 있지 않겠습니까?” ” 윤이상·루이제 린저, 『상처입은 용』 (서울:한울, 1998), 266-268.

67) “《에스파스 I》는 윤이상의 말년 작품에 해당하는 곡이다. 때문에, 작곡 초기 동양의 음향을 나타내기 위해 수많은 새로운 시도를 했던 것과는 달리 자신이 확립한 체화된 작곡 방식이 보인다. 그는 동양과 서양의 요소를 거의 균등한 입장에서 활용하였다. 그는 “나는 나의 음악을 쓰고 있다. 즉 정신적으로는 동양의 원천에 서 있고 서양 현대 작곡기법의 도움을 빌어 한국 음악의 이미지를 그리고 있다.” 고 하였다.” 윤이상·루이제 린저, 위의 글, 95.

2) 작품 분석

이 곡은 윤이상이 지시한 템포 표기에 의해 다음과 같이 7부분으로 나눌 수 있다.

<표 13> 《에스파스 I》 약곡 구성

부분	마디	템포 ⁶⁸⁾	중심음
I	1-32	♩ = ca.60	C [#] -(B-G-C-E-D)
II	33-40	♩ = ca.68	G [#]
III	41-64	♩ = ca.60	F [#] ,C [#]
IV	65-88	♩ = ca.50	C [#]
V	89-94	♩ =ca.68	C [#]
VI	95-101	♩ =ca.60	C [#]
VII	102-110	♩ =ca.52	C [#] , A(종결음)

68) “1970년대부터 작곡된 윤이상의 작품에서는 메트로놈으로 명시된 박자가 각 부분마다 적절하게 배치되었다. 이때부터는 박자 선택에 어느 정도의 규칙이 나타난다. 즉 느린 악장은 6/4 ♩=52를 유지하며, 동적이며 음표의 밀도가 높은 부분의 템포로는 주로 5/4 ♩=60-78이 선택된다. 박자, 템포, 성격의 교체는 교향곡 이후 윤이상 음악에 있어서 가장 중요한 구성수단이다.” 일리아 슈테판, 『윤이상의 창작세계와 동아시아 문화』(서울:예술, 2006), 108-109.

또한, 텍스처의 변화 양상을 도표로 정리하면 다음과 같다.

<표 14> 《에스파스 I》 텍스처의 변화 양상

부분	마디	첼로의 텍스처	피아노의 텍스처	특이사항
I	1-32	성김	밀집	
II	33-40	밀집	성김	
III	41-64	성김→밀집	밀집→성김	첼로 카덴차
IV	65-88	성김	보통	극도로 여린 다이내믹
V	85-94	매우 밀집	보통	클라이맥스
VI	95-101	성김	밀집	
VII	102-110	성김	보통	

1기, 2기와는 다르게 3기의 곡에서는 두 악기 모두 독립적인 연주를 한다. 따라서, 밀집 구조와 성긴 구조는 악기별로 나누어 살펴볼 수 있다. 부분 I의 첼로에서는 중심음을 위주로 긴 지속음이 강조된다. 3연음부가 출현하기도 하지만 지속음을 앞에서 장식해주는 역할이기 때문에 전체적인 텍스처에는 크게 영향을 주지 않는다.

<악보 54> 《에스파스 I》, 마디1-3, 중심음 C#의 첼로와 피아노의 텍스처 균형

The image shows a musical score for Violoncello (Vcl.) and Piano (Klav.) for measures 1-3 of 'Espas I'. The Vcl. part is in C major, 4/4 time, with a tempo marking of ca. 60. The Klav. part is in C major, 4/4 time. The Vcl. part features a melodic line with dynamics ranging from *f* to *p*, including a triplet of eighth notes. The Klav. part provides harmonic support with dynamics from *fmp* to *mp*.

마디15에서 부점리듬, 8분음표와 16분음표의 조합이 연속적으로 출현하는 부분이 있지만, 한마디 반에 걸치는 짧은 길이이며 피치카토와 하모닉스 등으로 연주되어 청각적으로 감지되는 밀도는 제한적이다. 피아노는 타이밍을 두고 첼로를 따라가는 듯하다가 곧 자신의 색깔을 드러낸다. 첼로가 긴 중심음을 지속적으로 연주할 때 피아노는 16분음표의 3연음부와 6연음부, 32분음표, 트릴 등으로 첼로의 빈 공간을 채운다. 또한, 마디15의 첼로의 텍스처가 다소 조밀해질 때 피아노 파트는 쉬어 전체 텍스처의 균형을 맞춘다.

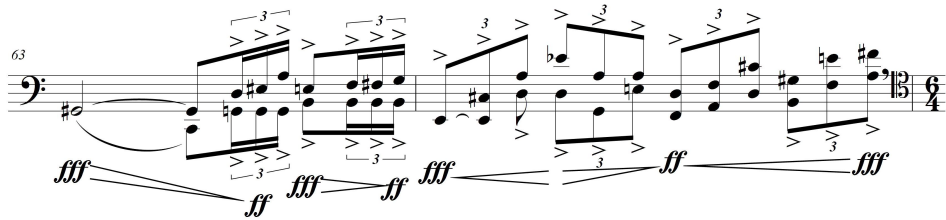
부분 II에서의 첼로는 이전 섹션과 대조적으로 음표군이 밀집되어 있다. 즉, 16분음표, 6연음부, 32분음표 등이 연속적으로 출현하여 밀집 구조를 형성하고 있으며 이것 중 긴 음표에 속하는 점8분음표조차 트릴로, 혹은 글리산도로 연주하게 되어있어 모든 음이 한시도 머무르지 않고 복잡다단하게 움직인다. 마치 밀집된 음향층을 가로로 펼쳐놓은 것 같은 인상을 준다. 한편, 첼로가 바쁘게 움직일 때 피아노는 스타카티시모의 짧은 음가로 된 화성과 적은 수로 구성된 과편적인 음표의 간헐적 분포로 첼로선율이 효과적으로 들리게 해주는 성긴 구조를 보인다. 그러나 마디38에서부터는 피아노의 호흡 간격이 점차 좁아지며 마디39의 끝부분에서는 첼로가 6연음부를 두 번 연주할 때 피아노도 함께 등장하여 일시적으로 전체의 밀도를 최고조로 높인다. <악보 55>

<악보 55> 《에스파스 I》, 마디38-40, 밀도가 높은 두 악기

The image shows a musical score for two staves, measures 38-40. The top staff is a cello part, and the bottom staff is a piano part. The cello part features a dense, rhythmic texture with various note values and articulations. The piano part provides harmonic support with chords and short notes. Dynamics range from fortissimo (ff) to piano (p). Performance markings include 'pizz' (pizzicato) and 'tr' (trill).

부분 III에서 첼로는 성긴 구조, 피아노는 밀집 구조로 되어있다가 마디50에서 다시 첼로의 섬여림을 포르테로 방향 전환하여 역할을 바꾼다. 즉, 첼로는 성긴 구조와 밀집 구조의 두 부분으로 나누이며 끝부분에는 첼로의 화려한 카덴차로 볼 수 있는 부분이 등장한다. 마디45까지는 중심음을 빼대로 하는 성긴 구조의 느린 움직임으로 되어있지만, 마디46부터는 밀집된 음표군이 등장한다. 그러나 피아노가 동시에 출현하여 밀도를 높였던 앞의 부분 II의 끝부분과는 확연히 다르다. 이 부분에서 세 마디 반에 걸쳐 첼로가 복잡하고 빠른 음형을 연주할 때 피아노파트는 16분음표 스타카티시모의 매우 짧은 화성만 점을 찍듯 지나간다. 마디51-54까지 밀집된 음표군으로 연주되는 음표의 수는 많고 복잡하지만, 피치카토, 살타토, 스타카티시모, 하모닉스 등의 주법을 고음역에서 연주하기 때문에 청각적인 효과가 매우 미미하다. 따라서 제대로 된 카덴차라고 보기는 어렵다. 마디60에서부터 이 섹션의 마지막인 마디64까지가 첼로의 기량을 충분히 펼치는 진정한 카덴차라고 볼 수 있다. 빠르고 기교적인 패시지가 *fff*까지의 강한 다이내믹으로 연주되며, 첼로의 음역이 고루 활용된다. 특히 끝부분인 마디63의 셋째박부터 마디64까지는 16분음표의 3연음부가 *fff*의 다이내믹에서 악센트를 동반하여 더블스탑으로 연주되며 압축된 에너지를 내뿜어 강렬함의 극치에 이른다. <악보 56>

<악보 56> 《에스파스 I》, 마디63-64, 첼로의 카덴차



부분 IV에서는 첼로가 중음주법으로 쌓아 올린 에너지를 피아노가 첫박에 페르마타로 받아 연주한다. 앞에서 *fff*에 악센트를 동반한 빠르고 격정적인 연주를 했다면, 이 부분은 에너지를 모두 발산하고 휴지기를 갖는 듯한 분위기이다. *pppp*까지 이르는 다이내믹으로 긴 음가의 C#을 연주한 후 C#을 중심으로 움직임이 거의 없는 조용한 연주가 이어진다. 첼로가 나오지 않는 첫박의 숨표 에너지는 둘째박의 C#에서 나오며 이 음은 이 곡의 가장 중요한 중심음임을 다시 한번 알린다. 도달한 음에서부터 서서히 하강하며 여린 다이내믹으로 전환된다. 이처럼, 부분 IV에서는 첼로는 지속음을 연주하지만, 다이내믹은 여린내기로 진행하며 성긴 구조를 표현한다. 이때의 피아노는 첼로의 음향에 그림자처럼 출현한다. 피아노의 보통으로 밀집과 성김에 속하지 않은 연주는 부분 V까지 이어진다. 한편, 피아노 파트는 첼로의 조용한 분위기를 시차를 두고 모방하는 듯하다가 마디70부터 움직임이 조금씩 활발해지기 시작한다. 첼로의 음이 지속하는 공간을 채우는데 그 음가가 점진적으로 짧아진다. 점4분음표(마디74)에서 4분음표(마디75)로, 4분음표의 테누토 스타카토(마디75-76)와 8분음표(마디77)로, 그리고 16분음표(마디79)를 거쳐 16분음표와 6연음부로 점차 음표의 수가 많아지며 뼉뼉

해지는 흐름을 보인다. 피아노는 이 부분의 끝인 마디88에서 첼로가 고음부의 하모닉스로 거의 들리지 않는 음을 연주하며 멈추어 있을 때 피아노는 오른손의 32분음표와 왼손 반주부의 3연음부와 트릴을 연주하며 밀도를 채운다.

