<말러>의 음악에 나타나는 <바하>의 영향 : 「죽은 어린이를 그리는 노래」를 중심으로

權 松 澤 (한양대학교 작곡과 조교수)

- I. 서론
- II. 본론
 - 1. 말러와 바하
 - 2. 「죽은 어린이를 그리는 노래」에 사용된 다성음악 양식
 - 3. <바하>의 칸타타 양식과 <말러>의 다성음악 양식의 비교

III. 결론

l. 서론

< 구스타프 말러>(Gustav Mahler, 1860-1911)는 그의 음악에 민속적 자료를 사용하였던 초기 즉, 「이상한 뿔피리」의 시기(Wunderhorn period) 이후 1901년부터 1905년 사이에 많은 양의 중요한 작품을 작곡하였으며 이 시기가 그의 중기에 해당한다. 이 시기의 작품으로는 〈뤼케르트〉 시에 의한 5개의 가곡과 「죽은 어린이를 그리는 노래」(Kindertotenlieder)를 선두로 하여 「교향곡」 5, 6, 7번을 작곡하였다. 이 교향곡들은 그의 초기 교향곡과 달리 아무런 표제적 모델이 없고, 또 이미 작곡된 가곡이 삽입되지도 않은 그야말로 절대음악적으로 쓰인 작품이었다. 성악을 교향곡과 접목시켰던 초기작품과 달리 말러는 중기에 이러한 절대적 교향곡 이외에 오케스트라 반주를 갖는 가곡을 많이 작곡하였는데, 이는 교향곡과 성악곡 간에 분리를 가져오긴 하였지만 대신에 교향곡 안에 매우 서정적인 느린 악장을 포함시키게 되었다. 「교향곡」 5번에서는 '아다지에토'(Adagietto), 6번에서는 '안단테 모

데라토'(Andante Moderato), 그리고 7번에서는 '안단테 아모로조'(Andante Amoroso)로 쓰인 이 악장들은 "가사없는 노래"라 불리우기도 하며 말러 가 가사없이 처음으로 시도하였던 기악의 서정적 표현이었다. 또한 성악곡 은 모두 오케스트라와 함께 작곡된 것으로서 그의 초기 성악곡에 비해 기악 과 성악의 비중이 같아졌는데 이는 성악성부가 주된 선율이 아니고 오케스트 라의 하나의 성부로 편입됨을 뜻한다. 이와같이 그의 중기음악에서 기악과 성악음악은 분리되었으나 오히려 내용적으로는 서로 유화되고 있음을 알 수 있다. 이 시기의 또다른 변화로는 성악곡의 가사선택에서도 일어나고 있는 데, <말러>는「이상한 뿔피리」시기의 민요적인 색채를 띤 가사로부터 1901 년 이후 <뤼케르트>(Rückert)의 음울하고 상징적인 가사를 선호하고 있다. 1901년부터 현저하게 나타나는 이러한 일련의 변화 때문에 <말러>의 초기와 중기음악은 그 성격 뿐만아니라 음악양식상으로도 커다란 차이를 보이고 있 다. 본 논문에서는 <말러>의 중기작품에서 많이 나타나는 성부간의 "대위적 양식," 음정, 리듬, 화성 등을 변화시켜 재현되는 "주제의 변형"과 그로부터 비롯되는 독특한 "반복형식" 등을 그가 1900년즈음 쏟았던 바하 작품에의 관심과 <바하>의 양식에 대한 무한한 동경과 무관하지 않다고 보고, 이 두 사람의 양식을 관련지어 살펴보았다. 사용될 곡은 말러가 1901에 작곡한 「 죽은 어린이를 그리는 노래」 중 <제1곡>「이제 해가 다시 떠오를 것이다」 (Nun will die Sonn'), <제3곡>「너희 엄마가 문 앞으로 다가올 때」(Wenn dein Mütterlein), <제4곡>「나는 그들이 단지 밖으로 나가있다고 생각하곤 하네」(Oft denk' ich, sie sind nur ausgegangen)이며 이 곡들을 <말러>가 특히 그 양식에 지대한 관심을 가졌었던 <바하>(LS.Bach)의 칸타타와 비교 하였다. 이 비교는 20세기를 여는 <말러>의 중기작품에서 바하와 관련된 양 식들을 어떠한 새로운 어법으로 전환하여 자신의 음악에 접목시키고 있는지 에 대한 지표를 나타내어 줄 수 있을 것이다.

II. 본 론

1. 말러와 바하

음악학자 <마리아 E. 달지>(Maria E. Dargie)는 <말러>의 「죽은 어린이를 그리는 노래」의 세 번째 곡 Wenn dein Mütterlein에서 성악성부 선율의음고가 기악에서 미리 예시되는 기법과 리듬의 양식 등을 18세기 독일의 코랄기법과 비교하고 있다.1) 그의 지적은 두 가지점에 있어서 매우 일리있는지적이라 할 수 있다. 첫째로는 단순하고 규칙적인 리듬으로 루바토없이 연

주되는 코랄과 같은 성악선율을 그것의 장식된 형태로 잉글리쉬 혼에서 미리 보여주고 있는 것과, 둘째로는 거기에서부터 비롯되는 푸가양식 때문이다. 더욱이 목관악기들간에 보여주는 규칙적인 리듬의 모방에서는 <바하>의 음 악이 대변하는 바로크 시기 기악음악의 전형적인 "8분음표의 박동"을 느낄 수 있다.

말러의 아내, <알마 말러>(Alma Mahler)와 그의 친구였던 <나탈리 바우어-레흐너>(Natalie Bauer-Lechner)의 기록에 의하면, <말러>의 중기작품에서 이러한 바로크 양식과 말러 양식과의 접목을 찾는다는 일이 전혀 근거없는 것은 아니다. <바우어-레흐너>는 1901년 3월의 일기에서 <말러>가 그 즈음 소유하게된 바하의 전곡 모음집 Bachgesellschaft에 온 열정을 바치고 있다고 적고 있다. 또한 <말러>가 그 해 여름 휴가동안 가져갔던 악보는 오직 이 <바하>의 모음집이었으며, <바하>의 다성음악적 양식에 몰두하여 바하가 사용하였던 코랄에 다양하게 화성을 붙이는 것이 그의 일과였다고 전하고 있다.

그럼에도 불구하고 사실 <말러>는 그의 초기음악에서도 다성음악양식에 커다란 흥미를 보이고 있다. <말러>와 동시대인으로서 그의 교향곡의 대표적인 지휘자였던 <브루너 발터>(Bruner Walter, 1876-1962)는 <말러>가 이미 그의 두 번째 교향곡에서 다성음악적 짜임새와 주제의 끊임없는 변형을통하여 다성음악적 기법을 시작하였다고 기록하고 있다.³⁾ 이를 뒷받침하는기록으로 1898년 5월에 쓰여진 <바우어-레흐너>의 일기를 살펴보면 <말러>는 다성음악(polyphony)의 대가로서 바하를 꼽으며 다성음악에서 보여주는각 성부의 독립성에 대하여 논하고 그 독립성 때문에 이 양식은 화성적 양식(homophony)보다 우위에 있다고 하였다.⁴⁾ 실제로 이 시기의 그의 음악에서는 다성음악적 양식이 극도로 실험되고 있는데 「교향곡 4번」의 1악장에서와 같이 모든 성부가 서로 완전히 독립된 소리로 채워지거나, 「교향곡 5번」의 마지막악장 전체에 나타나는 푸가양식이 그 예이다.

