
바로크 음악사에 대한 편사학적 접근*

정 경 영

(한양대학교 교수)

I. 서론

이 글의 목표는 소박하다. 바로크 시대 음악의 역사를 개관하고 있는 영어권의 주요 저작들을 살펴보고 그 저작들이 역사적 사실들을 선택하고, 배열하며, 서술해나가는 방식들, 그리고 그 방식에서 분명히 드러나거나 혹은 희미하게 가려져 있는 저자의 의도들을 살펴보려는 것이다. 이러한 작업을 통해서 환기하고 싶은 궁극적인 관심사는 과연 음악사 쓰기의 문제가 역사가에 따라 얼마나 달라지는가 하는 사실을, 새삼스럽지만 다시 확인해 보고 그것을 통해 나타나는 역사 쓰기의 본성을 살피는 것이다.

이 글에서 살펴볼 바로크 음악사와 관련된 저작들은 필자가 매우 임의적으로 선택한 것이다. 앞서 언급한 대로 영어를 사용했다는 것 외에도 비교적 최근에 나온 저작들을 선택했으며, 가능한 한 음악사 전체를 한, 두 권에 다루고 있는 일반 음악사 저작은 피하고 한 사람의 저자가 한권의 책에 바로크라는 시기를 본격적으로 다루는 저서를 선택했다.

모호하지만 보다 실제적인 선택의 기준을 빨리 밝히자면 우리나라 대학원에서 바로크 음악사 세미나를 개설했을 때 주교재로 사용할 수 있을 만한 저작들을 비교한 것이다. 최근 옥스포드 대학 출판부에서 온라인을 통해 제공하고 있는 Oxford Bibliographies Online에 실린 카터(Tim Carter)의 글 “Baroque music”이 이러한 선택에 대한 좋은 변명거리를 제공해 준다. 카터는 다음과 같

* 이 논문은 2009년 한양대학교 일반연구비 지원으로 연구되었음(HY-2009-N).

은 저서들을 바로크 음악사 연구를 위한 주요 단행본으로 언급하고 있다.¹

- 1) Bianconi, Lorenzo. (trans. David Bryant). *Music in the Seventeenth Century*. Oxford: Oxford University Press, 1987. 원 저작은 이탈리아어로 되어있음. *Il Seicento* (Turin: EDT, 1982)
- 2) Buelow, George J. *A History of Baroque Music*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.
- 3) Bukofzer, Manfred F. *Music in the Baroque Era*. New York: W.W. Norton & Company, 1947.
- 4) Carter, Tim and John Butt. eds. *The Cambridge History of Seventeenth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- 5) Hill, John Walter. *Baroque Music: Musician Western Europe 1580-1750*. New York: W.W.Norton & Company, 2005.
- 6) Keefe, Simon P., ed. *The Cambridge History of Eighteenth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- 7) Palisca, Claude V. *Baroque Music*. (2nd edition) Englewood Cliffs: Prentice-Hall Inc., 1981. (첫번째 판은 1968).
- 8) Stauffer, Geroge B., ed. *The World of Baroque Music: New Perspectives*. Bloomington: Indiana University Press, 2006.

카터가 선별한 바로크 음악사 중에서 카터 자신과 버트가 함께 편집한 *The Cambridge History of Seventeenth Century Music*과 스토퍼(George B. Stauffer)가 편집한 *The World of Baroque Music*은 여러 저자가 쓴 논문들을 모아놓은 것이기 때문에 일관된 하나의 역사철학을 살피기 힘들다는 점에서, 키프(Simon P. Keefe)가 편집한 *The Cambridge History of Eighteenth-Century Music*은 이 글에서 주로 다룰 바로크 초기의 역사가 빠져 있다는 점에서 제외하였다. 또한 부코프처의 경우 이미 반세기가 지난 과거의 저작이므로 자칫 개별 역사가의 시각 차이를 드러내기 보다는 그 역사가 서술된 시대정신의 차이를 드러내기 쉬우므로, 적극적 비교의 대상에서는 제외하였다. 이 밖에 카터의 리스트에서는 빠져 있지만 여전히 유용한 것으로 보이는 두 권의 책을 더 고려의 대상으로 삼았다.

1 Tim Carter, "Baroque Music," In Oxford Bibliographies Online: Music. 3-Aug-2011. <<http://oxfordbibliographiesonline.com/view/document/obo-9780199757824/obo-9780199757824-0004.xml>>.

- 9) Schulenberg, David. *Music of the Baroque*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- 10) Taruskin, Richard. *Music in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*. (The Oxford History of Western Music Vol. 2). Oxford: Oxford University Press, 2005.

그러나 타루스킨은 바로크 음악사를 따로 고려하여 저술한 것이 아니라 전체 음악사를 서술한 시리즈의 2편에 해당되며 저자가 특별히 시기 구분에 관심을 기울이고 있지 않으므로 적극적인 비교의 대상으로 삼지 않았다. 그러므로 1) 비안코니 2) 벨로우 5) 힐 7) 팔리스카 9) 쉴렌베르크가 적극적인 비교의 대상이다.

이 글에서는 또한 바로크 서술 전체를 비교하는 것이 아니라 각 저자들이 바로크라는 시기를 구별해 내고 그렇게 구별해내는 기준을 적용하여 서술하는 최소한의 부분만을 비교할 것이다. 제한된 지면에 방대한 자료들을 피상적으로 비교하는 것보다는 짧은 시기를 보다 집중적으로 자세히 비교하기 위한 고려이다. 각 저자들이 바로크라는 시기를 어떻게 구별해 내는가 하는 점만을 살펴보려면 각자의 서문만을 비교해 보면 충분할 수도 있다. 그러나 각 저자가 품고 있는 역사 서술의 ‘아이디어’가 실제로 어떻게 구체화되는가 하는 점을 살펴보기 위해서 17세기 초반, 이탈리아 성악 음악의 역사를 살피는 부분까지를 경계로 삼았다.

각 저자의 바로크 음악사 서술을 비교하기 위하여 각 저작의 부분을 요약하기 보다는 공통된 주제를 각 저작에 적용하여 비교하였다. 첫 번째로는 역사 진행의 동력, 즉 역사의 동인이 무엇인지 각각의 저자가 어떻게 생각하고 있는지를 살펴볼 것이다. 두 번째로는 바로크 역사를 서술하는 방식을 단절과 연속이라는 기준으로 살펴보게 될 것이다. 세 번째로는 음악사를 서술함에 있어서 ‘작품’에 대한 각 저자의 입장과 기준이 어떻게 같고 다른지를 살펴보도록 할 것이다. 물론 한정된 주제이지만 이러한 주제의 탐구를 통해서 기존 역사학의 전통적인 관심, 즉 시대구분, 역사의 주체와 대상, 역사가의 관점, 역사적 내러티브의 성격 등이 드러나게 되고 결과적으로 각기 다른 역사가들의 시각이 상이한 역사 서술을 만들어 낸다는 당연한 사실을 보다 구체적인 맥락 안에서 다시 한 번 확인해 볼 수 있을 것이다.

1. 역사의 동인

역사서 혹은 보다 일반적으로 역사서술은 나름의 내러티브를 갖는다는 점에서 역사적 사건을 시간의 순서에 따라 객관적으로 열거하는 연대기와는 구별된다.² 물론 연대기를 구성하는 일에도 그 연대기를 구성하는 주체의 가치판단이 배제될 수 없으며 그에 따라 보다 중요한 ‘사실’들이 선별되며 그에 따라 선별된 역사적 사건을 통해서 암시되는 역사가의 내러티브가 숨어있다고 말할 수 있다. 하지만 연대기는 의도적으로 그러한 내러티브를 배제하는 것을 목적으로 하고 있는 반면 역사서술은 그러한 내러티브를 전면으로 드러낼 수 밖에 없다. 역사서술에서 역사가가 특정 시기의 역사적 동인이 무엇이라고 생각하느냐 하는 것은 그 역사서술에 응집력, 통일성을 부여하며 그것이 하나의 지향점을 갖도록 해주는 중요한 장치가 된다. 그러나 이러한 역사서술에 있어서도 역사가가 생각하는 역사 진행의 방향, 지향점, 구조 등은 반드시 항상 전면에서 드러나는 것은 아니어서 그것을 다시 읽어내야 하는 어려움이 있다.

이 글에서 살펴보는 저자들의 입장은 크게 역사의 동력을 음악 외부에서 찾으려는 입장과 음악 내부에서 찾으려고 하는 입장으로 나누어질 수 있다. 물론 그들의 글은 예외 없이 음악 외부와 내부의 역사적 동인을 모두 고려하고 있지만 그 상대적 위치를 가늠해 볼 수는 있다는 것이다. 바로크 음악사의 동인을 음악 외부에서 찾는 학자들 중에서도 어떤 이는 음악에 대한 당대인들의 관념이 음악사를 흐르게 하는 결정적 동인으로 여기는가 하면 또 다른 이는 사회, 경제, 정치적 조건이야말로 음악사를 움직이는 기본적인 힘이라고 생각한다. 거듭 강조하거나 이러한 입장은 상대적인 것일 뿐이다. 하지만 각 저자의 상대적 위치, 전체를 파악할 때 그들의 역사서술을 더 잘 이해할 수 있게 되고, 이어지는 장에서 살펴볼 역사에 나타나는 연속/단절에 대한 그들의 판단과 역사적 사료로서의 작품을 선택하는 기준이 이해되기 시작할 것이다.

