

# 『여성의 음악 만들기』 서문\*

제인 바워스, 주디스 틱(Jane Bowers and Judith Tick)

채현경 옮김

(인문한국(HK)음악문화연구소 소장)

“나의 음악을 보살피 주요!” 작곡가 폴도프스키(Irene Wienawska Poldowski)가 1932년 죽기 직전 부탁한 이 말이 이 책의 정신이며 의도이다. 우리는 여성의 음악, 그리고 여성 음악가들을 역사가들이 과거를 객관화하기 위해 적용하는 방법론을 통해 기억함으로써 “보살핀다.”

이전에 일어난 일들을 특별히 보살피지 않는다면 과연 역사는 무엇이란 말인가? 음악에서 여성은 우리가 서양예술음악에 대한 지식을 얻는 일반적인 주류 음악사 책들에서 확실하게 빠져 있기 때문에, 그들의 과거는 귀 기울여 지지도 않았으며 관심밖에 있었다. 만일 이 과거를 역사로 전환하게 된다면, 폴도우스키의 “보살피 달라”는 간곡한 호소에 학문적으로 대응할 만한 특별한 방식의 뒤돌아 살펴봄이 필요하다.

일반 음악사 책들에서 여성이 배제된 것은 그들이 과거의 음악 활동에 참여하지 않았기 때문이 아니다. 오히려, 그동안 역사가들이 던져온 질문들에 여성을 제외하는 경향이 있었기 때문이다. 여성에 대한 이러한 간과는 이 세기에 발전된 음악학의 특성과도 관련이 있다. 음악학자들은 [음악이] 음악가의 사회 계급과 경제적 지위, 직업의 계층화, 혹은 교육의 기회 가능성과 관련이 있든지 없든지 간에, 음악의 사회학에 관심을 갖지 않는다. 그들은 그보

---

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

다도 문서들, 즉 필사본, 출판물, 이론서들에 초점을 맞추는데, 가장 철저하게 조사된 시기의 문서들에도 여성의 음악은 거의 존재하지 않는다. 더구나, 음악학자들은 한 시기의 가장 진보적인 작품이나 장르를 통해서 음악양식의 발전을 강조해 왔는데, 그와 반대로 대부분의 여성 작곡가들이, 일부는 적어도, 그들이 새로운 변화를 일으켰던 전문적인 위치에서 배제되었기 때문에, 양식 변화의 리더가 아니었다. 그들은 새로운 형식과 장르를 뒤늦게 알게 됐다. 예를 들어, (관현악곡과 오페라)와 같은 ‘더 수준 높은 형식’들을 작곡하는 여성들의 능력은 19세기를 지나 20세기 초까지 쭉 당연한 일이 아닌 것으로 의문시되었다. 결국, 음악학자들에 의해서 주로 연구되었던 제도권적 음악 구조에서는 여성이 모두 배제하거나 소수만이 포함됐을 뿐이다.

그러므로, 우리는 이 저서를 음악사의 범주와 범위를 확장하기 위해서 제시한다. 서양예술음악에서 여성에 관한 역사적 연구를 모은 이 저서는, 학계 내 각기 다른 전문 분야에서 종사하는 음악학자들에 의해서 저술된 첫 번째 책으로서, 서양음악사가 모습을 갖추어 온 과정 내내 여성의 공헌을 강조하기 위해 시도된 것이다. 연대순으로, 뛰어난 개개인의 업적을 기록하고 전문 음악계와 음악적 삶 전체에서 뚜렷한 사회학적 그룹으로서의 여성의 역사 또한 탐색한다. 이러한 시도는 여성들이 과거에, 그리고 어느 정도는 현재까지도 음악계에서 소수의 하위그룹이라는 인식, 즉 서구 문화 내에서 (여성의) 양면적 가치, 업적, 그리고 여성이 자신의 음악성을 실현하고 충족할 수 있는 기회의 더딘 변화를 모두 함축하는 인식에서 비롯된 것이다. 음악인으로서의 여성의 과거에 관한 간절한 개관은 그 변화를 밝히는 것에 도움이 될 수도 있으며 개별 연구들에서 저술된 업적들을 좀 더 분명하게 볼 수 있는 대비되는 배경을 제공한다.

기독교 교회의 초기 세기에 여성들이 예배에서 노래하는 역할에 동참했다는 것은 의심할 여지가 없다. 그러나 교회가 부흥하면서, 전례의식에서 여성의 참여 역시 반대되었다. 종교적인 노래하기를 가르치는 학교들이 설립되면서, 교회음악의 연주는 점점 더 훈련된 남성 성악가와 성직자들의 영역이 되

었다. 그러나 수녀원에서는 4세기에 설립된 이래 여성들이 계속해서 노래를 불렀으며, 중세 후반부터는 작곡가와 연주자로서의 수녀들의 활동이 잘 기록되었다. 여성작곡가에 의한 현존하는 최초의 실질적인 작품들은 12세기에 대수녀원장인 빙겐의 힐데가르트(Hildegard of Bingen)의 것이 있다.