그러나 <말러>에게 있어서 다성음악 양식은 화성적 양식과 대조되는 단 순한 성부간의 독립성에 국한된 것이 아니라 그로부터 비롯되는 각 성부들의

¹⁾ Maria E. Dargie, Music and Poetry in the Songs of Gustav Mahler (Peter Lang: Berne, 1981) 229等.

Natalie Bauer-Lechner, Recollections of Gustav Mahler, trans. Dika Newlin (London: Faber & Faber, 1980), 165쪽.

³⁾ Bruno Walter, Gustav Mahler, trans. Lotte Walter Lindt (New York: Alfred A. Knopf, 1958), 116-17쪽.

⁴⁾ Bauer-Lechner, Recollections, 116쪽.

대위적인 조합(contrapuntal combination)의 개념도 포함되어 있는 것을 다음의 사실로부터 미루어 짐작할 수 있다. <말러>가 <바하>의 모테트의5) 다성음악적 기법에 대하여 설명할 때 그는 '8성부가 오직 바하의 조종아래 다성음악적으로 움직여 나간다'고 하였으며,6) 여기서 그가 말하는 다성적 기법은 리듬과 선율의 성격이 각각 다른 성부들이 작곡가의 예술성에 의해 일치되고 조화로운 전체로 통제되는 것을 의미하는 것이다.7) 즉 <말러>에게 그통제의 수단이란 대위적 성부들간의 "조합"을 뜻한다. 이러한 <말러>의 언급을 바탕으로 그의 전기작가인 <도날드 미첼>(Donald Mitchell) 역시 '말러의 다성음악적 기법은 선적인 대위적 개념 뿐만아니라 그 대위의 수직적인 짜임새의 개념도 포함한다'고 하였으며 '바로 이러한 기법이 <말러>의 후기음악에 중요하게 작용하는 특징의 하나'라고 하였다.8)

위에서 살펴보았던 여러 가지 자료들은 <말러>가 1900년을 전후하여 다성음악양식에 심취하였다는 것을 증명해 주며 특히 이 시기에 작곡된 「죽은 어린이를 그리는 노래」에서는 이러한 바로크 다성음악 기법이 다양하게 발전되고 있는 것을 발견할 수 있다. 본 논문에서는 <말러>가 그 작곡기법에 찬탄해 마지않는 <바하>의 칸타타를 다성음악적 기법을 중심으로 「죽은 어린이를 그리는 노래」에 나타난 기법과 비교하고자 한다. <말러>의 전기를 살펴보면 그가 특별히 언급한 몇 개의 칸타타가 있는데 이들은 BWV 19, "대립이 일어나다"(Es erhub sich ein Streit), BWV 48, "나, 불쌍한 이여, 누가나를 구원할 것인가?"(Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen?), BWV 65, "그들은 모두 사바로부터 나올 것이다"(Sie werden aus Saba alle kommen), BWV 78, "예수, 나의 영혼"(Jesu, der meine Seele)등이다. 9특별히 이 칸타타들의 다성음악 양식을 말러의 연가곡에 나타나는 바로크적어법과 관련지어 살펴보는 것은 다성음악 기법이 만연한 말러의 이 시기의음악, 또는 그의 후기음악의 어법을 이해하는데 큰 길을 제시할 수 있을 것이다.

^{5) &}lt;바우어-레흐너>의 일기에는 <바하>의 3번 모테트라 쓰여져 있으나, 이 모테트는 8성부로 쓰여지지 않았고 <말러>의 전기작가인 <라 그랑쥬>(Henry-Louis de La Grange)에 의해 첫 번째 모테트, BWV 227로 해석된다. Henry-Louis de La Grange, Mahler, Vol. II, Vienna the Years of Challenge (Oxford: Oxford University Press, 1995).

⁶⁾ Bauer-Lechner, Recollections, 169-70쪽.

⁷⁾ Bauer-Lechner, 앞의 책, 155-56쪽.

⁸⁾ Donald Mitchell, Gustav Mahler, Vol. II: The Wunderhorn Years (Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1995), 348 쪽.

⁹⁾ 본 논문에서는 이 칸타타들 중 BWV 19, "대립이 일어나다"(Es erhub sich ein Streit와 BWV 78, "예수, 나의 영혼"(Jesu, der meine Seele)만을 다루었다.

2. 「죽은 어린이를 그리는 노래」에 사용된 다성음악양식

다섯 곡으로 구성된 이 연가곡은 시인 <뤼케르트>의 자신의 어린 아이가 죽은 뒤에 쓰여진 400여편의 시 중 다섯 편의 시에 <말러>가 곡을 붙인 것으 로서 그 음악은 그가 <뤼케르트>와 슬픔을 함께 나누고 있는 것을 충분히 반영하고 있다. 이 곡들은 작곡된 시기가 불분명한데 그 이유는 1901년에 세 곡이 쓰여졌고 1904년에 나머지 두 곡이 완성되었다는 기록밖에, 구체적 으로 어느 곡인지는 언급된 곳이 없기 때문이다. 그러나 많은 논란이 있어온 후에 <크리스토퍼 루이스>(Christopher O. Lewis)가 <말러>의 스케치와 자필원고를 연구하여 결정적으로 이 곡의 작곡시기를 단정지었다. 그에 의 하면 제 1, 3, 4곡이 1901년에 먼저 작곡되었고 뒤이어 제 2, 5곡이 1904년에 작곡되었다는 것이다.10) 이것은 여러 가지 자료에 의한 결과에서 뿐만아니 라 곡의 양식상의 차이에서도 그 타당성이 인정된다. 제 2, 5곡은 바그너적 영향으로 그 당시의 많은 작곡가들에게 보편적으로 나타나는 매우 낭만적이 며 반음계적인 어법을 사용한데 반하여 제 1, 3, 4곡은 <바하>의 작품과 유 사하게 느껴지는 바로크적 다성음악 기법이 현저하게 눈에 띄는 등의 차이점 이 이 곡들을 구분짓기 때문이다. 다음은 이 곡의 제 1, 3, 4곡을 중심으로 이 곡들에서 명백하게 보여지는 바로크적인 기법을 형식, 성부간의 대위법, 관현악으로 나누어 살펴보았다.

