

바르바라 스트로치의 목소리*

엘렌 로잔드(Ellen Rosand)

안지혜 옮김
(서울신학대학교)

바르바라 스트로치는 가수이자 1644년부터 1664년까지 베네치아에서 여덟 권의 성악 작품집을 출판한 작곡가이다.¹⁾ 현존하는 그녀의 출판물은 한

* 이 글은 제인 바우어즈(Jane Bowers)와 주디스 틱(Judith Tick)이 편집한 『여성의 음악 만들기』(*Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150-1950*, University of Illinois Press, 1987)의 제7장 “The Voice of Barbara Strozzi”를 번역한 것이다.

이 에세이는 엘렌 로잔드(Ellen Rosand)가 이전에 발표한 “Barbara Strozzi, *virtuosissima cantatrice*: The Composer’s Voice,” *Journal of the American Musicological Society* 31 (1978): 241-281, 그리고 데이비드 로잔드(David Rosand)와 엘렌 로잔드의 “Barbara di Santa Sofia and Il Prete Genovese: On the Identity of a Portrait by Bernardo Strozzi,” *Art Bulletin* 63 (1981): 249-258의 내용을 포함하고 있으며, 원 발행자들의 허락을 받아 이 책에 수록했다.

- 1) 스트로치의 작품들은 다음과 같다. op. 1: *Il primo de' madrigali... a due, tre, quattro e cinque voci* (Venice: Vincenti, 1644); op. 2: *Cantate, ariette e duetti* (Venice: Gardano, 1651); op. 3: *Cantate ariette a una, due e tre voci* (Venice: Gardano, 1654); op. 5: *Sacri musicali affetti* (Venice: Gardano, 1655); op. 6: *Ariette a voce sola* (Venice: Magni, 1657); op. 7: *Diporti di Euterpe overo cantate e ariette a voce sola* (Venice: Magni, 1659); op. 8: *Arie* (Venice: Magni [detto Gardano], 1664). 프랑수아-조제프 페티(François-Joseph Fétis)의 *Biographie universelle des musiciens* (Paris: 1870), 7:161에는 작품번호 4번 *Cantate a voce sola*가 목록에 수록되어 있지만, 그 이후부터는 이 작품집을 언급한 문서를 찾아 볼 수 없다. 현존하는 나머지 다른 일곱 개의 몇몇 사본을 살펴보면 작품번호 4번을 분실로 간주해도 될 것 같다. 그러나 작품번호 3번과 5번이 연속된 해에 잇따라 출판된 것으로 보아 아마도 가르다노가 작품번호 4번을 5번으로 잘못 표기했을 것이고, 페티 또한 실수를 한 것으로 생각된다.

이러한 혼란은 존 호킨스(Sir John Hawkins) 경이 그의 책 *General History of the Science and Practice of Music* (London: Payne & Son, 1776), 594쪽에서 제기한 또 다른 문제와도 연관이 있다. 호킨스는 바르바라 스트로치에 대해 논하면서, 그녀가 1653년에

Cantate, Ariette e Duetti 라는 작품집을 출판했으며 이 작품집의 서문에는 그녀가 “시험 삼아 대중들에게 선보일” “[에어와 레치타티보의] 결합물”을 창안했다고 주장하는 부분이 있다고 진술한다. 그녀의 알려진 작품 중에서는 1653년에 출판된 것이 없고, 그녀 또한 어떠한 서문에서도 이와 같은 주장을 한 적이 없기 때문에, 어쩌면 이것은 또 다른 (혹은 동일한) 분실 작품일 가능성이 있다.

스트로치의 작품들은 몇몇 선곡집에도 발견된다. 3성 모테트 *Quis dabit mihi*는 Bartolomeo Marcesso가 편집한 *Sacra corona, motetti a due, e tre voci di diversi eccellentissimi autori moderni* (Venice: Magni, 1656; reprint, Antwerp: Heirs of P. Phalèse, 1659)에 수록되어 있다. 두 개의 아리아 *Rissolvetevi pensier*와 *Chi brama in amore* (모두 op. 6번에 수록)는 Francesco Tonalli가 편집한 *Arie a voce sola di diversi autori* (Venice: Vincenti, 1656)에 수록되어 출판되었다.

스트로치의 작품으로 여겨지는 필사본은 *Aure giacchè non posso*, in Modena, Biblioteca Estense, MS P (op. 8에 수록); *Presso un ruscello argente*, Venice, Conservatorio Benedetto Marcello, Collezione Correr 2, no. 43; *Rissolvetevi pensieri*, London, British Library, MS. 59 (1681), fol. 31b (op. 6에 수록); *Havete torto* and *Un amante doglioso*, Kassel, Landesbibliothek, MS collection of cantatas, fol. 34, From Robert Eitner, *Biographisch bibliographisches Quellen-Lexikon*, 10 vols. (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1898-1904), 9:315가 있다. 필사본 모음집 *Diporti d'Euterpe overo madrigali a due voci col basso* (1660) (Venice, Biblioteca Marciana, class 4, cod. 726 [10364])에는 제목, 비슷한 날짜, 그리고 그녀의 작품 op. 7번과 동일한 피헌정자의 이름이 적혀있지만, 이 작품집은 그녀의 것이 아니다. 책 구성이 그녀의 방식과 일치하지 않으며 상당히 이후의 것으로 추정된다.

현대판 에디션으로 나온 몇 안 되는 스트로치의 작품들 중 가장 쉽게 만날 수 있는 작품은 *Chiamata a nuovi amori* (op. 2), in Vittorio Ricci, ed., *Antiche gemme italiane* (Milan: Ricordi, 1949); *Non c'è più fede* (op. 2), in Francesco Vatielli, ed., *Antiche cantate d'amore* (Bologna: F. Bongiovanni, n.d.); *Soccorrete, luci avare*와 *Spesso per entro al petto* (op. 2), in Knud Jeppesen, ed., *La flora* (Copenhagen: Wilhelm Hansen, 1949), vol. 2; *Lagrimie mie* (op. 7), in Carol MacClintock, ed., *The Solo Song* (New York: W. W. Norton, 1973); *Con le belle non ci vuol fretta* and *Consiglio amoroso* (op. 1), ed. Carolyn Raney, in the series *Nine Centuries of Music by Women* (New York: Broude Brothers, 1977)이다. Op. 8의 팩시밀리 복사판은 *Monumenta veneta* 시리즈로 출판되었다. (Bologna: A.M.I.S., 1970) 그러나 사용이 용이하지는 않다. 그녀의 작품집이 17세기 이탈리아 칸타타(The Italian Cantata of the Seventeenth Century) 연속물로 가를란드 출판사(Garland Press)에서 곧 출간될 예정이다. 그녀의 칸타타 발췌곡이 주디스 넬슨(Judith Nelson)에 의해 *Barbara Strozzi virtuosissima cantatrice*: Cantate, Harmonia Mundi HM 1114 (1983)로 녹음되었다.

권을 제외하곤 모두 세속 작품집에 해당한다. 스트로치는 이 작품집들에 수록된 마드리갈, 아리아, 칸타타 등의 작품 덕분에 당대 비교적 덜 알려졌던 작곡가들²⁾은 물론 루이지 로시(Luigi Rossi), 지아코모 카리시미(Giacomo Carissimi), 안토니오 체스티(Antonio Cesti) 같은 주요 작곡가들과 함께 17세기 중반 칸타타 전통 대열에 합류하게 되었다. 그러나 그녀는 이러한 작곡가들과는 분명 다른 길에 서 있다. 여성이라는 이유 때문이다. 사실 그녀는 17세기의 수많은 아리아와 칸타타 작곡가들 중에 명성을 얻은 몇 안 되는 여성 작곡가 중 한 사람이고, 그녀보다 나이가 약간 많던 프란체스카 카치니(Francesca Caccini; 1589-c.1640)라는 탁월한 동시대 인물을 제외하고는 작곡가라는 전문경력을 추구하고 대중적인 인지도 또한 상당히 얻은 유일한 여성이라 생각된다.

이러한 역사적 특이함 때문에 17세기 남성 작곡가 대다수의 음악이 비교적 주목받지 못했던 20세기 초반에도 그녀의 작품은 관심을 받았다. 하지만 그녀의 표현 양식에 대한 평가는 소위 여성적인 특성이라고 간주되었던 것들, 예컨대 “극도의 자연스러움, 고도의 우아함, 경탄할 만큼 고상한 취향, 그리고 진정한 여성성”으로 당연하게 국한되었다.³⁾ 만약 이러한 평가가 부적절하고 논쟁의 소지가 있는 불완전한 것이라고 느꼈다면, 바르바라 스트로치 같은 인물을 깊게 이해하고 제대로 평가하는데 있어서, 다시 말하자면 그녀가 창작활동을 했던 당시의 사회적 혹은 미학적 맥락 속에서 그녀의 업적을 판단하는데 있어서, 우리는 역사적 지식과 사회적 인식 측면에서 예전보다 나은 위치에 있는 것이라 할 수 있겠다. 이 연구는 스트로치가 성장하고 활동하던 환경을 몇몇 견지에서 살펴보고, 그녀의 삶과 예술의 연관 관계에 대해 고찰해 보려는 시도이다.

2) Benedetto Ferrari, Nicolò Fontei, Filiberto Laurenzi, Francesco Luccio, Francesco Manelli, Martino Pesenti, Giovanni Felice Sances 등이 이에 해당한다.

