

산 자와 죽은 자를 위한 “우주적 음향흐름” - 윤이상의 <에필로그>(1994)

최애경

1. 프롤로그

1995년 11월 26일 베를린에서 개최된 윤이상 추모 행사에서 철학자 귄터 프로이텐베르크(Günter Freudenberg, 1923-2000)는 다음과 같이 그의 오랜 친구 윤이상에 대한 추모사를 마치고 있다: “남한과 북한, [남북한의 통일과 민주화를 위한] 운동연대, 그리고 [세계의] 음악계는 윤이상의 죽음으로 인해 많은 것을 잃었다. 이제 그들에게 남겨진 과제는 바로 그의 음악작품과 [화해의] 비전들을 정당하게 평가하는 작업이다.”¹⁾ 한 인간, 한 예술작품에 대한 정당한 평가란 무엇이며, 어떻게 내릴 수 있는 것인가? 이것은 평가 대상의 본질에 대한 추구와 파악의 문제일 것이다. 윤이상은 누구인가? 그의 음악작품의 본질은 무엇인가? 이런 물음에 대한 답은 결국 수용자 개개인의 인식 방법과 관점에 따라 다르게 해석될 것이다.

윤이상은 일제 강점기 한반도의 남쪽에서 태어났으며, 해방과 분단, 전쟁, 냉전시대 이데올로기의 첨예한 대립과 갈등, 군사 독재를 경험했고, 결국 망명지 독일에서 그의 파란만장한 삶을 마감해야만 했다. 예술가는 결코 그가 속한 사회를 떠나 존재할 수 없다는 것이 그의 일관된

1) Günter Freudenberg, “Vision einer Versöhnung. Gedanken zum Tod von Isang Yun”, in: *Musik Texte* Nr. 62/63, Jan. 1996, S. 64.

신념이었으며, 이 신념에 따라 자신의 삶과 예술을 영위했다. 망명 작곡가 윤이상이 남긴 수많은 작품들은 -불교적 관점에서 말하자면- 그가 살았던 시대와 사회, 분단과 전쟁으로 인하여 억압과 고통을 당하는 인간의 삶과 역사와 적극적인 관계 맺기에 의해 이루어진 예술적 산물이다. 윤이상이 자신의 삶과 예술을 통해 추구하던 이상은 자유와 평화, 인간해방의 정신이다.

그의 마지막 작품 <에필로그 *Epilog für Sopran solo, dreistimmigen Frauenchor und fünf Instrumente*>(1994)는 윤이상이 자신의 삶과 예술의 정신을 압축적으로 표현하고 있는 작품으로, 그의 음악이 근거하고 있는 ‘우주적 음향흐름’의 모상이다. 이 글은 <에필로그>에 대한 고찰을 통하여 이 작품의 내재적 의미와 정치·사회적 의미를 파악하고, 새로운 삶의 방식의 실현인 그의 예술의 본질을 포착하고자 하는 하나의 시도이다. 본론에 들어가기에 앞서 이 작품의 탄생배경에 대해 간략하게 살펴보고자 한다.

윤이상은 1994년 9월 남한에서 개최된 ‘윤이상 음악축제’를 계기로 계획된 38년만의 귀국이 무산된 후²⁾, 급속하게 건강이 악화된 상태에

2) 윤이상의 77주년 생일을 기념하여 ‘예음재단’이 기획한 대규모의 ‘윤이상 음악축제’는 1994년 9월 8일부터 17일까지 서울, 광주, 부산에서 열렸으며, 그의 오페라, 실내악곡, 관현악곡 등이 한국 연주자들에 의해 연주되었다. 윤이상은 그의 음악작품으로만 기획된, 그리고 무엇보다도 1980년 5월 광주 민중항쟁을 내용으로 하는 교향시 <광주여 영원히! *Exemplum in memoriam Kwangju*>(1981)가 연주되는 이 음악축제에 참석하기 위하여 귀국을 결심했고, 새로 들어선 문민정부가 자신의 명예를 회복시켜 38년 만에 처음으로 자유인의 몸으로 고향을 방문하게 되기를 희망했다. 그러나 현실의 정치는 윤이상에게 그의 귀국을 허락하는 조건으로 과거 그의 정치적 행동에 대한 반성의 뜻을 밝힐 것을 요구했다. 평생 일관되게 지켜온 자신의 신념을 포기할 것을 받아들일 수 없던 윤이상은 이후 귀국을 영원히 포기한다. 1967년 ‘동백림사건’ 이후 한국에서 윤이상 음악이 본격적으로 수용되기 시작한 것은 이 음악축제 이후라고 할 수 있다. 한국에서 윤이상 음악의 수용에 관해서는, Ae-Kyung Choi, “Zur Rezeption des Œuvres von Isang Yun in der Republik Korea”, in: Walter-Wolfgang Sparrer (Hg.), *Ssi-ol. Almanach 1998/99*, Berlin 1999, S. 156-170 참조할 것.

서 그의 마지막 세 작품 -<클라리넷 5중주곡 2번 Quintett für Klarinette und Streichquartett Nr. 2>, <오보에 4중주곡 Quartett für Oboe und Streichtrio>, <화염속의 천사와 에필로그 Engel in Flammen. Memento für Orchester mit Epilog für Sopran, Frauenchor und fünf Instrumente>-을 작곡한다. 독일의 휴양지 하르츠(Harz)에서 완성한 <클라리넷 5중주곡 2번>(1994년 9월 27일~10월 8일 작곡)과 <오보에 4중주곡> (1994년 10월 10일~16일 작곡)은 각각 그의 작품을 전문적으로 연주해 온 두 명의 훌륭한 연주자인 클라리넷 주자 에두아르트 브룬너(Eduard Brunner)와 오보에 주자 하인츠 홀리거(Heinz Holiger)를 위해 씌어졌다. 반면 <화염속의 천사>와 <에필로그>는 윤이상이 그의 민족을 위해 쓴 마지막 작품이며, 나아가서 자유와 평화를 지고의 가치로 여기는 세계의 모든 사람들을 위한 작품이다.

교향시 <화염속의 천사>는 귀국 예정일(1994년 9월 2일) 전에 이미 중요한 부분이 완성되었고³⁾, 그의 귀국과 관련된 여러 가지 충격에 의한 건강의 악화로 중단되었다가⁴⁾ 작곡가의 77세 생일인 1994년 9월 17일 베를린 자택에서 완성되었다. <화염속의 천사>에 이어서 반드시 같이 연주하도록 씌어진 <에필로그>는 독립적으로도 연주할 수 있는 작품이다. 윤이상은 <에필로그> 자필본에 다른 작품들과는 달리 작곡시기를 밝히지 않고 있다. 그는 또한 이 작품이 언제 작곡되었는지에 대한 슈파러(Walter-Wolfgang Sparrer)의 물음에도 언제나 침묵으로 답했다고 한다.⁵⁾ <에필로그>의 자필본은 1995년 11월 7일, 작곡가의 사후

3) Walter-Wolfgang Sparrer, “Monistisch und universell. Nachbemerkung 1997”, in: Hanns-Werner Heister / Walter-Wolfgang Sparrer (Hg.), *Der Komponist Isang Yun*, München: edition text+kritik, 2., erw. Auflage 1997, S. 327.

4) 1994년 윤이상의 귀국을 둘러싼 여러 가지 사항들은 다음을 참조할 것. 이수자, 『내 남편 윤이상』 하권, 서울: 창작과 비평사, 1998, 287쪽 이하.

5) Walter-Wolfgang Sparrer, “In memoriam Isang Yun. Ein kleiner Bericht zu seinem letzten Jahr und seinen letzten Werken”, in: *Musik Texte* Nr. 62/63, Jan. 1996, S.

에 딸 윤정 씨에 의해 우연히 발견되었으며, 발견 당시 사용하지 않은 오선지 묶음 속에 감추어져 있었다고 한다.⁶⁾ 1994년 10월 하르츠에 아버지와 함께 있던 윤정 씨는 이 작품이 아버지의 마지막 작품임이 확실하다고 기억한다. 또한 프로이텐베르크에 따르면 윤이상은 1994년 10월 초 그와 함께 베를린에서 자신의 작품계획에 대해 토론했으며, 당시 죽은 자의 영혼이 육신을 떠난 후 듣게 될 음악은 어떻게 울릴까라는 생각에 몰두해 있었다고 한다.⁷⁾ <에필로그>의 탄생 시기는 어느 정도 비밀에 싸여 있지만, 딸 윤정 씨의 기억과 친구 프로이텐베르크의 설명으로 미루어 볼 때 <오보에 4중주> 이후 작곡된 그의 마지막 작품으로 확실시되고 있다.

‘Asia Music Forum’의 위촉 작품인 <화염속의 천사>와 <에필로그>는 ‘아시아의 음악과 정신’이라는 주제로 1995년 5월 9일 도쿄 산토리홀(Suntory Hall)에서 마에다 쓰기오(Tsugio Maeda)의 지휘로 도쿄 필하모니 오케스트라와 도쿄 여성 합창단에 의해 초연되었다.

K C I

88.

6) 위의 글, 88쪽.

7) 위의 글, 89쪽.

2. <화염속의 천사>와 <에필로그>의 정치·사회적 의미

작곡가에 따르면 8) <화염속의 천사>와 <에필로그>는 작곡 당시 대부분의 사람들에게 잊혀진 하나의 커다란 역사적 사건, 1991년 5월 투쟁의 ‘국가폭력과 이에 맞선 분신·죽음’에 대한 기억이요, 이 역사적 사건에 대한 예술적 증언이다. 윤이상이 자신의 삶과 예술을 정리하는 마지막 시기에 양심의 발로에서 쓴 음악을 통하여 기억·기념하고자 하던 1991년 5월 투쟁은 어떠한 것인가? 또한 이를 내용으로 다루는 그의 작품은 어떠한 의미가 있는가?

91년 5월 투쟁은 1991년 4월 26일 백골단으로 상징되는 국가폭력에 의한 강경대 타살 사건으로 촉발되어 잇단 분신으로 이어지며 약 60여 일에 걸쳐 전개된 반독재 민주화투쟁으로 6공화국 최대의 민중항쟁을 말한다.⁹⁾ 이 투쟁기간 동안 모두 11명이 분신했고 그중 10명이 사망했

8) 건강상의 이유로 이 작품의 초연에 참석할 수 없게 된 윤이상은 1995년 4월 5일 슈파러와의 대담형식을 통해 이 초연 프로그램을 위한 작품해설을 완성한다. <화염속의 천사>와 <에필로그>에 대한 윤이상과 슈파러와의 대담은 슈파러의 위의 글, 89-91쪽을 참조할 것. 이 대화의 일부가 작곡가의 사후에 베를린 Bote & Bock 출판사에 의해 출판된 악보 <Engel in Flammen - Memento für Orchester - mit Epilog für Sopran, Frauenchor und fünf Instrumente>에 실려 있다. 슈파러와의 대담내용과 완전히 동일하지는 않지만 이 작품에 대한 한국어 작품해설은 이수자, 위의 책, 하권, 299-301쪽과 304-306쪽을 참조할 것.

