

오페라 작곡가로서의 하이든 재조명

신혜승

I. 서론

18세기 중반, 하이든이 음악역사에 나타난 이 시기는 음악적으로 매우 복잡한 양상을 보여주는 시기였다. 갈랑 양식, 다감 양식, 기악적 부포 양식 등의 신양식들과 후기 바로크의 화려하고 장대한 다성음악 양식이 공존하고 있던 시기였고, 오페라나 오라토리오와 같은 극적 성향의 작품과 더불어, 계몽주의 이상이 잘 실현되어 있는 리트와 같은 독창 노래가 음악생활과 미학에서 중심적인 역할을 하고 있던 시기였다. 또한 기악음악 장르로 교향곡, 협주곡, 실내악, 독주곡 등 다양한 유형의 독주 및 앙상블 음악이 새로운 도약을 하기 시작하는 시기였다. 이와 같이 구시대의 영향력이 사라지기 이전에 새 시대의 신양식이 창출되어 양식상의 다양성을 보여주고 있는 18세기 중반의 음악은 당시의 지배적인 사상이었던 계몽주의의 영향이 반영되어 단순함, 간결함, 명확함 등을 추구하여 가볍고 투명하며 호모포니적인 특성을 보여주고 있다. 또한 계몽주의가 갖는 세계주의적이며 인도주의적 특성은 국적에 관계없이 많은 작곡가들이 여러 나라에서 활동할 수 있는 환경을 조성하였는데, 그 결과 모든 나라의 음악이 가지는 가장 좋은 특색들을 모아서 만든 것이 가장 이상적인 음악이라고 여기게 되었다.

이러한 역사와 음악사의 변혁기에 활동을 시작한 하이든은 오페라를 비롯한 극음악 장르와 교향곡, 협주곡, 실내음악, 소나타 등의 기악음악

작곡가로 그 명성을 쌓아갔다. 오늘날, 하이든은 기악음악, 특히 교향곡과 현악4중주의 분야에서 큰 업적을 이룩한 작곡가로 평가되고 있다. 다양한 음악문헌들에서 중점적으로 설명하고 있는 하이든의 음악은 주로 기악음악과 관련되어 있는 것이다. 그러나 하이든은 오페라 작곡에 있어서도 많은 활동을 보여주었고, 오페라 작곡에 대한 감각과 이해를 바탕으로 이에 따른 큰 인기를 누리기도 하였다. 하이든 자신도 1776년 오스트리아 문예잡지에 기록될 자서전을 요구받자, 자신을 기꺼이 오페라 작곡가로 소개하면서 스스로 가장 성공했다고 생각한 작품으로 3개의 오페라(<어부의 딸들> (Le pescatrici, 1769), <속임수> (L'infedeltà delusa, 1773), <뜻밖의 만남> (L'incontro improvviso, 1775)을 시작으로 이탈리아어 오라토리오 <토비아의 귀환> (Il ritorno di Tobia, 1774-75)과 <스타바트 마테르> (Stabat Mater, 1767)를 언급하였다.¹⁾ 당시 작곡했던 60여개의 교향곡과 소나타 등에 대해서는 어떠한 언급도 하지 않았으며, 실내음악의 경우 베를린 비평가들이 지나치게 혹평했다고 불평할 때만 지칭하였다.²⁾ 1784년 3월 1일, 하이든은 출판업자 아르타리아(Artaria)에게 보내는 편지에서, 새로이 작곡한 오페라 <아르미다> (Armida)가 자신의 가장 훌륭한 작품으로 평가받을 것이라고 얘기하였다.³⁾ 이처럼 1770년대와 1780년대의 하이든의 모습은 오늘날의 강조점과는 달리, 오페라 작곡가로서의 명성과 업적에도 초점이 맞추어져 있다는 것을 알 수 있다.

오늘날 하이든을 오페라 작곡가로서 언급하는 일은 매우 드물다. 주요 음악문헌에서 소개하고 있는 하이든의 모습을 살펴보면 다음과 같

1) H. C. Landon. *Haydn: A Documentary Study with 220 Illustrations, 44 in Color, and 1 Map*, New York: Rizzoli, 1981, 79~80쪽.

2) H. C. Landon. *Haydn: A Documentary Study with 220 Illustrations, 44 in Color, and 1 Map*, 80~81쪽.

3) Karl Geiringer. *Haydn: A Creative Life in Music*, Berkeley: University of California Press, 1982, 81쪽.

다. 『그라우트의 서양음악사』(A History of Western Music)의 8개정판(2009)에서는 하이든을 “당대에 가장 명성을 날린 작곡가”로 언급하면서, “모든 매체에서 다산적인 작곡가[...] 그 중에서도 다수의 교향곡과 현악사중주곡으로 특히 기억되며, 이 두 장르를 통해 다른 작곡가들이 열심히 배우고자 했던 표준적인 특성, 양식, 내용, 형식과 표현성을 확립시켰다”⁴⁾고 설명하고 있다.

타루스킨(Richard Taruskin)의 『옥스퍼드 서양음악사』(The Oxford History of Western Music, 2005)에서는 ‘완벽한 경력(Perfect Career)’과 ‘에스테르하지 시절’이라는 소제목 하에, 하이든의 기악음악 작곡가로서의 성공과 명성을 주로 다루고 있다. 하이든의 첫 오페라 작품으로 징슈펠 <교활한 악마>(Der krumme Teufel, 1752?)가 당시 큰 인기를 얻었고 첫 유명세를 치르게 되었다고 서술하고 있지만, 이 작품 이외에 타루스킨이 주목한 그의 완벽한 경력은 다양한 기악곡들, 즉 디베르티멘토, 신포니아, 현악4중주, 교향곡 등과 여기에 따르는 형식들이었다. 구체적인 악곡 분석과 이에 따른 악보 예로도 교향곡과 현악4중주의 작품만이 제시되어 있다.

폴리(Reinhard G. Pauly)의 『고전시대의 음악』(Music in the Classic Period, 1988)에서는 교향곡, 소나타, 현악4중주의 각 분야에서 하이든의 작품이 심도있게 다루어지고 있는 반면, ‘고전시대의 오페라’라는 장에서는 모차르트의 작품을 위한 배경으로서 다양한 작곡가들을 언급하는 과정에서만 등장한다. 『서머 음악사』(Schirmer History of Music, 1982)에서 ‘전고전에서 고전까지’의 부분을 다루고 있는 라자르비히(Gordana Lazarevich)는 교향곡, 실내음악, 소나타와 콘체르토, 종교음악과 함께 오페라 항목을 따로 설정하여 설명하고는 있으나 그 분량과 중요성에 있어서는 하이든의 기악음악 장르에 미치지 못하고 있다.

4) J. Peter Burkholder, Donald J. Grout and Claude V. Palisca. A History of Western Music, 8th ed., New York: W. W. Norton, 2009, 527쪽.

뉴그로브 사전의 2개정판(2001)에서 웹스터(James Webster)는 하이든이 1760년대 중반부터 유명해지기 시작하여 1780년대까지 당대에 가장 유명한 작곡가가 되었으며, 1790년대부터 1809년까지는 유럽 전체에서 문화적 영웅이 되었다고 기술하면서, “그는 모든 음악 장르에서 탁월했다. 사후 그의 평판이 주로 기악 작품에만 초점이 맞춰져 있지만, 그의 생애의 초반에는 기악과 성악 모두에서 유명했다”⁵⁾고 적고 있다. 뉴그로브 사전의 하이든 항목 목차⁶⁾ 중에는 ‘오페라 감독, 1776-90’이라는 항목이 따로 설정되어 비교적 자세하게 설명하고 있지만, ‘스타일, 미학, 작곡방식’의 항목에서는 기악음악 작곡가로서의 그의 작품만이 주로 언급되어 있다.

이처럼 기악음악 작곡가로서의 하이든에 모두 초점을 맞추고 있을 때, 일찍이 폴 헨리 랭(Paul Henry Lang 1901~1991)은 1932년⁷⁾ The Musical Quarterly에 “하이든과 오페라(Haydn and the Opera)”라는 논문을 발표하면서 오페라 작곡가로서의 하이든을 조명하였다. 이 논문을 제외하면 주요 정기 간행학술지에서 하이든의 오페라는 주요 논문 주제를 위한 일부로서 등장하는 정도이다.⁸⁾ 랭은 하이든에 대한 연구가

5) James Webster and Georg Feder. “Haydn, (Franz) Joseph,” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. ed. by Stanley Sadie, London: Macmillan, 2001, Vol. 11, 171쪽.

6) 1. 배경, 어린 시절, 소년성가대원, 1732-c1749. 2. 비엔나, c1750-61. 3. 에스테르하지 궁정, 1761-90: (i) 부 음악감독, 1761-65 (ii) 음악감독, 1766-90 (iii) 오페라 감독, 1776-90 (iv) 독립, 1779-90. 4. 런던, 1791-95. 5. 비엔나, 1795-1809. 6. 성격과 인격. 7. 스타일, 미학, 작곡방법. 8. 종교 성악음악. 9. 세속 성악음악. 10. 오케스트라 음악. 11. 실내음악. 12. 건반악기 음악. 13. 하이든의 경력

7) 이 해(1932)는 하이든 탄생 200주년이 되는 해로, 랭의 “하이든과 오페라(Haydn and the Opera)”는 아마도 랭이 하이든 탄생 200주년을 맞이하여 서술한 특별 주제의 논문인 것으로 보인다. 올해(2009)는 하이든 서거 200주년이 되는 해이다. 랭의 논문이 나온 지 하이든의 생애만큼, 즉 77년이 지났다. 이 시점에서 오페라 작곡가로서 오늘날 가지고 있는 하이든의 위상이 랭의 논문 이후 어떻게 변화하였는지를 살펴보는 일은 의미 있는 작업이라 생각된다.