3) Arnoldo Bonaventura, “Le donne italiane e la musica,” *Rivista musicale italiana* 37 (1925): 524.

1619년 베네치아에서 태어난 바르바라는 꽤 오랜 기간 동안 유명한 시인이자 베네치아 지성계의 지도적인 역할을 담당했던 줄리오 스트로치(Giulio Strozzi)의 집에서 성장하였다. 바르바라는 줄리오가 1628년에 서명한 유서에서 최초로 언급되는데, 줄리오의 오래된 하녀이자 후계자로 지명된 이사벨라 가르초니(Isabella Garzoni)의 딸, 바르바라 발레(Barbara Valle)라는 이름으로 등장한다. 줄리오는 22년 후 서명한 최종 유서에서 바르바라를 1순위 상속자로 지명하면서 “산타 소피아(Santa Sofia)의 바르바라, 그러나 평상시에는 스트로치라고 부르는 나의 양녀(figliuola elettiva)”라고 표현하였다. 줄리오가 사용한 ‘일레티바’(elettiva)라는 표현은 ‘양녀’(adopted)로도 해석될 수 있고, ‘사생아’(illegitimate)의 완곡한 표현일 가능성도 크다. 그들의 실제 관계가 어떠한 간에, 스트로치가 줄리오의 집에 머물게 된 것은 그녀의 경력에 상당한 영향을 끼쳤다. 그녀가 어린 시절부터 베네치아 음악계와 문학계에 충분히 노출될 수 있었기 때문이다.⁴⁾

줄리오는 피렌체 명문가 출신이지만, 베네치아에서 1583년에 출생하였으며 1620년경에는 그곳 문화계에서 상당한 영향력을 행사하는 인물로 자리 잡게 된다. 그는 몇몇 아카데미의 창립자이면서 그곳에서 왕성하게 활동하는 회원이었고, 다작을 하는 시인이자 극작가였으며, 극장 공연물의 열렬한 후원자이기도 했다. 그는 1630년대부터 1640년대까지 베네치아 극장에서 상연되는 수많은 오페라에 대본을 제공하기도 했는데, 베네치아 오페라 역사의 초창기이자 가장 중요했던 시점인 그 시기에 활발하게 활동하고 있던 작곡가들, 예컨대 클라우디오 몬테베르디(Claudio Monteverdi)나 프란체스코 카발리(Francesco Cavalli) 등을 포함한 거의 모든 작곡가들과 작업을 함께 했다. 또한 여러 시즌 동안 극장 경영을 책임지는 것도 그의 임무 중 하나였다.

이런 줄리오를 통하여 바르바라 스트로치는 베네치아 지식인들에게 소개되

4) 이와 관련된 자료나 줄리오와 바르바라 스트로치의 전기에 관한 정보는 Ellen Rosand, “Barbara Strozzi, *virtuosissima cantatrice*: The Composer’s Voice,” *Journal of the American Musicological Society* 31 (1978): 241-281에서 얻을 수 있다.

었다. 그러니까 그녀는 줄리오의 양녀라는 신분 덕분에 (설사 진짜 혈통이 아니었을지라도) 여성들에게는 닫혀 있던 세계에 들어갈 수 있었던 것이다. 그 시대 대단한 명성을 누렸던 여성 작곡가이자 전문 음악가의 딸로서 유년기부터 ‘필연적으로’(Per Forza) 음악을 접할 수 있었던 프란체스카 카치니의 배경과 비교해 보더라도 이러한 환경이 여성 작곡가의 성장에 절대적인 요소였음을 우리는 짐작해 볼 수 있다.

바르바라의 거의 모든 경력-초기에는 가수로서, 나중에는 작곡가로서의 경력-을 위한 아버지의 지도와 양육은 상당한 것이었다. 1635년이라는 이른 시기(바르바라가 16세였던 시기)부터 줄리오는 자신의 집에서 딸이 비공식적으로 노래할 수 있도록 자리를 마련해 주었는데, 다방면에서 활동하던 ‘극작가’(letterati)들과 음악가들이 그녀의 노래를 감상하고 평가해 주었다. 니콜로 폰테이(Nicolò Fontei)라는 작곡가는 그녀에게 영감을 받아 두 권(1635년, 1636년)이나 되는 노래들을 작곡했는데, 이 작업은 줄리오의 권유로 성사된 것 같고 가사 또한 줄리오가 대부분을 제공하였다.⁵⁾

그로부터 얼마 지나지 않은 1637년, 줄리오는 ‘일치학회’(Academia degli Unisoni)라는 아카데미 창단과 더불어 그녀의 공연을 공식화했는데, 이것은 무엇보다도 그녀의 재능을 좀 더 많은 관객들에게 선보이기 위함이었던 것 같다. 바르바라에게 헌정되었던 아카데미의 출판물 『일치학회 회원들의 모음집』(Le Veglie de' Signori Unisoni, 1638. 이하 『모음집』으로 표기)에는 회원들의 명단이 기재되어있고 세 개의 모임이 기술되어 있다.⁶⁾ 이 모임들은 다양한 회원들이 주로 사랑과 관련된 전형적인 논쟁 주제들을 수사학적으로

5) Nicolò Fontei, *Bizzarrie poetiche* (Venice: Magni, 1635)와 *Bizzarrie poetiche libro secondo* (Venice: Magni, 1636)을 보라.

6) *Veglia prima de' Signori academici Unisoni havuta in Venetia in casa del Signor Giulio Strozzi. Alla Molto Illustrate Signora la Sig. Barbara Strozzi* (Venice: Sarzina, 1638). 이 책은 세 개의 모음집(Veglie, 모임들에 대한 설명)을 포함하고 있다. 각 권에는 표지가 있는데, 모든 표지에는 동일한 날짜와 바르바라 스트로치에 대한 헌정사가 있다. 날짜와 헌정사가 없는 *Veglie de' Signori Unisoni*가 이 책의 전체 표지이다.

훈련하는 담론으로 이루어져 있었다. 바르바라는 이 모임의 사회를 보면서, 회원들이 토론 솜씨를 자랑할 수 있도록 주제를 제시하고, 논쟁 실력을 평가하고, 최고를 가려 시상했다. 모임이 진행되는 동안 그녀는 노래를 부르기도 했다. 그뿐만 아니라 아카데미에서 가장 뛰어난 회원 두 명이 작성한 양쪽 진영의 논쟁서를 읽기도 했다. 나중에 다시 언급하겠지만, 이러한 논쟁의 주제는 눈물과 노래 중에 무엇이 더 강력한 사랑의 무기가 될 수 있는지에 관한 것이었고, 이것은 분명히 바르바라를 위해 정해진 주제였을 것이라고 생각된다.⁷⁾

『모음집』에 이름이 기재되어 있던 일치학회 회원들은 모두 베네치아 문화계의 유명 인사들이었다. 게다가 그들은 예외 없이 베네치아에서 좀 더 오래 되고 규모가 컸던 또 다른 아카데미 ‘익명학회’(Academia degli Incogniti)에도 소속되어 있었다. 사실 일치학회는 자체적인 음악 모임이 없었던 익명학회의 음악적 하위 집단 역할을 수행해왔던 것으로 보인다. 익명학회는 조반니 프란체스코 로레다노(Giovanni Francesco Loredano)라는 귀족에 의해 1630년에 창립된 아카데미이다. 베네치아 대부분의 주요 지식인들과 이탈리아 다른 도시들의 많은 지식인들이 이 모임의 회원으로 소속되어 있었다는 점을 보면, 이곳이 17세기 중반 베네치아 사회에서 정치적으로나 문화적으로 막강한 영향력을 행사하고 있었음을 알 수 있다. 익명학회는 아리스토텔레스의 추종자였던 파두아 대학교의 체사레 크레모니니(Cesare Cremonini)의 가르침으로부터 어느 정도 유래된 자유사상(libertine philosophy)에 의해 결성되었다.⁸⁾

-
- 7) 이 논쟁의 내용들은 모음집(veglie)형태로 동일한 출판업자에 의해 동일연도에 두 차례 인쇄되었다. *La contesa del canto e delle lagrime. Discorsi academici. Recitati dalla Sig. Barbara Strozzi nell'academia de gli Unisoni* (Venice: Sarzina, 1638); Giovanni Francesco Loredano, *Bizzarrie academice* (Venice: Sarzina, 1638), 182-202를 보라.
- 8) 익명학회에 대한 개괄적인 정보를 얻고자 한다면 Michele Battaglia, *Delle accademie veneziane* (Venice: Orlandelli, 1826), 41-43과 Michele Maylander의 *Storia delle accademie d'Italia*, 5 vols. (Bologna: L. Cappilli, 1926-30), 3:205를 보라. 106명의 회

이 아카데미에는 시인, 철학자, 역사가, 성직자들이 속해 있었는데, 왕성한 작가 활동을 하던 이들은 대중적인 소설, 로맨스, 다양한 종류의 시, 편지, 역사적이고 종교적인 소논문집, 학술담론, 오페라 대본 등을 출판했다. 사실, 익명학회 회원 명부에는 1640년대-오페라가 정기적이고 주기적인 행사로서 베네치아 삶의 중심 요소로 확립되던 시기-에 베네치아 오페라 대본과 관련을 맺고 있던 대부분의 인물들이 거론되고 있다.