9) 조현연은 91년 5월 투쟁의 정치·경제·사회적 배경을 다음과 같이 설명하고 있다. “1991년 5월 투쟁, 그것은 백골단으로 상징되는 국가폭력에 의한 강경대 타살 사건이 발생한 1991년 4월 26일부터 투쟁 지도부가 명동성당에서 완전히 철수하는 5월 29일까지 약 60여일에 걸쳐 전개된 투쟁을 말한다. 즉, 91년 5월 투쟁은 집권 후반기에 집중 표출되고 있는 공안통치적 폭압과 장기집권을 위한 3당 야합과 내각제 개헌기도, 6공 최대의 권력형 비리라는 수서지구 특혜분양사건, 국회의원 뇌물외유 사건과 폐놀방류 사건으로 대표되는 각종 비리와 실정에 대한 반독재 민주화투쟁이 강경대 치사 사건을 계기로 응축적으로 표출된 것이다. 아울러 5월 투쟁은 천정부지로 치솟는 물가고, 생사의 문제로까지 번진 주택난과 수입개방 및 산업재해 등 민생파탄에 따라 누적된 민중적 분노가 반독재 민주화투쟁과 결합되어 촉발된 6공 최대의 민중항쟁이었다.” 조현연, 「한국의 국가폭력과 ‘잊혀진’ 91년 5월 투쟁」, 91

으며, 의문사 및 강경진압에 의한 질식사 등을 포함 총 13명이 사망했다.¹⁰⁾ 한국의 민주화 과정에서 분신은 “변화를 추구하는 강력한 열망에도 불구하고 지배 권력의 압도적인 폭력성으로 인하여 이를 실현할 수단을 갖지 못할 때, 약자가 최대한의 도덕적 힘을 발휘할 수 있는 가장 치열한 무기로서 선택”¹¹⁾되어 왔다. 91년 5월 투쟁은 6공화국 이후 최대 규모의 시위와 역사적으로 유례가 없는 잇단 분신에도 불구하고 ‘국가폭력의 네트워크와 사회적 침묵의 카르텔이 1991년 5월 투쟁에 전면적으로 가동’¹²⁾되어 ‘실패’했고, 마치 ‘아무 일도 없었다는 듯’ 소멸하고 잊혀졌다.

윤이상은 도덕적·사회적 변혁을 갈망하며 대중 앞에서 자신의 몸을 불사르며 분신한 순수하고 순진무구한 젊은 ‘천사’들의 잊혀진 고귀한 행동을 그의 음악을 통하여 기억·기념하고, 나아가서 예술이 지닌 상상력의 힘으로 이 ‘잊혀진’ 역사적 사건을 “책임 있는 기억”¹³⁾으로 끊임없이 현재화시켜 우리로 하여금 참된 삶의 방식을 자각하게 하고 미래의 희망으로 나아가게 한다.

<화염속의 천사>와 <에필로그>는 내용적인 면에서 교향시 <광주여 영원히! *Exemplum in memoriam Kwangju*>(1981)와 쌍을 이루는 작품이다. 이 두 작품은 각각 한국 현대사에서 죽음과 폭력으로 얼룩진 사건들의 -1980년 5월 광주 민주항쟁과 1991년 5월 투쟁- 내용을 구체적으로

년 5월 투쟁 청년모임 펴냄, 『그러나 지난 밤 꿈속에서 이 친구들이 나에게 대하여 이야기하는 소리가 들려왔다 1991년 5월』, 서울: 도서출판 이후, 2002, 27-28쪽.

10) 91년 5월 투쟁의 주요 사건일지는 다음을 참조할 것. 김정환, 「권력은 주체를 슬프게 한다 - 91년 5월 투쟁 읽기」, 91년 5월 투쟁 청년모임 펴냄, 위의 책, 47쪽.

11) 최장집, 「한국민주화의 실험」, 『한국민주주의의 이론』, 서울: 한길사, 1993, 24쪽. 김정환, 『대중과 폭력: 1991년 5월의 기억』, 서울: 도서출판 이후, 1998, 43쪽에서 재인용.

12) 조현연, 앞의 글, 27쪽.

13) Walter-Wolfgang Sparrer, 앞의 글, 90쪽.

로 다루고 있다. 일본에서의 초연 시 ‘교향시’라는 부제가 붙은 <화염속의 천사>와 <에필로그>는 제2의 광주라는 의미로 ‘*Exemplum II*’라는 부제가 고려된 바 있다.¹⁴⁾ ‘교향시’라는 부제는 다시 1995년 9월 작곡가의 동의를 얻어 ‘*Memento*’(기억)로 최종 변경되었으며 출판된 악보에는 이 부제가 붙어있다.

이 작품은 또한 일종의 ‘진혼곡’이다. 윤이상은 1991년 5월 투쟁의 분신 희생자들을 위해 본래 ‘레퀴엠’을 작곡하려 했으며 이 음악작품이 이들을 위한 추모의식에서 실제 연주되기를 희망하고 있다고 언급했다.¹⁵⁾ <화염속의 천사>와 <에필로그>는 사실 윤이상이 오래전부터 광주항쟁의 희생자를 비롯하여 한국의 민주화와 민족의 화해·통일을 위해 죽은 모든 희생자들을 위한 작품계획을 마음에 담고 있던 결과물임을 다음의 말을 통해서 알 수 있다:

“나는 특히 80년 이후 나라와 민족을 위해 순결한 목숨을 던진 수 많은 청년·학생·노동자들에게 양심의 부채를 지고 있어요. 우리는 이들의 죽음을 딛고 살고 있습니다. 집권자나 야당이나 우리 모두가 이들의 고결한 죽음을 딛고 서 있는 겁니다. 우리 사회가 맞고 있는 새봄은 바로 이들의 죽음으로 해서 가능했습니다. 나는 이들의 죽음을 생각하고 말하려 합니다. 나는 이들을 위한 위령탑을 세우는 운동을 벌이자고 제의하고, 또 나 자신도 나설 것입니다. 나는 이 위령탑의 제막식에 연주될 작품을 쓰고자 합니다. 양심에 경종을 울리는 작품을 만들어 나의 작은 성의와 뜻을 이들 영령들에게 바치려 합니다. 이들의 죽음은 우리 마음에 기록되어야 합니다.”¹⁶⁾

14) 위의 글, 90쪽.

15) 위의 글, 90쪽.

16) 『한겨레신문』 1988년 10월 27일자에 실린 윤이상과 김언호의 대담을 대폭 보완한 글로서 김언호, 『나의 삶, 나의 음악, 나의 민족』, 최성만·홍은미 편역, 『윤이상의 음악세계』, 서울: 한길사, 1991, 107쪽.

윤이상의 음악이 삶·정치·사회와 뿔 수 없는 관계를 맺고 있는 것은 필연적이라 할 수 있다. 1955년 발표된 그의 「나와 음악」¹⁷⁾이라는 글은 이에 대한 단초가 된다. 이 글에서 윤이상은 자신을 나무에 비유하며 이 나무에 차례로 생겨난 세 개의 가지는 음악, 정치, 사회사업이었다고 말한다. 그는 다시 음악가로서 정진할 것을 다짐하며 다음과 같이 쓰고 있다:

“나는 다시 음악으로 돌아왔다. 최초로 생겨난 이 가지를 다시 가꾸어 이제는 꽃봉오리를 볼 때쯤 되었다. 그러나 제 2, 제 3의 가지는 항상 나의 가꿈을 바라는 상태에 있는 것을 자신은 안다. 이런 정신의 순례(巡禮)는 진리를 찾는 과정이었고 5선상에 악상을 압축하고 다시 방대한 세계를 응시하는 순간은 진실 그것이다. 과거 창작 중에 각혈하고 출판의 빛을 위해 결혼반지를 팔아도 이 길을 택한 것을 후회하지 않았다. 그러나 동족에 실망할 때 사회악이 날로 퍼져나가는 것을 목격할 때, 나의 행동적인 의분은 가끔 반문한다. ‘5선상에 음부를 기입하는 것이 너의 최량의 길이냐?’고. 나는 나의 인내력이 지탱하는 동안 이 반문을 묵살하려다.”¹⁸⁾

그러나 윤이상의 “인내력”은 1973년 김대중 납치사건이라는, “한국인이라면 앉아서 수수방관하고 있을 수”만은 없는(1973년 8월 21일자 윤이상의 편지)¹⁹⁾ 한국의 정치적 상황으로 더 이상 “지탱”될 수 없게 된다. 이때부터 윤이상은 1967년 ‘동백림사건’ 이후 취했던 ‘정치적 침묵

17) 이수자, 위의 책, 상권, 78-79쪽.

18) 윤이상, 「나와 음악」, 이수자, 위의 책, 상권, 79쪽에서 재인용.

19) Günter Freudenberg, “»Manchmal kam eine Überschwemmung und bedrohte das Haus.« Kunst und Politik bei Yun”, in: Hanns-Werner Heister / Walter-Wolfgang Sparrer (Hg.), *Der Komponist Isang Yun*, S. 51. 최성만·홍은미 편역, 『윤이상의 음악세계』, 서울: 한길사, 1991, 127쪽.

시기’에서 벗어나 해외에서 반독재 및 한국의 민주화와 남북한 평화통일을 위한 정치적 활동을 적극적으로 전개하게 된다. 동시에 그는 1970년대 초반까지의 ‘지적인 음악’에서 점점 벗어나 ‘인간성 회복을 위한 음악’을 추구하게 되고, 더 많은 청중에게 다가가기 위해 음악양식의 변화를 도모하게 된다.²⁰⁾

<화염속의 천사>는 인간적인 갈등과 고뇌, 정의와 순수를 향한 결연한 의지, 고통과 죽음의 참극, 사회의 경악과 충격 등이 극적·사실적으로 묘사되어 있는 작품이다. 윤이상 자신의 진리를 찾는 “정신의 순례”의 압축적 표현과도 같은 이 작품은, 자신의 개인적 경험을 넘어서 한국, 아시아, 나아가서 전 세계의 모든 제도적 폭력과 억압, 독재, 인간성 말살에 대한 경고이며, 전 인류를 향한 고도의 정치적·도덕적 요구의 예술적 표출이다. 죽음을 뛰어넘어 영혼의 소리를 매개로 다시 새로운 삶을 제시하는 <에필로그>는 윤이상이 그의 삶과 예술을 통해 추구했던 상상적 유토피아의 실현이라고 할 수 있다. 윤이상은 이 마지막 작품을 통하여 예술적 상상과 상징의 힘으로 음악·정치·사회가 삼위일체가 된 자신의 삶을 완성한다.

20) 정치적 의미를 띠는 윤이상의 첫 작품은 칸타타 <사선에서 *An der Schwelle: Kantate zu Sonetten von Albrecht Haushofer für Bariton, Frauenchor, Orgel und andere Instrumente*>(1974)이다. 이 칸타타의 텍스트는 윤이상과 마찬가지로 독재체제 속에서 감옥생활을 했고, 거기에서 자유로운 정신으로 시를 썼으며, 나치에 의해 결국 사형당한 하우스호퍼(Albrecht Haushofer, 1903-45)가 감옥에서 쓴 시와 성경의 텍스트다. 이 칸타타에서 윤이상은 자신이 직접 한국의 감옥에서 경험한 세계, 즉 정신적·육체적 고통과 죽음을 앞두고도 자유로울 수 있었던 정신의 세계를 하우스호퍼의 시에 기대어 표현하고 있다. 이 작품을 시작으로 윤이상은 여러 성악 및 기악작품에서 자신의 직접적 경험으로부터 얻은 인도주의의 이상을 현실세계와 연결시켜 음악으로 표출하며, 청중과 소통하는 음악을 추구해 나간다.

