

**Kontinuität als Schaffensprinzip.  
Über zyklische Zusammenhänge im Werk  
von Isang Yun<sup>1)</sup>**

Ilja Stephan

“Ohne Kontur wäre Musik chaotisch. Wer Kontur finden will,  
kann sie in zeitlichen Abläufen finden, aber im Moment scheint  
die Kontur immer verwischt zu sein.”<sup>2)</sup>  
- Isang Yun

Betrachtet man Isang Yuns Aussage “Ohne Kontur wäre Musik chaotisch”, so fällt zunächst auf, dass ein Begriff nicht fällt, den man als in den Kategorien der europäischen Kunstmusik geschulter und denkender Leser vor allem erwartet hätte. Yun formuliert das intellegible Prinzip seiner Musik anders, als es seine Kollegen von Bach bis Boulez vermutlich getan hätten. Es heißt gerade nicht: “Ohne Struktur wäre Musik chaotisch.” — Struktur wäre hier etwas, das den Tonsatz in jedem Moment durchdringen und in allen seinen technischen Details begründen würde. Am dichtesten formuliert ist dies wohl im Ideal der Zweiten Wiener Schule, Musik zu schreiben, in der es “keine freie Note” gibt, weil alles durch thematische oder reihentechnische Verfahren “gerechtfertigt” ist. Eben diesem Ideal

---

1) Der vorliegende Aufsatz beruht auf einem Vortrag, den der Verfasser am 2. November 2005 im Rahmen des Internationalen Symposions “Isang Yuns musikalische Welt und die ostasiatische Kultur” in Tongyeong / Südkorea gehalten hat.

2) Yun, Isang: Über meine Musik, in: Heister, Hans-Werner / Sparrer, Walter-Wolfgang (Hg.): *Der Komponist Isang Yun*, edition text + kritik, München <sup>2</sup>1997, S. 297-313, hier S. 309.

huldigt Yun nicht. Mit der analytischen Lupe gelesen, gibt es bei ihm fast nur freie Noten; analytisch verifizierbare Zusammenhänge und kompositorische Strategien dagegen fänden sich, folgt man Yun, eher in "zeitlichen Abläufen", also à la longue betrachtet, als das Produkt von Prozessen.

Ziel des vorliegenden Beitrages soll es sein, die Ausprägungen einer solchen übergeordneten, globalen Logik durch das Yunsche Œuvre als Ganzes zu verfolgen und seine konkrete kompositorische Realisierung vor allem am Beispiel der Streichquartette IV bis VI näher zu beleuchten.

### "Memory"

Im Jahr 1974 schuf Isang Yun ein Stück für drei Stimmen und Schlaginstrumente, dem er den für sein gesamtes Schaffen bedeutsamen Titel "Memory" gab. Die Wichtigkeit der Botschaft von "Memory" kontrastiert allerdings in kurioser Weise mit seiner esoterischen Hermetik. Textvorlage ist ein chinesisches Gedicht der T'ang-Zeit, dessen Inhalt sich, wie der Koreanist Dieter Eikemeier feststellt, nur demjenigen erschließt, der in der alten Schriftsprache, der Literatur und der Geschichte Chinas bestens bewandert ist.<sup>3)</sup> Zudem vertont Yun das Gedicht ohne Rücksicht auf Textverständlichkeit und in koreanischer Lautung, so dass selbst für einen Spezialisten ein Hörverständnis völlig unmöglich ist.

Bei dem Text handelt es sich um das Gedicht "Wieder in Hsiang-yang angekommen und den dahingeshiedenen Gefährten Wei Shou-p'eng beweinen". Inhalt des Gedichtes ist — nach Eikemeiers Rekonstruktion — die Trauer des Dichters Tu Mu (803-852) am Grab seines Freundes Wei Shou-p'eng. Gegenstand der Klage, die sich im Gedicht im Klang einer

3) Eikemeier, Dieter: Zum Text von Yun Isangs <Memory> für drei Stimmen mit Schlagwerk (1974), in: Sparrer, Walter-Wolfgang (Hg.): *Ssi-ol Almanach der Internationalen Isang Yun Gesellschaft 2000/01*, Berlin 2002, S. 79-100.

Mundorgel und einer Flöte ausdrückt, ist Wei Shou-p'engs Schicksal, ohne Nachkommen geblieben zu sein, also ohne jemanden, der für ihn den förmlichen Trauerdienst verrichten könnte. Wei Shou-p'engs Schicksal spiegelt der Dichter dabei in der historischen Figur des Teng Yu (gest. 326) — im Gedicht erscheint er unter seinem Mannesnamen Po-tao —, der seinen einzigen Sohn auf der Flucht vor seinen politischen Feinden verloren hatte. An beider Gräber sind keine Spuren von Schritten zu finden, es gibt niemanden, der ihrer gedenkt. Die Männer ohne direkte Nachkommen sind vergessen, die Entwicklung ist abgerissen.

Sicher hat auch Isang Yun z.B. während seiner Entführung die eigene Vergänglichkeit und Verletzbarkeit tief und schmerzhaft erfahren müssen. Doch er hat die Haftzeit überlebt, er hat Nachkommen hinterlassen; die Wahl des Textes mit einer autobiografischen Identifikation erklären zu wollen, wäre wenig plausibel — Allerdings hat Yun darauf hingewiesen, dass er als ältester Sohn nach dem Tode seines Vaters der Einzige war, der die Lage der Ahnengräber seiner Familie kannte. Die ersten Jahre nach seiner Freilassung hatte er sich offenbar noch der Illusion hingegeben, nach Korea zurückkehren zu können. Erst die Entführung Kim Dae Jungs im August 1973 überzeugte Yun davon, dass dem Regime nicht zu trauen sei und seine Emigration endgültig sein würde. Somit bestand auch keine Möglichkeit mehr, dass jemand den Trauerdienst für seine Ahnen würde verrichten können.<sup>4)</sup> Neben diesem sehr persönlichen Aspekt, den Yun wohl hinter der faktischen Unverständlichkeit des Textes von "Memory" verbirgt, dreht das Stück sich aber vor allem um die zentrale Kategorie seines Denkens: Es geht um das Bewahren eines nahtlosen (Erinnerungs-)Zusammenhanges. Die ultimative Katastrophe und der Anlass zu tiefster Trauer ist in Yuns Denken und Fühlen stets der Bruch der Kontinuität, hier also das Vergessen. Dem stellt er unter dem

---

4) Rinser, Luise / Yun, Isang: *Der verwundete Drache. Dialog über Leben und Werk des Komponisten*, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1977, hier S. 223.

Motto "Erinnerung" nicht nur dieses eine Stück, sondern sein gesamtes Werk entgegen. Yuns zentrales Anliegen als Komponist ist, die Entwicklung niemals abreißen zu lassen.

## Werkchronologie

Zu fragen wäre also, wie diese Kontinuität sich in Yuns Schaffen verwirklicht. Zu diesem Zweck ist es sinnvoll, sich zuerst einen Überblick über die Vita Yuns und die Chronologie seiner Werke zu verschaffen. Die 78 Jahre von Yuns Leben lassen sich in zwei etwa gleich lange Hälften unterteilen: seine Zeit in Korea von 1917 bis 1955 und sein Leben in Europa von 1956 bis 1995. Yun selbst hat diese Einteilung betont, indem er für sein Werkverzeichnis nur jene Stücke anerkannte, die in Europa entstanden sind (ab 1958); sein Schaffen beginnt für uns also erst mit seinem 41. Lebensjahr.

Auch die knapp vier Jahrzehnte seiner eigentlichen kompositorischen Karriere lassen sich in mehrere Abschnitte unterteilen. Die Einteilung folgt dabei tiefen biografischen Einschnitten (Entführung) bzw. markanten von Yun selbst herausgehobenen Punkten in der Entwicklung seines Œuvres (Symphonien). Die erste Periode wird man von 1958 bis 1969, dem Ende seiner Haft, ansetzen können. In diesem Zeitraum hat Yun insgesamt 22 Werke komponiert. Die zweite Periode von 1970 bis 1981 steht im Zeichen einer stilistischen Neuorientierung und der Vorbereitung des Symphonienprojekts. In diesem Zeitraum hat Yun 35 Werke komponiert. Die letzte Periode von 1982 bis 1994 wird von dem großen Symphonienprojekt eingeleitet; was die Anzahl der Werke angeht, wird sie aber von der Kammermusik dominiert. Yun hat in diesen Jahren 60 Werke geschaffen. Das heißt konkret, mehr als die Hälfte des Yunschen Œuvres (insgesamt 117 Opera) entfällt auf die letzten 14 Jahre seines Lebens. Von

seinen insgesamt 66 Kammermusikwerken sind sogar fast zwei Drittel, nämlich 41 Werke, erst in dieser letzten Schaffensperiode entstanden.

Als Eigenheit von Yuns Entwicklung ist also festzustellen, dass sein Œuvre überwiegend ein "Spätwerk" ist. Es ist das Werk eines Mannes, der auf den größten Teil seines Lebens und seiner Entwicklung bereits zurückschaut – und diese überblickt und in ihrer inneren Logik erkannt haben mag, wie es einem Jüngeren nicht möglich gewesen wäre. Es werden sich für diese eigentümliche Konzentration seiner kompositorischen Aktivität in den letzten 14 Jahren seines Lebens aber auch ganz pragmatische Gründe finden lassen: So war Yun ab 1985 seiner Verpflichtungen als Hochschullehrer ledig; und auch die Hauptzeit seines aktiven politischen Engagements scheint in die 1970er- und frühen 1980er-Jahre zu fallen. Er hatte also erst in seiner letzten Lebensphase die Zeit, sich überwiegend dem Komponieren zu widmen. Darüber hinaus werden auch wirtschaftliche Erwägungen eine Rolle gespielt haben, denn erstens können Yuns Versorgungsansprüche aus seiner Hochschultätigkeit (ordentlicher Professor von 1977-1985) nur gering gewesen sein, und zweitens hatte er sich erst in dieser Zeit die Besitzrechte an seinen Manuskripten gesichert, die zuvor noch beim Verlag lagen.<sup>5)</sup> Es ging ihm also wohl auch darum, seiner Familie einen versorgungsrelevanten Nachlass vermachen zu können.

