

장르의 수사학(修辭學), 양식의 수사학(修史學): 몬테베르디의 《탄크레디와 클로린다의 싸움》 (*Combattimento di Tancredi et Clorinda*, 1624)을 중심으로*

정 경 영
(한양대학교)

I. 시작하는 글

몬테베르디의 《탄크레디와 클로린다의 싸움》(*Combattimento di Tancredi e Clorinda*, 1624, 이하 《탄크레디》)은 음악사의 주요 작품이다. 그러나 이 곡이 새로운 장르의 시작이라거나 작곡가나 시대를 대표하는 전형성을 가지고 있다거나 혹은 자주 연주된다거나 하는 의미에서가 아니다. 오히려 이 작품은 문제를 일으킨다는 의미에서 그렇다. 마드리갈이라는 ‘장르’와 작곡가 자신이 세우려 한 ‘이론’과 그것이 사용하고 있는 ‘양식’과 이러한 모든 것들이 기대고 있는 당대의 ‘전통’이나 ‘관습’과 문제를 일으킨다. 그리하여 그 문제의 배후를 살펴보면 이 작품을 이루고 있는 문맥들의 결들이 드러난다. 그리고 그 결들은 당대의 관습에 대한 몬테베르디의 창조성이라는 개인의 문제를 넘어서 당시의 음악을 규정하고 매개하는 개인과 사회, 전통과 창조의 문제를 망라하게 된다.¹⁾

* 이 논문은 2011년 정부(교육과학기술부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 연구되었음(NRF-2011-332-G00009).

1) 필자는 서울대학교 서양음악연구소에서 발간했던 “음악사 주요작품 시리즈”의 “몬테베르디의 《탄크레디와 클로린다의 싸움》” 편의 저술을 제의받고 이에 대한 중간발표를 한 적이 있었다. 이 문단은 그 때의 (미출간) 발표문의 시작부분을 거의 그대로 실은 것이다. 당시에 가졌던 음악사의 ‘주요작품’에 대한 물음이 여전히 이 글의

이 글에서는 이 작품이 일으키는 문제들을 ‘장르’와 ‘양식’이라는 두 가지 관점에서 살펴볼 것이다. ‘장르’는 이미 음악 연구의 영역에서도 잘 알려진 바처럼 단순한 ‘분류’의 문제를 넘어선다.²⁾ 때로는 작곡가의 의지를 드러내기도 하고, 청자의 청취를 안내하기도 하며 양자의 의사소통을 돕기도 한다. 작곡가 자신이 이 독특한 작품을 마드리갈곡집에 실은 까닭을, 다시 말해 이 작품을 ‘마드리갈’이라는 장르로 구분한 이유를 추적하다보면 당대의 전통과 관습 뿐만이 아니라 작곡가의 의지와 기대가 함께 드러날 것이다.

또한 이 작품은 작곡가가 사용한 ‘콘치타토’(concitato)라는 용어의 내포와 외연에 관한 논의가 끊이지 않는 작품이기도 하다. 몬테베르디가 『마드리갈집 8권』의 서문에서 사용한 이 용어가 특정한 작곡기법을 가리키는 것인지, 아니면 음악양식의 경향과 그에 따른 효과를 느슨하게 서술한 용어인지 그도 아니면 새롭게 발견한 말과 음악 사이의 관계를 묘사하는 것인지 분명치 않다. 뿐만 아니라 이 작품에서 사용된 여러 양식들은 음향과 기법의 다양화에 기여할 뿐 아니라 그것이 품고 있는 역사적, 관습적 문맥을 통해 이 작품의 의미를 두텁게 하는 역할을 하기도 한다. 그러므로 양식의 의미를 추적 하다보면 작곡가의 생각과 그 생각들을 형성한 당대의 사회, 그리고 그것을 외화하는 당대의 음악적 관습들이 포괄적으로 드러나게 될 것이라 기대한다.

마지막으로 이 글에서는 장르와 양식 사이의 관계도 생각해 볼 것이다. 물론 양식은 장르의 필요조건도 충분조건도 아니다. 하지만 분명히 양식은 장르의 지표가 되기도 하며 장르는 특정 양식에 대한 기대를 촉발하기도 한다. 당연히 몬테베르디의 작품에서 장르와 양식은 서로를 지시하고 간접

중요한 원동력이기 때문이다. 이러한 문제의식을 촉발했을 뿐 아니라 그 문제의식을 전개해 나갈 수 있는 동력을 제공해 준 서양음악연구소에도 감사를 전한다.

- 2) 칼버그(Jeffrey Kalberg)는 문학이론에서 이미 활발히 전개된 바 있는 장르 이론의 문제를 음악 연구 영역에 성공적으로 적용한 학자이다. 그의 저서 *Chopin at the Boundaries* (Cambridge: Harvard University Press, 1998)은 장르의 문제가 어떻게 단순한 분류의 문제를 넘어서 창작자와 수용자 사이의 의사소통의 도구로 사용되는지를 설득력 있게 보여준다.

한다. 그리하여 여러 가지 양식을 통해 장르는 위협받고 재정의 되며, 장르를 통해 양식은 새로운 의미를 획득한다. 이러한 관계가 《탄크레디》에서는 풍성하게 일어난다. 결국 이 글의 목적은, 전형성이 아니라 그것이 일으키는 문제를 통해 중요하게 다루어져야 하는 이 작품의 이러한 풍성함을 드러내는 것이다.

1. 장르의 문제: 마드리갈

몬테베르디의 《탄크레디》는 장르와 관련된 흥미로운 문젯거리를 제기한다. 그 문제들은 무엇보다도 이 작품이 실려 있는 곡 집이 ‘마드리갈 집’이라는 것과, 이러한 사실이 빚어내는 기대감이 《탄크레디》의 구체적인 세부 사항들과 충돌을 일으키기 때문에 생겨난다.

《탄크레디》가 작곡되었던 17세기 초반에는 이미 16세기 중후반에 통용되던 마드리갈의 정의 즉, 이탈리아어로 된 ‘무반주 세속 다성 성악곡’이라는 정의가 도전받고 있었다. 사실 이미 16세기 후반에도 다성 성악곡이라거나 무반주라거나 하는 요건은 희미해졌다. 잘 알려졌다시피 16세기 후반에는 주 성부 하나만을 노래로 부르고 다른 성부들은 악기로 연주하는 관습이 이미 널리 퍼져 있었다. 또한 잘 알려져 있듯 1602년, 카치니는 자신이 창안했다고 주장하는 새로운 노래들을 *Le Nuove Musiche* (새로운 노래)라는 제목의 곡 집으로 출판했는데, 이 책에는 유절형식의 ‘아리아’와 나머지 ‘마드리갈’이 실려 있었다. 그런데 이 책에 실린 모든 노래들은 모노디 스타일, 다시 말해 콘티누오 반주가 붙은 솔로 노래였으므로 카치니가 ‘마드리갈’이라고 부른 곡들은 모두 반주가 붙은, 유절식이 아닌, 솔로 노래들이었던 것이다. 그러니 용어 변천의 역사로 보자면, 몬테베르디가 자신의 『마드리갈집 5권』에 반주가 붙은 마드리갈들을 실은 것도 특별한 것이 없다.

그러나 이러한 용어의 변천을 추적해 보아도 여전히 『마드리갈집 8권』에 실린 《탄크레디》는 이상한 마드리갈이다. 우선 악기와 성악 성부의 편성이 특이하다. 우선 악기 편성은 바소 콘티누오(콘트라바소 비올라 다

감바와 하프시코드)와 세 개의 비올라 다 브라치오 (각각 트레블, 알토, 테너, 베이스)로 되어 있다. 바소 콘티누오를 쓴 것이 몬테베르디의 『마드리갈집 5권』부터는 특이할 것도 없는 사항이고, 다른 현악기들이 사용된 것 자체도 특이하지 않기는 하다.³⁾ 그러나 현악기들의 ‘역할’은 주목할 만 하다. 이 현악기들은 16세기 말에 그러했던 것과는 달리 원래 폴리포니로 되어 있는 마드리갈의 성부들을 악기로 대체한 것이 아니라 현악기 파트는 성악 파트와는 다소간 독립적으로 움직이면서 시간의 흐름이나 장면의 전환, 혹은 가사가 전달하는 여러 가지 상황과 상태를 음악적으로 묘사한다.

예컨대 싸움을 묘사하는 첫 번째 부분인 칸토 53 이후에 등장하는 ‘신 포니아’(그리고 이와 연결되어 있는 ‘Passeggio’는 가사를 반주하는 것이 아니라 완전히 독립적인 짧은 기악 부분으로 시간의 흐름을 보여준다. 뿐만 아니라 이 부분은 처음으로 싸움을 묘사하는 부분의 G장조 분위기의 영역(<예 1> 이전 부분)에서 그 다음 부분(칸토 54)의 플랫이 하나 붙은 부드러운 g단조 분위기의 영역(<예 1> 다음 부분)으로 옮겨가는 음악적 경과구 역할을 하기도 한다. 그리하여 앞의 7마디가 Bb의 느낌이라면 뒤8마디는 g단조의 느낌을 갖는다.⁴⁾

3) 사실 현악기의 사용 자체에도 주목할 수 있다. 추(Geoffrey Chew)는 자신의 논문 “The Platonic Agenda of Monteverdi’s Seconda Pratica: A Case Study from Eighth Book of Madrigals”에서 《탄크레디》의 악기 편성에 주목하면서 이러한 악기 편성이 플라톤에 대한 작곡가의 편향을 드러낸다고 주장하고 있다. 그는 동일한 악기편성을 가진 몬테베르디의 작품과 《오르페오》의 지옥 장면을 비교하면서 당연히 관악기가 쓰일 법한 내용을 가진 발로(ballo)에서 현악기만이 사용되었음을 주목한다. 그리하여 이러한 악기 편성이 플라톤이 『국가론』에서 밝힌 악기 간의 위상 때문이라고 결론짓는다. Geoffrey Chew, “The Platonic Agenda of Monteverdi’s Seconda Pratica: A Case Study from Eighth Book of Madrigals,” *Music Analysis* 12 (1993), 147-68.

4) 물론 몬테베르디의 작품에 ‘조성’이라는 용어가 어울리는지에 대한 더욱 정교한 논의가 필요할 것이다. 이 글에서는 조성이 완전히 확립된 이후의, 조성내의 화성이 기능적, 위계적으로 완전히 그 자리를 잡은 이후의 것이라는 의미에서가 아니라 중심음을 가지고 그것의 주변으로 형성된 음향조직과 그것이 초래한 음향적 결과물들을 느슨하게 ‘조성’이라는 말로, 혹은 ‘조성의 분위기’라는 말로 표현하였다. 물론 부드러운 헥사코드, 자연스런 헥사코드, 딱딱한 헥사코드라는 말을 사용할 수도 있으나, 이관음의 역할이 어느 정도 뚜렷이 그 기능을 갖기 시작하는 몬테베르디의 음

<예 1> 몬테베르디(Claudio Monteverdi), 《탄크레디》, 칸토 53 뒤의 ‘Sinfonia.’

The image displays a musical score for a four-part instrumental ensemble, likely a string quartet, in 4/4 time. The score is written on four staves: two treble clefs (top two staves) and two bass clefs (bottom two staves). The key signature is one flat (B-flat). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Below the staves, there are labels 'Bb:' and 'g:' indicating specific notes or positions. The score is presented in two systems, each containing four staves.

한편 칸토 55의 5행 부분을 반주하는 현악기(와 콘티누오)의 움직임은 노래를 반주하는 것이라기보다 노래 가사의 내용을 음악적으로 구체적으로 구현하는 것이다. 마치 칼들이 찡찡 거리며 맞부딪히는 듯한 소리를 엿갈려 나오는 현악기의 소리로 흉내 내고 있으며 때마침 테스토가 부르는 노래의 가사는 “당신은 무기들이 무섭게 부딪히는 소리를 들을 수 있을 것이다” 이다.

