

윤이상의 ‘열린 형식’에 대하여

이 미 경

윤이상은 “내 작품은 항상 형식적으로 열려 있다”¹⁾고 말한 바 있다. 윤이상이 말한 ‘형식적으로 열려 있다’는 것이 의미하는 바는 무엇인가? 이것은 1950년대를 즈음하여 부상한 여러 가지 ‘열린 형식’들과는 다르다. 즉흥성에 근거한 불확정성이나 우연성 음악을 윤이상이 시도해본 적은 한 번도 없다. 오히려 그의 작품은 연주의 미세한 부분까지 철저하게 결정되어 있다. 윤이상은 자신의 작품들이 형식적으로 열려 있음에 대하여 동아시아 철학에 근거하여 설명하고 있다.

“하지만 제가 작곡해온 곡들은 형식적 측면에서 항상 열린 곡들이었습니다. 도교적 원칙들을 추구한다는 점에서 저의 곡들은 도의 표현들입니다. 여기서 저의 음악의 시발이었던 것처럼 보인 것은 이미 들리지 않고서 울렸었던 어떤 것의 연속에 불과하며, 또한 그와 마찬가지로 저의 음악의 종결처럼 보이는 것은 미래의 것, 들을 수 없는 그 무엇 속에서 계속 그 울림이 이어지게 될 어떤 소리에 지나지 않습니다.”²⁾

그의 음악은 시작과 끝이 없이 계속 이어지는 거대한 도의 울림의 한 부분이라는 사실이 그의 작품을 형식적으로 열려 있게 한다는 것이다.

1) 윤이상·발터-볼프강 슈파러 / 정교철·양인정 옮김, 『나의 길, 나의 이상, 나의 음악』, 서울: HICE, 1994, 51쪽.

2) 위의 책, 51쪽.

그러나 이러한 그의 형식관이 실제 구체적으로 그의 음악을 그렇지 않은 다른 음악들과 어떻게 다르게 만들고 있는가에 대해서는 그동안 그다지 많이 논의되질 못했다. 가장 흔히 이해되는 바로는 위의 형식관으로 인해 그의 음악에서 특징적인 단일적인 흐름, 중단 없는, 솔기 없는 거대한 음향의 흐름이 형상화되었다는 것이다.³⁾ 그러나 그의 음악이 거대한 음향의 흐름으로 형상화되어 있다는 사실이 곧 ‘열린 형식’으로서의 음악을 설명해 주는 것은 아니다. 윤이상의 ‘열린 형식’의 의미를 이해하기 위해서는 이보다는 좀 더 깊은 이해가 필요하다.

독일의 음악학자 크리스티안 마틴 슈미트(Christian Martin Schmidt)는 비교적 깊이 있게 이 문제를 다룬 학자에 속한다.⁴⁾ 그는 윤이상의 음악이 추상적인 모상(abstrakter Vorwurf)을 갖고 있다고 말한다.⁵⁾ 그가 말하는 추상적인 모상이란 한국음악의 음 현상에서 추출된 모델이다. 윤이상은 이 모델을 주요음 기법으로 형상화하였고, 이 형상이 곡의 거의 모든 세부내용에서 형상화를 위한 모델로 쓰이고 있다. 슈미트는 윤이상이 추상적인 모상을 갖고 있다는 점에서 쇤베르크와 비교될 수 있다고 말한다. 쇤베르크의 음렬도 작곡이전의 조건으로서 작품의 형성에

3) 슈파리는 윤이상의 솔기 없는 흐름이 끊임없는 운동성과 열려진 작품개념을 지향했던 60년대의 현대음악의 경향과도 연결되어 있지만 동아시아인들에게는 친숙한 사유, 즉 이 세상의 현상들은 시작도 끝도 없이 영원히 돌고 있다는 사유와도 연결되어 있다는 점을 지적하고 있다. Sparrer, W.-W., “Isang Yun und koreanische Tradition”, *Ssiol, Almanach 1998/99*, Berlin 1999, 128쪽.

4) Schmidt, C. M., “Etüden für Flöte-(n) solo von Isang Yun”, *Neue Zeitschrift für Musik/Melos* 4, 1976, 16-20쪽; “Europäische und außereuropäische Musik - Isang Yun”, *Brennpunkte der Neuen Musik*, Köln 1977, 115-141; “Isang Yun — 2. Sinfonie”, *Melos* 1988, H.2, 77-95; Isang Yun — Mensch und Komponist, *Isang Yun, Festschrift zum 75. Geburtstag 1992*, Berlin 1992, 11-17; “Fluktuationen (1964)”, *Der Komponist Isang Yun*, Berlin 1997, 200-205.

5) Schmidt, C. M. “Europäische und außereuropäische Musik - Isang Yun”, 138-141쪽.

매우 중요하게 작용한다. 그러나 쇤베르크의 음렬과 윤이상의 추상적 모상 간에는 커다란 차이가 있다. 쇤베르크의 음렬은 악곡 전체를 지배하는 재료이지만 그의 음악에서 음악적 전개의 구체적 대상이 되고 있는 것은 그 음렬로부터 만들어진 주제들이다. 따라서 쇤베르크의 음악에서 형식적 완결성은 이중으로 보장받게 되는데, 하나는 주제가 음렬에 의해 통제됨을 통해서, 또 하나는 모든 세부적인 형상들이 이 주제에 의해 경계 지어진 영역 안에 머물러 있다는 점을 통해서이다.

그러나 윤이상의 곡들에서 추상적 모상은 하나의 곡 전체에 결정적 구실을 하는 어떤 주제적 특징으로 구체화되는 것이 아니라고 슈미트는 말한다. 추상적 모상이 주제적 특징으로 구체화되어 곡 전체를 조직하고 있는 것이 아니라, 개별적인 음악적 현상들이 모두 추상적 모상과 직접 관계하고 있다는 것이다. 그러므로 이 경우에는 작품의 조직적 완결성에 대해 말할 수 없다는 것이다. 작품의 세부적 내용들은 추상적 모상의 변형태들로서 그 개별적 변형태들 사이의 관계는 “단지 가까운 인접영역에서만, 즉 직전에 혹은 직후에 아니면 동시적으로 전개되는 변형태들의 테두리 안에서만 맺어 진다”⁶⁾. 그래서 그는 윤이상 음악의 형식을 서로 다른 크기의 진주들이 실에 꿰어있는 사슬과도 같은 ‘병렬 형식(Reihungsform)’⁷⁾이라고 하였다. 그러므로 슈미트가 이해하는바 윤이상 음악이 형식적으로 열려 있다는 것의 의미는 개별 작품들이 가지는 형식적 전개의 특수한 질을 일컫는 것으로서, 하나의 추상적 모상의 다양한 변형태들인 음악의 세부내용들이 전체를 완결적으로 묶어주는 큰 조직적 원리 없이 하나가 그 다음 것에, 혹은 동시적으로 꿰어지면서 만들어지고 있다는 것이다. 이 방식은 개별 작품 내의 형식적 원리이기도 하지만 개별 작품들 간의 관계를 연결시켜주는 원리가 되기도

6) 위의 글, 139쪽.

7) Schmidt, C. M., “Etüden für Flöte(-n) solo von Isang Yun”, 20쪽.

