



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

음악학석사학위논문

G. P. Palestrina의
『종교 마드리갈 전집 I』 연구

2017년 11월

서울대학교 대학원

음악과 이론전공

김 주 형

G. P. Palestrina의
『종교 마드리갈 전집 I』 연구

지도교수 민 은 기

이 논문을 음악학석사학위논문으로 제출함
2017년 11월

서울대학교 대학원
음악과 이론전공
김 주 형

김주형의 석사 학위논문을 인준함
2018년 1월

위원장 오 희 숙 (인)

부위원장 이 석 원 (인)

위원 민 은 기 (인)

국 문 초 록

종교 마드리갈(Spiritual madrigal)은 반종교개혁 시기동안 가톨릭교회의 부흥을 이끌기 위해 성행한 장르이다. 종교적 내용의 가사를 갖고 있지만 세속음악 양식과 결합되어 있어 당대 작곡가들은 각자의 기법을 자유롭게 선보일 수 있었다. 본 연구는 16세기의 대표적인 작곡가 팔레스트리나의 <종교 마드리갈 전집 I>을 분석대상으로 하며, 각 시의 내용 및 형식이 작품에서 어떻게 나타나는가에 관하여 밝히는 것을 목적으로 한다.

분석 결과 팔레스트리나의 <종교 마드리갈 전집 I>은 다른 작곡가들처럼 세속 마드리갈의 작곡경향에 부합하는 부분도 나타남과 동시에 그의 관습적인 성향과 작법이 집약된 작품이었다. 팔레스트리나는 시의 형식과 동일하게 음악구조를 만들거나 분위기 전환의 역할을 하는 부분에서 대조를 주었다. 그리고 내러티브 리듬의 사용으로 연작 마드리갈 내에 유기성을 주고 낭송조의 형태로 곡이 진행되도록 하여 가사전달에 효과적인 모습도 나타났다.

선율유형과 음영역이론 분석은 연작 작품들이 각각 일정한 선법체계를 갖추고 있으며 무지카 픽타를 정해진 음계 내에서 사용하고 있음을 보였다. 이는 팔레스트리나가 우선적으로 교회선법을 계획한 후에 작품을 썼다는 점에서 그의 보수적인 성향을 뒷받침하는 근거가 되었다. 또한 구조 및 텍스처, 종지, 무지카 픽타의 쓰임도 모두 중세 및 르네상스 시대에 쓰였던 방식에 기반하고 있었다. 이러한 분석결과는 팔레스트리나의 <종교 마드리갈 전집 I>이 가톨릭 교회가 추구하는 보수적인 어법과 세속 마드리갈적인 음악적 특성으로 결합되어 있으며, 이 장르가 갖는 혼종의 성격을 모두 가진 뛰어난 작품임을 보여준다.

주요어 : 팔레스트리나, 종교 마드리갈, 선율유형, 음영역이론, 교회선법, 무지카 픽타

학 번 : 2012-21640

목 차

1. 서 론	1
2. 팔레스트리나의 <종교 마드리갈 전집 I> 연구	5
2. 1 역사적 배경	5
2. 2 가사선택과 시의 형식	10
2. 3 음악적 구상 및 표현	27
2. 3. 1 선율유형	27
2. 3. 2 음영역이론	34
2. 3. 3 구조 및 텍스처	39
2. 3. 4 가사 그리기	52
2. 3. 5 종지	60
2. 3. 6 무지카 픽타	70
3. 결 론	80
참 고 문 헌	82
Abstract	88

표 목 차

[표 1] 연구 대상 음악 작품 목록	11
[표 2] 1500-1600년대 Vergine bella를 이용한 작곡가들	13
[표 3] Vergine bella 시의 해석 및 구조	16
[표 4] Vergine saggia, 1-3행	17
[표 5] Le Vergine 시작동기	20
[표 6] Spirito santo, Amore 구조	22
[표 7] Spirito santo, Amore 시작동기	25
[표 8] <전집 I>에 나타나는 시스템, 음자리표 조합, 종지음 ...	28
[표 9] Le Vergine 선율유형	30
[표 10] Spirito santo, Amore 선율유형	30
[표 11] O Jesu dolce 선율유형	31
[표 12] Le Vergine, 무지카 픽타	35
[표 13] Spirito santo, Amore, 무지카 픽타	35
[표 14] O Jesu dolce, 무지카 픽타	36
[표 15] Vergine bella, 1-3행	45
[표 16] Vergine bella 3행에 나타나는 반복	46
[표 17] <전집 I>의 종지유형 및 사용 횟수	61
[표 18] <전집 I> 무지카 픽타의 사용 유형 및 횟수	70

악 보 목 차

[악보 1] Vergine Sola, 마디 76-83	18
[악보 2] Spirito santo, Amore, 마디30-36	23
[악보 3] Paraclito amoroso, 마디 1-6	24
[악보 4] Ma so ben. Signor mio, che cio che fai, 마디 134-140	39
[악보 5] Non basta ch'una volta tu portasti, 마디 1-5	40
[악보 6] Signor dammi scienza, 마디 40-56	41
[악보 7] Vergine bella, 1-3행	43
[악보 8] Vergine bella, 1-2행, 마디 12-14	45
[악보 9] Vergine bella, 2-3행, 마디 22-23	45
[악보 10] Vergine bella, 1-2행, 모방형태	46
[악보 11] Spirito santo, Amore, 1-3행	47
[악보 12] O Jesu dolce, 8-10행	49
[악보 13] Vergine pura, 마디 29-34	53
[악보 14] Vergine bella, 마디 134-150	54
[악보 15] Vergine chiara, 마디 18-35	55
[악보 16] Vergine chiara, 마디 36-52	56
[악보 17] Vergine quante, 마디 99-116	57
[악보 18] Spirito santo, Amore, 마디 37-44	58
[악보 19] Vergine bella, 마디 1-8	64
[악보 20] O cibo dolcezza, 마디 57-64	65
[악보 21] Vergine bella, 마디 99-102	66
[악보 22] Vergine pura, 마디 10-20	67
[악보 23] O Jesu dolce, 마디 16-20	67
[악보 24] Vergine chiara, 마디 106-114	68

[악보 25] Per questo, Signor mio, non ti stancare, 마디 31-35	69
[악보 26] Quanto piu t'offend' io, 마디 1-4	72
[악보 27] Vergine santa, 마디 12-22	72
[악보 28] Vergine saggia, 마디 9-17	73
[악보 29] Spirito santo, Amore, 마디 16-17	73
[악보 30] O Cibo di dolcezza, 마디 42-43	74
[악보 31] Ma so ben, Signor mio, 마디 18-19	74
[악보 32] E tu, anima mia, fatta da Dio, 마디 9-10	74
[악보 33] Vergine sola, 마디 84-94	75
[악보 34] Vergine bella, 마디 115-124	76
[악보 35] O sole incoronato, 마디 12-13	77
[악보 36] Signor dammi scienza, 마디 46-48	77
[악보 37] Amor, senza il tuo dono, 마디 23-38	78

1. 서론

종교 마드리갈(Spiritual madrigal)은 반종교개혁 시기에 성행한 후기 르네상스 시대의 특징적인 장르이다. 이 장르는 하느님을 향한 기도, 성경의 사건과 같은 내용의 이탈리아 시를 가사로 채택했으며 교회음악에 대한 관심을 환기시키고 가톨릭교회의 세력을 회복하기 위해 만들어졌다. 세속 마드리갈과 동시대에 공존하고 있었으며 일부는 콘트라팍타(Contrafacta)¹⁾ 형태를 취하거나 완전히 새롭게 작곡되었다.²⁾ 종교 마드리갈을 통해 로레(Cyprian de Rore, 1515-1565), 라소(Orlando di Lasso, 1532?-1594), 마렌치오(Luca Marenzio, 1553-1599)를 비롯한 당대 작곡가들은 이 장르에서 전례음악의 엄격한 규율들을 따르지 않아도 되었기 때문에 자유롭게 기법들을 실험할 수 있었다. 비록 다수의 악보가 불에 타고 손실되었으나 이탈리아뿐만 아니라 독일, 영국 등지까지 퍼져나간 기록들도 남아있다. 교회의 부흥을 위해 다양한 장르가 성행하고 받아들여졌던 시대적 요구 속에서 종교 마드리갈은 종교적 가사와 세속음악의 양식을 가진 복합적인 장르로 자리했다.

종교 마드리갈의 전성기인 1580-90년대는³⁾ 장르의 종교적·세속적 구분이 모호하던 시기였을 뿐만 아니라 중세시대부터 이어온 선법체계에서 17세기의 조성체제로 넘어가는 과도기적인 시기이기도 했다. 기존의 교회선법은 에올리안 선법과 이오니안 선법이 첨가되어 12교회 선법으로 자리 잡았고, 곡 전체가 하나의 선법을 갖기 보다는 성부에 따라 모두

1) 콘트라팍타(Contrafacta): 기존에 있던 작품에 새로운 가사를 붙이는 방식으로, 16세기 전반에 이러한 스타일의 성악작품 콘트라팍툼(Contrafactum)은 매우 흔했다. 중세시대에는 단일한 선율에 다양한 가사들이 붙은 전례음악들이 무수히 많았으며, 16세기에는 종교적인 가사를 세속작품에 적용시킨, 혹은 그 반대인 형태의 곡들이 많았다. 대표적으로 이탈리아의 라우다(Lauda), 프랑스의 종교적 샹송(Chanson spirituelle), 독일의 코랄(Chorale) 그리고 다양한 언어들로 쓰인 시편(Psalm)을 위한 곡들이 있다. (*The Harvard Dictionary of Music*, 4th ed. (Cambridge: Harvard University Press, 2003), s.v. "Contrafacta.")

2) *The Harvard Dictionary of Music*, 4th ed., 위의 책, s.v. "Madrigale spirituale"

3) Karen S. Nielsen, "The spiritual madrigals of Palestrina," (M.A. diss., University of Illinois at Urbana-Champaign, 1999), 51.

다르게 구성되었다. 또한 클라우줄라 베라 종지, 란디니 종지와 같은 르네상스 초기에 주로 쓰였던 형태뿐만 아니라 차를리노(Gioseffo Zarlino, 1517-1590)의 화성개념의 도입으로 나타난 여러 임시표(무지카 픽타, Musica ficta)에 의해 조성음악의 음계소재인 장·단음계와 유사한 모습도 나타났다. 이 외에도 성부가 증가함에 따라 음역이 겹치는 경우가 생기면서 종의 구별을 더 중요시하는 등 복합적인 성격을 갖게 되었다.

팔레스트리나(Giovanni Pierluigi da Palestrina, 1525-1594)는 마드리갈 역사에서 중요한 작곡가라고 할 수 없지만 종교 마드리갈의 영역에서는 예외적일 것이다.⁴⁾ 그는 가톨릭 교회음악의 이상을 충족시키면서도 당시 마드리갈 작곡 경향에 부합할 수 있도록 종교 마드리갈 레퍼토리의 확장에 기여했다. 르네상스 시기 다성음악에서 시의 형식을 읽어내고 음악적으로 표현하는 것은 새로운 도전 중 하나였기 때문에, 종교적인 틀 안에서 구현되었던 종교 마드리갈 또한 시의 내용을 표현하기 위해 다양한 양상을 만들어냈다.⁵⁾

하지만 팔레스트리나의 종교 마드리갈에 관한 사료 및 연구는 극히 드물다. 문헌에서 팔레스트리나를 다루는 챕터에서 미약하게나마 관련 내용을 찾을 수 있으나 그마저도 간략히 이야기되는 정도이다. 팔레스트리나의 종교 마드리갈은 동시대 작곡가들에게 인정받을 만큼 많이 불렀고 완벽한 작품으로 받아들여졌다는 기록이 있다는 점에서 역사적으로 중요한 위치를 가진다.⁶⁾ 그럼에도 불구하고 문헌들에서 다루어지지 않는 경우가 다수이며 종교적으로 쓰였다는 음악적 특징 외에는 구체적으로 논의된 바가 거의 없다.⁷⁾

반면 종교 마드리갈이라는 장르와 관련한 학자들의 선행연구 기록을

4) Stanley Sadie, John Tyrrell, "Palestrina," in *The New Grove dictionary of music and musicians*. (2001), 552.

5) Martha Feldman, *City Culture and the madrigal at Venice*, (Berkeley: University of California Press, 1995), 408.

6) Sadie, Tyrrell, 위의 책, 552.

7) 팔레스트리나의 종교 마드리갈에만 초점을 두어 연구된 논문은 카렌 닐슨의 것이 유일하다. (Karen S. Nielsen, "The spiritual madrigals of Palestrina," M.A. diss., University of Illinois at Urbana-Champaign, 1999.)

보면, 1958년 피에트 뉴튼(Piet Nuten)의 논문 <필립 데 몬테의 종교 마드리갈(*De 'Madrigali spirituali' van Filippo de Monte(1521-1603)*>⁸⁾을 시작으로 엘레나 페라리 바라시(Elena Ferrari Barassi),⁹⁾ 마가렛 로케(Margaret Ann Roke),¹⁰⁾ 데이비드 누터(David Nutter)¹¹⁾ 등의 글에서 주로 개별 작곡가에 한해 연구된 바 있다. 이후 레드베터(Steven Ledbetter)¹²⁾, 제시 오웬즈(Jessie Owens), 파워스(Katherine S. Powers)¹³⁾, 마사 펠트만(Martha Feldman)¹⁴⁾은 종교 마드리갈을 “가사만 종교적일 뿐 당시 세속 마드리갈과 작곡경향이 부합한다”, “세속음악의 양식을 갖고 있어 작곡가들의 실험적인 기법을 볼 수 있다”라고 해석했다. 하지만 결과적으로 종교 마드리갈에 관한 이들의 연구는 음악사적으로 작곡가에 따른 부분적인 자료정리에 그치거나 오래 전에 쓰인 의견이라는 점에서 새롭게 개선되어야 할 부분이 있음을 시사한다.

본 논문에서는 26개의 마드리갈을 포함하고 있는 팔레스트리나의 <종교 마드리갈 전집 I>을 분석할 것이다.¹⁵⁾ <전집 I>을 분석대상으로 삼은 이유는 두 개의 시 형식을 기반으로 한 3개의 연작 마드리갈이 수록되어 있어 각 시와 작품 간에 나타나는 음악적 특징을 제공해줄 것이기

8) Piet Nuten. “*De 'Madrigali spirituali' van Filippo de Monte(1521-1603)*”, (Brussels: Palais der Academien), 1958.

9) Elena Ferrari Barassi. *Il madrigali spirituale nel cinquecento e la raccolta monteverdiana del 1583*. 『*Claudio Monteverdi e il suo tempo*』, (Verona: Valdonega, 1969), 217-52.

10) Margaret Ann Roke. *The spiritual madrigals of Paolo Quagliati and Antonio Cifra*, Ph.D. diss., Ann Arbor : University of Michigan, 1980.

11) David Nutter. *On the origins of the North-Italian 'madrigale spirituale'*, 『*Atti del XIV congresso della Società Internazionale di Musicologia*』, (Turin: EDT, 1990), 3:877-89.

12) Steven Ledbetter. *Luca Marenzio, Madrigali Spirituali a cinque voci libro primo(1584)*, 『*Luca Marenzio, The Secular Works, vol.17*』, (New York: State University of New York), 1968.

13) Katherine S. Powers. *The spiritual Madrigal in Counter-Reformation Italy: Definition, Use and Style*. Ph.D. diss., Santa Barbara : University of California, 1997.

14) Feldman, 위의 책.

15) 이하 본 논문에서는 팔레스트리나의 종교 마드리갈 전집을 언급할 때에 <전집 I>, <전집 II>의 형태로 약식으로 기재하였다.

때문이다.¹⁶⁾ 따라서 작품이 갖는 특성을 밝혀 팔레스트리나의 종교 마드리갈에 대해 기존에 논의된 부분을 일부 보완하고자 한다. 앞선 사례들에서 볼 수 있듯이 종교 마드리갈에 관한 연구는 정보가 부족함과 동시에 단편적으로 혼재해 있다. 또한 연구가 되어있더라도 주로 초기 작품에 집중되어 있고 이를 근거로 장르에 대한 총체적인 정의를 내리고 있다. 따라서 팔레스트리나의 교회음악을 향한 음악적 성향이 혼종(Hybrid)의 장르에서 어떠한 방식으로 표현되고 있는가에 관한 논의는 그의 작품을 연구하는 다양한 시각이 필요하다는 것을 뒷받침하는 근거가 될 것이다.

팔레스트리나는 2권의 종교 마드리갈 전집을 출판했다. <전집 I(1581)>은 빈센초 루포(Vincenzo Ruffo, 1508-1587)의 친구였던 이탈리아의 영주 자코모 본콤파니(Giacomo Boncompagni, 1548-1612)에게, <전집 II(1594)>는 페르디난도 1세(Ferdinando I de Medici, 1549-1609)의 배우자인 크리스티나 디 로레나(Cristina di Lorena, 1565-1637)에게 헌정되었다.

현존하는 팔레스트리나의 종교 마드리갈 악보는 1594년 코티노(Coattino)에서 출판된 <5성부 종교 마드리갈 제 2권(*Delli madrigali spirituali a cinque voci, libro secondo*)>이 있으며 1940년에 스칼레라(Scalera)에서 출판된 <5성부 종교 마드리갈 전집 제 1권(*Il libro primo dei madrigali (spirituali) a 5 voci*)>이 있다. 각기 다른 시기에 출판된 버전들이기 때문에 학자들은 이를 현대식 악보로 번역한 판본을 이용하고 있다. 분석에 사용한 악보는 음악학자 하벨(Harberl)이 편집하여 출판한 것이다.¹⁷⁾ 이 악보는 독일에서 1892년과 1969년 두 차례에 걸쳐 발행되었다. 하벨은 두 권의 종교 마드리갈 전집을 한 권으로 모아 출판하여 두 권으로 나뉘어 출판된 악보들을 쉽게 볼 수 있도록 이를 보완했다.

16) 팔레스트리나의 <종교 마드리갈 전집 II>의 경우, 8행시체(*ottava rima*)의 30개 시가 연작으로 작곡되어있다.

17) Franz Xaver Haberl, *Works 29 : Erstes und Zweites Buch der fünfstimmigen gestlichen Madrigale*. Leipzig : Breitkopf und Härtel, 1892.

2. 팔레스트리나 <종교 마드리갈 전집 I> 연구

2. 1 역사적 배경

종교 마드리갈은 세속 마드리갈과 같은 시기에 작곡되고 있었으나 상대적으로 그 전까지 주목받지 못했다. 르네상스 후기에 이르러 이 장르가 성행할 수 있었던 것은 크게 2가지 측면에서 이야기할 수 있다. 첫째, 종교음악을 청중들에게 다시 가깝게 만들고자 하는 움직임과 둘째, 당대 이탈리아 문학가들의 문집(文集)이 풍부해졌기 때문이다.

르네상스 시기 동안 기독교는 격동의 시기를 겪었다. 부정부패 속에서 예배와 음악을 되살리기 위한 종교개혁(Reformation, 1517)이 일어났고 개신교는 점차 세력을 넓혀나갔다. 가톨릭 교회에서는 자발적으로 내부 개혁의 필요성을 느껴 반종교개혁(Counter Reformation, 1545-1648)의 움직임이 나타났다. 가톨릭교회의 내적쇄신 운동이었던 반종교개혁이 이탈리아와 유럽 전체에 확산된 것은 이러한 혁신에 헌신적인 노력을 한 예수회(Jesuit) 활동의 성과이기도 했다.¹⁸⁾

시대적인 변화 속에서 종교 마드리갈이 전집에 등장하기 시작했던 것은 1540년대였다. ‘*Spirituale*’이라는 이름을 갖는 최초의 마드리갈 음악은 1554년에 등장했으며¹⁹⁾ 베네치아의 스코트(Scotto) 출판사가 알렉산드로 멀로(Alessandro Merlo)의 <4성부로 구성된 성모 마리아를 위한 노래 (*Le Vergine a quattro voci*)>를 출판하면서 ‘종교적인(spiritual)’ 악보들이 출판되기 시작했다. 당시 전집에 적합한 제목이 작품의 장르를 정하는 기준이 되는 것은 아니었기 때문에 ‘종교적’이라고 쓰여 있지 않아도 종교적인 가사를 지닌 마드리갈은 많았다. ‘spiritual’이라는 명칭이 정착하

18) 강잉애, "팔레스트리나의 모테트에 관한 연구: Sicut cervus를 중심으로," (가톨릭대학교 석사학위논문, 2010), 4.

19) Katherine S. Powers, "The spiritual Madrigal in Counter-Reformation Italy: Definition, Use and Style," (Ph.D. diss., Santa Barbara : University of California, 1997), 1.

