



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

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

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



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

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

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

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

[Disclaimer](#)

오순영 교수지도
석사학위청구논문

W.A.Mozart의
<Le Nozze di Figaro>의 특성 연구

2008

성신여자대학교 대학원
반주학과
이정은

W.A.Mozart의
<Le Nozze di Figaro>의 특성 연구

오순영 교수지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2008년 5월

성신여자대학교 대학원
반주학과
이정은

인 준 서

이정은의 석사학위 논문으로 인준함.

심사위원 한 방 원 인

심사위원 오 순 영 인

심사위원 송 영 규 인

성신여자대학교 대학원

논문 개요

모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791)는 짧은 생애 속에서 여러 장르의 뛰어난 작품을 남겼는데, 특히 Opera Buffa(오페라 부파)에서 두드러졌다. 그가 남긴 오페라 부파 작품들은 그 당시 잘 발달된 기악곡 형식에 등장인물의 성격을 부여하여 음악과 극의 결합을 완벽하게 이룸으로서 당대 최고를 이루었다.

본 논문은 계몽주의를 중심으로 한 인본주의사상이 대두되던 18세기 말 귀족 중심의 사회에서 시민 사회로 전환되는 과정의 사회상을 반영한 모차르트의 오페라 “피가로의 결혼”<Le Nozze di Figaro, 1786>에 대해 연구하였다. 이 작품은 이탈리아의 오페라 부파 양식에 모차르트의 뛰어난 음악성과 잘 짜인 음악형식을 더하여 사건 전개, 인물 묘사를 완벽하게 표현하였다. 모차르트의 “피가로의 결혼”은 프랑스의 극작가 보마르셰(Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, 1732-1799)의 3부작 “세빌리아의 이발사”<Il Barbiere di Siviglia, 1755>, “피가로의 결혼”<Le Nozze di Figaro, 1757>, “죄 많은 어머니”<La madre colpevole, 1792>의 제2편으로 대본가 로렌조 다 폰테(Lorenzo da Ponte, 1749-1838)와의 합작으로 만들어졌다.

본 논문에서는 먼저 오페라의 탄생부터 오페라 부파가 생겨나기까지의 역사와 또 오페라 부파의 발전 과정과 18세기 오페라 부파의 대표작인 모차르트의 오페라 “피가로의 결혼”의 시대적 배경과 줄거리, 등장인물들에 대해 알아보았다.

또한 오페라 부파에서의 Recitativo(레치타티보)의 쓰임과 Aria(아리아)와 Ensemble(앙상블) 그리고 오페라 부파의 가장 큰 특징인 Ensemble Finale(앙상블 피날레)에 나타난 등장인물들의 성격과 극의 진행에 대해 살펴보았다.

오페라는 오케스트라 반주로 작곡되었지만 피아니스트는 공연 전 리허설에서 오케스트라의 영역을 담당하여 효과적인 연습이 되도록 해야 하며 이제는 연습 반주의 개념을 넘어서 음악 코치로서의 자질을 키워야한다. 음악 코치는 오페라 등 극장에서 공연되는 모든 음악회에 지휘자를 대신해 연습을 이끌어 갈 수 있는 능력과 자질을 가진 전문음악인이며 연주자 개개인의 역량을 늘려서 더욱 좋은 연주를 할 수 있게 만드는 사람이다. 그러기에 테크닉적인 연습과 함께 오페라 작품의 배경, 음악적 특징, 그리고 등장인물의 성격 분석 등 작품에 대한 전반적인 이론을 습득하여 오페라 속에 담겨진 작곡가의 의도와 뜻을 파악하고 좋은 연주를 위해 연주자와 함께 끊임없는 노력을 해야 할 것이다.

목 차

논문 개요

I. 서론	1
II. 본론	3
1. 오페라 부파의 연구	3
1) 오페라의 탄생부터 오페라 부파 출현까지	3
2) 오페라 부파의 발전	7
3) 다 폰테와의 오페라 부파 작품	12
2. “피가로의 결혼”의 이해	14
1) 대본	14
2) 로렌조 다 폰테(Lorenzo da Ponte)	15
3) 등장인물	16
4) 줄거리	16
3. “피가로의 결혼”의 특성 연구	19
1) 관현악법	19
2) 레치타티보	21
3) 아리아	28
4) 앙상블	49
5) 앙상블 피날레	68
III. 결론	85

참고 문헌

ABSTRACT

악보 목차

(악보1) Recitativo [Bravo, signor padrone!] 1-3 마디	24
(악보2) Recitativo [Hai già vinta la causa!] 4-5, 13-14 마디	25
(악보3) Recitativo [[E Susanna non vien!] 1-3 마디	26
(악보4) Recitativo [Tutto è disposto] 1-2 마디	27
(악보5) Recitativo [Giunse alfin il momento] 1-4 마디	28
(악보6) No.3 Cavatina[Se vuol ballare signor contino] 1-8 마디	29
(악보7) No.3 Cavatina[Se vuol ballare signor contino] 64-72마디	29
(악보8) No.3 Cavatina[Se vuol ballare signor contino]100-106마디	30
(악보9) No.9 [Non più andrai] 1-2 마디	31
(악보10) No.9 [Non più andrai] 5-9 마디	31
(악보11) No.9 [Non più andrai] 24-31 마디	32
(악보12) No.9 [Non più andrai] 64-70 마디	33
(악보13) No.27 [Aprite un pò quegl'occhi] 30-33 마디	33
(악보14) No.27 [Aprite un pò quegl'occhi] 38-42 마디	34
(악보15) No.13 [Venite, inginocchiatevi] 1-6 마디	35
(악보16) No.13 [Venite, inginocchiatevi] 12-16 마디	36
(악보17) No.28 [Deh vieni non tardar] 15-18 마디	37
(악보18) No.28 [Deh vieni non tardar] 19-26 마디	37
(악보19) No.18 [Vedrò, mentre io sospiro] 1 마디	39
(악보20) No.18 [Vedrò, mentre io sospiro] 5-8 마디	39
(악보21) No.18 [Vedrò, mentre io sospiro] 12-17 마디	40
(악보22) No.18 [Vedrò, mentre io sospiro] 24-27 마디	40
(악보23) No.18 [Vedrò, mentre io sospiro] 47-51 마디	41

(악보24) No.11 Cavatina [Porgi amor] 1-5 마디	42
(악보25-1) No.11 Cavatina [Porgi amor] 32-36마디	42
(악보25-2) No.11 Cavatina [Porgi amor] 47-51마디	42
(악보26) No.11 Cavatina [Porgi amor] 34-39 마디	43
(악보27) No.6 [Non so più cosa son, cosa faccio] 1-5 마디	44
(악보28) No.6 [Non so più cosa son, cosa faccio] 16-21 마디	45
(악보29) No.6 [Non so più cosa son, cosa faccio] 96-100 마디	45
(악보30) No.24 [Il capro e la capretta] 1-2 마디	46
(악보31) No.24 [Il capro e la capretta] 24-30 마디	47
(악보32) No.24 [Il capro e la capretta] 53-63 마디	48
(악보33) No.4 [La vendetta] 15-25 마디	48
(악보34) No.4 [La vendetta] 58-61 마디	49
(악보35) No.17 이중창 [Crudel! perchè finora] 15-22마디	51
(악보36) No.17 이중창 [Crudel! perchè finora] 42-53마디	53
(악보37) No.17 이중창 [Crudel! perchè finora] 57-67마디	54
(악보38) No.21 이중창 [Sull'aria] 43-55마디	55
(악보39) No.21 이중창 [Sull'aria] 1-5마디	56
(악보40) No.7 삼중창 [Cosa sento!] 1-11마디	57
(악보41) No.7 삼중창 [Cosa sento!] 101-107마디	58
(악보42) No.7 삼중창 [Cosa sento!] 16-22마디	58
(악보43) No.7 삼중창 [Cosa sento!] 85-91마디	59
(악보44) No.7 삼중창 [Cosa sento!] 23-26마디	59
(악보45) No.7 삼중창 [Cosa sento!] 123-146마디	61
(악보46) No.7 삼중창 [Cosa sento!] 168-174마디	62
(악보47) No.19 육중창 [Riconosci in questo amplesso] 17-20마디 ..	64
(악보48) No.19 육중창 [Riconosci in questo amplesso] 25-28마디 ..	64

(악보49) No.19 육중창 [Riconosci in questo amplesso]	44-48마디	… 65
(악보50) No.19 육중창 [Riconosci in questo amplesso]	52-53마디	… 65
(악보51) No.19 육중창 [Riconosci in questo amplesso]	80-85마디	… 66
(악보52) No.19 육중창 [Riconosci in questo amplesso]	112-115마디	67
(악보53) No.16 피날레 [Esci omai garzon malnato]	1-8마디	……… 70
(악보54) No.16 피날레 [Esci omai garzon malnato]	62-76마디	……… 71
(악보55) No.16 피날레 [Esci omai garzon malnato]	90-93마디	……… 72
(악보56) No.16 피날레 [Esci omai garzon malnato]	120-125마디	……… 72
(악보57) No.16 피날레 [Esci omai garzon malnato]	126-129마디	……… 73
(악보58) No.16 피날레 [Esci omai garzon malnato]	167-175마디	……… 74
(악보59) No.16 피날레 [Esci omai garzon malnato]	176-184마디	……… 75
(악보60) No.16 피날레 [Esci omai garzon malnato]	191-194마디	……… 75
(악보61) No.16 피날레 [Esci omai garzon malnato]	206-209마디	……… 76
(악보62) No.16 피날레 [Esci omai garzon malnato]	328-333마디	……… 76
(악보63) No.16 피날레 [Esci omai garzon malnato]	365-370마디	……… 77
(악보64) No.16 피날레 [Esci omai garzon malnato]	398-399마디	……… 78
(악보65) No.16 피날레 [Esci omai garzon malnato]	462-466마디	……… 78
(악보66) No.16 피날레 [Esci omai garzon malnato]	482-489마디	……… 79
(악보67) No.16 피날레 [Esci omai garzon malnato]	528-531마디	……… 80
(악보68) No.16 피날레 [Esci omai garzon malnato]	605-609마디	……… 80
(악보69) No.16 피날레 [Esci omai garzon malnato]	645-648마디	……… 81
(악보70) No.16 피날레 [Esci omai garzon malnato]	786-793마디	……… 82
(악보71) No.16 피날레 [Esci omai garzon malnato]	907-912마디	……… 83

표 목 차

(표1) “피가로의 결혼”의 앙상블의 종류와 제목	50
(표2) “피가로의 결혼”의 제2막 피날레의 구성	69

I. 서론

16세기 말 이탈리아 피렌체의 카메라타(Camerata)¹⁾에 의해 시작된 OPERA²⁾는 몬테베르디(Claudio Monteverdi, 1567-1643)³⁾의 “오르페오”<Orfeo, 1607>⁴⁾에 의해 정립되었다. 18세기로 접어들면서 계몽주의⁵⁾와 인본주의⁶⁾를 중심으로 산업사회로 발전해가는 과정 속에 귀족 세력의 약화와 함께 다수 중산층이 영향력 있는 위치로 성장하였고 개인의 자유와 평등을 지향하게 되었는데 이러한 사회적 변화는 오페라에도 영향을 주어 서민적 내용의 Opera Buffa(오페라 부파)⁷⁾가 인기를 끌기 시작하였다.

오페라 “피가로의 결혼”<Le Nozze di Figaro, 1786>은 18세기 후반 귀족 중심의 문화에서 시민 중심의 문화로 변화하는 과정의 사회적 현상을 반영한 오페라 부파의 대표적 작품이다. 모차르트의 “피가로의 결혼”은 코믹하고 열정적이며 흥겹고도 생기발랄한 멜로디들로 가득 차있으며 이 오페라에 등장하는 인물들은 개성 넘치는 인물들로 음악 속에 섬세하게 표현되어 있다.

본 논문에서는 오페라의 역사와 오페라 부파 이후의 발전 과정과 18세기 오페라 부파의 대표작 모차르트의 “피가로의 결혼”이 작곡된 시대적 배경을 연구하였으며 음악 분석을 통해 ‘인물 묘사’라는 가장 큰 특징을 가진 “피가로의 결혼”에 대해 알아보았다.

-
- 1) 1580년경, 이탈리아 피렌체의 음악 애호가이자 부유한 귀족 바르디(Giovanni de Bardi, 1534~1612)의 집에서 시인들과 신진 음악가들이 모여 새로운 음악을 연구한 집단. 이들은 고대 그리스극의 재현에 관심이 있었으며 고대 그리스의 단선율을 모방하여 새로운 모노디(monody)양식을 만들었으며 이 모노디 양식은 오페라에 사용되었다.
 - 2) 연극과 음악이 결합한 형태의 무대예술 장르이다.
 - 3) 바로크 초기의 대표적 작곡가. 마드리갈과 교회음악에서 많은 작품을 남겼다.
 - 4) 가장 근대적인 오페라.
 - 5) 18세기 유럽에서 일어난 정신 사상으로 인간의 존엄성과 자유권을 강조한다.
 - 6) 휴머니즘. 인간주의, 인문주의라고도 하며 인간다움을 강조하는 넓은 범위의 사상적, 정신적 태도.
 - 7) 18세기의 희극적이고 대중적인 오페라. ‘코미디 인 무지카(음악 안에 코미디)’, ‘코미디아 페르 무지카(음악을 위한 코미디)’를 뜻한다.

먼저 Orchestra(오케스트라)⁸⁾로 작곡된 오페라의 이해를 돕기 위해 관현악법의 발달 과정과 모차르트의 관현악법에 대해 알아보았고 단순한 건반악기의 반주로 된 Recitativo secco⁹⁾(레치타티보 세코)와 오케스트라 반주로 되어있는 Recitativo accompagnato¹⁰⁾(레치타티보 아콤포냐토)에 대해 알아보았다.

세 번째로 아리아에 나타나는 주요 등장인물들의 성격이 어느 부분에서 어떻게 표현되었는지 알아보았으며, 네 번째로는 오페라 부파에 와서 비중이 커진 앙상블¹¹⁾에 대해 살펴보았다. 앙상블은 인물들의 성격을 대비시키는 것과 더불어 극을 진행 시키는데 이러한 특징이 나타난 이중창 [Crudel! perchè finora], [Sull'aria], 삼중창 [Cosa sento!], 그리고 육중창 [Riconosci in questo amplesso]에 대해 연구해 보았으며, 마지막으로 오페라 부파의 큰 특징인 앙상블 피날레¹²⁾중 여덟 부분으로 이루어져 있는 제2막의 피날레에서 각 부분마다 늘어나는 인물들로 인해 점점 활기를 띠는 극적 진행에 대해 알아보았다. 이로써 18세기 말 오페라 부파에서 뛰어난 업적을 남긴 모차르트의 오페라 “피가로의 결혼”에 대해 연구함으로써 음악 코치의 자질을 갖추는데 도움이 되는 연구를 하고자 한다.

8) 어원은 장소를 의미하는 'orkhēstra(춤추다)의 동사 'orkhēishai'에서 유래되었고 17세기에 이르러 이탈리아 극장에서 가극장이 설립되어 무대 전면에 악단을 두게 되었는데 이곳을 습관적으로 '오케스트라'라고 부르게 되었다.

9) 단순히 건반악기(첼발로)의 보조적 화음에 맞춘, 리듬이 자유로운 낭송적 노래.

10) 레치타티보 세코보다 리듬이 더 엄격하고 음악적이며 극적으로 더 많은 표현이 부여되는 낭송적 노래. 극적 분위기를 고조시켜 아리아를 이끌어낼 때 사용.

11) 다수에 의한 연주를 뜻한다. 중창, 중주.

12) 오페라 부파의 막 끝에 등장인물들이 모두 나와 막을 끝맺는 방법.

II. 본 론

1. 오페라 부파의 연구

1) 오페라의 탄생부터 오페라 부파의 출현까지

16세기말 피렌체의 예술 후원자인 바르디 공작(Giovanni Bardi, 1534-1612)의 살롱에 모인 지식인들의 모임인 카메라타는 1597년 이탈리아 피렌체에서 고대 그리스극을 상연하자는 논의 끝에 “다프네”<Dafne>¹³⁾를 탄생시켰다. “다프네”는 현재 알려진 레치타티보와 아리아가 시작된 최초의 오페라로 문헌상 나타나지만 현존하지는 않는다. 현존하는 최초의 오페라 기록은 Jacopo Peri(야코포 페리, 1561-1633)와 Giulio Caccini(줄리오 카치니, 1550-1618)가 작곡한 “에우리디체”<Euridice>¹⁴⁾로 1600년 초연된 작품이며 막의 구분이 없고 사이사이에 춤이 삽입되고 아리아가 거의 배제된 레치타르 칸탄도(recitar cantando)¹⁵⁾를 바탕으로 했다.

17세기 이탈리아 오페라는 베네치아를 중심으로 발전해 나갔으며 1571년에는 리브레토¹⁶⁾라는 말이 처음으로 등장하였다. 클라우디오 몬테베르디(Claudio Monteverdi, 1567-1643)의 대표작 오르페오<Orfeo, 1607>는 현재까지도 스탠더드 레퍼토리로 공연되는 탁월한 작품으로 5막의 구성과 이야기와 연결된 서곡, 대담한 화성과 관현악에 있어서는 현악기의 트레몰로(tremolo)의 효과를 처음으로 사용하여 다양한 관현악적인 색채로 각 인물이나 상황의 묘사를 적절히 하였고 레치타티보도 뚜렷한 음악 형식으로 구성되고 아리오조¹⁷⁾와 분화되며 합창을 활용하며 근대적 오페라에 가까운 형

13) 1597년 피렌체에서 초연. 리누치니의 대본에 페리가 작곡.

14) 프랑스의 앙리 4세와 이탈리아 메디치(Medici)가문의 마리아의 결혼식 축제용으로 만들어진 것.

15) ‘노래하면서 연기하다’, ‘노래하면서 대사를 낭송한다’라는 뜻

16) 오페라 대본

태로 만들어지기 시작했다. 1637년, 공공 오페라 극장인 Cassiano(카시아노) 극장의 개관으로 일반 대중들에게도 공개되었으며 베니스는 이탈리아 오페라의 중심도시가 되었다.¹⁸⁾

로마의 오페라는 이미 1600년에 신화에서 제재를 찾지 못하고 우의적인 등장인물로 이루어진 카발리에리(Emilio de Cavalieri, 1550-1602)의 <육체와 영혼에 관한 극>이 교회에서 상연되었다. 스테파노 란디(Stefano Landi, 1586-1639)의 종교적인 오페라 성 알레시오<Il Sant Alessio, 1632>는 전주곡과 3막으로 구성되었으며 2막과 3막은 시포니아(Sinfonia)¹⁹⁾로 시작하는데 시포니아는 빠르고 느리고 빠른 3악장으로 구성되어 오페라 서곡 발달의 계기를 가져다주었다. 후에 이 서곡은 프랑스 서곡이라고 알려지게 되었다. 이미 로마의 오페라의 몇 작품은 희극적 성격을 보여주는데 1639년에 작곡된 마쭈키(Virgilio Mazzocchi, 1597-1646)의 오페라 “고통 하는 자여 희망을 가지라”<Chi soffre, spera>는 내용적으로 이미 오페라 부파라 할 수 있다. 이러한 희극적 오페라는 막간극(Intermezzo)²⁰⁾으로서 점점 발전되어간다²¹⁾.

18세기로 접어들면서 이태리 오페라를 지배하기 시작하는 나폴리 오페라는 전형적인 대본에 바탕을 둔 연극적인 레치타티보와 성악적인 아리아를 가지게 되고 대표적인 대본가로 메타스타시오(Pietro Metastasio, 1698-1782)²²⁾가 있다. 아리아는 다 카포(da capo) 아리아²³⁾의 형식을 갖게 되고

17) 노래하듯이, 짧은 아리아풍으로. 레치타티보처럼 자유스런 리듬을 사용하지도 않으며 이 둘 사이에 위치하는 선율 형태.