(1) 형식

<제1곡>인 Nun will die Sonn'의 형식은 19세기말이나 20세기초에 사용되는 가곡의 형식으로는 매우 독특하다. 여덟 개의 행으로 된 시에서 서주를 포함하여 두행마다 한번씩 네 번의 기악 리토르넬로가 삽입되기 때문이다. 이러한 리토르넬로 형식은 바로크시기의 오페라나 칸타타 같은 성악 음악에흔히 사용되던 형식이며 성악과 기악의 음색적인 대조를 주기 위한 목적으로 사용되었었고, 또한 이것의 반복에 의해 다음 부분의 전조가 이루어졌었다. 이 형식은 절대음악이 주를 이룬 고전시기에는 이미 그 자취를 감추었을 뿐만 아니라 낭만시기의 성악곡에서도 거의 찾아볼 수 없다. 이 곡에서는 리토르넬로 형식을 바로크적인 음색의 대조의 효과보다는 성악과 기악이 동등한자격을 가지고 혼합되는 것을 꾀하고 있다. 또한 매번 리토르넬로가 나올때마다 다양한 주제의 변형을 가져오고 있다.

¹⁰⁾ Christopher O. Lewis, "On the Chronology of the Kindertotenlieder," Revue Mahler Review, 1 (BMGM: Paris, 1987), 21쪽.

이 곡의 가사의 여덟 개의 행은 두행씩 네 개의 부분으로 나누어지며 하나의 부분은 세 개의 선율로 구성되어 기악 리토르넬로와 성악으로 구분된다. 이 선율들을 차례대로 X, Y, Z로 나타내면 그것이 변형되어 나오는 것을 다음과 같이 숫자로 구분하여 표기할 수 있다.

[丑 1]	<제1곡>	Nun	will	die	Sonn의	리토르넬로형식
-------	-------	-----	------	-----	-------	---------

R	서주(리토르넬로)	X1
Α	Nun will die Sonn' so hell aufgeh'n	Y1
	als sei kein Unglück die Nacht gescheh'n	Z1
R	리토르넬로	X2
A'	Das Unglück geschah nur mir allein!	Y2
	Die Sonne, sie scheinet allgemein.	Z2
R	리토르넬로	X3+Y3
В	Du mußt nicht die Nacht in dir verschränken,	Y3'
	mußt sie ins ew'ge Licht versenken!	Z3
	간주	Z3'
R	리토르넬로	X4
Α"	Ein Lämplein verlosch in meinen Zelt!	Y4
	Heil! Heil sei dem Freudenlicht der Welt.	Z4+Z4'

X, Y, Z로 나타나는 이 선율들은 양식상으로나 악기 배치상 각각의 특징을 가지고 있다. 선율 X는 기악 리토르넬로이며 오직 오보와 혼, 혹은 풀륫과 오보, 두 목관악기 사이의 단순한 2성 대위로 구성된다. 선율 X 이후에이어지는 선율 Y는 하나의 목관악기에서 다른 목관악기, 혹은 성악으로의 모방이 항상 이루어진다. 선율 Z는 성악선율이며 선율 X나 Y보다 풍부한 악기편성을 갖고 뒤이어 기악에서 이 선율이 변형되어 모방된다. 이때 오케스트라(하프와 현악기)는 성악선율을 받쳐주는 역할을 하며 대부분의 경우 하나의 현악기가 옥타브 간격으로 중복되는 선율을 연주한다. 이와 같이 이곡을 구성하는 세 개의 선율은 각각 이성 대위, 모방, 옥타브 중복을 동반하는 성악과 반주의 형태로 그 짜임새가 매우 다양하며 이것은 반복되는 리토르넬로 구조와 단 하나의 조성(d 단조), 그리고 선율 Z에서의 하프와 현악기의 D-A 지속음에 의해 통일성을 유지한다. 다음은 마디 1-15까지의 축약된 악보로서 각 선율들의 특징을 살펴보기 위한 예이다.

[악보 1] Nun will die Sonn, 마디 1-15



위의 [악보 1]에서 보여지는 선율 X, Y, Z는 다음에 나오는 세 개의 부분에서 2성대위, 악기배치, 선율의 음정구조 등이 변형되어 나타나고 있으며여기서 사용되는 다성음악적 기법은 뒤에서 다루게 될 "성부간의 대위법"에서 자세히 논의되고 있다.

<제3곡> Wenn dein Mütterlein과 <제4곡> Oft denk' ich, sie sind nur ausgegangen의 형식도 <제1곡>보다는 단순하지만 마찬가지로 리토르넬로를 가지고 반복되는 형식으로 구성되어 있다. <제2곡>은 R(리토르넬로)-A-R-A'-R로 구성되어 있으며 두 A부분이 매우 대칭적이다. <제3곡>은 좀더 연장된 R-A-R-A'-R-A"로 구성되어 있으며 성악부분은 반복될 때마다 그 길이가 점점 늘어나고 다섯마디 길이의 리토르넬로가 성악부분인 A에서 두마디로 축소되어 성악과 겹쳐 나타나기도 한다. 이와 같이 이 세 곡은 조금씩다른 형태이긴 하지만 모두 엄격한 리토르넬로 형식을 취하고 있는 것을 알수 있다.

(2) 성부간의 대위법

이 곡들은 특히 성긴 관현악법이 돋보이는 곡들이다. 이러한 관현악법은 이 시기 <말러>가 관심을 가졌던 다성음악적 기법에 기인한 것으로 보이며 그가 화성적으로나 다성적 양식으로 작곡한 거대한 교향곡에 비하여 각각의 악기의 음색의 대비와 그들 성부간의 대위적 기법이나 조합에 중점을 두고 있다는 점을 간과할 수 없다. 여기에는 18세기 대위법에서 사용되는 모방, 전위, 역행, 주제의 선율적, 대위적 변형 등이 다채롭게 전개된다. 다음은 제 1곡에서 네 번에 걸쳐 나타나는 리토르넬로의 변형의 예이다.

[악보 2-1]은 선율 X1으로 오보와 혼 사이의 2성대위로 첫 두 마디에서는 음정간의 동형진행이 나오며(장6-증2-완4-장6), 마디 2와 3사이의 (A-)B♭-A에서 병행8도가 나타난다. 이 악구는 마디 4의 세 번째 박자에서 D-A의 완전5도 음정으로 끝나게 된다. 여기서 쓰인 병행8도는 단 두 개의 악기간이므로, 또는 동형진행 후에 나타나므로, 매우 강조되어 들린다. 이 A-B♭-A의 선율은 선율 Y의 첫머리가 되어 성악성부에서 나타나 더욱 강조되고 뒤이어 나오는 아취형의 선율 Z의 선율적 클라이막스에 다시한번 놓이게 된다(악보 3).

[악보 2] Nun will die Sonn'의 리토르넬로 X1-4



[악보 3] Nun will die Sonn'의 선율 X1, Y1, Z1



[악보 3]에서 A-Bb-A 8도병행으로 두드러지는 X1의 뒷부분은 Y1에서 긴 붓점 리듬형으로 모방되고 Z1선율에서는 보충된 앞부분과 함께 뒷부분에서는 A-Bb-A-G-F-E의 Y1이 보다 장식된 형태로 변형되어 아취형의 선율로 만들어지며 으뜸음인 D로 끝맺게 된다. 여기에서 이 세 개의 선율은 다르게보이지만 같은 재료의 변형이란 사실, 또한 이 선율들을 이질화시키는 것은 악기편성과 성부간의 대위적 짜임새라는 것을 알 수 있다.