한다. 작곡된 곡들은 곡의 외부에 추상적 모델을 갖고 있다. “또한 그 곡들은 모두 똑같은 모상에 관계하고 있다. 그렇기 때문에 각각의 곡은 자체 속에 폐합된 개성적 형상들로서 구상되는 것이 아니라 단지 모상이 제공하는 여러 다양한 가능성의 영역 내에서 개별적으로 실현된 형상으로서 구상되어 있다는 결론이 나온다.”⁸⁾ 그래서 한 곡의 일부를 원래의 맥락에서 떼 내어 다른 작품에 접합시키는 것도 가능한 것이라고 그는 말한다.

슈미트는 서양음악 분석적 시각에서 윤�이상 음악에 접근할 수 있는 가장 가까운 지점에 서있다고 생각한다. 여기서 의미하는바 ‘서양음악 분석적 시각’이란 음악작품을 이루는 최소 단위와 그것들이 결합되어 있는 방식을 밝혀내는 것을 일차적인 것으로 여기는 관점을 말한다. 슈미트는 윤�이상 음악의 가장 기본적인 재료가 무엇인지 밝혔다. 윤�이상 음악의 기본적인 재료들은 음악외적으로 존재하는 어떤 추상적 모상으로부터 나왔다. 그 추상적 모상의 여러 변형태들이 조직되는 방식에 대해서도 설명하였다. 추상적 모상의 어떤 변형태가 한 곡 내에서 형식적 결속이 이루어지는 데 중요한 의미를 갖는 그러한 의미의 변형태는 존재하지 않는다. 또 곡 전체를 포괄하는 상위의 어떤 원리가 존재하는 것도 아니다. 단지 가까운 인접영역에서만, 즉 직전에 혹은 직후에 아니면 동시에 전개되는 변형태들의 테두리 안에서만 서로 관계를 맺고 있다. 슈미트는 이러한 관점에서 윤퉸상의 ‘열린 형식’을 이해하였다. 모든 작품이 하나의 추상적 모상의 변형으로부터 출발하기 때문에 모두 연결되어 있을 수밖에 없다. 또한 모두 똑같은 하나의 모상과 관계하기 때문에 작품들 각각은 개성적 형상을 추구하지도, 다른 작품과 구별되는 달한 개체성을 추구하지도 않는다는 것이다.

윤퉸상의 ‘열린 형식’을 보다 달혀 있고 완결적인 작품에 비해 조직

8) Schmidt, C. M. “Europäische und außereuropäische Musik - Isang Yun”, 140쪽.

적으로 자기폐쇄성이 덜한 전개방식—슈미트의 표현대로 “변주곡 형식에서보다는 소나타 형식이 보다 더 닫혀있다”⁹⁾는 의미에서의—으로 이해하는 것은 음악 분석적 시각이다. 음악 분석적 시각이란 형상화된 음악적 결과물을 대상으로 놓고 분석적으로 관찰하는 것을 말한다. 그러나 필자는 윤이상이 자신의 음악이 형식적으로 열려 있다고 말하면서 함께 언급한 그의 철학적 음악관에 대해 보다 깊이 있게 이해하는 것이 선행되어야 한다고 생각한다.

물론 분석이란 작곡가의 의도 그 자체가 아니라 그 의도가 형상화된 결과물을 대상으로 한다. 이러한 서양음악의 분석 틀은 서양음악의 발달과정과 밀접한 관련을 갖고 있다. 서양예술음악은 창작자의 모든 주관적 의도와 상황, 사회 역사적 관계들이 객관적 대상으로 집약된 결과인 악보를 중심으로 발전하는 방향을 걸어왔다. 따라서 서양음악 분석 역시 악보를 중심으로, 즉 악보에 적혀 있는 것과 악보 너머에 객관적으로 존재하는 논리를 찾아내려는 것에 집중되어 왔다. 악보 너머에 존재하는 음악적 긴장관계가 순 음악적 관계들로부터만 발생한다고 보는 시각이든, 아니면 음악적 재료와 역사적이면서 사회적인 창작적 주체 혹은 수용의 주체 간의 상호관계로부터 발생한다고 보는 관점이든, 모두 음악을 대상으로 놓고 그 대상에 결과한, 그 대상과 주체와의 관계에 농축되어 있는 의미들을 파악하는 것이다. 그러나 창작의 결과로 나타나기 이전의, 창작자의 창작의 순간에 일어나는 의식의 차원에 대해서는 어떠한가? 만약 작곡가가 그 작품을 내뱉기 직전까지의 작곡가의 의식에 대한 연구가 그 대상의 이해에서 결정적인 그런 경우라면 말이다.

우리는 윤이상의 음악을 분석할 수 없는 어떤 것으로 느끼는 유럽인

9) 위의 글, 14쪽.

들을 많이 만나왔다.

“전통적인 서유럽적 범주로는 윤이상의 음악을 합리적으로 설명하기 매우 어렵다. 우리가 그의 음악에 감동하면 할수록 그것은 우리로부터 멀리 있고, 이상한 방법으로 우리를 침묵하게 한다. 우리는 윤이상의 작품이 어떻게 작곡되었는지 그 작곡기술적 방법을 발견하지만, 그 방법은 윤이상의 음악이 우리에게 무엇인지에 대해 아무것도 말해주는 바가 없다. 거기에 대해서는 우리는 할 말을 잃게 된다.”¹⁰⁾

“한국의 작곡가 윤이상의 음악을 이해하려할 때 생기는 어려움은 감상자나 연주가들에게보다는 이론적 연구를 하려는 사람들에게 더 크게 다가온다는 것은 간과할 수 없는 사실이다.”¹¹⁾

우리는 이런 유럽인들의 반응을 들을 때마다 혹시 실은 윤이상의 음악이 서구의 음악과 크게 다르지 않음에도 불구하고 하도 작곡가 본인이 ‘도’니 ‘음양’이니 하니까 그걸 정확하게 이해하지 못한 유럽인들이 뭔가 신비하고 이해하기 어려울 것 같은 착각을 갖게 된 것 아닐까 하는 의심을 종종 갖곤 한다. 게다가 ‘윤이상 붐’ 이후, 서유럽에서 성공하려고 유럽인들이 가지는 동아시아에 대한 이국적 동경과 신비감에 편승한 동아시아 지역 출신의 사이버 예술가들을 많이 발견한 탓이기도 하다.

비판하기 좋아하는 사람들은 말하길, “윤이상 음악이 서유럽 음악과 다른 게 뭐가, 서유럽 전통에서 가장 흔한 ‘느림-빠름-느림’ 혹은 ‘빠름-느림-빠름’ 세 부분 형식을 ‘정동정’ 혹은 ‘동정동’이라하는 것일 뿐이

10) Budde, E., “Über Isang Yun”, *Ssi-ol Almanach 1998/99*, hg. W.-W. Sparrer, Berlin 1999, 9쪽.

11) Schmidt, C. M., “Isang Yun-2. Sinfonie”, 77쪽.

다. 또 음악이 통일성과 그에 상반되는 다양성 간의 상호관계로 형성되는 것은 당연한 것인데, 그걸 그냥 '음양(陰陽)'이라고 이름 붙여놓은 것에 불과하다"라고 한다. 그러나 우리는 이미, 윤이상의 표현대로 "너무 성급하고 조심성 없이 서양음악으로 다가가고"¹²⁾ 있어서, 무엇이 동아시아 정신을 제대로 담고 있는 예술인지 구별할 수 있는 눈을 상실한 지 오래다. 그래서 착각은 오히려 우리가 하고 있는지 모른다. 우리야말로 우리의 몸과 의식과 생활은 동아시아의 정신세계로부터 멀리 떨어져 있으면서 '섹스'나 '경제'나 하는 만큼이나 흔하게 '도'나 '음양'이니 떠들어대는 바람에 그 의미를 잘 알고 있는 것처럼 착각하고 있다는 말이다. 이런 마당에 윤이상은 우리 동양인들에게 이렇게 자문해 보라고 말하고 있다.

