

양 기 훈 교수지도
석사학위 청구논문

Wolfgang Amadeus Mozart의 Opera에 관한
반주법 분석 연구

- 「Don Giovanni」의
No.1, No.2, No.10 中心으로 -

2007

성신여자대학교 대학원

반 주 학 과

최 연 자

Wolfgang Amadeus Mozart의 Opera에 관한
반주법 분석 연구

- 「Don Giovanni」의
No.1, No.2, No.10 中心으로 -

양 기 훈 교수지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2007년 5월

성신여자대학교 대학원

반 주 학 과

최 연 자

인 준 서

최연자의 석사학위 논문으로 인준함.

심사위원 _____인

심사위원 _____인

심사위원 _____인

성신여자대학교 대학원

W. A. Mozart의 Opera 중 관현악 관악기 편곡 연구

최연자

논문개요

본 논문은 18세기 고전시대의 오페라 발전에 중대한 공헌을 한 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791)의 오페라 <Don Giovanni>의 No.1, No.2, No.10>에 관한 반주 분석 연구이다.

모차르트의 오페라는 극의 상황에 따라 성악부와 오케스트라 반주에 포함된 템포, 조성, 화성, 선율, 리듬, 다이내믹, 악기 등의 음악 요소와 레치타티보, 아리아, 앙상블의 음악 형식을 다양하고도 효과적으로 사용해 음악이 극과 가사에 맞게 일체감을 보여 조화를 이루는 점에서 높이 평가 받는다.

이와 같이 본 논문은 극과 음악의 일체감을 중심으로 모차르트의 극 음악이 반주부에 어떻게 표현되었고, 그것을 어떻게 연주할 것인지에 대해 고찰해 본 것으로 이 연구를 위해 모차르트의 특징이 잘 집약되어 있는 오페라 <Don Giovanni>의 No.1, No.2, No.10>를 선택해 분석했다.

오페라 <Don Giovanni>는 로렌조 다 폰테(Lorenzo da Ponte, 1749-1838)의 대본에 모차르트의 음악이 한참 성숙한 시기인 1787년 곡을 붙여 작곡된 작품이다. 2막짜리 오페라 부파(Buffa)이지만 전형적인 희극의 부파(Buffa)적 요소만이 아닌 심각하고 비극적인 세리아(Seria)적 요소까지 고루 포함하고 있어 드라마 지오코조(Dramma Giocoso : 희비극)로도 분류된다. 이처럼 이 작품은 모차르트의 독창적이고 발전된 오페라의 특징과 희극, 비극의 다양한 오페라 장르의 특징까지 볼 수 있는 음악적 가치가 뛰어난 작품이다.

작품 분석에 앞서 모차르트의 오페라에 대한 이해를 넓히기 위해서 모차르트의 생애와 각 장르별 일반 오페라 특징과 모차르트 오페라 특

정을 비교해서 알아보았다. 그리고 분석에 들어가기 전 작품의 이해를 돕기 위해 오페라 <Don Giovanni>의 개요와 극 내용을 알아본 후 작품 분석에 들어갔으며 작품 분석에서는 대본의 원어를 간추려 번역한 후 본격적인 악곡 분석에 들어갔다.

악곡 분석에서는 먼저 곡의 구성 및 내용을 도표화하여 제시한 후, 구성을 따라 성악부와 반주부의 연계성을 중심으로 극 묘사에 초점을 맞추어 반주부의 표현기법을 연구하였고 각 섹션별 악보예시로 그 이해를 도왔다.

특히 오페라 반주는 오케스트라 반주를 전제로 작곡되어진 것을 피아노가 연주할 수 있도록 편곡한 악보이므로 편곡자의 스타일에 따라 곡의 이미지가 달라질 수 있는 것을 감안, 필요한 경우 오케스트라 총보(Beränreiter)를 기준으로 두 편(Beränreiter, Ricordi)의 악보를 비교하여 극 표현 효과의 이상적인 반주까지 연구해 보았다.

끝으로 본론에서의 연구를 토대로 모차르트 오페라의 특징을 정리해 보았으며 피아노 반주 시 유념해야 할 부분들을 다시 한 번 되짚어 보아 실제 연주에 있어 도움을 얻고자 했다.

이번 분석 연구를 통해 모차르트의 오페라 작품을 심도 있게 접할 수 있었고 나아가 반주자는 음악에 대한 많은 이해와 지식을 바탕으로 음악적 표현과 해석을 할 수 있어야 함을 알 수 있는 기회가 되었다.

목 차

논문개요

I. 서론	1
II. 모차르트의 생애 및 장르별 오페라 특징	3
1. 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart)의 생애	3
2. 모차르트 오페라의 장르별 음악 특징	10
(1) 오페라 세리아	10
(2) 오페라 부파	13
(3) 징슈필	18
III. 모차르트의 Opera <Don Giovanni>의 No. 1, No. 2, No. 10> 반주 분석 연구	22
1. <Don Giovanni>작품 개요	22
2. <Don Giovanni>작품 내용	24
3. 작품 분석	26
(1) No. 1 Introduzione <i>Notte e giorno faticar</i> (밤이나 낮이나 귀찮다)	26
1) 곡의 원문 및 번역	26
2) 악곡 분석	28

(2) No. 2 Recitativo e duetto <i>Fuggi, crudele, fuggi!</i> ·····	45
(가시오, 무정한, 가시오!)	
1) 곡의 원문 및 번역·····	45
2) 악곡 분석·····	47
 (3) No. 10 Recitativo e Aria <i>Or sai chi l'onore</i> ·····	63
(이제 아셨죠. 내 정조를 뺏으려 했던 자를)	
1) 곡의 원문 및 번역·····	63
2) 악곡 분석·····	65
 IV. 결론·····	74

참고 문헌

ABSTRACT(영문초록)

부록

I. 서론

모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791)가 활동한 고전시대의 음악은 계몽주의의 역사적 배경 속에 성장하였다.

이 계몽주의가 가져온 시민권의 성장은 음악에 있어서 계급이나 계층에 관계없이 누구나 즐길 수 있는 단순하고 명료한 음악을 선호하게 하였고 결과적으로 언어 면에서 국가와 민족의 벽이 없는 기악음악의 발전을 가져오게 된다. 이와 반대로 고전시대의 성악음악은 그 시대 대표 작곡가들인 하이든(Franz Joseph Haydn, 1732-1809)과 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)까지도 성악음악에서는 이렇다 할 업적이 없을 정도로 크게 주목받지 못하였다.

그러나 모차르트는 이처럼 성악음악이 빛을 잃었던 시대에 그 활로를 개척해 고전시대에도 성악음악의 전통을 이어 나가는데 공헌하였다. 특히 그의 오페라 분야는 고전시대를 대표할 만큼 중요한 위치일 뿐만 아니라 독일 오페라에 초석을 다지는 효시적인 작품들로 음악사적으로 중요성을 갖는다.

모차르트는 오페라 분야 중 특히 오페라 부파(Buffa)에서 더 큰 업적을 이루는데 이탈리아에서 시작된 미숙한 형태의 오페라 부파를 예술적 수준의 높은 경지로 끌어올리고 나아가 고전시대에 가장 인기 있는 레퍼토리로 자리 잡게 하였다. 모차르트 오페라 부파가 성공할 수 있었던 것은 여러 원인이 있겠지만 그 중 중요한 하나는 음악과 극이 한쪽으로만 치우치지 않고 균형과 조화를 이루면서 아름다운 음악으로 극의 내용을 표현한 탁월한 음악기법에 기인한다.¹⁾

본 논문에서 다루고자 하는 오페라 <Don Giovanni>는 형식상 오

1) 홍제원, “모차르트 오페라의 음악사적 의미” 모차르트의 모든 것, [서양음악학] 제6호, 서울 : 예술, 2003, pp.107-109.

페라 부파이지만 희극적 요소와 비극적 요소가 혼합된 드라마 지오코조(Dramma Giocoso)로 다양한 오페라 장르의 음악적 특징과 모차르트의 극과 음악의 일치를 위한 여러 가지 발전된 음악기법을 볼 수 있는 음악적 가치가 뛰어난 작품으로 본 논문의 논제로 택하게 되었다.

본론의 첫 부분에서 모차르트의 생애와 그의 오페라를 각 장르별 일반 오페라와 비교하여 모차르트 오페라의 음악적 경향과 특징을 알아보고자 한다. 또한 이러한 모차르트 오페라의 특징들이 오페라 <Don Giovanni>의 No.1, No.2, No.10>안에서 어떻게 극과 음악의 일치를 만들어 내는지에 대한 이해를 높이고자 대본을 번역한 후 작품 분석에 들어가 반주부(피아노) 중심으로 어떻게 가사의 내용이나 분위기를 표현해 낼 것인지에 대해 고찰해 보고자한다. 이 때 오페라 피아노 악보는 오케스트라 반주를 편곡한 악보이므로 편곡자의 스타일에 따라 곡의 이미지가 달라질 수 있는 것을 감안, 필요한 경우 관현악 총보(Beränreiter)를 기준으로 두 편의 피아노 악보(Beränreiter, Ricordi)를 비교하여 극 표현 효과의 이상적인 반주까지 연구해 보고자 한다.

각 곡의 분석에 있어서 곡의 구성을 도표화하여 요약한 후 각 section의 악보 예시를 통해 가사 내용을 효과적으로 표현하기 위한 구체적인 방법들을 성악부와 반주부의 연계성에 입각해 연구해 보고자 한다.

이와 같이 고전시대 음악을 대표할 만큼 음악적 가치가 뛰어난 모차르트의 오페라 반주 법을 분석한 이 연구는 오페라 반주에 있어 반주자들의 오페라 음악에 대한 이해와 반주부 역할에 대한 지식을 안내하여 연주의 가치를 높이는데 유익할 것이라 생각한다.

II. 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791)

의 생애 및 장르별 오페라 특징

1. 모차르트의 생애

모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791)는 1756년 1월 27일 오스트리아 잘츠부르크(Austria Salzburg) 대주교 궁정음악가였던 요한 게오르크 레오폴트 모차르트(J. Georg Leopold Mozart, 1719-1787)와 안나 마리아(Anna Maria, 1720-1780)의 사이에서 태어났다.

아버지 레오폴트는 모차르트가 어려서부터 절대음감과 비범한 기억력으로 음악에 탁월한 재능을 보이기 시작하자 음악가로서의 자신의 야망을 포기하고 자식 교육에 전념했으며, 아들의 재능을 드러내 보이기 위해 빈과 독일의 주요 도시, 프랑스, 영국, 네덜란드, 이탈리아 등을 여행한다.

1762년 빈으로의 첫 번째 연주여행을 시작으로 이후 여러 차례에 걸쳐 계속된 연주여행은 모차르트에게 여러 나라 작곡가들의 음악을 모방하며 그 음악을 통해 작곡을 배우는 계기가 된다. 즉 연주여행은 당대의 다양한 음악 양식 곧 프랑스 양식, 이탈리아 양식, 독일 양식을 혼합 흡수하여 모차르트 특유의 독창적 음악언어를 확립하고, 고전주의 완성에 크게 기여하는 것이 된다.²⁾

1763년부터 1766년까지의 3년에 걸친 서유럽 여행은 모차르트에게 음악적으로 크게 성장하는 계기가 되는데 그것은 쇼베르트(Johann Schobert, 1720-1767)³⁾를 통해 클라비어 작품과 바이올린 소나타를

2) 김용환, *서양음악사 100장면(1)*, 서울 : 가람기획, 2002, p.223.

3) 쇼베르트 : 1760년 경 파리에서 콩티경을 섬겼는데 그 이전 경력은 불확실하다. 첼발로 주자

알게 된 것이고, 요한 크리스티안 바흐(Johann Christian Bach, 1735-1782)⁴⁾의 교향곡과 오페라를 통해 이탈리아 음악의 정수를 경험하게 된 것이다.⁵⁾

1768년 모차르트는 최초의 오페라 부파(Opera Buffa)⁶⁾ <La finta Semplice 바보 같은 아가씨>를 작곡한다. 하지만 이 작품을 무대에 올릴 수 없게 되자 낙담하던 모차르트에게 메스머(Franz Anton Messmer 모차르트 집안과 친했던 의사)가 다시 오페라 작곡을 의뢰하여 징슈piel(Singspiel)⁷⁾ 형식을 지닌 <Bastien und Bastienn 바스티엔과 바스티엔느>가 만들어진다.

1769-1773년에는 이탈리아를 여행하게 되고 이 여행 중 1770년 오페라 세리아(Opera Seria)⁸⁾ 작품인 <Mitridate re' di Ponte 폰토의 왕 미트리다테>가 작곡된다. 이 작품의 공연을 통해 모차르트는 실제로 일류 가수를 상대로 오페라를 공부하며 작곡능력을 향상시킬 수 있었다. 이 공연의 완벽한 성공으로 이듬해 1771년 <Ascanio in Alba 알바의 아스카뇨>와 다음해 1772년 <Lucio silla 루치오 실라>를 주문 받게 되어 이것이 여러 번 이탈리아 여행의 목적이 된다.⁹⁾ 이탈리아에 머무는 동안 지암바티스타 마르티니(Giambattista

로서는 뛰어난 기교를 가졌으며 그의 첼발로용 소나타 작품이 당시 7세였던 모차르트에 많은 영향을 준다.

- 4) 크리스티안 바흐 : 독일의 작곡가이자 대 바흐의 아들로 이탈리아의 밀라노를 중심으로 교회 음악, 오페라를 작곡하였고 마르티니에게도 배웠다. 1762년 런던으로 가서 죽을 때까지 그곳을 중심으로 활동하므로 '밀라노의 바흐' 또는 '런던의 바흐라고도 한다. 음악적 특징으로는 바로크 음악의 과도기적 양식을 벗어나 형식, 선율, 화성 등 모든 면에서 고전파의 양상을 나타내고 있다.
- 5) 이남재, 김용환, **18세기음악**, 서울 : 음악세계, 2006, p235.
- 6) <장난스런 오페라>라는 뜻으로 18세기에 중반 성행했던 이탈리아의 희극적인 오페라.
- 7) <노래의 연극>이라는 뜻으로 18세기 후반 성행한 민속적인 연극 형태로 노래나 춤 등이 삽입되고 독일어로 된 대화체의 연극대사, 희극적 내용을 특징으로 한다.
- 8) <진지한 오페라>라는 뜻으로 고대 그리스신화나 고대 영웅을 제재로 하는 메타스타지오, 기타의 대본에 의한 엄숙하고 비극적인 18세기 이탈리아 오페라.
- 9) John Rosselli, *The life of Mozart*, Cambridge : Cambridge University Press, 1998, p.16.

Martini, 1706-1784)¹⁰⁾로부터 음악이론과 작곡을 배운 일과 직접 이탈리아의 기악, 성악을 접한 일 등은 후에 교향곡, 교회음악, 오페라 창작에 도움이 된다.

잘츠부르크로 돌아온 모차르트는 1774년 오페라 <La finta giardinier 가짜 정원사>와 1775년 <Il re pastore 목자의 왕>이 작곡한다. 모차르트는 더 많은 오페라 작곡을 원했지만 1777년까지 그 기회는 찾아오지 않았다. 그 이유는 모차르트가 재직한 잘츠부르크 궁정의 대주교가 오페라에 대해 무관심했을 뿐만 아니라 모차르트의 연주여행에 대해서도 불편한 심기를 감추지 않았기 때문이다. 이처럼 음악적으로 자유롭지 못한 궁정직위와 주교와의 갈등에 모차르트는 결국 다른 궁정에 취직하기 위해 어머니와 함께 잘츠부르크를 떠나 만하임과 파리를 여행하게 된다.

1777-1779년 취직을 목적으로 한 만하임, 파리여행은 그 목적은 이루지 못하나 만하임악파(Mannheimer schule)¹¹⁾와의 만남을 통해 음악면에서 유익한 경험을 하게 된다. 이 악파는 모차르트의 기악편성법과 교향곡 창작기법에 영향을 끼쳤을 뿐 아니라 악기에 있어서 목관악기의 연주를 독립적으로 만들고, 오케스트라를 차츰 드라마적인 주체로 발전시키는 변화를 가져오게 한다.¹²⁾ 또한 모차르트는 만하임에서 아로이지아 베버(Aloysia Weber)와 사랑에 빠지나 헤어지고, 1778년 파리에서는 어머니까지 잃게 된다. 이러한 인생 경험은

10) 마르티니 : 이탈리아의 작곡가, 이론가, 사제. 역사에 대한 깊은 학식에 의해 유럽에서 명성을 떨쳤고 문하에서 옴멜리, 크리스티안 바흐, 모차르트 등을 배출했다. 작풍은 Stile Antico의 엄격한 대위법을 고수하면서 18세기의 새로운 양식이나 기법을 도입했다.

11) 이 악파의 양식은 바로크음악이 정점에 이르고 있던 시기에, 선율중심의 호모포니를 만들어 이를 바탕으로 소나타형식과 4악장의 교향악, 이에 어울리는 관현악법(管絃樂法)을 확립한 데 있다. 긴 크레센도나 갑작스런 포르테 사용 등 새로운 음량변화도 특징 속에 들며, 트레몰로의 활용, 총휴지(總休止) 등은 이관편성의 관현악과 함께 후대 관현악법의 모델이 되었다. 또 합주기술의 높은 수준은 그 당시에 유명하였다.

12) 김이섭 역(Stefan Siegart), 그림전기 모차르트, 서울 : 청년사, 2004, pp.58-59.

모차르트를 한층 더 성숙하게 만들어 그의 음악에 영향을 주게 된다. 만하임과 파리에에서의 안정적이지 못한 재정적 어려움과 어머니의 죽음으로 인한 슬픔은 1779년 모차르트를 다시 잘츠부르크로 돌아오게 만든다.