기악음악 작곡가로서만 주로 다루어지고 있는 실정에서, 오페라 작곡가로서 하이든을 심도 있게 언급한 최초의 음악학자들 중 한 사람이라 할 수 있다. 그는 『서양 문명에서의 음악』(Music in Western Civilization, 1941)이라는 문헌에서, 음악을 문화와의 관련 속에서 다루고자 하는 시도를 보여준 학자이기도 하다. 랭의 선각적인 연구를 바탕으로 오페라 작곡가로서의 하이든의 활약상과 그 역사적 의의를 2009년 그의 서거 200주년을 맞이하여 다시금 재조명하고자 한다.

II. 오페라 발전에 있어서의 하이든의 역할

A. 하이든의 음악 환경

오페라 작곡가로서의 하이든을 조명하기 위해, 하이든이 에스테르하지 궁정의 음악가로 고용되기 이전, 하이든의 생애⁹⁾에 있어서 중요한 시점인 1739년(혹은 1740년)부터 10여 년간 머물렀던 성 슈테판 성당의

8) 랭 이후 주로 1960년대 초반에 하이든의 음악활동에 있어서 오페라의 중요성을 언급하고 있는 몇몇 문헌들이 등장하였다. 주요 문헌은 다음과 같다; Dénes Bartha and László Somfai. *Haydn als Opernkapellmeister* (Budapest, 1960); János Harich. 'Das Repertoire des Opernkapellmeisters Joseph Haydn in Eszterháza (1780~1790)', *Haydn Yearbook*, I, 1962, 9-110쪽; Mátyás Horányi. *The Magnificence of Eszterháza*, trans. András Deák (London, 1962); H. C. Robbins Landon. 'Haydn's Marionette Operas and the Repertoire of the Marionette Theatre at the Esterháza Castle', *Haydn Yearbook*, I (1962), 111-197쪽.

9) 하이든의 생애는 크게 i) 유년시절, 소년성가대원(1732~c1749) ii) 비엔나(c1750~61) iii) 에스테르하지 궁정의 부음악감독(1761~65) iv) 에스테르하지 궁정의 음악감독(1766~90) v) 런던(1791~95) vi) 비엔나(1795~1809)로 나누어 살펴볼 수 있다. James Webster and Georg Feder. "Haydn, (Franz) Joseph," *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. ed. by Stanley Sadie (London: Macmillan, 2001), Vol. 11, 171-271쪽.

소년성가대원 시절을 살펴보아야만 한다. 이곳은 가난한 하이든이 음악교육을 받을 수 있는 최적의 장소였다. 비록 그 교육이 이론이나 작곡에 대한 교육보다는 노래와 하프시코드, 바이올린 연주에 국한되어 있긴 했지만, 오랜 기간 가톨릭의 위대한 예술음악을 듣고 노래했다는 경험은 정규 음악교육은 비록 받지 못했어도 지적인 능력을 발휘하는데 밑바탕이 되었음에 틀림없다. 하이든의 마지막 두 오라토리오(<천지창조>, <사계>)는 분명 이러한 소년시절의 경험에서부터 비롯되기 시작한 실제적 지식의 최후의 소산이라고 할 수 있지 않을까.

성 슈테판 성당을 나와 어렵게 프리랜서로 지내던 비엔나 시절에 하이든은 메타스타시오(Pietro Metastasio), 포르포라(Niccolò Porpora), 마리안나 폰 마르티네스(Marianna von Martines)¹⁰⁾, 디터스도르프(von Dittersdorf), 본노(Giuseppe Bonno)와 같은 인물들과 교류하고 많은 음악문헌 등을 독학으로 공부하면서 직업적, 사회적 경험을 넓혀갔다. 이 시기에 그의 첫 오페라 <고활한 악마>(Der krumme Teufel, 1752?)가 작곡되었는데, 안타깝게도 오늘날 전해지지는 않지만 당시 신생하는 음악시장을 매우 잘 이해하고 있음을 보여주는 작품이라고 할 수 있다.¹¹⁾ 만약 하이든이 이러한 경력을 계속 활용하여 오페라 작곡을 계속 하였다면, 당시 새롭게 변화하고 있는 희극 오페라 장르로 크게 성공하였을 것으로 여겨진다. 그러나 하이든은 1761년, 귀족 가문의 부음악감독이라는 정규직을 얻게 되었고, 이후 하이든은 에스테르하지 가문을

10) 소수 귀족가문에서 태어난 마리안나는 로마교황대사에서 의식마스터의 딸로 태어나 미카엘플라츠에서 살았는데, 대저택의 1층에는 안톤 에스테르하지의 미망인이 살고 있었고 3층에는 궁정 시인이며 오페라 대본가인 메타스타시오가 살고 있었다. 지붕 밑 다락방은 가난한 사람들, 상인, 음악선생이 주로 머물렀는데, 1750년 성 슈테판 성당에서 막 쫓겨난 젊은 하이든이 이곳 다락방에 들어왔다. 메타스타시오의 주선으로 하이든은 마리안나의 노래 레슨 동안 반주를 해주기도 하였으며, 따로 하프시코드를 가르쳐 주기도 하였다.

11) Richard Taruskin. *The Oxford History of Western Music*, Oxford: Oxford University Press, 2005, 518쪽.

위한 음악감독으로 살아가면서 귀족의 취향과 요구에 맞는 그러나 한편으로는 그들의 취향을 변화시키기도 하는 다양한 작품을 남기게 된다.

1766년에 에스테르하지가의 정식 음악감독이 된 후부터 하이든은 성악 음악 작곡가로서의 새로운 역할을 부여받았다. 이 무렵 후작은 베르사유 궁정을 모델로 새로운 궁정을 지을 계획을 세우기 시작하였다. 정원을 포함한 새로운 궁정을 완공하는데 20여년이나 소요된 이 곳에서 활기찬 궁정생활을 위해 니콜라우스 후작은 2개의 오페라 극장(이 중 하나는 마리오네트 극장)도 건설하였는데, 1768년에 하이든은 이 오페라 극장의 개관을 위해 <약제사>(Lo speziale)를 작곡했다. 음악에 대한 대단한 열정을 가진 후작의 영향으로 새로운 에스테르하지는 유럽음악의 최고의 중심지가 되어갔다. 여제 마리아 테레지아가 1773년 에스테르하지에 목계 되었을 때 그녀는 특히 하이든의 오페라 <속임수>에서 깊은 인상을 받았고, 이 작품은 ‘그녀가 좋은 오페라를 듣기 원할 때는 이 에스테르하지에 갈 것이다’라는 최상의 찬사를 받게 하였다.¹²⁾ 1776~90년 사이에 하이든은 최소한 6개의 오페라를 작곡하였으며 당대 매우 인기 있던 작곡가들의 약 100여 편의 오페라 작품들을 감독하였다.

그러나 유명한 예술가들, 순회연주가들, 극단들의 방문으로 활기가 넘치는 이 궁정 속에서 하이든은 고립감을 느꼈으며, 이런 고립이 그를 독창적이게 만들었음을 한편으로는 인정하면서도, 그는 종종 더 많이 여행할 수 있는 기회를 갖기 원하였다. 오랫동안 자리를 비우는 것이 허락되지 않았던 상황에서 그가 원하는 이탈리아로의 여행은 불가능했던 일이었다. 이러한 상황에서 하이든에게 몇 가지 위안이 되었던 것으로 여겨지는 것은, 비엔나의 음악가들보다 더 나은 대우를 받았다는 점,

12) Karl Geiringer. *Haydn: A Creative Life in Music*, Berkeley: University of California Press, 1982, 63쪽.

하이든이 자신의 작품들을 당대 최고수준의 가수와 유능한 기악연주자들이 연주하게 함으로써 자신의 작품을 검증할 수 있는 충분한 기회를 가질 수 있었다는 점, 그리고 이러한 기회를 맘껏 활용함으로써 수준 높은 음악을 만들 수 있었다는 점이라고 할 수 있겠다.

이처럼 에스테르하지는 멀리 떨어진 지리적 위치에도 불구하고 당시 나폴리, 밀라노, 비엔나, 파리 등과 견주어도 전혀 손색이 없는 중요한 음악문화의 중심지로서 다양한 예술가들의 교류가 넘쳤던 장소였다. 비록 하이든이 오페라의 본고장인 이탈리아로의 방문을 갈망하기는 하였지만, 활기찬 에스테르하지의 음악문화는 하이든으로 하여금 당시 국제적인 양식을 접하고 그것을 표현하도록 하는데 적합한 환경으로 작용했다. 현지에서 얻는 직접적인 경험만큼이나 에스테르하지에서 맛본 여러 경험은 하이든으로 하여금 여러 나라의 특성을 혼합한 오페라를 작곡하도록 하는데 큰 이점으로 작용한 것이다. 당대의 시대정신과 음악적 상황에 주목하면서, 하이든은 다양한 종류의 오페라를 무대에 올렸고, 이 작품들은 에스테르하지 내에서 뿐 아니라 외부에까지도 알려지게 되어 오페라 작곡가로서의 큰 명성과 인기를 얻게 되었다. 비록 오페라 애호가였던 니콜라우스 후작이 죽은 이후 많은 의무에서 자유롭게 되었을 때, 오페라라는 장르의 작곡을 중단하고, 그 이후에는 기악 음악 분야에서 더 위대한 업적을 남기긴 했지만 말이다.

