



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](#)

석사학위논문

베르디 오페라의 사실주의(Verismo)에
관한 경향과 연구

- 오페라 '리콜레토' 와 '라 트라비아타' 중심으로 -

The image features a large, faint watermark of the Jeju National University logo in the background. The logo consists of a stylized 'J' shape with blue, green, and grey wavy lines on the left side, and a purple vertical bar on the right. In the center of the 'J' is a book icon with the text 'JEJU 1952' below it. The words 'JEJU NATIONAL UNIVERSITY' and '1952' are written in a circular path around the logo, and '제주대학교' is written in Korean characters at the bottom.

제주대학교 일반대학원

음악학과

김 훈

2009년 8월

베르디 오페라의 사실주의(Verismo)에 관한 경향과 연구

- 오페라 '리콜레토' 와 '라 트라비아타' 중심으로 -

지도교수 김정희

김 훈

이 논문을 음악학 석사 학위 논문으로 제출함

2009년 8월

김 훈의 음악학 석사학위논문을 인준함

심사위원장 _____ (인)

위 원 _____ (인)

위 원 _____ (인)

제주대학교 일반대학원

2009년 8월

목 차

I. 서론	1
1. 연구 필요성과 목적	1
2. 연구 방법	3
II. 본론	4
1. 베르디의 생애와 오페라 양식	4
1) 베르디의 생애	4
2) 베르디 오페라의 양식	8
(1) 제1기 양식	8
(2) 제2기 양식	10
(3) 제3기 양식	12
2. 사실주의의 이해	14
1) 사실주의의 개념과 발생	14
2) 사실주의의 시대적 조건	16
3) 음악적 사실주의	17
4) 사실주의 오페라	19
(1) 사실주의 오페라의 작품	22
(2) 사실주의 오페라의 일반적 특성	23
3. 베르디 오페라의 사실주의적 경향과 연구	27
1) 베르디의 사실주의적 오페라	27
2) 오페라 ‘리콜레토’와 ‘라 트라비아타’에 나타난 사실주의	29
(1) 오페라 ‘리콜레토’	29
a. 오페라 ‘리콜레토’의 사회적 배경	29
b. 오페라 ‘리콜레토’의 줄거리	32
c. 오페라 ‘리콜레토’에 나타난 사실주의	38

(2) 오페라 ‘라 트라비아타’	47
a. 오페라 ‘라 트라비아타’의 사회적 배경	47
b. 오페라 ‘라 트라비아타’의 줄거리	49
c. 오페라 ‘라 트라비아타’에 나타난 사실주의	54
Ⅲ. 결 론	62
참고 문헌	65
Abstract	66



베르디 오페라의 사실주의(Verismo)에 관한 경향과 연구

- 오페라 '리콜레토'와 '라 트라비아타' 중심으로 -

음악을 중심으로 연극, 문학, 미술, 무용, 무대장치 등으로 복잡 다양하게 이루어지는 오페라는 이처럼 방대한 규모 속에서 아직까지도 모든 사람들에게 사랑을 받고 있는 것이다.

오페라가 탄생하면서 많은 어려움과 문제점도 많았으나 19세기에 접어들면서 오페라에 활력소를 주는 작곡가들의 등장으로 오페라 붐을 일으키기 시작하였고, 국민문학과 음악을 결부하여 많은 명작을 남기게 된다.

19세기 이탈리아는 베르디로 인하여 오페라는 이미 삶의 일부였고 참여하는 청중들이 많았으므로 대규모의 종합예술을 이룰 수 있었다.

본 논문에서는 베르디가 작곡한 수많은 작품들 중에서도 <리콜레토>, <라 트라비아타>를 중심으로 각 작품마다 작품배경, 작품구성 및 작품해설, 작품의 특징을 연구하였다.

베르디의 정점을 이루는 이 세 작품의 오페라는 베르디의 모든 작품에서의 기본요소를 보여주며 <라 트라비아타>는 베르디 작품의 진수를 보여준 수작이라 하지 아니할 수 없다.

<라 트라비아타>는 앞서 발표한 <리콜레토>와 달리 작품전체에 세련되고 우아함과 서정성이 흐르고 악기편성도 적으며, 줄거리와 선율들이 이해하기 쉽다.

그러나 극적인 고조나 음악의 구성은 <리콜레토>를 크게 앞서지는 못하나, 상연횟수나 인기도는 <라 트라비아타>가 단연 앞선다. 이러한 현상은 <리콜레토>의 거칠고 유혈적인 면에 비해 감미롭고 감상적인 줄거리와 음악이 모든 관객들의 가슴에 현실적으로 와 닿을 뿐만 아니라 가장 친밀감을 주기 때문이다.

젊은 베르디의 오페라들은 당시 이탈리아 오페라의 주류에서 상당히 혁신적이며, 이탈리아의 전통적 오페라에 공통된 비길 바 없이 풍부한 성악적 선율을 그대로 지녔다. 또한, 새로운 화성과 관현악법 사용으로 분위기와 감정의 표현에 있어 절묘하고 애뜻한 효과를 거두었다고 볼 수 있다.

낭만주의 사조에 대한 반작용으로써 19세기 후반에 예술 전반에 걸친 사실주

의는 문학, 회화 뿐 아니라 음악에도 큰 영향력을 미쳤다. 특히 음악 분야 가운데 현실을 반영하려는 사실주의 오페라는 사실주의운동을 활발히 반영하였다. 19세기 후반 이러한 사조의 흐름 가운데 사실주의 오페라 작품들이 탄생하였는데 <카르멘>, <카발레리아 루스티카나>, <팔리아치>가 대표적인 사실주의 오페라 작품의 효시가 되었다. 이 세 작품이 대중들의 인기를 얻으면서 이러한 특성을 가진 많은 사실주의 오페라 작품들이 뒤를 이어 발표되었다. 베르디는 이탈리아 오페라를 계승하면서 전통 오페라 양식의 큰 틀을 깨지 않는 범위 내에서 당시의 시대적인 운동인 사실주의를 적절히 받아들여 그의 작품에 반영하였다. 이러한 베르디의 사실주의적 성향은 푸치니에게 영향을 미쳐 이후의 사실주의 오페라의 탄생에 발판이 되었다.

본 논문은 19세기 후반 전반적인 예술 사조로서의 사실주의와 사실주의 오페라의 특성을 살펴본 후, 이를 토대로 베르디의 작품을 분석하여 베르디 작품에 나타난 사실주의적 성향을 새롭게 조명하여 보았다.

I. 서론

1. 연구의 필요성과 목적

오페라는 원래 라틴어 오푸스(opus:작품)의 복수형으로서, 오페라 발생기에는 드라마인 무지카(dramma in musica) 또는 드라마 페르 무지카(dramma per musica)라고 하였다. 이것은 '음악에 의한(을 위한) 극'을 의미하는데 나중에 오페라 인 무지카(opera in musica)가 되고 다시 오페라로 약칭되었다.

오페라는 복잡한 종합무대예술로 음악적인 요소는 물론이요, 문학 또는 시적인 요소(대사), 연극적인 요소(극으로서의 구성·연기), 미술적인 요소(무대장치·의상), 무용적인 요소 등이 합쳐진 것인 만큼 매력도 큰 데 비하여, 자칫 작품으로서의 통일성을 잃게 되기 쉽다.

특히 음악적인 요소와 극적인 요소를 어떻게 조화시키는가, 또는 어느 편에 중점을 둘 것인가 하는 등의 문제는 지금까지 항상 오페라의 숙제가 되어 왔다.

18세기 후반 이전의 음악은 오페라보다는 주로 종교음악과 궁정을 중심으로 하는 세속음악이 발전하였으며 그러한 음악의 주된 후원자는 귀족들이었다. 그래서 절대 왕조의 막강한 세력과 위용을 과시하는 장엄하면서도 화려한 성격의 음악들이 많이 작곡되어졌다.

그러나 19세기에 들어오면서부터 역사적으로 계몽주의운동, 영국경험론, 대륙 합리론, 자연법사상, 유물론 등 극적인 사건 및 사상이 대두하게 되어 자유와 억압, 이성과 감정, 과학과 종교, 자본주의와 사회주의간의 심한 마찰이 일게 되었다. 그리하여 이런 시대적 영향으로 발생한 프랑스 혁명은 자유와 인권주의를 낳게 되었으며 산업혁명과 과학의 발달로 경제적 부를 축적하는 신흥중산계급을 형성하였다.

그 결과 음악가들은 사회적, 경제적으로 독립 할 수 있었으며 문예부흥과 더불어 서민들의 예술적인 욕구는 날로 증가되었고 18세기 귀족계층의 소유물이었던 음악이 보다 더 많은 사람들에게 폭넓게 보급되어 진 것이다.

18세기와 19세기의 낭만주의 시대를 지나 그의 대한 반동의 의미로 나타난 사실주의 운동은 예술사적인 흐름 속에서 확실한 사조로서의 위치를 점하며 고유한 특성을 가진 많은 작품들을 남겼다. 사실주의(Verismo) 사조는 19세기말에 유

럽 전역의 시대적 상황을 배경으로 많은 영향을 미쳤다. 이 사실주의의 최초의 몸짓은 고대 그리스 시대의 ‘미무스(mimus)’에서 찾아볼 수 있다.

미무스는 일종의 풍자극으로 민중이 주체가 되어 그들의 언어와 몸짓으로 삶의 현실적인 부분을 강조하여 반영하는 민중의 예술을 말한다.

사실주의 사조는 주관적인 감성주의에서 벗어나 좀 더 객관적 묘사를 주로 하는 것으로 프랑스 문학에서 먼저 나타났다. 이 사실주의는 낭만주의의 틀 속에서 문학과 미술, 음악에 이르기까지 예술 전반에 성행하게 되었는데 객관적인 현실을 나타내는 사실주의 문학에서 기초하여 현실적 주제와 사실주의 미학을 반영한 사실주의 오페라는 기존의 낭만주의 시대의 오페라와는 다른 차별적인 고유의 특성들을 중심으로 독립적인 입지를 가지게 된다.

실제의 삶을 토대로 직접 그들의 삶과 고뇌, 사랑, 자살, 살인 등 소재들을 좀 더 사실적으로 표현하고 과학적이고 객관적인 방법에 따라 사실적인 표현과 심리의 특성들을 강조한다는 것이다. 이와 같이 문학적인 배경과 특성으로 긴밀한 영향을 주고 받게 된 것이 음악인데 음악분야에서도 종합예술이라고 지칭되는 오페라에 주로 반영되었다.

사실주의 오페라의 효시라고 할 수 있는 대표적 작품으로는 비제의 카르멘(Carmen, 1875), 레온카발로의 카발레리아 루스띠카나(Cavalleria Rusticana, 1890), 팔리아치(Pagliacci, 1892)를 주로 꼽는다.

본 논문의 목적은 사실주의 오페라의 사실주의적 특성을 정리하고 베르디의 오페라들 가운데 리골렛토 (Rigoletto, 1851), 라 트라비아타 (La Traviata, 1852)에 나타난 사실주의적 특성을 연구하는 데 있다. 특히 베르디의 오페라는 비제의 <카르멘>, 레온 카발로의 <카발레리아 루스띠카나> <팔리아치> 이 세 작품의 시대보다 약간 앞 선 시대의 이탈리아 오페라의 한 획을 그었던 거장의 작품에서 나타난 사실주의적 경향에 비해 많은 연구가 되지 못하였다.

이에 본 논문은 낭만주의 오페라의 거장이었던 베르디의 오페라를 중심으로 사실주의 오페라의 특성이라고 여겨지는 기준들을 정리 한 후 작품 속의 사실주의적 기법을 발견하여 정리하고자 한다. 특히 전통적 오페라 또는 낭만주의 오페라로 분류된 여러 작품들에서 사실주의적 경향을 찾아내어 연구해 보고자 한다.

2. 연구 방법

우선 낭만주의 오페라의 거장 베르디의 생애와 그의 오페라 양식들을 살펴 본 후 19세기에 새롭게 나타난 사실주의가 어떻게 정의되어지고 어떠한 배경으로 발생되었는가를 살펴보고자 한다. 또한 음악 중에서 뚜렷하게 사실주의운동을 받아들인 19세기의 사실주의 오페라에 대하여 사실주의 오페라의 일반적인 특성과 역할 등을 정리하여 알아본 뒤 이러한 특성들이 포함되어 사실주의 오페라 대표격으로 여겨지는 오페라<카르멘>, <카발레리아 루스티카나>, <팔리아치>에 어떻게 반영되었는지를 알아보고자 한다.

마지막으로 이 작품들보다 좀 더 일찍 활동했던 베르디 오페라의 사실주의적 경향에 대하여 연구와 그 관계를 그의 여러 작품들 중 낭만주의적 작품으로 분류된 오페라 <리골렛토>와 <라 트라비아타>를 중심으로 각각의 줄거리와 그 속에 포함하고 있는 사실주의적 경향을 통해 연구하고 살펴봄으로써 그 사실 관계를 밝혀내고자 한다.

II. 본 론

1. 베르디의 생애와 오페라 양식

1) 베르디의 생애

주세페 베르디는 1813년 10월에 이탈리아의 북부의 한 촌 레 론콜레¹⁾에 태어났다. 아버지는 여관과 식료품점을 겸하고 있었는데 남자 아이가 태어났다는 말을 듣고 좋아했다. 생가는 본인이 후년 입버릇처럼 말하고 있었던 것과 같은 가난한 소작농의 가게는 아니고, 대대로 내려오는 소지주로서 여인숙을 경영하고 상업에도 종사했었던 모양이다.

당시 이탈리아는 나폴레옹의 점령 하에 있었으나 1814년 1월 나폴레옹을 쫓아내고 남하한 러시아군과 오스트리아군의 침입을 받아, 레 론콜레는 <라테츠키 행진곡>으로 유명한 라테츠키 장군의 지휘하는 오스트리아군에 의하여 유린되었다.

어린 베르디는 어머니에게 안겨, 마을 중앙에 있는 성 미카엘 교회의 종루 밑 실로 피해서 재난을 면했다. 아버지의 가게를 찾아오는 떠돌이 음악사인 한 바이올리니스트가 베르디를 음악의 길로 나아가도록 권했다.

베르디는 7세때 교회 미사의 시동이 되어 파이프 오르간의 풀무질을 하고 있었다. 8세의 생일에 선물로 받은 오르간은 현재도 스칼라좌²⁾ 속에 있는 박물관에 보관돼 있다. 그 후 성 미카엘 교회의 오르간 주자로부터 음악의 지도를 받아, 악보 읽는 법, 오르간 주법을 배워 10세에 교회의 오르간 주자가 되었다.

1823년부터 가까운 곳에 있는 부세토 중학교에 다녔다. 8년간의 부세토 중학교에 다니는 동안, 오르간 주자 프로베지가 음악학교의 강의를 청강할 수 있도록 추천해 줬다. 어린 베르디는 여기서 음악의 기초를 익혔으며 1831년 오르간주자 바레치(Antonio Barezzi, 1798-1867)는 베르디를 자택에 입주케 하고 피아노를 가르쳤다.³⁾

1) 이탈리아 북부의 한 마을.

2) 이탈리아 밀라노의 오페라극장

3) 공석준, 「음악사 발견」, 서울 :세광음악사, 1984. p145.

그의 딸 마르케리타(Margherita Barezzi, 1798-1867)와 두 사람이 연탄을 행하고 있는 동안에 미모로 유명한 마르케리타와의 사랑이 싹텄다.

1836년에는 부세토의 음악 감독에 취임하고, 그 해의 5월 마르케리타와 결혼했다. 두 사람이 모두 23세로 이듬해 3월에는 장녀 비르지니아가, 그 다음해 7월에는 장남 이치리오가 태어났다. 그러나 이치리오가 태어 난지 1개월 후 장녀 비르지니아가 병에 의해서 생후 17개월 만에 죽게 되었다. 베르디는 슬픔을 잊기 위해서 여행을 떠났다.

1839년 2월 마르케리타와 어린 이치리오를 데리고 밀라노로 출발했다. 그 무렵 그는 최초의 오페라 <로체스텔>을 작곡하고 밀라노에서 상연하고 싶었으나 좀처럼 실현이 되지 않았다. 당시의 스칼라 극장의 소유자 메렐리와 서로 알게 되어, 그로부터 직접 의뢰도 받고 다음의 오페라 작곡에 착수하게 되었다.

그런데 이번에는 아들 이치리오가 병에 걸려 1839년 10월 22일에 죽자 슬픔을 달래기 위해 신작 오페라 오베르토(Oberto, 1839)의 초연에 더욱 힘썼다. 그 결과 오페라 <오베르토>는 대성공하게 되어 14회나 반복 상연되었다. 베르디는 그 후 스카라 극장이나 빈의 오페라극장과 계약하게 되었다.

아이들과 아내를 동시에 잃은 베르디는 매우 낙담하여 밀라노를 떠나 부세토에 틀어박혔다. 당시 작곡하고 있었던 것은 하루만의 임금님 (Un Giorno di Regno, 1840)로 1840년 9월 스칼라 극장에서 초연 되었으나, 첫날의 실패 때문에 하루 만에 중지되었다.

이러한 불안정한 상태에서는 뛰어난 작품이 나오기란 힘들었을 것이다. 그는 더욱 낙담하고 악보를 쓸 기력마저 잃고 자살까지 결의했었다고 한다.

1842년 3월 오페라 나부코(Nabucco, 1842)가 스칼라 극장에서 상연되었다. <나부코>는 예루살렘을 공략한 유명한 바빌로니아왕의 폭정과 바빌로니아에 유폐되었던 유대인들의 이야기로 젊은 힘이 전곡에 넘쳐 있다. 당시 29세의 베르디는 사랑하는 처자를 잃은 슬픔을 극복하고 이 오페라에 의해서 결정적인 성공을 거두었다. 이곡을 계기로 이후 50년의 오랜 세월에 걸쳐 훌륭한 오페라를 작곡하여 불멸의 대작곡가로서의 이름을 남기고 첫발을 내딛었던 것이다.

베르디의 오페라는 당시의 이탈리아의 정치 정세에 영향을 받고 있는 면이 많았다. 남달리 감한 베르디가 이 시대의 애국적 풍조에 자극되지 않을 리가 없었다. "나부코"의 성공으로 스칼라 극장과 매 시즌 신곡 하나씩을 작곡해줄기로 계약을 맺은 베르디는 다음의 신곡으로 오페라 롬바르디아인(I Lombardi, 1843)을 채택했다.

11세기 제1차 십자군에서의 북이탈리아의 롬바르디아인의 용감성과 헌신을 사실에 기초해서 그리고 거기에 사랑을 곁들인 즐거리로 당사자로서는 대규모적인 것이었다. 1843년 2월의 첫 공연은 대성공을 거두었다. 오스트리아의 압제 하에 있는 사람들에게 공감을 주어 제4막의 합창 “오, 주여, 고향의 집들은”은 압도적인 감동을 불러일으켰다.

베르디가 87년간의 생애 중에 만들어낸 총 26곡의 오페라에는 창작의 시기에 따라서 3개로 분류된다.

처녀작 <오베르토>부터 제16번째의 오페라 스티펠리오 (Stiffelio, 1850)까지의 작품을 벨리나나 도니제티 등 선배들의 작품을 모방하고 계승한 초기작품이다.

베르디 자신의 개성은 제 17번째의 오페라 리골레토(Rigoletto, 1851)에 의해서 확립되어 제25번째의 작품 아이다(Aida, 1871)에 이르기까지의 약 20년간에 중기의 작품이 전개된다. 만년의 원숙한 작품 오텔로(Otello, 1887)와 팔스타프(Falstaff, 1893)가 후기를 형성하고 있다.

베르디는 아내 마르게리타와 사별하고 나서 잠시 독신을 유지하고 있었으나 <나부코>의 초연의 주역을 맡아 호평을 얻은 여류 가수 주세피나 스트레포니(Giuseppina Strepponi, 1815-1897)와 동거했으며 그녀의 헌신적인 원조에 의해서 그의 작곡능력을 완전히 향상됐다. 두 사람은 함께 생활을 시작하고 나서 12년이나 지나 1859년 8월말에 정식으로 결혼식을 올렸다.

1861년부터 그는 5년간 국회의원으로 일하면서 이탈리아 3대 극장인 밀라노, 로마, 나폴리의 가극장에 재정적인 원조를 주어 오페라 진흥을 꾀했다. 그는 1840년대부터 1850년대에 걸쳐서 매년 거의 한곡씩 새로운 오페라를 작곡했다. 그것이 바로 조반나 다르코(Jeanne d'Arc, 1845) 에르나니 (Ernani, 1846), 맥베드 (Macbeth, 1847) 헤적(Il corsaro, 1848) 레냐노의 전쟁 (La battaglia di Legnano, 1849), 루이자 밀러 (Luisa Miller, 1849), 스티펠리오 (Stiffelio, 1850) 리골레토(Rigoletto, 1851), 라 트라비아타 (La Traviata, 1852), 일 트로바토레 (Il trovatore, 1853), 시칠리아 섬의 저녁 기도 (Les vêpres siciliennes, 1854), 시몬 보카네그라 (Simon Boccanegra, 1857), 가면 무도회 (Un ballo in maschera, 1858), 운명의 힘(La forza del destino, 1862), 돈 카를로 (Don Carlos, 1867) 등이다.

