

글룩의 오페라를 통해 살펴 본 18세기 패러디 경로와 실제

이 경 희

1. 들어가는 글
2. 글룩의 오페라 꼬미크
3. 글룩의 개혁 오페라
4. 글룩의 서정 비극
5. 글룩의 자가 패러디
6. 나가는 글

개 요

본고는 18세기 오페라 장르 간 번역 개작과 패러디¹⁾ 물을 양산했던 관습들이 오페라 개혁에 어떻게 공헌하였는지 살펴보았다. 이러한 과정을 구체적으로 살펴 볼 수 있는 통로로서 작곡가 글룩(Christoph Willibald von Gluck, 1714-1787)을 택했다. 글룩이 작곡한 대부분의 오페라 세리아, 오페라 꼬미크, 서정 비극은 글룩 자신과 다른 이들에 의해서 패러디되고 개작되고 다른 언어로 번역되었다. 글룩의 오페라와 관련된 패러디 경로와 실재를 살펴보면 18세기의 다양한 오페라 장르들이 얼마나 밀접하게 연관되고 영향을 주고받았는지 잘 알 수 있다. 특히 오페라 꼬미크의 패러디로부터 시작된 발라드 오페라와 징슈필의 발전 과정을 통해 각국의 희극 오페라 간 패러디와 번역 개작 현상이 18세기 유럽 전역에서 진행된 대세적인 시대 흐름이었음을 확인하였다.

외부적으로 18세기 동안 오페라 간 패러디 현상이 증가했던 반면, 내부적으로는 글룩의 오페라 작품 자체 내에서 자가 패러디의 적용이 활발했다. 따라서 글룩의 자가 패러디 작곡 실체가 어떠한지, 이런 현상을 어떻게 이해해야 하는지, 특히 그의 오페라 개혁과는 어떤 연관관계가 있는지 살펴보았다.

주제어: 글룩, 패러디, 오페라 꼬미크, 개혁 오페라, 서정 비극

1) 본고에서 패러디(영 parody, 불 parodie, 독 Parodie)는 두 가지 차원에서 쓰였다. 첫째는 서로 다른 오페라 장르 간 패러디이다. 대표적인 예로 심각한 오페라에서 텍스트, 줄거리, 등장인물, 음악 등을 빌려와서 희극 오페라에서 사용하는 것으로, 많은 경우 풍자와 조롱의 대상으로 사용되지만 그렇지 않은 경우도 있다. 둘째는 유사한 오페라 장르 간에 작곡가가 다른 작곡가의 작품이나 본인의 다른 작품에서 텍스트, 줄거리, 음악, 양식 등을 빌려오는 것이다. 예를 들면, 18세기 중반 이후 오페라 부파, 오페라 꼬미크, 발라드 오페라, 징슈필 간에 이런 유형의 패러디가 원작의 번역 개작과 함께 빈번하게 행해졌다. 또한 오페라 세리아와 서정 비극 간에도 이런 유형의 패러디가 발생했다. 아울러 본고에서는 풍자적인 차원이 아닌 인용, 차용까지 포함하는 의미로 패러디라는 용어를 사용하고 있음을 밝힌다.

1. 들어가는 글

18세기 후반은 여러 나라에서 자국어 희극 오페라들의 발전이 이루어지는 시기이다. 이탈리아 오페라 부파, 프랑스 오페라 꼬미크, 영국 발라드 오페라, 독일 징슈필 등이 대표적인 경우이다. 한편으로 18세기 후반은 오페라 세리아의 개혁 운동이 정점에 달했던 시기이기도 하다. 희극 오페라의 급성장과 심각한 오페라의 개혁은 상호 영향을 주고받으면서 진행되었다. 이렇게 상호 영향을 주고받는 과정에서 양식적 측면에 대해서는 비교적 많은 논의와 연구가 되었지만, 다양한 오페라 장르 간 패러디, 번역, 개작 과정의 중요성은 그다지 주목받지 못하였다. 18세기 중반 이후 이탈리아 오페라 세리아가 서정 비극으로 번역 개작되고, 오페라 세리아와 서정 비극이 오페라 부파와 오페라 꼬미크, 징슈필, 발라드 오페라로 패러디되는 현상은 어느 한 지역에 국한된 것이 아니라 18세기 오페라 중심지 대부분에서 일어났던 일반적인 현상이었다.

본고는 18세기 다양한 오페라 장르 간 번역 개작과 패러디물을 양산했던 관습들이 오페라 개혁에 어떻게 공헌하였는지 살펴보고자 한다. 이러한 과정을 구체적으로 살펴 볼 수 있는 통로로서 작곡가 글룩(Christoph Willibald von Gluck, 1714-1787)을 택해 그의 오페라 꼬미크, 오페라 세리아, 서정 비극들의 패러디, 번역, 개작 경로는 어떠했는지, 그 과정에서 장르 간 상호 영향은 어떤 식으로 발생했는지 조사하려고 한다. 특히 오페라 꼬미크, 발라드 오페라, 징슈필과의 상호 연관성을 살펴봄으로써 다양한 오페라 간 패러디가 18세기 유럽의 전역에 확산되고 진행된 대세적인 시대 흐름이었음을 확인하려고 한다. 마지막으로 글룩의 자가 패러디 작곡 실체가 그가 지향했던 개혁 오페라와 어떤 관계를 가지고 있는지도 고찰하고자 한다.

2. 글룩의 오페라 꼬미크(opéra comique)

글룩의 활동시기에는 크게 세 번의 전환점이 있었다. 첫 번째는 빈 부르크 극장에서 1754년부터 궁정 작곡가로 일하게 된 것이다. 그는 이후 10년 동안 부르크 극장을 위해 오페라 꼬미크와 발레 작품을 개작하고 작곡하였다. 두 번째는 1762년 그의 첫 번째 개혁 오페라 《오르페오와 에우리디체》(Orfeo ed Euridice)를 발표한 것이다. 이 작품은 그의 경력에서뿐만 아니라 18세기 오페라사(史)에 큰 방점을 찍는 사건이었다. 세 번째는 1774년부터 1779년까지 파리 오페라 좌(Opéra)로 진출해 서정 비극을 작곡하고 공연한 것이다.

1741년부터 오페라 세리아를 작곡하였던 글룩에게 새로운 장르인 오페라 꼬미크를 작곡하게 된 경험은 그가 개혁 오페라 작곡가로 변모해 가는 과정에서 중요한 역할을 하였다. 기존에 그가 작곡했던 오페라 세리아와는 다른 언어와 음악 어법의 희극 장르에서 그는 음악적 단순성이 가진 가능성과 힘을 체험하고 앞으로 그가 나갈 음악 방향을 설정할 수 있었다. 또한 이후 파리 시기에 서정 비극까지 작곡할 수 있는 언어적 감각과 작곡 역량도 갖추어 갔을 수 있었다.

글룩에게 새로운 지평을 열어 주었고 또 한편으로는 글룩을 통해 한층 더 세련된 장르로 발전할 수 있었던 오페라 꼬미크의 역사를 잠시 살펴보는 것은 이탈리아 오페라 위주의 음악사 서술에 익숙한 많은 이들에게 동시대 다른 오페라 장르의 중요성을 발견하는 좋은 기회다. 사실상 18세기 오페라사는 이탈리아 오페라와 프랑스 오페라의 지속적인 상호 작용의 산물이었다. 이러한 두 나라 오페라 간의 상호 작용 과정이 18세기 개혁 오페라의 움직임으로 이끌어졌다는 것이 본고의 주된 주장이다. 이런 관점에서 오페라 세리아, 오페라 꼬미크, 서정 비극을 넘나들며 작곡하였던 글룩은 개혁 오페라의 이상을 실현하는 데 최적의 인물이었다.

(1) 오페라 꼬미크의 역사

오페라 꼬미크의 역사는 패러디의 역사이다. 오페라 꼬미크는 17세기 서정 비극의 패러디 오페라로 시작되었고, 18세기에 들어와서는 오페라 부파의 영향을 받아 새로운 유형의 패러디 오페라로 발전되어갔다. 또한 오페라 꼬미크는 영국과 독일어권에서 발라드 오페라와 징슈필로 번역 개작되고 패러디되면서 이들 장르의 발전에도 큰 역할을 한다. 따라서 오페라 꼬미크의 역사를 따라가다 보면 프랑스 안에서의 이야기로 끝나는 것이 아니라 이탈리아, 영국, 독일어권의 오페라사와 연결되어 있어서 18세기 오페라의 전체 흐름을 새롭게 고찰하는 데 유용한 창구 역할을 한다. 무엇보다도 그동안의 이탈리아 중심의 오페라 역사 서술에서 간과되었던 부분들을 밝혀내는 데 중요한 열쇠를 쥐고 있다.