2 배론(John H. Baron)은 바로크 음악 연구를 위한 문헌을 소개하는 저서에서 그 저서가 쓰인 시점까지(1993년)의 음악사 서술의 종류를 1) 연대기, 2) 사회사, 3) 사상사(관념사)로 나누고 있다. 그러나 근 20년이 지난 지금 역사학 전반의 입장이 상당히 많이 변화되었고 특히 포스트 모던 역사학이 득세한 이후로 다양한 역사서술 방식이 등장하고 있다. 이 글에서는 현대 역사학의 흐름을 따라 연대기는 역사서술에서 제외하였다. 또한 이 글에서 다루고 있는 저서들이 대부분 음악에 대한 기본적인 지식을 갖춘 독자들을 위한 수준 높은 교재(advanced textbook)의 성격을 지향하고 있으므로 사회사, 양식사, 일상사, 통계사 등의 특정한 역사 서술의 입장에 전면에서 내세우고 있는 저서는 없다. 다만 기본적인 경도를 짐작할 수 있을 뿐이다. John H. Baron, *Baroque Music: A Research and Information Guide* (New York & London: Garland Publishing, INC., 1993).

먼저 살펴볼 입장은 음악 역사의 동력을 음악 재료 내부의 변화에서가 아니라 음악 외부에서 찾고자 하는 입장이다. 팔리스카와 벨로우의 저서가 대표적이다.

팔리스카의 경우 바로크 초기의 역사 흐름에 일관성을 부여하는 것은 양식의 발전, 기법의 변화가 아니라 그 배후에 숨어있는 음악에 대한 음악가들의 생각이다. 특히 음악의 역할과 힘에 대한 이탈리아 음악가들의 사고방식이다. 팔리스카는 서문에서 바로크 시대에 나타난 다양한 음악들에서 공통된 양식을 찾아내기가 어렵다는 점을 토로하고, 바로크 시대를 양식적으로 정의하고자 했던 휴고 리만의 역사서술이 가지고 있었던 문제를 비판하기도 한다.³ 그런 뒤 그는 바로크라고 불리는 시기를 하나로 묶어 줄 수 있는 것은 실제 음악이라기보다는 그 음악 작품과 음악 행위 배후에 놓여있는 음악에 대한 사고, 즉 음악의 힘에 대한 믿음이라고 주장한다.

If, then, there is any common thread that unities the great variety of music that we call baroque, it is an underlying faith in music's power, indeed its obligation, to move the affection.⁴

(그렇다면, 만일 바로크라고 부르는 대단히 다양한 음악을 하나로 묶어줄 수 있는 공통의 흐름이 있다면 그것은 정감을 불러일으키는 음악의 힘에 대한 도저히 믿음, 음악은 그런 것이어야 한다는 믿음이다.)

이 인용문에서 드러나듯이 팔리스카가 주목한 역사의 동인은 바로 음악적 실체라기보다는 음악에 대한 그 시대의 관념이다. 역사를 서술하는 동인으로 '보이는' 실체가 아닌 보이지 않는 '관념'을 택하는 것은 물론 대단히 어려운 일이다. 특정한 시기의 '관념'을 '증명'하기란 쉽지 않은 일이기 때문이다. 더구나 정감을 불러일으키는 직접적인 자극은 그 자체로 논리적인 완결성을 가지고 있는 텍스트로서의 작품이라기보다는 그것을 바탕으로 한 연주일 가능성이 크다. 자연스레 팔리스카는 바로크 시대를 규정하면서 연주에 대한 이야기를 빼뜨릴 수 없다. 팔리스카는 자신이 생각하는 바로크 시대의 특징적 관념을 16세기 후반의 연주 관습에서 찾으려 하면서 연주 관습이 중요한 역할을

3 휴고 리만은 잘 알려진 대로 바로크 시대를 양식으로 정의하고 그 양식이란 그라운드 베이스라고 주장한다. 그러나 팔리스카는 그라운드 베이스 전통은 이미 우리가 바로크라고 부르는, 그리고 휴고 리만이 바로크라고 규정하는 시기 이전부터 있었던 전통이므로 그의 이러한 양식적 정의는 적절하지 않다고 비판 한다.

4 Claude V. Palisca, *Baroque Music*, 2nd edition (Englewood Cliffs: Prentice-Hall Inc., 1981), 4-5.

한다는 점을 강조하고 있다. 보라.

Composers are not alone in creating new styles [...] The singer, being in direct contact with audiences, was sensitive to their eagerness to be moved by music they could understand and their admiration for brilliant technique and soaring smooth vocality.⁵

(작곡가들만이 새로운 양식을 만들어 내는 것이 아니다 [...] 청중 앞에 직접 나서서 연주하는 가수는 자신들이 이해할 수 있는 음악을 통해 감동받기를 원하는 청중들의 간절한 마음과 화려한 기교와 매끄럽게 날아오르는 듯한 발성에 대해 주의를 기울였다.)

물론 위의 인용문에서 필자가 주목하는 부분은 “감동받기를 원하는”이라는 팔리스크아의 언급이다. 팔리스크아는 바로 이러한 점이 바로크를 하나의 시기로 묶어주는 혹은 그 전이나 그 후 시대와 구별해주는 특징이라고 생각하고 있는 것이다.

팔리스크아가 당대 음악가들의 의식 속에 깃들여 있는 정신, 음악에 대한 관념을 바로크 시기의 특징이자 동력으로 여겼던 것과는 좀 다르지만 여전히 바로크 시대라고 불리는 시기의 역사적 동력이 양식이나 사회사뿐만 아니라 어쩌면 작곡가들의 공통 관념 속에 있을지도 모른다고 여기는 또 다른 학자는 바로 벨로우이다.

벨로우는 서문에서 바로크를 양식적으로 정의하고자 하는 부코푸처를 인용한다. 그러나 바로 그 인용문 후에 부코푸처 자신도 하나의 양식으로 바로크를 설명하는데 얼마나 어려움을 토로했는지를 상기 시키고 그의 시도가 전형적인 독일학자들의 입장이라고 소개한다. 그리고 나서 바로크는 양식의 이름이 아니라 그저 한 시대의 이름일 뿐이라고 주장한다. 다시 말하자면 바로크라는 시기가 음악적 용어, 혹은 음악적 접근으로 설명되지 않는다는 것이다. 그러므로 그는 이 시대를 통괄했던 이 시대의 중요한 패러다임을 표로 제시하면서 기본적으로 음악 철학이나 이론, 새로운 형식, 양식, 사회, 정치적 사건들이 함께 작용하여 하나의 시기를 이룬다고 말한다. 그의 서론 제목인 “Baroque as a Historical Concept”는 실은 “Baroque not as a Stylistic Concept”라고 하는 것이 더 정확할는지 모른다. 이러한 태도는 역사가로서는 매우 소극적인 태도라고 할 수 있다. 탐구의 대상이 되는 시기를 적극적으로 정의하는 것이 아니라 편의상 그렇게 부르겠다고 하는 입장 표명이니 말이다.

5 Palisca, *Baroque Music*, 19.

그런데 흥미로운 것은 그가 표면적으로 드러내지 않았음에도 되풀이 나타나는 그의 생각이다. 표면적으로는 바로크라는 시기가 어떤 하나의 음악 양식이나 사회적인 상황으로 수렴될 수 없는, 여러 가지 문맥이 같이 작용하여 만들어 내는 역사적 시기라고 말하면서도 구체적인 음악 작품들을 예로 들면서 거듭하여 그 작품 안에 면면히 흐르는 시대적 사고 양상을 설명하고 있는 것이다. 예를 들면 르네상스 시대에서 바로크 시대로 넘어가는 과도기를 설명하는 부분 중 안드레아 가브리엘리(Andrea Gabrieli, 1532/33-1585)의 음악을 서술하는 다음과 같은 부분이 그렇다.

Andrea Gabrieli's concertos, in comparison to earlier composers' multiple part writing, differ markedly in his concept of spatial organization and the variety of methods employed for the interaction between choruses and the achievement of continuous musical growth.⁶

(안드레아 가브리엘리의 콘체르토는 이 전의 작곡가들의 복수 합창단 기법과 비교하여 다른 모습을 보이는데, 특히 공간 조직에 대한 개념과 합창단 사이의 상호관계를 형성하기 위한 방식의 다양성, 그리고 지속적인 음악성장의 성취라는 점에서 차이가 난다.)

위에서 인용한 부분에서 특히 주목할 만한 부분은 “지속적으로 음악이 자라 나가게 한다”는 표현이다. 구별되는 부분들이 병렬되어 늘어 놓여져 있는 것이 아니라 그 안에서 작곡가가 내적 질서를 추구하는 듯한 모습을 갖기 시작하는 것에 주목하는 것이다. 벨로우는 바로크 시대가 그 전 시대와 구분되는 최소한의 요건, 혹은 바로크 시대를 통해 드러나는 음악적 성향을 구조적 응집성으로 여기고 있는 듯하다. 이러한 벨로우의 생각이 다시 한 번 나타나는 부분은 바로크 시대의 다양한 양식을 묶어주는 주요한 관심이 독창 노래에 대한 것이라고 말한 뒤 이와 관련된 페리(Jacopo Peri, 1561-1633)의 오페라 서문을 인용하고 나서 등장하고 있는 다음과 같은 대목이다.

