



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](#)

이 은 영 교수지도
석사학위청구논문

베리즈모 오페라
《I Pagliacci》에 관한 고찰

2009

성신여자대학교 대학원
반주학과
임진경

베리즈모 오페라
《I Pagliacci》에 관한 고찰

이 은 영 교수지도

이 논문을 석사학위 논문으로 제출함

2009년 5월

성신여자대학교 대학원
반 주 학 과
임 진 경

인 준 서

임진경의 석사학위 논문으로 인준함.

심사위원 한 방 원 인

심사위원 이 은 영 인

심사위원 강 은 혜 인

성신여자대학교 대학원

논문개요

베리즈모 오페라(Verismo Opera)란 19C 낭만시대 문학사의 ‘사실주의(리얼리즘, Realism)사조’의 영향을 받아 발생하여 1890년대부터 1900년까지 유럽에서 유행했던 오페라이다.¹⁾

베리즈모 작곡가들은 낭만주의(Romanticism)의 음악적 전통에 대립하여 새로운 음악을 모색하기 위해 음악의 소재나 형식에서 많은 변화를 꾀하였다. 낭만주의는 ‘존재하지 않는 그 무엇을 갈망’한다는 철학적인 관념이 지배했던 시대로, 음악의 구조적인 특징보다는 작곡가의 내적 감정과 시적인 사고를 표현하는 것을 더 중요시 하여 낭만주의 음악의 본질을 ‘주관적 감정’으로 두게 하였다.²⁾

이에 반해 베리즈모 작곡가들은 세상을 낭만적·환상적으로 미화시키지 않고 현실을 있는 그대로 받아들여, 보여지는 그대로 음악에 표현하는 것을 중요시 하였다.³⁾

대표적인 베리즈모 오페라로는 1890년에 작곡된 마스카니(Pietro Mascagni, 1863~1945)의 《카발레리아 루스티카나(Cavalleria Rusticana, 1890)》와 레온카발로(Ruggiero Leoncavallo, 1857~1919)의 《팔리아치(I Pagliacci, 1892)》가 있다.

본 논문은 이 중 레온카발로의 대표적인 오페라로 평가받고 있는 《팔리아치》에 대한 것으로, 본 작품의 고찰(考察)을 통해 《팔리아치》의 이론적 배경과 레온카발로의 작곡기법에 대한 특징을 살펴보고자 한다.

《팔리아치》는 19C 이탈리아 낭만오페라에서 현대 오페라로 넘어오는 과도기에(過渡期)존재한 오페라로서, 이 시대의 중요한 조류인 ‘사실주의 사조’의 영향을 받아 낭만시대의 영웅적·신화적인 소재를 버리고 하층민의 비극적인 현실과 그 현실로 인한 추악함과 잔인함을 있는 그대로 작품에 표현하고 있다. 또한 오페라 안에 또 다른 극을 구성시켜 오페라의 사실성을 부

1) 오희숙, **음악적 리얼리즘**-음악과 민족 제 7호, 서울: 민족음악연구소, 1994, p.315

2) 김애자, **시대별 작곡가 및 연주관습 총정리**, 서울: 상지원, 1999, p. 85

3) 홍정수, 조순우 편역, **음악은이**, 서울: 음악춘추사, 2000, p.411

각시키는 동시에 자신만의 작곡구조상의 독창성을 보이고 있다.

본 논문에서는 작품에 들어가기에 앞서 베리즈모 오페라를 탄생시킨 ‘사실주의’에 대해 알아보고, 베리즈모 오페라의 특징을 다루며 《팔리아치》에 대한 고찰을 해보고자 한다.

목 차

논문개요

I. 서론	1
II. 본론	
1. 베리즈모 오페라	
1) 사실주의의 이해	
(1) 사실주의 발생	3
(2) 문학과 미술에서의 사실주의	4
(3) 음악에서의 사실주의	9
2) 베리즈모 오페라의 발생과 특징	10
2. 팔리아치의 작품배경	
1) 작곡가 생애	17
2) 작품 탄생 배경	20
3. 팔리아치의 이해	
1) Comedia dell'arte 의 이해	21
2) 악기편성	24
3) 등장인물	25
4) 줄거리	26
4. 팔리아치의 세부적 고찰	
1) 프롤로그	28
2) 제1막	41
3) 간주곡	67
4) 제2막	69
III. 결론	88

참고 문헌

ABSTRACT

표 목 차

<표 1> 레온카발로의 오페라와 오페레타	19
<표 2> 프롤로그 구성	30
<표 3> 마을사람들의 합창 구성	41
<표 4> Cantabile 구성	44
<표 5> Scena e coro delle campane 구성	49
<표 6> Qual fiamma avea nel guardo! 구성	51
<표 7> Scena e duetto 구성	57
<표 8> Duetto - Scena III 구성	63
<표 9> Scena e finale I 구성	65
<표 10> INTERMEZZO 구성	67
<표 11> Scena I 구성	69
<표 12> 콜롬비나의 낭송창 구성.....	72
<표 13> Serenata 구성	75
<표 14> Scena comica	76
<표 15> Duettino 구성	80
<표 16> Scena e Duetto Finale	80

가 사 목 차

<가사 1> 마디 244-255	35
<가사 2> 마디 247 이하	37
<가사 3> 마디 160 -170	38
<가사 4> 마디 215-228	39
<가사 5> 마디 259-272	39
<가사 6> 마디 9-12	45
<가사 7> 프롤로그 마디 232 이하	68
<가사 8> 1막 Scena Prima., Cantabile	77
<가사 9> 1막 Scena II., Scena e duetto 중	79
<가사 10> 마디 12 이하	82

악 보 목 차

<악보 1> 냇다와 실비오의 사랑의 주제선율	30
<악보 1-1> 카니오의 질투의 주제선율	30
<악보 1-2> 토니오의 복수의 주제선율	30
<악보 2> V.S. 마디 1-4	32
<악보 3> V.S. 마디 55-58	32
<악보 4> V.S. 마디 65-69	33
<악보 4-1> O.S. 마디 66-69	33
<악보 4-2> A.S. 마디 67-69	33
<악보 5> V.S. 마디 73-76	34
<악보 6> V.S. 마디 80-83	35
<악보 6-1> V.S. 마디 243-247	36
<악보 7> V.S. 마디 89-91	36
<악보 7-1> V.S. 마디 247-250	37
<악보 8> V.S. 마디 173	38
<악보 9> V.S.마디 257-260	40
<악보 10> V.S. 마디 1-11	42
<악보 11> V.S. 마디 233-237	43
<악보 12> V.S. 마디 1-4	44
<악보 13> V.S. 마디 8-12	45
<악보 14> V.S.마디 16-20	46
<악보 15> V.S. 마디 35-38	47
<악보 16> 1막 Scena II., V.S. 마디 2-4	47
<악보 17> 1막 Scena e finale I., V.S. 마디 38-39	48
<악보 18> 1막 Scena e finale I., V.S. 마디 63-68	48
<악보 19> V.S. 마디 70-81	50
<악보 20> V.S. 마디 25-26	51
<악보 20-1> V.S. 마디 34-36	52
<악보 21> V.S. 마디 37-41	53
<악보 21-1> O.S. 마디 37-41	54

<악보 21-2> A.S. 마디 37-41	55
<악보 22> V.S. 마디 102-105	55
<악보 22-1> O.S. 마디 102-105	56
<악보 22-2> A.S. 마디 102-105	57
<악보 23> V.S. 마디 36-39	58
<악보 23-1> O.S. 마디 36-39	59
<악보 24> V.S. 마디 52-58	60
<악보 25> a. 마디 81-83	60
b. 마디 96-97	60
<악보 26> V.S. 마디 97-102	61
<악보 27> 1막 Scena III., V.S. 마디 160-163	62
<악보 27-1> 1막 Scena e finale I., V.S.마디 1-7	62
<악보 28> V.S. 마디 1-3	64
<악보 28-1> V.S. 마디 163-165	64
<악보 29> V.S. 마디 192-193	59
<악보 30> V.S. 마디 128-132	66
<악보 31> 프롤로그 마디 232-235	67
<악보 31-1> V.S. 마디 8-11	68
<악보 31-2> V.S. 마디 20-22	68
<악보 32> 마디 1-10	69
<악보 32> V.S. 마디 26-28	62
<악보 32-1> V.S. 마디 139-141	68
<악보 32-2> V.S. 마디 155-157	68
<악보 33> V.S. V.S. 마디 26-28	70
<악보 33-1> V.S. 마디 139-141	70
<악보 33-2> V.S. 마디 155-157	71
<악보 34> V.S. 마디 1-8	73
<악보 34-1> O.S. 마디 1-8	74
<악보 35> V.S. 마디 1-15	76
<악보 36> V.S. 마디 14-21	78
<악보 37> V.S. 마디 63-67	79

<악보 38> V.S. 마디 12-13	81
<악보 39> 2막, Duettino V.S. 마디 21-38	84
<악보 39-1> V.S. 마디 157-174	85
<악보 40> V.S. 마디 196-200	86
<악보 41> V.S. 마디 224-227	87

I. 서론

레온카발로(Ruggiero Leoncavallo, 1857~1919)는 19C 후기 이탈리아 나폴리 출신의 작곡가로 마스카니(Pietro Mascagni, 1863~1945)와 더불어 베리슴모(Verismo) 오페라 작곡가의 모델이 되어 후기 베리슴모 작곡가들에게 큰 영향을 끼쳤다.

레온카발로가 작품 활동을 한 19C의 말엽은, 산업 혁명 이후 발달한 실증적(實證的)¹⁾인 과학 정신으로 인해 낭만주의(Romanticism)는 물러가고, 현실을 있는 그대로 관찰하며, 경험을 기초로 하여 물질과 사회의 법칙을 추구하는 경향을 보인다. 이런 경향들은 철학의 실증주의(Positivism)²⁾와 유물주의(Materialism)³⁾로 그 모습을 드러내며, 문학과 미술의 ‘사실주의(Realism) 사조’에 영향을 주어 음악사의 사실주의인 베리슴모 오페라를 탄생시켰다.

레온카발로는 19C말의 다른 작곡가들과 마찬가지로 바그너(Richard Wagner, 1813~1883)의 영향을 많이 받았는데, 특히 바그너의 유도동기(Leitmotiv)와 무한선율(Unendliche Melodie)의 영향은 극의 사실성을 높이기 위한 효과로써 그의 대표작인 《팔리아치(I Pagliacci, 1892)》 전체에서 크게 작용하고 있다.

또한 자신의 ‘사실주의 사상’을 《팔리아치》의 극 안에서 구체적으로 제시하며 그 시대의 사회상을 표명하고 있으며, 동시에 베리슴모 오페라의 전형적인 특징들을 작품 전체에서 뚜렷하게 보이며 베리슴모 오페라의 모델로서의 역할을 담당하고 있다.

본 논문은 오페라 《팔리아치》를 연주하기 위한 사전지식을 갖기 위하여 작품의 배경지식과 악보의 고찰을 통해 작곡가의 작곡의도와 작곡기법을 살펴보기 위한 것이다.

본 논문에서는 먼저 베리슴모 오페라를 탄생시킨 ‘사실주의 사조’가 발생

1) 경험적 사실의 관찰과 실험에 따라 증명하는 것.

2) 사실 그 자체에 대한 과학적 탐구.

3) 물질을 일차적·근본적인 실재로 생각하고, 마음이나 정신은 부차적·파생적인 것으로 보는 철학설.

되기까지의 시대적 배경과 그에 따른 철학적 사고의 변화, 이어 철학적 사고에 의한 문예사의 변천을 알아보고, 음악사에서의 사실주의는 어떤 형태로 받아들여져 베리즈모 오페라가 탄생되었는지를 살펴보고자 한다.

그리고 《팔리아치》의 이해를 돕기 위하여 작품이 나오게 된 배경과 레온카발로의 독창적인 작곡구성인 극 안에 구성되어진 극, 즉 14C~18C 사이에 이탈리아에서 유행한 가면희극 ‘코메디아 델라르테(Commedia dell’arte)’에 대해 알아보고자 한다.

마지막으로 작품의 고찰을 통해 작품 속에서 나타나는 유도동기와 무한선율을 살펴볼 것이며, 보컬총보(Vocal score)와 오케스트라 총보(Ochestra Score)를 비교하며 가사와 장면배경 표현을 위한 기술적 특징을 알아보고, 오케스트라를 피아노로 연주함에 있어 음향상 고려해야 할 점을 연구해보기로 한다. 또한 거대한 악기 집단인 오케스트라를 피아노라는 하나의 악기로 편곡함으로써 인해 초래되는 한계성을 보완하기 위해 오페라 반주자로서 시도해볼 수 있는 다양한 연주방법에 대해 연구해 보고자 한다.

본 논문에 사용되어진 악보는 도버(Dover)판 오케스트라 총보와 손초뇨(Sonzogno)판의 보컬 총보이다.

II. 본론

1. 베리즈모 오페라

1) 사실주의의 이해

(1) 사실주의 발생

사실주의(리얼리즘, Realism)는 라틴어 ‘Realis(‘실물’을 뜻함)’에서 유래된 단어로, 그 시대의 생활을 세심하게 관찰하여 진실하고 객관적이며 편견 없이 표현하는 태도를 그 목적으로 한다.⁴⁾

그 명칭은 19C 중엽에 들어서며 관념과 상상을 대립하는 의미로 등장하여 첫째, 사실주의적인 방법으로 창작한 하나의 예술 창작법, 둘째, 이 이론을 기초로 형성된 어떤 예술적인 유파, 셋째, 그런 유파의 존재로 만들어진 예술론 및 미학의 명칭으로 사용되어 당시 사회성과 예술전반에 걸쳐 큰 영향을 주었다.⁵⁾

19C 유럽은 프랑스 대혁명(1789)에서 제 1차 세계대전(1914)이 발발하기까지 각 분야에 걸쳐 많은 변화와 발달을 이룩했다.

특히, 중세에서 근대사회로 바뀌는 기틀이 된 프랑스 대혁명은 시민계급의 대두와 과학의 진보를 가져와 유물론(Materialism)적인 관점에서 모든 사물을 파악하게 되었으며, 18C 말엽부터 시작된 영국의 산업혁명으로 인한 도시화와 공업화는 자본주의를 형성하게 하였다.

이러한 사회적·경제적 변화는 세계관·인생관등의 철학의 변화를 초래하여 과학적 사고방식이 인간의 사고방식을 지배하기 시작했다.

즉 19C 중엽에는 이전 시대의 사조(思潮), 즉 정신, 이성, 이념 등을 본질적

4) Linda Nochlin, *Realism*, 권원순 역, 서울: 미진사, 1986, p.18

5) 이동면, *리얼리즘이란 무엇인가*, 이현석 옮김, 서울: 세계, 1987, p.15-18

인 것으로 보고 물질적 현상을 밝히려는 칸트(Immanuel Kant, 1724~1804)와 헤겔(Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770~1831)의 ‘관념론(Idealism)’에서 벗어나 과학적 합리주의에 입각한 철학들이 등장했다.

19C 중엽 과학적 사고방식의 기틀이 된 철학은 다음과 같다.

첫째, 실증주의(Positivism): 형이상학(形而上學)적⁶⁾ 사변(思辨)을 배격하고 사실 그 자체에 대한 과학적 탐구 강조.

둘째, 환경결정론(Environmentalism): 자연이 인간에게 미치는 영향을 과학적인 보편법칙에 의해서 이해하려는 사상.

셋째, 키에르케고르(Søren Aabye Kierkegaard, 1813~1855)의 사상: 기독교적 실존(實存)의 입장에서 관념론(觀念論)적 철학을 비난.

넷째, 유물론(Materialism): 만물의 근원을 물질로 보고, 모든 정신 현상도 물질의 작용이나 그 산물이라고 주장하는 이론.⁷⁾

특히 다윈(Charles Robert Darwin, 1809~1882)의 진화론은 영국의 산업자본주의 발전을 반영한 것으로, 인간을 신과의 상호관계에서만 설명할 수 있었던 낭만주의적 사고방식에서 탈피하는데 큰 영향을 주었다.

이런 사상들은 예술가들에게 사물과 모든 현상을 과학적인 방법에 따라 냉철하고 객관적인 입장에서 관찰, 분석할 수 있는 방법을 제시해주었고, 낭만주의의 현실적 세계를 초월하여 무한계성을 추구하며 예술가의 개성이나 주관 강조하는 전통을 배격하고, 객관적 현실을 강조한 새로운 문예사조인 사실주의를 낳게 하였다.⁸⁾

(2) 문학과 미술에서의 사실주의

사실주의 문학은 19C 문학의 가장 대표적인 예술양식으로, 18C의 신고전

6) 사물의 본질을 사유나 직관에 의하여 탐구하는 학문.

7) 이제호·이정호 공역, **세계문예사조사**, 서울: 을유문화사, 1990, p.289-295

8) 릴리언 퍼스트, **자연주의 작품세계**, 김주연 역, 서울: 문학과 지성사, 1983, p.180-204

주의가 ‘희곡(Drama)’의 시대이고 낭만주의 시대가 언어의 배열에 일정한 규율이 있는 ‘운문(Verse)’의 시대라면, 사실주의 시대는 운율(韻律)이나 정형(定型)에 의한 제약이 없는 ‘산문(Prose)’의 소설이 발달한 시대이다.

낭만주의는 상상력, 역사성, 과거를 강조하고 주관적인 자아와 개성적 의미를 강조했으나 사실주의는 묘사의 정확성, 현재성, 객관성을 강조했고 목적이 명확하고 어조가 비극적이었으며, 종류와 하류계층을 주요 소재로 다루는 것 등을 특징으로 하고 있다.⁹⁾

문학 창작방법에서 드러나는 구체적인 사실주의의 특성을 크게 세 가지로 볼 수 있다.

첫째, 현실의 단편적인 묘사.

