

예술과 권력*

— 고전음악에 반영된 젠더 —

권미정** · 양삼석***

• 요 약 •

음악에는 일정한 정치적 성격, 즉 권력에 의한 차별성이 내포되어 있다. 20세기 중반 이후 다소의 진전이 있었으나 이러한 경향은 현재까지 잔존하고 있다. 본 고에서는 음악 영역에서 행하여진 성차별의 양상을 사상적 배경, 교육, 창작, 그리고 시대 상황과 활동 등을 중심으로 살펴보았다. 이를 토대로 이러한 차별의 해소를 위한 방안으로 다음과 같은 점들을 제시하고자 한다.

첫째, 양성평등 의식의 제고와 함께, 교육과 연주, 활동 등에서 실질적 평등을 구현할 수 있는 제도화가 요구된다. 둘째, 음악 활동을 함에 있어 개인적 영역과 공적 영역이 조화와 균형을 이룰 수 있도록 해야 한다. 기혼 여성들의 경우 결혼과 출산 등으로 경력 단절을 가져오는 경우가 많다. 이를 해소하기 위한 재정적, 제도적 지원이 요구된다. 또한 여성 음악인을 대상으로 하는 음악제와 콩쿠르의 신설, 여성 음악인의 발굴과 음악인상의 개발 등도 하나의 방안으로 제시될 수 있다. 이러한 과정에 여성들이 능동적으로 참여하는 자세도 요구된다. 셋째, 여성 음악인들 간의 유대와 결속을 강화함과 아울러 활동 영역을 확대, 다양화하는 노력도 필요하다. 이를 위한 국내외의 연대 역시 필요하다. 넷째, 여성 음악가로서의 정체성 유지와 노력이 요구된다. 의존적 자세를 취하거나 지나친 상업주의와 영합할 경우 양성평등의 환경 조성에 역기능적인 결과를 초래하게 될 것이다. 궁극적으로 가장 중요한 것은 성 차이가 활동에서의 차별적 조건이 되어서는 안 된다는 점이다. 이러한 것을 실현하기 위해서는 차별의 해소를 위해 노력하는 사회적 분위기의 조성 과 공감대의 형성이 요구된다.

주제어 : 성차별, 젠더, 카스트라토, 팜 파탈, 카운터테너

* 본 논문은 부산대학교 기본연구지원사업(2년)에 의해 수행되었습니다.

** 부산대학교 생활과학대학 의류학과 교수

*** 부산대학교 교양교육원 명예교수

I. 문제의 제기

음악 영역에서의 성차별은 남녀의 생물학적 차이, 즉 성차(性差)를 이유로 교육, 창작, 활동, 직업 선택의 기회 등을 제한하거나 사회화하여 성역할을 이분법화, 차별화 하는 것을 의미한다. 이러한 차별은 제도적 측면과 아울러 사회화의 과정, 창작, 그리고 음악에서 사용되는 조성, 리듬(울동), 선율, 화성, 비트(박자) 등을 포함하는 작곡의 기법과 음악 용어, 악기, 활동, 사회적 승인 등 다양한 영역에서 나타난다. 음악에 있어서의 성차별 문제를 연구하기 위해서는 음악가의 역량, 음악이 갖는 특수성 등과 함께 시대적 요인, 상황적 요인, 사회문화적 요인, 제도적 요인 그리고 사회적 수용성 등에 대한 교차적, 종합적 분석이 선행되어야 한다.

음악에서의 성차별과 관련해서는 다양한 논거들이 제시된다. 예컨대 대부분의 고전음악 작곡가나 유명 연주자들의 절대 다수가 남성인 점, 바흐와 헨델이 음악의 아버지, 어머니로, 하이든이 교향곡의 아버지로 불리는 점, 교육과 여성의 음악활동에 제한과 차별이 가해진 점, 빈필과 베를린필 등 유명 오케스트라의 지휘자와 단원들의 절대 다수가 남성인 점, 특정 악기의 연주자 중에는 여성이 적은 점, 연주자로 특정 성을 명시하는 경우, 서사적 측면에서 차별적 내용이 있는 점, 용어의 사용 등에 차별적 요소가 존재한다는 점 등이다.

비록 많이 개선되었다고는 하나 이러한 논거는 일정 타당성을 가지고 있다. 실제로 위대한 고전음악 작곡가들과 연주자들은 남성이 절대다수를 차지한다. 그리고 작품에서 메인 타이틀롤의 대부분이 남성이며, 표현의 도구 역시 남성 중심적이다. 음악계에서 활동하는 음악가의 성비에서도 이러한 차별이 나타난다. 또한 쿡쿠르 등을 통해 기량을 인정받는 여성 연주자들까지 활동에서 제한을 받거나 재능이 사장되는 경우가 많다. 또한 남성들은 의도적으로든 비의도적으로든 음악에서 남성과 여성의 이분법을 고착시키고 남성 우월주의를 표출했다.

이러한 전제하에 본 고에서는 음악 영역에 있어서 성차별의 사상적 근거와 전개 양상, 성차별의 실제 등에 대해 살펴보고 이러한 차별을 해소하기 위한 대안을 제시하고자 한다.

II. 음악에서 성차별의 본질

1. 역사

일반적으로 성차별의 사상적 근거를 논할 때 아리스토텔레스의 『정치학』이 자주 인용된다.

암컷에 대한 수컷의 관계에서 수컷이 자연적으로 우월하고 암컷은 열등하며, 수컷이 지배하고 암컷은 지배를 받는다. 그리고 이와 동일한 방식은 필연적으로 인간 전체에 적용되어야 한다.¹⁾

성경 역시 성차별적인 요소들이 다수 기술되어 있다. 창세기 2장 22절에 나오는 “여호와 하나님께서 아담에게서 취하신 그 갈빗대로 여자를 만드시고” 등이 대표적이다.

성역할에 있어 여성 차별을 가져오게 한 요인 중 하나는 생명의 창조, 즉 여성들이 가진 출산의 능력이었다. 이것은 역설적으로 남성들이 모권(母權)을 경계하게 되는 한 요인이 되었다. 남성들은 여성을 차별·억압하기 위한 일환으로 성이데올로기를 창출했다. 즉, 남성들은 여성이 함양해야 할 덕목으로 정결, 순종 등을 상정하면서, 성모 마리아를 완벽한 여성상으로 이미지화 하고 차별을 위한 사회적인 관습을 제도화되었다. 남성은 이성적, 창조적, 과학적, 능동적, 여성은 감정적, 비창조적, 비과학적, 수동적 존재로 이미지 메이킹 되었다. 이로 인해 남성이 공적 영역에 더 적합하다는 이데올로기가 팽배했다. 이와 같이 성의 차이에 따라 성역할을 나누는 가부장제적 사조는 음악 영역에도 적용되어 동서고금을 초월해 거의 모든 사회에서 나타났다. 이에 따라 여성들이 공적 영역에서 배제됨은 물론, 공적인 활동도 사적인 것으로 치부되어 활동에 제한이 가해졌다.

고대 그리스의 소크라테스, 플라톤, 아리스토텔레스, 보에티우스(Anicius M. Boethius) 등은 음악을 덕, 이성, 절제, 질서와 연계 지웠다. 이에 따라 여성적 속성을 가진 음악들은 관능, 감정, 흥분, 광기 등과 등치되었다. 소크라테스는 여성과 여신의 경배와 관련이 있는 믹소리디아(mixo-lydia) 선법과 리디아(lydia) 선법 등이 무절제, 환락, 타락, 나태함을 야기할 수 있다고 보았다. 『에밀』의 저자 루소도, 여성은 남성에 비해 예술적 감각이 부족해 특정의 대상에 대해 인지하고 습득하는 데 많은 노력이 요구되는 것으로 보았다. 쇼펜하우어 역시 “가장 뛰어난 지성을 지닌 여자일지라도 예술 분야에서 참으로 위대

1) 김재홍 옮김, 『정치학』(Aristoteles, *Politik*), 서울: 길, 2017, 5장, 1254b, p.45. 아리스토텔레스의 성차별적 관념은 12장 1259b 등과 『시학』(*Peri poiētikēs*) 등에도 반영되어 있다.

하고 순수하고 독창적인 업적은 단 한 가지도 이룩하지 못하였다.”²⁾고 했다. 구조적, 제도적 문제들을 고려하지 않은 이러한 관념들은 이후 여성의 음악활동에 대한 부정적 이미지를 확산시키는 논거로 원용되었다.

중세의 경우, 초기에는 여성의 음악활동이 일정 부분 허용되었다. 그 중심점이 된 수녀원의 경우 특수성과 폐쇄적 성격으로 인해 어느 정도 자율성이 보장되었다. 이러한 혜택을 받은 대표적인 작곡가로 후술할 폰 빙엔을 들 수 있다.

시를 모아 엮은 13세기의 『카르미나 부라나』(Carmina Burana) 중 작자 미상의 작품에서 아가씨가 임신을 후회하는 내용이 나오는 〈Huc usque, me misenam!〉도 여성의 작품으로 추정된다.³⁾ 또한 Trouvere, Bohémienne, Vagabunderia 등 여성음악가나 연주자를 표현하는 용어들이 있는 것으로 미루어 여성음악인의 존재를 추정해 볼 수 있다. 중세의 직업 음악가들은 10세기부터 Joueur나 Me'nestrelle로 방랑의 삶을 살았는데 음유시인인 남프랑스의 Troubadour와 북프랑스의 Trouvère 등에 고용되어 활동했다. 1321년 파리 minstrel 길드 정관에 성악가 37명 중 8명의 여성들이 있었고, 남세 명부에 비트리츠 다라츠라는 jongleresse⁴⁾의 기명 및 와들린이라는 신포리 연주자가 등재되어 있었다.⁵⁾ 상류층 여성들로 구성된 중세 프랑스의 아마추어 단체들은 교육을 받고 음악활동도 할 수 있었다. 이러한 사실들은 로망스에 등장하는 여성들이 캐럴을 부르고 레를 반주하며 노래하는 모습을 통해 확인할 수 있다.⁶⁾ 스페인에서는 여성 노예들이 귀족들의 여흥(음악)을 담당했다.

그러나 전반적으로는 성역할의 이분법적 구조가 여성들의 활동을 제한했다. 여성들에게는 창작이나 연주 활동을 위해 요구되는 교육, 사회적 승인 등이 수용되지 않았다. 예컨대 “모든 교회의 공동체 집회에서 여자들은 침묵해야 한다.”는 성 바울로(Παῦλος; Paulus)의 교리에 따라 여성은 설교와 가창이 금지되었다. 이를 근거로 교황 클레멘스 9세는 1688년 ‘여성은 가수로 일할 목적으로 음악공부를 할 수 없다.’는 금지령을 발표했다. 이에 따라 여성의 음악활동은 사적 역할의 범주 내에서만 허용되었다.

2) <http://freshteacher.kim/16>(검색일: 2018.4.1)

3) 이영민, “서양음악사 속의 여성들: 중세”, 서울: 예술, 『서양음악학』 제5호, 한국서양음악학회, 2002, pp. 23-27.

4) Joueur의 여성형.

5) Coldwell, *Jouglers and Troubadours*, (Urbana: Univ. of Illinois Press), 2011, p.46.

6) *Ibid.*, p.42.

2. 차별적 관념이 반영된 작품들

음악양식에서 성차별적 관념이 구체화 된 것은 바로크 전성기부터이다. 헨델의 오라토리오 <메시아>의 연주에서는⁷⁾ 신에게 봉헌하는 순수한 음성을 구현하기 위해 보이 소프라노가 여성의 성부를 대신하여 노래한다. 여성 성악가의 성질(聲質)보다 변성기 이전 소년들의 음성을 순수한 것으로 인식했기 때문이다. 하이든은 신(神)을 표현함에 있어 남성 신을 상징했다. 이에 따라 남성적 이미지를 표현하는 엄숙한 분위기를 낼 때 점이 붙은(附點; dotted) 리듬을 사용하고, 금관악기의 음을 크게 하거나 길게 끌며, 옥타브를 올리는 기법을 사용해 성스럽고 장엄한 효과를 연출했다. <천지창조>의 경우 신과 남편에 대한 여성의 복종을 서사화함과 아울러, 신을 찬양하고 여성을 신에게 인도하는 것이 남성의 사명임을 구현하고 있다. 남편에 대한 모욕을 신에 대한 모욕으로 치환하거나, 아담을 표현하는 부분에서는 활동성을 나타내는 부점 음부와 3도 음정을, 이브를 표현하는 부분에는 하행하는 2도 음정과 계류음(繫留音; vorhalt)을 이용했다. 또한 찬미의 대상을 신에서 영웅적인 남성으로 변환하기 위한 작곡 기법들을 사용했다. 베토벤은 ‘남성적인 영혼의 고귀함을 완벽하게, 그리고 보편적으로 표현하였다. 그의 중기 이전 소나타 형식에서 제1주제는 주선율, 제2주제는 종선율이다. 대부분의 음악들에서 제1주제가 격동적, 서사적, 남성적인 반면 제2주제는 서정적, 여성적이다.

