윤이상, 또 하나의 르네상스

홍 은 미

1. 생각의 배경

'현대음악'이라 지칭되는 많은 작품들이 청중으로부터 소외당하고 있는 것을 누구나 인정할 수밖에 없다. 동시대의 음악문화가 다른 사회적 환경과 마찬가지로 그 중심에서 인간을 소외시키고 미래를 위해 기여하기보다는 오히려 불투명하게 만들고 있다는 문제점을 안고 있기 때문이다. 그 화두를 푸는 과정에서 윤이상의 음악은 하나의 표본으로서 우리에게 유익한 지표를 제시하고 있다고 본다.

나는 작곡을 하기 시작한 때로부터 언제나 청중과의 의사소통을 가장 중요하게 여겨온 사람이었다. 그래서 내가 추구하는 모델들은 항상 개인적 차원에서 음악을 이해하는 작곡가보다는 애호가들에 대한 배려를 보이는 작곡가들이었다. 그런데 그 배려를 느끼는 것조차 인식하는 주체에 따라 얼마든지 달라질 수 있는 것이 음악의 속성인지라 나는 거의 전의를 잃게 되었고 그 무렵 윤이상을 만나게 되었다.

그의 작품 속에 녹아든 다양한 음악적 요인들은 끊임없이 새로운 모습으로 나타났기에 그 누구도 제가 취하고 싶은 것을 취할 수 있겠다는 생각이 들었다. 또한 저변에 면면히 흐르고 있는 일관된 정신세계는 소리의 즐거움 이상으로 깊은 감명을 주었으며, 그의 작품 속에서 시공을 초월한 음악사의 발자취를 느낄 때마다 마치 생명체에 있어서 유전되는 유전자의 지속성을 눈앞에 보는 듯 실감하면서 인생에 대한 깨달음이

묻어왔고 그 깨달음 때문에 나는 행복했다.

윤이상 선생이 타계한지 10년이 되었고 그의 음악 또한 과거의 것이 되겠지만 내가 잊지 못하고 있는 것은 그가 불혹의 나이에 구체적으로 꿈꾸던 그의 비전이다.

> "... 먼저 최초의 3년간은 골똘히 공부하겠다. 2~3년 동안에 나의 타고난 자질이 현재의 것임에 틀림없는지 규명하겠다. 순조롭게만 간다면 앞으로 40의 반을 잘라 20년을 교육과 사회와 국가에 바치기 위해 떼어놓는다..."

그가 작곡에 관해 꿈꾸던 것들은 그가 소망하던 이상으로 이루어졌으나 교육과 사회와 국가를 위해서 꿈꾸던 것은 반쪽만 이루어졌을 뿐이다. 그나마 평양의 '윤이상 음악연구소'가 그의 열정을 10년 정도 누렸기에 다행이라고 생각한다. 그래서 나는 그냥 잊혀 가도록 두기에는 아까운 문화적 가치를 뒤늦게나마 우리가 소유할 수 있는 만큼 소유하였으면 하는 바람으로 이야기하고자 한다.

2. 르네상스에 대한 생각

'르네상스*rina scenza*'하면 흔히 고대 문화의 부활이나 기독교의 제재적 문화로부터의 인간적 자유 회복을 떠올리게 되는데 한마디로 14-16세기에 있었던 신(新)문화를 일컫는다고 보면 무리가 없을 것이다. 다만 여기서의 새로움은 절대적 새로움이라기보다 가까운 과거에 대한 비판의 관점에서 대안적으로 제시하는 긍정적인 새로움이며 동시에 영속성을 보장받기 위하여 고전을 지표로 삼고 있는 새로움이다.

이런 맥락에서 매 역사적 전환점은 언제나 르네상스로 보인다. 말하

자면 14세기의 아르스 노바나 종교개혁에 따른 예배음악의 변화는 차치하고라도 성악의 폴리포니에서 모노디로 이행하는 바로크 초입도 기악음악의 성장이라는 측면에서 그렇고, 1720년대의 갈란트 음악도, 제1 빈 악파의 음악도, 게다가 고전주의의 연속선상에 있다는 낭만주의에 이르기까지 같은 생각들의 색다른 발현이라고 보는 것이다.

그리고 그 모든 변화의 중심적 사고에는 인간의 자유에 대한 갈망이 들어 있다. 즉 사회변혁의 주체에 따라 인간이 구속된 시스템에 대한 비판이 선행되며 그것으로부터 자유를 실현하고자 하는 삶의 모색들이 예술에도 고스란히 담기게 되는 것이다.

20세기의 작곡가들도 이러한 선례들에서 배우려한 흔적들이 드러나 보이는데 스트라빈스키를 위시한 신 고전주의자들도 그렇고 힌데미트나 바일 같은 중간음악을 추구하는 작곡가들도 그렇고 심지어는 한때 아방가르드라 분류되던 때의 윤이상도 생각의 원류는 르네상스적인 발상에서 크게 벗어나지 않는다.

문제는 우리가 그것을 얼마나 알아보느냐 인데 그야말로 보이지 않는 것을 보는 기술(?)이 필요하다. 그 기술이란 자신의 취향을 객관화시켜 가는 과정에서 농익어가는 것임을 말하고 싶다. 사람들은 의례 자기가 보고 싶은 것만을 보고 그것을 전부라고 생각하는 경향이 있기 때문에 단정적인 결론을 내리기 전에 숙고할 것이 많다는 뜻이다.