두 번째 리토르넬로가 반복될 때에는(악보 2-2) 동형진행이 이루어지지 않고 한번의 음형으로 선율이 축소되었으며 아랫성부(혼)에서 당김음진행을 강조하여 병행8도는 나오지 않게 되고 [악보 2-2]의 세 번째와 네 번째 마디가 이 당김음 때문에 모두 첫 박자에서 정2도로 시작하게 된다. [악보 2-3]의 선율 X3에서는 오보와 바순의 2성 대위인데 선율 X1(악보 2-1)에서 하행하는 동형진행이던 것을 상행하는 동형진행으로 고조시키고 있으며, 뒤이어선율이 8분음표로 변형되며 이때에는 성부간에 3도병행이 일어나게 된다. 악구의 마지막에서는 D로 끝나는 오보선율이 혼의 선율 Y의 첫 음인 A와 겹쳐져 앞의 예와 마찬가지로 완전5도를 이루게 된다. [악보 2-4]의 선율 X4에서는 많은 변형이 이루어지는데 윗 성부인 풀륫 선율이 8분음표로 나뉘어선율 X를 연주하고 오보는 그것의 6도 아래에서, 후에는 3도 아래에서 병진행한다.

위에서 살펴본 선율 X의 1:1 대위는 두 성부 사이의 음정만을 변화시키는 것으로도 선율 X1에서 X4까지의 제시, 음정 및 선율변형에 따른 긴장고 조, 완화 등의 곡을 흐름을 나타내고 있다. 이것은 모방기법에 의하여 선율 Y와 Z에서 다성음악적 짜임새를 더욱 발전시킨다. 모방에 의하여 주로 진행되는 선율 Y는 다음의 [악보 4]에 예시되어있다.

선율 Y1에서는 오보가 리듬적으로 변형되어 성악성부를 모방하며(악보 4-1), 선율 Y2에서는 X2에서 이어진 당김음의 성악성부(Y2) 다음에 오보와 클라리넷에서 한마디 간격으로 두 번의 모방이 이루어진다(악보 4-2). [악보 4-3]은 이 곡 중 가장 큰 변화가 일어나는 B부분인데(표 1의 형식 참조), 선율 Y3에서는 성악 대신 혼에서 옥타브 중복으로 Y선율이 나오며 뒤이어 오보에서 모방된다. 이 때 오보의 대선율로 성악성부에서 반진행의 선율이 나오는데 이것은 오보에서 나오는 Y선율의 역행선율로 볼 수 있다. Y3에서나타나는 기악과 성악의 불균형은 선율 Y4에서 회복되는데 [악보 4-4]에서보여지듯이 Y4의 당김음 성악선율을 1/2축소된 당김음 리듬으로 오보가 모방한다. 전체적으로 성악성부는 Y1에서 처음 제시된 선율이 당김음을 통한리듬적 변화와 기악과 성악의 성부간의 교차에 의해 그 긴장감을 더해 간다.

이에 반하여 선율 Z는 성악성부에 기악이 종속되어있는 화성적 짜임새로 이루어져 선율 X, Y와 그 양식을 달리하고 있다. 현악의 옥타브 중복과 하 프의 알베르티 베이스 음형으로 구성되어있는 선율 Z1, Z2, Z4와는 달리 Z3에서는 제 1바이올린에서 성악성부의 대선율이 서정적으로 연주된다. 성악선율 Z3은 선율 Z1의 아취형의 반음계(악보 3)를 4도 위인 A에서 시작하며 반음계적으로 상행하는 중 B음에서 다시 한번 바이올린선율과 동음으로 만나고 바이올린성부에서는 부분적으로 성악성부 음형을 1/2로 축소하여 그것의 전위된 형태로 대선율을 구성한다(악보 5).

[악보 4] Nun will die Sonn'의 선율 Y1-4



[악보 5] Nun will die Sonn'의 선율 Z3



이러한 다성음악적 기법은 제3곡과 4곡에서도 자주 발견된다. <제3곡> Wenn dein Mütterlein은 위에서 언급했던 바와 마찬가지로 가장 바로크적 요소가 뚜렷하게 나타나는 곡이데 마디 5-11의 기악 리토르넬로와 성악간의 주고받는 모방기법은 성악성부의 4도 도약음정(G-C-D-G-D)을 그 음정간격을 메뀌 미리 예시하는 기법으로서 특히 바로크적이라 할 수 있다. 이 모방은 리듬의 축소와 확대로도 이루어지며 이러한 모방기법은 이미 제1곡의 선율간에서도 예시된 바 있다(악보 3).

[악보 6] Wenn dein Motterlein: 마디 5-11



이 곡의 성악선율은 루바토가 전혀 없이 연주되는, 바하 칸타타에서 흔히 트럼펫이나 혼에서 연주되는 코랄 선율과 흡사하며 이 성악선율이 장식되어 미리 오보에서 제시되는 것, 또한 성악선율이 다시 확장되어 바순에서 모방되는 기법이 바로크적 어법과 일치한다.

< 제4곡> Oft denk' ich, sie sind nur ausgegangen는 음울한 분위기의 이연가곡 중에서 "아이가 죽은 것이 아니라 밖으로 산보나갔다가 다시 걸어 들어올 것만 같은" 환상을 노래한 가장 희망에 찬 곡이다. 그러므로 앞의 두곡에 비하여 관현악적으로도 가장 풍부하며 리토르넬로의 두 개의 혼과 두개의 바이올린 사이에 쓰인 6도 병진행은 그 맑은 음향으로 이 곡의 침울한분위기를 잠시 벗어나는 듯한 느낌을 준다(악보 7-(1)).

또한 이 곡의 마디 38-39에서 보여주는 오보와 성악성부간의 아취형선율의 역행 반진행의 대위는 바순의 지속음 위에 단 두 성부만의 움직임이므로이 곡에서 가장 단촐한 관현악법으로 가사 "그날은 매우 아름답다!"(der Tag ist schön!)가 매우 청아하고 분명하게 들린다(악보 7-(2)).

[악보 7] Oft denk' ich, sie sind nur ausgegangen의 대위기법

(1) 마디 1-4



(2) 마디 36-41



(3) 마디 65-71



[악보 7-3]은 이 곡의 맨 마지막 부분으로 다시 한번 "der Tag ist schön!"이 나오는 부분인데 이 부분의 성악 대 두 바이올린의 대위는 두 악기 사이의 대화가 함께 성악성부와 전위형태로서 균형을 이루고 있다. 두 바이올린 사이에서는 한 성부가 온음표로 머무를 때 다른 성부는 움직이고, 이것이 성부사이에 서로 교체되는 바로크 기법을 사용하고 있다.

