

빈 고전주의 시대의 시민계급 여성 음악가: 마리안나 마르티네스의 경우*

나 주 리

(동덕여자대학교 부교수)

1. 들어가는 말

“63번째 작품[출판]이라고요? 에이, 작곡가는 여성에게 예외적인 직업인데 [...] 좀 많습시다.”¹⁾

라이프치히의 1799년 10월 30일 자 『일반 음악 신문』(*Allgemeine Musikalische Zeitung*)이 빈의 여성 작곡가 요세파 바바라 아우언함머(Josepha Barbara Auernhammer, 1758-1820)가 쓴 《아우언함머가 작곡하고 브라운 남작 부인에게 헌정한 변주곡》(*Dix Variat. comp. & dédiées à Mad. la Bar. de Braun, par Mad. Jos. Aurnhammer*)의 출판에 대해 평한 글이다. 여성 작곡가의 활발한 창작 및 작품출판 행위는 달가운 일이 아니라는 당대의, 당대를 지나 19세기까지 굳건하게 지켜진 사회적, 문화적 통념이 고스란히 묻어난다. 음악, 특히 창작은 이렇듯 근대에 이르러서도 여성에게 꽤히 열린 영역이 아니었다. 여성 교육에 있어 연주, 노래는 덜 필수적인 것으로, 음악이론과 작곡은 포기해도 무방한 것으로 설파되고 여겨졌다.²⁾ 여성이 음악을 만들고 행한다면,

* 이 논문은 2022년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(NRF-2022S1A5A2A01044472).

1) *Allgemeine Musikalische Zeitung* Nr. 5, 30. Oktober 1799, 90, <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=nyp.33433069052292&view=1up&seq=65> [2023년 12월 13일 접속].

아마추어로서 사적인 범주나 공간을 벗어나지 않고, 작은 피아노 소나타, 가곡 정도나 쓰고 들려주는 것이 마땅하다고 여겨졌다.³⁾ 공공 연주, 작품 출판은 여성의 일, 여성의 과업이 아니었다. 전문 혹은 직업 작곡가, 공공 음악회의 무대에 서서 대중의 갈채를 받는 비르투오소 연주자는 당대의 보편적 여성관에 부합하지 않는 것이었다는 뜻이다. 그래서 예컨대 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791)의 누이 마리아 안나 모차르트(Maria Anna Walburga Ignatia Mozart, 1751-1829)의 화려한 ‘천재 소녀’ 커리어도 결국 성인으로 들어서는 문턱에서 거칠게 꺾이고 말았다.⁴⁾

하지만 그러한 시대와 사회의 한 켠에 갖가지 제한, 비판, 비난을 마주하고 극복하면서 음악을, 창작을 업으로 삼아 살아간 여성들이 분명히 존재했다. 위에서 언급한, 공공 연주회를 직접 기획하고 열면서 자신의 작품들을 그 무대에 올리고, 또 부단히 출판한 아우언함머가 대표적 예이다. 달리 말하자면, 음악 역사의 어두운 한 구석으로 가까이 들어가 그곳을 밝혀보면, 전통이나 관습과 기꺼이 타협하지 않은 여성 음악가들, 작곡가들을 발견하게 된다.

이 글은 근대 초 시민계급이 정치, 사회, 문화의 주체가 되기 시작하는 시기에 시민계급 여성들이 음악가, 작곡가로서 누리고 포기한 삶과 위상, 역사에 남기거나 새긴 결실과 족적, 마주하고 넘어내야 했던 한계 등을 사회, 문화, 사상, 관습의 맥락과 함께 고찰하고 드러내는 연구 프로젝트의 세 번째 결과물이다. 이 연구 작업은 구체적으로 빈 고전주의 시대, 고전주의 시대의 빈을 당대 시민계급 여성 음악가의 ‘현상’이 뚜렷하고 역사적으로 유의미했던 시간 및 공간으로 보고, 그 시간과 공간에서 다채롭게 펼쳐진 여성 음악가의 ‘현상’을 ‘시대에 순응하며 도전한’, 그리고 ‘시대를 극복하며 마침내 이겨낸’ 여성 음악가로 계통화하여 각각의 것을 깊숙이 들여다보는 것이다. 그 첫 결과물은 전자의 ‘시대에 순응하며 도전한’ 여성 음악가들을 천착한 논문 “빈 고전주의 시대의 시민계급 여성 음악가: 마리아 안나 모차르트와 나네테 슈트라이히의 경우”⁵⁾로서, 시대가

2) Eva Rieger, *Frau, Musik und Männerschaft* (Frankfurt am Main: Ullstein, 1981), 53.

3) 나주리, “빈 고전주의 시대의 시민계급 여성 음악가: 마리아 안나 모차르트와 나네테 슈트라이히의 경우,” 『서양음악학』 26/1 (2023), 83.

4) 나주리, “빈 고전주의 시대의 시민계급 여성 음악가: 마리아 안나 모차르트와 나네테 슈트라이히의 경우,” 86-87.

선명하게 그어놓은 성의 구분선을 따르면서도 사적, 공적 연주를 지속하고 평생 피아노 교육자로서 존경받은 마리아 안나 모차르트, 볼프강 아마데우스 모차르트 전기 저술에 큰 몫을 하고 모차르트 연구의 중요 기반이 되는 서신 등의 1차 자료들을 비롯해 모차르트의 소년기 및 청년기 작품들을 확보하고 보존하며 정리한 마리아 안나 모차르트의 삶과 공적을 조명했다. 그리하여 그저 “순종적인 작은 소녀”⁶⁾가 아닌, 강한 의지로 당시 시민계급 여성이 바랄 수 있는 것보다 더 많은 것을 이루어 낸 여성 음악가 마리아 안나 모차르트를 드러내었다. 아울러 아마추어로서 창작을 하며 주업으로는 남성이 지배하는 사업과 경영의 분야에서 기술 발전 및 혁신을 통해 유럽 최고의 악기 제작사를 일군, 또 연주 기획가로서 빈의 음악 문화에 새로운 활기와 근대적 변화를 불어넣은 나네테 슈트라이히(Nannette Streicher, 1769-1833)의 업적을 탐구했다.

‘시대에 순응하며 도전한’ 여성 음악가들의 그 두 갈래 삶을 살핀 후 본 연구는 남성 작곡가들에 못지않은 전문적 교육을 받고 직업음악가, 직업작곡가로서 작품을 생산, 연주, 출판해 낸 여성들로 시선을 옮겼다. 그렇게 두 번째 연구 결과물인 논문 “빈 고전주의 시대의 시민계급 여성 음악가: 요세파 바바라 아우언함머의 경우”⁷⁾에서 (모차르트의 제자였던) 아우언함머가 화려한 테크닉의 비르투오소로 칭해지면서 공공 연주회의 무대에 서고 직접 공공 연주회를 기획해 연, 또 그곳에서 연주할 피아노 작품들을 작곡하고 출판한 족적들을 쫓았다. 그리고 여성의 창작력에 의심을 품고 여성 작곡가들에게 질적, 양적 한계를 가한 시대의 ‘질서’에 맞서며 자신이 계획했던 삶을 (결혼 후에도 본래 성을 고수하며) 자신의 이름으로 살아낸, (수준 높은 기교와 기술이 요구되는) ‘남성적 음악’을 쓰며⁸⁾ 작품을 슬하에 출판한 ‘혁명적인’ 여성 직업음악가, 직업작곡가 아우

5) 나주리, “빈 고전주의 시대의 시민계급 여성 음악가: 마리아 안나 모차르트와 나네테 슈트라이히의 경우,” 75-104.

6) Michael Levey, *Leben und Sterben des Wolfgang Amadé Mozart* (München: Bertelsmann, 1980), 25.

7) 나주리, “빈 고전주의 시대의 시민계급 여성 음악가: 요세파 바바라 아우언함머의 경우,” 『서양음악학』 26-2 (2023), 31-62.

8) 당대는 남성적 음악과 여성적 음악을 구별해, 남성적 음악은 강건, 대담, 활력, 진실, 공명심, 승고의 것, 여성적 음악은 다감, 절제, 온화, 감동, 부드러움의 것으로 이해했다. Hartmut Krones, “Zum Stellenwert der Komponistinnen in Wien um 1800. Archivbestände, Publikationen, Verlagssituation,” in *Ein unerschöp-*

언함머를 조명했다.

이제 이 글은 마리안나 마르티네스(Marianna Martines, 1744-1812)에 주목한다. 마르티네스는 당대에 단연코 남성 작곡가의 영역이었으며, 그러해야 마땅하다고 여겨진 종교음악을 빈번히 다루고, 공공 연주회의 무대에 대규모 편성의 종교음악 작품을 올린 여성 작곡가였다. 그뿐만 아니라 볼로냐 아카데미아 필하르모니카(Accademia Filarmonica di Bologna)에 첫 여성회원으로 받아들여졌으며, 성악 학교를 세워 뛰어난 여성 성악가들을 길러냄과 동시에 빈 애호가 협회 콘서바토리(Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde) 설립에 초석을 놓았다. 아울러 빈을 넘어 타지인들에게도 명소로 알려진 ‘스와레’(Soirée)를 매주 열어 빈 음악 문화에 활기를 더했다. 이렇게 또렷한 역사적 공적들에도 불구하고 마르티네스는 사후에 빠르게 잊혔다. 19세기를 지나 20세기에 깊숙이 들어서도 그에 대한 관심은 좀처럼 깨어나지 않았다.

20세기의 끝자락에 마침내 노프(Regina Nopp)이 『여성과의 음악. 빈 고전주의 시대의 여성 작곡가들』(*Frau und Musik. Komponistinnen zur Zeit der Wiener Klassik*)에서 마르티네스의 작곡가 삶을 들여다보고,⁹⁾ 곧이어 고트(Irving Godt)가 “빈의 마리안나: 마르티네스의 연대기”(Marianna in Vienna: A Martines Chronology)¹⁰⁾로 마르티네스의 가족, 삶, 작품을 시기별, 연도별로 개관했다. 다만 이 두 글 모두 역사적, 사회적, 문화적, 관습적 배경이나 맥락까지 다루어 내지는 않았으며, 그렇게 보다 다각적이고 깊숙한 고찰의 여지를 남겼다. 그리고 슈왁(Andrea Schwab)의 짙막한 “마리안나 마르티네스(1744-1812). 피아니스트, 성악가, 교육가, 작곡가”(Marianna Martines(1744-1812). Pianistin, Sängerin, Pädagogin, Komponistin)¹¹⁾는 피상의 서술에 머물고 만다. 길고 깊은 호흡으로 천착한 연구물들은 아니지만 거의 두 세기 동안 망각

flicher Reichthum an Ideen... Komponistinnen zur Zeit Mozarts, hrsg. Elene Ostleitner, Gabriele Dorffner (Wien: Vier-Viertel-Verlag, 2006), 182-183.

9) Regina Nopp, *Frau und Musik. Komponistinnen zur Zeit der Wiener Klassik* (Linz: Universitätsverlag R. Trauner, 1995), 14-61.

10) Irving Godt, “Marianna in Vienna: A Martines Chronology,” *Journal of Musicology* 16/1 (1998), 136-158.

11) Andrea Schwab, *Außergewöhnliche Komponistinnen* (Wien: Hollitzer, 2019), 30-37.

의 그늘에 묻혀 있던 마르티네스를 끌어낸 이 글들은 물론 마르티네스 연구, 후속 연구에 소중하다.

마르티네스에게 한 걸음 더 가까이 다가서 보려는 본 논문은 여느 여성 음악가들, 여성 작곡가들의 경우처럼 역사와 사회에 의해 기록, 자료, 작품들이 소홀하게 보존 및 전수되어 있는 상황을 마주하게 된다. 이에 당대 남성 작곡가들의 전기에서 언급되는 관련 부분들, 신문 기사, 사전 등의 간접 자료들에 적지 않게 기대면서 마르티네스의 교육을 비롯해 성악가, 연주자, 작곡가, 교육가, 스와레 주인으로서의 그의 활동 및 성과를 살피고, 그것들을 시대와 역사의 맥락 안으로 놓아볼 것이다. 18세기 후반기의 여성관과 여성 음악가관, 당대 시민계급 여성 및 여성 음악가의 음악교육(관)을 포함하는 교육(관) 전반, 이들의 사회적 역할, 위상에 대해서는 첫 연구 결과물 “빈 고전주의 시대의 시민계급 여성 음악가: 마리아 안나 모차르트와 나네테 슈트라이히의 경우”에서 논했으므로¹²⁾ 이 글에서는 다루지 않기로 한다.