“이렇게[서양음악에 조심성 없이 다가가는 것] 계속 가야하는 것인가, 혹시 우리의 음악적 전통의 우주 속에서 어떤 것을 더 발견할 수 있는 것은 아닌가, 무엇으로 우리는 이 세상을 더 풍부하게 만들 수 있는가?”¹³⁾

“오늘날 사람들은 이기적이고, 무계획적이며, 눈이 멀었기 때문에 동아시아 철학으로부터 배워야만 한다. 인간은 어디에 존재하는가? 이 우주에 혼자뿐인가? 우리 자신에만 몰두해야 하겠는가, 아니면 거대한 우주의 힘으로부터 뭔가를 배워야 하겠는가?”¹⁴⁾

윤이상이 편지나 글에 남긴 이러한 신념들, 그의 삶에 대한 태도와 행동, 그리고 무엇보다도 음악작품들을 통해 그는 동아시아 정신세계를

12) 윤이상, 『나의 음악에 대하여』, 『나의 길, 나의 이상, 나의 음악』, 정교철 / 양인정 옮김 (서울: HICE, 1994), 30쪽.

13) 위의 글, 30쪽.

14) 위의 글, 31쪽.

자신의 음악에 장식품으로 쓰고 있는 사이비 예술가들과는 구별된다는 것을 분명하게 말해주고 있다.

필자는 박사학위논문 15)에서 도교철학의 흔적을 음악적 형상의 결과물 속에서 발견하기 위해 노력했다. 물론 윤이상의 음악에서 그 흔적들을 발견하기란 어려운 일이 아니었다. 우선 주요음 기법이라는 것이 정중동 철학의 음악적 결과물이며 그것은 음양론의 형상이기도 하다. 또한 그의 음악의 음악적 전개방식에는 서로 대립되는 요소들이 음에서 양으로, 혹은 양에서 음으로 유동하고 있다. 그러나 그것들이 윤이상 음악에서의 도교철학의, 동아시아적 정신세계의 전부는 아니다. 윤이상은 자신의 음악에 대해 설명하면서 많은 형이상학적이며, 시적인 어휘들을 끌어들었다. 그래서 혹자는 윤이상이 작곡가이면서도 자신의 음악을 어떻게 썼는가보다 동양철학에 대해 더 많이 말한다고 비난하기도 한다. 그러나 필자는 이 시적이고 형이상학적인 어휘들이 그의 음악이 담고 있는 표현하기 어려운 정신세계를 다른 사람에게 이해시키기 위한 작곡가 나름의 노력이었으며, 또한 그의 이러한 철학적 언급들을 정확히 이해하는 것이야말로 그의 음악을 이해하는 데 근본적이고도 중요한 열쇠임을 주장하고자 한다.

앞서 필자는 창작의 순간에 일어나는 의식의 차원에 대해 말하겠노라 했다. 창작의 순간에 일어나는 의식이라면, 서양미학적 차원에서는 ‘영감’이 이에 해당한다할 수 있을 것이다. ‘영감’은 서양미학사에서 여러 차례 의미 변천을 겪었는데, ‘신의 은총’에 의해 자기도 모르는 사이에 일어나는 무엇이거나, 천재의 천부적 능력이거나, 무의식이 의식의 억압을 뚫고 욕망이 자기 실현하는 것이거나 간에, ‘영감’은 어느 순간 예술가에게 확 다가왔다 사라지는 예술 창작의 힘을 설명하는 개념이다.

15) Lee, Mi-Kyung, *Einflüsse der koreanischen Musik und Musikphilosophie auf Isang Yuns Denken und Kompositionen*, Dissertation an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main, 2001.

논리적 법칙을 뛰어넘어 설명할 수 없는 예술창작의 힘을 그들은 이렇게 이해한다. 그리고 그 '영감'이 하는 역할은 그 누구도 생각하지 못했던 '독창적' 예술의 세계를 창조하는 것이다.

그러나 동양인들이 이해하는바 창작의 순간에 일어나는 의식은 서구의 '영감'과는 다른 것이다. 그것은 고도의 정신집중을 통해, 오랜 시간의 수련과 명상을 통해 이르게 되는 '경지'인데, 이 '경지'에 오른 자가 세상의 이치를 학(學)으로 밝히면 철학자가 되는 것이고, 무예로 풀어내면 무예가가, 예술로 풀어내면 예술가가 되는 것이다. 윤이상은 이것을 다음과 같이 말했다.

“마치 안테나를 사용하듯 그들은 우주의 음향을 받아들여서, 그들의 특성과 재능을 가지고 음악으로 만들어 내는 것입니다. 이 능력은 음악가들에게만 제한된 것이 아니며 모든 사람들은 내적으로 직관적인 힘을 지니고 있으며, 이러한 힘을 강하게 또는 약하게 느낄 수 있습니다.”¹⁶⁾

'경지'란 우주와 실체를 자각하는 인간의 전반적인 고양상태를 말한다. 그런데 어떻게 이 경지에 이르는가? 이것은 앎을 통해서 조금씩 실체를 이해해가는 과정이 아니다. 자기 수양을 통해 실체와 직접적인 감응을 추구하는 것이다(“마치 안테나를 사용하듯”). 그렇지 않고는 실체에 대한 자각이 불가능하다. 세계와의 감응작용을 통해 세계의 근원과 만나는 과정이다. '감응'이란 인간이 천지 만물과 접촉하여 일어나는 반응을 말한다. 그것은 단지 '느끼는 것'뿐만 아니라, 느끼고, 알고, 깨닫는(知, 情, 意) 모든 정신작용을 다 아우르는 개념이다. 또한 감응작용은 인간과 대상과의 사이에서만 일어나는 것이 아니라 하늘과 땅 사이, 천지만물 모든 상호 간에 일어나는 작용이다.¹⁷⁾ 예술가 역시 자기 수양을

16) 윤이상, 『나의 음악에 대하여』, 『나의 길, 나의 이상, 나의 음악』, 26쪽.

통해 천지와 감응하여 ‘경지’에 오르코자 하며 세계의 근원과 만나고자 한다. 이것이 예술의 최고의 경지다. 그러기에 이것은 ‘독창적’ 세계를 창조하는 것과는 무관하다. 중요한 것은 세계의 근원을, 세상의 이치를 체득(體得)하는 것이다. 그리고 그 체득의 순간에 예술로 풀어내는 것이 예술작품이다. 그래서 율이상은, 자신의 작품은 자신이 작곡한 것이 아니라 우주에 무한히 흐르는 음향의 한 끝을 풀어낸 것이라고 한 것이다.

동양에서 ‘세상의 이치를 체득하는 것’은 ‘인식(識)’이 아니라 ‘깨달음(悟)’이다. 오랫동안 동양인들은 논리적 인식의 허구와 한계에 대해 논했다. 그리고 이 논리적 인식의 한계를 뛰어넘으면서도 세상의 근본을 ‘깨달을 수 있는’ 정신적 방법에 대해 몰두했다. 이러한 깨달음은 서구식으로 표현하자면 꼭 같은 것은 아니지만 ‘직관’에 가장 가까울 것이다¹⁸⁾. 동양인들은 이성의 논리적 힘에 의존해왔던 서구인들보다 더 뛰어난 직관력을 갖고 있었다고 볼 수 있다. 동양인들의 직관의 힘이라고 율이상이 표현한 바로 그것이다.