B. 하이든의 오페라들

앞서서 기술한 것처럼 18세기 중반은 다양한 양식이 공존하는 복잡한 양상의 시대였다. 1762년 브라이트코프사의 카탈로그에는 만하임 악파의 주요 작곡가들 15명에 의한 300여곡의 교향곡이 제시되어 있다. 이것은 18세기 중반에 교향곡이라는 장르가 자리매김하기 시작한다는 것을 증명해 주고 있는 자료 중 하나이다. 교향곡과 더불어 협주곡, 실내

악도 새로운 도약을 시작했다. 독주곡과 현악4중주, 교향곡 등의 첫 악장에 사용되는 소나타 형식은 이전의 순환 2부분 형식에서 더욱 진화하여 고전주의의 대표적 형식으로 자리 잡았다. 각각의 기악음악 장르들은 장식적이면서 우아함을 강조하는 프랑스의 갈랑 양식, 섬세한 감정 표현을 중시하는 북독일의 다감 양식, 유패함과 간결성을 위주로 하는 이탈리아의 기악적 부포양식 등 복잡한 양식적 상황으로 전개되었다. 세계주의적인 시대였던 만큼, 어쩌면 청중들은 모든 음악적 상황이 복잡하게 교차하고 있는 이 시기에 개인과 국가의 노력들을 종합해 줄 수 있는 위대한 작곡가의 출현을 기대하고 있었는지도 모른다. 이러한 시점에서 하이든의 기악음악이 가지는 의의는 매우 크고, 이러한 점을 많은 문헌들이 앞 다투어 다루고 있는 것이다. 그러나 다른 한편으로, 새로운 표현방법을 갈망하는 또 다른 음악의 한 영역인 오페라가 큰 변화의 움직임을 보이고 있었다. 새로운 표현 방식의 오페라 작곡에 있어서 하이든의 역할과 그 위치를 추적하기 위해 18세기 오페라의 음악적 이상에 관한 견해들을 먼저 간략히 살펴보고자 한다.

18세기 독일의 위대한 박학자 마테존(Johann Mattheson, 1681-1764)은 날카로운 시각으로 당시 독일 오페라의 대본에 퍼져있는 저급한 희극적 요소가 가지는 약점을 간파하여 다음과 같이 말하였다. “내 견해로는, 좋은 오페라 극장은 다양한 예술의 아카데미이다. 거기서 건축, 회화, 춤, 시... 그리고 무엇보다도 음악이 하나의 예술작품으로 결합되어야만 한다.”¹³⁾ 이것은 바그너주의자들이 말한 ‘총체적 예술작품(Gesamtkunstwerk)’ 이전의 최초의 학문적 기록으로, 이러한 견해는 이후 등장하는 작곡가들의 오페라 작곡에 영향을 미쳤다. 안톤 슈바이처(Anton Schweizer, 1735-87)는 나라별로 다양한 레치타티보 스타일의

13) Paul Henry Lang. “Haydn and the Opera,” *The Musical Quarterly* 18/2, 1932, 275쪽 재인용.

혼합으로부터 훌륭한 종합 예술의 새로운 형태를 창조하였고, 이그나츠 홀츠바우어(Ignaz Holzbauer, 1711-83)와 J. F. 라이하르트(Johann Friedrich Reichardt, 1752-1814)가 그 발전을 지속하였다. 이들이 만든 오페라는 일반적으로 이탈리아 오페라 양식과 체계를 채택하여 프랑스와 자국의 고유한 요소를 섞은 형태였다.

그러나 다른 한편으로 독일의 오페라 작곡가들은 다른 나라의 레치타티보를 받아들이지 않았고, 오페라의 진정한 독일적 이상을 찾으려 지속적으로 노력하였다. 이렇게 해서 탄생하게 된 장르가 바로 징슈필이다. 이 새로운 장르는 대사와 음악, 희극적인 구성요소로 이루어져 있는데, 이는 영국에서 발라드 오페라가 성공한 일이 자극이 되어 등장하게 된 것이다. 영국 발라드 오페라의 영향 이후 징슈필은 곧 프랑스 희극 오페라의 영향도 받아들였으며, 이것은 라이프치히의 요한 아담 힐러(Johann Adam Hiller, 1728-1804)에 의해 완성되었다.¹⁴⁾ 그런데, 북독일의 발명품인 징슈필이 비엔나에 도달했을 때, 다른 상황이 일어났다. 본래의 징슈필은 이미 이것이 비롯되었던 다양한 요소들이 동화되어 일관된 형태를 갖게 되었지만, 비엔나에서는 새로운 혼합이 이루어지게 된 것이다. 비엔나에 널리 퍼져있던 이탈리아적 요소가 징슈필에 침투하게 된 것으로, 익살스런 주제의 희극(commedia dell'arte)이 대중적인 선율과 기질을 가진 생생한 음악으로 만들어지게 되었는데, 이것은 필연적인 과정이었던 것으로 보인다. 이처럼 징슈필이 비엔나에 도달했을 때 즉흥적 성격의 희극과 만나게 되는데, 이 지점이 바로 우리가 하이든의 오페라를 만나게 되는 지점이다. 하이든의 오페라가 작곡된 시점과 그 세부장르들을 살펴보면 다음의 <표 1>과 같다.

14) 이러한 특징은 힐러의 대표적인 <아이구 야단났네>(Der Teufel ist los), <사냥>(Die Jagd, 1770) 등에 잘 나타나 있다.

〈표 1〉 18세기 주요 오페라 작곡가 흐름에서의 하이든의 위치

18세기 전반		18세기 중반·후반	
이탈리아	A. 스카를라티, 페르골레시	오페라 세리아 〈법세계주의적 양식〉 극적 흐름 중요시 • 율렐리 (이태리, 독일, 프랑스 요소 종합) • 트라에타 (이태리, 프랑스 요소 종합) • 하이든 1762 〈아치데〉 1779 〈무인도〉 1783 〈아르미다〉 1791 〈철학자의 영혼〉 • 글룩 1762 〈오르페오와 에우리디체〉 • 모차르트 1770 〈폰토의 왕 미트리다테〉 1781 〈이도메네오〉 1791 〈티토의 자비〉	오페라 부파 • 하이든 1766 〈여가수〉 • 모차르트 1768 〈보아라, 바보 아가씨〉 1785 〈피가로의 결혼〉 1787 〈돈 조반니〉 1790 〈코지 판 투테〉 드라마 지오코소 (오페라 세미세리아) • 하이든 1768 〈약제사〉 1769 〈어부의 딸들〉 1773 〈속임수〉 1775 〈뿔밖의 만남〉 1777 〈달의 세계〉 1779 〈참된 정조〉 1780 〈보상된 지성〉 1782 〈기사 오를란도〉
	독일·오스트리아	북독일의 징슈필 〈희극, 비극 요소 통합〉 • 슈바이처 • 홀츠바우어 • 라이하르트 〈프랑스의 영향 흡수〉 이미 영국적 토양 • 아담 힐러	비엔나의 징슈필 • 하이든 1752 〈교활한 악마〉 1773~1779 마리오테트 오페라들 • 모차르트 1768 〈바스티앵과 바스티앵〉 1782 〈후궁으로부터의 탈출〉 1791 〈마술피리〉
	프랑스	오페라 코미크 〈프랑스, 이태리 요소 결합〉 • 루소 1752 〈마을의 점쟁이〉 • 뤼니 • 필리도르	〈프랑스, 이태리, 독일 요소 종합〉 • 글룩 1774 〈아울리스의 이피게니아〉

하이든은 비엔나에 있는 성 슈테판 성당에서 소년성가대원으로 음악 활동을 시작했다. 위대한 기악음악의 대가가 그의 어린 시절을 순수하

게 성악적인 환경에서 보냈다는 것을 기억할 필요가 있다. 이후 성 슈테판 성당을 나온 하이든은 당대의 가장 유명한 이탈리아 대본가인 비엔나에 있는 메타스타시오와 같은 곳에 머물게 되었다. 메타스타시오는 당대 최고의 극작가로 그의 많은 작품들이 당대 최고의 음악가들에 의해 오페라로 작곡되었다. 메타스타시오는 하이든을 당대에 가장 위대한 성악 선생인 포르포라에게 소개하였다. 하이든은 그의 자서전 스케치에 포르포라에게 노래, 작곡, 이태리어의 도움을 받았다고 기록한 바 있다. 이처럼, 오페라와 밀접히 연관된 사람들과의 교류로 얻어진 간접적 영향 하에서, 정말로 이 시기에 하이든은 <교활한 악마>(1752?)라는 제목의 징슈필을 작곡하여 성공을 거두었다. 성악, 특히 오페라적 음악에 노출되어 있는 젊은 음악가가 오페라 작곡가로서 음악활동을 시작하게 되었다는 것은 자연스러운 것으로 보인다. 당시 잘 알려진 희극배우인 쿠르츠(Felix von Kurz)의 주선으로 작곡된 이 작품은 하이든에 의해서 구체화된 비엔나 징슈필로, 미국 해안에 난파한 장면과 같은 판타지와 이국적 장면을 보여주고 있다. 한편 1768년에 비엔나를 방문한 12세의 모차르트는 징슈필 <바스티앵과 바스티앵>을 작곡하였다. 이것은 루소의 <마을의 점쟁이>와 같은 내용이지만, 표현방식은 독일어를 사용하는 비엔나 풍의 징슈필이다. 따라서 북독일의 징슈필과 이태리 희극의 만남으로 이루어진 비엔나 징슈필은 하이든에 의해 그 최초의 성과를 보게 되었고, 이후 모차르트로 이어지게 된 것이다.