여성에 대한 차별적 이미지화는 성악의 영역에서 두드러지는데, 하나는 미사곡, 오라토리오 등에 나타나는 동정녀의 이미지, 다른 하나는 부정한 존재로 이미지화 되는 여성이다. 전자의 묘사에는 주로 플루트, 하프, 오보 등이 사용되었다. 슈만은 클라라와 같이 쓴 일기장에서 “다음 교향곡에 ‘클라라’라는 곡명을 붙이고 플루트, 오보에, 하프로 그녀를 표현해 보고 싶다”라고 쓰고 있다. 후자, 즉 사악한 여성 표현의 대표적인 예로 베르디와 비제의 일부 오페라들, R. 슈트라우스의 교향시 <맥베스> 등에서 잘 드러난다. 여성의 부정적인 면을 묘사할 때 반음계가 자주 동원되는데 이 기법은 바흐 등에 의해 고뇌, 불안, 공포 등을 표현하는 데 사용되기도 했다. 또 계류음, 불규칙한 리듬 등은 여성의 경박함, 변덕스러움 등을 표현한다. 리스트는 <파우스트 교향곡>에서 남성우월주의적 측면을 드러내고 있다. 인종주의자였던 바그너는 성차별주의자이기도 했다. 그의 성차별적 관념은 코지마의 일기와 다수의 작품들에서 나타난다. 두 여성이 대조적으로 그려져 있는 <탄호이저>(Tannhäuser)에서 비너스는 관능과 쾌락의 화신으로 탄호이저를 유혹하고 자기 왕국에 끌어들여 포로로 만든다. 그것은 환락의 극치와 자유의 박탈을 동시에 의미하

7) Hallelujah의 합창부분에서는 조지 2세가 행한 전례에 따라 모두 기립하는 것이 관례로 되어 있다.

기도 한다. 탄호이저는 자신이 그녀에게 머물러 있으면 단지 쾌락의 노예밖에 될 수 없기 때문에 비너스로부터 빠져나오려고 한다. 그는 성모 마리아에 대한 기도를 통해 자유로워진다. 엘리자베스 역시 쾌락에 빠져있는 그의 죄를 보상하기 위해 청결한 천사처럼 생명을 바치려고 한다. 탄호이저가 참회를 위해 행한 로마 순례에서 돌아왔을 때 그녀는 이미 죽은 상태였다. 다시 비너스가 그를 유혹하나 그에게는 최후의 구원으로 죽음만 남아 있었다. 이 오페라에서 남성은 두 여성 사이에서 방황한다. 그의 내면에서 두 여성은 갈등하는 감정들을 드러내는데 그것은 퇴폐-극기, 창녀-성녀, 육체-정신을 상징한다. 바그너는 이 오페라에서 자신의 비뚤어진 여성관을 구현하고 그것을 일반화 시켰다.⁸⁾

3. 성차별에 대한 인식의 제고: 페미니즘과 음악

1838년 영국에서 ‘왕립음악가협회’가 설립되었다. 그러나 여성의 참여가 불가능 하자 여성들은 1839년 ‘왕립여성음악가협회’를 조직하였다. 이것은 여성 음악가들이 자신들의 권리를 찾기 위한 노력의 일환이었다. 조지 업튼(George Putnam Upton)은 음악과 여성과의 관계를 다룬 선구적 저술로 평가받는 『음악에서의 여성들』(*Women in Music*)⁹⁾ (1880)에서 여성은 작곡가로 성공하기 어렵다는 전제하에 작곡가 부인들의 내조를 조명하였다. 초기의 저술들이 젠더 이데올로기를 환기했으나 여성음악가들의 위상을 제고하는 데는 한계가 있었다. 요하임(Joseph Jochim)의 제자였던 졸다트-뢰거(Marie Soldat-Röger)는 자신 명의의 4중주단을 결성해(1887) 활동하기도 했다. 1905년 ‘영국작곡가협회’가 설립되기는 했으나 여기서도 여성들은 참여가 불가능했다. 이에 1911년 리자 레만(Liza Lehmann)은 런던에서 ‘여성음악가협회’를 창설하였다.¹⁰⁾

드 보봐르(Simon de Beauvoir)의 『제2의 성』(*Le Deuxième Sexe*) 등의 출판을 계기로 시작된 페미니즘적 조류에 힘입어 여성 음악가들도 활동에서 적극성을 띠게 되었다. 대학에 유관 강좌들이 개설되고, 세계 여성의 해를 기해 세계 여성 작곡가 연맹이 창설(1975)되었다. 미국 독립 200주년인 1976년에는 미국 여성 작곡가 협회가 설립되고, 1979년에는 국제음악여성회의가 조직되었다.

8) Paul Nettel, *Frauen in der Musik, Musik im Unterricht*, Tg. 51, 1960. s. 44; 김금희 옮김, 『서양 음악사와 여성: 독일의 음악교육, 음악학 및 음악활동 전반에 걸친 여성차별을 중심으로』(Rieger, Eva, *Frau, Musik und Männerherrschaft: Zum Ausschluß der Frau aus der deutschen Musikpädagogik, Musikwissenschaft und Musikausbübung*(Frankfurt/M-Berlin-Wien: Verlag Ullstein GmbH, 1981), 서울: 이화여자대학교출판부, 1991, pp.129-203.

9) George Putnam Upton, *Women in Music*, (New York: Hansebooks, 2017) 참조.

10) 홍인경, “음악사 다시 생각하기: 19세기 여성음악가들의 글을 중심으로”, 이화여자대학교 대학원 석사학위논문, 2009, p.18.

1980년대 페미니즘 음악학이 본격적으로 대두되면서 성차별 문제가 본격적으로 공론화됨과 아울러 여성 음악인의 저술과 작품 등에 대한 연구들도 진행되었다. 이들 연구에서는 차별이 사회 문제와 관련되어 있다는 점을 환기했다. 1988년 미국음악학회 주최의 정기 학술포럼을 계기로 젠더와 관련된 이론들이 제시되었으나 음악 영역에서 페미니즘을 연구하는 단체들이 늘어나고 활발한 활동과 교류도 이어졌다. 1991년에는 미네소타 대학에서 음악과 페미니즘에 관한 최초의 컨퍼런스가 열렸다. 우트레히트, 런던 등에서 다양한 대회들이 개최되고 페미니즘 관련한 저술들과 논문들이 출간되었다. 1991년 맥클레이(Susan McClary)는 *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*¹¹⁾에서 작곡가와 청중 간 음악을 매개로 표출되는 성적 욕망과 쾌락의 문제들을 음악작품을 통해 설명하였다. 그녀는 르네상스 이후의 모든 음악으로 논의의 대상을 확대시키는 한편 남성의 성적 충동, 동성애 등도 다루었다. 이를 계기로 음악과 젠더, 섹슈얼리티 등에 관한 저술들이 양산되었다. 이후 페미니즘 음악학은 각 분야별로 세분화 되어 연구가 진행되었다. 여성성의 문제를 페미니즘적 관점에서 분석하고 교육을 통한 해결책을 제시한 그린(Lucy Green)의 *Music, Gender, Education*은 음악교육학 분야의 기념비적 저술로 평가받고 있다. 리차드 델라모라와 다니엘 피셀린이 편집한 『오페라 작품: 장르, 국정 그리고 성의 차이』, 레슬리 던과 낸시 존스가 편집한 『육체화된 목소리』 등은 성악에서의 페미니즘을 다룬 대표적인 작품으로 평가받고 있다. 이후 페미니즘 음악학은 투쟁 일변도에서 탈피, 양성평등의 구현을 지향하는 방향으로 나아가고 있다.

Ⅲ. 음악에 있어서 성차별의 실제

1. 교육과 창작에서의 성차별¹²⁾

1) 교육

그레고리안 성가들이 필사본으로 보존되기 시작한 것은 9세기 이후부터이다. 익명으로 된 것이 많아 성비(性比)를 정확히 알 수는 없으나 수녀였던 메히트힐트(Mechthild of Magdeburg)가 임종 시 수녀들에게 자신이 작곡한 진혼곡을 불러달라고 청했다는 말이

11) Susan McClary, *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*, (Minnesota: Minnesota Univ. 1991) 참조.

12) 민은기, 『음악과 페미니즘』, 서울: 음악세계, 2000, pp.52-56.

전해오는 것으로 미루어 여성 작곡가의 존재 사실을 유추해 볼 수 있다. 가장 위대한 여성작곡가로 평가받는 폰 빙엔(Hildegard von Bingen, 1098~1179)은 루페르츠베르크과 아이빙엔의 수녀원장을 역임하였으며 77곡이 수록된 『천국의 화음으로 된 교향곡』(1158)을 출간했다. 그녀는 <천상 계시의 조화로운 울림> 등 많은 성가들을 작곡했음은 물론 의학에도 정통했던 것으로 알려져 있는데, 이를 통해 그녀가 높은 수준의 교육을 받은 것으로 추정할 수 있다.¹³⁾

12~13세기에는 귀족의 자녀들에게 노래, 현악기 연주, 작곡 등과 라틴어 교육을 행하였다. 이러한 방식이 시민계급으로 확산되면서 여성 음유시인도 생겨났다. 유랑 음악인들은 칠현금, 하프 등을 연주하고 대관식, 축일, 미사, 장날 등에 마술을 부리거나 춤을 추거나 노래를 부르고 돈을 받기도 했다. 초기의 트루바두르나 13세기 이후의 방랑악단에 여성들도 있었으나, 이들에게는 음악성보다 성역할에 부합하는 활동이 요구되었다.

중세의 하층 여성들은 교리문답을 읽을 수 있는 정도의 교육이 전부였다. 그러나 14세기 이탈리아의 귀족 여성들은 후원인으로 예술활동을 했다. 프랑스 남부의 상류층 여성들은 봉토를 상속하고, 전쟁 등으로 인한 남편 부재 시 남편 대신 지역을 다스리고 수준 높은 교육을 받기도 했다.

14세기 이후 다성음악의 등장에 따라 전문적인 교육이 요구되었다. 그러나 귀족들과 달리 일반 여성들은 음악교육으로부터 배제되었다. 르네상스 태동기 이탈리아에서는 일부 여성들에게 수준 높은 교육 기회가 주어졌다. 1528년 베니스에서 출판된 카스틸리오네의 『궁정 신하의 지침서』에 의하면 궁정의 여성은 정신적 미덕을 갖추는 물론 문필·회화·음악·무용 등에 상당한 조예가 있어야 하고, 악보를 읽을 줄 알아야 하며 악기 연주도 할 수 있어야 했다.

16세기 초에는 학교가 수도원이 담당하던 교육기관의 역할을 대체했다. 그러나 여성들의 경우 교회에서의 음악 활동이 금지되었던 관계로 수혜가 제한적이었다. 학교에서 음악교육이 행하여진 독일에서는 소년 합창단이 성가대를 대신했다. 학교에서 소년들에게 음악이론과 합창 등을 가르친 반면 여성들에게는 기초적인 것만 가르쳤다. 이후 직업 음악가가 생겨나면서 궁정의 여성 음악가들은 존재성을 상실했다.

17세기 이탈리아에서는 카치니(Francesca Caccini, 1587~1640)¹⁴⁾가 여성 작곡가, 성악가로서 위상을 높였다. 그러나 가톨릭 교회에서는 여성이 노래하는 것을 불경스러운

13) 이영민, 앞의 논문, p.22 참조.