(3) 관현악법

이 곡에 나타나는 관현악 편성은 소규모이며, 또한 그 짜임새도 매우 성 긴 것이 커다란 특징이다. 악기의 특색이 잘 나타나지 않는 대규모의 화성적 작품에 반하여 다른 성부를 특별히 풍부하게 바쳐줄 필요가 없는 다성음악 양식에 <말러>가 관심을 가졌었고 악기간의 대위를 보다 투명하게 나타내기 위해 이러한 관현악법을 사용한 것으로 추측된다. 이것은 대위법의 효과를 보다 높이기 위하여 간결한 소규모의 악기편성을 선호하였던 제2비엔나 악파 의 양식과도 일맥상통한다. 이러한 <말러>의 20세기적 요소들은 대위법이 그 근본이었던 바로크 양식과의 접목을 통하여 새로운 어법으로 태어나게 되 었다.

「죽은 어린이를 그리는 노래」에 쓰인 악기편성을 살펴보면 우선 성긴 관현악법과 함께 계속해서 흐르고 있는 지속음(pedal point)을 수행하는 악기가 있다는 것이다. 단촐한 2중 대위양식에서 모호해 질 수 있는 조성을 회복하기 위하여 이러한 지속음이 각 부분의 마지막 선율 Z에서 도입되는데 이는 주로 하프와 함께 비올라와 첼로가 담당하게 된다(악보 8).

[악보 8] Nun will die Sonn': 마디 10-13



이러한 지속저음 악기 효과의 도입은 바로크 양식에 대한 이해가 없이는 20세기초에 적용되기 어려운 요소 중의 하나이다. 이것은 <말러>가 당시로는 드물게 바하의 작품을 자주 그의 음악회 레퍼토리에 넣었었다는 사실, <바하>의 음악을 편곡하여 연주했었다는 것과 1911년 뉴욕에서 <말러>에 의해 연주되고 출판된 「바하 춤모음곡」(Bach Suite)에서 지속저음 악기인 오르간과 쳄발로를 위하여 숫자저음을 상세히 화성화시키고 있다는 사실만으로도 그의 이러한 악기편성이 그리 놀라운 것은 아닐 것이다.11)

<말러>가 이 연가곡을 통하여 자주 중요한 선율을 분담한 악기로 오보와 혼을 들 수 있는데 이 또한 전적으로 바로크 시기의 악기편성인 것이다. 현악기의 선율 배당은 매우 적으며 옥타브 중복(악보 8의 성악성부와 첼로)이나 주선율에 대한 대선율로서 잠시 사용되는 것이 고작이다. 그나마 <제3곡 > Wenn dein Mütterlein에서는 바이올린이 악기편성에서 제외되어있고 목관악기와 성악성부간의 주고 받음으로 곡 전체가 구성된다. 이러한 악기편성은 소규모 편성인 바로크 칸타타의 아리아와 비교해 보면 더욱 뚜렷하게 나타난다. 아리아는 대부분 오보(오보의 한 종류인 oboe d'amore도 자주 쓰임)나 풀륫과 같은 목관악기와 지속저음 악기가 성악과 결합된다. <말러>의 Nun will die Sonn'의 선율 분담도—비록 오케스트라 곡이지만—오보와 성악이 주로 맡고 있고 가끔 다른 목관악기들이 합류하는 것을 알 수 있다.

3. <바하>의 카타타 양식과 <말러>의 다성음악 양식 비교

17세기부터 발달하기 시작한 독일의 칸타타는 기악과 함께 독창성부들을 수반하는 합창곡, 아리아, 레치타티브, 수직화성적 코랄로 구성된다. 이 중 합창곡은 정선율(cantus firmus)로 쓰이는 루터파 코랄이 다성 모테트 양식 으로 새로이 작곡된 음악과 결합되어 있다. 이 대규모의 곡은 여러 가지 형

¹¹⁾ La Grange, Mahler, 337쪽.

식으로 쓰여졌으나 바하 칸타타의 합창곡에서는 주로 기악과 성악(독창과 합창)이 교대되며 반복되는 리토르넬로 형식을 많이 사용하고 있다. 아리아 와레치타티브는 이태리 칸타타의 영향을 받아 칸타타에 삽입되었고 다 카포 형식이 흔하게 사용되었으며¹²⁾ 소규모의 기악편성(하나나 두 개의 독주악기와지속저음악기)과 성악(독창 및 이중창)으로 구성되어 리토르넬로 형식을 갖기도 하며 주로 대위적인 양식으로 성부간의 모방기법이 자주 사용되었다. 다음은 <말러>가 언급하였던 바하의 칸타타 중 두 곡을 선곡하여 형식, 성부간의 대위법으로 나누어 살펴보았다.

(1) 형식

「죽은 어린이를 그리는 노래」와 곡의 형식을 비교하기에는 그 규모상 칸타타의 합창곡이 적당함으로 코랄선율, 그리고 리토르넬로와 합창이 다양하게 조합되는 *BWV 78*, 「예수, 당신은 나의 영혼」(Jesu, der du meine Seele)의 합창곡의 형식을 [표 2]에 나타내었다.

[표 2] BWV 78. Jesu. der du meine Seele중 합창곡의 형식

	서주(리토르넬로)	X+G(반복베이스)
Α	Jesu, der du meine Seele,	Ch.1+X+G
	Hast durch deinen bittern Tod	Ch.2+X'+G
	리토르넬로	X+G
Α	Aus des Teufels finstrer Höhle	Ch.1+X+G
	Und der schweren Seelennot	Ch.2+X'+G
	리토르넬로	G
В	Kräftiglich herausgerissen	Ch.3+Y+G
	리토르넬로	X+G
	Und mich solches lassen wissen	Ch.4+Y+G
	리토르넬로	X+G, Y
A'	Durch dein angenehmes Wort	Ch.5+X+G
	리토르넬로	Y+G
	Sei doch jetzt, O Gott, mein Hort!	Ch.6+X+G
	리토르넬로	X+G

이 곡은 <존 리스트>(John Rist)의 찬미가를 정선율로 하여 칸타타 전체가 구성되는 곡으로 이러한 양식의 바하 작품에 있어서 대표적인 곡이라 할 수 있다.¹³⁾ 지속저음 악기에서 4도 반음계하행의 준반복베이스(quasi-ground

Don M. Randel, ed. The New Harvard Dictionary of Music (Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1986).

bass)가 부점리듬의 기악 리토르넬로와 겹쳐서 연주된 후 소프라노는 코랄선율을, 나머지 성악성부들은 이 반복베이스 음형을 모방적으로 노래한다. 기악과 성악성부에서 자유로이 교체되는 리토르넬로 선율과 반복베이스, 풀륫과 소프라노에서 옥타브 중복되어 연주되는 코랄선율, 그리고 이들의 주제적 변형이이 곡의 주를 이룬다. 위의 [표 2]에서는 주제를 두 가지로 구분하여 리토르넬로의 선율을 X라 하였고 반복베이스의 대선율로서 다른 악기에서 반복베이스가 나오는 경우 지속저음 악기에서 연주되는 대선율을 Y라 하였다(악보 9).

