

주글러레스(Jouglersesses)와
트로베리츠(Trobairitz)
중세 프랑스의 세속 음악가*

마리아 V. 콜드웰(Maria V. Coldwell)
박정숙 옮김

* 이 글은 제인 바우어즈(Jane Bowers)와 주디스 틱(Judith Tick)이 편집한 『여성들의 음악 만들기』(*Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150-1950*, University of Illinois Press, 1987) 가운데 제3장 “주글러레스와 트로베리츠: 중세 프랑스의 세속 음악가”(Jouglersesses and Trobairitz: Secular Musician in Medieval France)의 번역이다.

중세 초기는 여성에게 상대적으로 권력과 자유가 주어진 시기였다. 특히 북유럽의 경우, 여성은 남성과 거의 동일한 법적, 경제적 권리를 가질 수 있었다. 여성은 재산을 상속받거나 토지를 관리할 수 있었고, 남편이 죽은 미망인은 대다수의 길드에 속하여 남편의 일을 대신할 수도 있었으며, 소작농의 여성은 소작농 남성과 거의 동등하게 일을 맡아 하기도 했다.¹⁾ 프랑스의 경우, 샤를마뉴 대제의 부인과 동시대 귀족 여성들은 남편의 재산과 관련한 내부의 재정 문제들을 관리하도록 요구받기도 했다. 샤를마뉴 대제 사후 그 재산을 물려받았던 대제의 딸들은 남자 형제의 궁정에서부터 벗어나 자신들의 독립적인 삶을 영위해 나갈 수도 있었다.²⁾ 10세기 이후, 프랑스 북부의 불로뉴(Boulogne), 칼레(Calais) 지방에서부터 남부의 툴루즈(Toulouse), 카르카손(Carcassonne), 님르(Nîmes), 몽펠리에(Montpellier)에 이르기까지 프랑스 전역의 많은 토지들이 여성의 소유하에 있었다.³⁾

12세기는 아키텐의 엘레노어(Eleanor of Aquitaine)의 놀라운 권력 상승을 목격할 수 있는 시기이다. 그녀는 1132년에 프랑스 왕령보다도 더 넓은 거대한 영지(duchy)를 물려받았는데, 이러한 상속은 그녀를 유럽 안에서 정치적으로 가장 매력적인 여성으로 만들어주었다. 두 명의 왕, 즉 프랑스의 루이 7세와 영국의 헨리 2세와의 잇따른 결혼에도 불구하고, 그녀는 선대로부터 물려받은 영지들을 죽을 때까지 직접 다스리

1) 이는 가장 최근 역사학자들의 견해이다. Kathleen Casey, "The Cheshire Cat: Reconstructing the Experience of Medieval Woman," *Liberating Women's History*, edited by Berenice A. Carroll (Urbana: University of Illinois Press, 1977), 224-49와 Jo Ann McNamara and Suzanne F. Wemple, "Sanctity and Power: The Dual Pursuit of Medieval Women," *Becoming Visible: Women in European History*, edited by Renate Bridenthal and Claudia Koonz (Boston: Houghton Mifflin, 1977), 90-118 참조.

2) McNamara and Wemple, "Sanctity and Power," 103.

3) Gaston Richard, *La Femme dans l'histoire* (Paris: Octave Doin et Fils, 1909), 78.

며 관리하였다.⁴⁾ 80세가 되었을 때 그녀는 카스티야 지방에 있던 손녀 블랑쉬(Castile of Blanche)를 프랑스 왕의 후계자, 즉 루이 8세와 결혼 시키기 위해 스페인에서부터 데려와야만 했다. 귀환 이후 블랑쉬는 프랑스에서 가장 막강한 권력을 가진 여성이 되었고, 그녀의 아들 루이 9세가 12세에 아버지를 여의게 되자 어린 아들을 대신해 섭정을 하기도 했다. 그가 성년이 되었을 때조차도 블랑쉬는 아들과 자주 동행하거나 그에게 조언함으로써 강력한 힘을 계속해서 발휘했다. 루이 9세는 1248년에 십자군 원정을 떠나면서 당시 60세이던 어머니께 섭정을 부탁하였고, 블랑쉬는 1252년 죽을 때까지 자신의 지위를 유지할 수 있었다.⁵⁾

그러나 여성이 가졌던 권한과 자율성은 13세기 이후 프랑스를 비롯한 유럽의 다른 지역에서도 점차 약화되기 시작했다. 1314년 공정왕 필립(Philip the Fair, 1285-1314) 사후, 프랑스 왕권이 선왕(先王)의 외손자였던 영국의 에드워드 3세에게 넘어가는 것을 막으려는 필사적인 움직임 가운데, 프랑스의 귀족들은 여성의 왕권 계승을 금지하는 아주 오래된 프랑크 족의 살리카 법전을 선언하였고, 이 선언은 빠르게 하나의 관행이 되어 갔다.⁶⁾ 르네상스가 시작될 무렵인 14세기 후반, 여성의 경제적, 정치적 권한은 두드러지게 약화되었고, 남성의 자유와 계몽이 증대되던 이 시기 동안 여성의 권한은 지속적으로 쇠퇴되었다.⁷⁾

다수의 주석가들(commentators)은 중세 시기의 여성에 관한 일반적

4) 특별히 Amy Kelly, *Eleanor of Aquitaine and the Four Kings* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1950) 참조.

5) Frances and Joseph Gies, *Women in the Middle Ages* (New York: Thomas Y. Crowell Co., 1978), 97-119에 카스티야의 블랑쉬에 관한 짧은 전기가 포함되어 있다.

6) McNamara and Wemple, "Sanctity and Power," 112-13.

7) Casey, "Cheshire Cat," 226과 Joan Kelly-Gadol, "Did Women Have a Renaissance?" *Becoming Visible*, edited by Bridenthal and Koonz, 137-64 참조. 또한 르네상스 시기의 여성의 지위에 관한 정보를 위해서라면 본 책(*Women Making Music*)의 4장에 있는 Howard Brown의 에세이를 참조하라.

이미지를 대개 두 가지 국면으로 언급하는데, 하나는 성녀 마리아의 이미지이며, 다른 하나는 남자를 유혹하는 사악한 이브의 이미지이다.⁸⁾ 이상적으로는 고상하고 순결하지만, 실제로는 나약하고 성적으로 위험한 존재가 되는 여성에 관한 시각에 있어, 교회는 이러한 상반된 이미지를 만들어 낸 것에 대한 우선적인 책임이 있었다. 12, 13세기의 성모 마리아 숭배와 신앙 조직의 성장은 세속 영역에서의 궁정풍 연애(courtly love)라는 개념의 발전과도 함께 한다. 궁정풍 연애는 이상화된 귀족 여성을 권력을 가진 높은 지위로 격상시켜주었지만, 이것이 실제 연애 사건과 관련된 것은 아니었다. 궁정풍 연애는 본래 하나의 문학 현상이었으며, 여성의 실질적인 지위를 높이는 것과는 좀처럼 관련 없어 보인다.⁹⁾ 궁정풍 연애의 세계는 실제 세계 여성들의 쇠퇴해진 영향력에 대한 보상으로 만들어진 하나의 판타지로 이해되기도 한다. 궁정풍 연애라는 ‘코드’(code) 형성에 여성이 적극적으로 참여했다는 것은 다소 아이러니해 보이는 부분이다. 샹파뉴(Champagne) 지역의 백작부인이자 아키텐의 엘레노어의 딸이었던 마리(Marie)는 1200년경 『사랑에 관한 글』(*Treatise on Love* 혹은 『궁정풍 연애의 예술』(*The Art of Courtly Love*)이라고도 불림)을 쓴 안드레아스 카펠라누스(Andreas

8) Eileen Power, “The Position of Women,” *The Legacy of the Middle Ages*, edited by Charles G. Crump and Ernest F. Jacob (Oxford: Oxford University Press, 1926), 401-33과 E. William Monter, “The Pedestal and the Stake: Courtly Love and Witchcraft,” *Becoming Visible*, edited by Bridenthal and Koonz, 119-36 그리고 Gies, *Women in the Middle Ages*, 37-59 참조.

9) John F. Benton은 “Clio and Venus: An Historical View of Medieval Love,” *The Meaning of Courtly Love*, edited by Francis X. Newman (Albany: State University of New York Press, 1968), 35에서 다음과 같이 언급하였다. “예의(혹은 격식)라는 것은 남성들이 자신의 만족을 위해 만들어낸 것이며, 여성은 성적 대상이거나 혹은 다른 종류의 대상으로 그 역할을 강조했다. 그들은 한 개인으로서의 여성에게 진정한 경의를 표한 것이 아니었기 때문에, 중세의 기사도 풍습은 미국 남부의 기사도 풍습과 마찬가지로 여성들의 법적, 사회적 해방을 돕지 못했다. 남성이 기사도를 무시했을 때, 여성은 한결 형편이 나아졌다.”

Capellanus)의 후원자이자 조언자였으며, 그가 쓴 책은 오늘날 궁정풍 연애를 연구하는 이들에게 매우 중요한 서적이 되고 있다.¹⁰⁾ 또한 마리는 코농 드 베틀(Conon de Béthune), 가스 브뤼레(Gace Brulé), 크레티앙 드 트루와(Chrétien de Troyes)를 포함한 트루베르(trouvères)와 문인들의 후원자로서, 북부 프랑스에 트루바두르(troubadour)의 시와 음악을 보급시킨 중요 인물이기도하다. 아키텐의 엘레노어는 트루바두르인 베르나르 드 벵따도른(Bernart de Ventadorn)의 후원자(그리고 연인?)였다. 프랑스로 된 아서왕(Arthurian)의 레(lais, 노래 불리지 않는 설화시)를 최초로 썼던 마리 드 프랑스(Marie de France)는 엘레노어 궁정의 일원이었다. 상파뉴의 백작이자 유명한 트루베르인 티보(Thibaut)는 자신의 여왕이자 찬미와 사랑의 대상이었던 카스티야의 블랑쉬를 위해 여러 편의 상송을 썼다.