오페라 꼬미크는 크게 두 가지 대표적인 유형으로 나눌 수 있다. 하나는 당대 인기 있던 보드빌을 짜깁기한 보드빌 꼬메디(vaudeville-comédie)이다. 또 다른 하나는 이탈리아 오페라 부파의 아리아에 새로운 프랑스어 가사를 붙인 패러디 아리에트 오페라 꼬미크(parodie ariette opéra-comique)이다. 전체적으로 보면 전자에서 후자의 유형으로 발전하는 것이 오페라 꼬미크의 역사이다. 초창기 보드빌 꼬메디는 이탈리아 꼬메디아 델라르테(commedia dell'arte) 극단들의 파리 공연에 크게 영향을 받았다. 보드빌 꼬메디는 주로 이탈리아 극장(Théâtre Italien)이라 불리는 부르고뉴 호텔(Hôtel Bourgogne)에서 꼬메디 이탈리아엔느(Comédie-Italienne) 극단이 공연하였다. 그러나 꼬메디 이탈리아엔느는 경쟁 극단인 꼬메디 프랑세즈(Comédie-Française)와의 경쟁과 음모 속에 왕의 미움을 사 1697년 추방당하고 극장도 문을 받게 된다.

하지만 보드빌 꼬메디는 계속해서 생 제르망(St. Germain)과 생 로랑(St. Laurent)에서 봄과 가을 동안 열렸던 시장의 극장들을 통해서 명맥을 잇게 되었다. 이들 시장 극장들은 자신들의 연극 공연에 음악을 도입

하였다. 그러나 프랑스어 연극의 주 무대인 코메디 프랑세즈와 서정 비극의 본산지인 오페라 좌(Opéra)²⁾의 공격을 받게 된다. 그 결과 1709년부터 시장 극장에서 음악이 사용되는 것이 법으로 금지되었다. 그러나 곧 시장 극장들은 다른 대안을 찾기 시작했다. 공연 도중 음악이 필요할 때면, 청중들에게 신호를 주어 이미 잘 알려진 보드빌 선율을 벽보에 써 놓은 새 가사에 맞추어 스스로 부르게 하는 방식으로 규제를 피해갔다. 1714년 이후 배우들이 노래 부를 수 있는 권리가 회복되었지만 잘 알려진 보드빌 선율에 새로운 가사를 붙여 노래하는 관습은 오페라 꼬미크에서 지속되었다. 사실상 이러한 보드빌 패러디 방식은 18세기 중반까지 오페라 꼬미크 작곡가들의 핵심적인 작곡 방식이었다.

한편, 추방당했던 코메디 이탈리아엔느 극단도 1715년 루이 14세의 사망을 기점으로 다시 파리로 복귀한다. 이들은 이탈리아 극장에서 이탈리아어 연극과 프랑스어 연극을 공연했다. 원래 이들의 공연에는 음악이 포함되지 않았지만, 시장 극장들이 공연하는 보드빌 코메디의 인기에 자극 받아서 곧 음악을 포함한 공연을 하게 된다. 그러나 코메디 이탈리아엔느의 레퍼토리는 주로 오페라 좌에서 공연된 서정 비극의 패러디 작품을 공연한다는 점에서 시장 극장의 레퍼토리와 차별화되었다. 특히 뢰리(Jean Baptiste Lully, 1632-1687)의 서정 비극들이 오페라 좌에서 성공적으로 재공연되면 곧이어 패러디들이 만들어졌다. 뢰리의 서정 비극은 글룩이 파리에서 활동한 70년대에도 여전히 오페라 좌의 고정 레퍼토리였다. “뢰리의 모든 오페라가 패러디되었다. 마치 위성들을 거느린 행성처럼, 모든 리바이벌은 새로운 패러디를 산출했다.”³⁾

2) 오페라 좌에서 공연했던 극단은 아카데미 르와얄 드 무지끄(Académie royale de musique)이다. 1671년 뢰리가 이 극단을 맡게 되고 서정 비극을 공연하는 독점권을 왕실로부터 부여받아 1672년부터 오페라라고 불렀던 팔레 르와얄(Palais royal) 건물로 옮겨서 공연하기 시작했다. 본고에서는 서정 비극을 공연하는 극단과 건물을 모두 포함하는 의미로 ‘오페라 좌’라는 명칭을 사용하였다.

3) Donald Jay Grout, “Seventeenth-Century Parodies of French Opera,” *The Musical*

코메디 이탈리아엔느와 시장 극장에서 공연된 보드빌 코메디의 인기는 확고했다. 이들의 인기는 경쟁 단체인 코메디 프랑세즈와 오페라 좌의 질투를 불러일으키게 되고 그들의 모략으로 1745년 시장 극장들이 문을 닫기도 하고, 1752년 재개관하는 우여곡절을 겪었다. 코메디 이탈리아엔느와 시장 극장들은 유사한 성격의 공연물들을 무대에 올리는 관계로 점점 가까워져 1762년 2월 3일 합치게 된다.⁴⁾ 새로이 합병된 단체는 코메디 이탈리아엔느라는 명칭을 계속해서 사용하고, 이 단체에 의해서 공연되는 장르를 오페라 꼬미크라 부르게 된다. 원래 코메디 이탈리아엔느의 주 공연 무대였던 부르그뉴 호텔이 계속해서 새로 합병된 단체의 공연장으로 사용되고 오페라 꼬미크라 불리게 된다.

주로 보드빌로 짜집기되었던 오페라 꼬미크는 1752년 이탈리아 부풍 극단이 오페라 좌에서 13개의 인테르메조와 1개의 오페라 부파를 공연하는 사건을 기점으로 크게 달라지는 전기를 맞는다. 부풍 극단의 성공은 잘 알려진 부풍 논쟁으로 알려진 팸플릿 전쟁을 촉발하였다. “부풍 논쟁 이후 청중들의 관심이 가사와 줄거리로부터 이탈리아 음악의 압도적인 힘과 매력으로 옮겨 갔다. 이런 변화는 오페라 꼬미크가 1760년대 새로운 장르, 즉 다양한 아리에트로 구성된 코메디(comedie mêlée d'ariettes)로 탈바꿈하는 데 기여했다.”⁵⁾ 이런 변화를 반영한 첫 번째 이정표가 되는 작품이 루소(Jean Jacques Rousseau, 1712-1778)의 《마을의 점쟁이》(Le devin du village, 1752)이다. 또 다른 주요 작품으로는 브라베(Michel Blavet, 1700-1768)의 《개심한 질투하는 사람》(Le jaloux corrigé, 1753)과 도베르뉴(Antoine Dauvergne, 1713-1797)의

Quarterly 28 (1941), 214.

4) Robert Letellier, *Opéra-Comique: A Sourcebook* (Cambridge Scholars Publishing, 2010), xiv.

5) Kent Maynard Smith, “Egidio Duni and the Development of the ‘Opera-Comique’ from 1753-1770,” Ph.D. diss. (Cornell University, 1980), 44.

《약혼녀 바꾸기》(Les troquers, 1753)가 있다.

기존의 보드빌 꼬메디는 서정 비극으로부터 줄거리는 패러디했지만 음악은 거의 빌려오지 않았다. 반면에, 이탈리아 오페라를 패러디한 오페라 꼬미크는 원작 오페라와 패러디 오페라가 음악적으로 어느 정도 일치되는지가 중요한 관건이었다. 또한 오페라 부파를 패러디한 오페라 꼬미크는 패러디 대상이 이미 희극 오페라였기에 기존의 보드빌 꼬메디가 서정 비극을 풍자하고 조롱하는 정도가 약화되었다. 궁극적으로 오페라 꼬미크에서 보드빌이 점점 사라지게 되었고, 새로운 이탈리아식 선율이나 말하는 대화(spoken dialogue)로 대체되었다. 이정표가 되었던 위의 세 작품에서는 이탈리아식 레치타티보가 사용되었다. 그럼에도 불구하고 이후 확립된 새로운 유형의 오페라 꼬미크에서는 이탈리아식 레치타티보가 기존의 말하는 대화를 대체하지 못했고 말하는 대화는 지속적으로 오페라 꼬미크의 필수적인 요소로 남게 되었다.

“18세기 중엽 파리에서 만들어진 인기 있는 오페라 꼬미크는 유럽의 다른 곳에서도 정기적으로 프랑스어와 다른 언어로 공연되었다.”⁶⁾ 오페라 꼬미크와 다른 나라 희극 오페라들 간의 밀접한 관계는 흥미로운 연구 대상이다. 무엇보다도 영국인들은 프랑스 모델에 기초해 발라드 오페라를 만들었을 뿐만 아니라, 특히 줄거리의 원천으로 프랑스 코미디를 이용했다. “발라드 오페라는 프랑스 모델에 진 빛을 공개적으로 인정하는 경우도 많았지만, 서문이나 프롤로그에 프랑스 출처를 암시하는 경우가 많았다. 그러나 많은 작가들이 출처 자체를 언급하지 않고 작품 전체를 도용했다.”⁷⁾ 발라드 오페라의 줄거리가 프랑스의 영향을 많이 받았던 반면, 프랑스 음악의 영향은 미미했던 것으로 보인다. 그러나 “1763년 영국과 프랑스 간의 7년 전쟁이 종료됨으로써 발라드 오페

6) Smith, 위의 글, 303-4.

7) Alfred Jacuzzi, *The European Vogue of Favart: The Diffusion of the Opéra-Comique* (New York: Institute of French Studies, 1932), 37.