[악보 9] Jesu, der du meine Seele의 선율 X와 Y





소프라노와 풀륫에서 연주되는 코랄선율 이외에 이 합창곡에 사용된 선율 X와 Y, 그리고 심지어는 반복베이스 음형까지도 기악과 성악의 모든 성부에서 서로 교대된다. 리토르넬로는 처음엔 두 행마다 나오던 것이 한 행마다 번갈아 나오게 되며, 또한 처음엔 코랄과 반복베이스와 함께 주제 X가 사용되었으나 B부분에서는 코랄과 쓰이는 대선율이 Y로 대치되고 A'부분에서는 다시 X가 사용된다. 이와같이 이 곡의 각 성부에 서로 다른 선율을 줌으로써 독립성을 주는 다성음악적 양식은 같은 선율을 사용하는 성부간의 대위,부분과 부분을 구분짓는 각 선율이 작곡가의 의도대로 통제되고 있다. <말라> 가곡의 <제1곡> Nun will die Sonn'과 <바하 칸타타> Jesu, der du meine Seele의 리토르넬로 형식의 구조를 비교를 비교해 보면 다음 [표 3-1, 3-2]와 같다.

똑같이 AABA'로 표기된 「죽은 어린이를 그리는 노래」 <제1곡>(표 3-1) 과 이 칸타타 합창곡(표 3-2)의 다성음악적 구조는 다음과 같이 비교, 대조될수 있다. 첫째로 Nun will die Sonn'에서는 같은 세 개의 선율적 재료(X, Y, Z)를 각 네 부분에 모두 사용하고 있으며 그 선율들을 사용할 때의 주제적 변형, 기악과 성악간의 선율배치를 포함하는 성부간의 조합, 관현악법의 변화가 각 부분들이나 A부분과 B부분간의 구획을 결정짓는다. 반면에 Jesu,

¹³⁾ Murray Young, The Cantatas of J. S. Bach: An Analytical Guide (Jefferdon: Ma Farland & Company, Inc., 1989), 208쪽.

der du meine Seele에서는 코랄선율과 변하지 않는 반복베이스와 함께 두 개의 대조되는 선율 X와 Y가 네 개의 각 부분에 사용되나 원래 Y는 반복베이스(G)의 대선율로서 보조적으로만 쓰이다가 B부분에서는 코랄의 대선율로보다 중요하게 쓰이게 되어 A부분과 B부분을 구분짓는 요소가 된다. 이와같이 이 곡에서도 다양한 성부의 조합이 각 부분에서 이루어지는 것을 위의 [표 3-2]에서 알 수 있으며 심지어는 끊임없이 흐르고 있는 반복베이스도 악기간에 교체되며 성부간의 조합에 다양함을 제공하고 있다.

[丑 3-1] Nun will die Sonn'

A(1)	X(R)******	
	Y	
		Z+++++
A(22)	X******	
,==/	Υ	
		Z+++++
B(41)	X*******	
	Y	
		Z+++++
A'(64)	X******	
, , , , ,	Y	
		Z+++++
A'(64)	X	Z+++++

[丑 3-2] Jesu, der du meine Seele

A(1)	X(R)*****Ch.1(obl)+Ch.1+++Ch.2'(vn)+Ch.2++++		
	G(A	A&T)X******	
	Y==	=====GG	
A(32)	X(R)******Ch.1(obl)+Ch.1+++Ch.2'(vn)+Ch.2++++		
	G(A&T)X******		
	Y=====GG		
B(73)	Ch.3'(sp)+Ch.3++++X***	Ch.4++++	
	G(vn)Y======	Ch.4'(A&T)Y=====	
	Y=====GG	Y=====G	
A'(99)	X****Y==Ch.5'+Ch.5++G(fl,ob)Ch.6'(vn)Ch.6+++X		
	G(A&T)X*****	Y====X****	
	GY======G	GG	

(2) 성부간의 대위법

BWV 78, Jesu, der du meine Seele의 합창곡에서는 성부간의 모방, 또는 코랄, 그외의 주제들과 반복베이스 등의 주제적 변형에 의해 성부간의 대위를 다양화시키고 있다. 예를 들어 이 곡의 서주부분의 리토르넬로는 기악의 붓점 리듬(X)과 함께 지속저음 악기에서 하행반음계의 반복베이스(G)가 나온다. 그 뒤를 이어 오보 I에서는 반복베이스 음형에 이어 뒤에 나올 코랄선율이 당김음 형태로 미리 예시되고 오보 II에서는 그의 대선율로 반복베이스가나온다. 다음에 이어지는 두 오보의 5도간격 모방의 2성대위 선율도 역시선율 X를 당감음으로 변형시킨 것이다. 이와 동시에 성악의 알토와 테너에서는 반복베이스의 모방이 일어나고 그에 대한 대선율로 지속저음 악기에서는 선율 Y가 선보이게 된다. 마디 21에서 풀륫과 옥타브 중복으로 소프라노에서 코랄이 울리고 성악의 베이스와 저음악기에서 동음으로 반복베이스가나온다(악보 10).

[악보 10] Jesu, der du meine Seele : 마디 1-25



(악보 10 계속)



[악보 10]에서 알 수 있듯이 지속저음 악기에서 시작한 반복베이스는 악기를 바꿔가며 계속 선율 X와 코랄선율의 대선율로 사용되고 있다. 마디 13의 오보 I에서 나타나는 당김음 선율은 그 윤곽이 D-A-(Bb)-C-Bb-A-G로 Bb이 생략된 코랄선율을 미리 보여준다. 이러한 기법은 단순한 선율형태와 리듬을 갖는 코랄이 미리 기악에서 변형되어 나오는 것으로서 18세기 독일 코랄에서 매우 흔한 기법이며 이 곡에서는 앞의 [표 3-2]에서와 같이 코랄의 단편이 나올 때마다 그것의 변형된 음형이 미리 다른 성부에서 예시되고 있다.이 곡에서 미리 예시되는 코랄선율들을 살펴보면 다음과 같다(악보 11).

[악보 11] Jesu, der du meine Seele의 코랄선율과 그 변형





[악보 11]의 코랄선율(Ch.)2, 3, 6에서는 이 선율이 예시될 때 반음계적 변화를 변용이 일어나는 것을 악보에 +로 표기된 음에서 발견할 수 있으며 이것은 말러의 선율 모방기법에서도 나타나고 있다(악보 12). <말러>의 Oft denk' ich, sie sind nur ausgegangen!에서는 리토르넬로에 뒤이어 마디 6에서 성악성부가 시작하는데 이 선율의 첫머리인 B♭-G♭-F는 서주에서 혼과 바이올린이 연주하던 B♭-G-Fፆ-G선율의 음정을 유사하게 모방하는 것이며 G/G♭의 반음변화는 E♭조의 장단조 혼용으로서 흔히 나타날 수 있는 변화이다.