이기간 동안에, 여성 트루바두르(troubadours)와 트루베르(trouvères)도 궁정시로 노래를 만들었다. 귀족 여성들은 여흥으로 노래하고 연주했으며, 다른 계급의 여성들도 종종 순회연주자와 가정 음악인으로서 생계를 이었다. 1321년 파리에서 전문 음유시인들이 편입되었을 때, 8명의 여성이 단체에 단원으로 승인됐다. 그럼에도 불구하고, 중세 후반부에는 대부분 여성이 음악계의 높은 자리로부터 배제됐고 가장 전문적인 기회들과, 보상들, 그리고 권위에 접근할 수 있는 직접적인 기회가 적었다. 이러한 형세가 한동안 지속되었다.

대부분의 15세기와 16세기 초에도, 여성은 철저한 음악교육을 습득할 수 있는 기본 수단으로 구축되었던 두 종류의 훈련인, 대성당과 학교에서 공부하거나 전문연주자의 학생이 되는 것에 사실상 접근할 수 없었다. 주요 전문음악직종들도 그들에게 문을 닫았다. 그럼에도 불구하고, 2~3명의 음악가, 주로 성악가들이, 순회하는 음유시인들의 단원으로, 가정 음악인으로, 그와 유사한 역할로서, 낮은 계급의 직업을 유지하며 생계를 유지했다. 장기간의 이론적 훈련을 받을 기회를 가졌던 사람들만이 당시에 널리 보급된 복잡한 다성음악 양식을 마음대로 구사할 수 있는 희망을 가졌기 때문에, 이 기간 동안에 우리가 음악을 작곡한 여성을 거의 모르는 것은 결코 놀랍지 않다.

그러나, 이 모든 것들이 여성들이 음악활동을 활발하게 하지 않았다는 것을 의미하지 않는다. 귀족이나 풍요로운 상인계층 그리고 은행가의 딸들에게는 자주 사적인 음악교사가 제공되었고, 성장해서도 그들의 사회적 모임들에서 지속적으로 연주하였다. 더욱이 일부 귀족 여성들은 음악의 중요한 후원자가 되었다. 이러한 논점에서 여성의 음악적 훈련의 가능성과 연주하는 기회를 결정하는 데에 계층의 관련성이 근거가 된다. 상류층의 여성이나 남성은 일반적으로 전문적인 음악인이 될 수 없었다. 그러나 대부분의 남성 음악인들을

배출한 계층 출신에 속한 여성들은 그들이 음악가 가정에서 태어나지 않는 한 실제로 음악 훈련을 받을 기회가 주어지지 않았다.

16세기 중반 이후 잠시, 여성음악인들에 대한 활동과 위치에 중요한 변화가 일어나기 시작했다. 가장 광범위하고 파격적인 변화들은 전문적인 노래하기에 여성의 참여가 증가한 것으로, 처음에는 페라라(Ferrara)에서 그리고 이탈리아 북부의 다른 궁정에서도 눈에 띄게 여성 앙상블의 일원들이 활동한 것이다. 그들이 성악가로서 매우 높게 평가되었기에, 처음으로 많은 젊은 여성들을 찾으려고 애썼고 특별히 음악인으로 훈련하기 위해 궁정으로 데려왔다. 오페라의 급격한 성장과 17세기 동안 상류층 가정에서 음악 활동의 자리잡음은 상당수의 여성 성악가들에게 일을 제공했는데, 일부는 전문직으로서 최고의 자리를 누렸다. 1700년에 이르러, 여성들은 이탈리아에서, 종교음악을 제외하고는, 노래의 모든 영역에서 안정되게 자리를 잡았다.

같은 기간 동안에 여성 작곡가들이 실제로 무명으로부터 부상하기 시작했다. 여성에 의한 최초의 작품이 출판된 것은 1566년 베네치아였다. 그 세기의 남은 기간과 다음 세기에 이탈리아 여성들에 의한 수많은 다른 작품들이 뒤따랐다. 많은 작곡가들은 최초나 두 번째 출판 이후 무명으로 사라진 상류층의 아마추어 음악인들이나 수녀들이었던 반면에, 프란체스카 카치니(Francesca Caccini), 바르바라 스트로치(Barbara Strozzi), 그리고 이사벨라 레오나르다(Isabella Leonarda)를 포함한 다른 이들은 오랜 기간 동안 진지하게 작곡을 했다. 아직도, 여성은 모든 음악장르의 모든 영역에 받아들여지지 않았다. 그들은 기악 음악과, 대규모의 오페라, 그리고 오라토리오와 종교음악들을 거의 작곡하지 않았는데, 가장 큰 이유는 그들이 그렇게 할 수 있게끔 허용하거나 격려할 수 있었던 전문적인 커리어로 들어갈 수 없었기 때문이다.