This gives a clear explanation of Peri's method of inventing a vocal style that would be true to the rhetoric and diction of a text and that would have a degree of structural coherence.⁷

6 George J. Buelow, *A History of Baroque Music* (Bloomington: Indiana University Press, 2004), 20-21.

7 Buelow, *A History of Baroque Music*, 36.

([이 서문은] 텍스트에 대한 수사학과 발음에 충실한, 그리고 구조적 응집성을 가진 성악 양식을 만들어 내는 페리의 수단을 잘 설명해 준다.)

위의 인용에서도 구조적 응집성이 중요한 개념으로 등장한다. 안드레아 가브리엘리의 음악이 이전 시대와 구별되는 데에도, 페리의 작품이 새로운 시대의 것임을 확정하는 데에도 구조에 대한 관심이 중요한 역할을 하고 있다고 판단하는 저자의 입장이 은연중에 드러나는 부분이다.

음악사의 동인을 음악 외적인 면에서 찾겠다는 점에서는 동일하지만 바로크 초기 음악사에 흐르는 ‘관념’을 중요시 하고 있는 팔리스카나 벨로우와는 사뭇 대조되는 역사의 동인을 설정하고 있는 역사가는 힐이다. 힐은 바로크 시대를 하나로 묶어 줄 수 있는 것, 혹은 적어도 바로크라고 불리는 시기가 그 전 시기인 르네상스와 구별되는 동인이 사회, 종교, 정치 등이라고 주장한다. 그리하여 음악 외적인 동인이 음악 양식, 장르의 변화와 어떤 관계가 있는지를 살피고자 하는 것이 힐의 기본적인 역사쓰기의 동력이다.

힐은 서문에서 이러한 자신의 입장을 잘 밝히고 있다. 서문에서 그는 바로크 음악사를 서술함에 있어서 자신의 접근 방법을 5가지로 정리하고 있다. 그 첫 번째는 사회사이다. 그는 음악 창작은 사회적 행위라고 규정하고 작품은 그러한 행위의 결과물이므로 사회상을 살피는 것이 음악사를 서술하는데 필수적인 요소라고 규정하고 있다.

두 번째는 역사-문화에 대해 인류학적 입장을 취할 것임을 밝히고 있다. 이러한 주장은 힐만의 독특한 주장이 아니다. 이미 역사학과 인류학의 유사성은 여러 역사학자들에 의해 주목된 바 있고 심지어 인류학적 방법론을 역사 서술에 적용해본 여러 노작들이 등장하고 있는 것이 현실이다. 일견 역사학과 인류학은 상반된 것으로 보인다. 역사학은 인간 행위와 그 결과물에 대한 통시적 고찰인 반면 인류학은 공시적 접근법인 것처럼 보이기 때문이다. 하지만 이 양자는 나와 거리를 두고 있는 (역사학의 경우 주로 시간적 거리를, 인류학의 경우는 무엇보다도 공간적인 거리) ‘타자’에 대한 성찰이라는 점에서 유사성을 가지고 있다. 그리하여 나와 거리를 두고 있는 타자에 대한 ‘이해’의 방식, 방법에 대한 고민을 공유하고 있는 것이다.⁸ 힐은 인류학이 타자에 대하여 접근하는 방식, 즉 나와 거리를 두고 있는 사회의 문화적 가치와 그에 대한 기록, 예술, 추상적 사고, 여타 상징적 행위에 관심을 두겠다고 선언한다. 이러한 입장에서 보자면 그가

8 Gary Tomlinson, *Music in Renaissance Magic: Toward a Historiography of Others* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1993)는 이러한 입장을 잘 보여주는 예이다. 특히 1장 ‘Approaching Others (Thoughts before Writing)’에 이러한 입장을 비교적 상세하게 밝히고 있다.

세 번째 접근방식으로 따로 설명하고 있는 당대의 음악 이론에 대한 관심 표명도 널리 보면 이러한 인류학적 접근방식의 한 예로 보인다. 그는 음악이론을 탐구함으로써 당대 음악가들의 사고틀(mind set)을 살필 수 있을 것이라고 하고 있다.

그 밖에 힐은 네 번째 접근방식으로 음악 양식의 역사를 다루겠다고 하면서 양식이라는 것이 다양하고도 복잡한 여러 장르들을 정리할 수 있는 틀을 제공하기 때문이라고 말한다. 다섯 번째로 힐이 내세우는 바로크 음악사에 대한 접근 방식은 역사적 내러티브를 만들겠다고 하는 것이다. 힐의 이러한 언급은 실제로는 그가 말하고 있는 앞의 네 가지 접근방식과 범주적으로 잘 어울리지 않는다는 인상을 주는데, 왜냐하면 이미 그가 앞서 말한 네 가지가 바로 그가 앞으로 서술해 나갈 역사적 내러티브의 기준을 형성했기 때문이다.

어찌되었던 이러한 입장을 밝힌 힐은 바로크라는 시기를 음악적 특징만으로 구별하는 것이 무리가 있다는 진단 하에 첫 번째 장을 통하여 정치적, 사회적, 문화적 차원에서 바로크를 다시 정의해 보겠다고 선언한다. 힐이 생각하기에 바로크라는 시기를 규정하는 중요한 정치적, 사회적, 문화적 차원의 사건은 각각 절대주의의 등장, 종교 간의 갈등, 수사학적 사고의 만연에 해당된다. 먼저 절대주의가 바로크를 구별해준다고 하는 힐의 생각을 따라가면 다음과 같다. 바로크 이전, 그러니까 르네상스 시기에도 물론 음악을 포함한 예술은 궁정이나 교회의 후원을 받았다. 그러나 바로크 시대에는 이러한 예술 후원이 순수한 것이 아니라 의도적인 것이었다는 데에서 그 차이가 있다고 말한다. 즉, 바로크 시대의 후원은 예술과 예술가를 자기편으로 만들려는 후원, 예술을 통해서 자신의 권위와 위엄을 더 하려는 후원, 즉 정치적인, 보다 구체적으로 말하자면 프로파간다적 예술을 위한 후원이었다는 것이다. 16세기 후반과 17세기 초반에 일어난 절대주의로의 경향, 유럽 여러 나라에서 감지되는 절대 군주제로의 경향이 음악에 영향을 미쳤다는 것이다.

Important changes in the institutions of monarchy and nobility in Europe occurred during the late sixteenth and early seventeenth centuries. These changes underlie the developments in music and the other arts that mark the beginning of the Baroque.⁹

(중요한 제도상의 변화가 16세기에서 17세기 초 사이 유럽의 군주제와 귀족사회에서 일어났다. 이러한 변화는 바로크의 시작을 경계지워주는 음악과 여타 예술의 발전의 동력이 된다.)

9 John Walter Hill, *Baroque Music* (New York: W. W. Norton & Company, 2005), 6.

그 다음은 종교 간의 갈등. 힐은 16세기 초반에 일어났던 종교개혁과 그로 인해 생긴 가톨릭과 개신교 사이의 갈등이 17세기 초에 얼마나 심해지는지를 비교적 상세히 묘사한다. 물론 그 절정은 삼십년 전쟁이다. 그러나 물론 힐이 삼십년 전쟁을 비롯한 종교 분쟁들이 단순히 종교 분쟁만이 아니라는 점을 잘 알고 있으므로 종교 간의 갈등과 정치적 변혁으로 인해 증가된 불안감, 거기에 17세기 초반에 이탈리아를 비롯한 유럽 전역에 몰아쳐 온 기근, 전염병, 폭력 등을 종교 간의 갈등과 함께 다루고 있다. 그러면서 역사가로서의 힐은 편의상 셋으로 나누었던 역사적 동인을 하나의 내러티브 안으로 포함시키기 위한 노력을 멈추지 않는다. 다음 문장을 보라.

On top of the political dislocations of emerging absolutism, incessant religious conflict and almost perpetual war, seventeenth-century Europeans experienced major economic depressions, terrible famines, outbreaks of plague, other forms of persecuting women. It was a century of crisis and violent transition. This atmosphere of crisis found its way into the exaggerated expression, radical experimentation, and exhortative or rhetorical character that music and the other arts frequently took on during the Baroque ear.¹⁰

(새로이 부상한 절대주의의 정치적 어긋남 위에 끊임없는 종교적 갈등, 역시 그치지 않는 전쟁으로 17세기 유럽인들은 심각한 경제적 불황, 끔찍한 기근, 흑사병의 창궐, 다양한 형태의 여성 핍박을 경험하였다. 17세기는 위기의 세기였으며 폭력적인 과도기였다. 이러한 위기의 분위기는 과장된 형태로 표현되었고 극단적인 실험으로, 그리고 권고의 형태로 또는 수사학적인 성격으로 나타났는데 이것이 음악이나 여타 예술이 바로크시기를 통해서 흔히 취했던 방식인 것이다.)

수사학에 대한 힐의 이해는 다소간 조야하지만 주의 깊게 살펴야 할 것은 위의 문장에 나타난 것처럼 수사학을 통해서 그가 어떻게 음악외적인 사건들과 음악 내부의 변화를 동시에 고려하는가 하는 점이다. 힐은 이렇게 주장하고 있는 것처럼 보인다. “군주제와 그 궁정은 바로크 음악의 존재 근거이며, 종교는 표현의 내용이라면, 수사학은 표현의 양상이다.”

