

발자크의 『강바라』를 통해 본
19세기 초 파리 음악관의 변화
-마이어베어의 《악마 로베르》 분석을 중심으로-

손민정

1. 들어서며
2. 마이어베어의 《악마 로베르》
3. 『강바라』의 텍스트 분석
 - 1) 『강바라』의 플롯
 - 2) 술에 취한 강바라의 《악마 로베르》 분석
4. 『강바라』의 작가적, 시대적 배경 분석
 - 1) 낭만주의 문학과 발자크
 - 2) 7월 왕정
 - 3) 프랑스의 낭만주의와 베를리오즈
5. 나가며

개 요

마이어베어의 오페라 《악마 로베르》는 파리에서 1831년 초연된 이후 대성공을 거둔다. 6년 후 1837년, 발자크는 소설 『강바라』에서 천재 작곡가 강바라의 입을 빌어 이 오페라를 해석한다. 마이어베어와 그의 작품들은 19세기 유럽을 강타했음에도 불구하고 20세기에 철저히 외면당했다. 그러던 중, 1990년대 이후 최근까지 그와 그의 음악세계에 대한 재해석이 활발하게 이루어지고 있는 상황이며 본 연구는 이러한 학문적 동향에 가세하여 진행되었다. 뿐만 아니라, 문학작품을 통하여 음악문화를 분석함으로써 음악사를 입체적으로 접근하려고 한다. 소설의 주인공이 주장하는 두 가지 상반되는 해석을 통하여 19세기 파리의 음악적 실제와 경향 및 비평의 움직임을 파악하고자 하였다. 강바라는 술에 취한 상태에서는 극찬을 하는가 하면, 술에서 깨어난 뒤에는 비난을 힐난하게 한다. 이는 대중의 취향과 이에 대비되는 출판업자 슐레징어의 의도 및 언론계의 움직임을 문학적으로 표현한 것이며 발자크는 궁극적으로 슐레징어의 의도에 부합하여 독일의 관념적 낭만주의를 지향하고자 하였음을 알 수 있다.

주제어: 『강바라』, 마이어베어, 발자크, 《악마 로베르》

1. 들어서며

낭만주의는 문학과 음악의 상호교섭이 매우 활발하게 이루어졌던 시기였다. 19세기의 문학과 음악가는 서로의 영역을 넘나들었으며, 문학가는 문학작품 속에 음악에 관한 논의를 진지하고 심도 깊게 진행시키는가 하면, 음악가 역시 비평 및 문학적인 활동을 통하여 자신의 철학을 언어화시켰다. 따라서 19세기 낭만주의 음악철학과 문화를 살펴보고자 할 때, 특정 작품의 분석과 더불어 그 작품을 주제로 다루는 문학작품을 함께 해석한다면 보다 입체적인 그림을 그려낼 수 있으리라 기대한다.

본 연구에서 주목한 작품은 발자크(Honoré de Balzac, 1799-1850)의 소설 『강바라』(*Gambara*, 1837)이며, 특히 주인공 강바라가 해석하는 마이어베어(Giacomo Meyerbeer, 1791-1864)의 오페라 《악마 로베르》(*Robert le Diable*, 1831)에 초점을 맞추려 한다. 발자크는 프랑스인들의 풍속과 정치를 사실적으로 표현했던 작가로 유명하다. 1815년 나폴레옹이 패배한 이후 왕정이 복고되면서 프랑스는 부르주아를 위한 사회로 전환되었고, 혁명적인 정신이 더 이상 덕목으로 여겨지지 않게 되었다. 발자크는 이러한 현실을 신랄하면서도 사실적으로 작품에 그려냈다. 발자크의 소설에 등장하는 강바라는 악기 제조사 출신으로서 과학적인 사고를 갖춘 천재적인 이탈리아 음악가이다. 그러나 독일에서는 환영받았던 자신의 음악이 프랑스 파리에서는 신통치 않은 반응을 얻는다. 이 때, 강바라의 아름다운 부인 마리아나에게 반해버린 이탈리아 귀족 안드레아 백작이 강바라에게 접근하게 되고 마이어베어의 오페라 《악마 로베르》를 함께 관람한다. 강바라가 《악마 로베르》를 해석하는 장면은 이 소설의 핵심적인 부분임과 동시에 본 연구의 주제이다. 술에 취한 강바라는 오페라에 대한 극찬을 늘어놓는가 하면, 술에 깬 강바라는 모든 극찬을 부인한

다. 강바라의 대립되는 두 의견에 담긴 발자크의 의도, 나아가서는 19세기 파리의 음악문화에 대한 비평계의 의도와 방향을 분석하려 한다.