프랑스에서, 전문 여성 성악가들은 17세기 중반 경에 오페라와 궁정발레에서 최초로 눈에 띄기 시작했다. 그리곤 얼마 후에, 귀족 서클들에서 여성들이 성악가로서 그리고 악기 주자로, 특히 하프시코드주자로 연주하는 기회를 제공하기 시작했다. 나중에는, 다른 계급의 일반 여성들도 그들과 함께 연주하

기 시작했다. 그러나 궁극적으로, 공공 연주의 설립은 여성들에게 가장 큰 기회를 제공했는데, 그 이유는 여기서 그들이 독주자로서의 자신들의 커리어를 자유롭게 증진시켰기 때문이다. 1725년 설립된 콩세르 스피리튀엘(Concert Spirituel)에서, 여성들은 노래했고 하프시코드, 포르테피아노, 플루트, 바이올린, 하프, 그리고 호른을 연주했고, 때로는 그들의 작품들을 연주하기도 했다. 그러나 공공 음악회는 여성들에게 남성들이 얻었던 더 정규적인 고용 기회들로부터 어떤 이익도 제공하지 않았다. 고용인들의 확장된 목록 어디에도 거의 모든 연주회를 동반했던 오케스트라에 고용됐던 여성의 기록은 없다.

빠르게는 1600년대 후반부터 그러나 주로 1700년대 후반에 프랑스 여성들이 옮겨 갔던 또 다른 전문적인 음악 영역은 음악교육이었다. 노래하고 연주하는 것에 귀족들과 부르주아 계층들의 참여가 늘어가자, 이에 따른 사적인 레슨을 제공하는 기회가 확장됐다. 그러나 제도권에서 가르치는 직업들은 여성들에게 거의 주어지지 않았다. 새롭게 설립된 파리 음악원에서 피아노 교수로서 엘렌 드 몽즈루(Hélène de Montgerou)가 2년간 재직한 것은 매우 드문 예외로 보여진다.

18세기에 다른 국가들에서도, 프랑스와 같이, 오페라의 발전, 음악회 문화, 그리고 아마추어 음악 만들기가 여성 음악인들을 새로운 기회로 이끌었다. 일부는 순회하는 대기들의 새 짝으로 합류했다. 이 세기의 매우 후반에 다른 이들은 때로는 교회오르간 주자로 고용됐는데, 이들 중 어느 누구도 예배를 주관하는 자리를 얻었는지는 알 수는 없지만 말이다. 1774년 로마에서 젊은 이탈리아 여성인, 마리아 로사 코치아(Maria Rosa Coccia)가 예배 감독관(maestro di cappella) 직위에 시험을 치르고 합격했다. 그러나 그녀와 시험관 둘 다 심한 공격을 받았으며 그녀를 뒤따른 나쁜 평판은 그녀의 음악적 야망을 상당히 제약했다.<sup>1)</sup>

1) 코치아에 관해서는 “Una giovinetta romana: Maestra di Musica ammirata dal Martini e dal Metastasio,” *Gazzetta musicale di Milano*, Anno 55 (1900), 297-298., Alberto Cametti, “Altre notizie su Maria Rosa Coccia,” *ibid.*, 342-344를 특별히 보라.

여성들이 음악전문직에 증가하는 수로 들어옴으로써 그리고 새로운 음악적 삶과 거대하게 확장된 음악 출판계가 예술가들에게 큰 자유와 유연성을 제공함으로써, 여성들은 프랑스, 독일, 오스트리아, 그리고 영국에서 작곡가로서 대두되기 시작했다. 프랑스에서는 1700년에 이르러, 그리고 다른 국가들에서는 주로 1750년경 이후에 진행됐다. 기악음악 작곡을 뒤늦게 시작한 여성들이 이 기간에 잃어버린 시간을 따라 잡으려 했지만, 건반악기를 위한 소나타, 하프 곡들, 그리고 실내악과 같은 주로 적은 규모의 곡들과 그들이 개발한 독창곡들이었다. 이 곡들은 아마추어 음악가들에 의해서 가정에서 사용할 의도로 작곡됐는데, 아마추어 작곡가들 중 많은 이들이 여성이었다. 극히 소수의 교향곡들이 여성의 펜으로부터 나왔으며, 일부 작곡가-연주자가 독주하기 위한 전달 수단으로 작곡한 협주곡조차도 예외였다. 그러나 엘리자베스 드 라 게르(Elizabeth Jacquet de la Guerre)와 같이 출중한 여성들은 폭 넓은 장르와 양식의 곡들을 작곡했다. 저명한 18세기 역사가인 존 호킨스(John Hawkins)는 그녀를 “뛰어난 작곡가로, . . . (그는) 과학(이론)에서만큼 음악의 실제에 있어서도 그와 같은 수준의 기술을 갖고 있어, 그녀와 같은 성의 어느 누구도 그녀와 동등할 수 없을 것이다.”라고 서술했다.<sup>2)</sup>