[악보 12] Oft denk' ich, sie sind nur ausgegangen!의 선율모방

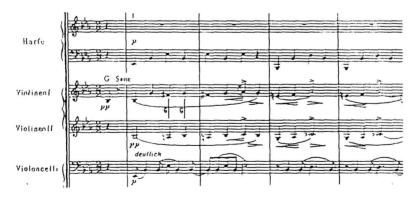


<바하>의 작품에서는 두말할 것도 없이 <말러>가 사용하였던 전위, 성부간의 반진행에서 오는 역행 및 축소와 확장 등을 다성음악 양식의 근본으로서 사용하고있으며 그 예는 위의 두 곡에 사용된 선율적 요소들, Nun will die Sonn'의 선율 X, Y, Z와 Jesu, der du meine Seele의 코랄선율, 선율 X와 Y, 반복베이스(G)를 살펴보면 알 수 있다. 이들은 모두 곡에 성부간의 독립성을 주며 그 안에서 이루어지는 모방이나 선율의 변형, 리듬의 확장과 축소등은 다성음악의 기본원리로서 여러 가지 선율을 갖게 되는 곡에 통제력을부여하는 것이다. 이러한 기법은 성부간의 모방을 통해, 또한 성부간에 동시에 헤테로포니적으로도 적용되고 있다. 위에서 살펴본 코랄선율이나 그 외의 주제들의 변형은 같은 선율을 성부마다 다르게 연주하는 헤테로포니적 양식에 적합하며 <말러>의 모든 성부의 독립성의 추구에 있어서 그 모태 역할을 한다고 할 수 있다. 다음은 또다른 칸타타, BWV 19, Es erhub sich ein Streit의 합창곡에서 성악과 기악간에 옥타브 중복과 함께 헤테로포니적 짜임새로 쓰여진 부분으로서 이를 말러 연가곡의 <제4곡> Oft denk' ich, sie sind nur ausgegangen!의 리토르넬로의 짜임새와 비교하였다(악보 13).

[악보 13-1] Es erhub sich ein Streit의 합창곡:마디 53-56



[악보 13-2] Oft denk' ich, sie sind nur ausgegangen! : 마디 1-4



[악보 13-3] Jesu, der du meine Seele의 이중주 아리아:마디 30-34



[악보 13-1]에서는 바이올린 I과 오보 I이 동음으로 중복되어 소프라노 선율을 장식하여 헤테로포니적으로 진행하고 있으며 이것은 바이올린 II/오보 II와 알토 사이에도 적용되고 비올라/테너 오보와 테너성부 사이는 옥타브 중복이 일어나고 있다. [악보 13-2]에서는 바순과 하프, 현악 베이스가 바로 크의 지속저음 악기 역할을 하여 지속적인 으뜸화음을 헤테로포니적으로 연주하며 혼 I과 II 사이, 바이올린 I과 II 사이는 병행6도가 계속된다. 마찬가지로 [악보 13-3]에서 짧은 모방으로 시작하는 소프라노와 알토는 지속저음악기들인 오르간과 첼로와 함께 포오부르동과 같은 연속된 3화음 음향을 주는 것은 [악보 13-2]의 혼 I, II와 바이올린 I, II에서 만들어내는 병행6도와연관시켜 볼 수 있다.

바로크 음악의 성부간의 짜임새 중에 흔한 것으로 두 성부간에 긴 음표와 짧은 음표가 서로 교대되는 짜임새가 있는데 <말러>의 <제3곡> Wenn dein Mütterlein의 리토르넬로에서 기악간에 나타나는 대위적 기법이 그것이다. 이것을 <바하 칸타타> Es erhub sich ein Streit의 합창곡의 마지막 부분에 나오는 짜임새와 다음 [악보 14]에서 비교하였다.

[악보 14-1] Wenn dein Mütterlein의 리토르넬로:마디 1-5



[악보 14-2] Es erhub sich ein Streit의 합창곡: 마디 85-90



[악보 14-1]은 첼로의 피치카토 위에 잉글리쉬혼과 바순의 2성대위로 8분음표와 2분음표로 구성된 바로크적 특성을 갖는 선율이다. 여기에서는 잉글리쉬혼이 2분음표에서 머무를 때 바순은 8분음표 음형으로 그 박자를 메우고 반대로 바순에서 긴 음표가 나올 때는 잉글리쉬혼에서 8분음표를 메우는 식으로, 그 결과 8분음표의 박동은 끊이지 않게 된다. [악보 14-2]의 칸타타합창곡의 리토르넬로에서도 두 개의 바이올린 사이에 같은 대위적 양식을 쓰고 있으며 바로크 음악에서는 흔히 나타나는 기법이다.

Ⅲ. 결 론

<말러>는 1901년 소유하게 된 <바하>의 작품모음집에 상당한 관심을 가졌던 것으로 알려져 있으며 이는 그의 당시 작품경향에 충분히 반영되고 있다. 19세기말과 20세기초의 음악양상을 고려할 때에 그의 음악에 나타나는 다성음악적 양식은 다른 동시대 작곡가에 비해 매우 현저하다고 할 수 있다. 이 양식으로 두드러지는 것은 반복되는 주제의 변형과 성부간의 독립성, 그리고 성부간의 대위에 의한 다양한 짜임새 등이다. 그러나 주제의 변형이나 성부간의 독립성은 <말러>의 초기음악에서도 발견되는 기법이다. 그는 주제를 변형하는데 있어서 주제가 반복될 때마다 그것을 받쳐주는 화성을 다양하게 변화시키는 것에 의해, 독일 작곡가들에게 탁월한 유산인 "선율의 변형" 뿐만아니라, 선율의 "수직적 음향"에도 변형을 주고 있다. 또한 성부간의 독립성은 그가 일찍이 화성적 짜임새(homophonic texture)보다 다성적짜임새(polyphonic texture)에 양식상의 우위를 두었었다는 기록에서 알 수 있으며 그의 초기 교향곡에서부터 이러한 양식이 명백하게 드러난다.

<말러>의 다성적 양식은 자신이 가장 다성음악적이라고 여겼던 「교향곡제4번」에서 나타나는 성부마다의 독립 뿐만아니라, 거기에서부터 제기되기쉬운 단순한 성부의 다양함을 어떠한 원칙에 의해서 통제하여야 한다는 문제로 관심을 돌리게 된다. 이 "작곡가의 통제력"이라는 것을 그는 바하의 음악에서 가장 높이 평가하며 바하를 그의 "다성음악 양식의 영원한 스승"이라 첫

하였고 그 자신의 다성기법은 "모두 <바하>의 기법으로부터 온 것"이라 하였다.^[14] 바하의 작품에서 바하가 하나의 주제를 가지고 여러 가지로 변형시키고 이 주제의 수직적 관계, 즉 성부간의 대위나 화성을 통하여 다양함을 추구하였다는 사실에 말러는 경이로워 했고 이를 자신의 음악어법으로 투영시키고자 했다. 이와 같이 <말러>가 바하의 모음집을 정교하게 살펴보게 되는 1901년 여름에 쓰여진 작품 중 대표적인 것이 「죽은 어린이를 그리는 노래」와 「교향곡, 제5번」이다. 5번 교향곡의 다성적 스케르쪼와 푸가 피날레, 그리고 본 논문에서 다룬 「죽은 어린이를 그리는 노래」는 <말러>의 바하 모데트에 관한 언급과 도저히 분리시켜 생각할 수 없는 작품들인 것이다.

