



### 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](#)

이인식 교수지도  
석사학위청구논문

한국 현대 음악사를 통한  
윤이상의 생애와 작품 분석

-칸타타 「사선에서 An der Schwelle」 (1975)를 중심으로-

2008

성신여자대학교 대학원  
음악학과 작곡전공  
채 영 미

한국 현대 음악사를 통한  
윤이상의 생애와 작품 분석

-칸타타 「사선에서 An der Schwelle」 (1975)를 중심으로-

이 인 식 교수지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2007년 11월

성신여자대학교 대학원  
음악학과 작곡전공  
채 영 미

# 인 준 서

채영미의 석사학위 논문으로 인준함

심사위원\_\_\_\_\_ 인

심사위원\_\_\_\_\_ 인

심사위원\_\_\_\_\_ 인

성신여자대학교 대학원

## 논문개요

서양 음악은 우리나라에 19세기 말부터 유입되기 시작하여, 기독교의 합법화에 따라 본격적으로 수용되었다. 그 후, 일제시대, 한국전쟁시대 (6.25), 1970년대, 1980년대를 거쳐 다양한 모습으로 변천하였고, 20세기를 맞아 급변하는 세계정세 속에서 서양의 음악관을 바탕으로 한 ‘현대 음악’의 발전은 자국의 음악 문화에 큰 영향을 미쳤다.

한국의 근현대사를 통해 형성된 현대 음악에 대한 인식은 작곡가 윤이상을 계기로 촉발되었고, 그의 세계적인 명성은 한국의 현대 음악 작곡가들에게 커다란 자극이 되었다.

한편, 윤이상에게 있어서 한국 전통 음악과 문화적 체험은 그의 작품세계를 이루는 정신적인 기반과 독자적인 음악 어법 창출의 근간이 되었다. 그러나 1967년에 일어난 ‘동백림 (동베를린) 사건’은 그의 작품 세계에 일대 전환점이 되었고, 그는 이 고통의 경험과 정치적 현실에 대한 자신의 내적 신념을 음악적으로 표현하고자 하였다. 이런 생각은 하우스호퍼(Haushofer)의 소네트(sonnete)와 성경의 이사야, 고린도후서를 텍스트로 한 작품인 칸타타(Cantata) 「사선에서(An der Schwelle)」(1975)에서 최초로 반영되었다. 이 후 윤이상은 작곡의 동기와 소재를 주로 인류가 처한 현실적인 것에서 찾고, 세계 평화와 사랑의 메시지를 작품에 담기도 하였다.

본 논문은 한국의 서양 음악사를 역사적 관점에서 조망함과 동시에 그 속에서 드러나는 윤이상의 역할을 살펴보았으며, 윤이상의 생애를 한국과 유럽의 시기로 구분하여 조사하였다. 특히, 윤이상의 유럽 시기를 제 1기(1957-1967), 제 2기(1968-1974), 제 3기(1975-1995)로 크게 구분하고, 각 시기를 전·후반으로 나누어 주요 작곡 경향 및 작품의 특징을 살펴보았다. 또한 윤이상의 「사선에서 An der Schwelle」(1975)를 통해 주요음향기법

(Hauptklangtechnik), 동양적 사상과 서양 음악의 접목 등 그의 독특한 음악 어법이 어떻게 표출되었는지를 분석하였다.

본 논문은 조국으로 끝내 돌아오지 못한 한을 예술로 승화시킨 작곡가 윤이상을 추모함과 동시에 그의 작품 「사선에서」의 분석을 통하여 그의 음악 어법을 이해하고자 한다.

# 목 차

논문개요  
목 차  
표 목 차  
그림목차

I. 서론	1
1. 연구 목적	1
2. 연구 방법	2
II. 본론	3
1. 한국의 서양 음악사	3
1) 서양음악의 수용과 초기 음악사	3
2) 일제시대 이후	6
3) 한국전쟁 이후	8
4) 1970년대 이후	9
5) 1980년대 이후	10
2. 윤이상 의 생애	13
1) 한국시기	13
(1) 제 1 기 (1917-1945)	13
(2) 제 2 기 (1946-1955)	14
2) 유럽시기	20
(1) 제 1 기 (1956-1967)	20

(2) 제 2 기 (1968-1974) -----	29
(3) 제 3 기 (1975-1995) -----	34
3. 윤이상 의 작 품 세 계	
칸타타 「사선에서 An der Schwelle」 (1975)를 중심으로 -----	43
1) 작 품 배 경 -----	43
2) 작 품 개 괄 -----	45
3) 작 품 의 외 부 적 요 소 분 석 -----	48
(1) 성 악 가 사 -----	48
(2) 기 악 편 성 -----	51
(3) 전 체 구 조 -----	52
(4) 윤 이상 음 악 어 법 의 특 징 -----	55
4) 작 품 의 내 부 적 요 소 분 석 -----	58
(1) PART I -----	58
(2) PART II -----	71
(3) PART III -----	74
(4) 작 품 의 주 요 특 징 -----	84
III. 결 론 -----	89

참고문헌

Abstract

## 표 목 차

<표 1> 윤이상 초기 가곡의 구성 요소들 -----	16
<표 2> 한국에서 창작한 작품들 -----	19
<표 3> 작곡 경향에 따른 유럽 시기의 구분 -----	20
<표 4> 제1창작 전반기의 작품목록 -----	25
<표 5> 제1창작 후반기의 작품목록 -----	28
<표 6> 제2창작 전반기의 작품목록 -----	32
<표 7> 제2창작 후반기의 작품목록 -----	33
<표 8> 제3창작 전반기의 작품목록 -----	37
<표 9> 제3창작 후반기의 작품목록 -----	40
<표 10> 중간적 작품 목록 -----	44
<표 11> 기악 편성 분류 -----	52
<표 12> 정렬 구조 분석 -----	55
<표 13> 마디에 따른 tempo 변화 -----	54
<표 14> PART II의 tempo 변화 -----	72
<표 15> 타악기의 등장 구조의 특징 -----	75

## 그 립 목 차

<그림 1> PART I - III의 외부 및 내부구조 -----	53
<그림 2> 트럼펫과 트럼본의 도약진행 -----	59
<그림 3> 옥타브의 미국식 표기법 -----	59
<그림 4> 트럼펫과 트럼본의 음렬 -----	60
<그림 5> 오르간의 음향변화 -----	60
<그림 6> 오르간의 진행 -----	61
<그림 7> 오르간의 음렬 -----	61
<그림 8> 악기별 음역대 -----	62
<그림 9> 3마디의 음향 조합 -----	63
<그림 10> 9마디의 음향 조합 -----	63

<그림 11> 바리톤의 특수 성악 기법 -----	65
<그림 12> 바리톤 표현의 변화 -----	66
<그림 13> 트럼펫과 트럼본의 선율 구조 -----	67
<그림 14> 트럼본과 바리톤의 선율 구조 -----	68
<그림 15> 베이스 플룻 리듬의 점진적인 분할 -----	70
<그림 16> 중심음과 음향체의 이동 -----	70
<그림 17> 오르간의 선율 구조 -----	71
<그림 18> 플룻과 오보에의 선율 구조 -----	73
<그림 19> 음향체의 변화 -----	73
<그림 20> 주요음의 3단계 변천 과정 -----	76
<그림 21> 오르간 음향체의 변화 -----	77
<그림 22> 음향체의 구조 -----	78
<그림 23> 플룻의 12음렬 비교 -----	79
<그림 24> 오보에 10음렬 -----	79
<그림 25> 트럼펫 8음렬 -----	80
<그림 26> 트럼본 6음렬 -----	80
<그림 27> 여성합창부의 구조 -----	81
<그림 28> 종결부의 구조 -----	84

# I. 서 론

## 1. 연구 목적

‘상처 받은 용’, ‘정치적 망명 작곡가’, ‘청공’(淸空-불명(佛名))등의 수식어가 붙는 윤이상(尹伊桑)은 1917년 9월 17일에 태어나서 1995년 11월 3일에 사망하기 까지 생애의 반을 한국에서, 그 나머지 반을 독일에서 살았다. 일제시대에 태어나 민족분단기와 군사독재시대를 거쳐 생사(生事)의 갈림길에 놓였다가 극적으로 구출되기도 하였으며, 40의 나이에 유학길에 올라 유럽 현대음악에 대한 해박한 지식과 동양문화와 음악을 기반으로 한 독창적인 그의 음악세계를 펼쳤다. 그는 생존 시에 이미 독일에서 출간된 『20세기의 중요 작곡가 56인』과 『유럽의 현존하는 5대 작곡가』에 선정, 1995년 5월에는 독일의 자아르브뤼켄 방송에 의해 20세기 100년간을 통틀어 가장 중요한 작곡가 30인의 한 사람에 포함되었다.

이렇게 윤이상은 서양의 현대적 음악을 심도 깊게 수학한 후 다양한 작품을 발표하며 20세기 후반의 대표적 작곡가로서 유럽 음악계에 자리를 굳힌 사람이다. 그는 동양의 음악과 사상을 유럽 현대음악과 융합시켜 독자적 음악양식으로 유럽 무대에서 활동, 자신의 음악세계를 구축해 나갔다.

특히, 그의 인생의 전환점이 되었던 동백림 (동베를린) 사건의 진상 규명과 명예회복<sup>1)</sup>이 이루어졌고, 이런 배경 속에서 윤이상은 작곡을 공부하는 학생들에게 ‘현대 음악 세계를 보게 해주는 창문과 같은 존재’<sup>2)</sup>로 떠오르게 되었다.

따라서 본 연구는 한국의 현대 음악사를 살펴보고, 민족 분단의 현실 속에

---

1) 2006년 1월, 국가정보원 과거사건진실규명을 통한 발전위원회에서는 동백림 사건의 진실을 규명하였으며, 이듬해 9월에는 이에 대한 통일부의 공식적인 사과와 초청으로 부인 이수자 여사가 고국을 방문하는 등 윤이상의 명예 회복이 이루어졌다.

2) 김정길, “제자 김정길이 본 윤이상의 음악세계와 음반”, 『객석』, (서울: 예음, 1994), 8월호, p32.

서 개인이 겪어야 했던 고통을 예술적으로 승화시킨 작곡가 윤이상을 조망하고, 그의 독자적인 음악 어법을 작품 칸타타 「사선에서」(An der Schwelle)(1975)를 통해 분석하는 데에 목적이 있다.

윤이상은 작곡가로서 자신의 실체를 다음과 같이 밝히고 있다.

“나는 나의 음악이 서양음악인가 아니면 동양음악인가 하는 질문에는 전혀 관심이 없습니다. 나는 내 자신이 쓰지 않으면 안 되는 음악을 쓰고 있는 것이지요. 왜냐하면 나는 나이기 때문입니다. ‘서양의 작곡기법까지 배우면 그것으로 서양의 작곡가가 된다’는 생각은 옳지 않습니다. 많은 경우, 먼저 자기 자신의 출생을 잊고 새로운 것이나 극히 이질적인 것에 대해 백지가 되어야 합니다. 나는 서양음악을 배우면서 그것과 싸우고 나서 자신이 동양 출신임을 다시 기억해내야 했습니다.”<sup>3)</sup>

## 2. 연구 방법

본 논문에서는 한국의 서양 음악 수용 과정과 시대적 변천에 따른 현대 음악사를 살펴보고, 그 배경 속에서 자신의 음악어법을 창출하여 예술세계를 펼친 한국의 서양 음악 작곡가 윤이상의 생애와 작품을 분석하였다. 특히, 윤이상의 생애 중 한국 시기에서는 그의 음악 사상의 근간을 이룬 문화적 경험 및 업적을 중심으로 조사하였고, 작품 칸타타 「사선에서」를 통해 그의 음악어법이 작품 속에 어떻게 표현되었는지를 분석하였다. 그리고 표기법에 있어서, 작품명과 그의 주요 음악 어법에 사용되는 용어 등은 독일 원어를 사용하였으며, 작품 분석의 용이한 설명을 위해서는 미국식 표기법을 사용하였다.

---

3) 윤이상·루이제 린저, 『윤이상, 상처받은 용』, (서울: 랜덤하우스 중앙, 2005)

## II. 본 론

### 1. 한국의 서양 음악사

작곡가 윤이상이 태어나서 유럽으로 떠나기 전인 1917년에서 1956년까지의 한국은 일제강점기와 민족분단이 고착하는 시대였다. 이에 한국에서의 그의 삶은 민족의 유린과 분단이 공존하는 비극적 시대를 배경으로 이루어졌다. 그러나 한국에서의 삶과 문화적 경험은 그로 하여금 정신적 모태가 되어 독자적인 음악 사상과 언어를 형성하게 했으며, 나아가서는 다양성 속에 새로운 음악적 양식을 요구하는 시대에 그만의 독특한 음악 세계로 부응하여 작곡가로서 성공할 수 있는 계기를 만들었다.

그러나 윤이상의 작품 세계는 한국의 전통 음악으로 일컬어지는 ‘아악’이나 ‘민속악’의 형식이 아니라 어디까지나 서양 음악 체계와 그 기법을 이용한 것으로써 한국에 흡수된 ‘서양 음악’(양악)이었다. 따라서 윤이상 작품 연구의 이해를 위해서는 먼저 한국에서의 서양 음악 흡수를 통한 초기 음악사의 변천과정을 선행하고, 역사적 관점으로 한국 근현대사 속에서 나타나는 현대음악사의 특징을 살펴보는 것이 필요하다. 한편, 이를 통해서 파생된 윤이상 삶과의 연계성을 찾아보고, 작품 속에서 이런 요소가 어떻게 반영되었는지를 살펴보도록 한다.

#### 1) 서양음악의 수용과 초기 음악사

우리나라에 서양 음악이 본격적으로 유입되기 시작한 것은 19세기 말부터다. 그러나 문헌에 의하면 조선 시대 때 이미 여러 경로를 통해 서양 음악이 소개되었으며 그 기초 이론들이 단편적으로 소개되기도 하였다.

서양 노래의 유입은 1795년 중국인 선교사인 주문모(周文謨, 1752-1801)신부4)의 입국과 1936년 파리 외방 전교회 소속인 모방(Philibert Maubant, 1804-1839) 신부5)의 입국으로부터 비롯되었을 것으로 추정하며, 그 형태는 그레고리안 성가에서 파생된 단선성가의 발전된 형태였다. 우리나라 사람으로서 최초로 서양 음악 교육을 받은 사람은 김대건(金大健, 1822-1846)신부와 최양업(崔良業, 1821-1861)신부로서 이들은 마카오에서 성직자가 되기 위한 교육을 받았고 그곳에서 체계적으로 그레고리오 성가 교육을 받았다.

한편, 기독교의 합법화는 조선이 1876년 강화도 조약으로 이른바 개항을 하면서 이루어졌다. 이에 따라 한반도는 기독교 전파라는 토대 위에 서양 음악을 받아들이게 되었다. 이 중 찬송가는 미국의 감리교 선교사인 아펜젤러(Henry Gerhard Appenzeller, 1858-1902)부부와 장로교 선교사인 언더우드(Horace Grant Underwood, 1859-1916)부부에 의해 본격적이고 체계적으로 보급되었다. 그리하여 1894년 언더우드가 개사하고 117개의 4성부로 된 찬송가집 『찬양가』를 역사적으로 발간했는데, 이것은 우리나라 최초의 악보가 있는 찬송가집일 뿐만 아니라 최초로 출판된 오선보 악보집이라는 역사성을 가지고 있다. 찬송가집에 수록된 노래는 찬송가로서의 역할뿐만 아니라 한국 노래의 교과서적 역할도 하면서 후에 ‘애국가’, ‘독립군가’, ‘항일 투쟁가’, ‘창가(唱歌)’6) 등을 낳았다. 또한 한국의 새로운 음악 문화 형성에 커다란 영향을 주었으며, 나아가서는 20세기 한국인의 음악적 취향을 가지는 데 있어서도 결정적인 역할을 하였다. 다시 말해 찬송가는 기독교의 전파라는 목적 아래 그 수단으로 행해진 것이지만, 지난 100여 년간 우리나라

4) 조선인 카톨릭 신자에게 국내에서 처음으로 정식 세례를 준 신부. 1794년 서울에 잠입하여 선교 활동을 시작하였고, 1801년 신유박해 때 의금부에 자수하여 새남터에서 순교하였다.

5) 프랑스 출신의 신부이며, 파리 외방전교회원으로서 최초로 조선에서 선교 활동을 하였다. 김대건, 치방제, 최양업 등 세 소년을 뽑아 마카오에서 신학 공부를 하게 하였다. 1839년 새남터에서 순교하였다.

6) 1905년 김인식에 의해 시작된 우리나라 창작 음악의 형태로서 이상준, 홍난파, 정사인, 백우용의 등에 의해 본격적으로 작곡되었다. 초기의 작곡가들은 19세기 말에 태어나 20세기 초에 작곡을 시작했으며, 국내에서 외국인에게 음악을 배웠다는 공통점이 있다.

에서 가장 오랫동안, 가장 많은 사람들에게 의해 불린 노래이다. 그리고 그들에게 새로운 선율감과 리듬감을 체득하게 하였고, 이후에 만들어진 노래의 기존 선율 및 창작 음악의 모델로서도 역할을 하였다. 결과적으로 한국에 서양 음악이 뿌리를 내리는 데 큰 밑거름이 된 것이다.

한편, 국가적 차원에서의 서양 음악 수입 과정은 양악대의 창설에서부터 시작한다. 우리나라는 대외적으로는 열강들의 압력과 대내적으로는 근대화에 대한 열망 때문에 1897년 8월 12일부터 국호를 조선에서 대한제국으로 바꾸었고, 국왕의 지위를 황제로 격상시켜 강력한 근대 국가를 만들려고 하였다. 이에 대응하여 황실과 정부는 국가적 차원에서 서양식 음악을 수입할 필요를 느끼게 되었고, 마침내 1900년 12월 19일, 독일의 음악가로 당시 베를린에서 프로이센의 육군 군악대장으로 근무하고 있었던 프란츠 에케르트(Franz Eckert 1852-1916)를 초빙<sup>7)</sup>하여 신식 군대 내에 군악대인 양악대 창설을 공포하였다.<sup>8)</sup>

한국 근·현대 음악사에서 양악대가 남긴 의미는 여러 가지가 있는데 그중 첫째는 서양 음악을 외국인이 전달해 준 데 그친 것이 아니라 국가적 차원의 필요성에 의하여 능동적으로 수용 했다는 점이고 둘째는 노래와 같은 완제품이 아닌 악기 연주 방법에서부터 편곡과 채보하는 기술 및 작곡법 등 음악적 기술의 수용까지 이행되었다는 점이다. 셋째로는 전통 음악과의 접목을 시도했다는 점, 마지막으로 양악 전문 음악가의 배출을 이루었다는 점 등을 들 수 있다.

서양음악의 수용은 19세기 말 ‘학교’라는 근대식 교육 기간의 탄생과 함께

---

7) 프란츠 에케르트는 우리나라에 1901년 2월에 도착하였다. 그의 제자이자 경성방송국 음악관계자이며 오케 축음기상회에 재직하고 있었던 최호영(崔虎永)에게 윤이상은 2년동안 화성학 중심의 작곡레슨을 받았다. 최호영은 일본 도쿄의 ‘동양음악학교’출신이고 바이올리니스트였다. 윤이상이 작곡레슨을 받았던 1934-1935년간의 서울에는 전업적이고 전문적인 작곡가가 없었다. 이것은 윤이상이 한국에서 작곡공부를 하는데 있어서 한계적 상황을 보여준 것이었으며 이를 계기로 1935년 4월, 일본으로 유학을 가게 된다.

8) 민경찬, 『청소년을 위한 한국음악사[양악편]』, (서울: 두리 미디어, 2006), p30.

실시된 신교육을 통해서도 시작되었다. 우리나라에서의 학교 교육이 형식적으로는 비록 서구식 제도와 서구식 교육 내용을 근간으로 하고 있지만 민중교육의 성격을 지니고 출발하였으며, 국민들로 하여금 애국사상을 비롯하여 자주독립의 정신과 자유 민권사상을 불러일으키는 데 기여를 하였다. 이 때 서양음악 또는 ‘신식 노래’는 새로운 이념과 정신을 효과적이고 체계적이며 광범위하게 전달하는 기능을 담당하였다.

이렇게 우리나라에서 서양 음악은 종교적인 이유, 군사적인 이유, 식민지하의 교육적인 이유로 유입되었으며, 이 음악들은 원래의 목적대로 사용되기도 하고 한 걸음 더 나아가 계몽 운동, 정서 함양, 근대 사상 고취, 구국 교육의 일환으로 그 음악을 이용하여 양악<sup>9)</sup> 문화를 형성시켜 나갔다. 이것이 바로 초기 한국 음악사의 큰 흐름이었다.

## 2) 일제 시대 이후

일제 시대 한국의 음악사는 일본인 음악가들과 일본 창가 및 군국 가요 등의 지배를 받는 식민 음악이었으며 우리말 가사로 된, 우리가 만든 노래를, 우리 모두가 자유롭게 부를 수 없는 암울한 시대였다. 그러나 1945년 8월 15일, 해방과 함께 1920년대에서 1930년대에 만들어진 우리 동요, 우리 가곡, 우리 대중가요를 자유롭게 부르고, 학교에서도 조선총독부에서 만든 음악 교과서 대신 우리가 만든 음악 교과서로 교육을 하기 시작하였다. 지하에서 동면을 하거나 지하 활동을 하던 많은 음악가들이 세상 밖으로 나와 활동을 개시하는가 하면, 외국에서 공부를 하고 있던 젊은 음악 인재들이 속속 귀국하여 활동을 준비하기도 하였다. 그리고 일시적으로 친일 활동을 하던 음악가들도 원래의 모습으로 되돌아와 새로운 시대, 새로운 조국, 새로운 음악을 만드는 데 동참하였다.

---

9) 서양에서 유래하였으나 우리의 문화 과정에 유입되어 우리 음악으로 통합, 정착된 것을 의미한다. 그 종류는 찬송가를 비롯하여 애국가, 국가, 창가, 독립군가, 동요, 가곡, 대중가요 등 매우 다양하다.

그러나, 일제로부터의 해방은 주체성의 결핍으로 인해 곧 또 다른 외세의 도움이나 간섭을 가져왔고 새롭게 개편된 모든 질서에 새로운 갈등과 분열의 싹은 예비되고 있었다.

해방이 된 다음 날인 8월 16일 ‘성연회(聲研會)’라는 지하 음악 서클에서 활동하던 김순남<sup>10)</sup>과 강장일은 ‘음악가 대회’를 소집하여 ‘조선 음악 건설본부’를 결성하고 8월 18일 ‘조선 문화 건설 중앙협의회’를 발족시켰다. 조선 음악 건설 본부는 해방 후 조직된 최초의 음악 단체였으나 김순남을 비롯한 젊고 진보적인 음악가들이 탈퇴하여 다시 ‘프롤레타리아 음악동맹’을 결성하게 된다. 이들은 ‘프롤레타리아의 음악 건설’과 ‘반동적 음악에 대한 적극적 투쟁’이라는 기치를 내걸고 활동을 시작하였다. 그러다가 1945년 12월, 좌익 예술 단체의 통합 과정에서 발전적 해산을 하고 ‘조선음악가동맹’으로 재출범하였는데, 이것으로 인해 좌우익의 대립은 더욱 첨예화되었다. 동맹 측은 ‘인민을 위한 음악과 민족 음악의 창조’라는 구호와 함께 일제에 동조한 음악가들에게 협력할 수 없다는 명분을 내세워 우익 진영의 음악가들과 협력할 것을 거부하였고, 우익 진영은 음악에서의 정치성, 특히 공산주의 이념의 배격과 순수한 음악 문화의 육성, 민족 음악 문화의 수립이라는 명분을 내세워 음악이 정치의 도구화 되는 것과 공산주의 세력이 음악에 침투하는 것을 막는다는 이유로 역시 좌익 음악가들을 배척하게 된 것이다. 결국 우익 음악가들은 1946년 2월 ‘대한연주가협회’를 결성하였고, 1946년 9월 16일에는 ‘고려교향악협회’를 창설하여 우익 음악가들을 총결집시켰다. 한편, 현재 명을 추대회장으로 하여 1949년 9월에는 현존하고 있는 한국음악협회의 전신인 ‘대한음악가협회’가 결성되었다. 결국 좌우익 음악인들이 대립을 하다가 우익 진영의 대한음악가협회는 남한을, 좌익 진영의 조선음악가동맹은

10) 한국음악의 전형을 이룬 <산유화>의 작곡가로서 미국과 소련을 축으로 한 냉전체제의 구축으로 남북한 현대사에서 복원되지 못했던 비극적이고 불운한 음악가였다. 해방직후 기존 악단으로부터 ‘정치적 음악가’라고 비판받기도 했지만, ‘조국의 참된 음악은 민족음악으로 실천’돼야 한다고 주장하였다. 분단 시대 이후 월북 작곡가로 분류된다.- 노동은, “새로 발굴된 김순남의 ‘나의 음악 수업’”, 『음악동아』 (서울: 동아일보사, 1993), 7월호. pp82-85.

북한을 선택하여 각각을 대표하게 되었으며, 이로써 음악계도 분단이 되고 말았다.

### 3) 한국전쟁 이후

1953년 우리나라는 휴전과 함께 또다시 새로운 시대를 맞이하게 되었고, 음악도 여기에 맞추어 재정립되었다. 그러나 이 시기의 음악은 분단 상황이라는 구조 안에 이분화 된 대립과 갈등 속에서 팽창 일변도로 진행하였다는 특징을 갖는다. 그런데 이 대립과 갈등은 자극적 요소의 기능을 하여, 때로는 문화 발전의 원동력이 되기도 하였고, 때로는 생산성을 향상시켜 주어 다양하고 풍부한 장르의 음악 문화를 창출해 주기도 하였다. 즉 동양 음악과 서양 음악, 고전 음악과 현대 음악, 전통 음악과 외래 음악, 고급 음악과 저급 음악, 예술 음악과 대중 음악, 국악과 양악이라는 이분화 된 대립 구조는 경쟁 원리의 작용으로 인해 각 장르의 독자적인 발전을 촉진시켜 주었으나 자기 영역의 확장에만 관심을 두는 역기능적인 면으로 작용하기도 하였다. 그런 의미에서 이 시기의 음악 문화는 장르 간의 소통과 수용자와의 소통보다는, 개별적인 장르의 발전을 중시한 생산자와 예술가 중심이었다고 말할 수 있다.

한편 6·25 전쟁 이후 1970년대까지 한국 음악가들은 서양의 우수한 예술 음악을 한국에 전달하거나 그와 닮은 음악을 만들어 전달하고 계도하는 것이 자신들의 임무라고 생각하였다. 가치의 기준을 세계적 보편성에 두었고, 목표는 세계 음악의 수준과 어깨를 나란히 하는 것이었다. 그 결과 한국의 서양 음악 문화는 경제의 고도성장과 함께 짧은 기간 안에 눈부시게 발전하였고, 학교의 음악 학도들과 일반인들도 서양 음악 중심의 교육을 받고 접하게 되었다. 그런데 당시는 냉전 시대였기 때문에, 소련과 같은 공산권 음악을 비롯하여 동구권의 음악, 월북 작곡가의 음악, 북한의 음악은 모두 금지가 되는 등 국가 안보와 대치되거나 모순이 될 경우에는 제한된 자유를

누릴 수밖에 없었다.