후원제도가 봉건제에서 시장경제로 넘어간 것과 같이, 여성들은 교역의 측면에서 새로운 발전으로부터 이익을 얻었다. 프랑스에서는, 예를 들어, 여성들이 음악 조판을 짜고 출판업자가 되었다. 그럼에도, 그들의 아웃사이더로서의 위치는, 그들이 오케스트라의 독주자로서의 수용과 오케스트라 멤버에서 실제로 배제된 예에서 볼 수 있듯이, 문제되지 않은 채로 남아있다. 작곡가로서, 선생으로서, 그리고 악기주자로서, 대부분의 여성들은 전문직의 주변에서 계속해서 살아왔다. 그들은 단지 노래하는 영역에서만 음악의 주류에 속했다.

2) John Hawkins, *A General History of the Science and Practice of Music*, New ed. (1853; reprint, New York: Dover Publications, 1963), 779.

19세기 동안에, 여성의 커리어 기대와 성취는 증폭되는 교육의 기회, 그들의 이전 업적에 근거한 여성 능력에 대한 향상된 의식, 그리고 세기 후반에, 여성주의 흐름과의 접촉으로 인해서 증가되었다. 가장 중요한 변화는 아마도 공공 세속 음악원의 설립이었는데, 이들 중 몇몇은 여성들에게 열려 있었다. 영국에서 1839년에 공인된 왕립음악원(the Royal Academy of Music)은 여성 음악인들에게 안식처였는데, 모든 영역이 아닌 일부 클래스에 받아들여졌다. 라이프치히에서는 영국 성악가이자 작곡가인 클라라 로저스(Clara Rogers)가 1860년대에 음악학교에서 작곡을 공부하는 것을 허용하지 않았는데, 1877년에 에셀 스미스(Ethel Smyth)는 입학할 수 있었다. 여성들이 음악에서 점점 더 진보적인 훈련을 받으면서, 여성 작곡가들은 가정 음악보다 더 높은 음악에 그들의 시선을 두기 시작했다. 예를 들어 프랑스에서는 루이즈 베르탱(Louise Bertin), 루이즈 파렝(Louise Farrenc), 그리고 오거스타 올메즈(Augusta Holmès)가 당시의 가장 대규모 장르의 일부를 공략했는데, 그랜드 오페라, 교향곡, 교향시, 극적인 합창곡들(dramatic odes)이다. 미국에서 에이미 비치(Amy Beach), 영국에서 에셀 스미스가 그들의 힘있는 교향곡 작품들로 청중들과 비평가들도 함께 놀라게 했는데, 이들의 작품에서는 어떤 점에서도 일반 여성의 작품과 관련되었던 한계가 보여지지 않았다. 여성들은 악기 주자로도 장족의 진보를 했다. 노래하는 것이 오페라와 음악화 무대 둘 다에서 그들의 주요 출구로 남아있었지만, 더 많은 여성들이 뛰어나 악기 비르투오소로 처음에는 피아니스트로, 그리고 나중에는 바이올린과 같은 다른 악기들의 연주자가 되었다. 어떤 이들은 그들의 영역에서 정점에 이르렀는데, 그들 중 클라라 슈만은, 논의의 여지없이 세기의 가장 위대한 피아니스트였다. 여성들은 또한 오르간에서도 뛰어났는데, 독주자로서의 커리어를 이루기도 했다. 교회오르간 주자로 여성을 수용하는 것이 증가한 것은 그러나 일반적으로 교회음악가들의 위치를 감소시켰다.

19세기에 고용의 기회들이 증가했지만, 그 기회들이 여성이 음악인으로서 받았던 새로운 유형의 훈련 속도를 따르지 못했다. 여성들이 새로운 음악학교

들에서 학생으로서 지원을 받는 것이 필요했지만, 남성들보다 덜 고용됐다. 이러한 상황에서 여성들이 경험한 좌절은 그들 자신이 조직을 만드는 것을 초래했다. 하나의 반응은 여성 관현악단과 실내악 그룹들을 형성하는 것이었다. “레이디 오케스트”(lady orchestra)의 대부분의 멤버가 원한 것은, 그러나, 이미 설립된 남성음악인들의 그룹에 합류하는 것이었다. 미국에서는 음악인들 협회가 미국의 노동협의회에 속하게 된 1904년에서야 여성의 입단이 강요됐다. 동시에 프랑스에서는 여성들이 극장 오케스트라들에 들어가는 것을 주장하기 위해 노동조합을 만들었다.<sup>3)</sup> 문화여성주의가 세기 말에 수면 위로 떠오르자, 우리는, 여성들이 여성음악 음악회를 기획하고, 여성음악인들에 대한 핸드북과 사전들을 편찬하고, 오늘날 우리가 한 만큼, 음악에서 “여성 질문”에 대한 글들을 쓰는 여성들을 찾을 수 있다.

