슬픔의 형식: 초기 근대 이탈리아 마드리갈의 경우

정 경 영 (한양대학교)

0.

슬픈 음악, 혹은 슬픔의 음악적 표상은 근대의 발명품이다. 근대 이후에 정초된 다른 관습들처럼 슬픈 음악도 우리 옆에 늘 있었던 것과 같이 자연스럽고 익숙하게 느껴지지만 슬픔이 음악적으로 표현되기 위해서는 삼화음의 성립과 불협화음의 체계적 사용, 조성의 성립과 운영방법에 대한 합의, 수사학의 발전과 음악적 은유, 상징 체계의 성립 따위의 복잡한 역사적 과정을 거쳐야만 했다. 이러한 모든 과정은 가사와 음악 간의 관계 변화라는 큰 틀 안에 수렴된다. 왜냐하면 슬픔의 음악적 표상의 역사는 슬픈 가사를 가진 '노래'가 가사 없이도 슬픔을 드러낼 수 있는 '절대음악'이 되어가는 과정이며, 그 과정 안에 앞서 언급한 요소들이 이 과정의 선행 조건으로 혹은 징후로 드러나게 되는 것이기 때문이다. 그러므로 이 글에서는 음악이 가사가 드러내는 감정에 무관심하던 르네상스 이전 시기로부터 가사의 내용을 점점 더 정교하게 반영해 나가는 르네상스 시기, 그리고 가사의 내용만이 아니라 가사가 나타내는 화자의 억양을 흉내내어 그 감정을 음악적으로 표현하려는 17세기 초, 그리고 가사에서 음악이 독립하여 자율적으로 슬픔을 표현해 내게 되는 1640년경까지, 슬픔을 표현하는 음악의 역사를 간략하게 살펴볼 것이다. 그리하여 이러한 과정이 구체적으로 어떻게 이루어졌는지 알아보고 그것이 서구 음악사에서 어떤 의미를 갖는지 하는 점을 살펴볼 것이다.

1.

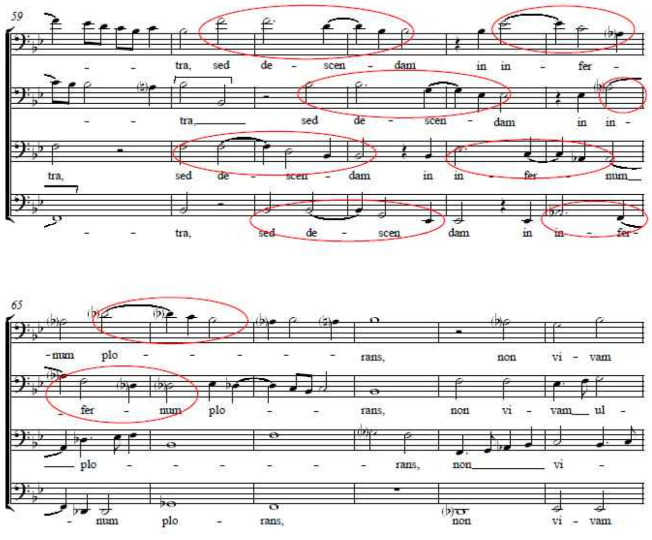
르네상스 이전에는 슬픔을 음악으로 표현한다는 생각 자체가 생소한 것이었다. 중세 시대의 음악은 철저히 기능적으로 가사를 읊조리는데 도움을 주는 것이거나 아니면 우주의 질서 혹은 신의 섭리를 들을 수 있도록 구체화하는 도구로 사용되었다. 물론 감정을 표상하는 것을 목표로 하지 않는 음악이라고 하더라도 중세음악이 어떤 특별한 분위기나 기분, 감정을 환기시킨다는 점을 부정할 수는 없다. 그러나 이 시대의 음악은 특정한 감정을 구체적으로 표현하는 것을 목표로 삼지도 않았을 뿐 아니라 그 특정한 감정이나 정서를 환기시키는 합의된 방식도 가지고 있지 않았다. 종교음악은 물론 세속음악도 마찬가지였으며, 단선율 음악과 다성음악의 차이도 없었다. 전혀 다른 감정을 담고 있는 가사에도, 적어도 현대인의 귀에는 그리 다르지 않게 들리는 음악이 실렸다. 혹 현대인의 음악적 감수성과 중세시대의 그것이 다르기 때문에 그 시대 음악의 미묘한 뉘앙스를 감지 못하는 것이라고 할 수도 있다. 그렇게 주장할 경우 중세 시대에는 근대 이후의 조성과는 달리 훨씬 세분화된 선법이라는 것이 있었다는 것을 증거로 제시하곤 한다. 그러나 중세 시대의 선법이 근대 이후의 조성과 같은 역할을 하여 일반적인 수준에서 감정을 표현했을 것이라는 가정은 체계로서의 조성과 경험적 양상으로서의 선법의 차이를 너무 쉽게 간과하는 것이다. 무엇보다도 같은 정서나 감정을 드러내는 것으로 여겨지는 가사를 가진 노래들이 특정한 선법으로 분류되지 않는 것만 보아도 이를 짐작할 수 있다.

