

르네상스 후반의 음악적 매너리즘에 대한 역사적 고찰

김미옥

매너리즘(영. Mannerism; 독. Mannerismus)이란 용어가 예술사에서 처음으로 사용된 것은 20세기 초의 미술비평가들에 의해서이다. 이들은 그 용어를 르네상스 후반(1520경-90경/1600)에 유행한 특정한 미술양식에 적용했다.¹⁾ 이 양식은 조화·균형·안정을 중시하는 규범적 이상미에서 탈피하여 일그러진 원근법, 거센 운동감의 표출, 비현실적 색채법 등을 특징으로 하는 것이다. 곧 음악학에서도 같은 시기에 유행한 음악양식을 의미하는 용어로 쓰이기 시작했는데,²⁾ 이들 분야에서 이렇게 사용되기 시작한 매너리즘이란 용어는 최근까지 “과장된” 또는 “인위적” 예술양식이라는 부정적인 뜻을 함축하고 있었다.³⁾ 즉, 매너리즘적 예술은

1) Don Randel, “Mannerism,” in *The New Harvard Dictionary of Music* (MA: Harvard University Press, 1986), p.467.

2) Hilmar Trede, “Mannerismus und Barock im italienischen Madrigal des 16. Jahrhunderts. Dargestellt an den Frühwerken Claudio Moteverdis,” Ph.D. diss., Erlangen, 1928; Leo Schrade, “Von der ‘Maniera’ der Komposition in der Musik des 16. Jahrhunderts,” *ZfMw* 16(1934): 3-20.

3) Wylie Sypher, *Four Stages of Renaissance Style: Transformations in Art and Literature 1400-1700*(Garden City, NY: Double Day & Company, 1955), pp.100-117; Arnold Hauser, *Mannerism: The Crisis of the Renaissance and the Origin of Modern Art*, vol.1(London: Oxford University Press, 1965), pp.3-5, 11, 12.

르네상스의 고전적 예술을 기교적으로 모방 또는 변형했을 뿐인 침체기의 양식에 불과하다는 것이다.

최근에 나타난 일부 학자들의 긍정적인 재해석은 매너리즘을 매우 새로운 현상으로 조명하는 데서 비롯된다. 즉, 르네상스 전반(前半)을 지배했던 플라톤적 자연주의에서 벗어나 처음으로 보편적 형식에 얽매이지 않는 “주관적” 예술양식의 개념이 창출된 것으로 보는 것이다(아래의 [1] 참조). 특히 사회, 과학, 사상, 종교적 배경 등과 연계된 심도있는 연구들이 매너리즘의 당위성을 강조한다.⁴⁾ 사실, 매너리즘은 이태리를 중심으로 발전하기 시작했지만, 머지 않아 유럽의 궁정예술에 침투하면서 국제적 양식으로 발전된 것이다. 건강하지 못한 과도기적인 양식으로 취급되던 매너리즘은 이제, 극단적인 경우에는, 르네상스와 바로크라는 두 “과도기” 사이에 자리잡은 독립된 양식의 시기로 언급될 정도로 그 위상이 승격되기도 했고, 20세기 초의 모더니즘에 비교되기도 한다.⁵⁾

매너리즘의 역사적 고찰을 위해, 본고에서는 우선 그 용어에 대해 정의하고(제1장), 그 음악적 특징을 살펴 본 다음(제2-3장), 역사적 조망(제4장)을 통해 르네상스 인본주의와의 관련성과 모더니즘적 특성을 각각 논해 보겠다.

I. 용어적 정의

일상사에서 매너리즘이란 용어는 부정적인 뜻으로 쓰인다. 즉, 상투적으로 나타나는 수법이나 태도 등을 비하하는 뜻으로 부르는 경우가 많다. 근년에 특정예술양식에 적용되므로써 주목을 받아오기는 했지만, 이 경우에도 아직 정규용어로 완전히 정착되지는 못한 상태이다. 그 근본적인 이유 중의 하나로 제기된 견해는 매너리즘이 그 어원으로서 16세기에 사용되었던 <마니에라>(이. Maniera)란 말과 다른 뜻이기 때문이라는 것이다.⁶⁾ 그 어원에 대한 논의를

4) 특히 Maria R. Maniates의 *Mannerism in Italian Music and Culture, 1530-1630*(Chapel Hill, NC: University of Northern Carolina Press, 1979)는 665페이지에 달한다. 또한 다음과 같은 문헌들도 예로 들 수 있다: E. H. Gombrich, “Introduction: The Historiographic Background,” in *The Renaissance and Mannerism: Studies in Western Art*, Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art, vol.2(Princeton: Princeton University Press, 1963), pp.163-73; Fritz Baumgart, *Renaissance und Kunst des Manierismus*, Köln: Du Mont Schauberg, 1963.

5) Jacques Bousquet, *Mannerism, the Painting and Style of the Late Renaissance*, trans. Simon Watson Taylor(NY: Braziller, 1964), p.32; Maria R. Maniates, “Musical Mannerism: Effeteness or Virility?” *MQ* 57(1971): 273, 278.

6) Don Randel, 위의 책, p.467.

통해 그 유효성을 가늠해보자.

이태리어인 마니에라는 단순히 '양식' 또는 '양식화' 라는 뜻이었다. 그런 뜻으로 예술분야에서 이 용어가 처음 쓰인 시기는 16세기 중엽으로 알려져 있다: 이태리의 화가·건축가인 조르시오 바사리(Giorgio Vasari, 1511-74)가 당대의 미술에서 나타나는 새로운 현상, 즉 독창적 양식의 추구하고 그런 양식들의 모방을 지적하고자 쓴 말에서 유래되었다.⁷⁾ 그는 이러한 현상을 매우 긍정적으로 보았는데, 특히 라파엘로의 양식을 '부드러운 양식' (*dolce maniera*), 미켈란젤로의 양식을 '장대한 양식' (*grande maniera*)으로 찬미하였다.