## Zyklen und Zahlen

Zu den Asien-Klischees, die man in Europa vielfach noch pflegt, zählt, das Rationale dem europäischen Kulturkreis zuzurechen, während der Asiate an sich mehr von der Intuition geleitet sei. Dies tut sicher beiden

---

5) Persönliche Auskunft der Tochter Djong Yun und von Walter-Wolfgang Sparrer an den Verfasser.

Seiten unrecht, verkennt aber vor allem die intellektuelle Feinheit und umfassende Rationalität, die sich auch im Schaffen ostasiatischer Komponisten wie Isang Yun oder Tōru Takemitsu ausprägt. Eine zentrale Rolle spielen dabei Zahlen. Doch anders als europäische Komponisten, nutzen sowohl Yun als auch Takemitsu Zahlen und Proportionen nicht um Komplexität zu konstruieren, wie etwa serielle Komponisten es getan hätten, vielmehr dienen Zahlen hier als Mittel, einer schon vorhandenen überbordenden und verwirrenden Vielfalt ein Minimum an Kontur zu verleihen. So schreibt Takemitsu in seinem Essay "Dream and Number": "Through the absolute simplicity of numbers I want to clarify the complexities of the dream."<sup>6)</sup> Wird Komplexität in einen Fall vermessen, so wird sie im anderen Fall umrissen, Rationalität aber waltet in beidem.

Die Herausbildung von die Grenzen des einzelnen Stückes übergreifenden Zusammenhängen etwa zählt zu den besonderen Eigenheiten des Yunschen Werks. Es besteht die Tendenz, zeitlich benachbarte Stücke einer Gattung als Zusammenhang aufzufassen. Das früheste (und noch am wenigsten deutlich ausgeprägte) Beispiel hierfür dürften die vier Opern sein, die in den Jahren 1967 bis 1971 entstanden sind. (Weitere Opernpläne bestanden zwar, wurden aber nicht realisiert.) Die vier Opern hängen durch ihre zeitliche Nähe, ihre Gattung, aber auch durch ihre Sujets zusammen. Sie alle zeigen eine Welt, in der die Grenzen von Traum und Wach-Sein, von Menschen- und von Geisterreich nicht klar gezogen sind, sondern diese verschiedenen Sphären nahtlos ineinander übergehen.

Den nächsten wichtigen Werkkomplex nach den Opern bildet Yuns Kantaten-Schaffen. Das Projekt wird 1975 eröffnet mit einem Stück, das den demonstrativen Titel "An der Schwelle" trägt — das meint die Schwelle von Leben und Tod ebenso wie den Auftakt zum folgenden

---

6) Takemitsu, Tōru: "Dream and Number", in: Takemitsu, Tōru: *Confronting Silence. Selected Writings*, Fallen Leaf Press, Berkeley/California 1995, S. 97-128, hier S. 102.

Großprojekt. Die Logik, der Yun in den Chor-Kantaten folgt, besteht in einer systematischen Verschränkung ostasiatischer und europäischer Textvorlagen: „An der Schwelle“(1975) verbindet noch Gedichte von Albrecht Haushofer<sup>7)</sup> mit Bibeltexten; „Der weise Mann“(1977) verbindet Bibeltexte mit Ostasiatischem (Lao tse); „O Licht“(1980) verbindet Ostasiatisches (ein buddhistisches Gebet) mit Gedichten von Nelly Sachs, und „Der Herr ist mein Hirte“(1981) verbindet Gedichte von Nelly Sachs mit Bibeltexten. Die Kantaten leiten ihrerseits zum Symphonienprojekt hin, das in der Fünften Symphonie mit einer ausgedehnten (textlich mit den Kantaten verschränkten) Nelly-Sachs-Vertonung gipfelt.

Der größte Werkzyklus Yuns sind dann seine Symphonien, die in unmittelbarer zeitlicher Folge komponiert worden sind, und deren verbindende Logik Yun in diesem Fall durch die Satzfolge bzw. die Satzanzahl stiftet, die im Titel der Werke ausdrücklich festgelegt werden. Yun schreibt in fünf aufeinander folgenden Jahren fünf Symphonien mit einem, zwei, drei, vier bzw. fünf Sätzen: Symphonie I (1982/83; in vier Sätzen); Symphonie II (1984; in drei Sätzen); Symphonie III (1985; in einem Satz); Symphonie IV (1986; in zwei Sätzen) und Symphonie V (1987; in fünf Sätzen). Die Gesamtanordnung der 15 Sätze weist zudem eine übergeordnete Symmetrie um die zentrale, einsätzigste Dritte Symphonie herum auf, zu beiden Seiten der Symmetrieachse stehen jeweils sieben (4+3 und 2+5) Sätze. Eine strukturelle Klammer und Eigenart des Symphonienzyklus ist außerdem das Viertaktprinzip: Beginnend mit dem zweiten Satz der Ersten Symphonie unterlegt Yun den

---

7) Auf den autobiografischen Bezug, den die Moabiter Sonette des zum Tode verurteilten Albrecht Haushofer für Yun gehabt haben müssen, ist bereits verschiedentlich hingewiesen worden. Die von Yun vertonten Haushofer-Gedichte enthalten aber auch Zeilen, die eine Parallele zwischen Christentum und Buddhismus ziehen — und somit geradezu wie ein Motto zu dem synkretistischen Chorkantaten-Projekt wirken: „Die großen Feßler, die das Herz versteinen, / des Willens Lüste, wie sie Buddha nennt, / das Christentum als harte Sünden kennt.“ Zitiert nach dem Booklet der CD IYG 004, S. 11.

fünf Werken ein regelmäßiges Viertaktraster, das den Wechsel in der Instrumentation entlang von Taktanzahlen organisiert, die vier oder ein Vielfaches von vier betragen. — Ausgenommen ist hiervon nur der erste Satz der Ersten Symphonie, der nach Yuns Worten das “Chaos” schildert.

Dafür, dass Yun über diese zyklischen Zusammenhänge verschiedener Stücke einer Gattung hinaus auch sein gesamtes Schaffen planvoll angelegt hat, gibt es ebenfalls starke Indizien: So hat er etwa mit “Epilog”(1994) hinter sein Œuvre einen demonstrativen Schlusspunkt gesetzt. Zusammenfassend ließe sich also folgende These aufstellen: Spätestens seit Mitte der 1970er-Jahre ist das “Gesamtwerk” eine von Yun mit bedacht angelegte formale Kategorie seiner Musik. “Yuns gesamtes Œuvre ist ein einziger Fluss”, schreibt denn auch sein Schüler Erwin Koch-Raphael, “jede seiner Kompositionen ist ein Teil daraus, sein Komponieren ein Kontinuieren.”<sup>8)</sup>

## Konstellationen

Dieser “Fluss von Musik” folgt gewissen Regeln: So ist eine weitere wichtig Leitvorstellung Yuns das Denken in immer neuen Konstellationen, die aus einer sehr begrenzten Anzahl von Grundelementen gebildet werden. Am augenfälligsten ist dies bei der rigiden Beschränkung auf wenige Taktarten, die von den 1970er-Jahren an für alle seine Werke gilt. Die Metren korrespondieren dabei häufig mit bestimmten Charakteren und einer ebenfalls eng begrenzten Auswahl von Metronomangaben. Yuns extrem ruhige und friedvolle langsame Sätze etwa stehen meist im 6/4-Takt im Tempo Viertel = 52. Für bewegte Sätze oder Passagen unruhigen Charakters wählt er häufig einen 5/4-Takt mit Tempi zwischen

---

8) Koch-Raphael, Erwin: Berührung durch Geist: die Musik Isang Yuns, in: *ZeM Mitteilungsheft* Nr. 10 (März 1993), S. 21ff.

Viertel = 60 bis 78. Die relativ schnellsten Passagen motorischen Typs (wie das Finale der Zweiten Symphonie; Viertel = 86) stehen häufig im 4/4-Takt. Der Wechsel von Takt, Tempo und Charakter wird dabei seit den Symphonien zum wichtigsten Gliederungsmittel der Yunschen Musik. Spätestens ab der dritten Schaffensperiode kann man somit eine im Detail vielfältig variierte, im Großen und Ganzen aber konstante Typologie der musikalischen Charaktere ausmachen. Aus den immer neuen Konstellationen dieser Grundelemente gewinnt Yun seine Musik.

Dieselbe Logik, alle Fälle innerhalb einer finiten Menge von Elementen durchzudeklinieren, lässt sich auch im klanglich-instrumentatorischen Bereich aufzeigen. So weist etwa Yuns Kammermusik einen bemerkenswerten Reichtum auf, was die Erfindung und Erprobung von immer neuen Besetzungen und Instrumentalkombinationen angeht. Dieser Reichtum verdankt sich aber nicht etwa der Wahl "exotischer" Instrumente — Yun beschränkt sich mit Ausnahme des Akkordeons auf die gängigen Orchesterinstrumente —, sondern ausschließlich seiner kombinatorischen Phantasie. In den Jahren 1958 bis 1994 hat Yun 66 Kammermusikwerke geschaffen; 17 davon sind Soli; bei den verbleibenden 49 Ensemblewerken vom Duo bis zum Kammerkonzert hat Yun dabei 42 verschiedene Besetzungstypen ausprobiert. Konkret gesagt, er hat tendenziell mit jedem neuen Werk auch nach einer neuen Klang-Kombination innerhalb des Bestandes der klassischen Orchesterinstrumente gesucht.