음악 외적인 동력과 음악 자체의 변화를 연결시켜 설명해 보고자 하는 또 다른 시도는 비안코니에게서도 잘 나타난다. 비안코니는 저자가 영어권에서 활동하는 학자가 아니라는 점에서, 그리고 영어 텍스트가 본인의 것이 아니라 다른 사람이 번역한 것이라는 점에서, 그러므로 기본적으로는 영어권 독자를 위해서 쓰인 것이 아니라는 점에서 이 글에서 다루고 있는 바로크 초기 역사 서술

10 Hill, *Baroque Music*, 15.

중에서 독특한 위치를 차지한다. 아니나 다를까 그의 기본적인 관심은 17세기의 ‘이탈리아’ 음악의 역사이다.

‘바로크’ 라는 시기를 구별해 내는 것보다는 음악사를 서술하는 시리즈 중의 한 권으로 17세기를 다루고 있는 이 책에서 비안코니는 먼저 17세기 초 20년간의 음악 장르들이 얼마나 당대의 문학에 의존하고 있는가를 밝힌다.¹¹ 그에게 있어 이 시기의 음악적 변화는 기본적으로 시의 변화에 종속적이다. 마드리갈로 대표되는 경구적 시들의 출현이 당시 가장 유행했던 마드리갈의 양식적 변화를 가져온다고 설명하는 것이다. 이렇게 보면 그에게 모노디의 출현도 그리 색다른 것이 아니다.

This type of ‘solo’ song was not the only one in fashion at the time. The ‘monody’ of the first two decades of the century [...] like the polyphonic madrigal, reserves a position of fundamental importance for the text.¹²

(이러한 종류의 ‘독창’ 노래가 이 시대에 유행했던 유일한 것은 아니다. 이 세기의 초반 20년 동안의 ‘모노디’는 [...] 다성 마드리갈처럼 기본적으로 가사를 가장 중요하게 여겼다.)

위의 인용문에서 엿볼 수 있듯이 비안코니에게는 마드리갈이나 모노디 모두 시를 음악적으로 구현하려는 동일한 욕망의 산물이다. 당연히 모노디는 마드리갈 보다 음악적 표현의 다양성이 제한되어 있으므로 모노디 작곡가들은 다양한 시를 사용함으로써 이를 극복한다고 하고 있다.

시에 관한 언급으로 17세기의 첫 20년을 서술하던 비안코니는 1620년대에 밀어 닦힌 이탈리아의 위기 상황에 대해 말하기 시작한다. 1619~22년 사이에 일어난 경제적 붕괴, 산업, 농업의 붕괴를 언급한 후, 만토바와 사보이 사이의 전쟁(1630년에 그침), 1630년의 북 이탈리아 흑사병, 1656년에 있었던 중앙, 남부 이탈리아의 흑사병, 철학과 과학에 대한 교회의 간섭, 30년 전쟁이 그 ‘위기’의 실체들이다. 이러한 위기는 정치 제도와 사회에도 영향을 미쳤다고 말하며 결과적으로 궁정과 아카데미를 중심으로 한 엘리트 귀족 사회가 붕괴하기 시작한다고 말한다. 이러한 정치, 사회의 변화는 음악에도 직접 영향을 미친다. 그런데 이 영향 관계는 힐의 경우 보다 훨씬 물질적이다. 즉 음악 출판에 어려움이 생긴 것이다. 그리하여 결과적으로 마드리갈과 모노디의 생산의 직접적인 원동력이

11 이탈리아 음악학회(Societa Italiana di Msucologia)에서 출판한 음악의 역사(Stroia della Musica) 시리즈의 1600년대 부분(Il seicento)으로 간행되었다.

12 Lorenzo Bianconi, *Music in the Seventeenth Century*, trans. David Bryant (Turin: EDT, 1982), 15.

되었던 귀족 사회의 붕괴와 그것의 보급과 유통에 관계되어 있던 출판 시장이 축소되면서 마드리갈이라는 장르가 자연스럽게 쇠퇴의 길을 걷게 되는 것이다.¹³

위에서 살펴본 힐이나 비안코니가 바로크 시대를 음악에 대한 외부로부터 정의하려는 시도였다면 그 반대쪽 끝에는 쉴렌베르크가 있다. 팔리스카의 경우와 마찬가지로 쉴렌베르크도 바로크라는 용어가 음악 시기를 나타내는 용어인지 숙고한 후에 바로크라는 시대 명칭과 이 명칭으로 표상되는 음악 양식이 딱 맞아떨어지지 않는다고 말한다. 그러니까 지금까지 바로크라고 불리는 시기 구분과 바로크라는 명칭으로 불리는 양식이 따로 있다는 뜻이겠다. 그리하여 쉴렌베르크는 바로크라고 일반적으로 불리는 시기의 음악을 탐구할 것인지 아니면 바로크 양식을 탐구할 것인지 고민한 뒤, 자신은 양식에 집중하겠다고 밝힌다. 그런 다음 다음과 같이 양식에 대하여 정의한다.

Style can be thought of as a set of practices that define a given musical tradition; it can also be viewed as a set of common musical patterns that help a listener make sense out of a large number of work [...] A particularly useful idea in considering musical style is genre. A genre is a category of musical compositions written for a particular purpose and employing a particular type of scoring, form, verbal text (if any), and performance practices.¹⁴

(양식은 특정한 음악 전통을 정의하는 일련의 관습이라고 할 수 있다. 혹은 청자로 하여금 여러 작품을 일련의 공통된 음악 패턴으로 볼 수 있게 해주는 것이라고도 할 수 있다 [...] 음악 양식을 탐구할 때 특별히 유용한 개념은 장르라는 것이다. 장르는 특정한 목적, 특정한 양식의 기보법, 형식, (만약 있다면) 가사, 연주 관습을 위해 작곡된 음악 작품의 범주이다.)

위의 인용문을 통해서 미루어 짐작하건대, 쉴렌베르크에게 있어 양식이란 음악에 내재하는 음악적 특징을 일컫는 것이고 장르는 양식과 사회적 관습이 함께 고려되는 것이다. 다시 말해 장르는 음악 내재적 특징, 음악 내부의 논리만으로 모두 설명되지 않는다. 그러므로 같은 장르 내에서도 양식은 달라질 수 있다. 쉴렌베르크가 바로크 시대의 이야기를 모테트와 마드리갈이라는 보수적인 장르로 시작할 수 있는 까닭이 바로 양식과 장르에 대한 이러한 이

13 음악 장르의 변화와 소멸을 사회, 경제적인 면에서 설명하고 있다는 점이 카터로 하여금 비안코니의 저서를 '가벼운 마르크스주의적 접근'("soft"-Marxist approach)이라고 묘사하게 했을 법하다. Tim Carter, "Baroque Music"

14 David Schulenberg, *Music of the Baroque* (Oxford: Oxford University Press, 2001), 2.

해 덕분이다. 장르로서의 모테트와 마드리갈은 르네상스에 시작되어 바로크까지 계속되고 있지만 그 내부의 음악적 논리는, 혹은 가사와 음악의 관계는, 혹은 불협화음의 사용과 그에 대한 논리적 합리화, 즉 그 양식은 달라진다는 것이다. 결국 쉴렌베르크는 앞서 언급한 다른 역사학자들보다는 훨씬 음악 내부의 논리에 집중하고 있고 역사 전개의 기본적인 동력을 음악 내부에서 찾고 있는 것이다.

2. 연속과 단절

역사 서술에 있어 역사가들이 고려하는 중요한 사항 중의 하나는 역사의 전개를 연속으로 볼 것인가 아니면 단절로 볼 것인가 하는 점이다. 물론 상식적인 우리의 경험은 역사적 시기가 연속적으로 변해간다는 입장을 지지한다. 하지만 토마스 쿤이나 미셸 푸코가 보여준 바와 같이 역사상의 한 시기는 이전의 시기나 이후의 시기와 구별되는 사고의 틀, 마음의 구조를 갖는 것으로 설명하는 것이 효율적일 때가 있으며 이 때 일어난 변화는 이전의 것이 점진적으로 확장된 결과라기보다는 쿤의 말대로 ‘혁명적’인 것으로 여겨지기도 한다.

바로크 음악사를 서술하는 역사가들이 자신이 서술하는 바로크 역사가 연속적인 역사관에 입각해 있는지 아니면 단절적인 역사관에 입각해 있는지를 정확히 밝히고 있지는 않다. 그러나 바로크라는 한정된 시기를 다루면서 역사가들은 나름대로 이 시기가 구별되기 시작되는, 즉 이전 시기와 단절되는 부분을 설정하고 있다. 물론 이러한 설정은 앞에서 살펴본 역사의 동인과 매우 밀접하게 관계되어 있으며, 또한 역사의 동인과 마찬가지로 매우 다양한 양상으로 나타난다.