14) 악보집 『신음악』을 출간한 줄리오 카치니(Giulio Caccini, 1550?~1618?)의 딸. 최초의 여성 오페라 작곡가로 알려져 있다.

것으로 여겼다. 이것은 반종교개혁과 더불어 카스트라토가 등장하게 되는 계기가 되었다. 프로테스탄트와 제수이트의 학교에서는 오페라의 여성 역할을 소년들이 담당하기도 했다. 영국의 성공회는 카스트라토의 등장에 관용적이었던 반면, 칼빈주의 영향 하에 있던 프랑스에서는 여성 독창자에게 우호적이었다. 그러나 전반적 측면에서 17세기까지 음악교육은 성별, 계층별로 큰 차이가 있었다.

18세에 이후 부르주아 계급이 새로운 소비층으로 부상하면서 음악의 상업화 경향이 나타났다. 경제적 여유가 있는 가정에서 여자 아이들에게 음악을 교육하는 것이 보편화 되었으나 직업음악가가 되기 위한 것이 아닌 여성으로서의 덕을 함양하는 차원의 성격이 강했다. 카스트라토(Castrato)가 퇴조하면서부터는 여성 가수들이 남자 주인공 역을 맡기도 했다. 여성가수인 펠리치타 본 베스트발리는 오페라에서는 남자 주인공, 연극에서는 셰익스피어의 페트루치오와 햄릿을 연기해 유명세를 타기도 했다. 여배우 사라 베르나르(Sarah Bernhardt, 1844~1923, 佛)는 극단을 조직 하는 한편, 70세에 프랑스와 독일에 햄릿과 나폴레옹의 아들 역을 맡아 인기를 끌었다. 바그너의 <리엔찌>에서 남자역을 한 아드리아노 등도 유명했다. 그러나 교회합창단에 여성이 등장한 것은 19세기 이후이다. 19세기 중엽에 설립된 음악학교들에서 직업 음악가를 양성했으나 공식적인 여성 음악가는 없었다. 사회적 위상을 드러내는 하나의 척도가 된 가정음악회는 여성들이 높은 가문과 결혼하는 수단이 되었음은 물론 공개 연주회의 모티브가 되기도 했다. 프랑스대 혁명 이후 중산층에 의한 음악 수요의 증가로 직업 음악가들이 출현하게 되었는데 그 중에는 여성들도 있었다. 미국에서는 19세기 이후 여성들이 작곡가, 성악가로 활동하는 한편, 음악제 개최, 음악 도서관 운영, 클럽연주회 등을 통해 외연을 확장했다.

2) 창작

창작을 위해서는 작곡자의 의지, 시·공간, 사회적 환경, 유관 지식의 함양을 위한 교육, 창작물에 대한 사회적 인정 등이 요구된다. 가부장제하의 여성들은 창작 활동은 물론 창작물에 대한 승인, 공개, 활동 등에 있어서도 제약이 뒤따랐다. 여성들은 교육 수혜의 대 상에서 배제됨으로 인해 작곡에 필요한 지식을 함양할 수 없었다. 설령 여성이 작곡을 해도 남성들이 주를 이룬 비평가들에 의해 좋은 평가를 받지 못했다. 대조적으로 남성 작곡가에 대해서는 신동, 마에스터 등의 명칭이 네이밍 되었다.

음악사 최초의 여성 작곡가로 알려지고 있는 그리스의 사포는 남성에게만 공식 교육이 허용되던 당시 레스보섬에 소녀들을 위한 학교를 열어 시, 음악, 예술 등을 가르친 것으로 알려져 있다. 그러나 대부분의 경우 여성들의 음악활동에는 많은 제약이 따랐다.

슈만은 카발카보(Julia Baroni Cavalcabo)의 피아노곡에 대해 다음과 같이 평하고 있다.

이 작품은 도처에 여성다움이 엿보인다. 표현이 수다스럽지만 지겨울 정도는 아니고, 생각한 것을 모두 솔직하게 표현하고는 있지만, 표현하고자 하는 것을 교묘하게 마무리 짓지 못했다는 점 등이 그 증거이다.¹⁵⁾

여성 작품에 대한 부정적 평가는 오스트리아 누에 프리 프레세의 수석 음악비평가였던 한슬릭(E. Hanslick)의 르 보(Luise A. Le Beau, 1850~1927)에 대한 비평에서도 나타난다.

모든 부분이 균형 잡혀 있고, 화성, 전조, 저음 진행도 여성의 작품으로서는 매우 훌륭하다. 그러나 이 작품에는 대담한 표현이나 의외의 간주를 전혀 볼 수 없고, 기껏 급격한 전조가 시도되고 있을 뿐이다. 따라서 그녀는 진정으로 여성적인, 즉 상당히 가정적인 여성이라는 의미에서 우수하다고 말할 수 있다.¹⁶⁾

멘델스존(Felix Mendelssohn)의 누이인 파니 헨셀(Fanny Cäcilie Mendelssohn; 결혼 후 Fanny Hensel, 1805~1847)¹⁷⁾은 펠릭스가 어린 시절부터 많은 장르에서 탁월했다. 그녀는 500여 곡의 음악을 작곡하는 한편 합창 활동 등도 활발하게 했다. 그녀는 자신의 곡들을 출판하고 싶어 했으나, 가족들의 반대로 오랫동안 꿈을 이루지 못했다.¹⁸⁾ 부친인 아브라함이 파니에게 한 말에는 가부장제적인 관념이 나타나 있다.

음악이 펠릭스에게는 직업이 될 수 있겠지만, 너에게는 장식에 불과할 뿐이며 너의 존재나 활동의 기반은 될 수도 되어서도 안 된다. 너에게는 정숙하게 행동하는 것이 곧 명예로운 일이란단다. 가령, 동생에게 쏟아지는 갈채를 너 자신의 일처럼 기뻐함으로써..... 여성스러운 것만이 여성의 자량이 될 수 있으니까.¹⁹⁾

클라라 슈만(Clara Schumann, 1819~1896)²⁰⁾은 5세 때부터 부친이자 슈만의 스승이

15) 김금희 역, 앞의 책, p.147.

16) Eduard Hanslick, Suite. Aufsätze Über Musik und Musiker, Vienna, 1884.

17) 한은주, "Fanny Mendelssohn Hensel(1805~1847)의 가곡 연구: Italian, Verlust, Schwanenlied, Nach Sueden을 중심으로", 석사학위 논문, 이화여대. 2001. pp.4-8.

18) 위의 논문, pp.4-8.

19) 위의 논문, pp.4-8.

20) 서지현, "Clara Schumann의 피아노 작품 연구", 석사학위논문, 국민대, 2007, pp.3-11.

있던 비크(Friedrich Wieck)로부터 작곡 등을 배우고 11세에 피아니스트로 데뷔했다. 그녀²¹⁾는 1831~32년 바이마르에서의 즉흥 연주에서 ‘일찍이 없었던 성공’이라는 평을 받았다. 그녀가 작곡한 〈피아노 트리오〉 Op.17, 〈바이올린과 피아노를 위한 3개의 로망스〉 Op.22 등은 높은 평가를 받았다. 그러나 클라라의 재능은 사장(死藏)되었다. 클라라는 일기에서 “나는 작곡하고 싶다. 그렇지만 지금의 나에게는 무리한 일이다. 나는 언제나 나 자신이 여자임을, 여자는 태어날 때부터 작곡에는 어울리지 않는다고 나 자신을 타이르며 위안을 받는다.”²²⁾라고 적고 있다.

피아니스트, 작곡가, 교육자, 음악 해설자 등으로 활동했던 세실 샤미나드(Cécile L. S. Chaminade, 1857~1944)²³⁾는 8세에 교회음악을 작곡하고 다수의 실내악곡과 소품들을 작곡하였다. 그녀의 플룻협주곡(Op.107), 피아노 소품인 〈주제와 변주〉(Op.87) 등은 매우 우아하며 아름답다. 그녀는 쉬운 선율, 화려한 카덴자, 명료한 형식, 부드럽고 조심스러운 반음계적 화성, 프랑스풍의 재치와 음색이 특징인데, 특히 이국풍의 음악들은 19세기 말 중상류층 여성들로부터 큰 인기를 얻었다. 그녀는 많은 연주 투어를 하고 여성 최초로 피아노 작품도 녹음하였다. 그러나 여성임으로 인해 음악활동에서 많은 제약을 받았다.

이들 외에 바로크 시대 최초의 여성 기악 작곡가로 평가받는 이사벨라 레오나르, 루이스 파랑크, 로시니가 제자로 삼고 싶어 했던 성악가 폴린 비아르도-가르시아(Pauline Viardot-Garcia, 1821~1910), 리스트의 딸이자 바그너의 두 번째 아내였던 코지마(Cosima Francesca Gaetana Wagner, 1837~1930), 말러의 부인 알마(Alma Maria Mahler Gropius Werfel, 1879~1965), 마리에 플레엘(Marie Moke Pleyel, 1811~1875), 루이스 메트만, 소피 보레 등도 사회적 제약으로 재능이 사장되어 꽃을 피우지 못한 여성음악가들이다.

3. 기악에서의 성차별

1) 지휘

19세기 이후 교향곡, 관현악곡 등이 인기를 끌게 되면서 지휘자 역시 각광을 받게 되었다. 오케스트라가 우주에, 각 악기들이 삼라만상에 비유됨에 따라 지휘자는 우주의 경영자, 신, 황제, 마에스트로, 독재자 등 남성적인 용어로 네이밍 되기도 했다. 남성이 여

21) 1990년대 독일의 100 Mark 화에는 클라라의 초상이 들어 있었다.

22) 한은주, 앞의 논문, pp.4-8.

23) 정다인, “Cécile Chaminade(1857~1944)의 가곡 연구: 발췌된 7개의 가곡을 중심으로”, 석사학위 논문, 이화여대, 2012. p.15.

성에 비해 이성적, 논리적이라는 선입견에 따라 지휘자는 남성의 전유물로 인식되었다. 지휘자에게는 음악성 외에 복잡한 스코어를 분석, 종합할 수 있는 능력은 물론 각 악기 간 조화를 통해 화음을 창출하고, 단원들을 주도하는 리더십이 요구된다. 실제로 유명 오케스트라들을 이끈 지휘자들은 강한 카리스마를 가지고 있는 경우가 많았다. 반대로 여성에게는 이러한 속성들이 결여되어 지휘가 적합하지 않는 영역으로 인식되었다. 오케스트라 단원들이 남성 위주로 구성되어 있는 점 역시 여성이 지휘자로 활동하는 데 하나의 장애 요소로 작용했다. 실제로 푸르트벵글러, 토스카니니, 발터, 클렘페러, 쉬, 뵘, 캠페, 카라얀, 앙세르메, 솔티, 라이너, 쿠벨릭, 번스타인 등 거장으로 불리던 지휘자들의 절대 다수가 남성이었다.

2) 오케스트라

19세기 중반에 이르기까지 성악은 물론 많은 악기들에 대해 여성들의 연주가 금지되었다. 여성들은 실력이 뛰어나도 오케스트라에 입단하기 힘들었다. 19세기 후반 남성들의 전유물로 인식되던 오케스트라에 여성들이 등장하기 시작했으나 극소수에 불과했다. 그러나 19세기 말부터 여성 오케스트라의 결성 움직임이 본격화되었다. 1870년대 미국에서 여성들로 구성된 관현악단이 결성되고 1893년에는 Los Angeles Woman's Orchestra가 창단되었다. 1913년 영국 퀸즈홀 관현악단에도 여성 연주자들이 등장하였으며, 1917년에는 시카고 교향악단에 여성 하프 보조 연주자가 등장했다. 대표적으로 1921년에 창단된 Philadelphia Women's Symphony Orchestra, 1924년에 창단된 New York American Women's Symphony Orchestra, 1926년에 창단된 Boston Women's Symphony Orchestra 등이 있다. 1930년에는 28세의 브리코(Antonio Brico, 1902~1989, AU-US)²⁴⁾가 여성 최초로 베를린 필에서 오페라를 지휘하였다. 그러나 이후에는 거의 아마추어 오케스트라를 지휘하는 데 그쳤다. 클리브랜드 오케스트라의 바이올리니스트 샐러(Hyman Schandler)가 1935년 창단한 클리브랜드 여성 오케스트라는 현존하는 가장 오래된 여성 오케스트라이다. 1925년부터 1945까지 약 30개의 여성관현악단이 창단되었다. 베로니카 두다로바(Вероника Б. Дударова, 1916~2009)는 1960년 모스크바 심포니의 수석 지휘자로 임명되기도 했다.

