

## 말러 vs. 빈 모더니즘\*

권 송 택  
(한양대학교)

### I. 들어가는 글

말러(Gustav Mahler, 1860-1911)의 음악을 듣고 말러 음악답다고 느끼는 것은 브람스 음악을 듣고 브람스답다, 차이코프스키 음악을 듣고 차이코프스키답다고 말하는 것과 다르다. 브람스나 차이코프스키의 음악이 우리의 뇌리에 새겨지는 것은 그들만의 고유한 선율, 화성, 리듬이 있기 때문이지만 말러의 음악에는 그러한 것들이 결여되어있기 때문이다. 말러의 음악 중 가장 유명하고 서정적인 악장으로 꼽히는 교향곡 5번의 아다지오토의 뚜렷한 정체성을 갖는 주제도 잠깐 흐른 뒤 곧 용해되어 우리의 기억에서 사라지고 만다. 그의 음악은 다양한 요소들의 병치와 인용, 주제 재료들의 블록화와 대치, 장르의 변용, 이로 인한 양식이나 분위기의 급변 등으로 특징지어지며, 이러한 것들은 기억에 남는 것이 아니라 오히려 순간순간 기억한 것마저 사라져버리게 만든다. 이러한 음악적 특징들은 합스부르크 말기 오스트리아의 복잡한 정치적 사회적 상황과 그 자신의 경계인으로서의 삶에 비추어 많은 연구가 이루어졌다. 그러나 이러한 연구들은 말러가 제시했거나, 빈의 상황과 그의 생

---

\* 이 논문은 2012년 정부(교육부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF-2012S1A5A2A01019276)

애와 더불어 미루어 짐작하는 프로그램 주위를 맴돌 뿐이며 그 이상의 설명은 불가능하다. 말러의 음악에는 빈의 세기말 문화적 현상인 모더니즘의 관점에서만 이해한다면 충분히 논의되지 않는, 그럼에도 불구하고 말러의 특성을 이야기할 때 빠져서는 안 되는 매우 중요하면서도 강렬한 요소들이 존재하기 때문이다. 본 논문에서는 교향곡 7번 1악장을 중심으로 말러의 사고가 빈 모더니즘과 어떻게 다른지, 또 왜 다른지를 살펴보면서 그의 음악이 빈 모더니스트들과 구별되는 원인과 그 요소들을 찾아보았다.

## II. 본론

세기말 빈은 공업과 상업적 부가 근대의 도시계획에 따라 재건된 도시로서 겉으로는 진보적인 양상을 드러내지만 안으로는 합스부르크 제국 말기의 억압적 보수주의가 팽배했다. 파리와 같은 대도시적 근대성과는 달리 이 도시는 불안정한 도시로서 합스부르크의 프란츠 요제프(Franz Joseph I, r. 1848-1916)는 정치적 타협을 정책화하여 겨우 그 명맥을 유지시키는 형편이었으며 그 통치는 전혀 민주적이지 않고 가부장적, 통제적이었다. 경제의 급격한 변화, 소수민족 문제에 대한 강력한 대응 등 변화하는 역사적 상황의 요구에 적응하기 위하여 겉으로는 근대화 개혁 정책을 내세웠지만 구체제의 경직된 형식주의는 여전히 남아있었다. 이러한 빈의 이중성은 국가와 사회의 모순관계를 낳았고 결과적으로 문화적인 혼돈상태를 가져왔다.

조직상으로는 자유주의적인 것 같으면서 정부 시스템은 교권주의적인 세기말 빈은 정치, 예술 등의 모든 표현적 수단이었던 전통적 담론이 그 기능을 상실하는 결과를 가져왔다. 황제의 궁정과 대중정치 당파 사이에서 오스트리아 부르주아의 자유주의적 가치가 파괴되고, 이 상태가 심화되면서 예술가들은 지금까지 자신들이 진리라고 배웠던 것과 현실세계에서 진리라고 생각하는 것 사이의 간극을 인지하고 심리적 당혹감을 느끼게 되었으며 무기력증에 빠지게 되었기 때문이다. 빈 모더니즘은 이러한

불확실성 안에서 지식인들이 옛 질문에 대해 새롭고 실험적인 방법으로 답을 찾는 과정에서 형성되었다.<sup>1)</sup>

앨런 재닉과 스티브 툴민이 지은 『비트겐슈타인과 세기말 빈』(*Wittgenstein's Vienna*)은 세기말 합스부르크 빈이 처한 정치, 사회, 문화, 예술 등 다양한 각도에서 문화와 예술 영역에 영향을 미친 천재들의 삶을 조명하고 그들의 작품을 분석하면서 이 도시의 모더니즘과 합스부르크적 사고의 배경을 밝히고 있다. 그 내용으로 정치가이며 언론인이었던 크라우스(Karl Kraus, 1874-1936)와 극작가 호프만슈탈(Hugo von Hofmannsthal, 1874-1929)이 대표하는 사회비판과 젊은 빈 분리파 화가들의 탐미주의, 건축가 아돌프 로스(Adolf Loos, 1870-1933)의 장식과의 투쟁, 쇤베르크(Arnold Schoenberg, 1874-1951)의 화성 이론, 철학적인 소설가 로베르트 무질(Robert Musil, 1880-1942)의 작품을 통해 예술표현의 한계에 대해 소개하고, 이들과 비트겐슈타인(Ludwig Wittgenstein, 1889-1951) 언어철학 사이의 연계를 구축하여 비트겐슈타인이 가지고 있었던 근본적인 사고를 읽어내고 있다.<sup>2)</sup> 툴민은 이 책에서 지휘자 브루노 발터(Bruno Walter, 1876-1962)와 말러가 빈에 있는 비트겐슈타인 가족의 저택을 정기적으로 방문한 것, 쇤베르크가 자신의 『화성학』(*Harmonielehrer*) 책을 언론인이자 작가인 크라우스에게 헌정한 것에서 이러한 상호연관성을 쉽게 찾을 수 있다고 하였다.

이 책에서 자주 인용되고 언급되는 무질의 소설 『특성 없는 남자』(*Der Mann ohne Eigenschaften*)는 1900년대 한 세기의 역사와 문화를 분석하고 미래를 전망하는 20세기의 중요한 소설로 꼽히는데, 문화적 위기를 가져온 빈의 이중성으로부터 나타나는 퇴폐적인 분위기를 잘 그려내고 있다. 이 소설의 주인공 울리히는 부르주아 계급 출신으로 “가문의 재산을 물려받은 주인”이란 뜻이다.<sup>3)</sup> 그는 몰락한 왕국과 새로운 공화국

1) 김경화, “모더니즘 역사 속에서 쇤베르크 다시 읽기,” 『음악논단』 28 (2012), 97-122.

2) Janik and Toulmin, 『비트겐슈타인과 세기말 빈』(*Wittgenstein's Vienna*), 석기용 역 (서울: 필로소픽, 2013), 19-21.

3) Christian Brandstäter et al, 『비엔나 1900년: 삶과 예술, 그리고 문화』(*Vienna*

사이에서 적응해야 하는 빈의 시민이다. 몽상가로서, 확신과 행동이 결여된 특성 없는 남자로 묘사되며 때로는 과격한 실험정신을 발휘하는 당시의 예술가를 대변하기도 한다. 이에 대해 이 책의 역자의 해설을 옮기면 다음과 같다.

그가 꿈꾸는 천년왕국은 황제의 천년왕국도 아니고 기독교의 천년왕국도 아니다. 새로운 천년왕국에서 올리히가 시도하는 것은 새로운 도덕이기 때문이다..... 일상적 의미에서 도덕은 올리히에게 힘의 체계의 낡은 형식에 불과하다. 올리히는 “흠어진 방식, 마비시키는 방식, 무장 해제된 방식”으로 “논리적 질서, 분명한 의지, 야심의 특정한 방향으로 향한 동력” 등에 맞선다.<sup>4)</sup>

빈이라는 도시에서 감각적인 번영과 화려함은 안에 번져있는 비참한 진실의 이면이었기 때문에 위풍을 과시하는 번영은 합스부르크 왕국의 참담한 현실과 문화적 혼돈과 결국 동일한 것이었다. 이런 사회의 예술가나 지성인이라면 누구나 전통적인 표현 매체, 표현 방법의 한계, 또는 의사소통의 한계에 부딪힐 수밖에 없었을 것이다. 무질은 혼돈스러운 인간 심연의 설명할 수 없는 그 무엇을 설명해야 하는 데에서 ‘언어의 무능력’을 통감하는 소설가이다. 진실을 말해야 하는 상황에서 언어로 가장 진실한 것을 설명할 수 없다는 모순에 빠지기 때문이다.<sup>5)</sup> 올리히를 통하여 저자는 진실한 것을 표현할 수 없는 언어의 한계를 “흠어진 방식, 마비시키는 방식, 무장 해제된 방식”으로 극복하고자 한다.

이 시대는 고양된 언어와 그 언어의 유혹에 마음을 빼앗긴 작가들이 많은 것을 쓰려고 했다. 그들에게 매력적인 것은 말로 표현할 수 없는 것을 개인적인 깨달음에서 나온 신비한 말들로 구사하는 것이었다. ‘민

1900), 박수철 역 (서울: 예경, 2013), 385.

4) Robert Musil, 『특성없는 남자』 (*Mann ohne Eigenschaften*), 고원 역 (서울: 이응과 리울, 2010), 488.

5) 무질은 소설 『생도 퇴를레스의 혼란』(*Die Verwirrungen des zöglings Törless*)에서 학교에 만연되었던 동성애 문제가 불거졌을 때 학교 당국에 자신의 진실한 감정을 토로하는 것이 불가능한 것을 깨닫고 입을 닫아버리게 되는 주인공을 더욱 절실하게 묘사한다. Janik and Toulmin, 『비트겐슈타인과 세기말 빈』, 202-203.