3. <에필로그>와 불교 의식음악 ‘범패’의 소리 미학: 소리를 통한 깨달음의 세계

윤이상은 생의 마지막 시기에 불문(佛門)에 귀의했고, ‘청공’(淸空)이라는 불명을 받았다. ‘청공’—맑음, 비어 있음—은 윤이상 세계관의 토대가 되는 불교적·도교적 사상뿐만이 아니라 이 사상을 토대로 하는 그의 음악관을 집약하고 있는 개념으로, <에필로그>는 바로 ‘청공’의 음악적 형상화로 해석될 수 있다. 윤이상이 <에필로그>에서 형상화하고 있는 세계는 “죽은 이의 넋이 다른 세계로 가면 듣는 우주적 음향세계”로서, “인간세계의 아름다움도, 어떠한 개념이나 의미”도 초월하는, “우주공간에 항상 흐르고 있는 새로운 음향적 차원”의 세계이다.²¹⁾ ‘흐름’은 윤이상 음악미학의 생명으로 마치 흐르는 계곡의 물과 푸른 하늘의 흰 구름처럼 ‘끊임없는 변화’를 내포하고 있다.

‘우주적 음향’에 대한 인간의 상상은 고대로부터 인류가 저마다의 삶의 방식의 표현으로 이루어온 각각의 종교와 문화에 깊숙이 자리 잡고 있다. 한국 종교와 문화의 기층을 이루고 있는 것은 샤머니즘과 불교로서, 특히 삶과 죽음의 경계를 넘나드는 죽은 이의 넋을 위한 ‘굿’ 의식과 ‘재’(齋) 의식을 통하여 현대 일반인들의 삶에 깊숙이 뿌리내리고 있다. 이들 ‘죽음’에 대한 의식은 듣고, 보고, 말하고, 행하는 음악과 춤과 노래와 강한 연극적 요소가 중심이 되어 거행된다. ‘죽음’에 대한 의식은 죽은 자를 위한 것이기도 하지만, 궁극적으로는 산 자에 의한, 산 자를 위한, 죽음을 통한 ‘삶’에 대한 기원이라고도 할 수 있다.

윤이상의 <에필로그>는 인간의 모든 감정적 언어를 초월하는 우주적 언어의 표현이다. 이는 미학적으로 인간의 회로에 락을 넘나들며 점차 엑스터시를 향하는 무(巫)의 세계보다는 진리를 깨달은 부처의 공덕을 찬탄하며 깨달음의 세계에 이르려고 하는 불교 의식음악인 범패(梵唄)

21) Walter-Wolfgang Sparrer, 앞의 글, 91쪽. 이수자, 앞의 책, 하권, 301쪽.

의 소리미학에 상응하는 세계를 의미한다.²²⁾

범패는 가곡, 판소리와 함께 한국의 3대 성악곡의 하나로 간주되고 있으며, 무속음악과 함께 한국음악의 원류로 평가되고 있는 중요한 예술적 자산이다.²³⁾ 범음(梵音)·인도(印度 또는 引導) 소리·어산(魚山)이라고도 불리는 범패는 산스크리트어인 **brahman bhan**을 한문으로 표기한 음사(音寫)²⁴⁾로서 원래 ‘신성한 말, 성스러운 노래’라는 의미를 지녔다.

일반적으로 한국의 범패는 절에서 재(齋)를 올릴 때 부르는 노래로서, 그 역할에 따라 안채비소리²⁵⁾, 길채비소리(바깥채비소리)²⁶⁾로 구분되고, 길채비소리는 다시 훗소리와 짓소리로 구분된다. 이 외에 재의 끝에 불리는 화청(和請)²⁷⁾도 범패에 속한다. 좁은 의미의 범패는 오랜 기간

22) 윤이상의 작품은 70% 이상 사머니즘을 포함하여 불교, 도교와 관련을 맺고 있다. 그중 직접적으로 불교와 관련된 작품으로는 ‘바라춤’에서 영감을 얻어 작곡한 그의 최초의 관현악곡 <바라 Bara>(1960)를 비롯하여 불교경전을 텍스트로 하는 <오 연꽃 속의 진주여! Om mani padme hum>(1964), <나모 Namo>(1971), <오 빛이여... O Licht...>(1981) 등의 성악작품과 불교의 설화적 내용을 다룬 <플루트 협주곡>(1977) 등을 들 수 있다.

23) 범패는 1973년 중요무형문화재 제50호로 지정되어 서울 봉원사를 중심으로 전승·발전되고 있다.

24) 브라만(brahman)은 처음에는 인도의 가장 오래된 경전인 베다(Veda)의 찬가·제사(祭祀)·주사(呪詞)를 뜻했으며 또한 그 본질로서의 신비적인 힘을 가리키는 말이었다. 그것이 브라흐마나(Brahmana)에서는 우주를 창조하고 일체를 지배하는 원동력으로서의 근본이라 하여 세계의 근원적 창조원리로 설명되어졌으며, bhan은 ‘말하다’의 의미를 지녔다.

25) 재를 올리는 절의 승법(乘法)이나 법주(法主)가 요령을 흔들며 유치(由致)나 청사(請詞) 같은 한문으로 된 산문의 축원문을 낭송조로 부르는 노래를 의미하며, 염불이라고도 지칭된다. 한만영, 『한국전통음악연구』, 서울: 도서출판 풍남, 1991, 17쪽.

26) 재를 위해 다른 절에서 초청 받은 전문 범패승에 의해 불리는 노래로 훗소리와 짓소리가 여기에 속한다. 훗소리는 칠언사구 또는 오언사구의 한문 정형시를 독창 또는 여러 명이 노래하고, 짓소리는 한문으로 된 산문 또는 산스크리트어로 된 진언(眞言)을 합창으로 노래한다.

27) 포교 목적의 노래로 한문이나 범어가 아닌 일반대중이 쉽게 알아들을 수 있는 한

전문적으로 훈련된 범패승에 의해 불리는 걸채비소리를 가리킨다. 본고에서는 좁은 의미의 범패를 음악적·미학적 측면에 국한하여 다루고자 한다.

범패의 훗소리와 짓소리는 노래의 음역과 길이, 연주 규모, 소리의 특성, 발생법에 있어 서로 구별된다. ‘규모가 크다, 길다, 장엄하다’ 등의 표현은 일반적으로 짓소리의 특성이다. 훗소리는 짓소리보다는 짧은 소리로서 합창으로도 불리지만 대체로 독창으로 부르며, 주로 5도, 또는 한 옥타브 안의 좁은 음역에서 움직인다. 반면 긴 소리인 짓소리는 반드시 합창으로 부르며 훗소리보다 넓은 9-13도의 음역을 갖는다. 훗소리는 주로 부드럽고 맑은 발성을 요하는 자비성으로 부르는 데 반해, 짓소리는 강하고 우렁차고 엄숙하고 웅장하게 들리는 반탁성으로 부른다.²⁸⁾ 짓소리는 또한 여러 범패승들이 서로 일치하지 않는 음정으로 하나의 선율을 부르기 때문에 독특한 음향효과와 헤테로포니와 같은 다성음악의 현상이 발생한다.²⁹⁾

한국 범패의 가장 중요한 특징은 “제한된 수의 원형적 선율(stock melodies) 등이 합쳐져서 하나의 곡을 형성”한다는 것이다. 이 원형적 선율들이 여러 범패 곡에서 원형 그대로, 또는 변형되어 사용되며, 원형적 선율과 변형된 선율들의 배치에 따라 새로운 범패 곡이 만들어진다. 범패승들은 이 원형적 선율들을 ‘성’(聲) 또는 ‘소리’라고 하는데, 결국 훗소리와 짓소리의 많은 수의 범패 곡들은 반복, 축소, 확대 등의 다양한 방법으로 처리된 여러 ‘성’(聲: Melodieinheit, Melodieformel)이 결합되어 이루어진 것이다.³⁰⁾ 범패의 ‘성’은 “초자연적인 소리에 의한 영

국어 사설을 민속음악의 선율에 있어 부른다.

28) 한만영, 「범패 짓소리와 훗소리의 비교연구」, 『한국불교음악연구』증보판, 38-59쪽.

29) 양은영, 「음향분석을 통해서 본 범패발성의 특성」, 『음·악·학 8』, 한국음악학학회 편, 부산: 세종출판사, 2001, 359쪽.

30) 이병원, 「한국 범패 형식을 통한 고대음악 형식의 연구」, 『한국 고대문화와 인접문화와의 관계』, 성남: 한국정신문화연구원, 1981, 489쪽. 한만영, 『한국불교음악연구』

감과 자연현상의 모방”으로 만든 다양한 형태를 띠고 있는데, 범폐승들은 범폐의 선율이 ‘헤엄치는 물고기의 움직임’과 ‘흐르는 물’을 모방하여 만들어진 것이라고 한다.³¹⁾

훗소리 <할향 囑香>의 선율을 통하여 위에 언급한 범폐 선율의 특징을 간단히 살펴보기로 하자(악보 1 참조).³²⁾ <할향>의 제1구 ‘봉헌일편향’(奉獻一片香)은 모두 다섯 개의 선율로 이루어져 있으며, 하나의 선율은 다시 여러 개의 작은 핵선율과 이의 변형·반복으로 구성되어 있다. 첫째 선율은 a1, a2, a3와 같이 4도 상행하는 핵선율과 이의 반복이 특징적이고, 둘째 선율은 단2도 상행하는 핵선율로, 셋째 선율은 b1, b2, b3... 와 같이 장식음을 동반한 동일한 음의 핵선율이 점점 빨라지며 축소·반복되는 ‘짚는 소리’로 구성되어 있다. 넷째 선율은 시작부분의 ‘새 쫓는 소리’³³⁾와 c1, c2, c3... 와 같이 장식음을 동반하며 2도 상행 후 4도 하행하는 핵선율의 ‘짚는 소리’로, 다섯째 선율은 d1, d2의 핵선율과 종지선율로 이루어져 있다. 핵선율이 점점 빨라지며 축소·반복되는 b와 c 등의 ‘짚는 소리’는 범폐의 특징적인 소리로, 핵선율을 구성하는 음과 가사가 생략되고 음의 시가도 점점 축소되는 특징을 갖는다.

범폐의 ‘성’의 시작과 끝, 각 ‘성’들의 연결에는 특정한 발성법—강하게 들어가는 소리와 미끄러지듯 끌어올리면서 들어가는 소리, 강하게 나가는 소리와 미끄러지듯 끌어내리며 나가는 소리, 소음이 느껴지면서 끊어지는 음들과 강한 글리산도로 연결되는 소리 등—이 사용되어 가사의 단위나 음악적 단락을 표시하며 형식 구성의 기능을 한다.³⁴⁾

증보판, 서울: 서울대학교출판부, 1980, 8쪽.