자코모 마이어베어는 19세기 초반에 가장 영향력이 강했던 작곡가 중 하나였으며, 그 명성도 대단했다. 그의 그랜드 오페라 작품들은 1831년부터 1914년까지 대부분의 오페라 극장에서 정기적으로 공연될 정도로 대중의 사랑을 받았다. 그러나 그 이후부터 1990년대에 이르기까지 종적을 감추다시피 하게 되는데, 마이어베어에 관한 일련의 비판은 바그너로부터 비롯되었으며 ‘이유 없는 효과’(effects without causes)라는 문구로 집약된다.¹⁾ 대중을 열광케 했던 《예언자》(Le Prophète, 1849)에서 사용되었던 환상적인 고도의 테크놀로지를 비난하면서 언급된 문구이다. 이후, 마이어베어의 음악은 바그너 음악의 심오함과 비교되면서 상업적인 오락과 값싼 전율이라고 치부되었다. 그러나 1990년대 초반부터 그에 대한 재발견 및 재해석의 움직임이 시작되어 지난 20여 년 동안 다양한 논문과 공연이 이어지고 있다.²⁾

국내의 마이어베어에 관한 논문으로는 그랜드 오페라에 사용된 발레에 관한 연구³⁾와 아리아 “로베르, 내가 사랑한 사람은 당신이에요”(Roberto, o tu che adoro)에 관한 연구⁴⁾가 있을 뿐 최근의 동향을

1) Emily I. Dolan and John Tresch, “A Sublime Invasion: Meyerbeer, Balzac, and the Opera Machine,” *The Opera Quarterly* 27/1 (2011), 4.

2) Robert Ignatius Letellier and Richard Arsenty, *The Meyerbeer Libretti: Volume 5* (Cambridge Scholars Publishing, 2009), ix.

3) 이소망, “19세기 프랑스 그랜드 오페라에서 찾은 발레클래스 음악 레파토리 연구: 자코모 마이어베어의 아프리카의 여인과 조아키노 로시니의 윌리엄 텔을 중심으로,” 석사학위논문 (한국예술종합학교, 2009).

4) 김은영, “Program annotation: J. Haydn(1732-1809)의 Oratorio <Die Schöpfung>중 Nun beut die Flur das frische Grün, F. Poulenc(1899-1963)의 song cycle *Airs chantés*, G. Meyerbeer(1791-1864)의 opera <Roberto il Diavolo>중 Roberto, o tu che

적극적으로 반영하지 못하고 있는 실정이다. 한편, 발자크의 『강바라』에 관한 연구로는 강바라의 미래주의적 음악관과 현대음악의 연관성을 분석한 논문⁵⁾과 이탈리아의 감각주의, 독일의 관념주의, 음악의 과학주의 등에 관한 강바라의 전반적인 음악관을 해석한 논문⁶⁾이 선행되었으며 발자크의 절대주의적 예술론에 관한 개관적인 논문⁷⁾이 있을 뿐 마이어베어의 《악마 로베르》에는 역점을 두지 않았다. 이에, 본 연구는 최근의 학문적 동향에 부합하여 발자크의 『강바라』 분석을 통하여 마이어베어의 《악마 로베르》를 재해석하고자 한다.