“그럼, 무한한 미래로 흐르고 있는 음, 그런 존재를 감지하는 것은
우리 동양인밖에는 불가능하다는 말씀이군요 - 그렇지요”¹⁹⁾

17) “감응 작용이란 사람과 대상 사물 사이에서만 일어나는 것이 아니라 하늘과 땅, 사계절의 변화와 추이를 일으키는 근원적인 교감작용을 통틀어 이르는 말이다.” (박소정, 『악론을 통해 본 장자의 예술철학』, 연세대학교 철학과 박사학위 논문, 2001, 91쪽), “천지가 서로 감응하면 만물이 화하여 생겨나고 성인이 사람들의 마음을 감동시키면 천하가 평화로우니 그 감응하는 것을 관찰하면 천지 만물의 실정을 볼 수 있다.” (『주역』, 박소정의 논문 91쪽에서 재인용).

18) 서구에서의 ‘직관’이라는 개념은 동양에서의 ‘깨달음’과는 차이가 있다. 서구의 ‘직관’은 여러 철학적 경향에 따라 그 의미하는 바가 같진 않지만, 일반적으로 볼 때, 논리적 인식을 보조하거나 논리적 인식과 대립하는 정신활동의 하나로 여겨져 왔다. 그러나 동양에서의 ‘깨달음’이란 지·정·의(知·情·意)를 모두 아우르는 포괄적인 개념으로, 지·정·의는 서로 영역이 구분되기보다는 깨달음에 이르고자 하는 서로 다른 양태들이다.

이것은 그가 작곡을 하는 방식과도 관련이 된다.

“나는 원래 재료로 작곡하지 않고 직관으로 작곡합니다. 나는 선율이나 주제를 쓰지 않습니다. 또 나는 음악적 재료를 짜 맞추거나 다시 돌아오거나 늘이거나 줄이지도 않습니다. 나에게서는 음악적 흐름이 중요합니다. 이를 위해서 나는 머릿속에서 아주 오랫동안 집중합니다.”²⁰⁾

‘직관으로 작곡한다’는 것은 즉흥적으로, 자유롭게, 아무렇게나 작곡한다는 것과는 다르다. 그것은 동양적 의미에서 보자면 정신을 집중하여 몰두하는 것, 우리의 감각기관이 모두 열리고 감각을 통한 정보들이 이성의 두뇌를 거치지 않고 곧바로 더 높은 의식의 차원으로 올라가는 것을 의미한다. 이 순간에 뿜어내는 예술창작은 무질서의 세계가 아니다. 질서가 있되 질서로부터 자유로운 것이다. 이것을 가장 잘 말해주는 것이 장자에 나오는 ‘포정 이야기’이다.

“양혜왕의 주방장이 왕을 위해 소를 도살한 적이 있었는데, 그 손이 닿는 곳, 어깨로 미는 곳, 발로 밟는 곳, 무릎으로 누르는 곳, 그 동작 동작이 움직일 때마다 삐걱삐걱 쓱쓱하며 뼈와 살이 떨어지는 소리와 칼질하는 소리가 범벅이 되어 들렸는데 그것이 모두 음악의 가락에 맞았다. 보고 있던 양혜왕이 탄식하며 “대단하군! 손재주가 이 정도로 정련될 줄이야!”라고 하자, 주방장이 칼을 놓고 대답하였다. “제가 즐기는 것은 도락(道樂)입니다. 이미 손재주의 과정은 지나쳐 버렸죠. 제가 처음으로 칼잡이가 되어 소를 가를 때만 해도 눈에 보이는 것은 소뿐이었습니다. 그런데 3년이 지

19) 윤이상, 니시무라 아카라의 대담, 「무한한 우주의 한 끝에서」, 최성만·홍은미 편역, 『윤이상의 음악세계』, 서울: 한길사, 1991, 155쪽.

20) 윤이상, 라이너 작트레벤, 볼프강 빙클러와의 대담, 「조국의 전통에서 샘솟아 나오는 나의 음악」, 위의 책, 219쪽.

나자 소의 모습은 완전히 보이지 않았습니니다. 지금 저는 마음으로 소를 처리하는 것이지, 결코 눈으로 관찰하는 것은 아닙니다. 감각의 작용은 모두 정지되고 오직 내 마음의 경로만을 따라서 소의 자연적인 구조를 만지고 있는 겁니다. 칼을 골절이 연결된 골짜기에 대고, 거기를 쪼개는가 하면, 거기 빈 골절 사이를 왔다 갔다 하는 것이니, 말하자면 자연의 도리에 따라 칼질하는 것입니다. 제 칼날은 결코 가로 세로 얽혀진 힘줄을 다치지 않게 하거늘, 하물며 커다란 뼈를 아프게 하는 일은 있을 수 없습니다. ...”²¹⁾

자기 도야와 수련을 통해 대상이 갖고 있는 자연적 질서를 무시하는 것이 아니라 그 질서로부터 완전히 자유로워지는 것이다. 율이상은 이와 같은 세계가 있음을 깨달았고 스스로 거기에 도달하려고 노력하였으며 그렇게 작곡하고자 하였다. 자신이 동양인이기 때문에 동양인들이 갖고 있는 직관의 힘으로 위와 같이 작곡하는 것이 가능하다고 생각했다. 질서가 있으면서 없는 것, 합리적이면서 비합리적인 것, 그는 음악을 통해서 이와 같은 세계를 표현하려고 했다. 아니 표현하려 했다기보다는 자신의 의식을 그와 같은 차원으로 만들어 작곡을 하고 그와 같이 만들어진 작품을 통해 다른 사람들도 그런 의식의 차원을 경험하길 바랐던 것이다.

그러나 필자는 이것이 동양인들의 관념 속에만 존재하는 세계는 아니라고 생각한다. 인식의 체계가 서로 달라서 그렇지 서구의 음악에도 이와 같은 세계가 분명히 있다. ‘신들린 연주’라는 말이 있다. 연주자가 고도로 의식을 집중하면서 발생하는 체험이다. 그 체험은 청자에게도 전해져서 그와 같은 연주를 들은 청자는 ‘전율’을 느낀다. 이런 ‘전율’은 작곡가들이 작업을 하는 순간에도 경험하는 것이다. 작곡가들이 작품에 극도로 집중했을 때 그 순간에 느껴지는 몸의 흥분상태. 그리고

21) 장자 / 허세욱 옮김, 『장자(내편)』, 서울: 범우사, 1986, 67-69쪽의 내용을 필자가 요약한 것임.

모든 위대한 작곡가들의 작품에는 작곡기법, 논리성과 구조성이 주는 완벽함과 독창성, 그런 것들을 뛰어넘는 어떤 힘이 들어있다. 그 힘은 기술이 완숙한 경지에 이를수록 더욱 강해지고, 그 힘이 강하게 느껴지는 작품은 이 곡의 감동이 어디서부터 나오는 것인지 설명하기가 더 어려워진다. 작곡가들의 말년의 작품들에서 그들의 작곡기법으로부터의 자유로움과 그 자유로움 위에서 펼쳐지는 위대한 정신성을 확실히 더 느끼게 된다.