바사리는 라파엘로나 미켈란젤로가 이룩한 양식적 절정 뒤에 만들어진 다른 화가들의 작품도 역시 진보적 차원에서 바라보았다. 즉, 젊은 화가들이 그 절정의 양식을 모방하던지, 아니면 그것을 능가하기 위해 세련성, 과장, 변형 등을 시도한 것으로 평가하였다.⁸⁾ 이와 같은 양식에 대한 그의 긍정적인 견해는 매우 중요한 변화를 반영한다. 왜냐 하면, 당시까지의 지배적인 생각은 예술이 자연의 모방(자연주의)이어야 하며, 그 모방은 보편적인 수학·기하학적 법칙에 의해 이루어져야 하는 것이었기 때문이다.⁹⁾ 즉, 마침내 중세와 르네상스 전반(前半)을 지배했던 플라톤적 사고방식이 신플라톤주의와 아리스토텔레스적 사고방식으로 전환되고 있음을 반영하는 것이다(4-2 참조).

그러나 로도비코 돌체(Lodovico Dolce, 1508-68)를 비롯한 다른 보수적 비평가들은 미켈란젤로의 후기 작품에서 성자들이 너무 근육적인 누드로 묘사되었고 이런 양식이 젊은 화가들에 의해 더욱 과장·가식적으로 모방되고 있다는 비판을 가하기 시작했다.¹⁰⁾ 이런 부정적 견해는 바로크 양식이 확립되는 17세기부터 20세기에 이르기까지 지배적인 것으로 입지를 굳힌다. 따라서 20세기 초에 나타난 새로운 점은 그런 양식에 단지 매너리즘이란 용어가 새로이 적용된 것에 불과하다. 즉, 마니에라란 용어가 단순히 예술양식이란 뜻을 갖고 있기 때문에 극단화된 특정한 양식을 지칭할 수 있는 용어가 따로 필요했던 것이다.

음악분야에서는 미술에서보다 마니에라란 용어의 사용이 약간 늦게 나타나기는 하지만,

7) Maria R. Maniates, "Musical Mannerism: Effeteness or Virility?", p.273. Maneria라는 말 자체는 15세기의 춤 교본에도 이미 나타나 있는데, 이 경우에는 유연하고 우아한 몸의 움직임을 뜻한다: Maniates, *Mannerism in Italian Music and Culture, 1530-1630*, p.232.

8) Maniates, *Mannerism in Italian Music and Culture, 1530-1630*, pp.236-37.

9) 미술을 예로 들면, 르네상스 초반에 원근화법이 도입된 이래, 화가들은 좀 더 과학적인 원근화법으로 부각되기 시작한 투시화법을 이론화시키기 위해 기하학을 적용하였다. 레오나르도 다 빈치의 「최 후의 만찬」은 투시화법의 대표작이다. 주영희, "르네상스 회화와 투시기하학," 미학 8(1982), 69쪽. 음악(특히 음정산출과 조율)과 수학과 밀접한 관계는 잘 알려진 사실이다.

10) Maria R. Maniates, "Musical Mannerism: Effeteness or Virility?", p.274.

새로운 양식의 인식과 또 그에 대한 비판·비평들은 거의 미술분야 못지않게 나타난다. 예를 들어, 이태리 작곡가·이론가인 지오반니 스파타로(Giovanni Spataro, 1458경-1541)도 바사리와 비슷한 견해를 보이고 있다: “예술감각과 우아함은 타고 나는 것이며, 작곡가의 영감은 규칙과는 거리가 멀다”(『음악론』Tractato di musica, 1531)¹¹⁾ 급진적인 이태리 작곡가·이론가인 니콜라 비첸티노(Nicola Vicentino, 1511-76)는 음악에 있어서의 마니에라를 이미 세 가지로 정리·분류하고 있다(『옛음악의 현대적 적용』L' antica musica ridotta alla moderna pratica, 1555). 즉, 교회와 실내에서의 가창음악을 엄격히 구별하고 있으며, 제3의 마니에라 으로서는 민중적인 저속음악을 언급하고 있다. 이런 구분은 17세기의 <장중양식>(Stylus gravis)과 <화려양식>(stylus luxurians)의 분류에 상당히 접근하는 것이다.¹²⁾

II. 음악적 매너리즘의 특징들

르네상스 후반의 음악양식은 당시의 음악가들에게 크게 두 갈래로 인식되고 있고 있었던 것 같다. 예를 들어, 플랑드르의 작곡가인 아드리아누스 코클리코(Adrianus Coclico, 1500경-62)는 보수적 경향과 진보적 경향이 그의 시대에 공존한다고 밝히고 있다(『음악의 간추림』Compendium musice, 1552)¹³⁾ 귀족으로서 아마추어 음악가이기도 했던 빈첸조 주스티니아니(Vincenzo Giustiniani, 1564-1637)는 한 쪽을 대표하는 작곡가로는 우아한 세련됨의 팔레스트리나를 언급하고 있고, 다른 한 쪽으로는 야콥 아르카델트, 치프리아노 데 로레, 오를란도 디 랏소를 거쳐 “새롭고 흥미로운 발명을 한 젊은 작곡가들”로서 루카 마렌찌오, 루지에도 지 오바넬리(Ruggiero Giovanelli, 1560경-1625), 돈 카를로 제수알도를 들고 있다(『음악논서』Discorso sopra la musica, 1628).¹⁴⁾

르네상스 후반의 진보적 음악, 즉 독창적으로 양식화된 음악이 나타나게 된 근본적인 이유는 음악에서 가사의 전달과 표현효과를 극대화하려는 새로운 경향에서 비롯되었다.¹⁵⁾ 이런

11) Maniates, *Mannerism in Italian Music and Culture, 1530-1630*, p.236.