여성들이 음악적 삶에 더 큰 역할을 담당하면서, 대립의 이념 또한 더 강해졌다. 19세기 후반에 독일 여성들이 전문적인 음악훈련을 위한 청원에 직면했을 때, 전통주의자들은 성-통합 교육이 전문적 공부의 진지함을 희석한다고 대답했다. 음악적 창의성에 대한 생각들은 남성적 특권의 기반으로 견고하게 자리 잡았다. “모든 창의적 작품은 남성 전유의 것으로 잘 알려져 왔다.”라고 영어로 번역되어 영국과 미국 양 지역에서 광범위하게 유통되어 잘 알려진 두 권으로 된 유명한 음악사의 독일 저자는 썼다.<sup>4)</sup>

1894년에 심리학자 해브록 엘리스(Havelock Ellis)는 “(여성)들이 예술에서 만큼 그들 자신의 무기력함을 가장 잘 보여준 영역은 없다.” 그들 업적의 결핍은 그들의 생물학적인 열악함의 증거이었다고 주장했다. 다른 저술가들은 음악은 “남성적인 아이디어”였다고 동시에 주장했다. 피테의 영원한 여성적

3) 프랑스 상황에 관해서는 Mathilde Daubresse, “La Femme musicienne d’orchestre: Enquête,” *Le Guide musical* (Paris) 50 (1904): 571-577., Arthur Pougin, “Le Violon, les femmes et le Conservatoire,” *Le Ménestrel* 90, np. 14 (1904): 108-109.

4) Emil Naumann, *The History of Music*, 2 vol., trans. F. Praeger (1882-1886), 2: 1267.

이미지와 여성의 올바른 공간과 천직에 대한 빅토리아 시대의 사고방식은 남성과 여성의 선천적 특성에 관한 뜨거운 논쟁에 불을 붙였다. 이 작품이 남성적이고, 저것은 여성적이라는 그래픽 이미지의 지속적으로 이어지는 맹공격으로부터 우리는 아직도 회복하지 못했다; 이론의 이러한 측면은 남성에게 적합한 것과 여성에게 적합한 것을 선언했고; 이 악기가 숙녀에게 알맞고, 저것은 신사에게 알맞다는 것 같아 보였다. 많은 여성들이 그러한 경향을 따랐다. 미용실 노래들과 다른 종류의 감상적인 음악을 만들어 냈으므로, 그들은 작곡가로서의 적합한 역할에 대한 사회적 기대를 이행했다.

20세기 동안에, 거대한 사회변화들이, 특히 점차 더 높은 직종의 전문직에 여성들이 수입이 있는 노동 인력으로 대두되면서, 여성의 예술적 위치에 대한 일부 사고들을 극복했다. 음악에서 여성의 활동은 결국에는 주로 가정에서의 활동이나 사적인 공간에서 공적인 공간으로 옮겨졌다. 음악에 대한 개념이 어린 소녀들의 '성취'로써 알려져 왔으나, 오늘날조차도 더 많은 가정들에서 아들보다는 딸들에게 음악 레슨을 제공하지만, 일반적으로 보면, 그것에 대한 큰 중요성을 더 이상 주지 않는다. 여성들은 점점 더 높은 수준의 음악교육을 추구하고 전문적인 활동에서 남성들과 동등하게 경쟁하기를 시도했다. 전체적으로, 이 세기의 여성음악인들은 그들의 전임자들보다 덜 자아-의식적으로 행동했다. 작곡가로서, 그들은 광범위하게 다양한 장르 안에서 작품을 썼고 언젠가는 새로운 음악적 실험의 선두주자로 움직였다. 미국의 루스 크러포드 시거(Ruth Crawford Seeger)와 영국의 엘리자베스 루티언스(Lutyens)가 바로 두 경우이다. 클라라 슈만조차도 빠졌던 일종의 자아-비난은 오늘날 훨씬 덜 보편적이다.

연주자로서, 여성들은 과거보다 훨씬 더 다양한 악기들을 선택해 왔다. 1900년대에 대부분 '혼성' 오케스트라에 들어갈 수 없었기 때문에, 여성들은 그들의 관현악단을 조직했다. 여성들이 혼성오케스트라에 상당한 수와 직위로 환영받은 것은 제2차 세계대전 중에 상당히 많은 수의 남성들이 떠났을 때이지만, 그들은 자신들을 음악적으로나 정치적으로 그러한 역할을 담당하기

위해 한동안 준비해 왔었다. 여성에게 19세기 후반까지도 새로웠던 지휘 영역에서, 그들은 또한 혼성된 앙상블과 일할 수 있는 권리를 주장했다. 여성은 오케스트라와 합창에서 대부분의 기회가 한정되어 있었지만 말이다. 교육에서 여성들은, 더 낮은 학년이나 계열에 몰려 있었으며, 많은 여성들이 아직도 낮은-계급의 개인교사들로 남아 있었지만, 공공 학교들, 음악학교들, 그리고 대학들에서 자리를 얻었다.