II. 마르티네스의 교육: 메타스타시오, 포르포라, 하이든, 본노, 하세를 사사하며

마리안나 마르티네스는 1744년 5월 4일 빈에서 태어났다. 그런데 빈의 성 미하엘 궁정 교회의 세례 증명서에 따르면, 그의 본래 이름은 안나 카타리나(Anna Katharina)였다.¹³⁾ 언제, 어떤 이유로 안나 카타리나라는 이름이 마리안나로 바뀌었는지는 알 길이 없다. 어쩌면 마르티네스의 음악뿐 아니라 삶 전반에 지대한 영향을 미친 그의 스승이자 멘토, 후원자 메타스타시오(Pietro Metastasio, 1698-1782)가 개명에 개입했을 수 있다. 즉, 메타스타시오가 자신을 포르포라(Nicola Antonio Giacinto Porpora, 1686-1768)에게 보내 성악과 작곡을 배우게 하고, 그렇게 오페라 작가의 길로 들어서게 한 성악가 마리안나 불가렐리(Marianna Bulgarelli, c.1684-1734)의 이름을 따 마르티네

12) 나주리, “빈 고전주의 시대의 시민계급 여성 음악가: 마리아 안나 모차르트와 나네테 슈트라이히의 경우,” 79-84.

13) Nopp, *Frau und Musik. Komponistinnen zur Zeit der Wiener Klassik*, 14.

스에게 붙여줬을 수 있다.

마리안나 마르티네스는 스페인계 나폴리인 집안 출신이었으며, 아버지 니콜로 디 마르티네스(Nicolo di Martines, 1689-1764)와 어머니 마리아 테레시아 디 마르티네스(Maria Theresia di Martines, ?-1775)는 1720년대 증반 즈음에 나폴리에서 빈으로 이주했다. 니콜로 디 마르티네스가 교황 대사의 의전관으로 빈에서 일해야 했기 때문이다.¹⁴⁾ 교황 대사의 의전관인 그의 가족은 마리아 테레시아(Maria Theresia, 1717-1780)의 명령으로 ‘황제 영지의 기사 계급’(Ritterstand der k.k.Erblande)을 부여받았고,¹⁵⁾ 마르티네스 부부는 빈에서 열 명의 자식을 보았다. 그러나 두 딸과 아들 넷만 생존했고, 마리안나는 그중 넷째였다.

1730년 황제 칼 6세(Karl VI, 1685-1740)에 의해 궁정시인으로 임명된 메타스타시오가 빈으로 오게 된다. 나폴리에서 니콜로 디 마르티네스와 가깝게 지냈던 그는 1735년경 마르티네스 가족이 거주하고 있는 미하엘하우스(Michaelerhaus)로 들어갔다. 그리고는 1782년 4월 12일 세상을 떠날 때까지 콜마크트(Kohlmarkt)에 위치한 성 미하엘 교회 바나바 학교 소속의 그 집에서 마르티네스의 가족과 함께 살았다.¹⁶⁾ 지적 호기심이 강하고 음악적 재능이 뛰어났던 마리안나 마르티네스는 이러한 환경에서 그와 같은 사회적 계급의 여성들이 통상적으로 누릴 수 있는 교육의 수준이나 정도보다 월등히 (질) 높고 (폭) 넓은 교육을 받을 수 있었다. 1846년 10월 27일 자 『빈 일반 음악 신문』(*Wiener Allgemeine Musik-Zeitung*)에 안톤 슈미트(Anton Schmid)가 쓰고 있듯이, 메타스타시오가 아버지와도 같은 스승으로서 음악, 학문, 교양 교육을 세심하고 풍부하게 제공하고 챙겼던 것이다.

14) Anton Schmid, “Zwey Musikalische Berühmtheiten Wiens’ aus dem schönen Geschlechte in der zweiten Hälfte des verflossenen Jahrhunderts,” in *Wiener Allgemeine Musik-Zeitung* 6 (1846), 513, <https://archive.org/details/AllgemeineWienerMusikZeitung6jg1846/page/n525/mode/2up> [2023년 12월 27일 접속].

15) Schmid, “Zwey Musikalische Berühmtheiten Wiens’ aus dem schönen Geschlechte in der zweiten Hälfte des verflossenen Jahrhunderts,” 517.

16) Carl Ferdinand Pohl, *Joseph Haydn* I (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1878), 162.

“마리안나 폰 마르티네스는 탁월하고 천부적인 신체적, 정신적 재능뿐 아니라, 어려서부터 충분히 성숙해 있던 아름다운 목소리로 인해 형제들 사이에서 돋보였으며, 곧, 방금 언급한 바처럼, 작가 메타스타시오의 총아가 되었다. 메타스타시오는 마리안나의 교육과 교양을 아버지처럼 따뜻하게 보살피고 담당했다. 그리고 죽는 날까지 마리안나를 결코 소홀히 하지 않았다.”¹⁷⁾

메타스타시오는 거의 짝 없이 짜여 있는 일과들을 수행해 내면서도¹⁸⁾ 마르티네스의 교육을 위한 시간은 늘 할애했고, 학문적 지식은 직접 가르쳤던 것으로 추측된다. 그리고 그 학문적 지식에는 쓰기, 산수, 역사, 지리학 등 헨젤(Johann Daniel Hensel, 1757-1839)이 여성 교육에 필수적인 것으로 지목한 것들¹⁹⁾ 뿐 아니라, 전문적 수준의 문학 및 언어 등도 포함되어있던 것 같다. 마르티네스가 “여러 언어를 매우 완벽하고 유창하게 구사했으며”, “특출한 지식으로 무장한 지적 능력으로 늘 빛났다”²⁰⁾고 증언되고 있으니 말이다. 그 여러 언어에는 (모국어인) 이탈리아어와 독일어 외에, 직접적이거나 명확한 증거는 없지만, 당대 교양인의 언어였던 프랑스어도 속했을 것이다.²¹⁾ 또 버니(Charles Burney, 1726-1814)가 1795년 1월 25일 자로 써서 보낸 마르티네스의 편지를 받고는 “이 천재적인 여인은 우리 섬[영국]으로부터 천 마일이나 떨어진 곳에서 영어를 습득했고, 그 언어로 놀랍도록 정확하게 글을 쓴다”²²⁾고 감탄했다면, 마르티네

17) Schmid, “Zwey Musikalische Berühmtheiten Wiens’ aus dem schönen Geschlechte in der zweiten Hälfte des verflossenen Jahrhunderts,” 517.

18) Pohl, *Joseph Haydn I*, 164.

19) Johann Daniel Hensel, *System der weiblichen Erziehung, besonders für den mittlern und höhern Stand I* (Halle: Johann Christian Hendel, 1787), 203-206. 헨젤은 당대에 큰 영향력을 떨쳤던 이 방대한 저서에서 여성을 위한 학문과 기술을 ‘필수적인 것’과 ‘덜 필수적이지만 유용한 것’, ‘무용한, 그저 바른 행실을 위해서 필요한 것’으로 나누면서 가사와 관련된 모든 지식 및 활동을 필수적인 능력으로 설명하며 그에 합당한 교육을 촉구했다.

20) Schmid, “Zwey Musikalische Berühmtheiten Wiens’ aus dem schönen Geschlechte in der zweiten Hälfte des verflossenen Jahrhunderts,” 517.

21) 메타스타시오가 마르티네스의 교육을 각별하게 돌보았다는 사실은 하이든의 평전들에서도 자주 언급된다. Franz Farga, *Joseph Haydn. Ein Lebensbild* (Wien: Humboldt, 1947), 25; Leopold Nowak, *Joseph Haydn. Leben, Bedeutung und Werk* (Wien: Amalthea, 1959), 50 등.

22) Charles Burney, *Memoirs of the Life and Writings of the Abate Metastasio I* (London: G. G. and J. Robinson, 1796), xv.

스는 영어에도 능했음에 틀림없다.

메타스타시오는 마르티네스의 음악교육도 맡고 관리했던 것 같다. 버니가 마리안나의 오빠 요세프(Joseph Martines, 1729-1788)에게 마리안나는 “누구에게 음악을 배웠으며, 어떻게 노래를 그리 인상적으로 부르게 되었느냐?”고 묻자 “작곡기법과 음악의 구조에 대해 가르쳐준 선생은 여럿 있었는데, 그 외의 것들은 메타스타시오에게 배웠다”는 답이 돌아왔다면,²³⁾ 이로써 메타스타시오가 마리안나 마르티네스의 음악교육에 상당히 적극적으로 참여했음이 확인되는 것이다. 메타스타시오는 음악의 역사뿐 아니라 이론에도 무척 박식했으니,²⁴⁾ 그가 마르티네스의 음악교육을 직접 담당한 것은 그리 놀랍지 않다. 실제로 버니와 실링(Gustav Schilling, 1805-1880)은 음악을 향해 마르티네스가 첫걸음을 내딛게 해준 이가 메타스타시오였다고, 메타스타시오의 가사에 음악을 붙이는 방법도 그가 직접 가르쳤다고 증언해 주고 있다.²⁵⁾

마르티네스가 음악을 향해 첫걸음을 뗐을 때뿐 아니라 음악가로 성장하는 길에도 늘 메타스타시오가 함께 있었다. 부언하자면, 메타스타시오는 그의 삶 끝날까지 마르티네스 가족과 무척 친밀하고 화목하게 살았던 것 같다. 니콜로 마르티네스가 1764년 세상을 뜨고 난 뒤 이듬해인 1765년에 결코 적지 않은 자신의 전 재산 13만 플로린과 집, 마차, 귀족들에게 받은 술한 값비싼 선물들, 도서들 등의 단독 상속자로 마리안나의 오빠 요세프를 지명하는 유서를 쓰고, 마리아 테레지아마저 1775년에 사망하자 1780년에 유서를 보충해 요세프의 두 미혼 여동생 마리안나와 안토니아(Antonia Johanna Theresia Martines, 1746-1812)가 각각 매년 1만 플로린을 받을 수 있게 했다는 사실이 그들의 가족과도 같았던 관계를 말해준다.²⁶⁾

메타스타시오 외에 마리안나 마르티네스의 음악 선생으로 하이든(Joseph

23) Charles Burney, *Tagebuch seiner musikalischen Reisen* II (Hamburg: Bode, 1773), 235.

24) Burney, *Tagebuch seiner musikalischen Reisen* II, 219-220.

25) Burney, *Tagebuch seiner musikalischen Reisen* II, 182; Gustav Schilling, *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst* IV (Stuttgart: Franz Heinrich Köhler, 1837), 571, <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb10810231?page=574,575> [2023년 12월 28일 접속].

26) Godt, “Marianna in Vienna: A Martines Chronology,” 151-152, 154.

Haydn, 1732-1809)이 꼽힌다. 하이든은 성 슈테판 성당 소년 성가대원을 그만두고 나서 생계를 위해 레슨을 해야 했다. 이때 피아노 연주와 음악이론을 배우는 일에 박차를 가하며 칼 필립 엠마누엘 바흐(Carl Philipp Emanuel Bach, 1714-1788)의 소나타도 열심히 공부하고 있던 하이든은²⁷⁾ 1750년경 마르티네스 가족의 집 다락방으로 들어와 메타스타시오와 함께 살게 되었고,²⁸⁾ 하이든의 재능, 하이든의 세련된 음악적 취향을 알아본 메타스타시오는 그를 마리안나의 선생으로 삼았다. 하이든은 일곱 살짜리 마리안나에게 피아노를 가르쳤으며, 포르포라가 마리안나에게 성악 레슨을 할 때 피아노 반주를 해주었다.²⁹⁾ 하이든의 레슨은 1753년부터 약 3년간 계속되었던 것 같은데,³⁰⁾ 하이든은 훗날 에스터하치(Esterházy)가의 카펠마이스터가 된 후에도 빈에 오면 마르티네스 가족의 집에서 자주 혹은 정기적으로 열린 음악 모임³¹⁾을 즐겨 찾았다.

