

역설적 감정의 다성적 노래 : 몬테베르디의 ‘Ah, dolente partita’의 경우^{*}

정 경 영
(한양대학교)

I. 서론

맥클러리(Susan McClary)는 자신의 저서 *Modal subjectivities: self-fashioning in the Italian Madrigal*을 몬테베르디(Claudio Monteverdi, 1567-1643)의 마드리갈집 제4권의 첫 곡인 ‘Ah, dolente partita’에 관한 이야기로 시작하고 있다.¹⁾ 이 마드리갈은 당시 마드리갈 작곡가에게 뜨거운 관심을 받고 있던 과리니(Giovanni Battista Guarini, 1538-1612)의 시를 가사로 하고 있다. 잘 알려진 대로 과리니의 시는 역설적 표현이 그 특징이다. 맥클러리는 자신의 책 서두에서 이러한 역설적 표현의 가사가 어떻게 음악과 만나는지를, 특히 가사와 음악이 만나는 방식의 전환이 일어나고 있던 17세기 초라는 역사적 문맥에서 설명하고 있다.

이 글은 기본적으로 맥클러리의 관심과 같은 지점에서 시작한다. 모노디라는, 가사와 음악이 만나는 새로운 방식이 개발되던 16세기 말과 17세기 초, 구식 음악, 즉 폴리포니 음악이 어떻게 여전히 가사를 명민하게 반영하는지, 그리고 어떻게 정교하게 드러내는지를 살피고자 하는 것이다. 그

* 이 논문은 한양대학교 교내연구지원사업으로 연구되었음(HY-2014년도).

1) Susan McClary, *Modal Subjectivities: self-fashioning in Italian Madrigals* (Berkely: University of California Press, 2004), 1-38.

러므로 이 글은 일차적으로 맥클러리의 다소 간략한 문제제기에 대한 상세한 각주와 같은 역할을 한다. 그러나 맥클러리와는 달리 곡 전체를 모두 다루고 있다는 점에서, 그리고 폴리포니 음악과 가사의 만남을 보다 상세히 살피고 있다는 점에서, 그리고 보다 결정적으로는 이를 통해서 몬테베르디의 폴리포니 운용의 방식이 매우 독특할 뿐 아니라 그 가사가 가지고 있는 역설을 잘 반영한다는 점을 살핀다는 점에서 맥클러리의 의도를 넘어선다.

이러한 목적을 위하여 이 글은 의도적으로 음악 내부의 논리에 집중하고 있다. 먼저 가사의 형식적 구성과 의미론적 전략을 살펴보고 이것이 음악으로 어떻게 ‘번역’되는지 하는 문제에 천착하게 될 것이다. 그리하여 17세기 초, 가사와 음악이 만나는 방법이 서서히 변해가는 전환기에 몬테베르디가 폴리포니 사용의 지평을 어떻게 확장하고 그 가능성을 어떻게 발전시키는지 하는 점을 살펴보도록 할 것이다.

II. 본 문

1. 가사

‘Ah, dolente partita’의 가사는 다음과 같다.

Ah, dolente partita!
 Ah, fin de la mia vita!
 Da te parto e non moro? E pur i' provo
 la pena de la morte
 e sento nel partire
 un vivace morire,
 che dà vita al dolore
 per far che moia immortalmente il core.
 (Giovanni Battista Guarini, *Il pastor fido*)

아 슬픈 이별이여!

아, 내 삶의 종말이여!

내가 그대에게서 떠났는데도 죽지 않았다니? 그러나 나는 괴로워 하네
죽음의 고통을

그리고 이 이별 속에서 느낀다네

생생한 죽음을

슬픔에 생명을 부여하는 것

나의 심장이 영원히 살아있는 죽음이 되도록 하기 때문에.

1) 가사의 통사론적 분석

시는 총 8행으로 이루어져 있고, 각 행은 7음절(settenario)을 중심으로 3행과 8행만 예외적으로 11음절(endecasillabo)로 되어 있다. 각운은 좀 특이하다. 1-2행(-ita), 5-6행(-ire), 7-8행(-ore)은 각운을 통하여 쌍을 이루는 행이 되고 있으나 3행(-ovo)과 4행(-orte)은 각기 다른 각운을 가지고 있어 쌍을 이루지 못한다. 비록 전체 8행 중 6행이 쌍을 이루는 각운을 가지고 있더라도 특정한 형식을 이루고 있지 않은 것으로 보인다.

통사론적으로 볼 때 1-2행은 기본적으로 같은 구조로 되어 있으므로 하나의 부분으로 이해할 수 있다. 3행은 독특한 구조를 가지고 있다. 전반부('Da te parto e non moro?')는 의문형으로 되어 있어 앞의 두 행과 구별된다. 문제는 후반부인데 이 부분은 의미론적으로 보자면 그 다음 행(4행)과 연결되는 부분이다. 4행은 3행의 동사('provo')에 대한 목적구이기 때문이다. 의미론적으로 이어지는 한 문장을 의도적으로 끊어 읽어 다른 줄로 만드는 일은 종종 월행(enjambment)라고 불리며, 이 시대의 시에 빈번하게 나타나는 시적 기법이라고 할 수 있다. 여기서 과리니가 월행을 사용한 이유는 4행('la pena de la morte')과 6행('un vivace morire')의 통사론적 병치를 선명히 부각시키기 위한 것으로 보인다. 3행의 후반부에서 4행까지와 5-6행을 비교하면, 이 두 부분이 기본적으로 동일한 문법 구조를 가지고 있음을 알 수 있다. 5행에서 주어가 생략된 것, 그리고 부사구('nel partire')가 삽입되었다는 것을 제외하면 두 문장은 동일한 문법

구조를 가지고 있다.²⁾ 그렇다면 3행의 후반부는 통사론적 구조의 병치를 선명히 보여주기 위하여 독립적인 행으로 따로 분리되어 다음과 같이 배열될 수도 있다.

E pur i' provo
la pena de la morte
e sento nel partire
un vivace morire,

그러나 이렇게 행을 배열할 경우 대등하게 접속된 두 문장(3-4행과 5-6행)의 구조는 선명하게 드러나겠지만, 3행의 음절수가 전형적인 7, 11음절이 아닌 5음절이 되어 버릴 뿐 아니라 분명히 과리니가 고려했을 'o'라는 음절 소리의 반복효과 ('Da te parto e non moro? E pur i' provo')도 사라져 버릴 것이다. 게다가 의미론적 분절과 통사론적 분절이 너무나 뻗하게 반복되어 그 시적 향취가 현저히 줄어든 것이 확실하다. 이러한 여러 가지 이유를 고려해 볼 때 과리니가 3행과 4행에서 월행 구조를 사용한 것은 탁월한 선택이라고 할 수 있다.

이렇게 보자면 3행의 후반부에서 6행까지는 통사론적으로 같은 구조를 가진 한 단위로 이해할 수 있을 것이다. 그 후에 부가되어 통사론적으로 볼 때 이 시는 1-2행 / 3행 전반부 / 3행 후반부-8행 의 구조로 나누어진다.

2) 가사의 의미론적 분석

의미론의 측면에서 보면 이 시는 앞에서 살펴본 통사론적 구분과 일치하기도 하고 그것에서 벗어나기도 한다. 우선 1-2행은 이별의 슬픔을 표현하고 그것이 나에게 어떤 의미인지를 정의하는 부분이다. '이별은 슬프고, 뿐만 아니라 내겐 죽음과도 같다'라는 것이 이 부분의 내용이다. 여기

2) 주어가 생략된 것은 이탈리아어에서 종종 일인칭 주어가 생략된다는 것 외에도 두 문장이 등속접속사 e로 연결된, 같은 주어를 가진 대등한 문장이라는 것이 주된 이유일 것이다

서 생략된 전형적 표현은 ‘그대가 내 심장’이라는 표현이다. 이별의 아픔에 대한 이 시대의 전형적 표현은 ‘그대는 내 심장이고, (그러므로) 그대와 이별은 내 심장이 내게서 떠나가는 것이므로, 이별은 곧 (나의) 죽음’이라는 것이다.³⁾ 이 시에서는 이러한 과정을 설명하는 대신 통사론적으로 동일한 두 개의 문장을 병치함으로써 압축적이고 효과적인 표현을 성취하고 있다.