라에 프랑스 선율을 가져오는 시도들이 활성화되기 시작했다.”⁸⁾

독일어권에서도 프랑스 문학과 오페라 꼬미크의 영향은 영국에 못지 않게 컸다. 18세기 전반 독일어권의 오페라 극장은 이탈리아 오페라 세리아에 많은 영향을 받았다. 후반에 오면 외국의 영향이 오페라 부파와 오페라 꼬미크를 포함시키면서 확장된다. 부파와 꼬미크는 18세기 중반 징슈필의 발전에 중요한 역할을 하였다. 초기 징슈필 중에서 가장 유명한 작품은 바이세(Christian Felix Weisse, 1726-1804)가 대본을 쓰고 슈탄트푸스(J. C. Standfuss)가 음악을 붙인 《악마가 풀려 나왔다, 혹은 변신한 아내들》(Der Teufel ist los, oder die verwandelten Weiber, 1752)이다. 이 징슈필은 원래 영국 시인 커피(Charles Coffey, ?-1745)의 발라드 오페라 《지불해야 할 악마 혹은 변신한 아내들》(The Devil to Pay or the Wives Metamorphosed, 1731)의 번역물이다. 1766년 바이세가 다시 개정판을 낼 때 같은 커피의 발라드 오페라의 줄거리에 기초해서 만든 오페라 꼬미크 《4인의 악마》(Le Diable à quatre, 1756)를 참고했다고 한다.⁹⁾ 바이세의 개정판은 힐러(Johann Adam Hiller, 1728-1804)가 새로 음악을 붙였고, 독일어권 전역에서 모방될 정도로 크게 성공을 거두었다. 초기 징슈필이 장르로서 확립되는 데 중요한 역할을 한 힐러는 총 열다섯 개의 징슈필을 작곡했다. 그 중 열한 작품을 바이세의 대본으로 작업했는데 《악마가 풀려 나왔다》를 포함한 다섯 작품이 오페라 꼬미크를 원작으로 하고 있다. 또한 다른 대본가와 작업한 두 작품이 오페라 꼬미크를 원작으로 하고 있다.

8) Smith, “Egidio Duni and the Development of the ‘Opera-Comique’ from 1753-1770,” 306.

9) Smith, 위의 글, 312.

(2) 글룩의 오페라 꼬미크

빈은 1750-60년대 오페라 꼬미크를 원어로 활발하게 공연한 도시 중 하나이다. 부르크 극장의 감독이었던 두라쥬(Giacomo Durazzo, 1717-1794) 백작, 작곡가 글룩, 안무가 안지올리니(Gasparo Angiolini, 1731-1803)의 협동 작업이 빈의 오페라 꼬미크 발전에 크게 기여했다. 특히 두라쥬 백작은 파리의 극작가 파바르(Charles Simon Favart, 1710-1792)와 긴밀한 협력 관계를 가지고 파리의 오페라 꼬미크 히트작들을 빈으로 수입하는 데 주된 통로 역할을 했다.

글룩은 부르크 극장 소속 궁정 작곡가로 있었던 1754-64년 동안 파리에서 수입된 오페라 꼬미크를 개작하여 공연하였고, 1758년부터 1764년까지 8개의 창작 오페라 꼬미크를 만들었다. 그는 1758-9년에 작곡한 5개의 오페라 꼬미크에서는 새로 작곡한 에어보다는 빌려온 보드빌을 더 많이 사용했다. 그러나 1760년 《개심한 술꾼》(L'Ivrogne corrigé)에서는 새로 창작된 음악의 비중이 좀 더 높아졌고, 1761년 《사기당한 재판관》(Le Cadi dupé)과 1764년의 《뜻밖의 만남》(La Rencontre imprévue)에서는 더 이상 보드빌을 포함시키지 않았다.¹⁰⁾ 글룩의 오페라 꼬미크 안에서 패러디된 보드빌의 양이 체계적으로 감소했던 상황은 같은 시기 파리에서도 비슷했다.

글룩은 이미 1754년 《중국 여인들》(Le cinesi)¹¹⁾에서 프랑스 음악을

10) Smith, 위의 글, 324. 각주 34-35.

La Fausse Esclave - 51 보드빌, 13 새 에어; L'Ile de Merlin - 72 보드빌, 22 새 에어; Cythère assiégée - 56 보드빌, 26 새 에어; Le Diable à quatre - 68 보드빌, 6 새 에어; L'Abre enchanté - 63 보드빌, 15 새 에어; L'Ivrogne corrigé - 11 보드빌, 15 새 에어. 글룩의 오페라 꼬미크는 원작의 줄거리를 패러디하는 한편, 음악적으로는 기존의 보드빌 선율에 가사를 바꾸어 패러디하는 방식에서 점점 새로이 작곡된 음악의 분량을 늘이는 방식으로 변화되었다. 본고에서는 개별 작품의 음악 패러디의 예에 대한 분석은 후속 작업으로 남기고 각 작품의 패러디 경로 추적을 통해 18세기 오페라 패러디 실제의 큰 그림을 제시하는 데 초점을 두었다.

모방하는 시도를 하였지만, 최초의 완전한 오페라 꼬미크 실험은 1758년 《가짜 여자 노예》(La Fausse Esclave)부터 시작된다고 평가된다. 이 작품의 대본은 파리의 앙슴(Louis Anseaume)과 르페브르(P. A. Lefèvre de Marcouville)가 쓴 《가짜 여자 험잡꾼》(La Fausse Avanturière, 1757)에 기초했다.¹²⁾ 글룩은 오페라 꼬미크의 새로운 길을 개척하면서 여러 가지 문제들을 해결해야 했다. 프랑스어 가사에 새로운 선율을 붙이면서 생기는 변화들, 자신에게 익숙한 오페라 세리아 양식과 구별되는 양식을 찾는 어려움 등이 그가 해결해야만 하는 문제들이었다.

그의 두 번째 오페라 꼬미크 《메를랭 섬, 혹은 뒤집어진 세계》(L'Île de Merlin, ou Le Monde renversé, 1758)은 오늘날 작품 자체로서보다는 20년 후 파리 오페라를 위해 작곡한 《토리드의 이피제니》(Iphigénie en Tauride, 1779)의 서곡에서 폭풍을 묘사하는 음악으로 재사용되어 잘 알려졌다. 이 작품의 원작은 1718년 르사지(Lesage)와 도르네발(D'Orneval)이 쓴 대본을 1753년 대본가 앙슴이 개작하여 보드빌로 만든 음악을 만들어 공연된 《뒤집어진 세계》(Le Monde renversé)이다.¹³⁾

글룩의 세 번째 오페라 꼬미크 《포위된 키테라》(Cythère assiégée, 1759)도 1738년 파리의 생 로랑 시장 극장에서 《키테라의 포위 혹은 사랑의 힘》(Le Siège de Cythère, ou Le Pouvoir de l'armour)이란 제목으로 공연된 작품에 기초한 것이다.¹⁴⁾ 파바르의 대본으로 1757년 빈에

11) 비인 궁정에서 공연하기 위한 메타스타지오 대본의 1막 오페라이다. 3명의 중국 여인들이 나와 각각 자기가 좋아하는 양식의 음악을 노래한다. 첫 번째 여인은 비극, 두 번째 여인은 전원극, 세 번째 여인이 희극 양식의 음악을 노래한다. 세 번째 희극 양식 노래는 거울 앞에 선 파리의 멋쟁이를 놀리는 내용이다.

12) Irene Brandenburg, ed. *Christoph Willibald Gluck und seine Zeit* (Laaber: Laaber-Verlag, 2010), 376.

13) Bruce Alan Brown, *Gluck and the French Theatre in Vienna* (Oxford: Clarendon Press, 1991), 219.

소개되었고, 2년 뒤에 글룩이 음악을 새로 작곡했다. 이 작품에서 글룩은 처음으로 음악적 건축가로서 단순히 주어진 텍스트에 음악을 붙이는 것이 아니라 작품 전체에 걸쳐 질서와 연속성을 부가하였다.

그의 네 번째 오페라 꼬미크 《4인의 악마》(Le Diable à quatre, ou la Double Métamorphose, 1759)는 앞에서 언급했던 바이세의 징슈필과 마찬가지로 커피의 발라드 오페라 《지불해야 할 악마 혹은 변신한 아내들》의 줄거리에 기초하고 있다. 《4인의 악마》는 원래 파리에서 먼저 만들어졌다. 대본은 세댕(Michel-Jean Sedaine)과 보랑(Pierre Baurans)이 커피의 발라드 오페라의 줄거리에 기초해서 썼고, 음악은 여러 작곡가들의 다양한 오페라에서 빌려와 패러디했다. 패러디된 음악 이외에도 로레트(Jean-Louis Laurette, 1731-1792)와 필리도르(Andre Danican Philidor, 1727-1789)가 새로 작곡한 음악이 포함되었다. “세댕과 보랑 버전의 초연은 생 로랑 시장 극장에서 1756년 8월 19일에 올려졌다. 또한 개작된 작품이 꼬메디 이탈리아에서 1764년 1월 30일 공연되었다.”¹⁵⁾ 글룩은 세댕과 보랑의 대본에 새로 음악을 작곡해서 1759년 락센부르크 궁전 극장에서 초연했다.