현실의 평범한 사실을 그대로 옮겨 놓는다는 ‘긍정적 의미’와 일상적인 사건들의 나열은 작품 구성상 통일성이 결여될 수 있다는 ‘부정적인 의미’를 동시에 지니고 있다. 이 특징은 이 전시대의 문학양식의 일정한 틀인 낭만적 상상력이나 역사성, 과거를 강조하는 주관적인 면을 벗어나 관찰의 중요성과 소재의 평범성을 보여주며 자유로움과 혁신적인 면을 보여준다.

둘째, 환경의 세부적인 묘사.

이것은 소설문화에서의 배경설명에 해당하며, 배경설명의 묘사에 더욱 구체적인 모습을 보여 작품의 주제가 한층 더 부각되는 효과를 보인다.

셋째, 개성의 정확한 묘사.

낭만시대의 화려한 수식어인 비유언어(Figurative language)¹⁰⁾보다는 간결하면서도 설득력 있게 정확성을 보이는 단어와 문체를 추구 하였다. 또한 객관적이고 사실적인 것을 추구하기 위한 직접화법과 작가의 주관성을 작품의 등장인물을 통해 드러내기 위한 간접화법을 동시에 사용하고 있다. 이것은 화자(話者)가 인물들의 삶을 인물들 내부로부터

9) 김성기 외, **서양문학의 이해**, 서울: 한국외국어대학교 출판부, 2004, p. 240-241

10) 표현하려는 대상을 다른 대상에 빗대어 나타내는 표현법.

바라보면서 인물들의 언어로 서술하는 ‘자유간접화법(Free indirect speech)’¹¹⁾이라고 할 수 있다.

이러한 경향들을 지닌 문학적 사실주의가 시대적 경향으로 처음 나타난 것은 영국의 1853년 「웨스트 민스트 레뷰」지(誌)의 발자크(Honoré de Balzac, 1799~1850)에 관한 논설에서 이다.¹²⁾

영국의 대표적 사실주의 작가로는 디킨스(Charles John Huffam Dickens, 1812~1870)가 있다. 그는 생활과 자연을 충실하게 묘사하였으며 작품으로는 《크리스마스 캐롤(Christmas Carol), 1843》, 《데이비드 코퍼필드(David Copperfield), 1849-1850》 등이 있다.

또 다른 작가로는 《제인 에어(Jane Eyre), 1847》를 쓴 샤를로트 브론테(Charlotte Bronte, 1816~1855)와 《폭풍의 언덕(Wuthering Heights), 1847》을 쓴 에밀리 브론테(Emily Jane Bronte, 1818~1848)가 있다.

프랑스에서는 사실주의 운동 이론가인 샹플뢰리(J. Champfleury, 1821~1889)가 1857년 평론집 「리얼리즘(Le Realisme)」에 사실주의 화가 쿠르베(Gustave Courbet)의 이론을 적용하여 소개하면서 처음 등장하였다.¹³⁾

프랑스의 대표적 사실주의 작가로는 플로베르(Gustave Flaubert, 1821~1880)가 있으며 그의 작품 《보바리부인(Madame Bovary), 1857》은 ‘사실주의의 전형(典型)’으로 여겨지고 있다.

또한, 발자크는 낭만주의 전성기인 19세기 초에 이미 사실적인 경향을 가지고 리얼리즘적 방법을 실제 창작에 처음 적용시킨 작가이다. 그의 작품 《인간희극, La Comédie Humaine》은 리얼리즘의 방향을 분명하게 제시한 작품으로 평가받고 있다.

또 다른 사실주의 대표 작가인 스탕달(H. B. Stendhal, 1783~1842)은 《적과흑(Le Rouge et le Noir), 1830》, 《파름의 성당(La Chartreuse de

11) 직접화법과 간접화법 사이에 놓여있는 것으로, 모든 단어를 직접화법의 어순 그대로 사용하며, 시제와 인칭을 간접화법에 맞춘다.

12) 김병걸, 리얼리즘 문화론, 서울: 을유문화사, 1976, p.59

13) 양희석, 藝術哲學(예술철학), 서울: 자유문고, 1988, p.650

Parme), 1839》으로 ‘프랑스 근대 사실주의의 선구자’로 불린다.

독일에서는 작가이며 비평가였던 셸레겔(Schlegel)형제가 ‘사실주의’라는 용어를 문학 비평문에서 처음 사용하였으며, 하이네(Heinrich Heine, 1797 ~ 1856)가 주축이 된 청년 독일운동(Junges Deutschland, 1830)¹⁴⁾의 영향으로 반 낭만주의적 사실주의 운동이 시작되어 1870년대에는 프랑스의 사실주의가 독일에 소개되며 본격화되었다.

주요작가로는 독일 사실주의 교양소설의 전형이라 평가받는 《녹색의 하인리히(Der grüne Heinrich), 1854~1855》를 쓴 켈러 (Gottfried Keller, 1819~1890)가 있으며, 그 외에도 하이네는 그의 시에서, 극작가 헤벨(Friedrich Hebbel, 1813~1863)은 그의 희곡에서 사실주의를 나타냈다.

이탈리아의 19세기는 전반기의 포스콜로(Ugo Foscolo, 1778~1827), 레오파르디(Giacomo Leopardi, 1798~1837), 만초니(Alessandro Manzoni, 1785-1873) 등의 ‘낭만주의적 시인’들과 후반기의 베르가(Giovanni Verga, 1840~1922), 피란델로(Luigi Pirandello, 1867~1936)등의 ‘사실주의 작가’들에 의해 주도되었다. 특히 ‘17세기 밀라노의 역사’라 불리며 이탈리아 근대소설의 선구자가 된 만초니의 역사소설 《약혼자(I promessi sposi), 1827》는 1842년에 피렌체 상류사회의 회화어로 수정 후 재간되며, 이탈리아 문장어의 모범이며 이탈리아 문학이 낳은 불후의 명작으로 꼽힌다.

1870년 이탈리아는 르네상스이후 계속된 내전에서 통일을 달성하며 새 시대의 문학적 전통으로 사실주의 문학이 출현한다.

그 중 베르가는 ‘이탈리아 사실주의 문학의 선구자’로 천민의 삶을 사실적으로 묘사한 《마스트로 돈 제수알도(Mastro don Gesualdo), 1889》와 《말라볼리아 가문(I malavoglia), 1881》 등의 단편소설을 발표했다.¹⁵⁾

14) 19세기 독일의 혁명적인 젊은 시인들을 중심으로 전개된 문학 운동. 정치적·사회적 현실과는 거리가 먼 이념의 세계에서 아름다움(美)만을 추구하던 고전주의·낭만주의 문학의 종언을 선언하고, 문학의 정치참여를 모토로 절대주의 국가의 부정, 사상과 신앙의 자유, 인권의 확립, 여성해방 등을 공통의 목표로 하였다. H. Heine를 중심으로 K. Gutzkow, L. Wienberg, H. Laube등이 참여.

이러한 작품 경향들로 시작된 이탈리아의 사실주의는 후에 마스카니, 레온카발로, 푸치니 등의 많은 베리즈모 작곡가들에 의해서 오페라로 그 음악적 리얼리즘 모습을 보인다.

미술에서의 사실주의란 묘사대상을 대상의 세부특징까지 정확히 재현하고 기록하는 수법에 접근하여, 객관적인 현실을 존중하여 묘사하는 예술제작의 한 방식이다.¹⁶⁾ 사실주의 화가들은 현실의 있는 사실 그대로를 보며 일상적 주제나 사회 비판적인 소재를 주로 그렸다. 즉 현실 속 일상생활의 서민들을 주제로 하여 사실적이고 객관적으로 인물을 묘사하였고, 사회 모순을 그대로 전달하려고 하였다.

미술에서 사실주의는 쿠르베(Gustave Courbet, 1819~1877)가 1955년 자신의 개인전에 ‘리얼리즘’이란 용어를 부여하면서부터 처음 사용되었다. 19세기 후반의 젊은 화가들에게 큰 영향을 끼친 쿠르베는 “현대의 예술가는 반드시 직접적인 체험에 의존해야하며, 실재론자(Realist)가 되어야 한다”고 주장했다. 즉 근본적으로는 당시의 고전주의와 같은 이상화나 낭만주의적인 공상적 표현을 일체 배격하고 현실을 있는 그대로 직시하고 묘사할 것을 주장하여 회화의 주제를 눈에 보이는 것에만 한정하였다.

그의 대표적 작품으로는 1850년 살롱에 출품 당시 노동자의 모습을 화면에 당당하게 그렸다는 이유만으로도 큰 문제가 되었던 《돌 깨는 사람들(The Stone Breakers), 1849》과 19세기 리얼리즘의 대표작으로 평가받는 《오르낭의 매장(Burial at Ornans), 1849》 등이 있다.

그 밖에도 오노레 도미에(Honoré Daumier, 1808~1879)는 서민생활을 화풍에 부각시키며 사회의 부조리와 위선적인 인간성을 신랄하게 비판하는 사실주의적 풍자화를 그렸다. 그의 대표작으로는 산업 혁명 이후 도시 빈민의 고단한 삶을 열차안의 어두운 배경과 표정 등을 그려 사회를 비판·풍자한 《삼등열차(The Third-Class Carriage), 1862》가 유명하다.

밀레(Jean-François Millet, 1814~1875)는 주로 소박하고 경건한 삶을

15) 김성기의, **서양문학의 이해**, 서울: 한국외국어대학교출판부, 2004, p. 242-272

16) H.W. Janson & D.J. Janson, **Story of painting**, 유흥준 옮김, 서울: 설화당, 1995, p194

사는 농민들의 모습과 전원풍경을 주제로 작품 활동을 하였다.

대표작으로는 《씨뿌리는 사람(Le Semeur), 1850》, 《이삭 줍는 여인들(The Gleaners), 1857》등이 있다.

(3) 음악에서의 사실주의

아름다움과 숭고함을 추구했던 낭만주의 미학이 지배적이었던 19C 중반에 진정한 현실을 파악하고 이를 묘사하려는 ‘진실미학’을 추구하였고, 낭만주의와 관념주의(Idealism)¹⁷⁾에 대한 거부로 금지되었던 영역에서 주제를 선택하였으며, 고대로부터 비극과 코미디에 적용된 법칙, 즉 비극적 운명은 왕이나 귀족에만 해당되고 시민이나 농부에게는 희극적 내용이 사용되는 법칙을 소멸시켰다.

또한 개인적 측면의 소재 보다는 사회적인 소재를 강조하여 사적이 아닌 사회적 현실 묘사를 피하였으며, 19C의 실증주의 정신에 입각한 자연과학의 발달은 과거에 대한 향수보다는 그들 시대의 생활 기록을 원하였다.

그리고 음악에서의 리얼리즘은 모방미학의 일부를 수용했는데 이것은 음악 외적인 요소를 음악적으로 재현하는 음악의 능력을 지칭하는 것으로 외형적 사건(예로 천둥, 물소리, 새소리, 종소리 등), 내적 상황이나 분위기, 감정 등이 모방의 대상이 되었다.¹⁸⁾

리얼리즘은 음악작품에 다음과 같은 ‘작곡 기법상의 특성’으로 구체화 될 수 있다.

첫째, 음악적 산문 법칙.

음악적 산문이란 불규칙적인 음악적 프레이즈를 말하는데 이것은 고전·낭만 음악의 기본형식을 구성했던 리듬과 박절의 일정한 간격을 붕괴시켜 왜곡되지 않은 직접적이고 거짓 없는 감정표현을 뒷받침해준다.

둘째, 언어의 억양을 음악적으로 표현하기 위해 레치타티보(Recitativo)는

17) 객관적인 대상을 묘사할때 그 재료를 주관에 따라 선택하여 표현, 이상화하는 경향

18) 오희숙, 음악적 모방미학에 대한 논의, 낭만음악, Vol.- No.39, 서울: 낭만음악사, 1998

물론 아리아(Aria)의 선율을 예술적 차원에서 기교화 하지 않고, 일상 언어를 모델로 하여 자연스러움을 추구한다.

셋째, 모든 요소를 서로 연결하여 하나의 완결된 작품을 이루게 한다.

주제기법과 서로 대조적인 부분들이 어떤 중재 없이 병렬적으로 나타나거나 계속적으로 순환하는 형식을 보인다.¹⁹⁾

2) 베리즈모 오페라의 발생과 특징

(1) 베리즈모 이전 오페라 장르

① 오페라 세리아 (Opera seria ; 정가극)

18세기 나폴리 오페라에서 발전하여 고전파에서 쇠퇴한 이탈리아 오페라이다. 아리아 중심의 오페라로 다카포 아리아(ABA'형식)가 주류를 이루며 기교를 극도로 중시하였다. 소재로는 신화나 고대 영웅적인 테마를 주로 사용하였다.

대표적 작곡가로는 스카를라티(Alessandro Scarlatti, 1660~1725)가 약 115편의 오페라 세리아를 작곡 했으며, 영국의 헨델(Georg Friedrich Handel, 1685~1759)은 40곡 이상의 오페라를 남겨 이탈리아 오페라 세리아의 최고봉으로 불린다.

② 오페라 부파 (Opera buffa ; 희가극)

18세기 이탈리아 희극 오페라로 대화의 내용은 없고 음악으로 진행된다. 오페라의 막간에 익살스러운 내용의 짧은 연극을 넣은 형식인 인터메초(Intermezzo)가 독립된 오페라가 되어 오페라부파로 불렸다.

서민적인 일상생활의 유머를 주제로 다룬 명랑한 내용이다. 서창(叙唱)부분에서는 챔발로 등의 건반악기가 반주를 맡는 것이 특징이다.

19) 오희숙, **음악적 리얼리즘에 대한 논의**, 낭만음악 제6권 제 4호 (통권24호), 서울: 낭만음악사 출판, 1994, p.215-229

페르골레지(Giovanni Battista Pergolesi, 1710~1736)의 《마님이 된 하녀(La Serva Padrona, 1733)》는 본래 그의 오페라 세리아의 막간극으로 작곡, 상연한 것인데 오히려 이것이 더 유명해져 오페라부파의 가장 오래 된 걸작으로 꼽히며, 이후 로시니(Gioacchino A. Rossini, 1792~1868)가 《세비야의 이발사(Il barbiere di Siviglia), 1812》에 의하여 오페라부파의 마지막 대작곡가로 인정받고 있다.

모차르트(W. A. Mozart, 1756~1791)는 오페라 부파를 많이 작곡하였는데 그의 부파 곡 들은 내용적으로 가벼운 것은 아니지만 양식상으로 오페라 부파에 속한다. 작품으로 《피가로의 결혼(Le Nozze Di Figaro), 1786》과 《돈 조반니(Don Giovanni), 1787》 등이 있다.

1800년대 이후에는 도니제티(Gaetano Donizetti, 1797~1848)의 《사랑의 묘약(L'Elisir d'amore), 1832》과 베르디(Giuseppe Verdi, 1813~1901)의 《팔스타프(Falstaff), 1893》 등이 있다.

③ 그랑 오페라 (Grand opéra)

1825년에서 1850년 사이의 프랑스 양식으로 17세기 초 이탈리아의 오페라 세리아에 대해 프랑스에 나타난 대 가극이다. 이것은 서사적, 역사적, 종교적인 테마를 가지고 있다. 합창을 주로 다루고, 대규모의 발레를 넣었다.

대표작으로 로시니의 《빌헬름 텔(Guillaume Tell), 1829》과 마이어베어(Giacomo Meyerbeer, 1791~1864)의 《아프리카의 여인(L'Africane, 1864)》 등이 있다.

④ 오페라 코미크 (Opéra comique)

18세기 후반 프랑스에서 생긴 것으로 처음에는 희극적이었지만 이탈리아 오페라 부파의 영향을 받아 19세기에는 내용이 진지하게 변하였다. 레치타티보 대신 일상적인 말을 사용하였으며, 오페라의 규모는 그랑 오페라에 비해 축소되었다.

대표작으로 구노(Charles Francois Gounod, 1818~1893)의 《파우스트 (Faust), 1859》가 있다.

⑤ 오페라 부프 (Opéra bouffe)

18세기 초기에 프랑스에서 일어난 희극. 오페라 부파가 발전한 것으로, 지방의 언어로 된 대사를 쓰는 것이 특징이다. 로맨틱한 사랑이야기에 비중을 두며 노골적인 코미디를 표방하고 있다.

대표작으로 오펜바흐(Jacques Offenbach, 1819~1880)의 《지하 세계의 오프페(Orphée aux enfers), 1858》와 《아름다운 엘렌느(La belle Hélène), 1864》 등이 이에 속한다.

⑥ 독일 오페라 징슈필 (Singspiel, 노래로 하는 연극)

18세기 후반 이후 독일에서 성행한 민속적인 연극 형태로서, 독일어로 쓰여졌고, 희극적 내용을 지닌 것이 특색이다. 16세기경부터 북독일의 민간에 보급되기 시작하여 18세기 중엽에는 영국의 발라드 오페라나 프랑스의 오페레타의 영향에 의해 독일의 독특한 경음악극으로서 큰 인기를 누렸다. 처음에는 독일희극이라고 하였으나 후에 징슈필로 불리게 되었다.

오스트리아 빈에서도 독자적인 발전을 이루어 1778년부터는 궁정극장에서 상연되었으며, 모차르트는 《후궁으로부터의 도주(Die Entführung aus dem Serail), 1782》, 《마술피리(Die Zauberflöte), 1791》와 같은 뛰어난 징슈필을 작곡했다. 그러나 징슈필은 19세기 후반에는 오페레타가 융성하게 되며 거의 쇠퇴해 버렸으며, 후에 19세기 독일가극에 커다란 영향을 끼쳤다.

⑦ 오페레타 (Operetta ; 경가극)

극적인 진행에 있어서 대사를 동반하며 단순한 여흥과 재미를 추구하고 위트와 풍자, 패러디가 풍부하다. 또한 오케스트라는 소규모적이다.

요한 슈트라우스(Johann Strauss, 1825~1899)의 《박쥐(Die Fledermaus), 1874》가 유명하며, 밀뢰커(Carl Millcker, 1842~1899)의 《거지 학생(Der Bettelstudent), 1882》 등이 이에 속한다.