악을 헥사코드라는 용어로 규정하는 것 역시 그의 음악을 완전한 조성음악으로 간주하는 것 만큼 위험한 일이라 생각한다. 몬테베르디의 음악을 서술하면서 ‘조성’이라는 용어를 사용하는 또 다른 범례와 정당화는 셰이프(Eric Chaff)의 저서 *Monteverdi's Tonal Language*에서도 찾아볼 수 있다. Eric Chaffe, *Monteverdi's Tonal Language* (New York: Schirmer books, 1992).

<예 2> 몬테베르디, 《탄크레디》, 칸토 55, 5.

O - di le spa - de o - di o - di le spa - de

요약하자면, 《탄크레디》의 악기 편성은 성악성부를 대신하는 것도 아니고 일반적인 콘티누오처럼 화성을 채우는 것으로 그 기능을 다 하는 것이 아니라 시간의 흐름을 나타낸다거나 장면을 전환한다거나 가사를 생생하게 묘사한다거나 하는 ‘극장’식 목적에 사용된다. 그리고 이러한 특이성은 ‘마드리갈’이라는 장르의 경계를 위협한다.

성악 성부 역시 마드리갈의 전통적인 관습과는 거리를 두고 있다. 《탄크레디》에는 세 명의 가수가 등장한다. 탄크레디와 클로린다, 그리고 해설자의 역할을 하는 테스토이다. 이들은 전통적인 마드리갈에서 기대할 수 있는 것과는 달리 절대로 같이 노래를 부르지 않는다. 이들은 각기 순서대로 한 사람씩만 노래할 뿐이다. 그 결과 《탄크레디》는 세 명의 가수가 부르지만 어느 한 순간도 그들이 같이 부르는 적이 없는 모노디가 된다. 텍스트의 직접 화법을 여러 성부가 동시에 부르는 것이 아니라 극음악에서처럼 혼자 부르는 것이 이 곡에서 처음 등장한 기법은 아니지만 특정한 성부가 정해진 역할을 노래하는 것은 마드리갈이라는 장르보다는 오라토리오나 오페라에 더 잘 어울리는 관행으로 여겨진다.⁵⁾

《탄크레디》의 실제 연주 관습 역시, 당대 마드리갈 연주의 관행과 사뭇 달라 보인다. 이 작품의 연주에 대해 몬테베르디는 따로 페이지를 할애하여 제법 상세한 지시사항을 써 놓고 있는데 이 지시사항에는 악기 편성 뿐 아니라 연주에서 주의할 사항, 그리고 등장인물들의 의상과 등장, 연기에 관한 것까지 적어 놓고 있다.⁵⁾ 그러므로 이 작품은 분명히 기존의 마드리갈과 같은 의미의 실내 음악이라기보다는 극장음악에 가까운 모습을 보이고 있다. 이 곡집의 원래 제목에도 이러한 성격이 잘 드러나고 있다. 이 책의 표지에는 제일 위에 큰 글씨로 제목은 MADRIGALI(마드리갈)이라고 써있고 그 밑에 좀 작은 글씨로 GUERRIERI, ET AMOROSOI(전쟁과 사랑)라고 되어있으며 그 밑에 아주 작은 글씨로 *Con alcuini opuscoli in genere rappresentativo, che saranno per brevi Episodii frá I canti senza gesto*(몇 작품은 극장식 장르인데 연기를 필요로 하지 않는 성악곡 사이에 에피소드로 들어가 있다)라고 적혀있다. ‘전쟁과 사랑의 마드리갈’이라는 큰 제목 아래 작은 글자로 적힌 이 글귀는 《탄크레디》(그리고 아마도 두 곡의 ‘발로’)를 염두에 둔 것으로 보인다.

위에서 서술한 여러 가지 이유로 《탄크레디》는 기존의 마드리갈의 관습적인 정의와는 그 모습이 상당히 다르다. 그러므로 이 작품을 연구한 학자들은 이 작품의 장르에 대하여 여러 가지로 결론을 내리고 있다. 우선 톰린슨(Gary Tomlinson)은 몬테베르디가 ‘genere rappresenatativo(극장

5) 톰린슨은 《탄크레디》의 이러한 독특한 특징을 인정하면서도 직접화법이 특정한 성부에서 불리는 예를 들어, 이러한 기법의 사용이 이 곡에서 갑작스레 등장한 것이 아님을, 그리고 이 곡의 유일한 장치가 아님을 알려주고 있다. 그는 이러한 점에서 《탄크레디》와 비슷한 기법을 사용하고 있는 곡들로 『마드리갈집 6권』에 나오는 전원 풍의 시에 음악을 붙인 마드리갈들, 이 곡이 실린 『마드리갈집 8권』의 ‘사랑’ 부분에 등장하는 《넴프의 라멘토》, 그리고 마지막으로 현재 악보가 남아있지 않지만 몬테베르디의 편지를 통해 그 모습을 짐작해 볼 수 있는 《아르미다》를 들고 있다. Gary Tomlinson, *Monteverdi and the End of Renaissance* (Berkeley: University of California Press, 1987), 203.

6) 연주자의 입장과 의상(?)과 관련하여 아직도 학자들이 해명하지 못한 용어가 있다. 그것은 ‘cavallo mariano’라는 용어로 탄크레디의 입장을 설명할 때 사용하고 있다. 몬테베르디의 글에 의하면 클로린다는 걸어서 입장을 하고 탄크레디는 cavallo mariano를 가지고(타고?) 입장하게 되어있는데, 문맥으로 미루어 말의 모형 같은 것이 아닐까 하고 짐작할 수 있을 뿐이다.

장르’라고 부른 것에 분명히 이 작품이 포함될 것이므로 극장 장르이지만, 몬테베르디가 작곡한 다른 극장 장르와 구별되므로 그저 모호하게 ‘혼합 작품’(mixed mode work)라고 부른다.⁷⁾ 아르놀드(Denis Arnold)는 이 작품을 언급하면서 오페라도 아니고 그렇다고 인테르메디오도 아니라고 말하고 있고 그저 ‘극적 장면’이라고 부르기를 권한다.⁸⁾ 피로타(Nino Pirrotta)는 이 곡의 장르를 규정해 보려고 이러 저러한 기준을 검토한 후에 이 곡은 세속 오라토리오나 오페라도 아니고 발레도 토너먼트도 아니지만 그 각각의 요소가 모두 포함되어 있다고 한다. 결국 피로타는 이 곡을 ‘무대장치가 없는 인테르메디오’라고 부른다.⁹⁾ 카터(Tim Carter)에 의하면 브라운이라는 학자는 이 곡을 ‘극적 실내 장면(theatralische Kammerszene)’이라고 불렀다고 하며, 몬테베르디의 상세한 전기 작가이자 학자였던 파브리(Paolo Fabbri)는 그저 ‘혼종’(hybrid)이라고 칭하고 있다.¹⁰⁾ 질케 레오폴트(Silke Leopold) 역시 이 작품을 어떻게 분류해야할지 모른다는 입장을 취하면서, 이 작품이 한편으로는 (테스토가 등장한다는 점에서) 16세기의 서사시 낭송의 전통을 따르면서도(그러니 진부한 듯 보이지만) 세부사항에 있어서는 몬테베르디의 작품 중에서도 가장 진보적인 모습을 가지고 있어서 야누스와 같은 작품이라고 평할 뿐이다.¹¹⁾

카터 자신은 또 다른 입장에서 이 작품의 장르적 기원을 살피고 있다. 그는 이 작품의 소재인 ‘전쟁’에 주목한다. 그리고 전쟁이 16세기 말과 17세기 이탈리아 귀족들에게 너무나도 친숙한 소재임을 밝히고 몬테베르디 자신도 1595년 빈첸초 곤자가가 전쟁에 나갔을 때 전쟁을 경험한 바가 있다는 점을 상기시킨다.¹²⁾ 그리고 나서 귀족들의 여흥에 전쟁이라는 소재

7) Tomlinson, *Monteverdi and the End of the Renaissance*, 203.

8) Denis Arnold, *Monteverdi* (London: J. Dent, 1963), 108.

9) Nino Pirrotta, “Monteverdi’s Poetic Choices,” in *Music and Culture in Italy from the Middle Ages to the Baroque* (Cambridge: Harvard University Press, 1984), 288-90.

10) Tim Carter, *Monteverdi’s Musical Theatre* (New Haven: Yale University Press), 172-73.

11) Silke Leopold, *Monteverdi, Music in Transition*, trans. Anne Smith (Oxford: Clarendon Press, 1991), 196.

가 빼놓을 수 없는 것이었다는 사실을 밝히면서 양식화된 전쟁 춤을 비롯한 여러 가지 전쟁 관련 여흥(발로나 인테르메디오 등)이 있었음을 알린다.¹²⁾ 그리하여 카터는 이렇게 여흥의 한 종류로 양식화된 전쟁 장면들의 역사를 살핀다. 예컨대 차를리노는 양식화된 전쟁 장면의 전형적인 모습을 자신의 저서에서 제시한 적이 있는데 이에 따르면 전쟁 장면은 보통 다섯 부분으로 구성된다는 것이다. 1) 적을 살피기(시작 혹은 설명), 2) 싸움 걸기(도발, 보통 단장격의 리듬을 사용한다), 3) 싸움, 4) 승리에 대한 묘사(장장격), 5) 춤추기(갈채와 경충 땀)가 그것이다. 이렇게 볼 때 《탄크레디》의 내러티브 구조는 실로 차를리노가 묘사한 전쟁의 양식화된 모습과 닮았다. 다만 마지막의 ‘춤추기’ 부분이 《탄크레디》에는 없는데, 카터는 <마드리갈 8집>에서 《탄크레디》에 바로 이어서 나오는 발로(《Movete al mio bel suon le piante snelle》)가 이 춤을 대신한다고 주장하고 있다. 카터는 《탄크레디》가 어떤 장르에 속하고 있다고 분명히 규정하고 있지는 않지만 적어도 이러한 유형의 장르적 기원을 양식화된 전쟁 소재의 여흥 관습에서 찾아내어 이 작품이 자리잡고 있는 전통의 자리를 보다 명료하게 밝히고 있는 것이다.

그러나 지금까지 열거한 여러 학자들은 이 작품이 왜 ‘마드리갈집’에 실려 있는지 효과적으로 설명하지 못한다. 이 문제에 대하여 대답할 수 있는 한 가지 실마리는 몬테베르디 자신의 설명에서 찾아볼 수 있다. 그는 앞서 언급한 《탄크레디》 연주에 대한 글에서 이 작품이 원래 극적인 것이기에 등장인물의등장이 예기치 않은 것이 되어야 더 효과적인 것이라고 적고 있다. 그 문장 끝에서 괄호 안에 ‘몇 곡의 연기가 필요없는 마드리갈을 부르고 나서’(dopo cantatosi alcuini Madrigali senza gesto)라고 부연하

12) Tim Carter, “The Composer as Theorist?: Genus and Genre in Monteverdi’s *Combattimento di Tancredi e Clorinda*,” *Music in the Mirror*, ed. Andreas Giger and Thomas J. Mathiesen (London: University of Nebraska Press, 2002), 87.

13) 카터에 의하면 전쟁을 양식화하여 공연하는 이러한 여흥들은 그저 즐기기 위한 것 이상의 목적이 있었다고 한다. 얼마나 실효성이 있었는지는 짐작하기 어려우나 이러한 여흥을 통해 실제 전투의 기술들을 익히기도 하고 사회 통합 장치나 정치적 프로파간다의 기능도 했다는 것이다.

고 있다. 이 글이 의미하는 바는 어쩌면 이 마드리갈집에 실린 몇몇 ‘연기가 필요없는’ 마드리갈들이 실제로 1624년에 《탄크레디》와 함께 연주되었던 것일 수도 있으리라는 것이다. 혹은 그렇지 않다하더라도 이 책의 구성 자체가 그 때의 실제 연주를, 즉 《탄크레디》가 몇 곡의 연기가 필요 없는 마드리갈과 함께, 하나의 프로그램의 일부로 불러 졌다는 것을 반영하고 있다는 것이다. 그렇게 보자면 이 곡집은 마드리갈(혹은 다른 종류의 곡들)을 모아 놓은 책 이상의 것 즉, 실제 연주를 위한 매뉴얼과 같은 것이라고 할 수 있을지도 모른다. 이런 상황을 상상해 보자. 빠른 시간 안에 귀족의 궁정에서 저녁 여흥을 준비해야 하는 상황에 처한 사람이 있다고 가정해 보자. 이런 사람이 있다면 자기가 모든 음악을 작곡하는 대신 몬테베르디의 『마드리갈집 8권』만을 가지고 오면 여러 가지 다양한 양식과 장르가 섞인 그럴듯한 저녁 여흥을 준비할 수 있는 것이다.