본문은 세 부분으로 구성된다. 첫 번째 부분은 《악마 로베르》에 관한 기본적인 작품 분석이다. 이때에 활용된 자료는 2012년 12월 6일 런던 코벤트 가든에 자리한 로얄 오페라 하우스(Royal Opera House)에서의 공연이 녹화된 영상자료와 공연을 기획하며 발행한 『마이어베어의 《악마 로베르》』(*Meyerbeer's Robert le Diable*)이다. 두 번째 부분에서는 『강바라』의 텍스트 분석으로서 주인공 강바라가 분석하는 《악마 로베르》에 초점을 맞춘다. 세 번째 부분은 『강바라』 발행에 즈음한 발자크의 작가적, 시대적 배경을 분석하면서 19세기 초반에 형성되는 파리 음악관의 변화를 가늠한다. 《악마 로베르》의 일반적인 작품분석에서 시작하여, 발자크 소설에 등장하는 강바라의 작품 분석으로 상황을 좁혀가면서 파리의 음악관에 어떠한 변화가 있었는지를 살펴보고자 한다.

adoro, A. Dvořák(1841-1904)의 song cycle Ziguenermelodien op.55, G. Bizet(1839-875)의 opera <armen>중 Je dis que rien ne m'épouvante,” 석사학위논문, 연세대학교(2008).

5) 정예영, “발자크와 20세기 음악,” 『프랑스학 연구』 37 (2006), 609-629.

6) 김은년, “발자크의 음악론,” 『비교문학』 33 (2004), 59-88.

7) 조영철, “발자크의 소설에 나타난 예술과 현실의 문제,” 『프랑스어문교육』 4 (1996), 275-288.

2. 마이어베어의 《악마 로베르》

《악마 로베르》는 중세부터 전해지는 설화를 바탕으로 극작가 스크리브(Eugène-Augustin Scribe, 1791-1861)가 대본을 썼으며, 마이어베어가 곡을 붙인 오페라이다. 5막으로 구성되며, 주요 등장인물은 로베르(Robert), 로베르의 생부이자 악마 베르트랑(Bertram), 로베르가 사랑하는 이사벨 공주(Isabelle), 로베르에게 어머니의 유언장을 건네주려는 선한 알리스(Alice), 알리스와 결혼하려는 민스트렐 랭보(Raimbaut)가 있다.

1) 서곡 (안단테 마에스토소, c단조 4/4박자)

기존의 서곡이 정형화된 틀을 가진 것에 비해 《악마 로베르》에 사용된 서곡은 비교적 짧으며 특정한 형식을 따르지 않는다. 대신, 전체적인 극의 흐름과 강한 일치감을 갖는다. c단조의 으뜸음을 드럼이 울리고 난 후 트롬본이 연주하는 주제는 다름 아닌 “무덤에서 깨어나는 죽은 수녀”(Nonnes qui reposez)이다. 제3막 제2장에서 베르트랑이 죽은 수녀들의 영혼을 무덤에서 깨어나게 하려고 할 때 등장하는 저주의 주문이다. 일명 ‘영혼을 부르는 동기’(evocation motif, 악보 1)이다. 제5막에서의 심판을 예견하듯이 엄중하고도 어둡다. 이어서 G음의 부점 오스티나토 위에서 상성부 선율은 슬픔과 그리움을 표현하며 상승과 하강을 반복한다.(악보 2) 이 주제는 제5막에서 다시 등장하며 자정에 있을 심판의 순간을 앞둔 캄캄한 밤, 지옥의 문 앞에서 불안에 떠는 나약한 로베르의 울음을 표현한다. 《악마 로베르》의 서곡은 오페라의 전체적인 흐름을 농축시켜 강렬한 인상을 남긴다.

(악보 1) 서곡에 등장하는 ‘영혼을 부르는 동기’



(악보 2) 서곡에 등장하는 ‘슬픔과 그리움의 주제’



음악학자 레텔리에(Robert Ignatius Letellier)의 분석에 의하면 “젊은 지휘자 바그너가 이 작품에서 느꼈을 ‘차갑고도 불멸한’(cold and deathless) 초자연적 분위기는 다른 아닌 서곡”이었을 것이라고 하는데, 베르트랑의 비밀스러운 존재가 은근하게 드러나는 오페라 전체의 흐름을 여실히 표현하기 때문이다.⁸⁾ 베르트랑은 제5막이 되어서야 악마적 존재를 분명히 드러낸다.

2) 제1막

로베르가 술을 마시는 장면과 도박하는 장면으로 구성되며, 그 사이에 알리스가 등장하여 로베르에게 어머니의 유언장을 건네준다. 와인, 도박, 여자를 찬양하며 쾌락을 노래하는 로베르에 대비되어 알리스는

8) Robert Ignatius Letellier, *Meyerbeer's Robert le Diable: The Premier Opéra Romantique* (Cambridge Scholars Publishing, 2012), 75.