중’, ‘정신’, ‘종족,’ ‘고귀한’ 같은 어마어마한 추상적 어휘들을 남용하는 것은 공허한 울림에 지나지 않았다. 크라우스를 중심으로 한 빈 언어학파는 정치적 주술을 경험하면서 언어비판을 시작하였다. 이들은 모든 철학적 문제가 실제로는 언어에 관한 문제라는 결론에 이르게 된다. 즉 어떤 개념이란 어휘, 말과 동일한 것이며, 말로 할 수 없는 것은 상상조차 불가능한 것이라고 하였다. 마찬가지로 비트겐슈타인도 철학의 문제가 사람이 생각하는 바에 있는 것이 아니고 생각하는 바를 표현하는 것에 있다고 주장하며 철학적 사고의 “언어적 전환”(the linguistic turn)을 시도한 철학자이다.<sup>6)</sup> 그에 의해 철학은 사고의 이론이 아니라 매체의 활동으로 전환되어 예술과 같은 범주에 놓이게 되었다. 빈 언어학파는 이처럼 사고의 표현을 사고 그 자체보다 그것을 표현하는 언어의 능력에 관심을 두었던 것이다.

이러한 표현의 한계는 모든 분야의 저술가, 사상가, 예술가의 공통된 관심사였다. 크라우스는 정치의 언어로부터 예술을 논하는 언어에 이르기까지 언어가 전달하고자 했던 의도를 상실하였고, 전달하기에 필요한 모든 능력을 빼앗겼다고 하면서 당대 사유와 표현 속에 담긴 흐트러진 언어의 모습에 도덕적 반발심을 품었다. 빈 언어학파는 사회적 논쟁의 정직성을 되찾으려 하였고, 이 운동은 기존에 사용되던 모든 표현 수단을 비판하는 것으로 확대되었다. 즉, 창조적인 예술 활동에 방해를 주면서 단지 감상에 젖기 위해 동원되는 구태의연하고 무의미한 치장을 걷어냄으로써 예술 활동이 지닌 본래의 기능을 발휘하는데 필요한 표현능력을 회복하자는 것이었다.<sup>7)</sup> 이들은 이렇게 모든 것을 거둬내고 말로 표현

6) 박병철, 『비트겐슈타인 철학으로의 초대』(서울: 필로소픽, 2014), 81. 19세기 후반에 동시대적으로 프랑스에서도 언어비판이 일어나는데 그 한 사람이 쇼쉬르(Ferdinand de Saussure, 1857-1913)이다. 그의 ‘언어의 자의성’이란 개념은 이 세상에 객관적 질서가 존재하고 그것에 인간이 말을 부여하는 것이 아니라 하늘, 바다, 숲 같은 세상의 모든 것이 그 자체의 질서에 따라 이미 존재하고 그것에 인간이 말을 부여한다는 것이다. 그러므로 ‘언어의 자의성’의 개념은 비트겐슈타인의 ‘언어적 전환’의 선구적인 개념이라고 할 수 있다. 다케다 세이지, 『니체 다시 읽기』, 윤성진 역(서울: 서광사, 2001), 199-201.

7) Janik and Toulmin, 『비트겐슈타인과 세기말 빈』, 40-42.

할 수 없는 것을 표현한다는 것은 불가능하니 차라리 침묵하자고 하였다. 빈 언어학파에게 세기말 합스부르크 왕국의 불안정한 정치적 사회적 상황에서 철학의 형이상학적 현상을 언어로 명료하게 설명한다는 것은 언어도단이었으며, 말로 표현할 수 없는 것은 『특성 없는 남자』에서의 울리히처럼 “흠어진 방식, 마비시키는 방식, 무장 해제된 방식”으로나 표현이 가능한 것이었을 것이다.

언어비판과 마찬가지로 회화나 음악에서도 형체나 음으로 표현할 수 없는 것을 주제넘게 감상적인 장식과 무의미한 것들로 치장하여 탐미주의, 극도의 낭만주의를 낳았고 이들은 모두 전달하려는 실체를 잃어버렸다는 비판이 일어났다. 빈 세기말의 언어에 대한 가치전도는 이제 빈의 예술인과 지성인에게 자신들의 사고가 형체, 음, 또는 언어로 전환 가능한 것인가, 과연 전달될 수 있는 것인가에 대하여 고민하였고, 그들의 과제는 과거의 표현 매체와 표현 방법에 대해 회의를 품고 언어, 형체, 음악으로 표현할 수 없는 것을 어떻게 표현할 것인가 하는 것에 대한 방법을 모색하는 것이었다.

세기말 빈의 상황에서 말려에 점철된 사고를 살펴보면 그와 빈 모더니스트들과의 극명한 차이점을 발견할 수 있다. 빈 모더니즘 탄생의 중요한 요인인 진리와 현실 사이의 간극, 이로 인한 불확실성은 신에 대한 개념이나 독일 관념론에 대한 부정으로 이어졌고, 삶을 순간순간의 완결 이라기보다는 각 사건들의 연속선으로 보아 인간의 조건을 인간이 스스로 제어할 수 없는 자극에 대한 반응으로 분석하였다. 빈 모더니스트를 대표하는 극작가이며 리하르트 슈트라우스의 오페라 극작가였던 호프만 슈탈은 모더니즘 사고를 물질세계에 대해 냉철히 고찰하는 객관적인 과학과 개인의 감각 인식에 노출된 탐미주의적 방종(self-indulgence)의 두 극단으로 양분하였다. 사회 비판을 위한 희극을 썼던 입센(Henrick Ibsen, 1828-1906), 자기 내면의 반성에 천착하는 메테르링크(Maurice Maeterlinck, 1862-1949), 혹은 “예술을 위한 예술”을 주장했던 분리파 이거나 간에 1890년대 대부분의 예술가들은 이러한 내부와 외부 영역을 철저히 대립시키는 사고 안에서 자신의 역할을 찾았다.<sup>8)</sup> 이들의 작품에

서 관념론적 사고는 배제 되었지만 물질과 정신, 객관성과 주관성의 이분화는 더욱 심화된 것이었다.

그러나 말러는 이러한 모더니즘의 이원론적 사고를 받아들이지 않았다. 그는 당대 예술가들이 독일 관념론을 포기하는 것에 동참하지 않고 그것을 정당한 유산으로 보았다. 독일 관념주의는 18세기에 현실세계와 연관 없는 추상적, 절대적, 비표상적, 형이상학적인 것을 추구하면서 마음, 정신, 의식이 물질세계를 형성하는 근본이라 여기는 사고로서 음악의 추상성에 힘을 실게 되었으며, 19세기동안 쇼펜하우어(Arthur Schopenhauer, 1788-1860)와 바그너(Richard Wagner, 1813-1883)에 의해 이러한 음악의 특성이 강화되었다. 이러한 음악의 순수성을 추구하는 사고는 사실주의, 자연주의 등과 상충하면서 시각예술의 상징주의나 분리파, 추상주의와 그 맥을 같이 하게 되었다. 말러가 이들 모더니스트들과 다른 점은 그가 이러한 정신세계와 물질세계의 이분법을 넘어 이 두 세계 사이의 연결점을 찾으려 했고, 현 상태의 혼돈 안에서도 숭고한 논리를 찾아 세상을 헤쳐 나가는 방법을 설명하려 했던 데에 있다. 빈 세기말의 정치적, 사회적 소용돌이 속에서 변방의 유대인이었던 말러가 몸소 겪는 정체성의 문제, 혼돈의 정도는 다른 부르주아 예술가들에 비해 훨씬 심했겠지만, 그는 퇴폐주의나 탐미주의로 빠지지 않고 오히려 자신이 처한 상황에 한쪽 발을 담그고 그 본질에 충실하면서 숭고한 정신 또한 추구한 것이다. 솔빅은 이것이 말러가 관념론을 포기하지 않은 이유이며, 그가 모더니즘의 뒷전에 있는 보수주의자이면서 동시에 “시대착오적인”(untimely) 모더니스트라고 하였다.<sup>9)</sup>

이러한 이유로 말러는 세기말 빈 모더니즘의 한가운데에 살고 있었지만 그의 사고는 과거지향적일 수밖에 없었으며 그의 작품은 다른 모더니스트들의 작품과 다른 양상을 띠게 되었다. 대부분의 빈 모더니스트들이

8) Morton Solvik, "Mahler's Untimely Modernism," in *Perspectives on Gustav Mahler*, ed. Jeremy Barham (Burlington: Ashgate Publishing Company, 2005), 157-58.

9) Solvik, "Mahler's Untimely Modernism," 158.

성(sexuality), 신경(neurosis), 사회적 질병 등에 고착되어있을 때 말러는 그러한 유행적 사고를 거부하고 고전주의와 초기 낭만주의자들에 심취하였다. 당시 활동하였던 시인인 알텐베르크(Peter Altenberg, 1859-1919), 메테르링크, 데멜(Richard Dehmel, 1863-1920), 호프만 슈탈의 텍스트를 사용하지 않았고, 『이상한 뿔피리』(*Des Knaben Wunderhorn*), 장 파울(Jean Paul, 1763-1825), 괴테(Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832)의 시와 텍스트를 사용하였으며, 그가 텍스트로 취한 가장 근접한 시기의 작가로 니체(Friedrich Wilhelm Nietzsche, 1844-1900)를 들 수 있을 뿐이다.

