

윤이상의 음악과 동학사상 《무궁동》의 구조적 상응과 음악적 형상화*

최애경
(독립연구자)

1. 들어가며
2. 윤이상의 삶과 동학적 배경
3. 윤이상의 문화론·음악론과 동학사상
4. 《무궁동》 분석: 동학적 개혁(다시개혁)의 음악적 형상화
5. 나오며: 윤이상 음악의 사상적 의의와 현대적 의미

* 이 논문은 2023년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임
(NRF-2023S1A5B5A17090335)

개 요

본 연구는 윤이상의 음악과 사유를 동학사상의 관점에서 재해석하고, 특히 《무궁동》(1986)을 중심으로 그 구조적 상응 관계를 규명하는 것을 목적으로 한다. 기존 연구가 그의 음악을 도가사상이나 동양사상 일반, 혹은 서구적 휴머니즘의 틀에서 설명해 온 것과 달리, 본 연구는 동학사상을 하나의 해석 틀로 설정하여 그의 사유와 음악을 통합적으로 해석할 가능성을 탐색한다.

이를 위해 먼저 윤이상의 삶과 역사적 경험을 고찰하여, 동학 이후 한국 사회에 축적된 생명·평등·저항의 사유가 그의 경험 속에서 내면화된 과정을 분석한다. 이어 음악론과 문화론을 검토함으로써, 그의 사유가 음악과 민중의 관계, 전통의 재구성, 그리고 예술의 사회적 실천이라는 문제의식을 중심으로 전개됨을 밝힌다.

작품 《무궁동》 분석에서는 지기 리듬동기와 파동 구조, 열린 종지를 중심으로 생성과 전환이 반복되는 시간 구조를 고찰한다. 특히 네 단계로 전개되는 파동 구조는 지속적 운동과 미 완결성을 드러내며, 이는 변혁이 반복적으로 실현되는 다시개벽의 사유와 구조적으로 상응한다. 또한 음향 조직 속에서 형성되는 고통과 응답, 연대의 관계는 동학의 실천적 지향과 구조적 친연성을 보인다.

이와 같은 분석을 통해 본 연구는 《무궁동》이 생명, 연대, 변혁에 관한 윤이상의 사유를 음악적 형식 속에서 구현한 작품임을 밝히고, 그 구조가 동학의 문제의식과 중요한 친연성을 형성하고 있음을 제시한다. 이를 통해 동학사상이 윤이상 음악의 생명 인식과 공동체적 연대, 변혁 지향성을 통합적으로 이해하는 하나의 유효한 해석 틀이 될 수 있음을 논의한다.

주제어: 윤이상, 무궁동, 동학사상, 파동 구조, 개벽

1. 들어가며

윤이상(1917-1995)의 음악은 서구 근대 음악의 형식적 자율성에 기반한 예술 개념을 넘어, 철학·정치·사회·삶과 분리되지 않는 총체적 맥락 속에서 형성된 복합적이고 다층적인 예술 세계를 보여준다. 특히 그의 음악은 유럽 아방가르드와의 긴장 관계 속에서 한국 전통음악의 음향적 미학을 탐구한 초기 단계에서 출발하여, 1970년대 중반 이후에는 억압과 폭력의 역사 속에서 고통받는 인간에 대한 윤리적 응답과 사회적 실천의 차원으로 확장된다. 윤이상은 이 전환을 스스로 다음과 같이 명시한다.

“나의 음악이 우리 민족 속에 오래 흘러오는 선적(線的)인 미(美)를 탐구한 지 약 15년 만인 1975년경부터 나는 나의 정신상에 오래 맺혀 있던 ‘인간성의 탐구’로 전진했다.”¹⁾

이처럼 우주론적 사유와 사회적 실천이 하나의 음악 언어 속에 공존하는 것—동양과 서양, 전통과 현대를 새로운 방식으로 결합한, 이른바 ‘창조적 제3’의 음악—이 윤이상 음악의 가장 근본적인 특징이자, 동시에 기존 해석이 충분히 해소하지 못한 문제의 출발점이다.

이와 같은 복합적 성격에도 불구하고, 윤이상 음악의 철학적 기반에 대한 기존 연구는 주로 도가사상과 불교사상을 중심으로 전개 되어왔다. 작곡가 자신이 음양과 도(道)의 개념을 반복적으로 언급한 점은 이러한 해석의 주요 근거가 되었으며, 이후 연구들 역시 이 틀을 크게 벗어나지 않았다. 그러나 이러한 접근은 윤이상 음악의 중요한 측면을 조명하는 성과에도 불구하고, 그의 음악에 나타나는 사회적 실천성, 민중 지향성,

1) 윤이상, “나의 조국, 나의 음악,” 『윤이상의 음악세계』 (최성만·홍은미 편역, 서울: 도서출판 한길사, 1991), 75.

문화적 주체성의 문제를 하나의 통합적 관점에서 설명하는 데에는 일정한 한계를 드러낸다. 이미경은 이러한 참여적 경향을 도가적 태도와 구분되는 서구적 휴머니즘의 영향으로 해석하였고,²⁾ 노동은 윤이상 음악에서 민중적 세계관이 충분히 구체화 되지 못했다는 점을 지적하였다.³⁾ 두 논의가 공통적으로 봉착하는 지점은 동일하다. 윤이상의 음악이 우주론적 사유와 사회적 실천, 추상적 음향 언어와 역사적 현실 인식을 동시에 내포하고 있다는 사실을 도가·불교 혹은 서구 휴머니즘이라는 이분법적 틀로는 충분히 설명하기 어렵다는 것이다.

이 문제를 처음으로 정면에서 제기한 것은 1960년부터 윤이상이 생을 마감하는 1995년까지 35년간 깊은 우정과 지적 연대를 이어간 독일의 철학자 귄터 프로이덴베르크(Günter Freudenberg, 1923-2000)였다. 그는 윤이상의 사유와 동학사상 사이의 구조적 친연성에 주목하면서, 기존의 도가 중심 해석만으로는 설명하기 어려운 측면이 있음을 지적하였다.⁴⁾ 그러나 그의 논의는 문제 제기의 수준에 머물렀을 뿐, 동학사상의 구체적 내용과 윤이상의 텍스트 및 작품을 체계적으로 연결하는 작업으로까지 나

2) 이미경, “윤이상의 음악사상,” 『음악과 민족』 22 (2001), 67.

3) 노동은, “한국에서 윤이상의 삶과 예술,” 『음악과 민족』 17 (1999), 120-121.

4) 프로이덴베르크는 두 편의 논문에서 이 문제를 다루고 있다. “Vom Tao. Zur Frage des Verstehens in Ostasien und Europa,” *Ssi-ol. Almanach 1998/99*, hrsg. von Walter-Wolfgang Sparrer (München: edition text + kritik, 1999), 21-36에서 그는 최제우의 동학을 한국적 사유 방식의 철학적 사례로 활용하면서, 각주에서 “윤이상이 대화 중 피력한 여러 견해들은 최제우 사상과의 현저한 정신적 유사성을 보여준다.”라고 언급한다(27, 각주 12). 이 문제 제기는 “Die philosophische Begründung der Musik Isang Yuns und ihre Bedeutung für den Westen,” *Ssi-ol. Almanach 2000/01*, hrsg. von Walter-Wolfgang Sparrer (München: edition text + kritik, 2002), 51-59에서 본격화된다. 여기서 그는 “Das westliche Denken aus der Sicht der östlichen Lehre (Tonghak)”이라는 절을 독립적으로 구성하고, 윤이상의 외조모가 동학의 적극적인 신봉자였음을 명시하며 최제우의 사상과 윤이상 음악 사유 사이의 “놀라운 일치(verblüffende Kongruenz)”를 논증한다(53-55).

아가지는 못하였다.

본 연구는 이러한 문제의식에 기반하여 윤이상의 음악과 사유를 동학사상의 관점에서 재해석하고자 한다. 여기서 관심의 초점은 동학의 직접적 영향 관계를 입증하는 데 있지 않다. 오히려 그의 사유가 형성된 역사적·사회적 조건을 검토하고, 그로부터 도출된 인식 구조가 음악론과 문화론, 나아가 작품의 형식 속에서 어떠한 방식으로 구현되는지를 밝히고자 한다. 이러한 접근은 윤이상의 사회적 실천성과 민중적 지향을 개별 요소로 파악해 온 기존 연구를 하나의 통합적 해석 틀 속에서 재조명할 수 있는 가능성을 제공한다.

이를 위해 2장에서는 윤이상의 성장 환경과 생애 경험을 중심으로 그의 사유 형성의 역사적 배경을 고찰한다. 3장에서는 1954년 「악계구상의 제문제」, 1987년 「민족문화와 세계 공공성」, 1993년 잘츠부르크 강의 「나의 음악에 대하여」를 중심으로 그의 음악론과 문화론의 핵심 구조를 검토하고, 4장에서는 《무궁동》을 통해 이러한 사유가 음악적 형식 속에서 어떻게 구현되는지를 분석한다.

이러한 분석을 통해 본 연구는 윤이상의 음악이 단순한 현대음악적 실험을 넘어, 생명·연대·변혁에 관한 사유를 음향과 시간의 조직 속에서 구현한 실천적 예술 형식임을 밝히고자 한다. 나아가 동학사상을 윤이상의 음악과 사유를 해석하는 하나의 유효한 관점으로 제시함으로써, 그의 사회적 실천성과 민중적 지향, 그리고 세계공공성의 비전을 보다 통합적으로 조명하고자 한다. 이를 통해 기존 연구의 성과를 계승하면서도 윤이상 음악의 사상적 의미를 새롭게 해석할 수 있는 가능성을 탐색하고자 한다.

2. 윤이상의 삶과 동학적 배경

윤이상의 음악과 사상은 유럽에서 이룩한 예술적 성취에도 불구하고, 한국

사회에서 형성된 역사적 경험과 문화적 토대 위에서 이해될 필요가 있다. 따라서 이 장에서는 특정 사상의 직접적 수용 여부를 추적하기보다, 그의 성장 환경과 가족사, 지역적 경험, 지적 교류가 어떠한 인식 지평을 형성하였는지를 살펴보고자 한다. 이러한 검토는 이후 음악론과 문화론의 전개 과정을 이해하기 위한 역사적 배경을 제공할 것이다.

1) 지리적·가족사적 체험과 동학적 감각의 형성

윤이상이 태어난 경상남도 산청은 동학농민혁명의 상흔이 깊이 남아 있는 지역으로, 당시 동학농민군의 처형과 유배가 반복되었던 공간이었다. 이러한 경험은 단순한 역사적 사실을 넘어 지역 공동체의 정서로 축적되어 있었으며, 폭력과 희생의 기억이 일상적 삶의 층위에까지 스며든 상태였다.

이러한 역사적 기억은 그의 가족사 속에서도 구체적으로 확인된다. 외조부가 동학농민혁명에 참여하였다가 혹독한 형벌을 받아 폐인이 되었다는 사실은, 동학의 경험이 개인의 차원을 넘어 가족 내부의 서사로 이어졌음을 보여준다.⁵⁾ 여기에 더해 외조모가 동학의 적극적인 신봉자였다는 증언이 별도의 자료에서 확인된다는 점은, 윤이상의 가족이 동학과 직·간접적으로 연결되어 있었음을 한층 분명하게 한다.⁶⁾ 서로 다른 출처에서 독립적으로 확인되는 이 두 사실은, 그의 생애 초기 환경이 동학적 역사 경험과 긴밀히 맞닿아 있었음을 뒷받침한다.

이와 같은 맥락에서 동학은 특정한 교리 체계라기보다, 고통과 저항의 기억이 축적된 역사적 경험으로 작용한다. 그리고 이러한 경험은 윤이상이 인간과 세계를 바라보는 방식, 나아가 그의 예술관을 형성하는 심층적 토대로 자리 잡았다고 볼 수 있다.

5) 이수자, 『내 남편 윤이상 (상)』 (서울: 창작과 비평사, 1998), 89-90.

6) Günter Freudenberg, "Die philosophische Begründung der Musik Isang Yuns und ihre Bedeutung für den Westen," 54.