1752년, 혹은 1753년 초에 나폴리에서 빈으로 건너온 포르포라는 마리안나 마르티네스에게 피아노와 성악을 가르쳤다. 포르포라의 레슨도 1753년경에 시작된 것으로 보이는데,³²⁾ 그 레슨이 그가 나폴리로 돌아간 1760년까지 지속되었는지, 그 전에 끝났는지는 확실치 않다. 다만 포르포라가 메타스타시오, 마리안나와 한집에서 살았기에, 또 메타스타시오와 포르포라의 사이가 무척 가까웠기에, 무엇보다 포르포라가 파리넬리(Farinelli/Carlo Maria Michelangelo Nicola Broschi, 1705-1782), 카파렐리(Caffarelli/Gaetano Majorano, 1710-1783), 밍고티(Regina Mingotti, 1722-1808) 등과 같은 정상의 성악가들을 배출한 선생이었기에, 그의 레슨은 충분히, 가능한 한 오래 계속되었을 것이다. 그 밖에도 하이든이 “나는 열심히 곡을 썼으나 기초가 단단하지 않았다. [당시 빈에 있었던] 그 유명한 포르포라 씨에게 진정한 작곡의 기초를 배우기 전까지는 말이다”³³⁾라고 회고한 바 있다면, 마리안나도 포르포라의 수업에서 이

27) Martin Geck, *Die Bach-Söhne* (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, 2003), 43.

28) Godt, “Marianna in Vienna: A Martines Chronology,” 150.

29) Pohl, *Joseph Haydn* I, 165.

30) Helene Wessely, “Martinez, Marianne von,” in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 11, first edition, ed. Stanley Sadie (London: Macmillan Publishers Limited, 1980), 722.

31) 본 논문의 15-17쪽 참조.

32) Godt, “Marianna in Vienna: A Martines Chronology,” 150.

론, 화성학, 대위법 등을 배우고 익히며 작곡의 기초를 다졌을 것이라 추측할 수 있다.

메타스타시오는 본노(Giuseppe Bonno, 1711-1788)에게도 마리안나를 맡겨 작곡과 성악을 배우게 했다. 본노는 빈에서 나고 살고 죽었지만, 칼 6세가 제공한 ‘유학’ 비용으로 나폴리에서 10년 간(1726-1736) 두란테(Francesco Durante, 1684-1755), 레오(Leonardo Leo, 1694-1744) 등을 사사하며 나폴리 악파의 영향을 지대하게 받은 작곡가였다. 나폴리 유학 후 1739년에 본노는 빈의 궁정 작곡가가 되었고, 1774년에는 빈 궁정 카펠마이스터 겸 빈 음악가 협회(Wiener Tonkünstler-Sozietät) 부회장의 자리에 올랐다.³⁴⁾ 이듬해에는 회장이 되어 1788년까지 그 자리를 지켰다. 그렇다면 마리안나 마르티네스가 1782년 그의 오라토리오 《구세주의 이삭》(*Isacco figura del Redentore*)을 빈 음악가 협회의 음악회 무대에 크고 성대하게 올리게 된 데에 본노의 조력이 있었을지도 모르겠다.³⁵⁾ 여하튼 빈에서 본노의 영향력과 명성은 대단했고, 마르티네스는 그에게 대위법도 배웠던 것 같다.³⁶⁾

마르티네스는 1773년 6월 21일 자로 마르티니(Giovanni Battista Martini, 1706-1784)에게 보낸 편지³⁷⁾에서 하세(Johann Adolf Hasse, 1699-1783)를 스승으로 일컫고 있다. 하세는, 주지하다시피, 메타스타시오와 우정과 창작을 함께 하고 나눈, 예술적 지향과 사고도 함께 하고 나눈 작곡가였다. 즉, 메타스타시오와 하세는 글룩(Christoph Willibald Gluck, 1714-1787)과 칼차비지(Ranieri de' Calzabigi, 1714-1795)의 개혁 반대편에 섰던 전통적인 이탈리아 오페라 세리아 “종파의 수장들”³⁸⁾이었다. 하세는 1764년부터 1773년까지

33) Joseph Haydn, *Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*, hrsg. Dénes Bartha (Kassel: Bärenreiter, 1965), 77.

34) Othmar Wessely, “Bono, Giuseppe,” in *MGG Online*, <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg01806&v=1.0&rs=id=74ee605c-f70b-1756-aa6c-1e674eabb4ee> [2023년 12월 28일 접속].

35) 본 논문의 14쪽 참조.

36) Schwab, *Außergewöhnliche Komponistinnen*, 32.

37) 오스트리아 국립도서관(Österreichische Nationalbibliothek) 소장. 분류번호: Autogr. 7/59-1.

38) 버니는 “빈에서는 여느 곳과 다름없이 작가와 음악가, 그리고 그들의 추종자들 사이에 음모가 많았다. 메타스타시오와 하세가 한 종파의 수장들이었고, 칼차비지와 글룩이 다른 종파의 수장들이었다”고 썼다. Burney, *Tagebuch seiner musikalischen*

주로 빈에 머물렀는데, 버니가 “그[하세]는 마르티네스 양에 대해 엄청난 음악적 재능을 지닌 젊은이라고, 풍부한 표현력으로 노래하고 무척 훌륭하게 피아노를 연주하며 대위법에 정통해 있다고 말했다”³⁹⁾고 증언해 주고 있다면, 빈에 거주하는 동안 하세가 마르티네스에게 성악, 피아노, 작곡을 가르쳤을 것이라는 추측이 가능하다.

마르티네스가 ‘누린’ 음악교육을 종합해보면, 그것은 메타스타시오에 의해 행해지고 관리된, 보수적이고 전통적인 이탈리아 음악에 기울어진 것이었다. 마르티네스는 선택의 여지가 없었고, 그러한 이탈리아 음악 외의 것들을 적극적으로 배울 수 있는 기회도 거의 만나지 못한 것 같다. 바이스바일러(Eva Weissweiler)는 마르티네스의 작품들에 대해 아래와 같이 개관했다.

“마리안나는 여성으로서 엄청나게 광범위한 작품들을 남겼다. 이탈리아 악파의 음향에 익숙해져 있었고, 그것으로부터 자유롭지 못했지만 말이다. 그의 성악 작품들은 모두 이탈리아어 가사를 달고 있으며, 그 가사들 대부분은 메타스타시오의 것들이다. 부르츠바흐에 따르면, 그는 나폴리 성악 양식으로 156곡의 아리아와 칸타타를 썼다.”⁴⁰⁾

III. 성악가, 피아니스트, 작곡가 마르티네스의 특별한 공적들

1761년 마리안나 마르티네스는 16살의 나이로 처음 자기 작품을 가지고 대중 앞에 선다. 성 미하엘 축제일의 대 미사에서였다. 마르티네스의 그 미사 작품 《3번 미사》(*Terza Messa*)에 대해 같은 해 9월 30일 자 『빈 다리움』(*Wienerisches Darium*)은 “어제 황제 궁정 교구 교회[...]에서 겨우 16세인 여성 비르투오소 마르티네스 양이 작곡한 음악이 연주되었다. 그의 탁월함에 모든 예술 전문가들이 놀라고 경탄했다”⁴¹⁾고 평했다. 작곡가로서의 첫 성공이었

Reisen II, 172.

39) Burney, *Tagebuch seiner musikalischen Reisen* II, 260.

40) Eva Weissweiler, *Komponistinnen aus 500 Jahren. Eine Kultur- und Wirkungsgeschichte in Biographien und Werkbeispielen* (Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 1981), 158.

41) Nopp, *Frau und Musik. Komponistinnen zur Zeit der Wiener Klassik*, 35

다. 성악가와 피아니스트로서의 성공은 이미 황제의 궁정에서 맞본 터였다. 마르티네스는 어려서부터 마리아 테레지아의 청으로 궁정에서 노래하고 피아노를 연주하곤 했는데,⁴²⁾ 이는 교황 대사의 의전관인 아버지와 궁정시인인 메타스타시오의 덕이었을 수도 있지만, 성악가와 피아니스트로서 마르티네스의 능력이 빼어나지 않았다면, 마리아 테레지아가 마르티네스의 음악에 감동하지 않았다면, 그렇게 오랫동안, 그렇게 자주 궁정 연주를 해내지 못했을 것이다. 요세프 2세(Joseph II, 1741-1790)는 심지어 마르티네스가 피아노를 연주할 때 손수 악보를 넘겨주며 그의 음악을 즐겼다.⁴³⁾

미사 음악으로 첫 성공을 거둔 작곡가 마르티네스의 작품 목록을 들여다보면,⁴⁴⁾ 오라토리오, 미사, 칸타타, 키리에, 시편, 모테트 등 종교음악이 다수를 이루며 큰 비중을 차지한다. 이는 마르티네스가 메타스타시오에 의해 일찍이 종교적 신앙 및 교리에 들어섰을 터이고,⁴⁵⁾ 그렇게 신실한 신앙심으로써 종교음악에 경도되어 있었던 데에 기인했을 수 있다. 그리고 어쩌면 청중의 뜨거운 호응을 얻으며 성공을 거둔 그의 첫 공개 연주 작품이 종교음악이었기에 마르티네스는 이 장르의 음악에 자신감을 가졌을 수 있다. 여하튼 당시 여성 작곡가들의 창작이(가벼운) 피아노 음악이나 가곡으로 기울어 있었고, 또 그래야 바람직하다고 흔히 여겨졌다는 점을 고려하면, 종교음악을 다작한 마르티네스는 다분히 남성 작곡가들의 영역을 ‘침범’했던 것이다.

당대 최고의 음악가들을 사사하고 일찍이 작곡가로서 세인들의 주목을 끈 마르티네스는 이후로도 놀랍게 성장한다. 그렇게 그의 명성은 빈을 넘어 이탈리아에 닿는다. 1773년 8월 4일 자 『빈 디아리움』은 신문의 한 지면 전체를 할애해 그 ‘역사적 사건’에 대해 전한다.

재인용.

42) Wessely, “Martinez, Marianne von,” 722.

43) Schmid, “Zwey Musikalische Berühmtheiten Wiens’ aus dem schönen Geschlechte in der zweiten Hälfte des verfloffenen Jahrhunderts,” 517.

44) Helene Wessely, “Martinez, Marianne von,” in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 8, hrsg. Friedrich Blume (Kassel: Bärenreiter, 1960), 1717.

45) 버니의 기록에 따르면, 메타스타시오는 성실하게 미사에 참석한 신실한 신앙인이었다. Burney, *Tagebuch seiner musikalischen Reisen II*, 229.

“볼로냐 아카데미아 필하르모니카가 최근에 스페인 출신이지만 빈 토박이인 마리안나 마르티네스 양을 회원으로 받아들였다. [...] 이 아카데미아는 그렇게 자발적으로 마르티네스를 회원으로 받아들임으로써 그의 특별하고도 대단한 공적들을 정당하게 인정했다. 아카데미아의 전 회원들은 그 새 회원의 작품들에 녹아들어 있는 표현의 기품, 천재성, 고상함, 그리고 놀라울 정도의 엄밀함 대해 한없이 경탄할 수밖에 없었다.”⁴⁶⁾

그렇게 마르티네스는 모차르트가 볼로냐 아카데미아 필하르모니카의 회원이 되고 나서 3년이 지난 1773년에 29살의 나이로 그 저명한 아카데미아의 명예 회원(Accademia filarmonica onorata), 첫 여성 회원이 되었다. 마르티네스는 시편 ‘하나님이여 시냇물을 갈망하는 사슴처럼’(Quemadmodum desiderat cervus)을 마테이(Saverio Mattei, 1742-1795)가 이탈리아어로 옮긴 가사에 음악을 붙인 《시냇가의 맑은 물결처럼》(Come le limpide onde desia d’un ruscellino)⁴⁷⁾과 《미제레레》(Miserere)를 심사작으로 제출했으니, 1770년에 작곡된 그 두 작품에 대한 엄격한 평가를 거쳐 볼로냐 아카데미아 필하르모니카의 첫 여성 회원이 된 것이다.⁴⁸⁾

볼로냐 아카데미아 필하르모니카의 회원으로 임명되었을 즈음에 마르티네스는 빈 음악가 협회 회원으로도 받아들여졌다.⁴⁹⁾ 하이든이 입회 허가를 거의 20년 동안 기다려야 했고, 모차르트는 결국 입회하지 못하고 세상을 떠들면, 빈 음악가 협회의 회원이 되는 것은 그리 당연하거나 수월한 일이 아니었음에 분명하다. 그리고 빈 음악가 협회는 음악회를 열어 빈의 작곡가들에게 대규모 작품을 초연할 수 있는 기회를 제공했는데, 하이든의 전기들과 한슬릭(Eduard Hanslick, 1825-1904)의 『빈 연주회사』(Geschichte des Concertwesens in Wien)에

46) 1773년 8월 4일 자 『빈 디아리움』, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wrz&datum=17730804&seite=6&zoom=61> [2023년 12월 28일 접속].