잘츠부르크로 돌아온 후 이 시기에 작곡된 오페라는 1779년 작곡된 미완성 가극 <Zaide 차이데>와 1780년 말 작곡된 18세기 모차르트 최고의 오페라 세리아로 꼽히는 <Idomeneo, re di Creta 크레타의 왕 이도메네오>이다. 하지만 <Idomeneo>상연을 위해 잘츠부르크를 떠난 것을 계기로 대주교와의 불화가 다시 표면화되어 결국 1781년 주교와의 고용관계를 끝내고 인생의 후반을 빈에서 시작하게 된다.

1782년 모차르트는 독일 오페라 징슈필 <Die Entführung aus dem Serail 후궁으로부터의 도피>를 작곡하는데 이 작품은 모차르트에게 대성공을 가져다주게 되고 이 작품의 첫 공연이 있는 후 아로지아의 여동생 콘스탄체 베버(Constanze Weber, 1762-1842)와 결혼한다. 또한 1784년에는 ‘자유·평등·박애’를 기치로 하는 프리메이슨(Freemason)¹³⁾단원이 되어 단체를 위한 작품도 쓴다.

1786년 서른 살에 접어든 모차르트는 그로부터 5년 동안 5편¹⁴⁾의 오페라를 작곡하는데 그는 이 작품들을 통해 역사상 가장 위대한 작곡가로 자리매김하게 된다. 5편의 오페라 중 3편의 오페라 부파 곧, <Le Nozze di Figaro 피가로의 결혼>, <Don Giovanni 돈 조반니>, <Cosi fan tutte 여자는 다 그런 것>의 대본을 쓴 로렌조 다

13) 18세기 초 ‘자유·평등·박애’를 기치로 영국에서 시작된 세계 시민주의적, 인도주의적 우애(友愛)를 목적으로 하는 단체.

14) <Le Nozze di Figaro 피가로의 결혼>, <Don Giovanni 돈 조반니>, <Cosi fan tutte 여자는 다 그런 것>, <La clemenza di Tito 티토왕의 자비>, <Die Zauberflöte 마술피리>

폰테(Lorenzo da Ponte, 1749-1838)¹⁵⁾와의 만남은 모차르트를 오페라 부파 정점의 작품을 만들게 하는 밑바탕이 된다.

1786년 다 폰테와 첫 작업으로 완성된 <Le Nozze di Figaro>는 빈에서 초연된 뒤 프라하에서 전대미문의 성공을 거둔다. 이 성공으로 프라하에서 1787년 새로운 오페라를 쓰는 계약을 맺게 되는데 이 오페라가 <Don Giovanni>이다. 이 작품은 프라하에서 성공적으로 초연되나 모차르트의 음악이 음악적, 기술적으로 어려웠기 때문에 청중들의 기호로부터는 차차 멀어져 갔다. 이와 같은 반응은 찬사를 아끼지 않았던 평론에서도 마찬가지였는데¹⁶⁾ 그 이유는 당시 인기 있던 디터스도르프(Karl Ditters von Dittersdorf, 1739-1799)¹⁷⁾와 같은 작곡가들의 가벼운 음악적 성향에 청중들과 연주자들이 익숙해져 있었기 때문이다.

1787년 12월에는 글록(Christoph Willibald Gluck, 1714-1787)의 뒤를 이어 궁정실내 작곡가로 임명받게 되지만 경제적으로는 그다지 도움이 되지 못했다. 이렇게 가장 힘들고 암울한 환경에도 1790년 오페라 부파 <Cosi fan tutte>를 익살스러움의 희극극으로 완성한다. 이 작품은 다 폰테와 함께 만든 오페라 가운데 원본을 각색하지 않은 유일한 독창적인 작품으로 처음 공연됐을 때는 귀족뿐 아니라 시민계층에게까지 이해하지 못하고 비도덕적인 작품으로 매도되었지만 200여년이 흐른 뒤 비로소 그 가치를 인정을 받게 된다.¹⁸⁾

15) 로렌조 다 폰테 : 18세기의 극 역사를 활기 있게 한 호방하고 다채로운 성격의 이탈리아 사제였던 그는 계몽사상으로 파면당한 후 궁정시인으로서 비엔나에 도착, 모차르트, 마르티니, 살리에리 같은 여러 작곡가들을 위해 극작품을 쓰게 된다. 이후 미국으로 이주하여 콜롬비아 대학에서 이탈리아를 가르쳤고 뉴욕에서는 이탈리아 오페라를 보급하는데 한 몫을 한다.

16) Charles Osborne, *The Complete Operas of Mozart*, N. Y. : Da Capo Press Paperback, 1978, p.259.

17) 디터스도르프 : 빈 고전파에 속하는 오스트리아의 작곡자이자 바이올린 주자. 그의 <의사와 약제사, 1786>는 징슈필로 모차르트의 <피가로의 결혼>을 능가할 정도로 성공을 거두지만 사후 거의 잊혀진다.

1791년 오페라 <La clemenza di Tito 티토왕의 자비>의 상연을 위해 프라하를 여행하면서 건강은 점점 나빠지기 시작한다. 같은 해 독일 오페라의 새로운 가능성을 열어놓은 작품 <Die Zauberflöte 마술피리>가 시카네더(Emanuel Schikaneder, 1751-1812)¹⁹⁾의 대본에 모차르트의 프리메이슨사상과 원숙한 음악기법이 더해져 징슈필의 대작으로 완성된다. <Die Zauberflöte>는 성공을 거두지만 1791년 11월 20일 모차르트는 침대에 눕게 되고 결국 <Requiem Mass 레퀴엠>을 미완성으로 남긴 채 12월 5일 빈에서 사망한다. 모차르트의 오페라 작품은 약 20여곡 시기별로 다음 <표1>과 같다.

18) 김이섭 역(Stefan Siegert), *Op. cit.*, pp.152-53.

19) 시카네더 : 오스트리아의 대본가, 성악가, 배우, 극장 지배인, 무대효과를 중시한 연출가로 다방면에 특출했다. 모차르트와 같은 프리메이슨 단원으로 모차르트의 징슈필 <마술피리>를 통해 프리메이슨 사상과 마술적인 무대효과를 넣기도 하였다.

작곡연도	장르	작품 명	초연장소
1767	라틴어 희가극	Apollo et Hyacinthus K.38 (아폴로와 헤라클레스)	잘츠부르크
1768	오페라 부파	La finta semplice K.51 (바보 같은 아가씨)	빈
1768	정슈필	Bastien und Bastiennn K.50 (바스티엔과 바스티엔느)	빈
1770	세레나데	Mitridate rè di Ponte K.87 (폰토의 왕 미트리다테)	밀라노
1771	세레나데	Ascanio in Alba K.111 (알바의 아스카뇨)	밀라노
1772	오페라 세리아	Il sogno di Scipione K.126 (시피오네의 꿈)	잘츠부르크
1772	오페라 세리아	Lucio silla K.135 (루치오 실라)	잘츠부르크, 밀라노
1775	오페라 부파	La finta giardinier K.196 (가짜 정원사)	잘츠부르크
1775	오페라 세리아	Il re pastore K.208 (목자의 왕)	잘츠부르크
1779	정슈필	Zaide K.344 -미완성 (차이데)	잘츠부르크
1781	오페라 세리아	Idomeneo, rè di Creta K.366 (크레타의 왕 이도메네오)	잘츠부르크, 뮌헨
1782	정슈필	Die Entführung aus dem Serail K.384 (후궁으로부터의 도피)	빈
1783	오페라 부파	L'oca del cairo K.422 (카이로의 술개)	잘츠부르크
1783	오페라 부파	Lo sposo deluso K.430 (속은 신랑)	잘츠부르크
1786	정슈필	Der Schauspieldirektor K.486 (연극감독)	빈
1786	오페라 부파	Le nozze di Figaro K.492 (피가로의 결혼)	빈
1787	오페라 부파	Don Giovanni K.527 (돈 조반니)	빈, 프라하
1790	오페라 부파	Cosi fan tutte K.588 (여자는 다 그런 것)	빈
1791	정슈필	Die Zauberflöte K.620 (마술피리)	빈
1791	오페라 세리아	La clemenza di Tito K.621 (티토왕의 자비)	빈, 프라하

<표1> 시기별 모차르트의 오페라 작품

2. 모차르트의 오페라의 장르별 음악 특징

18세기 고전시대 오페라 작곡가인 모차르트는 그 시대의 모든 장르의 오페라를 작곡하였고 각 장르마다 전통을 무너뜨리지 않으면서 독창적인 발전을 이룩하였다.²⁰⁾ 그의 오페라 장르는 형식유형에 따라 오페라 세리아(Opera Seria), 오페라 부파(Opera Buffa) 징슈필(Singspiel)로 나눌 수 있는데 이러한 다양한 장르의 창작유형은 다른 작곡가들에게서는 흔치 않다. 대다수의 작곡가들은 오페라의 어느 한 장르에 전문성을 가지고 그 장르의 작품에서 명성을 얻고 있지만 모차르트는 모든 장르의 오페라를 작곡하였고 각 장르의 오페라에서 성공을 거두었다. 이러한 사실을 미루어 보아도 모차르트는 오페라 창작에서 고전주의를 대표하는 작곡가임을 알 수 있다.²¹⁾

모차르트 오페라의 특징을 알아보기 위해 각 장르 오페라의 일반적 특징과 모차르트의 작품 특징을 비교해 보았다.

(1) 오페라 세리아

1) 일반 오페라 세리아의 음악특징

오페라 세리아(Seria : 진지한, 심각한)는 진지하고 심각한 내용으로써, 정가극(正歌劇)으로 번역되기도 한다.²²⁾ 18세기 전반의 오페라 세리아는 오스트리아의 궁정시인으로 명성을 날렸던 대본가 피에트로 메타스타지오(Pietro Metastasio, 1698-1782)에 의해 그 표준적인 형식이 완성되어 ‘메타스타조형 오페라’²³⁾라고도 한다.

20) 김혜선 역(Reinhard G Pauly), *Op. cit.*, p.246.

21) Stanley Sadie, *The new Grove Dictionary of Opera*, London : MacMillan Publishers Ltd, 1992, p.489.

22) 사전 편찬 위원회 편, *음악용어사전*, 서울 : 세광음악출판사, p.531.

23) 이탈리아의 오페라 대본가 메타스타지오에 의해 ‘18세기 오페라 세리아’의 표준적인 형식이 완성되어 이 시기의 ‘오페라 세리아’를 ‘메타스타조형 오페라’라고도 한다.

대본의 소재는 거의 고대 신화나 역사에 등장하는 영웅들의 사실과 행적에 관한 것으로 이런 인물의 애국심, 충성, 관용, 극기와 같은 도덕적 의의가 뒤섞여 시련이나 갈등 끝에 한층 빛나는 승리를 거두는 것으로 이러한 주제는 정치적으로 왕정과 귀족을 칭송하는 것이었다.²⁴⁾

극은 거의 변화 없이 레치타티보(recitativo)²⁵⁾와 아리아(Aria)가 교체하는 형식으로 구성되어 이끌어 갔으며 중창이나 합창은 거의 쓰지 않았다.

레치타티보는 대화부분으로 중요했지만 그냥 지나가는 식으로 음악화 되었고, 이에 반해 아리아는 음악적으로 중요한 부분으로 다 카포(Da Capo : A-B-A')형식으로 극적 독백의 유형화된 감정을 노래한다. 이 때 반복되는 부분(A')은 독창자가 즉흥적으로 화려한 기교를 부렸는데 이것은 독창자의 기교를 극도로 증시하게 되어 음악은 화려했지만 극의 자연스런 흐름을 끊는 결과를 가져오게 된다. 또한 당시 오페라 세리아에서는 여주인공역을 남성가수인 카스트라토(castrato, 去勢男性歌手)²⁶⁾가 맡았는데, 독창자의 기교를 증시함으로써 음악은 화려했지만 극적인 박력은 떨어질 수밖에 없었다.²⁷⁾

반주는 오케스트라 서곡을 제외하면 단순히 반주역할만 하는 것으로 현악합주에 의한 간단한 오케스트라가 맡았다. 레치타티보는 음악적으로 별로 중요하지 않으므로 하프시코드와 지속저음 악기만으로 반주되었다.²⁸⁾

24) 김방현 역(음악지우사 편), 모차르트 2, 서울 : 음악세계, 2001, p.304.

25) 보통 이야기하는 식 또는 연설이나 낭창을 모방하거나 강조하도록 만들어진 노래. 서창이라고 번역된다.

26) 변성기 이후에도 높은 소프라노 소리를 내기 위해 거세한 남자 성악가. 주로 16-18세기에 성행하였다.

27) Hugh M. Miller, *History of Music*, Barnes & Noble : New York, 1960, pp.87-88.

28) 편집국 역(D. J. Grout & Palisca), 서양음악사, 서울 : 세광음악출판사, 1988, p.562.

2) 모차르트 오페라 세리아의 음악 특징

모차르트는 어려서부터 오스트리아의 여러 도시를 비롯하여 이탈리아 프랑스를 여러 차례 여행하였다. 이러한 이유로 모차르트는 이미 국제적인 음악양식에 익숙해져 있었다. 그의 이탈리아 오페라는 대부분 이 여행을 통하여 습득된 음악 기법에 의해서 창작되었다.

모차르트는 총 6편의 오페라 세리아를 작곡하는데 <표2>에서 보는 바와 같이 1781년에 작곡한 <Idomeneo> 전의 오페라 세리아들은 전시대 ‘메타스타조형’ 오페라를 답습하고 있으며 오페라의 종합성과 음악의 진행 면에서 모차르트의 천재성을 보여주지는 못했다.²⁹⁾

모차르트의 오페라 세리아 작품은 다음 <표2>와 같다.

작곡연도	작품명	초연장소
1770	Mitridate rè di Ponte 폰토의 왕 미트리다테	밀라노
1771	Ascanio in Alba 알바의 아스카뇨	밀라노
1772	Lucio silla 루치오 실라	밀라노, 잘츠부르크
1775	Il re pastore 목자의 왕	잘츠부르크
1781	Idomeneo, rè di Creta 크레타의 왕 이도메네오	잘츠부르크, 뮌헨
1791	La clemenza di Tito 티토왕의 자비	빈, 프라하

<표2> 작곡연도 순으로 살펴 본 모차르트의 오페라 세리아 작품

모차르트는 앞에서 언급했듯이 각 장르의 전통을 무너뜨리지 않으면서도 독창적인 발전을 이룩하였다. 일반적 오페라 세리아는 보수적인 극으로 인간의 유형화된 감정을 표현하는데 모차르트는 양식화된 감정이 아닌 생생한 감정을 직접적으로 표현한다. 이것은 시민 사회로 이행하던 당시, 이미 희극에서는 사실적인 것이 인기를 끌고 있었던 것처럼, 비극에서도 변화를 요구했기 때문이다. 여기서 모차르트

29) 홍세원, *Op. cit.*, p.110.

는 비극의 구조는 그대로 두면서 등장인물의 요동치는 감정을 표현할 가능성을 찾아내고 시대에 뒤쳐진 오페라 세리아에 극의 강렬한 표현을 통해 혁명적인 숨을 불어 넣었다.³⁰⁾

오페라 <Idomeneo>부터는 음악적으로 여러 면에서 발전을 보이는데 먼저 오케스트라의 악기편성은 프랑스의 오페라의 영향을 받아 오버추어(Overture)와 3개의 행진곡, 발레관현악 모음곡으로 이루어지는 가장 “교향악적인” 오케스트라의 역할을 하게 되고 특히 오케스트라의 색채가 아주 화려하여 근대 오케스트라 편성법의 기초를 이루게 된다.³¹⁾

레치타티보와 아리아에서는 극적인 진행과 즐거리를 끊지 않으려고 레치타티보 세코와 아리아의 반복된 교체형식을 끊어버리고 가끔 아리아를 대신하는 레치타티보 아콤포냐토(Recitativo accompagnato)³²⁾를 도입한다. 이런 형식의 도입은 새롭진 않지만 레치타티보에 오케스트라 반주가 붙으며 감정의 기복이 서정적으로 표현되면서 감정고조의 다이내믹 가운데 아리아와의 연결이 자연스러운 긴장을 지니는 것은 참신한 서법이였다. 이렇게 다 카포 아리아의 정적인 느낌을 피하기 위해 아리아의 형식을 새롭게 바꾸고, 앙상블까지 도입해 오페라 부파에 정착될 때까지 사용한다.

합창음악도 글록의 오페라 합창의 강렬함과 극적인 처리법의 영향을 받아 발전한다.³³⁾

30) 김방현 역(음악지우사 편), *Op. cit.*, pp.348-349

31) 김영 역(Marie Christine VILA), *라루스 오페라 사전*, p.122.

32) 오케스트라 반주에 의한 레치타티보로 ‘반주가 딸린 서창’이라고 한다. 18세기에는 극적으로 고조된 장면에서 중요한 아리아를 이끌어낼 때 사용되었다.

33) *Ibid.*, p.121.

(2) 오페라 부파

1) 일반 오페라 부파의 음악 특징

오페라 부파(Buffa : 조소, 익살)는 “장난스런 오페라”란 뜻으로 희극(喜歌劇)으로도 번역된다.³⁴⁾

오페라 부파는 16세기 이탈리아에서 유행한 즉흥적 익살극 ‘코메디아 델라르테(commedia dell’ arte)³⁵⁾로부터 소급되어진 18세기의 ‘인터르메초(Intermezzo)’ 와 ‘코메디아 페르 무지카(commedia per musica)’에서 발전한 형태로, 먼저 ‘인터르메초’는 17세기 초 베네치아의 진지한 오페라의 막과 막 사이에 유쾌한 변화를 주는 ‘막간극’으로서 서민들의 일상에서 취한 에피소드를 음악과 춤, 연기 등 희극적인 장면으로 삽입했는데 이것이 큰 인기를 얻으면서 독립된 장르로 상연되었고 베네치아를 출발점으로 전 유럽에 퍼져나갔다.

