

윤이상의 음향 제스처 진단

윤 신 향

1. 들어가며

‘제스처’라는 용어는 윤이상의 작품에 대한 분석연구뿐만 아니라, 연주와 관련하여서도 자주 언급되었다.¹⁾ 플루트주자 슈테게(R. Stäge)는 장식음 연주와 관련하여 다음과 같이 피력한다.

“주어진 템포를 진지하게 받아들이면, 연주하기가 불가능한 곳들이 많이 있다. 짧은 시간 안에 매우 많은 음표들 — 자주 열 개, 열두 개 또는 더 많은 음표들을 한 번에 연주해야 한다. 그것은 극단적이어서 빈번히 연주의 한계에 다다른다. [...] 나는 당연히 개별음표들과 전체적 도약 가운데 무엇이 더 중요하냐는 질문을 그 [윤이상]에게 하였다. [윤이상]의 대답: ‘어떤 경우든지 도약이 나에게 더 중요하다. 나는 나의 음악이 올바른 제스처를 지니기를 원한다.’ 연

1) 예를 들어 Andreas Schwabe, “Hören durch Sehen. Der latente Tanz in Kompositionen von Isang Yun”, *Neue Zeitschrift für Musik*, 146, Mainz 1985, S. 22. 1999년 슈투트가르트에서 열린 국제 윤이상 심포지엄은 ‘제스처 — 장식음들’이었다. 연주자와 슈파러(W. W. Sparrer)가 워크숍에서 사용한 이 용어를 최애경은 분석에서도 사용한다. 최애경, 『윤이상 교향곡의 형상화 원칙에 관하여』, 『음악과 민족』 27호, 부산: 민족음악학회, 2004, 154-155쪽; 필자는 음향의 표출적 질을 의식하여 ‘표출 제스처’를 사용하기도 하였다. 참고, 『윤이상 경계선상의 음악』 서울: 한길사, 2005, 236-237쪽 참조. 후에 ‘제스처’를 ‘동작’이라는 말로 번역하여 사용하였으나, ‘제스처’가 ‘몸짓’의 무의식적 요소를 지시하기에는 더 섬세한 뉘앙스를 주므로, 이 글에서는 이 용어를 다시 수용하였다.

주가로서 모든 음표를 연주하는 것이 정당하다고 해서 전체적인 제스처를 잃어버리면 안 된다.”²⁾ (필자 역)

위의 언급은 템포라는 시간의 범주가 윤이상에게는 제스처의 하위범주임을 시사한다. 슈테게는 윤이상이 “제스처의 전개에 대해 매우 정확한 상상을 하고 있었”³⁾다고 회고하며, 그녀도 함께 한 북한방문에서 윤이상은 고분벽화를 가리키며 “그것이 나의 음악”⁴⁾이라고 하였다고 한다. 하프 연주자 홀리거(U. Holliger)도 마찬가지로, 그가 워크숍에서 팔을 움직이며 벽화의 도약적인 선형을 공중에다가 그리는 시늉까지 하였다고 한다. ‘제스처’라는 말은 작품연구에서도 종종 발견되는데, 슈바베(A. Schwabe)는 <무악 Muak>(1978)에 대한 소고에서 윤이상의 음악을 “제스처에서 제스처”⁵⁾로 이어지는 팬터마임에 비유하였다. 이 비유는 윤이상의 음악이 연주뿐만 아니라 지각(知覺)의 차원에서도 공간, 그리고 고 이미지적 요소와 관련이 있음을 암시한다.

이렇듯 윤이상 스스로나 연구자들이 ‘제스처’라는 말을 종종 사용함에도 불구하고, 그것이 상징하는 바에 대한 음악학적 연구는 아직까지 미흡하다. 이 말은 윤이상이나 그의 연구자들이 처음 사용한 것이 아니라, 현대 문예이론에 이미 나타난다. 브레히트(B. Brecht)는 ‘제스처 음악’⁶⁾ 관에서 서사극이론을 발전시켰는가 하면, 아도르노(Th. W. Adorno)는

2) Roswitha Stäge, “Akzent bedeutet einen Anfang mit Impuls und blitzartigem Zurückgehen”(Im Gespräch mit Dieter Krickeberg), *Ssi-ol*, Almanach, Berlin 1999, S. 184.

3) 위의 글.

4) 위의 글.

5) Andreas Schwabe, 위의 글.

6) 이는 반낭만주의적 음악관을 근거로 한다. 여기에 대해서 자세히는 이경분, 「음악이 작가에게 미친 영향 — 브레히트의 음악관을 중심으로」, 『낭만음악』 57호, 서울: 낭만음악사, 2002, 69-91쪽.

“객관적인 사회상황에 대한 객관적인 반응”⁷⁾을 예술작품의 ‘제스처’라고 한다. 이들은 각기 다른 세부맥락에서 이 말을 사용하나, 이를 예술외적 사회요소와 결부시킨다는 측면에서는 공통적이다. 윤이상이 이러한 이론을 의식하지 않았다고 하더라도, 그의 음악의 외연이 서양 현대의 범주에 속하는 한, 그가 말하는 제스처 요소가 이들의 예술론과 무관하다고 할 수는 없다. 다른 한편으로 ‘몸짓’은 한국 전통의 민속 공연예술 판소리에서도 사용된다. 서사구조와 장단에 부합하는 광대의 ‘몸짓’은 넓은 의미에서는 추임새의 즉흥적 ‘소리제스처’와 짝을 이룬다.

‘몸짓’이라는 말 자체가 시사하듯이, 제스처란 소리의 음악외적 요소인 이미지를 내포한다. 그러면 윤이상이 말하는 ‘도약’의 제스처, 소리의 ‘몸짓’을 악보 상에서 과연 어떻게 읽어낼 것인가? 일회성, 즉흥성을 띠는 ‘제스처’는 음(향)조직에 대한 기초분석 위에, 작곡자의 음악외적 표상에 대한 분석자의 민감한 감수성을 요구한다. 본 연구는 이러한 문제의식 하에서, 두 가지 방식으로 나누어 제스처의 본질에 접근하고자 한다. 첫 두 장은 음향의 형태화과정이라는 측면에서 유럽 초중기 작품의 특징적인 몇 부분을 분석할 것이다. 다음 두 장은 형태적 제스처의 형식론적 의미와, 그것에 대한 상호문화적 연구의 가능성을 간단히 조망하겠다. 이는 윤이상의 음악을 영화예술의 관점에서 고찰한 필자의 선행연구를 심화한 것이다.⁸⁾

7) Th. W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik* (6. Auflage), Frankfurt a. Main 1991, S. 125.

8) 음향의 제스처와 영화예술의 관계에 대한 필자의 선행연구는 졸고, 『윤이상의 작곡양식에 나타나는 통합예술적 창작사고와 간(間) 문화적 소통구조— <영상(Images)> (1968)과 <무악(Muak)>(1972)을 중심으로』, 『낭만음악』 66호, 서울: 낭만음악사, 2005, 103-148쪽 참조.

2. 음향의 형태화과정 1 - 선형(線形)의 층위

음향을 형태화하는 과정의 기술은 선형과 색채의 층위로 대별해 볼 수 있다. 이 두 층위는 물론 상호 연관되어 있으며, 작품이 독주곡이나 실내악곡이나, 또는 대관현악곡이나에 따라 상관관계는 달라진다. 전자의 층위는 음고의 진행방식에 근거하고, 후자의 층위는 장식음적 음형의 조밀도, 다이내믹의 조절, 그리고 특수주법과 그것의 배치방식에 근거한다.

1) 선형의 제스처

윤이상(Young Un)의 음악에서 음고구조는 자주 비대칭구조의 곡선형을 그린다. 특히 점차적으로 상향하다가 저음역으로 급격하게 떨어지는 형태의 선율은 유럽 창작초기부터 자주 나타난다. 바이올린 독주곡 <가사 Gasa>(1963)의 시작부분의 경우, 9도 도약하는 c#이 증5도의 도약을 거쳐 최고음 b³에 도달한 후, 다음 악구에서 저음 d로 떨어진다. 처음에는 느리고 긴 음가로 전개되는 이 선형은 뒤로 가면서 유사한 형태의 곡선이나 짧은 음가의 음형으로 압축되어 나타나기도 한다. 이와 유사한 형태의 선적 진행방식은 네 개의 악기로 편성된 <영상 Images>(1968)의 첫 흐름에서도 볼 수 있다. 첫 네 마디 바이올린과 첼로성부의 주요음은 그 음고가 비대칭구조의 곡선형을 그리고, 이 작은 비대칭구조의 곡선형은 목관악기가 합세하는 마디 5부터 30 사이의 플루트성부에서 유사한 양상으로 반복된다. 이 첫 큰 흐름의 플루트성부의 중심음들을 도식화하면 다음과 같다.9)

9) 주요음(향)이란 윤이상에게 고정된 음고개념으로서의 개별음이 아니라, 고정된 중심음과 주변음을 아우르는 복합적인 개념으로 이해하는 것이 타당하다. 그러므로 음고의 추이를 고찰함에 있어서는 중심음이라는 말을 사용하기로 한다. 주요음(향)이라는 용어의 문제에 대해서는 줄고, 『윤이상 경계선상의 음악』 앞의 책, 89-91쪽 참조.

(도식 1) 〈영상〉 마디 5-30(플루트성부), 중심음과 다이내믹의 구조

위의 플루트성부는 g, g#, b 음을 제외한 아홉 개의 음만으로 구성되어 있으며, e와 a를 제외한 음들은 모두 두 번, 또는 세 번씩 반복된다. 음고는 흐름의 삼분의 일 지점인 마디 11까지 상행하다가 점차적으로 하행하는 상을 보이며, 이 전체상은 bb³ - f#³ - bb²를 최고음으로 하는 세 개의 작은 곡선을 그린다. 이러한 비대칭구조의 곡선형은 오보에성부에도 나타나며, 마디 이후의 더 큰 흐름(30/4-77)에서 유사한 양상으로 변형, 확대된다. 즉, 동기 또는 주제가 반복, 변주되는 것이 아니라, 주요 음의 선형이 여러 악기성부에서 불규칙적으로 반복, 변형되는 것이다. 그리고 이러한 파형(波形)은 흐름내부의 크고 작은 장식음적 음형들에 모방, 전회하는 방식으로 투영된다(악보 3 참조).