천사를 상징하며, 로베르 어머니의 유언장은 참됨을 상징한다. 그러나 로베르 역시 완벽한 악은 아니다. 떳떳할 때 유언장을 읽으라는 어머니의 당부를 전달받는 순간, 자신이 준비되지 않음을 자인하며 유언장을 접는다. 주된 선율로 C장조/c단조에 엮어진 “악마 로베르의 발라드”(Ballad of Robert le Diable, 악보 3)와 E장조에 엮어진 알리스의 노래가 대조적 분위기를 만든다. 알리스는 양오빠 로베르와 이사벨의 사랑을 이어주기 위해 이사벨에게 찾아가는 한편, 친아버지이자 악마 베르트랑은 로베르를 악의 구렁텅이로 유혹하며 기사들과의 도박을 종용한다. 결국 모든 재산과 무기를 도박으로 잃고 난 로베르는 망연자실하는가 하면, 로베르는 기사들에게 조롱을 당하며 제1막이 끝난다.

(악보 3) 악마 로베르의 발라드

Allegro molto moderato

Ja - dis rég-nait en Nor - man-di - e un prin - ce no - ble et va-leu-reux

3) 제2막

알리스의 도움으로 로베르는 이사벨 공주를 만나 그간의 사정을 말하게 되고 이사벨은 한동안 잠적했던 로베르에 대한 오해를 풀며 로베르에게 토너먼트에 사용할 무기를 제공한다. 토너먼트는 이사벨의 신랑을 선별하기 위해 국왕이 개최하는 시합이다. 로베르의 승리를 두려워한 베르트랑은 유령 악마를 그라나다 왕자로 변장시켜 로베르를 숲속에서 유인하여 결투하도록 부추긴다. 검은 의상을 입은 베르트랑이 가짜 그라나다 왕자 곁에서 그의 영혼을 연기하는 장면은 매우 인상적이다.

이 와중에 이사벨의 결혼 상대자를 정하기 위한 토너먼트는 시작되었고 로베르가 숲속으로 유인되어 참석하지 못한 채 그라나다 왕자가 승

리한다. 이 때 사용되는 동기는 베르트랑의 마력을 표현한다(악보 4). 마이어베어는 이 괴기함을 표현하기 위해 4개의 팀파니와 더블베이스 피치카토를 이용한다. 이 주제는 제2막에서 소개된 이후 제4막에 이르기까지 베르트랑의 마력과 연관되는 장면에서 지속적으로 사용된다. 베르트랑이 로베르를 유령 그라나다 왕자와 결투하도록 숲속으로 끌어내는 장면에서 등장하며, 이후 제3막에서 로베르를 유혹하여 마력을 사용하도록 하는 장면에서도 등장하고 제4막에서 로베르가 처한 위험을 알리스가 이사벨에게 알릴 때에도 등장하여 결국 로베르가 마력의 나뭇가지를 꺾으려 할 때까지 주된 선율로 사용된다. 라이트모티브의 전형성을 이미 이 작품에서 여실히 보여준다.

(악보 4) 토너먼트 동기



4) 제3막 제1장과 제2장

제3막은 두 개의 장으로 나누어진다. 제1장의 배경은 어두침침한 암벽으로, 폐허가 된 사원이 오른쪽에 자리하고 뒤편에는 동굴로 향하는 입구가 있다. 동굴에서는 지옥의 불길이 솟아오르며 악령이 득실거린다. 이곳에서 베르트랑은 알리스의 약혼자 민스트렐 랭보마저 쾌락의 유혹에 빠지도록 한다. 베르트랑은 결혼식을 앞둔 랭보에게 금을 건네주며 알리스를 배신하라고 한다. 이어서 지옥을 배경으로 베르트랑은 악마적 본성을 노래한다. 약혼자로부터 배신당한 알리스는 베르트랑의 악의를 알아차리게 되는데 그 순간, 베르트랑은 자신의 악마적 정체를 로베르에게 말하지 말라고 협박한다. 알리스는 자