그러나 그가 취했던 관념론과 초기 독일 낭만주의와 같이 시간을 거스르는 미학관에도 불구하고 정작 그의 작품은 청중에게 빈 모더니스트들의 작품만큼이나 새롭고 당혹스러웠다. 이러한 새로움과 당혹스러움은 말러가 숭고한 영적 존재와 물질세계를 동시에 아우르면서 관념론과 니힐리즘(Nihilism) 사이의 약한 연결고리를 유지하기 위해 분투한 결과라고 할 수 있다.<sup>10)</sup> 그의 독창적인 미학관은 독일 낭만주의와 혼란스럽고 잔혹한 현실세계 사이의 불편함, 세속을 초월하는 이상적 영역과 관념론 그리고 신비로운 자연에 대한 순수한 믿음으로 요약될 수 있다. 말러가 물질세계와 정신세계를 긴밀하게 연관 지었던 페흐너(Gustav Fechner, 1801-1887)와 로체(Hermann Lotze, 1817-1881)와 같은 자연 과학자들과 친분을 쌓은 것도 이러한 맥락에서 그 이유가 설명된다.<sup>11)</sup> 그가 추구하는 초월적인 이상은 이상으로 끝나는 것이 아니라 현실세계와 같은 모순과 모호함으로 가득 차 있으며, 그의 보수주의적 세계관은 그의 음악이 이러한 내적 모순을 매몰차고 정직하게 드러내고 있다는 점에서 매우 역설적일 수밖에 없다.

그러나 독일낭만주의와 초월적인 관념론, 신비로운 자연, 그리고 외면할 수 없는 현실세계의 모순을 끌어안은 작곡가, 그리고 그것을 극복해 나가는 것이 예술가의 사명이라고 믿었던 말러는 극히 보수적인 사고를

10) Solvik, "Mahler's Untimely Modernism," 171.

11) 권송택, "말러와 바흐: 문헌적 자료연구," 『음악논단』 18(2004), 1-25.

가지고 있었음에도 전통적인 음악형식과 기법을 통해서 이러한 내용을 전달하기는 불가능하였을 것이다. 그는 독일 낭만주의의 음악 양식을 벗어나지 않으면서 그 시대를 반영하는 표현방법을 강구하였다. 그가 취한 음악적 표현 방법은 선율, 화성, 리듬 등 음악의 주요 파라미터보다 이를 위한 부수적 파라미터였던 다이내믹, 템포, 음색 등에 더 큰 비중을 두는 것이었고, 음악의 전개방법에 있어서 지연(suspension), 갑작스러운 변화(suddenness), 완결성(fulfillment), 방해하기(blocking), 단편화하기(fragmentation), 돌파구(breakthrough) 등의 문학적 아이러니 기법을 사용하는 것이었다. 즉 음악 자체보다는 그것을 소리 내는 방법에 치중했던 것이다. 이러한 특징은 “무엇”(what)을 표현하는가 보다는 “어떻게”(how) 표현하는가에서 오는 것이다.

그러한 관점에서 말러의 음악은 빈 언어학파의 사고와 연관성을 갖는다. 쇼펜하우어에 의해 음악은 말로 표현할 수 없는 것을 표현하는 가장 적당한 매체였으며, 세기말 음악가들은 “음악으로도 표현할 수 없는” 것들을 표현하기 위하여 빈 언어학파가 언어의 한계에 도전했던 것처럼 음악의 한계에 도전했던 것이다. 말로 표현할 수 없는 어떤 것을 표현할 때 우리가 할 수 있는 것은 그것을 미사여구를 동원하여 주저리주저리 설명하는 것이 아니라 비명, 외마디소리, 감탄사, 혹은 웃음, 흐느낌 정도일 것이다. 리하르트 슈트라우스와 쇤베르크와 같은 빈 모더니스트들은 이러한 표현을 외마디 소리를 질러버리는 직접적인 표현을 택했다면, 말러는 언어학파의 표현 방법에 더 가까운 객관적인 아이러니 기법을 택한 것이다. 이러한 면에서 말러의 음악은 음악과 언어의 중간에 위치한다고 볼 수 있다.<sup>12)</sup> 말러가 고안한 표현 방법은 작곡가가 아이디어를 음으로 표현할 때 어떤 것을 이야기하느냐보다 어떻게 이야기하느냐 하는 화술 또는 어조의 문제이며 그렇기 때문에 이차적 파라미터의 비중이 증폭되

12) Julian Johnson, *Mahler's Voices: Expression and Irony in the Songs and Symphonies* (Oxford: Oxford University Press, 2009), 18; Theodore Adorno, *Mahler: A Musical Physiognomy*, trans. Edmund Jephcott (Chicago: University of Chicago Press, 1991), 22.

는 것이다. 말리의 이러한 기법들은 표현미학에서 아이러니 미학으로 넘어가는 수단이었다.

이처럼 말리가 말(word)보다 음조(tone)에 집착한다는 점은 니체의 사고와 통한다. 니체는 좋은 문체에 편집적으로 집착하였다. 그는 완벽한 문체를 위하여 그는 사소한 음성적, 리듬적인 것까지 고려하였다.

예를 들어 문장의 템포를 잘못 쓴 것은 문장 자체를 이해하지 못했다는 뜻이다! 음률상 결정적인 음절을 어정쩡하게 다루지 말 것, 너무 엄격한 대칭의 단절을 의도적인 것으로, 그리고 매력으로 느낄 것, 온갖 스타카토나 루바토에 섬세하고 참을성 있게 귀 기울일 것, 모음이나 복모음의 배열 속에서 의미를 헤아리고 그 모음들이 계속되는 동안 얼마나 부드럽고 풍부하게 채색되고 변색될 수 있는지 헤아릴 것. 책을 읽는 독일인 가운데 그와 같은 의무와 요구를 인정하고, 언어에 숨어있는 그렇게 많은 기교와 의도에 귀 기울일 만큼 충분히 호의적인 사람이 누가 있겠는가?<sup>13)</sup>

위의 인용글에서 니체가 ‘언어에 숨어있는 그렇게 많은 기교와 의도’는 말로 하기 어려운 것을 표현하기 위한 문체, 어조일 것이다. 니체는 『차라투스트라는 이렇게 말했다』(*Also sprach Zarathustra*)를 완성하고 친구에게 보내는 편지에서 자신의 문체는 ‘춤’이라고 하였다.<sup>14)</sup> 템포, 음률, 음절, 대칭, 단절, 스타카토, 루바토, 모음 등 이렇게 다양한 요소들을 배려한 문체는 춤이나 다름없는 율동감, 생동감을 갖는다는 의미일 것이다.

이렇게 말로 할 수 없는 것에 대한 언어의 한계와 반성, 새로운 표현 방법에 대한 탐구가 말리의 음악에서는 문학적 아이러니와 음조에 치중하는 결과로 나타났다. 말리의 아이러니에 대한 프리슈(Walter Frisch)

13) 니체는 자신이 루터(Martin Luther), 괴테에 이어 『차라투스트라』에서 세 번째로 독일어 완성을 향한 걸음을 옮겼다고 자찬하였다. Friedrich Nietzsche, 『니체전집 14: 선악의 저편. 도덕의 계보』(*Jenseits von Gut und Böse. Zur Genealogie der Moral 1886-1887*), 김정현 역 (서울: 책세상, 2014), 247-248.

14) Heinz Schlaffer, 『니체의 문체』(*Das Entfesselte Wort: Nietzsches Stil und seiner Folgen*), 변학수 역 (서울: 책세상, 2013), 23.

의 견해를 정리하면 다음과 같다.<sup>15)</sup>

프리슈는 18세기 낭만적 아이러니와 세기말 독일음악에 나타나는 아이러니를 구별 짓는데, 전자를 슐레겔(Karl Wilhelm Friedrich Schlegel, 1772-1829)의 아이러니, 후자를 토마스 만(Thomas Mann, 1875-1955)의 아이러니라 하였다. 슐레겔의 아이러니는 노발리스(Friedrich von Hardenberg, 1772-1801), 티크(Johann Ludwig Tieck, 1773-1853), 장 파울의 작품에서 보여주는 것과 같이 작가가 자신의 작품으로부터 거리를 두는 관점을 갖는다. 슐레겔은 작가의 의무가 개인과 사회 사이의 관계 안에서 모순되고 해결되지 않은 속성이 존재함을 알려주는 것이며, 이를 보여주는 방법이 아이러니라고 하였다.<sup>16)</sup> 이를 위해 작가가 취할 수 있는 아이러니의 방법은 끊임없는 자기창조와 자기부정의 반복이라고 하였다. 프리슈는 슐레겔의 아이러니와 토마스 만의 아이러니가 헤겔(Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770-1831)과 니체의 아이러니 개념에 의해 연결된다고 하였다. 헤겔은 슐레겔식의 아이러니와 달리 모든 것을 우습게 다루고 소홀히 보는 관점을 취한다. 그러므로 모든 고상하고 신성한 진리는 보잘 것 없어진다. 그에게 중요한 것은 비극적 아이러니인데 이것은 그리스 비극에서처럼 운명의 굴레 안에서 운신하는 개인을 보여주는 것이다. 반면 니체는 차라투스트라의 입을 빌어 헤겔보다 긍정적인, 비극과 희극이 동시에 존재하는 인간의 모순에 집착한다. 가장 불행하고 우울한 사람일수록 가장 밝을 수 있다는 비극과 희극의 역설이다.<sup>17)</sup> 만은 니체의 삶에 깊이 관여하는 태도, 강하고 아름다운 삶을 추구하는 긍정적인 태도에 많은 영향을 받았다. 그는 삶에 천착하여 지성이 자아를 부정하는 경험이 아이러니가 된다고 하였다. 만은 이것을 19세기의 낭만적 주관주의(Romantic subjectivism)에 대하여 아이러니적 객관주의(Ironic objectivism)이라고 구별 지었다. 그가 바라보는 삶은

15) Walter Frisch, *German Modernism: Music and the Arts* (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2005), 187-90.

16) 18세기 낭만적 아이러니는 필자의 줄고 “하이든의 작품에 나타나는 음악적 아이러니,” 『서양음악학』 14/1 (2011), 39-83 참조.

17) Frisch, *German Modernism*, 189.