(2) 베리즈모 오페라

베리즈모 오페라(Verismo opera)란 이탈리아에서 19C 유럽을 휩쓴 사실주의 영향을 받아 탄생한 리얼리즘의 음악적 용어로서, 이탈리아어로 ‘진실’을 뜻하는 ‘Vero’에서 유래되었다.

베리즈모 오페라는 1880-1890년, 약 10년간 활발히 전개되었는데 이것은 19C 오페라의 중심 작곡가인 베르디(Giuseppe Verdi, 1813~1901)의 오페라를 개혁하려는 움직임과 바그너(Richard Wagner)오페라의 영향에 대한 새로운 오페라의 시도였다.

특히 유럽 낭만주의 시대에서의 조성파괴를 나타내는 바그너의 악극 《트리스탄과 이졸데(Tristan und Isolde), 1857-59》에서 자극을 받아 각 나라마다 각자의 민족적인 정서와 풍토색이 짙은 음악이 일고 있었다.

베리즈모 오페라의 명칭은 마스카니(Pietro Mascagni, 1863~1945)의 《카발레리아 루스티카나(Cavalleria Rusticana, 1890)》를 시작으로, 《악의 세계(Mala Vita), 1892》를 작곡하며 레온카발로, 마스카니와 더불어 ‘베리즈모 오페라의 최초 3인조’를 형성한 조르다노(Umberto Giordano, 1867~1948)에 의해 사용되었다.²⁰⁾

본격적인 베리즈모 오페라 세대가 시작되기 이전에 초기 베리즈모 오페라를 예고하는 몇몇 작품들이 있었는데, 먼저 베리즈모의 선구자이며 마스카니와 푸치니의 스승인 폰키엘리(Amilcare Ponchielli, 1834~1886)가 있다. 그의 대표작인 《라 조콘다(La gioconda), 1876》는 ‘자살’이라는 비극적 주제로 그 비참한 현실을 묘사하고 있으며, 여자 주인공인 베네치아 가수

20) 세광출판사, **최신명곡해설**, Vol.22 오페라Ⅲ, 서울: 세광음악출판사, 1986, p.89

‘조콘다(Giaconda)’는 관대함과 희생의 상징으로써, 이상화되어진 극중 인물을 귀족이 아닌 평민으로 그리고 있는 점에서 베리즈모 오페라의 전형적인 특징을 보여주고 있다.

또한, 1879년에 상연된 비제(Georges Bizet, 1838~1875)의 사랑과 질투로 인한 살인을 주제로 다룬 《카르멘(Carmen),1875》도 《라 조콘다》와 더불어 초기 베리즈모 오페라 작가들에게 지대한 영향을 주었다.

그 후 베리즈모 오페라는 1890년 마스카니의 《카발레리아 루스티카나》의 대성공으로 전성기를 갖게 되고, 그 성공은 레온카발로의 《팔리아치》를 탄생시켰다.

베르디 이후 가장 중요한 이탈리아 오페라 작곡가로 손꼽히는 푸치니(Giacomo Puccini, 1858~1924)도 베리즈모의 영향을 받아 그의 대표적인 베리즈모 오페라《외투(Il Tabarro), 1918》를 작곡했다. 또한 연인들의 사랑의 도피가 죽음으로 끝나는 《마농 레스코(Manon Lescau), 1893》, 파리의 가난한 보헤미안들의 일상생활을 다룬 《라보엠(La Bohème), 1896》등에서도 베리즈모의 특징을 보이고 있다.

이러한 베리즈모 오페라는 유럽 전역에 빠르게 퍼져 이탈리아에서는 칠리아(Francesco Cilia, 1886-1950)의 《아를의 여인(L'Arlesiana), 1897》과 페라리(E. Wolf-Ferrari,1876~1948)의 《마돈나의 보석(I gioielli della Madonna), 1911》이, 프랑스에서는 마스네(Jules Massenet, 1842~1912)의 《나바레즈(La Navarraise), 1894》와 샤희팡티에(Marc-Antoine Charpentier, 1643~1704)의 《루이즈(Luise), 1900》가 있었으며, 독일에는 달베르(Eugen d'Albert, 1864~1932)의 《티플란트(Tiefland), 1903》가 있다.

이들 베리즈모 오페라에 나타나는 공통적인 특징은 다음과 같다.

첫째, 소재의 영역의 변화

낭만주의 오페라에서 주로 다루었던 신화나 영웅담과 같은 비현실적인 소재가 아닌, 평범한 중·하류층의 실제적이고 걱정적이며 천박하고 친숙한

현실적 소재가 오페라에 등장한다.²¹⁾

또한 이 소재는 프롤레타리아(proletarian)베리즈모와 부르주아(bourgeois)베리즈모로 분류하여, 전자는 빈곤한 하층민이나 생산수단을 가지지 않은 노동자나 무산계층을, 후자는 중국·일본 등의 이국취향이나 러시아·북아프리카 풍의 색다른 이국적 정서를 소재로 한다.

둘째, 대본의 변화

기존의 전통적인 ‘운문(Verse:언어의 배열에 일정한 규율이 있는 문장)’형식의 틀을 깨고 음악적 ‘산문(Prose: 운문에 대하여 운율이나 정형(定型)에 의한 제약이 없는 문장)’ 법칙을 사용한다.

셋째, 성악의 변화

아름다운 소리, 부드러운 가락으로 훌륭한 연주효과에 중점을 둔 벨칸토(bel canto)가 대부분이었던 낭만주의와 달리, 사건 중심의 요소들을 바탕으로 한 회화체적 낭송조의 노래와 절규하는 듯 한 감탄사를 자주 사용하여 극의 즉각적인 표현을 추구하였다. 이것은 곧 아리아(Aria)의 영역이 축소되는 결과를 가져왔다.

또한, 좀 더 세밀한 감정표현을 위해 기악적으로 펼쳐지는 듯 한 선율양식인 콜로라투라(Coloratura) 소프라노·테너보다는 서정적인 음색을 가진 리릭(Lyric) 소프라노·테너를 선호했으며, 바리톤(Bariton)의 비중이 증가되며 중음영역에서의 극적묘사가 증가하였다.

넷째, 음악상의 변화

바그너의 라이트모티프(Leitmotiv)의 영향으로 인물별 주제 동기를 반복적으로 사용하여 관객들이 사실적으로 극을 받아들이는데 큰 역할을 하였으며, 무한중지의 영향은 극의 통일성을 향상시켰다.

또한 비제가 오페라 《카르멘(Carmen)》에서 스페인 민속춤인 세기디아

21) 박홍규, **비바오페라**, 서울: 가산출판사, 2002, p.248

(Seguidilla)와 쿠바의 민속춤인 하바네라(Habanera)를 사용한 것과 같이 베리즈모 오페라는 지방색을 띠는 음색과 민속음을 자주 사용하여 작곡자와 청중간의 거리감을 줄이려고 시도했다.

2. 팔리아치의 작품배경

1) 작곡가의 생애

레온카발로(Ruggiero Leoncavallo, 1857~1919)는 1858년 2월 8일 이탈리아의 나폴리에서 치안판사의 아들로 태어났다. 그는 어려서부터 피아노를 공부했으며, 1866년에는 나폴리 음악원에 입학하여 체시(Cesi)에게서 피아노를, 루타(Ruta)와 롯시(Rossi)에게서는 작곡을 공부했다.

1876년 나폴리 음악학교를 졸업한 레온카발로는 이탈리아의 볼로냐 대학교(Universitá Degli Studi di Bologna)의 대학원에서 2년간 문학을 전공하여 학위를 받았는데, 레온카발로가 자신의 대부분의 오페라의 대본을 직접 쓸 수 있게 된 것은 타고난 문학적 재능 뿐 아니라 이에 관한 심화된 공부 덕분이었다.

1876년 12월 레온카발로는 이탈리아에서 초연된 바그너(Wilhelm Richard Wagner, 1813~1883)의 《리엔치(Rienzi), 1839》를 접하고 깊은 감동을 받았으며, 레온카발로는 계획하고 있었던 르네상스에 관한 3부작 오페라를 평소 존경하던 바그너의 오페라《니벨룽겐의 반지(Der Ring des Nibelungen), 1876》의 시리즈 중 제4편 「신들의 황혼(Ragnarök)」을 모방하여 《황혼(Crepusculum)》이라고 부르고 싶어 했다. 그의 말을 들은 바그너는 자신을 추종하는 이 젊은 작곡가에게 아낌없는 격려의 말을 해 주었다.

그러나 곧 앞서 계획했던 바그너적인 계획들은 잠시 접어놓고 ‘프랑스 낭만파 4대 시인’의 한 사람인 비니(Alfred de Vigny, 1797~1863)의 비극을 소재로 한 첫 번째 오페라 《차터톤(Chatterton), 1876》을 완성하였으나, 1878년 초연 직전에 매니저의 도피로 연주는 무산되고 큰 부채를 짊어지게 되어 상심한 레온카발로는 볼로냐를 영원히 떠나게 된다.

볼로냐를 떠난 레온카발로는 유럽의 여러 나라를 돌며 생계유지를 위해 카페나 레스토랑 등에서 피아노 연주를 하였고, 1882년에는 파리에 정착하여 카페 가수들의 노래를 작사·작곡하며 생활했다.

1889년에는 《황혼》의 작업을 다시 시작하여 제 I 부 「메디치(I Medici)」의 대본을 써서 유명한 출판업자이자 흥행주인 리코르디(Giulio Ricordi)와 계약을 맺고 작품을 완성하지만 리코르디의 변심으로 공연은 또 다시 성사되지 못한다.

계속된 실패로 절망에 빠져있던 중 1890년 마스카니가 《카발레리아 루스티카나》로 성공을 하자, 이에 자극을 받아 《팔리아치》를 5개월에 걸쳐 작사·작곡하여 마침내 1892년 5월 21일에 성공리에 공연을 마치고 큰 명성을 얻게 된다.

1893년에는 당시 유명한 소설인 ‘라보엠(La Bohème)’을 소재로 그의 절친한 친구이자 라이벌이었던 푸치니(Giacomo Puccini, 1858~1924)와 각각 같은 제목으로 오페라《La Bohème》을 쓰기 시작하지만, 푸치니가 레온카발로보다 1년 먼저 그 작품을 발표하여 대성공을 이루었기 때문에 레온카발로의 라보엠은 빛을 보지 못하고 말았다.²²⁾

이후 그는 프랑스적 소재로 눈을 돌려 《차차(ZaZa), 1900》를 작곡한다. 이곡은 초연 당시는 열렬한 환영을 받았지만 주인공의 극적 표현에 기술적인 어려움이 있어 더 이상 공연되지는 않았다.

이 시기쯤에 축음기가 사용되기 시작했고, 레온카발로는 제일 먼저 축음기를 쓰는 작곡가의 대열에 끼었다. 1904년 그는 널리 알려진 가극 「마티나타(Mattinata)」를 녹음하였고, 3년 후에는 《팔리아치》를 녹음하였는데 직접 지휘하여 오페라 전곡을 녹음한 첫 번째 작곡가가 되었다.

말년에는 이곳 저곳을 여행 다니며 자신의 작품을 홍보했으며, 1919년 토스카나(Toscana)지역의 몬테카티니에서 사망했다.

마지막 오페라인 《에디푸스 왕(Edipo Re), 1920》은 그가 죽은 지 1년 뒤인 1920년에 시카고에서 초연되었다.

레온카발로의 오페라와 오페레타(Operetta)의 작품은 다음 <표 1>과 같다.

22) 박준용, **오페라는 살아있다**, 서울: 음악출판 공동체 폴리포니, 1999, p. 185

<표 1> 레온카발로의 오페라와 오페레타

	곡 명	초 연
오페라	Pagliacci	1892년 5월 21일 Teatro Dal Verme, 밀라노
	I Medici	1893년 11월 9일 Teatro Dal Verme, 밀라노 (3부작 《Crepusculum》의 첫번째 작품 - 미완성)
	Chatterton	1896년 3월 10일 Teatro Argentina, 로마 (1876년 개정)
	La Bohème	1897년 5월 6일 Teatro La Fenice, 베네치아
	Zazà	1900년 11월 10일 Teatro Lirico, 밀라노
	Der Roland von Berlin	1904년 12월 13일 Deutsche Oper, 베를린
	Maia	1910년 1월 15일 Teatro Costanzi, 로마
	Gli Zingari	1912년 9월 16일 Hippod 로마, 런던
	Mimi Pinson	1913년 Teatro Massimo, Palermo (라 보엠을 개작함)
	Edipo Re	1920년 12월 13일 Opera Theatre, 시카고
오페레타	La jeunesse de Figaro	1906년 미국
	Malbrouck	1910년 로마, Teatro Nazionale
	La reginetta delle rose	1912년 6월 24일 로마, Teatro Costanzi
	Are You There?	1913년 11월 1일 Theatre Prince of Wales, 런던
	La candidata	1915년 2월 6일 Teatro Nazionale, 로마
	Prestami tua moglie	1916년 9월 2일 Casino delle Terme, 몬테카티니
	Goffredo Mameli	1916년 4월 27일 Teatro Carlo Felice, Genoa
	A chi la giarrettiera?	1919년 10월 16일 Teatro Adriano, 로마
	Il primo bacio	1923년 4월 29일 Salone di cura, 몬테카티니
	La maschera nuda	1925년 6월 26일 Teatro Politeama, 나폴리

2) 작품 탄생 배경

레온카발로의 계속된 오페라의 실패와 생활고로 상심해있던 무렵인 1888년에, 마스카니가 리코르디 출판사에서 개최한 ‘제2회 단막극 신작 오페라 작곡 경연대회’에서 《카발레리아 루스티카나》로 당선 되어 2년 뒤의 1890년 5월에 로마초연에서 대 성공을 거두자 레온카발로는 이에 자극을 받아 《팔리아치》를 직접 작사·작곡하여 5개월 만에 작품을 완성하였다.

그는 《팔리아치》를 리코르디의 라이벌인 손쥬노 출판사에서 개최하는 ‘1막 오페라 콩쿠르’에 응모하였으나 《팔리아치》는 2막으로 구성되어 있어 실격당하고 만다. 그러나 주변사람의 도움으로 다시 출판사 사장을 만나 연주를 들려주었고, 제 I 막을 그저 그렇지만 제 II막은 쓸 만하다는 평을 받고 상연해보겠다는 약속을 받아낸다. 그렇게 해서 마침내 2년 후인 1892년 5월 21일 밀라노의 베르메 오페라 극장(Teatro Dal Verme)에서 25세의 토스카니니(Arturo Toscanini, 1867~1957)의 지휘 아래 초연을 성공리에 마침으로써 레온카발로의 생애 최대의 성공을 경험하게 된다.

초연이 있던 다음해에 토스카니니는 로마의 코스탄치 극장(지금의 로마국립오페라 극장)에서 《팔리아치》와 《카발레리아 루스티카나》를 동시에 공연했는데, 그 후 이 두 작품은 ‘CAV/PAG’라는 별칭아래 지금까지 한 조를 이루어 공연되고 있다.²³⁾

팔리아치는 ‘Pagliaccio’의 복수형으로 ‘험렁한 흰 옷을 입은 하인 역의 익살꾼’을 뜻하는데 복수형을 사용한 것은 그들의 유랑극단을 칭하는 것으로, 하류계층의 애환, 사랑, 욕망으로 인한 비극을 광대들의 모습을 통해 사실적인 측면에서 조명하였다.

이 대본의 내용은 1870년 무렵 이탈리아 남부의 칼라브리아(Calabria)지방의 마을 몬탈토(Montalto)에서 8월 15일 성모승천제가 있던 날에 실제로 일어났던 살인 사건을 기초로 하고 있다.

23) 박홍규, **오페라 사회화**, 서울: 가산출판사, 2002, p.25

3. 팔리아치의 이해

1) Comedia dell'arte 의 이해

14세기에서 18세기 사이에 이탈리아에서 유행한 가면 희극.

코메디아 델라르테(Comedia dell'arte)는 연극의 한 장르로써 명칭 속의 'arte'라는 말은 '예술'보다는 '기술, 솜씨, 실력'의 뜻으로 전문 직업 배우들에 의해 행해진 희극을 의미한다. 또한 이것은 정확하게 쓰여진 대본 없이, 대략적인 줄거리와 전체적인 틀만 가지고 상대방 배우와 관객의 반응에 따른 즉흥적인 연기로 구성되어진다. 따라서 공연의 주최자는 좋은 연기자를 확보하기 위해 노력하였고 코메디아 델라르테는 현대의 연극과 유사한 형태의 전문연기자를 갖춘 전문극단의 형태를 띄게 되었다

또한 코메디아 델라르테는 관객의 이해를 돕기 위하여 전형적 인물을 상징하는 가면을 사용하였다. 가면 때문에 얼굴표정이 안보여 연기자는 과장된 몸짓으로 감정을 전달하게 되었다. 하지만 이것은 전형적 인물을 표현하는 데는 효과적이었다. 또한 이런 몸짓으로 하는 언어는 언어가 다른 외국인들의 이해를 돕는데 용이했으므로 코메디아 델라르테는 유럽전역으로 쉽게 전파되었다.

다음은 코메디 델라르테에 등장하는 유형적인 인물들이다.

- a. 아를렉키노(Arlecchino): 가난한 시종으로, 순진하지만 좀 멍청하고 게으르며, 항상 먹을 것에만 관심이 있다. 그는 알록달록한 옷을 입고 있는데, 이것은 가난한 것을 표현하기위해 옷을 여러 천 조각으로 기운것이다.
- b. 브리겔라(Brighella): 가난한 시종이지만 아를렉키노와는 달리 꾀가 매우 많고 돈을 밝혀, 돈을 벌기 위해서 수단과 방법을 가리지 않는다.
- c. 뽀탈로네 (Pantalone): 베네치아의 부유한 상인으로, 욕심 많은 구두쇠

노인이다. 항상 젊은 여자들을 추근대다 봉변을 당하고 아를렉키노나 다른 시종들에게 놀림을 받는다.

d. 콜롬비나(Colombina): 뽀탈로네의 양녀로 매우 활발하고 명랑하면서도, 현명하고 신중하다. 부유한 귀족 집안에 시집보내려는 뽀탈로네의 계획을 번번이 지혜롭게 무산시킨다. 그녀는 오로지 아를렉키노만을 사랑한다.

e. 삐에로(Pierrot): 아를렉키노의 프랑스 친구로 달에 홀린 듯한 모습과 순진무구함, 때로는 실연당하거나 마음에 둔 여자를 빼앗기는 캐릭터이다.