1861년대에 들어와서 작곡 속도는 떨어졌지만 오페라 <운명의 힘>, <돈 카를로>, <아이다>는 베르디가 그때까지 획득한 극적 표현의 온갖 지식과 기법

의 모든 정성을 기울인 것으로 그로서도 전에 없을 정도로 음악의 높은 경지에 도달한 성공한 작품이다.

1860년 베르디는 <아이다>를 작곡하고 나서 다음 작품인 <오텔로>의 완성까지 약 15년이라는 세월이 있었다. 베르디가 새로운 경지를 개척하는 일에 얼마나 큰 어려움과 노력을 강요당했는가를 15년의 공백이 얘기해 주고 있다.

1883년 바그너가 사망하고 나서 베르디의 새로운 오페라의 구상은 구체적인 형태를 취했다. <오텔로>를 들었던 많은 청중들은 지금까지와는 다른 새로운 베르디가 나타난 것에 놀라 "베르디는 오텔로에 의해서 바그너로부터의 결정적인 방향 전환을 했다"고 말했다. 또 "베르디의 음악은 민족적 전승이라는 점에서는 아이다까지이다."라고 말하는 음악 평론가도 있을 정도이다. 이 의견을 완전히 긍정할 수는 없어도 어느 정도 올바른 심리적 핵심을 찌르고 있다고 말할 수 있다.⁴⁾

1873년에는 <현악4중주 e단조>가, 그리고 1873년에는 소설가 만조니의 추모를 위해 <레퀴엠>이 작곡된다. 이 레퀴엠의 초연 이후 오랫동안 베르디의 작곡활동은 중단된다. 1879년이 되어서야 베르디는 보이토의 권고로 다시 오페라를 쓰기 시작하여 <오텔로>를 작곡한다. 그리고 그의 나이 80세에는 서정코믹작품인 그의 마지막 오페라 <팔스타프>를 작곡한다. 아내의 죽음을 전후에는 합창과 오케스트라를 위한 <테 데움 Te Deum>⁵⁾과 <스타마트 마테르 Stabat Mater>⁶⁾도 쓰여 진다. 베르디는 밀라노에 음악인들의 양로원인 '휴식의 집'을 설립하고, 그의 작품에서 나오는 모든 수입을 그 기금으로 사용했다.

베르디는 로씨니, 벨리니, 도니제티의 음악스타일을 따르면서도 단순하면서 힘 있고 긴장감 있는 자신의 음악스타일을 발전시킨다. 일찍부터 반(半)대본가로도 활동해 그가 원하는 대로 운율 하나 하나에 이르기까지 그의 대본들의 제작에 깊이 관여했다. 대 오페라의 요소인 청각적이며 무대적인 효과들도 그의 오페라에 적용시켰다. 하지만 그의 오페라의 가장 큰 특징은 인간 내적인 감정들에 대한 표현과 상황에 맞게 세밀하게 구성되는 멜로디에 있었다. 그의 가장 개성적인 오페라 스타일의 하나는 복합선율적인 앙상블로 긴장이 가장 고조되는 부분에서 서로 대립되는 선율들을 대치시켜 동시에 울리게 하는 것이다.

베르디 오페라의 핵심은 표현적인 성악선율이었다. 아무리 오케스트라의 선율

4) 이성삼, 「서양음악사」 정음사, 1975. p69.

5) '주를 찬미 합니다'라는 라틴어.

6) '성모는 서 계시다' 라는 라틴어.

이 장식적이고 분위기 고조에 분위기 고조에 커다란 기능을 담당한다. 하더라도 음악의 중심은 언제나 성악선율에 놓여있었다. 이리하여 19세기 후반에 접어들어 이탈리아의 오페라 전통은 거의 한사람의 손에 의해 계승되었고, 베르디는 모든 오페라 가수에게는 하나의 이상적인 신앙이 되었다.

2) 베르디 오페라의 양식

(1) 제1기 양식

이 시기에는 이탈리아가 오스트리아의 지배를 받고 있었는데, 그의 음악에도 민족주의 요소가 반영되어 국민들에게 애국심을 고양시키는 작품이 대부분을 차지하고 있다.

작품에 있어서의 본질적인 민족주의적 특징은 주로 단순하고 활기있는 독창 선율의 선호와 격렬한 폭력과 유혈 투성이의 멜로드라마, 그리고 존재하지 않을 것 같은 인물과 사건의 설정이다.

베르디의 초기 오페라는 특히 뛰어난 합창서법이 두드러지는데, 선동적인 정치적 메시지를 표현하기 위한 여러 기법이 사용되었다.

오페라 <나부끄>는 성서에 나오는 영웅 이야기를 극화한 것으로 이와 같은 분류에 속하나, 이탈리아를 넘어 예술적 감동을 공유하였던 첫 작품이다.

<나부끄>에서부터 후기오페라에 이르기까지 베르디의 모든 오페라에는 인간의 감정이 직접적이고 명확하게 표현되어 있다. 이 작품은 한 평론가가 말했듯이 '선동적'인 음악 그 자체였다고 할 수 있다.⁷⁾

이 시대의 오페라는 이탈리아 국민들에게 많은 영향력을 미쳤는데, 그 오페라를 지배한 베르디의 인기는 대단하여서 그의 이름이 그 당시에 'Viva Vittorio Emanuele Re D'Italia'⁸⁾ 를 대신하는 것으로써 'Viva Verdi'(베르디 만세)가 애국 운동의 상징과 구호로 사용되었다.

7) 김성우, 「세계의 음악기행」 서울 : 한국 문원, 1998. p112.

8) "이탈리아 왕 비토리오 에마누엘레 만세" 라는 뜻

<표1> 제1기 오페라 작품

작 품 명	초 연	장 소
산 보니파치오 백작 오베르토 (Oberto, Conte di San Bonifacio)	1839	밀라노
하루만의 임금님 (Un Giorno di Regno, ossia Il Finto Stanislao)	1840	밀라노
나부코 (Nabucco)	1842	밀라노
십자가의 롬바르디아인 (I Lombardi alla Prima Crociata)	1843	밀라노
에르나니(Ernani)	1844	베네치아
포스카리의 두 사람(I Due Poscari)	1844	로마
잔 다르크 (Giovanna d'Arco)	1845	밀라노
알치라(Alzira)	1845	나폴리
앗틸라(Attila)	1846	베네치아
맥베드(Machbeth)	1847	피렌체
산적(I Masnadieri)	1847	런던
예루살렘(Jerusalem)	1847	파리
군도(Il Corsaro)	1848	트리에스테
레냐노의 전쟁(La Battaglia di Legnano)	1849	로마
루이자밀러(Luisa Miller)	1849	나폴리
스티펠리오(Stiffelio)	1850	트리에스테

(2) 제2기 양식

베르디 오페라 2기는 3기의 음악적인 완숙기와는 또 다른 면모를 보여주는 시기로 1기와도 그 성격을 달리한다. 1기의 주된 내용이 조국에 대한 애국적인 면을 보여주었고, 3기가 인생의 깊이에 대한 강조였다면, 2기는 자신의 처지와 유사했던 연극을 오페라화한 <라 트라비아타>, 세 청년의 전부를 빼앗아간 운명의 수레바퀴를 노래한 <운명의 힘>, 모든 인간이 짊어져야 할 끝없는 고통을 노래한 <돈 카를로> 등 개인적인 관심사와 더불어 인생을 바라보는 베르디의 관점의 변화를 느낄 수 있는 시기라 할 수 있다.

베르디는 인간의 마음에 깊은 관심을 보이며 그와 동시에 인간사회의 이면적인 모습에 분개하며 사회에서 소외되어 희생당한 사람들을 위한 사회적 작품을 발표하기 시작했다. 위고의 <환락의 왕>을 원작으로 한 <리콜레토>는 실존했던 왕의 방탕한 모습과 이러한 군주를 시해하려 했던 천한 신분이며 불구인 광대를 그린 내용이다

그로 인해 검열에 걸려 공연을 제지당하기도 했다. 검열을 피하기 위해 대부분의 무대를 프랑스에서 이탈리아로 옮기고 등장인물의 이름을 모두 바꾸고, 오페라 제목도 여러 번의 수정을 거쳐 <리콜레토>로 바꾸는 등 타협적인 작품이 무대에 올랐지만 베르디가 중요시했던 리콜레토의 비극성은 사라지지 않았다.

리콜레토는 폼추이면서 다리까지 저는 불구의 몸을 가졌고 직업 또한 광대로 그로 인해 비뚤어진 그의 성격은 모든 사람들을 증오하고 이간질하며 서로를 파멸하게 만들지만, 그 이면에는 자신의 딸이 세상에 다치지 않도록 보호하는 순수성을 가진 인간의 양면적 특성을 잘 나타내 주는 인물이다. 결국 자신의 순수한 딸마저 군주에게 능욕당하여 복수를 결심하지만, 그의 희생은 오히려 자신의 딸로 오페라 <리콜레토>는 인간 비극의 가장 비참한 모습을 모두 보여주고 있다.

또한 베르디는 이런 비극적인 인물인 리콜레토를 전면에 내세움으로써 바리톤의 역할을 강하게 부각시켜 '베르디 바리톤'의 완성을 가져왔으며, 기교적 표현을 피하고 극과 음악의 밀착에 중점을 두어 기존의 이탈리아 전통과는 다른 작곡기법의 변화를 가져오게 되었다.⁹⁾

<리콜레토>가 상연된 후인 1851년 5월에 베르디는 부세토 근방의 산타가타에서 주세피나 스트레포니(Giuseppina Strepponi, 1815-1897)와 함께 정착했다. 그러나 베르디의 명성이 드높던 시기임에도 그들에 대한 시선은 곱지 못하였다. 당

9) 박종호, 「불멸의 오페라」 시공사. 2005. p87.

시 사회적 인습으로 인해 베르디와 스트레포니의 동거생활은 구설수에 올랐고, 부세토 주민들은 사생아까지 낳았던 스트레포니를 정숙치 못한 여인이라고 여겨 베르디는 이 문제로 인해 많은 괴로움을 겪어야만 했다.

이러한 베르디 신상의 변화는 그의 작품에서도 변화를 가져오게 되는데, <일 트로바토레>와 <라 트라비아타>처럼 사회로부터 소외된 여성에 의해 주도되는 오페라 작품의 탄생이었다.

<일 트로바토레>에서 사회적으로 소외당한 집시 아주체나는 자신의 가족을 탄압해 죽음으로 몰고 간 권력자에게 복수하는 한편, 원수의 자식을 대신해서 자신의 아들로 키우는 여인으로 마치 리골렛토를 여성화 시킨 듯한 인물인데, <일 트로바토레>는 이 미쳐버린 가여운 어머니의 잉태가 오페라의 주된 내용을 이루고 있다.

베르디의 이러한 여성 등장인물의 강조는 <라 트라비아타>에서 가장 심화되어 나타나는데, 실상 죄가 없는 여인이 처한 감정적 딜레마를 비올레타를 통해 강렬하고 섬세하게 그린 드라마가 바로 <라 트라비아타>이다. 그러므로 <라 트라비아타>는 단순한 남녀의 사랑을 그린 낭만주의적 작품이 아닌 당시 금권주의에 따른 사회적 소외 계층에 대한 잘못된 인습 그리고 남성중심의 위선된 사회와 냉혹한 도덕성에 반하는 진보적인 견해를 보여주는 베르디 나름의 페미니즘(Feminism)¹⁰⁾적인 작품이다.

베르디의 작품이 인간과 인간 사이의 심리적 갈등이라는 소재로의 변화를 맞이하던 시기에 베르디와 함께 작품을 만들어 가던 인물은 대본작가 피아베(Francesco Maria Piave, 1810-1867)로 그는 페니체 극장의 시인이자 무대감독 시절 극장 소유주 모체니고(Nani Mocenigo)백작의 추천으로 베르디와 처음 만나 인간 심리에 중점을 둔 오페라인 <에르나니>를 상영하여 성공함으로써 계속해서 베르디 다음 작품인 <포스카리가의 두 사람>을 함께 해 갈 수 있었다.

물론 피아베는 음악만이 아니라 대본작업에서도 자신의 의견을 까다롭게 관철 시켰던 베르디가 원하는 바에 충실했던 극작가로 여겨지지만, 당시 대부분의 극작가들이 생활고에 시달리며 활동하던 것을 감안해 본다면 베르디처럼 유명한 작곡가와의 공동 작업에서 마에스트로의 요구에 순응한다는 것은 단지 피아베에게만 국한된 것은 아니었다. 피아베는 베르디의 까다로운 요구에 맞추어 그가 원하는 간결하고 다양한 어휘로 된 대본을 제공하여 극과 음악의 친밀감을 높여

10) 19세기 중반에 나타난 여성억압의 원인과 상태를 기술하고 여성해방을 궁극적 목표로 하는 운동 또는 이론

베르디로 하여금 오페라를 극음악 예술로 접근하는 것에 지대한 공로를 한 인물이었다.¹¹⁾

이렇게 야망과 탐욕, 시기와 질투, 배반과 충정 등의 다양한 인간의 내면적 심리는 계속해서 베르디작품의 소중한 자료가 되어 주었으며, 그는 이러한 소재를 통해 사회에 대한 탁월한 통찰력을 바탕으로 계속해서 시대를 반영하는 작품들을 써나갔다.

<표2> 제2기 오페라 작품

작 품 명	초 연	장 소
리콜렛토(Rigoletto)	1851	베네치아
일 트로바토레(Il Trovatore)	1853	로마
춘희(La Traviata)	1853	베네치아
시칠리아섬의 저녁기도 (I Vespri Siciliani)	1855	파리
시몬 보카네그라(Simon Boccanegra)	1857	베네치아
가면 무도회(Un Ballo in Maschera)	1859	로마
운명의 힘(La Forza del Destino)	1862	페테르부르크
돈 까를로(Don Carlo)	1867	파리
아이다(Aida)	1871	카이로

(3) 제3기 양식

이 시기는 베르디의 말년으로, 음악과 극이 완벽한 조화를 이루며 유려한 멜로디와 다양한 화성, 섬세한 관현악 처리로 이탈리아 오페라를 한 단계 더 발전시켰다.

11) 김선옥, 「오페라를 만나러 가자」, 삼호출판사.1991. p332.

이 시기의 대표적 변화는 일단 한 막이 시작되면 음악이 끊임없이 계속된다는 점이다. 작품으로 나눈다면 <아이다>, <오텔로>, <팔스타프> 등을 들 수 있다.

특히 <아이다>는 창의력과 구성, 음악적 긴장, 형식을 가장 잘 조화시킨 작품으로 평가된다. 제3기 작품의 특징은 아리아와 오케스트라 및 중창은 뚜렷한 중지감이 없고 연속적인 선율을 사용한다.

특히 1887년에 작곡된 <오텔로>는 이탈리아 오페라의 새로운 양식을 제시했으며 전통의 속박에서 벗어나 자유와 미는 새로운 체계를 형상화 했다. 이 작품은 기존의 작품보다 등장인물의 내면성과 심리적인 묘사가 두드러지며 참신하고 유려한 멜로디가 많이 나타난다. 예를 들면 제2막의 이야고의 악마적인 고백적인 아리아 ‘크레도’(Credo¹²⁾)와 제 4막의 테스테모나의 애절한 기도조의 아리아 ‘아베 마리아’(Ave maria)는 대조를 이루면서 등장인물의 내면성과 심리적인 묘사를 아주 베르디의 특징을 잘 보여주고 있다.

음악이 각 막 안에서 거의 끊임없이 계속된다는 점은 <오텔로> 이전의 작품에서는 볼 수 없는 특징이다.¹³⁾

베르디 오페라 작품을 요약하면 제1기에서는 관현악보다는 성악 쪽에 치우쳤다고 한다면 제 2기에서는 1기에 비하여 오히려 성악 쪽에서 벗어나려는 노력을 시도해 본 기간으로 보여 진다. 그리고 당시 상황에 민감하게 대처하여 수용하려는 것으로, 그의 작품이 보편화되면서 훨씬 종합적이고 방대해질 조짐을 보여준 시기가 바로 제3기라 할 수 있고 종합적인 표현을 성공적으로 한 작품이 <오텔로>이다.

<표3> 제3기 오페라 작품

작 품 명	초 연	장 소
아이다(Aida)	1871	카이로
오텔로(Otello)	1887	밀라노
팔스타프(Falstaff)	1893	밀라노

12) ‘나는 믿는다’ 미사에서 복음서 낭독 후 부르는 신앙선언.

13) 박을미, 「2001서양음악사 100장면 (1)」,가람, 2001. p145.

2. 사실주의의 이해

1) 사실주의의 개념과 발생

사실주의의 원어인 realism은 실물을 뜻하는 라틴어 'realis'에서 유래하였고 이태리어로는 베리슴모(Verismo)라고도 한다. 사실주의는 추상예술·고전주의·낭만주의에 대립하는 개념이다.

미술·문학에서 이 용어가 쓰이게 된 것은 콩트(A. Comte, 1798-1857)¹⁴⁾가 주창한 실증주의¹⁵⁾의 영향과 함께 이상주의적 계몽주의¹⁶⁾와 환상적 낭만주의에 대한 반작용으로서 19세기 중엽부터 발달하기 시작한 예술운동에 근거를 두고 있다. 물론 중세 유럽에서도 낭만적·공상적 소설과 함께 사실적이며 풍자적인 우화시나 <여우 이야기>와 같은 작품이 없었던 것은 아니다.

그러나 유럽에서 예술유파로서 확실하게 사실주의가 나타난 것은 19세기이며, 먼저 회화부문에서 시작되었다.

프랑스의 쿠르베(Gustave Courbet, 1819-1877)¹⁷⁾가 당시의 아카데미즘 화풍에 반항하여, 들 깨는 작업이나, 목욕하는 여인 등 지극히 현실적인 그림을 사생(寫生)¹⁸⁾하였으며, 특히 유명한 <오르낭의 매장, 1850>과 같은 작품으로 사실주의를 주장하였다.

그는 제자에게 “천사를 본 일이 있는가. 그대 아버지를 보고 그려라” 하고 가르쳤다고 한다. 또한 쿠르베의 친구인 샹플뢰리가 문학의 영역에서 사실주의를 주장한 것이 프랑스 문학사에서 사실주의 투쟁의 시초라고 한다.

사실주의는 특히 19세기 후반에 활발하였고 과학존중 사상과 실증주의는 그들의 지도이념이었다. 또 이 무렵에 유럽의 지도권을 쥐고 있던 중산계급층의 상식이나 실증정신이 이를 뒷받침한 것도 사실이다. 문학에서는 소설, 특히 사회를 잘 관찰하고 쓴 사실과 소설이 발달하였다. 발자크, 스탕달, 플로베르 등은 모두 이러한 선상에 놓고 볼 수 있으며, <보바리 부인> <가정교육>과 같은 소

14) 프랑스의 철학자이자 사회학의 창시자.

15) 19세기 후반 서유럽에서 나타난 철학적 경향으로 형이상학적 사변을 배격하고 사실 그 자체에 대한 과학적 탐구를 강조하였다

16) 신이 아닌 인간의 이성에 의해 의식이 형성되어야 한다는 사상이며, 프랑스혁명의 사상적 배경이 되었다.

17) 프랑스의 화가로 ‘현실을 있는 데로 적시하고 묘사 할 것을 강조.

18) 실물을 있는 그대로 묘사하는 것.

설이 사실주의의 교과서처럼 생각되던 시기였다. 다만 플로베르는 낭만주의적 요소를 강하게 지니고 있어 단순한 사실주의 작가로 볼 수만은 없다.

시민사회가 일찍 발달한 영국에서는 사실주의 문학의 발달도 빨라, 18세기부터 이런 유형의 작품이 많이 나왔으며, 그 후 디킨스(Charles John Huffam Dickens, 1812-1870)¹⁹⁾와 엘리엇(George Eliot, 1819-1880)에 의해 계승되었다. 또 러시아 근대문학에도 사실주의가 크게 영향을 주었는데, 고골·톨스토이·도스토옙스키에 까지 영향이 미쳤고 특이한 러시아적 사실주의를 탄생시킨 것은 잘 알려진 일이다.