대부분의 역사가들은 1600년 이전에 이미 바로크 시기의 역사적 특징이 드러나고 있다고 주장한다. 또한 대부분의 역사가들은 연속과 단절을 동시에 말하고 있다. 예컨대 쉴렌베르크는 바로크 시대를 언급하면서 르네상스 시대의 대표적 두 장르인 모테트와 마드리갈에서 시작하면서 이 두 장르가 바로크 시대에도 계속되고 있음을 밝혀 연속적인 입장을 취하고 있다. 그러면서 다른 한편으로는 르네상스 초기의 주요 작곡가들 (뒤파이, 뵁슈아, 오케겜 등)과 16세기 후반의 새로운 작곡가를 비교하면서 전자의 경우 복유립을 중심으로 활동하고 남프랑스나 이탈리아에서 활동했으며 주로 성악음악을 작곡하면서 본인이 가수였던 것이 특징이었다면 후자는 이탈리아에서 태어나 자기 나라에서 활동하고 기본적으로 오르가니스트였다고 말한다. 이 때 쉴렌베르크가 염두에 두고 있는 새로

운 세대의 작곡가는 바로 팔레스트리나이다. 그러나 쉴렌베르크가 주목하는 이러한 단절이 바로 바로크라는 시기를 규정하는 것은 아니다. 그에 의하면 팔레스트리나는 이른 바 르네상스와 바로크 사이의 ‘과도기’의 시작인 것이다. 그가 주목하는 또 한번의 단절은 1620, 30년대에 일어난다.

By the 1620s or 1630s the genres, styles, performing practices, and even social place of music in western European culture were substantially different from those of fifty years earlier.¹⁵

(1620년대과 1630년대 서구 유럽 문화에서 음악의 장르, 양식, 연주 관습, 사회적 지위는 50년 전과 비교하여 상당히 달라졌다.)

그러나 바로크 초기의 역사를 서술하면서 쉴렌베르크의 주요 관심은 1620년 이후에 변화된 음악이 아니라 1570~80년대부터 1620~30년대까지의 과도기에 일어난 변화의 요소이다. 쉴렌베르크는 과도기를 설명하는 장 “Transitions around 1600”에 1) Some General Developments, 2) Instruments, 3) Monody, 4) The Basso Continuo를 두고 그 안에 또 다시 세부 장을 첨가하고 있다.¹⁶ 쉴렌베르크는 이 때 일어난 변화들을 새로운 시기의 새로운 경향으로, 즉 단절로 보지 않고 이미 존재했던 경향의 연속이라고 파악하는 점이 흥미롭다. 예컨대 부코푸처에게 매우 중요한 단절의 요소였던 바소 콘티누오는 쉴렌베르크에게 1600년 이전에 이미 시작된 것이므로 새로운 것이 아니다.

더 흥미로운 것은 모노디를 설명하는 방식이다. ‘Monody’ 라는 소 챗터는 또 다시 1) 루차스키, 2) 피렌체의 인테르메디오 1589, 3) 카치니, 4) *Le Nuove Musiche*, 5) *Sfogaava con le stelle*라는 하부 챗터로 구성된다. 루차스키는 최초의 모노디스트로 소개된 것이고, 피렌체의 인테르메디오는 그 때의 마드리갈이 연주 관습 상 모노디였음을, 즉 연주관습을 중심으로 보면 이미 모노디가 르네상스 때부터 존재했음을 증명하려고 나온 것이다. 카치니(Giulio Caccini, 1551-1618)는 보다 결정적인 모노디 양식의 창시자로, 그리고 아리아 양식과 레치타티보 양식의 구별자로 소개되었고, *Le Nouve Musiche* 는 모노디의 이론적 배경으로, 그리고 연주 관습에 대한 이야기를 그 서문을 통해 설명하려고 삽입된 장이며 마지막으로 “*Sfogaava con le stele*” (카치니의 작품, 몬테베르디가 아

15 Schlenberg, *Music of the Baroque*, 40.

16 쉴렌베르크의 목차 페이지에는 4) ‘바소 콘티누오’가 빠져있다. 실수일까? 아니면 전체적인 개괄 부분에서는 별로 중요하지 않는 것으로 취급했었는데 나중에 생각이 바뀌어서 새로 첨가한 부분일까? 확실치 않다.

나라)는 작품의 예로 등장한 것이다.

이러한 설명을 통하여 쉴렌베르크는 모노디가 한 시대의 시작을 알리는 새로운 것이라기보다는 이미 있었던 것, 즉 연속적인 요소라고 웅변하고 있는 것이다. 그러나 쉴렌베르크의 기본 전략은 여기에서도 일관되게 적용된다. 즉 사회적 관습으로서의 모노디, 즉 장르로서의 모노디는 루차스키의 시절부터 일관되게 사용되고 있었으나, 보다 '결정적인' 변화, 즉 양식으로서의 모노디는 1600년 경에 일어난 큰 변화, 말하자면 일종의 단절을 경험하게 한다는 것이다.

이와 유사한 접근 방식을 보여주는 역사학자는 팔리스카이다. 이미 앞 장에서 살펴본 대로 팔리스카가 생각하는 바로크 시대의 통일적 특징은 '정감'이다. 팔리스카가 생각하기에 음악의 논리와 마음의 논리가 부딪힐 때 후자를 더 중요한 것으로 여기는 것이 바로크 시대의 일관된 특징이라면 이러한 입장이 가장 간결하게 요약된 것은 바로 '제2작법'이라는 몬테베르디의 표현이다. 팔리스카는 자연스럽게 그를 따라 로레(Cipriano de Rore, 1515/16-1565)에게까지 되돌아간다.¹⁷ 로레의 표현적 음악 어법은 그의 제자인 루차스키(Luzzasco Luzzaschi, ca. 1545-1607)로 이어지고 루차스키의 비루투오소적인 연주 관습은 당연히 음악을 통해 정감을 전달하려는 전통을 잇는 것으로 여겨진다. 이러한 입장에서 보자면 모노디의 출현도 이러한 전통을 이어가는 도정에서 나타난 것으로 여겨지고 마찬가지로 바소 콘티누오도 같은 목적을 위한 고안물로 간주된다.

팔리스카가 진정한 단절이라고 여기는 것은 레치타티보 양식이다. 물론 레치타티보 양식의 탄생은 솔로 노래의 전통의 연장선상에서 나타난다. 그러므로 정감을 표현하고자 하는, 로레 이후의 전통에서 있으므로 연속적이다. 그리고 보다 근본적으로 말하자면 정감을 표현하고자 하는 노력은 그리스 비극의 감동을 되살리려는 노력의 한 끝에 있었던 것이었으므로 그리스 시대 전통의 연장인 것처럼 보인다. 하지만 팔리스카는 (그 실체를 정확히 알 수는 없지만) 그리스 시대의 모노디와 바로크 시대의 레치타티보는 두 가지 이유에서 다를 수 밖에 없다고 주장한다. 그것은 바로 규칙적으로 재어진 리듬과 삼화음의 사용이다.

Like these other modes of singing, it depended on an interaction between speech inflection and melody, but its essential novelty was that it navigated the straits

17 잘 알려져 있듯, 몬테베르디의 동생 제차레 몬테베르디는 형의 음악이 전통에 근거하고 있지 않음을 비난하는 아르투지에 맞서 형의 음악(과 이론이) 이론적으로는 플라톤에, 실제적으로는 로레에 그 뿌리를 두고 있다고 변론한다.

between speech rhythm and measured rhythm, and between free dissonance and triadic harmony. For, in recitative, melodic declamation was at once free from and controlled by harmony and measured rhythm.¹⁸

(노래를 부르는 다른 방식과 마찬가지로 [레치타티보]는 말할 때의 억양과 선율 사이의 상호 관계에 기대고 있다. 그러나 본질적으로 새로운 점은 [레치타티보]가 말하는 리듬과 재어진 리듬 사이의 간극, 그리고 자유로운 불협화음과 삼화음 사이의 간극 사이를 배회한다는 것이다. 왜냐하면 레치타티보에서 선율을 가진 언술은 삼화음과 재어진 리듬으로부터 자유로워지는 동시에 그것에 의해 통제되기 때문이다.)

물론 재어진 리듬을 사용하는 것도, 삼화음이 성립된 것도 이 시기 이전인 16세기의 일이다. 그렇다면 팔리스카는 도대체 왜 이러한 것을 단절의 조건으로 삼는 것일까? 아마도 간접적인 대답은 이미 위의 인용문에서 나타난 대로 재어진 리듬이나 삼화음의 법칙에 일방적으로 통제되는 것이 아니라 때로 그것으로부터 자유로워진다는 이유 때문일 것이다. 그렇게 생각해보면 왜 팔리스카가 특별히 카치니의 *Le Nuove Musiche* 서문에서 말한 '베이스의 움직임에 따라 춤추지 말아야' 한다는 언급을 그리도 중요하게 여기는지 짐작할 수 있게 된다.¹⁹ 카치니에게 있어서도 아리아의 경우는 당연히 베이스의 움직임에 맞추어 춤을 추어야 하는 것이다. 그러나 바로크 시대의 '새로운' 레치타티보는 베이스로 규정되는 삼화음을 바탕으로 그 위에서 때로는 어울리는 화음을 만들면서, 때로는 불협화음을 만들면서 정감을 만들어내고, 또한 재어진 리듬 위에서 때로는 그 리듬에 순응하면서 때로는 거기에 길항하면서 자연스런 감정을 만들어내는 것이다. 즉 팔리스카에게 바로크라는 시기를 단절시키는 가장 중요한 양식은 레치타티보이며 이 레치타티보는 16세기에 확립된 삼화음과 재어진 리듬이라는 기초 위에서 존재 가능하고 그러한 기초, 혹은 그 근간에 대해 새로운 방식으로 대응한다는 점에서 새롭다는 것이다. 이러한 새로운 대응 방식, 새로운 사용법의 새로움은 새로운 장르의 탄생에 우선한다. 오페라라는 장르가 레치타티보를 설명하는 장 안에 포함되어 있는