르네상스 시기의 무게를 지닌 것이 아니라 가볍고, 다르고, 지성적이지 않은 즐거움, 행복함이다. 그에 따르면 18세기 자기부정의 객관주의가 19세기 낭만적 주관주의를 거쳐 이에 대응하는 20세기의 서사시와 같은 아이러니적 객관주의로 발전하는 것이다. 그러므로 그의 아이러니는 서로 다름을 인정하고, 긍정과 부정을 모두 아우를 수 있는 투시성과 폭넓은 함축성을 지닌다.<sup>18)</sup> 바로 이러한 아이러니가 말러의 음악에서 나타나는 가장 중요한 특징이다. 이것은 많은 학자들이 말러의 음악을 경계인적인 삶, 자식을 잃는 슬픔 등 그의 삶에 비추어 비극적이라고 이야기하는 것에 그의 전기작가인 라 그랑쥬가 반박하는 것에 손을 들어준다. 라 그랑쥬는 말러의 작품이 자신의 삶을 반영하는 정도를 훨씬 뛰어넘어 매우 복합적이라고 주장하였다.<sup>19)</sup>

말러의 초기 아이러니 기법은 교향곡 4번에 잘 나타난다. 교향곡 4번은 전통적인 4악장 구조를 갖는 교향곡이지만 그 특유의 다양한 주제들의 병치와 인용, 그 재료들의 블록화와 대치, 장르의 변용, 이로 인한 양식이나 분위기의 급변에서 오는 낯설게하기뿐만 아니라 악장 간의 관계에서 파생되는 낯설게하기까지를 모두 보여주는 예이다. 이 곡에는 『이상한 빨피리』의 텍스트에 곡을 붙인 그의 리트 《천국의 삶》(*Das himmlische Leben*)이 4악장으로 사용되었다. 《천국의 삶》은 1899년에 작곡된 4번 교향곡에 앞서 이미 1892년에 완성된 것이며, 따라서 이 교향곡은 피날레 악장으로부터 역순으로 작곡된 것이다.<sup>20)</sup> 《천국의 삶》은 아이의 눈으로 바라본 천국의 이미지이다. 여기에서 아이는 세속적인 소란과 그 소란이 사라진 천국, 그리고 도살된 동물에 의해 물리도록 풍부

18) Thomas Mann, *Reflections of a Nonpolitical Man*, trans. Walter D. Morris (New York: Ungar, 1983), 13; Frisch, *German Modernism*, 189에서 재인용.

19) Henry-Louis de La Grange, *Gustav Mahler: A New Life Cut Short* (1907-1911), Vol. 4 (Oxford: Oxford University Press, 1995), 1387; 권송택, “말러의 말년의 양식: 교향곡 제9번 스케르초 악장을 중심으로,” 『음악논단』 25 (2011), 62.

20) 김지순, “천국에서의 삶: 19세기 후반 비인의 시대정신과 말러의 이상,” 『서양음악학』 2 (1999), 97-213.

한 천국의 식욕을 동시에 그린다. 말러는 이 텍스트를 부르는 소프라노에게 “어린이와 같은 즐거운 마음으로, 자조적이지 않게”라고 지시하였다. 비슷한 시기에 작곡된 《지상의 삶》(*Das irdische Leben*)이 배고파우는 아이에게 엄마가 기다리라고만 하다가 결국 아이가 굶어죽었다는 모성애의 아이러니를 그렸다면, 《천국의 삶》은 모든 것이 질리도록 너무 풍부하여 물질적이고 쾌락적인 천국을 아이의 눈을 통해 ‘아이러니적인 객관주의’로 보여준다.<sup>21)</sup> 게다가 이러한 종류의 아이러니를 넘어서는 또 다른 종류의 아이러니가 1악장에서 펼쳐진다. 피날레 악장인 《천국의 삶》에서 세속적인 소란으로 표현되는 타악적이고 리듬적인 썰매종소리와 장식음음형을 말러는 이 교향곡 1악장의 첫 머리에 갖다놓았다. 이것은 이 교향곡의 시작을 알리는 음악으로 《천국의 삶》에서의 세속적인 소란으로 들리는 것이 아니라 보다 우아하고 클래식한 기악음악으로 들린다. 뒤이어 전혀 다른 성격의 제1주제가 따른다.

#### 악보1: 교향곡 4번 1악장 도입

**Bedächtig. Nicht eilen.**  
Vorschläge sehr kurz.

Fl. 1  
Fl. 2  
Ob.  
Cl. in A  
Vn. 1  
Vn. 2  
Va.  
Vc.  
Db.

21) Frisch, *German Modernism*, 206.

pp  
Recht gemächlich.  
(Haupttempo)  
pp pizz. espress.  
p pizz.  
p pizz.  
p pizz.  
p pizz.

썰매종소리에 이어 마디3의 끝에서 시작하는 제1주제를 들으면 “어, 앞에 나온 건 뭐였지?”하는 느낌을 준다. 아도르노는 이 도입부가 “지금 듣는 어떤 것도 진실이 아니다”라고 예고하는 것이라고 하였다.<sup>22)</sup> 그가 이 썰매종소리를 ‘아이러니’라고 표현하지는 않았지만 다음에 나올 것과 의 이질감 때문에 이러한 부정적 해석이 가능하다고 하였다. 이 썰매종소리는 주제와 이질감을 줌으로써 상대적으로 서정적이고 고전적 소나타 형식에 잘 어울리는 제1주제의 당위성을 위축시켜 오히려 ‘낯설게’ 한다. 새로 시작하는 주제는 소나타형식의 제1주제로 들리기 보다는 그냥 제1주제를 흉내 내는 것처럼 들린다. 어느 주제가 진짜 주제인지 모르는 혼란스러움은 발전부에서도 계속된다. 발전부도 썰매종소리로 시작하며 원조인 G장조로 나온다. 마치 거짓 재현과 같이. 본격적으로 발전부가 시작할 때 썰매종소리는 또 이 진짜 발전부를 이끈다. 긴 발전부가 끝나갈 때 썰매종소리는 변화를 예고하기 위해 다시 나타난다. 썰매종소리는 재현부, 코다에서도 반복되어 나온다. 계속 재현되는 이 썰매종소리는

22) Theodore Adorno, *Mahler: Musical Physiognomy*, trans. Edmund Jephcott (Chicago: University of Chicago Press, 1992), 56; Frisch, *German Modernism*, 207에서 재인용.

여러 가지 상황에서 변형되면서 가장 전통적인 소나타알레그로 악장의 형식을 해체시키는 결과를 가져온다. 4번 교향곡은 말러의 앞선 교향곡들보다 길기도 짧고 전통적인 교향곡의 4악장 구조로 구성되었으며 조성구조도 비교적 복잡하지 않아 그의 교향곡 중 접근하기 쉬운 교향곡에 속하지만 이 작품의 낯설게하기는 다른 모더니스트 작곡가들의 작품과 매우 다르며, 심지어 앞선 교향곡들의 아이러니 기법과도 현저하게 차이가 난다.<sup>23)</sup>

이 교향곡을 통해서 알 수 있는 것은 말러가 당시 음악에 팽배했던 조성의 부유, 극도의 반음계주의, 불협화 등의 일차적인 파라미터보다 이차적인 파라미터에 치중하고 있다는 점이다. 말러의 음악이 말러답다는 것은 아름답고 서정적인 주제, 트리스탄 코드와 같은 특징적인 화성, 화성진행, 특별한 리듬감이라기보다 예기치 않은 여러 주제의 등장, 인용, 이들의 논리적이지 않은 연결, 지연, 블록화, 단편화, 갑작스러운 변화 등의 아이러니 기법 때문이다. 이러한 기법은 시간적 예술인 음악의 내러티브를 끊어버리는 해체(deconstruction)를 가져온다. 그러나 크레이머(Lawrence Kramer, 1946-)는 데리다(Jacques Derrida, 1930-2004)의 말을 빌려 이러한 이야기 방식이 내러티브를 오히려 강화시킨다고 하였다. 그 이유는 예술을 이해하는 두 가지 원칙으로 구조(structure)를 통한 이해와 힘(force)을 통한 이해가 있는데 음악의 아이러니 기법을 통하여 나오는 힘이 오히려 새로운 내러티브를 구축하기 때문이다.<sup>24)</sup> 해체 안에서 밀고나가는 힘은 일체성에 대한 반발의 힘이

23) 프리슈는 이러한 아이러니 기법이 이 교향곡을 다른 모더니스트 작곡가들의 작품과 구별되는 큰 차이점이라고 하며, 앞선 교향곡 2번, 3번과 같은 장엄하고 비극적인 교향곡을 기대했던 청중에게 큰 당혹감을 주어 이 교향곡이 더 혹평을 받았을 것이라고 하였다. Frisch, *German Modernism*, 210.

24) Jacque Derrida, *Writing and Difference*, trans. Alan Bass (Chicago: University of Chicago, 1978), 19-20; Lawrence Kramer, "As If a Voice Were in Them: Music, Narrative, and Deconstruction," in *Music As Cultural Practice, 1800-1900* (Berkeley, Oxford: University of California Press, 1990), 176-177에서 재인용. 이것과 관련하여 필자의 "바그너, 니체, 괴테에 대한 말러의 재해석," 『서양음악학』 16/2 (2013), 101-134에서는 말러의 교향곡 3번과 8번을 통하여 니체가 『힘에의 의지』(*Der Wille zur Macht*)에서 주장하

다. 그러나 그것은 완전한 반대의 힘이 아니고 이질성을 긍정적으로 포용하며 중앙 집중적인 방향성을 분산시키는 에너지로 풍부함과 다양성을 추구하여 구조와 힘이 함께 작용하도록 보다 열린 시너지 효과를 낸다. 따라서 구조와 힘은 서로 대립하며 반복하는 것이 아니라 서로 탈구(dislocation), 전위(inversion), 개입(intervention)되며 새로운 힘을 창출하는 것이다.