그러나 사실주의를 단순히 낭만주의의 반작용으로만 보는 것은 옳지 않다. 낭만주의는 고전주의에 반항하여 고전주의의 추상성·보편성에 대해서, 구상성²⁰⁾을 강조하고, 특수한 사상에의 관심을 높였기 때문에 이미 사실주의적 특색을 그 작품 속에 내포하고 있었다고 볼 수 있다. ‘지방색’ 등도 낭만주의의 발상이었으며, 사실주의 문학과 밀접한 관련을 지닌 ‘역사성’의 발달도 낭만주의가 탄생시켰을 뿐 아니라 그 발전을 촉진한 것도 낭만주의이다.

유럽의 사실주의는 문학적으로는 졸라(Emile Zola, 1840-1902) 등의 자연주의 유파에 의하여 계승되었다. 경우에 따라서는 사실주의의 너무도 편향된 작품을 자연주의라고 하는 경우도 있다.

19세기 말에 이르자, 사실과나 자연주의의 원리가 되어 있던 과학만능주의의 지나친 처사에 대해 반작용이 일어났다. ‘사실’이라 할지라도 ‘현실을 어떻게 보느냐’에 따라 어려운 문제에 부닥치게 되기 때문이다.

20세기에 들어와서는 모든 문제에서 전세기에 대해 대립하고 있으며 사실주의를 표방하는 문학에서도 상당히 변화하고 있다. 19세기에는 항상 객관적이어야 한다고 강조되었으며 물상을 그릴 때에도 ‘누가 보고 있는가?’, 즉 시점이 분명하지 않았다.

그런데 현대에는 소설뿐만 아니라 르포르타주²¹⁾까지도 그것을 보고, 그것을 말하는 사람의 시점이나 의식이 중요시된다. 물론 20세기에 와서도 <티보가의 사람들>과 같이 19세기적인 사실적 수법의 작품이 있으며, 순수한 사실주의라고 할 수는 없으나 A.말로, T.만 등과 같이 시대적 의미나 내용을 지닌 문학작품, 즉 사실주의적 요소를 강하게 포함한 작품을 쓴 사람들도 있다. ²²⁾

19) 영국의 소설가, 작품으로는<황폐한 집><위대한 유산>등이 있다.

20) 구체성이라고도 한다. 사물 그 자체가 가지는 현상적, 개별적, 실제적 성질.

21) 보고기사 또는 기록문학.

2) 사실주의의 시대적 조건

(1) 사회적 배경

사실주의는 낭만주의 시대와 거의 중첩된다. 그러나 낭만주의의 시대적 조건과는 달리 사회적 현실의 문제가 사람들의 보편적 관심사로 대두하고 있었다.

첫째, 산업 혁명 이후 전개된 자본의 지배가 좀 더 철저하고 현저하게 된 현실이다. 사회의 지배 세력이 완전하게 부르주아 계층으로 확정된 상황에서 경제의 논리가 사람들의 개인적 특성과 자율성을 침해하는 양상이 심화되었다.

둘째, 사회의 계층 갈등이 표면화되면서 사회의 불합리와 모순에 대한 인식이 짙게 되었다. 사회의 풍속과 구조가 전체적인 사항으로 인식되기 시작하였다.

셋째, 저널리즘이 발달하기 시작하여 사람들에게 자기 주위의 문제에 대한 일정한 정보를 제공하여 세계에 대한 관심을 자극하였다.

넷째, 작가와 독자의 관계가 변화되어 작가는 다른 어떤 사람에게도 구속되지 않고 자신의 관점에서 사회에 대한 인식을 자유롭게 표현할 수 있게 되었다.

(2) 사상적 배경

사실주의의 사상적 배경을 한 마디로 규정하기는 어렵다 이는 사실주의가 고전주의와 낭만주의의 전통에서 싹튼 것과 마찬가지로 그 사상적 배경도 계몽주의에서부터 시작하여 근대의 합리주의 과학에서의 실증주의 등이 복합적으로 작용하여 사실주의의 철학적 근거를 제공하기 때문이다.

이 가운데서 특히 근대 이후 비약적인 발전을 한 과학 사회학심리학 등은 뒷날 사실주의의 방법에 중요한 자료들을 마련해 준다. 이와 함께 철학에 경제학을 포함하기 시작한 헤겔의 포괄적인 철학이나 토마스 모어(Thomas More, 1478-1535)의 유토피아²³⁾ 이후 발전한 사회주의 사상도 일정한 연결을 갖는다고 할 수 있다

22) 조성에 역, 「사실주의 문학의 이해」, 동문선, 2000. p226.

23) 영국의 정치가이며 인문주의 학자인 토마스 무어의 공상적 정치 소설.

3) 음악적 사실주의

문학과 미술에 이어 음악에서 사실주의의 반영이 시도됨에 따라, 음악이라는 장르가 가지는 특수성에 불구하고 사실주의가 어떠한 양상으로 나타나는지에 대한 다양한 주장이 논의되어왔다. “음악적 사실주의”의 개념은 필수불가결하면서도 의문점을 많이 지닌 카테고리이기 때문이다. 그런 까닭에 시작부터 음악적 사실주의가 과연 가능한지에 대해 그동안 다양한 의견이 존재해왔다.

과연 음악이라는 장르에도 문학과 미술처럼 사실주의의 적용이 가능한지, 또한 가능하다고 가정 할 때 어떠한 표현 양식으로 사실주의적 요소가 음악을 통해 구현되는지에 대한 뚜렷하고 명료한 설명이 어렵기 때문이다.

19세기에 천성적으로 낭만적이라고 믿어져 왔던 음악이 당시 문학과 미술의 경향과 병행해서 사실주의와 관계를 맺는 것이 의미기 있을 수 있는지에 관해서는 전혀 명확한 답이 없다. 낭만적 몽상과는 거리가 멀었던 부조니(Ferruccio Busoni, 1866-1924), 쇤베르크(Arnold Schonberg, 1874-1951), 바일(Kurt Weil, 1900-1950) 등의 작곡가들조차도 “음악은 근본적으로 비 사실주의이며, 현실에서 동떨어진 예술”이라는 생각에 동의했다. 즉 그들은 “음악적 사실주의”란 그 자체가 잘못된 것이라는 판단에 있어서의 오류를 내포한다고 보았다.²⁴⁾

부조니는 베리시모(Verismo) 법칙이 ‘근거는 없는 것’이라고 간주했다. 왜냐하면 “사람이 노래하면서 행동한다.”는 믿기지 않는 일이 미적으로 납득되려면 단지 ‘믿기 어려운 것, 참되지 않은 것, 불가능한 것에 관한’ 줄거리에 기초해야 한다고 생각했기 때문이다. 즉 ‘불가능성’만이 ‘다른 불가능성’을 지원할 수 있다고 보았다.

“말러는 때때로 사실주의적인 방법을 통하여 비예술적인 효과를 발휘하려고 했다.²⁵⁾”라는 적대적인 비판에 대하여, 쇤베르크는 다음의 논리로 대꾸하였다. 음악은 항상 비 사실주의적이었고, 가능한 최대의 비 사실주의적인 것을 다루고 있다.

쇤베르크에 의하면 사실주의적인 것은 ‘진정한’음악에 절대로 근접 할 수 없기 때문에, 누군가 음악에 감동을 받았다면, 그것은 ‘예술적’으로 감동을 받은 것이라 말했다.

쇤베르크는 전통적인 아름다움의 미학은 진리가 아니라고 의심하고 비판하면

24) 김태현, 「리얼리즘의 아름다움」, 실천문화사. 1996. p46.

25) 페루치오 부조니 (Ferruccio Busoni, 1866-1924), 베를린 예술원 교수 작곡자 겸 피아니스트.

서, 그와는 반대로 진실의 미학을 주장했지만, 귀결이 될 수 없는 ‘음악적 사실주의’를 옹호하지는 않았다.²⁶⁾

음악적 사실주의의 가능성에 대한 회의감을 표시하는 다양한 입장에 대한 칼 달하우스(Carl Dahlhaus, 1928-1991)²⁷⁾의 음악적 사실주의 이론은 이러하다. 그는 포괄적인 사실주의 개념을 주장하지 않고, 제한된 역사적 시각, 즉 19세기에 이 개념을 고정시켜서, 음악사 이해에 실제적으로 유용한 개념을 찾으려고 하기 때문이다.

즉 칼 달하우스의 이론은, 지나치게 확대된 개념규정에 의해 궁극적으로 ‘모든 음악은 사실주의다’라는 공허한 주장에 도달하지 않고, 음악사적인 이해의 입장에서 특정한 시기에 나타난 현상들을 분석하여, 외형적으로는 서로 다르지만 그 안에 숨어있는 공통적인 요소를 끄집어내어, 이 요소들의 연관성을 찾아내려고 시도했다.

특히 19세기 음악 장르 가운데서도 사실주의 오페라 장르에서 나타난 사실주의적 특성들은 19세기 음악적 사실주의의 존재 가능성을 한 층 높였음을 부인할 수 없다.

19세기 초반과 후반의 음악을 전체적으로 ‘음악의 낭만시대’로 분류하는 것이 일반적인 인식이다.

그러나 19세기 후반 반세기의 문학과 미술사는 사실주의 시대로 이해된다는 사실에 비추어 볼 때, 이러한 음악에서의 사실주의 현상이 단순히 음악사에서 부수적이거나 미약한 위치를 차지한다고 단정 지을 수 없다. 물론 음악사적으로는 생산력 있는 사실주의 개념을 확립하려고 시도할 때 나타나는 방법론적인 어려움은 적지 않다.

하지만 당시의 전반적인 음악작품에서 시도되었던 내용적인 측면과 양식적인 측면의 ‘현실적 현상’을 반영한 작품들을 종합하여 볼 때, 이전의 낭만주의사조에 필적하지는 못한다하더라도, 낭만주의의 후기와 함께 동시대에 새롭게 등장하는 음악사적 흐름이라 정의할 수 있다.

26) 이용숙, 「오페라, 행복한 중독」, 예담, 2003. p198.

27) 독일의 음악학자로 1982년 출판한 “Musikalischer Realismus - Zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts” 저서가 있다.

4) 사실주의 오페라

19세기 말, 유럽에서는 프랑스의 에밀 졸라(Emile Zola), 노르웨이의 헨릭 입센(Henrik Ibsen), 러시아의 톨스토이(Lev Nikolaevich Tolstoi)와 안톤 체홉(Anton Pavlovich Chekhov)으로 대표되는 자연주의와 사실주의를 지향하는 문학운동이 있었다. 이와 같은 연극이나 문학에서의 사실주의를 작곡가들은 오페라에 접목시키고자 노력하였다.

이들 작곡가들은 종전의 그랜드 오페라의 주요 내용이었던 영웅적 인물이나 사건의 장대한 줄거리 대신, 평범한 인물이 일상적 상황 속에서 원초적 감정의 충동으로 인해 격렬한 행동을 하는 내용이나 애절한 사랑의 내용을 택하였다.

이러한 오페라의 장르를 사실주의 오페라(Verismo Opera)라고 불렀다. 사실주의 오페라는 그랜드 오페라에 비해 규모도 작고 내용도 단순해서 연출의 경제적 부담이 적기 때문에 무대에 올리기가 용이하였을 뿐만 아니라, 오페라의 줄거리가 현실적이고 대단히 극적이어서 대중에게 큰 호응을 얻었다²⁸⁾.

사실주의 오페라의 첫 번째 작품은 프랑스의 작곡가 비제(Georges Bizet, 1838-1875)가 작곡한 <카르멘 Carmen>으로, 1875년 초연되었다. 당시의 프랑스 오페라는 일정한 형식을 따르지 않으면 안 되게 되어 있었기에 <카르멘> 역시 그 형식에서 크게 벗어나지는 않았다.

비제의 작품을 올리기 이전 사실주의 특징이었던 적나라한 요소들을 리허설 과정에서 대폭 수정해야 했기 때문이었다.

'오페라'로 불리던 파리의 대 오페라하우스와 '오페라 코미크'라고 불리던 오페라하우스는 서로 공연하는 작품의 형식을 지배하고 있었다. 알레비(Ludovic Halevy, 1834-1908)는 비제의 작품을 오페라 코미크에서 공연하기로 예정하고 우선 작곡가가 제시한 소재에서 대중의 반감을 불러 일으킬만한 요소들을 부드럽게 만들려고 노력했다.

리브레티스트²⁹⁾들은 '오페라 코미크'에 이상적일 법한 후련과 운을 갖춘 2행연 구들을 제안했고, 비제는 무섭게 화를 내며 거절했기에 끊임없는 수정이 가해졌다. 음악 역시 통상 리허설 동안 상당히 수정하는 습관이 있었던 비제는 <카르멘> 작곡에 있어서 특별히 까다롭게 되어 대폭 손질을 해서 1막과 3막 및 4막의 각 피날레는 여러 번 다시 썼으며, 여러 독창곡들도 수정하거나 다시 쓰는 등 수

28) 홍정수, 김미옥, 오희숙, 두길 「서양음악사」, 서울: 나남출판, 1997. p86.

29) 오페라의 대본이나 가사를 쓰는 사람.

없는 개정 작업을 했다.

<카르멘>이 초연될 오페라 코미크의 극장장은 관객에게 충격을 주는 일을 피하려고 할 것이기에 아래와 같이 타협했다.

첫째, 카르멘의 성격을 부드럽게 만들고 둘째, 순전히 오페라 코미크 형식³⁰⁾에 맞는 순결하고 순진한 소녀를 대비시키겠다는 것, 셋째, 짐시들과 밀수꾼들을 다소 희극적으로 만들겠다는 것, 마지막으로 죽는 장면은 맨 마지막에야 나올 것이며 '휴일의 태양 아래 환한 곳'에서 전개되리라는 것, 이상이었다.

따라서 원작에는 없는 미카엘라란 호세의 약혼녀와 투우사 에스카미요를 창조했고, 원작에 등장하는 카르멘의 애꾸눈 남편 가르시아가 완전히 삭제되었다.

그 때까지 오페라 코미크의 무대에서 그와 같이 난폭한 죽음으로 오페라를 끝맺는 경우가 없었기에 극장장은 주인공이 죽는 것에는 완강히 반대했지만 6개월간의 설득 끝에 허락을 했다고 한다.³¹⁾

짧은 연기 끝에 1875년 3월 3일, 처음으로 무대에 오른 <카르멘>의 지휘는 들로프르가 맡았는데, 초연 날의 관객 가운데는 들리브, 구노를 비롯해서 오펜바흐, 마스네, 알퐁스 도데 알렉상드르 뒤마 같은 대가들 뿐 아니라 그 외 수많은 음악계와 문단의 저명인사들이 포함되어 있었다.

당시 기록에 의하면 초연 때 제1막은 확실히 굉장한 열광으로 받아들여졌다. 제2막은 미지근한 갈채였고 3막에선 한층 더 적은 박수를 받았으며, 마지막 4막이 끝났을 땐 침묵이었다. 사실상 이 때쯤엔 대다수 관객들이 이미 극장을 떠나고 없었다.

<카르멘>은 주인공의 타입이 준 충격이 실패의 큰 원인을 수 있다. 오늘날 이탈리아 베리즈모 오페라에 직접 영향을 준 작품이 <카르멘>이라고 말하는 사람들도 있는 만큼 당시로서는 너무 적나라한 주인공의 모습이 충격을 주었으리라는 것을 짐작할 수 있다.

처음엔 관객의 수가 적었으나 4, 5월에 이르는 동안 조금씩 진전되었으며, 초연 후 석 달 만인 6월 쯤이 되었을 때는 37회의 공연 기록했다. 그리고 세 시즌에 다시 무대에 올려졌고, 이후 7년간 오페라 코미크의 무대에서는 사라졌지만 대신에 전 유럽을 석권하기 시작했다. 세계적인 성공을 거두자 1883년 무렵에는 프랑스에서도 다시 무대에 올려지게 되었다.

작곡가 비제는 초연날 밤 의기소침해서 극장을 떠났는데, 초연일로부터 정확히

30) 프랑스의 희극적 오페라 형식.

31) 김선옥, 양진모, 「오페라를 만나러 가자 1」 서울: 풀빛 출판사, 1997. p154.

3개월후인 6월 3일 36세의 나이로 숨을 거두고 말았다. 하지만 오페라의 실패가 그의 죽음의 직접적인 원인이 된 것은 아니었으며 그는 수년 간 너무 과도하게 일해서 건강이 쇠약해져 있었고 직접적인 사인은 심장마비와 인후의 농양으로 인한 전색증이 겹친 것이었다.

<카르멘> 이후 초기 사실주의 오페라의 대표작으로 손꼽히는 작품으로 마스카니(Piero Mascagni, 1863-1945)의 카발레리아 루스티카나 (Cavalleria Rusticana)가 있다. 우리말로 옮기면 ‘시골 기사도’라는 뜻이다.

사실주의 작가인 베르가(Giovanni Verga)의 희곡을 원작으로 한 작품으로 현실생활을 적나라하게 묘사한 이른 바 사실주의 오페라의 대표작일 뿐만 아니라 마스카니 자신의 출세작이기도 하다.

원본인 베르가의 희곡은 1884년에 밀라노에서 초연되었고 이러한 베리즈모 연극과 오페라의 출현으로 지금까지 극장 무대에서 배경 정도밖에 하는 일이 없던 서민이 주역을 맡는 길이 열렸을 뿐 아니라, 곧잘 사투리로 지껄이거나 노래할 수 있게 되었다.

이는 단지 관객의 이국적 취미에 호응하기보다는 있는 그대로의 진실을 전하려는 데에서 비롯된 것이다. 애초 <카발레리아 루스티카나>는 이탈리아의 대표적인 음악 출판사 ‘손조노(Sonzogno)’가 주최한 단막 오페라 현상모집에 당선한 작품이다.

1890년 초연 된 이 작품은 작가 베르가가 쓴 원작을 토체티와 메나시가 합작으로 쓴 각본으로 된 오페라로 시칠리아 섬에서 일어난 서민들의 비극적인 사랑 이야기이다.

비록 1막의 오페라이지만 막이 길어 2장으로 나누었고 이 곡은 그 사이에 들려주던 간주곡으로 이 오페라 중에서도 가장 유명한 곡이다. 시칠리아 섬의 촌을 무대로 불륜적 사랑을 주제로 한 이 작품은 충격적이면서 선정적인 내용과 남국 정서가 듬뿍 깃든 아름다운 선율로 이제 겨우 26세의 청년 마스카니를 하룻밤 사이에 유명 작곡가로 밀어 올려놓았다.

그러나 그 후 열광적인 인기에 편승하여 술한 오페라를 썼으나 이 출세작을 능가하는 작품을 남기지 못하고 말년은 무솔리니에게 편든 죄로 쓸쓸하게 살다 갔다.

<카발레리아 루스티카나>와 함께 꼭 붙어 다니는 작품 <팔리아치 Pagliacci>는 보통 같은 날 같은 무대에서 함께 공연된다. 두 작품이 삼각관계에 의한 질투에 살인, 그리고 비슷한 길이 등으로 사실주의적인 공통점을 가지고 있기 때문이

다. <팔리아치>는 이탈리아의 작곡가 레온카발로(Ruggiero Leoncavallo, 1858-1919)의 작품으로 대본도 레온카발로 자신이 직접 썼으며, 1892년 밀라노에서 토스카니니의 지휘로 초연되었다. <팔리아치>는 광대들이라는 뜻으로 유랑극단의 광대들 사이의 삼각관계, 질투, 살인 등을 극중극 형식³²⁾으로 구성한 작품이다.

<카발레리아 루스티카나>의 압도적인 성공에 자극을 받은 레온카발로는 같은 양식의 사실주의 작품 <팔리아치>를 탄생시켰고, 이 작품 또한 당시 사실주의의 기류를 타고 성공하였다. 두 작품 모두 현실에서 일어날 듯 한 이야기들을 생생하고 적나라하게 표현했다는 점에서 당시에 신선한 충격을 줌으로써 인기를 모았다.

지금까지 언급한 <카르멘>, <카발레리아 루스티카나>, <팔리아치> 이 세 작품은 사실주의 오페라의 등장의 서막이 된 작품들이다. 이 세 작품으로 인해 이후에도 오페라계의 사실주의 바람이 이어졌으며 사실주의 오페라의 유행은 계속되었다.

프랑스에서 마스네(Massenet)는 마스카니의 <카발레리아 루스티카나>를 모방해서 만든 2막짜리 오페라 나바레인(La Navarraise, 1894)를 작곡하였고, 독일에 서도 달베르트(D'albert, 1864-1932³³⁾)가 2막짜리 오페라 저지대: 아랫마을(Tiefland, 1903)를 발표하였다.

뒤이은 이탈리아의 사실주의 작품들은 사실주의 오페라의 특성들을 충족하고자 하층민과 현실적인 주제를 다루며, 파격적이며 적나라한 극적 묘사와 사실적인 음악 기법 등을 사용하였다.

