

변지연 교수지도  
석사학위청구논문

G. Verdi의 오페라  
《La Traviata》 반주 연구

2008

성신여자대학교 대학원  
반주학과  
이봉설

G. Verdi의 오페라  
《La Traviata》 반주 연구

변지연 교수지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2007년 11월

성신여자대학교 대학원  
반주학과  
이봉설

# 인 준 서

이봉설의 석사학위 논문으로 인준함.

심사위원 한 방 원 인

심사위원 변 지 연 인

심사위원 이 승 혜 인

성신여자대학교 대학원

## 논문 개요

베르디(Giuseppe Verdi, 1813-1901)는 이탈리아 오페라의 전통을 계승하는 동시에 과시적인 성악 선율을 점진적으로 제거하고 선율 의미를 부각시킴으로써 이탈리아 오페라를 극음악 예술로 한층 더 발전시킨 작곡가이다. 그는 《라 트라비아타(La Traviata)》에서 사회적 관습에 의해 소외당한 고급 매춘부인 비올레타를 통해 당시 파리 사교계의 모순을 비판하여 당대 사회 모습 그대로를 오페라 무대에 올려 동시대성을 반영하고자 하였으며, 극중 인물들의 성격과 심리적 갈등을 음악으로 표현해 극과 음악의 조화를 성공적으로 이끌어 내었다.

본 논문에서는 오페라 피아니스트가 작품 배경을 이해하고 등장인물의 음악적 특성을 파악하는 것은 물론이고, 피아노로 오케스트라 색채와 음향을 가능한 충실히 반영하여 효과적인 사운드를 만들어 내고자 오케스트라 총보 연구와 피아노 에디션의 비교를 함께 다루고 있다. 첫째, 이론적 배경 지식을 위해 베르디의 초기 작품 성향을 살펴보았으며, 《라 트라비아타》의 작품 속 무대가 되는 19세기 파리 사교계와 《라 트라비아타》가 무대에 상연되기까지의 과정을 정리하였다. 둘째, 베르디는 자신의 오페라에서 등장인물들의 성격과 심리를 음악으로 묘사해 내었기에 극중 주요 인물인 비올레타(Violetta), 알프레도(Alfredo), 제르몽(Germont)의 성격이 어떻게 음악적으로 표현되어 나타났는지 연구해 보았다. 셋째, 오페라는 본래 오케스트라로 작곡 되어진 것이기에 《라 트라비아타》의 피아노 연구에 앞서 먼저 오케스트라가 가지고 있는 다양한 악기의 색채와 특성 및 주법의 파악을 위해 총보를 연구하였고, 그를 바탕으로 피아노로 편곡된 반주를 연구하였는데, 이 연구는 작곡가가 본래 의도한 스타일과 오케스트라가 지닌 음향에 근접할 수 있도록 효과적인 사운드를 만들어 내는 것에 중점을 두었다. 마

지막으로, 피아노로 편곡된 오페라 반주는 편곡자의 이미지에 따라 스타일의 차이를 가지게 되므로 두 피아노 악보 리코르디(Ricordi)판과 셔머(G. Schirmer)판의 비교를 통해 한 가지 반주 스타일에 국한되지 않고 다양한 아이디어를 가질 수 있도록 함으로써 실제 반주에 도움이 되도록 하였다.

# 목 차

## 논문개요

I. 서론	1
II. 본론	4
1. 《라 트라비아타》 이론적 배경 연구	4
1) 베르디 초기 오페라	4
2) 19세기 프랑스 사회와 파리 화류계	17
3) 《라 트라비아타》 작품 탄생 배경	23
2. 원작 소설을 바탕으로 한 주요 등장인물 성격 연구	28
1) 비올레타 발레리(Violetta Valery)	28
2) 알프레도 제르몽(Alfredo Germont)	43
3) 조르지오 제르몽(Giorgio Germont)	47
3. 오케스트라 총보(Orchestra score)에 의거한 피아노 반주 연구	54
1) 내부 악단(Banda interna)	56
2) 악기 주법	59
3) 옥타브 더블링(Doubling)	65
4) 음의 가감	67
5) 오케스트라 유형 일치	73
4. 피아노 에디션(Edition) 비교	78
1) 악기 주법	78
2) 오케스트라 음향 표현	86
3) 화성 구성	90
III. 결론	93

## 참고문헌

## ABSTRACT

## I. 서론

오페라에서 오케스트라 리허설 이전에 연습을 위한 피아니스트는 비록 무대에 오르지 않는 않지만 반드시 있어야 하는 인원 중의 하나로, 오페라 피아니스트들은 오페라에 관한 전반적인 지식과 공연될 작품에 대해 폭넓은 이해를 가지고 있어야 한다. 오페라 피아니스트들은 오페라에서 쓰이는 다양한 언어의 습득을 바탕으로 대본을 연구하여 극에 대한 상황을 정확히 이해하고 있어야 하며, 그 언어의 뜻과 뉘앙스를 반주에 접목 시켜 성악선율과 일체감을 이루어야 한다. 또한 작품에 관련한 이론적인 배경 지식을 가지고 있어야 함은 물론이고, 실제 피아노로 오페라를 반주함에 있어서도 작곡가가 의도한 작품 스타일에 부합할 수 있도록 오케스트라 총보의 연구가 선행되어야 하며 그것을 바탕으로 효과적인 오케스트라 역할을 해 주어야 한다. 그러므로 오페라 피아니스트들은 극음악 예술로서 오페라 작품을 이해하기 위해 어느 한쪽에 편중되지 않는 다양한 연구를 필요로 한다.

본 논문에서는 오페라 반주 연구를 위해 19세기 이탈리아 오페라 역사를 대표하는 작곡가인 베르디(Giuseppe Fortunino Francesco Verdi, 1813-1901)의 《라 트라비아타(*La Traviata*)》를 선택하였다.<sup>1</sup> 《라 트라비아타》는 베르디의 초기 작품 중에서도 등장인물의 성격과 심리적 묘사에 중점을 두고 극과 음악의 일치성을 보여준 뛰어난 작품으로, 이인선(1906-1960)<sup>2</sup>에 의해 설립된 국제 오페라사 주최로 1948년 1월 16일 시공

1 《라 트라비아타》는 국내에서 흔히 춘희(椿姬)라고 불리곤 하는데, 이 춘희라는 한자어는 일본에서 《라 트라비아타》의 원작소설인 뒤마 피스(Alexandre Dumas fils, 1824-1895)의 《동백꽃 여인(*La Dame aux Camélias*)》을 번역해 붙인 선례를 따른 것이다. 그런데 이 ‘춘(椿; 츠바키 혹은 진이라 읽음)’이라는 한자는 일본에서 ‘동백나무’의 뜻으로 쓰이지만 국내에서는 ‘참죽나무’의 뜻으로 쓰이고, 학술적으로도 참죽나무는 멀구슬나무과에 동백나무는 차나무 과에 속해 있기 때문에 실제로는 다른 의미를 가지고 있다. 더군다나 이 한자는 국내에서는 흔히 쓰이지 않아 이 단어를 ‘춘희(春姬; 봄의 아가씨)’로 잘못 표기하는 경우도 종종 볼 수 있다. 문호근, 『청바지 입은 오페라』 서울: 개마고원, 2004, p.187-188.

관(현 서울 명동의 국립극장)에서 국내 최초로 상연된 오페라 작품이기도 하다.<sup>3</sup> 그러나 《라 트라비아타》가 국내에서 가장 오래된 역사를 지니며, 현재에 이르기까지 가장 많이 상연되는 오페라 작품 중의 하나임에도 불구하고 그에 대한 연구는 그동안 미비했던 것이 사실이다. 그 예로 오페라를 접하는데 있어 가장 먼저 선행되어야 할 대본의 번역은 그간 일부 오페라 동호인들에 의해서만 이루어지다가 2004년에 이르러서야 전문음악인에 의해 번역되어 정식 출간되었으며, 한글번역이 포함된 피아노 악보는 이인선이 음악지우사(音樂之友社)에서 출판된 악보를 옮겨 2000년에 태림출판사를 통해 출판된 것이 국내 유일의 악보이다.

본 논문에서는 《라 트라비아타》의 반주 연구를 위해 1장에서는 베르디가 살았던 시대를 바탕으로 초기 작품 성향을 살펴보고, 《라 트라비아타》의 작품 속 무대가 되는 파리 사교계가 19세기 프랑스 사회에서 어떻게 형성되었는지 알아보기로 한다. 이와 더불어 《라 트라비아타》가 무대에서 상연되기까지의 과정을 살펴봄으로써 베르디가 작품 속에서 나타내고자 한 바를 조명해보고자 한다. 2장에서는 《라 트라비아타》가 심리적 오페라로 극중 등장인물의 성격과 심리적 묘사에 뛰어난 작품인 것을 감안하여 원작

2 이인선은 본래 세브란스 의전을 졸업한 의사였으나 병원을 경영하면서 성악을 배우기 시작하여 1931년 이탈리아로 유학길에 올라 본격적으로 성악을 공부를 하였으며, 1938년 귀국해 국내를 비롯해 베이징, 도쿄 등에서 독창회를 가졌다. 그 후 국제 오페라사를 창설하여 1948년 오페라 《라 트라비아타》를 직접 번역, 주연하여 국내 최초로 오페라를 상연시키고, 계속해서 1950년에는 카르멘을 공연 하였다. 같은 해 미국으로 건너가 의사생활을 하면서 1953년 메트로폴리탄 오페라단의 오디션에 합격하기도 하였으며, 그 후 미국에 체류하면서 한국의 민요를 번역하여 소개하는 일에 힘썼다.

3 한국에서 최초로 공연된 오페라는 일제 강점기인 1937년 부민관(현 서울시의회 의사당)에서 공연된 푸치니(Giacomo Puccini, 1858-1924)의 《나비부인(Madama Butterfly)》이었으며, 미우라 다마끼(三浦環)라는 일본인 가수와 김영길, 조영은 이라는 한국인이 주역을 맡았다. 그렇지만 이 공연은 일본인들에 의해 일본어로 번역되어 불렸으며, 오케스트라와 합창단 역시 일본에서 직접 와서 공연된 것이므로 한국 최초의 오페라로 공연으로 보기는 어렵다. 이런 이유로 국내 최초의 오페라 공연은 1948년 이인선이 주재하던 국제 오페라사에 의해 시공관에서 상연된 《라 트라비아타》로 여겨진다. 원희정, 『한국 오페라공연의 발달사와 향후 발전방향에 관한 고찰』 석사학위논문, 서울: 경희대학교 교육대학원, 1994, p.4.

소설을 바탕으로 한 주요인물의 성격 분석을 통해 극중 인물들의 성격과 심리가 어떻게 음악으로 반영되었는지 살펴보도록 한다. 그리고 오페라는 본래 오케스트라로 작곡되었기 때문에 3장에서는 오케스트라 총보(Orchestra score)를 통해 악기의 편성 및 주법을 파악하여 실제 피아노로 오페라 반주를 하는데 있어 어떻게 하면 효과적인 오케스트라 음향을 만들어 낼 수 있는지 연구해 보고자 한다. 이때 피아노로 편곡된 악보는 편곡자의 이미지에 따라 그 차이를 가지게 되므로 4장에서는 리코르디(Ricordi)판과 셔머(G. Schirmer)판의 피아노 악보 비교를 통하여 오케스트라 총보가 어떻게 달리 편곡 되었는지 살펴보고, 효과적인 오케스트라 음향을 표현하는데 있어 다양한 아이디어를 가질 수 있도록 연구해 보고자 한다.

## II. 본 론

### 1. 《라 트라비아타》 이론적 배경 연구

#### 1) 베르디 초기 오페라

18세기에 일어난 프랑스 혁명과 나폴레옹 제국의 형성 및 몰락은 유럽 역사에 있어서 지대한 영향을 끼친 사건이다. 이탈리아 또한 나폴레옹의 영향권에 병합되면서 이탈리아의 정통성은 무너지게 되었고, 1861년 이탈리아 반도가 통일되기 전까지 계속해서 국경선이 바뀌었으며,<sup>4</sup> 끊임없이 외세에 시달리는 고통을 받는 등의 많은 변화를 겪어야 했다. 나폴레옹 제국 시기의 이탈리아는 프랑스에 병합되어 있었고, 나폴레옹의 몰락 후에는 승전국들에 의해 빈회의가 열리면서 이탈리아 반도에 대한 지배권을 확보하려는 오스트리아로 인해 여러 개의 국가로 분열됨과 동시에 프랑스에서와 같이 왕정복고가 이루어졌다. 그러나 비록 나폴레옹이 자신의 야망을 위해 이탈리아를 프랑스의 식민지로서 억압된 통치를 하였지만, 그가 이탈리아에 끼친 영향은 부정적인 것만은 아니었다. 나폴레옹이 지배지에 펼친 개편된 정책은 이탈리아의 정치, 경제, 문화를 발전시켜 이탈리아 민족에게 근대국가로서의 발전에 큰 영향을 가져오게 되었고, 프랑스 혁명에 입각한 자유로운 국가 이념과 자유, 평등, 박애에 관한 정신 역시 이탈리아로 전파 되어 민족 의식을 깨우치게 되는 계기가 되어 주었다.<sup>5</sup>

나폴레옹이 몰락하고 왕정복고가 이루어지면서 빈의 재상이었던 메테르니히(Klemens Wenzel Lothar von Metternich, 1773 - 1859)가 이탈리아

4 이탈리아의 통일 시기는 두 가지로 구분되는데, 1861년 통일은 베네토(Veneto), 라찌오(Lazio)가 제외된 상태에서 합병을 이룬 것이고, 1870년에는 제외되었던 두 지역까지 포함되어 완전한 통일을 이룬 것이다.

5 Fujisawa Michio(藤沢 道郎), 『이탈리아에서 역사와 이야기는 같은 말이다(物語 イタリアの歴史)』 임희선 옮김, 서울: 일빛, 2005, p.379-384.

에 관한 모든 것을 관리하게 되었지만, 이전 프랑스의 통치하에 민족주의와 자유주의 의식에 눈 뜬 젊은 지식인들은 메테르니히의 탄압에 반발하며 조국의 자유와 통일을 위한 이탈리아 독립운동에 나서기 시작했다. 특히 이탈리아 통일의 주역들 가운데 한 사람인 이상주의자 마찌니(Giuseppe Mazzini, 1805-1872)는 청년 이탈리아 동맹(La Giovine Italia)을 결성해 19세기 초반 이탈리아 통일과 독립을 주도해 나갔으며, 그는 국민들에게 외세의 압제를 벗어나 통일된 이탈리아를 만들자는 민족주의적 호소와 함께 통일된 이탈리아는 왕정이 아닌 공화국이 되어야한다고 주장했다.<sup>6</sup>

이런 이탈리아 통일과 독립 운동의 역사 속에서 오페라가 중요한 역할을 담당 할 수 있었던 것은 당시 오페라하우스가 가졌던 복합적 의미와 더불어 이탈리아인들에게 있어 오페라는 특별한 것이었기 때문이었다. 19세기 초반 까지 존재했던 오페라 하우스의 고급좌석인 박스석은 상류계층들에게 대여 되어 매일 그들이 모여 먹고 마시며 담화를 나누는 비밀장소로 쓰이거나 각종 사교 생활이 이루어져 단순히 오락적 측면뿐이 아닌 소식과 정보를 교환 할 수 있는 메스컴의 역할도 가지고 있었다. 그리고 박스석의 상류계층 뿐 아니라 군인장교, 학생, 도제, 집원 등에 이르는 다양한 관객들이 오페라를 즐겼으며, 성공을 거둔 작품들은 계속해서 하위 극장이나 음악애호가들을 통해 다양한 앙상블 곡으로 편곡되어 더욱 오페라를 대중화 시켰다. 또한 지금과 달리 당시 오페라 관객들은 작품 상연 시 무대에서 전개되는 상황에 적극 반응하여 흥분된 감정으로 선동적인 행동을 하였기에 더욱 오페라의 감동을 극대화 시키는데 기여했다.<sup>7</sup> 특히 이탈리아에서는 국가가 외세에 의해 분열되고 전쟁이 계속되는 시기에도 해마다 끊임없이 신작 오페라들이 상연되어 이탈리아 역사 속에서 오페라는 전 국민이 환호하는 현재적인 관

6 전수연, “베르디와 이탈리아 리소르지멘토,” 『학림』 24집, 연세대학교 사학연구회, 2003, p.94.

7 이경희, 『음악청중의 사회사 : 궁정·극장·살롱·공공음악회』 서울: 한양대학교 출판부, 2006, p.117-124.

심사이자 살아있는 대중적인 무대였다.<sup>8</sup>

베르디는 1813년 프랑스에 병합되어 있던 파르마 공국의 작은 마을 론콜레(Le Roncole)에서 프랑스인으로 태어났고, 나폴레옹의 몰락 후로는 오스트리아의 황녀이자 나폴레옹의 황후였던 마리 루이즈(Marie Louise, 1791-1847)가 대공으로 파르마공국을 통치하게 됨으로써 오스트리아 시민으로 성장기를 보내게 되었다.<sup>9</sup> 어려서부터 외세에 의해 분열된 나라와 그로 인해 통일되지 않은 언어 속에서 성장해온 베르디는 이탈리아의 언어적, 지리적 통일에 대한 염원을 가지게 되었고, 19세기 초반의 다른 젊은 지식인들과 마찬가지로 당시 이탈리아 통일 운동의 주역이었던 마찌니의 사상을 존경하게 되어 자유주의, 공화주의자가 되었다. 마찌니는 《음악의 철학(Filosofia della musica)》을 통하여 당대의 오페라 무대를 물질적이고 퇴폐적이라 비판하며 “새로운 오페라는 기교보다는 사실주의와 사회적 관심을 앞세워야 하며, 관객의 비위를 맞추기보다는 관객을 교육시켜 이탈리아 민족의 갱생에 기여해야 한다.”<sup>10</sup>고 호소하였는데, 이에 부응한 작곡가가 베르디였다. 베르디는 소박한 시골의 삶에서부터 우리나라의 서민적 색채를 애국적인 합창음악으로 만들어내어 민족적이며 자유적인 사상을 사람들 마음 속에 고취시킴으로써 오페라를 통해 이탈리아 부흥(Risorsimento)에 큰 역할을 할 수 있었다.

---

8 Alain Duault, 『베르디, 음악과 극의 만남(Verdi, la musique et le drame)』 이경자 옮김, 1998, 서울: 시공사, p.29.

9 마리 루이즈는 정략결혼 했던 나폴레옹이 세인트헬레나 섬에 유배된 후 나이페르크 백작과 결혼해서 그녀의 영지인 공국을 함께 다스렸다. 그들은 군사비를 절감하고, 절감한 예산을 사회 시설을 충실하게 만드는 것과 학술 문화 후원에 썼다. 교회의 간섭을 피했기 때문에 파르마 공국은 당시 이탈리아에서는 예외적으로 자유를 향유했고, 문화적으로도 발전 했다. Fujisawa Michio(藤沢 道郎), 『이탈리아에서 역사와 이야기는 같은 말이다(物語 イタリアの歴史)』 임희선 옮김, 서울: 일빛, 2005, p.390.

10 Guisepppe Mazzini, *Filosofia della musica*, Firenze : Guaraldi, 1977 · 1836, p.41. 전수연, “베르디와 이탈리아 리소르지멘토,” 『학림』 24집, 연세대학교 사학연구회, 2003, p.94에서 재인용.