말리는 예술작품이 하나의 씨앗으로부터 시작하여 전체를 이루어야 한다는 유기체론에 대해 종종 언급하였고, 그의 교향곡에서 낯설게하기 기법에도 불구하고 그 가운데에서 통일성을 추구하려고 한 흔적을 자주 발견할 수 있다. 그러나 후기로 갈수록 그의 작품은 점점 더 일시적, 즉흥적, 단편적인 성격을 띠므로 유기체론적인 잣대를 적용하는 것이 불가능하며 모든 것이 분산되고, 해체되는 원심력적인 느낌이 강하게 표출된다. 이러한 경향은 교향곡 7번 1악장에서 점점 더 강화된다. 이 악장에서는 일차적으로 반복해서 나타나는 주제의 변형, 동기의 조작, 이를 통한 무한선을 등이 나오는데 그것은 작품에 통일성을 주려는 것이 아니라 주제를 훼손하고 해체하려는 느낌이 강하다. 이 악장에는 지연, 연장, 갑작스러운 변화, 방해, 단편화 등의 아이러니 기법을 통한 표현방법도 극대화되어 사용되었으며, 특히 주제를 반복하면서 계속 다른 소리를 입히는 것, 즉 음조의 변화는 더욱 주목할 만하다.

교향곡 7번 1악장은 느린 도입부를 갖는 소나타 알레그로 악장이다. 이 곡의 형식은 다음과 같다.

---

는 ‘동적인 에너지’와 들뢰즈의 ‘모든 힘의 관계가 신체를 구성한다’는 주장을 적용하여 논의하였다.

〈표 1〉 교향곡 7번 1악장의 형식<sup>25)</sup>

형식		마디	동기 및 주제	구성
도입부 (1-49)	1	1-19	도입부 주제I1: 테너호른	b/B
		19-26	도입부 경과부 주제 It	
	2	27-39	도입부 주제I2: 트롬본, 테너호른, 현+호른+트롬본, 트럼펫	eb→b
		39-49	경과부: I2 변형, 단편의 대위적 모방: 바이올린/호른/트롬본	b
제시부 (50-144)		50-75	주제 A1(←I2의 리듬적 확장): 호른+첼로, 현, 호른+첼로	b
		76-79	경과부: A1. 바순+첼로 (A1의 단편으로 A2 예견)	e→D
		80-98	주제A2: 현에서 A가 단편화된 동기(A의 부점 리듬+I1의 도약하행음형)+호른의 반음계적 하행(←It의 변형, It') 주제A2': A2 뒷부분의 턴 음형: 바이올린	B
		99-117	경과부: A1의 4도 도약하행음형, A2(=I1), A2'(=B를 예견)	E
		118-33	주제B: 바이올린의 서정적 턴 음형(←A2')+ 호른의 반음계적 하행	C
		134-44	종결부: I2, It	G
발전부 (145 -372)	1	145-73	A1의 확장+A의 전위형	e
		174-85	I1의 확장+A2의 호른 대선율(It')	b
		186-95	경과부: A1	
		196-211	A1'(I 앞부분의 확장)+B의 확장(A2와 유사)	
		212-27	경과부: A1+A2, A2', I의 단편과 그 전위형	

25) 이 표의 소나타형식은 라 그랑주의 분석을 참조하였으며 각 주제의 표시만 필자가 구분을 명확히 하기 위해 바꾼 부분이 있다. 주제의 변형이나 단편화는 라 그랑주의 해석과 약간의 차이가 있음을 밝힌다.

형식	마디	동기 및 주제	조성	
	2	228-44	I1, B, It	C
		245-57	I1의 단편+It의 단편, 트럼펫 팡파레, B의 턴 음형	G
발전부 (145-372)	2	258-83	I1의 단편의 확장+It의 단편의 확장, 팡파레, A1+A2(=B)	Eb→G
		284-97	It의 확장, A2'의 변형	G
		298-316	팡파레, I1의 뒷부분, It의 확장, A2, 트롬본 코랄	eb→A →b
		317-27	B의 확장 I2(A의 축소), It	B
		328-37	I1 앞부분의 전위형+It+B	
	3	338-53	도입부 재현: I1, A2의 축소형(트롬본), I2, It, B	B
		354-72	B와 I1이 한 선율로 결합, I1+It의 확장형, B, I1의 전위형, B의 셋잇단음형	b/B
재현부 (373-494)	373-426	A1의 확장	e/E	
	427-49	A2	B	
	450-64	경과부: A1, A2		
	465-86	B	G	
	487-94	종결부: It	E	
종결부 (495-547)	495-511	A, B, It	e	
	512-22	A와 I1이 결합		
	523-47	A와 It가 결합, A2	e/E	

+표시는 성부가 동시에 나오는 것을 의미함

이 악장의 느린 도입부는 B단조의 3음 생략된 I와 #vi인 B-F#과 G#-D# 화음이 부점리듬과 트레몰로로 나온다. 이 화음이 펼쳐진 아르페지오 F#-D-G#이 테너호른(in B)에서 날카로운 부점리듬으로 나온다(악

보2-1). <표 1>에서 이 선율을 첫 번째 도입부 주제로 I1이라 표시하였다. 주제 I1은 도입부에서 세 번 출현하는데 그때마다 악기, 리듬, 음정, 동기 음형이 변형되어 출현한다.

악보2-1: 주제 I1

악보2-2: 주제 I1의 두 번째 진술

악보2-3: 주제 I1의 세 번째 진술

두 번째 I1은 트럼펫에서 나오는데 엇박에서 시작했던 주제가 첫박에서 작하고 도약하행음형이 순차하행으로 바뀌어 트럼펫에서 나온다(악보 2-2). 테너호른 주제 I1이 세 번째 출현할 때에는 처음 소개될 때의 장3도와 감5도가 합쳐진 불안한 단7도 음정(F#-D-G#)이 완화되어 단3도와

완전4도가 합쳐진 단6도(D-B-F#)로 나온다(악보2-3). 그러나 이번에는 주제의 뒷부분이 계속 꼬리를 물고 연장되어 2마디 길이의 주제가 6마디로 확장되고 *ff*로 주제 I1의 첫 아르페지오가 나오면서 악구를 끝맺는다. 마디19부터는 다음에 소개될 새 주제 I2로 넘어가기 위한 경과부이다. 경과부 주제 It는 반음계를 포함한 부정리듬의 순차하행선율이다.

### 악보3: 도입부의 경과부 주제 It

Fl. 1.2.  
3.4. *pp* *p cresc.* *ff sf sf*  
*ober marcato*

마디27에서 도입부의 두 번째 주제인 I2가 트롬본에서 옥타브 더블링으로 나온다(악보4-1). 이 주제는 테너호른에서(악보4-2), 그리고 현악기, 호른, 트롬본에서 대위적으로 반복되고(악보4-3), 이 주제를 시작하는 4도 음형을 강조하며 주제의 앞부분만이 호른에서 다시 반복된다(악보4-4).

### 악보4-1: 도입부 주제 I2

Ob. *tr* *ff*  
Trb. *f* *ff sf sf*  
Vn. 1 *ff*  
Va. *ff*

악보4-2

Musical score for 악보4-2, featuring Tenor (Tenh.), Violin 2 (Vn. 2), Viola (Va.), and Violoncello (Vc.). The score is in 4/4 time and includes dynamic markings such as *ff* and *pp*. The Tenor part starts with a *ff* dynamic and includes a triplet of eighth notes. The string parts (Vn. 2, Va., Vc.) are marked *pp* and feature dense, rhythmic patterns.

악보4-3

Musical score for 악보4-3, featuring Horn in Bb (three parts), Trombone, Violin 1 (G-Saite), Violin 2 (G-Saite), Viola, and Violoncello. The score is in 4/4 time and includes dynamic markings such as *ff*, *p*, *sf*, and *ff*. The Horn parts are marked *ff* and include a *ten.* (tutti) marking. The Violin 1 part is marked *G-Saite.* and includes a *ff* dynamic. The Violoncello part is marked *ff* and includes a *sf* dynamic.

## 악보4-4

Trp. 1  
f ff

Trp. 2  
f sf sf

Trp. 3  
f sf sf

주제 I1와 It도 서로 매우 다른 성격으로 분위기를 변화시키지만 주제 I2의 성격도 이 두 주제와 너무 다르며 서정적 성격이 짙다. 게다가 주제 I2가 마디27-49까지 서로 다른 악기군에서 변형되어 나올 때에는 같은 주제가 전혀 다른 소리로, 전혀 다른 옷을 입고 등장하여 단편적인 성격이 강한 I1에 비하여 주제의 정체성을 갖는 주제임에도 불구하고 ‘이것이 주제가 맞나?’하는 의아심을 불러일으킨다. Eb단조로 처음 시작한 I2가 마디32에서 테너호른으로 옮겨갔을 때에는 원조인 B단조로 돌아와 처음과 같은 부점리듬과 트레몰로 반주와 함께 나와서 성격이 전혀 다른 주제 이면서도 도입부 시작에 나오는 테너호른의 I1과 같은 분위기를 만들어낸다(악보2-1과 4-2 비교). 즉 같은 악기, 같은 반주를 갖고 선율만 I1에서 I2로 바뀐 것이다. 이것은 I1과 I2 사이의 차이점을 약화시킨다. 더군다나 세부동기를 살펴보면 이 두 주제 모두 상행하는 아르페지오와 부점리듬의 하행선을 음형을 공유하므로 이질감이 상쇄된다. 주제 I2가 세 번째로 등장할 때에는 또 완전히 다른 분위기가 연출된다. 현악기에서 더블링으로 연주되며 이것은 엿박에서 시작하는 호른으로, 트롬본으로 옮겨가며 대위법적 짜임새로 나온다(악보4-3). 마지막으로 트럼펫에서 등장할 때에는 4도가 유난히 강조되며 첫 부분만 세 대의 트럼펫에서 모방되어 나온다(악보4-4).