부분 V에서의 첼로는 마디89-94까지 총 다섯 마디의 짧은 패시지이지만 첼로의 텍스처가 가장 밀집한 구조를 보이는 화려한 클라이맥스이다. 여기에서의 첼로는 현악기의 현대적 기법을 구사하여 한국적 뉘앙스를 표현한다. 부분 III의 마지막 첼로의 카덴차와 구별되는 점은 부분 III에서는 첼로가 조밀하고 복잡한 음을 연주할 때 피아노는 휴지기를 가졌지만, 이 부분은 피아노와 첼로가 모두 조밀한 텍스처로 연주된다는 점이다. 첼로에서 복잡하고 많은 수의 음표들이 트릴, 악센트, 글리산도, 트레몰로, 하모닉스 등의 주법으로 쉴 새 없이 움직일 때, 피아노 역시 트릴, 6연음부 등으로 쉼 없이 바쁘게 움직여 곡 전체를 통틀어 가장 촘촘하게 짜인 텍스처를 만들어낸다. <악보 57>

<악보 57> 《에스파스 I》, 마디93-94, 밀집 구조

The image shows a musical score for measures 93 and 94 of 'Espas I'. It consists of three staves: a top staff (likely Violin or Flute), a middle staff (likely Piano), and a bottom staff (likely Cello or Bass). The music is highly rhythmic and dense, featuring many sixteenth and thirty-second notes, as well as trills and triplets. Dynamic markings include *mf*, *f*, *ff*, *mp*, *f*, *mp*, *mf*, *mp*, *mf*, *p*, and *pp*. There are also performance instructions like *rit. (ad lib.)* and *lunga* at the end of the piece. The key signature has one sharp (F#).

마디95-101의 부분 VI의 첼로는 성긴 구조이며 *f*로 시작하는 첫 부분과 끝부분을 제외하고는 여린 다이내믹이며 넓은 음역을 끌고루 사용하지만 대체로 정적인 움직임을 보인다. 이 부분에서의 피아노파트는 이와 달리 앞부분이 강조되는 텍스처와 양손 트레몰로 등의 밀집 구조로 첼로의 텍스처를 보완한다. 특이한 점은 부분이 마무리되는 지점의 피아노 역할이다. 이 곡에서 가장 큰 다이내믹의 폭을 보여주는 구간으로 다음 부분이 나오기 위한 역할과 첼로의 분위기를 높여주는 역할을 동시에 한다.

곡의 마지막인 부분 VII은 *ppp*의 여린 다이내믹이 지속 되어 침묵에 가까운 음량을 보인다. 첼로 약음기를 사용하게 되어있으며 주로 고음역에서 연주된다. 또한, 상행 글리산도의 사용이 두드러진다. 첼로의 텍스처가 앞부분에 비해서는 밀집 구조로 되어있지만 주로 고음역에서 하모닉스, 스타카티시모, 피치카토 등으로 연주되며 음량이 작기때문에, 텍스처의 밀도가 직접적으로 감지되지 않는다는 점이다. 피아노 파트 또한 움직임이 크지 않으며 *ppp*의 작은 음량에 짧은 블록코드나 3연음부, 트릴을 망라하며 밀집 구조와 성긴 구조를 이룬다.

이러한 긴장과 이완의 흐름은 앞서 분석한 곡들과 마찬가지로 정중동의 사상과도 상통한다. 긴장은 밀집 구조에서 기인한 것이며 이완은 성긴 구조에서 기인한 것이다. 이러한 흐름은 부분별 음의 밀도와 악기 간 음의 밀도의 대조에서 읽을 수 있다. 즉, 부분별로 조밀한 텍스처와 성긴 텍스처가 교대로 구성되어 있으며, 첼로 파트와 피아노 파트 간에도 이러한 텍스처의 밀도가 대비되어 나타난다는 점이 주목할 만하다.

이 곡에서 발견되는 대략적인 특징은 핵심 동기의 제시와 이의 체계적이고 다양한 변형, 독주 첼로의 빈 공간을 채워줄 뿐 아니라 다양한 주법과 테크닉으로 자신의 목소리를 내는 피아노, 5도 관계의 움직임으로 인한 분명한 조성감의 확립 그리고 A음의 딸림음인 E음의 거듭된 출현과 고대하던

A음의 성취로 요약될 수 있다.

먼저 도입부에서 이 곡을 지배하는 핵심 동기가 제시되는 모습을 보자. 핵심 동기는 C[#]과 F[#] 두 개의 음으로 이루어진 단순한 구조이다. 중심음인 C[#]은 길게 지속한 후 스타카티시모의 F[#]으로 하강 도약하며 마무리된다. C[#]과 F[#]은 상호 동질감이 강한 도미넌트 관계이기 때문에 두 음 간의 진행은 C[#]을 더욱 부각시켜준다. 이 동기는 역행으로 출현하기도 하고, 음정 관계가 변화되기도 하고, 내성에 숨겨지는 등 다양한 방법으로 출현한다. <악보 58>

<악보 58> 《에스파스 I》, 마디1-9, 주제 동기의 변형

ca. 60 주제 동기

Vcl. *f* *p* *f* *mf* *f* *f* *ff* *p*

Klav. *f mp* *mf* *p < mf* *f* *mp*

내성에서 출현

전조

역행

음정간격 변화

f *ff* *f* *f* *mf* *mf* *f* *mf* *mp < mf* *f* *mf*

전조

<악보 59> 《에스파스 I》, 마디29-36, 피아노에서의 주제 동기의 전조, 장식음 첨가, 음가 축소

이러한 주제 동기의 변형은 부분 I 에서뿐 아니라 다른 부분에서도 빈번하게 등장한다. <악보 59>에서 볼 수 있듯 완전 5도 간격을 유지하되 전조된 형태로 출현하는 경우(마디29 피아노의 오른손 파트)도 있고, 음정 간격이 확장되어 나타나기도 하며(마디30), 음정 간격이 확장되며 끝나는 음 앞에 장식음이 첨가(마디32, 마디35)되기도 한다. 한편, 마디35에서는 주제 동기에 대한 음가의 축소가 나타난다.

<악보 60> 《에스파스 I》, 마디68-73, 주제 동기의 음가 확대

부분 IV에서는 소나타의 재현부처럼 도입부의 첼로선율이 재등장하는데 이때 주제 동기는 확대된 음가로 출현한다. <악보 60>과 같이 마디68의 F#과 C#은 각각 4분음표와 불임줄로 연장된 2분음표 두개로 구성되어 있다. 마디72에서는 전조된 형태로 이러한 음가의 확대가 나타난다. 이렇듯 짧은 주제 동기가 다양하게 변형된 형태로 곳곳에 등장하여 곡 전체에 응집력과 통일성을 부여한다.

또한, 이 곡에서는 피아노의 다채로운 표현력이 돋보인다. 피아노는 적재적소에서 다양하게 모양을 바꿔가며 자신의 목소리를 낸다. 첼로가 지속음을 연주하는 부분에서 트릴, 분산화음, 트레몰로, 연음부 등으로 빈 공간을 채워주기도 하고, 블럭코드를 연주하여 분위기를 전환하기도 한다. 또한, 첼로에서 연주되는 중심음을 중복하거나 중심음과 5도 관계에 있는 음을 연주하는 등의 방법으로 중심음이 청각적으로 잘 부각되도록 돕는 역할을 한다. 빠른 템포로 동음을 반복하여 타악기적인 효과를 내기도 한다. 피아노의 반주 유형을 다음과 같이 추려볼 수 있다. 긴 음가의 음을 끝다가 하강 도약하며 짧게 종결되는 이러한 음형은 주제 동기의 음형에서 온 것이다. 음형 앞에 간단한 장식음이 붙기도 한다. <악보 61>

<악보 61> 《에스파스 I》, 마디1-3, 긴 음가+스타카티시모의 하강 도약

The musical score for Klav. (Piano) shows measures 1-3. It is in 4/4 time. The first measure starts with a tempo marking 'ca. 60'. The score features a descending leap with long notes and staccato. Dynamics include *fmp*, *mf*, *p < mf*, *f*, and *mp*. The notation includes a treble clef and a bass clef, with various note values and rests.

장식음이 더 발전하여 마디7에서처럼 연음부의 긴 장식이 나오기도 한다. 이 부분에서는 앞에서 2분음표와 4분음표의 붙임줄로 세 박자였던 앞 음표의 음가가 4분음표로 축소되는 음가의 축소도 나타난다. 이러한 음가의 축소는 마디8과 마디9에서도 발견된다. 마디8의 셋째박 피아노의 왼손에서는 음가의 축소와 음정 간격의 확대가 일어난다. <악보 62>

<악보 62> 《에스파스 I》, 마디7-9, 연음부를 사용한 긴 장식과 음가의 축소

연음부 장식 + 음가축소

음가축소

음정확대 + 음가축소

마디10과 마디11에서는 하강 도약 음형 대신 상승 도약 음형이 나타나는데, 이는 주제 음형이 전위된 형태라고 볼 수 있다. 음정 간격도 확대되었다. <악보 63>

<악보 63> 《에스파스 I》, 마디10-11, 주제 음형의 전위와 음정 확대

또한, 독주 악기인 첼로가 지속음을 끝 때 피아노가 그 공간을 빠른 음형으로 채워주기도 한다. 그 한 예로 마디17-19까지 첼로가 음을 길게 지속하는 동안 피아노가 32분음표와 트레몰로를 연주하여 첼로의 음을 꾸며주는 것을 볼 수 있다.