그러나 그 다음에 드러나는 이별 후의 낮선 기분에 대한 표현은 관습적이고 전형적인 당대의 것과 다르지 않다. 즉, ‘내 심장이 떠났는데, 심정적으로 난 죽은 이와 다름없는데, 나는(내 몸은) 여전히 살아있다니...’라는 부분이 그것이다. 그러나 이 전형적 표현에 뒤이은 시인의 사고는 전형적이지 않다. 대개의 경우 ‘그대가 떠났는데 내가 아직도 살아있다니?’라는 표현은 단순한 수사로 끝난다. 나의 슬픔이 ‘죽음’만큼이나 크다고 하는 비유적 표현인 것이다. 그러므로 그 뒤로 이별의 슬픔, 떠난 이에 대한 회한 혹은 원망이 이어진다. 그러나 이 시에서 과리니는 그 비유적 표현 자체를 시의 주제로 더욱 더 발전시킨다. 그래서 이어지는 행에서 이 시의 화자는 ‘내가 살아있기’ 때문에 죽음은 끝나버린 사건이 아니라 현재에도 느껴지는 경험이 되므로, 나는 살아있지만 ‘죽음의 고통으로 괴로워한다’고 말한다. 나의 죽음은 과거형이 아니라 진행되고 있는 현재형이다.

죽음이 현재형이라는 인식은 5-6행에서 절정에 다다른다. 1-4행을 통해서 ‘슬픈 이별은 곧 죽음인데 / (이별했음에도=죽었음에도) 나는 살아있고 / (살아있음에도) 죽음의 고통을 느낀다’ 라고 말했던 화자는 이제 6행에 다다르면 아예 ‘내가 느끼는 것은’(5행) 바로 ‘생생한(살아있는) 죽음’(6행, *un vivace morire*)이라고 표현하고 있는 것이다. 이 한 행을 통하여 앞에서의 모든 이야기가 시적으로 한 단계 더 높은 차원에서 압축된다. 그리고 이러한 압축은 아름답고도 감동적이다. 서로 역설적인 두 단어, ‘살아있는’(vivace)과 ‘죽음’(morire)의 즉각적 결합을 통해 이별의 슬픔이라는 통속적 경험은 비로소 심미적 표현이 된다.

3) 이 때 생략된 ‘심장’(il core)은 이 시의 경우 제일 마지막 행에서 등장한다.

이렇게 본다면 6행은 이 시의 중심 어구이며, 5-6행은 핵심 문장이라고 할 수 있다. 흥미롭게도 1-4행이 바로 이 5-6행으로 압축된 내용을 풀어서 묘사했던 것이라면, 7-8행 역시 ‘생생한 죽음’이 무엇인지 풀어 설명하는 부분이다. 생생한 죽음은 ‘삶에 슬픔을 주며 / 그 슬픔은 죽음을 죽지 않게 한다’는 것이다. 즉 5-6행을 중심으로 앞뒤가 같은 내용을 반복하고 있다고 할 수 있다.

흥미로운 점은 7-8행의 논리는 1-4행의 논리를 거꾸로 한 것이라는 점이다. 1-4행에서는 ‘슬픔이 죽음을 가져오고, 살아있으나 죽었다’라고 말하고 있으나 7-8행에서는 ‘죽음이 슬픔을 가져오며 죽었으나 그 죽음은 살아 있다’라고 표현하고 있는 것이다. 이러한 인과의 도치는 다른 아닌 ‘살아 있는 죽음’이라는 역설적 인식이 있었기에 가능한 것이라고 할 수 있다.

결국 의미론적으로 보면 이 시는 8행이 모두 같은 이야기를 하고 있는 것이라고 할 수 있고, 그 이야기 모두는 5-6행을 통해 가장 압축적으로 표현된다고 할 수 있다. 혹은 그 5-6행을 가운데 두고, 1-4행과 7-8행이 구별된다고도 할 수 있다. 이러한 구분은 문법에 의거한 가장 기본적인 통사론적 구분, 1-2행 / 3-8행과는 다른 것이어서 흥미롭다. 혹은 서로 쌍을 이루는 3행의 후반부-4행 / 5-6행의 병행구조를 하나의 의미론적 단위로 묶지 않는 것이어서 더욱 흥미롭다. 사실 5-6행은 1-4행을 압축해 읽은 것 이상의 의미를 갖는다. 동일한 문장구조를 가지고 있고 과리니가 분명히 의도적으로 대조되도록 배열해 놓았을 4행과 6행 사이에는, 앞서 언급한 대로, 말하자면 인식론적 단절, 혹은 시적 도약이 있다. 그리고 그 단절, 도약은 통사론적 등치와는 절묘한 대조를 이룬다. 결국 과리니의 시에서는 통사론적 구조와 의미론적 배열이 서로 길항하고 있는 것이다. 과연 몬테베르디는 이 가사를 어떻게 읽었을까? 음악을 볼 차례다.

2. 음악

1) 선법과 종지

음악은 전체적으로 A 선법을 따르고 있다. 곡의 마지막 부분을 포함한, 칸

티잔(cantizan)과 테노리잔(tenorizan)으로 이루어지는 중요한 종지는 모두 A 선법을 확증하고 있다. 예컨대 31-32마디에서 칸토(canto) 성부와 쿤토(quinto) 성부는 A 선법 내에서 계류음과 더불어 칸토가 칸티잔을, 쿤토가 테노리잔을 이루어 이 시대의 전형적 종지의 모습을 보여주고 있다. (<예 1>)

<예 1> 몬테베르디, ‘Ah, dolente partita,’ 마디 28-32⁴⁾

28

Ah fin de la mia vi - ta Ah

vi - - - ta

pe - na de la mor - te Ah

te Ah

mo - ro? Ah

A 선법에서의 이와 같은 전형적 종지는 마디 46-47, 마디 69-70, 그리고 최종 종지인 마디 95-96에서도 등장한다. 그 외에 테노리잔을 포함하지 않는 A 선법에서의 휴지부도 종종 등장한다. 예컨대 마디 14-15가 그렇다. (<예 2>)

4) 앞으로 제시되는 모든 악보 예에서 성부의 이름은 위에서부터 칸토, 쿤토, 알토, 테노레, 바소이다.

<예 2> 몬테베르디, 'Ah, dolente partita,' 마디 14-15

13

fin de la mia vi - ta

fin de la mia vi - ta

Da

8 non mo - ro? Da

t'e non mo - ro?

이러한 방식의 휴지는 단락이 나누어지는 부분은 아니지만 일정 부분의 음악적 아이디어가 마무리될 때 효과적으로 사용된다. 특히 시의 각 행이 나름의 음악적 아이디어를 가지고 있는 이 곡에서 각 행의 음악적 아이디어가 마무리되는 경우 이러한 휴지가 자주 사용된다.

이 마드리갈에서 A 선법과 대조를 이루면 자주 암시되는 선법은 주로 후반부에서 나타나는 D 선법이다. D 종지가 처음으로 확실하게 드러나는 부분은 마디 76-77이다. (<예 3>)

<예 3> 몬테베르디, 'Ah, dolente partita,' 마디 73-77

73

vi ta'aldo lo - re

Un vi - va cemori recheda vi - ta'aldo - lo - re

moia'im - mor - tal - ment'il co - reUnvi - va -

mor - tal - men - t'il co - - re

Unviva cemo - rre

위의 예에서 보듯, D 선법은 이미 마디 73 알토의 C#으로 암시되었다가 마디 76-77에서 계류음 2-3음을 포함하는 칸토의 칸티잔과 테노르의 테노리잔 움직임으로 종지를 이룬다. 이러한 종지는 악곡이 완전히 마치기 바로 전인 마디 94-95에서도 나타나지만, C#음으로 암시되는 D 선법, 그리고 계류음을 포함하지 않는 D 휴지부는 A 선법에 대한 대립향으로 주로 후반부에 자주 등장하게 된다.