어머니의 삶 역시 이러한 맥락 속에서 이해될 필요가 있다. 동학 참여 이후 가족이 감내해야 했던 극심한 가난과 사회적 억압은, 동학 이후 한국 사회에서 다수의 민중이 경험한 구조적 고통을 응축적으로 보여준다. 이러한 체험은 윤이상의 음악에서 반복적으로 드러나는 고통받는 존재에 대한 공감과 연민의 정서로 이어지며, 이는 단순한 감정의 표출을 넘어 인간 존재의 조건에 대한 윤리적 인식으로 확장된다.

이와 같은 인식은 음악 속에서 구체적인 형상으로 드러난다. 《교향곡 제4번 ‘암흑 속에서 노래하다’(Im Dunkeln Singen)》(1986)에 대해 윤이상은 이 작품을 “아시아의 모든 여성들, 특히 불행한 여성들”을 위한 연대의 음악으로 밝힌 바 있다.⁷⁾ 이는 개인적 기억이 역사적 의미로 전환되는 과정을 잘 보여주는 사례로, 그의 음악이 추상적 표현에 머무르지 않고 구체적 역사 경험을 응축한 윤리적 발언으로 기능하고 있음을 시사한다.

결국 이러한 가족사적 경험은 동학을 이론적으로 습득한 결과라기보다, 억압과 저항, 인간 존엄이라는 문제의식을 역사적·정서적 차원에서 내면화하는 계기로 작용하였으며, 이는 그의 음악적 사유의 가장 근원적인 층위를 형성한다고 볼 수 있다.

2) 동학사상의 시대적 전개와 실천적 구조

윤이상의 성장기와 청년기는 동학농민혁명 이후 동학이 천도교로 재편되며 한국 사회 전반에 확산된 시기와 맞물려 있다. 수운 최제우와 해월 최시형의 사상을 계승한 3대 교주 손병희는 1905년 동학을 천도교로 개칭하고, 1907년 ‘인내천’(人乃天)을 교단의 근본 이념으로 공식화하였다.⁸⁾

7) 이수자, 『내 남편 윤이상 (상)』, 91; Isang Yun, “Über meine Musik,” *Der Komponist Isang Yun*, hrsg. von Hanns-Werner Heister und Walter-Wolfgang Sparrer, 2., erw. Aufl. (München: edition text + kritik, 1997), 308.

8) 손병희, 천도교 교단 개편 및 ‘인내천’ 정식화에 관해서는 김용옥, 『동경대전』 2 (서울:

이는 수운의 ‘시천주’(侍天主)와 해월의 ‘사인여천’(事人如天)을 종합한 것으로, 인간을 곧 하늘로 이해하는 급진적 인간관을 교리적으로 정착시킨 사건이었다.

이 시기 동학은 종교적 교의를 넘어 정치·사회·문화 전반을 포괄하는 실천적 사상으로 기능하였다. ‘시천주’에서 ‘사인여천’, 그리고 ‘인내천’으로 이어지는 사상적 전개는 인간 존엄에 대한 근본적 인식을 제시하며, 한국 근대에서 독자적인 인간 이해의 토대를 형성하였다.⁹⁾

이러한 사상은 3·1운동(1919)과 6·10만세운동(1926)과 같은 역사적 사건 속에서 구체적으로 구현되었다. 특히 천도교의 조직망은 이러한 운동의 물적·인적 기반을 제공하였으며, 동학은 근대 민족운동의 핵심 동력으로 작용하였다. 이 흐름은 이후 국가 형성의 사상적 기반으로까지 이어진다. 대한민국 제헌헌법이 ‘기미 3·1운동으로 건립된 임시정부의 법통’을 계승한다고 명시하고 있는 점은, 3·1운동의 사상적 토대였던 동학·천도교의 인간 존엄 사상이 건국 이념의 심층 구조에 자리하고 있음을 시사한다.¹⁰⁾

해방 이후에도 이러한 흐름은 지속된다. 천도교와 깊이 연관된 사상적 전통 속에서 백범 김구(1876-1949)는 민족적 자립과 문화적 재건을 핵심으로 하는 국가 구상을 제시하였다. 그가 한국 이후 강조한 ‘도덕의 기초 위에 문화가 높은 국가’라는 이상은, 정치적 독립을 넘어 인간과 공동체의 질적 변화를 지향하는 동학적 세계관과 맞닿아 있다.¹¹⁾

사회·문화적 차원에서도 동학은 1920년 창간된 『개벽』을 중심으로 한 신문화운동과 청년·여성·농민·노동운동 등 다양한 계몽 활동을 통해 광범위한 사회 변화를 이끌었다. 이러한 점에서 동학은 특정 종교나 철학

토나무, 2021), 부록 「동학연표」, 499 이하 참조.

9) 동학 사상의 근대적 인간관과 사회운동적 성격에 관해서는 박세준, “동학사상과 한국의 사회운동,” 『한국학논집』 83 (2021), 109-142 참조.

10) 김용옥, 『동경대전』 2, 505-506.

11) 김용옥, 『동경대전』 2, 519-520; 김구의 문화국가론에 대해서는 김구, 『백범일지』 (백범정신선양회 엮음, 서울: 하나미디어, 1992), 252-263 참조.

에 한정되지 않고, 근대 한국 사회 전반을 관통하는 실천적 사유 체계로 이해될 필요가 있다. 그리고 윤이상의 음악과 사유 역시 바로 이러한 역사적 흐름 속에서 형성된 것으로 볼 수 있을 것이다.

3) 통영의 민족운동과 문화적 실천

윤이상이 성장한 통영은 앞서 살펴본 동학적 흐름이 구체적 삶의 차원에서 실현된 공간이었다. 통영청년단과 신간회 통영지회는 항일운동과 더불어 강연회, 야학, 체육활동 등을 통해 지역 공동체의 각성과 민족적 자각을 유지하는 데 핵심적인 역할을 수행하였다.¹²⁾ 이러한 조직들은 식민지 상황 속에서 민족의식과 사회적 연대를 지속적으로 재생산하는 실천의 장으로 기능하였다.

윤이상이 독일에서 고향을 회고하며 쓴 산문 「아-파(派)」는 통영의 문화적 환경이 식민지 현실 속에서 민족적·사상적 긴장과 긴밀하게 결합되어 있었음을 잘 보여준다.¹³⁾ 그는 통영을 일제에 타협한 ‘현실파’와, 비타협적 태도로 민족적 양심을 지키려 했던 지식인·청년층, 곧 ‘아-파’가 공존하던 공간으로 묘사한다. ‘아-파’는 3·1운동의 경험을 바탕으로 학문·문학·예술·교육을 통해 공동체의 각성을 이끌며 문화적 저항을 실천한 집단이었다. 이러한 환경은 예술을 단순한 미적 활동이 아니라, 공동체의 윤리를 지키고 인간의 존엄을 드러내는 실천으로 이해하게 하는 토대를 형성하였다.

이와 같은 인식은 그의 개인적 체험 속에서도 분명하게 드러난다. 도쿄 유학 시절 반일 지하조직에 참여하고, 귀국 후 비밀 무기 공장 계획에 가담

12) 통영청년단은 3·1운동 직후 통영 청년 341명이 결성한 조직으로, 항일운동과 사회계몽운동을 주도하다가 1931년 해산되었다. 신간회 통영지회는 1928년 설립되어 통영청년단과 함께 활동하다가 1931년 신간회 해소와 함께 해산되었다.

13) 윤이상, “아-派,” 『내 남편 윤이상 (상)』 (이수자, 서울: 창작과 비평사, 1998), 108-111.

하다 체포·고문을 겪은 윤이상은 “조선을 해방하고 조선 민족이 자기의 존엄성을 되돌리기 위해서는 그것 말고 다른 방법이 없다고 생각”했다고 회고한다.¹⁴⁾ 또한 통영의 전통 축제들을 “조용하고 강인한 정치적 저항의 상징이고 표현”으로 이해하며, 일상문화가 민족 정체성과 저항의식을 유지하는 핵심 매개임을 강조한다.¹⁵⁾

이처럼 그의 성장기와 청년기의 경험은 무장 투쟁과 문화적 실천이 결합된 총체적 저항의 장 속에서 이루어졌으며, 이는 예술을 사회적·윤리적 실천으로 인식하게 하는 중요한 배경이 되었다. 이러한 문제의식은 그가 던진 다음과 같은 질문 속에 집약되어 있다. “여기 어디에 아직도 양심이 살고 있는가?”¹⁶⁾

4) 해방 이후 사유의 심화와 동학적 재구성

해방 이후 윤이상의 지적 환경에서 중요한 위치를 차지하는 인물은 시인·사상가 조지훈(1920-1968)이다. 그는 천도교 소년회 활동과 민족운동의 경험을 바탕으로 한국 근현대사를 단순한 정치적 독립운동의 연쇄로 보지 않고, 민중과 문화운동을 포괄하는 전민족적 과정으로 파악하였다.¹⁷⁾ 이러한 인식 속에서 동학은 그 사상적 중심에 놓이며, 특히 최제우의 ‘시천주’와 ‘인내천’ 사상은 인간 중심의 평등사상으로 재해석된다. 나아가 그는 이를 유·불·도 및 외래사상의 주체적 종합 속에서 성립한 한국 사상의 근대적 성취로 평가하고, 동학을 개혁을 통한 사회 변혁의 실천 이념으로 규정하였다. 이러한 관점에서 동학은 동학농민혁명에서 3·1운동, 그리고 이후의 민중운동으로 이어지는 연속적 사상 전통으로 이해된다.¹⁸⁾

14) 윤이상·루이제 린저 / 윤이상평화재단 옮김, 『윤이상, 상처입은 용』 (서울: 랜덤하우스중앙, 2005), 55.

15) 위의 책, 34-36.

16) 윤이상, “아-派,” 111.

17) 김기승, “조지훈의 민족운동사 인식과 동학관,” 『동학학보』 6 (2003), 360-365.

이수자의 회고에 따르면 윤이상은 성북동 시절(1953-1956) 조지훈과 이웃으로 지내며 긴밀한 교류를 이어갔고, 음악가보다 문학가들과의 교류가 더 활발하였다.¹⁹⁾ 가곡 〈고풍의상〉(1948)과 경주고(1951)·고려대 교가(1955)에서의 협업은 두 사람의 관계가 단순한 친분을 넘어 일정한 사상적 공명 위에서 이루어졌을 가능성을 보여준다. 다만 윤이상이 조지훈의 동학론이나 특정 사상적 영향을 직접적으로 언급한 기록은 확인되지 않는다. 따라서 이 교류는 일방적 영향 관계로 단정하기보다, 해방 이후 지식인 사회에서 동학과 민족문화 재건을 둘러싼 사유가 널리 공유되던 지적 분위기 속에서 두 사람이 서로 공명했을 가능성으로 이해하는 것이 보다 적절하다.

이상의 논의를 종합하면, 윤이상의 삶은 동학농민혁명 이후 한국 사회에 축적된 생명·평등·개벽의 사유가 개인의 경험 속에서 역사적·정서적으로 내면화되는 과정으로 읽을 수 있다. 산청의 역사적 기억, 외조부로부터 전승된 가족사적 체험, 통영의 문화적 환경, 항일운동의 경험, 그리고 조지훈과의 지적 교류는 그의 사유를 형성하는 중요한 조건들이었다. 여기에서 확인되는 것은 동학이 그의 음악에 직접적으로 영향을 미쳤다는 인과적 관계라기보다, 그가 동학적 사유의 흔적이 깊이 축적된 역사적 공간 속에서 성장하고 사유했다는 사실에 가깝다. 다음 장에서는 이러한 배경이 그의 문화론과 음악론 속에서 어떠한 개념적 체계로 정식화되는지를 살펴보고자 한다.

3. 윤이상의 문화론·음악론과 동학사상

18) 조지훈의 동학 인식에 대해서는 다음 참조: 조지훈, “동학의 사상사적 의의,” 『한국사상의 모색』, 『한국학연구』(서울: 나남출판, 1996), 313-316, 275-286; “한국사상사의 기저,” 『한국문화사서설』(서울: 나남출판, 1996); 김기승, 위의 글, 355-396; 조국훈, “조지훈의 동학 인식과 최재우론,” 『동학학보』 69(2024), 73-97.