하나의 주제를 변형시키는 주제적 변주(thematic variation)는 바그너를 위시한 리스트, 스트라우스 등의 프로그램음악 작곡가들에게 흔히 나타나는 기법이다. 그러나 말러가 사용하는 주제적 변주는 세부 동기들의 끊임없는 변형과 더불어 I2의 4회의 진술이 보여준 것처럼 전혀 다른 목

소리를 입히는 기법 등으로 다른 프로그램 작곡가들의 그것과 구별된다. 이 악장은 특별한 프로그램 없기 때문에 더욱 변화무쌍하고 예측할 수 없다. 동기들의 끊임없는 변형은 주제가 진행되는 안에서 울동을 만들어 낸다. 크레이머는 니체와 데리다의 주장을 연관시키며 이러한 해체 기법에 대하여 이야기하는데 언어 혹은 음들이 불안정할 때 나오는 발화(illocution)의 힘이 같은 말을 되풀이할 때 나오는 죽은 효과를 견어낼 수 있다고 하였다.<sup>26)</sup> 데리다는 니체의 이러한 ‘해체’ 기법을 언급하며, 직선적으로 말하는 것이 아닌 ‘넌지시 말하기’(insinuation)를 예로 들었는데 이것은 그 안에 이미 다원적 의미가 포함되어 있는 어투를 동반하기 때문이다. 니체가 다른 목소리로 이야기하기 위하여 선호하는 은유는 언어 이전의 상태, 곧 목소리가 움직임으로 전환한 상태이다.<sup>27)</sup> 따라서 니체에게 글 쓰는 작업은 움직임(activity)이었고, 의미의 표현이 아니라 언어를 ‘민첩하게 다른 목소리로 패턴화하는 것’이었다. 말러의 주제 안에서 동기들이 끊임없이 변화하는 것, 또 그 주제들에 끊임없이 다른 음조, 다른 옷을 입히는 그 이유를 여기에서 찾을 수 있다. 이것은 빈 언어학파가 ‘말로 표현할 수 없는 것’은 말하지 말자는 것에 대한 대안이라고 할 수 있다. ‘말로 표현할 수 없는 것’을 표현하려면 말이 아닌 다른 것이 언어의 역할을 수행하며 그 운동감으로 말보다 더 강한 것을 전달하듯이, 음악에서도 음악의 일차적인 파라미터로 표현 불가능한 것은 이차적인 파라미터가 담당하여 새로운 힘으로 내러티브의 구축을 창출해야 하는 것이다. 데리다는 이러한 유동성이 자아, 진실, 행위의 일체성을 단편화, 혹은 해체시킨다고 하였으며, 이러한 해체 작업이 주제와 권위를 약화시키지만 끊임없는 재해석과 열린 시각을 제공한다고 하였다. 조나단 크레이머(Jonathan Kramer)는 이러한 주장을 말러의 음악기법과 연관시키며 말러 음악을 아이러니를 넘어서 포스트모더니티

26) Kramer, "As If a Voice Were in Them," 178-179.

27) Friedrich Nietzsche, "Why I Write Such Good Books"(Ecce Homo), in "On the Genealogy of Morals" and "Ecce Homo," trans. Walter Kaufmann (New York, 1969), sec. 4; Kramer, "As if a Voice Were in Them," 179에서 재인용.

라고 하였다.<sup>28)</sup>

주제 I2의 완전4도 음정은 뒤이어 나오는 제시부에서 리듬이 확장되어 알라브레베 주제 A1의 가장 중요한 요소가 되며, 이 음정은 이 악장의 가장 중요한 요소이기도 하다.

#### 악보5: 제시부 주제 A1

Musical score for '악보5: 제시부 주제 A1'. The score is in 4/4 time and features four staves: Oboe (Ob.), Horn in F (Hr. F.), Violin 1 (Vn. 1), and Violin 2 (Vn. 2). The Oboe part starts with a *sempre f* dynamic and a melodic line with eighth-note patterns. The Horn part has two marked sections, 'a' and 'b', with a *ff* dynamic. The Violin 1 part plays a rhythmic accompaniment of chords with a *cresc.* marking. The Violin 2 part plays a similar rhythmic accompaniment with a *ff pizz.* marking. The score concludes with a *ff arco* dynamic.

주제 A1은 제1주제답게 여러 번 반복되어 나오며 역시 여러 목소리로 재현된다. 이 주제를 받쳐주는 반주의 분위기가 변하기도 하고 이 주제에서 중요한 첫 4도 음정을 구성하는 동기a가 3도 음정으로 변형되기도 한다. 또 이 주제는 4도 음정 다음에 나오는 부점리듬 동기b가 강조되면서 변형된 주제 A2와 A2'를 만들어낸다.

#### 악보6: 제시부 주제 A2

Musical score for '악보6: 제시부 주제 A2'. The score is in 4/4 time and features four staves: Violin 1 (Vn. 1), Violin 2 (Vn. 2), Viola (Va.), and Violoncello (Vc.). The Violin 1 and Violin 2 parts play a melodic line with a *ff* dynamic, marked with *arco*. The Viola and Violoncello parts play a rhythmic accompaniment of chords with a *ff* dynamic. The score is divided into two sections, 'b' and 'b'', with a *fp* dynamic marking. The score concludes with a *ff* dynamic.

28) Jonathan Kramer, "Postmodern Concepts of Musical Time," *Indiana Theory Review* 17 (1996), 47.

주제 A2는 현악성부에서 선율이 꼬리를 물고 연장되어 새로운 주제의 정체성을 갖춘 선율 A2'를 만들어낸다.

악보7: 주제 A2와 A2'



마디99에서부터 시작하는 경과부는 주제 A1, A2가 나오고, A2'가 동기c와 c'를 가지고 연장되면서 이 악장의 제2주제 B로 이끈다. 도입부 주제 12가 제시부 주제 A를 예견한 것처럼 주제 A2'는 주제 B를 이끌어낸다. 주제 B는 주제 A2'의 동기c'(악보7)가 축소된 형태로 나온다.

악보8-1: 주제 B



주제 B는 두 바이올린 성부의 옥타브 더블링으로 시작한다. 낮은 현악기들은 아르페지오로 반주가 된다. 이 선율은 부점리듬으로 시작하면서 순차상행하며 곧이어 12도를 상행도약하는 장식음이 붙은 E음이 악박에서 페르마타, 스포르잔도와 함께 강렬하게 울린다. 이 음은 선행하는 Ab과

증5도 관계이며, Ab과 뒤의 장식음과는 감8도의 관계이다. 이렇게 노래하는 선율처럼 시작하여 갑자기 선율적인 불협화를 동반하는데 이것은 옥타브 더블링으로 더욱 강화된다. 뒤이어 8분음표의 동형진행 형태의 선율이 나오며 동기d가 나온다. 마디122부터 다시 첫 악구가 변형 반복된다. 이때에는 8분음표의 동형진행 동기d가 선율적 도약이 있기 전에 미리 삽입되며(마디123), 그 후에 선율적 도약도 연속으로 두 번이 나오면서 선율이 길게 연장된다(마디124, 125). 그러나 이 도약들은 감4도+단7도, 완전4도+장9도로 음정도 순화되고 다이내믹도 처음 등장할 때의 *sf*에서 *pp*로 약해지며 도약의 폭도 좁아졌다. 마디126에서는 다시 두 바이올린성부의 옥타브 더블링으로 이 주제가 변형되어 시작한다. 이때에도 동기d가 미리 삽입되며 페르마타와 함께 나오는 도약은 다시 *ff*로 강화되고, 선율이 동형진행으로 무한선율처럼 연장되다가 마침내 높은 F#까지 다다른다.

#### 악보8-2: 주제 B의 바이올린 선율

118 Vn. 1  
*pp* *espr.* *sf* *pp*  
 감4 완4

122  
*pp* *p* *p* *pp* *pp* *cresc.*  
 삽입(d) 장9

126  
*pp* *drängend* *ff* *p*  
 삽입

130  
*p* *cresc.* *ff* *sf*<sup>3</sup>  
 drängend 8<sup>va</sup> 7

이 B주제부는 4+4+8마디구조의 16마디에 불과하다. 이 구조는 전통적인 8+8 대칭악절에 대한 기대를 주지만 실상은 매우 불규칙하게 진행하여 어디로 튈지 모르는, 도대체 어디까지 갈지 모르는, 예상 불가능한 힘을

분출한다. 감상자는 이 주제의 서정성보다 그 움직이는 힘에 주의를 쏠리게 되는데 그것은 이 주제의 재료 자체가 작동하면서 만들어내는 힘에서 오는 과장과 왜곡 때문이다. 이 과장과 왜곡은 하나의 주제라는 주제 B의 정체성을 해체시킨다. 음악학자 릭비(Elisheva Rigbi)는 이러한 힘의 근원을 음악적 산문(musical prose) 기법으로 설명하였다.<sup>29)</sup> 음악적 산문이란 음악적 운문(musical poetry)과 달리 운율이나 형식에 제약을 받지 않은 불규칙하고, 모호하고, 명확하게 분석되지 않는 자유로운 어법이다. 릭비는 음악적 산문이 방향성을 약화시키지만 이야기와 화술 사이의 불일치가 음악적 내러티브를 더 효과적으로 나타낼 수 있다고 하였다.<sup>30)</sup> 여기에서 이야기란 주제이고 그것이 어떻게 표현되느냐 하는 것은 화술일 것이다. 이 둘 사이의 불일치라는 것은 어떤 주제가 이리이러하게 진행하여야 하는 것이 당연한데 그 예상을 벗어나는 것을 의미하며, 그것은 주제가 약화된다는 것을 의미한다. 음악의 산문화는 연속적인 변화, 급격한 방출(flux)로 인식되는 파악하기 어렵고 비이성적인 행위이다. 릭비는 이러한 음악적 산문화에 의해 주제의 정체성과 방향은 약화 될지라도 음악은 시간적 예술이기 때문에 그 구조와 형식에 비하여 주제 자체의 작업에 의해 오히려 내러티브가 강화된다고 L. 크레이머와 같은 주장을 하였다.<sup>31)</sup>

이 주제는 16마디라는 짧은 시간 동안 엄청난 추진 에너지를 발산하지만 등장할 때마다 뒤이어 등장하는 빠른 부점리듬의 종결주제, 혹은 도입부 장례행렬 주제 등 전혀 성격이 다른 주제에 의해 갑자기 중단된다. 아도르노의 언어를 사용하면 돌파구 기법이며 낮설게하기의 전형적인 모습이다.