예를 들어 우리는 12음 기법을 하나 놓고도 반겨하던 부류와 달가워하지 않던 부류를 발견하게 된다. 반기던 사람들 중에는 고전주의 시대의 8마디 주기구조에 해당되는 안정적 시스템을 얻었다고 생각하던 사람들도 있었고 주요3화음의 일방적 지배로부터 자유를 얻었다고 생각한 사람들도 있었다. 미덥지 않게 여기던 사람들 중에는 그것은 일련번호에 의한 등장이라는 또 하나의 구속을 가져오는데다 사람들이 음악에 기대해 마지않는 낭만성마저 앗아가는 시스템이라 여긴 사람들도 있다. 그러나 그 둘 다 감상적 측면에서는 그다지 전면에 드러나지 않는 관점

이고 결국은 소리의 연결들이 우연히도 잘 조합되어 청자의 심리에 파고들 때에는 그 음악이 무슨 시스템에 의해 씌었든 중요치 않게 된다.

여기서 말하고자 하는 것은 작곡기법이 무의미한가 하는 문제가 아니라 작곡가가 전달하고자하는 내용이 기법보다 우선한다는 말이다. 즉 작곡가는 청중에게 최대한 드러내고 싶은 것을 표현하기 위하여 기법적인 측면에서도 고심하기는 하지만 궁극에 기법만 들키고 감동이 남지 않았다면 실패한 것으로 본다는 뜻이다. 물론 여기서 아무 청중을 기준으로 하는 것이 아니라 힌데미트도 말했듯이 그 음악을 진지하게 대할 준비가 된 청중을 염두에 두는 것이다. 윤이상의 음악적 제스처는 그런 의미에서 역사 속에 녹아있는 상징성을 통해 친절한 가이드처럼 우리를 그의 정신세계로 이끈다.

3. 윤이상의 작품에 공존하는 현대성과 전통성

윤이상은 1975년의 <첼로 협주곡> 이후 준비된 청중에게 해석을 용이하게 하는 어법을 제시하고 있다. 음악사 속에서 오랫동안 작용하여 상징화된 관용어법들을 그가 기왕에 사용해오던 12음렬 기법에 얹어 사용함으로써 더욱 여러 빛깔을 띠게 된 것이다.

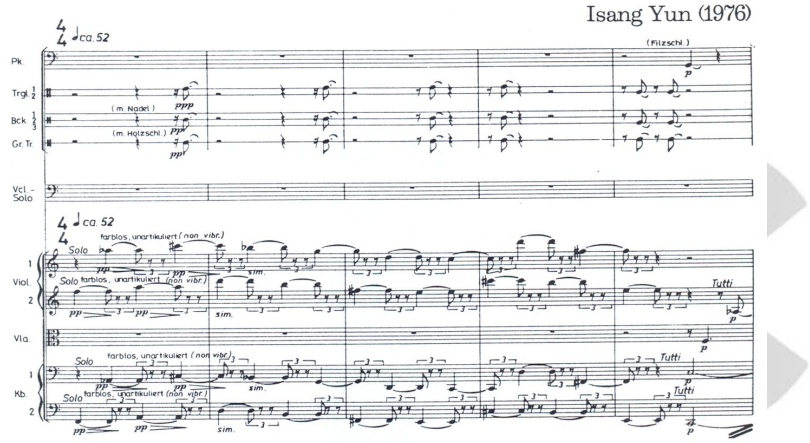
1) 12음렬 기법

윤이상은 쇤베르크의 제자인 요셉 루퍼에게서 12음렬 기법을 배우지만 음렬 작법 자체보다는 사상적인 면에서 보완을 시도한다. 왜냐하면 12음을 단순히 서로 연관시키는 것으로는 한국인인 그 자신의 표현을 찾을 수 없었기 때문이다. 한국의 음악은 주로 다섯 개의 주요 음으로 구성되어 있는데 서양의 열두 개의 반음보다 숫자적인 면에서 결코 적은 개념이 아니라 오히려 하나하나의 음들이 처음 시작에서부터 사라질

때까지 변화의 법칙에 의거하여 훨씬 더 풍부한 음향적 인상들을 가져올 수 있다는 의미로 해석하였다. 여기서 변화의 법칙이란 도교적인 개념을 빌어서 설명하자면 하나하나의 음들이 울리기 시작하자마자 이미 그 속에 자신의 진행가능성을 내포하고 있으며 이것이 끊임없이 변형을 추구하며 전개되는 과정이 언어적인 성격을 갖도록 한다는 것이다. 그리고 주요음을 맴도는 모든 음악적 표현들은 음과 양의 원칙이 정 내지 동의 상관관계 원칙으로 작용하는 과정 중의 한 부분인 것이다.

그렇기 때문에 사실 그의 작품에서 12음렬을 찾아내는 것은 그다지 큰 의미가 없을지 모른다. 다만 거의 완벽에 가까운 12음렬기법이 구사되고 있음에도 불구하고 그 음렬을 잊게 만드는 표현력에 대한 감탄을 위하여 존재한다고 볼 수도 있다

(악보 1) 윤이상 〈첼로 협주곡〉 1-5마디



위의 악보 1에서 보듯이 자전적 작품인 <첼로 협주곡>은 12음렬로부터 시작하고 있다. 그리고 곡 전체의 분석을 통해 한순간도 예외 없이 하나의 음렬에서 비롯된 여러 변형음렬이 지속되고 있음을 알 수 있다. 기본 음렬과 변형들을 발견할 수 있는 사람들은 분명 기뻐할 것이다.

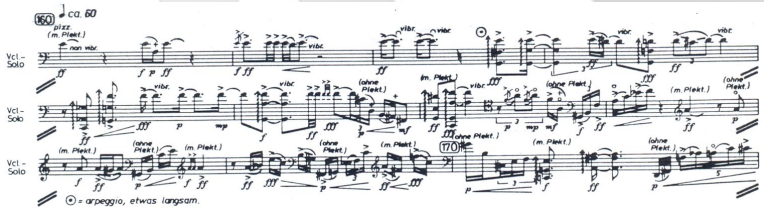
하지만 우리는 음악에 그 이상으로 기대하는 바가 있다. 작품을 만나기 보다는 작가를 만나고 싶은 것이다. 음들의 홍수를 맞이하며 그것을 제스처로 인식하고 언어로 코드화 하는 시도를 하면서 보이지 않는 작가와의 정신적 유대감을 발견하고 싶은 것이다.