12) 블루메, 『르네상스와 바로크 음악』, 삼호출판사 역, 1986, 42쪽. 17세기에는 마니에라 대신 ‘스틸 레’(이. Stile, 영. Style)가 양식이라는 뜻으로 쓰이게 된다. Maria R. Maniates, 위의 책, p.251 참 조; Manfred Bukofzer, *Music in the Baroque Era*(NY: W. W. Norton, 1947), pp.1-16.

13) Maria R. Maniates, 위의 책, p.120.

14) Maniates, 위의 책, p.124.

15) Jean-Pierre Barricelli, “The Evolution of Text and Tone in the Renaissance,” in *Melopoiesis: Approaches to the Study of Literature and Music*(NY: New York University Press, 1988), p.51.

경향은 16세기에 음악이 더 이상 4분과학(라. *quadrivium*)으로서가 아니라 수사학의 한 부분으로 분류되기 시작하면서부터 눈에 띄게 나타난 현상이기도 한데,¹⁶⁾ 보수주의 작곡가·이론가들의 경우에는 가사표현보다는 명확한 가사전달에 대하여 많은 연구를 한 것으로 보인다. 예를 들면, 음악이론가인 지오세포 짜를리노(Gioseffo Zarlino, 1517-90)는 그레고리오 성가의 원초적인 가사낭송에 대해 비판하면서, 그 성가의 가사들을 고쳐야 한다고 주장했다(『일반화성론』 *Le istituzioni harmoniche*, 1558).¹⁷⁾

가사표현의 극대화는, 다음과 같이, 여러 새로운 음악적 특징이나 양식들의 추구를 가져왔는데, 그 대부분은 의도적인 깜짝효과를 중요한 특징으로 포함하고 있다.

1. 특정한가사의 선택

르네상스 후반의 매너리즘적 음악에 나타나는 가장 중요한 특성 중의 하나는 격정적이거나 강력한 영적 긴장감을 주는 -고통, 죽음, 갈망을 내용으로 하는- 가사가 선호되기 시작한 점이다. 이 특성은 교회음악과 세속음악 모두에서 나타나는데, 교회음악에서는 모테트의 가사에서 그 변화를 감지할 수 있다. 즉, 15세기에는 성모나 성자의 찬미가 주류를 이룬 반면, 16세기에는 죄악, 고통, 죽음 등이 주관적인 인간과 신의 관계로 그려진다. 초기적 예로서는 조스캥 데 프레의 「내 아들 압살롬아!」(*Absalom, fili mi*)를 들 수 있다(젊은 작곡가들은 조스캥을 새로운 음악양식의 창시자로 추앙하였다).¹⁸⁾ 16세기 후반에는 예수회(1540년)에 공식적으로 인정된 카톨릭 교단이 -이단의 종교들을 압도하고자- 화려하고 관능적인 매너리즘을 교화적 목적 아래 받아들임으로써 구원을 강렬하게 동경하는 신비주의적 가사의 모테트도 유행하게 된다.¹⁹⁾ 수난모테트(즉, 다성음악적 수난곡)도 르네상스의 창조물이다.²⁰⁾

16) Maria R. Maniates, *Mannerism in Italian Music and Culture, 1530-1630*, p.213.

17) E. Lowinsky, "Music in the Culture of the Renaissance," in *Renaissance Essays from the Journal of the History of Ideas*, ed. Paul Oskar Kristeller & Philip P. Wiener (NY: Harper Torchbooks, 1968), p.366. 명확한 가사전달을 목적으로 한 실제 예로서는 프랑스의 클로드 르 쥘 (Claude le Jeune, 1530경-1600경) 등의 음악을 들 수 있는데, 시의 박절적 운율이 리듬의 장단과 일치한다. 홍정수, 김미옥, 오희숙, 『두길음악사』(서울: 나남출판사, 1997), 146쪽; Jean-Pierre Barricelli, "The Evolution of Text and Tone in the Renaissance," pp.49-50.

18) Harrán, Don, "New Light on the Question of Text Underlay Prior to Zarlino," *AcM* 45(1973): 35.

19) 반종교개혁 수행을 위한 종교회의였던 <트렌트 공회의>(1545-63)의 종교음악정화운동의 방향과는 대조적으로, 예수회는 음악을 선교의 중요한 수단으로 삼았다. 홍정수, 김미옥, 오희숙, 『두길음악사』, 134쪽 참조; 블루메, 『르네상스와 바로크 음악』, 155쪽.

20) E. Lowinsky, "Music in the Culture of the Renaissance," p.351.

세속음악에서는 마드리갈에서 가장 강렬한 가사내용이 나타난다: 과리니(Giovanni Battista Guarini, 1538-1612), 타소(Torquato Tasso, 1544-95), 마리노(Giambattista Marino, 1569-1625) 등과, 특히 암울한 분위기의 페트라르카(Francesco Petrarca, 1304-74)의 시가 선호되었다.²¹⁾ 가장 대표적인 예로는 최초의 낭만주의 작곡가로 불리기도 하는 제수알도의 사적 고통을 읊은 자작시들을 들 수 있다(예:「나를 죽게 내버려두오」Morro lasso).

2. 반음계주의

매너리즘적 음악의 또 다른 중요한 특징은 반음계주의이다. 전음계적 음향이 가사의 예민한 감정을 표현하기에는 너무 단순하다고 느낀 비첸티노는 반음계 뿐만 아니라 미분음도 연구하였다. 그는 이런 음들이 모두 그리스의 음악이론(크로마틱, 엔하모닉)에 이미 나타나 있다는 점을 들어 그에 대한 실험을 벌였다.²²⁾ 비첸티노는 그의 이론을 실제의 음악으로 뒷받침하기 위해 6단의 건반으로 되어 있는 아르키첼발로(Archcembalo: 합시코드)와 새로운 기보법을 고안했으며(4분음은 음표 위에 검은 점으로 표시되었다), 두 곡의 미분음적 모테트를 제시하기도 했다.²³⁾ 그의 미분음적 마드리갈로는 「부드럽고 아름다운 사랑」(Soav' e dolci amore) 등이 있다.