그러나 오케스트라에서의 성차별은 20세기 후반까지 이어져 베를린 필과 더불어 세계 양대 오케스트라로 평가받는 빈 필하모니에서는 여성의 오케스트라 입단이 공식적으로

24) 그녀의 삶은 영화 <De Dirigent>로 많이 알려졌다.

금지되었다.²⁵⁾ 베를린필도 카라얀 재임기였던 1982년 여성 클라리넷 연주자인 마이어(Sabine Meyer)를 입단시켰으나 남성 단원들의 반대로 퇴단하기도 했다.

오케스트라와 지휘계에 금녀(禁女)의 장벽이 무너졌으나 남성 중심의 차별적 사고는 여전히 논란이 되고 있다. 페트렌코(Basily Petrenko)는 2013년 8월 한 인터뷰에서 “오케스트라는 남성 지휘자를 더 잘 따른다.”고 하면서 ‘성적인 에너지가 적어야 음악에 더 집중할 수 있기 때문’이라는 여성 지휘자 비하 발언을 한 바 있다. <뉴욕 타임스>도 “메트로폴리탄 오페라 133년 역사상 세 번째 여성 지휘자인 글로버(Jane A. Glover)의 데뷔 무대는 모차르트의 마술피리를 한 시간 이상 잘라낸, 별 볼 일 없는 휴일용 축약 버전이었다”며 극장 쪽의 여성 차별을 꼬집었다.²⁶⁾ 프랑스 파리음악원의 만토바니(Bruno Mantovani) 원장도 “여성 지휘자들은 지속적인 연주와 비행 스케줄을 감당해 내지 못한다.”라고 말해 비난을 받았다.²⁷⁾ 이러한 행태들의 이면에는 남성들의 위기의식도 작용했다.

3) 악기

(1) 타악기

르네상스 시대에는 악기들이 남성성, 여성성으로 구분되어 있었다. 『궁정인』(*Il Cortegiano*) (1528)의 저자 카스틸리오네(Baldesar Castiglione, 1478~1529)는 귀부인들이 남성 궁정인들과 같은 학문적·예술적 소양과 덕을 겸비해야 한다고 주장하면서도, 남성을 위한 장식적인 역할만 기대했다. 그는 노래나 악기 연주는 르네상스 시대 귀부인들의 필수 소양이나 반드시 여성적 우아함을 수반한다고 보았다. 이러한 의미가 결여된 것으로 인식된 타악기나 금관악기는 여성답지 않은 것으로 간주되었다.²⁸⁾ 이에 따라 일부 악기에 대해서는 여성의 연주가 금지되었다. 특정 악기에 대해 여성들의 연주를 금지한 표면적인 이유 중 하나는 악기의 속성과 관련된 것이었다. 타악기는 여성의 연주가 금지된 대표적인 영역이다. 큰북, 팀파니 등과 같이 무게가 무겁거나 큰 악기들은 여성이 연주하는 것이 부적절하다고 보았다. 이러한 차별적 관념은 오늘날까지 일부 상존하고 있다.

지역과 문화에 따라서도 악기 연주상의 성차별이 상존했다. 상대적으로 남성의 위상이 강하던 인도, 중동, 유럽 등에서는 현악기가, 모계의 힘이 강하던 아프리카, 아메리카 인디언 부족 등에서는 타악기가 발달하였다. 아프리카의 경우 북은 여성의 성기, 북을 치는

25) 이 외에도 빈필하모닉은 출신 지역, 악기의 사용 등에 제한을 두는 불문율이 존재하기도 했다.

26) 『한겨레신문』, 2014년 1월 1일자.

27) 클래식 여풍 불어 좋은 날: 주간동아(donga.com)(검색일: 2022.5.26)

28) 이영민, “고전주의시대 유럽여성들의 음악활동”, 서울: 낭만음악사, 『낭만음악』 통권 27호, 1995.6, p.126.

스틱은 남성의 성기로 인식되었다. 초기에는 북채로 남근을 상징하는 가느다란 뼈를 사용하기도 했는데, 이로 인해 여성들에게 북의 연주가 금지되고, 허용되는 경우도 맨손으로만 연주가 가능했다. 실로폰을 북과 같은 의미로 간주한 아프리카 일부 지역 역시 마찬가지였다. 이탈리아 베네치아의 경우 고아 소녀들의 교육을 담당했던 피에타에서 음악 교육을 시켰는데, 내용에는 성악과 남성 전용악기들의 연주법이 포함되어 있었다.

사무라이 층과의 유착 하에 발전한 일본의 전통 극음악 중 하나인 노(Noh)의 연주에서는 관악기 하나와 북 세 개가 사용되는데 북은 여성의 성기를 상징하였다. 정원사가 공주에게 사랑을 고백하면 공주는 그 보답으로 북을 준다. 정원사가 북을 잘 연주하면 그녀가 그를 안으로 데리고 갈 것이므로 정원사는 기쁘게 받아들인다. 그러나 안은 안 보이도록 비단으로 싸여있기 때문에 어떻게 스틱으로 쳐야 하는지를 모른다. 그래서 정원사는 연주를 포기하고 자살했다.²⁹⁾

(2) 관악기

관악기는 타악기 못지않게 여성들의 연주에 차별이 가해졌던 영역이다. 1784년 발간된 『음악연감』에는 여성이 관악기를 연주할 때 입술을 모으고 숨을 가쁘게 몰아쉬는 모습이 성적 욕구를 불러일으키는 것으로 기술되어 있다. 또 여성이 고개를 들고 관악기를 연주하는 모습은 부자연스럽고 우스꽝스러운 것으로 인식되었다. 18세기 말 일부 관악기들은 남성악기로 규정되어 여성의 연주를 금했다.³⁰⁾ 이러한 관례는 현재에까지 일정 부분 이어져 관악기, 특히 금관악기 연주자의 경우 여타 악기들에 비해 여성 연주자들의 비중이 상대적으로 낮다.

트럼펫은 역동성을 상징하는 가장 대표적인 남성 악기로 인식되었는데 바로크 시대에는 군주의 권력을, 고전주의 시대에는 영웅성을 표현하는 데 자주 사용되었다.³¹⁾ 또한 소리가 강하여 먼 곳까지 전달됨은 물론 질긴 속성으로 인해 전쟁에서 공방전을 표현하는 장면(〈웰링턴의 승리〉, 〈1812년 서곡〉), 행진이나 진군 장면(〈경기병 서곡〉, 〈위풍당당 행진곡〉, 〈라데츠키 행진곡〉), 승리 장면이나 개선 장면(〈아이다〉 2막) 등에서 자주 사용되었다. 그러나 불을 튀기며 악기를 연주하는 모습이 천박해 보인다는 이유로 여성들에게는 연주가 금지시되었다.

이와 달리 바흐가 천상의 악기로 생각했던 플루트의 경우 여성 연주자들이 주를 이룬

29) 이장직, 『음악의 사회사』, 서울: 전예원, 1990, pp.157-175.

30) 17세기에는 백파이프가 여성적인 악기로 인식되었다.

31) 민은기, 앞의 책, pp.41-42.

다. 옥구슬 구르는 소리를 연상시키는 플루트는 나이팅게일 소리, 청명한 하늘, 눈부신 태양, 아침 햇살 등을 표현하는 데 적격이다. 이로 인해 베토벤의 <전원교향곡> 등에 사용되었다. 그러나 고대에는 남성만 연주가 가능했다. 플루트는 여성이 보아서 안 되는 금기의 악기로³²⁾ 남성의 심벌을 상징하는 플루트를 여성에게 보여줄 경우 죽이기도 했다. 여성들은 오직 왕 앞에서만 플루트를 연주할 수 있었는데 왕이 죽으면 여성 연주자들은 순장(殉葬)했다. 또한 플루트는 처녀성을 시험하는 데 이용되기도 한 것으로 알려져 있다.³³⁾ 이와 같은 남성적 악기-여성적 악기의 2분법적 이미지화는 20세기 중반에 이르기까지 지속되었다.

(3) 현악기

여성의 연주가 금지된 대표적인 현악기는 첼로이다. 주된 이유는 연주하는 모습과 관련된 것이었다. 첼로의 전신이라 할 수 있는 ‘비올라 다 감바’(viola da gamba)라는 용어가 말해주듯 초창기 첼로는 편이 없이 무릎 사이에 끼워서 연주하였다. 여성이 다리를 벌리고 첼로를 연주하는 모습이 관능적 감성을 자극한다고 보았다. 콘트라베이스와 함께 악기가 커 여성이 쉽게 다루기 어렵다는 점, 연주 모습이 어색하고 우스꽝스럽다는 점 등도 금지의 논거였다. 바이올린의 경우 연주 시 부자연스럽게 몸을 흔드는 자세, 목에 힘을 주고 비트는 모습, 연습으로 인해 생기는 턱밑의 흉터가 보기 흉하다는 것 등이 금지의 사유였다.

반면 발현악기인 하프, 류트(lute), 지터(zither) 등은 악기로서의 독자성이 약하고 반주 악기로서의 성격이 강하다는 점 등으로 인해 수동적·여성적인 악기로 인식되었다.³⁴⁾ 연주하는 자세(姿態)가 단아, 정숙해 우아한 여성성을 드러내어 춤과 아울러, 악기에 안긴 듯 연주하는 모습이 여성성을 드러내는 것으로 여겨졌기 때문이다. 특히 하프의 경우 대화에 방해가 되지 않는 조용한 악기로 인식되어 18세기에는 ‘천사의 악기’라는 애칭을 얻기도 했다. 중국 당나라 왕궁의 경우 여성들에게도 음악교육을 시켰으나 여자 악사들은 주로 비파·해금·칠현금·笙 등 의 현악기를 연주하였다.

여성 기악연주자들이 많은 연주 기회를 부여받지 못한 데는 음악양식의 변화도 작용했다. 대표적인 것이 음악 양식의 발전에 따른 연주상의 기술적 요구였다. 여성들의 경우

32) 성모 마리아를 표현하는 데 플루트와 하프가 많이 사용되었는데, 특히 플루트가 많이 사용된 점은 아이러니컬하다.

33) 17세기 프랑스 여성들 사이에는 풀무질로 연주하는 아름다운 장식이 곁들여진 백파이프가 유행하였다.

34) 한슬릭은 하프의 음은 너무 빈약해 관객의 미적 욕구 충족을 위해 다른 것이 더 필요하다고 주장했는데 이것은 하프의 여성성적 측면을 표출시킨 것이다.

음악교육 수혜에서의 차별로 음악양식과 악기의 발전에 부응하는 데 제한적이었다. 이로 인해 여성 기악 연주자들의 입지는 더욱 축소되었다.