그의 다섯 번째 오페라 꼬미크 《마법의 나무》(L'Arbre enchanté, 1759)의 줄거리는 보카치오(Giovanni Boccaccio, 1313-1375)의 《데카메론》(Decameron, 1349-52)에 나오는 이야기에 기초하고 있다. 대본은 1752년 파리의 생 로랑 극장에서 《체포자》(Le Poirier)라는 제목으로 공연되었던 바데(Jean-Joseph Vadé)의 작품에 기초하고 있다.¹⁶⁾ 바데의 대본은 빈에 들어와서 많은 수정을 거쳤고 글룩이 새로운 음악을 입혔다. 흥미로운 것은 글룩이 다시 이 작품을 1775년 마리 앙투아네트 왕비의 요청으로 대본과 음악을 수정하여 베르사이유 궁전에서 공연했다는

14) Brown, *Gluck and the French Theatre in Vienna*, 237.

15) Robert Letellier, *Opéra-Comique: A Sourcebook*, 664.

16) Brown, 위의 책, 244.

것이다.

글루크의 여섯 번째 오페라 코미크 《개심한 술꾼》(*L'Ivrogne corrigé*, 1760)은 그의 가장 설득력 있고 극적인 희극 오페라로 평가된다. 이전에는 일관성 없이 곡들을 연결시켰던 음악적 기법들이 여기서는 하나의 극적 목적을 위해 통일성 있게 사용되었다. 특히 “합창을 통해 지속적으로 확장된 장면을 만들어내는 데 성공했다.”¹⁷⁾ 원래 이 작품은 앙숨과 루흐테(*J. Lourdet de Santerre*)의 대본에 작곡가 로레트가 음악을 붙여 시장 극장에서 공연된 동일 제목의 오페라 코미크에 기초했다. 그러나 1760년대 말 빈 버전의 초연은 비인 대중에게 인기를 크게 끌지 못했다.

그의 일곱 번째 오페라 코미크 《사기당한 재판관》(*Le Cadi dupé*, 1761)은 프란츠 슈테판 1세(*Franz Stephan*, 1708-1765)의 생일을 축하하기 위해 만든 작품이다. 또한 이 작품은 터키 소재를 사용한 글루크의 오페라 중에 첫 번째이다. 음악적 이국주의를 이 작품에서 본격적으로 활용했다고 평가된다. 이 작품은 예술적으로 《개심한 술꾼》만큼이나 성공적이었고 두라쥬 백작이 파리의 파바르에게 자랑할 정도로 인기를 얻었다. “1761/2년 시즌 동안 12번의 공연이 있었고, 1764년과 1768년 비인에서 재공연되었다. 독일어권 전역에 프랑스어 원본과 독일어 번역본으로 널리 알려졌다. 1775년에는 파리에서 공연되었다.”¹⁸⁾ 그러나 파리에서는 같은 제목이 아니라 《중국의 고급 관리》(*Le Mandarin*)라는 페러디 버전으로 본래의 터키 배경을 중국으로 바꾸었다. 이런 변경의 이유는 이 작품이 기초했던 “원작의 작곡가 몽시니(*Pierre-Alexandre Monsigny*, 1729-1817)가 여전히 활동하고 있는 파리에서 원작과 같은 대본의 페러디를 공연하는 것은 당시 통념상 부적절하다고 여겨졌기

17) Patricia Howard, *Gluck and the Birth of Modern Opera* (London: Barrie and Rockliff, 1963), 76.

18) Brown, *Gluck and the French Theatre in Vienna*, 396.

때문이다.”¹⁹⁾

글룩이 부르크 극장을 위해 작곡한 마지막 오페라 꼬미크는 《뜻밖의 만남》(La Rencontre imprévue, 1764)이다. 이 작품은 포로로 잡힌 왕자와 공주를 위한 술탄의 자비에 관한 이야기이다. 이런 주제는 십자군 이후 전해 내려오는 많은 이야기에서 나타난다. 당꾸르(Louis Dancourt)가 쓴 대본은 르싸지와 도르네발의 《메카의 순례자들》(Les Pèlerins de la Mecque)에 기초하여 각색한 것이었다.²⁰⁾ 한편, “이 작품의 대본을 에스테르하지 공의 음악가였던 프리베르트(Carl Friberth)가 오페라 부파 《뜻밖의 만남》(L'incontro improvviso, 1775)으로 개작하고 하이든이 음악을 붙였다. 글룩의 원작은 1780년 독일어로 번역되어 공연되었다.”²¹⁾ 이것은 이후 모차르트가 비슷한 내용의 《후궁으로부터의 유괴》(Entführung aus dem Serail, 1782)를 만드는 데 결정적인 영향을 주었다. 또한 파리에서는 당꾸르의 같은 대본을 가지고 작곡가 솔리에(Jean-Pierre Solié, 1755-1812)가 글룩의 작품을 개작하여 《메딘느의 어릿광대들, 뜻밖의 만남》(Les Fous de Médine, ou La Rencontre imprévue)이란 제목으로 1790년 5월 1일 꼬메디 이탈리아엔느에서 초연되었다.²²⁾

1775년 글룩은 빈에서 만들었던 오페라 꼬미크 《마법의 나무》와 《포위된 키테라》를 파리 무대를 위해 개작했다. 그러나 두 작품에 대한 파리 청중의 반응은 그다지 호의적이지 못했다.²³⁾ 그럼에도 불구하고 이 두 작품은 1755년 파리에서 수입된 《바스티엔과 바스티엔느의 사랑》(Les Amours de Bastien et Bastienne)²⁴⁾으로 시작된 빈의 오페라

19) Brown, *Gluck and the French Theatre in Vienna*, 397.

20) Irene Brandenburg, ed. *Christoph Willibald Gluck und seine Zeit*, 376.

21) Brown, 위의 책, 424.

22) Letellier, *Opéra-Comique: A Sourcebook*, 664.

23) Martin Cooper, *Opéra Comique* (New York: Chanticleer Press Inc., 1949), 37

꼬미크가 20년 후 파리로 역수출될 만큼 성장하였음을 보여주는 예이다. 프랑스에서 서정 비극보다 저열한 장르로서 예술성을 추구하기보다는 순전히 오락적 목적을 위해 만들어졌던 오페라 꼬미크는 글룩의 손에 의해 점점 작품 자체로서 그 목적과 음악적 수단들의 활용에 있어 진지함을 더하게 되었고 본고장 파리로까지 진출하게 되었다.

지금까지 글룩의 오페라 꼬미크를 둘러싼 지속적인 페리디, 번역, 개작 경로를 살펴보았다. 그 결과 18세기 후반 프랑스, 독일어권, 이탈리아, 영국의 희극 오페라들이 얼마나 밀접하게 상호 영향을 주고받았는지 파악할 수 있었다. 글룩은 파리에서 이미 발표된 오페라 꼬미크의 대본을 파바르와 같은 파리의 인적 네트워크를 통해 입수하여 새로운 오페라 꼬미크로 만들었다. 이후 다시 그의 오페라 꼬미크는 오페라 부파나 징슈필로 번역되거나 페리디되었다. 한 걸음 더 나아가서 글룩의 작품은 파리에서 글룩 자신에 의해 개작되거나, 다른 작곡가에 의해 다시 페리디되고 개작되어 새로운 오페라 꼬미크 작품으로 만들어졌다. 이와 같이 서로 다른 언어의 희극 오페라 간의 페리디, 번역, 개작 과정은 결과적으로 나라별 양식 간의 간격을 좁히는 데 기여했다. 특히 글룩의 경우에는 다양한 오페라 양식을 다루었던 경험이 각 나라별 오페라 양식의 장점들을 취사선택하여 그의 개혁 오페라를 만들어내는 데 중요한 역할을 했다.

24) 이 작품은 원래 루소의 《마을의 점쟁이》를 유명한 가수이자 대본가였던 파바르 부인(Marie-Justine Favart)이 남편과 공동 작업으로 페리디한 것이다. 음악은 소디(Charles Sodi, 1715-1788)가 보드빌을 편곡해서 만들었고, 1753년 꼬메디 이탈리아엔스에서 공연되었다.

3. 글룩의 개혁 오페라

글룩의 《오르페오와 에우리디체》는 오페라 개혁의 역사에서 큰 획을 그은 작품이다. 원래 이 작품은 프란츠 황제의 명명일을 축하하기 위해 작곡되어 1762년 10월 5일 부르크 극장에서 초연되었다. 《오르페오와 에우리디체》의 극적 구조는 메타스타시오(Pietro Metastasio, 1698-1782)식 이탈리아 모델보다는 프랑스 오페라에 더 영향을 받았다. 합창, 발레, 레치타티보, 아리아의 전체적인 통합은 기존의 오페라 세리아와는 차별화되는 새로운 종류의 오페라임을 보여주고 있다. 글룩은 《오르페오와 에우리디체》 안에서 오페라 꼬미크, 서정 비극 그리고 오페라 세리아의 요소들을 합류시켰다. 원래 오페라 꼬미크에서 음악의 단순함은 노래를 부르는 가수들의 상대적인 기술 부족과 소박한 주제에 기인한 것이다. 하지만 오페라 세리아에서는 이런 단순성이 전통으로부터 의식적으로 떠나려고 할 때에만 가능하였다.