Eine Ausnahme von diesem Prinzip, also die Wiederholung eines Besetzungstyps, bilden nur die etablierten "sakrosankten" Gattungen der Kammermusik, neben jeweils zwei Werken für Violine bzw. Flöte und Klavier, den beiden Bläser- und den zwei Klarinettenquintetten gilt dies vor allem für die vier Streichquartette.

## Der Streichquartettzyklus

Die besondere Bedeutung, die die Gattung Streichquartett für Isang Yun hatte, hat er dadurch herausgestrichen, dass er die vier von ihm als gültig anerkannten Streichquartette quasi im Nachhinein als einen Zyklus angelegt hat. Er bedient sich dabei einer ähnlichen Organisation der Satzanzahlen, wie er sie zuvor schon bei den Symphonien angewandt hatte. Es gibt vier Quartette mit jeweils einem, zwei, drei oder vier Sätzen: Streichquartett Nr. 3 (1960; drei Sätze) sowie die jeweils im Zweijahresabstand komponierten drei späten Werke, bei denen die Satzanzahl wiederum ausdrücklich im Titel vermerkt wird: Streichquartett IV (1988; in zwei Sätzen); Streichquartett V (1990; in einem Satz) Streichquartett VI (1992; in vier Sätzen). Musikalisch hat das zwölftönige Streichquartett Nr. 3 zwar mit seinen späten Schwesterwerken wenig gemein, doch ging es Yun durch eine solche Anlage seiner insgesamt vier Quartette offenbar darum, die ideelle Einheit seines Œuvres zu unterstreichen. Die drei späten Quartette IV bis VI sind darüber hinaus aber auch in einen musikalischen Entwicklungszusammenhang eingebunden. Jedes der Quartette teilt mit seinem Vorgänger jeweils eine wichtige Gemeinsamkeit, so dass man die Folge der drei Werke als eine Art Prozess verstehen kann.

Das gemeinsame Formprinzip der Quartette IV und V ist der regelmäßige Wechsel von vier- und zweistimmigen Passagen. Bis auf die langsamen Teile am Ende beider Stücke — die sich in Charakter, Tempo und Klang deutlich ähneln (Tempo: Viertel = 52; Metrum 6/4; Klangfarbe: *con sordino*) —, gilt für beide Quartette außerdem das Viertaktprinzip, das schon den vorangegangenen Symphonienzyklus geprägt hatte — Auch hierin wahrt Yun also Kontinuität. Der Wechsel von der Vier- zur Zweistimmigkeit wird im Quartett IV tendenziell und im Quartett V streng entlang von Taktanzahlen geordnet, die vier oder ein Vielfaches von vier

betragen.<sup>9)</sup> Die beiden Quartette sind einander in ihrem Formprinzip und in ihrer formalen Zweiteilung mit einem ausgedehnten schnelleren und einem abschließenden langsamen Teil also so ähnlich, dass man sie geradezu als Varianten voneinander ansehen könnte — mit dem rein äußerlichen Unterschied, dass die zwei Formteile im Quartett IV noch als selbstständige Sätze ausgewiesen sind.<sup>10)</sup>

Streichquartett IV in zwei Sätzen (1988)			Streichquartett V in einem Satz (1990)			
V. = 66	4/4	T. 1 - 12	Vla. + Vcl.	V. = 60	5/4	T. 1 - 16
I		T. 13 - 16		T. 17 - 24	Vla.+Vcl./Viol. I+II	
		T. 17 - 28		T. 25 - 52		
		T. 29 - 31	Viol. I + II*	T. 53 - 56	Viol. I + Vcl.	
		T. 32 - 33	*	T. 57 - 72		
		T. 34 - 35	Vla. + Vcl.*	T. 73 - 76	Vla. + Vcl.	
		T. 36 - 38	*	T. 77 - 88		
	5/4	T. 39 - 50	.....	.....	.....	
		T. 51 - 54	Vla. + Vcl	V. = 68	4/4	T. 89 - 96
		T. 55 - 69		T. 97 - 100	Viol. I + Vla.	
		T. 70 - 73	Viol. I + II	T. 101 - 112		
		T. 74 - 89	Viol. I + Vcl.	V. = 60	T. 112 - 116	Viol. I + II (ricochet)
		T. 90 - 93		V. = 68	T. 117 - 136	
		T. 94 - 97		T. 137 - 140	Vla. + Vcl. (pizzicato)	
V. = 60		T. 98 - 109		5/4	T. 141 - 152	
V. = 66		T. 110 - 112	Viol. I + Vla*	3/4	T. 153 - 156	Viol. I + II
	4/4	T. 113 - 124		4/4	T. 157 - 160	
		T. 125 - 128	Viol. I + Vla	.....	.....	.....
		T. 129 - 143		V. = 52	6/4	T. 161 - 176
		T. 144 - 148	Viol. I + II	T. 177 - 181		(con sord.)
		T. 149 - 164		T. 182 - 196	Vla. + Vcl.*	
		T. 165 - 167	Viol. I + II			
V. = 54		T. 168 - 175				
V. = 52	6/4	T. 1 - 80	(con sord.)			
II						

- 9) In den nachstehenden Formübersichten sind solche Abschnitte, deren Taktanzahlen nicht vier oder ein Vielfaches von vier betragen, mit einem Asterix gekennzeichnet; die Grenzen zwischen zwei Sätzen sind durch einen waagerechten durchgezogenen Strich gekennzeichnet; klar eigenständige Abschnitte, die Yun aber nicht als selbstständige Sätze ausgewiesen hat, werden durch eine gepunktete Linie angedeutet.
- 10) Ähnlich bestimmt auch Walter-Wolfgang Sparrer in der bisher einzigen Studie zu den Streichquartetten das Verhältnis der Quartette IV und V: "Yun variiert und verdichtet hier [im Quartett V; IS] die Satzfolge seines Streichquartetts IV (1988). Auch behält er das formale Merkmal der im Partiturbild mehrfach — achtmal im ersten Teil und einmal im zweiten Teil heraustretenden Duoformationen bei." Sparrer, Walter-Wolfgang: Identität und Wandel. Zu den Streichquartetten III-VI, in: Bergmeier, Hinrich (Hg.): *Isang Yun. Festschrift zum 75. Geburtstag*, Bote & Bock, Berlin 1992, S. 28-57, hier S. 44.

Ein ähnlicher Kunstgriff verbindet auch die Quartette V und VI. Das verbindende Element ist in diesem Fall der analoge Wechsel der Satzcharaktere: Beide Quartette werden von einer Passage im Tempo Viertel = 60 im 5/4-Takt eröffnet; es folgt in beiden Quartetten ein schnellerer Abschnitt im Tempo Viertel = 68 im 4/4-Takt, und an dritter Stelle steht der schon bekannte Adagiotypus im Tempo Viertel = 52, im 6/4-Metrum und mit der Klangfarbe “con sordino” (ab Takt 30). Der Abfolge ihrer musikalischen Charaktere nach sind die beiden Werke bis hierin also weitgehend deckungsgleich — mit dem rein äußerlichen Unterschied, dass die einzelnen Abschnitte im Quartett VI als selbstständige Sätze ausgewiesen sind. Die mehrsätzig Anlage schält sich sozusagen aus dem heraus, was an formaler Differenzierung im Vorgängerwerk bereits keimhaft angelegt war.

Streichquartett V in einem Satz (1990)			Streichquartett VI in vier Sätzen (1992)			
V. = 60	5/4	T. 1 - 16 T. 17 - 24 T. 25 - 52 T. 53 - 56 T. 57 - 72 T. 73 - 76 T. 77 - 88	Vla.+Vcl./ Viol. I+II  Viol. I + Vcl.  Vla. + Vcl.	V. = 60	5/4	T. 1 - 60
V. = 68	4/4	T. 89 - 96 T. 97 - 100 T. 101 - 112	Viol. I + Vla.	V. = 68	4/4	T. 1 - 24 (Scherzo I) II Giocoso
V. = 60		T. 112 - 116	Viol. I + II (ricochet)	V. = 60	6/4	T. 25 - 44 (Trio)
V. = 68		T. 117 - 136	Vla. + Vcl. (pizzicato)	V. = 68	4/4	T. 48 - 48 T. 49 - 60 (Schz. II)
	5/4	T. 137 - 140	Viol. I + II	V. = 60		T. 61 - 72
	3/4	T. 141 - 152				
	4/4	T. 153 - 156 T. 157 - 160				
V. = 52	6/4	T. 161 - 176 T. 177 - 181 T. 182 - 196	(con sord.) Vla. + Vcl.*	V. = 52	6/4	T. 1 - 72 III Lamentoso (ab T. 30 con sord.)
				V. = 76	4/4	T. 1 - 48
				IV Animato		
				V. = 60		T. 49 - 68 (gis)
				V. = 46	6/4	T. 69 - 72
				V. = 76	4/4	T. 73 - 80 (a <sup>5</sup> )

Als neues Element, das in keinem seiner Vorgänger ein Vorbild hat, kommt im Quartett VI der vierte Satz hinzu. Vorbild für das Streichquartett VI ist offenbar das klassische Modell der Viersätzigkeit mit

den traditionellen Satzcharakteren. Der zweite Satz etwa ist unverkennbar als Scherzo angelegt. Dieser Rückgriff auf die klassische europäische Tradition, die somit als Konsequenz einer inneren Entwicklung der drei späten Quartette erscheint, wird unterstrichen durch die Wiedereinführung italienischer Vortragsanweisungen (z.B. "Lamentoso"), die Yun eigentlich bereits in den 1970er-Jahren durch objektive Metronomzahlen ersetzt hatte. Als krönenden Abschluss des Quartettzyklus führt Yun im vierten Satz des Quartetts VI zudem eine der wichtigsten Figuren seiner Tonrede ein: Ab dem Takt 49 versammeln sich alle vier Stimmen auf einer Oktave über dem aufwärts strebenden Leitton *gis*. Dessen Spannung löst sich erst auf dem letzten Viertel des Satzes in einen Schlussklang unter dem Spitzenton *a<sup>3</sup>* — Yuns Tonsymbol für das Absolute — auf.