아래의 악보 마디100에서는 첼로가 지속음을 끝 때 피아노가 처음에는 동음 반복의 화성을 연주하다가 트레몰로를 연주하여 분위기를 격양시킨다. 한국 음악의 자진모리장단을 연상하게 한다. <악보 64>

<악보 64> 《에스파스 I》, 마디100, 트레몰로의 사용

The image shows a musical score for piano. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with dynamics *p*, *f*, and *ff*. The bottom two staves are in grand staff notation. A box highlights measures 100-103. In measure 100, the piano part plays a block chord with dynamics *p* and *mf*. In measure 101, it transitions to a tremolo pattern with dynamics *f* and *ff*. The tremolo pattern consists of repeated eighth notes in both hands.

이 외에, 피아노는 동일한 블록코드를 연타하여 타악기적인 효과를 내기도 한다. 아래에서는 블록코드가 악센트로 연주되어 곡에 강력한 리듬감을 부여한다. 이러한 효과는 마디5-6에서도 나타난다. 블록코드가 다양한 음가로 연타 되어 긴장감을 상승시킨다. <악보 65>

<악보 65> 《에스파스 I》, 마디6, 악센트로 연주되는 블록코드

또한, 마디20-22에 출현하는 블록코드는 분위기를 전환하는 ‘문’의 역할을 한다. 앞부분에서 *fff*에 이르는 강력한 다이내믹의 트레몰로로 연주되다가 이 부분을 지나며 정적이고 조용한 분위기로 급전환되기 때문이다. 동음을 반복하는 첼로와 엇갈려 연주되기 때문에 에코(*echo*)음향의 효과를 준다고 볼 수 있다.

마디65-68은 같은 화성이 8회 출현하며 다이내믹이 급격히 줄어든다. 앞의 마디64까지 첼로가 강한 다이내믹의 중음주법으로 분위기가 한껏 고조되었는데 이 부분에서의 느린 호흡의 반복적인 화성은 격앙된 분위기가 끝나고 새로운 시작이 올 것을 알리는 종소리처럼 들리기도 한다. 다이내믹에서도 *f*에서 시작하여 *ppp*의 여린 다이내믹으로 종결된다. <악보 66>

<악보 66> 《에스파스 I》, 마디65-68, 분위기의 전환점으로 작용하는 블록코드의 연타

피아노에서는 다양한 길이의 연음부가 빈번하게 사용되어 운동감을 주기도 한다. 연음부는 빠른 음형이나 음가가 다른 연음부와 결합되기도 하고 붙임줄이나 쉼표와 연결되어 박절감을 약화시키기도 한다. 다음의 악보 마디5에서는 3연음부가 8분음표와 결합한 형태이며 오른손과 왼손의 연음부가 교대로 움직인다. <악보 67>

<악보 67> 《에스파스 I》, 마디5, 교대로 등장하는 3연음부

다음의 <악보 68>의 마디70에서는 오른손이 트릴을 연주하는 동안 왼손이 8분음표 3연음부와 16분음표 3연음부를 연주한다. 8분음표의 3연음부는 첫박이 쉼표이며, 마지막박은 4분음표와 붙임줄로 연결되어있다. 마디71과 마디72에서는 4분음표의 3연음부가 사용된다.

<악보 68> 《에스파스 I》, 마디70-72, 쉼표와 붙임줄이 결합된 3연음부와 다양한 음가의 3연음부

곡의 종결부인 마디109와 마디110에서는 음가가 다른 3연음부가 오른손과 왼손에서 연주된다. 오른손은 16분음표의 3연음부가 붙임줄과 연결되어 있고, 왼손에서는 8분음표의 3연음부가 동시에 연주된다. <악보 69>

<악보 69> 《에스파스 I》, 마디109, 분할이 다른 3연음부의 연주

각 섹션별 분석은 다음과 같다.

(1) 부분 I (마디1-32)

부분 I의 중심음은 C[#]-B-G-C-E-D로 이동한다. 곡의 진행은 중심음을 근간으로 하여 이루어진다. 이중 단연코 지배적인 중심음은 C[#]이며 나머지 중심음들은 C[#]처럼 강력한 흡인력을 보이지는 않는다. 피아노는 첼로의 선율을 보조하여 중심음을 돋보이게 하는 역할을 하고 있으며 대개의 경우, 시차를 두고 첼로선율을 뒤따라 나오며 메기고 받는 형식을 취한다. 첫 세 마디 동안은 곡 전체의 중심음으로 기능하는 C[#]이 첼로와 피아노파트 모두에서 강박적으로 반복 출현한다. 그뿐만 아니라, 파트별로 C[#]이 시차를 두고 나와 소리를 중첩시킨다. 즉, C[#]은 종으로 횡으로 중첩, 반복되어, 중심음으로서의 입지를 처음부터 공고히 다진다. <악보 70>

<악보 70> 《에스파스 I》, 마디1-3, 부분 I의 중심음 C#의 반복과 중첩

The musical score consists of two staves: Violin (Vcl.) and Piano (Klav.). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The piece starts at a tempo of approximately 60 (ca. 60). The Violin part begins with a forte (f) C# note, followed by a piano (p) C# note, then a mezzo-forte (mf) C# note, and finally a fortissimo (ff) C# note. The Piano part provides harmonic support with various dynamics: fmp, mf, p < mf, f, and mp. The score illustrates the repetition and layering of the C# note between the two instruments.

첼로에서 악센트를 가진 점2분음표로 C#이 연주되면 곧이어 피아노에서 C#이 포함된 화성을 같은 음가로 연주한다. 이 화성이 연주되는 동안 첼로는 다시 한번 C#을 연주한다. 첼로의 C#이 끝나기 전 피아노에서는 C#을 외성에 둔 화음으로 하강 도약하며 짧은 동기를 마무리한다. 첼로가 하강 도약하며 두 음으로 이루어진 동기를 마무리하자마자 피아노는 앞 장식음을 첨가하여 앞에 나왔던 동기를 반복한다. 피아노에서 C#을 지속하는 동안 첼로는 C#으로 시작하는 3연음부를 연주하는데 이 3연음부는 C#에서 시작하여 이웃음인 C로 잠시 하행했다가 제자리인 C#으로 돌아오는 제스처를 통해 C#을 더욱 강조한다. 마디1에서 마디3까지는 장식음을 제외하고는 C#으로 이루어졌다고 볼 수 있다. 또한, 첼로와 피아노파트가 번갈아 나오면서 C#을 중첩하여 대부분의 지점에서 시작점이 다른 C# 세 개가 중첩되어 있음을 볼 수 있다. 중심음 C#과 주제 동기 C#-F#의 반복으로 F#단조의 조성이 강하게 느껴진다. 마디4에서 조성의 느낌은 더욱 강화된다. 피아노 원

손의 F[#]-G[#], 오른손의 G[#]-A-B가 첼로선율의 C를 거쳐 마디5의 C[#]으로
이러지며 조성적인 느낌을 확립하고 주제 동기를 드러나게 만든다.

주제 동기의 역행에 속하는 마디4의 F[#]-C[#]은 더 짧은 호흡으로 네 번
연속 출현하여 긴박감을 높인다. 마디6 피아노의 셋째박에서는 E장조의 I
-IV-I의 화성진행이 뚜렷하게 드러난다. 같은 시점에서 만나는 첼로선율
의 C[#](마디6)과 F[#]-C[#](마디7)은 E장조 I도 화성에서 비화성음에 속하기
때문에 첼로선율은 피아노에서 확립되는 조성과는 비협화적으로 울리다가
마디7 셋째박에서 첼로가 B를 연주함으로써 비로소 완벽한 E장조의 협화를
이룬다. <악보 71>

<악보 71> 《에스파스 I》, 마디6-7, 주제 동기의 여행 반복+마디4의 피아노와 첼로의 조성적 연결, 조성적 협화음의 출현

B음이 E장조의 협화음을 형성하는 데 중요한 역할을 하는 마디7부터 B는 중심음으로 기능한다. 도입부의 중심음 C#은 길게 지속하다가 5도 아래의 스타카티시모로 하강 도약하며 일단락되어 강렬한 인상을 주었다면 여기에서의 중심음 B는 트릴을 통해 반음씩 조심스럽게 위의 음들을 탐색하며 움직인다. 한편, 피아노는 첼로의 중심음을 중복하여 연주한다. 중심음 B가 처음 등장하는 마디7의 피아노파트 오른손에서 B를 연주하며 그 다음박에서는 피아노의 외성에서 B를 중복으로 연주해준다. 이 패턴은 다음 마디의

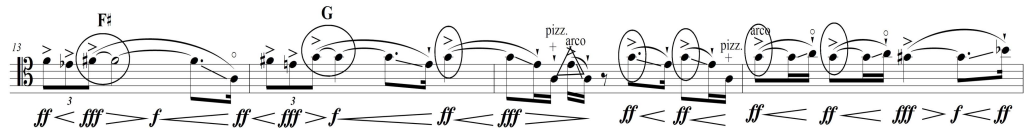
첫박에서도 반복된다. 앞부분에서 첼로와 피아노가 엇갈려 첼로의 단순한 주선율이 반복되었기 때문에 귀에 각인효과가 컸다면 중심음이 B로 옮겨가는 부분부터는 피아노와 첼로가 동시에 자신의 목소리를 내기 때문에 중심음의 각인효과는 감소한다. <악보 72>

<악보 72> 《에스파스 I》, 마디7-9, B음의 출현

The musical score consists of two staves. The top staff is for the cello, and the bottom staff is for the piano. The piano part includes a '6' under the first measure. Dynamics are marked as *ff*, *f*, *mf*, and *mp*. A circled note in the piano part is labeled 'B의 출현'.

마디13부터 중심음은 F#을 짧게 거쳐 G로 옮겨간다. 마디15에서 E음은 피아노가 연주하지 않는 상태에서 자신을 출발점으로 한 글리산도를 상행, 하행으로 구사하며 존재감을 과시한다. 미끄러지는 듯 움직여도 결국은 자신으로 돌아오게 되는 반복적인 운동성과 포르티시시모에 달하는 다이내믹으로 에너지를 발산한다. G음의 주변음들이 피치카토나 하모닉스로 처리되기 때문에 연이어 등장하는 중심음 G음이 더욱 부각된다. <악보 73>

<악보 73> 《에스파스 I》, 마디13-16, 중심음의 변화



마디17에서 마디22까지의 중심음은 C이다. 이 부분은 마디20의 후반부를 기준으로 다시 둘로 나눌 수 있다. 앞부분이 강한 다이내믹에 움직임이 큰 격양된 분위기라면 뒷부분은 극도로 조용하게 잦아드는 부분이다. <악보 74>

서의 방식대로 중심음을 포함한 화성과 선율을 귀에 잘 들리도록 외성이나 첫 음에 배치하여 중심음의 각인을 돕는다.