이러한 생각의 연장선상에서 보자면 몬테베르디의 마드리갈집의 구성 방식을 자세히 살핀 오시(Massimo Ossi)의 연구가 더욱 의미있는 것으로 여겨진다.¹⁴⁾ 오시는 몬테베르디의 마드리갈집의 변화를 추적하면서 이전의 연구들이 주로 가사와 음악의 관계를 주로 살폈던 것과는 달리 마드리갈집의 구성에 특별한 주의를 기울인다. 그의 주장을 한마디로 정리하자면 몬테베르디의 음악적 경향은 개별 마드리갈의 모음에서 마드리갈 사이의 연계를 통한 극적 구성의 마드리갈집으로의 변화로 요약될 수 있다는 것이다. 오시에 따르면 몬테베르디는 만토바에서 과리니(Giovanni Battista Guarini, 1538-1612)의 《충실한 양치기》(*Il Pastor fido*)를 가사로 마드리갈을 만들 때부터 극음악에 관심이 있었을 것이라고 주장한다. 그는 『마드리갈집 5권』을 중요한 전환점이라고 생각하는데 이 곡집에서부터 몬테베르디는 개별 마드리갈이 아니라 마드리갈 모음이 하나의 책으로서의 어떤 구성력을 가질 수 있다는 생각을 하게 되었다. 『마드리갈집 5권』이 단순히 아카펠라 마드리갈과 콘체르토 마드리갈의 두 부분으로 구성되었다면 『마드리갈집 6권』은 각각 나누어진 두 부분의 차례까지 고려하기 시작

14) Massimo Ossi, *Divining the Oracle* (Chicago: University of Chicago Press, 2003)

했다는 것이다. 그리하여 6권의 첫 부분과 두 번째 부분은 모두 아카펠라 라멘토 사이클로 시작되고 그 다음에는 페트라르카의 시에 붙인 아카펠라 마드리갈, 그 뒤로는 마리노(Giambattista Marino, 1569-1625)의 시를 사용한 콘체르토 마드리갈들이 등장하고 두 부분 모두에서 마지막에는 마리노의 칸초네타에 음악을 붙인 7성부와 오블리가토 악기, 그리고 콘티누 오를 가진 악곡으로 끝나게 되는 것이다.

7권 역시 마드리갈집 전체를 하나의 작품으로 여기고 그 안의 내용을 극적으로 구성하는 몬테베르디의 아이디어를 잘 보여준다. 7권의 첫 곡은 유절식 변주곡으로 되어 있다. 마치 1607년 오페라 《오르페오》에서 처럼, 그리고 그 후의 많은 바로크 오페라들에서처럼 이 유절식 변주곡은 마치 오페라의 프롤로그 같은 위치를 차지하고 또 그러한 역할을 하는 것처럼 보인다. 중간에는 《탄크레디》와 그 형태나 편성이 매우 닮은 《Con che soavitá》가 등장한다. 마지막에는 마드리갈이 아닌 장르의 곡들(《altri generi di canti》)이 등장하고 마지막으로는 역시 바로크 오페라의 관습처럼 ‘발로’가 나온다. 결과적으로 『마드리갈집 7권』은 그 전체 구성이 한편의 오페라와 닮아있다. 즉 마드리갈집 구성에 있어서 점점 오페라와 같은 극적 구성이 몬테베르디의 관심이 되어 간다는 것이다.

8권은 잘 알려져 있듯 두 부분으로 나누어져 있고, 그 두 부분이 대략적인 대칭관계를 이루며 각각의 부분은 나름대로의 극적 구성을 가지고 있다. 전쟁의 노래(Canti Guerrieri)부분과 사랑의 노래(Canti Amadori)가 비슷한 제목의 소네트에 음악을 붙인 것으로 시작하여 (각각 *Altri canti d'Amore, tenero arciero*와 *Altri canti di Marte e di sua schiera*) 마드리갈들로 이어진 뒤 극적 장면을 다루고 있는 《탄크레디》와 연이은 세곡으로 구성된 세미드라마 음악 《님프의 라멘토》(*Lamento della Ninfa*)(전체를 이루는 세 곡은 각각 ‘Non havea Febo ancora,’ ‘Amor, do'è la fé,’ ‘Si tra sdegnosi pianti’이다)가 각각의 부분에서 등장하다. 1부의 마지막으로는 발로, *Movete al mio bel suon le piante snelle*가 등장하며 2부의 마지막도 마찬가지로 발로인 *Ballo delle Ingrate*가 나온다. 이렇게 해서 『마드리갈집 8권』은 두 부분의 대칭성을 획득할 뿐 아니

라 각각의 부분이 나름대로의 형식적 완결성을 갖게 되는 것이다.

오시의 생각을 따라가자면, 몬테베르디에게 있어 마드리갈집은 마드리갈만의 모음이 아니다. 마드리갈집은 일종의 작곡가의 극적 구성력을 실험하는 장이며, 잠재적인 공연의 청사진인 것이다. 이러한 마드리갈집과 몬테베르디의 마드리갈들에 대한 이해가 장르의 기준에 잘 맞지 않는 《탄크레디》가 마드리갈집에 실린 사실을 직접적이고 명확하게 설명해주지는 않지만, 마드리갈들이 실제 연주되는 상황과 마드리갈집 전체를 구성하는 작곡가의 의도 속에서 그것이 어떤 위치를 차지하고 있는지 하는 정황을 짐작할 수 있게 되는 것이다.

이상의 논의를 종합적으로 고찰해 보면, 단순히 몬테베르디의 『마드리갈집 8권』이 출간될 무렵 ‘마드리갈’이라는 장르의 정의가 느슨해졌다는 것 외에, ‘마드리갈’이라는 장르와는 구별되는 ‘마드리갈집’에 대한 새로운 관념이 생겼다는 것, 즉 ‘마드리갈집’이라는 개념이 또 다른 ‘장르’로 자리잡기 시작했다는 것을 알 수가 있다. 그리고 그 새로운 장르 안에서 개별 작품들은 독립적이고 자기충족적인 작품으로 기능하면서도 다른 작품과의 연관성 속에서 극음악으로서의 기능을 한다는 것도 짐작할 수 있다. 뿐만 아니라 장르로서의 ‘마드리갈집’은 당대의 연주관행을 엿보게 하고 또한 이에 의거한 작곡가와 청자 간의 소통 관계를 이해할 수 있게 한다. 더 나아가 예술 ‘장르’의 정의와 변화, 새로운 장르의 탄생에 대한 더욱 포괄적인 이해를 할 수 있도록 도와준다. 그리고 장르에 대한 이러한 이해는 장르라는 것이 기법이나 소재, 양식으로만 정의되는 것, 그러므로 고정된 것이 아니라 그것이 소통되고 공감되는 사회 안에서 유동적인 것임을 더욱 잘 이해하게 된다.¹⁵⁾

15) 필자는 장르에 대한 이러한 이해가 음악사를 이해하고 서술하는데 많은 도움이 될 것이라고 생각한다. 왜냐하면 이러한 이해를 통해 장르의 이름이 다르지만 사회적으로 같은 역할을 하는 종류의 음악들, 그리고 이름이 같지만 그것을 둘러싼 사회적 문화적 문맥 안에서 다른 역할을 하는 것들을 정교히 구별해 낼 수 있는 여지가 생기기 때문이다. 예컨대 17세기 초 ‘라멘토’라는 장르 역시 기법이나 소재, 양식만으로 쉽게 정의되지 않는다. 앨런 로젠드, 스티븐펠드, 그리고 필자의 줄고 등이 각기 다른 이름을 가지고 있던 슬픔을 표현한 음악들이 음악사에서 ‘라멘토’라는 동일한 사고의 하나의 범주가 될 수 있음을 주장한 바 있다. 그 반대의 예로는 초

2. 양식의 문제: *Genere Concitato*

몬테베르디의 《탄크레디》를 언급하는 많은 학문적인 글들이 공통적으로 주목하는 또 다른 중요한 ‘문제’는 바로 양식이다. 그가 ‘콘치타토’(격앙)라고 부른 새로운 것을 어떻게 해석하고 적용해야하는지에 대해 논쟁이 일고 있는 것이다. 어떤 학자들은 ‘콘치타토’를 구체적인 기법으로 생각하여 특정한 리듬과 가사의 운용이라고 좁게 정의하는 한편 또 다른 학자들은 음악과 가사의 관계에 대한 몬테베르디의 생각의 새로운 국면이라고 넓게 정의하고 있다. 예컨대 셰이프(Eric Chafe)는 조성적 대조 관계 속에서 콘치타토를 파악하면서 콘치타토가 등장할 때 같이 나타나는 여러 가지 엠블렘들의 존재를 같이 고려해야한다고 주장한다. 그가 경계하는 것은 콘치타토를 단순히 16분음표의 연속만으로 생각하는 입장이다. 피로타 역시 콘치타토를 특정한 ‘작곡’ 방식이라기보다는 ‘연주’ 방식이라고 여기는 입장을 취한다. 그리하여 셰이프나 피로타 모두 몬테베르디의 전작들에서 이미 ‘콘치타토’ 양식이나 이를 암시하는 양식들이 등장하고 있다고 말한다.

아마 ‘콘치타토’라는 용어를 가장 넓은 문맥 안에서 느슨하게 적용하는 학자는 톨린슨일 것이다. 그는 이 용어의 정확한 의미를 설명하기를 피한 채로 이것이 말과 음악 사이의 관계를 다시 생각하게 된 후의 몬테베르디의 음악에서 새롭게 나타나는 일반적인 경향 중 한 예라고 설명한다. 톨린슨에 의하면 이러한 새로운 경향은 과리니의 시에 매료되어 경구적 시의 다층적 의미를 음악으로 그려내려던 이전의 것과는 구별되는 것으로 마리노의 시를 재발견하면서 생긴 것이다.¹⁶⁾ 마리노의 전형적인 시들은 즉각

기 오페라의 대표격으로 여겨지는 동일한 작곡가의 작품인 몬테베르디의 《오르페오》와 《포페아의 대관》이 실은 각각 궁정 예술 작품과 상업 작품이라는 점에서, 동일하기 보다 상이한 장르임을 암시하는 타루스킨의 역사서술을 들 수 있을 것이다. Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music*, vol. 2 (Oxford: Oxford University Press, 2005)

- 16) ‘재발견’인 이유는 몬테베르디가 이미 그의 『마드리갈집 6권』에서 마리노의 시를 사용하고 있지만 그 곡집에서는 이 시인의 특별한 면모가 잘 나타나지 않는 시를 사용했을뿐 아니라 그러므로 당연히 가사를 표현하는 새로운 음악적 방법을 탐구하지 않다가 『마드리갈집 7권』에 가서야 본격적으로 ‘다시’ 그의 전형적인 시들을 표현하는 새로운 방법을 찾기 시작했기 때문이다.

적이며, 감각적이고, 현실을 그림으로 그려내는 듯한 표현들을 사용하고 있어, 암시적이고 여러 가지 의미가 한 단어, 한 문장에 중첩되어 있는 과리니의 시와는 구별된다. 이러한 시를 가사로 사용하면서 몬테베르디의 음악 역시 직접적이고 묘사적인 표현 방식으로, 마음이나 몸, 사물의 모양과 모습, 움직임에 대한 생생한 묘사로 바뀌게 된다는 것이다. 톨린슨은 ‘콘치타토’ 역시 이러한 일반적인 음악적 경향의 일부분이라고 주장한다. 그는 《탄크레디》 이전과 이후의 작품에서도 이러한 새로운 표현방식을 찾아볼 수 있다고 주장하며 콘치타토와 닮은 음악적 표현들의 예들을 제시하고 있다.