신의 선함에 어긋나기 싫음에도 불구하고 약혼자와 늙으신 아버지의 목숨을 살리기 위해서 이 자리를 떠나 버린다. 베르트랑이 악마적 본성을 드러낼 때 연주되는 것은 ‘지옥의 동기’ 또는 ‘지옥에서의 네 번의 충격’(The four strokes of hell)이라고 불리는 주제로 시작한다. (악보 5)

[악보 5] 지옥의 동기



제3막 제2장은 발레 역사에 있어서도 중요한 역할을 하게 되는 부분이며 가장 관능적인 무대라 하겠다. 달빛 아래, 로살리 수도원 폐가에서 베르트랑은 저주받은 수녀들의 영혼들을 불러들인다. 네 음(c'-g-e^b-c)의 하강 선율로 시작되는 베르트랑의 ‘영혼을 부르는 동기’(악보 1)가 등장하는 시점이다. 수녀들의 영혼은 로베르를 유혹하여 마력의 나뭇가지를 꺾도록 한다. 이 부분은 악마가 일시적으로나마 승리하는 장면이다. 모든 이성이 마비되고, 관습과 법칙이 무너지는 순간이다. 낭만주의 발레의 기초가 되는 ‘수녀들의 발레’(Ballet of the Nuns)에서는 기악, 성악, 발레, 마임, 무대장치, 연극의 총체감을 완벽하게 구현하며 극적인 클라이맥스를 만든다.

5) 제4막

시간은 저녁으로 접어들었고, 이사벨 공주는 그라나다 왕자와의 결혼을 앞두고 있다. 로베르는 나뭇가지의 마력을 빌어 이사벨을 납

치하려 한다. 그러나 로베르의 눈빛에 악의가 가득하다는 것을 감지한 이사벨은 기도와 간청으로 로베르를 설득하여 결국 나뭇가지를 부러뜨리게 한다. 권력과 영생을 가져다주는 나뭇가지를 잃은 로베르는 이제 죽음만을 기다리는 신세가 되었음을 한탄한다. 선과 악을 오가는 로베르의 우유부단함이 절정을 이루는 제4막은 제5막의 구원적인 분위기와 극명한 대조를 이루고 있으며, 제1막, 제2막, 제3막에서 등장했던 악마적 주제와 동기들이 총동원되어 사용되는 모습을 보인다.

한편, 악마가 되어 버린 로베르에게 이사벨이 간청하며 부르는 아리아 “로베르, 내가 사랑하는 사람은 당신이에요”(Robert, toi que j'aime)는 그 간곡함과 간절함을 극적으로 표현한다. 이 오페라의 대표 아리아라 하겠다. 아리아의 첫 부분은 마치 로베르의 흥분을 잠재우려는 듯 부드럽게 상승과 하강을 오가며 차분하게 로베르를 향한 사랑을 노래한다. 그러나 로베르가 응답할 때 이사벨의 차분함은 사라지며 상승 선율로 이사벨의 두려움을 표현한다. 로베르의 악마적 힘이 드러날수록 이사벨 역시 불안이 더해가며 마지막 부분으로 향하면서 이사벨의 초조함은 절정을 이룬다. 불안감은 반음계적 상승 선율로 표출되며(악보 6) 급기야 장7도의 도약으로 클라이맥스를 분출한다.(악보 7)

[악보 6] 이사벨의 반응계적 상승선율

Un poco più mosso.

toi O ma bien mon bien su
 ..pre .. me, toi que j'ai .. me toi que j'ai .. me tu
 vois mon cf-froi, tu vois mon cf-froi, tu vois mon cf-froi
 ... et ... ce grand ... ce