대표적인 반음계적 음악으로는 빌라르트, 로레, 마렌지오, 베르트, 랏소, 제수알도의 모테트와 특히 마드리갈을 들 수 있다. 특히 빌라르트의 2성부로 된 모테트(「Auidnamebrietas」, 1519경)에서는 후반부가 병행2도와 7도의 연속으로 되어 있으며, 무지카 픽타와 이명동음적 처리에 의해 실제 연주를 통해서만 비로소 그 음악의 진면목이 드러난다.²⁴⁾ 이 곡은 교황청 합창대를 시험 또는 골탕먹이기 위해 만들어졌다고 알려져 있다. 클레멘스 6세 파파(Clemens non Papa, Jacobus, 1510경-55/56)의 「울부짖는 예수의 영혼」(Fremuit spiritu Jesu)을 비롯한 몇몇 플랑드르 작곡가들의 모테트들은 여기서 한 걸음 더 나아가 “비밀의 반음계적 기법”으로 소수의 엘리트만이 무지카 픽타를 복잡하게 적용해 은밀히 음악을 즐길 수 있도록 만들어진 것으로 추정되기도 한다.²⁵⁾

21) Maria R. Maniates, “Musical Mannerism: Effeteness or Virility?”, p.284.

22) E. Lowinsky, “Music in th Culture of the Renaissance,” p.381.

23) 「Mottetino allegro tutto Cromatico」와 「Alleluia haec dies」. Maria R. Maniates, *Mannerism in Italian Music and Culture, 1530-1630*, pp.173, 271.

24) E. Lowinsky, “Adrian Willart’ s Chromatic ‘Duo’ Re-examined,” *Tijdschrift voor Muziekwetenschap* 18(1956): 1-36. 이 곡은 평균율을 전제로 하고 있다는 점에서 더욱 급진적이다.

25) E. Lowinsky, “Echoes of Adrian Willaert’ s Chromatic ‘Duo’ in Sixteenth- and Seventeenth-Century Compositions,” in *Studies in Music History: Essays for Oliver Strunk*, ed. Harold Powers(Princeton:

짜를리노는 반음계나 미분음이 다성음악의 음정법칙과 합치될 수 없음을 강조한다. 즉, 한 성부로 이루어진 고대음악에 적용되었던 이론이 다성음악에 그대로 적용될 수 없다는 것이다.²⁶⁾

3. 안어울림음정의 자유로운 진행

안어울림음정의 자유로운 사용, 즉, 준비되지 않았거나 적절히 해결되지 않는 안어울림음정의 진행에 대한 개념은 시기적으로 아직 매우 이른 것으로서 급진적 작곡가·이론가들의 주장에 국한되어 있다. 비첸티노는 그런 진행이 전통적 규칙에는 맞지 않지만, 가사의 표현에 매우 효과적이라고 밝히고 있다. 특히 증4도의 효과에 대한 언급은 바로크의 <감정이론>(도. Affektenlehre)의 선례로 들만 하다.²⁷⁾ 그는 오직 가사가 음정을 규제하는 기준이 되어야 한다고 주장했는데, 이런 주장은 바로크 초에 몬테베르디가 제기한 <제2작법>(Seconda prattica)의 개념과 사실 전혀 다를 것이 없다.²⁸⁾ 비첸티노의 이런 급진성은 실랄하게 비판되었고, 중재 재판소에 회부되기까지 했다.²⁹⁾

짜를리노는 어울림음정의 법칙 준수가 자연의 내적 법칙(수학적 비율로서의 음정법칙)을 따르는 것으로서 우아한 즐거움을 주는 “완전한 예술”을 이루게 한다고 주장하지만, 빈첸조 갈릴레이(Vincenzo Galilei, 1520-91)는, 비첸티노와 마찬가지로, 가사표현을 위해서는 어떤 음정규칙에도 억매이지 말아야 한다고 반박한다(『옛 음악과 새 음악의 대화』Dialogo della musica antica et della moderna, 1581). 예를 들면, 그는 계류음이 반드시 강박에 올 필요도 없으며 안어울림음정의 도약진행도 허용되어야 한다고 보았는데, 그의 급진적인 사고는 마침내 한 걸음 더 나아가 모노디 양식의 창출에도 공헌하게 된다.³⁰⁾

Princeton University Press, 1968), pp.183-238; Jean-Pierre Barricelli, “The Evolution of Text and Tone in the Renaissance,” p.47; Howard M. Brown, *Music in the Renaissance*(Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, INC., 1976), pp.206-7; E. Lowinsky, *Secret Chromatic Art in the Nethelands Motet*, trans. Carl Buchman(NY: Morningside Heights), 1946.

26) Maria R. Maniates, *Mannerism in Italian Music and Culture, 1530-1630*, p.188.

27) 홍정수, 김미옥, 오희숙, 『두길음악사』, 188쪽 참조.

28) 몬테베르디는 음악의 옛 양식과 새 양식을 제1작법과 제2작법으로 분류했으며(1605), 전자에서는 음악이 가사를 지배하고, 후자에서는 가사가 음악을 지배하는 것으로 보았다. Donald J. Grout and Claude Palisca, *A History of Western Music*, 4th ed.(NY: W. W. Norton, 1988), p.350.

29) Maria R. Maniates, *Mannerism in Italian Music and Culture, 1530-1630*, pp.121, 151, 171. 블루메, 『르네상스와 바로크 음악』, 45쪽 참조.