이 작품에서 음렬의 정렬방식보다 중요한 요소는, 음양(陰陽)을 상징하는 악기들의 음고(音高)가 전이(轉移)되면서 음정구도가 변형하는 방식이다. 음정구도의 변화는 음향의 형태화 과정 속에서 비로소 의미를 얻는데, 음고의 추이와 더불어 중요한 것은 다이내믹의 변화와 뒤에 언급할 특수주법의 기능이다. 도식 1의 플루트성부는 상행하는 시작부분에서 매우 여린 다이내믹(p-pp>-ppp>pp)에 머무는 반면, 곡의 최고음 bb³에 도달한 즉시 f로 강화되고, 다른 최고음 f#³와 bb², 그리고 저음역의 끝부분도 강화된 후, 다시 여림으로 돌아가는 대비를 보인다 (f-sff>-pp, f<ff-pp, f-sf-mp, sff>p).¹⁰⁾

작은 단위의 음향세포가 크고 작은 흐름을 구성하고, 이 흐름이 점차

10) 이러한 추이는 선형의 음고요소가 색채요소와 상호 긴밀하게 연관되어 있음을 시사한다.

확대, 변화해 가는 형태적 구성을 윤이상은 매우 선호한다. 다음은 <첼로협주곡>(1975/76)에서 첼로 독주가 도약진행으로 시작하는 부분이다. 느린 템포 (ca. 52)의 서주를 뒤이어 템포 또한 가속(ca. 78)된다.

(악보 1) <첼로협주곡> 마디 10-12



완전5도와 단7도의 중음(重音)으로 연주되는 첼로는, 한 옥타브 이상(옥타브+증4도)의 비협화적 도약을 하며, 같은 음정의 도약진행을 세 번 연달아 반복한다. 이 작은 음정형태는 장식음적 음형이 삽입되는 세 번째 반복에서 변주되는데, 이 변주형태 또한 전형적인 굴곡을 그린다. 다음 마디에서도 반복되는 이러한 변주는 네 옥타브를 넘는 최고음 a³에 이른 다음, 그 길이가 점차 확대된다. 지면상 마디 16부터 17까지만 제시한다.

(악보 2) <첼로협주곡> 마디 16-17



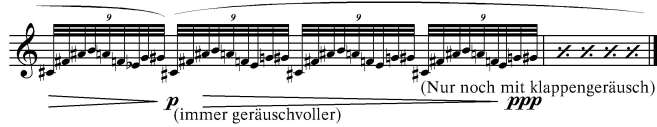
비협화적으로 도약하는 음정형태는 최고음 a³까지의 도약을 변주적으로 반복하며, 다이내믹을 강화해 간다. 즉, 처음의 음정형태는 이미 가변성, 복합성을 함유하는 음향단위로서, 긴 호흡단위의 제스처로 확대되어 가는 것이다.¹¹⁾ 이렇게 파고의 굴곡을 반복하는 듯한 파형(波形)의 아우

11) 최고음 a³는 후에 오보에로, 그리고 트럼펫으로 전이된다. 음과 악기의 상징요소도 이러한 형태화과정에 있어서 중요하다. 논지의 전개상, 여기에 대해서 더 깊이 다루지는 않겠다.

타난다.

전체선형(線形)의 부분적인 상(像)-대략 마디 1-48-이 곡이 끝나는 부분에서는 다음과 같이 투영된다.

(악보 3) 〈플루트 연습곡〉 1번, Moderato, 마디 78-79



중심음구조의 선형은 아홉잇단음표의 장식음적 리듬형으로 투영된다. 전자는 고음역에서 중음역 사이(bb²-f[#])를 상하행하는 반면, 후자는 저음역과 중음역 사이(c[#]-g[#])를 상하행하는데, 마지막 상행구조(eb-g-g[#])는 주요음의 전체선형에는 나타나지 않는다. 전자의 움직임은 큰 흐름 속에 있어서 그 형태의 추이가 직접적으로 지각되지 않는 반면, 후자의 빠른 리듬형은 다이내믹의 약화에도 불구하고 그 색채적 이미지가 뚜렷이 지각된다. 그런데 곡 전체에서 세 번이나 반복된 bb과 이 음계의 구성음인 c와 d가 빠져 버리는 대신, 주요음의 선형에는 빠진 b가 이 음형의 최고음을 구성한다.

이 곡에서도 주요음의 음고요소와 대등하게 중요한 것은, 다이내믹의 조절로 인해 변화하는 음색요소다. 시종일관 같은 구조(ff<)를 반복하는 다이내믹은, 곡의 이분의 일 가량이 지난 후 비로소 변하기 시작한다. 중심음으로서의 Bb은 곡이 끝나가는 마디 74/3(악보 6 참조)의 bb에서 강화되면서(fff) 이 음의 조성적 중심음 역할을 마지막으로 부각시키기는 한다. 그러나 곧 이어지는 풍부한 장식음과 곡을 마무리하는 장식음적 음형(악보 3)이 이 음을 채색하며 그 역할을 약화시킨다. 즉, 음계에 근거하는 주요음의 선적 형태는 반복되는 다이내믹에 의해 채색되며, 음형이 밀집되는 곡의 마지막 부분에 와서는 거의 자취를 감춘다. 마지막에

남는 것은 결국 *ppp*로 점차 사라져 가는 장식음적 음형의 소음적 음향이다.

선형의 층위에서 살펴 본 <영상>(1968), <플루트 연습곡>(1974), 그리고 <첼로협주곡>(1975/76)의 부분형태들은 창작시기나 악기의 편성규모도 다르고, 주요음(향)의 전개방식도 조금씩 다르다. 그러나 선적 형태가 반복, 축소, 확대되며 변형하는 전개방식은 양식의 변동을 막론하고 나타난다. 즉, 주요음을 구성하는 음(정)들의 정렬방식이 형식형성의 중심 역할을 하는 것이 아니라, 선형의 길이와 크고 작은 음향형의 모방과 전이과정이 형식형성의 상위형태로 자리 잡는 것이다. 윤이상은 후에 작곡한 <플루트협주곡>(1977)에 대한 설명에서, 특정한 선형을 실제로 그려 보이며, 주요음의 선적 이미지는 동적이거나 정적인 경우와, ‘상승성(上昇性)’이나 ‘하행성(下行性)’을 갖는 경우가 있는데, “절단되어 나타날 때도 있지만, 이론적으로는 이것이 반드시 어딘가 숨어 있다고 보면”¹³⁾ 된다고 하였다. 이 원리에 따르자면, <플루트 연습곡>(도식 2)의 선적 형태도 부분적으로 절단되어 있는 것이나 다름이 없으며, 궁극에는 선형의 전체상이 다이내믹과 장식음적 음형에 의해 채색되는 것이다. 선형을 채색하는 장식음적 음형이나 특수주법의 소음적 음향은 제스처의 단면이다.

13) 아키라, 니시무라, 『무한한 우주의 한 끝에서』, 최성만·홍은미 편역, 『윤이상의 음악세계』, 서울: 한길사, 1994, 157쪽.

3. 음향의 형태화과정 2 - 색채의 층위

1) 상향 제스처와 하향 제스처

관현악 음향의 색채구조는 윤이상의 음악에서 형식단위와 밀접한 관련이 있다. 주요음(향)의 선형과 곡의 템포는 장식음의 조밀도, 다이내믹, 특수주법이 자아내는 색채구성과의 관계 속에서 산정(算定)된다. 예를 들어 음향의 색채는 <영상>의 첫 큰 흐름(도식 1)이 끝나가는 저음부에서 긴밀해지는 동시에 점점 빠르게 (accel.)라는 템포의 변화가 일어난다. 특히, 밀집된 장식음적 음형이 다이내믹의 강화와 함께 끝맺는 부분들은 혼합색채의 음향효과를 내는데, 이러한 부분에서 수평적인 선적 흐름은 일시적으로 중단되는 효과를 낸다. 음고는 대체적으로 상향진행하나, 하향하며 색채적 밀도가 강화되는 경우도 적지 않다. 먼저 전자의 경우를 살펴보자.

아래의 <영상 Images>(1968), 악보 4는 두 번째 회상의 장면으로 넘어가는 연결부이다. 이 연결부에서 플루트를 제외한 성부의 장식음적 음형은 비록 빈약하지만, d#⁴에 이르는 바이올린 성부의 글리산도가 음향의 색채적 밀도를 강화한다(이런 부분에서 지나치게 빠른 음다발 연주는 글리산도 효과를 대체한다). 위의 연결부를 가지는 부분 4는 이 곡에서 가장 빠른 템포 ca. 78로 되어 있다. 이와 유사한 방식으로 색채적 긴밀감을 보이는 부분은 곡 전체에서 모두 세 번 나타나는데, 이 부분형태들은 모두 역동적 강화와 더불어 급작스럽게 정지하는 제스처를 지닌다.¹⁴⁾ 각각의 흐름이 회상의 장면, 또는 다른 차원의 종지적 음향면으로 교체되는 데는 다이내믹의 대비가 중요한 역할을 한다.

14) 다른 두 부분에 대해서는 줄고, 「윤이상의 작곡양식에 나타나는 통합예술적 창작사고와 간(間) 문화적 소통구조 - <영상(Images)>(1968)과 <무악(Muak)>(1972)을 중심으로」 앞의 글, 115-116쪽 참조.

(악보 4) <영상> 마디 208-209

Musical score for measures 208-209 of 'Image' (영상). The score is for Flute, Oboe, Violin, and Violoncello. It features complex rhythmic patterns and dynamic markings such as 'ff', 'lunga', and 'p'.

다음은 동서양의 궁중무용을 표상하며 작곡된 무용환상곡 <무악 Muak>(1978)에서, 두 번째 관현악 장면의 끝부분이다.¹⁵⁾

(악보 5) <무악> 마디 214-215 (목관악기군과 현악기군)

Musical score for measures 214-215 of 'Muak'. The score is for woodwinds (Flutes 1 & 2, Piccolo, Clarinets 1, 2, 3) and strings (Violins 1 & 2, Viola, Violoncello, Kontrabaß). It shows dense, rhythmic textures with dynamic markings like 'ff'.

15) 장면의 접속기법에 대해서는 앞의 글, 127-130쪽 참조.

위의 예는 아고직의 강화-곡 중 가장 빠른 ca. 96, 음역의 극대화, 음향층의 확대에 의해 곡의 극적 상황이 가장 고조되는 장면의 끝부분이다. 현악기군의 전형적인 상향제스처와 플루트군의 장식음적 음형은 이미 개막장면이 A로 넘어 가는 부분에 나타난다. 이들의 음형은 선율요소를 교체하며 변형, 확대해 오다가, 이 장면에서는 긴밀하게 뒤섞인다. 이러한 혼돈의 부분에서는 d^4 에까지 상행하는 음역의 변화보다는, 음향군들의 혼합색채가 전면(前面)에 부각된다. 이 연결부도 급작스럽게 정지하는 제스처와 함께 대조적인 다이내믹의 다음 장면으로 연결된다.

