

미래를 향한 기억: 윤이상 음악에서 한국 문화의 위치와 의미*

최애경

1. 들어가며
2. 기억과 정체성
3. 윤이상의 음악과 기억
 - 1) 작품 제목과 기억
 - 2) 창작 시기별 작품 제목과 한국 문화
 - 3) 옥중작품과 고통과 기억의 연대로서의 음악
4. 나가며

* 이 논문은 지난 2017년 4월 2일 통영(윤이상 기념관 메모리홀)에서 열린 윤이상 탄생 100주년 기념 학술대회 '21세기 아시아에서 윤이상의 음악적 유산을 재조명하다'에서 같은 제목으로 발표된 필자의 글을 수정 보완한 것이다.

개 요

1958년부터 1994년까지 36년에 걸쳐 작곡된 윤이상의 음악은 대부분 1956년 한국을 떠난 후 유학시절을 거쳐 1970년대 망명 예술가로서 정착하게 된 유럽의 지리적·역사적 공간과 유럽 현대음악 문화의 흐름 속에서 작곡되었다. 한국과 독일, 동아시아와 서유럽은 윤이상의 삶과 예술에서 매우 복합적인 의미를 갖는다. 여기서 자신이 태어나고 성장한, 그러나 강제로 추방당한 고향 통영과 한국의 사회 문화 및 전통에 대한 기억은 개인 및 예술가로서의 윤이상의 정체성을 유지하는 핵심이라 하겠다. 또한 그가 직간접으로 한국의 안과 밖에서 경험한 한국 현대사에 드러난 억압과 고통, 저항은 예술의 사회적 역할을 강조하는 그의 음악에 큰 영향을 미쳤으며, 이는 기억의 미학을 통해 예술적으로 승화되었다. 이런 점에서 윤이상 음악에서 한국 사회 및 전통음악의 위치와 의미의 핵심은 '미래를 향한 기억'이라는 말로 표현될 수 있을 것이다. 이 글은 윤이상의 음악에서 한국 문화에 대한 기억의 사회적·문화적 관계와 의미를 기억행위의 구체적 정보를 일차적으로 담고 있는 작품의 제목을 중심으로 고찰하고 있다. 이를 통해 2017년 오늘 우리에게 윤이상 음악의 현재적 의미가 무엇인지 되짚어보고 있다.

주제어: 윤이상, 기억의 미학, 음악과 기억, 기억과 정체성, 윤이상의 옥중작품

1. 들어가며

한 시대의 예술가 및 예술작품은 예술가 자신과 그를 둘러싼 외부세계와의 끊임없는 대면과정 속에서 탄생하는 시대적 산물이다. 2017년 올해에 탄생 100년을 맞는 윤이상(1917-1995)은 일제 강점기에 한반도의 남쪽 통영에서 태어나 식민지배와 해방, 분단과 6·25전쟁, 냉전 이데올로기와 군사독재, 납치와 고문, 5·18 광주민주화운동 등 억압적이고 폭력적인 한 시대를 온 몸으로 겪으며 살다간 작곡가이다. 1958년부터 1994년까지 36년에 걸쳐 작곡된 총 118개의 윤이상의 작품은 옥중 시기의 세 작품 - 희극 오페라 <나비의 미망인>(Der Witwe des Schmetterlings, 1967/68)¹⁾, 클라리넷과 피아노를 위한 <울>(Riul für Klarinette und Klavier, 1968), 플루트, 오보에, 바이올린과 첼로를 위한 <영상>(Images für Flöte, Oboe, Violine und Violoncello, 1968) - 을 제외하고는 대부분 1956년 한국을 떠난 후 유학시절을 거쳐 1970년대 망명 예술가로서 정착하게 된 유럽의 지리적·역사적 공간과 유럽 현대음악 문화의 흐름 속에서 작곡되었다. 이렇게 윤이상의 음악은 그가 태어나고 성장한 ‘고향’을 멀리 떠나 있는 상황에서 작곡되었는데, 바로 이러한 고향과의 물리적 분리와 먼 거리가 윤이상이 과거와 현재 고향의 참모습을 보게 하고, 자신이 누구인지를 기억하고 성찰하게 하는 조건이 되었다. 1973년 경향신문과의 인터뷰에서 윤이상은 ‘바깥’에서 바라보며 성찰하게 된 ‘고향’과의 관계에 대해 다음과 같이 말한바 있다.

숲속에 있을 때는 그 숲을 모릅니다. 밖에 나와야 그 숲을 볼 수가 있습니다. 마찬가지로 태내에 있는 아이는 어머니 사랑을 모릅니다. 그리고 그 모습도... 태를 뚫고 그 모체와 단절되는 순간, 드디어 어머니를 보고 느낄 수 있습니다. 사람은 떠나면서 가까워지는 모순 속에서 살고 있는가 봅니다. 내가 한국에 살고 있을 때에는

1) 이 오페라의 시작과 마지막에 배치된 합창음악은 오페라와 분리된 독립적 연주를 위해 혼성 합창과 타악기를 위한 <나비의 꿈>(Ein Schmetterlingstraum für gemischten Chor und Schlagzeug, 1968)이라는 제목으로 개별적으로 출판되었다.

한국의 본질이나 그 귀중한 값어치를 잘 몰랐어요. 이렇게 고국을 떠나 먼 땅 유럽에서 생활하면서부터 비로소 나는 한국의 모체로 접근할 수가 있었습니다.²⁾

불혹의 나이에 고향을 떠나 생의 마지막까지 망명자로서 유럽에서 창작 활동을 했던 윤이상의 음악은 기억을 통해 그가 어린 시절 성장하며 자연과 삶을 체험하고 자신의 정체성을 형성한 고향과 사회, 문화와 사상에 깊이 뿌리내리고 있다. 이 글은 동양과 서양, 과거와 미래를 연결하는 기억의 형상화 작업인 윤이상 음악에서 한국 문화에 대한 기억의 사회적·문화적 관계와 의미를 기억행위의 구체적 정보를 일차적으로 담고 있는 작품의 제목을 중심으로 고찰해보고자 한다. 이를 통해 2017년 오늘 우리에게 윤이상 음악의 현재적 의미가 무엇인지 되짚어보고자 한다.

2. 기억과 정체성

윤이상은 유럽에 오기 전 한국에서 ‘한국작곡가연맹’ 상임위원으로 일했고, <현악사중주 1번>과 <피아노 트리오>로 서울시 문화상까지 수상했으며 대학에서 학생들에게 음악을 가르쳤던, 한국음악계에서는 중요한 위치에 있었던 작곡가요 교육자였다. 그러나 윤이상은 한국에서 작곡된 자신의 곡들을 정식 ‘작품’ 목록에 포함시키지 않았으며, 작품 창작에 있어서 스스로 매우 엄격한 자기 검열의 태도를 취했다. 윤이상의 이와 같은 엄격한 창작 태도는 유럽 사회와 유럽 현대음악과의 직접적인 대면과정을 통해 그가 새롭게 작각하게 된 개인 및 작가로서의 정체성의 문제, 예술적 가치 규범의 문제와 연관된다고 볼 수 있다.

유럽에서 유학하는 동안 윤이상은 2년이 넘도록 작품을 쓰지 않고 먼저 서구 음악이론 및 작곡기법 공부에 전념했으며, 유럽 현대음악의 ‘실체’를

2) 이수자, 『내 남편 윤이상』 하 (창작과비평사, 1998), 31.