30) Claude Palisca, “Vincenzo Galilei’s Counterpoint Treatise: A Code for the Seconda Pratica,” *JAMS* 9(1956): 93-96; Maria R. Maniates, 위의 책, pp.125, 225.

4. 회화적 · 수사적 음형들

가사의 표현과 관련된 또 하나의 새로운 현상은 회화적 · 수사적 음형들의 발전이다. 초기에는 달리는 멜리슴마, 한 숨의 운곽, 올라가거나 내려가는 선율 등 주로 회화적 음형들이 특히 마드리갈에서 빈번히 나타나는데('Madrigalism'), 이 중 상당부분이 상투화되고 바로크시대에는 이론으로도 정립된다.³¹⁾ 수사적 음형들은 갑작스런 중단, 반음계적 진행, 대담한 화성적 연결, 매우 긴 또는 짧은 음가를 포함하는 것 등으로 다양하며, 모방적인 구조에서의 유일한 호모포닉 패시지(대조), 다른 음높이에서의 그 패시지의 반복(강조) 등의 수사적 제스처들도 많이 나타난다. 마렌찌오나 제수알도의 후기 마드리갈에서는 회화적 음형보다는 이와 같은 수사적 음형들의 사용과 함께 감정의 직접적인 표현이 중시되어 있다.³²⁾ 17세기 초에 음형이론의 정립을 시도한 요아힘 부어마이스터(Joachim Burmeister, 1564-1629)는 회화적 · 수사적 음형들에 대한 설명에 랫소의 음악을 예로 포함시켰는데(『시적 음악』Musica poetica, 1606), 사실 그러한 음형들은 이미 조스캥의 음악에서부터 구조적으로 또는 표현적 목적으로 나타났던 것이기도 하다.³³⁾

5. 즉흥적인 장식음

르네상스 성악음악에서 기보된 장식음을 보기는 어렵지만, 즉흥적인 장식음에 대한 언급은 이미 나타나 있다. 코클리코는 그것을 매우 새로운 것으로 주장하면서 중요하게 취급하고 있고, 주스티아니도 그의 즉흥연주 지침서에서 유명한 성악가들의 이름을 열거하며, 그들의 즉흥적인 장식음 사용에 대해 언급한다. 또한 그는 이런 경향이 1575년경부터 눈에 띄게 여러 이태리지역에서 나타나는 새로운 독창음악과 관계가 있음도 밝히고 있다.³⁴⁾

즉흥적인 장식음의 사용은 매너리즘 음악에 크게 두 가지로 영향을 주었을 것으로 생각할 수 있다. 첫째는, 연주에서 작품의 표현효과가 더욱 증대될 수 있으며, 두번째는 대위법의 원칙에 위배되는 대담한 불협화음의 사용이 더욱 자유롭게 사용될 수 있었을 것이다. 뒤이어 발전하는

31) 홍정수, 김미옥, 오희숙, 『두길 음악사』, 182-84쪽.

32) 마렌찌오의 마드리갈 「그대와 헤어진다면」(S' io parto)과 제수알도의 「나를 죽게 내버려 두오」가 그 좋은 예이다. 패리쉬 외, 『그레고리오 성가에서 바하까지』, 박재열, 이영조 공역(서울: 세광출판사, 1976), 112-20쪽; 패리쉬, 『초기서양음악의 보물』, 김방현 역(서울: 삼호출판사, 1989), 200-207쪽.

33) 패리쉬 외, 위의 책, 90-97쪽; Maria R. Maniates, *Mannerism in Italian Music and Culture, 1530-1630*, pp.212, 270.

34) Maria R. Maniates, 위의 책, pp.124, 214.

바로크의 독창음악에서는 즉흥적인 장식음의 사용이 당연한 관행으로 받아들여진다.³⁵⁾

III. 매너리즘과 무지카 레세르바타

앞서도 언급했듯이, 매너리즘이란 용어는 원래 미술비평에서 쓰이던 용어를 음악분야에서 그대로 채택한 것이다. 사실 우리는 매너리즘과 동일시할 수 있는 훌륭한 음악용어인 <무지카 레세르바타>(Musica reservata)를 갖고 있기는 하다. 다만, 주로 플랑드르를 중심으로 한 북부유럽에서만 사용된 용어였기 때문에, 이태리를 비롯한 여러 다른 지역의 음악양식에까지 사용하기에는 문제가 있다.³⁶⁾

무지카 레세르바타는 “예약된,” 또는 “보존된,” 음악이란 뜻으로서 상류사회, 즉, 귀족과 식자 또는 애호가들의 세련된 취미를 위한 음악을 의미한다.³⁷⁾ 이 용어는 1552년부터 1625년에 걸쳐 있는 열다섯 정도의 자료에 언급이 되어 있다. 자료에 따라 그 용어가 다양한 뜻으로 쓰이고 있어 그 의미를 파악하기가 어려워 보이지만, 종합을 해보면, 진보적인 음악, 즉 매너리즘적 음악을 암시하고 있음을 알 수 있다: 즉흥적이거나 매우 장식적인 음악, 수사적 표현을 목적으로 하는 음악, 새로운 리듬기법을 특징으로 하는 음악, 반음계적 음악, 실내음악 또는 독주음악 등.³⁸⁾ 코클리코는 무지카 레세르바타에 대한 설명에 비첸티노의 반음계와 미분음이론도 포함시키고 있고, 다른 두 자료는 랏소의 음악을 그 예로 들고 있다.³⁹⁾ 16세기 말과 17세기 초에는 진보적인 음악과 보수적인 음악이 무지카 레세르바타와 무지카 오세르바타(Musica osservata: 엄격양식의 음악)로 구별되어 나타나기도 한다.⁴⁰⁾

III. 매너리즘의 역사적 조망

르네상스 매너리즘에 대한 역사적 연구들이 제시하는 견해들은 크게 세 가지로 나누어 볼

35) Maniates, 위의 책, pp.220.