흥미롭게도 앞선 마디, 예컨대 마디 19-21나 마디 38-39에서도 테노르 성부에서의 계류음이 포함된 테노리잔과 칸토에서의 움직임으로 완전한 D 종지가 암시되기도 한다. 하지만 암시되었던 종지는, 전자의 경우 칸토의 하행이 늦게 이루어지는 방식으로, 후자의 경우 기대되던 칸토의 하행이 쉽표로 대체되는 방식으로 정교하게 회피된다. 그리고 이러한 방식은 르네상스와 이 시대의 작곡가들이 의도적으로 종지를 회피하는 전형적인 것이기도 하다. 그렇다면 분명히 D와 A사이의 '조성'적 대조는 이 곡의 후반부를 위해 의도적으로 보류되어 있었음을 짐작해 볼 수 있다.

이러한 ‘조성’적 관찰은 몬테베르디의 음악이 크게 두 부분으로 나누어져 있음을 짐작하게 한다. 그리고 그 분기점은 가사의 5행이 시작되는 마디 56의 네 번째 박이다. 흥미롭게도 그러나 이 지점에 음악적 종지는 등장하지 않는다. 다소 실망스럽게도 마디 56의 첫박(전반부의 마지막)은 3음이 빠진 텅 빈 화음으로 끝날 뿐 아니라 혹 칸토 성부의 마디 55 세 번째 박에 무지카 픽타를 적용한다 하더라도 테노리잔의 계류음을 포함하지 않으므로 휴지 이상의 의미를 갖지 않는다.

그럼에도 불구하고 이러한 구분이 여전히 타당해 보이는 것은 앞으로 살펴볼 바와 같이 마디 56를 기점으로 몬테베르디가 음악적 모티브를 운용하는 방식이 극적으로 변하기 때문이다. 그렇다면 음악적 전반부(즉 가사의 1-4행)의 종지가 희미한 이유는 그 또한 몬테베르디의 의도인 것으로 이해할 수 있다. 즉, 앞서 가사 분석에서 살펴본 바와 같이 가사의 3행 후반-4행은 통사론적으로 5-6행과 아무런 차이가 없기 때문이다. 결국 몬테베르디는 1-4행과 5-8행이 의미론적으로 구별되면서도 그것이 여전히 통사론적으로 구별되지 않는다는 점을 희미한 휴지로 오히려 역설적으로 명료하게 보여준다고 할 수 있다.⁵⁾ 그렇다면 이제 각 부분에서의 모티브 운용이 어떻게 달라지는지 그리고 그 달라진 모티브 운용의 의미는 무엇인지 살펴볼 차례이다.

2) 전반부, 마디 1-56

전술한대로 전반부는 마디 1-56라고 할 수 있다. 이 첫 부분은 가사의 첫

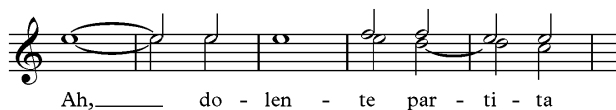
5) 가사의 통사론과 의미론이 갈등을 빚는 경우, 그것을 음악적으로 해결하는 것은 작곡가의 몫이다. 물론 통사론이나 의미론 중 한 가지를 택하고 나머지를 포기할 수 있고, 오히려 이런 경우가 더 흔하다고 할 수 있다. 예컨대 과리니의 같은 시에 음악을 붙인 베르트(Giacches de Wert, 1535-1596)의 ‘Ah, dolente partita’의 경우 3행 후반부-4행과 5-6행의 통사론적 유사성만을 강조하는 것처럼 보인다. 몬테베르디에 앞서 통사론과 의미론의 갈등을 음악적으로 잘 표현한 훌륭한 예는 로레(Cipriano de Rore, 1515?-1565)의 ‘Da le belle contrade d’oriente’이다. 이 곡의 가사는 통사론적으로 인용구를 포함하고 있지만, 의미론적으로 보자면 그 인용구의 중간 부분의 역접 접속사(ma)를 기점으로 내용이 바뀐다. 로레는 의미론적 구분은 휴지부로, 통사론적 구분은 텍스처의 변화로 모두 잘 살려내고 있다.

4행을 가사로 하고 있다. 몬테베르디는 각각의 행에 나름대로의 특징적인 선율선을 부여하여 모티브처럼 사용하고 있다. 그 뿐 아니라 몬테베르디의 모티브들은 가사가 지니고 있는 정서적 의미도 반영하고 있는 것으로 보인다. 이별을 그리는 두 성부로 되어 있는 첫 번째 행의 모티브가 처음에는 같은 음으로 시작하다가 점차 ‘이별’하는 모습으로 나타나는 것이라던가, 의문문으로 되어 있는 세 번째 행이 그 역양을 따라 상행하고 있는 것, 그리고 나머지 행들의 모티브들이 모두 슬픔을 표현하듯 하행하는 모습을 가지고 있는 것이 그러하다. 하지만 이러한 방식은 마드리갈 작법에서 전혀 낯설지 않다. 구별되는 각 행이 각기 나름의 모티브를 사용하는 것은 르네상스 시대의 모테트에서 사용되던 전형적 방식인 모방기점 기법의 영향을 잘 보여주는 것으로 당대 마드리갈의 기본적 작법이기 때문이다. 뿐만 아니라 선율이 가사의 의미론을 반영하는 것도 드물지 않은 일이다. 맥클러리는 각 행이 이렇게 각기 다른 모티브로 이루어졌다는 것에 주목하여(그리고 나중에 언급할 이러한 모티브들의 동시적 운용에 근거하여) 이 음악이 가사의 의미론적 다성성을 폴리포니라는 음악적 텍스처로 잘 살려내고 있다고, 더 나아가서 폴리포니야 말로 이러한 가사의 다성성을 가장 잘 드러내는 방식이라고 주장하고 있다.⁶⁾ 그러나 맥클러리가 간과하고 있는 매우 중요한 또 다른 점은 이 모티브들의 충격적인 유사성이다. 보라.

우선 첫 행인 “Ah, dolente partita”를 위해서는 앞서 언급한대로 두 성부를 동시에 사용하는데, 처음에는 두 성부가 같은 음을 노래하다가 이별(‘partita’)을 이야기 하는 부분 근처에서부터 두 성부가 갈라지기 시작한다. 그리고 그 갈라지는 부분은, 당연히 가슴 아픈 불협화음(장2도)이다.

6) Susan McClary, *Modal Subjectivities: self-fashioning in Italian Madrigals*, 1-5.

<예 4> 몬테베르디, ‘Ah, dolente partita,’ 마디 1-5, 칸토와 퀸토,
모티브 a



여기서 눈여겨보아야 할 또 다른 사항은 이 모티브를 이루고 있는 각 성부의 움직임이다. 아랫 성부는 e에서 c까지 순차하행하고 있고(모티브 a-1) 이 때 윗 성부는 e에서 같이 시작했다가 반음 위인 f로 갔다가 다시 e로 돌아오고 있다(모티브 a-2). 바로 이러한 각 성부의 움직임은 흥미롭게도 다른 모티브에서도 찾아볼 수 있다.

<예 5> 몬테베르디, ‘Ah, dolente partita,’ 모티브 a-1와 a-2

(1) 마디 1-5, 칸토. 모티브 a-1



(2) 마디 1-8, 퀸토. 모티브 a-2



모티브 a-2의 경우 e-d 로 하행하는 “Ah dolente” 부분과 c에서 f로 도약했다가 다시 d까지 순차하행한 뒤 e로 상행하여 마치는 두 부분으로 더 상세하게 나눌 수도 있다. 이렇게 나뉘는 경우도 여전히 순차하행이 특징이다. 또한 전반부에 사용된 모든 모티브 중 유일하게 4도 도약을 포함하고 있는데 그것이 하팔이면 ‘떠나다’(partita)라는 단어의 첫 두 음절에 사

용된 것도 흥미롭다.

가사의 2행을 노래하는 모티브 역시 기본적으로 순차하행하는 선율이다. 순차하행이라는 아이디어는 실제적으로 모티브 a-2의 연장이라고 할 수 있다. 또한 이 모티브는 ‘ah’라는 감탄사를 뒤따라 나오는 다른 음들보다 길게 끌고 있다는 점에서도 모티브 a와 닮았다고 할 수 있다.