19) 이수자, 『내 남편 윤이상(상)』, 63-65.

1) 내면화된 사유의 전환: 삶에서 사유로

앞 장에서는 윤이상이 성장한 역사적·문화적 환경과 다양한 삶의 경험을 통해 형성된 사유의 토대를 살펴보았다. 이제 관심은 이러한 경험적·정서적 기반이 그의 의식적 사유 속에서 어떻게 정리되고 개념화되며, 나아가 문화론과 음악론으로 체계화되는가에 있다. 이를 살펴보기 위해 이 장에서는 세 개의 주요 텍스트, 곧 1954년 「악계구상의 제문제」, 1987년 「민족문화와 세계 공공성」, 그리고 1993년 잘츠부르크 강의 「나의 음악에 대하여」를 중심으로 분석을 진행한다.

윤이상의 음악은 일반적으로 도가·불교 등 동아시아 사유 전통이 복합적으로 작용한 결과로 이해되어 왔다. 그러나 이러한 혼합적 사유를 해석하는 틀로서 동학이 갖는 의미는, 그의 다음과 같은 진술에서 보다 분명하게 드러난다.

“나의 음악은 역사적으로는 나의 조국(민족)의 모든 예술적·철학적·미학적 전통에서 생겼고, 사회적으로는 나의 조국의 불행한 운명과 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.”²⁰⁾

이 진술은 두 개의 축을 분명히 드러낸다. 하나는 민족의 예술적·철학적 전통이라는 역사적 기반이며, 다른 하나는 민족·민권 질서의 파괴에 대응하는 사회적 실천의 요구이다. 이러한 두 축이 동시에 작동하는 지점에서, 개별 사상 체계로서의 도가나 불교보다는, 유·불·도를 주체적으로 종합하면서 이를 사회 변혁의 동력으로 전환한 동학이 보다 적합한 해석의 틀로 부상한다.

도가와 동학 사이의 차이는 특히 실천성의 차원에서 분명하게 드러난다.

20) 윤이상, “나의 조국, 나의 음악,” 76.

도가의 무위자연이 인위적 개입을 최소화하고 자연의 질서에 따르는 존재 방식을 지향한다면, 동학의 무위이화는 도가의 무위자연 사유를 바탕으로 하되 ‘이화(而化)’, 곧 변화와 교화를 통해 세계를 새롭게 구성하려는 실천적 지향을 포함한다.²¹⁾

윤이상의 음악이 단순한 심미적 탐구에 머무르지 않고, 독재에 대한 저항과 민족·민권의 회복이라는 역사적 현실과 긴밀하게 결부되어 전개된다는 점은, 그의 사유 구조를 이해하는 데 있어 동학적 틀이 보다 높은 설명력을 지닌다는 점을 분명히 드러낸다.

2) 「악계구상의 제문제」: 음악과 민중, 그리고 주체적 재구성

노동은이 윤이상의 모든 것을 담고 있는 한국음악론으로 평가한 「악계구상의 제문제」는²²⁾ 휴전 직후인 1954년에 발표된 글로, 악단 용어의 성격·시대 의식·한국음악 수립·국악 처우·세계 진출·후진 양성 등 여섯 항목을 통해 당시 한국 음악계를 종합적으로 진단하고 있다. 이 글은 이후 윤이상의 음악론과 문화론으로 이어지는 문제의식이 처음으로 집약된 텍스트라는 점에서 중요한 의미를 지닌다.

이 글에서 특히 주목되는 지점은 두 가지이다.

첫째, 음악과 민중의 관계에 대한 인식이다. 윤이상은 악단(樂壇)을 “민중 위에 위치하여 민중과 간단없이 교접(영향)하여 그 자체의 발전을 위하여 영위하는 사회기구”로 규정하며,²³⁾ 당시 한국 음악계가 이러한 관계를 상실한 채 전문가 집단 내부로 고립되어 있음을 핵심 문제로 지적한

21) 김용휘, “도가의 무위자연(無爲自然)과 동학의 무위이화(無爲而化) 비교 연구,” 『동학학보』 51 (2019), 225-232.

22) 노동은, “새로 발굴한 윤이상의 50년대 글과 노래,” 『민족음악의 이해』 3 (1994), 325.

23) 윤이상, “악계구상의 제문제,” 『文藝』 5/1 (서울: 문예사, 1954), 176; 노동은, 위의 글, 331.

다. 이어 그는 “가능한 범위와 방법으로 민중으로부터 암묵 중에 지니고 있는 예술문화인으로서의 부채를 갚지 않으면 안 될 것”이라 선언한다.²⁴⁾ 이러한 인식은 음악의 위기를 단순한 예술 내부의 문제가 아니라 인간과 사회의 위기와 직결된 것으로 파악하는 관점을 보여주며, 이후 1987년과 1993년의 텍스트에서 반복·심화되는 핵심 문제의식의 출발점으로 기능한다.

둘째, 외래 요소에 대한 주체적 재구성의 태도이다. 윤이상은 서양음악의 형식을 무비판적으로 추종하는 풍토를 비판하는 동시에, 전통음악을 과거의 형태로 고정하려는 태도 역시 거부한다. 그에게 중요한 것은 “이 이디옴의 중요한 거점을 우리 음악의 수립”에 두면서,²⁵⁾ 외래의 방법론을 비판적으로 수용하고 이를 바탕으로 민족음악의 새로운 체계를 자율적으로 구성하는 능력이다. 이러한 태도는 외래와 전통 어느 한쪽으로도 수렴되지 않는 제3의 종합을 지향한다는 점에서, 유·불·도와 서학을 비판적으로 재구성하여 자생적 사상 체계를 구축한 동학의 사유 방식과 구조적으로 상응한다.

더 나아가 이러한 종합이 단순한 심미적 차원에 머무르지 않고 “민중과의 교접”이라는 사회적 실천으로 이어진다는 점에서, 이 초기 텍스트는 이미 윤이상의 사유가 지니는 실천적 지향을 분명하게 드러낸다. 이러한 점을 고려할 때, 「악계구상의 제문제」는 그의 음악론이 동학적 사유와 접점을 형성하는 하나의 중요한 출발점으로 이해될 수 있다.

3) 「민족문화와 세계 공공성」: 문화철학과 동학적 문명 사유

앞서 확인된 초기 문제의식은 1987년 「민족문화와 세계 공공성」에서

24) 윤이상, “악계구상의 제문제,” 176; 노동은, “새로 발굴한 윤이상의 50년대 글과 노래,” 332.

25) 윤이상, 위의 글, 177; 노동은, 위의 글, 333.

문명사적 차원으로 확장된다. 이 글은 1987년 9월 오사카에서 열린 제8회 국제심포지엄에서 발표된 강연문으로, 윤이상과 프로이텐베르크의 협업을 통해 작성되었으며, 윤이상이 직접 일본어로 번역해 발표하였다.²⁶⁾

이 글에서 윤이상은 문화를 산업 생산이나 물질적 재생산의 영역과 엄밀히 구분하면서, 그것을 “위협적인 세계 속에서 인간이 자신의 역사적·사회적 존재에 의미와 인간적 가치를 부여하려는 노력”에서 비롯된 상징적·정신적 소산으로 규정한다.²⁷⁾ 이러한 정의에서 문화는 단순한 인식의 대상이 아니라, 인간 존재가 스스로를 실현하는 실천의 방식으로 이해된다. 이는 인간의 삶과 행위를 곧 신성한 실천으로 파악하는 동학의 인내천 사상과 구조적으로 조응하는 지점이다.

동아시아 미학에 대한 논의에서 이러한 관점은 더욱 구체화된다. 윤이상은 동아시아의 미가 “정신과 우주적 전체와의 최고의 직관적 일치”에서 발원한다고 설명하며, 이를 이념의 감각적 형상을 중시하는 유럽 미학과 구별한다.²⁸⁾ 또한 그는 자신의 작곡 원리를 음·양의 “통일 속의 다양, 다양 속의 통일”이라는 개념으로 서술함으로써, 개별적 요소들이 전체 속에서 상호 연관되는 우주적 질서를 강조한다.²⁹⁾ 이러한 일체적 세계관은 인간·자연·신성을 하나의 관계망 속에서 이해하는 동학의 시천주 사유와 명확한 공명 관계를 이룬다.

산업문명에 대한 비판 역시 중요한 의미를 지닌다. 윤이상은 기술과 매스 미디어의 발전이 예술을 “소비 행태”(Konsumverhalten)로 전락시키고, 창

26) Isang Yun, “Nationalkultur und Weltöffentlichkeit,” *Ssi-ol. Almanach 2000/01*, hrsg. von Walter-Wolfgang Sparrer (München: edition text + kritik, 2002), 7-14. (한국어 번역본은 독일어 원전의 출판에 앞서 최성만 역 “민족문화와 세계여론”으로 『윤이상의 음악세계』, (최성만·홍은미 편역, 서울: 도서출판 한길사, 1991), 53-65에 수록되었다.)

27) 위의 글, 8.

28) 위의 글, 8.

29) 위의 글, 12.

조적 여가(Muße)의 상실 속에서 진정한 창의성이 위협받고 있다고 진단한다.³⁰⁾ 그러나 이러한 비판은 단순히 근대 문명을 부정하는 데 머무르지 않는다. 그는 문화의 목표를 “개인과 전체의 일치, 자연과 우주에의 적응을 위한 상징과 형식의 제공”으로 규정함으로써, 인간과 세계의 관계를 새롭게 구성하려는 적극적 지향을 제시한다.³¹⁾ 이는 단순한 ‘무위’로의 회귀가 아니라, 새로운 공론 질서의 형성을 요구하는 문제의식으로 이해될 수 있다.

이러한 문제의식은 ‘세계 공공성’(Weltöffentlichkeit) 개념에서 집약된다. 윤이상은 단일한 세계문화의 창출에 대해 “이에 대한 답은 ‘아니오’이다”라고 단호히 밝히며,³²⁾ 각 민족문화가 고유성을 유지한 채 상호 영향 속에서 창조적 긴장을 이루는 공론장을 대안으로 제시한다. 이러한 공론장은 평화, 자연 보전, 물질적 조건과 같은 인류 공동의 과제에 응답하는 열린 구조를 지향한다.³³⁾

이와 같이 서구 중심의 단일 문화 질서를 해체하면서 동시에 다양성에 기반한 새로운 문명 질서를 모색한다는 점에서, 윤이상의 사유는 선천의 불균형한 질서를 넘어 ‘다시개벽’을 통해 조화로운 후천 세계를 지향하는 동학의 문명 전환 사유와 깊이 맞닿아 있다. 여기서 드러나는 점점은 단순한 개념적 유사성에 그치지 않고, 지배적 질서에 대한 비판과 새로운 공론 질서의 창출을 동시에 지향한다는 변혁적 성격에 있다. 이러한 점에서 그의 문화론은 도가적 자연 회귀의 관점보다, 실천적 변화를 지향하는 동학적 틀 속에서 보다 분명하게 이해될 수 있다.

4) 「나의 음악에 대하여」: 음악 사유와 동학적 사유의 내적 만남

30) 위의 글, 9.

31) 위의 글, 11.

32) 위의 글, 11.

33) 위의 글, 13.

1993년 5월 잘츠부르크 모차르테움에서 이루어진 강연 「나의 음악에 대하여」는 철학·미학·음향언어·작곡기법의 네 층위에서 윤이상의 음악세계를 종합적으로 제시한 자전적 고찰이다.³⁴⁾ 철학(5월 17일), 미학(5월 18일), 음향언어(5월 19일), 작곡기법(5월 21일)을 주제로 네 차례에 걸쳐 진행된 이 강연은 그의 음악적 사유를 총괄적으로 드러내는 최종적 진술로 이해될 수 있다.