다음은 저음역으로 하행하며 색채의 밀도가 강화되는 경우를 <플루트 연습곡>의 마지막 부분에서 살펴보자. 여기서 주목할 부분은 주요음의 첫 중심음 bb^2 이 한 옥타브 아래에 나타나는 마디 74 이후이다.

(악보 6) <플루트 연습곡> I. Moderato, 마디 73-79

(Nur noch mit klappengeräusch)
ppp
p (immer geräuschvoller)

중음역과 저음역(도식 2 참조) 사이에 머무는 이 곡의 마지막 부분은 곡 전체의 최고음 a^3 가 나타나는 마디 73 이후, 풍부한 장식음과 다이내믹의 세분화를 통하여 음향의 밀도를 강화해 간다. 다이내믹이 점점 약

화되는 마지막 두 마디는 반복하는 장식음적 음형과 특수주법이 점점 더 소음적으로'라는 연주지시에 부합하는 소음적 음향효과를 내고 있다(악보 3 참조). 이와 비교할 만한 형성방식은 주요음(향) 작곡양식의 대표작 <예악>에서도 나타난다. 이 작품에서 선적 형태는 다양한 음향군으로 채색되며 확장, 변형되는데, 전형적인 부정형적 제스처는 글리산도 기법이 사용되는 현악기군의 세 부분 형태들에서 특히 돋보인다.¹⁶⁾ 이들은 마찬가지로 모두 음향면의 접속부분이거나, 작품이 끝나 가는 부분이다.

2) 특수주법의 배치방식

윤이상은 순전히 국악기 연주기법만을 특수주법으로 응용한 것이 아니라, 국악기에 사용하지 않는 특수주법도 상당히 많이 사용했다. 다양한 연주지시와 특수주법은 현대음악에서 이미 통용되고 있었고, 서구 작곡가들도 이미 20세기 초반부터 특수주법을 통해 전통악기의 기능을 확장해가고 있었던 것이다. 따라서 어떠한 국악기 연주법이 어떻게 응용되었는가의 문제보다는, 특수주법이 어디에 어떤 방식으로 배치되었으며, 이것이 곡의 음향구조에서 어떤 역할을 하는가에 주목할 필요가 있다. 장식음적 음형을 대치하기도 하는 특수주법은 윤이상의 음악에서 자주 형식단위를 연결하거나 곡이 끝날 때 나타난다. 예를 들어 <영상>의 첫 큰 흐름의 끝부분(마디 74-76)에서는 혀를 굴리며 부는 특수주법(Fltzg.)이 관악기에, 중음주법으로 연주되는 글리산도 또는 트릴이 현악기에 사용되고, 다이내믹도 수평적, 수직적으로 세분화 또는 다원화한다. 이 저음역의 음향형태는 곡의 첫 큰 흐름을 다음의 큰 흐름으로 연결한다. 그리고 여기에 사용되는 특수주법은 흥미롭게도 곡이 끝나가는 마지막 흐름의 시작부분에서 고음역으로 배치된다.¹⁷⁾

16) 줄고, 『윤이상 경계선상의 음악』 앞의 책, 125-130쪽 참조.

서양악기에 특수주법으로 응용되는 국악기 연주기법은 윤이상 작품에서 자주 독특한 소음효과를 낸다. 그 대표적인 예를 시종일관 특수주법이 사용되는 <유동 Fluktuationen>(1964)에서 볼 수 있다.

(악보 7) <유동> 마디 96-98

<유동>은 다른 작품들에 비해 흐르는 음향의 소음효과를 유달리 강조한 작품이다. 위의 부분형태는 두 번째 큰 흐름의 두 번째 단락의 끝부분으로서, 각 현악기가 특정한 음정구조(증 5, 감 5, 증 4, 감 4, 장 3도)와 리듬구조로 제각기 (앞뒤) 꾸밈음, 트릴과 글리산도를 연주한다. 주지하다시피 전성(轉聲), 퇴성(退聲)과 같은 농현에 상응하는 글리산도는 동아시아 전통의 현악기 - 특히 한국 전통의 해금 - 연주에서 음악적 본질을 구성한다. 그런데 이 연주기법이 <유동>에서는 단순히 국악기의 음향특색을 살린다기보다는 흐르는 소음효과를 낸다. 이러한 소음적 변형태는 마찬가지로 제스처의 일부에 속한다.

17) 줄고, 앞의 글, 111-112쪽 참조.

4. 근대적 형식논리의 현대적 흔적

1) 형식논리와 종지형태

기능화성, 동기와 주제의 발전적 변주에 근거하는 서양 근대 조성음악의 형식논리는 종지의 형태가 진화해 간 역사였다. 그런데 종지의 형태는 낭만초기, 화성체계의 진행방식이 불규칙해지기 시작한 베토벤의 후기작품들에서 형식의 문제를 드러내기 시작하였다. 잦은 전조와 더불어 지연, 확장되는 종지의 형성방식이 음악의 유기체적 마무리를 방해하면서, 청자의 심리도 점차 불안하게 하기 시작한 것이다. 쇤베르크가 조성을 부인하면서까지 음색의 기능에 주목한 이유는 바로 종지형태가 지닌 형식의 문제를 해결하기 위함이었다고 해도 과언이 아니다.

윤이상이 서유럽에서 작곡하기 시작한 시기는 근대적 의미에서의 종지형태가 무의미해진지 이미 오래된 시점이다. 그렇다면 과연 동기와 주제의 발전적 변주, 선율과 리듬의 단일성(homogeneity)이 특징적인 서양 근대음악의 형식논리는 윤이상의 음악에서 종적을 완전히 감추어 버렸는가? 윤이상은 조성음악의 형식논리를 일단은 거부한 추상 표현주의 악파나 초기 음렬음악과는 달리, 그 기본 형식논리를 고유한 방식으로 변용하고 있다. 앞의 두 장에서 분석한 바와 같이, 조성음악의 형식논리는 음향의 형태화과정에서 흔적을 남기고 있다. 한편으로는, 불규칙적으로 반복하는 작은 음향단위와 선적 굴곡의 변형기법이 동기와 주제의 발전적 변주기법을 대체한다. 선형의 길이가 주제와는 달리 음색구조의 맥락에서 축소 또는 확대되며 변주되는 것이다. 다른 한편으로는, 접속 부나 악곡의 마지막 부분에 나타나는 형태화요소가 조성적 종지형태의 독특한 변형태임을 알 수 있다. 이 요소는 조성음악에서의 화성구조와 마찬가지로 청자의 심리를 조절하는 주요인이다.

주지하다시피 동아시아, 또는 한국 전통음악에는 형식의 논리적 전개를 위한 종지형태가 존재하지 않는다. <가곡>이나 <판소리>의 선율에

특정한 중지형태가 나타나기는 하나, 이 형태에서 중요한 것은 연주기법의 조절을 통해 변화하는 음고와 음색요소다. 즉, 서양음악에서는 20세기에 와서야 비로소 중요하게 인식된 미분음이나 악기의 음색요소가 한국 전통음악에서는 이미 중요한 음악적 구성요소였던 것이다. 음색의 다양성은 연주기법에 의해 다양하게 변화하며, 개별음은 악기의 복합적 색채로부터 분리되어 있지 않다. 예를 들어 관현악곡 <수제천>의 풍부한 장식음적 선율은 헤테로포니의 색채요소를 지닌다. 전통가곡에서도 성역(聲域)의 사이나, 후두에 근거하는 비속련된 소리와 부드러운 가성(假聲)이 연결되는 부분의 미묘한 음색변화는 중요한 형성요소이다. 이와는 다른 창법의 <판소리>도 미분음적 떨림의 음형을 통하여 다양한 음색효과를 낸다. 한국 전통음악에서 선적, 색채적 형태를 뒷받침하는 요소는 순환적으로 반복하는 장단(長短)이다.

2) 선형과 색채의 자체변증법

윤이상의 음악에서 음향구조를 특징짓는 색채요소는 작곡사적 근거를 충분히 지닌다. ‘음색’¹⁸⁾은 19세기에도 관현악법과 관련하여 주목을 받

18) 음색은 음향과 개념적으로 혼돈되는 경우가 많이 있다. ‘음향’은 울리는 소리현상을 총괄하는 개념으로서, 원칙적으로 하나의 개별음 현상일수도 있지만, 개별음들의 연속과 관련된 집단적인 소리현상일 수도 있다. 음색의 사전적 정의는 “음고, 음량, 음가와는 다른 판단기준을 사용하여 두 소리가 다르다고 판단하는 청감각 속성”이다. Pratt R. L and P. E. Doak, “A subjective rating scale for Timbre”. *Journal of Sound and Vibration*, vol. 45(1976), p. 317. 음고, 음량, 음가는 일차원적 변수이나, 음색은 이 변수들이 복합적으로 작용하는 다차원적인 변수로서, 시각예술에 있어서 ‘색’이 다양한 명도, 또는 채도를 가질 수 있는 것과 비교할 수 있다. 음색효과는 음향의 배음구조가 복잡할수록 강한데, 한국 전통악기의 음색이 강한 이유는 바로 배음이 풍부하기 때문이다. 음색에 관한 더 구체적인 논의는 이석원, 「파형과 음색」, 『낭만음악』 47호, 서울: 낭만음악사, 2000, 180쪽; 현대음악과 관련된 음색논의는 김진호, 「서양음악에 있어서의 음악적 재료로서의 음색과 음고」, 『낭만음악』 48호, 서울: 낭만음악사, 2000, 5-31쪽 참조. 김진호는 이 글에서 “20세기 음악에 있어서의 음고와 음색의 갈등상황”에 대해 서술한다. 본고에서 ‘음색’이라고 말할 때는, 악보에 나타

긴 했으나, 20세기에 와서 보다 중요한 음악적 변수로 자리 잡는다. 드뷔시(A. Debussy)나 쇤베르크(A. Schönberg) 이후, 그것은 기능화성이 조성음악에서 차지하던 역할만큼이나 중요한 형식형성의 원리로 작용하기 시작한다. 쇤베르크는 <다섯 개의 관현악곡> 가운데 제 3곡인 ‘색채들 Farben’(1908)에서 ‘음색선율’을 탐구하는가 하면, 미래음악의 가능성이 ‘음색의 체계화’¹⁹⁾에 있다고까지 예견하였다. 음색은 음렬음악에서 실제로 음색음렬이라는 매개변수가 되었으며, 궁극에는 공간형태를 형성하는 기능을 담당하게 되었다.