31) 양은영, 앞의 글, 357쪽 이하.

32) 제시된 악보와 서술은 한만영, 『한국불교음악연구』 증보판, 4-8쪽을 참조.

33) 모음으로만 노래하는 독특한 선율로 새 쫓는 소리를 연상케 하는 소리.

34) 특정한 ‘성’과 발성법과의 자세한 관계에 대해서는, 양은영, 앞의 글, 365-367쪽을 참조할 것.

성악곡 범패의 또 하나의 특징은 “가사 음절의 발음 변화 및 원래 가사의 중간 중간에 삽입된 의미 없는 입타령(vocable)의 사용”이며, 깃소리에서는 의미 없는 모음의 입타령이 노래가사의 중심을 이루며 그 길이가 훗소리에 비해 훨씬 길어진다.³⁵⁾ 이것은 범패가 언어의 전달이나 사설을 묘사하는 것이 아니라, 다양한 발성법과 비브라토, 글리산도 등의 사용으로 음고와 음색의 미묘한 변화, 즉 소리 그 자체의 변화를 중시함을 보여준다. 이러한 뜻이 없는 모음을 길게 노래하는 미묘한 소리로서 한편으로는 의식에 신비성을 부여하고, 다른 한편으로는 자신의 몸 전체를 울려 오장을 통해 나오는 소리 그 자체의 공양을 통해 깨달음의 세계에 도달하고자 하는 것이라고 볼 수 있다.³⁶⁾

범패가 추구하는 ‘아름다운’ 소리는 깊은 산속에서 들려오는 범종의 소리와 같이 “마땅히 맑으면서도 유약하지 않고 웅장하면서도 사납지 않고 흐르는 듯하면서도 정도를 지나치지 않고 머무는 듯하면서도 막히지 않아야 하고, 멀리서 들으면 큰 바다처럼 광대한 곳에 솟아오른 봉우리처럼 품위 있고 가까이서 들으면 조용하면서 부드럽고 엄숙한 경지”의 소리이다.³⁷⁾ 이러한 ‘우주적 소리’를 얻기 위해 범패승들은 몸과 마음을 온전히 비우고, 비운 몸과 마음을 다시 ‘생명의 에너지’인 영혼의 소리로 울려내어 영원한 진리의 깨달음에 도달하고자 한다. <에필로그>는 바로 이와 같은 범패의 소리미학과 상통하는 ‘영혼의 소리 울림’이다.

35) 이병원, 앞의 글, 492쪽 이하.

36) 범패를 비롯한 가곡, 가사, 시조는 시나 사설을 길게 노래하는 동안 모음변화와 다이나믹의 변화를 통해 음색을 변화시키는 것이 서로 공통적이다. 이러한 성악 장르의 창법과 모음으로만 부르는 한국 <영가무도>의 관련성에 대해서는, 우실하, 『전통음악의 구조와 원리』, 서울: 소나무, 2004, 295-329쪽을 참조할 것.

37) 김기형, 「하늘의 소리, 천상의 소리 ‘범패’ 지키기 마일운 스님」, 『문화예술』 2002년, 9월호, 104쪽.

4. <에필로그>: 산 자와 죽은 자를 위한 “우주적 음향흐름”

1) <에필로그>의 제의적·극적 성격과 상징성

극적 성격을 갖는 윤이상 음악의 수사적 표현에서 악기와 악기군의 상징성과 함께 개별적 음과 음제스처의 상징성은 매우 중요한 의미를 가지며, <에필로그>에서도 예외는 아니다. 예를 들어 가(A)음은 ‘순수’, ‘자유’, ‘평화’ 등 인간의 절대적 이상을 의미하고, 내림마(Es), 가(A), 사(G)음은 작곡가 자신(Yun, ISANG)을 상징하며³⁸⁾, 음과 음향의 지속적 상승은 ‘해방’을 뜻한다. 소프라노 독창과 3성부 여성합창, 다섯 악기(첼레스타, 플루트, 오보에, 바이올린, 첼로)로 편성된, 약 6분 길이의 <에필로그>에서 소프라노 독창은 분신자살한 젊은이들의 한 어머니의 마음을, 20명으로 구성된 여성합창은 이미 육신을 떠난 젊은이들의 자유로운 영혼을 노래한다.³⁹⁾ 작곡자는 연주자의 무대배치에서 소프라노 독창자가 여성 합창단보다 더 낮은 위치에서 노래하도록 요구하고 있다. 독창과 합창에 의한 ‘마음’과 ‘영혼’의 노래는 구체적 언어가 아닌, 의미 없는 음절들의 추상적 소리울림으로 표현되고, 이는 오히려 구체적 언어보다 더욱 강렬한 제의적·상징적 의미를 생성해낸다. <에필로그>의 텍스트에 관해서는 뒤에서 자세히 언급될 것이다.

상징성의 측면에서 볼 때 흥미로운 것은 <에필로그>에 등장하는 악기들의 수와 구성이다. 이 곡에 사용되는 다섯 악기 중 첼레스타를 제외한 다른 네 악기의 구성은 실내악곡 <영상 Images>(1968)의 악기 구성(플루트, 오보에, 바이올린, 첼로)과 동일하다. 윤이상의 미학을 대표

38) 여기서 내림마(Es)음은 S의 발음과 연관된 독일어 음이름이다.

39) 이수자, 앞의 책, 하권, 306쪽. 윤이상은 1991년 5월 투쟁에서 약 20명 이상의 젊은이가 분신자살했다고 설명하고 있으며, 합창단의 규모는 이들 희생자들의 수에 상응한다. 1991년 5월 투쟁의 실제 사망자는 모두 13명으로 그의 설명과 차이가 있다.

하는 작품 <영상>은 고구려 시대(6/7세기)에 만들어진 강서 고분벽화 <사신도>에서 영감을 얻어 씌어진 곡으로, 네 개의 악기는 각각 <사신도>의 네 동물들을 상징한다. 고분의 네 벽에 그려진 청룡·백호·주작·현무의 상징적 동물들은, 천정에 그려진 황룡과 함께 동·서·남·북·중앙의 다섯 방위에서 죽은 왕의 영혼을 수호하는 수호신들이다. 동아시아의 우주관·예술관을 훌륭하게 묘사한 <사신도>의 미학에 바탕을 둔 윤이상의 미학핵심은 ‘일원성 안의 다원성’ 내지는 ‘다원성 안의 일원성’ 사상이다.⁴⁰⁾ <에필로그>에서 악기와 인성이 의미하는 상징성과 제각기 담당하고 있는 극적 역할은 <영상>, <사신도>와 비교하여 유추해 볼 수 있다. 첼로는 또한 작곡가의 분신과도 같은 악기로, 작곡가 자신을 상징하기도 한다.

계속 고찰되겠지만 <에필로그>에서 보이는 악기와 인성의 극적 성격과 상징성은 음과 음향계스처의 상징성과 결합되어 작곡가의 메시지를 음악적 공간 속에서 제의적·상징적으로 형상화할 뿐만 아니라, 곡의 형식 구성과 진행과정에 있어서도 결정적인 역할을 한다.

2) <에필로그>의 형식 구성과 ‘우주적 음향흐름’의 형상화 방식

‘부분은 곧 전체요, 전체는 곧 부분이다’라는 불교적·도교적 사상은 윤이상의 형식관을 이해하기 위한 매우 중요한 열쇠이다. 동아시아의 사상과 예술관을 토대로 하는 그의 음향관의 핵심은 끊임없는 변화 속에서 반복하며, 그 자체가 부단히 움직이며 선적으로 흘러가는 ‘음향흐름’이다. ‘반복과 변화’, 그리고 ‘흐름’은 윤이상 음악의 본질을 규정짓고 그의 작품의 형식 진행과정을 결정짓는 상위의 법칙이다. ‘주요음(향) 기법’의 작곡방식을 토대로 하는 그의 음악은 다양하게 형상화된

40) <사신도>의 미학에 바탕을 둔 윤이상의 미학관에 대해서는, 최애경, 『유럽 음악의 장르 ‘교향곡’을 넘어서』, 『음·악·학 9』, 한국음악학학회 편, 부산: 세종출판사, 2002, 267-271쪽을 참조할 것.

개별음으로 이루어진 “주요음(향)”의 작은 구조가 끊임없이 반복되면서 복잡한 전체 구조를 형성해 나가는 형식 구성 방식을 취하고 있다. 동아시아의 사상과 음악으로부터 발전시킨 이와 같은 형식 구성 방식은 자기-조직(self-organization)하는 자연과 생명의 생성원리를 설명해 주는 프랙탈(fractal) 구조로 설명할 수 있다. 프랙탈은 “임의의 생태체계가 무질서 속에서 질서를 만들어내며 자기 복제를 통해 자기 조절하는 방식을 설명해 주는 개념”⁴¹⁾으로, 눈의 결정체, 나뭇가지 모양, 끝없이 이어지는 리아스식 해안 등 작은 구조가 전체 구조와 비슷한 형태로 끝없이 되풀이 되는 우주적 구조를 말한다. 이미 앞에서 살펴본 바 있는 범패의 선율 구성과, ‘우주적 음향세계’를 표현하고 있는 <에필로그>의 형식 구성 방식 역시 이러한 프랙탈적인 구조로 이해할 수 있다.

<에필로그>의 전체적인 형식 구성을 우선 개관해 보면 아래 보기 1과 같다.

(보기 1) <에필로그>의 형식 구성 개관

T. 1-7 (7)	T. 8-16 (9)	T. 17-28 (12)		T. 29-36 (8)		T. 37-44 (8)	T. 45-52 (8)
		T. 17-24 (8)	T. 25-28 (4)	T. 29-32 (4)	T. 33-36 (4)		
A (28)				B (24)			
I	II	III		IV		V	VI
A (16)		B (20)				A' (16)	
<i>p/ppp</i>	<i>mp/ppp</i>	<i>mf/ppp</i>	<i>mp/ppp</i>	<i>f/ppp</i>		<i>ff/p,</i> <i>p/ppp</i>	<i>p/pppp/</i> <i>morendo</i>

전체적으로 볼 때 대략 대칭적 구조로 이루어진 <에필로그>는 크게 두 부분으로 나눌 수 있으며, 동시에 또한 세 부분으로도 나눌 수 있다. 이를 세부적으로 살펴보면, 이 곡은 세 개의 작은 부분을 포함하고 있

41) 심광현, 『프랙탈』, 서울: 현실문화연구, 2005, 313쪽 이하.

는 2부분 구조와, 두 개의 작은 부분을 포함하고 있는 3부분 구조의 다중적 형태를 띠고 있다. 이와 같이 전체와 부분의 관계가 2부분이면서 동시에 3부분인 다중적 구조는 이 곡의 형식적 특징을 이룬다.