(4) 건반악기

페르메이르(Johannes Jan Vermeer, 1632~1675)의 <음악수업>(The Music Lesson), 메취(Gabriel Metsu)의 <버지널 곁에 앉아 있는 남녀>, 마카르트(H. Makart, 1840~1884)의 <Spinet에 앉아 있는 여성> 등의 그림에는 건반악기 앞에 앉아 있는 여성의 모습이 보인다. 괴테의 『젊은 베르터의 고뇌』(Die Leiden des jungen Werthers)에는 베르터가 로테의 클라비어 선율에 매료되어 고백하는 부분이 있다. 오스틴(J. Austen)의 『오만과 편견』(Pride and Prejudice), 『엠마』(Emma)에도 여주인공들의 피아노 연주 장면이 나온다.³⁵⁾

다른 악기들과 달리 상대적으로 건반악기가 여성들에게 허용된 이유로 다음의 몇 가지를 들 수 있다. 첫째, 근대 초 귀족층을 중심으로 하프시코드(첼발로), 버지널(Virginal), 피아노 등 건반악기의 보급이 늘었다. 건반악기는 여성의 사회활동이 제한적이었던 당시 여성성의 교육을 위한 수단으로 각광 받았다. 둘째, 건반악기를 연주할 때 정적이고 정숙한 연주 자세가 여성성의 함양과 유지에 도움이 된다고 보았기 때문이다. 셋째, 고가(高價)의 악기 앞에 우아하게 앉아 건반악기를 연주하는 것은 계급의 위상, 가정의 풍요로움과 화목, 품격을 상징하는 것으로 사회적 위상을 표출하는 것이었다(이것은 건반악기가 여성성 유지의 한 수단으로 기능했음을 나타내 준다). 넷째, 건반악기는 스코어가 상대적으로 난해하지 않고, 음의 자리가 정해져 있어서 타 악기에 비해 연주가 쉽고 이론적 지식과 테크닉이 상대적으로 덜 요구된다. 다섯째, 연주와 가창을 겸할 수 있는 장점이 있어서 휴식, 여흥 등의 수단으로도 활용되었다. 그러나 역설적으로 여성용, 가정용 악기로 인식되면서 악기의 개량과 연주 테크닉의 발전이 지체된 측면도 있다.

3. 성악에서의 성차별(A) : 카스트라토와 카운터 테너

성악은 음악 영역의 성차별에서 가장 대표적으로 언급되는 영역이다. A.D 4세기 이후 여성들은 교회, 궁정, 귀족의 저택 등에서 노래하는 것이 금지되었다. 이에 따라 여성들의 음악 활동은 수녀원, 유랑악단 등에서였고, 그나마 매우 제한적이었다. 남부 스페인

35) 오스틴의 출생지인 영국에서는 여성들의 연주에 적합한 소형 건반악기인 버지널이 상대적으로 많이 보급되었다.

등에서는 노예 소녀들만 노래할 수 있었다. 아마추어 영역에서도 교양 교육의 차원에 머물렀다. 여성들이 전문음악가로 활동하기 시작한 것은 1580년 이탈리아의 페라라(Ferrara) 궁정에서 급료를 지급하면서부터였다.

여성을 성모마리아와 매춘부의 이분법적 이미지로 치환하는 경향이 강하던 시대 상황에서 여성 연주가들은 수용와 무관하게 부정적으로 이미지화 되었다. 성악의 경우 목소리가 매력적일수록 성적 이미지가 부각되어 부정적으로 인식되기도 했다. 1686년 교황 이노센트 11세는 로마 극장이 여성 출연을 금지했다. 이러한 기조는 20세기 초까지 이어졌던바 역사학자 셰플러(Scheffler)는 “위대한 여성 성악가 중 창녀 기질이 없는 여자는 거의 없다.”라고 언급하기도 했다.

카스트라토의 등장은 여성의 목소리가 불경하다는 이유로 교회에서 가창을 금지한 데서 기인했다.³⁶⁾ 여성 특유의 목소리가 여성성을 표출한다는 점, 성악이 타 악기에 비해 상대적으로 고도의 기술이 요구되지 않는다는 점, 직업여성 가수를 부정한 여성의 이미지와 연계시킨 점, 성질(聲質)이 자애로운 어머니로서의 이미지로 인식된다는 점을 근거로 성악이 가부장제의 강화에 활용된 점이 있다.³⁷⁾ 카스트라토와 카운터 테너의 등장은 사도 바울의 “여자는 교회에서 잠잠하라. 그들에게는 말하는 것을 허락함이 없나니 율법에 이른 것같이 오직 복종할 것이요”(고린도전서 14장 34-35절)에서 근거한 것으로 추정된다. 로마 교황 관할 성가대, 오페라 등에서 여성의 가창이 금지시되었기 때문에, 소프라노나 콘토랄토 음역을 대체하기 위한 카스트라토가 유행하기 시작했다. 대부분의 경우 카스트라토는 변성기 이전인 6~8세 경 고아, 또는 수익과 명예를 위해 거세에 동의한 가난한 집의 소년들 중에서 선발되었다. 변성기 소년의 목소리는 높은 성역에 부적합하고, 인공적인 팔세토(falsetto) 소리는 매끄럽지 못한 소리를 내는 경우가 많아 알토 파트에서 팔세토와 카스트라토를 함께 사용하였다. 또한 팔세토에 대한 부정적 인식으로 인해 카스트라토들은 여성들이 내기 어려운 힘찬 고음, 풍부한 성량, 예술성 등으로 높은 인기를 구가했다.

카스트라토류의 가수는 17세기 이후 ‘무지코(musico)’로도 불리어졌는데, 이탈리아에서는 완곡한 표현인 에비라토(evirato)로 통용되기도 했다. 가성을 사용하는 팔세토의 경우 8세기를 전후해 등장한 것으로 추정된다. 서기 822년 술탄(Sultan) 하룬 아르 라쉬드 시대 유명한 가수였던 치랍(Ziryab)이 코르도바(Cordoba)(현재의 안달루시아)에 가성발성

36) 6세기 로마교황청의 시스틴채플에서 카스트라토들이 활약했다는 기록이 있다. 카스트라토의 전성기인 18세기에는 이탈리아에서만 연간 4천여 소년들이 거세되었다.

37) Lucy Green, *Music, Gender, Education*. New York: Cambridge University Press, 1997, Chap. 3 (pp.52-81) 참조.

을 전하였고 이 기술이 트루바두르 등에 의해 로마 교황청의 성악가들에게 전해진 것으로 알려져 있다.

최초의 카스트라토로 알려져 있는 자코모 스파볼레토와 마르티노가 1588년, 1599년에는 폴리냐토와 지롤라모 로솔리노가 시스티나 성당의 성가대에 들어갔다. 1600년까지 가성이 주를 이루다가 카스트라토가 그 역할을 대신하게 되었다. 윤리적 논쟁과 무관하게 카스트라토에 대한 수요는 증가해 17세기 초 이후 거의 2세기 동안 교회와 오페라계를 풍미했는데 진면목을 보인 영역은 오페라였다. 바로크 오페라의 부흥은 카운터 테너에 의해 그 깊이를 더해갔다.

영화를 통해 널리 알려진 파리넬리(Broschi Farinelli, 1705~1782)는 예외적으로 나폴리의 소귀족(브로스키家) 출신이었다. 모차르트는 <이도메네오>의 이다만테스, <황제 티투스의 자비>의 섹스투스 역에 카스트라토를 배정했다. 유명한 아리아 알렐루야가 들어 있는 <엑솔타테 유빌라테>, K.165는 모차르트가 카스트라토였던 친구 라우치니를 위해 작곡한 것으로 알려져 있다. 그러나 19세기 초반 카스트라토는 로시니 등의 일부 오페라에서 비중이 낮은 역으로 몰려 있었다. 벨루티(Giovanni Battista Velluti, 1780~1861)는 마이어베어의 <이집트의 십자군>에서 아르만도 역을 통해 유명세를 떨쳤다. 카스트라토는 비인간적, 비윤리적이라는 이유로 점차 퇴조의 길을 걸었으나 일부 성당과 궁중에는 존속하였다. 무스타파(Domecico Mustafà, 1829~1912)는 시스티나 성당 소속의 마지막 카스트라토 중 한 명으로 교황청 음악 감독을 역임하기도 했다. 카스트라토는 38년간 시스티나 성가대의 일원이기도 했던 모레스키(Alessandro Moreschi, 1858~1922) 이후 거의 퇴조했다.³⁸⁾ 소멸의 직접적인 계기가 된 것은 교황 피우스 10세의 금지령(1903)이었다.

카운터테너(Countertenor)와 다른 형태로 카운터테너가 있다. 이 용어는 14세기의 다성음악, 즉 단선율이 2성부로 발전하면서 테너로 불리던 아래 음역에 대비되는 위 음역을 지칭하던 선(線)을 의미한 라틴어 ‘콘트라테노르(Contratenor)’³⁹⁾에서 유래하였다. 성부는 통상 테노르 성부보다 3도 위의 보표(譜表)에 위치했다. 17·18세기 오페라의 활성화 시대에 주역으로 인기를 구가하던 카스트라토가 19세기 초 법적으로 금지되면서 카운터테너가 인기를 얻기 시작했다. 카운터 테너는 두성을 이용해 고음을 내나 인위적 수술로 만들어진 카스트라토와 달리 가성(假聲)을 훈련해 알토의 음역을 노래하는데 창법은 팔세토⁴⁰⁾이다. 카운터 테너의 팔세토는 두성의 공명을 이용하는데 성질은 메조소프라노

38) SP 시대의 음원인 관계로 음질 자체가 좋지는 않으나, 그의 음악은 복각 음반 등을 통해 들을 수 있다.

39) 후에는 남성 알토(alto)를 가리켰다.

40) 카스트라토 이전의 팔세토는 코란의 낭창(朗唱), 민속 음악 등에서 정제된 형태로 발전하였다. 이 기법은

와 비슷하나 다이내믹하고 강하다. 카운터 테너는 16~17세기의 교회음악과 세속음악에서 절정을 달했는데 17세기 초에는 콘트라테노르를 위한 성부들이 거의 없어졌다.

다수의 음반이 남아있는 델러(Alfred Deller, 1912~1979)는 작곡가 브리튼(Benjamin Britten, 1913~1976)으로부터 인정받는 남성 알토이다. 캔터베리 대성당 성가대원으로 활동하기도 했던 그는 카스트라토의 영역을 복원, 1940년대를 풍미하며 카운터 테너의 명칭을 얻었다. 크리스토펬리스(Aris Christofellis, 1960~현재)도 많은 각광을 받았다.

4. 성악에서의 성차별(B) : 오페라와 오라토리오⁴¹⁾

1) 배경

오페라는 성차별적 관념이 가장 직접적으로 표출되는 영역이다. 다수가 남성이었던 문학, 예술 등의 작품들에서 표출되는 성차별적 시각의 이미지화는 성모 마리아로 상징되는 성스러움, 순결, 자애, 정숙과, 창녀, 그리고 악과 파멸의 화신으로 귀결되는 팜 파탈(femme fatale)이다. 이 중 순결은 문학, 예술 등에서 여성을 이미지화 할 때 가장 자주 활용된 기제로 주로 젊은 여성에 적용된다. 가부장적 사회체제는 여성들을 이분법화 하는 패러다임을 창출해 내었다. 팜 파탈이 아니라 해도 오페라에서 남성을 유혹하거나 곤경에 빠뜨리는 여성들은 대부분 파멸의 길을 걷는다.

양성(兩性)의 이분법적 성향을 표출하고 있는 몬테베르디(C. Monteverdi)의 오페라 <오르페오>(Orfeo)에서 에우리디체는 언어 장애인을 가진 아름답고 순진한 여성이다. 그녀는 욕망에 사로잡힌 오르페오가 이성과 통제력을 상실하게 하는 존재로 이미지화 된다. 오르페오는 에우리디체의 나약한 여성성을 기반으로 영웅시 되고 정체화 된다. 그녀는 프리마돈나임에도 불구하고 오페라에서 두 번만 노래한다. 몬테베르디는 극적 효과를 위해 에우리디체의 순결함을 이미지화하기 위해 주춤거리는 듯한 선율을 사용하였다.

하이든의 <천지창조>에 나오는 아담과 이브의 대화에는, 신과 남편에 대한 공경과 여성의 순종이 일관되게 나타난다. 그리고 여성의 남성에 대한 모욕은 곧 신에 대한 모독으로 등치된다.⁴²⁾ 아담에 대해서는 활동적인 점 리듬이나 3도 음정을 통해 강인함과 능

8세기 무어인들에 의해 스페인에 도입된 이후 르네상스기를 거치면서 여러 지역으로 확산되었다. 팔세토는 두성(頭聲)을 사용하는 보통의 고성부 보다 높은 소리를 내는 기법 또는 성역(聲域)을 뜻하는데, 목에 힘을 빼고 호흡으로 받쳐 소리를 머리로 띄워 올린다. 성대는 두 성구의 발성 이상의 좁은 진폭으로 진동하게 되는 가상(假聲)이다. 영국에서는 카운터 테너라는 말이 팔세티스트(falsettist)인 남성 알토를 지칭하는 것으로 사용되기도 했다.