중세 프랑스의 귀족 여성 대부분은 상당한 소양을 갖추고 있었지만, 일반적인 정규 교육을 받았던 것은 아니다. 귀족 여성의 교육은 대개 다른 여성, 즉 친어머니이거나 혹은 장차 시어머니가 될 여성의 가정에서 도제식으로 이루어졌다.¹¹⁾ 거대한 집안을 관리해야하는 능력은 그녀들이 익혀야 할 가장 중요한 일 중에 하나였다. 중·상 계급 여성들의

10) Andreas Capellanus, *The Art of Courtly Love*, translated by John J. Parry (New York: Columbia University Press, 1941). Joan M. Ferrante and George D. Economou, eds., *In Pursuit of Perfection: Courtly Love in Medieval Literature* (Port Washington, N. Y.: Kennikat Press, 1975)에서 볼 수 있듯이, Andreas의 책은 궁정풍 연애를 위한 필독서라기보다는 그것을 풍자적으로 조롱하기 위한 것으로 받아들여지고 있다. 그 사실이야 어쨌든 간에, 궁정풍 연애와 같은 것이 존재하기는 했었는지에 관한 문제 또한 하나의 논의거리가 되고 있다. 궁정풍 연애를 다룬 방대한 양의 참고문헌을 위해서는 Roger Boase, *The Origin and Meaning of Courtly Love* (Manchester: Manchester University Press, 1977) 참조.

11) Eileen Power, *Medieval Women*, edited by M. M. Postan (Cambridge: Cambridge University Press, 1975)은 특히 여성 교육에 관한 좋은 정보를 제공한다. 특히 76-88 참조.

교육에 관해 전하는 중세 후반의 몇몇 교훈서들은 젊은 여성이 지녀야 할 적합한 소양들, 즉 우아한 매너, 체스나 궁정풍의 다른 놀이들을 즐길 수 있는 능력, 매(falcon) 훈련에 관한 지식, 어느 정도의 읽고 쓰는 기술, 그리고 때로는 노래하거나 악기를 연주하는 기술 등에 대해서도 논하고 있다.¹²⁾ 약 1200년경 이후에 쓰인 가린 로 브뤼(Garin lo Brun)의 『짧은 교훈서』(*Ensenhamens*)는 여성들에게 그들의 빈객(賓客)을 위해 노래 부르거나 시 암송하는 법, 혹은 선사품을 가지고 트루바두르나 종글뢰르(jongleurs)를 맞이하는 법 등에 대해 조언하는데, 그리하면 그들이 부르던 찬가가 그 음악가들에 의해 널리 퍼질 것이었다.¹³⁾ 오비디우스(Ovid)가 쓴 『사랑의 기교』(*Ars amatoria*)의 14세기 초 프랑스 버전이라 할 수 있는 『사랑의 열쇠』(*La Clef d'Amors*)는 노래를 부르는 것은 젊은 여성들에게 아름답고 우아한 일이 되며, 살터리(psaltery), 땡브르(timbre), 기테른(guiterne), 시톨(citole)과 같은 악기를 연주하는 것은 매우 매력적인 능력이라 언급하였다.¹⁴⁾ [트루베르인] 크레티앙 드 트루와는 자신의 가상의 여주인공 필로메나(Philomena)가 글을 읽고 쓰는 법, 시를 작문하는 법, 살터리, 리르(lire), 지그(gigue), 로트(rote), 비엘(vielle)과 같은 악기를 연주하는 방법을 알고 있다고 했다.¹⁵⁾ 13세기

12) 이러한 교훈서에 관한 방대한 연구로는 Alice A. Hentsch, *De la littérature didactique du moyen âge s'adressant spécialement aux femmes* (Halle, 1903)가 있다. Eileen Power는 *The Goodman by a Citizen of Paris (Le Ménagier de Paris): A Treatise on Moral and Domestic Economy by a Citizen of Paris* (ca. 1393) (London: George Routledge & Aons, 1928)에서 이러한 교훈서의 가장 실질적인 측면을 고려하여 편집 및 번역해두었다.

13) Hentsch, *De la littérature didactique du moyen âge*, 47.

14) *La Clef d'Amors*, edited by Auguste Doutrepoint (1890; reprint, Geneva: Slatkine Reprints, 1975), lines 2589-607. 기테른과 시톨은 둘 다 줄을 뜯어서 소리내는 현악기이다. Laurence Wright, "The Medieval Gittern and Citole: A Case of Mistaken Identity," *Galpin Society Journal* 30 (1977), 8-42 참조. 땡브르는 아마도 탬버린(tambourine)을 의미할 것이다. 하지만 또한 벨(bell)을 의미할 수도 있다.

15) Chrétien de Troyes, *Philomena*, edited by C de Boer (Paris: P. Geuthner, 1909),

초의 로망스 <갈르랑 드 브르타뉴>(Galeran de Bretagne)의 여주인공 프렌(Frêne)은 수녀원에서 교육을 받았으며 그곳에서 음악 훈련도 제대로 받았는데, 사라센(Saracen)의 선율, 가스코뉴(Gascon)와 프랑스의 노래, 로렌(Lorraine) 지방의 노래, 브르타뉴어로 된 레(lais) 등을 알았으며, 동시에 뛰어난 하프연주자이기도 했다.¹⁶⁾

일반적으로 유럽을 대표하는 것으로 보이는 프랑스의 여성(lady) 음악 교육은 14세기 초 이탈리아의 프란체스코 다 바르베리노(Francesco da Barberino)가 쓴 글 『많은 여인들의 관습』(*Del reggimento e costumi di donna*)의 내용과 비교되기도 한다. 이 글은 젊은 여성이 공개적으로 노래해서는 안 되고 오직 자신의 여흥을 위해서만 노래해야 하며, 비엘이나 혹은 똑바로 서있는 형태의 바람직해 보이는 악기, 특히 하프 연주를 배울 것을 제안하고 있다.¹⁷⁾ 비록 [프랑스의] 로베르 드 블루와(Robert de Blois)가 여성은 특별히 요청받았을 때에만 공공연히 노래해야 하며, 그 때에 수선을 떨어서는 안 된다고 전하기도 하지만,¹⁸⁾ 공공장소에서 노래 부르는 것을 부적절하게 여기는 태도는 프랑스 자료들에서 흔히 언급되던 바는 아니었다.

귀족 여성을 위한 음악 교육은 그 상대인 귀족 남성의 음악 교육과 크게 다를 것이 없었다.¹⁹⁾ 사실상, 중세 프랑스에서 아마추어 음악가로

lines 196-204. 리르는 활을 사용하거나 현을 뜯어서 소리 내는 리라(Lyre)이다. 지그는 피들(fiddle)의 한 종류 같아 보인다. 로트는 작은 하프이거나 혹은 살터리이다. 비엘은 피들을 일컫는 프랑스의 일반 용어이다.

16) Jean Renart, *Galeran de Bretagne*, edited by Lucien Foulet (Paris: Champion, 1925), lines 1167-72. 프렌은 수녀원에서 교육받은 여성의 유일한 예이다. 수녀원 혹은 수도원은 남성, 여성을 불문하고, 귀족 아이들을 교육시키기 위한 대안적 장소가 되어주었다. 하지만 그들의 교육 과정에 관한 직접적인 증거는 거의 남아 있지 않다. 중세 후반에 수녀를 위한 교육은 다소 낮은 수준에서 이루어졌다. Power, *Medieval Women*, 81-82와 본 책 2장 Anne Yardley의 글 참조.

17) Hentsch, *De la littérature didactique du moyen âge*, 107.

18) Robert de Blois, *Le Chastoiement des dames* (13th cent.), 같은 책 78에서 인용.

서의 귀족 여성의 활동은 남성들에 거의 필적했던 것으로 보인다. 중세 프랑스의 로망스에 관한 맥락에서 보면, 여성은 분명히 남성만큼이나 자주 노래 불렀고, 일부 장르에서는 두각을 드러내기도 했다. 캐럴(carol)과 댄스 송(dance song)은 그런 장르 중 하나였다. 13세기 초 <제비꽃 이야기>(Le Roman de la Violette)의 한 장면은 캐럴을 부르던 사람들 가운데에 “나의 여인 니콜”(my lady Nicole), 브장송(Besançon)의 공작부인, 부르고뉴의 공작부인, “블르와(Blois) 지역 백작의 오누이인 매우 교양 있는 소녀”, 성 바울 공작의 오누이, 쿠시(Couci)의 숙녀, 니오르(Niort)의 성주부인, 노르망디(Normandy)에서 온 숙녀 등을 포함하고 있다.²⁰⁾ 요하네스 드 그로케오(Johannes de Grocheo)는 세속 음악에 대해 기록한 바 있는 몇 안 되는 중세 음악이론가 중 한 명인데, 그는 댄스 송의 몇 가지 종류를 정의하면서 여성이 노래하는 것에 대하여 언급해 주었다. 그에 의하면, 로툰델루스(rotundellus), 스타티페(stantipes), 덕치아(ductia)는 모두 “소녀와 어린 아이들에 의해”²¹⁾ 불려졌다.