(1) 사실주의 오페라의 작품

a. 마스카니(Piero Mascagni)의 카발레리아 루스티카나(Cavalleria rusticana, 1890)

주인공 투릿두가 군대에 간 사이 그의 애인이던 롤라는 마차에 물건을 싣고 다니는 알피오라는 운송업자와 결혼한다. 사랑을 잃은 괴로움 속에서 농부의 딸 산투차와 사귀며 차츰 안정과 위로를 얻는 투릿두. 그러나 알피오가 일하러 간 사이 롤리라는 투릿두를 유혹하고 이를 막으려는 산투차를 모욕한다.

32) 등장인물에 의하여 극중에서 이루어지는 연극의 형식.

33) 영국의 피아니스트.

옛 애인에 대한 새로운 열정에 사로잡힌 투릿두가 애원하는 산투차를 억지로 떨쳐버리자 분노로 이성을 잃은 그녀는 알피오에 게 톨라의 배신을 알린다. 알피오는 그 길로 투릿두에게 달려가 결투를 신청하고, 자신의 죽음을 예감한 투릿두는 어머니에게 산투차를 들봐달라고 부탁한 뒤 알피오의 손에 쓰러진다.

처음 이 오페라가 무대에 올랐을 때 관객은, 아름다운 목소리를 내려고 애쓰는 대신 있는 그대로 분노와 걱정을 분출하는 소프라노의 창법에 경악하며 열광했다. 당시 베리스모 오페라의 경향에 회의적이었던 베르디는 “현실을 있는 그대로 베껴놓는 일은 나뭇대로의 기능을 갖는다. 그러나 그건 사진이지 예술작품이 아니다.”라고 비판했지만, 관객의 뜨거운 갈채는 이런 비판자의 입을 틀어막으며 성공을 거두었다.

b. 레온카발로(Ruggiero. Leoncavallo)의 팔리아치 (Pagliacci, 1892)

오페라 <팔리아치>는 가난한 예술가로 고단한 삶을 살아가는 이들의 현실을 조금도 미화시키지 않고 적나라하게 보여준 작품이다. 유랑극단 단장인 카니오는 고아인 넷다를 유랑극단에서 배우로 키워 아내로 삼았는데, 젊고 매력있는 넷다가 어디를 가나 인기가 좋아 불안한 심정으로 살아간다.

같은 극단의 곱추 배우인 토니오도 넷다를 사랑해 추근대지만 넷다는 그들이 잠시 머물고 있는 마을의 젊은 농부와 정을 나누고 있던 터라 토니오를 매몰차게 거절한다. 넷다에게 채찍으로 얻어맞고 모욕감과 분노에 사로잡힌 토니오는 단장 카니오에게 넷다의 불륜을 고자질한다.

그러나 카니오는 질투와 분노에 갈갈이 찢기면서도 유명한 아리아 “의상을 입어라”를 부르며 어릿광대 연기를 해야 하는 인생의 부조리와 잔인함을 탄식하고 있다.³⁴⁾

(2) 사실주의 오페라의 일반적 특성

18세기까지는 낭만주의적 특징인 영웅적, 신화적, 초자연적인 소재를 다루는 오페라가 주류를 이뤘다. 그러나 19세기로 넘어오면서 이탈리아 오페라의 침체기가 오자 기존의 오페라 형식에 당시 문예 사조로써 유행하던 사실주의의 요소를 반영하려는 움직임들이 일어나기 시작했다.

34) Stephen Pettitt, 저 이영아 역. ‘오페라의 유혹’ 서울 :예담, 2004 p 222.

사회적으로도 당시 이탈리아는 분열된 반도를 통일하려는 리소르지멘(Risorgimento)운동³⁵⁾이 전개되어 예술 전반에 걸친 자기 반성적 고찰, 그리고 자유 의식과 저항의식이 싹틈에 따라 사실주의 오페라 탄생의 정신적 토대가 되었다.

이러한 배경 속에서 첫 등장한 <카르멘>에 이어서 <카발레리아 루스티카나>, 그리고 <팔리아치> 등의 작품을 시작으로 사실주의 오페라는 점점 더 많은 작가들에 의해 그 영역이 확대 되었다.

당시로는 파격적인 주제와 음악기법으로 신선한 충격을 주었던 사실주의 오페라 작품들은 점점 인기를 끌게 되었으며, 사실주의 작품들이 하나씩 발표되는 가운데 이 작품들에 공통적으로 나타나는 특성들이 하나의 시대적인 오페라 양식으로 자리 잡게 되었다.

이러한 사실주의 오페라에 공통적으로 나타나는 특성들을 정리해 보면 다음과 같다.

첫째, 소재의 영역에 있어서의 파격적인 변화이다. 주제선택의 문제는 문학과 회화와 더불어 음악 영역에서도 공통적으로 나타난 예술사적 변화였다. 이러한 변화는 사실주의 예술의 ‘저항정신’ 내포하는 일종의 낭만주의와 관념주의에 대한 거부였다.

현실적이고 실생활에 있는 소재로 모든 사람들이 공감 할 수 있는 주제로 선택하기 시작하였다. 평범한 중, 하류층의 일상적이면서 현실적인 소재가 오페라에 등장하면서 사실주의 오페라를 구성하는 중요한 요소가 되었다.

보통사람들의 근원적인 본성에 충실한 ‘보편성’과 그들의 일상적인 생활에서 있음직한 상황을 묘사한 ‘개연성’이 담긴 사실주의 오페라 소재의 특성이라 볼 수 있다.

또한 주제를 통해 단순히 개인의 문제가 아닌 사회적 구조와 개인의 관계에 대한 조명 등에 초점을 맞춘 작품들이 등장하였고, 이러한 점 또한 사실주의의 저항적 요소와도 관련된다.

화류계 여성, 불륜, 살인, 등의 기존에 잘 사용하지 않던 추한 영역까지 소재의 영역이 확대됨에 따라, 당시 사실주의 오페라에 대하여 지나치게 통속적이라는 비판을 불러일으키기도 하였다.

그러나 기존의 전통적 양식의 비극의 주인공이라도 추악한 인간의 보편적인 감정을 이끌어내어 현실적인 묘사를 하는 방법 또한 사실주의 오페라의 소재라고 할 수 있겠다.

35) 이탈리아 통일운동을 지칭. 부활, 갱생, 재생의 뜻을 가짐.

둘째, 대본이 기존의 전통적인 운율형식의 틀을 깨고 ‘음악적 산문’ 법칙을 사용하게 된다. 음악적 산문은 고전, 낭만 음악의 기본적인 형식, 법칙을 벗어나 자유롭게 직접적이고 거짓 없는 감정 표현을 하기 위한 변화로 볼 수 있다. 일상적이고 말하는 것 같은 구어체적인 산문 가사를 주로 사용하며, 직설적인 대사, 절규, 비속어, 욕설, 저주나 악담 등의 대본 등으로 적나라한 현실을 묘사하기도 한다. 이는 현실을 꾸밈없이 그대로 담아내려는 작곡가의 의지와 관련이 있다.

오페라 <팔리아치>에서 이러한 직설적인 대사를 많이 사용하고 있는데, 예를 들면 넷다가 팝추인 토니오에게 “병신”, “요사스러운 것”, “똥개 같은 놈”, “악마야” 등으로 부르는 대사들이 그 좋은 예라고 할 수 있겠다.³⁶⁾

셋째, 인간의 본질적 감정의 거침없고 적나라한 표현과 이를 통한 비극적 결말이다. 사실주의 오페라에서는 인물들의 성격이나 심리묘사에 있어서 인간이 본질적으로 가지는 부정적인 감정들을 끄집어내어 극단적으로 표현하는 특징을 보인다.

예를 들면, 질투, 분노, 열등의식, 애증 등의 감정들이 발전하여 주인공들을 죽음(살인이나 자살)이라는 극단적 결말로 몰아가는데 이용한다.

이렇게 인간의 보편적인 부정적 감정들을 이끌어 비극적 클라이맥스로 고조시켜 가는 극적 구조는 주인공들의 비극적 상황을 내면 가장 깊숙한 곳까지 전달시키는 효과적인 장치가 된다. 상황에 걸 맞는 적나라한 심리 묘사와 과장된 표현이 사실주의 오페라의 특징이라고 할 수 있다.

넷째, 아리아는 낭만적이고 환상적인 벨칸토 아리아의 형식에서 벗어나 더욱 극적으로 발전하였다. 이는 인물과 상황을 좀 더 격하고 과장되게 표현하려는 사실주의 특성에 맞는 자연스러운 변화이다. 그러므로 콜로라투라 소프라노³⁷⁾와 테너에서 좀 더 세밀한 감정표현을 요구하는 리릭코 소프라노³⁸⁾와 테너, 그리고 바리톤의 비중이 증가하게 되었고, 고음 영역보다는 중음 영역에서의 극적인 묘사가 증가하였다.

다섯째, 등장인물들의 성격과 심리를 묘사하기 위하여 노래의 작곡기법에 사실주의를 반영하고자 하였다. 현실에 대한 음악적 관심은 ‘언어의 억양’을 음악적으로 표현하려는 노력에서 찾을 수 있다. 이는 오페라의 레치타티보는 물론 아리아의 선율도 단순히 예술적 차원에서의 기교화 되어 작곡하지 않고, 일상적 언어를

36) 박종호, 「내가 사랑하는 클래식」, 시공사, 2004. p145

37) 빠르게 굴러 가듯이 장식적이며 기교적인 노래를 부르는 데에 적당한 소프라노.

38) 낭만적이고 서정성이 짙은 음색의 소프라노.

모델로 하여 자연스러움을 추구하였다. 따라서 등장인물의 감정의 노출과 그 추이에 따른 선율의 아리아와 레치타티보가 악보에 사실적으로 묘사하게 되었다.

애절하면서도 정열적인 선율, 대화식의 선율, 또한 비통함에 부르짖는 선율을 통해서 인물들의 심리가 묘사 되었으며, 언어의 억양의 변화와 마음 상태에 따른 박자의 변화 등도 시도 되었다. 이는 작곡 기법에 사실주의적 요소를 투영함으로써 음과 박자를 통한 현의 묘사를 가능하게 함으로써 사실주의 오페라에서 ‘음악적 사실주의’가 실현되고 있음을 잘 보여주고 있다.

여섯째, 오케스트라 기법에 사실주의적 요소이다. 극 중 인물의 심리와 상황의 묘사를 더 실감나게 하기 위하여 트레몰로 기법과 트릴을 많이 사용하였다. 트레몰로가 연속적으로 사용됨으로써 극의 긴장감과 갈등이 고조되는 장면을 연출하기도 하였다. 또한 복잡하고 긴박한 상황을 표현할 때 반음계적 음색과 당김음, 셋잇단음표 등을 사용하기도 하였다.

등장인물의 아리아와 레치타티보의 선율과 움직임은 같이 하면서 분위기를 받쳐주는 오케스트라 기법은 극의 현실감을 한층 높여 주는 역할을 하였다.

오케스트라는 등장인물의 심리 묘사 이외에도 사물의 사실적 묘사에도 효과적이었다. 예를 들어 <팔리아치>의 중의 노래에서 나타나는 ‘딩동’이라는 종소리를 그대로 묘사한다거나, 푸치니의 <외투>에서 세느강에 떠 있는 화물선의 기적소리나, 자동차의 클락슨, 손풍금의 왈츠 등을 표현하는 데에서 찾아 볼 수 있다. 이렇게 각기 다른 오케스트라 기법을 종합하여 볼 때, 오케스트라 영역에서도 사실주의의 요소들을 찾아 볼 수 있다.

일곱째, 지방색을 띠는 음색과 민속 음을 사용함으로써 이국적 요소를 찾을 수 있다.

낭만주의 후기시대에 널리 퍼져있던 민족주의의 영향으로 작곡가들은 여러 다른 민족의 민속음악이나 지방의 민요 등에 관심을 가지게 되었고, 그러한 음색들을 오페라 작품 안에 직접 승화시켜 사용하기도 하였다.

이러한 이국적 분위기 효과는 당시의 사실주의적 특성의 하나로 여러 작품에서 나타나고 있다. <카발레리아 루스티카나>에서 뚜릿뚜가 불렀던 시칠리아나, <카르멘>에서 보여지는 스페인의 선율, 이국적 요소를 많이 접합시킨 작곡가 푸치니의 <투란도트>와 <나비부인>에서 보여진 오리엔탈리즘 등이 대표적인 예라 할 수 있겠다.

이러한 모든 것을 볼 때, 결국 낭만주의의 이상주의적이거나 추상적인 미에 대한 반작용으로 19세기 중반 이후 사실주의적 특성들이 오페라의 각 영역에서 나

타나게 되었다. 이러한 요소들은 당시 이탈리아 오페라에 두드러지게 나타난 경향으로써, 사실주의 오페라가 하나의 오페라사적 시대의 양식으로 설립하고 있었음을 입증하고 있다

3. 베르디 오페라의 사실주의적 경향과 연구

1) 베르디의 사실주의적 오페라

베르디의 생애와 작품 활동을 살펴보면 베르디가 당시의 시대적 조류인 사실주의와 사실주의 오페라에 대한 관심을 가지고 영향을 받았다는 것을 알 수 있다.

소재의 엘리트주의, 그리고 오페라 형식의 전통적 고수 등을 이유로 그가 당시의 새로운 사실주의 운동의 조류에 합류하지 못했다는 의견들도 있다. 하지만 그의 예술 활동의 족적, 작품에서의 새로운 시도, 그리고 그가 가졌던 사상적 배경을 살펴 볼 때, 베르디의 분명 리얼리스트로서의 추구했던 흔적들이 존재함을 알 수 있다.

베르디의 작품들은 동시대의 벨칸토 오페라들과 다른 형태를 갖고 있었다. 이는 바그너(Wilhelm Richard Wagner, 1813-1883)의 작품과 비교해서 잘 나타나고 있다. 낭만주의 기교들과 전반적인 특징들은 바그너의 작품에서 잘 드러나고 있는데 그것은 바그너가 문학이나 철학과 인연을 맺고 있어 신화들 같이 초자연적이고 신비로운 신화, 마법 같은 것을 소재로 '사랑을 통한 구원'같이 추상적 개념들을 사용했다는 것이다. 이는 전형적인 낭만주의 시대의 오페라의 내용들이다.

그에 반해 민족적인 베르디는 국가적 전통으로 인해 보수적이었던 탓에 정가극(Opera Seria)³⁹⁾ 특성을 유지하면서 좀 더 현실적인 내용 예를 들면 사랑, 질투, 죽음, 탐욕, 배신, 복수등과 이에 맞는 선율적인 음악으로 사람들의 심금을 울리게 하였다.

베르디는 극의 내용은 진보적이고 혁명적인 모습과 인간적인 모습을 보였다. 극을 중요시하는 베르디는 점차적으로 음악 형식에서도 변화를 가져오게 되며, 극단적인 사실주의를 꺼리면서도 음악에서의 극적인 부분을 표현하며 사실주의

39) 비극적 내용의 전통가극.

적 표현들이 나오기 시작한다.

이제 베르디오페라에 나타난 사실주의 경향에 대하여 알아보고자 한다.

음악을 통해 드라마를 표현한다는 점에서 대본적 음악적으로도 모두 사실주의에 도달하고 있다. 점차적으로 아리아와 레치타티보의 구분이 사라지고 음악과 극이 밀착되어졌다.

이는 음악을 통하여 드라마를 표현하고 사람의 심리 상태를 음악으로 표현하기 시작하였고, 이는 반주를 하는 오케스트라와 극을 이끌어 가는 성악파트 모두에게서 나타난다.

우선 오케스트라는 극중 인물의 감정 상태나 극의 상황을 묘사하여 상황을 사실적으로 표현해 준다. 여기에는 사실주의 오페라에서 많이 쓰이는 당김음의 기법, 셋잇단음표와 다섯잇단음표, 이국적 색채, 트릴과 트레몰로 기법이 나타난다. 그리고 노래에서는 연극적 기질이 짙은 성악기법이 사용되는데 여기에는 저주나 악담, 욕설같이 극단적인 직설표현을 위하여 fff, ppp 와 같은 대조와 강조의 악상, 낭송조의 노래나 감탄사, 갑작스러운 정적, 솔직한 감정표현 등 여러 가지 형식을 보인다.

또한 기존의 벨칸토 오페라의 정형화된 아리아형식에서 벗어나 극이 요구하는 새로운 형태의 아리아와 음악패턴을 보인다. 하지만 극단적으로 형식을 파괴하는 모습은 자제했다.

그리고 바리톤에 중요한 배역과 역할을 두었다. 이전에 테너나 소프라노의 중심에서 벗어나 바리톤에 중심을 두고 극을 전개해 나간다. 여기에 바리톤은 여러 가지의 캐릭터를 가지고 상황에 따라 카멜레온 같이 변하며 극의 긴장감과 전개를 주도해 간다.

리콜렛토는 최고로 야비한 악한 인간의 모습을 보이고 있지만 그 뒤에는 한없이 약한 자아와 사랑하는 딸을 너무 사랑해서 지키고 싶어 하는 본능에 그러한 악역을 해야 하는 불쌍한 인간이다.

그렇기에 리콜렛토에게 가장 중요한 성격은 악인이 아닌 딸을 사랑하는 부성애에 중점을 두어야하며 이 역할 역시 바리톤에게 줌으로써 여러 가지 표현을 할 수 있도록 하였다.

<라 트라비아타>의 제르몽은 아버지 입장에서 자식이 잘못된 길로 가는 것을 막기 위해 비올레타에게 잔인할 정도로 이들과 헤어질 것을 요구한다. 이 때 그 성격이 강요 일변도가 아닌 냉정, 회유, 위로, 설득 등의 여러 가지 모습으로 상대방을 설득해 나간다.

이처럼 베르디 오페라에서의 바리톤은 한 가지 캐릭터가 아닌 상황에 따라 여러 가지 모습과 성격으로 극에 생기를 불어넣고 상승시키는 중요한 역할을 한다. 여기에는 인간이라면 누구나 그럴 수 있다는 객관화와 공감대가 형성된다. 이러한 모습과 인물의 특징도 사실주의 오페라 특성과 닮아 있다고 할 수 있겠다.

또한 이러한 특징들은 베르디 이후 최고의 오페라 작곡가라고 불리는 푸치니(Giacomo Puccini, 1858-1924)에게도 큰 영향을 주었다.

푸치니의 극에 대한 묘사는 사실주의적 영향이 있음을 보여준다. 물론 독자적인 개성을 가지고 있었지만 소재적인 부분의 현실적인 면이나 대사로 인하여 행동을 결정짓게 하는 부분등이 있다. 예를 들면 오페라 토스카 (La Tosca, 1900)에서 3막에서 중소리를 그대로 악보에 옮겨서 표현하는 거라든지, 오페라 라 보엠 (La Boheme, 1896)에서의 가난한 연인들의 대한 삶을 사실적으로 있는 그대로 표현 한다든지 하는 방식을 많이 사용하였다.

또한 푸치니 음악의 선율은 피부에 직접 닿는 듯 한 따뜻함이 있다. 관객을 그의 생각대로 설득시키기 위해서 선율을 다시 꾸미지 않고 거침없이 그대로 사용하는 방법을 택했던 것이다. 현실적인 삶에서 나오는 모든 것을 그대로 오페라 속으로 옮겨 왔던 것이다.

또한 우연히 보게 된 오페라 <아이다> 공연을 보고 감동을 받아 교회음악보다는 오페라작곡의 길을 걷게 되었다고 한다. 후일 그는 베르디가 “음악의 창문을 열어 주었다”라고 말했다고 한다.⁴⁰⁾

이와 같은 베르디 오페라에 나타난 특징을 중심으로 베르디 오페라 작품 활동의 중기를 대표하는 오페라 <리콜레토>와 <라 트라비아타>를 중심으로 베르디 오페라에 나타난 사실주의적 성향을 분석해 보고자 한다.

2) 오페라 ‘리콜레토’와 ‘라 트라비아타’에 나타난 사실주의 연구

(1) 오페라 ‘리콜레토 (Rigoletto)’

a. 오페라 리콜레토의 사회적 배경

오페라 <리콜레토>는 베르디의 17번째 작품인데, 그 뒤에 연달아 발표된 <일트로바토레>, <라 트라비아타>와 더불어 그의 작품 세계에서 예술적 절정을 이

40) 김문자. 「들으며 배우는 서양음악사」, 심설당, 1993. p195.

룬 작품이라 볼 수 있다. 그 전까지의 작품들은 아무래도 베르디가 존경해 마지 않던 19세기 초의 세 거장 롯시니, 도니제티, 벨리니의 영향을 짙게 받은 작품들이었다.

19세기 서양사의 모든 면에 다 그렇듯 음악사와 오페라 사에서도 프랑스 혁명이라는 대전환은 무시하지 못한다. 오페라 사에서의 두드러진 특징이라면 18세기의 보편성이 후퇴하고 민족적 성격이 드러난다는 점과 음악과 연극이 좀더 밀접해진다는 점이다. 18세기 말까지 오페라를 주도해왔던 것은 이탈리아 오페라였고 그것은 주로 연극보다 성악에 치우친 것이었다.