1767년 발표한 《알체스테》(Alceste)에서 글룩은 《오르페오와 에우리디체》에서 시작했던 새로운 방식을 더욱 공고하게 만들었다. 따라서 이 작품에서도 합창은 큰 비중을 갖고 있다. 반면에, 아리아와 레치타티보의 처리는 《오르페오와 에우리디체》에서보다는 더 전통적인 오페라 세리아 방식으로 다루어져 콘티누오 반주의 레치타티보 세코가 주로 사용되었다. 극의 연속성을 끌고 나가는 측면에서 《알체스테》가 《오르페오와 에우리디체》보다 더 성공적이라 평가받기에 이런 오페라 세리아적인 특징으로의 회귀는 놀랍다. 그러나 흥미롭게도 “프랑스어판 《알체스트》에서는 모든 레치타티보 세코가 오케스트라 반주로 바뀌었다.”²⁵⁾ 빈에서 《알체스테》는 《오르페오와 에우리디체》보다 더 빠르게 성공을 거두었고, 1769년 빈 출판업자 트라트너(Trattner)에

25) Patricia Howard, *Gluck and the Birth of the Modern Opera*, 65.

의해서 그 유명한 헌정사²⁶⁾과 함께 출판되었다.

《파리데와 엘레나》(Paride ed Elena)는 글룩의 세 번째 개혁 오페라이다. 이것은 1770년대 말 초연되었고 같은 해에 출판되었다. 대본은 다시 칼차비지가 썼다. 《오르페오와 에우리디체》와 《파리데와 엘레나》에서 아리아의 전통적인 특징들은 점점 약해지는 반면, 레치타티보의 쓰임이 더욱 증가하고 다양해진다. 글룩은 특히 단순한 노래나 짧은 아리아들을 선호했다. 《오르페오와 에우리디체》와 《파리데와 엘레나》에서 단순한 노래 형식들이 빈번하게 사용된 것도 이런 이유에서였다. 이런 특징들은 그의 오페라 꼬미크의 특징이기도 하다. 한 가지 특기할만한 점은 《파리데와 엘레나》가 글룩의 서정 비극 네 작품과 개작된 오페라 꼬미크 두 작품에서 자가 패러디되면서 글룩을 위한 음악적 저수지 역할을 톡톡히 했다는 것이다. 비록 작품 자체로서는 성공적이지 못했지만, 이후 새로운 극적 문맥에서 재활용됨으로써 다시 생명력을 얻을 수 있었기에 나름대로 가치가 있다고 생각된다.

글룩의 《오르페오와 에우리디체》와 《알체스테》는 빈에서만만 아니라 이탈리아, 독일어권, 영국에서도 공연될 정도로 널리 알려졌기에 다른 오페라에서 패러디되는 것은 당연한 결과였다. 음악학자 헌터(Mary Hunter)는 글룩의 《오르페오와 에우리디체》를 오페라 부파로 패러디한 작품들 중 가장 눈에 띄는 두 가지 예를 소개하고 있다.²⁷⁾ 첫 번째 작품은 파이지엘로(Giovanni Paisiello, 1740 - 1816)의 《두 백작부인》(Le due contesse, 1776)이다. 이 작품에서는 한 기사가 나와 자신을 오르페오와 비교한다. 만약 자신이 오르페오였다면 죽은 부인을 찾았을 거라고 하면서 글룩의 유명한 아리아 <에우리디체 없이 어찌 살

26) Patricia Howard, *Gluck: An Eighteenth-Century Portrait in Letters and Documents* (Oxford: Clarendon Press, 1995), 84-5.

27) Mary Hunter, "Some Representations of Opera Seria in Opera Buffa," *Cambridge Opera Journal* 3/2 (1991), 95-7.

까>(che faro senza Euridice)의 시작 부분의 가사를 직접 인용한다. 선율은 가사처럼 직접적인 인용은 아니고, 짧은 선율 구절들이 글룩의 원곡을 연상시키는 정도이다. 또 다른 작품은 리기니(Vincenzo Maria Righini, 1756 - 1812)의 《일 콘비타토》(Il convitato di pietra ossia Il dissoluto, 1777)이다. 파이지엘로의 작품처럼 가사에서 오르페오에 대한 직접적인 인용은 없지만, 글룩의 분노의 요정들의 C단조 합창 부분을 연상시키는 음악과 가사를 사용해서 저승세계를 묘사하고 있다고 한다.

글룩은 파리에서 《오르페오와 에우리디체》와 《알체스테》를 서정 비극으로 개작하여 발표했다. 그는 프랑스어 버전 《오르페와 에우리디스》(Orphée et Eurydice, 1774)로 변경할 때 두 가지 요인을 새로 고려해야 했다. 첫 번째는 원래 이탈리아어 버전에서 카스트라토가 맡았던 주인공 오르페오 역을 테너로 바꾸는 일이었다. 전통적으로 프랑스 서정 비극에서는 카스트라토를 쓰지 않았기 때문이다. 따라서 파리에서 오르페오의 역할은 테너 가수 르그로스(Legros)가 맡았다.²⁸⁾ 또 다른 고려 사항은 원작 《오르페오와 에우리디체》의 길이가 공공 극장에 올리기에는 짧았다는 것이다. 따라서 《오르페오와 에우리디체》가 다른 도시에서 공연될 때에는 다른 음악들이 추가되었다. 런던에서는 J. C. 바흐(1735-1782)가 그 역할을 맡았고, 파리에서는 글룩이 자신의 이전 작품들에서 빌려 와서 길이를 늘였다. 파리에서 《오르페와 에우리디스》는 즉각적인 성공을 거두었다. 1774년 가을 파리는 글룩의 반대자들조차도 이 작품에 감탄할 정도로 오르페오 열병에 빠졌다.

따라서 《오르페와 에우리디스》를 파리의 다른 작곡가들이 오페라 꼬미크로 패러디하는 것은 시간문제였다. 오페라 좌에서 서정 비극 《오르페와 에우리디스》가 공연된 지 일 년도 못되어서 오페라 꼬미크

28) Julian Rushton, "From Vienna to Paris: Gluck and the French Opera," *Chigiana* 29-30 (1972-3), 290.

《로저-봉탕과 자보트》(Roger-Bontems et Javotte)로 패러디되었다. 이 작품의 대본은 모린(Pierre-Louis Moline)과 도르비니(Dorvigny)가 썼고, 음악은 두니(Egidio Duni, 1708 - 1775), 몬돈빌(Jean-Joseph Cassanea de Mondonville, 1711-72), 필리도르, 루소 등 여러 작곡가의 오페라를 패러디하거나 보드빌을 짜깁기했다. 초연은 1775년 5월 13일 꼬메디 이탈리아엔느에서 이루어졌다.²⁹⁾

한편 1776년 서정 비극으로 개작된 《알체스트》도 같은 해 파리에서 오페라 꼬미크 《아름다운 여인》(La Bonne Femme, ou Le Phénix)으로 패러디 되었다. 바레(Pierre-Yvon Barré) 외 세 명이 공동 작업한 대본에 다양한 작곡가들의 오페라를 패러디하고 보드빌을 더해 1776년 7월 7일 꼬메디 이탈리아엔느에서 초연되었다. 패러디된 음악의 작곡가로는 글룩, 그레트리(André Ernest Modeste Grétry, 1741-1813), 몽시니(Pierre-Alexandre Monsigny, 1729~1817), 루소 외 여러 명이 있다. 이 작품은 1780년까지 공연되었다고 한다.³⁰⁾ 《오르페와 에우리디스》와 마찬가지로 이렇게 원작을 발표한 지 1년도 못 되어서 패러디 작품이 공연되었다는 것은 글룩의 원작이 성공작이라는 것을 반증하는 것이다. “오페라 좌에서 공연된 서정 비극 중 모든 성공작들은 시장 극장에서 패러디되어 공연되었다.”³¹⁾ 이 시장 극장들을 합병한 것이 꼬메디 이탈리아엔느였고, 시장 극장의 오페라 꼬미크 레퍼토리까지 흡수하였다.

글룩은 빈에서 오페라 꼬미크를 만들 때 프랑스적인 것을 희생시키지 않고 이탈리아적인 특징들을 통합시켰던 것처럼, 개혁 오페라 세리아 작품을 쓸 때 이탈리아 오페라를 프랑스적인 것에 더 가깝게 만들었다. 《오르페오와 에우리디체》보다 오페라 세리아에 더 많이 가까운 《알

29) Letellier, *Opéra-Comique: A Sourcebook*, 713-4.

30) Letellier, 위의 책, 698.