19) 어린 귀족 남성의 교육에 대한 언급은 Donna R. Barnes, ed., *For Court, Manor, and Church: Education in Medieval Europe* (Minneapolis: Burgedd Publishing Co, 1971), 29에서 찾아볼 수 있다. 또한 *Life on a Medieval Barony* (New York: Harper & Row, 1923)에 수록된 William Stearnes Davis의 글 “Aimery Learns to Become a Knight”에는 보다 요약된 설명들이 있는데, 약 1220년경에 기록된 내용은 다음과 같다. “Aimery는 15세가 되기 전에 글을 읽고 쓰는 것과, 말 타는 법과 매사냥하는 법, 체스, 체커, 백개먼을 두는 법, 하프 연주법과 맑은 음성으로 노래하는 법, 석궁(石弓) 쏘는 법과 상당한 기술을 갖춘 검술을 배웠다.”

20) Gerbert de Montreuil, *Le Roman de la Violette ou de Gerat de Nevers*, edited by Douglas L. Buffum (Paris: Société des Anciens Textes Français, 1928), lines 92-151. Yvonne Rokseth는 “Les Femmes musiciennes du XIIe au XIVe siècle,” *Romania* 61 (1935), 465-68에서 중세 프랑스의 로망스에서 여성이 춤추고 노래하는 것과 관련한 몇 가지 간단한 자료들을 제시하고 있다. 또한 Helene Jacobius도 “Erziehung des Edefräuleins im alten Frankreich nach Dichtungen des XII, XIII und XIV. Jahrhunderts,” *Zeitschrift für romanische Philologie*, supp. 16 (Halle: M. A. Niemeyer, 1908), 69n에서 제시해준다.

21) Ernst Rohloff, ed., *Der Musiktraktat des Johannes de Grocheo* (Leipzig: Deutscher

여성은 단순한 댄스 송을 부르는 것에만 국한되지 않았으며, 보다 고상하다 할 수 있는 투르바두르와 트루베르의 상송을 부르기도 하였다. <제비꽃 이야기>에서 에우리아우스(Euriaus)는 트루바두르인 뱅파도른과 트루베르인 모노 다라스(Moniot d'Arras)의 노래를 불렀다. <멜리아생>(Méliacin)에서 피라비아우스(Pyrabiaus)는 자신의 노래 실력이 부족함을 잘 알고 있었지만 그녀는 모테트를 노래하였다.²²⁾ 여러 편의 로망스에서 다수의 여성들은 악기 반주에 맞춰 레를 부르기도 했다. <호른 로망스>(The Romance of Horn)에서 랭부르크(Lenburc)는 하프에 맞춰 레를 노래하는데, 먼저 음정을 높여가며 하프를 튜닝하고 그 이후 노래를 시작한다.²³⁾ 작자 미상의 산문으로 13세기 중반 경 여러 버전들로 존재했던 “트리스탄”(Tristan)은 하프 반주에 맞춰 레를 노래하는 여성들에 대해 길게 묘사한 몇몇 부분들을 포함하고 있다. 그중 한 부분에서 트리스탄은 신분을 숨기고 여행을 하다가 매우 다재다능한 젊은 여성을 만나게 되는데, 그녀는 트리스탄 앞에 금으로 만들어진 아름다운 하프를 가져와, “보다 높은 현이 낮은 현과 조화되도록” 조율을 하며 곧 연주할 준비를 갖춘다. 그녀는 무엇을 듣기 원하는지 물으며, “나의 왕 트리스탄”이라는 레가 가장 훌륭하다고 권한다. 그녀는 트리스탄의 “승리의 레”(Lay de victoire)를 부르기로 결정하고, 그는 그 레가 자신의 최고작 가운데 하나임을 다시금 확인하게 된다. 그녀는 전주곡을 만들

Verlag, 1943), 51.

- 22) <멜리아생>의 완결판은 전해지지 않지만, 그 단편은 Girard d'Amiens, *Le Roman du cheval de fust; ou, De Méliacin*, edited by Paul Aebischer (Geneva: Droz, 1974)에 수록되어 있다. 여기에 실려 있는 모든 서정시들은 Edmund Stengel, “Die altfranzösischen Liedercitate aus Geradin's d'Amiens Conte du cheval de fust,” *Zeitschrift für romanische Philologie* 10 (1886), 460-72에서도 찾아볼 수 있다.
- 23) Thomas, *The Romance of Horn*, edited by Mildred K. Pope (Oxford: B. Blackwell for the Anglo-Norman Text Society, 1955), lines 2810-14. Jacobius, “Erziehung des Edelfräuleins,” 68-69도 *Durmart le Gallois* (lines 3225ff.)와 *Sone de Nansay* (lines 12569ff.)로부터 여성이 하프로 반주하면서 레를 노래한다는 구절을 인용하였다.

어 연주한 후 곧 노래 부르기 시작한다. 그녀의 노래와 연주는 매우 감미로워서, 이후 트리스탄은 자신이 근래에 들어본 중 가장 최고의 젊은 여성 하프 연주자이자 가수라 칭찬한다.²⁴⁾ 산문 형태였던 “트리스탄”의 음악 필사본 버전에는 16곡의 노래가 악보로 기보되어 있으며, 그 중 세 곡은 이졸데(Isolde)에 의해 불리는 노래이다.²⁵⁾

로망스에서 여성이 연주하거나 혹은 여성이 연주하기에 적합한 것으로 교훈서들이 권하던 악기로는 하프와 비엘, 살터리, 로트, 리르, 지그, 기테른, 시틀, 땡브르 등이 있는데, 이 중 땡브르를 제외한 나머지는 모두 현악기이다. 음악을 묘사한 13세기 프랑스의 필사본 채식화(彩飾畵)에 관한 최근 연구는 이러한 악기 목록을 확인해준다. 여성 악기 연주자가 포함된 그림 가운데 세 편은 비엘 연주자들을, 네 편은 하프 연주자들을 보여주고 있으며, 두 편은 레벡 연주자를, 다른 한 편은 한 명의 기테른 연주자를 그리고 있다.²⁶⁾

24) Jean Maillard, “Coutumes musicales au moyen âge d’après le Tristan en prose,” *Cahiers de civilisation médiévale* 2 (1959), 345-47.

25) Tatiana Fotitch and Ruth Steine, *Les Lais du roman de Tristan en prose* (Munich: Wilhelm Fink, 1974), nos. 2, 4, and 14.

26) Genette Foster, *The Symbolism of Music and Musical Instruments in Thirteenth-Century French Manuscript Illuminations* (Ann Arbor, Mich.: University Microfilms, 1977). 계속 이어지는 Foster의 카탈로그 목록에는 천사나 사이렌(sirens), 뮤지카(Musica)에 관한 묘사, (반인반수와 같은)동물과의 혼종형, 혹은 구약 성경의 인물들이 포함되어 있지 않다. 오직 실제적으로 여성으로 그려진 것만을 포함하고 있다. Paris의 Bibliothèque de l’Arsenal 2510, fol. 10에는 비엘을 연주하는 여성의 초상이, Paris의 Bibliothèque nationale, fonds français 350, fol. 88v에는 왼손으로는 하프의 음을 잡고 오른 손으로 연주하는 여성이, 같은 책의 fol. 345에는 양손으로 하프를 뜯고 있는 여성이, 같은 책의 fonds français 1463, fol. 91에는 오른손으로 커다란 삼각형의 하프를 뜯고 있는 여성이, 같은 책 fol. 99에도 동일한 여성 하프 연주자가, 같은 책의 fonds latins 796, fol. 212v에는 레벡과 활을 쥐고 있는 한 소녀가 있다. 또한 런던의 British Museum, Egerton 274, fol. 7v에는 플렉트럼으로 기테른을 뜯고 있는 여성이, 같은 책의 Stowe 17, fol. 112에는 비엘을 연주하는 여성이, 같은 책의 fol. 129v에는 레벡을 연주하는 여성이, Oxford의 Bodleian

여성들은 단선율 음악을 노래하고 연주했을 뿐 아니라, 14세기경 다성 부로 된 세속음악이 유행했을 무렵에는 그것을 노래, 연주하기도 했다.²⁷⁾ 마쇼(Machaut)는 자신의 자전적 이야기를 다룬 『진실한 이야기 책』(*Le Livre du Voir-dit*)에서 페론느 다르망티에르(Péronne d'Armentières)를 “백년 만에 태어난 가장 훌륭한 가수”이자 “완전한 미인”(Toute Belle)으로 묘사하였다. 페론느가 『진실한 이야기 책』에 수록된 다수의 서정시들을 직접 썼을 것으로 추정되기는 하지만, 그녀가 음악까지 작곡한 것은 아닐 것이다. 『진실한 이야기 책』에 수록된 그녀의 서신들을 보면, 그녀는 자신의 시가 마쇼의 음악에 세팅되도록 그에게 여러 차례에 즐라대었는데, 그 밖의 다른 어떤 것도 노래하기 원치 않았기 때문이었다. 그녀는 마쇼와의 로맨틱한 관계가 깨어졌을 때조차 그가 가끔씩 노래들을 보내 주길 원했다.²⁸⁾

Library, Douce 118, fol. 160v에는 파란 색의 긴 가운을 입고 금으로 된 왕관을 쓰고서 비엘을 연주하는 여성의 그림이 있다. 그 밖의 많은 삽화들이 남성 음악가의 반주에 맞춰 춤을 추는 여성들을 보여준다. 중세 여성들을 다루는 또 다른 삽화집 (Sibylle Harksen, *Women in the Middle Ages*, New York: Abner Schram, 1975)은 61개의 삽화에서 한 명의 여성 “flute” 연주자(shawm같이 보이는 악기와 함께)를 보여준다. 하지만 14세기 후반 영국의 어느 교회 성가대석에서 나온 왕관을 쓴 인물은, 그것이 정말 여성이라면, 이는 실제를 다룬 초상이기보다는 오히려 터무니 없는 가상일 가능성이 크다.