반면, 프랑스 태생의 작곡가 바레즈(E. Varèse)에게 음색의 형성원리는 다른 양상으로 나타난다. 바레즈는 쇤베르크가 고수하던 음고요소를 음향의 차원과 동등하게 취급하고, 음향체의 리듬에서 음악의 형식을 찾고자 하였다. 즉, 그의 작품에서는 음고에 의미론적 가치를 부여하는 추상적인 음들이 없고, 악기의 음색리듬이 음향조직을 전개해 나간다. 소음을 작곡요소로 도입한 케이지(J. Cage)의 우연성음악도 사실은 악기음색의 구성적 잠재력을 끌어내는 데 기여했다고 할 수 있다. 음렬기법과는 다른 방식으로 음색의 형식형성 역할을 극대화한 작곡방식은 리게티의 마이크로폴리포니 작법이었다. 전통적 의미의 선율, 리듬, 화성 요소는 이 작법에서 개별음의 촘촘한 직조방식, 마이크로 리듬형의 반복과 다이내믹의 극단적인 변화를 통해 형식형성의 하위구조로 밀려 나게 되었다.

유럽창작 초중기의 작품연구에서, 주요음(향)의 음고요소가 악곡의 형태적 전면을 구성하는 중심요소가 아니라는 사실은 자주 간과된다. 윤이상은 12음렬을 고유한 방식으로 운용하지만, 그것은 음향구조의 상위형태로 기능하지는 않는다. 주요음의 음고에 근거하여 작품의 구조를 나누는 것은 가능하고, 음고는 또한 독주곡의 경우에 뚜렷이 들린다. 그런데

나는 악기의 배치방식과 특수주법, 다이내믹의 추이, 그리고 필자의 지각방식에 근거를 두었다.

19) Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, Wien 1911, S. 470.

독주곡에서조차도 음 하나 하나에 주어진 다이내믹의 변화와 장식음적 주변음의 밀집도, 그리고 특수주법을 통한 미세한 음색변화가 중요한 형태화요소로 작용한다. 플루트연습곡의 분석에서 보았듯이, 궁극에는 선형적 음고요소가 장식음적 리듬형으로 전이되어 가는 것을 추적할 수 있었다. 이 과정은 음고구조와 색채적 음형태의 대립관계를 반드시 수반한다.

음향의 형태화과정에 나타나는 선형과 색채의 자체변증법적 원리는 서양 현대음악에 이미 존재하던 ‘음고와 음색의 갈등’²⁰⁾구조에서 파생된 것이다. 그런데 이 갈등구조는 동아시아 전통의 음향특성이 현대적 음향어법과 결합됨에 있어서 고스란히 반영된다. 동아시아 전통음악에 나타나는 형식의 개방성, 선율의 헤테로포니적 색채, 그리고 장단의 순환적 시간구조는 윤이상 음악의 열린 형식, 혼합색채, 나선형 시간구조와 다르면서도 유사한 공통개념을 구성한다. 음향 제스처의 이중성은 바로 근대적 형식논리에 대한 현대적 흔적이며 대안인 것이다.

이러한 맥락에서 뤼케(M. Lücke)의 최근 연구는 필자의 주목을 끈다.²¹⁾ 개별 작품이나 부분형태들을 어느 특정한 문화코드로 규정짓는 그의 관점이 설득력을 주지는 않으나, 박 악기의 출현을 “형식구조의 시정각적 지각효과”²²⁾에 대입하는 부분은 흥미로운 논점을 제공해 준다. 뤼케는 <예악>의 마지막에 세 번 울리는 박 음향의 리듬형이 <예악>의

20) 김진호, 앞의 글, 22-25쪽. 선형과 색채는 특히 음색작곡의 경향이 농후한 <영상>에서 강한 대립관계를 나타낸다. 이 곡에서 잦은 특수주법과 지나치게 세분화하는 다원적 다이내믹은 강한 색채요소를 유발함으로써 선적 요소와 팽팽하게 맞선다.

21) Martin Lücke, “Koreanisch, europäisch oder doppelt kodiert?”, *Ssi-ol. Almanach 2002/03 der Internationalen Isang Yun Gesellschaft e. V.* hrsg. v. W-W. Sparrer, Berlin 2004, S. 77-88. 뤼케는 <예악>(1966)의 끝부분, <소양음>(1966)의 끝부분이 시작되는 음형, 그리고 <유동>(1964)의 큰 둘째 흐름의 마지막 부분형태를 각각 한국적 코드, 한국-서양의 이중코드, 서양적 코드로 분류하였다.

22) 위의 글, 80쪽.

끝을 장식하는 오보에의 세 개별음(f²)에 전이(轉移)되었다고 보고, 같은 해에 작곡된 <소양음>의 끝부분이 시작되는 첼발로의 세 개별음(f³)에서도 이 리듬형을 기억해 낸다. 즉, 그는 타악기인 박 악기의 리듬형이 목관악기와 건반악기의 세 개별음에 전이(轉移)되었다고 지각하는 것이다. 물론 박은 한국 전통음악에서 장단의 역할을 하지 않으며, <예악>의 끝에서도 장단의 의미로 사용되지는 않는다. 그러나 분석자가 여기서 한국 의식음악(儀式音樂)의 처음과 끝을 알리는 박 악기의 리듬형을 서양 전통악기의 개별음고와 혼합적으로 지각하고, 이것이 '시청각적 지각효과'를 불러일으킨다고 한 점에 주목할 필요가 있다. 장식음적 음형과 본질상 다르지 않은 타악기의 리듬형이 개별음고의 시간성을 채색한다는 측면에서 다분히 제스처적이기 때문이다.

5. 상호문화적 관련성 연구의 가능성

1) '시각적 무의식'의 음향기호

음향 제스처, 소리의 몸짓은 음악적 형식논리의 역사적 측면에서 문제가 되는 영역이다. 그리고 이 문제는 전통적 분석방법의 한계를 제공하는 요인이기도 하다. 제스처란 달리 말하면, 서양 조성음악의 형식논리가 지녔던 문제영역을 현대화한 것이며, 이는 작곡자가 문화의 경계에서 겪는 모순의 체험과도 직결된다. 한 인류 집단이 타문화로 이주할 때, 한 창작주체의 경험영역은 변화하며, 그에게 과거시제적 전통이란 기억 속에서 '시각적 무의식'²³⁾을 형성하기 마련이다. 이 논리에 따르자면, 한국 전통의 선적, 색채적, 헤테로포니적 음향특성이 윤이상의 창작의식의 저변에 '시각적 무의식'으로 자리 잡는다. 그의 작곡구상에 자극을

23) 이 용어는 필자가 벤야민의 '미메시스'에 대한 논의에서 자극 받아 명명한 것이다.

준 한국 전통의 고분벽화는 이 논리가 아니더라도 적절한 근거가 된다. 즉, 형태화과정의 제스처란 전통적 소리제스처의 시각적 변환과정과도 상통하는 것이다.

한국적 소리제스처의 선형을 서양 현대의 다차원적 음향색채와 혼합하는 제스처는 이와 같은 맥락에서 다분히 미메시스적이다. ‘미메시스’의 원리는 함축하면, 자연의 원형을 변형하며 확산하는 영상기술의 본질이다. 아도르노는 음색을 ‘미메시스적 표현’과 ‘상상성(imagenary)’과도 결부 짓는데,²⁴⁾ 그가 미메시스적 형상(形象)에 대해 비판적인 반면, 벤야민은 이를 “문화의 생산적 수용태도”²⁵⁾로 보며 긍정적으로 평가한다. 벤야민은 미메시스적 태도를 번역행위의 일종으로 이해한다. 번역행위란 “말로 표현되지 않은 원전의 독특한 표정과 몸짓을 역자의 언어 속에서 재현’해 내려는 시도”²⁶⁾와 같다. 나아가 “이 시도는 역자의 모국어에서 여태까지 가능성으로만 주어진 요소들을 실현하는 계기를 주고, 또한 그로 인해 모국어를 풍부하게 하는 창조적 행위”²⁷⁾이다.

위의 원리를 윤희상의 작곡행위에 적용시켜 보자. 제스처적 주요음(향)은 한국 전통의 소리제스처의 시각적 변환가능성을 끌어내어 현대음향으로 변형하는 번역어의 일부라고 할 수 있다. 그러나 윤희상의 미메시스적 제스처는 서구 전위주의 작곡가의 그것과는 구분된다. 후자가 합리적인 구성방식에서 출발한다면, 전자의 근원은 ‘즉흥’, ‘우연’과 같은 비합리적 요소와 은밀한 연대를 이루고 있기 때문이다.

24) Th. W. Adorno, “Funktion der Farbe in der Musik”, *Darmstadt-Dokumente I*(=Musikkonzepte Sonderband), München 1991 S. 263-312.

25) 최성만, 「문화의 생산적 수용태도로서의 미메시스」, 『인문학논총(문화의 수용과 변용)』, 이화여자대학교 인문대학, 2000, 369-403쪽.

26) 위의 글, 396쪽.

27) 위의 글.

2) 상호문화성의 단면

윤이상의 음향 제스처는 청각적 의식과 시각적 무의식의 경계지점을 시사한다. 그의 작품이 ‘영상적인 아우라’²⁸⁾를 지니는 이유는 여기에 있다. 그렇다면 형태화과정 뒤에 은폐되는 이 아우라를 더 구체화시킬 수 있는 방법은 없을까? 이를 추론하기 위해 김지하가 펼치는 한국 민중예술 탈춤의 원리를 소급해 보자. 순환적으로 반복하며 확충(implication)하는 탈춤의 시간구조는 ‘안과 밖’이 교류하는 이중성을 지닌다. 이러한 시간구조는 기·승·전·결의 체계가 아닌, 서로 대립되는 것이 상생(相生)하는 마당공간을 형성한다. 그리고 이 공간은 바로 질서와 혼돈이 공존하는 ‘이중적 교호결합’²⁹⁾의 장이다.

음향 제스처의 자체 변증법적 구조는 탈춤의 마당공간이 지니는 자기회귀적 구조와 엄연히 다르다. ‘집단제의(祭儀)’의 속성을 지니는 현대사회의 대중매체와, 탈춤 또는 <관소리>와 같은 한국 민중예술의 집단표상이 상이하기 때문이다. 그런데 필자가 여기서 주목하는 것은 양쪽 모두의 집단성에 존재하는 ‘이중성’과 ‘몸’의 요소다. 이 요소는 작곡자의 삶이 대중매체에 동화하는 과정을 상징한다. 특히, 연주자와 청자에게 즉흥적 내면을 요구하는 접속부분의 형태적 제스처는 탈춤의 그것과 질적으로는 다르나, 민중예술 특유의 역동성을 지닌다.³⁰⁾ 윤이상이 초기작품에서 표상한 아악에서의 장단은 민중예술의 그것과 같은 역동성을 지니지는 않는다. 그러나 장단이 순환적으로 반복하는 공간성을 지닌다는

28) 줄고, 「조형예술의 측면에서 본 윤이상의 주요음(향)작곡」, 『음악학 9』, 서울: 한국음악학학회, 2004, 151-154쪽 참조.