[악보 7] 이사벨의 도약 선율

grand... ce qui... ce pour

6) 제5막

쫓기는 로베르는 팔레르모 성당으로 도망오고, 베르트랑은 로베르로 하여금 악마가 되는 서약에 맹세하라고 설득한다. 오르간과 성가 소리

에 로베르는 어머니와의 순수했던 어린 시절을 회상하며 정신이 혼미해지는 가운데 베르트랑은 자신이 로베르의 아버지라는 것을 밝힌다. 자정까지 서약을 하지 않으면 영원히 베르트랑과의 인연은 끊어지게 되고 베르트랑은 나락에 빠지게 된다는 이야기를 들은 로베르는 결국 서약을 하려고 하는데, 그 순간 알리스가 도착해 이사벨이 로베르를 기다리고 있다는 것을 알려준다. 안절부절 못하는 로베르에게 알리스는 급기야 어머니의 유언장을 읽어준다. 알리스와 베르트랑은 대결의 아리아를 주고받으며, 알리스는 로베르를 대신해서 베르트랑을 저지하고 자정을 넘기도록 한다. 베르트랑은 지옥의 불 속으로 빨려 들어가고 이때 무대 뒤에서 천상의 목소리와 함께 제단에 서 있는 이사벨이 모습을 드러내고 로베르는 이사벨에게 이끌린다. 알리스는 어머니를 대신한 지상의 천사인 것이다. 피날레에서는 랭보, 알리스, 이사벨, 로베르는 결혼을 서약하는 듯 성당 창문에 나란히 서서 마지막 합창을 부르려 하며, 이 때 베르트랑이 뚜벅뚜벅 걸어 나와 마치 여행이라도 떠나는 사람처럼 홀연히 여행 가방을 들고 이들 앞을 쓸쓸히 지나쳐 나간다.

3. 『강바라』의 텍스트 분석

1) 『강바라』의 플롯

주요 인물은 천재 작곡가 강바라(Gambara), 그의 부인 마리아나(Marianna), 마리아나를 사랑하는 안드레아 마르코시니 백작(Count Andrea Marcosini), 안드레아 백작의 사랑을 이루게 해 주려는 요리사 지아르디니(Giardini)이다. 장소는 프랑스 파리, 때는 1831년 1월 1일이다. 주요 인물 모두가 이탈리아 출신인 것은 우연이 아니다. 음악과 요리의 발상지라고 숭배되기 때문이다. 안드레아 백작은 밀라노의 귀족으로 본국의 정치적 소용돌이를 피해 프랑스로 잠시 망명한 상태다. 혁명가들의 표적인 썸이

다. 따라서 안드레아 백작의 예술관은 혁명적일 수 없다. 안드레아에 관한 묘사는 다음과 같다.

다른 사람들과 마찬가지로 그는 복잡한 성향을 가지고 있다. 사치의 편안함에 쉽게 매료된다. 따라서 원칙에는 어긋나더라도 사회적 차별을 고수한다. 이처럼 예술가, 철학자, 시인으로서의 그의 이론은 사회적, 경제적 지위에 따른 그의 취향, 감정, 습관과 자주 충돌한다. 그러나 이와 같은 이중성을 파리 시민들에게서 발견하고는 안도감을 느꼈다. 것처럼 원칙적으로는 진보적이지만 성향으로는 귀족정치주의자이기 때문이다.⁹⁾

서른 두 살의 안드레아 백작과 마흔 살의 강바라가 나누게 되는 대화에 있어서 안드레아는 원칙적으로 강바라의 음악관에 동의하지만 취향에 있어서는 동의할 수 없게 됨을 암시한다. 뿐만 아니라, 파리의 취향이 이중적임을 지적한다. 진보적인 음악을 추구하는 것처럼 보이지만 실상은 그렇지 않다는 것이다. 이 때, 진보적인 음악은 독일의 낭만주의를 일컫는다. 다음은 나폴리 출신의 요리사 지아르디니가 묘사하는 강바라다.

남편[강바라]은 크레모나 출신으로 독일을 거쳐 막 이 곳으로 왔다고 들었소...강바라는 자신이 위대한 작곡가라고 생각하지만 현명하게는 보이지 않소. 유머도 있는 좋은 친구라요. 특히 몇 잔의 와인을 마시면 상냥하다요. 물론 너무 가난해서 자주 있는 일은 아니지만 말이요. 돈을 벌지 않고, 밤낮으로 상상의 교향곡과 오페라를 쓰느라 고생이지요. 그의 부인은 온갖 사람들을 상대로 일을 하지요. 심지어 길거리 여인들과도 말이지요.¹⁰⁾

9) Honoré de Balzac, *Gambara*, translated by Clara Bell and James Waring (Slough: UK, 2006), 3.

10) 위의 책, 7.