강연의 출발점은 동서 문화에 대한 근본적인 성찰이다. 윤이상은 서구 문화의 지배성과 동양 문화의 주변화를 지적하면서, 동양 문화의 주체적 가치와 정체성의 문제를 제기한다.³⁵⁾ 이러한 문제의식은 단순한 문화 비교를 넘어, 자신의 음악이 위치하는 문화적·사상적 지평을 규정하는 전제가 된다.

철학적 층위에서 윤이상은 음악을 ‘탄생하는 것(zu gebären)’으로 규정하며, 작곡가를 우주적 흐름을 매개하는 존재로 파악한다.³⁶⁾ 음악은 인간이 만들어내는 대상이 아니라, 우주적 생명 흐름이 인간을 통해 드러나는 과정으로 이해된다. 그는 음악가를 “안테나처럼 우주의 소리를 수신하는 존재”로 설명하며, 이러한 직관적 인식이 모든 인간에게 잠재되어 있음을 강조한다.³⁷⁾ 이는 인간 내부에 우주적 생명력이 내재한다는 시천주의 사유와 구조적으로 상응한다. 윤이상은 이를 도교적 전통으로 명명하며 노자와 장자를 언급하지만,³⁸⁾ 그가 말하는 ‘도교’는 동아시

34) Isang Yun, “Über meine Musik,” *Der Komponist Isang Yun*, hrsg. von Hanns-Werner Heister und Walter-Wolfgang Sparrer, 2., erw. Aufl. (München: edition text + kritik, 1997), 297-313. (이 글은 윤이상의 독일어 강연을 발터-볼프강 슈파러가 정리한 것이다. 한국어 번역본은 정교철 역 “윤이상 - 나의 음악에 대하여,” 『나의 길, 나의 이상, 나의 음악』 (윤이상·발터-볼프강 슈파러 지음 / 정교철·양인정 옮김, 서울: 도서출판 HICE, 1994), 23-59에 수록되어 있다.)

35) 위의 글, 297.

36) 위의 글, 298.

37) 위의 글, 298.

38) 위의 글, 299.

아 생명사상을 포괄하는 개념에 가깝고, 그 안에는 동학 역시 중요한 층위로 포함되어 있다고 볼 수 있다.

미학적 층위에서 윤이상은 동아시아의 미를 ‘정신과 우주적 전체와의 직관적 합일’로 규정한다. 그는 서구 미학이 이념의 감각적 구현을 중심으로 전개된 데 비해, 동아시아의 미는 인간과 세계, 개별과 전체가 분리되지 않은 상태에서 형성된다고 본다. 이러한 미학적 관점은 그의 음악에서 ‘통일 속의 다양, 다양 속의 통일’이라는 구성 원리로 구체화되며,³⁹⁾ 음향을 개별적 요소의 집합이 아니라 하나의 유기적 전체로 이해하는 사고를 뒷받침한다. 이러한 미학은 인간과 세계를 관계적 생성의 과정으로 파악한다는 점에서 동학의 생명관과 구조적으로 상응한다.

음향언어의 층위에서 이러한 사유는 보다 직접적인 사회적 의미를 획득한다. 윤이상은 자신의 음악이 정의를 향한 외침이자 억압받는 자들에 대한 위로라고 밝히며,⁴⁰⁾ 음악을 공동체적 현실과 분리될 수 없는 실천으로 규정한다. 그의 음악은 단순한 미적 형식이 아니라, 역사적 현실 속에서 고통받는 존재와의 연대를 드러내는 표현으로 기능한다. 이러한 민중지향의 음악 언어는 모든 인간을 한울처럼 섬긴다는 동학의 사인여천 사유와 긴밀히 연결된다.

작곡기법의 층위에서는 이러한 사유가 구체적인 음향 조직으로 구현된다. 주요음(Hauptton)을 중심으로 전타음·후타음·비브라토·장식음 등이 상호작용하는 구조는 그가 “다수가 하나 속에 있고 하나가 다수일 수 있다.”라고 설명한 동아시아 철학의 원리에 기반한다.⁴¹⁾ 이와 같은 주요음이 주변음을 살리며 전체 음향을 하나의 유기적 흐름으로 조직하는 방식은, 관계 속에서 생명을 보존하고 확장하는 동학적 존재 이해의 음향적 구현으로 해석될 수 있다. 나아가 여러 성부가 독자성을 유지하면서 하

39) 위의 글, 303.

40) 위의 글, 309.

41) 위의 글, 311.

나의 흐름으로 통합되는 주요음향(Hauptklang)의 개념은, 개별 존재들이 궁극적으로 하나의 근원으로 귀결된다는 동학의 일체적 세계관과도 연결된다.

이와 같이 「나의 음악에 대하여」는 존재에 대한 인식에서 출발하여 미학적 원리, 음향언어의 형성, 그리고 작곡기법의 구조로 이어지는 일관된 사유 체계를 보여준다. 동학에서 지기(至氣)에 대한 인식이 시천주의 윤리로, 다시 사인여천의 실천으로 이어지며 궁극적으로 후천개벽의 사회 변혁으로 확장되는 것처럼, 윤이상의 음악에서도 존재에 대한 인식은 음향언어의 형성으로, 나아가 공동체적 연대의 표현과 역사적 실천으로 이어진다. “하나의 음은 하나의 코스모스”라는 명제는 도교나 불교의 사유와도 연결될 수 있지만, 이러한 음향적 생명 인식이 민중의 현실과 결합하여 사회적 실천으로 확장된다는 점에서, 그의 음악 사유는 동학적 틀 속에서 보다 온전히 이해될 수 있다.

5) 윤이상 사유의 구조적 특징

앞서 살펴본 세 텍스트는 서로 단절된 논의가 아니라, 하나의 연속된 사유 구조를 형성한다. 1954년 「악계구상의 제문제」가 음악과 민중의 단절, 전통의 현재화 실패, 서양음악의 피상적 수용이라는 문제 제기를 통해 ‘음악이 무엇을 해야 하는가’라는 질문을 던진 출발점이라면, 1987년 「민족문화와 세계 공공성」은 이를 문화와 인간, 세계의 관계라는 철학적 차원으로 확장하여 ‘왜 그래야 하는가’에 대한 문명사적 근거를 제시한다. 이어 1993년 「나의 음악에 대하여」는 이러한 문제의식과 문화철학이 실제 작품 속에서 어떻게 구현되었는지를 작곡가 스스로 체계적으로 재정리한 텍스트로서, ‘그것이 어떻게 실현되어 왔는가’를 보여주는 이론적 총괄로 이해될 수 있다.

이러한 흐름 속에서 일관되게 드러나는 몇 가지 특징을 확인할 수 있다.

예술이 삶과 분리될 수 없다는 인식, 전통을 현재 속에서 재구성하려는 태도, 서로 다른 문화의 긴장 속에서 새로운 질서를 형성하려는 관점, 그리고 음악을 고정된 형식이 아니라 생성과 관계의 장으로 이해하는 사유가 세 텍스트를 관통한다. 이와 같은 특징들이 주목되는 이유는, 그것들이 단순한 미학적 성찰에 머무르지 않고 구체적 역사 현실과의 관계 속에서 사유된다는 점에 있다. 다시 말해, 윤이상의 음악적 사유는 궁극적으로 저항과 변혁이라는 사회적 실천의 문제로 수렴되는 경향을 보인다.

바로 이 지점에서 동학은 윤이상의 음악과 사유를 해석하는 하나의 유효한 틀로 제시될 수 있다. 물론 그의 사상에는 노장사상과 불교를 비롯한 다양한 동양사상적 요소가 공존하며, 동학 역시 유불도를 종합한 사상이라는 점에서 양자를 엄격히 구분하는 것 또한 쉽지 않다. 그러나 본 연구는 영향 관계의 규명보다 윤이상 사유의 구조를 설명하는 해석적 틀로서 동학의 가능성에 주목한다. 인간과 자연, 민족과 세계의 통합을 추구하면서 문화적 주체성과 역사적 변혁을 함께 모색한 그의 음악사상은 동학의 문제의식과 중요한 친연성을 보여준다. 다음 장에서는 이 사유 구조가 《무궁동》의 음향조직과 시간 구조 속에서 어떻게 형식화되고 작동하는지를 구체적으로 살펴본다.

4. 《무궁동》 분석: 동학적 개벽(다시개벽)의 음악적 형상화

앞서 살펴본 바와 같이, 윤이상의 음악은 동양과 서양, 전통과 현대, 직관과 합리성 사이의 긴장을 단순한 대립이 아니라 상호작용의 원리로 조직하는데 그 근본을 둔다. 이러한 구조는 인간과 세계를 고정된 실체가 아니라 관계적 생성의 과정으로 파악한다는 점에서 동학사상과 깊이 상응하며, 특히 ‘개벽’ 개념과 긴밀히 연결된다. 개벽은 단순한 변화가 아니라 기존 질서의 해체와 새로운 질서의 생성이 동시에 이루어지는 총체적 변환의 과정으로 이해될 수 있다. 이러한 사유는 한국 근현대사의 민중적 저항과 민주화 운동 속에서

역사적 현실로 전개되었으며, 윤이상의 음악에서도 고유한 방식으로 형상화된다. 특히 1986년에 작곡된 《무궁동》(*Mugung-Dong. Invocation für Bläser, Schlagzeug und Kontrabässe*)은 이러한 사유와 역사적 경험이 응축된 작품으로, 음악적 차원에서 ‘끊임없는 생성과 변혁의 운동’을 구현한 사례로 이해할 수 있다.

1) 작품 탄생 배경과 제목·부제의 의미

《무궁동》은 함부르크 국립오페라극장의 위촉으로 작곡된 작품이다. 약 12분 길이의 이 작품은 1986년 6월 22일 독일 함부르크 음악홀에서 열린 제 49차 국제켄클럽대회에서 한스 첸더(Hans Zender)의 지휘 아래 앙상블 모데른(Ensemble Modern)에 의해 초연되었다.

작곡의 내적 동기에 관해 이수자는 윤이상이 처음에는 작곡 의지가 없었으나, 첸더로부터 한국 문인들이 대거 참가한다는 소식을 듣고, 한국 켄클럽의 보수적 문단을 의식하여 그들에게 들려줄 작품으로 《무궁동》을 구상하게 되었다고 회고한다.⁴²⁾ 이는 위촉이라는 제도적 계기와는 별도로, 작품의 형성이 구체적 역사 현실과의 긴밀한 관계 속에서 이루어졌음을 시사한다.

윤이상은 자신의 작품에 대해 다음과 같이 설명한다.

“《무궁동》은 문자 그대로 영원히 움직인다. 즉 음악의 어느 테마가 끝없이 움직인다는 내용이다. [...] 이 곡은 한국의 학생들이 독재에 반대하여 뿌리 깊게 투쟁하여 새로운 민주사회를 건설하려고 노력하고 노력하는 그 움직임을 묘사한다. 해방 후부터 오늘날까지 학생들은 독재정권이 생겨나면 타도하기 위해서 일어나고 탄압받으면 또 다시 일어선다. 그러한 움직임은 대해(大海)의 파도와 같이 끊임없이

42) 이수자, 『내 남편 윤이상 (하)』, 205.

싸워 정의의 사회를 세우려 한다. 그러한 학생운동을 상징적으로 묘사한 것이다.”⁴³⁾

한편 출판악보에 수록된 해설은 보다 간결하고 추상적인 방식으로 제시된다. 여기서 ‘무궁동’은 ‘끝없는 운동(unendliche Bewegung)’을 의미하며, 작품 전체는 ‘영원히 흐르는 음향의 한 단면(Ausschnitt eines ewig strömenden Klangs)’으로 이해된다.⁴⁴⁾ 이러한 설명은 음악을 고정된 형식이 아니라 지속적으로 생성되고 변화하는 과정으로 파악하는 관점을 드러낸다. 이는 기존 질서의 해체와 새로운 질서의 생성이 반복되는 동학의 ‘개벽’ 개념과 구조적으로 상응하는 지점이다.