기 전에 슬픔(*lagrime*), ‘마리아(*vergini*)’, ‘회개(*sonetti penitenziali*)’와 같은 이름이 이를 대신하여 사용되었다. 또한 종교적인 주제를 다루고 있음에도 불구하고 단순히 ‘마드리갈’이라는 이름으로 함께 출판되기도 했다. 그렇기 때문에 ‘종교 마드리갈’이라는 용어가 통용되기 전후에 수많은 작품들이 섞여서 출판되었다고 볼 수 있다.²⁰⁾

당시에는 산문과 운문 전(全)분야에서 회개나 종교적인 글들이 다수 등장하고 있었고 이에 따라 종교 마드리갈에 쓰이는 가사들은 15-16세기의 종교적인 문집과 상응하는 부분이 많았다. <종교적 시집 제1권/2권 (*Libro primo/secondo delle rime spirituali*(1550))>, <종교적인 시와 시적인 묘사(*Rime spirituali di sette poeti illustri*(스키피오네 아미라토 수집(Scipione Ammirato, 1531-1601), 1569))>, <시적으로 다양하고 뛰어난 토스카나의 종교적 시집(*Rime spirituali di diversi eccellenti poeti toscani*(지오반니 바티스타 비탈리 수집(Giovanni Battista Vitale), 1574))>처럼 비슷한 부류의 시들이 모여 지속적으로 출판되었고, 작곡가들은 자연스럽게 종교적 내용의 시를 종교 마드리갈의 가사로 가져왔다. 또한 비토리아 콜로나(Vittoria Colonna, 1492-1547), 가브리엘리 피엠마(Gabriele Fiamma, 1533-1585), 베르나르도 타소(Bernardo Tasso, 1493-1569) 등의 문학 시인들이 이탈리아어로 된 종교적인 시 문집(<*Rime spirituali*>)들을 내면서 가사로 사용할 수 있는 자원들은 더욱 풍부해졌다. 반종교개혁이라는 시기와 문학에 대한 관심이 상응하면서 이러한 가사를 찾는 작곡가들이 많아졌고 자연스럽게 수요도 급증했다.²¹⁾ 이에 따라 다수의 시인과 작곡가들은 기존의 세속 마드리갈과 종교 마드리갈을 구분하기 시작했다. 그리고 16세기 이탈리아에서 ‘종교적(*spiritual*)’이라는 명칭이 들어간 것은 마드리갈뿐만 아니라 신앙적인 시와 개혁 운동에 관한 산문들에까지 영향을 미칠 정도로 일반적인 것으로 자리 잡았다.

20) 일부 논의에 따르면 초기의 종교 마드리갈은 전집에 함께 출판된 곡목들을 기준으로 삼아 라우다와 세속 마드리갈의 하위 장르(subgenre)이거나 모테트와 음악적 특징이 유사하다는 의견도 있다.

21) James Haar, *Italian Poetry and Music in the Renaissance 1350-1600*, (Berkeley: University of California Press, 1986), 21.

멀로의 작품이 나온 지 몇 년 후인 1563년에는 <5성부의 종교적 음악 제1권(*Musica spirituale, libro primo, a cinque voci*)>이 출판되는데 전집에 수록된 곡 전체가 종교적인 음악으로 구성된 최초의 작품이었다. 이 작품은 이탈리아 베로나(Verona)²²⁾의 주교로 있던 지오반니 델 베네(Giovanni del Bene)가 작품을 모아 출판한 것으로, 본인의 작품뿐만 아니라 베로나 출신의 빈센초 루포(Vincenzo Ruffo, 1508-1587), 그리소스티모 다 베로나(Grisostimo da Verona)를 비롯한 다른 지역의 작곡가들에게도 작품을 위촉하여 만들어진 전집이다. 이처럼 음악가들은 종교 마드리갈이라는 이름으로 새로운 음악들을 쓸 것을 요구받았다.

베로나 가문의 사람이자 주교 리포마노의 교구목사였던 그는 평소에도 종교적인 시가 담긴 책들을 수집하거나 참회의 시를 직접 쓰면서 직접 문집을 낼 만큼 헌신적이었다. 따라서 가장 선두에서 종교적인 음악작품을 모으는 것에 집중했고, 해당 악보는 출판된 이후에 서서히 다른 지역으로 퍼져나가기 시작했다. 특히 성직자들 사이에서 알려지면서 종교 마드리갈이 빠르게 성장할 수 있는 발판을 마련했다.

델 베네가 <종교적 음악(*Musica spirituale*)>을 출판했던 1563년은 베로나의 성직자들이 트리엔트에 모여 종교적인 재부활에 대한 논의하고 있던 시기였다. 이들은 1545년 12월 13일부터 1563년 12월 4일까지 18년 동안 25차례에 걸쳐 프로테스탄트 종교개혁에 대응하여 가톨릭 교리를 명료하게 정의하고 교회 쇄신을 위한 규율을 제정함으로써 교회 개혁에 대한 시대적 요구를 수용·실현하였다.²³⁾ 당시 로마의 주교위원회는 전례

22) 당시 음악작품들은 성직자, 기품 있는 귀족, 상류층의 후원으로 작곡이 이루어지고 있었고 여러 지역에 아카데미(Academy)가 설립되면서 문학과 음악이 결합된 문화적 커뮤니티를 형성하고 있었다. 이것은 음악후원의 새로운 자원이 되었는데, 특히 베로나는 종교 마드리갈의 성장에 있어 중심이 되는 도시였다. 특히 1543년에 설립된 베로나의 필하모니카(Accademia Filarmonica)는 지오반니 나스코(Giovanni Nasco, 1501-1561), 빈센초 루포 등 수많은 작곡가들이 음악을 가르치기 위해 고용되었으며 음악 만들기(music-making) 활동을 하면서 다성음악의 새로운 지평을 열었다. 작곡가들은 아카데미에서 음악교사로서 일했고, 임기동안 종교 마드리갈을 작곡했다. 그들 중 대부분은 페트라르카의 "아름다우신 성모 마리아여(*Vergine bella*)", "슬프고 애절하게도(*I'vo piangendo*)" 그리고 "하늘에 계신 나의 아버지시여(*Padre del ciel*)"의 시로 작품을 만들었는데 이것은 아카데미가 페트라르카의 시를 선호했다는 것을 보여준다. (Haar, *Italian Poetry and Music in the Renaissance 1350-1600*, 103-104.)

23) 『한국가톨릭대사전』, (서울: 한국교회사연구소, 2006), 8738-8739.

음악에 대한 논의를 통해 이들이 추구하는 이상적인 교회음악을 문서화시키고 있었다. 이해하기 쉬운 가사, 감정의 배제, 그리고 세속적인 선율의 재사용을 피할 것을 강조하는 내용으로 당시의 성가들에 개혁을 일으켰으며 이후의 변화들을 내포하고 있었다.

“미사에 있어 오르간과 노래로 찬양과 경배를 드릴 때에는 불경스러운 어떤 것도 섞이지 않도록 하며 오직 찬송과 신을 찬양하는 것만 존재하도록 하라. 찬양의 계획에 있어 음악은 (중략) 단지 귀만을 즐겁게 하는 공허한 것이 아니라 한 단어, 한 단어가 명확히 전달되어 그 의미가 모든 사람들에게 뚜렷이 이해되는 것이어야 한다. (중략) 그리하여 듣는 사람의 마음이 천사의 곡조를 열망하도록 하고 축복 받는 기쁨을 갖도록 해야 한다.”²⁴⁾

이러한 상황 속에서 베로나의 고위 성직자들은 자연스럽게 델 베네의 <종교적 음악(*Musica spirituale*)>에 대해 알게 되었고, 당시 참석해있던 보롤론(Bovolone) 교구의 사제 니콜로 오르마네토(Nicolo ormaneto, 1515-1577)는 추기경 보로메오와 함께 이것에 대해 이야기를 나눈 편지를 남기기도 했다.²⁵⁾

“나는 모든 평범한 사람들이 노래 부를 수 있는 질 좋은 마드리갈의 전집을 만드는 것을 계획하고 있다는 사실이 매우 기쁘다; 그리고 만약 음악 작곡하는 데에 있어 적합한 사람들이 있다면, 종교적이고 헌신적인 주제들을 바탕으로 한 작품들을 쓰는 것에 도움이 될 것이라고 생각한다.”

24) R. F. Hayburn, *Papal Legislation on Sacred music*, (Collegeveill, Minn.: The Liturgical Press, 1979), 25-31.

25) 파워스는 이 편지를 통해 오르마네토가 델 베네의 종교 마드리갈 전집에 대해 이미 알고 있었고, 이 작품을 계기로 공의회에서도 종교적인 여흥음악을 강화시켜야 한다는 것에 대해 논의했을 것이라고 추측한다. (Katherine S. Powers, “*The spiritual Madrigal in Counter-Reformation Italy: Definition, Use and Style*,” (Ph.D. diss., Santa Barbara : University of California, 1997), 55.)

<종교적 음악(*Musica Spirituale*)>을 기점으로 종교 마드리갈은 비전례음악으로서 점차 많은 사람들에게 불리기 시작했고, 이탈리아를 비롯한 유럽의 북쪽 지역에서는 ‘*Spirituali*’라는 제목을 갖는 악보들이 다량 출판되기 시작했다. 팔레스트리나를 비롯하여 필립 데 몬테(Filippo de Monte, 1521-1603), 루카 마렌치오, 지오반니 자코모 가스톨디(Giovanni Giacomo Gastoldi, 1554-1609), 펠리체 아네리오(Felice Anerio, 1560-1614), 클라우디오 몬테베르디(Claudio Monteverdi, 1567-1643) 등 수많은 작곡가가 종교 마드리갈로 정의되는 작품들을 작곡했다. 이후 종교 마드리갈은 16세기 후반 동안 이탈리아 전역에서 불리고 널리 퍼졌으며 17세기 전반까지도 그 대중성을 이어갔다.²⁶⁾

26) Karen S. Nielsen, “*The spiritual madrigals of Palestrina*,” (M.A. diss., University of Illinois at Urbana-Champaign, 1999), 51.

2. 2 가사선택과 시의 형식

마드리갈(Madrigal)은 가사가 특히 중요한 음악이다. 르네상스 시기 전반에 걸쳐 반음계기법이 발달함에 따라 마드리갈의 가사 표현은 풍부하고 다양해졌다. 세속 마드리갈은 연애나 목가적인 주제의 시를 가사로 채택하지만 종교 마드리갈은 가사 선택에서 차이를 보인다. 종교 마드리갈은 미사 통상문처럼 교회의 절기나 내용에 얽매이지 않고 당대에 유명했던 종교적인 시를 자유롭게 가져왔다. 채택된 시의 내용은 하느님과 성모 마리아를 향한 기도, 예수의 삶과 죽음에 관한 묘사, 성경에 등장하는 사건 등이었다. 종교 마드리갈은 종교적인 내용을 가사로 하되 세속 마드리갈의 양식과 결합되어 있어 상반되는 문학적·음악적 요소로 구성된 것이었다. 이를 통해 점차 사람들에게 종교적인 기반에서 만들어진 여흥음악으로 자리 잡았으며 반종교개혁 시기동안 종교음악에 대한 관심을 환기시키기에 적합한 장르로 여겨졌다.

팔레스트리나의 <종교 마드리갈 전집 I>에는 총 3개의 연작 마드리갈이 수록되어 있다. 8개의 시로 구성된 “성모 마리아여(*Le Vergine*, 1번-8번)”, 10개의 시로 구성된 “성령님, 사랑이시여(*Spirito santo, Amore*, 9번-18번)” 그리고 8개 시의 “오 달콤한 예수여(*O Jesu dolce*, 19번-26번)”이다. 이 세 개의 연작시들은 당시 이탈리아의 다양한 시 형태에서 파생되었다. 연작 마드리갈의 제목은 연작시를 구성하는 첫 번째 시의 첫 행에서 가져왔으며, 각각의 개별적인 시 또한 해당하는 시의 첫 행을 제목으로 한다.²⁷⁾ “성모 마리아여”는 예외적으로 ‘*Vergine bella*(아름다우신 성모 마리아여)’라고 적혀있어도 연작시 8개 전체를 지칭하기도 하며, ‘*Vergine santa*(성스러우신 성모 마리아여)’, ‘*Vergine saggia*(지혜로우신 성모 마리아여)’처럼 간소화하여 쓰이기도 한다.

27) 본 논문에서는 혼동이 생기지 않도록 연작 마드리갈을 언급할 때에는 번역한 제목을 사용했으며, 개별적인 곡을 언급할 때에는 번역한 제목과 원어를 함께 표기했다. 그리고 악보 및 각주에서는 원어로 표기하였다.

순서	제목
성모 마리아여(<i>Le Vergine</i>)	
1	Vergine bella, che sol di vestita (태양을 입은 아름다우신 성모 마리아여)
2	Vergine saggia, et del bel numero una (수많은 것들 중 가장 첫 번째이신 지혜로우신 성모 마리아여)
3	Vergine pura, d'ogni parte intera, (모든 것에서 완벽하고 순수하신 성모 마리아여)
4	Vergine santa d'ogni gratia piena, (모든 영광으로 가득하신 성스러운 성모 마리아여)
5	Vergine sola, al mondo senza exempio, (세상에 하나 뿐인 성모 마리아여)
6	Vergine chiara et stabile in eterno, (빛나는 영생 속에 자리하시는 성모 마리아여)
7	Vergine quante lagrime ò già sparte, (성모 마리아여, 제가 얼마나 많은 눈물을 흘렸는지,)
8	Vergine tale è terra, et posto à in doglia (고통 안에서, 속세에서 자리잡으신 성모 마리아여)
성령님, 사랑이시여(<i>Spirito santo, Amore</i>)	
9	Spirito santo, Amore(성령님, 사랑이시여)
10	O sole incoronato(오 왕관을 쓴 태양이여)
11	O Cibo di dolcezza,(오 맛있는 일용한 양식이여,)
12	O refrigerio acceso(오 기분전환이 되는 정화된 빛이시여)
13	Tu sei soave fiume(향기로운 강이시여)
14	Paraclito amoroso(사랑하는 성령이시여)
15	Amor, senza il tuo dono(사랑이여, 당신의 은혜없이는)
16	Dunque divin Spiracolo(그러므로 성스러운 영혼은)
17	O Manna saporito(오 맛있는 만나여)
18	Signor dammi scienza(신이시여, 제게 지식을 주소서)

오 달콤한 예수여(<i>O Jesu dolce</i>)	
19	O Jesu dolce, o infinito Amore (오 달콤한 예수여, 오 영원한 사랑)
20	Giammai non resti a mille dolci modi (당신은 내 영혼을 부르는 것을 절대 멈출 수 없습니다)
21	Quanto piu t'offend' io, tanto piu sei (내가 당신을 더욱 멀어낼수록, 당신은 더욱)
22	Non basta ch' una volta tu portasti (충분하지 않습니다, 당신이 한때 겪었던)
23	S' io non ti conoscessi in altre cose (만약 제가 몰랐었다면, 당신이 다른 것들에 속해있다는 것을)
24	Ma so ben, Signor mio, che cio che fai (하지만 저는 잘 압니다, 신께서 행하셨던 것은)
25	E tu, anima mia, fatta da Dio (그리고 당신은, 신에 의해 만들어진 나의 영혼)
26	Per questo, Signor mio, non ti stancare (신이시여, 지치지 마소서)

표 1 연구 대상 음악 작품 목록

<전집 I>의 첫 수록곡인 “성모 마리아여”²⁸⁾는 칸초네(*canzone*) 형식을 갖는 시로, 페트라르카(Francesco Petrarca, 1304-1374)의 시집 <칸초니에레(*Il Canzoniere*, 1342-1348)>에서 발췌되었다. 소네트(*sonnet*), 발라드(*ballad*), 세스티나(*sestina*)와 같은 시 형식에서는 주제들이 가볍게 다루어진다면, 칸초네 형식은 동일한 주제이더라도 좀 더 깊이 있게 다룰 수 있었다. 칸초네는 시적인 측면에서 고도의 기법과 균형을 요구하

28) 시는 특성상 표면적인 의미와 내적인 의미로 구분되어 해석될 수 있다. 학계에서는 이것이 그가 사랑했던 여성 라우라를 묘사한 것과 비슷하다고 여겨지기도 한다. 그러나 시대적인 관점에서 보았을 때 적어도 당시의 청중들에게 이 시의 ‘*Vergine*’은 성모 마리아였을 것이라고 추측한다. 참회하는 내용을 담은 시의 경우, ‘*Padre*(아버지)’, ‘*Signor*(왕)’라는 단어로 시작하는 경우가 많으며 페트라르카의 “*Padre del ciel*(하늘에 계신 나의 아버지시여)”가 선호되었다. 속죄의 내용, 회개와 구원을 향한 바람은 종교적인 의식 행위 안에서 매우 전형적인 것이었기 때문에 이러한 내용의 시는 여러 시대에 걸쳐 지속적으로 받아들여졌다.

는 형식이기 때문이다.²⁹⁾

시집의 가장 마지막에 위치한 이 시는 이례적으로 11개에 이르는 긴 연들이 하나로 엮여 있다. 종교적으로 진지한 가사를 빌려와야 했던 작곡가들에게 성모 마리아를 향한 내용의 11개 장편 시는 여러 가지 방식으로 곡을 붙이기에 적합했다. 따라서 작곡가들은 다양한 기법들을 음악적으로 표현하고자 꾸준히 이 연작시를 작품에 사용했다. 특히 “성모 마리아여”는 말리피에로(Girolamo Malipiero), 타소, 델 베네, 나니니(Giovanni Maria Nanini, 1545(?)–1607) 등 다양한 계층의 여러 사람들에 의해 모방되거나 패러디가 될 만큼 인기가 많았다. 따라서 출판사들은 내용면에서 페트라르카의 시와 아무런 관계가 없음에도 불구하고 악보집에 ‘Vergine(성모 마리아여)’라는 제목을 붙여서 팔거나 이 곡이 실려 있다는 사실을 간접적으로 광고하기도 했다. 특히 ‘아름다우신 성모 마리아여(*Vergine bella*)’는 당시 마드리갈의 가사로 가장 자주 이용되었으며 ‘Vergine’로 시작하는 다른 여러 시에도 영향을 미쳤다.³⁰⁾

출판연도	작곡가	전집/ 성부구성	Nuovo Vogel number
1541	지롤라모 스콧(Girolamo Scotto)		NV 2595
1545	자코모 포글리아노(Giacomo Fogliano)	1권/ 5성부	NV 996
1546	시몬 보이리우(Simon Boyleau)		NV 416

29) 강승민, “F. 페트라르카의 『칸초니에레』에 수록된 canzone 연구 : Rvf. CXXV–CXXIX 연작을 중심으로,” (한국외국어대학교 석사학위논문, 2014), 4.

30) 페트라르카의 <칸초니에레>는 당대 여러 작곡가들에 의해 가사로 채택되면서 본연의 시 구조 및 운율 체계가 바뀌기도 하고, 시어들이 변경되거나 규모가 더 크게 확장되는 변화를 겪었다. 하지만 공통적으로 시가 갖는 본래의 정체성과 특성은 유지하려고 했다. 이러한 패러디로 인해 제목 표지에 ‘Vergine(성모 마리아여)’라고 적혀 있어도 페트라르카의 것이 아니거나 출처가 불분명한 경우가 많아 혼란을 야기하기도 했다. (Katherine S. Powers, “*The spiritual Madrigal in Counter-Reformation Italy: Definition, Use and Style*,” (Ph.D. diss., University of California, 1997), 125.)

1548	치프리아노 데 로레(Cyprien De Rore)		NV 2407
	치프리아노 데 로레(Cyprien De Rore) 아드리안 빌라르트(Adrian Willaert)		NV 2407bis
	지안도메니코 마르토레타 (Giandomenico Martoretta)		NV 1739
1551	지롤라모 스콧(Girolamo Scotto)		NV 2596
1552	치프리아노 데 로레(Cyprien De Rore)	3권/ 5성부	NV 2408
1554	알레산드로 멀로(Alessandro Merlo)		NV 1818
	빈센초 루포(Vincenzo Ruffo)		NV 2490
	빈센초 루포(Vincenzo Ruffo)		NV 2485
1555	빈센초 루포(Vincenzo Ruffo)	2권/ 4성부	NV 2480
1555	빈센초 루포(Vincenzo Ruffo)	3권/ 5성부	NV 2488
1560	스테파노 로세티(Stefano Rossetti)		NV 2436
1563	줄리오 피에스코(Giulio Fiesco)		NV 983
1564	지오반니 파이엔(Giovanni Paien)		NV 2084
1568	프란체스코 포르티나로 (Francesco Portinaro)		NV 2254
1569	프란체스코 포르티나로 (Francesco Portinaro)		NV 2255
	오라치오 파(Orazio Faà)	1권/ 5성부	NV 898
1571	지오반니 마테오 아솔라 (Giovanni Matteo Asola)		NV 179

1574	지오반니 피에트로 마네티 (Giovanni Pietro Manetti)	1권/ 6성부	NV 1710
	파올로 그라데니고(Paolo Gradenigo)	1권/ 5성부	NV 1265
1578	빈첸초 바스티니(Vincenzo Bastini)	2권/ 5&6성부	NV 285
1581	지오반니 피에를루이지 팔레스트리나 (Giovanni Pierluigi Palestrina)	1권/ 5성부	NV 2101-2102
1584	알레산드로 밀레빌레 (Alessandro Milleville)		NV 1861
1587	지오반니 마테오 아솔라 (Giovanni Matteo Asola)		NV 186

표 2 1500-1600년대 Vergine bella를 이용한 작곡가들

“성모 마리아여”의 시 형식인 칸초네는 가장 독립적이면서도 표현기법적인 측면에서 완전하며 구원과 사랑, 인간의 미덕과 같은 숭고한 주제를 다룬다는 점에서 시문학의 가장 높은 형식으로 여겨진다.³¹⁾ 일반적인 칸초네는 동일한 운율 체계를 지닌 스탠차(*stanza*)와 마지막 결구(*congedo*)로 이루어져 있다. 그러나 페트라르카 풍의 칸초네라고 불리는 “성모 마리아여”는 같은 운율 조직을 갖는 피에테(*piete*)와 시리마(*sirima*)로 구성되며 각각 13행의 형태를 갖추고 있다. 전체적인 시는 모두 시작부분에서 ‘Vergine’를 반복하며 통합체를 이룬다.