41) 위의 책, pp.67-83 참조.

42) 민은기, 앞의 책, pp.77-78.

동성을 표현하는 반면, 이브의 경우 하행 2도 음정이나 계류음을 이용해 연약함과 수동성을 표현한다. 조성면에서도 남성적인 으뜸조는 승리, 여성적인 다른 조는 순음으로 도식화 되어 있다. 서사 역시 남성은 영웅으로 스토리를 주도해 가는 반면, 여성은 부수적 존재로 묘사된다. 이와 같은 구조는 절대음악에서도 마찬가지이다. 헨델의 오라토리오 <메시아>를 지휘하는 지휘자들은 신에게 바치는 인간의 순수한 음성을 구현하고자 한다. 그 일환으로 웨스트민스터 성당 등에서는 소프라노 대신 보이 소프라노를 무대에 자주 세운다.

오페라에서 영웅적 존재로 이미지화 되는 남성과 달리 여성은 스스로 파멸하거나 징벌을 받는 것으로 귀결되는 경우가 많다. <라 트라비아타>, <나비부인>, <마농 레스코>, <삼손과 데릴라>, <살로메>, <노르마>, <오셀로>, <라크메> 등이 대표적이다. 모성(母性) 역시 여성을 사적 영역에 머무르게 하는 수단으로 강요된 이미지의 하나이다.

2) 창부의 이미지

벨리니(Vincenzo Bellini)의 <노르마>(Norma)는 세기의 디바(diva) 마리아 칼라스의 타이틀 롤이 가장 잘 드러나는 오페라로 평가받는다. B.C 50년경 로마의 지배하에 있던 갈리아의 드루이드교(druidism) 여사제장 노르마는 정복 장군인 폴리오네(pollione)와 사랑에 빠져 두 아이를 낳는다. 이것은 남성들에 의해 구축된 여성=순결의 구도를 깬 것이다. 노르마는 폴리오네가 젊은 여사제 아달지사(adalgisa)와 통정(通情)하고 있음을 알고 복수를 결심하나 아달지사 역시 불행한 여성이라고 생각해 단념한다. 그녀는 여사제로서 계율을 어긴 것을 속죄하면서 스스로 화형대에 서서 생을 마감한다. 순결을 지키지 못한 여성은 파멸에 이른다는 점을 각인시키고 있는 것이다.

뒤마 피스(A. Dumas Fils)의 『춘희』를 소재로 한 피아베(Piave)의 대본을 바탕으로 베르디(Giuseppe Verdi)가 작곡한 <라 트라비아타>⁴³⁾는 성차별, 여성 비하의 이미지가 드러나는 작품 중 하나이다. 비올레타(Violetta Valery)는 폐렴을 앓으면서도 향락적인 생활을 하며 알프레도(Alfredo Germont)와 동거에 들어간다. 그러나 생활이 궁핍해져 알프레도가 돈을 구하기 위해 파리로 떠난 사이 알프레도의 아버지 제르몽(Giorgio Germont)이 비올레타를 찾아와 아들을 위해 떠나줄 것을 요구해 그녀는 파리로 떠난다. 비올레타가 떠나기 전 남긴 편지를 본 알프레도는 그녀가 돈 때문에 자신을 버렸다고 생각해 파리로 가 많은 사람들 앞에서 비올레타를 모욕한다. 아버지가 두 사람을 이간

43) 비올레타가 코르티잔이기 때문에 ‘길을 잘못 간 여자’를 의미하는 La Traviata라는 제목이 붙었다.

시켰다는 사실을 알게 된 알프레도가 비올레타를 다시 찾으려나 페렴이 악화된 비올레타는 결국 그의 품에서 숨을 거둔다. 이 오페라에서 비올레타는 코르티잔(Courtesan)으로 화려하나 병약한 여성이다. 그러나 알프레도 앞에서는 희생적, 순종적인 모습을 보인다. 그녀는 남성의 미적 척도에 의한 전형적 여성성을 보여주는 캐릭터이다. 비올레타가 죽음에 이르게 된 것은 그녀가 전도가 유망한 남자를 유혹해 타락의 길로 이끈 창부(娼婦)이기 때문이다.

베르디의 <오셀로>에서⁴⁴⁾ 무어(Moorish)의 장군이자 사이프러스 섬의 총독인 오셀로(Otello)는 투르크를 격퇴하고 악천후 속에 귀환한다. 카시오(Casio)가 부관으로 승진한 것을 시기하는 기수(旗手) 이아고(Iago)는 카시오를 만취하게 한 후 그를 부추겨 데스테모나(Desdemona)를 찾아가 남편 오셀로에게 선처를 부탁하라고 시킨다. 그리고 둘의 만남 장면을 오셀로가 보게 유도하거나, 오셀로가 아내에게 주었던 손수건을 카시오가 가진 것처럼 꾸며 오셀로의 질투심을 유발한다. 이아고의 술책에 속은 오셀로는 아내인 데스테모나를 죽인다. 그러나 이아고의 아내이자 데스테모나의 시녀인 에밀리아(Emila)의 폭로로 이아고가 꾸며낸 계략임을 알게된 오셀로는 자책하며 스스로 목숨을 끊는다. 데스테모나는 정숙하고 헌신적인 여성이나 오셀로에 의해 죽음을 맞이한다. 데스테모나는 남성이 창출한 차별적 가치관의 희생양이다.

푸치니(Giacomo Puccini)의 <마농레스코>(Manon Lescaut)에서 수녀원을 가던 도중 야미앵에서 하룻밤을 묵게 된 마농은 명문가의 아들 그리외(Des Grieux)와 사랑에 빠져 동행한 후견인 제론트(Geronte)의 눈을 피해 파리로 도피한다. 그러나 이후 파리에서 다시 제론트를 만나 그의 애첩이 되나, 데 그리외를 잊지 못하던 그녀는 데 그리외와 밀회하다가 제론트에게 들켜 경관에게 붙잡힌다. 그리고 후 미국으로 추방된다. 데 그리외는 그녀를 구하기 위해 노력하나 실패하고 함께 미국으로 떠난다. 그러나 그들은 미국에서도 문제를 일으켜 프랑스 식민지의 거리로 도피한다. 마농은 방향 끝에 데 그리외의 품에서 숨을 거둔다. 이 오페라에서 여성인 마농은 죄악을 저질러 자신을 파멸한다. 그러나 남성인 데 그리외의 비도덕적 행위는 문제가 되지 않는다.

베르디의 <아이다>(Aida)⁴⁵⁾에서 이집트의 장군 라다메스(Radames)가 에티오피아와의 전쟁에서 승리하여 개선하며 에티오피아 왕과 공주인 아이다를 포로로 압송해 온다. 왕위계승자가 없는 이집트 왕은 전승 장군인 라다메스를 암네리스(Amneris) 공주와 결혼시

44) 베르디는 셰익스피어의 4대 비극 중 『오셀로』(Othello)와 『맥베스』(Macbeth)를 오페라화 했다.

45) <아이다>는 수에즈 운하 개통기념으로 건립된 카이로의 오페라 하우스 개관을 기념하기 위해 베르디에게 의뢰하여 작곡된 것으로 알려져 있다. 그러나 실제 개관작은 1869년 11월 9일 상연된 <리골레토>(Rigoletto)이다. 당시 <아이다>는 미완성 상태였다. 수에즈 운하가 정식 개통된 것도 3주일 이후였다.

켜 부마(駙馬)로 삼아 양위(讓位)하려고 하나 라다메스가 아이다를 사랑하게 되면서 국경을 초월한 삼각관계가 형성된다. 아이다는 라다메스를 통해 이집트의 군사기밀을 알아내다가 연적(戀敵)인 암네리스에게 발각된다. 이로 인해 라다메스는 오히려 반역자가 된다. 라다메스는 아이다를 포기하면 살려주겠다는 암네리스의 제의를 거절하고 지하 감옥에 투옥되어 먼저 잠입해 있던 아이다와 죽음을 맞게 된다. 두 사람을 증오하던 암네리스도 국경을 초월한 숭고한 사랑 앞에 하녀들과 함께 지하감옥 위에서 촛불을 들고 두 사람이 하늘나라에서 행복하기를 기도하며 오페라가 끝난다. 아이다는 조국을 위해 진력했지만 남성을 파멸에 이르게 했다는 이유로 결국 죽음을 맞이하게 된다.

3) 팜 파탈의 이미지

여성성에 대한 부정적 이미지 묘사의 또 다른 측면은 팜 파탈(femme fatale)이다. 팜 파탈은 가부장적 체제하의 여성에게 요구되던 것과는 대립적인 이미지의 전형이다. 비제(Georges Bizet)의 <카르멘>에서 집시 여인 카르멘은 자신의 목적을 위해 수단과 방법을 가리지 않는다. 그녀는 가정을 꾸려 안정적 삶을 사는 다른 집시 여인들과 달리 자신만의 감정에 충실한 삶을 추구하는 자유분방한 여성이다. 그녀는 정절, 도덕, 종속적 삶 등에는 관심이 없다. 마음에 드는 남자는 누구의 연인이거나, 미혼-기혼 여부에 전혀 개의치 않는다. 또한 밀수, 절도, 성에 대한 탐닉, 향락 등에 대해 죄의식이 없다. 이 오페라에서 카르멘을 집시로 설정한 것은 집시의 속성이 불안한 삶, 정절의 파괴, 부도덕 등을 잉태하고 있기 때문이다.

카르멘이 지키고자 했던 것은 정절, 순종 사랑이 아니라 집시의 본질인 자유였다. 카르멘은 남성을 유혹한 대가로 도덕적 징벌을 받는다. <카르멘>에서는 남성을 파멸로 이끄는 여성은 파멸로 생을 마감한다는 점을 부각시키고 있다. 카르멘은 강하고 주체적 여성이다. 이것은 순수하고 순종적이며 지고지순한 사랑을 하는 오페라들의 프리 마돈나들과 전혀 다른 유형의 캐릭터이다. 카르멘은 창부와 순종, 악녀 등 다중의 이미지를 가지고 있다. 아울러 궁극적으로는 가부장적 성(性)구조에 대한 저항을 표출하고 있다.

4) 페미니즘적 오페라

많은 여성들과 결혼한 뒤 연쇄 살인을 저질렀다는 전설이 페로(Charles Perrault)의 동화로 출간된 백년 후(1797) 티그(Ludwig Tieck)는 이 소재를 이용해 희곡 『기사 푸른 수염』(Ritter Blaubart)과 소설 『푸른 수염의 일곱 아내』(Die sieben Weiber des Blauart)

의 두 개로 작품화 했다. <마법사의 제자>로 잘 알려진 뒤카(Paul Dukas의 <아리안과 푸른 수염>(Ariane et Barbe-bleue, 1907)은 메테를링크⁴⁶⁾의 개작을 오페라화 한 것으로 페미니즘 오페라의 시대를 연 것으로 평가받는다. 이 오페라의 주인공은 푸른 수염의 여섯 번째 부인인 아리안이다. 메테를링크는 여주인공 아리안을 묘사하면서 남성인 푸른 수염을 조연으로 격하시켰다. 아리안의 모델은 그리스 신화에서 테세우스에게 실타래를 주어 미노타우루스를 죽이고 미로에서 무사히 빠져나오도록 도와준 현명한 아리아드네이다.