1762년, 하이든이 에스테르하지 가문의 음악가로 고용되고 1년 후 글룩의 <오르페오와 에우리디체>가 처음으로 비엔나의 오페라극장에서 공연되고 있을 때, 여기에서 30마일 떨어진 아이젠슈타트에 있는 에스테르하지 궁정에서는 니콜라우스가 파울 안톤을 계승하여 새로운 통치자가 되었다. 니콜라우스 후작은 희극 오페라를 선호하여 하이든에게 일련의 이탈리아 희극 오페라를 의뢰했다. 따라서 이때 하이든에 의해 작곡된 작품 중 대부분은 희극 오페라인데 오늘날 단편적으로만 남아

있거나 아예 소실되었고, 큰 규모의 오페라 세리아인 <아치데>(Acide, 1762) 정도만 현존한다. 1766년, 하이든은 <여가수>(La canterina)를 작곡하였는데, 이 작품은 페르골레지의 <마님된 하녀>(La serva padrona) 풍의 오페라 부파이다.

후작이 슈퇴르(Süttör)에 새로운 궁정 에스테르하자를 지으면서 이곳에 2개의 오페라 극장을 건립하게 되었고, 하이든은 이들 무대를 위한 작품을 쓰는 무한한 기회를 갖게 되었다. 1768년, 오페라 극장의 완공과 더불어 하이든은 이 극장의 개막을 위해 <약제사>(Lo speziale)를 작곡했다. 이는 골도니의 대본에 음악을 붙인 것으로, 오늘날에도 무대에 오르고 있는 작품 중 하나이다. 이 작품으로 인해 하이든의 이름이 비엔나에 알려지게 되었으며, 이를 통해 1770년 <약제사>가 빈에서 상연되어 큰 성공을 거두었다. 1770년, 에스테르하자의 특별한 행사를 위해 <어부의 딸들>(Le pescatrici, 1769)이 공연되었다. 역시 골도니의 대본에 의한 것으로, 당시 『비엔나 디아리움』(Wiener diarium)은 <약제사>에서 보다 더 큰 성공을 이뤘다고 보도하였다.¹⁵⁾ 이 작품은 대규모 앙상블, 화려한 7중주, 합창, 3개의 피날레 등을 사용하여 훨씬 더 복잡한 구조를 보여주고 있다. <약제사>와 <어부의 딸들>은 골도니 대본에 의한 드라마 지오코소이다. 이 장르에 대한 왕자의 애호로 인해, 이후 작품에서도 드라마 지오코소가 레퍼토리의 대부분을 차지하게 된다.

1773년, 하이든은 양적인 면과 질적인 면 모두에서 오페라 작곡가로서 최고점에 이르게 된다. 파울 안톤의 미망인의 성명 축일을 맞이하여 작곡한 <속임수>는 그의 가장 위대한 오페라 작품 중 하나로, 글룩과 함께 오페라 개혁을 주도한 콜텔리니(Marco Coltellini)의 대본에 음악을 붙인 것이다. 이 작품은 마리아 테레지아의 방문을 기념한 축제 때 다시한번 공연되어 큰 성공을 거두었다. 이 작품을 감상한 이후 마리아

15) H. C. Robbins Landon. *Haydn: A Documentary Study with 220 illustrations, 44 in color, and 1 map*, New York: Rizzoli, 1981, 78쪽.

테레지아의 에스테르하자에 대한 예찬은 이후 비엔나와 이탈리아에 하이든의 인기를 높이는데 큰 역할을 한 것으로 보인다. 1773년은 오페라 극장의 반대쪽에 마리오네트 극장이 완공되는 해이기도 했다. 이후 하이든은 마리오네트 극장을 위한 오페라로 최소한 6곡을 작곡했으며, 이 가운데 2곡이 현존해 있다. 이러한 인형극 오페라는 합창이 다수 포함되어 있으며, 가수와 오케스트라는 무대 뒤에 있었기 때문에 악보를 외울 필요가 없었고, 따라서 리허설 시간을 아낄 수 있었다. 1775년에 하이든은 <뜻밖의 만남>(L'incontro improvviso)을 작곡하였는데, 이 시기까지 하이든의 오페라는 모두 에스테르하자의 특별한 행사를 위해 것으로 거의 대부분이 하이든이 작곡한 것이었다.

1775년부터 1776년까지 후작은 막대한 비용을 들여 악단을 확대하고 가수들도 각 영역별로 목소리를 갖추어 상설 오페라단을 설립했다. 이렇게 해서 하이든은 ‘오페라 감독’이 되었고, 매년 오페라를 한 편씩 작곡하는 것 이외에 베네치아나 비엔나에서 평판 높은 오페라를 계속해서 상연하는 것이 하이든의 직무에 포함되었다. 그리하여 1776년부터 1790년까지 에스테르하자는 비엔나, 나폴리, 파리 등의 중요성에 상응할 만큼 중요한 국제적인 오페라의 중심지가 되었다. 이 당시 에스테르하자의 정규 오페라 공연에 올려 지게 된 작품으로는, 처음에는 디터스도르프와 같은 하이든의 동료나 동시대인들의 작품이었으나, 점차 사키니, 피치니, 가스만, 파이젤로, 살리에리, 트라에타, 치마로사 등에 의한 이탈리아 오페라가 지배적인 레퍼토리로 자리 잡게 되었다. 이탈리아 오페라 가운데에서도 특히 후작이 선호한 장르인 드라마 지오코소가 주를 이루었다. 1778년 한해의 공연 기록을 살펴보면, 악단의 출현은 242일 밤으로, 그 중 184일 밤이 연극의 반주이고, 52일 밤은 오페라 상연이었다.¹⁶⁾ 이에 반해 오케스트라 연주회는 오페라 상연이

16) James Webster and Georg Feder. “Haydn, (Franz) Joseph,” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. ed. by Stanley Sadie, London:

금지되는 기간인 사순절 기간 중 6일 밤 뿐이었다.

이 시기, 창작 뿐 아니라 훨씬 많은 수의 다른 작곡가들의 오페라를 기획, 공연, 지휘했다는 것을 기억하자. 이것은 하이든의 음악적 성향이 심각한 오페라로 향하고 있었다는 것을 증명할 수 있는 하나의 예가 될 수도 있다. 다시 말해, 다른 작곡가의 작품들이 보다 더 많이 연주되었다는 것은 후작의 취향이 반영된 결과로, 후작이 여전히 희극 오페라를 선호하고 있었기 때문에 다른 이태리 작곡가들의 작품이 자주 무대에 오르게 된 것이다. 하이든이 이 시기(1777년 이후)에 선택한 대본은 더 이상 순수 희극이 아니라 심각함과 희극적 요소의 혼합이거나 그렇지 않으며 아예 심각한 것이었다. 주로 골도니나 골도니류의 희극모델과 유사한 대본을 사용하여 심각한 요소들이 있기는 하나 희극적인 요소가 지배적이었던 이전 시기(1766~1777)의 대본과는 대조적인 선택이다.

<참된 정조>(La vera costanza, 1779), 화재 이후 다시 개관한 오페라 극장을 위해 작곡한 <보상된 지성>(La fedeltà premiata, 1780), <기사 오를란도>(Orlando paladino, 1782)는 오페라 세미세리아이며, 메타스 타시오 대본의 <무인도>(L'isola disabitata, 1779), 타소의 『해방된 예루살렘』에 근거한 <아르미다>(Armida, 1783), 그리고 <철학자의 영혼>(L'anima del filosofo, 1791)은 모두 심각한 내용의 작품이다. 이 가운데 <기사 오를란도>는 영웅적-코믹(ero-comico) 오페라로 매우 인기를 끌었다는 기록이 있다.¹⁷⁾ <아르미다>는 하이든의 오페라 중 가장 성공적인 작품으로 1784년과 1788년 사이에 54회나 공연되었다.¹⁸⁾ 1791년 런던을 첫 방문하는 동안 작곡했던 <철학자의 영혼>(혹은 <오

Macmillan, 2001, Vol. 11, 180쪽.

17) 이 작품은 한 시즌동안 30번 공연되었다는 기록을 남겼다. Karl Geiringer. *Haydn: A Creative Life in Music*. Berkeley: University of California Press, 1982, 78쪽.

18) Karl Geiringer. *Haydn: A Creative Life in Music*, Berkeley: University of California Press, 1982, 78쪽.

르페오와 에우리디체>)을 제외하고, 니콜라우스 후작이 죽은 1790년까지 작곡된 이 오페라들은 에스테르하지를 위해 작곡된 최후의 작품들이었다. 후작이 죽음 이후, 에스테르하지의 오페라 극장은 문을 닫았다.