18) D.J.Graut, <서양음악사> 서우석 옮김, 심철당, 1997, p.459

19) 초기 바로크에서는 오페라나 칸타타 등의 성악곡 앞부분이나 중간에 삽입된 기악곡을 일반적으로 시포니아라고 불렀다.

20) 18세기 이탈리아 오페라에서 진지한 내용의 오페라 세리아 막간에 상연된 익살스러운 오페라로 이것이 독립하여 오페라 부파가 되었다.

21) 홍정수 외, <두길 서양음악사> 나남출판, 2006, p.482

22) 1730년 이후 비엔나의 궁정에서 ‘황제의 시인’으로 활약했다. 3막의 대본과 6명의 등장인물 등 오페라 세리아의 전형적 방식으로 구성되었고 레치타티보와 아리아를 명확히 구분하고 다카포 아리아를 만들 수 있도록 하였다.

23) A-B-A의 3부분 형식으로 마지막 A부분은 악보 상 존재하지 않고 B부분 끝에 da capo로 쓰여 있다. 실제 연주되는 A부분은 독창자가 기교를 마음껏 발휘하도록 하였다.

나폴리 오페라는 성악적 기량이 극에 달하는 Castrato(카스트라토)²⁴⁾의 주 무대가 된다. 신포니아 형식을 정립한 알렉산드로 스카를라티(Alessandro Scarlatti, 1660-1725)는 감정적 표현을 위해 적절한 악기를 사용하여 음악과 극의 조화를 도모했으며 중창 장면 등을 효과적으로 사용하였다.²⁵⁾

오페라가 발전하면서 나폴리 오페라는 내용에 따라 심각한 내용의 오페라 세리아(Opera Seria)²⁶⁾와 희극적 내용의 오페라 부파(Opera Buffa)로 양립된다. 오페라 세리아는 3막으로 되어 있으며 주로 고대 역사나 라틴 전설에 바탕을 둔 도덕적이거나 교육적인 기능을 가진다. 또한 극보다 음악에, 음악 전반적인 면보다 성악적 측면에 중점을 두었고 음악적인 흥미가 주로 아리아에 집중되었는데 가수들은 자기의 기교를 과시하기 위해 무리한 요구들을 시인과 작곡가에게 강요하기도 하였다. 그리하여 극과는 아무 관계도 없이 목소리만을 과시하는 경향이 생겨났고 극과 음악의 내면적인 연관성은 점점 문제를 삼지도 않았다. 그러므로 오페라의 다양한 요소들보다는 아리아에 중점이 주어지는 오페라로서 훗날 글룩(C.W.Gluck, 1714-1787)²⁷⁾의 오페라 개혁의 대상이 되기도 한다.²⁸⁾

한편 프랑스에서는 1647년 프랑스 파리에서 처음으로 이태리 오페라인 오르페우스<Orpheus>를 상연하였고 1671년 프랑스 최초의 오페라는 로베르 캄베르(Robert Cambert, 1628-1677)와 피에르 페린(Pierre Perrin, 1625-1675)이 공동 제작한 <Pastoral d'Issy>와 <Ariane on Le mariage de Baccheus>²⁹⁾이다. 프랑스의 극음악은 춤곡, 특히 무대용 춤곡과 발레와 관계가 깊은데 이는 발레에 춤곡, 독주 레치타티보가 대사와 함께 쓰여 졌기

24) 여성의 음역을 가진 남성 가수.

25) 이성천 저, <서양음악사> 정음문화사, 1988, p.100~102

26) 신화나 영웅에 관한 내용을 가진 노래 중심의 오페라로서 아리아를 통해 음악 중심적 특징이 분명하게 나타난다.

27) 가수중심의 오페라를 작곡가 중심으로, 음악 중심에서 드라마 중심으로 바꾸었으며 관현악을 중시하며 합창과 중창을 복합적으로 구사하였다.

28) 홍세원 저, <서양음악사> 연세대학교 출판부, 2001, p.367~369

29) Ibid., p.260

때문이다. 특히 오페라의 관현악 서곡은 궁전 발레에서 서곡(Overture)이라는 이름을 갖게 된다. 뢰리(Jean Baptist Lully, 1632-1687)는 전통 발레와 오페라를 접합하는데 성공하였고 시를 최우선으로 생각하는 뢰리는 서정적 비극(tragédie lyrique)³⁰⁾을 작곡하기 시작하였다. 뢰리의 오페라 형식과 구성은 본질적으로 유지되어 18세기 초반에 와서 춤곡을 많이 강조한 오페라 발레³¹⁾라는 장르가 탄생되었다³²⁾.

영국은 17세기 초 가면극(masque)이란 장르를 개발해 주로 왕실을 중심으로 연주해 귀족들로부터 소규모의 지원을 받기도 하였다. 가면극은 구어의 대화와 노래, 춤, 합창 등을 섞어 만들었으며 17세기 중반 이후에는 막의 맨 마지막에 음악과 춤이 삽입되는 형식으로 작곡되어 주로 극장에서 상연되는데 이를 세미 오페라(Semi opera)³³⁾라고 불렀으며 국민적인 오페라로 성장하였다. 1689년에 발표한 헨리 퍼셀(Henry Purcell, 1659-1695)의 오페라 “디도와 에네아스”<Dido and Aeneas>는 극과 음악에 있어서 호평을 받았으며 순수 오페라로서는 유일한 작품이다. 셰익스피어의 한여름 밤의 꿈에 바탕을 둔 퍼셀의 오페라 “요정의 여왕”<The Fairy Queen, 1692>은 5막으로 구성된 가면극과 악기로 연주되는 세미 오페라이다. 등장인물로 신이나 여신들, 술 취한 시인, 양치기, 중국의 무희 등을 도입한 특색 있는 극이다³⁴⁾.

17세기의 독일은 1619-1648년 사이에 일어난 30년 전쟁이후 정치적인 분열과 국민적인 전통에 대한 모든 자부심을 잃어버렸다. 독일의 오페라는 이탈리아에 의존하고 있었으며 1627년 하인리히 쉬츠(1585-1672)가 다프네의 번역본에 곡을 붙인 것이 최초의 오페라이다. 1678년 함부르크에 독일 최초

30) 비극적 내용의 오페라. 궁정발레, 코메디 발레, 전원극의 전통을 통합한 것.

31) 노래와 무용이 있는 장면들을 결합했지만 무용은 가수의 노래에 따라 안무되는 동작으로 어떤 순간을 나타내는 막간 연기에 불과하여 표현력이나 극을 발전시키지는 못했다.

32) 홍정수 외, <두길 서양음악사> 나눔 출판, 2006, p.516~527

33) 노래보다 말로 된 대사가 중요한 역할을 한 17세기와 18세기 초의 영국 오페라.

34) Leslie Orrey, <오페라의 역사> 류연희 옮김, 동문선, 1997, p.64~84

의 오페라 극장이 생기면서 독일 초기 오페라의 제 일인자인 카이저(Reinhard Keiser, 1674-1739)를 중심으로 본격적인 독일 오페라가 상연되었다. 독일의 민속극 형식을 도입하여 민속적인 소재와 멜로디를 희극적으로 다룬 형식으로 특히 대화가 삽입된 것이 큰 특징인 징슈piel(Singspiel)을 창안하였는데 이것은 모차르트 시대에 와서 “마술피리”<Die Zauberflöte, 1791>를 탄생시키기에 이른다.

2) 오페라 부파의 발전

오페라 부파는 오페라 세리아(Opera Seria)의 상대적인 호칭으로서 이탈리아어로 되어 있는 가벼운 내용의 희극적인 오페라이다. 초기의 16세기 중엽이후 심각한 오페라(Opera Seria)의 막간에 익살스럽고 전원적이며 목가적인 내용을 가진 짧은 연극을 넣고 인테르메쵸(Intermezzo)라고 하였는데 이것이 발전하여 나폴리 시대에는 독립된 오페라가 되어 오페라 부파라고 불렸다. 16세기 인테르메쵸는 고대 그리스의 고전적인 주제를 지닌 것으로 주로 연극의 상연 또는 결혼식과 같은 축제행사에도 중간 중간 음악의 삽입 형태로 이루어졌는데 안토니오 란디(Antonio Landi)의 막간극인 “일 코모도”<Il Comodo>, “펠레그리나”<La Pellegrina: 순례의 여인>³⁵⁾, “피톤에 대한 아폴로의 승리”<Il Combattimento pitici d’Apollo col Serpente>가 그렇다. 또한 이런 인테르메쵸 안에는 독립적인 마드리갈(Madrigal)³⁶⁾이나 연극, 음악, 무용, 무언가 그리고 노래 반주를 위한 악기뿐만 아니라 상당한 규모의 오케스트라를 요하는 entr’acte³⁷⁾ 연주도 있었음을 알 수 있다. 막간을

35) 플로렌스의 메디치 가문의 페르난도와 프랑스의 공주 크리스틴의 결혼식을 위한 축하음악회에서 공연되었다.

36) 14세기와 16세기에 유행한 이탈리아 세속 음악

37) 막간극, 간주곡. 오케스트라만으로 연주되어지고 전 막에서 진행이 된 멜로디와 이 막에서 연주될 곡들의 멜로디가 하나의 곡을 이룬다.

위해서 만들어졌던 인테르메쑤는 오히려 주 공연물보다도 인기가 많았고 결국은 인테르메쑤를 위한 희극이 만들어졌다.

인테르메쑤는 오페라 역사상 두 가지 중요한 의미를 갖는데 첫 번째, 16세기 말경 마드리갈, 마드리갈 코미디와 같은 음악 양식과 결합하여 점차 규모가 확장되어 신포니아, 마드리갈, 발레 등이 포함되고 기악 반주가 따르는 등 음악극으로서의 형태를 갖추게 되어 오페라 탄생의 모체가 되어 피렌체를 중심으로 성행했으며 작곡가로는 카메라타의 중심인물인 까발리에리(Emilio de'Cavalieri, 1550-1632), 마렌치오(Luca Marenzio, 1553-1599), 페리, 카치니가 있다.

두 번째, 17세기 베니스 오페라에서 산발적으로 발견되는 희극적 요소와 결합한 18세기의 인테르메쑤가 오페라 부파라는 새로운 형태의 오페라로 발전되었다는 것이다. 제노(Apostolo Zeno, 1668-1750)³⁸⁾와 메타스타시오(Metastasio, 1698-1782)가 오페라 세리아에 통일성을 주기 위해 오페라 대본에서 희극적인 요소를 제거하였고 희극적 요소는 인테르메쑤와 결합하게 된 것이다. 또한 17세기 중반의 대본가들은 동일한 주제에 희극적 요소와 비극적인 감정을 혼합 시켜 놓은 경향을 보였으며 17세기 말에 오히려 이제껏 희극적인 장면에서 활기 있는 역할을 담당하던 하층 계급의 등장인물을 빼기 시작하더니 점차적으로 상류층 인물들에 대한 비극적인 소재만으로 극을 이루어 놓았다. 여기에 대한 반작용으로 오페라 부파와 인테르메쑤가 대중들의 호응을 힘입어 대중들의 오락물로 등장하게 된 것이다. 인테르메쑤는 18세기에 들어와서 서민 생활이나 인정 미담적인 현대어에 의한 작은 희극으로 발달했다.

오페라 부파는 1630년경 나폴리보다 먼저 베니스에서 시작되었는데 스페인의 영향으로 수다스러운 빠른 말 노래, 비속한 노래, 다른 노래를 빌려서 변조하여 사용하는 패러디 등 익살스러운 장면을 오페라에 넣기 시작했다.

38) 이탈리아의 궁정 시인. 오페라 개혁 운동의 선구자.

옛 신화나 영웅적 소재를 다루는 오페라 세리아와는 다르게 당대의 서민적 내용을 담은 소박한 소재와 카바티나(Cavatina)³⁹⁾, 앙상블(Ensemble, 중창)을 선호했다. 이런 내용 때문에 오페라 부파가 일반 서민들의 호응을 받게 되었다. 또한 평범한 보통 인물이 지체 높은 사람이나 영웅을 대신해 등장하였고 하층 계급의 사람들이 등장하여 부드러운 재치로 상류 계급의 약점을 풍자하였다. 극의 진행과는 상관없이 성악적 기교에만 중점을 둔 형식적인 다카포 아리아에서 벗어나 대중적인 선율과 짧고 활기에 넘친 주제군에 의한 다양한 선율선의 움직임, 리듬의 생동감 등이 적절히 표현됨으로써 새로운 악곡의 시도가 이루어졌다. 또한 단순한 첼발로의 화음형 반주로 된 레치타티보 세코의 사용으로 빠른 가사의 신속한 전달을 하며 즐거리를 진행시키고 오케스트라의 반주로 된 레치타티보 아코파냐토는 극적이고 진지한 분위기를 만들 때 사용되었다. 오페라 세리아에서는 볼 수 없었던 베이스 음성을 개발하여 희극의 효과를 높였는데 분위기보다는 빠르고 정확한 대사 전달을 위해서 고음보다는 저음으로 대사를 전달하였다. 또한 베이스 음성을 고성부의 음성과 함께 연주하게 하여 앙상블을 가능하게 하였다. 희극적 인물들이 벌려 놓은 사건들을 각 막의 끝부분에 자연스럽게 효과적으로 마무리 하는 방법으로 앙상블을 썼으며 비교적 짧고 단순했다. 앙상블은 점차 막의 끝부분이 아닌 어느 곳에서나 쓰이게 되었으며 신중한 인물까지도 가담하게 되면서 규모가 커지게 되자 앙상블 피날레를 발달시켰다. 독창인 아리아에 중점을 둔 오페라 세리아는 이따금 2중창이 있었고 3중창 이상의 앙상블은 찾아볼 수가 없었다. 그러나 오페라 부파는 앙상블과 함께 앙상블 피날레를 발달시켰다. 막의 끝부분에 가까워지면서 등장인물들이 하나, 둘씩 참여하여 사건은 절정에 이르는데 그 규모나 범위는 극의 흐름에 우선하기 때문에 일정하지 않았다. 또한 피날레는 극과 음악이 같이 가는 일정

39) 18~19세기의 오페라, 오라토리오에서 볼 수 있는 기악반주가 따른 서정적인 독창곡. 아리아보다 양식이 단순하고 프레이즈나 가사의 반복이 없다. 또 기교적인 화려한 콜로라투라풍의 꾸밈도 제한되어 있다.

한 특징을 보이는데 극적 소강상태는 느린 음악으로, 극적 활동성이 강한 부분에는 빠른 음악으로 대조를 이룬다. 이런 특징들은 도식적인 음악의 틀이 아닌 상황을 따라가는 방식으로 이루어진다. 앙상블 피날레는 오페라 부파의 가장 큰 특징이다.⁴⁰⁾

오페라 부파의 효시는 젠나로 안토니오 페데리코(G.A.Pederico) 대본에 조반니 바티스타 페르골레시(Pergolesi, 1710-1736)의 “마님이 된 하녀”<La serva padrona, 1733>이다. “마님이 된 하녀”는 그 당시 유행하던 막간극으로 1733년 8월 28일, 나폴리 귀족 카를로 6세의 왕비 엘리자베스 크리스티나의 생일을 축하하는 공연에서 페르골레시의 오페라 “자부심이 강한 죄수”<Ilprigionier superbo>의 막간극으로 무대에 올려졌다. 이 작품은 막간극이었기에 서곡이 없으며 극의 진행은 레치타티보와 아리아가 교차하는 2막 형식이며 악기 편성도 현악 합주에 첼발로로 간단하며 각 막은 세르피나와 우베르토의 2중창으로 막을 내린다. 세 명의 인물설정은 당시의 Comedia dell’Arte⁴¹⁾의 전통에 의해 전형적 인물로서 설정되었다. “마님이 된 하녀”는 막간극으로 만들어졌다가 큰 인기를 얻어 오페라 부파라는 장르로 독립하였다.⁴²⁾ 이 작품은 1752년 파리에서 공연된 후 부풍 논쟁⁴³⁾을 불러 일으켰으며 프랑스 희극 오페라인 오페라 코미크의 발전을 위한 계기가 되었다. 로그로시노(Nicola Logroscino, 1698-1765), 피치니(Nicolo Piccini, 1728-1800), 파에지엘로(Giovanni Paesiello, 1741-1816), 치마로사(Domenico Cimarosa, 1749-1801)등은 오페라 부파에서의 양식을 확립한 작곡가들이다. 오페라 부파는 각 나라마다 이름이 달랐으며 또 이탈리아 오페라 부파를 제외한 다른 나라에서는 레치타티보 대신 말로서 대화를 이끌어 간다.

40) 홍정수 외, <두길 서양음악사> 나남출판, 2006, p.494~501

41) 1550년경 이후부터 이태리에서 전해진 즉흥방식으로 전개되는 코미디이다. 일정한 등장인물은 독특한 분장으로 일정한 직업과 성격을 부여받으며 일정한 틀을 사용한 음악은 정해진 줄거리와 함께 즉흥적으로 꾸며졌다.

42) 홍세원, <서양음악사> 연세대학교 출판부, 2001, p.364

43) 1752년 전통적 프랑스 오페라를 지배하는 측과 이탈리아의 오페라 부파를 지지하는 측으로 갈라져 음악과 미학 사상에까지 이르는 넓은 영역에 걸쳐 우열을 다툰 유명한 음악 논쟁.

프랑스에서는 오페라 코미크 (Opera Comique)라고 한다. 1700년대 초 보드빌(Vaudeville)⁴⁴⁾이라는 노래의 대중적 오락에 의한 한 형식에서 시작되었으며 이탈리아의 오페라 부파와 프랑스의 코미디 전통이 결합되어진 것이다. 초기 작품으로는 장 자크 루소(Jean Jacques Rousseau, 1712-1778)의 “마을의 점쟁이” <Le Devin du village, 1752>가 있다. 대표적인 작곡가로는 페르골레지의 오페라 부파를 인상 깊게 듣고 인테르메초를 작곡하기 시작한 앙드레 그레트리(André -Ernest-modeste Grétry, 1741-1813)가 있다.

영국에서는 발라드 오페라 (Ballad Opera)라고 하는데 누구나 잘 아는 유행하는 선율에 가사를 붙여 시민들 사이에 인기가 있었다. 대표 작품으로는 오페라 대본 작가인 존 게이(John Gay, 1685-1732)의 대본에 존 페푸시(John Pepusch, 1667-1752)가 만든 “거지 오페라” <Beggar’s Opera>가 있다. 이것은 유행하는 선율을 편곡하여 만들었고 직권남용이나 부정, 매춘과 같은 범죄에 대한 내용으로 1728년에 상연되어 대성공을 거두었다.

독일의 희극 오페라는 영국 발라드 오페라의 영향으로 크게 성행하였고 일반적으로 징슈필(Singspiel)이라고 부른다. 성악이 들어있는 모든 작품을 지칭하다가 18세기 중엽부터 희극 오페라를 가리키는 말로 사용되었다. 독일어를 사용하였고 레치타티보 대신 말로 표현하였으며 독일의 우화나 신화가 내용이었다. 음악은 극이 절정에 달했을 때 나타났으며 음악은 언제나 연극의 부속물에 지나지 않았다. 극작가이자 시인인 바이세(C.F.Weisse, 1726-1804)와 작곡가 힐러(J.A.Hiller, 1728-1804)가 초기 징슈필 발전에 공헌하였고 12개의 작품을 함께 만들었다. 특히 모차르트는 모든 오페라 장르의 요소를 통합하여 징슈필을 발전시켰다. 그의 작품 “마술피리”에서 이런 점들을 찾아볼 수 있다.⁴⁵⁾

44) 오페라 코미크에서 나온다. 등장인물들이 돌아가면서 노래를 한 구절씩 부르며 합창 후렴구가 매번 뒤따른다.