31) Downing A Thomas, “Rameau's Platée Returns: A Case of Double Identity in the *Quelle des bouffons*,” *Cambridge Opera Journal* 18/1 (2006), 6.

체스테》에서조차 단순한 선율을 빈번하게 사용하고 단음절적인 가사 붙이기 같은 작법은 오페라 꼬미크를 연상시킨다. 이런 특징들은 빈에서 만들어진 개혁 오페라들이 파리에서 개작되어 공연될 때 프랑스 취향에 잘 맞을 수 있도록 기여했다.

4. 글룩의 서정 비극

글룩은 1774년부터 1779년까지 파리의 오페라 좌를 위해 6개의 서정 비극을 작곡했다. 그의 파리 활동은 두 개의 《이피제니》로 처음과 끝의 방점을 찍고 있다. 첫 번째 《올리드의 이피제니》(Iphigénie en Aulide, 1774)는 형식과 양식 면에서 보다 프랑스적이다. 두 번째 《토리드의 이피제니》(Iphigénie en Tauride, 1779)는 여러 면에서 글룩 자신의 이전 개혁 오페라의 특징들을 정점으로 끌어 올렸다. 두 《이피제니》 사이에 글룩은 자신의 빈 시절 개혁 오페라 《오르페오와 에우리디체》(1774)와 《알체스테》(1779)를 새로운 프랑스어 대본에 기초해 개작하였다. 한편, “《아르미드》(Armide, 1777)와 《에코와 나르시스》(Echo et Narcisse, 1779)는 또 다른 프랑스 전통의 발전을 대표한다. 《아르미드》는 신화적 주제가 아니라 초자연적인 마법을 다루고 있다. 《에코와 나르시스》는 전원극의 전통을 따르고 있다.”³²⁾

글룩의 서정 비극들은 파리에서 다양한 페러디 작품을 발생시켰다. 예를 들면, 《올리드의 이피제니》와 《토리드의 이피제니》는 오페라 꼬미크 《그리스인들의 새로워진 몽상》(Les Rêveries renouvelées des grecs)에서 함께 페러디되었다. 음악은 프로(Félix-Jean Prot, 1747-1823)가 작곡했고, 대본은 파바르(Charles-Simon Favart) 외 다른 두 명이 공

32) Julian Rushton, “From Vienna to Paris: Gluck and the French Opera,” 298.

동 작업했다. 이 작품도 꼬메디 이탈리아엔느에서 1779년 6월 26일 초연되었고 1790년까지 공연되었다.³³⁾ 대부분의 경우 관중들의 반응에 따라 재공연의 여부가 결정되는 오페라 꼬미크의 특성상 10년 이상 꼬메디 이탈리아엔느의 레퍼토리로 남아 있을 수 있었던 것은 이 패러디 작품의 높은 인기를 반영한다고 볼 수 있다.

한편 《아르미드》도 바레(Pierre-Yvon Barré) 외 3명이 합작으로 대본을 쓴 2막 오페라 《시골의 오페라》(L'Opéra de province)라는 작품으로 패러디되었다. 음악은 몽시니와 필리도르 등 여러 작곡가의 작품들에서 가져오거나 보드빌을 짜깁기해서 만들어졌다. 초연은 1777년 12월 17일 꼬메디 이탈리아엔느에서 이루어졌다.³⁴⁾

《토리드의 이피제니》는 빈을 위한 글룩의 마지막 오페라이자 그의 유일한 독일어 오페라 《타우리스의 이피제니》(Iphigenie auf Tauris)로 다시 만들어졌다. 글룩은 빈으로 돌아가 시인 알크쾅거(Johann Baptiste von Alxinger)와 함께 1781년 《토리드의 이피제니》를 독일어판으로 개작했다. 글룩은 파리 오페라 좌를 위해 빈 시절 오페라 세리아와 오페라 꼬미크를 개작했던 것처럼, 다시 빈을 위해 서정 비극을 징슈필로 만들었다.

글룩은 서정 비극에 새로운 생명을 부여했다. 글룩의 개혁은 기존의 서정 비극을 존속시키는 데 그친 것이 아니라 특별히 프랑스적인 새로운 종류의 비극 오페라를 만들어냈다. 또한 그의 서정 비극은 단순히 이탈리아 오페라 세리아의 프랑스 버전이 아니라 빈에서 시작한 개혁 오페라의 또 다른 변형이었다. 그는 파리 오페라 좌에서 프랑스 오페라의 구원자 역할을 수행하는 것과 동시에 자신이 추구하는 오페라 개혁의 이상을 서정 비극을 통해 계속해서 실현시켰다.

33) Letellier, *Opéra-Comique: A Sourcebook*, 632.

34) Letellier, 위의 책, 710-1.

5. 글룩의 자가 패러디

지금까지 필자는 글룩을 통해 18세기 오페라 개혁이 이루어질 수 있었던 다양한 요인들 중에서 18세기 오페라계 전체에 확산된 다양한 오페라 장르 간 패러디 현상을 살펴보았다. 오페라 세리아에 대한 오페라 부파의 패러디만이 아니라, 패러디에 근간을 둔 오페라 꼬미크의 유행은 프랑스 내에서뿐만 아니라 영국과 독일어권까지 확산되어 각 나라의 희극 오페라의 탄생에 기여하였음을 확인했다. 이제 필자는 외부적 요인이 아니라 내부적 요인 즉, 글룩의 자가 패러디 작곡 방식이 그의 오페라 개혁과 어떤 연관이 있는지 살펴보려고 한다.

글룩은 거의 모든 작품에서 자신의 이전 작품들을 가져와 재활용했다. 혹자는 글룩을 자가 복제 기계라고 부르기도 한다. 이러한 자가 복제도 패러디의 한 종류로 분류될 수 있다. 글룩의 자가 복제는 장르를 넘나든다. 초기 오페라 세리아 작곡 시절부터 자가 패러디를 하였고, 오페라 꼬미크, 발레 음악, 개혁 오페라, 서정 비극으로 영역을 넓혀가면서 자신의 이전 작품들을 새로운 장르의 작품 속에 패러디해 녹여내었다. “오페라 세리아, 오페라 꼬미크, 발레 음악들의 상호 호환성은 글룩이 음악적 표현을 보편적인 것으로 생각했음을 알려주고 있다. 이것은 또한 심각한 오페라와 희극 오페라 양식 간의 차이가 꾸준히 줄어들고 있었음을 보여주는 징후이기도 하다.”³⁵⁾

글룩의 자가 패러디 작곡 실제에 대한 연구가 호르찬스키(Klaus Hortschansky)에 의해서 이미 이루어졌다.³⁶⁾ 본고에서는 호르찬스키의 연구를 기초로 해서 본고에서 지금까지 살펴보았던 글룩의 오페라 꼬미크, 빈 개혁 오페라, 서정 비극의 자가 패러디 사례들을 다음과 같은

35) Brown, *Gluck and the French Theatre in Vienna*, 440.

36) Klaus Hortschansky, *Parodie und Entlehnung im Schaffen Christoph Willibald Glucks*, *Analecta Musicologica* 13 (Cologne: Arno Volk, 1973).

도표로 만들어 보았다.

(표 1) 글룩의 오페라 작품 중 오페라 꼬미크, 개혁 오페라,
서정 비극의 자가 패러디 사례³⁷⁾

작품명(연도)	패러디된 작품	패러디한 작품
La Fausse Esclave (1758)		
L'Ile de Merlin (1758)	Cinesi (1754)	Iph. Tauride (1779)
Cythère assiégée (1759)		Trionfo (1763) Orphée (1774) Feste (1769)
Le Diable à quatre (1759)		
L'Arbre enchanté (1759)		Iph. Aulide (1774)
L'Ivrogne corrigé (1760)		Armide (1777)
Le Cadi dupé (1761)		2nd L'Arbre (1775) Armide (1777) Iph. Aulide (1774)
Orfeo ed Euridice (1762)	Ezio (1750) Antigono (1756)	
La Rencontre imprévue (1764)	Trionfo (1763)	Iph. Aulide (1774)
Alceste (1767)		Armide (1777) Iph. Aulide (1774)
Paride ed Elena (1770)	Corona (1765) Feste (1769)	2nd Cythère (1775) 2nd Alceste (1776) Armide (1777) Orphée (1774) Iph. Aulide (1774) Echo (1779)
Iphigénie en Aulide (1774)	Telemaco (1765) Don Juan (1761) Paride (1770) Le Cadi dupé (1761) L'Arbre (1759) Alessandro (1764) Trionfo (1763) Rencontre (1764)	2nd Cythère (1775) Orphée (1774)

