creative commons
COMMONS DEED

저작자표시-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

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

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:

저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.

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

dCollection

음악학박사학위논문

G. Meyerbeer의 <Les Huguenots>에 대한 연구

- 프랑스 Grand Opéra의 발전사적 관점을 중심으로 -

2015년 2월

서울대학교 대학원

음악학과 성악전공

이 정 은

G. Meyerbeer의
<Les Huguenots>에 대한 연구

- 프랑스 Grand Opéra의 발전사적 관점을 중심으로 -

지도교수 서 혜 연

이 논문을 음악학 박사학위논문으로 제출함

2015년 2월

서울대학교 대학원

음악과 성악전공

이 정 은

이정은의 박사학위논문을 인준함

2015년 2월

위 원 장 민 은 기 (인)

부 위 원 장 박 미 혜 (인)

위 원 서 혜 연 (인)

위 원 전 승 현 (인)

위 원 이 춘 혜 (인)

국 문 초 록

19세기 프랑스에서 가장 인기 있던 예술 장르인 오페라는 권력층에 의해 정치적 도구로 사용되었다. 그랑 오페라는 왕정복고 시대에 나라의 위신을 살리고 정권유지를 위한 왕정의 정책으로 탄생되었다. 그러나 7월 혁명 이후 그랑 오페라는 왕권뿐 아니라 부르주아의 취향까지 반영해야만 했다. 7월 왕정 기간에 유형화된 그랑 오페라는 영웅적이고 역사적인 줄거리에 음악, 회화, 발레 등 모든 예술을 총체적으로 사용함으로 예술적 완벽성과 상업성이 동시에 고려되었다.

이러한 그랑 오페라의 전형으로 마이어베어의 <위그노교도>를 꼽는다. <위그노교도>는 당대의 그랑 오페라 중 가장 큰 성공을 거두었고, 종합예술로서 그 예술성을 높이 평가받았다.

본 논문에서는 <위그노교도>의 탄생 배경에 따른 정치적 특성을 알아보고, 프랑스 오페라에서 사용하였던 무대 장식 기술과 발레, 그리고 극적 요소로서의 합창을 연구하여 <위그노교도>의 종합예술적인 면모를 살펴본다. 이렇게 <위그노교도>에 대한 전반적 이해를 토대로 <위그노교도>를 구체적으로 분석하여 후대 작곡가들에게 큰 영향을 끼친 마이어베어 오페라 작법의 음악적 가치를 증명한다. 이를 통해 <위그노교도>의 예술적 가치를 재조명하는 것에 목적을 둔다.

주요어: 그랑 오페라, 위그노교도, 마이어베어

학번: 2008-30494

목 차

1. 서론

1.1 연구 대상.....1

1.2 연구 목적.....3

1.3 연구 방법.....4

2. 프랑스 그랑 오페라 <위그노교도>에 나타난 정치적 배경

2.1 정권 변동에 따른 파리 오페라계의 전반적 변화 고찰

2.1.1 나폴레옹 집권기의 오페라 부흥 정책.....5

2.1.2 왕정복고 시대와 파리 오페라계의 새로운 경향.....9

2.1.3 7월 혁명 이후 부르주아 군주 시대와 그랑 오페라의 중흥....14

2.2 오페라 검열과 창작자의 대처 방안 고찰.....24

3. 종합예술로서의 프랑스 그랑 오페라 <위그노교도> 연구

3.1 무대 장식 기술.....37

3.2 발레.....45

3.3 극적 요소로서의 합창.....52

4. 음악적 특성에 따른 프랑스 그랑 오페라 <위그노교도> 분석

4.1 모티브의 상징적 사용.....59

4.2 극적 긴장감 조성과 해소.....69

4.3 대본의 사실적 표현.....88

4.4 오케스트라 악기의 특수한 사용 효과.....98

5. 결론.....102

참고문헌.....104
Abstract.....116
부록.....118

그 림 목 차

<그림 1> <악마 로베르> 초연 홍보문.....19
<그림 2> <위그노교도> 초연 5막 장면.....22
<그림 3> '성 바르톨로뮤 축일 대학살의 위그노교도'.....31
<그림 4> 초연 당시 <위그노교도> 2막 스케치.....43
<그림 5> <위그노교도> 3막의 신교와 구교의 대립 장면.....55

표 목 차

<표 1> 1834년 마이어베어와 베롱이 합의한 등장인물 캐스팅.....33

악 보 목 차

<악보 1> '내 주는 강한 성이요' 선율.....59
<악보 2> <위그노교도> 서곡.....60
<악보 3> 1막 마르셀.....61
<악보 4> 5막 위그노교도 무대 뒤 여성 합창.....62
<악보 5> 5막 위그노교도 무대 뒤 여성 합창.....63
<악보 6> 5막 위그노교도 무대 뒤 여성 합창.....64
<악보 7> 5막 마르셀, 라울, 발렝틴의 삼중창.....65
<악보 8> 5막 마르셀, 라울, 발렝틴의 삼중창.....66
<악보 9> 5막 오케스트라.....68
<악보 10> 5막 오케스트라.....68
<악보 11> 5막 오케스트라.....68
<악보 12> 1막 마르셀의 위그노 전쟁 노래.....69
<악보 13> 2막 발렝틴.....70
<악보 14> 2막 피날레 합창.....71
<악보 15> 3막 신구교 대립 장면.....72
<악보 16> 4막 브리의 음모 장면 오케스트라.....73
<악보 17> 4막 브리의 회유 장면.....74
<악보 18> 4막 브리의 음모 장면.....75
<악보 19> 4막 구교도들의 합창.....76
<악보 20> 4막 오케스트라.....77
<악보 21> 5막 오케스트라 간주.....78
<악보 22> 1막 우르벵 아리아.....79

<악보 23> 2막 여왕 아리아 전주.....81
<악보 24> 2막 여왕 아리아.....82
<악보 25> 3막 두 집시여인의 노래.....83
<악보 26> 3막 집시들의 춤 시작 부분.....84
<악보 27> 3막 집시들의 춤.....85
<악보 28> 3막 파수꾼의 노래.....86
<악보 29> 3막 파수꾼의 노래 후반부.....87
<악보 30> 4막 라울과 발렝틴 이중창.....89
<악보 31> 4막 라울의 사랑 노래 시작 부분.....91
<악보 32> 4막 라울과 발렝팅의 사랑 노래 화답 부분.....92
<악보 33> 4막 종소리를 들은 후 라울의 심경 변화.....93
<악보 34> 4막 동료들에게 가기로 결심한 라울.....94
<악보 35> 4막 라울을 진정시키는 발렝틴.....95
<악보 36> 4막 라울을 완강히 말리는 발렝틴.....96
<악보 37> 4막 라울의 마지막 결심.....97
<악보 38> 1막 라울의 로망스.....98
<악보 39> 5막 마르셀 주례 장면.....99
<악보 40> 5막 라울과 발렝틴의 이중창.....100
<악보 41> 5막 이중창 대 이중창.....101

Ⅰ. 서론

1.1 연구 대상

최근 성행하고 있는 바그너의 음악극은 종합예술(Gesamtkunstwerk)로서 각광받고 있다. 이런 현상을 토대로 본인은 종합예술 장르에 대한 호기심이 생겼고, 이를 연구하던 중 종합예술로서 바그너의 음악극에 지대한 영향을 끼친 음악장르가 '그랑 오페라'라는 사실을 알게 되었다.

'그랑 오페라'(Grand Opéra)는 19세기 프랑스 파리의 왕립 음악 아카데미(Académie Royale de Musique)에서 공연하기 위해 작곡된 오페라들이다. 그랑 오페라의 일반적인 특징을 살펴보면, (1)처음부터 끝까지 노래하는 형식[1]으로 이루어졌으며,[2] (2)18세기와 19세기에 흔히 사용되던 3막 형식이 아닌 4막 또는 5막으로 구성되었고, (3)영웅적인 역사적 사건을 줄거리로 사용한 장대한 오페라였다. (4)볼거리가 많은 화려한 무대장치와 발레가 등장하였으며, (5)역사 오페라의 거대한 배경을 뒷받침해 줄 웅장한 합창도 특징적인 요소였다. (6)대본은 중세 또는 당시를 배경으로 하고 있으며, 그 내용은 개인의 감정을 깊이 다루기보다는 종교적이거나 정치적인 이야기를 다루었다. 결말은 거의 대부분 비극이었다. 가장 두드러진 특징 중 하나는 이들 오페라의 주요 배역에 불이익을 받는 계층에 있는 사람이나 더 낮은 계층의 사람들이 포함되어 있으며, 그들이 영웅적으로 묘사되고 있다는 점이었다.[3]

'그랑 오페라'는 1830년대부터 일반적 용어로 사용되었으며, 파리를 중

---

1) 나폴레옹 시대에 법령을 지정하여 오페라 꼬미끄(Opéra-Comique)와 차별을 두기 위해 그랑 오페라에서는 대사의 사용을 금했다.
2) M. Elizabeth C. Bartlet, "Grand Opéra", Oxford University Press.
3) Carl Dalhaus, 오희숙 옮김, 「음악적 리얼리즘: 19세기 음악사의 새로운 해석」, p.137.

심으로 유럽 전역에서 주요 공연 레퍼토리가 되었다. 당시 그랑 오페라 작품 가운데 다수가 흥행에 성공하였다.[4)]

프랑스는 전통적으로 왕실의 강력한 후원 하에 오페라와 발레가 융성한 국가였으며, 그랑 오페라가 흥행하던 당시 프랑스는 프랑스 대혁명(1789)과 나폴레옹의 등장(1799)을 거쳐 부르주아의 7월 혁명(1830)에 이르기까지 국가적으로 큰 정치적 변혁과 혼란을 겪고 있었다. 이러한 상황 속에서 그랑 오페라는 오페라 코미크(Opéra-Comique)의 인기에 눌려 기를 펴지 못했던 프랑스 왕립 음악 아카데미(Académie Royale de Musique)을 다시 일으켜 세우는데 공헌하였고, 프랑스 국내뿐만 아니라 유럽 각국에서 성황리에 공연될 정도로 세계적인 성공을 거두었다.

이러한 그랑 오페라 작품들 중 가장 큰 인기와 성공을 누렸던 마이어베어(Giacomo Meyerbeer, 1791~1864)의 <위그노교도>(Les Huguenots, 1836)는 뛰어난 무대 예술과 음악으로 후대 작곡가들에게 칭송받았으며[5)], 그랑 오페라의 전형으로 간주되었다. 따라서 그랑 오페라 연구를 위해서는 <위그노교도>를 살펴보지 않을 수 없으며, 이에 본 논문에서는 <위그노교도>를 대상으로 하여 연구를 진행하였다.

---

4) 19세기부터 20세기 초까지 오베르(Daniel-francois-Esprit Auber, 1782-1871)의 <포르티치의 벙어리 소녀>(La Muette de Portici, 1828)는 489번, 알레비(Jacques Francois Fromental Elie Halévy, 1799-1862)의 <유대 여인>(La Juive, 1835)은 500번, 마이어베어의 <악마 로베르>(Robert le Diable, 1831)는 751번, <위그노교도>(Les Huguenots, 1836)는 1000번, <예언자>(Le Prophète, 1849)는 573번, <아프리카의 여인>(L'Africaine, 1865)는 400번 공연되었다. 이러한 공연 횟수는 이 작품들이 당시까지의 오페라 공연으로는 유례없는 성공을 거뒀음을 보여준다.

5) 마이어베어의 그랑 오페라 <위그노교도>의 성공은 베를리오즈, 바그너, 베르디에게 오페라 작곡 초기에 그랑 오페라를 작곡하는 동기가 되었다.

1.2 연구 목적

당시의 엄청난 성공에도 불구하고 그랑 오페라는 20세기에 들어 공연 횟수가 급감하였다. 무대나 연주자 규모가 크고 무용수를 포함한 출연자 수가 많기 때문에 왕실의 후원을 받던 시대에 비해 높은 제작비용을 감당하기가 어려웠다는 것이 그 큰 이유 중의 하나일 것이다. 또한 줄거리 면에서 볼 때 시대적 감수성의 변모에 따른 공감력의 감소를 그 원인으로 들 수 있고, 음악적 측면에서는 성악가의 연주 능력 부족으로 인한 연주자 인원 조달의 실패를 주요 원인으로 볼 수 있다.

이러한 그랑 오페라의 공연 감소는 <위그노교도>의 경우에도 예외가 아니었다. 1836년 초연 이후 1936년까지 파리의 오페라 극장에서만 1126번의 공연을 했던 <위그노교도>는 2차 세계 대전(1939~1945년) 이후로 공연 횟수가 급격하게 줄어든다.

그러나 1991년 마이어베어의 탄생 200주년을 맞이하여 마이어베어 작품을 중심으로 공연과 연구가 되살아나게 된다. <위그노교도>의 기념 공연은 1989년 몽뻴리에 오페라 극장(Opéra de Montpellier) 실황과 1990년 시드니 오페라 하우스(Sydney Opera House) 실황과 1991년 베를린 도이치 오퍼(Deutsche Oper Berlin) 실황이 DVD로 제작되었다. 이러한 경향 속에 마이어베어의 작품 이외에도 1988년 라 스칼라 극장(Teatro alla Scala di Milano)에서 공연된 로시니의 <빌헬름 텔>(Guillaume Tell, 1829) 실황과 2003년 빈 국립 오페라 극장(Wiener Staatsoper)에서 공연된 알레비의 <유대 여인>(La Juive, 1835) 실황도 DVD로 제작되었으며, 현재 대부분의 그랑 오페라 작품은 여러 유명 레이블을 통해 CD로 발매되고 있다. 이처럼 그랑 오페라 레퍼토리에 대한 관심이 증가하고 있으며, 그 가운데서도 특히 마이어베어 작품들의 가치는 재조명을 받고

있다.

이것은 그랑 오페라 작품들이 일시적인 희귀한 레퍼토리의 귀환으로 반짝 인기를 끄는 데에 그치는 것이 아니며, 현대 관객들의 취향을 사로잡을 만한 새로운 레퍼토리로서 보다 심도 있는 연구가 필요함을 의미한다. 그러나 현재 접할 수 있는 연구들은 그랑 오페라의 역사적 배경에 대한 단편적 연구, 화려한 외형이나 아리아에 대한 단편적 분석 연구가 대부분이다. 본 논문은 <위그노교도>를 통하여 그랑 오페라의 다양한 예술적 요소들이 어떻게 상호 연관되어 총체적인 작품으로 완성되었으며, 이를 어떻게 해석하여 공연하여야 하는지에 대해 연주자의 입장에서 종합적인 시각으로 연구하여 그랑 오페라 공연이 부흥되어야하는 당위성을 밝히고자 한다.

1.3 연구 방법

이를 위해 본론에서는 먼저 그랑 오페라 형성과정의 역사적 배경과 그 시대상을 살펴봄으로서 그랑 오페라의 정치적 배경을 고찰한다. 또한 종합예술로서 <위그노교도>의 극적 요소와 음악적 특성을 연구하며, 마이어베어의 작법이 어떻게 오페라를 완성해나가는지 분석해볼 것이다.

Ⅱ. 프랑스 그랑 오페라 <위그노교도>의 정치적 배경

1. 정권 변동에 따른 파리 오페라계의 전반적 변화 고찰

1.1 나폴레옹 집권기의 오페라 부흥 정책

오페라는 그 규모와 비용 때문에 전통적으로 부와 권력을 가진 집단과 결탁할 수밖에 없었으며, 또한 관객에게 전달력이 강한 장르였기 때문에 정권은 이를 중요시했다. 따라서 19세기 초기 프랑스 정권의 태도와 정책이 당시 오페라에 어떠한 영향을 미쳤는지를 살펴보는 것은 이후 그랑 오페라의 형성과 특성 연구에 필수적이다.

1830년 7월 혁명 이전 프랑스의 오페라는 프랑스 대혁명과 나폴레옹 왕정, 그리고 복고 왕정과 같은 정치적 소용돌이를 지나면서 많은 변화를 겪는다. 프랑스 대혁명은 16세기부터 건재했던 앙시앵 레짐(Ancien Régime)[6]을 무너뜨렸고, 이로 인해 평민 세력이 정치적으로 급부상하여 새로운 정치체제를 탄생시켰다. 대혁명은 또한 종교, 문화, 예술 등의 모든 분야에 큰 영향을 끼쳤다.

오페라는 그 당시 프랑스에서 가장 유행하던 예술 장르였으며, 노래가 주는 효과에 다양한 예술 장르가 종합적으로 작용하여 탁월한 정치적 선

6) 프랑스어로 '옛 제도'를 의미하는 말이나, 일반적으로는 프랑스 혁명 전의 '구제도'라는 특정개념으로 쓰인다. 프랑스에서는 앙리 4세에서 루이 16세에 이르는 17~18세기의 부르봉왕가가 이 체제를 유지하였다. 정치적으로는 왕권신수설(王權神授說)에 바탕을 둔 군주제로서, 헌법은 없었고 명목상의 합의 제도는 있었으나 의회는 거의 열리지 않았으며 고등법원도 억압을 받았다. 사회적으로는 관습에 지배되는 신분계층이 분명한 사회제도였고 제1신분인 성직자, 제2신분인 귀족, 제3신분인 시민으로 나누어졌다. 또한 문화적으로는 가톨릭 지배체제로서 교회가 호적 ·교육 ·사회복지시설 등을 장악하였다.

전 효과를 가져왔다.

이러한 오페라의 특성을 가장 요긴하게 이용했던 권력자는 나폴레옹이었다. 이탈리아 전선에서 승리를 거두며 민심을 얻고 있었던 나폴레옹은 로베스피에르의 자코뱅 당이 극단적인 공포정치로 실각하고 이후의 총재정부가 혼란에 빠진 틈을 타서 국민의 지지를 등에 업고 집권하였는데, 집권하자마자 오페라를 정권 강화를 위한 정치적 도구로 사용하였다. 그는 오페라가 프랑스 국민들에게 애국심을 고취시키고, 이와 동시에 국민들이 거부감 없이 나폴레옹을 신격화를 시킬 수 있는 예술 도구라고 확신했다. 나폴레옹은 이러한 목적을 위해 연주단체를 정비하고, 검열에 개입했다.

나폴레옹의 오페라 관련 정책은 크게 세 가지로 볼 수 있다.

첫째, 오페라 극장에 대한 국가적 운영을 강화했다. 황제가 된 후 그는 파리 오페라 극장을 국가의 법령으로 재정비하였다. 기존에 존재하던 프랑세즈 극장(Théâtre-Français), 오페라 극장(Théâtre de l'Opéra), 오페라 꼬미끄 극장(Théâtre de l'Opéra-Comique)을 주요 극장으로 지정하고 각 극장마다 레파토리를 제한하였다. 또한 황제에 즉위하면서 프랑세즈 극장의 이름을 '황립 음악 아카데미'(Théâtre de l'Empereur)로 바꾸었다.[7] 이 극장들은 세금을 내지 않았으며, 국가의 엄청난 액수의 보조금을 지급받았다. 그리고 이급 극장 또한 나라에서 법으로 지정해 주었는데, 이러한 이급 극장들[8]은 주요 극장들의 레파토리를 참고하여 몇 가지의 공연을 할 수 있도록 허락되었으며, 이러한 공연의 승인에 대한 세금도 나라에 내야했다. 이렇게 나폴레옹은 극장의 등급을 나누고 레파토리

7) Donald Roy, *Romantic and Revolutionary theatre, 1789-1860*, Cambridge University Press, pp. 270~271.

8) 보드빌 극장(Théâtre du Vaudeville), 바리에떼 극장(Théâtre des Variétés), 생 마르텡 극장(Théâtre de la porte Saint-Martin), 갸뜨 극장(Théâtre de la Gaîté), 바리에떼 제뜨랑제리 극장(Théâtre des Variétés étrangères).

를 제한함으로서 각 계층의 문화를 통제하고 그들의 생각을 감시하였다.

둘째, 공연 레퍼토리의 내용과 주제 검열에 직접적으로 관여하였다. 나폴레옹은 개혁 초기에는 내무부가 오페라 개혁을 주관하도록 하였으나 통령이 된 이후에는 직속 권한으로 내무부를 거치지 않고 올라온 레퍼토리들을 매주 월요일마다 직접 승인했을 정도로 적극적으로 오페라 검열에 개입했으며, 1806년에는 "주인공들이 신이거나, 왕이거나 영웅인 신화나 역사적 사건에서 끌어온 것"이어야 한다고 작품의 구체적인 내용을 법령에 명시하기까지 했다.[9] 이는 황제인 자신과 영웅인 주인공을 동일시함으로서, 오페라를 황제의 찬양 도구로 쓰고자 했기 때문이었다.

나폴레옹 정권의 이러한 검열은 혁명정부에서도 시행하던 일로서[10] 당연하게 받아들여졌으며, 검열은 점점 더 철저해졌으나 동시에 적극적으로 문학과 예술을 후원하였기에 특별한 반발은 없었다.

셋째, 애국심과 영웅심을 고취시키는 줄거리를 오페라에 사용하였다. 나폴레옹은 이탈리아 작곡가와 오페라를 선호하였으며, 유명한 작품으로는 나폴레옹도 인정한 '황제 스타일'의 전형으로 보호 받았던 스폰티니(Gaspare Spontini, 1774-1851)의 <베스타의 무녀>(La Vestale, 1807)와 스페인 선거 전략으로 위촉됐던 <페르난드 코르테스>(Fernand Cortez, 1809)를 들 수 있다. 이 두 작품 모두 극적 대립과 감정을 고조시키는 영웅적 성격의 음악극이었다.

이러한 나폴레옹의 선호는 당시 저명한 이탈리아 오페라 작곡가들을 파리로 모여들게 만들었으며, 이것은 부퐁 논쟁에서도 보듯 그동안 대립적

9) 6월 8일 법령(A.N., AJ13 72, Arrêté des Consule sur le Théâtre des Arts du 8 juin 1806).

10) 프랑스 대혁명 이후 혁명정부는 선동적이고 체계전복적인 성격을 지닌 혁명 오페라를 많이 상연하였고, 이는 평민 대중의 큰 공감을 얻었다. 혁명정부가 오페라 검열에 적극적으로 참여하였으며, 도덕이나 윤리를 강조하는 작품들을 많이 상영하여 대중의 정신을 교화시켰으며 자신들의 정치적 선전 수단으로 여겼다. 이는 노래가 민중교육수단으로 가장 유용하다고 생각했기 때문이다. (참고: 민은기, "프랑스 대혁명의 음악사적 의의", 서울대학교 음악이론연구).

인 위치에 있었던 프랑스식 오페라와 이탈리아식 오페라가 접목될 수 있는 기회가 되었다. 여기에다 나폴레옹이 애국심을 고취시키는 작품의 상연을 장려하기도 했기 때문에 파리의 주요 오페라 공연장인 왕립 음악 아카데미의 극장은 단순히 왕실이 통치하는 오페라 극장이 아니라 프랑스라는 '국가'를 대표하는 극장이라는 이미지를 얻었다.[11]

이러한 나폴레옹 시대의 영웅 오페라에 대한 막대한 후원과 그로 인한 프랑스 오페라계의 위상 상승은, 그간 귀족만의 전유물로 여겨져서 혁명정부 시대에는 주춤했던 서정 오페라의 발전을 가져왔다.[12]

정권이 메시지 전달 수단으로써 서정 오페라의 효용성에 주목하고 적극 지원하지 않았더라면 대중을 상대로 지금과 같은 영웅적 내용과 규모를 보여주는 그랑 오페라의 등장은 어려웠거나 상당히 다른 결과로 이어졌을 것이다.

---

11) Richard Tarunskin, *The Oxford History of Western Music*. Vol. 3, p. 207.

12) 그러나 이처럼 오페라의 적극적인 정치적 후원자였던 나폴레옹은 1812년 러시아 원정에 패하고, 러시아와 프로이센의 칼리슈 동맹과 싸웠던 독일 해방 전쟁(Befreiungskrieg)에서 대불연합군이 승리를 거두면서 권력을 상실하게 된다. 1년 후 유배지 엘바 섬을 탈출하여 백일천하를 누리기도 했으나 그의 치세는 1815년 워털루 전쟁의 참패로 완전히 끝났다.

1.2 왕정복고 시기 파리 오페라계의 새로운 경향

앞장에서 살펴보았듯 프랑스 정권은 국가적으로 막대한 지원을 통해 오페라 발전의 토대를 마련해 주었지만, 파리 오페라계에 혁신을 일으킨 주된 요인은 주요 오페라 관객층의 변화와 기술 발전이었다. 이것은 왕정복고 이후에도 파리 오페라가 부르주아 관객들의 취향을 의식하며 그들을 끌어들이기 위해 노력했음을 볼 때 확실히 드러난다.

나폴레옹 전쟁의 전후 처리를 위해 열린 빈 회의(1814-1815)[13] 이후 유럽은 다시 절대왕정 체제로 돌아갔고, 프랑스에서도 1815년에 부르봉 왕조의 대를 이어 루이 18세가, 그리고 그 뒤를 샤를 10세가 왕위에 올랐는데 그는 입헌정치를 인정하지 않고 구제도로의 복귀를 원하여 극단적인 반동정책을 실시하였다. 그러나 이미 정치는 프랑스 대혁명 이전에 관직을 독점했던 고위 귀족들의 영역이 아닌 전문직 종사자들과 부르주아의 영역으로 변해가고 있었으며, 법 앞에서의 평등과 능력에 따른 출세라는 원칙이 유지되면서 전문직 종사자들과 관료들의 경제적 사회적 위상은 확고한 안정을 누렸다. 이러한 사회적 분위기에서 귀족들에게 유리한 쪽으로 변화를 추진하며 피 흘려 얻은 혁명의 결과를 무화시키려는 샤를 10세의 왕정복고 정책은 부르주아 세력의 심각한 반발을 일으킬 수밖에 없었다. 1820년대 후반의 경제위기는 국민의 불만을 더욱 증대시켰다.

그러나 정권의 잦은 변화에도 불구하고 오페라 극장은 언제나 프랑스의

13) 빈 회의(Congress of Wien)는 나폴레옹 전쟁 이후 30여 년 동안 지속된 유럽의 국제정치 체제를 결정한 회의로, 절대 왕정을 유지하기 위해 각국의 자유주의와 민족주의 운동을 억압하는 반동 복고적 성격을 보였다. 대(對) 프랑스 전쟁을 이끌었던 오스트리아, 프로이센, 러시아, 영국 등 유럽 열강이 오스트리아의 수도 빈에 모여 전후 처리 문제를 논의한 결과 유럽에서는 나폴레옹에 의해 폐위되었던 왕이나 왕조를 모두 부활시켜 절대왕정을 유지하게 되었다. 빈 체제는 신성동맹(Heilige Allianz)과 4국 동맹(Quadruple Alliance)을 기반으로 하였다. 오스트리아의 재상이었던 메테르니히(Klemens, Furst von Metternich)가 주도했기 때문에 '메테르니히 체제'라고도 한다.

중요한 문화적 역할을 담당하고 있었다. 1821년 약 2천명을 수용할 수 있는 극장 펠레티에 홀(Salle Le Peletier)[14]이 새로 설립되었으며, 1824년에는 로시니가 이탈리아 극장(Théâtre Italien)[15]의 감독으로 부임하여 그의 이전 오페라를 프랑스 스타일로 개작한 비극 오페라 <코린트 포위(Le Siège de Corinthe, 1826)>와 <모세와 파라오 (Möise et Pharaon, 1827)>를 상연하였다. 이것은 오페라의 주요 청중이었던 부르주아가 여전히 확고한 사회·경제적 안정을 누리고 있었고, 이것이 문화적 수요로 연결되었음을 보여준다. 이제 오페라 상연 주체들은 능동적으로 청중의 취향을 반영했다. 이는 다음과 같은 요인들을 반영한 것이다.

먼저 로시니의 이탈리아적 오페라 스타일은 당시 프랑스 레퍼토리의 정통적인 형식에 대한 미학적인 분쟁을 일으켰다.[16] 식상한 레퍼토리에 질린 대중이 새로운 레퍼토리를 원하면서 기존 오페라 극장에 대한 불만이 제기되었다. 이제 코메디-프랑세즈(Comédie-Française)나 왕립 음악 아카데미 극장(Théâtre de l'Académie Royale de Musique)과 같은 주요 극장들은 더 이상 파리 오페라를 이끌어가는 중추적 역할을 하지 못하고, 점차 낡고 매력 없는 곳으로 인식되었다. 오히려 보다 규모가 작은 이차

14) 펠레티에 홀(Salle Le Peletier)은 종종 펠레티에 거리 홀(Salle de la rue Le Peletier) 또는 오페라 르 펠레티에(the Opéra Le Peletier)라고도 불렀다. 이 극장은 1821년부터 화재로 소실된 1873년까지 가장 중요한 파리 오페라 극장이었다. 당시 프랑스 정부가 여러 차례 바뀌면서 이 극장의 공식 명칭도 계속 변화했는데, 1821년부터 1848년 사이에는 왕립 음악 아카데미 극장(Théâtre de l'Académie Royale de Musique)이라고 불렀으며, 1848년부터 1850년까지는 국립 오페라 극장(Opéra-Théâtre de la Nation), 1850년에서 1852년까지는 국립 음악 아카데미 극장(Théâtre de l'Académie Nationale de Musique), 1852년에서 1854년까지는 황립 음악 아카데미 극장(Théâtre de l'Académie Impériale de Musique), 1854년에서 1870년까지는 황립 오페라 극장(Théâtre Impérial de l'Opéra), 1870년에서 화재로 소실된 1873년까지는 국립 오페라 극장(Théâtre National de l'Opéra)으로 변경되었다. 이러한 이름의 변화는 프랑스의 정권이 얼마나 급변했으며 정권 세력이 이 기관에 어떠한 역할을 부여하고자 했는지를 암시적으로 보여준다.

15) "이탈리아 극장"(Théâtre-Italien)이나 "코메디-이탈리엔"(Comédie-Italienne)이라고 불렀던 파리의 오페라 극장이다. 이 극장은 이태리 고유의 연극과 오페라를 상연했다.

16) Hervé Lacombe, “The 'machine' and the state", *Grand Opera*, p. 24.

극장들[17]이 대중들의 새로운 취향과 기대에 부응하여 성공적으로 오페라 공연을 이끌어가게 되었다.[18]

이 새로운 상황에 대해 보수적 귀족들은 우려를 표했으며, 상업적으로 성공을 거두는 작은 극장들의 수입으로 국가의 문화 사업을 지원해야 한다고 생각하기도 했다.

> *오랜 시간 동안 예술과 도덕성에 대해 정말 관심을 가져온 사람들은 대부분 파리의 이차적인 극장들에 가서 즐거워했습니다. 코메디-프랑세즈(Comédie-Française)와 왕립 음악 아카데미(Académie Royale)는 바리에테(Variétés)와 앙비귀-코미크(Ambigu-Comique)가 가득 찰 때 거의 비어 있습니다. 관객 손실은 주요 극장들을 괴롭혔고, 이차적인 극장의 관객은 거의 획기적인 수로 늘어나고 있습니다. 아주 작은 파리의 극장들은 거론하지 않고도 말입니다. 나는 이차적인 극장에 더 무거운 세금을 부과시키는 것이 적합하다고 보고 있으며, 그래서 예술과 좋은 글들의 가치를 높이기 위해 진정한 국가의 극장들의 주제들을 다시 가져오는 임무를 수행하는데 그 세금이 제공되기를 바랍니다.[19]*

이러한 새로운 상황이 기존 주요 극장들의 레퍼토리에 변화를 미쳤다. 코메디-프랑세즈와 왕립 음악 아카데미 극장에서는 위기를 타개하기 위해 소규모 극장에서는 불가능한 광대한 스펙터클과 웅장한 연주를 바탕으로 한 위엄 있는 주제의 오페라를 부활시켰다. 이때 상연된 오페라들은

---

17) 주요 극장으로는 아카데미 로얄, 오페라 꼬미끄, 이탈리아 극장이 있었고, 이차 극장들에는 앙비귀(Ambigu), 갸떼(Gaité), 바리에떼(Variétés), 보드빌(Vaudeville), 시르크 올림피끄(Cirque-Olympique)를 들 수 있다. 이 외에도 1814년 이 후에 극장들이 새롭게 설립되었다.

18) 가장 대표적인 예로 포이도 극장(Théâtre Feydeau)에서 상연된 부아엘디외(François-Adrien Boieldieu, 1775~1834)의 <백의의 여인>(La Dame Blanche, 1825)과 오베르의 <마숑>(Le maçon, 1825)을 들 수 있다.

19) 1816년 1월 11일 보블랑 백작(Vaublanc, 전 국내 수상)이 프라델 백작(Pradel, 1815-1820년 왕립 아카데미 책임자)에게 보낸 편지. op. cit., p. 24.

오케스트라가 확대되고, 대규모 합창과 극적 장면이 두드러지는 등 스폰티니 오페라의 연장선상에 있었다.

이를 위해서 자연스럽게 새로운 무대 스타일을 담당하는 조직이 구성되고, 신기술도 도입되었다. 왕립 음악 아카데미 극장은 1827년 기계 장치, 조명, 무대 디자인, 의상을 감독하는 공연위원회(Comité de mise en scène)[20]를 조직하여 의상과 무대 디자인 및 무대에 필요한 새로운 기술적·예술적 경향을 선보였다. 1822년에는 극장에 촛불이 아닌 가스불이 사용되었고, 1830년에는 처음으로 회백등[21]이 사용되는 등, 프랑스의 뒤늦은 산업혁명[22]도 무대 변화에 영향을 미쳤다. 기술 발전과 더불어 오페라의 시각적인 면을 강조하는 경향은 오페라가 시청각적 감상요소를 함께 극대화한 종합 예술이 되도록 만들며 오페라의 현대화와 대중화를 이끌었다. 이제 오페라는 보고 들으며 즐길 거리일 뿐만 아니라 유행을 선도하는 역할을 하게 되었다.

1828년에 초연된 <포르티치의 벙어리 소녀>(La muette de Portici, 1828)는 이러한 정치적 상황과 새로운 장르의 오페라에 대한 기대를 반영한 작품이라 할 수 있다. 7월 혁명 직전에 완성·공연된 이 오페라는 오베르가 작곡하고 스크리브가 대본을 개작한 5막의 장대한 오페라로 서민을 주인공으로 하며 혁명과 관련된 줄거리를 담고 있는 점이 특징적이었

---

20) 공연위원회는 오페라가 무대 디자인과 공연의 최고 수준을 유지하여 프랑스의 위신을 세울 수 있도록, 유럽 최고의 음악 기관에 어울릴만한 공연의 외양을 담당하기 위해 설립된 단체였다.

21) 석회(石灰) 막대를 산수소(酸水素) 불꽃에 태웠을 때에 생기는 백색광(白色光)으로 19세기 후반 극장에서 무대용 조명으로 썼다.

22) 프랑스는 아직도 주로 농업 위주이자 소읍 중심의 사회로 남아있었는데, 유럽의 다른 사회들에 비해 훨씬 많은 인구가 농촌에 거주하고 있었다. 19세기 초반의 사회 분위기는 이러한 소읍을 지배하였던 명사들, 금리 생활자들 그리고 전문직 종사자들에 의해 좌우되었다. 이러한 사회적, 인구학적 배경 때문에 프랑스는 합리적 제도의 틀 안에서 갑작스럽고 극적이기 보다는 느리고 지속적이면서 굳건한 산업화 과정으로 나아가게 되었다. 프랑스에서는 영국보다 느린 속도로 기계화가 진행되었는데, 옥외 노동자층이 두터웠던 프랑스에서는 노동력 부족이 기계화를 도입하는 결정적인 요인으로 작용할 수 없었기 때문이다.

다.

왕립 음악 아카데미 극장에서의 1828년 2월 29일 초연 당시, 주인공 마자니엘로(Masaniello)는 유명한 테너 아돌프 누리(Adolphe Nourrit)[23]가 맡았고 공주 엘비라(Elvira)역은 당대 최고의 소프라노 로르 신티-다모로(Laure Cinti-Damoreau)[24]가 맡는 등 호화 캐스팅을 자랑했다. 벙어리 소녀 페넬라 역할은 발레리나 리즈 노블레(Lise Noblet, 본명 Marie-Élisabeth Noblet)가 맡았는데, 이 역할로 그녀는 당대 최고의 스타가 되었다. 화려한 주요 출연진과 대규모의 극적 구성, 발레리나가 극의 배경이나 볼거리를 표현하는 부차적 요소가 아니라 주요 인물을 담당한 것, 단순한 막간극이 아니라 극의 전개에 필수적인 연기 요소로서 마임을 삽입한 것, 거대한 스펙터클을 보여주는 역사적 줄거리와 화려한 무대장치, 수많은 오케스트라 단원과 합창단원 등 <포르티치의 벙어리 소녀>는 여러 방면에서 당시로서는 독보적인 규모의 구성과 창의적인 혁신을 꾀했음을 알 수 있다. 이 엄청난 결과물은 결국 대중의 엄청난 반향을 일으켜 유사한 작품들이 계속 창작되게 함으로써 그랑 오페라라는 하나의 음악 장르를 형성하게 되었다. 이것은 당시 파리 대중의 취향 반영을 극대화한 결과라고 볼 수 있다.

---

23) Adolphe Nourrit(1802-1839)는 프랑스 오페라 테너이자 대본가 겸 작곡가였다. 1820년대와 1830년대에 가장 유명했던 오페라 가수로, 조아키노 로시니(Gioacchino Rossini)와 종종 오페라 작품을 함께 연주했으며, 로시니의 프랑스 오페라에서 테너 주인공을 맡았다. 예를 들어 <Néocles in Le siège de Corinthe (1826)>, <Moïse et Pharaon (1827)>, <Le comte Ory (1828)>과 <William Tell (1829)>의 아놀드(Arnold)를 들 수 있다. 그는 또한 오베르의 <포르티치의 벙어리 소녀>에서 마자니엘로 역할을, <유대여인 (1835)>에서는 엘레자르를, 마이어베어의 <위그노교도 (1836)>에서는 라울을 맡았다. 1830년 8월 25일 브뤼셀에서의 공연 또한 그가 마자니엘로를 연기하였는데, 이 때 부른 이중창 "Amour sacré de la patrie"는 혁명의 도화선이 된다. 그랑 오페라의 살아있는 역사라고 볼 수 있다.

24) Laura Cinti-Damoreau(1801-1863)는 프랑스의 유명한 소프라노였으며, 특별히 로시니 오페라에서 그 두각을 나타냈다. 1826년 파리 오페라 무대에 데뷔하였다. 로시니 오페라 <Le comte Ory>, <Guillaume Tell>, <Le siège de Corinthe>에 출연하였으며, 오베르의 <La muette de Portici>와 <Le domino noir>그리고 마이어베어의 <Robert le diable>등 당시 저명한 그랑 오페라 작곡가들의 대표작들에 출연하였다.

1.3 7월 혁명 이후 부르주아 군주 시대와 그랑 오페라의 중흥

점차 국가의 지원과 자본주의적 경영 방식의 일반화가 결합되어 거대한 장르로 완성된 그랑 오페라는 사치산업과 기술 발전에 힘입어 유럽의 문화를 선도했다. 이러한 그랑 오페라의 상업성과 함께 작품의 예술적 완벽성이 뒷받침되었기 때문에 가능했다. 7월 혁명 이후 그랑 오페라는 전성기를 맞이했는데, 당시 공연된 작품들과 주변 상황에 대한 기록을 살펴보면 그 요인을 추정해볼 수 있다.

샤를 10세의 반동정치에 대항하여 7월 혁명[25]에서 승리를 거둔 파리의 시민들은 부르봉 가문의 자손이자 오를레앙 대공이었던 루이 필립(Louis Philippe, 1773-1850)에게 왕관을 씌워주었다. 새 왕은 왕가의 자손이기는 하나 1790년대 혁명군에 복무한 경력을 가지고 있었으며, 혁명을 온건하고 자유주의적인 형태로 받아들였던 근대적인 인물이었다.[26] 이처럼 '시민의 왕'이 '부르주아 군주제'를 지배하게 됨으로써 전통적인 프랑스 왕정제 문화 제도와 새로 부상한 부르주아의 문화 취향은 상호 영향을 주고받으며 오페라의 변화를 이끌어냈다.