36) 김미옥, 『무지카 노바, 무지카 레세르바타, 세콘다 프라티카는 과연 다른 것인가?』, 음악과 민족 8(1994), 325쪽.

37) 김미옥, 위의 책, 320쪽.

38) 김미옥, 위의 책, 320-23쪽.

39) Maria R. Maniates, *Mannerism in Italian Music and Culture, 1530-1630*, pp.267-68.

40) Claude Palisca, “A Clarification of ‘Musica Reservata’ in Jean Taisnier’s ‘Astrologiae,’ 1559,” *AcM* 31(1959): 159-60.

수 있다. 그 하나는 매너리즘을 반인본주의(또는 반고전주의)적 사조로 보는 견해이며, 또 하나는 르네상스 인본주의의 후기발전으로 보는 견해이고, 마지막 것은 20세기 초반의 흐름에 견줄만한 모더니즘적 현상으로까지 보는 견해이다. 그러나 이 세 견해는 서로 상반되기 보다는 각기 다른 각도에서 매너리즘을 조명한 것이다. 따라서 이 견해들을 통해 매너리즘을 다각도로 고찰해 볼 수 있다.

1. 매너리즘을반인본주의적 사조로 보는 견해

이 견해는 15세기의 보편적·합리적 자연주의를 인본주의의 규범으로 여겨, 주관적 양식의 매너리즘을 더 이상 자연의 모방이 아닌, 고전주의적 사고에서 벗어난 것으로 판단하는 것이다.⁴¹⁾ 르네상스 시대의 보수파 인본주의 학자들 가운데도 그와 같은 견해를 표명한 경우가 있다. 짜를리노가 논하는 “완전한 예술”(Ars perfecta)은 -또 다른 보수주의 학자인 글라레아 누스의 견해에서 유래된 것으로서- 최종상태에서의 “좋은 기법”을 의미하며, 조스캥의 음악을 그 절정으로 본다. 그들은 조스캥 이후의 음악이 완벽한 예술에서 벗어나 비정상적인 울림이나 격동적인 가사표현 등에 의해 변질되고 있음을 탄식한다.⁴²⁾

그러나 15세기 인본주의는 학문적으로 치우친 감이 있기 때문에, 이것만을 기준으로 하여 16세기의 음악을 평가한다는 것이 바람직하게 들리지는 않는다. 예술에 있어서의 15세기 인본주의는 자유로운 감성적 표현 대신 그 감성적 체험을 표현할 수 있는 보편적 법칙을 정리하고자 하였다. 즉, 음악을 포함한 예술은 인본주의자들에게 여전히 과학적이고 학문이었다(각주 9 참조).⁴³⁾

음악분야는 독특한 종교적 상황에 의해 특히 인본주의의 발상지인 이태리에서 더욱 위축된다. 즉, 1431년에 즉위한 교황 유제니우스 4세(Eugenius IV; 1447년까지 봉직)는 단성음악만을 장려하는 엄격한 종교음악정책을 펴는데, 1437년에 기욤 뒤파이가 이태리를 떠난 후에는 15세기 말까지 북방의 작곡가가 이태리에서 활동한 기록을 찾아볼 수가 없을 정도이다.⁴⁴⁾ 결과적으로 15세기 이태리음악은 즉흥연주에 의존하게 된다. 이런 상황에서 새롭게 꽃피기

41) 각주 3 참조.

42) 블루메, 『르네상스와 바로크 음악』, 47-48쪽.

43) Blume, 위의 책, 18쪽.

44) Nino Pirrotta, “Music and Cultural Tendencies in 15th-Century Italy,” *JAMS* 19(1966): 135. 1442년에 교황청에 고용되어 있던 합창대는 10명으로 구성되어 있다. 그러나 1483년의 기록에는 그 숫자가 24명으로 늘어나 있으며, 그들의 특권도 상당히 좋아졌다. Lowinsky, “Music in the Culture of the Renaissance,” p.339.

시작한 인본주의는 학문·이론적인 방향으로밖에 그 에너지를 발산할 수 없었을 것으로 추정된다. 르네상스 음악이론서의 거의 전부가 이태리인 또는 이태리에서 활동한 타지역인에 의해 출판되었는데도, 15세기의 이태리음악은 거의 기록도 되어 있지 않은 상태이다.

15세기 후반에 번영하기 시작한 플로렌스의 메디치 가문(Medici Family)이 적극적인 예술 후원을 시작한 것과 때를 같이 하여 다시 다성음악가들에게 주어지는 찬사를 발견할 수 있고, 젊은 인본주의자들은 비로소 고대의 관습과 일치하는 음악의 작곡과 연주 실체에 대해 관심을 쏟기 시작한다.⁴⁵⁾

2. 매너리즘을 인본주의의 후기발전으로 보는 견해

이 견해는 매너리즘을 고대사상에 대한 재해석이나 선호의 변화에서 온 새로운 인본주의의 결과로 본다. 16세기 초부터 음악이 수사학에 속한다는 생각이 퍼짐에 따라 가사표현의 중요성이 강조되기 시작하는데, 이런 전환과 강조가 곧 플라톤의 사상 가운데 “음악은 언어에서 그 의미를 받아들여야 한다”는 견해를 새롭게 조명함으로써 생긴 현상이라는 것이다.⁴⁶⁾ 또한 초감각적 미 개념의 플라톤주의에 감각적 미의 개념을 보완시킨 신플라톤주의가 전파되고 예술에서 기법과 경험을 중시하는 아리스토텔레스의 철학이 다시 연구됨에 따라, 음악이 미적인 경험으로 인식되고 창조와 즐거움이 강조되기 시작했다는 견해도 제기되었다.⁴⁷⁾ 만약 수학적 구조가 사용되었더라도, 음악과 연주 실체에 있어서의 상응하는 정당성을 찾았고, 창조의 개념은 예술가들에게 독창성에 대한 사명감을 갖게 했다는 것이다.⁴⁸⁾