29) 김지하, 『탈춤의 민족미학』, 서울: 실천문화사, 2004, 140-208쪽 ‘탈·몸·춤__육체’편 참조.

30) 박영희에게 있어서 더 구체화되는 이러한 요소는 이들이 한국 출신의 작곡가라는 사실을 필자가 이미 알고 있기 때문인지, 아니면 이들과 동일한 한국어를 모국어로 가지는 필자 개인의 음악적 감수성이 그렇게 지각하는 것인지는 보다 전문적인 인지심리학적 연구를 필요로 할 것이다.

점에서는 공통적이다.

윤이상의 음악적 제스처도 ‘이중적 교호결합’의 원리를 마찬가지로 보유하고 있으며, 이 때 상호문화적 교환요소는 바로 시청각적 소통매체이다. 그의 창작의식의 하부구조에 제 3세계적 한국영화의 성장논리가 자리잡고 있다는 추론은 이러한 토대 위에서 가능한 것이다. 윤이상의 음악 제스처는 동아시아 전통의 사유세계에 기반을 둔 한국 전통의 음악 특성을 서양 현대의 음악공간으로 전이하는 가운데도, 전자의 소리그림자와 은밀히 연계되어 있다. 그것은 전통과 현대의 접촉으로 말미암은 ‘문화접변(文化接變, cultural assimilation)’의 현주소를 단적으로 보여 준다.

6. 글을 맺으며

이 글에 들어가며 언급한 연주와 제스처의 문제로 돌아와 보자. 윤이상은 도약하는 제스처가 개별음표에 대한 정확한 연주보다 더 중요하다고 했다. 이러한 기대가치는 연주자를 ‘악보에 쓰인 아이디어 틀 읽어 내어야 하는 ‘해석자’라기보다는 훨씬 더 ‘공연자’로 인식한 그의 연주관에서 비롯된다. 연주자의 유연성이 요구되는 제스처란 다분히 복합적인 공간형태의 성격을 띤다. 연주의 유희제스처는 ‘이해하는’ 요소이기 보다는, 시청각적으로 ‘지각하는’ 요소이기 때문이다. 달리 말해, 악보에 나타나는 형태화과정의 제스처와 연주의 유희제스처는 윤이상의 창작의식에서 통합영역이다. 그는 곡을 쓸 때 뭔가를 듣기만 하는 것이 아니라, 음악이 “공연될 때처럼”³¹⁾ 느낀다고 언급한 바 있다. 그의 음악이 음(향)재료적으로 철저하게 산정되었음에도 불구하고 분석자의 직관과

31) 자흐트레벤·빙클러, 「조국의 전통에서 샘솟아 오르는 나의 음악」, 최성만·홍은미 편역, 『윤이상의 음악세계』, 서울: 한길사, 1994, 220쪽.

상상력을 요구하는 이유는, 바로 이러한 비개념적인 내부표상 때문이다.

이미 언급한 바, 음(향)을 재료로 하는 음악작품의 형식에 있어서 시각적 제스처란 문제의 영역에 위치한다. 이 문제는 자신의 음악이 치밀한 작곡기술에 근거함에도 불구하고 청중으로부터는 '직관적·우주적' 수용 방식을 기대한 작곡자의 가치관에서도 노출된다. 그가 기대한 수용 방식은 흥미롭게도 시공간 요소가 철저하게 산정된 영화예술이 관람자로부터 기대하는 그것과도 흡사하다. 본고에서 지엽적으로 시도한 청각적 음(향)재료에 대한 시각적 분석방법은 바로 이러한 기대가치를 염두에 둔 것이다.

윤이상의 음악적 제스처는 음향심리 또는 인지심리학적 분석방법을 통하여 보완될 수 있다. 그러나 분석자의 주관적 인지능력을 가능한한 객관화하기 위해서는 악보에 나타나는 음(향)조직에 대한 기초분석이 전제된다.³²⁾ 한 가지 분명한 것은 복합적, 비체계적 속성의 제스처의 차원이 순음악적 '음표쓰기'에 국한되지 않고, 지각(知覺)의 통합을 요구한다는 사실이다. '음고와 음색의 갈등'요소는 현대음악 재료의 딜레마를 반영하며, 이 딜레마는 소리와 영상의 대위관계를 반영한다. 그러므로 선형과 색채의 층위관계는 개별작품에 대한 집중분석을 통해 더 세밀하게 검토되어야 할 것이며, 이 관계가 수직구조의 의미가 증대되는 후기작품에서는 어떻게 변모하는지도 심화 연구되어야 할 것이다.

음향의 제스처에 대한 연구는 나아가 음악의 영역을 넘어, 타 예술 장르 또는 문화인류학 영역과의 학제적 연구의 가능성을 보인다. 이를 위해서는 이 글의 서두에 언급한, 제스처를 예술외적 사회요소와 결부시키는 현대 문예이론과의 접목도 요긴할 수 있다. 윤이상에겐 음악내적 어

32) 디지털 음향기술이 작곡자의 창작품을 음향학적으로 분석하는 가능성을 보여 주고는 있다. 그러나 일회적인 창작품은 연주자에 따라, 공간에 따라 다른 분석결과를 가져올 수 있다. 그러므로 기술분석에 의존하는 음향 분석방법이 개별언어로 서술 가능한 아날로그적 감각의 총체성을 얼마나 섬세하게 객관화시켜 줄 수 있을지는 좀 더 두고 봐야 할 일이다.

휘란 그 특유의 사회의식과 깊은 관련을 가지고 있기 때문이다. 음의 순수성을 고집하는 이들에게 이러한 연구방법은 불필요하게 다가올 수도 있을 것이다. 그러나 제스처의 표출요소가 문학, 미술, 무용과 같은 타 예술 장르에도 엄연히 존재하며, 마찬가지로 상호문화적 요소를 지니는 영화예술의 본질이라는 사실을 염두에 둔다면, 그 필요성은 자명해진다. 윤이상의 음악적 제스처는 간(間) 장르적이며, 한민족 집단의 이주운동을 기호화한다는 측면에서는 간(間) 문화적이다. 그것은 모방과 저항의 언어인 동시에 거친 현대사에 운명적으로 내던져진 ‘첼로’³³⁾의 극적 이야기다.



◎ 검색어: 음향 제스처, 선형, 색채, 시각적 무의식, 탈춤

33) 악기 ‘첼로’는 윤이상 자신을 상징한다. 그는 자서전적 작품인 <첼로협주곡>에서 이 악기를 통하여 정치적 상처로 인한 고뇌, 삶과 죽음에 대한 근원적인 물음을 묘사하고자 하였다.

참고문헌

- 김익두, 『판소리, 그 지고의 신체전략』, 서울: 평민사, 2004.
- 김지하, 『탈춤의 민족미학』, 서울: 실천문화사, 2004.
- 김진호, 「서양음악에 있어서의 음악적 재료로서의 음색과 음고」, 『낭만음악』 48호, 서울: 낭만음악사, 2000, 5-31쪽.
- 아키라, 니시무라, 「무한한 우주의 한 끝에서」, 최성만·홍은미 편역, 『윤이상의 음악세계』, 서울: 한길사, 1994, 146-163쪽.
- 윤신향, 「조형예술의 측면에서 본 윤이상의 주요음(향)작곡」, 『음악학 11』, 서울: 한국음악학학회, 2004, 129-161쪽.
- _____, 「윤이상의 창작세계와 민족의 문제」, 『낭만음악』 63호, 서울: 낭만음악사, 2004, 29-52쪽.
- _____, 「윤이상의 작곡양식에 나타나는 통합예술적 창작사고와 간문화적 소통구조 — <영상(Images)>(1968)과 <무악(Muak)>(1972)을 중심으로」, 『낭만음악』 66호, 서울: 낭만음악사, 2005, 103-148쪽.
- _____, 『윤이상 경계선상의 음악』서울: 한길사, 2005.
- 이경분, 「음악이 작가에게 미친 영향 — 브레히트의 음악관을 중심으로」, 『낭만음악』 57호, 서울: 낭만음악사, 2002, 69-91쪽.
- 이석원, 「파형과 음색」, 『낭만음악』 47호, 서울: 낭만음악사, 2000, 179-206쪽.
- 자흐트레벤·빙클러, 「조국의 전통에서 샘솟아 오르는 나의 음악」, 최성만·홍은미 편역, 『윤이상의 음악세계』, 서울: 한길사, 1994, 209-225쪽.
- 최성만, 「문화의 생산적 수용태도로서의 미메시스」, 『인문학논총(문화의 수용과 변용)』, 이화여자대학교 인문대학, 2000, 369-403쪽.
- 최애경, 「윤이상 교향곡의 형상화 원칙에 관하여」, 『음악과 민족』 27호, 부산: 민족음악학회, 2004, 147-176쪽.
- Adorno, Th. W., *Philosophie der neuen Musik* (6. Auflage), Frankfurt a. Main 1991.

- _____, *Ästhetische Theorie*, 13. Aufl. Frankfurt am Main 1995.
- _____, "Funktion der Farbe in der Musik", *Musikkonzepte Sonderband. Darmstadt Dokumente*, München 1991, S. 263-312.
- Lücke, Martin, "Koreanisch, europäisch oder doppelt kodiert?", *Ssi-ol. Almanach 2002/03 der Internationalen Isang Yun Gesellschaft e. V.* hrsg. v. W-W. Sparrer, Berlin 2004, S. 77-88.
- Schönberg, Arnold, *Harmonielehre*, Wien 1911.
- Schmidt, Dörte, "Oft hat man geschrieben, meine Musik sei fremdartig für europäische Ohren ... Isang Yun's *Images*, Debussy und die Erfindung eines dritten Raums zwischen Europa und Asien", *Ssi-ol. Almanach 2002/03, Internationale Isang Yun-Gesellschaft e. V.*, 2002/3, S. 45-58.
- Schwabe, Andreas, "Hören durch Sehen. Der latente Tanz in Kompositionen von Isang Yun", *Neue Zeitschrift für Musik* Bd. 146, Mainz 1985, S. 22-26.
- Stäge, Roswitha, "Akzent bedeutet einen Anfang mit Impuls und blitzartigem Zurückgehen"(Im Gespräch mit Dieter Krickeberg), *Ssi-ol, Almanach*, Berlin 1999, S. 183-190.