바르바라 스트로치와 익명학회 간의 관계는 다소 명확하지 않다. 일치학회를 통하여 익명학회와 다양하게 접촉했다는 기록이 존재하지만, 그녀는 분명히 아카데미의 공식적인 회원으로는 고려되지 않았다. 그 이유가 여성이었기 때문인지, 아니면 음악가였기 때문인지는 확실하지 않다. 그러나 사회의 주류가 아니었던 이 두 집단 모두 엘리트 모임인 익명학회에는 들어갈 수 없었다.

익명학회에 여성 회원은 없었지만, 그 당시 윤리적이거나 지적인 모든 논쟁에 연관되어 있던 이 아카데미가 페미니즘 문제에도 관심을 표명했던 것은 분명하다. 여성들의 사회적 지위에 대한 학구적인 관심은 친-페미니즘 혹은 반-페미니즘적인 일련의 논문들이 출판되면서 촉발되었는데, 그 논문들은 유사과학(pseudoscientific)에 의한 것이거나 고의적으로 논쟁을 유발하려는 소책자들이었고, 그 내용을 살펴보면 여성도 영혼을 가졌는지, 심지어 여성이 인류에 포함되는 지에 대해 논쟁하는 식이었다. 익명학회는 이와 유사한 소책자 출판을 장려하거나 직접 출판물을 내놓으면서 논쟁에 불을 지폈다. 이러한 활동은 기존의 관습적인 도그마를 타파하고자 했던 그들의 근원적인 욕망으로 볼 수 있으며, 그들의 자유사상(libertine)적인 성향과도 일맥상통한다. 회

원들의 전기문이 초상화와 함께 *Le glorie degli Incogniti...* (Venice: Valvasense, 1647)에 수록되어 있다. 17세기 자유주의(libertinism)에 대해 더 자세한 내용을 원한다면, Giorgio Spini, *Ricerca dei libertini. La teoria dell'impostura delle religioni nel seicento italiano* (Rome: Universale de Roma, 1950), 139-163을 보라. 이 아카데미에 대한 다양한 관점이 수록된 문헌 목록은 Lorenzo Bianconi and Thomas Walker, "Dalla 'Finta pazza' alla 'Veremonda': Storie di Febiarmonici," *Rivista italiana di musicologia* 10 (1975): 418n에서 찾을 수 있다.

원들에게 있어서 수녀원에 은둔하고 있는 여성들의 문제는 특별하고도 중요한 소재였다. 이러한 ‘수녀들’(monache)은 반-수도원적인 것과 방탕한 것을 선호하는 익명학회 회원들에게 이 두 요소가 자연스럽게 얽혀있는 더할 나위 없는 관심의 대상으로 비춰졌기 때문이다.⁹⁾

여성에 대한 논의는 그 당시 새롭게 유행하던 이슈였을 뿐만 아니라 그 찬반여부와 상관없이 외설에 대한 인습 타파라는 익명학회의 독특한 성향과도 잘 어울리는 문제였다. 이 이슈에 대한 그들의 집중도만큼이나 그들이 의도적으로 취했던 모호한 태도는 아카데미의 문장(emblem)을 위해 채택한 ‘미지의 신’(Ignoto Deo)이라는 좌우명에서 집약적으로 드러난다. 아카데미 이름의 유래 중 하나가 되는 이 글귀는 로레다노의 수많은 외설서적 중 하나인 『사랑의 불신』(Sei dubbi amorosi, 1647)의 표지부분에 적혀있던 것이다. 이 글귀는 베일로 가려진 여성상(像) 그림의 바닥부분에 새겨져 있었는데, 로레다노는 그녀를 이 책의 ‘존재 이유’(raison d'être)가 되는 어떤 미지의 여인으로 규정했다. 그만의 특유한 무례한 방식을 통해, 그는 아테네 사람들이 숭배했다고 성 바울(St. Paul)이 기록했던 미지의 여신과 그녀를 동일시했다. 베일로 가려진 이 여인상은 비록 글귀는 수반하지 않았지만 로레다노의 차후 몇몇 작품에도 등장하여 표지를 아름답게 장식하고 있다.¹⁰⁾ 익명학회의 상징적인 신이 베일에 둘러싸인 여인이라는 것은 꽤 잘 어울리는 조합인 듯하다. 그들의 목표와 이상, 불경한 행위와 진지한 도덕적 논쟁의 혼합, 종교와 섹스에 관한 집요한 결합은 모두 이러한 신상을 경배하는 것에서 적절하게 상징화되었다.

그러나 이 아카데미가 단체 차원에서 여성의 성(female sex)에 대해 수사적인(rhetorical) 태도를 취했다고 해서, 여성들과의 진지한 지적 교류까지 배

9) 17세기에 있었던 페미니즘 논쟁에 관해서는 Spini의 *Ricerca dei libertini*와 더불어 Emilio Zanette, *Suor Arcangela monaca del seicento veneziano* (Venice: Istituto per la collaborazione culturale, 1961), 211-237을 참고하라.

10) 익명학회 문장의 성상(iconography)에 관한 심도 있는 논의는 Lionello Puppi, “Ignoto Deo,” *Arte veneta* 23 (1969): 169-180을 참고하라.

제했던 것은 아니다. 예컨대, 로레다노가 그 당시 논란이 많았던 수녀 아르칸젤라 타라보티(Arcangela Tarabotti)와 주고받은 서신은 그녀의 작가적 능력과 격렬하고 강렬한 페미니스트로서의 지위 모두를 그가 진지하게 받아들였다는 것을 암시한다. 바르바라 스트로치도 이와 비슷한 수준의 존경을 받았을 것이다. 어찌 되었든 간에 그녀가 이 비밀스러운 세계에 발을 들인 것은 분명하다. 왜냐하면, 세 번째 출판물 『작품번호 3번』(1654)을 보면, 그녀의 다른 출판물에서는 일반적으로 헌정사가 들어가는 페이지 중앙에 이 아카데미의 상징 ‘미지의 여신’(Ignotae Deae; 여성형으로 명시됨)이라는 서명이 표기되어 있기 때문이다.

익명학회와 그녀 간의 모호했던 관계와 비교해 볼 때, 일치학회에서의 그녀의 역할은 오히려 분명해 보인다. 그녀는 그곳의 안주인이자 방향을 제시하는 사람으로 공식적인 인정을 받았다. 그러나 이런 역할은 의심의 여지없이 그녀의 동시대 사람들 마음속에 의문을 제기했다. 17세기 베네치아의 어떤 관찰자의 눈에는 바르바라가 16세기 이탈리아 예술(cinquecento)에서 잘 드러났던 음악 만들기과 성적인 자유분방함 간의 전통적인 친밀함을 환기시키는 인물처럼 비춰졌던 모양이다. 일치학회 모임을 묘사한 익명의 풍자물들이 이 아카데미 여주인의 품행을 포함하여 아카데미의 모든 부분을 비난하는 것을 보면 더더욱 그렇다. 바르바라 스트로치의 품행에 대한 비방 중, 그녀가 아카데미 회원들에게 꽃을 나누어 준 것에 대해 묘사하는 다음과 같은 내용도 있었다. “이미 과일을 내어줬는데 꽃을 나누어 주다니 참 대단한 일이다.” 그 뿐만 아니라 그녀와 카스트라토간의 관계는 그녀가 단 한 번도 임신을 하지 않았던 것에 대한 설명이 될 수 있다.¹¹⁾

분명 베네치아 전통에서는 고급 매춘부와 음악 만들기 사이에 강력한 연관 관계가 존재했고, 음악가라는 직업은 명문가 출신 여성들에게 적합한 직업으로 인식되지 않았다. 아레티노(Pietro Aretino)를 인용해 보자면, “악기 연주,

11) 이러한 풍자문들은 베네치아 Biblioteca Marciana에 있는 필사본에서 살펴볼 수 있다. 풍자문에 대한 자세한 논의는 Rosand, “Barbara Strozzi,” nn. 31-37을 참고하라.

노래, 시작(詩作) 등에 대한 지식은 여성들에게서 정숙함을 빼앗아가는 열쇠이다.”라고 비평했으니 말이다.¹²⁾ 17세기에도 여전히 이러한 연관 관계가 존재한다는 것은 음악적인 업적만큼이나 떠들썩한 연애로 악명 높았던 수많은 여성 가수들의 파란만장한 역사에 의해서도 증명될 수 있다.¹³⁾

바르바라 스트로치의 도덕성을 익명의 풍자물에 적혀있던 비방의 글(설령 이것이 하찮은 농담거리였다 할지라도)이나 매춘부와 음악 간에 여전히 존재하는 전통적 연관성에 근거하여 단정 짓는 것은 공정하지 못한 듯하다. 공정하지 않을 뿐만 아니라 적절하지도 않다. 그럼에도 불구하고 그녀의 음악, 그녀가 선택한 가사들, 주제, 사랑이라는 화두에 대한 그녀의 관심을 고려해 본다면, 그녀가 음악뿐만 아니라 사랑의 기술에도 굉장히 능했던 고급 매춘부였을 것이라고 상상하는 일이 전혀 불가능한 것은 아니다.