<예 6> 몬테베르디, ‘Ah, dolente partita,’ 모티브 b



가사의 3행 전반부를 노래하는 모티브 c는 전술한 바와 같이 의문문의 억양을 따라 순차 상행하는 모습을 보여주고 있다. 흥미롭게도 이 모티브는 모티브 a-2의 전반부를 역행하는 모습을 가지고 있다. 처음에 등장하는 음고도 동일할 뿐 아니라 첫 세음 (“da te par-”)이 같은 음으로 되어 있어 첫 음을 길게 끌고 있는 듯한 효과를 가지고 있다는 점에서도 모티브 a와 매우 유사하다.

<예 7> 몬테베르디, ‘Ah, dolente partita,’ 모티브 c



마지막으로 가사의 3행 후반부와 4행을 아우르는 모티브 d는 월행하는 통사론의 논리와 한 문장으로 이어지는 의미론의 논리를 모두 반영하고 있다는 점에서 흥미롭다. 먼저 통사론적 논리는 “E pur i’ pro-vo”라는 가사 다음에 등장하는 침표로, 그리고 뒷부분의 순차하행과 구별되는 동일한 음의 반복으로 표현된다. 반면 의미론적 논리는 이 모티브 전체가 등장할 때

마다 서로 나누어지지 않고 하나의 단위로 반복된다는 점에서 드러난다.

<예 8> 몬테베르디, ‘Ah, dolente partita,’ 모티브 d.



전체 모티브는 한 음으로 반복되다가 한 방향으로 움직인다는 점에서 다른 모든 모티브들과, 그리고 뒷부분이 순차하행한다는 점에서 특별히 모티브 b와 닮았다. 마지막 부분의 ‘la morte’라는 가사는 순차하행의 원칙에서 벗어나는데, 이 때 나타나는 e-f-e의 모습은 또한 정확히 모티브 a-2를 (음고까지) 반복한 것이다.

결국 몬테베르디는 ‘Ah, dolente partita’의 전반부에서 전형적인 당시의 마드리갈처럼 가사의 행에 따라 각기 다른 모티브를 사용하고 있지만 그 모티브들은 당대의 다른 마드리갈과는 달리 서로 매우 닮아있다. 그런데 모티브들의 이러한 유사성은 이 모티브들을 운용하는 몬테베르디의 전략에서 그 놀라운 힘을 발휘한다. 그리고 이러한 몬테베르디의 모티브 운용은 과리니가 언어를 통해서 정감을 표현하는 시적 전략을 매우 효과적으로, 음악적으로 드러낸다. 이러한 점을 이해하기 위해서는 이 모티브가 어떻게 사용되고 있는지, 그리고 몬테베르디의 가사붙이기가 어떤 전략을 따르고 있는지를 보다 자세히 살펴야 한다.

3) 전반부 모티브의 운용과 가사붙이기

‘Ah, dolente partita’의 전반부를 노래하는 몬테베르디의 전략은 한 마디로 가사를 순서대로 노래하지 않는 것이다. 각 행의 가사는 순서대로 나오지 않는다. 예컨대 1행의 가사와 모티브는 마디 1-9, 마디 18-25, 마디 31-39에서 반복되며, 2행의 가사와 모티브는 마디 9에 처음 등장하여 마디 44에 이르기까지 여러 차례 반복되고, 3행의 전반부와 그 음악은 마디 14에 처음 나와서는 마디 51까지 여러 번 반복된다. 마지막 행인 4행은

마디 52에서 마디 55까지에서만 혼자 등장하고, 처음 등장하는 마디 38에서 마디 51까지는 2행, 3행 전반부의 모티브와 뒤섞여 등장한다.

결국 이 곡의 전반부에서 1-4행의 모티브들은 반복을 통해서 행의 순서와 관계없이 뒤섞여서 등장하게 되는 것이다. 그리고 그럴 수 있는 가장 중요한 이유는 모든 모티브들이 기본적으로 같은 성격을 공유하고 있기 때문이다. 긴 음가로 시작된 후 순차하행하거나 상행하는 각각의 모티브들은 때로는 각기 다른 모티브가 함께 노래할 때도 한 모티브가 두 성부에서 같이 나오는 것 같은 효과를 주기도 하고 때로는 각기 다른 시점에서 등장한 다른 모티브들이 하나의 모티브들로 이루어진 다성적 텍스처를 이루는 것처럼 들리게 한다.

예컨대 마디 40-42에서 가사의 2행은 이 곡 전체에서 그렇듯 두 성부에서 (알토와 바소) 3도 차이로 동시에 등장한다. 이 때 칸토에서는 4행의 모티브가 등장하는데 2행의 모티브와 4행의 모티브의 유사성은 자연스런 3화음 제1전위의 하행 소리(그러므로 포부르동 같은)를 만들어 낸다.

<예 9> 몬테베르디, ‘Ah, dolente partita,’ 마디 40-42

40

la pe - na de la mor

pur io pro - vo

fin de la mia vi

Ah

이 때 결과적으로 들리는 소리는 각기 다른 모티브의 충돌이 아니라 자연스럽게 합쳐진 하나의 음향적 제스처가 된다.

마디 25에서 31까지는 또 다른 흥미로운 경우를 보여주는데, 모티브 4가 테노레에서 등장한 후 퀸토에서 모티브 2가, 그 후에 알토에서 다시 모티브 4, 마디 28의 칸토에서 모티브 2가 등장한다. 각기 다른 두 모티브가 시간 차이를 두고 등장하지만, 이 모티브들의 유사한 성격 때문에 마치 하나의 모티브가 다른 성부에서 시간 차를 두고 도입되는 것 같은 효과를 보여준다.

<예 10> 몬테베르디, 'Ah, dolente partita,' 마디 25-30

25

-ta Ah fin de la mia vi -

la mia vi - ta Ah fin de la mia vi - - -

te E pur io pro - vo La pe - na de la mor - te

la pe - na de la mor - te

Da te par - t'e non mo - ro?

이때 바소의 모티브 3은 마치 대선율처럼 등장하는데 이 선율은 마디 32에서 이 곡에서 유일하게 변형된 형태로 등장하는 모티브 2에 의해서 대선율적 성격이 더욱 뚜렷해진다. 변형된 모티브 3은 마디 26에서 등장했던 형태의 음역 윤곽(e-a)을 유지한 채 순차하행음을 순차 상행으로 바꾸고 음가를 늘여 놓은 모습으로 나타난다. 그 결과, 즉 모티브의 기본 윤곽과 움직임을 유지한 채 변형시킨 모습이 모티브 3과 닮았다는 것 자체가 이

곡의 전반부에 사용된 모티브의 성격이 기본적으로 유사하다는 것을 증명해주는 강력한 증거가 된다.

<예 11> 몬테베르디, ‘Ah, dolente partita,’ 마디 32-36

32

Ah fin de la mia vi - ta

— E pur io pro - vo I

— do - len - te par - ti - ta Ah

— do - len - - te par - ti

do - len

위의 악보에서 볼 수 있는 것처럼 이 때 알토와 테노르에서 나오는 모티브 a-1의 첫부분, 쿼토 성부의 모티브 d의 앞부분, 그리고 앞서 언급한 칸토의 모티브 a-2의 앞부분, 그리고 바소에서 등장하는 모티브 a-2의 앞부분은 같은 음을 반복하거나 지속한다는 공통점을 가지며, 이러한 면에서 또 다시 마치 같은 모티브들이 여러 성부에서 시간차를 가지고 등장하는 음악적 효과를 드러낸다.

이때 바소 성부 역시 주목할 필요가 있는데 이 순간 모티브 a-2는 이 곡에서 처음으로(그리고 마지막으로) a-1과 쌍을 이루지 않고 혼자 등장하는데, 마디 31-33에서 한 음을 지속한 뒤 한 마디를 쉬었다가 다시 등장하는 모습이 마치 모티브 d와 닮아 있어, 또 다시 모티브들 사이의 의도적

유사성을 증언해 주고 있다.

요약하자면, 몬테베르디는 ‘Ah, dolente partita’의 1부에서 다성적 텍스처를 독특한 방법으로 사용하고 있다. 첫째로 각 행은 나름대로의 음악적 모티브를 가지고 있으나 그 모티브들은 서로 매우 비슷한 모습을 가지고 있어서 음악이 전개됨에 따라 동시에 사용되기도 하고, 둘째는 시간차를 두고 사용될 때도 마치 하나의 모티브가 대위법적으로 운용되는 느낌을 준다. 경우에 따라서는 각기 다른 모티브의 등장이 앞서 등장한 모티브의 확장이나 전위 같은 인상을 주기도 한다.