2) 주요음 기법

윤이상의 주요음 기법은 중세의 선법에 있어서 도미넌트(dominant)의 개념을 가지고 설명할 수 있다. 도미넌트가 단어 뜻 그대로 빈번히 등장해 주어야 피날리스(finalis)가 안정적으로 들리고 고유 선법의 색깔이 드러난다. 고전주의 시대의 3화음의 법칙 또한 그것의 연장선에서 이해할 수 있고 음 하나하나가 선율로서 주장하는 것보다 몇 개의 음이 모여 유기적으로 기능하며 나타냄으로써 좀 더 강한 인상을 빚어낼 수 있다는 점이 청중의 짐을 덜어주는 방향으로 작용한다. 다만 윤이상의 시대는 더 이상 기능화성의 시대가 아니고 그의 어법의 모태인 동아시아 음악도 폴리포니적인 음악이 우세하던 시기의 서양음악의 성향과 유사하므로 자연스레 더 먼 시기의 전통과 융합하게 되는 것이 된다.

다음의 악보(예 2)를 보면 12음렬 외에도 윤이상은 막연한 운동성보다는 하나의 음을 어떤 방식으로든 강조함으로써 청중의 무의식 속에 각인되도록 유도한다.

〈악보 2〉 윤이상 〈첼로 협주곡〉 중 모놀로그 160-170마디



3) 협화음정과 불협화음정에 대하여

우리는 오래도록 배음렬을 통해서 원음에 가장 가까운 음들을 소위 완전하게 어울리는 음정들이라 분류하고 있다. 그것들의 성질은 거의 같은 음으로 치부할 수 있을 정도로 유사해서 9세기경의 병행오르가눔들은 진정한 다성 음악으로 보기에 미흡함이 있다고 생각하며 기능화성의 시대에도 같은 맥락으로 병행5도나 병행8도의 진행을 금한다.

그러나 이러한 음정들이 소음의 시대에 살고 있다고 해도 과언이 아닌 우리들에게는 오히려 경험하지 못한 태고의 순수를 상징하며 돌아가고 싶은 향수를 자아내기도 한다. 윤이상에게 있어서 완전한 협화음정들은 바로 인간의 자연적인 본성을 의미한다. 그는 4도나 5도의 음정 속에 인간적인 본성을 상징적으로 담아내는 한편 2도와 같은 불협화음정으로 하여금 그러한 순수성을 지켜내기 힘들게 만드는 상황적 요인을 표현하게 한다. 다음의 표 1을 통해 그가 이미 음렬을 만드는 단계에서부터 그러한 구상을 하고 있음을 짐작할 수 있다.

물론 이 두 가지 요소가 분리되어 교대로 나타나는 것이 아니라 거의 매순간 뒤섞여 나타나기 때문에 따로 떼어가며 계산해서 듣기란 불가능하다. 그러므로 가능한 한 연주자들이 세밀한 분석을 거쳐 화성적인 얼개와 선율의 흐름을 분리하여 연주해 준다면 그야말로 동아시아적인 독창 성부에 서양적인 화음이 둘러싼 모노디가 이상적으로 표현될 것 같다. 오보이스트 홀리거도 슈파러와의 인터뷰에서 윤이상의 음악에서 갑자기 3화음적인 소리가 들리면 방해가 되곤 했는데 시간이 가면서 이런 식의 하모니에 익숙해져 갔음을 고백하고 있다.

> "난 이제 (윤이상의 음악에서) A와 F#과 C가 함께 울리면 감3화음을 듣는 것이 아니라 A라는 살아있는 음과 두 개의 Shaktis 같은 음들, 즉 근처에서, 거울에 비친 두 개의 단3도로서 위와 아래에서 이 음을 들여다보고 있는 형국의 소리를 듣는다. 따라서 나는 이

음들이 나중에 G나 H로 해결이 되든 말든 개의치 않는다. 나는 그것을 그저 소리로서 인지한다."

(표 1) 현악기군의 선율선

음렬	1	-	2	-	3	-	4	-	5	-	6	-	7	-	8	-	9	-	10(es)	11	-	12	-	4	-	5	-	7	-	9	-	11
			as				cis				b				g				d			c			d				fis		
	f				a				d				h				fis				e				cis				h				e
		+3		+1		+4		+1	-4		+1		-4		-1		-4(3)		+2(1)		-4		+1		+1		-3		-5		-2

* 아래 숫자는 음정 사이의 반음의 개수를 나타내며 + - 는 위아래 방향을 표시

4) 복합적 상징성

윤이상의 작품은 서양악기를 위한 것이기 때문에 우선적으로 서양의 상징성을 표방한다. 예를 들면 하프는 오르페우스의 현금처럼 정신세계를 순화시키는 신비한 힘을 내재하고 있어서 인간적인 나약함 속에서도 희망을 보게 하는 존재로서의 역할을 맡는다. 그는 여기에 동아시아적인 상징성을 오버랩시켜 듣는 이로 하여금 시공을 초월한 보편성으로 받아들이게 만든다. 1984년에 쓴 하프와 현악앙상블을 위한 작품에는 <공후(箜篌)>라는 제목을 붙임으로써 백제와 고대 그리스를 연결하고 있다. 길 떠난 낭군을 기다리는 처자의 입장에서나 고향을 그리는 낭군의 입장에서나 다 같이 공후는 기다림이 병으로 깊어지지 않도록 하는 처방전이었을 것이다. 그에 걸맞게 여느 다른 작품과는 달리 종국을 향해 치닫는 상승의 음형을 그리기보다는 오히려 내면으로 침잠해가는 점점 여리게(*decrescendo*)를 그림으로써 아스라한 행복과 아픔의 경계를 나타내고 있다.