Bemerkenswert an der Disposition der beiden Quartette IV und V ist, dass Yun das Prinzip, die Klangkombination entlang eines Viertaktrasters zu wechseln aus dem vorangegangenen Symphonienzyklus beibehält. Dort hatte ihm ein komplettes Symphonieorchester, gegliedert in die Gruppen Streicher, Holz- und Blechbläser sowie Schlagzeug, zur Verfügung gestanden, um im regelmäßigen Wechsel neue Klangkombinationen hervorzubringen. Bei den Quartetten aber steht ihm nur ein homogenes Streicherensemble zu Verfügung. Yun löst dieses Problem, indem er für die Streichquartette IV und V eine eigenwillige, in der Geschichte der Gattung wohl singuläre Klangkonzeption entwirft: Es handelt sich bei den beiden Stücken auf weiten Strecken weniger um Quartette im eigentlichen Sinn als um heterophone Duos. Yun arbeitet häufig mit der Koppelung zweier Stimmen zu einem Stimmenpaar, das sich wie eine in sich komplexe Stimme ausnimmt. In den vierstimmigen Passagen kann er dann zwei solcher Duos verbinden, wobei meist zwei der Stimmen zu einem heterophonen Duett verschränkt sind, während das andere Stimmenpaar rhythmisch homophone Akzente dazu setzt. Durch eine solche Anlage ergeben sich wechselnde Klangkonstellationen, wie z.B. I.+II Violine /

Viola+Cello oder I. Violine+Cello / II. Violine+Viola etc.

Streichquartett IV in zwei Sätzen (1988), T. 36-38

In den zweistimmigen Einschüben spielt er die möglichen Instrumenten-Kombinationen (2 Violinen, Violine+Viola, Violine+Cello, Viola+Cello) sogar konsequent durch. Nachdem jede Duokombination mindestens zweimal aufgetreten ist, führt Yun die klanglich Abwechslung durch spezielle Spieltechniken herbei: So sind das fünfte und sechste Duo im Quartett V durchweg pizzicato bzw. ricochet zu spielen. Das konstellative Musikdenken, das für die Instrumentation der Symphonien ebenso bestimmend war wie für die Suche nach immer neuen Klangkombinationen auf dem Feld der Kammermusik, prägt also auch die wechselnde Zusammensetzung des Streichquartettklanges. — Weniger rigoros ist dagegen das Quartett VI, in dem das Viertaktprinzip keine Gültigkeit mehr besitzt, und das sich, entsprechend der Rückkehr zum klassisch-romantischen Modell auf der formalen Ebene, im letzten Satz der Vorstellung eines Dialoges vierer selbstständiger Stimmen annähert. Vorläufiger Endpunkt der Entwicklung ist hier also die demonstrative Erinnerung an die Tradition der ehrwürdigen Gattung Streichquartett.

## Deutungen

Die obigen Ausführungen ließen sich wie folgt zusammenfassen: Ähnlich wie die einzelnen Gesten in seiner Musik hängen auch die Stücke von Yuns Œuvre in einer nahtlosen Abfolge selbstständiger Momente zusammen. Im zeitlichen Ablauf, also im Durchgang durch die vier Jahrzehnte seines kompositorischen Schaffens, zeichnen sich dabei die planvoll organisierten Konturen eines Gesamtwerkes deutlich ab. Das Œuvre stellt sich als ein nach bestimmten Leitvorstellungen entworfener kontinuierlicher Entwicklungszusammenhang dar.

Die Interpretationen dieses Befundes können in verschiedene Richtungen weisen: Man kann seine über mehrere Jahrzehnte hinweg Kontinuität stiftende Arbeitsweise mit Yuns ostasiatisch geprägter geistiger Welt erklären, z.B. mit der Idee des "Klangstroms", aus dem jedes Stück nur ein Ausschnitt sei, wie es sein Schüler Erwin Koch-Raphael getan hat. Auch Yuns konfuzianisch geprägtes Ethos kann als Erklärung für die zentrale Rolle, die gerade die Erinnerung in seinem Denken und Fühlen spielt herangezogen werden. Dass der größte Teil seines Werkes erst im fortgeschrittenen Alter und quasi im Rückblick komponiert worden ist, wäre ebenfalls ein möglicher Erklärungsansatz für das ungewöhnlich Maß an Planung, das Yun in der Abfolge seiner Werke erkennen lässt. Der Quartettzyklus, der — gegen Ende seines Lebens komponiert —, bewusst das "Frühwerk" aus dem Jahr 1960 mit einbindet, wäre hierfür ein gutes Beispiel.

Ebenso berechtigt erscheint allerdings auch eine Erklärung, die Yun in den Kontext der europäischen Musikentwicklung stellt. In der Geschichte des Komponierens in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts sind weite Zeitstrecken überspannende Projekte, wie Yun eines entworfen hat, als Denkmodell und Ideal intensiv diskutiert worden. Hier wäre etwa an das Credo von Karlheinz Stockhausen zu denken:

“Meine Idealvorstellung ist jetzt, dass ich als Komponist noch einmal neu anfangen dürfte; dann würde ich vom ersten Tag an ein einziges Werk konzipieren und komponieren. (...) So, glaube ich, könnte eine ganz andere Konzeption von Komponieren entstehen in einer Zukunft, in der ein Komponist ein Lebenswerk komponiert.”<sup>11)</sup>

Yun hat 1958 “neu angefangen” und sich dem Ideal eines “Lebenswerkes” so weit genähert, wie das Denken in den Kategorien und Gattungen der europäischen Konzertmusik und die Rücksicht auf die bestehenden Möglichkeiten und Verhältnisse des Musikbetriebes es irgend gestatteten.

Blickt man auf die Schaffensstrategien zahlreicher Vertreter der europäischen Avantgarde, lassen sich (im Detail sehr verschiedene) Ansätze zu verwandten Konzeptionen konstatieren die nicht immer gleich auf ein komplettes Lebenswerk, wohl aber auf sehr weite Zeiträume und zahlreiche Einzel-Stücke übergreifende Zusammenhänge hinauslaufen. Ein Komponist wie György Kurtág etwa hat, beginnend mit den Nukleus des ersten Akkordes seines Opus 1, ein weit gespanntes Netz aus Stücken komponiert, die durch Ableitungen und Neufassungen auseinander hervorgehen und untereinander zusammenhängen. Zitate und Rückgriffe auf Historisches binden Kurtágs Projekt zudem in den Kontext der europäischen Musikgeschichte ein. Ähnliches gilt für das von Hans Werner Henze intensiv betriebene Parodieverfahren, das zu einem Werkverzeichnis letzter Hand geführt hat, bei dem hinter nahezu jedem Eintrag mindestens ein Verweis “siehe auch” steht. Wolfgang Rihm dagegen neigt, wie Yun, zu einer Kompositionsweise, in der jeder Moment zum Ausgangspunkt für den folgenden wird. So entstehen mitunter Folgen

---

11) Stockhausen, Karlheinz: Ein Lebenswerk, in: Stockhausen, Karlheinz: *Text zur Musik* Band 9 1984-1991, Stockhausen-Verlag, Kürten 1998, S. 35-50, hier S. 48/49.

von Stücken, die aufeinander aufbauen wie etwa das riesige Projekt der fünfteiligen “Symphonie fleuve”.<sup>12)</sup> Krzysztof Penderecki dagegen betreibt seit Anfang der 1980er-Jahre ein groß angelegtes Symphonienprojekt, dessen äußerer Umriss mit der vorher festgelegten Anzahl von neun Symphonien bereits feststeht, und an denen er — ohne dabei noch auf die ‘korrekte’ Reihenfolge zu achten — komponiert, als wären sie “ein Stück”. In solchen Zusammenhängen betrachtet, wäre Yuns Schaffensstrategie eine Konsequenz der inneren Entwicklung der europäischen Kunstmusik bis zum heutigen Tag.

© Schlüsselwort: Isang Yun, Streichquartette, Memory, Lebenswerk, Chronologie

---

12) Ein signifikanter Unterschied zu Yuns Art, Zusammenhänge zu stiften, ist, dass z.B. bei Kurtág, Henze, Rihm u.a. die Verbindungen der Stücke stets auf Substanzgemeinschaft, also auf der Übernahme konkreter Reihen, Themen, Passagen etc. beruhen. Yun dagegen stellt die Einheit seines Œuvres nicht durch intertextuelle Bezüge her — Selbstzitate hat bei ihm bisher noch niemand nachgewiesen —, sondern dadurch, dass er mehrere Stücke z.B. durch die Satzanzahlen oder durch aufeinander bezogene Formverläufe zu einer übergeordneten Einheit integriert.

## 창작 원리로서의 연속성.

### 윤이상 작품에 나타난 순환적 연관관계에 대하여<sup>1)</sup>

일리아 슈테판 (송화숙 옮김)

“윤곽이 없다면 음악은 혼돈에 빠질 것이다. 윤곽을 찾고자 하는 이는 이를 시간적 흐름들 속에서 발견할 수 있을 것이다. 그러나 순간 속에서 그 윤곽은 항상 불명확하게 보인다.”<sup>2)</sup>  
- 윤이상

“윤곽(*Kontur*)이 없다면 음악은 혼돈에 빠질 것이다”라는 윤이상의 언급을 자세히 들여다보면, 서구 예술음악의 카테고리에 익숙하거나 이를 떠올리는 독자들이 가장 기대할 만한 개념 하나가 빠진 것이 아닌가 하는 생각이 들 것이다. 윤이상은 자신의 지적인 음악 원리를, 바흐에서 불레즈에 이르는 그의 음악적 동료들이 했을 법한 방식과는 다른 방식으로 표현했다. 즉 “구조(*Struktur*)가 없다면 음악은 혼돈에 빠질 것이다”라고 표현하지 않았던 것이다. 여기서 구조란 모든 순간에 있어서 음악적 문법을 관통하고 그 모든 기술적 세부를 근거지우는 어떤 것이라 할 수 있을 것이다. 이것이 가장 조밀하게 구현된 것은, 음악을 씌어 있어 어떤 음도 자유롭지 않다는 — 왜냐하면 모든 음들이 주제적 혹은 음렬기법적인 방식을 통해 ‘정당화’되기 때문에 — 제 2차 비인학파의 이

1) 이 글은 2005년 11월 2일 통영에서 개최되었던 “윤이상의 창작세계와 동아시아 문화”라는 윤이상 타계 10주년 기념 국제 심포지엄에서 필자가 발표했던 발제문을 기초로 하고 있다.