2.

작곡가들이 음악과 가사를 긴밀하게 연결시키려는 구체적인 관심을 드러내는 것은 르네상스 시대의 일이다. 특히 모테트라는 장르가 이러한 관심을 실천하는 장이 되었다. 의전의 가사를 가진 공적인 성격의 미사와는 달리 모테트는 종교적 틀 안에서 다양한 가사를 사용할 수 있었기 때문에 가사와 음악을 연결시키는 실험을 하기에 적절한 장르였다.

그러나 음악과 가사를 연결시킨다 하더라도 가사가 품고 있는 감정을 음악으로 표현하는 일은 그리 간단한 일이 아니다. 르네상스 시대 초기에 가사와 음악을 연결시키는 대표적인 방식은 가사가 드러내는 물리적 특성이나 운동을 흉내내는 것이었다. 예컨대 시냇물을 물결치는 위 아래로 움직이는 음으로 표현한다거나 평평한 들판이라는 단어를 표현하기 위해서 같은 음을 천천히 반복한다 던가, 올라간다는 동작을 나타내는 가사를 나타내기 위해서 한 음씩 위로 올라가는 선율을 사용하거나 하는 식으로 가사를 흉내낸 것이다. 가사의 물리적 특성이나 운동을 음악으로 묘사한다고 해서 그 가사에 실려있는 감정이 그대로 옮겨 올리는 없다. 그러므로 이 시기의 음악은 그것이 매우 슬픈 가사를 가지고 있다 하더라도 그 음악 자체는 가사의 슬픔을 반영하고 있지 않은 것처럼 들린다. 그 좋은 예가 피에르 드 라 뤼(Pierre de la Rue)라는 16세기 초 작곡가의 작품 “Absalon fili mi”이다. 가사는 아들을 잃은 아버지의 슬픔에 관한 것이다. “압살롬, 내 아들아, 네가 죽다니, 차라리 내가 너 대신 울며 지옥으로 내려가야 할텐데”라는 내용으로 되어 있다. 르네상스 초기의 작곡가들이 이 가사에서 표현할 수 있는 것은 슬픔의 직접적인 대상인 ‘아들’이나 슬픔의 행동 내용인 ‘울며’나 할 수 없는 행동에 대한 안타까움의 표현인 ‘~할텐데’가 아니다. 슬픔이라는 감정과는 다소간 동떨어진 듯한 가사 “내려간다”이다. 왜냐하면 오직 “내려가는” 이라는 가사 만을 “내려가는” 음으로 묘사할 수 있기 때문이다.

<악보 1> Pierre de la Rue? “Absalon fili mi” 마지막 부분.



수많은 슬픔의 표현들을 내버려 둔 채 “내려가다”라는 말만을 음악적으로 표현하는 음악이 슬프게 들릴리 없다. 물론 ‘하행하는’ 선율과 슬픔 사이에 아무런 관습적 혹은 어떠한 유비적 관계가 없다고 하기는 어렵다. 앞으로 살펴볼 애가들이 끊임없이 하행하는 선율을 죽음이나 이별, 그리고 궁극적으로 슬픔과 연관시키는 것만 보아도 그렇다. 그러나 이 곡에서처럼 장3화음을 만들면서 하행하는 선율에서 즉각적으로 슬픔을 감지하기란 쉽지 않다.

그러나 음악을 통한 가사의 묘사는 더 정교해지고 세련되어져 물리적 행동이나 모양 뿐 아니라 점점 더 복잡한 마음의 상태를 모방할 수 있게 된다.

3 .