31) 칸초네는 13세기 프로방스 시가 이탈리아에 전해지면서 여러 시 형식들이 이탈리아어로 새로이 시도되고 있던 당대에, 이미 단테(Dante Alighieri, 1265-1321)의 『속어론(*De vulgari eloquentia*)』 제 2권에서 이와 같이 거듭 주장된 바 있다. 단테는 최초의 이탈리아 운율론이기도 한 이 책에서 형식과 내용의 일치라는 원칙 아래 서열을 두어, 주요 시 형식들을 특징적인 구조와 주제 영역으로 분류했다. 칸초네는 그 중에서도 시문학의 가장 높은 형식으로 여겨졌으며, 그 후 페트라르카, 페트라르카주의(*Petrarchismo*) 시인들은 레온 바티스타 알베르티(Leon Battista Alberti 1404-1472), 피에트로 벰보(Pietro Bembo, 1470-1547) 외, 아르카디아(Arcadia)학파의 알레산드로 구이디(Alessandro Guidi, 1650-1712), 그리고 자코모 레오파르디(Giacomo Leopardi, 1798-1837)를 거쳐 피에르 파올로 파솔리니(Pier Paolo Pasolini 1922-1975)에 이르기까지, 수 세기 동안 크고 작은 실험과 파격을 거치면서 칸초네 형식의 위상을 변함없이 지켜왔다. (강승민, “F. 페트라르카의 『칸초니에레』에 수록된 canzone 연구 : Rvf. CXXV-CXXIX 연작을 중심으로,” (한국외국어대학교 석사학위논문, 2014), 8.)

시	운율	구조	
Vergine bella, che di sol vestita, (태양을 입은 아름다우신 성모 마리아여)	A	<i>piede</i>	<i>fronte</i>
coronata di stelle, al sommo Sole (별로 만들어진 왕관을 쓰고, 가장 높으신 태양에게)	B		
piacesti sí, che 'n te Sua luce ascose, (온 마음을 다해, 그는 당신에게 자신의 빛을 숨겼습니다.)	C		
amor mi spinge a dir di te parole: (사랑은 제가 당신에 대해 말하게 합니다.)	B	<i>piede</i>	
ma non so 'ncominciar senza tu' aita, (하지만 당신의 도움 없이는 시작할 수 없습니다.)	A		
et di Colui ch'amando in te si pose. (그리고 당신의 안에 자리 잡은 예수님의 사랑으로)	C		
Invoco lei che ben sempre rispose, (항상 잘 응답해주시는 당신께 기도합니다.)	C	<i>sirima</i>	
chi la chiamò con fede: (그녀를 사랑하는 믿음과 함께:)	D		
Vergine, s'a mercede (성모 마리아여, 자비를 베푸소서)	D		
miseria extrema de l'humane cose (인간의 삶 속에서의 극심한 고통을)	C		
già mai ti volse, al mio prego t'inchina, (저의 기도를 고개 숙여 들어주시고,)	E		
soccorri a la mia guerra, (제 걱정을 해결할 수 있도록 도와주소서)	F		
bench'i' sia terra, et tu del ciel regina. (비록 저는 지상에 있고, 당신은 하늘의 여왕일지라도)	F/E		

표 3 Vergine bella 시의 해석 및 구조

총 13행으로 구성된 칸초네는 크게 프론테(*fronte*)와 시리마(*sirima*) 두 부분으로 나뉜다. 13개의 행은 각운에 따라 [ABC - BAC - CDDCEFF/E] 로 구분되는데 페트라르카의 시는 각운에서 나타나는 운율이 특징적이다. 그 예로 12행의 '*guerra*(걱정)'와 13행 중반부의 '*terra*(지상)'의 운을 맞추고, 11행의 '*t'inchina*(고개 숙이다)'와 13행의 '*regina*(여왕)'를 맞추어 시의 내적 아름다움을 나타낸다. 또한 7번째 행은 치아브(*chiave*)로 불리며 프론테(*fronte*)에 나타났던 질문에 대한 대답이나 분위기의 반전, 그리고 주제가 변화되었음을 표시하는 주요한 부분이다.

“성모 마리아여”의 경우, 프론테(*fronte*)에서는 성모 마리아를 ‘엄마(*madre*)’, ‘여왕(*Regina*)’, ‘하늘의 여왕(*Donna del ciel*)’ 등 다양한 시적 어휘로 비유하거나 예찬하고 있으며 치아브(*chiave*)를 기준으로 시리마(*sirima*) 부분에서는 주로 성모 마리아에게 간청하는 내용을 다룬다. 특히 비유가 잘 드러난 부분은 2번 곡 “지혜로우신 성모 마리아여(*Vergine saggia*)의 ‘첫 번째 숫자(*numero una*)’를 예로 들 수 있다. 이 시에서 성모 마리아는 ‘수많은 것들 중 가장 첫 번째’라고 언급하며 가장 밝은 빛을 가진 사람으로 묘사된다. 이는 지상의 인간들이 겪는 고난과 불안정한 상태로부터 벗어날 수 있도록 지켜봐달라는 시의 내용과 대비된다.

행	원 문	해 석
1	Vergine saggia, et del bel numero una	수많은 것들 중 가장 첫 번째이신 지혜로우신 성모 마리아여,
2	de le beate vergini prudenti,	성스럽고 축복받으신 여성이여
3	anzi la prima, et con piu chiara lampa;	당신은 가장 첫 번째이자 밝은 빛을 가지셨습니다;

표 4 Vergine saggia, 1-3행

5번 곡 “하나뿐이신 성모 마리아여(*Vergine Sola*)”를 보면(악보 1) 곡의 초반에서는 성부들이 개별적으로 독립성을 유지하면서 결합되는 폴리포니적인 진행을 한다. 하지만 팔레스트리나는 치아브(*chiave*)에 해당하는 7행 ‘당신은 제 삶을 즐겁게 만들 수 있습니다(*Per te po la mia vita esser gioconda*)’에서 두 개 성부씩 짝을 지어 ‘즐겁게 만들다(*esser gioconda*)’라는 부분만 단편적으로 같은 음형을 주고받도록 만들었다. 이러한 진행으로 곡은 잠시나마 빠르게 진행하는 효과를 얻게 되는데, 시의 구조 속에 나타나는 역할처럼 성모 마리아를 향한 찬양으로 분위기가 전환되는 역할을 보인다.

악보 1 Vergine Sola, 마디 76-83

팔레스트리나의 종교 마드리갈은 연작시로 구성되어있으나 각 작품들은 음악적인 연계성을 갖추고 있기 보다는 개별적이다. 동기의 사용을 보면 곡을 시작하는 첫 성부의 프레이즈와 나머지 성부들의 도입부는 계단식으로 차례로 모방을 하거나 불규칙적으로 등장한다. 또한 하나의 동기가 새로운 가사에서 재등장하고 다른 음형과 함께 결합되어 나타나거나 가사에 해당하는 동기가 변할 때까지 여러 성부에서 조금씩 변형된 형태로 산발적으로 등장한다.

하지만 팔레스트리나가 음악적으로 유기성을 주려고 했다는 근거를 시작동기에서 찾을 수 있다. “성모 마리아여”에서 선행성부의 동기는 뒤이어 등장하는 성부들이 모방하는 형태로 시작한다. 이 때 작품에서 $\downarrow \downarrow$ / $\downarrow \downarrow$ 의 리듬이 도입부를 비롯하여 곡의 전반에 부분적으로 나타난다. 팔레스트리나의 마드리갈 작품에서 내러티브 리듬(Narrative rhythm)이라고 불리는 이 음형은 그의 후기 작품에서 특징적으로 나타나는 리듬 스타일의 변화이다.³²⁾ $\downarrow \downarrow \downarrow$ 의 패턴은 16세기 중반 프랑스

32) 팔레스트리나의 소네트를 기반으로 한 세속 마드리갈 <Vestiva I colli(1566)>는 $\downarrow \downarrow \downarrow$ / $\downarrow \downarrow$ 의 음형으로 시작한다. 후기 르네상스 시대의 작품연구에 업적을 남긴 미국의 저명한 음악학자 아인슈타인(Alfred Einstein, 1880-1952)은 이것을 내러티브 리듬(Narrative rhythm), 즉 자연스럽게 이야기를 서술하는 리듬이라고 명명했는데 이러한 음형은 팔레스트리나의 마드리갈에서 자주 사용되었다. 이 곡

상승으로부터 직접적으로 영향을 받은 것으로, 1570-1580년대의 마드리갈 작품에서 자주 등장하는 음형이었다. 팔레스트리나는 이 음형을 시의 내용을 자연스럽게 이야기하듯 서술하는 음형으로 사용했으며 “성모 마리아여”에서도 이는 여러 형태로 변화되어 나타나 곡을 이끌어가는 역할을 한다. 그는 이 음형이 가사의 의미를 전달하기에 적합하다는 것을 인식하고 있었고³³⁾ 해당 음형의 특징을 종교 마드리갈에도 적용시켰다.

“성모 마리아여”의 첫 행은 모두 ‘Vergine’로 시작하며, 유사한 리듬 패턴으로 이루어진 첫 도입부 2마디가 변형된 4개의 시작동기로 이루어져 있다. 1번 ‘아름다우신 성모 마리아여(*Vergine bella*)’와 5번 ‘하나뿐이신 성모 마리아여(*Vergine sola*)’는 예외적으로 각각 ♩ ♩ / ♩ ♩ 와 ♩ ♩ / 。 동기로 곡이 시작하는데, 이 두 개의 시를 제외한 나머지 짝수번호의 작품들은 。 / ♩ ♩, 홀수번호의 작품들은 ♩ ♩ / ♩ ♩의 리듬을 가진다. 이는 구조적으로 A-[B-C-B]-D-[B-C-B]로 나타나는데 다시 말해, 1번과 5번시를 기준으로 번갈아가며 시작동기가 짜임새 있게 구성되어 있다. 시작동기에 따른 이러한 분류는 동일한 단어로 시작하는 것과 함께 가사의 의미와도 연관을 가진다. 홀수번의 시들은 성모 마리아에게 간청하는 내용을 다루고 짝수번의 시들은 성모 마리아의 존재와 능력을 찬양하는 내용이 담겨있기 때문이다. 그리고 앞서 제외되었던 1번과 5번 시는 이러한 두 내용을 모두 내포하고 있다는 점에서 ♩ ♩ / ♩ ♩ 와 ♩ ♩ / 。 로 곡을 시작하여 다른 곡과 차별을 이룬다. 즉, 가사가 함축하고 있는 내용에 따라 시작동기를 구분함으로써 음악적 구

에서 “내러티브” 동기는 모방적인 형태로 등장하여 곡의 처음부터 끝까지 중심적인 역할을 한다. 특히 이탈리아 가사를 지닌 칸초네(상승)에서 쓰이는 내러티브 리듬은 팔레스트리나의 마드리갈이 갖는 특별한 성격을 설명할 수 있다. 팔레스트리나는 칸초네의 음악적인 부분에서 서술적인 마드리갈에 해당되는 모든 장르에 대한 표현방식을 열어두었던 것으로 보인다. 동시대 작곡가들은 팔레스트리나처럼 프랑스 상승과의 관계와 정당성을 인정하고 이러한 특징을 모방하여 자신들의 작품에 적용했다. 팔레스트리나는 마드리갈 역사에 있어 결코 혁신가로 여겨지지 않았었기 때문에 이러한 사실의 발견은 매우 놀랍다고 할 수 있다. (Alfred Einstein, Wager Wills, “Narrative Rhythm in the Madrigal,” (*The Musical Quarterly* 29/4 (Oct., 1943)), 477-478.)

33) James Haar, *Italian Poetry and Music in the Renaissance 1350-1600*, (Berkeley: University of California Press, 1986), 137.

성과 통일성을 부여하고 있는 것이다.

이후 시의 9행에서는 ‘Vergine’로 시작하는 시행이 한 차례 더 등장한다. 해당 부분의 리듬은 1행의 동기들에 비하여 다소 불규칙하지만 8번 곡 ‘속세에서 자리잡으신 성모 마리아여(*Vergine tale è terra*)’에서 1번 시의 첫 시작동기를 유사하게 변형시켜 사용한다. 이를 통해 팔레스트리나가 “성모 마리아여”에서 시작동기를 통해 전체적으로 음악적 유기성을 이루도록 했다는 해석이 가능하다.

순서	1행 시작동기	9행 시작동기
1	♪ ♪♪ / ♪ ♪	♪ ♪♪ / ♪ ♪
2	。 / ♪ ♪	■ ♪ / ♪ ♪
3	♪ ♪ / ♪ ♪	■ ♪ / ♪ ♪
4	。 / ♪ ♪	■ ♪ / ♪ ♪
5	♪ ♪♪ / 。	■ ♪ / ♪♪ ♪
6	。 / ♪ ♪	■ ♪ / ♪♪ ♪
7	♪ ♪ / ♪ ♪	♪ ♪♪ / ♪ ♪
8	。 / ♪ ♪	♪ ♪ / ♪ ♪♪

표 5 Le Vergine 시작동기

팔레스트리나의 종교 마드리갈 전집에서 “성령님, 사랑이시여”와 “오 달콤한 예수여”를 이루고 있는 시는 지우스티니안(Leonardo Giustinian, 1382/83/88?-1446)에 의해 쓰였다. 지우스티니안은 인본주의적 교육을 받으며 자라온 베네치아의 귀족가문 출신으로 직접 라틴어로 연설문을 쓰거나 종교서적들을 모았던 시인이다. 가족 중에는 베네치아의 대주교나 도시 장관이 있었을 정도로 지우스티니안도 정치 분야에서 오랜 시간 활동했고 동시에 폴리포니를 기반으로 한 음악작품들을 직접 작곡하기도 했다. 그는 이탈리아어로 된 대규모 시를 쓰면서도 종교적·세속적 내용의 구분 없이 다방면에 많은 관심을 가졌다. 팔레스트리나는 그의 라우다 중 “성령님, 사랑이시여”와 “오 달콤한 예수여” 연작시를 채택하여 작곡했다. 중세 및 후기 르네상스 시대를 전문적으로 연구해온 음악학자

루이스 락우드(Lewis H. Lockwood, 1930-)와 돈 해란(Don Harrán, 1936-2016)은 지우스티니안을 “어떠한 언어로도 그를 대신할 시인은 없다”, “15세기의 위대한 발명가들 중 한 사람”이라고 지칭하며 그의 작품들을 높이 사고 있다.³⁴⁾

“성령님, 사랑이시여”와 “오 달콤한 예수여”는 “성모 마리아여”와 다른 구성을 가진다. 이 두 시는 음악, 춤과 관련된 장르인 발라타에서 파생되어 후렴구가 있는 라우다-발라타(*Lauda-ballata*) 형식을 갖기 때문이다. 기본적으로 8행을 갖추고 있는 스탠차(*stanza*)는 전통적인 라우다의 운율형식인 [A - B - A - B - B - C - C - D]를 가지며 각 사이클을 시작하는 첫 곡에는 도입부에 4개 행이 추가적으로 붙어있어 발라타의 개량된 형식을 보인다. 또한 라우다-발라타의 스탠차(*stanza*) 부분은 칸초네와 유사하게 두 부분으로 나뉘며, 스탠차(*stanza*)는 프론테(*fronte*)와 시리마(*sirima*)로 한 번 더 구분되어 시의 구조를 나타낸다.

34) Katherine S. Powers, “*The spiritual Madrigal in Counter-Reformation Italy: Definition, Use and Style*,” (Ph.D. diss., University of California, 1997) 65.

시	운율	구조	
Spirito santo, Amore (성령님, 사랑이시여)	X	/	
Consolator interno (내 마음을 위로하시는)	Y		
Di quel lume superno, (그 천상의 빛에서)	Y		
Signor illustra il tenebroso core, (오 주여, 당신은 제 어두운 마음을 밝게 비추셨습니다)	X		
O raggio procedente (오 빛이 뻗어나갑니다)	A	<i>mutazione</i>	<i>fronte</i>
Da le due eterne stelle, (두 개의 영원한 별들로부터,)	B		
O Stella permanente (오 변하지 않는 영원한 별이여)	A	<i>mutazione</i>	
Trina ed una con quelle (삼위일체로 이루어진)	B		
Di tre sante facelle (3개의 신성한 별들이여)	B	<i>stanza</i>	
Accendi l' alma mia (제 영혼을 빛나게 하소서)	C		
Sicch' io veda la via (그렇게 된다면 저는 길을 볼 수 있을 것입니다.)	C		
Che voglia e possa uscir dal tetro orrore (어두운 공포로부터 빠져나올 수 있는 길을)	X		

표 6 Spirito santo, Amore 구조

팔레스트리나는 이 두 연작 마드리갈에서 시의 구조에 따라 종지하도록 하여 리프레사(*ripresa*) 부분이 끝나는 4행에서 악곡의 단락이 끝나는 겹세로줄을 넣어 완전한 종지를 그린다. 또한 리프레사(*ripresa*)의 ‘재발하다, 다시 나타나다’라는 의미를 표현하기 위해 행의 단편적인 반복을 3-4차례 하고 있으며 리프레사(*ripresa*)의 4행과 스탠차(*stanza*)의 마지막 12행의 시작음과 종지음을 동일하게 하여 전체적으로 유기적인 짜임새를 갖추도록 했다.

칸초네에서와 마찬가지로 라우다-발라타에서는 스탠차(*stanza*)의 5행이 시의 분위기 환기 및 고조를 담당하는 치아브(*chiave*) 역할을 한다. 4행에서 성령님의 ‘천상의 빛(*lume superno*)’이 화자의 어두운 마음을 비

춘다는 시의 구절 ‘주여, 당신은 제 어두운 마음을 밝게 비추십니다 (*Signor illustra il tenebroso core*)’가 마무리되고, 그 다음 행인 ‘오 빛이 뻗어나갑니다(*O raggio procedente*)’가 시작된다. 이 부분을 기점으로 그 빛을 통해 삼위일체로 비유되는 별들이 나의 영혼까지 살피주기를 간청하는 내용으로 확장된다.

il te - ne - bro - so co - re, il te - ne - bro - so co - re.
 re, il te - ne - bro - so co - re.
 il te - ne - bro - so co - re, il te - ne - bro - so co - re.
 co - re, il te - ne - bro - so co - re, il te - ne - bro - so co - re.
 bro - so co - re. il te - ne - bro - so co - re.

악보 2 Spirito santo, Amore, 마디30-36

“성령님, 사랑이시여”에는 다른 두 연작 마드리갈과는 다르게 무지카 픽타의 사용이 많으며 다양한 리듬형을 구사한다. 그리고 시의 구조를 보여주는 각운을 비롯하여 핵심적인 내용을 담고 있는 부분에서 효과적으로 사용하는 모습을 보인다. 이러한 모습은 “성령님, 사랑이시여”의 후반부에 위치한 5개의 곡(14-18번)에서 드러난다. 후반부의 곡들은 시적 대상인 하나님에게 당신의 도움에 대한 필요성과 화자가 시적대상을 느끼는 감정에 대해 이야기한다. 특히 시의 구조에 따른 각운을 표현함에 있어 여러 성부에 동일한 음형을 준다.

Pa - ra - cli - to amo - ro - so, quan - do t'a - vro io? Quan - do?

Pa - ra - cli - to amo - ro - so, quan - do t'a - vro io? Quan - do? Pa - ra - cli - to amo

Pa - ra - cli - to amo

Pa - ra - cli - to amo - ro - so, quan - do t'a - vro io? Quan - do? Pa - ra - cli - to amo

Pa - ra - cli - to amo

악보 3 Paraclito amoroso, 마디 1-6

14번 ‘사랑하는 성령이시여(*Paraclito amoroso*)’에서는 시작부분에서부터 첫 세 개 성부들이 같은 리듬으로 등장한다. ‘언제 당신을 가질 수 있나요?’ 라고 물음을 던지는 다음 행에서는 알토2가 추가되며 마찬가지로 유니즌을 이룬다. 프론테(*fronte*)에서 상당부분을 유니즌을 이루는 모습은 시리마(*sirima*)에서도 동일하게 나타난다. 또한 각운에 붓점 리듬을 사용하면서도 동일한 혹은 비슷한 음가의 음표들을 통해 곡의 대부분이 유니즌으로 불리는 효과를 주어 가사의 전달력을 높이는 모습을 보인다.