그외에도 나폴리 민중을 대표하는 빨치넬라(Pulcinella), 밀라노 지방 농부인 메네기노(Meneghino), 군인 스파벤따(Spaventa) 대장, 그의 조카인 허풍쟁이 머리에서 발끝까지 검은 복장에 처음에는 깃털로 장식한 모자와 뾰족한 코의 반 가면을 쓴 스카라무차(Scaramuccia), 볼로냐 출신의 박사 발란조네(Balanzone), 등이 있다.

코메디아 델라르테는 유럽 전체에서 유행했었지만, 특히 16-18 세기 동안 프랑스와 이탈리아에서 큰 인기를 끌었다. 그리고 지금까지도 그 영향을 여기저기서 많이 볼 수 있는데 코메디아 델라르테의 인물들은 애초의 시작과는 달리 완전하게 쓰여진 연극 작품 속에도 종종 등장하며, 오페라에도 여러 인물들을 낳았고, 음악가들과 화가들에게도 많은 영감을 주었다.

다음은 코메디아 델라르테의 소재가 사용된 곡들의 예이다.

a. 오페라, 《아를렉키노(Arlecchino) ,1917》 :

부조니(Busoni, Ferruccio. 1866~1924)의 곡. 코메디아 델라르테를 근대적인 형식으로 살리려는 시도가 엿보인다.

b. 두 대의 피아노곡, Scaramouche Op.165” 중 3악장 《Brazileira,1937》 : 미요(Darius Milhaud, 1892~1974)의 곡. 그 제목처럼 옥신각신(scaramuccia)을 잘 하고 달아나기 만하는 겁쟁이 캐릭터를 표현했

다.

- c. 실내악 반주로 된 성악곡, 《달의 피에로(Pierrot Lunaire), 1912》 :
쾨베르크(Arnold Schonberg 1874~1951)의 곡으로 무조시대의 걸작
으로 평가되며 명성을 얻게 되었다
- d. 성악곡, 베르가마스크 모음곡(Suite bergamasque, 1890~1905) 중
세번째 곡 《달빛 Clair de lune》 : 드뷔시(Claude Debussy, 1862
~1918)의 곡. 상사병을 앓는 피에로를 그리고 있다.
- e. 성악곡, 젊은 날의 4개의 노래(Quatre chansons de jeunesse,) 중
1-3곡 : 드뷔시의 곡. 1곡-Pantomime, 2곡-Clair de lune (Fêtes
galantes I의 달빛 《Clair de lune》과 같은 시), 3곡-Pierrot
Apparition
- f. 성악곡, 화려한 잔치(Fêtes galantes I) 중 2-3곡 : 드뷔시의 곡.
2곡-Clair de lune, 3곡-Fantoches
- g. 발레곡, 어릿광대(Chout, 1915~1920) :
프로코피에프(Sergei Sergeevich Prokofiev, 1891~1953)의 곡.
- h. 발레곡, 풀치넬라(Pulcinella, 1920) :
스트라빈스키(Igor Fedorovich Stravinsky, 1882~1971)의 곡.

2) 악기편성

영어 (이탈리아어)

3 Flutes (Flauti) / FluteIII= Piccolo

2 Oboes (Oboi) / Oboe= English Horn

2 Clarinets in A, B \flat (Clarinetti in La, Si \flat)

3 Bassoons (Fagotti)

Bass Clarinet in B \flat (Clarone in Si \flat)

4 Horns in E, E \flat (Corni in Mi, Mi \flat)

3 Trumpets in B \flat , E, E \flat (Trombe in Si \flat , Mi, Mi \flat)

3 Trombones (Tromboni)

Bass Tuba (Basso Tuba)

Timpani

Bass Drum (Gran Cassa)

Cymbals (Piatti)

2 Harps (Arpe)

Violons I & II (Violini)

Violas (Viole)

Cellos (ViolonCelli)

Basses (Contrabassi)

Offstage (내부악단)

1 Oboe

1 Trumpet in E

Bells

1 Violin

3) 등장인물

NEDDA 넬다 (nella commedia *Colombia*, 극중 콜롬비나)

attrice da fiera, moglie di (극단 여배우, 카니오의 부인)

-Soprano

CANIO 카니오 (nella commedia *Pagliaccio*, 극중 팔리아초)

capo della compagnia (단장)

-Tenor

TONIO 토니오 (nella commedia *Taddeo*, 극중 타테오)

commediante(회극배우)

-Baritono

PEPPE 펍페 (nella commedia *Arlecchino*, 극중 아를렉키노)

commediante (회극배우)

-Tenor

SILVIO 실비오 , campagnuolo (마을사람)

-Baritono

Contadini e Contadine (마을의 남자와 여자)

4) 줄거리

- 서 막 -

오페라의 막이 오르기 전에 광대 토니오가 등장해 오페라에 대한 서사(序詞)를 부른다.

- 제 1 막 -

1870년경 8월 15일, 성모 승천일을 맞아 축제로 떠들썩한 몬탈토(Montalto) 마을에 카니오가 이끄는 극단이 들어온다.

곱추 토니오가 마차에서 내리고 있는 냷다를 도와주려고 손을 내밀자, 카니오는 그의 뺨을 때린다. 카니오는 아내 단속을 잘 해야겠다는 마을사람들의 주의에 ‘Untal gioco, credetemi(그런 농담은, 날 믿어요)’를 노래하며 카니오가 냷다를 유혹하는 일은 극에서나 일어나는 것이니 현실에서는 없을 것이라고 한다.

카니오는 마을 사람들과 함께 술집으로 가고, 교회 종소리가 울려오자 마을 사람들이 종의 합창 “Don Din Don Din(딩동 딩동)”을 부르며 성모 승천제를 위해 성당으로 간다.

홀로 남은 냷다가 새의 노래 “Strido no lassu(새들이 저 위에서 지저귄다)”를 부르며 현실에서 벗어나고 싶어하는 욕망을 노래한다. 이를 지켜보고 있던 토니오는 냷다에게 사랑을 고백한다.

냷다는 토니오를 비웃지만, 토니오는 사랑하는 심정을 일방적으로 계속 늘어놓으며 강제로 키스하려고 한다. 놀란 그녀가 화를 내며 채찍을 휘두르자 토니오는 자리를 뜨며 복수 할 것을 다짐한다.

혼자 남은 냷다에게 그녀의 내연남인 실비오가 찾아와 둘은 사랑을 나누며 2중창 “E allor’ perche(그렇다면 말해주세요)”를 부른다. 그들은 저녁 공연이 끝나면 함께 달아나기로 약속한다.

숨어있던 토니오는 두 사람의 불륜을 목격하고 술집에 있던 카니오를 데리고 온다. 화가 난 카니오가 실비오를 쫓지만 얼굴도 보지 못하고 놓치고 만다. 흥분한 카니오는 냷다에게 도망간 애인의 이름을 말하라고 하지만 냷다가 이를 거부하자 죽여 버리겠다고 협박 한다. 토니오와 웹페는 두 사람을 말리며 공연 준비를 하게 한다.

분장을 하는 카니오는 냷다의 배신으로 인한 슬픈 상황 속에서도 자신의 감

정은 속인 채 관객을 웃겨야만 하는 광대의 처지에 흐느껴 울며 아리아
“Vesti la giubba (의상을 입고)”를 부른다.

- 제 2 막 -

토니오가 극장 앞에서 마을사람들을 맞으며 복을 친다.

가설 극장안의 자리를 잡으려는 마을 사람들로 소란한 가운데 실비오는 넷다
에게 공연을 마치고 같이 떠나는 것을 다시한번 더 당부한다.

무대의 막이 오르며 연극이 시작된다.

무대에는 콜롬비나(넷다 역)가 그녀의 내연남인 아를렉키노(뽀페 역)가 도착하
기를 기다리고 있다. 곧 아를렉키노가 창문 밖에서 세레나데 “O Colombina
(오 콜롬비나)를 부르며 사랑을 노래한다. 그러나 이때 탃데오(토니오 역)가
들어와 무대 밖 현실에서 했던 것처럼 그녀에게 사랑을 고백하지만 연극에서
도 현실에서처럼 거절당한다. 창문밖에 있던 아를렉키노가 나타나자 탃데오는
콜롬비나에게 사랑하는 사람이 있다는 것을 눈치채고 무대에서 나간다.

콜롬비나와 아를렉키노가 음식을 먹으며 사랑을 나누고 있는데 곧 팔리아치
(카니오 역)가 등장한다. 팔리아치는 도망가는 아를렉키노를 바라보며 하는
콜롬비나의 대사 “A stanotte...E per sempre io saro tua!(오늘밤에...나는
영원히 당신 것이 될거예요)”를 듣고는 현실에서 넷다와 실비오가 했던 말과
똑같다는 것을 알고 연극인 줄 알면서도 매우 화가 치밀어 오른다.

카니오는 연극에 집중하지 못하고 결국에는 “No! Pagliaccio non son(아
니오! 난 광대가 아니오)”라는 아리아를 부르며 넷다에게 애인의 이름을 대라
고 위협한다.

넷다는 이 불안한 상황을 모면하기 위해 계속 공연을 이어가려고 하지만 이
미 늦은 것을 알고 이내 연기를 멈춘다.

카니오는 넷다가 애인이름을 이야기 하지 않자 이성을 잃고 넷다를 칼로 찌
른다. 넷다는 실비오에게 도와달라고 소리치지만 달려 나오는 실비오도 역시
카니오의 칼에 죽는다.

뒤늦게야 무대에서 벌어지는 일이 연극이 아닌 사실이라는 것을 알고 혼비
백산하는 관객들을 향해 카니오는 실신한 사람처럼 서서 소리친다.

“La commedia e finita!(코메디는 끝났다!)”

4. 팔리아치의 세부적 고찰

1) 프롤로그

(Prologo : It. 서곡(序曲), 서사(序詞))

프롤로그란 개막전에 설명역(役)인 내레이터(Narrator)가 극의 내용이나 헌정의 취지를 말하는 것으로, 오페라를 프롤로그로 시작하는 형식은 17C 초 ‘이탈리아 초기 오페라²⁴⁾’에서 그 모습을 찾아 볼 수 있다.

최초로 오페라를 작곡한 페리(Jacopo Peri, 1561~1633)는 《에우리디체(Euridice), 1600》에서 관현악적 서곡이 없는 프롤로그를 사용하였고, 페리와 같은 시기의 작곡가 갈리아노(Marco da Gagliano, 1582~1643)는 페리와는 다르게 그의 오페라《다프네(Dafne), 1607》에서 프롤로그 이전에 신포니아(Sinfonia)를 연주해야 한다고 명시(明示)하여 오페라 연주전에 즉흥적인 기악곡이 연주되었음을 보여주고 있다.

1607년 몬테베르디(Claudio Monteverdi, 1567~1643)는 그의 첫 오페라 《오르페오(La favola d’Orfeo), 1607》에서 최초의 오페라 서곡인, 건반악기가 연주하는 토카타풍²⁵⁾의 서곡을 작곡하였다.

17C 중반에는 베네치아 악파²⁶⁾에 의해 두 부분 구조(느리게-빠르게)의 서곡이 만들어졌고, 17C 말 스카를라티(Alessandro Scarlatti, 1660~1725)에 의해 세 부분 구조(빠르게-느리게-빠르게)의 ‘이탈리아풍의 서곡’이 창시되었다.

고전 시대에 와서는 소나타형식의 서곡이 창안되며, 오페라 내용과의 밀접한 관계를 요구하기 시작했다. 낭만시대에는 형식에 얽매이지 않고 오페라의 내용에 따라 자유로운 형식의 서곡들이 작곡되었다.

24) 페리가 1597년에 《다프네(Dafne)》를 작곡하였으나, 악보 손실로 1600년의 《에우리디체》를 최초의 오페라로 간주해 이탈리아 오페라 시작을 17C로 봄.

25) Toccata(It.) : 풍부한 화음과 빠른 프레이즈를 구사하여 즉흥적인 자유분방함을 특징으로 하는 건반악곡

26) 16세기 베네치아 산마르코대성당을 중심으로 활약한 음악가들로 색채적인 반음계 기보법과 이중합창에 의한 입체적 음향효과, 목소리와 악기의 협주적 결합, 건반음악에서의 화려한 토카타양식을 추구함.

독일 낭만오페라를 절정에 이르게 한 바그너(Richard Wagner, 1813~1883)는 더 자유로운 형식을 추구하여, 서곡에서 제시된 동기는 곡 전체에서 주요 인물이나 사물, 특정한 감정 등을 상징하며, 그 장면의 성격에 따라 리듬이나 음정을 변형하여 반복 사용되었다. 즉 이것은 ‘유도동기(leitmotiv)’로서 극의 진행을 암시하고 극 전체의 통일감을 주었다. 이 기법은 이전에도 존재했으나²⁷⁾ 곡 전체에 시종일관해서 사용한 것은 바그너가 최초이다. 또한 바그너는 무한선율(Unendliche Melodie)을 사용하여 음악을 끊임없이 연결시켜 극 진행의 중단을 피했다.

이에 레온카발로는 서곡에 오페라 전체의 이야기를 담고 있었으며, 이탈리아 오페라 초기의 서곡형식을 재현하여 신포니아와 서사로 구성된 독창적인 서곡을 탄생시켰다.²⁸⁾ 또한, 바그너의 유도동기의 영향을 받아 주제선율을 오페라 전체에서 반복 사용하여 극의 극적상황과 인물들의 감정을 보다 효과적으로 전달해주었다.

그리고 서곡의 토니오 서사는 서창조 아리아(Aria Parlante)²⁹⁾로써 신포니아를 중지하지 않고 바로 연결하고 있다. 이것은 바그너의 오페라의 무한선율의 영향을 받은 것으로 서곡 뿐 아니라 각 막이 중단 없이 하나로 묶여져 장면들이 긴밀하게 연결되어 있는데, 그것은 극의 사건을 빠르고 매끄럽게 연결해주어 오페라에 통일감을 주었다.³⁰⁾

팔리아치의 유도동기는 다음<악보 1, 1-1, 1-3>의 세 개의 ‘넛다와 실비오의 사랑의 주제선율’과 ‘카니오의 질주의 주제선율’, ‘토니오의 복수의 주제선율’로 이 주제 선율들은 곡 전체에서 변형, 발전되며 사용되어 장면의 정서를 보다 구체적으로 전달해준다.

주제 선율이 사용된 구체적인 예는 본 논문 1막에서 다루기로 한다.

27) 모차르트의 《돈조반니(Don Giovanni), 1787》, 베버(C. M. von Weber)의 《오이리안테(Euryanthe, 1832)》 등에서도 그 예를 볼 수 있다.

28) 김혜정, **시대별로 본 오페라**, 서울: 도솔출판사, 2006, p. 9-116

29) 본 논문 p. 31 참조

30) Donald J. Grout 외, **History of western music** (그라우트의 서양음악사)-제7판 (하권 27장), 민은기의역, 이앤비 플러스, 2007,

<악보 1> 벳다와 실비오의 사랑의 주제선율³¹⁾



<악보 1-1> 카니오의 질투의 주제선율³²⁾



<악보 1-2> 토니오의 복수의 주제선율³³⁾



프롤로그는 다음과 같이 세 개의 구성으로 나눌 수 있다. <표 2>

<표 2> 프롤로그 구성

	구성	마디	조성	
신포니아	A	01-72	C	
	B	a	G	
		b	80-91	F #
	A'	92-159	F #	
토니오의 서사	C	c	C	
		d	244-258	C
		e	259-272	D b
		f	273-277	C
후주부	A-coda	278-293	C	

31) 본 논문 P. 63-65참고

32) 본 논문 P. 45-47 참고

33) 본 논문 P. 61-62 참고

(1) 시포니아 (Sinfonia)

시포니아는 스카를라티의 이탈리아풍 서곡양식의 템포(Tempo)에 따른, 다음의 세 구조를 보인다.

빠르게 (마디 01 - 72 : Vivace ♩=88)

느리게 (마디 73 - 91 : Largo assai ♩=44)

빠르게 (마디 92 - 159 : Vivace come Prima ♩= 88)

이 곡의 마디 1-4 악절의 a와 b리듬은 프롤로그 전체에서 주요한 리듬으로 작용하고 있다. a는 걱정적인 동기로 토니오가 사랑하는 아내 베타를 죽이는 비극적인 결말을 예고하고 있으며, b는 자신의 비극적 숙명에서 벗어나 사랑의 자유로움을 쫓아가려는 베타의 가냘픈 외침을 의미한다.³⁴⁾ 이것은 프롤로그 전체에서 같은 정서로 작용하고 있다.

동기 a는 O.S.³⁵⁾에서 부분적 튜티(Tutti)³⁶⁾로써, 목관악기로 구성된 여성적인 동기 b와는 다르게 카니오의 힘 있는 남성적 음색(Tone-Colour)이 요구된다. <악보 2>

34) 세광출판사편, **최신명곡해설집 vol.22 오페라 4**, 서울: 세광음악출판사, 1986, p.12

35) 본 논문에서는 편의를 위해 오케스트라 총보(Ochestra Score)는 이니셜 O.S.로, 보컬 총보(Vocal score)는 V.S.로, 본 논문의 연구자 편곡악보(Arranged Score)는 A.S. 로 명시하였다.

36) 튜티(Tutti)에는 사용된 악기들 중 대다수가 연주하는 ‘부분적 튜티’와 모든 악기가 연주에 참여하는 ‘완전한 튜티’가 있다.