전체가 여섯 개의 작은 부분들로 이루어진 <에필로그>는 몇 개의 짧은 “주요음(향)”(핵선율)의 반복과 변화로 생성되는 느린 선적흐름으로 전개된다. 각 “주요음(향)”의 프렉탈한 운동으로 생성되는 역동적인 “주요음(향)선 Hauptton(-klang)-Linie”⁴²⁾은 끊임없이 상향하는 제스처를 취하고 있다. 여기서 “주요음(향)선”이라는 개념은 다음의 의미를 내포하고 있는 개념으로 이해될 수 있다. 첫째, “주요음(향)선”은 두 개 이상의 “주요음(향)”의 결합으로 이루어진 선율적 성격의 선으로, “주요음(향)”에서 길게 끄는 음들, 즉 중심음 역할을 하는 음들의 연결로 생성되는 ‘선율선’(melodische Linie)을 의미한다. 둘째, 이 ‘선율선’은 윤이상 음악의 토대가 되는 유동하는 “주요음(향)”의 특성을 그 자체로 내포하고 있으며, 이미 울려진 음(향)과 현재 울리는 음(향)이 상상적·직관적 힘으로 매개되어 계속 이어지는 과정에 의해 생성된다. 이 곡에서 선율선의 주요흐름을 담당하는 성부는 소프라노 독창이며, 악기들은 소프라노의 선율선을 선적·음향적으로 뒷받침한다. 합창성부는 동음, 3도 구성 화음, 4도+3도, 2도+3도 구성 등의 음향으로 다양하게 직조되어 주요 선율선과 함께 헤테로포니적으로 흘러간다.

각 부분들의 선율선을 살펴보면, 부분 I과 II는 (cis²)-es², 부분 III은 f²-g²의 장2도 상향하는 움직임이 특징적이다. 부분 III의 끝부분에는 하향하는 선율적 제스처가 나타난다. 부분 IV와 V는 단2도(as²-a², gis²-a²), 마지막 부분은 완전4도 상향하는(e²-gis²-a²) 선율선으로 이루어져 있다.

42) “주요음(향)선Hauptton(-klang)-Linie”이라는 용어는 작곡가 자신이 사용한 용어다. 윤이상은 1970년대 중반 이후 ‘인간성 회복을 위한 음악’을 추구하며 그의 “주요음(향) 기법”을 청중이 이해하기 쉬운 방향으로 점차 수정해 나간다. 이 과정에서 정적인 성격의 “주요음(향)”은 점점 선율적 성격을 띠는 방향으로 수정·확대된다.

부분 IV의 후반부도 그 앞부분과 마찬가지로 하향하는 선율적 제스처가 뒤따른다. 전체 선율은 es²에서 a²로 이행하는 과정으로, es² - f² - g² - as²/gis² - a²의 점차적으로 상승하는 진행을 보여준다. 이 선율은, 나중에 자세히 살펴보겠지만, 세부적으로 반복과 변화를 원칙으로 하는 다양한 구성의 음향적 흐름으로 형상화되고 있다. <에필로그>의 부분과 전체의 선율을 개관해 보면 아래 보기 2와 같다.

(보기 2) 부분과 전체의 선율선 개관

I	II	III	IV	V	VI		
T.1-7	T.8-16	T.17-24	T.25-28	T.29-32	T.33-36	T.37-44	T.45-52
(cis ²)-es ²	(cis ²)-es ²	f ² ---g ²	(es ²)- as ² -a ²	(es ²)- as ² -a ²	gis ² -(dis ²)- gis ² -a ²	e ² -gis ² -a ²	
		(fis ²)-f ² -c ² / e ² -dis ²		fis ² /(h ¹)- dis ² -gis ² -h			
es ² -----	f ² ---g ² -----			as ² /gis ² -----			a ²
es ² -----							a ²

<에필로그>는 상상적 가(A)음에서 출발하여(마디 1: 바이올린의 cis², 첼레스타의 fis²와 cis³)⁴³⁾ 가(A)음(마디 52, 소프라노 독창의 a²)을 향하여 시간적 흐름 속에서 끊임없이 흐르는 선적 음향흐름이 핵심을 이룬다(악보 2 참조). 곡의 첫 마디에서 제시되고 있는 상상적 가(A)음은 마디 2와 3의 바이올린과 소프라노 독창에 의해 제시되는 내림마(es²)음과 함께 형식 형성의 축이 되는 음이다.

43) 첼레스타의 음고는 기보된 음이 아닌 한 옥타브 위의 실제 울리는 음을 표시한 것임.

(보기 3) <에필로그>의 시작 및 중지화음과 전체 선율선

전체적인 선율선의 음고적 상승과 함께 다이내믹, 관현악법, 음역 등 모든 음악적 재료의 사용은 고조의 법칙을 따르고 있다. 앞서 나온 보기 1의 다이내믹 전개에서 44) 부분 I부터 V까지 사용된 최대의 다이내믹을 살펴보면 $p - mp - mf - f - ff$ 로 단계적인 상승 구조를 보인다. 전체적으로 고요하게 진행되는 마지막 부분 VI은 점차적으로 사라져간다. 이러한 큰 파도를 이루는 다이내믹의 전체구도 속에서 ($ppp < ff >$ *morendo*), 세부적인 다이내믹은 마치 작은 파도와 같이 밀려오고 밀려가는 세밀한 음량의 변화로 움직인다. 바로 이와 같은 다이내믹의 구성은 처음부터 끝까지 느린 템포(q ca. 52)로 아주 부드럽게 (*dolciss.*) 노래·연주되는 선율과 함께 <에필로그>의 부드러우면서도 웅장한 성격을 결정짓는 요소다.

다이내믹의 운용에 있어서 특기할 만한 것은, 긴 음과 음향의 연주 시 일반적으로 점점 커지는 음향보다 마치 범종의 울림처럼 음향이 울리면서 점점 작아지는 울림이 지배적이라는 것이다. 각 부분들의 중지 다이내믹을 살펴보면, 앞의 세 부분들은 점점 커지면서 끝나고 (마디 7: $pp < p$, 16: $p < mp$, 종결구 전 마디 25: $p < mp$), 부분 III의 끝(마디 28: $pp > ppp$)과 이어지는 마지막 세 부분들은 모두 점점 작아지면서 끝난다 (마디 32: $f > ppp$, 36: $p > pp$, 44: $pp > ppp$, 52: $ppp > morendo$).

44) 여기에 표시된 다이내믹은 각 부분들에 사용된 최소, 최대의 다이내믹이다. 각 부분들은 이 다이내믹 안에서 음량을 계속해서 변화시킨다.

<에펠로그>에 있어서 음과 음향의 생동화와 중단 없는 흐름을 위한 중요한 표현수단은 한 순간도 멈추지 않고 끊임없이 변화하는 다이내믹과, 끌어올리고 끌어내리며 음공간을 연결하는 글리산도이다. 윤이상의 음악에 있어서 특징적으로 나타나는 표현수단인 트릴, 트레몰로, 빠른 음형의 장식적 움직임 등은 이 곡에서 사용되지 않고 있는데, 그것은 이 작품의 표현내용과 연관되어 이해할 수 있다. 음의 형상화 수단에 있어서 중요한 요소 중의 하나인 다양한 비브라토는 그의 초기 작품과는 달리 악보에 표기되어 있지 않지만 ‘기보되지 않고 악보 뒤에 숨어 있는’ 다른 요소들과 함께 윤이상 음악의 본질적인 이해와 연주해석에 있어서 매우 중요하게 고려되어야 할 요소다.

3) 가사와 선율 구성

<에펠로그>는 대부분 음절적(syllabisch)으로 노래되는 의미 없는 음절을 텍스트로 하고 있다. 이것은 마치 범패와 같이 음색 자체의 미묘한 변화를 느끼게 함과 아울러 곡에 제의적·신비적 성격을 부여해준다. 가사는 부분 III의 중지 부분이며 전체의 중간인 마디 25-28을 축으로 대략 대칭적으로 배치되어 있다: 7 + 9 + 13 + (6) + 15 + 8 + 6. 소프라노 독창성부의 가사는 다음 보기 3과 같다.

(보기 3) <에필로그>의 소프라노 독창성부의 가사 45)

부분 I: SA // sa u a YE / SA YE

부분 II: sa \ (a) / (a) YE // sa \ (a) \ (a) U / sa U // SU YA HA \ (a)

부분 III: HA \ (a) NA / HA \ (a) NA // ha \ na \ (a) YE // HA \ (a) NA / ye \ (e) A \ u YE

26-28: (y) UNG A \ u ha U YA

부분 IV: yong a u ha YA // ha U YA // HA / u \ (u) \ ya (a) (a) > yong a u ya

부분 V: (e) eng WO / ha (A) YA \ (a) / U ha ya / U \ (u) \ (U)

부분 VI: SO RA A / ga (A) / ya (A) // YA (A) \ (A)

독창, 합창의 노래성부는 각각 7도의 좁은 음역 안에서 움직인다: 소프라노 독창은 b^1 - a^2 , 3성부의 합창은 각각 h^1 - as^2 , gis^1 - fis^2 , es^1 - d^2 . 성악성부의 전체 음역은 es^1 - a^2 (옥타브+증4도)로, 증4도 관계의 이 두 음은 형식 형성에 핵심적인 역할을 하는 음이다. 부드러운 발성(*dolciss.*)으로 좁은 음역에서 음절적으로 노래되는 <에필로그>는 범패 훗소리의 성격과 비슷하다고 할 수 있다. 기악에도 해당되지만, 특히 <에필로그>의 성악성부의 연주해석에 있어서 정확한 다이내믹의 구사, 음 공간을 빈틈없이 연결하는 글리산도, 다양한 비브라토의 해석, 그 이외에도 미묘한 음색과 음영의 변화를 위한 발성법의 문제는 매우 철저한 연구와 숙련된 기술을 요하는 중요한 문제다.

전체 구조를 반영하고 있는 각 부분의 선율선은 각각 독자적인 성격을 가지고 있다. 즉, 각 부분들은 전체를 닮고 있으면서 동시에 다양하게 형상화되어 있다. 선율선의 주요흐름을 담당하고 있는 소프라노 독

45) 대문자는 세 박자 이상 길게 끄는 음, 소문자는 짧은 음, () 안의 모음은 () 앞의 한 음절이 두 개 이상의 음으로 노래되는 것을 나타냄(마디 25와 부분 V의 첫 음절의 경우는 반대임). 가사 위의 줄은 이음줄로 연결되는 음, 음절 위의 점 (·)은 부드럽게 끊어서 내는 음, 음절과 음절 사이의 위 아래로 연결된 선은 글리산도로 연결되는 음, 음절 위의 >는 악센트가 붙은 음을 나타낸다.

창 선율의 분석을 통하여 각 부분의 선율적 특징을 자세하게 고찰해보기로 하겠다(악보 3 참조).

이 곡의 도입부 역할을 하고 있는 부분 I(마디 1-7)은 약음기를 끼고 연주하는 바이올린, 첼레스타, 여성합창, 소프라노 독창이 차례대로 각자의 음을 연주한다. 바이올린, 첼레스타, 합창에 이어 마디 3에 등장하는 소프라노의 선율은 $es^2 / h^1-a^1-h^1-c^2 / cis^2-es^2$ 의 세 개의 핵선율로 구성되어 있으며, 이 핵선율은 가사의 음절과 쉼표, 숨표로 각각 분명하게 구분되어 있다.