이러한 복잡한 마음 상태의 음악적 모방을 성공적으로 해내는 것은 16세기 중반, 이탈리아에서 나타난 마드리갈이라는 장르이다. 이 장르는 이탈리아 문학자들의 페트라르카 재조명 운동에 의해서 고무되어 생긴 장르이므로 이미 태생적으로 가사를 묘사하는 것에 민감한 관심을 보였다. 마드리갈 작곡가들은 이들은 물리적 대상의 형태나 운동 만이 아니라 마음의 상태를 음악적으로 그려내는 일에도 도전 하였다. 예컨대 불협화음은 불편한 마음을 표현하는 좋은 요소였다. 마침 이론화되기 시작한 조성의 감성은 가사가 드러내는 전체적인 느낌을 모호하게나마 포착할 수 있는 기회를 제공했다. 관습적인 음형의 사용과 가사와 모티브의 관계를 이용하여 여러가지 감정에 상응하는 음악적 은유를 만들어 내게 되었다. 기쁨과 생생함을 나타내는 빠른 음형, 슬픔을 드러내는 느리고 반음계적인 음정, 이런 음악적 제스처는 가사가 나타내는 감정에 대한 음악적 은유로 작용하게 된 것이다. 몬테베르디(Claudio Monteverdi, 1567~1643)의 “Ah dolente partita”는 이렇게 가사의 묘사에 명민해진 음악을 잘 보여준다.

<악보 2> Claudio Monteverdi, “Ah dolente partita” 시작부분

<악보 2>에서 볼 수 있듯, 몬테베르디는 이 마드리갈에서 물리적인 거리가 멀어지는 ‘이별’을 거리가 멀어지는 음정으로 묘사하는 것과 같은 전통적인 가사 묘사 방법을 사용하는가 하면 ‘괴로움’을 나타내는 괴로운 불협화음을 통해 마음의 상태를 드러내기도 한다. 한 걸음 더 나아가서 시인이 시를 통해 드러내려고 하는 핵심적인 모순적 이미지, “죽음과 같은 이별, 그러나 생생하게 살아나는 고통” 마저도 음악적으로 훌륭하게 묘사하고 있다(<악보 3>). 이 부분의 음악을 살펴보면 빠른 리듬의 선율이 “생생한 죽음”을 표현하기 위해 윗성부에서 나오는 한편 아랫 성부에서는 아주 느린 음으로 “끊임없이 죽어가게 만드는 그것”을 노래한다. 결과적으로 빠르고 경쾌한 리듬과 느리고 처지는 음가를 함께 사용함으로써 “생생한 죽음” 이라는 역설을 음악적으로 번역해 내고 있는 것이다.

<악보 3> Claudio Monteverdi, “Ah dolente partita”

4.

그러나 마드리갈이 표현하는 슬픔은 나의 슬픔이라기 보다는 내가 관찰하는 대상으로서의 슬픔이다. 객관적이고 거리를 둔 슬픔이다. 이 음악을 통해서 드러나는 것은 나의 마음, 나의 감

정이라기 보다는, 혹은 시의 주인공의 슬픔이라기 보다는 그 단어, 그 문장의 슬픔이다. 슬픔을 표상하는 음악의 문제는 어떻게 개인적인 감정을 의사소통 가능한 공적인 것으로 바꾸면서도 그 경험의 생생함을 유지하는가 하는 일이다. 앞에서 살펴본 슬픔의 표상 방식은 객관적이고 공감할 수 있는 것이지만 그 슬픔의 주관적인 생생함이 결여되었다는 느낌을 준다.

그런데 1580년대부터 가사에 대한 새로운 접근방식이 생겨났다. 바르디라는 공작을 중심으로 피렌체에서 그리스 비극을 연구하던 일군의 학자, 음악가들의 모임에서 간단한 반주에 한 사람이 노래를 하는 모노디라는 새로운 형태의 노래를 만들어 냈는데, 이 노래에서는 가사의 의미를 흉내내는 것으로 그치는 것이 아니라 시를 읽는 낭독자의 억양, 혹은 화자의 억양을 흉내내기 시작한 것이다.

이 무렵 슬픔을 표현하는 전형적인 시의 형태도 변했다. 이별의 슬픔과 괴로움을 짧은 경구식의 재치있는 역설로 표현하던 이전의 시와는 달리 이별을 겪은 화자의 마음이 슬픔에서 배신감으로, 배신감에서 분노로, 분노에서 다시 어쩔 수 없는 사랑의 감정으로, 다시 사랑에서 슬픔으로 변해가는 마음을 장황하게 늘어놓는 식의 시가 유행하게 된 것이다.