47) 《시냇가의 맑은 물결처럼》의 악보는 현재 볼로냐 아카데미아 필하르모니카 도서관에 보관되어 있다.

48) 이듬해인 1774년에 마르티네스는 성 안토니오 파도바를 기리는 볼로냐 아카데미아 필하르모니카의 연례행사를 위해 모테트 《주께서 말씀하시길》(Dixit Dominus)을 작곡했다. 그런데 어떤 이유에서인지 그 작품은 연주되지 않았다. Godt, “Marianna in Vienna: A Martines Chronology,” 153.

49) Weissweiler, *Komponistinnen aus 500 Jahren*, 159.

따르면, 마르티네스에게도 그 기회가 주어졌다.⁵⁰⁾ 1782년 그렇게 그는 하세, 모차르트, 하이든, 디터스도르프(Johann Carl Ditters von Dittersdorf, 1739-1799), 살리에리(Antonio Salieri, 1750-1825), 코제루크(Leopold Anton Koželuch, 1747-1818), 알브레히츠베르거(Johann Georg Albrechtsberger, 1736-1809) 등 빈의 그 대단하고 저명한 작곡가들과 다름없이 빈 음악가 협회의 음악회에 작품을 올렸다. 케른트너토어(Kärntnertor) 극장에서 열린 그 음악회에서 연주된 마르티네스의 작품은 오라토리오 《구세주의 이삭》이었다.⁵¹⁾ 《구세주의 이삭》은 현악기들 외에 각 두 대의 트럼펫, 호른, 오보에, 플루트, 바순 등으로 이루어진 고전주의의 ‘온전한’ 관악기 편성에 팀파니까지 더해진 큰 오케스트라를 필요로 했으며, 연주회의 합창대에는 200여 명의 합창단원이 섰다.⁵²⁾ 그 엄청난 규모의 오라토리오 공연에 대해 메타스타시오는 파리넬리에게 다음과 같이 전했다.

“당신을 진심으로 존경하는 마르티네스 양은 나의 무능을 열심히 보완해 줄 것인데, 부러워할 만한 임무에 대해 제게 감사하네요. 그는 《구세주의 이삭》이라는 제목의 내 오라토리오에 기꺼이 음악을 붙였습니다. 어제 극장에서 연주되었구요. 계절이 혹독하고 성악가들이 목감기에 걸렸음에도 불구하고 청중들의 칭찬을 얻어냈습니다.”⁵³⁾

사실 한동안 마르티네스의 작품이 ‘열린 공간’에서 대규모 청중을 위해 연주된 바가 없음에도 그의 오라토리오가 케른트너토어 극장에서 공연된 것은 메타스타시오의 뜻이 관여된 것일 수 있다. 죽음을 목전에 두고 있던 상황에서⁵⁴⁾ 여성인 마르티네스가 공공 음악회의 무대에 서는 것을 늘 마뜩잖게 여기고 거

50) Eduard Hanslick, *Geschichte des Concertwesens in Wien* (Wien: Wilhelm Braunmüller, 1869), 32.

51) Hanslick, *Geschichte des Concertwesens in Wien*, 32.

52) Barbara Garvey Jackson, “Musical Women of the Seventeenth and Eighteenth Centuries,” in *Women & Music. A History*, ed. Karin Pendle (Bloomington: Indiana University Press, 2001), 133.

53) Charles Burney, *Memoirs of the Life and Writings of the Abate Metastasio III* (London: G. G. and J. Robinson, 1796), 279-280.

54) 실제로 메타스타시오는 이 연주회가 끝나고 얼마 지나지 않아 세상을 떠났다.

부해 왔던 메타스타시오가⁵⁵⁾ 마르티네스의 음악은 사적인 공간뿐 아니라 공적인 공간에서도 울리고 들려져야 한다고, 마르티네스의 작품은 그럴만한 가치가 있다고 생각을 달리했을 수 있다.

마르티네스의 작품이 공공 음악회에 다시 내놓아진 일은 없었던 것으로 보인다. 서서히 유행에 뒤떨어지기 시작한 그의 옛 이탈리아 양식과 작법이 한 이유였을 것이다. 메타스타시오라는 ‘보호막’의 부재도 또 한 이유였을 수 있다. 여하튼 1786년의 칸타타 《도도한 강》(*Orgoglioso fiumicello*)을 끝으로 마르티네스의 창작의 자취는 더 이상 찾아지지 않는다.⁵⁶⁾ 마르티네스는 이제 야심 차게 열고 이끌어간 스와레와 성악 학교에 전념했다.

IV. 마르티네스의 스와레와 성악 학교, 그리고 그것들의 역사적 의미

츄츄하게 짜인 메타스타시오의 하루 일과에 저녁 사교와 아침 모임이 빠지는 일은 거의 없었다. 버니는 이에 대해 다음과 같이 기록하고 있다.

“그[메타스타시오]는 친한 친구들과 저녁 사교를 나누었을 뿐만 아니라, 오전마다 연회와도 같은 모임을 가졌다. 그 모임에는 지체 높고 부유한 사람들이 참석했다.”⁵⁷⁾

빈의 음악 전문가들과 유명 인사들이 매일 아침과 저녁에 모여 사교, 교제하는 모습을 어려서부터 가까이서 지켜본 마르티네스가 메타스타시오 사후에 그 ‘전통’을 이어 나간 것은 어쩌면 당연하다. 그렇게 마르티네스는 메타스타시오가 남겨준 유산으로 매주 한 번, 토요일 저녁마다 스와레를 열었다.⁵⁸⁾

부모님이 세상을 떠나고 메타스타시오마저 1782년에 사망하자 마르티네스는

55) Schwab, *Außergewöhnliche Komponistinnen*, 32. 메타스타시오는 어쩌면 마르티네스가 여성 작곡가에게 인색한 대중들로부터 부당한 비판을 받는 것을 피하고자 했을 수도 있다.

56) Godt, “Marianna in Vienna: A Martines Chronology,” 155.

57) Burney, *Tagebuch seiner musikalischen Reisen II*, 169-170.

58) Wessely, “Martinez, Marianne von,” 1717.

형제들과 함께 미하엘하우스를 떠나 빈의 헤른가세(Herrngasse) 25번지로 이사했다. 1788년에 세상을 뜬 큰오빠 요세프에 이어 1797년에 작은오빠 칼(Karl Martines, 1740-1797)이 죽고 나서는 여동생 안토니아와 프라이웅(Freiuung) 137번지로 거주지를 옮겼다. 이후 안토니아와 바이부르크가세(Weihburggasse) 804번지로 다시 이사하고는 그곳에서 생을 마쳤다.⁵⁹⁾ 마리안나 마르티네스는 결혼을 하지 않았는데, 그가 형제들과, 여동생과 살았던 곳들은 음악과 사교, 어울림으로 넘쳐난 스와레의 장이었다.

마르티네스에게 스와레는 무엇보다 자신의 작품들을 높은 수준과 위치의 ‘정선된’ 사람들 앞에서 연주하고 들려주는 기회를 의미했다. 여성 작곡가로서, 혹은 다소 보수적인 양식에 익숙한 작곡가로서 공공 음악회에 작품을 올리기가 수월치 않았기 때문에 스와레를 자신의 작품들에 대한 정당하고 전문적인 인정, 평가를 얻는 공간으로 삼았다.⁶⁰⁾ 다만 그의 어느 작품들이 스와레에서 들려졌는지는 알 길이 없다. 마르티네스의 스와레에는 또 하이든, 모차르트 등이 자주 참석했고, 모차르트는 “그 모임에서 자신의 내면과 능력을 마음껏 펼쳐냈다. 그는 사람들이 칭하는 만큼 연주를 해주었고, 자신과 다른 작곡가들의 작품을 연주했다. 그리고 지칠 줄 모르며 즉흥연주를 했다.”⁶¹⁾ 이때 모차르트는 자신의 네 손을 위한 소나타들의 연주 파트너로 거의 늘 마르티네스를 선택했다.⁶²⁾ 이는 모차르트가 마르티네스의 연주력을 인정했다는 뜻이며, 마르티네스에게는 자신의 연주력을 과시할 수 있는 기회였다. 아울러 마르티네스와 모차르트는, 빈 궁정극장의 테너 성악가이자 모차르트의 친구인, 마르티네스의 스와레에도 자주 드나든 켈리(Michael Kelly, 1762-1826)가 전해주고 있듯이, 서로의 음악을 존중하며 우정을 나눴다.⁶³⁾ 마르티네스의 스와레에 대한 기록이 남아 있지 않고, 현재로서는 하이든과 모차르트의 전기들, 켈리의 회고록에서 간략히 읽히는 것이 거의 전부이기에 그 내부를 더 들여다보기 어렵지만, 『1796년 빈과 프라하

59) Schmid, “Zwey Musikalische Berühmtheiten Wiens’ aus dem schönen Geschlechte in der zweiten Hälfte des verflossenen Jahrhunderts,” 513-514.

60) Nopp, *Frau und Musik. Komponistinnen zur Zeit der Wiener Klassik*, 45.

61) Hermann Abert, *W. A. Mozart II* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1966), 85.

62) Abert, *W. A. Mozart II*, 84.

63) Michael Kelly, *Reminiscences I* (London: Henry Colburn, 1826), 249.

의 음악 연보』(*Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag 1796*)가 “그 재치 있는 여성 예술가 마르티네스 양의 집에서 매주 토요일에 대단히 큰 음악 모임이 열린다. 여기에서는 노래도 많이 불려지고, 피아노 연주도 활발히 이루어진다. 때로는 저녁 내내 연주를 하는 관악 밴드의 음악도 들을 수 있다”⁶⁴)고 쓰고 있다면, 마르티네스의 스와레는 당시 빈의 실내악적 기악 및 성악이 번성하는 데 한몫을 한 사적 음악 모임들 중 하나였음이 분명하다.

그 밖에도 마리안나 마르티네스는 재산의 대부분을 투자해 성악 학교를 세웠다.⁶⁵ 당시에는 아마추어든 직업 음악가든, 합창단원이든 솔리스트든 여성 성악가들은 주로 사설 성악 학교에서 교육을 받았는데, 그렇게 여러 방면에서 활동할 여성 성악가들을 키워낼 수 있는 성악 학교를 마르티네스가 설립한 것이다. 그 성악 학교가 언제 설립되었는지는 정확히 알 길이 없으나, 1782-1795년 사이였던 것으로 추측된다.⁶⁶ 마르티네스는 그곳에서 직접 가르치며 테레제 폰 뒤르펠트(Therese von Dürfeld), 앵겔하르트(Fräulein von Engelhardt) 등의 제자들을 성악가로 길러냈다. 그 둘 외에도 다수의 탁월한 여성 성악가들이 마르티네스의 성악 학교에서 배출되었다고 여러 사전들이 쓰고 있지만,⁶⁷ 이름이 밝혀진 이들은 없다.

마르티네스가 성악 학교를 세워야겠다고 작심한 데에는 두 가지 이유가 있었을 것이다. 우선 메타스타시오가 유산을 넉넉히 남겨주었으나 자신의 확실한 생계 수단이 필요하다고 생각했을 것이다. 또 자신의 사회적, 음악적 위치와 명성에 걸맞은, 자신이 헌신하고 전념할 수 있는, 음악가로서 만족할 수 있으며 여성 음악가에게도 기꺼이 열려 있는 ‘직업’으로서 결국 음악 교육가가 가장 마땅하다고 판단했을 것이다.