파악하기 위해 애썼다.³⁾ 이 과정에서 윤이상은 먼저 자기의 출신을 완전히 잊고 ‘새롭고 낯선 것’에 대해 백지상태로 접근했으며, 자기 앞에 놓인 거대한 서구 문화 및 음악과 예술적으로 생사를 걸고 대결하면서 서구 음악을 자기 것으로 만들었다. 그리고 나서 그는 잊었던 자신의 근원을 기억해 내며 습득된 서구 음악을 다시 자문화로 되돌리는 과정을 통해 자신의 속에 흐르는 동양적인 것을 자연스럽게 표현할 수 있는 자신만의 특유한 작곡 기법을 발견하게 된다.⁴⁾

1956년 39살의 나이에 유럽으로 떠난 윤이상은 그의 무의식에 저장된 과거 자신의 경험들을 하나하나 기억을 통해 끄집어내고 성찰하는 가운데 자신의 정체성을 보다 더 분명하게 확인하게 된다. 윤이상이 루이제 린저와의 대담에서 생생하게 기억하고 있는 어린 시절 고향 통영에서 체험한 지역의 역사와 전승되어 온 이야기들, 절기마다 벌어지는 각종 전통적 축제들, 다양한 전통음악과 춤, 아름다운 바다와 자연, 그리고 그 고향의 자연이 들려주는 소리들, 스님들의 불경소리와 승무, 무당들의 황홀한 굿, 어부들의 뱃노래와 어머니의 들노래, 학교와 교회, 영화관 등을 통한 다양한 신문화의 경험 등⁵⁾은 모두 윤이상과 그가 속했던 공동체의 정체성을 확인하는 삶의 모습과 이야기들이다. 강한 기억의 힘을 지닌 이러한 전승된 삶의 모습과 이야기들은 윤이상의 기억행위를 통해 현재화되고 예술적으로 형상화 되어 그의 음악 곳곳에 녹아들어 있다.

자신의 무의식에 저장되어 있는 수많은 경험들 중에 윤이상이 작곡가로

3) 윤이상은 1956년 당시 한국에서는 접하기 힘들었던 유럽의 20세기 신음악과 최신의 작곡기법을 공부하기 위해 유럽으로 건너갔다. 파리음악원을 거쳐 베를린 예술대학에서 공부하며 그는 당시 유럽 현대음악의 중심이었던 ‘다름슈타트 현대음악하기강습회’에 1958년 9월 처음으로 참석하기 시작했고, 이 강습회를 통해 유럽 현대음악의 ‘실체’를 서서히 파악하기 시작하면서 자신의 음악 ‘작품’을 써나가기 시작했다.

4) Luise Rinser·Isang Yun, *Der verwundete Drache. Dialog über Leben und Werk des Komponisten* (Frankfurt/Main: S. Fischer Verlag, 1977), 220.

5) 윤이상이 체험한 풍부한 통영문화에 대한 자세한 내용은 노동은, 『한국음악론』(한국학술정보, 2002), 234-239를 참조하라.

서 고유한 음악언어를 발견하기 위해 일차적으로 선택한 기억의 대상은 한국 전통음악이다. 윤이상은 자신의 음악과 드뷔시 음악과의 관계에 대한 강연(1986년 7월)에서 이와 같은 기억의 과정을 언급하고 있는데, 바로 이 기억 행위를 통해 한국 전통음악의 본질적 특성에 대한 작곡가의 이해가 기억 이전보다 더 분명해졌음을 알 수 있다.

저는 어떤 스승의 도움도 없이 독자적으로 제 자신의 음악언어를 중국과 한국의 궁정음악(die chinesischo-koreanische Hofmusik)⁶⁾에 대한 기억을 더듬어가며 찾아냈습니다.... 한국에 있을 때에는 저는 제 고국의 풍부한 음악전통을 여흥삼아 듣고 지내온 편이었습니다. 저는 유럽에 와서야 비로소 한국의 전통음악 속에 숨겨진 보배를 깨닫게 되었습니다.⁷⁾

윤이상에게 과거에 대한 선택적 기억행위는 보이지 않는 자신의 내면에 흐르고 있는 과거 기억의 현재적 명료화 과정이요 가치화 과정이며, 새로운 정체성이 형성되고 확립되는 계기가 되고 있음을 알 수 있다. 윤이상 음악언어의 토대가 되는 ‘주요음(향)기법’이 서구 현대음악 기법과 악기매체를 가지고 한국 전통음악의 기운생동(氣運生動)하는 음의 표현적 특성을 자신만의 고유한 방식으로 표현하고 있는 것임은 더 이상 언급할 필요가 없을 것이다. 끊임없는 ‘흐름’ 속에서 ‘생성과 변화’를 ‘반복’하는 음(향)의 생명력은 한국 전통음악은 물론 윤이상 음악을 관통하는 철학적·미학적 핵심이며, 이것이 바로 ‘정중동’(精中動)의 미학이다. 우주만물의 끊임 없는 생성과 변화는 음양오행(陰陽五行)의 우주관 및 도가사상(道家思想)

6) 여기서 윤이상이 말하는 중국의 궁정음악이란 실제 중국의 음악이 아니라 오래전 중국에서 들어와 한국의 궁정에서 연주되기 시작해 지금까지 연주되고 있는 음악 - <낙양춘>과 <보허자>, <문묘제례악> 등 - 을 말하고 있는 것이다.

7) 윤이상, “드뷔시와 나,” 『윤이상의 음악세계』 (최성만·홍은미 편역, 한길사, 1991), 66-67; Isang Yun, “Ornament und Arabeske. Meine Beziehung zu Claude Debussy,” *Ssi-ol. Almanach 2000/01 der Internationalen Isang Yun Gesellschaft e. V.* (Berlin / München 2002), 15-16.

의 근본개념인 ‘도’(道)의 특성/본성으로 이러한 우주관은 전통적인 예술과 삶뿐만이 아니라 지금까지도 여전히 의식주를 포함한 한국 문화유산의 곳곳에 스며있다. 윤이상의 예술과 정신, 정체성도 여기에 뿌리내리고 있다.

3. 윤이상의 음악과 기억

1) 작품 제목과 기억

창작자에 의해 붙여진 예술작품의 제목에는 많은 경우 창작자가 ‘남은’ 생명체(작품)의 생성 정보가 저장되어있다. 윤이상은 자신의 음악이 멀리 떨어져있어도 마치 어제처럼 생생하게 살아있는 한국에서 살던 때의 마음, 풍경, 옛 문화 등의 ‘기억’에서 샘솟은 것이라고 말했다.⁸⁾ 윤이상의 작품 또는 작품 속 악장의 제목에서 특별히 ‘기억’이라는 단어와 관련된 작품들이 몇 개 있다. 세 성부와 타악기를 위한 <메모리>(Memory für drei Stimmen und Schlaginstrumente, 1974), 오케스트라를 위한 <서주와 추상>(Fanfare & Memorial für Orchester mit Harfe, 1979), 대편성 관현악을 위한 <광주여 영원히!>(Exemplum in memoriam Kwangju für großes Orchester, 1981), 관현악을 위한 메멘토 <화염속의 천사>와 <에필로그>(Engel in Flammen. Memento für Orchester mit Epilog für Sopran, dreistimmigen Frauenchor und fünf Instrumente, 1994)는 작품의 제목 자체가 ‘기억’을 주제로 한다. 또한 전체 5악장으로 이루어진 대편성 관현악과 바리톤 솔로를 위한 <교향곡 5번>(Symphonie V für großes Orchester mit Bariton solo nach Gedichten von Nelly Sachs, 1987)은 1악장에 ‘기억’(Erinnerung)이라는 제목이 붙어있다.

기억이라는 제목이 붙은 작품들에서 윤이상이 기억하고 있는 것은 무엇

8) Rainer Sachtleben·Wolfgang Winkler, “Gespräch mit Isang Yun,” *Der Komponist Isang Yun*, Hanns-Werner Heister·Walter-Wolfgang Sparrer(Hrsg.) (München 1987, 2., erw. Aufl. 1997), 290.

인가? 먼저 1974년 작곡된 <메모리>는 윤이상이 ‘기억’이라는 제목을 처음으로 붙인 작품으로, 중국 당나라 시인 두목(杜牧, dù mù, 803-852)의 시(『重到襄陽哭亡友韋壽朋(중도양양곡망우위수봉)』)를 텍스트로 사용하고 있는 곡이다.