루이 필립 시대에 검열은 줄어들었고, 소유권에 기반한 참정권은 점점

---

25) 1829년 구성된 폴리냐크내각은 반동정책을 한층 더 강화시켰음에도 불구하고, 반대세력은 1830년 5월 총선거에서 하원에 대거 진출하였다. 이에 샤를 10세는 의회를 해산시켰고, 다시 7월 선거를 실시하였으나 또다시 반정부세력이 다수 선출되었다. 결국 왕은 알제리 진출에 성공한 여세를 몰아 1830년 7월 25일 7월 칙령을 발표한다. 이 칙령은 앞서 혁명으로 얻었던 자유와 평등의 원칙을 무시하는 자유로운 출판의 금지, 하원의 해산, 선거자격의 제한 등의 내용을 포함하고 있었으며, 이 점이 또 한 번의 혁명을 일으키는 기폭제가 되었다. 27일 부르주아를 중심으로 파리의 민중은 바리케이트를 치기 시작함과 동시에 곧 군대와 충돌이 일어났다. 29일 민중은 왕궁으로 침입하였고, 이 충돌은 결국 왕정의 패배로 끝이 났다. 이 혁명이 바로 7월 혁명이며, 시민들을 승리로 이끈 주동자들은 부르주아들이었다.

26) 샤를 10세가 성인 흉내를 내며 병을 치료하려 하였다면, 루이 필립은 우산을 들고 다닐 만큼 근대적인 인물이었다고 한다. 샤를 10세가 자유주의를 타도하려 했다면, 루이 필립은 자유주의의 열렬한 지지자였다. (「사진과 그림으로 보는 캠브릿지 프랑스사」 pp. 242~3 참조)

확대되었다. 선출된 의회는 법을 입안할 수 있도록 허용되었다. 유권자층도 비록 아주 적은 부분이지만 확대되었다. 또한 변호사, 사업가, 중간 지주들, 금융업자들이 힘을 갖게 되면서 지배 계급이 확대되었다. 부르주아 군주제는 부르주아 내부의 금융업, 공업, 전문직, 농업, 정치 분파들 사이의 교류를 증대시켰다. 새로운 체제의 취향은 이제 귀족들의 살롱이나 우아한 별장이 아니라 주식시장, 상가, 부유한 부르주아의 저택이 중심이 되었다.

또한 프랑스는 이 시기에 산업화와 기계화를 거쳤다. 영국처럼 급격한 산업혁명이 일어나지는 않았지만,[27] 영국의 수출품이 대량 생산에 기초한 중질의 상품이었다면, 프랑스는 전통적인 명성을 가지고 있던 사치품과 숙련 가공품에 특화하였고 이러한 생산 경향과 취향은 대규모의 화려한 오페라 무대를 꾸미는 데도 반영되었다고 볼 수 있다.

부르주아 군주제 하에서의 이러한 정치적·사회적·경제적 변화는 오페라 극장의 운영 방법에도 큰 변화를 불러일으켰다.

7월 왕정은 왕가의 보조금을 받고 있던 오페라 극장과 왕가 사이의 재정적 이해관계에 관한 합의를 제정함으로서 지배적인 분위기의 자유주의를 준수하였고,[28] 이로 인해서 개인 경영자에 의한 경영이라는 새로운 형태의 극장 운영이 시작되었다.[29] 오페라 극장은 경영자가 운영하는 상업회사 형태를 갖게 되었으며, 경영자는 정부 휘하에서 일하는 동시에 자기

---

27) 프랑스에서는 영국보다 느린 속도로 기계화가 진행되었지만 프랑스는 유럽 대국에서 영국의 으뜸가는 경제적 맞수였으며 1870년까지 공산품 수출 규모에서 여전히 2위의 자리를 차지하고 있었다.

28) 1831년 1월 25일 국왕의 법령으로 오페라 극장은 더 이상 왕가의 소유물이 아니라고 공표되었으나 사실상 왕가의 경제적 영향력을 완전히 벗어날 수는 없었다. 극장이 국가에서 지원받는 보조금 때문이었는데, 보조금은 막대한 자금을 필요로 하는 오페라 극장의 운영을 위해 필수적인 것이었으나 극장과 왕가의 병적인 연결고리가 되고 있었다. 결국 부족한 재정을 채우기 위하여 1828년 18800프랑의 보조금을 1831년 8월 24일 왕국의 법령으로 다시 제정하여 85000프랑이 넘는 보조금을 받게 되었다.

29) 이는 1827년 로쉐푸코(Monsieur de La Rochefoucauld)가 대중 서비스의 향상을 위한 독점사업권이라는 형태로 고안했던 방식에서 유래했다.

의 사적 이익을 위해서도 일하였다. 이러한 새로운 오페라 극장운영 시스템은 1830년 7월부터 1831년 2월에 기초를 마련하고, 1939년까지 지속된다.[30]

이러한 새로운 경영 방식과 전문 경영자의 등장은 오페라계에 큰 영향을 끼쳤다. 이를 대표적으로 보여주는 인물로 루이 베롱(Louis-Désiré Véron, 1798-1867)[31]을 들 수 있다.

그는 원래 의사였으나 1829년에 잡지 <파리 정기잡지>(Revue de Paris)를 창간하고 1838-1852년에는 <입헌당원>(Le Constitutionnel)의 소유주이자 편집장으로 있으면서 다양한 작가와 작곡가들을 만났다. 이후 베롱은 오페라 극장의 첫 계약 극장장이 되었다. 베롱의 임무는 순수예술 아카데미(Académie des Beaux-Arts)의 임원으로서 새로 대두한 부르주아 계급을 위한 오페라 극장을 만들어나가는 것이었다.

그가 저술한 <파리의 부르주아에 대한 기억>(Mémoires d'un Bourgeois de Paris) 6장을 보면, 베롱이 혁명의 성격과 부르주아의 관심사를 예민하게 파악한 문화경영자였음을 알 수 있다.

7월 혁명은 부르주아의 승리였으며, 오페라 극장이 다시 경외를 받고 즐거워지기를 원하는 영광스러운 부르주아들은 오페라 극장이 그들의 베르사이유가 되길 원했다. 그리고 망명한 귀족들과 왕자들을 대신해 오페라 극장이 넘쳐나기를 원

30) Hervé Lacombe, op. cit., p. 27.

31) 베롱은 1831년에서 1835년까지 파리 오페라의 디렉터를 맡았다고 알려져 있다. 그는 새로운 정부가 원하는 오페라의 비용과 책임들에서 필요 없는 것을 없애고, 효과적으로 무대를 조정하였다. 베롱은 새로운 청중인 부르주아들의 입맛에 맞는 오페라를 제작하였고 최고의 오페라 제작자들을 불러들였다. 무대 디자이너로는 뒤퐁셀(Duponchel), 작곡가로는 마이어베어, 오베르, 알레비가 있었으며, 대본가로는 스크리브와 극작가 장-프랑수아-카지미르 드라비뉴(Jean-François-Casimir Delavigne, 1793-1843)를 들 수 있다. 뿐만 아니라 스타 성악가인 아돌프 누리와 코르넬리 팔콩의 기용도 그가 그랑 오페라의 새로운 발전을 이루는데 큰 도움을 주었다. 이러한 베롱의 새로운 오페라 제작의 가장 큰 예는 1831년 마이어베어의 <악마 로베르>였다. 이 오페라는 오페라의 새로운 영역을 만들었다. 1835년 정부가 오페라에 대한 보조금을 줄이기로 결정했을 때, 베롱은 엄청난 이익을 내기 위해 신중하게 철수하였다.

했다. 이러한 화려하면서 대중적인 오페라 극장을 만들기 위한 계획은 나에게는 7월 혁명의 위대한 업적을 나타내는 것으로 보였다.[32]

그러나 이런 화려한 극장을 만들기 위해서는 먼저 재정적 문제를 타개해야만 했다. 파리 오페라 극장은 고질적인 재정 문제가 있었고, 베롱이 첫 해 받았던 보조금 81000프랑은 점차 줄어들어 1836년과 1852년 사이에는 한 해에 62000프랑 정도를 받았다. 그럼에도 불구하고 베롱은 부르주아의 과시적이고 사치스러운 취향에 걸맞은 규모의 오페라를 제작하기 위하여 최소한 66명의 합창단원과 79명의 오케스트라단원과 지휘자 1명이 필요하다고 요구했다. 1831년과 1848년 사이에 주역 무용수는 24명에서 30명으로, 발레단은 75명에서 113명으로, 오케스트라 단원은 81명에서 87명으로 늘어났다. 합창단도 58명에서 83명까지 늘어났다. 특정 작품을 공연하기 위해서는 더 많은 수를 보강해야만 했는데, <위그노교도>를 공연하기 위해서 80명이 넘는 오케스트라 단원들과 80명의 합창단원들, 어린이는 제외한 80명의 엑스트라들과 60명으로 이루어진 기술팀이 동원되었다. 이 외에도 모든 출연진의 분장비용과 오케스트라 악보 복사 비용, 의상비 및 소품비 등 엄청난 금액이 소요되었다.

그러나 무엇보다도 가장 부담이 컸던 재정 문제는 바로 스타 성악가의 기용이었다. 1830년대 공연에 8000프랑[33]이 사용되었다는 영수증이 있는데, 이러한 액수는 1835년과 1869년 사이에 집계된 시즌 공연표와 '당일 공연표 판매액'을 모두 합한 금액과 비슷하며, 총수입의 25프로를 넘는 액수였다. 1848-49년 시즌에 위대한 테너 길베르 뒤프레(Gilbert Duprez)는 한 달에 6번 공연하여 3000프랑을 벌었고, 추가 공연에서 매

32) John. D. Drysdale, "Louis Véron and the Finances of the Académie Royale de Musique, 1827 to 1835", dissertation, University of Southampton (2000).

33) 1830년대 당시 파리의 1인당 최저 생계비는 약 200프랑이었던 것을 가만할 때 엄청난 액수였음을 알 수 있다.

회 500프랑을 더 받았다. 1850년 테너 구스타브 로제르(Gustave Roger, 1815-1879)는 오페라 극장에서 50000프랑을 받았고, 소프라노 폴린 비아르도(Pauline Viardot)는 54000프랑을 받았다. 1870년에는 주역 성악가들에게만 해도 총 500000프랑의 출연료를 지급했다.[34]

하지만 여전히 오페라 극장은 국가의 영향력 하에 있었기 때문에, 이러한 재정적 상황에도 불구하고 나라의 허가 없이는 경영자가 오페라 극장 좌석의 가격을 마음대로 올릴 수 없었다.[35]

심한 재정적 압박에도 불구하고 베롱은 샤를 10세 때의 형식적인 연주를 대체하고 앞으로 생길 새로운 부르주아의 경제적 관습에 아주 잘 맞는 합리적인 가격의 사치스러운 즐거움을 제공하기를 원했다. 그는 이러한 어려움에 굴하지 않고 국가의 입장을 거스르지 않으면서도 부족한 재정을 충족시킬 수 있는 수완을 발휘했다. 먼저 훌륭한 음향시설을 갖추고 있었던 왕립 음악 아카데미 극장의 실내 인테리어와 조명을 개선하였다. 또한 시즌 공연표 구매자 클럽을 조성하여 그들이 무대 뒤에서 발레리나와 출연진 대기실에 출입할 수 있도록 허가해줌으로서, 공연표 구매자의 욕구를 충족시켜주는 동시에 스타를 양성할 수 있는 마케팅을 펼쳤다. 당시 그랑 오페라는 종합예술로서 발레를 포함하는 전통을 가지고 있었기에 발레리나들을 추종하는 부자 회원들의 후원은 재정적 부족을 충당하는 하나의 해결책이 되었다.

또한 베롱은 권력의 중요성을 예측하고 광고를 사용한 첫 사람 중 하나이다. 그는 전통적인 오페라 작품이 사회에 예술적 기쁨을 줄 수 있는 근원이 되며 이러한 공연들을 유지하여 지켜나가야 한다는 뉘앙스를 풍기고, 오페라 극장을 정상급의 사람들이 모여 사회생활을 하는 장소로 여기

34) Hervé Lacombe, op. cit., p. 29.

35) 1833년까지 원형극장(Amphithéâtre)과 극장의 가장 싼 좌석이었던 갤러리 좌석의 가격은 8프랑이었고 밤에는 6프랑이었다. 1860년대의 좌석 기록에 따르면 각 연주마다 다양한 가격대의 좌석을 배치한 것을 볼 수 있다.

도록 홍보문을 구성했다.

<그림 1> <악마 로베르> 초연 홍보문36)

ACADEMIE ROYALE DE MUSIQUE.

Les Portes seront ouvertes à 6 heures. ON COMMENCERA A 7 HEURES PRECISES.

Aujourd'hui Lundi 21 Novembre 1831,

LA PREMIÈRE REPRÉSENTATION DE

ROBERT LE DIABLE,

Opéra en 5 actes.

CHANT : Messieurs Ad.-Nourrit, Levasseur, Prévost, Alexis, Ferdinand-Prévôt, Massol, Lafont, Pouilley, Trevaux, Vartel, Hurteaux ; Mmes Cinti-Damoreau, Dorus, Lavry.

DANSE : Mrs Perrot, Simon ; Mmes Noblet, Legallois, Montessu, Julia, Taglioni, Alexis, Leroux, Perceval, Louisa, Roland.

Les Loges et Billets ayant été loués et pris à l'avance le Public est prévenu que les Bureaux ne seront point ouverts.

LES ENTRÉES DE FAVEUR SONT SUSPENDUES.

En vertu de l'Ordonnance de police, en date du 30 août 1831 *le Public est prévenu que tout Billet acheté sur la voie publique sera refusé au Contrôle.*

S'adresser pour la location des loges, au bureau de la location de l'Académie Royale de Musique, rue Grange-Batelière, Hôtel-Choiseul.

LE BUREAU DE LOCATION RESTE OUVERT JUSQU'A CINQ HEURES.

부르주아 친화적인 정권, 산업혁명으로 인한 생산력 증가와 사치품 산업의 발달, 전문 경영자의 등장 등의 요소가 복합적으로 작용하여 이 시대의 파리 오페라 극장은 유행의 메카, 파리 시민들의 패션 취향을 알 수 있는 곳이 되었으며, 파리에서 고급품 및 사치품 산업이 꽃피게 되었다. 여자들의 패션과 헤어스타일, 보석, 오페라 극장 주변의 레스토랑과 카페 등 근교의 시설들은 파리에 있는 많은 외국인들을 매료시켰다. 또한 다양

36) Académie royale de Musique – Arthur Pougin, Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent, Librairie de Firmin-Didot, Paris, 1885, p. 533.

한 오페라 작품에 나오는 노래와 춤곡의 악보, 연주회 프로그램집 등은 중요한 문화 상품이 되었다. 이제 왕립 음악 아카데미 극장의 눈부신 발전은 프랑스가 외국 예술을 지배하고 있다는 자부심의 상징이 되었으며, 프랑스의 그랑 오페라는 프랑스의 높은 예술적 수준을 보여주는, 숭배 받아야 할 문화로 여겨졌다.

이렇게 나라의 지원에 더하여 자본주의 사회에 깊은 뿌리를 두고 이윤을 창출하기 시작한 그랑 오페라는 여흥을 위한 장르로서 눈부신 발전을 이루게 된다. 이 시기에 이르러 그랑 오페라라는 장르는 기념비적인 역할을 하면서 음악, 회화, 발레 등 모든 예술 분야의 종합과 그 효과에 대한 극도의 관심이 반영되고, 예술의 완벽성과 상업성이 동시에 고려되는 장르가 되었다고 할 수 있다. 그랑 오페라에는 정치적이고 이데올로기적이며 미학적이고 또한 산업적인 특징들이 뒤엉켜 나타났다.

이러한 상황을 가장 잘 반영한 그랑 오페라의 대표적인 예로서 마이어베어의 <악마 로베르>[37]를 들 수 있다. 7월 왕정이 들어선 이듬해인 1831년에 파리에서 초연된 <악마 로베르>는 초연과 동시에 엄청난 성공을 거두었다. 새 극장장 베롱 휘하에서 뒤퐁셀(Henri Duponchel, 1794~1868)과 시세리(Pierre-Luc-Charles Ciceri, 1782~1868)가 무대미술·장치를 맡았던 이 오페라는 1824년에 상연된 베버(Carl Maria von Weber, 1786~1826)의 <마탄의 사수>(Der Freischütz, 1821)처럼 주인공이 악마의 힘을 빌리는 내용을 줄거리로 했다. 줄거리에 맞는 공포스럽고 신비스러운 분위기를 자아내어 스산한 분위기를 연출하였으며 초자연적이고 환상적인 무대를 꾸몄다.

그러나 이 오페라가 가장 큰 인기몰이를 할 수 있게 해줬던 장면은 3막

37) 오페라 꼬미끄로 공연을 계획했던 마이어베어의 <악마 로베르>는 그랑 오페라로 그 장르를 바꾸었으며, 마이어베어의 첫 프랑스 오페라 작품이었다. 대본은 당대의 거장 스크리브와 드리비뉴(Germain Delavigne, 1790~1868)가 함께 대본을 썼다.

에 도발적이고 공포스러운 '수녀들의 발레'였다. 이 장면은 원래 스크리브의 대본에는 전형적인 고전적 발레 장면이었으나 작곡가와 무대 디자이너들에 의해 바뀌었으며,[38] 당대 최고의 발레리나 마리 탈리오니(Marie Taglioni)의 등장과 파격적인 에로티시즘과 신성모독적인 장면으로 당시 대중의 관심을 집중시켰다. 또한 잉글리쉬 트랩[39]의 풍부한 사용으로 무용수들이 무대에서 나타났다 사라졌다를 반복하여 무섭고 신비한 분위기를 연출하였으며, 후면 조명을 사용하여 스산한 분위기를 연출하였다.

<악마 로베르>는 선풍적인 인기를 끌었으나, 이러한 상업적 성공을 뛰어넘는 그랑 오페라의 전형이 된 작품은 마이어베어의 차기작 <위그노교도>였다. <위그노교도>는 마이어베어가 작곡하고 스크리브가 대본을 썼으며, 시세리와 뒤퐁셀이 무대 미술·장치를 맡았고, 스타 성악가였던 테너 아돌프 누리, 소프라노 마리 꼬르넬리 팔콩(Marie Cornélie Falcon, 1814~1897)[40], 베이스 니콜라 르바쇠르(Nicolas Levasseur, 1791~1871)[41]가 주연을 맡았다. 이들은 당대를 주름잡던 최고의 프로들로, 출연진의 이름만으로도 당시 무대가 얼마나 호화로웠을 지를 예상할 수 있었다.

---

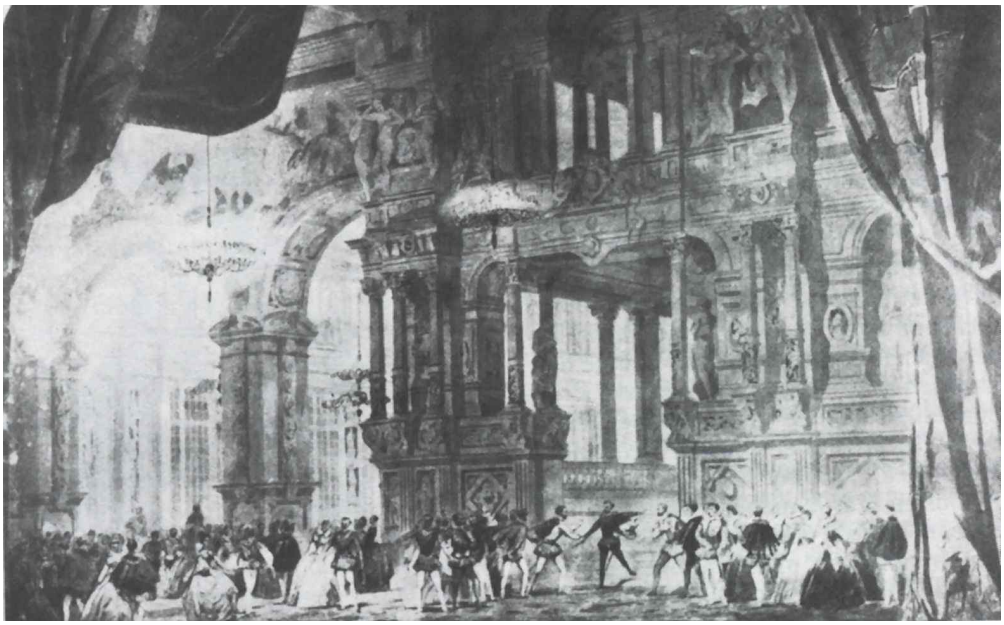
38) Le Tellier & Robert Ignatius, *The Operas of Giacomo Meyerbeer,* Fairleigh Dickinson University Press, 2006, p. 132.

39) 트랩(trap)은 들어 올려서 여는 문으로 이곳을 통해 예술가가 아래에서부터 무대로 드나들었다. 잉글리쉬 트랩은 이러한 효과를 사용해서 바닥에서 음침하게 솟아오르거나 꺼질 수 있는 장치였다.

40) <악마 로베르>에서 엘리스로 1832년 오페라에 데뷔한 팔콩은 당시 18세였다. 그녀는 당시 대작들이었던 작품에서 주역으로 활동하였다. <유대여인>의 라헬과 <위그노교도>의 발렌틴은 작곡가들이 그녀의 목소리를 염두에 두고 작곡한 역할들이었다. 테너 누리의 제자였던 팔콩은 누리와 함께 연주하며 최고의 전성기를 구가하였으나, 1837년 심각한 목소리의 문제가 발생하였고, 1840년 은퇴하였다.

41) 프랑스 당대 최고의 베이스 가수로 로시니 오페라에서 활약하였다. 1828년부터는 다시 프랑스 오페라를 주무대로 삼아 활동하였는데, 그가 공연했던 대표작으로는 <오리 공작>, <악마 로베르>, <유대여인>, <위그노교도>, <라 파보리타>, <예언자> 등이 있으며, 1853년까지 활발한 활동을 하였다.

<그림 2> <위그노교도> 초연에서의 5막 장면[42)]



<위그노교도>는 부르주아 관객들의 취향에 부합하는 거대한 스케일에 더불어 16세기 프랑스의 종교 학살을 소재로 삼아 멀지 않은 과거의 문제의식을 불러일으킴과 동시에 '이루어질 수 없는 사랑' 구도를 첨가하여 내용의 재미 또한 더했다. 이 모든 요소들이 모여 19세기 최고 인기 오페라 중 하나가 된 <위그노교도>는 <악마 로베르>와 같은 반짝 성공을 넘어 전혀 다른 예술적 수준을 보여주었다. 이는 베를리오즈(Louis Hector Berlioz, 1803~1869)이 1836년 3월 6일 <파리의 음악 잡지>(Revue et gazette musicale de Paris)에 실었던 <위그노교도>의 초연에 대한 평에 자세히 나타나있다.

42) "Les Huguenots: décor de la scène 1 de l'Acte V" (1836), Bibliothèque Nationale de France.

오늘 모든 프랑스 사람들은 작품을 비교하는 변치 않는 관습에 따라 <악마 로베르>와 새로운 작품의 우수함에 대해 질문하였다. 그러나 우리는 솔직히 <위그노교도>에 대한 우리의 애호를 말함으로서 두 작품을 비교하는 질문을 피했다. 우리는 이 작품에 대한 깊고 충분한 이해가 없이도 작품의 진가를 올바르게 평가할 수 있었다. 그 작품은 이전 작품보다 훨씬 더 예술적으로 고상하였으며, 진지하였고, 또한 그 어떠한 작품들보다도 웅장하였다.[43]

이러한 <위그노교도>의 엄청난 성공은 2년 안에 200회가 넘는 공연[44]을 이루어냈다. 프랑스 내에서만 성공한 것이 아니라, 이 오페라는 19세기와 20세기 초반에 걸쳐 세계적으로 엄청난 흥행 기록을 남겼다.[45]

---

43) Hector Berlioz, *Revue et gazette musicale de Paris*, pp. 73~77.
44) Le Tellier & Robert Ignatius, op. cit., p. 134.
45) 1836년 초연 이후 1936년까지 <위그노교도>는 프랑스 파리 오페라 극장에서만 1126회에 달하는 공연 기록을 달성한다.

2. 오페라 검열과 창작자의 대처 방안 고찰

앞 장에서는 정권과 사회적 변화 속에서 그랑 오페라라는 장르가 형성되고 전성기에 이르는 과정과 그 요인들을 살펴보았다. 이 새로운 장르는 대중의 큰 호응을 얻었는데, 이 장에서는 대표적 그랑 오페라 작품들에 대한 당대 여러 국가와 계층의 구체적인 반응을 자세히 살펴봄으로써 이 시대에 그랑 오페라가 진정 어떤 의미로 받아들여졌는지를 고찰하고, 이를 통해 <위그노교도>의 정치적 성격을 보다 다면적으로 파악해보려고 한다.

우선 프랑스에서는 전통적으로 국가권력이 항상 오페라의 내용에 깊이 관여하였으나, 특히 정권이 교체되는 시기에는 대본 검열이 두드러졌으며, 정권의 성격에 따라 검열 기준도 계속 바뀌었다. 오페라 검열은 음악적인 부분보다는 주로 직접적인 메시지를 전달할 수 있는 대본 부분이나 미풍양속과 관련되는 시각적인 부분에 가해졌다. 앙시앵 레짐 때는 왕을 우스꽝스럽게 표현할 수 없었으나, 대혁명 시기나 나폴레옹 집권 시기에는 이런 희화화가 오히려 권장되었다. 자유로운 출판조차 금지하던 왕정복고시기를 지나서, 루이 필립의 7월 왕정 때에는 다소 검열이 완화되면서 부르봉 왕조의 왕들도 조롱할 수 있었다.[46]

그랑 오페라의 중흥기였던 혁명 전후부터 7월 왕정 초기 사이에 창작된 대표적 그랑 오페라이자 로시니의 마지막 오페라인 <빌헬름 텔>은 프랑스에서 초연된 이후 유럽 각국에서 상연되었는데, 이 작품의 상연 과정을 통해 당시 그랑 오페라가 유럽의 여러 국가에서 어떻게 검열되고 받아

46) 검열은 1848년 혁명으로 루이 필립이 폐위되면서 그해 3월에 잠시 중단되었다가 나폴레옹 3세가 집권했던 1850년 7월에 다시 도입되어, 프랑스 제3공화국이 선포되던 1870년 짧은 기간을 제외하고 1906년까지 계속되었다. 나폴레옹 3세 집권기에는 왕조를 욕할 수 있었으나, 나폴레옹 3세의 깊은 가톨릭 신앙 때문에 종교는 건드릴 수 없었다. (도날드 서순, 「유럽 문화사 Ⅱ 1830~1880 부르주아 문화」 참조)

들여졌는지를 살펴볼 수 있다.

1829년 8월 3일 펠레티에 홀 극장에서 초연된 <빌헬름 텔>은 프리드리히 실러(Friedrich Schiller, 1759-1805)의 희곡 <빌헬름 텔>을 에티엔느 드 주이(Étienne de Jouy)와 이폴리트 비스(Hippolyte Bis)가 4막의 오페라 리브레토로 개작한 것이었다.

실러의 희곡 <빌헬름 텔>의 줄거리는 스위스의 빌헬름 텔 전설을 바탕으로 했는데, 1804년 초연된 연극 <빌헬름 텔>은 외세에 의해 임명된 총독들의 폭정에 대한 민중 봉기라는 주제 이외에도 폭군 암살이나 합스부르크가에 대한 부정적인 언급 등 당시 정치적으로 민감한 문제들을 다루고 있기 때문에 바이마르 초연과 베를린 공연에서부터 정치적인 논란과 검열의 대상이 되었다. 그럼에도 불구하고 이 희곡은 계속해서 열광적인 반응을 얻었다.

이러한 상황은 로시니의 오페라 <빌헬름 텔>에서도 예외가 아니었다. 바로 전년도에 초연된 오베르의 <포르티치의 벙어리 소녀>와 마찬가지로 이 작품도 서민이 주인공이며 혁명과 관련된 줄거리라는 점에서 왕정의 경계 대상이 될 수 있었다.

이런 점 때문에 로시니와 대본 작가들은 오랫동안 오페라의 내용 수정에 대해 논의한 끝에, 스위스의 3개 자치주인 슈비츠(Schwitz), 우리(Uri), 운터발덴(Unterwalden)의 지도자들이 모여 합스부르크 총독 게슬러(Gessler)의 폭정에 대한 항거를 준비하는 쉴러의 원작 내용을 삭제하고, 합스부르크 공주 마틸다(Mathilda)와 스위스 지도자의 아들 아르놀트(Arnold)의 사랑 이야기를 부각시키고, 빌헬름 텔의 전설을 원작보다 간단하고 직설적으로 표현함으로서 극을 오페라에 걸맞게 바꾸었다. 또한 무대 연출자 시세리가 고안한 화려한 스펙터클을 통해 혁명적인 줄거리보다 무대 위의 볼거리에 더욱 집중하게 만들었다. 이러한 효과적인 전략으

로 프랑스에서는 이 작품을 큰 문제없이 상연할 수 있었다.[47]

그러나 다른 나라에서의 오페라 <빌헬름 텔> 상연 과정을 살펴보면, 각 국가가 이 오페라를 받아들이는 데는 상당한 온도 차이가 있었음을 알 수 있다. 프랑스에서는 오페라 <빌헬름 텔>의 내용에 대해 더 이상의 검열 문제는 없었으나,[48] 이탈리아에서는 국제적 역학 때문에 이 작품을 받아들이는 데 더욱 장애물이 많았다. 로시니는 1831년에는 루카와 피렌체에서, 1833년에는 나폴리의 산 카를로 극장(Teatro San Carlo)에서 <빌헬름 텔> 이탈리아어 판을 공연했고, 1936년에는 밀라노에서 공연하려고 했는데, 당시 밀라노가 오스트리아의 지배하에 있었기 때문에 검열로 인해 극의 내용을 수정해야 했다. 극의 배경 설정이 스위스를 억압하는 오스트리아 대신 스코틀랜드를 압제하는 영국으로 바뀌었으며 조국이나 노예, 압제자에 대한 언급은 엄격히 삭제당하고 제목도 <Guglielmo Vallace, l'eroe scozzese>(굴리엘모 발라체, 스코틀랜드의 영웅)로 고쳐야 했다.[49] 이후 이 작품은 영국에서도 1830년 5월 런던 초연되고, 1839년 여왕폐하 극장(Her Majesty's Theater)에서는 이탈리아어로, 1845년 코벤트가든 극장에서는 프랑스어로 공연되었다. 1831년에서는 뉴욕에서도 공연되는 등 전 유럽과 미국에서 큰 관심과 반응을 얻었다.[50]

프랑스를 포함한 유럽 국가들의 극 대본에 대한 전반적인 검열과 수용 양상을 비교해볼 수 있는 또 하나의 좋은 예는 왕실을 배경으로 한 빅토르 위고(Victor Hugo, 1802-1885)의 희곡 <왕은 즐긴다>(Le roi

47) Richard Osborne, "Guillaume Tell", Oxford University Press, p. 2.

48) 그러나 프랑스에서 <빌헬름 텔>은 초연 1년 후에는 4막 중에서 3막까지만 공연되었다. 이는 내용 검열 때문이라기보다는 원작의 규모가 공연에 주는 현실적인 어려움 탓이 컸다. 4시간이 넘는 긴 공연 시간과 하이 C♯에 이르는 고음 때문에 테너 가수 캐스팅의 난조로 작품 상연 자체에 어려움이 많았으며, 공연을 하더라도 길이를 줄여서 공연하는 경우가 많았다. 하지만 이 작품은 1929년에는 파리에서 100번째 공연을 하는 등, 1932년까지 파리 오페라계의 주요 레퍼토리로 남아 있었다.

49) A. C. Keys, "Schiller and Italian Opera", *Music & Letters*, Vol. 41, No. 3, (1960), p. 226.

50) Richard Osborne, "Guillaume Tell", Oxford Music Online 항목 참조.

s'amuse, 1832)와 오베르의 오페라 <구스타프 3세>(Gustav Ⅲ, 1833)에 대한 검열이다.

왕실에 대한 내용을 다룬 위고의 희곡 <왕은 즐긴다>는 7월 왕정이 들어선 1830년 이후 1835년 9월 9일에 다시 검열에 대한 법이 생겨나기 전까지 검열이 약해진 시기에 1832년 프랑스에서 상연을 금지 당한 유일한 작품이었는데[51], 그 이유는 왕(프랑수아 1세)의 부도덕성을 다루었다는 점보다는 당시 프랑스의 미학 규범적 측면 때문이었다. 왕이 자기 어릿광대의 딸을 희롱하는 내용보다는 꼽추 어릿광대가 표현하는 부성애가 더 문제시 되었던 것이다. 그밖에도 많은 위고의 희곡들이 난폭함, 천박함, 불경스러운 언어, 지하세계에 대한 애착을 담음으로써 부르주아의 미학 규범을 깨뜨렸기 때문에 당시 논쟁과 토론의 대상이 되었다.[52]이후 1835년 9월 9일의 법에 따라 재정립된 7월 왕정의 검열방식을 살펴보면, 네 명의 부르주아로 위원회를 구성하여 그들이 희곡을 읽거나 리허설을 보면서 부인이나 딸을 데리고 그것을 보러올 수 있는지를 자문하는 방법을 썼는데 여기에서도 알 수 있듯이 이 시기 프랑스에서는 왕의 노여움보다는 부르주아적 품위가 검열의 기준이 되었다고 볼 수 있다.[53]

한편 오베르의 <구스타프 3세>는 1833년 펠레티에 홀에서 초연되었는데, 스웨덴 왕 구스타프 3세의 지적인 계몽군주 이미지와 이루어질 수 없는 사랑에 대한 공감 때문이었는지 아니면 무대에서 왕실이 화려하고 완벽하게 재현되었기 때문인지 대성공을 거두어 1853년까지 168번이나 상연되었다. 스크리브가 대본을 쓴 이 작품은 계몽 전제 군주였던 스웨덴 왕 구스타프 3세의 삶과 사랑 이야기를 다뤘는데, 자신의 충신이자 친구의 아내를 사랑한 왕이 결국 친구의 손에 죽게 된다는 내용을 줄거리로

51) Donald Roy, op. cit., p. 290.
52) 도널드 서순, 「유럽 문화사 Ⅱ」, pp. 172~3.
53) Odile Krakovitch, "Les romantique et la censure au théâtre", pp. 35~6.

삼았다.[54] 왕정 체제 하에서 검열되었으나 왕의 죽음이라는 결말이 검열로 인해 바뀌지는 않았다.

그러나 같은 대본을 바탕으로 하더라도 이후 이탈리아[55]에서는 다른 검열 기준이 적용되었다. 1851년 베네치아에서 초연된 베르디의 <리골레토>는 위고의 <왕은 즐긴다>를 기반으로 했다. 하지만 프랑스에서와는 달리 베네치아의 검열관들은 대본 작가에게 원작의 프랑수아 1세를 만토바 대공으로 바꾸도록 강요하였는데, 이는 외국 왕의 심기를 건드리지 않기 위해서였다.

베르디의 중기 오페라 <가면무도회>(Un ballo in Maschera, 1859) 역시 원작 줄거리는 오베르의 <구스타프 3세>와 같았으나, 이탈리아에서는 검열로 많은 내용 변경을 겪었다. 1857년 산 카를로 극장이 위촉한 이 오페라는 안토니오 솜마(Antonio Somma, 1809~1864)[56]가 이탈리아어 리브레토를 맡았으나 나폴리 검열당국의 검열을 통과하지 못해 등장인물의 직위와 관계를 바꾸었다. 스웨덴 왕을 폴란드 영주로 바꾸고 주인공이 사랑하는 여자를 친구의 부인에서 친구의 여동생으로 바꾸었으며, 암살자의 이름을 제비뽑기하는 장면 또한 삭제되었다.[57]

나폴리에서 이처럼 검열이 강화된 것은 예기치 않은 정치적 사건들[58]

---

54) 스웨덴 국왕 구스타프 3세는 귀족의 지나친 권한을 제한하고 평민에게 자애로운 전제군주로 평가되었다. 형식에 매이는 것을 싫어했고 문화예술을 사랑했다고 한다. 그는 귀족의 권한을 제한하는 과정에서 귀족들의 불만을 사 1792년에 가면무도회장에서 앙커스트룀이라는 젊은 장교에게 암살당했다.

55) 당시 이탈리아의 정치적 배경은 이탈리아 통일운동이라는 국내 사정과 나폴레옹의 로마 점령 및 그의 형 조지프가 나폴리 왕으로 임명되는 등의 사건으로 프랑스의 눈치를 보지 않을 수 없었던 국제 관계를 감안해야 한다.

56) 이탈리아 극작가로 1859년 베르디의 <가면 무도회>의 대본이 가장 유명하다.

57) Roger Parker, "Un ballo in Maschera", Grove Music Online.

58) 나폴레옹 3세는 가톨릭의 수호자를 자청하여 1849년에 무력으로 교황령을 복원해 주었는데 이로 인해 이탈리아 민족주의자들과 적이 되었으나, 크림전쟁 후로는 피에몬테가 주도하는 반오스트리아 운동에 동조하는 모습을 보였다. 이것은 당시 오스트리아, 교황, 부르봉가 등에 의해 분할 지배되고 있던 이탈리아에 개입하여 프랑스의 세력 범위를 늘리려 했던 것이다. 1858년에는 피에몬테의 카부르와 플롱비에르에서 반오스트리아 비밀동맹을 체결하고, 이듬해에는 피에몬테와 손을 잡고 오스트리아와 싸운 다음 그 대가로

때문이었다. 초연 예정이었던 1858년에 이탈리아 민족주의자 펠리체 오르시니(Felice Orsini)가 나폴레옹 3세에게 폭탄을 던진 테러 사건이 있었던 것이다.

결국 베르디는 오페라의 원작인 스크리브의 <구스타브 3세> 연극 공연이 로마에서 허용되는 것을 알고 로마의 아폴로 극장에서 오페라를 상연하기를 원했으나, 로마 검열당국 역시 오페라 공연에는 반대했다.

이는 책에 대한 검열은 느슨해졌지만 공연 대본에는 여전히 예민하게 반응했으며, 그 중에서도 가장 쉽게 배우고 되풀이가 가능한 노래의 경우는 엄중히 감시했던 당시 이탈리아의 정치적 분위기를 말해준다.

이러한 상황에서도 흥행주 자코바치는 이 사건을 중재하여 극의 배경을 유럽이 아닌 다른 곳으로 옮긴다는 조건으로 오페라 공연을 허용 받았다.[59] 이렇게 해서 이 작품은 스웨덴 왕을 보스턴 총독으로 바꾸고 작품명도 <가면무도회>로 바꾼 후 1859년에 초연되었다.

이와 같이 로시니의 그랑 오페라 <빌헬름 텔>과 베르디의 <가면무도회>가 유럽 전역에서 공연되는 과정은 이 작품들의 인기와 더불어, 유럽의 여러 국가들이 인기 오페라의 내용을 정치적 문제가 될 수 있는 요소로 보면서도 각국의 대내외적 상황과 대중의 반응에 따라 검열의 내용과 강도를 달리 했음을 보여준다. 국가가 그랑 오페라를 원하는 대중의 요구를 원천적으로 금하거나 막을 수는 없었기 때문이다.

베르디처럼 검열을 피해 다른 곳에서 공연하려고 노력한 창작자들도 있었으나, 마이어베어처럼 애초에 검열에 걸리지 않도록 음악을 구성한 창작자도 있었다. 마이어베어가 <위그노교도>에서 사용한 위그노교도의 모티브는 그들을 은유적으로 표현하기 위한 것이지 진짜 위그노교도의 찬미

사보이와 니스를 챙겼다. 하지만 그 과정에서 피에몬테와 상의 없이 오스트리아와 강화하여 이탈리아에 반감을 사는 한편, 결과적으로 이탈리아 통일의 길을 열어 줌으로써 프랑스 국내에서 비판을 받았다.

59) 알랭 뒤옹 지음, 이경자 옮김, 「베르디」, p. 64.

가는 아니었다. 작곡가 마이어베어가 선택한 이 찬송가는 독일 신교 찬송가로, 프랑스 신교 찬송을 선택하지 않은 것은 프랑스의 검열을 피하기 위해 계산된 행동이었다.[60]

솜마가 <가면무도회>를 개작하는 과정에서 볼 수 있듯이 결국 검열에 직접적으로 가장 민감하게 대응해야 하는 사람들은 대본가였다. 검열의 기준과 강도가 나라와 시기에 따라 계속 달라지는 와중에도 그 변화의 흐름에 잘 적응하는 대본가들도 있었는데, 대표적인 인물이 바로 프랑스의 극작가 스크리브(Auguste-Eugene Scribe, 1791-1861)였다.