45) Nino Pirrotta, “Music and Cultural Tendencies in 15th-Century Italy,” p.138. 매너리즘의 주요지 역은 페라라, 만투아, 플로렌스, 그리고 적게는 나폴리도 포함된다. 베니스는 대체로 매너리즘과는 거리가 있다. 결과적으로 다른 지역과는 구분되는 독특한 베니스양식이 발전하게 되고, 플로렌스와 더불어 바로크 이태리양식의 쌍벽을 이루게 된다. Maria R. Maniates, *Mannerism in Italian Music and Culture, 1530-1630*, pp.122, 484-5 참조.

46) Jean-Pierre Barricelli, “The Evolution of Text and Tone in the Renaissance,” p.47.

47) 르네상스 신플라톤주의의 중심인물은 플로렌스의 철학자인 마르실리오 피치노(Marsilio Ficino, 1433-1499)이다. 그의 신플라톤주의는 로마제국시대의 신플라톤주의자였던 플로티누스(Plotinus, 203-270)의 사상에서 주로 유래한 것으로 보이며, 16세기에 가서 널리 보급되고 수용된다. 아리스토텔레스의 사상은 그의 『시학』이 15세기 말/16세기 초에 라틴어(1498)와 희랍어(1508)로 인쇄되어 나오으로써 새롭게 연구되기 시작한다. 버어슬리, 『미학사』, 이성훈, 안원현 역(서울: 이론과 실천, 1987), 82-92, 130, 150쪽; 강대석, 『미학의 기초와 그 이론의 변천』(서울: 서광사, 1984), 91, 99쪽.

48) Harrán, Don, “New Light on the Question of Text Underlay Prior to Zarlino,” *AcM* 45(1973): 35; Maria R. Maniates, *Mannerism in Italian Music and Culture, 1530-1630*, pp.115, 124.

3. 매너리즘을 모더니즘적 현상으로 보는 견해

이 견해는 매너리즘의 주관적 양식을 20세기 초의 모더니즘, 특히 절망과 고통을 직접적으로 거칠게 표현하고자 했던 아방가르드 예술(표현주의)에 비유한다. 사실 미분음을 연구한 비첸티노나, 안어울림음정의 자유로운 사용이 가능하다고 주장한 갈릴레이 등은 20세기의 그 어떤 아방가르드 음악가와도 견줄 수 있는 진보적인 음악가들이었다. 쇤베르크가 작곡한 「달에 흠린 뼈에로」(Pierre Lunaire, 1913)의 정신병리적인 가사는 제수알도의 「나를 죽게 내버려 두오」등에서 그 선례를 찾아볼 수 있다.⁴⁹⁾ 갑작스런 관심을 끌기 위한 깜짝효과도 매너리즘과 20세기 아방가르드음악의 공통적인 중요한 특징이다.

이렇게 시대성격이 유사한 양식은 유사한 정신적 위기로 설명된다.⁵⁰⁾ 루터의 종교개혁이 하나로 묶여 있었던 서구사회를 둘로 나누는 엄청난 종교전쟁의 격변을 가져왔다면, 19세기 말의 다윈의 진화론과 20세기 초의 제1차 세계대전은 그에 맞먹는 혼돈을 초래했다. 과학에 대한 지대한 관심에 따른 과도한 지적 추구도 유사점으로 지적되었다. 음악에서의 실험은 과학적·수학적 실험으로 뒷받침되었으며, 16세기에 발전하기 시작한 아카데미는 20세기의 대학에 견줄만하다.⁵¹⁾

V. 맺음말

1520-1600년경의 음악이론과 실체는 매너리즘의 개념에 의해 지배되었다. 매너리즘은 음악기법으로서만이 아니라 수사적, 미적 양식의 이상으로도 추구되었다. 양식에 대한 인식은 독창적인 예술창조의 개념을 낳았고, 또한 그 양식을 예술작품의 핵심으로 보게 하였다. 즉, 음악가들이 처음으로 그들 자신을 창조자로 자각하기 시작한 것이다. 그 시기 동안 음악은 다른 예술들과 발맞추어 발전했을 뿐만 아니라 앞장서서 나아갔다.

많은 역사가들이 바로크를 근대의 시작으로 본다. 그러나 다른 어떤 예술에서보다 바로크 음악은 앞 시대로부터의 연속성을 보여준다. 매너리즘 음악가들의 가장 큰 관심사였던 가사와 음악의 결합은 바로크 시대에 오페라의 탄생으로 이어진다. 무지카 레세르바타와 오세르

49) <말하는 선율>(Sprechstimme)로 유명한 이 곡의 작시가는 퇴폐적인 초현실주의·상징주의 시인인 벨기에의 알베르 지로(Albert Giraud)이다.

50) Maria R. Maniates, "Musical Mannerism: Effeteness or Virility?", p. 290 참조.

51) 특히 이태리에서 16세기에 비형식적인 소그룹으로 널리 설립되었다. Lowinsky, "Music in the Culture of the Renaissance," p. 343.

바타는 몬테베르디가 명명한 제1작법과 제2작법과 사실상 같다. 강렬한 표현의 추구는 두 시대의 공통점이다. 단지, 사회가 바뀌었을 뿐이고, '비규범적' 양식은 이론적으로 수렴되었다. 즉 소수를 위한 실험적인 음악양식이 보편적, 의사소통 가능한 양식으로 받아들여지게 된 것이다.