<악보 2> V.S. 마디 1-4

마디 56에 둘째 박자부터는 바순(Fagotto)³⁷⁾의 솔로로, 이전 음색과 구별되어져야 한다. 작곡가들은 바순의 낮은 음역을 주로 어둡고 어떤 예감을 주는 듯한 음색을 표현하기 위해 사용했는데³⁸⁾, 레온카발로 또한 이러한 바순의 음색으로 카니오의 어두운 심리를 표현하였다. <악보 3>

<악보 3> V.S. 마디 55-58

37) 본 논문에서 악기명칭은 한글은 영어명으로, 괄호 안은 오케스트라 총보(Dover)에 따른 이태리어로 표기하였다.

38) Samuel Adler, *The Study of Orchestration*, 윤성현 역, 서울: 수문당, 2007, p. 210

다음 <악보 4> 마디 66의 왼손 B음은 여섯 박으로 되어있지만, <악보 4-1>에서 보듯이 O.S.에서는 바순(Fag.)과 베이스(C.B.)이 더블 되어 이전 음보다 더 깊고 풍부한 소리로 10박을 유지하고 있다.

곡의 빠른 템포로 인해 피아노로도 10박의 지속음의 표현은 가능하며, 6박으로 할 때와는 음향상의 확연한 차이를 보이므로 <악보 4-2>에서 처럼 오른손과 같은 박으로 연주하는 것이 오케스트라 음향에 더 가깝다. <악보 4, 4-1, 4-2>

<악보 4> V.S. 마디 65-69

<악보 4-1> O.S. 마디 66-69

<악보 4-2> A.S. 마디 67-69

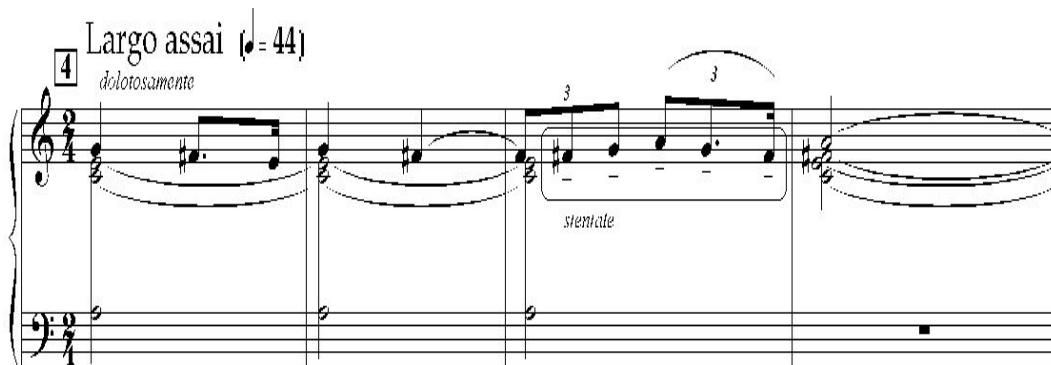
마디 73이하의 선율은, 1막의 마지막 곡인 카니오의 아리아 ‘의상을 입어라(Vesti la giubba)’에 사용되는 선율로써 아리아의 비극적 정서가 드러나고 있다.

이 선율에서는 네 개의 혼(Corno)이 네 개의 성부를 각각 연주한다. 혼은 트럼펫(Trombe)보다 부드러운 소리지만 충분한 빛깔과 표현력을 가지고 있으며, 그 음질은 많은 작곡가들이 영웅주의의 상징으로 여겼다.

레온카발로는 카니오의 고통을 혼의 극적이며 위압적인, 그리고 무게가 있는 영웅적 음색으로써 표현하고 있다.³⁹⁾

또한 마디 75, 77의 테누토(Tenuto)는 카니오의 냷다의 배신에 대한 슬픔의 흐느낌을 표현하고 있다. <악보 5>

<악보 5> V.S. 마디 73-76



39) Samuel Adler, 『The Study of Orchestration』, 윤성현 역, 서울: 수문당, 2007, p. 295-296

마디 80이하는 ‘실비오와 벤틀다의 사랑의 주제선율’로 바이올린(violino)이 연주하며, 두 사람의 정열적인 사랑을 암시하고 있다.

이 선율은 마디 244-247에서 재현되는데 마디 80이하에서 쓰인 것과는 다른 정서로 사용되었다.

마디244이하는 앞으로 펼쳐질 오페라의 내용을 말하는 대목으로 노래 가사에서 알 수 있듯이, 이 부분에서 사랑의 주제선율은 ‘정열적인 아름다운 사랑’ 아닌 ‘비극과 슬픔으로 끝나게 될 사랑’을 암시하고 있다. 이것은 가사에 의한 것으로, 토니오가 이야기하고 있는 사랑이 슬픈 결말의 사랑이라는 것을 반주로 암시 해주고 있다. <가사 1>, <악보 6, 6-1>

<가사 1> 마디 244-255

“Vedrete amar si come s’amano gli esseri uma’ni:”

“여러분은 인간들이 서로 사랑하는 것 같은 사랑을 보게 될 것입니다:”

<악보 6> V.S. 마디 80-83

cantabile sostenuto assai (♩ = 54)

5

con passione

p

m.s.

<악보 6-1> V.S. 마디 243-247

T. $\text{♩} = 56$ *animando a poco a poco*
 Dunque ve - dre - tea - mar — si co - me s'a - ma - no gli esse - riu - ma - hi; ve
 Piano $\text{♩} = 56$ *p misterioso*

마디 90-91은 ‘카니오의 질투의 주제선율’로 첼로(Violoncello)가 연주하고 있다. 첼로의 풍부한 저음으로 넷다와 실비오의 사랑에 비통해하는 카니오의 침통함을 드러내고 있다.

이 선율은 마디 248이하에서 같은 정서로 재현된다. 이 부분에서는 카니오의 주제선율의 기본정서가 가사로 인해 구체적으로 드러내고 있다. <악보 7, 7-1>, <가사 2>

<악보 7> V.S. 마디 89-91

<가사 2> 마디 247 이하

“Vedrete de l’odio i tristi frutti. Del dolor gli spasimi, urli di rabbia, udrete, e risa ciniche!”

“여러분은 증오의 슬픈 결과를 보게 될 것입니다. 여러분은 고통의 아픔, 노여움의 외침, 의미 없는 웃음(실소)을 보게 될 것입니다!”

<악보 7-1> V.S. 마디 247-250

T.
ma — ni, ve — dre - te de l'o — dio i tri — sti frut - ti Del do - lor gli

Pno.
cresc. incalzando *ed affrett.* *un poco*

(2) 토니오의 서사

: ‘Si Puo? (실례해도 될까요?)’

오페라의 내용과 작가의 사실주의 이상을 가사를 통해 직접적으로 보여주고 있다.

이 곡은 ‘서창조아리아(Aria Parlante)’⁴⁰로서, 토니오가 단혀있는 막 사 이로 얼굴을 내밀며 관객들에게 다음 <가사 3>과 같이 인사하는 것으로 시

40) 레치타티보(서창) 보다는 선율적이며, 아리아보다는 비 선율적인 아리아.

작된다.

<가사 3> 마디 160 -170

“Si Puo? Si Puo? Signori! Scusatemi! se da sol mi presento.
Io sono il Prologo.”

“실례해도 될까요? 말해도 될까요? 신사숙녀! 여러분! 저만 소개해 죄송합니다. 제가 프롤로그를 하겠습니다.”

마디 173 반주부분의 ‘col canto’는 ‘노래에 따라서’라는 뜻으로 성악가는 정해진 박자대로 연주하지 않는다. 이 부분에서 반주의 오른손 리듬은 자유로운 성악선율에 맞추어 연주하는 것이 아니라, 성악성부의 지시어인 ‘dopo l’orchestra(오케스트라 뒤에)’에 의해 해석되어야 한다. 즉 성악은 반주가 다 끝난 뒤에 그 뒤를 받아 나온다. <악보 8>

<악보 8> V.S. 마디 173

T. (dopo l'orchestra)
to re in parte eiv uol ri

Pno. col canto

다음 가사에서는 이 작품이 ‘베리즈모 오페라’라는 것을 작품 안에서 직접적으로 전달해주고 있다. 가사에서 토니오는 레온카발로의 인간 현실의 삶을 표현하려는 작곡 의도와 극의 내용이 실제 일어난 사건을 소재로 한 것이라는 것을 노래하고 있다. <가사 4>

<가사 4> V.S. 마디 215-228

“Egli ha per massima sol che l’artista è un uom e che per gli uomini scrivere ei deve. Ed al vero ispiravasi.”

“그는 예술가란 한 인간이고 사람들을 위해 작품을 써야한다는 것을 격언으로 삼고 있을 뿐입니다. 그래서 그는 사실에서 영감을 얻었습니다.”

마디 258이하의 작가가 이 오페라에서 전하고자 하는 메시지인 ‘광대의 삶’에 대해 노래하는 대목이다. <가사 5>, <악보 9>

<가사 5> 마디 259-272

“E voi, piuttosto che le nostre povere gabbane d’istrioni, le nostr’ani -ma considerate, poiche siam uomini de carne e d’ossa, e che di quest’orfano mondo al pari di voi spiramo l’aere!”

“그리고 가엾은 희극배우라는 우리의 겉모습보다 우리의 마음을 이해해 주십시오, 우리도 살과 뼈로 이루어진 인간이고, 여러분과 마찬가지로 이 부족한 세상의 공기를 호흡하기 때문이요!”

<악보 9> V.S.마디 257-260

Andante cantabile (♩=60)

T. E vo - i, piut - to - - - sto che le no - stre po - - ve - re gab -

Andante cantabile (♩=60)

Pno.

2) ATTO PRIMO (제 1막)

: 4개의 Scena(장) 과 Intermezzo(간주곡)

(1) Scena Prima

: 합창, 카니오의 칸타빌레, 극창과 종의 합창

㉠ 마을사람들의 합창

: ‘Eh! son qua! Ritornano... (온다! 다시 오고 있어...)’

성모승천제를 축하하기 위해서 모인 마을사람들이 지금 막 도착한 카니오의 일행을 보고 기뻐하며 부르는 합창.

그 구성은 다음 <표 3>과 같다.

<표 3> 마을사람들의 합창 구성

	구성	마디	조성
A	a	01-55	b
	a'	56-125	E b
	a''	126-170	b
B		171-253	G
C		254-355	C

작가는 오페라의 전통양식에 따라 1막과 2막의 시작을 합창으로 시작하고 있다.

이 곡의 전주인 마디1-11 반주부의 오른손은 트럼펫이 연주하고, 왼손은 큰북이 연주한다. 트럼펫과 큰북은 내부악단(Banda interna)의 연주로 악보에 ‘all'interno(내부의)’라고 기보되어 있다.

내부악단이란 기본 오케스트라 편성 이외에, 극의 내용 안에서 설정되어져 무대 위나 무대 뒤에서 연주하는 악단이다. 이 곡에서 내부악단은 무대 뒤에

서 연주하는 것으로 카니오 극단의 마을입성을 알리는 팡파르(fanfar)를 표현하고 있다.

또한, 이 전주는 레온카발로가 의도적으로 화음을 맞지 않게 작곡하여 연주하는 극단악단이 삼류연주자라는 것을 표현하고 있는 데, 이것은 장면의 사실성을 느끼게 해준다. 오케스트라는 마디 9의 트릴부터 합류된다. <악보 10>

<악보 10> V.S. 마디 1-11

Marzial deciso (♩=108)

SI ALZA LA TELA

Piano

(Trombe all'interno)

(Gr. Cassa all'interno)

8 bassa

M. S.

마디 233-237에서는 카니오의 극 초대에 대한 마을사람들의 응답가로 카니오의 서창조 아리아의 반주 패턴에 □의 작은 음표로 기보된 리듬 바이올린과 비올라(Viole)가 첨가되었다. 이 리듬은 소프라노와 테너성부의 웃음소리를 표현하고 있다. <악보 11>

<악보 11> V.S. 마디 233-237

tempo

C.

SOP. I *rel* ei il

SOP. II Ver re mo,e tu ser ba ahl Ver
(*ridendo*)

TEN. I. Ahl ahl ahl ahl ahl ei il

TEN. II. Ver re mo,e tu ser ba ahl Ver
(*ridendo*)

BASSI Ahl ahl ahl ahl ahl ei il

Piano *tempo cresc. molto* Ver re mo,e tu ser ba

㉠ Cantabile

: 카니오의 아리아 ‘Un tal gioco, credetemi, (그런 농담 말고, 날 믿어요,)’

토니오가 넷다를 유혹할 것이라는 마을사람들의 이야기에 그런 일은 현실이 아닌 무대에서나 벌어지는 일이라고 노래한다. <표 4>


<표 4> Cantabile 구성

구성		마디	조성
A	a	01-16	F
	b	17-34	F
	a'	35-46	a
	a''	47-53	F
B		54-83	F

이 곡에서는 이전의 마을사람들에게 극단의 서커스를 초대하던 광대로의 코믹하고 활기에 찬 카니오의 모습과는 다른, 현실에서의 그를 보여주고 있다. 카니오는 마을사람들의 이야기를 농담쯤으로 생각하지만 반주를 현악기로만 구성한 곡의 시작은 어두운 배경을 만들어주어 현실 속에서 빛다와 카니오의 불안한 관계를 반주로 표현하고 있다.⁴¹⁾ <악보 12>

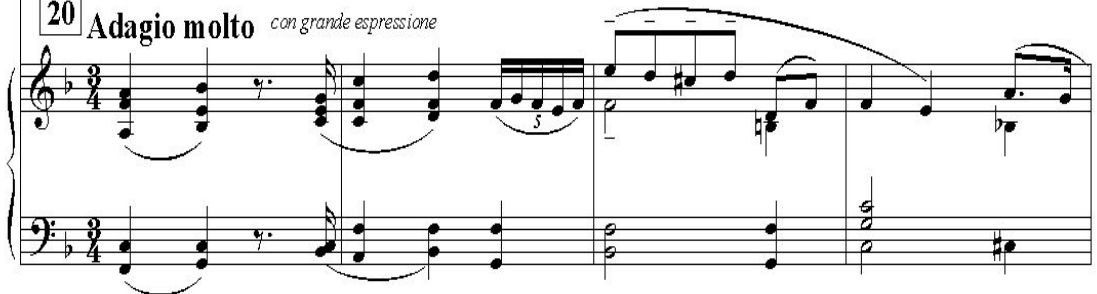
<악보 12> V.S. 마디 1-4

Cantabile (♩=50)
Adagio molto *con grande espressione*

C. 

Un tal gio co, cre de te mi, — e me glio non gio car lo con me, miei

20 **Adagio molto** *con grande espressione*

Piano 

41) Samuel Adler, *The Study of Orchestration*, 윤성현 역, 서울: 수문당, 2007, p.146

또한, 마디 9-12의 가사는 이 아리아에서 전하고자하는 카니오의 생각이 함축되어있는 중요한 대목이다. 마디 8 에서는 이전까지 바이올린이 주요선율을 연주하던 것을 첼로의 저음으로 옮겨졌는데, 이것은 음향을 더욱 풍성하고 호소력 있게 해주어 가사의 전달에 도움을 주고 있다. 마디 11 부터는 다시 오른손의 바이올린, 비올라(Viole)가 주선율을 연주한다. <악보 13>, <가사 6>

<악보 13> V.S. 마디 8-12

The musical score shows three staves. The top staff is for the voice (C), the middle for Piano (Pno.), and the bottom for Cello (Cell.). The vocal line has the lyrics: 'lol... Il te a troe la vi ta non son la ste ssa co sa,'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern in the right hand and a more melodic line in the left hand. The cello part provides a low, steady accompaniment.

<가사 6> 마디 9-12

“Il teatro e la vita non son la stessa cosa;”

“연극과 인생은 다른 거야;”

마디 17 이하에서 저녁에 있을 광대극의 내용을 말할 때는 오른손 현악기의 싱코페이션(Syncopation)과 악센트(Accent)로 곡의 분위기는 갑작스럽게 밝아지며 카니오의 여유로움이 보인다. 마디 17 상단에 기보되어있는 ‘molto ritmato’는 매우 리드미컬(Rhythmical)하게 노래하라는 뜻으로 성악가는 싱코페이션과 스타카토(Staccato)의 구사로 가사의 리듬이 충분히 표현돼야 한다. 이에 반주도 성부와 같은 아티큘레이션(Articulation)의 연주가 요구된다. 이 부분은 카니오가 마을사람들의 걱정과 비웃는 대목으로 음악의 움직임이 선율적이지 않고 위트(Wit)섞인 분위기가 엿보인다. <악보 14>

<악보 14> V.S.마디 16-20

Andantino sostenuto assai (♩=60)
molto ritmato (indicando il teatro)

C. *sal!... E se las su Pa gliac cio_____ sor*

Andantino sostenuto assai (♩=60)

Pno.

마디 35이하는 카니오가 냷다의 부정이 현실일 경우 비극적인 결말이 있을 것이라는 예고를 하고 있는 대목으로 이전의 여유로운 감정은 갑작스럽게 분노로 바뀌어 질투의 모티브가 재현된다. 이 대목을 이후로 카니오의 주제선율은 카니오의 내적 고통 뿐 아니라, 냷다의 비극적인 결말을 암시하는 배경선율로도 작용하고 있다. <악보 15>

<악보 15> V.S. 마디 35-38

Un poco piu mosso

C.
 men tel... Ma se Ned da sul se rio sor pren

22 Un poco piu mosso

Piano

이 후에 1막에서 카니오의 주제선율이 재현되는 곳은 다음과 같다.