45) 홍세원, <서양음악사> 연세대학교 출판부, 2001, p.369~374

3) 다 폰테와의 오페라 부파 작품

- “피가로의 결혼” <Le Nozze di Figaro>

다 폰테의 대본을 4막으로 구성한 “피가로의 결혼”은 18세기 이탈리아 양식의 대표적인 작품으로 평가되고 있다. 이 작품은 독창 아리아와 중창을 이용하여 인물들의 성격을 표현하였고 중창은 극을 진행시키는 역할도 했다. 또한 오페라 부파의 가장 큰 특징인 피날레에서 증가하는 음악의 흐름 속에 등장인물들을 점진적으로 통합해나간다. 이것을 두르흐콤포지션(Durchkomposition)이라 한다.⁴⁶⁾ 또한 백작에 대한 피가로와 수잔나의 모습 속에서 계급간의 대립을 볼 수 있으며 여성들의 아리아⁴⁷⁾를 통해서 남성에 대한 여성들의 투쟁도 볼 수 있는 오페라이다.⁴⁸⁾

- “돈 지오반니” <Don Giovanni>

“피가로의 결혼”의 프라하에서의 대성공으로 의뢰받아 쓴 작품으로 2막으로 구성된 오페라이다. 대본은 다 폰테에 의해 1787년 6월에 완성되었으며, 악보는 같은 해 10월 28일에 완성되었다. 1788년 5월 7일에 빈에서 한 공연에는 다음과 같은 여러 부분이 레치타티보와 함께 추가되었는데 돈 오타비오의 아리아 [Dalla sua pace] (테너 모렐라를 위해 4월 24일에 작곡됨. K.540a), 돈나 엘비라의 아리아 [Mi tradi quell'alma ingrata] (소프라노 카바리에리를 위해 4월 30일에 작곡됨, K.540c), 레포렐로와 체를리나의 듀엣 [Per queste tue

46) 처음부터 끝까지 반복하지 않고 작곡하는 법

47) 예) 마르첼리나의 아리아 'Il capro e la capretta'

48) 박홍규, <비바 오페라> 가산 출판사, 2002, p.66~82

manine] (4월 28일에 작곡됨, K.540b)가 그것이다.

이 오페라는 에스파냐의 호색 귀족 돈 조반니(돈 후안)를 주인공으로 한 것으로 탕아에다 무신론자인 돈 조반니는 사랑의 편력을 하던 중, 돈나 안나에게 추근거리다가 그녀의 아버지 기사장(騎士長)의 질책을 받고 결투 끝에 그를 찔러 죽인다. 그 후에도 시골 처녀 체를리나를 유혹하는 등 못된 짓을 계속한 그는 묘지에서 기사장의 석상(石像)을 보고 만찬에 초대하였는데, 그날 밤 집으로 찾아온 석상을 보고도 뉘우치는 기색을 보이지 않자, 마침내 업화(業火)에 싸여 지옥으로 떨어진다는 이야기이다. 비록 이탈리아풍의 희가극형식을 취하고 있으나 동시에 정가극(正歌劇)풍의 노래도 있다. “돈 조반니”는 비극적인 것과 희극적인 것, 무시무시한 것과 우스꽝스러운 것이 함께 섞여 나오는 특징을 가진 드라마 지오코조(Drama Giocoso)라고 한다. 특히 인물의 성격묘사에 있어 독특한 묘미를 보인다.⁴⁹⁾

• “여자는 다 이런 것” <Cosi fan tutte>

1789년에 작곡된 모차르트의 마지막 오페라 부파이며 다 폰테와 함께 만든 세 번째 작품이다. 이 오페라는 오스트리아의 황제 요제프 2세의 위촉으로 작곡되었으며 1790년 1월 26일 빈의 Burgtheater(부르크테아터)⁵⁰⁾에서 초연되었다. 남녀 간의 신뢰와 사랑을 다루었고 대체적으로 현실과 거리가 먼 사건이면서도 인간 사회에 있어서 애정의 일면을 가볍고 재치 있게 묘사하였다. 주제가 부도덕하다하여 19세기에는 비난을 받았지만 그 이후에 뛰어난 작품으로 인정받고 있다.

49) 홍세원, <서양음악사> 연세대학교 출판부, 2001, p.400

50) 오스트리아 비엔나 궁정 극장. 1741년 설립.

2. “피가로의 결혼”의 이해

1) 대본

모차르트가 활동하던 시기는 사회적으로 인본주의 사상이 대두되던 18세기로 계몽주의를 중심으로 귀족의 권위와 특권에 대하여 개인의 자유와 평등이 주장되었으며 철학, 과학, 예술 등이 전문가의 소수집단에서 일반 대중을 의식하기 시작하였다.

“피가로의 결혼”은 보마르셰의 3부작 중 제2편으로 프랑스 혁명 전야의 정치적, 사회적 분노를 직설적으로 표현하였다. 이 연극은 1784년 파리에서 루트비히 16세의 반대에도 불구하고 초연되어 소요와 폭동으로 이어졌다.⁵¹⁾ 또한 이 연극은 황제 요제프 2세의 명으로 상연 금지 되었다.

모차르트는 오페라 부파에 적합한 대본을 찾았는데 이 때 만난 인물이 빈 궁정 시인이었던 로렌조 다 폰테(Lorenzo da Fonte, 1749-1838)였으며 모차르트는 그에게 보마르셰의 희곡을 오페라로 만들어 보자고 제안하였다. 어느 오스트리아 작곡가도 생각할 수 없는 일이었다. “피가로의 결혼”은 로렌조 다 폰테의 손을 거쳐 문제가 될 만한 사회 비판적인 부분들을 삭제하였다. 다 폰테는 원작의 위험스런 요소들을 삭제했다며 요제프 황제를 설득해 마침내 빈의 부르크테아터에서 1786년 5월 1일 초연된다.⁵²⁾ 또한 빈에서의 공연은 커다란 성공을 거두지는 못했지만 자유로운 도시 프라하에서 열광적인 반응을 불러 일으켰다.

51) Malte Korff, <아마테우스 모차르트> 김윤소 옮김, 인물과 사상사, 2007, p.140

52) 폴 맥가, <모차르트-혁명의 서곡> 정병선 옮김, 책갈피, 2002, p.133~149

2) 로렌조 다 폰테 (Lorenzo da Ponte)

로렌조 다 폰테 (Lorenzo da Ponte, 1749-1838)는 18세기 극 역사를 활기차게 만든 호탕하고 다채로운 성격의 인물로 본명은 엠마누엘레 코넬라노 (Emanuele Conegliano, 1749-1838)이다. 유대인 가정에서 태어나 1763년 세례를 받고 후에 신부가 되었으며 동시에 고전문학을 익히게 된다. 젊은 혈기에서 나온 종교적 방종과 자유로운 사고 때문에 시인으로 생활하게 된다. 그는 여자와의 관계에 있어서 무분별하고 방탕한 생활을 했는데 결국 그러한 비윤리적 행동 때문에 재판에 회부되었고 드레스덴으로 피신하였다. 이때 그의 친구인 궁정 시인 카레리노 마츨라의 도움으로 궁정작가로 활동하며 모차르트를 비롯하여 마르티니, 살리에리(Salieri Antonio, 1750-1825)⁵³⁾ 등 많은 작곡가의 오페라 대본을 써주게 된다.⁵⁴⁾ 모차르트와 알게 되면서 작가로서의 황금기에 들어선 것도 1783년 오스트리아 빈에서였다. 그들은 서로의 재능을 인정하고 높이 평가하며 대본작가와 작곡가로서 서로에게 중요한 역할을 하게 되었다. 그들의 만남은 “피가로의 결혼”, “돈 조반니”, “코지 판 뚜페” 등 3편의 명작을 탄생시켰고 대성공을 거두게 되었다. 그의 장점은 남에게서 빌려온 주제에 새로운 생명을 불어넣고 비극의 요소와 희극의 요소를 함께 엮어낼 수 있는 능력이었다. 특히 “돈 조반니”의 돈 후안의 전설의 각색은 문학에 지속적인 영향을 미쳤다.⁵⁵⁾

요제프 2세가 죽자 다시 떠돌이 생활을 시작한 그는 잠시 런던 (1792-1805)에서 지낸 뒤 미국으로 이주해 말년에는 뉴욕에 정착했다. 컬럼비아 대학에서 이탈리아어와 문학을 가르치고 이탈리아 문화 사업을 장려하는 일에 힘을 쏟았다. 회고록<Memorie 4권, 1823-27>은 작가를 운명과 적

53) 이탈리아 태생으로 황제 요제프를 알게 되어 궁정 작곡가로 발탁되고 1788년에는 궁정 악장이 되어 빈에 머물렀다.

54) Leslie Orrey. <A Concise history of Opera> 류연희 옮김. 1997, P.132

55) Clemens Prokoff. <모차르트> 안미란 옮김. 현암사, 2006, p.142~159

들의 희생자로 그리는 데 중점을 두고 있으나, 19세기 초 미국을 보여준다는 점에서 가치 있는 작품으로 평가받는다.

3) 등장인물

IL CONTE ALMAVIVA - 알마비바 백작 : Baritono

LA CONTESSA - 백작부인 : Soprano

FIGARO - 피가로, 백작의 하인 : Basso Baritono

SUSANNA - 수잔나, 백작부인의 하녀 : Soprano

CHERUBINO - 케루비노, 백작의 시동 : Soprano

MARCELLINA - 마르첼리나, 하녀의 우두머리 : Mezzo-Soprano

BARTOLO - 바르톨로, 의사 : Baritono

BASILIO - 바지리오, 음악교사 : Tenore

DON CURZIO - 돈 쿠르시오, 법률가 : Tenore

ANTONIO - 안토니오, 정원사 : Basso

BARBARINA - 바르바리나, 정원사의 딸 : Soprano

4) 줄거리

“피가로의 결혼”은 보마르세(Beaumarchais)의 희극 작품으로 3부작 중 2부에 해당하는 작품이다. 제1부는 “세빌리아의 이발사”<Barbier de Seville>이며 이 오페라의 내용은 Seville 마을에 피가로(Figaro)라는 이발사가 알마비바(Almaviva)라는 백작을 도와 로지나(Rosina)와 결혼시키는 내용의 오페라이다. 이때의 공로로 피가로는 백작의 시종이 되는데 백작이 피가로의 연

인인 수잔나(Susanna)에게 흑심을 품으면서 벌어지는 희극 상황을 표현한 작품이 “피가로의 결혼”이다.

◆제1막 (알마비바 백작의 집의 한 방)

알마비바 백작 성안의 한 방. 자로 치수를 재며 만족하고 있는 피가로에게 수잔나는 백작의 음흉한 속셈을 귀뜸하자 피가로는 분노한다. 한편 바르톨로와 마르첼리나는 결혼계약서를 내 보이며 피가로와 수잔나의 결혼을 방해하려 음모를 꾸민다. 수잔나에게 그 전날 있었던 일로 도움을 청하러 온 케루비노는 갑자기 들어온 백작을 피해 커다란 의자 뒤로 몸을 숨긴다. 백작이 들어와 수잔나에게 정원에서 은밀히 만나자고 하는데 바질리오 들어오게 되고 백작은 케루비노가 숨어 있는 의자 뒤로 몸을 숨긴다. 케루비노는 쩍샤게 의자 위로 뛰어오르고 수잔나가 얼른 그 위에 옷을 덮는다. 바질리오가 들어와 케루비노가 백작부인에게 마음이 있다고 지껄이자 화가 난 백작이 의자 뒤에서 나오고 뒤이어 백작에 의해 케루비노도 발견된다. 백작은 더욱 화가 나 케루비노를 군대에 보낼 것을 선언한다.

◆제2막 (백작부인의 침실)

백작부인은 남편이 더 이상 자신을 사랑하지 않는다며 한탄하고 있는데, 수잔나가 들어와 백작의 음탕한 속셈을 얘기한다. 케루비노가 들어와 백작부인에 대한 사랑을 노래하던 중 갑자기 들리는 백작의 목소리에 놀라 케루비노는 골방으로 숨고 수잔나도 몸을 감춘다. 백작이 골방에서 나는 이상한 소리에 백작은 부인을 의심하며 잠겨 있는 문을 열 도구를 가지러 부인을 데리고 나간다. 그 사이 케루비노는 창문으로 도망가고 대신 수잔나가 골방에서 숨어 있다가 돌아온 백작 앞으로 당당히 나간다. 케루비노가 아닌 수잔나가 나오자 당황한 백작은 부인에게 용서를 구한다. 거기에 정원사 안토

니오가 들어와 누군가가 발코니에서 뛰어내려 화분을 깬다고 일러바친다. 피가로는 수잔나의 귓속말로 재치 있게 위기를 극복한다. 이 때 마르첼리나와 바르톨로, 바질리오가 나타나서 빗 문서로 쓴 결혼 약속의 이행을 다그친다.

◆제3막 (저택의 넓은 방)

마르첼리나와 바르톨로는 백작의 궁중법률가 돈 쿠르시오를 대동하고 결혼계약서에 대한 판결을 하던 중 피가로가 그들의 잃어버린 아들임이 밝혀진다. 마르첼리나는 모성애가 넘치는 어머니의 모습으로 변하고 세 사람은 상봉의 기쁨을 나누는 도중 아무것도 모르고 나타난 수잔나가 오해를 하지만 곧 풀리게 된다. 백작부인과 수잔나는 백작을 굶려줄 계획을 세우고 가짜 편지를 써서 결혼식 도중 수잔나가 그날 밤 정원에서 만나자는 쪽지를 슬쩍 백작의 손에 건네준다.

◆제4막 (백작 집의 큰 정원)

어두운 정원에서 하녀 바르바리나는 백작이 수잔나에게 전해주라고 한 편지를 잃어버려 어찌 할 바를 모르는데 그 때 피가로는 수잔나에 대해 오해를 하게 되고 배신감으로 가득 찬다. 백작을 굶려주기 위해 백작부인과 수잔나는 서로 상대방으로 변장을 한다. 바르바리나와 밀회하기 위해 정원으로 나온 케루비노가 수잔나의 옷을 입은 백작부인을 수잔나로 생각하고 그녀에게 입을 맞추려는 그 순간, 이 역시 백작부인을 수잔나로 오인해서 다가오던 백작이 그의 키스를 받게 된다. 격노한 백작이 케루비노의 따귀를 때리려는데 마침 그때 백작부인을 수잔나로 생각해서 달려든 피가로가 대신 뺨을 맞게 된다. 이제 백작은 수잔나로 오인하고 백작부인에게 사랑을 호소하기 시

작한다. 피가로는 백작에게 양갓음을 하기 위해 백작부인에게 다가간다. 그런데 목소리를 듣고 백작부인이 아니라 수잔나라는 것을 알아차리지만 그녀의 속임수를 되갚아 주기 위해 계속 모르는 체 하면서 백작부인에 대한 열렬한 사랑을 속삭인다. 질투를 참지 못한 수잔나가 피가로의 뺨을 때리고 비로소 피가로는 사실을 고백하고 둘은 화해한다. 백작부인으로 변장한 수잔나를 뒤쫓아 나온 백작은 피가로와 이야기 하고 있는 수잔나를 백작부인으로 알고 크게 화를 낸다. 백작은 큰 소리로 모두를 불러 모으는데 진짜 백작부인이 정체를 드러내자 상황이 반전되어 백작은 부인에게 용서를 빌고 전원이 기쁨의 앙상블 속에 막이 내린다.

3. “피가로의 결혼”의 특성 연구

1) 관현악법

관현악은 중세 이전까지는 대부분 현악기만으로 구성되어 있었으며 성가의 반주를 하는 극히 가벼운 구실 정도였다. 르네상스 시대에 이르러 당시 통주저음 양식을 따른 가브리엘리(G. Gabrieli, 1555-1612)⁵⁶⁾와 몬테베르디의 작품에서 발전을 하기 시작한다.⁵⁷⁾ 대부분 현악기로 이루어졌지만 서서히 플루트, 오보에, 호른 등 관악기들이 등장하기 시작 한다⁵⁸⁾. 16세기 바로크 시대에 접어들면서 바이올린, 비올라, 첼로, 콘트라베이스 4개의 현악기의 구성이 완성되면서 오케스트라가 안정적인 발전을 하게 되는데 이 때 라모

56) ‘심포니아 사크레’에서 각 파트에 특정한 악기를 최초로 지정했고 각 악기의 대담한 교합, 리듬과 다이내믹스의 대비적 효과를 피하면서 전체적인 밸런스를 유지시켰다.

57) 박봉석, <관현악의 이론과 실제> 세광음악출판사, 1988, p.18

58) 홍정수, <두길서양음악사> 나남출판, 2006, p.470

(Jean-Phillip Rameau, 1682-1687), 바흐(J. S. Bach, 1685-1750)와 헨델 (Georg Friedrich Händel, 1685-1759)이 큰 공헌을 한다. 악기 편성은 18세기 말에 이르러서 오늘날과 비슷한 관현악의 기틀이 마련되었다. 슈타미츠 (Johann Venzel Anton Stamitz, 1717-1757)⁵⁹⁾가 그 당시 획기적으로 관현악에 매우 기교 있는 다이내믹을 넣음으로서 눈부신 발전을 하며 고전파 시대로 이어진다. 빈 악파의 3대 거장 하이든(Joseph Haydn, 1732-1809), 모차르트, 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)의 음악에서 주로 현악기들이 주선율을 담당하고 관악기는 주로 화음의 보충 역할을 했다. 이 무렵부터 클라리넷을 첨가하여 색채감을 주거나 오보에, 플룻으로 음향의 변화를 주게 되었다.⁶⁰⁾ 점점 관현악의 2관 편성(플룻, 오보에, 바순, 클라리넷이 두 개씩)으로 더욱 풍부한 음향을 갖게 된다. 이 시대의 악기 편성을 보면 다음과 같다.

현악기군: 제1, 2바이올린, 비올라, 첼로, 콘트라베이스

관악기군: 플룻2, 오보에2, 클라리넷2, 바순2

금관악기군: 호른2, 트럼펫2

베토벤에 이르러서 목관악기의 음역증가와 트럼본, 하프 등 거대한 타악기의 도입으로 관현악은 빠른 발전을 하게 된다.⁶¹⁾

모차르트는 하이든의 영향을 받아 오페라 안에서 관현악의 발전에 공헌을 한다. 당시 기악은 인간의 목소리를 반주해주는 단순한 수준으로 여겨지며 그래서 오페라라는 음악 장르가 가장 인기가 있었다.⁶²⁾ 모차르트 자신도 기악보다 성악적인 부분에 더 관심이 있었고 음악의 기본적 성격을 성악에서 끌어와야 보존할 수 있다고 믿었다. 그래서 모차르트의 기악에서의 주제들

59) 독일의 작곡가 겸 바이올린 연주자. 만하임 악파의 마지막 세대에 속하는 작곡가로 독일 궁정 악단의 악장 겸 음악 감독으로 있으면서 강악의 대비가 강한 동적인 연주로 이 악단을 전 유럽에 '만하임 오케스트라'로 알려지도록 육성했다.