부제 ‘Invocation(Beschwörung)’은 종교적 호출 혹은 주술적 소환의 의례를 의미하며, 작품의 의례적 성격을 강조한다. 특히 독일어 ‘Beschwörung’은 단순한 기도를 넘어 주문이나 강신을 통해 어떤 존재를 불러내는 행위를 함의한다는 점에서, 동학의 주문 수행과도 의미상 깊이 연결된다. 동학의 21자 주문—“지기금지 원위대강 시천주 조화정 영세불망 만사지(至氣今至 願爲大降 侍天主 造化定 永世不忘 萬事知)”—은 우주에 편재한 생명의 근원적 기운을 호명하고 체현하는 실천으로, 인간과 세계의 변화를 지향하는 수행적 행위이다. 이러한 맥락에서 《무궁동》의 ‘Invocation’은 작품 전체를 하나의 ‘호명’ 혹은 ‘소환’의 과정으로 이해하게 하는 개념적 장치로 기능한다.

결국 출판악보의 해설과 위에 인용된 윤이상의 설명은 서로 다른 층위에서 동일한 핵심을 가리킨다. 전자가 ‘영원한 흐름’과 ‘의례적 호출’이라는 보편

43) 위의 책, 205-206.

44) 《무궁동》의 출판악보 해설: “Der koreanische Titel meint etwa “unendliche Bewegung”. Das Stück ist zu verstehen als Ausschnitt eines ewig strömenden Klangs. Invocation, Beschwörung, deutet auf ein Ritual religiöser Anrufung.” Isang Yun, *Mugung-Dong. Invocation für Bläser, Schlagzeug und Kontrabässe* (Berlin-Wiesbaden: Bote & Bock, 1986), 2.

적·형이상학적 차원을 강조한다면, 후자는 그것이 한국의 민주화 운동이라는 구체적 역사 현실 속에서 어떻게 구현되는지를 드러낸다. 이러한 이중적 구조 속에서 《무궁동》은 추상적 음향의 운동이자 동시에 역사적 실천의 상징으로 읽힐 수 있으며, 동학적 개혁 사유의 음악적 형상화라는 관점에서 이해될 수 있다.

2) 음향 조직과 운동의 원리

《무궁동》은 ‘운동’이라는 개념이 작품 전체를 관통하는 핵심 원리로 작용하는 작품이다. 여기서의 운동은 단순한 반복이 아니라, 생성과 확장, 수렴과 전환이 연속적으로 이어지는 파동적 조직으로 나타나며, 하나의 유기적인 시간 구조를 형성한다. 윤이상은 특정 사건을 직접적으로 재현하기보다, 반복과 변형을 통해 지속되는 운동의 원리를 음악적 형식으로 전환한다. 이러한 점에서 이 작품은 서사적 재현이 아니라 과정적 생성으로서의 시간 인식을 전면에 드러낸다.

《무궁동》의 형식 구조와 음악적 특징, 음향 조직, 그리고 운동의 전개 원리와 역사적 시간의 대응 관계는 아래 [표 1]에 정리한 바와 같다.

[표 1] 《무궁동》의 전체적 구조 및 ‘흐름’ 개관

형식구분 & 역사적 시기 ⁴⁵⁾			악기 & 다이내믹		타악기 / 콘트라베이스	금관 악기	
			시작	종지			
제1부분 (1-19) ◆ 동화혁명 ~31혁명 시기	1	1-11	타악기→ Fl+Kl → Ob+Fg→Hr→Kb 순으로 등장	금관·타악기·Kb	팀파니/툼툼+큰북	T. 1-41 까지 흐른 을 제외한 다른 금관 악기는 약 음기 사용	
			<i>f/ff/fff</i>	<i>p/mp</i>			
	2	12-19	타악기→ Ob+Fg → Fl+Kl →Hr 순으로 등장	금관·타악기·Kb			• T. 12-15: 팀파니/툼툼 +큰북 • T. 17/18: 툼툼+작은북
			<i>f/ff</i>	<i>p</i>			
제2부분 (20-41) ◆ 3·1혁명 이후 ~일제 강점기 항일독립 운동시기	1	20-33/34	타악기→ Fl+Kl → Ob+Fg→Hr 순으 로 등장	금관·타악기·Kb	• T. 19/20: 팀파니/공+ 탐탐 • T. 22-34: 팀파니/작은 북+큰북 • T. 33/34: Kb의 역동적 리듬의 움직임	T. 24부 터 33까 지 흐른 선율이 주 도 (a ¹ 에 서 e ^{b2} 까 지 점차 적 으 로 상승 후 a ^{b2} 로 하 행 종지)	
			<i>f/ff</i>	<i>p</i> Kb는 <i>fff</i> <			
	2	34-41	(타악기·Kb)→ Fl+Ob → Kl+Fg → 금관 순으로 등장	금관·타악기·Kb	• 팀파니/작은 북+큰북 • T. 39-41에 서 Kb의 상 승-하강하는 역동적 리듬 의 움직임		
			<i>ff</i>	<i>p/ppp</i> Kb는 <i>f</i>			

45) [표 1]의 형식 구조와 역사적 시간의 대응은, 각 단계의 마디 구성이 단순한 음악적 비례를 넘어 역사적 사건의 전개 과정과 상응하는 상징적 구조를 형성한다는 점에 주목한 것이다. 물론 이러한 대응은 작곡가의 명시적 진술에 근거한 것은 아니며, 작품의 시간 구조와 역사적 시간의 유비적 관계로 이해되어야 한다. 그러나 《무궁동》이 한국 민주화운동을 염두에 두고 작곡된 점을 고려할 때, 이러한 상응은 단순한 우연 이상의 의미를 지닐 가능성이 있다.

형식구분 & 역사적 시기			악기 & 다이내믹		타악기 / 콘트라베이스	금관 악기
			시작	종지		
제3부분 (42-80) ◆ 일제강점기 말기 ~ 5.18광주 민중항쟁	1	42-53	Ob+Fg→Fl+Kl→ Hr→Tp 순으로 등장	전체악기군(타악기는 팀파니만)	• 팀파니/툼툼+큰북	금관악기는 T. 42-72까지 모두 악음기 없이 연주
			fff/f	ff/fff		
		54-56	타악기와 Kb만 등장 : 팀파니의 역동적인 리듬 / Kb는 pizz.로 타악기적 음향의 짧은 리듬 연주		• T.50-56/57: 팀파니/공+탐탐	
	2	57-72	Tp→Hr→목관→ Tb+Tu→타악기 순으로 등장	목관·Tb+Tu·타악기(팀파니/공+탐탐)		
			f/ff	f/mp	• T. 64-66: 톼툼+작은북 • T. 67-69: 귀로 / T. 70: 귀로+작은북 • T. 71-72: 팀파니/공+탐탐	트럼펫의 강한 선율로 시작
	전환부	73-80	→ (공·탐탐·Kb)+Fg→ Tu+Kb→Tp+Tb →팀파니	Ob·Hr·타악기·Kb	팀파니/공+탐탐	금관악기 모두 악음기 사용
		p/mp	pp/ppp			
			T. 74부터 3개의 오보에가 글리산도·미분음으로 이루어진 헤테로포닉한 시나위풍의 선율 연주, 4개의 호른이 옥타브 아래에서 오보에 선율을 중복			
제4부분 (81-116) ◆ 5.18광주 민중항쟁 이후 ~ 1980년대 민주화 운동		81-84	T. 81에서 Fl+Ob→Kl→Fg+Tu+Kb→Hr→Tp+Tb (빠르게 연이어서 등장)		T. 84부터 팀파니는 지속적으로 등장 / 가측, 급속 재료의 타악기가 교대로 등장 : • T. 84-85: 공+탐탐 • T. 86: 톼툼 • T. 87-92: 작은북+큰북 • T. 93-96: 톼툼+작은북 • T. 97-103: 공+탐탐 • T. 105-108: 톼툼+큰북 • T. 110-116: 공+탐탐	금관악기 모두 악음기 사용
			ff			
		85-114	• T. 85부터 트럼펫이 이끌며 상승 선율 주도 (시작음 a ¹) • T. 86-87: 호른이 BACH-Motiv 연주 • 금관의 주도로 모든 악기군이 공동의 상승 • T. 114에서 트럼펫이 g ^{#2} 도달		금관악기 모두 악음기 없이 연주	
			fff/fff			
		115-116 (코다)	T. 115 첫 박에서 트럼펫의 g ^{#2} /g ^{#1} 이 울리고, 이와 함께 모든 악기가 C [#] /E/F [#] /G [#] /B의 5음음계 음향을 여러 번의 페르마타와 함께 두 마디에 걸쳐 강하게 반복하며 울림			
			fff/fff/ffff			

(1) 편성과 음향 원리: 집합적 에너지와 공동체적 울림

《무궁동》의 편성은 윤이상의 관현악 작품 가운데서도 매우 독특하다. 이 작품은 플루트·오보에·클라리넷(B♭)·파곳 각 3대로 이루어진 목관, 호른(F) 4대와 트럼펫(B♭)·트롬본 각 3대 및 튜바 1대로 구성된 금관, 팀파니와 5개의 톰톰·5개의 공·귀로·작은북(제1주자), 큰북·3개의 저음 탐탐·작은북(제2주자)으로 이루어진 타악기, 그리고 4-6대의 콘트라베이스로 구성된다. 전통적 관현악의 중심을 이루는 현악기군이 배제되어 있다는 점은 중요한 특징으로, 이는 선율 중심의 서정성을 지양하고 집합적 에너지의 흐름과 운동성을 전면에 드러내기 위한 음향적 선택으로 이해될 수 있다.

이러한 편성은 한국 전통음악의 두 층위를 환기한다. 관악과 타악 중심의 음향은 궁중·군영의 행악, 특히 취타악대의 울림을 연상시키는 동시에, 민중적 공동체 음악인 농악의 집합적 에너지와도 연결된다. 《무궁동》은 이치럼 의례적 질서와 민중적 신명의 두 층위를 하나의 현대음악적 음향 공간 안에서 결합하며, 공동체적 움직임과 집합적 생명력을 드러내는 구조를 형성한다.

이 편성 안에서 타악기는 곡의 시작과 전환을 규정하는 근원적 역할을 수행한다. 팀파니를 중심으로 한 가죽계 악기는 신체적 충격을, 공과 탐탐 등의 금속계 악기는 울림의 확산과 공간적 깊이를 형성하며(마디 67-70에서 일시적으로 등장하는 귀로를 제외하면), 이러한 음색 대비는 작품의 운동 방향과 구조적 전환을 드러내는 지표로 기능한다([표 1] 참조). 특히 도입부에서 타악기가 제시하는 리듬은 이후 전개 전체를 가능하게 하는 시간적·에너지적 출발점이 된다.

목관악기는 이러한 리듬 에너지를 선율적 흐름으로 전환하고 확산시키는 매개로 작용한다. 도입부에서 플루트·클라리넷과 오보에·파곳이 쌍을 이루어 순차적으로 등장하는 구조는 타악기에서 발화된 에너지가 목관을 통해 점진적으로 확장되는 과정을 보여주며, 이러한 ‘타악기 → 목관 → 금관’의 단계

적 전개는 작품 전반에 걸쳐 반복된다.

콘트라베이스는 저음 영역에서 이 에너지를 지지하며 음향의 물리적 기반을 형성한다. 특히 피치카토와 리듬적 움직임을 통해 타악기와 결합하면서 관악기의 상승을 지탱하는 저층의 힘으로 기능한다.

금관 파트의 악음기 사용은 작품 전체의 전개 구조를 드러내는 중요한 요소이다. 《무궁동》은 네 개의 단계로 구성되며(이에 대해서는 [표 1] 참조), 금관의 음색 변화는 각 단계의 성격과 전환을 명확하게 표지한다. 제1·2단계에서는 호른을 제외한 금관이 악음기를 사용하여 음향을 억제하는 반면, 호른은 유일하게 악음기 없이 연주되며 중심적 음향으로 기능한다. 제3단계에서 악음기가 해제되며 음향이 외부로 확장되고, 마디 73에서는 다시 악음기가 사용되면서 음향이 내면으로 수렴된다. 이어 마디 85에서 악음기가 제거되며 음향은 다시 개방되어 클라이맥스로 전개된다. 이러한 과정은 억제와 개방, 수렴과 분출이라는 역동적 운동 구조를 형성하며, 작품의 파동적 시간 전개를 구체적으로 드러낸다.