정치적으로는 혁명이 프랑스에서 일어났지만, 오페라에서 세력을 잃은 곳은 이탈리아라고 할 것이다. 그러나 대권을 잃으면서도 민족 오페라적 성격으로 변모하는 데 훌륭한 역할을 한 작곡가들이 위의 세 사람이다. 19세기 초 이탈리아 오페라들은 새로운 세력으로 떠오른 독일 오페라들이 환상적인 세계를 다룬 것과는 대조적으로 본래의 특성인 리얼리즘을 강하게 드러내면서도 이탈리아의 전통적 발성을 이어받았기 때문이다.

이런 맥락에서 볼 때 <리콜레토>는 세 선배 거장의 영향권에서 완전히 벗어난 작품이라고 볼 수 있다. 또한 이전까지의 작품들이 베르디의 고향인 이탈리아의 경계 안에서 그의 명성을 얻도록 해준 것이라면 <리콜레토>는 유럽으로 그의 명성을 떨치게 해준 작품이기도 하다.

<리콜레토>가 발표된 1851년은 베르디에게 있어서는 과거와 완전히 결별을 고한 해이고 이탈리아의 전통이 세계적으로 다시 새롭게 부각된 해라고 말할 수 있다.

베르디는 1849년 무렵에 위고가 쓴 <방탕한 왕>을 알게 되었는데, 그 희곡의 격렬한 주제는 그의 어두운 본성에 즉각적인 감동을 불러 일으켰다. 1844년에 이미 같은 작가의 작품인 <에르나니>를 피아베의 대본으로 작곡해서 베니스의 라 페니체 극장에서 공연한 적이 있는 베르디는 이번에도 피아베에게 리브레토를 부탁했다. 후에 그는 <리콜레토>의 대본은 그에게 제공된 오페라의 대본들 가운데 가장 우수한 것에 속했다는 말을 곧잘 했지만, 실로 베르디는 <리콜레토>를 빨리 작곡하고 싶은 욕망에 피아베를 열화같이 몰아내며 대본의 완성을 독촉했던 것으로 유명하다.

하지만 원작인 <방탕한 왕>은 수난을 겪은 바 있었다. 정신없이 환락을 추구하는 방탕한 군주(프랑수아 1세)를 비롯해서 곱사등이 익살광대와 살인청부업자 및 매춘부가 등장해서 저주와 유괴와 암살 등의 살벌한 이야기를 엮어가는 이

연극 속의 왕실은 문자 그대로 방탕과 타락의 온상으로 묘사되었다. 연극이 공서양속을 해치는 부도덕성에 차 있다는 것이 프랑스 당국이 공연을 금지한 표면적인 이유였지만 사실 그것은 단지 구실에 불과했다. 진짜 이유는 정치적인 것으로, 프랑스 군주를 너무 노골적으로 좋지 않게 묘사한 것이 그들의 비위를 거스렀기 때문이다.

위고는 당국의 조치에 대항해서 자유로운 언론의 권리를 옹호하는 소송을 제기해서 사회에 상당한 물의를 일으키기도 했다.⁴¹⁾ 이렇게 파리에서 위고의 연극이 당했던 재난은 베니스에서도 일어났다. 베르디가 '방탕한 왕'에서 주제를 빌려와 쓴 <리콜레토>도 검열로 인해 엄청난 어려움을 겪었기 때문이다.

베르디 시대의 극장 검열은 일정한 규칙이 없는 것이었다. 그 이유는 여러 가지가 있겠지만 아직 이탈리아가 통일되지 못하고 여러 개의 왕국, 공국, 지방 등으로 나누어져서 통치되고 있는 말하자면, 정치적인 복잡성의 문제가 큰 원인이었다. 그럼에도 불구하고 사실은 검열관들에게 거슬리는 세 가지 문제가 있었는데 그것은 정치적인 문제와 종교적인 문제, 그리고 도덕적인 문제였는데 이러한 것들은 이탈리아의 거의 모든 지역에서 중요하게 문제시 되는 것들이었다.

대체로 말하면 롬바르디아와 베네치아 같은 북부지방은 오스트리아 황제가 다스리는 곳으로 이탈리아 반도 전체에서도 가장 자유스러운 곳이었었는데 베르디는 거의 모든 작업을 여기서 했다. 그러나 이렇게 똑같은 오스트리아 영토 안에서도 어떤 문제들이 단순히 도덕적인 이유로 혐오의 대상이 되고 때에 따라서는 공공연히 금지당하는 경우가 있었다. 심지어 당시 프랑스의 낭만적인 극장의 연극도 검열관의 눈에 의심쩍게 보이면 막을 내려야 하는 현실이었다.

이런 시대적 상황에서 베르디는 이 오페라의 제목을 원래 <저주>라고 붙일 작정이었다. 이 제목에 대해 당시 베네치아를 점령하고 있던 오스트리아의 검열당국은 치사한 트집을 잡았다. 오스트리아 군정의 검열관들이 베르디와 충돌한 부분은 바로 이 작품의 핵심이었는데, 검열관의 눈에는 절대 권력자가 방탕한 인간으로 표현된다는 것은 국가 안보에 위협을 주는 것으로 여겼다.

더구나 검열 강국은 뚜장이 노릇을 하는 쫓추가 무대에 주인공으로 등장하는 것은 결단코 허락할 수 없는 일로 못 박았다. 추물이 주인공으로 등장하는 것은 이전까지의 관습을 깨는 것으로 어딘가 '혁명적'인 냄새를 풍기는 것이었기 때문이다.

검열관의 통제를 받고 분노한 베르디가 베네치아와의 계약을 끊으려는 단계에

41) 박중호, 전계서, p255

이르자 이것이 대외적으로 나쁜 인상을 주게 되지 않을까 우려한 김열 당국은 사건배경과 제목, 등장인물의 이름만 바꾸도록 하는 선으로 대폭 후퇴했다. 그리하여 베르디는 배경을 16세기의 파리에서 같은 시대 이탈리아의 만토바로 바꾸고 오페라의 제목을 <저주>에서 <리콜레토>로 바꾸는 것과 등장인물들의 이름을 이탈리아 사람으로 바꾸는 것으로 양보해주기로 했다. 그런 것은 바꾸어도 오페라를 통해 보여주려는 효과에는 지장이 없다고 생각했기 때문이다.

공연이 성공을 했지만 그 후로 이어지는 피렌체, 로마, 나폴리, 팔레르모에서의 상식이하의 김열에는 속수무책일 수밖에 없었다. 1년 뒤 빈에서의 <리콜레토>공연은 성공하게 되었다⁴²⁾

b. 오페라 ‘리콜레토’의 줄거리⁴³⁾

- * 대본: 피아베(Piave, F.M.)에 의한. 이탈리아어
- * 원작: 빅토르 위고(Victor Hugo)의 희곡 (환락의 왕에 의한 3막의 비극)
- * 때: 16세기 경
- * 곳: 이탈리아의 만토바와 그 근교
- * 초연: 1851. 3. 11. 베네치아의 페니체 극장
- * 연주시간: 제 1막 약 50분, 제2막 약 25분, 제3막 약 32분, 총 1시간 50분
- * 등장인물: 리콜레토(만토바 공작의 신하(Br)). 질다(레콜레토의 딸(S)). 만토바 공작(T). 스파라푸칠레(자객(B)). 막달레나(자객의 누이동생(A)). 몬테로네 백작(Br). 체프라노 백작(B). 체프라노 백작부인(S). 보르사(T). 마를로(만토바의 신하(Br)). 조반나(질다의 유모(MS)). 그밖에 귀족. 신하. 마을 사람들
- * 배경 : 프랑스의 무호 빅토르 위고의 <환락의 왕> 희곡은 1620년 경, 주색의 악한 행실로써 이름난 국왕 프랑시스 1세의 난행을 둘러싼 이야기이다. 악덕의 신하들과 왕의 독한 톱날에 굶히고 만 처녀의 아버지 트리브레의 통탄과 그의 반역을 줄거리로 한 것을 피아베가 대본으로 옮겨 써 오페라화 한 것이다. 그런데 그 당시 베네치아 정부는 각본을 제출할 것을 요구해왔다. 왜냐하면 그때 이탈리아는 오스트리아 정부의 지배아래 있어 국민들 사이에 전제정치에 대한 혁명사상이 움직이기 시작하였다. 그러므로 국왕의 음란한 행실을 내용으로 한 것은 위험하게 생각했기 때문이다.

42) 박흥규, 「비바 오페라」 서울: 가산 출판사, 2002. p165.

43) 이덕희, 「세기의 걸작 오페라를 찾아서」, 이마고, 2004. p94.

그러나 내용을 매우 흥미 있게 생각하고 있던 베르디는 대본은 그대로 두고 장소가 파리인 것을 이탈리아의 만토바로 변경했고, 인물은 프랑시스 1세를 만토바 공작, 트리브레를 리콜렛토로, 그의 딸 브란슈를 질타, 콧세 부인을 체프라노 백작부인으로 공침 후 제목도 <리콜렛토>로 하여 당국의 허가를 받았던 것이다. 이 작품의 특징은 그의 극적인 음악에 있다. 건조무미한 레시타티브보다는 일관된 오케스트라로서 노래를 계속하여 더구나 제 3막의 극적인 효과 같은 데서 뛰어난 점이 있다.

제1막 만토바 공작의 궁전

음산한 서주으로써 시작되는 짧은 전주곡이 급히 밝은 기분으로 변한다. 막이 오르면 만토바 공작의 호화스런 넓은 홀에서 무도회가 열리는데, 기사의 귀족부인들이 모여 춤을 추고 있다. 공작과 신하, 보르사가 방안에서 나오며 이야기하고 있다. 물론 여자에 관한 것으로, 호색가인 만토바 공작은 머지않아 예쁜 소녀가 자기 수중에 들어 올 것이라고 말한다. 그는 3개월 동안이나 매주 일요일 교회에서 만난 처녀의 이야기를 계속하며 그녀가 있는 곳은 시내에서 멀리 떨어진 한적한 곳이며 그곳에 매일 밤 이상한 사나이가 방문하는 것을 보았지만 그 정체를 잡을 수 없다고 하는데 그들 옆을 귀부인과 기사들이

보르사가 주의하라는 말에도 아랑곳하지 않고 태연하게 「이 여자냐 저 여자냐(Questa o quella)」라는 말라타를 부른다. 그 내용은 「이것도 저것도 주위의 여자들은 곱게 보인다. 다만 나는 모든 여인에게 내 마음을 줄 뿐, 오늘은 이 처녀가 애교를 떨고 내일은 저 여인이 속삭이네, 한 사람에게 마음을 바치는 것은 어리석은 일, 자유를 원하지 않는 사랑을 누가 좋아할 것인가! 남편이 질투하고 그 누가 뭐라 해도 아름다운 미인만 보면 참지 못 한다」라는 것이다.

노래가 끝나자 공작은 체프라노 백작부인 곁에 가서 그녀의 아름다움을 찬양하며, 부인이 말리는 말을 듣지도 않고 손을 잡고 춤추러 들어가는데 체프라노 백작이 그 광경을 보고 질투한다. 만토바 공작의 심복부하인 익살꾼 리콜렛토가 그곳에 나타나 백작을 놀려대자, 그는 격분하여 공작의 뒤를 따라가는데 곱추인 리콜렛토는 보르사들에게 공작의 도락(道樂)⁴⁴⁾이 지나치다는 것을 노래로 들려준다.

리콜렛토가 공작을 쫓아 안으로 들어간 후, 신하인 마를로가 나타나 큰 뉴스가 있다고 떠든다. 그것이 무어냐고 묻자 그는 "리콜렛토에게는 아름다운 애인이 있

44) 술, 여자, 도박 따위의 못된 일에 흥미를 느껴 빠지는 일.

다"면서 웃음을 터뜨린다. 그때 그곳에 공작과 리콜렛토가 함께 나타나서 저 백작부인이 마음에 드는데 남편이 시끄럽게 구니 어떻게 쫓아 보내라고 부탁한다. 그때 체프라노 백작이 나타나 시비를 걸자, 공작과 리콜렛토 그 밖의 사람들이 그를 가볍게 처리해 버린다.

때마침 나타난 사람은 만토바 공작에게 자기 딸을 농락당한 몬테로네 백작이다. 그는 공작에게 대들면서 공작의 향락은 저주를 받아야 한다고 그의 죄를 책한다. 옆에 있던 리콜렛토가 그를 조소하자, 백작은 그에게 "딸의 농락당한 아버지의 분노를 너도 언젠가는 알게 될 것이다."라고 저주의 말을 퍼붓고는 만토바의 신하들에게 끌려 감옥으로 옮겨진다. 그 말을 들은 리콜렛토는 얼굴이 창백하여 진다.

장면은 바뀌어 리콜렛토가 자기의 딸 질다를 숨겨 놓고 있는 한적한 교외의 작은 집이다. 어둠이 짙어지려고 하는 밤에 망토를 입은 리콜렛토가 걸어오는데, 그 뒤를 살인 청부업자인 스파라푸칠레가 살짝 따라 온다. 리콜렛토는 "나를 저주하는 녀석이 있다"고 혼잣말을 하는데, 갑자기 스파라푸칠레가 나타나 자기는 적수를 없애 버리는 사나이라고 한다. 리콜렛토가 무슨 말을 하는 것이냐고 묻자, 당신의 딸이 이곳에 있지 않느냐고 하며 그녀를 위해서라면 귀족이건 누구이건 간에 쉽게 죽여 버리겠다고 대답한다. 그는 긴 칼을 차고 있는 자객인데 스파라푸칠레라는 이름을 남기고 사라진다.

리콜렛토는 그의 뒷모습을 바라보면서 "그는 자객 나는 혀로 사람을 찌르는 사람, 나는 웃음을 만들고 그는 죽음을 만든다. 모두가 저주받는 일, 세상은 어찌하여 악인을 만들었는고. 나의 주인의 젊고 쾌활하여 권력이 있고 미남이다. 눈을 뜨면서부터 나에게 웃겨 보라고 명령한다. 아! 괴롭도다. 남을 조소하고 기뻐하는 것. 그러나 지금은 그 사람의 저주가 나를 괴롭힌다." 하며 자신의 천박함을 슬퍼하고 앞서 받은 저주를 한 번 더 생각한다.

리콜렛토가 자기 집 문 앞에 들어서자, 그의 딸 질타가 나와 아버지의 품에 안긴다. 「오! 귀여운 내 딸이여, 나의 생명인 너 없이는 도저히 살수가 없노라」고 노래하자, 유달리 슬퍼하는 아버지를 본 질다는 그 이유를 묻는다. 리콜렛토는 그녀의 일이 불안하여 어디 나갔느냐고 묻자, 질다는 교회에만 다녀왔다고 대답한다. 그리고 그녀는 어머니에 대한 말을 아버지에게 묻자, 그는 "어머니는 죽었으며, 너만이 나의 유일한 위안"이라고 대답하며 자세하게 이야기하지 않는다. 또한 질다는 아버지의 이름을 모르기 때문에 그것을 묻자, 그는 "필요 없는 이야기, 너의 아버지라는 것만 알면 돼. 나를 떠나지 말아다오"라고 말한 후, 두 사람

이 2중창으로 노래한다. 질다는 3개월 동안 이곳에서 지냈어도 거리의 소식을 몰라 나가보고 싶다고 말하자 리콜렛토는 깜짝 놀라며 안된다고 하면서 혼잣말로 누가 엿들었는지도 모른다고 중얼거린다.

이때 하녀인 조반나가 "부르셨습니까?" 하며 집안에서 나온다. 그러나 리콜렛토는 조반나에게 문단속을 잘 하라고 부탁한다. 그가 밖을 내다보고 있는 사이에 학생으로 변장한 공작이 몰래 정원 안에 잠입하여 나무 뒤에 숨는다. 리콜렛토는 질다의 유모인 조반나에게 교회에 갈 때 누군가 뒤따라오지 않았느냐고 묻는다. 그녀는 아무도 없었다고 대답하는데 그것을 숨어서 바라보던 공작은 그가 연모하던 질다가 리콜렛토의 딸인 것을 알고 놀란다. 이때 문밖에서 "바로 이 집이야"라고 체프라노와 보르사가 수근거리며 지나간다. 공작은 나의 이름은 "칼티에르 말테"라는 가난한 학생이라고 거짓 대답하자 조반나가 와서 이 밖에서 발자국 소리가 들려 왔다고 전한다. 질다는 분명히 아버지일 것이라고 말하며, 조반나에게 문 있는 곳으로 안내해 드리라고 말한다. 두 사람은 사랑을 맹세한 후 공작은 나간다. 혼자 남은 질다는 그 유명한 「그리운 그 이름(Caro nome)」이라는 아리아를 부른다. 그녀는 테라스에 등불을 들고 나타나서 그 이름을 한없이 부른다.

모양으로 밖에 있는 체프라노 백작과 보르사 그밖에 다른 사람들에게 들킨다. 그들은 저 여자가 문제의 여자라고 말하면서 아름답고 매력적이라고 감탄한다. 이때 리콜렛토가 무엇인가를 깊이 생각하는 모습으로 그들 앞에 나타난다. 그는 자기 집 앞에 이상한 사람들이 있음을 알고 누구냐고 물으니, 마를로가 체프라노를 숨기고 나서면서 체프라노 백작부인을 유인하려 왔다고 하면서 리콜렛토에게 도움을 청한다.

리콜렛토는 체프라노의 집을 가리켜 주면서 도와주겠다고 말한다. 그러자 일동은 복면을 그에게 씌운 다음, 그 사이에 몇 사람은 담을 뛰어 넘어 집안으로 들어가 질다의 입을 손수건으로 막고 그녀 납치해 간다. 정신을 차린 리콜렛토는 발 앞에 질다의 손수건 떨어져 있는 것을 발견하고 정원으로 들어가니 조반나가 겁에 질려 새파랗게 되어 서 있다. 리콜렛토는 "질다! 질다! 아! 이 저주"하면서 절망과 공포에 싸여 그 자리에 주저앉는다.

제 2 막 만토바 공작의 저택

공작의 거실 벽에는 공작 부처의 초상화가 걸려 있다. 공작이 들어와 아름답고

가련한 소녀를 누가 훔쳐 갔는지 리콜렛토의 집에는 사람 그림자도 없다고 한탄하면서 「사랑하는 사람이여(Parmi veder le lagrime)」라는 아리아를 부른다.

노래가 끝나자 마를로, 보르사, 체프라노와 그 밖의 사람들이 의기양양하게 나타나서 어젯밤에 리콜렛토의 연인을 훔쳐 왔다고 말한다. 공작이 어디에서 데려왔느냐고 묻자, 그녀가 숨어 있는 곳으로부터 라고 대답한다. 그녀가 바로 질다인 것을 안 공작은 얼굴을 보기 위해 그들과 함께 밖으로 나간다.

그 때 리콜렛토가 나타나자 신하들은 그를 놀리지만, 익살꾼인 그는 적당히 대꾸하면서 그들의 관계를 눈치를 채고 질다를 숨겨 놓은 곳을 알려고 한다. 이 무렵에 시종이 들어와서 공작부인이 공작을 만나자고 한다는 말을 전한다. 그러자 지금은 누구도 공작을 만날 수 없다는 거짓말을 하는 것을 보고 리콜렛토는 질다의 일을 대체로 짐작하게 된다.

그는 딸이 공작이 있는 곳에 있다고 하자, 일동은 그 여인이 리콜렛토의 딸이라는 것을 알고 모두 놀란다. 미친 듯이 딸을 찾으러 들어가려고 하는 리콜렛토는 일동에게 저지당하자, 눈물을 흘리며 「여러 신하들이여!(Cortigiani, vil razza)」를 노래한다.

그때 질다는 공작의 방에서 나타난다. 그리고 아버지의 모습을 보자 달려와 품에 안기며 지금까지의 경위를 고백한다. 이 사실을 안 리콜렛토는 위로하면서 「이 불행은 내가 가져온 것, 내 딸아 울어라 눈물로써 마음의 근심을 씻어 버리라(Piango, piango fan ciulla)」고 노래한다.

두 사람이 곧 그곳을 떠나려 할 때 몬테로네 백작이 병사들의 호위를 받으며 감옥으로 향해 지나간다. 몬테로네는 공작의 초상화를 보고 저주하는 말을 대뱉는다. 이것을 본 리콜렛토도 공작에게 복수를 하려고 결심하나, 질다는 위로하려고 애쓰는 2중창으로 2막은 끝난다.