새로 생겨난 음악 양식과 새로운 형태의 시의 결합은 새로운 슬픔의 음악적 표현이 되었다. 이 전시대의 마드리갈을 통해서 나타난 슬픔이 일반적인 것이라면 이 새로운 슬픔의 표현은 화자의 감정을 생생하게 살려주는 구체적이고 개별적인 것이었다. 화자의 억양을 섬세하게 따르는 선율선, 갑작스런 템포나 분위기의 변화는 이 새로운 슬픔의 표현 방식의 지표가 되었다.

슬픔을 표현하는 이 새로운 음악 형태는 17세기 초부터 약 40년 동안 매우 유행하게 되어 공통된 양식적 특징을 가진 일종의 장르를 형성했다. 후세 학자들에게 레치타티보 라멘토(recitativo lamento)라고 불리는 이 장르의 대표적 전범은 역시 몬테베르디의 "Lasciatemi morire(죽게 내버려 두세요)"이다. <악보 3>은 이 노래의 시작 부분인데 레치타티보 라멘토가 얼마나 가사의 억양에 민감하게 반응하는지, 그리고 그 억양의 변화로 세밀하게 화자의 감정을 표현하는지 잘 보여준다.

<악보 3> 몬테베르디, “Lasciatemi morire” 시작부분

위의 예에서 화자는 “Lasciatemi morire”를 두 번 부른다. 처음에는 이탈리아어의 정상적인 액센트에 맞게 두 번째 음절에 액센트가 들어가고 그 액센트는 약간 높은 음(Bb)으로 강조된

다. 그리하여 “죽게 내버려 두세요"(Let me die)의 의미가 살아나게 한다. 그러나 그 다음 ”Lasciatemi morire"에서는 강세가 두 번째 음절인 -scia-가 아니라 네 번째 음절인 -mi-로 옮겨졌다는 것을 음 높이와 강세를 통해 알 수 있다. 이 때 이 억양은 “나”를 강조하여 “죽도록 날 좀 내버려 두세요”라는 미묘하게 다른 느낌을 살리고 있는 것이다.

다음 예는 화자의 기분이 갑자기 변하는 부분이다. 화자는 떠나간 연인의 이름을 부르고 또 불러도 대답이 없는 것에 갑자기 분노하면서 그를 저주하기 시작한다. 그리하여 “폭풍구름이여... 그를 저 파도 속으로 가라앉혀 주소서”라고 소리친다. 그러다가 갑자기 정신을 차리고는 “내가 무슨 말을 하고 있는 거지?... 맙소사... 오 테세오...제가 아니었어요 거친 말을 한 사람은...”이라 말한다.

<악보 4> 몬테베르디, “Lasciatemi morire”

아, 그이는 여전히 대답을 않네 / 아, 저 뱀보다도 내 애가에 귀 기울이지 않는구나 / 오 폭풍 구름이여, 오 회오리 바람이여, 오 질풍이여 / 그를 저 파도 속으로 가라앉혀 주소서 / 어서 빨리, 괴물들이여, 고래들이여, 서두르소서 / 저 끝없이 깊은 곳을 채워주소서 / 저 깊은 심연을 채워 주소서

내가 무슨 말을 하고 있는 거지? 아 이게 무슨 소리? / 아, 맙소사, 내가 무슨 부탁을 하고있는 거야? (오 테세오, 나의 테세오 / 제가 아니었어요 / 거친 말을 한 사람은 / 내 고통이 그렇게 말한 거예요, 나의 괴로움이 / 내 혀가 그렇게 말한 것 뿐이예요, 내 마음이 아니구요)