그런가 하면 <이중 협주곡>(1977)에서의 하프는 오보에가 맡은 견우의 역할에 대응하여 직녀를 상징하고 있는데 이때의 상징성은 다시금 통일을 과제로 놓고 있는 남과 북을 동시에 상징함으로써 이중 협주곡다운 이중 상징성을 갖기도 한다.

중국과 한국음악에 있어서는 악기의 중심재료에 의하여 금(金), 석(石), 사(絲), 죽(竹), 포(匏), 토(土), 혁(革), 목(木)부의 여덟 가지로 나누고 있는데, 각 재질에 따라 상징하고 있는 점들이 고대 그리스에서와 크게 다르지 않다.

윤이상에게 있어서 하프가 아닌 다른 현악기들도 다음의 표 2에서 보이는 바와 같이 안정적이고 원형적인 것을 의미한다. 반면 팀파니나 금관악기들이 지닌 원시성은 자연재해와도 같은 거대한 위협으로 묘사된다. 이들 양 극단을 중재하는 것은 목관악기로서 고정되지 않은 다양함으로 '인간적인 것'을 표현해 낸다.

(표 2) 악기의 재질에 따른 상징성

재질	의미	속성	상징	방위	계절	음/양	괘
석(石)	창조	강함	하늘	북서	추동	양	☰
토(土)	수태	희생	대지	남서	여름/가을	음	☷
죽(竹)	자극	움직임	천둥	동	봄	양	☳
혁(革)	심연	위기	물	북	겨울	음	☵
포(匏)	정지	고요	산	북동	겨울/봄	양	☶
목(木)	부드러움	침투	바람/나무	남동	봄/여름	음	☴
사(絲)	천착	밝음	불	남	여름	양	☲
금(金)	열정	명랑	바다	서	가을	음	☱

그러나 이와 같은 상징성의 적용이 도식적인 차원에 머무른다면 그 작품은 한낱 모방에 불과할 뿐 청중에게 일종의 언어처럼 다가가지는 못할 것이고 따라서 예술적 가치를 논하기는 힘들 것이다. 그런데 윤이상은 이러한 상징성을 또 다른 상징성들과 다채롭게 결합시킴으로써 청중으로 하여금 쉼 없이 흐르는 음악만큼이나 쉼 없이 생각하게 만드는 힘을 가지고 있다. 예를 들어 관현악곡의 경우 모든 악기들이 한 방향을 향하는 *fff* 나 *ffff* 를 제외한 경우 음색의 마구잡이 혼합을 최대한 자

제하고 각 악기군의 상대성을 대비시킴으로써 서로 다름을 부각시키는데 이것은 각각 상징하는 것이 무엇이든 간에 시간성에 있어서 다시금 정(靜)적인 흐름과 동(動)적인 흐름을 탄다. 또한 정과 동의 상징성을 관현악의 두께에도 부여하기 때문에 청중은 4/4나 5/4 따위의 박자기호 혹은 q = ca.60 같은 메트로놈 지시에 의한 템포를 느끼는 것이 아니라 전체적인 기운의 동함과 쇠함을 느끼게 된다.

이때 정중동(靜中動)의 개념을 자주 논하게 되는데 이 개념에 대해서 진지하게 생각해야 할 사람은 연주되는 대로 느낄 수밖에 없는 청중보다는 연주자여야 한다고 생각한다. 왜냐하면 정적인 부분이라고 해도 일단 기보된 음의 숫자가 많기 때문에 빠르게 흘러가는 페시지 속에서 몇 개의 음만을 드러내게 한다는 일은 그리 간단치가 않을 뿐더러 엄청난 에너지를 요구하기 때문이다. 그런데 청중에게 이 물밑 에너지까지 전달되면 음(陰)과 양(陽)의 균형을 파악하는데 혼란이 온다. 그러므로 연주자들은 이 대단히 복잡한 음악을 철저히 분석함으로써 자신의 에너지 자체를 조절해야 하는 과제를 안게 된다.

4. 윤이상의 르네상스적인 의미

> "아시아인은 발전 대신에 보완이라든가 변화에 대해서 말하며, 그리고 항구적으로 새로운 것을 찾고자 하는 '강박관념' 대신에 아직도 존재하지 않는 것에 대한 작용이라는 관념을 말합니다. 그러므로 저의 음악은 표면적으로는 다성부적임에도 불구하고 그 원칙에 있어서는 일원론적입니다. 음향의 흐름은 주요음향이라는 개념의 향방에 합류됩니다. 이것을 <예악>(1966)에서 볼 것 같으면, 각자의 악기군은 하나의 집단을 이루지만, 그 집단 속에서 하나하나의 악기는 개체로서 전체에 기여합니다."

1966년 <예악>이 도나우에싱엔에서 성공을 거둔 이유를 윤이상은 당시의 많은 작곡가들과는 달리 전통에 가까운 특수한 음악적인 면을 고수한 데 있지 않을까 하고 분석하고 있다. 그리고 이어지는 70년대의 '새로운 단순성Neue Einfachheit', '새로운 주관성Neue Subjektivität', '새로운 낭만성Neoromantik'과 같은 표어를 내세운 '새로움을 부정하는 새로운 경향' 앞에서 그의 60년대의 작품들은 오히려 전위적인 새로움으로 여겨지기도 했다. 그러나 그는 일관되게 동아시아적인 전통에 의거하여 자신만의 주요음향의 세계를 구축해가고 있을 뿐이었다. 다만 <차원>(1971)까지의 작품에서는 대체로 음향작곡적인 특성상 정적인 면만이 강조되어 감상적인 차원보다 철학적인 차원에서의 가치를 인정받은 것이 사실이다.