그가 활동하던 7월 왕정 시기 프랑스의 리브레토 검열은 정치적 종교적 배경과 주제를 다루는 것은 허용하였으며, 스크리브는 종교적 정치적 소재를 사용하면서도 이를 현대의 사건과는 약간 거리감이 있는 줄거리로 잘 각색하여 검열을 지혜롭게 피해 갔다.

앞서 살펴본 마이어베어의 <악마 로베르>와 오베르의 <구스타프 3세>로 꽤 성공을 거두었던 스크리브는 알레비의 <유대 여인>(1835)도 작업했으며, 1834년 이후에는 데샹(Emile Deschamps, 1791-1871)[61]과 함께 마이어베어의 <위그노교도>(1836) 리브레토를 작업했다.[62] 이 중에서 <유대 여인>과 <위그노교도>는 월터 스콧 경(Sir Walter Scott, 1771-1832)의 소설 <아이반호>(Ivanhoe, 1819)[63]에 영향을 받아 공통

---

60) James Parakilas, "The Chorus", *Grand Opera*, Chapter. 5, p. 91.

61) 프랑스의 시인이자 극작가였던 데샹은 마이어베어의 오페라들의 대본을 손봐주었는데, <악마 로베르>의 테너 아리아 부분의 단어들을 고쳐주기도 하였으며, 스크리브가 <위그노교도> 4막을 수정하는 것을 거절했을 때에도 데샹은 프랑스의 당대 스타였던 테너 아놀드 누리와 합작하여 이 부분을 고쳐주었으며, 결국은 이것을 시작으로 전반적인 오페라 대본을 수정해주었다.

62) 1832년부터 <위그노교도>의 대본 작업을 시작했던 스크리브는 1834년 11월 1일 데샹과 만나 대본에 대한 그의 요구사항들을 논의하고, 데샹은 전적으로 스크리브의 조언을 따라서 대본을 수정하였다. 이는 스크리브가 1835년 초연된 <유대여인>의 대본을 작업하는 중이었기 때문이었다. 4막의 그랑 듀오 부분의 아름다운 가사들은 데샹의 작품이었다.

63) <아이반호>는 12세기 리처드 사자왕의 통치 기간을 지배했던, 피정복자 색슨 족과 정복자 노르만 족 사이의 정치적, 문화적 반목을 그리고 있다. 용감한 색슨 족 기사인 아이반호의 윌프레드는, 동생인 존에게 왕위를 찬탈당한 리처드 사자왕의 복위를 돕기 위해 십

적으로 종교적 갈등 때문에 이루어지지 못하는 사랑을 주제로 삼았다. 스크리브의 이러한 줄거리 구성력과 인기는 <그림 3>을 통해 잘 드러난다.

<그림 3> '성 바로톨로뮤 축일 대학살의 위그노교도'[64]

자군 원정에서 돌아온다. 각각의 사건마다 무력충돌과 피비린내 나는 전쟁이 뒤따르지만, 고딕 로망스 소설 특유의 요소들이 주를 이루는 장면들도 있다. 그러나 스콧은 기사도의 중요성을 생생하게 전달하면서도, 전쟁을 암시적으로 비난하였다.

64) John Everett Millais, '*A Huguenot, on St. Bartholomew's Day, Refusing to Shield Himself from Danger by Wearing the Roman Catholic Badge*' (1852).

1836년 파리에서 초연된 <위그노교도>는 1572년 8월 24일 성 바르톨로메오 축일 전날 밤에 로마 가톨릭 교도인 카트린 드 메디시스 대비의 명령으로 파리에서 위그노교도들이 학살된 과거의 역사적 실화[65]를 바탕으로 했다. 원작은 메리메(Prosper Mérimée, 1803~1870)[66]의 '샤를 9세 시대의 연대기'(Chronique du règne de Charles Ⅸ, 1829)로, 1832년에 초연된 오페라 코미크, 에롤(Ferdinand Hérold, 1791~1833)의 <명예의 들판>(Le Pré-aux-Clercs)[67]도 같은 작품을 원작으로 하고 있었다.[68]

<악마 로베르>의 성공 이후, 베롱은 마이어베어와 1832년 새로운 그랑 오페라 작곡을 합의하였으나 지연되어, 1834년 가을에야 마이어베어와 스크리브, 베롱의 계약이 성사되었다. 이 때 마이어베어가 1835년 4월에 배롱에게 완성하여 보낸 스코어의 제목은 <성 바르텔레뮈의 레오노레>(Léonore ou la Saint Barthélemy)였다. 이때의 악보에는 서곡과 발레 음악도 없었다.[69]

1834년 9월 마이어베어와 베롱이 합의한 캐스팅을 살펴보면 이때까지는 메리메의 원작 인물들을 거의 그대로 사용하고 있음을 알 수 있다.

---

65) 성 바르톨로메오 축일 학살(Massacre de la Saint-Barthélemy)은 1572년 8월 24일부터 10월까지 로마 가톨릭신도가 개신교신도를 학살한 사건을 가리킨다. 당시 대비 카트린 드 메디시스의 딸이자 국왕 샤를 9세의 동생인 가톨릭 신자 마르그리트 드 발루아와 개신교 신자인 나바르의 앙리의 결혼식을 축하하기 위해서 모인 약 3만여 명의 개신교도가 로마 가톨릭 교도에 의해 학살당했다.

66) 메리메는 프랑스의 극작가이자 역사가면서 고고학자였으며 단편 소설 작가로도 활동하였다. 그의 대표작으로는 소설 <카르멘>으로 비제의 <카르멘>의 원작이다.

67) 파리 근교의 들판으로, 연인들이 만나는 장소이기도 하고 명예 결투 장소로도 유명하다. 에롤의 이 오페라 코미크는 남녀 주인공이 결국 사랑을 이루고 함께 도망가는 행복한 결말로 끝난다.

68) Steven Huebner, "Les Huguenots", Oxford University Press, pp. 1~2.

69) Kelly & Thomas Forrest, *First Nights at the Opera*, Yale University Press, 2004, p. 159.

<표 1> 1834년 9월 마이어베어와 베롱이 합의한 등장인물 캐스팅[70]

Le Comte de St. Bris		MM.	Dabadie
Le Comte de Nevers			Serda
De Cossé	┐		Alexis Dupont*
De Retz	│		Massol
De Thoré	Seigneurs		Trévaux
De Tavannes	Catholiques		Ferdinand Prevost
De Mesner	┘		Wartel
Raoul de Nangis	┐ Seigneurs		Adolphe Nourrit
Théligny	Huguenots		Dérivis
De Guerchy	┘		Prévost the elder
Valentine (or Léonore)		M.M.es	Falcon
Marguerite de Valois			Dorus-Gras
Cathérine de Médicis			Mori Gosselin
Marcel, servant of Count Raoul		M.	Levasseur
Le Capitain Boisrosé			Roles to be
A Bohemian woman			assigned
A lady-in-waiting			later

* 그가 오페라 극장을 떠날 경우 M. Lafont로 대체.

정치·종교적 폭력과 사랑의 플롯을 결합시킨 메리메의 구성을 기본 틀로 해서 스크리브는 아리아나 합창 등 자신의 재료들을 끼워 넣었다.

또한 스크리브는 역사적으로 실존했던 인물이나 메리메의 원작 인물들을 그대로 가져다 사용하지 않고 그들의 특성을 심어놓은 새로운 인물들을 탄생시켰다. 실제 성 바르톨로메오 축일 학살은 가톨릭 신자인 발루아의 마르그리트 공주와 개신교 신자인 나바르의 앙리(이후의 앙리 4세)가

70) Kelly & Thomas Forrest, op. cit., p. 161.

결혼할 당시에 일어난 일이지만 이 오페라에서는 가톨릭인 발랑틴(Valentine)과 네베르(Nevers) 백작의 파혼과 결혼, 가톨릭인 발랑틴과 개신교인 라울(Raoul)의 결혼을 둘러싼 사건을 더 부각시켰고, 마르그리트는 신구교도간의 중재를 꾀하는 역할로 등장시켰다. 또 위그노교도의 지도자인 콜리니(Coligny)의 역학을 남자 주인공의 하인 마르셀(Marcel)로 대체하여 역사적 현실성을 약화시켰다. 이것은 검열을 통과하기 위한 수단이었다.

그러나 1836년 2월 초의 마지막 검열에서는 메디치 여왕의 역할도 없애도록 명령받았고, 스크리브는 이를 수용하여 신교도 학살을 주도한 메디치 여왕의 역할을 생 브리에게 부여하였다. 원래 4막 무기 축도 장면에서 메디치 여왕과 구교도들이 부르는 앙상블인 'pour cette cause sainte'(그 거룩한 이유를 위하여)도 생 브리가 대신하게 되었다. 또한 5막에서는 나바르의 앙리와 결혼하는 마르그리트 여왕만 등장시킴으로서, 여왕의 이미지를 신교와 구교를 중재시키는 이미지로 변화시켰다. 이러한 검열은 당시 7월 왕정 초기에는 드문 일이었는데, 이것은 1835년 9월 9일에 강화된 검열 때문만이 아니라 당시 검열기관은 다른 무대 예술 장르보다 오페라가 프로파간다로서의 역할이 강한 장르로 판단되어 더 강한 잣대를 들이댔기 때문이라고도 볼 수 있다. 그러나 갑작스러운 이 검열은 메디치 여왕에 대한 등장 이외에는 어떤 것도 문제 삼지 않았다. 이것 또한 스크리브의 대본 작업 능력 때문이라 생각할 수 있다.

그리고 스크리브는 이 오페라에서 종교적 파벌의 대립과 사랑의 갈등을 연결시켰는데, 그가 그린 주인공들은 종교적으로나 주종관계나 혈연 때문에 대립하는 양쪽 모두와 관계를 맺고 있고, 어느 한편을 지지할 수 없으며, 또한 자신에게 일어나는 일을 스스로 통제할 수 없었다. 결말에서 라울과 발랑틴은 모두 신구교도의 대치에 휘말려 죽음을 맞으며, 생 브리

백작은 딸 발랑틴이 자기 군대가 위그노교도에게 쏜 총에 맞아 죽은 것을 깨닫고 딸을 껴안고 울부짖는데, 이런 결말은 오페라 시작부분에서 부각되었던 사회적 갈등보다 개인의 불행을 더 크게 느끼도록 만들었다. 또한 이러한 줄거리는 대립과 갈등이라는 측면보다 인간의 힘으로 대처할 수 없는 운명이라는 측면을 더 부각시키면서 극에서 사회적 갈등의 중요도를 낮추었으며, 따라서 극의 초점도 역사적 비극에서 개인적 비극으로 옮겨졌다. 이처럼 스크리브는 역사적 사건에서 드러났던 복잡한 정치적 종교적 대립보다는 라울과 발랑틴의 로맨스를 전면에 내세우고 집단적 갈등을 개인의 불행으로 치환시켜 보여줌으로써 갈등에서 비롯하는 극의 긴장도와 청중의 몰입도는 높이면서도 역사적으로 민감한 소재에 대한 검열을 피하는 전략을 보여주었다.

뿐만 아니라 이렇게 검열을 피하는 대본을 썼음에도 불구하고 스크리브가 당대 최고의 대본가가 될 수 있었던 것은 그가 음악이나 무대 장치 측면도 깊이 고려하여, 무대 배경과 의상에 시대와 지역적 특색을 정확히 반영함으로써 극에서 리얼리즘적 요소들을 즐기고자 하는 부르주아의 예술적 욕구를 채워주었기 때문이었다.[71] 스크리브는 자신이 관여한 그랑 오페라들은 작곡가가 누구이든 관계없이 공통적으로 화려함이 극대화되는 거대한 합창이나 화려한 무대 장치가 등장할 수 있는 소재를 취하고 있다. 그가 <악마 로베르>에서는 시선을 끌 수 있는 선정적인 소재와 그에 따른 볼거리들을 계획했으며, <구스타프 3세>에서는 화려한 왕실을 배경으로 하고, <유대 여인>이나 <위그노교도>에서는 규모가 큰 사건을 배경으로 거대한 집단이 등장하는 역사적 종교적 갈등을 표현했다는 점은 대본 작업에서 그랑 오페라의 시각적 화려함과 음악적 웅장함이라는 특성을 염두에 두었음을 보여준다. 실제로 스크리브는 무대의 연출을 고려한 대

71) Karin Pendle, "Eugène Scribe and French Opera of Nineteenth Century", *The Musical Quarterly*, Vol. 57, No. 4, Oxford University Press, pp. 554~5.

본가로서 대중이 그랑 오페라에 원하는 것을 총체적으로 구현하였다. 그 결과 스크리브는 당대 최고의 인기 오페라들을 배출해낸 대본가가 될 수 있었으며, <위그노교도>는 검열 당국과 청중의 요구를 정확히 파악하고 대중의 욕망을 충족시키면서도 이러한 경향이 검열 기준과 상충하지 않도록 적절히 조정함으로써 여전히 공연 가능하고, 당대의 정치적·사회적 상황을 현대에 전달해줄 수 있는 상태로 보존되었다고 볼 수 있다.

Ⅲ. 종합예술로서의 프랑스 그랑 오페라 <위그노교도> 연구

3.1 무대 장식 기술(scénographie)[72]

<위그노교도>는 부르주아 청중들이 원하는 강력한 스펙타클을 보여주었는데, 여기에는 무대 장식 기술이 큰 역할을 담당하였다. 이번 장에서는 그랑 오페라의 무대 장식 기술의 전반적 경향을 알아보고, 그로 인해 <위그노교도>의 무대가 종합예술의 중요한 요소로서 작품에 어떠한 영향을 끼쳤는지 살펴보도록 하겠다.

그랑 오페라의 무대 배경과 장치에 큰 발전과 변화가 일어난 것은 당시 공연장의 특성, 국가의 후원, 대중들의 취향 변화, 천재적인 무대 예술가들의 등장 때문이었다.

프랑스 대혁명 이후 20년 동안 오페라는 루아 거리(Rue de la Loi)에 있는 국립 극장(National Theatre)에서 상연되었다. 그러나 1820년 2월에 왕위를 주장하던 베리 공작(Duc de Berry)이 극장 계단에서 암살당하는 사건으로 이 극장이 철거되자, 오페라 공연은 잠시 파바르 홀(Salle Favart)과 루부아 홀(Salle Louvois) 무대를 전전하였다.[73] 하지만 얼마 지나지 않아 1821년 8월 펠레티에 거리(Rue Le Peletier)에 왕립 음악 아카데미 극장이 새로 건설되었는데, 이 극장은 메트로폴리탄 오페라 극장[74]의 두 배가 넘는, 2000석 이상이라는 엄청난 좌석을 보유한 당시 최

72) 라틴어 'scenografia'에서 파생된 말로 무대(scéno)와 그리다(graphie)를 더하여 무대를 그리다라는 뜻으로 사용되었으며, 이것은 결국 무대를 기술적으로나 예술적으로 제작하는 것을 뜻한다.

73) Mark Everist, "Giacomo Meyerbeer and Music Drama in Nineteenth-Century Paris", Ashgate, 2004, p. 5.

대 규모의 극장이었다. 물리적으로 거대한 공간을 가진 이 극장에는 이 공간을 시각적으로 꽉 채워줄 디자이너가 필요했고, 1805년부터 이곳에 채용되어 있던 주임 디자이너 시세리[75]는 이 역할을 훌륭히 해냈다. 시세리와, 1820년부터 함께 작업했던 다게르(Louis Daguerre, 1789-1851)[76] 두 사람은 이미 불르바르(boulevard, 거리) 극장들의 디자이너로서 상당한 명성이 있었으며, 당시 청중들은 고전시대의 낡은 레퍼토리들의 재탕에 질려 새로운 레퍼토리를 갈망하고 있었다. 이러한 시대적 요구는 그들이 자유롭게 새로운 무대 디자인을 도입할 수 있는 좋은 계기이자 바탕이 되었다.

프랑스 정부 차원에서도 새로운 오페라 극장을 활성화시키기 원했고, 이는 오페라의 시각적 요소들에 대한 관심과 투자로 이어졌다. 1827년 설립된 공연위원회(Comité de mise en scène)는 최고 수준의 오페라 무대 디자인을 유지하는 책임을 지게 되었으며, 이것은 무엇보다 프랑스라는 국가의 위신을 세우기 위해, 유럽 최고의 음악 기관에 어울릴만한 외양을 유지하기 위한 것이었다. 위원회의 책임 하에, 새로 제작되는 오페라들은 적어도 설비 준비에만 18개월을 필요로 했으며, 일단 작업이 시작되면 끝없는 리허설이 이어졌다.

시세리가 왕립 아카데미의 무대 디자이너일 때, 그랑 오페라의 모든 세트들은 그와 그와 제자들을 통해 제작되었다. 1830년대와 1840년대에는

---

74) 1883년 뉴욕에 지어진 메트로폴리탄 오페라 극장은 링컨 센터에 1966년에 다시 재건되었다. 여기서 말하는 메트로폴리탄 오페라 극장의 좌석수는 처음 지어진 극장의 좌석수를 가리킨다.

75) 화가이자 무대 장식가였던 시세리의 첫 작품은 1825년 <잠자는 숲속의 공주>(La belle au bois dormant)였다. 이후로도 계속적인 작품 활동과 제자 양성으로 프랑스 오페라에 큰 공헌을 하였다.

76) 사진의 선구자인 루이 다게르(Louis Daguerre, 1789-1851)는 1809년에 공공 전시를 위해서 유명한 도시들의 파노라마를 그리는 것으로 활동을 개시했다. 1822년에는 큰 인기를 끌었던 디오라마, 즉 경치만 보여주는 둥근 극장을 개관했다. 여기서 그는 그림의 이중 표면과 빛을 교묘하게 조합하여 낭만적 풍경과 역사적 장소를 절묘히 표현했는데, 관중은 자기들이 보고 있는 것이 실제 크기이며 진짜라고 속을 정도였다.

시세리뿐만 아니라 샤를 캉봉(Charles Cambon, 건축물 세트와 인테리어 그림 전문가), 오귀스트 카롱과 에두아르 데스플레싱(Auguste Caron, Edouard Despléchin, 풍경화와 물에 비친 빛 효과의 전문가), 르네 필라스트르와 샤를 세샹(René Philastre, Charles Séchan, 낭만적 대비의 전문가)의 작업을 볼 수 있었다. 이들은 한 작품 속에서 분업 식으로 각자의 전문 분야를 맡고 있었으며, 이것은 한 작품의 통일성을 위해 각자의 창작 스타일이 일정 부분 제한되어야만 했다는 것을 의미한다. 그러나 관객들은 그들이 각 분야에 기여한 예술성을 인식할 수 있었으며 그들의 기술에 찬사를 보냈다.

그랑 오페라의 훌륭한 스펙터클을 만드는 데 기여한 또 한명의 예술가가 오페라 감독 뒤퐁셀이었다. 그는 디자이너 훈련을 받았으며, 그랑 오페라 첫 작품이었던 1828년의 <포르티치의 벙어리 소녀>부터 1849년의 <예언자>(Le Prophète)에 이르기까지 모든 초기 그랑 오페라의 제작에 참여하고 감독하였으며, 1835년부터는 베롱의 뒤를 이어 왕립 음악 아카데미 극장의 최고 경영자로서도 활동하였다.[77]

뒤퐁셀은 무대 배경을 제작할 때 건물, 풍경, 의상 그리고 다른 시대와 다른 지역 사람들의 실생활까지 세세하게 표현하였으며 환상적인 소재의 작품에서도 조명이나 장치를 통해 무대 위의 사건이 실제로 일어나는 것처럼 연출하여 청중들이 무대를 허구가 아니라 현실인 듯 경험할 수 있게 하였다. 이러한 무대의 정교함은, 이제는 음악과 대본만이 아닌 무대 디자인 및 장치 기술도 그랑 오페라의 중요한 요소가 되게 해주었다.

이것은 당시 대중의 취향을 정확히 반영한 것이었다. 위고가 1827년에 쓴 글을 살펴보면 그 당시 청중들이 얼마나 사실적인 무대 배경을 선호했

77) Ehren Conrad Fordyce, "When Directing Became a Profession: The Emergence of the Régisseur, Mise en Scène, and Metteur en Scène in Early 19th-century Paris", Columbia University, 2002, pp. 134-5.

는지 알 수 있다.

> *낭만주의의 영향 하에 지역적 색채에 대한 연구가 필요하게 되었다. 사람들은 당시까지 제공되었던 '근접한' 혹은 낡은 도구로는 더 이상 만족하지 못했다. 당시까지 관습적으로 받아들여지던 이상한 의상을 역사 고증에 더 충실한 의상으로 대체할 필요가 있었다. 극장은 등장인물들이 살던 실제 환경과 똑같은 곳에서 사는 것처럼 보이게 만들어야했다. 드라마 예술가들도 스스로 의상의 사실성을 추구함으로써 이러한 움직임을 열정적으로 추진하는 연구에 몰두해야만 했다.*[78]

한편 그랑 오페라 무대는 이처럼 정교하고 사실적일 뿐만 아니라 다양한 변화를 보여주는 것이었다. 막이 바뀔 때마다 극 중 장소가 매번 바뀌도록 연출한 것은 무대의 다양성이 중요하게 생각되었기 때문이었다.

이러한 무대의 다양성은 마이어베어가 <위그노교도>를 제작하는 무대 디자이너들에게 강력하게 요구했던 부분이다. <위그노교도>의 줄거리 상의 갈등을 통일되고 안정된 단 하나의 조망으로는 표현할 수 없었기 때문에 그는 다양한 무대의 변화를 통해 종교적 갈등으로 회복될 수 없이 찢어진 세상의 차이점들이 시각적으로 표현되기를 원했다. 1835년 8월 <위그노교도> 리허설 도중 마이어베어는 무대 세트에 대해 불만을 표현하였는데, 3막과 5막을 완전히 다르게 만들어야한다고 말했다.[79] 결국 초연에서의 무대 세트는 지역적으로 가톨릭 교도인 백작의 성에서 여왕의 시골궁, 파리 시내까지 광범위한 사회 영역을 망라하였으며, 마지막의 세 막에서는 귀족의 저택과 잔인성이 지배하는 거리로 나누어서 갈등의 원인인

78) Jean-Pierre Moynet, trans. Allen S. Jackson and M. Glen Wilson, ed. Marvin Carlson, "L'envers du théâtre(1873)", *French theatrical Production in the Nineteenth Century*(New York: SUNY at Binghanton, 1976), Chapter 16.
79) Kelly & Thomas Forrest, op. cit., p. 171.

사회적 분열을 표현해주었다.

이처럼 사실적이고 정교하며 다양한 무대 디자인의 변혁은 개인의 천재성뿐만이 아니라 무대 장치 기술의 현대화에서도 기인한다. 이차적 평면에서만 구성되던 무대 배경에 삼차원적 경치를 제공하는 파노라마가 적용되었고, 새로운 무대 출입구를 만들어 지금까지는 없었던 조망을 제공하는 무대 공간을 만들었다. 또한 다양한 트랩을 무대에 설치하여 유령 같은 인물이 벽을 통과하거나 바닥으로부터 음침하게 솟아나는 것처럼 보일 수 있게 하였다.

또한 조명 기술에도 혁신이 일어났다. 19세기 초 20년 동안 무대 조명에는 무대를 지속적으로 비추기는 하지만 연기가 나는 기름 램프가 사용되었으나, 1822년 <알라딘, 또는 마법 램프>(Aladin, ou la Lampe Merveilleuse) 공연에 가스 등이 설치되면서 관객은 신비한 여명에서 눈부신 빛까지 다양한 조도를 표현하는 조명에 매혹되었다.[80] 가스 시설이 풋라이트 뿐 아니라 머리 위쪽 활대와 윙의 여러 곳에 설치되어서 무대 전체가 고른 조명을 받을 수도 있었고, 필요할 때에는 무대 각 부분에 서로 다른 밝기로 빛을 비출 수도 있었다.

<악마 로베르> 중 수녀들의 발레 장면은 조명 면에서도 강한 시각적 효과를 연출했는데, 박스 석에 설치한 가스등이 야릇하고 으스스한 달빛을 표현하며 초자연적인 분위기를 만들었다. 연출자는 그 외에도 큰 그림들 뒤쪽에서 극적으로 조명을 비추며 관객 주의를 회전하게 하고, 관객석의 샹들리에를 어둡게 하는 등 조명을 효과적으로 운용하여 관객들이 어둠 속에 파묻힌 느낌을 주었다. 등장인물이나 극적인 부분에만 빛을 비출 수 있는 회백등[81]은 1826년에 발명되었으나 오페라 무대에 사용된 것은

80) Manfred Boetzkes, "Ciceri, Pierre-Luc-Charles", Grove Music Online.
81) 회백등은 산소와 수소를 태우는 불꽃에 석회 조각을 태웠을 때 생기는 강렬한 백광으로, 1820년대에 발견되어 무대를 밝히기 위해 사용되었다.

19세기 중반이었다. 전기 아크등은 1846년에 오페라에 처음 선보였는데, 마이어베어의 <예언자>(1849)가 처음 제작될 때 장엄한 일출을 표현하기 위해서 실험적으로 사용되었다.[82] 이렇게 1822년 이래 무대 조명의 과학적 발달로 빛의 성격과 세기를 미세하게 조정하는 것이 점점 가능해짐에 따라 등장인물들의 연기는 더욱 세련되게 표현될 수 있었다.

이러한 무대의 변화는 그랑 오페라의 성공이 곧 무대 설치 기술과 직결되도록 만들었으며, 이제 무대 장치는 악보와 대본만큼 작품의 필수 요소로 자리 잡게 되었다. 평범한 무대는 오페라의 실패로 이어졌기 때문에, 아낌없이 돈을 무대에 투자하는 것이 오히려 경제적인 전략이었다. 무대 디자인에 더 투자할수록 관객들은 오페라로 몰려들었다. 특히 정부 기관이었던 왕립 음악 아카데미 극장은 7월 왕정 기간 동안 정부의 후원을 받아 파리의 다른 극장들보다 더 볼거리가 넘쳐났다.

당시 그랑 오페라 무대 장비의 비용을 보면 스펙터클의 규모와 수준을 간접적으로 알 수 있다. <포르티치의 벙어리 소녀>도 최초 제작 때에 두 개의 독창적인 세트를 내세우며 자랑을 했었으나, 로시니의 <빌헬름 텔>에는 30000프랑이 들었고, 베롱의 광범위한 비용 절감 정책에도 불구하고 중세의 삶을 사치스럽고 정교하게 재구성하며 살아있는 말들, 엄청난 숫자의 군인들과 합창, 오케스트라를 동원하여 압도적인 규모의 스펙터클을 보여주었던 작품인 <위그노교도> 제작에는 66000프랑이 들었다.[83]

이러한 그랑 오페라의 시각적 요소 강화는 기존 극장가가 결코 따라올 수 없는 웅장한 음악과 함께 차원이 다른 비극적 연기를 실현하는데 도움이 되었다. 당대의 극장가뿐 아니라 앙시앵 레짐의 서정 비극(tragédie lyrique) 무대와 비교했을 때에도 그랑 오페라의 무대는 더 넓은 지평과

82) Donald Roy, op. cit., p. 389.
83) Simon Williams, "The spectacle of the past in grand opera", *Grand opera*, Chapter. 4, p. 62.

복잡한 관점을 보여주었다. 무대의 규모에 걸맞게 수많은 등장인물과 군중이 등장하였으며, 연출자들은 이러한 군중의 정체성을 보여주기 위해 반란이나 맹세의 순간, 군대의 급습, 사회적 예식 또는 축제를 지역적 색채가 짙은 의상과 소품으로 정밀하게 묘사하여 사실성과 예술성을 높였다.

이것이 잘 연출된 대표적인 예로 <위그노교도>의 2막을 들 수 있다. 2막의 주요 배경은 여왕의 별채가 강가가 있는 쉬농소 성채로 이 장면은 당시 프랑스의 낭만주의적 색채를 명확히 보여준다. 초연 당시 2막의 목욕 발레 장면과 커다란 계단이 있는 무대 장치는 고상함의 극치를 보여주었다.

<그림 4> 초연 당시 <위그노교도> 2막 스케치[84]

84) Célestin Deshayes, *Les Huguenots: décor du second acte (1836)*, Bibliothèque nationale de France, 2012.

이러한 무대 분위기를 더 살려주기 위한 비르투오조적인 아리아가 막의 시작부터 흐르게 되었는데, 이것이 마르그리트 여왕의 아리아였다. 막이 바뀌는데 필요한 길고 감미로운 플루트의 전원적 전주가 끝나고 막이 열리자마자 시작되는 여왕의 이 아리아는 마이어베어가 당시 로코코 스타일을 복원한 것으로, 무대가 보여주는 낭만주의에 잘 맞는 음악이었다. 마이어베어는 여기에서 사랑과 사치스러움을 대표하는 인물인 여왕에 걸맞는 콜로라투라적인 요소를 지나고 있으면서도 특유의 우아함을 보여줄 음색을 추구하였다.

이러한 그랑 오페라의 무대 연출은 무대의 성격이 음악적 측면과도 밀접하게 연관되어 있었으며, 그것이 얼마나 큰 효과를 낼 수 있었는지를 보여주는 사례이다. 무대 연출을 맡은 뒤퐁셀은 무대디자인이나 의상 외에도 대규모 합창단원들과 오케스트라 단원들을 모으는 일, 연기의 조화와 지휘자와의 음악적 호흡을 맞추는 일 등 오페라의 모든 요소들을 총감독했는데, 이러한 종합적 제작과 감독의 결과, 20년 동안 프랑스의 오페라는 풍성하고 화려한 볼거리와 음악적 요소가 완벽한 합일을 이루는 무대를 만들어냈다.

3.2 발레

발레는 가장 프랑스적인 극예술 장르로서 오페라보다 먼저 발달하였고, 프랑스 오페라에서 필수불가결한 요소였다. 이 장에서는 먼저 전반적인 발레의 발달 과정을 알아봄으로써 그랑 오페라 발레의 특성을 파악하고, <위그노교도>에서 사용된 발레의 목적을 연구하겠다.

그랑 오페라 감독과의 첫 회의에서 나는 <탄호이저> 2막 도입부의 발레가 오페라의 성공을 위해 필수 요소로 간주되는 것을 알게 되었다. 나는 이것이 왜 필요한지를 헤아릴 수 없었다.[85]

1861년 바그너(Richard Wagner, 1813-1883)가 <탄호이저>(Tannhäuser, 1845)를 파리 오페라 버전으로 각색할 때, 파리 사람들은 그의 작품에 발레가 들어가기를 바랐다. 오페라 감독은 그에게 발레를 추가하여야만 한다고 고집하였으며, 이는 바그너가 파리 오페라의 모든 발레는 아무 의미도 없이 인위적으로 삽입되는 것이라고 믿게 만드는 계기가 되었다.[86]

그러나 그랑 오페라에 발레가 들어가는 프랑스의 관습은 한 작품 안에 노래와 춤을 혼합해야만 한다는 바로크 관습을 확장시킨 것에 불과하다고 쉽게 단정해버리는 것은 옳지 않다. 여기에 대해 판단을 내리기 위해서는 프랑스의 극 역사와 발레의 역사를 통해 프랑스 오페라에서 그 두 가지가 합쳐진다는 것이 어떤 의미였는지를 이해해야만 한다.

발레는 르네상스기 이탈리아 귀족들이 여흥으로 즐기던 막간 가면극에

85) Richard Wagner, "Cultural Decadence of the Nineteenth Century", *Prose Works*, ed. & trans. W. A. Ellis, 8 vols. (London: Kegan Paul, 1892-99), Ⅲ, pp. 351-2.

86) Marian Smith, "Dance and dancers", *Grand Opera*, Chapter. 6, p. 92.

서 발달했는데[87], 프랑스의 발레는 1533년 국왕 앙리 2세와 카트린 드 메디시스(Catherine de Médicis, 1519-1589)의 결혼으로 프랑스와 이탈리아의 문화가 결합되면서 시작되었다.[88] 1559년 남편 앙리 2세가 사망하고 장남 프랑수아 2세도 일찍 사망하자 카트린 드 메디시스는 차남 샤를 9세의 섭정을 하면서 프랑스 궁정에서 이탈리아의 춤 문화를 강화하게 된다. 외견상 사치스럽고 유쾌해 보이는 사교춤 문화는 사실 여러 나라의 수많은 가문 사이에서 끊임없는 권력 암투가 벌어지는 프랑스 궁정의 정치적 분열을 진정시켜주고 긴장을 누그러뜨리는 역할을 하였기에 정치적으로도 필수적인 요소가 되었다.

이후 프랑스의 발레는 프랑스 궁정 예술로 발전을 거듭했다. 절대주의가 만개한 루이 13세와 14세 때 궁정 발레는 왕의 위엄을 찬미하는 데 중점을 두어 왕이 발레에 직접 출연하기도 했으며, 이때부터 좀 더 극적인 효과를 주기 위해 바닥보다 높게 만든 무대와 각종 무대 장비들을 설치하게 된다.

특히 루이 14세는 발레를 궁정생활의 필수불가결한 요소이자 귀족의 정체성을 상징하는 것으로 만들었다. 그는 1651년 열세 살에 발레에 데뷔하여 18년 후인 1669년 <플로라의 발레>(Ballet de Flore)에 마지막으로 출연할 때까지 약 40편의 주요 발레 작품에 출연하였다. 루이 14세의 발레 출연은 절대 권력을 손에 넣기 위한 정치적 수단이기도 했다. 1653년 <밤의 발레>(Le Ballet de la Nuit)에서 그는 13시간 길이의 발레를 의뢰하고 밤새 공연을 한 뒤 동이 틀 때 태양 역할로 등장함[89]으로써 스스로를 '태양왕'으로 추대하였다. 그가 1661년 왕립 무용 아카데미를 설립하면서 길게 서술한 바에 따르면, 무용은 사회적 신분 질서를 유지하는

87) 이기청, 「학문명백과 : 예술체육, 발레」, 형설출판사.
88) 이탈리아 메디치 가문 출신인 프랑스 왕비 메디시스는 요리, 패션, 음악, 무용 등 이탈리아의 다양한 고급 문물을 들여와서 프랑스 궁정 문화에 영향을 끼쳤다.
89) James R. Anthony, "Ballet de cour", Grove Music Online.

정치적 도구였음을 알 수 있다.

춤이라는 예술은.....우리 나라의 귀족층에게, 그리고 전시에 군대에서뿐만 아니라 평화시에도 발레에서 우리를 만날 영예를 가질 여타 국민들에게 아주 이롭고 유용하다, 최근 전쟁으로 생긴 무질서가 악습으로 이어졌는데, 이 아카데미의 목적은 춤이라는 예술을 최고로 완벽하게 복구하는 것이다.[90]

루이 14세 때 음악은 단지 반주일 뿐이었고, 춤이 궁정 예술을 장악하였다. 그러나 이러한 프랑스 궁정 문화 속에서도 궁정 음악가였던 륄리(Jean Baptiste Lully, 1632-87)는 음악적 재능으로 루이 14세의 마음을 샀으며 세력을 키워 결국 프랑스 음악계를 독점하였다. 이탈리아 출신이었던 륄리는 오페라에 대한 갈망으로 춤이 독점했던 궁정 예술 문화에서 음악이 차지하는 비율을 높였으며, 오페라-발레(opera-ballet)[91]라는 장르를 탄생시켰다. 이 장르는 프랑스 고전 희극에 이탈리아 오페라와 프랑스적 발레를 결합시키면서 시작되었는데, 이 시기의 오페라-발레는 발레가 오페라에 삽입되었다기보다 오히려 오페라를 발레에 접목시킨 것과 같은 형태였다. 기존의 오페라에서도 륄리와 그의 후계자들은 각 막마다 발레 디베르티스망(ballet divertissement)[92]을 삽입하여 이야기 전개와 융

90) Archives Nationales, "Danseurs et Ballet de l'Opera de Paris", pp. 27~28.

91) 오페라 발레는 1661년 파리에 왕립무용아카데미(Academie Royale de Danse)를 설립했던 루이 14세가 1660년대 말 발레 출연을 그만두었을 당시 발레의 무대를 극장으로 옮기려고 노력한 것에서 시작되어, 1681년 이탈리아인 장 밥티스트 륄리(Jean Baptiste Lully)에 의해 탄생하였다. 루이 14세가 세운 왕립무용학교는 현재 세계에서 가장 오래된 발레단인 파리 국립오페라 발레단의 모태로, 이 발레단은 1671년 최초의 오페라 발레 <포몬>을 무대에 올렸다. 대표적인 오페라 발레 작품으로는 <포몬>(1671), <카드뮈스와 에르미온>(1673) <알세스트(아르케스티스)>(1674) <알시드의 승리>(1674) <아르미드> 등이 있다. (James R. Anthony, "Opéra-Ballet", Grove Music Online 참조)

92) 소규모 합주단의 소규모 음악 작품을 뜻하던 디베르티멘토(divertimento)가 17~18세기를 지나 프랑스에 들어와 디베르티스망(divertissement)이 되면서 다른 뜻이 더해졌다. 오페라나 발레 또는 무대 공연에서 중요한 줄거리가 되는 부분 사이를 이어주는 유희적인 부분으로, 춤을 보여주는 부분을 뜻하게 되었다. 서정 비극, 서정 희극에서 디베르티스망은 종종 줄거리 선상에 포함되기도 하였으며, 무대의 마지막을 장식하기도 하였다.

합시키거나 이야기를 끊어주었다.

또한 18세기 후반에는 글룩(Christoph Willibald Gluck, 1714-1787)이 오페라 개혁을 통해 오페라에 합창과 발레를 의미 없이 장식적인 역할로서 첨가시키지 않고 극에 적극적으로 참여하는 요소가 되게 하였으며, 이들의 출연 비중도 늘려서 이전보다는 합창과 발레의 극적 영향력을 높여주었다.

그러나 프랑스 대혁명 이후 몇 십 년 동안은 사회적 혼란 때문에 발레가 큰 질적 발전을 보이지 못했으며, 19세기 초기 오페라의 디베르티스망은 청중들의 눈요깃거리에 불과하며 오페라의 줄거리를 끊거나 전체적인 음악 흐름에 방해를 준다는 의견도 많았다. 이는 당시 발레가 작품 전체의 완성도 측면에서 신중히 사용되기보다는, 7월 혁명 이후 줄어든 국가의 오페라 지원을 상업적으로 보완하기 위한 방책으로 사용되는 경향[93]을 보였기 때문이었다.

하지만 그랑 오페라의 발레는 청중에게 시각적 만족감을 주었을 뿐 아니라, 오페라 줄거리와도 밀착되어 잘 활용되었다.

이처럼 19세기 프랑스 그랑 오페라에 발레가 녹아들 수 있었던 데는 그랑 오페라의 안무 감독을 전담했던 위대한 발레 대가들의 역할[94]이 컸다.

완전히 막과 막 사이에서 완전히 유희적 역할을 할 때에는 앵테르메데(intermèdes)라고 불렀다.

93) 베롱은 오페라 마케팅 전략으로 발레리나들의 준비실을 개방함으로써 발레리나들을 향한 신사들의 관심을 이용하여 오페라 극장 운영에 도움을 받았다. 이 신사들은 극장 인근에 '자키 클럽(Jockey Club)'을 결성하여 겉으로는 승마 클럽을 표방했으나, 회원들의 활동은 사교계와 발레리나들을 후원하는 것이 주된 것이었다.

94) 이 발레 안무의 대가들은 노래 없이 춤으로만 완전한 이야기를 전할 수 있는 낭만주의 발레를 탄생시켜 발레가 오페라 속에서 서술을 분담할 수 있게 해주었으며, 자연스러움을 바탕으로 실생활 속 동작을 춤으로 고안한 발레 판토마임(Ballet Pantomime)을 통해 집시와 노예 소녀들, 결혼을 축하하는 하인들 등을 연기함으로써 시대적 배경이나 지역적 색채, 특정 집단, 사건이 펼쳐지는 상황과 분위기를 사실적으로 묘사했기 때문이다. 발레 판토마임은 음악 및 의상, 정밀한 무대 장치와 결합되어 청중들에게 그 장소와 시대로 옮겨진 느낌을 주었다.

작곡가들도 지역적 특색을 표현한 음악을 작곡함으로써 이러한 발레의 역할을 극대화시켜주었다. 이론가 리히텐탈(Pietro Lichtenthal)이 1826년 『음악 사전』(Dictionnaire de musique)에 춤곡은 연기에 지정된 지역의 성격을 반드시 나타내주어야 하며, 그래서 인도, 스코틀랜드, 헝가리 춤곡에는 그 나라의 음악적 성격이 들어가 있어야만 한다[95]고 서술한 것에서 볼 수 있듯이, 춤곡도 무용과 더불어 지역적 색채를 표현하는 효과적인 수단이 될 수 있었으며 이것은 극을 다양하고 이채롭게 꾸미는 데 도움이 되었다.