‘코메디아 페르 무지카’는 18세기 초 나폴리에서 생긴 나폴리 고유의 음악적 희극으로 이 음악희극의 특징은 서민적인 주제와 익살스런 등장인물의 유형과 거친 구어체와 나폴리 사투리의 사용이고, 또한 가사의 한 음절에 1:1로 대응되도록 음을 붙여 빠르게 낭송하는 기법과 오페라 세리아의 패러디가 사용된 것이다. 이는 이후 부파형식의 주요 특징이 된다.

오페라 부파는 오페라 세리아의 레치타티보와 아리아가 교대로 인한 줄거리와 음악의 분리로 극 흐름이 끊어지던 진행방식을 이중창, 앙상블(Ensemble), 오케스트라를 사용하여 음악적으로 극복한다. 이것은 독창곡 중심이었던 오페라에서 앙상블과 피날레(Finale)의 비중이 높아지는 결과를 낳았고 나아가 앙상블과 피날레는 점차적으로

34) 사전 편찬 위원회 편, *음악용어사전*, 서울 : 세광음악출판사, p.530.

35) 16세기의 즉흥적 익살극으로서 장면들의 순서와 내용이 고정되어 있으나, 이를 진행하는 것은 배우들의 즉흥 연기에 맡겨진다. 등장인물들은 성격적으로 유형화 되어있고 항상 가면과 같은 의상을 착용한다.

극적이 되어 그 위치가 커지게 된다.³⁶⁾ 특히 피날레에서 대부분의 오페라 부파들은 전체 공연의 4분의 1에 달하는 두 개의 피날레를 갖게 되었고 모든 인물들이 출현하여 앙상블을 이루어 ‘집단의 희극’이라는 오페라 부파의 본질을 다성 음악과 잘 조화 시켰다.

오페라 부파에서는 음악이 극에 더욱 직접적으로 참여하여 등장인물의 정신적 또는 외적 움직임 등을 오케스트라와 리듬, 첼포, 음 등의 음악적 요소들을 사용하여 생동감 있게 표현한다.

또한 자연스러운 부파 언어, 수다스러운 레치타티보 세코(Recitativo secco), 아리아의 빠르게 말하듯이 낭송하는 창법이 특징적이다.³⁷⁾

반주의 오케스트라는 악기가 나타내는 음색을 활용함에 따라 발전해 갔고 관악기 비중도 커졌다. 레치타티보 세코 부분에서는 첼발로 등의 건반악기가 반주를 맡았다.³⁸⁾

2) 모차르트 오페라 부파의 음악 특징

모차르트는 이탈리아에서 시작된 미숙한 형태의 오페라 부파를 단순한 희극적 오락성을 넘어서서 인간의 내면까지 표현한 예술적 수준의 높은 경지로 끌어 올렸다. 모차르트는 총 5편의 오페라 부파를 작곡하는데 <표3>에서 보는 바와 같이 1786년 <Le nozze di Figaro>전의 오페라는 모차르트가 어린 시절 작곡한 것이라 미숙한 면이 많았고 이렇다 할 성공도 가져다주지 못했다.³⁹⁾

모차르트의 오페라 부파는 다 폰테의 대본을 만남으로 빛을 보기 시작하는데 <Le nozze di Figaro>, <Don Giovanni>, <Cosi fan

36) 이남재, 김용환, *Op. cit.*, pp.159-64.

37) 조선우 역(Ulrich Michels), *음악은이*, 서울 : 음악춘추사, 2000, pp.343-45.

38) 김영 역(Marie Christine VILA), *Op. cit.*, p.92.

39) 홍세원, *Op. cit.*, p.112

tutte>는 다 폰테의 대본을 기초로 작곡된 것이다.

모차르트의 오페라 부파 작품은 다음 <표3>와 같다.

작곡연도	작품명	초연장소
1768	La finta semplice 바보 같은 아가씨	빈
1775	La finta giardinier 가짜 정원사	잘츠부르크
1786	Le nozze di Figaro 피가로의 결혼	빈
1787	Don Giovanni 돈 조반니	빈, 프라하
1790	Così fan tutte 여자는 다 그런 것	빈

<표3> 작곡연도 순으로 살펴 본 모차르트의 오페라 부파 작품

모차르트 오페라 부파의 음악 구성은 줄거리의 극적인 전개와 음악이 완전히 일치하여 완성에 도달한다. 예를 들어 <Le nozze di Figaro 피가로의 결혼>의 1막은 전통적인 결말 없이 끝을 맺는다. 이것은 음악적인 면에서나 극적인 면에서 2막의 결말에 도달할 때까지 드라마를 지속시킨 것이다.⁴⁰⁾

모차르트는 극중 배역의 성격묘사나 신분의 차이를 표현하기 위하여 적절한 음악을 도입하는데 화려한 음악은 귀족의 신분에, 단순하고 재치 있는 선율은 하인의 신분에 어울리게 배합한다. 또한 모차르트는 이탈리아 오페라에서 배역의 중요성을 반드시 주인공에게 맡기지 않는다. 설령 배역이 크게 부각되지 않는 역할이라 할지라도 극적 내용의 전개에서 중요한 순간에는 아리아를 그 배역에 맡기고 있다. 이러한 점들은 계층의 붕괴라는 계몽사상과도 관련이 있고, 모차르트가 음악과 극을 지혜롭게 일치시키는 그의 창작성을 높이 평가하게도 만든다. 한편으로 이런 점은 고전시대의 오페라와 낭만시대의 오페라가 구분되는 음악특징이 되기도 한다.⁴¹⁾

40)김영 역(Marie Christine VILA), *Op. cit.*, p.134.

41) *Ibid.*, p.116

모차르트는 레치타티보를 사용하는데 있어서도 극의 내용과 레치타티보를 효과적으로 일치시키는데 오케스트라 반주의 레치타티보 아콤폴나토와 콘티누오(Continuo)양식⁴²⁾의 레치타티보 세코는 극의 흐름에 따라 세밀하게 조율되었다. 즉 극적상황에 따라 드라마의 극적인 진행을 감정적으로 고조시킬 때는 풍부한 음악의 레치타티보 아콤폴나토를, 극의 빠른 진행과 연극적 요소를 위해서 명확한 의미를 전달해야 할 때는 대화체의 음악, 레치타티보 세코를 붙였다.⁴³⁾

오케스트라는 단순한 기능을 넘어서서 매우 폭넓게 활용되는데 오케스트라의 효율적인 반주로 아리아의 아름다움이 극대화 됐을 뿐만 아니라 나아가 반주부가 곡의 상황설명과 감정 등을 직접적으로 표현하였으며, 악기 음색을 활용함에 따라 관악기의 비중도 커져 군악대의 소리 혹은 가장 아름다운 부분 등에 쓰인다.⁴⁴⁾

모차르트의 부파 앙상블은 세리아 앙상블에 비해 오페라 안에서 비중이 커지는데 모차르트는 부파 앙상블을 통해서 등장인물들의 개성을 부각시킴과 동시에 사건을 진행시키기까지 한다. 이에 따른 음악적 표현 또한 매우 탁월한데 그것은 한 음악 안에서 대위선율을 사용해 등장인물들의 성격이나 각각의 심리묘사를 음악으로 구분하여 대조적으로 보여준 것이다.⁴⁵⁾

앙상블 피날레에는 리얼리즘이 극적 행동의 진행 및 훌륭하게 통일된 음악 형식과 결합되어 있다.⁴⁶⁾ 또한 피날레는 새로운 양상을 보

42) ‘continuare 계속하다, 지속시키다’라는 단어의 뜻대로 basso continuo 통주(계속)저음 형식이다. 계속저음은 바로크의 앙상블음악에 따른 특수한 베이스성부로 보통 하프시코드나 첼로와 같은 저음 현악기가 연주하는 양식.

43) 홍세원, *Op. cit.*, pp.116-17

44) 김영 역(Marie Christine VILA), *Op. cit.*, p.134.

45) 이남재, 김용환, *Op. cit.*, pp.250-251.

46) 편집국 역(D. J. Grout & Palisca), *Op. cit.*, p.612.

이는데, 음악이 지속적인 방식으로 발전하는 흐름 속에 등장인물의 증가가 더해져 점진적으로 통합되어진다. 이런 양식의 서법은 두르슈 콤포지션(Durchkomposition)⁴⁷⁾으로 독일 오페라 발전의 효시가 되었고, 바그너(Wilhelm Wagner, 1813-1883)의 작품에선 기본 원칙으로 나타나게 된다.⁴⁸⁾

모차르트 오페라 부과는 획일적인 희극 장르에만 국한하지 않는다. 전고전시대에는 오페라에서 진지한 내용과 희극적인 내용을 혼합하는 것이 관례적으로 허용되지 않았으나 고전주의 작곡가들이 드물게 사용하기 시작했고 이러한 종류를 ‘드라마 지오코조’라고 지칭하게 된다.⁴⁹⁾ ‘드라마 지오코조’ 가장 널리 알려진 작품은 모차르트의 <Don Giovanni 돈 조반니>이다.⁵⁰⁾

(3) 징슈piel

1) 일반 징슈piel의 음악 특징

징슈piel(Singspiel)은 18세기 후반 독일에서 성행한 민속적인 연극 형태로서, 독일어로 ‘노래의 연극’이라는 뜻이다. 이름 그대로 노래가 풍부하게 삽입되어 있는데 민속적인 음악, 다성부의 곡이나 춤 또는 민요 등이 삽입되고, 독일어로 된 대화체의 연극대사, 희극적 내용을 특징으로 한다.⁵¹⁾

47) 독일어로 ‘계속적인 방식으로 작곡된’이라는 뜻으로 원래 멜로디가 한 소절에서 다른 소절로 반복되지 않는 노래로 운율과 대사의 표현적인 의미를 잘 결합시키기 위해서 변화한다. 넓은 의미로 오페라 작품을 말하기도 하지만 이 때 음악은 대사에 의해서 중단되지 않고 계속 이어진다.

48) 김영 역(Marie Christine VILA), *Op. cit.*, p.135

49) 희극적인 요소와 비극적인 요소가 혼합된 오페라를 골도니(Goldoni)는 ‘드라마 지오코조’라고 불렀다. 이러한 종류의 오페라가 이전에도 있어 왔지만 하이든의 오페라 달의 세계(Il mondo della luna)에서 처음으로 ‘드라마 지오코조’라는 용어가 사용된 것으로 전해진다.

50) 홍세원, *Op. cit.*, pp.118-119.

51) 이남재, 김용환, *Op. cit.*, p.170.

징슈필은 본래 음악가가 아니라 배우가 연기하기에 알맞은 극으로 대사를 말하며, 이따금 민요와 같은 노래가 나타나는 것으로 18세기 중엽 영국의 '발라드 오페라(Ballad Opera)'⁵²⁾와 프랑스의 '코메디 멜리 다리에트(comedie melée d' ariettes)'⁵³⁾로부터 소급되어진 프랑스 오페레타⁵⁴⁾의 발전에 더욱 영향 받아 독일의 독특한 경음악극(輕音樂劇)으로서 대단한 인기를 얻고 부흥하여 많은 작곡가가 이를 작곡하기에 이른다.

최초의 징슈필은 영국의 발라드 오페라를 각색한 것이었지만, 곧 독일의 대본 작가들도 프랑스의 희극 번역과 각색에서 그들의 소재를 찾게 되었으며 거기에 독일 작곡가가 친숙하고 흥미를 이끄는 선율로 된 새로운 음악을 제공하였다.⁵⁵⁾

한편 빈에서는 독자적으로 민족적 전통 징슈필이 출현하는데, 빈의 징슈필에서는 배우들이 아닌 오페라 가수들이 노래하여 높은 음악적 수준을 가능케 하였으며 주 내용은 동화, 기적, 마술, 감상성, 웃음거리, 이상주의 등의 혼합으로 이루어졌다.⁵⁶⁾ 특히 1781년 모차르트의 징슈필 작품 <Die Entführung aus dem Serail 후궁으로부터의 도피>을 통해 기존의 징슈필이 예술장르로 격상시켜진다.

2) 모차르트 징슈필의 음악 특징

모차르트의 독일 오페라는 모두 징슈필들이다. 모차르트는 총 5편

52) 18세기 전반영국에서 발생한 오페라 형식을 빌린 서민적인 음악극이다. 풍자적인 성격을 띤 희극으로 극중에서 노래와 음악이 연주된다. 대본과 가사는 새로 만들어지지만 곡의 대부분은 당시 유행되고 있던 가요나 오페라 아리아의 멜로디를 사용하였다.

53) 상송이 있는 옛 코미디

54) 오페레타는 일반 연극과 같은 대사가 있고 무용이 많이 들어 있는 희극적 소형 오페라이다.

55) 편집국 역(D. J. Grout & Palisca), *Op. cit.*, p.572.

56) 조선우 역(Ulrich Michels), *Op. cit.*, pp. 351-353.

의 오페라를 작곡하는데 <Die Entführung aus dem Serail>과 <Die Zauberflöte> 두 편만이 오늘 날까지 널리 상영되는 작품이다. 모차르트의 징슈필 작품은 다음 표4>와 같다.

작곡연도	작품 명	초연장소
1768	Bastien und Bastiennn 바스티엔과 바스티엔느	빈
1779	Zaide 차이데	잘츠부르크
1782	Die Entführung aus dem Serail 후궁으로부터의 도피	빈
1786	Der Schauspieldirektor 연극감독	빈
1791	Die Zauberflöte 마술피리	빈

<표4> 작곡연도 순으로 살펴 본 모차르트의 징슈필 작품

일반적 징슈필은 대화체 구성으로 연극을 중시하고 아리아나 그 외 음악적 요소들은 상대적으로 축소되어 있는데 반하여, 모차르트의 징슈필은 등장인물의 역할에 따라 다양한 음악적 유형을 삽입하는데 성악적으로는 화려한 콜로라투라 고음에서 초저음 베이스 이르기까지 모든 목소리의 기법이 부파, 세리아 등의 음악적요소로 다양하게 사용된다.⁵⁷⁾ 곡들에서 보여 지는 풍부하고 화려한 선율은 이탈리아 오페라를 연상하게 하였으며 전통적 징슈필에 나타나는 대화체의 부분들은 가곡 형식으로 대체되어 음악적 흐름을 자연스럽게 했다.⁵⁸⁾

<Die Zauberflöte 마술피리>는 최초의 독일 근대 오페라이자 고전주의 오페라의 대표적인 작품으로 오페라사에 있어서도 중요한 의미를 부여받는다. 이 작품은 당시 빈에서 성행하던 마술적 익살극과 오페라에서 파생된 소재로 만들어진 것으로 난해하고, 재미에 긴장감이 더해진 혼합물이며, 모차르트가 당시 입단해있던 프리메이슨의 철학적, 종교적 사상도 담고 있다. 이 작품은 외견상 징슈필이지만, 내용적으로는 18세기 말에 유행한 모든 오페라 유형의 특징을 포괄하고

57) 이남재, 김용환, *Op. cit.*, p.260.

58) 홍세원, *Op. cit.*, p.120.

있다. 즉 ‘밤의 여왕’의 아리아는 오페라 세리아를 ‘과파게노’와 주변 등장인물들의 중창은 오페라 부파적인 특징을 가지고 있다. 과파게노의 민요풍의 노래에서부터 타미노와 파미나가 부르는 아리오조(arioso)⁵⁹⁾스타일과 밤의 여왕이 부르는 비르투오조(virtuoso : 예술에서 기술이 뛰어난)적 아리아에 이르기까지 매우 폭이 넓고 다채롭다. 서곡에는 바흐의 대위법, 승려들의 합창에는 오라토리오 서법, 갑옷으로 무장한 두 사람이 푸가토(fugato)⁶⁰⁾선율의 반주로 부르는 프로테스탄트의 코랄(Choral)⁶¹⁾ 등과 같은 오페라와 동떨어진 요소도 사용되었다. 이처럼 모차르트는 당시의 정수필 형식을 잘 구사하면서 더불어 여러 양식을 잘 혼합해 독자적인 음악을 창조해내었다.

모차르트의 <Die Entführung aus dem Serail 후궁으로부터의 도피>과 <Die Zauberflöte 마술피리>는 베토벤의 <Fidelio 피델리오>, 베버의 <Der Freischütz 마탄의 사수>, 요한 슈트라우스의 <Die Fledermaus>, 프란츠 레하르의 <Merry Widow>로 이어지는 순수 독일 오페라의 발전을 생각할 때 그 선구적 위치를 차지한다.⁶²⁾

모차르트는 오페라에 관해서 그 당시 시대가 제공하는 모든 것을 통해서 정신을 함양하고 오페라 작품을 발전시켜나갔다. 이처럼 오페라는 모차르트의 특징을 가장 잘 나타낸 장르였으며, 모차르트는 오페라를 통해 자신의 음악세계를 가장 완벽하게 나타냈다.

59) (1)레치타티보의 도중, 또는 끝에 나타나는 선율적인 부분. (2)자유로운 레치타티보와 아리아의 중간곡.

60) 푸가토는 3개 이상의 부분으로 만들어진 푸가의 최초 한 부분으로만 만들어진 푸가토는 대개 다른 형식의 악곡의 도중에 삽입되거나, 주제 전개의 한 방법으로 사용된다.

61) 일반적으로 독일의 프로테스탄트 교회의 찬송가를 가리키는 용어로 사용되는데, 본래는 그 레고리오 성가도 포함한 넓은 의미에서의 성가나 교회의 노래를 지칭한 용어였다. 또한 유념할 것은 영어의 형용사 ‘코러스, 콰이어’라는 뜻도 있으므로 구별하지 않으면 안 된다.

62) Charles Osborne, *Op. cit.*, p.315.

Ⅲ. 모차르트의 *Opera <Don Giovanni>*의 No. 1, No. 2, No. 10 > 분석 연구

1. <Don Giovanni> 작품 개요

모차르트의 <Don Giovanni 돈 조반니>는 1787년 대본가 다 폰테의 대본에 의해 작곡되어 1787년 10월 29일 프라하의 극장에서 성공적으로 초연되었다.