전환점은 <협주적 음형들>(1972)로부터 시작되는데 이 작품에서 드러나는 것은 "유동하는 음향평면에 대신해서 분산되어 분출하는 악기군들의 대립"이다. 그러한 전환의 현실적 배경에는 그의 납치사건이 있어서 한 인간의 경험적 입장을 좀 더 명백한 음악적 언어로 구사해 보고자 하는 의도가 자리하고 있다. 그리고 인간과 사회적 환경의 상대적인 관계성을 구성해내는 점에 있어서 기악협주곡들이 중심을 차지하게 된다. 그러므로 <첼로 협주곡>에서뿐만 아니라 70년대와 80년대의 모든 협주곡들에서 나타나는 상대관계는 "사회와 개인의 대치관계"처럼 파악되어야 할 뿐만 아니라 일반적인 경험의 내용들이 담겨져 있는 것으로 봐야 한다.

여기에다 <무악>(1978)에서 보이는 기동적인 리듬구조나 80년대의 바이올린 협주곡들이나 교향곡들에서 보이는 고전적 형식미들이 유럽적인 실재성을 점점 수용하고 있다는 느낌을 주지만 그가 항시 지표로 삼고 있는 것은 동아시아에 뿌리를 두고 있는 도(道)의 원칙이다. 그래서 겉으로 볼 때는 철저히 닫혀 있는 형식미를 고수하는 듯 보이지만 내면적으로는 항상 열려 있어서 어디로든 흐를 수 있는 가능성이 잠재

되어 있는 것이다.

이렇게 윤이상의 음악은 겉 다르고 속 다르다. 그 다름은 항상 궁금증을 유발하지만 그의 음악과 함께하는 여정 속에서 알아챌 수 있는 고전적인 부분들이 안도감과 기쁨을 선사하며 계속해서 궁금해 할 여력을 준다. 절대적인 새로움은 일반적으로 사람들에게 불안감을 주게 마련이고 또 절대적인 친숙감이나 진부함은 사람들로 하여금 나태한 상태에 빠지게 하는데 굉장히 많은 음표들과 배열하는 기법들과 닫힌 듯 열린 형식과 2중 3중의 상징성들로 꽉 찬 윤이상의 음악은 전자도 후자도 아니다.

앞에서도 언급했듯이 르네상스를 가까운 과거에 대한 비판의 관점에서 대안적으로 제시하는 긍정적인 새로움이며 동시에 영속성을 보장받기 위하여 고전을 지표로 삼고 있는 새로움이라 정의한다면, 또한 예술 속에서나마 인간이 갈망하는 자유를 구현하는 정신적 차원을 나타내기 위한 발로에 서있는 새로움이라 정의한다면 윤이상의 음악은 바로 그 새로움인 것이다.

문제는 우리가 그에게서 그것을 알아보느냐 하는 것이고 그보다 앞서 같은 이상을 꿈꾸고 있는가 하는 데 있다. 예술은 삶의 모방이고 삶은 예술의 모방이라면 우리는 모방 자체에 집중하기보다 모방의 본질을 주시할 필요가 있다. 나는 사실 윤이상의 음악을 20세기의 르네상스라고 평가하기 위하여 이런 논지를 펴는 것이 아니라 받아들이는 우리가 또 하나의 르네상스를 일구어내었으면 해서 윤이상의 음악을 하나의 표본으로 삼아야 함을 말하고 있다. 예술은 인간생활의 모순된 양면성을 동시에 이야기 할 수 있는 훌륭한 장이어서 좋은 예술작품을 만난다는 것은 결국 생각의 균형을 잡고 삶의 자세를 바꾸고 만남의 관계를 바꾸고 궁극적으로는 더불어 사는 삶에 기여하는 또 다른 방식을 창출할 수 있게 만드는 기회라고 믿기 때문이다.

◎ 검색어: 12음기법, 르네상스, 첼로콘체르토, 주요음, 상징성

참고문헌

이수자, 『내 남편 윤이상』, 창작과 비평사, 1998.
Isang Yun, Bewegtheit in der Unbewegtheit: Über meine kompositorische Entwicklung in Europa. KOFO e.V. 1985
Renaissance, in Das Grosse Lexikon der Musik 7, Herder 1987
H.Holliger/W-W.Sparrer, Interview in *Ssi-ol. Allmanach* 2003

KCI

Isang Yun – Die mittlere Musik – Wiedergeburt der Tradition

Eun-Mi Hong

1. Grundgedanken

Die Zeitgenössische Musik ist oft kritisiert worden wegen ihrer Rücksichtslosigkeit aufs Publikum. Doch es ist eine andere Frage, wenn das koreanische Publikum sagt, daß Isang Yuns Musik schwer zu verstehen sei. Es kann zwar vermutet werden, warum die Koreaner so empfinden, aber der Grund liegt nicht an Yuns Musik, sondern eher an ihren Hörerfahrungen. Gerade darum ist es wichtig, Yuns Musik als ein 'Exemplum' zu betrachten, das den Weg zeigt, wie man wider den einseitig entwickelten Geschmack den Gleichgewichtssinn erwerben kann.

Man kann erkennen, wenn man gewisse Kenntnis von der Musikgeschichte hat, daß seine Musik auf Verständigung und Integration zielt. In diesem Sinne gehört Yuns Musik zur Kategorie der "mittleren" Musik. Denn er dachte immer an das gewisse Publikum, das bereit ist, mit dem Komponisten zu kommunizieren.