부분 II(마디 8-16)는 네 개의 핵선율로 구성되어 있으며, 부분 I에서 제시된 핵선율 es^2 와 cis^2-es^2 가 좁은 음역에서 상하로 움직이는 글리산도에 의해 변형·반복된다. 주요음 es^2 는 마지막 부분인 14-16에서 세 번 반복되는데, 마지막 es^2 는 글리산도에 의해 f^2 로 끌어올려지며 다음 부분을 예비한다. 부분 II는 후반부에서 오보에(마디 13/14: es^2 의 1/4음상향 글리산도와 es^2-g^2), 플루트(마디 14/15: b^2-a^2), 첼로(마디 16/17: $c-e$)가 차례대로 출현함으로써 모든 악기가 총 등장하여 함께 마무리되며, 부분 III으로 연결된다.

전체 악기가 연주하는 부분 III은 5개의 핵선율과 하향하는 선율로 구성되어 있다. 여기에서는 두 개의 동일음으로 구성된 새로운 핵선율이 합창이 쉬는 가운데 주위를 환기시키며 등장한다. 이 핵선율의 특징은 긴 음 뒤에 넓은 음정 폭의 글리산도로 부드럽고 짧게 끌어내리는 음 제스처가 특징적이다(마디 17-18: $f^2-b^1-f^2$, 마디 22-23: $g^2-cis^2-g^2$ 등). 마디 20/21에서 등장하는 g^2 음은 세 번의 변형·반복을 통하여 자신의 중요성을 부각시킨다(마디 24/25). 이후 선율은 하행하고, 곡의 시작음인 $dis^2(=es^2)$ 로 조용히 끝맺는다(마디 26-28).

부분 IV(마디 29-36)는 앞부분 소프라노의 $es^2(=dis^2)$ 를 첼로(es)와 뒤따르는 바이올린(es^2)이 이어받으며 시작한다. 전반부는(마디 29-32) 합창이 쉬는 가운데 소프라노 독창과 전체 악기에 의해 연주된다. 독창

성부는 4도 음정으로 구성된 핵선율(마디 29-30: $es^2-as^2-g^2-as^2$)과 이의 확대·반복(마디 31-32: $es^2-as^2-a^2$)으로 이루어져 있으며, 첼로와 오보에가 각각 이 노래 선율을 뒷받침하고 있다. 악센트가 붙은 f 로 강조되고 있는 a^2 음에 도달한 후(마디 31/32), 이내 선율선은 하행하며 큰 폭의 글리산도로 급격하게 끌어내려진다(마디 35-36: gis^2-h^2). 부분 IV는 <에필로그> 전체에서 서정적인 선율로 인간적 감정이 가장 크게 드러나는 부분이라고 할 수 있다.

부분 V(마디 37-44)는 다시 한 번 부분 IV와 마찬가지로 앞부분의 소프라노(마디 31/32: a^2)와 연관 맺는 첼로 연주로 (a^1) 시작된다. 소프라노 성부는 앞부분보다 더 큰 음정 폭을 가지고, 짧은 음에서 긴 음으로 상향하며 밀어 올리는 움직임으로 시작해(마디 38-39: $h^1-e^2-gis^2$, cis^2-gis^2), 앞부분의 선율(마디 31-32: $es^2-as^2-a^2$)을 더욱더 길게 확대·변형하고 있다(마디 39-43: $dis^2-(e^2)-gis^2-a^2-(gis^2)-a^2$). 부분 V에서 다이내믹은 최고조에 달한 후, 다시 한 번 도달한 a^2 에서 점차 고요해진다.

B부분의 마지막 부분이자, <에필로그>의 종결부분인 부분 VI의 선율 구성은 부분 IV의 핵선율인 4도 상향선율의 확대·변형인 동시에, 모든 부분들의 종합이다(e^2 , e^2-gis^2 , fis^2-gis^2 , $e^2-gis^2-a^2$). 마치 하나의 연극이 무대 위에서 연출되고 있는 것과 같은 <에필로그>는 마지막 장면에서 자기가 맡은 역을 모두 마친 등장인물들이 차례대로 퇴장하고 무대 위에는 첫 장면의 등장인물들(바이올린, 첼레스타, 여성합창과 독창)만 남는다. 첼레스타의 분산화음과 함께 바이올린과 여성합창에 의해 곡의 시작음인 cis 와 fis 가 울리는 가운데 소프라노가 자유와 해방, 영원한 평화를 상징하는 a (a^2)음이 영원한 고요 속으로 차츰차츰 사라져가며 노래하는 가운데 막이 서서히 내린다.

<에필로그>는 각 부분마다 확실한 목표음(Teil-Zielton)을 향하여 진행하는데, 이 목표음은 각 부분을 이루고 있는 선율선의 최고음으로, 앞에서 살펴본 바와 같이 여러 요소들에 의해 강조·부각된다. 특히 첼레

스타는 상승하는 반복적 빠른 음형을 통해 도달한 목표음을 강조하고 (마디 7, 24/25, 32, 42, 51/52), 이로써 음악적 단락을 표시하는 역할을 한다. 2부분으로 나눌 수 있는 곡 전반부의 목표음을 살펴보면, 부분 I, II에서는 es^2 , 부분 III에서는 g^2 이다. 후반부(부분 IV, V, VI)의 목표음은 세 부분 모두 a^2 로서, 도달하고 허물어지고, 또 다시 도달하는 반복 과정을 통해 기원과 제의적 제스처를 더욱더 견고하게 한다. 사이음 f^2 와 $as^2(=gis^2)$ 는 각 목표음들 사이에서 이들을 연결하는 기능을 담당한다(위의 보기 2, 3 참조).

<에필로그>의 시작음, 중간 목표음, 최종 목표음을 이루고 있는 Es, G, A는 이미 언급했듯이 윤이상 자신을 상징하는 음들이다. 이 음들은 마디 13/14의 오보에와 마디 14/15의 플루트가 자신들의 첫 등장을 알리는 음이기도 하며, 동시에 윤이상 자신을 나타내는 또 다른 상징인 첼로의 등장을(마디 16/17) 예시해 주는 역할도 하고 있다. 숫자 17은 윤이상의 생년월일에 두 번 들어 있는 숫자(1917. 9. 17)로서 이 숫자 역시 첼로와 마찬가지로 윤이상 자신을 상징한다.

윤이상은 <에필로그>에서 자신을 상징하는 음, 악기, 숫자 등을 자유와 해방을 상징하는 가(A)음과 함께 음악 내적인 형식 구성에 있어서 결정적인 요소로 사용하고 있다. 이로써 이러한 상징이 갖는 의미는 뚜렷해진다. 윤이상이 모든 희생자들에게 바치고 있는 진혼곡 <에필로그>는 바로 윤이상 자신으로, 그의 온몸과 영혼을 소리로 울려내어 그들에게 바치고 있는 것이다. 또한 <에필로그>는 인간이 자연과 우주의 한 부분으로서 태어나고 성장한 후, 죽음으로써 다시 자연과 우주로 돌아가는, 바로 나와 우주가 하나이고 삶과 죽음이 하나인 생명의 순환을 ‘우주적 음향세계’로 표현하고 있다.

5. 에필로그

윤이상의 예술은 삶의 반영이고, 그의 삶은 예술의 반영이다. 그의 삶과 예술은 경계 없이 서로 넘나든다. 자신이 속한 사회의 불의와 고통을 방관하지 않은 그는 양심에 따라 행동했고, 또한 이를 인간성 회복의 강한 메시지를 담은 작품을 통해 예술적으로 승화시키려고 시도했다. 자유, 평화, 정의, 화해, 순수, 지혜 등은 그의 작품들이 담고 있는 내용이다. 윤이상의 창작활동을 마감하는 작품 <에필로그>는 구체적인 역사적 사건인 1991년 5월 투쟁의 ‘죽음’에 대한 ‘책임 있는’ 기억과, 폭력과 억압에 의해 희생당한 이들을 추모하는 음악이며, 이를 넘어서 비슷한 상황 속에 처한 전 세계의 희생자들을 위한 추모와 위로의 노래이다. <에필로그>에서 윤이상은 음악적 재료를 극도로 단순화시켜, 그 알맹이만으로 인간의 내면 깊숙이 자리 잡고 있는 자유와 평화의 염원을, 그리고 미래의 삶에 대한 희망을 ‘우주적 음향세계’로 형상화하고 있다.

인간세계를 초월한 우주적 음향세계를 형상화하는 데 있어서 윤이상은 그의 음악에 깊게 뿌리내리고 있는 동아시아의 사상과 음악전통을 따르고 있다. 불교의식음악 범패가 추구하는 ‘맑으나 약하지 않고 강하나 거세지 않으며 충만하나 넘치지 않고 물 흐르듯 흐르는’ 소리세계는 바로 <에필로그>의 음향세계다. 몇 개의 짧은 선율이 미세한 변화 속에서 계속 변형·반복되며 흐르는 범패와 <에필로그>의 선율은 프렉탈적으로 구성되어 있다. 대칭적 구조를 띠고 있는 <에필로그>는 전체적 구성에서 힘의 균형을 유지하는 가운데 목표음을 향해 나아가고, 여기에도달하고, 다시 새로운 목표음을 향해 나아가는 과정을 반복한다. 이 목표음은 윤이상 자신을 상징하는 음들로 구성되어 있다. <에필로그>는 그의 삶과 정신을 투영하는, 그의 내면 깊은 곳에서 울려나오는 진실한 노래이다.

윤이상은 누구인가? 그는 전통적 한국 사상과 문화, 음악을 토대로 유럽의 음악 및 문화와 대결하는 과정 속에서 자신의 고유한 음악언어를 발전시킨 작곡가, 그리고 이 음악언어를 통해 “사회생활에 대해 이 사회생활의 역사적·공간적 한계 안에서 개인과 전체의 합일, 자연과 우주에의 화합을 보여주는 상징이나 형식들을 마련해주어야 한다는 문화적 과제”⁴⁶⁾를 훌륭하게 감당해낸 작곡가이다. 그는 예술적 상상력과 상징을 통하여 “위험적인 세계 속에서 길”을 찾고, “자신의 역사적·사회적 삶에 인간적인 의미와 가치를 부여”⁴⁷⁾하기 위해 노력한 휴머니스트다. 산 자와 죽은 자를 위한 “우주적 음향흐름” <에필로그>는 우리에게 스스로 새로운 삶의 방식을 자각하고 이를 실천해 나가야 하는 과제를 던져 주고 있다.



◎ 검색어: 윤이상, 에필로그, 화염속의 천사, 주요음(향)선, 프랙탈 구조, 범패, 훗소리, 짓소리

46) 윤이상, 「민족문화와 세계여론」, 최성만·홍은미 편역, 『윤이상의 음악세계』, 서울: 한길사, 1991, 60쪽.

47) 위의 글, 54쪽.