이 작품은 1786년 모차르트의 오페라 <Le nozze di Figaro 피가로의 결혼>이 프라하에서 전대미문의 성공을 거두자 프라하의 이탈리아 극장주가 모차르트에게 새로운 이탈리아 오페라를 주문하여 만들어진 것이다. 대본가 다 폰테가 제안하여 만들어진⁶³⁾ <Don Giovanni>의 소재는 ‘돈 후안 테노리노(Don Juan Tenorio)’라는 인물로 16세기 후반부터 17세기 후반에 걸쳐 스페인 문학 융성기에 글이나 소설에 자주 등장했다.

신을 두려워하지 않고 교만함을 지닌 잔혹한 바람둥이인 ‘돈 후안(Don Juan)’의 소재로 가장 유명한 작품은 스페인의 티르소 데 몰리나(Tirso de Molina)라는 수도사가 쓴 희곡 <El Burlador de Sevilla y el convidado de piedra 세빌라의 호색한과 돌의 손님>을 들 수 있는데 이 작품은 후에 스페인뿐만 아니라 전 유럽에서 ‘돈 후안’ 문학의 중요한 원전이 된다. 이렇게 스페인에서 프랑스로 전해진 ‘돈 후안’은 몰리에르(Moliere, 1622-1673)에 의해 걸작 <Don Juan 돈 후안, 1665>으로, 이탈리아로 전해진 ‘돈 후안’은 이탈리아의 즉흥적 익살극 ‘코메디아 델 라르테(commedia dell’ arte)’속으로 녹아 들어가 희극적인 성격을 강하게 지니게 되어 콜도니(Carlo

63) Daniel Heartz, *Mozart's Operas*, Oxford : California University Press, 1990, p.158.

Goldoni, 1707-1793)라는 희극시인에 의해 <Don Giovanni Tenorio 돈 조반니 테노리오>으로 작품으로 만들어진다.⁶⁴⁾

이 많은 작품들 중 다 폰테와 모차르트에게 가장 직접적인 영향을 준 작품은 티르소 데 몰리나와 몰리에르의 작품을 기초로 만든 조반니 베르타티(Giovanni Bertati)의 대본과 주제페 가차니가(Giuseppe Gazzaniga)의 작곡에 의한 <Il convitato di pietra 석상의 손님, 1787>이다.⁶⁵⁾

이 작품을 토대로 작곡된 모차르트의 <Don Giovanni, 1787>는 원래 <Il dissoluto punito, ossia il Don Giovanni>별 받은 탕자, 혹은 돈 조반니>라고 제목이 지어졌다.⁶⁶⁾

모차르트의 오페라 <Don Giovanni>는 희극적인 장면과 비극적인 사건 등이 조화를 이루어 형식상 오페라 부파로 분류되지만 한 작품 안에서의 희극과 비극이라는 점에서 드라마 지오코조(Dramma Giocoso : 희비극)라고도 불리 운다. 이런 양식적 혼합은 등장인물의 역할에서도 드러나는데 부파의 익살적인 역할(돈 조반니, 레포렐로, 체를리나, 마제토)과 세리아의 진지한 역할(돈나 안나, 돈 오타비오, 기사장), 그리고 중간적 성격 역할(돈나 엘비라)을 보면 알 수 있다. 이처럼 이 작품은 어떤 틀을 넘어서 독자적인 양식을 펼치고 있다.

모차르트의 오페라 <Don Giovanni>는 음악에 있어서도 <Le nozze di Figaro>에 이어 극의 표현에 있어 완성도가 높은 작품으로 음악이 극의 묘사에 있어 아리아나 중창의 다양한 구성, 레치타티보, 템포, 조성, 조바꿈, 화성, 리듬, 음형, 음색 등의 적절한 극 표현

64) 김방현 역(음악지우사 편), *Op. cit.*, p.393.

65) Charles Osborne, *Op. cit.*, pp.259-260.

66) Daniel Hertz, *Op. cit.*, p.162.

과 오케스트라의 강렬한 극적표현의 뒷받침을 받아 극적효과가 아주 높다.

이처럼 뛰어난 작품임에도 불구하고 성공적으로 초연된 프라하를 제외하고 빈에서는 음악이 어렵고 주제가 말썽의 소지가 있다는 이유로 별로 성공을 거두지 못하였다. 그러나 같은 시대의 괴테(Johann Wolfgang Goethe, 1749-1832)나, 호프만(E. T. A. Hoffmann, 1776-1822)을 비롯한 19세기 낭만주의자들에게 “오페라 중의 오페라”라는 평가를 받는다.⁶⁷⁾

2. <Don Giovanni> 작품 내용

(1) 등장인물

돈 조바니(Don Giovanni) (Bar.)

돈나 엘비라(Donna Elvira) (Sop.) : 브뤼쥬의 귀부인

레포렐로(Leporello) (Bass) : 돈 조바니의 시종

체를리나(Zerlina) (Sop.) : 시골처녀

기사장(Commandeur) (Bass) : 돈나 안나의 아버지

마제토(Masetto) (Bass) : 체를리나의 애인

돈나 안나(Donna Anna) (Sop.) : 기사장의 딸

돈 오타비오(Don Ottavio) (Ten.) : 돈나 안나의 약혼자

농부들의 합창, 악사들, 돈 조바니의 하인들

(2) 내용

17세기 경 스페인 세빌리아의 어느 한 기사장의 저택 뜰에서 돈 조바니가 기사장의 딸 돈나 안나에게 붙잡혀 얼굴을 안보이려고 애쓰

67) 이남재, 김용환, *Op. cit.*, p.261.

며 집안에서 뛰쳐나온다. 소란스런 소리에 놀란 그녀의 아버지인 기사장이 달려와 돈 조반니와 결투를 하나 결국 돈 조반니의 칼에 찔려 죽는다. 기사장을 죽인 돈 조반니는 하인 레포렐로와 함께 도망쳐 버린다. 돈나 안나는 아버지의 원수를 갚기 위해 그녀의 약혼자 돈 오타비오에게 꼭 원수를 갚아주겠다는 약속을 받아낸다. 다음날 돈 조반니는 여자를 보자 또 흑심이 발동한다. 하지만 그녀는 돈 조반니가 전에 버린 돈나 엘비라였고 돈나 엘비라가 돈 조반니를 알아보자 레포렐로에게 뒷일을 맡기고 교묘하게 빠져나간다.

장면이 바뀌어 농부 마제또와 마을 처녀 체를리나가 결혼식을 앞두고 흥겨운 잔치를 벌인다. 또 흑심을 품은 돈 조반니는 신부 체를리나를 유혹하려 한다. 그의 무도한 행동에 분노한 사람들의 추궁을 피하여 묘지로 도망쳐 온 돈 조반니는 자기가 죽인 기사장의 석상과 대면하게 되고 석상을 향하여 만찬을 같이 하자고 초대까지 한다. 집으로 돌아온 돈 조반니에게 돈나 엘비라가 찾아와 마지막으로 마음을 고치라고 충고 하지만 돈 조반니는 전혀 상대를 하지 않는다. 이윽고 시간이 되어 초대를 받은 석상이 나타나 그의 죄를 회개시키기 위하여 마지막 충고를 하지만 듣지 않자 개심할 생각이 없는 것으로 판단한 석상은 최후를 선언한다. 그러자 방안은 암흑으로 변하고 불과 지진이 일어나면서 기사장이 땅속으로 사라지기 시작하고 돈 조반니는 기사장에게 이끌려 같이 불길 속으로 끌려 들어간다. 모두가 돈 조반니를 고소하겠다고 찾아오지만 레포렐로에게 돈 조반니의 얘기를 듣고는 모두 한 목소리로 말한다.

“이게 바로 죄인의 최후이다”

3. 작품 분석

(1) No. 1 Introduzione *Notte e giorno faticar*

1) 대본의 원문 및 번역

<Leporello의 Aria>

Leporello

Notte e giorno faticar per chi nulla sa gradir:

날 알아주는 사람은 아무도 없는데 밤이나 낮이나 귀찮은 일만하고
piova e vento sopportar, mangiar male e mal dormir...

비가 오나 눈이오나 다 견뎌내고 먹는 것도 시원찮고 잠도 제대로 못 자고...

Voglio far il gentil uomo, e non voglio più servir, no, no, no, no, no...

나도 양반이 되고 싶어, 그리고 더 이상 봉사만 하고 싶지 않아, 아니, 아니, 아니,

Oh che caro galantuomo! Vio star dentro colla bella, ed io far la sentinella,

오! 귀하신 양반! 당신은 안에서 여자와 재미보고, 나는 보초나 서고,

la sentinella, la sentinella!

보초, 보초!

Voglio far il gentil uomo, e non voglio più servir, no, no, no,

나도 양반이 되고 싶어, 그리고 더 이상 봉사만 하고 싶지 않아, 아니, 아니, 아니,

Ma mi par...che venga gent...

그런데 사람이 오는 것 같은데...들키고 싶지 않아, (*S'asconde 몸을 숨긴다.*)

<Don Giovanni, Donna Anna, Leporello의 Terzetto>

Donna Anna

(*tenendo forte pel braccio Don Giovanni, ed egli cercando sempre al celarsi.* 돈 조반니의 팔을 세게 잡고 있고, 그는 숨을 곳을 계속 찾고 있다.)

Non sperar, se non m'uccidi, ch'io ti lasci fuggir mai.

도망갈 생각은 하지도 마라, 나는 죽는 한이 있어도 절대 너를 도망가게 하진 않을 것이다.

Don Giovanni

Donna folle! indarno gridi! chi son io tu non saprai.

정신 나간 여자로군! 쓸데없이 소리치다니! 내가 누군지 알 필요 없어.

Donna Anna

(*Sentendo il COMMENDATORE, lascia DON GIOVANNI ed entra in casa.* 기사장의 기척을 느끼고, 돈 조반니를 놓고 집으로 들어간다.⁶⁸⁾)

68) 신영주, 이해하기 쉬운 오페라 *Don Giovanni*, 서울 : 음악춘추사, 2004, pp.7-12.

<Don Giovanni, Il Commendatore, Leporello의 Terzetto>

Il Commendatore

Lasciala, indegno, battiti meco!

그녀를 놓아라, 나쁜 놈, 나와 싸우자!

Don Giovanni

Va', non mi degno di pugnar teco.

꺼져, 네 까짓 것 하고는 싸울 가치도 없다.

Leporello

(Potessi almeno di qua partir! 할 수만 있다면 여기서 떠나고 싶구나!)

Don Giovanni

Misero, attendi, se vuoi morir.

불쌍하군, 만약 죽길 원한다면, 기대하시오.

(Combattono 싸운다)

Don Giovanni

Ah...gia cadde il sciagurato...affanosa e agonizzante gia dal seno palpitante veggo l'anima partir.

아...경솔한 것 죽어가는군...고통스럽게...이미 뛰는 심장으로부터 영혼이 떠나가고 있군

Il Commendatore

(mortalmente ferito 죽을 정도의 상처)

Ah..... soccrso! 아..... 도와주오!

Son tradito!...I'assassino...m'ha ferito...e dal seno palpitante sento l'anima partir.

당했군!...살인자가...날 찔렀어...뛰는 내 심장으로부터 영혼이 떠나가고 있군.

(Muore 죽는다)

Leporello

(a parte 한 쪽에서)

Qualmisfatto! 저런 흉악한 일이!

qual eccesso! Entro il sen, dallo spavento, palpitar il cor mi sento. Io non so che far, che dir.

이런 일이! 무서워, 심장이 쿵쿵거리네. 정신 차려야지, 뭘 어떻게 해야 할지, 무슨 말을 해야 할지 모르겠네.

2) 악곡 분석

이 곡은 제1막 1장 No.1 의 도입곡(Introduzione)로 **A**-**B**-**C**의 3부분으로 나뉜다.

A는 레포렐로의 Aria(독창)이고, **B**는 돈 조반니, 돈나 안나, 레포렐로의 Terzetto(3중창)이며, **C**도 돈 조반니, 기사장, 레포렐로의 Terzetto이다. 이 곡의 구성을 도표로 정리하면 다음과 같다. <표5>

구성	형식	등장인물	극 내용
(가) A	Aria	레포렐로	하인 레포렐로가 기사장의 저택 밖에서 주인 돈 조반니의 망을 봐주며 자신의 신세를 한탄한다.
(나) B	Terzetto	돈 조반니 돈나 안나 레포렐로	갑자기 돈 조반니가 집에서 뛰쳐나오며 돈나 안나가 그 뒤를 따라 나온다.
(다) C	Terzetto	돈 조반니 기사장 레포렐로	소란으로 잠에서 깬 기사장이 나타나 돈 조반니와 결투를 하고 결국 기사장은 죽는다.

<표5>곡의 구성과 극 내용

(가) **A** Leporello의 Aria

이 곡은 Molto Allegro, F-Major, 4/4박자로 작곡된 신분이 낮은 레포렐로의 Aria로 <표6>에서 보는 바와 같이 A-B-B'의 가벼운 구조 안에서 단순한 조성, 리듬, 선율의 민요적·대중적 스타일로 작곡되었다. 이 곡의 구성을 도표로 정리하면 다음과 같다. <표6>

구성	마디	템포	조성	박자	주 가사내용
A	① 1 ~19	Molto Allegro	F Major	4/4	밤이나 낮이나 귀찮다
B	② 20~44				귀족이 되고 싶고 더 이상 봉사하고 싶지 않다
B'	③ 45~69				양반이 되고 싶고 더 이상 봉사하고 싶지 않다. 그런데 사람이 오는 것 같네...

<표6>곡의 구성에 따른 음악요소와 주 가사내용

① 제 1-19마디

(악보 1-㉠) 성악 선율에서 보는 바와 같이 4분 음표의 단순한 리듬 형태는 모차르트의 신분묘사의 특징이 음악에서 나타난 부분으로 레포렐로의 낮은 신분이 음악적으로 단순하게 표현된 것이다.

곡 전체에 나타난 반주부의 형태도 단순한 구조로, 8분 쉼표를 사용한 음형은 레포렐로의 가사 ‘Notte e giorno faticar 밤이나 낮이나 귀찮다’의 악센트를 살려줌과 동시에 레포렐로의 내뱉는 듯 한 짜증난 말투의 느낌을 연상시켜준다. 이 때 피아니스트는 성악부와 반주부의 음정의 상승과 더불어 긴장된 분위기를 유지하되 레포렐로가 숨어서 돈 조반니의 망을 봐주는 상태이므로 커지지 않도록 유의한다.

(악보 1-㉡) 성악 선율의 음정은 (F→G→A→B^b)으로 상행하는데 이것은 레포렐로의 짜증의 고조를 묘사한 것으로 성악부의 B^b으로 끝나는 음정은 반주부 17-18마디의 Articulation(아티큘레이션) 끝에 있는 B^b 음정과 *f*로 3번 반복되어 레포렐로의 감정이 피아노에 의해 다시 강조 된다. (악보1)

(악보1) 9-19마디

Leporello: Notte e giorno faticar per chi nulla sa gradir

날 알아주는 사람은 아무도 없는데 밤이나 낮이나 귀찮은 일만하고

piova e vento sopportar, mangiar male e mal dormir...

비가 오나 눈이 오나 다 견뎌내고 먹는 것도 시원찮고 잠도 제대로 못 자고...

9 **Molto Allegro**

L. Not - te e gior - no fa - ti - car per chi

13

L. nul - la sa gra - dir; pio - va e ven - to sop - por - tar, man - giar

17

L. ma - le e mal dor - mir - - - -

② 제 20-44마디

(악보2)의 반주부는 전 (악보1)의 unison(유니즌)형식의 반주에서 벗어나 셋잇단음표로 변화하면서 화성적으로 증가한다. 이것은 레포렐로의 짜증난 감정이 더욱 증폭되어 표현된 것으로 피아니스트도 셋잇단음표로의 패턴변화를 적극적으로 표현하여 성악가가 감정을 폭 넓게 표현할 수 있도록 배경이 되어주되 셈여림은 *p*로 연주한다.

(악보2-㉠)가 나오기 전까지 셋잇단음표로 구성된 반주부의 악기는 오케스트라 총보에서 현악기로만 구성되고 (악보2-㉠)부터는 현악섹션에 오보에(Ob.), 파곳(Fg.)이 추가 되고, 꾸밈음까지 붙어 잠시 화성과 음량 면에서 풍부해진다. 이것은 성악가사 ‘gentiluomo 귀족(높은 신분)’을 잠시 효과적으로 묘사한 것으로 반주부도 가사에 부응해 귀족의 위풍당당함을 묘사하듯이 *f*로 풍성한 음향을 내어 연주한다. (악보2)

(악보2) 19-22마디

Leporello: Voglio far il gentil uomo 나도 양반이 되고 싶어

The musical score shows three staves. The top staff is the vocal line for Leporello, starting at measure 19 with a fermata over the first measure. The lyrics are: "Vo - - - glio far il gen - til - uo - mo,". The middle staff is the piano accompaniment, featuring a trill in the right hand and a triplet in the left hand. The dynamics are marked *f* and *p*. The bottom staff is for Oboe and Bassoon, with a trill and a fermata over the final measure. The section is marked with a circled 'a'.

(악보3)의 반주부 오른손의 주선율 악기는 오보에(Ob.)와 파곳(Fg.)으로 legato하게 연주해야하고 왼손은 악보에서 보듯 바소 콘티누오(Vc. e B.)와 바이올린(V. I, V. II)이 교대로 연주된다. 이와 같은 경우 non legato로 연주해야 함을 인지하고 pedal을 쓰지 않는다. 이 때 피아니스트가 유의해야 할 것은 왼손 음정의 도약이 크므로 악센트의 위치가 달라지지 않도록 유의한다.

또한 유념해야 할 것은 (악보3-㉠) \frown (Fermata)의 표시이다.