27) Rokseth, “Les Femme musiciennes,” 469는 Gautier de Coinci, *Les Miracles de Notre Dame*에서의 한 구절을 인용했는데, 그곳에서 천사들은 세 파트로 구성된 여성 합창대로 묘사되었다. 즉, “노래하는”(singing) 대천사장들과, “디스칸트”(discant)가 덧붙여진 소녀들과 천사들, 그리고 “높은음”(treble)이 덧붙여진 신성한 동정녀와 성인들이다. Rokseth는 또한 478쪽에서 로망스 *Escoufle*에서의 한 구절을 인용했는데, 수녀들로 구성된 합창대는 motets, conductus, *farcies*를 노래한다고 했다. *Las Huelgas Codex*는 여성들이 다성부로 노래했다는 확실한 정보를 제공해 준다. 이에 대해서는 본 책의 2장 Anne Yardley의 글을 참조하라.

28) Guillaume de Machaut, *Le Livre de Voir-Dit*, edited by Paulin Paris (Paris: Société des bibliophiles français, 1875), 47-49. Sarah Jane Williams는 “The Lady, the Lyrics, and the Letters,” *Early Music* 5 (1977), 463-64에서 *Voir-Dit* 안에 포함된 다수의 서정시 시인으로 페론느의 존재를 주장하였다.

페론느가 다성부 음악을 작곡하지 않았다는 것은 그리 놀라운 일이 아니다. 트루바두르나 트루베르의 노래를 썼던 몇몇 여성 작곡가가 존재하기는 했지만, 다성부 세속 음악을 쓴 여성 작곡가에 대해서는 알려진 바가 거의 없다. 단선율의 노래를 작곡하는 데에는 비교적 별다른 기술이 요구되지 않았고, 트루바두르와 트루베르의 상송을 작곡하는 데에 있어 귀족 출신의 남성과 여성은 거의 동등한 지위를 차지하였다. 그러나 다성음악이 발전하게 되면서 대성당 학교나 대학에서의 음악 교육에 접근 가능했던 일부 남성만이 작곡의 필수 기술들을 발전시킬 수 있었다.²⁹⁾ 남성이건 여성이건 귀족 신분의 사람들은 더 이상 작곡에 필요한 기술들을 익힐 수 없게 되었고, 이로 인해 다성음악은 점차 14, 15세기의 성직자를 위한 예술이 되어 갔다.

중세 프랑스에서 귀족 여성만이 유일한 여성 음악가였던 것은 아니며, 하위 계급 출신의 여성 또한 음악 활동을 할 수 있었다. 음악으로 자신의 생계를 꾸려나갔던 그녀들은 대개 두 부류로 구분되는데, 한 부류는 유랑생활을 하는 주글러레스(jouglers)이고, 다른 한 부류는 상주하는 고용 하인과 고급 매춘부이다. 이 중 두 번째는 프랑스보다 무어계의 스페인에서 좀 더 정착했던 것으로 보인다. 노래 부르면서 춤추는 노예 소녀나 하렘(harem, 이슬람국의 여인들이 생활하는 규방 같은 것·역주)의 여인에 대한 전통은 근동 이슬람의 역사로 거슬러 확대해 볼 수 있다.³⁰⁾ 8세기 초 무렵의 아랍 정복은 당시 포로로 잡힌 다양한 인종

29) 이러한 학교에서의 음악 훈련에 관한 논의는 Nan Cooke Carpenter, *Music in the Medieval and Renaissance Universities* (Norman: University of Oklahoma Press, 1958) 참조.

30) Henry George Farmer, *A History of Arabian Music* (London: Luzac & Co., 1929)은 8, 9세기경 아라비아 압바사 왕조(Abbasids)에 활동했던 몇몇 여성 가수와 악기 연주자들의 간략한 생애를 포함하고 있다(132-36, 162-63). A. R. Nykl, *Hispano-Arabic Poetry and its Relations with the Old Provençal Troubadours* (Baltimore: J. H. Furst Co., 1946)는 스페인에서 활동했던 몇몇 아랍계 여성들의 시를 소개해 준다.

과 계층의 여성들을 노예로 전락시켰다. 그 중 다수는 귀족의 하렘으로 보내지기 위해 히자즈(Hijaz)와 이라크(Iraq)의 음악 학교에서 가수와 악기연주자로서의 훈련을 받았는데, 그녀들은 미모뿐 아니라 음악적 재능까지 겸비하였다.³¹⁾

그 가운데 일부는 스페인 지역의 아랍 귀족에게도 팔려갔다. 11세기 초의 한 기록은 말라가(Malaga, 스페인 남부의 항구도시-역주)에 있던 한 여성의 퍼포먼스에 대해 언급해준다. 스페인을 방문 중이던 아메드 빈 무하메드 알-예메니(Ahmed bin Muhammed Al-Yemeni)는 어느 날 밤 불면증으로 인해 몹시 괴로워하고 있었다. 그런데 그때 그를 잠 못 들게 만들던 거리의 소음이 갑자기 잦아들고, 아름다운 기악 음악이 연주되면서 곧 이어 맑고 아름다운 한 여인의 음성이 들려왔다. 그는 창문 너머로 이웃집 안마당을 내려다보았는데, 그곳에는 20여 명의 사람들이 앉아 다과와 음료를 즐기면서 청중을 매혹시키는 한 여성 음악가의 노랫소리를 경청하고 있었다. 다음 날 알-예메니는 그 노예 소녀가 바그다드 출신이며, 알-만수르 빈 아비 아미르(Al-Mansur bin Abi Amir)의 최고 가수 중 하나임을 물어 알게 되었다.³²⁾ 무어인의 관습은 원래 기독교인이었던 스페인 사람들에게 매우 큰 영향을 미쳤는데, 그 예로 부유한 기독교인들은 “노래하는 소녀들”(singing-girls)을 엔터테이너로 두기 시작했다. 14세기 후반 경 후안 루이스(Juan Ruiz)는 춤추고 노래하며 탭버린을 연주하는 스페인의 칸따데르(cantaders, 소녀 가수들)에 대해 언급한 바 있다.³³⁾

기록문서나 도상학적 증거들은 스페인의 여성들이 매우 다양한 종류

31) Nadia Abbot, “Women and the State in Early Islam,” *Journal of Near Eastern Studies* 1 (1942), 351.

32) Julian Ribera, *Music in Ancient Arabia and Spain*, translated and abridged by Eleanor Hague and Marion Leffingwell (Stanford: Stanford University Press, 1929), 115-16.

33) Julian Ribera, *Music in Ancient Arabia and Spain*, 113-14.

의 악기를 연주했음을 말해주기도 한다. 무어계의 여인들은 “자신의 남편을 즐겁게 해주기”³⁴⁾ 위해 류트나 라벨(rabel, rebec), 마누코르디오(manucordio, monochord), 오르간 등의 악기 연주법을 배우는 것이 일상이었다. 13세기 후반 현명왕 알폰소(King Alfonso the Wise)의 『산타마리아의 칸티가스』(Las Cantigas de Santa Maria)³⁵⁾ 채식화에는 타악기를 연주하는 두 명의 여성 음악가가 그려져 있는데, 그 중 하나는 캐스터네츠와 유사한 방식으로 연주할 것 같은 나무로 만들어진 딱따기(clapper)이며, 다른 하나는 아랍식 드럼이다. <삽화 1>은 어깨 위에 아랍식 드럼을 올려놓고 연주하는 여성과, 솜(shawm)의 한 유형이라 여겨지는 긴 호른을 연주하는 한 남성을 보여준다. 알폰소 왕의 『체스, 주사위 놀이, 백개면에 관한 책』(Book of Chess, Dice, and Backgammon)³⁶⁾에서 가져온 <삽화 2>는 류트 혹은 우드(oud, 아랍, 터키, 중앙아시아 지역의 현악기-역주) 같아 보이는 악기를 연주하는 한 여인과, 체스를 두고 있는 두 명의 여인을 보여주고 있다. 체스 게임을 하는 두 여인은 보석들로 치장하고 다소 우아한 머리 장식들을 하고 있지만, 류트 연주자는 그렇지 않은데, 그녀는 아마도 고용하인이거나 (기독교의) 귀부인들을 위한 전문 엔터테이너였을 것이다.

34) Juan Ruiz, *Libro de Buen Amor*, edited and translated by Raymond S. Willis (Princeton University Press, 1972), pars. 470, 1513.

35) *La Música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio*, 3 vols., edited by Higinio Anglès (Barcelona: Disputación Provincial, Biblioteca Central, 1943-64). 제1권은 복사본이며(reprint, 1964), 제2권(1943)과 3권(1958)은 주해와 필사를 포함하고 있다.

36) *Libro de Ajedrez: Das Spanisch Schachzelbuch des Königs Alfons des Weisen von Jahr 1283*, facsimile, prologue by John G. White (Leipzig: Karl W. Hiersemann, 1913)도 참조하라.