20세기에 여성들이 음악가로서 그들 자신을 부양하기 위해 비르투오소가 되는 것이 그다지 필요한 것이 아니라는 것을 알았다는 것은 긍정적인 신호다. 단지 재능이 있는 것으로도 전보다 더 많은 여성들이 음악전문직에 더 들어올 수 있고 성공할 수 있다. 그럼에도 불구하고, 훈련된 멤버들과 인정받고, 고용되거나, 앞으로 나아간 멤버들 사이의 차이로부터의 압박은 동등하게 문화 페미니즘의 또 다른 급증(wave)을 초래했다. 지난 10여 년에 걸쳐 여성들의 연주 그룹들, 음악회 그리고 여성 음악 축제가 재등장했고, 여성주의 기구들이 전문적 발전을 장려하기 위해 형성됐다. 현 세대가 빛을 진 선구자들인, 에셀 스미스, 이본 로크세스(Yvonne Rokseth), 마리 보브리예르(Marie Bobillier, 필명은 Michel Brenet), 캐티 마이어(Kathi Meyer), 그리고 소피 드링커(Sophi Drinker)와 같은 음악가와 음악학자들이 음악에서 여성들의 연구에 근원적인 추진력을 주었고, 최근의 활동이 새 페미니즘과 1960년대와 70년대에 시작됐던 더 큰 영역의 여성 연구의 일부이다.

여성의 역사가로서 잘 알려진 학자가 주장했듯이, 역사적으로 소외됐던 모든 주제들에게 첫 번째로 물어야 하는 질문은 보상이다. 여성들이 실제로 한 일, 경험한 것, 성취한 것들을 정립하기 위해선 기본적인 사실-찾는 것이 필요하다.<sup>5)</sup> 여성음악가들은 누구였는가? 그들의 역사적 전통은 무엇이었나? 음악 만들기에 그들의 고유한 공헌이 무엇이었는가?

이 책은 모든 장에서 어떻게 해서든 이러한 질문들에 다룰 것이다. 어떤 이

5) Gerda Lerner, *The Majority Finds Its Past: Placing Women in History* (New York: Oxford University Press, 1979), 166.

들은 “종래의 역사 서사에, ‘누구’와 ‘무엇’을 설명함으로써 여성들을 다시 쓰려고 한다”는 엘리자베스 우드(Elizabeth Wood)에 의해 동기부여를 받는다.<sup>6)</sup> 예를 들어, 마틸다 가우메(Matilda Gaume)의 루스 크러포드 시거에 관한 에세이는 윌리엄 오스틴의 『20세기 음악』과 같은 포괄적인 역사서에 언급되지 않은 중요한 미국 작곡가의 삶과 작품들에 관해 최초로 출판된 학문적인 연구이다. 엘렌 로잔드(Ellen Rosand)의 바르바라 스트로치(Barbara Strozzi)(맨프레드 부코푸처(Manfred Bukofzer)의 『바로크 시대 음악』에는 빠져 있음)의 연구는 바로크 칸타타의 뛰어난 작곡가에 대한 최초의 학문적 접근이다. 제인 번스타인(Jane Bernstein)은 영국의 오페라 역사에서 뛰어난 인물인, 에셀 스미스를 논하고, 반면에 주디스 올슨(Judith Olson)은 19세기 후반 독일 기악 음악의 유명한 작곡가인 루이즈 아돌파 르 보(Luise Adolpha Le Beau)의 삶을 다시 생각한다. 클라라 슈만에 관한 낸시 라이히(Nancy Reich)의 연구는 이 유명한 피아니스트에 관한 결코 최초의 연구는 아니다. 그러나 대부분의 문헌들은 슈만을 헌신적인 아내와 어머니, ‘성스럽고 충실한 사제’, 위대한 사랑의 주인공이거나, ‘열정적인 우정’의 당사자로서 다루었다. 라이히는 그녀를 처음으로 가장 중요한 위대한 예술가로 인정하기 위해 그러한 고정관념으로부터 구출했다.