지금까지 살펴본 것처럼, 하이든은 오페라를 에스테르하지에서의 특별한 행사를 위해 작곡했지만, 청중을 끌어들이 수 있는 이 장르의 효과를 점점 인식해 간 것으로 보인다. 특히 에스테르하지 밖에서 매우 인기를 얻게 된 1776년 후반의 오페라들로 말이다. <뜻밖의 만남>(1775)에서부터 <아르미다>(1783)에 이르기까지, 그의 모든 오페라들은 독일어로 번역되었고, 에스테르하지 밖의 다른 장소에서도 자주 공연되었다. 하이든은 18세기 동안 작곡가들에 대한 평판이라는 것이 대부분 성악 작품, 특히 오페라에서의 성공에 달려 있다는 것을 간파하고 있었던 것이다.

III. 오페라 작곡가로 부각되지 못한 이유

앞서서 기술한 것처럼, 하이든의 오페라들은 에스테르하지의 특별한 행사들을 위해 작곡된 것이지만, 에스테르하지 내에서 뿐만 아니라 외부에서도 자주 공연되어 큰 인기를 얻었다. 그러나 오늘날 하이든을 오페라 작곡가로 언급하는 일은 드물다. 당대에는 큰 명성을 누렸으나 이후 그 인기가 사라지게 된 여러 원인들을 다음의 두 학자의 견해를 통해 살펴보고자 한다.

A. 랭(Paul Henry Lang)의 견해¹⁹⁾

19) Paul Henry Lang. "Haydn and the Opera," *The Musical Quarterly* 18/2, 1932, 274-281쪽.

랭은 1932년 *Musical Quarterly*에 발표한 “하이든과 오페라(Haydn and the Opera)”라는 논문에서 하이든이 오페라 작곡가로서 실패한 원인을 다음과 같이 설명하였다. 첫 번째 원인으로, 그의 주제 발전의 기술은 기악음악에 더 적합하다는 것이다. 하이든은 유년시절에 작곡에 대한 체계적인 훈련을 받지 못했다. 교육적 환경이 좋지 못한 상황에서 그는 음악계의 다양한 사람들과의 접촉과 문헌을 통해 개인적 통찰력을 바탕으로 스스로 공부하였다. 그에게는 매우 오랜 시간이 걸렸고, 스스로 많은 노력을 하였으며, 그가 50세에 이르러 자신만의 표현 방식을 발견하기 전까지 많은 실험을 하였다. 창작의 중간 시기(1770-90)에 하이든은 갈랑 양식의 선율 작곡 방식에서 한층 더 나아가, 변주와 발전을 통해 음악적 아이디어를 활용하는 방법을 도입하였다. 이러한 주제 발전의 기술은 하이든이 보여주는 특별한 재능으로 그의 음악에 나타나는 기본적인 현상이 되었다. 상상력 풍부한 변형, 음영의 변화, 명암 등을 통해 아이디어를 풍부하게 발전시키는 하이든의 기술은 온후한 대화에서부터 비통한 죽음에 이르기까지, 그를 위대한 작곡가로 만들어 주었다. 천부적인 통찰력으로 하이든은 정교화 시키는데 가장 적합한 아이디어를 잡아 이것을 발전시켜 나간 것이다. 이러한 그의 작곡 방식은 성악보다는 기악에 더 어울리는 작업이었고, 이러한 기술의 완벽한 예로 1781년의 현악4중주들(Op. 33)을 들 수 있다. 따라서 남부 독일 기악음악 악파의 뛰어난 업적은 그의 작품에서 최고점에 다다르게 된다. 모차르트와 특히 베토벤, 그리고 다른 기악 작곡가들은 하이든을 그 완전한 모델로 삼아 작곡하였다.

두 번째 원인은 모차르트와의 비교를 통해 설명하고 있다. 즉 랭에 의하면, 이들의 본성, 성격, 특성을 비교해 보면 하이든에게는 기악적 특성이, 모차르트에게는 성악적 특성이 각각 더 강하게 드러나고 있다는 것이다. 또한 전문적 지식을 스스로 깨우쳐야 했던 하이든과 국제적 여행을 통해 훌륭한 교육을 즐길 수 있었던 모차르트는 그 수업과정에

서부터 달랐다. 랭은 다음과 같이 설명하고 있다.

하이든의 재능은 기악에서 살아났다. 그의 시적인 삶은 오보에, 호른, 바이올린의 삶이 되었다. 그는 악기들을 연주한다. 모차르트는 그것들을 노래한다. 하이든의 오케스트라는 활기차고 열의에 넘쳤다. . . 모차르트는 자신의 장엄한 교향곡들에서, 항상 목소리의 마력을 보여주었다. 거기서는 모든 것이 노래한다. 심지어 그의 알레그로들에서도.²⁰⁾

이러한 성향으로 하이든은 독일 기악음악 문화의 가장 순수한 전형이 되었고, 모차르트는 이태리 음악의 미덕을 유지하면서 탁월한 재능으로 음악에 대한 모든 계층사람들의 갈망을 구현한 작곡가가 되었다.

세 번째 원인으로 랭은 비엔나의 오페라 환경을 들고 있다. 비엔나는 18세기의 마지막 4반세기 동안 이전과는 비교할 수 없을 정도로 풍요롭고 훌륭한 음악 중심지로 발전했다. 이 도시에서 오페라는 매우 인기 있는 장르였다. 글룩은 이곳에서 그 열매들을 생생히 즐기고 있었고, 모차르트도 이 도시에 정착하여 오페라 작곡에 박차를 가하고 있었다. 하이든의 첫 오페라 <교활한 악마>도 이미 성공리에 공연되었다. 그러나 취향이 곧 변화되었다. 징슈필은 그 주제의 단순성 때문에 지루한 장르가 되어 버렸다. 청중들은 좀 더 호화스러운 장면을 원했으며, 극장 흥행주와 시인들은 대중들의 요청에 따라 이국적이거나 환상적인 도시(터키, 인도, 중국, 요정의 나라)의 장면으로 다양성을 가져오려고 노력하였다. 이태리의 오페라 부파와 프랑스의 오페라 코미크도 즉시 독일의 이러한 분위기를 따랐다. 이러한 환상적인 요정 오페라들은 특히 비엔나에서, 마리넬리(Marinelli)가 레오폴드슈타더(Leopoldstädter) 극장(1781)을, 쉬카네더(Schikaneder)가 비덴 극장(Theater an der Wieden,

²⁰⁾ Paul Henry Lang. “Haydn and the Opera,” 279쪽.

1787)을 개장한 이후에 더욱 번성하였다. 그러나 이러한 오페라들은 조잡한 농담으로 이루어진 낮은 수준의 코믹 오페라였다. 이러한 분위기는 하이든의 정연하고 단순한 본성과는 전혀 다른 것이었다. 그러나 예술의 이러한 형태는 모차르트의 <마술피리>(1791)에서는 절정에 이르렀다. 랭은 하이든이 당시의 상황을 잘 파악하고 있었다고 생각한 것으로 보인다. 왜냐하면 1787년에 하이든이 프라하를 위한 오페라를 의뢰 받았을 때 이것이 모차르트에게 의뢰되지 않음에 놀라 이를 거절했던 사건을 적으면서, 하이든은 동시대인들 중 모차르트의 극적 재능을 완전히 인정한 유일한 인물이었고, 자신의 거절 이후 프라하의 무대는 모차르트에게 돌아갔으며, 그의 <돈 조반니>(1787)는 큰 성공을 거두었다고 적고 있기 때문이다. 랭은 비엔나의 낮은 수준의 음악환경으로의 변화에도 불구하고 모차르트는 <마술피리>에서 예술성과 대중성을 겸비한 작품을 내놓음으로써 비엔나 징슈필이라는 장르의 성공을 보여주었고, 하이든은 이 장르의 작곡을 그만두고, 다른 성향으로 나아가게 되었다고 주장하였다.

B. 슈뢰더(David P. Schroeder)의 견해

슈뢰더는 1990년 『하이든과 계몽주의』(Haydn and the Enlightenment)라는 문헌에서 하이든의 오페라가 당시 친분이 있었던 문학 동료들의 영향으로, 1777년 이후부터 심각한 내용으로 바뀌었다고 설명하고 있다.²¹⁾ 그의 오페라가 심각한 요소로 이동함과 함께, 등장인물의 사회적 지위의 변화도 일어났다. 이 변화는 보다 광범위한 에스테르하자 밖의 청중들과 관련되어 있다. 초기 작품들에서는 사회적 지위나 재정적 위치를 향상시키기를 희망하는 낮은 계층의 사람들이 주인공이었던 반면,

21) David P. Schroeder. *Haydn and the Enlightenment*, Oxford: Clarendon Press, 1990, 44-53쪽.

1777년 이후의 오페라들에서 다양한 사회적 지위의 사람들이 주인공으로 등장한다.