<삽화 1> 아랍식 드럼을 연주하는 여인



Source: "Las Cantigas de Santa Maria,"
El Escorial, MS j.b. 2, old MS page 330, new foliation f. 295v.
Reproduced in Julian Ribera, *La Musica de las Cantigas* (Madrid:
Tip. de la Revista de archivos, 1922)

<삽화 2> 류트를 연주하는 여인



Source: "Libro de Ajedrez"
(Book of Chess, Dice, and Backgammon of Alfonso the Wise), El Escorial, MS j.T. 6.
Reproduced in Julian Ribera, *La Musica de las
Cantigas* (Madrid: Tip. de la Revista de archivos, 1922)

스페인 출신의 무어인 음악가들은 때때로 프랑스 전역을 여행하고 다녔던 것 같다. 적어도 로망스의 일부 에피소드들이 그러한 사실을 암시하는데, 그 내용에 의하면 프랑스의 귀족 여성들은 때때로 약초 잎을 사용하여 얼굴을 검게 만들고, 여행용 외투를 걸치고, 악기를 들고 다니면서 민스트렐(minstrel)로 위장하고 다녔다고 한다. 예를 들어 <오카생과 니콜레트>(Aucassin et Nicolette)에서 니콜레트는 자신이 납치된 카르타고를 탈출하기 위해, 비엘을 구하여 연주하는 법을 익힌 다음 조글뢰르(jogleur)로³⁷⁾ 위장하였다. 조글뢰르는 아마도 지중해를 향해하는 여행객의 한 부류였을 것이다. 프로방스에 오게 된 니콜레트는 오카생이 머물렀던 보케르(Beucaire)에서 그와 재회할 때까지, 이 성(castle)저 성을 오가며 오카생과 자신에 관한 이야기들을 노래 부르고 다녔다.³⁸⁾

주글러레스의 위장을 모티브로 하는 또 다른 이야기 중 특히 피부색을 어둡게 만들었던 것과 관련지어 찾아보면, <햄튼 경(卿) 뷔에브>(Bueve de Hantone)가 있는데, 여주인공 조지안느(Josiane)는 약초 잎으로 피부를 물들이고 그녀의 금발 머리칼을 염색했으며, 주글러레스처럼 옷을 입고 비엘을 들고 다녔다. 그녀의 레퍼토리는 트리스탄과 이졸데, 메네라우스(Menelaus, 스파르타의 왕-역주), 혹은 파리(Paris)나 트로이(Troy) 등에 관한 “이야기, 레, 노래”로 이루어졌다. 조지안느와 함께 다니던 노인 소이보스(Soybaus)는 하프를 연주했는데, 그녀의 비엘과 잘 어울리도록 함께 연주했다.³⁹⁾

37) 니콜레트가 남성 조글뢰르(jogleur)로 위장하기는 하지만, 그녀가 부르는 노래는 그녀가 여성임을 은연중에 드러내어 주었을 것이다. 본문에서의 조글뢰르(jogleur)는 남녀 구분 없이 총체적으로 사용된 것이며, 남성만큼이나 용이하게 여성을 의미할 수도 있을 것이다. 여성형인 주글러레스(jouglresse)는 *Bueve de Hantone*(아래의 각주 39 참조)에서 구분되어 사용되었다.

38) *Aucassin et Nicolette*, edited by Jean Dufournet (Paris: Garnier-Flammarion, 1973), sec. 38.

유랑 생활을 하는 프랑스의 주글러레스는 중세의 로망스에서 비교적 자주 등장하는 캐릭터이다. 로망스에서 언급되는 떠돌이 민스트렐의 5-10퍼센트는 아마도 여성일 것으로 추정된다. <갈르랑 드 브르타뉴>에서 프렌은 어린 시절 교육받아 오던 수녀원을 떠날 수밖에 없게 되자, 하프를 포함한 몇 가지 소지품만 노새에 싣고 홀로 수녀원을 나선다. 여행이 계속되는 동안 그녀는 하프를 연주하거나 노래를 불러 숙박비를 대신하기도 한다. 그녀는 마침내 오랜 전 잃어버렸던 연인의 성에서 민스트렐의 신분으로 연주를 하게 되고, 그녀가 본래 귀족 출신이었음을 알게 된다.⁴⁰⁾ <기욤 드 돌>(Guillaume de Dole)에서는 “세계 곳곳을” 다니던 민스트렐들이 콘라드 황제를 즐겁게 하기 위해 모였을 때, 트로이(Troies) 출신의 한 여성 민스트렐 “아름다운 되뜨”(la belle Doete)가 황제를 위한 파스토렐(pastourell)을 부른다.⁴¹⁾

이러한 로망스에서의 흔적은 당시 실제 기록문서들에 의해 입증되곤 한다. 전문 음악가 길드(guild)는 여성 멤버를 받아들였다.⁴²⁾ 1321년에 기록된 파리의 민스트렐 길드에 관한 문서에는 37명의 가수 가운데 8명의 여성이 포함되어 있는데, 이자벨레 라 루셀(Isabelet la Russelle), 마

39) *Der festlandische Bueve de Hantone*, Fassung III, edited by Albert Stimming (Dresden: M. Niemeyer, 1914), lines 11945-2185. 조지안느와 소이보스가 함께 연주하는 장면을 묘사한 부분은 다음과 같다. “Lors commença Josienne a chanter, / Notes et lias bien a vieler, / Li vius Soybaus commença a harper, / Bien se commencent lor son a acorder”(lines 12087-90).

40) 위의 각주 16 참조.

41) Jean Renart, *Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole*, edited by G. Servois (Paris: Société des Anciens Textes Français, 1893), lines 4553-58.

42) 1270년 Etienne Boileau의 *Livre des métiers*는 110개의 길드 가운데 여성이 독점하던 5개의 길드와, 여성을 받아들이지 않았던 몇몇 길드(학자, 법률가, 공증인, 금세공인, 초상화가를 포함)를 열거해 두었다. Boileau의 목록과, 1292년과 1300년 파리인의 세금 명부는 외과의사, 도축업, 유리 공예, 재갈이나 고삐 만드는 일, 사슬 갑옷 제조 등 321종류의 직업 가운데 108개 정도가 여성에게도 열려 있었음을 보여준다. Casey, “The Cheshire Cat,” 247n 참조.

리 라 샤프테느(Marie la Chartaine), 비앵비냥(bienviegnant)의 부인 리에가르(Liégart), “수도사”(?)의 부인 마르게로뜨(Marguerote), 제안 라 페르뻬에르(Jehane la Ferpiere), 기요 게랭(Guillot Guerin)의 부인 알립송(Alipson), G. 랑글봐(G. Langlois)의 부인 아들린느(Adeline), 그리고 이자보 라 로렌느(Isabiau la Lorraine)이다. 이 문서의 개별 항목들은 “메네스트뢰와 메네스트렐르”(menestreus et menestrelles) 혹은 “주글뢰르와 주글러레스”(jougleurs et jouglersesses)로 분명히 구분하여 기입하고 있다. 더 나중에 쓰인 길드에 관한 기록들은 여성 멤버에 대해 특별히 언급하지는 않지만, 길드 구성원으로서의 그녀들의 권리는 1321년에 이미 제정되어 있었다. 하지만 길드의 입회 조건이 장인 연주자(master player)를 요구하는 등 점차 까다로워지자, 14세기 동안 여성 구성원의 수는 점점 줄어들었다.⁴³⁾

파리시의 세금 기록이 그곳에 살던 여성 음악가들에 대한 정보를 일부 제공해주기도 한다. 1297년의 납세 대장에는 “쥐글러레스”(jugleresse)였던 비에트리츠 다라츠(Bietriz d’Arraz)가 쥐글뢰르 거리(Rue aux Jouleurs)에 거주하였으며, “살터리오네스”(salterionnesse, 여성 살터리 연주자)였던 웨들린느(Eudeline)가 생 제르맹 도세르(St. Germain d’Auxerres) 근처에 살았다고 기록되어 있다. 1313년의 납세 대장은 생뜨 쥬느비에브(Ste. Geneviève) 교회 근처에 “시톨러레스”(citolerresse, 여성 시톨 연주자)이자 “르그라피에르”(regratière, 행상인)였던 마리(Marie)가 살았다고 전한다.⁴⁴⁾

43) 이러한 내용은 다른 기록들과 함께 Bernard Bernhard, “Recherches sur l’histoire de la corporation des Ménestriers ou Joueurs d’instruments de la ville de Paris,” *Bibliothèque de l’Ecole des Chartes* 3 (1841-42), 377-404와 4 (1842), 525-48 그리고 5 (1843), 254-84, 339-72 안에 언급되어 있다.