강바라에게도 이중적인 성격이 있다. 술을 마시지 않은 보통 때와 술을 마신 상태는 다르다고 말하는데 술을 마실 때에 더 유쾌(agreeable)하다. 술을 마시지 않을 때에 추구하는 음악은 절대적인 가치를 지닌 숭고한 음악이며, 술을 마셨을 때 추구하는 음악은 평범한 사람들과 소통할 수 있는 음악이기 때문이다. 안드레아 백작이 강바라를 후원하기에 앞서 강바라의 음악관을 변화시키기 위해 시도한 것은 바로 ‘술’이었다. 술을 마시게 하고는 당대 최고의 성공작 마이어베어의 오페라 《악마 로베르》를 함께 관람한다. 마이어베어의 대중적인 음악적 성향과 기술에 감동케 하기 위해서다.

오페라를 관람하고 돌아오면서 안드레아는 고의적으로 마이어베어의 작품을 “극적인 악몽이며 감동을 주지도 않은 채 청중을 억압한다”¹¹⁾고 강하게 비난하며 강바라의 의중을 떠본다. 악평의 근거로는 악마가 지나치게 많은 비중을 가진다는 것, 악마가 성자보다 더 노래를 잘 부른다는 것, 지옥의 모티브가 사람을 지치게 한다는 것, 선율이 너무 광대하게 만들어져서 자주 자취를 감춘다는 것 등이며 이로 인하여 전혀 감동을 얻을 수가 없으며 ‘예술성 없는 장면’만이 난무할 뿐이라 혹독하게 평한다. 안드레아 백작의 대사는 다음과 같다.

화성이 선율-음악적 그림을 돋보이게 하는-의 기초를 만들기보다 장악한다. 이러한 부조화는 청중에게 감동을 주기는커녕 외줄타기의 곡예를 볼 때 느껴지는 아찔함을 불러일으킨다. 피곤한 긴장을 완화시켜주는 부드러운 선율은 나타나지 않는다. 작곡가는 음악적 진실이나 통일성에 대한 고민은 전혀 하지 않은 채 그저 바로크적 효과만을 만들어내려는 듯하고 인간의 목소리의 가능성을 고려하지 않은 채 기악적 소음의 홍수로 함몰되게 하였다.¹²⁾

11) 위의 책, 41.

12) 위의 책, 41.

술에 일큰하게 취한 강바라는 안드레아 백작의 말에 강하게 반발하며 트럼펫을 사용하는 새로운 관현악법, 제4막에서의 아리아, 제1막의 피날레는 초자연적인 힘을 느낄 수 있게 했으며 글루크조차도 만들어내지 못한 효과라 극찬한다. 이에 안드레아 백작은 “마이어베어가 많은 것을 안다는 것에는 동의하지만 과학은 영감을 몰아낼 때에는 결함이 되며, 이 오페라에는 정교한 숙련공의 안타까운 노력만이 존재할 뿐... [이 오페라를] 다른 이들의 잊혀지거나 비난받은 오페라 작품에서 수천의 악구를 가져와서 연장하고, 수정하고, 압축하여 짜 맞춘 것”¹³⁾이라 단언한다.

안드레아 백작의 대사를 분석하자면 《악마 로베르》에서는 악이 지나치게 강조되며, 화성이 선율보다 더 중요하게 다루어졌으며, 지나치게 과장된 효과가 추구되는데, 이는 작곡가의 독창성이 아닌 지식의 결과라는 것이다. 사실 안드레아의 분석에는 모순이 있다. 마이어베어의 혁신적인 낭만주의를 비난하는 것으로 보이지만 궁극적으로 비난하는 것은 그의 ‘대중성’이기 때문이다. 안드레아의 의도는 이어지는 강바라의 행동에서 더욱 분명히 알 수 있다. 술에 취한 강바라는 작품의 처음부터 피날레에 이르기까지 음악적인 요소와 극적인 전개 of 긴밀한 짜임새를 설명하며 마이어베어의 탁월함을 극찬한다. 이 작품에 열광했던 파리 대중의 시점이다. 흥미로운 점은, 강바라가 작품의 주제를 바탕으로 리스트 식의 판타지아(*fantasia*)를 즉흥적으로 연주해 내는 장면이다. 실제로 리스트는 《악마 로베르의 회상》(*Réminiscences de Robert le Diable*, 1841)을 훗날 작곡하게 되는데, 술에 취한 강바라는 곧 리스트인 것이다. 이 두 작품이 발표되던 시기에 가장 대중적인 낭만주의 피아니스트는 다름 아닌 리스트였기 때문이다.