18 Palisca, *Baroque Music*, 29.

19 카치니의 서문은 Leo Treitler (ed.), *Strunk's Source Readings in Music History* (New York: W. W. Norton & Company, 1998), 607-617에 영역으로 실려있다. 본문에서 언급하고 있는 부분은 카치니가 스프레차투라(*sprezzatura*)라는 유명한 표현을 사용하는 부분이다. 즉 베이스의 움직임을 적절히 무시해야 한다는 것이다. 물론 카치니는 연주 관습의 문제로 이 용어를 언급했을 것이다. 그러나 팔리스카는 이러한 언급을 레치타티보라는 장르의 특징을 묘사하는 것으로 확대 적용하고 있다. 스프레차투라라는 용어는 카스틸리오네(Baldessar Castiglione, 1478-1529)가 자신의 『궁정론』에서 사용한 말로 궁정인들의 교양적 태도를 설명한 용어이다. 간단히 말하면 어렵거나 힘든 일을 할 때도 짐짓 쉬운 척 무시하는 태도를 말한다.

이유이다.

바로크 역사를 서술하면서 팔레스트리나 보다 더 이전의 사실로부터 시작하는 사람은 바로 힐이다. 힐은 본격적으로 바로크 역사를 시작하는 2장('The Birth of Opera, Monody, and the Concerted Madrigal')에서 1537년 인테르메디오로부터 이야기를 시작한다. 그러나 인테르메디오부터 이야기를 시작하는 것이 낯선 것은 아니다. 바로크 초기의 대표적인 새 장르로 간주되는 오페라의 전사(前史)로 인테르메디오를 거론하는 것은 일반적이기 때문이다. 그런데 힐의 역사 서술은 표면적으로 이러한 일반적인 오페라의 전사로서 인테르메디오를 거론하는 것이 아니다. 그의 서술은 조금 주의깊게 살펴볼 필요가 있다.

우선 그의 역사 서술에서 단절이 분명히 나타나는 부분은 오페라의 발생이다. 그는 인테르메디오에서부터 이어지는 극과 음악의 결합의 역사에서 분명히 오페라는 특별한 위치를 차지한다고 주장한다. 그리고 그 위치는 이전까지의 역사적 전개와 자연스러운 결과가 아니라 일종의 단절이다. 다시 말하면 오페라는 새로운 것이라는 말이다. 왜 새로운가? 극 전체가 노래로 불렀기 때문이다. 그렇다면 새로운 것은 오페라라는 장르라기보다는 이전의 극이 말로 남겨두었던 부분을 노래로 하기 시작하는 부분, 즉 도니가 후에 레치타티보라고 불렀던 바로 그것이다. 바로크 음악사에서 단절을 가져 오는 것은 레치타티보의 창안이다. 오페라라는 장르가 새로운 것은 그것이 레치타티보라는 새로운 양식을 사용하기 때문이다. 오페라는 레치타티보라는 새로운 창안 내에서 설명된다. 그러므로 자연스럽게 힐은 많은 면을 통하여 레치타티보를 정성스럽게 설명해 나간다.

한편 모노디를 설명하는 부분에 있어서는 연속적인 서술의 입장을 따른다. 그러나 힐이 생각하는 모노디의 연속성은 쉴렌베르크가 생각했던 것과 같은 양식상의 것이 아니다. 오히려 힐은 양식이 아니라 인테르메디오와 모노디가 공통적으로 사용되었던 장소, 즉 궁정의 관례를 통해서 연속성을 발견한다. 앞서 살펴보았듯이 힐은 음악 외부에서 바로크를 정의하려는 가장 대표적인 저자였다. 연속성을 설명하는 점에 있어서도 인테르메디가 궁정의 프로파간다적 성격을 가지고 있었다는 것으로부터 시작하여 17세기 초 대표적인 모노디집인 카치니의 *Le Nuove Musiche*의 서문을 상세히 읽어 그 안에 궁정의 덕목인 스프레차투라(*sprezzatura*)라는 용어가 나오는 이유를 추적한다. 결국 힐은 궁정에서 사용되는 예술이라는 연속성을 인테르메디와 모노디를 통해서 찾아내고 있는 것이다. 카치니가 나폴리 출신이면서 귀족의 생활 방식을 배우고 자랐다는 언급도 이러한 연속성의 맥락 안에 있는 것이다.

역사서술의 연속과 단절이라는 면에서 모순적인 태도를 보이고 있는 사람은

바로 벨로우이다. 그는 바로크 시대를 르네상스와 구별해 주는 특징을 정교하게 살피지 않는다. 앞서 설명했던 바와 같이 바로크를 양식이 아니라 역사적 개념으로 여기기를 원하면서 바로크 시대를 특징짓는 사회, 문화적, 음악적 특징을 열거하고 있다.

그러나 엄밀하게 말하자면 그는 역사학자로서 모순되는 용어를 동시에 사용하고 있다. 서문을 통해서 바로크 시대의 ‘패러다임’에 대해서 말하고 있으면서 그 다음에 등장하는 첫 번째 장의 제목은 “The Renaissance in Transition: Origin of New Musical Concepts”이기 때문이다. 즉 역사학의 맥락에서 ‘패러다임’의 변화는 단절을 표현하는 용어인 반면 ‘transition’(과도기)은 연속성을 암시하는 용어이기 때문이다. 이러한 개념적 혼동 때문에 벨로우는 바로크의 패러다임으로 꼽고 있는 몇 가지 항목에서 르네상스로부터 계속되어지는 연속적 전통도 포함시키고 있다. 예컨대 ‘제2작법’을 바로크 시대의 중요한 패러다임으로 제시하면서 그 기원을 그 용어를 처음 사용한 몬테베르디를 따라 로레로 설정하는 것이 그 좋은 예이다.

역사상의 연속과 단절에 대해 가장 독특한 입장을 취하고 있는 사람은 또 다시 비안코니이다. 비안코니는 상당히 분명하게 연속과 단절에 대한 입장을 표명하고 있다. 그는 우선 오늘날의 역사가들에게 1600년 즈음은 매우 새로운 시기로 보일 것이라고 말한다. 그 근거는 세 가지이다. 바소 콘티누오, 악기 반주를 갖는 솔로 노래, 오페라의 탄생 때문이라는 것이다. 그러나 실제로 이러한 일들은 점진적으로, 즉 연속적으로 이루어지고 있었고, 그것이 1600년 즈음에 나타나는 매우 새로운 일처럼 보이는 이유는 이 시대에 활발하게 이루어진 음악 출판물 때문일 것이라고 말한다. 그리고 사실상 이전부터 유행했던 마드리갈이 여전히 1600년 즈음의 음악 환경을 조성하는 가장 중요한 요소였을 것이라고 말하고 있다. 그가 중요한 단절의 시기로 여기는 것은 앞장에서 살펴보았던 바와 같이 1620년이다. 그가 1620년을 분기점으로 여기는 이유는 분명히 드러나지 않는다. 다만 그는 1620년 즈음에 일어난 경제적, 사회적 변화를 한 장을 할애하여 설명하고 있고 몬테베르디의 마드리갈을 설명하면서 1620년 이전과 이후를 각각 다른 장으로 구분하고 있다. 뿐만 아니라 17세기의 마드리갈을 일반적으로 설명하면서 이 시기를 기점으로 가사의 성격이 변하고 있다고 말하고 있다. 그 이유에 대해서는 상세한 설명을 하지 않는다. 비안코니는 자신만의 독특한 방식대로 변화된 이유를 설명하기 보다는 변했다는 증거들을 보여주고 있다.

3. 작품 선택

달하우스는 음악사는 결국 작품사가 될 수밖에 없다고 주장한다. 음악사의 사료로서의 작품은 일반 역사의 사료와는 달리 심미적 속성을 가지고 있기 때문이라는 것이 그의 주장이다.²⁰ 일반 역사의 사료들이 과거의 맥락에서만 의미 있는, 시간적으로 지나가 버린 것이라면 음악사의 사료인 작품은 그 심미적 속성으로 인해 여전히 현재성을 가지고 있는 것이고 그러한 면에서 과거에만 머무르고 있는 것이 아니라 현재에도 여전히 영향을 미치고 있는 것이기 때문이다. 단순화해서 말하자면 음악사는 사료를 선택하는 그 순간부터 그 작품의 심미성에 의해서 영향을 받고 있다는 것이다. 물론 달하우스(Darl Dahlhaus, 1928-1989)가 가다머(Hans- Georg Gadamer, 1900-2002)의 영향사(Wirkungsgeschichte) 개념을 언급하고 있으면서도 일반 역사의 사료가 그저 과거에 속한 것이라고 단순화 해버리는 점에 동의하기는 힘들지만 그럼에도 불구하고 음악사에서는 작품이라는, 현재성을 담지하고 있는 대상이 중요한 역사 서술의 대상이 된다는 사실만은 부정할 수 없다. 그러한 의미에서 각각의 바로크 역사가들이 어떤 작품들을 중요한 대상으로 삼아 바로크 역사를 서술하는가 하는 것을 살피는 것은 그들의 역사관을 엿볼 수 있는 또 다른 중요한 작업이 될 것이다.