K C I

Klanggeste bei Isang Yun, was ist das?

Shin-Hyang Yun

1. Einleitung

Diese Studie behandelt das Problem der Klanggeste, von der nicht nur bei der Werkanalyse, sondern auch im Zusammenhang mit dem Spielen der Musik Isang Yuns oft gesprochen wird. Die Flötistin Roswitha Stäge, die mit Yun zusammengearbeitet hat, sagt dazu :

“Wenn man die angegebenen Tempi ernst nimmt, gibt es viele nahezu unspielbare Stellen: sehr viele Noten innerhalb kürzester Zeit - oft zehn, zwölf oder mehr auf einen Schlag. Das ist extrem und oft an der Spielgrenze. ... Natürlich ergibt sich daraus die Frage, die ich ihm auch gestellt habe, ob die einzelnen Noten oder der gesamte Schwung wichtiger sind. Die Antwort: Der Schwung ist mir in jedem Falle wichtiger. Ich möchte, dass meine Musik die richtige Gestik hat. Die Gefahr besteht, dass man als perfektionistischer Interpret in dem berechtigten Bemhen, alle Noten zu spielen, die gesamte Geste aus den Augen verliert.”¹⁾

Das Zitat weist darauf hin, dass die Kategorie des Tempos und des weiteren auch der Begriff der Zeit bei Isang Yun der Klanggeste unterordnet ist. Stäge erinnert sich daran, dass Yun “über die Entfaltung der Geste sehr genaue Vorstellung”²⁾ hatte. Überdies wurde dieser Aspekt in Studien über

1) Roswitha Stäge, “Akzent bedeutet einen Anfang mit Impuls und blitzartigem Zurückgehen”, in: *Ssi-ol*, Almanach, Berlin 1999, S. 184.

Yun mehrmals herangezogen. Bereits im Jahr 1985 hatte Andreas Schwabe in seiner Kurzstudie über das Stück 'tänzerische Phantasie' Muak (1978) das Musikvokabular Yuns mit der an 'Gesten gebundenem Pantomime' verglichen. Danach verwendete W.-W. Sparrer diesen Terminus häufig. Schliesslich war das Thema des internationalen Workshops von 1999 "Geste - Ornamente" betitelt. Es spricht also einiges dafür, dass die Klanggeste bei Isang Yun mit Raum und Bild in einer engen Beziehung steht.

Der Terminus 'Geste' wurde nicht erst bei Isang Yun, oder bei den Studien zu seiner Musik verwendet. Man findet ihn schon bei Bertolt Brecht, der aus "dem Konzept der gestischen Musik"³⁾ eine Theorie des epischen Theaters entwickelt hatte. Und Adorno bezeichnete die Geste der Kunstwerke als "objektive Antworten auf objektive gesellschaftliche Konstellationen"⁴⁾. Wenn auch beide den Terminus in einem jeweils anderen Kontext benutzten, haben ihre Überlegungen ein gesellschaftliches beziehungsweise gesellschaftstheoretisches Interesse gemeinsam. Andererseits ist das Element der Geste auch bei der volkstümlichen koreanischen Gesangkunst *P'ansori* zu finden, die von epischer Literatur ausgegangen war: sowohl die Geste (*Balim*) des Sängers als auch die Stimmgeste des vom Publikum spontan gesungenen *Ch'uimsae* bilden wichtige Anhaltspunkte für die Struktur des epischen Theaters.

Dem Wort 'Geste' wohnt bereits ein aussermusikalisches Bild inne. Wie aber kann eine Geste des Klanges, die eine an den Körper gebundene Bewegung bedeutet, aus dem Notentext abgelesen werden? Die unwiederholbare Geste ist bestimmt durch Einmaligkeit, Spontanität, und sie hat den Charakter eines Prozesses. Vor diesem Problemhintergrund betrachtet

2) Ebd.

3) Kyŕngbun Lee, "Einfluss der Musik auf Literaten — anhand der Musikkonzept Brecht", *Nangman Ŭmak* Bd. 57, Seoul, 2002, S. 69-91.

4) Th. W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik* (6. Auflage), Frankfurt a. Main 1991, S. 125.

gestaltende Wellen wiederholen und variieren sich. Zugleich ist die Funktion der verändernden Dynamik von wichtiger Bedeutung. Die beim Beginn mit *p-pp>-ppp>pp* gezeichnete Dynamik der Flötenstimme ist bei jedem Spitzenton und beim Endteil konträr: (*f-sff>-pp, fff-pp, f-sf-mp, sff>p*).

Oft bilden zwei Töne oder Intervalle eine Klangzelle und gestalten daraus einen langen oder kurzen Klangfluss. Diese wird allmählich verändert und erweitert. Betrachten wir zunächst den Beginn des Violoncello aus dem Konzert für Violoncello (1975/76).

Notenbeispiel 1. *Konzert für Violoncello*, T. 10-12

Die Intervallgestalt des Violoncello, die die von Isang Yun so genannte schwunghafte gestische Aura erweckt, wiederholt sich dreimal mit der ornamentalen Variation, und bildet horizontal eine für Yun typische Wellenform. In den nächsten Takten geht diese Welle wie folgt vor.

Notenbeispiel 2. *Konzert für Violoncello*, T. 16-17

Die im T. 10 eingetretene Intervallgestalt (Beisp. 1) ist bereits als Klangeinheit in sich komplex. Nachdem die wiederholende Variationsgestalt den Spitzenton a₃ erreicht hat, beginnt die Länge der linearen Wellen zu variieren. Sie verkürzt oder erweitert sich. Viele Werke Yuns haben eine derart wiederholende Gestik, die eine wellenförmige Aura aus sich hervorbringt.

2) Projektion der linearen Gestalt

Oft projiziert die lineare Gestalt ornamentale Klangfiguren. Im Folgenden wird zunächst der Gestaltungsprozess der den Hauptton bildenden Zentraltöne aus dem ersten Stück von *Flöten Etüde* dargestellt.

Bild 2. *Flöten Etüde* Nr. 1 Moderato, Struktur der Zentraltöne und Dynamik

ca. 76
T.1
중심음의 음고
다이내믹
ff < ff < ff < ff < ff < ff < ff < ff > p < f < ff <

T.49
중심음의 음고
다이내믹
f > ff < f > ff > f > p < f f fp < f > p ff ff ff < f > p > pp

Die Zentraltöne bestehen aus zwei Tonleitern: zum einen aus der Tonleiter, die dem Ton B den Charakter eines tonalen Zentraltones verleiht, zum anderen aus dem pentatonischen Pyungjo-Modus auf cis -cis, dis, fis, gis, ais-(je nach der Sichtweise kann jener mit einer melodischen g-moll-Tonleiter, dieser Pyunjo-Modus auf fis verglichen werden). Die lineare Gestalt setzt auf b ein und steigert ihre Höhe bis zum Spitzenton f#³, danach fällt bis zum f#(f) ab.

Das Teilbild der linear sich entfaltenden Haupttöne wird in die ornamentale Klangfiguren projiziert, die ab T. 77/4 fünf Mal wiederholt wird.

Notenbeispiel 3. *Flöten Etüde* Nr. 1, Moderato, T. 78-79

(immer geräuschvoller) p ppp (Nur noch mit klappengeräusch)

Wenn auch die Tonordnungen des linearen Teilbildes der Haupttöne und der ornamentalen Klangfiguren unterschiedlich sind, weisen ihre

Bewegungsformen eine Affinität auf. Während die Bewegungsform der Haupttöne wegen des langen Atemflusses kaum spürbar ist, kann die sich schnell wiederholende rhythmische Figur deutlich wahrgenommen werden.

Bei der *Flöten Etüde* wie bei den früheren Werken verändert sich die Klangfarbe ständig gemäss der dynamischen Bestimmungen. Dabei wird die auf dem Tonhöhen basierende lineare Gestalt stets gefärbt, und ihre Spur verschwindet beim Endteil, der durch die ornamentale Figuren verdichtet wird. Was bis zum letzten Moment übrig bleibt, ist der mit *ppp* allmählich verschwindende geräuschhafte Klang.

Obwohl sich die Gestaltungsweise der Hauptton(klang) bei den unterschiedlichen Schaffensphasen entstandenen Werken *Images*(1968), *Flöten Etüde*(1974), *Cello Konzert*(1975/76) im Detail unterscheiden, haben sie bei der unregelmässigen Wiederholung der linearen Gestalt gemeinsam, die sich je nachdem verkleinert oder erweitert. Unabhängig von Schaffensphasen wird das gesamte Klangbild der linearen Gestalt durch Dynamik und ornamentale Figur gefärbt.

3. Gestaltungsprozess des Klanges 2 - Schicht der Farbe

Im 20. Jahrhundert wird das Element der Farbe zu einem zentralen musikalischen Parameter. Nachdem Wagner und Debussy im späten 19. Jahrhundert Klangfarbe als eine autonome Kategorie behandelten und Schönberg am Anfang des 20. Jahrhunderts auf die Individualität der je instrumentalen Farbe aufmerksam machte, nahm die formgestaltende Funktion der Klangfarbe stetig zu. Sie wurde vergleichbar mit der Funktion der Harmonik in tonaler Musik aus früheren Epochen.

1) Geste nach oben und nach unten

Die lineare Gestalt und das Tempo werden bei Yun meistens in den

Dichtegrad der Ornamente, in die Dynamik und in die von spezifischer Spieltechnik erzeugte Farbgestalt einkalkuliert. Daraus läßt sich ablesen, dass die Struktur der instrumentalen Klangfarbe bei ihm die formale Klangeinheit steuert. Bei den Anschlüssen zwischen den Teilen werden die rhythmisch dichten Ornamente oft dynamisch verstärkt beendet, wobei der lineare Fluss kurz stehenbleibt, wenn auch in einem äußerlichen Sinn.

Im Folgenden wird zunächst ein Anschlussteil des Stückes bei *Images* (1968) dargestellt, der zum zweiten Reminiszenz des Stückes überleitet. Wenn auch sich die ornamentale Figuren ausser Flötenstimme wenig verdichtet sind, wird die Intensität der Farbe durch das Glissando der Violinstimme verstärkt (das extrem schnelle Spielen der Ornamente birngt einen Glissando-Effekt hervor).