즉, 1945년의 해방과 한국 전쟁은 우리에게 분단과 외세의 종속이라는 또 다른 멍에를 가져다주었고, 문화적으로는 일제강점기에 강요된 식민지 문화를 청산하고 민족문화의 재창달이라는 중요한 과제를 부여했다.

#### 4) 1970년대 이후

전쟁의 폐허 속에서 시작된 1950년대를 지나, 근대적인 제도의 틀을 갖추고 ‘조국 근대화’를 가치로 내건 국가적 근대화가 본격적으로 착수되는 1960년대를 거쳐, 새마을운동과 경제성장으로 상징되는 1970년대의 음악문화는 사회적인 경제발전 논리와 국가적 근대화 정책에 지배되고 있었다.<sup>11)</sup> 이전 시대와 1970년대를 구분 짓는 현상으로는, 국악과 양악에서 공통적으로 해당되는 ‘창작의 활성화’와 국가의 전통문화 보호육성과는 다른 맥락에서 젊은 층을 중심으로 일어난 ‘국악 붐’을 지적할 수 있다. 이 시기 창작 활성화의 배경에는 양악 수용 80년을 지나면서 축적된 창작 인구의 양적 확산의 결과라는 점도 있겠으나, 좀 더 근본적으로는 서구 현대음악에 대한 인식이 자리 잡고 있다. 특히, 이러한 인식을 촉발시킨 계기는 1967년 동백림 사건으로 납치·귀국한 현대음악 작곡가 윤이상의 존재였다. 이 사건은 국내뿐 아니라 국제적인 이슈가 되었고, 신문지상에는 윤이상이 활동하는 서양의 첨단 예술 사조 및 현대음악 작곡가들에 대한 기사가 엄청나게 소개되었다. 윤이상의 옥중작품의 작곡 소식이 공개될 때마다 한국의 대중매체는 경쟁적으로 보도하였으며, 그것이 결과적으로 한국의 현대음악 작곡가들에게 커다란 자극이 되었다. 1969년에는 ‘토착적인 한국음악의 정립’을 목적으로 하며 ‘우리의 창작을 우리의 손으로 연주한다’는 모토 하에 서울음악제가 출범하고 범음악제가 시작하였다. 한국음악협회의 서울음악제는 문화공보부가 지원하는 방식으로 매년 국내 작곡가들의 창작곡을 위촉·응모의 형식을 선정

11) 이희경, “음악”, 『한국현대예술사대계 IV 1970년대』, (서울: 시공사, 2003).

하여 발표하는 창작 중심의 음악제였으며, 범음악제(Pan Music Festival)는 윤이상의 권고로 강석희, 박준상, 백남준 등 새로운 현대음악에 목말라했던 젊은 작곡가들에 의해 시작된 것으로 서울 국제 현대음악제라는 이름으로 처음 열렸다. 이로써 기존의 작곡계는 이른바 ‘제2세대’<sup>12)</sup>로의 세대교체가 이루어지기도 하였다. 윤이상의 제자들이었던 강석희, 백병동, 김정길, 최인찬<sup>13)</sup> 등에 의한 1970년대 창작계는 무엇보다 이들에 의한 현대음악 기법의 적극적인 수용으로 특징 지워 질 수 있다. 이들은 1980년대 완숙기로 접어들면서 개인의 성향에 따라 국내외적으로 다양한 활동을 펼쳐나갔다. 강석희가 전자음악을 위시한 전위적인 음악 경향을 주도하였다면 김정길은 실용음악과 단순명료한 음악 세계를 추구하였고 백병동은 전통적인 기악과 성악음악을 통해 음과 선의 음악적 운동을 통한 개인적 양식을 완성해 나갔다.

한편, 동아시아적 전통을 서양 현대 어법으로 독창적으로 결합시킨 윤이상의 영향도 있겠지만, 이 시기 작곡가들은 한국 전통음악의 문제에 적지 않은 관심을 가졌다. 이것은 서구중심적인 서양 현대음악에서 벗어나 비서구 문화 속에서 탈근대의 돌파구를 찾고자 했던 데에 기인한다. 이런 배경에서 1970년대에는 ‘현대음악과 전통’이 서로 만날 수 있다는 인식이 공유되었고 양악, 국악의 구분을 넘어서서 자신의 음악을 만들어내야 한다는 담론이 눈에 띄는 시기였다.

## 5) 1980년대 이후

1980년대는 20세기 한국 음악사에서 가장 역동적인 시기라고 할 수 있다.

12) 이 제2세대를 이은 제3세대는 1980년 겨울 유병은, 이건용, 진규영, 허영한, 황성호의 다섯 사람으로 출발했으며, 1981년 2회 이후 3회 창작발표회가 1985년에 다시 열리기까지 잠시 활동이 중단된 것이 외에, 1980년대 중반부터 활발한 활동을 벌였다. 1987년 이후에는 연 2-3회씩 창작발표회를 개최하였고 1990년대 이후의 영향력은 감소했음에도 불구하고 꾸준히 작곡발표회를 열고 있다. - 문옥배·김대성, “제3세대 작곡동인 연구”, 『낭만음악』 (서울 : 낭만음악사, 1991), 겨울호, p125.

13) 윤이상은 하노버 음악대학(Staatliche Hochschule für Musik in Hannover)에서 이들에게 작곡을 지도했으며, 후에 4명의 제자들을 하노버 악파로 부르게 된다.

분단이후 지난 40년 동안 분단 의식과 냉전 이데올로기 속에서 공고화(鞏固化)된 음악문화의 주류적 지배 질서에 반(反)하는 목소리가 담론과 실천의 장에서 최초로 영향력 있게 터져 나왔기 때문이다.<sup>14)</sup> 해방공간시기에 벌어졌던 민족음악에 대한 논의와 활동은 정권의 이해관계와 관련된 이념적 판단에 의해 금지되거나 단절되었고, 남한의 음악사회에는 미군정과 남한 정권의 이념적 스펙트럼에 수용될 수 있는 것들만 남게 되었다. 이렇게 반쪽 음악관으로 지속된 분단적인 음악문화에 대한 별다른 문제제기나 반성적 자각은 특정 분야에서 한 개인에 의한 활동 이외에는 일어나지 않았다. 그러나 1970년대 후반부터 변화의 조짐이 포착되었는데 그것은 서양 음악 중심의 종속적인 문화에 대한 비판과 반성에서 비롯된 한국 음악론의 대두였다. 1970년대 내내 화두로 작용한 ‘현대성’과 ‘전통’의 문제는 한국 음악문화 전반을 반성하는 한국 음악론이란 보다 큰 틀에 흡수되어 논의가 진전되었고, 다른 한편에서는 상업주의적인 대중가요를 반성하면서 건강한 노래 문화를 추구했던 노래 운동론이 전개되어 1980년대 후반 민족 음악론으로 일컬어지는 진보적인 음악론 속에 통합되었다. 또한, 이 속에서 월북음악인들의 음악이 해금과 더불어 다시 연주되고 조명되었으며 88올림픽 문화예술축전의 일환으로 동구권을 비롯한 공산권 음악의 연주가와 음악이 대거 소개되었다. 특히, 윤이상의 ‘남북음악제전 개최 제의’<sup>15)</sup> 및 남북한 문화예술단 교류는 분단과 통일의 정치적 문제를 음악의 문제와 연결시켜 바라보게 하는 계기를 마련하였다. 이렇듯 80년대는 동구권 음악의 개방, 남북 음악 교류 추진과 월북 음악인 및 북한 음악에 대한 새로운 인식 등으로 견고했던 냉전의

14) 이소영, “80년대 양악: 두 개의 수레바퀴-국가적 근대화와 자생적 음악운동” 『오늘을 사는 한국의 현대음악』, (서울: 예술, 2005), p237.

15) 1988년 7월 7일, 윤이상이 제의한 ‘남북음악제전’은 비무장지대에서 2-3만 명의 남북한 청중을 대상으로 남북 음악가들이 남북 작곡가들의 작품을 연주하자는 내용을 담고 있다. 이것은 그 구상의 실현성 및 타당성 여부를 떠나 남북 음악의 교류 및 만남이라는 이슈를 음악계에 전면적으로 제기했던 사건이었다. - 황성호, “미증유의 결실이 주는 의미-작곡” 『문예연감』 (서울: 한국문화예술진흥원, 1988), p134.

식에 더 균열이 일어나고 최초로 분단 의식을 음악계 내부에서부터 극복할 수 있는 역사적 전환점을 이루는 시기였다.

한편 1980년대 창작 음악의 발표형태로는 개인 작곡 발표회보다는 동인 중심의 단체별 작곡발표회가 주를 이루었고, 창작음악의 연주 및 수용 형태에서는 좀 더 공격적이고 사회화되어 활발하게 펼쳐지는 시기였다. 이러한 시기의 여러 음악제 가운데 대한민국음악제에서 1982년 제7회 음악제로 열렸던 ‘윤이상 작곡의 밤’은 특히 관심을 끌었다. 윤이상 음악이 국내 음악회에서 집중적으로 연주된 것은 동백림 사건 이후 처음 시도된 일이었다. 1970년대에 제2세대를 통해 간접적으로 국내에 유입된 윤이상의 음악이 대한민국음악제에서 소개되었다는 것은 1980년대 중반 이후 음악계에 새로운 흐름으로 작용했던 탈냉전적 사고와 북한 음악에 대한 관심, 월북 음악인의 해금 등으로 표현된 해빙 무드를 예고하는 것이기도 하였다. 1980년대의 음악계의 행보는 결국 ‘이 땅의 우리 음악’을 찾아가는 과정이었고, 음악을 인간과 삶, 사회와 역사라는 맥락 속에서, 또한 전통과 현대를 ‘오늘·이 땅’의 문맥 속에서 통합적으로 바라볼 수 있게 된 것이다.

## 2. 윤이상의 생애

### 1) 한국 시기

작곡가 윤이상은 그의 전 생애를 한국과 독일에서 반반씩 살았는데, 그 중 한국에서 있을 동안에는 자신을 나무에 비하여 세 개의 이질(異質)의 가지가 생성되었다고 하였다. 그 중 최초로 돌아난 가지는 ‘음악’이며, 제2의 가지는 ‘정치’, 제3의 가지는 ‘사회사업’이었으며, 결국에는 다시 ‘음악’으로 돌아갔다고 밝혔다.<sup>16)</sup>

#### (1) 제 1 기 (음악에 입문과 정치 활동의 시기 : 1917-1945)

윤이상은 1917년 9월 17일 경상남도 산청군 덕산리에서 태어났다. 여기서 세살까지 살다가 이 후에 충무(통영)로 와서 호적에 신고 되었기 때문에 호적상의 주소는 경남 충무시 도천동 157번지로 되어있다. 그의 어머니는 그를 잉태하고 용의 꿈을 꾸었다. 용은 산청군 정면에 있는 지리산의 하늘 구름 속에서 움직이고 있었는데, 그 용은 상처를 입어 하늘 높이 날지 못하고 있었다. 어머니는 잉태한 아이의 어떤 운명을 암시하는 꿈이라 생각하고 걱정하였다.

윤이상은 아동기였던 5살 때부터 호상서재(湖上書齋)<sup>17)</sup>에서 한학을 공부하였다. 1926년에 통영공립보통학교에 입학하여 1932년에 상위성적으로 졸업하였으며 이 기간 동안 근처 예배당을 다니며 찬미가와 풍금을 빠짐없이 배웠다. 또한 작곡·바이올린·기타 공부를 하며 다양한 예술분야를 체험하였고, ‘언어 명료하고 자세 태도가 훌륭하며 연구심이 풍부한 어린이’, ‘창가에서 특출한 수재로 두뇌가 뛰어난 어린이’로 평가될 정도로 음악적 재능 등

16) “나를 나무에 비한다면 나의 몸에서는 세 개의 이질(異質)의 가지가 생성되게 마련이었다. 최초로 돌아난 가지는 ‘음악’이었다... 제2의 가지 ‘정치’는 돌아났다...제3의 가지 ‘사회사업’이 돌아났다...나는 다시 음악으로 돌아갔다.(1955년)” : 이수자, 『내 남편 윤이상 (상)』, (경기: (주)창작과 비평사, 1998), pp 78-79.

17) 1875년부터 이 충무공의 10세손인 이규석(李奎奭) 통제사가 지방민 자제를 교육시킨 서당.

이 뛰어났다. 보통학교 졸업과 함께 윤이상은 통영 협성 상업 강습소를 2년간 수료하고, 서울에서 2년간 작곡 공부를 하였다. 그러나 작곡공부의 한계로 인해 1935년 초에 통영으로 귀향하였고 부친의 허락으로 그 해 4월 일본 오사카에 있는 상업학교에 입학하고, 별도로 오사카음악학원에 등록하였다. 그 곳에서 본격적으로 작곡을 전공하고 첼로를 배웠지만 2년을 못 채우고 귀국하여 공업 분야에 종사했다. 한편, 한국토속적인 문화와 불교 세계를 경험하면서도 유아세례를 받아 기독교 교회를 다녔으며 청년기에는 새문안교회 차재명(車載明) 목사가 주례하는 세례를 받았다.<sup>18)</sup> 그 후 1940년 신학기를 맞아 다시 일본 도쿄에 진출하여 이케노우치 토모지로오에게 작곡을 배웠는데, 그는 일본 최초의 파리국립음악원을 수료한 사람으로서 동경예대 작곡과 교수가 되어 수많은 작곡가를 배출하고 이들을 파리 음악원에 유학시켜 대성한 음악가로 손꼽힌다. 그러나 윤이상은 1941년 태평양전쟁 전운이 일본에서 감돌자 귀국하였고, 무기제조로 독립운동을 계획했다가 1944년 7월에 체포되어 거제도 장승포경찰서에서 통영으로 이송, 두 달간 구금생활을 하였다. 9월 17일 자신의 생일날에 풀려난 윤이상은 헌병대에 있는 그의 제자가 전해준 다시 체포될 것이라는 말에 또다시 서울로 탈출하였고, 이때 자신의 분신과도 같은 첼로도 우여곡절 끝에 함께 가져갔다. 전쟁이 막바지에 이를 무렵 그는 폐결핵으로 경성제국대학병원에 입원하게 되었는데, 그 때 서울에서 해방을 맞이하게 되었다.

## (2) 제 2 기 (사회사업 활동과 음악에 복귀의 시기 : 1946-1955)

윤이상은 1945년 해방을 맞이하여 통영으로 돌아왔다. 윤이상의 통영은 조국을 상징하는 고향으로 어린 시절부터 이곳에서의 문화적 체험은 작품의 아이디어가 되었으며, 창조의 근원이 되었다. 베를린에서 한국으로의 귀국을 소망할 때에 윤이상은 ‘나는 귀국하면 내가 그리워하던 고국의 흙을 만지게

18) 새문안교회 역사편찬위원회 편, 『새문안교회 문헌자료집』, (서울: 새문안교회100주년기념사업회, 1987), 제1집. p398. : 노동은, “한국에서 윤이상의 삶과 예술” 『음악과 민족』, (서울, 민족음악학회, 1999)에서 재인용.

된다. 그때 흠에 가까이 입을 대고 나는 이렇게 말할 것이다. 나는 당신을 사랑합니다. 나의 충성을 변함이 없습니다.’<sup>19)</sup> 라고 고백할 정도였다.

통영은 서민문화도 발달하였는데 윤이상은 영산회상, 시조, 가사와 같은 정악과 민속악, 일본과 중국의 음악 등 다양한 음악적 경험을 할 수 있었다. 특히 명창 이화중선<sup>20)</sup> 등을 ‘최고의 수준’으로 평가하였고 ‘남도창’에 대해서는 그것을 현대화시키는 작업이 소망이라고 할 정도로 훌륭한 성악예술이라고 칭하였다. 유교문화와 서민문화, 전통문화와 신문화, 민족문화와 외래문화가 중첩되어 다양한 문화 체험장을 이룬 이곳에서 윤이상은 음악적 민족성을 부여 받았으며 다른 작곡가들이 흉내 낼 수 없는 자신만의 중요한 음악적 요소를 찾아가고 있었다.

통영으로 돌아온 윤이상은 통영공립고등여학교(3년제) 음악교사로 취임하는 한편, 1945년 9월 15일에 민족문화 창출을 목적으로 ‘통영문화협회’를 설립하였다. 여기서는 윤이상 뿐 아니라, 통영출신의 예술가인 작가 박경리, 시인 김춘수, 시인 유치환, 화가 전혁림 등이 정열적인 활동을 전개하였다. 이 시기에 윤이상은 통영의 거의 모든 초·중·고에 유치환의 작시로 교가를 작곡했는데, 그것은 통영여중, 통영고, 육지중(김상옥 작시), 통영·충렬·도룡·진남·용남·원평초의 교가 작곡 등 9개교에 달한다. 동요<sup>21)</sup> 다음으로 유달리 많이 작곡된 윤이상의 교가는 유치환·김상옥 등과 함께 ‘교가 지어주기 운동’의 일환으로 이루어졌다. 한편 윤이상은 2차 대전으로 부

19) 윤이상, “창간 10주년 기념, 윤이상 특별기고” 『객석』 (서울: 예음, 1994), 8월호, p28.

20) 1898년 부산의 동래에서 태어났으며, 본디 이름은 이봉학이며, 그의 아버지는 갓과 망건을 만들어 파는 갓쟁이였다고 한다. 1923년 조선물산장려회 주최로 전국관소리대회가 열렸는데, 이 자리에서 이화중선은 ‘추월만정’을 불러 입상하였고, 여러 단체를 다니며 공연을 하는 한편 소리를 배우기도 하였다. 1943년 전쟁의 막바지에 일본에 공연을 갔다가 배 전복사고로 타계하였다. 이화중선이 남긴 음반의 전체 숫자는 100장이 넘으며 이 중에서도 가장 많이 팔리고 인기를 누린 작품은 ‘이별가’ ‘추월만정’ ‘선인 따라’ ‘육자배기’ 등이다. 19세기에 들어와 판소리는 다른 어느 장르보다 음악성이 뛰어난 고급예술이 되어 대중들이 쉽게 따라 부를 수 없게 되어버렸는데, 이화중선은 대중들이 친근하게 들을 수 있는 쉬운 소리로써 최고의 명성과 인기를 얻었던 것으로 평가되고 있다. - 유영대, “이화중선” 『음악동아』, (서울: 음악동아사, 1993), 9월호, pp152-155 참조.

21) 윤이상은 1937년에 첫 동요집을 출판하였다.

모를 잃은 고아들을 구제하기 위해 약 1년 동안 부산시립 고아원장으로 있었으며 1947년에는 통영을 중심으로 활동하는 <통영현악4중주단>을 조직하여 지역문화발전에 이바지하였다. 그러나 이 시기에 주목할 만한 사실은 당시 악단의 양대 산맥이라 할 수 있는 현제명 주도의 '고려교향악협회'나 김순남 주도의 '조선음악가동맹'에 가입하지 않고 통영에서 독자적인 활동을 했다는 것이다. 윤이상은 해방정국이 민족적 성향은 띄고 있었으나 비문화적 시대라고 비판하면서 정치지향적인 활동에는 거리를 두었다.

1948년에는 통영공립여자중학교 음악교사로 취임하였으나 곧 바로 부산사범학교 음악교사로 자리를 옮겼으며 여기서 같은 학교 국어교사로 있었던 이수자(李水子, 1927-)와 결혼하였다.

1950년 결혼 직전에는 가곡집 『달무리』가 부산에서 출판되었는데 여기에는 <편지>, <그네>, <나그네>, <달무리>, <고풍의상>이 포함되어 있다.<sup>22)</sup>

<표 1> 윤이상 초기 가곡의 구성요소들

창작연대	곡명	작사자	형식	박자	주요 화성
1941	편지	김상옥	ABA'가 확대된 가요형식	6/8 민(속)악 장단적	한국·서양 절충 (계면조)
1947	그네	김상옥	AB로 된 가요형식	6/8 민(속)악 장단적	한국음계화성 (평조)
1948	나그네	박목월	ABA'가 확대된 가요형식	6/8 장단적	한국음계화성 (평조)
1948	달무리	박목월	ABA'B'로 확대된 가요형식	3/4	한국·서양 절충 (계면조)
1948	고풍의상	조지훈	ABCDB'로 확대된 가요형식	6/8 민(속)악 장단적	한국음계화성 (계면조)
1950	가곡집 『달무리』, 위 가곡을 포함하여 총 5곡 게재				

22) 노동은, “한국에서 윤이상의 삶과 예술”, 『음악과 민족』, (서울: 민족음악학회, 1999), 제17호, p86.

위의 표에서 작사자 김상옥과 유치환은 뛰어난 서정시로 평가받았으며 조지훈과 박목월은 같은 청록파 시인으로서 우리민족 전통 유산의 뿌리와 줄기를 회복하는 데에 공감대를 갖고 있었다. 한편, 작곡에 있어서 윤이상은 당시 한국 음악이 화성 및 형식 등에 있어서 민족성 부재의 문제의식 속에 있음을 알고, 이 가곡들에게 한국전통음악과 ‘대화’하지 않으면 안 되는 미적 요구를 부여하기도 했다. 서양식 음악 기법에 충실하기도 했지만, 계면조나 평조의 사용, 장단의 적용 등은 ‘양악의 한국화’를 앞당기고자 노력했던 동시대 작곡가들과 같은 흐름 속에 있을 뿐만 아니라, 그 창작 연대를 통해 작품의 역사성과 작곡 기법상의 위치는 주목받기에 충분하였다. 즉, ‘초기 가곡’에서 볼 수 있는 전통음악과의 접목은 윤이상 작품의 주요 특징인 ‘음통일체(Ton-Einheit)’와 ‘음향통일체(Klang-Einheit)’<sup>23)</sup>를 탄생시키는 음악적 아이디어가 되었으며, 동양적 미학관으로 독자적인 음악세계를 구축하는 윤이상 작품의 영감(靈感)을 이루는 소재가 되었다.

전쟁이 일어나자 윤이상은 ‘전시작곡가협회’ 사무국장으로 활동하였으며 이후 유치진 극본과 연출의 음악·연극·무용이 한데 어울린 종합공연작품 『처용의 노래』를 작곡하여 국립극장에서 공연하였고, 1950-1953년에는 아동 문학가이자 동요작가 김영일(金英一, 1914-1984)과 함께 문교부 검인정 교과서의 학년별(1-6) 초등학교 『새음악』과 전시 초등학교 노래책 『소녀기마대』의 노래를 작곡하여 발행하거나 발표회를 가졌다.

1951년에는 부산고등학교 음악교사로 활동하다가 휴전협정과 함께 서울로 이주하여 양정고등학교 음악교사로 잠시 동안 있었다. 그 후 서울대학교 예술학부와 덕성여대에 출강하여 작곡을 지도하는 한편 창작활동에 전념하였다. 또한, 1954년에는 <전시작곡가협회>에서 새롭게 발족한 <한국작곡가협회>의 상임위원으로 활동하면서 ‘제1회 작곡발표회’(1955.2.26, 서울 시공관)

23) 음통일체란 어떤 중심음과 그 음을 장식적으로 둘러싸고 있는 모든 음들을 말하고, 음향통일체란 이 음통일체가 하나의 묶음으로 움직이는 음향적인 흐름을 일컫는다.

에서 「현악4중주」를 발표하였고, ‘서울시뮤직펜클럽’의 회원으로 활동, 제1회 경주예술제와 제5회 진주예술제 등의 참여 등으로 한국 음악계에 중진으로 부각되었다. 윤이상은 서울에 있으면서 강연이나 신문·잡지를 통하여 비평활동을 전개한 글들을 발표하기도 하였다.

한편, 전쟁 후 한반도의 음악계는 남과 북으로 양극화되었다. 해방시기에 공통된 과제로 가졌던 ‘민족음악’에 대한 용어 및 담론이 이것을 실천하였던 많은 음악인들의 ‘월북’으로 인해 정지되었고, 남한에 ‘남은’ 음악가들은 그것을 기피하지 않을 수 없게 된 상황이 전개되었다. 이런 민족음악의 이론과 실제의 단절은 서양음악의 무분별한 수용의 계기를 마련하였고, 진정한 한국음악 수립이라는 시대의식의 문제가 대두되었다.

이러한 배경 속에 윤이상은 1954년에 「악계구상의 제 문제」란 글을 발표하였다. 이 글은 윤이상의 한국에서는 물론 유럽에서의 생활기를 포함한 전생애의 음악예술을 이해하는데 결정적 단초를 이룬다.<sup>24)</sup> 이 글에서 그는 민중의 지지와 사회의 관심이 없을 뿐더러 서양음악에 의존하는 한국의 음악계를 비평하면서 우리 음악의 정체성 수립을 주장하고 있다.<sup>25)</sup>

이렇게 전후(戰後) 서울에서 활발한 비평 및 작곡활동을 하던 윤이상은 1956년 4월에 「현악사중주 1번」과 「피아노 3중주」로 ‘제5회 서울특별시 문화상’을 받았고 수상 직후 <한국음악단체연합회>에 가입하였다. 그리고 그 해 6월, 예술가로서의 정진과 한국음악의 세계화를 위하여 프랑스의 파리로 유학하게 된다. 그리고 자신의 환송식에서 남긴 다음의 말을 수시로 상기했다.

“이제 파리에 발을 디딜 나는 마치 해변 백사장의 모래알과 같은 존재일 것입니다. 그러나 오로지 생리적으로 갖고 있는 한국적인 것을 살리며

---

24) 노동은, 앞의 책.

25) 윤이상, “악계구상의 제 문제” 『문예』, (서울: 문예사, 1954), 참조.

조국에 대한 애정과 나라에 대한 책임감을 잊지 않으며 한국의 음악도로서의 본분을 지켜 사명의식에 충실하며 오직 성의와 노력에 일관하겠습니다.”<sup>26)</sup>

다음은 윤이상이 유학을 가기 전까지 한국에서 창작한 작품들을 정리한 것이다.<sup>27)</sup>

<표 2> 한국에서 창작한 작품들

창작연대	작품명		비고
1930	실내악곡 - 경음악		통영영화관의 악단 연주
1937	첫 동요집 출간		
1938	『화양학원가』		
1945 해방직후	총9개교의 교가		통영여중, 통영고, 육지중, 통영· 충렬·두룡·진남·용남·원평초
1941	가곡 『편지』		
1947	가곡 『그네』		
1948	가곡 『나그네, 달무리, 고풍의상』	합창곡 『충무시민의 노래』	충무시민의 노래는 작곡연대 불명
1950	가곡집 『달무리』	합창곡 『충무공』	가곡집에는 『고풍의상, 달무리, 그네, 편지, 나그네』 수록.
1950	합창곡 『낙동강』		
1951-3	동요 『아기방울』 외 70여곡		
1953	『첼로소나타 1번』		이 해에 초연
?	『피아노 3중주』		
1956	『현악4중주 1번』		이 해에 출판

26) 이수자, 앞의 책.