팔리스카는 앞장에서 살펴본 바와 같이 ‘제2작법’을 바로크 시대의 중요한 원칙으로 여기므로 몬테베르디의 작품, "Ohime, se tanto amate"를 예로 들어 이전의 음악과의 차이를 설명한다. 그 후 로레로부터 카발리에리, 갈릴레이의 독창 노래를 역사적으로 살펴보고 마침내 페리의 오페라 <에우리디체>에 대해 언급한다.

페리의 작품을 언급한 뒤, 다시 몬테베르디의 <오르페오>를 언급하는 것은 좀 특이하다. 레치타티보가 중요하다면 페리의 작품을 언급하는 것으로 충분할 수 있다. 몬테베르디의 작품을 ‘다시’ 언급하는 이유는 무엇인가? 팔리스카는 페리의 작품을 높이 평가하지만 이 작품은 새롭고 실험적인 작품이라는 점에서 더 의의가 있다. 다시 말해서 다음 인용문에서 암시되듯 작품으로서의 심미성은 부족해 보인다는 것이다.

In some ways Peri's recitative has the earmarks of an ideology translated too literally into practice and there are inevitably awkward moments.²¹

20 Carl Dahlhaus, *Foundation of Music History*, trans. J.B.Robinson (London and New York: Cambridge University Press, 1983), 3-4.

21 Palisca, *Baroque Music*, 33.

(어떤 면에서는 페리의 레치타티보는 이데올로기를 너무나 문자 그대로 실제로 옮기는 특징이 있으며 그리하여 어쩔 수 없이 어색한 부분이 있다.)

반면, 몬테베르디의 <오르페오>는 팔리СКА에게 훨씬 음악적으로 성숙한 것으로 여겨진다. 다음 인용문을 보라.

However, Monteverdi maintained a more continuous line and rhythm, partly because of the nature of the text. Except in formal songs and choruses, Striggio, like Rinuccini, used a free mixture of seven- and eleven-syllable lines, but Striggio's is mainly blank verse. So the line endings were easier for the composer to ignore, and he did so to good advantage...In general, Monteverdi's harmony is less stagnant and aimless than Peri's revealing the hand of an experienced and gifted composer.²²

(그러나, 몬테베르디는 일정부분 가사의 성격 때문에 더 유려한 선율과 리듬을 사용한다. 형식을 갖춘 노래나 합창을 빼놓으면 스트리찌오는 리누치니처럼 한 행에 7음절과 11음절을 자유롭게 사용한다. 하지만 스트리찌오는 주로 무운시를 사용한다. 그러므로 각 행이 끝나는 부분을 작곡가가 무시하기 더 쉽고 그는 그렇게 하곤 하였다...일반적으로 몬테베르디의 화성은 페리의 것보다 덜 정제되어있고 진행의 목적이 더 분명하다. 이는 경험 많고 재능이 뛰어난 작곡가의 역량을 보여주는 것이다.)

그러므로 팔리СКА는 양식사적으로 중요성을 갖는 페리의 오페라를 탐구하고 나서도 여전히 심미적 영향을 발휘하고 있는 몬테베르디의 <오르페오>를 간과할 수 없는 것이다.

몬테베르디의 <오르페오>를 중요하게 여겨 자세히 다루는 또 다른 학자는 쉴렌베르크이다. 그가 이 작품을 자세히 다루는 이유는 간단하다. 이 작품을 음악사에서 중요한 작품으로 간주하기 때문이다. 그러나 그렇게 중요한 이유가 심미적인 기준에서인지 아니면 기법이나 양식적인 면에서인지는 밝히지 않고 있다.

Monteverdi's opera Orfeo is rightly regarded as one of the pivotal works in music history. In it the leading composer of the time turned to what was then regarded as the most exciting recent innovation in European music.²³

(몬테베르디의 오페라 <오르페오>는 음악사에서 획을 그은 작품이다. 이 작품을 통해서 이 시대의 선도적 작곡가는 유럽 음악에서 당시에 일어난 가장 흥미로운 개혁

22 Palisca, *Baroque Music*, 40.

23 Schulenberg, *Music of the Baroque*, 63.

으로 여겨지는 것으로 관심을 돌린 것이다.)

위의 인용문에서 보듯 쉴렌베르크는 자세한 설명 없이 <오르페오>가 그저 “음악사에서 획을 그은 작품”이라고 서술하고 있다. 그의 음악사에서 페리의 <에우리디체>는 전혀 언급되지 않고 있다. 그는 아마도 가장 ‘전형적’인 작품을 찾고 있었던 듯하다. 특별히 그가 “...Orfeo has the following features typical of most Baroque operatic works...”(<오르페오>는 대부분의 바로크 오페라 작품이 가지는 다음과 같은 전형적 특징을 가지고 있다)라고 하면서 1) 다양한 유형의 음악 장르를 사용하며 2) 이야기의 소재가 신화나 고대 역사에서 가지고 왔고 3) 무대 장치가 특별한 역할을 한다는 점을 강조할 때 그의 선택 기준이 더욱 잘 드러난다. 더욱이 ‘초기 오페라’라는 하위 챕터가 ‘몬테베르디의 <오르페오>’라는 챕터 안에 포함된 것을 보면 그가 <오르페오>의 전형성을 기준으로 이 작품을 역사 서술에 자세히 포함시켰다는 점을 짐작해 볼 수 있다.

쉴렌베르크의 음악사 서술에서 가장 특징적인 부분은 그가 음악사의 연속적인 면을 설명하는 부분이다. 그는 앞장에서 살펴보았던 바와 같이 모테트와 마드리갈의 전통이 1600년 이후에도 계속 이어지고 있다고 믿는다. 그러므로 그는 르네상스 시대의 모테트와 마드리갈이 어떤 것이었는지 상세히 설명해야 한다고 믿는 듯하다. 그리하여 팔레스트리나와 라수스의 모테트를 각각 택하여 가사, 텍스처, 가사와 음악의 관계, 심지어는 종지법과 선법까지 상세히 설명하고 있다. 그 후에 제수알도와 몬테베르디의 마드리갈을 택하여 역시 자세한 설명을 붙이고 있다. 다분히 저서의 목적이 교육용이라는 것을 잘 보여주는 부분이라고 할 수 있다.

한편 바로크 시기의 초기 오페라의 선택에 관심을 집중해 보자면 몇몇 저자들은 몬테베르디의 ‘결작’ <오르페오>를 거의 무시하고 있다. 예컨대 벨로우는 페리의 <에우리디체>에서는 오르페오가 플루토를 설득하는 장면을 자세히 설명하고 있는 것에 비해 몬테베르디의 오페라에 대해서는 전혀 언급을 하고 있지 않다. 몬테베르디에 관한 이야기가 한 장으로 독립적으로 구성되어 있는데도 불구하고 그는 마드리갈에 대해서만 언급하고 있을 뿐 오페라에 대해서는 설명하고 있지 않다. 앞에서 서술했던 거친 이분법을 사용한다면 그는 심미적인 판단보다는 기법, 양식적인 판단에 의거해 작품을 선별하고 있는 듯하다.

한편 힐의 경우는 철저하게 자신의 음악사 내러티브에 충실하여 ‘기능적’으로 작품들을 선별하고 있다. “First Operas”라는 장에서 힐은 페리의 <에우리디체>에 나오는 레치타티보를 자세히 언급하면서 이것으로 ‘초기 오페라’에 대한

설명이 충분하다고 여긴다. <오르페오>가 언급되고는 있으나 아주 간단하게, 만토바, 피렌체, 로마의 오페라를 언급하는 차에 지나가듯 하고 있다. 솔로 마드리갈을 설명하는 부분에서도 '기능적' 선곡의 미덕이 빛을 발한다. 그가 선택한 독창 마드리갈은 "Vestia I colli"인데 이곡이 '기능적'인 이유는 팔레스트리나의 5성부 원곡과 지오반니 델라 카스(Giovanni della Cas, 1503-1556)의 류트 반주와 비교할 수 있는 기회를 제공하기 때문이다. 제2작법의 예를 들 때도 다른 예를 찾으려고 애쓰지 않는다. 제2작법 논쟁을 불러일으킨 바로 그 곡 "Cruda Amarilli"를 예로 들고 있는 것이다.

작품을 선택하는 것에 있어서도 비안코니는 독특한 입장을 취한다. 바로크 초기 음악사를 설명하는데 있어 비안코니에게 중요한 것은 여전히 음악 보다는 그 음악들을 있게 한 시이다. 그리고 이러한 시의 변화가 초래한 새로운 솔로 노래들에서는 주로 던디아(Sigismondo d'India, c.1582-1629)의 예를 상세히 곡집 별로 설명하고 있다.²⁴ 당대의 이탈리아 사람이라면 출판물 등을 통해서 아마도 던디아의 작품에는 익숙해 있을지 모르나 만토바의 궁정에서 열렸던 몬테베르디의 오페라 <오르페오>에 대해서는 잘 몰랐을지도 모른다. 출판물의 수를 통계학적으로 보여주며 당대의 실제 환경을 되살려 17세기 초반 음악 환경을 재구성해보고자 했던 비안코니로서는 자연스런 태도인지도 모른다. 그에게는 몬테베르디의 마드리갈들이 같은 이유에서 오페라보다 훨씬 중요하게 여겨지며, 오페라 문제에서는 개별 작품보다는 궁정오페라와 상업오페라 간의 구별이 훨씬 근원적인 것으로 여겨진다. 타루스킨의 17세기 음악사 서술은 이러한 면에서 비안코니의 목소리를 배후에 숨기고 있는 것처럼 보인다.