일각에서는 출처 없는 풍자들이 그녀의 품행을 공격했지만, 다른 한편에서는 수많은 사람들이 그녀의 재능을 칭송했다. 이들은 그녀가 대담하고 우아하게 노래하는 방식을 칭찬했는데, 그녀의 목소리를 암피온(Amphion)이나 오르페우스(Orpheus), 혹은 천상의 소리와의 결부시켰다. 이러한 찬사들은 그녀의 실력에 대한 정확한 비평적 설명을 제시하고 있지는 않지만, 그녀가 가수였다는 사실은 최소한 입증해 준다. 그러나 그 당시 기록 중에 그녀를 작곡가-그녀의 경력 중 단연 돋보였던 분야-로 언급하는 경우는 거의 없고, 설사 있다 하더라도 구체적이지가 못하다. 예를 들어 『모음집』에는 일치학회 모임에서 공연되었던 음악들의 탁월함에 대해 언급이 되어있고 그중에 최소 몇 곡은 스트로치가 작곡했을 것이 분명하지만, 이 작품집에는 어떤 작곡가의 이름도 거론되고 있지 않다. 그녀의 음악에 대한 언급은 로레다노가 친구에게 보

12) 베네치아 고급 매춘부들 중, 특별히 음악적 재능으로 이름을 알렸던 몇몇 여성에 대한 짧은 논의는 Rita Casagrande, *Le cortigiane veneziane nel cinquecento* (Milan, 1968), 189와 199를 보라. 아레티노의 논편은 Alfred Einstein, *The Italian Madrigal*, 3 vols. (Princeton University Press, 1949), I:94-95에서 인용, 번역했다.

13) Bianconi and Walker, “Dalla ‘Finta pazza,’” 441-442를 보라.

낸 낱자 없는 편지에서 “만약, 그녀가 다른 시대에 태어났었다면, 분명 뮤즈(muse)의 지위를 찬탈하거나 그 범위를 확장시켰을 것이다.”¹⁴⁾라고 평가한 것이 유일하다. 그녀가 작곡가로 활동했다는 가장 중요한 증거는 당연하게도 음악 그 자체이다. 지금까지 그녀의 작품들이 잘 보존되고 있다는 것은 매우 이례적인 일이다.

17세기의 수많은 기록과 기사들을 통해 우리는 그 당시 이탈리아 궁정과 극장을 빛내주던 탁월한 실력의 여성 가수들에 대해 알 수 있지만, 그 시기 여성들의 세속 음악작품에 대해서는 아는 바가 거의 없다. 그러나 최고의 찬사를 받던 여성 가수들 중에 그 누구도 -최소한 자신의 무대에서 사용하기 위해서라도- 작곡을 하지 않았다고는 생각하기 어렵다. 이 점에 있어서, 그들이 17세기 초반 대단한 존경을 받고 명성을 얻었던 수많은 남성 작곡가 겸 가수들과 능력 면에서 차이가 있었을 것이라고 판단할 이유는 없을 것 같다. 그러나 우리가 그녀들의 음악에 대해 아는 바가 거의 없다는 것 또한 사실이다.

가수라면, 남녀를 막론하고 자신이 공연할 음악 중에 최소한 몇 개는 직접 만드는 것이 공연활동에 필수 요건이었기 때문에, 작곡은 그들의 일상적인 일로 간주되었을 것이다. 만약 이러한 음악이 남아있지 않다면, 그 이유는 분명 출판되지 않았거나 필사되지 않았기 때문이다. 아마도 음악이 부분적으로 혹은 전체적으로 즉흥 연주가 되었을 것이고, 그렇기 때문에 애초부터 종이에 기록되지 않았을 것이다. 분명한 이유는 알 수 없지만, 그들은 공연이 곧 음악이라고 생각했던 것 같다.

이러한 여성 음악가들은 17세기 유럽의 세련되고 경쟁심 강한 궁정에서 대단한 인기를 누렸고 후한 대접을 받았다. 그러나 작곡은 공연의 부속물에 지나지 않았다. 여성으로서 그녀들은 신체적인 특징, 아름다움, 그리고 목소리 때문에 칭송받았다. 음악가로서는 대중 앞에서 아름답게 공연하는 모습, 즉 연주자로서의 능력 면에서만 인정을 받았다.¹⁵⁾

14) Loredano, *Lettere* (Geneva: Widerhold, 1669), 2:249를 보라. 이 편지와 관련 있는 본문은 Rosand, “Barbara Strozzi,” n.48에 있다.

이러한 배경을 살펴볼 때, 바르바라 스트로치가 자신의 작품들을 출판하기로 결심한 것에는 특별한 의미가 있다. 프란체스카 카치니의 선례가 있기는 했지만, 출판을 하는 작곡가라는 자신의 특이한 상황을 스트로치도 분명 자각하고 있었을 것이다. 본인의 출판물 중 몇 개의 서문을 통해 자신의 여성성(femininity)을 의식적으로 언급한 것만 보더라도 그렇다. 투스카니 대공부인 비토리아 델라 로베레(Vittoria della Rovere)에게 헌정한 『작품번호 1번』(1644)에서 그녀는 “여성인 제가 너무나 대담하게 출판을 하게 된 이 첫 번째 작품집을 존엄하신 그 이름 폐하께 공손히 바칩니다. 이 작품집은 오크외로 만든 금관의 보호아래, 번갯불같이 빠른 비방으로부터 안전해질 수 있을 겁니다.”라고 썼다. 『작품번호 2번』(1651)에서는 “제가 가지고 있는 여성의 빈약한 상상력은 존엄하신 통치자에게 어울릴 만한 가장 귀한 금관을 만들어 낼 재료가 될 수 없습니다.”라고 표현했다. 비유로 가득 찬 이 헌정사들은 겸손하면서도 심지어 자기 비하적인 어조로 되어있는데, 이것은 헌정사의 전형적인 모습이였다. 그러나 4년 후, 『작품번호 5번』(1655)에서는 자신의 성별과 창작 노력을 명확하게 분리한다. 그녀는 “여성이라는 약점이 저를 제한한 것만큼이나 여성으로서 겨우 누릴 수 있었던 특혜들이 저를 자극했기 때문에, 저는 가장 가벼운 일을 타고 당신께 날아가 더욱 헌신적인 애정을 갖고 고개를 숙이게 되었습니다.”라는 글과 함께 이 작품집의 헌정사를 끝냈다. 마지막 세 작품의 헌정사에서 그녀는 자신의 성(femininity)에 대해 언급하지 않는다. 아마도 그때부터는 작품만으로 인정을 받기 시작했던 것 같다. 사실, 『작품번호 5번』을 출판했던 1655년과 『6번』을 출판했던 1657년 사이에 그녀가 새로운 전성기를 보내고 있었다는 증거가 있다. 그녀의 작품들이 프란체스카 카발리를 포함한 동시대 주요 인물들의 작품과 함께 1656년에 출판된 두 개의 선곡집 『현대 우수 작곡가 모음집』(diversi eccellentissimi autori moderni)과

15) 스트로치나 카치니뿐만 아니라 다수의 여성 가수들이 작곡을 했던 것으로 알려져 있다. 그 중에는 Adriana Basile과 Leonora Baroni도 포함되어 있다. Rosand, “Barbara Strozzi,” 254-255와 nn. 49-54를 보라. 아울러 이 책의 6장을 살펴보라.

『음악에 뛰어난 사람들』(sogetti eminenti nella musica)에 수록된 것이다.¹⁶⁾

작곡가로서 대중적인 인지도를 갖고 있었던 스트로치는 작곡을 부수적으로 해오던 다른 여성 가수들과는 구별되는 경력을 쌓는다. 이러한 모습은 줄리오 스트로치가 딸의 장래 모습으로 꿈꿔왔던 전문음악가상(象)이었을 것이다. 처음부터 그는 딸에게 제대로 된 작곡 공부를 시켜 주었는데, 그녀가 베네치아 최고의 작곡가 프란체스코 카발리와 공부를 할 수 있도록 주선한 인물도 바로 아버지였다. 바르바라를 향한 줄리오의 적극적인 지원은 그녀의 첫 번째 작품집인 『작품번호 1번』(1644)을 위해 그가 직접 가사를 써 주었다는 것으로도 가늠해 볼 수 있다.

줄리오가 바르바라의 『작품번호 1번』을 든든하게 후원해 준 것은 분명하지만, 그로부터 5년 뒤 출판된 두 번째 작품집에서는 그의 영향력이 현저하게 줄어들었다. 그는 스물여섯 곡 중 오직 두 곡의 가사만을 제공했고, 이것 또한 그녀를 위해 특별히 만든 것이라기보다는 몇 년 전에 연주되었던 오페라 대본에서 발췌한 것들이었다. 다음해인 1652년 3월 줄리오가 사망했을 때, 그녀는 유일한 상속인이었지만 물려받은 것은 거의 없었다. 심지어 줄리오는 자신의 장례비용을 충당하거나 기부금을 이행할 만한 돈도 남기지 못했다. 사실 그의 유언장에는 바르바라에게 어느 정도 돈이 있을 것이라는 점이 암시되어 있다. 그가 기록하길 “그녀의 양육과 교육에 많은 비용이 사용되었음을 그녀가 기억해주시기 바라며” 자신을 대신해서 모든 비용을 지불해 줄 것을 요청한 부분이 있기 때문이다.¹⁷⁾

줄리오의 지원을 제외하면, 바르바라의 재정 출처는 확실하지 않다. 그녀의 경력에 있어 다음 단계부터는 전문적인 직업작곡가로서 안정적으로 생계를 꾸려나가려는 그녀의 노력을 살펴볼 수 있다. 『작품번호 2번』은 1651년 오스트리아의 페르디난도 2세와 만토바의 엘레아노르(Eleanor)의 결혼식을 위해

16) Marcesso, *Sacra corona, motetti a due, e tre voci*와 Tonalli, *Arie a voce sol*, 그리고 위의 각주 1을 참고하라.