동아시아인들은 이것을 '도' 혹은 '경지'로 이해했다. 우리의 전통음악은 모두 이 하나를 향해 있다. 이 음악들에 들어있는 '도'는 무엇이고 어떻게 이르는가를 설명할 수 없다고 해서 그런 것은 허구고 환상이라고 말할 수 없다. 노자나 장자가 끊임없이 연상적이며 시적인 문장을 구사하던 이유는 바로 이 말로 표현할 수 없는 세계를 명료화하기 위해서였을 것이다. 윤이상이 말하던 것처럼 "동양의 음악이 얼마나 커다란 직관과 환상에 의해 만들어지는가는 아직도 연구되지 않고 있다."²²⁾

오랫동안 동양인들은 논리적 인식과 개념의 한계를 넘는 다른 방식의 정신적 활동에 몰두했다. 인간 인식의 한계를 넘어 더 높은 차원의 정신적 세계로 들어가기 위한 방법에 대해서는 여러 가지가 제시되었는데, 그 예를 들어보면, 불교에서는 '참선'이고 장자에서는 '좌망'이며, 유교에서는 '대청명(大淸明, 마음을 맑게 비우는 것: 순자)'이다. 공통되는 것은 앞으로 채워나가는 것이 아니라 앞을 비워나가는 과정이라는 것, 마음의 잡념을 없애고, 주변을 잊고, 나를 잊고 내가 의식하고 있다는 것도 잊는 것이다. 왜냐하면 동양인들이 이해하는 우주는 기의 우주이며 기란 비어있는 것, 비어있으면서 꼭 찬 것, 변화무쌍하여 예측하기 힘든 것이기 때문이다²³⁾. 그러므로 동양에서의 도의 깨달음은 '세계가

22) 윤이상, 『나의 음악에 대하여』, 『나의 길, 나의 이상, 나의 음악』, 2쪽.

무엇이구나’하고 그 정체를 인식하게 되는 것이 아니라 오히려 모든 알고 있던 것들, 안다고 생각하고 있던 것들을 잊는 것, 자기 자신조차도 잊는 것, 무와 허의 세계로 들어가는 것이다.

선종에서는 ‘적(寂)’의 순간이 있다고 말한다. 우리가 명상을 해보면 우리의 머릿속에서 끊임없이 의식이 생멸하고 있다는 것을 알 수 있다. “앞의 의식이 사라지면 사라지면서 곧 뒤의 의식을 이끌고, 뒤의 의식이 의식하면 의식하면서 계속하여 사라진다.”²⁴⁾ 불교에서는 이 의식들을 망유(妄有)라 하여 “의식의 생멸부단이 곧 윤회망상의 근본”²⁵⁾이라고 말한다. 그런데 한 의식과 다음 의식의 사이, 앞뒤의 의식이 끊어져서 그 사이에 의식이 스스로 외로이 있어서 거기에 무념(無念 즉 寂)의 일념이 성립하는 순간이 있다. 의식의 ‘적’의 순간, 의식의 가름에 의해 만들어진 모든 경계는 사라진다. 의식의 닫혀 있던 자기 세계가 완전히 열리는 것이다. 여기서는 현재와 과거, 미래와 같은 시간 의식적 구분이 없다. 그것은 찰나이면서 영원이다. 명상의 순간에 우리는 전혀 다른 시간관을 경험하게 된다. 영원과 찰나를 한꺼번에 의식하게 되는 것이다. 이를 순자는 ‘대칭명’이라고 하였다.

“마음을 비우고 한 가지에 집중하여 고요해지는 것, 이것을 대칭명이라 한다. 대칭명의 경지에 이르면 만물이 그 모습을 드러내니 보지 않는 것이 없으며, 그 모습을 보아 논할 수 없는 것이 없으며, 논하되 함당하지 않은 것이 없다. 방 안에 앉아서도 천하를 볼 수 있고, 오늘날에 살면서도 아주 먼 옛날을 논할 수 있으며, 만물을 관찰하여 그것의 정을 알 수 있다.” (순자, 『해폐(解蔽)』에서)²⁶⁾

23) 장파 / 유중하·백승도·이보경·양태은·이용재 옮김, 『동양과 서양, 그리고 미학』, 서울: 푸른숲, 1999, 402쪽.

24) 소광희, 『시간의 철학적 성찰』, 서울: 문예출판사, 2001, 672쪽.

25) 위의 책, 674쪽.

26) 장파, 『동양과 서양, 그리고 미학』, 389쪽에서 재인용.

이 순간은 절대 무의 세계면서 동시에 모든 것이 드러나는 순간이다. 무념 즉 적의 경지를 선에서는 “언어의 길이 끊어진 곳ियो, 마음길이 열린 곳이면서 동시에 일체 세계를 현전케 하는 현전성”²⁷⁾이라 한다.

이러한 동양의 시간관은 윤이상 음악의 시간관이 되었다. ‘순간에 영원이 반영되고, 영원을 순간으로서 포착할 수 있어요. 그것이 동양인의 ‘시’(時)에 대한 사고방식으로서, 서양인의 ‘시’의 사고방식과는 전혀 다른 점이지요.’²⁸⁾ 그리고 그는 곧이어 ‘소나타 형식은 서로 독자적인 세계를 갖는 제1주제와 제2주제가 있고 이들은 서로 다른 시간을 독자적으로 형성한다, 이것은 순간에 세계를 갖는 음악과는 다르다’는 뜻이나고 묻는 대답자의 질문에 바로 그것이라고 말한다.

“동양의 전통음악에는 서양인이 갖고 있던 형식관은 없는 거지요. 서양음악에는 곡을 조립해가는 과정에 대한 명확한 유형이 있습니다. 그리고 그 유형을 벗어나서는 음악이 지속될 수가 없어요. 동양의 감성을 그런 전통적인 서양적 형식의 사고방식이 지배해버리게 되는 것은 대단히 위험한 일이지요. 소위 작품을 닫힌 세계라고 보는 그런 사고방식으로는 동양의 정신을 표현할 수 없다는 말씀이군요. - 그렇지요. 그러니까 동양의 음악은 언제 시작해도 좋고 언제 멈추어도 좋다는 종래의 전통음악의 사고방식으로 곡을 쓴다면 그런 닫힌 음의 세계로부터 해당될 수 있지 않을까 해요.”²⁹⁾

그의 음악이 열려 있다는 것은 순간과 영원을 한꺼번에 의식하는, 일체의 세계가 한꺼번에 현전하는 ‘의식의 열림’과 관계되는 것이다. 그의 음악이 열려 있다는 것은 작품의 음악적 형상물이 구조적으로 열려 있음과 무관한 것은 아니나 음악적 결과물로 결과하기 이전의 근원적, 존

27) 소광희, 『시간의 성찰』, 675쪽.

28) 윤이상, 니시무라 아키라와의 대답, 『무한한 우주의 한 끝에서』, 15쪽.

29) 위의 글, 15쪽.