故人墳樹立秋風 (고인분수입추풍)

친구 무덤가, 나무에 가을바람 불어오고

伯道無兒迹更空 (백도무아적갱공)

鄧伯도가 아이 없듯 자취 쓸쓸하구나

重到笙歌分散地 (중도생가분산지)

笙簧노래로 헤어지던 곳, 다시 찾아왔더니

隔江吹笛月明中 (격강취적월명중)

강 건너 누군가, 달 밝은 속에 피리를 부네

<메모리>는 돌봐줄 후손이 없이 죽은 친구의 쓸쓸한 무덤에서 그 친구를 기억하는 내용의 위의 한시를 세 명의 연주자가 각각 지시된 타악기를 직접 연주하며 한국어 발음으로 노래한다. 이와 같은 연주형태는 자신이 어린 시절 경험한 곳에 대한 기억을 음악적으로 형상화하고 있는 작품인 세 명의 소프라노와 오케스트라를 위한 <나모>(Namo für drei Soprane und Orchester, 1971)와 매우 유사한 것으로 이 곡에 강한 제의적 성격을 부여해주는 요소다. <메모리>는 윤이상이 갈 수 없는 고향에 있는 조상들의 무덤과 그들의 영혼을 먼 타향에서 ‘기억’하고 기리는 일종의 제사의식으로 해석될 수 있는데, 작품이 탄생한 시기에 대한 그의 기억이 이러한 해석 가능성을 뒷받침해준다. 즉 윤이상은 1972년 뮌헨올림픽 문화행사에서 성공적으로 공연된 오페라 <심청>을 이듬해 서울 국립극장 개관 공연에서 연주하자는 한국 정부의 초청을 받아들였는데, 1967년 소위 ‘동베를린간첩단사건’과 관련시켜 자신을 납치하고 고문한 한국 정부의 초청을 수락한 이유 중의 하나가 조상들의 묘를 보기 위해서였다고 말했다. 윤이상은 가족 중 유일하게 조상들의 묘 위치를 알고 있었고, 그가 아니면 조상들의 묘를

돌봐줄 사람이 아무도 없음을 걱정했기 때문이다.

그러나 1973년 8월 김대중 납치사건이 터지자 윤이상은 독재정권하에서 한국에 돌아가는 것을 완전히 포기하게 된다.⁹⁾ 또한 이 사건을 계기로 윤이상은 ‘동베를린간첩단사건’ 이후의 그의 오랜 정치적 침묵을 깨고 1974년부터 본격적으로 해외민주화운동에 투신한다. 그리고 이때부터 음악도 한국의 감옥에서 체험한 죽음에 대한 공포, 고통과 위로의 기억 등을 예술적으로 승화시키며 보다 더 ‘인간적’인 음악을 추구하게 된다.¹⁰⁾

<메모리>는 이와 같이 윤이상이 자신의 삶과 음악의 방향을 결정적으로 변화시키는 상황에서 작곡된, 고향과 조상의 묘에 대한 경건한 기억행위다.¹¹⁾ 특히 작품의 토대가 되는 한시와 ‘한국어 발음’의 노래는 지역에서

9) Luise Rinser·Isang Yun, *Der verwundete Drache. Dialog über Leben und Werk des Komponisten*, 223-224.

10) 1975년 작곡된 칸타타 <사선에서>(An der Schwelle. Sonette von Albrecht Haushoffer für Bariton, Frauenchor, Orgel und andere Instrumente)는 나치에 의해 감옥에서 처형된 하우스호퍼가 감옥에서 쓴 시를 텍스트로 하고 있는 곡이다. 윤이상은 자신의 감옥에서의 체험과 놀랍도록 일치하는 하우스호퍼의 시에 성경의 텍스트를 삽입해 감옥에서 느꼈던 끔찍한 고통과 절망, 그 가운데 찾아온 위로와 구원의 순간들을 기억을 통해 정면으로 대면함으로써 예술적으로 승화시키고 있다. 자전적 작품이라 할 수 있는 <첼로 협주곡>(Konzert für Violoncello und Orchester, 1976)에서도 윤이상은 이에 대한 기억을 이어간다.

11) 일리야 슈테판(Ilja Stephan)은 윤이상 작품 전반을 통해 드러나는 창작 원리의 핵심인 ‘연속성’의 의미를 다루는 글에서 “기억(Memory)”이라는 작품의 제목에 주목하며 다음과 같이 해석하고 있다. “윤이상이 ‘기억’이라는 사실상 이해 불가능한 가사 뒤편에 숨겨놓은 이러한 개인적인 측면을 주변적인 것으로 치더라도, 이 작품은 무엇보다 그의 사고에 있어 가장 중심적인 카테고리 주위를 선화하고 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 윤이상에게 가장 중심적인 관심은, 어떠한 경우에도 발전이 끊어지지 않도록 하는 것이다.” 일리야 슈테판 / 송화숙 옮김, “창작 원리로서의 연속성. 윤이상의 작품에 나타난 순환적 연관관계에 대하여,” 『윤이상의 창작세계와 동아시아 문화』(한국음악학학회·윤이상평화재단 공동 엮음, 예술, 2006), 103-104.

알려진 시인이기도 했으며 한시를 지었던 그의 아버지가 행하던 조상들에 대한 경건한 제사의식과, 이 제사의식에서 아버지가 오래된 제문을 ‘아름답게’ 낭송하던 소리들에 대한 기억¹²⁾의 음악적 형상화라는 해석을 가능하게 한다.

<서주와 추상>(Fanfare & Memorial, 1979)은 독일 뮌스터 시(市) 교향악단의 창단 60주년 ‘기념’ 공연을 위한 위촉 작품이다. 뮌스터 시 교향악단의 60년 역사와 의미를 기억하고 기념하는 성격의 이 곡은 또한 작곡가의 해설에 따르면 이 곡의 작곡 당시 강하게 확산된 반핵운동에 대한 작곡가의 음악적 연대와 지지를 동시에 표현하고 있는 음악이다.¹³⁾ ‘서주와 메모리’(Fanfare & Memorial)로도 번역될 수 있는 작품의 제목은 따라서 본래의 위촉의 목적과 70년대 말 당시의 시대적 현실을 반영하는 이중의 의미를 담고 있다. 즉 시작부분에서 울리는 세 개의 트럼펫에 의한 강한 주제적 성격의 선율적 ‘팡파르’는 오케스트라 창단 60주년을 축하하고 ‘기념’하는 축하 음악의 성격을 드러내는 한편, 부딪히며 울리는 강한 외침의 제스처를 통해 핵전쟁에 의한 “인류사회의 파괴”를 “경고”하고 “예고”한다.¹⁴⁾ 반면 강한 오케스트라로 연주되는 팡파르적 성격의 형식 부분들 사이에(마디 29, 49, 84 이하) 배치되어 연주되는 하프 독주 및 현악파트와 함께 솔로 악기들로 펼쳐지는 “목관의 동양적 선율”은 작곡가에 따르면 교향악단 60년의 “영광의 역사”를 축하하며 건네는 “꽃다발”이며, 동시에 “인류가 쌓아올린 아름다운 역사”에 대한 “회상”과 기억이다.¹⁵⁾ 이 작품을 통해 작곡가가 전달하고자 하는 메시지는 핵전쟁이 없는 평화로운 세상으로, 한국 전통음악의 선적 아름다움은 여기서 아름다운 과거에 대한 기억/회상의 코드로 연결되어 핵전쟁이 없는 미래의 평화로운 세계를 염원하는 ‘꽃다

12) Luise Rinser·Isang Yun, *Der verwundete Drache. Dialog über Leben und Werk des Komponisten*, 23.

13) 이수자, 『내 남편 윤이상』 하 (창작과비평사, 1998), 79.

14) Ibid.

15) Ibid.