이러한 영향으로 오페라 속 발레는 합창과 비슷하게 줄거리의 서술을 돕기도 했으며, 줄거리의 전개 속도나 분위기의 강도를 조절해주는 역할도 했다. 베르디의 <시칠리아 섬의 저녁기도>(Les Vêpres siciliennes, 1855) 2막과 <빌헬름 텔> 3막에서처럼 발레가 화난 폭도들의 항쟁을 표현함으로써 이야기 전개에 박차를 가하기도 하였지만, <위그노교도> 3막 집시들의 발레는 신교와 구교의 첨예한 대립을 막아줌으로서 장면들의 수위를 조절해주기도 했다. 특히 <위그노교도>의 3막 집시 발레 장면은 발레가 등장하기 전에 두 집시 여인의 노래를 앞에 첨가해줌으로서, 노래가 끝나고 나올 발레의 역할을 단순히 분위기를 전환하기 위한 것만이 아니라 신교와 구교의 싸움을 중재해주는 줄거리적인 요소로서 등장해야만 하는 연관성을 만들어주었다. 또한 집시 여인들의 중창 뒤에 바로 등장하는 발레 또한 집시들의 등장에 걸맞는 이국적인 음악적 요소들을 사용함으로서 극을 흥이 넘치고 역동적인 느낌으로 확연히 전환해주었다.

1832년 초연된 알레비의 발레-오페라 <유혹>(La Tentation)에서는 벙어리 힌두교 성지 무용수가 잔혹한 폭군에게 박해당하는 신비스러운 나그네와 사랑에 빠진다. 성 안토니오의 유혹을 극적으로 재해석한 이 작품

95) Pietro Lichtenthal, *Dictionnaire de musique*, p. 115.

에서, 네 명의 주요 역할은 성악가와 무용수들에게 균등하게 잘 배분되었다. 현실에서 가능한 기준들을 넘어서지 않는 범위 내에서 대사나 노래가 없는 이 인물들은 아주 신중하게 합리화된 동작들을 보여주었다. 또한 오베르의 <신과 바야데르>(Le Dieu et la bayadère, 1830)는 그 나라의 언어로 말할 수 없는 표현들을 외국의 새로운 움직임으로 대체해주어 청중들을 쉽게 이해시키고 사로잡았다.[96]

이처럼 노래하는 역할 사이에 춤추는 역할이 함께 나오는 것은 그랑 오페라만의 전형이라기보다는 오페라 코미크를 포함한 이 시대 파리 공연계 전반적인 경향이었다고 할 수 있다. 그러나 이것은 바그너가 생각했듯이 의미 없는 삽입이 아니었다. 앞서 살펴보았듯이 발레가 극의 전개나 분위기의 사실적 묘사에 적극적으로 가담하며 오페라의 필수적인 요소가 되었을 뿐만 아니라, 음악과 말로 전달하기 힘든 부분들을 청중들이 효과적으로 이해할 수 있도록 해주었고, 또한 발레의 비중이 커짐으로써 음악적인 부분에도 새로운 성격이 부여될 수 있었기 때문이다.

대사와 노래 없는 등장인물들이 오페라 주역 급이 되면서, 오페라의 성악 주연은 예전처럼 화려하기보다는 조용한 역할도 맡을 수 있게 되었다. 이러한 인물들은 주인공급으로 등장하지만, 계속 기교를 과시하는 노래보다는 차분하고 필요한 진실만을 노래하는 역할을 맡게 되었다. 이들은 이전의 오페라 역할들보다 과묵한 편이었으나, 내면의 폭발적인 연기를 동반하였다.

이러한 가장 대표적인 예로 <위그노교도>의 발렌틴을 들 수 있다. 이 역할의 특징은 사랑을 위해 자신을 희생하는 여인 역할로서 <포르티치의 벙어리 소녀>의 페넬라처럼 아예 노래를 부르지 않는 것은 아니나, 자신만의 아리아가 없다.[97] 대신에 줄거리에 부합한 꼭 필요한 부분만을 노래

96) Marian Smith, op. cit., p. 102.
97) 주인공이 아닌 조연이 오히려 이탈리아 주인공이 부를 법한 화려한 아리아를 부르는데

하였으며, 소리의 색깔은 대부분 강하고 어두웠지만 또한 그 목소리의 음역은 매우 넓게 사용할 수 있어야했다. 이는 감정을 폭발적으로 표현할 때 작곡가가 유용하게 사용할 수 있는 목소리의 특징이었다. 이러한 목소리를 가졌던 대표적인 소프라노는 팔콘(Cornélie Falcon)이었으며, 마이어베어는 실제로 그녀의 목소리를 염두에 두고 <위그노교도>의 발렝틴을 작곡하였다.[98] 발렝틴의 경우는 그랑 오페라에서 발레 요소가 여주인공의 노래에 끼친 영향을 확연히 보여주며, 이로 인해 프랑스 오페라 특유의 노래 스타일이 형성되었음을 알 수 있다.

그 아리아는 줄거리와는 관계없는 장식적인 것이며, 주인공은 아리아가 없고 내용에 맞추어 줄거리에 부합한 연기만을 위한 노래를 부르는 것인데 이것이 프랑스 오페라의 특징이 되었다.

98) Steven Huebner. "Les Huguenots", Oxford University Press, p. 1.

3.3 극적 요소로서의 합창

그랑 오페라의 합창은 높은 수준으로 훈련된 합창단을 통해 극의 진행과 밀접히 연관되어 오페라의 극적 완성도를 높여주었다. 이러한 합창의 극적 역할은 두 종교 집단의 대립을 주제로 한 <위그노교도>에서 더욱 두드러지게 나타났다.

웅장한 합창은 파리의 오래된 전통이었다. 17세기 중반부터 프랑스 대혁명 전까지 앙시앵 레짐은 그들의 영광을 드러내기 위해 오페라 극장에서 발레와 합창을 사용하였다. 이탈리아 오페라가 화려한 독창곡으로 유럽을 뒤흔들고 있을 때에도 파리의 오페라는 그 영향을 받기 보다는 높은 수준의 합창 덕분에 독자적인 스타일을 고수하였다.

나폴레옹 또한 오페라를 프로파간다로 이용하면서 더더욱 합창의 크기를 크게 만들기를 원했다. 이러한 영향으로 오페라 극장의 합창단원들은 모두 정부의 지원을 받았으며, 나폴레옹 이후 혁명으로 인한 끊임없는 변화 속에서도 이런 지원은 유지되었다. 다른 나라에서는 이러한 대규모 합창단을 찾아보기 힘들었다. 그랑 오페라가 탄생한 1830년대 즈음 파리 오페라 극장의 합창 단원들은 60~70명 사이였으며, 1836년 <위그노교도> 초연 당시의 합창 단원 수는 82명이었다고 한다. 이는 같은 해에 5곳의 독일 오페라 극장에서 합창단원을 50~60명 모집할 수 있었고, 나폴리 산 카를로(San Carlo) 극장에서는 48명, 이태리의 라 스칼라(La Scala)에는 36명을 지원했던 것과 비교해 볼 때 엄청난 크기였다.[99]

파리 오페라 극장의 합창 수준은 규모뿐만이 아니라 연주의 수준에서도 뛰어났다. 당시 이탈리아 오페라 합창단원들은 대부분 암기를 통해 음정을 익혔고 전문적인 훈련을 받지 못한 사람들이었다. 그들은 동선이나 파

99) Hugh Macdonald, ed. D. G. Charlton, "Music and Opera", *The French Romantics*, 2 Vols., Cambridge University Press(1984), p. 360.

트를 기억하고 있는지 정도를 확인하는 리허설을 했다. 그러나 1830년대와 1840년대 파리 오페라 합창단원들은 국립 음악원에서 훈련을 받은 전문 성악가들이었으며, 몇 달 동안 새로운 작품들을 리허설하면서 그 작품들의 음악적 완성도를 높이고 세심한 연기를 고려한 동선으로 리허설을 하였다. 게다가 <위그노교도>와 같이 몇 백 명이 함께 무대에 서는 상황을 대비하기 위해 9개월 전부터 철저한 리허설이 이루어졌다. 무대에서 자연스럽게 움직이고 정리될 수 있도록 완벽히 그림을 그려서 동선을 약속하였고, 가스 조명은 그들의 움직임을 더욱 효과적으로 보일 수 있도록 도와주었다. 파리 오페라 극장의 합창은 그 자체로 장관을 이루었고, 이를 따라가기 위한 다른 극장들의 노력은 당시 그랑 오페라의 인기를 대변해준다.

당시 파리 오페라 극장의 합창단원의 성비율은 불균등했는데, 이것은 오페라 속 합창곡의 구성과 형태에도 큰 영향을 끼쳤다. 1837년 파리 오페라 합창단은 76명 중 소프라노가 29명, 테너가 27명, 베이스가 20명으로 남자가 월등하게 많았다. 따라서 남자 합창단원들을 병사, 해적, 신부 등 작지만 강한 무리들로 나누어 오페라에 등장시켰다. 이러한 경향은 당시 다른 나라들에서도 비슷하게 나타나는 현상이었다. 1830년대 베를린, 프라하, 빈의 오페라 극장에서도 남자 합창단원의 수가 우세하거나 비슷했는데, 이들은 프랑스 그랑 오페라 레퍼토리를 공연하기 위해 남자 단원들을 더 높은 비율로 뽑았다.[100]

그랑 오페라에서 합창이 표현했던 장면들은 줄거리 속에서 여러 집단의 정체성이나 성격을 묘사하고, 이들이 여러 부류로 나누어져 긴장을 형성시키거나 혹은 화합하는 것이었다. 이들의 역할은 오페라 속 군중의 성향을 결정짓는 것이었고, 이것은 곧 오페라 줄거리의 핵심적인 갈등 요소가

100) James Parakilas, "The Chorus", *Grand Opera*, Chapter. 5, p. 80.

되었다.[101] 사실 이전의 합창은 중요한 장면에서 무대 배경처럼 주인공들의 배경 같은 역할을 하는 수준이었다. 그러나 이제 합창은 개인의 감정을 극대화시켜주는 매개물에서 주인공의 정치적·종교적 입장이나 지역적 배경을 드러내거나 외부의 거대한 영향력을 표현하는 것으로 바뀌었고, 그 영향력은 주인공의 생각과 행동을 지배하고 운명을 결정하는 수준에 이르렀다.

이러한 합창의 영향력은 작품 <포르티치의 벙어리 소녀>에서부터 나타났는데, 오페라 첫 합창곡인 'Du prince, objet de notre amoure'(그대 왕자여, 우리의 사랑을 받아주시오)에서 나폴리 사람들은 공손하게 외국 지배자들에게 공물을 바치다가, 2막에서는 주인공 마자니엘로를 추대하며 그를 선봉자로 만들고 3막에서는 혁명을 일으킨다. 그러나 4막에서는 마자니엘로를 자신들을 왕으로 세웠다가 마지막 막에서는 마자니엘로가 죽자 결국 스페인의 지배에 굴복하게 된다. 이렇게 상황과 사상에 따라 변화하는 군중의 역할은 결국 주인공의 운명을 결정하는 가장 치명적인 요소로 작용을 하게 되고, 청중도 그 오페라의 의도를 따라가게 된다.

뿐만 아니라 합창은 남성과 여성의 목소리라는 대비적 요소에 의해서도 상징적인 의미를 띠었다. <위그노교도>의 1막과 2막은 확연한 분위기의 변화를 꾀하기 위해 1막은 남성 합창만 등장하고 2막은 여성합창만이 등장한다. 이것은 당시 남성 합창의 소리는 사회를 분리하는 요소로 여겼고, 혼성 합창의 소리는 사회적인 연합의 목소리로 여긴 것에서 기인하였다.[102] 마이어베어는 이러한 특징을 적극 활용하여 1막은 종교적 대립적 요소들이 등장하는 부분으로 대립을 상징하는 남성 합창만을 등장시키고, 2막의 초반에는 낭만주의의 전원적 표현과 함께 신교와 구교의 화합을

101) James Parakilas, "Political Representation and the Chorus in Nineteenth-Century Opera", *19th-Century Music*, Vol. 16, No. 2, Music in Its Social Contexts 1992, p. 189.

102) James Parakilas, op. cit., p. 82.

지향하는 여왕의 등장에 걸맞게 화합을 상징하는 여성 합창만을 사용하였다.

이것을 더욱 극대화시킨 것이 3막인데, 3막은 위그노교도와 가톨릭 신도들이 서로 갈라진 상태로 시작한다. 두 파로 나누어진 합창의 무리는 시대적 갈등이라는 큰 흐름을 거대한 음량을 통해 상징적으로 보여준다. 먼저 위그노 군인들의 남성 합창이 시작되고, 그 뒤를 이어 가톨릭 여신도들의 기도 노래가 조용히 울려퍼진다. 위그노 군인의 합창은 군가를 연상케하는 단호하고 활기찬 음악이며, 가톨릭 여신도들의 기도 노래는 선법적 색채를 사용함으로서 중세음악과 같은 느낌을 주는 음악으로 둘은 전혀 다른 합창을 연달아 부르며 등장한다. 이 때 발렝틴과 네베르의 결혼식이 거행되는데, 가톨릭 여성 합창이 끝난 후 마르셀이 나타나 그들의 결혼식에서 하나님이 오시지 않는다고 말하자 양쪽의 감정이 격해진다.

<그림 5> <위그노교도> 3막의 신교와 구교 대립 장면[103]

103) George Loomis, A scene from Théâtre de la Monnaie's production of “Les Huguenots”, published The New York Times Company, June 21, 2011.

이러한 감정적 충돌은 가톨릭 기도문 노래와 위그노 군인들의 낭송하는 것 같은 빠른 리듬의 합창이 섞이면서 평온했던 음악이 시끄러워지는 것으로 표현된다. 템포 또한 빨라져서 시끄러워진 음악을 더욱 소음처럼 들리게 하면서 금방이라도 멱살을 잡고 싸울 것 같은 분위기를 만들어준다. 이 부분은 <그림 5>에서 볼 수 있듯이, 합창 구성원을 집단으로 나누어 시각적인 대립에 그치지 않고 불협화를 사용하여 청각적으로도 불편함을 유발하여 장면의 대립 구도를 극대화시켰다.

이처럼 그랑 오페라의 합창은 등장인물의 정체성을 표현하고 극적 스펙터클을 청각적으로 다가오게 해주었을 뿐만 아니라, 극 속에서 대비를 이루는 집단이나 집단과 개인을 부각시키고 이들의 대립과 이로 인해 발생하는 긴장, 그 긴장의 해소와 통합을 효과적으로 표현하여 극의 전개를 생동감 있고 다채롭게 만들어 주었으며 이것은 총체적으로 작품의 완성도를 높여주었다.

또한 합창은 긴장을 형성하고 이 긴장 끝에 하나의 뜻으로 모아지는 강한 단결을 표현하기도 했다. 이것은 주로 음모를 꾸미거나 반란을 맹세하는 장면에 나타나는데, 가장 유명한 장면으로 <위그노교도> 4막 성 브리 백작의 음모 장면을 들 수 있다. 성 브리 백작의 독창 'Pour cette cause sainte'(이렇게 거룩한 이유를 위하여)로 시작되는 음모 장면은 백작이 강한 아리아로 계속 가톨릭 무리들을 설득하고, 그의 설득에 응하지 않은 유일한 반대자 네베르가 숙청되며 단결을 도모하는 것으로 이어진다. 성 브리 백작은 계속해서 'Ma cause est juste et sainte'(나의 이유는 올바르며 성스러운 것)을 노래하고, 그가 위그노교도를 학살하라고 명령한 후 가톨릭 무리들은 무기를 축복하고 음모자들의 무리는 성 브리의 독창을 빌려와 'Pour cette cause sainte'(이렇게 거룩한 이유를 위하여)를 부르며 큰 소리로 그들의 마음을 한 멜로디로 노래한다. 이러한 반란의 맹세

장면들은 그랑 오페라의 상투적인 장면이 되었으며, 바그너의 <리엔치>(Rienzi, 1842)와 베르디의 <에르나니>(Ernani, 1844)등 여러 작품들에도 모방되었다.

합창에 의한 강한 단결은 행렬이나 축제 장면에서도 자주 표현되었다. 이러한 장면은 그랑 오페라에서 가장 규모가 크고 경비가 많이 들어가는 전체적인 장면이었다. 일반적으로 이러한 장면은 국민이 하나가 되는 신성한 장소에서 그들이 종교적 행위를 하거나 정치적 권위를 보여줄 때 사용되었다. 이러한 장면은 많은 사람들이 하나가 되는 장면 그 자체에서 오는 감동으로 스펙터클과 어우러져 감동의 중심점 역할을 해주었다. 대표적인 예로 알레비의 <유대 여인> 1막에서 콘스탄츠 의회에 동로마제국이 도착하는 장면, <예언자>와 무쏘르그스키의 <보리스 고두노프>(Boris Godunov), 차이콥스키의 <오를레앙의 처녀>(The Maid of Orleans)의 대관식 장면과 <트로이 사람들>(Les Troyens)의 3막 카르타고인들의 축제, <아이다>(Aida)의 승리의 장면들을 들 수 있다. 이 장면들은 엄청난 숫자의 사람들이 등장할 뿐만 아니라 그 사회를 구성하고 있는 여러 집단의 성격과 재력을 한 번에 볼 수 있는 순간으로써, 다채로움이 통일감으로 수렴되며 가장 큰 화합감을 주었다.

종교적 주제를 택한 그랑 오페라에서는 찬미가 합창이 집단의 정체성을 표현하며 집단 간의 갈등을 표현하는 레퍼토리로 자주, 중요하게 사용되었다. 찬미가 합창은 신을 찬양하는 내용이나 애국적인 찬가 혹은 자연을 찬미하는 내용이 주를 이루었다.

찬미가 합창이 이처럼 사용된 대표적인 예로 <유대 여인>, <위그노교도>, <예언자>를 들 수 있다. 앞에서 설명한 바와 같이 당시 7월 왕정의 검열에서는 종교적 주제를 다루는 것이 허용되었기 때문에 그랑 오페라에서는 종교개혁 기간을 배경으로 한 줄거리나 혹은 비슷한 시기의 무대 배

경을 은유적으로 표현하기 위해 그 시대를 대표하는 찬미가 모티브가 종종 사용되었다. <위그노교도>에서는 위그노교도를 상징하는 모티브로서 루터교 찬송가인 '내 주는 강한 성이요'(Ein' feste Burg)[104]가 사용되었는데, 이 선율은 합창뿐만이 아니라 오케스트라로도 연주되며 서곡부터 오페라 전반에 계속 등장한다. 이 찬미가는 그들의 종교적 정체성을 드러냈고, 결국 그들을 죽음으로 몰아넣는다. 그들의 적은 자신들의 찬미가를 부르며 위그노교도를 살해한다. 이 작품에서는 종교적 신념과 살해라는 잔인함이 이루는 모순이 찬미가 합창을 통해 극적으로 연출되었다.

한편 합창은 오페라 속에서 집단의 정체성을 표현하는 것에서 더 나아가 청중의 민족적 정체성을 고취시키는 역할을 하기도 했다. 특히 애국적 찬가(national anthem)는 주권을 찬양하여 국가적 정체성을 확고히 세워주었는데, 대표적인 예로 베를리오즈의 <트로이 사람들> 중 '영광, 디도에 영광'(Glorie, glorie à Didon)과 <아이다> 중 '이집트의 영광'(Gloria all'Egitto)을 들 수 있다. 이러한 애국적 찬가는 외부의 방해와 침입에 맞서 민족주의의 감정을 극에 도달하게 하였다. 연합된 민족적 감정은 그 시대 청중들이 자신의 민족적 정체성을 인식하게 하였고 그들을 하나로 만들어주었다. 그러나 동시에 그들 고유의 정치적 색깔로 인해 풀리지 않는 불협화음을 깨닫게 해줌으로서 그랑 오페라가 순간의 감정적 소모로 끝나지 않고 걸작으로 남을 수 있는 예술적 기반을 마련해주기도 했다.

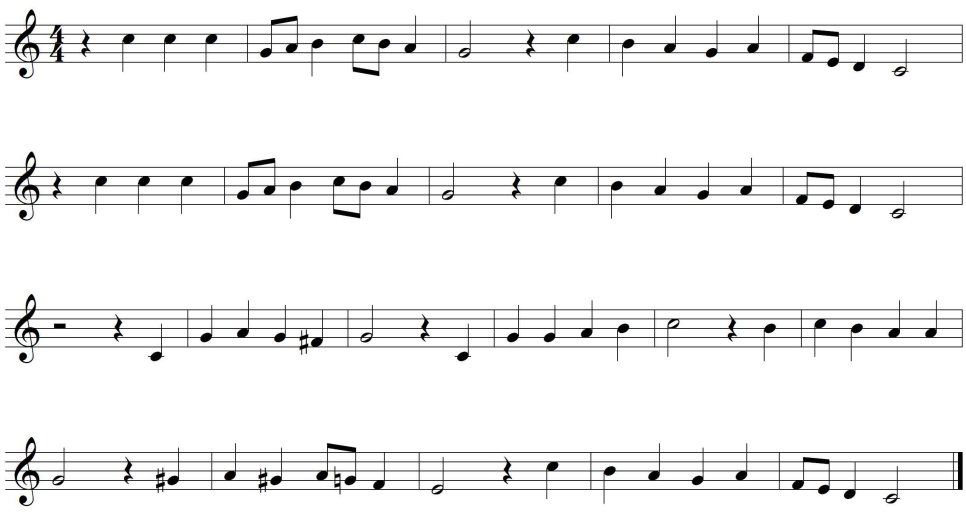
104) 본 논문 75p 참조.

Ⅳ. 음악적 특성에 따른 프랑스 그랑 오페라 <위그노교도> 분석

4.1 모티브의 상징적 사용

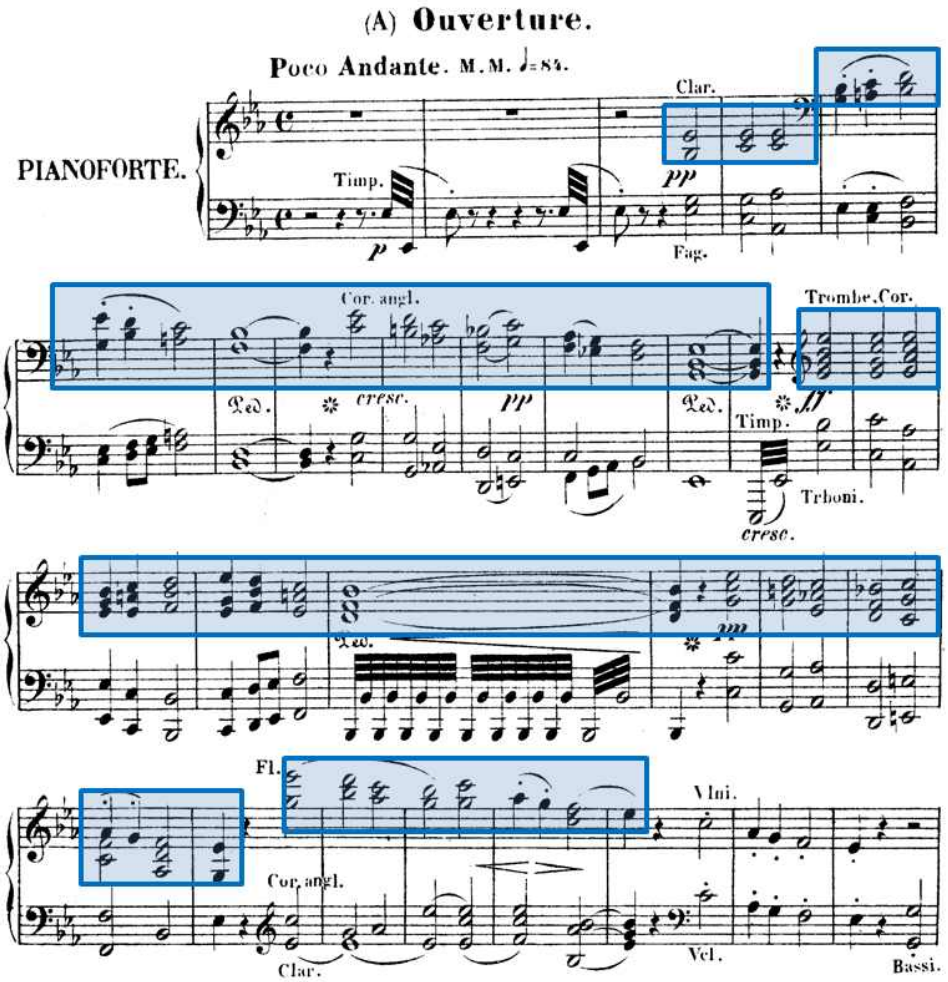
<위그노교도>의 작곡가 마이어베어는 신교로서의 위그노교도를 상징하는 찬송가 모티브를 오페라의 전반에 사용한다. 이 모티브는 독일 루터교 찬송가인 '내 주는 강한 성이요'(Ein feste Burg ist unser Gott)의 멜로디인데, 위그노교도를 은유적으로 표현하기 위한 것이지 진짜 위그노교도의 찬미가는 아니었다. 그러나 구교도와 대립되는 신교도의 대표적인 찬송가 선율이기에 그 상징성은 충분했다. 마이어베어는 극 속에서 위그노교도들이 등장하거나 구교도와의 대립이 암시될 때 이 선율이 혼자 또는 다른 선율과 섞여 나오게 함으로써 한 집단과 극 속 사건의 전개를 암시적으로 표현하였다.

<악보 1> '내 주는 강한 성이요' 선율



이 찬송가 모티브는 서곡인 <악보 2>에서 계속 반복되어 나타난다. 마이어베어는 멜로디를 연주하는 악기를 바꿔 음악적 색채를 더했으며, 모티브의 길이를 줄이고 템포를 변화시키거나 잦은 전조 등 음악적 다양한 요소들을 이용하여 찬송가 모티브를 강조하면서 동시에 극의 시작을 알리는 극적 긴장감을 생성하였다.

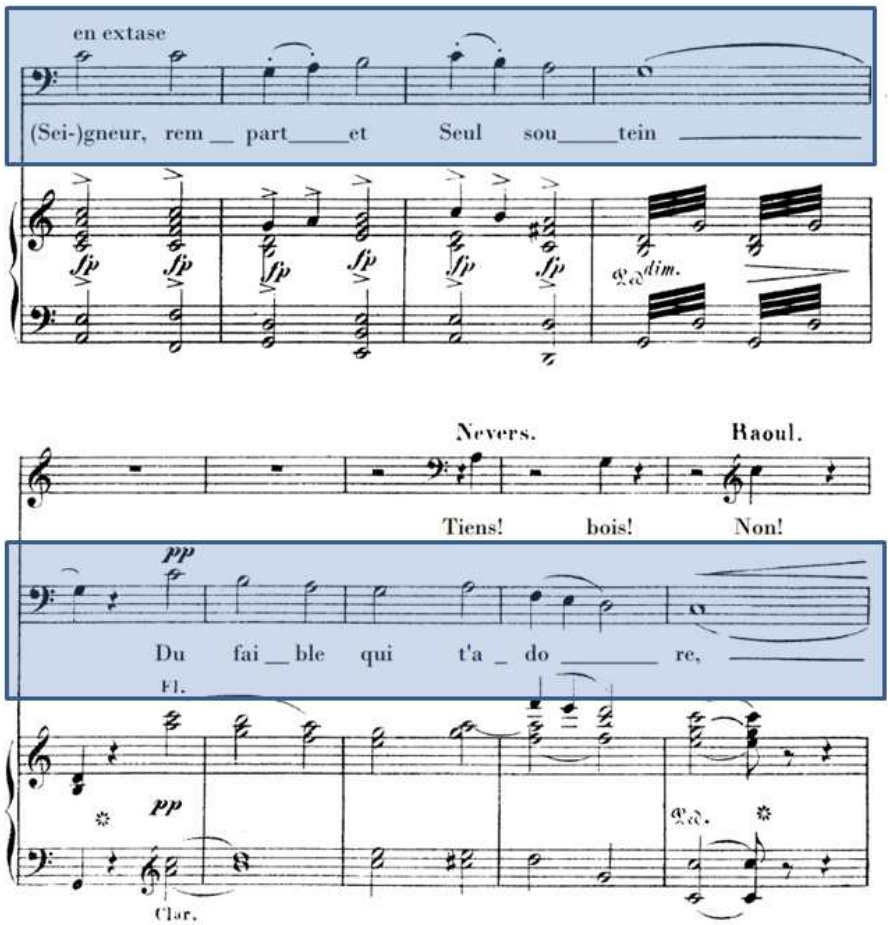
<악보 2> mm. 1~28, <위그노교도> 서곡



이 찬송가 모티브는 위그노교도가 등장하거나 위그노교도의 신념이 드러나는 부분들마다 등장함으로서 바그너가 후일 명명했던 유도동기(Leitmotiv)의 역할을 담당하고 있다. 이러한 역할의 구체적인 예는 오페라 각 막의 줄거리에 따른 모티브의 사용을 통해 나타난다.

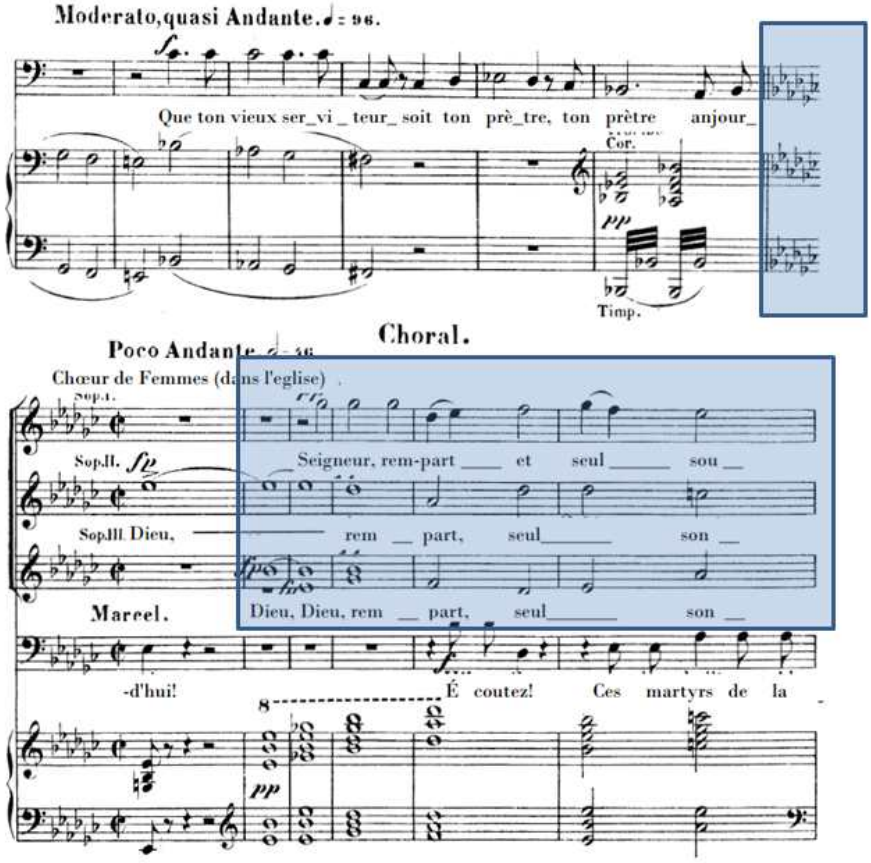
1막에서는 네베르 백작의 저택에서 가톨릭 귀족들이 위그노교도 라울에서 술을 권유하자 거절하는 장면 후, 마르셀이 등장하여 이 찬송가 모티브 전체를 다 부른다. 이는 마르셀의 확고한 종교적 색채를 드러낸다.

<악보 3> mm. 750~758, 1막 마르셀



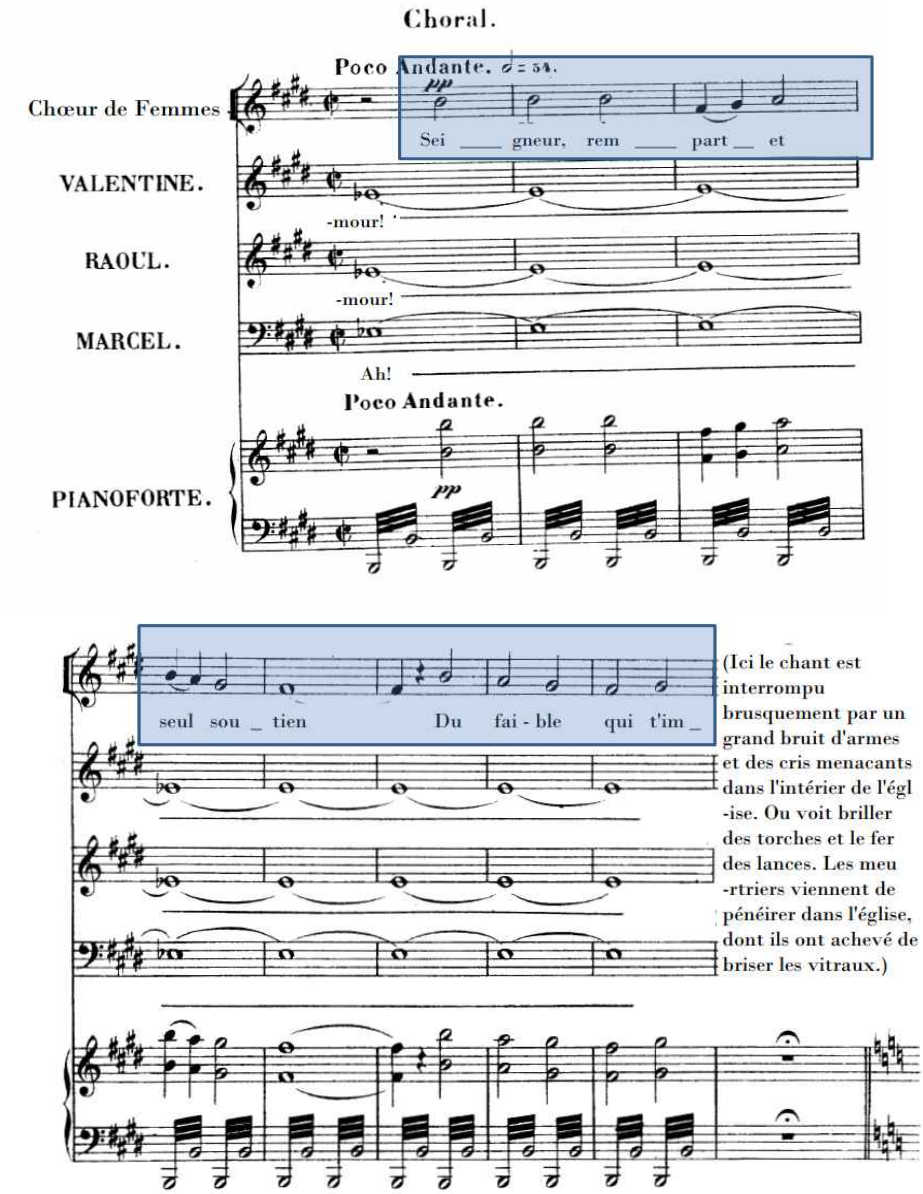
이러한 찬송가 모티브는 5막에서 더욱 다양하게 나타나게 된다. 라울과 함께 하기 위해 발렝틴은 학살을 당하기 전에 개종을 결심하고, 라울과 발렝틴은 마르셀에게 주례를 부탁하고 곧바로 결혼식을 한다. 마르셀은 이러한 제안을 승낙하고, 그 후에 급작스러운 증4도 전조와 함께 여성 합창으로 부르는 신교의 찬송가가 무대 뒤에서 고요히 울려 퍼진다. 1막에서는 금관악기로 혹은 마르셀의 남성적 독창을 통해 강한 다이나믹으로 연주되면서 굳센 이미지를 연상시켰으나, 이 부분에서는 약한 다이나믹의 여성 합창을 통해 제시되면서 그 분위기를 달리한다. 이는 위태로운 두 주인공의 사랑, 그리고 그 시대적 배경인 가톨릭과 위그노교도의 대립상황을 훌륭히 묘사했다고 할 수 있다.

<악보 4> mm. 5666~5677, 5막 위그노교도 무대 뒤 여성 합창



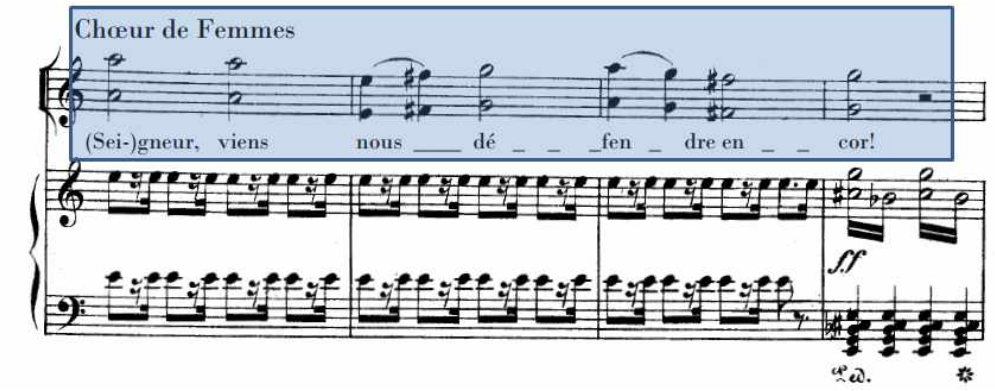
결혼식의 주례가 끝나면서 다시 여성 합창의 신교 찬송가가 나오다가 끊긴다. 마이어베어는 악보에 학살에 대한 무대지시를 구체적으로 적어놓음과 동시에 페르마타로 음악을 완전히 끊어버림으로서 학살의 사작을 암시하는 작곡가의 의도를 명확히 표현해주었다.

<악보 5> mm. 5745~5753, 5막 위그노교도 무대 뒤 여성 합창



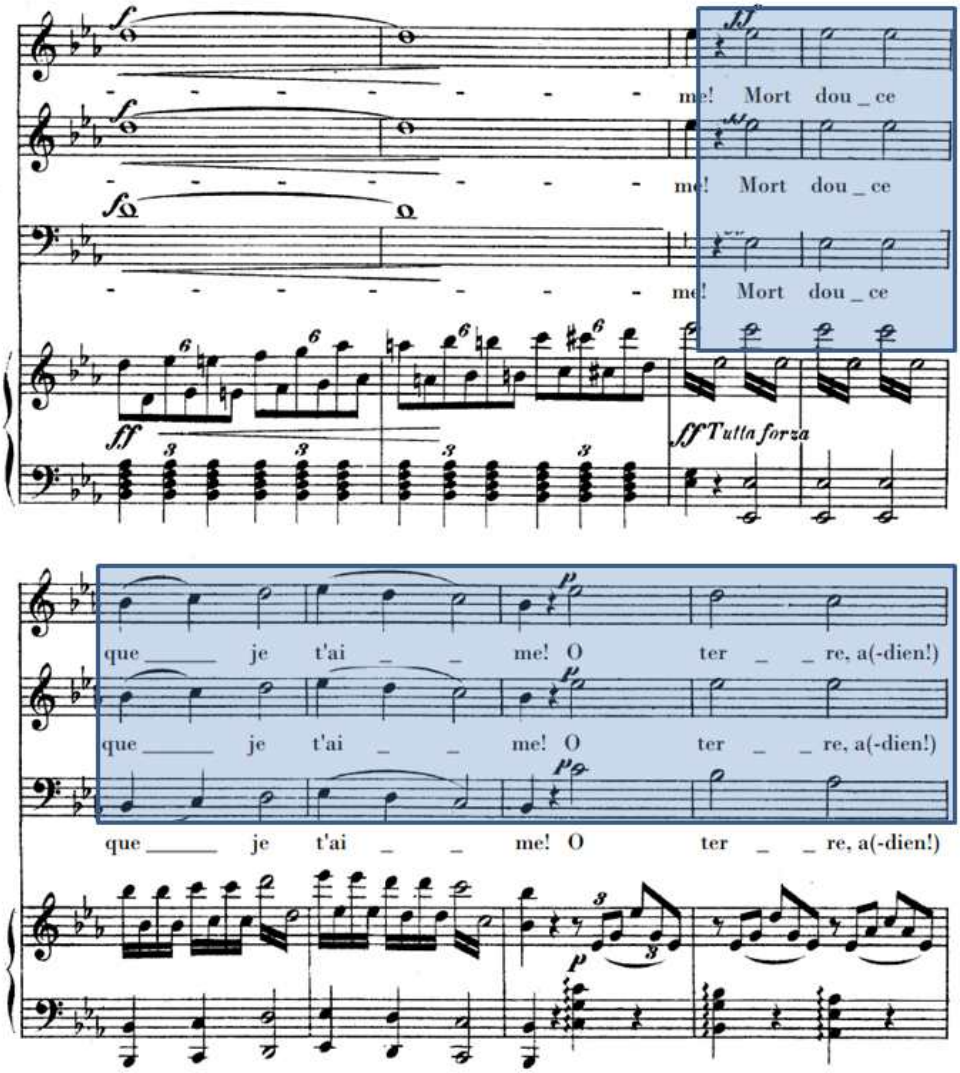
학살이 시작되고, 이러한 학살의 끔찍함을 알려주는 음악적 도구로 마이어베어는 신교 찬송가 모티브를 마이너로 바꿈으로서 학살을 당하는 그들의 상황을 표현한다. 신교 찬송가 모티브를 마이너화하여 표현한 부분은 두 곳이며, 이 순간마다 총소리가 함께 들린다.