마디20-22는 앞의 격정적인 부분이 갑자기 잦아드는 부분이다. 첼로와 피아노 파트 모두 *ppp*에 이르는 여린 다이내믹으로 연주되며 4분음표나 2분음표 등의 긴 음가가 지배적이다. dolce로 연주되며 잦아드는 첼로를 피아노가 8분 음표의 간격을 두고 연주하는데 이때 협화음이 등장한다는 것이 특징적이다. 마디7에서 등장했던 협화음이 강력한 중심음의 지배를 잠시 보류하고 중심음을 B로 옮기며 더 활발하고 새로운 분위기로 가는 출발점에서 출현한 것이라면 여기에서는 에너지를 모두 토해낸 후 침묵과 고요로 가는 문의 역할을 한다. 첼로에서 연주되는 D음을 피아노에서 받아 메아리처럼 연주한다. 마디20에서는 G의 단7화음이며 마디22에서는 C의 단7화음이다.

(2) 부분 II (마디33-40)

마디33부터 시작되는 부분 II에서는 중심음 G[#]이 트릴로 제시된다. 그러나 부분 I에서의 C[#]처럼 집중성 있게 제시되지는 못한다. 그 뒤에 뻑뻑하게 따라 나오는 음들이 많기 때문이다. 다른 음들에 비해 비교적 긴 음가인 4분음표로 제시되지만, 앞뒤로 음들이 복잡하게 밀집되어 있어 중심음이 가진 중력은 그리 세지 않다.

그러나 G[#]은 트릴이나 빠른 음형의 첫 음에 위치하여 복잡하게 움직이는 음들 사이에서 다소간 구심점의 역할을 한다. 첼로의 선율이 복잡하고 빠르게 움직이기 때문에 피아노는 간헐적으로 짧은 화성만 점을 찍듯이 출현하여 첼로선율을 박절적으로 선율적으로 뒷받침해주는 역할을 한다.

(3) 부분 III (마디41-64)

<악보 75> 《에스파스 I》, 마디43-47, 중심음 변화+피아노 블록코드

The musical score consists of two systems. The first system (measures 43-47) is in bass clef. The top staff is for the cello, starting with a C#3 and showing dynamics p, mp, p, p, mf, p. The bottom two staves are for the piano, with dynamics p, mp, p, mf, p. The second system (measures 45-47) is in treble clef. The top staff is for the piano, starting with a C#5 and 'dolce' marking, with dynamics mf, p, mp, p, mf, p. The bottom two staves are for the piano, with dynamics f, p, mp, p, mf, p. There are markings for '분위기 전환' and '금부음향'.

부분 III은 극히 보조적인 역할에 머물렀던 피아노가 먼저 트릴을 연주하며 시작한다는 것이 특징적이다. 뒤따라 나오는 첼로는 중심음 F#을 연주한다. 마디44에서 첼로의 중심음은 C#으로 옮겨간다. C#은 낮은 음역인 C#3에서 연주되었다가 C#5로 이동하여 연주된다. <악보 75> 부분 III의 끝까지 중심음 C#이 유지되기는 하지만 중심음이 크게 부각되지 않는다. 후반부인 마디56에서부터는 피아노의 외성에 중심음 C#이 배치된다. 여기에서

피아노의 움직임에 주의해서 보아야 한다. 앞부분에서는 첼로가 나오면 피아노는 짧은 화성을 연주하거나 쉬어 첼로의 선율을 방해하지 않았지만, 이 부분 III의 전반부에서는 피아노가 첼로의 선율과 독립적으로 움직이며 쉬지 않고 자신의 목소리를 낸다. 트릴, 연속적인 32분음표, 꾸밈음, 연음부 등으로 빈 공간 없이 뻑뻑한 텍스처로 연주했던 피아노가 마디46을 기점으로 분위기가 전환되는데 이때 단순한 블록코드가 조용하게 등장한다. 앞부분에서처럼 이러한 화성은 분위기 전환점으로 가는 문의 역할을 한다고 볼 수 있다. 이때, 피아노의 블록코드는 쇠로 만든 타악기(금부)의 분위기를 연상시키는 듯한데, 윤이상은 아마도 이 부분에서 한국의 타악기 효과를 의도했다고 볼 수 있다.

<악보 76> 《에스파스 I》, 마디50, 마디54,
타악기적 효과를 내는 피아노(마디50)와 첼로(마디54)

The image shows a musical score for two instruments: Piano and Cello. The piano part is in the lower register, and the cello part is in the upper register. The piano part has a triplet of eighth notes at measure 50 and a quintuplet of eighth notes at measure 54. The cello part has a triplet of sixteenth notes at measure 54. Dynamics include *ff*, *f*, *mp*, *mf*, *p*, and *f*. Performance instructions include *pizz.* and *arco*.

이 부분 III을 지나면서 첼로의 움직임이 활발해지며, 피아노는 보조적인 위치로 되돌아간다. 피아노는 여기에서 짧은 동음 반복을 통해 타악기를 두드리는 것 같은 효과를 낸다. 윤이상 초기의 작품에서는 피아노의 타악기적 역할이 두드러진 반면 이 곡에서의 피아노는 아르페지오나 트레몰로, 빠른 스케일 등으로 선율과 화성이 부각 된다. 여기에서처럼 타악기적인 특성을 드러낸 피아노 연주는 초기의 흔적이 남은 것으로 볼 수 있다. 이러한 기법은 마디50에서도 볼 수 있다. 마디54의 첼로에서도 이러한 음형이 보인다.
 <악보 76>

<악보 77> 《에스파스 I》, 마디51-54, 뾰뾰한 음표군을 연주하는 첼로

The musical score for Cello, measures 51-54, is presented in two systems. The first system (measures 51-54) features a variety of techniques and dynamics. It begins with a forte (f) dynamic, marked 'arco' (arco) and 'pizz.' (pizzicato). The dynamics fluctuate, including fortissimo (ff), mezzo-piano (mp), mezzo-forte (mf), and piano (p). Techniques include 'arco', 'pizz.', 'arco', 'pizz.', 'arco', and 'saltato' (saltato). The second system (measures 55-58) continues with dynamics ranging from mezzo-piano (mp) to forte (f), including piano (p) and mezzo-forte (mf). Techniques include 'pizz.', 'arco', 'pizz.', 'arco', and 'pizz.'. The score includes various articulations such as accents, slurs, and phrasing slurs, along with dynamic hairpins.

마디51부터 첼로는 피치카토와 아르코, 살타토, 스타카티시모, 악센트, 하모닉스 등 다양한 주법으로 뾰뾰한 음표군을 바쁘게 연주한다. 그러나, 고음부이며 피치카토나 살타토, 하모닉스 등 소리가 약화된 주법이기 때문에 첼로 고유의 음색을 내지는 못한다. <악보 77> 마디57에서 2분음표를 연주하며 잠시 호흡을 가다듬은 첼로는 마디58부터는 첼로의 최적 음역에서 빠르고 화려하게 연주한다. 이 부분에서는 음량이 작은 주법은 사용되지 않음

며 악센트, 트릴, 글리산도 등이 *fff*에 이르는 강한 다이내믹으로 연주된다. 특히, 마디62에서부터는 더블스탑의 악센트 3연음부로 연주되며 강렬한 효과를 내며 종결된다.

(4) 부분 IV (마디65-88)

앞부분에서 피아노와 첼로가 모두 최대의 음량 *fff*으로 마무리 된 것과 대비적으로 부분 IV는 호모포닉한 느린 화성으로 시작된다. 이러한 화성의 연속 출현은 앞의 분위기를 일단락 짓고 새로운 분위기가 시작되는 문의 역할을 한다. 이 부분을 지나며 피아노는 곧바로 *pppp*와 *ppp*로 음량을 줄인다. 중심음 C#은 거의 움직임 없이 3박이나 4박의 긴 음가로 마디65에서 마디 74까지 계속 반복된다. 비록 *pppp*에 이르는 매우 작은 다이내믹이지만 거의 한 음만 집중적으로 들리기 때문에 중심음으로서의 강력한 영향력을 끼친다. 마디75에서부터는 글리산도를 통해 높은 음역을 탐색해 보기도 하고, 한 옥타브 높은 C#6까지로 도약하는 등 움직임이 많아지지만 결국은 제자리 C#으로 항상 돌아온다. 이때 피아노는 다양한 연음부의 조합, 트레몰로 음형의 빠른 리듬으로 첼로의 선율을 보조한다. <악보 78>

<악보 78> 《에스파스 I》, 마디67-73, 긴 음가로 반복되는 중심음 C#

The image shows a musical score for measures 67-73 of 'Espas I'. The score is written in a single system with two staves. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The music features a sustained C# note in the right hand, which is the central focus. The dynamics are marked as *pp*, *p*, *ppp*, *pp*, *ppp*, *pp*, *ppp*, *pppp*, *pp*, *ppp*, *pp*, *ppp*, and *pp*. The left hand provides accompaniment with various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The score is marked with measure numbers 67 and 71.

이 부분 Ⅲ의 마지막 부분은 첼로의 하모닉스가 *pp*에서 *ppp*로 고음역에서 연주되며 피아노는 16분음표 3연음부와 32분음표의 빠른 음형이 첼로가 연주하는 소음적 하모닉스의 배경음을 만들어준다. 피아노 역시 고음역이며 *ppp*로 연주되기 때문에 두 파트는 모두 들릴 듯 말 듯 한 침묵에 가까운 소리로 마무리된다.