Notenbeispiel 4. *Images*(1968), T. 208-209

The image shows a musical score for four instruments: Flöte (Flute), Oboe, Violin, and Violon-cello. The score is written in 2/4 time and features complex, rhythmic patterns with many slurs and accents. The Flute part is marked with *ff* and *lunga*. The Oboe part is marked with *ff* and *lunga*. The Violin part is marked with *ff* and *lunga*. The Violon-cello part is marked with *ff* and *lunga*. The score includes various dynamic markings such as *ff*, *ff* < *ff*, *ff* < *ff*, and *p*. The Flute part has a *(m.v.)* marking. The Oboe part has a *(m.v.)* marking. The Violin part has a *(m.v.)* marking. The Violon-cello part has a *(m.v.)* marking. The score is divided into two systems, each with two staves. The first system covers measures 208 and 209, and the second system covers measures 210 and 211. The Flute part has a *lunga* marking. The Oboe part has a *lunga* marking. The Violin part has a *lunga* marking. The Violon-cello part has a *lunga* marking. The score includes various dynamic markings such as *ff*, *ff* < *ff*, *ff* < *ff*, and *p*. The Flute part has a *(m.v.)* marking. The Oboe part has a *(m.v.)* marking. The Violin part has a *(m.v.)* marking. The Violon-cello part has a *(m.v.)* marking.

Als nächstes Beispiel wird eine Teilgestalt der tänzerischen Phantasie *Muak*(1978) dargestellt (Notenbeisp. 5). Bei dem Beispiel handelt es sich um den Anschluss des zweiten großen Teils — d. h. zugleich der sechsten Szene mit kleineren Formeinheiten — an den dritten großen Teil, wo die Orchestergruppe zum zweiten Mal gegen die Oboengruppe hervortritt. Jedoch vermischen sich die Figuren der Flötengruppen und der Streichergruppen, bei

denen zuvor der melodische Wechsel stattgefunden hat. Charakteristisch sind die Verstärkung der Agogik, die Erweiterung des Ambitus, die Vergrößerung der Klangschicht, durch die die Dramatik gesteigert wird. Bei solcher Teilgestalt steht die Farbgeste der Klanggruppen stärker im Vordergrund als der Vorgang der Tonhöhen. Meist wird sie mit der plötzlich stehenden Geste an den nächsten Teile angeschlossen.

Notenbeispiel 5. Muak (1978), T. 214-215

The image displays a page of a musical score for the piece 'Muak' (1978), pages 214-215. The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom: Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Piccolo (Picc.), Clarinet 1 (Klar. 1), Clarinet 3 (Klar. 3), Violin 1 (Viol. 1), Violin 2 (Viol. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Double Bass (Kb.). The music is written in 4/4 time and features a complex, rhythmic texture with many sixteenth and thirty-second notes. The score includes dynamic markings such as *ff* and *sfz*, and various articulations like slurs and accents. The notation is dense, with many notes beamed together, creating a rich, layered sound.

Lassen wir uns nun das letzte Formteil der *Flöten Etüde* veranschaulichen, wo die Farbe durch den Reichtum der Ornamente verdichtet wird. Dabei ist der Vorgang nach T. 74 zu beobachten, wo der tonale Zentralton b^2 eine Oktave niedriger erscheint (Notenbeisp. 6).

Notenbeispiel 6. *Flöten Etüde* Nr. 1, Moderato, T. 73-79

The musical score for *Flöten Etüde* Nr. 1, Moderato, T. 73-79, is presented in four staves. The first staff (measures 73-74) features dynamics *f*, *ff*, *f*, and *f*. The second staff (measures 75-76) features dynamics *fff*, *f*, and *ff*. The third staff (measures 77-78) features dynamics *f*, *mf*, *f*, *mf*, *f*, and *ff*. The fourth staff (measures 79-80) features dynamics *p* (immer geräuschvoller) and *ppp* (Nur noch mit klappengeräusch).

Bei diesem abschliessenden Teil, in dem der höchste Ton des Stückes a^3 erscheint und dann allmählich absteigt, wird der Dichtegrad der Klangfarbe verstärkt. Die letzten zwei Takte — im T. 78 mit der Spielanweisung ‘immer geräuschvoller’ gezeichnet — verursachen einen Effekt des geräuschhaften Klanges (siehe auch Notenbeispiel 3). Es ist bedeutsam, dass der Anschluss zwischen den Teilen bzw. der Schlussteil eines Stückes oft durch die Verdichtung der Farbe charakterisiert wird.

2) Anordnungsweise der spezifischen Spieltechnik

Es ist bekannt, dass Yun die Spieltechnik der traditionellen koreanischen Musik für die westeuropäische Instrumente angewandt hatte. Für das Verständnis seiner musikalischen Geste sollte man jedoch mehr Gewicht auf die Frage legen, welche Rolle die verwendete Spieltechnik in der formalen Anlage eines Stückes spielt, als darauf, welche koreanische Spieltechnik angewandt ist. Die spezifische Spieltechnik, die zumal die ornamentale Figur ersetzt, erscheint oft im Anschluss zwischen den Teilen, oder beim Schlussteil eines Stückes.

Die Spieltechnik, die in der traditionellen koreanischen Musik keine Funktion des Geräuscheffektes hat, trägt bei Yunschen Werken den besonderen Geräuscheffekt gerade bei. Der Geräuscheffekt des fließenden Klanges wird bei *Fluktuationen*(1964) besonders akzentuiert.

Notenbeispiel 7. *Fluktuationen*, T. 96-98

In dieser Teilgestalt(Notenbeisp. 7), in der der zweite Formteil des zweiten großen Klangflusses zum nächsten Formteil übergeht, wird in bestimmten Intervallen (überm. 5, vermind. 5, überm. 4, vermind. 4) mit Trillern und Glissandi gespielt. Wie allgemein bekannt, bildet die dem Glissando entsprechende Nonghyun-Technik beim Spielen der traditionellen ostasiatischen Streichern – insbesondere bei Hegum – die Quintessenz der musikalischen Formung. Bemerkenswert ist, dass die einen geräuschhaften Klangeffekt erzeugenden Spieltechnik wie bei *Fluktuationen* auch bei den Werken westeuropäischer Komponisten verwendet wird.

Isang Yun verwendet zwar eine eigene Ton-Serie, sie steht jedoch bei der musikalischen Formung nicht im Vordergrund. Wie auch bei der *Flöten Etüde* gezeigt wurde, lässt sich die für Yun eigene Tonordnung der

Zentraltöne analysieren und hören. Indes werden die Zentraltöne durch die stete Veränderung der Dynamik, durch den Dichtegrad der ornamentalen Nebentöne, und durch die spezifische Spieltechnik farblich modifiziert. Die auf Tonhöhen basierende linear-horizontale Struktur und das Farbelement der Tongestalt konfrontieren sich gegenseitig.

4. Moderne Spur der Formlogik von Vor-Moderne

1) Formlogik und Gestalt der Kadenz

Als Isang Yun in Westeuropa als Komponist tätig war, besaßen die Kadenzform im Sinne von tonaler Musik, und das Komponieren mit motivisch-thematischer Arbeit, entwickelnder Variation und dem homophonen Prinzip der Melodik und Rhythmik längst keine Gültigkeit mehr. Ist die gestische Klangstruktur Yuns von der Formlogik vor-moderner tonaler Musik frei oder nicht? Während die Zufallsmusik oder die serielle Musik in den 50er Jahren die Formlogik der Vor-Moderne zunächst negierten, gestaltete sich Yun doch ihre Kontur auf ganz eigene Art um. Einerseits können das Veränderungsprinzip der kleinen Klangzellen und der linearen Wellen als eine Spur vom entwickelnden Variationsprinzip mit motivisch-thematischer Arbeit angenommen werden. Die Gestaltungsweise der linearen Geste wird im Verhältnis zur Struktur der Klangfarbe verkürzt oder erweitert. Andererseits läßt sich das Element der Gestaltung, das zwischen den Teilen oder am Schluss des Stückes gegenwärtig wird, als Umgestaltung der in tonaler Musik gelufigen Kadenzform bezeichnen. Während der Psyche der Hörer in tonaler Musik durch die harmonische Struktur kontrolliert wird, geschieht dies in Yuns Musik durch die gestische Klangstruktur des Anschlusses zwischen den Teilen.

In einer traditionellen ostasiatischen, oder koreanischen Musik existiert keine Kadenzform im Sinne von Harmonik. Stattdessen spielt in traditioneller koreanischer Musik die durch verschiedene Spieltechnik erzeugte

Veränderungsweise der Farbelemente für den formalen Übergang eine zentrale Rolle. Die Einzeltöne sind mit den von Farben erzeugten Formen des Instrumentenspiels nicht getrennt. Der Reichtum der ornamental gesteuerten Melodie des instrumental-Ensemble *Sujechön* gestaltet sich heterophon. In der traditionellen Gesangkunst spielen die feine Farbveränderung zwischen Register für musikalische Gestaltung eine wichtige Rolle. Und das mikrotonale Vibrato des volkstümlichen Epengesanges *P'ansori* erzeugt vielfältige Farbeffekte. Desweiteren basiert die Formgestalt der traditionellen koreanischen Musik auf der zyklisch wiederholenden Changdan-Typen.

2) Selbstdialektik von Linearität und Farbe

Bei der Forschung von der frühen Schaffensphase Yuns war es oft übersehen, dass das Tonhöhenelement der Hauptton(klang) formal keinen Vorderengrund des Stückes bildet. Obwohl Yun zwölf Tonserie in eigener Art verwendet, funktionieren sie als keine übergeordnete Formgestalt der Klangstruktur. Es ist zwar möglich, dass das Stück aufgrund des Tonhöhen strukturiert, und der Tonhöhe ist beim Solo-Stück deutlich hörbar. Indes die Veränderung der Dynamik bei Einzeltönen, die Intensitätsgrad der ornamental Nebentönen, und die Farbveränderung durch die spezifische Spieltechnik haben wichtige gestaltbildende Funktion. Hierbei konfrontieren sich der Tonhöhe und die farbbildende Tongestalt.

Die Konfrontation zwischen linearen Tonhöhenstruktur und Klangfarben bei Yun, die bei den Gestaltungsprozessen zu beobachten war, resultiert in erster Linie aus dem Konflikt zwischen Tonhöhen und Farben, der in der Neuen Musik bereits enthalten war. Interessant ist, dass diese Struktur des Konfliktes auch bei der Verbindung zwischen der traditioneller ostasiatischer Musik und dem Klangvokabular der Neuer Musik durch Yun prägend ist. Die formale Offenheit, die heterophone Farbe der Melodik und die Räumlichkeit der zyklischen Zeitstruktur machen auch die Musik Yuns aus, wengleich sich beide Musikarten in anderen Kontexten stehen. Das heisst,

die musikalische Geste Yuns hat einen doppelten Charakter; darin konfrontieren sich asymmetrisch gegenüberstehenden Klangbegriffe zweier verschiedener Kulturen. Das ostasiatisch-westeuropäische Doppelbild der Klangform Yuns kann also als eine Spur der Formlogik von westeuropäischer Musiktradition und als deren Alternativ interpretiert werden.