참고문헌

- 김기형, 「하늘의 소리, 천상의 소리 ‘범패’ 지킴이 마일운 스님」, 『문화예술』 2002년, 9월호, 100-104쪽.
- 김언호, 「나의 삶, 나의 음악, 나의 민족」, 최성만·홍은미 편역, 『윤이상의 음악세계』, 서울: 한길사, 1991, 91-108쪽.
- 김정한, 「권력은 주체를 슬프게 한다 - 91년 5월 투쟁 읽기」, 91년 5월 투쟁 청년모임 펴냄, 『그러나 지난 밤 꿈속에서 이 친구들이 나에게 대하여 이야기하는 소리가 들려왔다 1991년 5월』, 서울: 도서출판 이후, 2002, 42-74쪽.
- _____, 『대중과 폭력. 1991년 5월의 기억』, 서울: 도서출판 이후, 1998.
- 동국대학교 불교문화대학 불교교재편찬위원회, 『불교사상의 이해』, 서울: 불교시대사, 1997.
- 박범훈, 『한국불교음악사연구』, 서울: 장경각, 2000.
- 송두울, 「윤이상의 예술세계와 민족관」, 최성만·홍은미 편역, 『윤이상의 음악세계』, 서울: 한길사, 1991, 79-90쪽.
- 심광현, 『프레탈』, 서울: 현실문화연구, 2005.
- 양은영, 「음향분석을 통해서 본 범패발성의 특성」, 『음·악·학 8』, 한국음악학학회 편, 부산: 세종출판사, 2001, 351-387쪽.
- 우실하, 『전통음악의 구조와 원리』, 서울: 소나무, 2004.
- 윤이상, 「민족문화와 세계여론」, 최성만·홍은미 편역, 『윤이상의 음악세계』, 서울: 한길사, 1991, 53-65쪽.
- 이수자, 『내 남편 윤이상』 상/하권, 서울: 창작과 비평사, 1998.
- 이병원, 「한국 범패 형식을 통한 고대음악 형식의 연구」, 『한국 고대문화와 인접문화와의 관계』, 성남: 한국정신문화연구원, 1981, 487-505쪽.
- 장파 / 유중하 외 4인 옮김, 『동양과 서양, 그리고 미학』, 서울: 푸른숲, 1999.
- 조현연, 「한국의 국가폭력과 ‘잊혀진’ 91년 5월 투쟁」, 91년 5월 투쟁

청년모임 퍼냄, 『그러나 지난 밤 꿈속에서 이 친구들이 나에게 대하여 이야기하는 소리가 들려왔다 1991년 5월』, 서울: 도서출판 이후, 2002, 14-41쪽.

최애경, 「유럽 음악의 장르 ‘교향곡’을 넘어서」, 『음·악·학 9』, 한국 음악학학회 편, 부산: 세종출판사, 2002, 265-294쪽.

한만영, 『한국불교음악연구』 증보판, 서울: 서울대학교출판부, 1980.

_____, 『한국전통음악연구』, 서울: 도서출판 풍남, 1991.

Choi, Ae-Kyung, “Zur Rezpation des Œuvres von Isang Yun in der Republik Korea”, in: Walter-Wolfgang Sparrer (Hg.), *Ssi-ol. Almanach 1998/99*, Berlin 1999, S. 156-170.

Eikemeier, Dieter / Lingorska, Mirella, “Namo. Erläuterungen zum Text der Komposition Yun Isangs”, in: Walter-Wolfgang Sparrer (Hg.), *Ssi-ol. Almanach 2002/03*, Berlin 2004, S. 139-141.

Freudenberg, Günter, “Die Philosophische Begründung der Musik Isang Yuns und ihre Bedeutung für den Westen”, in: Walter-Wolfgang Sparrer (Hg.), *Ssi-ol. Almanach 2000/01*, Berlin 2002, S. 51-59.

_____, “»Manchmal kam eine Überschwemmung und bedrohte das Haus.« Kunst und Politik bei Yun”, in: Hanns-Werner Heister / Walter-Wolfgang Sparrer (Hg.), *Der Komponist Isang Yun*, München: edition text+kritik, 2., erw. Auflage 1997, S. 46-55.

_____, “Vision einer Versöhnung. Gedanken zum Tod von Isang Yun”, in: *Musik Texte* Nr. 62/63, Jan. 1996, S. 62-64.

Howard, Keith / Spangenberg, Martin, “Pespectives on Isang Yun’s Clarinet Quintet (1994)”, in: Walter-Wolfgang Sparrer (Hg.), *Ssi-ol. Almanach 2002/03*, Berlin 2004, S. 123-137.

Sparrer, Walter-Wolfgang, “In memoriam Isang Yun. Ein kleiner Bericht zu seinem letzten Jahr und seinen letzten Werken”, in: *Musik Texte* Nr. 62/63, Jan. 1996, S. 87-92.

_____, Walter-Wolfgang, “Monistisch und universell. Nachbemerkung 1997”, in: Hanns-Werner Heister / Walter-Wolfgang Sparrer (Hg.), *Der Komponist Isang Yun*, München: edition text+kritik, 2., erw. Auflage 1997, S. 314-329.

Yun, Isang, “Nationalkultur und Weltöffentlichkeit”, in: Walter-Wolfgang Sparrer (Hg.), *Ssi-ol. Almanach 2000/01*, Berlin 2002, S. 7-14.

K C I

악보 1) 범패 훗소리 <할향> 제 1구

♩ = Ca. 40

제 1구 [1] a1 a2 a3 박송암 장
현만양 책보

보 음 오 음 오 어 어 어
어 이 아 어 오 음 혀 어
허현 이 예 예 이에
예일 어 어 아예 히예 야 예 히예 야
예 히예 야에 이에 예 이에 예 이에 이에 이에
히예 이에 이에 야 이아 어 아 어 아
예 오아 오 이 예 이에 혀
후오 오 우으 히 예
이에 야 히 아 아 하 예 히에이에 이 으
이 으이 으이 이 이 으 이 이에 이에 이 이에
이에 이에 이 이에 이에 이에 이 이에 이 이에
이 이 예 이 이 예 이 이 이 이 이

이 이 이-에 이에 이에 이-
 이 일 피-어-면 하-으-아 에 호아
 이 호아 이 호아 에 호아 아 히어 이
 이 호아 호아 호 영 야 히 향

KCS I

(악보 2) <에필로그> 시작 부분과 끝 부분

The musical score is arranged in two systems. The first system covers measures 50-52 and includes parts for Soprano Solo, Frauenchor (1, 2, 3), Celesta, Flöte, Oboe, Violine, and Violoncello. The second system continues from measure 50 and includes parts for Soprano Solo, Chor 2, 3, Cel., Fl., Ob., Viol., and Vcl. The score is in 6/4 time and features various dynamic markings and performance instructions.

System 1 (Measures 50-52):

- Soprano Solo:** Starts with a rest, then a note on measure 52 with dynamics *pp* and *dolciss.*. Lyric: "Sa".
- Frauenchor 1, 2, 3:** Enter in measure 51 with *ppp* and *dolciss.*. Lyrics: "ye".
- Celesta:** Starts in measure 50 with *pp*, then *p* and *pp* in measure 51.
- Violine:** Starts in measure 50 with *p* and *dolciss.*, then *ppp* in measure 51. Marking: *con sord.*
- Violoncello:** Starts in measure 50 with *p* and *dolciss.*, then *ppp* in measure 51.

System 2 (Measures 50-52):

- Soprano Solo:** Starts in measure 50 with *pppp* and *pp*. Lyric: "ya".
- Chor 2, 3:** Enter in measure 50 with *pppp* and *ppp*. Lyrics: "ya".
- Cel.:** Starts in measure 50 with *pp* and triplets in measure 51.
- Viol.:** Starts in measure 50 with *pp*, then *ppp* and *pp* in measure 51.
- Vcl.:** Starts in measure 50 with *pp*, then *ppp* and *pp* in measure 51.

Performance markings include *morendo* at the end of the vocal lines and various dynamic markings throughout.

H.

“Eine kosmische Klangwelt” für Lebende und Tote:

Isang Yuns *Epilog* (1994)

Ae-Kyung Choi

Epilog für Sopran solo, dreistimmigen Frauenchor und fünf Instrumente ist das letzte Werk von Isang Yun, das zum Orchesterstück *Engel in Flammen - Memento für Orchester* - Ende Oktober 1994 im Harz geschrieben wurde. Das letzte Orchesterwerk *Engel in Flammen* wurde am 77. Geburtstag des Komponisten, dem 17. September 1994, in Berlin abgeschlossen. *Engel in Flammen* kann nur in Verbindung mit dem *Epilog* aufgeführt werden, während der *Epilog* als Einzelwerk, ohne das Orchesterstück, allein aufführbar ist. Die Uraufführung des im Auftrag vom ‘Asian Music Forum’ entstandenen Werks *Engel in Flammen mit Epilog* fand unter dem Motto “Asiatische Klänge und Ideen” am 9. Mai 1995 in Tokyo (Suntory Hall) unter der Leitung von Tsugio Maeda statt.

Der Titel des Stückes deutet ein konkretes Ereignis aus der realen Geschichte Südkoreas an, nämlich die Selbstverbrennung junger Menschen in dem sogenannten ‘Mai-Kampf 1991’, um die Demokratisierung sowie die moralische und gesellschaftliche Erneuerung gegen die andauernde Militärdiktatur und Staatsgewalt zu fordern. Mit dem Orchesterstück *Exemplum in memoriam Kwangju*(1981), das aus dem Protest gegen den gewaltsam unterdrückten Volksaufstand in Kwangju vom Mai 1980 geschrieben wurde, ist dieses Werk ein künstlerisches Dokument der koreanischen Zeitgeschichte und darüber hinaus eine Mahnung gegen die politische Unterdrückung der ganzen Welt sowie ein Appell zu mehr Menschlichkeit an die gesamte Menschheit. *Engel in Flammen mit Epilog*

ist eine Art ‘Requiem’ für die Toten vom Mai 1991 und darüber hinaus für alle Opfer, wie Yun selbst, der gesellschaftlichen Konflikte und der leidvollen Geschichte, die im Streben nach Freiheit und Frieden selbstlos gekämpft haben.

Mit seinem letzten Werk *Epilog* verkündet Yun seine im asiatischen Denken beruhende humanistische Botschaft: Freiheit, Frieden und Befreiung des menschlichen Leidens. Aus dem menschlichen Leiden durch Unterdrückung, Elend, Unrecht und Schmerzen entfaltet er die positive Kraft, die zum Einklang von Mensch und Kosmos hinführt. Der Klang des *Epilogs* ist nach dem Komponisten eine Manifestation des im Kosmos fließenden Raumklangs, den die Seelen der Toten im Jenseits hören würden: eine “kosmische Klangwelt”, eine Welt des Transzendentalen.