이와 같이 《무궁동》의 편성은 관악기의 호흡, 타악기의 신체적 충격, 콘트라베이스의 저음 진동이 결합된 집합적 음향체로 이해될 수 있다. 이 음향체는 개별 악기의 독립적 표현보다는 전체가 하나의 에너지장으로 작동하는 구조를 지향하며, 개별 음색들이 상호작용 속에서 공동체적 울림으로 확장되는 방식으로 조직된다. 이러한 음향 구조는 개별 존재가 전체 생명 흐름 속에서 관계를 맺는다는 동학의 공동체적 생명사유와 깊이 연결된다.

(2) 지기(至氣) 리듬동기와 생명 에너지

《무궁동》의 전체 운동을 가능하게 하는 핵심 요소는 곡의 도입부에서 타악기에 의해 제시되는 두 음의 단장(短-長) 리듬 패턴이다. 이 리듬은 롬바르디 리듬의 성격을 지니며 작품 전반에 걸쳐 반복·변형되어 나타나는데, 본고에서는 이를 ‘지기 리듬동기’로 명명한다. 이러한 명명은 단순한 비유가 아니라

동학의 지기 개념에 근거한 것이다.

동학에서 지기는 강령주문 ‘지기금지 원위대강’에서 명시되듯, 우주의 본질이자 모든 생명체를 관통하는 생명 에너지로 이해된다. 또한 21자 주문 전체는 이 지기를 소리와 리듬으로 체현하는 수행으로 간주되며, “우주의 숨결이요, 리듬 그 자체”로 설명된다.⁴⁶⁾ 즉 동학에서 지기는 추상적 개념에 머무르지 않고, 이미 리듬적 현상으로 발현되는 존재이다. 이러한 관점에서 《무궁동》의 단장 리듬동기는 단순한 동기적 재료가 아니라 지기의 음악적 등가물로 해석될 수 있다.

이 리듬동기는 타악기에서 최초로 발화된 이후 목관, 금관, 그리고 콘트라베이스로 점차 확산되며 작품 전체를 관통하는 에너지의 흐름을 형성한다. 이러한 확산 구조는 강령주문의 지기 소환으로 시작하여 21자 주문 수련 전체가 공동체적 수행 속에서 점차 증폭되는 동학적 원리와 구조적으로 대응한다.

중요한 점은 이 리듬이 동일한 형태로 단순 반복되지 않는다는 데 있다. 음색, 음역, 다이내믹의 변화 속에서 지속적으로 변형되면서도, 작품 전체를 관통하는 에너지의 표지로 기능한다. 특히 도입부(마디 1-11)는 이후 전개를 규정하는 구조적 원형으로 작용한다. 타악기의 단독 발화 이후 목관, 호른, 콘트라베이스, 금관이 순차적으로 결합하며 음향은 점차 팽창하고, 이후 수축을 거쳐 하나의 파동 단위를 형성한다(도입부는 [악보 1] 참조).

이러한 생성-확산-수축의 과정은 이후 전개에서 반복·확대되며 규모와 밀도를 점차 증대시키는데, 이는 동일한 구조가 다양한 층위에서 반복되는 자기유사적, 곧 프랙털(fractal)적 조직 원리를 보여준다. 즉 부분에서 나타나는 구조가 전체에서도 유사하게 재현되는 방식으로 전개되며, 이와 같은 구조는 음악적 시간을 단순한 선형적 진행이 아니라 에너지의 생성과 전파가 반복적으로 증식하는 생명적 운동으로 전환시키는 핵심 장치로 기능한다.

46) 손병욱, “동학의 ‘삼칠자 주문’과 ‘다시개벽’의 함의,” 『동학학보』 18 (2009), 206, 209-210.

[악보 1] 《무궁동》 악보 처음 두 페이지 (마디 1-15)

Mugung-Dong
Invocation für Bläser, Schlagzeug und Kontrabässe
Isang Yun (1986)

The musical score is written for a large ensemble. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Klar.), and Bassoon (Fag.). The brass section includes Horn (Hr.), Trumpet (Trp.), Trombone (Pos.), and Tuba. The percussion section includes Percussion I (Pk.), Percussion II (Schlgz.), Tom-Tom (Tom-T.), Gong (Gong), Snare Drum (Sn.), and Cymbal (Cym.). The contrabass section includes Contrabass (Kb.). The score is marked with a tempo of 'ca. 60' and a key signature of one sharp (F#). The dynamics range from piano (p) to fortissimo (ff). There are also some handwritten annotations in yellow and blue ink.

© 1988 Bote & Bock, Berlin. Jede Art von Reproduktion des Notenbildes ist verboten.
Aufführungsrecht vorbehalten. Printed in Germany (Berlin West). B & B 23161 (1592).

10

FL. 1 2 3

Ob. 1 2 3

Klar. 1 2 3

Fag. 1 2 3

Hr. 1 2 3 4

Trp. 1 2 3

Pos. 1 2 3

Tuba

Pk.

I Schlgz. (Gr. Tr.)

II

Kb.

10

Fl. 1 2 3

Ob. 1 2 3

Klar. 1 2 3

Fag. 1 2 3

Hr. 1 2 3 4

Trp. 1 2 3

Pos. 1 2 3

Tuba

Pk.

I Schlgz. (Gr. Tr.)

II

Kb.

www.kci.go.kr

3) 파동 구조와 다시개벽의 시간성

《무궁동》의 전체 구조는 네 개의 주요 단계로 이루어지며, 각 단계는 다시 소규모 파동들로 구성된다([표 1] 참조). 이러한 파동 구조는 단순한 반복이 아니라, 팽창과 수축, 긴장과 이완, 발화와 수렴이 교차하는 운동 단위를 통해 형성된다. 각 단계는 동일한 구조적 원형을 공유하면서도, 매번 다른 음색과 밀도, 방향성 속에서 전개된다.

따라서 이 작품의 시간은 동일한 형식의 반복이 아니라, 하나의 에너지가 변형을 거치며 점차 증폭되고 새로운 국면으로 이행하는 과정으로 이해될 수 있다. 이러한 시간성은 동학에서 후천개벽이 한 번으로 완결되는 사건이 아니라 역사 속에서 반복적으로 실현되는 변혁의 과정, 곧 ‘다시개벽’의 사유와 구조적으로 맞닿아 있다. 여기서 다시개벽은 동일한 사건의 반복이 아니라, 매 국면마다 새롭게 전개되는 생성의 시간성을 의미한다.

(1) 제1단계: 지기 리듬동기의 발화와 첫 번째 파동 (마디 1-19)

제1단계는 작품 전체의 운동 원리가 최초로 제시되는 구간이다. 곡은 팀파니, 톰톰, 큰북의 강한 타악기 음향으로 시작되며, 꾸밈음을 동반한 단장 리듬—곧 지기 리듬동기—가 처음으로 발화된다([악보 1] 참조).

이어 목관이 쌍을 이루어 순차적으로 등장한다(플루트·클라리넷 → 오보에·파곳). 이 가운데 플루트와 클라리넷이 지기 리듬동기를 출발점으로 선율을 전개하며 타악기에서 발생한 리듬 에너지를 선율적 흐름으로 전환하고, 이어 오보에와 파곳이 이에 응답하며 동일한 구조를 확장한다. 이후 호른이 동일 리듬동기로 결합하고, 콘트라베이스와 약음기를 사용한 금관이 단계적으로 더해지면서 음향은 상·하 방향으로 확장되어 하나의 집합적 에너지장으로 조직된다.

이 확장은 곧 수축으로 전환된다. 상승하던 목관의 흐름이 멈추고, 금관과

타악기가 다이내믹을 낮추며 하강함으로써 첫 번째 파동은 종지에 이른다. 이어지는 두 번째 소 파동은 동일한 원형을 변형하여 반복한다. 악기 진입 순서와 밀도에는 차이가 있으나, 타악기의 리듬 제시에서 시작하여 확장과 수축으로 귀결되는 구조는 유지된다.

종지부에서는 콘트라베이스가 저음에서 지기 리듬동기를 강화하며 에너지의 연속성을 유지하고, 마디 19-20에서 공과 탐탐이 처음 등장함으로써 새로운 음색적 국면이 예고된다. 이러한 점에서 제1단계는 이후 전개를 규정하는 구조적 원형을 제시하는 구간으로, 부분 속에 전체가 내포된 ‘생성의 원형’으로 기능한다.

(2) 제2단계: 호른의 부름과 음향의 집결 (마디 20-41)

제2단계는 제1단계에서 제시된 파동 원형이 보다 응집된 형태로 발전하는 구간이다. 타악기는 팀파니와 작은북·큰북을 중심으로 리듬적 기반을 형성하며, 앞 단계의 톰툼 중심 음향과는 다른 긴장과 추진력을 만들어낸다. 목관은 여전히 쌍 구조로 출발하여 지기 리듬동기로 시작하는 선율을 전개하지만, 각 소파동의 후반부로 갈수록 성부들이 점차 결합되며 보다 통일된 음향으로 수렴한다. 이로써 분산되어 있던 에너지는 점차 하나의 방향으로 모여들며, 이 단계는 ‘집결’의 성격을 분명하게 드러낸다.

이 과정에서 호른은 중심적 역할을 수행한다. 제1-2단계에서 금관악기 가운데 호른만이 약음기 없이 연주되며, 다른 금관들이 절제된 음색을 유지하는 가운데 호른은 개방된 음향으로 두드러진다. 특히 제2단계에서 호른은 지기 리듬동기를 바탕으로 상승하는 선율을 전개하며, 슈파리가 말한 ‘부르는 듯한 선율’(*rufende Melodik*)의 성격을 분명하게 드러낸다.⁴⁷⁾ 이

47) Walter-Wolfgang Sparrer, Programme Note for *Mugung-Dong* (1986), <https://www.boosey.com/cr/music/Isang-Yun-Mugung-Dong/3764>, 검색일: 2025. 12. 19.

러한 부름은 단순한 선율적 강조를 넘어, 분산된 음향을 하나의 흐름으로 결집시키는 중심적 작용으로 이해할 수 있다.

콘트라베이스 또한 이 단계에서 중요한 기능을 담당한다. 각 소 파동의 종지부에서 다른 타악기들이 다이내믹을 약화시키며 수축을 형성하는 동안, 콘트라베이스는 오히려 지기 리듬동기를 저음에서 지속·강화함으로써 에너지의 연속성을 유지한다. 이로 인해 종지는 완전한 정지가 아니라 다음 파동으로 이행하는 잠재적 추진력으로 작용한다.

이와 같이 제2단계는 에너지의 분산 상태에서 집결로 이행하는 과정이자, 중심적 음향—특히 호른의 ‘부름’—이 전체 구조를 조직하기 시작하는 구간으로 이해될 수 있다.

(3) 제3단계: 봉기와 절정, 그리고 내면화 (마디 42-80)

제3단계는 이전 단계에서 축적된 에너지가 본격적으로 개방되고 절정에 이르는 구간이다. 이 단계에서 가장 먼저 주목되는 변화는 금관의 약음기 해제이다. 제1-2단계에서 약음기를 착용하던 트럼펫·트롬본·튜바가 여기서 개방된 음색으로 전환되며, 호른과 함께 금관 전체가 하나의 집합적 음향으로 결합한다. 그 결과 작품의 밀도와 긴장은 급격히 상승하고, 파동은 이전보다 훨씬 강한 에너지로 확장된다.

마디 54-56에서 타악기와 콘트라베이스만으로 이루어진 구간은 중요한 전환 장치로 기능한다. 이 짧은 응축 구간은 앞선 음향을 일시적으로 수렴시키는 동시에, 이후 등장하는 트럼펫의 선율을 부각시키는 역할을 한다. 특히 이 지점에서 공과 탐탐이 본격적으로 부각되기 시작한다는 점은 주목할 만하다. 이들의 깊고 잔향적인 울림은 이후 전환부(마디 73-80)에서 두드러지게 나타나는 제의적 음향 성격을 예비하는 역할을 수행한다.