“성령님, 사랑이시여”에도 “성모 마리아여”와 공통적으로 시작부분을 비롯한 곡 전반에서 ♩ ♩♩의 음형이 나타난다. 특히 ♩ / ♩♩ 음형이 시작동기로 쓰인 곡들은 성령을 비유하는 시어를 통해 가사가 전개된다. 9번 ‘성령님, 사랑이시여(*Spirito santo, Amore*)’와 12번 ‘오 빛이 뻗어나갑니다(*O refrigerio acceso*)’에서 성령은 ‘별(*facelle*)’과 ‘불꽃(*fioco*)’로부터 나오는 빛으로 화자의 영혼을 밝히고 치유하는 대상으로, 11번 ‘오 맛있는 일용한 양식이여(*O Cibo di dolcezza*)’, 13번 ‘당신은 향기로운 강이십니다(*Tu sei soave fiume*)’ 그리고 17번 ‘오 맛있는 만나여(*O Manna saporito*)’에서는 ‘양식(*cibo*)’과 ‘만나(*Manna*)’³⁵⁾ 그리고 ‘분수(*Fontana*)’와 ‘강(*soave*)’으로 표현되어 시적의미가 서로 상응한다. 르네

상스 후기에 이르러 작곡가들은 마드리갈을 작곡하면서 시의 형식에 관심을 갖게 되었는데 팔레스트리나는 시작동기를 통해 각 시를 구분지어 나타낸다는 측면에서 그 답을 찾은 것으로 보인다.³⁶⁾

순서	1행 시작동기	
9	↓ ↓	↓ ↓
	◦	↓ ↓ ↓
10	↓ ↓	↓ ↓ ↓ ↓
11	◦	↓ ↓ ↓
12	◦	↓ ↓ ↓
13	◦	↓ ↓ ↓
14	↓ ↓ ♯	↓ ↓ ↓
15	◦	↓ ↓
16	◦	↓ ↓
17	◦	↓ ↓ ↓
18	↓ ↓	↓ ↓ ↓ ↓

표 7 Spirito santo, Amore 시작동기

“오 달콤한 예수여”에서도 “성령님, 사랑이시여”와 동일하게 리프레사(*ripresa*)와 스탠차(*stanza*)를 구분하는 것에 겹세로줄을 사용하며 마지

35) 만나(Manna): 만나는 구약성서에 나오는 등장하는 음식 이름이다. 출애굽기 16장에 따르면 이스라엘 민족이 40일 동안 광야를 방랑하고 있을 때, 여호와가 내려 주었다고 하는 양식이다. 아침마다 작고 둥근 서리 같은 것이 땅에 있었는데, 꿀을 섞은 과자처럼 맛이 있었다고 한다; 신이 주신 음식, 마음의 양식(이덕주, 『기독교 사회주의 산책』, (서울: 홍성사, 2011), 77.)

36) 팔레스트리나는 마드리갈에서 내러티브 리듬을 자주 사용했다. 특히 소네트를 기반으로 하는 마드리갈을 보면, 첫 번째 행에서 나타나는 내러티브 리듬을 음악적 모델의 기준으로 삼아 두 번째 행에서 동일하게 반복하게 만들었고, 나머지 행들은 짝을 지어 놓거나 두 번째 4행 연구에서 새로운 음악적 형태가 나타나도록 했다. 또한 두 파트로 나누어 대조를 시키거나, 반복 시 리듬적인 음가에 차이를 두는 작법을 사용했다. 이러한 유형의 형식주의는 1560년대에 상당히 드문 일이었으며, 이러한 측면에서 팔레스트리나의 작품은 당시 매력적이고 타당한, “합법적”인 것이라고 인식되었다. 이를 통해 보았을 때, 팔레스트리나는 시의 구성과 형식에 대해 인지하고 있었고, 이를 구조적으로 표현하는 것에 능숙했던 것으로 보인다. (Alfred Einstein, Wager Wills, “Narrative Rhythm in the Madrigal,” *The Musical Quarterly* 29/4 (Oct., 1943), 477.)

막 4행을 단편적으로 반복하는 구조를 갖는다. 그러나 변격종지로 마무리된 후, 첫 시작과 같은 음정으로 곡을 진행하되 반복은 사용하지 않는 것에 차이가 있다. 치아브(*chiave*) 역할인 5행에서도 가사의 극적인 표현 보다는 주어진 음역 안에서 순차음을 중심으로 전개된다. 그리고 상대적으로 앞서 수록된 두 연작 마드리갈에 비해 가사를 직접적으로 드러내기 위한 임시표 및 변화음의 사용보다는 차분한 감정을 표현하기 위한 긴 음가와 협화음정 중심의 순차진행이 주를 이룬다. 또한 “성모 마리아여”와 “성령님, 사랑이시여”에서 보았던 것처럼 시작동기간의 유기성도 나타나지 않는다. 그러나 “오 달콤한 예수여”에서는 각운 A-A, B-B, C-C에서 공통적으로 같거나 다른 2개 성부에서 동일한 음정관계, 음형이 나타난다. 두 개 성부는 주로 [소프라노-소프라노], [베이스-베이스], [테너 1-테너 1]처럼 같은 성부에서 나타났고 간혹 2도 하행 혹은 5도 하행으로 움직이는 경우를 제외하고는 전부 동일한 음가로 이루어져 있다.

이와 같은 분석으로 미루어 볼 때, 팔레스트리나는 종교 마드리갈에서 시의 구조 및 형식에 따라 나타나는 단어를 표현하고 가사 전달 및 시적 어취를 중시했다는 해석이 가능하다. 팔레스트리나는 빌라르트(Adrian Willaert, 1480-1562)에게서 나타나는 초기 마드리갈의 선율적인 특징, 즉 단어에 적절한 음가를 부여하거나 강세를 주는 형태로부터 영향을 받았다.³⁷⁾ 비록 그것이 종교 마드리갈에서는 음악적으로 규칙성이나 복잡성을 갖고 있지 않더라도, 팔레스트리나는 단어의 운율과 시의 특성에 대해 이해하고 있었고 작품에서 시의 형식에 따라 나타나도록 했다. 뿐만 아니라 내러티브 리듬의 사용으로 가사를 자연스럽게 표현 및 전달하는 것에 치중하여 가사의 의미와 전달에 주의를 기울였다.

37) Bojan Bujic, “Palestrina, Willaert, Arcadelt and the art of imitation,” (*Fondazione Italiana Per La Musica Antica*(FIMA) 10 (1998), 114.

2. 3 음악적 구상 및 표현

2. 3. 1 선율유형

선율유형(Tonal type)은 르네상스 시기의 음악을 시스템(system), 음역(ambitus), 종지 3가지에 의해 분석하는 방식이다.³⁸⁾ 헤르메링크(Siegfried Hermelink, 1914-1975)³⁹⁾가 주장한 이 이론은 앞의 세 가지 분석 기준을 통해 표기함으로써 르네상스 후기의 복잡한 다성음악 작품이 갖는 구조적인 정보를 쉽게 파악할 수 있도록 한다. 시스템은 조표가 없는 칸투스 두르스(*cantus durus*)와 B \flat 조표를 사용하는 칸투스 몰리스(*cantus mollis*)로 나뉘며 이것은 선법의 전조 여부를 나타내는 역할을 한다.⁴⁰⁾ 음자리표 조합은 각 성부의 음자리표를 명시하는 방법으로써 그 기준은 최상성부를 중심으로 이루어진다. 헤르메링크는 이것을 크게 두 가지 경우로 나누었다. 첫째, 최상성부가 높은음자리표(Treble clef, g₂)를 갖는 것으로 g₂-c₂-c₃-f₃ 혹은 g₂-c₂-c₃-c₄의 편성이거나 주로 g₂-c₄의 음역을 갖는 경우를 ‘높은음자리표 조합(high-clefs)’ 혹은 ‘치아베테(*chiavette*)’라고 불렀다. 그리고 두 번째는 최상성부가 소프라노표(soprano clef, c₁)로 되어있으며 일반적으로 c₁-c₃-c₄-f₄의 편성을 갖는 ‘낮은음자리표 조합(low-clefs)’으로써 c₁-f₄의 낮은 음역을 갖는 것으로

38) Harold S. Powers. "Tonal types and Modal Categories in Renaissance Polyphony," *Journal of the American Musicological Society* 34/3 (Autumn, 1981), 428-490.

39) 지크프리트 헤르메링크(Siegfried Hermelink, 1914-1975): 독일의 음악학자 헤르메링크는 하이델베르크 대학교(University of Heidelberg)의 음악감독 및 교수로 재직했다. 그의 주 전공은 후기 르네상스와 바로크 시기의 작품연구였으며, 프로테스탄트 교회음악에도 관심이 많아 수많은 합창곡집을 비롯하여 생전에 라소의 작품 전집을 모아 출판하기도 했다. 본 논문에서 분석이론으로 쓰이는 선율유형은 그의 저서 <*Dispositiones Modorum*(1960)>에서 처음 제시되었다.

40) 당시의 음악에는 B \flat 이 조표로 자주 사용되었다. A선법과 C선법이 생기기 이전에는 B \flat 의 사용이 선법에 영향을 주지 않는다고 보았다. 그러나 D선법과 F선법에서는 B \flat 을 사용할 경우 반음의 위치가 3-4음과 7-8음으로 변하기 때문에 반음이 2-3음과 5-6음에 나타나는 A선법과 C선법을 새로이 추가하게 되었다. (변혜련, "12선법, <짜를리노>, 24조성," 『音樂論壇』 11 (1997), 135-136.)

분류했다.⁴¹⁾ 마지막으로 작품의 종지화음에서 가장 낮은 성부의 음도 중요한 역할을 한다고 여겨 현대적인 화성의 개념에서 3화음의 근음을 담당하는 음을 대문자로 함께 표기한다. 이를 통해 정격선법과 변격선법을 구별함과 동시에 선율유형의 다양성과 카테고리를 식별할 수 있다. <전집 I>의 26개 곡들에 나타나는 시스템과 음자리표 조합, 종지음은 다음과 같다.

시스템		음자리표 조합		종지음
두르스	몰리스			
		high clefs	g2-c2-c3-c3-c4	E
1,2,3,4,7,8,19,20, 21,22,23,24,25,26	5,6,9,10,11,12, 13,14,15,16,17, 18		g2-c2-c3-c3-F3	F
총 14곡	총 12곡		g2-c2-c2-c3-F3	G
		low clefs	c1-c3-c4-c4-F3	A
			c1-c3-c4-c4-F4	
		other	c2-c3-c4-c4-F4	

표 8 <전집 I>에 나타나는 시스템, 음자리표 조합, 종지음

위 표를 보면 <전집 I>에서 팔레스트리나는 26개의 작품 중 칸투스 두르스로 14곡을 작곡했으며 칸투스 몰리스로 12곡을 작곡했다. 또한 전집의 “성모 마리아여”에서는 6곡이 칸투스 두르스로 쓰였고 두 곡이 칸투스 몰리스로 쓰였다. 그리고 “성령님, 사랑이시여”는 칸투스 몰리스, “오 달콤한 예수여”는 칸투스 두르스로 쓰여 상대적으로 칸투스 두르스로 쓰인 작품이 더 많다.

두 번째 기준인 음자리표 조합은 각 성부의 음역을 표시하는 역할을 한다. 16세기 음악은 현대 악보와 달리 각 성부 선율의 음역에 따라 알맞은 음자리표를 선택하였기 때문에 음자리표의 분석으로 선율의 음역을 유추해볼 수 있다.⁴²⁾ 음자리표의 조합으로 보면 <전집 I>은 총 6가지의

41) 두 음자리표 조합이 결합되어 있거나 음역대가 겹치는 경우, 혹은 최상성부가 높은음자리표나 소프라노표가 아닌 경우에는 그 외의 기준으로 여겨 비표준적인 조합으로 나누었다.

42) 이상인, “라소(Orlando di Lasso)의 음영역에 관한 연구 : 연작 모테트를 중심으로

음자리표의 조합이 나타나며 높은음자리표 조합 3개, 낮은음자리표 조합 2개 그리고 그 외의 조합으로 나뉜다. 헤르메링크의 기준에 따라 높은음자리표 조합의 g2-c2-c3-c3-F3 기준에 부합하는 작품은 연작 마드리갈에 속하는 5번 한 작품뿐이다. g2-c2-c3-c3-c4도 높은음자리표 조합에 해당하는 g2-c4의 음역대를 갖고 있으므로 첫 번째 기준에 해당되지만 g2-c2-c2-c3-F3은 음역대가 다소 벗어나 있다. 팔레스트리나는 높은음자리표 조합의 g2-c2-c2-c3-F3, 낮은음자리표 조합의 c1-c3-c4-c4-F4를 선호했으며 동일한 개수의 작품을 남겼다. 또한 각각의 조합을 이루는 작품 수는 거의 비슷하지만 높은음자리표 조합으로 작곡된 곡의 비중이 조금 더 높다.⁴³⁾

각 시스템에서 팔레스트리나는 E, F, G, A의 4가지 종지음을 사용했다. 선율유형에서 마지막으로 표기하는 종지화음의 베이스음은 선법의 마침음(final)을 의미하며⁴⁴⁾ 칸투스 두르스에서는 자연스러운 헥사코드(*hexachordum naturale*)에 속하는 E, F, G, A를 모두 종지음으로 사용한 반면, 칸투스 몰리스에서는 부드러운 헥사코드(*hexachordum molle*)에 쓰이는 F와 G가 나타난다. 또한 팔레스트리나는 주로 칸투스 두르스에서 E음, 칸투스 몰리스에서는 G음으로 종지했다. 헤르메링크의 표기 기준에 따라 최상성부의 음자리표에 중점을 두고 베이스음까지 조합한 형태를 본다면 다음과 같은 결과가 나타난다.

로,” (서울대학교 석사학위논문, 2008), 7.

43) <전집 I>에 나타나는 각 연작 마드리갈의 음역대는 팔레스트리나의 세속 마드리갈과 동시대 작곡가들의 종교 마드리갈의 음역대와 비교했을 때 상대적으로 넓은 편이다. 음역대는 연주실제(Performance practice)에 있어서 특히 중요한 부분이다. 종교 마드리갈을 부르기 위해서는 한 파트 당 불러야 하는 인원수, 남성과 여성 가수의 비율, 곡의 템포, 장식음의 표현 등 다양한 부분을 고려해야 하는데 이와 관련된 연구는 명확히 알려진 바가 없다. 따라서 16세기의 연주자들은 상황에 따라 유동적으로 종교 마드리갈을 불렀을 것으로 추측하며 현대에도 이 작품들 ‘올바르게’ 연주하는 방법이 있다고 말하기는 어렵다. 그러나 <전집 I>에서처럼 선법적으로 연관성을 갖는 작품이라면 어느 정도 기준을 정할 수가 있었기 때문에 가수와 청중들이 부르기에 상대적으로 덜 혼란스러웠을 것이라고 말한다. (Karen S. Nielsen, “*The spiritual madrigals of Palestrina*,” (M.A. diss., University of Illinois at Urbana-Champaign, 1999), 56-59, 142-143.)

44) Katherine S. Powers, *The spiritual Madrigal in Counter-Reformation Italy: Definition, Use and Style*, (University of California, 1997), p.437

순서	제목	선율유형	선법
1	Vergine bella, che sol di vestita	ㄷ -g2-A	1
2	Vergine saggia, et del bel numero una	ㄷ -g2-F	2
3	Vergine pura, d'ogni parte intera,	ㄷ -c1-E	3
4	Vergine santa d'ogni gratia piena,	ㄷ -c2-E	4
5	Vergine sola, al mondo senza exemplo,	ㄴ -g2-F	5
6	Vergine chiara et stabile in eterno,	ㄴ -c1-F	6
7	Vergine, quante lagrime ò già sparte,	ㄷ -g2-G	7
8	Vergine, tale è terra, et posto à in doglia	ㄷ -c1-G	8

표 9 Le Vergine 선율유형

순서	제목	선율유형	선법
9	Spirito santo, Amore	ㄴ -g2-G	1
10	O sole incoronato	ㄴ -g2-G	1
11	O Cibo di dolcezza,	ㄴ -g2-G	1
12	O refrigerio acceso	ㄴ -g2-G	1
13	Tu sei soave fiume	ㄴ -g2-G	1
14	Paraclito amoroso,	ㄴ -g2-G	1
15	Amor, senza il tuo dono	ㄴ -g2-G	1
16	Dunque divin Spiracolo,	ㄴ -g2-G	1
17	O Manna saporito,	ㄴ -g2-G	1
18	Signor dammi scienza,	ㄴ -g2-G	1

표 10 Sprito santo, Amore 선율유형

순서	제목	선율유형	선법
19	O Jesu dolce, o infinito Amore	ㄱ-c1-E	3
20	Giammai non resti a mille dolci modi	ㄱ-c1-E	3
21	Quantopiut'offend'io,tantopiusei	ㄱ-c1-E	3
22	Non basta ch' una volta tu portasti	ㄱ-c1-E	3
23	S' io non ti conoscessi in altre cose	ㄱ-c1-E	3
24	Ma so ben, Signor mio, che cio che fai	ㄱ-c1-E	3
25	E tu, anima mia, fatta da Dio	ㄱ-c1-E	3
26	Per questo, Signor mio, non ti stancare	ㄱ-c1-E	3

표 11 O Jesu dolce 선율유형

위의 선율유형 분석에 따르면 <전집 I>은 연작 마드리갈에 따라 일정하게 선법이 짜여있다. 그는 기존의 교회선법 이론에 충실하여 세 개의 연작 작품에 따라 선법을 구성했고 음악적 통일성을 갖추도록 했다. “성령님, 사랑이시여”와 “오 달콤한 예수여”는 동일한 시 형식을 가질 뿐만 아니라 음악적으로도 각각 단일한 선법으로 작곡되었다. 또한 전자는 이조된 정격선법으로, 후자는 본래 그대로의 정격선법으로 쓰여 작품을 들었을 때 상반된 느낌을 준다. “성모 마리아여”는 본래 원작 시가 11개 연임에도 불구하고 교회선법의 개수에 맞춰 8개 연만 채택하여 연작 마드리갈을 작곡했다는 점에서 그의 전통적인 관습과 보수적인 경향을 보여준다는 해석이 가능하다.⁴⁵⁾

<전집 I>의 연작 구조 내에서의 선법 계획은 당시 출판되었던 작품집에서 나타나는 특징적인 경향과도 연관이 있다. 이전 시대까지 전집에

45) 팔리스카(Claude V. Palisca)는 의도적으로 선법체계 안에서 다성부 작품을 작곡한 빌라르트, 로레, 라소(Orlando di Lasso 1532-90), 팔레스트리나(Giovanni Pierluigi da Palestrina 1525-94) 등을 선법의 한계와 음악적 정체성에 대해 의식하였던 음악가로 분류한다. (Claude V. Palisca, *Music and Ideas in the Sixteenth and Seventeenth Centuries* (Chicago: University of Illinois, 2006), 85.)

들어있는 작품들의 순서는 그 기준이 분명하지 못했기 때문에 출판업자와 편집자들은 선법이론을 기준으로 정리하기 시작했다. 이에 따라 1540년대에 이르러 작곡가들은 8-12개 선법의 순서를 반영한 작품집을 출판했는데 그 예로 로레의 <5성부 마드리갈 제3권(*Madrigali a 5 voci, Libro 3*, 1548)>을 비롯하여 라소의 <주 찬미하여라(*Laudate Dominum*, 1584)>, <7개의 참회의 시(*Seven Penitential Psalms*, 1577년경-1580년경)>가 있다.

선율유형 분석에서 선법의 명확한 구분을 위하여 시스템과 음자리표 뿐만 아니라 종지음까지 중요한 기준으로 삼는 것은 조성적인 측면에서 종지화음의 근음을 중요하게 다루었다는 것을 의미한다. 이와 연장선상에서 음악학자 파워스⁴⁶⁾는 헤르메링크의 선율유형으로 르네상스 작품을 분석했을 때 일부 선율유형이 조성적인 작품에서 나타나는 울림과 동일하다고 밝힌 바 있다.⁴⁷⁾ 그는 b-g2-F, k-g2-C를 비롯하여 b-g2-G⁴⁸⁾와 b-c1-G⁴⁹⁾에서는 조성음악 시대의 g단조를, k-g2-A와 k-c1-A에서는 a단조가 느껴지는 등 조성감을 느낄 수 있는 선율유형들의 존재도 밝혔다.⁵⁰⁾ 선율유형 분석은 당시의 이론적 측면에서 작품의 전체적인 음악적 구조를 파악하게 해줌과 동시에 현대적 시각의 분석적인 측면에서 모두 접근해야 한다는 필요성에 대한 근거를 제공해준다. 따라서 본 논

46) 해롤드 파워스(Harold Stone Powers, 1928-2007): 그는 하버드 대학, 펜실베이니아 대학, 프린스턴 대학을 거치면서 르네상스 시대에 관련된 많은 연구를 해 온 미국의 음악학자 겸 음악인류학자이다. 대표적인 저서로는 “*Language Models and Musical Analysis*(1980)”, “*Modal representations in polyphonic offertories*(1982)”, “*Is mode real?*(1992)” 등이 있으며 특히 1981년에 쓴 “*Tonal types and modal categories in Renaissance polyphony*”가 가장 알려져 있다.

47) Katherine S. Powers, “*The spiritual Madrigal in Counter-Reformation Italy: Definition, Use and Style*,” (Ph.D. diss., University of California, 1997), 467.