원래 \frown (Fermata)는 ‘Fermare: 멈추다’의 명사화로 이 기호는 악곡의 상황에 따라 여러 가지 의미 즉 늘임, 멈춤(끊음), 변화, 강조, 느려지지 말라 등의 다양한 뜻을 가지므로 보다 세밀한 해석을 요한다. (악보 3-㉔) 성악부 ‘sen’위의 \frown 는 ‘늘임’의 의미로 ‘sentinella 보초’라는 단어를 강조하지만, 반주부 4분 첩표 위의 \frown 는 ‘멈춤’의 의미로 계속된 울림을 가지고 있으면 안된다. (악보3)

(악보3) 40-43마디

Leporello: Vio star dentro colla bella, ed io far la sentinella, la sentinella!

당신은 안에서 여자와 재미보고, 나는 보초나 서고, 보초!

③ 제 45-69마디

(악보4) 가사의 예리한 분절은 오페라 부파(Buffa)의 특징인 빠르게 낭송하는 기법으로 망을 보는 상황에 인기척을 느낀 레포렐로의 당황함을 빠르게 낭송하는 기법을 사용해서 유머스럽게 표현했다. 반주부는 (I - IV)의 반복된 화성 안에서 악기들이 Tutti되면서 *cresc*

에서 *f*로 커진다. 하지만 *f*라고 하여서 반주부의 큰소리로 인해 성악 성부를 방해하지 않도록 밸런스에 유의하도록 한다. (악보4)

(악보4)

Leporello: che venga gent...non mi voglio far sentir...

사람이 오는 것 같은데...들키고 싶지 않아...

60

par ... che ven-ga gen-te; non mi vo - glio far sen - tir, ah non mi vo - glio far sen -

cresc. *f* Tutti

IV I IV I IV I IV I IV

(나) **Don Giovanni, Donna Anna, Leporello의 Terzetto**

이 곡은 레포렐로 Aria에 이어지는 Terzetto로 템포, 박자의 변화는 없지만 F-Major상태에서 모든 E음정에 플랫^(b)이 붙어 임시로 B^b-Major로 전조되면서 연결된다. 이것은 돈 조반니와 돈나 안나의 등장에 따른 극 변화의 묘사로 레포렐로가 퇴장하지 않은 상태(F-Major)에서 두 인물이 등장함으로 극의 변화(F-Major상태에서 임시표^b를 사용해 B^b-Major으로의 전조)를 나타낸 것이다. 이 곡의 구성을 도표로 정리하면 다음 <표7>과 같다.

구성	마디	템포	조성	박자	주 가사내용
연결구	①70~74	Molto Allegro	FM→→ B ^b M전조	4/4	D.A.: 도망갈 생각은 하지마라.
A	74~79				D.G.: 내가 누군지 알 필요 없어.
A'	80~82		B ^b M→ FM전조		위의 상황 + L.의 독백; 웬 소란이야? 주인님이 곤경에 처했나보군.
B	②83~97				D.A.: 나쁜 놈! D.G.: 경솔한 것! L.(독백): 나를 골치 아프게 만들겠군.
C	③98~102		FM→ B ^b M전조		D.A.: 사람들! D.G.:닥쳐
A'	④103~111				D.A.: 너를 고통스럽게 할 것이다. D.G.: 나를 추락시키길 원하는가? L.(독백): 나를 골치 아프게 만들겠군.
연결구	112~114		B ^b M→ FM전조		
C	115~120				
A'	121~130		FM→ B ^b M전조		
A'연장	131~133				

* D.A.: 돈나 안나, D.G.: 돈 조반니, L.: 레포렐로

<표7>곡의 구성에 따른 음악요소와 주 가사내용

① 제 73-79마디

(악보5)는 망을 보던 레포렐로가 인기척을 느끼자 바로 몸을 숨기고 도망 나오는 돈 조반니와 그를 뒤쫓는 돈나 안나의 무대 등장 장면이다. 앞에서 언급한대로 두 인물의 등장은 앞의 레포렐로 Aria의 F-Major상태에서 모든 E음정에 플랫^(b)이 붙어 임시로 B^b-Major로 전조되면서 극의 변화를 코드변화로 나타낸다. 그러므로 E^b음정을 뚜렷하게 나타나게 연주하여 B^b코드로의 색깔 변화를 강조해 준다.

또한 오케스트라 총보(악보5-1)에 의하면 도망가는 돈 조반니를 돈나 안나가 쫓는 긴박한 상황을 현악기의 빠른 16분 음표로 묘사한다. 이에 비해 피아노 악보(악보5)의 반주형태는 극의 긴박한 분위기를 표현하는데 다소 부족하다. 그러므로 오케스트라 총보를 기준으로 현악기의 빠른 16분 음표를 살린 (악보5-2)를 선택해 연주하면 극의 긴박감을 더 효과적으로 묘사할 수 있다.

또한 다이내믹에 있어 *p*로 시작해 *cresc*되어 *f*까지 커지는 음량의 변화는 돈 조반니와 돈나 안나가 무대 밖에서 무대 안으로 들어오는 장면을 음악으로 구체화 시켜준 것으로 피아니스트는 제시된 다이내믹 안에서 ○된 음의 변화를 느끼며 *f*로 가까워질수록 명확히 들리게 연주해 무대로 등장하는 과정을 음악으로 묘사해 준다. (악보5, 5-1, 5-2)

(악보5) 70-74마디

극의 상황: 땅을 보던 레포렐로는 인기척을 느끼자 바로 몸을 숨기고 기사장의 집에서 돈나 안나를 검탈하려다 실패하고 도망 나오는 돈 조반니와 그를 필사적으로 뒤쫓는 돈나 안나가 무대 중심으로 들어오는 상황

(S'asconde) a

70

L. tir.

cresc. *f*

V₇ I₄[♯] V₇ I₄[♯] V₇ I

DONNA ANNA

D.A. Non spe-

V₆

(악보5-1)

Fl. *p* *crescendo* *f*

Ob. *crescendo* *f*

Fag. *crescendo* *f*

Cor: (in Fa) *crescendo* *f*

V. I *crescendo* *f*

V. II *crescendo* *f*

Va. *crescendo* *f*

Vc. e B. *crescendo* *f*

(악보5-2)

p *cresc.* *f*

② 제 83-97마디

(악보6) 왼손의 Syncopation(싱크페이션) 리듬과 오른손의 빠른 스케일은 레포렐로의 가사 ‘Che tumulto! 웬 소란이야!’처럼 극의 쫓고 쫓기는 소란스러운 상황을 묘사한 것으로, 반주부의 왼손은 Syncopation 악센트를 잘 살려 극의 긴장감을 고조시키고 오른손의 빠른 하행 스케일은 소란스런 분위기를 묘사한다. 이 때 왼손의 당김음 사용으로 인해 자칫하면 템포가 빨라질 수 있으므로 템포를 정확히 지켜 연주하도록 한다. (악보6)

(악보6) 83-84마디

Leporello: Che tumulto! 웬 소란이야!

83

D.A. Non spe - rar, se non m'uc

D.G. - prai. Don-na

L. LEPORELLO
Che tu - mul - to! oh

f *p*

③ 제 98-102마디

(악보7)은 unison형식의 반주부로 극에서 숨어있는 레포렐로의 독백 선율을 따라가므로 반주부의 음량은 p 로 연주한다.

이 부분은 오케스트라에서 pizzicato(피치카토)주법이 쓰인 현악 섹션이다. pizzicato주법은 현악기의 현을 손가락으로 뜯는 주법으로 피아노로 pizzicato음색을 표현하기 위해서는 어깨의 힘을 빼고 손목을 유연하게 움직여 손가락 힘만으로 현을 뜯는 듯 연주해야 한다. 그러면 Octave(옥타브) 형태의 Staccato(스타카토)를 p 로 연주 시 다소 딱딱해질 수 있는 음색을 울림이 있는 음색으로 표현할 수 있다. (악보7)

(악보7) 95-99마디

Leporello의 독백: (veder che il libertino mi fara precipitar.)

(상황을 보아하니 저 바람등이가 날 곤란하게 만들겠군.)

Donna Anna: Gente! Srevi! Come furia disperata..

사람들! 여봐라! 이 절망적인 분노가....

Don Giovanni: Taci, e trema! 닥쳐 무섭지 않나!

95

D.A. ra - to! Gen - te! ser - vi! Co-me fu - ria di - spe -

D.G. glia - ta! Ta - ci, e tre - ma! Que-sta

L. ta'a ve - der che il li - ber - ti - no mi fa - rà pre - ci - pi - tar.

p Archi

④ 제 103-111마디

(악보8)의 왼손 반주부도 숨어 있는 레포렐로의 선율을 오케스트라의 파곳(Fg.)이 따라간다. 레포렐로의 선율은 Buffa의 빠르게 말하는 형식으로 민첩하다. 이 레포렐로 선율을 피아노의 베이스음과 함께 파곳 선율이 따라 갈 경우 독립적으로 두드러지게 치기 어려워진다. 이처럼 연주 주법이 어려워서 수월하지 못한 연주를 하게 될 경우 오히려 극 진행에 방해가 될 수 있으므로 피아니스트 재량껏 편곡해서 효과적으로 연주하는 것이 좋다. 왼손은 (악보8-1)을 참고하고 여기에 (악보8)의 오른손 플룻(F1.)선율을 더해 편곡하여 보면 (악보8-2*)와 같다. (악보8, 8-1, 8-2)

(악보8) 108-111마디

Donna Anna: furia disperata ti sapro perseguitar.

절망적인 분노가 너를 고통스럽게 할 것이다.

Don Giovanni: furia disperata mi vuol far percipitar.

절망적인 분노가 나를 추락시키길 원하는가.

Leporello의 독백: (veder che il libertino mi fara precipitar.)

(상황을 보아하니 저 바람둥이가 날 곤란하게 만들겠군.)

108

D.A. *p* ra - ta ti sa - prò per - se - - - gui -

D.G. *p* - ra - ta mi vuol far pre - ci - - - pi -

L. *p* Sta'a ve - der che il li - ber - ti - no mi fa - rà pre - ci - pi - tar. Sta'a ve - der che il li - ber - ti - no mi fa - rà pre - ci - pi -

Fl. *f*

p Fg.

The musical score consists of four systems. The first system is for Donna Anna (D.A.), the second for Don Giovanni (D.G.), and the third for Leporello (L.). The fourth system is for piano accompaniment, featuring a Flute (Fl.) and a Bassoon (Fg.). The score is in a minor key and includes various dynamics such as piano (p) and forte (f). The lyrics are in Italian and are written below the vocal lines.

(악보 8-1)

D.A. *ra - ta* *ti* *sa - prò* *per -*
D.G. *ra - ta* *mi* *vuol far* *pre -*
L. *Sta a veder che il ma. lan - dri. no mi fa. rà pre. ci. pi - tar, sta a veder che il ma. lan -*

D.A. *- se - gui -*
D.G. *- ci - pi -*
L. *- dri. no mi fa. rà pre. ci. pi -*

(악보 8-2)

D.A. *ra - ta* *ti* *sa - prò* *per - se - gui -*
D.G. *ra - ta* *mi* *vuol far* *pre - ci - pi -*
L. *Sta a veder che il ma. lan - dri. no mi fa. rà pre. ci. pi - tar, sta a veder che il ma. lan - dri. no mi fa. rà pre. ci. pi -*

Fl. * * *

(다)㉔ *Don Giovanni, Il Commendatore, Leporllo의 Terzetto*

이 곡은 앞 3중창에서 등장인물만 바뀌어 계속 3중창의 형태로 진행된다. 인기척을 느낀 돈나 안나가 도움을 요청하러 집으로 가고 돈나 안나의 아버지인 기사장이 등장해 돈 조반니와 결투를 하게 되는데 노쇠한 기사장이 칼에 찔리자 템포는 Molto Allegro에서 Andante로 박자는 4/4에서 2/2로, 조성은 c-minor로 바뀐다. 이 곡의 구성을 도표로 정리하면 <표8>과 같다.

구성	마디	템포	조성	박자	주 가사내용
A	㉑ 134~175	Molto Allegro	g minor	4/4	극 상황: 돈나 안나는 도움을 청하러 집으로 들어가고 대신 아버지 기사장이 나온다.
					I.C.; 나쁜 놈! 나와 싸우자! D.G.; 꺼져, 싸울 가치가 없다.
					위의 상황+L.(독백); 할 수만 있다면 여기서 떠나고 싶다.
					D.G.; 불쌍한 놈. 죽기를 원한다면 (싸운다)
B	㉒ 176~193	Andante	c minor	2/2	I.C.:(죽을 정도에 상처를 입고) 아..도와주오. L.; (한쪽에서) 저런 흉악한 일이... 무서워. D.G.; 경솔한 것. 죽어가는군

* I.C.: 기사장, D.G.: 돈 조반니, L.: 레포렐로

<표8>곡의 구성에 따른 음악요소와 주 가사내용

㉑ 제 134-175마디

(악보9)는 돈나 안나의 아버지인 기사장이 나와 돈 조반니와 대면하는 장면으로 극의 긴장감이 오케스트라 총보(악보9-1)를 보면 현악 섹션이 화성으로 나뉘지면서 트레몰로 주법으로 강렬하게 그려진다. 이와 같은 극적 긴장의 효과를 얻기 위해 (악보9-2)와 같이 연주하는 것이 좋다. (악보9. 9-1, 9-2)

(악보9) 138-139마디

Il Commendatore: Lasciala, indegno, battiti meco!

그녀를 놓아라, 나쁜 놈, 나와 싸우자!

138

C.

La - scia - la, in

p Archi

(악보9-1)

Fl.

Ob.

Fag.

V. I.

V. II.

Va.

Vc. e B.

p

(악보9-2)

IL COMMENDATORE

La_sciala,in

② 제 160-175마디

(악보10)은 돈 조반니와 기사장의 결투장면으로 매우 짧지만 오케스트라만으로 회화적으로 묘사된다. (악보10-1)에서 보는 바와 같이 제1바이올린(V. I)과 바소 콘티누오(Vc. e B.)의 저음 현이 교대로 연주되는 빠른 상행스케일이 번뜩이는 듯한 음형의 교환을 통해서 싸우는 모습을 묘사한다. 또한 기사장이 칼에 찔린 순간은 마지막 길게 끄는 불협화음으로 불길한 죽음의 상황을 예시한다. (악보10)

오페라 피아노반주는 관현악 반주를 피아노로 편곡한 것으로 편곡자의 스타일에 따라 약간의 차이가 있을 수 있다. 그러므로 반주자는 필요하다면 극의 효과를 높이기 위해 오케스트라총보의 이해를 바탕으로 곡에 대한 악기나 화성 등의 특징을 살려 반주자의 재량껏 편곡하여 연주할 수 있어야 한다. 다음 (악보10-2)는 오케스트라 총보(10-1)을 기준으로 (악보10)의 효과적인 연주를 위해 아티큘레이션과 리듬에 있어서 반주자의 재량껏 효과적으로 보완한 악보이다.

(악보10)의 *표된 부분은 현악기의 트레몰로 주법을 살린 것으로 극의 긴장감을 유지 시킬 수 있으며 **는 화성감을 위해 4분음표로

묶어서 편곡했다. (악보10, 10-1, 10-2)

(악보10)

극의 상황: 돈 조반니와 기사장이 결투를 벌이는 상황

164
D.G. *vuoi mo - rir.*

169

172

(악보 10-1)

Fl.
Ob.
Fag.
Cor.
(in Fa)
V. I.
V. II.
Va.
Vc. e B.

(악보 10-2)

(Combattono.)

D.G.
vuoi mo - rit.

p
f
f
sf *sf* *sf*

(악보11)은 모차르트 앙상블의 특징이 부각된 곡으로, 모차르트는 한 음악 안에서 등장인물들의 성격이나 각각의 대조된 심리묘사를 대위적 선율과 리듬으로 구분하여 묘사했다. 이 3중창 부분은 등장인물 각각의 모습이 음악으로 구분되어 한 앙상블 안에서 대조적으로 나타나는데 그것은 다음과 같다. 먼저 치명적 상처를 입고 죽어가는 기사장의 선율에는 8분 쉼표가 효과적으로 들어가 신음하는 모습을 묘사했다. (악보11-㉠)

그 죽음을 바로 보는 돈 조반니의 선율은 8분 음표를 사용하여 살아있는 자의 움직임 유동적인 선율로 묘사했다. (악보11-㉡)

이 광경을 숨어서 지켜보는 레포렐로의 음형은 붓점 리듬형태로 살인이 일어난 것에 대한 두려움을 묘사했다. (악보11-㉢)

이 때 피아니스트는 단순한 반주의 형태이지만 등장인물들의 선율의 움직임과 감정의 분위기를 느끼며 전체 분위기를 긴장감 있게 이끌며 연주해야 한다. (악보11)

(악보11) 176-183마디

Don Giovanni

Ah...gia cadde il sciagurato...affanosa e agonizzante gia dal seno palpitante veggo l'anima partir.

아...경솔한 것 죽어가는군...고통스럽게...이미 뛰는 심장으로부터 영혼이 떠나가고 있군.

Il Commendatore

Ah...soccro! Son tradito!...l'assassino...m'ha ferito...e dal seno palpitante sento l'anima partir.

아...도와주오! 당했군!...살인자가...날 찔렀어...심장으로부터 영혼이 나가는군.

Leporello

Qualmisfatto! qual eccesso! Entro il sen, dallo spavento, palpitar il cor mi sento. Io non so che far, che dir.

저런 흉악한 일이! 이런 일이! 무서워, 심장이 쿵쾅거리네. 정신 차려야지, 뭘 어떻게 해야 할지, 무슨 말을 해야 할지 모르겠네.