64) *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag 1796* (Wien: Schönfeld, 1796), 71, <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb10599456?page=82.83> [2023년 12월 20일 접속].

65) Schwab, *Außergewöhnliche Komponistinnen*, 34.

66) Schilling, *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst* IV, 572; Hermann Mendel, *Musikalisches Conversations-Lexikon* VII (Berlin: Robert Oppenheim, 1877), 89.

67) Schilling, *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst* IV, 572; Mendel, *Musikalisches Conversations-Lexikon* VII, 89; Wessely, “Martinez, Marianne von,” 1717.

마르티네스는, 위에서 말한 대로, 이 성악 학교에서 직접 가르쳤는데,⁶⁸⁾ 이 때 성악뿐 아니라 피아노 연주와 음악이론, 특히 대위법 학습도 중요시했다. 즉, 마르티네스는 작곡가가 아니라 성악가가 되려는 여성들에게도 이론을 가르치며 그것의 중요성을 강조했다. 학생들의 연주 경험은 그의 스와레에서 쌓게 했다. 이렇듯 다각적인 음악교육의 체계를 갖추었던 마르티네스의 성악 학교는 빈 음악 애호가 협회 콘서바토리의 전신 중 하나로 간주되곤 한다.⁶⁹⁾

V. 마르티네스를 향한 당대의 평가와 그 양면성

“그[마르티네스]는 정말로 내 기대를 훌쩍 뛰어넘었다. 그는 손수 작곡한 두 곡의 아리아를 불렀는데, 가사는 메타스타시오의 것이었다. 피아노 반주도 직접 했다. 반주는 무척 훌륭했다. 특히 리토르넬로를 연주하는 방식을 듣고는 그가 매우 뛰어난 연주 테크닉을 지니고 있다는 사실을 깨달았다. 아리아들은 현대적 양식으로 아름답게 작곡된 것이었다. [...] 가사를 잘 표현해냈으며, 자연스럽게 노래 부르는 이에게 풍부한 표현의 여지를 주는 선율이었다. 그의 목소리와 가창법은 즐거움과 경탄을 자아냈다. [...] 내가 그는 자연스러운 아름다움과 부드러움의 목소리를 지녔다, 아름다운 펠림의 소리를 낸다, 완벽하게 순수한 음조를 가지고 있다, 아주 가볍게 빠르고 어려운 패시지를 소화해낸다, 감동적인 연주를 해낸다고 말한다면, 그것들은 이미 내가 다른 사람들에 대해 평가한 바들과 다름이 없다. 마르티네스를 향해서는 이러한 표현들의 의미를 더 강조하고 끌어올리고 싶으나, 그럴 수 있는 말들이 내게 없다. [...] 그는 내가 익히 들어본 성악가들 중 가장 완벽한 성악가이다. [...] 두 아리아를 부르고 나서는 자신이 작곡한 무척 어려운 곡을 피아노로 연주했는데, 아주 노련하고 깔끔했다. 그는 또 4성부 미제레레와 여러 8성부 시편 음악도 썼는데, 대위법에 대한 그의 이해는 썩 견고했다.”⁷⁰⁾ “그[마르티네스]는 네 성악 성부와 악기들을 위해 작곡한 시편곡을 들려주었다. 그 곡은, 메타스타시오가 말한 대로, 아주 호감이 가는 안티코와 모데

68) Mendel, *Musikalisches Conversations-Lexikon* VII, 89.

69) Melanie Unseld, *Mozarts Frauen. Begegnungen in Musik und Lieben* (Reinbeck b. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, 2005), 162

70) Burney, *Tagebuch seiner musikalischen Reisen* II, 227-229.

르노의 혼합이었다. 화성과 옛 시대의 수공업적 작법, 선율과 새 시대적 취향의 혼합체였다. 그 곡은 참으로 탁월했다. [...] 그러고는 나를 위해 라틴어 가사의 솔로 모테트를 불러주었다. 그 음악은 진지하고 장엄했다. 따분하거나 무겁지 않으면서 말이다. 이후 역시 자신이 직접 작곡한 우아한 클라비어 소나타를 연주해 주었다. 열정과 화려한 패시지로 가득한 작품들이었다.”⁷¹⁾

1772년 9월 메타스타시오를 방문했을 때 듣고 경험한 마르티네스의 노래, 피아노 연주, 작품들에 대해 버니가 정성스럽게 기록한 글들이다. 여성 음악가, 특히 여성 작곡가의 종교 음악 작품들을 향해 주저 없이 ‘온전하게’ 감탄, 경탄하고 있다는 점에서 이례적이다. 그만큼 성악가, 피아니스트, 특히 작곡가 마리안나 마르티네스의 예술성 및 기량이 뛰어나고 인상적이었다는 뜻일 터이다. 버니의 이 기록들은 마르티네스가 음악 애호가, 음악 전문가들에게 자신의 연주와 작품을 활발하게 보이고 들려줬다는 사실을 말해주는 것이기도 하다. 마르티네스의 음악과 작품을 직접 듣고 본 이들의 평가는 위에서 인용한 버니의 것들 외에도 마르티네스가 자신의 작품들을 보내 의견과 조언을 청했던 마르티니의 것이 1762년 3월 9일 자로 그에게 보낸 메타스타시오의 편지에서 (간접적으로) 읽힌다.

“그 젊은 여성 작곡가가 자신이 쓴 작품을 몇 개 보내드렸지만, 그는 그저 당신의 교정이나 조언 정도를 기대했을 뿐이지요. 하지만 당신은 그를 기꺼이 인정하고 칭찬해 주셨습니다. 그 인정과 칭찬의 말씀은 그를 고무시킬 거예요. 그를 도와주기 위해 친절하게 써 보내주신 말씀, 그 여성 작곡가가 독창적인 방식으로 심오한 학문과 인간애와 우아함을 결합할 수 있다는 것을 충분히 보여주신 말씀을 받들어 훗날 그에 합당한 작품들을 만들어 내야 겠다는 열정 가득한 소망을 품을 수 있게 말이지요.”⁷²⁾

버니에 따르면, 하세 역시 마르티네스의 노래에 담긴 엄청난 표현력 외에도 그의 대가적인 피아노 연주, 무엇보다 그의 완벽한 대위법을 칭찬했다.⁷³⁾ 메타

71) Burney, *Tagebuch seiner musikalischen Reisen* II, 254-255.

72) Charles Burney, *Memoirs of the Life and Writings of the Abate Metastasio* II (London: G. G. and J. Robinson, 1796), 255.

73) Burney, *Tagebuch seiner musikalischen Reisen* II, 260.

스타시오, 하세, 마르티니, 버니, 켈리, 모차르트 등 당대 최고 예술가들의 거리낌 없는 칭송에도 불구하고, ‘여성은 작곡을 할 수 없다’는 당대의 통념은 마르티네스를 비켜 가지 않았다. 예컨대 작가 겸 소설가, 모차르트의 제자이기도 했던 피힐러(Karoline Pichler, 1769-1843)가 “작곡을 한 여성으로 내가 아는 사람은 둘뿐이다. 마르티네스 양과 내 친구이기도 한 맹인 파라디스 양이다. 두 사람은 호감이 가는 음악들을 만들었다. 그러나 그것들은 평범함의 것을 넘어서지 못한다”⁷⁴⁾고 단언했고, 그 “평범함의 것”이라는 표현은 이후 마르티네스에 대해 쓴 여러 전기적 글들에 그대로 인용되었다.⁷⁵⁾ 피힐러가 전문적 지식이나 판단 능력을 지니지 못한 음악가였음에도, 또 마르티네스의 작품을 전혀 혹은 세심하게 살피지 않은 채로,⁷⁶⁾ “평범함의 것”이라는 선부른 단정을 수용한 그 글들은 당대의 술한 호평들을 덮어 버리고 망각케 했다. 그리고 피힐러와 그의 평가를 베껴 쓴 이들은 마르티네스와 그의 작품들이 사후 금방 잊히는데 한몫을 했다. 다른 한편으로 이는 남성 중심의 천재 미학으로 향하고 있던 시대에 여성의 독창성을 위한 틈은 없었다는 것을 말해준다.

VI. 마르티네스의 작품, 그리고 칸타타 《폭풍》

웨슬리(Helene Wessley)는 마르티네스의 보존된 작품으로 종교적 성악 작품 15개, 세속적 성악 작품 9개, 기악 작품 8개를 꼽고 있다.⁷⁷⁾ 한편 고트는 우리에게 전해진 마르티네스의 작품이 65개에 달하는 가운데 대부분은 자필본이라고 주장하고 있으며,⁷⁸⁾ 부르츠바흐(Constant Wurzbach)는 『황제의 제국 오스트리아의 전기적 사전』(*Biographisches Lexikon des Kaisertums Oester-*

74) Caroline Pichler, *Denkwürdigkeiten aus meinem Leben* II (Wien: Pichler's sel. Witwe, 1844), 96.

75) Hanslick, *Geschichte des Concertwesens in Wien*, 124; Robert Eitner, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten* VI (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1902), 353 등.

76) 예컨대 한슬릭은 마르티네스의 작품들이 모두 소실되었다고 쓰면서도 피힐러의 평가를 되풀이한다. Hanslick, *Geschichte des Concertwesens in Wien*, 124.

77) Wessely, “Martinez, Marianne von,” 1717.

78) Godt, “Marianna in Vienna: A Martines Chronology,” 146.

reich)에서 “미제레레 한 곡, 이탈리아어 가사의 여러 시편 음악, 장엄미사 한 곡, 여러 라틴어 솔로 모테트, 156개의 아리아와 칸타타들, 12개의 피아노 협주곡, 31개의 피아노 소나타, 여러 서곡”⁷⁹⁾을 마르티네스가 작곡했다고 밝힌 바 있다. 현재로서는 전체 작품 수, 세부적 작품명이나 장르 등을 정확히 알 수 없지만, 보존되지 못한 작품들이 월등히 많다는 분명한 사실을 고려하면, 그의 창작의 스펙트럼 및 양은 상당히 넓고 방대했음에 틀림없다. 또 주목을 끄는 사실은 그의 작품들이 대부분 당대가 ‘남성적 음악’, ‘남성의 음악’으로 여긴, 합창과 오케스트라, 솔리스트들로 편성된 커다란 미사 음악, 시편 음악, 오라토리오, (종교적, 세속적) 칸타타 등을 비롯해 역시 규모가 큰 교향곡, 협주곡, 서곡의 기악으로 이루어져 있고, ‘여성적 음악’, ‘여성의 음악’으로 간주되어 여성 작곡가들에게 기꺼이 허용된 가곡 등은 거의 취하지 않고 있다는 것이다. 그러한 까닭에서인지 그의 작품 수가 결코 적지 않음에도 그의 생전에 출판된 것은 첼발로 소나타 두 곡뿐이다. 그것도 단독으로 출판된 것이 아니라, 1767년 출판업자 하프너(Johann Ulrich Haffner, 1711-1767)의 《선곡집》(*Raccolta Musicale*) 다섯 번째와 여섯 번째 권에 실렸다. 물론 그 《선곡집》의 진지한 성격과 높은 전문성을 고려하면, 이는 마르티네스의 창작이 ‘공식적’으로 인정되고 존중되었다는 뜻이지만, 다른 한편으로는 그러한 인정과 존중이 결국 ‘여성의 음악’인 피아노 소나타를 향했다는 의미이기도 하다. 또 다르게 보자면, 칼 필립 엠마누엘 바흐를 금방 연상케 하는 감정 양식(Empfindsamer Stil)의 작법, 진보적 화성 등을 담고 있는 ‘현대적인’ 피아노 소나타들을 하세적인 오페라 세리아 양식, 헨델적인 웅장한 음향이 짙게 묻어나는 ‘보수적인’ 종교적 성악 작품들보다 선호한 결과일 수도 있다.