이와 거의 반대의 입장에 있는 학자는 오시이다. 그는 몬테베르디의 음악에서 종종 드러나는, 그러나 몬테베르디가 직접 거론하지 않은 특징들을 ‘콘치타토’의 징후로 간주하는 태도를 경계한다. 예컨대 《탄크레디》의 싸움 장면에서 종종 등장하는 팡파레 같은 음형이나 삼화음의 펼친 음형, 한 음 위에서 가사를 빠르게 노래하는 것 등은 《탄크레디》의 싸움 장면에서 등장하기는 하지만, 이 각각을 콘치타토의 충분조건으로 간주해서는 안 된다는 것이다. 그가 보기에 다른 많은 학자들은 16분 음표의 연쇄와 우연히 같이 사용된 이러한 부수적 요소들을 마치 몬테베르디가 주장한 ‘콘치타토’의 특징인 것처럼 잘못 행각하고 있다는 것이다. 그래서 그는 몬테베르디가 직접 이야기한 콘치타토의 조건을 면밀히 재검토하기를 권한다.

이러한 모든 문제는, 실은 몬테베르디가 일으킨 것이다. 도대체 왜 학자들 사이에 이러한 의견의 불일치가 생겨났는지 몬테베르디의 글을 찬찬히 읽어볼 필요가 있다.

나는 마음에는 분노, 절제, 겸손 또는 간곡함이라는 세 가지의 감정 혹은 정감이 있다는 사실을 오랫동안 생각해 왔다. 최고의 현자들도 그렇게 말하고 있고 인간의 목소리도 높은 음역, 낮은 음역, 중간의 음역을 통해 이러한 점을 알려주고 있다. 음악 예술 역시 이러한 세 가지를 “격양된[concitato],” “부드러운,” “절제된”이라는 나름의 용어로 분명히 가리키고 있다. 나는 이전 작곡가들의 모든 작품들에서 “부드러

운” 것과 “절제된” 것의 예는 찾아낼 수 있었으나 “격앙된” 것의 예는 찾아낼 수가 없었다. “격앙된” 종류의 것은 그럼에도 불구하고 플라톤의 『수사학』 제3권에 이렇게 서술되어 있다. “전투를 하고 있는 용감한 사람의 목소리와 억양을 잘 흉내 낼 수 있는 하모니를 찾아라.” 나는 마음을 크게 움직이는 것이 대조라는 것을 알았기 때문에, 그리고 보에티우스가 말한 것처럼 “음악은 우리와 관계가 있어서 우리를 고귀하게 만들 수도 있고 타락시킬 수도 있”어서 모든 좋은 음악이 갖추어야 할 것이 이러한 대조라는 것을 알았기 때문에 이러한 종류[genre]를 발견해 내기 위해 열심히 노력하였다.¹⁷⁾

위의 인용문에서 주목해야할 점은 몬테베르디가 아리스토텔레스와 플라톤을 혼동한 실수가 아니라 그가 지금 ‘분류’를 하고 있다는 것, 유형학적 진술을 하고 있다는 사실이다.¹⁸⁾ 그는 인간의 감정을 분류하고 있고 그러한 감정을 유발할 수 있는 음악이 있다고 말하고 있지 ‘어떻게’ 그 감정을 만들어 낼 수 있는지는 아직 말하지 않고 있다. 빨리 말하자면 몬테베르디의 언급은 아직 분류(genre)에 관한 것이지 양식(style)에 관한 것이 아니다. 왜냐하면 양식이란 감정이라기보다는 그 감정을 외화 하는 구체적인 방식에 관한 것이기 때문이다.

그런 면에서 계속해서 몬테베르디의 글을 읽어나가면 처음으로 ‘양식’에 대한 실마리를 제공하는 대목은 플라톤의 글을 인용하는 ‘무사가 전쟁터에서 싸울 때의 말소리와 억양을 흉내 내는’이라는 부분이다. 여기서 이제 ‘격양’이라는 감정이 외화 되는 구체적인 예(즉 양식)를 갖게 되었으니 이

17) Gian Francesco Malipiero (ed.), *Claudio Monteverdi Madrigals Book VIII* (New York: Dover Publications, INC., 2011)에 실린 이탈리아어본과 역시 같은 곳에 실린 Stanley Appelbaum의 영어 번역, 그리고 Leo Treitler (ed.), *Strunk's Source Readings in Music History* (New York: W. W. Norton & Company, 1998), 665-667 에 실린 영역본 역시 참고하여 번역하였다.

18) 몬테베르디가 그의 동생 체차로 몬테베르디를 따라 자신을 방어하기 위해 고대 그리스 이론을 자신의 근거로 삼으면서 플라톤의 『수사학』을 언급하고 있지만, 이는 아리스토텔레스의 저작이며 인용한 구문은 플라톤의 『국가론』인 것으로 보인다. 이론가 몬테베르디의 허술함에 대해서 필자는 이미 “제2작법 되읽기,” 『낭만음악』 68 (2005), 195-218. 에서 언급한 바 있다.

를 음악적 양식으로 바꾸는 일만이 남은 것이다. 그제서야 몬테베르디는 드디어 음악 ‘양식’에 대해 언급하기 시작한다. 보라.

모든 현자들을 따라 단단격에서는 템포가 빠르고 전쟁과 같은 흥분된 도약을 사용한다는 점과 장장격에서는 템포가 느리고 반대가 된다는 점을 곰곰이 생각하여 나는 세미브레베[온음표]가 한번 올리는 것이 장장격의 한 마디에 어울리는 것이 되어야 한다고 주장했다. 이 음표가 16개의 세미크로메[16분 음표]로 나누어져 연속적으로 올리면서 분노와 경멸을 나타내는 가사와 결합될 때 비록 가사가 자기 박을 지키면서 악기의 빠른 속도를 따라가지 않더라도 이 짧은 예에서 내가 찾던 정감과 비슷한 것을 찾아낼 수 있었다.¹⁹⁾

위에서 인용된 부분은 감정을 음악적으로 외화 하는 분명한 방법을 포함하고 있으므로 양식에 관한 언급이라고 할 수 있다. 몬테베르디는 세 가지를 말하고 있는데 1) 16분음표를 연속해서 사용할 것, 2) 분노와 경멸을 나타내는 가사와 결합될 것, 3) 가사는 반드시 악기의 속도를 따르지 않아도 된다는 것이다. 이 세 가지가 콘치타토를 음악적으로 표현하는 구체적인 방법인 것이다. 위의 인용문을 읽고 나면 문제가 어떻게 생겨났는지 짐작할 수 있게 된다. 첫 번째 인용된 부분에서 몬테베르디는 정감의 한 ‘종류’로서의 콘치타토를 말하고 있는 한편 그 다음의 인용문에서는 양식으로서의 콘치타토에 대해 말하고 있다. 즉 몬테베르디는 분류(혹은 장르)로서의 콘치타노와 양식으로서의 콘치타토를 특별한 구분 없이 사용하고 있는 것이다.

사실 콘치타토를 장르로만 이해한다면 몬테베르디의 음악에 익숙한 청자라면 당황할 수밖에 없다. 왜냐하면 이미 몬테베르디는 ‘격앙된’ 마음의 상태를 음악적으로 그리려는 시도를 여러번 했을 뿐 아니라 제법 성공적으로 이를 수행한 바 있기 때문이다. 예컨대 《아리아나의 라멘토》에 등장하는 다음과 같은 장면은 그 훌륭한 예이다.

19) 각주 17 참조.

<예 3> 몬테베르디, 《아리아나의 라멘토》, 4연, 1-7.

Ahi che non pur ris-pan-di Ahi che piu d'as-pe'e

3
sor-do'a-miei la-men-ti O nem-bi o tur bi-o ven-ti som-mer-ge-ge-lo voi den

5
- tr'a-quell on de-cor-re-te'or che'e ba-le-ne'e del-lem-mem-bra im-mon-de em-

pie-te-le vo-ra-gi-ni pro-fon-da che

아, 그녀는 여전히 대답을 않네 / 아, 저 뱀보다도 내 라멘토에 귀 기울이지 않는 구나 / 오 폭풍구름이여, 오 회오리바람이여, 오 질풍이여 / 그를 저 파도 속으로 가라앉혀 주소서 / 어서 빨리, 괴물들이여, 고래들이여, 서두르소서 / 저 끝없는 깊은 곳을 채워 주소서 / 저 깊은 심연을 채워주소서

이 부분에서 아리아나는 자신을 배신하고 떠난 테제오(테세우스)에 대한 원망을 노래하고 있다. 이 원망은 정적인 것이 아니라 점점 '격양'된다. 이 격양된 마음은 빠른 음표와 상행하는 음으로 잘 표현되고 있다. 그러므로 이 부분을 몬테베르디의 용어를 빌려 묘사하자면 콘치타토 장르이지만 아직 (두 번째 인용문에서 자세히 설명하고 있는) 콘치타토 양식을 사용하지

는 않은 것이라고 할 수 있겠다.

몬테베르디의 《탄크레디》 이전 작품들이 이미 격앙된 마음의 상태를 표현하고 있다면 『마드리갈집 8권』에서 몬테베르디가 찾아낸 것은 엄밀히 말하자면 격앙된 상태의 마음을 드러내는 ‘전형적인’ 방식, 그리고 아래에서 설명하겠지만 바로 ‘상징화된’ 방식이라고 이해할 수 있다.

이렇게 자신의 장르와 양식을 혼동하여 같은 용어(genere)로 사용한 몬테베르디 자신이 그 동안 학자들의 해석 사이의 충돌을 불러왔다고 생각할 수 있다. 콘치타토를 장르로 받아들인 학자들은 격앙된 느낌을 음악으로 표현하려는 다양한 시도와 음악적 장치들을 넓은 의미에서 콘치타토로 이해했다면, 이 용어를 양식으로 규정하고 싶어 했던 학자들은 몬테베르디가 스스로 제안한 세 가지의 음악적 특징에 의거하여 이 용어를 해석하고자 했던 것이다.

그런데 이 논문에서 더 주목하고 싶은 것은 위에서 인용된 몬테베르디의 글에서 나타나는 또 다른 논리적 비약이다. 이 비약은 비록 숨겨져 있으나 그 비약이 일어나는 과정을 따라가기가 특별히 어렵지는 않다. 장르로서의 콘치타토를 양식으로 표현하는 문제에 있어 몬테베르디는 앞에서 살펴본 바와 같이 플라톤의 조언을 따른다.²⁰⁾ 그리하여 몬테베르디는 격앙된 감정을 표현하기 위해 플라톤이 “무사가 전쟁터에서 싸울 때의 말소리와 억양을 흉내 내”라고 하였다고 전한다. 몬테베르디는 아마도 그 글을 읽고 격앙된 감정의 좋은 예가 바로 전쟁터에 나간 무사의 감정이라는 점을 배웠을 것이다. 그리고 자연스럽게 전쟁의 장면을 소재로 하고 있는 타소의 시 중의 한 장면이 떠올랐을 것이고, 그 장면에 음악을 잘 붙인다면 자신이 그리도 찾아내려 노력했던 격앙된 마음의 음악적 표현(양식)을 찾아낼 수 있을 것이라고 생각했을 것이다. 그러나 놀랍게도 몬테베르디는 플라톤의 조언을 충실히 따르고 있지 않았다. 아니 어쩌면 플라톤의 조언을 잘못 이해했던 것인지도 모른다. 그는 양식으로서의 콘치타토를 정의할

20) 이 부분은 페리가 <에우리디체> 서문을 쓰는 방식과 닮아있다. 플라톤에게서 자신의 논거를 찾는 점도 그렇고 자신의 의도를 외화 하는, 즉 양식화하는 구체적인 방법을 그에게서 찾는다는 점도 그렇다.

때 무사의 ‘말소리’와 ‘억양’을 따르라고 하지 않는다. ‘말소리’와 ‘억양’을 따르는 가장 자연스런 방법은 사람이 부르는 ‘노래’로 흉내 내는 것 일 텐데 몬테베르디가 콘치타토를 양식으로 규정하는 세 가지 조건 중 첫 번째 사항은 아예 말소리를 고려하지 않고 있고 두 번째 사항에서는 말소리와 억양이 아니라 말의 내용과 소재에 대해 언급하고 있으며, 세 번째 사항에서는 그나마 말이 자신이 고안하고 공들여 설명한 리듬을 따르지 않아도 된다고 이야기 하고 있는 것이다.