2. Über den Begriff Renaissance

Unter dem Begriff 'Renaissance' versteht man zunächst die Wiedergeburt der Wissenschaften und Künste, die in der Antike geblüht hätten. Der antiken Musik konnte man sich allenfalls in Form gelehrter

musiktheoretischer Studien nähern. Jacob Burckhardt im 19. Jahrhundert setzt aber den Einfluß der Antike niedriger an. Er bezeichnete die Neuzeit einleitende Kulturepoche des 15-16. Jahrhundert als die “Mutter und Heimat des modernen Menschen” und betonte die Weltlichkeit ihrer Kultur, die Modernität des Welt- und Menschenbildes und die Kraft des beide tragenden italienischen Volksgeistes. Man betrachtet es als die Leistung der Epoche, musikalische Kompositionen hervorgebracht zu haben, deren Werkcharkter den Vergleich mit antiken Werken der Dichtkunst oder der zeitgenössischen Malerei auf sich ziehe.

In diesem Sinne wirkten der Geist der Renaissance allen musikgeschichtlichen Wendepunkte. Jene Manieriertheit, welche von den Menschen die Freiheit wegnimmt, war kritisiert worden. Die Künstler bemühten darum, in ihren Werken solchen Zeitgeist lebendig zu machen. Hierin begegnen sich neue Formen der Künste und Humanismus.

Nun liegt es an Ohren der Hörer, ob die neue Form als Klassik akzeptiert wird oder nicht. Zum Beispiel gibt es zwei Ansichten, die Zwölftontechnik zu betrachten. Einerseits wurde sie als ein System angesehen, das einzelne Töne vom tonalen System befreit, und gleichzeitig die strukturelle Stabilität, die man etwa mit 8takte-Periode der klassischen Zeit vergleichen könnte, herbeibringt. Andererseits wurde sie als eine mathematische Spielerei, die von der Musik das Musikalische(die Romantik) wegnimmt. Es ist allerdings zu sprechen, was nach dem Hören geblieben ist. Wenn den Hörern trotz aller Mühe des Komponisten nur die bloße Folge der Tönen geblieben wäre, gäbe es natürlich keinen Sinn auf der Kommunikationsebene.

Isang Yuns Musik, die Herkömmlichkeit und die Fremdheit gleichzeitig beinhaltet, und vor allem seine geistige Welt selbst war, führt die Hörer zu einer Studienreise, wo sie allmählich ihren begrenzten Geschmackshorizont verbreitern können.

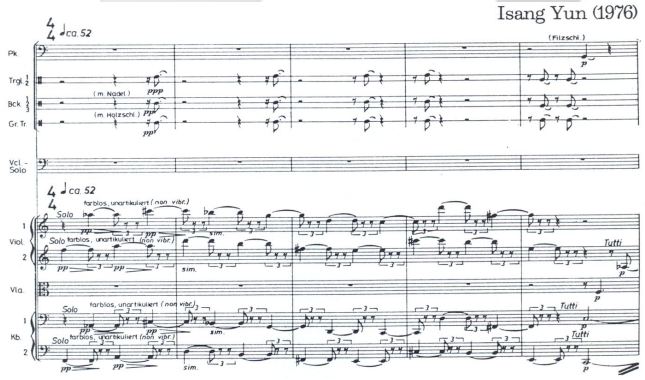
3. Traditioneller Gehalt in neuer Form

Nach der “Entführung” suchte Yun mit dem kompositorischen Verfahren nach einen Weg zur mehr Verständigung und zum Mitgefühl von den Hörern. Dieses Versuchen werden in seinem biographischen Werk, im *Cellokonzert*(1975/76) eindeutig zu erkennen.

1) Zwölftontechnik

Als Yun mit dem Alter von 40 nach Europa kam, setzte er sich zunächst mit den zwölftönigen Verfahrensweisen auseinander, die ihm schon früher, vor allem durch Josef Rufers Buch *Die Komposition mit zwölf Tönen*, theoretisch bekannt waren. Yun konnte aber im bloßen Aufeinanderbeziehen der zwölf Töne seinen eigenen Ausdruck nicht finden. Er behielt das Ziel im Auge, seine eigene Verarbeitungweise zu finden. Und die allgemeine Abkehr vom Serialismus, die sich Mitte der fünfziger Jahre abzuzeichnen begann, war eine entscheidende Vorbedingung dafür, daß er mit seiner kompositorischen Verfahrensweise auf Verständnis hoffen konnte. In der Tendenz zur ‘Klangkomposition’ trifft er sich dann mit einer Hauptströmung der damaligen Moderne der 60er Jahre. Außerdem integriert er verstärkt Koreanisches in Stoff, ton und Technik seiner Werke.

Notenbeispiel 1. *Cellokonzert* T. 1-5



Violinen und Kontrabässe mit einigen Schlaginstrumenten im pianissimo schaffen eine Klangwelt, die überwiegend aus Terzen und Sekunden besteht. Die ersten 12 Töne vermitteln einen dodekaphonen Eindruck, Wenn der 10. Ton durch die Note ‘es’ ersetzt würde, ergäbe sich eine vollständige 12ton-Reihe.

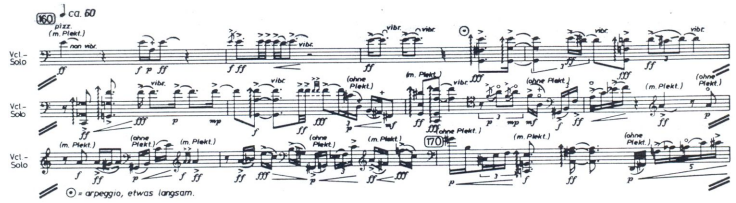
Aber ob Zwölfton oder nicht, das zu untersuchen ist uns ganz unwichtig. Viel wichtiger ist es, daß es z. B. in diesem Konzert auch Haupttöne gibt, und die einzelne Instrumentengruppe jeweils gewisse Rolle übernimmt und auch dadurch eine Geschichte ausgedrückt wird.