27) 노동은, 앞의 책.

## 2) 유럽 시기

윤이상이 프랑스 파리로 유학을 떠난 후부터 독일 베를린에서 사망한 기간 동안을 유럽에서의 창작 시기로 하고 주요 음악 양식에 따라 3시기로 구분하였다.

<표 3> 작곡 경향에 따른 유럽시기의 구분

시기 구분	전반기	후반기
제 1 기	12음 기법의 시기	주요음향기법의 시기
1956-1967	1956-1959	1960-1967
제 2 기 (과도기)	동백림 사건의 시기	음색작곡 경향의 시기
1968-1974	1968(1967.7)-1969	1968 <sup>28)</sup> -1974
제 3 기	조성적 중심음기법의 시기	협주곡과 교향곡의 시기
1975-1995	1975-1981	1982-1995

### (1) 제 1 기 (1956 - 1967)

#### ① 전반기 (12음 기법의 시기 : 1956-1959)

윤이상은 음악에 대한 열정과 최신의 작곡기법을 배우고자 1956년 39세의 나이로 파리국립고등음악원에 입학하여, 작곡은 토니 오뱅(Tony Aubin)에게서, 음악이론은 피에르 르벨(Pierre Revel)에게서 배움으로써 유럽 유학의 길을 시작하였다.

그는 청년시절부터 서양의 고전주의·낭만주의 음악을 많이 접해왔고 유럽 예술음악의 중심지에서 최근의 현대음악의 발전 동향을 직접 보고 배우고 싶어 했던 한편 고국의 풍부한 음악전통을 여흥삼아 듣고 지내온 편이었다.

28) 시기 구분에서 제2기는 윤이상 작곡 양식의 과도기적 시기으로써, 특히 '1968-1969'는 동백림 사건으로 윤이상이 감옥에 갇힌 시기와 (전반기 : 1968(1967.7)-1969) 한국 정부의 승인으로 옥중에서 작품 활동을 할 수 있었던 시기가 중복되는 특징을 갖는다.

그래서 그는 유럽에 와서야 비로소 한국의 전통음악 속에 숨겨진 보배를 깨닫게 되었다고 밝히고 있다. 유학 초기에 그에게 영향을 주었던 작곡가들은 바르톡(Béla Bartók, 1881-1945), 슈트라우스(Richard Strauss, 1864-1949), 드뷔시(Claude Achille Debussy, 1862-1918)이다. 윤이상은 스트라빈스키의 기동적인 리듬은 너무 투박하다고 느꼈고, 쇤베르크의 합리적 계산법에 의한 12음 기법의 음악은 감성이 아닌 이성으로 쓰여진 곡이라고 여기면서 지나치게 이지적인 것이라고 생각하였다. 반면, 바르톡의 원초적인 힘, 슈트라우스의 다채로운 관현악, 드뷔시의 음색은 그를 매료시켰으며 더욱이 드뷔시의 음악언어는 자신에게 크게 근접하다고 생각하였다. 드뷔시는 다른 많은 동시대 사람들과 같이 프랑스어의 유연하고 자유스러운 구조 뿐 아니라 프랑스에 풍미하는 문학적인 경향에 많은 영향을 받았는데, 이것은 프랑스의 음악과 문학 그리고 건축과 미술 등과 토론하는 살롱문화를 토대로 이루어질 수 있었다. 따라서 그의 음악은 ‘정열적이지 않고 구속력을 갖지도 않지만 외관적으로 화려하지 않으면서 내면적으로 빛을 발하는 음악’이었다. 또한 언제나 모종의 정감이 어려 있어 인간을 포함한 인간성을 주장하고 자연주의를 표명한다. 감성적이면서도 항상 거리를 취하는 듯한 차가움 즉, 음향의 공간성과 구체성, 상상적인 접근과 멀어짐, 빛과 음영이 어우러지는 관계, 일종의 정지 속의 움직임(靜中動)을 표현하는 드뷔시의 음악 기술은 윤이상의 음악과 공통된 효과를 갖는다.<sup>29)</sup>

그러나 스승인 토니 오뱅은 자기 제자들과 함께 베토벤과 바그너를 분석하였고, 파리의 생활은 윤이상에게 현대음악을 접촉할 수 있는 적합한 환경을 제공해주지 못했다. 또한, 학비부담으로 인한 경제적 곤란도 지속되었다. 결국 그는 이듬해인 1957년 7월에 서베를린 음악대학의 학장이며, 유명한 작곡가이자 교수인 보리스 블라허(Boris Blacher)를 찾아 독일로 떠나게 된다. 그리하여 작곡은 그에게서, 대위법과 카논과 푸가는 슈바르츠-실링

29) 윤이상, “드뷔시와 나” 『윤이상의 음악세계』, 최성만·홍은미 역, (서울: 한길사, 1991) pp66-72.

(Schwarz-Schilling) 교수에게서, 빈 악파의 기법은 쇤베르크의 제자였던 요제프 루퍼(Josef Rufer) 교수에게서 배우게 되었다. 이에 윤이상도 현대음악 뿐 아니라 서양음악의 전통과 역사적인 단계를 모두 연구·고찰하게 되었다.

그 당시 독일은, 쇤베르크의 12음 기법과 제자 안톤 베베른에 의해 예비되어 1948년경부터 본격적으로 탐구된 음렬주의(Serialism)가 1960년대에 이르는 동안 공통된 관습으로 자리 잡았다. 그러나 1960년을 전후하여 이러한 음렬주의 작곡경향은 새로운 도전에 직면하게 되었다. 음렬주의는 20세기에 시도된 작곡기법의 하나로서 곡 안에 음들의 전개가 주음에서 시작해 주음으로 돌아가려는 경향을 보여주는 조성음악에 대한 반동으로 시작된 것이었다. 이렇게 주창된 ‘신 음악’(Neue Musik)<sup>30)</sup>에서 12개의 음들은 일정한 규칙에 따라 배열되고 동등한 중요성을 부여받게 되었다. 한편, 쇤베르크 등에서 음 배열의 기준이 주로 음고(音高)였다면 1950년대의 메시앙이나 슈톡하우젠의 음렬주의적 작곡에서의 기준은 음의 길이, 강약, 음색, 연주방법으로까지 확장되었다. 그러나 이런 새로운 음악은 엄격하고 객관적인 규칙에 의해 작곡되어 일반적인 감상자에 대해 난해한 수준을 넘어 그저 혼란스러운 것으로 인식되었다는 내적인 문제를 가지게 되었으며, 작곡자가 의도한 대로 정확하게 작품이 연주되기 어렵다는 외적인 문제를 갖게 되었다. 따라서 이러한 문제점은 음향(Klangfarbe)에 대한 관심 즉 음향작곡(Klangcomposition) 경향의 대두, 그리고 우연성의 탐구라든지 혹은 반대방향에서 기술의 발전과 더불어 가능해진 전자·컴퓨터 음악 실험과 같은

30) ‘신 음악’이란 말은 구체적으로 1910년과 1930년 사이에 쓰인 많은 작품들로 1919년 파울 베커(Paul Becker, 1882-1937, 미국, 음악 평론가, 지휘자, 바이올리니스트)에 의해 사용된 개념이다. 처음에는 낭만주의에 반대하는 음악을 의미했지만, 점차로 새로운 시대의 음악을 의미하는 것으로 확대되었다. 20세기 초반은 세계대전으로 인해 국제적인 긴장이 계속 고조되는 상태였으며, 러시아·이탈리아·독일에서 독재정권이 세워진 시기로 기록된다. 전 세계적인 경제 공황의 시작과 1930년경 파시즘의 횡행(橫行)은, 도덕적·정치적·사회적·경제적 목표를 향한 새로운 적용이었던 혁명과 실험 시대의 종말과 일치한다. - D.J. Grout and C. Palisca, *A Western Music History*, 세광음악출판사 역, (서울: 세광음악출판사, 1996), p795.

또 다른 모색을 촉진하게 되었다. 즉, 한스 포크트(Hans Vogt)가 정신적 고향을 잃은 전후세대의 ‘체제에로의 도피’라고 특징지은 바 있는, 음렬주의(Serialismus)로부터의 전향현상이 두드러지게 나타났다.<sup>31)</sup>

유럽에 도착하던 시점에 한 참 진행 중이던 이런 음렬주의 퇴조의 현실은 윤이상에게 당시 유럽 음악계에서 자신의 입지를 어떻게 마련할 것인가라는 정체성 탐구로 고민하게 하였으며, 이를 계기로 그는 자신 안에 구축하고 있던 음악적 구상에 확신을 가지고 작곡기법과 음악미학에 구체화하기 시작하였다. 결론적으로 음렬주의로부터의 이탈현상이 비유럽적 음악전통에 대한 관심으로 돌려지고 음향작곡 경향의 대두로 이어졌던 배경 속에 윤이상의 새로운 음악어법은 크게 인정받게 되었다. 보다 엄밀히 말하자면, 윤이상 자신에게 고유했던 작곡 스타일이 유럽의 음악사적 요구를 만족시켰을 뿐 아니라 그가 자신의 음악을 뒷받침했던 미학적 입장이 ‘음악’이라는 현상을 바라보는 전혀 새로운 관점을 제시했다는 것이 유럽 무대에서 성공한 이유가 되었다.

윤이상은 유럽 창작 초기에 12음 기법으로 작곡을 하였다. 즉, 제1기는 베를린에 정착하여 12음 기법 이론을 배우고, 그 규칙성을 비교적 고수하는 시기였다. 한편, 1958년 9월에는 처음으로 다름슈타트(Darmstadt)<sup>32)</sup>의 도나우에칭엔(Donaueschingen)에서 열리는 세계 대표적인 현대음악 하기강습회에 참가하여 시대를 대표하는 전위적인 급진파 작곡가들 - 슈톡하우젠(Karlheinz Stockhausen, 1928-), 노노(Luigi Nono, 1924-1991), 불레즈(Pierre Boulez, 1925-1995), 마테르나(Bruno Maderna, 1920-1973), 케이지(John Cage, 1912-1992)를 알게 되면서 광범위한 새로운 음악과 실험에 매혹되었다. 그러나 이런 급진적인 전위파 속에서 자리를 견고히 할 것인지

31) 윤이상, “정중동, 나의 음악 예술의 바탕” 『윤이상의 음악세계』, 최성만·홍은미 역, (서울: 한길사, 1991).

32) 1946년 Internationale Ferienkurse für Neue Musik창립, 1922년 결성된 국제 현대음악협회(ISCM)과 함께 대륙간 교류 촉진.

동아시아적인 음악전통과 결합하여 자신의 독자적인 길을 갈 것인가에 대한 혼돈에 빠져 자신의 진로에 대해 고심하기도 하였다. 이런 심정은 당시 부인에게 보낸 편지에도 잘 나타났다.

여태까지 내가 쓴 작품은 하나도 싸우기 위한 것이 아니었소. 나는 최전선에 선 전위파와 싸울 생각은 조금도 없었으니까. 나는 그들과 싸울 작품을 쓸 여력이 없었고 또 그들의 정체를 몰랐소. 그러나 나는 여기 와서 비로소 그들의 정체를 파악했소. 그리고 내 작품의 위치를 스스로 매기기 시작했소. 그래서 나는 그들과 싸우는 작품을 쓰겠소. 나는 독일의 슈톡하우젠이나 프랑스의 삐에르 불레즈처럼 그런 교묘한 현대식 고층건물과 같은 작품을 쓸 생각은 없소. 다행히 지금 최전선에서는 마치 동양의 수목화처럼 연한 허무감과 침묵이 흐르는, 그러면서도 섬세하고 미학적으로 교묘히 구축된 그런 작품이 유행하고 있소.(1958년 9월10일)<sup>33)</sup>

1959년 7월에는 한국에 돌아가서 교단에 설 생각으로 과거 7년 동안 단산람의 졸업생도 없었던 서베를린 음악대학을 졸업하였고, 한국으로 귀국을 준비하던 중 9월에 네덜란드의 빌토벤(Billthoven) 가우데아무스 음악제에 「피아노를 위한 다섯 개의 소품」(1959)가 입선하게 되었다. 그 후, 독일 체류 연장을 결심하게 되고 독일의 다름슈타트 음악제에서 「일곱 악기를 위한 음악」(1959)이 프란시스 트라비스(Francis Travis)의 지휘로 발표되었다. 그의 피아노를 위한 곡은 여전히 12음 기법에 상당히 의존하고 있지만, 일곱 악기를 위한 곡은 그리 급진적이지 않으면서도 동양적인 정적과 순음악적인 요소가 개재되어 있는 것이었다. 이를 계기로 윤이상은 유럽 현대음악계에서 주목받게 되는데, 특히 이 곡의 2악장에서는 한국 음악의 전통에 입각하여 주요음향기법으로 발전시키게 된 것이 처음으로 시도되었다. 그러

---

33) 이수자, 앞의 책.

나 처음 12음 기법을 써서 작곡할 무렵, 고유의 음악언어를 찾아나가는 과정에서 폴리포니를 조직하는 것이 문제로 등장하였다. 그래서 그는 선적 음향 진행을 토대로 주요음향(복합체)을 헤테로포니적으로 분해시켰다. 이는 어떤 법칙적 카논의 의미에서가 아니라 무궁한 잠재적 가능성을 가진 음향으로서, 이 가능성들의 개성적 구체화 과정은 전체적 구도와 서로 연계되어 규정되게 하였다. 다시 말해서, 율이상은 12음 기법의 음렬작법 자체보다는 그것을 사상적인 면에서 보완하였고, 하나하나의 개별 음들을 변화의 법칙을 통해 풍부한 음향적 인상을 나타내게 함으로써 유럽의 12음기법과 최초의 융합을 시도하였다.

1960년에는 국제현대음악제(ISCM)가 주최한 ‘제34회 세계음악제’에서 「현악4중주 3번<sup>34)</sup>」(1959)이 쾰른에서 초연되었다. 이 곡에 대한 율이상 자신의 해석은 다음과 같다.

나의 작품으로서는 나의 초기의 작품, 즉 12음렬에 의해 작곡되었으나 벌써 동양의 음, 굴곡선이 길게 뻗어나가는 음형과 파열음 등을 써서 나의 개성적 스타일의 모색을 시도한 곡이다.<sup>35)</sup>

이 시기에 율이상이 작곡한 작품목록은 다음 표와 같다.

<표 4> 제1창작 전반기의 작품 목록

작곡연도	작품명	
1959	피아노를 위한 5개의 소품	Fünf Stücke für Klavier
	7개의 악기를 위한 음악	Musik für sieben Instrumente

34) 1958년 베를린 음악대학 작곡과 졸업시험에서 주어진 작곡 지정곡으로 느린 2악장에 쓰인 곡이다. 훗날 이 세계음악제에 출품하기 위해 제1과 3의 두 악장을 썼는데, 2악장으로 삼은 졸업 작품이 보수적이어서 어울리지 않아 결과적으로 전3악장을 새로 써서 출품하였다. 이 곡은 독일에서의 두 번째의 성공작이 되었다.

35) 이수자, 앞의 책.

1959/61	현악 4중주 제3번	Streichquartett Nr. 3
---------	------------	-----------------------

② 후반기 (주요음향기법의 시기 : 1960-1967)

1960년대 무렵 요구된 ‘음향작곡’은 음렬주의의 반동으로 일어난 시대적 선택으로 대표적 작곡가인 리게티(György Ligeti, 1923-2002)와 펜데레츠키(Krzysztof Penderecki, 1933-)의 작품에서 볼 수 있다.

특히, 리게티의 1960년대 음향면 작곡양식은 이미지를 지향하며 가상 공간의 효과를 야기했다. 그는 전자기술의 작곡적 도입 이후 작곡사의 재료 상황과 관련지어 마이크로폴리포니 작법과 접합하였다. 즉 새로운 소리를 얻기 위해 음을 수직(음높이)·수평(음의 장단)적으로 잘게 잘랐다. 그리고 이런 방식으로 얻어진 소위 미분적 음향을 다시 모아 거대한 음의 덩어리(Cluster)로 만들어 내었다. 이런 작풍의 대표적인 작품으로는 「Atmospheres」(1961), 「Lontano」(1967)등이 있다. 그 중 전자는 ‘전자음악의 기악화’<sup>36)</sup>로 된 음악으로써 리게티의 두 번째 작품이며, 이 곡을 통해 그는 국제적 명성을 획득하게 된다. 총 21개의 분위기를 갖고 각각이 고유한 음색적 장(음장(音場), musikalische felder)을 이루었으며, 형식상 ‘A-B-A’처럼 반복이 없고 각각 다른 section들의 연쇄로 혁명적 특성을 가졌다. 이것은 ‘폴라주’라는 혹평을 받기도 하지만, 특정 동기나 주제가 없이 음색적 상황을 표현하여 새로운 지평을 열었다는 평가를 받았다.

이와 같이, 리게티가 개별음(Einzelton)<sup>37)</sup>에 큰 의미를 두지 않고 수직차원

36) 리게티 때는 컴퓨터를 이용해 배음렬 정보를 쉽게 획득할 수 있었다. 이런 음들을 오케스트라 악기들에게 음을 할당하여 동시에 울리게 하면 클러스터가 생긴다. 이런 방식을 일컬어 '전자음악의 기악화'라고 부른다.

37) 윤이상은 이것을 ‘개별음’ 또는 ‘각각의 음’이라고 칭하였고 작곡의 기초로 삼았다. 서양음악에서 개별음은 음의 높이나 음의 지속시간이 분명하게 규정되어 있으며 또한 음의 썸머팅과 조음법(Articulation)이 음마다 특정한 방법으로 부여되는 것을 말한다. 이에 반하여 동아시아의 개별음은 스스로 지속되는 동안 음향적인 것의 모든 표현 영역을 남김없이 활동할 수 있다. 즉 많은 변화 능력을 내재하고 있는 이 하나의 음은 그것에 속하는 전타음과 진동음, 비브라토, 악센트 장식과 후타음 등의 음향적 주변 요소와 함께 작품의 초석(礎石)을 이룬다.

에 향방을 두어 마이크로 움직임에 의해 벽면의 그림처럼 묘사한 것에 반하여, 윤이상은 동아시아 전통의 음향특성과 서양 현대어법을 접목할 수 있는 작곡기법으로써 개별음의 본질을 음향 형성의 출발점으로 보고 수평차원에 향방을 두었다. 그리하여 개별음을 기운 생동하는 호흡에서 출발하여 유연하게 처리함으로써 음향 전체를 한 방향으로 흐르게 하였다. 다시 말해, 마이크로폴리포니 작법에 기초를 두는 리게티의 양식은 윤이상의 주요음(향)작곡양식과 구분은 되지만, 두 가지 다 공간적 표상에서 출발한다는 점에서 교차하며 친화적인 요소를 가진다.<sup>38)</sup> 이러한 것들은 윤이상의 작곡적 발전이 거의 단절 없이 현대 음악의 일반적 발전경향에 동화되기에 적합하게 하였다.

1960년대 한국전통의 음향특색을 고유한 방식으로 현대 작곡기술과 접목한 이 시기의 윤이상의 양식은 「일곱 악기를 위한 음악」에서부터 응용되었고 「현악4중주곡」에서는 더욱 발전되었다.

한편, 1961년 12월에 함부르크에서 북부독일방송교향악단의 연주로 초연된 대관현악을 위한 「교향악적 정경(Symphonische Szene)」(1960)은 세 부분에서 제각기 고대 조선의 악기 하나하나의 음향의 성격을 나타내는 것을 목표로 하여 정확한 음향 관념에 입각해 씌어졌다. 그러나 그 표현한 음향상이 너무나 복잡하고, 악기별로 요구되는 새로운 음형과 음정들이 연주법에 있어서는 어렵고 까다로웠다. 작품의 실패와 성공을 떠나서 음향의 세계를 시도하였다는 것에 만족하긴 했지만, 윤이상은 이러한 결과를 통하여 연주기술의 배려와 기법상의 자제가 필요함을 깨닫고 계속 연구하며 경험을 쌓아나갔다.

1962년에는 윤이상의 관현악곡 「바라(Bara)」(1960)가 베를린 라디오방송교향악단의 연주로 초연되었고, 1966년 10월 에르네스트 부어(Ernest Bour)의 지휘와 남서독일방송교향악단에 의해 대관현악곡 「예악(Réak)」(1966)

38) 윤신향, 『윤이상, 경계선상의 음악』, (경기: 한길사, 2005), p258.

이 초연되었다. 이 작품으로 윤이상의 이름은 현대음악의 역사적 반열에 오르게 되었으며, 그는 이 작품이 “의식적·예식적·축제적인 음악의 의미를 담고 있으며, 공중음악의 역사적 악기 ‘생황’의 음향상(音響像)이 총보의 토대가 되었다.”고 밝혔다. 이 곡에서 중요한 것은 음향의 형태적 특성이며 큰 흐름은 비교적 명료하게 구분되나, 작은 음향면들은 여타의 1960년대 작품과 마찬가지로 그 구분이 모호하게 처리되었다.<sup>39)</sup>

이렇게 윤이상은 그의 음향 작곡 방식을 「교향악적 정경」과 「바라」에서는 심화시켰고, 동양적 악기의 음향을 표상으로 작곡한 「교착적 음향(Colloïdes sonores)」(1961)과 동아시아 음악의 장식음적 특성을 시종일관 소음화한 「유동(Fluktuationen)」(1964)을 거쳐 아악의 음향 특성을 기반으로 한 「예악」에서 완숙미에 도달하여 총체적인 열매를 거두게 되었다.

한편, 이 시기의 대부분의 작품들은 한국을 포함한 동아시아적 표제로 되어 있다는 특징을 갖는다. 표제는 낭만주의의 그것처럼 악곡의 성격을 대변하지는 않지만, ‘이야기하기’의 위력을 지니며, 이는 작곡자가 자신의 문화적 정체성을 주장하는 한 방편이 된다. 이 시기에 작곡된 성악곡들이 주로 표제에 부합하는 동아시아 전통의 설화나 종교적 텍스트를 사용한 것은, 이러한 맥락에서 지극히 자연스러워 보인다.

이 시기에 윤이상이 작곡한 작품목록은 다음 표와 같다.

<표 5> 제1창작 후반기의 작품 목록

작곡연도	작품명	
1960	대관현악을 위한 ‘교향적 정경’	Symphonische Szene
	관현악곡 ‘바라’	Bara
1961	현악오케스트라를 위한 ‘교착적 음향’	Colloïdes sonores
1962/1964	실내앙상블을 위한 ‘낙양’	Loyang

39) 윤신향, 앞의 책, p 104.

1963	바이올린과 피아노를 위한 '가사'	Gasa
	플루트와 피아노를 위한 '가락'	Garak
1964	관현악을 위한 '유동'	Fluktuationen
	독창, 합창, 관현악을 위한 '오 연꽃 속의 진주여'	Om mani padem hum
	첼로와 피아노를 위한 '노래'	Nore
1965	오페라 '류통의 꿈'	Der Traum des Liu-Tung
1966	대관현악을 위한 '예약'	Réak
	첼발로를 위한 '소양음'	Shao Yang Yin
1967	오르간을 위한 '음관들'	Tuyaux sonores

## (2) 제 2 기 (1968 - 1974)

### ① 전반기 (동백림 사건<sup>40</sup>) : 1968 - 1969)

윤이상은 베를린에서 서울로 납치되었던 '동백림 사건'으로 인간적·정치적 경험을 하게 되었다. 이 사건을 계기로 윤이상의 작품세계는 일대 전환점을 이루게 되었다.

#### 가. 시대적 배경

1960년대 후반은 북한이 사회주의적 산업화의 초기 효과에 의해 경제발전 정도에서 남한보다 앞서 있었다는 평가를 받았던 시기이며 남한은 박정희 정권이 추진해온 수출주도형 산업화가 본격적으로 그 효과가 나타나기 전이었다. 한국은 경제발전에 필요한 외화획득을 위해 서독에 광부(1963년 12월)와 간호사(1966년 10월)를 파견하였고, 이들은 유학생들과 더불어 재유럽 한 인사회를 형성하게 되었다. 사건이 발생한 무렵인 1967년 7월 기준으로 유

40) 지난 2006년 1월 26일 '국정원 과거 사건 진실 규명을 통한 발전위원회'에서에서 발표한 자료 중에서 윤이상에 관련된 부분을 참고하여 정리하였다.

립 내 한국인은 4800여명에 달했으며, 당시 윤이상은 최연장자로 재독한인회 회장을 맡기도 하였다. 한국유학생들은 본국의 어려운 형편과 정부의 엄격한 송금 제한으로 인해 상당한 경제적 곤란을 겪고 있었고 반면 북한은 체제우위에 대한 자신감을 바탕으로 유럽 거주 한국인 및 유학생들에게 적극적인 선전공세를 벌였다.

국내정치 상황으로는 박정희 대통령이 1967년 재선에 성공하였으나 1971년 정권을 내놓아야 하는 상황에서 장기집권을 위해서는 헌법을 고쳐 대통령의 3선이 가능하도록 만들어야 했다. 때문에 박정희 정권은 1967년 6월 8일 국회의원 선거에서 개헌이 가능한 2/3 이상의 의석을 획득하는 것이 절박한 과제로 제기되었다. 이와 관련 1967년 6·8 부정선거에 대한 대규모 규탄시위를 전개하자, 정부는 6·16일 기준 30개 대학과 148개 고등학교를 임시 휴업시키는 등 우리사회가 박정희 정권의 장기 집권을 둘러싼 분기점에 놓여 있었다.

#### 나. 사건 내용

‘동백림을 거점으로 한 북괴 대남 적화 공작단’의 제하(題下)의 동백림 사건에서는 윤이상을 포함하여 교수·예술인·의사·공무원 등 194명이 대남 적화공작을 벌이다 적발되었다고 발표하였다. 윤이상은 1963년에 6·25 당시 월북한 친구이자 일제 식민지 시절 함께 일본 유학을 하던 ‘최상한’의 소식을 계기로 평양을 방문하였고, 그 후 동백림 소재 북한 공관 및 안가를 12회 이상 방문한 혐의를 받았다. 당시 윤이상의 북한 방문에는 세 가지 목표가 있었다. 첫째는 그의 친구의 생사 소식이고 둘째는 분단된 전후의 또 하나의 조국인 북의 모습이였다. 그것은 정치, 경제, 문화에 있어서의 그의 관심사였다. 세 번째는 자신의 예술적인 근원을 이루는 조상의 예술, 강서의 ‘사신도’를 직접 눈으로 보는 것이 그의 직업상 최대의 관심사였다.<sup>41)</sup> 그러

41) 이수자, 앞의 책, p229.

나 그것이 발단이 되어 윤이상은 베를린에서 한국으로 공작원의 누명으로 납치되어 감금되었고 고문과 가혹행위로 인하여 자해사건이 발생하는 등 극심한 심리적 압박을 받았다.