- a. 1막 Scena II. 마디 2-4 : 카니오가 자신의 부정을 눈치챌까봐 두려워하는 넷다의 마음을 표현하고 있다. 이 대목에서 질투의 선율은 넷다가 노래하는 동안에 카니오의 분노에 찬 모습을 연상하게 하는 효과를 준다. <악보 16>

Un poco piu mosso

C.
 - men - tel... Ma se Ned - da sul se - rio sor - pren

22 Un poco piu mosso

Piano

<악보 16> 1막 Scena II., V.S. 마디 2-4

b. 1막 Scena e finale I. 마디 38-39 : 카니오가 도망가는 실비오를 쫓는 장면으로, 질투의 선율은 오른손의 바이올린의 트레몰로로 인해 한층 더 긴박감을 주고 있다. <악보 17>

<악보 17> 1막 Scena e finale I., V.S. 마디 38-39

81 **Poco meno**
sf

Piano

c. 1막 Scena e finale I. 마디 63-68 : 벤틀다에게 애인의 이름을 대라며 위협하는 장면으로 칼까지 빼어든 카니오는 극도로 흥분해 있다. 반주는 앞서 사용되었던 트릴을 첼로와 베이스로 구성해 더 어두운 상황을 표현해 주었으며, 주선율은 혼으로 구성했는데 O.S.에서 ‘Minaccioso(놀라게 하는. 협박의)’하게 연주하는 것을 요구해 극한 분위기를 만들어주고 있다. <악보 18>

<악보 18> 1막 Scena e finale I., V.S. 마디 63-68

Moderato (♩ = 84)
declamato

c. *E se in que sto mo men to qui scan na ta non tho*

83 **Moderato** (♩ = 84)

Piano

㉔ Scena e coro delle campane (극창과 종의 합창)

: ‘Don Din Don Din(딩동딩동)’

예배를 위해 성당으로 가는 마을사람들의 합창.

그 구성은 다음 <표 5>와 같다.

<표 5> Scena e coro delle campane 구성

구성	마디	조성
A	01-43	A
B	44-69	F
C	70-101	F
	102-119	A
	120-154	F
	155-173	F

마디 70이하의 8분음표 리듬은 현악기의 스타카토로 성당으로 향하는 사람들의 발걸음을 표현한 것이다. 이 리듬은 마을사람들이 무대에서 사라질 때 까지 계속된다. 마디73 반주의 오른손 주요선율에 소프라노 성부의 선율이 대위법적⁴²⁾으로 나타난다. <악보 19>

42) Contrappunto(It.) : 대위선율, 대선율 이라고도 하며 하나의 선율에 대해서 독립적으로 움직이는 다른 선율을 말한다.

<악보 19> V.S. 마디 70-81

Din, Don, — suona ve spe ro ra gaz zee gar zon, — Din Don —

Don Din Don Din Din Don

Don Din Don Din Don Din Don Din Don Din Don Din

pp

m. d.

Camp.

(2) Scena II

: Nedda sola, poi Tonio

㉠ 넷다의 솔로

: ‘Qual fiamma avea nel guardo! (그의 이글거리는 시선!)’

일명 ‘새의 노래’로 불리는 넷다의 아리아로 날아가는 새를 보며 자유를 갈망하고 있다.

곡의 구성은 다음의 <표 6>과 같다.

<표 6> Qual fiamma avea nel guardo!의 구성

구성	마디	조성
A	01-24	C
B	25-36	B
C	a	F#
	b	f#
	a'	F#

마디 25이하의 트릴(Trill)은 새들이 지저귀며 즐지어 날아가는 모습을 형상화 하였다. <악보 20>

<악보 20> V.S. 마디 25-26

The image shows a musical score for two parts: N. (Vocal) and Pno. (Piano). The vocal line is mostly silent, indicated by a horizontal line. The piano accompaniment consists of two staves. The right hand has a complex trill starting at measure 38, marked with sf. The left hand has a simpler accompaniment. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time.

마디 35, 36은 냇다가 새를 모는 소리이며, 마디 35 상단 좌측에 기보된 ‘(1)’은 악보의 하단에 아래와 같이 설명되어있다.

‘Se la cantante volesse sopprimere I trilli, l’orchestra passa al segno & sopprimendo una battuta.’

‘소프라노의 “Hui”트릴 부분은 생략해도 좋다. 이 경우 반주는 1소절 생략

한다.’ <악보 20-1>

<악보 20-1> V.S. 마디 34-36

Ballatella

Piano

마디 37이하는 냷다가 어렸을 때 어머니가 불러준 노래로, 역경을 이기고 이상향을 향해 날아가는 새를 노래하며 자신의 자유에 대한 갈망을 보여주고 있다. 이 곡은 V.S.에서 오케스트라의 많은 부분이 축소되어 피아노로 반주하는데 한계점이 드러날 수 있는 곡으로, 오케스트라 음향을 위해 오페라 반주자는 O.S.를 참고하여 많은 시도를 해볼 수 있는 부분이다.

첫째. 제시된 템포 ‘Vivace’에 의해 생기 있게 연주해야 하지만 너무 빠르지 않도록 주의해야 한다.

오케스트라에서는 여러 악기가 각기 다른 리듬으로 연주한다는 점과 하프 I (Arpa I)의 아르팻지오(Arpeggio)는 안정된 템포가 요구되어 진다. 성악성부가 시작되면서 작곡가는 ‘giusto senza mai affrettare(결코 급하지 않은 정확한 템포)’를 요구하며 다시 한번 템포의 안정성을 강조하고 있다. 반주에는 냷다가 추억에 잠겨 노래 부르는 모습이 연상되어야 한다.

둘째, O.S.의 첫 박에 있는 스타카토는 V.S.에서도 표현하는 것이 좋다. V.S.의 마디1에 기보된 'bisbigliando'는 하프 주법의 특수효과로 부드럽게 소리치듯 연주하는 것이다. 이것은 오른손에 요구하는 것으로 왼손은 O.S.에서의 비올라(Viole)의 주법을 적용하여 스타카토로 하는 것이 더 효과적이다.

비올라에 기보된 'carezzevole (부드럽게 연주)'는 피아노를 문지르듯이 우아하게 연주하라는 뜻으로 피아노로 연주 시에 스타카토의 성격을 짐작해 볼 수 있다.

셋째, V.S.의 오른손 단선율은 O.S.에서 보이는 화음들을 더 첨가할 수 있다. 필자는 <A.S.>와 같이 선율의 마디 첫 음에 플랫의 화음과 같이 6도아래 음을 첨가하였다. 그 외의 4도 음은 다음의 A음과 부딪혀 연주상 불편할 수 있으며, 3화음 사용으로 선율이 무거워질 수 있으므로 6도음만 첨가 하였다. <악보 21, 21-1, 21-2>

<악보 21> V.S. 마디 37-41

39

Vivace (♩.=66) *In Uno come uno scherzo*

Pno. *pp bisbigliando*

<악보 21-1> O.S. 마디 37-41

BALLATELLA
Vivace. ♩ = 66.

Fl.

Arpa I.
sempre ppp
bisbigliando
poco rinf.

Arpa II.
pp sfiorando ls borde
poco rinf.

Viol. I' I.
pp e legato sempre

Viol. I' II.

Viol. I' I.

Viol. I' II.

Viola.
leggero carezzevole

<악보 21-2> A.S. 마디 37-41

Vivace (♩.=66) *In Uno come uno scherzo*

39

Pno. *pp bisbigliando*

마디 102이하는 이 아리아의 클라이맥스(climax)에 해당하는 부분으로 O.S.의 규모가 커져 이전보다 화려해지고 있지만, V.S.에서는 왼손이 단선율로 연주하며 5개의 악기를 대신하고 있다. 또한 성악 성부는 ‘con anima e passione allargando(열정을 가지고 점점 느려지며, 생기를 가지로)’로 인해 드라마틱(Dramatic)한 노래를 요구하므로, 반주에 성부를 더 채워서 연주해 볼 수 있다.

A.S.에서 왼손의 주요선율은 음향의 풍성함을 더하기 위해 옥타브로 처리했으며, 내성에 리듬을 채워 바이올린의 역할을 시도해 보았다. <악보 12, 12-1, 12-2>

<악보 22> V.S. 마디 102-105

*con anima e passione
allarg. la frase e ben cantato*

S

13 Van no lag giu ver

47

Pno.

<악보 22-1> O.S. 마디 102-105

Fl.

Fag.

Arpa I.

Arpa II.

NEDDA
van no lag giu ——— ver

Vi.I.

Vi.III.
cantabile con anima

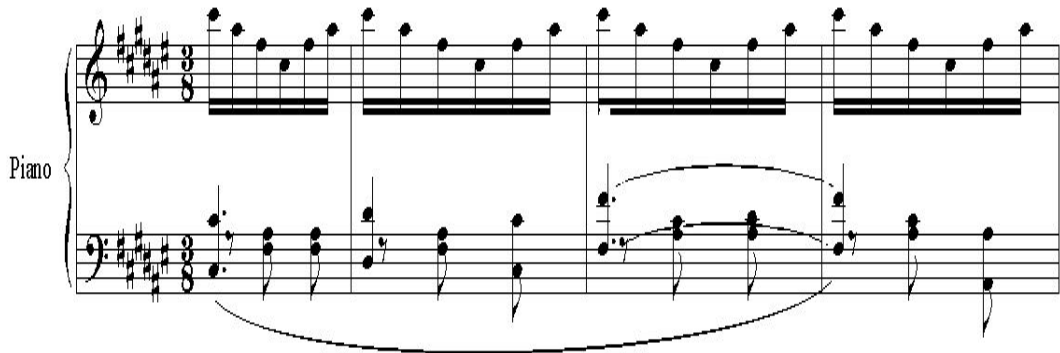
Viola.

Celli
colla voce

C.B.
PIZZ. li.Soli.
PIZZ.

1.^o 2.^o
3.^o
dolce
dolce

<악보 22-2> A.S. 마디 102-105



㉠ Scena e duetto

: ‘sei la? creda che te ne fossi andato? 당신 거기에? 이미 간 줄 알았는데?’

토니오가 넷다에게 사랑 고백하는 장면

구성은 다음 <표 7>과 같다.

<표 7> Scena e duetto 구성

구성	마디	조성
경과구	01-18	d
A	a	D b
	b	C #
	a'	D b
B	a	D
	a'	D
C	a	E b
	b	e
	a'	e
경과구	97-109	f

마디 36이하는 넷다가 토니오의 사랑을 빈정거리는 부분으로 바이올린의

로 연주되는 주선율은 악보에서 요구한 것처럼 익살스럽고, 동시에 토니오 앞에서 냷다의 도도함은 경박스럽지 않고 우아하다.

왼손의 반주는 O.S.에서 현악기는 피치카토와 짧은 리듬으로 익살스러움을 표현하고 있으며, 오른손은 활을 보잉(Bowing)⁴³하는 것으로 각 마디의 싱크페이션은 토니오를 비웃으며 장난을 즐기는 것 같은 냷다의 심리가 잘 드러나 있다.

마디39의 마르카토(marcato)는 성악성부가 나오는 것을 도와주는 역할을 하고 있으며, sospeso란 ‘연기된’이란 뜻으로, 정확한 박자보다는 성악가가 노래의 어감을 충분히 살릴 수 있도록 ‘col canto’가 요구 되고 있다.

또한 마디 36이하의 반주는 ‘2막의 극중극’에서 탯데오(토니오 역)가, 콜롬비나(냷다 역)에게 사랑을 고백하는 장면에서 재현된다. 이때 성악성부의 선율은 바뀌지만 반주는 똑같이 재현하고 있다. <악보 23, 23-1>

<악보 23> V.S. 마디 36-39

Sostenuto assai (♩=69)
scherzoso, con eleganza

N. Hai ten poa ri dir me lo stas se

53 **Sostenuto assai** (♩=69)
scherzoso, con eleganza

Pno.

N. ra, se bra mi!... stas se ral

Pno. *marcato* *sospeso* *colla parte*

43) 현을 가로질러 활을 긋는 방법.

<악보 23-1> O.S. 마디 36-39

Sost.assai. ♩ = 69.
Scherzoso elegante

The musical score consists of five staves: Violin I (Vi. I.), Violin II (Vi. II.), Viola (Viole.), Cello (Celli.), and Double Bass (C.B.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Sost.assai.' with a quarter note equal to 69 beats. The first staff (Vi. I.) has a dynamic marking of *p* and includes performance instructions *Scherzoso elegante*, *marcato*, *sospeso*, and *sollaparte*. The second staff (Vi. II.) is marked *ARCO*. The third staff (Viole.) is marked *ARCO* and *PIZZ.* with a dynamic marking of *p*. The fourth staff (Celli.) is marked *PIZZ.* and *DIVISI.* with a dynamic marking of *pp*. The fifth staff (C.B.) is marked *PIZZ.* with a dynamic marking of *pp*. The score shows a complex rhythmic pattern in the first staff, with various articulations and dynamics throughout the measures.

마디 52이하는 넷다에 대한 토니오의 일방적인 사랑을 보여주는 곳으로 가사는 사랑을 노래하고 있지만, 반주에서는 악상기호 ‘Ruidamente(난폭하게, 무례하게)’에서도 볼 수 있듯이 토니오의 사랑을 거칠고 무례한 사랑으로 표현하고 있다. <악보 24>

<악보 24> V.S. 마디 52-58

다음 악보의 가사에서는 사실주의 오페라의 큰 특징인 일상적인 구어체 (口語體)의 산문(散文)⁴⁴⁾이 사용되어 극의 사실성을 부각시키고 있다. <악보 25>

<악보 25>

a. 마디 81-83

b. 마디 96-97

44) 문장에서만 쓰는 특별한 말이 아닌, 일상적인 대화에서 쓰는 말로 된 문체

마디 100이하는 토니오의 복수의 주제선율로 토니오가 자신의 사랑을 무시하는 넷다에게 복수를 다짐하는 대목으로 왼손의 음침하고 공격적인 선율은 트롬본(Trombono)이 연주한다.

토니오의 주제 선율은 넷다에 대한 그의 비뚤어진 사랑을 암시하며, 카니오가 넷다와 실비오를 살해하는데 결정적인 역할을 하고 있는 그의 선율이 재현 될 때마다 그의 복수의 이 대목을 떠올리게 하여 사건의 전말을 이해하는데 중요한 역할을 하고 있다. <악보 26>

<악보 26> V.S. 마디 100-102

빛을 잡고 말 테 어
 (esce dalla sinistra minacciando)

T.
 (♩=72)
 Opp.
 giu ro... me la pa ghe ra il...

Pno.
 (♩=72)
 p

이 후로 1막에서 토니오의 주제선율이 재현되는 곳은 다음과 같다. <악보 27, 27-1>

- a. 1막 Scena III. 마디 160-163 : 넷다와 실비오의 밀회를 엿보고 있는 토니오의 대사를 표현해주기 위해 토니오의 주제선율을 사용했으며, 앞으로 불길한 상황이 벌어질 것을 예측 하게 해준다.

<악보 27> 1막 Scena III., V.S. 마디 160-163

TONIO(*soffocato*) *p* 이젠 알겠어, 못된 년 같으니!

72 Ah! Tho col ta, squal dri nal

Pno. *marcato il basso*

b. 1막 Scena e finale I. 마디 1-7 : 토니오가 술집에 있는 카니오에게 벤틀다의 부정을 고(告)하고 밀회장소로 데리고 오는 장면으로 앞서 다짐했던 복수를 실행에 옮기고 있다.

<악보 27-1> 1막 Scena e finale I., V.S.마디 1-7

Scena e finale I.
(Tonio e Canio compariscono dalla scorcioatoia) TONIO(*ritenendo Canio*)

T. *mol*

Piano *pp*

pp 천천히 걸어요, 그래야 당신은 그들을 놀라게 할수있어요!

T. Cam mi naa da gio e li sor pren de rai!

Pno.

3) Duetto - Scena III

: silvio e Netta, poi Tonio (실비오와 넷다, 그리고 토니오)

실비오와 넷다가 사랑의 이중창.

이 곡의 구성은 다음 <표 8>과 같다.

<표 8> Duetto - Scena III의 구성

	구성	마디	조성
A	a	01-19	F
	b	20-40	e
	c	41-51	F
	d	52-73	D b
	e	74-90	A
B	a	91-117	G b
	a'	116-134	C #
	a''	135-175	G b
C	a	176-192	B b
	b	193-203	E b
	c	204-227	D b

3장은 사건의 전개가 빠르게 진행되고 있어 등장인물들의 대사에 의해 감정 변화나 어투의 변화가 오케스트라에서도 많은 변화를 보이며 세밀하게 표현되고 있다. 3장에서 듀엣은 대화를 하듯 진행되는데, 이것은 반주에서도 다양한 선율로서 대화하듯 긴박하게 연결되어져 있다.

특히 3장의 주 내용은 넷다와 실비오가 사랑을 나누는 것으로 곡 전반에 사랑의 주제선율이 자주 재현되고 있는데, 다음의 악보는 오케스트라가 사랑의 주제선율을 사용해 두 사람이 사랑하는 상황을 배경의 정서로 표현해주는 역할을 담당하고 있다. <악보 28, 28-1>

a. <악보 28> V.S. 마디 1-3

Appassionato (♩=88) 이 시 간 에 ... 어 리 석 기 도 하 군 요 ...
 N. Sil vio a que sto ra... cheim pru den za

Appassionato (♩=88)

Pno.

b. <악보 28-1> V.S. 마디 163-165

Agitato (♩=144) *affannoso* 아 니 야, 난 당 신 을 사 랑 해 요 !
 N. Si t'a mol t'a mol...

Agitato (♩=144)

Piano

마디192이하에서는 사랑의 주제선율을 변형 발달시켜 성악성부와 같이 동시에 노래해 감정이 극대화되는 것을 효과적으로 표현 하였다. 벤틀리와 실비오가 이 주제선율로 노래하는 유일한 부분으로, 두 사람이 나누는 사랑의 가사로 인해 선율의 구체적인 의미가 드러나고 있다. <악보29>

<악보 29> V.S. 마디 192-193

Piu mosso
perdutamente con passione

S
Nul la scor dai scon vol tae tur ba ta m'ha que stoa

Pno.

(4) Scena e finale I.