Andante
176 DON GIOVANNI

(a parte) *sotto voce* (b)

D.G. Ah ... già cad - de il scia - gu -

IL COMMENDATORE (a)

C. Ah ... soc - cor-so! ... son tra - di - to! ... l'as - sas -

LEPORELLO (a parte) *sotto voce*

L. Qual mi - sfat - to!

Andante
VI. 3 3 3 3
pp Archi
(pizz.) *simile*

179

D.G. - ra - to ... Af-fan - no - sa e a-go - niz - zan-te già dal

C. - si - no ... m'ha fe - ri - to ... e dal

L. qual ec - ces - so! En - tro il sen, dal-lo spa-

(c)

(계속)

182

D.G.  se - - - no pal - - - pi - tan - te veg - go l'a - ni-ma par-

C.  se - - - no pal - - - pi - tan - te

L.  - ven - to, pal - pi - tar il cor mi sen - to.



(2) No. 2 Recitativo e duetto *Fuggi, crudele, fuggi!*

1) 대본의 원문 및 번역

<Donna Anna와 Don Ottavio의 Recitativo accompagnato>

Donna Anna

(Donna Anna vede il cadavere 돈나 안나는 시체를 보고)

Ma qual mai s'offre, oh Dei, spettacolo funesto agli occhi miei!

아니 이런 일이 일어나다니, 오 신이시여, 죽음의 광경이 내 눈앞에 펼쳐지다니!

Il Padre... padre mio...mio caro padre...

아버지가..... 나의 아버지가..... 사랑하는 내 아버지가.....

An l'assassino mel trucidò. Qual sangue... quella piaga...qual volto...

아 살인자가 살인을 했어요, 이 피... 이 상처...이 안색...

tinto coperto dei color di morte...ei non respira più...fredde ha le membr

a...죽음의 색이 드리워진... 더 이상 숨을 쉬지 않아...식어버린 이 몸...

padre mio...caro padre...padre amato... io manco... io moro...

아버지...사랑하는 아버지...어지러워...나 죽어...

Don Ottavio

Ah soccorete, amici, il mio tesoro! Cercatemi...recatemi...

아! 도와줘요, 친구들, 아 나의 연인이여! 찾아봐요... 가져와요...

qualche odore...qualche spirto... ah non tardate...

향수나...생명수를... 아 느장부리지 말고...

Donna Anna... sposa... amica...il duolo estremo la meschinella uccide...

돈나 안나...신부여...친구여...이런 최악의 슬픔이 이 가없는 여인을 죽이는 구나...

<Donna Anna와 Don Ottavio의 Duetto>

Donna Anna

(disperatamente 절망해서)

Fuggi, crudele, fuggi! lascia ch'io mora anch'io ora ch'è morto,

가시오, 무정한 가시오! 날 내버려 뒤편, 죽은 사람 따라서 나 역시 죽겠어요,
oh Dio, chi a me la vita diè.

오 신이여, 누가 내게 삶을 줄 수 있나요.⁶⁹⁾

Don Ottavio

Lascia, o cara, la rimembranza amara...hai sposo e padre, hai sposo e padre in me.

잊어버려요, 오 내 사랑, 가슴 아픈 기억은...당신에게 아버지대신 이제 내가 있지 않소.

<Recitativo>

Donna Anna

Ah! vendicar, se il puoi, giora quel sangue ognor.

아! 할 수 있다면 당신이 복수해요, 그 피로 영원한 맹세를 해요.

Don Ottavio

Lo giuro... lo giuro... lo giuro agli' occhi tuoi, lo giuro al nostro amore.

맹세하오... 맹세하오... 당신의 두 눈에, 우리의 사랑에 맹세하오.

<Duetto>

Donna Anna e Don Ottavio

Che giuramento oh Dei! Che barbaro momento!

아! 신이여! 맹세하오, 그 잔인한 순간을!

Fra cento affetti e cento vammì ondeggiandi il cor.

사랑과 복수 사이에 내 마음이 떨러오네.

69) 신영주, *Op. cit.*, pp.15-18

2) 악곡 분석

이 곡은 제1막 2장 No.2의 레치타티보와 아콤포나토와 2중창 (Recitativo accompagnato e Duetto)로 A-B 두 부분으로 나뉘어진다. A는 돈나 안나와 돈 오타비오의 Recitativo accompagnato (기악반주의 서창)이고 B는 돈나 안나와 돈 오타비오의 Duetto(2중창)이다. 이 곡의 구성을 표로 구성하면 다음과 같다. <표9>

구성	형식	등장인물	극 내용
(가) A	Recitativo Accompagnato	돈나 안나, 돈 오타비오	돈나 안나는 아버지의 죽음을 보고 실신한다. 그런 그녀를 약혼자 돈 오타비오가 위로한다.
(나) B	Duetto		깨어난 돈나 안나는 절망하면서 돈 오타비오에게 아버지의 복수를 부탁하고, 둘은 복수를 맹세한다.

<표9>곡의 구성과 극 내용

(가) A Donna Anna와 Don Ottavio의 Recitativo accompagnato

이 곡은 Allegro assai, c-minor, 4/4박자로 작곡된 곡으로 모차르트의 레치타티보 극적활용이 탁월하게 나타난 곡이다. 모차르트는 아리아뿐 만 아니라 레치타티보에서도 가사의 뜻에 맞게 선율을 움직이고, 융통성 있는 템포의 변화를 통해 회화적으로 작곡함으로써 극과 음악의 조화를 이루도록 했다. 이 레치타티보의 구성을 템포변화 기준으로 정리하면 다음과 같다. <표10>

템포	구성	마디	주 가사내용
Allegro assai	A	① 1~ 15	D.A.: 죽음의 광경이 내 앞에 펼쳐지다니...
	B	② 15~25	D.A.: 이 피, 이 상처, 죽음의 색이 드리워진...
	C	③ 26~37	D.A.: 더 이상 숨을 쉬지 않아..식어버린 이 몸...
	D	④ 38~44	극의 상황; 돈나 안나가 정신을 잃고 쓰러진다.

Maestoso	E	㉕ 44~48	D.O.: 도와줘요, 만나를 깨워 줄 향수나 생명수를 가져와보세요.
Andante	F	㉖ 48~52	D.O.: 신부여...친구여...이 슬픔이 이 여인을 죽이는구나...
	G	52~57	극의 상황; 돈나 안나가 차츰 정신이 든다.
	H	58~61	D.O.: (돈나 안나가 깨어나려 하자) 서두르시오, 저 시체를 치우시오.

* D.A.: 돈나 안나, D.O.: 돈 오타비오

<표10> 템포변화에 따른 Recitativo의 구성과 주 가사내용

① 제 1-15마디

(악보12)에서 유념해야 할 것은 레치타티보 아콤파냐토(Recitativo accompagnato) 연주 시 반주부는 in 2(*), 성악부는 in 4(*)로 템포 카운트가 다르다는 것이다. 지휘자가 있을 경우 반드시 지휘자를 봐야하고 없을 경우 피아니스트는 반주 카운트를 유지한 채 성악가와 일치된 호흡으로 노래해야 한다.

또한 (악보12-㉖)는 오케스트라 총보(악보12-1)에 의하면 현악기의 트레몰로 주법으로 minor화성들과 함께 아버지의 죽음을 본 돈나 안나의 절망적인 기분을 탁월하게 묘사한다. 이 때 피아니스트는 성악가의 감정의 동요를 느끼며 트레몰로 주법을 살린 편곡한 (악보12-2)를 *f*로 강렬하게 연주하여 극의 절망적인 분위기를 돋우는 동시에 연주법 상으로도 어려운 (악보12-㉖)를 효과적으로 커버하며 연주 한다. (악보12, 12-1, 12-2)

(악보12) 1-7마디

Donna Anna (*Donna Anna vede il cadavere* 돈나 안나는 시체를 보고)

Ma qual mai s'offre, oh Dei, spettacolo funesto agli occhi miei!

아니 이런 일이 일어나다니, 오 신이시여, 죽음의 광경이 내 눈앞에 펼쳐지다니!

Allegro assai
DONNA ANNA (*vede il cadavere.*)

DONNA ANNA
DON OTTAVIO

Flauti
Oboi
Fagotti
Corni
Archi

f Va. *sf* Fl., Ob., Viol. *sf*

4 **(in 4)*

D.A. Ma qual mai s'of-fre, oh Dei, spet - ta - co - lo fu - ne - sto a - gli oc - chi

Archi

(악보 12-1)

Allegro assai

Flauto I, II
Oboe I, II
Fagotto I, II
Corno I, II
in Fa1F
Violino I
Violino II
Viola
Violoncello
e Basso

(악보 12-2)

sf Fl. Ob. Viol.

f
Va.

② 제 15-25마디

(악보13)도 앞에서 언급한 것처럼 반주부 카운트는 in 2(※)이지만 성악부는 in 4(※)이므로 반주자는 템포의 흐름에 유연하게 맞추도록 한다.

또한 피아니스트가 연구해 봐야 할 것은 (악보13-㉑)의 ∙ 표시다. 현 시대의 ∙는 Staccatissimo(스타카티시모)로 명칭 되어 사용되지만 18세기에는 ‘강조’를 나타내기 위해 쓰인 다양한 기호 중의 하나이기도 했기 때문에 해석상의 문제를 낳는다. 본인은 이 부분이 tutti형식에 *f*로 연주되기 때문에 ‘강조’의 뜻에 더 가깝다고 해석했다. 그러므로 짧게 끊어 연주하는 것이 아니라 오히려 무게감을 주어 연주하는 것이 옳다고 생각한다.

(악보13-㉒)의 반주부는 관악 섹션으로 성악가의 가사와 극 묘사에 따른 상승에 맞추어 반주부 화성도 상승하는데 이 때 피아니스트는 성악가의 감정 표현의 폭이 넓게 표현되도록 분위기를 이끌어 준다.
(악보13)

(악보13) 16-24마디

Donna Anna: Qual sangue... quella piaga...qual volto...tinto coperto
아 살인자가 살인을 했어요, 이 피... 이 상처...이 안색...죽음의 색

16
D.A. D.O.
dò. * (in 2) (in 4) *
Quel san-gue ... quel-la
Fl., Ob.
f Tutti p
Fg.

21
D.A.
pia-ga ... quel vol-to ... tin - to e co-
Fl., Ob.
Ob.
Fg., Vc., B.

③ 제 26-37마디

(악보14-①) 반주부는 돈나 안나가 아버지의 죽음을 본 후 믿지 못 해하는 장면으로 돈나 안나의 불안정한 심리상태를 트레몰로 주법으로 묘사한다. 오른손은 플룻(Fl.)과 오보에(Ob.)의 음색을 살리면서 왼손은 트레몰로로 연주하되 음량은 *p*로 연주한다.

(악보14-②) 돈나 안나가 아버지의 시체를 보며 ‘ei non respira più..fredde ha le membra..더 이상 숨을 쉬지 않아..식어버린 몸..’ 이라며 노래하는 대목으로 성악 선율을 보면 (C→C#→D→F→A^b)로 상승한다. 이것은 아버지를 살피며 점점 죽음을 알아가는 것으로 음정이 상승함에 따라 절규하는 듯한 모습을 연상시킨다. 이 때 피아니스트는 성악가의 감정의 폭이 커짐에 맞춰 화성적으로 변화하며 극의 절망적 상황을 표현해 낸다. (악보14)

(악보 14) 26-36마디

Donna Anna: ei non respira più...fredde ha le membra...padre mio...

더 이상 숨을 쉬지 않아...식어버린 이 몸...아버지...

26 a b

D.A. ei non re-spi-ra

Fl, Ob.


Archi Tutti

31 b

D.A. più ... fred-de ha le mem-bra ... Pa-dre mi-o ... ca-ro pa-dre ... pa - dre a -

Archi *f* *p*

④ 제 38-44마디

(악보 15)의 반주부 음형은 의 형태로 피아노를 통해 돈나 안나의 무너져 내리는 마음과 쓰러지는 것을 음악적으로 이미지화 한 것이다. 오른손에서 왼손으로 이어지는 음형을 바이올린 섹션이 연결함을 인지하고 legato하게 연결해 연주한다. (악보 15)

(악보 15) 37-38마디

극의 상황: 아버지의 죽음을 확인한 돈나 안나는 쓰러진다.

⑤ 제 44-48마디

(악보 16)은 레치타티보 아콤폴라냐토의 가사에 따른 반주부의 다양한 이미지화된 음형을 볼 수 있다.

레치타티보 아콤폴라냐토 연주 시 피아니스트는 성악가와 일치된 호흡으로 가사의 뉘앙스를 살리면서 자연스럽게 극을 묘사해야 한다. 그러므로 피아니스트 또한 레치타티보의 가사의 뜻과 언어의 악센트를 숙지하고 있어야 한다.

(악보 16-㉠)는 돈나 안나가 실신하자 돈 오타비오가 짧은 길이의 음표를 사용해 다급하게 말한다. 이 때 피아니스트도 화성의 상승에 다급한 느낌을 더해 성악가와 감정을 일치시켜 연주한다.

⑥ 제 48-52마디

(악보 16-㉡)의 템포가 다시 Andante로 바뀌면서 돈 오타비오는 쓰러진 돈나 안나에 대한 안타까운 사랑의 심정을 노래한다. 이 때 지나치게 느려지는 것에 유의하면서 자연스럽게 음악적으로 진행시켜 템포 때문에 전체적인 극의 흐름이 깨지지 않도록 유의한다.

(악보16-㉔)는 쓰러졌던 돈나 안나가 점차 정신이 드는 것을 반주부가 현악기의 피치카토로 형상화한다.

(악보16-㉕)의 쉼표에 붙는 \curvearrowright 는 레치타티보 아콤포나토에서 다음 63마디에 시작되는 이중창으로의 변화를 예시하는 것으로 ‘늘임’의 의미가 아니라 끊어지는 ‘멈춤’, ‘변화’의 의미다. 이때 반주자는 다음 이중창의 템포 Allegro를 준비해야 한다. (악보16)

(악보16)

Don Ottavio: il mio tesoro! Cercatemi...recatemi...qualche odore...qualche spirito... ah non tardate...Donna Anna... sposa... amica...il duolo estremo la meschinella uccide...

나의 연인이여! 찾아봐요...가져와요...향수나...생명수를...아 느장부리지 말고...돈나 안나...신부여...친구여...이런 최악의 슬픔이 이 가엾은 여인을 죽이는 구나...

Donna Anna: Ahi...

Don Ottavio: Già rinviene...datele nuovi aiuti...

이미 깨어나네...그녀에게 새로운 용기를 주소서...

Donna Anna: Padre mio... 아버지...

Don Ottavio: Celate, allontanate agli occhi suoi quell'oggetto d'orrore.

Anima mia...Consolati...fa'core...

서두르시오, 그녀의 눈 앞에서 저 시체를 멀리 가지고 가시오.

내 사랑...힘을 내요...마음을 굳게 하시오...

45 **Maestoso** **Andante**

D.O. *- so-ro! Cer-ca - te-mi ... re - ca - te-mi ... qual-che o-dor ... qual-che spir - to ... ah non tar - da - te ... Donn' An-na ...*

Archi

49 *spo-sa ... a - mi-ca ... il duo-lo e - stre - mo la me-schi-nel-la uc-ci - de ...*

f *sfp* *p*

53 **D. ANNA** **DON OTT.** **DONNA ANNA** **DON OTTAVIO**

D.O. *Ahi ... Già rin - vie - ne ... da - te - le nuo-vi a-iu - ti ... Pa-dre mi-o ... Ce - la - te, al - lon - ta - na - te a-gli oc-chi*

57 *suo - i quel - log - get - to d'or - ro - re. A - ni - ma mi - a ... con-so-la - ti ...*

Fl., Ob. *f* *f*

Fg. Bassi

61 *fa' co-re ...*

Ob. Viol. *attacca*

(나) **B Donna Anna와 Don Ottavio의 Duetto**

Allegro, d-minor, 2/2박자로 작곡된 곡으로 악센트가 2개가 되도록 해야 함을 잊지 말아야 한다. 이 곡의 구성을 도표로 구성하면 다음과 같다. <표11>

형식	마디	템포	조성	박자	주 가사내용
A	① 62~80	Allegro	d minor	2/2	D.A.; 아버지를 따라 죽겠어요. D.O.; 날 보고 정신차려요.
연결구	80~87				D.A.; 당신이군요. 용서하세요.
B	88~121		D.A.; 내 아버지를 어디에? D.O.; 내가 있으니까 아버지는 잊어요.		
Recitativo	②122~126	Maestoso	F Major		D.A.; 할 수만 있다면 당신이 복수해줘요.
	127~129				D.O.; 맹세하오.
	130~133	Adagio in tempo			D.O.; 우리 사랑에 맹세하오.
C	③133~187	Allegro	d minor	D.A.&D.O.; 아! 맹세하오. 사랑과 복수사이에서 내 마음 떨려오네.	
D	④188~198				
E	198~209				
F	⑤210~끝				

* D.A.; 돈나 안나, D.O.; 돈 오타비오

<표11>곡의 구성에 따른 음악요소와 주 가사내용

① 제 62-80마디

(악보17-1) 오케스트라 총보의 주선율 악기는 세컨 바이올린(V.Ⅱ)으로 (악보17)을 보면 이 선율이 왼손에 있다 보니 연주 상으로 아티큘레이션이나 음색의 특징을 살리기가 테크닉적으로 어렵다. 그러므로 왼손(m.s.)에 있는 바이올린 선율을 오른손(m.d.)으로 바꾸어 보면 (악보17-2)과 같은데 이와 같이 연주하면 음색이나 아티큘레이

선에 있어 더 효과적으로 연주할 수 있다. (악보17,17-1,17-2)

(악보17) 67-79마디

Donna Anna: anch'io ora ch'è morto, oh Dio, chi a me la vita diè.

나 역시 죽겠어요, 오 신이여, 누가 내게 삶을 줄 수 있나요.

Don Ottavio: Senti, cor mio, deh senti, guardami un solo istante, ti parla il caro amante, che vive sol per te.

이봐요, 내 사랑, 이봐요, 나를 잠깐만 봐요, 당신의 연인이

당신에게 얘기하고 있는 거요, 이런 당신을 두고 어찌 살겠소.