재론적인 ‘의식의 열림’과 관련된 것이다.³⁰⁾ 윤이상은 가능한 한 이와 같은 의식의 순간에 집중하여 작곡하려 하였으며, 의식의 단합, 의식의 가름으로부터 벗어나서 모든 선(線)적인 것과 선적이지 않은 것, 전체와 부분, 순간과 영원이 서로 상대적인 것이며 서로가 서로 포함하고 있음을 형상화하려 한 것이다. 이것이 윤이상 음악의 선적 흐름의 긴장감을 지속하게 만든다.³¹⁾

음악적 구조와 음들의 관계들을 집중해서 들으려고 하는 사람들은 그의 이 직관의 힘에서 뿔어져 나오는 아우라를 느끼기 어렵다. 이것은 음악분석으로 나타나지 않는다. 분석적 개념적 도구의 틀을 빠져나가는 문제이기 때문에 필자는 창작이전의 의식의 차원에 대해 집중하려 하였다. 윤이상이 작곡에 앞서 가지려 했던 높은 의식의 세계, 그리고 그 세계로부터 풀려져 나온 그의 음악은 듣는 사람들에게도 그와 같은 의식

30) 자신의 작품이 ‘열려있다’는 것에 대하여 윤이상은 두 개의 서로 다른 차원에서 언급하는데, 그 하나는 이 글에서 언급하는 동양철학적인 것으로서 자신의 음악이 ‘도의 한 부분으로서 열려 있다’는 의미로 언급하는 것과, 또 다른 하나는 구조적 형상물로서 자신의 음악이 형식적으로 보다 완결성이 있거나 상대적으로 느슨하다는 의미로 언급하는 것이다. 후자는 1989년 튀빙엔 대학 명예박사학위 수여식에서 행한 강연, 「정중동: 나의 음악예술의 바탕」에 나타난 것으로, 여기서 윤이상은 중기 이후의 자신의 창작적 전환에 대하여 “형식적 완결성을 더 갖추는 방향으로 수정되었다”고 말하고 있다. 그러나 그것이 자신의 음악이 도의 표현으로서 열려 있음을 부정하는 것은 아니라는 점은 명백하다.

31) “나의 음악이 장시간 긴장감을 유지하고 있다는 것은 사실입니다. 내 음악의 근본을 이루고 있는 선적인 요소가 교묘히 지속성을 갖고 있는데, 그 본성 자체가 지속의 무한한 가능성을 갖고 있어요. 예컨대 노나 가부키처럼 몇 시간씩 같은 선을 들어도 절대 물리지 않는 비밀이 이거지요 ... 동양의 전통음악에는 서양인이 갖고 있던 형식관은 없는 거지요. 서양음악에는 곡을 조립해가는 과정에 대한 명확한 유형이 있습니다. 그리고 그 유형을 벗어나서는 음악이 지속될 수가 없어요. 동양의 감성을 그런 전통적인 서양적 형식의 사고방식이 지배해버리게 되는 것은 대단히 위험한 일이지요 ... 그러니까 동양의 음악은 언제 시작해도 좋고 언제 멈추어도 좋다는 종래의 전통음악의 사고방식으로 곡을 쓴다면 그런 닫힌 음의 세계로부터 해방될 수 있지 않을까 해요.”(윤이상, 니시무라 아키라와의 대담, 151쪽)

을 가질 것을 요구한다. 그래서 그의 음악은 기존의 관습적 틀을 갖고 있는 사람의 귀에는 어렵다. 오히려 자신의 몸과 마음을 열고 듣는 자들에게는 훨씬 쉽게 느껴진다. “감상자, 연주가들에게는 비교적 어렵지 않게 다가오지만 이론적 분석적으로 그의 음악에 다가가려는 사람들에게는 어려운” 음악인 것이다. 지금 그런 마음으로 윤이상의 하프 독주곡 <균형 In Balance>(1987)를 들어보라.

“그럼에도 불구하고 그에게 작곡기법이란 음악을 만들기 위한 수단이며 방법일 뿐이었다. 그에게 음악의 의미는 결코 작곡 기법과 동일한 의미일 수가 없었으며 그보다 훨씬 복잡한 것이었던 듯하다. 그랬을 때만이 윤이상이 자신의 음악에 대해 자주 연상적이며, 종종 시적인 설명들이 이해될 수가 있다. 그와 같은 설명들은 체험의 공간, 즉 감각적으로 경험할 수 있는 상태를 지시하며, 그의 음악으로 들어갈 수 있는 다리이면서 그의 음악을 열어주는 입구이기도 하다. 그러나 이러한 설명들은 사람들이 그것을 올바르게 이해하게만 되면, 단지 다리나 입구 이상의 어떤 것이 된다. 그것은 그의 음악의 감각적·의미적 중심을 지시할 뿐만 아니라 그 자체로 중심의 부분들이다.”³²⁾

© 검색어: 열린 형식, 경지, 분석, 직관, 의식의 열림

32) Budde, E, “Über Isang Yun”, *Ssi-ol Almanach 1998/99*, 10쪽.

참고문헌

- 김형효, 『하이데거와 화엄의 사유』, 서울: 청계, 2002.
- 김인환, 『‘예술성의 기’의 관점에서 본 동양예술이론』, 서울: 안그라픽스, 2003.
- 문승현, 「음악형상론 서설」, 『음악과 민족』 제21호, 민족음악학회, 2001, 265-284쪽.
- 박소정, 「악론을 통해 본 장자의 예술철학」, 연세대학교 철학과 박사학위 논문, 2001.
- 반성완 편역, 『발터벤야민의 문예이론』, 서울: 민음사, 1983.
- 소광희, 『시간의 철학적 성찰』, 서울: 문예출판사, 2001.
- 오생근·이성원·홍정선 엮음, 『문예사조의 새로운 이해』, 서울: 문학과 지성사, 1996.
- 윤이상·발터-볼프강 슈파러 / 정교철·양인정 옮김, 『나의 길, 나의 이상, 나의 음악』, 서울: HICE, 1994.
- 이택후 / 권호 옮김, 『황화미학』, 서울: 동문선, 1990.
- 장자 / 허세욱 옮김, 『장자(내편)』, 서울: 범우사, 1986.
- 장파 / 유중하·백승도·이보경·양태은·이용재 옮김, 『동양과 서양, 그리고 미학』, 서울: 푸른숲, 1999.
- 조민환, 『중국철학과 예술정신』, 서울: 예문서원, 1997.
- 진중권, 『현대미학강의』, 서울: 아트북스, 2004.
- 최성만·홍은미 편역, 『윤이상의 음악세계』, 서울: 한길사, 1991.
- 질 들뢰즈 / 하태환 옮김, 『감각의 논리』, 서울: 민음사, 1995.
- 수잔 K. 랭거 / 박용숙 옮김, 『예술이란 무엇인가』, 서울: 문예출판사, 1984.
- M. 칼리니스쿠 / 이영욱·백한울·오무석·백지숙 옮김, 『모더니티의 다섯 얼굴』, 서울: 시각과 언어, 1993.
- R. G. 콜링우드 / 김혜련 옮김, 『상상과 표현 - 예술의 철학적 원리』, 서