「죽은 어린이를 그리는 노래」에서 나타나는 바로크적 어법은 리토르넬로 형식, 주제의 변형과 다성음악적 기법, 관현악법 등을 통하여 나타나고 있다.

리토르넬로 형식은 기악과 성악의 음색적 대비를 위하여, 혹은 전조를 위하여 단순히 반복되는 것이 아니라 성악을 기악성부 중 하나로 취급하는 20세기적 어법을 통하여 성부간의 짜임새를 대조시키는 것을 더욱 강조하였으며 이 중 기악만이 연주되는 반복되는 부분 때문에 리토르넬로 형식이라 부를 수 있는 것이다. 이 때 성부간의 짜임새의 대조는 기악간의 대위, 기악과성악간의 대위 뿐만아니라 더욱 세분되어 성부간의 다성음악적, 화성적, 혹은헤테로포니적 구성에 의해서도 대조를 갖게 된다. 이는 <바하>의 코랄이 몇부분으로 나뉘어 그 사이사이에 리토르넬로가 연주되며 반복될 때마다 코랄선율을 중심으로 다성적으로 구성된 부분들이 여러 가지의 변화를 가지며 재현되는 것과 비교될 수 있다.

주제의 변형은 앞의 리토르넬로 형식에서 설명되었듯이 반복될 때마다 일어나는 다양한 변화를 의미하는 것이다. 성부마다 각각의 동일한 다성적 주제들을 가지고 반복하는 것에 의해 부분을 구분짓는 이 형식은 이 주제들이 재현될 때마다 매우 다양한 변화를 필요로 하게 되는 것이다. <말러>는이 곡에서 이러한 변화를 위한 기법으로, 리토르넬로 형식과 마찬가지로 바로크 양식에서 빌어온, 성부간의 대위적 기법을 가장 강조하였다. 이러한 다성음악적 기법에 있어서 중요한 통제의 원칙으로 <바하>와 <말러>를 연결시켜주는 것이 성부간의 "대위적 조합(contrapuntal combination)"이다. 이 "조합"은 <말러>의 초기음악에서 보여줬던 화성의 변화보다 다채로운, 성부간의 모방, 1:1 대위, 전위, 또는 반진행에 의한 역행 등으로 나타난다. 특히 「죽은 어린이를 그리는 노래」의 <제1곡> Nun will die Sonn'에서는 1:1

¹⁴⁾ Bauer-Lechner, Mahler, 161쪽.

의 2성대위가 반복될 때마다 음정의 변화를 가져와 그것만으로도 곡 전체의 흐름을 감지할 수 있게 한다. 이 때 2성대위와 더불어 곡이 진행할수록 성부간의 짜임새도 다양해지고 성악과 기악이 구분되어 담당하던 각 주제들이 서로 혼합되어 A와 B부분을 구별짓고 제시, 클라이막스, 종결의 효과도 가져오게 된다.

악기의 사용에 있어서는 목관, 특히 오보와 잉글리쉬혼의 과다한 사용, 이들을 성악과 1:1로 대위시키는 등이 바로크 시기의 관현악법과 흡사하며 지속저음 악기와 같이 사용된 하프나 현악기들의 지속저음도 충분히 바로크적인 효과를 내고 있다.

이와 같은 <말러>의 중기음악에서 흔히 찾아볼 수 있는 <바하>의 어법은 그의 앞으로의 음악에서도 꾸준히 그 영향이 나타나고 있다. 「죽은 어린이를 그리는 노래」에서 발견할 수 있는 직접적인 바로크적 어법으로서라기보다는 이 곡에서 특히 강조되고 있는 바로크의 "성부간의 대위적 조합"을 자신의 작곡기법으로 전환시켜 말러 자신의 음악을 특징짓고 있다.

이와 같은 <말러> 특유의 작곡기법은 결과적으로 그의 초기음악에서부터 꾸준히 나타나고 있는 주제의 변형과 성부간의 독립성이 혼합되어 발전되는 것으로 볼 수 있으며 이 혼합을 구조적으로 통제하는 원칙을 그는 <바하>의 "성부간의 대위적 조합"으로부터 이끌어내고 있는 것이다. 이는 19세기말과 20세기초의 음악적 양상과도 일치하는데 그 이유는 조성이 약화, 혹은 확장되기 시작하는 이 시기에 화성이 점점 그 기능이 약화되어 화성의 기능보다는 각 성부의 선율의 움직임이 강조되어, 수직적인 삼화음보다는 두 성부간의 음정이 우위를 갖는 대위적 짜임새가 중요시되기 때문이다. 많은 기록으로부터 전해지는 <말러>의 다성음악에 대한 남다른 동경은 20세기 조성의 약화로 그 이전의 음악양식으로부터 자연스럽게 전환되는 대위적 양식을 발전시켰고, 그의 <바하>에 대한 동경은 이러한 다성음악적 기법을 바로크적 어법으로부터 습득하여 자신의 작곡기법과 접목시켜 20세기의 새로운 음악의 방향을 제시하는 원동력이 되었던 것이다.

참고문헌

- Agawu, Kofi. "Prolonged counterpoint in Mahler," in *Mahler Studies*. ed. Stephen E. Hefling. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Bauer-Lechner, Natalie. *Recollections of Gustav Mahler.* trans. Dika Newlin. London: Faber & Faber, 1980.
- Dargie, Maria E. Music and Poetry in the Songs of Gustav Mahler. Peter Lang: Berne, 1981.
- La Grange, Henry-Louis de. *Mahler*, Vol. II: *Vienna the Years of Challenge*. Oxford: Oxford University Press, 1995.
- Lewis, Christopher O. "On the Chronology of the Kindertotenlieder." Revue Mahler Review, 1. BMGM: Paris, 1987.
- Mahler, Alma. *Gustav Mahler*: Memories & Letters, trans. Basil Creighton. London: John Murray, 1946., Second ed. revised & ed. by Donald Mitchell. 1968., Third ed. Donald Mitchell with Knud Martner. 1973. Also Seattle: University of Washington Press, 1975.
- Mitchell, Donald. *Gustav Mahler*, Vol. II: The Wunderhorn Years. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1995.
- _____. *Gustav Mahler*, Vol. III: Songs and Symphonies of Life and Death London & Boston: Faber, 1985.
- Naegele, Philipp. Gustav and Johann Sebastian Bach (Northampton, Mass.: Smith College, 1983.
- Randel, Don M. ed. *The New Harvard Dictionary of Music* Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1986.
- Walter, Bruno. *Gustav Mahler*. trans. Lotte Walter Lindt New York: Alfred A. Knopf, 1958.
- Williamson, Mahler. "Mahler, Hermeneutics and Analysis," Music Analysis 10:3, 1991.
- Young, Murray. *The Cantatas of J. S. Bach*: An Analytical Guide. Jefferdon: Ma Farland & Company, Inc., 1989.