19세기 전반 오스트리아 지배하에 있던 이탈리아에서는 이탈리아의 부흥 운동의 요소를 강하게 띤 것들은 검열에 의해 통제를 받게 되어 이탈리아 오페라는 가벼운 희극적 오페라가 성행하였고, 레치타티보 세코(recitativo secco)가 다시 쓰이는 등 시대를 거슬러 올라가는 일들이 일어나게 되었다.<sup>11</sup> 이런 이탈리아의 상황 속에 두 자녀와 아내를 차례로 잃은 베르디는 희가극인 《하루만의 임금님(*Un Giorno di regno*), 1840》을 작곡해 무대에 올려야 했고, 이 공연은 완전히 실패로 끝났다. 가족을 잃은 슬픔과 공연의 실패로 오페라 작곡가로서 실의에 빠져있던 베르디를 대중적이며 민족적, 애국적인 작곡가로 만들어 준 작품은 《나부코(*Nabucco*), 1842》였다. 당시 이탈리아는 비밀단체들에 의한 혁명과 저항운동이 계속되던 때로 베르디는 개인적 불행과 함께 이탈리아가 처해 있던 상황을 바빌로니아에 포로로 잡힌 히브리인들의 불행한 처지와 심정에 대입하여 히브리 노예들의 합창 “가라, 상념이여, 황금빛 날개를 타고(*Va, pensiero sull’ali dorate*)”로 표현해 내었다. 스칼라(La Scala) 극장에서 초연된 《나부코》는 당시 오페라에서는 볼 수 없었던 합창단이 주역이 되어, 나라를 빼앗기고 빈의 직접적인 압제 하에 있던 롬바르디아(Lombardia)의 밀라노 시민들 사이에 순식간에 퍼져나가 그들의 마음속에 있던 민족주의를 타오르게 하는 불씨가 되어주었다. 《나부코》의 기대 이상의 성공은 베르디에게 관객들이 가진 애국적인 열망에 대해 일깨워 주었고, 스칼라 극장의 다음시즌 상연작 역시 《나부코》의 재연과도 같은 민족적 정서를 지닌 《1차 십자군의 롬바르디아인(*I Lombardi alla prima crociata*), 1843》이었다. 이 작품은 그로시(Tommaso Grossi, 1700-1853)의 장편시를 바탕으로 만들어진 것으로 빼앗긴 예루살렘을 탈환하는 롬바르디아인들의 십자군 원정을 그리고 있으며, 오페라 4막에서 나오는 십자군과 순례자들의 합창곡 “오 주여, 생가로부터

11 Stephen Pettitt, 『오페라의 유혹(A crash course in opera)』 이영아 옮김, 서울: 예담출판사, 2004, p.64-65.

(O Signore, dal tetto natio)”는 밀라노의 시민들에게 더욱 강하게 감정이 입 될 수밖에 없었다.<sup>12</sup>

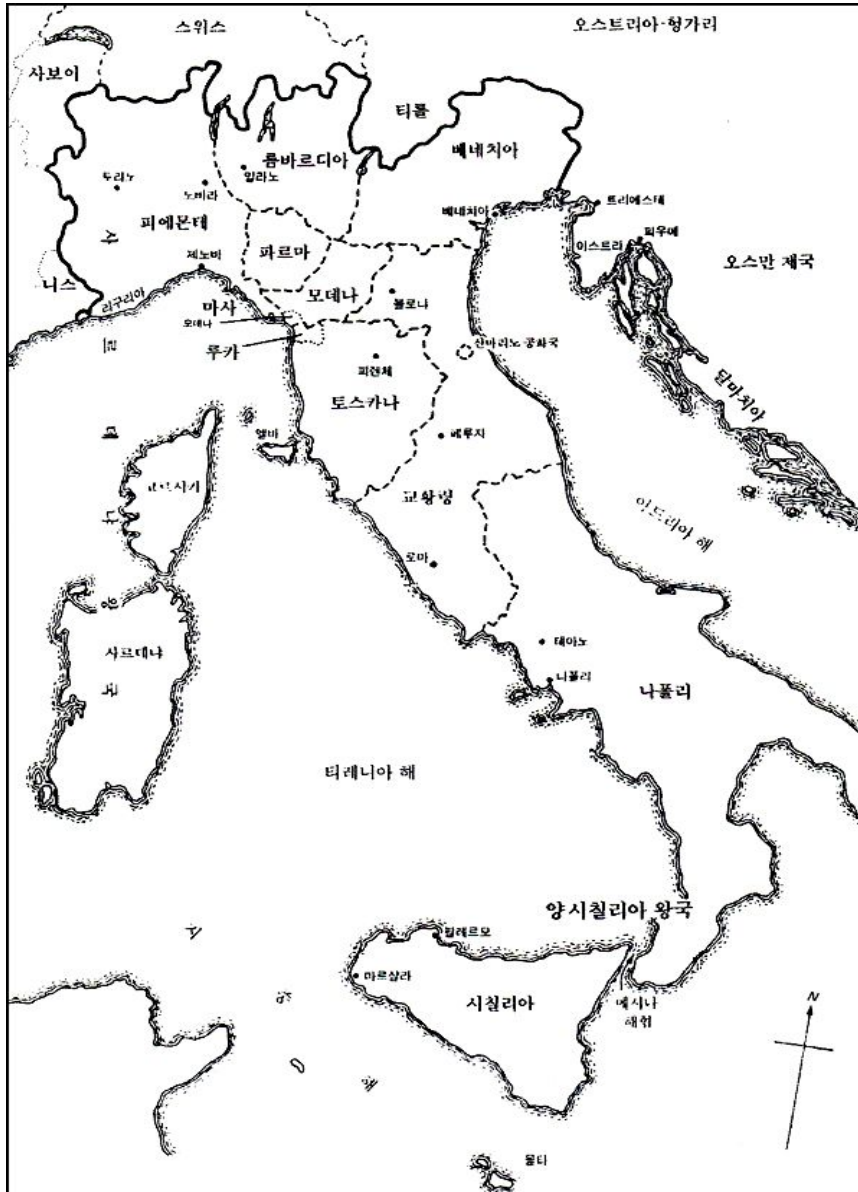
두 작품의 연속된 성공은 베네치아의 페니체(La Fenice) 극장과의 계약으로 이어져 《1차 십자군의 롬바르디아인》이 페니체 극장에서 상연되었지만, 당시 분열되어 있던 이탈리아의 강한 지역적인 색채로 인해 그다지 환영받지는 못했다. 페니체 극장에서 새 작품을 의뢰받은 베르디는 낭만주의 문학의 대표 주자이자 자유주의자였던 위고(Victor-Marie Hugo, 1802-1885)의 희곡을 원작으로 하는 《에르나니(*Ernani*), 1844》를 무대에 올렸다. 《에르나니》는 본래 애국적인 고취를 위한 작품이기 보다는 개인적인 심리적 묘사에 더 초점을 둔 작품이지만 3막에 등장하는 음모자의 합창 “카스틸리아의 사자여 깨어나라... 지난날 무어족 압제자에 대항했던 것처럼(Si ridesti il leon di Castiglia... Come un di contro i Mori oppressor.)”은 역시 오스트리아의 압제하에 혁명적인 분위기를 높여가고 있던 베네치아인들을 고무시켜 전의를 불태우게 만들었기에 이탈리아 부흥의 선율은 베르디나 오페라 극장 모두에게 대중적 성공의 요인이 됨과 동시에 부와 명성을 가져다주게 되었다.

《에르나니》에 이어 페니체 극장에서 의뢰받은 두 번째 오페라 역시 애국주의적 작품인 《아틸라(*Attila*), 1846》였다. 실존했던 역사를 배경으로 독일 작가 베르너(Zacharias Werner, 1768-1823)가 쓴 《훈족의 왕 아틸라(*Attila, König der Hunnen*)》를 원작으로 한 이 작품은 성공할 요인들을 여러모로 포함시키고 있었다. 로마제국을 위협했던 훈족의 왕 아틸라(*Attila*)에 맞서 싸우는 로마의 장군 에찌오(*Ezio*)는 외세에 대항하고 있는 베네치아의 모습을 반영시켰으며, 역사적으로 훈족의 군대를 피해 달아나던 이탈리아의 난민들이 황야지대의 섬 위에 세운 도시가 바로 베네치아였기

---

12 흰색 바탕의 붉은색 십자가는 과거 롬바르디아 공국의 상징이었으며, 현재 밀라노 시의 상징이자 스칼라 극장의 로고로 쓰이고 있다.

<그림 1> 19세기 이탈리아<sup>13</sup>



13 Christopher Duggan, 『미완의 통일 이탈리아사(A concise history of Italy)』 김정하 옮김, 서울: 개마고원, 2001, p.189.

때문이었다.<sup>14</sup> 특히 극중 에치오의 “당신은 세계를 차지할 것이나 이탈리아는 내게 남겨주세요.(Avrai tu l’universo, Resti l’Italia a me.)”라는 대사는 베네치아 관객들을 열광케 하기에 충분했다.<sup>15</sup>

한편 1848년 프랑스에서 일어난 2월 혁명은 오스트리아로 인해 복고되었던 왕정을 무너뜨리고 공화국을 탄생시킴으로써 유럽 전역에 혁명의 영향을 주게 되었다. 오스트리아 정부가 붕괴되고 메테르니히가 실각함에 따라 이탈리아에서는 전국적으로 독립운동이 활발히 일어나게 되었으며, 공화파들도 활기를 띄게 되어 이탈리아는 곧 통일을 이룩할 것처럼 보였다. 당시 파리에 체류 중이던 베르디 또한 이러한 이탈리아의 혁명 소식에 밀라노로 돌아왔으며 이탈리아가 통일된 공화국이 될 것이라 믿었다.<sup>16</sup> 로마에서 독립을 요구하는 시위로 교황이 탈출하고 로마 공화 정부가 구성되자 베르디는 통일의 염원을 작품 속에 그대로 담아내어 《레냐노의 전투(La battaglia di Legnano), 1849》를 로마의 아르젠티나(Argentina) 극장에 올렸다. 12세기 중엽 신성로마제국의 프리드리히 1세가 법왕령과 로마에 대한 지배권을 위해 이탈리아를 침략했을 때 그에 저항한 롬바르디아 동맹군이 레냐노에서 승리를 거둔 이 사건은 이탈리아인들에게 잊혀지지 않는 영광의 기억이었고, 거기에 대본작가 캄마라노(Salvatore Cammarano, 1801-1851)는 아예 오페라의 4막 레냐노 전투에서 황제를 쓰러트림으로써 《레냐노의 전투》는 군중들의 대 환호 속에 공연 되었으며, 베르디는 20차례가 넘는 커튼콜을 기록했다.<sup>17</sup> 그러나 1849년 프랑스의 도움으로 자신의 지위를 회복한 교황이 다시 로마로 복귀하고, 오스트리아에 대항하던 독립투쟁이 실패

14 Francesco Da Mosto, 『베네치아(Venice)』 권오열 옮김, 서울: 루비박스, 2007, p.12-15.

15 박종호, 『불멸의 오페라』 서울: 시공사, 2005, p.82-83.

16 Fujisawa Michio(藤沢 道郎), 『이탈리아에서 역사와 이야기는 같은 말이다(物語 イタリアの歴史)』 임희선 옮김, 서울: 일빛, 2005, p.402-406.

17 음악지우사 편, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리③ 베르디/푸치니』 신계창 옮김, 서울: 도서출판 음악세계, 1999, p.83-84.

로 끝남으로써 베르디는 절망하며 부세토(Busseto)로 돌아갔다.

결국 이탈리아의 상황에 실망한 베르디는 《레냐노의 전투》를 마지막으로 민족주의적인 이탈리아 부흥 성향의 작품에서 벗어나 인간 내면의 깊은 성찰과 사회적 주제를 다룬 심리적인 작품에 더욱 관심을 가지게 되었다. 그렇지만 베르디는 시대적 상황 속에 민족의 부흥을 위해 애국적인 작품이 주류를 이루던 시기에도 인간사에 관한 극작가로서의 면모를 보여주는 작품들의 시도를 계속해 왔기에 인간의 내면을 중심으로 하는 사회적 심리극 작품으로의 변화는 갑작스러운 것은 아니었다. 베르디의 첫 심리극이라고 할 수 있는 《에르나니》는 페니체 극장에서 이루어졌는데, 페니체 극장은 《에르나니》 이전 작품들이 상연되었던 웅장하고 화려한 작품이 어울리는 3000석 규모의 스칼라 극장과는 달리 규모도 반밖에 되지 않았고 관객들과 더욱 가까이 유대를 이룰 수 있는 극장으로, 베르디는 이런 페니체 극장의 이점을 잘 살려 세심한 극의 묘사에 중점을 두는 작품을 만들어 내었다.

이어 베르디는 《포스카리가의 두 사람(*I due Foscari*), 1844》을 발표했는데, 이 오페라는 비록 성공을 거두지는 못했지만 베르디가 등장인물 개인의 성격묘사에 관심을 갖고 사회로부터 만들어진 비극적 운명에 대해 다룬 오페라라는 점에서 후일 심리적 걸작들의 기초가 된 작품이다. 그리고 어릴 때부터 심취해있던 셰익스피어(William Shakespeare, 1564-1616)의 작품을 원작으로 하는 《맥베스(*Macbeth*), 1847》 또한 인물의 성격 묘사 면에서 발전을 가져온 작품이었다. 특히 베르디는 맥베스 부인을 당시 예쁘고 아름다운 소리를 내는 통상의 벨칸토 소프라노에서 벗어나 계략과 음모를 꾸미는 음산하고 악한 여성의 모습과 내면 깊은 곳에서의 죄책감과 두려움으로 몽유병에 시달리는 심약한 여성의 모습을 양면적으로 그려내어 이례적으로 연극적 비중이 큰 소프라노를 탄생시켰으며, 이런 복잡하고 치밀한 성격의 맥베스 부인을 부각시켜 오페라의 실질적인 주역으로 만들어 내었다.

<그림 2> 스칼라 극장과 페니체 극장<sup>18</sup>



스칼라 극장 전경



스칼라 극장 내부



1837년 페니체 극장 인테리어



페니체 극장 내부

18 스칼라 극장 내부 : <http://www.arounder.eu/og>

1837년 페니체 극장 인테리어 : [http://en.wikipedia.org/wiki/Teatro\\_La\\_Fenice](http://en.wikipedia.org/wiki/Teatro_La_Fenice)

페니체 극장 내부 : [http://en.wikipedia.org/wiki/Teatro\\_La\\_Fenice](http://en.wikipedia.org/wiki/Teatro_La_Fenice)

베르디는 이미 이 당시 전 유럽에 명성을 떨치게 되어 해외로부터 작품을 위촉받기도 했는데 그가 런던의 여왕폐하극장(Her Majesty's Theatre)의 지배인 벤자민 럼리(Benjamin Lumley, 1811-1875)에게 의뢰받아 쓴 작품이 《군도(*I Masnadieri*), 1847)》였다. 독일적 개성해방 문학운동<sup>19</sup>의 대표적 작가인 실러(Johann Christoph Friedrich von Schiller, 1759-1805)의 《군도(*Die Räuber*)》를 원작으로 하는 이 오페라는 사회적, 가족 간의 갈등과 비극의 구조를 더욱 심도 있게 다룬 작품이었다. 특히 4막 1장에 등장하는 두 남성 저음가수간의 성격이 확연히 드러나는 대화는 《리골레토(*Rigoletto*)》의 리골레토와 스파라푸첼레의 대담 장면을 예고해 주기도 했다.<sup>20</sup>

이렇게 준비되어 온 인간 내면의 심리와 인간의 자유에 대한 관심은 애국적 작품에서 벗어난 시점의 작품에서 더욱 여실히 드러나게 되었는데, 베르디는 이러한 표현을 위해 다시 한 번 실러의 작품을 소재로 선택했다. 서민 비극의 선구적인 작품으로 독일 문학의 중요한 위치를 차지하고 있는 《간계와 사랑(*Kabale und Liebe*)》을 원작으로 하는 《루이자 밀러(*Luisa Miller*), 1849》는 목가적인 풍경 속에서 사회적 신분의 차이로 일어나는 사랑의 비극을 그리고 있는데, 이러한 내용은 바로 전작인 《레나노의 전투》의 거대하고 웅장한 분위기와는 대조를 이루고 있다. 베르디가 조국이나 민족에서 탈피하여 개인의 비극을 주제로 예술적 작품을 보여주고자 한 예가 바로 《루이자 밀러》이다.

또한 베르디는 그동안 선택했던 역사적인 시대물의 주제와는 다른 현대

19 1770년에서 1780년대에 걸쳐 일어난 문학운동으로 질풍과 노도(Sturm und Drang)라고 하며 계몽주의 사조에 반항하여 감정의 해방을 주장한 것이다. 대표적 작품으로는 괴테의 《젊은 베르테르의 슬픔(*Die Leiden des jungen Werthers*)》과 실러의 《군도(*Die Räuber*)》, 《간계와 사랑(*Kabale und Liebe*)》 등이 있다.

20 음악지우사 편, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리③ 베르디/푸치니』 신계창 옮김, 서울: 도서출판 음악세계, 1999, p.66-73.

사회의 현실적인 이야기를 오페라화 했다. 《스티펠리오(*Stiffelio*), 1850》는 부인의 불륜에 괴로워하는 목사의 이야기를 다룬 소재에 있어서나 현시대를 다룬 현대극이라는 점에서 특별한 작품이다. 《스티펠리오》는 이전 작품들에서 나타난 시대적 환상과 베르디의 작품에서 흔히 볼 수 있던 국가와 민족에 대한 이념이 들어있지 않아 비록 공연에서는 실패했지만, 현시대에 나타난 사실적인 이야기를 오페라 작품으로 선택했다는 점에서 후에 등장하는 베리스모(*verismo*) 오페라의 효시가 되는 작품으로서 충분한 가치를 지니게 되었다. 《스티펠리오》에 미련이 남아 있던 베르디는 7년 후 이 오페라를 새로 개편하고 제목도 《아롤도(*Aroldo*), 1857》로 바꾸어 다시 무대에 올렸지만 이러한 현대극이 관객들에게 받아들여지기에는 시기상조였다.<sup>21</sup>

베르디는 인간의 마음에 깊은 관심을 보이면서 그와 동시에 인간사회의 이면적 모습에 분개하며 사회에서 소외되어 희생당한 사람들을 위한 사회적 작품을 발표하기 시작했다. 위고의 《환락의 왕(*Le Roi s'amuse*)》을 원작으로 한 《리골레토, 1851》는 실존 했던 왕의 방탕한 모습과 이러한 군주를 시해하려 했던 천한 불구의 광대를 그린 내용으로 인해 검열에 걸려 공연을 제지당하기도 했다. 검열을 피하기 위해 무대를 프랑스에서 이탈리아로 옮겨 등장인물의 이름을 모두 바꾸고, 오페라 제목도 여러 번의 수정을 거쳐 《리골레토》로 바꾸는 등 타협적인 작품이 무대에 올랐지만 베르디가 중요시했던 광대 리골레토의 비극성은 사라지지 않았다. 리골레토는 폼추에 다리까지 저는 불구의 몸을 가졌으며 직업 또한 광대로 그로 인해 비뚤어진 그의 성격은 모든 사람들을 증오하고 이간질하며 서로를 파멸하게 만들지만, 그 이면에는 자신의 숨겨놓은 딸이 세상에 다치지 않도록 보호하는 순수성을 가진 인간의 양면적 특성을 잘 나타내 주는 인물이다. 결국 자신의 순수한 딸마저 군주에게 능욕당하고 복수를 결심하지만, 그에 희생당한 것

21 박종호, 『불멸의 오페라』 서울: 시공사, 2005, p.133-136.

은 오히려 자신의 딸로 리골레토는 인간 비극의 가장 비참한 모습을 모두 보여주고 있다. 또한 베르디는 이런 비극적 인물인 리골레토를 전면적으로 내세움으로써 바리톤의 역할을 강하게 부각시켜 ‘베르디 바리톤’의 완성을 가져왔으며, 기교적 표현을 피하고 극과 음악의 밀착에 중심을 두어 기존의 이탈리아 전통과는 다른 작곡기법의 변화를 가져오게 되었다.

《리골레토》가 상연된 후인 1851년 5월에 베르디는 부세토 근방의 산타 가타(Sant’Agata)에 스트레포니(Giuseppina Streponi, 1815-1897)<sup>22</sup>와 함께 정착했다. 그러나 베르디의 명성이 드높던 시기임에도 그들에 대한 부세토 사람들의 시선은 곱지 못했다. 당시 사회적 인습으로 인해 베르디와 스트레포니의 동거생활은 구설수에 올랐고, 부세토 주민들은 사생아까지 낳았던 스트레포니를 정숙치 못한 여인이라고 여겨 베르디는 이 문제로 인해 많은 괴로움을 겪어야만 했다. 이러한 베르디 신상의 변화는 그의 작품에 있어서도 변화를 가져오게 되었는데, 《일 트로바토레(*Il Trovatore*), 1853》와 《라 트라비아타, 1853》처럼 사회로부터 소외된 여성에 의해 주도되는 오페라 작품들의 탄생이었다. 《일 트로바토레》에서 사회적으로 소외당한 집시 아주체나(Azucena)는 자신의 가족을 탄압해 죽음으로 몰고 간 권력자에게 복수하는 한편, 원수의 자식 대신 자신의 자식을 죽이는 실수로 정신착란에 빠지며 원수의 아들을 자신의 아들로 키우는 여인으로 마치 리골레토를 여성화 시킨 듯한 인물인데, 《일 트로바토레》는 이 미쳐버린 가여운 어머니의 이야기가 오페라의 주된 내용을 이루고 있다. 베르디의 이러한 여성 등장인물의 강조는 《라 트라비아타》에서 가장 심화되어 나타나는데, 실상 죄가 없는 여인이 처한 감정적 딜레마를 비올레타를 통해 강렬하

22 본명은 클레리아 마리아 요제파(Clelia Maria Josepha)로 이탈리아 로디 출신의 음악가였던 아버지 아래 1815년에 태어났다. 밀라노 음악원 재학시절부터 우수한 피아니스트이자 성악가였고, 1834년에 소프라노로 데뷔해 그 후 5년간 이탈리아 오페라 작곡가의 거의 모든 작품에 출연해 격찬을 받으며 전성기를 누렸다. 그 후 베르디를 만나 10여년의 사실혼생활을 유지했으며, 1959년 베르디와 정식 결혼하여 평생을 함께 했다. 이덕희, 『음악가와 연인들』 서울: 가람기획, 2002, p.180-187.

고 섬세하게 그린 드라마가 바로 《라 트라비아타》이다.<sup>23</sup> 그러므로 《라 트라비아타》는 단순히 남녀의 사랑을 그린 낭만주의적 작품이 아닌 당시 금권주의에 따른 사회적 소외 계층에 대한 잘못된 인습 그리고 남성중심의 위선된 사회와 냉혹한 도덕성에 반하는 진보적인 견해를 보여주는 베르디 나름의 페미니즘(feminism)적인 작품이다.<sup>24</sup> 또한 《라 트라비아타》는 동시대의 의상과 당시 사회적 배경을 소재로 한 오페라로 《스티펠리오》에서 시작 되었던 현대극에 대한 시도를 다시 한 번 보여 준 작품이기도 했다.

베르디의 작품이 인간과 인간 사이의 심리적 갈등이라는 소재로의 변화를 맞이하던 시기에 베르디와 함께 작품을 만들어 가던 인물은 대본작가 피아베(Francesco Maria Piave, 1810-1867)로 그는 페니체 극장의 시인이자 무대감독시절 극장 소유주 모체니고(Nani Mocenigo) 백작의 추천으로 베르디와 처음 만나 인간 심리에 중점을 둔 오페라인 《에르나니》를 상연하여 성공함으로써, 계속해서 베르디 다음 작품이었던 《포스카리가의 두 사람》을 함께 해 나갈 수 있었다. 또한 등장인물의 세밀한 성격 묘사로 베르디 초기작 중 걸작으로 일컬어지는 《맥베스》의 대본작가도 피아베로, 이렇게 심리적인 구도의 작품에서 뛰어난 능력을 보이던 그는 이후로 《스티펠리오》, 《리콜레토》, 《라 트라비아타》, 《운명의 힘》에 이르기 까지 많은 작품들을 함께 하였다.<sup>25</sup> 물론 피아베는 음악만이 아니라 대본작업에서도 자신의 의견을 까다롭게 관철시켰던 베르디가 원하는 바에 충실했던 극작가로 여겨지지만, 당시 대부분의 극작가들이 생활고에 시달리며 활동하던 것을 감안해 본다면 베르디처럼 유명한 작곡가와의 공동 작업에서 마에

23 노영해, “예술가의 삶과 작품 사이의 관계에 대한 심리적 통찰,” 『생각하는 음악』 서울: 민음사, 1992, p.204-207.

24 박홍규, 『비바 오페라』 서울: 가산출판사, 2002, p.159.

25 피아베가 베르디와 함께 한 작품에는 《에르나니》, 《포스카리가의 두 사람》, 《아틸라》, 《맥베스》, 《해적》, 《스티펠리오》, 《리콜레토》, 《라 트라비아타》, 《시몬 보카네그라》, 《운명의 힘》이 있다.