이러한 사실이 알려지자, 세계 각국에서는 윤이상의 구명운동이 일어났고 미국에서는 스트라빈스키, 엘리엇 카터(Elliott Catter)를 위시하여 독일의 카라얀 등 많은 음악가들이 서명한 탄원서를 보냈다. 윤이상의 납치가 더욱 분명해지자 그의 친구들이 독일 국내외에서 행동하기 시작하였고, ‘행동위원회’를 결성하여 구체적인 정보를 모으고 잘못된 점을 시정했으며, 본과 워싱턴 그리고 도쿄 등지에서 정부에 항의하였다. 1968년 5월에는 함부르크 자유예술원에서 윤이상을 정식 회원으로 선출했으며, 한국으로 보낸 호소문에는 181명의 국제적인 음악인이 서명하였다. 그 내용은 다음과 같다.

윤이상 씨는 유럽뿐만 아니고 전 세계에서 우수한 작곡가로 인정받고 있습니다. 그의 목적은 언제나 코리아 음악의 뛰어난 전통을 서양음악의 경향과 결합시키는 것이었습니다. 따라서 그의 작품과 사람됨은 한국의 문화와 예술을 한국 외부에 알리는 귀중한 소개자라고 보지 않으면 안됩니다. 그가 없으면 우리는 당신의 문화에 대하여 아주 적은 것밖에 알지 못하였을 것입니다. 그만큼 우리에게 예술적인 노력에 의하여 한국의 사고 양식을 가르쳐준 사람은 그 이전에는 한 사람도 없었습니다. 그리고 대통령 각하가 무거운 병을 앓고 있는 윤이상 씨에게 재우를 주고 건강한 상태에서 다시 일을 할 수 있도록, 여기 서명한 우리 음악가들이 충심으로 희망하고 있음을 이해하여줄 것이라고 생각합니다.<sup>42)</sup>

윤이상은 1967년 12월 6일 1심 구형공판에서 사형을 선고받은 것을 시작으로 13일 1심 선거공판에서는 무기징역을, 1968년 4월 13일 2심 서울고법 항

---

42) 이수자, 앞의 책, p 294.

소심 재판부에서는 15년의 실형을, 7월 30일 대법원에서는 파기환송<sup>43)</sup> 조치를 받은 후 11월 18일 3심 재항소심 재판부에서 10년형을 언도받았는데 판결은 주로 중앙정보부의 각본에 따라 미리 예정된 대로 내려졌다. 한편 1967년 8월에 감옥에서의 작곡이 허락되어 몇 편의 작품을 완성하였다. 이 시기의 작품 목록은 다음과 같다.

<표 6> 제2창작 전반기의 작품 목록 (옥중 및 병원에서 작곡)

작곡연도	작품명	
1967/68	오페라 '나비의 미망인'	Die Witwe des Schmetterlings
1968	혼성 합창과 타악기를 위한 '나비의 꿈'	Ein Schmetterlingstraum
	클라리넷과 피아노를 위한 '률(律)'	Riul
	플루트, 오보에, 바이올린, 첼로를 위한 '영상'	Images

이 과정에서 윤이상은 병보석으로 서울대학병원으로 옮겨졌으며, 결국에는 1969년 2월 25일 대통령 특사로 석방되었다. 그 후 3월 29일 독일로 돌아갔고 1970년 8월 15일 광복절 특사로 잔형이 면제되었다. 이는 완전무죄판결이 아니었기 때문에 윤이상의 명예회복은 미해결된 과제로 남아 있었다.

## ② 후반기 (음색작곡 경향의 시기 : 1968-1974)

1970년 전후는 윤이상의 작품세계에서 과도기적 요소를 가졌다. 1968년 작곡된 「영상 (Images)」(1968) 이후, 개별악기의 음색을 세분화해가는 음색작곡적 경향이 보다 뚜렷해지기 시작한다. 이러한 경향은 「활주(Glissées)」(1970), 「피리(Piri)」(1971), 「가곡(Gagok)」(1972)을 거쳐, 「플루트

43) 원심판결을 파기한 경우에 다시 재판시키기 위해서 원심법원에 돌려보내는 것.

연습곡(Etüden)」(1974)에서 최고조로 달한다.

음색구조(Klangfarbenstruktur)가 풍부하게 개발됨에 따라 관용적 음열작곡 방식은 마침내 음색구조에 의해 대체되거나 적어도 대부분 상대화될 수 있었다. 그리고 음열에 의해 결정되는 음고구조(Ton-Höhenstruktur) 대신에 음향면(Klangfläche)이 들어서게 되었다.

이 시기 대표적인 작품의 「영상」은 동백림 사건으로 인한 생존의 극한상황에서 완성되기도 했지만, 미국 샌프란시스코 밀스 대학의 진보적인 음악 연구소로부터 실내악풍의 작품을 위촉받아서 작곡한 것이었다. 이 때 강서고분벽화의 ‘사신도’는 이 작품의 구상에 직접적인 계기가 되었다. 율이상은 벽화를 구성하고 있는 네 동물의 색채를 각 악기에 상징화하여 악기의 선적·색채적 진행방식이 미술형상의 선적·색채적 분위기를 묘사하도록 구상하였다. 음색은 세분화하는 다이내믹과 매우 잦은 특수 주법의 사용으로 시종일관 미세하게 변화하며, 악기의 한 제스처, 또는 한 선율적 호흡은 도중에 자주 다른 악기로 전이된다. 음색의 농담은 다이내믹과 더불어 악기의 연주기법에 의해 조절되었다.

한편, 1971년에는 오페라 「요정의 사랑」의 성공적인 초연으로 율이상은 ‘킬 문화상’을 수상하였고, 1972년 뮌헨 올림픽에서의 오페라 「심청」의 초연은 전 세계가 모이는 자리에서 우리 민족의 미풍양속을 세계에 널리 소개하는 계기가 되었다. 이 시기의 작품 목록은 다음과 같다.

<표 7> 제2창작 후반기의 작품 목록 (독일 귀국 후 작곡)

작곡연도	작품명	
1969/70	오페라 요정의 사랑	Geisterliebe
	알토 독창과 실내관현악을 위한 '무당의 노래'	Schamanengesänge
1970	첼로 독주를 위한 '활주'	Glissées

1971	세 소프라노와 관현악을 위한 '나모'	Namo
	대관현악곡을 위한 '차원'	Dimensionen
	오보에 독주를 위한 '피리'	Piri
1971/72	오페라 '심청'	Sim Tjong
1972	소관현악을 위한 '협주적 음형들'	Konzertante Figuren
	기타, 타악기, 목소리를 위한 '가곡'	Gagok
1972/73	플루트, 오보에, 바이올린을 위한 '삼중주'	Trio
1973/74	대관현악을 위한 '서곡'	Ouverture
1974	세 성부와 타악기를 위한 '추억'	Memory
	플루트 독주를 위한 '연습곡'	Etüden
	관악기, 하프, 타악기를 위한 '조화'	Harmonia

### (3) 제 3 기 (1975-1995)

#### ① 전반기 (조성적 중심음기법의 시기 : 1975-1981)

'동백림 사건'의 아픔을 약 10년간의 세월에 걸쳐 힘겹게 극복한 윤이상은 이 시기에 그의 음향기법을 성숙시키기도 하지만 세계인으로 거듭나서 작품의 청중을 일반적인 이해를 수반하는 대중에게로 범위를 확대하였다. 작곡의 동기와 소재는 인류가 처한 보다 현실적인 것에서 찾았으며 폭력과 불평등을 거부하고 세계 평화와 인류에 대한 사랑이라는 강렬한 메시지도 담았다. 세계의 대중을 향한 음악이었던 만큼, 보다 쉽게 쓰려는 노력도 기울어졌다. 이렇게 개인과 사회의 관계를 작품의 표상으로 삼음과 더불어, 바이올린 독주를 위한 「대왕의 주제 (Königliches Thema)」<sup>44)</sup>(1976)에서 바흐를

44) '대왕의 주제'는 원래 프리드리히 II세가 1747년 포츠담 왕궁을 방문한 J. S. Bach에게 푸가의 즉흥 연주를 위해 준 것으로 작품명은 J. S. Bach의 대왕의 주제에 의한 '음악의 헌정' BWV 1079이다. 윤이상의 '대왕의 주제'가 초연된 1977년 4월 뒤셀도르프 근교의 벤라트 성에서는 "J. S. Bach, '음악적 헌정'과 현시점"이라는 표제로 연주회가 이루어졌는데, 이 때 위촉가들은 바흐와 관련된 작품을 발표하였다. 그 내용으로는 일곱 개의 변주를 통한 유럽으로부터 동양으로의 여정을 보여 주고 있다.

의식적으로 수용하는 것과 같이 협주곡과 교향곡, 그리고 현악 4중주와 같은 서양 전통 음악 장르들을 재창조하기 시작하였다. 작풍에 있어서도 여전히 상징적 관현악법이 중요한 위치를 차지하고 있었으나, 1960년대 초부터 개발해온 자신의 대표적인 ‘주요음기법’을 대중이 쉽게 이해할 수 있도록 직접적인 표현으로 추구하면서 1970년대 후반부터 점차 수정하기 시작하였다. 그렇다고 윤이상 음악의 본질적 구성법칙의 ‘주요음(향)기법’이 포기된 것이 아니었으며 이것은 1970·1980년대를 거쳐 윤이상의 마지막 작품에 이르기까지 유지되고 있다. 단지, 그 이전의 엄격하고 복잡한 음악구조가 차츰 완화되어 그 직조과정에서 개별 음들의 화성관계가 보다 부드럽고 명료하게 처리되고 있으며, 이전의 정태적(靜態的)이고 구조적인 양상으로부터 벗어나 각 대립 요소들의 과정들을 더욱 첨예하게 표출해 간다는 점에서 변화를 보이고 있다. 이러한 변화의 궁극적인 목표는 세계 인류를 대상으로 한 메시지 전달의 추구에 있었다. 이는 윤이상의 음악이 우리 민족 속에 오래 흘러오는 선적(線的)인 미를 탐구한 지 약 15년 만에 그의 정신상에 오래 맺혀 있던 ‘인간성의 탐구’로 전진한 것과 관련이 있다. 즉 동백림 사건에서 치른 심한 인간적 상처가 개인감정에서 순화되던 때, 세계 정세의 많은 사회적·정치적 갈등이 첨예화 된 때에 서유럽의 어느 작곡가보다도 앞장서서 이 작업을 시작하였고, 이런 접근을 서유럽 작곡계에서 받아들여지게 되었다. 윤이상은 ‘인간성’에의 호소와 접근을 계속된 ‘협주곡’으로 자리를 굳혔는데, 그의 자서전적 작품으로 자신과 사회를 표상한 「첼로와 관현악을 위한 협주곡 (Konzert für Violoncello und Orchester)」 (1975/76)과 남북의 분단 상황을 묘사한 「오보에, 하프, 소관현악을 위한 이중협주곡 견우와 직녀이야기 (Doppelkonzert)」 (1977), 동양과 서양을 상징하게 하여 문화 사이의 대화를 서술하고자 했던 「대관현악을 위한 무용적 환상 무악 (Muak)」 (1978) 등에서 살펴볼 수 있다.

한편, 윤이상은 나치 수용소 시인의 시나 성경구절도 성악곡의 텍스트로

사용하면서 자신의 문화적 레퍼토리를 넓혀갔다. 여기에 해당하는 작품으로는, 하우스호퍼(Albrecht Haushofer, 1903. 1. 7 뉘른 - 1945. 4. 23 베를린)의 시와 성경구절 이사야와 고린도후서를 텍스트로 한 칸타타(교성곡) 「사선에서(An der Schwelle)」(1975)와 성경구절 전도서에 의한 칸타타 「현자(Der weise Mann)」(1977), 그리고 제 2차 세계대전 때 망명한 유대계 여류시인 넬리 작스(Nelly Sachs, 1891. 12 - 1970. 5)의 시에 붙인 소프라노와 실내악상블을 위한 「밤이여 나뉘어라(Teile dich Nacht)」(1980)가 있다.

한국의 사회적 사건을 표상으로 삼은 작품들도 탄생하였는데 그 중 1980년 5월 광주민중항쟁을 배경으로 작곡한 교향시 「광주여 영원히!(In memoriam Kwang-ju!)」(1981)가 대표적이다. 이 곡의 원제는 ‘표본’(Exemplum in memoriam Kwangju!)이었으며, 세부분으로 구성된 단악장의 구조를 갖고 있다. 표제적인 것은 윤이상의 음악미학과 어울리지 않으나 필요할 때는 자신의 의향을 접었던 그는 이 곡에 대해서 미국 로스앤젤레스에서 발행되는 ‘신한민보’에 다음과 같은 글을 남겼다.

나는 이 곡에서 음을 통하여 결정적인 표현법을 실현하기 위해 지금까지의 나의 작품세계에서 벗어나 여러 가지 대담한 수법을 택하였다. 즉 지금까지의 ‘정중동’사상으로부터 ‘순간의 영원’에 연결된 음향의 ‘균정’, ‘정과 동’ 혹은 ‘대우주와 소우주 간의 관계’로부터 때로는 대담하게 떨어져 음향의 감도에 세밀성을 가지고 종지를 향하여 항구적이고 지속적인 절정으로 증대해 나갔다. 곡 중에서는 상징적인 의미를 가진 특수한 음과 음향군이 항상 서로 엮키어서 곡을 절정으로 이끌어간다.

이 시기의 작품 목록은 다음과 같다.

<표 8> 제3창작 전반기의 작품 목록

작곡연도	작품명	
1975	바리톤, 여성합창, 오르간, 기타 악기들을 위한 칸타타 '사선에서'	An der Schwelle
	오르간을 위한 '단편'	Fragment
	오보에, 클라리넷, 파곳을 위한 '론델'	Rondell
1975/76	첼로와 관현악을 위한 '협주곡'	Konzert für Violoncello und Orchester
1976	소관현악을 위한 '협주적 단편'	Pièce concertante
	비올라와 피아노를 위한 '이중주'	Duo
	바이올린 독주를 위한 '대왕의 주제'	Königliches Thema
1977	플루트와 소관현악을 위한 '협주곡'	Konzert für Flöte und kleines und Orchester
	오보에, 하프, 소관현악을 위한 이중협주곡 '견우와 직녀이야기'	Doppelkonzert
	바리톤, 혼성합창, 소관현악을 위한 칸타타 '현자'	Der weise Mann
1978	알토 플루트를 위한 '솔로몬'	Salomo
	클라리넷, 파곳, 호른, 현악 5중주를 위한 '8중주'	Oktett
	대관현악을 위한 무용적 환상 '무악'	Muak
1979	오보에, 하프, 비올라를 위한 '소나타'	Sonata
	관현악을 위한 '서주와 추상'	Fanfare & Memorial
1980	플루트와 하프를 위한 '노벨레테'	Novellette
	소프라노와 실내앙상블을 위하여 '밤이여 나뉘어라'	Teile dich Nacht
1981	교향시 '광주여 영원히!'	In memoriam Kwang-ju!
	혼성합창과 타악기를 위한 '오 빛이여'	O Licht...
	바이올린 협주곡 '제1번'(3악장)	Konzert für Violine und Orchester Nr. 1 in drei Sätzen
	혼성합창곡 '주는 나의 목자시니'	Der Herr ist mein Hirte

② 후반기 (협주곡과 교향곡의 시기 : 1982-1995)

1972년에 작곡한 소관현악을 위한 「협주적 음형들」과 1975/76년의 「첼로협주곡」에서는 이미 시작된 독주악기와 관현악 사이의 대화적 구성을 찾아볼 수 있다. 이 작품들에서는 악기에 상징성을 부여하고 악기에 따라 역할을 분담하는 등 동아시아적 전통에 기인한 면모를 볼 수 있다. 그 뿐 아니라 특히 「첼로협주곡」은 윤이상의 새로운 창작기의 장을 여는 대표적 작품으로써 이것을 기점으로 한 일련의 협주곡들에는 위와 같은 내용이 구체적으로 드러난다. 한편, 윤이상이 이 시기에 협주곡 형식을 취한 것은 이 장르가 갖는 음악사적 의의가 그의 의도에 적합했기 때문이다. 즉, 독주와 총주의 다채로운 교감을 통하여 듣는 이의 감성이 긴장과 이완의 추이를 쉽게 따를 수 있으며, 면밀하고도 간결한 짜임새를 유지하면서 전달하고자 하는 내용과 두 세력 간의 화합정도를 효과적으로 표현할 수 있다는 장점을 활용한 것이다. 이것은 현대음악의 음악적 재료에 고착된 '진보' 관념을 벗어 버리고, 메시지를 전달하고, 명쾌한 이해를 도우며, 사회성을 띠는 이상적 표현양식을 추구하는 데에 공통된 목표를 두고 있다.<sup>45)</sup>

1980년대에 와서 윤이상은 이러한 기치에 좀 더 현실적인 소재들을 다루었으며, 이전의 '열려진' 형식으로부터 형식의 완결성을 갖추는 방향으로 수정하면서 점차 형식에 대한 구상을 변화시켰다. 그럼으로써 더욱 방대한 협주곡이나 교향곡들이 그의 작품영역에 새로이 첨가되었고 여기에는 인류에게 보내는 구체적인 메시지를 담았다. 특히, 이른바 '인류를 향한 인간애의 호소'라는 모토 아래, 윤이상은 1983년부터 1987년까지 매년 한 곡씩 다섯 개의 교향곡을 연달아 발표하였다. 이 다섯 곡의 교향곡은 윤이상 음악의 집대성이라고 할 수 있으며, 이것은 1960년대 토대를 굳힌 기법적·미학적 민족의식에서 꾸준히 전향(前向)하여 동양의 '지역성'에서 '세계에로의 확대'를 의미하는 것인 동시에 작품의 근본적 위치는 포기하지 않는 정신이 깔려있

45) 홍은미, "전인류를 향한 민족주의 음악가의 외침" 『객석』, (서울: 예음, 1993), 12월호, p143.

다. 각각의 교향곡은 시간을 두고 작곡되었고 연주도 독립적으로 이루어졌지만 작곡자가 전달하고자 하는 내용이 일맥을 형성하므로 하나의 연작처럼 묶어서 볼 수 있다. 특히, ‘베를린 시 750주년 기념 위촉 작품’인 「교향곡 5번」은 ‘평화교향곡’이라고도 하는데 이는 ‘삶과 정신, 예술’의 정의에 토대를 두고 민족과 인류의 평화를 추구하는 윤이상의 인도정신을 기반으로 하기 때문이다.<sup>46)</sup>

음악사에서 절정기의 교향곡들은 휴머니즘의 바탕 속에서 극단적인 피아니시모와 포르티시모 사이를 넘나드는 대규모의 음량만큼이나 위압적인 호소력으로 청중을 사로잡아 왔다. 윤이상은 교향곡이라는 틀에서 표제음악의 효과를 찾아내면서도 규모와 짜임새에서 한층 승화된 미를 추구할 가능성을 발견했다.<sup>47)</sup> 다음은 윤이상이 자신의 과거를 회상하면서 밝힌 교향곡 작곡에 대한 설명이다.

60년대 초부터 나는 ‘주요음향 기법’을 전개시켜 내면의 아시아적 전통을 동시대의 서양의 언어로 옮겨 바꾸는 어법을 가지고 나왔다...(생략)...70년대 초반의 작품은 인간으로서는 도저히 용납할 수 없는 분노가 서려 있다...(생략)...70년대 후반부터 나는 또 하나의 세계를 발견하게 되었다...(생략)...나는 교향곡 1번을 시초로 하여 5개의 교향곡을 처음부터 하나의 연환으로서 계획하였다. 그리고 해마다 한 곡씩 교향곡을 썼다. 이 5개의 교향곡에는 내가 생각한 모든 음악적·미학적·철학적·사상적인 내용이 함축되어 있으며 전체를 통하여 우리 인류가 만나는 모든 문제를 취급하고 있다고 말할 수 있는 것이다.

윤이상이 유럽 시기 39년 동안 작곡한 작품들에는 순수 기악 장르가 성악

46) 김언호, “나의 삶, 나의 음악, 나의 민족” 『윤이상의 음악세계』, 최성만·홍은미 역, (서울: 한길사, 1994), p97.

47) 홍은미, 앞의 글.

장르보다 훨씬 더 많은 수를 차지하고 있는데 이는 18세기 이후 기악화 된 서양 근대의 전통 장르로부터 자유롭지 않았던 작곡자의 면모를 보여주기도 한다. 그러나 그가 탈근대 예술사조가 풍미하던 1980년대에, 근대음악의 ‘공중 장르’ 교향곡 작곡에 심혈을 기울인 사실은, 장르사적으로나 문화사적으로 의미심장한 창작의 현장이라고 할 수 있다.<sup>48)</sup>

이 시기의 주요 작품 목록은 다음 표와 같다.

<표 9> 제3창작 후반기 작품 목록

작곡연도	작품명	
1982	클라리넷과 소관현악을 위한 '협주곡'	Konzert für Klarinette und kleines Orchester
	피아노를 위한 '간주곡 A'	Interludium A
1983	교향곡 '제1번'	Symphonie Nr. 1
	베이스 클라리넷을 위한 '독백'	Monolog
	아코디언과 현악4중주를 위한 '소협주곡'	Concertino für Akkordeon und Streichquertett
	두 대의 바이올린을 위한 '소나티나'	Sonatina
	두 대의 오보에를 위한 '인벤션'	Inventionen
1983/84	두 대의 플룻을 위한 '인벤션'	Inventionen
	파곳 독주를 위한 '독백'	Monolog
1984	바이올린 협주곡 '제2번'	Konzert für Violine und Orchester Nr. 2
	첼로와 하프를 위한 '이중주'	Duo für Violoncello und Harfe
	클라리넷과 현악4중주를 위한 '5중주' 제1번	Quintett Nr. 1
	교향곡 '제2번'	Symphonie Nr. 2
	하프와 현악기를 위한 '공후'	Gong-Hu

48) 윤신향, 앞의 책.

1985	교향곡 '제3번'	Symphonie Nr. 3
	바이올린을 위한 5개의 소품 '리나가 정원에서'	Li-na im Garten
1986	관악기, 타악기, 콘트라베이스를 위한 '무궁동'	Mugung-Dong
	클라리넷, 하프, 첼로를 위한 '재회'	Rencontre
	교향곡 제4번 '암흑 속에서 노래하다'	Symphonie Nr. 4 - Im Dunkeln singen
	플루트 '4중주'	Quartett
	플루트와 현악 4중주를 위한 '5중주'	Quintett
	소관현악을 위한 '인상'	Impression
1986/87	칸타타 '나의 땅, 나의 민족이여!'	Nai Dang, Nai Minjokiyo! (Mein Land, mein Volk!)
1987	하프 독주를 위한 '균형을 위하여'	In Balance
	바이올린 독주를 위한 두 개의 소품 '대비'	Kontraste
	대관현악과 바리톤 독창을 위한 교향곡 '제5번'	Symphonie Nr. 5
	오보에, 첼로, 현악기를 위한 '이중적 협주곡'	Duetto concertante
	현악기를 위한 '융단'	Tapis pour Cordes
1988	플루트와 바이올린을 위한 '환상적 단편'	Pezzo fantasioso
	관악 5중주와 현악 5중주를 위한 '거리'	Distanzen für Bläser und Streichquintett
	두 대의 비올라를 위한 '내성'	Contemplation
	현악 4중주 '제4번'	Streichquartett Nr. 4
	플루트, 바이올린, 첼로, 피아노를 위한 '4중주'	Quartett für Flöte, Violine, Violoncello und Klavier
1989	첼로와 아코디언을 위한 '간주곡'	Intermezzo
	플루트 독주를 위한 '소리'	Sori
	바이올린과 콘트라베이스를 위한 '투게더'	Together für Violine und Kontrabass

1990	실내 협주곡 '제1번'	Kammerkonzert Nr. 1
	실내 협주곡 '제2번'	Kammerkonzert Nr. 2
	오보에와 관현악을 위한 '협주곡'	Konzert für Oboe und Orchester
	현악 4중주 '제5번'	Streichquartett Nr.5
1991	목관 5중주	Bläserquintett
	바이올린과 피아노를 위한 '소나타'	Sonata
1992	현악 4중주 '제6번'	Streichquartett Nr. 6
	바이올린과 소관현악을 위한 협주곡 '제3번'	Konzert für Violine mit kleinem Orchester Nr. 3
	관현악을 위한 전설 '신라'	Silla
	호른, 트럼펫, 트럼본, 피아노를 위한 4중주	Quartett
	클라리넷, 파곳과 호른을 위한 3중주	Trio
	첼로와 피아노를 위한 '공간 1'	Espace I
1993	첼로를 위한 7개의 '연습곡'	Étude
	블록 플루트 (또는 리코더) 독주를 위한 '중국의 그림'	Chinesische Bilder für Blockflöte
	첼로, 하프, 오보에를 위한 '공간 2'	Espace II
	두 대의 오보에, 클라리넷, 호른, 파곳을 위한 '목관8중주'	Bläseroktett mit Kontrabaß ad libitum
1994	오보에와 첼로를 위한 '동서의 단편 1, 2'	OstWest-Miniaturen für Oboe und Violoncello
	클라리넷과 현악 4중주를 위한 '5중주' 제2번	Quintett Nr.2
	오보에와 현악 3중주를 위한 '5중주'	Quintett
	교향시 '화염 속의 천사와 에필로그'	Engel im Flammern und Epilog

### 3. 윤이상의 작품 세계

- 칸타타 「사선에서 An der Schwelle」 (1975)를 중심으로

#### 1) 작품배경

윤이상의 삶에서 정치는 뗄 수 없는 불가분의 관계에 있다.<sup>49)</sup> 그는 일제시대 독립 운동을 시도하다가 감옥살이를 하였고 1967년에는 독일에서 국가정보원으로부터 조작된 간첩사건 때문에 서울로 납치되어 사형선고까지 받았으며 계속해서 민주항쟁과 구명운동에 연루되어 왔다. 이러한 삶의 여정은 자연스럽게 그의 작품에 내제되었으며, 시기에 따라 점진적인 변화를 보였다. 1960년대 유럽에서의 활동 초기의 작품에는 이러한 경향이 거의 구체화되지 않았었다. 그러나 1967년 동백림 사건 이후 그의 음악세계는 사회적 정치적 메시지를 담기 시작하였고, 1980년대 후반 1990년대 들어가서는 이러한 메시지를 한 단계 높여서 인간에 대한 관심으로 승화시켰다.

음악과 정치와의 관점에서 윤이상의 입장은 직접적으로 정치적인 메시지를 담고자하는 태도와는 구별된다. 윤이상은 음악이 ‘사람의 소유물’이 아니고 ‘우주적 힘’이기 때문에 음악을 통해 사람들을 깨우치고자 노력하였고, 후기로 올수록 더욱 뚜렷해지는 <인간적인 것>, <인간>에 대한 연민과 애정은 그의 정치적 성향을 보다 완화적으로 표현하게 하였다. 그렇지만 「광주여 영원히」와 「화염속의 천사와 에필로그」 등의 몇몇 예외적인 작품도 있다. 한편, 음악에서 인간 해방을 꿈꾸던 시기에 윤이상의 작품 중에서 ‘중간적 작품’<sup>50)</sup>들이 있다. 여기서 ‘중간적’이라는 것은 일종의 ‘소품적’이라는 말로 대신할 수도 있으며, ‘A와 B를 섞어 놓은’ 작품이기도 하다. 이 A와 B는 윤이상에게 있어서 어느 ‘시대’ 또는 어떤 ‘장르’의 결합이고, 나아가서는 그가 추구하였던 세계 즉 동양과 서양적 요소의 접목이 된다. 이런 경향은 독일

49) 오희숙, 『20세기 음악 2 (시학)』 (서울: 심설당, 2004), p183.