48) G도리아, 선법1

49) G히포도리아, 선법2

50) 이 시기 다성음악 출판물에서 이조된 선법을 구별하는 방법은 시스템, 음자리표, 종지를 확인하는 것이었다. 또한 이 시기 음악에서 12선법은 8선법보다 우세하지 않다. 이러한 점은 조성시대와는 구별되는 점으로, 선법음악이 18, 19세기의 조(Key)와는 다른 의미라는 것을 지적한다. 그러므로 16세기 작곡가들의 선법적으로 정렬된 작품집들은 선법체계가 음악이론적 구조임을 지적하는 중요한 제시가 된다. (최원선, “출판물을 통해 본 16세기 음악의 이론과 실제,” (『연세음악연구』 14 (2007)), 145.)

문에서는 작품을 분석하는데 있어 당시의 이론을 토대로 한 접근과 현대 화성의 개념을 함께 적용하여 이야기하고자 한다.

2. 3. 2 음영역이론

음영역 이론(Tonal compass)은 선율유형이 같아도 무지카 픽타를 포함한 총체적인 음의 집합에 따라 선율과 화성의 특징이 달라지는 점에 착안하여 고안된 이론이다. 크룩(David Crook)⁵¹⁾이 제시한 이 이론은 귀도의 헥사코드(Hexachord) 체계와 작품에서 사용된 무지카 픽타⁵²⁾로 작품에 사용된 전체적인 음의 집합을 보여준다. 선법체계의 토대에서 기인한 16세기 음악의 조성적 특징들은 일차적으로 무지카 픽타에 의해 나타나며 음악에 적용된 무지카 픽타의 원칙들은 조성 발생의 토대를 제공하는 가장 기초적인 예시가 된다. 이 시기의 무지카 픽타는 헥사코드의 이조를 통해 조성체계로의 전환 가능성을 엿볼 수 있는 역할을 한다.⁵³⁾

이처럼 무지카 픽타와 성부 조표의 사용은 당시 음악에서 나타나는 변화의 모습들을 내포한다는 점에서 중요하다. 8선법에서 12선법으로 확장되었던 것처럼 선법체계에서 조성체계로 넘어가는 과정을 설명할 수 있기 때문이다. 팔레스트리나의 <종교 마드리갈 전집 I>에 등장하는 음영역 유형은 총 9가지가 있으며 전집에서 쓰인 무지카 픽타와 사용횟수는 선율유형과 함께 다음 [표 11]-[표 13]에 기재했다. 연작 마드리갈에 따라 사용된 무지카 픽타가 다르기 때문에 비교에 용이하도록 연작시 별로 나누어 표기하였다.

51) 데이비드 크룩(David crook): 위스콘신 대학교에 재직 중인 교수로, 16세기 후기~17세기 초반의 시기에 집중하여 연구하고 있는 음악학자이다. 대표 저서로는 『Orlando di Lasso's Magnificats for Counter-Reformation Munich(1994)』가 있으며 공동 저서로는 『Orlando di Lasso: The Complete Motets(1995 - 2006)』가 있다.

52) 무지카 픽타라는 용어는 16세기를 거치면서 점차 쓰지 않게 되었으나, 연주에서 부가되는 임시표의 원리는 다음 세기로 이어졌으며, 무지카 픽타와 관련해 성부 조표로서 쓰인 b 기호는 단선율 음악은 물론이고 다성부 음악에도 쓰여 임시조표로서의 역할을 담당하게 된다. (Karol Berger, *Musica Ficta: Theories of Accidental Inflection in Vocal Polyphony from Marchetto da Padova to Gioseffo Zarlino* (Cambridge: Cambridge University Press, 1987), 58.)

53) 최원선, “출판물을 통해 본 16세기 음악의 이론과 실제,” (『연세음악연구』 14 (2007)), 129.

순서	제목	선율유형	C#	F#	G#	E b
1	Vergine bella	♯ -g2-A	21	16	9	0
2	Vergine saggia	♯ -g2-F	14	16	10	0
3	Vergine pura	♯ -c1-E	4	11	21	0
4	Vergine santa	♯ -c2-E	13	34	11	0
5	Vergine sola	b -g2-F	2	0	0	5
6	Vergine chiara	b -c1-F	3	2	0	12
7	Vergine, quante lagrime	♯ -g2-G	10	14	1	0
8	Vergine, tale è terra	♯ -c1-G	5	28	4	0

표 12 Le vergine, 무지카 픽타

순서	제목	선율유형	C#	F#	B♯	A b
9	Spirito santo, Amore	b -g2-G	3	16	15	0
10	O sole incoronato	b -g2-G	6	22	8	0
11	O Cibo di dolcezza,	b -g2-G	16	15	11	0
12	O refrigerio acceso	b -g2-G	8	9	8	0
13	Tu sei soave fiume	b -g2-G	7	13	6	0
14	Paraclito amoroso,	b -g2-G	6	8	4	0
15	Amor, senza il tuodono	b -g2-G	4	6	11	3
16	Dunque divin Spiracolo,	b -g2-G	7	11	17	0
17	O Manna saporito,	b -g2-G	3	14	11	0
18	Signor dammi scienza,	b -g2-G	6	12	2	0

표 13 Spirito santo, Amore, 무지카 픽타

순서	제목	선율유형	C#	F#	G#
19	O Jesu dolce, o infinito Amore	♯-c1-E	4	17	16
20	Giammai non resti a mille dolci modi	♯-c1-E	2	4	11
21	Quanto piu t'offend' io, tanto piu sei	♯-c1-E	0	12	8
22	Non basta ch' una volta tu portasti	♯-c1-E	2	7	6
23	S' io non ti conoscessi in altre cose	♯-c1-E	4	3	9
24	Ma so ben, Signor mio, che cio che fai	♯-c1-E	4	20	5
25	E tu, anima mia, fatta da Dio	♯-c1-E	7	11	4
26	Per questo, Signor mio, non ti stancare	♯-c1-E	5	2	10

표 14 O Jesu dolce, 무지카 픽타

귀도의 헥사코드는 C, F, G음에서 시작하는 6개의 음들이 “온음-온음-반음-온음-온음”의 관계를 가지는 것을 말한다. C로 시작하는 음계는 자연스러운 헥사코드, F로 시작하는 음계는 B♭음이 포함된 부드러운 헥사코드, 마지막으로 G에서 시작하는 경우는 B♯을 가진 딱딱한 헥사코드(*hexachordum durum*)이라고 부른다. 이론가들은 이러한 세 가지 유형의 헥사코드를 사용하여 G음부터 e''까지의 가무트(*gamut*)를 일곱 개의 겹쳐지는 헥사코드로 설명한다.⁵⁴⁾ 귀도의 음계에 따라 칸투스 두르스로 작곡된 작품은 C, D, E, F, G, A, B♯, B♭의 음을 사용하며 칸투스 몰리스로 쓰인 작품은 F, G, A, B♭, C, D, E, E♭까지를 사용한다.⁵⁵⁾

54) 심은섭, “뒤파이 상송에 나타난 반음계기법 연구,” (서울대학교 석사학위논문, 2001), 6.

55) 많은 학자들이 B♭을 포함한 모든 반음을 무지카 픽타로 분류해 왔고, 대부분의 우리나라 저서들도 이 분류를 그대로 따라왔다. 그러나 귀도 자신의 음체계에는 물론이고 후대 이론가가 그린 ‘귀도의 손’에도 B♭이 포함되어 있다. 귀도의 이론

팔레스트리나는 귀도의 음 집합 내에서 변화음들을 적용하여 선율진행 및 화성변화를 내포하도록 만들었다. 그는 기본적인 귀도의 음 집합과 함께 칸투스 두르스에서는 C#, F#, G#을, 칸투스 몰리스에서는 C#, F#, B♭, A♭을 추가하여 악보에 표기했다. 르네상스 후기에는 B♭뿐만 아니라 올림표 계통의 무지카 픽타들도 사용되었다. 종교 마드리갈에서 팔레스트리나가 주로 사용한 C#, F#, G#음들은 당시 이조되지 않은 선법에서 자주 표기되었던 음들로 당시 세속음악에서 D#, A#, A♭ 등의 무지카 픽타가 쓰인 것과는 대조적이다.⁵⁶⁾ [표 11]-[표 13]을 보면 이조된 선법을 사용한 “성령님, 사랑이시여”에서 실제로 추가적으로 사용된 무지카 픽타가 존재한다. 주로 해당 부분의 단어를 강조하거나 보조음, 경과음으로 사용되었으며 사용된 횟수가 매우 적다. ‘하나뿐이신 성모 마리아여(*Vergine sola*)’, ‘빛나는 성모 마리아여(*Vergine chiara*)’에서는 새로운 무지카 픽타를 추가하지 않았다. 이러한 결과로 볼 때 팔레스트리나는 음계 내에서의 음들로 무지카 픽타를 구성하며 사용에 신중했음을 알 수 있다.

또한 E, F, G, A의 중지음은 무지카 픽타의 사용횟수와 연관지을 수 있다. 칸투스 두르스에서 E와 A음으로 중지한 곡들은 팔레스트리나의 전체 음영역에서 변하지 않는 음에 속하기 때문에 다른 음들과 충돌 할 일이 적어 무지카 픽타를 제한없이 자유롭게 사용한다. 이와 동일한 이유로 칸투스 몰리스에서 G음으로 중지하는 곡들도 무지카 픽타가 다수 보인다. 반면 F음은 칸투스 두르스에서는 두 음 모두 변하는 음으로 조심스럽게 사용되어야 한다. 따라서 ‘하나뿐이신 성모 마리아여(*Vergine sola*)’와 ‘빛나는 성모 마리아여(*Vergine chiara*)’에서는 무지카 픽타가 사용된 횟수가 현저히 적어 상대적으로 온음계적인 진행을 보인다. ‘지혜로우신 성모 마리아여(*Vergine saggia*)’에서도 무지카 픽타는 불협화음을 피하거나 혹은 비화성음의 역할로서 등장하여 반음계적인 표현처럼

적 음역 안에서의 음체계를 살펴보면 음역 내에서 B♭과 B♭음을 찾아볼 수 있다. (김미옥, “무지카 픽타의 이론적 제 규명,” (『음악과 민족』 25 (2003)), 283.)
56) 오세규. “무지카 픽타와 관련한 후기 르네상스 다성음악의 비교 분석”, 『音樂論壇』 7 (1993): 30.

그 역할이 두드러지지 않는다.

이와 같은 분석을 통해 팔레스트리나가 <전집 I>에서 연작 작품에 따라 각기 다른 무지카 픽타를 사용했고 그 횟수와 쓰임에 차이를 두었음을 보았다. 무지카 픽타의 추가로 전체적인 음영역을 확장시키지 않고 주어진 체계 안에서 변화를 주었으며, 주로 선율적인 진행상의 음으로 등장시켰다. 또한 귀도의 음계에 속하는 음으로 종지를 하여 무지카 픽타를 자유롭게 쓸 수 있음에도 불구하고, 제한적으로 사용했다. 따라서 이러한 분석은 팔레스트리나가 종교 마드리갈에서 얼마나 체계적으로 음을 사용했는가에 대한 근거가 되며 작품에서의 구체적인 쓰임에 관해서는 이후의 챕터에서 다루도록 하겠다.

2. 3. 3 구조 및 텍스처

작품의 구조적인 측면에 대해 분석하기 위해서는 르네상스 시기 음악에 나타나는 텍스처에 대한 이해가 기반이 되어야 한다. 당시 작품들은 호모포니적인 부분과 폴리포니적 부분이 동시에 전개되었고 팔레스트리나의 종교 마드리갈도 이처럼 두 텍스처가 공존한다. 호모포니로 이루어진 부분은 비화성음 사용이 적고 동일한 박절로 전체 성부가 일관되게 진행되어 가사의 전달력을 높인다. 반면 폴리포니로 이루어진 부분은 비화성음의 사용과 성부의 진행이 파편적으로 나타나 상대적으로 각 성부의 독립성이 두드러진다. 따라서 가사의 전달력이 떨어지고 성부별로 서로 강세와 박절이 달라져 전반적으로 혼란스럽게 들린다.

악보 4 Ma so ben. Signor mio, che cio che fai, 마디 134-140

[악보 4]는 “오 달콤한 예수여”의 6번째 곡 ‘하지만 저는 잘 압니다, 신께서 행하셨던 것은(*Ma so ben, Signor mio, che cio che fai*)’의 일부이다. 악보에서처럼 종교 마드리갈에서 호모포니적인 부분은 모든 성부가 거의 동일한 리듬으로 진행되며 성부별로 짝을 이루어 나타나는 형태가 가장 많이 사용된다. 위 악보의 경우 <소프라노 - 알토 - 테노르1>과 <테노르1 - 테노르2 - 베이스>가 짝을 이루어 서로 가사가 겹치면서 주고받는 진행을 한다.

The image shows a musical score for five voices: Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2, and Bass. The lyrics are: "Non ba - sta ch'u - na vol - ta tu por - ta". The score is in a common time signature. Several notes are circled in red, indicating specific rhythmic or melodic features. The Soprano part starts with a whole note, followed by quarter notes. The Alto part starts with a half note, followed by quarter notes. The Tenor 1 part starts with a half note, followed by quarter notes. The Tenor 2 part starts with a half note, followed by quarter notes. The Bass part starts with a half note, followed by quarter notes.

악보 5 Non basta ch'una volta tu portasti, 마디 1-5

반면 폴리포니적인 부분은 작품에서 여러 가지 형태로 등장한다. “오 달콤한 예수여”의 4번째 곡 ‘충분하지 않습니다, 당신이 한때 겪었던 (*Non basta ch' una volta tu portasti*)’의 도입부를 보면(악보 5), 다섯 개 성부의 첫 프레이즈가 카논 형식으로 차례로 등장하는 것으로 폴리포니적인 형태를 보인다. 이러한 부분은 <전집 I>에서 드물게 나타나지만 팔레스트리나가 플랑드르 악파의 협화적인 모방대위법, 카논 수법을 구사하고 있다는 점에서 영향을 받았다는 해석이 가능하다. <알토(A) - 테노르1(D) - 소프라노(A) - 베이스(D) - 테노르2(F)>의 순서로 각 성부가 도입되고 있는 카논의 간격은 <두 박절, 1마디 + 두 박절, 한 박절, 1마디+한 박절>로 모두 다르게 나타나기 때문에 곡의 전개를 혼란스럽게 만들며 가사의 내용을 불분명하게 전달되도록 만든다.

da ri-tor-nial suo fat - to - re, al su fat - to re, sic - ch'all' e-stre - mo gior - no l'al -
 da ri - tor - ni ri - tor-nial suo fat - to re, sic - ch'all' e-stre - mo gior - no
 ri - tor-nial suo fat - to re, sic - ch'all' e-stre - mo gior - no l'al
 da ri-tor - ni ri - tor-nial suo fat - to re, sic - ch'all' e-stre - mo gior - no l'al
 da ri-tor-nial suo fat - to re, ri - tor-nial su fat - to re, l'al

ma i-gnu - da ri - tor-nial suo fat - to - re, ri - tor-nial su fat - to re,
 ri - tor-nial suo fat - to - re, ri - tor-nial suo fat - to re,
 ma i-gnu - da ri - tor-nial suo fat - to re,
 ma i-gnu - da ri-tor-nial suo fat - to - re, ri - tor-nial suo fat - to re,
 ma i-gnu - da ri - tor-nial suo fat - to re, ri - tor-nial su fat - to re,

악보 6 Signor dammi scienza, 마디 40-56

또한 짧은 음가의 연속적인 사용은 긴 음가로 진행되는 두 연작 마드리갈에서 장식적인 효과를 준다. “성령님, 사랑이시여”의 마지막 곡 ‘신이시여 제게 지식을 주소서(*Signor dammi scienza*)’의 마디 40-56에서 그 대표적인 예를 볼 수 있다. 16세기 중반의 작품들에서 박절 단위로써 주로 사용되었던 것은 2분음표라고 익히 알려져 있었다. 동시에 강박의 4분음표에서 상행도약하는 것을 금지하는 규칙들이 생기면서 상승하는 움직임에서의 큰 도약은 어려워졌고 여러 제한들이 따랐다. 팔레스트리나는 기존의 양식적 틀을 준수하면서 곡을 썼던 작곡가였기 때문에 선율적

규칙에 있어 4분음표의 움직임은 고려하는 것은 신경 쓸 필요가 없었다.⁵⁷⁾ 하지만 팔레스트리나의 후기 작품으로 갈수록 점차 4분음표와 8분음표 음형이 강박과 약박에 적절히 배치하며 리듬에 변화를 주는 모습을 보이는데 종교 마드리갈에서도 이와 유사하게 쓰인 곳이 나타난다.

<전집 I>에 수록된 26개의 곡들은 개별적인 성격이 강해 연작 작품 간의 공통된 음악적 소재나 연계성을 찾기 어렵다. 연작임에도 불구하고 작품에 따라 곡의 전개방식이나 주제선을 발전과 같은 특징들이 매우 상이하다. 그리고 이러한 차이는 시의 형식에서 기인하기도 한다. 장편의 시를 구성하는 칸초네 형식으로 쓰인 “성모 마리아여”는 곡의 전개가 매우 복잡한 반면, “성령님, 사랑이시여”와 “오 달콤한 예수여”는 단순한 짜임새를 갖고 있어 음악적으로도 이와 동일하게 나타난다. 특히 “오 달콤한 예수여”는 대부분의 성부들이 호모포니적으로 진행되며 작품에서 나타나는 음악적 특징은 “성령님, 사랑이시여”에도 거의 유사하게 적용된다. 하지만 일부 작품에서 음악적 구조 및 전개방식 간의 연관성을 볼 수 있는데 각 연작 작품을 시작하는 3개의 시, ‘아름다우신 성모 마리아여(*Vergine bella*)’, ‘성령님, 사랑이시여(*Spirito santo, Amore*)’ 그리고 ‘오 달콤한 예수여(*O Jesu dolce*)’에서 효과적으로 드러난다.

(1) 아름다우신 성모 마리아여(*Vergine bella*)

‘아름다우신 성모 마리아여(*Vergine bella*)’는 1-3행과 4-6행의 가사가 같은 음악으로 반복되면서 시작한다. 각 문장에 따라 모방형태, 텍스처, 음가 등의 파라미터들이 다르게 나타나고 있기 때문에 점진적으로 변화하는 양상을 볼 수 있다.

57) Knud Jeppesen, *The Style Of Palestrina And The Dissonance*, (New York: Dover, 2005), 60-63, 73-75.

A. 태양을 입은 아름다우신 성모 마리아여

(*Vergine bella, che di sol vestita*, 마디 1-14)

B. 별로 만들어진 왕관을 쓰고, 가장 높이신 태양에게

(*coronata di stelle, al sommo Sole*, 마디 13-23)

C. 온 마음을 다해, 그는 당신에게 자신의 빛을 숨겼습니다.

(*piacesti sí, che 'n te Sua luce ascose*, 마디 28-39)

악보 7 Vergine bella, 1-3행

1행 ‘태양을 입은 아름다우신 성모 마리아여(*Vergine bella, che di sol vestita*)’는 성부들이 모방형태로 시작하고 있으나 호모포니적인 성향이 강하다. 비화성음의 사용이 적고 리듬적 독립성이 떨어지기 때문이다. 반면 3행 ‘온 마음을 다해, 그는 당신에게 자신의 빛을 숨겼습니다(*piacesti sí, che 'n te Sua luce ascose*)’ 부분은 가사의 반복 단위나 성부들의 동기를 다르게 구성하여 각 성부가 모두 개별적인 방식으로 나타난다. 또한 비화성음의 사용빈도도 증가함에 따라 성부들 간의 독립성이 더욱 강조되도록 한다. 즉 폴리포니적인 경향이 첫 번째 문장보다 강하게 드러나게 된다.

모방선율의 등장에서도 차이를 가진다. 1행의 경우, 성부가 등장할 때 동음반복과 상행도약이 공통적으로 적용되었던 반면, 2, 3행은 리듬의 모방만이 나타날 뿐 선율의 진행방향은 전부 다르게 나타난다. 이러한 음악적 특징은 복잡성을 증가시키고 있는데, 음가 또한 2분음표 단위의 진행에서 4분음표와 8분음표의 사용빈도를 점차 늘려나가고 있어 이 또한 음악적 특징이 변화하는 요인 중 하나로 작용한다.