발'이 된다.¹⁶⁾

<광주여 영원히!>로 번역되어 있는 <표본, 광주를 기억하며!>(Exemplum in memoriam Kwangju)와 ‘메멘토’(Memento)라는 제목이 붙은 <화염속의 천사>와 <에필로그>¹⁷⁾는 모두 한국 현대사의 비극적인 사건들에 대한 ‘음악적 기념비’라 할 수 있다. 전자는 1980년에 일어난 5·18 광주민주화 운동을, 후자는 한국 사회 민주화 투쟁의 마지막 해라 할 수 있는 1991년 4월 전문 시위진압대인 ‘백골단’의 살인적인 진압으로 인한 희생에 분신자살이라는 극단적인 방법으로 항거한 학생들의 희생¹⁸⁾을 작품의 제목과 음악, 그리고 <화염 속의 천사>와 <에필로그>의 경우 악보에 기록된 작품해설을 통해 구체적으로 기록·증언하고 있는 음악이다. 이 두 곡은 국가폭력과 억압, 전쟁과 인권 파괴, 잔인한 학살과 비극적 희생 등 한국 사회를 넘어서 비슷한 정치적 상황에 있는 아시아 나라들을 위해, 전 세계의 여러 민족의 연대를 위해, 예술의 ‘책임 있는 기억’을 위해 작곡되었다.

<교향곡 5번>은 윤이상 음악의 집대성으로 기획되어 작곡된 총 다섯 개 교향곡으로 구성된 교향곡 연작시리즈의 마지막 곡이다. 1982/83년부터 1987년까지 매년 1곡씩 작곡된 다양한 악장구성(4+3+1+2+5)의 교향곡 연작은 인류를 향한 ‘핵전쟁에 대한 강력한 경고’로 시작해 ‘평화’(Frieden)에 이르는 장대한 교향악적 음향의 흐름을 이룬다. 5악장으로 구성된 피날레 성격의 5번 교향곡은 독일 유대계 시인 넬리 작스(Nelly Sachs, 1891-1970)

16) 핵전쟁에 대한 경고와 평화에 대한 염원은 이후 대규모 형식으로 확대된 4악장 구성의 <교향곡 1번>(1982/83), 3악장 구성의 <바이올린 협주곡 2번>(1983/86) 등 80년대 윤이상 오케스트라 작품의 핵심 주제가 된다. 각 악장마다 부제가 붙은 <바이올린 협주곡 2번>의 제2악장의 제목은 ‘나비와 원자폭탄과의 대화’(Dialog Schmetterling und Atombombe, 1983)로 세 악장 중 가장 먼저 작곡되어 초연되었다.

17) <에필로그>는 독자적으로 연주될 수 있지만, <화염 속의 천사>는 반드시 <에필로그>와 함께 연주되어야 한다.

18) 최애경, “산 자와 죽은 자를 위한 “우주적 음향흐름” - 윤이상의 <에필로그> (1994), 『윤이상의 창작세계와 동아시아 문화』, 59-60.

의 홀로코스트를 주제로 하는 11개의 시를 텍스트로 하고 있다. ‘기억 - 우리 구제된 자들, 그대 방관하는 자들(1) - 갈증[호소] - 우리 구제된 자들, 그대 방관하는 자들(2) - 평화’(Erinnerung - Wir Geretteten, Ihr Zuschauenden I - Durst[원래의 제목은 Aufruf] - Wir Geretteten, Ihr Zuschauenden II - Frieden)라는 극적·대칭적 구성의 악장 제목이 붙여진 <교향곡 5번>은 ‘기억’으로 시작함으로써 인류의 ‘평화’는 과거의 극복과 애도로부터 비로소 시작된다는 음악적 메시지를 제목과 제목의 배치를 통해 분명히 하고 있다. <교향곡 5번>은 또한 그의 ‘제2의 고향’이 된, 당시에는 아직 동서로 분단된 상태의 베를린시 탄생 750주년 기념 위촉곡이며, 작곡가의 70세 생일을 기념하여 특별히 그의 생일에 연주된(1987년 9월 17일 초연) 작품으로 역사적 장소/고향과 인간/개인의 삶에 대한 이중의 기억을 환기시키는 작품이다.

인류를 향해 평화를 호소하는 <교향곡 5번>과 짝을 이루는 작품이 분단된 남북한의 평화와 통일을 주제로 하는 교향곡 <나의 땅, 나의 민족이여!>(1986/87)다. 이 작품은 윤이상 전체 작품 중 유일하게 남한 시인들의(모두 9명)¹⁹ 시에서 발췌한 11개의 시들을 한국어 가사로 직접 쓰고 노래하는, 윤이상 음악에서 특수한 위치를 차지하고 있는 곡²⁰이다. 하나였던 조국과 그 조국의 분단과 고통스런 현실, 미래의 통일을 노래하는 11개의 시가 ‘역사 - 현실(1) - 현실(2) - 미래’라는 제목이 붙은 4개의 악장에 배치돼 합창과 독창으로 노래되고, 마지막은 ‘통일이여!’를 절규함으로써 끝맺고 있다. 이와 같은 극적 구상은 위에 언급된 <교향곡 5번>의 구상과 유사하며 두 작품 모두 과거-현재-미래로 이어지는 ‘미래를 향한 기억’으로 홀로코스트와 분단이라는 슬픔과 고통의 ‘역사’를 ‘기억’하고 극복하여 ‘평화’와 ‘통일’의 미래 지평을 열어가자는 메시지를 구체적인 텍스트를 통해 호소하고 있다.

19) 경련, 문병란, 백기완, 문익환, 고은, 양성우, 박봉우, 박두진, 김남주.

20) 이 작품은 1987년 10월 5일 평양에서 김병화의 지휘로 조선민주주의인민공화국 국립교향악단과 락원가무단 합창조에 의하여 초연되었으며, 악보는 1989년 평양에서 출판되었다.

동아시아 문화권에서 칠십이라는 나이는 ‘고희’(古稀)로 매우 의미 있게 기념하는 생일이다. 윤이상은 고희를 맞아 유사한 성격과 구성의, 비극적인 현대사를 기억하는 두 기념비적인 작품을 씀으로써 폭력적인 시대를 겪으며 살아온 인간과 사회에 대해 누구보다도 깊은 예술적 성찰을 보여주고 있다. 과거와 미래를 연결하는 이러한 기억과 성찰을 통해 윤이상은 인류에게 전쟁이 아닌 평화를, 분단이 아닌 통일을 호소하고 있는 것이다. <교향곡 5번>과 <나의 땅, 나의 민족이여!>의 마지막에 각각 노래되는 가사인 ‘평화’와 ‘통일이여!’는 윤이상이 직접 첨가한 단어이다. ‘평화’와 ‘통일’은 두 작품의 핵심적인 주제이자 윤이상의 삶과 음악이 추구했던 고귀한 이상으로, 이의 실천은 곧 인간다움을 회복하는 일이다.

윤이상의 작품에서 작품의 탄생과 관련하여 특별히 ‘기억’이라는 단어가 출판악보의 작품설명에 등장하고 있는 곡도 있는데, <낙양>(Loyang für Kammerensemble, 1962/1964), <영상>(Images für Flöte, Oboe, Violine und Violoncello, 1968), <소리>(Sori für Flöte solo, 1988)라는 작품이 여기에 해당한다. 출판악보에 기록되어 있는 작곡자의 작품설명에 따르면 <낙양>은 3악장에서 고대 중국의 경이로운 음악 양식에 대한 기억으로 작곡된 것이며, <영상>은 평양에 있는 강서고분벽화인 <사신도>를, <소리>는 판소리에 대한 기억으로 작곡된 것이다.

2) 창작 시기별 작품 제목과 한국 문화

윤이상 음악 작품의 제목을 창작 시기별로 살펴보는 것은 한국 문화에 대한 기억 대상과 연관해 작곡가의 고유한 음언어의 성격을 이해하는데 있어 흥미로운 시사점을 제공한다. 윤이상의 창작시기는 크게 네 시기로 나눌 수 있다. 첫 번째 시기는 음향작곡 시기로 70년대 초까지, 두 번째 시기는 1973년 대편성 관현악을 위한 <서곡>(Overture) 이후에 전개된 협주곡 시기, 세 번째 시기는 1982/83년 이후의 교향곡 시기, 그리고 90년대

마지막 시기다. 한국 문화와 관련한 창작 시기별 작품 제목은 직접적으로 한글 제목을 사용한 경우와 외국어 제목을 사용한 경우로 크게 나누어 볼 수 있다. 먼저 한글 제목을 직접 사용하고 있는 작품을 창작 시기별로 살펴 보면 다음과 같다.