심각한 대본에 대한 하이든의 흥미에 영향을 주었을 작가로 먼저 고틀프리트 반 슈비텐(Gottfried van Swieten, 1733-1803)을 들 수 있다. 슈비텐은 하이든의 <천지창조>(1796-98)와 <사계>(1799-1801)를 위한 텍스트를 제공했거나 각색한 것으로 알려져 있다. 이 외에도 슈비텐이 1787년 이전에 하이든이 선택한 가사에 적어도 간접적인 영향을 미쳤을 가능성이 있는데, 슈비텐의 문학적 선호도가 호머, 핀다로스, 소포클레스, 에우리피데스, 플라톤, 밀턴, 세르반테스, 아리오스토, 타소와 같은 고전적 작가들이기 때문이다. 1782년과 1783년, 하이든의 <기사 오를란도>의 대본은 아리오스토의 『광란의 오를란도』(Orlando furioso, 1532)에 기초하고 있고, <아르미다>는 타소의 “해방된 예루살렘”(Gerusalemme liberata, 1575)에 기초하는데, 이것이 슈비텐의 선호도와 일치한다. 심각한 대본에 대한 하이든의 흥미에 영향을 주었을 또 다른 작가로 존네펠스(Joseph von Sonnenfels, 1732-1817)를 들 수 있다. 존네펠스는 비엔나의 지도적인 문학 개혁자로서, 당시 유행하고 있는 코미디에 크게 반감을 가지고 있던 인물이다. 존네펠스의 탁월함에 매력을 느낀 하이든은 1770년대 중반, 자신의 취향을 고상한 청중을 위한 음악 쪽으로 바꾸었다. 즉 골도니류의 대본을 포기하고 새로운 방향으로 작곡하였는데, 1775년 <뜻밖의 만남>과 1791년 <철학자의 영혼>이 그 예이다. 이 두 작품은 모두 글록의 오페라 주제들과 연관이 있는 작품들이다. 존네펠스는 드라마에 있어서의 적절함을 주장한 문학 개혁자로, 극작품에서 도덕에 반대하는 힘은 확실히 파괴되어야 하며, 결말에는 반드시 단호한 이슈가 있어야 한다고 주장하였다. 또한 작가는 선은 지키고, 악과 싸우고, 권위는 보호하고, 파괴는 방지해야 한다는 사명을 가져야 한다고 하였다. 하이든은 <아르미다>에서 존네펠스의 사상과 매우 비슷한 대본을 사용하였다. 한편 비엔나에 등장한 계몽주의 문학 장

르 가운데 하나로 기사도적인 서사시가 있었는데, 이러한 유형의 작품들은 도덕성의 전파를 위한 수단으로서 환상을 이용하였고, 하이든은 이러한 영향을 반영하여 <기사 오를란도>를 작곡하였다.

그러나 시대의 흐름은 문학에서도, 음악에서도 회극적 경향의 작품 생산을 중단시키지는 못했다. 1780년대, 심각한 오페라는 자체로는 훌륭하였지만 비엔나와 에스테르하자를 포함한 다른 오페라 중심지에서는 희극 오페라에 비해 덜 연주되었다. 왜냐하면, 레퍼토리로 심각한 오페라를 쓰거나 소개하는 것은 단순한 방향만의 문제가 아니었기 때문이다.

IV. 오페라 작곡가로서의 위상 복원 및 오페라 <속임수> (1773) 재조명

위의 학자들이 언급한 것처럼, 하이든이 오페라 작곡가로서 부각되지 못하는 이유가 교육환경의 차이이던, 기질의 차이이던, 장소의 문제이던, 대본 선택의 문제이던 간에 우리는 이 위대한 교향곡 작곡가가 항상 이탈리아를 여행하고 싶어 했다는 것을 기억해야만 한다. 하이든은 “성악적 훈련과 기악 반주에 대한 기초가 튼튼하기 때문에, 이탈리아를 방문할 기회를 가졌었다더라면 훌륭한 오페라 작곡가가 될 수 있었을 것이다”²²⁾라고 말하였다. 일부 학자들은 단순히 하이든이 진정한 오페라적 음악과 직접 접촉해 보지 못했기 때문에 위대한 오페라 작곡가가 되지 못했다고 말하기도 한다. 그러나 이탈리아 방문기회의 부재와 상관없이, 하이든은 에스테르하자의 풍부한 오페라 환경 속에서 충분히 모든 것을 느끼고 표현할 수 있었다. 젊은 시기 비엔나에서는 메타스타시오

와 포르포라와 교류했으며 에스테르하자에서는 국적을 달리 하는 수많은 작곡가들의 무수한 오페라들을 기획, 공연, 지휘했다. 가벼운 양식의 희극 오페라에서부터 심각한 내용의 대규모 오페라에 이르기까지 다양한 오페라 장르를 섭렵하였으며 에스테르하자에서만이 아니라 외부세계에서도 인정받았다.

이처럼 당대에는 많은 사랑을 받았던 하이든의 오페라들이 오늘날 많은 문헌들에서 크게 부각되지 않는 이유는, 단지 우리가 하이든을 오페라 작곡가로서 평가할 때 사용하는 잣대가, 즉 처음부터 그 비교대상이 모차르트라는 인물이 오늘날 가지고 있는 천재적, 영웅적, 예술가적 성격에 대한 이미지 때문은 아닐까. 음악에 대한 문외한들도 어느 정도 알고 있는 모차르트의 오페라에 대한 명성만큼을, 모차르트와는 기질이 다른 하이든에게 원하고 있기 때문일 수도 있다. 따라서 하이든의 오페라 작품이 모차르트의 업적과 비교해서 실제보다 더 축소되어 버린 것은 아닌지 점검해야 할 것이다.

이제 하이든의 오페라를 평가하는 잣대는 새롭게 설정되어야 한다. 우리가 가지고 있는 선입견을 인정하고, 그의 오페라를 평가할 새로운 평가기준을 마련해 보고자 한다. 이를 위해 먼저, 하이든의 오페라 <속임수>(1773)에 나타나는 여러 차원의 의미들을 모색해보고, 이후 모차르트의 오페라에 내리고 있는 현재의 평가와 비교해 모차르트가 고유하게 이룩해 놓았다고 알려져 온 그의 오페라에 나타나는 음악사적인 의미들을 하이든의 작품과 비교하면서 재점검해 보고자 한다. 하이든의 오페라 작품 중 <속임수>를 선택한 이유는, 이 작품이 앞서서 작곡된 가벼운 유형의 오페라인 <여가수>(1766), <약제사>(1768), <어부의 딸들>(1769) 이후에 등장한 오페라 세미세리아로 오늘날 비교적 자주 무대에 오르고 있는 하이든의 주요 작품 중 하나이기 때문이고, 또 다른 이유는 이 작품이 모차르트의 <코지 판 투테>(1790)와 그 내용의 전개면에서 변장과 속임수를 다루고 있다는 점이 공통적으로 나타나 있어

22) Paul Henry Lang, “Haydn and the Opera,” 279쪽 재인용.

서, 비슷한 내용의 대본으로 일찍이 하이든이 오페라로 표현한 방식이 어떠한 고유한 특징들을 갖는지 살펴보기 위해서이다.

에스테르하자에는 상주하는 궁정 시인이 없었기 때문에, 글루크이나 모차르트와는 달리 하이든은 극작가와 협력하여 오페라를 작곡할 수 있는 기회가 없었다. 1773년, 파울 안톤의 미망인의 성명 축일을 위해 작곡된 <속임수>는 콜텔리니(Marco Coltellini, 1719-1777)²³⁾의 대본에 의한 것으로, 콜텔리니는 1763년에 메타스타시오를 계승하여 1772년까지 비엔나 궁정의 궁정시인으로 활약한 인물이다. 또한 글루크와 함께 오페라 개혁을 주도한 사람이기도 하며 모차르트와 함께 작업을 하기도 하였다. 비슷한 내용 전개를 보이고 있는 모차르트의 <코지 판 투테>는 오페라 부파의 전문작가인 다 폰테(Lorenzo da Ponte, 1749-1838)²⁴⁾의 대본에 의한 작품인 반면, 하이든의 <속임수>는 오페라 세리아의 개혁을 주도한 콜텔리니의 대본에 의한 작품으로 대본가의 성향으로는 세리아의 뉘앙스가 더 강하지만, 그 내용은 부파에 가깝다. 따라서 이 작품은 세리아와 부파 사이의 경계가 모호한 오페라 세미세리아라고 할 수 있다.²⁵⁾

23) 콜텔리니는 오페라 대본작가이자 출판업자로 리보르노(Livorno)에서 알가로티(Francesco Algarotti)와 벡카리아(Cesare Beccaria)와 같은 인물들의 저서를 출판하였으며, 글루크, 칼차비지 등과 함께 오페라 개혁을 주도하였다. 1763년에 콜텔리니는 메타스타시오를 계승하여 비엔나 궁정의 황실극장 시인으로 임명되었으며, 이때 글루크와 하세, 살리에리 등과 작업했다. 모차르트와도 작업을 하였는데, 모차르트의 오페라 <보아라, 바보 아가씨>(La finta semplice)는 골도니의 작품을 콜텔리니가 재각색한 것이다. 1772년, 그의 풍자적 성격의 글 하나가 여제 마리아 테레지아를 화나게 하여 황실 시인이라는 직위에서 물러나야 했다.

24) 다 폰테는 콜텔리니의 뒤를 이어 비엔나 궁정의 황실극장 시인으로 임명되었다.