17) 줄리오 유언장 중 이 부분과 관련된 본문은 Rosand, “Barbara Strozzi,” n. 67을 보라.

만들어졌는데, 페르디난도를 위한 이 작품의 헌정사는 그녀가 안정적인 고용이나 영구적인 후원을 -물론 큰 수확은 없었지만- 확보하기 위해 계획했던 것이다. 당시 이 오스트리아 궁정은 유럽 내에서 이탈리아 음악가들과 그들의 음악을 주도적으로 받아들이는 곳으로 명성이 자자했기 때문이다. 짧은 기간 동안 연달아 나온 -수 년 동안 다섯 권이나 되는- 그녀의 출판물들이 (차후 베네치아의 총독이 될 니콜로 사그레도(Nicolò Sagredo) 등을 포함하여) 대단한 인맥을 자랑하던 유명 인사들에게 헌정되었다는 사실은 그녀가 여전히 후원자를 물색하고 있었다는 것을 시사한다. 그녀의 마지막 출판물 두 권은 각각 5년 차이로 출판이 되었고, 1664년에 『작품번호 8번』이 출판된 이후에는 그녀의 활동에 대해서 더이상 알려진 바가 없다.

현재 남아있는 증거들을 살펴보면, 바르바라의 활동은 줄리오 스트로치보다 10년 남짓 더 지속된 것 같다. 사실 줄리오가 아니었다라면 바르바라는 전문인으로서의 경력을 쌓지 못했을 것이다. 줄리오는 재정적으로 불안정했기 때문에 딸의 결혼 지참금을 제공할 만한 능력이 없었다. (수녀원에 가는 대안을 생각해보면, 설사 줄리오가 지참금을 지불할 능력이 있다 하더라도 자유로운 성향을 가진 아버지 줄리오가 딸을 그곳에 보낼 확률은 거의 없었을 것이다.) 그 대신 그는 그녀가 다른 삶을 살 수 있도록 적극적으로 후원한 듯하다. 그의 1647년판 작품 목록집 중에는 『우리 시대 여성 대가들을 향한 찬사』(Elogii delle donne virtuose del nostro secolo)¹⁸라는 미출판 작품집이 하나 있는데, 작품 제목으로 보아 그는 여성들의 사회적 업적을 옹호하는 인물이었을 것으로 짐작된다. 그가 바르바라에게 남긴 유산은 분명 재정적인 것 그 이상이었다. 그는 자신이 가진 영향력과 인맥을 동원하여 딸에게 기회를, 즉 성공을 열망하며 전문적인 작곡가로 성장하게 될 가능성을 제공

18) 이 작품집 전체가 출판된 적은 없었던 것 같다. 『찬사』에서 우리가 알고 있는 부분은 안나 렌치(Anna Renzi)라는 가수를 향한 스트로치의 찬사 부분뿐이다. “Elogia di Giulio Strozzi, tratto dal libro secondo de’ suoi Elogii delle donne virtuose del nostro secolo,” in *Glorie della Signora Anna Renzi Romana* (Venice: Surian, 1644), 5-12.

해 준 것이다.

바르바라 스트로치가 출판한 여덟 권의 작품집 안에는 100개가 넘는 작품이 수록되어 있는데, 대부분은 칸타타, 그리고 솔로와 바소 콘티누오를 위한 아리아들이다. 이러한 작품들은 -초반에도 언급했던 것처럼, 지아코모 카리시미, 루이지 로시, 안토니오 체스티 같은 중요한 인물들과 함께- 17세기 세속 실내음악을 가장 많이 작곡한 공헌자의 반열에 그녀를 올려놓았다. 작품의 수준을 놓고 보더라도, 그녀의 작품은 이러한 작곡가들의 걸작들과 견주어도 손색이 없다.

그러나 그녀의 작품에는 그들과 구별되는 몇 가지 중요한 차이점이 있다. 가장 먼저 생각해 볼 수 있는 것은 우리가 알고 있는 스트로치의 칸타타 대부분이 논문집 형태로 출판이 되었고, 그녀가 직접 출판을 계획하고 그 과정을 지켜봤다는 사실이다. 이와는 대조되게, 카리시미와 로시는 그녀보다 더 많은 작품을 작곡했지만, 그 중 소수(대략 3 퍼센트)만을 인쇄물로 남겼다. 스트로치는 17세기 작곡가 중 그 누구보다도 적극적으로 칸타타를 출판했다.

그러나 바르바라 스트로치의 작품들은 좀 더 근본적인 측면에서 주목할 만하다. 17세기 중반 대부분의 작곡가들에게 실내 성악곡은 그들 작품의 일부분에 지나지 않았고, 일반적으로는 극장 음악이나 교회 음악, 혹은 이 두 장르를 모두 아우르고 있었다. 이러한 상황에서 오로지 아리아와 칸타타에만 집중되어 있는 스트로치의 활동 범위는 특히나 제한적으로 보일 수밖에 없다. 게다가 그녀의 작품은 사실상 한 장르에 국한되어 있을 뿐만 아니라 심지어 그 장르 안에서도 주로 한 가지 감정만을 표현하고 있다. 이 감정은 짝사랑의 고통을 말하는데, 모순적이거나 해학적인 때도 있지만 대부분은 진지하고 격렬하게 표현되어 있다. 이러한 관점에서 보면, 스트로치의 칸타타는 당연히 이 장르에서 벗어난 유형이 아니다. 그러나 다른 장르를 거의 작곡하지 않았기 때문에, 제한적으로 한 감정만을 노래하고 있는 그녀의 칸타타는 그녀 일생의 작업에 있어서 독자적인 스타일을 갖게 해 주는 특별함을 지닌다. 여러 가지 제약에도 불구하고, 그녀는 뛰어난 실력과 그녀만의 독특한 설득력을 지

닌 작곡가로 부상한다.

그녀가 사용했던 대부분의 가사는 17세기 중반에 유행했던 마리노퐁의 사랑시로 한정되어 있다. 이 시들은 형식, 언어, 주요 소재 면에 있어서 기본적으로 유사하며, 지나칠 정도의 세심함과 정교한 발상에 의지하면서 ‘순결한 사랑’(Moralità amorosa)이나 ‘거짓말쟁이 연인’(L'Amante bugiardo)과 같이 화제가 될 만한 제목을 갖고 있다. 그녀는 자신이 사용한 가사의 시인들을 다수 밝히고 있다. 그녀가 언급한 열여섯 명 중에서 줄리오 스트로치를 포함한 여섯 명은 그 당시 잘 알려졌던 오페라 대본가였고, 그 외 최소 두 명은 오페라와 관련된 인물들로서 주로 후원자이거나 극장 소유주였을 것이다. 그뿐만 아니라 이들 중 상당수의 인물이 익명학회 회원이었다.

스트로치의 초기 마드리갈집 『작품번호 1번』을 제외하면, 나머지 작품들은 이미 언급된 바와 같이 아리아와 칸타타 두 범주로 나눌 수 있는데, 이 구분은 가사의 구조에 의한 것이다. 아리아는 보통 짧은 길이의 작품으로 대체로 유절형식(strophic)으로 되어 있고 도입부와 후반부가 후렴구로 둘러싸여 있다. 반면, 칸타타는 통상적으로 길이가 더 길고, 다양한 노래 스타일(vocal styles)과 단락(section)들이 포함된 다채로운 작품이다. 그러나 이러한 용어들은 스트로치 작품의 형식적인 다양함을 설명하고자 할 때 불충분하다. 사실, 그녀는 경력의 첫 발을 내딛을 때부터 형식 연구에 대한 강한 관심을 내비쳤다.

그녀의 초기 작품집에서는 단순한 유절형식이나 유절 변주형식이 선호되었지만, 형식상의 융통성 때문에 그 작품들에 차별성이 부여되기도 한다. 때때로 그녀는 잇달아 나오는 연(strophe)에 다양한 변화들을 줌으로써 본래의 유절형식을 애매하게 만들었다. 그리하여 단락은 구분되지만 유절형식의 느낌은 사라져 서로 대비를 이루게 되는 것이다. 그녀는 후기 작품집에서도 유절적인 가사를 계속 사용했지만, 후기의 가사들은 초기의 것보다 길거나 더욱 복잡한 형태를 취한다. 이들 중 많은 작품들이 하나 혹은 그 이상의 후렴구를 갖는데, 이에 걸맞게 그녀는 이 부분을 좀 더 자유롭게 다양하게 처리하였다.

확실히, 후기 아리아들 중 몇몇 작품은 극도의 대조를 이루는 다수의 긴 단락들로 구성되어 있어서, 곡의 길이나 음악적 다양성에 있어서는 칸타타와 유사하거나 심지어 그것을 능가하는 것도 있다. 그리하여 아리아임을 밝힐 수 있는 유일한 단서는 오직 가사의 유절적인 구조에서만 찾을 수 있게 된다.