제 3 막 민박집 강변에 있는 스파라푸칠레의 주막

원편에 몹시 보잘 것 없는 2층집이 바로 자객 스파라푸칠레의 남매가 사는 집이다. 안에서 스파라푸칠레가 혁대를 고치고 있으며, 집 밖에서는 리콜렛토와 그의 딸 질다가 안쪽을 살피고 있다. 리콜렛토는 질다에게 그 남자를 단념할 수 없느냐고 묻자, 그녀는 그 사람을 죽도록 사랑하고 있다면서 공작의 목숨을 살려달라고 애원한다. 아버지는 “만약 그가 너를 배신했을 때에도 사랑하겠는가?”라고 물으며, 딸에게 벽에 뚫어진 구멍으로 방안을 들여 다 보게 한다.

잠시 후 공작이 군복으로 변장하고 이 집에 나타나 스파라푸칠레에게 방과 술을 얻고 싶다고 말한다. 스파라푸칠레가 술을 가지러 안으로 들어가자, 공작은 그 유명한 아리아인 「여자의 마음(La donna e mobile)」을 의기양양하게 노래한다. 스파라푸칠레가 술과 컵 두개를 가지고 와서 벽에 칼집으로 신호를 하자, 누이동생인 막달레나가 곱게 화장을 한 아름다운 모습으로 2층에서 내려온다. 공작은 그녀에게 가서 포옹하려 하지만 그녀는 살짝 몸을 피해 버린다.

한편 스파라푸칠레는 몰래 밖으로 나가서 리콜렛토와 의논한 후 강변으로 간다. 방안에는 공작과 막달레나, 집 밖에는 질다와 리콜렛토가 제각기의 감정으로 4중창을 부른다(Un di se ben rammentomi). 이 4중창도 널리 알려져 있는 곡이다. 아무것도 모르는 공작은 막달레나를 유혹하고 있으며, 벽 구멍으로 들여다보고 있는 질다는 실망하고, 리콜렛토는 분노로 몸을 떨고 있다.

리콜렛토는 딸에게 위태로우니 남장을 하고 베로나로 먼저 가면 내가 뒤로 가겠다고 말한 후, 스파라푸칠레가 돌아오자 그의 뜻을 밝히면서 약속된 돈의 절반을 주고 부탁하면서 사라진다. 뒤이어 공작은 잠자리에 들기 위해 2층으로 간다.

주위는 어두워지고 비가 오려는지 번개가 번쩍인다. 스파라푸칠레는 집에 들어가서 일을 시작하려고 한다. 그러나 막달레나는 공작을 진심으로 사랑하게 된다. 스파라푸칠레는 금화 20만장만 받으면 된다고 하며, 공작은 흐뭇한 듯이 잠자리에 들면서 앞서 노래한 「여자의 마음」을 부른다. 막달레나는 오빠에게 칼을 주고 침실로 향한다.

이때 남장을 한 질다가 공작의 신변이 걱정이 되어 다시 나타나 방안을 들여다본다. 방안에서는 일을 착수하겠다는 스파라푸칠레와, 공작을 사랑하는 막달레나가 서로 말다툼을 하고 있다. 그리고 그녀는 차라리 리콜렛토를 죽이라고까지 애원한다. 스파라푸칠레는 큰 자루를 던지면서 그녀에게 수선을 하라고 한다. 그녀는 이것이 무엇이나고 물으니 죽은 시체를 강에 던져버리기 위해 넣을 자루라고 한다.

막달레나의 간곡한 청에 못 이겨 스파라푸칠레는 하는 수 없이 밤중에 다른 손님이 오면 공작 대신 그를 죽인다고 말한다. 이 말을 엿들은 질다는 사랑하는 사람을 위해 자기가 희생하기로 결심하고 문을 두드린다. 밖에는 천둥이 치고 비가 내리는데 막달레나는 연인을 살리려고 스파라푸칠레에게 빨리 문을 열라고 재촉한다. 문이 열리고 질다가 들어오자, 불은 꺼지고 어둠 속에서 비극이 벌어진다.

얼마 후 폭풍우가 사라지자 리콜렛토가 결과를 확인하기 위해 나타난다. 시계

가 12시를 칠 때 그는 문을 두드리며, 스파라푸칠레에게 큰 자루를 받는다. 불을 켜 보라는 말에 스파라푸칠레는 등잔이 없다고 하면서 빨리 가져다 강물에 버리라 하고 약속한 나머지 돈을 받으며 집으로 들어간다. 리콜렛토가 기뻐하며 자루를 어깨에 메고 가는데, 공작이 부르는 「여자의 마음」이란 노래가 들려온다.

이에 놀란 리콜렛토는 자루를 열어 보고 빈사상태에 있는 귀여운 자기의 딸 질다를 발견하고, 그 자리에 쓰러져 통곡한다. “질다! 나의 귀여운 딸이여” 라고 외칠 때, “나를 부르는 분은 누구십니까?” 하며 가는 소리로 대답한다. 그는 “왜 이렇게 되었는지 말해 달라”고 하니, “칼로 여기를 찔렀어요.” 하면서 심장을 가리킨다. 그런데 이 일은 자기가 저지른 일이며, 그를 사랑하기 때문에 그를 위해 죽는다고 한다. 리콜렛토는 “무서운 일이다. 복수는 드디어 내 딸에게 생겼도다.” 하자, 그녀는 “전 이제 죽을 것입니다. 저와 함께 그 사람의 일도 다 잊어 주세요. 이 불쌍한 딸을 위해 기도해 주세요.” 라고 한다. 이렇게 죽지 않아 달라고 애원하는 아버지에게 질다는 용서를 빌며 하늘로 먼저 간 어머니 곁에서 아버지의 울 빌겠다는 말을 남기고 운명하자, 리콜렛토도 그 위에 쓰러져 기절해 버리는데 막이 내려진다.

c. 오페라 ‘리콜렛토’에 나타난 사실주의

베르디 오페라는 그의 작품 시기의 초기를 지나 중기에 들어서며 음악과 극이 밀착된 음악극 형식을 사용하였다. 아리아와 레치타티보의 구분이 점차 사라지고 2중창, 4중창에 관심이 쏠리게 되었다. 하지만 아직까지는 오페라 세리아의 이탈리아 전통 오페라의 모습을 간직하고 있다.

<리콜렛토>는 베르디의 창작 시기에서 비교적 초기작에 속하지만 당시의 이탈리아 오페라의 주류에서 볼 때에는 상당히 혁신적인 것이었다. 이탈리아 전통 오페라에 공통된 풍부한 성악적인 선율을 그대로 지니고 있으면서도 새로운 화성과 관현악법을 사용하여 기분과 분위기의 전달에서 절묘한 효과를 거두고 있다.

음악극이 도니제티나 벨리니 류의 구식 이탈리아 오페라에서보다 훨씬 더 탄탄하게 통합을 이루고 있는 것이다. 베르디는 이 작품으로 자신의 작품의 기반을 다지는 예술적 성숙미에 도달했다고 느꼈기 때문이다. “나의 긴 경험을 통해, 내가 연극의 효력에 대해 가져왔던 사고를 굳히게 되었다. 하지만 데뷔 시절에는 용기가 없어 그 사고를 부분적으로밖에 실현하지 못했다.

10년 전에는 <리콜레토>를 쓰는 위험을 감수하지 못했을 것이다. 하지만 오늘날 나는 <나부코>나 <군도>같은 주제로 쓰는 것을 거절할 것이다. 이 작품들은 웅장한 소절을 갖고 있지만, 다양성이 없다. 이 작품들은 고음의 독창으로 연주되지만 항상 같은 것은 아니다.⁴⁵⁾ 라고 베르디는 말했다. 이처럼 <리콜레토>부터는 더 이상 연속적으로 나열된 소곡모음 이 아니라, 극의 내용과 줄거리의 진행에 연결되어 만들어지는 음악적인 전개부를 사용한다. 물론 아직도 아리아가 있지만 그 형태는 더 이상의 기존의 틀에 맞추어 만들어지지 않았기 때문에 의무적인 대칭 형태가 필요 없었고, 극적표현의 필요성에 따른 기능을 지녔다. 더구나 기악부분의 악장이 점점 중요성을 갖게 되어 이 악장은 단지 성부 파트를 받쳐주기 위해 나올 뿐 아니라 그 성부 파트를 아름답게 꾸미고 성부파트와 대화를 나누기 시작한 것이다. 하지만 관객에게 대단한 성공을 얻었음에도 불구하고 베르디가 이탈리아 오페라의 규칙을 파괴하고 ‘벨칸토’를 해친다고 비난하는 자들도 있었다.

이와 같이 기존의 전통과 틀을 깨는 베르디를 비난하는 사람들이 있었지만 극의 내용과 줄거리를 위해 과감히 이전의 형식을 바꾸어 갔다.

우선 저주나 악담, 욕설을 나타내는 말을 사용함으로써 감정표현을 하는 것으로 사실주의요소로 볼 수 있다. 이 오페라의 원래 제목은 <저주>였다. 몬테로네 백작이 리콜레토에게 한 저주는 극의 중요한 모티브가 된다. 결국 이 저주가 현실이 되어 리콜레토 스스로가 이를 되새기게 되는 것이다.

45) 박혜일, 「위대한 음악가들의 삶과 죽음」, 폴리포니 2001. p259.

<악보1> 제1막 몬테로네 백작의 저주

공작에게 딸을 능욕 당한 몬테로네의 백작이 리골렛토에게 너도 똑같이 당하리라고 저주를 퍼붓고 있는 장면. 후에 그대로 자신의 딸을 빼앗기는 것을 암시해 주고 있다.

리골렛토를 향해 “독사 같은 놈 애비의 고통 비웃는 네놈 저주 받아라”라고 말하는 몬테로네 백작.<악보1>

Duca (공작) **Allegro** ♩=120

Non più, arre- 그 만 그놈

chic - de - re al mon - do, al mondo, a Di - o.
하 늘 에 맹 세 를 맹 세 할 것이 오

G.Orch. **ff** **pp**

Borsa (보르사)

Rigoletto (리골렛토) Quai detti! Ah!
닥 쳐 라! 아!

Marullo (마룰로) È matto! Ah!
미 친 놈! 아!

Ceprano (체프라노) Quai detti! Ah!
닥 쳐 라! 아!

Quai detti! Ah!
닥 쳐 라! (공작과 리골렛토에게) 아!

Coro (합창) Ah! 아!

Ah, siate entram - bi voi ma - le - det -
너 회 들 은 저 주 를 받 아

Ah! 아!

Ah! 아!

ff G.Orch.

<악보2> 제3막 리콜레토의 절규

극적 상황에서의 외침은 사실적 표현을 위한 것으로 벨칸토 창법이 아름다운 소리를 요구한데 비해 베리즈모 창법, 즉 사실적 발성이 요구되어지는 이 작품에서는 흥분 상태나 극한 상황을 그대로 드러낸 거친 표현 등을 사용한 것을 볼 수 있다. 마지막 자신에게 내려진 저주를 그대로 감당해야하는 리콜레토의 처절한 마음이 그대로 표현되어지고 있다.

리콜레토에서는 외침이나 욕설, 비아냥 등의 표현이 여과 없이 나오고 있다. 이는 사실주의적 표현이라 할 수 있다.<악보2>

The musical score is for a recitative section in the third act. It features a vocal line with lyrics in Korean and Italian, and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Allegro' with a quarter note equal to 84 beats per minute. The key signature has three flats. The lyrics include 'mor ta! Ah! la di- zio ne!!' and '(머리를 쥐어 뜯으며 딸의 시체위에 엎어진다)'. The piano part is marked 'ff G. Orch.'

<악보3> 제2막 리콜렛토극장과 아리아

자신의 사랑하는 딸을 데리고 간 공작의 신하들을 죽여 버리고 싶은 심정이지만 실제로는 그들에게 돌려 달라고 애원하는 그런 자신을 미워하고 있다. “비열하고 저주 받을 놈들아” “돈을 위해서는 무엇이든 할 더러운 놈들아” “내 딸을 준 대가로 얼마나 받았느냐” 등 격한 액센트와 리콜레토의 극적인 감정이 표현되어 있는 아리아이다.

질다가 만토바 공작에 겁탈당하는 것을 알게 된 리콜레토가 분노하면 절규하는 듯 사실적이고 극적인 레치타티보를 하고 있다.<악보3>

Andante mosso agitato ♩ = 80

The musical score consists of four systems, each with a vocal line (R. Bass clef) and a piano accompaniment (G. Orch. and Str.). The tempo is marked 'Andante mosso agitato' with a metronome marking of ♩ = 80. The key signature is three flats (B-flat major/D minor). The lyrics are in Italian with Korean translations below them.

System 1:
 Cor - ti -
 천 -
 별

System 2:
 gia - ni, vil raz - za dan - na - ta, per qual
 반 아, 없 어 질 단 나 아, 얼 마

System 3:
 prez - zo ven - de - ste il mio be - ne? A voi
 반 고 내 딸 을 팔 았 나? 네 놈

System 4:
 nul - la per l'o - ro scon - vie - he!... ma mia
 들 은 금 전 의 노 예 냐? 나 의

<악보4> 제2막 리콜레토와 질다의 이중창

딸 질다에게 모든 사실을 들은 리콜레토는 “모두 다 자신의 저주 때문이라며” 질다를 위로하며 복수를 하겠다며 다짐한다. 질다는 그래도 공작을 사랑한다며 아버지를 설득 시키는 장면의 이중창이다.<악보4>

The musical score consists of three systems, each with vocal lines and piano accompaniment. The lyrics are as follows:

System 1:
 G: - gel, pa - dre in voi par - la un an
 지 아 버 지 위 로 해 주 나
 R: cor. Pian - gi, pian - gi, pian - gi scor - rer fail
 처 을 어 슬 피 을 어 네 울 음

System 2:
 G: - gel con - so - la tor Pa - dre in voi par - la un
 를 위 로 하 주 아 버 지 위 로 해 주
 R: pian - to sul mi - o cor. Pian - gi, pian - gi,
 내 담 에 사 무 처 을 어 슬 피

System 3:
 G: an gel con so - la
 나 를 위 로 해
 R: pian - gi, scor - rer fail pian - to sul mi - o
 울 어, 네 울 음 내 담 에 사 무

<악보5> 제2막 리콜렛토와 질다의 이중창과 합창

말한테만큼은 강한 아버지의 모습을 보이고 싶어 하는 리콜렛토 역으로 더 비참함이 가중되는 장면이다. “나가주시오. 모두. 공작이 들어오고자 하더라도 안된다고 말하시오 내가 있다고.”

이에 비아냥거리며 나가는 공작의 부하들 “저런 미친 놈한테는 복종하는 척 하세. 그 놈이 하고 싶은 건 절대 못하게 하세”<악보5>

The musical score is divided into several parts:

- Borsa (보르사):** Treble clef, vocal line with lyrics: "Co i fan-ciul-li e co' de - men - ti spesso giova il si - mu - lar. 저런 미친놈한테는 복종하는척하세."
- Marullo (마룰로):** Bass clef, vocal line with lyrics: "Co i fan-ciul-li e co' de - men - ti spesso giova il si - mu - lar. 저런 미친놈한테는 복종하는척하세."
- Cetrano (세프라노):** Bass clef, vocal line with lyrics: "Co i fan-ciul-li e co' de - men - ti spesso giova il si - mu - lar. 저런 미친놈한테는 복종하는척하세."
- Ten. (테너):** Treble clef, vocal line with lyrics: "Co i fan-ciul-li e co' de - men - ti spesso giova il si - mu - lar. 저런 미친놈한테는 복종하는척하세."
- Bass. (베이스):** Bass clef, vocal line with lyrics: "Co i fan-ciul-li e co' de - men - ti spesso giova il si - mu - lar. 저런 미친놈한테는 복종하는척하세."
- Coro (합창):** Piano accompaniment for the above vocalists.
- (그들 퇴장):** Section for the Duke's attendants.
 - B. (베이스):** Treble clef, vocal line with lyrics: "Partiam pur, ma quel ch'ei ten - ti non la - sciamo d'osser - var. 그놈이하고싶은 건 절대못하게하세."
 - M. (메조):** Bass clef, vocal line with lyrics: "Partiam pur, ma quel ch'ei ten - ti non la - sciamo d'osser - var. 그놈이하고싶은 건 절대못하게하세."
 - C. (콘트라알토):** Bass clef, vocal line with lyrics: "Partiam pur, ma quel ch'ei ten - ti non la - sciamo d'osser - var. 그놈이하고싶은 건 절대못하게하세."
 - S. (소프라노):** Treble clef, vocal line with lyrics: "Partiam pur, ma quel ch'ei ten - ti non la - sciamo d'osser - var. 그놈이하고싶은 건 절대못하게하세."
- Piano:** Piano accompaniment for the entire scene.

<악보6> 제3막 리콜레토, 질다, 만토바, 막달레나의 사중창

공작이 막달레나를 유혹하는 모습을 질다에게 보여주며 또다시 죽이겠다는 극단적 표현으로 다짐하고 있다. 질다는 그러지 않다면 공작을 끝까지 사랑하다고 말하며 리콜레토의 의뢰를 받은 스파라푸칠레는 공작을 죽이려고 계획을 짜고 있다. 여기서의 음악들은 빠른 템포와 각 역할의 심정을 아주 잘 표현하고 있는 장면이다.

또한 여기게 모든 음에 엑센트 표현을 함으로 의지를 더욱 확고히 보여준다. “죽이겠다! 그 놈을 죽이겠다!” <악보6>

di - to, per an - go - scia non scop - pia - re, in - fe - li - ce cor tra -
 몸 울 지 나 말 아 다 오, 배 반 당 한 불 쌍 환 이

do di cor, ah! ah! ri - do ah! ah! rido ben di co-re, ch'è ta i ba-je costan
 스 읍 소, 하 하! 우 쉬 그 까 짓 것 속 도 없 는 능 담 아 무 슬 데

pe - ne con - so - lar; vie - nie - sen - ti del mio -
 덜 어 주 겠 네. 들 으 - 시 오. 요 란 -

cu - ra la vendetta d'affret - tar; sì, pron - ta
 겠 다. 네 윈 수 를 갚 겠 다. 때 가 오

di - to, per an - go - scia non scop - piar, no, no, - no, no, no,
 몸 울 지 나 말 아 다 오, 울 지 나 - 말 - 아 - 다 -

po - co; quanto val-gail vostro gioco, mel cre-de - te, so apprez - zar, sì, sì,
 없 소. 그 능 담 의 가 치 얼 마 나 될 지 나 잘 아 오, 네 네

co - re il frequen - te pal - pi - tar, ah, sì,
 하 게 뛰 는 - 나 의 심 장 - 을 아 아!

fia, sa - rà fa - ta - le,
 면 내 가 그 놈 - 을

<악보7> 제3막 질다, 막달레나, 스페라푸칠레의 3중창 마지막 반주부

오케스트라가 그 극의 상황을 반주로 사실적으로 표현하며 받쳐준다. 현장의 상황을 몰아치듯 극적인 오케스트라의 반주로 표현하여 질다의 비극적인 죽음을 암시하고 있다. 뇌성과 번개 천둥소리 등 엑센트와 트릴을 이용하여 위태로운 상황을 보여주고 있다. 이처럼 극 중 인물의 심리와 상황의 묘사를 더 실감나게 하기 위하여 트레몰로 기법과 트릴을 많이 사용하였다. 트레몰로가 연속적으로 사용됨으로써 극의 긴장감과 갈등이 고조되는 장면을 연출하기도 하였다.<악보7>

The musical score is arranged in a grand staff format with multiple systems. It features a variety of instruments and techniques:

- System 1:** Piano (p) accompaniment with a treble clef staff showing chords and a bass clef staff with a steady eighth-note accompaniment.
- System 2:** Continues the piano accompaniment. A woodwind section (w.w.) is introduced with a trill (tr) and an accent (>).
- System 3:** Features a section labeled "(천둥소리)" (Thunder sound) with a trill and an accent. A Violoncello (Vc.) part is also present.
- System 4:** Violin (Vn.) parts are introduced with a piano (p) dynamic.
- System 5:** Includes parts for Oboe (Ob.), Flute (Fl.), Clarinet in F major (Cl. Fg.), and Violin (Vn.). Dynamics include *pp* and *dim.*
- System 6:** Continues the instrumental texture with dynamics *pp*, *morendo*, *maneando ed allarg.*, and *dim.*

(2) 오페라 ‘라 트라비아타 (La Traviata)’⁴⁶⁾

a. 오페라 ‘라 트라비아타’ 사회적 배경

원작은 뒤마 피스의 <춘희>이다. ‘트라비아타’는 ‘길을 벗어난, 정도에서 벗어나 방황하는 여인’을 의미한다.

<라 트라비아타>의 원작은 ‘몬테 크리스토 백작’, ‘삼총사’로 유명한 알렉산드르 뒤마 페레(Alexandre Dumas Pere, 1802-1870)의 아들인 알렉산드르 뒤마 피스(Alexandre Dumas Fils, 1824-1895)가 24세 때 쓴 소설<춘희>이다.