2) Yun, Isang, “Über meine Musik”, in: H.-W. Heister / W.-W. Sparrer, *Der Komponist Isang Yun*, edition text + kritik, München <sup>1</sup>1997, 297-313 쪽, 인용문은 309쪽 참조.

상(理想)에서라고 할 수 있다. 물론 윤이상은 이러한 이상을 신봉하지 않았다. 분석이라는 돋보기를 들고 살펴보면, 그의 음악에서는 거의 모든 음들이 자유롭다. 분석적으로 검증 가능한 연관관계들과 작곡 전략들은, 그의 작품들을 “시간적 흐름들” 속에서, 말하자면 그의 작품들을 과정들의 생산으로써 파악하고 이를 장기적인 안목으로 관찰했을 때 발견될 수 있다.

이 논문의 목적은, 하나의 전체로서 구현되는 윤이상 작품전반을 통해 드러나는 통합적 논리를 추적하고, 그의 구체적인 작곡 실현화를 무엇보다 현악사중주 IV번에서부터 VI까지의 예를 통해 보다 자세하게 조명해보고자 하는 것이다.

## “기억”

1974년 윤이상은 세 성부와 타악기를 위한 작품을 완성하고 여기에 그의 모든 창작에 있어서 의미심장한 뜻을 지닌 “기억(Memory)”이라는 제목을 붙였다. “기억”이 전달하는 의미의 중요성은 물론 그의 비교(秘敎)적인 애매모호성(esoterische Hermetik)과 묘한 대조를 이룬다. 이 곡의 가사 원문은 중국 당나라(唐) 시대의 한시로, 한국학 학자 디터 아이케마이어가 지적인 바처럼, 이 시의 내용은 중국 고어, 문학, 역사에 정통한 사람만이 추론해 낼 수 있다.<sup>3)</sup> 더구나 윤이상은 이 시에 가사이해에 대한 고려 없이 한국어 발음으로 곡을 붙여서 전문가조차 듣고 이해하기란 완전히 불가능하다고 할 수 있다.

이 곡의 가사는 “다시 상양에 당도하여 헤어진 친구 웨이 씨우평을

---

3) Eikemeier, Dieter: Zum Text von Yun Isangs ‘Memory’ für drei Stimmen mit Schlagwerk (1974), in: Sparrer, Walter-Wolfgang (Hg.): *Ssi-ol Almanach der Internationalen Isang Yun Gesellschaft 2000/01*, Berlin 2002, 79-100 쪽.

슬퍼한다”라는 내용의 시구다. 아이케마이어의 재구성에 따르자면, 이 시의 내용은 시인 두무(杜牧)가 친구 웨이 씨우핑의 무덤에서 슬퍼하는 것이다. 시인이 애통해하는 것—시에서는 목적(牧笛)과 피리 음향으로 표현된다—은 자손 없이 살았어야만 했던 웨이 씨우핑의 운명, 즉 그를 위해 제사를 지낼 누구도 없는 그의 운명이었다. 시인은 여기서 웨이 씨우핑의 운명을 텅유(? -326)라는 역사적 인물—시에서 그는 포 타오라는 이름으로 등장하는데, 그는 자신의 정적들에게 쫓겨 도망 다니는 와중 하나뿐인 아들을 잃게 된다—을 통해 드러낸다. 이들의 무덤가에는 그 어떤 이가 다녀간 흔적도 없었고, 이는 곧 누구도 그들을 생각하는 이가 없다는 것이다. 후손 없는 사람들은 잊혀 졌으며 발전은 끊어져 버렸다.

윤이상 역시 예를 들면 납치사건을 통해 자신 인생의 덧없음과 상처를 깊숙하고도 고통스럽게 경험해야만 했다. 그러나 그는 감금의 시간에서 살아남았으며 또 자손도 남겼다. 그러므로 텍스트의 선택을 그의 자서전적 경험과 동일시하여 설명하려는 것은 수궁하기 어렵다. 그렇지만 윤이상 자신이 설명하듯, 그는 아버지가 돌아가신 후 장남으로서 유일하게 선조들의 묘소 위치를 아는 사람이었고, 그가 망명한 뒤 더 이상 집안의 제사는 불가능해졌다. 감금에서 풀려난 뒤 처음 몇 해 동안 윤이상은 다시 한국으로 돌아갈 수 있으리라는 기대를 가지고 있었다. 1973년 8월 김대중 납치사건 이후에야 윤이상은 당시의 정부를 더 이상 믿어서는 안 된다는 것과 자신의 망명이 불가피하다는 사실을 받아들였다.<sup>4)</sup> 이로써 더 이상 누구도 윤이상의 조상들을 위해 제례를 지낼 수 없게 된 것이다.

윤이상이 “기억”이라는 사실상 이해 불가능한 가사 뒤편에 숨겨놓은 이러한 개인적 측면을 주변적인 것으로 치더라도, 이 작품은 무엇보다

4) Rinser, Luise/Yun, Isang: *Der verwundete Drache. Dialog über Leben und Werk des Komponisten*, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1977, 223쪽.

그의 사고에 있어 가장 중심적인 카테고리 주위를 선회하고 있다. 이는 끊임없이 이어지는 (기억의) 연관관계를 지켜내는 것에 관한 것이다. 그의 사고와 감정에 있어서 최악의 재앙이자 깊은 애통은 연속성의 단절, 여기서는 즉 잊혀짐이다. 그는 “기억”이라는 모토 아래, 이 한 작품에서 뿐만 아니라 자신의 전체 작곡을 통해, 이러한 단절에 저항하고 있다. 작곡가로서의 윤이상에 가장 중심적인 관심은, 어떠한 경우에도 발전이 끊어지지 않도록 하는 것이다.

## 작품연대기

문제는 어떻게 이러한 연속성이 윤이상의 작품 속에서 실현되는가 하는 점이다. 이를 위해서는 먼저 윤이상의 삶과 그의 작품 연대기를 개관해볼 필요가 있다. 칠십팔 년이라는 윤이상의 생애는 거의 똑같은 길이의 두 시기로 나누어지는데, 1917년부터 1955년까지 한국에서의 시기와 1956년부터 1995년까지 유럽에서의 시기가 그것이다. 윤이상 자신도 이러한 구분을 강조했는데, 그는 유럽에서 작곡된 1958년부터의 작품들만을 자신의 작품목록으로 인정했다. 그러니까 그의 창작은 그가 41세가 되어서야 시작된 셈이다.

윤이상의 40년가량 되는 고유의 작곡경력 역시 여러 단위로 나눌 수 있다. 이 구분은 그의 삶에 깊은 상흔을 남긴 ‘납치사건’, 그리고 윤이상이 스스로 강조하듯 그의 전체 작품 발전과정에 있어서 획기적이라 할 수 있는 지점인 ‘교향곡’에 의한 것이다. 첫 시기는 1958년부터 1969년까지 즉 그가 감금에서 풀려난 시기다. 이 시기 윤이상은 총 22개의 작품을 작곡했다. 둘째 시기는 1970년부터 1981년까지로, 음악양식 면에 있어서 새로운 방향설정, 그리고 교향곡 프로젝트를 준비하는 흔적이 보인다. 이 시기 윤이상은 35개의 작품을 작곡했다. 마지막 시기는

1982년부터 1994년까지로, 물론 작품 수에 있어서는 실내악곡이 주도적이긴 하지만, 이 시기에 대규모 교향곡 프로젝트가 실행되었다. 윤이상은 이 시기 60개의 작품을 만들어냈다. 구체적으로 말하자면 이는 윤이상 작품 전체(총 117 작품번호) 중 반 이상이 그의 삶의 마지막 14년 동안에 완성되었다는 뜻이며, 윤이상의 66개 실내악 작품 중 2/3, 즉 41개의 작품이 바로 이 마지막 창작 시기에서야 이루어졌다는 말이기도 하다.

윤이상의 음악적 발전의 특징을 간단하게 정리하자면, 그의 작품전체 중 “후기작”이 압도적으로 많다는 것이다. 이는 이미 자신의 삶과 자신의 발전과정에서의 많은 부분을 돌이켜보고, 이를 조망하며, 또한 이를 자신의 내적 논리 안에서 인식할 수 있던, 그래서 젊은 시기에는 가능하지 않을 법한, 한 인간의 작품인 것이다. 생애의 마지막 14년 동안에 작곡활동이 집중된 것에는 물론 또 다른 실제적 이유들도 있다. 1985년부터 윤이상이 대학교수직에서 물러나게 된 점, 그리고 그의 활발한 정치참여가 주로 70년대에서부터 80년대 초반에 집중되어 있다는 점 등이 그것이다. 말하자면 윤이상은 이 시기에 이르러서야 작곡에 주력할 수 있는 시간을 갖게 되었다. 여기에 경제적인 여건 또한 고려할 수 있을 것인데, 첫째 윤이상이 교수직 활동(정교수 1977- 1985)을 통해 받게 되는 연금이 그다지 충분한 것이 아니었고, 둘째 이전까지 출판사가 가지고 있던 악보 저작권이 이 시기 처음으로 윤이상에게로 넘어오게 되었다는 것이다.<sup>5)</sup> 이는 그에게 있어 자신의 가족들에게 생계에 관련된 유산을 남겨줄 수 있는가 하는 문제에 관한 것이었다.