4) 후반부, 마디 56 4번째 박-마디 96

전반부에서 몬테베르디가 서로 유사한 모티브를 사용하고 그 모티브들을 행의 순서와 밀접한 관계없이 사용함으로써 독특한 성격을 만들어 내었다면, 후반부에서는 이와는 또 다른 방식으로 기존의 다성적 마드리갈의 전형을 벗어난다. 이를 자세히 살펴보자.

언뜻 보기에 후반부에서도 몬테베르디는 각 행을 위한 모티브를 고안하는 것으로 시작하는 것처럼 보인다. 시의 4행은 처음에 칸토, 쿤토, 테노르 성부에서 같이 시작하여 (마디 56), D 3화음으로 진행한다(마디 58). 그러나 이 진행은 특별한 휴지나 종지적 제스처를 갖지 않으며 바로 6행으로 넘어가는데, 이 행을 위한 음악은 A음 위에서 상당히 강한 휴지부를 만들어 낸다(마디 60). 그리고 이와 정확히 같은 움직임이 이번에는 알토, 테노르, 바소 성부에서, 5도 아래에서 일어난다. 그러므로 4행은 G 3화음으로 약한 휴지부를 만들어내고 이 진행은 그대로 이어져 d음 위에서 상당히 강한 휴지부를 만들어 낸다(마디 61-66).

<예 12> 몬테베르디, 'Ah, dolente partita,' 마디 56-66

56

te E sen - to nel par - to - re Un vi - va - ce mo - ri - re

E sen - to nel par - ti - re Un va - va - ce mo - ri - re

te E

te E sen - to nel par - ti - re Un vi - va - ce mo - ri - re E

E

62

Un vi - va - ce mo - ri - re che da vi -

sen - to nel par - ti - re Un vi - va - ce mo - ri - re

sen - to nel par - ti - re Un vi - va - ce mo - ri - re

sen - to nel par - ti - re Un vi - va - ce mo - ri - re

전반부와 비교하자면 몬테베르디는 이 부분에서 각 행의 모티브를 사용하는 대신 3성부 텍스처를 사용한다는 점에서 다른 전략 혹은 폴리포니의 다른 운용을 하는 것으로 보인다. 각 성부의 움직임을 따로 관찰한다고 하

더라도 이 부분에서 몬테베르디는 전반부에서 단 한 번 사용했던 도약 진행(모티브 a-2)을 적극적으로 사용한다는 점에서 차이를 두고 있다.⁷⁾ 또한 5행과 6행을 연결하여 노래하게 하면서 그것이 D-A / G-D라는 '조성'적 질문과 대답을 이루게 하는 것도 전반부에서 찾아볼 수 없었던 면모이다.

그러나 더욱 흥미로운 것은 그 다음 부분이다. 5-6행의 가사를 표현하기 위해 화성적 텍스처를 모티브 대신 사용하는 것처럼 보였던 몬테베르디는 마디 65 칸토 성부에서부터 6-7행을 위한 새로운 모티브를 만들어서 사용하기 시작한다. 마치 앞에서 노래했던 6행의 모티브를 취소하기라도 하듯.

<예 13> 몬테베르디, 'Ah, dolente partita,' 마디 65-68, 칸토



이 새로운 모티브는 기본적으로 전반부 모티브의 아이디어로 돌아간 것처럼 보인다. 6행의 경우 a'음을 길게 지속하다가 g'-f'까지 하행함으로써 모티브 a-2의 앞부분과 완전히 같으며, 7행의 경우 접속사와 동사를 노래하는 f'-g' 상행 이후에는 a'음을 길게 끌다가 g'-f'-e'-d'로 하행함으로써 모티브 b와 비슷한 형태를 갖는다.

이 새로운 6-7행의 모티브는 마디 67에서 퀸토와 알토 성부에서 모방되고 그 후로 마디 71 칸토, 마디 73 퀸토, 마디 76 바소, 마디 77 테노레, 마디 80 알토에서 계속해서 모방하면서 등장한다.

8행의 모티브는 마디 70 테노레에서부터 등장한다. 이 모티브는 후반부

7) 흥미로운 점은 5행에서 사용되는 도약은 모티브 a-2에서처럼 'par-ti(ta)'라는 음절 사이에서 나타난다는 것이다. 6행의 경우는 'vi-va(ce)'라는 음절 사이에서 상행 6도 도약을 사용하며, 이는 뒤이어 등장하는 순차하행의 'morire'와 대조를 이루며 가사의 의미를 드러내려는 시도로 보인다.

모티브의 특징대로 도약진행을 포함하고 있다.

<예 14> 몬테베르디, 'Ah, dolente partita,' 마디 70-77, 테노레



이 모티브는 도약진행을 한다는 점 말고도 앞선 모티브들과 그 성격이 상당히 다르다. 무엇보다도 그 도약의 성격이 완전4도뿐 아니라 감4도를 포함한다는 점, 첫 음을 제외하면 e'-f'-c'#-d'의 진행을 두 번 반복한 후 이 선율형에서 f'가 d'로 대체된 e'-d'-c'#-d'가 반복된다는 것이 그렇다. 반복되는 c'# 음은 마디 71와 마디 72에서 감4도를 만들어 내기도 하지만 등장할 때 마다 D '조성'을 암시하는 역할을 하기도 한다. 이러한 조성적 암시의 성격은 이 모티브가 5도 위에서 첫 다섯 음으로 축약되어 모방되는 마디 78 쿼토와 마디 79 칸토에서 등장할 때는 이 곡 전체의 중심음인 A음을 강조해 주는 것으로 변하여 후반부의 특징인 D와 A 사이의 갈등을 함축적으로 보여주는 역할을 하기도 한다.

그런데 이 8행의 모티브에서도 주목할 변화가 생기는데 그것은 마디 81의 쿼토 성부에서부터이다. 이때 8행의 모티브는 6행의 모티브가 그랬던 것처럼 성격을 바꾸어 순차하행을 특징으로 하는 모티브로 바뀐다.

<예 15> 몬테베르디, 'Ah, dolente partita,' 마디 81-89, 쿼토



마디 85 ("-tal-men-")에서의 4도 도약, 그리고 그 다음 마디로의 3도 하행도약을 제외하면 8행의 모티브는 이 순간 기본적으로 이 곡에서 등장하는 대부분의 모티브처럼 순차진행, 그것도 순차하행을 특징으로 하는 모티

브로 변했다. 그리고 그 하행은 a'에서 b까지의 7도 순차하행을 특징으로 한다. 이 모티브는 이후로 마디 82 칸토에서, 그리고 마디 91 알토에서 모방된다. 가장 흥미로운 것은 마디 90 테노르에서 변형되어 나타나는 이 모티브인데, 이 때 이 모티브는 모든 도약진행이 사라진 채, 7도에서 8도로 확장되어 a'에서 한 옥타브 아래의 a까지의 순차하행으로 변하면서 곡의 마지막을 장식하게 된다.

<예 16 > 몬테베르디, 'Ah, dolente partita,' 마디 90-96, 테노레



한편, 이 변화된 8행의 모티브가 나오는 동안에, 도약진행과 증4도를 특징으로 하는 원래 8행의 모티브 역시 다른 성부에서 동시에 등장한다.

그러므로 'Ah, dolente partita'의 후반부에서 나타나는 몬테베르디의 폴리포니 운용방식은 전반부와는 구별된다. 후반부에서도 가사의 각 행을 위한 모티브를 이용하여 곡을 시작했지만, 그 모티브들은 후반부의 음악이 진행되면서 그 형태가 변한다. 그런가 하면 처음에 등장했던 모티브와 형태가 변한 모티브가 동시에 등장하여 다성적 텍스처를 만들어 나간다. 전반부의 모티브들은 각기 다른 행을 위한 다른 모티브들이 동시에 등장하여 다성적 텍스처를 만들지만, 그 모티브들의 성격이 매우 유사하여 자연스런 진행을 해 나간다면, 후반부에서는 동일한 행을 위한 모티브가 각기 다른 형태로 등장하여 그것들끼리 다성적 텍스처를 만드는 방식으로 전반부의 폴리포니와 대조를 이룬다. 전반부의 경우 각 행의 가사가 다르고 음악이 유사하다면, 후반부에서는 가사는 같으나 음악이 다른 모습을 보여준다.