29) Elisheva Rigbi, "Musical Prose and Musical Narrativity in the *Fin de Siècle*" in *Music and Narrative since 1900*, ed. Michael L. Klein and Nicholas Reyland (Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2013), 144-145.

30) Rigbi, "Musical Prose and Musical Narrativity," 145. 그는 음악적 산문을 이야기하면서 말러의 교향곡 6번 1악장의 제2주제를 예로 드는데 이처럼 말러의 서정적인 주제에서 음악적 산문화가 많이 일어난다.

31) Rigbi, "Musical Prose and Musical Narrativity," 145-147.

이 악장에서 살펴본 것처럼 말리는 갖가지 종류의 주제들을 다양하게 사용하였다. 이 다원성은 도입부, 제시부, 발전부, 재현부 어디에서나 몇 가지씩의 새로운 주제, 재활용되는 주제의 변형, 단편화, 인용, 서로 다른 주제들의 결합으로 나타난다. 이렇게 통일되지 않은 산만한 음악적 텍스트를 이해하기 위해 감상자는 참조할 만한 프레임에 의지하게 되는데 그것이 음악적 장르나 토픽이다. 예를 들어 교향곡 6번 2악장 스케르초에서는 행진곡, 랜들러, 할아버지 민속춤(*altväterisch*) 등의 여러 장르를 블록화 하여 병치시킨다. 이처럼 그의 음악은 행진곡, 판타지, 파스토랄, 팡파레 등의 토픽으로 가득 차 있다. 그러나 말리의 음악에 사용된 토픽들은 어떤 주제가 전달하고자 하는 것을 관용적인 이디엄을 통하여 소통을 돕는 것이 아니라 단지 하나의 상징, 기호일 뿐 작곡가의 사고를 직접적으로 전달하지는 않는다. 토픽은 그가 자주 사용하는 새소리, 워낭소리, 망치소리 등의 소리와 마찬가지로 자연의 소리일 뿐이며 여기에 작곡가의 목소리는 들어있지 않다.<sup>32)</sup> 또한 말리는 이러한 토픽을 왜곡하여 사용하기도 한다. 그가 가장 자주 사용하는 행진풍의 토픽은 힘차게 나아가는 것처럼 들리지 않고, 지치고 나른하게, 때로는 장례행렬처럼, 때로는 군인들이 죽으러 가는 행진처럼 들린다.

이러한 토픽의 변용은 음악학자 피티(Thomas Peattie)에 의해 말리의 교향곡 3번 3악장 스케르초를 통하여 명료하게 설명된다. 이 곡은 초기 가곡 《여름날 빼꾸기를 떠나보내며》(*Ablösung im Sommer*)를 기악화한 2/4박자의 곡으로 시작한다(악보9-1). 라 그랑쥬가 ‘새의 멜리즈마’라고 한 2/4박자의 피콜로 주제는 셋잇단음표로 분할되면서 6/8박자의 파스토랄로 옮겨간다. 파스토랄은 전형적인 형태로 6/8박자와 지속음 트릴과 함께 나온다(악보9-2). 이 2/4와 6/8 두 박자 부분이 교대로 나타나다가 마디225에서는 갑자기 2/4박자의 트럼펫 팡파레가 나오며 이것은 곧 6/8박자로 변하고 이 두 박자는 혼용되어 사용되기도 한다(악보9-3). 그 후 포스트혼에서 6/8박자의 트럼펫 팡파레가 나오는데 현악기가 모두

32) Raymond Monelle, *The Sense of Music: Semiotic Essays* (Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2005), 184.

*ppp*로 지속음을 연주하며 팡파레 음형이 점점 파스토랄 선율로 바뀐다 (악보9-4). 이 부분은 토크의 혼용과 왜곡된 사용, 매우 조용한 다이내믹으로 앞뒤 문맥과 전혀 어울리지 않는 낯성을 제공한다. 피티는 이 파스토랄 부분을 ‘해체된 파스토랄’(broken pastoral)이라고 하였으며, 프루스트(Marcel Proust, 1871-1922)의 『잃어버린 시간을 찾아서』(*À la recherche du temps perdu*)에 나오는 감각을 통하여 스쳐지나가는 아득한 기억의 조각과 같은 효과를 낸다고 하였다.<sup>33)</sup>

#### 악보9-1: 교향곡 3번 스케르초 새 주제



#### 악보9-2: 6/8박자의 새 주제



#### 악보9-3: 트럼펫 팡파레



33) 장르의 사용에 있어서 낯설게하기는 교향곡 9번의 스케르초 악장을 중심으로 필자의 졸고에서 논의된 바 있다. 권송택, “말러의 말년의 양식: 교향곡 제9번 스케르초 악장을 중심으로,” 『음악논단』 25 (2011), 61-96.

Thomas Peattie, “In Search of Lost Time: Memory and Mahler’s Broken Pastoral,” in *Mahler and His World*, ed. Karen Painter (Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2002), 185-198.

## 악보9-4: 포스트혼의 파스토랄

Sehr gemächlich  
(♩♩ etwas langsamer wie früher)  
frei vorgetragen. (Wie die Weise eines Posthorns)

255

Trp. 1

Posthn.

Vn. 1

*ppicc.*

*sempre ppp*

*pppp*

*sempre ppp*

*sempre ppp*

*pppp*

261

Posthn.

Vn. 1

*portamento*

이러한 토틍들의 사용에서도 낮설게하기는 빠지지 않는다. 주제나 토틍들의 병렬은 내러티브를 중단시키는 방해, 돌파구 기법이 수반되기 때문이다. 그렇지만 이렇게 이질적인 것들이 모여서 생기는 다원성도 다른 목소리로 소리내기처럼 일체성을 블록화, 단편화하면서 주체를 부정하는 것과 같은 방법이며 그 과정에서 움직이는 힘을 창출한다.

말리의 인용기법도 또 다른 낮설게하기의 예로 들 수 있다. 그는 다른 작곡가의 음악을 인용할 때조차도 그 음악을 낮설게 한다. 예를 들면 교향곡 1번 3악장에서 민요 <마르틴 형제>(Bruder Martin)를 인용할 때 장송행진곡으로 변형시킨 것처럼 말이다. 교향곡 7번 피날레에서는 바그너 《뉘른베르크의 마이스터징어》(*Die Meistersinger von Nürnberg*) 서곡의 밝고 기운찬 C장조 선율이 인용되었다는 것은 많은 학자들에 의해서 회자되었다.<sup>34)</sup> 바그너의 선율은 이 피날레와 같은 C장조이고, 또 4

34) Frisch, *German Modernism*, 212-213; Martin Scherzinger, "The Finale of Mahler's Seventh Symphony: A Destructive Reading," *Music Analysis* 14/1 (1995), 78-79.

도 도약하행하는 알라 브레베 음형으로 시작하므로 1악장 주제A1과 연관 지어 인용할 근거는 충분하다. 원래 이 론도피날레 악장은 1악장처럼 변화무쌍하면서도 C장조로 지나치게 긍정적인 승리의 기쁨에 차 있어 “이것이 말러의 음악인가”하고 오히려 감상자를 어리둥절하게 한다. 이 가운데 바그너의 C장조 선율을 인용하면서 그는 이 음악을 왜곡시킨다. 바그너의 선율은 C장조를 고수하며 매우 온음계적으로 건전하게 진행하는 반면 말러가 차용하여 만든 선율은 반음계적 화성을 통하여 C-Bb-A-D-G-C로 한 박자마다 불안정하게 움직인다. 이것은 말러가 바그너를 인용하지만 같은 조성과 4도 동기, 성부 간의 반진행이라는 많은 공통점을 가지고 있지만 《마이스터징어》의 확고부동한 주제성을 오히려 낮설게 한다. 한 단계 더 비약한다면 이 인용은 《마이스터징어》에 함축되어있는 독일민족주의와 같은 음악 외적인 요소를 끌어들이어 그 정체성을 전복시키는 아이러니라고 볼 수 있다.

#### 악보10-1: 바그너 《마이스터징어》 서곡

*Sehr mässig bewegt, durchweg breit und gewichtig*

#### 악보10-2: 말러 교향곡 7번 5악장 제3주제

*Allegro ordinario*

끝으로 교향곡 7번 1악장에 나오는 주제들의 세분화된 동기 작업을 살펴 보면 주제들 상호간에 동기적 연관성을 가지고 있는 것을 알 수 있다.

<표 1>에서 보여주듯이 주제I2는 동기의 리듬 확장으로 주제A1을 이끌어내며, 주제A2는 A1의 부점리듬과 I1의 도약하행음형이 합쳐진 것이다. 또 주제I1과 I2도 매우 다른 형태로 보이지만 하행하는 부점리듬과 상행하는 아르페지오를 갖는다는 공통점이 있다. 따라서 곡이 진행할수록 동기적 작업이 심화되어 나중에는 특히 어떤 주제가 어떤 성격의 주제였는지, 심지어 어떤 주제인지 희미해지며 모든 주제 사이의 경계가 허물어진다.<sup>35)</sup> 더불어 이 주제들은 서로 다양한 형태로 결합하여 새로운 주제를 만들어낸다. 물론 음조의 변화도 빠지지 않고 나타난다. 말러의 음악에서는 이렇게 주제의 정체성이 열어지고 또 이들이 재현될 때마다 다른 목소리로 등장하면서 주인의 목소리가 없는 타자화가 일어나고 있는 것이다.