1) 음향작곡 시기(70년대 초까지):

- <바라>(Orchesterstück *Bara*, 1960)
- <교착적 음향>(Colloïdes sonores für Streichorchester, 1961)에서 세 개 악장의 제목으로 사용된 ‘호궁’(=해금), ‘거문고’, ‘양금’
- <로양>(낙양, *Loyang* für Kammerensemble, 1962/1964)
- <가사>(Gasa ,für Violine und Klavier 1963)
- <가락>(Garak für Flöte und Klavier, 1963)
- <노래>(Nore für Violoncello und Klavier, 1964)
- <레악>(Réak für großes Orchester, 1966)
- <룰>(울, *Riul* für Klarinette und Klavier, 1968)
- <나모>(Namo für drei Soprane und Orchester, 1971)
- <피리>(Piri für Oboe solo, 1971)
- 오페라 <심청>(Sim Tjong, 1971/72)
- <가곡>(Gagok für Stimme, Gitarre und Schlagzeug, 1972)

2) 협주곡 시기(1973년 대편성 관현악을 위한 <서곡>(Ouverture) 이후):

- <무악>(Muak. Tänzerische Fantasie für großes Orchester, 1978)

3) 교향곡 시기(1982/83 이후):

- <공후>(Gong-Hu für Harfe und Streicher , 1984)
- <무궁동>(Mugung-Dong. Invocation für Bläser, Schlagzeug und Kontrabässe, 1986)
- <소리>(Sori für Flöte solo, 1988)

4) 90년대 마지막 시기:

- <신라>(Silla. Legende für Orchester, 1992)

한글 제목은 압도적으로 초기 음향작곡 시기에 집중되어 있는 것을 알 수 있으며, 한국의 전통 악기와 음향, 악곡, 춤, 역사, 종교, 전설 및 설화 등 다양한 한국 전통 문화를 유럽 현대음악의 장(場)에서 기억하고 환기하는 제목들이다.

다음은 한글 제목은 아니지만 윤이상의 음악에서 한국 문화 및 동아시아적 근원을 유추해 볼 수 있는 작품의 제목을 창작시기별로 살펴보기로 하겠다.

1) 음향작곡 시기(70년대 초까지):

- <교착적 음향>(Colloides sonores für Streichorchester, 1961)
- <유동>(Fluktuationen für Orchester, 1964)
- <오 연꽃 속의 진주여!>(Om mani padme hum. Zyklus für Soli(Sopran, Bariton), Chor und Orchester, 1964)
- 오페라 <류통의 꿈>(Der Traum des Liu-Tung, 1965)
- <소양음>(Shao Yang Yin für Cembalo, 1966)
- 오페라 <나비의 미망인>(Der Witwe des Schmetterlings, 1967/68)
- <나비의 꿈>(Ein Schmetterlingstraum für gemischten Chor und Schlagzueg, 1968)
- 오페라 <요정의 사랑>(Geisterliebe, 1969/70)
- <무당의 노래>(Schmanengesänge aus der Oper Geisterliebe für Alt und Kammerorchester, 1969/70)

2) 협주곡 시기(1973년 대편성 관현악을 위한 <서곡>(Ouverture) 이후):

- <현자>(Der weise Mann. Kantate nach Texten des Predigers Salomo und

Laotses für Bariton, gemischten Chor und kleines Orchester, 1977)

- <오 빛이여.....>(*O Licht...* Chor mit Solo-Violine und Schlagzeug, Text nach Nelly Sachs und einem Gebet des Buddhismus, 1981)

3) 교향곡 시기(1982/83 이후):

- <균형을 위하여>(*In Balance* für Harfe solo, 1987)

4) 90년대 마지막 시기:

- <중국의 그림>(*Chinesische Bilder* für (Block-)Flöte(n) solo, 1993)
- <동서의 단편>(*Ost-West-Miniaturen* für Oboe und Violoncello (in zwei Sätzen), 1994)

위에 제시된 제목에서 <교착적 음향>(*Colloides sonores*)과 <유동>(*Fluktuationen*)이라는 불어와 독일어 작품 제목은 동아시아의 음향적 특징이자 윤이상 음악의 미학적 이상인 ‘변화’와 ‘흐름’의 의미를 내포하고 있다. 한국 문화와 관련 있는 한글 및 외국어 제목이 붙여진 작품의 제목으로만 윤이상 음악을 살펴봤을 때 음향작곡 시기라 할 수 있는 70년대 초반까지의 시기에 윤이상 음악의 동아시아적 근원을 드러내는 제목이 집중되어 있음을 알 수 있다. 반면 <협주적 음향>(*Konzertante Figuren* für kleines Orchester, 1972) 이후 윤이상 음악의 작품 제목에서 두드러지는 특징은 서양 전통음악의 장르적 전통을 나타내는 제목들이 대거 등장한다는 것이다(Duo, Trio, Quartett, Quintett, Oktett, Stringquartett, Concertino, Duetto concertante, Konzert, Doppelkonzert, Symphonie, Kammer-sinfonie, Kammerkonzert 그리고 Etüden, Sonata, Sonatina, Invention, Interludium, Intermezzo, Fanfare, Novellette 등). 그러나 특별히 아시아적 근원을 드러내지 않는 제목의 작품들이나 제목 없이 편성이나 장르명칭을 쓰고 있는 작품들도 한국의 시나 설화, 춤, 고분벽화 등을 소재로 하는 작품들에서부터 한국의 풍경, 정치 사회적 사건 등을 다루는 작품에 이르기까지 윤이상의 거의 모든 작품은 작곡가 자

신의 고유한 문화권과 관련을 맺고 있다.

70년대 초중반까지의 작품 제목에서 많이 보이는 한글 제목의 경우 한국인에게는 작곡가의 설명 없이도 너무나 분명하게 그 뜻이 이해되고, 단순한 의미의 이해를 넘어 그 제목에 내포된 역사적이고 문화적인 내용까지 직관적으로 파악된다. 반면에 한글 제목을 대하는 유럽인들은 비록 작곡가의 설명에 힘입어 작품 제목의 의미를 자신들의 언어로 번역해 그 뜻을 이해하고 있다 하더라도 제목에 내포되어 있는 역사적이고 문화적인 내용에까지 도달하기는 힘들 것이다. 언어는 단순한 뜻의 전달 도구가 아니라 정신, 역사, 문화, 정서 등 그 말이 사용되기 시작할 때부터 발생하는 모든 역사와 기억이 그 속에 저장되어 있기 때문이다. 그런데 제목과 관련하여 볼 때 음색작곡 경향의 작품인 70년대 초중반까지의 윤이상 음악은 작품의 제목과 음악적 내용이 엄밀하게 일치하지 않는 모호성과 추상성을 보이고 있다. 오히려 70년대 중반 이후부터 현저하게 등장하는 서양 전통음악 장르나 편성을 제시하는 작품 제목을 가지고 윤이상은 자신의 정치적인 경험, 분단의 고통과 슬픔 등 보다 더 구체적인 내용을 기억하며 예술적으로 승화시켜 나간다. 아울러 예술로 승화된 이러한 구체적 기억이 보다 많은 유럽의 청중에게 직접적으로 전달되고 이해되기 위하여 자신의 음악양식을 점점 더 단순화시키게 된다. 물론 이러한 기억대상과 음악양식의 변화는 ‘68혁명’ 이후 그의 생활터전인 유럽 사회의 포스트모더니즘 운동과 개인의 주관성, 대중으로의 접근성, 다양성을 중시하는 음악사적 환경의 변화도 영향을 미치고 있다.