3. 음악적 통사론과 의미론

1) 종지

지금까지 살펴본 몬테베르디의 음악은 앞서 살펴보았던 과리니의 시가 지닌 통사론과 의미론을 모두 명민하게 드러내 보여 준다.

음악적 아이디어를, 문장의 마침표와 같이 마무리 짓는 가장 강력한 통사론적 도구는 당연히 종지이다. 위에서 살펴보았던 것처럼 이 음악의 전체적 중심음인 A음에서 계류음을 가진 칸티잔과 테노리잔으로 확실한 종지를 이루는 부분은 마디 30-31, 마디 46-47, 마디 69-70, 마디 76-77, 마디 88-89, 그리고 곡을 마무리 짓는 마지막 부분인 마디 95-96이다. 물론 마지막 두 경우만 제외한다면 다른 경우는 두 성부 사이에서 확실한 종지가 이루어지고 있는 동안 다른 성부들의 음악은 계속 진행 중이다. 그럼에도 두 성부 사이의 종지는 작곡가가 이 부분에서 음악적으로 확실한 통사론적 분절을 이루려는 의지를 보여주는 부분이라고 할 수 있다. 그러므로 음악적 종지가 일어나는 부분의 가사가 어떤 부분인지를 살펴보는 것은 몬테베르디의 음악적 통사론을 가늠할 수 있는 좋은 기회가 될 것이다.

우선 마디 30-31은 가사의 2행 부분이다. 주로 두 성부가 3도 간격으로 동시에 등장하는 가사의 2행 모티브는 이 종지를 마지막으로 더 이상 두 성부에서 동시에 등장하지 않는다. 뿐만 아니라 이 종지 바로 다음 마디(마디 32)에서 앞서 살펴본 모티브 b의 변형(모티브 c와 유사한)이 이루어진다. 이러한 점을 볼 때 몬테베르디는 가사 2행의 마지막까지를 중요한 분절의 지점으로 고려했던 것 같다.

마디 46-47은 가사의 3행 후반-4행이 끝나는 부분이다. 3행 후반-4행의 가사는 이 부분 이후에도 반복된다. 그러나 이 종지를 끝으로 그 후에는 이 가사가 다시 등장하더라도 종지를 이루지 않는다. 그러다가 3마디가 더 진행되고 난 후에는(마디 51-56) 이 가사가 확실한 종지 없이 3성부(칸토, 알토, 테노레) 사이의 매우 호모포닉한 모습으로 변하여 등장한다.

<예 17> 몬테베르디, 'Ah, dolente partita,' 마디 51-56

51

E pur io pro - vo la___ pe - na de la mor - te E

te E

E pur io pro - vo la___ pe - na de la mor - te

mo - ro E pur io pro - vo la___ pe - na de la mor - te E

te

마디 55-56은 가사의 3행 후반-4행이 마지막으로 등장하는 부분이지만 강한 종지를 보여주지 않는다는 점에서 마디 46-47과 비교된다.⁸⁾ 그렇다면 몬테베르디는 일단 가사의 4행까지 끊어 읽고 싶지만, 시의 통사론이 여전히 계속되고 있음을 음악적으로 표현하고 싶었던 것으로 보인다. 실제로 마디 55-56의 약한 휴지는 앞에서의 강한 종지를 취소하는 것처럼 보이며 마디 56 이후 음악과의 연속성은 호모포니적 텍스처와 3성부라는 성부수로 유지된다.

8) 물론 마디 55의 칸토에서 등장한 d'에 무지카 픽타를 적용할 수 있고 그럴 경우 테노레의 f'-e'진행과 만나 강한 휴지부의 느낌을 줄 수 있다. 하지만 이 경우 역시 계류음이 포함되지 않아 마디 46-47 같은 강한 종지를 만들지는 못한다.

<예 18> 몬테베르디, 'Ah, dolente partita,' 마디 56-58

56

te E sen - to nel par - to - re

E sen - to nel par - ti - re

te

te E sen - to nel par - ti - re U

그러나 위의 예에서 볼 수 있듯 호모포니를 이루는 성부는 칸토, 쿤토, 테노레로 앞선 마디의 3성 호모포니와는 구별되며, 앞서 살펴보았던 것처럼 이 부분 이후의 폴리포니의 운용이 완전히 달라짐으로써 앞부분과 확실한 구별을 이루어 낸다. 이 부분에서 몬테베르디는 3성부 호모포니라는 장치로 3행 후반에서 6행으로 이어지는 통사론적 연속성을 살리면서도, 마디 46-47의 종지, 호모포니에 참여하는 성부의 변화, 그리고 그 뒤에 이어지는 폴리포니의 구별되는 운용을 통해 5-6행에서 이루어지는 시적 도약, 의미론적 분절을 절묘한 방식으로 드러내고 있다.

마디 69-70의 종지는 흥미롭다. 왜냐하면 앞서 언급했던 바와 같이 몬테베르디는 5-6행을 위한 모티브를 만들어 음악을 진행하다가 다시 6-7행을 위한 모티브를 새로 만들어 사용하는데 이 부분은 이렇게 새롭게 바뀐 6-7행의 모티브가 처음으로 종지를 이루는 부분일 뿐 아니라 이 종지가 이루어지는 바로 그 순간에 <예 14>에서 살펴본 감4도를 포함한 8행의 모티브가 등장하기 때문이다. 그러므로 몬테베르디는 통사론적으로 8행의

독립성을 존중해 주고 있는 것이다.

마디 76-77의 종지는 여러 가지 이유로 흥미로운데, 첫째로 이 종지가 유일한 d음에서의 종지라는 점과, 둘째로 다른 종지와는 다르게 각기 다른 가사를 부르는(칸토는 7행 가사를, 테노르는 8행 가사를) 것, 셋째로 그 각기 다른 행이 동일한 각운을 가지고 있어서 몬테베르디가 이를 의도한 것처럼 보인다는 점에서 그렇다.

그러나 무엇보다 흥미로운 것은 이 종지가 등장하는 시점이다. 완전4도와 감4도 도약을 포함하는 8행의 모티브는 마디 70의 테노레 성부에서 가장 먼저 등장하고 한 마디 뒤에서 알토를 통해 모방된다. D음에서 종지를 이루는 마디 77은 테노레에서 등장한 첫 번째 8행의 모티브와 앞에서부터 계속되고 있던 6-7행의 모티브가 함께 만들어 내는 것이다. 이 부분이 지나면 8행의 모티브는 전격적으로 모든 성부 (마디 78 칸토, 마디 79 칸토, 마디 80 바소)에서 모방되기 시작하며 마디 81부터는 도약진행이 없어지고 순차하행하는 새로운 형태의 8행 모티브가 등장하여 그것이 원래 모티브와 다성 텍스처를 만들어 나가는 것으로 곡을 마치게 된다.

<예 19> 몬테베르디, 'Ah, dolente partita,' 마디 76-83

76

Per

lo - re Per far che

co - re Un vi - va - ce mo - ri - re che da vi - ta' al do - lo - re

re Un vi - va - ce Un vi - va - ce mo - ri - re che da

Unviva - ce mo - ri - re che da vi - ta' al - do - lo - re

80

far che mo - ia Per far che

mo - ia Per far che mo - ia'im

Un vi - va-ce mo-ri-re che da vi - te'al do - lo - re

vi - ta'al do - lo - re Per far

Per far che mo - ia'im - mor -

그러므로 마디 76-77의 종지는 두 개의 다른 행(8행과 6-7행)이 겹치게 함으로써, 곡 전체의 '조성'이 아닌 대조적 '조성'을 사용함으로써(D), 이 종지가 이루어지고 있는 중에도 6-7행의 모티브가 계속 진행되게 함으로써, 의미론적으로 구별되지만 통사론적으로 앞선 문장의 부사절로 작용하는 8행의 정체성을 절묘하게 드러내고 있다고 할 수 있다.