25) 콜텔리니의 대본은 귀족적이고 신화적인 인물이 아닌, 있는 그대로의 이야기를 연기하는 시골 사람들, 호색적인 책략가, 기지를 가진 처녀 등이 등장하여 행복한 결말로 끝나는 희극오페라적인 성격을 갖고 있지만, 보통 사람들의 이야기를 우스꽝스럽게만 표현한 것이 아니라 계층과 남녀 간의 갈등관계를 통해 당대의 시대상을 보다 진지하게 표현하고 있다. 이러한 의미에서 희극적 결말과 보통 사람들의 등

이 작품은 1774년, 마리아 테레지아의 방문을 기념한 축제 때 다시 한번 공연되었는데, 그 때 이 공연을 보고 난 마리아 테레지아의 극찬으로 더욱 유명해지게 되었다. 주요 배역으로 난니(가난한 농부), 베스피나(난니의 여동생), 산드리나, 필리포(산드리나의 아버지), 넬시오(부유한 농부)가 등장한다. 이 중 베스피나는 늙은 할멈, 독일인 하인, 리파프라타의 후작, 공증인의 역할 등으로 변장하여 교묘하면서도 사랑스러운 역할들을 소화해 낸다.²⁶⁾ 이러한 요소들은 모차르트의 <코지 판 투테>의 데스피나(Despina) 역을 예견한 모습이라 할 수 있다.

2막 구성의 이 오페라에서 크게 구별되는 5명의 등장인물의 성격과 여러 계층의 사람으로 변장하는 베스피나의 다중적인 면이 하이든의 음악에 의해 혼합된 양식으로 제시되는데, 특히 2막 8장에 등장하는 산드리나의 아리아 “È la pompa un grand'imbroglio”는 <악보 1>에서 보이는 것처럼 비극적인 상황을 콜로라투라 스타일로 노래한다.

장이라는 희극적 요소에 신중함이나 진지함이 가미된 스타일의 오페라 세미세리아라고 할 수 있다.

26) <속임수>의 줄거리를 살펴보면, 나이트 농부 필리포는 자신의 딸 산드리나를 부유한 농부인 넬시오와 결혼시키려한다. 그러나 산드리나는 이미 가난하지만 진실한 다른 젊은 농부인 난니를 사랑하고 있고, 난니의 여동생 베스피나는 넬시오의 연인이다. 필리포는 넬시오와 결혼할 것을 산드리나에게 강요하고 있고, 산드리나는 이것에 복종할 수밖에 없는 실정이다. 1막 끝부분에서 이러한 갈등상황은 극에 달한다. 이러한 상황에서 베스피나가 기지를 발휘한다. 2막이 시작되면 베스피나가 늙은 할멈으로 변장하여 필리포와 산드리나에게 넬시오가 비밀리에 결혼한 적이 있다고 거짓을 말한다. 다음 장면에선 베스피나가 독일인 하인으로 변장하여 넬시오와 만난다. 넬시오에게 독일인 하인은 자신의 주인인 리파프라타 후작과 산드리나가 결혼하기로 되어 있다고 알린다. 이후, 후작(이 역시 베스피나이다)이 도착하여 자신의 부엌대기 하인에게 산드리나를 시집보낼 작정이라고 알린다. 베스피나는 이제 공증인으로 변장하여 결혼 계약서에 서명을 받아낸다. 이후 이 두 남매는 자신들의 신원을 밝히고, 각자의 서명으로 난니와 산드리나와 결혼이, 그리고 넬시오와 베스피나의 결혼이 이루어졌음을 알린다. 비록 필리포가 속은 것이지만, 화내지 않고 함께 기뻐한다.

악보 1. 하이든의 <속임수> 2막 8장 中 산드리나의 아리아

“È la pompa un grand'imbroglia” 마디 47~61 (콜로라투라 풍의 아리아)

del mio cor, che la pa...

er, la pa... ce del mio cor.

반면에 2막 2장에 나오는 베스피나의 아리아 “Ho un tumore in un ginocchio”는 베스피나가 필리포와 산드리아에게 넌시오가 비밀리에 결혼한 적이 있었음을 알리기 위해 늙은 할멈으로 분장하고 있기 때문에, 침 튀는 소리, 푸푸 소리, 기침소리 등을 내며 건강을 지나치게 염려하는 할머니의 목소리로 노래한다. 이러한 역할은 오페라 부파에서 익살스러운 역할을 하는 낮은 계급의 인물들이 주로 맡아 노래하는 방식이다. 따라서 하이든은 과장된 연기를 펼치는 귀족에 해당하는 역할들은 세리아에서처럼 콜로라투라를 수반한 확장된 양식으로 표현되도록 하고, 낮은 계급의 사람들이나 상황은 부파에서처럼 빠른 말로 지껄이거나 익살스런 역할로 표현되도록 하였다. 이처럼, 하이든은 한 작품 내에서 여러 인물들의 성격과 상황묘사를 양식상의 다양성을 통해 보여주고 있는데, 이러한 흐름은 모차르트의 오페라에 있어서는 1782년 이후 <피가로의 결혼>, <돈 조반니>, <코지 판 투테> 등의 오페라에서 나타나는 상황이다.²⁷⁾ 이미 하이든은 오페라 <속임수>에서 인물의 성격에 완벽하게 그들이 느끼는 감정을 포착하여 음악으로 표현하고 있는 것이다. 즉 심리적 통찰력과 성격에 맞는 음악으로 장르의 진지한 특성과 익살스러운 상황을 잘 표현하고 있다. 게다가 성격묘사는 독창 아리아 뿐 아니라 2중창, 3중창, 4중창에서도 발생하며 앙상블 피날레와 관현악법 역시 성격과 상황을 규정하는데 매우 중요한 역할을 한다. 따라서 당대의 시대 상황이 보여주는 계층간, 남녀간의 갈등상황에 대

27) 모차르트의 오페라에 나타나는 양식상의 다양성에 관한 설명은 타루스킨의 저서 『옥스퍼드 서양음악사』 제2권 ‘다 폰테의 오페라들’이라는 항목에 잘 제시되어 있다. 여기서 타루스킨은 모차르트의 오페라 <피가로의 결혼>, <돈 조반니>, <코지 판 투테>가 오페라 부파의 관습을 따르면서도 각 인물 성격에 심원함을 부여하여 계급간의 사회적 긴장을 강화하고 도덕적 문제를 부각시키고 있다고 보았고, 이러한 요소는 모차르트의 음악을 통해 더욱 강화되고 있다고 서술하였다. Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music*, Oxford: Oxford University Press, 2005, Vol. 2, 476-479쪽.

한 진지한 묘사나 심각성의 효과는 콜텔리니의 대본이 아니라 하이든의 음악을 통해 전해지고 있는 것이다.

다시 말해, <속임수>에는 오페라 세리아의 성악적 풍부함뿐만 아니라 18세기의 수많은 음악양식과 전통적인 요소가 혼합되어 있다. 이를 통하여 대본이 말하려고 하는 것 이상을 음악을 통해 전해주고 있다. 하이든의 음악에 나타나 있는 색채감이나 다양성은 장황하고 지루할 수 있는 여러 상황을 아름다운 분위기로 재창조한다. 즉 하이든은 기본적으로는 당대의 오페라 작곡 관습에서 출발하면서도, 여러 가지 양식을 활용하여 성격과 감정 묘사에 있어서 결정적인 표현력을 보여주었다. 이것이 모차르트에 이르러 큰 빛을 보게 되는 것이다. 따라서 모차르트를 평가할 때 나타나는 모든 수식어들은 모차르트 고유의 것이 아니라 하이든에게로부터 직간접으로 물려받은 것이라 할 수 있다. <속임수> 이외에도 하이든의 희극 오페라들은 모차르트의 비엔나 시기(1781~91)의 첫 오페라 부파인 <피가로의 결혼>(1786)에 연대적으로 선행하고 있는 것으로, 연대적인 선행의 의미를 훨씬 뛰어넘어, 하이든의 음악이 보여주는 등장인물의 성격과 감정 묘사의 방식과 상황을 설명하는 장대한 피날레 부분은 모차르트의 오페라를 예비하고 있다고 할 수 있겠다.

<속임수>, <뜻밖의 만남>, <달의 세계> 이후, 즉 1777년 이후 이미 슈뢰더의 견해를 통해 살펴본 바와 같이, 하이든의 대본 선택의 성향 자체가 심각함, 진지함 쪽으로 가고 있었다. 이것은 시대 흐름의 역행인 것처럼 보인다. 사회적 주도권이 점점 시민계층에게 넘어가고 있는 상황에서 하이든의 오페라는 (마리오네트 오페라는 별도로 하고) 징슈필에서 오페라 부파로, 그 다음 단계에선 오페라 세미세리아로 그리고 그 다음 단계에서는 오페라 세리아의 세 작품 <무인도>, <아르미다>, <철학자의 영혼>으로 흘렀다. 그리고 궁극적으로는 오페라와는 다른 장르이지만 이러한 극적 성향의 연속이라 할 수 있는 마지막 2편의 오라토

리오 <천지창조>와 <사계>로 이어졌다. 하이든의 1790년 이후의 삶은 모차르트의 유년시절의 삶과도 같이 직접 다른 나라를 여행하면서 연주와 작곡, 지휘를 하는 국제적인 삶이 되었고, 그의 작품들은 심지어 가사가 없는 교향곡에서도 성공하고 있었다. 이러한 하이든의 성향의 변화는 당시 청중들에게는 의아한 것이 아니었을 것이다. 왜냐하면, 하이든의 음악을 직접 체험하고 있었던 당대인들에게는 가벼운 유형의 오페라에서 시작한 그의 경력이 오페라 세리아로, 그리고 오라토리오로, 궁극적으로는 교향곡으로 향한 그의 행보가 자연스러운 것으로 보였을 것임에 틀림없기 때문이다.