Allegro
67 DONNA ANNA

D.A. o - ra ch'è mor-to, oh Di - o, chi a me la vi - - ta diè.

72 DON OTTAVIO

D.O. Sen - ti, cor mio, deh sen - ti, guar - da - mi un

76

D.O. so - - - lo i - stan - te, ti par - la il ca - ro a-man - te, che

(악보 17-1)

Allegro

Musical score for instruments: Ob., Fag., V.I, V.II, Va., Vc. e B. The score is in 3/4 time and features a variety of rhythmic patterns and dynamics, including *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte).

(악보 17-2)

Musical score for voice and piano. The voice part (D.A.) has the lyrics: "o - ra ch'è morto, o Di - o! chi a me la vi - ta die'!". The piano accompaniment includes dynamics such as *mf*, *p*, and *m.s.* (mezzo-soprano).

DON OTTAVIO

Musical score for Don Ottavio. The lyrics are: "Sen.ti, cor mio, deh,". The score includes a piano accompaniment with various rhythmic figures.

② 제 122-133마디

(악보18)은 이중창에서 레치타티보로 잠시 바뀌어 극 대화 내용이 두드러지게 되는 부분으로 (악보18-㉠)는 돈나 안나가 돈 오타비오에게 다시 복수를 부탁하는 장면이다.

(악보18-㉡)는 템포가 Maestoso로 변하면서 돈 오타비오가 비장한 마음으로 복수를 맹세하는 장면이 붓점 리듬과 점차 높아지는 화성으로 부각된다.

(악보18-㉢)는 템포가 Adagio in tempo로 바뀌어 돈 오타비오가 돈나 안나에 대한 사랑의 맹세를 레가토하게 표현한다. (악보18)

(악보18)

Donna Anna: Ah! vendicar, se il puoi, giora quel sangue ognor.

아! 할 수 있다면 당신이 복수해요, 그 피로 영원한 맹세를 해요.

Don Ottavio: Lo giuro...lo giuro agli' occhi tuoi, lo giuro al nostro amore.

맹세하오...당신의 두 눈에, 우리의 사랑에 맹세하오.

122

㉠ Recitativo DONNA ANNA

me. Ah! ven-di-car, se il puo-i, giu-ra quel san-gue o-gnor. Lo

Maestoso DON OTTAVIO

㉡

128

㉢ Adagio in tempo

giu-ro ... lo giu-ro ... lo giu-ro a gl'oc-chi tuo-i, lo giu-ro al no-stro a-

③ 제 133-152마디

(악보19)의 반주부는 표시된 대로 관·현악기가 교차되면서 연주하게 되어 있는데 이 경우 관·현악기가 겹쳐지는 부분이 생겨 음색을 뚜렷이 구분하여 연주하기 어려우므로 (악보19-1)로 연주하는 것이 효과적이다. 이 경우 반주부 선율의 아티클레이션이 약박에서 시작하게 되어 극의 가사 ‘Che giuramento oh Dei! 오! 신이여 맹세 하오’의 복수의 긴장감을 더욱 효과적으로 묘사 할 수 있게 될 뿐만 아니라 성악가가 반주부의 리듬을 복잡하지 않게 느낄 수 있어 자연스럽게 노래를 진행시킬 수 있다. (악보19, 19-1)

(악보19) 133-136마디

Donna Anna e Don Ottavio: Che giuramento oh Dei!

신이여! 맹세하오!

Primo tempo
133 DONNA ANNA

The musical score is for the first system of the aria. It features three staves: a vocal line for Donna Anna (D.A.), a vocal line for Don Ottavio (D.O.), and a piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time. The piano part begins with a piano (*p*) dynamic and includes markings for 'Viol., Va.', 'Legni', and 'Viol.' with a *cresc.* (crescendo) instruction. The vocal lines start with rests, followed by the lyrics 'Che giu - ra - men-to, oh' for both characters.

(악보19-1)

DONNA ANNA

D.A. Che

D.O. _mor! Che

(악보20)은 오케스트라 악보에 관·현악기가 (보기1)과 같은 형태로 나타나는데 이때 악기의 특징을 살려 연주한다면 관악기 파트보다 현악기 파트가 음량이 작으므로 예를 들어 (보기1)과 같은 식의 음량 차이를 두어 관·현악총보 그대로의 효과를 낼 수도 있고, 또는 (악보20-1)처럼 연주할 수도 있다. (악보20, 보기1, 악보20-1)

(악보20) 148-149마디

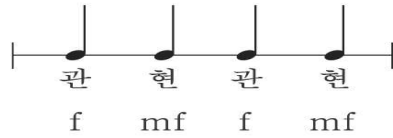
Donna Anna e Don Ottavio: Fra cento affetti e cento vanni
사랑과 복수 사이에

148

D.A. cen - to af - fet - ti e

D.O. cen - to af - fet - ti e

(보기1)



(악보20-1)

A musical score for three parts: D.A. (Soprano), D.O. (Alto), and Piano. The key signature has one flat (B-flat). The lyrics are 'cen - to af - - fet - tie'. The piano part consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand.

④ 제 188-198마디

(악보21)의 반주부는 성악부의 가사 ‘Vammi ondeggiando il cor. 복수의 내 마음이 떨리네’를 마치 심장이 뛰며 동요하듯 묘사했다. 이 때 피아니스트는 현악기의 증가를 음량의 증가로 *cresc*에서 *f*까지 증폭시켜 표현한다. 특히 195마디 top note A 음정을 잘 들리게 연주하도록 한다. (악보21)

(악보21) 193-195마디

Donna Anna e Don Ottavio: Fra cento affetti e cento vammi ondeggiandi il cor.
사랑과 복수 사이에 내 마음이 떨려오네.

193

D.A. cor, vam - mi on-deg - gian - - - - -

D.O. cor, vam - mi on-deg - gian - - - do il

V.I
V.II *cresc.*
V.I
f
Va. Vc.

⑤ 제 210-끝마디

(악보22-㉠)의 화성은 $i-VI-iv-V_7$ 의 대리 코드 형태로 세 번 반복(㉠', ㉠'', ㉠''')되어 복수의 의지를 강조하여 표현한다.

그 의지는 (악보22-㉡)마디의 끝세로줄 \frown 로 다시 한 번 강조되는데, 이 \frown 는 '끊음'·'멈춤'의 의미로 여지를 남기지 않는 강한 의지를 나타낸다. (악보22)

(악보22) 210-221마디

Donna Anna e Don Ottavio: Fra cento affetti e cento vammi ondeggiandi il cor.

사랑과 복수 사이에 내 마음이 떨려오네.

210 (a) (a')

D.A. cor, vam - - mi on - deg-gian - do il cor, vam - -

D.O. cor, vam - - mi on - deg-gian - do il cor, vam - -

i VI iv V₇ i i₆

213 (a'') (Partono.)

D.A. - mi on - deg-gian - do il cor, on - deg-gian - do il cor. [111]

D.O. - mi on - deg-gian - do il cor, on - deg-gian - do il cor. [111]

cresc. Tutti *f*

iv V₇ VI i₆ iv^{'''} V₇

217 (a''') (b)

iv iv i₆₄ V₇ i

(3) No. 10 Recitativo e Aria *Or sai chi l'onore*

1) 대본의 원문 및 번역

<Donna Anna의 *accompagnato*>

Donna Anna

Don Ottavio, son morta! Oh Dei! oh Dei!

돈 오타비오, 난 죽겠어요! 오! 신이시여! 오 신이시여!

Quegli è il carnefice del padre mio.

저 사람이 내 아버지를 죽인 놈이에요.

Non dubitate più: gli ultimi accenti che l'empio proferì tutta la voce
richiamar nel cor mio di quell' indegno che nel mio appartamento

더 이상 의심할 것 없어요. 그가 내 집에 들어와서 무자비하게 말했던 그 말의 마지막 악센트가 내 마음속에서 다시 그 때를 일깨워 주는군요.

Don Ottavio

Oh ceil! possibile che sotto il sacro manto d' amicizia...

오! 하늘이시여! 우정이란 그 성스런 그늘 아래서 그런 일이 있을 수 있을까...

Ma come fu, narratemi lo strano avvenimento.

그런데 어떻게 그럴 수가, 그 이상한 사건을 내게 말해 보시오.

Donna Anna

Era già alquanto avanzata la notte, quando nelle mie stanze, ove soletta
mi trovai per sventura.

이미 밤이 되어 가는 때였어요, 나는 방에 혼자 있었는데, 그 때 내게 불행한 일이
왔어요.

entrar io vidi in un mantello avvolto un uom che al primo istante avea
preso per vio; ma riconobbi pio che un inganno era il mio.

어떤 한 남자가 망토를 휘감고 들어 오길래 처음 본 순간 난 당신인 줄 알았어요;
그런데 알고 보니 나를 속인 자였어요.

Don Ottavio

(con affanno 고통스럽게)

Stelle! seguite...저런! 계속해 봐요...

Donna Anna

Tacito a me s'appressa, e mi vuol abbracciar; scioglermi cerco, ei più⁷⁰)

mi stringe; grido; non viene alcun.

그는 내게 다가와서 내 입을 막고, 나를 껴안으려고 했어요; 나는 뿌리치려고 했고, 그는 더욱 더 날 껴안았어요; 난 소리쳤어요; 아무도 오질 않았어요.

Don Ottavio

Perfido! e alfian? 나쁜 놈! 그래서 결국엔?

Donna Anna

Allora rinforzo I stride miei, chiamo soccorso, fugge il fellon.

그래서 난 비명을 질렀어요, 도움을 청했고 그 악당은 도망갔지요.

arditamente il seguo fin nella strada per fermarlo, e sono assalitrice d'assalita.

난 그의 뒤를 쫓아 거리까지 가서 그를 붙잡으려고 했어요, 그리고 공격했어요.

Il padre v'accorre, vuol conoscerlo, e l'iniquo, che del povero vecchio era più forte, compie il misfatto suo col dargli morte.

아버지가 뛰어나와 그가 누구인지 알아내려고 했는데, 그 나쁜 놈은 가엾은 늙은 내 아버지보다 힘이 더 세더군요, 그는 악행을 저질러 그에게 죽음을 주었어요.

<Donna Anna의 Aria>

Donna Anna

Or sai che l'onore rapire a me volse, chi fu il traditore che il padre mi tolse.

이제 아셨죠 나의 자존심을 짓밟은 자가 누구인지, 그 놈은 나의 아버지를 죽인 자예요, 내게서 아버지를 빼앗아 갔어요.

vendetta ti chiedo, la chiedo il tuo cor.

복수를 부탁드립니다, 당신 마음을 다해 복수를 해 주세요.

Rammenta la piaga del misero senno, rimira di sangue

그 가여운 상처난 가슴이 생각나요, 그 피를 다시 보는 것 같아요...

vendetta ti chiedo, la chiedo il tuo cor.

복수를 부탁드립니다, 당신 마음을 다해 복수를 해 주세요.

70) 신영주, *Op. cit.*, pp.55-59.

2) 악곡 분석

제1막 13장 No.10의 레치타티보 아콤포타토와 아리아(Recitativo accompagnato ad Aria)로 **A**-**B**두 부분으로 나뉘어다. **A**는 돈나 안나와 돈 오타비오의 Recitativo accompagnato, **B**는 돈나 안나의 Aria이다. 이 곡의 구성을 표로 나타내면 다음과 같다. <표12>

구성	형식	등장인물	극 상황
(가) A	Recitativo Accompagnato	돈나 안나, 돈 오타비오	이 곡의 시작 전에 돈 조만나는 돈나 안나에게 '안녕히'라고 인사를 하고 퇴장하는데 그 마지막 악센트를 듣고 돈나 안나는 그의 목소리를 기억해 내면서 이 곡의 레치타티보가 시작된다. 돈나 안나는 그 때의 생각에 고통스러워하면서 그 때의 상황을 돈 오타비오에게 얘기 한다.
(나) B	Aria	돈나 안나	돈나 안나는 돈 오타비오에게 복수해 달라고 애원한다.

<표12> 곡의 구성과 극 내용

(가) **A** Donna Anna의 *accompagnato*

Allegro assai, 4/4박자로 뚜렷한 조성 없이 다양한 움직임으로 곡을 극적으로 표현하며 진행시킨다. 이 Recitativo의 구성을 템포 변화 중심으로 정리하면 다음과 같다. <표13>

템포	마디	주 가사내용
Allegro assai	①1~23	D. A. ; 돈 오타비오, 나 죽을 것 같아요! 저 사람이 내 아버지를 죽인 놈이에요. 그 마지막 악센트를 기억해요. D. O. ; 오! 하늘이시여!
Andante	②24~34	극의 상황; 돈나 안나는 그때의 일을 회상하며 돈 오타비오에게 얘기한다.
stringendo il tempo	③35~37	D. A. ; 그 놈이 나를 꺾으려 할 때 나는 뿌리치려했었고 그럴수록 그는 나를 더욱 꺾어왔고...
Allegro assai	38~39	극의 상황 ; 돈나 안나는 그때의 일에 다시 괴로워한다.

Andante	④40~53	극의 상황 ; 다시 그때의 일을 회상한다.
Allegro assai	54~69	D. A. ; 그래서 난 비명을 질렀고, 그 악당은 도망갔어요.

* D.A.; 돈나 안나, D.O.; 돈 오타비오

<표13> 템포변화에 따른 Recitativo의 구성과 주 가사내용

① 제 1-23마디

(악보23-㉑)는 앞 레치타티보 세코에 돈 조반니가 남기고 간 ‘Addio 안녕’의 음성을 돈나 안나가 기억해 내는 장면이다. 이 때 피아니스트는 1-2마디를 *p*의 긴장감 있는 minor코드로 시작하여 성악가의 생각 ‘어... 이 음성은..혹시..?’의 분위기를 묘사해 준다.

(악보23-㉒)의 반주부는 짧은 음가의 겹점 4분 음표와 16분 음표를 사용해 돈 조반니가 아버지를 죽인 원수임을 확신하고 소름끼쳐하는 돈나 안나의 격한 감정상태를 실감나게 표현한다. (악보23)

(악보23) 1-4마디

Don Giovanni: addio. 안녕히. (이 말을 남기고 떠남)

Donna Anna: (음성을 기억해 내고) Don Ottavio, son morta!

돈 오타비오, 난 죽겠어요!

No. 10 Recitativo accompagnato ed Aria

7 DON GIOVANNI (Parte.) 1 **Allegro assai** DONNA ANNA DON OTT.

mi - ci, ad - di - o. Don Ot-ta-vio, son mor-ta! Co-sa è sta - to?

(Cont.)

attacca *p*

② 제 24-34마디

(악보24)는 돈나 안나가 돈 조반니와의 일을 얘기하며 돈 오타비오에게 복수를 부탁하는 장면으로 대부분 레치타티보 세코형식으로 이뤄져 있다.

레치타티보 세코는 가사 전달이 중요한 부분으로 복잡한 줄거리와 상황 전개를 빠르고 쉽게 전달하기 위해 쓰인다.

모차르트는 레치타티보 세코를 말할 때와 같은 끊고 맺음과 유사한 자연미를 지니게 하였고, 중요한 단어의 경우 악센트가 음악의 강박에 위치하게 하여 자연스럽게 강조하였다. 즉 모차르트는 그 언어가 갖는 의미까지 잘 살려 낸 것이다. 그러므로 피아니스트는 레치타티보 세코의 반주가 단순한 코드형태라고 해서 쉽게 연주하면 안 된다. 오히려 가사의 뜻과 악센트를 완전히 숙지하고 미세하게 변하는 화성 뜻을 이해하여 민감하게 반응해야 한다. (악보24)

(악보24) 18-23마디

Donna Anna: ultimi accenti che l'empio proferì tutta la voce
richiamar nel cor mio di quell' indegno che nel mio
appartamento

그가 내 집에 들어와서 무자비하게 말했던 그 말의 마지막 악센트가 내 마음속에서 다시 그 때를 일깨워 주는군요.

Don Ottavio: Oh ceil! possibile che sotto il sacro manto d' amicizia...

Ma come fu, narratemi lo strano avvenimento.

오! 하늘이시여! 우정이란 그 성스런 그늘 아래서 그런 일이 있을 수 있을까. 그런데 어떻게 그럴 수가, 이상한 사건을 내게 말해 보시오.

18

l'em-pio pro-fe-ri tut-ta la vo-ce ri-chia-mar nel cor mio di quel-l'in-

(Continuo)

20

DON OTTAVIO

-de-gno che nel mio ap-par-ta-men-to... Oh ciel! pos-si-bi-le che sot-to il sa-cro

22

man-to d'a-mi-ci-zia... Ma co-me fu, nar-ra-te-mi lo stra-no av-ve-ni-

③ 제 35-37마디

(악보25)는 *stringendo il tempo*로 돈나 안나의 긴박했던 극 상황을 ‘*stringendo*; 점점 서둘러서’로 구체적으로 템포 지시했다. 반주 부도 성악 선율의 상승과 더불어 화성이 상승 표현 되어있는데 이때 피아니스트는 *cresc*에서 *f*까지의 음량을 급격한 큰 차이로 진행시켜 긴박한 분위기를 효과적으로 묘사해 연주한다. (악보25)

(악보25) 35-37마디

Donna Anna: sciogliermi cerco, ei più mi stringe; grido

나는 뿌리치려고 했고, 그는 더욱 더 날 껴안았어요; 난 소리쳤어요

stringendo il tempo

35

ciar: scio-gler-mi cer-co, ei più mi strin-ge; gri-do:

④ 제 40-53마디

(악보26)의 반주부는 돈 오타비오의 가사 ‘Perfido! e alfin? 나쁜 놈! 그래서요?’를 음악적으로 형상화시킨 것이다. 악보의 *f*는 가사 ‘Perfido! 나쁜 놈!’을, 그 다음 *p*의 상승으로 끝나는 음형은 ‘e alfin? 그래서요?’의 물음표(?)를 표현한다. (악보26)

(악보26) 44-45마디

Don Ottavio: ‘Perfido! e alfin? 나쁜 놈! 그래서요?’