매너리즘의 그런 해피 엔딩은 예수회에 의해 강렬한 욕구의 표현이 교화적 목적으로 포장될 수 있었던 데서 비롯되었다고 해도 과언이 아니다. 반종교개혁회의였던 트론티 공의회에서는 매너리즘 예술을 퇴폐적인 것으로 비판했지만, 예수회는 보다 높은 차원의 표현에 접목시키므로써 소수를 위해 만들어졌던 격정적인 음악이 구원에 대한 강렬한 동경을 표현하는 다수를 위한 음악으로 전환될 수 있었던 것이다. 이런 전환을 제대로 볼 때, 르네상스에서 바로크로의 발전을 정확하게 이해할 수 있다고 생각한다.

참고문헌

- 강대석. 『미학의 기초와 그 이론의 변천』. 서울: 서광사, 1984.
- 김미옥. “무지카 노바, 무지카 레세르바타, 세콘다 프라티카는 과연 다른 것인가?”. 『음악과 민족』 8(1994), 318-26쪽.
- 버어슬리. 『미학사』. 이성훈 · 안원현 역. 서울: 이론과 실천, 1987.
- 블루메. 『르네상스와 바로크 음악』. 삼호출판사 역, 1986.
- 주영희. “르네상스 회화와 투시기하학.” 『미학』 8(1982), 61-81쪽.
- 패리쉬 외. 『그레고리오 성가에서 바하까지』. 박재열 · 이영조 공역. 서울: 세광출판사, 1976.
- 패리쉬. 『초기서양음악의 보물』. 김방현 역. 서울: 삼호출판사, 1989.
- Barricelli, Jean-Pierre. “The Evolution of Text and Tone in the Renaissance.” In *Melopoiesis: Approaches to the Study of Literature and Music*. NY: New York University Press, 1988, pp.45-51.
- Baumgart, Fritz. *Renaissance und Kunst des Manierismus*. Köln: Du Mont Schauberg, 1963.
- Bousquet, Jacques. *Mannerism, the Painting and Style of the Late Renaissance*. Trans. Simon Watson Taylor. NY: Braziller, 1964.
- Brown, Howard M. *Music in the Renaissance*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, INC., 1976.
- Friedländer, W. *Mannerism and Anti-mannerism in Italian Painting*. NY: Columbia University Press, 1965.
- Gombrich, H. “Introduction: The Historiographic Background.” In *The Renaissance and Mannerism: Studies in Western Art*. Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art. Vol.2. Princeton: Princeton University Press, 1963, pp.163-73.
- Harr, James. *Poetry and Music in the Renaissance*. NY: W. W. Norton, 1986.
- Harran, Don. “Mannerism in the Cinquecento Madrigal?” *MQ* 55(1969): 521-44.
- _____. “New Light on the Question of Text Underlay Prior to Zarlino.” *AcM* 45(1973): 24-56.
- Hauser, Arnold. *Renaissance, Mannerism, Baroque*. The Social History of Art, vol.2. London: Oxford University Press, 1951.
- _____. *Mannerism: The Crisis of the Renaissance and the Origin of Modern Art*. 2 vols. London: Oxford University Press, 1965.
- Lowinsky, E. E. *Secret Chromatic Art in the Netherlands Motet*. Trans. Carl Buchman. NY: Morningside Heights, 1946.

- _____. "Adrian Willart's Chromatic 'Duo' Re-examined." *Tijdschrift voor Muziekwetenschap* 18(1956): 1-36.
- _____. "Musical Genius - Evolution and Origins of a Concept." *MQ*(1964): 321-40, 476-95.
- _____. "The Musical Avant-Garde of the Renaissance or: the Peril and Profit of Foresight." In *Art, Science and History in the Renaissance*. Ed. C. S. Singleton. Baltimore: John Hopkins Press, 1967, 113-62.
- _____. "Music in the Culture of the Renaissance." In *Renaissance Essays from the Journal of the History of Ideas*. Ed. Paul Oskar Kristeller & Philip P. Wiener. NY: Harper Torchbooks, 1968.
- _____. "Echoes of Adrian Willaert's Chromatic 'Duo' in Sixteenth- and Seventeenth-Century Compositions." In *Studies in Music History: Essays for Oliver Strunk*. Princeton: Princeton University Press, 1968, pp.183-238.
- Maniates, Maria Rika. "Musical Mannerism: Effeteness or Virility?" *MQ* 57(1971): 270-93.
- _____. *Mannerism in Italian Music and Culture, 1530-1630*. NC, Chapel Hill: University of Northern Carolina Press, 1979.
- Murray, L. *The Late Renaissance and Mannerism*. NY: F. A. Praeger, 1967.
- Palisca, Claude. "Vincenzo Galilei's Counterpoint Treatise: A Code for the Seconda Pratica." *JAMS* 9(1956): 81-96.
- _____. "A Clarification of 'Musica Reservata' in Jean Taisnier's 'Astrologiae,' 1559." *AcM* 31(1959): 133-61.
- Pirrota, Nino. "Music and Cultural Tendencies in 15th-Century Italy." *JAMS* 19(1966): 127-161.
- Schrade, Leo. "Von der 'Maniera' der Komposition in der Musik des 16. Jahrhunderts." *ZfMw* 16(1934): 3-20.
- Smyth, C. H. *Mannerism and Maniera*. Vienna: Irsa, 1962.
- Sypher, W. *Four Styles of Renaissance Style*. Garden City, NY: Double Day & Company, 1955.
- Trede, Hilmar. "Mannerismus und Barock im italienischen Madrigal des 16. Jahrhunderts. Dargestellt an den Fruhwerken Claudio Moteverdis." Ph.D. diss., Erlangen, 1928.
- Wolf, R. E. *Renaissance and Mannerist Art*. NY: Abrams, 1968.