이 부분은 화자의 억양, 그리고 가사와 음악의 관계를 통해 그의 감정을 드러내는 최고의 기술을 보여주는 대목이기도 하다. 일단 표면적으로는 화자의 억양이 잘 살아있다. 그리고 그 살아있는 억양 속에서 흥분하고 있는 화자의 마음이 생생하게 드러난다. 저주하는 부분의 감정이 고양됨에 따라 음이 점점 높아지면서 짧아진다. 또한 갑자기 정신을 차린 다음에는 잠시 침묵하다가 훨씬 느린 속도로 낮은 음역에서 흥분을 가라앉히고 말을 시작한다. 그런데 조금 더 자세히 살펴보면 표면적인 화자의 억양 이상의 장치가 이 부분을 노래하는 화자의 마음을 세밀하게 묘사하기 위해 준비되어 있다. 우선 저주의 부분을 살펴보면 일정한 베이스 선율이 되풀이 되면서 등장하는 것을 알 수 있다. 악보에 점선으로 표시된 부분인데, 단2도+장2도의 하행으로 이루어져 있다. 이 모티브가 노래의 저주 부분과 반복해서 같이 나옴으로 해서 이 특징적인 3음 하행은 '저주'를 암시하고, 저주 부분을 환기시키는 모티브가 된다. 저주를 하다가 갑자기 멈추고 잠시 쉬었다가 "내가 무슨 말을 하고 있는 거지?" (che parlo?)라고 하는 부분의 선율 즉 장3도 하행 모티브는 위의 예에서는 보이지 않지만 이 노래의 두 번째 부분부터 떠나간 연인의 이름 테세오를 간절히 부를 때마다 예외없이 반복되는 모티브였다. 그러니 몬테베르디의 음악은 잠시 멈춘 후에 "내가 무슨 말을 하고 있는 거지?"라고 말하는 화자의 머리 속에 떠오른 생각이 "테세오"임을 음악으로 말해주고 있는 것이다. 뿐만 아니라 그 순간에 베이스에서는 앞서 반복되던 저주의 모티브가 등장하는데 이러한 장치를 통해서 몬테베르디는 화자의 감정을 평면적으로 나타내는 것이 아니라 실제 화자의 마음 속처럼 다층적이고 복잡한 상태로 그리고 있는 것이다. 다시 말해 감정이 점점 격해지는 과정, 그러다가 갑자기 자신을 돌아보게 되는 순간의 멍한 기분, 그리고 그렇게 돌아본 후에 느껴지는, 분노와 사랑이 한꺼번에 남아있는 복잡한 마음 상태들을 음악으로 상세하게 그려내고 있는 것이다.

5.

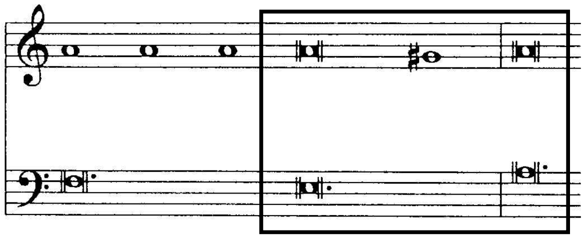
17세기 초에 굉장한 유행을 몰고 왔던 레치타티보 라멘토도 1640년 경이 되면 패러디와 같은 특별한 형태가 아닌 경우에가 아니면 거의 나타나지 않게 된다. 대신에 이와 사뭇 다른 라멘토가 1640년대부터 유행하기 시작한다. 이 새로운 라멘토는 자유로운 형식의 레치타티보 라멘토와는 달리 일정하게 반복되는 베이스, 그것도 한 음씩 하행하도 4도(라-솔-파-미) 음정 베이스를 가진 것이었다. 처음으로 이러한 형식으로 슬픔을 표현한 사람 역시 몬테베르디였다. 이러한 특수한 형태의 라멘토("하행 4도 라멘토")는 이후에 전 유럽에서 유행하게 되고 그 자취는 100년이 지난 후에 바흐의 음악에서도 나타나며 심지어는 현대음악에서도 슬픔을 드러내는 상징으로 사용된다. 그는 8번째 마드리갈집에 실린 "Lamento della Ninfa"라는 곡에서 이 형식을 사용한다.

몬테베르디는 이 곡을 작곡하면서 우선 시의 형식을 완전히 해체한다. 원래 시에서는 주인공인 님프가 떠나간 사랑에 대하여 한탄을 하고 나면 이에 대해 "저런, 불쌍한 사람"이라는 일종의 추임새가 한 연이 끝날 때마다 등장한다. 그런데 몬테베르디는 이러한 시의 구조를 완전히 해체하고 가사도 반복하고 싶은 행은 반복하고 행 배열 자체도 무시하며 규칙적으로 등

장하는 추임새도 마음대로 넣고 싶은 부분에 넣는다.

음악적으로도 몬테베르디는 자신에게 주어진, 혹은 자신이 스스로 부여한 음악적 특징을 스스로 해체하려고 노력한다. 끊임없이 종지를 암시하며, 규칙적인 프레이징을 권고하는, 그래서 잘 정리된 형식을 만들려는 베이스의 반복되는 노력에 대하여 몬테베르디의 선율선을 여러 가지 방법으로 저항한다. 예컨대 종지를 회피하는 것이 그 대표적인 예이다. '라–솔–파–미'라는 동일한 패턴이 반복될 때 선행 패턴의 마지막 음(미)과 후행 패턴의 첫 번째 음(라) 사이에는 자연스럽게 하나의 프레이즈가 끝나는 종지의 가능성이 열려있다. 그 가능성은 전형적으로 나타나는 방식은 <악보 5>와 같다.