19세기에 들어 마르티네스의 작품들은 완전히 잊혔다. 20세기가 서서히 저물 무렵에야 마르티네스에 대한 관심이 생겨나면서 그의 작품들이 속속 찍혔다. 《클라비어 소나타 E장조》(*Sonate für Klavier E-Dur*, 1989), 《클라비어 소나타 A장조》(*Sonate für Klavier A-Dur*, 1989), 《클라비어 협주곡 C

79) Constant Wurzbach, *Biographisches Lexikon des Kaisertums Oesterreich* 17 (Wien: Verlag der k.k. Hof- und Staatsdruckerei, 1867), 23-24, <http://www.literature.at/viewer.alo?objid=11639&viewmode=fullscreen&rotate=&scale=3.33&page=26> [2023년 12월 21일 접속].

장조》(*Konzert C-Dur für Klavier und Orchester*, 1990), 《교향곡 C장조》(*Symphonia in C-Dur*, 1991), 칸타타 《폭풍》(*La Tempesta*, 1992), 《클라비어 소나타 G장조》(*Sonate für Klavier G-Dur*, 1992), 《구제주의 이삭》의 ‘서곡’(2000) 등이 그것이다. 이 글은 그 가운데에서 마르티네스 음악의 주축인 성악 작품 중 하나로서 메타스타시오의 가사를 달고 있으며, 버니가 말한 “안티코와 모데르노의 혼합”을 담아내면서 무엇보다 가사와 음악의 다채롭고 활발하며 정교한 상호성을 구현해 내는 세속 칸타타 《폭풍》을 가까이 들여다본다. 《폭풍》은 마르티네스의 칸타타들 중 유일하게 보존되어 있으며, 또 유일하게 빈 황제 궁정 도서관(k.k. Hofbibliothek)에 자필본으로 보관되어 있던 작품이다.⁸⁰⁾

1778년에 작곡된 칸타타 《폭풍》은 소프라노 성부와 4성부의 현악기(제1, 2바이올린, 비올라, 첼로)로 편성되어 있다. 그리고 안단테(Andante)의 ‘레치타티보’, 안단테 몰토(Andante molto)의 ‘아리아’, 안단테 몰토(Andante molto)의 ‘레치타티보’, 알레그로 콘 스피리토(Allegro con spirito)의 ‘아리아’의 순서로 나열된 네 악장의 이 칸타타에 놓인 메타스타시오의 가사는 아래와 같다.

80) Wurzbach, *Biographisches Lexikon des Kaisertums Oesterreich* 17, 24.

1악장 '레치타티보'

No, non turbarti, o Nice; io non ritorno
 A Parlarti d'amor. So che ti spiace:
 Basta così. Vedi, che il ciel minaccia
 Improvvisa tempesta: alle capanne
 Se vuoi ridurre il gregge, io vengo solo
 Ad offrir l'opra mia. Che! Non paventi?
 Osserva, che a momenti
 Tutto s'oscura il ciel, che il vento in
 giro
 La polve innalza, e le cadute foglie.
 Al fremer della selva, al volo incerto
 Degli augelli smarriti, a queste rare,
 Che ci cadon sul volto, umide stille,
 Nice, io preveggo ... Ah non tel dissi, o
 Nice?
 Ecco il lampo, ecco il tuono. Or che
 farai?
 Vieni, senti; ove vai? Non è più tempo
 Di pensare alla greggia. In questo speco
 Riparati frattanto; io sarò teco.

아니, 두려워 마세요, 니체. 나는 그대에
 게 사랑을 말하러 오지 않을 거예요. 당신
 을 불쾌하게 한다는 걸 알아요. 그것으로
 충분해요.
 하늘이 갑작스러운 폭풍으로 위협하고 있
 어요. 그대가 양떼를 오두막으로 돌려보
 내고 싶다면, 나는 그저 그대를 돕기 위해
 올 거예요. 네? 두렵지 않으신가요?
 보세요, 하늘이 어두워지고 있고, 바람은
 먼지와 낙엽을 회오리쳐 날아오르게 하고
 있어요.
 숲이 소리를 내고, 길 잃은 새들이 정신없
 이 날아다니네요.
 우리 얼굴에 떨어지는 빗방울들. 니체, 내
 가 생각하기에... 아, 내가 말하지 않았나
 요, 니체?
 거기엔 번개가, 여기엔 천둥이 쳐요. 이제
 뭘 하시렵니까?
 이리 와요, 들어봐요. 어디로 가는 거지
 요? 양떼를 생각할 시간이 없어요. 당분간
 이 동굴로 몸을 피하세요. 내가 그대 옆에
 있을게요.

2악장 '아리아'

Ma tu tremi, o mio tesoro!
 Ma tu palpiti, cor mio!
 Non temer: con te son io,
 Nè d'amor ti parlerò.
 Mentre folgori, e baleni,
 Saro teco, amata Nice:
 Quando il ciel si rassereni,
 Nice ingrata, io partirò.

그런데 그대는 떨고 있군요, 내 사랑!
 그런데 그대는 설레고 있군요, 내 사랑!
 두려워 말아요. 내가 그대와 함께 있어요,
 그리고 나는 사랑에 대해 말하지 않을 거예요.
 천둥과 번개가 치는 동안,
 사랑하는 니체, 난 당신 곁에 있을 거예요.
 하늘이 맑아지면,
 은혜를 모르는 니체, 난 떠날 거예요!

3악장 '레치타티보'

Siedi, sicura sei. Nel sen di questa
 Concava rupe in fin ad or giammai
 Fulmine non percosse,
 Lampo non penetrò. L'adombra intorno
 Folta selva d'allori,
 Che prescrive del ciel limiti all'ira.
 Siedi, bell' idol mio, siedì, e respira.
 Ma tu pure al mio fianco
 Timorosa ti stringi, e, come io voglia
 Fuggir da te, per trattenermi, annodi
 Fra le tue la mia man? Rovini il cielo,
 Non dubitar, non partirò. Bramai
 Sempre un sì dolce istante. Ah così
 fosse
 Frutto dell'amor tuo, non del timore!
 Ah lascia, o Nice, ah lascia
 Lusingarmene almen. Chi sa? Mi amasti
 Sempre forse fin or. Fu il tuo rigore
 Modestia, e non disprezzo; e forse
 questo
 Eccessivo spavento
 E' Pretesto all' amor. Parla, che dici?
 M'appongo al ver? Tu non rispondi?
 Abbassi
 Vergognosa lo sguardo?
 Arrossisci? Sorridi? Intendo, intendo.
 Non parlar, mia speranza;
 Quel riso, quel rossor dice abbastanza

앉아요, 그대는 안전해요. 이 깊은 동굴의
 품까지 벼락이 친 적은 없어요. 여기로 번
 갯불이 들어올 수는 없어요.
 주변의 그늘진 울창한 월계수 숲이 하늘의
 진노를 막아주지요.
 앉아요, 내 아름다운 사랑, 앉아서 숨을 들
 려요.
 하지만 그대는 두려움에 떨며 내게 기대네
 요.
 마치 내가 그대를 떠나고 싶어 한다는 듯이,
 그대의 손가락을 내 손가락에 묶어 나를 붙
 잡아두려고 하나요? 하늘이 무너져도 의심
 말아요.
 나는 가지 않을 거예요. 나는 늘 이러한 순
 간을 갈망했어요. 아 이 순간은 당신의 두
 려움이 아닌 사랑의 결실인가요!
 아, 니체, 당신에게 사랑의 말이라도 하게
 해줘요.
 누가 알겠어? 어쩌면 그대가 나를 사랑하
 고 있었을지도. 당신의 냉정함은 경멸이 아
 닌 자제였을지도.
 어쩌면 그 과한 두려움은 사랑의 변명일 뿐
 일지도.
 말해봐요, 그대는 어떻게 생각해요?
 내 말이 맞았나? 대답하지 않을래요? 부끄
 러워 시선을 떨구시나요?
 얼굴이 붉어졌나요? 미소 짓나요? 알겠어
 요, 알겠어. 말하지 말아요, 나의 희망.
 그 미소와 흥조가 충분히 말해주고 있어요.

4악장 '아리아'

Alfin fra le tempeste La calma ritrovai. Ah non ritorni mai, Mai più sereno il dì! Questo de' giorni miei, Questo è il più chiaro giorno. Viver così vorrei, Vorrei morir così.	폭풍우 속에서 마침내 평온을 찾았네. 아, 돌아오지 말아요. 그 어느 때보다 평온한 하루! 내가 살아온 날들 중 가장 밝은 날이네. 이렇게 살고 싶네, 이렇게 죽고 싶네.
--	--

이 칸타타에서 가장 먼저 눈길을 끄는 것은 가사와 음악의 생동감 넘치는 '상호성'이다. F장조로 시작해 D장조로 마치는 첫 '레치타티보'는 일곱 마디의 기악 서주에서 강력하고(f) 도약이 잦은 출발, 동음 반복의 두드림을 특징적으로 내포하는 연속 셋잇단음표의 흐름으로써 폭풍, 번개, 천둥이 칠 상황을 미리 그리고 알린다. 아울러 가장 극적이고 두려운 순간을 생생하게 전하는, 그리고 흥분해서 심 없이 말하는 가사 "네? 두렵지 않으신가요? 보세요, 하늘이 어두워지고 있고, 바람은 먼지와 낙엽을 회오리쳐 날아오르게 하고 있어요. 숲이 소리를 내고, 길 잃은 새들이 정신없이 날아다녀요. 우리 얼굴에 떨어지는 빗방울들"에 현악기들의 트레몰로 및 반음계들을 입혀서 가사의 정서를 한껏 돋운다(마디20-30)(〈악보 1〉 참조). 이후 마르티네스는 급작스럽게 프레스토(Presto)로 템포를 한껏 끌어올리고 고백을 주저하는 말("니체, 내가 생각하기에... 아, 내가 말하지 않았나요, 니체? 거기엔 번개가, 여기엔 천둥이 쳐요")을 성기게 머뭇거리듯 위치시키고는 그것들 사이에 휘몰아치는 16분음표의 움직임, 불안한 전조들을 놓아 번개와 천둥이 내리치는 가운데에서 고백을 망설이는 화자를 묘사한다(마디30-38). 첫 '레치타티보'는 결국 "당분간 이 동굴로 몸을 피하세요. 내가 그대 옆에 있을게요"의 가사와 만나는 D장조 으뜸3화음의 현악기 반주들 및 노래로 안정을 찾으며 마무리된다(마디43-46).⁸¹⁾

81) 제한된 지면으로 인해 아래의 분석 내용을 충분한 악보 예로 확인시킬 수 없음을 미리 밝혀둔다.

〈악보 1〉 마리안나 마르티네스, 《폭풍》, 1악장 ‘레치타티보’, 마디20-30

Violini

Viola

Soprano

Basso

Violini

Viola

Soprano

Basso

두 번째 악장인 G장조, 4/4박자의 ‘아리아’는 다시 안단테의 템포를 취하고, 사랑하는 이의 마음을 상하게 하지 않으며 곁을 지켜주겠다는, 그리고 천둥과 번개가 멈추면 떠나겠노라는 화자의 말을 ABA’의 3부분 형식에 담는다. 가사의 첫 네 행을 반복하며 노래하는 첫 부분(마디1-24)은 소프라노와 제1바이올린을 거의 줄곧 유니슨으로 흐르게 하는데, 이때 소프라노는 주로 네 마디의 규칙적인 악구를 유지하면서 보다 안정감 있고 부드러운 선율을 자아 나간다. 그러고는 딸림조로 이동한 소프라노에 이어 현악기들의 간주(마디21-24)가 딸림조로 시작하는 두 번째 부분(마디24-42)을 준비해주면서 첫 부분을 종결한다. 첫 부분에서 특히 흥미로운 것은 두 바이올린이 피아노(p)와 포르테(f)의 대비를 꾸준히 되풀이하는데, 이때 포르테의 위치가 4/4박자의 박절에 어긋나곤 하면서 설레고 있는 니체와 그를 사랑하면서도 사랑을 말하지 않으려는 화자 사이의 내적 긴장을 그려내고 있는 것이다.