그 소설의 주인공 마르그리트 고체는 마리 뒤프레시스라는 실제 인물을 모델로 삼은 것이다. 원작에서는 비올레타가 마르그리트 고체, 알프레도가 아르망이다.

실제로 19세기 중반의 짧은 생애를 살면서 파리 사교계 남성들의 심금을 울렸던 마리 뒤프레시스를 본 사람은 그녀가 전세기의 궁녀(왕의 첩)이 아니면 공작 부인으로 착각할 정도로 아름다운 모습을 지녔다고 기록했다.

뒤마 피스의 소설 <춘희>의 서문을 쓴 저널리스트 쥘 자냉은 그녀를 본 인상을 다음과 같이 말했다. ‘그녀가 보석으로 치장한 모습을 보면 그녀는 날 때부터 머리에 관을 얹고 발치에 추종자를 달고 태어난 것 같은 착각을 일으키게 한다. 어느 고급 여인들의 모임에서도 이 여인보다 더 아름답고 이 여인만큼 장식품과 드레스와 언어가 조화를 이루는 여인을 발견할 수가 없다.’

그녀의 살롱에는 부유층만이 아니라 문학계의 거물인 위젠스 슈, 알프레도 드 뤼세 등도 왕래했다. 리스트가 그녀를 처음 만났을 때 그녀는 리스트의 연주가 자신을 매혹시켰다고 말했고 리스트는 초면에 이렇게 자연스럽게 말을 하는 여인을 보고 깊은 인상을 받았다 한다.

그녀의 여권에는 그녀가 1미터 65센티 혹은 67센티미터라고 기록되어 있다. 오늘날로 보아도 작은 키는 아니며 뒤마 피스에 의하면 ‘아주 큰 키’에 속했다. 불룩은 없었고 현재 남아있는 그녀의 초상을 보아도 폐를 앓았던 만큼 어딘가 병약해 보이는 것을 알 수 있다. 한마디로 섹시한 여인은 아니고 문학적 교양이 사교계의 필수적 조건으로 지배하던

19세기 부르조아 사회의 이미지에 맞는 여인이었던 것 같다. 그녀는 노르당디의 한 가난한 집에서 태어났고 원래 이름은 알퐁신 프레시스였는데 14살에 가출

46) 이덕희, 「세기의 걸작 오페라를 찾아서」, 이마고, 2004.

해서 파리에 와 험한 일을 하며 살았고 학생가에서 몇몇 학생과 동거하기도 했다. 어느 무도회에서 그녀는 레스토랑 주인의 눈에 띄었고 그를 통하여 그녀는 젊은 드 기쉬 공작과 인연을 맺게 된다. 이로써 파리 사교계에 등장할 발판을 마련하고 이름도 세련되게 마리 뒤플레시스로 고쳤으며 작가와 예술가들, 부유층들이 모이는 밤의 사교계에 여왕으로 입지를 굳혀갔던 것이다.

뒤마 피스는 그가 작가로서의 명성을 얻기 전에 아주 유명했던 아버지의 이름 덕을 보았고 마리 뒤플레시스의 살롱에 왕래하게 된 것도 부친의 명성 덕분이었다.

뒤마는 그녀와 함께 이야기하던 중 갑자기 기침을 하는 그녀를 따라 침실로 갔고 거기서 피가 담긴 은그릇을 보았다. 건강을 조심하라는 말을 하고 그는 동정심 섞인 사랑을 고백했다. 그녀는 거절하나 조건을 붙여 그와 동거하기로 약속했다. 그녀의 행동을 감시하지 말 것, 절대적으로 그녀가 마음대로 행동할 자유를 줄 것 - 뒤마는 그 조건을 지키기로 약속하고 동거를 했는데 그 때가 20세였다.

그녀와 산지 몇 주 만에 그는 빈털털이가 되었고 결국 먼저 관계를 끊을 수밖에 없었다. 그녀와 헤어져 부친을 따라 스페인과 북아프리카 여행을 떠났고 마리는 부유한 에두아르 페레고 백작을 만나 이듬해 런던에서 결혼했다. 그러나 병이 깊어져 1년만에 죽고말았다.

마리가 죽은 지 1주일 후, 1847년 2월 10일 그녀의 사망소식을 들은 뒤마가 파리로 돌아왔다. 그는 그녀의 유품이 경매되는 것을 알고 그녀가 살던 집에 찾아가 소설 <마농 레스코>를 발견했다. 그녀가 특히 좋아했고 자신도 감명을 받았던 소설이었다. 경매가 있는 후 그녀는 마리 뒤플레시스의 이야기를 소설로 쓸 것을 결심한다. 이리하여 마르그리트 고체를 주인공으로 하는 소설<춘희(동백꽃아가씨)>를 쓴 것이다.

하지만 사실 그녀는 사실 동백꽃 뿐 아니라 어떤 꽃도 싫어했다고 한다.⁴⁷⁾ 1848년에 발행된 이 소설을 큰 인기를 끌지는 못했다. 그래서 희곡으로 각색할 것을 결심하고 1주일 만에 써내려갔다. 하지만 극장의 검열을 통과하지 못했는데 1851년에 루이 나폴레옹이 새 공화국 정부의 대통령이 되었을 때 그의 이복 동생의 힘을 빌어 드디어 검열을 통과할 수 있었고 연극은 대성공을 거두었다.

대본이 완성되었을 때 마침 <일 트로바토레>의 초연을 위한 연습과 겹쳐져 베르디는 그쪽을 지도하면서 이 곡 작곡을 해야 하는 눈코 뜰 사이 없이 바쁜

47) 이덕희, 「세기의 걸작을 찾아서」, 서울: 이마고, 2004. p85.

시간을 보내야만 했다. 그러나 지친 몸으로 그는 <라 트라비아타>에 전념하여 짧은 기간에 작곡을 마쳤다.

1853년 3월 6일 베니스의 라 페니체 극장에서 막을 올렸는데 이 초연이 실패한 이유는 상당히 희극적이다. 즉 여주인공의 거대한 몸집이 상황을 우스꽝스럽게 만들었던 것이다. 초연을 담당한 소프라노 살비니-도나텔리의 비대하고 육중한 몸집은 폐병으로 죽어가는 여주인공으로선 너무나 건강하고 뚱뚱했기 때문이다. 오페라의 끝에 가서 의사가 환자를 보러 와서 그녀는 폐병 마지막 단계에 와 있으며 앞으로 몇 시간밖에 더 살지 못할 것이라고 했을 때 관객들은 웃음을 터뜨렸다. 그리고 마침내 그녀가 산더미 같은 몸집으로 졸도해서 쓰러지자 주위에 자욱한 먼지가 운무처럼 피어올라 그녀의 뒤에선 의사의 모습이 거의 보이지 않을 정도였다. 따라서 관객들은 원래는 가슴이 미어지게 애잔한 장면이어야 할 여기서 눈물을 흘리는 대신 아주 터놓고 큰 소리로 웃었던 것이다.

베르디는 소프라노 도나텔리에 대해 탐탁치 않게 생각했으며 자기가 원하는 소프라노를 물색해서 바꾸려고 노력했으나 여러 가지 여건상 어려워졌고 그는 초연이 실패하리라는 것을 예상했다.

실패의 또 다른 원인을 찾아보자면 당시 청중들은 17.8세기에 낫익었는데 현대(당시)에다 이야기를 펼친 것이 청중을 어리둥절하게 만들었다. 여주인공의 사회적 지위가 창녀라는 점도 큰 반발을 산 요인이 되었다.

1년 후 베르디는 자기가 찾는 요인을 갖추고 있는 가냘픈 소르파노 스페지아를 기용하고 고도의 테크닉이 요구되는 부분을 완화하고 제르몽 역의 고음 부분을 통상의 바리톤 수준으로 낮추는 등 약간의 수정을 가하고 결국 대성공을 했다. 그 이후로 오늘날에는 비제의 <카르멘>과 함께 세계에서 가장 많은 공연 횟수를 자랑하는 오페라로 손꼽히고 있다.

b. 오페라 '라 트라비아타'의 줄거리⁴⁸⁾

- * 대본: 피아베(F. A. Piave)가 씀 (이탈리아어)
- * 등장인물: 비올레타 발레리 (Violetta Valey: 파리 사교계의 밤의 여왕) S
알프레도 제르몽 (Alfredo Germont: 그녀의 연인) T
플로라 베르아 (Flora Bervoix: 그녀의 친구) MS
조르주 제르몽 (George Germont: 알프레도의 아버지) Br

48) 이재화, 「클라시카 50 오페라」, 해냄 출판사 2001. p117.

두폴 남작 (Douphol: 비올레타의 보호자) Br

의사 그랑빌 (Grenvil) B

안니나 (Annia 비올레타의 하녀) S

* 때와 곳: 1840년경 파리 및 그 교외

*초연: 1853. 3. 6 빈

- 제 1 막 -

파리에 있는 비올레타의 싸롱

막이 오르면 1830년대의 아름다운 파리의 싸롱으로 이는 비올레타의 호화로운 아파트이다. 지금 즐거운 파티가 한창이다. 이 파티석상에는 비올레타의 절친한 친구인 플로라, 열렬한 추종자인 두폴남작, 그리고 주치의인 그랑빌과 알프레도라는 이제 막 파리에 상경한 시골청년 등 오페라의 중요 인물들이 다 모인다.

손님들이 여주인과 인사를 마친 후 이들은 준비되어 있는 음식과 술을 마신다. 이 때 알프레도가 일어나 '축배의 노래'를 부른다. 이를 비올레타가 받아 부르고 나면 일동이 한데 어울려 합창이 된다.

그러나 이 즐거운 노래를 마칠 때쯤 비올레타가 갑자기 심한 기침을 발작적으로 하고 기진맥진한다. 일동은 모두 염려하며 건강에 주의할 것을 당부하나 비올레타는 걱정할 정도는 아니며 곧 낳는다고 하며 손님들에게 옆에 있는 방에서 춤을 추라고 권고한다. 혼자 끝까지 남아있던 알프레도는 비올레타를 진심으로 염려하고는 진정이 되자 '추억의 그날부터'라는 노래로 그는 자기가 첫 번째 그녀를 만났던 때를 이야기하며 얼마나 그녀를 그리워하며 사랑했는가를 고백한다. 비올레타는 이 고백을 가볍게 넘겨 버릴려고 한다. 그러나 한편으로는 큰 감명을 받기도 한다.

이제까지의 그녀의 생애는 오직 환락만을 추구하는 공허한 것이었고 사랑이라는 것도 그랬다. 그러나 이제 생전 처음으로 진실한 사랑의 고백을 듣고 참 사랑의 의미를 알게 된 비올레타는 마음이 약간 움직이기 시작한다. 그녀는 자기 가슴에서 동백꽃 한 송이를 떼어주며 이 꽃이 시들 때에 찾아오라고 한다.

파티가 끝나고 손님들이 물러 갔을 때 비올레타는 혼자서 깊은 생각에 잠긴다. 그녀는 이 순진한 시골청년이 자기에게 지극히 성실한 태도로 사랑을 고백했던 일과 어느새 자기도 이에 끌린 심경을 노래한다.

'아, 그이었던가'를 부르는데 이 곡에서는 그에게 이처럼 새로운 커다란 기쁨을 안겨준 사랑의 경이와 즐거움이 잘 나타나 있다. 이어서 알프레도가 앞에서

부른 바 있는 'Di quell'amor ..'라는 노래를 되풀이한다.

이 때 갑자기 밖에서 부르는 알프레도의 노래가 비올레타의 감정을 또 한번 휘저어 놓는다. 알프레도는 먼저 사랑을 고백할 때 부르던 열정적인 노래를 되풀이 한다. 마치 최면술에라도 걸린 듯 멍청히 서있던 비올레타는 이에 대항이라도 하듯이 유창한 아리아를 계속한다. 이 아리아가 끝나며 막이 내린다.

- 제 2 막 -

제 1 장: 파리 근교에 있는 집 (정원)

1막으로부터 3개월이 경과 하였다. 알프레도와 비올레타는 파리 교외에 있는 자그만 예쁜 집에서 행복한 새살림을 하고 있다. 알프레도의 노랫소리가 들려온다. '타오르는 이 마음'이라는 유명한 아리아이다.

이 때에 비올레타의 하녀 안니나가 밖에 나갔다 돌아온다. 어디를 다녀오느냐고 묻는 알프레도에게 그녀는 지금까지 이 곳 생활을 하느라고 많은 돈을 썼으며 비올레타의 폐물을 팔아서 이제까지 지탱해 왔다는 사실을 이야기 한다. 지극한 사랑에 감복한 알프레도는 비올레타에게 미안한 마음과 후회의 감정을 표현하며 '오 나의 후회'라는 노래를 이어 부른다. 알프레도는 돈을 마련하러 파리에 다녀오겠다고 나간다.

알프레도가 막 떠났을 때 비올레타가 정원으로 나오며 새로 찾은 행복한 나날의 즐거움을 표현한다. 우체통에 배달된 편지 중에는 파리에 있는 친구 플로라가 연회에 초대하는 초대장이 들어있다. 그러나 이제는 이처럼 떠들석한 연회 따위는 그녀의 머리에서 이미 떠난 지 오래 되었다.

이 때에 알프레도의 부친 제르몽이 방문한다. 그는 처음에 선량한 자기 아들을 유혹하여 이런 생활을 하고 있는 비올레타를 엄격히 꾸짖는다. 그러나 비올레타의 사랑이 자기가 상상하던 방종한 생활이 아니라 진심에서 우러난 사랑이라는 것과 이 사랑을 위하여 자기의 마차, 보석, 가구 등 많은 재물을 팔았으며 이런 것들을 조금도 후회하지 않고 있다는 것과 비올레타의 모든 태도나 성격이 양순한 것임을 알게 된다. 이번에는 솔직히 자기가 여기까지 찾아 온 이유를 이야기 한다. 즉 알프레도의 누이동생이 혼담 중에 있으나 오빠인 알프레도의 방종한 생활이 소문나서 이 결혼이 파혼될 위험이 있다는 것이다. 그러므로 알프레도와의 관계를 끊어 달라며 '천사와 같은 청순한 딸이'를 부른다. 그의 말에 감동한 비올레타는 이윽고 알프레도를 단념할 마음을 먹는다. 그래서 이 이별이 알프레도에게 줄 충격을 덜기 위해 일부러 자기가 딴 남자에게 관심이 있는 듯한 편지를

쓴다. 이윽고 돌아온 알프레도는 어딘가 서먹한 비올레타의 태도에 의심을 품지만 비올레타는 그의 아버지 제르몽과의 약속을 지켜 괴로움을 억누르며 알프레도에게 자기를 더욱 사랑해 달라고 미친 듯이 되풀이해서 애원하다가 떠난다. 비올레타가 나가 버린 후 알프레도는 플로라의 초대장과 인편으로 전해진 비올레타의 편지를 읽는다. 깜짝 놀란 그가 곧 뒤쫓아 가려고 할 때 마침 아버지가 들어오셔서 만류를 한다. 이 때 제르몽이 부르는 유명한 아리아가 '프로벤자 내 고향으로'이다. 그는 평안한 남 프랑스의 고향과 즐거운 가정을 이야기하며 아들을 설득하려 합니다. 그러나 알프레도는 아버지의 끈덕진 만류도 뿌리치고 복수를 하러 간다며 뛰쳐나간다. 그는 플로라의 초대장을 보고 비올레타가 자기를 배신하였다고 오해를 한 것이다.

제 2 장: 플로라의 별장 테라스

플로라의 집에서는 파티가 한창이다. 초대받은 손님들은 집시차림의 여인들에게 장래를 점치고 있고 다른 한쪽 테라스에서는 도박이 시작되었다. 이 '집시의 합창'도 유명하다. 이때 알프레도가 등장하여 이 께에 가담한다.

남작 두폴의 팔에 끌리어 들어선 비올레타는 알프레도가 있는 것을 보고 난처해 한다. 그녀는 두폴에게 알프레도와 맞상대하지 말라고 당부한다. 알프레도와 두폴은 서로 냉담한 인사를 교환한다. 비올레타를 다시 차지하여 우쭐해진 두폴은 알프레도를 골탕 먹여볼 심사로 카드를 하자고 한다. 그러나 운은 알프레도에게 있어 번번이 두폴이 패하였고 막대한 돈을 잃게 된다. 이 팽팽히 맞선 적의에 가득 찬 두 사람의 도박은 저녁식사 대를 알리게 되어서야 겨우 잠시 쉬게 되었다.

비올레타는 이들이 다시 대결하게 될 것을 두려워하여 뒤에 남아 있다가 알프레도에게 이 곳을 떠나 달라고 간청한다. 그렇지 않아도 솟아오르는 울화를 간신히 억제하고 있던 알프레도는 그렇게 하겠다고 대답한다. 그러나 자기와 같이 나간다는 조건을 들어주어야 한다는 무리한 요구를 한다. 비올레타가 이를 거절하자 질투심에 불탄 그는 그러면 두폴을 사랑하느냐고 묻는다. 가엾은 비올레타는 궁지에 몰려 처참하게 된다. 그가 사랑하는 이는 오직 알프레도이면서도 이 알프레도를 위하여 그는 두폴을 사랑한다고 차마 말할 수 없는 대답을 한다.

마침내 분노가 폭발한 알프레도는 모든 손님들이 보는 가운데서 자기가 오늘 도박에서 딴 돈을 모두 비올레타의 앞에 던져주며 너에게 진 빚은 모두 다 이것으로 갚았다 하며 모욕을 준다.

모든 사람들은 알프레도의 이러한 엄청난 처사에 큰 충격을 받고 아연실색할 뿐이다. 누구보다도 크게 놀란 사람은 마침 아들을 쫓아 이곳까지 왔다가 이 광경을 보게 된 제르몽이었다. 어느 누구보다도 비올레타의 심정을 자세히 알고 있는 그는 비올레타가 왜 떠나야 했으며 이처럼 고통을 당해야 하는가를 그가 잘 알고 있으면서도 한 마디 말도 할 수 없기 때문이다.

두폴 남작이 드디어 결투 신청의 표시로 장갑을 벗어 알프레도의 발 앞에 던진다.(전통적인 결투의 표시) 알프레도가 이를 집어 들음으로 이 도전을 수락한다. 이 때에 모든 사람들이 각기 다 다른 심정을 노래한다. 심한 마음의 상처를 입고 거의 실신상태에 빠진 비올레타, 그녀를 위로하는 여러 친구들, 질투와 분노에 씨근거리는 두폴, 후회와 비탄에 빠진 알프레도, 여기에 제르몽이 부르는 비올레타에 대한 자비와 동정의 노래가 함께 어울린다. 제르몽이 그의 아들을 데리고 나가고 비올레타와 이를 부축한 친구들 등이 뿔뿔이 흩어지며 막이 내린다.

- 제 3 막 -

간소한 가구가 딸린 누추한 병실

이제는 아무런 즐거움도 다 잊어버린 비올레타가 초라한 아파트의 자그마한 침실에 누어 앓고 있다. 한때에는 그가 차지하였던 진귀한 보석들도 지금은 다 없어지고 돈도 거의 바닥이 났다. 그러나 무엇보다도 애석한 일은 비올레타의 병세가 악화 일로에 있으며 이제는 겨우 생명을 부지하고 있는 정도인 것이다.

슬픔이 가득 찬 전주곡이 울리고 막이 오르면 비올레타가 침대에 잠들어 있고 충실한 하녀 안니나는 남로 곁에 앉아 있다. 잠에서 깨어난 비올레타는 안니나에게 창문을 열어 달라고 한다. 때는 이른 아침으로 솟아오르는 밝은 햇빛이 이 병실을 환하게 비추어 준다.

그러나 이들은 아직도 오지 않고 이제 때가 너무 늦었다고 말하며 비탄에 잠긴 노래 '지난날이여, 안녕'을 부르는데 여기서 그녀는 행복하였던 지난날을 회고하며 작별의 노래를 부른다. 그러나 너무도 쇠약한 그녀는 노래 뒤에 관현악의 슬픈 가락이 이어진다.

이 때 안니나가 뛰어 들어오며 알프레도가 왔다고 알린다. 알프레도는 때를 같이 하여 들어서고, 꿈만 같은 이 기적적인 상봉의 기쁨으로 약간 원기를 회복한 비올레타는 알프레도에게 안기어 이중창을 부른다. 알프레도는 여행 때문에 편지의 도착이 늦었다며 진심으로 사과하면서 이처럼 다시 만나게된 지금 파리를 떠나 함께 살자고 장래의 계획과 다시 찾은 사랑의 행복을 노래하는 2중창 '파리

를 떠나서' 간신히 가운을 갈아입은 그녀는 알프레도와 함께 외출하려 하였으나 기진하여 주저앉고 만다. 이때에 며느리로 맞이하려고 달려온 제르몽과 의사 그랑빌이 도착한다.