3) 옥중작품과 고통과 기억의 연대로서의 음악

윤이상은 1967년 6월 17일 당시 서베를린에서 한국으로 납치되어 1969년 2월 25일 석방되기까지 이른바 ‘동베를린간첩단사건’으로 서대문 형무소에 구속 수감되었었다. 사회로부터 격리된 감옥에서 윤이상은 인간으로서 견디기 힘든 고문의 고통과 죽음과 맞닥뜨린 공포와 절망의 시간에도

창작을 멈추지 않았다. 감옥에서의 음악 창작은 윤이상이 과거에 대한 기억행위를 이어감으로써 자아의 연속성을 유지하고, 자유로운 바깥세계와 자신을 소통시키고 연결하는 유일한 통로였다. 옥중시기에 작곡된 세 개의 작품은 오페라 <나비의 미망인>(Der Witwe des Schmetterlings, 1967/68), 클라리넷과 피아노를 위한 <울>(Riul für Klarinette und Klavier, 1968), 플루트, 오보에, 바이올린과 첼로를 위한 <영상>(Images für Flöte, Oboe, Violine und Violoncello, 1968)이다.

오페라 <나비의 미망인>은 『장자』에 나오는 유명한 ‘호접몽(胡蝶夢, 나비의 꿈)’이라는 설화/우화를 바탕으로 쓰인 16세기 중국의 노벨레테를 토대로 하랄드 쿤쯔(Harald Kunz)가 만든 독일어 대본에 의한 희가극이다. 이 오페라는 13, 14세기 중국 원나라 시대의 희곡작가이자 시인인 마치원(馬致遠, 1250?~1321/24)의 시 <추사야행선(秋思夜行船)>을 노래하는 혼성 합창으로 시작되고 마친다.²¹⁾

百歲光陰 (백세광음)	Bai-sweh-gewang-yin	<i>Hundert Jahre Licht und Schatten</i>
一夢蝶 (일몽접)	i mong tiä	<i>sind wie der Traum eines Schmetterlings</i>
重回首 (중회수)	tsung-hweh-schow	<i>Was vergangen ist, wird Nichts,</i>
往事堪嗟 (왕사감차)	wang-schī-kan-tschüä	<i>richtet man den Blick zurück.</i>
今日春來 (금일춘래)	Dshin-jī-tschun-lai	<i>Heute ist Frühling,</i>
明朝花謝 (명조화사)	ming-dschao-hwa-chiä	<i>Morgen sinkt die Blüte welk.</i>

21) 오페라의 도입부분에서는 시의 1, 2, 5, 6행이 노래되고, 마지막에는 전체 시가 노래된다. 중국어 발음기호로 쓰인 합창 텍스트는 Kii-Ming Lo, “Die ostasiatischen Quellen von Isang Yuns Opernlibretti,” *Ssi-ol Almanach 2002/03 der Internationalen Isang Yun Gesellschaft e. V.* (Berlin / München 2004), 89-112, 102를 참조했으며, 텍스트의 한국어 번역은 이수자, 『내 남편 윤이상』 하, 13쪽 참조. 중국어 발음으로 노래되는 이 합창은 오페라와 분리된 독립적 연주를 위해 <혼성 합창과 타악기를 위한 나비의 꿈>(Ein Schmetterlingstraum für gemischten Chor und Schlagzeug, 1968)이라는 제목으로 개별적으로 Bote & Bock 출판사에서 출판되었으며, 악보표지에 한문시와 독일어 번역이 실려 있다.

急罰盞 (급벌잔) dschi-fa-dschan *Lasst uns trinken,*
夜蘭燈滅 (야란등멸) yä-lan-dung-miä *bevor die nächtliche Lampe erlischt.*

백년의 긴 세월도 한 마리 나비의 꿈과 같구나
두루 지난 일을 돌아보니 만사가 덧없더라
오늘 봄이 오면
내일은 벌써 꽃이 지느니
어서 잔을 기울이세 저 등불이 꺼지기 전에

오페라 <나비의 미망인>은 윤이상이 감옥에 들어오기 전에 이미 작곡적 구상을 마치고 악보작업을 시작한 곡이다. 윤이상은 바로 이 오페라를 작곡하는 동안 베를린에서 서울로 납치되었다. 그는 이미 작곡된 앞부분을 기억해내며 작곡을 이어나가 곡을 완성시킨다. 1968년 2월 3일 완성된 이 희극 오페라 작곡과 관련하여 윤이상은 자신의 자필악보에 특별한 기록을 남겨놓았다. 즉, 총 245페이지에 달하는 악보의 마지막 페이지에 윤이상은 악보의 60페이지부터 마지막까지가 서울의 감옥(서대문형무소)에서 1967년 10월 14일부터 1968년 2월 3일까지 작곡된 것임을 기록해 둔 것이다.²²⁾ 이 시기는 이미 앞서 언급했듯이 윤이상이 인간으로서 견디기 힘든 참혹한 고문의 고통과 죽음의 공포를 느끼며 말 그대로 그의 전체 삶에서 가장 고통스럽고 절망적인 상태에 있었던 시기이다. 그런 상황에서 윤이상의 전체 작품 중 가장 희극적이라 할 수 있는 이 오페라가 완성된 것이다. 굳게 닫힌 감옥에 갇혀있는 그에게 작곡행위는 기억행위로 죽음의 공포를 느끼는 현실을 잊고 신의 음성을 들을 수 있는 유일한 위안이요 구원의 순간이었으며, 양심과 정의를 짓밟는 거짓과 불의를 탄핵하고 억압과 폭력에 저항하며 인간성을 지키는 유일한 수단이었으며, 한 마리의 자유로운 ‘나비’가 되어 끝없이 넓은 우주에서 노니는 인간의 자유로운 정신이 탄생

22) 오페라 <나비의 미망인>(Die Witwe des Schmetterlings, 1967/68)의 자필악보 마지막 페이지는 *Ssi-ol Almanach 2000/01 der Internationalen Isang Yun Gesellschaft e. V.* (Berlin / München 2002), 191을 참조.

하는 모태였다.

<나비의 미망인>과 함께 옥중에서 쓴 <울>과 <영상> 역시 윤이상의 가둘 수 없는 자유로운 정신과 저항성을 상징적으로 보여준다. ‘율’(律)은 ‘법’ 룰, 자유롭게 흐르는 ‘가락’ 룰의 이중의미를 가지고 있는 말이다. 풍부한 장식적 시김을 통해 자유롭게 흘러가는 한국 전통음악의 가락적 특성을 클라리넷과 피아노를 통해 표현하고 있는 <울>은 제목 자체를 통해 가둘 수 없는 자유로운 예술정신을 상징적으로 보여주고 있다. <영상>의 작곡은 말 그대로 납치와 고문을 고차원적으로 조롱하는 동시에 윤이상이 자신의 미학적 이상이 어디에서 온 것인지를 예술적 방식으로 보여주고 있는 작품이다. 주지하다시피 이 곡은 평양 강서 고분벽화의 『사신도』에서 얻은 이미지를 음악적으로 형상화하고 있는 음악이다. 그는 이 벽화를 보기 위해 1963년 평양을 방문했고, 그 방문이 빌미가 되어 납치와 고문을 받고 감옥에 갇히게 된 것이었다. 이 작품은 예술을 통한 고도의 비정치적인 방식의 정치가 무엇인지를 우리에게 보여준다. 끊임없는 ‘흐름’과 ‘변화’라는 도교적인 예술적 이상과 우주관이 훌륭하게 묘사된 <영상>은 윤이상 음악의 철학적·미학적·예술적 근원이 무엇인지를 작품에 영감을 제공한 『사신도』와 함께 기억하게 하는 작품이다.

한국의 감옥으로부터 석방된 후 ‘고향’에서 영원히 추방된²³⁾ 윤이상이 쓴 첫 기악 작품은 자신의 분신/영혼과도 같은 악기인 첼로 독주를 위한 <활주>(Glissées für Violoncello solo, 1970)라는 작품이다. <활주>는 윤이상이 건반악기가 아닌 선율악기를 위해 작곡한 최초의 기악 독주곡이기도 하다. 선율악기를 위한 윤이상의 기악 독주곡은 총 13곡으로 첼로, 오보에, 플루트, 바이올린, 베이스클라리넷, 파곳, 하프를 위해 작곡되었다.²⁴⁾ 음악

23) 윤이상은 1969년 2월 25일 대통령 특사로 갑자기 석방되었으며, 1969년 3월 30일 독일로 다시 돌아왔다.