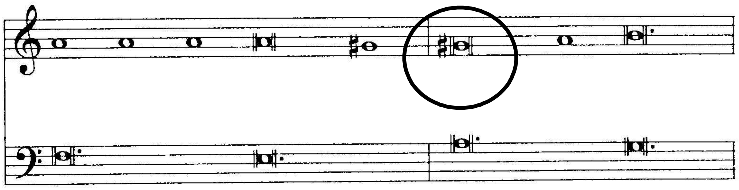
<악보 5> 몬테베르디, "Lamento della Ninfa"



그러나 몬테베르디는 <악보 6>에서 나타나는 것과 같은 방식으로 위에서 나타난 것 같은 전형적인 종지를 회피한다. 그리하여 얻어지는 것은 종지를 향한, 규칙적인 프레이징을 위한 베이스와 여기에서 벗어나려고 애쓰는 선율선 간의 갈등이다.

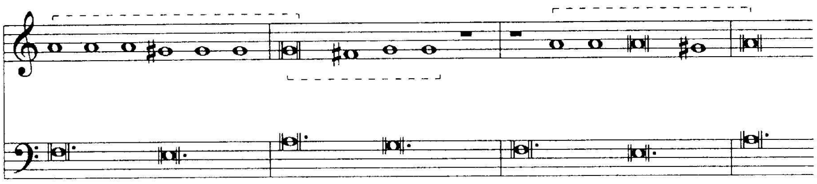
<악보 6> 몬테베르디, "Lamento della Ninfa"

(a)

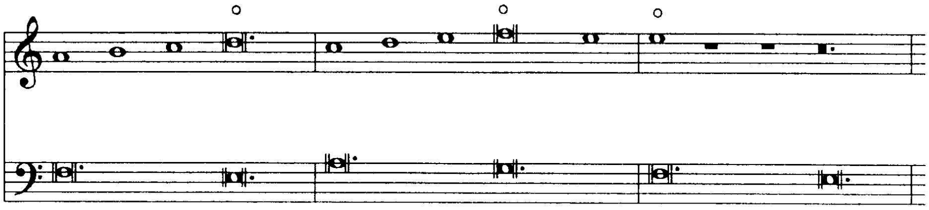


(b)

흥미롭게도 이러한 종지의 회피는 이 부분의 가사와는 특별한 관계가 없다. 또한 종지 말고도



예상할 수 없이 불규칙하게 도입되는 프레이즈나, 빈번하게 사용되는 불협화음들도 특별히 가사를 묘사하기 위한, 혹은 가사를 음악적으로 번역한 제스처가 아니다.

그 간 라멘토에서 차지했던 가사의 역할은 이 라멘토에서 흐려져 간다. 세밀하게 억양을 살리려는 노력도 희미하고, 레치타티보 라멘토에서 형식적 역할을 했던 급격한 음악의 변화도 찾아볼 수 없다. 가사와의 연관성이 흐려졌으니 레치타티보 라멘토가 보여주었던 슬픔의 주관적 표현, 직접적 표현도 희미해진다. 그러나 대신 하행 4도 라멘토는 음악 자체 만으로 슬픔을 드러내려고 한다. 그리고 이 때 드러나는 슬픔은 마드리갈에서 나타났던 것 같이 나와 거리를 둔 단어나 문장에 갇혀있는 것도 아니고, 레치타티보 라멘토가 나타냈던 것 같이 화자의 입장에서 바라보는 주관성에만 기초한 것도 아니다. 하행4도 라멘토들이 지시하고 있는 것은 가사나 “내”가 아닌 바로 슬픔 그 자체이다. 피하고 싶은 운명처럼 “강박적으로” 반복되는 베이스(이러한 베이스를 ostinato bass라고 한다)와 그 베이스의 틀에서 벗어나려고 처절하게 애쓰는 선율선은 <악보 7>에서 드러나는 것처럼 강박마다 부딪히는 불협화음으로 고통스럽게 울리며 그 울림은 슬픔의 상징이 된다. 이렇게 슬픔의 음악, 음악적 슬픔은 가사를 벗어난다.

<악보 7> 몬테베르디, "Lamento della Ninfa"