60) Ibid., p.28~30

61) 두산백과사전 목관악기군의 관현악법

62) Samuel Adler, <관현악기법 연구> 윤성현 옮김, 수문당, 2003, p.4~5

은 성악적 출처를 드러내고 있다. 또한 지금이나 그 때나 인간의 목소리는 한정되어 있었다. 그랬기에 가수도 몇 안 되고 구하기도 어렵고 극장이나 오케스트라는 많은 비용을 지불해야 했었다. 음악을 좋아하는 일반 평민들도 비싼 가수들 대신에 훨씬 싼 악사들의 다양한 여러 악기를 가지고 인간의 목소리처럼 아름다운 악기 소리로 오페라를 듣고 싶어 했다. 이 때 모차르트가 평민들의 이러한 욕구를 해결하여 주었다. 그는 각각 개성 있는 악기들로 오페라 안에서 관현악의 발전을 가져왔다. 특히 클라리넷은 모차르트가 가장 좋아하는 악기로 인간의 목소리와 가장 가깝다고 생각하였는데 당시 최고의 클라리넷 연주가인 안톤 슈타틀러(Anton Paul Stadler, 1753-1812)⁶³⁾를 만나면서 클라리넷을 가장 좋아하게 되었다. 그 후부터 클라리넷을 위한 곡들이 많이 작곡 되었고 귀족적인 부분을 표현할 때 사용되었는데 백작부인의 아리아 [Porgi amor]나 [Dove sono]에서 자주 볼 수 있다. 클라리넷뿐만 아니라 오보에, 바순, 플룻, 호른 등의 개개의 악기가 각각의 개성을 따라 그의 음악 속에서 특정한 음색을 가지고 표현되었다.⁶⁴⁾ 지금까지 단순히 성악성부를 반주만 해주는 악기 편성이 아닌 서로 신뢰적이며 보충적인 관계를 가지게 됨으로서 관현악을 한 단계 높이는 공헌을 하였다.

2) 레치타티보

레치타티보는 일정한 템포와 특별한 규칙의 제한이 없는, 말의 자연스러운 리듬과 억양에 가장 유사하도록 만들어진 단선율의 한 형태이다. 또한, 자유로운 리듬과 규칙적이지 않는 악구로 구성된 낭독체의 선율로 극음악에서 대화와 독백의 역할을 담당한다. 이 양식은 가사가 중요시되는 극음악에

63) 1791년. 궁정의 클라리넷 연주자

64) Malte Korff, <아마테우스 모차르트> 김윤소 옮김, 인물과 사상사, 2007, p.184-185

서 효과적이며 말보다는 선율적이고 노래보다는 대화체적인 표현양식이다. 이것은 일반적으로 독창자에 의해 노래되거나 혹은 낭송되어지는 레치타티보로 오페라, 오라토리오⁶⁵⁾, 그리고 칸타타⁶⁶⁾ 등에서 발견되는데, 행동이나 내용을 이야기할 때에 사용되며 아리아, 합창, 중창 등이 연결되는 부분에 연기와 함께 쓰여 진다. 또한 성악의 음악적인 요소인 멜로디, 악구, 리듬이 거의 무시되어지며 이와 반대로 말의 불규칙한 리듬, 같은 음정의 반복, 억양, 자연스러운 음절처리가 중요하게 여겨진다.

레치타티보의 기원을 살펴보면 그레고리안 성가⁶⁷⁾에서 중요하게 쓰여 졌는데 한 음을 중심으로 가사를 빠르게 읽어나가는 낭송식에서 찾아볼 수 있다. 초기 오페라에서 레치타티보의 사용은 피렌체 카메라타의 모노디양식에서였다. 말의 리듬과 강세를 강조하는 모노디양식은 16세기말 당시 합창음악 양식이던 다성 음악에 반대해서 처음 등장했다. 페리의 “에우리디체”와 같은 초기의 오페라들은 거의 대부분 레치타티보 양식에 의한 아리오조로 이루어졌다. 17세기 말 오페라에 이르면 감정의 표현은 서정적 감정의 분출에 적합한 아리아가 말고 레치타티보는 등장인물들이 서로 주고받는 대화체 대사를 전달하고 줄거리를 빨리 전개 시키는 데에만 주력했다. 오라토리오나 칸타타에서도 비슷한 기능을 맡아 이야기를 빨리 전개시키는데 종종 사용되었다.⁶⁸⁾ 레치타티보에는 다음과 같은 두 가지 종류가 있다.

첫 번째로는 ‘레치타티보 세코’로 이 경우는 대사 전달에 주안점을 둔 것으로, 간단한 코드가 연주되거나, 주로 건반악기의 반주에 맞추어 부른다. 이 때 반주의 역할은 단순히 가수에게 음정을 유지할 수 있도록 도와주는 정도에 지나지 않는다. 즉, 어떤 감정을 표현하는 것이 아닌 단순히 사건을 서술하며 이야기를 빨리 진행시켰다. 오페라 부파의 발전과 함께 반주에 사

65) 17~18세기에 가장 성행했던 대규모의 종교적 극음악. 성서에 입각한 종교적인 내용을 지녔으며 동작이나 무대장치가 따르지 않는다.

66) 17세기 초엽에서 18세기 중엽까지의 바로크 시대에 가장 성행했던 성악곡의 형식.

67) 카톨릭 교회의식에서 사용되는 무반주 단선성가이다. 중세 이후 전해진 라틴어 교회노래이다.

68) 홍세원, <서양음악사> 연세대학교 출판부, 2001, p.362~363

용하는 악기로는 쳄발로(cembalo), 하프시코드(Harpsichord), 레갈(Regal)⁶⁹⁾, 오르간(Organ) 그리고 피아노(Piano) 등이 있다.⁷⁰⁾ 레치타티보 세코 양식은 16세기 말 페리와 카치니의 초기 오페라에서 기원을 찾아볼 수 있으며 17세기 동안 몬테베르디의 오페라에서 양식이 유지되었다. 몬테베르디의 레치타티보는 카메라타의 스틸레 라프레젠타티보(Stile rappresentativo)⁷¹⁾를 출발점으로 하였으나 시의 억양을 살리면서도 선율성을 지니며 화성적으로 풍부한 표현력을 지녔다. 또한 레치타티보 세코가 요한 세바스찬 바하(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)의 마태 수난곡⁷²⁾과 칸타타에서 발견된 레치타티보의 영향을 받은 것은 주목할 만한 일이다.

두 번째의 것은 ‘레치타티보 아콤포냐토’로서 현악 또는 오케스트라 반주에 맞추어 부르게 되는데 오페라나 오라토리오의 절정의 순간에 오케스트라가 극도의 긴장감을 연출하는 가운데 연주된다. 오페라에서 레치타티보 아콤포냐토는 대개 아리아를 끌어내기 위한 도입부나 앙상블의 연주로 이어진다. 스카를라티(Alessandro Scarlatti, 1660-1725)의 후기 오페라에서 오케스트라 반주로 애처롭거나 격렬한 성격의 악절을 가지게 되는데 이것을 레치타티보 오블리가토(Recitativo Obbligato)⁷³⁾라고도 부른다. 이 형태는 오페라 세리아의 다 카포 아리아에 있어서 필수적인 것이 되며 칸타타에서도 볼 수 있다. 레치타티보 아콤포냐토는 독립되어 사용하는 경우는 거의 없다.⁷⁴⁾

모차르트는 감정 표현이 음악보다 경시될 수 없고 앙상블에서 노래보다 말로 더 많은 것을 표현하였고 단순히 대사를 음악에 넣으려하지 않았다.

69) 16~17세기의 휴대용 오르간

70) 오정률, <Opera Buffa에서 Recitative의 쓰임새에 관한 연구> 경희대 대학원, 2003.

71) 초기 오페라나 짧은 곡에 사용된 극적인 레치타티보 양식. 말의 리듬, 강세, 억양 등을 중시.

72) 예수의 수난이라는 제제는 아리아, 아리오조, 레치타티보 및 각종 합창의 병용으로 작곡해왔다. 테너가 낭창하는 복음서의 말씀을 중심으로 아리아와 합창을 교묘히 매치하여 종교음악의 최고의 걸작으로 꼽히고 있다.

73) 피아노 또는 관현악 따위의 반주가 있는 독창곡에 독주적 성질을 가진 다른 악기를 곁들이는 연주법. 생략할 수 없는 악기나 성부.

74) Ibid., p.31

그는 레치타티보를 작곡할 때 각각의 등장인물의 목소리의 톤(tone)이나 억양, 알맞은 성격까지도 정확하게 파악하여 음악에 훌륭하게 표현하였다. 모차르트의 레치타티보 세코는 극의 연결부위에서 대화나 상황 설명에 쓰이고 음악적인 요소보다도 등장인물의 성격과 심리가 잘 드러나도록 하였다. 오페라 “피가로의 결혼”은 레치타티보 세코의 비중이 높은 오페라이며 반주는 보통 첼발로로 화성을 붙이는 정도이며 Basso continuo(바쏘 콘티뉴오)⁷⁵⁾로 계속된다.

레치타티보 아콤포냐토는 희극적 분위기를 극적 분위기로 전환할 때 사용했다는데 특히, 극 중 남녀 주인공의 슬프거나 심각한 심리 상황을 표현할 때 볼 수 있다.

“피가로의 결혼”에서 레치타티보 아콤포냐토는 독립적으로 사용되지 않으며 감정 상황이 급속히 전개되어 일정한 정서가 억제할 수 없을 만큼 높아졌을 때 음악적인 배출구로써 아리아가 뒤따라 나온다. 그리고 오케스트라 반주로 작곡되었는데 이는 극적인 등장인물들의 감정 표현에 효과적이다.

제1막2장의[부라보, 주인님이여. Bravo, signor padrone!]는 수잔나 때문에 백작이 초야권을 부활시키려한다는 속셈을 알고 분노에 찬 모습을 오케스트라 반주가 있는 레치타티보 아콤포냐토로 보여주고 있다.(악보1)

(악보1) Recitativo [Bravo, signor padrone!] 1-3 마디

75) 바로크 음악에 붙여진 지속적인 베이스 성부.

제3막4장의 [벌써 이긴 셈이다. Hai già vinta la causa!]를 보면 백작의 흥분과 복잡한 심리상태를 여러 가지 빠르기의 변화로 나타내고 있다. 피가 로와 수잔나의 지나가는 대화를 그대로 이어받아 연결되는 것이 특징이며 여러 가지 빠르기의 변화로 나타내고 있다. 음악의 변화 부분마다 겹세로줄 로 음악과 표현의 변화를 정확히 나누고 있다.(악보2)

(악보2) Recitativo [Hai già vinta la causa!] 4-5, 13-14마디

The image shows a musical score for a recitativo. It consists of two measures. The first measure is marked 'Presto' and the second 'Andante'. The score includes vocal lines and piano accompaniment. The vocal line in the first measure has the lyrics 'de-a?' and '뫘 나?'. The piano accompaniment in the first measure is marked 'f Str.Ob.Fg.Hr'. The piano accompaniment in the second measure is marked 'p Str.'. The score is written in bass clef for the vocal line and treble/bass clef for the piano accompaniment.

제3막 8장 [수잔나가 오질 않아! E susanna non vien!]은 희극 인물들 사 이에서 남편의 변심으로 슬퍼하는 백작 부인의 모습을 볼 수 있다. 모차르 트는 슬픈 여주인공의 장면이 나올 때 레치타티보 아콤파냐토를 사용함으로 써 극적 분위기를 표현하였다.(악보3)

(악보3) Recitativo [E Susanna non vien!] 1-3 마디

Andante

Oboi

Fagotti

Corni in C

Violino I

Violino II

Viola

Grafina Contessa

Und su-san-na, kommt nicht!
E Su-san-na non vien!

Ich bin angst-lich; wubt ich nur, wie mein Gat-te den
So-no-an-sio-sa di sa-per co-me il Con-te ac-

Cembalo e Basso continuo

Violoncello

Contrabasso

제4막8장 [모두 준비 되었나, Tutto è disposto]에서 수잔나 때문에 고통스러운 피가로의 감정을 표현하고 있다. 극 중 내내 재치 있는 모습이던 피가로의 갑작스런 감정 변화를 나타내고 있다. 이렇듯 레치타티보 아코파나토는 극중에서 특별한 목적을 표현하기 위해서도 쓰여 졌다.(악보4)

(악보4) Recitativo [Tutto è disposto] 1-2 마디

2 Clarinetti in B

2 Fagotti

2 Corni in Es

I
Violino

II

Viola

Figaro

Al - les ist rich - tig, auch kann die Stun - de nicht mehr fern sein; ich ho-re
Tut - to e dis-po-sto: l'o - ra do-vreb-be es-ser vi - ci - na; io sen-to

Cembalo
e
Basso continuo

Violoncello

Contrabasso

제4막9장 [Giunse alfin il momento, 드디어 그 순간에 다다랐네]는 지금까지 보여 지던 수잔나의 모습과는 다르게 피가로에게 사랑을 고백하는 수잔나의 아리아전에 나오는 레치타티보 아콤파냐토로 수잔나의 명랑하고 밝은 모습을 가벼운 트릴과 리듬으로 표현하였다.(악보5)

(악보5) Recitativo [Giunse alfin il momento] 1-4 마디

Allegro vivace assai

1 Flauto

1 Oboe

1 fagotto

I
Violino

II

Viola

Susanna

Violoncello

Contrabasso

3) 아리아

◆피가로(FIGARO)

제1막의 카바티나 [백작님께서 춤을 추시고 싶다면, Se vuol ballare signor contino]는 수잔나 때문에 초야권을 부활시키려는 백작의 음모를 알게 된 피가로가 의연한 태도로 음모를 저지시키려는 결심을 하면서 부르는 아리아이다. 고통스럽고 심각한 감정을 춤곡 리듬 속에 억제시키고 있는데

○에서처럼 스타카토의 사용으로 감정을 억제시키며 똑같은 가사의 반복과 □에서처럼 선율을 상행시킴으로 피가로의 분노가 서서히 상승되는 것을 볼 수 있다.(악보6)

(악보6) No.3 Cavatina [Se vuol ballare signor contino] 1-8 마디

No. 3 Cavatina 카바티나
Allegretto
 Figaro (피가로)

Se vuol bal- la - re, si- gnor con-ti-no, se vuol bal- la - re, si- gnor con-ti-no.
 백작님 춤 추고 싶으시다면 백작님 춤 추고 싶으시다면

*p*staccato staccato

감정이 고조되는 부분은 2/4박자의 *Presto*로 변하여 백작에 대한 도전을 ○에서처럼 단순한 음의 상승으로 나타내며 백작의 음모를 밝혀낼 것을 다짐한다.(악보7)

(악보7) No.3 Cavatina [Se vuol ballare signor contino] 64-72 마디

Presto

L'ar- te scher-men-do l'ar- te a-do-pran - do, di qua pu-gnen-do, di la scher-zan-do,
 묘책을 꾸며 기습을 부려 여기선 손짓 저기선 농담

페르마타 후 감정을 절제하며 3/4박자 춤곡 리듬으로 돌아가며 본래 피가로의 성격으로 돌아간다. 모차르트는 페르마타를 사용하여 극적 긴장감과 함께 앞부분과 다른 내용으로 극을 진행시켰다.(악보8) 살피본 바와 같이 피가로는 위기가 닥칠 때마다 감정에 치우치지 않고 지혜롭게 대처해 나가는 것을 볼 수 있으며 낮은 신분임에도 매우 이성적으로 백작에게 도전하는 그 당시로서는 문명화된 인물임을 알 수 있다.

(악보8) No.3 Cavatina [Se vuol ballare signor contino] 100-106 마디

The musical score consists of two systems. The first system shows the vocal line with lyrics: "ve - scie - ro, ro - ve - scie - ro." and the Korean translation "은 술 책 알아 내 알아 내". The piano accompaniment includes markings for "cresc." and "f". The second system is marked "Tempo I" and shows the vocal line with lyrics: "Se vuol bal - la - re, so - gnor con -" and the Korean translation "백 작 님 춤 추고 싶 으 시". The piano accompaniment includes markings for "Str. pizz." and "P staccato".

제1막8장의 아리아 [더 이상 높이 날지 못 하리, Non più andrai]는 1막의 마지막 부분이다. 군 입대를 앞 둔 케루비노를 피가로가 겁을 주면서도 놀려대며 부르는 아리아로서 피가로의 희극적인 면이 잘 나타난다. 군대의 모습을 나타내기 위해 행진곡풍의 리듬과 *Allegro* 빠르기로 작곡된 경쾌한 아리아이다. 특히 (악보9)는 피가로가 케루비노를 놀리며 군대의 모습을 설명하는 부분으로 □에서처럼 행진곡풍의 짧은 붓점 ♩ ♩으로 보여준다.

(악보9) No.10 [Non più andrai] 1-2 마디

또한 (악보10)에서도 케루비노를 놀려대는 희극적인 모습의 피가로를 볼 수 있는데 □에서처럼 행진곡풍의 짧은 붓점으로 현악기와 바순이 모두 동일하게 riposo를 향해 간다. Narcisetto⁷⁶⁾와 Adoncino⁷⁷⁾라 놀려대며 음들은 하행하게 된다.

(악보10) No.10 [Non più andrai] 5-9 마디

76) Narciso의 축소어. 물에 비친 자신의 모습을 연모하여 물에 빠져 죽어 수선화가 된 미소년.

77) Adone의 축소어. 그리스 신화 중에서 여인 아프로디테가 사랑한 미소년.

이 아리아의 B부분은 15마디부터 시작되는데 C Major의 딸림화음인 G Major로 전조를 함으로서 음악의 긴장감을 주며 피가로는 더욱 케루비노를 놀린다. 중간 부분에서는 현악기의 짧은 16분음표의 화려한 스케일로 현악기로 부파적인 성격을 나타내며 피가로와 현악기는 박진감 있게 교차한다.

(악보11) No.10 [Non più andrai] 24-31 마디

피가로는 케루비노에게 군대의 모습을 설명하며 겁을 주기도 하는데 8분음표로 같은 음을 반복하며 부파음악의 특징인 *Parlando*⁷⁸⁾ 기법을 사용하였다.(악보12)

78) 악보에서 말하듯이 연주하라는 뜻.

(악보12) No.10 [Non più andrai] 64-70 마디

col- le- ne- vi e i sol- li-o-ni al con-cer-to di trom- bo-ni, di dom- bar- de, di can- no- ni, che le palle in tutri i
 나팔소리대포 소리폭탄 소리에 맞 추어안개 물줄어가면서 천둥 같은소리

tuo-ni all' o-recchio fan fi - schiar. Non piuav
 날 때종알이스쳐가네 모자

피가로는 백작부인과 수잔나가 함께 백작을 골탕 먹이려는 계획을 오해하며 괴로움에 쌓인다.