24) 첼로 독주곡 이후 작곡된 기악 독주곡으로는 <피리>(Piri für Oboe solo, 1971), <플루트 연습곡>(Etüden für Flöte(n) solo, 1974), <대왕의 주제>(Königliches Thema für Violine solo nach dem Musikalischen Opfer von Joh. Seb. Bach, 1976),

적인 측면에서 윤희상의 기악 독주곡은 서로 다른 역사를 살아온 동서양의 악기들 - 예를 들어 첼로와 거문고 및 아쟁 / 바이올린과 해금 / 오보에, 클라리넷, 파곳과 피리 / 플루트와 대금, 소금 및 단소 / 하프와 가야금 및 공후 등 - 이 깊이 있게 만나 새로운 연주법과 새로운 음향 및 음색의 표현 가능성을 실험한다. 반면 음악외적인 측면에서 그의 기악 독주곡은 슬픔과 고통으로 얼룩진 상처 입은 고독한 삶에 대한 기억과 성찰에서 나온 내적 독백이다. 윤희상은 그의 삶을 근본적으로 변화시킨 ‘동베를린간첩단사건’으로 그가 겪은 고통스런 체험을 기억하고 예술적으로 승화시키는 가운데 인간과 사회의 문제를 성찰하고 개인에 가해지는 그러한 억압과 고통의 근원을 성찰하고 기억하게 된다. 그는 독주 악기에 ‘세계 속의 한 인간’의 음성, 사회 속에서 살아가는 개별적 인간의 음성/소리를 부여한다.

개별적 인간의 음성이 부여된, 뛰어난 연주법과 기교를 실험한 독주 악기들의 가능성은 이후 자전적인 내용의 <첼로 협주곡>(1976)을 시작으로 이어지는 그의 협주곡 시리즈 - <플루트 협주곡>(Konzert für Flöte und kleines Orchester, 1977)²⁵⁾, 오보에와 하프를 위한 <이중 협주곡>(Doppelkonzert für Oboe und Harfe mit kleinem Orchester, 1977)²⁶⁾ 등 - 에서 다시 한 번

<살로몬>(Salomo für Altflöte oder Flöte (nach Der wiese Mann), 1977/78), <독백>(Monolog für Baßklarinetten, 1983), <독백>(Monolog für Fagott Fassung des Monologs für Baßklarinetten (1983), 1983/84), <리나가 정원에서>(Li-Na im Garten für Violine, 1985), <균형을 위하여>(In Balance für Harfe solo, 1987), <대조>(Kontraste. Zwei Stücke für Violine solo, 1987), <소리>(Sori für Flöte solo, 1988), <7개의 첼로 연습곡>(Sieben Etüden für Violoncello solo, 1993), <중국의 그림>(Chinesische Bilder für (Block-)Flöte(n) solo, 1993)이 있다. 이 중 <리나가 정원에서>와 <대조>는 바이올린을 연주하는 손녀의 연주를 위해 작곡된 곡이다.

- 25) 윤희상은 <플루트 협주곡>에 대한 작품해설에서 이 곡이 해방 전후에 어느 문학 잡지에서 읽은 신석초의 장시 『靑山아 말하여라』에 나오는 “몽환적인 장면”, “젊은 여승이 달빛이 비치는 절간 마당의 석불 앞에서 나체가 되어 춤을 추는 장면”에 대한 기억을 형상화하고 있는 것임을 밝히고 있다. 이에 대해서는 최성만·홍은미 편역, 『윤희상의 음악세계』 (한길사, 1991), 475를 참조하라. 그러나 윤희상이 서술하고 있는 젊은 여승의 갈등에 대한 시의 내용은 신석초가 해방 전부터 발표하며 개작한 장시 『바라춤』과 일치한다.

놀랍도록 기교적으로 확장되고 관현악과 함께 고통과 슬픔에 대한 기억과 연대를 호소하며 깊은 인간애를 추구한다. 이 고통과 기억의 동서연대는 기악 독주곡에서 협주곡을 거쳐 보다 더 큰 차원의 교향곡의 세계로 점점 확대되어 흐르며 자유와 평화를 갈망하고 노래하는 교향악적 바다를 이루게 된다. 윤이상은 1992년 75세의 나이에 자신의 삶과 음악을 회상하며 다음과 같이 말한다.

작곡가는 비단 예술가일 뿐 아니라 동시에 세계 속의 한 인간이다. 나는 결코 그 세계를 무관심하게 관찰할 수 없다. 세상에는 인간적인 고통, 억압, 고난과 부당함이 동시에 존재한다. 이 모든 것이 내 생각 속에 들어온다. 고통이 있고 부당함이 있는 곳에 나는 음악을 통해 더불어 얘기하고자 한다.²⁷⁾

앞에서 이미 언급된 윤이상의 마지막 작품 <에필로그>는 지상의 모든 고통, 억압, 고난에 저항하며 희생된 넋을 위로하는 진혼의 소리이다. 『사신도』를 기억하며 감옥에서 작곡된 옥중작품 <영상>의 세계는 마지막 작품 <에필로그>에서 <영상>과 동일한 4개의 악기 구성(네 방위에서 죽은 이의 영혼을 지키는 신(神)들 / 플루트, 오보에, 바이올린, 첼로)에 ‘천사’(세 성부의 여성 합창)와 ‘인간’(희생자의 어머니 / 소프라노 솔로)의 목소리, 그리고 하늘의 소리를 상징하는 첼레스타가 더해져 9라는 수의 악기로 형상화된 완전한 우주의 음향으로 울린다. 우주의 음향은 바로 윤이상 음악의 모태이다.

나의 음악은 나 자신이 ‘만든’ 것이 아니며, 쉼 새 없이 흐르고 있는 들을 수 있는 혹은 들을 수 없는 모든 우주의 음향을 나의 예민

26) <이중 협주곡>은 ‘견우와 직녀 이야기’라는 제목이 붙어있다. 전래되는 동일한 제목의 한국 설화를 바탕으로 하고 있는 이 작품은 분단으로 인한 슬픔과 고통을 형상화하고 있는 작품이다.

27) 윤이상, “나의 예술,” 『내 남편 윤이상』 하, 이수자 (창작과비평사, 1998), 173.

한 ‘안테나’로 청취하여 이것을 나 나름으로 정리하고 악보에 올린 것이다.... 끊임없이 흐르는 우주의 음향과 같이 나의 음악은 대부분 처음도 끝도 없이 다만 무한으로 흐르는 우주의 음의 한편을 떼냈다고 말할 수 있는 정신에서의 울림이라고 생각한다.²⁸⁾

<에필로그>에서 형상화된 고통과 기억의 연대로서의 우주의 음향은 어찌면 윤이상이 어린 시절 캄캄한 밤에 고향 통영의 바다 위에 솟은 절벽을 타고 내려가 별이 가득한 하늘 아래 홀로 앉아 경험한 바다에 공명되어 울리는 신비로운 우주의 음향을 기억하며 만들어진 울림이 아닐까.²⁹⁾

4. 나가며

과거에 대한 의식적인 기억 행위는 정체성과 관련된 인간의 근본적인 행위로 고향과 사회적으로 격리된 윤이상이 자신의 뿌리와 단절되지 않고 자아의 연속성과 정체성을 확인하고 보존·유지할 수 있게 하는 핵심이다. 또한 그가 직간접으로 한국의 안과 밖에서 경험한 한국 현대사에 드러난 억압과 고통, 저항은 예술의 사회적 역할을 강조하는 그의 음악에 큰 영향을 미쳤으며, 이는 기억의 미학을 통해 예술적으로 승화되었다. 그의 음악은 기억을 통해 과거 자신이 떠나온 세계와 자기 자신을 거리를 두고 성찰하는 가운데 기억된 사회와 문화, 자신의 삶의 체험이 예술적으로 형상화된 ‘기억의 흐름’으로 과거와 미래가 연결되는 ‘미래를 향한 기억’의 흐름이라 할 수 있다.