이어 마디 57에서 트럼펫이 상승 선율을 전개하며, 슈파러가 말한 ‘출발·봉기를 촉구하는’ 성격과 같이,⁴⁸⁾ 제3단계의 방향성을 결정짓는 핵심

요소로 작용한다. 전체 악기군이 결집하면서 파동은 절정으로 치닫는다. 마디 67-70의 귀로는 거칠고 마찰적인 음향으로 절정 이후의 균열과 긴장을 드러내며 전환을 예고한다.⁴⁹⁾

전환부(마디 73-80)에서는 호른을 포함한 모든 금관이 약음기를 착용한 가운데, 세 대의 오보에가 글리산도와 미분음을 활용한 시나위풍 선율을 전개하고, 호른이 이를 옥타브 아래에서 중첩한다([악보 2] 참조). 이때 호른은 단순한 반주가 아니라 오보에 선율을 지속시키고 결속하는 음향적 기반으로 작용하며, 고통의 목소리를 공동체적 울림으로 확장시키는 매개로 기능한다. 린저가 독주곡 《피리》(*Piri*, 1971) 해설에서 오보에를 “감방에 갇힌 죄수의 소리를 대변하며 고통과 정신적 자유를 향한 시도를 표현한다.”라고 설명한 바와 같이,⁵⁰⁾ 이 선율은 억압 속에서 발화되는 존재의 목소리를 드러낸다. 《무궁동》에서는 이러한 오보에 선율이 마디 72에서 시작되어 전환부로 이어지는 공과 탐탐의 금속성 잔향과 결합되며 제의적 성격을 형성하고, 호른의 중첩은 그 목소리를 지지하고 응답하는 연대의 층위를 형성한다.

이러한 점에서 전환부에서의 호른은 외적 상승을 이끄는 중심에서 내면화된 에너지를 유지하고 결속하는 중심으로 역할이 전환되며, 이는 개별 음향을 공동체적 울림으로 조직하는 구조적 매개로 이해될 수 있다.

48) Walter-Wolfgang Sparrer, Programme Note for *Mugung-Dong* (1986).

49) 작품 전체에서 귀로는 마디 67-70에서 유일하게 등장하는 악기로, 거칠고 마찰적인 음색을 통해 기존의 공명 중심 음향과 대비를 형성한다. 이러한 이질적 음향은 절정 이후 에너지가 전환되는 과정에서 형성되는 긴장의 여운을 드러내는 동시에, 수렴 구간으로의 이행을 예고하는 징후로 기능한다. 한편 이 음색은 작곡가가 경험한 억압과 단절의 기억—특히 동베를린 사건과 수감 체험—을 환기하는 상징적 층위로도 해석될 여지가 있으나, 이는 하나의 가능성으로 신중하게 고려될 필요가 있다.

50) 루이제 린저, “《피리》 해설”, 『윤이상의 음악세계』 (최성만·홍은미 편역), 539.

[악보 2] 《무궁동》 전환부(마디 73-80)

The musical score is for the transition section (measures 73-80) of 'Mugungdong' by Yun Isang. It is a full orchestral score with vocal parts. The instruments listed on the left are Flute 1 & 2, Oboe 1 & 2, Clarinet 1 & 2, Bassoon 1 & 2, Horn 1, 2, 3, & 4, Trumpet 1, 2, & 3, Positone, Tuba, Percussion (Gong, Tam-tam), and Keyboard. The score features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings such as mp, mf, f, p, and sf. There are also performance instructions like 'con sord.' and 'p sub.'. The score is color-coded with pink, yellow, and green highlights on certain measures and instruments.

80

1. Fl. 2. Fl. 3. Fl.

1. Ob. 2. Ob. 3. Ob.

1. Klar. 2. Klar. 3. Klar.

1. Fag. 2. Fag. 3. Fag.

1. Hr. 2. Hr. 3. Hr. 4. Hr.

1. Trp. 2. Trp. 3. Trp.

1. Pos. 2. Pos. 3. Pos.

Tuba

Pk.

I. Schlagz. (Gong) (Tam-T.)

II. Schlagz.

Kb.

80

www.kci.go.kr

이러한 음향 구조는 내재된 생명성이 공동체적 관계 속에서 확장되는 동학의 사유와 구조적 친연성을 보여준다. 특히 개별적으로 발화된 오보에 선율이 호른에 의해 수용·중첩되어 하나의 흐름으로 통합되는 과정은 시천주·사인여천·인내천으로 이어지는 관계적 세계관의 관점에서 해석될 수 있으며, 동귀일체(同歸一體)의 사유를 연상시키는 음향적 형상으로 이해될 수 있다.

따라서 제3단계는 에너지의 개방과 봉기, 트럼펫에 의한 절정, 그리고 오보에와 호른을 중심으로 한 내면화와 연대가 하나의 연속적 과정으로 조직되는 구간이라 할 수 있다. 이러한 내면화된 연대의 구조는 다음 단계에서 다시 외부로 확장되는 새로운 운동의 출발점으로 기능한다.

(4) 제4단계: 공동의 상승과 열린 종지 (마디 81-116)

제4단계는 제3단계에서 내면화된 에너지가 다시 집단적 상승으로 전환되는 구간이다. 마디 81-84에서는 금관이 약음기를 유지한 채 억제된 긴장이 지속되지만, 마디 85에서 트럼펫이 강한 선율로 등장하는 순간 모든 금관의 약음기가 제거되며 음향은 급격히 개방된다. 이 지점은 내부에 축적된 에너지가 외부로 발화되는 전환점으로 기능한다.

이후 트럼펫이 상승 운동을 선도하고, 호른·트롬본·목관·저음 악기군·타악기가 결합하면서 음향은 점차 확장되어 하나의 집합적 상승 운동으로 조직된다. 이는 슈파러가 언급한 ‘함께 위로 향하는 의지’를 구체적인 음향으로 드러내는 지점이다.⁵¹⁾

마디 86-87에서 호른이 제시하는 B-A-C-H(B^b-A-C-B^b) 모티브는 이러한 상승 과정 속에서 중요한 의미를 지닌다. 작품 전반에서 민중의 소리에 연대하는 중심적 음향으로 기능해 온 호른은, 제2단계의 ‘부름’과 제3단계의 내면적 응답을 거쳐, 여기서 내부에서 형성된 연대의 에너지를 외부로 확장하는 음악적 제스처를 드러낸다. 이 확장은 공동체 내부

51) Walter-Wolfgang Sparrer, Programme Note for *Mung-Dong* (1986).

의 연대를 넘어 보다 넓은 차원의 관계 맺음으로 나아가는 움직임으로 이해될 수 있으며, 사인여천에서 포덕천하(布德天下)로 확장되는 동학의 관계적·공공적 지향과 구조적 친연성을 보여준다. 이 지점은 3장에서 논의한 세계공공성의 비전이 음악적 형식 속에서 해석 가능한 차원으로 드러나는 순간이기도 하다.

종결부에서 트럼펫은 G[#]에 도달하지만 기대되는 A음에는 이르지 못한다 ([악보 3] 참조). 마지막 두 마디(115-116)에서 5음음계 화음은 페르마타 속에 지속되고, 트럼펫의 G[#]가 해결되지 않은 긴장을 유지하는 가운데, 금관·호른·콘트라베이스는 곡의 시작에서 제시되었던 지기 리듬동기를 짧은 16분 음표로 다시 강하게 제시하며 작품 전체를 관통해 온 생명 에너지의 운동을 핵심적으로 환기한다. 이어 공과 탐탐의 금속성 음향은 이 에너지를 공간 속으로 확산시키며, 그것이 가시적으로는 멈춘 것처럼 보이는 순간에도 보이지 않는 층위에서 지속되고 있음을 드러낸다.

결과적으로 이 작품의 파동 구조는 동일한 운동의 단순한 반복이 아니라, 각 단계마다 새로운 국면으로 이행하며 지속되는 시간성을 형성한다. 제1단계의 발화, 제2단계의 집결과 부름, 제3단계의 봉기와 내면적 연대, 제4단계의 공동의 상승과 확장은 하나의 에너지가 반복과 변형을 통해 점차 확장되는 과정을 드러낸다. 이는 윤이상이 언급한 바와 같이 억압 속에서도 끊임없이 다시 일어나는 학생운동, 곧 민중 저항의 흐름을 상징적으로 형상화한 것으로 이해될 수 있다.

이러한 점에서 《무궁동》의 파동 구조는 단순한 음악적 형식이 아니라, 억압과 저항이 교차하며 반복적으로 전개되는 역사적 운동의 시간성을 내포한다. 해체와 생성이 교차하며 새로운 국면으로 나아가는 이 연속성은, 다시개벽을 지속적인 변혁의 과정으로 이해하는 동학의 사유와 구조적 친연성을 보여준다.

[악보 3] 《무궁동》 마지막 부분(마디 114-116)

Fl. 1. 2. 3.

Ob. 1. 2. 3.

Klar. 1. 2. 3.

Fag. 1. 2. 3.

Hr. 13. 24. 3.

Trp. 1. 2. 3.

Pos. 1. 2. 3.

Tuba

Pk.

Gong

Schlgz. I. II.

Kb.

f *mf* *mp*

* nicht zu lang

4) 동학사상과의 구조적 상응

앞의 분석이 보여주듯, 《무궁동》은 지기 리듬동기의 발화와 확산, 그리고 파동적 전개를 통해 하나의 지속적인 운동을 형성하며, 이는 동일한 상태의 반복이 아니라 에너지가 축적·변형되며 새로운 국면으로 이행하는 시간성으로 나타난다. 이러한 구조는 단순한 음악적 특성을 넘어, 음향의 조직 방식과 시간 전개의 원리가 동일하게 작동한다는 점에서 동학사상과 구조적으로 상응한다. 특히 개별 음향이 전체 흐름 속에서 생성·변형되며 상호 관계를 형성하는 방식은 시천주의 생명 인식의 관점에서 해석될 수 있으며, 제3단계 후반에서 나타나는 오보에와 호른의 결합—곧 오보에의 개별 선율이 호른에 의해 분산적으로 수용·중첩되며 하나의 흐름으로 통합되는 구조—은 사인여천의 관계적 세계관과 동귀일체의 사유를 연상시키는 음향적 형상으로 해석될 수 있다. 이러한 내면화된 연대는 제4단계에서 외부로 확장되며 포덕천하의 공공적 지향과 구조적 친연성을 보여준다.

또한 ‘Invocation’이라는 부제가 시사하듯, 반복은 동일성의 재현이 아니라 상태를 전환하는 수행적 과정으로 작용하며, 이는 주문 수행을 통해 인간과 하늘의 합일을 지향하는 동학의 수행적 성격과 비교·해석될 수 있다. 나아가 파동의 전개와 수렴 구간에서 드러나는 잠복적 에너지 구조는 겉으로는 정지된 것처럼 보이지만 내부에서 변환이 지속되는 다시개벽을 지속적 변혁의 과정으로 이해하는 동학의 사유와 구조적 친연성을 보여준다. 이는 동학 농민혁명에서 근현대 민주 저항, 나아가 1980년대 민주화운동에 이르는 역사적 시간성과도 상응한다. 마지막으로 열린 종지는 완결이 아닌 지속적 전환으로서의 시간성을 드러낸다. G#에서 멈추는 종결과 지기 리듬동기의 재발화, 그리고 공·탐탐의 잔향적 확산은 운동의 미완성과 지속성을 동시에 환기한다. 결국 《무궁동》은 생명·연대·변혁에 관한 윤이상의 사유를 음향과 시간의 조직 속에서 드러내는 작품이며, 이러한 구조는 동학의 문제의식과 중

요한 구조적 친연성을 형성한다. 이러한 점에서 동학은 《무궁동》의 시간성, 공동체성, 그리고 변혁 지향성을 이해하는 하나의 유효한 해석적 관점을 제공한다.