가사의 나머지 네 행을 품는 두 번째 부분(마디24-42)에 들어 음악적 긴장감은 현저하게 높아진다. 천둥과 번개가 내리치는 가운데 작별을 예고하는 가사에 따른 것으로 읽힌다. 악기들의 움직임은 16분음표들을 타며 빨라지고, 포르테(f)와 피아노(p)의 다이내믹 대비는 한층 더 도드라진다. 소프라노는 제1바이올린과 결별하고 자기의 길을 간다. 이때 소프라노는 첫 부분에서와는 달리

짙막한 음형이나 악구들로 쪼개진다(마디24-34). 선율선이 잦은 휴지로 인해 쪼개짐으로써 불안감이 유발되는 것이다. 그 선율적 불안감은 이미 처음의 7도 도약으로 예시되었으며, D장조에서 출발해 a단조, F장조, C장조, e단조를 거쳐 G장조의 딸림조로 향하는 잦은 조성의 이동(마디24-42), 즉 조성적 불안감 과도 만나다.

〈악보 2〉 마리안나 마르티네스, 《폭풍》, 2악장 ‘아리아’, 마디24-34

The musical score consists of two systems. The first system covers measures 24-34, and the second system covers measures 35-42. The vocal parts (Soprano and Bass) have lyrics in Italian. The instrumental parts (Violini and Viola) provide accompaniment with various dynamics like *f* (forte) and *p* (piano).

세 번째 부분(마디43-88)은 첫 부분의 가사를 취한다. 다만 그 네 행의 가사를 되풀이해(마디64-81) 길이를 확장한다. 음악도 첫 부분의 것을 유사하게 반복하는 듯하다가(마디43-48) 곧 자유롭게 흐르며, 결국엔 화려하고 기교적인 선율선 및 기악을 펼쳐낸다. 세 부분의 이 ‘아리아’가 다 카포 아리아에 가까이다가서 있는 것으로 읽히는 요인이다. 벨칸토적 기교성은 긴 멜리스마(마디56-60)와 높고 긴 음(마디75)을 통해 구현되는데, 이러한 기교적인 음과 멜리스마는 네 행의 마지막 낱말인 “말하다”(parlerò)에 주어져 있다. 그렇게 사랑함에도 사랑의 말을 하지 않겠다는 화자의 비탄적 각오가 강조된다(〈악보 3〉 참조). 그리고 다시금 “말하다”에 붙여진 마지막 종지 전의 페르마타(마디80)가 소프라노에게 화려하게 즉흥할 수 있는 기회를 준다.

〈악보 3〉 마리안나 마르티네스, 《폭풍》, 2악장 '아리아', 마디54-60

The musical score consists of two systems. The first system (measures 54-59) includes parts for Violini (Violins), Viola, Soprano, and Basso. The Soprano part has lyrics: "rò, né da - mor - ti par -". The second system (measures 60-60) continues the instrumental parts and the Soprano part with the lyrics "le - rò,". Dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano) are used throughout the score.

가사의 마지막 네 행을 반복하는 단락에서는 현악기들, 특히 바이올린들이 B부분의 16분음표 두드림 패시지를 다소 변형해 극적으로 시작하고, 이후에도 곳곳에서 B부분의 16분음표 음형들을 이용해 종결감을 높인다. 이러한 점에서 A'의 마지막 단락은 A와 B부분의 합(습)으로도 읽힌다.

세 번째 악장의 '레치타티보'는 선행하는 '아리아'의 G장조를 유지한다. 첫 '레치타티보'와는 달리 전주를 앞세우지 않고 선율을 찾은 휴지로 조각내지도 않아 가사의 진행을 빠르게 한다. 안전한 동굴 안에서 외사랑해온 여인의 애정을 마침내 확인하는 이 '레치타티보'는 역시 첫 '레치타티보'와 달리 빠른 템포로의 빠르기 변화를 시도하지 않으며, 악기들의 움직임에 제한하고, 극적인 트레몰로나 반음계를 쓰지 않는다. 여기에서 악기들은, 특히 두 바이올린은 갈랑양식의 우아함과 활기 넘치는 수식적 음형 혹은 악구들을 소프라노의 휴지부에 얹고, 소프라노의 노래에는 대부분 침묵을 지키면서도 간혹 짧게 두드리는 화음을 주어 화자와 여인이 느끼는 사랑의 설렘을 전해준다. G장조로 시작해 A장조에 이르기까지 빈번하게 이동하는 조성도 그러한 설렘과 긴장을 그려낸다.

마지막 '아리아'는 절정의 대미이다. 총 132마디로 가장 큰 공간을 차지할 뿐만 아니라, 현악기들에 두 대의 호른과 두 대의 오보에를 더해 풍성한 음향을 자아낸다. 템포와 성격도 지금까지 지배적이었던 안단테를 떠나 알레그로 콘 몰토를 취함으로써 빠르고 활기차며 경쾌하다. 소프라노의 노래에서는 벨칸토적인 수식과 기교가 풍부하고 도드라진다.

《폭풍》의 이 마지막 악장은 F장조이다. 이렇게 칸타타의 시작 조성으로 회귀해 작품의 조성적 통일성을 이뤄낸다. 그리고 첫 '아리아'와 마찬가지로 다 카포 아리아에 가까이 다가서 있는 ABA'의 3부분(A: 마디1-44, B: 마디44-76, A': 마디77-132)으로 구성되어 있으며, 그 세 부분은 기악 간주(마디38-44, 72-76)로 분리되어 있다. 먼저 가사의 처음 네 행을 담고 있는 A부분에서 눈에 띄는 것은 여유로운 선율을 노래 불러나가면서도 가사의 핵심으로서 집중적으로 반복되는 “평온한”(sereno)을 무려 여덟 마디의 기교적, 수식적 멜리스마로 처리하는 소프라노이다(마디16-24, <악보 4> 참조). 기악 성부의 흐름을 이끌어가는 바이올린들, 그 바이올린들과 빈번히 겹치는 오보에들은 이제 극적 긴장감 대신 보드라우면서도 활기찬, 밝고 경쾌한 정서의 전개를 펼치면서 짙은 호모포니적 짜임으로써 (가사의) 평온의 순간을 돋운다.

<악보 4> 마리안나 마르티네스, 《폭풍》, 4악장 '아리아', 마디15-24

The musical score for the aria 'Aria' from 'The Storm' by Marianna Martines, measures 15-24. It is in F major and 4/4 time. The score is arranged for Violini (Violins), Viola, Soprano, and Basso. The Soprano part has lyrics: 'piu se-re-no' and 'no il di!'. The score includes dynamic markings like 'f' and 'p'.

사랑이 이루어진 생애 가장 기쁘고 행복한 날을 말하는 마지막 네 행을 두 차례 담아내는 B부분에 들어서 마르티네스는 관악기들 없이 현악기들로, 현악기들의 맑은 음향으로 순수한 행복감을 그린다. 그리고 이 부분을 네 행의 가사가 두 차례 불러지는 구조에 맞추어 두 단락으로 구성한다. 우선 첫 단락(마디 45-58)에서는 두 바이올린이 짝을 지어 3도 병행을 하면서 소프라노 성부를 거의 그대로 따르는데, 이들의 움직임은 자아나가는 것은 A부분의 낮익은 재료들이다. 두 번째 단락(마디59-72)에 이르러 마르티네스는 처음 두 행 “내가 살아온 날들 중 가장 밝은 날이네”의 패시지를 강도 높은 대위법으로(마디 59-62), 마지막 두 행 “이렇게 살고 싶네, 이렇게 죽고 싶네”의 패시지는 화음적으로 조직해(마디63-72) 양식과 짜임의 뚜렷한 변화, 다양성을 꾀한다. 그러한 변화와 다양성으로 인해 형성되는 (행복의) 생동감에는 다채로운 조성적 변화(C장조 → g단조 → E♭장조 → c단조 → A장조 → F장조)도 기여한다.

〈악보 5〉 마리안나 마르티네스, 《폭풍》, 4악장 ‘아리아’, 마디59-67

Violini

Viola

Soprano

Basso

Que - sto dei gior - ni - mie - i, que - sto è il più chia - ro - gior - no,

Violini

Viola

Soprano

Basso

Vi - ver co - si vor - re - i, vor - rei mo - rir co - si,

A'부분은 A부분의 확대된 변형이다. A부분을 처음에는 그대로(마디77-83), 이후 거의 유사하게, 그러니까 유의미하지 않은 약간의 변형을 가하며 반복하다(마디84-91) 그 “평온한”(sereno)의 긴 벨칸토적 멜리스마의 마디들(마디 92-99)에 도달한다. 여기에서 A부분의 멜리스마(마디16-24)보다 두 마디 짧지만 급격하게 상행하는 선율, 그러한 선율의 끝에 놓여 있는 소프라노의 최고음 a''(마디93), 그리고 두 마디에 걸쳐 차츰 안정을 찾는 선율선으로써 눈에 띄는 변화를 꾀한다. 그리하여 급히 고조되었다가 서서히 평온해지는 순간을 자아낸다. 이후 마르티네스는 이전과는 달리 3, 4행을 반복하지 않고 1행으로 돌아간다. 그렇게 1, 2행의 음악이 새로 만들어져 삽입되고(마디102-108), 3, 4행에 다다랐을 때 A부분의 상응하는 마디들(마디24-38)이 유사하게 되풀이된다(마디109-122).

마지막 세 마디(마디130-132)를 제외하고 A부분의 후주와 전혀 다른 형태를 띠는 A'부분의 후주(마디123-132)는 우선 칸타타 전반에 걸쳐 그리 눈에 띄지 않았던 점리듬을 적극적으로 강렬하게 사용하는 동시에 약박의 긴 음에 트릴을 달아 당김음을 유발한다. 이후 당김음을 유지하는 가운데 악기 성부들에 페르마타를 주어 소프라노에게 “평온한”(sereno)으로 화려하게 즉흥할 수 있는 가능성을 열어준다(마디126). 규칙적인 박절을 지켜내는 비올라와 콘티누오, 당김음을 견지하는 그 외 악기들 사이의 갈등 속에서도 중지를 안정적으로 이끌어내는 마디들로 칸타타는 마무리된다.

칸타타 《폭풍》에서 마리안나 마르티네스는 충실하면서도 독창적인, 정교하면서도 다채로운 가사의 음악화를 지향한다. 그리고 그러한 마르티네스의 의도와 의지는 분명하게 성공으로 귀결되고 있다. 마르티네스는 ‘안티코와 모데르노의 혼합’에도 성공한다. 즉, 옛 아리아와 레치타티보의 형식 및 양식들, 대위법적 작법 등을 새 시대적 취향이 듬뿍 담긴 선율, 화성, 다이내믹, (호모포닉적) 짜임과 만나고 섞이게 한다. 당대 여성 작곡가들의 피아노 소나타나 가곡들에서는 흔치 않았던 복합적 구조, 작품 전체와 개별 악곡들 곳곳에서 구현되는 구조적, 구성적 통일성, 유기성도 흥미롭다.

Ⅷ. 나가는 말

마리안나 마르티네스는 1812년 12월 13일, 그러니까 동생 안토니아가 사망하고 사흘이 지난 날 폐결핵으로 세상을 떠났다.⁸²⁾ 빈에서 나고 죽었으며 생전에 빈을 떠나본 적이 없는 마르티네스는 18세기 후반기 빈의 ‘특별한’ 여성 음악가였다. 메타스타시오의 더없이 각별하고 철저한 가르침, 보호, 관리 아래에서 하이든, 포르포라, 본노, 하세 등을 사사하며 남성 음악가들에 못지않은, 아니 그들을 능가하는 교육을 받았다는 점에서 우선 그러하다. 작곡가 마르티네스의 ‘데뷔’도 예사롭지 않았다. 16살의 마르티네스가 황제 궁정 교구 교회의 ‘데뷔 무대’에 올린 음악은 단연코 남성 작곡가의 영역인 미사 음악이었다. 그 ‘당돌한 데뷔’는 성공적이었고, 이후로도 그의 창작은 자주 종교 음악을 향했다. 빈 음악가 협회의 회원으로서 케른트너토어 극장에 올린 작품도 크고 육중한 오라토리오 《구세주의 이삭》이었다. 그렇게 당시 빈 음악계의 남성 ‘지배자들’과 어깨를 나란히 한 마르티네스는 이미 108년 역사의 볼로냐 아카데미아 필아르모니카의 첫 여성 회원으로 임명된 터였다. 빈을 넘어 유럽의 저명 작곡가로 자리매김했다는 뜻이다.