50) 강의 자료 참조 - 홍은미, 「윤이상 아카데미」, 부암아트홀, 2007.

의 음악학자 다누저(H. Danuser)가 설명한 ‘중간음악’<sup>51)</sup>이라는 개념에 포함되기도 한다. 이런 특징을 갖는 작품들은 다음과 같다.

<표 10> 중간적 작품 목록

작곡연도	작품명
1975	칸타타 ‘사선에서’
1976	바이올린 독주를 위한 ‘대왕의 주제’
1978	대관현악을 위한 무용적 환상 ‘무악(舞樂)’
1981	바이올린 협주곡 Nr. 1
1983	두 대의 바이올린을 위한 ‘소나티나’
1983/84	두 대의 오보에(플룻)를 위한 ‘인벤션’
1983/85	‘리나가 정원에서’
1983/86	바이올린 협주곡 Nr. 2
1983/87	교향곡 Nr. 1 - 5
1988	‘환상적 단편’
1989	실내 교향곡 II - ‘자유의 희생자들에 바침’
1992	바이올린 협주곡 Nr. 3

51) 20세기 음악의 양식적, 미학적 ‘새로움’은 매우 개성적으로 실현되었고, 이와 더불어 ‘다양성’이라는 주요 특징을 보이기 때문에 대표적 조류를 한마디로 설명하기가 불가능하다. 그러므로 이 시기의 음악을 좀 더 구체적, 체계적으로 이해하기 위해서는 이 기간을 세분화하는 작업이 필수적이며 이 흐름을 파악하는데 단서가 되는 4가지 개념에는 ‘신음악-중간음악-아방가르드-포스트모더니즘’이 있다. 이 개념들은 ‘음악 양식적 특성’과 ‘미학적 측면’에서 20세기 음악 가운데 획기적인 변화를 보여주는 음악경향을 설명하는 것이기 때문에 이러한 개념에 의한 음악분류는 대략 시대적인 구분과도 일치한다. 그중 ‘중간음악’은 1920년대 1차 세계대전 이후 ‘신 음악’의 제2세대에게 나타나는 것으로, 주요 작곡가로 힌데미트(P. Hindemith), 크세넵(E. Kreneck), 바일(K. Weill), 아이슬러(H. Eisler), 프랑스 6인조가 있다. 이들은 예술 철학적 시각에서 모두 ‘전통적 미학’과의 단호한 결별을 선언하였고, 음악을 인간의 ‘삶’과 ‘일상생활’에 돌려줘야 한다고 생각하였다. 그래서 음악작품에서 ‘예술음악’과 음악의 ‘기능성 및 ‘목적성’을 추구하였다. 이러한 신 음악의 제2세대들의 작품과 확장된 음악관을 음악학자 다누저는 ‘중간음악’이라는 개념으로 설명하였으며 여기서 ‘중간’의 위치는 두 가지 관점에서 볼 수 있다. 우선 예술에 대한 요구의 관점에서 이들은 낭만적 예술 종교관이 보여 주었던 <높은> 관념적 예술관과 민속음악이나 저급음악(Kitsch : 통속적이고 천박한 행위 또한 그러한 류의 것.), 유행음악이 대변하는 <낮은> 예술관의 중간에 위치한다는 것, 그리고 둘째로 음악재료의 수준에 있어서 힌데미트, 아이슬러, 크세넵 등은 한편으로 자유 무조성 또는 12음기법 등을 사용하였지만, 쇤베르크 악파의 음악과는 다르게 조성의 틀을 의식적으로 사용한다는 것이다. 즉 음악 양식적인 측면에서도 이들의 음악은 진보와 복고적 성향 사이에, 역사적으로 <앞으로> 나아가는 경향과 <뒤로> 되돌아가는 경향의 사이를 고수하였다. 이러한 음악의 예로는 힌데미트의 ‘피아노 모음곡’(1922)이나 바일의 ‘서푼짜리 오페라’(1928)가 있다. - 오희숙, “신음악-중간음악-아방가르드-포스트모더니즘 : 20세기 음악의 패러다임 변화에 대하여”, 『음악연구』, (서울: 한국음악학회, 1996), 제13집, 참조.

이 중에서 1975년 작곡된 칸타타<sup>52)</sup> 「사선에서」는 나치 탄압의 희생자였던 하우스호퍼의 시집 「모아비트 소네트<sup>53)</sup>」(Moabiter Sonette)<sup>54)</sup>(1946)의 두 편의 시와 성경 「이사야 (41장 10절)」, 「고린도후서 (12장 9-10절)」의 구절을 텍스트로 한 작품으로써 문학적 장르의 중간적 성격을 가진 작품이다. 이 작품은 윤이상이가 간접적이든 직접적이든 자신의 음악을 통해 정치적 메시지를 전달하고자 한 시도에서 나온 첫 작품이라는 점에서 의의가 있다.

한편, 윤이상은 ‘억압받는 자’라는 주제에 대한 관심이 많았다. 비단 「사선에서」뿐만 아니라 독일의 여류 소설가로서 2차 대전 시기에 사회주의 운동 경력 때문에 정치범으로 수감되었던 루이제 린저(Luise Rinser, 1911-2002)의 일기제목을 자신의 「실내 교향곡 제2번」의 작품명으로 과감히 사용하였으며, 나치를 피해 스웨덴으로 망명한 유대계 여류 시인인 넬리 작스(Nelly Sachs, 1891-1970)의 시를 「밤이여 나뉘어라」와 「교향곡 제5번」의 텍스트로 사용하기도 하였다.

## 2) 작품 개괄

52) 원래 이태리의 ‘cantare’(노래하다)에서 유래된 말로써 상대적인 말인 소나타(sonata)와 함께 악곡의 서로 다른 여러 가지 유형을 지칭하는 말로 사용되어 왔다. 1620년 이전에 출판된 한 곡집을 보면, 이 단어는 유절 변주곡 형식으로 된 아리아에 사용되었다. 그 후 2-30년 동안 칸타타 작곡가들은 이 형식도 그렇고 다른 어떠한 형식도 일관성있게 따르는 일이 없었다. 당세기 중반에 접어들면서 ‘칸타타’는 서정적인 내용의 가사나 극적인 요소를 갖는 가사에 붙인 레시터티브와 아리아가 서로 교체되는 여러 악장으로 된 통주저음 반주부가 붙은 독창 성악곡을 의미하게 되었다. 그러나 한편, 19세기에 이르러서는 합창음악 중에 ‘중중 한 명 또는 두 명의 독창자를 포함한 합창’과 관현악을 위한 작품 부류가 있었는데, 이런 종류의 곡은 극적 또는 이야기체의 극적 성격을 지닌 가사에 붙여진 것이지만 무대 공연보다는 오히려 음악회용으로 만들어진 것이었다. 여기에 속해 있는 작품의 명칭은 확실히 정해져 있지 않았고, 종교적인 소재 혹은 교훈적인 소재를 다룬 길고 정교한 작품은 일반적으로 ‘오라토리오’, 길이가 조금 짧거나, 극적인 성격이 적게 있거나, 아니면 세속적인 소재를 다루고 있는 작품들은 때때로(작곡가·출판사 혹은 역사가 등에 의해) ‘칸타타’라고 불려졌다. - D.J. Grout and C. Palisca, *A Western Music History*, 세광음악출판사 역, (서울: 세광음악출판사, 1996), p375, pp 663-665.

53) 정형시(定型詩) 중에서 가장 대표적인 시의 형식.

54) 히틀러 암살시도 등의 반(反)나치 운동으로 베를린의 모아비트 구역 레르터(Lehrter) 거리의 감옥에 갇혀 처형을 기다리며 그곳에 있는 동안 내적인 영혼의 번뇌, 고통뿐만 아니라 자살에 대한 생각 등을 주제로 한 하우스호퍼의 유언시.

그는 「사선에서」를 작곡하기 전에 「오, 연꽃 속의 진주여!」나 오페라 등의 성악곡을 작곡하여 동아시아적인 종교나 신비 혹은 훨씬 은유적인 배경을 접근시키는 등 인간세계를 반영하는 신의 세계를 표현하였다. 그러나 여기서는 하우스호퍼의 시의 내용도 윤이상이 체험한 삶의 내용과 매우 흡사할 뿐더러 의식적으로 지나간 과거를 음악적으로 표현해 보고자 하는 등 개인적인 접근이 뚜렷이 드러난다. 즉, 이 곡은 윤이상이 고통 받았던 경험을 배경으로 그린 첫 번째 작품인 동시에 자신의 경험 즉 불법, 폭력, 감옥과 고문 등을 다룬 곡이며, 이로부터의 자유와 해방을 위한 투쟁은 작곡의 원형이 되었다.

한편, ‘사선에서’라는 시사적 제목의 작품은 삶과 죽음의 경계라는 뜻뿐만 아니라 다음으로 이어지는 거대한 계획의 서막을 열려졌음을 뜻하기도 한다.<sup>55)</sup> 즉, 윤이상은 이 곡을 통해 기악곡의 새로운 창작 시기를 열었는데, 기악곡을 만들었던 동아시아적인 요소를 보다 다양하고 변화무쌍한 방법을 통해 새로운 기악곡의 형식으로 만들었으며, 좀 더 직관적이고 이해하기 쉬운 방법을 가지고 문제의 의미를 표출하고자 하였다. 희망이 없는 이들을 위한 신의 위로를 중심 테마로 하여 인간성과 세계 평화의 사고를 보다 강하게 표현하였다.

이 곡은 바리톤, 여성합창, 오르간, 기타 악기들을 위한 칸타타로써, 1975년 4월 5일 서독 카셀의 현대종교음악주간에 성 마르틴(Kassel St. Martin) 교회에서 클라우스 마르틴 치글러(Klaus Martin Ziegler)의 지휘, 페터 슈바르츠(Peter Schwarz)의 오르간, 윌리엄 피어슨의 바리톤(William Pearson), 리아스 여성 실내 합창단 (Frauen des RIAS-Kammerchors)의 여성합창으로 초연되었으며, 연주시간은 약 17분이다.<sup>56)</sup>

55) Stephan Ilja, "Kontinuität als Schaffensprinzip. - Über zyklische Zusammenhänge im Werk von Isang Yun" 『윤이상의 창작세계와 동아시아 문화』, 송화숙 옮김, (서울: 예술, 2006), p106.

56) Isang Yun, CD IYG 004 of the International Isang Yun Society, (©2005, P 1979+ 2005)의 영문 서문을 번역하여 참고하였다.

칸타타의 첫 부분은 ‘죽음’과 관련되어 있고, ‘사슬에서 해방됨’의 주제를 가진 하우스호퍼의 두 번째 시는 외부의 사슬에서 해방된 자유가 내부의 사슬 또한 해방시켰다는 의미를 갖는다.

작품의 가사가 되는 시의 형식은 ‘2개의 4행시’(two quatrain)와 ‘2개의 3행시’(two tercets)로써 2종류 (I: An der Schwelle, II: Entfesselung)의 시로 구성되어 있다. 여기서 시의 주요 텍스트는 바리톤이 이야기의 주인공이 되어 노래하며, 대조적으로 이사야와 고린도후서의 성경구절은 여성합창이 주로 높은 음역대에서 노래한다. 성악에서는 쇤베르크 이후 관습적으로 표현되었던 ‘말하기’(speaking)와 ‘노래하기’(singing)의 점진적인 변화를 볼 수 있다. 여기서 ‘말하기’는 ‘리듬적으로 말하기’(rhythmically spoken), ‘음고를 갖고 말하기’(spoken on pitches), ‘말하듯 노래하듯’(half spoken-half song)의 3가지 종류로 표현되는데, 이러한 것은 쇤베르크의 ‘Sprechstimme’와 같은 표현 방법들이다. 텍스트들의 정렬은 ‘I: 시 - II: 성경(고린도후서) - III: 시’의 3부 형식의 대칭 구조를 이루고 시 I과 III은 성경 이사야를 중심으로 각각 3부 구조를 갖는다.

대부분 수직적 음향은 그 개별음들이 작곡가의 의도대로 예비되어 구성되었고, 하나님과 사탄, 절망과 희망은 높고 더 높은 음역들과 함께 음향 덩어리로 증대되기도 하였다. 음악적 시간에 따라 텍스트를 개인적 경험에 따라 주관적으로 해석하여 모티브들에게 양극성을 부여했는데, 이것은 윤이상의 ‘양과 음’ 사상의 작곡적 스타일과 상응된다.

윤이상은 이 작품을 포함하여 바리톤, 여성합창, 소관현악을 위한 「현자」(1977)와 「나의 땅, 나의 민족이여」(1986/1987)의 총 3개의 칸타타를 작곡하였다. 이런 윤이상의 세 편의 칸타타가 가지는 기독교적 언표력은 우리 시대가 기대하는 종교음악에 대한 본질적 희망을 충족시킨 거라고 할 수 있다.<sup>57)</sup>

---

57) 김용환, 『윤이상 연구』, (서울:(주)시공사, 2001), p84.

### 3) 작품의 외부적 요소 분석

#### (1) 성악 가사

다음은 칸타타 「사선에서」 텍스트의 독일어 원문 가사<sup>58)</sup> 및 한국어 번역 가사<sup>59)</sup>이다.

#### I.

☐ Die Mittel, die aus diesem Dasein führen,  
이 삶을 끝장내줄 수단들을  
ich habe sie geprüft mit Aug' und Hand.  
나는 내 눈과 손으로 똑똑히 봐두었다.  
Ein jäher Schlag - und keine Kerkerwand  
단 한방이면 - 제 아무리 단단한 감방의 벽도  
ist mächtig, meine Seele zu berühren.  
내 영혼을 가두어둘 수 없으리라.

☐ Bevor der Posten, der die Tür bewacht,  
감방문을 지키는 간수가  
den dicken Klotz von Eisen sich erschlösse,  
철문을 열기도 전에  
ein jäher Schlag - und meine Seele schösse  
단 한방이면 - 내 영혼은 광명 속으로  
hinaus ins Licht - hinaus ich ferne Nacht.  
날아갈 것이다 - 떠나면 암흑 속으로

☐ *Fürchte dich nicht, ich bin mit dir;  
weiche nicht, denn ich bin dein Gott.  
두려워 말라 내가 너와 함께 함이니라.  
놀라지 말라 나는 네 하나님이 됨이니라.*

58) 작품 분석의 편의성을 위해 '☐' 등은 하우스호퍼의 시에, '☐' 등은 성경구절에 임의로 표기한 문자 표다.

59) 이수자, 앞의 책, pp58-60. : 최성만·홍은미 역, 『윤이상의 음악세계』, pp528-535. 재인용.

(Jesaja 41, 10 - 이사야 41장 10절)

☐C Was andre hält an Glauben, Wünschen, Hoffen,  
세인들을 믿음과 소망과 희망에 붙들어 매는 것이  
ist mir erloschen. (Ich stärke dich) Wie ein Schattenspiel  
내게는 사라져 버렸다. 그림자 놀이처럼.  
scheint mir das Leben, sinnlos ohne Ziel.  
삶은 내게 아무 의미도 목표도 없다.

☐b *Ich stärke dich , ich helfe dir,  
ich halte dich durch die rechte Hand  
meiner Gerechtigkeit.*  
내가 너를 굳세게 하리라, 참으로 너를 도와주리라.  
참으로 나의 의로운 오른손으로  
너를 붙들리라.

(Jesaja 41, 10 - 이사야 41장 10절)

☐D Was hält mich noch-die Schwelle steht mir offen.  
무엇이 나를 아직도 붙들고 있는가. 죽음의 문턱이 바로 눈앞에 있는데  
Es ist uns nicht erlaubt, uns fortzustehlen,  
우리에겐 슬며시 달아날 권리도 없다.  
mag uns ein Gott, mag uns ein Teufel quälen.  
우리를 괴롭히는 것이 신이든 악마이든 간에.

☐c *Der Herr hat zu mir gesagt : Laß dir an meiner Gnade genügen,  
denn meine Kraft ist in den Schwachen mächtig. Darum will ich  
mich rühmen meiner Schwachheit, auf dass die Kraft des Herrn  
bei mir wohne.*  
*Darum bin ich guten Mutes in Schwachheit, in Mißhandlungen, in  
Nöten, in Verfolgungen, in Ängsten, denn wenn ich schwach bin,  
so bin ich stark.*

주께서 내게 이르시기를 내 은혜가 네게 족하도다 이는 내 능력이 약한 데서 온전하여짐이라 하신지라. 이러므로 도리어 크게 기뻐함으로 나의 여러 약한 것들에 대하여 자랑하리니 이는 그리스도의 능력으로 내게 머물게 하려 함이라. 그러므로 내가 그리스도를 위하여 약한 것들과 능욕과 궁핍과 핍박과 곤란을 기뻐하노니 이는 내가 약할 그때에 곧 강함이니라.

(2. Korinther 12, 9 und 10 - 고린도후서 12장 9-10절)

## II.

☐E Seit Wochen bin ich nun an Hand und Fuß

얼마 전 나는 손과 발을 묶고 왔던

von Fesseln frei. Noch weiß ich kaum zu sagen,

사슬에서 풀려났다. 아직도 나는 모른다.

ob ich sie lang, ob ich sie kurz getragen,

얼마나 오랫동안 그 사슬에 묶여 있었는지를

ob ich ein zweitesmal sie tragen muß.

또 언제 다시 묶이게 되는지도.

☐F Sie haben mich gelehrt, dass andre Ketten

그동안 나는 배웠다 견디고 풀기가

zu dulden wie zu lösen schwerer sind:

더 어려운 사슬들이 있다는 것을.

Begierden, Wünsche, die sich aus dem Kind

그것들은 욕망과 소망이라는 사슬, 이들은

in Mannestrotz und Greisenhärte retten.

한 아이를 젊음의 투지와 노년의 완고함으로 이끈다.

☐d Fürchte dich nicht, ich bin mit dir;

두려워 말라 내가 너와 함께 함이니라.

☐G Die großen Feßler, die das Herz versteinen,

심장을 돌처럼 굳게 하는 이 무거운 사슬들.

*weiche nicht, denn ich bin dein Gott.*

놀라지 말라 나는 네 하나님이 됨이니라.  
 des Willens Lüste, wie sie Buddha nennt,  
 번뇌, 부처가 말했던 것처럼  
*Ich stärke dich, ich helfe dir auch,*  
 내가 너를 굳세게 하리라, 참으로 너를 도와주리라.  
 das Christentum als harte Sünden kennt, -  
 기독교가 죄악이라고 부르는 그것.  
*ich halte dich durch die rechte Hand meiner Gerechtigkeit.*  
 참으로 나의 의로운 오른손으로 너를 붙들리라.  
 (Jesaja 41,10 - 이사야 41장 10절)

㉞ die Feßler, die der Gnade Macht verneinen -

은총의 힘을 부정하는 그 사슬들.

Bin ich von ihnen freier als ich war,

내가 이들로부터 전보다 더 자유로워졌다면

so dank ich diesem letzten halben Jahr...

그건 지난 반년 동안의 경험 덕분이리라...

## (2) 기악 편성

이 작품에서는 현악기를 악기 편성에 포함시키지 않았다. 오직 목관 악기  
 군에서는 베이스 플룻을 교대로 사용한 플룻과 오보에, 금관 악기군에서는  
 트럼펫과 트럼본만을 배치하였으며, 다양한 타악기의 사용으로 음향효과와  
 분위기의 예비 및 반전을 모색하였다. 음향체의 이동 및 색채감은 주로 오  
 르간의 음색과 악기들 간의 결합을 통해 이루어진다. 다음은 이 곡에 편성  
 된 악기의 종류이며, 악보에 표기된 독문이름은 물론 영문이름<sup>60)</sup> 및 약자를  
 같이 표기하였다.

60) 본 논문의 작품 분석에 있어서 악기 명을 지칭할 때는 영문이름 및 약자로 통일하였다.

<표 11> 기악 편성 분류

목관악기군			금관악기군			건반악기군		
독문이름	영문이름	영문약자	독문이름	영문이름	영문약자	독문이름	영문이름	영문약자
Flöte (B.Fl.)	Flute (B.Fl.)	fl.(B.fl.)	Trompete	Trumpet	tpt.	Orgel	Organ	org.
Oboe	Oboe	ob.	Posaune	Trombone	tb.			
타악기군								
독문이름			영문이름			영문약자		
Xylophon			Xylophone			xyl.		
Gong(3 <sup>61</sup> )			Gong(3)			gong		
(kl.)Zimbeln(2)			Crotales(2)			crot.		
Tom-Tom(3)			Tom-Tom(3)			t.t		
Holzblock(5)			Woodblock(5)			w.bl.		
Tempelblock			Temple Block			t.bl.		
Becken(3)			Crash Cymbals(3)			cymb.		
Triangel(2)			Triangle(2)			trgl.		

### (3) 전체 구조

#### ① 성악부와 기악부의 정렬 구조

전주부를 제외하고 시의 시작 부분부터 후주부를 포함한 곡의 끝까지는 서로 다른 간주부로 연결된다. 즉, section<sup>62)</sup>들의 사이에는 간주부가 존재하며 후주부를 간주부로 포함했을 때 간주부는 곡 전체에 걸쳐서 총 10번 등장한다.

한편, 간주부는 텍스트를 연결해 주는 방법에 따라서, 다음의 2가지 패턴의 형태를 갖는다.

61) 약기 수.

62) 작품의 용이한 분석을 위해 A, a, ①등으로 나눈 구간들을 통칭하는 용어로 section이란 단어를 사용하였다.

패턴 ㉠ : 모든 악기의 소리가 정지하는 형태  
 패턴 ㉡ : 하나 이상의 악기 소리가 지속하는 형태

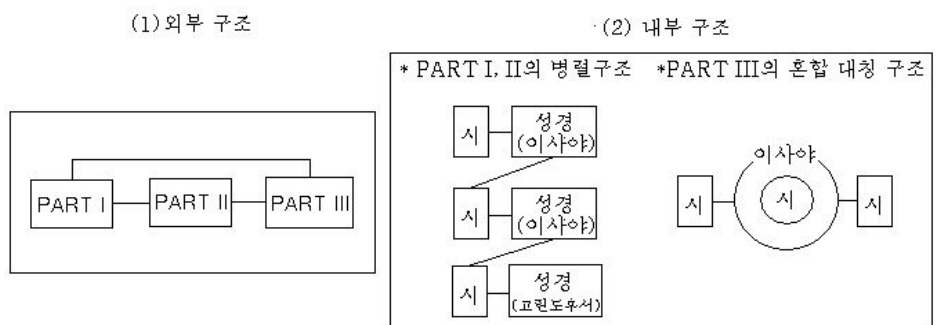
이 때 패턴 ㉠은 총 8번, 패턴 ㉡는 총 12번이 등장한다.

또한, 각 section의 이동은 간주부가 패턴 ㉡의 형태일 경우, 주로 오르간이나 저음악기의 음향으로 연결되며, 그 음향은 개별음과 음군의 다양한 조합으로 이루어진다. 간주부의 길이는 간주⑦과 ⑩을 제외하고는 1 - 4마디로 짧으나 명확한 경계를 찾기 어려운 부분도 있다. 간주부는 주로 앞의 텍스트로 인해 조성된 곡의 음악적 분위기를 전환시키거나 이어지는 텍스트의 극적인 표현을 예비해 주는 기능을 한다.

한편, 윤이상은 자신의 작품에서 3부 구조를 자주 사용하였는데, 이 작품도 외부적으로는 PART I과 PART III는 PART II의 고린도후서를 중심으로 서로 대칭적 위치에 놓여 있으면서 3부 구조를 형성하고 있다. 내부적으로는 PART I과 II를 합치면 ‘시 - 성경(이사야) - 시 - 성경(이사야) - 시 - 성경(고린도후서)’의 병렬구조, PART III를 단독으로 보면 ‘시 - 성경(이사야와 시의 혼합)-시’의 혼합 3부 대칭 구조의 두 가지로 구성되고 있음을 확인할 수 있다.

다음은 전주부를 제외한 이 곡의 PART I-III의 외부 및 내부 구조를 정리한 것이다.

<그림 1> PART I-III의 외부 및 내부구조



<표 12> 정렬 구조 분석 (전주부 1-9마디 제외)

PART	PART I				
텍스트	[A] 4행	간주①	[B]4행	간주②	[a]이사야
마디	10-24	25-29/2	29/3-48	49	50-60
성악파트	Bariton	-	Bariton	-	Women's Chorus
연결형태 (지속악기)	패턴 ①	패턴 ② (ob.+B.fl.)	패턴 ② (org.)	패턴 ①	패턴 ①
PART	PART I				
텍스트	간주③	[C] 3행	간주④	[b]이사야	간주⑤
마디	61-62	63-74	75-77	78-86	87-89/1
성악파트	-	Bariton	-	Women's Chorus	-
연결형태 (지속악기)	패턴 ①	패턴 ② (ob.+tpt.+trgl. .+org.)	패턴 ② (Org.)	패턴 ② (tpt.+tb.+cym b.+org.)	패턴 ①
PART	PART I		PART II <sup>63)</sup>		
텍스트	[D] 3행	간주⑥	[c]고린도후서		
마디	89/2-99	100-103	104-122	123-138/2	138/3-141
성악파트	Bariton	-	Women's Chorus		
연결형태 (지속악기)	패턴 ② (B.fl.+tpt.+tb.)	패턴 ② (org.)	패턴 ② (org.)		
PART	PART III				
텍스트	간주⑦	[E] 4행	간주⑧	[F] 4행	간주⑨
마디	142-165/2	165/3-176	177-178	179-192	193-194
성악파트	-	Bariton	-	Bariton	-
연결형태 (지속악기)	패턴 ② (B.fl.)	패턴 ② (t.t+org.)	패턴 ①	패턴 ② (tb.+t.t)	패턴 ② (org.)
PART	PART III				
텍스트	[d] 이사야 + [G] 3행	[H] 3행	간주 ⑩ (후주부)		
마디	195-224/2	224/3-234	235-246		
성악파트	Women's Chorus +Bariton	Bariton	-		
연결형태 (지속악기)	패턴 ①	패턴 ② (org.)	패턴 ①		

② 빠르기(Tempo)의 설정

이 곡은 전체가 4/4박자로, 리타르단도(rit.)나 아첼레란도(accel.)등의 사용으로 빠르기에 다양한 변화를 주고 있다. 그러나 설정된 빠르기는 시간의 흐름에 따라 정확하게 지킨다는 개념보다는 상대적인 크기에 불과하고 통상적인 템포의 개념을 상징하는 표시로 적용될 수 있다. 특히, 선율적이고 공간적인 음향의 움직임은 외부적 요인의 통제에 조절되는 것이 아니라, 악기 간의 호흡 및 프레이즈의 구성, 배경이 되는 분위기와의 적절한 균형 유지를 통해 조절된다.