## 연작 그리고 수

5) 이는 윤이상의 딸인 윤정과 Walter-Wolfgang Sparrer로부터 필자가 개인적으로 얻어낸 정보이다.

‘합리적인 것은 유럽 문화권에 속하는 것이고, 동양인들은 보다 직관적인 것을 따른다’라는 생각은 — 물론 유럽에서도 역시 상당 부분 통용되는 것이긴 하지만 — 아시아적인 진부한 상투구에 속하는 것 중 하나다. 이러한 사고방식은 양쪽 편에게 모두 정당하지 않은 것이고, 특히 윤이상이나 도루 타케미츠 같은 동아시아 작곡가들의 작품에서 드러나는 지적 정밀함과 광범위한 합리성을 부인하게 만든다. 여기서 숫자는 핵심적 역할을 담당한다. 유럽 작곡가들과는 달리 윤이상은(타케미츠도 역시), 음렬음악 작곡가들이 그러하던 것처럼, 복잡함을 고안해내기 위해 숫자와 비율을 사용한 것이 아니다. 여기서 숫자는 지나치게 과도하여 서로 뒤얽혀 들어가 있는 다양성에 윤곽에 대한 최소한도를 부여하는 수단으로서 기능한다. 타케미츠는 자신의 에세이 ‘꿈과 수’에서 다음과 같이 서술한다. “나는 숫자가 가지는 절대적 단순성을 가지고 꿈의 복잡성을 명확히 하고자 한다.”<sup>6)</sup> 어떤 경우 복잡성이 과도하게 그려지면, 또 다른 경우 복잡성은 대략적으로 그려지고, 이 둘을 모두 관장하는 것은 합리성이다.

개별 작품들의 경계들을 넘어서는 연관관계들을 형성해내는 것은 윤이상 작품의 특징이다. 시간적으로 인접해 만들어진 같은 장르의 작품들을 연관관계로서 파악할 수 있는 경향이 있다. 가장 초기의 예(그렇기 때문에 가장 불명확하게 드러나지만)로 1967년부터 1971년 사이 만들어진 네 개의 오페라를 들 수 있을 것이다(물론 계속해서 오페라 작곡을 계획하긴 했지만 실현되지 않았다). 이 네 개의 오페라는 시간적 인접성에서, 동일한 장르라는 점에서, 그리고 소재적인 측면에서 서로 연관되어 있다. 이들은 모두 어떤 세계, 즉 꿈/현실(깨어 있음)이나 인간계/영혼계들의 경계가 명확히 구분되는 것이 아니라, 이들 상이한 영역

6) Takemitsu, Toru: “Dream and Number”, in: Takemitsu, Toru: *Confronting Silence. Selected Writings*, Fallen Leaf Press, Berkeley/California 1995, 97-128쪽, 인용문은 102쪽 참조.

들이 끊어짐 없이 서로 이어지는, 그러한 세계를 보인다.

오페라 다음에 오는 중요한 작품체로 윤이상의 칸타타를 들 수 있다. 이 계획은 1975년 <사선에서>라는 시사적 제목의 작품으로부터 시작되었다 — 이는 삶과 죽음의 경계라는 뜻뿐만 아니라 다음으로 이어지는 거대계획의 서막이 열려졌음을 뜻하기도 한다. 윤이상이 합창칸타타에서 따르고 있는 논리는, 동아시아적인 텍스트와 유럽적인 텍스트를 서로 체계적으로 이어 맞추어나가는 것이다. <사선에서>(1975)는 알브레히트 하우스호퍼의 시<sup>7)</sup>와 성경텍스트를 연결하고, <현자>(1977)는 성경과 동아시아(노자) 텍스트를, <오 빛이여>(1980)는 동아시아적 텍스트(불경)와 넬리 작스의 시를, <주는 나의 목자>(1981)는 넬리 작스의 시와 성경텍스트를 연결한다. 칸타타는 바로 교향곡 프로젝트로 연결되며, 이는 5번 교향곡에서 나타난 ‘확대된 넬리 작스 음악화’—가사에 있어서 칸타타들을 이어 맞춘—에서 그 정점을 이룬다.

윤이상의 가장 큰 연작은 다음에 이어지는 교향곡인데, 이들은 시간적으로 아주 근접된 순서로 작곡되었다. 여기에서 윤이상은 악장 순서 및 악장 수를 통해 이들을 연결하는 논리를 펼쳐나가고 있으며 이는 무엇보다 작품 타이틀에 정확히 드러나고 있다. 윤이상은 5년 동안 각각 1, 2, 3, 4, 5악장으로 된 다섯 개의 교향곡을 작곡한다: 4개의 악장으로 구성된 교향곡 1번(1982/83), 3개의 악장으로 이루어진 교향곡 2번(1984), 단 악장 형식의 교향곡 3번(1985), 2개 악장으로 이루어진 교향곡 4번(1986), 5개 악장으로 구성된 교향곡 5번(1987). 이 열다섯 악장

7) 윤이상의 자서전에 따르면, 사형선고를 받았던 알브레히트 하우스호퍼의 시 모아비트의 소네트(Moabiter Sonette)에 음악을 붙일 것이라는 내용이 이미 여러 차례 언급되어 있었다. 그러나 윤이상이 음화시킨 하우스호퍼의 시는 기독교와 불교를 나란히 담고 있는 구절 —“Die großen Feßler, die das Herz versteinen, / des Willens Lüste, wie sie Buddha nennt, / das Christentum als harte Sünden kennt. 마음을 돌처럼 굳게 만드는 가장 큰 사슬은 / 부처가 말씀하시길 쾌락을 향한 욕망이며 / 기독교는 이를 엄한 죄악이라 한다”—이 포함되어 있고, 그래서 일종의 모토처럼 종교통합적인 합창칸타타 기획에 영향을 끼칠 수 있었다. 인용문은 CD IYG004의 해설집 11쪽 참조

의 전체 순서는 단악장 형식의 3번 교향곡을 중심으로 좌우대칭을 이루고 있어 이 대칭축의 양쪽에 각각 7개의 악장(4+3 그리고 2+5)이 배치되어 있다. 교향곡 연작의 또 다른 구조적 특징은 바로 ‘네 마디 원칙’이다. 1번 교향곡의 2악장을 시작으로 윤이상은 다섯 개의 교향곡에서 모두 규칙적인 네 마디 틀을 사용하고 있으며, 이는 마디 수—4 혹은 4의 배수—를 따라 이루어지고 있는 악기편성 교체를 구성해나가는 원리이다. 단 하나의 예외라 할 수 있는 1번 교향곡의 1악장을 윤이상은 ‘카오스’라고 서술하고 있다.

윤이상이 한 장르 내에서 여러 작품들 간의 순환적 연관관계들을 넘어서 이를 자신의 전체 창작에도 계획적으로 구사하고 있다는 것을 입증해주는 강력한 간접 증거들도 있다. 그는 자신의 마지막 곡으로 <에필로그>(1994)를 작곡함으로써 명확한 종결점을 만들어냈다. 이를 요약하자면 다음과 같은 테제가 성립될 수 있다. 적어도 70년대 중반 이후부터 윤이상의 “전체 작품”은 그 자신에 의해 숙고되어 구상된 윤이상 음악의 형식적 카테고리다. 그래서 그의 제자 에르빈 코흐-라파엘 역시 다음과 같이 말한다. “윤이상의 전체 작품은 하나의 강이다. 그의 모든 음악은 그로부터 흘러나온 한 부분이며 그의 작곡은 연속(ein Kontinuieren)이다.”<sup>8)</sup>

## 배치

이러한 “음악의 강”은 확실한 규칙을 따르고 있다. 윤이상에게 중요한 또 다른 주요표상(Leitvorstellung)은 항상 새로운 배치 속에서의 사고다. 이러한 배치들은 극히 제한된 기본요소로 구성되어 있다. 가장 눈

8) Koch-Raphael, Erwin, “Berührung durch Geist: die Musik Isang Yuns”, in: ZeM Mitteilungsheft Nr. 10 (März 1993), 21쪽 이하 참조.

에 띄는 것은 박자 종류를 엄격하게 제한한다는 점인데, 이는 1970년대 부터 모든 윤이상의 작품에 적용된다. 박자는 특정한 음악성격과 상응하며, 역시 극히 제한되어 있는 메트로놈 속도의 선택과도 상응한다. 조용하고 평화롭고 느린 악장들은 대체로  $6/4$   $q = 52$ 를 유지하고 있다. 동적인 악장이나 움직임이 잦은 부분에서 윤이상은 흔히  $5/4$   $q = 60-78$  정도의 템포를 선택한다. 보다 빠르고 역동적인 유형의 부분들(2번 교향곡의 피날레  $q = 86$ )에서는 자주  $4/4$ 를 사용한다. 박자, 템포, 성격의 교체는 교향곡 이후 윤이상 음악에 있어서 가장 중요한 구성수단이다. 그의 셋째 창작 시기부터 우리는 세부 속에서 다양하게 변화되며 전체 속에서는 지속적으로 흐르는 윤이상의 음악적 특성의 유형을 찾아낼 수 있게 된다. 이렇게 기본요소들을 항상 새롭게 배치함으로써 윤이상은 자신의 음악을 획득한다.

기본요소의 제한된 한도 내에서 이들을 가능한 모든 경우에 굴절시킨다는 이 같은 논리는 음향-악기편성의 영역에서도 드러난다. 항상 새로운 편성과 악기결합을 발견하고 실험하는 그의 시도가 주목할 만큼 풍성함을 보여주는 곳은 윤이상의 실내악이다. 이러한 풍성함은 결코 “이국적” 악기를 선택하는 데서 기인하는 것이 아니라 — 윤이상은 아코디언이라는 예외를 제외하고는 모두 친숙한 오케스트라 악기들만을 선택했다 — 오로지 윤이상의 음악적 결합의 상상력에서 오는 것이다. 1958년에서 1994년 사이 윤이상은 66개의 실내악 작품을 완성했다. 그 중 17개는 독주곡이고 나머지 49개의 앙상블작품은 이중주에서 실내악협주곡에 이르기까지 42개의 다양한 악기편성 형태들로 실험되고 있다. 이를 구체적으로 이야기하자면, 윤이상은 모든 새로운 작품에서 전통 오케스트라 악기 구성으로 새로운 조합을 추구했다는 것이다.