4막의 아리아[두 눈을 떠봐요, *Aprite un po' quegl'occhi*]는 평범한 아리아로 원래 보마르세의 원본에서는 정치적, 사회적 비난의 내용이었으나 다 폰테가 정치적인 요소를 제거하고 대신 여인들에 대한 불신으로 바꾸었다. 피가로는 여인들에 대한 불만들을 붓점의 사용(악보13)과 셋잇단음표를 써서 부파음악의 특징인 *Parlando*로 나타내었다.(악보14)

(악보13) No.27 [*Aprite un pò quegl'occi*] 30-33 마디

gar, ci- vet- te, che al- let- ta- no per trar - ci le piu- me, co- me - te, che bril- la- no per to - glier- ci il
 들 우리 의정 신을홀딱 빼는올때 미들 번쩍 하고비쳤다 가빛을뺏아

(악보14) No.27 [Aprite un pò quegl'occi] 38-42 마디

li - gne, ma - e - stre d'in - gan - ni, a - mi - che d'af - fan - ni, che fin - go - no, men - to - no, a - mo - re non
 불 기 그 대 들 은 속 임 수 의 도 사 고 봉 스 런 친 구 들 이 다 당 신 을

sen - ton, non sen - ton pie - ta, non sen - ton pie - ta, no, no, no,
 못 느 키 고 자 비 도, 배 풀 지 못 해 그 래 그 래 그 래

◆수잔나(SUSANNA)

18세기는 귀족 중심의 봉건사회가 무너지고 계몽주의 사상을 바탕으로 한 시민사회의 도래로 사회적으로 여러 가지 변화가 일어났다. 특히 지금까지 억눌려있었던 여성들의 사회적 지위가 높아지기 시작했으며 남성과 동등한 위치에까지 오르게 되었다.⁷⁹⁾ 이러한 시기에 작곡된 오페라 “피가로의 결혼”의 수잔나는 하층 계급으로 주인에게 순종하는 반면, 백작의 부당한 요구에 있어서는 대담한 모습으로 계급적 경계를 넘어선 18세기 계몽주의 여성상이 표출되었다. 수잔나는 “피가로의 결혼”의 모든 앙상블에 참여하여 갈등요소들을 해결해나가며 오페라 부파의 전형적인 하녀의 모습인 코믹스

79) 이남재 외, <서양음악사4. 18세기 음악> 음악세계, 2006, p.152~153

러움을 넘어서 재치가 넘치는 모습을 볼 수 있다. 수잔나의 아리아들은 *Allegretto*, *Allegro*, *Vivace*의 빠르기로 수잔나의 재치 있고 추진력 있는 성격을 나타내며 그에 맞게 앙상블에서 그녀의 선율은 중요한 멜로디를 담당한다. 또한 멜로디는 선율적이기 보다는 리듬적 요소를 가지는데 도약적이면서 짧은 리듬들이 많이 보인다.

제2막3장의 아리아[*Venite, inginocchiatevi*, 이리와 무릎을 굽혀봐]에서 피가로는 초야권을 부활시키려는 백작의 음모를 제지시키려고 시동 케루비노에게 여장을 시켜 백작과 만나게 하려는 계획을 세운다. 케루비노에게 화장을 시키며 백작을 놀려주려는 수잔나의 들뜬 마음을 볼 수 있다. *Allegretto*의 빠르기와 □에서처럼 반주부의 상행하는 32분 음표와 ○에서처럼 멜로디 부분의 붓점 리듬을 사용하여 수잔나의 들뜬 마음을 표현하였다.(악보15)

(악보15) No.13 [*Venite, inginocchiatevi*] 1-6 마디

The image shows a musical score for Susanna's aria. The title is "Allegretto" and the character is "Susanna (스잔나)". The score is in 3/4 time and G major. The vocal line (Soprano) starts with a rest, followed by a melodic phrase: "Ve - ni - te, ingin-oc-chiate-vi, re-". The piano accompaniment (Str.) features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with a dynamic marking of *p* (piano). The lyrics in Korean are "무릎을 굽고 조용히".

또한 왼손 반주에서 볼 수 있듯이 16분음표의 연타와 장식음을 사용하여 수잔나의 발랄한 성격을 표현하였다. 이런 리듬은 특히 일정하고 가볍게 표현해야 한다.(악보16)

(악보16) No.13 [Venite, inginocchiatevi] 12-16 마디

(케르비노 시키는 대로)

li re-sta-ta fer-mo li pian,
 히 미 리-를-들-려-요 이

Fl. Ob. Hr.

모차르트는 백작 부인에게 나타냈던 서정적이며 우아한 선율의 흐름을 상황에 따라서는 하인이나 하녀에게도 부르게 하였다. 이는 극과 음악을 적절히 융화시킨 것으로 4막에 나오는 *Andante*의 빠르기를 가진 아리아[Deh vieni, non tardar, 아, 오세요, 더 늦지 말고]에서 그런 부분을 찾아볼 수 있다. 백작의 음흉한 계략을 막기 위해 수잔나와 백작부인이 서로 옷을 바꿔 입고 백작을 기다리는데 피가로가 숨어 있다는 사실을 알고 그의 질투심을 유발시키려고 부르는 아리아로서 수잔나는 피가로를 진정으로 사랑하는 마음을 담아 부르지만 피가로는 백작에 대한 사랑 고백으로 오해하게 된다. 앞에는 반주가 있는 레치타티보 아콤폰냐토의 사용으로 아리아의 진지한 분위기를 알 수 있으며 모차르트는 백작부인에게 자주 썼던 오보에와 바순을 이 곡에 부여함으로써 오페라 전체에서 보여 졌던 생기발랄한 모습과는 달리 우아한 선율로 백작부인에게서 보여 지던 귀족적인 분위기를 나타내며 귀족계급을 동경하는 모습을 보여준다. 하지만 곡 전체에 현악기의 스타카토 반주를 줌으로서 수잔나의 수줍은 마음과 본래의 경쾌하고 발랄한 성격을 유지하였다.(악보17)

(악보17) No.28 [Deh vieni non tardar] 15-18 마디

fa - ce, fin - che l'a-ria e an-cor bru - na, e il mon - do ta - ce.
 않고 세 상 잠 들 고 조 용 한 밤 - 에 오 라

Ob. Fg.

아리아는 F Major로 시작하여 활동적인 딸림화음 C Major로 전조되면서 가사 또한 사랑을 기다리는 수줍은 마음을 자연을 통하여 노래하며 가벼운 스타카토로 표현하고 있다.(악보18)

(악보18) No.28 [Deh vieni non tardar] 19-26 마디

Qui mor - mo-ra il ru - scel, qui scher - za
 시 냇 - 물 종 - 알 대 고 새 벽 - 이

l'au - ra, che col dol - ce su - sur-roil cor ri - stau - ra, qui
 오 - 며 나 의 마 음 은 신 신 하 여 친 다 이

FL. Ob. Fg. Ob.

수잔나는 백작부인에게 순종하는 하녀의 신분이지만 이 아리아 속에서 귀족계급을 동경하는 모습도 볼 수 있다. 백작의 초야권을 부활시키려는 음모를 통해서 그 시대 대부분의 하녀처럼 신분 상승을 할 수도 있었지만⁸⁰⁾ 수잔나는 지혜롭게 그 위기를 극복함으로써 18세기의 계몽주의 여성상을 보여 주었다. 수잔나는 앞에서 살펴보았듯이 하녀임에도 불구하고 어떤 위기 상황에서든 슬기롭고 지혜롭게 문제를 풀어나가는 모습을 볼 수 있었다. 그 당시 시민계급의 목소리가 높아지긴 했지만 이 오페라에서도 볼 수 있듯이 각 인물들의 신분이 확연히 구분되었고 아직도 계급이라는 것이 엄연히 존재하였다. 이러한 가운데 원작자인 보마르세는 수잔나를 통하여 그 당시의 일상생활에서 볼 수 있는 인물이 아닌 우리가 바라는 여성상에 가까운 이상적인 인물을 표현하였다.

◆알마비바 백작(IL CONTE DI ALMAVIVA)

알마비바 백작은 “세빌리아의 이발사”에서의 로지나의 사랑을 구하던 모습과는 달리 봉건주의 시대의 전형적인 귀족의 모습을 보여준다. 자신이 그토록 사랑했던 로지나와 결혼을 했음에도 열렬했던 사랑이 식어 성 밖의 여자들뿐만 아니라 성 안의 여자들까지도 탐내었다. 이것은 수잔나의 제1막1장속의 레치타티보를 보면 알 수 있다. 수잔나 때문에 초야권을 부활시키려는 음흉한 계략을 꾸미게 되고 이를 알아차린 수잔나는 피가로, 백작부인과 함께 백작의 바람기를 잠재울 계획을 세운다.

그가 부르는 유일한 아리아 [Vedro, mentr'io sospiro 내가 한 숨 쉬는 동안]은 수잔나와 피가로의 대화 속에서 자신이 함정에 빠졌음을 알게 되고 이에 분노하며 복수를 하겠다고 다짐을 하는 아리아다. 피가로와 수잔나의

80) G. 트뤼프, <세계여성사2> 이재형 옮김. 문예출판사, 1995, p.80~81

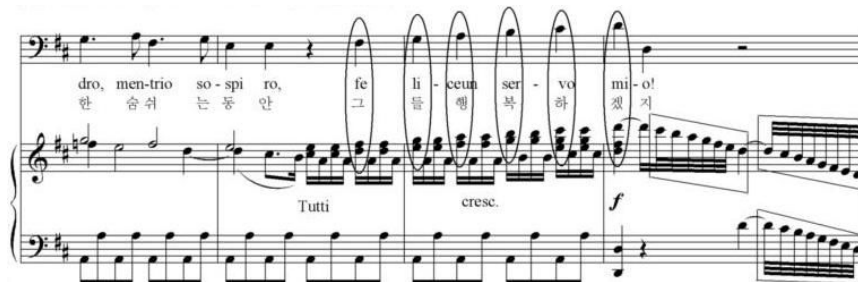
지나가는 대화 ‘Hai già vinta la causa, 벌써 이긴 셈이다’를 듣고 그대로 이어받아 레치타티보 아콤폴나토가 시작된다. 아리아는 2/2박자의 *Allegro maestoso*로 백작의 분노와 불안정한 심리상태를 말해준다. 클라리넷을 제외한 악기들이 □에서처럼 *f*의 강한 코드로 백작의 분노를 나타냈으며 ○에서처럼 32분음표로 급격한 하행을 하며 흥분 상태를 표현하였다.(악보19)

(악보19) No.18 [Vedrò mentre io sospiro] 1 마디



모든 악기들이 ○에서처럼 백작의 멜로디와 함께 크레센도로 상행 진행하여 강한 코드에 이르게 되며 또다시 □에서처럼 급격한 하행을 하게 된다. 이것은 백작의 당당한 모습과 분노가 점점 커짐을 볼 수 있다.(악보20)

(악보20) No.18 [Vedrò mentre io sospiro] 5-8 마디



그리고 짧은 *trill*과 당김음을 사용하여 ‘E un ben che invan desio, ei posseder dovrà’ (그녀는 헛된 갈망을 하고 있군, 그를 소유한다구?)의 질문에 대한 불안한 심리를 나타내었다.(악보21)

(악보21) No.18 [Vedrò mentre io sospiro] 12-17 마디

ben che in-van de-si-o, ei pos-se-der do-vra? ve-
 된 꿈을 꾸어 서 소유 하게 될 까? 사

dro per man d'a-mo-re u
 랑 을 거 부 한 자 그

또한 ○에서처럼 급격한 크레센도와 □와 같이 *f*와 *p*로 피가로와 수잔나의 행복에 대해 스스로 반문하며 불안정한 심리를 표현해준다.(악보22)

(악보22) No.18 [Vedrò mentre io sospiro] 24-27 마디

per me poi non ha Ve-dro, - mentr'io so-spi-ro, - fe-
 가 보 게 될 까 나 한 - 숨 쉬 는 동 - 안 - 그 -

아리아의 B부분에서는 *Allegro assai*로 템포의 변화와 함께 한마디 단위로 *p* 와 *f* 로 바뀌는데 분노에 대한 복수를 다짐하며 모든 감정을 숨김없이 쏟아버리는 백작의 불같으면서도 냉철한 성격을 볼 수 있다.(악보23)

(악보23) No.18 [Vedrò mentre io sospiro] 47-51 마디

Allegro assai

dro? ah no la-sciar-ti in pa-ce non vo' que-sto con-ten-to,
 까? 아 니 그걸 가 만 히 두 고 는만 족 못 해

(p) Str. (f) Tutti (p) (f)

◆백작부인(LA CONTESSA DI ALMAVIVA)

봉건주의 시대의 귀족계급의 여성들은 남편에게 무조건 순종하며 인내하는 고통스런 삶을 살았지만 겉으로는 귀족 부인으로서의 고결함과 품위를 지켰다. “세빌리아의 이발사”에서의 로지나는 자신이 원하는 사랑을 얻기 위해 적극적인 성격이었으나 “피가로의 결혼”의 백작부인 로지나는 백작의 바람기를 인내해가며 백작의 사랑이 다시 돌아오기만을 기다리는 인물로 그려진다. 제2막10장의 카바티나 [Porgi amor qual che ristoro, 사랑한다 말해주오]를 부르며 처음 등장하는데 전주부분의 처음 시작은 □에서처럼 그 당시 오페라에서 귀족의 등장 앞부분에 쓰였던 팡파레의 분위기로 *f* 의 악상 기호와 함께 나타냈다. 이로써 귀족의 등장을 암시하였고 어두운 가사지만 밝은 분위기의 E b Major로 현악기가 반주한다.(악보24)

(악보24) No.11 Cavatina [Porgi amor] 1-5 마디

Musical score for No.11 Cavatina [Porgi amor] measures 1-5. The score is in B-flat major, 2/4 time, and marked 'Larghetto'. It features a vocal line and a piano accompaniment with parts for Str. Cl, Fg, and Hr.

이 아리아의 가사는 백작부인의 극한 감정을 표현하였는데 가사를 다른 선율과 다른 화성인 B b Major와 E b Major 속에 반복함으로써 백작부인의 고통과 외로움을 더 강조하였다.(악보25-1, 25-2)

(악보25-1) No.11 Cavatina [Porgi amor]

Musical score for No.11 Cavatina [Porgi amor] measures 6-10. The score includes the vocal line with lyrics and the piano accompaniment. The lyrics are: "o mi lascia al-men mo - rir, o mi lascia al- men mo - rir] porgia-mor qualche ri-s" and "오 사-랑-아-니 면 은 죽 음 을 내 게 주 오 사 랑 한 다 말 해". The piano part includes markings for "cresc." and "p Str."

(악보25-2) No.11 Cavatina [Porgi amor]

Musical score for No.11 Cavatina [Porgi amor] measures 11-15. The score includes the vocal line with lyrics and the piano accompaniment. The lyrics are: "so - re, o mi las - cia almen mo - rir." and "면 - 죽 음 을 - 내 게 주 오". The piano part includes markings for "cl", "Fg", and "Hr."

극한 감정이 표현된 가사지만 E♭ Major의 밝은 분위기로 차분하게 시작되고 백작 부인의 선율에 등장하는 클라리넷과 바순으로 귀족적 분위기를 표현하였다. 이러한 악기의 사용과 가사의 내용으로 오페라 세리아적 요소를 전달하고 있지만 밝은 분위기의 조성과 선율을 사용함으로써 희극안의 인물임을 보여준다. 백작부인의 신분으로 자신의 감정을 한탄하지만 결국 감정은 성악 선율이 반음계적 진행으로 크레센도를 하며 대비조인 B♭ Major로 전조를 함으로서 절정에 다다른다. 또한 페르마타와 3도 이상의 하행과 *f*에서 갑작스런 *p*로 전환하여 곡의 분위기 전환을 가져오게 되며 이내 곧 감정을 억제하는 백작부인의 차분하고 품위 있는 본연의 모습으로 돌아온다.(악보26)

(악보26) No.11 Cavatina [Porgi amor] 34-39 마디

◆ 케루비노(CHRUBINO)

백작의 시동인 케루비노는 백작부인을 흠모하지만 성 안의 모든 여성들에게도 관심이 있는 사춘기 소년의 모습을 보여준다. 그의 아리아 [Non sò più cosa son, cosa faccio 내가 무엇이고 내가 뭘 해야 하는지 더 이상 모

르겠어]에서 이성에게 관심을 갖기 시작하는 소년의 모습을 볼 수 있다. 이 미 레치타티보에서 그러한 부분을 설명하는데 백작부인의 시중을 드는 수잔나를 부러워하면서 자신의 노래를 백작부인 뿐만 아니라 성 안의 여성들에게 모두 들려주라며 기쁨에 찬 모습을 볼 수 있다. 이 아리아는 2/2박자로 *Allegro vivace*의 빠르기이며 반주부에서 두박자마다 □에서처럼 슬러를 사용하여 빠른 분위기로 이끌어 준다. 이러한 빠르기와 *f* 와 *p* 를 연속적으로 반복함으로써 케루비노의 사춘기의 들뜬 마음과 변덕스러운 감정을 잘 나타내주고 있다.(악보27)

(악보27) No.6 [Non so più cosa son, cosa faccio] 1-5 마디

Allegro vivace
Cherubino (케루비노)

Non so piu co-sa son, co-sa fac- cio or di fo-co, o-ra so-no di ghiac-cio, o-gni
난몰라 난몰라 나는몰라 무엇을 하는지 나는몰라 불덩

아리아의 B부분(16-37마디)은 딸림 조인 B♭ Major로 전조하였고 여성에 대한 설레임을 반음계 상승진행과 함께 크레센도로 더욱 잘 표현하였다.(악보28)

(악보28) No.6 [Non so più cosa son, cosa faccio] 16-21 마디

so - - lo ai no-mi d'amor, di di - let-to, mi si tur-ba, mi s'al-te-ra il pet-to
 모 든 여 인들마 음변 하 고 나 의 가 숨은 두 근 거 리 네

또한 크레센도로 멜로디를 상행 진행시켜 페르마타까지 도달한 후 악상은 *p* 로 바뀌고 분위기의 전환을 가져오게 되며 맨 마지막 부분은 *f* 로 강한 남성적인 확고함을 나타내었다.(악보29)

(악보29) No.6 [Non so più cosa son, cosa faccio] 96-100 마디

par - lo d'a-mor con me, con me, par - lo d'a-mor con me.
 나 홀로 속 삭 여 나 홀로 나 속삭 일 테 야

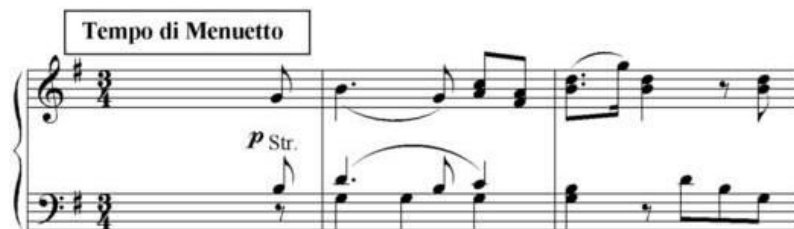
◆마르첼리나(MARCELLINA)

마르첼리나는 시종들의 우두머리로 나이 많은 하녀이다. 예전에 빌려준 돈을 갚지 못하는 것을 이유로 피가로와 결혼을 하려는 탐욕스런 늙은 하녀

이다. 피가로가 수잔나와 결혼하려는 사실을 알고 강한 질투심에 불타 결혼을 방해하는데 오히려 나이 어린 수잔나에게 놀림을 받는다. 그 시대는 시민 계급의 수준이 높아졌다고는 하지만 아직까지 교육의 기회는 귀족 계급에 한정되어 있었고, 더군다나 나이 많은 마르첼리나에게는 교육의 기회가 더 적었다. 마르첼리나는 피가로와 결혼하기 위해 재판까지 가게 되나 오히려 피가로가 자신의 어릴 적 잃어버린 아들임이 밝혀지고 갑자기 모성애가 넘치는 어머니로 바뀌게 된다. 그리고 강한 경계심을 가졌던 수잔나까지도 감싸 안는 놀라움을 보인다.