다음은 마디에 따른 tempo 변화를 분석한 표이다.

<표 13> 마디에 따른 tempo 변화

마디	1-49	50-103	104-122	123-138/2	138/3-165/2	165/3-234	235-246
빠르기 (M.M)	60	66	78	52	78	66	46

(4) 윤이상 음악 어법의 특징<sup>64)</sup>

윤이상의 작품에는 현대성과 전통성이 공존한다. 이는 청중에게 음악적 해석을 용이하게 하는 어법을 제시할 뿐 아니라, 작품의 세부 구조 분석에 갖대의 역할을 한다. 따라서 음악사 속에서 오랫동안 작용하여 상징화된 관용 어법들과 그가 사용한 주요 서양 음악어법을 살펴보도록 한다.

① 12음렬 기법

윤이상은 쇤베르크의 제자인 요셉 루퍼에게서 12음렬 기법을 배우지만 음렬 작법 자체보다는 사상적인 면에서 보완을 시도하였다. 왜냐하면 12음을

63) 각 section은 텍스트와 순수 기악으로 연주되는 간주부로 구분하였으나, PART II는 템포의 변화에 따라 다시 세부적으로 구분하였다.

64) 홍은미, “윤이상, 또 하나의 르네상스”, 한국음악학회 · 윤이상평화재단 역, 『윤이상의 창작세계와 동아시아 문화』, (서울: 예술, 2006), pp124-130 참고.

단순히 서로 연관시키는 것으로는 한국인인 그 자신의 표현을 찾을 수 없었기 때문이었다. 한국의 음악은 주로 다섯 개의 주요음으로 구성되어 있는데 서양의 열 두 개의 반음보다 숫자적인 면에서 결코 적은 개념이 아니라 오히려 하나하나의 음들이 처음 시작에서부터 사라질 때까지 변화의 법칙에 의거하여 훨씬 더 풍부한 음향적 인상들을 가져올 수 있다는 의미로 해석하였다. 여기서 변화의 법칙이란 도교적인 개념을 빌어서 설명하자면 하나하나의 음들이 울리기 시작하자마자 이미 그 속에 자신의 진행가능성을 내포하고 있으며 이것이 끊임없이 변형을 추구하며 전개되는 과정이 언어적인 성격을 갖도록 한다는 것이다. 그리고 주요음을 맴도는 모든 음악적 표현들은 음과 양의 원칙이 정(靜), 동(動)의 상관관계 원칙으로써 작용하는 과정 중의 한 부분인 것이다. 그렇기 때문에 사실 그의 작품에서 12음렬을 찾아내는 것은 그다지 큰 의미가 없을지 모른다. 다만 거의 완벽에 가까운 12음렬 기법이 구사되고 있음에도 불구하고 그 음렬을 잊게 만드는 표현력에 대한 감탄을 위하여 존재한다고 볼 수도 있다.

## ②주요음 기법

윤이상의 주요음 기법은 중세의 선법에 있어서 도미넌트(dominant)의 개념을 가지고 설명할 수 있다. 고전주의 시대의 3화음의 법칙 또한 그것의 연장선에서 이해할 수 있고 음 하나 하나가 선율로서 주장하는 것 보다 몇 개의 음이 모여 유기적으로 기능하며 나타냄으로써 좀 더 강한 인상을 빚어낼 수 있다는 점이 청중의 짐을 덜어주는 방향으로 작용한다. 다만 윤이상의 시대는 더 이상 기능화성의 시대가 아니고 그의 어법의 모태인 동아시아 음악도 폴리포니적인 음악이 우세했던 시기의 서양음악의 성향과 유사하므로 자연스레 더 먼 시기의 전통과 융합하게 되는 것이다.

## ③ 협화음정과 불협화음정

윤이상에게 있어서 완전한 협화음정들은 바로 인간의 자연적인 본성을 의미한다. 그는 4도나 5도의 음정 속에 인간적인 본성을 상징적으로 담아내는

한편 2도와 같은 불협화음정으로 하여금 그러한 순수성을 지켜내기 힘들게 만드는 상황적 요인을 표현하게 하고 있다. 물론 이 두 가지 요소가 분리되어 교대로 나타나는 것이 아니라 거의 매순간 뒤섞여 나타난다. 오보이스트인 하인츠 홀리거(Heinz Holliger)도 발터-볼프강 슈파러(Walter-Wolfgang Sparrer)와의 인터뷰에서 윤이상의 음악에서 갑자기 3화음적인 소리가 들리면 방해가 되곤 했는데 시간이 가면서 이런 식의 하모니에 익숙해져 갇음을 고백하고 있다.

난 이제 (윤이상의 음악에서) A와 F#과 C가 함께 울리면 감3화음을 듣는 것이 아니라 A라는 살아있는 음과 두 개의 Shaktis 같은 음들, 즉 근처에서, 거울에 비친 두 개의 단3도로서 위와 아래에서 이 음을 들여다보고 있는 형국의 소리를 듣는다. 따라서 나는 이 음들이 나중에 G나 H로 해결이 되든 말든 개의치 않는다. 나는 그것을 그저 소리로서 인지한다.

#### ④ 복합적 상징성

윤이상의 작품은 서양악기를 위한 것이기 때문에 우선적으로 서양의 상징성을 표방한다. 그는 여기에 동아시아적인 상징성을 오버랩 시켜 듣는 이로 하여금 시공을 초월한 보편성으로 받아들이게 만든다.

윤이상에게 있어서 하프가 아닌 다른 현악기들은 안정적이고 원형적인 것을 의미한다. 반면에 팀파나나 금관악기들이 지닌 원시성은 자연재해와도 같은 거대한 위협으로 묘사된다. 이들 양 극단을 중재하는 것은 목관악기로서 고정되지 않은 다양함으로 ‘인간적인 것’을 표현해 낸다.

윤이상은 이러한 상징성을 또 다른 상징성들과 다채롭게 결합시킴으로써 청중으로 하여금 쉽 없이 흐르는 음악만큼이나 쉽 없이 생각하게 만드는 힘을 가지고 있다. 예를 들어 관현악곡의 경우 모든 악기들이 한 방향을 향하는 fff나 ffff를 제외한 경우 음색의 마구잡이 혼합을 최대한 자제하고 각 악

기군의 상대성을 대비시킴으로써 서로 다름을 부각시키는데 이것은 각각 상징하는 것이 무엇이든 간에 시간성에 있어서 다시금 정적인 흐름과 동적인 흐름을 탄다. 또한 정과 동의 상징성을 관현악의 두께에도 부여하기 때문에 청중은 4/4나 5/4 따위의 박자기호 또는 메트로놈 지시에 의한 템포를 느끼는 것이 아니라 전체적인 기운의 동함과 쇠함을 느끼게 된다.

#### 4) 작품의 내부적 요소 분석

앞에서 언급했듯이 전주부를 제외하고 이 작품은 크게 PART I, II, III로 구분할 수 있으며, PART I은 4개의 시(A~D)와 2번의 이사야 성경구절(a~b)과 6번의 간주(①~⑥), PART II는 고린도후서 성경구절(C), PART III는 4개의 시(E~H)와 1번의 이사야 성경구절(d)과 4번의 간주(⑦~⑩)으로 구성된다.

따라서, 작품의 세부 구조와 특징은 각 section의 흐름에 따라 우선 PART I, II, III으로 구분하고, 기악부와 성악부의 진행 및 상호 관련성, 음향적 효과와 분위기 표출 방법 등을 통해 분석할 수 있다.

##### (1) PART I의 분석

###### 가. 전주부의 분석(1-9마디)

###### 가) 주요음 분석

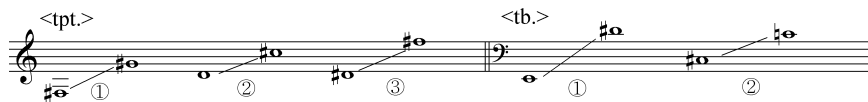
1-9마디는 곡 전체에서 전주부에 해당하는 부분으로 출현하는 악기는 [fl. - ob. - tpt. - tb. - t.t- gong - cymb. - org.]으로 템포는 ‘♩ca.60’의 빠르기로 설정하고 있다. 곡의 처음은 p(피아노)의 세기로 gong이 시작하는데 이는 한국의 전통음악에서 ‘박’이 곡의 시작과 끝을 알리는 기능을 했듯이, 각 section의 처음이나 마지막 부분에서 gong의 음향을 들을 수 있다.

이에 한 박자의 휴지(休止) 후에 약음기를 착용한(con sord.) 트럼펫과 트

트럼본이 트릴(tr.)과 플라터쥬에(Fltzg.)로 역시 처음에서 p로 약하게 시작하여 fff(포르티시모)까지 점차 상승한다. 이런 상승진행은 곧 ppp(피아니시시모)까지 음량이 떨어지면서 극도의 다이내믹의 대조를 보이면서 사라진다. (악보 1-3마디)

이 때 음고가 상승하는 범위는 트럼펫에서는 좁게 나타나며, 트럼본에서는 넓게 나타난다. 즉, 트럼펫은 첫 3마디 동안 3번의 상승을 통해 ①F#65에서 g#1 ②d1에서 c#2 ③d#1에서 f#2까지 도약했으며, 트럼본은 2번의 상승(66)을 통해 ①E에서 d#1 ②c#에서 c1까지 도약한다. 이 때 트럼펫의 최고음은 완전 4도의 관계로 도약하는 특징을 갖는다.

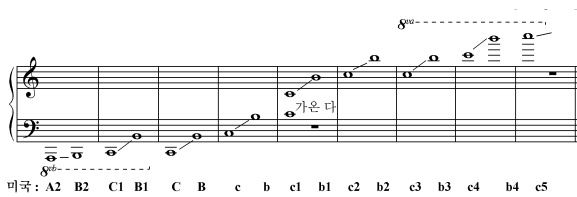
<그림 2> 트럼펫과 트럼본의 도약진행 (1-3마디)



1-3마디의 트럼펫과 트럼본에서는 12음렬이 사용되었는데, 트럼펫에서는 장2도 3개, 장3도 2개, 단2도 2개, 단3도 2개, 완전4도 2개, 트럼본에서는 장3도 2개, 장2도 1개, 단3도 5개, 단2도 3개가 사용되어 주로 3도와 2도 관계의 음렬들로 구성되어 있다. 각 악기의 음렬과 음정관계(67)는 다음과 같다.

65) 특정음을 지시할 경우 -음고는 다르지만, 음이름이 같은 음을 구별하기 위해 -에는 미국식 표기법을 사용하였고, 보편적인 음을 지시할 경우에는 우리나라 음이름을 사용하였다.

<그림 3> 옥타브의 미국식 표기법

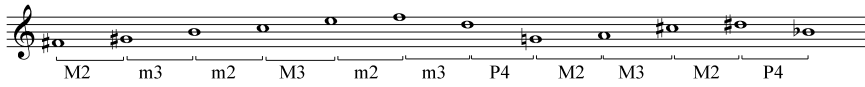


66) 트럼본의 상승진행에서 중간에 2번의 2도 아래 하강을 하지만 곧 상향하고 있어서 전체 상승 횟수에서는 제외한다.

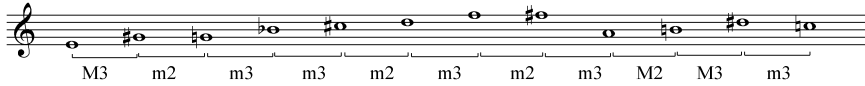
67) 악보에서 음렬들은 오선 안에 존재하는 음으로 표기하고, 음정관계는 작은 범위의 음정을 우선으로 선택하였다.

<그림 4> 트럼펫과 트럼본의 음렬 (1-3마디)

<트럼펫의 음렬>



<트럼본의 음렬>



플룻과 오보에는 트럼펫과 트럼본, 타악기의 연주가 끊어진 후 5마디 마지막 박에서부터 시작한다. 이들 악기도 상승의 선율곡선을 보이는데, 주로 긴 음가의 옥타브 도약으로 이루어졌다. 플룻은 ‘미<sup>b</sup>’의 1번 옥타브 도약과 ‘라’의 3번 옥타브 도약을 하고, 오보에는 ‘도’의 1번 옥타브와 ‘파<sup>#</sup>’의 3번 도약을 선택하여 4마디 동안 연주한다. (악보 5-9마디)

오르간은 1-4마디에서 저음의 긴 지속음으로 음향 저변을 채워주는 역할을 한다. 처음에는 Eb과 G의 중음으로 시작하고 그 위에 Ab의 음향을 첨가하였는데 결국 Ab도 끊어지고 G도 사라져서 Eb만 남은 상태에서 프레이즈를 마친다.

여기에서는 fade out의 음향이 점점 작아지는 효과를 볼 수 있는데 즉 이어지는 5마디부터 상대적인 차이를 보이는 오르간의 음색을 시작하기 전에 여운을 남긴다.

<그림 5> 오르간 음향 변화 (1-4마디)

음향					Ab			Ab								
			G										G			
			Eb											Eb		
박	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
마디	1마디				2마디				3마디				4마디			

한편, 5-10마디에서 오르간은 플룻과 오보에와 함께 높은 음역에서 음향을 채워준다. 특히, 7마디부터 9마디까지 리듬을 점진적으로 그러나 정확한 음가를 분실한 트레몰로까지 분할하여 무엇인가가 요동하는 분위기를 유도하며 전주부를 마무리한다. 또한, 등장하는 순서에 따른 음들의 관계는 3도를 이루며 도약하며 4번의 상승 후 최고음인 e4에 도달한다.

<그림 6> 오르간의 진행 (5-9마디)

이 부분에서 사용된 오르간의 12음과 음정관계는 다음과 같다.

<그림 7> 오르간의 음렬 (1-9마디, 14마디)

<오르간의 음렬>

결과적으로 전주부는 1-3마디에서 트럼펫은 ‘파#’을 패시지의 처음과 끝 음으로 선택했을 뿐 아니라 마지막의 최고음의 위치에 놓았으며, 트럼본은 ‘도’를 끝 음으로, ‘레#(미b)’을 최고음의 위치에 놓았다. 한편 6-9마디에서 플룻은 ‘미b’과 ‘라’를, 5-9마디에서 오보에는 ‘도’와 ‘파#’을 옥타브 도약시켰다. 이 때 오르간은 1-9마디에서 ‘미b’을 가장 긴 지속음과 최저음의 위치에 놓은 반면 ‘파#’은 한 번도 사용하지 않았다. 이것을 윤이상의 음악어법에 적용하면, 윤이상은 중심음 반복의 방법으로, ‘파#’을 트럼펫과 오보에, 오르간(금지시킴)에서, ‘미b’을 트럼본과 플룻에서 강조하였고 ‘라’<sup>68)</sup>도 플룻의

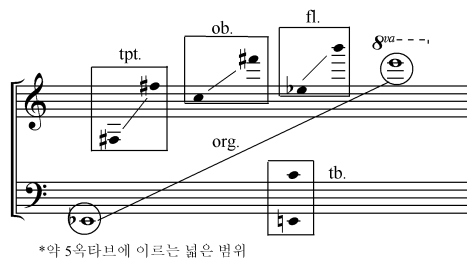
최고음에서 pp로 제시하면서 주요음의 위치에 놓고 있다. 그러나 주요음에 상응하는 장식적인 움직임은 두드러지게 나타나지 않으며 비교적 직접적으로 표현하고 있다.

한편, 오르간의 지속음(정(靜)) 위에 트럼펫과 트럼본의 분명한 상승 진행(동(動))은 윤이상의 음악어법 중 ‘정중동(靜中動)’의 한 예로써, 도교에서 말하는 ‘도’의 속성을 반영한 동양적인 사상을 표현한 것이라고 할 수 있다. 더욱이 여기에는 트럼펫과 트럼본이 12음렬을 사용하는 동안 오르간이 ‘미 b’을 강조하는 것과 함께 절대음의 ‘라’에 미치지 못하는 ‘라b’음을 제시하여 여운을 남기고 있다. 이는 12음기법이라는 서양음악과 동양음악의 조화를 볼 수 있는 한 단편이라고 할 수 있다.<sup>69)</sup>

#### 나) 주요음향 분석

전조부에서 사용된 각 악기의 음역대는 오르간의 음역대 안에 모두 포함되고 오르간을 제외한 악기에서의 최고음은 ‘라’(a3)가 된다. 악구의 진행 상 최저음과 최고음이 사용된 구역은 전후로 구분되지만, 총 5옥타브에 가까운 넓은 범위의 음역대를 사용하였다.

<그림 8> 악기별 음역대



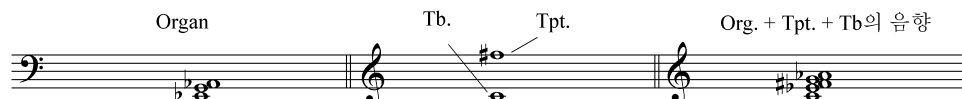
\*약 5옥타브에 이르는 넓은 범위

68) 윤이상은 Absolute의 ‘A’를 절대적인 음, 이상(以上)의 음으로 상징했다.

69) 독일의 음악학자 페터 레버스(Peter Revers)는 윤이상의 음악을 선율적 구조 뿐 아니라 전체적인 형식의 구조를 포함하는 모든 조직에 대해 주요한 핵심을 나타낼 수 있는 홀론(holon)이라는 용어를 사용하였다. 이것은 큰 전체에 대하여 불가결한 부분으로서 기능하는 통합적 성향과, 자기 주장적 내지 자기 보존적인 개별적 성향을 말하는 것이며 이 때 두 성향은 상호보완적 관계에서 두 힘의 균형 내지 조화를 추구하는 한편 조직 자체를 유연하고 가변적이게끔 서로 역동적인 상호작용을 한다. (최성만, 흥은미 편역, ‘주요음:홀론’ 『윤이상의 음악세계』 (서울: 한길사, 1991) 참조). 이런 12음으로 구성된 특징적 구조와 주요음을 형성하는 동시에 음향장을 형성하는 이 부분은 그가 주장하는 개념의 한 단편이라고 할 수 있다.

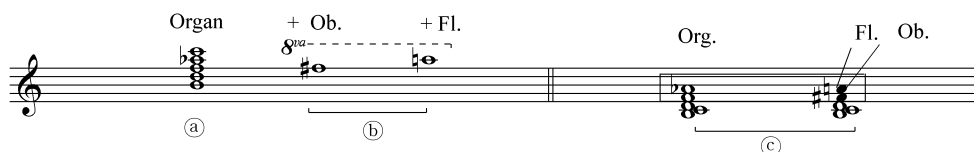
한편, 3마디에서 트럼펫과 트럼본, 오르간이 형성한 음향은 5화음으로 단3와 단2도로 구성되어 있으며, 9마디에서는 플룻과 오보에, 오르간이 7화음을 이와 같은 구조로 형성하고 있다. 그러나 7화음의 음향으로 안착되기까지 음이 첨가되는 과정을 거쳐서 반음씩 상승의 음향 효과를 모색한다.

<그림 9> 3마디의 음향 조합



또한, 9마디에서 플룻, 오보에, 오르간이 마지막으로 연주한 음을 기준으로 형성한 음향은 7화음으로 단3와 단2로 구성되어 있으며, 8마디의 셋째 박에서 오르간이 먼저 ‘시, 레, 파, 라b, 도’의 음향에 안착(Ⓐ)한 뒤 오보에가 ‘파#’를, 플룻이 ‘라’의 최고음에 도달(Ⓑ)하고 있다. 따라서 이 음향은 처음 오르간의 음향이 목관으로 인해 반음씩 상승(ⓒ)하는 음향 효과로의 진행으로 내재하고 있다.

<그림 10> 9마디의 음향 조합



#### 나. A의 분석(10-24마디)

이 부분은 오직 t.t의 리듬 타범만을 반주로 한 첫 번째 시(I : An der Schwelle 사선에서)의 첫 연 [이 삶을 끝장내줄 수단들을 / 나는 내 눈과 손으로 똑똑히 봐두었다 / 단 한 방이면 - 제 아무리 단단한 감방의 벽도 / 내 영혼을 가두어둘 수 없으리라]를 바리톤의 노래로 시작하는 부분이다. 이

때 t.t의 채는 테두리를 둘러싼 것(mit Bessen am Rande unkreisen)으로 강한 어택(attack)이 아닌, p의 세기로 나지막하게 시작하고,(악보 10-14마디) 바리톤은 ‘말하듯 노래하듯’(half spoken - half song) 가사에 담긴 ‘자살기도에 대한 조심스러움과 영혼의 자유에 대한 갈망’을 노래한다. 특히 ‘Ich habe sie geprüft’(악보 12마디), ‘Ein jäher Schlag’(악보 17-18마디)에서는 ‘말하는 듯한’(spoken on pitch) 주법을 통해 시의 내용을 강조한다. 이런 t.t과 바리톤의 결합은 곡의 전반에 걸쳐서 부분적으로 나타나고 있다. 이것은 윤이상이가 한국에서 체험했던 샤머니즘적 음악의 특색과 유사한 성격을 갖는다. 한편, 바리톤의 진행은 상승의 굴곡을 보이다가도 반음 하강을 반복(6번)함으로써, 분명한 상승 곡선을 이루지 못하고 제자리를 맴돌고 있다.

14마디부터는 플룻과 오보에, 오르간은 조용하게 높은 음역에서 진행하는데, 16마디에서 cymb.의 음향을 받아 트럼펫과 트럼본이 f와 fff로 분위기를 반전시키고 오르간의 fff의 음향 이동으로 악구를 마친다. 그러나 오르간은 ‘솔’(G)을 앞의 음향 사이에서 계속 유지시킨 뒤 ‘라b’(Ab)을 삽입하고 다시 삭제하는 진행을 하고 있다. 이것은 22-24마디에서 한 번 더 반복되는데, 이는 곡의 시작부분인 1-4마디에서의 오르간 진행과 유사한 패턴이다. 또한 오르간은 b4, bb3, G음을 선택하여 배치함으로써 음역대의 극과 극이 주는 효과를 모색했다.(악보 21-22마디) gong의 pp의 울림으로 조용하게 끝을 맺는다.

#### 다. 간주①의 분석(25-29/3마디)

이 부분에서는 플룻이 베이스 플룻으로 악기가 교체된다. 베이스 플룻은 도약 진행 시 도약한 음을 ‘툼 소리’(spaltklang)(악보 25-26, 27마디)로, 오보에는 도약하기 전 예비하는 음을 ‘입술을 딱딱하게 한 후 구르는 기법’(rollender Ton durch starken Lippendruck)과 ‘툼 소리’(악보 27-28마디)로 음향의 변화를 주고 있다. 이 간주는 다음 section을 예비하는 기능을 한

다.

라. ㉔의 분석(29/3-48마디)

이 부분은 베이스 플룻과 오보에의 지속음향 위에 첫 번째 시의 둘째 연 [감방문을 지키는 간수가 / 철문을 열기도 전에 / 단 한방이면 - 내 영혼은 광명 속으로 / 날아갈 것이다 - 머나먼 암흑 속으로]를 바리톤이 노래한다. 첫째 연과 마찬가지로, ‘단 한방의 죽음으로, 광명으로 해방되는 영혼 그러나 그곳은 암흑’이라는 불안‘한 심리를 이어가고 있다. 바리톤이 먼저 시작하면 오르간의 음향체가 ppp의 세기로 상승하면서 등장하고, 베이스 플룻은 중심음의 반복과 장식음으로 최고점의 c2에서 b1으로 도달(악보 36마디)하며 tr.등의 주범으로 역동하는 상승의 움직임 표현한다.(악보 30-36마디) 반면에 39-40마디에서는 c#2에서 하강하는 장식음을 거쳐 C#까지 음이 떨어지고 이것은 오르간에도 반영되어 강한 음향체가 하강하게 된다. 그러나, 트럼펫과 트럼본은 같은 상승 리듬으로 f에서 ff까지 커지고 있으며 cymb. 이 tr.(악보 39마디)로 음향효과를 더해주고 있다.

40마디 바리톤에서 ‘ein jäher Schlag’(단 한방이면)은 앞의 17-18마디를 반복한 것으로써, 앞에서는 ‘말하듯이’ 노래했다면 여기서는 ‘말하듯 노래하듯’ 하는 차이를 보인다. 두 군데 모두 f에서 ff의 세기로 커졌지만 죽음에 대한 강한 어조가 심리적 불안으로 다소 약하게 표현되었다.

<그림 11> 바리톤의 특수 성악 기법 (12, 17-18마디)

12 *mp* ich ha - be sie ge prüft, -

17 *f* Ein ja - her Schlag

18 *ff*

<그림 12> 바리톤 표현의 변화 (17, 40마디)



한편, 첫 번째 연의 시작에서 언급한 t.t의 tr.주법과 바리톤의 결합은 40-43마디에서도 찾아볼 수 있다. 47마디부터 rit.로 템포를 조절하고 역시 gong의 울림으로 section을 마무리 하고 있다.

마. 간주②의 분석(49마디)

이 부분은 다른 악기의 휴지부 속에 앞의 오르간의 음향체가 지속되는 구간으로 실로폰이 트레몰로(tremolo)의 주법으로 p에서 ff으로 점차 표면적으로 드러나는 음향색채를 보여주고 있다.

바. [a]의 분석(50-60마디)

하우스호퍼의 첫 번째 시의 2개의 4행시를 모두 전개시킨 후 텍스트 속에 내재된 침울한 분위기에 대해 대비적으로 성경 이사야 41장 10절의 상반절 [두려워 말라, 내가 너와 함께 함이니라. 놀라지 말라, 나는 네 하나님이 됨 이니라.]가 3부의 여성합창으로 등장한다. 50마디에서 기악의 반주 없이 여성합창은 모든 성부에서 같은 리듬으로 'Fürchte dich nicht'(두려워 말라)를 ff로 강하게 노래하다가 51마디는 합창부가 없이 기악이 그 분위기를 받아 상승의 빠른 움직임 보인다. 실로폰의 고요한 울림 뒤의 이런 진행은 분위기를 반전시킬 뿐 아니라 '두려워 말라'라는 메시지에 집중적인 호소력을 갖게 한다. 다시 1마디 후 소강상태에 여성합창이 'Fürchte dich nicht'를 반복한 후 기악이 분위기를 이어서 53 - 54마디 'ich bin mit dir'(내가 너와 함께 함이니라)에서 기악은 하강선율로, 성악은 점진적인 상승 선율로의 관계를 가지며 진행한다. 트럼펫과 트럼본은 53-59마디를 진행하는 동안 각각

g음과 Ab음을 기점으로 하강과 상승 곡선을 그리고 있다.

<그림 13> 트럼펫과 트럼본의 선율 구조(53-59마디)

이에 반해, 베이스 플룻은 플룻으로 교체되어 오보에와 함께 59-60마디에서 각각 g2에서 g3로 도약, e2에서 d3로 ff에서 p를 거쳐 ppp로 도약하며 사라지고 있다. 목관악기의 음색에 더해진 오르간의 음향체는 처음에 ‘레(d2)-파#(f#2)-라(a2)-시b(bb2)’이었다가 점차 한 음씩 끊겨 section의 끝에서는 가장 높은 음인 ‘시b(bb2)’만 남게 된다.