작품명(연도)	패러디된 작품	패러디한 작품
	Feste (1769) Alceste (1767) Sémiramis (1765) Semiramide. ric. (1748)	
Orphée et Euridice (1774)	Feste (1769) Paride (1770) Cythère (1759) Trionfo (1763) Tetide (1760) Iph. Aulide (1774)	
L'Arbre enchanté (2nd, 1775)	Le Cadi dupé (1761)	Armide (1777)
Cythère assiégée (2nd, 1775)	Paride (1777) Corona (1765) Telemaco (1765) Don Juan (1761) Iph. Aulide (1774) Alessandro (1764) Feste (1769) Trionfo (1763) Re pastore (1756) Semiramide. ric. (1748)	
Alceste (2nd, 1776)	Antigono (1756) Paride (1777) Feste (1769) Ezio (1750) Alessandro (1764) Innocenza (1755)	Armide (1777)
Armide (1777)	Telemaco (1765) Feste (1769) Paride (1777) Tetide (1760) Trionfo (1763) Sofonisba (1744) Nozze (1747) Clemenza (1752) Alceste (1767) Tigrane (1743) Artamene (1746)	

작품명(연도)	패러디된 작품	패러디한 작품
	Innocenza (1755) Ippolito (1745) Don Juan (1761) L'Ivrogne (1760) Paride (1770) Antigono (1756) Le Cadi dupé (1761) 2. L'Arbre (1775) 2. Alceste (1776)	
Iphigénie en Tauride (1779)	Ile de Merlin (1758) Sémiramis (1765) Telemaco (1765) Feste (1769) Clemenza (1752) Antigono (1756) Paride (1770)	
Echo et Narcisse (1779)	Danza (1755) Re pastore (1756) Paride (1770) 2nd Ezio (1763) Feste (1769) 1st Ezio (1750) Antigono (1756)	Iphgenie auf Tauris (1781)
Iphigenie auf Tauris (1781)	Echo et Narcisse (1779)	

37) Hortschansky, *Parodie und Entlehnung im Schaffen Christoph Willibald Glucks*, 295-326. 위의 표는 글룩의 오페라 작품 중에서 오페라 코미크, 개혁 오페라, 서정 비극의 자가 패러디 사례만을 모은 것이다. 다른 작곡가들의 작품을 패러디한 사례나 글룩 자신의 다른 장르 작품으로부터의 패러디는 호르찬스키의 연구에서 제외되었음을 미리 밝힌다. 예외적으로 글룩의 총 다섯 개 발레 작품 중 약보가 남아 있는 발레 세 작품 《Don Juan》, 《Sémiramis》, 《Alessandro》가 포함되었고 위 표에도 등장한다. 패러디된 작품과 패러디한 작품은 여러 번 등장했더라도 한 번만 표시하였다. 호르찬스키는 보트겐(Alfred Wotquenne)의 *Thematisches Verzeichnis der Werke von Chr. W. von Gluck* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1767)에 기초하여 모든 패러디된 부분의 개별 작품 번호를 실었지만 여기서는 개별 곡에 대한 논의는 하지 않기에 생략했다.

호르찬스키는 다양한 자가 패러디 작곡 방식을 14가지로 분류하였다.³⁸⁾ 그 중에 글룩의 경우에 해당하는 사례를 열거하면, 기악곡을 다시 기악곡으로 개작하거나 개작하지 않고 그대로 사용하는 경우, 성악곡을 기악곡으로 개작하는 경우, 다른 극적 문맥에서 성악곡의 가사는 그대로 유지하면서 곡을 개작하거나 혹은 개작하지 않고 사용하는 경우, 성악곡의 가사를 바꾸고 성부의 수를 늘리거나 줄여서 사용하는 경우 등이 있다. 위의 도표는 지면상 호르찬스키가 열거한 구체적인 패러디 부분들을 신지 못하고, 각 작품별 패러디된 작품과 패러디한 작품들을 개관하는 데 중점을 두었다. 위의 표에서 발견한 현상을 다음과 같이 정리해 보았다.

첫째, 글룩은 자가 패러디를 할 때 같은 장르 안에서가 아니라 오페라 세리아, 오페라 꼬미크, 서정 비극의 경계를 넘나들며 자유롭게 자가 패러디를 했다. 글룩은 이미 활동 초반부터 대부분의 오페라 세리아 작품에서 자가 패러디를 했었다. 하지만 이 경우는 같은 장르 내에서였고, 이런 패러디 작법은 전통적으로 다른 오페라 세리아 작곡가들도 하는 수준이었기에 글룩만의 특징이라고 할 수 없다. 하지만 글룩이 1750년대 후반 오페라 꼬미크, 1760년대 개혁 오페라, 1770년대 서정 비극을 작곡하면서 같은 장르가 아닌 다른 장르 간 오페라에서 자가 패러디를 활발하게 시도하였다는 점에서 글룩은 이전이나 당대 오페라 작곡가들과 차별화된다.

둘째, 글룩의 자가 패러디의 또 다른 특징은 언어가 다른 오페라 간의 패러디를 활발하게 시도했다는 점이다. 동시대 다른 작곡가들은 같은 세리아 작품끼리나 아니면 세리아에서 부파로 혹은 서정 비극에서 오

38) Hortschansky, *Parodie und Entlehnung im Schaffen Christoph Willibald Glucks*, 9-10.

페라 꼬미크로 패러디를 시도하였다. 이 경우 모두 같은 언어를 사용하는 작품들끼리였다. 반면에 글록은 장르도 다르고 언어도 다른 오페라 간의 패러디를 빈번하게 시도했다는 점에서 그의 오페라 작법이 이미 18세기 오페라의 장르 간 통합을 지향하고 있었던 것을 알 수 있다. 글록에게 이미 음악은 언어를 넘어서는 보편적인 언어였기에, 심각한 오페라, 희극 오페라, 이탈리아 오페라, 프랑스 오페라를 가리지 않고 새로운 문맥 안에서 재활용하는 것이 문제가 되지 않았던 것처럼 보인다. 그는 1762년 그의 최초 개혁 오페라 《오르페오와 에우리디체》를 발표한 이후에도 계속해서 오페라 꼬미크와 전통적인 오페라 세리아 작품을 작곡했다. 일견 일관성 없어 보이는 그의 작곡 경향은 후세 사가들을 당혹스럽게 만들기도 하지만, 다양한 오페라 장르에 대한 그의 유연성을 보여주는 증거로서 이해될 수도 있다. 궁극적으로 다양한 오페라 장르에 대한 그의 접근성과 열린 태도가 1760년대 이탈리아 오페라 세리아에서 시작한 개혁 오페라의 시도를 1770년대 프랑스 서정 비극에도 이어갈 수 있게 한 원동력이었다.

셋째, 글록이 서정 비극에서 사용한 패러디 방식을 살펴보면, 한 작품에 오페라 세리아, 오페라 꼬미크, 서정 비극의 다양한 신구 작품들을 동시에 빌려와서 패러디하고 있다. 특히 1777년에 발표한 《아르미드》에서 패러디된 작품들을 보면 1740-50년대의 오페라 세리아에서부터 1760년대 오페라 꼬미크, 개혁 오페라, 일 년 전에 발표한 프랑스어판 《알체스트》까지 망라한다. 위의 표에서는 후기 작품으로 갈수록 패러디 대상 작품들의 장르 혼용 빈도가 높아졌던 것을 알 수 있다. 특히 서정 비극들에서는 패러디된 분량 또한 많아진다. 사실상 글록의 3대 서정 비극 걸작으로 꼽히는 《올리드의 이피제니》, 《아르미드》, 《토리드의 이피제니》는 패러디 분량 면에서뿐만 아니라 패러디된 작품의 수와 다양성 면에서 이전 작품들을 압도한다. 《아르미드》는 무려 스무 작품에서 서곡, 에어, 발레, 듀오, 합창, 성악 앙상블 등을 패러

다하였다. 《올리드의 이피게니》는 열두 작품, 《토리드의 이피게니》는 일곱 작품에서 패러디하였다. 호르찬스키가 산출한 전체 작품 대비 패러디된 부분의 분량은 《아르미드》와 《올리드의 이피게니》가 각각 24퍼센트, 《토리드의 이피게니》는 36퍼센트에 이른다.³⁹⁾

넷째, 패러디 대상이 되는 작품들은 한두 번으로 그치는 것이 아니라 여러 차례 다른 작품에서 지속적으로 패러디되었다. 이런 빈도수 높은 패러디 대상이 된 작품 중에는 《승리》(Trionfo, 1763), 《아폴로의 축제》(La Feste d'Apollo, 1765), 《안티고노》(Antigono, 1756), 《테말코》(Temalco, 1765) 등이 있다. 글루크의 빈 시절 개혁 오페라 《파리데와 엘레나》(Paride ed Elena)는 파리에 발표된 거의 모든 작품들에서 패러디되었고, 특히 개정판 《포위된 키테라》(1775)에서 제일 많이 패러디되었다. 한편, 오페라 꼬미크 중에서는 가장 빈번한 패러디 대상이 된 작품은 《사기당한 재판관》(1761)과 《포위된 키테라》(1759)로 각각 세 작품에서 패러디되었다. 또한 발레 《돈 주앙》(Don Juan, 1761)과 《알렉산드로》(Alessandro, 1764)도 각각 세 작품에서 패러디되었다.