44) 이러한 정보는 Lawrence Gushee가 내게 제공해 준 것이다. 의문의 여지가 있어 보이는 세금 기록들은 Karl Michaëlsson에 의해 *Le Livre de la Taille de Paris* (1313)와 *Le Livre de la Taille de Paris* (1297) (Göteborg: Wettergren & Kerber,

몇몇 궁정의 치부책(置簿冊)은 여성 연주자에게 지불한 금액의 기록들을 보여주기도 한다. 1239년 루이 9세는 칸트릭스(cantrix)였던 멜란츠(Mélanz)에게 100수(sous, 작은 단위의 프랑스 동전-역주)를 주었다. 1276년에는 플랑드르 지역의 백작이던 기 드 담삐엔(Guy de Dampiene)으로부터 “비엘러레스”(vieleresse, 여성 비엘 연주자)였던 알리송(Alison)에게 16수가 지불되었다. 1320년 아르투와 대저택(hôtel d’Artois)의 치부책은 오르간 연주자 제안느(Jehanne)에게 지불한 목록을 기록하고 있다.⁴⁵⁾ 14세기 후반 부르그뉴 궁정의 치부책에는 여성 가수들에게 지불된 금액의 기록이 일부 있는데, 1372년 부르그뉴 공작의 여흥을 위해 노래했던 잔느 드 라 파쥐(Jeanne de la Page)와 세 명의 다른 “여자가수”(chanteresses)들에게 투르(Tours)지역의 4리브르(livres, 옛날 프랑스 화폐 단위-역주)가 지급된 기록과, 1370년대에 “메네스트리에르”(la menestriere)였던 베르텔로메트(Berthelomette), “여가수”(“la chanteresse”) 투르네의 애글로틴 (Aiglautine de Tournay), 두 명의 “파리 여가수”(chanteuse de Paris) 로비네뜨(Robinette)와 제아네뜨(Jehanette)에게 지불된 다양한 금액들의 목록이 있다.⁴⁶⁾ 베리(Berry) 공작의 기록장부는 1372년 리용(Lyons) 출신의 여성 음악가들에게, 1374년 파리와 뤼(Puy)에서 온 또 다른 여성 음악가들에게, 그리고 1377년 궁정에서 남편과 함께 노래했던 카트린(Catherine)이라는 이름의 여가수에게 지불된 기록들을 보여준다.⁴⁷⁾

하지만 중세 프랑스의 여성[연주자]은 단순히 음악을 연주하는 그 이상이었으며, 새로운 음악을 만들어내기도 했다. 여성은 중세 시대에 자

1951, 1962) 안에 출판된 바 있다.

45) Rokseth, “Les Femmes musiciennes,” 474.

46) Craig Wright, *Music at the Court of Burgundy, 1364-1419: A Documentary History* (New York: Institute of Medieval Music, 1979), 28-29.

47) André Pirro, *Histoire de la musique de la fin du XIVe à la fin du XVIe* (Paris: Renouard, 1940), 25.

국어(를) 사용한 최초의 시인으로 여겨져 왔다. 낭만 서정시(romance lyric)로 알려진 가장 초기의 것은 카르자(kharjas)인데, 이는 무왓샤흐(muwashshahs)라 불리는 긴 절을 갖는 아랍 시에 덧붙은 모사라베 방언으로 된 절로, 아마도 여성들에 의해 노래되었으리라 추정된다.⁴⁸⁾ 여성이 화자가 되는 시, 즉 “여인의 노래”는 작자의 실제 성과는 관계없이 중세 자국어(로) 된 대부분의 연애-서정시 전통에서 찾아볼 수 있다. 그 예로 포르투갈의 칸티가스 데 아미고(Cantigas de amigo), 독일의 프라우엔리더(Frauenlieder), 프랑스의 샹송 드 팜(chansons de femme)을 들 수 있다.⁴⁹⁾ 여인의 노래는 “귀족화”라기보다 그 반대로 “민중화”된 장르라 할 수 있는데, 다시 말해 이는 민속적인 양식들을 모방하고, 일반적인 궁정풍의 연애 서정시⁵⁰⁾보다 덜 세련된 어조를 띤다. 프랑스 전통에서 여인의 노래는 샹송 다미(chanson d’ami, 여인의 관점에서 본 사랑 노래), 샹송 드 말마리에(chanson de Malmariée, 결혼이 행복하지 못한 여인의 노래), 샹송 드 뜨왈(chanson de toile, 낭만적 이야기와 관계있는 뜨개질 노래), 오브(aube) 혹은 알바(alba, 새벽에 헤어지는 연인의 노래) 등을 포함한다.⁵¹⁾ 이런 노래의 가사 대부분은 작자 미상으로 전해지며, 그렇기 때문에 어느 정도가 실제로 여성에 의해 쓰인 것인지 정확히 알 수 없다. 그러나 로망스라는 맥락 안에서 샹송 드 뜨왈⁵²⁾이 언급될

48) 카르자에 관한 더 많은 정보는 Peter Dronke, *The Medieval Lyric* (New York: Harper & Row, 1968), 86-108 참조.

49) John F. Plummer, ed., “Vox Feminae: Studies in Medieval Woman’s Songs,” *Studies in Medieval Culture* 15 (Kalamazoo, Mich.: Medieval Institut Publications, 1981) 참조.

50) 이것은 Pierre Bec이 *La Lyrique française au moyen âge (XIIe-XIIIe siècles): Etudes* (Paris: A. & J. Picard, 1977)에서 사용한 용어이다.

51) 이러한 유형의 주제는 르네상스 시기까지도 계속되었다. 본 책 4장 Howard Brown의 글 참조.

52) 지금까지 전해지는 샹송 드 뜨왈의 가사는 Michel Zink가 편집한 *Les Chansons de toile* (Paris: Champion, 1977)에 수록되어 있다.

때면 그것은 항상 여성에 의해 노래된 것이었는데, 예를 들어 <기욤 드 돌>에서 레오노르(Léonor)와 그녀의 어머니는 기욤과 니꼴을 위해 샹송 드 뜨왈을 부르고, <제비꽃 이야기>에서 마로뜨(Marote)는 자수를 놓으며 노래 부른다.⁵³⁾

문학의 한 장르를 이루는 “여인의 노래”는 실제로 여성에 의해 쓰인 다양한 장르의 노래들과 구분되어야 한다. 투르바두르와 트루베르 노래의 필사본에서 그 이름을 찾을 수 있는 여성 작자는 20명의 여성 트루바두르와 그 보다 적은 수의 여성 트루베르가 있다.⁵⁴⁾ 이 여성들은 대개 귀족적인 궁정풍 연애 서정시의 전통으로 썼으며, 동시에 그 제한선 안에 머무르도록 반드시 전통을 변형시켜야만 했다. 시 안에서 여성 트루바두르는 단순히 남성의 역할을 대신한 것도 아니고, 연애 상대인 남성을 존경으로 받든 것도 아니었다. 오히려 그녀들은 욕망의 대상으로 남아 있거나, 온전히 칭송받고 싶은 바람을 표현했다.⁵⁵⁾ 여성 트루바두르의 시 대부분은 연인을 직접적으로 경애하길 피하고 다수가 적대적인 스타일로 쓰였는데, 현재까지 전해지는 시의 반 정도가 남성과 대립하는 땡소(tensos) 혹은 논쟁의 노래(debate song)들이다. 진정한 깡소(cansos) 혹은 사랑의 노래(love song)는 대개 부정확한 연인이나 못된 수

53) *Guillaume de Dole*, lines 1147ff.와 *Roman de la Violette*, lines 2299ff.

54) 트루바두르와 트루베르는 그 언어에 의해 구분되는데, 트루바두르는 랑그 독(langue d’oc)이나 프로방스어(Provençal)로 썼고, 트루베르는 랑그 도일(langue d’oïl) 혹은 옛 프랑스어(Old French)로 썼다. 작자 미상의 시 네 편을 포함하여, 트로베리츠(여성 트루바두르)에 의해 쓰인 것으로 전해지는 23편의 시는 Meg Bogin의 *The Women Troubadours* (New York: Paddington Press, 1976)에 편집 및 번역되어 있다.

55) 다음의 최근 논문 두 편이 이 같은 내용을 전해준다. Marianne Shapiro, “The Provençal Trobairitz and the Limits of Courtly Love,” *Signs* 3 (1978), 560-71 그리고 Pierre Bec, “Trobairitz’ et chansons de femme: Contribution à la connaissance du lyrisme féminin au moyen âge,” *Cahiers de civilisation médiévale* 22 (1979), 235-62.

다쟁이에 대한 불평을 노래한다.

[오늘날] 그 시가 전해지는 여성 트루바두르로는 4차 십자군 원정에 참여했던 어느 귀족의 부인이자 오베르뉴(Auvergne) 출신인 카스텔로자(Castelloza), 아잘레 드 뵈르께라그(Azalais de Porcairagues), 마리 드 뱅따도른(Marie de Ventadorn), 그리고 트루바두르인 랭보 도랑쥐(Raimbaut d'Orange)의 여형제이자 랭보의 후원자였던 베르뜨랑 드 보(Bertrand de Baux)의 부인 티보어(Tibors)가 있다.⁵⁶⁾ 콩떼싸 드 디아(Comtessa de Dia)의 <노래해야하네 내가 원치 않는 것을>(A *Chantar m'er de so que no volria*)은 지금까지 선율이 함께 전해지는 유일한 트로베리츠의 노래이다(<삽화 3>을 보라).⁵⁷⁾ 콩떼싸에 관한 짧은 기록은 그녀가 기엠 드 뵈와띠에(Guillem de Poitiers)의 부인이자 랭보 도랑쥐의 연인이었다고 말해주지만, 이런 한정된 사실들만으로 한 명의 역사적 인물을 밝혀내는 데에는 무리가 따른다.⁵⁸⁾ <노래해야하네 내가 원치 않는 것을>에서 콩떼싸는 자신을 고통스럽게 만드는 [혹은 배신한] 연인을 질책하며, 그에게 자신의 고결함에 대해 상기시켜준다. 이 시는 전체 다섯 개의 연과, 토르나타(*tornada*)라고 불리는 반 연 정도 길이의 끝맺음 절로 이루어져 있다. 다섯 개의 연에서 모두 동일하게 사용된 음악은 강소에서 전형적으로 사용되는 AAB 형식으로 되어있다(<악보 1>을 보라). A부분의 마지막 행 음악은 B부분 마지막 행의 음악과 동일하다. 이 시는 몇몇 사본들에서 확인되기도 하지만, 선율은 오직 『왕의 사본』(*Le Manuscrit du Roi*)에만 수록되어 있다.⁵⁹⁾ 『왕의 사본』에서 이

56) Bogin, *Women Troubadours*, 81과 162-79.