44

DON OTTAVIO DONNA ANNA

-vin-ta. Per-fi-do! e al-fin? Al-fi-ne il

(나) **㉔ Donna Anna의 Aria**

Andante, D-Major, 2/2박자 로 작곡 된 아리아로 오페라 부파 안에서 세리아적 아리아이다. 이곡의 구성을 도표로 정리하면 다음과 같다. <표14>

형식	마디	템포	조성	박자	주 가사내용
A	①70~79	Andante	DMajor	2/2	D.A.; 이제 아셨죠. 그 놈이 아버지를 죽인 자예요..
B	②80~85				D.A.; 복수를 부탁드립니다.
C	③86~100				D.A.; 아버지의 피범벅이 된 상처 난 가슴이 생각나요.
A	101~109				A와 동일
B	110~115				B와 동일
B'	116~124				C+B
D	125~끝				B와 동일

<표14>곡의 구성에 따른 음악요소와 주 가사내용

① 제 70-79마디

(악보27-㉔)의 반주부는 빠른 음표와 연속된 3연음 반주에 의해 돈나 안나의 복수에 찬 신념을 표현한다. 반주부 오른손의 격동적인 움직임은 성악가의 감정을 강하게 뒷받침해주는데 연주 주법상 어려우면 (악보27-1)을 선택해 연주하는 것도 효과적이다. 또한 손목을 유연하게 하여 음량이 커지지 않도록 주의한다.

(악보27-㉔) 반주부의 왼손은 주 악기가 파곳(Fg.)과 바소콘티누오(Vc. e B.)가 더블링 되어 저음파트가 강조된다. 이 때 피아니스트는 (D[#]→E→F[#]→G→G[#]→A) 베이스 음의 움직임을 느끼며 더블링된 악기의 음색을 고려해 어깨의 힘을 빼고 팔의 무게를 이용하여 깊게 건반을 누른다. (악보27, 27-1)

(악보27) 70-79마디

Donna Anna: Or sai che l'onore rapire a me volse, chi fu il traditore
che il padre mi tolse.

이제 아셨죠 나의 자존심을 짓밟은 자가 누구인지, 그 놈은 나
의 아버지를 죽인 자예요, 내게서 아버지를 빼앗아 갔어요.

attaca subito

Aria
70 Andante

D.A. Or sai chi l'o - no - re ra -

73 - pi - - re a me vol - se, chi fu il tra - di -

76 - to - re che il pa - dre, che il pa - dre mi - tol - se; ven -

(악보 27-1)

Musical score for 'Or sai chi l'ò'. The score is in G major and 3/4 time. It features a vocal line (D.A.) and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics 'Or sai chi l'ò'. The piano accompaniment includes sixteenth-note patterns in the right hand and triplet eighth notes in the left hand. The piece is marked with a piano (*p*) dynamic.

② 제 80-85마디

(악보28)의 반주부의 오른손의 주선율은 바이올린의 피치카토로 현을 뜯는 듯한 느낌으로 손가락 끝을 이용하여 하나하나를 세밀히 들리게 연주한다. (악보28)

(악보28) 83-84마디

Musical score for 'cor la'. The score is in G major and 3/4 time. It features a vocal line (D.A.) and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics 'cor la'. The piano accompaniment includes a sixteenth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The piece is marked with a piano (*p*) dynamic.

③ 제 86-100마디

(악보29)는 총보의 악기 라인을 모두 살린 편곡 악보이지만 연주 주법 상으로는 악기의 음색과 아티큘레이션을 피아노로 정확히 표현하기 어려운 악보이다.

(악보29-2)는 모든 악기가 충실히 편곡되어 있지 않지만 리듬에 있어서 총보와 가깝고 연주 상으로도 쉬어 효과적이며 (악보29)에 비해 좀 더 세분화된 리듬은 돈나 안나의 복수 부탁을 더 애절하게 표현해 준다고 생각한다. (악보29, 29-1, 29-2)

(악보29)

Donna Anna: Rammenta la piaga del misero senno, rimira di sangue vendetta ti chiedo, la chiedo il tuo cor.
 그 가여운 상처난 가슴이 생각나요, 그 피를 다시 보는 것 같아
 요...복수를 부탁드립니다요, 당신 마음을 다해 복수를 해 주세요요.

86

D.A.

cor. Ram-men - ta la pia - ga del mi - se - ro

90

D.A.

se - no, ri - mi - ra di san - gue co -

(악보 29-1)

Musical score for instruments. The score includes parts for Fag. (Bassoon), Cor. (in Re) (Cor Anglais), V. I (Violin I), V. II (Violin II), Va. (Viola), and Vc. e B. (Violoncello e Contrabbasso). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The Fag. part has a dynamic marking of *Imo*. The Cor. part has a long note with a fermata. The V. I and V. II parts have a rhythmic pattern of eighth notes. The Va. part has a long note with a fermata. The Vc. e B. part has a rhythmic pattern of eighth notes.

(악보 29-2)

Musical score for voice and piano. The score includes parts for D.A. (Soprano) and piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The lyrics are: chie - de il tuo cor. Ram - men - ta la pia - ga del mi - se - ro se - no, ri.

IV. 결 론

지금까지 모차르트 오페라 <Don Giovanni>의 No.1, No.2, No.10을 성악부와 반주부의 연계성을 중심으로 연구 분석한 결과 다음과 같은 결론을 얻었다.

모차르트는 오페라를 극의 상황에 따라 성악부와 오케스트라 반주에 포함된 템포, 조성, 화성, 선율, 리듬, 다이내믹, 악기 등의 음악 요소와 레치타티보, 아리아, 앙상블의 음악 형식을 다양하고도 효과적으로 사용해 음악이 극과 가사에 맞게 일체감을 보여 조화를 이루게 했다.

먼저 모차르트는 오케스트라를 단순한 반주기능을 넘어선 극의 상황과 등장인물의 신분, 성격, 감정 등을 직접적으로 표현하는 효율적인 반주로 끌어올려 음악과 극을 일체시킨다. 그러므로 피아니스트는 오케스트라 총보의 이해, 즉 곡에 대한 악기의 음색이나 주법, 이미지가 된 음형, 화성 등의 이해를 바탕으로 극을 음악으로 묘사할 수 있어야 한다.

이 때 오페라 반주에 있어 피아니스트가 유념해야 할 것은 오페라 피아노 반주 악보는 원래 오케스트라 반주를 전제로 하여 작곡된 것을 피아노가 연주할 수 있도록 편곡한 악보이므로 편곡자의 스타일에 따라 곡의 이미지가 조금씩 다를 수 있다는 것이다. 그러므로 오케스트라 총보의 이해를 바탕으로 오케스트라의 역할을 대신하여 극을 효과적으로 묘사해 줄 수 있는 이상적인 악보를 선택할 줄 알아야 하며, 흐름이 끊기지 않는 수월한 연주와 극의 세밀한 묘사를 위해 필요하다면 피아니스트 재량껏 곡을 편곡하여 극의 효과와 연주의 효과까지 높일 수 있어야 한다.

모차르트는 등장인물의 성격이나 신분의 차이를 음악으로 묘사했는

데 신분 묘사에 있어서 화려한 구조의 음악은 높은 신분에게, 단순한 구조의 음악은 낮은 신분에게 부여했다. 이 때 피아니스트는 음악 요소 즉, 템포, 조성, 화성, 선율, 리듬, 다이내믹, 악기 음색을 이용해 극에 맞게 음악으로 신분을 표현해 주며 나아가 성악가와 일치된 감정으로 연주함으로써 등장인물의 성격까지 그려낼 수 있어야 한다.

모차르트는 레치타티보에서도 극의 내용을 상황에 따라 효과적으로 묘사하여 표현했는데 드라마의 진행을 감정적으로 고조시킬 때는 오케스트라 반주의 레치타티보 아콤폰냐토를, 극의 빠른 진행과 연극적 요소를 위해서 명확한 가사의 의미를 전달해야 할 때는 건반 콘티누오 반주의 레치타티보 세코를 붙였다.

또한 모차르트는 아리아뿐 아니라 레치타티보에서도 가사의 뜻에 맞게 뉘앙스를 살린 선율의 움직임과 유동적인 템포 변화를 통해 극을 회화적으로 묘사함으로써 극과 음악의 조화를 이루어 냈다. 다양한 템포의 변화나 다양한 선율의 움직임은 가사를 이미지화 시켜 음형으로 극을 묘사한 것이었다. 그러므로 피아니스트 극 가사의 뜻과 언어의 악센트를 숙지하고 연주해야 한다. 가사 숙지의 중요성은 레치타티보 세코에서도 마찬가지이다. 모차르트는 레치타티보 세코 가사의 음률을 보통 우리가 말할 때와 같은 자연미를 지니게 하여, 중요한 단어의 경우는 악센트가 음악의 강박에 위치하게 하여 자연스럽게 강조되도록 하였다. 즉 모차르트는 가사를 중시했고 또한 그 언어가 갖는 의미, 뉘앙스까지 잘 살려 내었으므로 레치타티보가 피아니스트에게 단순한 코드 반주 형태라고 해서 쉽게 생각해서는 안 되고 오히려 가사의 뜻과 악센트를 완전히 숙지하여 미세하게 변하는 화성에 민감하게 반응할 줄 알아야 한다.

또한 레치타티보 아콤폰냐토 연주 시 유념해야 할 것은 반주부와

성악부의 템포 카운트가 다른 것이다. 이 때 지휘자가 있을 경우 반드시 지휘자를 봐야하고 만약 없을 경우 피아니스트는 반주부 카운트를 유지한 채 성악가와 일치된 호흡으로 노래해야 한다.

모차르트는 앙상블을 안에서 각각 등장인물의 개성을 부각시킴과 동시에 극을 묘사하며 진행시키기까지 하여 극의 흐름을 자연스럽게 하는 결과를 가져왔다. 모차르트는 앙상블을 한 음악 안에서 대위선율을 사용하여 극중 인물들의 성격이나 각각의 심리상태를 음악으로 구분하여 대조적으로 보여 준다. 이 때 피아니스트는 극 전반의 분위기를 표현해야하고 각 인물들의 선율과 화성에 유기적으로 대응해야 한다.

마지막으로 피아니스트들이 악곡 분석에 있어서 생각해 봐야 할 것은 악상기호의 해석이다. 오늘 날의 악상 기호나 템포기호 등의 뜻은 세월에 따라 계속 변화하여 왔기 때문에 작곡자의 시대와 그 뜻이 다른 경우가 있으므로 악상 기호가 작곡 당시 어떠한 의미로 사용되었는지에 대한 이해가 필요하다. 이 부분은 연구할 가치가 충분함으로 계속 연구되어야 할 것이다.

이와 같이 모차르트 오페라 피아노 반주는 극과 음악의 일치됨을 중심으로 가사의 뉘앙스 표현에서 부터 극의 상황과 등장인물의 묘사까지 오케스트라의 역할 이해를 바탕으로 피아노를 통해 곡의 이미지를 전달할 수 있어야 한다. 그러므로 피아니스트는 곡에 대한 이해와 지식을 바탕으로 극의 흐름에 방해되지 않는 효과적인 연주를 위해 악보를 편곡할 수 있는 응용적인 면과 세밀한 묘사를 위한 기교적인 면까지 갖추어 연주의 가치를 높이는데 역할을 다해야 할 것이다.

참고 문헌

1. 국내 서적

- 박을미. 2001. *서양음악사 100장면(2)*. 서울 : 가람기획
- 신영주. 2004. *이해하기 쉬운 오페라 Don Giovanni*. 서울 음악춘추사
- 사전편찬위원회. 1986. *음악용어사전*. 서울 : 세광음악출판사
- 사전편찬위원회. 1987. *음악인명사전*. 서울 : 세광음악출판사
- 허영한. 2002. *마법의 성 오페라 이야기(2)*. 서울 : 심설당
- 홍세원. 2006. *서양음악사*. 서울 : 연세대학교 출판부
- 홍세원. 2003. “모차르트 오페라의 음악사적 의미” 모차르트의 모든 것. 서울 : 예술
- 이남재, 김용환. 2006. *서양음악사 18세기 음악*. 서울 : 음악세계
- 홍정수, 김미옥, 오희숙. 2006. *두길 서양음악사*. 서울 : 나남 출판사

2. 번역 서적

- Eckhardt van den Hoogen. 2004. *고전음악의 ABC*.
안정희 역, 서울 : 음악세계
- Grout, D. J. & Palisca. 1988. *서양음악사*.
편집국 역, 서울 : 세광음악출판사
- McGarr, Paul. 2002. *모차르트-혁명의 서곡*. 정병선 역, 서울 : 책갈피
- Mozart, W. A. 2002. *모차르트, 천 번의 입맞춤*. 박은영 역,
서울 : 예담
- Pauly, Reinhard G. 2003. *고전시대의 음악*. 서울 : 다리
- Scoda, Paul B. & Eva Scoda. 2000. *모차르트 연주법과 해석*.
김성남, 이성균역, 서울 : 현대음악출판사
- Siegert, Stefan. 2004. *그림전기 모차르트*. 김이섭 역, 서울 : 청년사
- Ulrich, Michels. 2002. *음악은이*. 홍정수, 조선우 역, 서울 : 음악춘추

VILA, Marie Christine. 1977. **라루스 오페라 사전**.

김영 역, 서울 : 삼호뮤직

음악지우사 편. 2001. **모차르트(2)**. 김방현 역, 서울 : 음악세계

3. 외국 서적

Heartz, Daniel. 1990. *Mozart's Operas*. Oxford : California University Press, Ltd.

Keefe, Simon B. ed. 2003. *The Cambridge companion to Mozart*. Cambridge : Cambridge University Press.

Miller, Hugh M. 1960 *History of Music*. N. Y. : Barnes & Noble

Osborne, Charles. 1978. *The Complete Operas of Mozart* N. Y. : Da Capo Press, Inc.

Rosen Charles. 2005. *The Classic Style (Haydn, Mozart, Beethoven)* N. Y. : W. W. Norton & Co, Inc.

Rosselli, John. 1998. *The Life of Mozart*. Cambridge : Cambridge University Press.

Sadie, Stanley. 2001. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians(Vol.17)*second editon. London : MacMillan Publishers Ltd.

Sadie, Stanley. 1992. *The New Grove Dictionary of Operas*. London : MacMillan Publishers Ltd.

4. 논문

박수진. 2003. *Mozart Opera "Don Giovanni"의 극중 인물의 성격과 다른 Opera Buffa와의 차이점*. 석사학위 논문, 숙명 여자 대학교

박창호. 1992. *Wolfgang Amadeus Mozart의 Opera "Don Giovanni"에 관한 분석연구*, 석사학위 논문, 조선 대학교

정재연. 2004. 모차르트 가곡 반주와 오페라의 피아노 반주 표현기법연구.

석사학위 논문, 단국 대학교

이경희. 2004. *W. A. Mozart* 오페라에 나타난 *Recitativo* 연구.

석사학위 논문, 숙명 여자 대학교

5. 악보

-Wolfgang Amadeus Mozart. Don Giovanni KV527. Edited by
Wolfgang Plath & Rehm. for Beränreiter, 2005

-Wolfgang Amadeus Mozart. Don Giovanni KV527. Edited by
G. Ricordi ed. for Ricordi, 1989

-Wolfgang Amadeus Mozart. Don Giovanni KV527(a full score).
Edited by Wolfgang Plath & Rehm. for Beränreiter, 1968

6. 음반

Don Giovanni, Berliner Philharmoniker, Herbert von Karajan,

W. A. Mozart. 1986 Polydor International GmbH/ Hamburg

ABSTRACT

A Study on the Accompaniment of Opera *Don Giovanni* by W. A. Mozart

Choi, yeon Ja
Dept. of Accompanying
Graduate School
Sungshin Women's University

This paper examines the opera *Don Giovanni* composed by W. A. Mozart, who made great contribution to the development of classic opera in the 18th century.

Mozart's opera is highly praised for excellent harmony between drama and music. It is particularly notable that he makes dynamic and effective use of vocal parts, the musical elements included in orchestral accompaniment such as tempo, harmony, tonality, rhythm, melody, instruments as well as

various musical forms such as recitativo, aria, and ensemble, to achieve a strong sense of unity between the drama and music. Composed after Mozart's music has matured, it is of high musical value displaying the unique and developed characteristics of Mozart's operas as well as the mixed characteristics of comedy and melodrama.

This paper focuses on Don Giovanni, which shows the uniqueness of Mozart's opera better than other operas based on such harmony between drama. This opera was composed in 1787 when Mozart wrote the music to Lorenzo da Ponte's script. Although it is a two-act opera buffa, it is actually classified as dramma giocoso, a mixture of buffa and seria elements, containing not only comedy typically shown in opera buffas but also melodrama and supernatural elements.

The first part of the paper summarizes Mozart's life, his operas and the characteristics of his music. It also covers the overview and synopsis of Don Giovanni. The analysis of the opera presents the original lyrics and brief translations. For in-depth analysis of the musical pieces, the general characteristics of each piece are examined and the structures are organized into a table. Based on the structures, accompaniment techniques are examined around the relationship between the vocal part and the accompaniment

part with a greater focus on drama description. Musical score examples are also provided for further understanding. It is particularly important to note that the music scores for opera accompaniment, which is designed for orchestra, are edited for piano accompaniment, and the image of the music can change depending on the editor. Thus, when necessary, the scores of Berärenreiter and Ricordi are compared based on the orchestral score to provide ideal accompaniment for maximum drama effect.

The last part of this paper sums up the main characteristics of Mozart's opera based on the above analyses, and also draws attention to important points to consider for piano accompaniment.

This study gives an opportunity to understand Mozart's opera on a deeper level, and further clarifies the role of the piano accompanist with emphasis on confidence in musical expression and interpretation based on deep understanding and knowledge of the music, as well as a close partnership between the singer and the accompanist.