마디 88-89의 종지도 매우 흥미롭다. 이 순간에 음악은 매우 강력한 A 종지를 이루고 있다. 종지에 참여하는 성부는 테노르(칸티잔)과 알토(테노리잔)이며, 바소 역시 E에서 A로 완전 4도 도약하는 바시잔을 만들어 내어 음악적으로 완전한 종지를 이루어 내고 있을 뿐 아니라 처음으로 가사 역시 8행을 모든 성부에서 끝내고 있어서 이 곡의 진정한 종지부라고 할 만하다.

<예 20> 몬테베르디, 'Ah, dolente partita,' 마디 87-89

87

- t'il co - re

- - - re Per

tal - men - t'il co - re

- t'il co - re

co - re

물론 이 순간에도 바소의 음은 다음 마디로 연장되고 있으며, 가장 소리가 잘 들리는 칸토 성부 역시 $c\sharp$ 음으로 끝나고 있어 종지감을 다소 약화시키고 있긴 하지만 여전히 가장 강력한 종지 부분이다. 그렇다면, 의문은 도대체 이 다음 남은 마디에서 몬테베르디가 음악적으로 무슨 일을 더 할 것인가 하는 점이다.

사실 마지막 부분인 마디 94-96도 매우 흥미롭다. 기대할 만한 완벽한 종지는 여기서 이루어지지 않는다. 이미 쿼토와 테노레 성부는 이미 a 음에 도착한 채로 지속되고 있고 계류음을 동반한 알토는 반음 올려진(그래서 피카르디를 이루는) $c\sharp$ 음으로 해결되고 있으며 바소 성부도 전형적 바시잔 움직임 대신 4도 하행의 모습을 보여주고 있다. 오히려 마디 94에서의 바소 움직임이 D 로 움직이는 바시잔을 보여주고 있으며 이때 알토 역시 계류음을 포함한 D 종지의 테노리잔의 모습을 하고 있다. 다만 칸토에서 기대되었던 $e-d$ 의 움직임은 $e-f$ 라는 움직임으로 대체되어 강력한 종지를 회피하고 있다.

<예 21> 몬테베르디, 'Ah, dolente partita,' 마디 93-96

93

mor - tal - men - til co - - re

men - - - t'il co - - re

— mo - ia'im - mor - tal - men - t'il co - - - re

- mor - tal - men - t'il co - - re

il co - - - - re.

결국 몬테베르디는 마지막 순간까지 D를 중심으로 암시하면서 A이라는 이 곡 전체의 '조성'을 위협하고 있으며 마지막 마디에서 조차 완전한 A 종지를 제시하지 않고 있는 것이다. 그렇지만, 전통적인 방식이 아니더라도 이 곡의 마지막 종지는 다른 방법으로 충분히 암시되고 있는데, 첫 번째는 반음 올려진 c'♯음으로, 두 번째는 마디 91 a'에서 순차하행하여 결국 a 선법의 모든 음을 다 채우며 한 옥타브 아래의 a음에 도달하는 테노레 성부로 암시되고 있다.

<예 22> 몬테베르디, 'Ah, dolente partita,' 마디 91-96, 테노레

Per__ far che__ mo - ia'im - mor - tal - men - t'il co - - re

이 곡에서 사용된 대부분의 모티브가 순차하행을 기본적 특징으로 하고 있었다면, 마지막 여섯 마디에서 등장하는 테노레의 이 순차하행은 그 진

행을 완성하는 것과 같은 모습을 가지고 있다. 마치 이 전에 사용된 모티브들이 실패한 진행을 마침내 완성하고 종합하는 것 같은 느낌을 주는 것이다.

몬테베르디의 종지는 앞서 살펴보았던 것처럼 절묘하게 가사의 통사론과 의미론 사이를 넘나든다. 때로는 가사의 통사론을 따라 종지를 만들어 내기도 하고, 때로는 그러한 통사론의 원칙을 넘어서는 의미상의 연결성을 표현하기도 하며, 때로는 가사 자체가 갖는 통사론과 의미론 사이의 길항을 종지의 강약을 조절해 가면서 동시에 표현해 내고 있는 것이다.

그렇다면 이제 마지막으로 과리니의 시가 갖는 미학적 전략, 즉 슬픔의 역설적 표현이 음악적으로 어떻게 드러나는지 살펴볼 차례이다. 그러기 위해서 우리는 이 곡의 텍스처, 폴리포니 자체를 관찰해야 한다.

2) 다성 텍스트의 운용

앞에서 언급한 바와 같이 몬테베르디의 다성 텍스처는 겉보기에는 전통적 모습을 가지고 있지만 그 내용 혹은 운용 방식은 기존의 것과 다르다. 전반부의 경우 가사의 각 행이 각기 다른 모티브를 가지고 있지만, 그 모티브들의 기본 성격이 매우 유사해서 마치 하나의 모티브가 다성적으로 운용되는 듯한 효과를 가져온다. 후반부의 경우 처음에는 전반부와는 성격이 다른 모티브들이 등장하지만, 그 모티브들이 중간에 전반부의 것과 유사한 다른 형태로 바뀐 다음, 같은 가사를 전달하는 처음 모티브와 바뀐 모티브가 서로 각기 다른 선율로 다성 텍스처를 만들어 나간다.

물론 전반부와 후반부에서 각기 다른 운용 방법을 사용한 것은 가사의 의미론적 대조를 반영한다. 죽을 듯한 이별의 슬픔, 그리고 현재형으로 계속되는 슬픔에 대한 인식이 후반부에서 ‘생생한(살아있는) 죽음’이라는 역설적 표현을 통해서 시적 도약을 이루는 것을 표현하고자 하는 장치일 것이다. 그리고 인식이 도약하는 그 순간은 후반부의 첫 모티브들, 즉 완전4도와 감4도의 도약을 포함하는 모티브들로 인상적으로 표시된다.

그러나 몬테베르디가 그의 음악으로 표현하고 싶었던 것은 ‘슬픔’이 아니다. 오히려 그 슬픔을 표현하는 ‘역설’이다. 역설은 어떻게 음악적으로

표현될 수 있을까? 역설의 표현은 어쩌면 음악의 한계에 도전하는 주제인지도 모른다. 왜냐하면 역설은 철저하게 의미론의 영역에 속해있으며 날카로운 의미의 대립에 의존하고 있기 때문에 언어의 의미론보다 덜 구체적이고 덜 지시적인 음악이라는 매체로는 표현이 불가능할지도 모르기 때문이다.

몬테베르디가 'Ah, dolente partita'에서 택한 역설의 대상은 놀랍게도 다성음악 그 자체이다. 마치 과리니가 슬픔의 내용이 아니라 그것을 표현한 단어 그 자체를 역설의 대상으로 삼은 것처럼. 몬테베르디의 다성적 텍스처는 번번히 그것의 관습과 기대를 어긋난다. 모방기점을 닮아 시의 각 행이 가진 정감의 차이를 정교하게 드러내줄 것이라고 생각되었던 전반부의 모티브들은, 유사한 그 모티브들의 성격 때문에 각 행의 차이를 드러내는 것이 아니라 오히려 각 행이 음악 덕분에 가사의 각 행을 같이 노래할 수도 있고 따로 노래하면서도 같은 분위기나 감정을 유지할 수 있게 된다. 이러한 방식의 폴리포니는 당대의 마드리갈이 흔히 취하는 폴리포니의 방식과는 거리가 있다. 오히려 이 시대에는 아직 알려지지 않았던 한 주제의 다성적 운용 방식, 즉 푸가의 방식과 비슷하다.

이러한 새로운 폴리포니를 통해 몬테베르디의 음악은 두 가지의 의미를 획득한다. 첫 번째는 각기 다른 가사의 행들이 결국 같은 말을 반복하고 있다는 것, 즉 전반부 가사들의 의미론적 동일성이다. 그리고 두 번째 의미는 다름 아닌 기존의 다성음악 운용 방식에 대한 새로운 해석, 즉 폴리포니 자체에 대한 역설이다.

이러한 두 가지 의미는 후반부에서 더욱 뚜렷해진다. 후반부에서 가사가 시적 도약을 이루는 순간, 전술한 바와 같이 몬테베르디는 처음으로 도약 진행을 포함하는 새로운 모티브를 도입한다. 그리고 이러한 새로운 요소의 도입은 D라는 새로운 중심음의 등장으로 강화된다. 그러나 곧 바로 이 모티브는 전반부의 모티브와 닮은 순차진행을 가진 모티브로 변한다.