다섯째, 파리에 서정 비극으로 개작된 《오르페와 에우리디스》와 《알체스트》를 살펴보면 단순히 원작에서 언어만 바꾼 것이 아니라 원작에는 사용되지 않았던 자가 패러디 부분들이 상당부분 추가되었다. 《오르페와 에우리디스》의 경우 오페라 세리아 세 작품, 오페라 꼬미크 한 작품, 같은 해에 먼저 발표한 《올리드의 이피제니》가 패러디되었다. 《알체스트》도 세리아 네 작품, 발레 한 작품, 개혁 오페라 《파리데와 엘레나》에서 빌려왔다. 위와 같은 개작 과정을 살펴봄으로써 우리는 글루크의 개혁 오페라에 대한 접근 방식이 나라, 언어, 장르, 양식을 넘어서는 총체적인 것이었음을 알 수 있다. 그에게 이탈리아 오페라

39) Hortschansky, *Parodie und Entlehnung im Schaffen Christoph Willibald Glucks*, 237.

를 서정 비극으로 개작하는 작업은 단순히 언어만 바꾸는 것이 아니라 이탈리아와 프랑스 오페라의 다양한 양식과 형식을 새롭게 해석하여 재창조하는 작업이었다.

마지막으로 글록의 오페라 개혁 이후 유럽 오페라계에 나타난 현상을 한 가지 언급한다면 심각한 오페라와 희극 오페라를 섞은 복합적인 장르의 등장이다. 18세기 오페라의 중심 도시였던 베네치아, 나폴리와 빈에서는 1770년부터 1800년까지 오페라 부파의 인기가 치솟아, 공연된 세리아와 부파의 작품 수를 비교해 보면 부파가 두세 배 정도 많았고, 전용 극장도 더 많았다. 이렇게 세리아보다 저열한 장르였던 부파의 인기가 커지자 세리아와 부파를 섞어 놓은 장르들, 예를 들면 *dramma eroicomico*, *dramma serio-comico*, *dramma tragicomico*, *opera semiseria*, *dramma simiserio* 등이 등장하고 인기를 얻어 갔다.⁴⁰⁾ 이런 현상에서 이제 18세기 후반 오페라 작곡가와 청중들이 오페라 장르 간 경계를 넘나드는 것에 익숙하고 오히려 혼합된 장르들을 선호하기 시작한 것을 확인할 수 있다. 결과적으로 글록의 서로 다른 오페라 장르 간 페러디 작곡 실체는 비록 그가 의도하지는 않았지만 심각한 오페라와 희극 오페라 간의 혼종 장르의 탄생을 자가 페러디 작법에서 이미 예견하고 있었다.

6. 나가는 글

19세기 초반 낭만 미학이 들어서면서 독창성, 천재, 작품 등의 개념이 중요해지기 시작했다. 이런 미학의 영향을 지속적으로 받은 21세기 우리들에게 페러디라는 단어가 주는 인상은 그리 긍정적이지 않다. 하지만

40) Mary Hunter, "The Fusion and Juxtaposition of Genres in Opera buffa 1770-1800: Anelli and Piccinni's 'Griselda'," *Music and Letters* 67/4 (1986), 364-5.

글룩이 활동했던 18세기 중후반은 낭만 미학 이전의 미학관, 즉 모방 미학이 지배했던 시기이고, 우리의 음악관과는 다른 음악적 태도, 작곡 방식, 취향이 존재했다. 따라서 우리의 잣대로 이 시기의 음악 실재를 판단하기보다는 그 시대의 관점과 기준에서 이해하려고 노력해야 한다.

적어도 글룩의 시대까지는 글룩과 동시대인들에게 패러디는 필수불가결한 작곡 방식이었다. 오페라뿐만 아니라 다른 모든 음악 장르에서, 즉 교회음악과 세속음악, 기악과 성악 장르 모두에서 사용된 필수적인 작곡 방식이었다. 특히 18세기 후반 음악의 수요가 사회적 변화와 맞물려 급증하면서 그 수요에 맞추기 위해서는 패러디만큼 효율적인 작곡 방식도 없었을 것이다. 특히 글룩이 활용한 자가 패러디 작곡 방식은 자신의 이전 작품들을 새로운 작품을 위한 음악 재료의 저수지로 활용함으로써 여러 가지 장점을 가질 수 있었다. 무엇보다도 이미 한 번 사용해본 재료이기에 새로운 문맥에서 그 재료의 장점을 극대화시켜 재 활용할 수 있는 장점이 있었다. 또한 기존 재료에 대한 청중들의 반응을 이미 경험했기에 패러디된 부분에 대한 청중들의 반응을 예측하면서 새로운 요소들과 결합시킬 수 있어서 작곡가에게는 어느 정도 실패를 방지할 수 있는 안정적인 작곡 수단이기도 했다.

일반적으로 글룩의 오페라 개혁은 글룩과 칼차비지가 그들의 개혁 이상을 실현한 것으로 이해되고 있다. 그러나 그들의 개혁 이상의 실현도 여러 선행 조건들이 있어야 가능한 것이었다. 본고는 그 선행 조건 중의 하나로 18세기 오페라 장르 간 패러디 현상을 살펴보았다. 다양한 오페라 장르 간 패러디 작곡 실재는 오페라 장르 간 양식의 차이가 좁혀지는 데 기여했고, 궁극적으로 이것은 이탈리아 오페라와 프랑스 오페라의 장점들을 통합시킨 개혁 오페라가 가능한 환경을 예비하였다. 한편, 글룩의 오페라 장르를 넘나드는 자가 패러디 작곡 방식이 여러 나라의 다양한 장르, 양식, 기법, 취향의 새로운 통합을 지향하는 개혁 오페라의 이상을 실현하는 데 효과적으로 사용되었음을 확인하였다.

참고문헌

- Brandenburg, Irene. ed. *Christoph Willibald Gluck und seine Zeit*. Laaber: Laaber-Verlag, 2010.
- Brown, Bruce Alan. *Gluck and the French Theatre in Vienna*. Oxford: Clarendon Press, 1991.
- Cooper, Martin. *Opéra Comique*. New York: Chanticleer Press Inc., 1949.
- DelDonna, Anthony R. and Pierpaolo Polzonetti eds. *The Cambridge Companion to Eighteenth-Century Opera*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- Grout, Donald Jay. "Seventeenth-Century Parodies of French Opera." *The Musical Quarterly* 27-8 (1941), 211-219, 514-26.
- Hertz, Daniel. *From Garrick to Gluck: Essays on Opera in the Mid-Eighteenth Century*. Pendragon Press, 2004.
- Hortschansky, Klaus. *Parodie und Entlehnung im Schaffen Christoph Willibald Gluck*. *Analecta musicologica* 13. Cologne: Arno Volk, 1973.
- Howard, Patricia. *Gluck: An Eighteenth-Century Portrait in Letters and Documents*. Oxford: Clarendon Press, 1995.
- _____. *Gluck and the Birth of Modern Opera*. London: Barrie and Rockliff, 1963.
- Hunter, Mary. "Some Representations of Opera Seria in Opera Buffa." *Cambridge Opera Journal* 3/2 (1991), 89-108.
- _____. "The Fusion and Juxtaposition of Genres in Opera buffa 1770-1800: Anelli and Piccinni's 'Griselda'." *Music and Letters* 67/4 (1986), 363-380.
- Iacuzzi, Alfred. *The European Vogue of Favart: The Diffusion of the Opéra-Comique*. New York: Institute of French Studies, 1932.
- Letellier, Robert Ignatius. *Opéra-Comique: A Sourcebook*. Newcastle:

Cambridge Scholars Publishing, 2010.

Rushton, Julian. "From Vienna to Paris: Gluck and the French Opera."

Chigiana 29-30 (1972-3), 283-98.

Smith, Kent Maynard. "Egidio Duni and the Development of the 'Opera-Comique' from 1753-1770." Ph.D. diss. Cornell University, 1980.

Strohm, Reinhard. *Dramma per Musica: Italian Opera Seria of the Eighteenth Century*. New Haven: Yale University Press, 1997.

Thomas, Downing A. "Rameau's Platée Returns: A Case of Double Identity in the *Quelle des bouffons*." *Cambridge Opera Journal* 18/1 (2006), 1-19.

Abstract

**The Parody Process of Opera in the Eighteenth Century:
The Case of C. W. von Gluck**

KyungHee Lee

This article investigated how the parody, translation and revision practice of various opera genres in the 18th century contributed to opera reform. Christoph Willibald von Gluck (1714-1787) was chosen as a window which could illuminate the parody practices of various operas in the 18th century. Most of his opera seria, opera comique and tragédie lyrique were parodied and revised by himself and others as well as translated into other languages. The parody process of his operas will show how various opera genres in the 18th century were closely interconnected and interacted with each other. The investigation of relationship among opera comique, ballad opera and singspiel also shows that the parody practice among these comic operas was spread all over the Europe and became a main trend in the 18th century.

While the parody practice among various operas in the 18th century increased outwardly, Gluck's self-parody practice was also active within his operas inwardly. His self-parody practice in his own operas was summarized in a chart and analyzed in detail as well as explained in relation to his opera reform.

Keywords: Gluck, parody, opera comique, opera reform, tragédie lyrique

투고일	심사일	게재 확정일
2013년 4월 15일	2013년 5월4일~23일	2013년 6월 1일