옛 이탈리아 양식 및 장르로 기울어 있는 전통성, 보수성으로 인해 새로운 음악 양식과 미학을 향해 있던 빈의 공공 무대에 활발히 올리지기는 어려웠을 테지만, 마르티네스의 창작이 품고 있는 역사적 의미는 뚜렷했다. 당대, 다음 세기의 후대에 이르러서도 여성 작곡가들의 음악에서 흔치 않았던 폭넓은 스펙트럼의 장르 및 다작, 거침없이 생산된 거대한 성악과 기악, 그리고 긴 호흡으로 작품을 조직해 나갈 수 있는 다양성, 독창성, 구성력의 작법이 그것이다. 그러한 작법은 칸타타 《폭풍》에서도 확인된다. 전통적인 양식, 형식, 작곡기법이 ‘현대적인’ 취향의 선율, 화성, 다이내믹, 짜임과 만나고, 그렇게 “안티코와 모데르노의 혼합”이 이루어진다. 가사에 음악이 입혀질 때에도 가사그리기와 음악수사학적 음형론, 새 시대적인 (감정 양식과 갈랑 양식의) 언어 및 표현 방식들, 작곡가 고유의 작곡기법적 수단들이 함께 녹여내어져 ‘과거와 현재와 나’가 다채롭게 공존한다. 또 형식의 경계를 넘나드는 구성 재료들, 선행하는 부분들의 합을 형

82) Schmid, “Zwey Musikalische Berühmtheiten Wiens’ aus dem schönen Geschlechte in der zweiten Hälfte des verflorbenen Jahrhunderts,” 518.

성하는 종결부, 조성의 회귀와 교향곡적 악기 편성, 확대된 공간, 고조된 기교의 다 카포 아리아 등을 이용한 절정의 대미 구성 등으로써 개별 악곡들과 작품 전체의 유기성 및 통일성이 성취된다.

음악 교육가, 음악 살롱의 주인 마르티네스가 거둔 결실들의 역사적 의미도 간과하기 어렵다. 음악의 기초를 단단히 갖춘 뛰어난 여성 성악가들의 산실을 세우고 이끈 마르티네스는 빈 음악 애호가 협회 콘서바토리, 나아가 빈 음악대학의 주춧돌을 놓은 셈이다. 그리고 런던이나 파리와는 달리 공공 음악회의 본격적 출발이 다소 늦고, 사적 음악 모임이나 살롱을 통해 음악 예술과 문화가 번성할 빈에서 마르티네스의 스와레는 분명 돋보이는 ‘명소’였다. 평생 미혼으로 살며 음악에 전념하고 헌신한 마르티네스가 계몽주의적 절대주의 시대의 빈에서 여성 음악가, 여성 작곡가로서 맞닥뜨려야 했던 한계를 완전히 넘어내지 못하고 음악 교육가, 음악 모임의 안주인으로서, 그러니까 여성에게 꽤히 열려 있던 영역에서 이루어낸 역사적인 공적들이었다.

마리안나 마르티네스는 음악의 거의 모든 분야에서 두루 활동하며 경이로운 성과들을 거둔 여성 음악가, ‘모차르트 시대’ 빈 음악계의 도드라진 ‘현상’이었다. 그가 일구어낸 성과들은 궁정으로부터, 빈과 유럽의 최고 예술가들로부터, 비평가들로부터 기꺼이 인정되고 칭송되었다. 그러나 그것들은 결국 여성의 창조력을 의심하는 당대의 보편적 여성관, 여성 음악가관에 부딪혀 무시되고 잊히고 만다. 그리고는 역사의 그늘 깊숙이 묻혀버리고 만다. 마르티네스와 그의 공적들을 그 그늘에서 적극적으로 끄집어내 보려는 시도들이 시작된 이제, 그의 다채로웠던 음악 삶을, 그의 창작성들을 더욱 깊고 넓게 천착할 연구가 기다려진다.

한글검색어: 여성음악가, 여성작곡가, 시민계급 여성음악가, 빈 고전주의 시대, 마리안나 마르티네스, 칸타타, 폭풍

영어검색어: Female Musicians, Female Composers, Female Bürger Musicians, Viennese Classical Period, Marianna Martines, Cantata, La Tempesta

참고문헌

- 나주리. “빈 고전주의 시대의 시민계급 여성 음악가: 마리아 안나 모차르트와 나네 테 슈트라이허의 경우.” 『서양음악학』 26/1 (2023): 75-104.
- _____. “빈 고전주의 시대의 시민계급 여성 음악가: 요세파 바바라 아우언함머의 경우.” 『서양음악학』 26/2 (2023): 31-62.
- Abert, Hermann. *W. A. Mozart* II. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1966.
- Burney, Charles. *Tagebuch seiner musikalischen Reisen* II. Hamburg: Bode, 1773.
- _____. *Memoirs of the Life and Writings of the Abate Metastasio* I, II, III. London: G. G. and J. Robinson, 1796.
- Eitner, Robert. *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten* VI. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1902.
- Farga, Franz. *Joseph Haydn. Ein Lebensbild*. Wien: Humboldt, 1947.
- Geck, Martin. *Die Bach-Söhne*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, 2003.
- Godt, Irving. “Marianna in Vienna: A Martines Chronology.” *Journal of Musicology* 16/1 (1998): 136-158.
- Hanslick, Eduard. *Geschichte des Concertwesens in Wien*. Wien: Wilhelm Braunmüller, 1869.
- Haydn, Joseph. *Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*. Herausgegeben von Dénes Bartha. Kassel: Bärenreiter, 1965.
- Hensel, Johann Daniel. *System der weiblichen Erziehung, besonders für den mittlern und höhern Stand* I. Halle: Johann Christian Hendel, 1787.
- Jackson, Barbara Garvey. “Musical Women of the Seventeenth and Eighteenth Centuries.” In *Women & Music. A History*. Edited by Karin Pendle, 97-144. Bloomington: Indiana University Press, 2001.
- Kelly, Michael. *Reminiscences* I. London: Henry Colburn, 1826.
- Krones, Hartmut. “Zum Stellenwert der Komponistinnen in Wien um 1800. Archivbestände, Publikationen, Verlagssituation.” In *Ein uner-*

- schöpflcher Reichthum an Ideen... Komponistinnen zur Zeit Mozarts.*
Herausgegeben von Elene Ostleitner, Gabriele Dorffner, 177-190.
Wien: Vier-Viertel-Verlag, 2006.
- Levey, Michael. *Leben und Sterben des Wolfgang Amadé Mozart.*
München: Bertelsmann, 1980.
- Mendel, Hermann. *Musikalisches Conversations-Lexikon* VII. Berlin:
Robert Oppenheim, 1877.
- Nopp, Regina. *Frau und Musik. Komponistinnen zur Zeit der Wiener
Klassik.* Linz: Universitätsverlag R. Trauner, 1995.
- Nowak, Leopold. *Joseph Haydn. Leben, Bedeutung und Werk.* Wien:
Amalthea, 1959.
- Pichler, Caroline. *Denkwürdigkeiten aus meinem Leben* II. Wien:
Pichler's sel. Witwe, 1844.
- Pohl, Carl Ferdinand. *Joseph Haydn* I. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1878.
- Rieger, Eva. *Frau, Musik und Männerschaft.* Frankfurt am Main: Ullstein,
1981.
- Schwab, Andrea. *Außergewöhnliche Komponistinnen.* Wien: Hollitzer,
2019.
- Unsel, Melanie. *Mozarts Frauen. Begegnungen in Musik und Lieben.*
Reinbek b. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, 2005.
- Weissweiler, Eva. *Komponistinnen aus 500 Jahren. Eine Kultur- und
Wirkungsgeschichte in Biographien und Werkbeispielen.* Frankfurt
am Main: Fischer Taschenbuch, 1981.
- Wessely, Helene. "Martinez, Marianne von," In *Die Musik in Geschichte
und Gegenwart*, Bd. 8. Herausgegeben von Friedrich Blume, 1716-
1718. Kassel: Bärenreiter, 1960.
- _____. "Martinez, Marianne von." In *The New Grove Dictionary of Music
and Musicians*, vol. 11. Edited by Stanley Sadie, 721-722. First
Edition. London: Macmillan Publishers Limited, 1980.

인터넷 자료

<https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wrz&datum=17730804&seite=6&zoom=61> [2023년 12월 28일 접속].

Allgemeine Musikalische Zeitung Nr. 5, 30. Oktober 1799, 90, <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=nyp.33433069052292&view=1up&seq=65> [2023년 12월 13일 접속].

Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag 1796. Wien: Schönfeld, 1796, 71, <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb10599456?page=82,83> [2023년 12월 20일 접속].

Schilling, Gustav. *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst* IV. Stuttgart: Franz Heinrich Köhler, 1837, 571, <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb10810231?page=574,575> [2023년 12월 28일 접속].

Schmid, Anton. “Zwey Musikalische Berühmtheiten Wiens’ aus dem schönen Geschlechte in der zweiten Hälfte des verflossenen Jahrhunderts.” In *Wiener Allgemeine Musik-Zeitung* 6 (1846), 513, <https://archive.org/details/AllgemeineWienerMusikZeitung6Jg1846/page/n525/mode/2up> [2023년 12월 27일 접속].

Wessely, Othmar. “Bono, Giuseppe.” In *MGG Online*, <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg01806&v=1.0&rs=id-74ee605c-f70b-1756-aa6c-1e674eabb4ee> [2023년 12월 28일 접속].

Wurzbach, Constant. *Biographisches Lexikon des Kaisertums Oesterreich* 17. Wien: Verlag der k.k Hofs- und Staatsdruckerei, 1867, 23-24, <http://www.literature.at/viewer.alo?objid=11639&viewmode=fullscreen&rotate=&scale=3.33&page=26> [2023년 12월 21일 접속].

국문초록

빈 고전주의 시대의 시민계급 여성 음악가:
마리안나 마르티네스의 경우

나 주 리

본 논문은 18세기 후반기 음악의 역사에 본격적으로 출현한 시민계급 여성 음악가를 빈 고전주의 시대, 고전주의 시대의 도시 빈을 중심으로 살펴봄, 마리안나 마르티네스를 탐구 대상으로 삼는다. 마르티네스는 메타스타시오의 가르침과 관리 아래에서 지성을 갖춘 탁월한 성악가, 피아니스트, 작곡가로 성장했다. 마르티네스의 창작이 품고 있는 역사적 의미는 당대, 다음 세기의 후대에 이르러서도 여성 작곡가들의 음악에서는 흔치 않았던 폭넓은 스펙트럼의 장르 및 다작, 거대한 성악과 기악, 큰 작품을 조직해 나갈 수 있는 다양성, 독창성, 구성력의 작법이다. 그는 공공 연주회의 무대에 '남성적인' 대규모 편성의 종교 음악 작품을 올렸으며, 볼로냐 아카데미아 필아르모니카의 첫 여성회원으로 임명되었다. 아울러 성악 학교를 세워 빈 애호가 협회의 콘서바토리 설립에 초석을 놓았고, 대규모 스와레를 매주 열어 빈 음악 예술 및 문화에 활기를 더했다. 마리안나 마르티네스는 음악의 거의 모든 영역에서 두루 활동하며 경이로운 성과를 거둔 여성 음악가였다.

Abstract

Female *Bürger* Musicians of
the Viennese Classical Period:
In the Case of Marianna Martines

Ra, Julie

This study examines female *Bürger* musicians who emerged in earnest in the history of music in the second half of the 18th century, focusing on the Viennese classical period. In particular, it chooses the case of Marianna Martines as a subject of research. Martines was educated under the tutelage and care of Metastasio and developed into a highly intelligent and accomplished singer, pianist, and composer. The historical significance of Martines' works is her ingenuity, and compositional ability to organize large vocal and instrumental works in a broad spectrum of genres, which was uncommon in the music of female composers at the time, and even later in the next century. She brought to the stage of public concerts 'masculine' works of sacred music in large ensembles. In addition, she was appointed the first female member of the Accademia Filarmonica di Bologna. She founded a vocal school and laid the foundations for the establishment of the conservatory of Gesellschaft der Musikfreunde. She also organized weekly large-scale musical salons. Marianna Martines was an unparalleled female musician, active in almost every aspect of music.

[논문투고일: 2024. 02. 13]

[논문심사일: 2024. 03. 18]

[게재확정일: 2024. 03. 22]