이 같은 원칙에서 예외적이라고 할 수 있는 것, 즉 똑같은 악기편성 형식을 반복하는 것은 오직 실내악이라는 “신성한” 장르에서뿐이며, 바이올린, 플루트, 피아노를 위한 실내악곡 각각 2곡씩과 관악기를 위한 오중주곡 2곡, 클라리넷 오중주곡 2곡 이외에 이러한 악기편성 형식의

반복은 네 개의 현악사중주에서만 나타난다.

### 현악사중주곡 연작

작곡가 윤이상에게 현악사중주곡이라는 장르가 가지는 특별한 의미는, 윤이상이 스스로 강조하듯, 그 자신으로부터 인정받은 네 개의 현악사중주곡이 거의 하나의 연작처럼 연이어 작곡되었다는 점을 통해서 확인된다. 여기서 그는 이미 교향곡에서도 적용한 것과 유사한 악장 수의 체계화를 구사했다. 네 개의 현악사중주곡은 각각 1악장, 2악장, 3악장, 4악장으로 구성되어 있다. 현악사중주곡 3번(1960, 3악장으로 구성) 뿐만 아니라 각각 2년의 간격으로 작곡된 나머지 3개의 후기작품들 역시 제목 자체에 악장 수가 확실하게 표시되어 있다: 현악사중주곡 4번(1988, 2악장), 현악사중주곡 5번(1990, 1악장), 현악사중주곡 6번(1992, 4악장). 음악적으로 볼 때 12개의 음으로 이루어진 현악사중주곡 3번은 후기 현악사중주곡들과 그다지 많은 공통점을 가지고 있지는 않지만 네 개의 사중주곡은 그의 작품 전체의 이상적 통일성을 강조하고 있다는 점을 통해 연속성을 유지하고 있다. 4, 5, 6번 세 개의 후기 사중주곡은 이를 넘어서 음악적 발전의 연관관계로 밀접하게 결부되어 있다. 각각의 사중주곡은 전작(前作)과 중요한 공통점을 공유하고 있으며, 그래서 세 작품의 순서는 일종의 진행과정으로 이해될 수 있다.

현악사중주곡 4번과 5번의 형식원리는 4성부와 2성부의 규칙적 교체다. 곡의 마지막 느린 부분에 이르기까지 두 작품은 성격, 템포, 음향면(템포  $q = 52$ , 박자 6/4, 음색 약음기 끼고)에 있어서 명확한 유사성을 보이고 있으며, 그 밖에도 이 두 작품은 이미 교향곡연작에서 드러난 네 마디 원칙을 고수하고 있다. 윤이상은 여기에서도 역시 연속성을 지켜내고 있다. 4성부와 2성부의 교대는 현악사중주곡 4번에서는 경향적으로, 5번에서는 엄격하게 마디 수를 따라(4 혹은 4의 배수 마디) 순서

지워졌다.<sup>9)</sup> 이 두 개의 현악사중주곡은 형식원리 면에서, 그리고 크게 확대된 빠른 부분과 느린 종결부로 된 두 부분 형식이라는 면에서 서로 닮아 있고, 그래서 이 둘은, 현악사중주곡 4번에서 두 부분이 독립적인 악장이 되었다는 표면적인 차이를 제외하면 일종의 변주라고 보아도 무방할 것이다.<sup>10)</sup>

(형식 도해) 현악사중주곡 4번과 5번

Streichquartett IV in zwei Sätzen (1988)			Streichquartett V in einem Satz (1990)		
V. = 66 4/4	T. 1 - 12	Vla. + Vcl. Viol. I + II* * Vla. + Vcl.* * Vla. + Vcl. Viol. I + II Viol. I + Vcl. Viol. I + Vla* Viol. I + Vla Viol. I + II Viol. I + II	V. = 60 5/4	T. 1 - 16	Vla.+Vcl./Viol. I+II Viol. I + Vcl. Vla. + Vcl. ..... Vla. I + Vla. Viol. I + II (ricochet) Vla. + Vcl. (pizzicato) Viol. I + II ..... (con sord.) Vla. + Vcl.*
I	T. 13 - 16		T. 17 - 24		
	T. 17 - 28		T. 25 - 52		
	T. 29 - 31		T. 53 - 56		
	T. 32 - 33		T. 57 - 72		
	T. 34 - 35		T. 73 - 76		
	T. 36 - 38		T. 77 - 88		
	T. 39 - 50		.....		
	T. 51 - 54		V. = 68 4/4	T. 89 - 96	
	T. 55 - 69		T. 97 - 100	T. 101 - 112	
	T. 70 - 73	V. = 60	T. 112 - 116		
T. 74 - 89	V. = 68	T. 117 - 136			
T. 90 - 93	5/4	T. 137 - 140			
T. 94 - 97	3/4	T. 141 - 152			
V. = 60	4/4	T. 153 - 156			
V. = 66	4/4	T. 157 - 160			
T. 110 - 112	.....	T. 161 - 176			
T. 113 - 124	V. = 52 6/4	T. 177 - 181			
T. 125 - 128	.....	T. 182 - 196			
T. 129 - 143					
T. 144 - 148					
T. 149 - 164					
T. 165 - 167					
T. 168 - 175					
V. = 54					
V. = 52 6/4	T. 1 - 80				
II	(con sord.)				

현악사중주곡 5번과 6번 역시 이와 비슷한 방식으로 연관관계를 형성

- 9) 다음에 오는 형식도해에서 4 혹은 4의 배수 마디 수 원칙에서 벗어나는 곳은 \* 로 표시된다. 두 악장 간의 경계는 가로선으로 표시되고, 명확하게 독립된 부분, 그러나 윤이상은 독립악장으로 인정하지 않은 부분의 경계는 가로 점선으로 표시된다.
- 10) 발터 볼프강 슈파러 역시 윤이상의 현악사중주에 관한 연구논문에서 현악사중주 4번과 5번의 관계를 다음과 같이 밝혔다. “윤이상은 여기서 [현악사중주 5번] 자신의 현악사중주 4번에서의 악장흐름을 변주하고 압축하였다. 그는 또한 총보에서 여러 차례 등장하는—첫째 부분에서 여덟 번, 둘째 부분에서 한 번—이중주 편성방식의 형식적 특징을 지켜내고 있다.” Sparrer, Walter-Wolfgang: Identität und Wandel. Zu den Streichquartetten III-VI, in: Bergmeier, Hinrich (Hg.): Isang Yun. Festschrift zum 75. Geburtstag, Bote & Bock, Berlin 1992, 28-57쪽, 인용문은 44쪽 참조.

하고 있다. 이 경우 이들을 연관 짓는 요소는 악장 성격의 유사교대 (der analoge Wechsel)다. 이 두 현악사중주곡은 템포  $q = 60, 5/4$ 로 시작한다. 그 뒤를 이어 이 둘에서 모두 템포  $q = 68, 4/4$ 의 빠른 부분이 등장하고, 셋째 부분에서는 이미 잘 알려진 아다지오 형태의 템포  $q = 52, 6/4$ , “약음기 끼고”의 음색이 나타난다(마디 30에서부터). 이 두 작품에서는 음악적 성격변화에 따라 계속적인 유사성이 발견된다. 물론 여기에서도 현악사중주곡 6번의 개별 부분은 독립된 악장의 형태로 지정된다는 표면적인 차이가 있다.

(형식 도해) 현악사중주곡 5번과 6번

Streichquartett V in einem Satz (1990)			Streichquartett VI in vier Sätzen (1992)		
V. = 60 5/4	T. 1 - 16 T. 17 - 24 T. 25 - 52 T. 53 - 56 T. 57 - 72 T. 73 - 76 T. 77 - 88	Vla.+Vcl./ Viol. I+II  Viol. I+ Vcl.  Vla. + Vcl.	V. = 60 5/4	I Pesante	T. 1 - 60
V. = 68 4/4	T. 89 - 96 T. 97 - 100 T. 101 - 112	Viol. I+ Vla.	V. = 68 4/4	II Giocoso	T. 1 - 24 (Scherzo I)
V. = 60	T. 112 - 116	Viol. I+ II (ricochet)	V. = 60 6/4	T. 25 - 44 (Trio)	T. 48 - 48
V. = 68	T. 117 - 136 T. 137 - 140 T. 141 - 152 T. 153 - 156 T. 157 - 160	Vla. + Vcl. (pizzicato)  Viol. I+ II	V. = 68 4/4	T. 49 - 60 (Schz. II)	T. 61 - 72
V. = 52 6/4	T. 161 - 176 T. 177 - 181 T. 182 - 196	(con sord.) Vla. + Vcl.*	V. = 52 6/4	III Lamentoso	T. 1 - 72 (ab T. 30 con sord.)
			V. = 76 4/4	IV Animato	T. 1 - 48
			V. = 60	T. 49 - 68 (gis)	
			V. = 46 6/4	T. 69 - 72	
			V. = 76 4/4	T. 73 - 80 (a <sup>3</sup> )	

이전 곡에서는 어떠한 선례를 발견할 수 없는 새로운 요소가 현악사중주곡 6번의 4악장에 등장한다. 이 곡은 확실히 전통적인 악장의 성격을 갖는 고전적인 4악장 형태를 모델로 취하고 있다. 2악장은 의심할 여지없이 스케르초다. 이러한 유럽 전통의 재수용—이는 세 개의 후기 현악사중주곡의 내적 발전의 후속 결과로 보인다—은 이탈리아어로 된

연주 참고 지시어들(예를 들면 “라멘토처럼” 같은)을 통해 강조되는데, 이는 윤이상이 이미 1970년대 객관적인 메트로놈 속도로 대체해버린 것이기도 하다. 현악사중주곡 연작의 최후 종결로서 윤이상은 현악사중주곡 6번의 4악장에 그의 음언어(Tonrede)에 있어 가장 중요한 형태 중 하나를 도입한다. 49째 마디부터 모든 네 성부들이 상행하는 이끔음  $g\#$ 에 옥타브 간격을 두고 모여든다. 이 긴장감은 이 악장의 마지막 1/4부분에 이르러서야 최고음  $a^3$ —윤이상이 구현하는 음 상징에서는 “절대적인 것”을 뜻하는—의 종지울림을 통해 해결된다.