성주 푸른 수염이 5명의 전(前) 부인들을 죽인 것으로 의심하는 농민들은 성주가 여섯 번째 부인과 같이 돌아올 때 그를 죽이기 위해 기다린다. 여섯 번째 부인인 아리안을 본 농민들은 미모에 놀라며 아리안에게 돌아가라고 설득하나 아리안과 그녀의 유모는 성안으로 들어온다. 아리안은 금지된 방을 찾겠다는 의지를 보이지만 그에 앞서 유모가 원하는 대로 보물들로 가득 찬 여섯 개의 방을 열어본다. 그런데 일곱 번째 방에서 죽은 것으로 알고 있던 다섯 부인들이 나타난다. 아리안은 이들을 어둠 속에서 끌어내 보물이 가득한 여섯 개의 방들을 돌며 그들의 자존감을 회복시켜 주려 한다. 푸른수염이 농민들에 의해 부상을 입고 성으로 돌아오자 아리안과 전 부인들이 그를 치료한다. 아리안은 다섯 부인들에게 성을 떠날 것을 권유하나 전 부인들은 푸른 수염과 함께 있겠다고 한다. 결국 아리안과 그녀의 유모만 성을 떠난다.⁴⁷⁾

이 오페라에서 아리안은 기존의 프리마돈나들과 차별화된 이미지의 소유자이다. 아리안은 다섯 명의 전 부인을 통해 그 이미지가 강화된다. 그녀는 푸른 수염을 사랑했으나 함께할 수 없음을 깨닫고 스스로 푸른수염을 떠난다. 아리안은 남성의 존재를 인정하나 종속되지는 않는 독립적인 여성 캐릭터이다. 뒤카 자신은 이 작품이 페미니즘적 오페라라는 평가에 시니컬한 반응을 보인 것으로 알려져 있으나 이 오페라에는 전인미답의 컨셉, 즉 페미니즘적인 요소가 내포되어 있다.

46) 『과랑새』로 잘 알려져 있는 상징주의 작가(Maurice-Polydore-Marie-Bernard Maeterlinck, 1862~1949)

47) 이용숙, “푸른 수염’ 모티프의 페미니즘적 변주-세 편의 <푸른 수염> 오페라에 나타난 페미니즘의 양상”, 이병애, 『독일 문학의 장면들』, 파주: 문학동네, 2003, pp.97-104.

IV. 이론과 연주에서 표출되는 젠더⁴⁸⁾

1. 이론에서 표현되는 젠더: 음악용어 등

젠더, 섹슈얼리티, 권력 등의 요소는 창작부터 연주, 감상, 활동 등 영역 전반에 반영된다. 이 중 젠더의 성격을 가장 강하게 표출하는 대표적인 형태는 작곡가가 ‘남성, 혹은 여성 연주자들을 위한 곡’으로 지정해 놓은 경우이다. 예컨대(연주의 도구 등에 대해) for (-male, -female, -tenor, -baritone, -base, -soprano, -mezzo soprano, -alto) 등으로 명시된 것이다. 스코어를 중시하여 연주하는 경우 대부분의 연주자들은 작곡자의 이러한 의도를 존중, 반영하여 연주한다. 파울 네텔은 바흐의 마지막 작품(미완성)인 <푸가의 기법>(Die Kunst der Fuge), BWV. 1080과 같이 복잡다단한 형식을 가진 다성음악을 전형적인 남성적 작품으로 보았다.⁴⁹⁾ 또한 전술한 하이든의 <천지창조>는 신=권력=남성을 동일시하는 성향을 표출하고 있다.⁵⁰⁾ 리하르트 슈트라우스(R. Strauss)는 교향시 등을 통해 영웅성과 남성성을 드러내는 표제음악적 양식을 구사한 대표적인 작곡가 중 한 명으로 평가받는다.

카덴차(cadenza: 終止)의 유형을 남성 카덴차, 여성 카덴차로 지정하거나, 장3화음과 단3화음을 대비시켜 곡에 반영하는 것 등도 성차별적 작곡기법의 하나이다. 음악의 성향을 드러내는 양태는 조(調), 빠르기, 강약, 음의 크기, 표현방식, 서정-서사 등 다양한 형태로 나타난다. 남성적 이미지를 주는 표현방식으로는 장조, 온음계, 제1주제, 제1악장, 으뜸조, 수학적 선율, 서사적, 큰 음향, 강한 연주, 큰 악기, 무거운 악기, 거친 표현, 옥타브의 연속적 사용, 푸가, 튜티(總奏 tutti), 스타카토, 넓은 음정 폭, 비약적 음, 강한 리듬, 드라마틱, 점차 강하게, 비약적 등이 있다. 이와 대조되는 여성적 속성의 표현으로는 단조, 반음계, 제2주제, 제2악장, 비수학적 선율, 서정적, 작은 음향, 약한 연주, 작은 악기, 가벼운 악기, 리드미컬한 표현, 음을 연결해서 연주(legato, slur), 솔로, 좁은 음정 폭, 평이한 리듬, 리릭, 소박하게, 주춤거리는 선율 등이 대표적이다.

나타냄말(Expression signature)의 경우: 썸머림포에는 기본적인 썸머림포인 P(piano, 약하게), F(forte, 강하게)가 있다. 그 중 남성적 표현으로는 mf(조금 세게)~fff(ff보다 세게), 여성적 표현으로는 ppp(pp보다 여리게)~mp(조금 여리게)가 있다. 썸머림의 변화를

48) 음악의 성격에 따라 상대적임.

49) 김금희 역, 앞의 책, p.165.

50) 위의 책, pp.166-167.

지시하는 빠르기 말과 나타냄말 표현으로는 Cresendo(점점 세게)↔Decresendo(점점 여리게)와 Diminuendo(점점 여리게)가 기본이다. 특정한 음의 셈여림을 지시하는 나타냄말 중 남성적 표현으로는 Sforzando(sf)(그 음만 특히 세게), Rinforzando(급히 세게), accento(그 음만 특히 세게) 등이 있다.

일반적으로 남성적 표현으로는 agitato(동요하듯), animato(발랄하고 생기있게), 열정적으로(appassionato), assai(매우), con brio(생기있게), con fuoco(힘과 속도를 가지고), con forza gradualmente(점차 강하게), con moto(생생하게), con spirito(생기있게), energico(힘차게), grandioso(장대하게), grave(무겁게), maestoso(장엄하게), marcando=marcato(Martellato; 각 음을 끊어 강조하여), marziale(행진곡 풍으로), martellato(강한 내려치기로), marziale(호전적인), passionato(정열적인), pesante(무게감 있게), poco a poco(점점 더), rinforzando(Rinforzato, rinforza, rinforzamente; 하나의 음표나 화음을 급격하고 강하게), risoluto(단호하게), slanciante(힘있고 속도감 있게), stringendo(움직임을 가속하는), subito(갑자기), tempestoso(격렬한), tronco(갑자기 멈추어), violente(격렬하게), vivo(생생하게) 등이 있다.

나타냄말의 여성적 표현으로는 adagio(느리게), amabile(사랑스럽게), amoroso(아름답게), brillante(화려하게), calmato(조용히), cantabile(노래하듯이), comodo(편안하게), consordion(약한 음으로), diminuendo(점점 약하게), dolce(부드럽게, 달콤하게), dolente(슬픈듯이), doloroso(슬프게), elegante(우아하게), gradualmente(점차 약하게), grazioso(우아하게), lamentoso(슬프게), leggierez(leggero; 가벼운), mancando(사라지듯이, 줄어들게) melodioso(선율적으로, 노래하듯이), perdondo(Perdendosi; 점점 사라지듯이), placidamente(평온하게, 부드럽게), scherzando(경쾌하게), serio(점잖게), smorzando(사라지듯이), sotto Voce(소리를 낮추어), tranquillo(온화한) 등이 있다.

또한 악곡 전체의 템포를 표현하는 말(Tempo Signature; M.M.)에는 Moderato(108~120)를 기준으로 Larghissimo(가장 폭넓고 느리게, Bpm 20이하), Grave(장중하고 엄숙하게, 20~40), 그리고 대립적인 것으로 Presto(매우 빠르게, 168~200), Prestissimo(가능한 가장 빠르게, 200 이상)에 이르기까지 매우 폭이 넓다. 남성적인 것으로 Prestissimo(200 이상)~Allegro Moderato(100~120), 여성적인 것으로 Andante Moderato(80~100)~Largamente(10~20) 등이 있다.

빠르기말의 경우 1) 빠르기의 단계를 표시하는 말, 2) 악곡 일부분의 빠르기를 나타내는 말 등이 있다. 기본적인 빠르기말과 함께 악곡 전체의 템포를 지시하는 용어, 점차적 템포 변화를 지시하는 용어, 연주자가 임의로 템포를 변화시킬 수 있는 지시 용어, 원래

빠르기로 돌아가는 용어, 속도와 강약이 함께 적용되는 용어, 템포 지시 용어와 붙여 사용하는 용어 등이 있다. 이 외에 빠르기말, 나타냄말, 썸여림표와 같이 쓰이는 부사 등이 있다.

2. 오페라에 나타난 성차별의 예시

베르디의 <라 트라비아타>(La Traviata): 비올레타의 이미지 표현은 축배의 노래 등 극히 일부를 제외할 때 주로 느린 템포, 소폭의 변화, 단순한 리듬과 화성, 서정적 멜로디 등이다. 1막에서 비올레타가 부르는 ‘아 그이인가’(Ah, Fors’è Lui)는 안단티노로 시작한다. 이중창 ‘빛나고 행복했던 어느 날’(Un Di, Felice, Eterea)에서 단순한 리듬으로 된 서정적인 멜로디를 노래하는 Alfredo와 달리, 화려하고 변덕스러운 Violetta가 알프레도를 자극하는 모습을 표현하는 부분에서는 도약적인 선율과 경쾌한 리듬, 그리고 높은 음의 악센트를 사용했다.⁵¹⁾ 비올레타가 알프레도와의 이별을 결심하고 편지를 쓰는 장면에서 나오는 클라리넷 독주는 비올레타의 통절한 심정을 잘 표현하고 있다. 2막 2장 플로라집의 연회장에서 알프레도는 비올레타를 부정한 여자로 노래하는데 ‘이 여자 나를 위하여’(Ogni suo aver tal femmina)의 경우 스타카토로 시작하지만 셋째 마디 선율의 처음에 악센트를 주어 강한 리듬과 함께 하강하는 음을 통해 비올레타를 억압하고 몰아치는 모습을 표현하였다.⁵²⁾ 비올레타와 관련된 부분에서는 상대적으로 플루트 오보에, 클라리넷 등의 목관악기와 하프를 통해 정적인 분위기와 소극적인 심리상태를 표현하고 있다.

비제의 <카르멘>(Carmen): 카르멘에는 오페라의 배경인 스페인풍의 음악이 전편을 지배하고 있다. 피치카토, 스타카토, 싱크페이션 등을 사용한 춤곡으로 1막 마지막 부분에 나오는 ‘세기디야와 이중창’(Séguidille et Duo) 등에는 Don José를 유혹하는 카르멘의 팜 파탈적인 이미지가 가사와 악곡의 표현에서 드러난다. 카르멘이 부르는 대부분의 아리아는 Moderato 이상의 빠르기로 격정적인 카르멘의 성격이 표현되어 있다. 카르멘의 강한 성격은 거의 빠른 템포로 표현되어 있고, 다른 한편으로는 f나 ff의 잦은 사용과 pp에서 ff까지 폭넓은 변화, f와 p의 대조, 경쾌한 리듬, 불협화음적인 요소, 선율 폭이 넓은 음 등으로 적극적이며 역동성 있는 그녀의 성격을 음악적으로 표현하였다.⁵³⁾ ‘따따따따 저 나팔소리에 따따따따 그만 가버리네’에서도 ff와 p의 빠르고 잦은 대조로 역동성 있는

51) 고은영, “19세기 오페라에서의 여성이미지에 대한 페미니즘적 고찰: 라 트라비아타와 카르멘을 중심으로”, 전북대학교 대학원 석사학위논문, 2006, p.38.

52) 위의 논문, p.49.

53) 위의 논문, p.75.