그러나 오늘날 하이든의 오페라들은 당대의 자연스런 흐름 속에서 하이든의 오페라가 지니는 의미를 보지 못하고 있기 때문에, 모차르트의 오페라에 비교도 되지 않을 정도로 조용히 남아있다. 1932년 랭의 견해가 남긴, 즉 랭이 제시한 하이든의 오페라가 부각되지 못한 여러 가지 이유가 이후 사람들에게는 하이든의 오페라를 판단하는 기준으로 되어 버렸기 때문인 것은 아닐까. 이제 랭의 논문이 나온 지 77년 흘렀다. 랭이 제시한 이유들이 그의 오페라를 침묵하게 만드는 기준이 아니라, 오히려 (랭이 의도한대로) 장점으로 승화시킬 수 있는 기준으로 삼아야 하지 않을까.

V. 결 론

당대에는 오페라 작곡가로서 상당한 인기와 명성을 누렸던 하이든이 오늘날 그와 같은 명성을 얻지 못하는 이유를 살펴보았다. 그 이유를 점검하고, 새로운 기준을 만들어 오페라 작곡가로서 하이든의 위상을 복원하겠다고 생각했던 처음의 생각에 기준이 되었던 것은 은연중 모

차르트였다. 따라서 처음에는 과연 모차르트의 명성에 버금가는 사실을 증명해 낼 수 있을까하는 의구심에서부터 출발했다. 그러나 오히려 이것을 뒤집어서 장점으로 승화시킬 수 있었다. 즉 그의 마지막 두 개의 오라토리오를 오페라 경력의 최고점으로 삼는 것이다. 우리는 18세기 전반의 두 거장 J. S. 바흐와 헨델을 익히 잘 알고 있다. 이들의 성향에 대한 비교가 고전시기의 두 거장인 하이든과 모차르트에 대한 선례가 될 수 있지 않을까. 즉 이탈리아에 가본 적 없는 바흐, 오페라를 작곡하지 않았지만 자신의 극적 성향의 작품(오라토리오, 칸타타)에서 오페라적인 특성을 모두 보여준 바흐, 기악과 종교음악 분야에 크게 기여한 바흐와 같이 하이든도 자신의 오페라 경력을 최후의 두 오라토리오에 쏟아 놓았으며, 진실을 표현하는 이상적 언어로 기악을 선택하여 기악음악 작곡가로써의 전형을 확립한 것이다. 따라서 하이든의 오페라를 평가하는 잣대는 새롭게 설정되어야 한다. 이제 하이든의 후기 오페라에 나타나는 도덕성과 심각성에 그 초점을 맞추어, 그것이 중국에는 오라토리오로 창작으로 이어지게 하는 하나의 흐름을 형성한 차원이 새롭게 부각되어야 한다. 실제로 하이든이 만년에 작곡한 2편의 오라토리오는 오늘날에도 크게 사랑받는 영구적 레퍼토리로 자리 잡았다. 가벼운 오페라의 영역에서 시작한 경력이 종교성과 보편성을 지닌 생생한 오라토리오로 끝나게 된 것이다. 이 양 극단 사이를 지탱해주는 단단한 구성물이 기악음악이었던 것이다.

그의 전 생애를 통해 나타났듯이, 최종적으로 하이든이 사용한 수단은 기악이었다. 하이든은 실제로 그가 말하려는 메시지들을 효과적으로 전달하기 위해 말없는 기악 음악을 선택하였다. 기악음악에서의 표현의 가능성들을 개발시켜 나감으로써 하이든은 ‘교향곡의 아버지’, ‘현악 4중주의 아버지’로 불리게 된 것이다. 여기에서 중요한 점은, 이러한 명성은 오페라 작곡가로서의 자리매김과 성공이후에 가능했던 것이라는 점이다. 오페라 작법에 관한 충분한 이해와 습득이후, 오페라

작품을 성공리에 무대에 올리고 수십 년간 그 명성을 이어온 하이든에게, 이제 가사의 도움 없이 기악만으로도 충분히 말할 수 있는 능력이 실제로 나타나게 된 것이다. 하이든 이후 기악음악은 이전 시대에는 상상도 할 수 없는 미적가치를 부여받았다. 하이든의 오페라 작곡가로서 위상은 이러한 점에서도 더욱 부각되어야 할 것이다.

참고문헌

- Burkholder, J. Peter, Donald J. Grout and Claude V. Palisca. *A History of Western Music*, 8th ed. New York: W. W. Norton, 2009.
- Geiringer, Karl. *Haydn: A Creative Life in Music*. Berkeley: University of California Press, 1982.
- Grout, Donald Jay and Hermine Weigel Williams. *A Short History of Opera*, 4th ed. New York: Columbia University Press, 2003.
- Haydn, Joseph(1773). *L infedeltà Delusa*. ed. by Dénes Bartha und Fenő Vécsey. München: G. Henle, 1964.
- Landon, H. C. Robbins. *Haydn: Chronicle and Works*, Vol. 2. Bloomington: Indiana University Press, 1978.
- _____. *Haydn: A Documentary Study with 220 illustrations*, 44 in color, and 1 map. New York: Rizzoli, 1981.
- Landon, H. C. Robbins and David Wyn Jones. *Haydn: His Life and Music*. London: Thames and Hudson, 1988.
- Lang, Paul Henry. "Haydn and the Opera." *The Musical Quarterly* 18/2, 1932, 274-281.
- Lazarevich, Lowell. "From Preclassic to Classic." *Schirmer History of Music*. New York: Schirmer Books, 1982.
- Rosen, Charles. *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*, Expanded ed. New York: W. W. Norton, 1997.
- Schroeder, David P. *Haydn and the Enlightenment*. Oxford: Clarendon Press, 1990.
- Taruskin, Richard. *The Oxford History of Western Music*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- Waldoff, Jessica. "Sentiment and Sensibility in La vera costanza." *Haydn Studies*, ed. by W. Dean Sutcliffe. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

- Webster, James, and Georg Feder. "Haydn, (Franz) Joseph." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. ed. by Stanley Sadie. London: Macmillan, 2001.
- Wellesz, Egon and Frederick Sternfeld(ed.). *The Age of Enlightenment 1745-1790*, Vol. 7. London: Oxford University Press, 1973.

검색어: 하이든의 오페라, <속임수>, <교활한 악마>, <여가수>, <아르미다>

Abstract

A Reinterpretation of Haydn as a Opera Composer

Shin, Hye Seung

The middle of the 18th century, when Haydn appeared upon the stage of musical history, presented an unusually intricate phase in the development of musical art. Haydn is named “the Father of Symphony” or “the Father of String Quartet”. But in the branch of Instrumental music as well as Opera, Haydn was great pioneer.

Haydn wrote the music to a Singspiel entitled *Der krumme Teufel* (1752?). It seemed natural that the Young musician, saturated with vocal, especially operatic music, should take up the career of an opera composer, the major field of musical activity of his time. After, a short stay in Count Morzin’s service, Haydn was appointed conductor of the orchestra and opera director of Eszterházy. The most important among his operas, *Lo Speciale* (1768), *L infedeltà delusa* (1773), *Il mondo della Luna* (1777), *La Vera Constanza* (1779), *L isola disabitata* (1779), *La fedeltà premiata* (1780), *Orlando Paladino* (1782), *Armida* (1783) and *L anima del filosofo* (or *Orfeo ed Euridice*, 1791).

I illuminated the *L infedeltà delusa* among the Haydn’s operas. *L infedeltà delusa* was first performed on 26 July 1773 at the Exterhàzy theatre for the name day of princess Maria Anna. *L infedeltà delusa* may be considered the first of Haydn’s major operatic works. Marco Coltellini, whose libretti were also set by Gluck and Mozart, succeeded Metastasio as ‘poeta Caesareo’ at the imperial court in Vienna in 1769. His libretto of *L infedeltà delusa* rejects entirely the more usual nobility and deities of

contemporary opera in favour of a cast of simple rustics who enact an unadorned story of amorous manoeuvres. What it lacks in dramatic complexity and subtlety, it more than makes up for in charm and a score of the highest quality, maintaining colorful variety and sensitivity throughout its modest length. While the characters are treated equally, it is ultimately the wily Vespina who dominates, adopting an enterprising and outrageous series of disguises (anticipating Despina in Mozart’s *Così fan Tutte*) and eventually outwitting the deceit of the inconstant Nencio, whom she is nevertheless happy to marry. As always in Haydn’s Music, what delights is a transparency of texture which never becomes simplistic, and a rhythmic energy and harmonic richness which keep the music constant alive and engaging.

Haydn is changed in taste of opera works from singspiel and opera buffa to opera seria so far as the oratorios. That is, a career which began in the domain of light opera came to an end in the admirable, exceedingly vital choruses of the oratorio. The solid edifice which rises between them is instrumental music. I hope that the position of Haydn’s operas is restored, and be lively adapted to present stage.

Keywords: Haydn's operas, *L'infedeltà delusa* (Deceit Outwitted), *Der krumme Teufel* (The Foxy Devil), *La canterina* (The Songstress or The Diva), *Armida*

투 고 일	심 사 일	게재 확정일
2009년 10월 31일	2009년 11월 5일~21일	2009년 11월30일