(5) 부분 V (마디89-94)

이 부분은 짧은 길이지만, 음표의 밀도는 매우 높다. 특히 블록코드가 여섯 번 반복되는 마디92 이후의 두 마디에는 이 곡에서 가장 많은 음표가 밀집된 클라이맥스라고 할 수 있다. <악보 79>

<악보 79> 《에스파스 I》, 마디92, 클라이맥스로 가기 전 블록코드의 반복

The musical score shows measures 91 through 94. Measure 91 begins with a violin line marked *f* and a piano line marked *mf*. Measure 92 features a violin line with a crescendo from *ff* to *mf* and a piano line with a crescendo from *mf* to *ff*. Measure 93 shows a violin line with a decrescendo from *mp* to *mf* and a piano line with a decrescendo from *mp* to *pp*. Measure 94 continues the decrescendo in both parts. A boxed section highlights the repeated block chords in measures 92 and 93, with dynamics marked *mp* and *pp*.

첼로는 다양한 리듬과 악센트, 트릴, 연음부, 하모닉스등으로 복잡하게 연주되는데 32분음표의 짧은 음가에도 모두 다른 연주 표기가 되어있어 고난이도의 기교를 요구한다. 피아노도 여유 공간 없이 다양하고 빠른 리듬을 연주하여 밀도를 높인다. 한편, C#은 중심음으로서의 효력을 여전히 가지고 있으나, 부분 IV에서처럼 강력하지는 않다.

<악보 80> 《에스파스 I》, 마디95-99, 도약이 큰 첼로와 정적인 피아노의 대비

The musical score consists of four systems of staves. The first system (measures 95-96) features a cello line with a large interval jump from a low register to a high register, and a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern. The second system (measures 97-98) shows the cello line with a similar leaping pattern and the piano accompaniment with chords and triplets. The third system (measures 99-100) continues the cello's leaping motion and the piano's accompaniment. The score includes dynamic markings such as *f*, *mp*, *p*, *pp*, and *ppp*, and includes performance instructions like *ca. 60* and *C#6*. There are also circled annotations in the piano part, likely indicating specific harmonic or technical details.

(6) 부분 VI (마디95-101)

부분 VI의 특징은 첼로가 큰 폭으로 도약 진행을 한다는 것이다. <악보 80> 첼로는 고음역과 저음역을 활발하게 오간다. 마디95에서 C#6으로 시작된 선율은 급격히 하강 도약하여 그다음 마디에서 C#2에 이른다. 다음 마디에서는 상승 도약하여 다시 C#6에 이른다. 이런 식의 급격한 도약은 부분 VI 내내 일어난다. 반면, 피아노는 거의 움직이지 않고 제자리에서 연주하여 첼로의 심한 도약에 균형을 부여한다. 마디97에 나타나는 분화된 박의 짧은 블록코드를 제자리에서 반복 연타하여 첼로의 운동성을 상쇄하며, 마디99까지 비슷한 패턴이 이어진다. 마디100의 트레몰로도 유사한 효과를 준다.

(7) 부분 VII (마디102-110)

부분 VII은 이 곡의 마지막 부분으로 매우 정적이며 고요한 분위기이다. 중심음 C#은 마지막까지 전체 음향의 주도권을 장악한다. 글리산도가 빈번하게 등장하기는 하나 마디106에서의 첼로는 움직임은 있으나 기보상 E와 F^b사이의 글리산도이기 때문에 거의 움직임이 없는 것이며 마디107의 경우 5도나 6도의 도약 글리산도가 있으나 도달점이 하모닉스로 연주되기 때문에 운동성을 감지하기는 어렵다. 마디108부터 첼로는 동음을 반복하며 하모닉스로 고음을 연주한 뒤 *ppp*로 종결된다. 피아노도 흐르는 듯하지만, 제자리에 머물러 있는 3연음부를 양손이 교대로 연주하다가 침묵에 가까운 *pppp*로 종결된다. 이때 첼로의 선율과 피아노의 베이스가 모두 A로 끝난다는 점에 주목할 필요가 있다. 앞에서 언급했듯이 A음은 자유와 해방, 혹은 윤이상 자신을 대변하는 초월적 가치를 상징한다. 마디108에서부터 A로 가

기 위한 예비를 볼 수 있다. 마디108에서 첼로와 피아노파트의 첫 음에 모두 A가 배치되어 있다. 마디109에서부터 피아노 왼손파트의 베이스음은 끈질기게 E-C[#]-D의 음형을 반복 연주한다. E음은 무려 여섯 번이나 반복(마디92의 피아노파트의 블록코드 횟수와 동일)되다가 마디110에서 C를 거쳐 최종 목표지점인 A에 도달한다. E음이 A음의 딸림음인 것을 고려할 때 이러한 진행은 A음으로 가기 위한 극도의 갈망을 상징한다고 볼 수 있다. 마디107에서 목표점을 암시한 후 E음의 집요한 반복을 통해 A로 도달할 에너지를 축적한 후 결국 A에 도달하며 곡은 종결된다. 끝부분에서 E-C-A의 진행은 조성감을 더욱 강화한다. <악보 81>

<악보 81> 《에스파스 I》, 마디107-110, 최종 목표점인 A와 이를 위한 준비

The musical score consists of two systems of staves. The first system (measures 107-110) includes a bass staff, a grand staff (treble and bass clefs), and a violin staff. The bass staff begins with a triplet of eighth notes and features various dynamics: *mf*, *p*, *pp*, and *ppp*. The grand staff contains intricate piano accompaniment with many triplets and sixteenth-note runs. The violin staff has a melodic line with dynamics *mp*, *p*, and *ppp*. The second system (measures 109-110) continues the piano part with *ppp* and *pppp* dynamics. It includes a pizzicato section for the violin and an arco section. The piano part continues with complex rhythmic patterns. The score concludes with a final chord in the piano part.

3) 소결

곡 전체에서 보이는 특징들은 다음과 같이 정리해 볼 수 있다.

① 중심음

전체적인 구성을 볼 때 첼로가 중심음을 연주하면서 곡 전체의 분위기를 주도한다. 피아노는 첼로와 약간의 시차를 두고 출현하는데, 첼로의 중심음이 포함된 화성이나 펼침화음 등을 연주하여 중심음을 부각시킨다. 중심음은 곡의 진행에 따라 이동 양상을 보이지만 이 중심음들 중 C[#]이 곡 전체에서 단연코 가장 영향력 있는 중심음으로 부각된다.

부분 I에서는 C[#]과 B, G, C, E, D가 중심음으로 출현한다. C[#]을 제외하면 나머지 중심음들은 경과적인 성격이 강하여 중심음으로서의 효력이 지속적이지는 않다. 부분 II에서는 G[#]이 뚜렷한 중심음으로 부각되며, 부분 III에서는 잠시 F[#]을 거쳐 C[#]으로 진행한다. 부분 IV에서는 부분 I의 주제 동기에 대한 리듬의 확장이 일어난다. 주제 동기가 변형, 반복되므로 중심음은 역시 C[#]이다. 부분 V에서는 C[#]으로 시작되지만, 그 이후 중심음으로 뚜렷이 부각되는 음은 없다. 부분 VI에서도 C[#]이 중심음으로 기능하고 있다.

이렇듯, C[#]이 곡 전체를 주도하는 중심음으로 역할 한다. 곡의 마지막은 윤이상 자신이 자신을 상징하는 음, 자유와 해방을 상징하는 음으로 언급했던 A음으로 종결된다.

중심음의 추이를 고찰해 볼 때, C[#], F[#], G[#] 등이 주요한 역할을 하고 있는데, 이는 상하로 C[#]을 중심으로 모두 딸림음 관계에 있는 음들이다. 따라서, 중심음의 구성에서도 상당히 조성적인 형태를 갖추고 있다고 볼 수 있다.

② 긴장과 이완의 교대

이 곡에서도 앞에서의 곡들과 마찬가지로 성김과 밀집의 교대배치를 볼 수 있다. 또한, 주제 동기가 지닌 요소들이 곡 전체에 걸쳐 광범위하게 활용되는데 이는 앞선 시기에 속하는 곡들보다 더 정교하고 체계적인 응집력을 부여한다. 즉 곡을 이끌고 나가는 구심점이 더욱 강력해졌다고 볼 수 있다.

③ 조성적 느낌의 진행

조성에서도 《가락》의 무조적인 경향과 달리 《에스파스 I》에서는 조성적인 느낌이 훨씬 강한데 이처럼 초기의 곡과 달리 변화하는 이유는 도미넌트 관계로 진행되는 중심음들을 포함한 방식의 진행들이 상당수 등장하기 때문이다.

④ 성취된 중심음

앞선 시기의 곡과 달리 이 곡에서는 곡의 끝부분에서 확실하게 A음에 도달했음을 보여준다. 피아노는 A의 딸림음인 E음을 여섯 번 반복 후 A음에 도달하며 첼로는 끝나기 세 마디 전부터 이미 A음에 도달해 있다.

윤이상에게 있어 도달하고 싶은 이상향을 상징했던 A음이 이렇듯 성취되는 것은 자신의 삶과 음악에서 추구해오던 것들이 어느 정도 완성된 경지에 이르렀음을 나타낸다고 할 수 있다.

⑤ 피아노의 위상과 역할

이 곡에 이르러 피아노는 훨씬 다양한 자신의 목소리를 내며 곡에서의 입지를 넓혀간다. 피아노는 긴 음가 지속 후 스타카티시모로 마무리하는 패턴, 분화된 음형의 빠른 연주, 블록코드의 연타, 복잡한 연음부의 사용 등 다양한 표현으로 곡의 음향과 텍스처를 풍성하게 만든다. 또한, 초기의 연주에서

나타난 표현의 단순함에서 벗어나 곡의 전반에서 흐름을 주도한다.