현악사중주 4번과 5번의 배치에 있어서 주목할 만한 것은, 네 마디 틀에 따라 음색조합을 변화시킨다는, 이미 교향곡연작에서 보인 원칙을 여기에서도 고수하고 있다는 사실이다. 교향곡 연작에서 윤이상은 현악기, 목관악기, 금관악기, 타악기로 이루어진 전체 교향악단을 모두 새로운 음향조합을 드러내는 규칙적 변환을 위해 사용할 수 있었다. 그러나 현악사중주에서는 오직 단일한 현악앙상블만이 존재한다. 현악사중주라는 장르의 역사에서 단일한 음색으로 고안되어온 이 문제를 윤이상은 자신의 4번과 5번 현악사중주에서 독특한 방식으로 해결한다. 이 두 작품은 상당부분에 있어서 본래적 의미에서의 현악사중주라기보다 헤테로포니적인 이중주곡(heterophone Duos)에 가깝다. 윤이상은 두 개의 성부를 결합시켜 마치 그 자체로 복잡한 단성부처럼 들리는 성부 쌍을 이용하여 작업하는 방식을 자주 사용했다. 그는 4성부 패시지에서 이런 방식의 두 성부를 결합하고 — 여기서 이 두 성부는 대개 헤테로포니적인 듀엣으로 국한되어 사용된다 — 여기에 나머지 성부 쌍이 리듬적으로 동일한 악센트를 지니도록 한다. 이러한 방식을 통해 예를 들면 제 1바이올린+제 2바이올린/비올라+첼로, 제 1바이올린+첼로 제 2바이올린+비올라 등등의 변환적인 음향배치가 가능하게 된다.

악보) 현악사중주 4번 (1988) 36-38 마디



이런 2성부적 삼입구에서 윤이상은 가능한 모든 악기조합들(2개의 바이올린, 바이올린+비올라, 바이올린+첼로, 비올라+첼로)을 시종일관 논리적으로 전개해나간다. 각각의 듀엣조합들이 적어도 두 차례 등장하고 나면 윤이상은 독특한 연주기법을 통한 음향 전환을 시도한다. 현악사중주 5번의 다섯째와 여섯째 듀엣조합은 피치카토와 리코쳇으로 연주된다. 교향곡 관현악법에서도 명확하게 확인된 항상 새로운 음향조합을 추구하는 윤이상의 음향배치적 음악사고는 실내악이라는 범주에서도 이어졌으며, 이는 현악사중주 음향의 교체적 조합에서도 드러나게 된다. 6번 현악사중주에 이르러서는 네 마디 원칙이 더 이상 유효하지 않았고, 음향배치 원칙 역시 느슨해진다. 이는 형식 차원에서 고전 낭만적 모델로의 회귀에 상응하는 것으로, 6번 현악사중주의 마지막 악장에서는 네 개의 독립적인 성부들이 서로 대화하는 듯한 모습을 보여주고 있다. 이는 이제껏 걸어온 발전의 마지막 종착점에서 현악사중주라는 장르의 전통을 다시 명확하게 상기하고 있음을 뜻하는 것이다.

## 의미들

지금까지의 서술은 다음과 같이 정리될 수 있다. 윤이상 음악에서 각각의 개별적인 제스처들과 마찬가지로, 그의 전체 작품 내 모든 개별 작품들은 독립적 요소들의 끊어짐 없는 연속 속에서 연관관계를 만들어내고 있다. 시간의 흐름, 즉 40년이라는 윤이상의 창작과정 속에는 계획적으로 체계화된 작품 전체의 윤곽선이 명확하게 드러나고 있다. 그의 전체 작품은 특정한 주요표상에 따라 고안된 연속적인 발전의 연관관계를 보여주고 있다.

이러한 해석들은 여러 방향에서 지침이 될 수 있다. 이를 통해 우리는, 수십 년간 연속성을 지속해온 윤이상의 작업방식과 이와 더불어 그의 동아시아적 정신세계, 예를 들면 그의 제자 에르빈 코흐-라파엘이 칭한 것 같은 “음향 흐름”이라는 개념—모든 작품은 바로 이 음향흐름의 한 부분이라는—들을 설명할 수 있다. 또한 윤이상의 유교적 성향 역시 그의 사상과 감정 속에 남아있는 기억에서 중요한 역할을 담당하는 설명 방법으로 끌어들이 수 있을 것이다. 그의 작품의 상당수가 회고하는 나이에서 작곡되었다는 사실도, 그가 자신의 작품 순서들에서 드러나도록 한 독특한 방식의 계획안을 설명하는 가능한 방식일 것이다. 윤이상이 삶을 마감할 무렵에 작곡한 현악사중주곡 연작이 의식적으로 1960년에 작곡된 “초기작”과 연결되었다는 것은 이에 대한 좋은 예가 될 것이다.

또한 윤이상을 유럽 음악의 발전이라는 문맥 속에 배치하는 것 역시 정당한 설명방식으로 보인다. 20세기 후반 작곡사에서는, 극단적인 기획들이 사고모델과 이상으로서 집중적으로 논의되었으며, 윤이상 역시 그 중 하나를 고안했다. 여기서 우리는 슈톡하우젠의 신조를 상기할 수 있다.

“지금 나의 이상적 표상(Idealvorstellung)은 작곡가로서 내가 다시 한 번 새롭게 시작해도 된다는 바로 그것이다. 그렇다면 나는 첫 날부터 단 하나의 유일한 작품을 구상하고 작곡할 것이다. (...) 그래서 나는, 한 작곡가가 자신의 삶에 있어서 필생의 작품을 만들어내게 될 어떤 미래에는 완전히 다른 작곡 구상이 이루어지게 될 것이라고 믿는다.”<sup>11)</sup>

윤이상은 1958년 자신의 삶을 “새로 시작”했고, 유럽 음악의 카테고리나 장르에 대한 사고, 그리고 기존의 음악적 가능성과 음악상황에 대한 고려들을 폭넓게 받아들여 “필생의 작품”이라는 이상에 접근해 나갔다.

수많은 유럽 아방가르드 대표주자들이 보여준 창작전략을 살펴보면, 세부적인 면에서 매우 다양한 단초들이 사용된 구상들이 확인된다. 죄르지 쿠르탁 같은 작곡가는 자신의 작품 1에 등장하는 첫 화음 핵심으로 시작해서, 파생과 새로운 해석을 통해 결과가 되고 서로 연관 지워지는 작품들로 구성되는, 팽팽하게 늘어난 그물망을 작곡했다. 역사적인 것의 인용과 재등장은 쿠르탁의 기획을 유럽 음악사의 문맥 속에 편입시킨다. 이와 유사한 것이 한스 베르너 헨체에 의해 집중적으로 구사된 페리디기법—이는 최종결정권을 작품목록에 양도했는데, 거의 모든 작품목록 기입 뒤에는 적어도 “~도 참조할 것”이라는 지시어가 적혀 있다—에도 적용된다. 이와는 반대로 볼프강 립은 윤이상처럼 모든 요소들이 그 후속의 출발점이 되는 작곡방식을 추구했다. 그래서 서로 연관되어 구성되는 작품들의 연속—예를 들면 다섯 부분으로 이루어진 “교향곡 흐름(Symphonie fleuve)”<sup>12)</sup>같은 거대 프로젝트—이 나타나게 된

11) Stockhausen, Karlheinz: Ein Lebenswerk, in: Stockhausen, Karlheinz: *Text zur Musik Band 9 1984 - 1991*, Stockhausen-Verlag, Kürten 1998, 35-50쪽, 인용문은 48-49쪽 참조.

12) 쿠르탁, 헨체, 립, 그리고 다른 작곡가들이 작품에서의 연관성을 지켜내는 데 있어

다. 이와 달리 크리스토프 펜데레츠키는 80년대 초반부터 웅장하게 설계된 교향곡 프로젝트를 추진했는데, 아홉 개 교향곡에 미리 붙인 숫자와 더불어 외형적인 윤곽은 이미 확실히 정하였으며, 여기에서 그는 이들 교향곡들이 마치 “하나의 작품”인 것처럼 ‘정확한’ 순서를 고려하지 않고 작곡한다. 이러한 연관관계에서 볼 때 윤이상의 창작전략은, 오늘날에까지 이르는 유럽 예술음악의 내적 발전과정의 후속결과라 할 수 있을 것이다.

© 검색어: 윤이상, 현악사중주곡, 기억, 필생의 작품, 연대기

윤이상과 가장 두드러지는 차이점은, 이들 작품의 연결이 실체의 공통성 (Substanzgemeinschaft), 즉 구체적인 음렬이나 주제, 악구 등의 차용에 근거하고 있다는 것이다. 윤이상은 자신의 작품전체의 통일성을 간텍스트적 관계로부터 만들어 내지 않는다—윤이상 작품에서 자체인용이 나타났다는 것은 아직 누구도 증명하지 못했다. 그는 많은 작품들을 예컨대 악장 수라거나 서로 연관된 형식진행 등을 통해 보다 높은 수준의 통일성으로 통합하고 있다.