2) Haupttontechnik

Die Hauptton- bzw. Hauptklangtechnik hat Yun seit Beginn der sechziger Jahre entwickelt. Sie ist im Kern einerseits der asiatischen Klangvorstellung verpflichtet. Die klassische chinesisch-koreanische Musik ist im Prinzip einstimmig und auf die Linearität des musikalischen Verlaufs ausgerichtet. Die asiatische Musik kennt nur fünf Haupttöne. Ein einzelton ist jedoch vom Ansatz bis zum Verklingen Veränderungsprinzipien unterworfen. “So trägt der Einzelton, sobald er erklingt, bereits die Möglichkeiten seines Fortschreitens in sich, erhält Sprachcharakter durch seine Entfaltung und spiegelt damit im Deteil (als Mikrokosmos) das Ganze (des Makrokosmos).”

Andererseits können wir die Haupttöne auch mit dem Begriff ‘Dominant' in dem kirchlichen Modus vergleichen. Der dominante Ton muß wie wörtlich so oft auftreten, dadurch das Finalis auch gewisse Bedeutung zu erwerben. Also kann man nicht eindeutig behaupten, diese Technik nur von der asiatischen Tradition käme.

Notenbeispiel 2. *Cellokonzert* T. 160-170



Hier werden die Haupttöne durch verschiedene Verzierungen akzentuiert, damit der Hörer den Ton als wichtig wahrnimmt. Nimmt man dabei die Symbolik einigen Tönen zur Kentnisse, dann kann man die Gestik des Monologes noch lebendiger machen.

3) Consonanz- und Dissonanzbegriff

Die Obertonreihe enthält alle Intervalle, von den einfachen in der Tiefe bis zu den komplizierteren in der Höhe. Die Partialtöne 4(c^1), 5(e^1) und 6(g^1) bilden einen natürlichen Dreiklang mit großer und kleiner Terz. Und die Partialtöne 2(c) und 3(g) bilden sich mit dem Grundton(C) die Intervalle Quinte und Quarte. Der Verwandtschaftsgrad von Intervallen bestimmt sich entsprechend den Proportionen ihrer Schwingungszahlen. Dabei gilt die einfachheit der Proportion als Kriterium für den Konsonanzgrad.

Für Isang Yun galt auch diese Intervalle als “rein” wie in der alten Zeit, während Scrijavin sie eher als mystischen Klang betrachtete. Im 19.Jh. wird neben der Quint- verwandtschaft die Terzverwandtschaft bedeutsam. Und allmählich an die Stelle der Beziehung zu einem Grundton setzte man die Beziehung zu einer anderen beliebig zusammengestellten Gebrauchstonleiter.

Yun, der aus Korea kam, wo man keine Tradition der Mehrstimmigkeit hatte, versuchte nun nicht auf der europäischen Verfahrensweise zu komponieren, sondern war er auf dem Weg, die ostasiatische Musikerfahrung europäisch-atonal zu artikulieren.

Bei der Auswahl der 12tönen für die Grundreihe dachte Yun schon an das yin-yang-Prinzip der taoistischen Denkens, das Profil und das Verhältnis der Stimmen zueinander bestimmt.

Tabelle 1. Die Intervalverhältnisse der 12tönen

음렬	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10(es)	11	12	4	5	7	9	11
		as		cis		b		g		d		c		d		fis	
f		a		d		h		fis		e		cis		h		e	
	+3	+1	+4	+1	-4	+1	-4	-1	-4(3)	+2(1)	-4	+1	+1	-3	-5	-2	

* Die Zahlen bedeuten die Anzahl von den Halbtönen.

Yun spaltete den Hauptton heterophon auf und organieierten aus Hauptklängen Flächen ähnlicher und gegensäztlicher Klanggestalt. Deshalb ist es wichtig, daß der ausübende Musiker herausfindet, was wichtig und was weniger wichtig ist. Dazu zitiere ich das Erlebnis von dem Experten Yuns Musik, von Heinz Holliger:

> "... Wenn ich jetzt irgendwo ein A und ein Fis und ein C habe, dann höre ich keinen verminderten Dreiklang, sondern ich höre eben den Lebenston, und dann so was wie zwei Shaktis, die daneben sind, oben und unten, die diesen Ton anschauen, spiegelbildlich mit zwei kleinen Terzen. Und mir ist es völlig wurscht, ob dieser verminderte Dreiklang sich nachher nach G-H auflösen müsste und sich nie auflöst. Ich höre ihn nur als Klang."

4) Symbolikkomplexe

Yuns Instrumentation besitzen bestimmte Assoziationsräume wie die traditionelle chinesische bzw. koreanische acht Klangkateforien. Wie die folgende Tafel der pa-kua verdeutlicht, wurde die Achtzahl der Trigramme, eine Art verdichteter Formel kosmischen Geschehens, mit dem Material der Instrumente in Beziehung gesetzt.