칸타타에서 사용되는 스트로치의 형식적 기법들은 아리아의 경우보다 더욱 다양하다. 스트로치의 칸타타는 가사의 성격상 웅변조의 레치타티보와 서정적인 아리아의 규칙적인 교대가 이루어지는, 부연하자면 앞으로 이탈리아 칸타타의 전형적인 모습이 되는 그런 방식은 거의 존재하지 않는다. 명쾌한 해설 부분과 서정적인 부분이 요구되는 줄거리 있는 극적인 작품은 스트로치의 전 작품을 통틀어 생소한 것이었다. 출판된 칸타타 중 오직 세 작품만이 이러한 유형에 속한다. 그러나 이 작품들은 틀림없이 그녀의 작품 중 가장 훌륭한 것들로 평가된다. 그중 하나는 특히 탁월하다. 가사는 그 당시 실제로 있었던 역사적 사건을 생생하게 다루고 있다. 그 내용은 리슐리외(Richelieu)에 반대하는 음모에 가담했다가 루이 13세에 의해 유죄 판결을 받은 궁정인 앙리 드 생-마르(Henri de Cinq-Mars)의 1642년 사형 집행에 관한 것이다. 스트로치는 작은 드라마를 설정해놨는데, 이 안에서 영웅의 행로는 세심하게 계산된 일련의 음악-극적(musico-dramatic) 요소들, 예컨대 레치타치보, 아리오소, 반 아리아(half-aria), 아리아 안에서 해설자와 희생자의 노래를 통해 펼쳐진다. 이 드라마는 실재했던 극적인 상황(coup de théâtre)으로 급전환되는데, 영웅적인 희생자가 참수형을 당하고, 센 강변이 안타까운 충격으로 휩싸이면서 갑작스럽게 끝이 난다.¹⁹⁾ ([악보 1]을 보라.)

19) 이 칸타타는 두 번에 걸쳐 op. 2 op. 3번으로 출판되었다.

[악보 1] <라멘토>(Il Lamento), 마지막 부분

Men - tre il Re col suo pian - to del - le sue fret - te il
 pen - ti - men - to ac - cen - na tre - mò Pa - ri - gi, tre - mò Pa -
 ri - gi, e tor - bi - dos - si, tor - bi - dos - si Sen - na.

왕은 울며,
 그의 성급함에 대한 후회를 드러냈다.
 파리와 센 강이 동요한다.

출처: 바르바라 스트로치, Cantate ariete a una, due e tre voci, Opus 3
 (베네치아, 가르다노, 1654)

이런 종류의 해설적이고 극적인 칸타타는 이미 앞에서 언급한 바와 같이 스트로치의 작품에서 소수에 지나지 않는다. 그녀는 극적인 것보다 서정적인 표현 양식을 선호했고, 특별히 해설자가 만들어내는 미학적인 거리감 없이 청중들과 직접적으로 대화하는 것에 관심을 가졌다. 따라서 그녀의 칸타타에서는 세코 레치타티보(secco recitative)를 사실상 찾아볼 수 없다. 오히려 자유

롭고 감정적이며 서정적인 부분(즉, 아리오소)과 좀 더 구조적이고 덜 감정적이고 형식적인 아리아의 교대로 이루어진다. 어떤 칸타타들은 아예 형식적인 아리아가 포함되지 않는 것도 있는데, 이런 경우에는 대체로 후렴구를 포함하여 자유롭게 끝을 맺는 일련의 아리오소 패시지들을 대신 포함한다.

아리아뿐만 아니라 칸타타의 경우에도 스트로치가 주로 취하는 형식적 기법은 후렴구적인 요소가 결합된 대조 형식인데, 여기에는 항상 음악적인 변화를 유발시키는 가사적인 요소가 있다. 아리아의 경우, 특별한 단어가 나오면 새로운 단락이 시작되기도 하고, 압운을 가진 2행연구(rhymed couplet)나 후렴에서는 가사의 다른 부분과 구별되는 음악적인 분리가 발생할 수도 있다. 칸타타에서는 가사의 단락 간에 이루어지는 운율(meter), 각운의 구성 형식, 의미 등의 뚜렷한 대조가 음악적인 변화를 이끌어 낸다.

일반적으로 스트로치의 음악에는 그녀가 훈련받아 왔던 제2작법(seconda prattica) 전통이 반영되어 있다. 그녀가 존경하던 스승 카발리의 스타일이 그녀의 작품 안에서도 나타나는데, 2박에서 3박으로, 혹은 박자가 없는 부분에서 박자 정연한 부분으로 쉽게 전환하는 모습도 그렇고, 이따금씩 사용된 격양 양식(stile concitato)도 그러한 예이다. 이것들은 모두 가사에 대한 그녀의 충실한 대응이다. 확실히, 스트로치의 음악적 어법은 다소 덜 형식적인 패시지 안에서 유려하고 충만하게 표현된다. 그녀는 이런 패시지 안에서 가사를 정확하면서도 자유롭게 진행시킬 수 있었다([악보 2]를 보라. 특별히 ‘거닐다’(*passeggiando*), ‘불안정한’(*vaccillante*), 그리고 ‘불꽃’(*fiamme*) 등의 단어를 처리하는 방식에 주목하라).

[악보 2] <아름다운 갈기를 가진 태양>(A pena il Sol), 마지막 부분

The musical score consists of six systems, each with a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The lyrics are written in Korean and Italian.

System 1:
 In ques-ta gui - sa ap - pun - to, sù la ri - va del fiu-me pas-seg-gian -
 - do, gri - da va, gri - da - va Eu-ri-l - lo quan-do per so-

System 2:
 ver - chio do - lo - re ha-vend' il pie-de al pa - ri del pen-sie - ro

System 3:
 vac - cil - lan - te, e non es-sen-do as - ciu - to dal-la rug-gia-da an-

System 4:
 cor l'hu - mi-do suo - lo, sdruc-cio-lan - do nell' ac-que s'af - fo-

System 5:
 gò co - sì, co - sì, co - sì d'a - mo-re, co - sì d'a -

mo - re le fiam - me, le fiam - - -
 - me, le fiam - - - - - me, le
 fiam - - - - - me a - mor - zò.

이러한 방식으로, 강독을 거닐면서, 에우릴로(Eurillo)는 소리쳤다. 격렬한 고통 때문에, 그의 발은 그의 생각처럼 불안정했고, 축축한 땅에는 여전히 이슬이 맺혀있었다. 그는 물속으로 들어갔고, 그렇게 사랑의 불꽃은 꺼져버렸다.

출처: 바르바라 스트로치, <에우테르페의 여흥>(Diparti di Euterpe ovvero cantate e ariette a voce sola, Opus 7)
 (베네치아: 마니, 1659)

반면에, 아리아들은 자연미와 즉흥미가 덜하며, 때때로 스트로치가 이에 대해 어려움을 느끼고 있었다는 인상을 준다. 순식간에 떠올랐다 사라지는 일련의 이미지들을 가사가 쉽게 표현할 수 없을 경우, 스트로치는 각기 다른 크기의 단위들을 반복하는 방식으로 이 문제를 처리했다. 예컨대, 연속적으로 반복되는 -때로는 제한을 넘어서 확장되기도 하는- 짧은 선율적 리듬 패턴이나 다른 음계(scale degrees)에서 일어나는 조금 더 긴 프레이즈의 반복 같은 것 말이다. 어떤 아리아에서는 시작 프레이즈가 모토 스타일(motto style)을 사

용해 즉시 반복되거나 확장되기도 한다. 또한 아리아나 아리오소 패시지들의 마지막 프레이즈에서는 거의 예외 없이 곡의 끝에서 두 번째 프레이즈가 반복되는데, 이 프레이즈들은 으뜸음으로 끝나기 위해 전조되는 형태를 취한다.

스트로치의 음악이 카발리적 성향을 띠고 있기는 하지만, 그녀의 스타일은 카발리보다 더 서정적이고, 사람의 목소리에 더 의지한다. 이러한 차이는 스승과 제자가 주력했던 장르가 근본적으로 달랐다는 것을 보여준다. 끊임없는 해설적 흐름은 카발리의 극적인 리얼리즘에서 가장 중요한 요소였지만 실내 음악이라는 상황에서는 제한적인 범위 내에서만 가능했다. 스트로치가 추구했던 표현의 목표는 분명 카발리와 달랐다.

카발리처럼 그녀도 가사 표현의 미묘한 차이들을 특별한 섬세함으로 -가사 그리기(word painting)가 가능한 곳이라면 어디든 그것을 적용하면서- 드러내고 있지만, 그녀는 카발리의 엄격하고 기능적인 해설조를 허용하기보다는 각각의 단어와 프레이즈들을 좀 더 빈번하고 철저하게 반복하고 확장하면서 가사를 조금 더 자유롭게 처리한다. 몬테베르디의 후계자이자 음악 극작가였던 카발리는 감정적인 단어(affective words)를 표현하기 위해, 혹은 레치타티보나 아리아를 마무리하거나 무르익게 하는 수단으로써 가사 반복을 시도하였지만, 가수이자 세밀화 화가였던 스트로치는 감정이 드러나지 않는 단어들(neutral words)을 반복하고 또 반복하였는데, 가끔 가사의 4-5개의 짧은 행을 가지고 복잡하고도 길게, 심지어 2부로 나누어지는 아리아를 만들어내기도 했다.