다른 장에서는 종종 덜 유명한, 주로 남성 기관 안에서 일했던 거의 무명이었던 많은 여성 음악인들을 조사한다. 그들 중에는 14세기 프랑스의 여성 세속음악인을 다룬 마리아 콜드웰(Maria Coldwell)의 장과 15세기 이탈리아에 초점을 맞춘 하워드 브라운(Howard Brown)의 그와 유사한 장이 있다. 여성을 총체적으로 다룬 장들은 또한 문화 전반에 걸쳐 큰 반향을 일으켰으며 서양의 음악적 삶에 특히 여성들에게도 중요한 전환점인 연대기이다. 앤서니 뉴콤(Anthony Newcomb)은 16세기 후반 이탈리아에서 여성 가수들이 전문 계급으로 등장하기 시작하는 것과 그 변화가 성악음악의 양식적 발전에 미친 중

6) Elizabeth Wood, “Review Essay: Women in Music,” *Signs* 6 (1980): 284.

요성을 자세히 열거한다. 제인 바워스(Jane Bowers)는 16세기 후반과 17세기에 이탈리아에서 유럽 여성 작곡가들이 최초의 주요 그룹으로 대두된 것을 설명한다. 줄리 앤 사디(Julie Anne Sadie)는 앙시앵 레짐[ancient régime] 하에서 폭넓고 다양한 음악전문직에 입성한 프랑스 여성들을 시대별로 기록한다. 주디스 틱은 19세기 후반에 남성들과 여성들 모두에게 영향을 끼쳤던 문화적 성-역할 정의에 대한 연구에서, 작곡가와 연주자 둘 다의 역할을 한 미국 여성들의 발전을 서술한다.

그러나 여성음악인들에 대한 보상적 질문에 답하는 것은 이 책의 단지 하나의 목적에 지나지 않는다. 또 다른 목적은 음악활동과 업적에서 여성의 소수인으로서의 위치가 갖는 영향을 살펴보는 것이다. 초기에 출판된 서양음악사의 저자가 그의 인텍스에 여성 음악인(Frauen Musicantinnen)들을 특별한 하위범주로 할당한 것은 상징적이라고 생각한다.<sup>7)</sup> 소수인으로서의 위치와 연관된 주제들이 다양한 정도로 많은 장들을 꿰뚫고 있다. 역사적 변수로서의 성이 여성이 계층으로서 그들의 음악적 창의력을 실현해 왔던 기회들에 어떻게 영향을 미쳤는가? 사회화와 창의적 성취 사이의 관계는 무엇인가? 편견과 차별이, 거칠게 믿음과 행동과 병행하여, 음악에서 여성의 역사를 어떻게 만들었는가?

브라운은, 예를 들어, 왜 15세기 여성들이 작곡을 하지 않았는지 또는 적어도 그와 같이 하지 않았다고 받아들였는지를 추정한다. 바워스는 이탈리아 여성들이 다음 두 세기 간 직면했던 작곡하는 것으로부터 제지된 것을 조사한다. 마르시아 시트론(Marcia Citron)은 18세기 후반과 19세기 초 독일에서 여성들이 음악을 출판하고 연주자로서 공적인 무대에서 발표하는 것을 속박했던 태도만큼 전문적인 영역과 사적인 공간에서 활동하고자 한 그들의 책무 사이에서 느꼈던 마음의 갈등을 탐구한다. 올슨은 선구자적인 르 보가 마주쳤던 전문적인 야망에 대한 저항을 밝힌다. 틱은 가정음악을 작곡했을 때에는

7) Wolfgang Caspar Printz, *Historische Beschreibung der Edelen Sing und Kling-Kunst* (Gresden: J. C. Mieth, 1690)

하찮은 것으로 만일 교향곡을 작곡하면 부적절하게 남자와 같은 것으로 비난 받았던 미국여성 작곡가들에게 가해졌던 사회적 이중 잣대인 편견의 사회적 원리를 조사한다. 거의 모두가 음악교육에서 여성들에게 가해진 불평등한 기회의 결과를 언급한다. 많은 이들이 또한 결혼과 어머니 역할로 인한 사회적 의무나 그 역할들의 책임이 음악적 커리어에 미친 영향을 어느 정도는 고려한다. 라이히의 연주자로서의 역할을 우선적으로 유지하고자 한 클라라 슈만의 고층에 대한 설명과 가우페의 루스 크로포드 시거의 작곡 커리어를 오랜 기간 중단한 것에 대한 서술은 그러나 두 좋은 예들이다.