II. 결론 혹은 소회

이 글의 결론은 단순하고 지극히 상식적이다. 한 문장으로 요약한다면 '각기 다른 역사가의 역사 서술은 다르다'라고 할 수 있다. 이렇게 지극히 상식적이고 명백한 언표를 하는 글을 논문이라고 할 수 있을까 하는 의문이 생길 수 있다. 단순히 '다르다'라고 하는 것이 아니라 '어떻게' 다르다고 기술했다는 것으로 이러한 의심이 해소되지는 않는다. 논문의 가치기준은 기술이 아니라 주장이기 때문이다. 그렇다면 바로크 음악사 서술 방식을 살펴본 이 글의 결

24 던디아는 '교과서'를 지향하는 저서에는 자주 등장하지 않는다. 하지만 카터가 설명하듯 당대의 모노디 작곡가로서는 몬테베르디에 필적하는 인기를 누렸고 종종 그와 비교되곤 했었다. Tim Carter, "Intriguing Laments: Sigismondo d'India, Claudio Monteverdi, and Dido alla Parmigiana(1628)," *Journal of the American Musicological Society* 49 (1996), 32-69.

론은 마땅히 이전의 서술 방식을 비판적으로 살펴본 결과를 적용하여 앞으로의 가능한 보다 타당하고 혹은 보다 효율적인 서술 방식을 제시해야 하는 것일 터이다. 그러한 점에서 이 글은 문제의식을 제시하는(그것도 함축적인 방식으로) 시론에 가깝다.

그러나 타당하고 효율적인 서술 방식은 역사를 서술하는 주체의 성향, 그를 둘러싼 사회, 문화적 문맥, 그의 의도에 따라 달라질 수밖에 없다. 전범이 될 만한 한 가지의 역사 서술이 있다고 생각하는 것, '사실'을 왜곡하지 않는 이상적인 역사 서술이, 현실적으로 가능하지 않을지라도 저 너머 어딘가에 있을 것이라고 가정하는 것, 개별적인 역사 서술 이전에 이미 객관적 사실들이 존재하고 있다고 상정하는 것, 이러한 사고에 대한 의심, 반성, 경계가 실은 오히려 이 논문의 결론이라고 할 수 있다. 객관적 역사 서술과 역사적 사실들의 존재를 가정하는 이러한 태도들이 실은 '역사적'이라는 것, 거칠게 말해서 음악학을 정초한 서구 근대적 사고의 연장이라는 것을 다시 한 번 환기 시키는 것이다.

마치 역사 서술이 그렇듯 학문적 글쓰기 역시 그 글을 쓰는 주체의 상황, 문맥과 긴밀히 연결되어 있다. 아무리 '각기 다른 역사가의 역사 서술은 다르다'라는 결론이 상식적이고 당연한 것이라고 하더라도 그러한 상식적인 결론이 여전히 유용한 학문적 문맥에서는, 그러니까 그 '상식'이 상식으로 통용되지 않는 문맥에서는 다시 한 번 강조되어야 할 필요가 충분하다. 필자를 비롯한 바로크 음악사가들, 그리고 어쩌면 우리나라의 음악사가들은 지금까지 자신의 시각으로, 그러니까 당연히 다를 수밖에 없는 시각으로 바로크 음악사를 구성해 보고자 시도해 본적이 별로 없다. 이 시대의 주요 작곡가, 정전을 나름의 기준으로 선별해 본 예도 드물다. 각기 다른 역사가가 각기 다른 역사를 쓴다는 지극히 상식적인 결론이 의미를 갖는 이유이다.

다행히 이러한 문제를 '문제' 삼는 시도들이 간간히 들려온다. 서구 역사가들의 시대구분을 반성적으로 살펴보고, 특정 작곡가의 전기들을 비교하는 작업들이 이루어지다가 하면 아시아인의 시각으로 서구의 음악을 바라보는 작업, 일반화시켜 말하면 주변의 시각으로 중심을 바라보는 일, 더 나아가서 주변과 중심의 기준을 재검토해 대상에 대한 새로운 서술을 기획하는 시도가 이루어지고 있다.

그러나 지금 이 순간에도 우리 음악학, 서양음악사학의 조건과 여건, 당위와 능력의 문제를 근거로 한 가능한 반론들이, 그리고 그 반론들의 타당성이 나의 마음을 깊게 짓누르고 있다. 그리고 그 안에서 안주하고 싶어하는 나 자신을 돌아보게 한다. 그리고 그 깊은 마음속은 오래 전 한 뛰어난 문학평론가가 고백했듯, "킴킴하다, 편안치 않다."²⁵

한글 검색어: 바로크, 역사학(편사학), 음악사, (역사의) 동인, (역사의) 단절, (역사의) 연속, 작품

영문검색어: Baroque, Philosophy of History, Historiography, Music History, Continuity and Dsicontinuity(of History), (Musical) Work

25 김현, “속꽃 핀 열매의 꿈” 『전체를 위한 통찰』 (서울: 도서출판 나남, 1990), 333. 김지하의 시를 분석하고 해석하는 이 빼어난 평문에서 김현은 시인의 시의 특정한 몇 단어에 유난히 집착했던 자신을 돌아보며 갈등이 해소된 세계 속에 안주하고 침잠하고 싶어하는 자신의 깊은 마음속을 들여다본다. 그의 마지막 두 문장, “킁킁하다. 편안치 않다”는 한편으로는 갈등이 해소된 세계를 갈망하는 자신의 마음과 그럼에도 불구하고 여전히 그러한 세계에 ‘빗장을 건,’ 그러므로 앞으로 치열한 갈등의 세계를 살아갈 또 다른 마음을 절묘하게 중첩시켜 깊이, 아름답게 울린다.

참고문헌

- 김현. 『전체를 위한 통찰』. 서울: 도서출판 나남, 1990.
- Bianconi, Lorenzo. (trans. David Bryant). *Music in the Seventeenth Century*.
Oxford: Oxford University Press, 1987.
- Buelow, George J. *A History of Baroque Music*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.
- Bukofzer, Manfred F. *Music in the Baroque Era*. New York: W. W. Norton & Company, 1947.
- Carter, Tim. "Baroque Music," In Oxford Bibliographies Online: Music. 3-Aug-2011.
<<http://oxfordbibliographiesonline.com/view/document/obo-9780199757824/obo-9780199757824-0004.xml>>.
- _____. "Intriguing Lamnets: Sigismondo d'India, Claudio Monteverdi, and *Dido alla Parmigiana*(1628)." *Journal of the American Musicological Society* 49 (1996), 32-69.
- _____, and John Butt. eds. *The Cambridge History of Seventeenth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- Dahlhaus, Carl. *Foundation of Music History* (trans. J.B. Robinson). London: Cambridge University Press, 1983.
- Hill, John Walter. *Baroque Music: Musician Western Europe 1580-1750*. New York: W. W. Norton & Company, 2005.
- Keefe, Simon P., ed. *The Cambridge History of Eighteenth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- Palisca, Claude V. *Baroque Music*. (2nd edition) Englewood Cliffs: Prentice-Hall Inc., 1981.
- Schulenberg, David. *Music of the Baroque*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- Stauffer, Gerge B., ed. *The World of Baroque Music: New Perspectives*. Bloomington: Indiana University Press, 2006.
- Taruskin, Richard. *Music in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*. (*The Oxford History of Western Music* Vol.2). Oxford: Oxford University Press, 2005.

Treitler, Leo(ed.). *Strunk's Source Readings in Music History*. New York: W. W. Norton & Company, 1998.

Tomlinson, Gary. *Music in Renaissance Magic: Toward a Historiography of Others*. Chicago: The University of Chicago Press, 1993.

국문초록 :

바로크 음악사에 대한 편사학적 접근

정 경 영

바로크 시대를 개괄하는 5권의 영어권 저서를 비교, 검토하였다. 각 저자가 생각하는 역사의 동력을 살피고, 역사적 단절의 계기와 연속성의 근거를 찾아보려고 노력하였다. 한편 예로 제시하는 작품들이 어떠한 근거로 선택되었으며 텍스트 안에서 어떠한 기능을 하는지 검토하였다. 이러한 검토를 통해서 바로크 역사가 역사가들에 따라서 각기 다르게 서술될 수 있는 가능성과 한계를 다시 한 번 생각해 보았다.

Abstract:

Baroque Music History: a Historiographical Inquiry

Kyung-Young Chung

The article compared five different Baroque music history text books(for advanced readers) written in English. Through this research, the author tried to find the motive of each authors' historical writings on Baroque and to reveal the moments of historical discontinuity and continuity from their texts. Also the article pursued to find the criteria of authors' selection of musical examples in the contexts of those books.

[논문투고일: 2011. 08. 31]

[논문심사일: 2011. 09. 22]

[게재확정일: 2011. 10. 03]