나의 음악은 역사적으로는 나의 조국(민족)의 모든 예술적·철학적·미학적 전통에서 생겼고, 사회적으로는 나의 조국의 불행한 운

28) 윤이상, “나의 음악을 듣는 이를 위하여,” 『내 남편 윤이상』 하, 186.

29) Luise Rinser·Isang Yun, *Der verwundete Drache. Dialog über Leben und Werk des Komponisten*, 22.

명과 민족·민권 질서의 파괴, 국가권력의 횡포에 자극을 받아 음악이 가져야 할 격조(格調)와 순도(純度)의 한계 안에서 가능한 한 최대의 표현적 언어를 구사하려고 노력한 것이다.³⁰⁾

윤이상의 삶과 예술에서 매우 복합적인 의미를 갖는 전통과 현대, 한국과 독일, 아시아와 유럽의 상이한 시간과 공간은 기억을 통해 서로 연결되고 화해하며 공존한다. 윤이상 음악은 한국의 전통음악과 문화를 기억을 통해 현재화 시켜 자신의 음악으로 변형 창조해내고 있는 음악이다. 윤이상은 한국의 고유한 문화와 사상, 철학, 미학을 토대로 하는 자신의 음악을 통해 한국 사회를 넘어 아시아 및 세계 곳곳에서 고통과 슬픔, 억압과 폭력의 역사를 겪으며 살아온 공동체 구성원들의 삶의 이야기를 기억함으로써 불의한 권력에 의해 파괴된 인간다움을 회복하고자 한다. 그의 음악은 평화와 민주주의, 자유와 생명을 위해 싸우는 사람들을 위로하고 기억한다. 이와 같은 기억의 다양한 층위들이 문화 간의 복합적인 접촉과 교섭으로 이루어진 윤이상의 음악작품 속에서 어떻게 구체적으로 형상화되고 있는지는 앞으로 개별 작품들의 실제적인 분석을 통해 해석되고 연구되어야 할 중요한 학문적 과제이다.

2017년 올해로 탄생 100주년을 맞는 윤이상과 그의 음악을 우리가 기념한다는 것은 그가 연대하고 기억하고자 하는 것을 기억하며 그 기억을 이어가는 것이다. 그는 서구 문화에 억압되었던(지금도 여전히 종속적인) 한국 문화와 음악을 그 정신과 함께 격조와 품위가 있는 세계적인 수준의 음악으로 빛나게 만들었다. 우리가 과거에 대한 기억을 통해 우리 자신을 성찰한다는 것은 미래를 향해 새로운 창조의 길을 찾아 나아가고자 하는 것이다. 예술의 본질은 고통을 기억하여 그 고통의 본질을 드러내 해방시키는 것에 있지 않을까. 윤이상은 우리가 무엇을 기억해야 하는지, 왜 기억해야 하는지를 그의 전 삶과 음악을 통해 말하고 있다.

30) 윤이상, “나의 조국, 나의 음악.” 『윤이상의 음악세계』 (최성만·홍은미 편역, 1991), 76.

참고문헌

- 노동은. 『한국음악론』. 한국학술정보, 2002.
- 변지연. “국가폭력에 대한 음악텍스트 - 윤이상의 <광주여 영원히!>.” 『윤이상의 창작세계와 동아시아 문화』 (한국음악학학회·윤이상평화재단 공동 엮음). 예술, 2006, 145-167.
- 슈미트, 되르테 / 홍은정 옮김. “윤이상과 유럽에서 예술적 정체성의 가능성.” 『윤이상의 창작세계와 동아시아 문화』 (한국음악학학회·윤이상평화재단 공동 엮음). 예술, 2006, 129-142.
- 슈테판, 일리야 / 송화숙 옮김. “창작 원리로서의 연속성. 윤이상 작품에 나타난 순환적 연관관계에 대하여.” 『윤이상의 창작세계와 동아시아 문화』 (한국음악학학회·윤이상평화재단 공동 엮음). 예술, 2006, 101-116.
- 윤이상. “나의 예술.” 『내 남편 윤이상』 하 (이수자). 창작과비평사, 1998, 173-174.
- _____. “나의 음악을 듣는 이를 위하여.” 『내 남편 윤이상』 하 (이수자), 창작과 비평사, 1998, 185-188.
- _____. “나의 조국, 나의 음악.” 『윤이상의 음악세계』 (최성만·홍은미 편역). 한길사, 1991, 73-76.
- _____. “드뷔시와 나.” 『윤이상의 음악세계』 (최성만·홍은미 편역). 한길사, 1991, 66-72.
- 윤이상·발터 볼프강-슈파러 / 정교철·양인정 역. 『나의 길, 나의 이상, 나의 음악』. 도서출판 HICE, 1988.
- 이경분. “망명예술가 윤이상.” 『한국동양정치사상사연구』 10/1 (2011), 195-215.
- 이수자. 『내 남편 윤이상』 상/하. 창작과비평사, 1998.
- 최성만·홍은미 편역. 『윤이상의 음악세계』. 한길사, 1991.
- 최애경. “유럽 음악의 장르 ‘교향곡’을 넘어서.” 『음·악·학 9』 (한국음악학회 편). 세종출판사, 2002, 265-294.

_____. “산 자와 죽은 자를 위한 “우주적 음향흐름” - 윤이상의 <에필로그>(1994).“ 『윤이상의 창작세계와 동아시아 문화』 (한국음악학학회·윤이상평화재단 공동 엮음). 예술, 2006, 55-82.

Bergmeier, Hinrich (Hrsg.). *Isang Yun. Festschrift 75. Geburtstag 1992*. Berlin, 1992.

Lo, Kii-Ming. “Die ostasiatischen Quellen von Isang Yuns Opernlibretti.” *Ssi-ol Almanach 2002/03 der Internationalen Isang Yun Gesellschaft e. V.*, Walter-Wolfgang Sparrer(Hrsg.), Berlin·München, 89-112.

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

Sachtleben, Rainer·Winkler, Wolfgang. “Gespräch mit Isang Yun.” *Der Komponist Isang Yun*, Hanns-Werner Heister·Walter-Wolfgang Sparrer(Hrsg.), 2., erw. Aufl., München, 1997, 288-296.

Ssi-ol Almanach 2000/01 der Internationalen Isang Yun Gesellschaft e. V., Walter-Wolfgang Sparrer(Hrsg.), Berlin·München 2002, 191.

Yun, Isang. “Ornament und Arabeske. Meine Beziehung zu Claude Debussy.” *Ssi-ol. Almanach 2000/01 der Internationalen Isang Yun Gesellschaft e. V.*, Walter-Wolfgang Sparrer(Hrsg.), Berlin·München, 15-19.

_____. “Über meine Musik.” *Der Komponist Isang Yun*, Hanns-Werner Heister·Walter-Wolfgang Sparrer(Hrsg.), 2., erw. Aufl., München, 1997, 297-313.

Abstract

**Memory for the Future: the Position and Meaning of
Korean Culture in the Music of Isang Yun**

Ae-Kyung Choi

Most of Yun's music written for 36 years from 1958 to 1994—he left Korea in 1956, studied and settled in Europe in the 1970's as an emigre artist—was taking form in the 1970's cultural context of European modern music and geological, historical space of Europe. Korea, Germany, East Asia, and Western Europe have multiple meanings in Yun's life and art. Especially memory of the social culture and tradition of Tongyoung, where he was born and raised, and Korea, where he was persecuted by the government, is the heart that has kept his identity as an artist alive. Furthermore, the oppression and suffering and protest he experienced directly or indirectly in the history of in and out of Korea profoundly affected his music, which emphasizes the social roles of music, and he elevated these three concepts into art through the aesthetic of memory. In this respect, the meaning and core of Korean society and traditional music in Yun's works can be condensed into "Memory for the Future." This study traverses the titles of Yun's works, whose titles primarily include social, cultural relationships and meanings of the memory in Korean culture; thereby, this study focuses on the current meaning of Yun's music.

Keywords: Isang Yun, aesthetics of memory, music and memory, memory and identity, Yun's prison works

투고일	심사일	게재 확정일
2017년 4월 30일	2017년 5월 20일 - 6월 10일	2017년 6월 10일