⑥ 저음역대 악기인 첼로와 피아노의 상호작용

《에스파스 I》에서도 몇 부분을 제외하고는 대체로 첼로의 음역과 피아노의 음역이 공유되는 경향을 보인다. 또한, 《듀오》에서처럼 피아노의 양손이 모두 같은 음자리표로 기보되어 있어 매우 밀착된 상태로 연주됨을 알 수 있다. 단지 부각되어야 할 선율이 있는 곳은 예외인데 일례로 곡의 첫머리에서 첼로가 C[#]과 F[#]으로 이루어진 핵심 주제 동기를 연주할 때 피아노는 양손 모두 높은 음역에서 연주하여 낮은 음역에서 연주하는 첼로의 음향을 방해하지 않는다. 이는 독주 악기를 살려주는 역할을 하는 피아노의 모습을 보인다. 또한, 피아노는 첼로의 음향이 사라졌을 때 잠시 아래 음역으로 이동하는 듯하다가(마디3) 첼로가 등장하기 무섭게 바로 높은 음역으로 이동하는 모습을 보인다(마디4). 첼로선율이 부각되어야 하는 부분을 제외한 나머지 부분에서의 피아노의 음역은 두 악기가 대체로 공유하는데 첼로의 선율을 피아노의 왼손과 오른손이 위아래로 감싸는 구조가 가장 많이 관찰된다(마디13-20, 그 외 다수). 《듀오》와 마찬가지로 두 악기가 비슷한 음역대에서 연주된다 하더라도 현악기의 음색이 청각적으로 잘 인지되는 효과를 지니며 첼로의 선율 사이 피아노의 움직임이 다채롭고 활발하여 두 악기가 호흡을 잘 맞추고 있는 듯한 인상을 준다. 또한, 피아노와 첼로의 다이내믹이 대체로 비슷한 정도로 유지되어 악기 간 일정한 에너지의 흐름을 감지할 수 있다.

IV. 결론

20세기 한국을 대표하는 작곡가인 윤이상은 동양의 음향과 사상을 서양 음악계에 새롭게 소개한 음악가이다. 그는 자신의 음악 초기에 쇤베르크의 12음 기법을 통한 음렬표를 사용하였고 보리스 블라허의 영향을 받기도 했지만, 인생 절반에 걸쳐 추구했던 중심 철학인 도교의 정중동 사상을 기반으로 중심음 기법, 다양한 장식음, 중심음과 중심음 간의 흐름 등으로 그만의 작곡 방식을 창안했다.

본 논문에서는 윤이상의 작곡기법 시기 구분의 선행연구 중 볼프강 슈파러의 구분법을 따르기로 하고 분석의 대상을 피아노가 포함된 실내악 7곡 중에서 선택했다. 피아노를 기본값으로 하고 1기에서는 고음악기 플루트, 2기에서는 중음악기 비올라, 3기에서는 저음악기 첼로의 한 곡씩을 뽑아 대조 분석함으로써 시기별 작곡 양식의 변화를 고찰했다.

1기의 곡인 《가락》은 당시의 12음 기법이나 총렬음악의 영향을 볼 수 있으며 한국적인 음향과 박을 서양 기보로 최대한 표현하려 한 시도가 보인다. 곡의 전개 방식에서는 성김과 밀집의 교대배치를 볼 수 있는데 이러한 교대배치는 큰 부분의 배치에서뿐 아니라 부분 안의 섹션 내부에서도 다시 나타나는 구조로 되어있다. 또한, 플루트와 피아노 간 메기고 받는 구조도 드러난다. 《가락》에서는 또한 동기들 간의 음정 간격이나 구성음들이 일정한 법칙하에 서로 연관성을 보이는 유기적 구조와 통일성을 발견할 수 있다. 이러한 구조와 작곡 방식은 곡 전체에 통일된 응집력을 부여한다. 또한, 복잡한 박의 분할과 비율이 나타나는데 이러한 정교한 작곡은 어느 정도 수학적 원칙에 의존했다고 보이며 당시의 12음 기법이나 총렬음악의 영향을 받은 것으로 볼 수 있다. 독주 악기를 반주하는 피아노는 개별음보다는 불협화가 강한 블록코드로 등장하여 플루트의 선율을 받쳐주는 타악기의 역

할을 한다. 한 프레이즈에 구두점을 찍는 짧고 강한 아티큘레이션으로 북의 역할을 하기도 하고 플루트에서 긴 선율이 나오거나 플루트가 쉬고 있을 때 블록코드의 연타로 빈 공간을 메우기도 한다. 개별음들이 등장한다 해도 선율선이 드러난다기보다는 연음부로 묶인 음 덩어리로 인식된다. 또한, 피아노의 연주패턴은 플루트에 비해 상대적으로 단순한 편이다. 따라서 피아노는 독주 악기의 보조적인 역할을 감당한다고 보인다. 또한, 고음역의 플루트와 피아노의 상호작용을 살펴본 결과 피아노가 플루트의 음역을 어느 정도 따라가고 있다고 판단할 수 있으며 두 악기의 음역이 명확하게 차이가 나는 경우는 한쪽에 부각시키고 싶은 선율이 있을 때라고 보인다. 그러나 플루트에 비하여 피아노의 존재감이 크지 않기 때문에 두 악기는 어느 정도 독립성을 유지하며 움직인다고 볼 수 있다. 한편, 중심음 A는 이 곡에서 성취되지 못하며 영원한 이상향으로 남는데 이는 아직 작곡가 자신의 완성점과 이상에 아직 도달하지 못했음을 상징한다고도 볼 수 있다.

2기의 대표곡으로 분석한 《듀오》는 《가락》과 마찬가지로 성김과 밀집의 교대 구성이 발견된다. 또한, 이 곡에서는 강력한 주제 동기가 출현하여 곡의 구심점 역할을 한다. 곡의 앞머리에 단독 템포 표기를 동반한 강력한 주제 동기는 다른 동기들을 구성하는 모체가 된다. 즉 다른 동기의 음정 간격, 리듬 등의 구성에도 적용되어 곡 전체에 일정한 통일성을 부여한다. 《가락》에서의 동기들이 비슷한 세력으로 상호 간 연관을 맺었다면 여기에서의 동기들은 확실한 위계에 의해 첫 부분에 나온 핵심 동기를 모체로 탄생한 것이라고 해석된다. 따라서 1기의 곡과 비교해보았을 때 동기간 위계와 곡을 묶어주는 구심점이 더 강력해졌다고 할 수 있다.

이 곡에서 중심음 A는 미약하게나마 성취되는데 이는 이 곡과 연결 선상에 있는 《첼로 협주곡》과 비교할 필요가 있다. 《첼로 협주곡》에서 A음이 정확한 음고에 미치지 못하는 A의 미분음으로 종결된 것을 고려할 때

《첼로 협주곡》과 약간의 시차를 두고 작곡된 이 곡에서는 첫 부분에서 미약하게나마 A가 성취된다. 이는 작곡가가 만족스러울 만큼은 아니어도 어느 정도는 목표지점에 도달했음을 상징한다고 볼 수 있다. 또한, A의 딸림음인 E음의 반복적 부각으로 조성의 느낌을 각인시킨다. 여기에 다양한 테크닉의 사용을 통하여 독주 악기와 피아노의 표현력을 높였다는 점도 주목할 만하다. 특히 반주악기인 피아노가 1기보다는 대등한 위치로 부상하여 전체의 짜임새에 영향을 미치는 점도 흥미롭다. 또한, 중음역인 독주 악기 비올라와 피아노와의 상호작용을 살펴본 결과, 비슷한 음역에서 연주되는 두 악기는 음향적으로 더욱 잘 융화된다는 결론을 얻을 수 있었다. 피아노가 부각되는 부분에서 비올라가 효과적으로 보조적인 역할을 수행하여 두 악기는 안정된 중음역대에서 비슷한 다이내믹으로 각자의 소리를 조화롭게 내고 있다고 보인다. 음역적으로는 독주 악기가 부각 되지 않지만, 현악기 특유의 음색이 피아노와 어우러져 곡의 음향을 풍성하게 만든다.

3기의 곡으로 분석한 《에스파스 I》은 작곡가의 목소리와 동일시했던 첼로 곡이며 1992년 죽기 3년 전 작곡된 말기 곡으로 더욱 안정된 작곡 양식을 보인다. 1기의 《가락》에서는 동양적 음향을 나타내려 찾은 박자 변화를 해야 했던 것에 비교해 말년에 이르러 자신의 음향이 확고히 정립된 《에스파스 I》에서는 자신의 의도를 드러내기 위해 별다른 장치의 사용을 하지 않아도 물이 흐르듯 자연스러운 작곡의 형태를 보인다.

또한, 이 곡은 우선 앞 시기의 곡과 마찬가지로 성김과 밀집의 교대배치가 큰 구조와 이를 세분화한 작은 구조에서 모두 나타남을 볼 수 있다. 여기에 주제 동기가 지닌 요소들이 곡 전체에 걸쳐 광범위하게 활용되는데 이는 앞선 시기에 속하는 곡들보다 더 정교하고 체계적인 응집력을 부여한다. 즉, 곡을 이끌고 나가는 구심점이 더욱 강력해졌다고 볼 수 있다.

조성에 있어서도 《가락》의 무조적인 경향과 달리 이 곡에서는 조성적인

느낌이 훨씬 강한데 이는 도미넌트 관계로 가는 진행이 상당수 등장하기 때문이다. 중심음 A에 대해서는 앞의 곡들이 중심음에 도달하지 못하거나 미약하게 도달하는 것과 달리 이 곡에서는 곡의 끝부분에서 확실하게 A음에 도달했음을 보여준다. 피아노는 A의 딸림음인 E음을 여섯 번 반복 후 A음에 도달하며 첼로는 곡이 끝나기 세 마디 전부터 이미 A음에 도달해 있다. 윤이상에게 있어 도달하고 싶은 이상향을 상징했던 A음이 이렇듯 성취되는 것은 자신의 삶과 음악에서 추구해오던 것들이 어느 정도 완성된 경지에 이르렀음을 나타낸다고 할 수 있다.

이 곡에 이르러 피아노는 훨씬 다양한 자신의 목소리를 내며 곡에서의 입지를 넓혀간다. 피아노는 긴 음가를 지속한 후 스타카티시모로 마무리하는 패턴, 분화된 음형의 빠른 연주, 블록코드의 연타, 복잡한 연음부의 사용 등 다양한 표현으로 곡의 음향과 텍스처를 풍성하게 만든다. 저음역의 독주 악기 첼로와 피아노와의 상호작용을 살펴본 결과 《에스파스 I》에서도 다른 곡들과 마찬가지로 몇 부분을 제외하고는 대체로 첼로의 음역과 피아노의 음역이 공유되는 경향을 보인다. 주로 첼로의 선율을 피아노의 오른손과 왼손이 위아래로 감싸는 형태가 다수 관찰되었으며 첼로의 선율 사이로 피아노의 다채로운 움직임이 나타난다. 이는 두 악기가 더욱 밀착된 관계로 호흡하고 있음을 보여준다.