음악적 표현이 두드러지며, 곡의 마지막 부분 ‘모두 가지고 가오, 어서 병사로 돌아가오!’에서는 ff의 사용 등을 통해 칼멘의 팜프파탈적 성격을 표현하고 있다.⁵⁴⁾ 카르멘이 부르는 아리아와 레치타티보에 사용된 선율의 폭은 10도에서 15도까지 넓어 변화무쌍한 감정 기복을 표현하고 있다. 팜 파탈적인 이미지를 표현한 이러한 방식들은 일반적인 여성 프리마 돈나의 표현과 다른 방식이다. 그러나 미카엘라(Micaëla)의 아리아(3막) ‘아무것도 나를 두렵게 할 수 없어’(Je dis que rien ne m’epouvante)는 Andantino molto로 시작하고 반주도 pp로 시작해 아르페지오로 전개되어 미카엘라의 연약하고 순종적인 이미지를 보여준다.⁵⁵⁾

3. 실제 연주에서 표현되는 젠더: 공간과 연주의 도구 등

남성적, 여성적 색채를 띠는 음악상의 차이는 표현의 도구에 의해서도 표출된다. 이것은 해석상 다른 요인들에 비해 상대적으로 정량적 측면이 강하다. 표현의 도구에 의한 차이는 연주의 수단이 되는 악기나 목소리 등, 연주 홀의 크기와 구조, 음향장치, 악기의 성격이나 재질(현악기, 금관-목관악기, 타악기 등), 속성(무거운 악기, 큰 악기), 독주(독창), 합주 등 연주자나 악기의 수, 성악을 포함하는 도구의 음역과 성질(聲質), 악기가 내는 음향의 성격 등에 의한 차이로 나타난다. 고전주의까지는 주로 왕궁이나 귀족의 저택에서 음악이 연주된 관계로 연주홀의 규모가 작았다. 그러나 시민혁명 이후 그 대상이 확대되면서 큰 공간에 맞는 소리를 낼 수 있는 악기들이 요구되었다. 이러한 변화는 작곡(음악의 유형)은 물론 연주의 기법 등에서도 많은 변화를 가져왔다.

남성적 도구로는 대편성 오케스트라, 대규모 합창단, 브라스 밴드, 군악대, 금관악기(트럼펫, 트롬본, 튜바, 호른, 수자폰, 코넷 등), 타악기(북, 팀파니, 심벌즈, 클로켄 슈필, 차임 등) 등이 대표적이다. 반면 여성적 도구로는 독주, 소규모 합창단, 독창, 실내악, 목관악기(플루트, 피콜로, 리코더, 팬파이프, 오보에, 잉글리시 혼), 현악기(바이올린, 첼로, 콘트라 베이스, 하프, 류트, 지터), 건반악기(피아노, 버지널, 하프시코드, 클라비코드 등) 등을 들 수 있다.

그러나 이러한 분류는 상대적이며 음악 또는 표현의 상황과 조건에 따라 유동적이다. 예컨대 현악기라 하더라도 콘트라베이스의 경우 부드러운 느낌을 주는 악기이지만 침울하거나 심각한 분위기, 무게감 있는 상황의 묘사 등에 사용되는 경우도 많다.

54) 위의 논문, p.69.

55) 위의 논문, p.65.

V. 결론: 음악에서의 성차별 개선을 위한 방안⁵⁶⁾

음악에는 일정의 정치적(권력의) 성격이 내포되어 있다. 그리고 거기에는 시대상과 사회상이 반영되어 있다. 국가(國歌)-준국가, 선거 로고송, 특정 음악의 장르-금지, 민족주의 음악, 혁명-전쟁 관련 음악, 인권·젠더에서의 차별, 관제이데올로기가 반영된 음악 등이 그것이다.

음악사를 통해 볼 때, 과거의 경우 여성들은 교육과 창작을 포함하는 활동 등의 측면에서 많은 제한을 받았다. 여성들에 대해 가해지던 다양한 형태의 차별들은 시대 상황의 변화에 따라 변화하게 되었다. 그 결과 LP 레코드가 등장한 1950년대 이후 SAX, ASD, DECCA, DF, ETERNA, PHILIPS, RCA 등 메이저 음반사에서 발매된 음반들 중 소위 명반으로 일컬어지거나 애호가들에 의해 선호되는 연주 중에는 여성 연주자들의 연주 음반들이 상당수를 차지하고 있다. 여성음악가들이 가진 역량에 걸맞지 않게 아직 음악계에는 일정의 차별이 상존하는 것은 사실이다. 이러한 차별을 해소하기 위한 방안으로 논자는 다음과 같은 점들을 제시하고자 한다.

첫째, 양성평등 의식의 제고와 함께 교육, 활동, 취업 등에서 여성들이 남성들과 동등한 대우를 받을 수 있는 제도화가 요구된다.

둘째, 능력 있는 여성 음악인들이 지속가능한 활동을 할 수 있는 방안의 일환으로 기금의 조성, 포상 등을 통한 사기진작책 등이 강구되어야 한다. 이를 위해 여성 음악인을 대상으로 하는 대회 신설, 여성 음악인의 발굴과 음악인상의 개발을 위한 노력이 요구된다.

셋째, 여성 음악인들 간의 유대를 간화하고 결속을 도모할 수 있는 방법들을 다양화, 활성화함과 아울러 여성 연주자들의 활동 영역을 확대하고 홍보하는 것도 필요하다. 해외 음악단체와의 연대 역시 방안으로 필요하다.

넷째, 여성 음악가 자체의 문제⁵⁷⁾이다. 음악 단체, 교직 등 채용에서의 공식적 성차별은 많이 해소되었으나 근본적으로 해소된 것은 아닌바 여기에는 제도적 문제와 개인적 문제가 복합적으로 내재되어 있다. 따라서 음악활동에 있어서 개인적 영역과 공적 영역 간 조화를 이루게 하는 것이 필요하다.

또한 여성 음악인들 스스로 정체성과 자긍심을 가지고 보다 적극적으로 임하는 자세도

56) 김희정, “한국의 창작음악과 여성: 진단과 개선방안” 『음악과 문화』, Vol. 4, 세계음악학회, 2001, pp. 33-57.

57) 민은기, 앞의 책, pp.59-60.

중요하다. 매너리즘에 빠지는 것을 경계해야 한다. 활동에 능동적으로 참여하는 자세가 요구된다. 또한 상업주의와 영합할 경우 양성평등은 역기능적인 결과를 초래하게 될 것이다.

“두 개의 성(性) 간에 존재하는 사회적 관계—즉, 한 성의 다른 성에의 법적인 예속 상태—를 규율하는 원칙은 그 자체로 잘못된 것이고, 인류의 발전에 있어 주요 장애물의 하나”⁵⁸⁾라고 갈파한 J.S.Mill의 말과 같이 궁극적으로 성 차이가 사회활동에서의 차별적 조건으로 강화되어서는 안 된다. 남녀 간의 차이들은 다양성과 특수성의 요소일 뿐인바 차별을 조장하거나 강화하는 기제가 되어서는 안 된다. 이러한 차별의 극복을 위해서는 남성들의 노력은 물론 여성 또한 차별의식을 불식하고 극복하기 위해 노력하는 사회적 분위기의 조성이 필요하다.

참고문헌

- 고은영, “19세기 오페라에서의 여성이미지에 대한 페미니즘적 고찰: 라 트라비아타와 카르멘을 중심으로”, 전북대학교 대학원 석사학위논문.
- 김금희 역, 『서양 음악사와 여성: 독일의 음악교육, 음악학 및 음악활동 전반에 걸친 여성차별을 중심으로』(Rieger, Eva, Frau, *Musik und Maennerherrschaft*), 이화여자대학교출판부, 1991.
- 김인성 역, 『역사속의 페미니스트: 중세에서 1870년까지』(Lerner, Gerda, *The Creation of Feminist Consciousness: from the Middle Ages to Eighteen-Seventy*, Oxford: Oxford University Press, 1993), 서울: 평민사, 2007.
- 김재홍, 『정치학』(Aristoteles, *Politik*), 서울: 길, 2017.
- 김희정, “한국의 창작음악과 여성: 진단과 개선방안”, 『음악과 문화』, Vol.4, 세계음악학회, 2001.
- 민은기, 『음악과 페미니즘』, 서울: 음악세계, 2000.
- 서병훈 역, 『여성의 예속』(Mill, John Stuart, *The Subjection of Women*, Oxford: Oxford Univ. Press, 1983), 서울: 책세상, 2006.
- 서지현, “Clara Schumann의 피아노 작품 연구”, 석사학위논문, 국민대, 2007, pp.3-11.
- 성수진, “서양음악사 속의 여성 작곡가들: 11세기부터 19세기까지”, 석사학위 논문, 이화여대, 2005.
- 양삼석·김정희, 『음악과 정치』, 부산: 부산대학교 출판부, 2011.
- 이영민, “고전주의시대 유럽여성들의 음악활동”. 『낭만음악』, 제27호. 서울: 낭만음악사. 1995.6.
- _____, “서양음악사 속의 여성들: 중세”, 『서양음악학』 Vol.5, 한국서양음악학회, 예술, 2002.
- 이용숙, “‘푸른 수염’ 모티프의 페미니즘적 변주-세 편의 〈푸른 수염〉 오페라에 나타난 페미니즘의 양상”, 이병애, 『독일 문학의 장면들』, 파주: 문학동네, 2003, pp.97-104.
- 이장직, 『음악의 사회사』, 서울: 전예원, 1990.
- 정다인, “Cécile Chaminade(1857~1944)의 가곡 연구: 발췌된 7개의 가곡을 중심으로”, 석사학위 논문,

58) John Stuart Mill, *The Subjection of Women*, Cambridge: M.I.T. Press, 1970, p.3.

- 이화여대, 2012.
- 최은아, “근대 여성음악가들의 지위와 활동에 대한 통찰”, 이화여자대학교 석사학위논문, 2012.
- 한은주, “Fanny Mendelssohn Hensel(1805~1847)의 가곡 연구: Italian, Verlust, Schwanenlied, Nach Sueden을 중심으로”, 석사학위 논문, 이화여자대학교 석사학위논문, 2001.
- 홍인경, “음악사 다시 생각하기: 19세기 여성음악가들의 글을 중심으로”, 이화여자대학교 대학원 석사학위논문, 2009.
- 『주간동아』(검색일: 2022.5.26.)
- 한겨레신문 2014.1.1(검색일: 2022.5.25.)
- 네이버 용어사전
- 네이버 지식 백과
- 두산백과
- 나무위키(namu.wiki)
- Coldwell, *Jouglersesses and Trobairitz*, Urbana: University of Illinois Press, 1987.
- Elexander, Elster, *Artikel Musik, Handwörterbuch der Sexualwissen-schaft*, 1920.
- Green, Lucy, *Music, Gender, Education*. New York: Cambridge University Press, 1997.
- Hanslick, Eduard, *Suite. Aufsätze Über Musik und Musiker*, Vienna, 1884.
- Mcclary, Susan, *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*, Minnesota: Univ of Minnesota Press, 1991.
- Mill, John Stuart. *The Subjection of Women*, Cambridge: M.I.T. Press, 1970, p.3.
- Upton, George Putnam, *Women in Music*, New York: Hansebooks, 2017.
- <https://post.naver.com/viewer/postView.naver?volumeNo=18211874&memberNo=37451778&vType=VERTICAL>(검색일: 2022.8.10) 참조.
- <http://freshteacher.kim/16>(검색일: 2018.4.1)

【 Abstract 】

Art and Power : Gender Reflected in Classical Music

Kwon, Mi-Jeong · Ryang, Sam-Seok

Music contains a certain political nature, that is, differentiation based on power. There has been some progress since the mid-20th century, but this trend remains to this day. In this study, we examined the aspects of gender discrimination in the field of music, focusing on ideological background, education, creation, and the circumstances and activities of the times. Based on this, we would like to suggest the following points as a way to resolve this discrimination.

First, along with raising awareness of gender equality, institutionalization that can realize practical equality in education, performance, and activities is required. Second, when engaging in music activities, one must ensure harmony and balance between the personal and public spheres. In the case of married women, their careers often take a break due to marriage and childbirth. To resolve this, financial and institutional support is required. Additionally, the establishment of music festivals and competitions targeting female musicians, discovery of female musicians, and development of musician awards can also be suggested as measures. Women are also required to actively participate in this process. Third, efforts are needed to strengthen bonds and solidarity between female musicians, as well as expand and diversify the scope of activities. Solidarity at home and abroad is also needed for this. Fourth, efforts and maintenance of identity as a female musician are required. Adopting a dependent attitude or pandering to excessive commercialism will result in dysfunctional results in creating an environment for gender equality. Ultimately, the most important thing is that gender differences should not be a discriminatory condition in activities. In order to realize this, the creation of a social atmosphere that strives to eliminate discrimination and the formation of consensus are required.

Key Words : Sexism, Gender, Castrato, Femme Fatale, Countertenor

• 논문투고일 : 2024년 1월 20일 / 논문심사완료일 : 2024년 2월 13일 / 게재확정일 : 2024년 2월 13일