사. 간주③의 분석(61-62마디)

이 부분은 section [a]의 플룻, 오보에, 오르간의 소리가 끝난 후 t.t의 장식음을 포함한 tr.과 트럼본의 Fltzg.를 포함한 음향적 제스처를 늘임표(˘)로 여유있게 표현하였다. gong의 두 번의 여린(pp, ppp) 울림이 section의 종지를 명확하게 해준다.

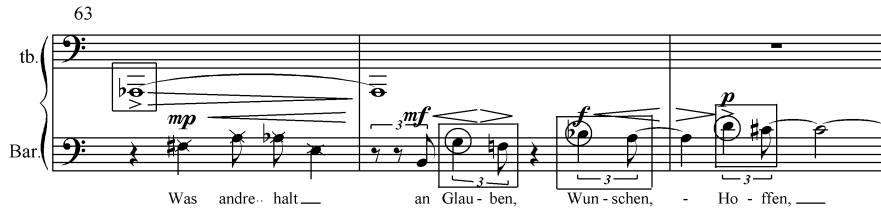
아. [C]의 분석(63-74마디)

이 부분은 하우스호퍼의 첫 번째 시의 셋째 연 [세인들의 믿음과 소망과 희망에 붙들어 매는 것이 / 내게는 사라져 버렸다 그림자놀이처럼 / 삶은 내게 아무 의미도 목표도 없다]를 바리톤이 ‘삶의 목표에 대한 상실’로써 표현하고 있다.

트럼본이 Ab1을 낮게 울리는 것을 시작으로 바리톤은 ‘말하듯 노래하듯’의 주법으로 시작한다. 또한 ‘믿음 Glauben, 소망 Wünschen, 희망 Hoffen’의

단어 안에서는 각각 장2, 단2, 단2로 하강하고 단어들 사이에서는 ‘술 - 시b - 레’(G - Bb - d1)로 점차 상승한다. 더욱이 셋잇단음표를 2 : 1로 나눠 음절의 장·단을 조절하고 상승의 효과를 증대하였다.

<그림 14> 트럼본과 바리톤의 선율 구조 (63-65마디)



플룻과 오보에도 상승의 짧은 패시지를 보이다가 67마디에서 트라이앵글 (Trgl.)의 tr.로의 잔향과 con sord.의 트럼펫을 배경으로 삽입된 ‘Ich stärke dich’(내가 너를 굳세게 하리라)의 여성합창의 소리에 사라져버린다. 좌절 속에서 한 줄기 빛처럼 들려오는 여성합창의 소리는 ‘믿음, 소망, 희망’을 다시 회복시킬 수 있는 의지를 심어준다.

69마디부터 트럼펫에서는 ‘술’(g2)의 지속음, 트럼본에서는 장식구를 수반한 ‘시b’ 중심음의 상승 진행을 볼 수 있다. 이처럼 지속과 진행의 상관관계는 정(靜)과 동(動)이 결합한 패시지의 한 예가 될 수 있다.

바리톤이 끝나고 반주를 받는 오보에 또한 ‘술’(g2)로 첫 음을 시작하면서 다음 간주부로 이어진다.(악보 74마디) 결국, 67마디의 trgl.을 기점으로 전 반부는 목관악기로, 후반부는 금관악기 반주로 바리톤의 노래가 이어진다.

자. 간주④의 분석(75-77마디)

이 부분은 간주④의 section으로 나누긴 했지만, 오보에와 트라이앵글, 오르간의 소리가 앞부분과 연결되면서 분위기가 이어지고 있다. 오보에가 g2에서 bb2로 여리게 2번 반복하는 동안 트럼펫은 계속 g2를 이어가고 있으며 트라이앵글 tr.의 긴장 유도에 따라 오르간이 양손을 교대로 짧은 상승

곡선을 이루고 있다.

차. ㉔의 분석(78-86마디)

이 부분은 성경 이사야 41장 10절의 후반절 [내가 너를 굳세게 하리라. 참으로 너를 도와주리라. 참으로 나의 의로운 손으로 너를 붙들리라.]를 3부 여성합창이 각각 두 파트로 세분하여 'Ich stärke dich. Ich helte dir auch.'를 폴리포니적으로 부르는 구간과 다시 유니즌으로 합쳐 부르는 구간으로 되어 있다.

이 구간에서 오르간은 지속 음향체를 배경으로 짧은 음가의 음향체를 산발적으로 삽입하여 상승과 하강의 움직임이 보이며(악보 81-84마디) 플룻과 오보에도 중심음을 기준으로 상승하고 있다. 합창부가 끝나는 86마디에서는 플룻, 오보에, 트럼펫, 트럼본이 cymb., t.t, gong의 음향을 배경으로 fff, ff의 강하고 짧은 상승 패시지를 연주하며 다음 section으로 이어지고 있다.

카. 간주⑤의 분석(87-89/1마디)

이 부분에서는 레가토(legato)와 스타카토(staccato)의 대조적인 주법과 강하고 짧은 상승의 패시지를 볼 수 있다. 그러나 88마디 마지막 박자에서 트럼펫과 트럼본이 오르간과 함께 f#과 Ab1, E - F - G# - A#의 음향을 형성하면서 그 앞 부분에서 보여줬던 긴박한 움직임은 정지의 순간으로 끊어진다. 이것은 곧 89마디의 16분 음표 길이에서 fff로 짧게 끝낸 후 바리톤의 강한 다음 section으로 연결된다.

타. ㉕의 분석 (89/2-99마디)

이 부분은 첫 번째 시의 마지막 연 [무엇이 나를 아직도 붙들고 있는가 - 죽음의 문턱이 / 바로 눈앞에 있는데 / 우리에게겐 슬며시 달아날 권리도 없다 / 우리를 괴롭히는 것이 신이든 악마이든 간에.]란 '사선에서의 갈등'을

노래하고 있다.

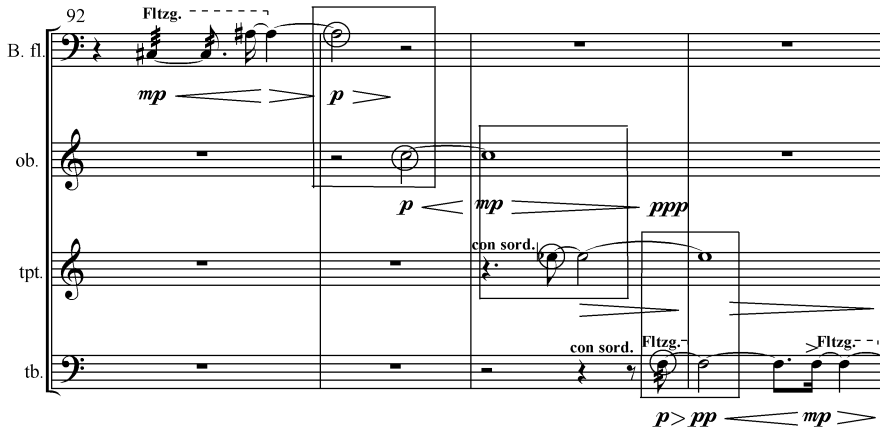
앞의 경우와 마찬가지로 바리톤의 노래가 t.t의 트릴로 연결되며, 플룻은 92마디에서 베이스 플룻으로 교체되어 a#을 연주하며 이것은 오보에에서 c2로 연결, 트럼펫에서 eb2로 연결, 마지막으로 트럼펫에서 f → F#으로 연결되어 사라진다. 특히 96마디에서 다시 등장하는 베이스 플룻의 'c# - e'의 점진적인 리듬분할과 eb1으로의 도약은 앞서 오르간의 6-8마디에서 이루어진 동일 패턴의 반복으로 볼 수 있다.

<그림 15> 베이스 플룻 리듬의 점진적인 분할 (96-97마디)



92-95마디에서 오르간의 음향복합체는 사용되지 않았으나, 베이스 플룻 → 오보에 → 트럼펫 → 트럼본으로 이어지는 선율 구조 속에서 중심음의 이동에 따른 음색의 변화와 음향체의 순차적 전이를 살펴볼 수 있다.

<그림 16> 중심음과 음향체의 이동 (92-96마디)

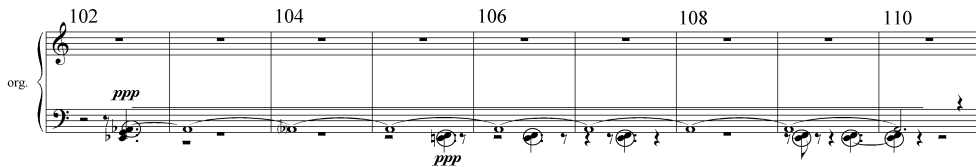


과. 간주⑥의 분석(100-103마디)

앞의 section과 이어지는 부분으로 선율적인 구조 속에 중심음의 음향이 베이스 플룻과 트럼펫·트럼본, 오보에의 순서로 전개된다. 이 때 플룻은 ‘라’를 장식음 사이에서 강조하며 오보에는 ‘도#’과 ‘파’를, 트럼펫과 트럼본은 ‘시 - 솔#’의 장6도의 관계로 같은 음가를 형성한다.

오르간은 1-4마디에서 전개했던 ‘미b - 솔 - 라b’의 음향을 103마디에서도 반복하여 제시하는데, 전자에서는 ‘미b’를 지속했다면, 여기서는 ‘라b’를 지속시키면서 중간 중간에 ‘미 - 파’의 중음을 다음 section의 110마디까지 삼입하면서 이어가고 있다. 따라서 이 간주⑥은 이어지는 section의 분위기를 미리 예비하는 기능을 한다.

<그림 17> 오르간의 선율 구조 (102-110마디)



(2) PART II의 분석

가. □의 분석(104-141마디)

이 부분은 구조적으로 PART I과 PART II를 나누는데 기준이 되는 곳으로 사도 바울의 서신인 고린도후서 12장 9-10절 [주께서 내게 이르시기를 내 은혜가 네게 족하도다. 이는 내 능력이 약한 데서 온전하여짐이라 하신 지라. 나의 여러 약한 것들에 대하여 자랑하리니 이는 그리스도의 능력으로 내게 머물게 하려 함이라. 그러므로 내가 그리스도를 위하여 약한 것들과 능욕과 궁핍과 곤란을 기뻐하노니 이는 내가 약할 그 때에 곧 강함이니라.]를 텍스트로 하여 여성합창으로 노래한다.

템포의 변화에 따라서 3부분으로 구분되는데, 104마디에서는 ♩ca.78로 시작하다가 123마디에서 ♩ca.52로 변하고 138/3마디에서는 다시 ♩ca.78로 돌아간다. 그러나 템포의 변화에 따른 각 부분들 사이에 음향 등의 큰 차이는 없으며 단지 패시지의 진행에 따라 속도의 완·급을 조절하여 원활한 흐름과 속도의 대비를 시도하였다.

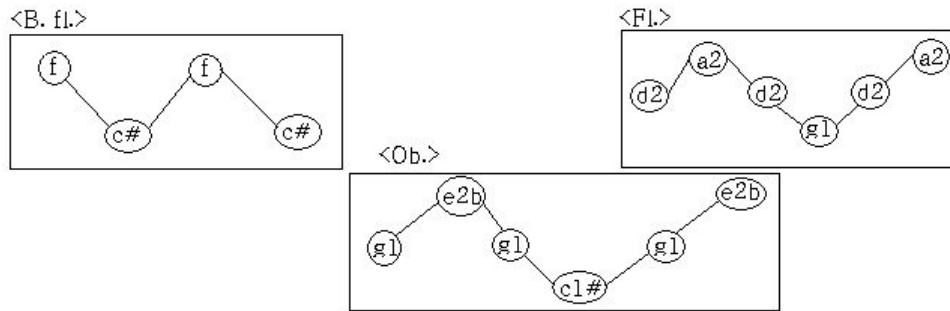
<표 14> PART II의 tempo 변화

PART II		
104-122	123-138/2	138/3-141
♩ca.78	♩ca.52	♩ca.78

여성합창은 이 section의 처음과 끝인 ‘Der Herr hat zu mir gesagt’(주께서 내게 이르시기를)(악보 104-105마디)와 ‘denn wenn ich schwach bin, so bin ich stark’(이는 내가 약할 때 내가 강함이니라)(악보 140-141마디)를 음고가 없이 ‘말하는’ 방법을 선택하였다. 이는 다른 텍스트보다 이 구절을 강조하는 것일 뿐 아니라, 똑같이 오르간의 지속음을 배경으로 강하게 구사하고 있어서 마치 대중에게 선포하고 자신의 고뇌를 성찰하며 극복하고자 하는 의지를 반영하는 듯한 제스처를 표현한다.

베이스 플룻과 오보에는 반대의 형태로 중심음을 기준으로 움직이는데, 먼저 베이스 플룻이 105-112마디에서 ‘하강 - 상승 - 하강’으로 진행하면, 오보예가 113-116마디에서 ‘상승 - 하강 - 상승’으로 진행한다. 특히, 115마디에서는 베이스 플룻이 플룻으로 교체되어 ‘상승 - 하강 - 상승’으로 오보예와 중첩되어 연결된다. 다음은 이 선율 구조를 정리한 그림이다.

<그림 18> 플룻과 오보에의 선율 구조(105-116마디)



한편, 122/4-125마디에 형성된 음향체의 이동을 살펴보면, ‘단힌’ 음향에서 ‘열린’ 음향으로의 전이를 볼 수 있다.

<그림 19> 음향체의 변화 (122-124마디)

다시 말해, 오르간으로 단2, 장3의 관계로 쌓은 ‘f#1 - ab1 - c2 - e2’의 4화음(㉑)은 곧 내성의 두 음(ab1 - c2)이 사라졌다가 다시 삽입되어(㉒), 관악기군이 완전4의 관계로 쌓은 ‘c2# - f#2 - b2 - e3’의 4화음과 124마디에서 결합한다.(㉓) 그러나 다시 오르간 내성의 두 음이 끊어져서 125마디의 늘임표로 연장되는 음가에서 음향체의 변화를 가져온다. (㉔)

즉, 미리 만들어진 음향체(124마디)에서 내성의 장3관계의 ab1과 c음을 제

거하여 f#1과 c#2와의 2도 관계의 소리를 풀었더니 완전5의 음정을 갖는 음향체로 변화였다. 이는 기능화성의 관점에서 볼 때, 부딪히고 막힌 불협화음의 조합에서 상대적으로 안정적인 울림을 내는 협화음으로의 회귀를 표현한 것이다.

125마디에서는 여성의 소프라노 성부가 'gu---ten'에서 늘임표에 머물러 있다가 A4의 아래로 하강한 반면 오보에는 ① 증4(126마디) ② 증5(127마디) ③ 증4(129마디) ④ 증4(131마디) ⑤ 완전4(132마디) ⑥ 증5(단6)(134마디)의 음정관계로 상승하고 있다.

또한, 오보에가 먼저 상승하면 그 뒤를 플룻, 트럼펫, 트럼본이 동시에 등장하여 오보에의 중심음 위에 음향을 덧입히는 효과를 보여 준다. (악보 129, 132-133, 134-135마디)

여성합창은 소프라노 성부가 유니즌으로 노래하면, 메조 소프라노와 알토 성부가 그 안에서 또 분리(div.)되어 풍성한 음향으로 그 뒤를 응답하는 형식으로 되어 있다.

137-138/2마디는 앞부분과 대조적으로 짧은 음가와 긴박한 움직임이 보이며, 오르간의 2도와 3도로 구성된 음향은 악상이 세어짐에 따라 복잡한 소리를 창출한다. 그리고 바로 이어지는 트럼펫과 트럼본, 오르간의 최저음 소리는 템포의 변화와 함께 분위기의 반전을 가져오며, t.t의 트릴은 여성합창의 효과를 증대시키며 이 section을 마무리 하는 역할을 한다.

### (3) PART III의 분석

#### 가. 간주 ⑦의 분석(142-165/2마디)

이 부분은 템포의 변화 없이 약 25마디로 되어 있어서 앞의 짧은 간주부와는 확연한 차이를 갖으며, PART II를 마무리 한 후 하우스호퍼의 두 번째 시 '사슬에서 해방'된 극적상황을 전개하기 위한 분위기를 함축하는 전주부의 역할을 하고 있다.

악기는 트럼본 - 트럼펫 - 오보에 - 플룻의 순서로 등장하며 음향을 쌓아 나가며, 특히 앞에서 이어졌던 오르간의 낮은 음자리표에서 시작한 복잡한 저음역대의 음향체들은 점차적으로 고음역대로 상승하여 음역대에 따른 음향 변화를 보여 준다. 이런 진행은 t.t(단단한 채를 사용) - gong - cymb. - w.bl.등의 타악적 효과와 함께 분위기를 더욱 고조시키고 있다. 타악기의 등장은 다음과 같은 구조적 특징을 갖는다. (악보 142-160마디)

<표 15> 타악기의 등장 구조의 특징

등장악기 순서 패턴	1	2	3	4	5	6	7	8	9
패턴 1	A	B	C		A	<u>C</u>			
	A	B	C	(D)	A	<u>D</u>	(B)		
패턴 2	<u>A</u>	D	<u>A</u>	D	<u>A</u>	(B/C)			
패턴 3	A	<u>C</u>	D	<u>C</u>					
패턴 4	<u>D</u>	A	<u>D</u>	B	<u>A</u>	<u>B</u>	<u>C</u>	(A)	<u>D</u>
* A: t.t, B: gong, C: cymb. D: w.bl.									

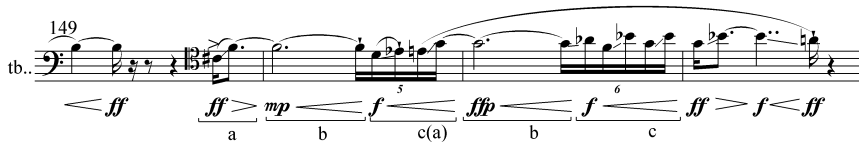
위의 표에서 타악기의 등장은 일정한 규칙에 따른 반복으로 이루어져 있으며, 패턴 1은 A-B-C-A-C의 구조에서 C를 D로 대체, 패턴 2는 A와 D의 교대, 패턴 3은 C를 두 번 반복하는 동안 앞의 등장악기를 A에서 D로 대체, 패턴 4는 D를 두 번 반복한 후 A-B-C-D의 차례로 등장하였다.

한편, 플룻은 'e1 - c#2 - b2 - c#3 - f#3 '을 거쳐서 장식음을 동반한 절대음인 'a3' 에 도달하고 총 5번 등장한다. 이 중 1번은 c4에서 하강한 a3, 1번은 'b3'로 상승하기 위한 a3로 경과적으로 사용되었다. (악보 145-160마디)

트럼본은 중심음이 주변의 음 또는 음군들을 통해 장식되면서 첫 음인 E에서 점차적으로 세 옥타브까지 상승하여 e2까지 도달하고 있다. 특히, 여기

서는 슈미트(Christian Martin Schmidt)가 제시한 주요음기법의 진행과정이 구체적으로 표현된 한 예를 발견할 수 있는데, 즉 ‘진동의 시작(a) - 중심의 생동화(b) - 사라지는 진동(c)’의 세 단계로 이루어진 패시지이다. 그런데 이 ‘사라지는 진동’은 다시 ‘진동의 시작’과 같은 위치에 있기도 한다.

<그림 20> 주요음의 3단계 변천 과정 (149-152마디)



트럼펫은 처음 f#에서 출발하여 중심음을 따라 상승 진행하다가 154마디 4박에서 a2에 도달하였다. 이어서 이 음을 ‘c#2 - f2, e2 - b1의 상승·하강의 장식음’, ‘2번 상승, 1번 하강의 장식음’, 이것의 단편들을 축출하여 반복하며 강조한다. (악보 156-159마디)

오보에는 148마디에서 solo로 비교적 긴 음가를 연주한다. f1#에서 시작하여 c3를 거쳐 e3까지 상승했지만, 결국 2도 하강한 d3에서 종결한다.

간주 ⑦은 전체적으로 음량이 클 뿐 아니라 음향의 색채감도 급변하고 다양하다는 것을 알 수 있다. 그러나 160마디의 accel.이 되어 fff로 연주된 악기군들과 오르간의 음향적 결합은 a tempo로 돌아오면서 차분한 분위기로 전환된다. 이 때, 오르간에서는 윗성부의 지속음 아래에서 3번에 걸쳐 삽입되는 하강 음향은 낮은 음역으로의 음색 변화를 주고 상반된 분위기를 연출한다. 163마디에서는 교체된 베이스 플룻의 선율과 오르간의 최하성부에 남은 한 음 Ab이 연결된다. 베이스 플룻은 c#을 fp의 3번 반복으로 강조하면서 사라지는데, 이는 다음 section에 등장하는 바리톤의 첫 음과 동일한 음으로써 간주부에서 미리 예비하여 표현한 것이라고 할 수 있다.

160/4-162마디에서 진행된 오르간 음향체는 다음 그림과 같이 (1),(2),(3)의

변화를 거친다.

<그림 21> 오르간 음향체의 변화(160/4 - 162/3마디)

- 음향체(1) : 160마디에서 형성된 <최초의 화음>이 첫 번째 삼입 음향 a로 인해, '라'를 공통음으로 하고 '시 → 시b'으로, '미 → 미b'으로 반음씩 하강한 효과를 표현한 음향 (1)로 변화였다.
- 음향체(2) : 음향 (1)의 '라'가 사라지고, 다시 '시 → 시b'으로, '미b → 미'로 반음 올려진 두 번째 삼입 음향 b로 중첩되어 음향(2)로 변화였다.
- 음향체(3) : 162/3마디에서 이루어진 음향으로 사라졌던 '라'가 '라b'으로 첨가된 세 번째 삼입 음향 c와 162마디에서의 두 번째 삼입 음향 b로 구성되어 있다. 이 '라b'음은 164마디까지 지속되어 베이스 플룻의 선을 진행에 음향 효과를 더해주고 있다.

#### 나. E의 분석 (165/3-176마디)

이 부분은 플룻을 베이스 플룻으로 교체하여 그것의 지속음을 배경으로 하우스호퍼의 두 번째 시(II : Entfesselung 사슬에서의 해방)의 첫 번째 연 [얼마 전 나는 손과 발을 묶고 있던 / 사슬에서 풀려났다. 아직도 나는 모른다, 얼마나 오랫동안 그 사슬에 묶여 있었는지를, / 또 언제 다시 묶이게 될지도.]를 바리톤의 노래로 시작하는 부분이다. 템포는 앞 간주부의 분위기에 따라 rit. 되면서 조금 느려졌으며, 음향체의 수직적 구조보다 베이스 플룻의 수평적 진행에 다른 악기군이 짝을 이루며 Fltzg.의 기법으로 음향공간을 채워주고 있다. t.t의 tr.과 gong의 단 한 번의 울림은 '사슬에서 해방된

홍분된 현실'을 표현하고 있다.

다. 간주 ⑧의 분석 (177-178마디)

트럼펫과 트럼본이 오르간의 주로 2, 3도 관계로 이루어진 음향체의 고음 역대로의 이동과 함께 두음씩 한 프레이즈로 연결되어 반복하면서 상승 진행을 한다. 이는 앞부분과 연결되지만, 금관과 오르간의 상대적으로 많은 음향과 역동적 움직임으로 분위기의 반전을 유도하며 긴장을 주고 있다. 모든 악기군에서는 같은 음가(16분음표)의 스타카티시모(staccatissimo)로 강하게 section을 완결하고 있다.

라. [F]의 분석(179-192마디)

이 부분은 타악기의 cymb.의 tr.로 시작하여 두 번째 시의 둘째 연 [그동안 나는 배웠다, 견디고 풀기가 / 더 어려운 사슬들이 있다는 것을. / 그것들은 욕망과 소망이라는 사슬, 이들은 / 한 아이를 젊음의 투지와 노년의 완고함에 이끈다.]를 바리톤의 노래로 시작하는 부분이다.

플룻과 오보에는 단3, P4의 음정 관계로, 2박자 늦게 등장하는 트럼펫과 트럼본은 단6, A5, P4의 음정 관계를 형성하여 같은 리듬으로 상승하고 있으며, 바리톤도 '라'(a)를 중심음으로 하여 완전4, 장3, 증4, 장6의 도약하여 (179-184마디) 반복하고 있다. 한편, 192마디에서 플룻, 오보에, 트럼펫, 트럼본이 만든 음향을 밑집위치로 전환하면, 외성의 P5를 중심으로 내성의 음정 관계가 단2, 장2, 장3의 2도와 3도로 구성되어 있음을 알 수 있는데, 여기에서는 두 가지 이질의 협화·불협화 음향이 공존하여 조성된 음향의 효과를 볼 수 있다.

<그림 22> 음향체의 구조 (192마디)



‘육체의 억압이 정신적인 것까지 묶을 수 없다는 깨들음’을 도약하는 선율과 강화되는 음정관계를 통해 표출하였으며, 악기군들이 관계성을 가지며 음향적 색채를 풍성하게 하며 조화로운 분위기를 표현하고 있다.

마. 간주 ⑨의 분석(193-194마디)

이 부분은 다소 긴 음가의 정적인 움직임이 보였던 앞의 section과 이어져서, 급속도로 하강하는 선율이 상승하며 등장하는 오르간과 대비되어 전개된다. 트럼본의 지속음 속에 등장하는 t.t.의 tr.은 사라지듯이 pp로 끝난다.

한편, [F]부분과 연결하여 사용한 음렬의 구조적 특징을 살펴볼 때, 180마디부터 사용한 음렬이 플룻 - 12음렬, 오보에 - 10음렬, 트럼펫 - 8음렬, 트럼본 - 6음렬로 그 개수가 2개씩 축소되고 있음을 확인할 수 있다.

특히, 플룻이 180-183마디에서 사용한 세 번째, 네 번째 음렬인 ‘미b - 라’는, 곡의 첫 시작에서 플룻이 사용한 음렬의 첫 번째, 네 번째 음렬인 ‘미b - 라’와 동일함을 알 수 있다.

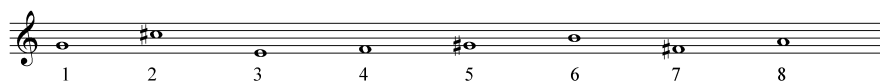
<그림 23> 플룻의 12음렬 비교 (6-39마디, 193마디)

1. fl. - B.fl. 의 12음렬 (6-39 마디)

2. fl. 의 12음렬 (193 마디)

<그림 24> 오보에의 10음렬 (193마디)

<그림 25> 트럼펫의 8음렬 (193마디)



<그림 26> 트럼본의 6음렬 (193마디)



바. [d]와 [G]의 분석(195-224/2마디)

이 부분은 두 번째 시의 셋째 연 [심장을 돌처럼 굳게 하는 이 무거운 사슬들, / 번뇌, 부처가 말했던 것처럼, / 기독교가 죄악이라고 부르는 그것]과 이사야의 [두려워 말라, 내가 너와 함께 함이니라. 놀라지 말라, 나는 네 하나님이 됨이니라. 내가 너를 굳세게 하리라, 참으로 너를 도와주리라, 참으로 나의 의로운 오른손으로 너를 붙들리라.]의 두 종류의 텍스트가 존재하며, 지금까지는 각 section에 따라 바리톤과 여성합창이 교대로 등장하였는데, 이 section에서는 혼합된 구조를 보이고 있다.