그렇다면 이러한 고찰이 가리키는 바는 과연 무엇일까? 첫 번째는 몬테베르디의 양식적 관심은 무엇보다도 반주에 가 있다는 사실이다. 세 가지 조건 중 두 가지 조건이 가사에 관한 것이지만 한 가지는 양식이 아니라 내용에 관한 것이고 나머지 하나는 독립된 조건이 아니라 다른 조건에 대한 유보사항이기 때문이다. 결국 그가 공들여 설명하고 있는 핵심은 첫 번째 조건인 반주의 형태이다.

위의 고찰이 알려주는 두 번째 사실은 콘치타토 양식이 무엇을 흉내 내고 있지 않다는 것이다. 콘치타토 양식의 두 번째 사항은 이를 교묘하고도 역설적인 방식으로 뒷받침해준다.²¹⁾ 콘치타토 양식의 첫 번째 조건은 16음표의 연쇄였다. 만일 16분음표의 연쇄 자체가 무엇인가를 (이 경우는 콘치타토 장르를) 충분히 드러내 준다면, 즉 충분히 흉내 내고 있다면 두 번째 조건, 즉 콘치타토를 드러내는 가사를 결부시켜야 한다는 조건은 역설적으로, 필요 없을 것이기 때문이다. 결국 《탄크레디》에서 가사를 제외한 순수한 음악(즉, 16분음표의 연쇄)과 그것이 드러내는 감정은, 기호학적으로 말하자면, 도상적 이거나 지표적인 관계가 아니라 상징적인 관계에 가깝다. 이렇게 보자면 사실 몬테베르디가 고안해낸 콘치타토 양식의 ‘음악’은 가사가 전달하는 감정을 흉내 내는 것 이라기보다는 그것을 상징하는 것이라고 할 수 있다.

21) 사실 16분음표로 빨리 움직이는 음이 갖는 의미의 외연은 격앙된 상태의 사람의 말소리보다 훨씬 넓다. 극단적인 예를 들자면 빗방울이 떨어지는 소리라거나 나뭇잎이 흔들리는 모양을 흉내 낸 것이라고 해도 전혀 어색할 것이 없다. 사람의 목소리라 할지라도 격앙 되었다기 보다 수다스럽거나 말을 더듬는 상황을 흉내 내는 것이라고 해도 무방할 것이기 때문이다.

실제로 《탄크레디》에서는 16분음표의 연쇄로 된 반주가 노래(가사)와 같이 등장하는 것이 아니라 번갈아 나오는, 즉 기악 반주만으로 콘치타토 양식을 암시하는 부분들이 있다.²²⁾ 이러한 부분들은 엄정하게 말해 양식적으로 콘치타토의 자격을 충분히 갖추고 있지 못하지만(조건 2를 충족하지 않으므로) 작품의 문맥 안에서 콘치타토 양식이 추구하는 바의 의미작용을 충분히 해내고 있다. (그리고 이러한 점이 학자들 사이에서 콘치타토에 대한 해석이 분분한 또 다른 이유이다.)

예컨대 <예 4>는 《탄크레디》에서 첫 번째 싸움을 묘사한 장면(칸토 56, 1-3)이다. 여기에서 몬테베르디는 16분음표의 연속과 가사를 동시에 사용하는 것이 아니라 반주가 16분 음표의 연쇄를 연주하고 나면 테스토가 뒤이어 노래하는 식으로 음악을 진행한다. 테스토가 부르는 노래의 가사는 “수치는 분노가 복수로 변하도록 박차를 가하며 / 복수는 다시 수치를 만들어 낸다. 그리하여 그들이 계속 칠수록, 계속 서두를수록 ...” 이다. 그러므로 당연히 감정이 격앙되는 모습을 드러내는, 즉 장르로서의 콘치타토가 등장하는 부분이다. 이 순간에 가사 없이 울리는 16분음표 연속의 기악 부분은 가사 없이, 노래가 시작되기도 전에 그 것만으로도 이미 격앙된 마음의 상징으로 기능하고 있는 것이다.

22) 물론 몬테베르디는 가사가 16분음표 반주 ‘위’에서 연주되어야 한다고 한 적은 없다. 그저 그 둘이 “결합될 때”라고 했을 뿐이다. 하지만 조건 3을 고려해 볼 때 이 표현은 가사와 16분음표의 연속이 번갈아 연주된다는 의미라기보다는 동시에 연주되는 것을 의미할 가능성이 더 높다.

<예 4> 몬테베르디, “탄크레디” 칸토 56, 1-3

l'on ta ir-ri-ta lo sde-gno al-la ven-det-ta'al-la ven

This musical system consists of four staves. The top three staves (treble, treble, and bass clef) form a lute or keyboard accompaniment, featuring a continuous eighth-note pattern in the first measure followed by a whole note rest. The vocal line (soprano clef) enters in the second measure with a melodic phrase corresponding to the lyrics.

det - ta e la ven-det-ta poi e la ven-det-ta poi l'on-ta ri-

This musical system continues the previous system. The accompaniment remains consistent. The vocal line continues with a melodic phrase corresponding to the lyrics.

The first system of the musical score consists of five staves. The top three staves (treble, treble, and bass clef) form a piano accompaniment. The top two staves have a continuous eighth-note pattern, while the bottom staff has a similar pattern. The vocal line is on the fourth staff, starting with a half note 'no' followed by a rest, then a series of eighth notes for 'On - de sem - pre'al fe rir sem - pre'al fe rir sem - pre'al - la'. The bottom staff continues the piano accompaniment pattern.

The second system of the musical score consists of five staves. The top three staves (treble, treble, and bass clef) form a piano accompaniment. The top two staves have a continuous eighth-note pattern, while the bottom staff has a similar pattern. The vocal line is on the fourth staff, starting with a half note 'fret' followed by a rest, then a series of eighth notes for 'ta'. The bottom staff continues the piano accompaniment pattern.

종합하자면, 몬테베르디의 콘치타토 개념은 모호하다. 그것이 의미하는 바가 장르인지 양식인지 하는 문제로부터 양식으로서의 그것이 과연 정교하게 정의되었는지도 분명하지 않다. 다만 흥미로운 사실은 몬테베르디가 ‘양식’을 규정하고 그것을 사용하는 모습에서 가사에 대한 관심이 상대적으로 적어 보인다는 것이다. 물론 이 양식은 가사의 ‘내용’으로부터 시작되지만 그러나 그 내용이 음악적 양식을 규정하지 않고 상징적 관계에 머무

르면서 음악은 가사 없이도 원래 그것이 표현하고자 하는 바를 드러내고 소통할 수 있는 도구가 되고 있다는 점이 흥미롭다. 더구나 『마드리갈집 8권』 서문에서 몬테베르디가 자랑하듯, 콘치타토 양식이 다른 작곡가들에게도 영향을 주어 그들이 격앙된 마음을 나타내는 음악적 엠블렘으로 사용하기 시작했다면, 그것은 정말로 콘치타토 양식이 하나의 상징이 되었다고 하는 점을 보여주는 증거가 될 것이다. 더욱 흥미로운 것은 이러한 과정, 즉 가사를 음악으로 표현하는 방법이, 가사를 흉내내는 것(가사가 드러내는 사물이나 상태의 외형이거나 아니면 가사의 억양이거나 간에)에서 가사를 표현하는 것으로, 혹은 달리 표현하자면 모방하는 것에서 상징하는 것으로 변화하는 과정은 콘치타토에서만 드러나는 것이 아니라 슬픔을 음악적으로 표현하는 방식, 라멘토에서도 하필 이 무렵부터 드러난다는 점이다. 마치 16분음표의 연쇄가 격앙된 마음의 엠블렘이 되듯, 슬픔의 표현인 라멘토에서도 하행하는 단음계 4도가 슬픔의 엠블렘이 된다. 라멘토에서 가사를 ‘흉내내는’ 경우가 말하는 이의 억양을 음악적으로 충실히 따라하는 《아리아나의 라멘토》라면 가사를 ‘표현(상징)하는’ 경우는 《탄크레디》와 같은 책, 그 마드리갈집의 대칭 구조에서 정확히 《탄크레디》에 대응하고 있는 《님프의 라멘토》이다. 『마드리갈집 8권』에서 《탄크레디》와 《님프의 라멘토》는 그 동안 알려졌듯이 위치와 특이한 편성, 극적 구성에서만 닮은 것이 아니라, 놀랍게도 가사와 그것을 표현하는 음악과의 관계에서도 닮았다.

3. 장르와 양식의 관계: 마드리갈과 몬테베르디의 양식

앞서 서술한대로 장르의 관심이 분류와 그것을 통한 소통이라면, 양식의 관심은 감정이나 생각의 외화이다. 양식은 때로 장르를 지시하기도 하지만 장르는 앞서 살핀 대로 변화하기 때문에 하나의 양식이 특정한 장르로 고정되는 순간 그 장르는 더 이상 사용되지 않는 화석화된다. 《탄크레디》가 마드리갈의 전형적인 하나의 양식으로 고착되지 않고 17세기 이후에 여러 가지 양식을 포함하며 변해갔다는 것은 바로 마드리갈이 그 당시까지 생생하게 살아있던 장르라는 반증이 된다. 물론 그 장르가 사용하는 양식의 변

화, 그리고 그것으로 인해 초래되는 장르의 변화가 어떤 임계점에 다다른 것은 다른 장르로 변화된다. 17세기 전반기, 몬테베르디의 마드리갈은 거의 그 임계점에 다다른 것으로 보이며, 그 대표적인 작품이 바로 《탄크레디》이다.

《탄크레디》의 장르가 가지는 모호성은, 이제 다시 말하자면, 그 양식의 복합성에서 기인한다. 이 작품에는 몬테베르디가, 그리고 그의 시대가 사용한 다양한 양식들이 복합적으로 얹혀있다. 그리고 이러한 복합적인 양식들에는 앞서 장르에 관한 장에서 살폈던 마드리갈, 오페라, 오라토리오, 인테르메디오, 전쟁 여흥 따위의 전형적인 양식 말고도 말과 음악 간의 관계를 규정하고 외화 하는 몬테베르디 만의 세밀한 양식들도 포함된다. 그리하여 《탄크레디》에는 그 동안 몬테베르디가 마드리갈을 작곡하면서 스스로 설정했던 가사와 음악의 관계, 그리고 그 관계를 외화 하는 여러 가지 양식들이 동시에 사용되고 있다. 이 장의 관심은 바로 그러한 세밀한 양식들이고 한 작품 안에서 드러나는 양식과 장르의 역사이다.

몬테베르디는 생애를 통해 자신이 혹은 자신의 시대가 선호하던 시인과 그들의 시를 마드리갈이나 극적 작품에 사용하면서 그 시의 정수를 표현하기 위한 음악적 장치를 개발해 나간다. 그리고 그러한 음악적 장치의 변화는 그의 작품의 양식사를 형성한다.

《탄크레디》에서 두드러지는 음악적 양식 중 첫 번째는 음들의 변화가 거의 없이 낭송하듯 읊조리는 테스토의 해설 부분이다. 예컨대 곡이 시작되는 첫 부분(칸토 52, 1-4)이 그 전형적인 예이다. 이 부분은 페리의 오페라의 한 부분 혹은 몬테베르디 초기 마드리갈에서 베르트(Giaches de Wert, 1535-96)의 영향을 받은 타소 시에 붙인 마드리갈의 부분들을 닮았다.

<예 5> 몬테베르디, 《탄크레디》 칸토 52, 1-4.

The musical score is presented in two systems. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a basso continuo line (bass clef). The vocal line includes the lyrics: "Tan-cre - di che clo - rin da'un ho - mo sti - ma vol ne l'ar-mi pro" and "var - la al pa-ra - go - ne Va gi-ran-do co'". The basso continuo line provides a harmonic foundation with various note values and rests.