5. 나오며: 윤이상 음악의 사상적 의의와 현대적 의미

본 연구는 윤이상의 음악과 사유를 동학사상의 관점에서 재해석하고, 특히 《무궁동》을 중심으로 그 구조적 상응 관계를 규명하는 데 목적을 두었다. 기존 연구가 도가사상이나 동양사상 일반, 혹은 서구적 휴머니즘의 틀 속에서 그의 음악을 설명해 온 것과 달리, 본 연구는 윤이상의 음악이 동학농민혁명 이후 한국 사회에 축적된 생명·평등·저항의 사유와 깊이 연결되어 있음을 밝혔다.

2장에서는 윤이상의 삶이 이러한 사유가 실제로 작동하던 역사적 공간 속에서 형성되었음을 확인하였다. 동학의 역사적 기억이 남아 있는 지역적·가족사적 배경, 통영의 민족운동 환경과 항일 체험, 그리고 조지훈과의 교류는 서로 분리된 사실이 아니라 하나의 연속된 맥락을 이루며, 동학적 문제의식이 역사적·정서적 차원에서 내면화되는 과정을 보여준다.

3장에서는 이 내면화된 사유가 세 편의 핵심 텍스트를 통해 개념화되는 과정을 분석하였다. 음악과 민중의 관계에 대한 문제의식은 문화와 세계 질서에 대한 성찰로 확장되고, 나아가 음향언어와 작곡기법의 차원에서 구체화된다. 이 과정에서 윤이상의 음악론은 인간과 자연, 민족과 세계의 통합을 추구하면서도 역사적 현실의 변화와 문화적 주체성의 문제를 함께 사유한다는 특징을 보여준다. 이러한 점은 유불도적 세계관을 종합하면서 인간과 사회의 변화를 지향한 동학의 문제의식과 중요한 친연성을 형성한다. 또한 윤이상이 제시한 ‘세계공공성’의 구상은 새로운 세계 질서와 문명적 전환을 모색한 동학의 사유와 구조적 차원에서 비교·해석될 수 있음을 확인하였다.

4장에서는 이러한 사유 구조가 《무궁동》의 음향 조직과 시간성 속에서 어

떻게 형상화되는지를 분석하였다. 지기 리듬동기의 발화와 확산은 동학의 지기 개념과 구조적으로 대응하며, 파동 구조는 변형과 증폭을 통해 전개되는 다시개벽의 시간성을 음악적으로 구현한다. 오보에 선율이 호른에 의해 분산적으로 수용·중첩되는 구조는 시천주의 인식이 사인여천의 실천으로 확장되는 과정을 드러내며, 열린 종지는 완결이 아닌 지속적 운동으로서의 시간성을 확정한다.

특히 [표 1]에서 확인되듯, 《무궁동》의 네 단계 형식은 동학농민혁명에서 근현대 민중 저항, 나아가 1980년대 민주화운동에 이르기까지 이어지는 역사적 흐름과 구조적으로 상응한다. 윤이상이 이 작품을 “독제에 맞서 끊임없이 일어나고, 탄압받으면 다시 일어서는 학생운동”의 상징으로 설명한 바와 같이, 이 파동 구조는 억압과 저항이 교차하며 재구성되는 역사적 운동의 시간성을 내포한다. 이는 대해의 파도와 같은 집단적 저항의 운동을 연상시키며, 결과적으로 《무궁동》은 역사적 변혁의 과정을 음향적 시간 속에 응축한 형상으로 이해될 수 있다.

이상의 논의를 통해 확인되는 것은, 윤이상의 음악이 단순한 동서 융합이나 추상적 동양 사유의 표현으로 환원될 수 없다는 점이다. 그의 음악은 인간과 자연, 민족과 세계, 예술과 실천의 관계를 통합적으로 사유하며, 한국 근현대사의 역사적 경험과 긴밀하게 연결된 문제의식을 내포하고 있다. 이러한 특징은 생명·평등·공공성의 가치를 중심으로 전개된 동학의 문제의식과 중요한 친연성을 보여주며, 동학이 그의 음악과 사유를 이해하는 하나의 유효한 해석 틀이 될 수 있음을 시사한다.

이러한 관점은 기존 연구의 해석 범위를 재고하게 만든다. 윤이상의 사회적 실천성을 서구적 휴머니즘만으로 설명하거나, 그의 음악에서 민중적 층위가 충분히 구현되지 못했다고 평가하는 시각은 재검토의 여지를 갖는다. 동학이라는 해석적 관점은 전통과 현대, 민족과 세계, 예술과 실천을 연결하는 그의 음악의 복합적 구조를 보다 입체적으로 조명할 수 있는 가능성을 제공한다.

물론 본 연구는 제한된 텍스트와 작품을 중심으로 논의를 전개하였으며, 동학사상이 윤이상의 사유 형성에 어떠한 경로로 작용하였는지에 대한 실증적 규명은 여전히 후속 연구의 과제로 남는다. 또한 본 연구가 제시한 동학적 해석이 윤이상 사유의 유일한 설명 방식이라고 주장할 수는 없다. 그의 음악과 사상에는 노장사상과 불교를 비롯한 다양한 동양사상적 요소가 중층적으로 작용하고 있으며, 이에 대한 비교 연구 역시 필요하다. 그럼에도 본 연구는 동학을 영향 관계의 차원이 아니라 해석적 관점으로 활용함으로써, 윤이상 음악의 사상적 의미를 새롭게 조명하고 한국 근현대 사상과 예술의 연관성을 탐색할 수 있는 가능성을 제시하였다.

마지막으로, 윤이상이 던진 질문—“여기 어디에 아직도 양심이 살고 있는가?”—은 오늘날에도 여전히 유효하다. 그가 추구한 음악은 특정 사상 체계의 재현이라기보다 인간과 세계의 새로운 관계를 모색하는 성찰의 장이었다. 이러한 점에서 그의 음악은 문화적 주체성, 공공성, 그리고 더 나은 공동체에 대한 물음을 지속적으로 환기하며, 동학을 비롯한 한국 사상 전통과의 대화를 통해 오늘 세계 속에서도 새로운 의미를 생성하고 있다.

참고문헌

국문 문헌

- 김구. 『백범일지』 (백범정신선양회 엮음). 서울: 하나미디어, 1992.
- 김기승. "조지훈의 민족운동사 인식과 동학관." 『동학학보』 6 (2003), 355-396.
- 김용옥 (도올). 『동경대전 1·2』. 서울: 통나무, 2021.
- 김용휘. "도가의 무위자연(無爲自然)과 동학의 무위이화(無爲而化) 비교 연구." 『동학학보』 51 (2019), 225-232.
- 노동은. "새로 발굴한 윤이상의 50년대 글과 노래." 『민족음악의 이해』 3 (1994), 323-341.
- 노동은. "한국에서 윤이상의 삶과 예술." 『음악과 민족』 17 (1999), 52-122.
- 박세준. "동학사상과 한국의 사회운동." 『한국학논집』 83 (2021), 109-142.
- 손병옥. "동학의 '삼칠자 주문'과 '다시개벽'의 함의." 『동학학보』 18 (2009), 199-231.
- 윤이상. "악계구상의 제문제." 『文藝』 5/1. 서울: 문예사, 1954, 176-181.
- 윤이상. "나의 조국, 나의 음악." 『윤이상의 음악세계』 (최성만·홍은미 편역). 서울: 도서출판 한길사, 1991, 73-76.
- _____. "민족문화와 세계여론." 『윤이상의 음악세계』 (최성만·홍은미 편역). 서울: 도서출판 한길사, 1991, 53-65.
- _____. "나의 음악에 대하여." 『나의 길, 나의 이상, 나의 음악』 (윤이상·발터-볼프강 슈파러 지음 / 정교철·양인정 옮김). 서울: 도서출판 HICE, 1994, 23-59.
- _____. "아-派." 『내 남편 윤이상 (상)』 (이수자). 서울: 창작과 비

평사, 1998, 108-111.

윤이상·루이제 린저 / 윤이상평화재단 옮김. 『윤이상, 상처입은 용』.
서울: 랜덤하우스중앙, 2005.

이미경. “윤이상의 음악사상.” 『음악과 민족』 22 (2001), 51-69.

이수자. 『내 남편 윤이상 (상·하)』. 서울: 창작과 비평사, 1998.

조극훈. “조지훈의 동학 인식과 최제우론.” 『동학학보』 69 (2024),
73-97.

조성환. “‘개벽’으로 다시 읽는 한국 근대.” 『종교교육학연구』 59
(2019), 1-14.

조지훈. “동학의 사상사적 의의.” 『한국학연구』. 서울: 나남출판,
1996, 313-316.

_____. “한국사상사의 기저.” 『한국문화사서설』. 서울: 나남출판,
1996.

_____. “한국사상의 모색.” 『한국학연구』. 서울: 나남출판, 1996,
275-286.

최성만·홍은미 편역. 『윤이상의 음악세계』. 서울: 도서출판 한길사,
1991.

외국 문헌

Freudenberg, Günter. “Manchmal kam eine Überschwemmung und bedrohte das Haus..” *Der Komponist Isang Yun*, hrsg. von Hanns-Werner Heister und Walter-Wolfgang Sparrer, 2., erw. Aufl. München: edition text + kritik, 1997, 46-55.

_____. “Vom Tao. Zur Frage des Verstehens in Ostasien und Europa.” *Ssi-ol. Almanach 1998/99*, hrsg. von Walter-Wolfgang Sparrer. München: edition text + kritik, 1999, 21-36.

- _____. “Die philosophische Begründung der Musik Isang Yuns und ihre Bedeutung für den Westen.” *Ssi-ol. Almanach 2000/01*, hrsg. von Walter-Wolfgang Sparrer. München: edition text + kritik, 2002, 51–59.
- Song, Du-Yul. “Von Donghak bis Kwangju.” *Der Komponist Isang Yun*, hrsg. von Hanns-Werner Heister und Walter-Wolfgang Sparrer, 2., erw. Aufl. München: edition text + kritik, 1997, 40–45.
- Sparrer, Walter-Wolfgang. “Programme Note for *Mugung-Dong* (1986).” <https://www.boosey.com/cr/music/Isang-Yun-Mugung-Dong/3764>. 검색일: 2025. 12. 19.
- Yun, Isang. *Mugung-Dong. Invocation für Bläser, Schlagzeug und Kontrabässe*. Berlin·Wiesbaden: Bote & Bock, 1986.
- _____. “Über meine Musik.” *Der Komponist Isang Yun*, hrsg. von Hanns-Werner Heister und Walter-Wolfgang Sparrer, 2., erw. Aufl. München: edition text + kritik, 1997, 297–313.
- _____. “Nationalkultur und Weltöffentlichkeit.” *Ssi-ol. Almanach 2000/01*, hrsg. von Walter-Wolfgang Sparrer. München: edition text + kritik, 2002, 7–14.

Abstract

Isang Yun's Music and Donghak Thought
Structural Correspondence and Musical Embodiment
in *Mugung-Dong*

Aekyung Choi

This study reinterprets the music and thought of Isang Yun through the lens of Donghak thought, with particular attention to the structural affinities between Donghak and *Mugung-Dong* (1986). While previous studies have primarily interpreted Yun's music and thought through Daoism, broader East Asian philosophy, or Western humanism, this study proposes Donghak as an interpretive framework for understanding the relationship between his cosmological vision, social engagement, and musical practice in a more integrated manner.

The argument unfolds in three stages. First, it examines Yun's life and historical experiences, suggesting that ideas of life, equality, and resistance embedded in modern Korean society after Donghak were internalized through his personal and historical circumstances. Second, it analyzes his writings on music and culture, revealing a consistent concern with the relationship between music and people, the reconstruction of tradition, and artistic practice as a form of social engagement.

Finally, an analysis of *Mugung-Dong* demonstrates that its rhythmic motives, wave-like structure, and open ending articulate a process of continuous transformation and renewal. The work's temporal and sonic organization exhibits significant structural

affinities with key themes of Donghak thought, particularly its emphasis on life, solidarity, and transformative change. On this basis, the study argues that Donghak provides a productive interpretive framework for understanding Yun’s conception of life, communal solidarity, and transformative agency in music.

Key Words: Isang Yun, *Mugung-Dong*, Donghak Thought, wave structure, Gaebyeok

투고일	심사일	게재확정일
2026.4.30	2026.5.5.-5.23	2026.5.24