스트로의 요구에 순응한다는 것은 단지 피아베에게만 국한된 것은 아니었다. 피아베는 베르디의 까다로운 요구에 맞추어 그가 원하는 간결하고 다양한 어휘로 된 대본을 제공하여 극과 음악의 친밀감을 높여 베르디로 하여금 오페라를 극음악 예술로 접근하는 것에 지대한 공로를 한 인물이었다.<sup>26</sup>

이렇게 야망과 탐욕, 시기와 질투, 배반과 충정 등의 다양한 인간의 내면적 심리는 계속해서 베르디 작품의 좋은 소재가 되어 주었으며, 그는 이러한 소재를 통해 사회에 대한 탁월한 통찰력을 바탕으로 계속해서 시대를 반영하는 작품들을 써나갔다. 그의 작품들은 권력과 사회, 교회와 국가, 전쟁과 평화, 전통과 개인, 관습과 자유 등의 테마를 가지고 사회적 모순에 대항했으며, 어떤 작품에서든 인간의 자유에 대한 열망이 가득 차 있었다. 어려서부터 외세에 의해 분열된 나라의 상황에 한탄하던 베르디는 통일 없이는 독립도 없고, 절대주의의 해체 없이는 인간의 자유도 무의미하다는 확고한 신념을 가졌으며, 이러한 그의 신념은 그의 오페라 작품 전체를 일관한 사상이었다. 결국 그가 염원하던 조국의 통일과 해방의 최종적인 목적은 인간의 자유를 위한 것이었다.<sup>27</sup>

## 2) 19세기 프랑스 사회와 파리 화류계

오페라 《라 트라비아타》의 작품 속 배경은 프랑스 파리의 사교계로 그 속에 등장하는 여주인공인 비올레타는 고급화류계의 가장 유명한 여성이다. 프랑스어로 고급화류계를 뜻하는 드미몽드(demi-monde)라는 이 말은 1855년 초연된 알렉상드르 뒤마 피스(Alexandre Dumas fils, 1824-1895)

---

26 John Black, "Piave," *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 29 vols., 2nd edition, New York: Grove, 2001, XIX, p.700-701.

27 박홍규, 『예술, 정치를 만나다』 서울: 이다미디어, 2007, p.147-150.

의 동명 희곡 《고급 화류계(*Le Demi-monde*)》에서 유래되어 널리 쓰이게 된 것으로 사전적 의미는 “사교계에 기생하는 여성 및 이들과 교제하는 남성들의 세계를 나타내는 말”이다. 고급화류계라는 것은 일반적인 매춘부의 세계와 사회적 지위를 가진 계급의 사람들이 형성했던 사교계의 중간쯤 위치해 있던 것으로, 사교계와 고급화류계라는 것은 겉으로는 비슷하게 보이는 세계일지라도 이들 사이에는 엄연한 차이가 존재했다. 사교계의 여성이 화류계로 추락하는 일은 있어도, 한번 화류계의 여성이 된 후에는 아무리 재산을 모으고 사회적 명성을 갖는다 하더라도 다시 사교계의 여성으로 돌아 갈 수는 없는 것이 현실이었으며, 이들의 가장 큰 차이는 화류계 여성들이 남성에게 향락의 대가로 금품을 제공받았다는 것이었다.<sup>28</sup>

한 때 프랑스 파리 문화의 주류를 이루었던 이러한 고급화류계가 형성되고 발달하게 된 데에는 프랑스 혁명 이후의 사회적, 역사적인 배경이 존재했다. 1789년 프랑스 혁명으로 군주제가 폐지되고 귀족체제가 몰락하자 같은 왕정체제를 유지하고 있던 거의 모든 유럽의 나라들은 자신들의 나라에도 혁명의 여파가 올 것을 두려워하여 서로 연합하여 프랑스를 다시 왕정체제로 돌려놓고자 전쟁을 일으켰다. 그런 이유로 프랑스는 나라밖으로는 온 유럽을 상대로 한 전쟁이 계속되고, 나라 안으로는 혁명을 치른 뒤의 권력을 두고 지도자들 사이에서 싸움이 끊이지 않아 혼란을 벗어나지 못하고 있었다. 결국 계속되는 전쟁과 가난에 지친 프랑스 국민들은 평화로운 시대를 그리워하게 되었고, 그 때 나타나 권력을 잡고 뛰어난 전술로 유럽의 연합군을 물리쳐 평화를 이룩한 것이 나폴레옹(Napoléon Bonaparte, 1769-1821) 1세였다. 그러나 무력으로 이룩한 평화는 오래가지 못했고, 점령당한 나라들이 계속해 반란을 일으켰기에 전쟁은 끊이지 않고 계속 되었다. 결국 나폴레옹이 워터루(Waterloo) 전쟁에서 패하고 완전히 퇴진함으로써

---

28 Virginia Rounding, 『파리의 여인들(Grandes Horizontales)』 김승욱 옮김, 서울: 동아일보사, 2004, p.12.

써 프랑스는 다시 왕정이 복고되어 루이 18세(Louis XVIII, 1755-1824)가 즉위하게 되었다. 루이 18세가 죽고 그 뒤를 이은 샤를르 10세(Charles X, 1757-1836)는 구체제인 군주제를 옹호하는 이로 새로운 시대정신의 요구를 전혀 받아들이지 못했기에, 1830년 프랑스 국민들은 샤를르 10세를 외국으로 추방하고, 왕권을 비판하며 자유주의자들과 뜻을 함께 하여 중산층의 지지를 받던 루이 필리프(Louis Philippe, 1773-1850)를 왕으로 추대했다.<sup>29</sup>

루이 필리프의 재위기간은 7월 왕정(1830-1848)이라고도 불리는데, 이 시기는 보수적인 입헌왕정이 붕괴되고 금융귀족인 부르주아가 승리를 거둔 시기였다. 부르주아들은 본래 귀족들의 일을 돕던 평민 지식인으로 태어날 때부터 정해진 신분제를 타파하고자 혁명을 주도하던 세력이었다. 혁명을 통해 귀족들을 몰아내고 그 자리를 대신하게 된 부르주아들은 루이 필리프 치세 하에 더욱 그들의 세력과 부를 확장시켜나갔다. 왕족이면서도 혁명군에서 활동하기도 했던 루이 필리프는 자유, 평등주의자로 알려져 ‘시민 왕’으로 불렸던 사람이지만 부르주아에 의지한 그의 지위는 처음부터 불안했으며, 왕이 되면서 개혁 정신은 점차 희박해져 경제 불황의 여파로 일어난 노동자계급의 운동을 강압적으로 탄압하고 돈 많고 세력 있는 소수의 부르주아들을 위한 정책을 펼쳤다.<sup>30</sup> 또한 산업혁명이 본격화 되면서 도시에 많은 공장들이 세워지고, 혁명과 전쟁으로 피폐해진 농민들이나 수공업자들은 먹고 살기 위해 공장에 들어가 일하는 근로자가 될 수밖에 없었기 때문에 공장이 많은 도시 인구는 순식간에 늘어 갔고, 일자리를 구하는 근로자가 많을수록 일자리는 더욱 부족해져 공장주들은 짠 임금으로 근로자를 부릴 수 있었다. 이 때 정치적, 사회적으로 세력을 차지하게 된 부르주아들은 자신의 재산으로 공장을 세웠고 식민지에서 들어오는 값싼 원료와 짠 임금의 근로자들을 이용해 엄청난 부를 축적해나갔다. 자본가인 부르주아와 근로자인

29 윤선자, 『이야기 프랑스사』 파주: 청아출판사, 2006, p.369-313.

30 김복래, 『프랑스사』 서울: 대한교과서, 2005, p.237-239.

시민들의 빈부격차는 점점 커져 경제력은 사람의 지위를 결정하게 되는 요인이 되었고, 넘치는 부와 세력을 형성한 부르주아들은 옛날 귀족들의 생활 못지않은 화려한 무도회와 만찬을 즐기게 되어 사교계의 발달을 가져오게 되었다. 이에 반해 일반 서민들은 자신과 가족의 생계를 위해 일을 해야 했는데, 당시 노동자들은 하루 16시간을 일해도 굶주림을 면하기도 어려운 삶을 살고 있었다. 특히 여성 노동자들은 남성에 비해 부족한 일자리는 물론, 임금도 절반 밖에 받지 못했기에 빈곤에 시달리던 그녀들 사이에서 성 매매의 증가는 필연적인 것이었으며, 특히 부르주아에 의한 사교계의 발달은 고급 매춘부들이 자연스럽게 성장할 수 있는 토대가 되어 주었다.

여성 노동자들은 주로 세탁부나 하녀, 잡일, 재봉사나 직공 등으로 일하며 임금을 받았다. 그러나 그 임금은 생계를 유지할 수 없을 만큼 부족했기에 그녀들은 돈을 지불해주는 부유한 남성을 애인으로 두어 삶을 유지해야 했다. 주로 의류산업체에서 근무하던 여성들이 입던 싸구려 회색 작업복을 의미하는 “그리제트(*grisette*)”라는 단어는 이런 사회적 상황으로 인해 “천하고 바람기 있는 젊은 여공”이라는 뜻으로 변질되기도 하였다. 이런 여직공이나 일반적인 매춘부보다 조금 높은 수준으로는 “로레트(*lorettes*)”라 불리던 여성들이 있었다. 로크플랑(*Nestor Roqueplan*)<sup>31</sup>이 처음 사용하기 시작한 로레트라는 말은 로레트 성당(*Notre Dame de Lorette*) 근처의 신축 주택에 살던 수준 높은 매춘부들을 가리키는 말이었다. 푸치니(*Giacomo Puccini, 1858-1924*)의 오페라 《라 보엠(*La Bohème*)》의 원작인 앙리 뮈르제(*Henry Murger, 1822~1861*)의 소설 《보헤미안의 삶의 풍경(*Scènes de la vie de Bohème*)》에서 등장하는 미미는 이 로레트에 속하는 여성이었으며, 이들은 궁핍한 삶과 과 힘든 노동생활에서 벗어나 신분상

---

31 네스토르 로크플랑(*Nestor Roqueplan*)은 뒤마 피스의 소설 《동백꽃 여인》의 실제 모델인 마리 뒤플레씨(*Marie Duplessis, 1824-1847*)가 파리에 도착했을 당시 궁핍했던 모습과 그녀가 아제노르 드 기슈(*Agénor de Guiche*)를 만난 이후 세련된 여인으로 탈바꿈한 모습을 모두 지켜보았던 남성이었으며, 후일 파리 오페라 극장의 감독이었던 인물이었다.

승을 꿈꾸며 정부로 생활하던 여성들이었다.<sup>32</sup>

어려운 시대 상황 속에서 남성들에게 말동무가 되어주고 몸을 제공한 대가로 수입을 얻는 여성들은 19세기 중반 이후로 더욱 늘어만 갔고, 돈의 액수와 고객층에 따라 한층 더 세분화 되었다. 그 중 재능 있고 수준 높은 교양을 갖춘 여성들은 고급화류계 혹은 정부를 의미하는 코르티잔(courtesan)이라 불렸으며, 당시 사교계 남성들의 향락 문화 속에 크게 자리 잡게 되었다. 사교계의 부유하고 체통 있는 남성들은 코르티잔을 두는 것을 일종의 예의로 생각 했으며, 코르티잔을 자신들을 치장해 주는 보석처럼 과시해야 할 지위의 상징으로 여겼다. 그래서 그들은 코르티잔과 함께 사교계, 무도회장, 카페, 레스토랑, 파티장 등의 공공장소를 버젓이 드나들었으며 연극이나 오페라 등을 관람하면서 기꺼이 그녀들의 후견인이 되어주었다. 따라서 이런 코르티잔들은 수준 높은 교양과 예의범절을 갖춘은 물론 항상 최신 유행의 옷을 갖춰 입고 값비싼 보석과 장신구로 자신을 치장하며 사치스럽고 화려한 생활을 유지해야만 했다.<sup>33</sup>

뒤마 피스의 소설 《동백꽃 여인(La Dame aux Camélias)》의 마르그리트 고티에(Marguerite Gautier)와 오페라 《라 트라비아타》의 비올레타 발레리(Violetta Valery)의 모델이 된 마리 뒤플레씨(Marie Duplessis, 1824-1847)는 실제 파리 부르주아 문화가 발달하기 시작했던 7월 왕정 시대를 살았던 여성이었다. 본명이 알퐁신느 플레씨(Alphonsine Plessis)인 마리는 1824년 노르망디의 가난한 행상인의 딸로 태어났으며 그녀의 어머니는 아버지의 학대를 견디다 못해 집을 나가 마리가 6살 때 세상을 떠났고, 그녀의 아버지는 어려서부터 미모가 뛰어났던 마리를 여기저기 팔았던 것으로 알려져 있다. 파리로 온 마리는 양장점의 도제 시절을 거쳐 레스토랑

32 Virginia Rounding, 『파리의 여인들(Grandes Horizontales)』 김승욱 옮김, 서울: 동아일보사, 2004, p.31-32.

33 Susan Griffin, 『코르티잔, 매혹의 여인들(The book of the Courtesans)』 노혜숙 옮김, 서울: 해냄출판사, 2002, p.12-13.

랑 주인이던 남자의 정부로서 화류계의 삶을 시작하게 되었으며, 16살 때 아제노르 드 기슈(Agénor de Guiche)를 만나 교양을 쌓고 예법을 배움으로써 품행 높은 코르티잔으로 거듭나게 되어 후일 뒤마 피스와 리스트(Franz Listz, 1811-1886)를 비롯한 예술가들과 많은 부유한 연인들을 거느리며 호화로운 삶을 누리게 되었다.<sup>34</sup> 이처럼 마리 뒤플레씨는 파리의 화류계 속에서 그리제트로 시작해 로레트가 되었다가 성공한 코르티잔의 인생을 살았던 여성으로 19세기 중반부터 꽃피웠던 코르티잔 문화의 전성시대를 앞선, 일종의 선구자적 역할을 한 셈이었다. 또한 마리 뒤플레씨는 한때 그녀와 연인관계에 있었던 뒤마 피스로 인해 그의 소설 《동백꽃 여인》의 마르그리트 고티에의 모델이 됨으로써 그녀의 실제 삶보다는 오히려 그녀의 사후에 고귀하고 정숙하며 사랑하는 마음을 지닌 고급매춘부의 원형으로 탈바꿈하여 더욱 널리 알려지게 되었다.<sup>35</sup>

사회적, 역사적 배경 속에 발전한 파리의 사교계는 부르주아 체제의 퇴폐적 현상과 더불어 프랑스 제 2제정(1852-1871)에 전성기를 맞았다. 마리 뒤플레씨를 비롯한 수많은 화류계의 엘리트인 코르티잔들은 향락과 사치를 누리며 많은 문화와 예술가들의 작품 속에 존재할 수 있었으며, 20세기 초까지 그 명성을 끊임없이 이어나갔다. 코르티잔들은 남성과 동등하게 여겨지지 않았던 유럽사회에서 아름다운 그녀들을 추종하는 남성들 가운데 연인을 선택하고, 부르주아들 못지않은 사치스러운 생활과 자유로운 삶을 누릴 수 있는 지위를 갖춘 여성들로 여겨졌지만, 겉으로는 그녀들을 존중하고 칭

34 Nickie Robert, 『역사속의 매춘부들(Whores in history)』 김지혜 옮김, 서울: 책세상, 2004, p.392-393.

35 마리 뒤플레씨의 실제 삶과 소설 속의 마르그리트 고티에의 삶은 많은 차이가 존재 한다. 흔히 알려진 동백꽃에 관한 일화-한 달에 25일은 하얀색, 5일은 붉은색 동백꽃을 가슴에 꽂고 다녔다는-에 대해 뒤마는 그 일화가 자신이 만들어 낸 것이라고 하며 마리는 생전에 “동백꽃 여인”으로 불린 적이 없다고 말하는 반면 또 다른 의견으로는 마리가 동백꽃을 좋아해서 그녀의 사후 남겨진 물품 대금 명세서에는 여러 번 동백꽃을 산적이 있다고 되어 있어 어느 것이 진실인지는 알 수가 없다. Milton Brener, 『무대 뒤의 오페라(Opera offstage)』 김대웅 옮김, 서울: 아침이슬, 2004, p.110-114.

송하던 남성들은 그녀들이 사교계가 아닌 화류계 여성이라는 것을 항상 인지하고 있었으며, 그것은 평생 그녀들을 따라다니며 사회적 편견과 인습으로 남게 되었다.

### 3) 《라 트라비아타》의 작품 탄생 배경

《라 트라비아타》는 프랑스의 작가 알렉상드르 뒤마 페르(Alexandre Dumas père, 1802-1870)의 서자인 알렉상드르 뒤마 피스가 자신의 경험을 바탕으로 쓴 자전적 소설 《동백꽃 여인》을 원작으로 하고 있다. 당시 실존했던 고급 매춘부 마리 뒤플레씨가 뒤마 피스의 소설과 연극의 주인공인 마르그리트 고티에이며, 베르디의 오페라 《라 트라비아타》의 프리마 돈나(Prima Donna)인 비올레타의 모델이 되는 여성이다.

실제로 뒤마는 교양이 뛰어난 미모의 여인 마리 뒤플레씨를 사랑했고, 폐병을 앓고 있던 그녀는 뒤마의 정성어린 보살핌에 감동하여 그들은 연인이 되었다. 그러나 아버지에게 얹혀살며 경제적인 여유가 없던 뒤마는 그녀의 사치스러운 생활을 감당할 수 없었고, 또한 화류계 여성인 마리의 다른 남성과의 교제를 받아들이기 어려워하여 헤어지게 되었다. 마리의 죽음 후에 귀국한 뒤마는 자신의 사랑을 바탕으로 마리 뒤플레씨를 마르그리트 고티에라는 사랑의 숭고한 희생자로 탈바꿈하여 《동백꽃 여인》이라는 소설을 썼고, 이 소설은 발표되자마자 순식간에 베스트셀러가 되었다. 다음해 뒤마는 이 소설을 5막짜리 연극으로 만들어 극장에서 상연코자 했으나, 당시 프랑스 사회에서 화류계 여성의 삶과 향락에 젖은 파리의 사교계 모습, 신흥부유계층의 황금만능주의 등의 사회상을 담고 있는 이 작품을 무대에 올리기에는 논란의 여지가 많아 극장에서 상연되기까지 3년의 시간을 더 기다려야 했다.

베르디는 결혼 후 4년 만에 전 가족을 잃고 홀로 지냈으나, 1841년 《나부코》 공연당시 소프라노 스트레포니와의 운명적 만남으로 평생을 함께 할 반려를 얻게 되었다. 베르디와 만날 당시의 스트레포니는 유부남이었던 테너 모리아니(Napoleone Moriani, 1806-1878)와의 내연관계로 임신과 유산에 시달리고, 무대에서 참담한 실패를 기록하는 등 자신의 삶을 힘들게 유지하고 있었는데 베르디는 이런 스트레포니의 회복을 돕고 그녀가 다시 무대에 설 수 있도록 큰 힘이 되어 주었고, 스트레포니 또한 가족을 잃고 실의에 빠져있던 베르디에게 작품의 성공에 대한 확신을 심어 주었던 여성이었다. 이후 우정을 넘어서 연인관계로 발전하게 된 베르디와 스트레포니는 서로 사랑했지만 사회적인 관습과 베르디와 그의 장인이었던 바레찌(Antonio Barezzi)와의 특별한 유대감,<sup>36</sup> 그리고 부세토 사람들의 곱지 않은 시선으로 그들의 사랑에 대해 계속해서 고통을 받고 있었기에 1852년 2월 파리에서 함께 본 뒤마 피스의 연극에 크게 감명을 받게 되었다.

이탈리아로 돌아온 베르디는 1852년 베네치아의 페니체 극장에서 새로운 오페라를 위촉 받게 되었고, 스트레포니와 함께 파리에서 보았던 뒤마의 연극을 오페라로 만들게 되었다. 그러나 사회 비판적인 시각이 강했던 이 희곡은 피아베와 함께 대본작업을 거치면서 점차 사랑을 그린 멜로드라마의 성격으로 바뀌게 되었다. 그 이유는 시대를 앞서가던 베르디의 사고가 베네치아의 검열 기준에 맞지 않고, 또한 흥행 수입 면에서의 불이익을 초래할 수 있었기 때문이었다. 결국 피아베는 뒤마의 5막짜리 희곡을 3막 2장으로 줄이고 등장인물들의 이름도 모두 바꾸었으며,<sup>37</sup> 원작에서 볼 수 있었던 사

36 베르디의 장인이었던 안토니오 바레찌는 베르디의 고향인 론콜레에서 가까운 부세토의 부유한 상인으로 일찍이 베르디의 음악적인 재능을 보고 그의 양부 겸 후원자가 되었다. 베르디는 1831년부터 바레찌가에서 동거하게 되었고, 바레찌의 장녀 마르게리타와 사랑에 빠져 5년 뒤 결혼하게 되었다. 베르디와 바레찌의 관계는 베르디의 첫 번째 부인 마르게리타가 사망한 뒤로도 계속해서 유지되었다.

37 피아베는 《라 트라비아타》의 극중 주요 인물들의 이름을 마르그리트 고티에(Marguerite Gautier)는 비올레타 발레리(Violetta Valery)로, 아르망 뒤발(Arment Dubal)은 알프레도 제

회 고발적인 부분을 거의 삭제 하여 무대에 올렸다. 그러나 베르디는 여전히 이 오페라에 시대를 반영하고자 했고, 또한 당대의 사회악과 부조리에 대해 싸우고자 했음이 1853년 1월 1일 베르디가 초연을 앞두고 그의 친구 체자레 데 상크티스(Cesare De Sanctis)에게 보낸 편지에서 잘 드러나 있다.

....이 작품은 우리들 시대에서 일어날 만한 일에서 소재를 택한, 즉 현대극입니다. 우리들과 똑같은 의상을 입는다는 것, 동시대의 사건을 다루고 있다는 것, 그 외에 많은 어리석은 관습으로 인해 우리들이 피해 온 것들에 저는 지금 당장 정면으로 부딪히지 않을 수가 없습니다. 아마 다른 작곡가들은 이 소재를 멀리할 것입니다. 하지만 저는 오히려 기쁜 마음으로 이 인습들과 싸우며, 다루게 되는 주제에 마음을 설레면서 이 작품을 만듭니다.<sup>38</sup>

그러나 이 같은 리얼리즘에 대한 접근은 1853년 3월 6일 베네치아에서 초연된 《라 트라비아타》의 실패를 가져오게 되었다. 1850년대의 이탈리아 관객들은 자신들과 같은 시대의 옷을 입고 같은 삶을 사는 인물이 오페라 무대에 오르는 것을 받아들이지 못했고, 오페라의 디바(Diva)가 고급 매춘부라는 것에 거부감을 보였다. 그리고 무엇보다도 실패의 가장 큰 원인이 되는 것은 캐스팅에 있어서였다. 폐병으로 죽어가는 비올레타의 가련한 모습에 비해 너무나 건강한 체격을 가진 도나텔리(Fanny Salvini Donatelli)는 관객들에게 웃음을 보이게 만들었고, 그녀의 목소리는 로시니(Gioacchino Antonio Rossini, 1792-1868)나 도니제티(Gaetano

---

르몽(Alfredo Germont)으로, 조르쥬 뒤발(Giorgin Dubal)은 조르지오 체르몽(Giorgio Germont)으로 변경하였다.