이 부분에서 몬테베르디의 관심은 말하는 리듬을, 특별한 감정의 기복 없이 표현하는 것이다. 선율은 a음을 중심으로 이루어져 있으며 d음으로 종지되고 음역은 한 옥타브를 넘지 않는다.

그러나 항상 테스토가 이렇게 말의 리듬만을 따르는 평면적인 노래만을

부르는 것은 아니다. 본격적으로 탄크레디와 클로린다 사이의 싸움이 벌어지기 전, 기악으로 된 신포니아가 나온 이후, 테스토는 “밤이여”(Notte)로 시작하는, 두 사람의 무공을 찬양하는 송시를 읊는다(칸토 54, 1-8). 몬테베르디는 《탄크레디》의 서문에서 오직 이 부분에서만 장식음이나 꾸밈음을 허용하고 있다. 이 부분은 기악간주를 중심으로 두 부분으로 나누어지는데, (1-4행 / 5-8행) 각 부분이 동일한 베이스 움직임으로 시작하고 있다. 베이스는 G - G - (G) - D - G - F - A - D...로 움직인다.

<예 6> 1) 몬테베르디, 《탄크레디》 칸토 54, 1-4.

Not - te che nel pro - fon - do 'os - cu - ro se - no chiu - de - -

ste e nell' o - blio fat - to si gran - de deg - no d'un chia - ro Sol deg - no d'un

pie - no The - a - tro op - re sa - rian si me - mo - ren te.

2) 몬테베르디, 《탄크레디》 칸토 54, 5-8.

Pia - cia ti ch'in-di'il tra - ga e'n bel se-re - - no al-

le fu-tu re'e-ta lo spie - - ghi'eman - de vi - va la

fa - ma lor e tra lor glo - ria splen-de dal fos - co tuo

l'al - - - - ta me-mo - ria.

말하자면 이 부분은 자유로운 유절형식으로 되어 있다고 할 수 있다. 유절 형식은 무엇보다도 즉각적으로 몬테베르디의 『스케르치』 이후에 작곡했던 칸초네타를 연상시킨다. 또한 유절형식의 노래는 몬테베르디의 오페라, 예컨대 《오르페오》의 프롤로그를 떠올리게 한다. 실제로 이 부분은 진짜 싸움이 시작되기 전의 프롤로그 같은 역할과 위치를 가지고 있기도 하다.

위에서 살펴본 “밤이여(Notte)” 부분(칸토 54)에서 유절형식에 주목했던 많은 《탄크레디》학자들마저도 흔히 간과하는 또 다른 유절형식 부분이 있다. 이 부분은 《탄크레디》의 가장 결정적인 반전 부분인, (이슬람교도인) 클로린다가 (방금 전까지 적이었고 기독교인인)탄크레디에게 세례를 베풀

어 줄 것을 요청하는 부분이다(칸토 66, 1-4). 이 역시 두 부분으로 나누어지는데 (1-2 / 3-4, <예 7>의 두 번째 줄 마지막 마디에서 시작) 베이스의 움직임도 같을 뿐 아니라 (G - B - C - C#)선을 역시 세부적인 차이만 있을 뿐 구조적인 음들은 동일한 궤적을 보여준다.

<예 7> 몬테베르디, 《탄크레디》 칸토 66, 1-4.

A - mi - co hai vin - to Io ti per - don per - don - na tu' an - co - ra
 al cor - po no che nul - la pa - ve al - l' al - ma si Deh per lei



《탄크레디》에서 가장 극적인 반전 부분이 유절형식으로 혹은 반복되는 베이스 위에서 불리는 것, 그것도 테스토가 아닌 여자 주인공의 목소리로 불러 진다는 것은 의미심장하다. 왜냐하면 바로 이 부분처럼 17세기 중, 후반 바로크 오페라의 절정부분은 주로 오스티나토 베이스 위에서 대체로 여자주인공의 목소리로 불리는 애가, 라멘토였기 때문이다. 그리고 다른 바로크 오페라의 주인공처럼, 클로린다도 이 노래를 부르면서 죽어간다.

그런데 《탄크레디》에서는 17세기 후반의 라멘토의 양식만 나타나는 것이 아니라 17세기 초반 식의 라멘토도 등장한다. 17세기 후반의 오페라에서 절정 부분이 오스티나토 베이스 위에서 불리는 여자주인공 라멘토였다면 17세기 초반의 그것은 말의 억양을 흉내 내고 복잡하고 형클어진 마음, 변덕스런 기분을 갑작스런 전조와 불협화음, 탄식 등으로 표현하는 레치타티보 라멘토였다. 그리고 당연히 그 대표적인 작품은 《아리아나의 라멘토》이다. 《탄크레디》에서 이러한 레치타티보식의 라멘토는, 말하자면 숨겨져 있다. 그래서 라멘토는 칸토(칸토 57)의 중간, 그리고 심지어 행의 중간(6행)서 “피”(Sangue)라는 단어와 함께 갑자기 시작된다. 이 부분에서 타소는 월행(越行)을 빈번히 사용하여 통사론적 분절과 의미론적 분절 사이의 교묘한 간극을 만들고 그리하여 그 시적 감흥을 고조시킴과 동시에 칸토의

구분을 무시한 의미론적 단위를 슬쩍 숨겨놓는다.²³⁾ 예민한 독자인 몬테 베르디는 이렇게 칸토 구문에 의해 ‘숨겨진’ 의미론적 분절을 놓치지 않는다. 그 의미론적 단위가 바로 칸토 57의 6행부터(1행부터가 아니라) 59의 6행까지(8행까지가 아니라)이다. 이 부분의 가사는 다음과 같다(의미론적 분절은 점선으로 표시해 두었다).

칸토 57

Tre volte il cavalier la donna stringe con le robuste braccia, e altrettante poi da quei nodi tenaci ella si scinge, nodi di fier nemico e non d'amante. Tornano al ferro, e l'un e l'altro il tinge	기사는 세 번 여인을 목 조른다 자기의 힘센 팔로, 그리고 그 때마다 그녀는 묶은 팔에서 빠져나온다. 사랑하는 이가 아닌 맹렬한 적의 팔로부터. 다시 무기를 잡고 서로는 무기를
---	---

di molto / sangue: e stanco e anelante e questi e quegli al fin pur si ritira, e dopo lungo faticar respira.	많은 / 피로 적시고, 지치고 숨이 차 각각은 물러나서 오랜 피로 후에 숨을 고른다.
---	--

칸토 58

L'un l'altro guarda, e del suo corpo essangue sul' omo de la spada appoggia il peso. Già de l'ultima stella il raggio langue sul priomo albor ch'è in oriente acceso. Vede Tancredi in maggior copia il sangue	그들은 서로를 바라보며, 피를 흘려 약해진 몸을 무기 손잡이에 기댄다. 이제 마지막 별빛이 사라진다. 이른 새벽 동쪽에서 빛나던 별이. 탄크레디는 적이 피를 더 많이 흘린 것을 보고
del suo nemico e se non tanto offeso, ne gode e in superbise. Oh nostra folle mente ch'ogn'aura di fortuna estolle!	또한 자기는 그렇게 심하게 다치지 않은 것을 본다 그것이 그를 기쁘게 한다. 아 바보 같은 마음, 행운의 바람이 살랑대기만 해도 기뻐하는 구나

칸토 59

Misero, di che godi? Oh quanto mesti	불쌍한 남자, 무엇이 그리 기쁜가? 아 얼
---	--------------------------------

23) 월행은 영어로 enjambment라고 표현하는 것을 번역한 것이다. 시의 행이 통사론적으로 마쳐지지 않았음에도 행을 바꾸는 것이다. 예컨대 “그것이 그를 기쁘게 한다 / 아 바보 같은 마음 행운의...” 대신 “그것이 그를 기쁘게 한다. 아 바보 같은 / 마음, 행운의...” 와 같은 경우이다.

siano I trionfi e infelice il vanto!	마나 슬픈가
Gli occhi tuoi pagheran s'in vitaresti	그대의 승리는, 그대가 자랑하는 그 불행은!
di quel snague ogni stilla un mar di pianto.	너의 눈은, 만일 살아남는다면
Così tacendo e rimirando, questi	그 핏방울 하나마다 눈물의 바다를 이룰텐데.
sanguinosi guerrier cessaro alquanto.	그리하여 침묵 속에 싸움은 연기되고 그
	피 범벅된 기사들은 잠시 멈춘다.
Ruppe il silenzio al fin Tancredi e disse,	마침내 탄크레디가 침묵을 깨고 말하기를
perchè il suo onme l'un l'altro scoprisse:	서로의 이름을 밝히자고 한다.

몬테베르디는 칸토 57의 5행과 6행의 처음부분 “di molto”(많은)까지 콘치타토 양식을 사용한다. 가사는 싸움을 묘사하고 있지만 (그래서 마음 상태를 묘사하고 있지는 않지만) 정황상 주인공들이 격앙된 마음 상태를 가지고 있을 것이기 때문이다. 그러다가 갑자기 칸토 57의 6행 뒤 부분의 “sanguē”(피)라는 가사에서 극적으로 콘치타토 양식을 멈추고 가사를 받쳐주던 화음도 G장조 삼화음을 g단조 삼화음으로 바꾸며 반주에서 사용되던 리듬도 4배 음가로 느리게 한다.²⁴⁾ 그리고 이때부터 옛 양식의 라멘토가 시작된다. 이 부분에서 나타나는 테스트의 말 리듬의 현저한 변화, 중심 화음과 ‘조성’의 급작스럽고 예기치 어려운 변화가 나타난다. 칸토 57의 6행 뒷부분에서 등장하는 g단조는 칸토 58의 2행에서 갑작스럽게 d단조 화음으로 끝나고 다시 3행부터 Bb장조 화음이 등장해서 Bb장조의 느낌을 유지하다가 5도권인 F-C를 통해 월행이 이루어지는 7행의 중간 부분에서 G장조로 마친다. 7행의 후반부는 G장조 화음으로 시작하지만, 또 갑작스럽게 E장조 화음을 거친 후 행의 끝부분에서는 기대치 못한 a단조

24) G장조에서 g단조로의 변화. 그러니까 Dur에서 moll로의 변화는 이 음악에서 중요한 의미를 갖는다. 에릭 셰이프는 이 작품에서 나타나는 ‘조성’이 의미론적으로 얼마나 중요한지를 몬테베르디 자신이 이야기하는 정감의 3분법과 관련하여 연구하고 있다. 그러나 이 논문에서는 이에 대한 자세한 분석이나 언급은 하지 않을 예정이다. 이에 대한 연구는 또 다른 논문을 요구할 정도로 방대하다. 다만, 관심 있는 독자를 위해 G장조와 g단조 사이에서 중간 역할(그러므로 중간의 정감)을 하는 d/D의 역할과 싸움의 결정적인 장면인 칸토 64에서 처음 등장하는 b단조의 역할을 주목할 만 하다는 정도만 언급해 둔다.

화음으로 마치게 된다. 이 조성은 또 다시 칸토 59의 4행의 끝에서 B-E를 통해 A장조 화음으로 바뀌게 되며 5행에서는 다시 a단조 화음으로 시작되어 5행의 뒷부분과 6행의 뒷부분 Bb-a-g의 베이스 순차진행을 통해서 F로 마치게 된다.