짧은 가사에 긴 음악적 세팅이라는 부조화는 비록 그 규모가 작기는 하지만 이후에 나타날 17세기 오페라적인 발전의 전조가 되는 일이다. 그러나 감정이 드러나지 않는 단어나 프레이즈들의 빈번한, 혹은 기계적인 반복이 스트로치 작품에 있어서 가사에 대한 음악의 우위가 이제 막 시작된 것을 암시하는 유일한 요소는 아니다. 조금 더 중요한 요소는 반복되는 가사 부분에 완전히 새로운 음악을 붙이고, 그 반대로 새로운 가사에 동일한 음악 패턴을 반복하도록 허용함으로써 음악과 가사를 분리시킨 점이다.

이러한 분리가 가장 잘 나타나는 부분, 혹은 스트로치의 개인적인 어법을 고려해 봤을 때 가장 직접적으로 드러나는 부분은 멜리스마적인 패시지이다. 일반적으로 멜리스마는 특정한 단어를 염두에 두고 진행되지만, 그녀의 음악에서는 너무 빈번하고 길게 시도된 나머지, 음악의 상당 부분이 사실상 가사 없이 진행된다. 가사를 환기시키거나 주로 감정적인 가사를 연출할 때 사용하는 일반적인 테크닉 -가령, 날카로운 반음계주의, 어색할 정도로 넓은 도약, 끊임없는 당김음, 갑작스러운 중지 등-으로 가득 채워져 있기는 하지만 가사의 중재자 역할에서는 벗어나 있는 이러한 패시지들은 소리(voice)가 그 스스로를 표현하도록 이끌어 주었다. 다시 말하면, 스트로치는 인간이라는 꾸밈없는 악기의 탁월한 힘을 활용한 것이다([악보 3]을 보라.)

[악보 3] <나는 너에게 무슨 짓을 한 것인가?>(Che v'hò fatto)

The musical score is presented in four systems. Each system contains a vocal line (treble clef) and a basso continuo line (bass clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The lyrics are written below the vocal line.

System 1: Che v'hò fat-to,ò lu-ci di-te, di-te, ò

System 2: lu-ci di-te, che v'hò fat-to ò lu-ci,

System 3: di-te, di-te, ò

System 4: lu-ci di-te, di-te, di-te. Ch'ad'og-



나는 너에게 무슨 짓을 한 것인가? 오 눈(eyes)아, 말해보렴.
너는 날 계속 괴롭힐 것인가?

출처: 바르바라 스트로치, <에우테르페의 여흥>(Diporti di Euterpe overo cantate e ariette a voce sola, Opus 7)
(베네치아: 마니, 1659)

가사 표현의 미묘한 뉘앙스에 대한 스트로치의 관심은 그녀의 악보들에 산재해 있는 수많은 연주 지시어 -빠르기, 셈여림, 꾸밈음 등-에서 조금 더 명백하게 드러난다. 그녀가 이러한 지시어를 통해 보여주는 절묘함과 세심함은, 그리고 이 지시어들과 가사 해석의 특정한 양상이 갖는 긴밀한 결합은 스트로치에게 있어서 각 부분의 의미와 연주방식이 밀접하게 연관되어 있다는 것을 시사해 준다.

17세기 중반 대부분의 칸타타뿐만 아니라 17세기 초반 수많은 가수 겸 작곡가들이 출판했던 모노디(monody)처럼, 스트로치의 음악도 가수를 위한 음악이면서 동시에 작곡가의 목소리를 상상할 수 있는 음악이었다. 자신을 위해

작곡했을 1635년과 1636년도 작품들로 판단해 보건대, 그녀는 빠른 패시지의 작품을 충분히 소화할만한 유연성을 가진 밝은 음색의 소프라노였음이 틀림없지만, 긴 레가토 선율을 더 편하게 부를 수 있었던 목소리를 가졌을 가능성도 있다. 그녀의 작품들은 그녀의 목소리와 비슷한 음색을 요구한다. 대략 작품의 3/4 정도가 솔로 소프라노와 콘티누오를 위한 음악이고, 소프라노를 제외한 다른 파트의 솔로 작품은 겨우 두 곡만이 출판됐다. 그녀의 다른 작품들로는 앙상블이 남아있는데, 2중창, 3중창, 4중창, 그리고 5중창이 있으며, 이들 대부분의 작품에는 한 명 이상을 위한 소프라노 파트가 포함되어 있다. 스트로치는 이 작품들을 혼자서, 혹은 다른 가수들과 함께 불렀을 것이다. 가끔은 『일치학회 회원들의 모음집』에 언급되어 있는 사람들과도 함께 노래했을 텐데, 그녀의 솔로 혹은 앙상블 공연에 대한 기록이 이 모음집 안에 남아 있다. 그 시대 대부분의 가수들처럼, 그녀도 류트나 테오르보(theorbo)로 직접 반주를 했을 것이다.

그녀의 작품에서 사용된 대다수의 가사들은 그녀를 위해 특별히 만들어진 것으로 생각할 수 있다. 예컨대, “바르바라 바르바로”(Barbara-barbaro)라는 가사는 다양한 작품 속에서 두드러지게 나타나는 수사학적 장치이다. 대부분의 작품에서 나타나는 주제는 ‘노래’이고, 주인공 또한 가수이다. 몇몇 작품에서는 화자가 여성이라는 것을 분명하게 알려주지만, 그 외의 경우에는 성별이 불분명하고 다만 화자의 목소리가 여성적이라는 것만 추측할 수 있다. 특별히, 조반니 안토니오 포르니(Giovanni Antonio Forni)라는 구체적인 인물에게 헌정된 한 칸타타에서는 -“나는 당신이 두렵지 않아요.”(Non pavento io de te)라는 후렴구로 가사가 시작된다.- 매우 분명하고 직접적인 표현을 사용하고 있는데, 이 때문에 이것이 한 여성의 목소리이자 가수에게 투영되어 있는 한 작곡가의 페르소나(persona)적 목소리라는 것을, 즉 바르바라 스트로치 본인의 목소리라는 것을 누구나 어렵지 않게 알아차릴 수 있다.

그렇다면 스트로치는 누구에게 그 노래들을 불러 주었을까? 그리고 이 노래들은 어떤 역할을 수행했던 것일까? 추측해 보건대, 그녀의 칸타타는 동시

대 작곡가들처럼 사적인 공간이나, 큰 저택의 응접실, 그리고 아카데미에서 여흥 거리로 연주되었을 것이다. 안타깝게도 1630년대 후반에 있었던 일치학회 모임 이후 스트로치의 공연에 관한 구체적인 기록은 남아있지 않다. 그러나 그녀는 이와 유사한 환경에서 계속하여 연주를 이어나갔을 것이다.

연주자라는 그녀의 정체성은 의심할 여지없이 그녀의 작품 중심에 놓여 있다. 사실 나는 스트로치의 작품들을 한 개인의 특정한 컨텍스트 안에서 살펴볼 수 있다고, 아니 그렇게 봐야 한다고 제안하고 싶다. 사실 그녀의 작품들은 1638년 일치학회에서 토론 주제로 제시되었던 두 단어의 중재, 즉 ‘눈물’(pianto)과 ‘노래’(canto)를 ‘비교’(paragone)하기 위한 가수 스트로치의 노력의 결실이라고 볼 수 있다. 이 논쟁에서 -바르바라가 대변자였다는 사실을 꼭 기억해야 한다.- 사랑을 설득하기 위한 이 두 가지 요소의 관계가 표명되었는데, 이 관계는 궁극적으로 그녀 작품들의 핵심이 된다. 논쟁의 초반부에서는 눈물이 더 강한 것이었다. 왜냐하면 눈물은 자연스러운 것이고 노래는 인위적인 것이기 때문이다. 그러나 예술이 강력한 힘을 갖는다는 그 반대의 주장이 다시 선언된다. 왜냐하면 예술은 자연의 힘을 이용하고 조정할 수 있기 때문이다. 바르바라는 스스로, 약간 모순적이긴 하지만, 음악 편에 서서 다음과 같이 논쟁을 끝맺는다. “노래에 찬성하는 신사 여러분, 나는 그대들의 결정에 별 이견이 없습니다. 만약 내가 나의 노래 대신 나의 울음을 보여주기 위해 여러분을 초대했다면, 마지막 모임에서 그대들과 함께할 수 있는 영광을 얻지 못했을 것입니다.”

마음을 움직이게 할 수 있는 음악의 힘은 -특히 스트로치 음악에서의 그 힘은- 사실 어느 정도 눈물의 힘을 모방하고 차용하는 능력에서 기인한 것이다. 스트로치가 고통의 정서를 연구하는 것, 그러니까 그녀의 예술에서 표현적이고 애처롭고 눈물 어리고 사랑에 빠져 비통해 하는 가수에 집중하는 것은, 서로 대립하면서도 관계를 맺고 있는 이 두 개의 힘을 계획적이면서도 진지하게 구현해 보려는 시도로 생각해 볼 수 있다. 만약 그녀의 음악이 눈물의 힘과 노래의 힘의 중재나 융합의 모습으로, 혹은 이러한 통합의 최종적인 결

과물로 이해될 수 있다면, 이것은 두 요소 중 그 어느 것보다도 뛰어난, 사랑을 이끌어 내는 보다 강력한 무기가 될 수 있다고 하겠다. 그녀가 아카데미 모임에서 남성 회원들의 여흥을 위해 노래했을 때, 그녀는 아마 그들에게 사랑의 마음을 불러일으킬 작정이었을지도 모른다. 이것은 베네치아 고급 매춘부들의 유서 깊은 전통이었다.