38 음악지우사 편, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리③ 베르디/푸치니』 신계창 옮김, 서울: 도서출판 음악세계, 1999, p.114-115.

Donizetti, 1797-1848)에 어울리는 기민한 소프라노(Soprano d'agilita)에 속해서 리릭(Lyric)한 소리를 요구하는 비올레타의 감성어린 호소력을 잘 표현해 내지 못했다.<sup>39</sup> 게다가 알프레도 역할의 그라찌아니(Ludovico Graziani)는 건강상의 이유로 제 기량을 보여주지 못했고, 《맥베스》와 《리골레토》로 크게 성공을 거둔 바 있었던 바레지(Felice Varesi)는 순수한 리릭 배역의 제르몽에는 부족함을 드러내었다. 베르디는 《라 트라비아타》 초연을 위해 많은 가수들을 찾고 추천했지만 여러 가지 문제로 결국 자신이 원하지 않았던 성악가들이 캐스팅 되어 상연되는 것에 실망했고, 그로 인한 실패를 예고하고 있었다. 그렇지만 베르디는 초연의 실패에 자신의 오페라에 대한 신념을 버리지 않고, 공연 다음날인 3월 7일 무찌오(Emanuele Muzio)에게 편지로 “친애하는 에마누엘레. 어제 트라비아타는 대 실패였소. 내 잘못된 거요? 가수들 잘못된 거요?...시간이 말해 줄 거요.”<sup>40</sup> 라고 썼다.

베르디가 예고한대로 《라 트라비아타》는 14개월 후인 1854년 5월 6일 베네치아의 산 베네데토(San Benedetto) 극장에서 대성공을 기록했다. 초연에 실패했던 《라 트라비아타》가 재공연에서 성공을 거둘 수 있던 것에는 몇 가지 요인을 들 수 있다. 첫째로 시대적 배경을 한 세기 전으로 돌려도덕적인 면을 거스르는 화류계 프리마 돈나의 희생적 삶의 이야기에 대한 대중들의 반감을 완화시키고자 했으며, 의상 또한 초연에서 출연진들이 1840년 당대의 의상을 입었던 것과는 달리 재공연에서는 1700년대 의상으로 모두 바꾸어 입었다. 둘째로, 베르디는 가수들을 위해 고도의 테크닉을 요구하는 선율을 다소 수정하였다. 비올레타의 고난이도 선율을 조금 완화시켰으며, 제르몽의 고음 부분 또한 통상적인 바리톤의 영역으로 낮추어 놓

39 이덕희, 『세기의 걸작 오페라를 찾아서』 서울: 이마고, 2004, p.168.

40 Giuseppe Verdi, *VERDI : The Man In His Letters*, ed. Franz Werfel and Paul Stefan, trans. Edward Downes, New York: L. B. Fischer, 1942, p.173.

았다. 세 번째로는 캐스팅의 성공이었다. 아름다운 용모와 기품 있는 자태를 갖추어야 하는 것이 비올레타 역할의 필수적 요건인데, 초연 때의 도나텔리가 그 조건에 부합되지 못한 것에 비해 아름답고 가녀린 마리아 스페시아(Maria Spezia)는 그런 조건을 모두 충족시켜주어 비올레타의 가련한 삶을 보여주는 데에 있어 적합한 소프라노였다.<sup>41</sup> 이러한 변화를 거쳐 대중적으로 재탄생한 《라 트라비아타》는 산 베네데토 극장에서의 대성공에 힘입어 각 나라와 도시를 순회하며 공연하였고, 비평가들에겐 외설적이라는 비평을 받기도 하였으나 대중들에게는 아낌없는 갈채를 받았다. 그러나 이런 성공에도 불구하고 《라 트라비아타》는 20세기에 들어서서야 19세기 의상이 무대에서 적용되어 상연되었는데, 이런 면에서 베르디가 《라 트라비아타》에서 추구했던 ‘동시대성’은 이루어지지 못한 것이 사실이다.

---

41 이덕희, 『세기의 걸작 오페라를 찾아서』 서울: 이마고, 2004, p.167-183.

## 2. 원작 소설을 바탕으로 한 주요 등장인물 성격 연구

《라 트라비아타》는 극중 인물들의 성격 묘사와 그들 간의 갈등을 심도 있게 그려내어 극과 음악의 일치를 만들어낸 베르디의 심리적 오페라이다. 그러므로 등장인물들에서 드러나는 성격과 그들의 갈등구조에 대한 연구는 오페라에서 나타나는 전반적인 음악을 이해하는 데에 있어 매우 중요한 요소이다. 이러한 연구를 위해 본 논문에서는 대본을 통해서 극중 주요 인물들의 성격을 파악해 보았다. 그렇지만 오페라 대본은 음악을 위해 운율적으로 쓰인 텍스트이기에 함축적인 내용을 담고 있어 등장인물들의 본질적인 성격을 파악하기에는 어려움이 따르는 것이 사실이다. 그러므로 본 논문에서는 뒤마의 원작 소설인 《동백꽃 여인》을 바탕으로 드러나는 각 인물들의 특성과 그 내면을 좀 더 깊이 들여다 볼 수 있도록 하였으며, 이와 더불어 원작 소설과 오페라에서 나타난 극중 주요 인물들의 모습을 비교하여 달리 표현된 부분도 언급해 보았다. 또한 이렇게 등장인물의 성격 연구를 통해 오페라에서 그들의 성격이나 심리가 어떻게 음악으로 표현되었는지 살펴 보았다.

### 1) 비올레타 발레리(Violetta Valery)

뒤마의 소설 《동백꽃 여인》의 주인공인 마르그리트(Marguerite)와 베르디의 오페라 《라 트라비아타》의 주인공인 비올레타(Violetta)의 이름은 모두 꽃 이름을 가지고 있다. 마르그리트는 ‘데이지 꽃’이고 비올레타는 ‘제비꽃’을 의미하는데, 한편으로 ‘비올레타’라는 이름을 어원적 의미로 풀어 보면 “Violare: 범하다, 위반하다, 유린하다, 강간하다”라는 의미도 가지고 있다. 푸치니의 오페라 《마농 레스코(Manon Lescaut, 1893)》에서 매춘

행위로 붙잡혀 미국으로 추방되는 죄수들의 이름 중에도 비올레타가 등장하며, 오페라의 제목 또한 “La Traviata: 타락한, 길을 잘못 든 여인”으로 ‘비올레타’라는 인물은 오페라에서 부정적인 여성의 이미지로 나타나고 있다.<sup>42</sup>

다른 한 명의 비올레타가 등장하는 푸치니의 오페라 《마농 레스코》는 1731년 아베 뵘레보(Antoine François Prévost d'Exiles, 1697-1763)에 의해 발표된 소설 《마농 레스코와 신사 데 그리외의 이야기(L'Histoire du chevalier Des Gieux et de Manon Lescaut)》를 원작으로 한 작품으로 《라 트라비아타》의 원작 소설인 《동백꽃 여인》과 서로 많은 연관 점을 가지고 있다. 이 두 소설은 모두 화자가 소설에 등장하는 남자 주인공을 만나 그간의 이야기를 전해 듣는 구성방식에 있어서나, 소설 속의 여성 주인공이 화류계 여성이라는 점, 그리고 이런 화류계 여성과 남자 주인공이 신분이나 관습을 떠나 진심으로 사랑하게 된다는 내용면에서 많은 유사점 보여주고 있다. 뒤마의 소설 《동백꽃 여인》 속에서 《마농 레스코》가 여러 차례 직접적으로 언급될 뿐만 아니라 소설 속의 인물들이 자신 혹은 타인의 행동을 《마농 레스코》속의 인물에 비추어 보는 것을 종종 찾아볼 수 있다. 특히 주인공인 마르그리트는 자신이 어려운 상황에 처할 때마다 소설 《마농 레스코》를 반복해 읽고 자신의 삶을 마농의 삶에 비추어 보는 모습을 볼 수 있는데, 마농이 자신의 사치와 향락을 위해 연인에 대한 배신행위를 거리낌 없이 행하며 데 그리외(Renato Des Grioux)를 파멸로 이끈 것과는 달리 마르그리트는 “여자가 진정으로 사랑한다면 마농 같은 짓을 할 수 없을 것”<sup>43</sup> 이라 말하며 아르망을 위해 스스로를 희생하는 모습을 보여준다. 그러므로 소설속의 마르그리트나 《라 트라비아타》의 비올레타는 오

---

42 허영한, 『마법의 성 오페라이야기 1』 서울: 도서출판 심설당, 2002, p.184.

43 Alexandre Dumas fils, 『춘희(La Dame aux Camélias)』 공세영 옮김, 서울: 하늘정원, 2006, p.208.

페라 제목이 의미하는 바와는 달리 그녀가 알프레도를 만나 진정한 사랑을 깨달은 뒤로는 자신의 과거를 청산하여 지조를 지키며, 사랑하는 사람을 위해 자신을 희생 할 수 있는 도덕적인 여인을 나타내주고 있다.

《라 트라비아타》는 ‘타락한 여성’이라는 제목에서도 알 수 있듯이 비올레타의 삶을 함축해 나타낸 특징적인 전주곡에서부터 마지막 순간의 비올레타의 죽음까지 ‘여성’이 주가 되는 이야기이다. 이처럼 시작에서부터 끝까지 극을 끌어나가는 인물이 비올레타이며, 모든 극중 인물들은 그녀와의 갈등 구조를 이루어 베르디 오페라 중에서도 진정한 의미의 프리마 돈나 오페라인 것이다. 이렇게 비올레타가 차지하는 비중이 큰 만큼 그녀의 감정과 행동에 대한 변화는 오페라 전 막에 걸쳐 큰 폭으로 나타나고 있다.

비올레타의 삶을 그리고 있는 전주곡은 그녀의 ‘비극’과 ‘사랑’으로 나누어져 있다. 4성부 바이올린(Violin)의 작은 소리로 시작되는 <악보 1>은 그녀의 슬픈 운명을 암시해 주는 ‘비극의 테마’이고, 이어 E장조로 변화되어 나타나는 <악보 2>의 선율은 그녀의 깊은 사랑을 표현해 주는 ‘사랑의 테마’로 <악보 1>은 3막에서 힘겹게 생명을 이어나가고 있는 비올레타의 비극적인 모습에 되풀이 되어 사용 되었으며, <악보 2>는 2막에서 비올레타의 사랑의 감정에 대한 묘사를 위해 다시 사용되었다.<sup>44</sup>

---

44 “되풀이 되는 테마(Recurring Theme)”는 베르디 이전의 작곡가인 벨리니(Vincenzo Bellini, 1801-1835)나 도니제티(Gaetano Donizetti, 1797-1848)와 같은 작곡가들이 그들의 작품 속에서 극중 인물이 비정상적인 정신 상태(몽유병이나 광란의 장면)를 묘사하기 위하여 이전에 등장했던 선율을 다시 사용한 “회상의 테마(Recalling Theme)”를 베르디가 더욱 확장, 발전 시킨 것으로 베르디는 이런 테마를 단지 회상 장면의 한정된 사용에서 벗어나 극중 인물들의 성격과 감정 상태를 묘사하기 위해서도 특정 테마들을 되풀이하여 사용하였다. 노영해, 『오페라 이야기』 서울: 세광음악출판사, 1991, p.77-78.

<악보 1> ‘비극의 테마’ : 1막 전주곡 마디1-마디7

<악보 2> ‘사랑의 테마’ : 1막 전주곡 [1] 마디1-마디7

비올레타는 파리의 사교계에서 가장 유명한 화류계 여인이다. 그녀는 단 순히 육체의 아름다움을 파는 매춘부가 아니라 귀부인에 가까운 풍모를 자랑하는 고급 매춘부로, 자기 자신의 가치를 잘 알고 그것을 이용할 줄 아는 여성이다. 이러한 비올레타의 풍모는 오페라에서 상세히 명시되어 있지는 않지만 원작 소설에서는 무도회에의 권유를 피아노로 연주하고, 공연 혹은

연극이 상연되는 곳에서 늘 볼 수 있으며, 책을 즐겨 읽는 교양과 지식을 갖춘 여성이라는 것이 그녀의 일상생활에서 잘 나타나 있다. 비올레타는 사교계 삶에서의 경험으로 인해 사랑을 믿지 않으며, 부와 권력을 자랑하는 남성중심의 파리의 사교계 사회에서 자신의 위치를 현실적으로 받아들여 화려하고 향락에 빠진 날들을 보내고 있다. 이렇게 한때의 즐거움과 진실성 없는 삶이 반복되던 어느 날 자신의 건강을 염려해주며 다가오는 알프레도를 만나게 된다. 알프레도는 늘 평소에 그녀에게 접근하던 어떤 목적을 지닌 남성들과는 달리 진심으로 비올레타의 건강을 염려해 주는 남성이다.

<악보 3>은 1막에서 자신의 진심을 보이며 사랑을 고백하는 알프레도에게 비올레타가 자신은 그런 사랑을 알지 못한다면서 다른 사랑을 찾아보라는 이중창의 한 부분이다. 이 이중창에서는 파리의 화려한 사교계의 삶을 살고 있는 당당한 비올레타의 모습을 묘사를 위해 ○에서처럼 선율을 도약시켜 강조하였으며, 당시 매춘부들의 특성이라 여겨졌던 변덕스러움을 표현하기 위해 □에서처럼 짧고 빠른 선율과 리듬을 사용하여 요염하고도 매혹적인 비올레타의 모습을 잘 묘사해 주었다.

<악보 3> 1막 11 마디32-마디38

결국 자신에게 사랑을 고백하는 알프레도에게 비올레타는 동백꽃을 주며 그 꽃이 시들면 다시 만날 것을 약속한다. 파티가 끝나고 홀로 남은 비올레타는 한편으로는 알프레도의 진심어린 사랑에 두려움을 느끼지만, 다른 한편

으로는 평생에 다시 오기 힘든 그런 사랑을 꿈꾸며 흔들리는 자신의 감정에 혼란스러워 한다.

1막 비올레타의 아리아 “È strano”는 비올레타의 그런 혼란스런 감정의 변화를 잘 나타내주고 있다. 처음에는 Allegro의 템포로 <악보 4>에서와 같이 반응계적인 선율과 반주부의 현악기의 연타음을 통해 자신에게 다가온 사랑에 대해 불안한 심리를 표현해주고 있지만, 곧이어 템포가 Andantino로 바뀌며 부드러운 클라리넷의 선율과 함께 1막에서 알프레도가 고백했던 ‘사랑의 테마’<sup>45</sup>가 <악보 5>에서와 같이 비올레타의 선율 속에 그대로 나타나면서 비올레타의 마음이 알프레도가 가진 사랑의 마음과 동화되었음을 보여준다.

<악보 4><sup>46</sup> 1막 [15] 마디24-마디28

45 알프레도의 ‘사랑의 테마’는 1막에서 비올레타와 처음 대면하게 된 알프레도가 부른 아리아 “Un di felice”에 나오는 선율의 일부분으로, 이 테마는 비올레타의 사랑의 감정을 표현해주는 곳에서 되풀이되어 사용되었다. 알프레도의 ‘사랑의 테마’에 대한 내용은 본 논문 46-47페이지를 참조.

46 본 논문에서 사용된 한국어 번역이 실린 악보 예는 2004년 음악춘추사에서 신영주 번역으로 출판된 대본에서 발췌하여 연구자가 직접 악보에 삽입하였고, 또한 본문에서 등장하는 가사 번역도 같은 책에서 발췌하여 사용하였음을 밝힌다. Francesco Maria Piave, 『방황하는 여인(La Traviata)』 신영주 역, 서울: 음악춘추사, 2004.

<악보 5> 1막 16 마디 29-마디 36

29 *f con espansione*  
 A quel - la - mor, quel - la - mor, — ch'e pal - pi - to  
 사랑은, 그 사랑은 은 세상이

Andantino  
 (Cla.)  
*pp 3*  
*p str. pizz.*

33  
 del - lu - ni - ver - so, del - lu - ni - ver - so in te - ro, mi - ste - ri -  
 떨리는 것 같아, 온통 내 마음을 사로잡아

그렇게 사랑의 달콤함에 머물러 있던 비올레타는 <악보 6>의 □에서처럼 공백을 통해 사랑의 환상에서 깨어나게 되고 그런 자신의 모습에 놀라 다시 혼란스러움에 빠진다. 비올레타는 매일 밤을 파티와 술, 그리고 자신을 차지하고 싶어 하는 남성들에 둘러싸여 당당히 사는듯 보이지만, 그녀의 독백에서 보이듯이 마음 깊숙한 곳에서는 어느 누구보다도 외로움에 지쳐 사랑을 믿지 못하는 여성이다.

<악보 6> 1막 17 마디1-마디13



(집중한 채로 머무르며) (resta concentrata) 17 혼란을 느끼며 (scuotendosi) ALL? ♩=120

Folli\_e!... fol\_li\_e!... delirio va\_no è  
미쳤어!... 이것은 정말

questol... Po\_ve\_ra donna,  
헛된 일이야!... 불\_쌍\_한\_여\_자,

so\_la abbando\_na\_ta in questo popo\_lo - so de  
파\_리\_라 불\_리\_는 군\_중\_속\_의 사\_막\_에

\_ser\_ to che appella\_no Pa\_ri\_gi, che spero or più?... che far deg\_gi\_o?...  
흘\_로\_버\_려\_진\_ , 내\_가\_뭘\_더\_바랄\_까?... 내\_가\_어떻게\_해야\_하\_는\_거지?...

결국 비올레타는 다시 하루하루를 즐기는 쾌락의 삶으로 돌아가리라 마음먹으며 <악보 7>의 ○에서 처럼 잦은 트릴(trill)의 사용과 □에서처럼 빠르게 진행되는 스케일(scale), 그리고 화려면서 높은 고음 선율을 통해 콜로라투라(coloratura)의 절정을 보여주지만, <악보 8>에서와 같이 알프레도의 ‘사랑의 테마’가 계속해 들려오며 비올레타의 마음을 사랑으로 향하게 만든다.

<악보 7> 1막 11 마디18-마디36

18 muo-ja, sempre lie-ta ne' ri - tro - - vi, \_\_\_\_\_ a di-

23 *fatto questo ripiglio* let - ti sem - pre nuo - vi dee vo - la - re il mio pen-sier, dee \_\_\_\_\_ vo-

27 lar, dee \_\_\_\_\_ vo-lar dee \_\_\_\_\_ vo - la - re il mio pen-sier, dee \_\_\_\_\_ vo -

31 lar, dee \_\_\_\_\_ vo-lar \_\_\_\_\_ il pen-

36 sier!

<악보 8> 1막 19 마디1-마디13

Andantino.

sier! Oh!

Alfredo

A - mor, a - mor e pal - pi - to del - lu - ni-ver-so, del-lu - ni-ver-so in-

19 Harp. *p*

Andantino. (♩ = 96.)

Harp.

8 oh a-mo - re!

te - ro, mi-ste-ri - o - so, mi-ste-ri - o-so, al - te - ro, cro.ce croce e de-

이렇게 사랑과 쾌락 사이에서 혼란스러워하는 비올레타의 많은 심적 변화를 가진 긴 아리아로 오페라 1막을 마무리 하고, 2막이 시작되면 알프레도의 대사를 통해 이미 비올레타가 알프레도를 위해 모든 것을 버리고 함께 산지 세 달이 되었다는 내용이 전달된다. 오페라에서는 1막과 2막의 사이에 비올레타의 매춘부로서의 삶을 보여주는 부분이 생략되어 있는데, 원작 소설의 내용으로 베르디가 생략한 극의 과정을 살펴보자면 마르그리트는 아르망의 고백 이후로 자신의 생활을 지탱해 주는 다른 남성과의 관계를 유지하면서 아르망을 진실한 연인으로 받아들여 그를 사랑하게 된다. 마르그리트는 사랑하는 그와 늘 함께 하기 위해 공작의 돈을 이용해 파리 근교의 한적한 시골 부지밭(Bougival)에 집을 빌려 다른 사람들의 눈을 피해 동거생활을 시작한다. 그러나 이런 사실은 곧 공작의 귀에 알려지게 되고, 마르그리트는 둘만의 진실한 사랑을 지속하기 위해 다른 모든 남성들과의 관계를 끊어버리게 된다. 오페라 2막에서 펼쳐지는 내용은 바로 이 직후의 상황이다. 이때부터 비올레타는 더 이상 사치와 향락을 추구하는 매춘부가 아니다. 화려한 사교계의 삶과 그녀를 추종하는 모든 남성들을 버렸고, 오히려 알프레도와 금전관계로 얽히게 될까 두려워 알프레도 몰래 자신의 세간을 처분하여 생활을 해 나가는 모습을 보이며 사랑하는 연인과 함께 한적한 시골의 생활에서 작은 기쁨과 행복을 느끼며 살아가는 여인이다. 이렇게 행복한 삶의 순간에 알프레도의 아버지인 제르몽이 찾아오게 되고, 비올레타는 제르몽이 던지는 모욕에 자신이 처분한 세간의 영수증을 보여주며 둘의 생활에 대한 진실을 이야기 한다. 그러자 제르몽은 태도를 바꾸어 홀로 외롭게 살아온 비올레타에게 있어 가장 큰 약점이라 할 수 있는 가족을 지키겠다는 말로 그녀를 설득한다. 비올레타는 처음에는 알프레도를 떠날 수 없다며 거절하지만 계속 되는 제르몽의 설득에 연인과 연인의 가족을 위해 희생을 택하고 알프레도를 떠나기로 결심한다.