<예 8> 몬테베르디, 《탄크레디》 칸토 57, 6행 후반부-칸토 59, 6.

tor - na no'al-fer - ro e l'un e l'al - tro'il tin - ge di mol - to san-gue

e stan - co

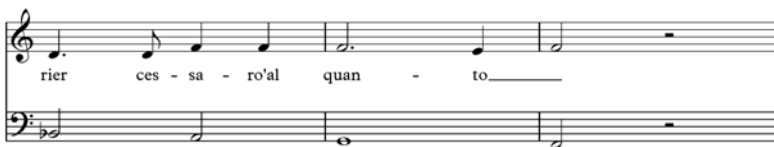
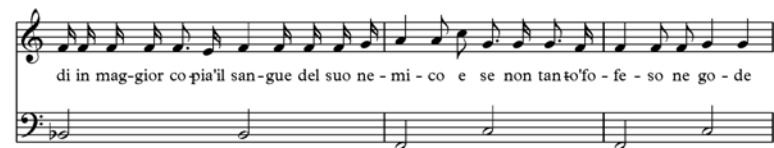
e a - ne - lan - te e ques-ti'e que-gli'al-fin

pur si ri - ti - ra e do-po lun - go fa-ti- car re - spi - ra

l'un l'al - tro guar - da e del suo cor-po'e-san - gue sul po - mo dell a spa-da ap

pog - gia'il pe - so gia de l'ul - ti-ma stel - la rag - gio

lan - gue sul pri-mo'al- bor che in o - rien-te'ac ce - so ve - de Tan-cre



이렇게 다양한 조성의 느낌과 갑작스런 전조의 느낌은 레치타티보 라멘토의 양식적 특징이다. 게다가 가사에 나오는 감탄사, 예컨대 칸토 58, 7행 중간에 나오는 “O,” 칸토 59, 1행 시작 부분(“misero”), 또는 칸토 59, 1행의 후반부 “o”는 각각 구별되는 음역이나 예기치 않은 강박의 불협화음(장9도), 구별되는 최고 음역으로 매우 극적으로 표현된다. 이러한 감탄사의 처리 역시 레치타티보 라멘토의 중요한 음악적 특징이다.

가사 역시 위에서 볼 수 있듯 대조되는 감정인 탄크레디의 승리의 기쁨, 그리고 그 승리가 초래할 슬픔을 병렬하고 그 병렬을 통하여 궁극적으로 슬픔을 더 강조하고 있어, 이 또한 레치타티보 라멘토가 즐겨 택하던 가사 유형임을 알 수 있다.

전통적인 마드리갈의 모습을 찾아보고 싶은 사람이라면 톨린슨이 마리노의 시에 의해 촉발된 음악과 가사의 새로운 관계라고 설명한 콘치타토 외에도 가사에서 표현된 직접적인 동작을 포현하고 있는 칸토 64의 마지막 행을 주목해 볼 수 있다. 이 부분의 가사는 “죽음을(느끼며: 이 단어는 전 행에 있음), 힘이 빠진 약한 발은 그녀를 지탱해 주지 못한다”인데 이때의 음악은 B-Bb-A-G#-(B-E)으로 허물어져 가는 베이스 선율과 역시 이와 평행하게 (A)-G-F#-F-E 로 움직이는 노래 선율로 표현되고 있다.

<예 9> 몬테베르디, 《탄크레디》 칸토 64, 8.



위에서 살펴본 예들은 모두 각기 다른 음악적 장르를 암시하는 양식을 가지고 있다. 때로는 피렌체의 모노디나 오페라 프롤로그의 양식이 나타나기도 하고 17세기 초반의 라멘토 양식과 중반 이후의 라멘토 양식이 동시에 드러나기도 하며 마드리갈과 칸초네타의 양식이 병치되기도 한다.

말과 음악 간의 관계도 양식의 관점에서 살펴볼 수 있다. 많은 몬테베르디 학자들이 지적하는 것처럼 몬테베르디의 음악 양식은 그가 선호하는 시에 따라 마드리갈집 3-4권의 과리니 식 시를 표현하는 방식에서 7권의 마리오식 시를 음악적으로 드러내는 방식으로 변했다고 한다. 또한 리누치니의 극적 대본에 따른 음악을 만들 때는 그 나름대로의 다른 방식을 사용하고 있다. 그 시인들이 갖는 시적 특징은 여기서 자세히 서술할 능력과 겨를이 없지만 간략하게 그 시인들의 경향과 이에 반응한 몬테베르디의 음악 양식을 알아본다면 《탄크레디》에 나타나는 또 다른 양식의 복합성을 이해하는데 도움이 될 것이다.

몬테베르디가 주목했던 과리니 시의 일반적인 특징은 대조되는 이미지나 삶의 경험, 가치가 결국에는 같은 것임을, 혹은 동전의 양면 같은 것임을 깨닫게 하는 통찰이다. 그리하여 그의 시에서 빛은 어두움의 다른 면임이, 즐거움은 괴로움의 다른 이름임이, 그리고 마침내 삶은 곧 죽음임이 드러난다. 이러한 시를 대하는 몬테베르디는 가능한 한 그의 시가 가진 시적 구문과 형식을 살리는 방식으로 음악을 붙이고, 될 수 있는 대로 그 시가 드러내는 대조되는 사항을 동시에 혹은 가능한 한 동시에 음악적으로 드러내는 것이다.²⁵⁾

그러므로 과리니의 시에 음악을 붙이는 몬테베르디의 태도는 리누치니 등의 시에 극적인 음악을 붙이는 것과 조금 다르다. 몬테베르디는 리누치니의 시에 음악을 붙이면서 가능한 한 그 시의 억양에 관심을 가지고 시적인 통사론적 장치들, 예컨대 월행과 같은 장치들을, 과리니 때와는 달리,

25) 과리니 시의 특징을 이해하기 위해 한 예를 들면 다음과 같다. Ah, dolente partita! / ah, fin de la mia vita! / de te parto e non moro? E pur l' provo // la pena de la morte / e sento nel partire / un vivace morire, / che dá vita al dolore / per far che moia immortalemnte il core. (아, 고통스런 이별이여! / 이것이 내 생의 마지막이라네 / 나는 당신을 떠나는데, (내가) 죽지도 않네? 그리고 나는 아직도 경험한다네 // 죽음의 슬픔 / 또한 이별할 때 나는 느낀다네 / 생생한(살아있는) 죽음을 / 나의 고통을 살아있게 만들고 / 영원히 내 마음이 죽지 않도록 만드는.) “un vivace morire” (살아있는 죽음) 라는 표현이 바로 과리니 시의 전형적인 특징이라고 할 수 있다. 이 시에 붙인 몬테베르디의 음악은 『마드리갈집 4권』에서 찾아볼 수 있다.

의미론적인 분절로 바꾸어 음악을 붙이기 때문이다.

그러나 더 극적인 변화는 마리니의 시를 만나면서 생기는데, 마리니의 시는 예상치 못했던 비유와 사물에 대한 다소간 엉뚱한 상상으로 점철되어 있다. 그리고 그러한 상상은 대체로 매우 생생하여 몬테베르디로 하여금 그 상상의 대상을 매우 구체적이고 생생하게 묘사하도록 유혹한다.²⁶⁾ 톰린슨은 “탄크레디”에 등장하는 생생한 묘사, 콘치타토가 결국 마리노의 시에 경도된 몬테베르디의 새로운 음악적 양식의 한 부분이라고 설명하고 싶어 한다.

그러나 《탄크레디》를 살펴보면 마리노 식의 시에 경도된 음악 양식 말고도 과리니식과 심지어 리누치니식의 시에 의해 촉발된 음악과 가사의 결합도 나타난다. 우선 톰린슨을 따라 콘치타토 양식을 마리노식의 음악 붙임이라고 한다면 리누치니식의 시 읽기, 혹은 음악 붙이기는 《탄크레디》를 읽어내는 몬테베르디의 전체적인 입장에서 나타난다. 월행이 빈번한 타소의 시를 몬테베르디는 거의 예외 없이 시적 구문 장치를 해체하여 의미론적으로 이어지도록 연결하여 음악에 붙인다. 때로는 행 중간에서 문장이 끝나고 다음 문장이 연결되는 경우 가차 없이 행 중간에서 종지를 만든다.

한편 과리니식의 대조되는 개념은 시 전체를 조망할 때 드러나며 결국 몬테베르디의 음악은 이 대조를 선명하게 드러낸다. 시 전체가 결국 과리니식의 대조로 이루어져 있다는 것은 오시의 통찰인데, 그에 따르면 탄크

26) 마리노 시의 특징을 이해하기 위해 한 예를 들면 다음과 같다. *Eccomi pronta ai baci: / baciarmi, Ergasto mio, ma bacia in guisa / che de'denti mordaci / nota non resti nel mio volto incisa, / perche'altri non m'additi, e in esse poi / legga le mie vergogne e I baci tuoi. / Ahi tu mordi e non baci! / Tu mi segnasti ahi, ahi! / Possa io morir, se più ti bacio mai!* (여기 내가 있어요, 키스를 기다리며 / 키스해 줘요 나의 에라스토, 그러나 키스가 / 당신이 이빨로 물어서 / 내 얼굴에 물린 자국이 남지는 않도록. / 다른 사람들이 나와 그 자국을 보고서 / 내 부끄러움을, 그리고 당신의 키스를 알까봐서요 / 아! 당신은 깨물었군요, 키스하지 않고! / 당신이 무서워요, 아, 아! / 난 죽어버릴 거예요 당신에게 더 키스하기 전에!) 다소간 엉뚱한 상상, 그리고 그에 대한 생생한 묘사가 마리노의 특징이라고 할 수 있을 것이다. 이 시에 붙인 몬테베르디의 음악은 『마드리갈집 7권』에서 찾아볼 수 있다.

레디의 승리는 결국 그가 사랑했던 클로린다의 죽음이며 (그러므로 그 자신의 죽음 같은 삶의 시작이며), 클로린다의 죽음은 그의 세례의식으로 연결되므로 결국 삶이라는 것이다.²⁷⁾ 그러니 타소의 시 중 이 부분이 드러내는 것은 죽음과 삶의 동시성, 혹은 양면성이라는 것이다. 그리고 몬테베르디의 음악은 조성과 플랫/샹, 양식과 장르의 대비를 통해 이를 드러내려 하고 있다는 것이다.

II. 끝맺는 글

도대체 몬테베르디는 왜 이렇게 한 것일까? 하나의 작품 안에서 다양한 양식을 사용하고 그 양식이 함축하는 장르적 특성을 뒤섞어 사용하여 문제를 일으키는 것일까? 이 물음에 답하는 것은 이 글의 목표가 아니다. 시작하는 글에서 밝힌 바와 같이 이 글의 목표는 그 문제들을 살펴 그것이 드러내는 역사적 결들을 드러내는 것이었기 때문이다. 그러나 도대체 왜 그랬을까 라는 물음에 대답하고 싶은 유혹은 피할 수 없다. 앞서 여러번 언급한바 있는 두 명의 몬테베르디 학자, 오시와 톰린슨은 이 문제에 대해 나름대로 간접적인 대답을 하고 있다.

먼저 오시는 마드리갈을 중심으로 한 몬테베르디의 모든 작품들이 궁극적으로 극을 향하고 있다고 주장한다.²⁸⁾ 그 첫 출발은 <아리아나>이고 이러한 목표를 이론화한 처음 출발이 제2작법이라고 한다. 그가 이해하는 제2작법은 단순히 불협화음의 처리나 가사를 변명으로 이를 설명하고자 하는 이론이 아니다. 그는 제2작법의 화두가 몬테베르디를 평생 동안 따라다녔음을 상기시키면서 제2작법의 의미는 “르네상스 시대로부터 전해온, 정감적인 언어를 음악적으로 강화하는 것 뿐 아니라 더 정교하고 더 진정성 있는 음악적 재현에 다다르기 위해 자기 맘대로 재료들을 전체적으로 재조정하는 것”이라고 주장한다.²⁹⁾ 그리고 그 과정에서 다양한 양식이 나타나

27) Massimo Ossi, *Divining the Oracle* (Chicago: The University of Chicago Press, 2003), 211-42.

28) Ossi, *Divining the Oracle*, 211-42.

29) Ossi, *Divining the Oracle*, 243.

는데, 그것들은 이 글에서 《탄크레디》의 양식과 장르의 관계를 살펴볼 때 등장했던 마드리갈 양식, 유절형식, 후렴이 있는 노래 양식, 오스티나토 형식, 그리고 콘치타토 양식을 포함한다. 그리고 이러한 가사의 진정한 재현을 찾아가는 몬테베르디의 제2작법 여정에서 《탄크레디》는 이러한 양식들을 실험하는 중요한 중간 지점이라는 것이다.