	A	B	C
텍스처	호모포니 -----> 폴리포니		
중심음	D, A	[A, B], [D, E]	E, A
비화성음 개수	5개/14마디	12개/12마디	19개/17마디

표 15 Vergine bella, 1-3행

팔레스트리나는 작품에서 이 3개 행을 하나의 호흡으로 생각하고 있는데 이는 단순히 음악을 반복하는 것뿐만 아니라 종지 형태에서도 그 근거를 찾을 수 있다. 그는 [표 17]과 같은 대비에도 불구하고 1행과 2행의 종결부에서 종지를 명확히 드러내지 않는다. 다시 말해 완전한 종지가 나타나는 3행이 등장할 때까지 세 문장의 프레이즈를 연결시키고 있는 것이다. 다음 [악보 8]와 [악보 9]에는 각 문장의 종결과 선율의 종지, 그리고 겹쳐서 등장하는 가사부분을 표시했다

악보 8 Vergine bella,
1-2행, 마디 12-14

악보 9 Vergine bella,
2-3행, 마디 22-23

A. 선율모방: 같은 선율을 그대로 모방

Ver - gi ne bel - la, che di Sol ve - sti - - - ta,
 Ver - gi ne bel - la, che di Sol ve - sti - ta, Ver gi ne bel - la,
 Ver - gi ne bel - la, che di Sol ve - sti - - - ta, Ver gi ne
 Ver - gi ne bel - la, che di
 Ver - gi ne bel - la,

B. 두 개의 선율이 교차되며 모방

co - ro - na - ta di stel - le, al som - mo
 - ro - na - ta di stel - le,
 ta, co - ro - na - ta di stel -
 ta, co - ro na - ta, co - ro - na - ta di
 - - ta, co - ro na - ta di stel -

악보 10 Vergine bella, 1-2행, 모방형태

C. 가사의 일부를 성부별로 다르게 반복

(3행) <i>piacesti si, che'n te sua luce ascose</i>
Sop : [<i>piaces ti si, che'n te sua luce ascose</i>] <u><i>sua luce ascose,</i></u> [<i>piaces ti si, che'n te sua luce ascose;</i>]

Alto : [<i>piacesti si, che'n te sua luce ascose</i>] [<i>piaces ti si, che'n te sua luce ascose</i>]
Tenore I : [<i>piacesti si, che'n te sua luce ascose</i>] [<i>piaces ti si, che'n te sua luce ascose</i>] <u><i>luce ascose</i></u>
Tenore II : [<i>piacesti si, che'n te sua luce ascose</i>] <u><i>sua luce ascose</i></u>
Basso: [<i>piacesti si, che'n te sua luce ascose</i>] <u><i>che'n te sua luce ascose</i></u>

표 16 Vergine bella 3행에 나타나는 반복

(2) 성령님, 사랑이시여(*Spirito santo, Amore*),

오 달콤한 예수여(*O Jesu dolce*)

라우다-발라타의 8행시 형식으로 쓰인 이 두 곡은 다른 종교 마드리갈과 마찬가지로 호모포니와 폴리포니를 오가는 텍스처의 대비가 나타난다. ‘성령님, 사랑이시여(*Spirito santo, Amore*)’는 그러한 대비를 통해 성부의 개별성을 부각시키고 박절감을 모호하게 만드는 과정을 통해 음악적 긴장을 고조시킨다.

A. 성령님, 사랑이시여(*Spirito santo, Amore*, 마디 1-8)

B. 내 마음을 위로하시는(*Consolator interno*, 마디 9-15)

C. 그 천상의 빛에서(*Di quel lume superno*, 마디 16-22)

악보 11 Spirito santo, Amore, 1-3행

A-C에 이르는 9번의 시작부분은 B \natural , E \flat , F \sharp 등 다양한 무지카 픽타가 등장한다. 이는 D프리지아, A프리지아처럼 선법적 종지를 위해 쓰이는 것으로 각각의 프레이즈가 한 가지 선법 혹은 조성으로 해석되지 않아 화성적으로 매우 복잡하며 반음계적으로 들린다.

이 부분의 전개는 1행과 2행에서 대조적인 차이를 보인다. 1행 ‘성령

님, 사랑이시여(*Spirito santo, Amore*)’는 베이스를 제외한 모든 성부가 동시에 등장하는 것으로 시작하고 대체로 2분음표 위주의 진행을 보인다. 폴리포니적으로 가사가 엇갈리는 부분이 발생하기는 하지만 각 성부가 거의 비슷한 리듬패턴을 가지며 비화성음이 거의 사용되지 않아 호모포니적인 화음진행의 연속으로 들린다. 반면 2행 ‘내 마음을 위로하시는(*Consolator interno*)’의 부분은 1행과 달리 여러 성부가 시차를 두고 등장한다. [악보 11]에 표시된 동기들은 각각 다른 간격으로 등장하여 복잡성이 증대되지만 1행과 마찬가지로 비화성음이 거의 사용되지 않아 호모포니적 진행으로 들린다. 또한 각 성부가 시차를 두고 등장하여 같은 가사가 여러 다른 음역에서 연주되며 대비를 이룬다. 이러한 진행방식은 뒤이어 등장하는 3행 ‘그 천상의 빛에서(*Di quel lume superno*)’라는 부분에서도 동일한 방식으로 나타난다.

‘오 달콤한 예수여(*O Jesu dolce*)’는 8개 곡 전반에서 호모포니적인 진행이 지배적으로 나타나며 텍스처를 단계적으로 변화시켜 나가는 모습을 볼 수 있다.

A. 당신의 신성함을 보여주셨나요?(*Spandi la tua pieta?*, 마디 31-33)

The image shows a musical score for five voices: Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2, and Bass. The music is in 3/4 time and the key of B-flat major. The lyrics for all parts are "span - di la tua pie - ta?". The score is written on five staves, each with a clef and a key signature of one flat. The notes are mostly quarter and half notes, with some rests. The lyrics are placed below the corresponding staff.

B. 항상 당신 기분을 상하게 하는 나의 영혼을

(*L'anima mia che sempre offeso t'ha*, 마디 33-38)

- L'a - ni - ma mia, che sem-pre of - fe - - - - so
 L'a - ni - ma mia, che sem-pre of - fe - so t'ha, che sem - pre of - fe - so
 - L'a - ni - ma mia, L'a - si - ma mia, che sem-pre of - fe - so t'ha, che sem-pre of - fe - so
 - L'a - ni - ma mia, L'a - ni - ma mia, che sem-pre of - fe - so t'ha,
 - - L'a - ni - ma mia, che sem-pre of - fe - so t'ha,

C. 당신은 참 부드럽게 불러주십니다.

(*Si dolcemente chiami'*, 마디 39-44)

si dol - ce - men - te chia - mi! Or mi par ben che
 si dol - ce - men - te chia - mi! Or mi par ben che m'a - mi,
 si dol - ce - men - te chia - mi! Or mi par
 si dol - ce - men - te chia - mi! Or mi par ben che
 dol - ce - men - te chia - mi! Or mi par ben che m'a - mi, che

악보 12 O Jesu dolce, 8-10행

[악보 12]의 8행 ‘당신의 신성함을 보여주셨나요?(*Spandi la tua pieta?*)’에서는 모든 성부가 동일한 리듬과 음정을 노래하며 완전한 호모포니를 이룬다. 또한 무지카 픽타도 사용하지 않고 있는데 무지카 픽타

가 없이 호모포니적으로 곡이 진행되는 것은 이 연작 마드리갈에서 나타나는 공통적인 특징이다.

하지만 뒤이어 등장하는 9행 ‘항상 당신 기분을 상하게 하는 나의 영혼을(*L’anima mia che sempre offeso t’ha*)’이라는 부분은 8행과 음악적인 대비를 형성한다. 소프라노의 음역이 옥타브 아래로 도약하면서 발생하는 음역의 갑작스러운 단절과 함께, 앞서 호모포니적으로 진행되었던 것과는 달리 모방을 통한 폴리포니적 진행으로 돌아간다. 또한 F# 무지카 픽타를 활용하여 화음의 색채를 구분한다. 그럼에도 불구하고 전체적인 중심음은 C음에서 머무르고 있으며 2분음표 단위의 음가활용을 통한 템포, 음가의 균형을 유지시키면서도 음악적 통일성을 형성하고 있다.

다음 10행 ‘당신은 참 부드럽게 불러주십니다(*Si dolcemente chiami*)’에서는 앞과는 또 다른 방식의 대조를 형성한다. 9행에서 나타나던 모방의 형태를 유지하고 있는 것 같지만 4분음표, 8분음표의 음가가 상대적으로 빈번히 활용되고 있다. 또한 앞에서는 등장하지 않았던 Bb, C# 무지카 픽타가 추가적으로 활용되어 색채의 대비가 더욱 드러난다. 이후 두 개 또는 세 성부가 동시에 모방선율을 노래하던 형태는 점차 각 성부의 개별적인 진행으로 변해나가고 있음을 확인할 수 있다.

분석을 통해 본 결과, 팔레스트리나는 이처럼 연달아 나타나는 세 개의 섹션에서 가사가 변함에 따라 음악적 요소들을 변화시켰고 대조를 형성했다. 이 때 무지카 픽타를 통한 색채의 변화, 호모포니와 폴리포니의 정도를 통한 텍스처의 변화양상, 음역의 대비 등을 효과적으로 활용하고 있다.

2. 3. 4 가사 그리기

마드리갈은 1520년대 피렌체에서 페트라르카 시의 부활과 함께 북부의 폴리포니 양식을 이탈리아어 가사에 적용하면서 시에 내재된 지적, 감정적 요구를 보다 충실한 음악어법으로 표현하는 데에서 출발했으며, 16세기 초부터 급속히 발달한 악보 인쇄술의 도움으로 널리 전파, 확산되었다.⁵⁸⁾ 가장 핵심적인 역할인 가사의 표현은 반음계주의에 대한 실험을 시도했던 빌라르트나 마드리갈리즘(Madrigalism)을 표방하는 가사 그리기를 하면서도 무곡풍의 리듬과 양극화된 텍스처로 복잡성을 증가시킨 페레티(Giovanni Ferretti, 1540경-1609이후)에게서 보이듯이, 작곡가들은 각자의 음악적 기량을 선보이기도 하고 서로에게 영향을 주며 발전했다. 특히 로레의 경우 “성모 마리아여”를 기반으로 한 연작 마드리갈에서 가사의 의미에 따라 주로 특정 단어나 문장을 강조하거나 곡의 리듬, 구조를 변화시키기도 했다.⁵⁹⁾ 동시대 작곡가들에 비해 섬세하거나 극적이지는 않으나 팔레스트리나의 종교 마드리갈에도 이와 유사한 가사표현이 등장한다. 미시적으로는 가사의 의미에 따라 선율의 방향이나 화성, 텍스처, 비화성음 등을 다양한 방식으로 표현하며 거시적으로는 시의 구조와 음악적 구조를 일치시키거나 같은 구절을 반복하여 강조하는 방식을 활용한다.

“성모 마리아여”는 주로 긴 음가의 음표를 사용하고 도약하는 음들을

58) 이영민, “루차스키의 마드리갈 양식,” (『서양음악학』 12 (2006)), 124.

59) 로레의 “아름다우신 성모 마리아여(*Vergine bella*)”에는 그의 초기와 후기 양식이 모두 집약되어 있으며 옛것에 대해서는 고도의 능숙함을 보이면서도 새로운 시작을 알리고 있다. 그가 만들어낸 작품의 전체적인 사이클(cycle)은 그의 이탈리아 양식의 원천인 애가(愛歌)와 자기성찰을 향한 전형적인 성향을 보인다. 이를 통해 그는 베네치아의 페트라르키즘(Petrarchism)적인 이상을 드러냈고, 베네치아 스타일의 마드리갈 레퍼토리에 기여한 마지막 음악가로 여겨졌다. (중략) 로레는 핵심적인 단어를 집중적으로 묘사해 나가거나 가사 간에 쓰인 동기를 극단적으로 대비시키고 부분적으로 가사도 생략하여 전반적으로 불안정하게 만들었다. 문법적으로 맞지 않더라도 각 시어들은 음악적으로 다양하게 구현되었고 템포와 텍스처의 빠른 전환도 획기적이었다. (Martha Feldman, *City culture and the madrigal at Venice*. (California: University of California Press, 1995), 412-423.)

최소화하여 순차진행을 중심으로 선율이 움직인다. 따라서 곡이 진행되는 중간에서 나타나는 8분음표, 4분음표, 점 4분음표가 사용되는 부분이 특징적으로 들리는데 이는 성부들 간에 리듬적인 독립성을 부여한다. 갑작스럽게 8분음표가 연속적으로 등장하고 모든 성부가 동시에 같은 음형과 리듬을 노래하기도 하고, 박자를 쪼개 리드미컬한 느낌을 주는 등의 형태로 곡의 텍스처에 변화를 준다. 템포가 달라지는 것처럼 들리는 리듬의 변화는 가사와 연관성을 갖기도 하지만, 이와 관계없이 긴 호흡으로 진행되는 곡에 음악적 프레이즈의 변화를 주는 형태로 나타나기도 한다.

악보 13 Vergine pura, 마디 29-34

팔레스트리나의 가사표현 방식은 작품마다 다르게 나타난다. 하지만 다수의 경우 ‘순수하신 성모 마리아여(Vergine pura)’에서 ‘찬미하다(adorni)’를 표현하는 것처럼(악보 13) 각 성부별로 음가나 길이, 시차를 달리 하여 쓰거나 선율의 방향이나 도약 및 순차진행을 개별적으로 전개하여 성부에 다양성을 준다. 이 외에도 단편적으로 가사를 묘사하거나 음악적 전개를 통해 드러내는 모습도 나타난다.

악보 14 Vergine bella, 마디 134-150

‘아름다우신 성모 마리아여(*Vergine bella*)’의 12-13행은 가사 표현에 있어 특징적인 부분이다. 12행은 [소프라노-알토], [테노르1-테노르2-베이스] 두 그룹으로 나뉘어 가사를 반복한다. 4분음표 단위로 움직이는 단음절적인 호모포니 진행과 함께 성부를 교차하며 같은 선율과 가사를 주고받는 모습이다. 이는 태양처럼 빛나는 성모 마리아에게 자신의 근심과 걱정을 해결할 수 있도록 도와달라고 간청하는 부분을 강조함으로써 가사의 호소력을 드러내는 맥락으로 쓰인다. 한편 [악보 14]에서는 가사 그리기를 하는 모습도 나타난다. 지상을 의미하는 ‘*terra*’에서는 낮은 음역에서 하행하는 움직임으로 표현하고, 이와 대조적으로 천국을 의미하는 ‘*ciel*’은 최고음인 G음이 소프라노에 등장하여 음역이 높고 상행하는 선율을 그린다.

악보 15 Vergine chiara, 마디 18-35

가사 그리기와 가사 표현은 특히 6번 ‘빛나는 성모 마리아여(*Vergine chiara*)’에서 잘 나타난다. [악보 15]는 ‘이 거친 태풍 속 바다의 별이시며(*di questo tempestoso mare stella*)’라는 가사를 노래하고 있다. 이 작품에서는 일반적으로 2분음표보다 긴 음 간격으로 모방이 이루어지는데 반해, 해당 악보에서는 4분음표의 간격을 두고 바로 뒤이어 5도 아래에서 모방이 이루어진다. 이러한 경우 각 성부들 간의 강박이 달라져 악센트의 위치가 엇갈리면서 박절이 복잡해진다. 특히 이 곡에서는 다른 연작 마드리갈 곡들에 비해 4분음표의 연속적인 음형이 자주 나타나는데

그러한 음형의 사용은 공통적으로 박절감을 약화시키면서 몰아치는 느낌을 준다.

한편 화성적 리듬 또한 4분음표 단위로 나타나 음악적 진행이 빨라지고 있는데, 전후의 맥락에서 화성적 리듬이 2분음표 또는 온음표 이상으로 진행되었던 것과는 사뭇 대조적이다. 중심선을 없이 각 성부에서 도약과 상·하행 진행으로 각각 움직이게 하는 가사 그리기를 통해 ‘거친 태풍’을 음악적으로 표현한다. 이후 성모 마리아를 별과 항해사들의 길잡이로 묘사하면서 도약 진행으로 나타나던 음형을 다음 행의 ‘믿을 수 있는(*fidata*)’에서 부드럽게 멜리스마적으로 상승하는 순차진행으로 그린다. 이 부분은 박절을 2분음표로 돌아오게 하여 앞의 내용과 대비를 주고 있다.

악보 16 Vergine chiara, 마디 36-52

팔레스트리나는 이처럼 가사의 내용을 자연스럽게 연결했는데 [악보 16]의 다음 행인 ‘끔찍한 폭풍우 속에서(*in che terribile procella*)’라는 부분은 붓점 리듬을 사용하여 강조한다. 고난에 처한 화자의 모습을 가사의 부분적인 반복과 함께 음형으로 그려냈으며 여러 성부에서 개별적으로 나타나게 만든다. 이러한 강조는 다음 가사인 ‘방향키도 없이 혼자 남겨져 있다(*i' mi ritrovo sol, senza governo*)’에서 모든 성부의 진행이 동시에 이루어지도록 했는데, 이를 통해 팔레스트리나가 앞뒤 맥락에서 텍스트처를 명확하게 대비시키는 모습이 보인다.

The image shows a musical score for five voices: Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2, and Bass. The lyrics are: "miel, I di miel, piu cor-ren-ti che sa-et-ta, che sa-et-ta, piu cor-ren-ti che sa-et-ta, piu cor-ren-ti che sa-et-ta, fra". The score uses various note values and rests to create a specific rhythmic pattern.

악보 17 Vergine quante, 마디 99-116

또한 7번 곡인 ‘성모 마리아여, 제가 얼마나 많은 눈물을(*Vergine quante lagrime*)’에서도 이와 유사한 가사 그리기가 나타난다. 곡의 후반부에 해당하는 11행을 부르는 [악보 17]은 자신에게 얼마 남지 않은 날들 속에서 성모 마리아를 기다린다는 내용을 다룬다. ‘화살보다 더 빠르게(*piú correnti che saetta*)’라는 부분에서 4분음표를 사용하여 하나의 행 전체를 상승 음형으로 음절적으로 그려내 진행감을 빨라지게 한다. 이후 가사에서는 갑작스럽게 유니즌으로 긴 음가의 음형이 사용되어 11행과는 대조적으로 천천히 진행되는 느낌으로 긴장감을 해소한다. ‘고통과 죄 안에서 죽음만이 나를 기다린다’라는 절망적인 마지막 가사를 11

행과 대비시켜 표현한 것이다. 또한 11-13행이 한 차례 더 반복될 때에도 이와 동일한 형태를 보이며 강조한다.

악보 18 Spirito santo, Amore, 마디 37-44

‘성령님, 사랑이시여(*Spirito santo, Amore*)’에서도 치아브(*chiave*) 역할의 5행에서 가사 그리기가 나타난다. 리프레사(*ripresa*) 부분의 중요한 단어인 성령님께 느껴지는 ‘천상의 빛(*lume superno*)’은 4행 ‘오 주여, 당신은 제 어두운 마음을 밝게 비추십니다(*Signor illustra il tenebroso core*)’에서 폴리포니적인 텍스처를 이룬다. 이후 5행 ‘오 빛이 뻗어나갑니다(*O raggio procedente*)’를 표현하기 위해 이 곡의 최고음인 G음으로 시작하여 하행진행을 하도록 만들었다. 또한 4행과 대비를 이루도록 호모포니적인 텍스처로 등장시킨 것도 특징적이다. 이를 통해 팔레스트리나는 악보에 박절을 분명하게 나누어 가사전달이 효과적으로 이루어지도록 했다.

지금까지 팔레스트리나가 가사의 내재적 의미를 음악에서 표현한 방식에 대하여 살펴보았다. 그는 주로 대비되는 단어나 가사가 등장할 때에 음악적 아이디어를 얻어 표현했다. 가사에 대한 접근 방식으로는 가사의 의미를 그대로 음악적으로 드러내거나 음형의 대조를 통해 진행 방식에 차이를 두었다. 가사에서 성경과 관련된 비유적인 시적 어휘들이 다수

등장하는 것에 비하면 가사표현이 적게 나타나는 편이었으나 필요한 부분에서 최소한으로 효과적으로 묘사하는 모습이였다. 이는 동시대 다른 작곡가들의 종교 마드리갈에 비하면 두드러지는 특징이 아닐 수 있다. 하지만 팔레스트리나에게 초점을 두고 보았을 때 그의 종교 마드리갈이 교회음악에 가깝게 쓰였다거나 별다른 음악적 특징이 없다는 기존의 내용과 반하는 부분이라고 해석할 수 있다.

2. 3. 5 종지

작품에서 종지를 분석한다는 것은 음악의 구조나 가사와의 관계와 같은 특징에 대한 이해를 돕는다는 점에서 중요하다. 팔레스트리나의 종교 마드리갈은 그의 다른 작품들처럼 확실히 온음계적이며, 반음계적인 진행이 과도하지 않다. 작품의 시작 부분에서 상대적으로 폴리포니적인 움직임이 가지다가 점차 호모포니적인 측면이 강조되는 형태를 갖기도 한다. 이처럼 텍스처가 복합적으로 엮이면서 진행되는 종교 마드리갈에서 종지의 형태는 다양한 측면에서 바라보아야 할 필요가 있다.

르네상스 시대의 종지는 ‘화성적’ 의미보다도 ‘선율적’ 맥락을 더욱 중요하게 살펴보아야 한다.⁶⁰⁾ 조성음악에서의 종지 개념은 V-I로 진행되는 화성적 해결과 관련이 있는 반면, 이 시기 다성음악의 종지는 선적인 (Linear) 고려사항에 의해 결정되었기 때문이다.⁶¹⁾ 하지만 당시 작품에서 주로 사용되었던 종지형들에 의해 “화성”이라는 개념이 서서히 생겨나는 것을 확인할 수 있다. 란디니 종지나 프리지아 종지처럼 중세시대부터 이어져 오는 선적인 종지형을 그대로 사용하면서도 후기로 넘어갈수록 화성적인 종지형이 나타나기 때문이다.⁶²⁾ 후기 르네상스 시대 작품에 속하는 팔레스트리나의 종교 마드리갈도 이처럼 두 가지 측면에서 접근해야 할 필요성을 갖는다. 따라서 선율적인 맥락과 화성적인 맥락을 모두 고려하여 종지를 분석했으며 전자는 선율적 종지, 후자는 화성적 종지로

60) Richard Norton, *Tonality in Western Culture: A Critical and Historical Perspective*, (University Park: Pennsylvania State University Press, 1984), 24.