<악보 6> mm. 5772~5, 5막 무대 뒤 위그노교도 여자들의 합창



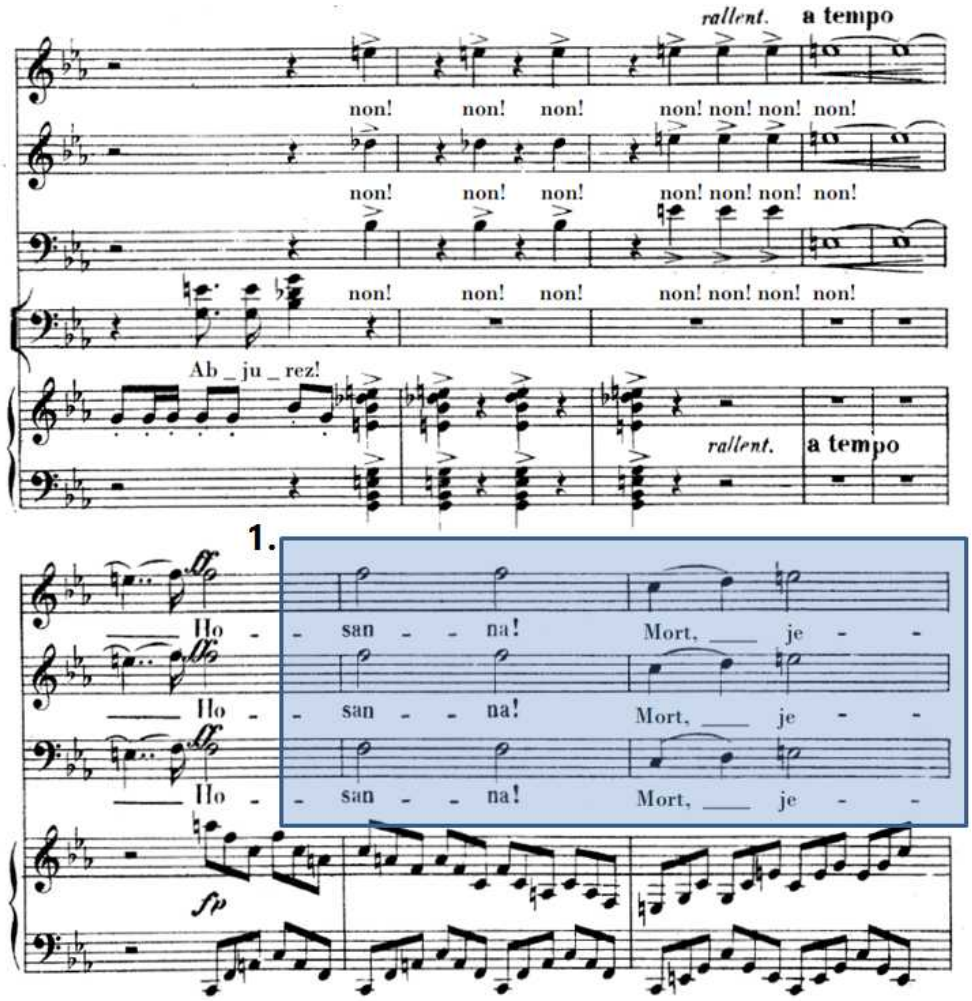
무자비한 학살 가운데서도 발렝틴의 사랑으로 모두 같은 신교가 된 라울과 마르셀과 발렝틴은 삼중창을 하게 되며, 처음에는 화음으로 시작하여 나중에는 찬송가 선율이 나오는데, <악보 7>에서 볼 수 있듯이 세 사람은 이 모티브를 유니즌으로 부른다. 이는 세 사람의 하나됨과 화합을 의미한다.

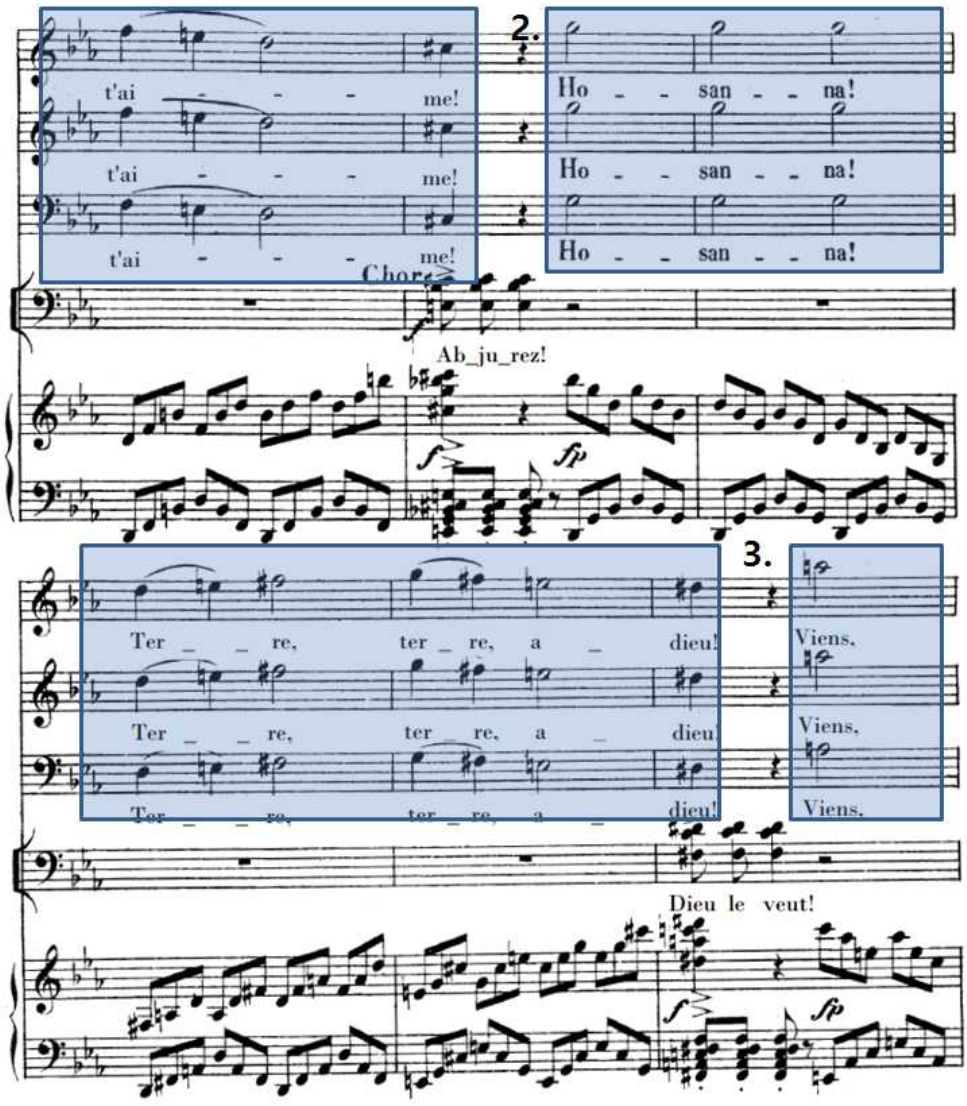
<악보 7> mm. 5878~5884, 5막 마르셀, 라울, 발렝틴의 삼중창



그 후에도 세 사람은 학살자들에게 포위당하게 된다. 죽기 직전에 이들은 찬송가 모티브를 세 번 반복한다. 이 과정에서 선율은 선율의 시작음을 기준으로 F-G-A의 동형진행으로 상행하며, 분위기를 최고조로 끌어올린다.

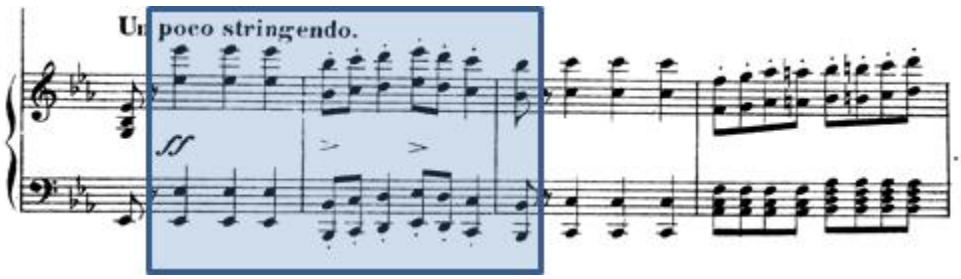
<악보 8> mm. 5623~5636, 5막 마르셀, 라울, 발렝틴의 삼중창




t'ai - - - me!
t'ai - - - me!
t'ai - - - me!
2.
Ho - - san - - na!
Ho - - san - - na!
Ho - - san - - na!
Chœ
Ab_ju_rez!
Ter _ _ re, ter _ re, a _ dieu!
Ter _ _ re, ter _ re, a _ dieu
Ter _ _ re, ter _ re, a _ dieu!
3.
Viens,
Viens,
Viens,
Dieu le veut!

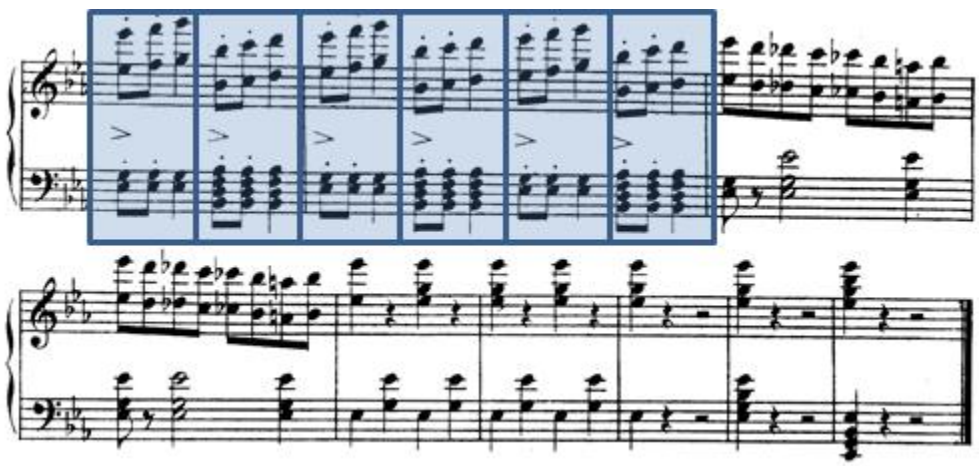
동형진행하며 상행한 이후, 이 찬송가 모티브는 급박한 상황에서 짧게 분절되거나 변형되어 등장한다. 이와 함께 오케스트라 반주에서도 반음계적 상승과 하향의 음형 또한 자주 나타남으로써 음악적으로 급박한 분위기를 더욱 고조시킨다.

<악보 9> mm. 5951~5954, 5막 오케스트라



<악보 10> mm. 5964~5966, 5막 오케스트라

<악보 11> mm. 5971~5980, 5막 오케스트라

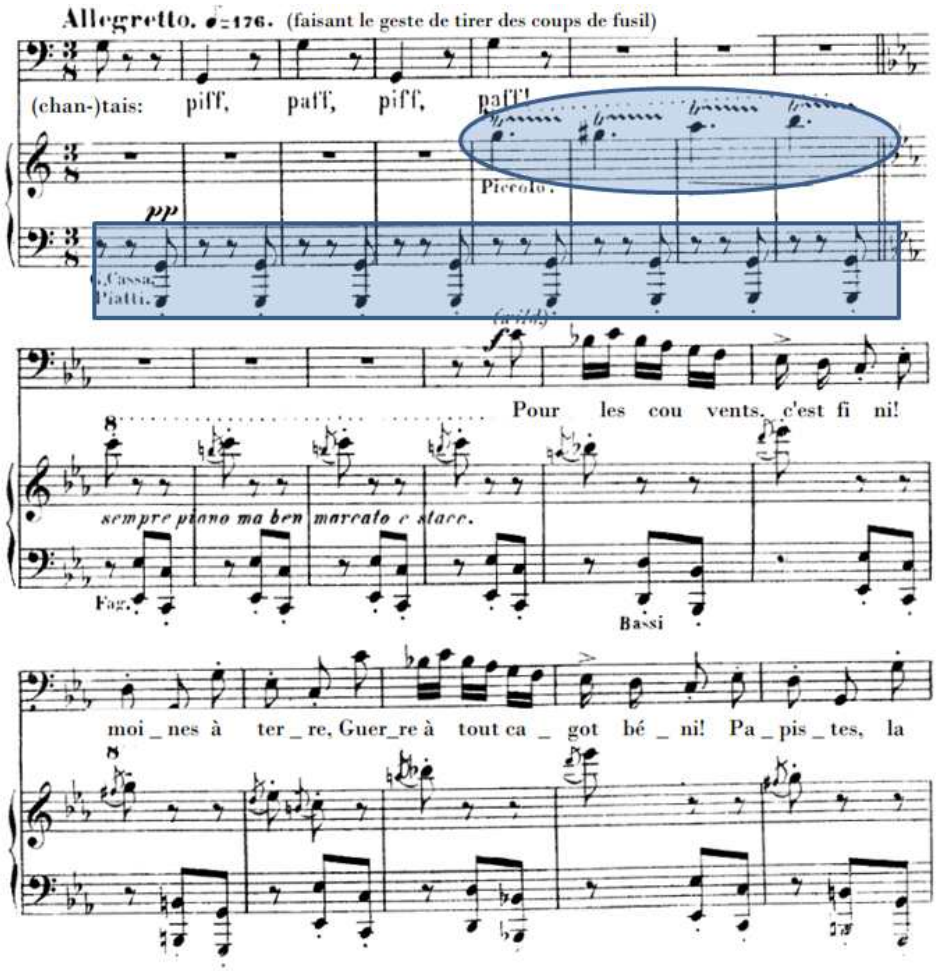


4.2 극적 긴장감 조성과 해소

줄거리에 따라 극적 긴장감을 조성하는 부분과 해소하는 부분이 생기게 되는데, 이러한 부분을 어떠한 음악적 방법으로 표현했는지 살펴보겠다.

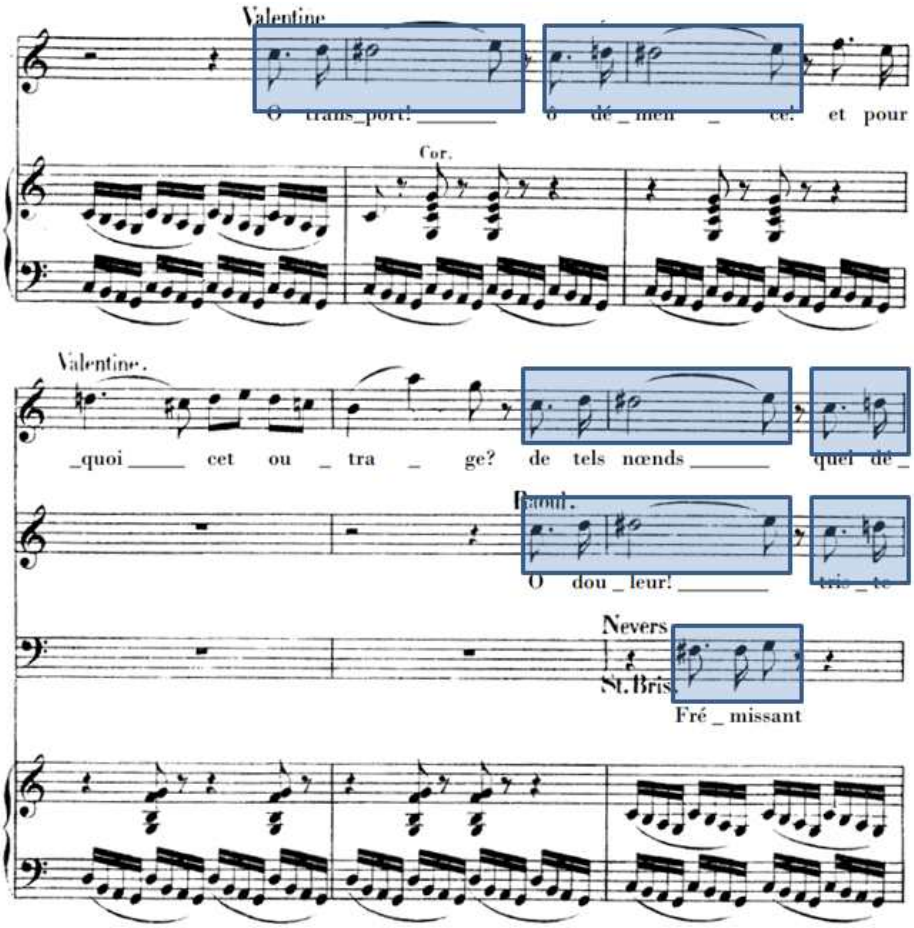
1막에서 등장한 마르셀은 위그노 전쟁 노래인 'Pif, paf, pouf'를 부르며 긴장감을 극에 달하게 한다.

<악보 12> mm. 830~848, 1막 마르셀의 위그노 전쟁 노래



<악보 12>에서 볼 수 있듯이 다양한 악기들의 사용도 눈에 띄는데, 베이스드럼, 스네어드럼 등 군대 행진을 상기시키는 타악기가 피콜로의 트릴과 크게 대비되며 마치 마르셀이 구교의 사람들을 비웃거나 조롱하는 것 같은 기묘한 분위기를 만들어낸다.

<악보 13> mm. 2464~9, 2막 발렝틴

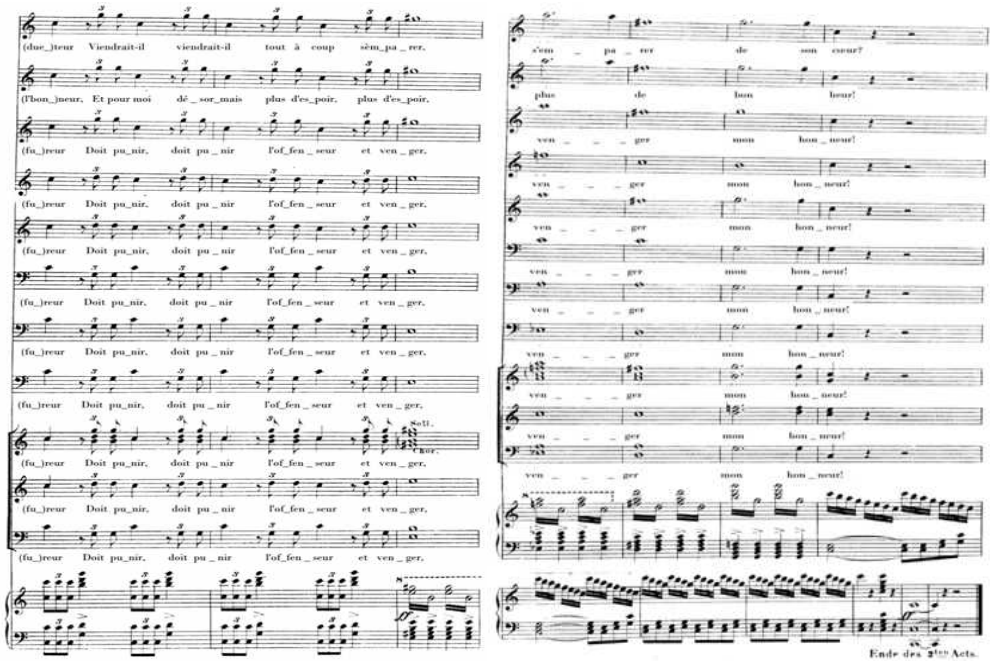


2막에서는 전원적인 장면이 끝난 후 팀파니 소리로 권위적인 음악이 시작되고, 여왕은 모든 사람들이 모인 가운데 신교와 구교의 화합을 위해 라울과 발렌팅의 결혼을 명하지만, 발렌틴이 네베르의 여자라고 알게 된 라울은 이를 거절한다. 이에 발렌틴의 아버지인 성 브리가 분노하면서 분

위기가 격앙된다. 이것은 시끄러울 정도의 고음으로 소리치는 합창으로 표현된다. 발렌틴이 시작하는 <악보 13>의 노래를 시작으로 합창이 가세하는데, 반음계로 상승하면서 당김음으로 시작하는 주선율이 이와 대조적으로 빠른 템포로 하행하는 반주 음형 위에서 반복됨으로써, 대립적인 방향성과 지속적인 반복을 통해 극의 긴장감이 높아진다.

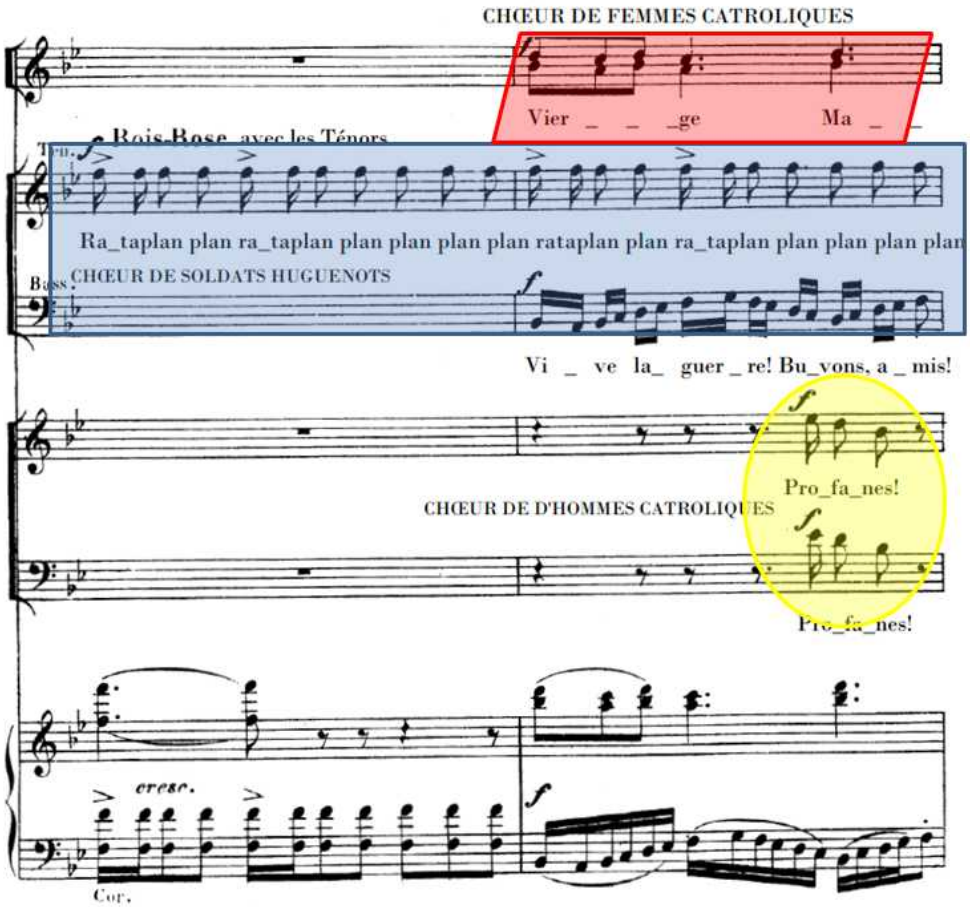
이후 모든 독창자들이 함께 합창에 가담하게 되는데, 이는 전 출연진이 함께 등장하며 거대한 장관을 이루는 그랑 오페라 피날레의 전형적인 예라고 할 수 있다. 그러나 이처럼 모든 등장인물이 한 목소리로 <악보 13>의 선율을 합창으로 부르며 거대한 통합과 긴장 해소의 효과를 내는 가운데 유일하게 마르셀만 합창 중간 중간에 끼어들듯이 찬송가 모티브의 일부분을 큰 소리로 부름으로써 거대한 가톨릭 세력에 대한 반대 요소가 있음을 상기시킨다. 합창은 더욱 커지면서 고음으로 끝이 나고, 오케스트라는 하행 아르페지오를 짧게 반복하며 마무리 짓는다.

<악보 14> mm. 2594~2600, 2막 피날레 합창



3막에서는 가톨릭 소녀들과 여자들의 합창이 끝난 후 마르셀이 나타나 그들의 결혼식에는 하나님이 오시지 않는다고 말하면서 양쪽의 감정이 격해진다. 이들의 감정적 충돌은 <악보 15>에서 보이는 것처럼 가톨릭 기도문 노래와 위그노 군인들의 낭송하는 듯한 빠른 리듬의 합창이 섞이면서 평온했던 음악이 시끄러워지는 것으로 표현된다. 템포 또한 빨라져서 시끄러워진 음악을 더욱 소음처럼 들리게 하면서 금방이라도 멱살을 잡고 싸울 것 같은 분위기를 만들어준다.

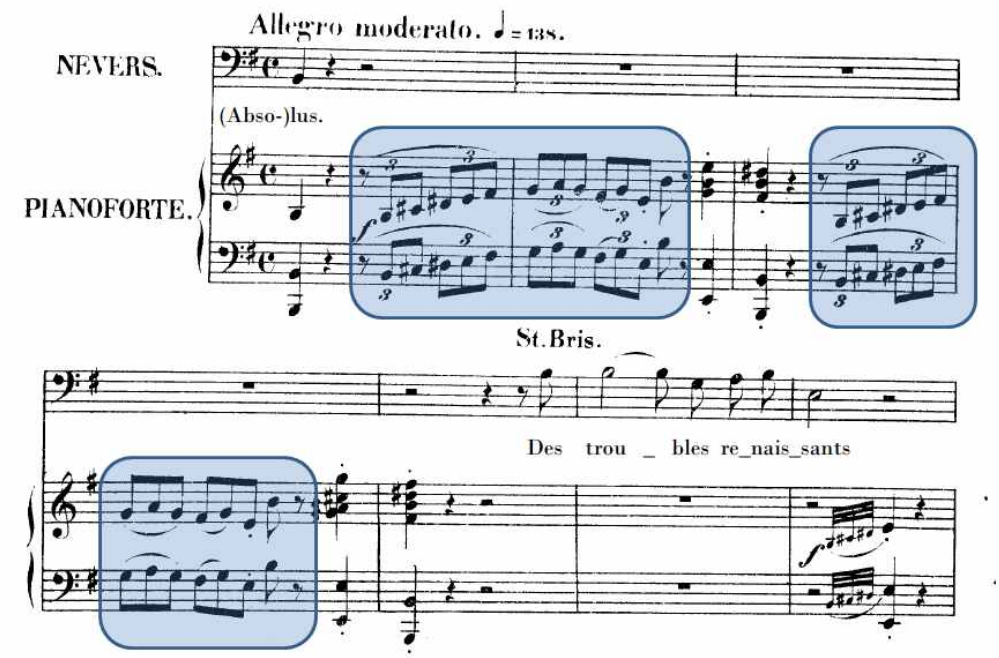
<악보 15> mm. 2773~4, 3막 신구교 대립 장면



4막에서는 발렝틴의 아버지 브리와 구교도 귀족들이 모여 위그노교도를 죽이려는 음모를 꾸민다. 이 장면은 '성 바르톨로메오 축일 대학살'의 모티브를 가져온 것으로, 대학살을 명했던 메디치 여왕의 역할을 성 브리가 맡았다. 브리의 등장과 함께 나오는 세 가지 선율이 4막의 음모 장면에 계속적으로 등장하며 이중적이고 왜곡된 내면을 표현한다.

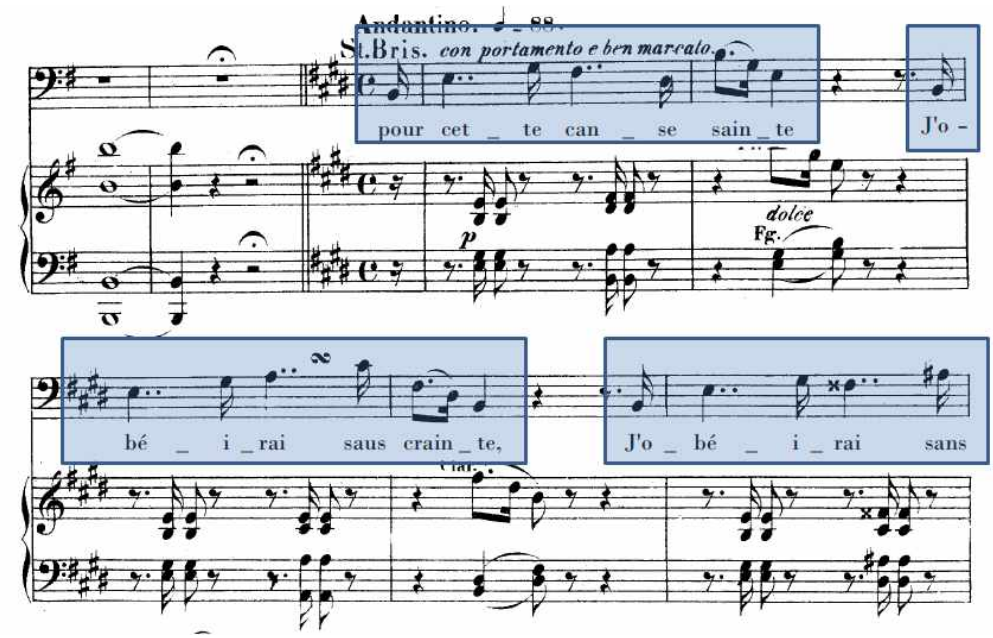
제일 먼저 등장하는 선율은 브리의 등장과 함께 시작되는 오케스트라의 반주 선율로 브리의 학살 주장을 뒷받침해줄 때마다 등장한다. 이 선율은 e-minor의 셋잇단음표의 엇박으로 시작하는 스케일로 동적인 성격을 지니지만, 길이가 짧고 강한 다이나믹으로 작곡되어 대사에 따라 발생하는 일시적인 긴장감을 뒷받침해주는 역할을 한다.

<악보 16> mm. 4313~4320, 4막 브리의 음모 장면 오케스트라



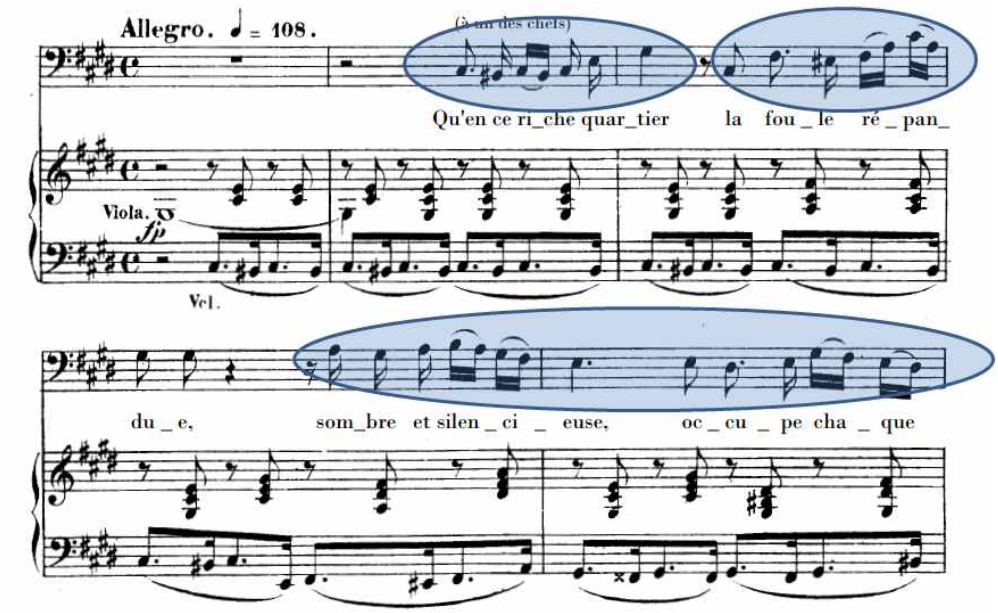
학살을 반대할 것 같은 네베르를 설득하기 위한 브리의 또 다른 선율이 <악보 17>에서와 같이 나오는데, 이는 그의 학살을 성스러운 전쟁으로 합리화하는 그의 이중성을 보여주는 선율이다. 이 선율은 앞서 제시되었던 첫 번째 선율이 e-minor였던 것과는 대조적으로 E-Major를 사용함으로써 분위기 전환을 꾀한 것이라고 할 수 있다. 이는 또한 뒤의 무기를 축도하는 장면의 후반에도 등장하며, 신교도들을 몰살하고자했던 구교도들의 왜곡된 믿음의 합리화를 표현한 것이라고 할 수 있다.

<악보 17> mm. 4367~4375, 4막 브리의 회유 장면



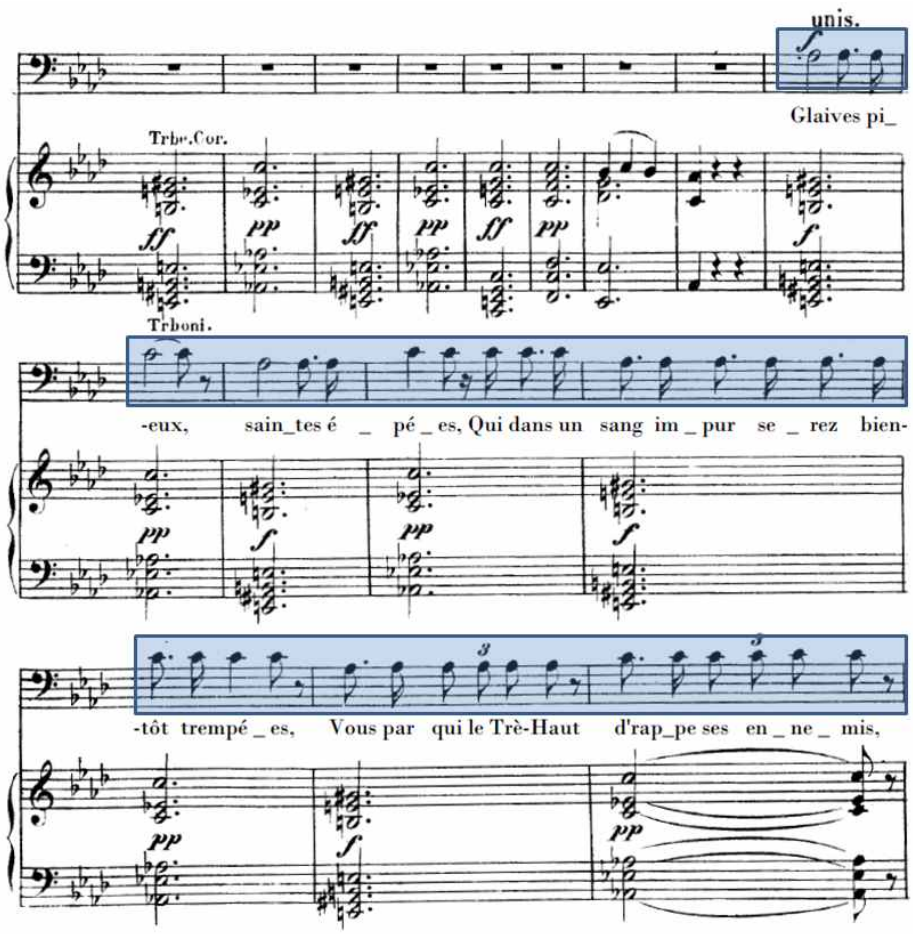
그러나 네베르가 학살 계획에 반대하자 브리는 본색을 드러내는 빠르고 불안한 선율의 노래를 부른다. <악보 18>에서 볼 수 있듯이, 이 선율은 부점 리듬의 반주를 수반하며 빠른 템포로 연주되면서 분위기를 고조시키는 역할을 한다.

<악보 18> mm. 4500~4, 4막 브리의 음모 장면



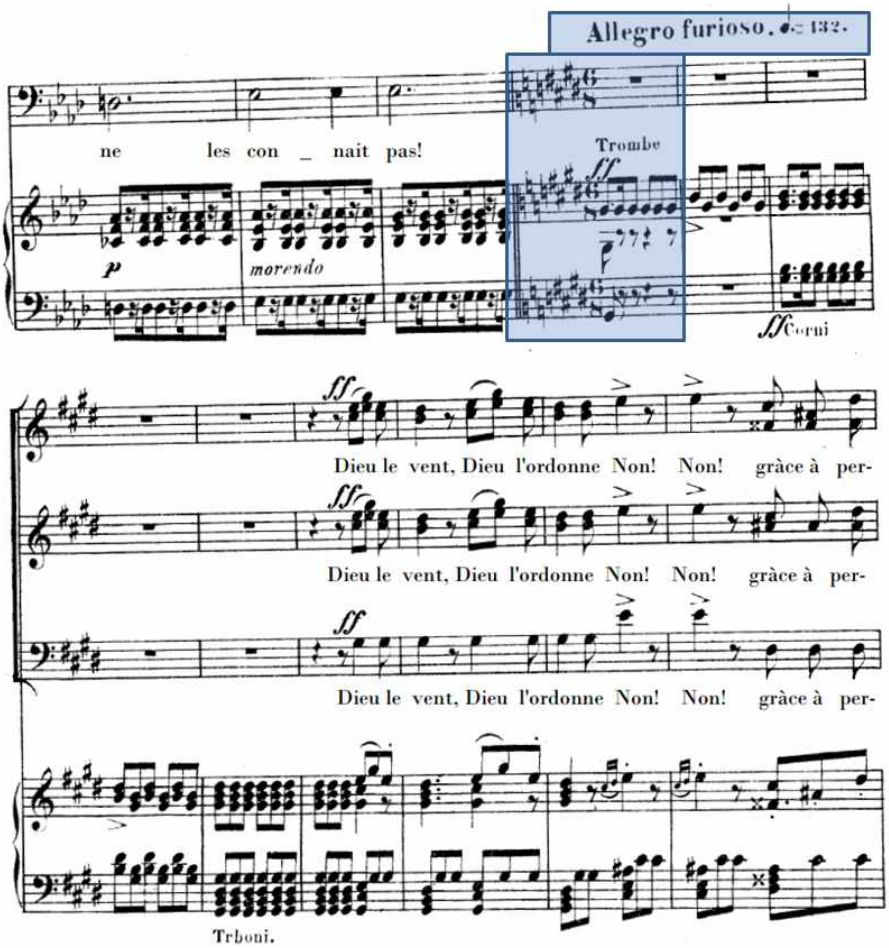
브리의 야욕이 드러나는 노래(악보 18)가 끝나고 모든 구교신자들이 모여서 브리의 학살 계획을 축복하는 예배의 시간을 가진다. 이 때 앞의 음악과 분리될 수 있는 오케스트라 반주 부분이 나온다. 이 부분은 <악보 19>에서 볼 수 있듯이 반주의 음형은 코드로만 진행되어 코랄풍의 조용하고 경건한 분위기를 표현한다. 이 화음들은 비고전적으로 진행함으로써 마치 중세시대의 음악과 같은 느낌을 준다. 동시에 성악 부분의 음형은 두 가지 음만을 사용해서 가톨릭 미사 중의 낭송음과 같은 느낌을 준다.