마지막으로 비올레타는 자기의 자그마한 초상화를 알프레도에게 주면서 훗날 다른 처녀와 결혼을 하면 이 초상화를 보여주며 '하늘에 있는 천사가 이들의 행복을 빌고 있다'고 말해 달라고 한다.

바이올린의 고음을 타고 1막에서 부르던 사랑의 이중창이 흐른다. 비올레타는 마지막 힘을 다하여 다시 한번 일어난다. '아, 이제는 고통도 그쳤어요, 한없는 환희가 솟아나는걸요...' 하며 쓰러져 버린다. 알프레도 등 모든 사람이 슬픔으로 녀을 잃고 멍청히 서있는 가운데 막이 내린다.

c. 오페라 '라 트라비아타'에 나타난 사실주의

<라 트라비아타>의 원작은 '몬테 크리스토 백작', '삼총사'로 유명한 알렉산드르 뒤마 페레(Alexandre Dumas Pere, 1802-1870)의 아들인 알렉산드르 뒤마 피스(Alexandre Dumas Fils, 1824-1895)는 자신의 자전적 소설인 "춘희(La Dumas aux Camelias)"를 씌우로서 문학 조류의 세대교체기에 존경받던 작가로 인정받게 되었다.

그는 당시 사회문제에 관심이 많았던 작가였으며, 그의 문학적 언어와 주제는 사실주의를 지향하고 있었다. 원작 "춘희"의 여주인공 마르그리트 고티에(Marguerite Gaultier)를 통해 뒤마 피스는 자신의 실연의 아픔을 추억 할 뿐 아니라 당시 파리 사교계의 귀족중심의 향락생활과 진실성이 결여된 인격들을 고발하고자 했다. 실제인물을 모델로 하여 그녀의 일생을 통하여 사회적 신분 때문에 사랑하지만 포기해야 했던 것들, 그 시대의 페미니즘적인 여성상으로서의 당당함과 고귀함, 빈부 격차에 의해 사회에서 여성 혼자 살아남기 위해 당해야 했던 어려움을 사실적으로 적나라하게 그려냈고, 베르디는 원작에서 나타난 사실적인 사회적 문제들을 그대로 극과 음악 안에서 표현해 내고 있다.

베르디의 오페라에서 행동하는 인물을 움직이게 하는 감정은 몸짓의 표현을 요구한다는 것을 말하며 작품을 이해하는데 중심이 되는 대본의 단어는 '장면적 언어'로 강조되어야 한다. 극중 인물이 극의 상황을 반영하여 사실적으로 표현한다.

특히 이 작품에서 사실주의적 장면들 중에 하나는 그녀가 사랑에 빠져 들어가

는 장면으로 섬세한 심리묘사를 통해 극대화시키고 있다. 그리고 알프레도의 아버지 제르몽을 만나서 애원하다가 그에게 점차 설득 당하는 장면 또한 매우 사실적으로 표현되어져 있다.

큰 좌절을 느끼며 죽음까지 불사하겠다는 극한 슬픔을 절규로 표현하다가 결국 흐느낌으로 사랑을 포기하기 이르는데 이 장면에서의 비올레타의 감정의 변화를 역시 섬세하고 사실적으로 표현하고 있다.



<악보8> 제1막 ‘축배의 노래’ 이중창과 합창

무도회장에서 처음 만나는 알프레도와 비올레타는 첫 눈에 서로에게 이끌리게 되어 서로를 사랑하게 되는 장면이다. 무도회의 즐거움을 그대로 잘 그려내고 있는 장면이다.

알프레도와 비올레타의 첫 대면 장면인 ‘축배의 노래’에서 대화하며 주고 받는 선율은 리얼리즘적 특징 중에 하나이며 매우 드라마적 요소가 강한 장면으로 볼 수 있다.<악보8>

The musical score consists of several staves. The vocal parts are arranged as follows:

- V (Soprano):** Treble clef, lyrics: la notte abbel.la e il ri - so, in que - sto, in que.sto pa - ra.
- F (First Female):** Treble clef, lyrics: la notte abbel.la e il ri - so, in que - sto, in que.sto pa - ra.
- A (Alto):** Treble clef, lyrics: la notte abbel.la e il ri - so, in que - sto, in que.sto pa - ra.
- C (Contralto):** Treble clef, lyrics: la notte abbel.la e il ri - so, in que - sto, in que.sto pa - ra.
- B (Bass):** Bass clef, lyrics: la notte abbel.la e il ri - so, in que - sto, in que.sto pa - ra.
- D (Tenor):** Bass clef, lyrics: la notte abbel.la e il ri - so, in que - sto, in que.sto pa - ra.
- M (Male):** Bass clef, lyrics: la notte abbel.la e il ri - so, in que - sto, in que.sto pa - ra.

The piano accompaniment is at the bottom, with dynamics *p* and *mf* indicated.

<악보9> 제1막 비올레타의 아리아

비올레타가 알프레도를 처음 만나고 나서 느낀 비올레타의 심경의 변화를 아리아를 통해 세밀하게 표현하고 있다. 지금껏 체험해보지 못한 사랑의 감정을 느끼고 스스로에게 놀라며 'E strano!' (이상해)라고 한다.

처음으로 사랑에 눈을 뜨게 되는 장면으로 “그 젊은이의 말이 왜 나를 괴롭히지?”라는 의문에서 생겨나며 사랑에 빠지기 시작한다. <악보9>

The musical score consists of five systems, each with a vocal line (V) and a piano accompaniment (P). The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 6/8. The lyrics are in Italian.

System 1: *con forza*
 - i - rel.. di vo - luttà...ne' vor - ti.ci, di voluttà pe-

System 2: *dolce*, *a piacere*, *allarg.....*
 -rir!.. gio - ir!.. gio - ir!.....

System 3: *ALL. BRILLANTE* ♩ = 84
 (Piano accompaniment only)

System 4: *assai brillante*
 Sempre li - bera.... deg - g'i - o fol - leg-

System 5: *tr*
 -gia - re di gioja in gio - ja, vo'che scor.ra il vi - ver mi - o pei sen-

<악보10> 제2막 비올레타와 제르몽의 이중창

이 오페라에서 가정 사실적인 묘사가 나오는 부분으로 음악적 감정 표현의 슬직함과 대화 하는 것 같은 음악적 표현은 둘의 이중창을 통해서 사실적으로 전달되어진다. 알프레도와 헤어지라고 집요하게 요구하는 제르몽의 설득에 비올레타는 헤어질 수 없다고 말한다. 그러한 그녀의 심정을 대변하 듯 그녀는 *accelerando a poco a poco*로 빨라지면서 고음으로 괴로움을 호소한다. 제르몽의 노래를 듣고 절규하듯, 빠른 박자와 고음처리로 효과를 내면서 ‘알프레도 없이는 죽음을 달라’고 절규한다. 여기서 중요한 점은 템포를 통해서 비올레타의 심경의 변화를 계속적으로 표현하고 있는 점이다. 제르몽의 설득에 절망하며 엑센트가 음마다 들어가 비올레타의 절망감을 표현하고 있다. 마지막 모든 것을 체념하고 제르몽과 작별 할 때 *adagio*의 템포와 *Fermata*는 미련이 남은 비올레타의 모습을 볼 수 있고, *Pausa lunga*는 ‘울면서’와 ‘말이 끊어진다’는 대사에서와 같이 비참하고 슬픔에 빠져있는 모습을 사실적으로 묘사하고 있다.<악보10>

di più ri-sor-ge-re spe-ran-za è

mu-tal.. Se pur be-ne-fi-co

GER.
Siate di mia fa-mi-glia

le in-dul-ga Id-di-o, l'uomo impla-ca-bil per lei sa-

G.
l'angiol conso-la-tor, ah sia-te

<악보11> 제2막 제르몽의 아리아

아버지 제르몽이 아들 알프레도에게 눈물을 씻고 명예를 회복하고 고향의 바다와 육지를 생각하며 고향으로 돌아가자는 아버지의 정이 물씬 풍기는 정감 있는 노래로 서정적이면서도 바리톤의 음색을 돋보이게 하는 유명한 곡이다

여기서 베르디의 베르디 바리톤의 역할이 나타난다. 비올레타에게 아들과 헤어지라고 협박하고 설득하는 장면과 아들에게 고향으로 가자는 이중적인 바리톤의 캐릭터가 잘 나타나 있다.<악보11>

dim. allarg.

- no - ratal gio - ja non ne - gar. Un padre ed u - na suo - ra t'affretta a conso -

colla parte

- la - re, un padre ed u - na suo - ra t'affretta a conso - lar. No; non udrai rim -

dolciss.

- pro - ve - ri. copriam d'oblio il pas - sato: l'amor sa tut - to, sa tutto per - do -

f lunga

f colla parte

- nar. Un padre ed u - na suo - ra t'affretta a conso - la - re, t'affretta, t'af -

<악보12> 제3막 비올레타와 알프레도의 이중창

이 곳 파리를 떠나서 연인과 들이만 아무 걱정 없는 곳에서 살기를 원하는 비올레타의 간절함이 묻어 있는 2중창이다.

병상에 누워서 죽음을 기다리는 비올레타에게 연인 알프레도가 찾아와 병상에서 일어나 공기 좋고 물 맑은 곳에서 한번 더 파리를 떠나서 같이 살자고 하는 사랑의 하모니이다. 비올레타가 살고 싶은 희망을 가지는 노래이다. 그러나 이 노래를 끝으로 결국 비올레타는 죽음을 맞이한다.<악보12>

Pa-ri-gio ca-ro, noi lasce-re-mo, la vita u-ni-ti trascor-re-

ALF. re-mo... de'corsi af-fan-ni compenso a-vra-i, la mia sa-lu-te

Si.

ri-fio-ri-ra. So-spiro e lu-ce tu mi sa-ra-i, tutto il fu-turo

So-spir, lu-ce sa-rai.

ne ar-ri-de-ra. De'corsi af-

Pa-ri-gio ca-ra, noi la-sce-re-mo..

42314

<악보13> 제3막 비올레타의 마지막 절규

마지막에야 다시 찾은 사랑을 눈앞에 두고 죽어야 하는 상황을 비올레타 자신 뿐 아니라 지켜보는 모든 이들이 안타가워하며 마지막 죽음을 지켜보고 있다.

죽음을 앞둔 비올레타가 “아~~신이여! 이렇게 괴로움을 참아온 나는 이렇게 젊은 나이에 죽어야 하나요!”라고 죽어야만 하는 비통함을 노래하는 장면으로 오케스트라가 격정적인 트레몰로로 몰아치면 과격하게 일어나 노래한다.<악보13>

v *-nasce... m'agita in - so.li.to vi.gor!.. Ah!.. ma*
 i.o... ah! ma io ri - tor - no a vi - ver!! oh
 ANN. gio - - ja!.. Oh cie - lo!..
 GER. Oh cie - lo!..
 DOT. Oh cie - lo!..
 16 *ff*
 42314

Ⅲ. 결 론

음악사에서 가장 흥미 있고 다양하게 발전한 분야는 바로 ‘Opera’(오페라)이다. 오페라는 성악, 기악(오케스트라), 발레 등의 예술적인 부분부터 무대장치, 음향 등과 같이 기술적인 부분까지 두루 포함하는 종합예술이다.

18세기에서부터 각 나라의 정서를 담은 오페라가 나타나는데 이탈리아의 스키타티, 독일의 카이저, 영국의 헨델 그리고 프랑스의 라모를 중심으로 발전한다. 이들의 오페라는 한결같이 심각한 내용의 줄거리와 현란한 무대를 공통의 요소로 갖고 있다.

그리고 등장한 것이 모차르트의 오페라부파(opera buffa)⁴⁹⁾, 프랑스의 오페라 코미크(opera comique), 독일의 징슈piel(singspiel)⁵⁰⁾, 이탈리아의 오페라 세리아(opera seria)⁵¹⁾ 그리고 글룩(Christoph Willibald Gluck, 1714-1787)의 오페라 개혁이었다.

성악가들의 기교적인 오페라에서 19세기로 넘어가며 이탈리아, 독일, 프랑스 각국의 오페라 발전은 각기 다른 길을 가게 되는데, 그 중에서도 이탈리아의 오페라가 가장 크게 발전하게 된다.

19세기 사실주의 (verismo)는 낭만주의 사조에 대한 반작용으로써 19세기 후반에 예술 전반에 걸친 사실주의는 문학, 회화 뿐 아니라 음악에도 큰 영향력을 미쳤다. 특히 음악 분야 가운데 현실을 반영하려는 사실주의 오페라는 사실주의 운동을 활발히 반영하였다.

19세기 후반 이러한 사조의 흐름 가운데 사실주의 오페라 작품들이 탄생하였는데 <카르멘>, <카발레리아 루스티카나>, <팔리아치>가 대표적인 사실주의 오페라 작품의 효시가 되었다. 이 세 작품이 대중들의 인기를 얻으면서 이러한 특성을 가진 많은 사실주의 오페라 작품들이 뒤를 이어 발표되었다.

하지만 그 전에 베르디는 이탈리아 오페라를 계승하면서 전통 오페라 양식의 큰 틀을 깨지 않는 범위 내에서 당시의 시대적인 운동인 사실주의를 적절히 받아들여 그의 작품에 반영하였다. 이러한 베르디의 사실주의적 성향은 푸치니에게

49) 18세기에 나타난 희극적 오페라

50) 독일어로 ‘노래하는 연극’ 이라는 뜻

51) 그리스의 신화나 고대의 영웅담을 제재로 한 엄숙하고 비극적인 오페라.

영향을 미쳐 이후의 사실주의 오페라의 탄생에 큰 발판이 되었다.

본 논문은 19세기 후반 전반적인 예술 사조로서의 사실주의와 사실주의 오페라의 특성을 살펴본 후, 이를 토대로 베르디의 생애와 작품 경향 또한 베르디의 오페라 <리콜레토>와 <라 트라비아타>의 작품을 중심으로 하여 사실주의 오페라를 살펴보고 연구 해 보았다.

오페라 <리콜레토>에 나타난 극적 효과를 살펴보면 그의 음악 전반에 흐르는 기조는 낭만주의 전통적 오페라 형식을 취하면서도 극적 사건의 진행에 따라 새로운 음악적 표현의 미와 효과를 창출하는데 성공했다고 할 수 있다.

<라 트라비아타>는 음악 양식적으로는 낭만 오페라의 특징을 많이 따르고 있다. 그러나 이 작품의 소재는 화려계 여성을 주인공으로 하여 양식화 법칙에 대한 반발로써 기존의 낭만적 소재에 대한 도전을 의미 하였다. 또한 이 작품에서는 오페라 각본의 혁명이라 할 수 있는 줄거리가 직접적인 현재를 배경으로 연기 되는 것, 그리고 행동하는 인물의 개인적인 운명이 사회적 메카니즘에 의해 결정되어진다는 것이 이 작품을 사실주의에 접근시키게 한다. 음악적 측면에서는 적은 부분이 사실적인데 악구 사이의 대화하는 선율이나 특정 모티브를 통한 심리묘사가 사실주의적 특징이라고 볼 수 있다.

이렇게 사실주의 오페라들은 낭만오페라와는 다른 음악 양식적 특징을 가지고 있으며 19세기 말에서 20세기로 가는, 즉 낭만을 벗어나 현대로 가는 오페라 발전사에 중요한 위치를 차지하게 된다. 이 사실주의 오페라의 음악사적인 위치는 낭만주의 오페라에 포함되기 보다는 음악사의 한 장르로 보는 것이 타당하다고 할 수 있을 것이다.

또한 그 바탕에는 베르디라는 이탈리아 오페라의 거장에서부터 비롯되었다고 본 논문은 조심스럽게 주장하여본다. 위 논문에서 나타난 베르디의 사실주의적 성향이 뒤에 나타나는 비제의 오페라 <카르멘>이나 마스카니의 오페라 <카발레리아 루스티카나>에 영향을 주었다고 생각한다. 베르디의 모든 오페라가 사실주의를 따른 것은 아니지만 오페라 <리콜레토>와 <라 트라비아타> 경우는 그 기법이나 성향적으로는 사실주의 오페라를 많이 따르고 있다.

물론 음악사적으로 분류가 없는 사실주의 오페라를 연구하는데 있어서 자료와 연구 기록들이 턱없이 부족하여 경향을 살펴보고 연구하는데 어려운 점이 너무 많았지만 현 시대에 들어와 새로운 관점으로 재조명하려는 노력들이 조금씩 일어나고 있어 앞으로는 더욱 더 많은 연구가 나오리라 기대 해 본다.

그러므로 본 논문은 연주자들이 이 두 오페라만큼은 이탈리아 전통 오페라로

만 연구하지 말고 사실주의적인 경향에 대한 새로운 관점을 가지고 연구하여 연주해 줄 것을 부탁드립니다. 이 논문으로 하여금 조금이나마 연주자들의 표현이나 경향을 연구하는데 도움이 되었으면 한다.



참 고 문 헌

1. 단행본

- 김학민, 「후기 낭만주의 오페라」, 경희대학교 출판국, 2005.
- 김혜정, 「서양음악의 흐름」, 도솔, 2003.
- 김용환, 「19세기 음악」, 서울 : 음악세계, 2005.
- 공석준, 「음악의 발견」, 세광출판사, 1984.
- 박종호, 「내가 사랑하는 클래식」, 시공사, 2004.
- 박종호,, 「불멸의 오페라」, 시공사, 2005.
- 박을미, 「2001서양음악사 100장면 (1)」, 가람 기획, 2001.
- 박홍규, 「비바 오페라」, 가산출판사, 2002.
- 이덕희, 「세기의 걸작 오페라를 찾아서」, 이마고, 2004.
- 이성삼, 「세계음악사」, 정음사, 1972.
- 이용숙, 「오페라, 행복한 중독」, 예담, 2003.
- 현암사 편집부, 「이 한 장의 명반」, 현암사, 1988.
- Stefan, Kohl, 여균동 역 「리얼리즘의 역사와 이론」, 미래사, 1977.
- Dahlhaus, Carl ,오희숙 역 「음악적 리얼리즘」, 예술 출판사, 1994.

2. 논 문

- 김영희, “베르디 오페라 작품에 관한 소고”, 경희대학교 석사 논문, 1987.
- 김지희. “19세기음악의 리얼리즘에 관한 연구”, 이화여자대학교 석사 논문 1995.
- 배정남, “사실주의 오페라에서의 음악적 표현연구”, 경희대학교 석사 논문, 1995.
- 손종기, “Verismo를 중심으로 한 19세기말 오페라에 관한 고찰”,
한양대학교 석사 논문, 1988.
- 이 란, “Verismo opera에 나타난 사실적 표현과 낭만적 표현의 비교분석연구”,
경희대학교 석사 논문, 1993.

<ABSTRACT>

Trends and research on the Verdi opera realism

- Operatic 'Rigoletto' comes 'La Traviata' In center -

Opera, which is composed of such complex and various things as theatre, literature, art and dance centered etc. around music, is still loved by everybody even it exists in such a huge scale.

There were many difficulties and problems at opera's birth, but it began to boom thanks to the appearance of composers who gave spirit to it in the late 18th century. And many opuses magnum are born connected with national literature and music.

In Italy in the 19th century, opera was already an accepted part of life thanks to Verdi, so the large audiences enabled musicians to expand opera into a huge-scaled composite art.

In this paper I have studied the background, constitution, narration and characteristics of each opus centering around , and particularly those opuses composed by Verdi.

The opuses of these opera which were highly popular show the basic elements of all his opuses. We in their day, must admit two of the that and are predominant opuses in which Verdi's very soul is shown.

Unlike and, which were published prior to , the whole of is sophisticated in its flowing elegance and lyricism. The organization of its musical instruments is simple and is as easy to understand as is the story and strains. Its dramatic tone and musical constitution doesn't fall prey to excess as does and . absolutely surpasses them in terms staging and popularity.

Because of this the sweetly-anticipated story and music of the opus not only touched the hearts of all listeners, but also imparted a strong sense of intimacy.

In Italy, the Operas of young Verdi were quite innovative in the midst of the opera currents of the day, while still possessing the same abundant vocal

strains that are indicative of Italian classical opera. Verdi's operas also had an ecstatic effect in expressing its feelings and airs by using new harmonies and orchestral manoeuvres.

To react against the trend of Romanticism, Realism extending over the entire field of art had a strong influence on music as well as literature and paintings in the late 19th century. Especially in music field, Realism Opera trying to show the 'reality' reflected Realism movement actively. While Realism Opera was written as the current of Realism, and became the beginning works representing Realism Opera. As these three works became popular, a great number of Realism Opera works began to be written. Verdi succeeded to Italy Opera appropriately and accepted at that time of the historical movement, Realism, not breaking the traditional form of opera. Then he reflected this on his works. Verdi's realistic characteristics influenced Puccini, which triggered the birth of the Realism Opera.