톰린슨은 이탈리아의 역사와 이에 따른 문화적 변화 안에서 이러한 양식과 장르의 융합을 설명하려고 시도한다.³⁰⁾ 그는 북부이탈리아에서 16세기 후반에서 1630년대까지 짧은 기간 동안 정치적 안정, 경제적 성장, 예술의 부흥 등이 일어났다고 한다. (이 기간이 길지 않았기 때문에 톰린슨은 ‘인디언 썸머’라고 부른다.) 정치적, 경제적으로 힘들었던 그 전후 시기와는 상황이 달랐다고 한다. 그리고 이 때 태어난 세대들은 말하자면 신세대들이었고 몬테베르디는 바로 이러한 새로운 시대의 일원이었다. 이들은 휴머니즘이 재생한 듯한 시대를 살았고 그리하여 추상적 이론보다 실제적 탐구를 좋아했고 새로운 장르를 찾아냈고 표현을 위한 도구, 기술을 만드는데 몰두 했다. 그러나 이 시기는 길지 않았고 곧 경제적인 어려움, 흉년, 페스트를 겪게 되고 결국 정치적으로는 중앙집권화가 느슨해져 재봉건화가 일어났다. 종교는 보수적 입장으로 회귀했고 휴머니즘은 거의 힘을 쓰지 못했다. 이와 함께 자연스레 수사학도 변질되었다. 그리하여 인간의 중요한 문제들을 다루던 수사학은 공허한 말장난으로 변하게 되고 사람들은 생각을 그저 하루하루를 잘 지내는 데에만 머무르게 되었다. 이에 따라 페트라르카 식, 과리니 식의 시는 시들해지고 감각적인 매력을 지닌 마리노 식의 시가 인기를 끌게 된다.

몬테베르디는 인디언 썸머 시절에 태어나서 그 ‘좋은’ 시절이 끝나는 시기에도 작곡을 하고 있었다. 말하자면 몬테베르디는 좋은 시절과 그 후의 시절을 모두 겪은 ‘긴 세대’였던 것이다. 긴 세대로서의 몬테베르디는 경제가 위축되고 정치가 봉건화 되며 종교가 보수화된 지금의 세대의 성향과 마음을 이해하면서도 건강한 수사학과 인문주의가 제기하던 문제의식과

30) Tomlinson, *Monteverdi and the End of the Renaissance*, 243-60.

삶에 대한 진지한 성찰도 버리지 못하고 있었다는 것이다. 그 결과가 이러한 두 가지 성향을 반영하는 여러 가지 음악적 양식으로 드러나는데, 그것은 예컨대 페트라르카식과 과리니 식의 시에 반응하는 음악적 언어와 마리노식의 시에 반응하는 음악적 언어의 결합이라는 것이다. 결과적으로 《탄크레디》는 몬테베르디가 살던 두 개의 다른 세계를 한꺼번에 포괄하고 있으며 이러한 것이 양식의 복합성으로, 음악이 되어 드러난다는 것이다.

이 두 가지 설명은 각각 음악 내부에서 일어나는 변화의 동력과 음악 외부에서 일어나는 변화의 원인을 설명해주고 있어서 상호보완적이고 유용하다. 이들의 의견을 합쳐보면 왜 몬테베르디가 그렇게 했는지에 대한 의문이 어느 정도 해소된다.

그러나 이 글의 주된 관심은 왜 몬테베르디가 그렇게 했는지를 설명하는 것이 아니었다. 《탄크레디》의 장르를 확정하거나 ‘콘치타토’의 정확한 의미를 설명하는 것도 아니었다. 오히려 이 글의 관심은 그러한 장르의 의미가 역사를 통해 변한다는 것, 뿐만 아니라 그렇게 변해가는 장르의 작곡가의 마음속에서, 그리고 특정한 작품을 대하는 (동시대 뿐 아니라 오늘날에도) 청자의 마음속에서 공감 혹은 충동을 일으키면서 새로운 의미를 형성하고 소통한다는 것이었다. 《탄크레디》는 이러한 것을 한 작품에서 살펴볼 수 있는 기회를 제공하는 흔치 않은 예이다. 이 작품에는 몬테베르디가 살던 시대의 다양한 장르와 양식이 뒤섞여 있을 뿐 아니라 몬테베르디가 말(가사)을 다루는 다양한 양식의 역사가 한 눈에 펼쳐지고 있는 것이다. 이것이, 필자가 생각하기에 문제를 가지고 있는 작품의 힘이다. 장르의 정의나 양식의 전형성이 드러나, 그래서 쉽게 음악사 서술의 좋은 ‘예’가 될 수 있는 작품이 아니라 그것이 도대체 무엇인지 이해하기 위해서 작품이 놓여있는 역사적, 문화적, 개인적 문맥의 결들을 뒤져야 하는 작품, 바로 《탄크레디》같은 작품의 힘이다. 그리고 그러한 작품에는 작곡가가 자신의 시대를 치열하게 살아간 흔적이 그대로 남아있어, 그 작품에 대한 탐구는 작품 그 자체 뿐 아니라 ‘작곡가’가 도대체 어떤 사람인지를 감동적인 모습으로 알게 해준다. 작곡가는 재료에 ‘익숙해지는’ 순간이 아니라 재료가 ‘필요하다고 느끼는’ 바로 그 순간에 비로소 태어나는 그런 사람이라는 사

실을 말이다.³¹⁾

한글검색어: 《탄크레디와 클로린다의 싸움》, 격앙양식, 장르, 양식, 마드리갈, 몬테베르디

영문검색어: *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, Concitato, Genre, Style, Madrigal, Monteverdi

31) 이견용, 『현대음악강의』 (파주: 한길사, 2011)

참고문헌

- 변혜련. “몬테베르디의 격양양식과 ‘제3양식’.” 『음악이론연구』 4 (1999), 9-22.
- 이건용, 『현대음악강의』. 파주: 한길사, 2011.
- 정경영. “라멘트, 혹은 슬픔의 형식: 몬테베르디의 ‘아리아나의 라멘트’와 ‘님프의 라멘트’를 중심으로.” 『서양음악학』 8 (2005), 29-53.
- _____. “제2작법 되읽기.” 『낭만음악』 68 (2005), 195-218.
- _____. “바로크 음악사에 대한 편사학적 접근.” 『음악논단』 26 (2011), 21-48.
- Arnold, Denis. *Monteverdi*. London: J. Dent, 1963.
- _____, Nigel Fortune (ed.). *The New Monteverdi Companion*. London: Faber and Faber, 1985.
- Baker, Nancy Kovaleff, Barbara Russano Hanning (ed.). *Musical Humanism and Its Legacy: Essay in Honor of Claude V. Palisca*. New York: Pendragon Press, 1992.
- Bianconi, Lorenzo. *Music in the Seventeenth Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- Carter, Tim, John Butt (ed.). *Seventeenth-century Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- Carter, Tim. *Monteverdi's Musical Theatre*. New Haven: Yale University Press, 2002.
- _____. “Two Monteverdi Problems, and Why They Matter.” *The Journal of Musicology* 19/3 (Summer, 2002).
- _____. “The Composer as Theorist?: Genus and Genre in Monteverdi's Combattimento di Tancredi e Clorinda” *Music in the Mirror*. Edited by Andrea Giger and Thomas J. Mathiesen. London: University of Nebraska Press, 2002.
- Chafe, Eric. *Monteverdi's Tonal Language*. New York: Schirmer

- Books, 1992.
- Chew, Geoffrey. "The Platonic Agenda of Monteverdi's Seconda Pratica: A Case Study from Eighth Book of Madrigals." *Music Analysis* 12/2 (July, 1993).
- Fabbri, Paolo. *Monteverdi*. Translated by Tim Carter. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- Giger, Andreas, Thomas J. Mathiesen (ed.). *Music in the Mirror*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2002.
- Glixon, Jonathan. "Was Monteverdi a Traitor?" *Music and Letters* lxxii (1991), 404-6.
- Kallberg, Jeffrey. *Chopin at the Boundaries*. Cambridge: Harvard University Press, 1998.
- Leopold, Silke. *Monteverdi, Music in Transition*. Translated by Anne Smith. Oxford: Clarendon Press, 1991.
- Malipiero, Gian Francesco (ed.). *Claudio Monteverdi Madrigals Book VIII*. New York: Dover Publications, INC., 2001.
- Ossi, Massimo. *Divining the Oracle*. Chicago: University of Chicago Press, 2003.
- _____. "“Pardon Me, but Your Teeth Are in My Neck”: Giambattista Marino, Claudio Monteverdi, and the bacio mordace." *The Journal of Musicology* 21/2 (2004), 175-200.
- Pirrotta, Nino. "Monteverdi's Poetic Choices." In *Music and Culture in Italy from the Middle Ages to the Baroque*. Cambridge: Harvard University Press, 1984, 271-316.
- Ringer, Mark. *Opera's First Master*. Pompton Plains: Amadeus Press, 2006.
- Saunders, Steven. "New Light on the Genesis of Monteverdi's Eighth Book of Madrigals." *Music & Letters* 77/2 (1996), 183-93.

- Tomlinson, Gary. "Madrigal, Monody, and Monteverdi's 'via naturale all'immitatione'." *Journal of the American Musicological Society* 34 (1981), 60-108.
- _____. *Monteverdi and the End of the Renaissance*. Berkeley: University of California Press, 1987.
- Treitler Leo (ed.). *Strunk's Source Readings in Music History*. New York: W. W. Norton & Company, 1998.
- Whenham, John. *Duet and dialogue in the Age of Monteverdi*. 2 Vols. Ann Arbor: UMI Research Press, 1982.
- Zatti, Sergio. "Epic in the Age of Dissimulation: Tasso's *Gerusalemme Liberata*." In *Renaissance Transactions: Ariosto and Tasso*. Edited by Valeria Finucci. Durham: Duke University Press, 1999, 115-45.

국문초록

장르의 수사학(修辭學), 양식의 수사학(修史學) :

몬테베르디의 《탄크레디와 클로린다의 싸움》

(*Combattimento di Tancredi et Clorinda*, 1624)을 중심으로

정 경 영

몬테베르디의 《탄크레디와 클로린다의 싸움》은 논쟁거리가 되는 작품이다. 특히 이 작품의 장르가 무엇인지 그리고 이 작품에서 사용된 ‘콘치타토’ 양식의 의미가 무엇인지 논란거리가 된다. 이 논문은 이 ‘논란거리’를 상세히 살펴 그것이 안내하는 역사적 세부사항들을 검토해 보고 다음과 같은 세가지 사항을 밝히고 있다. 1) 17세기 초반 ‘마드리갈 곡집’이라는 개념이 ‘마드리갈’이라는 개념을 대신하기 시작했다. 2) 몬테베르디는 장르로서의 ‘콘치타토’와 양식으로서의 ‘콘치타토’를 혼동하고 있고 이것이 이후 학자들 간 논란의 뿌리가 되고 있다. 3) “탄크레디”는 가사와 음악 간의 관계에 관한 몬테베르디의 생각의 역사를 한 작품 안에서 드러내 보여준다. 마지막으로 이 논문은 이러한 ‘문제적’ 작품이 때로는 ‘전형적’ 작품보다 음악사의 여러 문맥들을 드러내 주는데 더 효과적이라고 주장한다.

Abstract

The Rhetoric of Genre, the Historiography of Style: in Case of *Combattimento di Tancredi e Clorinda* (1624)

Kyung-Young Chung

Claudio Monteverdi's *Combattimento di Tancredi e Clorinda* (1624) is a 'problematic' work. In terms of 'genre' and 'style,' especially it has been created lively debates between scholars. The paper tries to reveal the reason why those concepts had become problematic. As a result, the paper suggests the followings: 1) in the early seventeenth century, the concept of 'Madrigal' has been slowly replaced by the concept of 'Madrigal Book.' 2) Monteverdi confused 'concitato' as a genre with 'concitato' as a style. 3) "Combattimento" demonstrates the historical changes of Monteverdi's thought on the relationship between text and music. Finally, the paper suggests that it was the very 'problems' that leads the research into the richness of historical details. Sometimes the 'problematic' works could lead the research more productive than the 'typical' ones.

[논문투고일: 2014. 02. 27]

[논문심사일: 2014. 03. 28]

[게재확정일: 2014. 04. 11]