베르디는 오페라 2막에서 비올레타의 운명을 다분히 사회 고발적으로 나

타내고 있다. 비올레타와 제르몽과의 이야기가 원작소설 속에서는 마르그리트가 남긴 편지로 짧게 설명되고 있는데 비해, 오페라에서는 사회로부터 냉대 받고 희생을 강요당하는 모습의 비올레타를 제르몽과의 긴 이중창을 통해 긴박감을 고조시키며 비올레타가 희생을 강요받는 운명이라는 것을 강조시키고 있다. 또한 2막에서의 비올레타는 한 남자를 위해 자신의 모든 것을 내던질 수 있는 그런 위대한 사랑을 하고 있는 여인으로 1막에서 기교 많고 고음 위주의 화려한 선율을 보여주는 것과는 달리 중음 위주로 선율이 진행되며, 과장되게 장식된 음의 유형도 보이지 않고 템포 또한 1막보다 전체적으로 느리게 진행되는 것을 볼 수 있다.

<악보 9>에서 알프레도를 떠나달라는 제르몽의 요구에 비올레타는 “신께는 용서 받을 수 있지만 사람들(남성)에게는 용서받지 못한다.”고 말하며 당시의 이기적인 남성중심의 사회에 대해 토로하며 진정한 사랑의 힘으로 극복하지 못하는 사회의 구조적인 현실에 대한 절망감을 반복되는 하행 선율로 잘 나타내 주고 있다.

<악보 9> 2막 8 마디53-마디70

Violetta.

Co - si al-la mi - se - ra, ch'è un di ca -  
이 렇 게 가 련 한 신 세 가 되 다 니, 한 때 의  
du - ta, di più ri - sor - ge - re  
실 수 가, 내 게 는 희 망 조 차 가 질 수  
spe - ran - za è mu - ta! Se pur be -  
없 게 되 다 니! 신 께 서 는  
ne - fi - co le in - dul - ga ldi - o, l'uo - mo im - pla -  
관 대 하 게 자 비 를 베푸 신 다 고 하 더 라 도, 남 자 는  
ca - bil per lei sa - rà, si, per lei sa - rà, l'uomo im - pla -  
당 신 처 럼 (나의 과거를) 이 해 하 기 힘 들 다 니, 남 자 는 당 신 처 럼 이 해 하 기 힘 들 -  
ra,  
-다 니

제르몽과의 약속으로 알프레도를 떠나야 하는 비올레타는 파리에서 돌아 온 알프레도의 모습에 감정을 숨기지 못해 울먹이며 <악보 10>에서처럼 마지막으로 사랑한다는 말을 남기고 떠나게 된다. 이 선율은 <악보 2>의 전주곡에서 나타났던 비올레타의 ‘사랑의 테마’를 되풀이 하여 사용한 것으로 *ff*에서 *p*로 급격히 변화하는 오케스트라의 트레몰로 반주와 함께 비올레타의 ‘사랑’을 최고조로 그려내고 있다.<sup>47</sup>

47 Roger Parker, *Verdi And His Operas*, New York: Oxford University Press, 2007, p.153.

<악보 10> 2막 [12] 마디108-마디115, [13] 마디1-마디4

(con passione e forza)  
열정과 힘을 가지고

108  
v  
A - - sa - - ma - mi, Alfre - do, a - ma.mi quan - t'io  
나 를 사 랑 해 줘 요, 알 프 레 도, 내 가 당 신 을

114  
v  
t'a - - mo... a - - ma - mi, Alfre - do, quan - t'io  
사 랑 하 는 만 큼 ... [13]

자신을 미워할 수 있도록 알프레도를 속이고 이전의 사교계 생활로 돌아간 비올레타는 알프레도가 공개적으로 그녀를 멸시하고 모욕해도 언젠가는 자신의 희생을 알아주리라고 믿으며 제르몽과의 약속을 굳게 지킨다. 원작 소설에서는 이 부분이 마르그리트의 일기에 의해 좀 더 세심히 묘사되어 있다. 마르그리트는 아르망을 떠난 뒤로 사랑하는 사람을 떠난 고통을 잊기 위해 그리고 다시 돌아간 사교계의 생활에 무감각해지기 위해서 하루도 빠지지 않고 파티에 참석하며 몸을 혹사시켜 그 덕분에 빨리 죽을 수 있게 되리라는 희망을 품었다고 표현하고 있다. 또한 그녀는 아르망이 아직도 자신을 사랑하는 마음이 남아 자신이 떠난 것에 대해 화를 내는 것을 마음 한편으로나마 기뻐하며 그 모욕을 참아 내고, 이러한 희생이 후일 아르망에게

알려질 경우 자신이 더 훌륭하게 보일 수 있을 것이라 생각하였다.<sup>48</sup> 이러한 원작소설 속의 마르그리트와 오페라에서 비올레타의 행동은 그녀가 가지고 있는 잘못된 과거에 대한 죄의식이 반영된 것으로, 자신의 희생을 통한 가족을 지킴으로써 자신의 과거를 용서받고 순결한 여성으로 돌아갈 수 있을 것이라는 그녀의 관념이 이런 희생을 운명적으로 받아들이게끔 만들었다.

다시 돌아간 사교계 생활의 여파로 병세가 더욱 깊어진 비올레타는 3막에서 <악보 11>과 같이 알프레도와 함께 용서를 빌러 올 것이라는 내용이 담긴 제르몽의 편지만 반복해 읽으며 알프레도와 만날 날을 기다리며 홀로 쓸쓸히 죽어가고 있다. 이 부분은 *pp*의 현악기 트레몰로의 반주로 다시 알프레도의 ‘사랑의 테마’가 되풀이 되는 가운데 비올레타가 편지를 읽게 되는데, 이 부분은 대본에서 비올레타가 알프레도와의 사랑을 회상하는 행동이나 직접적인 언급이 없음에도 베르디는 이 선율을 오케스트라로 연주하게 하여 그녀가 알프레도와의 사랑만을 추억하며 살고 있음을 극적으로 나타내 주었다.<sup>49</sup>

---

48 Alexandre Dumas fils, 『춘희(La Dame aux Camélias)』 양원달 옮김, 서울: 신원문화사, 2004. p.317.

49 Joseph Kerman, *Write All These Down : Verdi's Use of Recurring Themes*, Berkeley : University of California Press, 1994, p.275.

<악보 11> 3막 1 마디1-마디8

(Annina esce) Vio, trae dal seno una lettera e legge  
 ...rà... solle.cita, se puo.i. ANDANTINO (con voce bassa senza suono ma a tempo) „Teneste la pro.  
 messa... La disfida ebbe luogo... Il barone fu ferito, però miglior... Alfredo è in stranio

원작소설과 오페라에서 가장 큰 차이를 보여주는 것은 결말이다. 원작에서 마르그리트는 아르망을 떠난 이후로 홀로 죽음을 맞이하였고, 그녀의 죽음 후 그녀가 쓴 일기가 아르망의 손에 들어감으로써 비로소 그녀의 희생이 알려지게 된다. 또한 오페라에서의 제르몽과는 달리 원작소설속의 뒤받은 마르그리트의 죽음에 나타나지 않고, 그녀는 결국 자신이 바랐던 아르망의 가족 구성원이 되지 못한 채 채권자들로 가득 찬 아파트에서 쓸쓸히 죽음을 맞이하게 된다. 그러나 오페라에서는 그 동안의 비올레타의 희생을 알게 된 알프레도가 그녀의 곁으로 돌아와 지금까지의 고통을 보상받고 건강을 회복하여 함께 행복해 질 수 있다는 희망을 주고, 거기에 제르몽까지 나타나 진심으로 비올레타를 딸처럼 안아주게 된다. 비올레타는 사랑하는 사람들 품에서 죽음을 맞게 되었다면서 알프레도에게 자신을 추억하고, 순결한 여성과 결혼해 달라는 마지막 유언을 남긴 후 죽음을 맞이한다.

오페라에서 비올레타의 죽음은 원작소설에서 보이는 마르그리트의 창녀성을 완전히 사라지게 하고, 비올레타를 남성중심의 세상에서 추방된 순수한

도덕의 희생자의 모습으로 재탄생시킴으로써 베르디는 홀로 쓸쓸히 죽음을 맞이했던 마르그리트의 불행한 삶을 비올레타를 통해 보상해 주었다.<sup>50</sup>

## 2) 알프레도 제르몽(Alfredo Germont)

뒤마 피스는 이 소설을 쓸 때 자신의 경험을 토대로 해서 썼지만 전부가 그와 관련된 사실은 아니었다. 뒤마는 자신이 마리와 연인관계에 있을 때 겪었던 일과 마리와 관계있던 다른 남성들의 이야기를 모두 포함시켜 아르망 뒤발(Arment Dubal)이라는 인물을 만들어 냈으로써 소설 속에 자신의 모습을 반영시켰다. 특히 소설 속 아르망 뒤발의 이름은 자신의 이름 알렉상드르 뒤마(Alexandre Dumas)의 이니셜 A와 D를 사용해 만든 것으로, 이 이니셜은 평소 마리가 뒤마에게 편지를 보낼 때 사용한 애칭이기도 했다.<sup>51</sup>

알프레도 성격은 몇 가지 특징으로 나타나는데, 첫 번째 특징은 상황을 현실적으로 판단하지 못하고 경제관념이 부족한 인물이라는 것이다. 알프레도는 자수성가한 중산층 아버지 덕분에 생계에 대한 걱정 없이 여행을 다니거나 파리의 사교계를 드나들며 하는 일 없이 지내다가 어느 날 고급 매춘부인 비올레타를 보고 사랑에 빠지게 된다. 알프레도는 화류계 여성인 비올레타를 1년간 지켜보며 진심으로 사랑하게 되지만 그녀와의 사랑만을 꿈꿀 뿐, 화류계 여성과의 사랑이라는 현실적 상황을 받아들일 수 없는 인물이다. 화류계 여성인 비올레타에게 있어 다른 남성들과의 연애관계는 그녀의 생계를 유지하는 데에 있어 중요한 것이므로, 알프레도는 정부의 자리에 머

---

50 박홍규, 『비바 오페라』 서울: 가산출판사, 2002, p.153-159.

51 Virginia Rounding, 『파리의 여인들(Grandes Horizontales)』 김승욱 옮김, 서울: 동아일보사, 2004, p.96.

물려 있어야 하는 것이었다. 하지만 알프레도는 자신이 추구하는 사랑을 비올레타에게서 받길 원한다. 실제로 뒤마가 화류계 여성인 마리의 다른 남성들과의 연애 관계를 잘 받아들이지 못했던 것처럼 원작소설에서의 아르망이나 오페라에서의 알프레도 또한 그런 관계를 전혀 받아들이지 못하는, 지고지순한 사랑을 꿈꾸는 공통적인 인물들이다. 결국 알프레도는 그가 원하던 대로 비올레타와 진실한 사랑을 나누게 되지만, 비올레타와 함께하는 삶에 대한 기쁨만을 생각할 뿐 둘만의 생활을 위해 비올레타가 그녀의 세간을 처분해 생계를 꾸려나간다는 것을 안니나에게 듣기 전까지 알지 못한다. 원작소설에서 아르망은 알프레도 보다는 조금 더 상황을 현실적으로 받아들이는 모습으로 묘사되어 있다. 마르그리트가 다른 사람에게 빌려주거나 고치려고 보냈다고 하는 보석이나 술, 마차 등이 다시 되돌아오지 않음을 수상히 여겨 자신이 직접 파리로 가 어려운 생계에 대해 알게 된다. 그렇게 마르그리트의 희생으로 생계를 꾸려왔다는 사실을 알게 된 아르망은 자신이 부모님에게 물려받은 재산을 마르그리트에게 상속해주시기로 결심하게 된다. 오페라에서 안니나에게 사실을 전해 듣고 돈을 구하겠다고 파리로 간 알프레도의 행동은 구체적으로 나타나지 않지만, 2막에서 제르몽이 비올레타에게 “그(알프레도)가 자신의 재산을 모두 당신에게 주려고 하는데...(De’suoi beni egli dono vuol farvi...)”의 대사를 통해서 원작소설 속의 아르망의 행동과 같았음을 찾아 볼 수 있다. 그러나 아르망과 알프레도 모두 부모님이 물려준 재산으로 그녀와 함께하는 삶을 유지하려 할 뿐, 그들 스스로의 능력으로 경제적인 대책은 세우려 하지 않는다.

알프레도의 성격 중 두 번째 특징은 성급하고 질투심 많은 청년이라는 것이다. 비올레타가 제르몽과의 약속을 지키기 위해 알프레도를 떠났을 때, 그녀의 이별편지를 전해 받은 알프레도는 자신을 버리고 다른 이에게로 떠난 것에 대해 질투하며 그녀를 찾아가 복수하기로 결심한다. 그녀가 진실을 숨기기 위해 둘러댄 듀폴을 사랑한다는 말에 알프레도는 분노하여 비올레타에

게 모욕적인 언사와 자신을 위해 그 동안 썼던 돈을 보상한다면서 그녀의 발아래 돈을 던지게 된다. 원작소설에서는 이 복수는 긴 시일 동안 여러 번에 걸쳐 나타난다. 아르망은 아버지 뒤발을 따라 시골로 내려갔다가 잊혀지지 않는 마르그리트를 찾아 파리로 가고 그곳에서 도박으로 딴 돈으로 그녀와 친하게 지내던 화류계 여성 오랑프(Orenfe)를 자신의 정부로 만든다. 아르망은 오랑프와 함께 마르그리트가 나타나는 곳을 골라서 찾아다니며 그녀에게 온갖 모욕을 퍼붓는다. 뿐만 아니라 그런 모욕적인 행동을 멈춰주기를 바라며 찾아온 마르그리트와 하룻밤을 지내고, 다음날 그녀가 다른 남성에게 돌아간 것을 알자 질투심에 못 이겨 그녀에게 몸값을 지불한다는 편지와 함께 돈을 보내게 되고, 결국 견디지 못한 마르그리트는 외국으로 달아나게 된다. 소설과는 달리 오페라는 실제 상연시간에 관해 제한적이기 때문에 이런 내용들이 오페라에서는 함축되어 알프레도가 아르망에 비해 더 단순하고 성급한 모습으로 나타나게 되었다. 원작소설의 아르망이 마르그리트에게 한 짓을 후회 했듯이 알프레도 또한 자신의 성급하고 비열한 행동에 부끄러움을 느끼지만, 두 사람 모두 일이 벌어진 후 뒤늦은 후회를 할 뿐 상황을 바꿀 수 있는 힘을 가지지 못한 인물이다.

위에서 살펴본 대로 알프레도는 다소 현실적이지 못하며 경제관념이 부족하고 사랑하는 여성에 대한 질투심과 독점욕이 강한 인물이다. 또한 비올레타가 사랑을 위해 자신의 모든 것을 희생하고 상대를 배려할 줄 아는 사랑을 한 것에 비해 그는 항상 중요한 시점에서 일어난 일들의 속사정을 전혀 눈치 채지 못하여 결국 뒤늦은 후회를 할 뿐이었다. 그러나 이 모든 결점들에도 불구하고 오페라 처음부터 끝까지 알프레도 성격의 가장 일관된 점은 그가 추구한 지고지순한 사랑이다. 알프레도가 자신을 떠난 비올레타에게 던졌던 모욕적인 언사와 행동은 알프레도가 비올레타를 사랑하는 마음이 강했던 것에 비례하여 받은 배신감이 역설적으로 표현된 것일 뿐이었다. 다른 남성들이 고급매춘부인 비올레타를 단지 과시적인 소유물로 여긴 것에 비해

알프레도는 진심으로 비올레타를 사랑하여 그녀의 건강과 진실한 행복을 찾기를 바랐다. 알프레도가 비올레타에게 주었던 진실한 사랑은 파리라는 군중 속의 사막에 홀로 버려진 그녀에게 있어서 가장 소중한 마음을 일깨워 주었을 뿐만 아니라 그녀의 과거를 씻어주고 순결한 모습으로 다시 태어나게 한 위대한 사랑이었다. 때문에 알프레도의 순박하고도 진실한 사랑은 오페라 전체를 통틀어 가장 큰 테마를 이루고 있다.

<악보 12>는 알프레도가 1년간 지켜보기만 하던 비올레타를 만나 자신의 사랑에 대한 진심을 고백하는 사랑의 테마이다. 이 테마는 어떠한 장식이나 꾸밈음 없이 순차적으로 진행되는 선율과 단순한 리듬의 사용만으로 순박하고도 진실한 사랑을 하는 알프레도의 마음을 담백하게 표현해 낸 곡이다. 특히 16마디부터 31마디에서 나오는 “Di quell’amor...”는 알프레도 ‘사랑의 테마’로 오페라의 근간을 이루는 핵심적인 선율이다. 특히 3막 비올레타 죽음의 순간에 현악기의 *pppp*로 연주되는 이 테마는 “모든 고통이 사라지고 다시 태어나는 것 같다”라는 말이 알프레도와의 사랑으로 인한 것임을 음악으로 표현해냄으로써 극과 음악의 절묘한 조화를 이루어 냈다.

<악보 12> 1막 [11] 마디1-마디31

Violetta  
Alfredo

Da mol - to e che mia - ma - te? Ah si, da un an - no. Un  
아 그럼요, 1년 전부터입니다. 어느

1 Andantino. (♩ = 96.)  
di fe - li - ce, e - te - re - a mi ba - le - na - ste in - nan -  
날, 난 내 게 뭔 가 빛 이 밝 아 오 는 것 을 느 꼈 다 오,

8  
te, e da quel di - tre - man - te vis - si di - gno - to a -  
그리고 그 비 밀스런 사 랑 은 날 전 을 하 게 했 고 마 지 꿈 속 같 았 -  
*con espansione*

15  
mor. Di quel - l'a - mor, quel - l'a - mor ch'è pal - pi - to del - l'u - ni - ver - so, del -  
다오. 그 사 랑 은, 그 사 랑 은, 은 세 상 이 은 천 지 가

22  
l'u - ni - ver - so in - te - ro, mi - ste - ri - o - so, mi - ste - ri - o - so, al - te - ro, cro - ce, cro - ce e de -  
떨 리 는 것 같 았 소, 이 상 하 기 도 하 여 라, 이 상 하 기 도 하 여 라, 그 때 내 마 음 속 은

29  
li - zia, cro - ce e de - li - zia, de - li - zia al cor.  
고 통 과 기쁨 이 교 차 하 고 있 다 오.

3) 조르지오 제르몽(Giorgio Germont)

베르디는 오페라에서 인간의 성격과 심리적 묘사 등의 등장인물의 내면세계를 효과적으로 표현하는 것에 관심을 두었으며, 또한 상황에 따른 인물들 간의 갈등구조를 극적으로 나타내고자 했던 작곡가였다. 이러한 인성(人性)을 세밀히 그려내기 위해 베르디는 당시 유행하던 테너보다 표현이 넓고 풍부한 격정적인 바리톤을 오페라의 중심적 인물로 나타내곤 했다. 《라 트라비아타》 또한 이러한 작품들 중의 하나로 원작소설에서 조르적 뒤발(Giorgin Dubal)이 부수적인 역할에 불과했던 것과는 달리 조르지오 제르몽(Giorgio Germont)을 비올레타와 대립되는 중심인물로 그려내어 그들의

사회적 갈등 구조를 크게 부각시켰다.<sup>52</sup>

조르조 제르몽의 사회적 위치는 오페라 대본에서는 언급되어 있지 않지만 원작소설 속의 뒤발의 모습으로 보자면 그는 자신의 근면함과 정직함으로 시의 관리에 올라 어느 정도의 부를 축적하고 있는 중산층의 인물이다. 자식의 장래와 자신의 노후를 위해 착실히 저축하고 성실히 생활해 온 그에게 있어 가장 중요한 것은 가족이다. 자신이 이뤄놓은 부를 바탕으로 자식들이 좋은 결혼을 하고, 그로써 자식들의 섬김을 받는 것이 그의 가장 최우선에 있다. 이런 제르몽에게 아들인 알프레도가 파리의 한 매춘부와 사랑에 빠져 함께 살고 있다는 소식이 들려오자 제르몽은 즉시 아들을 찾아 나선다. 제르몽은 자식이 매춘부로 인해 인생을 망치는 것을 용납할 수 없는 인물일 뿐 아니라, 자신의 아들과 함께 살고 있다는 비올레타가 대부분의 매춘부들이 그렇듯 젊은 남성들을 유혹해 재산을 탕진케 만드는 여성일 것이라 생각한다. 제르몽이 비올레타와 처음 만나는 순간에 하는 “Sì, dell'incauto che a ruina corre, ammalato da voi.(그렇소, 당신에게 빠져서 인생을 망치고 있는 경솔한 놈의 (아버지요.)”라는 말은 이미 비올레타에 대해 부정적인 선입관을 가진 제르몽의 모습이 잘 나타나 있다.

그러나 자신의 생각과는 다르게 비올레타의 훌륭한 몸가짐과 생활의 실상을 알고는 놀라며 어느 정도 인간적으로 비올레타를 인정하게 된다. 그렇지만 자신의 아들을 비올레타에게서 멀어지게 하려는 그의 본래 목적은 변하지 않아, 제르몽은 태도를 달리 하여 비올레타의 희생을 요구하는 설득을 하기 시작한다. 첫 번째가 가족을 지키기 위해서이다. 가족 없이 홀로 살아온 비올레타에게 있어 가장 큰 약점은 단란한 가족의 모습이다. 제르몽은 거기에 자신의 두 자녀를 예로 든다. 알프레도가 도시의 문란한 생활을 접고 가족의 품으로 돌아오지 않는다면 여동생의 행복한 결혼이 이루어지지

---

52 베르디의 오페라에서 바리톤이 중심적 인물이 되는 작품은 《나부코》, 《맥베스》, 《리골레토》, 《라 트라비아타》, 《시몬 보카네그라》, 《오텔로》 등이 있다.