<악보 19> mm. 4601~4616, 4막 구교들의 합창



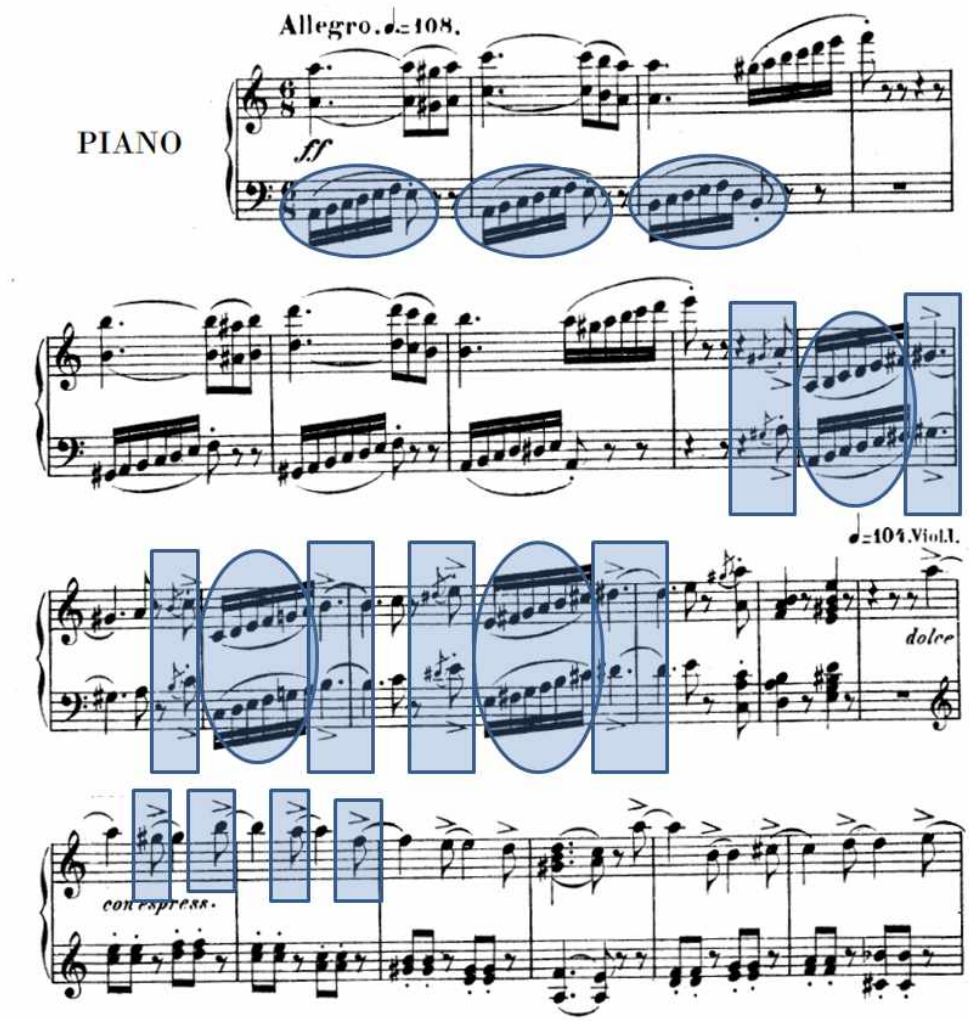
이 부분은 차분하고 성스러운 느낌의 남성 4중창으로 시작하여 뒷부분으로 갈수록 합창이 동반되면서 점점 극을 향해간다. <악보 20>에서 나타나는 것과 같이 A♭-Major에서 E-Major로, 증 4도 위의 비교적 먼 조성으로 전조하면서 동시에 템포와 박자도 Allegro furioso, 6/8으로 바뀌면서 큰 전환감을 준다. 이에 오케스트라 반주부에 브라스를 추가함으로서 전쟁 출정가같은 느낌의 거대 합창이 동반된다. 이러한 음악은 구교도들의 학살 계획의 광기를 극적으로 표현해준다.

<악보 20> mm. 4675~4686, 4막 오케스트라



파리의 거리를 배경으로 하며, 브리의 음모로 이루어진 대학살이 이루어지고 있는 5막의 오케스트라 전주부는 이러한 분위기를 음악적으로 잘 표현해주고 있다. a-minor의 어두운 분위기, 빠른 템포, 휘몰아치는 상승 음형은 그들의 위태한 상황을 반영하여 긴장감 넘치게 표현되었다.

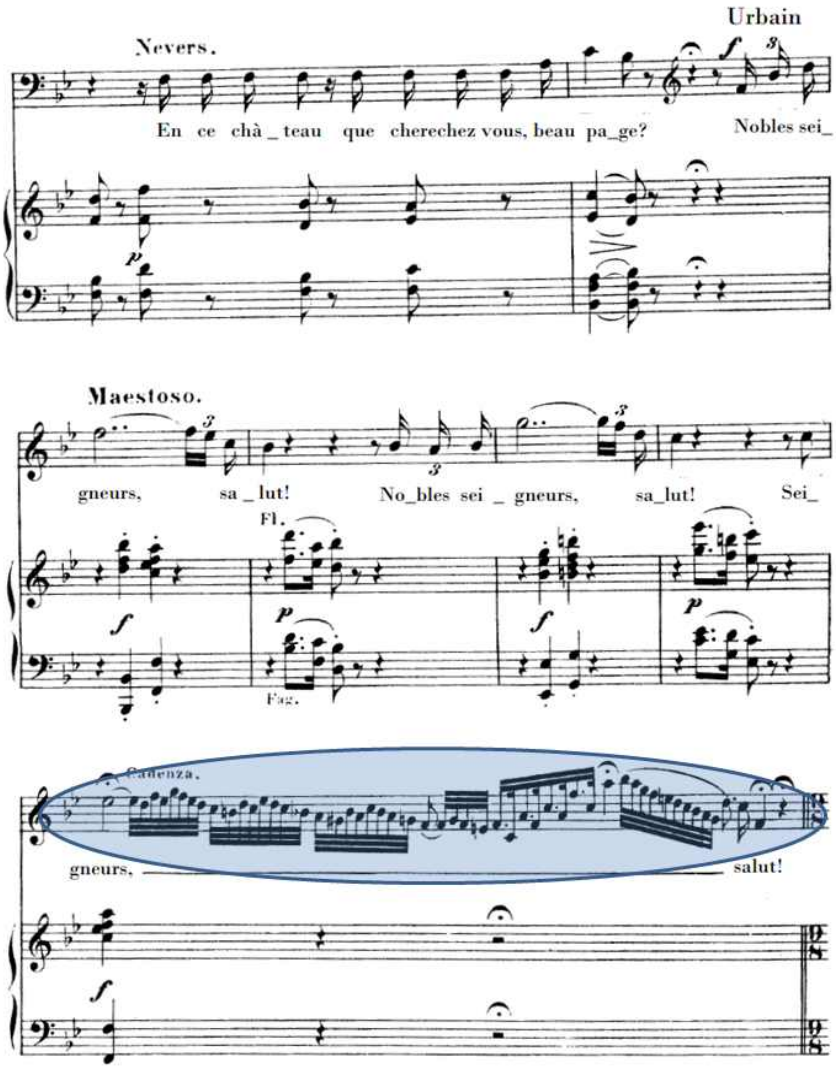
<악보 21> mm. 5576~5597, 5막 오케스트라 간주



앞의 음악들은 긴장감을 유발하는 음악적 표현을 살펴보았다면, 긴장감을 완화시켜주는 음악적 표현들도 오페라 곳곳에 사용되었다. 그 중 가장 대표적인 역할을 담당하는 노래는 여왕과 우르벵이 등장하는 부분이다.

1막에서의 신교와 구교의 교리적인 대립 속에서 우르벵의 아리아는 분위기를 전환해준다.

<악보 22> mm. 1291~7, 1막 우르벵 아리아



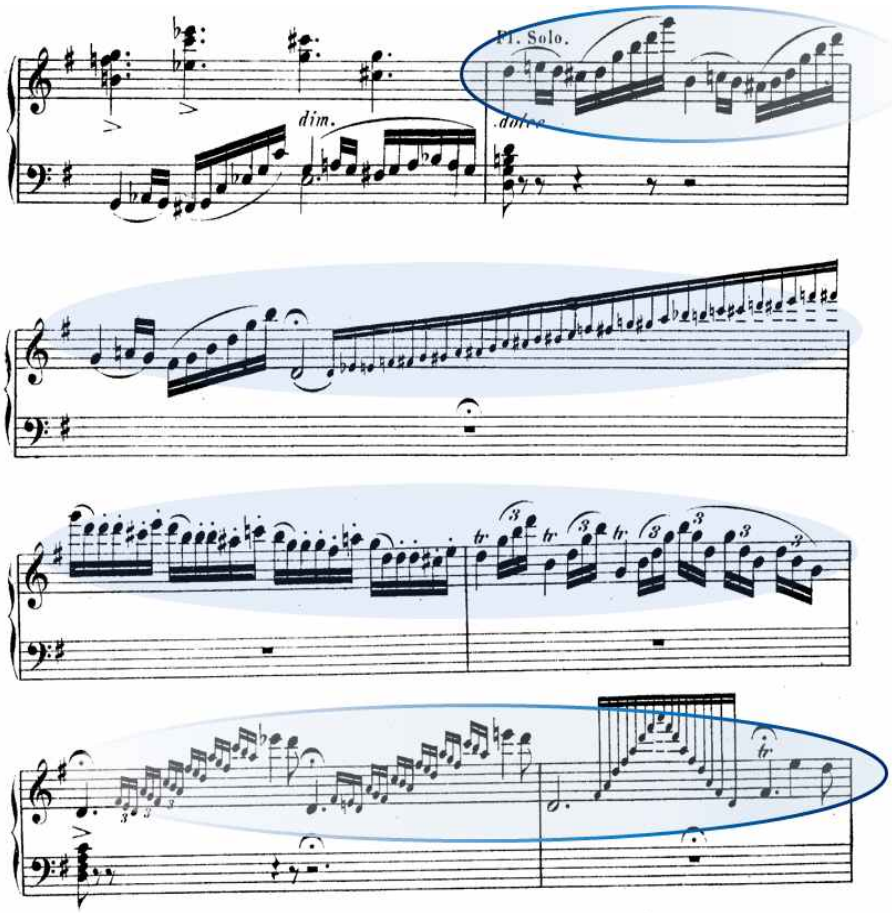
우르벵의 아리아 '안녕하세요, 고상하신 귀족님들'(Nobles seigneurs, salut)는 지극히 비르투오조[105]적인 콜로라투라 아리아로 오페라의 분위기를 전환시켜준다. 오케스트라 부분에서는 이 아리아의 반주부에 우르벵의 콜로라투라 목소리와 어울리는 플루트와 오보에 등 고음역 목관 악기를 배치하여 비르투오조적인 아리아의 느낌을 잘 살려준다.

또한 우르벵은 여자가 남자의 역할을 대신하여 드레스 대신 바지를 입고 출연하는 바지역이다. 우르벵은 줄거리에서는 소년으로 어린아이같이 호기심 많으면서도 동시에 남자인 애매모호한 그의 성 정체성을 여성 파트 중에서도 가장 높은 음역을 지닌 콜로라투라 소프라노의 목소리로 표현함으로서 외모와 목소리가 더욱 이국적으로 느껴지게 만들었다. 이러한 우르벵의 등장으로 무거운 분위기의 무대가 환기된다.

한편 2막에서는 신교와 구교의 대립구도를 보여주는 1막과는 달리 배경이 완전히 바뀌는데, 여왕과 귀족 부인들이 강가에서 여가를 즐기는 장면으로 시작한다. 여왕의 아리아 'O beau pays'와 그 전의 오케스트라 전주인 <악보 23>에서 그 당시 음악에서 추구했던 전원적인 요소들을 표현한다. 자연으로 돌아가서 살기 원했던 그 시대의 낭만주의가 나타나 있다. 이 부분의 여유롭고 나른한 전원적 분위기를 살리기 위해 플루트 솔로가 첨가된다. 이러한 음악 전반적 분위기의 변화는 긴장감 넘치는 1막과 완전한 대비를 이룬다. 실제로 1막은 바지역인 우르벵을 제외하면 남자들만 등장하며, 2막 첫 장면에는 여자들만 등장한다. 이러한 대비는 여왕의 역할에 맞는 음악적 표현을 통해 분위기와 완화를 위한 것이다.

105) '비르투오소(virtuoso)'는 '덕이 있는', '고결한'을 뜻하는 이탈리아어다. 17세기에 예술이나 도덕에 대해서 특별한 지식을 갖춘 탁월한 예술가나 학자에게 붙여진 말인데, 점차 표현기술이 탁월한 음악가, 그중에서도 피아니스트를 위시한 기악 연주자를 대상으로 사용하게 되었다.

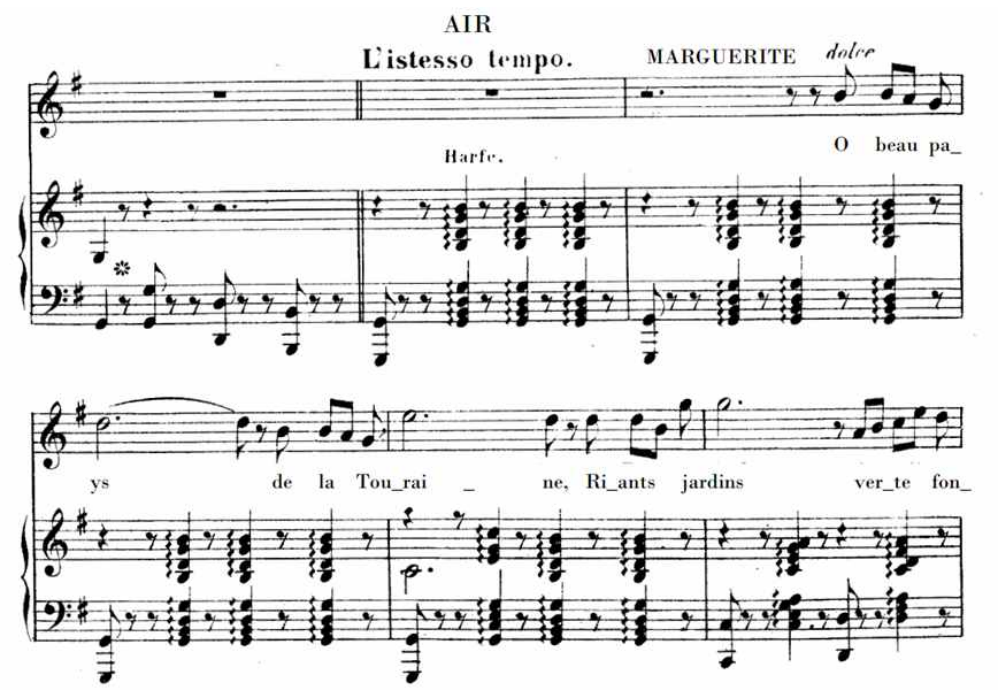
<악보 23> mm. 1637~1643, 2막 여왕 아리아 전주



길고 감미로운 전원적 전주가 끝나고 여왕의 아리아는 이러한 분위기를 한껏 더해준다. <악보 24>에서 볼 수 있듯이, 성악의 아리아 부분은 전원적인 느낌을 살리기 위해 전체적으로 p를 유지하면서 레가토적인 표현을 통해 흘러간다. 반주도 이에 맞추어 아르페지오 주법의 하프와 목관의 소리를 주로 사용하고 있다. 이러한 음악적 분위기는 2막 전체에 계속된다. 여왕은 성악적인 의미로 보았을 때 그 의미는 가장 우아한 여자 비르투오

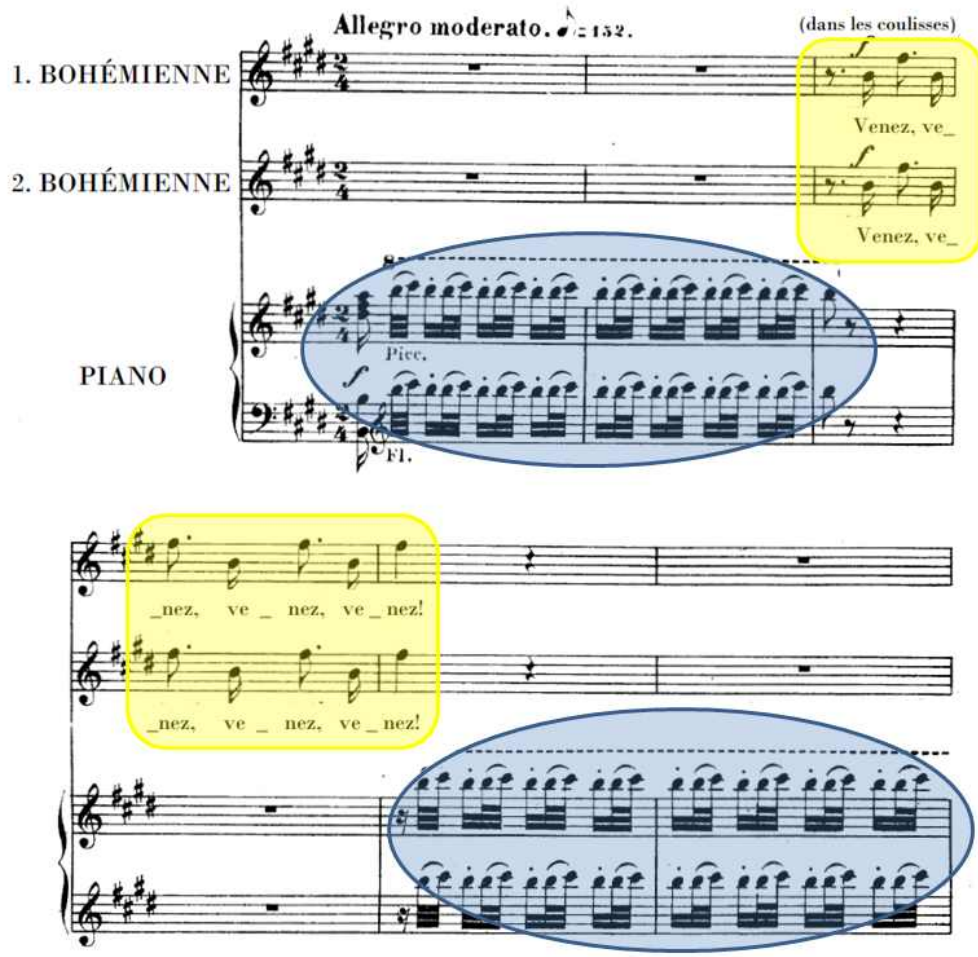
조의 의미로 사용되었다. 이것은 앞의 무대 장식 기술에서 서술했듯이, 낭만주의가 추구하는 유토피아의 전원적 성격에 잘 맞는 음악이었다. 여왕은 콜로라투라적인 요소를 다 지니고 있으면서도 특유의 우아함을 보여줄 음색이어야 했으며 최고의 풀보이스를 쓸 수 있으면서도 헤드보이스(falsetto)을 쓸 수 있어야 했다. 이것은 마이어베어가 보여주는 새로운 스타일의 비르투오조로 해석되었다.

<악보 24> mm. 1648~1653, 2막 여왕 아리아



우르벵과 여왕의 역할 말고도 3막의 신교와 구교의 음악적 대립을 완화시켜주는 요소로 발레가 사용된다. <위그노교도>에서의 집시의 춤 장면으로 사용되는 발레의 역할은 단순히 분위기를 전환하기 위한 것이 아니라, 줄거리적인 요소로서 신교와 구교를 집시들이 그들의 춤을 구경시켜주며 그들을 싸움을 중재해준다. 발레가 나오기 전에 두 집시여인의 노래가 등장하여 극에서 발레가 등장해야만 하는 연관성을 만들어준다.

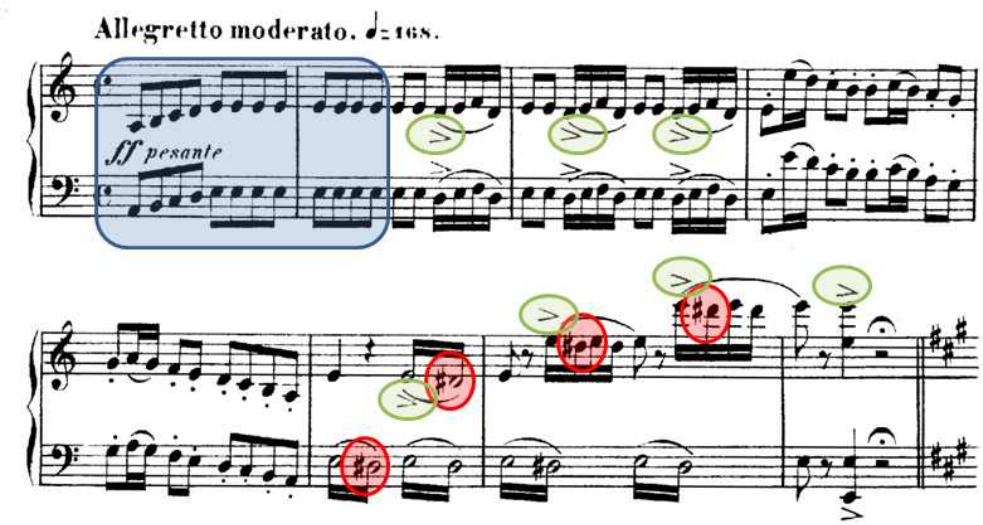
<악보 25> mm. 2787~2792, 3막 두 집시여인의 노래



<악보 25>에서 찾아볼 수 있듯이 두 명의 집시여인들이 무대 뒤에서 갑자기 등장하면서, 신교와 구교의 금방이라도 전쟁이 터질 것 같은 상황을 막아준다. <악보 15>에서 보여지듯이 여러 음악이 섞이면서 복잡하고 대립적으로 들리는 음악을 고음 악기인 피콜로와 플롯을 사용한 흡사 트릴과 비슷한 두 음의 빠른 속도의 선율로 완전히 끊어준다. 이 곡은 앞 짧은 꾸밈음과 당김음 그리고 <악보 25>의 반주부의 음형을 계속적으로 유지함으로서 극을 흥이 넘치고 역동적인 느낌으로 전환해준다. 이 노래가 끝나고 바로 집시들이 등장해 춤을 춘다.

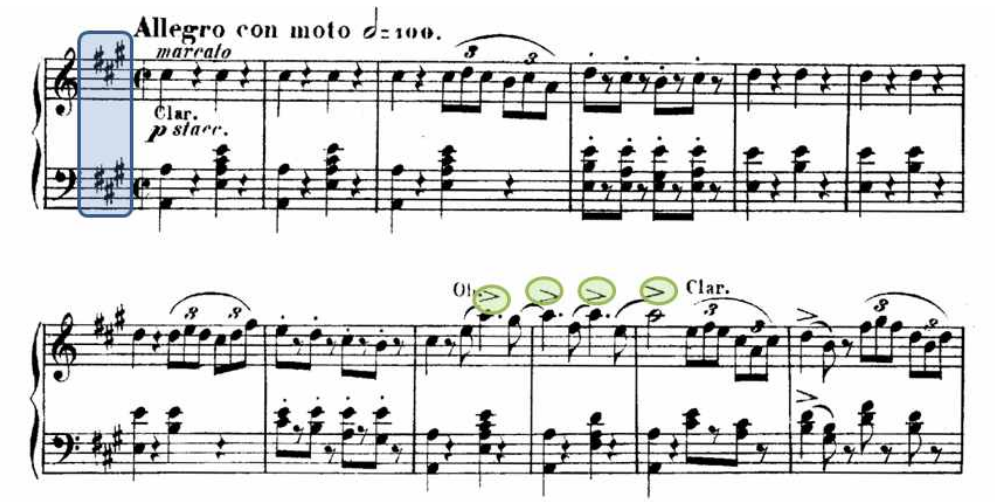
<악보 26>에서 볼 수 있듯이 춤곡으로 바뀌면서 생겨나는 음악적 특징은 유니즌으로 a-minor의 '라시도리미'를 단순하게 눌러줌으로서 앞의 복잡한 음악들과 대비를 이룬다. <악보 25>와의 조성관계도 E-Major에서 a-minor로 바뀜으로서 정격변화 조성으로 분위기의 큰 변화 없이 자연스럽게 바뀐다.

<악보 26> mm. 2829~2836, 3막 집시들의 춤 시작 부분



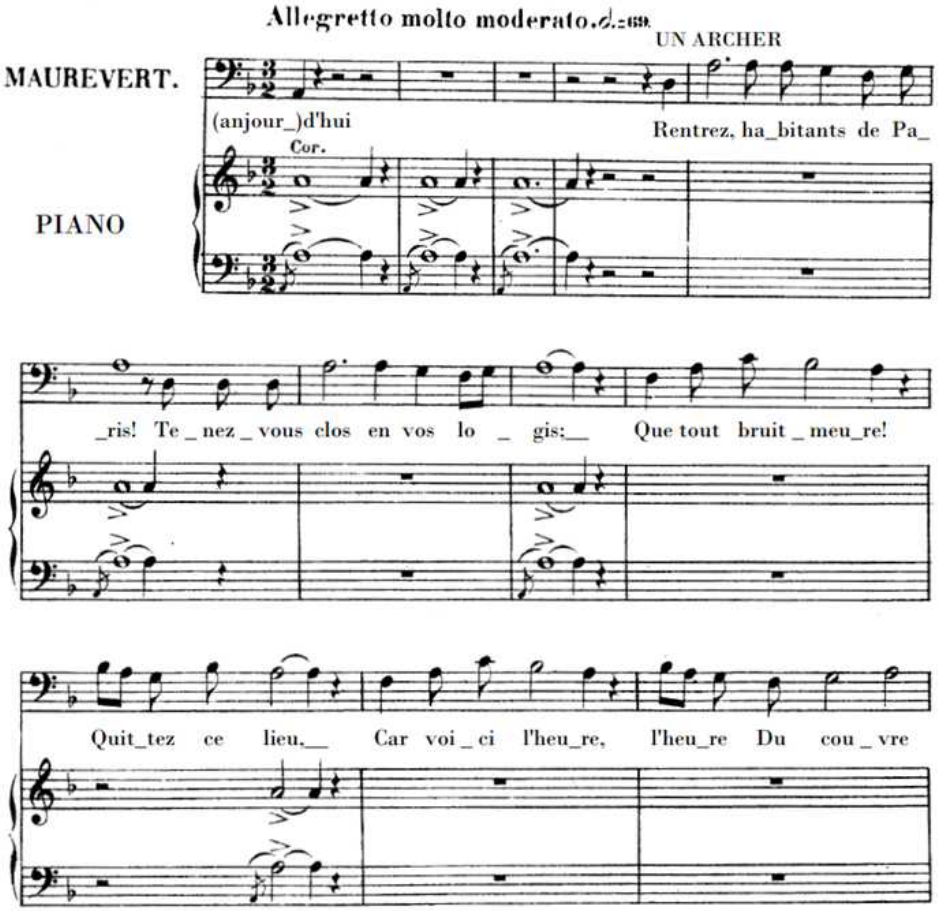
<악보 26> 후반에 사용된 D#음정은 집시 음계의 특성으로 볼 수 있는 3음과 4음의 증2도 음정 관계를 살짝 비춰주지만, 바로 뒤에 이어지는 <악보 27>의 음악에서는 이러한 집시 음계를 사용하지는 않는다. 그러나 <악보 26>의 a-minor에서 <악보 27>의 A-Major로 곧바로 전조되는데, 이것은 가장 가까운 성질의 조로 바뀐 것으로 음악적으로 큰 변화를 주었다기보다는 단조에서 장조로 음계의 분위기만 전환해준 것이다. 또한 춤곡이 가진 약박에 사용된 엑센트의 사용이 잦은 것이 공통적이다.

<악보 27> mm. 2837~2848, 3막 집시들의 춤



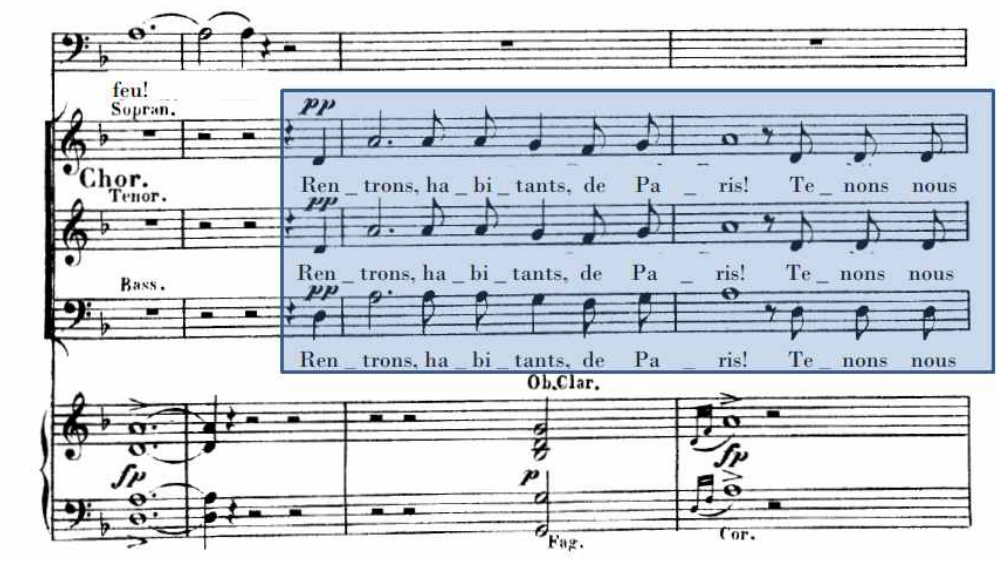
집시의 등장으로 잠시 와해되어 신교도와 구교도는 각자의 자리로 돌아가고, 브리와 네베르가 등장한다. 여기에 또 마르셀이 등장하여 대립이 시작되지만 등을 든 파수꾼이 싸움을 말린다. 이 부분은 <악보 28>에서 볼 수 있듯이 처음 시작이 에올리안 선법의 5음인 긴 A음만으로 시작되고, 원래의 조인 d-minor로 보았을 때 C#음이 나오지 않아서 더욱 에올리아 선법과 비슷한 음색을 보인다.

<악보 28> mm. 3181~3192, 3막 파수꾼의 노래



파수꾼의 신성한 분위기의 노래의 가사를 살펴보면 마이어베어의 종교적 대립에 대한 그의 생각을 피력했으리란 추측이 가능하다. 가사의 한국 뜻은 '집으로 가서 방탕한 삶을 떠나서 너희들 집의 문을 닫아라. 떼를 지어서 모여 열광하는 것을 끝내라. 근심하고 깨어있는 시끄러운 오후가 오기 전에 평화로 넘치는 밤에'이다. 합창도 파수꾼의 노래를 그대로 유니즌으로 따라부르며 퇴장한다. 합창에서의 유니즌은 각 파트별로 다르게 부르는 음정을 하나의 같은 선율을 부르게 함으로서, 당시 수직적 화음을 중시했던 낭만주의 시대에서 볼 때에는 유니즌이 오히려 음악적 강조를 하는 역할을 담당했다.

<악보 29> mm. 3193~6, 3막 파수꾼의 노래 후반부



4.3 대본의 사실적 표현

이 오페라의 4막의 음악적 가치는 당대의 작곡가들에게 높은 칭송을 받았다. 특히 마이어베어를 반유대주의 사상을 가지고 비난했던 바그너조차도 마이어베어의 <위그노교도>를 보고 1840년에 아래와 같이 평했다.

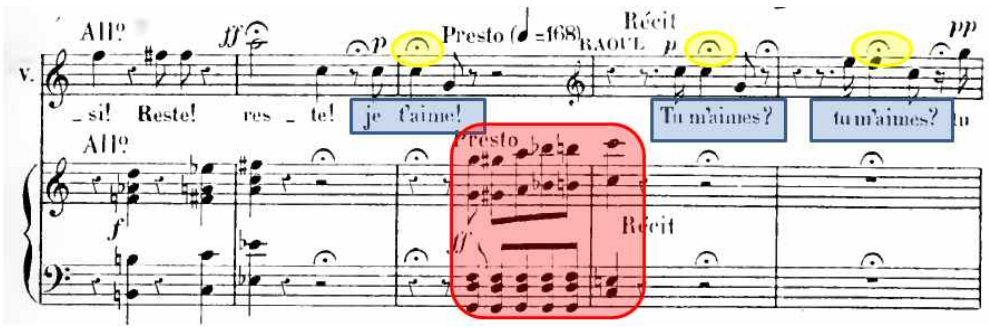
그 위대한 성공은 이러한 생각에 도달하게 하였다. 그것은 4막의 유명한 음모 장면이다. 누가 이렇게 거대한 처형에 놀라지 않을 수 있겠는가! 작곡가는 계속적인 분쟁의 상황을 만들면서 점점 더 이 상황을 키워나간다. 결국 거친 열정들이 우발적으로 터져나와 결국엔 그 수위가 극에 달하고 그것은 광신의 극을 보여준다. 그러한 광신의 불쾌함 뒤에 그는 예술의 극치로 가득 채운다. 그는 그들의 열정적 소란을 이상화시키고 그것 위에 그는 아름다움으로 이 상황을 덮어버린다. 이 장면의 마지막을 들은 사람은 주요 테마가 반복되어 마지막에도 그것을 들을 수 있도록 각인시켜주며, 그것으로 인해 공포보다는 절정의 열광을 보여준다. 주요 테마의 음들이 간단한 것은 마이어베어의 목적을 보여준다. 아주 명확하고 명료하며, 고귀하고 절제되어있는 이 중요한 테마는 오페라 전반에 걸쳐 등장한다. 그 대가는 얼마나 전달력 있고 웅장하게 부어오른 줄기들을 잡아주고, 절대 그것들이 그 자신을 잃고 소용돌이에 빠지도록 놔두지 않았다. 그러나 그것은 4막에 들어서서 인상적인 바다가 된다! 그러한 성취의 장면은 도달할 수 있는 가장 높은 장엄을 보여주며 그 끝을 상상할 수 없게 만든다. 우리는 그것의 점증되어가는 것을 느낄 수 있으며, 그 기간 동안의 진정한 감각에서만이 음악을 온전히 이해할 수 있다....이러한 최후의 장면에서 마이어베어가 할 수 있는 모든 음악의 라인을 더 발전시키는 것은 불가능하다는 것을 보여줬다.[106]

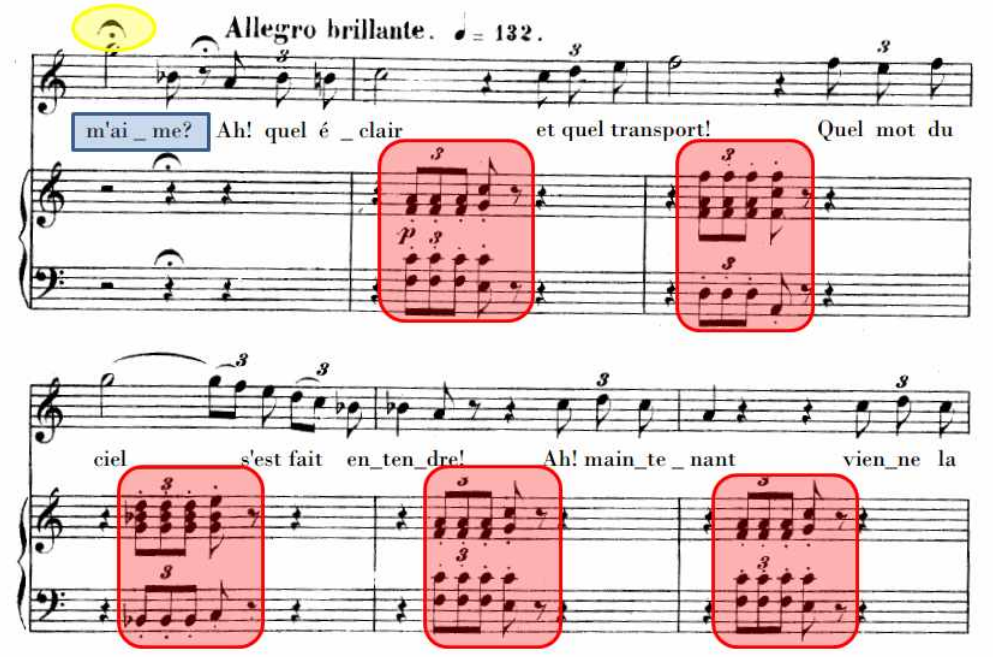
106) Edgar Istel. 'Act Ⅳ of <Les Huguenots>'

바그너의 이러한 4막에 대한 호평은 4막의 감정변화에 따른 음악적 표현의 사실성에서 기인한 것이라고 볼 수 있다. 4막의 앞부분은 브리의 신교도 학살 음모 장면으로 이루어져있고, 뒷부분은 라울과 발렝틴의 이루어질 수 없는 사랑을 표현하는 듀엣으로 이루어져있다.

이 장면은 '로미오와 줄리엣'을 떠올리게 한다. 사랑하지만 사랑이 이루어질 수 없는 이들의 듀엣은 '그랑 듀오(Grand Duo)'라는 별칭이 붙었는데, 이는 길이도 길지만 음악적으로도 풍부하고 아름다운 이중창이다. 이러한 사랑의 이중창은 발렝틴이 동료들에게 떠나려는 라울을 도저히 말릴 수가 없게 되자 라울에게 사랑한다고 고백을 하게 되면서부터 시작된다. 발렝틴의 사랑 고백에 너무나 기뻐 정신을 차릴 수 없는 라울의 심정이 음악적으로 드러난다. 가장 먼저 드러나는 사실적 표현은 '사랑한다'는 뜻의 단어가 나올 때마다 페르마타로 여운을 주고, <악보 30>같은 음형이 계속 사용되면서 심장이 뛰는 것 같은 반주가 흐르게 된다.