Solche Eigenschaften bilden fortan eine Aura von Klangsymbolik um die europäische Instrumente, für die Yun komponiert. Die Streichinstrumente stehen z.B. für Reinheit, während die ursprüngliche Naturhaftigkeit der Pauken und Blechbläser Dömonisches und Zerstörendes mitmeint. Dagegen bilden die Holzbläser eine zunächst unbestimmt vielfarbige, gleichsam "menschliche" Schicht, die zwischen Extremen vermitteln kann. Bei der Auswahl bevorzugt Yun Kombinationen von klanglichen Gegensatzpaaren. (Sparrer)

Tabelle 2. *pa-kua*

pa-yin	Symbolik	Attribut	Bilder	Kompoass	Jahreszeit	yin/ yang	Trigramm
Stein	das Schö-pferische	stark	Himmel	Nord-West	Herbst Winter	yang	☰
Erde	das Emp- fangende	hingebend	Erde	Süd-West	Sommer Herbst	yin	☷
Bambus	das Erregende	bewegend	Donner	Ost	Frühling	yang	☳
Leder	das Abgr ündige	gef ährlich	Wasser	Nord	Winter	yin	☵
Kürbis	das Stillehalten	ruhend	Berg	Nord-Ost	Winter Frühling	yang	☶
Holz	das Sanfte	eindrin- gend	Wind/ Holz	Süd-Ost	Frühling Sommer	yin	☴
Seide	das Haftende	leuchtend	Feuer	Süd	Sommer	yang	☲
Metall	das Heitere	fröhlich	See	West	Herbst	yin	☱

4. Resümee

> “Statt Fortschritte sagt der Asiate Ergänzungen oder Veränderung und an die Stelle des ‘Zwangs’ zum immer Neuen, tritt die Idee vom Wirken auf das, was noch nicht ist. Trotz der Vielstimmigkeit der Faktur ist meine Musik daher im Prinzip monistisch. Ihr Strömen ordnet sich ein in die Tendenz des Hauptklangs. So bildet z. B. in Réak(1966) jede Instrumentalgruppe ein Kollektiv, innerhalb dessen die einzelnen ihren Beitrag zum Ganzen bringen.”

Der Erfolg, den *Réak* 1966 in Donaueschingen erzielte, verdankt sich dem Festhalte an einem spezifischen musikalischen Bereich, der der Tradition näher stand als manche Kompositionen jener Jahre. Dann kam die Rückzugstendenzen in der Mitte der siebziger Jahre mit Schlagworten wie ‘neue Einfachheit’, ‘neue Subjektivität’ oder ‘Neoromantik’. Unter solchen Tendenzen, die die extrem übertriebenen musikalischen Ereignisse verneinen, wurde manchmal seine Werke wegen fremdwirkenden ostasiati-

schen Merkmale auch als avantgardistisch betrachtet. Aber er bemühte sich immer weiter um eigene musikalische Sprache zu gewinnen, “die ein Repertoire charakteristi- scher Gesten, die jeweils verschieden konkretisiert sind, mithin Sprache und damit Objektivität oder wenigstens intersubjektive Verständlichkeit ermöglicht.”

Es ist wahr, daß seine Werke bis zu den *Dimension*(1971) eher statisch-strukturell angelegt, und deshalb wirkten sie manchem Zeitgenossen eher philosophisch als musikalisch. So ging es in der folgenden Periode um die schärfere Ausformulierung von gegensätzlichen Prozessen. In den *Konzertanten Figuren*(1972) traten divergierende Instrumentalgruppen an die Stelle fluktuierender Klangflächen. Im Hintergrund solcher Wende liegen die menschlichen und politischen Erfahrungen. Dazu noch die politische gesellschaftliche Entwicklung im Westen beeinflußt ihn, der Wunsch entstand in ihm, Stellung zu beziehen und diese Stellungnahme in einer deutlicheren musikalischen Sprache zu artikulieren. Dies führte in seiner Musik zur Auflockerung strngerer Strukturen.

Hinsichtlich der Formulierung von Gegensätzen nehmen die Instrumentalkonzerte eine zentrale Stellung ein. Sie sind nicht nur biographisch wie im Gegenüber von Individuum und Gesellschaft zu entschlüsseln, wie es im *Cellokonzert* geschah, sondern sie enthalten immer auch allgemeine Erfahrungen.

Abgesehen von den Werken wie *Muak*(1978) oder *Exemplum in memoriam Kwangju*(1980) hatte er sich in den achtziger Jahren nicht nur um die Aneignung europäischer Gattungen wie Konzert und Symphonie bemüht, sondern auch um aktuellere Stoffe. Dabei hat sich allmählich auch die konzeption der Form verändert. Die Formkonzep- tion in der Auseinandersetzung mit europäischen Gattungen in Richtung auf ein Mehr an formaler Geschlossenheit modifiziert. Doch hat er die taoistische Vorstellung niemals preisgegeben.

Die Schärfen der heterophonischen Verläufe, die repetitive Gestik des Verlaufs, mikrotönigen Artikulationen usw. mögen den unvorbereiteten

Ohren als Störfaktoren wirken. Wenn man dennoch seine Musik zuhört, kann man auch etwas Erkennbares finden; sei es Zwölftöne, oder sei es altgriechische Symbolik, oder sei es koreanische Elemente usw. Wie Sparrer gesagt hat, auf Yuns Werken passieren viele Dinge gleichzeitig. “Seine Musik ist ereignisdicht wie das Leben.” Denn sein ewiges Thema ist immer das Menschenleben. Der Hörer braucht nur all diese musikalische Sprache in eigene Sprache zu übersetzen. Der Hörer wird dann zu den Schluß kommen, daß das Neue nicht ganz und gar ein Neues ist, sondern wie ein Neues wirkt. Wir müssen Yuns musikalische Sprache entdecken, um unsere Zeit richtig zu bewerten, und die Übersicht nicht zu verlieren, worauf wir zusteuern. Ein guter Kunstwerk gibt uns die Gelegenheit, über das Leben nachzudenken und zu ballancieren zwischen den extremen Gegensätzen.

K C I

◎ Schlüsselwort: Zwölftontechnik, Renaissance, pa-kua, Hauptton, Symbolik