않는다며 자신의 가족을 위해 희생해 달라고 한다. 두 번째는 그녀가 쾌락을 추구하여 향락을 일삼았던 과거의 죄악은 행복한 미래에 대해 꿈 꿀 권리를 주지 않는다는 것이다. 세 번째는 남자들의 사랑은 지속되지 않으며 비올레타가 늙어서 아름다움을 잃으면 알프레도는 떠날 것이라고 한다. 이 부분은 원작소설에서 마르그리트의 일기를 통해서 묘사되고 있다. 뒤발은 아들이 마르그리트에게 빠져 몇 달간 가족을 잊고 살았고, 마르그리트의 과거로 보아 그녀가 이런 소박한 시골의 삶에 어울릴 리도 없다고 생각한다. 또한 지금과 같이 생활에 어려움이 지속되면 마르그리트를 사랑하는 자신의 아들이 그런 모습을 보지 않기 위해 어떤 일을 저지르지 모르는 일이라고 한다. 그래서 마르그리트가 언젠가는 화려한 생활을 위해 다시 사교계로 돌아갈 수 있으며, 그로 인해 아르망이 가산을 탕진함은 물론 그녀가 다시 사교계로 돌아갈 경우 질투에 빠진 자신의 자식이 누군가와 결투라도 하게 되면 그 목숨을 누구에게 물을 것인지 이야기 한다.<sup>53</sup>

<악보 13>과 <악보 14>는 2막에서 제르몽이 자신의 아들을 떠나도록 비올레타를 설득하는 장면들이다. <악보 13>은 “생각해보시오. 그런 하늘의 축복 없는 결합은 당신에게 더 이상 사랑이나 위안을 줄 수는 없는 일이라오.(Pensate! Per voi non avran balsamo i più soavi affetti, poichè dal ciel non furono tai nodi benedetti.)”라 말하는 제르몽의 설득으로 □에서처럼 16분 음표와 16분 쉼표를 번갈아 사용해 짧고 강한 리듬을 만들었으며, 이런 선율을 반복해 사용함으로써 둘 사이를 용납하지 못하는 제르몽의 단호한 태도를 보여주고 있다.

---

53 Alexandre Dumas fils, 『춘희(La Dame aux Camélias)』 양원달 옮김. 서울: 신원문화사, 2004. p.308-313.

<악보 13> 2막 [8] 마디30-마디39

29 *p* sor-ge-re\_ Che sa-ra al-lor? Pen-sa - te! Per voi non a - vran  
 33 bal-sa-mo i piu so - a - vi af - fet - ti, poi - che dal (ciel) non  
 37 *dim.* fu - ro - no - tai no - di be-ne - det - ti. Ah

이어 <악보 14>에서도 “비올레타, 아! 생각해 보시오. 아직 시간이 있을 때. 이것은 하늘의 바람이고, 오 젊은 영혼이여, 하늘의 영감으로 말하는 이 애비의 마음을 헤아려 주시오.(Violetta, deh pensateci, ne siete in tempo ancor. È Dio che ispira, o giovine, è Dio che ispira tai detti a un genitor)라고 말하며 고음역의 음을 반복해 상승하는 선율을 만들어 내었고, <악보 13>에서 ○의 ciel과 마찬가지로 <악보 14>의 □에서도 Dio를 사용하여 계속해서 자신의 뜻이 곧 하늘의 뜻임을 강조해 비올레타에게 희생할 것을 강압적으로 묘사해 주고 있다.

<악보 14> 2막 [8] 마디47-마디53

47 to-re; Vio-let-ta, deh pen - sa - te - ci, ne sie-te in tempo ancor. È (Dio) che ispira, o  
 50 gio - vi - ne, è (Dio) che i spi-ra, o gio - vi - ne, è (Dio) che i - spi - ra tai detti a un ge - ni -  
 53 tor.

결국 제르몽의 설득은 비올레타에게 자신의 과거에 대한 죄책감과 그런 자신으로 인해 만들어진 상황에 대한 책임감을 가중시키게 되어 그녀로 하여금 희생을 결심하게 만든다. 자신의 목적대로 비올레타를 아들로부터 멀리 떨어지게 한 제르몽은 이제 자신이 추구하는 전원의 삶 속에 아들을 귀속시키기 위해 알프레도의 설득에 나선다. 제르몽에게 있어 시골의 삶은 자신의 근면, 정직의 산물인 곳이다. 전원적인 삶은 그에게 절대적인 선이며 건강을 상징하고, 자신과 자신의 가족들이 반드시 속해 있어야 하는 곳이다. 그와 반대로 도시는 부정하고 병든 곳이며 가족을 떨어지게 하는 타락한 곳으로 폐병에 걸린 도심의 화류계 여성인 비올레타는 제르몽과는 구조적으로 완전히 대립되는 인물이다.<sup>54</sup>

제르몽이 추구하는 삶은 <악보 15>의 아리아를 통해 대변된다. 제르몽은 이 아리아를 통해 비올레타와의 이별로 상심하고 있는 알프레도에게 고향에 대한 따뜻함을 떠올리게 하고, 아버지로서 아들의 호심을 자극시킨다. 여기에서도 제르몽은 앞서 비올레타를 설득했던 것과 같이 하늘이 자신을 인도했다는 것을 내세우는 모습을 볼 수 있다. 이것은 원천적으로 제르몽이 다른 사람의 처지에 이해를 두기보다는 오직 자신의 뜻만이 하늘의 뜻과 같다는 태도를 보여주어 당시 신흥세력으로 자리 잡던 중산층 의식의 응축함을 나타내 주었다.

---

54 박홍규, 『비바 오페라』 서울: 가산출판사, 2002, p.158-159.

<악보 15> 2막 [15] 마디5-마디22

3 Di Pro-ven-za il mar, il suol chi dal  
프로방스의 바다와 땅을 누가 네

7 cor ti can-cel-lò? chi dal cor ti can-cel-lò di Pro-ven-za il mar, il suol? Al na-  
마음으로부터 잊게 했을까? 누가 네 마음에서 잊게 했을까? 프로방스의 바다와 땅을? 어떤

10 tio ful-gen-te sol qual de-sti - no ti fu-rò? Qual de-sti - no ti fu-rò al na-  
운명이 너를 빛나는 태양이 가득한 너의 고향으로부터 이렇게 멀어지게 한 것인지? 너의

13 tio fulgente sol? Oh ram-men-ta pur nel duol chi - vi gio-jaa te bril-lò, e che  
고향으로부터 멀어지게 했는지? 오 네가 괴로웠을 때에도 밝게 빛나고 있었던 것을 기억하거라(고향의 태양), 그리고 그

16 pa-ce co - là sol su te splendere ancor può, e che pa - ce co - là sol su te  
곳에서만 너를 위한 태양이 평화롭게 빛날 것이란다, 그리고 그 곳에서만이 너를 위한 태양이 평화롭게

19 splendere ancor può. Dio mi gui-do! — Dio mi gui-do! Dio mi gui-do!  
빛날 것이란다. (그래서) 신이 나를 이 곳으로 인도하셨단다! 신이 나를 인도하셨단다!

오페라 전체에서 제르몽의 성격은 크게 두 가지의 특성으로 나타나는데, 하나가 지금까지 살펴 본대로 가족중심의 이기적 논리의 시골 중산층의 신사이며, 또 다른 하나는 자신의 가족을 위해 희생한 여인에 대한 연민과 뒤늦은 자신의 실수에 대한 뉘우침이다. 원작소설에서 뒤발은 아들이 알지 못하는 가운데 마르그리트를 설득시켜 결별토록 하였고, 그 후로는 모습을 나타내지 않는다. 마르그리트가 홀로 죽어가고 있을 시점에 자신의 친우를 통해 그녀의 안부를 묻는 편지와 생활을 위한 돈을 보내주기도 하지만 직접 찾아오지는 않으며, 아르망이 그녀의 죽음 후 다시 고향으로 돌아올 때 자신이 속한 곳에서 기다리고 있는 모습을 보일 뿐이다. 그에 반해 오페라에

서는 알프레도가 비올레타에게 복수를 위해 찾아가 그녀를 모욕할 때 제르몽을 함께 등장시켜 아들을 나무라고 비올레타에 대해 연민을 갖는 모습을 보여준다. 하지만 이러한 상황은 진실을 알고 있는 자 마저 그녀의 편이 되어 주지 않는, 세상으로부터 철저히 버림받은 비올레타의 모습을 좀 더욱 극적으로 부각시켜 주었다. 그렇지만 베르디는 원작소설과는 달리 오페라의 마지막 장면에서도 제르몽을 등장시켜 비올레타와 조우하게 하여, 제르몽은 그동안의 잘못에 대하여 용서의 기회를 가졌으며, 비올레타를 자신의 가족 일원으로 받아들여 죽음을 맞이하게 함으로써 대립해 왔던 그들 간의 갈등을 해소시켜 주었다.

### 3. 오케스트라 총보(Orchestra score)에 의거한 피아노 반주 연구

오페라는 본래 오케스트라로 작곡된 것이기 때문에, 피아노로 편곡된 오페라를 반주하는 것은 항상 오케스트라 총보를 토대로 오케스트라 음향을 염두에 두고 연구되어야 한다. 오케스트라 총보를 읽기 위해서는 각 악기들이 내는 실음을 파악하기 위해서 악기에 관한 기본적인 지식을 필요로 하는데, 첫 번째로 총보에 쓰이는 각 악기군의 음자리표에 익숙해져야 한다. 예를 들면 비올라는 알토음자리표(가온음자리표)를 사용하고 파곳이나 첼로는 낮은음자리표를 쓰지만 고음이 많이 사용될 시에는 <악보 16>에서처럼 테너음자리표로 바뀌어 표기 되므로 주의해서 읽도록 한다.<sup>55</sup>

#### <악보 16> 파곳, 첼로의 테너 음자리표 사용



두 번째로는 클라리넷, 호른, 트럼펫 등에서 나타나는 이조 악기들에 대해 이해하고 있어야 한다. 《라 트라비아타》에서 등장하는 이조 악기들을 정리해 보자면 <표 1>과 같다. 그중에서 특히 혼은 거의 모든 조성의 혼이 쓰였으므로, 각 곡별로 어떤 조성의 혼이 쓰였는지를 살펴보아 오케스트라 총보에서의 실음을 파악하는데 유의해야 한다. 또한 이조 악기 이외에도 오케스트라 총보 상에 기보된 음에서 피콜로는 한 옥타브 위의 음을, 콘트라베이스는 한 옥타브 아래의 음을 낸다는 것도 염두에 두어야 한다.

<sup>55</sup> Emil Kahn, 『지휘법 개설(Conducting)』 정재동역, 서울: 세광음악출판사, 1986, p.127.

<표 1> 《라 트라비아타》에서 사용된 이조 악기<sup>57</sup>

악기	조	실제 음
클라리넷(Clarinet)	C B b	기보된 음과 같음 장 2도 낮음
호른(Horn) <sup>56</sup>	B b (alto) A A b G F E E b D C	장 2도 낮음 단 3도 낮음 장 3도 낮음 완전 4도 낮음 완전 5도 낮음 단 6도 낮음 장 6도 낮음 단 7도 낮음 한 옥타브 낮음
트럼펫(Trumpet)	E E b C	장 3도 높음 단 3도 높음 기보된 음과 같음

이렇게 각 악기들의 음자리표와 조옮김 악기들의 실음 파악한 후에는 악기의 편성과 그에 따른 다이내믹, 악기들의 음색 및 주법 등에 유의하면서 세심히 총보를 읽어나가도록 한다. 총보를 전체적으로 읽고 나면 그것을 바탕으로 피아노로 편곡된 악보를 보도록 하는데, 이 때 분석된 총보의 실제 오케스트라의 음향을 머릿속에 함께 그려나가야 한다. 이렇게 총보와 피아노 악보의 총체적인 비교 분석을 통하여 오케스트라의 실제 음색 및 음향 표현에 최대한 근접할 수 있도록 하여 본래 작곡가가 의도한 작품의 스타일에 부합하도록 피아노로 오케스트라의 역할을 해 주는 것이 오페라 반주 연구의 목적이다.

56 이것은 혼 성부가 높은음자리에 표기되었을 경우이다.

57 김중석, 『지휘법의 이론과 실제』 서울: 음악춘추사, 2002, p.44-45.

## 1) 내부 악단(Banda interna)

오케스트라 총보에서 오케스트라 편성표를 살펴보면 기본적인 오케스트라 편성 외에 내부 악단(Banda interna)이 있는 것을 볼 수 있다. 이 내부의 악단은 다른 장소에서 들려오는 음악소리를 표현하기 위해 무대 뒤에서 연주되는 악단을 말하는데 《라 트라비아타》에서는 세 번에 걸쳐 내부 악단이 사용되었다. 첫 번째는 1막의 “축배의 노래”가 끝나고 다른 방에서 음악이 들려올 때, 두 번째는 1막 비올레타의 아리아 중 카발레타(cabaletta) 부분에서 알프레도의 사랑의 테마가 들려올 때, 세 번째로는 3막의 “바카날레(Baccanale)”<sup>58</sup>에서처럼 밖에서 들려오는 축제의 소리를 묘사하기 위해 사용되었다.

첫 번째로 1막의 파티장면 중 다른 방에서 들려오는 음악을 묘사하기 위해 <악보 17-O><sup>59</sup>의 □에서 명시된 것처럼 내부 악단(Banda interna)이 사용되었는데, 이 소리는 무대 뒤에서 연주하게 되므로 실제 음향상 그리 크게 들리지 않는다. 피아노 악보인 <악보 17-P>를 보면 “다른 방에서 들려오는 음악을 들으며(s’ode musica dall’altro sala)”라고 명시되어 있지만 ○와 같이 *ff*로 표기되어 있으므로 피아니스트들은 내부의 악단에서 나오는 음향임을 유념해서 너무 크지 않게 연주하도록 한다.

---

58 바카날레(Baccanale)는 그리스 신화에서는 디오니소스(Dionysos), 로마 신화에서는 박쿠스(Bacchus)로 불리는 술의 신을 위한 축제를 의미한다.

59 본 논문의 3장에서 인용한 악보 예들은 오케스트라 총보, 피아노 악보, 연구자 편곡 악보의 편의상 구분을 위해서 오케스트라 총보는 Orchestra score의 O를 사용해 <악보 ○○-O>로, 피아노 악보는 Piano score의 P를 사용하여 <악보 ○○-P>로, 연구자 편곡 악보는 Arranged score의 A를 사용하여 <악보 ○○-A>로 명시하였다.

<악보 17-O> 1막 10 마디36-마디43

<악보 17-P> 1막 10 마디36-마디43

두 번째로 1막 비올레타의 카발레타 “Sempre libera...!” 중 알프레도가 부르는 ‘사랑의 테마’는 노래도 보이지 않는 곳에서 부르게 될 뿐 아니라 <악보 18-O>의 □부분에서 보이듯이 반주 또한 안에서 연주하게 되어있다. 특히 이 부분의 반주는 오직 하프로만 되어 있기 때문에 <악보 18-P>에서처럼 피아노로 연주할 때에도 하프의 음색과 소리의 음량에 더욱 세심히 신경을 써주어 무대 밖에서 들리는 알프레도의 노래 소리와 조화를 이루어 주어야 한다.

오케스트라에서 등장하는 하프를 피아노로 표현할 때 흔히 롤(roll) 주법을 사용하게 되는데, 이 부분의 하프 반주는 보통 세레나데를 부를 때 나오는 기타의 대응 악기로 사용되었기에 롤 주법을 사용하기 보다는 하프의 음색만을 염두에 두고 화성으로 처리해 주는 편이 더 효과적이다.<sup>60</sup>

60 이와는 반대로 피아노 악보에서 오케스트라의 옥타브를 넘어가는 화성의 연주를 위해 } 표시를 해두어 롤 주법을 사용하게 하곤 하는데, 오페라에서 특별히 하프의 아르페지오 주법을 표현하기 위한 것이 아니라면 꼭 롤을 사용할 필요는 없다. 《라 트라비아타》 3막 전주곡의 피아노 반주에서도 여러 번 }를 찾아 볼 수 있는데, 오케스트라 총보에서 이곳의 반

<악보 18-O> 1막 19 마디1-마디3

<악보 18-P> 1막 19 마디1-마디3

세 번째로 내부의 악단이 사용된 곳은 3막의 “바카날레”에서이다. 이 장면은 비올레타가 침실에서 홀로 죽어가고 있을 때, 밖에서 지나가는 축제의 행렬로부터 들려오는 소리로 역시 <악보 19-O>에서 명시된 것처럼 내부에서 연주하게 되어있다. 특히 이 부분은 템포도 Allegro vivacissimo로 매우 빠르고 악기의 주법도 □에서처럼 assai staccato로 매우 짧게 음이 표현되므로, <악보 19-P>의 피아노 악보에서 ff로 되어 있더라도 실제 음향을 생각하여 너무 크지 않게 연주하도록 한다.

주는 현악 피치카토 주법으로 되어있기 때문에 피아노로 연주 시 롤을 쓰기 보다는 화성의 자리를 바꾸어 스타카토로 처리해 주어야 한다.



을 두고 표현해 주어야 하지만, 현악기의 경우에는 트레몰로(tremolo)나 피치카토(pizzicato) 등의 주법과 보잉(bowing)에 따른 주법을 피아노로 연주 시 가능한 범위 내에서 유사하게 표현해 줄 수 있도록 해야 한다.

<악보 20-O>의 □를 보면 베이스 파트를 담당하는 현악기군의 주법이 트레몰로로 되어 있는 것을 볼 수 있는데, <악보 20-P>에서는 왼손 파트에 현악기와 관악기의 음을 모두 포함시켜 □와 같이 사용하였다. 그렇지만 이 경우에는 <악보 20-A>의 □에서처럼 왼손을 트레몰로 바꾸어 주면 관악기의 화성과 현악기의 트레몰로 주법을 모두 살려 연주해 줄 수 있을 뿐 아니라 뚜띠(tutti)로 진행되는 *ff*를 더 확실히 나타내 줄 수 있다.

<악보 20-O> 1막 □ 마디1-마디4

The image shows a page of a musical score for measures 14 through 17 of Act 20-O. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are: Fl. (Flute), Ott. (Oboe), Ob. (Oboe), Clar. in Do (Clarinet in D), Fag. (Bassoon), in Mi<sup>b</sup> (Horn in B-flat), Corni in La<sup>b</sup> (Horn in A-flat), Tr<sup>b</sup>pe in Mi<sup>b</sup> (Trumpet in B-flat), Tr<sup>b</sup>pti (Trumpets), Cim<sup>b</sup>. (Trombone), Timp. (Timpani), Gr.C. (Gong/Cymbal), Viol. (Violins), V.le (Violas), Ve. (Cellos), and cb. (Double Basses). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *ff* (fortissimo) and *cresc.* (crescendo). A box highlights measures 14, 15, 16, and 17, which correspond to the first four measures of the section mentioned in the text.

<악보 20-P> 1막 14 마디1-마디3

<악보 20-A> 1막 14 마디1-마디3

또한 <악보 21-O>는 비올레타의 이별 편지를 받은 알프레도의 절망을 표현한 오케스트라의 하행하는 화성이다. 이 때 관악기들은 □에서처럼 지속적으로 화성을 내주고 있고, 현악기는 트레몰로로 연주하게 되어 있음을 볼 수 있다. 그러므로 실제 오케스트라의 음향에서는 첫 음에서 전체 화성이 등장하게 되어 있는데 반해 <악보 21-P>에서는 트레몰로 주법의 사용으로 첫 음에서 부분적인 화성만 나타나게 된다. 특히 이 부분에서는 알프레도의 절망을 표현하는 화성이 마디, 또는 2박자 단위로 바뀌어 나타나게 되므로 화성이 바뀌는 곳의 첫 음에서 트레몰로 전체 코드를 미리 한번 쳐준 뒤에 트레몰로로 진행해 주면 화성의 변화를 효과적으로 표현해 줄 수 있다.

<악보 21-O> 2막 14 마디1-마디6

Allegro

14

I. Fl.

II. Fl.

Ob.

Clar. in Do

Fag.

in Mib  
Corni

in Lab  
a due

Trbe  
in Mib

Trbni

Cimb.

Timp.

Viol.

V-le

Ve.

Cb.

*ff*

*p*

<악보 21-P> 2막 14 마디 1-마디8

(apre la lettera) (un grido) (si volge e si

-raggio!.. « Alfredo, al giungervi di que-sto foglio...» Ah!..

14

ALLEGRO  $d=100$

3 trova nelle braccia del padre)

Pa-dre mi-o!

GERMONT

Mio fi-glio! Oh quanto

*p* *dim.*

현악기에서 피치카토 주법은 현을 손가락으로 튕겨서 내는 것이고 아르코 (arco)는 활을 사용해 내는 소리이다. 그렇기 때문에 피치카토는 음량도 작을뿐 아니라 소리 또한 지속되지 않고 끊어지게 되므로 피아노로 연주 시 스타카토로 처리해 주어야 한다. 그렇지만 현을 튕겨서 나는 소리는 어느 정도의 울림을 갖게 되므로 그 점을 감안하여 피아노로 연주 시 너무 날카롭게 끊어지지 않게 연주하여야 한다.

<악보 22-O>를 보면 13마디의 □부터 세 마디는 피치카토로, 16마디 □부터는 아르코로 연주하게 되어 있음을 볼 수 있는데, <악보 22-P>의 피아노 악보에는 이러한 주법들이 정확히 명시되어있지 않다. 그러므로 피아

니스트들은 이 부분을 연주할 때 총보에 명시된 현악기의 주법대로 <악보 22-P>의 ○부분을 스타카토 연주해 주어야 하고, 그에 이어 나오는 16마디 □부분은 총보에서 명시된 것처럼 *ff*의 아르코로 연주하는데 이 부분은 현악기 주법 상 프로그(frog)에 가깝게 한음씩 내림활로 연주하게 되므로 피아노로 연주 시 한음씩 강조할 수 있도록 마르카토(marcato)로 표현해 주어야 한다.

<악보 22-O> 2막 [7] 마디13-마디17

The image shows a musical score for measures 11-17. It includes five staves: Violin (V.), Viola (Vle.), Violoncello (Ve.), Contrabasso (Cb.), and a vocal line. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The vocal line has lyrics in Italian: "con-to — tra' vi - ven-ti? e che Al - fre - do m'ha giu - ra - to che in lui tut - to 'tro - ve-". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes. Performance instructions include *a piacere*, *dim.*, *pizz.*, *col canto*, *arco*, and *Tempo I.*. A box highlights measures 13-17, which correspond to the text's description of the *ff* arco section.

<악보 22-P> 2막 7 마디13-마디17

3) 옥타브 더블링 (Doubling)

오케스트라에서 각 악기들은 그 음역의 차이로 인해 같은 선율일지라도 옥타브로 병행 진행되는 경우가 많다. 첼로와 콘트라베이스는 오케스트라에서 함께 베이스 음역을 담당하게 되는 경우가 많은데 앞서서도 언급했듯이 콘트라베이스는 기보된 음보다 한 옥타브의 아래 음을 내게 되므로 첼로와 한 옥타브의 음역차이가 나게 되어 음향상 소리가 옥타브로 더블 된다. 또한 한 옥타브 높은 소리를 내는 피콜로와 오케스트라에서 주로 고음부의 음역을 담당하는 플루트도 다른 목관 악기들의 선율과 중복되어 진행되는 것을 종종 볼 수 있는데 이때도 실제 소리는 옥타브로 더블 되어 나게 된다. 그러므로 피아노로 연주할 때도 이러한 부분들을 염두에 두고 필요한 곳에서 음을 옥타브로 더블링 하여 연주해 주면 단음의 멜로디 소리보다 더 풍성한 소리를 내는데 효과적이다. 그렇지만 이런 옥타브의 더블링은 작은 소리에서보다는 *f* 이상의 강한 소리나 오케스트라 뚜띠로 연주될 때 사용하는 것이 더 적합하다.