마르첼리나의 아리아는 1곡인데 제4막24장 [Il capro e la capretta, 숫염소와 암염소]이다. 여기서 마르첼리나는 피가로의 오해를 받고 있는 수잔나를 같은 여성으로서 대변해준다. 이 아리아는 3/4박자의 미뉴에트 춤곡이며 남자들에게 강력하게 저항하고 맞서는 내용으로 18세기의 변화된 여성상을 보여준다.(악보30)

(악보30) No.24 [Il capro e la capretta] 1-2 마디



아리아는 A(1-53마디), B(54-93마디) 두 부분으로 나뉘어져 있다. 마르첼리나 아리아에서도 수잔나에게 사용되었던 리듬과 음표를 볼 수 있는데 이것은 두 인물이 같은 계급이라는 것을 나타내주며 모차르트는 이같이 리듬, 선율, 리듬 등으로 동일한 계급이라는 것을 표현해 주었다. 수잔나의 선율에서 보았듯이 A부분에서의 멜로디는 ○에서처럼 붓점과 □의 16분 음표의 스케일을, 반주 부분은 △에서처럼 스타카토의 가벼운 리듬과 빠른 음표로 낮은 계급임을 나타내주었다.(악보31)

(악보31) No.24 [Il capro e la capretta] 24-30 마디

ta. — la - scian le lor com - pa - gne in pa - ce e li - ber -
 네 — 그 - 들 의 암 컷 들 - 을 편 안 - 케 - 해 주

ta.
 네

B부분은 4/4박자의 *Allegro*의 속도로 바뀌며 앞부분과 달리 남성들의 잔인함에 대해 노래한다. 그전까지 여성들은 무조건 남성들에게 복종하며 억

압받고 살아왔지만 시민사회로 접어들면서 여성들의 목소리가 높아지고 있음을 보여준다.(악보32)

(악보32) No.24 [Il capro e la capretta] 53-63 마디

Allegro

ta. Sol noi po - ve - re fem - mi - ne, che tan - to a - miam quest' uo - mi - ni, trat -
 게 우 리 불 - 행 한 여 자 들 남 자 들 참 사 랑 하 나 우

ta - te siam dai per - fi - di o - gnor con cru - del - ta, o - gnor - com cru - del - ta,
 될 나쁘 다 고 박 해 항 상 잔 인 하 게 항 상 - 잔 인 하 게

◆바르톨로(BARTOLO)

<세빌리아의 이발사>에서 로지나의 후견인이었던 바르톨로는 피가로 때문에 평소 흑심을 품고 있던 로지나를 백작에게 빼앗겼다. 복수할 기회만 노리던 중 마르첼리나와 합심하여 피가로와 수잔나의 결혼을 방해하려 한다.

제1막1장 [La vendetta, oh, la vendetta, 복수하리, 아, 복수하리]는 피가로에게 복수할 결심을 하며 부르는 아리아다. 대부분 가사를 반복하여 그 뜻을 강조하는데 오히려 과장되게 되며 신중하지 못한 인물임을 알 수 있다.

(악보33)

(악보33) No.4 [La vendetta] 15-25 마디

Brt.

L'ob - bli - ar - l'on - te, gli ol - trag - gi, l'ob - bli - ar - l'on - te, gli ol - trag - gi
 불 명 예 - 스 리운 지 욕 불 명 예 - 스 리운 지 욕

e bas - sez - za, e o - gnor vil - ta, e bas - sez - za, e o -
 유 치 함 은 비 겁 하 오 유 치 함 은 비

또 부파 음악의 특징인 연속적인 셋잇단음표 사용으로 희극적 분위기를 풍기고 있다. 반주부분에서도 노래 선율처럼 셋잇단음표를 보여주고 있다. (악보34) 그러나 3막에서는 피가로의 자상한 아버지의 모습을 보여준다.

(악보34) No.4 [La vendetta] 58-61 마디

4) 앙상블

오페라 부파의 발전과 함께 앙상블도 발전되었다. 이전의 오페라에서는 가수들의 기량을 보여주는 화려한 아리아나 2중창정도로만 이루어져 있었다. 희극적 인물들이 벌려놓은 사건을 마무리 하는 방법을 모색하기 위해 앙상블이 생겨났고 각 막의 끝에 쓰였는데 점점 신중한 인물들도 앙상블에 참여하게 되었다. 규모는 작지만 소나타 형식으로 쓰여진 곡들이 많고 각 등장인물의 특성이 선율, 리듬, 음역, 악기 등으로 잘 표현되어 있다.

먼저, 오페라 전체에 나오는 앙상블을 살펴보면 다음과 같다.

(표1) “피가로의 결혼”의 앙상블의 종류와 제목

2중창	제1막 1장	S, F	Cinque... dieci
	제1막 2장	S, F	Se a caso madama
	제1막 5장	S, M	Via resti servita, madama
	제2막 14장	S, Che	Aprite presto, aprite
	제3막 16장	Ce, S	Crudel! perchè finora
	제3막 20장	S, Ca	Che soave zeffiretto
3중창	제1막 7장	S, Ce, Bas	Cosa sento!
	제1막 13장	Ce, Ca, S	Susanna or via sortie
6중창	제3막 18장	F,S,Ce,M,Bar,D.C	Riconosci in questo amplesso

S-수잔나, F-피가로. Ce-백작, Ca-백작부인, Che-케루비노,
M-마르첼리나, Bar.-바르톨로, Bas.-바질리오, D.C-돈 쿠르시오

◆ 이중창

“피가로의 결혼”에서 이중창은 계급이 다른 두 사람의 관계를 나타냈거나 계급은 다르지만 평등한 인간관계를 묘사하기도 하였다. 이런 특성이 나타난 제3막의 백작과 수잔나, 백작부인과 수잔나의 이중창을 살펴보기로 한다.

제3막의 [Crudel! perchè finora, 잔인하다! 왜, 지금까지]는 백작과 수잔나

백작은 수잔나의 계획에 넘어가면서도 정원으로 나올 것을 계속 묻는다. 수잔나는 오히려 이런 백작의 애타는 마음을 놀리며 대담하게 행동을 하는 것을 볼 수 있다. 백작의 계속되는 물음에 거짓으로 대답을 하다 자신도 모르게 본심을 말하게 되지만 곧 거짓 대답을 한다. 백작의 물음에는 *dolce*의 악상기호를 사용하여 수잔나를 유혹하는 모습을 볼 수 있다.

A부분에서는 백작이 “no?”라며 강하게 반문하자 수잔나가 다시 “si, se piace a voi, verro.”(네, 당신이 좋아하면 갈게요)라며 백작에게 끌려가는 듯 대답을 하게 된다. 여기서 “si”부분에서 *subito p* 를 씌우로서 강하게 *f* 로 반문하는 백작에게 자신의 마음과 다른 대답을 하는 것을 표현해준다.

B부분에서도 반복하는 백작의 질문에 자신의 본심이 나타나는 “si”라고 대답하지만 백작의 “si?”라는 강한 반문에 재빠르게 *f* 의 악상으로 “no, non vi mancherò.”(아니요, 실망시키지 않을게요)라 하며 백작을 안심시키며 주인을 놀리는 대담한 하녀의 모습을 볼 수 있다.(악보36)

(악보36) No.17 [Crudel! perchè finora] 42-53 마디

A 부분

S. ro, si! no! no! si. —
오 (dolce) 네! 네 네! 불 —

Ce. ver-ra - i? non man-che-ra- i? dun-que ver-ra- i? no?
오 겠 나 실 망 않 도 록 꼭 와 야 한 다 알 았 지?

B 부분

S. — se pia-cc a voi, ver - ro, no!
— 름 — 없 — 이 — 가 겠 — 소 아니요!

Ce. nonman-che-ra - i? dunque ver-ra- i?
실 망 않 도 록 꼭 와 야 되 네

S. si! si! no — non vi man - - che -
네 네 불 — 름 — 없 — 이 — 가 —

Ce. nonman-che-ra - i? si? Mi
남 들 모 르 게 알 았 어? 내

결국 백작은 수잔나를 가질 수 있다는 확신을 갖고 반주부의 멜로디와 동일한 선율로 마음의 안정과 기쁨을 나타내준다. 마지막 부분에서 둘이서 병행3도로 백작은 수잔나를 가질 수 있다는 기쁨에, 수잔나는 계획대로 백작을 속였다는 서로 상반된 기쁨을 노래하게 된다.(악보37)

(악보37) No.17 [Crudel! perchè finora] 57-67 마디

제3막의 이중창 [Che soave zeffiretto, 포근한 산들 바람아]는 백작부인과 수잔나가 백작에게 보내는 거짓 편지 내용으로 계급은 다르지만 평등한 인간관계가 잘 드러나 있다. 어두운 밤에 수잔나를 만나러 나오는 백작을 골탕 먹여 백작의 바람기를 잠재우려는 백작부인의 계획으로 귀족과 하녀의 서로 다른 계급임에도 불구하고 계획을 함께 세우게 된다. 시민 사회로 변해가는 시대였지만 아직까지 봉건제도의 계급형태는 남아있었고 수잔나도 백작부인에게 순종하는 모습을 볼 수 있는데 다 쓴 편지를 백작 부인이 노래 부르면 수잔나가 매번 끝부분을 따라 부르는 형태를 보면 알 수 있다. 또한 □에서처럼 *Stretto*와 같이 어떤 성부가 끝나기 전에 다른 성부를 겹쳐 나타내어 두 성부가 서로 맞물려 들어가면서 3도로 나란한 병행 진행하

는데 여기서 둘 사이의 친밀함을 볼 수 있다.(악보38) 백작부인과 하녀라는 신분상의 차이에도 불구하고 둘 사이가 친해질 수 있었던 것은 계급의 특성상 자유롭지 못한 백작부인이 자신보다 자유로운 수잔나를 통해 백작의 마음을 돌이키려했기 때문이다.

(악보38) No.21 [Sull'aria] 43-55 마디

또한 이중창은 수잔나와 백작부인의 평등한 관계를 보여주었다. 백작 부인에게 사용된 오보에와 바순을 수잔나에게도 자주 사용함으로써 귀족적인 분위기를 나타내준다.(악보39)

(악보39) No.21 [Sull'aria] 1-5 마디

◆ 3중창

제1막 7장의 [Cosa sento!, 무엇이라고!]는 백작, 수잔나, 바질리오가 부르는 삼중창이다. 케루비노가 그 전날 있었던 일로 수잔나에게 도움을 청하고 있던 중 수잔나에게 구애를 하려고 들어온 백작 때문에 놀라 의자위로 숨는다. 이런 사실도 모른 채 수잔나에게 구애를 하던 백작이 갑자기 들어온 바질리오 때문에 놀라 의자 뒤로 숨게 된다. 바질리오가 케루비노와 백작부인 사이의 일들을 얘기하던 중 뒤에 숨어 있던 백작이 질투심을 참지 못하고 튀어나오면서부터 시작된다. 이 삼중창은 소나타 형식으로 쓰였다. 제시부는 69마디까지로 세 사람의 성격이 가장 잘 나타나며 발전부는 70마디에서부터 146마디까지로 백작이 케루비노를 발견하기까지인데 이 삼중창의 가장 흥미를 끄는 부분이다. 또한 147마디부터 마지막까지는 재현부로 세 사람이 같은 화음 안에서 제각기 다른 생각을 가지고 노래를 부른다. 모차르트는 딸림화음으로의 전조를 자주 사용하였으며 이 곡은 B b Major의 딸림화음인 F Major 코드로 시작된다. 이것은 레치타티보(백작이 의자 뒤로 숨기까지의 상황)로부터 계속되어짐을 강조하고 싶을 때 17세기 말부터 사용되던 방법이였다.⁸¹⁾ 이렇게 으뜸화음의 대비적인 활발한 딸림 화음으로 시작하고

*Allegro assai*의 아주 빠른 속도로 백작의 참지 못하는 급한 성격을 잘 표현하고 있다. 백작의 멜로디는 짧은 리듬을 사용하고 ○에서처럼 서서히 음을 반음계로 상승시킴으로 백작의 심리가 점점 고조됨을 알 수가 있다. 반주부에서도 □를 보면 현악기의 짧은 음표로 반음계로 상승하며 백작의 급한 심리를 뒷받침해주고 있음을 볼 수 있다.(악보40)

(악보40) No.7 [Cosa sento!] 1-11 마디

The musical score is for the piece 'Cosa sento!' from Act 1, measures 1-11. It is marked 'Allegro assai' and features 'Il Conte (백작)' as the soloist. The score is in 3/4 time and B-flat major. The vocal line is written in a soprano clef, and the piano accompaniment is in a grand staff. The lyrics are in Korean, with the original Italian lyrics written above them. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a more active bass line in the left hand.

Allegro assai Il Conte (백작)

Co - sa sen-to!
무 - 어 라 구?

f G.Orch

Ce.
to - sto an - da - te, e scac - cia - te, it se - dut - tor,
당 장 가 서 그 자 식 을 쫓 아 내 라

여기서 그 시대의 귀족이라는 계급은 어떤 상황에서든 자기 맘대로 하는 권력을 지니고 있음을 알 수가 있다. 백작은 자신이 숨어 있었던 사실도 잊어버린 채 소란을 피우지만 결국 케루비노를 군대로 쫓아버린다. 앞서 살펴본 짧은 리듬과 반주부의 짧은 음표는 백작이 분노할 때마다 사용됨을 알 수 있다.(악보41)

81) 홍정수 외, <두길서양음악사1> 나남출판, 2006, p.72~75

(악보41) No.7 [Cosa sento!] 101-107 마디

Il Conte (백작)

Far - ta, par - tail da - me - ri - no!
 그리 나 가 오 케 르 비 뇨!

par - ta, par - tail da - me - ri - no!
 비 나 가 오 케 르 비 뇨!

백작에 이어 바질리오가 등장하는데 짧고 빠른 리듬으로 상승하는 백작의 선율과는 대조적으로 현악기만을 사용하고 스타카토를 쓴 하행 선율로 바질리오의 실수로 당황한 모습을 □에서처럼 표현하고 있다. 또한 *p*의 악상 기호로 바질리오가 난처한 상황에 있음을 보여준다.(악보42)

(악보42) No.7 [Cosa sento!] 16-22 마디

Basilio(바질리오)

In mal pun-to son qui giun-to; per - do - na - te, o mio si-
 오 하 느 님! 이 지 경 에 당 한 나 를 용 서 하 소

p Str.

바질리오의 테마는 다음 부분에서도 나타나는데 가사를 보면 “그 시동에 대해서 얘기하자면 내가 의심이 가는 것은 그가 혼자였다는 거예요”라며 백작의 화를 돋우는 아침꾼의 모습을 볼 수 있다. 또한 현악기나 플룻의 가는 선율과 스타카토로 이를 뒷받침해준다.(악보43)

(악보43) No.7 [Cosa sento!] 85-91 마디

Musical score for Bass and Piano. The Bass part is in a single line with lyrics: "Ah, del pag-gio quel ch'ho det-to, e - ra so-lo un mio sos-". The Piano accompaniment consists of two staves. The right hand has a melodic line with a circled 'P' dynamic marking. The left hand provides harmonic support with chords and moving lines.

수잔나는 원래 명랑하고 재치 있는 성격이나 ○에서와 같이 반음계의 멜로디와 8분 음표를 사용하여 당황스런 모습을 표현했다.(악보44) 수잔나는 중간 부분에 실신까지 하는 희극적 분위기를 연출하며 삼중창 내내 지금까지 보이지 않던 안절부절할 모습을 보여주고 있다.

(악보44) No.7 [Cosa sento!] 23-26 마디

Musical score for Susanna. The vocal line is in a single staff with lyrics: "gnor. Che ru - i - na, me me - schi - na, son op - pres - sa dal ter-". The piano accompaniment consists of two staves. The right hand has a melodic line with a circled 'P' dynamic marking. The left hand provides harmonic support with chords and moving lines.

발전부로 접어들면서 더 재미있게 이야기가 전개되는데 이 삼중창의 가장 흥미 있는 부분이 나타난다. 백작이 전 날 바르바리나 집에서 있었던 사건을 설명하는 도중에 지금까지 숨어있던 케루비노가 발각된다.

(악보45)의 ○를 보면 백작이 케루비노 위에 덮여진 옷을 들어 올릴 때 바질리오에게 쓰였던 멜로디를 백작에게 그대로 사용함으로 백작으로서의 성향보다는 바질리오의 간교하고 교활한 성향을 보여준다. 또한 □안의 현악기의 16분음표의 연주는 케루비노를 발견하기 직전의 위기와 백작의 음흉한 성격을 두드러지게 나타내준다. 또한 발전부에서는 B b Major의 대비조인 F Major로 극적인 상황을 이끌어내며 결국 바질리오의 내려가는 음계를 사용하여 다시 원조인 B b Major로 향한다. 그리고 ‘케루비노의 발견’이라는 극적인 놀라움을 위해서 멜로디도 차분히 내려오다가 발견 이후 다시 상승하게 되어 □의 페르마타가 있는 쉼표에 도달하는데 백작의 분노를 예상하는 극적인 순간을 맞게 된다. 여기서 쉼표와 페르마타는 그 뒤에 일어날 사건을 예시하여 긴장감을 주며 이것은 모차르트 특유의 작곡법이기도하다.

(악보45) No.7 [Cosa sento!] 123-146 마디

Ce

l'uscio jer trovai rinchiuso, pic-chio, m'a-pre Bar-ba-ri-na pau-ro-safuor dell' u-so,
 대 문 잠겨졌더 라 두드리 니 겁에 질린 바지리오 문을 열 었 다 네

(백작 소파 옆에 가서 그 모양을 해보인다) *in tempo*

io, dal muso in-sos-pet-ti-to, guar-do, cerco in og-ni si-to, ed al - zan-do, pian pia - ni-no,
 의심스런 의심스런 구석마다 찾아봤지 가 만 가만 카 바 말 야

(흠내 내듯이 안락의자를 덮고있는 우유 들어우리는 케르비노를 보다) (케르비노 발각된다)

il tap - pe-to al ta - vo - li - no, ve-do il pag-gio...
 싯 짝 들어 탁 자 에 울 러 꼬 마를 봤 네

Susanna(스갈나) Basilio(마지리오)

Ah! co - sa veg-gio! Ah! cru - de stel-le! Ah! meg-liaon-co-ra!
 아 이 게 뭐 냐! (독백) 아 큰 일 났 네! (독백) 아 잘 뻘 구!

이 후 재현부에서 각 인물들은 서로 다른 관심사에 대해 이야기하는데 수잔나는 일어난 사건에 대한 불안함을, 바질리오는 간사한 성향을, 백작은 수잔나를 정숙한 여인(Onestissima signora)이라 비아냥거리고 있다.(악보46)

(악보46) No.7 [Cosa sento!] 168-174 마디

The musical score consists of two systems. The first system includes parts for Soprano (S.), Bass (Bos.), and Cello (Ce.), along with piano accompaniment. The lyrics are as follows:

S. ac - ca - der non puo di peg - gio,
 모 든 것 다 탄 로 났 네

Bos. co - si fan tut - te le bel - le
 여 인 들 모 두 이 런 것

Ce. o - ne - stis - si - ma si - gno - ra,
 오 참 정 직 한 성 모 여

The second system continues the vocal parts and piano accompaniment. The lyrics are:

giu - sti Dei, che mai sa -
 하 느 님 어 쨌 할

non c'è al - cu - na no - vi -
 여 인 모 두 이 령

or ca - pis - co - co - me
 잘 알 겠 다 가 거

The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand, with a *cresc.* marking in the second system.

이렇게 모차르트는 전조의 기본적인 음악형식 속에 다른 여러 요소들을 활용하여 각 인물들의 성격을 표현하였다. 멜로디는 비교적 단순하지만 앞서 살펴보았듯이 리듬, 다이내믹의 변화, 다양한 악기 등을 사용하여 각 인물들의 특성을 묘사하였다.