57) 지금까지 전해지는 여성이 쓴 음악 선율 수를 전체적으로 살펴보면, 450명 이상의 트루바두르에 의해 쓰인 약 2600여 편의 시가 13, 14세기 필사본 선곡집에 보존되어 있기는 하지만, 그 가운데 선율이 전해지는 것은 약 40명의 트루바두르에 의해 쓰인 300편보다 더 적은 수이다. 더 많은 논의를 위해서는 Richard Hoppin, *Medieval Music* (New York: W. W. Norton, 1978), 270-71 참조.

58) Bogin, *Women Troubadours*, 163-64 참조.

곡은 전형적인 테너 음역을 표기하는 가온음자리표(C clef)로 쓰였으며, 이는 남성 트루바두르의 선율들과 특별히 구분될 것이 없어 보인다. 만일 어떤 여성이 이 곡을 노래했다면 그녀는 아마도 자신의 음역에서보다도 수월하게 불렀을 것이며, 남성 트루바두르의 어떤 노래도 더 높은 음역 대에서 비교적 비슷하게 부를 수 있었을 것이다.⁶⁰⁾

<삽화 3> 꿈떼싸 드 디아의 모습



Source: Paris, Bibliothèque nationale, fonds français 854, folio 141

59) “Le Manuscript du roi,” Paris, Bibliothèque nationale, fonds français 844 그리고 *Le Manuscript du roi*, edited by Jean and Louise Beck, facsimile (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1938).

60) 여성 트루바두르 노래에 관한 음반으로는 Hesperion XX (an early music ensemble) 의 *Cansos de Trobairitz*, Odeon/Reflexe IC 065-30941Q가 있다. 이 음반에 수록된 곡 대부분의 가사(혹은 가사 일부)는 여성들에 의해 쓰였으나, 그 가사는 남성에 의해 작곡되었던 이전부터 전해지던 선율들에 가사를 바꾸는 방식(contrafacta)으로 세팅되었다.

<악보 1> 콩떼싸 드 디아의 <노래해야하네 내가 원치 않는 것을>

A chan - tar m'er de so qu'eu no vol - ri - a

Tant me ran - cur de lui cui sui a - mi - a

Car eu l'am mais que nul - ha ren que si - a

Vas lui no-m val mer - ces ni cor - te - zi - a

Ni ma bel - tatz ni mos pretz ni mos sens

Qu'a - tres - si-m sui en - ga - nad' e tra - hi - a

Com de - gr'es - ser s'eu fos de - sa - vi - nens.

노래해야 하네 내가 원치 않는 것을.

나는 친구인 그로 인해 몹시 괴로워.

그 어떤 것보다 그를 더 사랑하기 때문에.

하지만 나의 연민과 호의에도 그는 나를 소중히 여기진 않아,

나의 아름다움도, 나의 부(富)도, 나의 지혜도.

내가 배신당하고 버려지기까지 한 것은

만일 매력적이지 않았다면 그리 되었을 것을.

여성 트루베르의 노래는 단지 몇 곡만이 발견되었을 뿐이다. 『왕의 사본』 중에 음악이 수록된 트루베르의 상송 하나는 릴(Lille) 지역의 마르와 드 드렉노(Maroi de Dregnau)라는 여성의 것인데, 그녀는 당시 그리 유명하지 않던 시인이었다. [그녀의 노래] <되돌아 온 것을 보게 되어 기쁘기 그지 없네>(Mout m'abelist quant je voi revenir)의 가사는 7행으로 된 연 하나만 전해지고 있으며, 그 음악은 쾅떼씨의 음악과 마찬가지로 AAB 형식이다.⁶¹⁾ 이 시는 일 년 중 가장 날씨가 나쁜 계절에 조차도 모든 것을 기쁘게 만들어주는 사랑의 힘에 대해 이야기하고 있다(<삽화 4>와 <악보 2>를 보라). 프랑스 여왕인 카스티야의 블랑쉬의 노래 <너무 늦게 알게 된 사랑>(Amours, u trop tart me sui pris)은 어느 필사본 단편에서 찾아볼 수 있다(<악보 3>을 보라).⁶²⁾ 동정녀 마리아를 향해 기도하는 이 노래는 네 개의 연으로 구성되어 있으며, 각 연의 마지막 두 행은 음악과 가사에 있어 후렴구를 이룬다. 프리드리히 젠리히(Friedrich Gennrich)는 리듬 선법을 사용하여 이 곡을 직접 사보하고, 자신의 여러 모음곡집 중 한 권에 수록해 두었다.⁶³⁾ [그러나] 일반적으로

61) 내가 아는 바로, 본문에 제시된 악보는 이 곡이 현대 기보를 통해 출판된 첫 번째 것이다.

62) Paris, Bibliothèque nationale, nouvelles acquisitions français 21677.

63) Friedrich Gennrich, *Rondeaux, Virelais und Balladen*, 3 vols. (Dresden and Göttingen: Max Niemeyer, 1921-63), 2 (1927), 125-26. Jean Maillard 또한 그의 *Anthologie de chants de trouvères* (Paris: A. Zurfluh, 1967), 63-64에 같은 곡을 편집해 두었다. 이 노래가 여왕이 직접 쓴 것인지에 대해서는 다소 의문의 여지가 있어 보이는데, 아마도 그녀를 사모했던 나바르의 왕(le roi de Navarre), 샹파뉴의 티보(Thibaut de Champagne)의 것일 수도 있기 때문이다. 하지만 Maillard에 의하면, “양식상의 몇 가지 취약점은 그 작품이 티보의 것이라는 견해를 의심하게 만든다. 어쨌든 나바르의 왕이 자신이 사랑했을 그녀에 대한 호의로 이 작품이 자신의 것이 아니라고 말했다면, 우리는 이것이 예의상 한 말임을 모른 채 우리가 가진 정보만으로 그러한 사실을 놓치게 될 수도 있다(10).” Maillard의 곡에 대한 주관적인 판단과 가르치려드는 태도는 차치하고서라도, 이 필사본을 여왕의 것으로 보는 것은 유효할 것이다.

로 트루바두르와 트루베르 상송의 원래 기보는 어떤 특정 음가를 명시하지 않으며, 본문에 실린 사본들 대부분(악보 1, 2와 4)도 연주자가 주어진 선율에 몇 가지 리듬 형태를 적용시켜서 유동적인 가사 악센트를 따를 수 있도록 허용하는 자유로운 스타일로 되어 있다. 하지만 켄리히를 포함한 일부 음악학자들은 상송들에 일정한 박자를 제공함으로써 반복적인 리듬 패턴을 적용시키기도 한다. <악보 3>은 켄리히의 인쇄본에서 직접 가져온 것이다.

<삽화 4> 릴 지역의 마르와 드 드렉노 노래
 <되돌아 온 것을 보게 되어 기쁘기 그지 없네>



Source: Paris, Bibliothèque nationale,
 fonds français 844, folio 181

<악보 2> 릴 지역의 마르와 드 드렉노 노래
 <되돌아 온 것을 보게 되어 기쁘기 그지 없네>

Mout m'a - be - list quant je voi re - ve - nir
 Y - ver gre - sill et ge - le - e à - pa - roir
 Car en toz tans se doit bien res - jo - ir
 Be - le pu - ce - lé et jo - li cuer a - voir
 Si chan - te - rai d'a - mors por mieuz va - loir
 Car mes fins cuers plains d'a - mo - rous de - sir
 Ne mi fait pas ma grant joi - e fail - lir.

되돌아 온 것을 보게 되어 기쁘기 그지없네.
 겨울의 찻락눈이 다시 오고 서리 내리는 것을 보아도,
 이 모든 순간에도, 아름다운 소녀는
 분명 기뻐 날아갈 듯한 마음일 거야.
 그러면 나는 사랑을 노래해, 내가 소중하게 키울 것을,
 사랑의 바람으로 가득한 내 설레는 가슴으로
 나의 환희를 망치게 두진 않을 거야.

<악보 3> 카스티야의 블랑쉬 노래 <너무 늦게 알게 된 사랑>

A - mours, u trop tart me sui pris,
 m'a par sa si - gnou - rie a - pris
 dou - ce da - me de pa - ra - dys,
 ke de vous voeill un cant can - ter.
 Pour la joi - e ki puet du - rer
 vous doit on ser - vir et a - mer.

Source: Paris, Bibliothèque nationale, fonds français, nouvelles acquisitions 21677

너무 늦게 알게 된 사랑,
 그 능력으로 나를 인도하네.
 천국의 달콤한 여인이여,
 내가 당신을 위한 노래를 부르기 원하오.
 오래 기다려온 기쁨이 있으니
 당신을 따르고 당신을 사랑하게 한다오.

베른(Bern) 지역의 필사본에 선율 없이 수록된 두 개의 트루베르 상송은 로렌의 공작부인(Duchesse de Lorraine) 것으로 여겨지고 있다.⁶⁴⁾ 같은 필사본에서 제법 알려진 십자군 노래 <기쁜 마음으로 노래하려네>(Chanterai por mon corage)는 파엘의 귀부인(Dame de Fayel)의 것으로 추정되며, 그녀는 유명한 트루베르 샤텔랑 드 꾸씨(Châtelain de Couci)의 연인이기도 했다. 하지만 이 곡은 몇몇 다른 필사본들에 음악 선율과 함께 수록되어 있는데, 『왕의 사본』과 또 다른 필사본에서는 기오 드 디종(Guiot de Dijon)의 것으로 되어있다. 이 노래의 가사는 분명히 여성의 관점으로 쓰이긴 했으나, 그 작자가 반드시 여성일 것이라 명기할 근거는 없다. [더욱이] 이 곡 외에 파엘의 귀부인의 노래로 현존하는 곡이 없으므로, 베른 필사본에 실린 곡이 반드시 그녀의 것이라 확신할 수는 없다.