이상의 논의를 토대로 분석결과를 압축하면 다음과 같다.

첫째, 윤이상이 지닌 작곡 사상의 핵심이 되는 정중동은 성김과 밀집의 교대배치를 통해 1, 2, 3기의 곡에 모두 나타난다. 곡의 세부적 작곡 양식과 텍스처, 음향은 바뀌었지만, 그의 곡에 면면히 정중동의 사상이 흐르고 있음을 알 수 있다.

둘째, 곡의 통일성과 응집력을 부여하는 요소인 동기간의 통일성과 유기적 구성 원리 등은 1기에서 3기로 갈수록 더욱 강해지는 양상을 보인다. 즉

시간이 흐를수록 곡을 구성하는 유기적 원칙에 기대어 작품을 썼다고 볼 수 있다.

셋째, 반주악기인 피아노의 위상은 말기로 갈수록 격상된다. 1기의 곡에서는 단순한 블록코드로 독주 악기를 보조하는 역할에 불과했지만 2기를 거쳐 3기에서는 다양한 표현과 테크닉으로 자신의 목소리를 드러내며 곡의 짜임새에 대하여 높아진 기여도를 보인다.

넷째, 중심음에 대한 성취는 말기에 가서야 나타나는데 이는 음악적으로 정치적으로 고군분투한 삶을 산 작곡가 자신이 말년에 어느 정도 자신의 작품에 대하여 안정감과 성취감을 느낀 것으로도 해석할 수 있다.

다섯째, 1기의 곡이 실제 연주하기 어려운 난이도 높은 곡인 데 비해 후기로 갈수록 표현이 풍부하면서도 연주하기가 편한 곡들을 작곡하였는데 이 역시 모든 실험적인 기법들을 다 시도해본 후에 자신의 것으로 체화된 작곡 방식을 습득했기 때문으로 볼 수 있다.

여섯째, 독주 악기와 피아노의 음역은 대체로 유사한데 단지 부각되어야 할 선율이 있는 부분은 두 악기의 음역을 확연히 다르게 하여 차별화시켰다. 초기의 곡에서 후기로 갈수록 피아노와 독주 악기 간의 호흡과 상호작용이 활발해졌으며 음색적으로도 보다 조화와 균형을 이루었음을 관찰할 수 있었다.

본 연구자는 이번 연구를 통하여 윤이상의 작품을 시기별로 고찰하며 작곡가의 정신세계에 영향을 미친 사건이 곡에 어떻게 반영되는지를 입체적으로 분석할 수 있었다. 같은 작곡가의 곡임에도 시기를 구분 할 수 있는 변곡점을 가져오게 된 사건 뒤 심리적 변화를 통해서 이후 작곡된 곡들의 지향점이 명백히 달라짐을 목격했다. 이 논문을 통해 작곡가 윤이상의 음악양식 변화를 살펴봄으로써 그의 작품연주와 감상에 도움이 되기를 기대해본다.

<부록>

<표 15> 윤이상 작품목록

작곡 연도	작품	특이사항
1958	피아노를 위한 《다섯 개의 소품》	
1959	《일곱 악기를 위한 음악》	다름슈타트에서 연주
1959(61)	현악사중주 3번	
1960	관현악을 위한 《바라》	
1961	현을 위한 《교착적 음향》	부인 독일 음
1962	양상블을 위한 《낙양》	
1963	바이올린과 피아노를 위한 《가사》	
1963	플루트와 피아노를 위한 《가락》	1964년9월11일, 카를-베른하르트 제본, 호르스트 괴벨의 연주로 초연 (베를린)
1964	관현악을 위한 《유동》	아이들 독일 음
1964	독창, 합창, 관현악을 위한 《옴마니 밧메 훔》	
1964	첼로와 피아노를 위한 《노래》	
1965	오페라 《류통의 꿈》	
1966	관현악을 위한 《예약》	
1967	오르간을 위한 《음관들》	1967년6월17일 납치
1967(68)	오페라 《나비의 미망인》	옥중작곡
1968	혼성 합창과 타악기를 위한 《나비의 꿈》	옥중작곡
1968	클라리넷과 피아노를 위한 《울》	옥중작곡

1968	플루트, 오보에, 바이올린, 첼로를 위한 《영상》	옥중작곡
1969(70)	오페라 《요정의 사랑》	1969년2월25일 석방 6월23일 킬 문화상 수상
1970	첼로를 위한 《활주》	
1971	세 명의 소프라노와 관현악을 위한 《나모》	
1971	관현악을 위한 《차원》	
1971	오보에를 위한 《피리》	
1971(72)	오페라 《심청》	뮌헨올림픽위촉오페라 《심청》
1972	목소리, 기타 타악기를 위한 《가곡》	
1972(73)	플루트, 오보에, 바이올린을 위한 《삼중주》	
1972(75)	피아노 트리오	
1972(82)	타악기, 오르간, 혼성합창을 위한 《도에서》	
1973(74)	관현악을 위한 《서곡》	
1974	세 성부와 타악기를 위한 《추억》	
1974	플루트를 위한 5개의 에튀드	
1974	관악기, 하프, 타악기를 위한 《아르모니아》	
1975	바리톤, 여성합창, 오르간과 앙상블을 위한 《사선에서》	
1975	오르간을 위한 《단편》	
1975	오보에, 클라리넷, 바순을 위한 《론델》	
1975(76)	첼로 협주곡	
1976	앙상블을 위한 《협주적 단편》	
1976	비올라와 피아노를 위한 《듀오》	1977년5월3일, 올리히 브로 헨, 요한 브로헨의 연주로 초연(로마)
1976	바이올린을 위한 《대왕의 주제》	
1977	플루트 협주곡	

1977	바리톤, 합창, 소관현악을 위한 《현자》	
1977	오보에, 하프, 소관현악을 위한 《이중협주곡》	
1977(78)	알토 플루트를 위한 《솔로몬》	
1978	클라리넷, 바순, 호른, 현악오중주를 위한 팔중주	
1978	관현악을 위한 《무악》	
1979	오보에, 하프, 비올라를 위한 《소나타》	
1979	관현악을 위한 《서주와 추상》	
1980	플루트와 하프를 위한 《노벨레테》	
1980	소프라노와 앙상블을 위한 《밤이여 나뉘어라》	
1981	관현악을 위한 《광주여 영원히》	
1981	혼성 합창, 독주 바이올린, 타악기를 위한 《오 빛이여...》	
1981	클라리넷 협주곡	
1981	바이올린 협주곡 1번	
1981	혼성합창곡 《주는 나의 목자시니》	
1982	피아노를 위한 《인터루디움 A》	
1983	교향곡 1번	
1983	베이스 클라리넷을 위한 《모놀로그》	
1983(84)	바순을 위한 《모놀로그》	
1983	아코디언과 현악사중주를 위한 소협주곡	
1983	두 대의 바이올린을 위한 《소나티나》	
1983	두 대의 오보에를 위한 《인벤션》	
1983	두 대의 플루트를 위한 《인벤션》	

1983(86)	바이올린 협주곡 2번	
1984	첼로와 하프를 위한 《듀오》	
1984	클라리넷과 현악사중주를 위한 오중주 1번	
1984	교향곡 2번	
1984	하프와 현악합주를 위한 《공후》	
1985	교향곡 3번	
1984(85)	리나가 정원에서: 바이올린을 위한 다섯 개의 소품	
1986	목관악기, 타악기와 더블베이스를 위한 《무궁동》	
1986	클라리넷, 첼로, 피아노(하프)를 위한 《만남》	
1986	교향곡 4번 《어둠 속에서 노래하다》	
1986	플루트 사중주	
1986	플루트와 현악사중주를 위한 오중주	
1986	소관현악을 위한 《인상》	
1986(87)	칸타타 《나의 땅, 나의 민족이여!》	
1987	하프를 위한 《균형 있게》	
1987	대비:바이올린을 위한 두 개의 소품	
1987	교향곡 5번	
1987	현을 위한 《응답》	
1987	오보에, 첼로, 현을 위한 《듀엣 콘체르탄테》	
1987	실내교향곡 1번	
1988	두 대의 악기와 임의의 저음악기를 위한 《환상적 단편》	독일연방공화국대공로훈장
1988	첼로와 아코디언을 위한 《간주곡》	

1988	플루트, 바이올린, 첼로, 피아노를 위한 사중주	
1988	열 개의 악기를 위한 《거리》	
1988	현악사중주 4번	
1988	두 대의 비올라를 위한 《내성》	
1988	목관오중주를 위한 《축제 무곡》	
1988	플루트를 위한 《소리》	
1989	실내교향곡 2번 《자유에의 헌정》	
1989	오보에와 하프를 위한 《외침》	
1989	바이올린과 더블 베이스를 위한 《투게더》	
1989	관현악을 위한 《운곽선》	
1990	실내협주곡 1번	
1990	실내협주곡 2번	
1990	오보에 협주곡	
1990	현악사중주 5번	
1991	목관오중주	
1991	바이올린 소나타	
1992	현악사중주 6번	
1992	바이올린 협주곡 3번	
1992	관현악을 위한 《신라》	
1992	호른, 트럼펫, 트럼본, 피아노를 위한 사중주	
1992	클라리넷, 바순, 호른을 위한 삼중주	
1992	첼로와 피아노를 위한 《에스파스 I》	1992년12월7일 초연 (함부르크), 함부르크자유예술원 공로상(같은 날)

1993	중국의 그림: 플루트 또는 리코더를 위한 네 개의 소품	
1993	첼로와 하프를 위한 《에스파스 II》	
1993	목관팔중주	
1993	첼로를 위한 7개의 에튀드	
1994	오보에와 첼로를 위한 《동서의 단편》 I, II	
1994	오보에, 바이올린, 비올라, 첼로를 위한 사중주	
1994	클라리넷과 현악사중주를 위한 오중주 2번	
1994	《화염 속의 천사》: 오케스트라를 위한 메네토, 그리고 《에필로그》	《화염 속의 천사》는 77세 생일(1994년 9월 17일) 베를린 자택에서 완성

참고문헌

단행본

- 김용환. 『윤이상 연구』. 서울:시공사, 2001.
- 박선욱. 『윤이상 평전: 거장의 귀환』, 서울:삼인, 2017.
- 신인선. 『서양음악사.6, 20세기 음악』. 서울:음악세계, 2006.
- 윤신향. 『윤이상, 경계선상의 음악』. 과주:한길사, 2005.
- 윤이상·발터-볼프강 슈파러. 『나의 길, 나의 이상, 나의 음악: 윤이상의 음악미학과 철학』. 서울:HICE, 1994
- 윤이상·루이제 린저(홍중도 옮김). 『상처입은 용』. 서울:한울, 1998.
- 이수자. 『내 남편 윤이상 (상·하)』. 서울:창작과 비평사, 1998.
- 최성만·홍은미. 『윤이상의 음악세계』. 서울:한길사, 1991.
- 한국음악학회·윤이상평화재단 공동 엮음. 『윤이상의 창작세계와 동아시아 문화』. 서울:예술, 2006.