◆ 6중창

6중창은 오페라 전체에서 한 곡이 있다. 제3막18장에 나오며 F Major의 *Allegro Moderato*로 시작된다. 바로 전에 나오는 레치타티보 세코부터 이 오페라의 또 하나의 반전은 시작되며 마르첼리나, 돈 쿠르시오, 바르톨로가 피가로를 끌고 백작 앞으로 온다. 재판관인 돈 쿠르시오가 결혼 계약서에 대한 판결을 내리는데 우연히 피가로가 마르첼리나의 잃어버린 아들 라파엘로임을 알게 된다. 또 그의 아버지가 바르톨로로 밝혀지며 그 둘의 관계도 밝혀진다. 갑자기 마르첼리나는 모성애가 넘치는 어머니로 돌변해 피가로를 포옹하면서 6중창이 시작된다. 마르첼리나의 갑작스러운 돌변으로 극이 반전되는 부분은 웃음을 자아낸다. 마르첼리나는 제1막5장의 수잔나와의 이중창에서 나이 어린 수잔나에게 피가로와 결혼하기 위해 한 치의 양보도 하지 않는, 교육 수준이 낮은 나이 많은 하녀로 등장했었다.

(악보47)를 보면 다섯 명이 노래하는데 이 중 피가로, 마르첼리나, 바르톨로는 마지막 음을 이어받는 형태를 그리면서 한 가족임을 확인하며 기뻐하고 있다. 반주부에서도 ○에서처럼 이들의 선율을 그대로 따라가고 있다.

(악보47) No.19 [Riconosci in questo amplesso] 17-20 마디

marcellina(마르첼리나)
 Fi - glio a - ma - to! fi - glio a -
 내 아 들-- 아! 내 아

D.C.
 guir, ei suo pa - dre el - la sua ma - dre! li-me-
 군 그 의 아버 지 어머 니 라 고 결 혼

Ce.
 tir. Bartolo (바르토로) son smar-ri-to, son stor-di - to
 네 어 처 구 니 없 게 됐 네

Fi - - glio a - ma - to!
 내 아-- 들 Figaro (필가르)
 pa - ren - ti a - ma-ti!
 아 내 아 버 지!

Hr.

아무것도 모르는 수잔나는 마르첼리나에게 값을 돈을 가지고 들어오는데 반주부의 짧은 꾸밈음과 스타카토를 사용하여 수잔나의 기쁘고 들뜬 마음을 나타내었다. 또한 수잔나의 선율은 상승하며 자신 있고 당당한 모습을 보여 준다.(악보48)

(악보48) No.19 [Riconosci in questo amplesso] 25-28 마디

Susanna (스잔나)
 Al-to, al-to! si-gnor con-te, mil-le dop-pie son qui
 존 경 하 는 주 인 님-- 빛 진 돈 을 준비

p Str. Ob.

수잔나는 피가로와 마르첼리나의 포옹하는 모습을 보며 배신감을 느끼는데 *tremolo*와 함께 음이 상승하며 배신감이 더 커지는 것을 나타내었다.(악보49)

(악보49) No.19 [Riconosci in questo amplesso] 44-48 마디

Susanna (스잔나) (가려고 한다)

la. Gia d'accor-doco-la spo-sa, giu-sti Dei, che in-fe-del-ta, che in-fe-del-ta! La-scia-i-
 라 지 신부와결혼 했소 답 소 사 믿지 못 할 일이 군 요 난 감

fp Str. *fp* *fp* *fp* *fp* *cresc.* *fTutti* *p*

수잔나는 ○부분에서 피가로의 뺨을 때리게 되는데 여기서 18세기 여성상을 엿볼 수 있다. 시민 사회의 발전으로 여성들이 남성과 동등한 자격을 가지게 되며 특히 하층 계급으로 갈수록 두드러진다. 수잔나가 피가로의 뺨을 때릴 정도로 여성들의 위치가 커짐을 볼 수 있다.(악보50)

(악보50) No.19 [Riconosci in questo amplesso] 52-53 마디

Susanna (스잔나) (피가로의 뺨을 친다)

Sen-ti que - sta!
 이 것 받 아

sen - ti!
 들어 보

수잔나는 마르첼리나가 피가로의 어머니임을 각 사람들에게 확인하는데 ○에서처럼 점점 상승하는 선율과 ○에서와 같이 현악기들의 스타카토, △와 같은 *trill*로 나타내며 결국 모든 사람들이 한꺼번에 대답을 한다.(악보 51)

(악보51) No.19 [Riconosci in questo amplesso] 80-85 마디

The musical score is arranged in systems. The first system includes vocal parts for Susanna (스잔나) (바르토로에게), Il Conte (백작에게), and D. Curzio (쿠르치오에게). The second system includes Bartolo (바르토로) and Il Conte (백작). The third system includes Marcellina (마르세리나) and Susanna (스잔나). The fourth system includes Figaro (피가로). The piano accompaniment is shown in the bottom two staves of each system. The score includes various musical notations such as trills (tr), dynamics (f, p), and articulation (Tutti cresc.).

6중창의 마지막 부분은 두 그룹으로 나뉘는 것을 볼 수 있다. 피가로, 수잔나, 마르첼리나, 바르톨로는 한 가족이 되어 기뻐하는 모습을 □와 ○에서와 같이 *p*의 부드러운 이음줄로 노래 선율과 반주부의 선율을 같이 진행시키며, 백작과 돈 쿠르시오는 괴로운 심정을 ()에서처럼 *f*와 붓점으로 나타내었고 같은 리듬, 가사, 악상으로 표현하였다.(악보52)

(악보52) No.19 [Riconosci in questo amplesso] 112-115 마디

The musical score consists of the following parts:

- Soprano (S):** al dol-ce con-ten-to, di que-sto mo-men-to, 아 달콤한 순간 아 름다운 순간
- Mezzo (M):** al dol-ce con-ten-to, di que-sto mo-men-to, 아 달콤한 순간 아 름다운 순간
- Contralto (D.C.):** men-to di que-sto mo-men-to, quell'a-ni-ma ap- 순간 아 름다운 순간 이 제 야 영
- Contralto (Ce):** men-to di que-sto mo-men-to, quell'a-ni-ma ap- 순간 아 름다운 순간 이 제 야 영
- Bass (Brt.):** al dol-ce con-ten-to, di que-sto mo-men-to, 축 하 하여 야 할 축 하 할 -- 이 난
- Bass (F.):** al dol-ce con-ten-to, di que-sto mo-men-to, 축 하 하여 야 할 축 하 할 -- 이 난
- Piano:** p B.W., p, f Str.

Annotations in the score include:

- Square boxes (□) around the vocal lines for the first two groups (S, M and D.C., Ce).
- Circles (○) around the vocal lines for the second two groups (Brt., F.).
- Ovals around the piano accompaniment for the first two groups.

4)양상블 피날레

막이 끝이 가까워지면서 모든 등장인물이 극과 연결성을 가지고 하나 둘씩 무대로 모이게 되면서 양상블에 참여하게 된다. 각 인물이 등장할 때마다 그의 행동과 음악을 잘 조화시킴으로 인물의 특징과 성격을 표현하였다. 이것은 음역, 음색, 화성, 반주, 리듬의 효과를 통하여 묘사하였다. 또한 등장인물들이 점점 늘어나면서 극적인 흥분뿐만 아니라 음량의 증가로 극이 절정으로 가고 있음을 알 수 있다. 양상블 피날레는 18세기 오페라의 막을 끝내는 방법 중의 하나이며 오페라 부파의 큰 특징이기도 하다. 오페라 <피가로의 결혼>에서 2막과 4막, 총 두 개의 피날레가 있는데 여기서는 2막의 피날레를 살펴보기로 하겠다.

모두 8개의 장면으로 구성되었으며 각 장면은 극의 진행과 함께 템포와 조성의 변화를 가져온다. 이를 정리해보면 (표2)와 같다.

표2) “피가로의 결혼”의 제2막 피날레의 구성

장면(마디)	조성	빠르기	박자	내용
A(1-125)	E b	allegro	4/4	백작부인이 백작의 추궁에 못 이겨 골방 속에 케루비노가 있음을 말하고 이에 백작이 분개하며 부인을 강하게 비난한다.
B(126-166)	B b	andante	3/8	갑작스럽게 골방에서 나온 수잔나를 보며 백작과 백작부인이 놀란다.
C(167-327)	B b	allegro	4/4	백작은 자신의 실수에 대해 용서를 구하고 백작부인은 사건을 얼버무리며 넘긴다.
D(328-397)	G	allegro	3/8	피가로는 자신의 결혼식을 열심히 준비하는 것을 알리며 들어오는데 곧 백작의 행동에 이상함을 눈치 챈다.
E(398-466)	C	andante	2/4	백작은 피가로에게 편지에 대해 묻기 시작하는데 피가로가 가까스로 위기를 모면하며 세 사람은 결혼식을 허락해달라고 백작에게 말한다.
F(467-604)	F	allegro molto	4/4	정원사 안토니오가 뛰어 들어와 누군가 백작부인의 창문에서 뛰어 내려 자신의 꽃밭을 망가뜨려 놓았다고 불평한다. 이때 피가로는 재치 있게 자신이 뛰어내렸다고 거짓말을 하며 위기를 넘긴다.
G(605~696)	B b	andante	6/8	백작은 안토니오가 주운 편지로 피가로를 추궁하는데 백작부인과 수잔나의 도움으로 케루비노의 군대임명장이라 말하며 위기를 또다시 넘긴다.
H(697~939)	E b	allegro assai	4/4	마르첼리나, 바르톨로, 바질리오가 등장하여 결혼계약서에 대한 판결을 요구하며 백작은 그대로 이행하라한다. 이에 수잔나, 백작부인, 피가로는 불리한 자신들의 처지에 얘기하며 다른 사람들은 기쁨에 들떠있다.

A부분은 4/4박자의 *Allegro*의 빠르기로 백작과 백작부인 두 인물로 시작된다. 이 부분은 골방 안에 케루비노가 숨어 있다는 백작부인의 말에 백작이 화를 내며 강하게 다그치는 부분으로서 2박자 형태로 빠르게 연주해야 한다. □를 보면 트럼펫과 팀파니를 제외한 모든 악기를 사용한 *f*의 강한 코드로 시작되며 강박에서 *fortepiano*로 같은 선율을 두 번 반복함으로 백작의 강한 분노에 찬 모습을 볼 수 있다. 또한 반주부의 ○를 보면 상승하는 분산화음으로 백작의 직선적인 성격을 나타냈으며 그와 반대로 백작부인은 현악기들만으로 구성된 하행하는 분산화음을 사용하여 백작부인의 약하고 위축된 모습을 나타내었다.(악보53)

(악보53) No.16 [Esci omai garzon malnato] 1-8 마디

Allgro

Il Conte (백작)

E - scio-mai, gar-zon mal-na - to, scia - gu - ra - to, non tar -
 지 체 말 고 어 서 빨 리 망 할 자 식 나 와

Str.Ob. *f* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp*
 Cl.Fg.Hr.

La Contessa (백작부인)

dar! Ah! si - gno - re, quel fu - ro - re, per lui fam - mi il cor tre -
 라 나의 낭 군 살 려 주 요 그는 죄 가 없 다

f p (Str.) *Cresc.*

백작은 ○에서처럼 강박마다 반음계로 상승하며 *fortepiano*로 그의 심리가 고조되고 있으며 □에서와 같이 급작스런 *crescendo*와 *p*의 반복으로 불안

정한 마음을 나타낸다. 그리고 ()에서와 같이 뒤이어 나오는 짧은 선율과
 쉼표는 백작부인이 극도로 긴장되어 있음을 보여준다.(악보54)

(악보54) No.16 [Esci omai garzon malnato] 62-76 마디

Il Conte (백작)

Ca. pe - te... Non so nien-te! Va lon - tan da-gli oc- chi mi - ci! un' in-
 리 다 들 기 싫 소! 가오 배 반 자여 내 눈 앞 에 서

Ce. fi - da un'em- pia se - i, e mi cer - chidin - fa-mar, e mi cer - chi din - fa-
 끼 저끼 저버 리 불 손 한 불손 한 자! 날 모 욱 하려 는

Ce. fi - da un'em- pia se - i, e mi cer - chidin - fa-mar, e mi cer - chi din - fa-
 끼 저끼 저버 리 불 손 한 불손 한 자! 날 모 욱 하려 는

La Contassa (백작부인 백작에게 열쇠를 주며) Il Conte (백작)

mar. Va - do... si... ma... Non as- col - to
 군 가겠소 네 자 들 기 싫 어

끝부분에서 둘 사이의 복잡한 심리는 A부분의 으뜸화음 안에서 백작부인의 선율은 바이올린이, 백작의 선율은 첼로와 콘트라베이스가 동일한 선율로 안정적인 형태를 그리며 A부분이 끝나고 B부분으로 가기 위한 준비를 한다.(악보55)

(악보55) No.16 [Esci omai garzon malnato] 90-93 마디

Ca. ccs - so gli fa far, ah! la cie - ca ge lo
 분 - 노 - 게 했 네 아슬 데 없 는 절

Ce. mo-ra, mo - ra e piu non si a ria ca -
 죽여 죽 여 죽 여 버 러! 더 이

또한 골방에서 나온 수잔나의 갑작스런 등장은 ○에서처럼 잦은 쉼표로 극도의 긴장감을 나타냈으며 페르마타로 B부분의 반전을 준비한다.(악보56)

(악보56) No.16 [Esci omai garzon malnato] 120-125 마디

(백작 칼을 뽑고 문을 연다. 스잔나가 나온다) Il Conte (백작) La Contessa (백작부인)

(놀라) Su-san-na! (놀라서) Su-san-na!
 스 잔 나! 스 잔 나!

p Str.

B부분은 3/8박자의 *Molto Andante*이다. A부분에서 이루어졌던 극도의 긴장감이 템포와 박자의 변화로 여유가 생기며 B부분은 수잔나의 예상치 못한 등장으로 지금까지 위축되어 있었던 여성들이 당당해지기 시작한다. (악보57)

(악보57) No.16 [Esci omai garzon malnato] 126-129 마디

Molto Andante

Susanna (스잔나)

Si-gno-re!
나 으리

p Str.

C부분은 수잔나가 골방에서 나오는 것을 보고도 케루비노가 숨어 있다고 의심하는 백작이 직접 골방으로 들어간 사이 백작부인은 조급해지기 시작한다. 빠르기도 다시 *Allegro*로 바뀌고 현악기의 8분 음표 스타카토로 백작부인의 급한 마음을 나타내었다. 뒤이어 □에서처럼 바이올린의 부드러운 선율과 이음줄로 백작부인을 안심시키는 수잔나의 대답을 표현해주었다.(악보 58)

(악보58) No.16 [Esci omai garzon malnato] 167-175 마디

Allegro La Contessa (백작부인) (스산나에게)

S. ra. Su - san - na, son mor - ta, il fia - to mi
 겐지 스 관 나 난 죽 어 죽 을 것 같
 (오른쪽방에 들어간다)

Ce. ra
 나

FL

Str.

Ca. man - ca. piu lie - ta, piu fran - ca, in sal - vo e di gia.
 다 오 안 심 을 하 시 오 달 아 났 어 요

f Tutti

Fg.

백작이 골방에 케루비노가 없음을 확인하고 당황하며 나오는 부분은 ○처럼 짧은 리듬과 하행하는 선율로 당황스런 마음을 잘 나타내주었다. 하지만 이런 순간에도 *f*의 악상으로 백작의 오만함을 보여준다. 백작부인에게 당황하며 자신의 실수를 용서하라는 부분에 □에서처럼 스타카토로 표현하였는데 이것은 앞에서 보았듯이 백작부인이 당황했을 때도 똑같은 리듬이 사용되었다.(악보59)

(악보59) No.16 [Esci omai garzon malnato] 176-184 마디

(백작이 당황하여 나온다)(혼자서)
Il Conte(백작)

Che sba-glio mai pre - si! che sba-glio mai pre - si! ap
실수 를했 구 려! 실수 를했 구 려! 믿

pe - na lo cre - do; se a tor - to v'of - fe - si per - do - no vi
을 수 없 구 려 담 신 께 실 수 를 용 서 하 여

Ob.
Str. Fg.

(악보60)은 수잔나와 백작부인이 백작의 잘못을 나무라며 당당한 모습을 보이는 부분이다. 3도 병행의 선율로 계급은 다르지만 둘 사이의 친밀감을 나타내며 앞서 살펴본 이중창에서도 알 수 있다.

(악보60) No.16 [Esci omai garzon malnato] 191-194 마디

Susanna(스잔나)
La Contessa(백작부인)

La vo - stre fol - li - e non mer - tan pie - ta, le vo - stre fol - li - e non mer - tan pie -
증 거도 없 이 자 - 기 부 인을 의 심 해 용 서 치 못 하 - 리 용 서 - 치 못

ta. le vo - stre fol - li - e non mer - tan pie - ta, le vo - stre fol - li - e non mer - tan pie -
이오 담 신 - 의 우 둔 - 함 용 서 - 치 못 해 용 서 치 못 하 - 리 용 서 - 치 못

Fl.

수잔나의 명랑하고 밝은 성격은 □에서처럼 8분음표의 연속적인 사용과 같은 리듬으로 표현되었으며 반주부에서는 스타카토를 사용하여 뒷받침 하고 있다.(악보61)

(악보61) No.16 [Esci omai garzon malnato] 206-209 마디

Susanna (스잔나)

i - ta a cal-mar. Co-si - si con-dan - na chi puo so-spet-tar, co-si si con-
 어 라 할 까 의심 - 하는 자 - 는 이렇 - 게 벌 을 벌 을 받는

C부분까지 백작부인에 대한 백작의 의심은 종결이 되고 D부분에서는 새로운 상황을 맞게 된다. 상황을 전혀 모르는 피가로가 등장하며 자신의 결혼 준비에 대한 얘기를 열심히 하며 들어오는데 조성도 원조인 B b Major와는 연관성이 없는 G Major로 3/8박자의 가볍고 빠른 *Allegro con spirito*이다. 모차르트는 피가로와 연결되어지는 새로운 사건을 전개되는 극적인 변화와 함께 음악에도 변화를 주어 음악과 극의 일치감을 나타내었다.(악보62)

(악보62) No.16 [Esci omai garzon malnato] 328-333 마디

Allegro con spirito

(휘가르 입장) Figaro (휘가르) (백작에게)

Si - gno-re. di fuo - ri son
 나 으 리 나 팔 수 들

Str. FL.
 Ob. Fg. Hr.