61) W. S. Rockstro and others, “Cadence”, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 2nd ed. (2001), 781.

62) 이처럼 르네상스 시대의 종지는 수직적이라기보다는 수평적이었지만, 오늘날과 같은 3화음의 개념이 아닐지라도 화성적으로 울리는 음향에 대한 개념을 갖고 있었다. 그 예로 15세기 후반의 작곡가들이 모든 성부들을 동시에 작곡하여 각 성부를 통제하면서 동시에 울리는 음향을 인식하고 있었다는 것이 증거가 된다. 이 외에도 최종화음에서 ‘3음’이 추가된 것도 르네상스 시대의 종지에서 나타난 중요한 변화로, 이 역시 수직적인 화음의 개념이 종지에 반영되었음을 의미한다. (김상현, “종지를 통해 본 화음의 기능과 계층의 형성 - 탄생에서 공공재가 되기까지,” (한국예술종합학교 예술전문사 학위논문, 2011), 28-29.)

지칭하고자 한다.

팔레스트리나의 종교 마드리갈에는 각 성부에서 발생하는 폴리포니적인 종지와 수직적인 화음에서 발생하는 호모포니적 종지가 모두 나타난다. 선율적 종지는 폴리포니적인 진행에서 성부들이 일정한 시차를 두고 도입되며 각 성부가 다른 박절로 이루어져 종지가 일어나는 위치가 다양하다. 또한 호모포니적 종지가 쓰인 부분은 마치 조성적인 특성이 드러나는 것과 같은 효과를 준다. 특히 팔레스트리나의 후기 작품에서는 베이스의 4도, 5도 진행이 많이 사용되는데 이를 통해 더욱 조성적인 특성이 강조된다. 3개의 연작 마드리갈이 갖는 종지를 분석한 결과, 선율적 맥락에서 나타나는 종지와 함께 화성적 종지 유형은 정격종지(V-I), 변격종지(IV-I), 프리지아 종지, 위종지(V-vi, V-VI)로 총 5가지의 형태가 나타났다.

번호	제목	선율적 종지	화성적 종지			
			정격 종지	변격 종지	프리지아 종지	위종지
1	Vergine bella	5	5	1	7	4
2	Vergine saggia	4	8	1	1	1
3	Vergine pura	7	9	1	0	0
4	Vergine santa	2	3	1	2	2
5	Vergine sola	8	9	2	0	1
6	Vergine chiara	2	4	0	3	0
7	Vergine quante	3	6	1	0	1
8	Vergine tale	4	10	4	1	0
합계		35	54	11	14	9
9	Spirito santo, Amore	2	7	1	3	1
10	O sol' incoronato	6	5	3	3	1
11	O cibo di dolcezza	1	7	1	3	0
12	O refrigerio acceso	0	3	3	2	0

13	Tusei sei soave fiume	0	4	0	3	1
14	Paraclito amoroso	0	3	1	0	0
15	Amor, senza il tuo dono	2	3	0	2	0
16	Dunque divin Spiracolo	1	6	0	0	0
17	O Manna saporito	0	4	1	1	0
18	Signor, dammi scienza	2	3	1	3	0
합계		14	45	11	20	3
19	O Jesu dolce	1	7	3	0	0
20	Giammai non resti	2	1	2	3	1
21	Quanto piu t'of	1	6	2	1	1
22	Non basta ch'una volta	1	3	4	0	0
23	S'io non ti conoscesi	0	4	3	2	0
24	Ma so ben, Signor	1	5	2	0	0
25	E tu, anima mia	1	5	2	0	0
26	Per questo, Signor non ti stancare	2	4	3	1	1
합계		9	35	21	7	3
사용 빈도		19%	46%	14%	14%	5%

표 17 <전집 I>의 종지유형 및 사용 횟수

표에서와 같이 <전집 I>에 나타나는 종지 유형과 종지가 등장하는 횟수는 연작 마드리갈에 따라 각기 다르게 나타난다. 이는 앞서 언급했던 것처럼 각 성부들이 개별적·복합적으로 움직이기 때문에 종지는 성부에 따라 가사가 끝나는 부분에서 쓰이거나 시의 구조나 전개에 따라 동시에 나타난다. 전체 곡에서 정격종지는 약 46%로 가장 많이 등장했는데 곡의 중반에서도 자유롭게 쓰이는 모습을 보였기 때문이다. 정격종지를 곡의 종결부에서 사용하기도 했으나 오히려 변격종지나 프리지아 종지로 끝나는 경우도 많았다.

르네상스 후기의 다성음악에서는 작곡가들이 악곡을 마칠 때 계류음을 사용하여 명확한 종지적인 제스처를 이루도록 했다. 팔레스트리나의 경우 비화성음을 다루는 방식은 크게 세 가지로 나뉘는데 첫째, 선율적으로 의도치 않게 불협화음을 부수적으로 사용한 경우, 둘째, 의식적으로 “음악적인” 불협화음 등장시키기, 마지막으로 셋째, 시적인 표현을 위한 수단으로 사용하는 경우이다.⁶³⁾ 팔레스트리나의 종교 마드리갈에서 비화성음은 종지로 가기 위한 4-3 계류를 다수 보이며, 간혹 경과음이나 보조음의 역할도 한다. 반면 호모포니적으로 들리는 부분에서는 비화성음의 사용을 줄이는 모습을 보인다. 르네상스 시대 작품에서 계류음은 종지 부분의 장식에서 흔히 사용되었던 방식이다. 계류음은 불협화적인 부분을 강조하다가 해결되면서 안정감을 주는 효과를 주기 때문에 당시 작곡가들은 종지감을 극대화시키기 위해 불협화음을 종종 등장시켰다. 이러한 쓰임은 바로크 시대의 작품에서도 주로 나타난다.

불협화를 이루게 될 음은 먼저 협화음으로써 도입되어야 하며, 다음 화음까지 걸쳐있거나 반복된다. 해결은 ‘계류되어 있던’ 다음 화음의 3음을 통해 이루어진다. 이 음이 계류되어 있는 순간에 이미 다른 성부에서 동일한 음이 울려서는 안된다. 계류음은 해결음보다 강박에 위치한다. 때때로 해결음은 보조음을 통해 장식되기도 한다. (중략) 이리하여, 아직 작품 전체에 미치는 구속력은 없으나, 한 순간 조적인 중심이 생겨나게 된다. (중략) 이처럼 유동적인 화음진행에 있어, 조성적 목표화성 또는 안정화성 (아무리 일시적이더라도)의 형성을 위한 계류음 종지는 점차 더 중요해진다.⁶⁴⁾

팔레스트리나의 종교 마드리갈에서 계류음의 쓰임은 2가지로 구분된다. 첫째, 계류음의 사용으로 명확한 종지의 제스처를 이루거나 둘째, 의도적으로 종지감을 약화시키는 것이다. 특히 후자에 해당하는 경우가 지

63) Knud Jeppesen, *The Style Of Palestrina And The Dissonance*, (New York: Dover, 2005), 276.

64) Diether de la Motte, 『화성학』, 서정은 번역 (서울: 음악춘추사, 2005), 41.

배적으로 나타나는데 [악보 19]의 ‘아름다우신 성모 마리아여(*Vergine bella*)’에는 음악적 프레이즈가 주로 폴리포니적으로 움직이기 때문에 중지감을 회피하는 예시들이 다수 발견된다.

Ver - gi ne bel - la, che di Sol ve - sti - - - - ta,
 Ver - gi ne bel - la, che di Sol ve - sti - ta, Ver gi ne bel - la,
 Ver - gi ne bel - la, che di Sol ve - sti - - - - ta, Ver gi ne
 Ver - gi ne bel - la, che di
 Ver - gi ne bel - la,

악보 19 Vergine bella, 마디 1-8

마디 6-8에서 소프라노 성부는 F-E-D-C-D-E음으로 진행하며 끝난다. 선적인 진행으로만 본다면 소프라노 성부에서 E음으로의 선적인 진행으로 종지가 발생하는 것 같지만 나머지 성부들의 진행이 개별적으로 움직임을 이어나가고 있어 실질적으로 곡을 들었을 때엔 중지감이 드러나지 않도록 만든다. 즉, 한 성부에서 종지적 제스처가 일어나는 동안 다른 성부는 이와 무관한 화성진행이나 움직임으로 이어가거나 심지어는 의도적으로 종지를 방해하는 독립된 진행이 나타나 중지감을 약화시킨다. 이러한 선율적 종지의 형태는 르네상스 시대의 선법적 종지가 남아 있는 것으로 마치 프레이즈의 진행이 중단된 것처럼 보이지만 다른 성부들의 프레이즈로 인해 흐름이 지속된다.

이와 유사한 사용은 15번 곡인 ‘사랑이여, 당신의 은혜없이(*Amor, senza il tuo dono*)’의 마디 8-14에서도 나타나는데, 알토1과 알토2 성부 진행 간격이 완전 4도 - 장 3도로 이동하면서 종지 악구를 이룬다. 그러나 나머지 성부들은 이러한 진행과 무관하게 다른 새로운 동기를 등장시

키거나 화성적인 보충을 해주는 역할을 하면서 종지 악구와는 별개의 진행을 드러낸다.

dal mon-do cie - co al tuo di - vin splen - do - re.
 mon - do cie - co al tuo di - vin splen - do - re.
 splen - do - re. dal mon-do cie - co al tuo di - vin splen - do - re.
 vin splen-do - re. dal mon-do cie - co tuo di - vin splen - do - re.
 re. al tuo di - vin splen - do - re.

악보 20 O cibo dolcezza, 마디 57-64

V - I 진행의 정격종지는 모든 종지들 중 가장 명확한 조성으로 들린다. ‘오 맛있는 양식이여(O cibo dolcezza)’의 마디 62-64에서 알토 성부가 G - F#-G를 부르고 동시에 베이스 성부는 G음에서 D음으로 4도 하행도약 후 다시 G음으로 돌아온다. 이 부분에서 팔레스트리나는 피카르디 3도⁶⁵⁾가 포함된 g단조의 V - I 종지를 이루게 하여 화음의 색채에 변화를 주면서 종지감을 강화시켰다. 피카르디 3도는 단3화음을 으뜸화음으로 하는 도리아, 프리지아, 에올리안의 음계에서 3음을 반음 올려 장3화음으로 마치도록 하는 것으로 화음의 색채를 순간적으로 변화시킨다. 프리지아 종지의 경우 피카르디 3도를 포함한 종지는 단조의 iv6 - V와 동일한 화성진행으로 조성적 맥락으로 해석될 수 있으며, 피카르디 3도를 포함하지 않은 경우에는 선법적 진행으로 해석될 수 있다.

65) 피카르디 3도(Picardy third)는 교회선법이 차츰 장·단조로 변화하는 과정에서 나타나, 바로크 시대를 통해 일반적인 어법으로 사용되었다. 그러나 18세기 후반 이후 장조와 단조의 그 독특한 성격이 의식되면서 피카르디 3도는 거의 사용하지 않게 되었다.

악보 21 Vergine bella, 마디 99-102

‘아름다우신 성모 마리아여(*Vergine bella*)’의 마디 99-102에서는 정격 종지의 특성을 보이는 부분이 나타난다. ‘성모 마리아여, 자비를 베푸소서(*Vergine s’a mercede*)’에서 소프라노 성부는 F-E-D-E음을 노래하고 알토 성부와 함께 7-6도 진행의 종지악구를 이룬다. 또한 테너2-베이스 성부에서는 해당 가사를 처음부터 반복하고 알토-테너1은 화성적인 보충을 한다. 소프라노의 가사가 끝나는 부분에서 F음으로 끝나는 모습을 보임과 동시에 테노르1, 테노르2, 베이스 성부에서 C음과 F음을 간격을 두고 등장시킨다. 이는 V화음과 I화음을 한 성부에서 등장시키지 않고 단절되게 들리도록 하여 정격종지의 형태로 들리지만, 그 특성이 상대적으로 약화되어 나타나게 만든다. “성모 마리아여”에서 이러한 스타일의 종지는 자주 등장한다.

악보 22 Vergine pura, 마디 10-20

V - I의 진행의 또 다른 특징적인 부분은 ‘순수하신 성모 마리아여 (*Vergine pura*)’의 마디 12-14에서 나타난다. 알토 성부를 보면 F#-E-F#-G음으로 진행하고 테노르 2의 진행이 A - G음으로 장2도 하행하고 있어 결과적으로 vii6 - I의 종지를 이룬다. 이러한 경우 정격종지로 해석되지만, 딸림음 - 으뜸음 진행의 부재로 인해 종지감이 약화된다. 이처럼 정격종지는 성부의 진행이 오버랩(overlap)되는 곳에서도 자유롭게 쓰인다.

악보 23 O Jesu dolce, 마디 16-20

IV-I로 진행되는 변격종지는 단조의 경우 iv - i로 이루어져, 피카르디 3도로 이루어진 경우에 조성적인 관점에서 화성 단음계가 적용된 단조의 i-V 로 들릴 수 있다. [악보 23]을 보면 마디 19-20에서의 베이스 진행에서 볼 수 있듯이 A-E 진행을 이루어 피카르디 3도가 포함된 e단조의 변격종지를 만든다.

악보 24 Vergine chiara, 마디 106-114

[표 16]에서 보았던 것처럼 <전집 I>에서 변격종지만큼이나 자주 쓰였던 것은 프리지아 종지였다. ‘빛나는 성모 마리아여(Vergine chiara)’를 보면, 마디 109에서 베이스가 E \flat -d음으로 단2도 하행하면서 d 프리지아 종지가 이루어진다. 피카르디 3도 없이 단3화음으로 종지하고 있어 선법에 가깝게 해석할 수 있다.

se - gui - ra'l pa - sto - - - re, che for - se qual - che vol - ta
e se - gui - ra'l pa - sto - re, e se - gui - ra'l pa - sto - - re, che for - se qual - che
lu - po e se - gui - ra'l pa - sto - - re, che for - se qual - che
lu - po e se - gui - ra'l pa - sto - re,
lu - po e se - gui - ra'l pa - sto - - re,

악보 25 Per questo, Signor mio, non ti stancare, 마디 31-35

마지막으로 [악보 25]는 팔레스트리나의 종교 마드리갈에 쓰이는 V - vi(V-VI) 형태의 위중지이다. 위중지도 종지감이 약화된 형태로서 이후에 등장할 정격중지를 미리 예비하여 부각시키는 역할을 한다. ‘신이시여, 지치지 마소서(*Per questo, Signor mio, non ti stancare*)’의 마디 33에서 V - VI의 진행으로 a단조의 위중지가 나타나며 이후 바로 다음 마디에서는 d단조의 V - I 진행이 나타나는데, 이때 소프라노 성부가 새로운 프레이즈를 시작하고 있어 종지감이 상대적으로 약화된다.

2. 3. 6 무지카 픽타

일반적으로 무지카 픽타는 귀도의 손에 따라 악보에 표기되어 있지 않은 반음을 의미하며 연주자가 관행에 따라 첨가하는 것으로 알려져 있다. 16세기 후반-17세기에 무지카 픽타는 더욱 빈번하게 쓰였으며 특히 마드리갈에서의 쓰임은 반음계적 적용에 의한 조성적 도구와 관련된다. 본 논문에서는 조표를 제외하고 붙은 모든 임시표를 무지카 픽타라고 통칭하고 이를 분류하여 접근하였다.

르네상스 후기의 마드리갈에서는 무지카 픽타를 통해 화성적 색채의 변화와 음계로부터의 일시적 이탈이 만들어지고 이에 따라 곡이 진행된다. 하지만 팔레스트리나가 종교 마드리갈에서 사용한 무지카 픽타의 방식은 다소 다르게 나타난다. 그가 작품에서 무지카 픽타를 사용한 방식은 4가지로 나눌 수 있는데 첫째, 보조음적인 진행, 둘째, 성부의 이끈음에 적용되는 진행, 셋째, 증 4도의 회피 그리고 마지막으로 무지카 픽타로 인한 수직적 울림의 변화이다.

번호	제목	보조음	이끈음	증4도 회피	수직적 울림
1	Vergine bella	12	41	3	13
2	Vergine saggia	17	30	4	15
3	Vergine pura	6	29	0	5
4	Vergine santa	13	25	0	4
5	Vergine sola	3	24	3	4
6	Vergine chiara	9	7	1	5
7	Vergine quante	16	20	0	14
8	Vergine tale	8	21	0	8
합계		84	197	11	68
9	Spirito santo	9	21	2	22
10	O sol' incoronato	24	11	0	13
11	O cibo di dolcezza	13	27	0	10
12	O refrigerio acceso	9	9	0	16

13	Tusei sei soave fiume	7	13	0	15
14	Paraclito amoroso	7	7	0	2
15	Amor, senza il tuo dono	8	9	3	14
16	Dunque divin Spiracolo	14	8	0	10
17	O Manna saporito	5	18	3	10
18	Signor, dammi scienza	9	12	0	16
합계		105	135	8	128
19	O Jesu dolce	7	16	0	4
20	Giammai non resti	7	7	0	2
21	Quanto piu t'of	3	16	0	1
22	Non basta ch'una volta	2	8	0	4
23	S'io non ti conoscesi	3	5	0	2
24	Ma soben, Signor	7	10	0	9
25	E tu, anima mia	1	9	0	4
26	Per questo, Signor non ti stancare	3	6	0	5
합계		33	77	0	31
사용 빈도		25%	46%	2%	25%

표 18 <전집 I> 무지카 픽타의 사용 유형 및 횟수

무지카 픽타는 선법이 쓰인 중세시대부터 사용되었다. 무지카 픽타는 주로 종지감을 강조하기 위해 반음을 상행한 형태로 활용되거나 순차진행 또는 도약 시 발생하는 증4도를 피하기 위한 변화음으로 성부의 개별적인 진행을 위해서 쓰였다. 위의 무지카 픽타의 쓰임에 관한 분석에 따르면 팔레스트리나의 종교 마드리갈에서 이러한 특징은 여전히 유지되고 있으며, 반음계기법을 구사하며 중세적 전통으로부터 탈피하는 경향은 나타나지 않는다.

Quan - to piu tof - fend' - io tan - to piu se - i, tan - to piu

Quan - to piu tof - fend' - io tan - to piu

Quan - to piu tof - fend' - io tan - to piu se - i, tan - to piu se

Quan - to piu tof - fend' - io tan - to piu se - i,

Quan - to piu tof - fend' - io tan - to piu

악보 26 Quanto piu t'offend' io, 마디 1-4

ta, d'o - gni gra zia pie - na, che per ve - ra ed al - tis - si - ma u mil - ta - -

na, d'o - gni gra zia pie - na, - che per ve -

pie - na, che per ve - ra ed al - tis - si - ma u mil - ta - te,

na, d'o - gni gra zia pie - na, che per ve - ra ed al - tis - si - ma u - mil - ta - -

d'o - gni gra zia pie - na, che per ve - ra ed al tis - si - ma u - mil - ta -

악보 27 Vergine santa, 마디 12-22

팔레스트리나의 종교 마드리갈에서 무지카 픽타는 보조음적인 진행에서 아랫보조음과 윗보조음의 쓰임을 모두 보인다. [악보 26]은 소프라노와 알토 성부가 G-F#-G로 움직여 아랫보조음의 역할을 하며 [악보 27]의 알토 성부에서는 B \flat 무지카 픽타를 사용하여 알토 성부가 A-B \flat -A로 진행한다. 각각 선율적으로 진행되는 음들을 보조음을 통해 받음

간격으로 만들고 있다. 팔레스트리나는 주로 가사가 끝나는 부분에서 수평적으로 무지카 픽타를 사용하여, 한 프레이즈를 마무리하면서 다음 가사로 자연스럽게 이어지도록 하는 방식으로 이용했다.

악보 28 Vergine saggia, 마디 9-17

악보 29
Spirito santo, Amore,
마디 16-17

보조음적인 사용과 함께 매우 적은 횟수이긴 하지만 증4도를 피하기 위한 방법도 나타난다. 증음정을 교정하는 것은 중세시대 단선율과 다성음악 모두에서 무지카 픽타의 일반적인 관행이었다. 선율적인 측면에서도 해당되지만, 수직적인 음향에서도 증음정을 피하기 위해서라면 무지카 픽타는 필수적이었다. [악보 28]를 보면 마디 12-13의 알토 성부에서 G음에서 C음으로 완전 4도 도약하는 부분이 나타난다. 선율진행에 있어 소프라노 성부와 함께 유니즌으로 도약하면서 G음과 C# 간에 발생하는 증4도를 피하기 위해 G#음을 사용한다. 이처럼 불협화음정을 피하고 완전 8도, 완전 5도와 같은 협화음정으로의 이동을 추구하는 것은 이 시기 교회음악의 이상을 추구하는 개혁의 근간이었다.

ta dal mon-do cie
ta
quel lu - me
dal mon-do cie
ta dal

악보 30

O Cibo di dolcezza,
마디 42-43

vie - -
si con - vie
lar non si con - vie
- - vie
lar non si con - vie

악보 31

Ma so ben,
Signor mio,
마디 18-19

- le, al - za da ter - raun
le, al - za da
- le,
- - le, al -
- al - za da ter - raun

악보 32

E tu, anima mia,
fatta da Dio,
마디 9-10

두 번째 선율적 원칙에 속하는 이끈음에 적용된 무지카 픽타는 반음을 올려 상행하는 형태이다. [표 17]에서 보았던 것처럼 곡 진행에서 매우 흔하게 나타나며 계류음을 통해 종지감을 형성하거나 순차 상행하는 움직임에 갖는다.