국내학술지논문

- 김용환. “윤이상 : 그의 삶과 음악.” 『음악과 민족』 11(1996):12-47.
- 노동은. “한국에서 윤이상의 삶과 예술.” 『음악과 민족』 17(1999):52-122.
- 노승림. “작곡가 윤이상이 지닌 정치·사회적 헤게모니(hegemony) 연구.” 『음악과 민족』 55(2018):93-119.
- 신인선. “윤이상(尹伊桑) I.” 『음악과 민족』 28(2004):14-41.
- 신인선. “윤이상(尹伊桑) II.” 『음악과 민족』 30(2005):127-165.
- 윤신향. “윤이상의 음향 제스처 진단.” 『음악학』 13(2006):9-52.

- 윤신향. “판소리 공연의 미적 특성에 기초한 한국현대예술 시론.” 『음악과 문화』 15(2006):35-58.
- 윤신향. “윤이상의 사회참여 작품-한 망명작곡가의 자화상.” 『음악과 민족』 38(2009):141-173.
- 윤신향. “박영희의 《지신굿》(1993/94), 민속음향의 이산 혹은 재현.” 『음악학』 19(2010):121-152.
- 윤신향. “한인 이주예술가의 장르구성과 젠더구성에 관한 단상(斷想).” 『음악학』 31(2016):161-186.
- 이경분. “일본의 윤이상: “동아시아 작곡가”로서 윤이상.” 『음악과 문화』 24(2011):71-98.
- 이경분. “망명음악가 윤이상.” 『한국동양정치사상사연구』 10/1(2011):195-215.
- 이경분. “윤이상과 아시아.” 『음악과 민족』 54(2017):39-59.
- 이미경. “한국 음악과 철학이 윤이상 음악에 미친 영향.” 『음악학』 9(2002):167-193.
- 이미경. “윤이상의 ‘열린 형식’에 대하여.” 『음악학』 13(2006):53-78.
- 이희경. “남해의 끝에서 생각해보는 ‘윤이상’이라는 화두: 통영현대음악제 2001을 보고.” 『민족음악의 이해』 19(2001):65-74.
- 이희경. ““소수적 음악을 위하여”:유럽 현대음악 속의 윤이상.” 『음악학』 9(2002):295-312.
- 일리아 슈테판. “창작원리로서의 연속성. 윤이상 작품에 나타난 순환적 연관 관계에 대하여.” 『음악학』 13(2006):160-176.
- 정지영. “한국 현대음악에 나타난 선율의 운곽 이론적 분석-윤이상 음악에서 중심음 기법의 선율을 중심으로.” 『한국음악학회논문집 음악연구』

- 44(2010):159-189.
- 조은숙. “윤이상의 작곡기법과 한국전통음악의 관계성.” 『중앙음악연구』 8(2000):207-245.
- 지형주. “윤이상과 동시대 한국 작곡가에게 끼친 드뷔시의 영향에 대한 비교 연구.” 『음악과 민족』 56(2018):39-64.
- 차호성. “윤이상과의 마지막 대화.” 『음악과 민족』 11(1996):49-56.
- 최애경. “산 자와 죽은 자를 위한 “우주적 음향흐름” -윤이상의 <에필로그>(1994).” 『음악학』 13(2006):79-119.
- 최애경. “미래를 향한 기억: 윤이상 음악에서 한국 문화의 위치와 의미.” 『음악학』 32(2017):75-101.
- 최애경. “윤이상의 말년의 창작 작업: 기억과 내면세계의 미학.” 『음악과 민족』 55(2018):145-177.
- 한인숙. “동·서양 문화 극복 차원에서 살펴본 윤이상 음악의 정체성.” 『음악과 민족』 55(2018):65-91.
- 홍정수. “윤이상의 음악미학 또는 도교와 드뷔시.” 『음악과 민족』 51(2016):11-36.
- 홍정수. “홍난파와 윤이상의 사회 3(마지막 회).” 『음악과 민족』 54(2017):9-37.
- 홍정수. “윤이상 데려오기.” 『음악과 민족』 54(2017):5-7.

학위논문

- 나재령. “윤이상의 플루트 작품에 나타나는 특수주법의 양상에 관한 고찰.” 서울대학교 박사학위논문, 2015.
- 노윤정. “스트라빈스키(I. Stravinsky)의 신고전주의 미학에 입각한 연주와 해석에 대한 고찰: 《듀오 콘체르탄테》(Duo Concertante, 1932)를

중심으로.” 서울대학교 박사학위논문, 2016.

박성은. “윤이상의 주요음 기법을 적용한 무용창작-작품 <농현>을 중심으로.” 국민대학교 박사학위논문, 2016.

악보

윤이상. ‘Garak’ für Flöte und Klavier: Bote & bock, 1963.

윤이상. ‘Duo’ für Viola und Klavier: Bote & bock, 1976.

윤이상. ‘Espace I’ für Violoncello und Klavier: Bote & bock, 1992.

사전류

『음악용어사전』. 서울:세광 음악 출판사, 1986.

『음악인명사전』. 서울:세광 음악 출판사, 1987.

웹페이지

<http://ko.wikipedia.org/wiki/통영시>. 2019년 9월 1일 접속.

<http://en.wikipedia.org/wiki/Tomojiro-Ikenouchi>. 2019년 11월 2일 접속.

<http://ko.wikipedia.org/wiki/12음주의>. 2019년 11월 2일 접속.

[http://en.wikipedia.org/wiki/Call_and_response_\(music\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Call_and_response_(music)). 2019년 12월 5일 접속.

http://en.wikipedia.org/wiki/Scintific_pitch_notation. 2019년 12월 6일 접속.

https://en.wikipedia.org/wiki/Donaueschingen_Festival. 2019년 12월 20일 접속.

ABSTRACT

A study on the changes in the style of composition
of Isang Yun by period

– focused on ‘Garak’ , ‘Duo’ , ‘Espace I’ –

Oh, You Mi

Collaborative Piano Major

Department of Music

Graduate School of

Sungshin Women’ s University

Isang Yun is one of the most representative Korean composers in the 20th century. He developed his own unique world of music by embodying oriental sounds and ideas in the form of Western music. In his early period of studying in Germany, he was influenced by Arnold Schoenberg’ s “twelve-tone method”, serialism and by Boris Blacher. However, Isang Yun had not just followed the stream of Western music, he builded up his own style of composition and musical language in the basis of Taoism. The idea of "Jeongjungdong"(movement in stillness) resulted in the “Haupttontechnik” (central sound technique). He was also interested in visualized sounds and he regarded tempo as a kind of gesture. The process of development of Isang Yun’ s own music

al style could be divided into three or four periods. Scholars has a somewhat different opinion for dividing his period of work. This study examined their different view carefully and securing the most justifiable time classification. After that, the thorough analysis on the work of each period would be performed. For the effective analysis, this study selects chamber music including piano in common of each period. The result of analysis is as follows;

This study selected *Garak* for the work of first period. It seemed to be influenced by twelve-tone method and serialism. It features complicated divide of the beats. So it is difficult for the players to perform. Also, there is a kind of “call and response” style as in Korean traditional music. *Garak* hardly has the sense of tonality. The idea of Jeongjungdong presented in the alternative placement of loose texture and compact one. This study also found a certain rules of composition between the short motives at the beginning of the work. Frequent changes in beats are seen, which seems to be an attempt to express Korean sound and beats with Western notation.

Duo is the work selected for analysis of the second period. The alteration of compact texture and loose texture could be observed like *Garak*. There are also powerful motives that provides coherence in the work. The “central sound A” is achieved in a feeble way, and the repeated appearance of the E note, which is the dominant of A provides a faint sense of tonal music. In addition, both solo instruments and piano use a variety of techniques to achieve greater expressiveness.

For the third period, this study selected *Espace I*. Isang Yun shows a more stable and ripe style of his musical language. The piece is for cello, which the composer regarded as his own voice and piano. The alternation arrangement of loose and compact texture is observed as in the preceding periods. And the elements in the theme motive are widely utilized throughout the whole work. The movement of the dominant and tonic gives a more tonal feeling than the previous period. Also, the central sound A, which represents Isang Yun's ideal, is definitely achieved. Piano makes the texture of the work even richer with expressions through various techniques in almost equal positions with solo instruments. Through all the analysis on the work of each period, we could see that "Jeongjungdong", the core idea of Yun-isang's music, is consistent over three periods despite changes in the work's detailed composition style and texture. In addition, it was found that uniformity and organic structure got more powerful in the latter period, giving the entire work coherence. As for the piano, it played only a supporting role as an accompanying instrument in the first period. However, it gained over time an elevated status nearly equal to the solo instrument and gave rich expression. The work from the first period of Isang Yun is hard to perform while the works of latter period got easier to play. It means that he became more considerate to players. All of the process of this study, gives a meaningful example of how a composer who lived in foreign country establish his own musical style and language in the course of embodying his unique aesthetics of music.