옛 프랑스의 죄-빠르띠(jeu-partis, 논쟁 시)의 작자 혹은 공동 작자에도 여성이 있었다. 랑포(Långfors)가 편집한 죄-빠르띠 모음집을 살펴보면, 182편 가운데 10편(혹은 5^{1/2}퍼센트) 정도에 여성들의 참여가 있었다.⁶⁵⁾ 그러나 이 10편의 시 가운데 오직 3편, 즉 귀부인 마르고(Dame Margot)와 귀부인 마르와(Dame Maroie)의 <부탁해요 마르와 부인>(Je vous pri Dame Maroie), 페로 드 보마르셰(Perrot de Beaumarchais)와 이름 없는 한 여성의 <사랑하는 부인, 누구라고는 말하지 마십시다>(Douce dame ce soit sans nul nomer), 그리고 익명의 한 여성과 그녀의 연인 혹은 친구와 함께 쓴 <사랑하는 이여, 누가 더 훌륭한 자입니까>(Amis, quel est li mieuz vaillanz)만이 선율과 함께 전해지고 있다.⁶⁶⁾

64) Bern, Stadtsbibliothek, MS. 389.

65) Arthur Långfors, *Recueil général des jeux-partis français* (Paris: Champion, 1926). 여성들의 참여가 있었던 곡은 Långfors 139, 143, 144, 145, 153, 156, 165, 167, 169, 179이다.

66) *Je vous pri Dame Maroie*, Långfors 144, Raynaud 1744는 Arras, Bibliothèque municipale 657, fol. 141v와 Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg. 1490, fol.

이 중 마지막 시는 베르나르 드 뱅파도른의 강소 <종달새가 날아오르는 것을 볼 때면>(Can vei la lauzeta mover)의 선율 위에 쓰였지만, 다른 두 시의 선율은 아마도 두 작자 중 한 명에 의해 쓰였을 것이다. <악보 4>는 마르고와 마르와 사이의 대화체 시 위에 쓰인, 현재까지 전해지는 두 종류의 선율을 [아라스(Arras)와 로마(Rome)의 것을] 제시하고 있다. 두 자료는 모두 아라스 지역에서 가져온 것으로 추정되는데, 같은 가사 위에 완전히 다른 두 개의 선율이 사용된 것이 다소 놀랍다.⁶⁷⁾ 논쟁의 주제는 궁정에서의 품행에 관한 문제들이다. 예를 들어, 만일 한 여인의 연인이 먼저 고백하는 것을 몹시도 부끄러워한다면, 그 여인은 술선해서 먼저 말을 건네도 되는 것일까? 이에 귀부인 마르와는 긍정적으로 답하고, 반면 귀부인 마르고는 부정적인 답변으로 맞선다. 시는 모두 6개의 연으로 이루어져 있으며, 마르고와 마르와는 각각 3연씩 노래 부른다.

140r에서 찾아볼 수 있다. 또한 *Douce dame ce soit*, Långfors 145, Raynaud 876은 “Chansonnier de Noailles,” Paris, Bibliothèque nationale, fonds français 12615, fol. 51r에서 찾아볼 수 있다. *Amis, quelx est li mieulz vaillanz*, Långfors 153, Raynaud 365는 “Chansonnier Cangé” 같은 책, fonds français 845, fol. 13v에서 찾아볼 수 있다.

67) 트루베르의 레퍼토리 전체를 볼 때, 하나의 가사에 전혀 관계없는 두 개의 선율이 사용된 것은 전혀 드문 일이 아니다.

<악보 4> 귀부인 마르고와 마르와의 <부탁해요 마르와 부인>

Arras
Rome

Je vous pri da - me Ma - roi - e ke res-pon-des con - tre moi.

U - ne da - me sim - ple et choi - e et bien a - me - e de foi

Et ele ai - me bien au - si ce sa - cies vous tout de fi

Mais cil est de tel ma - nie - re ki l'ai - me ke sa proi - ie - re

N'o - se pas ge - hir et si ne puet a - ve - nir

Ke ja li fai - ce sa - voir. S'or me vo - lies di - re voir

S'en doit e - le des - chou - rir u e - le s'en doit ta - sir?

Sources: Arras, Bibliothèque municipale, MS. 657, folio 141v, Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg. MS. 1490, folio 140r

부탁해요 마르와 부인, 내게 대답해 주기를요.

한 우아한 여인이 충만히 그리고 진실로 사랑받고 있어요.

그녀 또한 사랑하고 있죠. 이것은 당신도 물론 알고 있을 거예요.

하지만 그녀를 사랑하는 그는 몹시도 수줍음이 많아

감히 사랑을 고백하지도 못하고, 자기의 마음을 알릴 수도 없어요.

그러니 당신의 생각은 어떤지 내게 진실로 말해주세요,

그녀가 먼저 고백해야 할까요 아니면 가만히 있어야 할까요?

위에서 살펴본 여성들의 작품 주제는 남성의 것과 거의 유사하다. 각 시들은 연인에게 거절당한 여인, 사랑에 빠져 행복해 하는 여인, 동정녀 마리아를 찬양하는 여인, 그리고 궁정풍 연애에 대한 각자의 의견을 논하는 두 명의 여인을 보여주고 있다. 이러한 주제와 형식은 모두 당시 남성 시인들의 시에서도 찾아볼 수 있는 것들이었으며, 여성의 시는 오직 그 주제를 바라보는 시각의 차이를 통해서만이 구분된다. 이 노래들은 “여인에 의해 불린 노래”(songs by women)이긴 하지만, 문학적 의미에서 “여인의 노래”(songs of woman)는 아니며, 이것은 궁정풍 연애 시의 넓은 스펙트럼을 나타낸다. 남성이 여인의 노래를 쓸 수 있었던 것과 마찬가지로, 여성도 대개 남성과 관련 있어 보이던 세련된 귀족 스타일의 시를 쓸 수 있었다.

공문서 기록이나 로망스 혹은 그림에서 찾아지는 여성 음악가에 관한 정보들이 상대적으로 빈약하긴 하지만, 중세 프랑스의 여성들이 음악을 연주하고 작곡했다는 사실에 특별히 반대할 만한 견해는 없다고 조심스럽게 결론 내릴 수 있을 것 같다. 만일 로망스에서의 흔적들이 믿을 만한 것이라면, 귀족 여성은 남성만큼이나 흔하게 노래를 부르고 악기를 연주했다. 실제로 당시의 교육 지침서를 보면, 음악가만큼의 재능은 여인들에게 매우 바람직한 자질이 되기도 했다. 여성 전문 음악가, 특히 프랑스와 유럽 전역을 떠돌아다니던 하위 계층의 주글러레스는 로망스와 공문서 기록에 어김없이 등장하곤 한다. 파리의 민스트렐 길

드에 관한 주요 문서는 길드의 구성원으로 여성을 받아들였으며, 그녀에게 같은 직급의 남성과 동일한 혜택이 제공되었음을 명시해 준다.

여성의 노래, 즉 가사가 여성의 관점에서 쓰인 노래들은 트루바두르와 트루베르 시에 있어 하나의 중요한 하위그룹을 형성한다. 실제로 여성에 의해 작곡된 노래들은 그 수가 매우 적긴 하지만 궁정풍 연애 시의 전체 스펙트럼을 아우르고 있다. 일반적으로 그 삶이 기록된 바 있는 여성 트루바두르는 귀족 신분의 여성이었으며, 작자뿐 아니라 트루바두르의 시 또한 귀족 여성들에 의해 수용되었다. 자주 언급되지 않은 여성 트루베르의 신분은 분명하지 않다. 비록 매우 적은 수이긴 했지만 여성 작곡가들은 분명히 세속 노래들을 썼고 그것을 유포시킬 상당한 기회를 가지고 있었다. 그러나 14세기에 세속 음악이 주로 다성부로 나타나게 되면서 여성의 작곡 기회는 남성에 비해 크게 줄어들었다. 왜냐하면 여성에게는 교회 학교나 대학에서 이루어지던 음악 훈련에의 접근이 거의 차단되었기 때문이다.

중세 프랑스에서 음악가로서의 여성의 입지는 그들의 정치적 입지와 병행했던 것으로 보인다. 아키텐의 엘레노어가 프랑스 남부지역을 다스렸을 때에, 여성들은 남성과 비교적 동등한 위치에서 연주하고 작곡할 수 있었다. 그러나 살리카 법이 여성의 프랑스 왕위 계승을 금지하면서, 여성들은 더 이상 작곡가로서 남성과 경쟁할 수 없게 되었다. 이러한 현상들은 아마 동시에 발생했을 것이다. 왜냐하면 세속 다성 음악의 출현이 여성 작곡가를 차별하기 위해 의도적으로 나타난 것이라 볼 수는 없기 때문이다. 하지만 14세기 음악이 점차 특수화, 전문화되었음에도 불구하고, 여성은 당시에 새롭게 출현한 전문 작곡가 그룹에서 제외되었다. 같은 시기에 여성의 법적 자유와 경제력이 쇠퇴하면서, 여성의 음악적 상황 또한 제한적이게 되었다.