: ‘Cammina adagio(천천히 걸어요)’

넛다와 실비오의 부정을 목격한 카니오는 이 고통스러운 현실에
서도 연극을 하기위해 분장을 한다.

곡의 구성은 다음 <표 9>과 같다.

<표 9> Scena e finale I 구성

구성	마디	조성	
A	a	01-19	b
	b	20-50	F
	c	51-81	C
	d	82-117	C
B	a	118-127	C
	b	128-159	e
	b	160-179	E

마디 128이하는 카니오의 Arioso로 고통스런 현실은 뒤로한 채 관객들 앞에서 웃어야 하는 광대의 슬픈 현실을 노래한다. 이 대목의 가사는 작가가 이 오페라에서 말하고자하는 메시지가 담겨 있는 부분으로 앞서 ‘프롤로그 토니오의 사설’ 마디 258 이하의⁴⁵⁾ 대사와 연결되어 있다. <악보 30>

<악보 30> V.S. 마디 128-132

ARIOSO
Adagio (♩=46)
declamando con dolore
 의 상 을 걸 치 고 얼 굴 에 분 을 바 르 게

C.

91 **Adagio** (♩=46)
 Piano

45) 본 논문 p. 39-40 <가사 5>, <악보 9> 참조.

3) INTERMEZZO (간주곡)

<표 10> INTERMEZZO 구성

구성	마디	조성
A	01-20	e
B	21-39	E

간주곡은 프롤로그의 ‘토니오의 사설’을 재현한 것으로 사설에서 이야기 한 가사들의 정서가 관현악적으로 표현되고 있다.

‘Sostenuto assai’의 마디 9이하에서는 오페라 작곡 배경과 심정을 노래한 부분의 성악성부 선율을 재현하고 있으며, 마디 21 이하의 ‘Andante cantabile’는 광대의 현실과 극 사이의 비애에 대한 이해를 구하는 대목⁴⁶⁾의 반주부분을 재현하고 있다. <가사 7>, <악보 31, 31-1, 31-2>

<악보 31> 프롤로그 마디 232-235

(♩=40)

ni do di me mo rie ba in fondo a l'a ni ma can ta va ungi or no. ed

Piano

46) 본 논문 p. 40 <가사 5>, <악보 9> 참조.

<가사 7> 프롤로그 마디 232 이하

“Un nido di memorie in fondo a l’anima cantava un giorno, ed ei con vere lacrime scrisse, ei singhiozzi il tempo gli battevano!”

“어느 날 작가의 마음속에서 수많은 추억이 노래를 했고, 그는 진정한 눈물로 작품을 썼으며, 오열이 박자를 맞추듯이 나왔습니다.”

<악보 31-1> V.S. 마디 8-11

Piano

mp con tristezza

m.d.

m.s.

<악보 31-2> V.S. 마디 20-22

Cantabile (♩=58)

4) ATTO SECONDO

(1) Scena I

: 카니오의 서커스를 보기 위해 간이극장으로 모이는 마을 사람들의 합창.

곡의 구성은 다음 <표 10>과 같다.

<표 11> Scena I 구성

	구성	마디	조성
A	a	01-26	A
	b	27-83	A
	a'	84-119	A
	b'	120-138	A
	b''	139-176	E
	c	177-191	E b
	a	192-218	E

이 합창에서는 앞서 1막을 시작했던 팡파르를 재현하여 오페라의 통일감을 보여주고 있다. ‘Sulla scena’는 ‘무대 위’라는 의미로 내부악단이 무대 위에서 연주한다. 팡파르는 1막에서 틀린 화음으로 연주하던 것과는 달리 화음이 맞게 연주되는데, 이것은 카니오 일행이 서커스 할 준비가 되었음을 암시해 주어 오페라의 현실감을 더해 준다. <악보 32>

<악보 32> 마디 1-10

Marzial deciso (♩ = 112)

The image shows a musical score for two instruments: Tromba (Trumpet) and Gr. Cassa all'interno (Timpani). The score is in 2/4 time, marked 'Marzial deciso' with a tempo of ♩ = 112. The key signature has two sharps (F# and C#). The Tromba part starts with a melodic line in the first measure, followed by a sustained note in the second measure, and then a rhythmic pattern in the third and fourth measures. The Gr. Cassa part is mostly silent in the first two measures, then plays a rhythmic pattern of eighth notes in the third and fourth measures, and continues with a similar pattern in the fifth and sixth measures.

마디139 이하는 마디 26이하에서 마을사람들이 가설극장에 자리를 잡는 장면에서 사용되어진 반주가 변주된 것으로, 실비오가 냇다에게 극장 자리 값을 지불하며 잠시 대화하는 대목이다. 계속되던 선율의 템포가 조금 느려지고(poco meno), 왼손의 음형이 아르페지오로 바뀌어 리듬이 갑작스럽게 늘어지는 것 같은 느낌을 준다. 이것은 자리를 잡기위해 번잡스러운 마을사람들 속에서, 냇다와 실비오의 클로즈업⁴⁷⁾되는 것 같은 효과를 주어 작품의 시각적인 다양성을 느끼게 한다. 또한 소란스럽고 들뜬 분위기 속에서 사람들의 눈을 의식하며 대화하는 두 사람의 긴장감이 상승되는 효과를 준다.

마디155 이하에서는 대화가 끝나고 합창이 나오면서 반주는 원래 데로 돌아와 복잡한 가설극장안의 마을사람들의 모습을 다시 표현하고 있다.

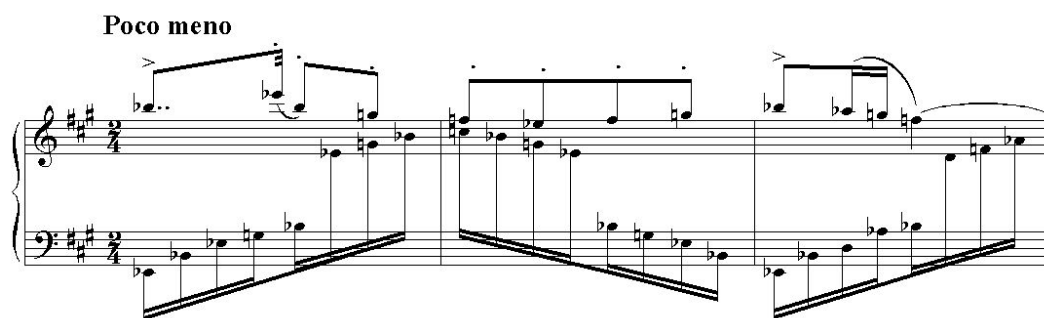
<악보 33, 33-1, 33-2>

<악보 33> V.S. 마디 26-28



<악보 33-1> V.S. 마디 139-141

47) close -up: 영화나 텔레비전에서, 등장하는 배경이나 인물의 일부를 화면에 크게 나타내는 것으로, 극적인 강조와 관객의 시선을 집중시키는데 효과적으로 사용되어 왔다.



<악보 33-2> V.S. 마디 155-157



(2) COMMEDIA

: 카니오 극단이 공연하는 극중극.

㉠ 콜롬비나의 낭송창

: ‘Pagliaccio mio marito (팔리아치 내 낭군)’

콜롬비나(벤티다 역)가 남편 팔리아치(카니오 역)가 없는 틈을 타 아를렉 끼노(웁페 역)와 만나기 위해 기다리고 있는 장면이다.

곡의 구성은 다음 <표 11>과 같다.

<표 12> 콜롬비나의 낭송창 구성

구성	마디	조성
A	01-16	C
B	17-32	F
A'	33-48	C

가설극장 무대의 막이 오르면 콜롬비나(벳다 역)가 무대 위에 나와 있고, 코믹한 짧은 서주가 시작된다. 이 곡은 광대인 콜롬비나의 가볍고 익살맞은 몸짓 연기를 위해 다양한 아티큘레이션(articulation)의 변화가 있으며, 그중 스타카토는 각 마디에 구성되는 악기에 따른 음색의 변화가 섬세하게 드러나 콜롬비아의 연기와 하나를 이룬다.

O.S.에서 악기의 구성과 주법을 살펴보면,

- a. -현악기의 가벼운 피치카토(pizzicato)와 관악기의 악센트를 스포르잔도(Sforzando)로 대신 함.
- b. -현악기에 다시 Arco가 명시되어 활을 사용해 연주(보잉, Bowing).
- c. -바순과 현악기의 스타카토.
- d. -오른손 선율의 바이올린의 보잉과 왼손의 현악기의 피치카토.

O.S.에서는 스타카토를 요구하고 있지 않는 것으로 보아, 스타카토 본연의 뜻인 짧게 끊는 것 보다는 가벼운 리듬처리를 의미하는 것으로 해석할 수 있다. <악보 34, 34-1>

<악보 34> V.S. 마디 1-8

Tempo di Minuetto. (♩=69)

109

Piano

<악보 34-1> O.S. 마디 1-8

109

Tempo di Minuetto. ♩=49.

3 Fl.

Ob.

Clar.

Fag.

Tempo di Minuetto. ♩=49.

DIVISI ARCO

VI. I

DIVISI ARCO PIZZARCO

VI. II

DIVISE ARCO PIZZARCO

Vla.

DIVISI

Vc.

PIZZ.

D.B.

PIZZ.

p La Meta.

㉔ Serenata 48)

: O Colombina (오 콜롬비나)

아를렉끼노가 콜롬비나에게 기타를 치며 부르는 사랑의 세레나데.
구성은 다음 <표 12>과 같다.

<표 13> Serenata의 구성

구조	마디	구성
A	01-48	a
B	49-70	A

이 곡의 전주는 내부악단과 오케스트라가 같이 연주하는 것으로 <악보 34>의 a는 내부악단의 바이올린이, b는 오케스트라의 목관악기와 현악기가 연주하며 마디9부터는 곡의 끝까지 오케스트라의 현악기 반주에 플룻 솔로와 오보에 솔로가 구성되어 있다.

‘come accordando’는 ‘조율처럼’이란 뜻으로, 곡의 시작을 아를렉끼노가 반주 전에 기타를 조율하는 것으로 설정 하였다. 이것은 작가의 베리즈모적인 시도로써, 앞서 1막과 2막의 합창 서주에 팡파르의 카니오의 악단 연주를 음정을 의도적으로 맞지 않게 표현하여 극의 사실성을 높였던 것처럼, 이곡에서도 작가는 조율하는 상황을 무대에 음악으로 연출하여 사실성을 높여주고 있다.

마디5의 ‘come montando grado a grado la corda’는 조율할 때 현의 음정을 올리는 것처럼 연주하라는 것으로, 노래를 위한 완전한 반주는 마디 13부터 시작되고 있다. <악보 35>

48) 이탈리아어의 sere(저녁,밤)에서 유래. 밤에 집 밖에서 노래되거나 연주되는 갖가지 종류의 음악으로, 밤에 연인의 창가에서 노래되는 사랑의 노래가 일반적이다.

<악보 35> V.S. 마디 1-15

Allegretto un poco moderato (♩=103)

Piano

Violino pizz. all'intemo
Orchestra pizz. Intemo

Pno.

come montando grado a grado la corda

113

㉔ Scena comica (희극적인 장)

: 탯데오(토니오 역)가 콜롬비나(벳다 역)에게 사랑을 고백하는 장면. 구성은 다음 <표 13>과 같다.

<표 14> Scena comica 구성

구성	마디	조성
A	01-14	C
B	15-47	F
C	48-63	A
D	64-92	D

마디15 이하에서는 1막에서 이야기 했던 것이 극 속에 실제로 연출되는데, 이것을 암시해주기 위해 1막에서 이 장면을 거론했던 대목의 반주를 그대로 사용하였다. 이것은 암시의 효과를 주어 현실과 극중극의 연관성을 높이는 작용을 하고 있다. 이런 연관성은 곧 오페라 전체의 사건 흐름을 견고하게 만들어주며, 오페라에 현실감을 가져다준다. 이러한 예는 다음의 두 부분에서 볼 수 있다.

- a. 1막 1장의 카니오의 아리아 중 ‘E se lassu Pagliaccio(무대위에선 팔리아치)’⁴⁹⁾의 반주가 극중극의 마디 15이하에서 사용됐다.

마디 15이하는 극중극에서 탯데오가 콜롬비나에게 구애하려는 장면으로, 1막에서 카니오가 ‘토니오가 냇다를 유혹하는 것’은 현실이 아닌 극의 일부분이라며 극의 내용을 노래하는 대목이 실현 된 것이다.

1막의 카니오의 가사는 다음 <가사 7>과 같다. <악보 36>

<가사 8> 1막 Scena Prima., **Cantabile** 중

‘E se lassu Pagliaccio’

“E se lassu Pagliaccio sorprende la sua sposa col bel galante in camera, fa un comico sermone, poi si calma od arrendesi ai colpi di bastone!

Ed il pubblico applaude ridendo allegramente!”

“그리고 만약에 저 위(무대)에서 팔리아치가 젊은 신사와 함께 방에 있는 자기 아내를 놀라게 한다면, 코믹한 설교를 하는 거지, 그러면 똥똥이 타격에 잠잠해지거나 혹은 항복하겠지!

그러면 관객들은 즐겁게 웃으며 박수를 칠거야!”

49) 논문 p. <악보 6> 참조.

<악보 36> V.S. 마디 14-21

신 랑 은 멀 리 갔 겠 다 ,
Lun_____ gie lo

똥 기 를 내 어 볼 까
spo so, Per che non o so

- b. 1막 2장 Scena e duetto⁵⁰⁾중 토니오의 사랑고백에 넷다가 비웃으며 말하는 대목의 반주가 극중극의 마디 64이하 에서 사용되었다.
마디 64이하는 탃데오(토니오 역)가 콜롬비나(넷다 역)에게 사랑을 고백하는 장면으로 1막에서 넷다가 토니오에게 한 말이 극중극에서 실현되었다. 1막의 넷다의 가사는 다음 <가사 8>과 같다. <악보 37>

50) 본 논문 p. <악보 13> 참조

<가사 9 > 1막 Scena II., Scena e duetto 중

“Hai tempo a ridirmelo stassera, se brami! stassera!
 Facendo le smorfie colà, colà sulla scena!”

“네가 진정으로 원한다면 오늘 저녁에 그것을 다시 내게 말할 시간이
 있어! 오늘 저녁!
 일그러진 얼굴로, 저기 무대 위에서!”

<악보 37> V.S. 마디 63-67

Sostenuto assai (♩ = 69)
 (cantando con intenzione)

Co. So che sei pu — ra,

122 **Sostenuto assai** (♩ = 69)

Pno. (esagerato)

Co. so che sei pu ra, sei pu ra

Pno. *sospeso*

㉔ Duettino

:알프레키노(뽀빠 역) 와 콜롬비나(벳다 역)의 밀회를 팔리아치(카니오)에게 들키는 장면.

곡의 구성은 다음 <표 14>과 같다.

<표 15> Duettino 구성

구성	마디	조성
A	01-23	E b
B	24-44	E
C	45-56	A
C'	57-71	a

㉕ Scena e Duetto Finale

: 무대에 등장한 팔리아치(카니오 역)는 슬픔과 분노에 이성을 잃어 결국 벳다와 실비오를 살해하는 장면으로 카니오의 “La commedia e finita!(코미디는 끝났다!)” 외침으로 오페라는 막을 내린다.

이 곡의 구성은 다음 <표 15>과 같다.

<표 16> Scena e Duetto Finale 구성

구성	마디	조성
A	01-09	E b
B	10-41	e
C	42-60	e
D	61-106	e b
E	107-144	E b
F	145-157	E
G	158-195	E b
H	196-226	E
I	227-238	e

마디 12-13은 현실과 극이 뒤섞이는 부분으로 카니오는 극에 집중하지 못하고 아를렉끼노(웍페 역)가 아닌 실비오를 생각하며 노래하고 있기 때문에, 악보에 노래하는 사람은 팔리아치가 아닌 카니오로 기보되어있다. 그러나 넷다는 계속해서 태연하게 콜롬비아 연기를 하기 때문에 악보에 콜롬비아로 기보 되어 있다. <악보 38>

<악보 38> V.S. 마디 12-13

(forte) 한남자가 당신과 같이 있었잖아!

Un uomo e ra con tel

The image shows a musical score for two parts: C (Canto) and Piano. The C part is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains two measures of music with lyrics in Korean and Italian. The Piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. It features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, both spanning two measures. The score is marked with '(forte)' and includes an 'A' marking above the second measure of the C part.

다음은 마디 12이하의 현실과 극 속을 오가며 혼란스러워하는 카니오와, 이 사실을 알면서도 모르는 척하고 콜롬비아 연기를 하고 있는 넷다의 가사이다. <가사 9>의 * 표시는 카니오가 극에서 연기를 하는 대목과 현실의 대목을 구별하기 위해 표기 한 것이다.

<가사 10> 마디 12이하

***현실의 카니오**

canio : (forte) Un umo era con te! (화내며) 한 남자가 당신과 같이 있었잖아!

colombina : (scherzando) Che folle! Sei briaco? (농담조로) 미쳤군! 술 취했어요?

***극 속의 카니오**

canio : (mal ritenendosi) Briaco! si... (fissandola con intenzione) da un'ora!!

(억제하며) 술 취했다고! 그래...(의도적으로 응시하며) 한 시간 전부터!!

colombina : Tornasti presto. 빨리 돌아왔네요.

canio : (con intenzione) Ma in tempo! T'accora? T'accora, (conira) dolce sposina!!

(cercando ancora frenarci) Ah! sola io ti credea e due posti son la!

(특별한 뜻을 나타내며) 때 맞춰 왔지! 그래서 싫어? (화내며) 사랑하는 여보!!

(계속 자제하려 애쓰며) 아! 나는 당신이 혼자 있는 줄 알았는데 그런데 저기 자리가 두 개 있군!

colombina : Con me sedea Taddo che là si chiuse per paura!

나와 같이 탁테오가 앉아 있었는데 두려워 거기 숨어있어요!

***현실의 카니오**

canio : Orsù... parla! 자... 말해봐!

tonio : Credetela!(esagerato) Essà è pura!! E abbore dal mentir quel labbro pio!!