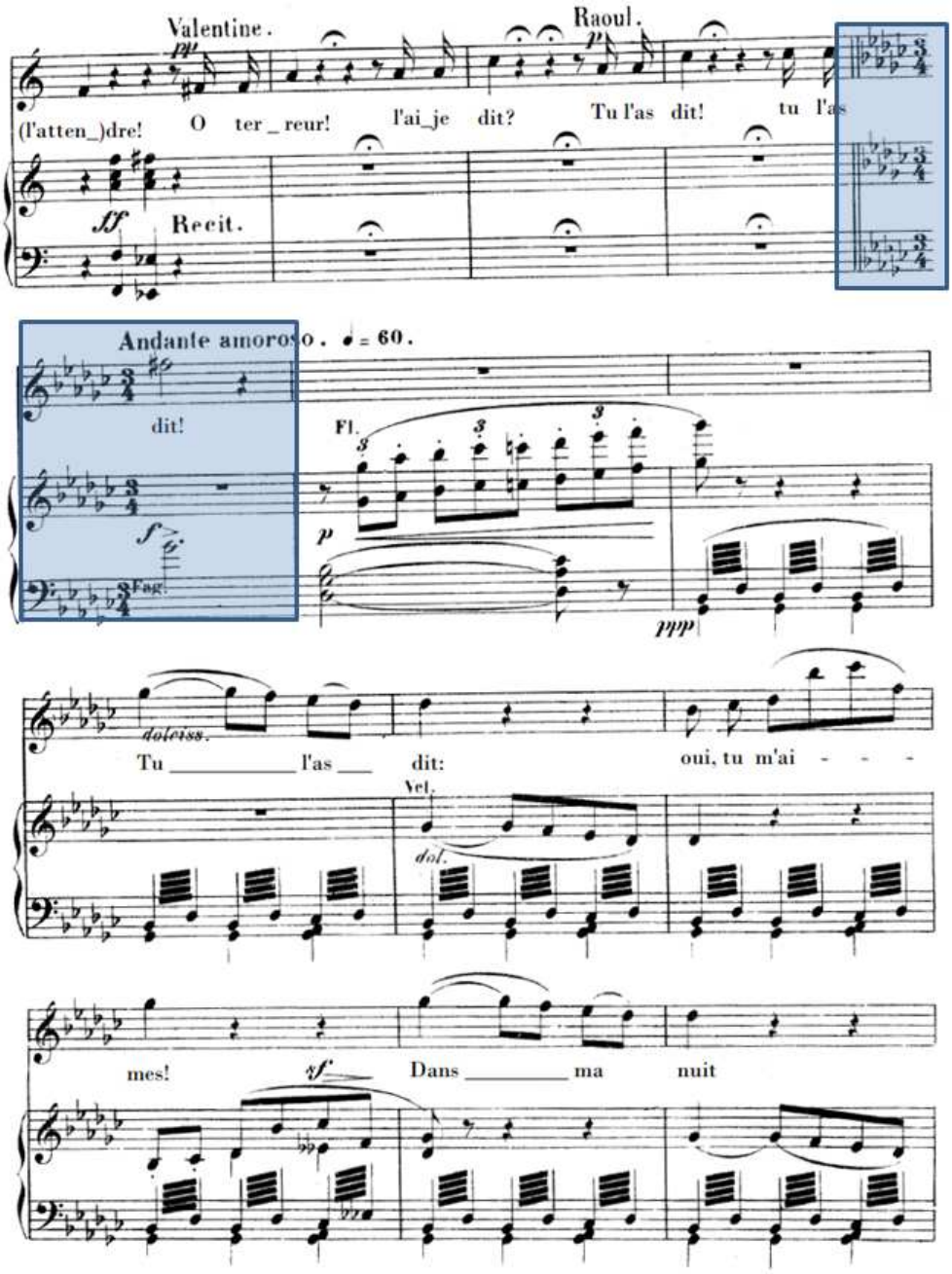
<악보 30> mm. 4908~4918, 4막 라울과 발렝틴 이중창



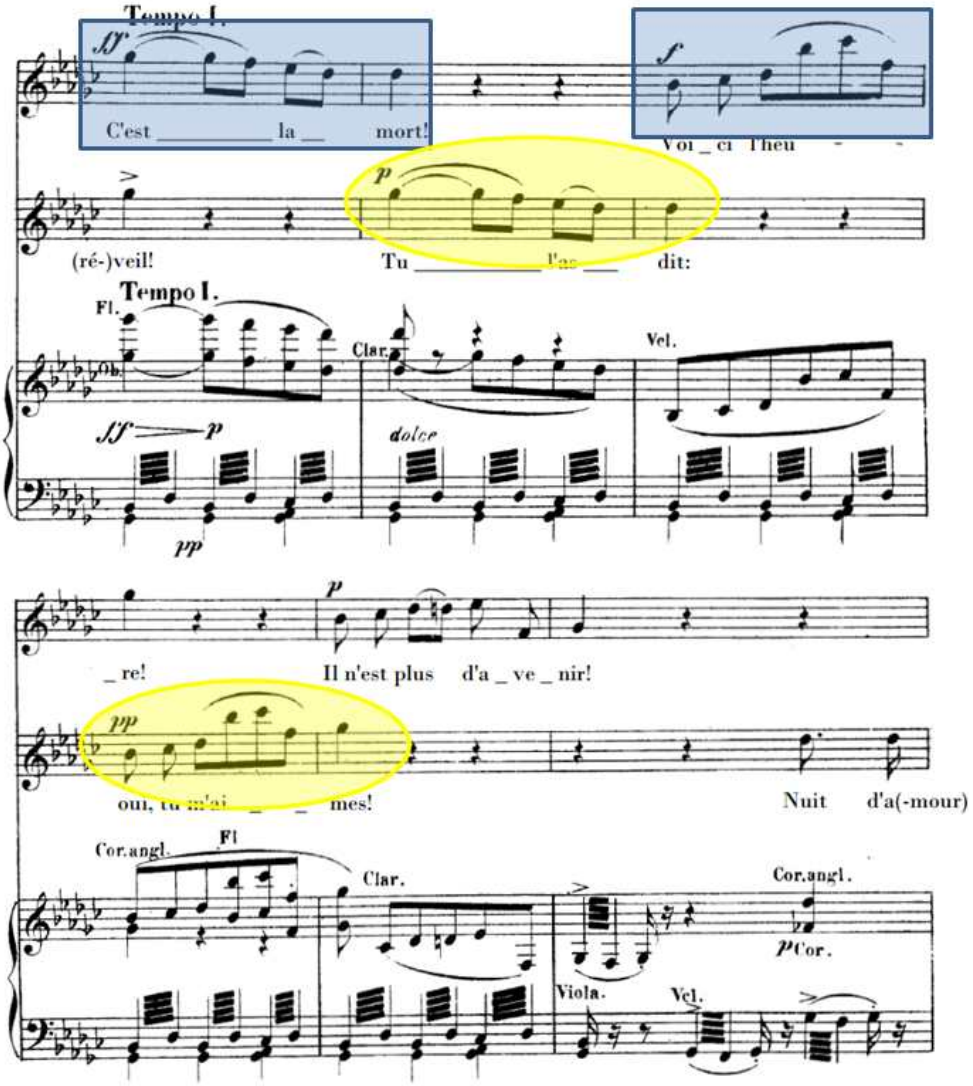


둘의 사랑을 확인하는 대화가 끝나자마자 <악보 31>에서 볼 수 있듯이 라울의 사랑 노래가 시작된다. 이때 조성은 C-Major에서 G♭-Major로 전환되는데, C와 G♭의 관계는 증4도 관계로 조적으로 가장 먼 관계이다. 또한 G♭-Major를 노래에 사용하는 예는 굉장히 드물다. 이렇게 조적으로 가장 먼 조이면서 드물게 사용하는 조를 택함으로서 조성을 통하여 분위기를 전환하였다. 이 사랑 노래는 플롯의 청아한 음색으로 시작하여 라울의 선율을 첼로가 화답하는 형식으로 이루어진다. 뒤에는 이러한 화답이 <악보 31>에서 볼 수 있듯이 라울과 발렌틴의 화답으로 변한다.

<악보 31> mm. 4930~4942, 4막 라울의 사랑노래 시작 부분



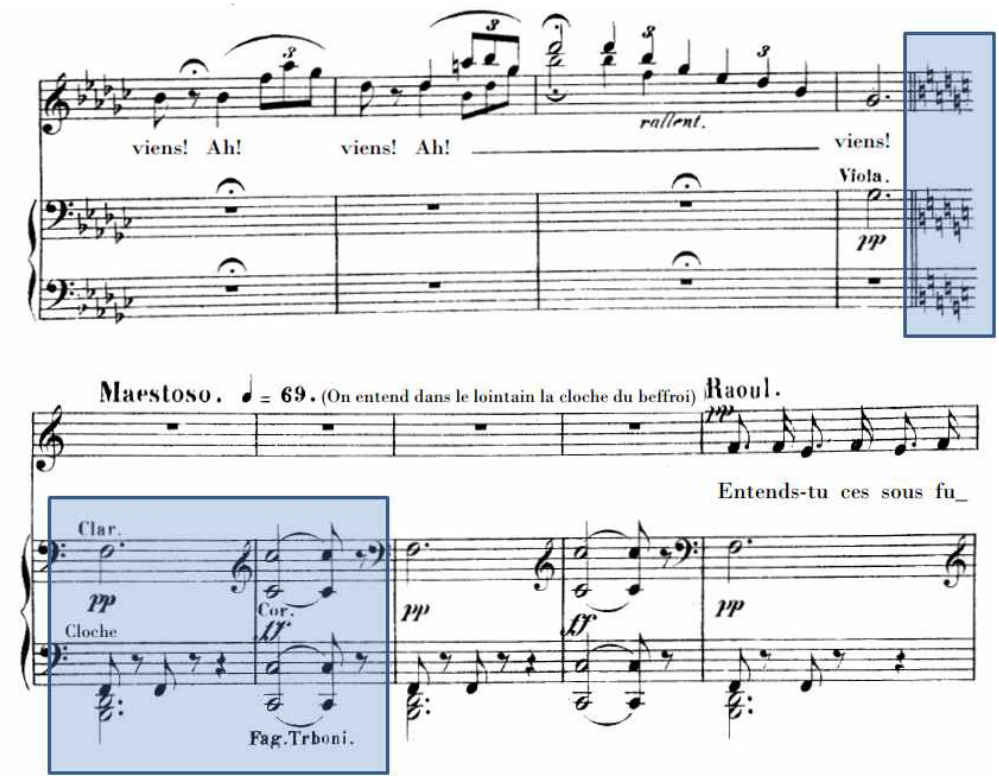
<악보 32> mm.4974~9, 4막 라울과 발렌틴의 사랑 노래 화답 부분



이 사랑의 이중창은 사랑하는 여자의 고백을 받아 기쁜 남자로서의 라울과 동료들을 구해야하는 신교도로서의 라울 사이에서 갈팡질팡할 수밖에 없는 그의 마음의 요동침을 보여준다. 두 번의 종소리가 그의 마음을 혼란스럽게 만드는 요소가 되며, 이로 인해 확연한 음악적 변화가 나타난

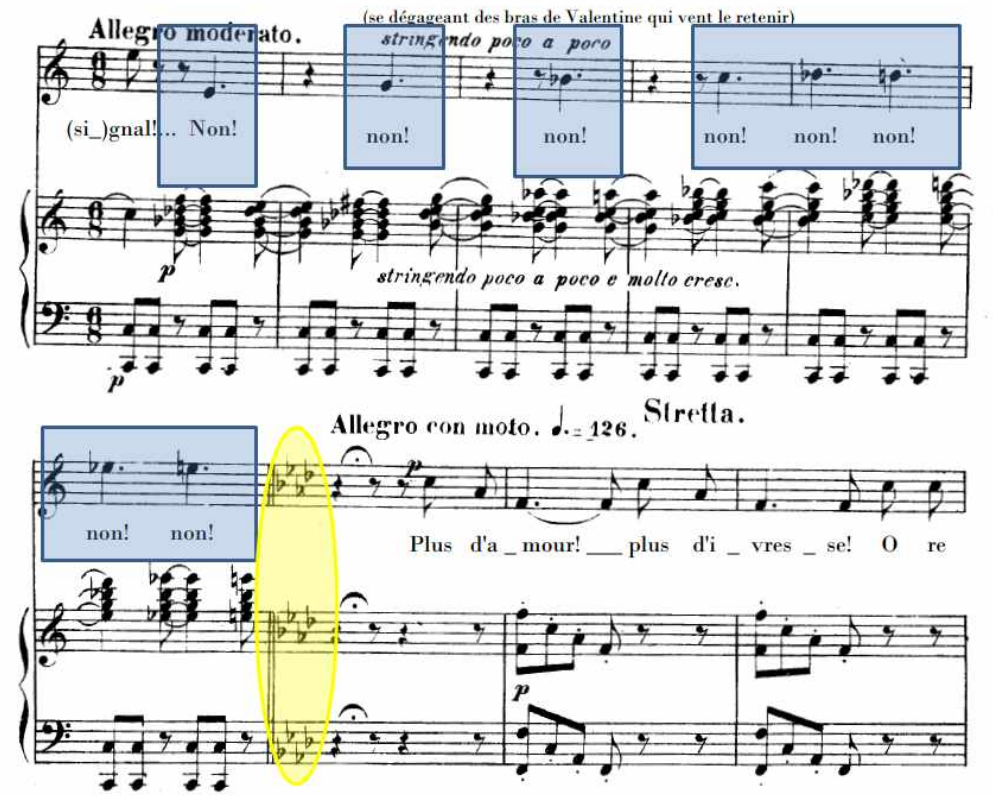
다. 이러한 음악적 변화 중에 가장 먼저 나타나는 것은 첫 번째 종소리가 들린 후 라울의 심경변화에 의한 조성 변화를 들 수 있다. 종소리가 울리는 동시에 조성이 C-Major로 급작스럽게 변한다. 라울의 걱정스러운 멜로디가 네 번 반복되고, 고민하는 라울에게 발렝틴은 사랑의 모티브를 짧게 부르지만, 라울은 f로 소리치듯 노래하며 동료들에게 가기로 결심한다.

<악보 33> mm. 4990~8, 4막 종소리를 들은 후 라울의 심경 변화



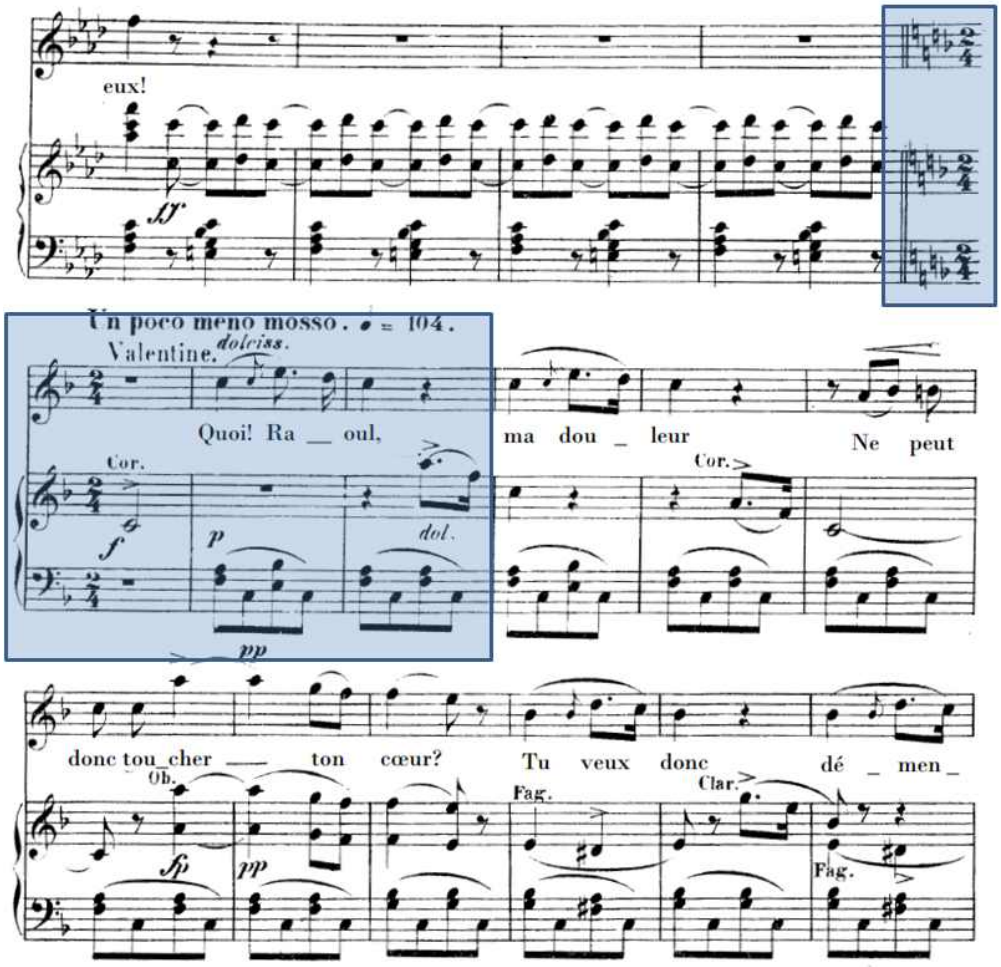
이러한 결심을 나타내는 'non'를 여러번 외치며 반음계적 상승을 보이는 부분 또한 그의 감정을 나타내준다. 오케스트라는 당김음을 사용함으로써 박자감을 흔들고 상성부에서 반음계적 화성진행을 하며 감정을 고조시키는 반면, 저음에서는 C 음정을 고집스럽게 유지하는것을 볼 수 있다. 두 감정의 대립은 템포가 Allegro con moto로 바뀜과 동시에 빠르게 요동치며 흘러간다. 조성도 C-Major에서 f-minor로 정격진행하면서 극적 진행감을 더한다.

<악보 34> mm. 5013~5021, 4막 동료들에게 가기로 결심한 라울



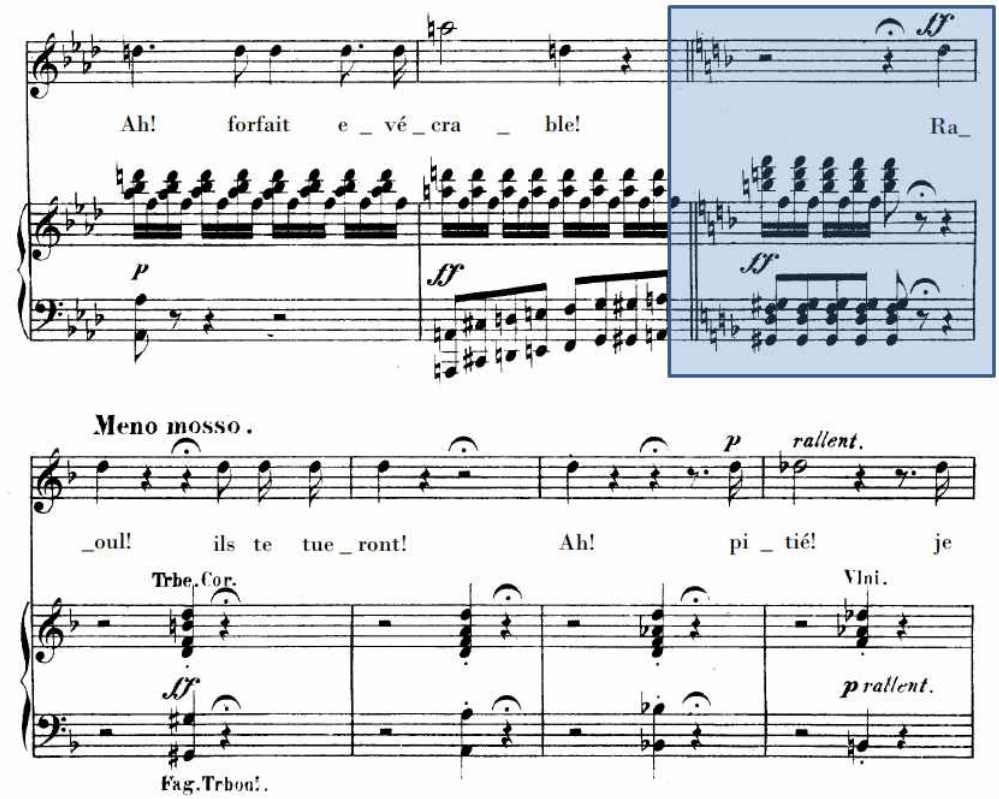
이러한 라울의 정신없이 흘러가는 음악을 잡아주는 것은 <악보 35>인 발렝틴의 노래로 템포도 Un poco meno mosso로 바뀌고, 조성도 f-minor에서 F-Major로 바뀜으로서 분위기를 밝고 부드럽게 전환시킨다.

<악보 35> mm. 5050~5065, 4막 라울을 진정시키는 발렝틴



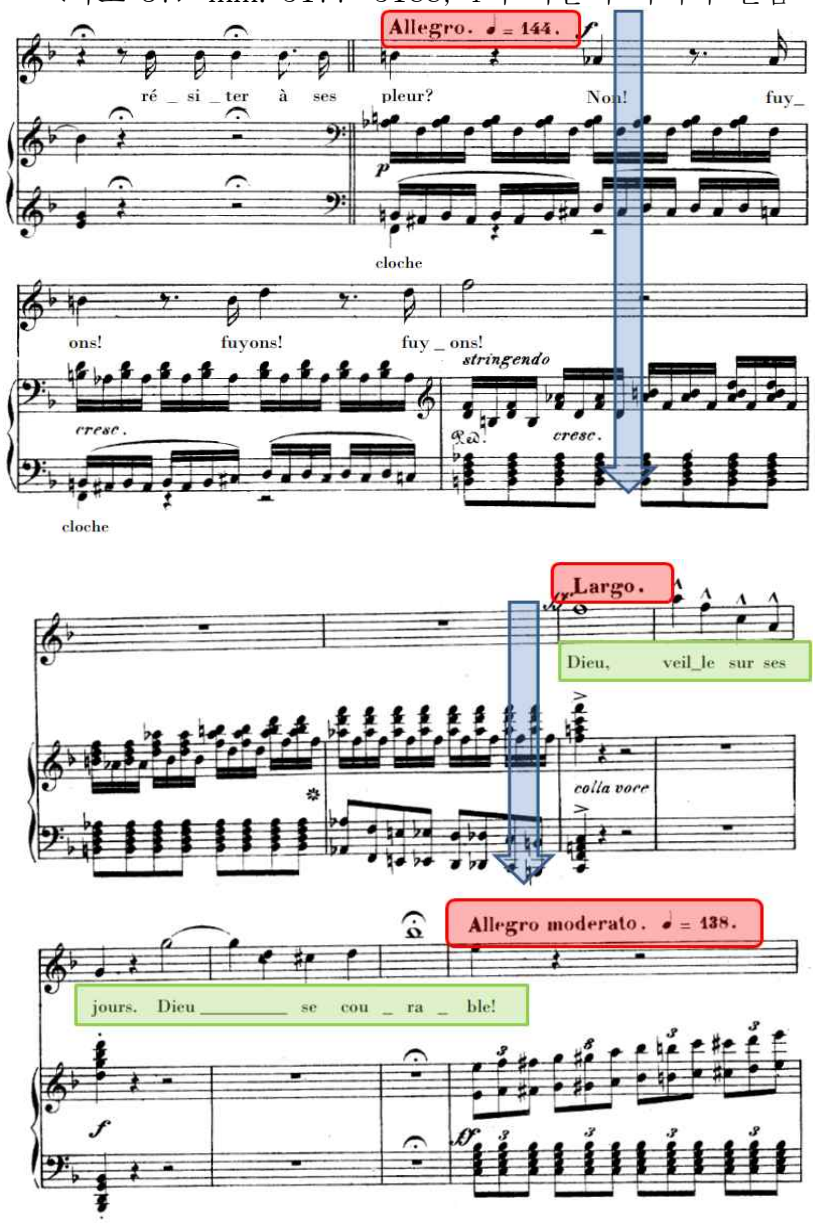
그러나 그녀의 노래가 끝나자마자 잦은 화성변화를 거치고 다시 f-minor로 바뀌고, 먼저 나왔던 라울의 f-minor 부분에서의 같은 선율이 등장하며 혼란은 극에 달한다. 발렝틴은 라울을 완강히 말려보지만 라울은 그녀의 말을 듣지 않는다. 발렝틴은 눈물을 보이며 '아, 라울! 당신이 죽는다면! 아! 정말로 나는 죽을거예요'라고 말하고 이 부분에서부터 다시 f-minor가 F-Major로 전조되면서 눈물을 보이는 그녀를 보고 라울도 다시 짧은 사랑의 멜로디가 흐른다.

<악보 36> mm. 5155~5161, 4막 라울을 완강히 말리는 발렝틴



결국 두 번째 종소리를 듣고 라울은 결심을 굳힌다. 템포는 Allegro로 바뀌어 급속도로 음악을 몰아갔다가 다시 Largo로 바뀌면서 그의 진심을 담아 '하나님, 나는 이 사랑하는 사람을 당신에게 맡깁니다.'하고 외치고, Allegro moderato로 변한 음악을 타고 자리를 떠나고 막이 내린다.

<악보 37> mm. 5177~5188, 4막 라울의 마지막 결심

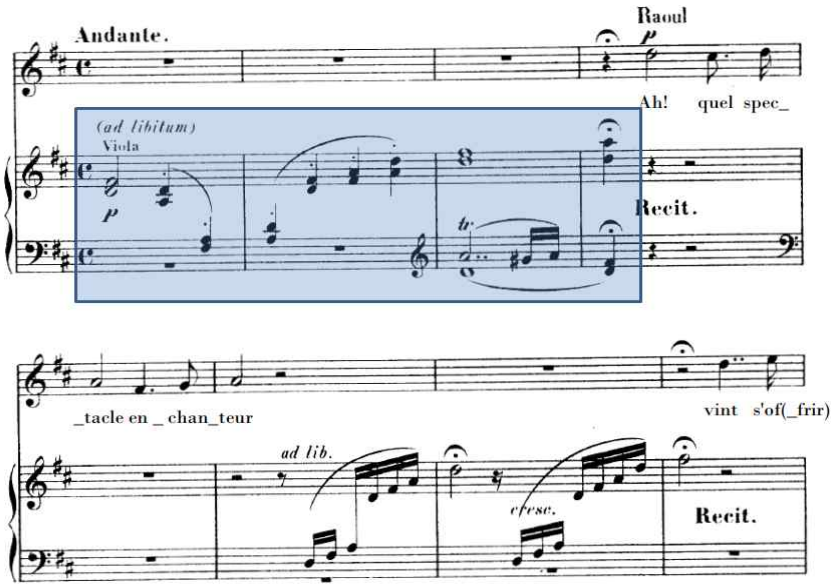


4.4 오케스트라 악기의 특수한 사용

독일 출신의 작곡가 마이어베어의 오페라가 지닌 가장 큰 특징 중 하나로 수려한 오케스트라의 사용을 들 수 있다. 그는 종종 오케스트라에서 잘 사용되지 않는 악기들을 사용하여 극에 알맞은 음색을 연출하였다.

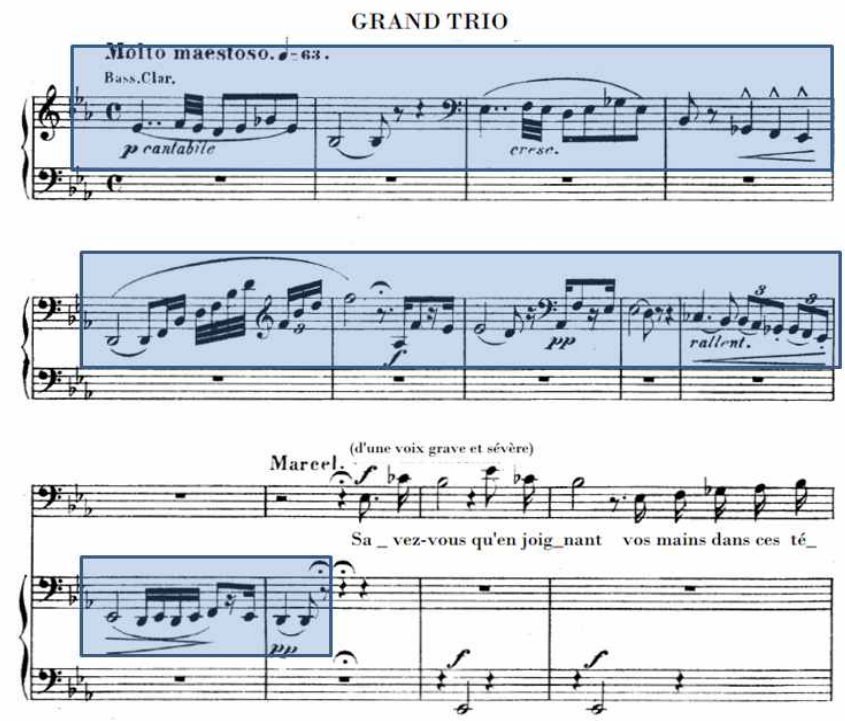
<위그노교도>에서 이러한 악기 사용이 두드러졌던 부분은 1막에 나오는 라울의 로망스를 들 수 있다. 1막에서는 네베르의 저택에서 술을 권유하는 구교도 귀족들과 라울의 가벼운 실랑이가 벌어지는 가운데, 라울의 로망스는 앞의 음악과 대조되어 더욱 감미롭게 들린다. 이러한 감미로운 로망스의 짧은 전주 <악보 38>에서 보는 바와 같이 비올라로 연주된다. 보통 이러한 독주는 고음역 부분은 바이올린이 하거나 저음역 부분은 첼로가 하는 것이 통상적이나, 비올라를 사용함으로서 테너에 걸맞는 새로운 음색으로 라울의 진심을 풍부하게 표현해주었다.

<악보 38> mm. 612~9, 1막 라울의 로망스



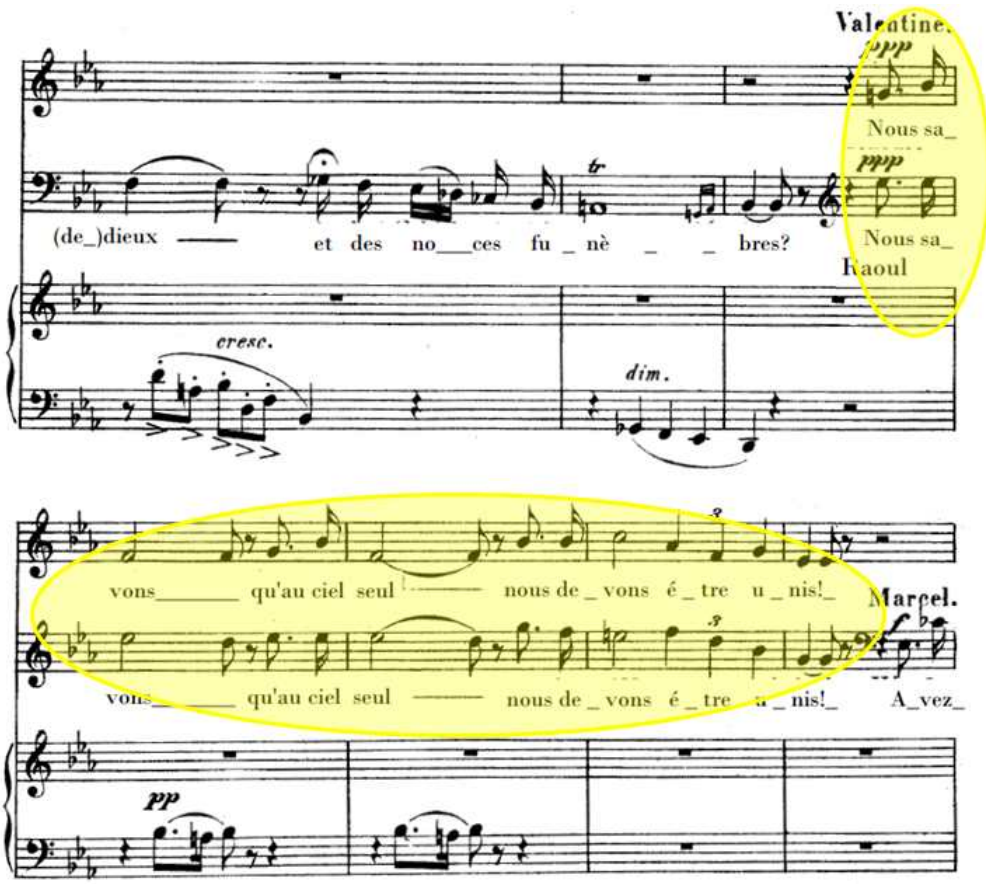
이러한 특수한 악기를 사용하여 성악가의 음색과 균형을 맞추는 장면이 다시 등장하는데, 그것은 5막의 마르셀의 주례 장면에서 나온다. 무대 뒤에서는 찬송가 모티브를 통한 신교도 학살을 음악적으로 그려내면서 동시에 사랑하는 남자를 위해 목숨을 걸고 개종한 여인의 슬프고도 아름다운 결혼식의 주례 장면이다. 이 장면에서 베이스 클라리넷의 독주에 의한 도입부 이후, 마르셀의 노래가 이어진다. 베이스 클라리넷과 마르셀이 노래하는 부분은 저음의 선율을 둘이 화답하며 부르는 형식으로 화음이 없다. 베이스 클라리넷은 일반적으로 사용되는 Bb 클라리넷의 저음역을 확장시킨 악기로, 오케스트라에서 독주를 담당하는 악기는 아니다. 그러나 공허하고 어두운 음색을 가지고 있기 때문에 이 부분의 줄거리와 분위기를 음색적으로 표현했다고 할 수 있으며, 베이스인 마르셀의 음색과도 조화롭게 어우러진다.

<악보 39> mm. 5699~5711, 5막 마르셀 주례 장면



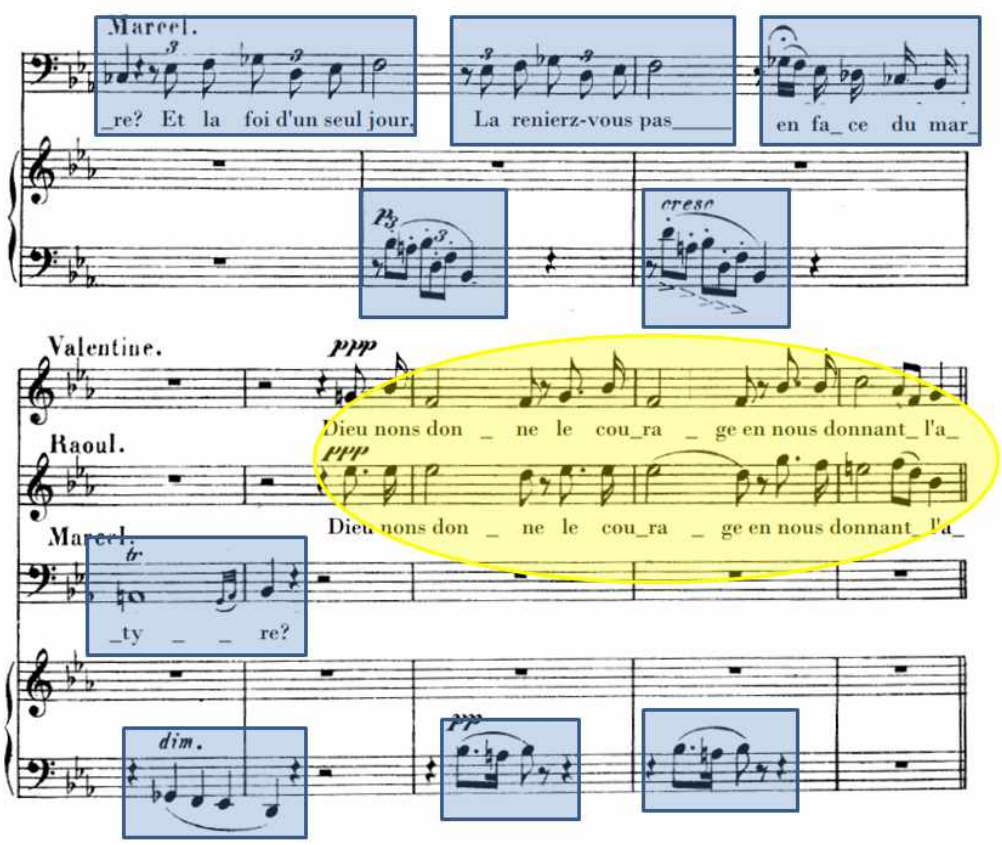
또한 그 뒤를 이어 나오는 발렝틴과 라울의 이중창은 가사와 박자가 같으면서 화음을 만드는 코랄 형태로, 신교의 음악 형식과 유사하다고 할 수 있다. 이는 두 주인공의 종교적 상태를 잘 드러내주며, 앞의 베이스 클라리넷과 마르셀이 나오는 부분과 음악적으로 대조를 이루기도 한다.

<악보 40> mm. 5715~5721, 5막 라울과 발렝틴의 이중창



발렝틴과 라울의 이중창이 끝나면 바로 마르셀과 베이스 클라리넷의 앞에서 나타난 형태로 반복되고, 다시 라울과 발렝틴의 이중창이 이어지는 형태이다. 크게 보았을 때 마르셀과 베이스 클라리넷을 이중창으로 본다면 라울과 발렝팅의 이중창과 서로 화답하는 형태의 구슬프지만 아름다운 이중창 대 이중창이라는 음악적 형태를 갖추고 있다. 오페라에서 이러한 마이어베어의 뛰어난 오케스트라 악기 사용은 음색만을 맞추는 역할을 뛰어넘어 성악 부분과 동등한 역할까지 그 영역을 확장하였다.

<악보 41> mm. 5737~5744, 5막 이중창 대 이중창



Ⅴ. 결론

19세기 프랑스에서 그랑 오페라가 탄생한 것은, 프랑스 혁명 이후 프랑스 사회가 겪은 변혁과도 밀접한 연관이 있다. 그 시대의 권력층은 가장 인기 있는 문화예술 장르이자 종합 예술인 오페라를 자신의 효과적인 정치적 도구로 생각하여 지원을 아끼지 않았다. 이로 인해 오페라는 영웅적인 줄거리를 빈번하게 사용하였고, 오페라의 규모는 점점 더 대형화되었다. 특히 7월 왕정은 그랑 오페라를 국가의 위신을 높이기 위한 정책의 일환으로서 당대의 문화 산업 중 가장 화려하고 거대하게 발전시켰다.

그러나 그랑 오페라의 변화는 국가 정책만으로 인한 것이 아니라, 당시 문화의 소비자로 급부상한 부르주아의 취향과 사상을 반영한 것이었다. 최초의 그랑 오페라 작품 <포르티치의 벙어리 소녀> 이후 그랑 오페라에는 시민 영웅과 혁명적인 주제가 자주 등장했고, <악마 로베르> 등의 작품은 산업혁명을 통한 신기술의 사용으로 전문화된 미적 감각을 통해 사실주의적 연출을 하였는데, 이는 대중의 큰 호응을 불러일으켰다.

또한 창작자들은 국가나 시기별로 다양한 기준에 따라 이루어졌던 오페라의 검열을 피하면서도 극적 긴장감을 최대화하여 총체적 무대예술로서 음악, 줄거리, 볼거리가 적절히 어우러지는 오페라를 탄생시켰다.

그랑 오페라는 크고 화려한 무대 때문에 볼거리에만 치중하는 장르로 오해되기 쉽지만, 본 논문의 <위그노교도> 연구를 통해 살펴보면 그랑 오페라를 단순히 화려한 볼거리로 치부할 것이 아니라 음악적으로도 신선한 작품이자 음악적 가치가 높은 작품으로 평가되어야한다는 것을 알 수 있다. <위그노교도>는 파리의 오페라에 발레가 들어가야 하는 이유를 이해하지 못했던 바그너에게도 호평을 받았으며, 베르디도 그랑 오페라에 큰 영향을 받아 화려한 무대와 웅장한 합창 등을 오페라에 사용함으로서

보다 개인의 감정에 무게를 실은 걸작 오페라들을 만들어냈다.

오늘날의 청중들에게 <위그노교도>의 공연은 19세기 당시의 '신선함'이라는 의미는 잘 다가오지 않을 수 있다. 작품의 극적 플롯도 지금은 진부하거나 식상한 것으로 받아들여질 수 있고, 한번에 5시간에 육박하는 공연시간도 현대 사회에서는 길고 지루한 것으로 여겨질 수 있다. 이런 요소를 반영하여 베를린 도이치 오퍼에서는 1991년 <위그노교도>를 현대에 맞게 각색하여 2시간 50분가량으로 공연한 바 있다. 이렇듯 오늘날 청중들의 취향에 맞는 각색과 연출을 통해 접근한다면 이 작품은 과거를 이해하는 통로이자 현재를 반영하는 새로운 창작품으로서, 그 의미와 생명력을 되찾을 수 있을 것이라 사료된다.

참고 문헌

사전류

Grove Dictionary of Music
Oxford Dictionary of Music
음악대사전, 세광출판사

단행본

A. C. Keys. "Schiller and Italian Opera", Music & Letters, Vol. 41, No. 3.

Anselm Gerhard, translated by Mary Whittall. "The urbanization of opera: music theater in Paris in the nineteenth-century“, University of Chicago Press, 1998.

Benjamin Walton. "Looking for Revolution in Rossini's Guillaume Tell", Cambridge Opera Journal, Vol. 15.

Carl Dahlhaus, English translation by J. Bradford Robinson. *Nineteenth-Century Music*, University of California Press, 1989.

Douglas Cardwell. "The Well-Made Play of Eugèene Scribe", The French Review, Vol. 56, No. 6

Edgar Istel. “Act Ⅳ of <Les Huguenots>”, The Musical Quarterly, Vol. 22, No. 1, Oxford University Press.

Edgar Istel & Theodore Baker. “Meyerbeer's Way to Mastership: Employment of the Modern Leading-Motive before Wagner's Birth”, The Musical Quarterly, Vol. 12, No. 1, Oxford University Press.

Edited by Annegret Fauser and Mark Everist. “Music, theater, and cultural transfer: Paris 1830-1914“, University of Chicago Press, 2009.

Edited by David Charlton, Royal Holloway, University of London. The Cambridge Companion to *Grand Opera*, United States of America by Cambridge University Press, New York, 2003.

Edited by Donald Roy. “Romantic and revolutionary theater, 1789-1860”, Cambridge University Press, 2003.

Edited by Geoges Holmes. *The Oxford Illustrated History of Italy*, Oxford University Press, 1997.

Ehren Conrad Fordyce. “When Directing Became a Profession: The Emergence of the Régisseur, Mise en Scène, and Metteur en Scène in Early 19th-century Paris”, Columbia University 2002.

Henry Pleasants. “The Tragedy of Meyerbeer”,
The Opera Quarterly, 1991.

Herbert Schneider. “Eugène Scribe”, Oxford University Press.

Herbert Schneider. “La muette de Portici”,Oxford University Press.

Hervé Lacombe, Translated from the French by Edward Schneider, "The Keys to French Opera in the Nineteenth Century", University of California Press.

Hugh Macdonald, “Music and Opera”, in The French Romantics, ed. D. G. Charlton, 2 Vols., Cambridge University Press, 1984.

J.-G. Prod'homme and Frederick H. Martens. "Napoleon, Music and Musicians", The Musical Quarterly, Vol. 7, No. 4.

James Parakilas, “Political Representation and the Chorus in Nineteenth-Century Opera“, 19th-Century Music, Vol. 16, No. 2, Music in Its Social Contexts 1992.

Joseph Bennett. “The Great Composers. No. 14. Meyerbeer”, The Musical Times and Singing Class Circular, Vol. 25, No. 494, The Musical Times Publications Ltd.

Julian Budden, "Michele Carafa di Colobrano", Oxford Music Online

Julian Budden & Benjamin Walton . “Rossini, Giacchino”,
Oxford University Press.