Isang Yun bekannte sich in seiner letzten Lebenszeit zum Buddhismus. Er erhielt den buddhistischen Namen Ch’öng Gong(淸空, ‘Reinheit’ und ‘Leere’). Sein letztes Werk *Epilog* ist als Ausdruck von ‘Reinheit’ und ‘Leere’ im buddhistischen Sinne aufzufassen. *Epilog* versteht sich als eine “kosmische Klangwelt”, die vergleichbar mit der buddhistischen Ritual- bzw. Vokalmusik *pömp’ae* ist. Nach den Aufführungspraktiken unterscheidet *pömp’ae* zwei Typen: *anch’aebi-sori*(»Innen-Gesänge«) und *kötch’aebi-sori* (»Außen-Gesänge«). Im engeren Sinne versteht man unter der buddhistischen Musik *pömp’ae kötch’aebi-sori*, die nur von ausgebildeten buddhistischen Sängern vorgetragen werden. Die »Außen-Gesänge« unterscheiden sich in *hossori*(»kurzer Gesang«) und *chissori*(»langer Gesang«). Als Texte für alle Gesänge dienen chinesische Gedichte oder Mantra in Sanskrit. Die einzelnen Silben werden lang gedehnt und die textlosen Vokalen werden eingeschoben, so dass bei den *pömp’ae-Gesängen* eine Verständlichkeit der Texte oder ein Ausdruck der Texte nicht erzielt wird. Der melodische Verlauf von *pömp’ae* besteht aus variierten Wiederholungen von Melodieformeln, die nach den Naturerscheinungen wie dem fließenden Wasser oder den schwimmenden Fische gebildet sind. Im Kult des koreanischen Buddhismus versteht sich die Musik, vor allem in der

Form von Gesang, als der Atemstrom des Ewigen, also als eine Manifestation eines ewigen Gesetzes vom Universum.

Epilog ist mit einem Solosopran, dreistimmigen Frauenchor und fünf Instrumenten - Celesta, Flöte, Oboe, Violine und Violoncello - besetzt. In Yuns Musik ist es bekannt, dass seine Instrumentation mit seiner philosophischen Weltanschauung eng verbunden ist und den verwendeten Instrumenten in einzelnen Kompositionen oft eine symbolische Bedeutung bzw. eine Rolle der dramatischen Figuren zugewiesen wird. Nach dem Komponisten vertritt im *Epilog* der Solosopran die Stimme von der Mutter des Opfers, der Frauenchor die Stimme der Toten Seele, die den Körper verlassen hat. In der instrumentalen Besetzung des Stückes ist es auffällig, dass die vier Instrumente außer Celesta mit der Besetzung seiner früheren Kammermusik *Images*(1968) identisch sind. In Analogie zu *Images* sind die vier Instrumente hier ein Sinnbild der vier Schützgottheiten, die die Seelen der Toten aus den vier Himmelsrichtungen schützen. In diesem Stück ist das Violoncello auch ein Symbol für Isang Yun selbst.

Mit der Instrumentalsymbolik ist auch die differenzierte Ton- und Klangsymbolik typisch für Yun. Im *Epilog* verbindet Yun den Klang mit der inhaltlichen Bedeutung und der Ton- und Instrumentensymbolik: hier beispielsweise die Töne Es, A und G als Symbol für die Signatur des Komponisten Isang Yun (I S (=es) A N G) selbst, der Ton A als ein Symbol für die Reinheit und Freiheit, der Aufwärtsgestus als ein Symbol für die Befreiung usw. Diese Einzeltöne und die Klanggeste haben auch als Strukturelement eine wichtige Funktion innerhalb des musikalischen Verlaufs.

Die symmetrisch angelegte formale Disposition von *Epilog*(ca. 52, 6/4-Takt) läßt zwei Teile unterscheiden, die sich jeweils in drei Abschnitte gliedern. Es läßt sich auch in drei Formteile einteilen, die wiederum in zwei Abschnitte gegliedert sind:

〈Beispiel 1〉 Überblick über die formale Disposition von Epilog

T. 1-7	T. 8-16	T. 17-28 (12)		T. 29-36 (8)		T. 37-44	T. 45-52
(7)	(9)	T. 17-24 (8)	T. 25-28 (4)	T. 29-32 (4)	T. 33-36 (4)	(8)	(8)
A (28)				B (24)			
I	II	III		IV		V	VI
A (16)		B (20)				A' (16)	
<i>p/ppp</i>	<i>mp/ppp</i>	<i>mf/ppp</i>	<i>mp/ppp</i>	<i>f/ppp</i>		<i>ff/p,</i> <i>p/ppp</i>	<i>p/pppp/</i> <i>morendo</i>

Der Gesamtverlauf der Musik ist durch eine langsam fließende lineare Strömung bestimmt, in der der Hauptstrom vom Anfang bis zum Ende von dem Solosopran getragen und von den vier Instrumenten unterstützt wird. Der dreistimmige Frauenchor entfaltet das verbreiterte Unisono-Klangband wie einen Pinselstrich, der kollektiv fließt, heterophon aufgespaltet wird und wieder zusammengeführt wird.

Jeder Abschnitt besteht aus einer melodischen Phrase, die aus einigen melodischen Zellen gestaltet wird und im Verlauf der Musik sich zur großen Linie des Ganzen formt. Die Gestaltung der melodischen Phrase sowohl im Kleinen als auch im Ganzen folgt dem Ordnungsprinzip der permanent variierenden Wiederholung von melodischen Zellen: fraktale Form-Struktur. Wenn wir die durch den Solosopran gestaltete melodische Linie im Ganzen betrachten, steigt diese Linie in kontinuierlich kleinen Schritten von es^2 bis zu a^2 nach oben: $es^2 - f^2 - g^2 - as^2/gis^2 - a^2$.

〈Beispiel 2〉 Überblick über die melodische Linie in den Abschnitten und im Ganzen

I	II	III	IV	V	VI		
T.1-7	T.8-16	T.17-24	T.25-28	T.29-32	T.33-36	T.37-44	T.45-52
$(cis^2)-es^2$	$(cis^2)-es^2$	f^2-g^2	$(es^2)-$ as^2-a^2	$(es^2)-$ as^2-a^2	$gis^2-(dis^2)-$ gis^2-a^2	$gis^2-(dis^2)-$ gis^2-a^2	$e^2-gis^2-a^2$
		$(fis^2)-f^2-c^2/$ e^2-dis^2		$fis^2/(h^1)-$ dis^2-gis^2-h			
es^2		f^2-g^2		as^2/gis^2			
----- a^2							
es^2							
----- a^2							

Jeder Abschnitt hat seinen Zielton: der Zielton im 1. und 2. Abschnitt ist es^2 , im 3. g^2 und schließlich in den folgenden drei Abschnitten a^2 . Das Erreichen des jeweiligen Zieltons wird durch die kleinen Figurationen der Celesta markiert (T. 7, 24/25, 32, 42, 51/52). Epilog beginnt mit dem imaginären Ton A und endet mit dem wirklich erklingenden Ton a^2 . Wie schon erwähnt stehen die Töne es , g und a symbolisch für den Komponisten selbst und der Ton a für Freiheit, Reinheit, das Absolute.

〈Beispiel 3〉 Anfangs- und Schlussakkord und die melodische Linie

In der kontinuierlich aufwärtsgehenden melodischen Linie zeigt sich ein wichtiger Aspekt des Formprozesses in Yuns Musik, nämlich das Prinzip der Steigerung. Dieses Prinzip liegt allen Strukturebenen (wie Dynamik, Diastematik, Instrumentation etc.) zugrunde. Betrachtet man die Dynamik, die insbesondere für die Binnengestaltung innerhalb der melodischen Linie und den lebendigen Klangfluß der Musik eine wichtige Rolle spielt, bewegt sich die ausdifferenzierte Dynamik in jedem Abschnitt innerhalb der gekennzeichneten dynamischen Abstufungen (siehe Beispiel 1). Der dynamische Verlauf im Ganzen liegt auch dem Steigerungsprinzip zugrunde: $p - mp - mf - f - ff$. Im letzten Abschnitt verlöscht die Musik im vierfachen Piano. Wie ein Atemstrom des Ewigen entsteht die Musik aus dem Nichts und kehrt wieder zur Leere zurück.

Der dem Gesang zugrundeliegende Text besteht aus sinnlosen Silben. Dadurch wird bei der buddhistischen Musik *pömp'ae* das Konzentrieren auf die permanente Veränderung des Klangs einerseits und den rituellen und

transzendentalen Charakter der Musik andererseits erzielt. Die Textsilben sind jeweils mit 29 Silben symmetrisch auf die beiden Formteile verteilt, wobei die in der Mitte stehenden Takte 25/26-28 als die Symmetrieachse fungieren: 7 + 9 + 13 + (6) + 15 + 8 + 6.

〈Beispiel 4〉 Textdisposition im Solosopran

부분 I: SA // sa u a YE / SA YE

부분 II: sa \ (a) / (a) YE // sa \ (a) \ (a) U / sa / U // SU YA HA \ (a)

부분 III: HA \ (a) NA / HA \ (a) NA // ha / na \ (a) YE // HA \ (a) NA / ye \ (e) A \ u YE

26-28: (y) UNG A \ u ha U YA

부분 IV: yong a u ha YA // ha U YA // HA / u \ (u) ya (a) (a) yong a u ya

부분 V: (e) eng WO / ha (A) YA \ (a) / U ha ya / U \ (u) \ (U)

부분 VI: SO RA A / ga (A) / ya (A) // YA (A) \ (A)

Der Text wird meistens mit langem Atemzug syllabisch vorgetragen, wobei die einzelnen Silben unterschiedlich lang gedehnt werden. Der Text wird innerhalb des engen Stimmumfangs (Solosopran: b¹-a², dreistimmiger Frauenchor: h¹-as², gis¹-fis², es¹-d²) mit offener und sanfter Stimme vorgetragen. Diese Stilmerkmale sind ähnlich mit dem buddhistischen Gesang *hossori-pōmp'ae*. Die Ausformung der langatmig vorgetragenen Linienströmung und der differenzierten Klangfärbung durch die ausdifferenzierten Gestaltungsmittel (wie dynamische Veränderung, Glissandi, Vibrati, Akzentuierungen etc.) stellt für die Interpreten hohe Anforderungen an die Stimmgebungstechniken dar. Die Klangwelt von Epilog entspricht den idealen Klängen von *pōmp'ae*: “Klar aber nicht schwach, stark aber nicht gewaltig, voll aber nicht überfließend, sondern fließend wie der Fluß”

Isang Yun ist ein Künstler, der durch seine Musik die kulturelle Aufgabe, “dem gesellschaftlichen Leben in seinen historischen und räumlichen

Grenzen Symbole, Formen der Übereinstimmung des Einzelnen mit dem Ganzen und der Anpassung an Natur und Kosmos zur Verfügung zu stellen”, großartig erfüllt hat. Er ist ein Humanist, der sich durch seine künstlerische Phantasie und Symbole darum bemüht hat, “sich in einer bedrohlichen Welt zu orientieren und ihrem historischen, gesellschaftlichen Dasein Sinn und humane Bedeutung zu verleihen.” Mit seinem letzten Werk *Epilog*, einer kosmischen Klangwelt für Lebende und Tote, hat Yun uns eine Aufgabe gestellt, dass wir uns dem kosmischen Gesetz des Lebens bewußt werden und dies in die Praxis umsetzen.

K C I

© Schlüsselwort: Isang Yun, *Epilog*, *Engel in Flammen*, Fraktale Struktur, Hauptton(-klang)-Linie, *Pömp'ae*, *Hossori*, *Chissori*