지금까지 피가로의 선율과 반주는 8분 음표와 16분 음표를 사용하여 결혼에 대한 들뜬 마음을 나타내었는데 □에서처럼 백작의 점점 하행하는 선율과 현악기의 트레몰로로 긴장감을 주게 된다. 그 뒤로 첼로와 콘트라베이스의 스타카토로 트레몰로의 긴장감을 이어나간다. 여기서 흥미로운 것은 각자의 독백으로서 수잔나, 백작부인, 피가로는 똑같은 가사와 리듬, 악상으로 한 편임을 나타내었고 백작만이 다른 가사와 리듬으로 혼자임을 나타낸다. (악보63)

(악보63) No.16 [Esci omai garzon malnato] 365-370 마디

The musical score consists of five staves. The top two staves are for vocal parts: Susanna (스잔나) and La Contessa (백작부인). The third staff is for Figaro (피가로). The bottom two staves are for piano accompaniment. The lyrics are as follows:

Susanna (스잔나): (독백) La co - sa e sca -
 관 란 해 겠

La Contessa (백작부인): (독백) La co - sa e sca -
 관 란 해 겠

Figaro (피가로): glic - te - mi in pria di par - tir, in pria di par - tir.
 에 의 심 을 풀 어 라 의 심 을 풀

Bass Soloist: (독백) La co - sa e sca -
 관 란 해 겠

E부분은 2/4박자의 *Andante*로 C Major의 조성을 가졌다. D에서 백작이 편지에 대해 밝히려하고 있음을 눈치 챈 피가로는 아무것도 모르는 척 하며 수잔나와의 결혼식을 진행해달라고 한다. 여기서 현악기의 16분 음표 스타카토는 D부분에서의 저음 현악기들의 긴장된 스타카토와는 달리 희극적인 느낌으로 표현되었다.(악보64)

(악보64) No.16 [Esci omai garzon malnato] 398-399 마디

Andante
Il Conte (백작) (취가로에게 편지를 보인다)

Co - no - sce - te, si - gnor
이 편 지 를 누 가

Str. *mf*

E부분의 마지막 부분도 모든 인물들이 동일한 리듬, 악상으로 결혼을 허락해달라며 노래하지만 백작만이 마르첼리나가 결혼계약서를 들고 나타나주길 바라는 다른 마음을 가진 것을 볼 수 있다.(악보65)

(악보65) No.16 [Esci omai garzon malnato] 462-466 마디

S.
gnor, noi con-tra-sta-te, con - so - la - te i miei de - sir, con - so - la - te i miei de -
님이여우 리 들 의 소 원 들 어 주 세-요 들 어 주 기 바 라

Ca.
gnor, noi con-tra-sta-te, con - so - la - te i miei de - sir, con - so - la - te i miei de -
님이여우 리 들 의 소 원 들 어 주 세-요 들 어 주 기 바 라

Ce.
li - na, Mar-cel - li - na, quan - to tar - dia com - pa - rir, quan - to tar - dia com - pa -
리 나 마르체 리 나 어 찌 늦 게 오 는 고 어 찌 늦 게 오 는

F.
con-so - la - te con - so - la - te i miei de - sir, con - so - la - te i miei de -
들 어 주 기 들 어 주 기 바 라 오 들 어 주 기 바 라

p Str. *mf* *f* Tutti

F부분은 4/4박자의 F장조이다. 술에 취한 정원사 안토니오가 등장하면서 2막 Finale의 극적 긴장감이 최고조에 달하는 부분으로서 *Allegro molto*의 4/4박자이지만 두 박자 계통으로 빠르게 연주해야 한다.

안토니오는 백작부인의 창문에서 누군가가 뛰어 내려 화단을 망쳐놓고 도망갔다고 불평을 한다. 여기서 부파음악의 특징인 현악기의 연속적인 셋잇단음표와 안토니오 선율은 연속적인 같은 음을 사용하여 불만을 토로하는 모습을 나타내었다. 또한 음의 계속적인 상승으로 흥분이 고조됨을 알 수 있다.(악보66)

(악보66) No.16 [Esci omai garzon malnato] 482-489 마디

Antonio (안토니오)

Dal bal-co - ne che guar-da in giar-di - no mil-le
정 원 을 향 한 발 코 니 에 서 온 갓

co - se og-ni di git - tar veg - gio, e poc' an - zi, puo dar - si di peg - gio, vi-di un
것 을 다 볼 수 있 는 데 조 금 전 에 어 떠 한 사 람 이 떨 어

수잔나와 백작부인은 같은 가사와 리듬의 사용으로 같은 마음을 가지고 있는 대등한 관계를 알 수 있다.(악보67)

(악보67) No.16 [Esci omai garzon malnato] 528-531 마디

Susanna (스잔나)
Ma si - gno - re, scin lui par - la il vi - no!
숲 때 문 에 잘 못 본 것 이 오

La Contessa (백작부인)
Ma si - gno - re, scin lui par - la il vi - no!
숲 때 문 에 잘 못 본 것 이 오

G부분은 6/8박자의 B b Major이다. 창문에서 뛰어내린 사람이 피가로 자신이며 그 때 다리를 다쳤다고 절룩거리는 시늉을 한다. 피가로의 이런 희극적인 모습을 스타카토로 나타내었다.(악보68)

(악보68) No.16 [Esci omai garzon malnato] 605-609 마디

Andante (발을 부벼댄다) Antonio (안토니오)
pic. Vo-stre 이 게
오 (종이를 꺼내어 피가로에게 보여준다)

p Str. Fg. Hr.

여기서 백작부인과 수잔나의 재치 있는 모습을 볼 수 있다. 백작은 안토니오로부터 종이를 받았는데 옆에서 백작부인이 몰래 보고 수잔나에게 일러 주고 또 수잔나는 피가로에게 알려주어 위기를 모면한다.(악보69)

(악보69) No.16 [Esci omai garzon malnato] 645-648 마디

S. (위가로에게)
Gio-sti Del! la pa-ten-te!
하인들의증명서

Ca. (은밀히 수잔나에게)
(속삭인다)
O ciel! la pa-ten-te del pag-gio!
아하인들의명단이야

Finale의 마지막 부분인 H부분은 마르첼리나, 바지리오, 바르톨로가 관악기의 팡파레 소리와 함께 당당하게 입장한다. 백작과 백작부인을 시작으로 한 2막의 피날레는 점점 등장인물이 늘어나면서 클라이막스로 향하게 된다. 세 명의 인물들이 백작에게 마르첼리나의 결혼약속 계약서의 판결을 해줄 것을 요구하며 *Allegro assai*의 빠르기로 시작한다. 그리고 계약서대로 이행하라는 백작의 판결에 *Più Allegro*로 한 편은 기쁨을, 다른 한 편은 혼란스러움을 노래한다. 이것은 점점 고조되며 *Prestissimo*로 끝이 난다. 백작부인과 수잔나는 피날레에서도 대부분 같은 가사와 리듬으로 대등한 관계임을 알 수 있다. *Più Allegro*에 들어서면서 계약서대로 이행하라는 백작의 판결에 두 부분으로 나뉘며 그들의 심리상태를 대비시켰다. 또 ○에서처럼 수잔나, 백작부인, 수잔나는 혼란스러움을 *f*와 반주부의 강한 리듬으로 표현하였고 □에서처럼 백작, 마르첼리나, 바르톨로, 바질리오의 노래 선율과 반주부의 긴 음가로 여유로움을 나타내었다.(악보70)

(악보70) No.16 [Esci omai garzon malnato] 786-793 마디

S. *f* di - spe - ra - ta, sba - lor-di - ta;
 불행 하 게 절 망 이 군

Ca. *f* 불행 하 게 절 망 이 군

Marcellina (마르체리나) *p*
 Che bel col - po! che bel ca-so!
 기 대 한 것 처 럼 됐 네

Basilio (바지리오) *p*
 e cre-sciu - to a
 지 이 들 이

Il Conte (백작) *p*
 Che bel col - po! che bel ca-so!
 기 대 한 것 처 럼 됐 네

Bartolo (바르톨로) *p*
 e cre-sciu - to a
 지 이 들 이

F. *f* di - spe - ra - ta, sba - lor-di - ta;
 불행 하 게 절 망 이 군

p W.W.Hr. *f* Tutti *p* W.W.Hr.

*Prestissimo*는 가장 극적인 부분으로 □에서처럼 *p*의 반음계로 상승하여 *f*로 진행시킨다. 수잔나, 백작부인, 피가로의 심리적 상태는 불안하며 빠른 속도로 자신들의 처지가 급박함을 알리고 있다.(악보71)

(악보71) No.16 [Esci omai garzon malnato] 907-912 마디

Prestissimo

S. cer - - - to un dia - vol - dell' - in - fer - no qui li ha
지 - - - 옥 의 - 어 - 느 - 악 - 마 가 여 기

Ca. qual - che nu - me qui ci ha

M. 우 리 들 의 신 이

Bas. cer - - - to un dia - vol - dell' - in - fer - no qui li ha
지 - - - 옥 의 - 밀 - 마 - 다 - 에 서 지 옥

Ce. 우 리 들 의 신 이

Brt. cer - - - to un dia - vol - dell' - in - fer - no qui li ha
지 - - - 옥 의 - 밀 - 마 - 다 - 에 서 지 옥

F. cer - - - to un dia - vol - dell' - in - fer - no qui li ha
지 - - - 옥 의 - 밀 - 마 - 다 - 에 서 지 옥

sf *p* Str. W.W. *cresc.* *f* Tutti

여덟 부분으로 구성된 피날레의 연주시간은 20여분이 넘는다. 꽤 많은 시간을 요하지만 각 부분마다 알맞은 특색을 가지며 긴밀한 관계 속에 있다는 것을 볼 수가 있다. 앞서 살펴보았듯이 A부분에서는 백작과 백작부인, 두 등장인물로부터 시작되어 B부분에서는 수잔나가 등장하여 백작부인에 대한 백작의 의심을 풀며 한 가지 사건을 마무리 짓게 된다. D부분에서 갑자기 등장하는 피가로와 함께 전혀 관계가 없는 조성과 다른 박자로 새로운 사건이 일어날 것임을 알 수 있다. F부분에서는 정원사 안토니오의 등장과 함께 사건은 절정에 이르지만 또다시 피가로는 재치 있게 위기를 넘긴다. H부분

에서는 마르첼리나, 바르톨로, 바질리오가 등장해 백작에게 결혼계약서를 보이고 백작은 그들 편을 들어준다. 이로서 피가로, 수잔나, 백작부인은 난처해지는 상황에 이르게 되고 모든 등장인물들이 모두 무대로 모이고 *Allegro assai, Più Allegro, Prestissimo*의 빠르기의 변화와 함께 음량도 점점 증가되어 극은 종반으로 가게 되며 모차르트는 극의 진행과 함께 그에 알맞은 조성, 리듬, 템포의 변화를 통해 극과 음악을 일치시키는 모차르트만의 뛰어난 작곡법을 보여주었다.

Ⅲ.결 론

18세기는 귀족중심의 사회에서 시민중심 사회로 전환되는 시기로 중산층이 영향력 있는 위치로 발돋움 하였고 이에 따라 예술과 학문도 대중화를 맞게 되었다. 이로써 일반 음악 청중이 생겨나기 시작했으며 오페라 또한 서민적이고 대중적인 내용을 가진 오페라 부파가 인기를 끌기 시작하였다.

이러한 오페라 부파는 18세기 후반에 전성기를 맞게 되고 이 시대의 사회상을 반영한 “피가로의 결혼”으로 모차르트는 오페라 부파에서 뛰어난 업적을 남기었다. “피가로의 결혼”은 18세기 오페라 부파의 대표적인 작품으로 모차르트의 투철한 심리 통찰과 음악을 통한 천재적인 성격 묘사를 볼 수 있다. 이들의 성격 묘사는 특히 2중창 또는 3중창 등 더 큰 규모의 앙상블과 앙상블 피날레에서 볼 수 있고 또 각기 다른 계급의 등장인물들의 상호작용으로 극을 진행시키었다. 이를 위해 예전과 달리 중창이 늘어나고 성격 묘사만을 위한 아리아의 수는 감소되었다. 이것을 바탕으로 모차르트는 대사와 음악을 효과적으로 결합시키게 되었다. 모차르트의 오페라 “피가로의 결혼”은 원활한 극의 진행을 돕기 위해 레치타티보 세코를 사용하였다. 오페라 부파가 나타나면서 레치타티보 세코는 말하는 방식에 거의 가까운 빠른 속도로 극을 진행시켰으며 음악적인 면은 크게 줄어들어 등장인물들의 성격과 심리가 잘 드러나도록 하였다. 오케스트라 반주로 되어있는 레치타티보 아콤폰냐토는 감정의 상승이나 극적인 효과를 내기 위해 사용하였다.

둘째, 모차르트는 그 전까지 성악적 기교에만 집중되었던 아리아의 수를 줄이고 아리아 속에 각 인물의 성격에 알맞은 조성, 선율, 리듬으로 그들의 성격을 잘 나타내주었다.

셋째, 앙상블은 점점 대형화되어 각 인물들의 성격, 계급, 처한 상황을 뚜렷이 대비시키며 극을 진행 시켜나갔다.

마지막으로 앙상블 피날레에서는 모든 등장인물들이 무대로 모여 사건은 점점 활기를 띠게 되는데 음악과 대사는 완벽한 조화를 이루고 피날레안의 각 부분들은 계속해서 긴장을 조성하고 또 해소하며 진행되어진다.

본 논문을 쓰면서 오페라 연습을 이끌어 가는 오페라 피아니스트이자 음악 코치로서의 역할에 대해 생각해보았다. 음악 코치는 오케스트라 사운드를 피아노로 적절히 표현해 줄 수 있는 자질을 갖춰야하며 오페라가 오케스트라를 전제로 작곡되었기에 당시의 관현악법에 대해 공부함으로써 작곡자가 악기에 나타내주는 등장인물들의 개성을 잘 표현해주어야 한다. 또한 소리의 기본 발성, 음 빛깔의 구분, 디션 등 성악적인 여러 요소들을 갖춰야한다. 특히 오페라는 그 당시의 문화를 표현해 주는 대표적 장르이기 때문에 각 오페라의 작곡 당시 시대별로 변화해가는 음악 표현 양식과 시대상에 대해 충분히 연구해야하며 습득한 지식을 바탕으로 연주자 개개인과 연구하며 끊임없는 아이디어를 가져야할 것이다. 음악코치는 훌륭한 피아니스트로서의 자질과 성악의 기본적인 이해, 작품에 대한 분석과 연구, 제작진과의 충분한 논의를 통해 좋은 방법을 계속적으로 모색해 나가야하며 정확한 음악 분석과 자기만의 음악적 해석이 확고히 이루어져야 할 것이다.

참 고 문 헌

1. 국내서적

- 노영해. 『오페라 이야기』 서울: 세광음악출판사, 1991
- 박봉석. 『관현악의 이론과 실제』 서울: 세광음악출판사, 1988
- 박종호. 『박종호에게 오페라를 묻다』 서울: 시공사, 2007
- _____. 『불멸의 오페라』 서울: 시공사, 2005
- 박홍규. 『비바 오페라』 서울: 가산출판사, 2002
- 신영주. 『피가로의 결혼』 서울: 음악춘추사, 2004
- 이덕희. 『세기의 걸작 오페라를 찾아서』 서울: 이마고, 2004
- 이성삼. 『세계 명작 오페라 해설』 서울: 세광음악출판사, 1981
- 이성천. 『서양음악사』 서울: 정음문화사, 1988
- _____. 『세계명작오페라전서』 서울: 세광출판사, 1981
- 노정희 외. 『서양음악의 이해』 서울: 건국대학교 출판부, 1999
- 이남재 외. 『18세기 음악』 서울: 음악세계, 2006
- 홍정수 외. 『두길서양음악사 1, 2』 서울: 나남출판, 2006

2. 번역서 및 외국문헌

- Grout, D.J. 『A History of Western Music』 Revised Ed. W.W. Norton & Company INC. 1973
- _____. 『A Short History of Opera』 3rd Ed. Columbia Univ. Press, New York, 1988
- _____. 『서양음악사2』 서우석 역, 심설당, 1997
- Korff, Malte. 『아마데우스 모차르트(WOLFGANG AMADEUS MOZART)』 김윤소 역, 인물과 사상사, 2007

- McGarr, Paul. 『혁명의 서곡(Mozart)』 정병선 역, 책갈피, 2002
- Orrey, Leslie. 『오페라의 역사(A Concise of Opera)』 류연희 역, 동문선, 1997
- Prokoff, Clemens. 『모차르트(Mozart)』 안미란 역, 현암사, 2006

3. 사전류

- 『음악대사전』 세광음악출판사, 1996
- 『음악용어사전』 세광음악출판사, 1991

4. 학위논문

- 강민경. 『모차르트 오페라의 여자주인공에 대한 음악사회학적 연구: 로렌조 다 폰테 대본의 오페라 부파를 중심으로』 석사, 서울: 숙명여대 대학원, 2007
- 고은주. 『Mozart 오페라 Aria와 Verdi 오페라 Aria의 특징비교연구: Mozart의 「Le Nozze di Figaro」와 Verdi의 「La Traviata」를 중심으로』 석사, 서울: 단국대대학원, 2007
- 김두황. 『Study of Opera Buffa: 오페라 부파에 관한 연구』 석사, 서울: 세종대 공연예술대학원, 2003
- 김세천 『18세기 Opera Seria와 Opera Buffa 비교분석』 석사, 서울: 이화여대대학원, 2002
- 김소연 『모차르트 레시타티브의 연구 및 분석』 석사, 서울: 배재대대학원, 2003
- 송명옥 『오페라 부파의 특성에 관한 고찰: 모차르트의 오페라 ‘피가로의 결혼’을 중심으로』 석사, 충북: 청주대대학원, 2004
- 송주희 『Mozart 오페라 「Le Nozze di Figaro」를 통한 오페라 부파의 특성연구』 석사, 전북: 전북대대학원, 2001

- 신광민 『W.A.Mozart의 Opera Buffa에 관한 특성연구: 「피가로의 결혼(Le Nozze di Figaro)」을 중심으로』 석사, 부산: 동의대대학원, 2006
- 신민정 『모차르트의 오페라 「피가로의 결혼」에 관한 연구: 수잔나의 아리아를 중심으로』 석사, 서울: 단국대대학원, 2003
- 우인택 『모차르트의 레시타티브 연구(피가로의 결혼을 중심으로)』 석사, 서울: 서울대대학원, 1984
- 윤승형 『W.A.Mozart-L.da Ponte의 Libretto에 나타난 18세기 여성상에 관한 고찰: Le Nozze di Figaro, Don Giovanni, Così fan tutte를 중심으로』 석사, 서울: 숙명여대대학원, 2002
- 윤혜자 『보마르쉴레(P.A.Beaumarchais)원작에 의한 W.A.Mozart의 오페라 「피가로의 결혼」과 G.Rossini의 오페라 「세빌리아의 이발사」의 비교연구: 로지나를 중심으로』 석사, 대전대 대학원
- 이영희 『모차르트의 오페라 「피가로의 결혼」 중 소프라노 아리아 ‘사랑을 주오’ 연구 분석』 석사, 서울: 단국대대학원, 2005
- 이연주 『서양음악에 있어서의 관현악법 발달사 연구』 석사, 서울: 상명대 대학원, 2001

5. 악보

- W.A.Mozart LE NOZZE DI FIGARO. 태림출판사, 2000
- W.A.Mozart THE MARRIAGE OF FIGARO.(in full score)
Dover Publications, Inc. New York

ABSTRACT

A Study on the Characteristics of

Mozart's 『Le Nozze di Figaro』

Rhee, Jung Eun

Dept. of Accompanying

Advised by Prof. Oh Soon Young

Graduate School of

Sung-shin Women's University

Wolfgang Amadeus Mozart produced many works in various fields of music in his short life; he was notably distinctive in Opera Buffa. He expressed each character's personality throughout his well-developed form of musical ensemble. In addition, he impeccably described the dramatic scenes and developed his music freely by displaying perfect harmony between music and drama.

This paper studies *Le Nozze di Figaro* which reflects the 18th century society when the transition from aristocracy to civil society started with humanism and illuminism. The opera flawlessly constructs plot

development and character description in the form of opera buffa with Mozart's great musical gift. *Le Nozze di Figaro* is the second part of Beaumarchais' trilogy *Le Barbier de Seville*, *Le Mariage de Figaro*, and *La mere coupable*, and is the celebrated collaboration between Mozart and Da Ponte.

This paper shows the origin and development of opera and the history of Opera Buffa. Furthermore, it provides cultural and historical background, synopsis, and characteristics of *Le Nozze di Figaro*, a masterpiece of the 18th century opera. It also analyzes opera into the use of recitativo, a character's personality in aria and ensemble, and the ensemble finale which is the main characteristic of Opera Buffa.

Opera is composed for the orchestra and performed to the accompaniment of orchestra. However, during rehearsal a piano is used instead of the orchestra. Moreover, a pianist should be a music coach beyond an accompanist. He or she is a professional musician who can guide the practice opposed to only conducting it. Therefore, working as a teacher, the pianist can actually expand an individual's ability in order to lead to better performances. Due to this, the music coach should be obliged to study general information on the piece in question including cultural background, musical characteristics, and analysis of opera. With enough technical practice, the pianist will possess the ability to improve the overall performance of the opera itself.