소수자로서의 위치와 반드시 동행하는 문제들과 갈등의 예들은 여러 차례 증가될 수 있다. 이 책에서 제시된 개개인의 삶으로부터 축적된 1차적인 자료들의 증언, 자서전, 일기들, 서신들, 음악작품들에 대한 헌정, 그리고 인터뷰들은 여성들이 문화적으로 결정된 주변인으로서의 타격적인 내재화를 드러낸다. 앤 야들리(Anne Yardley)는 중세 수녀들 사이의 창의성에 대한 극심한 심리적 장애의 예들을 열거한다. 로잔드는 스트로치가 그녀의 초기 출판물에 헌정한 말에 적용한 자기 비하적인 어조를 인용한다. 그리고 번스타인은 젊은 스미스가 (“여성 작곡가의 작품이 이제껏 성공한 적이 없다”는 말을 들은 후에) 그녀의 몇 노래가 출판하기로 받아들인 것을 알고 나서서는 얼마나 감사했는지 수수료를 요구하는 것도 잊었다고 보고한다. 매 장마다, 비전형적인 음악 경력을 추구한 여성들조차도 여성의 위치에 의해서 영향을 받았다는 것을 암시하는 증거들이 쌓인다. 사디는 줄리 칸데이유(Julie Candeille)가 배반자들의 “불충한 빗땀”에 대항한 그녀 자신을 변호하기 위한 용감한 편지를 인용한다. 캐롤 네울-베이트(Carol Neuls-Bates)와 는 지휘자 에셀 레진스카(Ethel Leginska)의 “배반자여, . . . 전통으로부터 벗어나라 그리고 [너의] 갈 길을 가라!”고 여성들에게 훈계한 것을 인용한다.

음악 전문직 안에서 여성의 소수자로서의 위치의 또 다른 결과는 대안적인 음악적 기관의 설립이다. 야들리와 바워스에 따르면, 어떤 수녀들은 수녀원에서 놀라운 음악 앙상블을 개발했고, 그곳에서 차례차례 작곡을 하도록 격려했

다. 네울-베이츠와 탁이 연구했던 여성으로만 구성된 오케스트라들에서는, 여성들이 지휘자들과 “남성적인” (혹은 남성과 관련되는) 프렌치 호른과 팀파니와 같은 악기들을 연주하는 연주자가 됐다.

일부 여성들이 대안 음악학교를 세웠던 반면에, 어떤 이들은 여성적 “성취”로서 사적인 영역에서 음악을 양성함으로써 사회가 그들에게 준 제한된 역할에 순응했다. 코드웰, 브라운, 뉴콤, 사디, 시트론, 그리고 번스타인 모두가 이 전통의 무모한 기간과 깊이를 드러내는데, 이 전통은 귀족과 나중에는 부르주아 여성들에게 그들의 가족들과 사회적 서클을 즐겁게 하기 위해 노래하는 것과 악기를 연주하는 것을 타일렀다. 이러한 독특한 젠더-동일시된 역할을 수용하고 이행함으로써, 여성들은 음악 문화에 중대하게 공헌을 했다. 음악을 여성적 성취 기능으로서 이해하는 것은 우리에게 교훈으로 여성들의 역사가 종종 남성들의 전형적인 영역 밖에 위치한다는 것을 기억하게 한다. 우리는 사적인 영역에서 많은 여성들이 수세기 동안 음악 만들기에 전념했던 상당한 재능과 헌신을 인정하기 위해서 사적인 영역을 여성의 음악성에 유일하게 적합한 것으로 받아들일 필요가 없다. 하찮은 관습으로서 간단하게 처리하는 것보다는, 이러한 활동을 특정한 역사적 시기의 문화에 대한 중요성을 알아내기 위해 더 깊이 탐색할 필요가 있다.

이 장들은 개개인보다는 그룹에 초점을 맞추고, 그들은 지난 20년간 역사적 방법과 주제 고찰에서 혁명인, 방법론이 아니라면 정신에서, “새 역사”라고 불려온 것에 속한다.<sup>8)</sup> 그들은 보편적인 역사 음악학의 전통이 아니었던, 사회화, 음악 교육의 제도적 유형들, 그리고 전문적 출구의 접근 가능성과 같은 관심사를 다룬다. 그들의 고찰이 우리로 하여금 사회와 창의성 사이의 결합을 인식하도록 강요한다.

음악인류학자 존 블래킹은, 그의 저서 『인간은 얼마나 음악적인가?』(How Musical Is Man?)에서, 세계에 그 많은 음악이 존재한다는 것은, 음악이 언어

8) Gertrude Himmelfarb, “A History of the New History,” *New York Times Book Review*, 10 January 1982, 9.

그리고 어쩌면 종교와 같이, 사회적으로 습득하는 것 같이 아마도 유전적으로 물려받는 인간의 종-고유의 형질이라고 가정하는 것을 합당하게 만든다고 말한다.<sup>9)</sup> 이 책에서 우리는 여성이 얼마나 음악적인가? 라는 질문을 한다. 이러한 질문을 하는 것은, 단지 그 질문이 음악의 창의성의 특성에 대해서 유발하는 열띤 관심 때문만이 아니라, 수세기 동안에 걸쳐 개인으로든 계층으로든 여성들이 만들어 온 아름답고 표현력이 풍부한 작품에 관심을 기울이고 싶기 때문이다.

투고일	심사일	게재확정일
2024년 10월 16일	2024년 11월 17일~11월 30일	2024년 12월 1일

DOI 10.34303/mscol.2024.32.2.004

9) John Blacking, *How musical is Man?* (Seattle: University of Washington Press, 1973), 7.