Karin Pendle. “Eugène Scribe and French Opera of Nineteenth Century”, The Musical Quarterly, Vol. 57, No. 4, Oxford University Press.

Mark Everist. “Giacomo Meyerbeer and music drama in nineteenth -century Paris“, Ashgate, 2004.

Mark Everist. “Grand Opera-Petit Opera: Parisian Opera and Ballet from the Restoration to the Second Empire”, 19th-Century Music, Vol. 33, No. 3, University of California Press.

Matthias Brzoska. “Giacomo Meyerbeer”, Oxford University Press.

M. Elizabeth C. Bartlet. “Grand Opéra”, Oxford University Press.

M. Elizabeth C. Bartlet. “Méhul, Etienne-Nicolas”, Grove Dictionary of Music.

Peter Mondelli. “The Sociability of History in French Grand Opera: A Historical Materialist Perspective”, 19th-Century Music, Vol. 37, No. 1, University of California Press.

Richard Osborne. “Guillaume Tell”, Oxford University Press.

Richard Tarunskin. The Oxford History of Western Music, Volume 3, *The Nineteenth Century*, Oxford University Press, 2005.

Richard Wagner, “Cultural Decadence of the Nineteenth Century”, in Prose Works, ed. & trans. W. A. Ellis, 8 vols.

Robert Ignatius Letellier. “Meyerbeer studies: a series of lestures, essays and articles on the life and work of Giacomo Meyerbeer”, Fairleigh Dickinson University Press, 2005.

Robert Ignatius Letellier. “Operas of Giacomo Meyerbeer”, Fairleigh Dickinson University Press, 2006.

Rodney Stenning Edgecombe. "Meyerbeer and Ballet Music of the Nineteenth Century: Some Issues of Influence with Reference to <Robert le Diable>", Dance Chronicle, Vol. 21, No. 3 (1998).

Roger Parker, “Un ballo in Maschera”, Grove Music Online.

Sarah Hibberd. “French Grand Opera and the Historical Imagination”, United States of America by Cambridge University Press, New York, 2010.

Sonia Slatin, “Opera and revolution: La Muette de Portici and the Belgian revolution of 1830 revisited“, Journal of Musicological Research Vol. 3, No. 1-2.

Steven Huebner. “Les Huguenots”, Oxford University Press.

Steven Huebner. “Louis-Désiré Véron”, Oxford University Press.

Steven Huebner. “Robert le Diable”, Oxford University Press.

“The crisis of the Paris Grand Opera”, The Musical Times and Singing Class Circular, Vol. 55, No. 858, The Musical Times Publications Ltd.

Thomas Forrest Kelly. *First Night at the Opera*, Yale University Press, 2004.

“Wagner's First Grand Opera”, The Musical Times and Singing Class Circular, Vol. 24, No. 481, The Musical Times Publications.

김문자.『들으면서 배우는 서양음악사』, 심설당.

김용환. 『음악세계 서양음악사: 19세기 음악』, 음악세계.

김현숙. 『무대의상 디자인의 세계』, 고려원.

도널드 서순, 오숙은·이은진·정영목·한경희 옮김. 『유럽 문화사Ⅱ, 1830~1880 부르주아 문화』, 도서출판 뿌리와이파리.

로버트 램 지음, 이희재 옮김. 『서양문화의 역사 Ⅲ: 근대편』, 사군자.

마틴 키친, 유정희 옮김. 『사진과 그림으로 보는 케임브릿지 독일사』, 시공사.

박홍규. 『비바 오페라』, 가산출판사.

서정복. 『프랑스 혁명』, 살림출판사.

안 쉐르제, 송민숙 옮김. 『서양 연극의 무대 장식 기술』, 동문선.

알렝 뒤옹 지음, 이경자 옮김. 『베르디 - 음악과 극의 만남』, 시공디스커버리.

정복주, 채은희. 『성악예술』, 예솔.

제니퍼 호먼스 지음, 정은지 옮김. 『아폴로의 천사들: 발레의 역사』, 까치.

차하순. 『새로 쓴 서양사 총론 2』, 탐구당.

콜린 존스 지음, 방문숙, 이호영 옮김. 『케임브리지 프랑스사』, 시공사.

폴 존슨 지음, 명병훈 옮김. 『폴 존슨 근대의 탄생 I 』, 살림출판사.

하겐 슐체, 반성완 옮김. 『새로 쓴 독일 역사』, 지와사랑.

허영한. 『오페라 이야기』, 심설당.

홍정수, 김미옥, 오희숙.『두길 서양음악사: 고전에서 20세기까지』, 나남출판.

후지사와 미치오, 임희선 옮김. 『이탈리아에서 역사와 이야기는 같은 말이다』, 일빛.

Carl Dalhaus 지음, 오희숙 옮김. 『음악적 리얼리즘: 19세기 음악사의 새로운 해석』, 예솔.

Graut & Palisca. 『서양음악사』, 개정 4판, 세광음악출판사.

학술지논문

권송택. '프랑스 그랜드 오페라에서의 발레', 음악논단 Vol. 5, 1991.

김성복. '글룩의 오페라 개혁 이전의 프랑스, 독일, 영국 오페라의 사적고찰(17~18세기)', Vol. 21, 1980.

김창기. '오페라 조명의 개념적 접근과 적용', 조형논총, 2000.

김창화. '19세기 유럽의 극장건축과 공연공간에 관한 연구', 연극교육연구, Vol. 5, 2000.

민은기. '나폴레옹의 독재적 음악 정책', 음악사 연구회 제1집, 2012.

민은기. '프랑스 대혁명의 음악사적 의의', 서울대학교 음악이론연구.

민은기. '18세기 프랑스 오페라의 국가적 정체성: 라모의 <이폴리트와 아리시>를 중심으로', 프랑스문화예술연구 제34집, 2010.

송기형. '프랑스 혁명과 19세기 민족주의의 형성', 사회과학논총 제1집.

황승경. '프랑스 오페라', 한국논단, 2012.

학위논문

김현수. ‘오페라 의상과 무대 조명의 시각적 효과 -리골렛또를 중심으로’, 숙명여자대학교, 1995.

장정윤. ‘초기 발레와 음악’, 이화여자대학교, 1976.

온라인 자료

http://ace.riss.kr/ddodorgan/pdu.html
www.imslp.org
http://library.snu.ac.kr/index.ax
http://journals.cambridge.org/
www.jstore.org
http://www.oxfordjournals.org/
www.oxfordmusiconline.com
www.riss.kr
www.youtube.com

악보

Giacomo Meyerbeer. <Les Huguenots>, Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Giacomo Meyerbeer. <Les Huguenots>, Paris: Ph. Maquet & Cie, n.d.(after 1888).

음반과 DVD

Giacomo Meyerbeer. <L'Africaine>, DVD, 1988,
Selika - Shirley Verrett, Vasco da Gama - Plácido Domingo, Maurizio Arena (conductor), San Francisco Opera, ARTHAUS.

Giacomo Meyerbeer. <Les Huguenots>, DVD, 1989, Cyril Diederich (conductor), Théâter de Montpellier, ERATO.

Giacomo Meyerbeer. <Les Huguenots>, 4CD, Joan Sutherland, Richard Bonynge, 1969, Kingsway Hall, London, DECCA.

Giacomo Meyerbeer. <Les Huguenots>, DVD, Joan Sutherland, Richard Bonynge, 1990, Sydney Opera House, KULTER.

Giacomo Meyerbeer. <Les Huguenots>, DVD, 1991, Stefan Soltezs (conductor), Deutsche Berlin Oper, ARTHAUS.

Giacomo Meyerbeer. <Robert le diable>, DVD, 2012/12,
Robert – Bryan Hymel, Daniel Oren (conductor),
Royal Opera House, Covent Garden, London. OPUS ARTE.

Gioacchino Rossini, <Guglielmo Tell>, DVD, 1988/12/14,
Teatro alla Scala, Milano. OPUS ARTE.

Gioacchino Rossini, <Guillaume Tell>, 3CD, 2010/10-12,
the Auditorium Parco della Musica, Rome, EMI.

Richard Wagner, <Rienzi>, DVD, 2012/10, Theatre du Capitole, Toulouse, France, OPUS ARTE.

Richard Wagner, <Tannhäuser>, DVD, 1982/11/22 & 12/20
James Levine (conductor), Metropolitan Opera House, New York, DG.

Abstract

A study of <Les Huguenots> by G. Meyerbeer

– Focusing on History of Development of the French Grand Opéra –

Jungeun Lee
The Graduate School
Seoul National University

Opéra, which was one of the most popular genre of music in the 19th century France, was exploited by political power of the day. The Grand Opéra was born as a means of recovering dignity of the nation, and maintaining the government in the age of the Restoration. After the July Revolution, however, it had to satisfy both the taste of the royalty and of the bourgeois. Grand Opéra, whose form was established during the July Monarchy, tried to achieve both artistic perfection and commercial success by combining a historic, heroic story line and a wide range of artistic forms including music, painting and ballet.

Les Huguenots by Giacomo Meyerbeer is considered as a model

of the Grand Opéra. It achieved a greatest success among the Grand Opéras of the day, and was appraised by its artistic achievement as a composite art.

This thesis attempts to investigate the characteristics of *Les Huguenots* as a composite art. For this, it carries out a research on comtemporary political landscape as a background of the birth of *Les Huguenots*, technic of mise-en-scène and ballet utilized by the opera, and chorus as a dramatic element of it. On the basis of such an overall understanding of *Les Huguenots*, a concrete analysis of the opera is made. This will show the musical importance of the opera composition of Meyerbeer who had such a great influence on composers of the future generations. It is the aim of this thesis to shed new lights on artistic value of *Les Huguenots*.

Key words: Grand Opéra, *Les Huguenots,* Meyerbeer

Student Number: 2008-30494

부록

【 마이어베어의 생애와 작품 경향 】

마이어베어(Giacomo Meyerbeer, 본명 Jakob Liebmann Meyer, 1791~1864)는 베를린 유대 사회의 부유한 가정에서 자라났다. 아버지 야콥(Jakob(Juda) Herz Beer, 1769-1825)은 사업가이자 프러시아 군대의 계약자였으며, 어머니 아말리아(Amalia Beer, 1767-1854)는 은행가 리버만(Liebmann Meyer Wulff)의 딸이었다. 아말리아의 살롱에는 프러시아 최고의 지성인들이 넘쳐났다. 그들은 미래의 왕 빌헬름 4세(Friedrich Wilhelm Ⅳ), 시인 이프란트(A.W. Iffland) 그리고 훔볼트(Alexander von Humbolt) 같은 사람들이었는데, 이들은 마이어베어와 평생 가깝게 지내는 친구 사이로 남았다. 어릴 때 그는 프란츠 라우스카(Franz Lauska)에게 피아노 레슨을 받았고, 유년시절 정부의 적대적인 반유대 정책에도 불구하고 11살이 되었을 무렵에는 영재로 두각을 나타냈다.

그는 1805-7년에는 첼터(Carl Friedrich Zelter, 1758~1832)에게 그리고 1807-10년에는 베버(Bernhard Anselm Weber, 1764~1821)에게 작곡 레슨을 받았고, 다름슈타트(Darmstaht)에서 포글러(Abbé Vogler, 1749~1814)와 공부를 계속하기 위해 1810년 집을 떠난다. 그 때부터 어머니의 성인 마이어(Meyer)와 아버지의 성인 베어(Beer)를 결합하여 사용한다. 그는 포글러의 문하생들인 베버(Carl Maria von Weber, 1786~1826), 갠스바허(Johann Baptist Gänsbacher, 1778~1844), 고트프리트 베버(Gottfried Weber, 1779~1839)와 평생지기 친구가 되었으며

서로에게 힘이 되어주었다.

마이어베어는 포글러와의 첫 피아노 레슨에서 엄청난 진보를 보였으며, 그의 주요 장르인 오페라 가운데 첫 작품이자 1812년 12월 23일에 뮌헨에서 연주되어 작은 성공을 거두었던 오페라 <옙다의 맹세>(Jephthas Gelübde)를 작곡하였다. 마이어베어는 그 연주에 직접 참여하였고 1813년 그의 다른 유년작 <주인과 손님>(Wirth und Gast)을 위해 비엔나로 갔다. 원래 이 작품은 슈투트가르트에서 작곡되었고, 빈에서는 <두 명의 칼리프>(Die beiden Kalifen)이라는 제목으로 개정되었다. 이 시기에 마이어베어는 피아니스트로 더 잘 알려져 있었다. 이그나츠 모셸레스(Ignaz Moscheles, 1794-1870)는 그의 연주는 '비교할 수 없는' 것이라고 묘사했으며, 베버는 1815년에 '우리 시대 최고의 피아니스트 대가는 아니라고 할지라도, 최고의 피아니스트 가운데 한 사람'이라고 묘사했다.[107]

1814년 11월 그는 파리로 이주하는데, 그것은 음악극을 배우는데 가장 중심이 되고 중요한 장소가 파리라고 생각했기 때문이었다. 그는 예술이 넘쳐나는 파리의 극장가 생활에 매혹되어, 작곡가로서 데뷔할 생각으로 가득 차 있었다. 그는 계속해서 음악 공부 여행을 다녔으며, 1815년 12월에는 크라머(Johann Baptist Cramer, 1771~1858), 칼크브레너(Christian Kalkbrenner, 1755-1806)와 리즈(Ferdinand Ries, 1784~1838) 등 당시 피아노 대가들의 연주를 듣기 위해 런던을 방문하였다.

마이어베어는 음악 공부를 위해 여행하던 도중 1816년 처음으로 이탈리아를 방문하게 된다. 그는 여행을 중단하고 9년간 이탈리아에 머물면서 이탈리아 오페라 작곡 공부에 빠지게 된다. 이 시기는 그가 진정한 오페

107) Sämtliche Schrihten, "Berlin, 1908", p. 308.

라 작곡가로서 거듭나는 시기였으며, 그는 경력을 시작하게 해준 이탈리아에 대한 고마움에 대한 표시로 이때부터 자코모(Giacomo)라는 이름을 사용하기 시작하였다. 그는 최신 레퍼토리와 최고 성악가들의 노래를 듣기 위하여 많은 도시들을 방문하였다가 이탈리아에 정기적으로 돌아왔다.

그는 1817년 파두아(Padua)에서 첫 계약을 맺었는데, 그것은 유명한 대본가이자 이후 계속 그와 친구로 지낸 로시(Gaetano Rossi, 1774~1855)의 대본으로 만든 작품이었다. 이 작품 <로밀다와 코스탄차>(Romilda e Costanza)는 1817년 7월 19일 작품으로 그 당시 유행하던 구조 오페라의 전통을 따르는 것이었으며, 이탈리아에서의 데뷔작은 마이어베어에게 지역적 성공을 가져다주었다. 그의 다음 오페라 <유명한 세미라미데>(Semiramide riconosciuta)는 당시의 유명한 콘트라알토 만나(Carolina Bassi Manna, 1781~1862)를 위해 만든 것이다. 그녀는 1819년 2월 3일 투린에서의 첫 공연에 참가하였다.

베니스에서의 첫 성공작인 <레스부르고의 엠마>(Emma di Redburgo)는 로시가 감성적인 이야기였던 그 당시 유명한 스코틀랜드의 전설적 시인인 오시안(Ossian)[108]의 작품을 기술적으로 번역한 것이었다. 스코틀랜드의 색채와 낭만적 배경(성, 기사, 묘지 등)의 토포스[109]가 마이어베어에게 인물과 배경을 설정하는 기술을 보여줄 수 있는 기회를 주었다. 비평가들은 1819년 6월 26일에 초연한 이 오페라의 개성을 바로 알아보았고, 그것은 마이어베어에게 중요한 성공작이 되었다. 이 작품은 1820년에는 베버가 드레스덴에서 연주하였고, 1820년과 1821년에 베를린, 비엔나, 부다페스트, 부르노 그리고 바르샤바에서도 연주하여 국제적인 성공을 거두었다.

---

108) 3세기경의 고대 켈트족의 전설적인 시인이자 용사로 1765년 J.맥퍼슨의 시집을 통해 이름이 알려졌다. 시는 우울한 낭만적 정서를 담고 있으며 18세기 후반의 풍조에 영입되어 많은 사람들이 애송하였고 낭만파 시인들에게 큰 영향을 끼쳤다.

109) 문학의 전통적인 주제나 사상

마이어베어는 1810년 작 픽세레쿠르(Guilbert de Pixérécourt)의 유명한 멜로드라마 <앙주의 마르게리트>(Marguerite d'Anjou)를 로마니(Felice Romani)가 각색한 것으로 처음 주요한 현대 프랑스 드라마를 창작했다. 1462년이 배경인 이 연극은 영국과 프랑스 사이의 전쟁에서 벌어지는 에피소드를 다루고 있다. 군의 지휘관 라브렌느(Lavarenne)는 두 여인 사이에서 결정하지 못하는 '결단력 없는 영웅'으로 등장하고, 교활한 의사 고모트(Michele Gaumotte)의 캐릭터가 새로운 코메디적 요소를 제공한다.

<앙주의 마르게리트>는 밀라노의 스칼라 극장을 위한 첫 오페라로서, 그 당시 스칼라 극장은 이탈리아 작곡가들의 국제적 성공을 결정짓는 가장 중요한 곳이었다. 차별화된 무대 디자인과 스타 성악가 르베쎄르를 포함한 화려한 캐스팅은 최고의 무대를 만들었다. 1820년 11월 14일에 첫 공연이 성공하자마자, 이 작품은 전 유럽의 주요 도시들에서 제작되었다. 이곳에서의 성공은 오페라 작곡가로서 마이어베어의 위상을 높여주었다.

다음 작품이었던 <그라나타의 망명>(L'esule di Granata)이 1822년 3월 12일에 성공을 거두지 못한 후, 마이어베어는 <앙주의 마르게리트>의 성공을 뛰어넘는 <이집트의 십자군>(Il crociato in Egitto)을 1824년 3월 7일 베니스에서 공연한다. 이 작품은 독특한 장소인 이집트를 배경으로 하였고, 이탈리아 근대 스타일의 국가적 드라마였으며, '결단력 없는 영웅'과 다양한 역사적 배경이 등장했다. 또한 카스트라토를 사용한 가장 마지막 오페라이기도 했다. 도입장면은 기념비적인 타블로를 사용하였고, 국가의 대립은 두 가지 음악 스타일의 대립으로 잘 드러났다. 이집트인들과 선교사들 사이의 만남 같은 이국적인 주제는 마이어베어에게 새로운 음악을 창조할 수 있는 영감을 주었다. 이집트인들의 터키식 군대 음악은 C 클라리넷, 피콜로와 피콜로 F 클라리넷의 음색으로 장식적 색채를 만

들고, 세르팡(setpentone)[110]과 트럼본 그리고 2대의 바순들이 저음들을 받쳐주었다. 이러한 이색적인 악기들의 사용은 당대에 새로운 시도가 되었다. <이집트의 십자군>을 통해 마이어베어는 로시니의 뒤를 잇는 이탈리아 오페라의 선구적 작곡가가 되었다.

이 마지막 3개의 이태리 작품들은 마이어베어만의 개인적 작법을 형성하게 하여주었는데, 그것은 이태리 스타일의 단순한 멜로디에 그만의 독일식 오케스트레이션 기법과 극적 전환을 통해 음악을 풍성하게 만드는 것이었다. 마이어베어는 1826년 그의 프랑스 연주 여행을 떠나면서 이태리 생활을 정리되었는데, 이때 프랑스 음악 감독이었던 로시니가 마이어베어의 <이집트의 십자군>을 이탈리아 극장에서 공연했기 때문이다. 이 공연의 성공은 엄청났으며, 이로 인해 마이어베어는 세계적인 명성을 얻을 수 있었다.

또한 그의 파리 문화 체험은 그에게 엄청난 동기가 되었는데, 그것은 오베르의 <포르티치의 무언의 소녀>와 로시니의 <윌리엄 텔>의 초연을 본 것이었다. 마이어베어는 이 두 오페라를 보고 그의 미래의 오페라 스타일을 결정하였고, 1830년이 될 때까지 그는 프랑스 예술과 역사에 대한 완벽한 연구에 그를 헌신하였다.

이러한 도중에 1825년 8월 27일 아버지의 예기치 못한 사망 이후, 베를린으로 돌아간 마이어베어는 가족을 부양하고, 조카 민나(Minna Mosson)과 결혼하여 5명의 아이를 낳았으나 3명의 딸만 남는다.

그 후 1831년 마이어베어는 그의 첫 그랑 오페라인 <악마 로베르>를 선보이며 당시 프랑스가 요구했던 새로운 근대적 프랑스 오페라의 스타일

110) 옛 코르넷의 일종. 관이 꼬불꼬불 구부러져 있기 때문에 '뱀'이란 뜻인 이 명칭이 붙었다. 이탈리아에서는 16세기부터 세르펜토네로서 알려져 있었다. 프랑스에서는 18세기 무렵 취주악, 관현악, 교회음악의 저음 악기로서 애용되었으나, 오피클레이드로 점차 교체되었다. 관측공(管測孔)에 의한 변음(變音) 장치가 있으며, 음색은 거칠다. 본래는 관측공을 손가락으로 직접 누르는 목제관이었으나, 오피클레이드를 모방해서 금속제, 건(鍵)장치가 있는 것도 만들어졌다. 바송 뤼스나 베이스 혼은 이 악기의 개량종이다.

을 창조하였다. 당시 저명했던 음악 비평학파는 프랑스 오페라의 근본적인 변형을 요구했는데, 이는 종합예술로서 베토벤과 같은 독일의 기악 음악과 로시니의 벨칸토 오페라의 결합이었다. 이러한 오페라 스타일은 기술·산업적 환경이 급변하는 근대 사회의 표현 수단이었다.

<악마 로베르>의 성공 이후 1836년에 스크리브와 합작한 <위그노교도>는 그랑 오페라의 전형으로 여겨지며 그의 오페라 경력의 최고점을 찍는다. <위그노교도>의 성공은 마이어베어의 명성을 세계적으로 만들어 주었다. 1906년까지 <위그노교도>는 파리에서만 천 번을 넘게 공연되었으며, 마이어베어는 1842년 프러시아 왕국의 음악 감독이 되어 베를린에 거주하였다. 그 후에도 스크리브와 함께 하여 1849년 그랑 오페라 <예언자>를 작곡했으며, 죽기 전에 작곡한 <아프리카의 여인>은 사망 후인 1865년 초연 된다. 이렇게 마이어베어는 평생 그랑 오페라를 네 작품 작곡하였으며, 이 네 작품 모두 그랑 오페라 장르에서 큰 의미를 가진다.

노년에는 그랑 오페라 이외의 오페라 코미크도 작곡하였는데, <예언자>와 <아프리카의 여인> 사이의 긴 공백기 동안 <북극성>(L'etoile du nord)과 <플로에르멜의 용서(디노라)>(Jules Pardon de Ploërmel)라는 두 개의 오페라 코미크를 작곡하였다. 뿐만 아니라 마이어베어의 리트는 높은 평가를 받았다. 그는 프랑스 살롱 로망스[111]를 작은 드라마로 발전시켰다.

마이어베어는 유럽 스타일을 통일한 유일한 작곡가로 간주되었으며, 그의 그랑 오페라는 그의 무대 예술의 새로운 관점을 창조하기 위한 인공적이면서 공감각적인 창조물로 여겨졌다. 그는 1864년 5월 6일 숨을 거두고, 국가 장례를 치룬 첫 작곡가가 되었다.

---

111) 살롱 음악은 18~19세기에는 왕후·귀족이나 부르주아지의 객실에서 연주되고, 19세기 이후에는 순예술적 음악으로서 음악계를 중심으로 한 교양 높은 문인이나 화가·학자들의 개인적 집회에서 연주되었다. 로망스는 프랑스 서정 가곡을 지칭하는 말로, 살롱 로망스는 살롱에서 불려진 프랑스 가곡을 말한다.

【 대본가 스크리브의 생애와 작품 경향 】

파리의 수많은 주요 무대에 영향력을 미친 작가 스크리브는 19세기 초반 오페라와 오페라 코미크 두 분야 모두에서 뛰어난 작가였다. 음악 비평가 뢰벤베르크(Alfred Loewenberg, 1902~1949)의 『오페라 연보』(Annals of Opera)에는 25편의 유명한 오페라들이 선정되어 있는데, 그 중 16개가 스크리브가 리브레토를 쓴 것이며, 1828년의 <포르티치의 벙어리 소녀>를 시작으로 1848년까지 그의 작품이 나열되어있다. 스크리브는 오페라 코미크 장르에서도 혼자 혹은 합작으로 1823년부터 1848년 사이에 35편의 대본과 65편의 새로운 작품을 만들었다. 그 당시 파리 음악 무대의 대본 가운데 반 이상이 그의 펜을 거친 것들이었다. 그와의 연합은 곧 성공을 의미할 정도로 그가 영향력 있는 대본가였기 때문이다. 새로운 스타일과 새로운 극의 요소들을 찾는 지속적인 노력으로 그는 19세기 중반 오페라와 오페라 코미크 두 분야에서 모두 지속적인 성공을 누렸다.

그는 대본가로서만 재능을 발휘한 것이 아니라 극장에서도 돋보였다. 그는 성숙한 오페라 코미크의 대본가로서 총체적으로 잘 짜인 연출을 가미함으로서, 가장 약한 작품들에도 변하지 않는 틀을 구성하여 가치를 높여주었다. 대부분 그의 줄거리는 명확하게 잘 짜인 구도이지만 복잡했고, 음악무대에서는 단순하게 보였다. 빠른 진행감이 느껴지면서도 유머 있는 그의 작법은 주어진 대화들을 표현하고 이해기에 용이했다. 그리고 인물들과 극의 상황은 구경하는 사람들을 겨냥한 중간 계급에 대한 묘사로 극 속에서의 거리감을 없앴다. 또한 그는 무엇보다 음악적인 상황들을 고려한 대본을 썼다.

이렇게 그는 음악 극장에서의 상황을 잘 이해하였으며, 그러한 단련된

기술을 사용하여 무대의 음악적 상황에 완벽하게 부합하는 극본으로 오페라 코미크의 스타일을 성공적으로 현대화시켰다. 이러한 음악 드라마 기술의 눈부신 발전은 더 발전된 음악 총체 기술을 유도하였으며, 결국엔 프랑스 그랑 오페라라는 부르주아 문화예술사업의 총집합된 창조물이 나오게 되었다.

당시 오페라는 그 시대에 잘 알려진 유럽 역사를 소재로 한 줄거리를 사용하였으며, 이를 표현하기 위해 많은 무대 장비와 많은 사람들이 동원되었다. 그 결과 무대는 장대해졌고, 이렇게 생겨난 스펙터클은 무대 감독들의 꿈이 되었으며 기술자들의 즐거움이 되었다. 거대한 합장 장면과 아리아들, 그리고 전형적인 이중창 등으로 오페라는 부르주아들의 볼거리를 제공하는 사회적인 현상의 하나로 자리매김하였다.

이러한 상황에서 스크리브는 조심스럽게 그만의 성숙한 오페라 코미크의 스타일을 발전시켜서 1828년 그의 첫 그랑 오페라 <포르티치의 벙어리 소녀>를 무대에 올려 엄청난 성공을 거두게 된다. 1831년이 되기 전 그는 <악마 로베르>를 계획하는데, 처음에 그는 그것을 오페라 코미크 대본으로 생각하고 있었다. 그러나 중간에 다른 작품들을 쓰게 되면서 그랑 오페라를 더 깊이 연구하게 되어 결국 마이어베어의 <악마 로베르>를 그랑 오페라의 대본으로 만든다. 그는 그랑 오페라를 5막으로 구성하였다. 그 당시 전형적인 오페라는 3막이나 길면 4막이었던 것에 비해 매우 긴 형태였다. 또한 그는 그랑 오페라의 첫 막과 마지막 막에 모든 합창단들과 솔로들을 포함한 거대한 장면을 포함시켰으며, 청중들이 처음 듣거나 보더라도 이해할 수 있는 역사적인 내용을 사용하되 새로운 요소들을 첨가하여 이미 알고 있는 진부한 내용으로 생겨나는 지루함을 덜었다. 이러한 진지함과 거대함 속에서도 2막 또는 3막에 발레를 첨가하여 장면에 시각적인 매력을 더해줌으로서 오페라의 볼거리 또한 제공하였다.

그랑 오페라에 대한 연구로 <포르티치의 벙어리 소녀>에서 <악마 로베르>에 이르기까지 많은 과정을 거친 후, 스크리브는 1836년 자신의 모든 경향을 총집합한 <위그노교도>를 완성한다. 이 작품은 프랑스의 '종합예술'(Gesamtkunstwerk)로 간주되었다. 작곡가는 거대한 장면을 매력적인 음악적 효과들로 가득 채울 수 있었고, 대본가는 이러한 장면들을 연출적인 시각을 가지고 기술적이고 잘 짜인 새로운 스타일로 그려낼 수 있었다. 주제는 역사를 배경으로 한 진지한 것이었기 때문에 성악적으로나 극적으로 거대한 합창과 많은 인원이 요구되었으며, 무대 효과는 당시 새로운 과학 기술의 발전으로 인한 획기적인 것이었다.[112]

그 후의 주요 작품으로는 1849년에 초연된 <예언자>와 1865년에 초연된 <아프리카의 여인>이 있다. 스크리브는 시대를 뛰어넘는 현대적인 대본가로서 그랑 오페라 대본의 초석을 마련하였으며 동시에 그만의 작법을 발전시키고 완성하였다.

112) Karin Pendle, "Eugene Scribe and French Opera of the nineteenth century", *The Musical Quarterly*, Vol. 57, No. 4, pp. 535~561, Oxford University Press.

【 데샹의 생애와 작품 경향 】

데샹은 1791년 2월 20일 부르주(Bourges)에서 태어났으며, 1871년 4월에 베르사유(Versailles)에서 숨을 거두었다. 그는 프랑스의 시인이자 극작가였으며, 낭만주의의 중요 작가 중 한 사람이었다. 그는 노래를 가진 장르들의 가사와 대본을 자주 썼는데, 주로 오페라, 오페라 꼬미끄, 칸타타, 로망스 등이었다. 또한 그는 영어와 독어, 이태리어로 된 작품들의 번역에도 공헌하였다. 뿐만 아니라 데샹은 블레이즈(Henri Blaze de Bury, 1813~1888)과 함께 카스틸 블레이즈(Castil-Blaze, 1784~1857)가 1834년 3월의 프랑스 공연을 위해 재작업했던 <돈 조반니>(Don Giovanni)를 다시 썼다. 비록 이 오페라가 성공하지는 못했지만, 대본만큼은 독립적인 문학 소품으로 여겨졌으며 즐겨 읽혔다. 데샹은 베를리오즈의 교향곡 <로미오와 줄리엣>(Roméo et Juliette, 1839)에 첨가되었던 산문을 1826년에 운문으로 바꿔주었는데, 이 악보는 1844년 파리에서 출판되었다. 데샹은 마이어베어의 오페라들의 대본을 도와주기도 하였는데, 그 시작은 마리오의 프랑스 데뷔를 위한 <악마 로베르>의 특별한 아리아의 가사들을 제공했던 것이었다. 또한 1834년 스크리브가 <위그노교도>의 4막 개작을 거절하였을 때에 마이어베어는 데샹에게 테너 누리와 함께 합작하여 4막을 좀 더 노래하기 쉬운 버전으로 만들어달라고 애원하였다. 이러한 4막에 국한되었던 작업은 결국 전제 오페라의 대본을 매만지는 작업으로 이어졌다. 데샹은 그 후에도 니더마이어(Abraham Louis Niedermeyer, 1802~1861)의 <스트라델라>(Stradella, 1837)의 대본을 준비하였으며, 셀 수 없는 노래들과 칸타타들의 가사를 작사하였다. 슈베르트(Franz Peter Schubert, 1797~1828)의 50여곡의 가곡을 프랑스어로 번역하였다.

【 <위그노교도>의 등장인물과 줄거리 】

마르케리트 드 발루아(Marguerite de Valois) : 왕비(S)

라울 드 낭지(Raoul de Nangis) : 신교도 귀족 (T)

생 브리 백작(Le Comte de Saint-Bris) : 구교도 귀족 (Br)

발랑틴(Valentine) : 생 브리 백작의 딸 (S)

우르벵(Urbain) : 왕비의 시녀 (S)

마르셀(Marcel) : 위그노 병사, 라울의 늙은 부하 (B)

네베르 백작(Le Comte de Nevers) : 발랑틴의 약혼자 (Br)

타반(Tavannes) (T)/ 코제(Cosse) (T)/ 드 토레(Thore) (Br)/

드 레츠(Retz) (Br)/ 드 메르(Meru) (B)/ 모베르(Maurevert) (B)

: 6명의 구교도 귀족들

부아 로지(Bois-Rose) : 위그노 병사 (T)

경관(Un archer du guet) (Br)

2명의 귀족 부인 (S) (MS)

2명의 집시 처녀(Deux bohemiennnes) (S) (MS)

3명의 수도사(Trois moines) (T) (Br) (B)[113]

113) (S): Soprano, (MS): Mezzo Soprano, (T): Tenor, (Br): Bariton, (B): Bass.

제 1막 : 네베르 백작 성 안의 넓은 방

젊은 가톨릭 귀족들의 무리가 네베르 백작의 초대에 응해서 앉아서 저녁을 기다리고 있고, 젊은 위그노교인의 뜻하지 않은 도착에 대해 이야기하고 있다. 백작은 신교와 구교 사이에 화해가 이루어졌으니 함께 따듯하게 맞이하자고 한다. 그들은 새로 온 라울을 맞이한다. 이야기는 화제를 바꾸어서 백작과 그의 사랑 이야기를 하게 되는데, 그는 이제 사랑은 포기하고 결혼을 해야 한다고 말한다. 그들은 그들의 사랑의 모험에 대해 이야기 해보자고 말하고 라울을 택해서 시작하게 한다. 라울은 몇 불량한 학생들로부터 이름 모르는 아름다운 여자를 구해주었으며, 그녀를 보자마자 사랑에 빠졌다고 말한다. 마르셀의 도착으로 인해 집중이 깨어진다. 라울의 오랜 신하인 그는 구교 신자들 사이에서 자신의 주인을 발견하게 되어 실망한다. 그 귀족들은 그를 욕설을 하면서 비웃고 그를 노래를 하게 한다. 그는 기다렸다는 듯이 위그노교도의 전쟁 노래를 부른다. 네베르의 신하가 모르는 여인이 그의 주인에게 대화를 청하러 왔노라고 말한다. 다른 이들은 창문을 통해 몰래 엿보는데 이때 라울은 그가 사랑에 빠진 그 여자였음에 경악한다. 네베르는 그녀에게 결혼 계획을 취소하자는 제의를 듣고 당혹스러워한다. 메시지 보이인 우르벵은 라울에게 알 수 없는 행선지로 자기를 따라오라고 하고 그에게 편지를 전한다. 네베르와 그의 친구들은 그 편지가 여왕에게 온 것을 깨닫게 되고, 혼란스러워하는 라울에게 여왕과의 관계를 의식하며 그에게 가식적으로 친근하게 대한다.

제 2막 : 강가에 있는 쉬농소의 성채

여왕과 그녀의 귀족 부인들은 강가에서 여가를 즐기고 있다. 여왕의 명예로운 신하 중 한 명인 발렌팅은 여왕에게 그녀의 약혼자 네베르에게 그들이 계획했던 결혼을 그만두자는 의견에 동의했다고 전한다. 그러자 여왕은 그녀에게 라울과 결혼하라고 권유한다. 귀족 부인들은 목욕할 준비를 하고 있어서 여왕은 우르벵을 쫓아내지만, 그는 그들을 살짝 엿보다가 발각되어 라울을 데리고 온 소식을 전한다. 라울이 들어오고, 부인들은 여왕의 명령으로 떠나며, 눈을 가리고 있던 라울을 풀어준다. 여왕을 알아보지 못한 라울은 그녀의 아름다움에 빠져 여왕에게 그의 존경과 사랑을 표현한다. 그녀는 그의 헌신에 순간 빠져들지만, 우르벵이 돌아오자 서로의 상황을 인지하고 정신을 차리게 된다.

수많은 귀족들과 사람들 앞에서 여왕은 두 종교가 영원한 우정을 약속하고 분쟁을 그칠 것을 제안하면서, 위그노교도와 카톨릭의 융합을 위해 라울과 그의 오랜 적인 백작 브리의 딸인 발렌팅과의 결혼을 권한다. 두 쪽 다 일이 잘 성사되는 듯했지만, 결혼할 여자가 네베르와 결혼을 약속했던 발렌팅이라는 사실을 알게 되자 라울은 이를 단호히 거절한다. 브리와 그의 동료 귀족들은 분개한다. 라울과 마르셀은 제외한 모든 사람들이 당황스러워하고, 극에 치달은 감정들이 해결되지 않은 채 거대한 합창으로 막이 내린다.

제 3막 : 센 강 근처 파리

저녁이 다가오자 시민들은 휴식을 찾았다. 위그노교도들과 가톨릭 신자들이 분리되어 있다. 발렌팅과 네베르의 결혼식이 교회에서 열린다. 둘로 나누어진 신도들은 각자 자기 종교의 찬미가를 부르다가 싸움으로 번진다. 이렇게 정신없는 와중에 행운을 말해주는 집시들이 나타나서 춤을 춘다. 네베르와 브리가 교회에 나타나고, 앞선 자들은 사라진다. 발렌팅은 교회 안에 남아서 기도하게 해 달라고 부탁하고 네베르는 나중에 그녀를 데리러 오겠다고 한다. 마르셀은 라울을 브리와 결투할 고성으로 데리고 가고 브리는 그의 친구와 라울을 헤칠 음모를 꾸미고 있다.

사수는 군중들을 뿔뿔이 흩어지게 하고 야간 단속령을 내린다. 브리와 그의 친구 모베르는 교회를 떠나고, 그들의 음모를 엿들은 발렌팅은 마르셀에게 이 사실을 알리고 라울의 목숨을 살리라고 알린다. 마르셀은 베일을 쓴 여자가 음모를 알려줬다고 말하고, 라울은 이러한 음모를 알고도 정정당당하게 다투겠다고 말하고 다투다가 여왕에게 발각되어 싸움은 중지된다. 그때 베일을 쓴 여자가 나타나고 그녀의 베일을 벗기자 발렌팅이었음이 밝혀진다. 브리와 라울은 경악을 하고 여왕은 라울에게 그녀의 약혼을 파기하게 한 이유를 설명해준다. 하지만 브리는 벌써 결혼식은 이루어졌음을 지적한다. 네베르가 돌아와 그의 신부와 결혼 잔치로 돌아가고 두 교인들은 남아 서로 으르렁댄다.

제 4막 : 네베르의 파리 집

발렌팅은 라울을 잊지 못한다. 그런데 갑자기 그가 그녀의 신혼집에 나타난 것을 보고 놀란다. 그의 생명을 살리기 위해 그녀는 그를 브리로부터 숨긴다. 네베르와 다른 카톨릭 귀족들이 나타난다. 그리고 브리는 모든 위그노교도들을 없앨 계획을 말한다. 오직 네베르만이 살인 음모에는 가담할 수 없다며 브리의 계획에 반대 입장을 표명한다. 발렌팅은 그의 남편에게 처음으로 감동한다. 하지만 브리는 그를 죽이고 세 명의 남은 구교 수도들과 하늘의 뜻이 함께 하실 것이고 그들의 무기를 축복하실 거라고 말한다. 라울은 동료들에게 경고하기를 원하지만 발렌팅은 그의 안전이 걱정되어 못 가도록 말린다. 그렇지만 라울은 동료들에게 갈 의지를 강하게 표명하고, 어쩔 수 없는 발렌팅은 라울에게 사랑을 고백한다. 발렌팅의 고백을 들은 라울은 감동을 받게 되고 사랑의 노래를 부른다. 사랑의 감동에 취해 정신을 못 차리던 라울은 학살의 신호가 될 종소리를 듣자 마음을 결정하고 동료들에게로 떠난다.

제 5막 : 파리의 거리

라울, 상처입은 마르셀과 발렌팅은 혼란 속에 서로를 발견한다. 라울은 발렌팅이 제안하는 가톨릭으로 개종해서 목숨을 구하자는 말을 거절한다. 그래서 발렌팅은 라울 없이는 살 수 없다며 자신의 종교를 버리고 위그노교도로 개종하겠다고 한다. 마르셀의 주례로 둘은 결혼을 하게 되고 부부가 된다. 그들은 가톨릭 병사들에게 발각되고 죽임을 당하게 된다. 브리는 나중에 쓰러진 자들 중 자신의 딸이 있음을 깨닫고 흐느낀다.