이 맥락에서 나는 그림 한 점을 소개하고 싶다. 이 작품은 드레스덴 미술관(Gemäldegalerie)이 ‘드레스덴의 영광’이라는 제목으로 1978년에 미국 순회 전시회를 할 때 공개된 전시품이다(〔그림 1〕을 보라). 이 그림의 화가는 베르나르도 스트로치(Bernardo Strozzi)이다. (신기하게도 이름 상으로는 분명 유사성이 있어 보이지만, 필자가 아는 한 이 사람과 스트로치와는 아무런 관련성이 없다.) 이 그림은 베네치아에서 그려졌는데, 시기는 1637년경으로 추정된다. 여기에는 ‘비올라 다 감바를 들고 있는 여성 음악가’(Female Musician with Viola da Gamba)²⁰⁾라는 직접적이면서도 묘사적인 제목이 붙어있다. 이러한 설명으로 보아, 주인공의 인상이 굉장히 특징적인 이 초상화는 음악의 화신(化身)을 그렸다고보다는 특정한 젊은 여성을 묘사하고 있는 것이 분명하다. 그녀의 애수 어린, 그래서 너무나 침울해 보이는 표정은 직접적이면서도 감동적으로 우리에게 말을 건넨다. 그러나 그녀의 얼굴에서 드러나는 비애감과는 대조적으로, 그녀의 몸차림은 풍만한 가슴을 도발적으로 드러내며 유혹하듯 풀어 헤쳐져 있다. 머리에 달린 꽃은 그녀가 ‘매춘부’(Flora meretrice)의 역할과 틀림없이 관계가 있다는 것을 말해준다. 그리고 그녀 주변의 악기들은 이 그림이 사랑의 유혹과 관련되어 있다는 것을 확신케 해준다.²¹⁾ 그림 안에는 두 개의 악기가 보인다. 하나는 그녀가 들고 있는 비올라 다 감바이

20) *The Splendor of Dresden: Five Centuries of Art Collecting*, exhibition catalogue (New York: Metropolitan Museum of Art, 1978-1979), no. 522. 또한 Luisa Mortari, *Bernardo Strozzi* (Rome: De Luca, 1966), 103을 참고하라.

21) Flora의 의미에 관해서는 Julius S. Held, “Flora, Goddess and Courtesan,” in *De Artibus Opuscula XL: Essays in Honor of Erwin Panofsky* (New York: New York University Press, 1961), 201-218을 보라.

고, 다른 하나는 좌측 하단 탁자 위에 놓인 바이올린이다. 티치아노(Titian)에서 베르메르(Vermeer)에 이르기까지 여성과 음악에 관련된 수많은 그림에서 두 번째 악기의 존재는 그 악기의 연주자가 곧 도착할 것이라는 걸 예상하게 해 준다. 베르나르도 스트로치의 그림에서 바이올린 위에 놓인 악보는 듀엣을 위한 악보이다. 연주를 위해서는 또 다른 연주자가 필요한 것이다.

나는 이 악보가 바르바라 스트로치의 작품임을 증명할 수는 없지만, 드레스덴 미술관의 ‘여성 음악가’라는 이 그림이 그녀의 초상화일 가능성에 대해서는 강한 흥미를 갖고 있다. 그림에서 표현되는 분위기뿐만 아니라 당시 정황을 살펴볼 때 동일인을 가리키고 있는 것 같기 때문이다. 이 그림의 화가 베르나르도 스트로치는 1630년에 고향 제노바를 떠나 베네치아로 왔는데,²²⁾ 이곳에서 우리가 이제껏 논의했던 문화계 인사들과 분명히 관계를 맺었을 것이다. 그에게 초상화를 부탁한 인물 중에는 클라우디오 몬테베르디도 있고, 우리에게 그보다 더 중요한 인물, 줄리오 스트로치도 있었다. 참고로 줄리오 스트로치의 초상화는 1635년에 그려졌는데, 이것은 이 화가가 베네치아 시기에 그린 작품 중에 창작연도가 기록된 몇 안 되는 작품 중 하나이다. 또한 줄리오의 초상화와 함께 이 ‘여성 음악가 그림’이 바르바라의 가장 중요한 후원자이자 1675년에 베네치아 총독이 되는 니콜로 사그레도의 소장품으로 밝혀졌다.²³⁾ 이제, 이 그림이 제작되는 과정과 둘러싼 상황을 재구성해 보자. 줄

22) 베르나르도 스트로치에 대한 기본적인 전기는 Raffaello Soprani, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti genovesi*, 2 vols., ed. Carlo Giuseppe Ratti (1674; Genoa: Casamara, 1768-1769), I: 184-196이다.

23) 라티(Ratti)는 (위의 책, 195n) 폴란드의 아우구스트 3세(Augustus III)를 위해 다른 그림과 함께 이 그림을 손에 넣은 프란체스코 알가로티 (Francesco Algarotti, 1751)의 편지를 인용한다. 이보다 앞선 1743년 편지에서 알가로티는 사그레도 소장품 중 베르나르도 스트로치의 그림 세 점을 설명한다. 여성음악가, 다비드(David) 반신상, 그리고 -라티는 그렇게 언급하지 않았지만- 줄리오 스트로치의 초상화. Hans Posse, "Die Brief des Grafen Francesco Algarotti an den sächsischen Hof und seine Bilderkäufe für die Dresdener Gemäldegalerie 1743-1747," *Jahrbuch der preussischen kunstsammlungen* 52 (1931), supp., 43-44를 보라. 베르나르도 스트로치의 자화상으로 오인되어 라티가 그 화

리오 스트로치가 그의 딸을 전문적인 음악 세계로 이제 막 입문시키려던 그 해에, 그가 직접 이 그림을 주문했을 것이라고 우리는 상상해 볼 수 있다.

[그림 1] 바르바라 스트로치, 비올라 다 감바를 쥐고 있는 여성 음악가



출처: 드레스덴 국립 미술관

가의 전기를 설명할 때 사용되기도 했던 줄리오 스트로치의 초상화에 대해서는 Mortari, Bernardo Strozzi, 143, fig. 358을 보라.

바르바라 스트로치의 사회적 지위가 어떠한가에, 그리고 그녀의 음악이 어떤 역할을 수행했든 간에, 그녀의 삶과 작품은 동시대 다른 작곡가들과 그녀를 구별시켜 놓는다. 다른 작곡가들이 그들의 정서적 표현을 위해 -극장이나 교회 같은- 공적인 장소를 추구 (혹은 획득하기도) 했던 반면, 그녀의 세계는 사적인 공간에 머물러 있었다. 그녀가 -그녀의 유일한 정치적인 칸타타를 통해- 극적인 작곡가로서의 잠재력을 증명해보였다고는 하지만, 비애감과 거리가 있던 해설조의 그 형식은 그녀가 선호하는 방식이 분명 아니었다. 그녀의 목소리는 작았다. 좀 더 친밀하게 청중에게 다가가고, 우리가 감지하듯이, 가공의 인물의 감정보다는 자신의 감정을 더 표현하였다. 그녀는 『작품 7번』의 서문에서 이렇게 고백하고 있다. “조화로운 이 선율들은 영혼의 언어이자 마음의 악기이다.”

이러한 해석은, 실제로 기록으로 남아있지는 않지만, 그녀의 삶에서 드러나는 명백한 모순들에 의해 설득력을 얻는다. 바르바라 스트로치는 베네치아 사회가 오페라에 대단한 관심을 표명하던 시기에 대본가와 흥행사(impresario)들에게 둘러싸여 있던 가수였다. 그러나 단언컨대 그녀는 오페라 무대에서 노래하지 않았다. 그녀는 그 당시 최고 오페라 작곡가와 공부한 몇 안 되는 재능 있는 작곡가였지만, 오페라는 작곡하지 않았다. 그녀의 주변 인물들이 공적인 활동을 활발하게 했었다는 사실에도 불구하고, 그녀의 영역은 막혀 있고, 고립되어 있고, 자기 충족적이었다. 그녀가 아카데미에서 연주했다는 것과 여덟 권의 작품집을 출판했다는 것이 우리가 바르바라의 경력에 대해 알고 있는 전부이다.

그녀의 사망 날짜는 알려지지 않았다. 바르바라 스트로치는 1664년 그녀의 마지막 작품과 함께 역사에서 사라졌다. 인상적인 그 작품들을 제외하고는 어떠한 유언장도 기념비도 남기지 않았다. 어딘가에 있을 그녀의 무덤을 위하여, 익명학회의 두 회원이 무명 음악가를 위해 지었다는 비시(epitaph)를 그녀의 비명(碑銘)으로 대신하는 것도 좋을 것 같다.

언제나 쓰디쓴 불행과 마주했다.
그리고 죽을 때까지 행복하지 않았지만
나에게 친절했던 단 한 가지는 나의 운명.
다른 사람들은 그들 고통 때문에 울지만
나는 나의 고통 때문에 노래한다.

Although I always bore bitter misfortune
And was unhappy until death,
In this one thing was fate kind to me:
Others cry of their sufferings.
I sang of mine.²⁴⁾

DOI 10.34303/mscol.2021.29.1.004

24) Loredano and Pietro Michiele, *Il Cimiterio, epitalfi giocosi* (Venice: Guerigli, 1654),
centuria seconda, epitaph 34.