악보 33 Vergine sola, 마디 84-94

르네상스 시기에 무지카 픽타는 위의 예시처럼 작품에서 비화성음의 역할로서 장식적으로 쓰이는 경우가 많았다. 하지만 팔레스트리나의 종교 마드리갈에서는 수평적 진행상에서 무지카 픽타가 쓰이면서 이와 동시에 울리는 수직적 울림에도 영향을 미친다. 이러한 경우는 일반적으로 종지 직전에서 이끈음의 역할을 하는데, <전집 I>의 무지카 픽타 쓰임 방식 중 종지 부분 외에 가장 많은 쓰임을 보인다.

5번 ‘하나뿐이신 성모 마리아여(Vergine Sola)’의 마디 89 소프라노 성부는 ‘만약 당신의 기도와 함께라면, 오 마리아여(s’a’ tuoi preghi, o Maria)’라는 가사를 부르면서 D음으로 가기 직전 C# 무지카 픽타를 사용한다. 이러한 부분 역시 가사의 한 프레이즈를 마무리하는 느낌을 주고 있는데, C#을 사용함으로써 수직적으로 A장3화음의 음향을 만들어 D장3화음의 IV - I의 진행을 만든다. 이끈음으로 쓰이는 이러한 경우는 14세기 기욤 드 마쇼(Guillaume de Machaut, 1300?-1377)의 다성음악에서부터 이미 상당한 비중으로 등장했던 것으로, 르네상스 후기에는 자주 쓰였던 형태이다.

The image shows a musical score for five voices: Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2, and Bass. The lyrics are: l'u - ma - ne co - se gia mai ti vol - se, al mio pre - stre - ma de l'u - ma - ne co - se gia mai ti vol - se, al mio pre - ma de l'u - ma - ne co - se gia mai ti vol - se, gia mai ti vol - se, al l'u - ma - ne co - se gia mai ti vol - se. Circled notes indicate specific pitch changes: Soprano (G#), Alto (G#), Tenor 1 (G#), Tenor 2 (Bb), and Bass (Bb).

악보 34 Vergine bella, 마디 115-124

팔레스트리나의 종교 마드리갈에서도 동시에 여러 무지카 픽타 음들이 쓰이는 부분이 나타난다. 수평적 진행에서의 이끈음으로 쓰였던 것처럼 각 성부별로 노래가 진행되는 중간에서 무지카 픽타를 사용했으며 수직적인 화음에 효과를 주는 것이 두드러진다. 특히 ‘아름다우신 성모 마리아여(Vergine bella)’에서 이러한 복합적인 모습을 보이는데, 다음 마디 120-122를 보면 베이스 성부에 있는 B \flat 음과 함께 소프라노 성부에서는 C \sharp 무지카 픽타를 사용하여 D음으로 진행한다. 이후 테노르2에서는 F \sharp 음이 G음으로 반음 상행하고 있다. 이는 D음과 G음에 도달하기 위해 반음 올려진 이끈음 C \sharp , F \sharp 음의 모습으로 보이며, 베이스에서는 선법에 의한 B \flat 무지카 픽타를 사용하고 있어 매우 복합적인 음계 및 화음 진행을 그린다. 따라서 이 화음은 g단조 혹은 D장조에서의 차용화음으로 조성적으로 들리게 된다. 팔레스트리나는 이처럼 무지카 픽타를 단순히 성부의 개별적인 진행에서 사용하지 않고 수직적 울림을 위한 활용을 부각시키기 위한 목적으로도 사용했다.

악보 35 O sole incoronato,
마디 12-13

악보 36 Signor dammi scienza,
마디 46-48

이와 유사한 쓰임은 [악보 35]과 [악보 36]에서도 나타난다. 두 악보에는 감3도와 감4도의 선율진행이 보인다. 당시 이와 같은 진행을 할 수 있었던 것은 성부의 선율적인 진행보다도 수직적 울림을 중요하게 활용했기 때문이다.

악보 37 Amor, senza il tuo dono, 마디 23-38

앞선 <2.3.2 음영역이론> 부분의 분석에서 2번째 연작 마드리갈로 수록된 “성령님, 사랑이시여”는 10개의 곡이 모두 같은 선율유형으로 쓰였음을 보았다. 이 연작 마드리갈은 칸투스 몰리스의 시스템에서 C#, F#음을 비롯하여 여러 무지카 픽타를 사용한다. 그 중 A b은 “사랑이여, 당신의 은혜 없이는(*Amor, senza il tuo dono*)”에서만 나타난다. A b은 마디 31에서 등장하는데 이 섹션은 가사의 내용적인 측면과 텍스트적인 측면에서도 부각되는 부분이다. ‘빈곤 그리고 악으로 가득 찬(*Pien di miseria e male*)’을 노래하는 가사에서도 특히 ‘악’을 나타내는 단어에서 A b음을 갑작스럽게 등장시킨다. 작품 안에서는 단어를 강조하면서도 연작시 전체를 놓고 보았을 때 이 시의 부분이 가장 부정적이고 직설적

인 어휘들을 사용하고 있다는 것도 특징적이다. <전집 I>의 연작 마드리갈에서 전체 시의 흐름을 음악에 드러내고 있는 것은 이 곡이 유일하다. 마드리갈 작곡에 있어 팔레스트리나는 가사의 낭송을 중시했는데 종교 마드리갈에서는 이처럼 무지카 픽타를 이용하여 화성적인 색채에 변화를 주면서 표현되기도 했다.

3. 결 론

본 논문은 종교 마드리갈에 관한 연구와 음악적 근거가 미약한 것에 기인하여 당시에 팔레스트리나의 종교 마드리갈이 어떻게 가장 뛰어난 것으로 받아들여졌는가에 대한 의문에서 출발하였다. 시 형식과의 관계성, 음악적 구상 및 표현으로 작품을 분석한 결과, 팔레스트리나의 종교 마드리갈은 동시대 다른 작곡가들의 작품과는 달리 세속 마드리갈적인 특성과 기존에 종교음악에서 추구했던 전통적 어법이 결합된 작품이라는 근거를 찾을 수 있었다.

첫째, 팔레스트리나는 가사를 표현하는 방식을 시의 구조적인 측면에서 접근하여 시작동기를 통해 음악적 유기성을 주었고 작품 전반에 내려티브 리듬을 사용하여 가사의 전달에 치중했다. 이는 팔레스트리나의 세속 마드리갈에서 사용되었던 방식으로 이후 후기 세속 마드리갈에서 나타나는 낭송적인 가사 그리기와 연장선상에서 해석될 수 있다. 이 외에도 가사 자체를 그림과 같이 음악적인 제스처로 나타내거나 음형을 통해 텍스처에 대비를 주는 모습은 팔레스트리나가 가사의 표현을 고려하고 있다는 것을 뒷받침한다.

둘째, 팔레스트리나의 보수적인 성향은 각 연작 마드리갈을 일정한 선법체계를 기반으로 작곡하고 정격선법의 주어진 음역대 안에서 작품을 전개하는 것에서 나타난다. 특히 교회선법 8개에 맞춰 연을 선택한 것은 그가 의도적으로 구성을 먼저 계획하고 작곡했음을 뒷받침한다. 또한 변화음 사용에 있어서도 신중했기 때문에 선율진행과 화성의 변화가 급작스럽지 않다. 이는 팔레스트리나가 종교 마드리갈에서 제한적이고 전통적인 어법을 유지하고 있음을 보여주는 명백한 근거이다.

셋째, 그의 종교 마드리갈은 작곡가가 특별한 의도를 가지고 음악적 기법을 사용하기보다는 당시에 보편적으로 사용되었던 관습적인 특징들로 구성되었다. 플랑드르 악파로부터 영향을 받은 카논 형식이나 모방대위법적 진행 외에도 변화음의 쓰임이 주로 선율적 원칙에 따라 제한적으로 나타났다. 종지 부분의 경우, 오늘날 조성적인 측면에 있어 V-I의 진

행이나 피카르디 3도를 이용하여 화성적 색채를 다르게 하는 특징들이 보인다. 하지만 계류를 통한 종지와 프리지아 종지의 사용이 여전히 다수 쓰이고 있어 종교 마드리갈이 당시의 보편적인 관례에 따라 작곡되었음을 보여준다.

팔레스트리나는 교회의 요구에 부합하기 위해 종교 마드리갈에서 새로운 시도와 극적인 요소를 그려내기 보다는 보수적인 태도를 보였다. 작품에서 사용된 음악적 요소들은 중세 및 르네상스 시대에 쓰였던 방식으로 나타나 관습적인 성향을 보이는 역할을 했다. 이러한 토대 위에서 가사와의 연계성은 상대적으로 두드러지지 않는 않았으나 시의 형식에 따른 가사표현과 낭송조의 가사 그리기는 신중하면서도 효과적으로 나타났다. 이와 같은 분석을 통해 팔레스트리나의 종교 마드리갈은 오로지 교회의 요구와 전통적인 어법에 충실한 작품이 아니라, 장르의 명칭이 의미하듯이 종교적인 가사와 세속음악 양식에서 요구하는 혼종의 특성을 모두 갖는 완성도 높은 작품으로 평가될 수 있을 것이다.

참 고 문 헌

1. 학술논문

- 김미옥. “르네상스 화성과 조성에 관한 최근의 이론적 논쟁 고찰.” 『音樂論壇』 12 (1993): 1-19.
- _____. “르네상스 후반의 음악적 매너리즘에 대한 역사적 고찰.” 『서양음악학』 2/4 (1999): 51-65.
- _____. “무지카 픽타의 이론적 제 규명.” 『음악과 민족』 25 (2003): 281-305.
- 변혜련. “12선법, <짜를리노>, 24조성.” 『音樂論壇』 11 (1997): 133-155.
- _____. “르네상스 다성음악의 선법을 어떻게 이해할 것인가.” 『낭만음악』 19/3 (2007): 87-111.
- 오세규. “팔레스트리나의 다성악곡의 조성문제.” 『初等教育研究』 4 (1993): 117-143.
- _____. “무지카 픽타와 관련한 후기 르네상스 다성음악의 비교 분석.” 『音樂論壇』 7 (1993): 21-41.
- 오형국. “르네상스 인문주의의 개념과 성격 - 종교개혁과의 관계를 중심으로 -.” 『대학사학회』 1/3 (2004): 61-85.
- 이영민. “루차스키의 마드리갈 양식.” 『서양음악학』 11 (2006): 123-148.
- 정경영. “‘제2작법(Seconda prattica)’ 되읽기.” 『낭만음악』 17/4 (가을, 2005): 195-218.
- 최원선. “출판물을 통해 본 16세기 음악의 이론과 실제.” 『연세음악연구』 14 (2007): 128-154.
- 한형근. “이탈리아 시의 운율론.” 『이탈리아어문학』 4/10 (1997): 313-332.
- Bujic, Bojan. “Humanist Tradition, Geography and the Style of Late

- Sixteenth-Century Music." *Acta Musicologica* 65/2 (1993): 102-118.
- _____. "Palestrina, Willaert, Arcadelt and the art of imitation." *Fondazione Italiana Per La Musica Antica*(FIMA) 10 (1998): 105-131.
- DeFord, Ruth I. "Musical Relationships between the Italian Madrigal and Light Genres in the Sixteenth Century." *Musica Disciplina* 39 (1985): 107-168.
- Dixon, Graham. "The Performance of Palestrina: Some Questions, but Fewer Answers." *Early Music* 22/4 (1994): 666-675.
- Einstein, Alfred., A. H. Fox Strangways and G. D. H. Pidcock. "Italian Madrigal Verse." *Proceedings of the Musical Association* 63 (1936-1937): 79-95.
- Einstein, Alfred., Wills, Wager. "Narrative Rhythm in the Madrigal." *The Musical Quarterly* 29/4 (Oct., 1943): 475-484.
- Fellerer, K. G., Hadas, Moses. "Church Music and the Council of Trent." *The Musical Quarterly* 39/4 (1953): 576-594.
- Hamburger, Povl. "The Ornamentations in the Works of Palestrina." *Acta Musicologica* 22/3/4 (1950): 128-147.
- Harran, Don. "Verse types in the Early Madrigal." *The Journal of Musicological Society* 22/1 (Spring, 1969): 27-53.
- Leichtentritt, Hugo. "The Reform of Trent and Its Effect on Music." *The Musical Quarterly* 30/3 (Jul., 1944): 319-328.
- Lewis, Mary S. "Rore's setting of Petrarch's "Vergine Bella" : A History of Its Composition and Early Transmission." *The journal of Musicology* 4/4 (Autumn, 1985-1986): 365-409.
- Mangani, Marco., Sabaino, Daniele. "Tonal types and modal attributions in late Renaissance polyphony : new observations." *Acta Musicologica* 80/2 (2008): 231-250.
- Newcomb, Anthony. "The Ballata and the "Free" Madrigal in the

- Second Half of the Sixteenth Century." *Journal of the American Musicological Society* 63/3 (Fall, 2010): 427-497.
- O'Regan, Noel. "The Performance of Palestrina: Some Further Observations." *Early Music* 24/1 (Feb., 1996): 144-154.
- Powers, Harold S. "Tonal Types and Modal Categories in Renaissance Polyphony." *Journal of the American Musicological Society* 34/3 (Autumn, 1981): 428-470.
- _____. "Modal representation in polyphonic offertories." *Early Music History* 2 (1982): 43-86.

2. 학위논문

- 강승민. "F. 페트라르카의 『칸초니에레』에 수록된 canzone 연구 : Rvf. CXXV-CXXIX 연작을 중심으로." 한국외국어대학교 석사학위논문, 2014.
- 강잉애. "팔레스트리나의 모테트에 관한 연구: Sicut cervus를 중심으로." 가톨릭대학교 석사학위논문, 2010.
- 김상현. "종지를 통해 본 화음의 기능과 계층의 형성 - 탄생에서 공공체가 되기까지." 한국예술종합학교 예술전문사 학위논문, 2011.
- 심은섭. "뒤파이 상송에 나타난 반음계기법 연구." 서울대학교 석사학위논문, 2001.
- 이상인. "라소(Orlando di Lasso)의 음영역에 관한 연구 : 연작 모테트를 중심으로." 서울대학교 석사학위논문, 2008.
- 이진경. "라멘토(Lamento), 슬픔의 음악적 표현에 관한 연구 - Orlando Furioso에 대한 마드리갈을 중심으로 - ." 서울대학교 석사학위논문, 2009.
- Powers, Katherine S. *The spiritual Madrigal in Counter-Reformation Italy: Definition, Use and Style*. Ph.D. diss., Santa Barbara : University of California, 1997.

Nielsen, Karen S. *The spiritual madrigals of Palestrina*. M.A. diss., University of Illinois at Urbana-Champaign, 1999.

3. 단행본

김미옥. 『중세음악 역사·이론』. 서울: 심설당, 2005.

김연. 『음악이론의 역사』. 서울: 심설당, 2006.

이덕주. 『기독교 사회주의 산책』. 서울: 홍성사, 2011.

이영민. 『르네상스 음악』. 서울: 음악세계, 2005.

Berger, Karol. *Musica Ficta: Theories of Accidental Inflection in Vocal Polyphony from Marchetto da Padova to Gioseffo Zarlino*, Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

Bernstein, Jane A. *Music Printing in Renaissance, Venice: The Scotto Press 1593-1572*, New York: Oxford University Press, 1998.

Brown, Howard M. *Music in the Renaissance*. New Jersey : Prentice Hall, 1976.

Brown, Howard M., Sadie, Stanley. *Performance practice Music before 1600*. New York : W. W. Norton, 1990.

Crook, David. 『Hearing the motet: Essays on the Motet of the Middle Ages and Renaissance』. New York : Oxford University Press, 1998.

Einstein, Alfred. and others. *The Italian madrigal*. Princeton : Princeton University Press, 1971.

Feldman, Martha. *City culture and the madrigal at Venice*. California: University of California Press, 1995.

Grout, D. J., C. V. Palisca and J. Peter Burkholder. New York : W. W. Norton, 민은기 외 2인 역, 『그라우트의 서양음악사(*A history of Western Music*)』 제 7판, 서울: 이앤비플러스,

2007.

- Haar, James. *Italian Poetry and Music in the Renaissance 1350-1600*, Berkeley: University of California Press, 1986.
- Hayburn, R. F. *Papal Legislation on Sacred music*, Collegeveill, Minn. : The Liturgical Press, 1979.
- Jeppesen, Knud. *The Style of palestrina and the dissonance*. New York : Dover, 1970.
- Lowinsky, Edward E., Blackburn, Bonnie J. *Music in the culture of the Renaissance and other essays*. Chicago : University of Chicago Press, 1989.
- Marvin, Clara. *Giovanni Pierluigi da Palestrina : A Research Guide*, Abingdon-on-Thames : Routledge, 2002.
- Moore, Douglas. *A Guide to musical Styles: from madrigal to modern music*. New York : W. W. Norton, 1962.
- Motte, Diether de la. *Harmonie lehre*. München: Deutscher Taschenbuch-Verlag, 1976. 서정은 번역. 『화성학』. 서울: 음악춘추사, 2005.
- Norton, Richard. *Tonality in Western Culture: A Critical and Historical Perspective*, University Park: Pennsylvania State University Press, 1984.
- Palisca, Claude V. *Music and Ideas in the Sixteenth and Seventh Centuries*, Chicago: University of Illinois, 2006.
- Perkins, Leeman L. *Music in the age of the Renaissance*. New York : W. W. Norton, 1999.
- Reese, Gustave. *Music in the Renaissance*. New York : W. W. Norton, 1954.
- Sherr, Richard. *Papal music and musicians in late Medieval and Renaissance Rome*. Washington : Clarendon Press, 1997.
- Stewart, Robert. *An introduction to sixteenth-century counterpoint*

and Palestrina's musical style. New York: Ardsley House, 1994.

4. 사 전

한국가톨릭대사전 편찬위원회 저, 한국가톨릭대사전, 서울: 한국교회사연구소, 2006.

Sadie, Stanley., Tyrrell, John. *The New Grove dictionary of music and musicians.* New York : Grove's Dictionaries Inc., 2001.

Randel, Don Michael. *The Harvard Dictionary of Music,* Fourth edition. Cambridge: Harvard University Press, 2003.

Rockstro, W. S. and others. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Second Edition Volume 4. New York: Grove's Dictionaries Inc., 2001.

5. 약 보

Haberl, Franz X. *Vergine bella, Madrigali spirituali.* Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1883.

. Works28 : Erstes und Zweites Buch der vierstimmigen und drittes Buch. Drei bis sechsstimmiger Madrigale, Leipzig : Breitkopf und Härtel, 1892.

. Works29 : Erstes und Zweites Buch der fünfstimmigen gestlichen Madrigale, Leipzig : Breitkopf und Härtel, 1892.

Abstract

Study on 『Complete collection of
Spiritual madrigal I』
by Palestrina

Ju Hyung Kim
Department of Music
The Graduate School
Seoul National University

Spiritual madrigal is a genre that was widespread to lead the revival of the Catholic Church during the Counter-Reformation period. Its lyrics contain religious content but is combined with the secular music format, so composers at that time were able to show their own techniques freely. The purposes of this study are to analyze 『Complete collections of Spiritual madrigal I』 by Palestrina, one of the most well-known composers of the 16th century, and to determine how the content and format of each poem is shown in the work.

The analysis shows that 『Complete collections of Spiritual madrigal I』 by Palestrina not only has parts that correspond with composition trends of secular madrigal - just like other composers, but also is a work that integrates both his customary tendencies and

composition methods. Palestrina made the structure of music the same as the format of poems or gave a contrast in the part that has the role of changing the mood. Also, by using narrative rhythm, he was able to give the organization to cyclic madrigal, and by making the music flow in the form of reciting, he made the delivery of lyrics more effective.

The analysis of tonal type and tonal compass shows that each of the series of work has a consistent system of mode and uses *musica ficta* within fixed scales. This became the grounds for his conservative tendencies especially considering he first planned the Church mode before composing. Also, the use of structure, texture, cadences, and *musica ficta* is all based on the method used in the Middle Ages and the Renaissance era. Such analysis shows that 『Complete collections of Spiritual madrigal I』 by Palestrina combines the conservative tone that the Catholic Church pursues and the musical characteristics of secular madrigal and is an extraordinary work of art that has all the hybrid characteristics that this genre normally has.

keywords : Palestrina, Spiritual madrigal, Tonal type, Tonal compass, Church Mode, Musica ficta

Student Number : 2012-21640