5. Perspektive des interkulturellen Zusammenhanges der Klanggeste

1) Klangzeichen des optischen Unbewusstseins

Das aussermusikalische Element der Geste bezieht sich auf den an der kulturellen Grenze erfahrenen Widerspruch. Und das betrifft das innere Sinnbild des Komponisten. Wenn sich eine Volksgruppe in eine andere Kultur auswandert, verändert sich auch die Wahrnehmung der je schöpferischen Subjekte. Nach dieser Ansicht wäre es folgerichtig, dass dem schöpferischen Bewusstsein Yuns die linear-farbige, heterophone Klangidiome der traditionellen koreanischen Musik unterlegen sind, die nämlich sein 'optisch Unbewusstes' konstruieren würden. Die Geste beinhaltet den Permutationsprozess der in koreanischer Tradition fundierte Geste zum Optischen. Da sie sich die lineare Gestalt mit der mehrdimensionalen Farbe vermischt, entspricht sie der mimetischen Haltung.

Lassen wir kurz auf den Terminus von W. Benjamin und Th.-W. Adorno geprägten Mimesis eingehen. Während Adorno gegenüber der Bildhaftigkeit des Mimesis kritisch blieb, nimmt Benjamin diese in einem positiven Sinne als "produktive Rezeptionshaltung der Kultur"⁵⁾ an. Er versteht Mimesis vor allem als eine Form von Übersetzung. Die Übersetzung versucht, "den besonderen Ausdruck und einer Geste der Urquelle, die durch die Sprache

5) Söngman Choi, "Mimesis als produktive Rezeptionshaltung der Kultur", in: *Inmunhaknonchong(Munhwaüi Ssyonggwa Byŏnyong)*, Ihwa Universität, Seoul 2000, S. 369-403.

nicht ausdrücklich wäre, mit der Sprache des Übersetzers zu repräsentieren”⁶⁾. Wenden wir das Prinzip der Übersetzung auf das kompositorische Akt Isang Yuns an. Die Klanggeste zieht aus der in koreanischer Tradition fundierten Stimmgeste die optisch permutative Möglichkeit heran und setzt diese in die Klangsprache der Neuen Musik um. Geht die Geste der westeuropäischen Avantgarde von der rationalen Konstruktion aus, bezieht sich die Yunsche Geste mehr auf der ‘Spontanität’, auf der den ‘Zufall’ steuernden ‘Stille’, die durchaus dem irrationalen Bereich einen Sinn stiften würden.

2) Aspekt der Interkulturalität

Die Geste bei Isang Yun, die den Gestaltungsprozess des Klanges darstellt, weist auf die Grenzstelle zwischen dem Hörbewusstsein und dem optischen Unbewussten. Darin liegt der Grund, warum die Klanggeste Yuns eine bildhafte Aura erweckt. Was steckt aber hinter dieser Aura, die ihrerseits dem Gestaltungsprozess des Klanges zugrundeliegt? Ziehen wir an dieser Stelle das Prinzip des volkstümlichen koreanischen Masken-Tanzes heran. Die Zeitstruktur des Masken-Tanzes, die sich zyklisch wiederholt und erweitert, geht aus dem Prinzip einer Verschleierung, also eines Austausches zwischen Innen und Aussen hervor (Das Gestaltungsprinzip der Massenmedienkunst ‘Film’ besteht auch in einem derartigen Zeit-Raum-Konzept).

Die selbstdialektische Struktur der Klanggeste, bei der sich Linearität und Farbe konfrontieren, unterscheidet mit Sicherheit von der zyklischen Struktur des Raumes vom koreanischen Masken-Tanz. Während jene im ‘Massenritual’⁷⁾ der Modernen fundiert ist, begründet sich diese in der Massenvorstellung des koreanischen Volkes. Aber bei Beiden stehen wieder der ‘doppelte Charakter’ und das ‘Körperhafte’ begrifflich gegenüber. Insbesondere erweckt die Gestalthaftigkeit der Geste Yuns zwischen Teilen,

6) Ebd., S. 390.

7) Dieses impliziert die Gesellschaft herrschende Massenmedien.

die von Aufführenden und Hörern einer inneren Spontanität beanspruchen, eine Aura der im koreanischen Tanz gelaufigen Dynamik.

Die musikalische Geste von Isang Yun, die ebenfalls einen doppelten Charakter besitzt, nimmt eine Problemstellung im Sinne von kulturellem Austausch ein. Daraus ergibt sich meine These, dass das kompositorische Bewusstsein Isang Yuns zum Wachstum der Filmkunst der koreanischen bzw. der dritten Welt beitrug. Die moderne Massenkunst Film und die Klanggeste Isang Yuns haben in ihrer Interkulturalität gemeinsam. Es wäre folgerichtig, dass die Innenseite der gestischen Klangsprache Yuns stets auf das Stimmshadow der ostasiatischen Musiktradition — z. B. des epischen Theaters *P'ansori* — bezogen war.

6. Schlusswort

Für Yun war die schwunghafte Geste wichtiger als das exakte Spiel der Einzelnoten. Diese Erwartungshaltung geht von der Vorstellung aus, dass Spieler weniger als 'Interpreten' zu verstehen sind denn als 'Darstellende' bzw. 'Aufführende'. Die Spielgeste weist weniger auf das 'Verstehbare' als auf das 'Wahrnehmbare' hin. Die Gestalthaftigkeit der Geste im Notentext und die Spielgeste der Aufführenden beim schöpferischen Bewusstsein Isang Yuns beinhalten also eine die Wahrnehmung vereinigte Dimension. Obwohl seine Werke kompositorisch strikt kalkuliert sind, beanspruchen sie den Analytikern wegen ihres Vorstellungshintergrunds die Intuition im besonderen Mass.

Wie bereits erwähnt, nimmt die Geste in einem Musikwerk formal eine Problemstellung ein. Dieses Problem ist bereits beim Erwartungswert des Komponisten zu finden; obwohl die Musik Yuns kompositorisch strikt einkalkuliert ist, erwartete er vom Publikum eine 'intuitiv-kosmische' Rezeptionshaltung. Diese Haltung steht zur Rezeptionsweise der audio-visuellen Film-Besucher in Analogie. Von daher scheint eine der

Wahrnehmungs- psychologie zugrundeliegende Forschung für die Analyse der Klanggeste sinnvoll zu sein. Um möglichst zu objektivieren, was der Analytiker subjektiv wahrgenommen hat, wäre zunächst eine grundlegende Analyse des Notentextes notwendig. Dennoch soll nicht übersehen werden, dass sich die Dimension der unsystematischen Geste nicht um einen 'rein musikalischen' Bereich handelt, sondern von vornherein den audio-visuellen Wahrnehmungsbereich mit umfaßt. Der Konflikt zwischen 'Tonhöhen und Farben' impliziert das Dilemma des in der Neuen Musik beiwohnenden Materialstandes, und dieser stellt auch das kontrapunktierte Verhältnis zwischen Klang und Bild bei Yun dar.

Die Studie zur Yunschen musikalischen Geste beansprucht über Musik hinausgehend ein Verständnis für bildende Kunst, Tanz und auch episches Theater. Darüberhinaus wäre es sinnvoll, die bereits erwähnte Ästhetik der Flimkunst in Betracht zu ziehen. Denn diese vereinigte sich ja auch die traditionelle Kunstgenre der Vor-Moderne und leistet eine Kulturübersetzung. Die musikalische Geste Isang Yuns west 'zwischen' verschiedenen Kunstgenres. Unter dem Aspekt, dass sie die Bewegung der Auswanderung von Ostasien nach Europa klanglich zeichnet, ist sie auch 'zwischen' Kulturen, also interkulturell. Sie drückt Nachahmung und Trotz zugleich aus, und erzählt vom dramatischen Leben eines 'Violoncello'⁸⁾, das schicksalhaft in die Tragödie der modernen Geschichte hingeworfen war.

© Schlüsselwort: Klanggeste, Lineare Gestalt, Farbe, Optisches Unbewusstsein, Maskentanz

8) Das Instrument 'Cello' symbolisiert Isang Yun selbst. Er wollte im Konzert für Violoncello(1975/76) durch dieses sein Individuum symbolisierende Instrument die existenzielle Frage nach dem Leben und dem Tod, und das aus politischer Verwundung resultierte Leiden darstellen.

Literaturverzeichnis

- Adorno, Th. W., *Philosophie der neuen Musik* (6. Auflage), Frankfurt a. Main 1991.
- _____, *Ästhetische Theorie*, 13. Aufl. Frankfurt am Main 1995.
- _____, "Funktion der Farbe in der Musik", in: *Musikkonzepte Sonderband. Darmstadt Dokumente*, München 1991, S. 263-312.
- Choi, Sôngman, "Mimesis als produktive Rezeptionshaltung der Kultur", in: *Inmunhaknonchong(Munhwaüi Ssuyonggwa Byünyong)*, Ihwa Universität 2000, S. 369-403.
- Lee, Kyüngbun, "Einfluss der Musik auf Literaten - anhand der Musikkonzept Brecht", in: *Nangman Umak* Bd. 57, Seoul 2002, S. 69-91.
- Lücke, Martin, "Koreanisch, europäisch oder doppelt kodiert?", in: *Ssi-ol. Almanach 2002/03 der Internationalen Isang Yun Gesellschaft e. V.* hrsg. v. W-W. Sparrer, Berlin 2004, S. 77-88.
- Schmidt, Dörte, "Oft hat man geschrieben, meine Musik sei fremdartig für europäische Ohren ... Isang Yun's Images, Debussy und die Erfindung eines dritten Raums zwischen Europa und Asien", in: *Ssi-ol. Almanach 2002/03, Internationale Isang Yun-Gesellschaft e. V.*, 2002/3, S. 45-58.
- Schönberg, Arnold, *Harmonielehre*, Wien 1911.
- Schwabe, Andreas, "Hören durch Sehen. Der latente Tanz in Kompositionen von Isang Yun", *Neue Zeitschrift für Musik* Bd. 146, Mainz 1985, S. 22-26.
- Stäge, Roswitha, "Akzent bedeutet einen Anfang mit Impuls und blitzartigem Zurückgehen" (Im Gespräch mit Dieter Krickeberg), in: *Ssi-ol, Almanach*, Berlin 1999, S. 183-190.