- 울: 고려원 1996.
- 베네데토 크로체 / 이해완 옮김, 『크로체의 미학』, 서울: 예전사, 1994.
- 마르틴 하이데거 / 이기상 옮김, 『존재와 시간』, 서울: 까치, 1998.
- _____ / 오병남·민형원 옮김, 『예술작품의 근원』, 서울: 예전사, 1996.
- 에드문트 훗설 / 이종훈 옮김, 『시간의식』, 서울: 한길사, 1996.
- 맥스 페디슨 / 최유준 옮김, 『아도르노의 음악미학』, 부산: 세종출판사, 2003
- Cho Kah Kyung, *Bewußtsein und Natursein*, Freiburg · München 1987.
- Budde, Elmar, “Über Isang Yun”, *Ssi-ol.Almanach 1998/99*, Berlin 1999, 9-20.
- Hanns-Werner Heister / Walter-Wolfgang Sparrer, (hg.), *Der Komponist Isang Yun*, 2. Aufl., München 1997.
- Lusie Rinser & Isang Yun, *Der verwundete Drache*, Frankfurt am Main, 1977.
- C. M. Schmidt, “Etüden für Flöte-(n) solo von Isang Yun”, *Neue Zeitschrift für Musik/Melos*, 1976, 16-20
- _____, “Europäische und außereuropäische Musik - Isang Yun”, *Brennpunkte der Neuen Musik*, Köln 1977, 115-141.
- _____, “Isang Yun — 2. Sinfonie”, *Melos* 1988, H.2, 77-95.
- _____, “Isang Yun — Mensch und Komponist”, H. Bergmeier (hg.), *Isang Yun. Festschrift zum 75. Geburtstag 1992*, Berlin 1992, 11-17.
- _____, “Fluktuationen(1964)”, Heister/Sparrer (hg.), *Der Komponist Isang Yun*, Berlin 1997, 200-205.
- Walter-Wolfgang Sparrer, “Isang Yun und koreanische Tradition”, *Ssi-ol.Almanach 1998/99*, Berlin 1999, 107-145.

Über die “Offene Form” in den Werken von Isang Yun

Mi-Kyung Lee

Yun sagt uns: “Meine Kompositionen waren stets formal offen”¹⁾. Was bedeutet seine “Offene Form”? Historisch gesehen im Hinblick auf die neue Musik ist das Konzept “Offene Form” in den fünfziger Jahren in den Vordergrund getreten. Das Konzept der “Offenen Form” hat sich als Gegensatz zur Geschlossenheit des Werkbegriffs entwickelt. Es entstand im Bestreben, substantielle Bestandteile der Stücke vom Komponisten offen zu halten und der Verantwortung des Interpreten zu überlassen. Die “Offene Form” bei Isang Yun hat nichts mit Indetermination oder Improvisation gemeinsam. Alle Noten sind in seinen Werken bis ins kleinste Detail notiert.

Das Konzept “Offene Form” in Yuns Musik bezieht sich auf die ostasiatische Philosophie. Jede Komposition ist demnach ein Ausschnitt aus dem unaufhörlichen Klangstrom und hat deshalb weder Anfang noch Ende. Aus diesem Grund ist nach Yun “der scheinbare Anfang meiner Komposition die Fortführung eines schon unhörbar Erklungenen und ihr ebenfalls nur scheinbares Ende setzt sich kontinuierlich fort in einem Zukünftigen, Unhörbaren.”²⁾

Aber es wird darüber nicht genug diskutiert, wie diese ostasiatische

1) Isang Yun, *Bewegtheit in der Unbewegtheit*, in: KOFO 8 (Schriftenreihe der Korea Forschungsgemeinschaft e. V.), Offenbach/Main 1985, s. 9-10.

2) Isang Yun, *Bewegtheit in der Unbewegtheit*, 1985, s. 10.

Formkonzeption in seiner Musik konkret realisiert wird. Oftmals wird erwähnt, dass das monistische, nahtlose Fliessen in seinen Kompositionen aus der ostasiatischen Vorstellung jenes endlosen Kreislaufes, der Anfang und Ende nicht kennt, resultiert. Aber die Tatsache, dass seine Musik sich als das grosse klangliche Fliessen gestaltet, macht seine Musik nicht formal offen. Was wir benötigen ist eine gründlichere Betrachtung, um seine "Offene Form" richtig zu verstehen. C. M. Schmidt hat die Offenheit des Werkes von Yun noch tiefer erforscht. Laut Schmidt bezieht sich jede einzelne konkrete Ausprägung in Yuns Musik direkt auf den Vorwurf, der aber ausserhalb der Komposition liegt.

"Da die Einzelheiten eines Stückes einen Vorwurf variieren, der ausserhalb des vom Stück gegebenen formalen Zusammenhanges liegt, haben sie[Kompositionen] keinen Bezugspunkt innerhalb des Stückes selbst. Und es wird auch kein Bezugspunkt gesetzt, der auf einer anderen Ebene als der des grundlegenden kompositorischen Verfahrens ausgebildet wäre. So sind die Beziehungen der einzelnen Varianten des Modells lediglich auf die nähere Umgebung gerichtet, d.h. auf die Varianten, die sich unmittelbar zuvor, gleichzeitig oder unmittelbar danach entfalten; sie sind nicht Bestandteil eines übergreifenden Zusammenhanges. Auf dieser Grundlage aber kann keine Form im emphatischen Sinne Gestalt annehmen, keine Geschlossenheit konstituiert werden."³⁾

Und da die Stücke nicht als in sich geschlossene Individualitäten konzipiert sind, sondern lediglich als vereinzelte Realisierungen innerhalb des Bereichs der vielfältigen Möglichkeiten, ist, nach Schmidt, für Yun kein Stück abgeschlossen, sondern steht mit allen anderen in Verbindung.

Schmidt analysiert die einzelne Komponente und deren Beziehungen in

3) Schmidt, C. M., Europäische und aussereuropäische Musik - Isang Yun, in: Brennpunkte der Neuen Musik, Köln 1977 S. 139.

Yuns Musik und versteht die Offenheit in den Kompositionen von Yun vom kompositorischen Prinzip her als weniger geschlossene Formverläufe. Dieses aber ist die Konsequenz analytischer Sichtweise. Wir haben Erwähnungen wie Folgende oft gehört: “Wir entdecken vielleicht kompositorisch-technische Verfahrensweisen, wie eine Komposition Yuns gemacht ist, doch diese Verfahrensweisen können nicht erklären, was die Musik Yuns in uns auslöst”⁴⁾, oder dass “sich die Beschäftigung mit der Musik des Koreaners Isang Yun weniger für Hörer und Spieler, wohl aber für die theoretische Rezeption beträchtliche Schwierigkeiten entgegenstellen, ist unübersehbar”⁵⁾. Es ist nicht schwierig, in den musikalischen Gestaltungen seiner Musik ostasiatische Spuren zu finden. Vor allem ist seine Hauptton-Technik, die sich aus dem lang angehaltenen Hauptton und den melismatischen Bewegungen des Haupttons zusammensetzt, in sich schon Ausdruck der Yin-Yang-Philosophie, und der Konzeption “Bewegtheit in der Unbewegtheit”. In der musikalischen Entfaltung in seiner Musik fließt die gegensätzliche Komponente oder Energie unendlich von einer Seite zur anderen (von Yin zu Yang oder von Yang zu Yin). Aber das ist nicht alles, was die ostasiatische, taoistische Gedankenwelt seiner Musik bedeutet. Yun benutzte viele assoziative, metaphysische, häufig poetisch umschreibende Hinweise in seiner Musik, um seine Musik verständlich zu machen. Einige kritisieren diese Haltung Yuns als Komponist zu viel über die Philosophie und zu wenig über die Kompositionstechnik zu sprechen. Aber die assoziativen, metaphysischen Erwähnungen in seiner Musik sind das Bestreben des Komponisten, die unvorstellbare, mit der alltäglichen Sprache undarstellbare Geisteswelt zu erklären. Und sie sind, meiner Meinung nach, der Schlüssel zum Verständnis seiner Musik.

Das Ziel der Analyse bezieht sich im Grunde auf das musikalische Werk

4) Budde, Elmar, Über Isang Yun, in: *Ssi-ol. Almanach* 1998/99, hg. Walter-Wolfgang Sparrer Berlin 1999, S. 9.