<악보 23-O>의 31부분은 비올레타에게 돈을 던지며 모욕을 가하는 알

프레도를 질책하는 장면으로 합창단과 오케스트라 모두가 동일한 음을 연주하여 강렬한 음향을 만들어 내는 부분이다. 그런데 <악보 23-P>를 보면 이 부분이 양손 모두 단음으로 연주하게 되어 있어 오케스트라 전체가 만들어내는 소리를 내기에는 적당치 못하다. 그러므로 이 경우에는 저음부와 고음부의 음을 모두 옥타브 더블링하여 진행시켜 보다 강한 음색을 내주어야 한다.

<악보 23-O> 2막 31 마디1-마디4

31 Velocissimo

Fl. I., Fl. II., Ob., Clar. in Sib., Fag., Cor. in Sib., Tr. in Sib., Tr. in Mib., Tr. bni, Cimb., Timp., Gr. C., Al., Sop., Coro (Ten., Bassi), Viol., V. lo, Ve., Cb.

qui, che qui pa - ga - ta io I'ho. SCENA XV. (in questo momento entra Germont)

Gastone Oh, in - famia or - ri - bi - le tu com - met - te - sti! un

Barone Oh, in - famia or - ri - bi - le tu com - met - te - sti! un

Dottore Oh, in - famia or - ri - bi - le tu com - met - te - sti! un

Marchese Oh, in - famia or - ri - bi - le tu com - met - te - sti! un

Sop. Oh, in - famia or - ri - bi - le tu com - met - te - sti! un

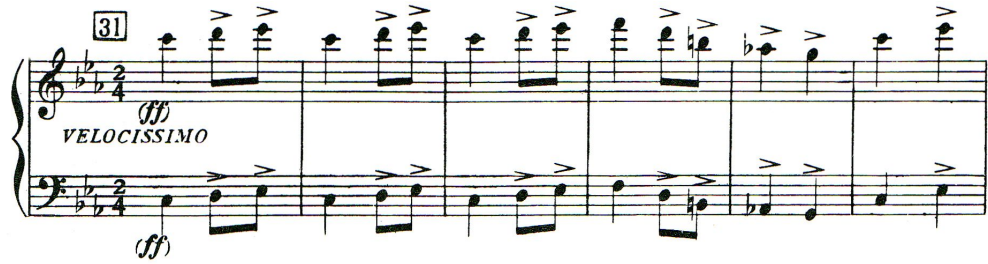
Ten. Oh, in - famia or - ri - bi - le tu com - met - te - sti! un

Bassi Oh, in - famia or - ri - bi - le tu com - met - te - sti! un

(getta con furente sprezzo una borsa a' piè di Violetta, che viene fra le braccia di Flora)

Velocissimo

<악보 23-P> 2막 31 마디1-마디6



4) 음의 가감

오케스트라 총보를 피아노로 편곡하게 되면 많은 악기들의 소리가 생략되어지거나 그 유형에 있어서 변형을 가져오게 된다. 그런데 실제 연주나 음반에서 접하는 오케스트라 소리에서 고음성부의 목관악기나 심플한 패턴의 반주유형에서 나타나는 솔로 악기들의 소리는 확연히 드러나게 되는 부분임에도 피아노로 편곡된 악보에는 생략되어 있는 경우를 볼 수 있다. 또 이와는 반대로 더 풍성한 소리를 만들기 위해 오케스트라 총보에는 나타나지 않는 음이나 유형이 추가 되어 있는 경우도 있다. 이런 경우 테크닉 적으로 무리가 가지 않는 한도 내에서 음이나 화성을 추가하거나 불필요한 유형들을 생략하여 본래 오케스트라 표현에 충실할 수 있도록 한다.

<악보 24-O>에서 오케스트라 총보의 □를 보면 첼로파트의 순차적인 진행이 보이는데, <악보 24-P>의 왼손 반주 유형을 보면 콘트라베이스 음이 옥타브로 더블 되어 진행되어 있는 것을 볼 수 있다. 그렇지만 이 부분에서는 베이스 음역을 담당하는 악기가 첼로와 콘트라베이스만으로 구성되어 왼손파트에서 첼로의 음역까지 포함시켜 연주 할 수 있는 부분이므로 <악보 24-P>의 □부분을 첼로 파트 음으로 바꿔 연주해 주면 본래 오케스트라가

가지고 있던 전체적인 화성을 잘 살릴 수 있다.

<악보 24-O> 3막 [2] 마디1-마디4

Fl. I. *pp leggero*

Fl. II. *pp leggero*

Ob. I. *pp leggero*

Clar. in Do. *pp leggero*

V. *so - ste - gno, ah! del - la tra - via - ta sor - ri - di - al de - si - o, a*

Viol. I. *otto divisi* *pp leggero*

Viol. II. *otto soli* *pp leggero*

Vi. *pp leggero*

Vc. *pp leggero*

Cb. *pp leggero*

*con forza*

<악보 24-P> 3막 [2] 마디1-마디4

V. *della..... tra - viata..... sor - ri - di..... al de - si - o, a*

*pp legg.*

*f*

*con forza*

<악보 25-O>는 비올레타가 자신의 과거로 인해 제르몽으로부터 알프레도를 떠나달라고 하는 것에 고통스러워하는 장면이다. 이 때 □부분에서 첼로와 콘트라베이스가 더블 되어 비올레타의 선율과는 반대되게 피치카토로 연주하게 되어 있음을 볼 수 있다. 그런데 <악보 25-P>에서는 비올라의 연타음을 왼손의 베이스음에 포함시켜 이 특징적인 피치카토 주법이 잘 표현되지 않는다. 그러므로 이 주법을 살려 연주하기 위해서는 □부분에서 ○음을 한 옥타브 아래 음과 더블 해서 스타카토로 연주하고, 나머지 음을 생략하여 연주하면 피치카토 주법을 확연히 드러냄과 동시에 비올레타의 행하는 고통스런 독백 선율과 피치카토의 상행하는 선율이 대조를 이루어 이 장면을 더 특징적으로 나타내 줄 수 있다.

<악보 25-O> 2막 [8] 마디53-마디56

53  
Fl. *pp*  
Ob. *pp* (con estremo dolore)  
Violetta (da sè)  
(Co - - - sia! la mi - - - se-ra, ch'è un di ca-du - - - ta,  
- tor.)  
Viol. *pp*  
V-le *pp*  
Ve. *pp* *pizz.*  
Cb. *pp* *pizz.*

<악보 25-P> 2막 8 마디53-마디56

5 TIO. (da sè) (con estremo dolore)  
 (Co - - - - - si al - la  
 G. gio.vi.ne, è Dio che i.spi.ra tai detti a un ge.ni - tor.  
 V. 54 mi - - - se - ra, ch'è un di ca.du - - ta,  
 (Circled piano accompaniment sections in the bass line)

<악보 26-O>에서 □ 표시 되어 있는 플루트, 오보에, 클라리넷의 선율을 보면 성악 성부와 같은 선율로 진행 되어 있는 것을 볼 수 있는데 <악보 26-P>의 피아노 악보를 보면 오케스트라 총보의 현악 파트 부분만을 사용하여 반주유형을 만들어 내었다. 오케스트라에서 고음의 목관 악기들은 전체 오케스트라 소리 속에서도 부각되기 때문에 피아노로 연주 시에도 되도록 표현해 주어야 한다. 이와 더불어 이 부분은 바로네(Barone)와 같이 있는 비올레타를 본 알프레도가 질투심에 “S’ei cardà per mano mia, un

sol colpo vi torria, un sol colpo vi torria coll'amante il protettore...  
(만일 내가 이 손으로 한방에 그를 없애 버리면, 한 번에 없애 버리면 당신은 애인과 후원자를 동시에 잃게 되겠군...)”이라 말하는 강렬한 장면으로 테너의 선율이 두드러지게 나타나는 부분이다. 그러므로 피아노 반주 시에도 이런 점을 적용하여 오케스트라의 목관파트 선율을 □부분에서 옥타브 더블링 하여 진행 시키면 성악 선율과 함께 상황을 더 극적으로 묘사해 줄 수 있다.

<악보 26-O> 2막 28 마디22-마디30

22

I.

Fl. *v*

Ob. I Solo *p*

Clar. in Sib I Solo

Fag. I.

in Mib

Cor. in Lab

Al.

- stione... Sei ca- drà per ma- no mi- a, un sol col- po vi tor- ri- a, un sol

Viol.

V.le

Vo.

Cb.

27

Fl. I.

Ob. I.

Clar. I. in Sib

Fag. I.

Al.

col- po vi tor- ri- a col- la- man- te il pro- tet- to- re... Vat- ter- ri- sce tal scia-

Viol.

V.le

Vo.

Cb.

<악보 26-P> 2막 28 마디22-마디25

5) 오케스트라 유형 일치

오페라의 피아노 악보는 오케스트라 총보를 간략화 하여 음향을 만들어 낸 것으로 그 과정에서 편곡자가 오케스트라 음향에 대해 자신만의 이미지를 만들게 되는데, 이때 오케스트라 총보에 나타나 있지는 않지만 극의 상황이나 혹은 연주 기법에 있어서 유용성을 위해 그 형태를 달리하는 수가 있다. 그렇지만 극의 상황에 적합하지 않거나 연주법상 어려움이 없는 경우에는 본래 오케스트라의 유형과 일치시켜 주어야 한다.

<악보 27-O>에서 바이올린과 비올라 파트의 트레몰로 부분을 제외하고는 □부분에서처럼 오케스트라 전체가 4분음표의 리듬 유형인 ♩ ♩ ♩ ♩로 진행되고 있음을 볼 수 있다. 그런데 <악보 27-P>의 반주부를 보면 오른손은 바이올린과 비올라 파트의 트레몰로 부분을, 왼손은 그 외의 악기군의 화성을 사용하였음을 알 수 있다. 그런데 □부분을 보면 리듬 패턴이 8분음표 리듬 유형인 ♩ ♩ ♩ ♩로 총보의 유형과 다름을 알 수 있다. 이 장면은 알프레도 2막 아리아 중 카발레타의 마지막 부분으로 알프레도가 퇴장하기 전의 고조된 감정을 가지고 있지만, 왼손의 분할된 리듬 유형과 오른손의 트레몰로가 함께 연주될 때 오히려 움직임이 많아지게 되므로 베이스의 음

색 표현이 더 가벼워질 수 있다. 그러므로 본래 오케스트라의 리듬 유형을 그대로 사용한 4분음표 리듬 유형인  $\text{♪♪♪♪}$ 가 종지를 향해가는 묵직한 베이스의 표현에 더 효과적이다.

<악보 27-O> 2막 4 마디47-마디48

43

Fl.

Ott.

Ob.

Clar. in Do

Fag.

in Sol. a due

Cor. in Do a due

Trbe in Do

Trbni Ie II. III.

Cimb.

Timp.

Al. (esce)  
l'on-ta la-ve-rò, sì, la-ve-rò, la-ve-rò, la-ve-rò, la- - - ve-rò.

Viol.

V.le

Vc.

Cb.

<악보 27-P> 2막 4 마디47-마디48

<악보 28-O>는 비올레타가 죽음을 맞이하는 가운데 알프레도에게 마지막 유언을 남기는 장면의 한 부분으로 이 상황의 처음부터 끝까지 □와 같은 동일한 유형이 반복되어 나타나게 된다. 이것은 죽음이 가까워 오는 비올레타를 위한 장송곡의 의미를 내포하고 있는 것으로 상황을 더욱 어둡고 정적이며 긴장감 있게 만들어 주는 역할을 하고 있다. 그런데 <악보 28-P>의 □를 보면 화성을 분리하여 사용하고 있음을 볼 수 있는데, 이와 같은 화성의 사용은 음의 고저로 인해 본래의 오케스트라 화성과 다른 느낌의 유형이 생기게 되어 이 정적이고 긴장감 흐르는 분위기를 깨트릴 우려가 있다. 그러므로 <악보 28-A>의 □에서처럼 화성을 하나의 코드로 합쳐 연주하여 본래의 오케스트라 유형과 일치시켜 주어야 한다. 그렇지만 이렇게 합쳐진 코드로 연주할 때에는 음량이 커지지 쉬우므로 음량의 크기에 각별히 주의하여 연주하도록 해야 한다.

<악보 28-O> 3막 13 마디4-마디5

13

Fl. I.

Fl. II.

Ob.

Clar. in Sib

Fag.

Corni in Mib

Corni in Lab

Tr. be in Mib

Tr. bni

Cimb.

Timp.

Gr. C.

V.

Viol.

V. le

Ve.

Cb.

degli an-ni suoi nel fio - - re, a te do - nas - seil

<악보 28-P> 3막 12 마디19, 13 마디1-마디8

VIO. *Poco più animato* ♩=76

Se u-na pu - di - ca ver - gi - ne, degli anni suoi sul

*Poco più animato* ♩=76. 13

*ppp*

*ppp*

v

3

fi - - re, a te do - nas - se il co-re... sposa ti

<악보 28-A> 3막 12 마디19, 13 마디1-5

13

*ppp*

*ppp*

#### 4. 피아노 에디션(Edition) 비교

오페라에서 피아노 악보는 오케스트라로 작곡된 악보를 오케스트라 음향에 가깝게 편곡 되어진 것으로, 편곡자의 이미지에 따라 그 스타일에 있어서 차이를 가지게 된다. 그러므로 달리 편곡된 악보를 비교해보는 것은 한 가지 반주 스타일에 국한되지 않고 부분에 따라 적절한 표현을 병행해 사용할 수 있을 뿐 아니라, 피아니스트에게 오케스트라의 표현에 있어 많은 아이디어를 제공할 수 있기에 가능한 다양한 악보를 접해 보아야 더욱 효과적인 오케스트라 음향을 표현해 낼 수 있다. 따라서 본 논문에서는 달리 편곡된 리코르디(Ricordi)판과 셔머(G. Schirmer)판의 피아노 악보를 비교해 그 표현에 있어서 차이를 살펴보았다.

##### 1) 악기 주법

<악보 29-O>의 총보에서 □부분을 보면 어떤 꾸밈음도 나타나 있지 않지만, 두 피아노에서 이 부분을 비교해보면 <악보 30>과 같이 셔머판에서는 꾸밈음을 사용하였고 리코르디판에서는 꾸밈음을 사용하지 않은 것을 볼 수 있다. 이와 비슷한 예가 여러 군데서 발견되는데, 흥미로운 것은 이런 불필요하게 보이는 꾸밈음의 사용이 때로는 앞선 예와 같이 셔머판에서 나타나고 때로는 리코르디판에서 나타나기도 한다. 이렇게 표현에 있어서 차이를 보이는 경우에는 오케스트라 총보의 확인을 통하여 그 표현에 근접한 악보를 부분적으로 발췌해 정확한 표현으로 연주해 주도록 한다.

<악보 29-O><sup>61</sup> 1막 3 마디9

<악보 30> 서머판과 리코르디판의 피아노 악보

<G. Schirmer>

<Ricordi>

오케스트라에서 관악기의 특색을 피아노로 표현하기란 무척 어려운 일이다. 관악기는 동일한 음이 한 번의 호흡에 의해 지속될 수 있지만 피아노에서는 한 번의 터치로는 음이 지속되는데 한계를 가지고 있기 때문이다. <악보 31-O>에서 F혼의 □를 보면 음이 5마디 동안 지속되는 것을 볼 수 있는데, 이러한 지속되는 음의 표현을 위해서 <악보 31-S>에서는 □와 같이 두 마디 후에 다시 한 번 혼의 f음을 쳐 줌으로써 지속되는 혼의 음을 살리

61 본 논문의 4장에서 인용한 악보 예들은 오케스트라 총보, 서머판, 리코르디판, 연구자 편곡 악보의 편의상 구분을 위해서 오케스트라 총보는 Orchestra score의 O를 사용해 <악보 ○○-O>로, 서머판은 Schirmer의 S를 사용하여 <악보 ○○-S>로, 리코르디판은 Ricordi의 R을 사용하여 <악보 ○○-R>로, 연구자 편곡 악보는 Arranged score의 A를 사용하여 <악보 ○○-A>로 명시하였다.

고자 하였고, <악보 31-R>에서는 ○와 같이 총보와 동일하게 이음줄로 5마디를 연결하였다. 그 중 <악보 31-R>과 같이 연주할 시에는 혼이 솔로 악기임을 감안하여 혼의 음색 표현과 더불어 첫 음을 누를 때 악센트를 주어 그 울림이 오래 지속될 수 있도록 연주해 주도록 한다.

<악보 31-O> 1막 11 마디24-마디28

Musical score for measures 24-28. The score includes parts for Fag. (Bassoon), in Fa (French Horn), Corni (Trumpet), and in Sib (Bassoon). A box labeled "I. Solo" highlights a passage in the Fag. part starting at measure 24. The Fag. part has a circled note in measure 24. The other parts have rests.

<악보 31-S> 1막 Valse and Duet “Un di felice, eterea” 중 마디204-마디208

Musical score for measures 204-208. The score is for piano. It shows a Valse and Duet section. The music is in 3/4 time and features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. A circled note is present in the right hand in measure 204.

<악보 31-R> 1막 11 마디24-마디28

Musical score for measures 24-28. The score is for piano. It shows a Valse and Duet section. The music is in 3/4 time and features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. A circled note is present in the right hand in measure 24.

<악보 32-O>는 1막 비올레타 아리아 “È strano”의 한 부분이다. 이 부분의 반주는 비올레타의 마음이 동요됨을 표현하기 위해 현악기의 연타음을

사용하였는데, <악보 32-S>에서는 이 화성을 분리하여 사용하고 있다. 그렇지만 이 부분은 현악기의 연타음일지라도 피아노로 연주 시 테크닉 적으로 무리가 없는 부분으로 <악보 32-R>에서와 같이 오케스트라의 표현과 동일하게 같은 화성의 연타음으로 연주하여 비올레타의 심적 동요를 표현해 주도록 한다.

<악보 32-O> 1막 15 마디 27-마디 29

Musical score for <악보 32-O> measures 27-29. The score includes a vocal line (V.) with lyrics "mo-re?... Che ri - solvi, o turbata a-ni-ma" and an orchestral accompaniment for Violin (Viol.), Viola (V.le), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

<악보 32-S> 1막 Recit. and Aria "Ah, fors'è lui" 중 마디 8-마디 10

Musical score for <악보 32-S> measures 8-10, showing piano accompaniment for the Recitativo and Aria section.

<악보 32-R> 1막 15 마디 27-마디 29

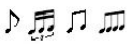
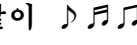

Musical score for <악보 32-R> measures 27-29, showing piano accompaniment for the Recitativo and Aria section.

이것은 <악보 33-O>의 바이올린 주법의 표현에서도 마찬가지로 □에서처럼 바이올린은 동일한 음을 트레몰로로 연주하고 있는데, 이 표현을 위해 <악보 33-S>에서는 □에서처럼 바이올린의 트레몰로 주법을 좀 더 쉽게 표현할 수 있도록 옥타브 트레몰로를 사용하였고, <악보 33-R>의 □에서는 총보와 같이 동일한 음을 연타로 연주함으로써 이 바이올린 트레몰로를 보다 가볍게 처리하고 왼손의 선율을 더욱 부각시켜 주고 있다.

<악보 33-O> 1막 [17] 마디6-마디9

<악보 33-S> 1막 Recit. and Aria “Ah, fors’è lui” 중 마디122-마디125

<악보 33-R> 1막 [17] 마디6-마디9

<악보 34-O>는 2막 알프레도 아리아 중 카발레타 “Oh mio rimorso!”의 시작 부분이다. 이 카발레타에서 쓰인 리듬은 □에서 보이는 것처럼 로 3연음이 사용되었음을 볼 수 있는데, <악보 34-S>에서는 총보의 리듬 표현에 충실하여 그대로 3연음을 사용하였으나 <악보 34-R>에서는 □에서와 같이 의 리듬을 사용하였다. 그러나 실제 연주에서 3연음과 의 리듬은 그 느낌에 있어 큰 차이를 가지게 되므로 피아니스트는 이 점을 간과하지 말아야 한다.

<악보 34-O> 2막 3 마디1-마디3

Al. **3** Allegro (♩=108) *p*  
 Oh mio rimorso! oh in-fa - mi - a! io vis - si in ta - le er -  
 Scena III<sup>a</sup>  
 Viol. *p*  
 V-le *p*  
 Vc. *p*  
 Cb. *p*

<악보 34-S> 2막 Recit. and Aria “O mio rimorso” 중 마디1-마디3

*p*

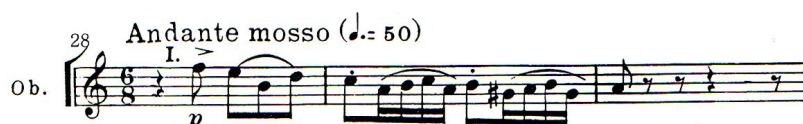
<악보 34-R> 2막 3 마디1-마디3

**3** ALLEGRO ♩=108  
*(p)*

<악보 35-O>는 3막 비올레타 아리아 “Addio, del passato”에서 비올레타의 슬픔을 표현하기 위해 등장하는 오보에 솔로부분인데, 목관악기들은 이음줄에 따라 음이 분리되어 연주되므로 오보에의 색채의 표현과 더불어

아티큘레이션을 잘 표현해 주어야 하는 부분이다.<sup>62</sup> 이 오보에 솔로부분을 <악보 35-S>와 <악보 35-R>의 ○부분을 비교해 보았을 때 이음줄이 다르게 표기되어 아티큘레이션에 차이가 생긴 것을 볼 수 있는데, 이때는 총보의 표현에 충실하여 <악보 35-S>와 같이 연주해 주어야 한다.