### III. 나가는 글

말러가 살았던 빈은 음악을 여흥으로 즐기는 것도 이야기를 하는 것도 불가능한 도시였다. 이러한 상황에서 말러는 무질의 소설에서 울리히가 취한 “흩어진 방식, 마비시키는 방식, 무장 해제된 방식”으로 오스트리아 빈의 안온한 타협주의, 타락한 음악문화에 대항하였다. 그는 보수주의적 사고를 고집하였으나 자신의 음악이 사람들이 생각하는 것과 언제나 빗나가게 하는 역설과 아이러니로써 사람들에게 당혹감을 주었으며 그 새로운 오히려 빈 모더니스트들의 음악을 능가하였다. 교향곡 7번 1악장에서 살펴본 주제와 동기의 변형, 음악적 산문화, 주제와 토픽의 병렬과 충돌, 토픽과 인용의 왜곡된 사용, 다른 목소리로 말하기, 동기와 주제의 와해는 주체를 해체시키고 작곡가의 목소리를 타자화하며 정체성을 상실한다. 이것은 말러가 세기말 빈에서 독일 문화의 전통을 비판적으로 수용하며 예술가로서의 자기반성, 그리고 그 시대의 진실과 모순을 음악에

35) 필자는 이러한 이유로 이 교향곡 1악장의 단일주제성에 대해 논한 바 있다. 권송택, “말러의 교향곡 제7번에 나타나는 단일주제성과 단일조성의 경향,” 『연세음악연구』 6 (1999), 81-101.

반영하여야 한다는 사명에서 비롯된 것일 것이다. 이러한 타자화의 순간만이 그가 독일 문화를 재해석하고 이에 대한 대안을 모색할 수 있는 공간을 만들어줄 수 있었기 때문이다.

그의 음악은 독일 문화 이상을 독일인보다 더 순수하게 추구하면서도 정치사회적 인종적으로 아웃사이드였던 말러의 입지에서 나올 수밖에 없는 여러 목소리의 집합체일 것이다. 여러 목소리로 나오는 말러의 복화술은 그 내용이 정치적, 사회문화적 혼합이라는 점이 중요한 것이 아니라 그것이 사용되는 방법이 중요한 것이다. 그의 음악은 중대한 상황으로 고양되다가, 혹은 서정적인 회상에 젖었다가, 쿵 무너져 내리는 굴곡의 연속이다. 또한 그의 음악은 장면, 성격, 관점이 급변하는 무대와 같은 연극조(theatricality)를 띤다. 아도르노의 말처럼 그의 일탈은 “언어의 제스처와 아주 밀접한 근친관계”에 있으며, “언어로 횡설수설하듯 경련을 일으키는” 것이다.<sup>36)</sup> 이렇게 그의 교향곡은 거대한 시간을 통일성 있게 메우는 작업이 아니고 순간순간들의 반응과 그 모음이며, 그렇기 때문에 불안정적이고 동적이다. 이 불안정성과 유동성은 자기부정과 타자화를 위한 말러 특유의 음악적 내러티브를 구축하며, 바로 이 점이 그를 포스트모더니스트의 대열에서 빼놓을 수 없는 이유이다.

**한글검색어:** 말러 7번 교향곡 1악장, 말러의 아이러니, 세기말 빈, 언어비평, 로베르트 무질, 카를 크라우스, 루드비히 비트겐슈타인, 프리드리히 니체, 해체, 빈 모더니즘, 타자화

**영문검색어:** Mahler's 7th Symphony, Mahler's irony, in *fin de siècle* in Vienna, the critique of the limits of language, Robert Musil, Karl Kraus, Ludwig Wittgenstein, Friedrich Nietzsche, deconstruction, Wien Modernism, otherness

36) Theodore W. Adorno, 『말러: 음악적 인상학』(*Mahler: A Musical Physiognomy*), 이정학 역 (서울: 책세상, 2008), 55.

## 참고문헌

- Adorno, Theodore W. 『말러: 음악적 인상학』(*Mahler: A Musical Physiognomy*). 이정학 역. 서울: 책세상, 2008.
- Brandstätter, Christian et al. 『비엔나 1900년: 삶과 예술, 그리고 문화』(*Vienna 1900*). 박수철 역. 서울: 예경, 2013.
- Frisch, Walter. *German Modernism: Music and the Arts*. California Studies in 20th-Century Music 3. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2005.
- Janik, Allan and Stephen Toulmin. *Wittgenstein's Vienna*(『비트겐슈타인과 세기말 빈』). 석기영 역. 서울: 필로소픽, 2013.
- Kramer, Jonathan. "Postmodern Concepts of Musical Time." *Indiana Theory Review* 17 (1996): 21-61.
- Kramer, Lawrence. "As If a Voice Were in Them: Music, Narrative, and Deconstruction." In *Music As Cultural Practice, 1800-1900*. Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press, 1990: 176-213.
- Johnson, Julian. *Mahler's Voices: Expression and Irony in the Songs and Symphonies*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- La Grange, Henry-Louis de. *Gustav Mahler, Vol. 3, Vienna: Triumph and Disillusion (1904-1907)*. Oxford: Oxford University Press, 1995.
- Monelle, Raymond. *The Sense of Music: Semiotic Essays*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2005.
- Musil, Robert. 『특성없는 남자』 I(*Mann ohne Eigenschafte*). 고원 역. 서울: 이응과 리을, 2010), 488.
- Nietzsche, Friedrich. 『니체전집 14: 선악의 저편. 도덕의 계보』(*Jenseits von Gut und Böse. Zur Genealogie der Moral*

- 1886-1887). 김정현 역. 서울: 책세상, 2014.
- Peattie, Thomas. "In Search of Lost Time: Memory and Mahler's Broken Pastoral." In *Mahler and His World*. Edited by Karen Painter. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2002: 185-198.
- Rigbi, Elisheva. "Musical Prose and Musical Narrativity in the *Fin de Siècle*." In *Music and Narrative since 1900*. Edited by Michael L. Klein and Nicholas Reyland. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2013.
- Scherzinger, Martin. "The Finale of Mahler's Seventh Symphony: A Destructive Reading." *Music Analysis* 14/1 (1995): 69-88.
- Schlaffer, Heinz. 『니체의 문체』(*Das Entfesselte Wort: Nietzsches Stil und seiner Folgen*). 변학수 역. 서울: 책세상, 2013.
- Solvik, Morton. "Mahler's Untimely Modernism." In *Perspectives on Gustav Mahler*. Edited by Jeremy Barham. Burlington: Ashgate Publishing Company, 2005: 153-194.
- Williamson, John G. "Mahler and Episodic Structure: The First Movement of the Seventh Symphony." In *The Seventh Symphony of Gustav Mahler: A Symposium*. Edited by James L. Zychowicz. Wisconsin: University of Cincinnati College-Conservatory of Music: 27-46.
- 권송택. "말러와 바흐: 문헌적 자료연구," 『음악논단』 18 (2004): 1-25.
- \_\_\_\_\_. "하이든의 작품에 나타나는 음악적 아이러니." 『서양음악학』 14/1 (2011): 39-83.
- \_\_\_\_\_. "말러의 말년의 양식: 교향곡 제9번 스케르초 악장을 중심으로," 『음악논단』 25 (2011): 61-96.
- \_\_\_\_\_. "바그너, 니체, 괴테에 대한 말러의 재해석," 『서양음악학』 16/2 (2013): 101-134.

김경화. “모더니즘 역사 속에서 쇤베르크 다시 읽기.” 『음악논단』 28 (2012): 97-122.

김지순. “천국에서의 삶.” 『서양음악학』 2 (1999): 197-213.

다케다 세이지. 『니체 다시 읽기』. 윤성진 역. 서울: 서광사, 2001.

박병철. 『비트겐슈타인 철학으로의 초대』. 서울: 필로소픽, 2014.

국문초록

## 말러 vs. 빈 모더니즘

### 권 송 택

이 논문은 말러의 음악적 특이성을 음악 양식사와 작품과 이와 연관된 다양한 프로그램의 내부적 논리로만 설명하려던 그간의 방식을 확장하여 사회, 문화와의 관계 안에서 살펴보려는 시도이다. 말러의 음악적 특징을 세기말 빈의 정치, 사회, 문화적 문맥 안에서 일어난 언어비평의 관점에서 재조명하여 빈의 모순된 가치에 대항하는 다른 예술가들의 입장과 말러의 입장이 왜 다른지를 설명하였다.

이에 따라 말러 음악의 특징을 전통을 완전히 부정하는 것이 아니라 전통적 기반 위에서 모순을 표현하려고 한 점, 세기말 사회의 진리와 현실의 불일치에서 오는 가치전도를 일차적 파라미터인 선율이나 화성 등이 아니고 이차적 파라미터인 음조로 표현하려고 한 점, 그리고 다양한 음악적 장치를 통해 아이러니 등으로 나타내는 점을 그의 교향곡 7번 1악장을 통하여 설명하였다.

Abstract

## Mahler vs. Wien Modernism

Songtaik Kwon

This paper is an attempt to understand the characteristic features in Mahler's music by focusing attention to social and cultural aspects in his works, as an extension to the common methodology that has been employed by examining the internal logic concerning the musical style and the related program to his works. Herein, I tried to explain why Mahler had a different view in contrast to other contemporary artists by analyzing the characteristics of his music in the aspect of the critique of the limits of language in the contexts of politics, society, and culture in *la fin de siècle* Vienna.

To this end, the 1st movement of Symphony No. 7 was analyzed, which revealed his efforts to express 1) the value contradiction while keeping the most of the traditional foundation, 2) the value inversion caused by the inconsistencies between the truth and the reality of the life in *fin de siècle* Vienna by focusing on the second parameter, tone, rather than on the first parameter, melody or harmony, etc. and 3) irony via diverse musical manipulation.

(논문투고일: 2015. 2. 28)

(논문심사일: 2015. 3. 20)

(게재확정일: 2015. 3. 27)