8행을 노래하는 마지막 부분에서 이러한 전략은 더욱 강화된다. 완전4도와 증4도 도약을 포함하는 새로운 모티브가 충격을 준다면, 이 충격적 모티브는 곧 다시 순차진행 모티브로 변한 뒤, 같은 행을 노래하는 두 가

지 다른 성격의 모티브가 폴리포니를 이룬다. 이러한 제스처를 통해 몬테베르디는 또 다시 두 가지 의미를 성취하게 되는데, 첫째는 각기 다른 두 모티브를 통해 하나의 가사가 가지는 두 가지 의미론적 측면을 드러낸다는 것이다. 마치 ‘생생한 죽음’ 곧 삶과 죽음이라는 대립항이 결국 하나라는 시적 인식의 도약이 있는 후 음악은 각기 다른 모티브가 결국 하나의 음악적 의미를 갖는다는 음악적 인식에 도달한 것처럼 보인다. 둘째로는 전반부와 마찬가지로 이러한 다성적 텍스처의 운용은 당대의 폴리포니의 관습과 역설을 이룬다는 것이다. 하나의 가사를 두 개의 모티브로 나눈 후, 그것을 조직적으로 운용하여 하나의 폴리포니를 이루는 방식은 당대의 관습과는 어긋나는 것, 즉 폴리포니를 부정하는 것이라고 할 수 있다.

결국 몬테베르디의 음악은 가사의 핵심인 ‘역설’을 음악의 모티브들로 잘 표현하고 있을 뿐 아니라 당대의 관습과는 다른 다성음악의 운용 방식을 통해 폴리포니 그 자체를 부정하는 폴리포니의 사용으로 음악 자체의 ‘역설’을 드러내고 있는 것이다.

그리고 마지막으로 곡의 첫 부분에서 죽음을 암시하며 하행을 하던 모티브들은 마지막 일곱 마디(마디 90-96)에서 마침내 a'에서 a까지의 옥타브 순차하행을 이루며 마치 ‘죽음’을 완성하는 것처럼 보인다. 그러나 음악은 마디 95에서 강한 D종지를 이룬 후 정작 이 모티브 옥타브 하행을 완성하는 마지막 마디(마디 96)에서는 완전한 종지를 이루지 않음으로써 순차하행이 이루어내는 ‘죽음’이 여전히 끝나지 않은 것임을 (살아있는 것임)을 조용히, 그러나 강력히 암시하고 있다.

III. 결 론

맥클러리는 ‘Ah, dolente partita’의 전반부에서 각 행의 다른 가사 즉 1) 슬픈 이별, 2) 내 삶의 종말, 3) 그럼에도 살아있음, 4) 현재형으로 진행되는 죽음이라는 가사들이 각기 다른 음악적 모티브를 가지고 있음에 주목했다. 그리고 이렇게 각기 다른 가사들은 이별의 고통을 겪는 화자의 ‘다성적’ 마음 상태라고 지적하면서 이러한 다성적 마음 상태를 가장 잘 드러낼

수 있는 탁월한 텍스처가 바로 폴리포니임을 주장하고 있다. 그리고 모노디가 대두되고 있는 당대에 몬테베르디가 얼마나 탁월하게 폴리포니의 가능성을 잘 포착하고 있는지 감탄한다.

그러나 몬테베르디의 전략은 앞에서 살핀 바와 같이 맥클러리의 피상적 관찰을 넘어선다. 만일 과리니의 시가 특별하다면, 그것은 ‘이별의 슬픔’이라는 주제 때문이 아니라 그것이 표현되는 방식이다. 이전의 (그리고 이후의) 많은 이별에 관한 시들이 화자에게 닥친 이별이 얼마나 생생한지 묘사하는 것에 관심을 가졌다면, 과리니의 시는 그 생생함, 슬픔의 생생하게 살아있음이 내가 느끼는 죽음과 역설을 이루는 것 자체에 관심을 가지고 있다. 다시 말하면 과리니의 시는 그 슬픔이라는 주제 때문이 아니라 그 슬픔을 표현하는 특별한 표현법, 즉 살아있음과 죽음이라는 두 대립항의 병치, 역설적 표현 때문에 특별한 것이다.

그렇다면 몬테베르디의 음악은 바로 이러한 과리니의 시에 대한 놀랍도록 정확한 재현이다. 그의 음악은, 살아있음과 죽음이라는 단어를 음악적으로 번역하여 그것이 역설을 이루게 하는 것이 때문이 아니라, (윗 문장을 그대로 반복하자면) 음악의 주제 때문이 아니라 그 주제를 표현하는 특별한 음악적 표현법 때문에 특별하다. 그리고 그 음악적 표현법은 다른 아닌 폴리포니라는 음악적 텍스처를 운용하는 기법에 대한 역설이다.

결국 맥클러리가 간과했던 것은 몬테베르디의 다성음악이 다성음악 자체를 부정하고 있다는 사실, 음악적 역설이라는 사실이다.

한글검색어: 몬테베르디, 과리니, Ah, dolente partita, (시의) 통사론, (시의) 의미론, (음악의) 의미론, 폴리포니

영문검색어: Monteverdi, Guarini, Ah, dolente partita, (poetic) Synthetics, (poetic)Semantics, (musical)Semantics, Polyphony

참고문헌

- Arnold, Denis. *Monteverdi*. London: J.Dent, 1963.
- _____. Nigel Fortune (Ed.). *The New Monteverdi Companion*. London: Faber and Faber, 1985.
- Bianconi, Lorenzo. *Music in the Seventeenth Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- Chafe, Eric. *Monteverdi's Tonal Language*. New York: Schirmer Books, 1992.
- Leopold, Silke. *Monteverdi, Music in Transition*. (Translated by Anne Smith). Oxford: Claendon Press, 1991.
- Malipiero, Gian Francesco(Ed.). *Claudio Monteverdi Madrigals Book IV, V*. New York: Dover Publications, 1986.
- McClary, Susan. *Modal Subjectivities: Self-fashioning in Italian Madrigals*. Berkely: University of California Press, 2004.
- Ossi, Massimo. *Divining the Oracle*. Chicago: University of Chicago Press, 2003.
- _____. "Monteverdi, Marenzio, and Battista Guarini's 'Cruda Amarilli.'" *Music & Letters* 89/3 (2008): 311-336.
- Pirrota, Nino. "Monteverdi's Poetic Choices." *Music and Culture in Italy from the Middle Ages to the Baroque*. Cambridge: Harvard University Press, 1984.
- Schrade, Leo. *Monteverdi: Creator of Modern Music*. New York: W.W.Norton & Company, 1950.
- 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.

정경영. “제2작법 되읽기.” 『낭만음악』 68 (2005): 195-218.

국문초록

역설적 감정의 다성적 노래
: 몬테베르디의 ‘Ah, dolente partita’의 경우

정 경 영

과리니의 시에 음악을 붙인 몬테베르디의 ‘Ah, dolente partita’는 다소 간 특별한 방식으로 다성 텍스처를 사용하고 있다. 전반부에서는 모방기점 기법을 사용하는 것 같으나 각 행의 모티브들이 너무나 유사하여 마치 하나의 모티브로 다성 텍스처를 이루고 있는 것처럼 보인다. 후반부에서는 각행의 모티브가 각각 두 개씩 등장하여 그것들끼리 대위법을 이루도록 만 들고 있다. 다성 텍스처의 이러한 특별한 운용은 과리니의 시의 의미론적 절정인 ‘vivace morire’(생생한 죽음) 이라는 역설적 표현을 음악적으로 번역해낸 결과인 것으로 여겨진다.

Abstract

A Polyphonic Setting of a Paradox, Monteverdi's 'Ah, dolente partita'

Kyung-Young Chung

Monteverdi's polyphonic setting of Guarini's 'Ah, dolente partita' is somewhat problematic. In the first half, he employed the point of imitation technique, but his motives are too similar to represent the individuality of the lines. In the second half, he used two different motives for each line. Those two motives makes a contrapunctal texture. In this way, he seems to express the semantic highlight of Guarini's poem—'vivace morire' which expresses the paradox of 'life' and 'death.'

[논문투고일: 2015. 8. 28]

[논문심사일: 2015. 9. 20]

[게재확정일: 2015. 9. 27]