<악보 35-O> 3막 1 마디28-마디30



<악보 35-S> 3막 Recit. and Aria “Addio del passato” 중 마디1-마디3



<악보 35-R> 3막 1 마디28-마디30



<악보 36-O>의 총보에서 첼로파트는 피치카토 주법으로 연주하게 되어 있는데 <악보 36-S>를 보면 왼손부분에 스타카토 표기가 되어 있지 않다. 현악기의 피치카토는 음이 길이도 짧고 음량 또한 여리게 나므로 <악보

62 Samuel Adler, 『관현악 기법 연구(The study of orchestration)』 윤성현 역, 서울: 수문당, 2003, p.160.

36-R>에서처럼 스타카토로 표현해 주어야 한다.

<악보 36-O> 3막 7 마디15-마디17

<악보 36-S> 3막 Recit. and Duet “Parigi, o cara” 중 마디117-마디121

<악보 36-R> 3막 7 마디15-마디17

## 2) 오케스트라 음향 표현

<악보 37-O>의 □에서 비올라, 첼로, 콘트라베이스가 각각 한 옥타브의 음역의 간격을 두고 트레몰로로 연주함을 볼 수 있다. <악보 37-S>에서는 혼, 비올라, 첼로의 음역을, <악보 37-R>에서는 첼로, 콘트라베이스 음역을 사용하여 왼손 반주부분을 표현하였다. 이 부분은 점차 크레센도 되어

뚜띠로 발전하게 되므로 실제 오케스트라 음향을 생각했을 때 <악보 37-R>의 음역이 더 큰 효과를 내줄 수 있으며, 트레몰로의 진행 방향에 있어서도 총보의 표현과 일치하고 있음을 볼 수 있다.

<악보 37-O> 1막 [13] 마디1-마디7

13 Allegro vivo

Flauto

Ottavino

Oboi I. Solo

Clarineti in Do I. Solo

Fagotti

in Mib II. Solo

Corni in Lab III. Solo

Trombe in Mib

Tromboni

Cimbasso

Timpani

Gran Cassa

Banda interna

Violini

Viole

Violoncelli

Contrabbassi

Allegro vivo

<악보 37-S> 1막 Stretta of the Introduction “Si ridesta in ciel l’aurora” 중 마디1-마디6

<악보 37-R> 1막 13 마디1-마디4

또한 <악보 38-O>를 보면 14마디부터 15마디 사이에는 음역의 변동이 나타나 있지 않다. <악보 38-S>에서는 이 점을 지켜 □에서와 같이 총보와 동일한 음역을 유지하였고, <악보 38-R>에서는 크레센도 되는 음향을 고려해 □에서처럼 왼손 음역을 한 옥타브 내려 연주하여 풍부한 오케스트라 음향을 표현하게 하였다.

<악보 38-O> 2막 10 마디 14-마디 15

<악보 38-S> 2막 Recit. and Duet “Dite alla giovine” 중 마디 80-마디 81

<악보 38-R> 2막 10 마디 14-마디 15

### 3) 화성 구성

<악보 39-O>는 1막 “Dell’invito trascorsa è già l’ora” 의 마지막 부분으로 오케스트라 꾸미기로 진행되는 매우 음량이 큰 소리이다. 이 부분의 표현에 있어서 <악보 39-S>에서는 현악기 부분을 사용하여 반주부를 만들었고, <악보 39-R>에서는 왼손에 관악기의 화성을 일부 추가해 조금 더 풍부한 색채를 만들어 주었다. 그렇지만 총보를 보면 첫 음에서 오케스트라 전체의 음향이 나오게 되므로 이 경우에는 <악보 39-A>의 □에서처럼 첫 박자에서 전체 코드를 한번 연주해 주어 오케스트라 전체 화성의 소리를 낸 뒤 현악기 파트를 연주해주면 오케스트라의 음향에 조금 더 근접한 효과를 낼 수 있다.

#### <악보 39-O> 1막 □ 마디1-마디2

<악보 39-S> Introduction “Dell’invito trascorsa è già l’ora” 중 마디 176-마디 181



<악보 39-R> 1막 7 마디1-마디6



<악보 39-A> 1막 7 마디1-마디6



<악보 40-O>의 총보와 피아노 편곡 악보를 비교해 보면 <악보 40-S>는 ○에서처럼 왼손 반주에 파곳과 첼로 진행 패턴을 포함시켜 화성을 구성하였고, <악보 40-R>에서는 복잡한 움직임에 의해 ○에서처럼 각 악기의 음들을 합해 하나의 화성을 구성하였음을 볼 수 있다. 두 악보 모두 화성의 구성면에서는 크게 차이하지 않지만 <악보 40-S>가 오케스트라의 움직임을 더 잘 포착해내고 있음을 알 수 있다. 그런데 이러한 화성의 진행 패턴

은 2막 제르몽의 “No, non udrai rimproveri”의 처음부터 등장하게 되므로 미리 적용해 사용해 주도록 한다.

<악보 40-O> 2막 10 마디90-마디92

<악보 40-S> 2막 Recit. and Aria “Di provenza il mar” 중 마디151-마디152

<악보 40-R> 2막 10 마디90-마디92

### Ⅲ. 결 론

베르디는 19세기 이탈리아 오페라 역사에서 독보적인 존재로 나라가 처한 역사적인 배경 속에 초기 작품에서 애국적인 성향을 깊이 드러내는 작품들을 써왔지만, 다른 한편으로는 항상 인간의 내면적인 심리에 깊은 관심을 두어 그의 오페라 작품 속에서 극중 인물들과 그들 간에 일어나는 갈등을 비중 있게 다루어 낸 작곡가였다. 그런 작품 중 하나인 《라 트라비아타》의 작품 배경이 된 19세기 중반 파리의 사교계는 고급 화류계 여성들로 주류를 이루던 시기였다. 프랑스의 불안정한 상황 속에 굶주림을 면하기 위해 시작되었던 여성들의 매춘은 사회적, 역사적 배경 가운데 성장했던 부르주아 문화 속에서 필연적으로 발달하였으며, 비올레타와 같은 고급 화류계 여성들을 탄생시키게 되었다. 《라 트라비아타》에서 베르디는 사회적 관습으로 인해 세상으로부터 버림받은 고급 매춘부인 비올레타의 모습을 통해 당시 파리 사교계가 지닌 모순을 비판하면서 동시대의 사회모습 그대로를 오페라로 반영하고자 했다. 이러한 리얼리티의 추구는 《라 트라비아타》의 초연 실패라는 결과를 낳기도 했지만 후일 베리스모 오페라의 기초가 되어 주었다.

베르디는 자신의 오페라에서 등장인물의 성격과 그에 대한 갈등 구조를 음악으로 표현함으로써 극음악 예술의 완성을 추구했던 작곡가였다. 그런 이유로 등장인물들의 성격에 관한 연구는 베르디 음악의 파악에 있어 중요한 요소로 작용된다. 본 논문에서는 이러한 베르디가 추구했던 극음악 예술로의 《라 트라비아타》를 면밀히 살펴 베르디가 표현하고자 했던 극중 주요 등장인물인 비올레타, 알프레도, 제르몽에 관해 살펴보았다. 화류계의 화려한 삶을 살던 비올레타는 자신이 꿈꾸던 진실한 사랑을 알프레도와의 만남을 통해 깨닫는다. 그러나 마음속 깊숙이 존재하는 과거에 대한 죄의식으로 인해 자신의 사랑에 담당하지 못하고 결국 사랑하는 사람을 위해 자신의

모든 것을 희생하여 죽음을 맞게 되지만 죽음의 순간에 그동안 지켜왔던 사랑으로 과거를 씻어내고 구원 받게 되는 인물이다. 알프레도는 다소 현실적이지 못하며 성급한 성격 탓에 자신의 사랑을 끝까지 지켜내지는 못했지만, 사회적 관습을 뛰어넘어 고급 매춘부인 비올레타에게 진실한 사랑을 주어 그녀를 군중속의 외로운 삶에서 구원해주었던 인물이었다. 제르몽은 고지식하고 사회적 관습에 젖은 당시 사회의 중산층의 의식을 잘 나타내주는 인물로, 이기주의적인 가족관으로 자신의 가족을 지키고자 비올레타에게 희생을 요구하며 자신의 뜻이 하늘의 뜻을 강조해 결국 자신이 원하는 바를 모두 이룬 인물이었다.

오페라 피아니스트는 작품에 대한 배경적인 지식과 폭 넓은 이해를 가지고 있어야 함은 물론 그것을 토대로 극을 음악으로 그려낼 수 있어야 한다. 그와 더불어 오페라 반주는 본래 오케스트라로 작곡된 것을 피아노 악보로 편곡한 것이기 때문에 피아니스트는 작곡가가 본래 의도한 작품 스타일에 부합되도록 총보의 연구를 통해 효과적인 사운드를 만들어 주어야 한다. 총보를 읽을 때는 이조악기들의 음에 유의하여 각 악기군의 실음을 파악해 화성의 구조를 이해해야 하고, 그 악기들이 지닌 색채와 주법을 세밀히 살펴 그 표현에 있어 많은 아이디어를 가져야 한다. 그러므로 피아니스트들은 총보독법을 바탕으로 효과적으로 오케스트라의 역할을 해 주어야 하는데, 편곡된 피아노 악보에 나타나 있지 않아도 오케스트라의 총보와 극의 상황에 따른 실제 오케스트라의 음향의 표현에 충실할 수 있어야 한다. 《라 트라 바야타》에서처럼 외부소리를 묘사하기 위한 내부의 악단이 있는 경우 그 상황에 맞게 음량을 잘 조절해 연주해야 하며, 필요한 경우 음을 가감하여 악기의 소리를 보충해 주거나 표현에 있어 악기의 주법을 피아노에 잘 적용시켜 피아노로 편곡된 악보를 반주함에 있어 자신만의 이미지를 만들어 낼 수 있어야 한다. 이 때 편곡된 피아노 악보는 편곡자에 따라 그 이미지의 차이를 가지게 되므로 한 가지 악보에 의존하기 보다는 가능한 다양한 악보

를 접해 그 표현에 있어서 효과적인 오케스트라 음향을 추구해야 한다. 그러나 이것은 총보분석을 통해 얻어진 효과적인 연주를 지향해야 하는 것으로 단지 연주상의 한계로 인해 편리성에 치우치는 것은 바람직하지 못한 일이다.

최근에는 많은 인원과 자본이 들어가는 대규모의 오페라 상연에서 벗어나 그 규모를 축소시켜 피아노를 반주로 하는 콘서트용 오페라나 갈라 콘서트 공연도 늘어가고 있는 추세에 있다. 이러한 경향은 그동안 오페라 리허설을 위한 피아니스트가 필요했던 것과는 달리 실제 공연을 위해서 완성도 높은 연주자로서의 오페라 피아니스트가 필요하게 된 것이다. 이를 위해서 오페라 피아니스트들은 그 작품에 대해 기본적인 지식을 갖추는 물론, 총보독법을 통해 오페라 반주에 대한 이해를 높여 오케스트라에 근접한 이상적인 반주를 만들어내야 한다. 또한 더 나아가서는 악기와 연주의 한계점을 극복하기 위해 곡을 투피아노로 편곡하거나, 각 부분에서 특징적으로 등장하는 솔로 악기들을 적절히 활용하여 높은 가치를 지닌 연주를 위한 끊임없는 연구로 그 역할을 다 해야 할 것이다.

# 참 고 문 헌

## 1. 국내 서적 및 논문

- 김복래. 『프랑스사』 서울: 대한교과서, 2005.
- 김중석. 『지휘법의 이론과 실제』 서울: 음악춘추사, 2002.
- 김혜정. 『시대별로 본 오페라』 서울: 도솔출판사, 2006.
- 노영해. “예술가의 삶과 작품 사이의 관계에 대한 심리적 통찰,” 『생각하는 음악』 서울: 민음사, 1992, p.195-237.
- \_\_\_\_\_. 『오페라 이야기』 서울: 세광음악출판사, 1991.
- 문호근. 『청바지 입은 오페라』 서울: 개마고원, 2004.
- 박종호. 『불멸의 오페라 1』 서울: 시공사, 2005.
- 박홍규. 『예술, 정치를 만나다』 서울: 이다미디어, 2007.
- \_\_\_\_\_. 『비바 오페라』 서울: 가산출판사, 2002.
- 오해수. 『신의 소리를 흠친 거장(Ⅱ)』 서울: 도서출판 삶과꿈. 2002.
- 윤선자. 『이야기 프랑스사』 파주: 청아출판사, 2006.
- 이경희. 『음악청중의 사회사: 궁정·극장·살롱·공공음악회』 서울: 한양대학교 출판부, 2006.
- 이덕희. 『세기의 걸작 오페라를 찾아서』 서울: 이마고, 2004.
- \_\_\_\_\_. 『음악가와 연인들』 서울: 가람기획, 2002.
- 전수연. “베르디와 이탈리아 리소르지멘토,” 『학림』 24집, 연세대학교 사학연구회, 2003, p.93-111.
- 주명철. 『파리의 치마 밑』 서울: 조합공동체소나무, 1998.

- 허영한. 『마법의 성 오페라이야기 1』 서울: 도서출판 심설당, 2002.
- 이두현 외. 『한국의 공연예술: 연극·무용·음악극』 서울: 현대미학사, 1999.
- 프랑스 문화 연구회. 『프랑스 문화와 사회』 서울: 어문학사, 1998.

## 2. 번역서 및 외국문헌

- Adler, Samuel. 『관현악기법 연구(The study of orchestration)』 윤성현 역, 서울: 수문당, 2003.
- Black, John. "Piave," *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 29 vols., 2nd edition, New York: Grove, 2001, XIX, p.700-701.
- Brener, Milton. 『무대뒤의 오페라(Opera offstage)』 김대웅 옮김, 서울: 아침이슬, 2004.
- Christine Vila, Marie. 『라루스 오페라 사전(Quatre siecles d'opera)』 김영 역, 서울: 삼호뮤직, 2002.
- Duault, Alain. 『베르디, 음악과 극의 만남(Verdi, la musique et le drame)』 이경자 옮김, 서울: 시공사, 1998.
- Duggan, Christopher. 『미완의 통일 이탈리아사(A concise history of Italy)』 김정하 옮김, 서울: 개마고원, 2001.
- Dumas fils, Alexandre. 『춘희(La Dame aux Camélias)』 공세영 옮김, 서울: 하늘정원, 2006.
- \_\_\_\_\_. 『춘희(La Dame aux Camélias)』 양원달 옮김, 서울: 신원문화사, 2004.
- Griffin, Susan. 『코르티잔, 매혹의 여인들(The book of the Courtesans)』 노혜숙 옮김, 서울: 해냄출판사, 2002.
- Jansen, Johannes. 『오페라: 한눈에 보는 흥미로운 오페라 이야기 (Schnelkurs Oper)』 강명구 옮김, 서울: 예경, 2005.
- Kerman, Joseph. *Write All These Down: Verdi's Use of Recurring Themes*. Berkeley: University of California Press, 1994.

- Khan, Emil. 『지휘법 개설(Conducting)』 정재동 역, 서울: 세광음악출판사, 1986.
- Kimbell, David R. B. *Verdi in the age of Italian romanticism*. New York: Cambridge University Press, 1981.
- Michio, Fujisawa(藤沢 道郎). 이탈리아에서 역사와 이야기는 같은 말이다(物語 イタリアの 歴史) 임희선 옮김, 서울: 일빛. 2005.
- Mosto, Francesco da. 『베네치아(Venice)』 권오열 옮김, 서울: 루비박스, 2007.
- Parker, Roger. *Verdi And His Operas*. New York: Oxford University Press, 2007.
- \_\_\_\_\_. "Verdi," *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 29 vols., 2nd edition, New York: Grove. 2001, XXVI, p.434-470.
- \_\_\_\_\_. "Traviata," *The New Grove Dictionary of Opera*. 4 vols., New York: Grove's Dictionary of Music, 1992, IV, p.799-802.
- Pettitt, Stephen. 『오페라의 유혹(A crash course in opera)』 이영아 옮김, 서울: 예담출판사, 2004.
- Piave, Francesco Maria. 『방황하는 여인(La Traviata)』 신영주 역, 서울: 음악춘추사, 2004.
- Prévost, Abbé. 『마농 레스코(Manon Lescaut)』 이환 옮김, 서울: 서문당, 1997.
- Robert, Nickie. 『역사속의 매춘부들(Whores in history)』 김지혜 옮김, 서울: 책세상, 2004.
- Rounding, Virginia. 『파리의 여인들(Grandes Horizontales)』 김승욱 옮김, 서울: 동아일보사, 2004.
- Van, Gilles de. *Verdi's theater: creating drama through music*. trans. Gilda Roberts, Chicago: University of Chicago Press, 1998.
- Verdi, Giuseppe. *VERDI The Man In His Letters*. ed. Franz Werfel and Paul Stefan, trans. Edward Downes, New York: L. B. Fischer, 1942.

### 3. 학위 논문

- 박은서. 『Giuseppe Verdi의 오페라 합창곡에 대한 분석 연구』 석사 학위 논문, 서울: 성신여자대학교 대학원, 2001.
- 박자영. 『19세기 이태리 베리즈모 오페라 연구』 석사 학위 논문, 서울: 숙명여자대학교, 2005.
- 서경희. 『베르디의 인성부 서법(Vocal Writing)에 관한 연구』 석사 학위 논문, 서울: 성신여자대학교, 1990.
- 원은숙. 『G. Verdi opera [La Traviata]의 음악적 표현에 관한 연구』 석사 학위 논문, 서울: 경희대학교, 1994.
- 유금란. 『베르디 오페라에 나타난 여성연구-La Traviata와 Aida를 중심으로』 석사 학위 논문, 서울: 경희대학교, 1991.
- 원희정. 『한국 오페라공연의 발달사와 향후 발전방향에 관한 고찰』 석사 학위 논문, 서울: 경희대학교, 1994.
- 하경화. 『Verdi opera에서 주인공 성격처리에 대한 연구』 석사 학위 논문, 대구: 계명대학교, 1998.

### 4. 악보

Verdi, Giuseppe. *La Traviata(Partitura)*. Ricordi.

\_\_\_\_\_. *La Traviata(Canto e Pianoforte)*. Ricordi.

\_\_\_\_\_. *La Traviata*. G. Schirmer. Inc.

### 5. 음반 및 영상물

Verdi, Giuseppe. *La Traviata*. conducted by Fernando Previtali, sung by Anna Moffo · Richard Tucker · Robert Merrill, Rome Opera Orchestra, recorded 1960, reissued 2006 SONY BMG Music Entertainment 82876 82623 2.

\_\_\_\_\_. *La Traviata*. conducted by Carlo Rizzi, directed by

Willy Decker, sung by Anna Netrebko · Rolando Villazón · Thomas Hampson, Wiener Philharmoniker Orchestra, Salzburg, Grosses Festspielhaus, 2005 Deutsche Grammophon DVU 0059/073 418-9.

\_\_\_\_\_. *La Traviata*, conducted by Georges Prêtre, sung by Montserrat Caballé · Carlo Bergonzi · Sherrill Milnes, RCA Italiana Orchestra, recorded 1967, reissued 2005 SONY BMG Music Entertainment 82876 70778 2.

\_\_\_\_\_. *La Traviata*, conducted by Plácido Domingo, directed by Franco Zeffirelli, sung by Stefania Bonfadelli · Scott Piper · Renato Bruson, Fondazione Arturo Toscanini Orchestra, Busseto, Teatro Giuseppe Verdi, 2002 TDK DVUS-OPLTR.

\_\_\_\_\_. *La Traviata*, conducted by Carlo Maria Giulini, sung by Maria Callas · Giuseppe di Stefano · Ettore Bastianini, La Scala Orchestra, recorded 1955, digital remastering 1997 EMI 7243 5 66450 2 8.

\_\_\_\_\_. *La Traviata*, conducted by Daniele Callegari, sung by Mariella Devia · Roberto Aronica · Giorgio Zancanaro, Teatro Carlo Felice di Genova Orchestra, 1997 BONGIOVANNI-BOLOGNA GB 2530/31-2.

\_\_\_\_\_. *La Traviata*, conducted by Sir. Georg Solti, directed by Richard Eyre, sung by Angela Gheorghiu · Frank Lopardo · Leo Nocchi, The Royal Opera House Orchestra, London, Covent Garden, 1994 Decca 071 431-9.

\_\_\_\_\_. *La Traviata*, conducted by Richard Bonyngue, sung by Joan Sutherland · Luciano Pavarotti · Matteo Manuguerra, National Philharmonic Orchestra, recorded 1979, reissued 1983 Decca 430 491-2.

\_\_\_\_\_. *La Traviata*, conducted by Riccardo Muti, sung by Renata Scotto · Alfredo Kraus · Renato Bruson, Band of the Royal Marines Orchestra, 1982 EMI 0777 7 47538 8 3.

## 5. 웹사이트

그로브 뮤직 <http://www.grovemusic.com>

부세토 <http://www.busetolive.com>

스칼라 극장 <http://www.teatroallascala.org>

오페라 글래스(Opera Glass) <http://opera.stanford.edu>

페니체 극장 <http://www.teatrolafenice.it>

# ABSTRACT

## A Study on the Accompaniment of Verdi's Opera 《*La Traviata*》

Lee, Bong Seol  
Dept. of Accompanying  
Graduate School  
Sungshin Women's University

Giuseppe Verdi(1813-1901) made great contribution to the development of opera into dramatic music art with acceding Italian opera tradition as well as gradually eliminating ostentatious vocal melody and emphasizing the meaning behind the melody. In *La Traviata*, Verdi criticizes the contradictions in the high society of Paris through Violetta, a famed courtesan, He successfully brings out the personalities of the main characters and their psychological conflicts through music.

This paper provides four considerable aspects for opera pianists: the background of *La Traviata* identifies the musical traits of main characters, examining the orchestra score, and comparing different piano editions to create effective sound reflecting the orchestral

color.

In the first chapter, this paper analyzed Verdi's early works to provide general background about Verdi's music. It also describes the high society of Paris in the 19th century, and how *La Traviata* was put on the stage. The second chapter, explains how Verdi exposed the personalities and psychological conflicts of the main characters - Violetta, Alfredo and Germont - with music.

The third chapter examines the orchestra score to find out the characteristics and playing methods of various instruments in the orchestra. Since the opera was composed for orchestra, I believe that this should be done before analyzing the piano editions of *La Traviata*. Based on this orchestra score study, it is necessary for pianist to study the piano editions for effective sound which is close to the original orchestral sound intended by the composer. Last chapter is study of piano editions. Since opera accompaniment arranged for piano has different images depending on the arrangements, looking at two different piano arrangement of Ricordi and G. Schirmer will help an opera pianist to offer to different practical ideas about piano accompaniment.