5) Schimidt, C. M., Isang Yun-2. Sinfonie, in: *Melos* 1988, H.2, S. 77.

als das Resultat des Komponierens oder das Ergebnis der musikalischen Gestaltung. Aber was kann die Werk-Analyse über die Ebene des Bewusstseins im Moment der Schöpfung, mit anderen Worten was im Kopf des Komponisten geschieht, zeigen? Die analytische Annäherungsweise, die sich gründlich mit den sich durch die Beziehungen der musikalischen Komponenten gebildeten Resultate beschäftigt, spricht wenig über die Ebene des Bewusstseins im Augenblick des Komponierens. Um diese Ebene zu begreifen gibt es den Begriff "Inspiration" in der westlichen Ästhetik. "Inspiration" ist der Begriff für die unerklärbare geistige Kraft, die in der schöpferischen Arbeit plötzlich im Bewusstsein des Künstlers aufkommt. Aber im Gegensatz zum westlichen Begriff "Inspiration" verstehen die Ostasiaten diese Ebene als "Das Erreichen zum Zustand des Ursprünglichen" (境地). Wenn der "Erreicher zum Zustand des Ursprünglichen" wissenschaftlich in uns auslöst, was er verstanden hat, wird er ein Wissenschaftler, und wenn er es jedoch durch das Kunstwerk auslöst, dann wird er ein Künstler. Wie Yun gesagt hat: "Wie durch eine Antenne empfangen sie[die asiatischen Musiker] die kosmischen Klänge und durch ihre Veranlagungen und Talente setzen sie sie in Musik um. Aber jeder Mensch hat innerlich eine intuitive Kraft, kann — schwach oder stark — dieses Göttliche in sich empfinden."⁶⁾ "Das Erreichen zum Zustand des Ursprünglichen" bezieht sich auf die höchsten Zustände des Bewusstseins, das Ursprüngliche zu ergreifen. Es ist kein Prozess, mittels Kennen oder Wissen das Wesen der Aussenwelt allmählich richtig zu verstehen. Es bedeutet, durch lange Zeit der Selbstdisziplin das Universum zu ergreifen. "Das Universum zu ergreifen" wiederum bedeutet mit ganzem Körper und geistlicher Tätigkeit einschliesslich des Fühlens, Wissens und Willens auf die äusseren Dinge zu reagieren (感應). Somit unterscheidet es sich vom Verstehen oder Erkennen im europäischen Sinne, welches durch begriffliche Abstraktionen greifbar

6) Sparrer, W. W./ Heister, H. (hg.), Über meine Musik, in: *Der Komponist Isang Yun*, 2. Aufl., München, 1997, S. 298.

wird. Es erscheint am Ende langer Selbstdisziplin und ist kein Erkennen, sondern eine Erleuchtung durch Fühlen, Wissen und Wollen.

Yun sprach über seine Vorgehensweise wie folgt: "Ich schreibe die Musik nicht von der Materie, sondern von der Intuition her. Ich schreibe nicht eine Melodie oder ein Thema. Und ich verarbeite nicht musikalisches Material und gehe dann her und verlängere oder verkürze. Ich brauche den musikalischen Fluss. Dafür brauche ich eine sehr lange Konzentration in meinem Kopf."⁷⁾

"Von der Intuition her zu schreiben" bedeutet nicht, improvisatorisch, ziellos und zufällig zu komponieren. Im ostasiatischen Sinne bedeutet es, durch langandauernde Konzentration beim Komponieren zu höherem geistlichen Niveau zu gelangen. Was der Künstler in diesem Augenblick im Kunstwerk gestaltet ist keine zufällige, ziellose, ungeordnete Welt, sondern eine Geordnete in einer Ungeordneten.

Yun strebte an, dieses Niveau zu erreichen und in diesem Zustand zu komponieren. Und er dachte, dass er diesen Zustand durch die von den Ostasiaten lange entwickelte Kraft der Intuition erreichen könne, weil er selbst Ostasiate sei. Ostasiaten haben sich von jeher mit der Frage beschäftigt, wie man die Grenze logischer Erkenntnisse und Begriffe überwinden kann. Anders gefragt: "Wie kann man frei von Geschlossenheit der logischen Welt und des wörtlichen Kreislaufes sein und den Zustand des Ursprünglichen erreichen?" Man kann ihn erreichen, jedoch nicht durch die Anhäufung von Wissen, sondern durch das Entleeren des Gewussten. Weil das vom Ostasiaten erfasste Universum aus chi, der Urenergie besteht, und diese Ur-Energie chi eine Leere, aber eine mit den unendlichen Veränderungen erfüllte Leere ist. Also "Den Zustand des Ursprünglichen erreichen" bedeutet nicht, zu erkennen, was die Welt ist, sondern das Vergessen des Gesehenen und Gewussten, das Vergessen des Ichs, das

7) Sachtleben, R. / Winkler, W., Gespräch mit Isang Yun, in: *Der Komponist Isang Yun*, S. 293.

Vergessen der Tatsache des eigenen Bewusstseins und die Löschung aller willentlichen Regungen. Ultimativ heisst das, sich in die Welt des Nichtsseins und der Leere zu begeben. Der Zen-Buddhist spricht in diesem Zusammenhang über den "Moment der absoluten Ruhe" oder des "absoluten Stillstandes" im menschlichen Bewusstsein. Wir erfahren in der Meditation, dass die Gedanken unendlich entstehen und verschwinden. Aber ersichtlich existiert der Augenblick zwischen dem Vor-Gedanken und dem Nach-Gedanken, in dem keine Gedanken sich stellen. Es ist der Moment der absoluten Ruhe, des absoluten Stillstandes. In diesem Moment sind alle begreifbaren Grenzen oder bewusstseinsmässige Richtungen verschwunden und die geschlossene Bewusstseinswelt eröffnet sich gänzlich. In diesem Moment gibt es keine zeit-bewusstseinsmässige Unterscheidung wie das Präsens, die Vergangenheit und Zukunft. Es ist ein Augenblick und gleichzeitig eine Ewigkeit. In diesem Moment, der durch Kontemplation erreicht werden kann, erfahren wir ein anderes Zeit-Bewusstsein. Dieses östliche Zeit-Bewusstsein beeinflusst die zeitliche Anschauung im Werk Isang Yuns: "Dass die Ewigkeit sich im Augenblick reflektiert und der Augenblick die Ewigkeit in sich erhalten kann, das ist die östliche Denkweise über die Zeit."⁸⁾ Die Offenheit in seiner Musik bezieht sich auf genau diese Offenheit des Bewusstseins, den Augenblick und die Ewigkeit gleichzeitig zu nehmen, ohne sie bewusstseinsmässig zu unterscheiden. Somit ist es uns schliesslich möglich, die Offenheit seiner Musik als einen relativ wenig geschlossenen Formlauf zu verstehen oder abschliessend gesagt als ontologische Offenheit des Bewusstseins im schöpferischen Prozess.

© Schlüsselwort: Offene Form, Das Erreichen zum Zustand des Ursprünglichen, Analyse, Intuition, Offenheit des Bewusstseins

8) Isang Yun, *Nawi Kil, Nawi Isang, Nawi Umak (Mein Weg, Mein Traum, Meine Musik)*, Übers. u. hg. Chung Kyo-Chol/ Yang In-Jung, Seoul 1994, S. 157.