그녀를 믿으세요! (비웃듯) 그녀는 죄가 없어요!! 그 자비로운 입술은 거짓말 하지 않아요.

canio : (rabbioso, al pubblico)Per la morte! (a nedda) Smettiamo!

(sordamente) Ho dritto an'chio d'agir come ogn'altr'uomo. Il nome suo...

(관객들에게 화를 내며) 제기랄! (벧다에게) 그만 합시다!

(힘없이) 나도 다른 모든 남자들처럼 행동할 권리가 있어. 그 사람 이름은...

colombina : (ridendo) Di chi? (웃는다) 누구?

canio : Vo' il nome de l'amante tuo, del drudo infame a cui ti desti in braccio,

o turpe donna!

당신 애인, 당신 자신을 맡겼던 못된 애인의 이름을 원해, 부정한 여자!

colombina : (scherzando) Pagliaccio! Pagliaccio! (농담조로) 팔리아쵸! 팔리아쵸!

canio : No! Pagliaccio non son; 아니! 난 팔리아쵸가 아니야 ;

마디 158이하는 넷다가 무대 위에서 벌어지는 불안한 분위기를 바꿔보기 위해 다시 극의 콜롬비아로 돌아가 부르는 노래로 ‘2막, Duettino의 마디 22이하’ 극중극의 알렉시노와 콜롬비나가 애정을 나누는 장면의 반주를 다시 사용하여 넷다가 극으로 다시 돌아온 것을 알려주고 있다.

반주는 조성만 바뀐 채 그대로 재현되나 넷다의 노래는 다르게 작곡되어 있다. 즉, 콜롬비나가 부른 선율은 그대로 재현되지만 알렉시노가 부른 부분의 선율은 다르다.

이것은 넷다의 불안한 심리를 드러내기 위한 것으로, 알렉시노가 부른 부분의 선율은 순회공연으로 인해 넷다에게는 익숙한 멜로디였지만, 상황을 모면하기 위하여 불안한 마음으로 갑작스럽게 부르는 것이어서 상대역이 부르는 부분은 제대로 부르지 못하고 있는 것이다.

또한 <악보 39-1>의 첩표는 이전 곡에는 없었던 것으로, 잦은 첩표는 넷다의 불안한 호흡을 표현해 장면의 긴장감을 더해주고 있다. <악보 39, 39-1>

<악보 39> 2막, Duettino V.S. 마디 21-38

Tempo di Gavotta (♩=56)

이것봐요, 내사랑. 내가 얼마나 맛있는 저녁을 준비했는지!
 Guar da, a nomio, che splen di da ce net ta pre pa rail

이것봐요, 내사랑. 내가 얼마나
 Guar da, a mor mio, che net ta re di

con molta eleganza

125 **Tempo di Gavotta** (♩=56)

p legg ed elegante

사랑은 포도주 향기와 음식냄새를 너무 좋아해
 Ah! L'a mo re ama gief flu vii del vin, de la cu

신선한 음료를 가져왔는지!
 vi no t'ap por ta il Ah! L'a mo re ama gief flu vii del vin, de la cu

p

126

senza rall.

사랑스런 주경쟁이!
 ci na! 식성 좋은 나의 Colom! A ma bi le be o ne!

ci na! Mia ghiot ta Co lom bi na! Col om bi na!

molto rall. *affrett.*

molto rall. *affrett.* *col canto*

<악보 39-1> V.S. 마디 157-174

Movimento di Gavotta come nella COMMEDIA

(cercando di ripendere ancora la commedia)

N. 어서요, 나는 당신이 그리도 나쁜지 몰랐어요! 이 곳 에 는
 Suv via, co si ter ri bi le dav ver non ti cre de ol Qui nul la vha di

Movimento di Gavotta come nella COMMEDIA

Piano accompaniment for the first system, featuring a rhythmic pattern in the right hand and a bass line in the left hand.

N. 아무 것도 비극적인 것은 없어요 앞에 앉아있던 남자, 내
 (andando verso la porta)

N. tra gi co Vien ia dir gli o Tad de o che l'uom se du toor dian zi, or

Piano accompaniment for the second system, including a measure number '144' and the instruction 'senza rall.'.

N. 가까이 에 있었 던 남 자 는 *molto rit.* 겁 많 고 피 없 는 Arlec. 었 다 고! *rit.*

N. dian zia__ me vi ci no e ra... il pau ro so ed in no__cuo Arlec chi

Piano accompaniment for the third system, including the instruction 'poco rit.' and 'col canto'.

마디 196이하는 넷다와 카니오의 격렬한 싸움을 관객들은 현실인지 극인지 혼란스러워하는 상황으로, 결국 카니오가 넷다와 실비오를 살해하는 이 오페라의 클라이막스인 비극적 마지막 장면이다.

<악보 40>에서 a는 ‘넷다와 실비오의 사랑의 주제선율’이 변형되어 재현된 것으로 위급한 상황 속에서도 변함없는 넷다의 실비오에 대한 사랑을 암시하고 있으며, b의 낮고 거친 붓점은 카니오의 성난 분노를 의미한다. <악보 40>

<악보 40> V.S. 마디 196-200

Allegro concitato (♩ = 132)

Piano

마디224 이하는 오페라의 종(終)곡으로 1막의 마지막 곡인 카니오의 Arioso ‘Vesti la giubba (의상을 걸치고)’ 중 가사 “Ridi Pagliaccio, sul tuo amore infranto!(산산조각 난 네 사랑에 대해 웃게나, 빨리아쵸!)”의 선율을 관현악적으로 재현하여 오페라의 비극적인 결말을 표현하고 있다. <악보 41>

<악보 41> V.S. 마디 224-227

Maestoso larghissimo (♩=40)

8.

Piano

fff *tutta la forza*

8.

Ⅲ. 결론

사실주의는 19C의 경제적·사회적 발전으로 인한 과학적 사고방식에서 발생된, 실증주의나 유물론등의 합리주의적 철학양식에서 영향을 받아 1800년경 미술과 문학이론에 나타난 사조이다.

사실주의는 미술과 문학뿐만 아니라 음악가들에게도 영향을 주어 베리즈모 오페라의 탄생을 초래하였다.

오페라에서의 사실주의는 베리즈모 오페라의 절정을 이루는 마스카니와 레온카발로 이전에도 그 성향을 가진 작품들은 존재했으며, 베리즈모 오페라가 발생한 1880년부터 사라진 1890년까지 10년 동안 많은 작품들이 작곡되었다. 베리즈모 작곡가들은 베르디 오페라를 개혁하려는 움직임과 바그너 오페라의 영향에 대한 새로운 시도로 베리즈모 오페라를 출현시켰다.

베리즈모 오페라는 낭만주의 오페라와의 소재 영역의 변화를 가져와 영웅적, 신화적인 인물이 아닌, 평범하고 천박하기까지 한 현실적 소재가 오페라에 등장하였으며, 대본의 변화를 가져와 기존의 '운문'대신 음악적 '산문'법칙을 사용했다.

또한 훌륭한 연주효과에 중점을 둔 벨칸토보다는 회화체적 낭송조의 노래와 절규하는 듯한 감탄사를 자주 사용해 극의 즉각적인 표현을 추구하였다. 서정적인 음색을 가진 리릭 소프라노·테너를 선호하며 바리톤의 비중을 높여 극적 묘사를 중음영역으로 자주 표현하는 것도 베리즈모 오페라의 특징이다.

그리고 바그너의 유도동기의 사용으로 극의 사실성을 높이고, 무한중지의 사용으로 극의 통일성을 꾀하였다. 또한 지방색을 띠는 음색과 민속음을 사용하여 작곡자와 청중간의 괴리감을 줄이려고 시도했다.

오페라 《팔리아치》에서 레온카발로는 위와 같은 베리즈모적인 특징을 작품에 적용하여 실제 일어난 상황을 주제로 선택하였으며, 그 주제 또한 신분상 하층민의 생활사를 다루는 것이었다.

작곡기법적인 면으로도 볼 때 무한선율의 사용으로 각 막을 하나로 연결 짓고, 주제선율의 반복으로 극의 통일성을 보이는 동시에 현실감을 주었다. 또한 가사에 일상적인 구어체의 산문을 사용되어 극의 사실성을 부각시켰다.

베리즈모 오페라는 마스카니와 레온카발로 외에도 베르디 이후 가장 중요한 이탈리아 오페라 작곡가로 손꼽히는 푸치니에서도 베리즈모의 특징을 보이고 있었으며, 유럽 전역에 빠르게 퍼져 칠리아, 과페라리, 마스네, 샤르팡티에, 달베르등이 베리즈모 오페라를 작곡하였다.

이와 같은 베리즈모 오페라는 비록 10년이라는 짧은 기간에 존재하며, 한 시대를 좌우하는 비중 있는 음악적 조류로써 인식되지는 못했지만, 그 음악적 특징들은 이탈리아 낭만 오페라를 현대 오페라로 연결시켜주는 징검다리 역할을 해주었다는 것만으로도 이탈리아 오페라사 상의 중요한 징조라 할 수 있다.

베리즈모 오페라는 20C로 넘어오는 세기의 변화를 체험할 수 있는 작품으로써 낭만주의 오페라와는 정서상으로 차별화되어지는 연주가 요구되기 때문에 ‘사실주의’의 사조에 대한 올바른 이해가 필요하다.

또한 오페라 반주에 앞서 오케스트라에 대한 충분한 숙지(熟知)는 악기의 음색과 오케스트라에서 요구하는 악기주법의 표현을 가능하게 하고, 악기의 구성에 따른 음향변화와 각 장면에서 요구하는 오케스트라의 역할 등의 올바른 이해는 연주자에게 효과적인 연주를 위한 필연적인 과정이다.

참 고 문 헌

1. 국내서적

- 고봉준 외, 2007. *문예사조*, 서울: 시학.
- 김병걸. 1976. *리얼리즘 문화론*, 서울: 을유문화사.
- 김성기 외. 2004. *서양문학의 이해*, 서울: 한국어 대학교 출판부.
- 김애자. 1992. *시대별 작곡가 및 연주관습 총정리*, 서울: 상지원.
- 김찬자. 2005. *코메디아 델라르테*, 서울: 연극과 인간.
- 김춘미. 2005. *서양음악문화사 강의*, 서울: 예술.
- 김혜정. 2006. *시대별로 본 오페라*, 서울: 도솔출판사.
- 박종호. 2005. *불멸의 오페라*, 서울: 시공사.
- 박준용. 2004. *세상의 모든 클래식*, 서울: 마고박스.
- 백운복 외. 2003. *문예사의 이해*, 서울: 새문사.
- 양희석. 1988. *예술철학*, 서울: 자유문고.
- 이동면. 1987. *리얼리즘이란 무엇인가*, 이현석 옮김. 서울: 世界.
- 이덕희. 1999. *세기의 걸작 오페라를 찾아서*, 서울: 작가정신.
- 이성삼. 1992. *세계명작오페라 전서*, 서울: 세광음악출판사.
- 이재호. 이정호 공역. 1990. *세계문예사조사*, 서울: 을유문화사.
- 이홍수. 1994. *음악여행*, 서울: 세광음악출판사.
- 정복수. 채은희. 2009. *성악예술*, 서울: 예술.
- 조운선. 2007. *미술관에서 오페라를 만나다*, 서울: (주)시공사.
- 최유찬. 2006. *문예사조의 이해*, 서울: 이룸.
- 허영한. 2002. *마법의 성-오페라이야기2*, 서울: 심설당.

홍미라. 2004. *연극개론*, 서울: 창조문화사.

홍세원. 2001. *서양음악사*, 서울: 연세대학교출판부.

2. 번역서 및 외국서적

Adler, Samuel. 2007. *The Study of Orchestration*, 윤성현 역. 서울: 수문당.

Barranger, Milly. S. 2001. *Theatre past and present*, 우수진 역. 서울: 평민사.

Brener, Milton. 2004. *Opera Offstage*, 박성규 역. 서울: 아침이슬.

Ess, Donald H. 1997. *The Heritage of Musical Style*, 안정모역. 서울: 다라출판사.

Grout, Donald J. and Claude V. Palisca. 2007. *Histori of western music*, 제7판. 민은기외 역. 서울: 이앤비 플러스.

Janson, H.W. & Janson. 1995. D.J. *Story of painting*, 유흥준 역. 서울: 설화당.

Kamien, Roger. 1993. *Mesic an Appreciation*, 김학민 역. 서울: 예술.

Leslie, Orrey. 1990. *Concise History of Opera*, 류현희 역. 서울: 서문당.

Longyear, Rey M. 2001. *Nineteenth-Century Romanticism in music*, third edirion. 김혜선 역. 서울: 도서출판 다리.

Nochlin, Linda. 1986. *Realism*, 권원순 역. 서울: 미진사.

- Stanley, John. 2006. *The Composer and there Masterworks*, 이창희, 이
용숙 역. 서울: 애경.
- Stephen, Pettitt. 2004. *Crash course im opera*, 이영아 역. 서울: 예담
- Vila, Marie C. 2002. *Quatre siecles d'opera*, 김역 역. 서울: 삼호뮤
직.
- Celletti, R. Marchesi, G, ed., 1977. *Storia dell Opera*, Vol.III,
Lopera in Italy: uted, Torino.
- Donington, R. 1990. *Opera and its Symbols*. New Haven &
London.
- Stanley sadie, 1980. *The new Grove Dictionary of Music and
Musicians*, Vol.1-2, Macmillan Pubeishers Limited.

3. 학술지 및 논문

- 오희숙. 1994 「음악적 리얼리즘에 대한 논의」, 낭만음악 제6권 제4호, 통
권 24호, 서울: 낭만음악사 출판.
- 오희숙. 1998. 「음악적 모방미학에 대한 논의」, 낭만음악 p.85, 통권 39
호, 서울: 낭만음악사.
- 이창구. 1997. 「Commedia dell'arte에 관한 연구」, 청주대학교 예술문화
연구소
- 주성혜. 1989. 「모방개념을 통한 음악적 리얼리즘의 가능성 고찰」, 낭만음
악, 통권 5호, 서울: 낭만음악사 출판.
- 박지운. 2008. 「연극의 출발 그리고 팔리아치」, 대구문화 268호 p.8, 월간
대구문화편집실.

4. 학위논문

박자영. 「19세기 이태리 베리즈모 오페라 연구」 석사학위논문, 서울:숙명여자대학교 대학원, 2005.

5. 악보

Ruggiero Leoncavallo. Pagliacci in Full Score, Dover 0-486-27363-6. New York: Dover Publications, Inc.

Ruggiero Leoncavallo. Riduzione per Canto e Pianoforte, N. 654. Milano: casa Musicale Sonzogno.

6. 음반 및 영상물

Ruggiero Leoncavallo. Pagliacci. conducted by Renato Cellini, sung by Jussi Björling·Victoria De Los Angeles·Leonard Warren·Robert Merrill, RCA Victor Orchestra, recorded 1953, NAXOS 8.110258.

Ruggiero Leoncavallo. Pagliacci. conducted by Georges prêtre, sung by Plácido domingo·Teresa stratas·Juan pons· Albeto rinaldi, Orchestra e coro del teatro alla scala , recorded 1984, Hambusg: Deutsche grammophon Gmbh 00440 073 4033.

7. 사전류

세광음악출판사 편, 1986, **음악용어사전**, 서울: 세광음악출판사.

세광출판사 편. 1986. **최신명곡해설집 vol.22 오페라 4**, 서울: 세광음악출판사.

ABSTRACT

Study of Verismo operas and *Pagliacci*

Lim, Jin Kyoung
Department of Accompanying
Greduate School of Mesic
Sungshin Women's University

This thesis studied the opera *Pagliacci* to look into Ruggero Leoncavallo's musical purpose and techniques.

Realism sprang along with the 19th century socio-economic developments of scientific way of thinking, which was influence by Positivism and Materialism philosophies that were the trends of thought apparent in 1800's art and literature.

Realism in operas was prevalent before the peak of Verismo operas of Mascagni and *Pagliacci*, and for ten years since the start and end of Verismo operas from 1880 to 1890, many works have been composed. Verismo composers tried to reform Verdi operas with the influence of Wagner operas and attempted a new apparition of Verismo operas.

Verismo operas brought a change of subjects from Romantic operasthe characters are not heroic nor mythical, rather they are common and even shallow to advent realistic subjects into operas, and they changed scripts from existing poetic 'verse' to musical 'prose'.

Rather than emphasizing on superb musical performance like the bel canto, Verismo operas used colloquial and recital styles and frequently collaborated exclamations to express immediate presentation. Another characteristic of Verismo operas is that they preferred epic tones of lyric soprano-tenors and put relative importance on baritones for dramatic description.

Furthermore by using Wagner's inducing motivation they raised practicality of the drama and incorporated perfect cadence for unity. Also by adding local color and folk music they attempted to restrict detachment between the composer and the audience.

Pagliacci by Leoncavallo applied the traits of Verismo operas mentioned above and chose real situations of the lives of lower classes for his main theme. Compositional techniques showed boundless melodies to connect each acts, repentance of theme melody for unity and sense of reality. Also by using conversational words to the song it added to the reality of the drama.

Besides Mascagni and Leoncavallo, the most noted composer after Verdi in Italia, Puccini also shows hints of Verismo operas and this spread quickly all over Europe to composers like Chilea, Wolf-Ferrari, Massenet, Charpentier, and d'Albert.

Though Verismo operas lasted for only a decade and was not given recognition as a main stream music genre, it's important in the history of Italian operas since its musical characteristics became the stepping stones to connect Italian Romantic operas and contemporary operas.

With the understanding of the upright trend of 'Realism', Verismo operas allows to experience the transition coming into the 20th

century having a distinct differentiation of musical performance of Romanic operas.

Lastly, before the accompaniment a full knowledge of the orchestra will: make it able to express the required musical techniques of the tone of the instruments, allow the change of sounds according to the instrumental organization, and present an efficient performance for each act which is a necessary process for all musicians.