여성합창은 분위기에 동요됨이 없이 비교적 순차적으로 중심음을 반복하고 긴 음가를 유지하며 3성부가 안정된 음역대에서 순차적으로 음향 층을 이루고 있다. (악보 195-203마디) 반면에, 바리톤은 높은 음역에서 ‘심장까지 굳게 만드는 사슬의 위협과 죄악’을, ‘e1 - f1 - gb1’으로 상승하다가 eb1으로 하강하는 중심음 구조를 통해 노래하고 있다. (악보 198-209마디)

한편, 211마디의 ‘(ich) helte dir auch’부터는 소프라노 성부가 가사를 상승 선율에 따라 선창하면, 중간의 휴지부에서 남은 성부가 가사를 받아 상승하는 형태를 2번 반복한다(①). 이 후 216마디에서는 메조 소프라노와 알토 성부가 ‘meiner’를 선창하고 소프라노 받는 형태로 그 구조가 바뀌었으며(②), 곧 218마디에서 메조 소프라노와 알토가 ‘Gerech tig-’를 선창하고 소프라노



기를 유도한다. 오르간은 중심 음향체와 그것을 꾸며주는 장식음의 반복으로 진행하고 있다. (악보 195-203마디)

204-210마디에서는 플룻이 바리톤의 노래 위에 절대음 '라'(a3)를 시작과 끝으로 여리게 연주한다. 오보에는 플룻과 A4의 관계로 절대음의 음향을 같은 리듬으로 뒷받침하고 있다. 그 후 211-219마디에서는 트럼펫과 트럼본이 중심음을 지속하고 있을 때, 플룻과 오보에는 상승과 하강의 역동적 진행을 한다. 특히 216마디부터 플룻은 장식음을 동반하여 'e3, f3, a3'를 강조하며, 트럼펫과 트럼본은 점음표와 당김음의 리듬으로 상승하여 전체적으로 accel.을 주어서 긴박한 분위기를 유도한다.

204-224마디를 통해 플룻과 오보에는 12음렬을 사용하였으며, 트럼펫은 '레, 미b'을 제외한 10음렬을, 트럼본은 '파, 파#, 시'를 제외한 9음렬을 사용하였다. 211-215마디에서는 오르간이 외성의 'g1과 e3'를 지속하는 동안 내성에 단편적 음향을 리듬적으로 분산시켜 '정지 속에 불규칙적으로 발산하는 음향'의 변화를 주고 있다.

#### 사. Ⅳ의 분석(224/3-234마디)

이 부분은 두 번째 시의 마지막 연 [은총의 힘을 부정하는 그 사슬들, / 내가 이들로부터 전보다 더 자유로워졌다면 / 그건 지난 반년 동안의 경험 덕분이리라.]를 바리톤이 노래하는 부분으로 처음에는 w.bl. 과 'cymb.'의 강하지만 짧은 울림으로 시작한다.

플룻은 베이스 플룻으로 교체되는 동안 트럼본과 트럼펫은 오직 227-229마디에서 f#3과 A의 두 음만 여리게 울리고, 이 section을 전체를 베이스 플룻이 타악기와 오르간의 얇은 음향을 배경으로 연주한다.

오르간은 228마디에서 Ab만을 연주하다가 그 울림 속에 231마디에서 E, F를 추가하여 음향을 쌓다가 233마디에서 C#을 두 번 울린 후 다시 Ab 소리만을 남긴다.

바리톤이 노래하는 ‘사슬로부터 해방된 후의 회상’은 ‘diesem letzten halben Jahr...’를 음고를 갖은 채 말하는 기법으로 부르며 p로 조심스럽게 마무리 짓고 있다. 노래가 끝난 후 gong이 이 section에 여운을 주면서 끝을 맺는 기능을 하고 있다.

아. 간주 ⑩(후주부)의 분석(235-246마디 : 끝)

이 부분은 하우스호퍼와 성경의 텍스트가 모두 노래된 후 오르간으로 연결되고 트럼펫의 독주로 시작하는 부분으로써 곡 전체의 후주부에 속한다. 템포는 46으로 느려졌으며 p계열로 악상을 표현하여 음향의 세기도 전체적으로 줄어들었다. 특히, 236마디에서 트럼본에게 ‘가능한 한 그윽한 연주’(so leise wie möglich)가 요구되기도 한다.

트럼펫은 235-244마디에서 P4도로 4번을 상승하며, 트럼본은 236마디에서 A를 연주하다가 241마디에서 f#으로 도약, 242마디에서 b로 도약, 243마디에서 e1을 ppp로 연주하며 끝난다. 241-244마디에서 등장하는 베이스 플룻은 ‘도’와 ‘솔#’을 완전4 - 완전5의 음정관계로 나눠 옥타브 도약하고, 오보에는 완전4 - 완전5 - 완전4의 한 번의 상승으로 ‘파#’에서 ‘시’까지 도달하며 끝난다. 이 때 오르간이 연주하는 ‘E - F - Ab’의 음향은 앞의 228-232마디에서 사용한 음향을 축소하여 반복한 것이다.

244마디부터 시작한 rit.의 설정에 따라 245-246마디에서 트럼본은 P5도로 하강하며 ppp의 아주 작은 음향으로 사라지고 오르간은 ‘A-E’의 완전5의 겹침으로, 베이스 플룻은 a1#을 Fltzg.하고 마치 숨이 끊어지듯이(morendo) 사라진다. 이런 선율 구조 위에 타악기의 울림은 잔향을 유지하면서 작품을 종결하고 있다.

<그림 28> 종결부의 구조 (245-246마디)

#### (4) 작품의 주요 특징

외형상으로는 PART I, PART II, PART III의 3부 대칭적 구조로 되어있다. 시와 성경의 정렬 방법에 따라 내부적으로 PART I과 PART II는 시와 성경이 차례대로 진행되는 병렬구조를 보이고, PART III은 시- 성경 -시의 3부 구조 안에 시와 성경을 함께 노래하는 부분을 포함한 혼합구조로 되어 있다.

바리톤은 주로 음렬로 구성된 선율적인 구조를 가지며 바리톤의 전 음역대 내에서 긴장의 완급을 조절하고 있으며, 여성합창과 대조적인 분위기를 모색하고 있다. 한편, 여성합창은 소프라노, 메조 소프라노, 알토의 3성부로 나뉘지는데, 각각은 section의 필요에 따라 다시 div. 되기도 한다. 여성합창에는 헤테로포니의 우연적이면서도 느슨한 형태를 모태로 하여 독창적으로 발전시킨 부분이 있는가 하면, 호모포니나 폴리포니 등의 악곡 유형도 같이

존재한다. 특히, PART II에서는 바리톤의 증대되는 상승의 감정을 여성합창이 비교적 길게 지속시키면서 음향의 층을 이루는 등 다중 리듬적 형태의 음색 폴리포니 작법이 사용되기도 하였다.

이 곡에서 사용된 악기는 플룻(베이스 플룻)과 오보에, 트럼펫과 트럼본의 관악기로 편성되었으며, 오르간의 풍부한 페달의 사용과 넓은 음역대를 거치는 음향복합체들의 진행, 타악기들의 다양한 음향 효과로 죽음의 문턱에서의 자유와 해방을 표현하고 있다. 곡의 첫 시작부분에서 목관과 금관의 대조는 극명하고, 바리톤은 목관과, 여성합창은 금관과 주로 같이 등장한다. 타악기로 중무장한 악기군들은 잔혹한 외부세계를 나타내며<sup>70)</sup> 오르간은 초현실적 세계, 절대성, 신의 자비를 상징한다. 만물이 정화되고 악기의 음향은 쉴 수 있으나 오르간은 쉬지 않으며 귀에 들리지 않아도 영원히 계속되고 있음을 표현한다.

윤이상은 이 곡에서 그의 '12음 기법과 주요음(향)기법, 정중동 및 음(陰)과 양(揚)의 동양 사상 등을 표출하였다. 그는 악기와 성악부에서 조직한 12음렬을 엄격한 틀로 제한한 것이 아니라 규칙적 수열의 반영으로 인한 강조의 구조를 이루기 위해 사용하였다.

또한, 이 음렬들은 선율을 구성하고 주요음을 생성하는데, 한국 전통 음악에서 주요음의 주변을 장식하는 기술로 농현(Nong-Hyun)기법을 이용하는 것과 같이, 윤이상은 '주요음기법'을 통해 생동감 있는 음을 구성하고 있다. 이 곡에서 절대음인 'A'와 각 악기에서 설정한 주요음들은 주변음들의 또 다른 장식적 우회(Umspielung)<sup>71)</sup> 및 미분음, 글리산도, 플라터쥬에, 트레몰로, 악센트 등을 포함하는 장식법으로 표현되고 있다. 같은 음고의 음을 리듬을 달리하여 연타하는 식의 표현도 그것을 강조하는 방법의 한 예가 될 수 있다.

---

70) 이수자, 앞의 책.

71) 옛 한국음악에는 화성이나 대위법, 구조적 시작 따위는 없고 개별음만 존재했는데, 순간적 맥동에 의해 강화되는 음으로써 반 마디 도는 두 세 마디 이상에 걸쳐 이루어진 장식법을 말한다.

이런 주요음들은 서로의 관계성을 토대로 발전하여 한 덩어리로써의 음향체를 구성하는 데에 이르게 되었는데, 특히 이 음향체들은 '정중동'의 원리를 기반으로 진행한다. 즉, 지속적으로 교체되고 다소 평온하고 느린 '상위 음향체'와 세부의 다양하고 활발한 생동감 있는 움직임은 보이는 '하위 음향체'가 여성합창과 바리톤, 오르간과 그 외의 악기 사이에서 대조적으로 나타나고 있다.

이러한 음향체의 발생은 감정적 분위기의 유도를 위해 '음과 양'의 극으로 분리되기도 한다. 시의 텍스트에 따라 억압과 어둠, 절망의 현실세계를 노래할 때는 저음의 나지막한 음향을 선택하고, 해방과 밝음, 희망의 이상(천상)세계를 노래할 때는 고음의 긴장되는 음향을 선택하였다. 그러나 이런 표현이 비단 음향의 색채감으로만 나타나는 것이 아니라 음향의 단면에서도 차이를 보인다. 즉 악기의 수를 극단적으로 줄이거나(예: 바리톤의 노래에 Tom-tom만이 음향효과를 넣어주는 경우), 편성된 악기를 모두 사용하여 음향체 내에서도 여러 갈래의 음향체를 발생시켜 외부와 내부의 이중(또는 다중) 움직임으로 긴박하게 표현하기도 하였다. 또한, '음과 양'의 극단이 아니라 같은 속성에 있을지라도 음향층의 대조를 이용하여 곡의 긴장과 이완의 효과를 표현하기도 하였다. (예: 오르간의 폭넓은 복합 음향체에서 단 하나의 주요음만 남기는 경우)

이런 음향체는 기능화성적으로 협화적 소리와 불협화적 소리로 구분할 수 있다. 즉, 음향체를 조직하는 음정관계를 통해 협화적 소리를 원할 때는 4도나 5도, 불협화적 소리를 원할 때는 2, 3도 관계로 구성하였다. 이를 토대로 한 음향체의 이동은 텍스트의 표현을 극대화시키는 데에 효과적으로 사용되었다.

한편 이러한 대립·대조 및 진행 방법의 경계를 정확하게 구분할 수 없는 경우도 있다. 즉, 이것은 윤이상 형식의 특징으로 대변되어지는 '개방 형식'의 한 예라고 할 수 있는데, 곧, 전체의 곡을 외형적으로 나눈다고 할지라도

그 시작과 끝을 명확히 구분할 수 없다는 것이다. 이 곡에서는 간주부가 그 기능을 담당하는데, 그것은 앞의 section을 종결하는 것과 동시에 다음의 section을 예비하는 짧은 분명한 역할을 하고 있다. 특히, 곡의 중심부에 있는 PART II의 고린도후서는 억압을 노래한 시의 결과로써 비탄과 애절감이 아닌 우아한 패시지로 표현되며, “denn wenn ich Schwach bin, so bin ich stark.(이는 내가 약할 때 곧 내가 강함이니라.)”의 역설적인 텍스트는 강하게 표현되었다. 여기에 연결되는 간주 ⑦은, PART I의 혼란스러운 감정을 긴박한 움직임으로 형성된 분위기로 종합하여 클라이막스로 표현하였고, 곧 강한 폭발음과 같은 다이내믹(Dynamik)으로 종결하였다. 그러나 이내 오르간 음향체의 조용한 단독 진행으로 분위기를 반전시키며 ‘사슬에서 해방된 영혼의 자유’를 시작하는 연결부의 역할을 감당하고 있다. 비단 간주부에서 뿐만 아니라 전주부나 후주부에 있어서도 곡의 시작과 끝은 gong과 같은 타악의 울림 효과로 표현하여 여운을 주었다.

다이내믹에 있어서도 그는 썸머의 강세를 통하여 음(향)들을 정밀하게, 빈 공간이 하나도 남아 있지 않을 정도로, 역동화시키고 있다. ppp에서 fff까지 다이내믹의 급작스런 변화를 사용했을 뿐만 아니라 ‘p → pp → ppp’나 ‘f → ff → fff’등의 단계적인 표현도 찾아볼 수 있다. 이런 긴장과 이완 그리고 다시금 긴장이 생겨나는 분위기를 조성하기도 하며, 휴지부를 통해 분위기를 재설정하기도 하였다.

한편, 윤이상의 작품에서 Tempo는 시간의 정확한 분할이나 척도가 아니며, 규격의 마디 안에 적힌 모든 음들을 소화한다는 것은 옳은 방법이 아니다. 그는 작품 안에서 살아 있는 흐름과 끊임없이 변하는 현상을 추구하는 음악관을 가지고 있었기 때문에, Tempo를 규정할 수 있는 단위의 지속이나 규칙으로만 생각해서는 안된다. 이 곡에서도 총 7번의 빠르기의 변화가 지시되어 있다. 그러나 이것은 전체적인 흐름의 유동성을 나타내며, 진행상의 완급은 악기와 성악의 관계적 양상 등 제 3의 요소에 따라 조절되는 경향을

보인다.

무엇보다도 이 곡은 상승과 상승을 반복하는 패턴을 유지하고 있다. 상승의 패시지의 길이나 깊이에 장·단의 차이는 있지만, 결국은 더 높은 음으로 향하고 있다. 반대로 하강은 잠시 동안 이루어질 뿐, 설사 하강이 있어도 그것은 다시 상승을 하기 위한 것임에 불과하다. 이런 위엿 것, 절대적인 것을 표현하고자 각 악기가 낼 수 있는 최고음을 제시하기도 하였다.

윤이상의 작품 「사선에서」는 그의 독자적인 음악어법이 총체적으로 형상화된 곡일뿐 아니라, 자신과 비슷한 경험의 소유자인 하우스호퍼의 텍스트를 사용하여 그 표현력을 증대시켰으며, 인간의 한계를 인정하고 절대자 신에게로 돌아가 자신의 내면을 승화시키는 과정을 그린 작품이다.

### III. 결 론

19세기 말부터 유입되기 시작한 서양 음악은 기독교 전파라는 토대 위에 본격적으로 수용되었고, 이것은 대중에서 뿐 아니라 국가적 차원에서의 양악대 창설로 서양 음악 수입이 확대된다. 근대적 교육 기간의 탄생과 함께 서양음악은 새로운 이념과 정신을 효과적이고 체계적으로 전달하는 기능을 담당하였다. 이렇게 서양 음악은 종교적인 이유, 군사적인 이유, 교육적인 이유로 유입되었으며, 이 음악들은 원래의 목적대로 사용되기도 하고 계몽운동, 정서 함양, 근대 사상 고취, 구국 교육의 일환으로 이용하여 양악 문화를 형성시켜 나갔다. 이러한 초기의 한국 음악사는 일제 시대를 거쳐 한국 전쟁으로 분단된 음악계와, 이에 따라 민족적 음악을 추구한 북(北) 그리고 서양 음악을 적극적으로 발전시킨 남(南)으로 분리되었다. 특히 남에서는 ‘창작의 활성화’가 이루어졌던 1970년대에 서양의 현대음악에 대한 인식이 촉발되었으며, 그러한 계기에는 1967년 동백림 사건으로 납치·귀국한 윤이상의 존재가 있었다. 1956년 유학길에 오른 후 독일에 정착하여 자신만의 음악 세계로 명성을 얻고 있었던 그의 사건으로 인하여 현대음악과 그 기법이 적극적으로 수용되는 한편, 전통 음악으로 관심이 전환되어서 양악과 국악을 넘어선 문화적 자존감을 회복하고자 하는 노력이 시도되기도 하였다.

특히 1980년대에는 탈냉전적 사고와 북한 음악에 대한 관심, 월북 음악인의 해금 등에 힘입어, 1982년에 열린 대한민국음악제에서 ‘윤이상 작곡의 밤’을 개최하게 되었다. 이것은 동백림 사건 이후 처음으로 국내 음악회에서 윤이상의 음악이 집중적으로 연주, 조명된 것으로써, 그 후 윤이상과 그의 작품에 대한 활발한 연구의 길을 여는 동시에 한국 음악계를 성장시키고 풍성하게 하는데 중요한 역할을 하였다.

작곡가 윤이상은 한국의 일제 강점 시기에 태어나서 어렸을 때의 문화적 체험을 간직한 채 음악에 대한 꿈을 키웠으며, 전쟁 후 민족적 정신의 고취

로 사회 사업에 활동하기도 하였다. 한편, 음악교사로 재직하여 동요나 교가 등을 지었으며, 대학에서 작곡을 지도하면서 창작활동도 꾸준히 하여 한국 음악계의 중진으로 부각되었다.

그러나 결국 남북 분단 시기에 자신의 음악적 정체를 찾을 뿐 아니라 현대 음악에 대한 포괄적인 공부를 위해, '제5회 서울특별시 문화상' 수상을 계기로 1956년에 유럽으로 유학을 떠나게 된다. 그 당시 유럽은 쇠베르크의 12음 기법과 음렬주의로부터의 이탈 현상이 음악전통에 대한 관심으로 돌러지고 음향작곡 경향의 대두로 이어지는 시대적 배경에 직면하게 되었다. 이때에 윤이상은 동양적 사상을 기반으로 하는 자신의 음악 어법을 구축하였고 자국의 전통 문화를 서양의 현대 음악적 기법에 접목시켜 시대적 요구에 부응하는 작품으로 승화시켰다. 이로 인해 윤이상은 그만의 독자적인 세계로 서양 음악계에서 인정받게 되었으며 20세기 후반의 대표적 작곡가가 되었다. 유럽에 정착한 후 그의 창작시기는 크게 3시기로 구분되는데, 각각의 시기는 그의 작곡 경향에 따라 전·후반기로 나눌 수 있다.

그의 작품 칸타타 「사선에서 An der Schwelle」(1975)는 그의 일생에 전환점이 되었던 1967년 동백림 사건 이후 자신의 정치적 생각을 담은 첫 작품으로 12음렬의 동양 사상 접목, 주요음(향)기법, 정중동 및 음양 사상, 복합적 상징성 등의 음악어법이 총체적으로 표출된 작품이다. 하우스호퍼의 시와 이사야·고린도후서의 성경을 바리톤과 여성합창으로 대변하여 대조적인 구조 속에서 표현하였다. 억압된 현실 속에서 인간의 한계를 인정하고 참된 자유와 해방을 추구하여, 절대자 신에게로 돌아가 자신의 내면을 승화시키는 과정을 그린 작품이다.

## 참 고 문 헌

### <단행본>

- 전인평. 『(새로운) 한국음악사』. 서울: 현대음악출판사, 2003.
- 이강숙·김춘미·민경찬. 『우리 양악 100년』. 서울: (주)현암사, 2001.
- 민경찬. 『청소년을 위한 한국음악사』. 서울: 두리 미디어, 2006.
- 이희경. 『한국현대예술사대계 IV 1970년대』. 서울: 시공사, 2004.
- 이소영. 『(오늘을 사는) 한국의 현대음악』. 서울: 예술, 2005.
- 이수자. 『내 남편 윤이상 (상)(하)』. 경기: 창작과 비평사, 1998.
- 윤신향. 『윤이상, 경계선상의 음악』. 서울: 한길사, 2005.
- 오희숙. 『20세기의 음악 2 (시학)』. 서울: 심설당, 2004.
- 루이제 린저. 『윤이상, 삶과 음악의 세계』. 서울: 영학출판사, 1996.
- 김용환. 『윤이상 연구』. 서울: (주)시공사, 2001.
- D.J. Grout·C.A. Palisca, *A History of Western Music*. 4th, ed. 세광음악출판사 역. 서울: 세광음악출판사, 1996.
- Michels Ulrich. *dtv-Atlas zur Musik* 『음악은이』. 홍정수 / 조선우 편저. 서울: 세광음악, 1994.
- Samuel Adler. 『관현악기법연구』. 윤성현 역. 서울: 수문당, 1998.
- Eric Salzman. 『(20세기) 현대음악』. 이찬해 역. 서울: 수문당, 1988.
- 윤이상·Walter-Wolfgang Sparrer, 『나의 길, 나의 이상, 나의 음악 : 윤이상의 음악미학과 철학』. 정교철·양인정 옮김. 서울: 도서출판 HICE, 1994.
- 최성만·홍은미 역. 『윤이상의 음악세계』. 서울: 한길사, 1994.
- 한상우. 『기억하고 싶은 선구자들』, 서울: 지식산업사, 2003.
- 한국음악학회·윤이상평화재단 역. 『윤이상의 창작세계와 동아시아 문화』. 서울: 예술, 2006.

### <학술지>

노동은. “한국에서 윤이상의 삶과 예술” 『음악과 민족』. 부산: 민족음악학회, 1999.

Walter-Wolfgang Sparrer. “윤이상과의 마지막 대화”. 차호성 편역. 『음악과 민족』. 부산: 민족음악학회, 1996.

오희숙. “신음악-중간음악-아방가르드-포스트모더니즘 : 20세기 음악의 패러다임 변화에 대하여” 『음악연구』. 서울: 한국음악학회, 1996.

#### <학위논문>

이경숙. 『윤이상의 “images”작품 분석 연구』. 계명대학교 석사학위 논문. 2002.

김수진. 『윤이상 작품에 나타난 사회·문화·정치적 요소에 관한 연구』. 연세대학교 석사학위논문. 2003.

유미현. 『윤이상의 오페라 “나비의 미망인”(Die Witwe des Schmetterings)에 관한 연구 : 가사와 음악과의 관계를 주요음기법을 기초로 한 분석을 중심으로』. 이화여자대학교 석사학위논문. 2004.

김정현. 『윤이상 작품에 나타난 동아시아적 요소와 작곡기법에 대한 고찰-“Etüden für Flöte(n) Solo”를 중심으로-』. 서울대학교 석사학위논문. 2006.

임 미. 『윤이상 작품에 나타난 음악사상과 한국전통음악과의 관계-“아코디언 현악 4중주를 위한 소협주곡을 중심으로-』. 계명대학교 석사학위 논문. 2004.

#### <잡지>

노동은. “새로 발굴된 김순남의 ‘나의 음악 수업’” 『음악동아』. 서울: 동아일보사, 1993. 7.

윤이상. “창간 10주년 기념, 윤이상 특별기고” 『객석』. 서울: 예음, 1994. 8.

유영대. “이화중선” 『음악동아』. 서울: 음악동아사,. 1993. 9.

홍은미. “전인류를 향한 민족주의 음악가의 외침” 『객석』. 서울: 예음, 1993.

홍은미. “세상이 평화롭다면 작곡가가 아니어도 좋다”. 『월간 인권』. 서울: 국가인권위원회, 2005. 11.

#### <강의>

홍은미. 『모던한 클래식 - 윤이상』. 민예총 문예아카데미 봄강좌. 2006.

홍은미. 『윤이상 아카데미』. 부암아트홀 주최. 2007.

#### <악보>

Yun, Isang 『*An der Schwelle*』. Berlin : Bote & Bock, 1975.

#### <음반>

Yun, Isang *CD IYG 004 of the International Isang Yun Society*. (©2005, P 1979+2005))

#### <인터넷>

윤이상 평화재단 : <http://www.isangyun.org>

국제 윤이상 협회 : <http://www.yun-gesellschaft.de/>

통영국제음악제 : <http://www.timf.org>

무와산방 : <http://musicnote.pe.kr>.

위키 백과 사전 : <http://www.wikipedia.org>

#### <기타>

국가정보원. 『동백림 사건 조사 결과』. 국정원 과거 사건 진실 규명을 통한 발전위원회, 2006. 1.

Yhee, Jean. “윤이상의 미학과 우리”-베를린 자유대한국학과 주최 한국문화원 강연내용 (2007). <http://blog.naver.com/yheejean>.

# Abstact

## An Analytic Study on Isang Yun's Musical life and his work through History of Korean Contemporary Music

- Focused on Cantata, 「On the Threshold」 (1975) -

Chae, Youngmi  
Department of Music  
(Composition Major)  
Graduate School  
Sungshin Women's University

Introduction of western music into Korea began in the late 19th century and was actively received after legalization of the Christian religion. Afterwards, it further changed into various forms through the “Japanese colonization - Korean war period (6.25) - 1970's - 1980's”, and in the midst of rapidly changing international affairs at the turn of the century into the 20th century, the development of “contemporary music” that was based on the west music significantly influenced on Korea's musical culture.

Active recognition of contemporary music that was formed through

modern history of Korea was stimulated through Korean composer Isang Yun, and his global fame became a significant stimulus for composers of contemporary music in Korea.

On the other hand, for Isang Yun, Korean traditional music and cultural experience became the psychological foundation for completing his works and the basis for creation of his unique musical diction.

However, the 1967 East Berlin Affair became a turning point in the life of his works, and he attempted to endow musical expression to his painful experience and his internal convictions in political realities.

These thoughts were reflected for the first time in his composition 「On the Threshold」 that was based on the text of Haushofer's sonnete and the bible - Isaiah and 2 Corinthians. Following these works, Isang Yun found his motive and themes primarily from reality in which mankind was subject to and also included the message of world peace and love in his works.

The chapter 1 of this study takes a look at the history of Western music in Korea from a historical perspective; and at the same time, examines the role of Isang Yun that is revealed. In chapter 2, the life of Isang Yun was discovered based on his life in Korea and in Europe. In particular, his life in Europe is further broadly divided into period 1 (1956-1967), period 2 (1968-1974), and period 3 (1975-1995), and examined the inclinations and characteristics of his major compositions by further dividing each period into first half and second half. Lastly, in chapter 3, through 「On the Threshold」 by Isang Yun, it was analyzed that how his unique musical diction such as 'Hauptklang technique' and the combination of Aisan ideology and Western music was expressed.

The purpose of this study was to cherish the memories of composer Isang Yun of great intellect who sublimated into art his heartbreak of not being able to return to his native land, and to analyze the musical diction of Isang Yun through his work 「On the Threshold」 .