덧붙여, 술에 취한 강바라는 《악마 로베르》의 피날레가 모차르트의 《돈 조반니》(*Don Giovanni*)와 비슷하기는 하지만 모차르트가 창출해

13) 위의 책, 42.

낸 악마적 피날레를 사용한 작곡가가 마이어베어만은 아니며 결론도 다르다고 해명한다. 돈 조반니가 마지막 순간까지 자신의 잘못을 깨우치지 못하고 지옥으로 떨어지는가 하면, 로베르는 갈등 끝에 구원받고 이사벨과 결혼한다. 《악마 로베르》가 대중적으로 성공한 이유가 단지 기존의 성공 오페라들에서 찾은 해법들을 모방해서만은 아니라는 변명이다. 술에 취한 강바라의 대사가 당시 파리 대중의 시각을 대변했다고 본다면, 마이어베어의 독창성에 관한 비평적 담론은 대중을 공격했었음을 추정할 수 있다.

그러나 결국 다음 날 술에서 깨어나면, 강바라의 음악관은 원점으로 돌아간다. 마이어베어의 오페라에 대한 혹평을 늘어놓게 되고, 안드레아 백작은 후원하려던 마음을 접는다. 강바라를 숭배했던 부인 마리아나도 안드레아 백작과 함께 떠난다. 그리고는 6년이 흘러 1837년 1월이다. 지난 5년간 강바라는 모든 이들의 버림을 받고는 거리의 악사가 되었다. 천상의 음악을 꿈꾸며 제작한 자신만의 악기 ‘판하모니콘’(Panharmonicon)도 처분했으며, 그 동안 작곡한 악보도 이제는 시장에서 버터, 생선, 과일 등을 싸는 종이로 사용되고 있다. 그러던 어느 날, 강바라의 눈앞에 초라한 모습으로 마리아나가 나타난다. 안드레아 백작이 어느 무용수와 결혼하게 되면서 버림받은 것이다. 재회한 강바라 부부는 거리의 악사가 되어 생계를 꾸려 나간다.

결말에서 미약하나마 반전이 있다. 어느 저녁 아홉 시경, 이탈리아 베니스의 공주 마시밀라(Massimilla)와 왕자 에밀리오(Emilio)가 강바라 부부의 길거리 연주를 보고는 자선을 베풀게 된다. 술에 취하지 않은 강바라는 이들에게 다음과 같은 말을 한다.

우리는 우리의 탁월함으로 인하여 희생당했어요. 내 음악은 좋아요. 하지만 음악은 감정(feeling)을 뛰어넘어서면 관념(idea)이 되기 때문에 오직 천재만이 반응할 수 있으며 오로지 천재들만이

적합한 청중이지요. 내가 천사의 합창을 듣고는 사람들이 그것을 이해할 수 있으리라 믿었던 것은 나에게서는 불행이었소. 이것은 마치 성스러운 사랑을 하는 여자와 같소. 남자들은 그것을 이해할 수 없으니까요.¹⁴⁾

강바라가 추구하는 음악은 감각적인 감정을 뛰어넘어 ‘숭고한 관념’으로 전환된, ‘천재’들만이 이해할 수 있는 음악이며 이것은 독일의 관념적 낭만주의의 이상을 의미한다. 발자크는 강바라의 인생을 통하여 당시 파리의 음악적 취향과 미래의 음악적 동향 간의 차이를 지적하고자 하였다. 비록 당시에는 받아들이기 힘든 음악이지만 미래에는 변할 것이라는 암시이다. 강바라의 말에 공주는 왕자에게 말하길, “이들에게 더 많은 후원을 합시다. 이 사람은 우리가 죽여 버린 이념(Ideal)을 충실히 지켰기 때문”¹⁵⁾이라고 한다.

강바라의 마지막 대사는 더욱 인상적이다. “물은 불의 산물이다”라는 문장이다. 공기, 물, 불, 흙이 세상을 구성하는 4원소라는 가설은 고대 그리스부터 믿어 왔지만 영국의 화학자 프리스틀리(Joseph Priestley, 1733-1804)가 ‘산소의 순환’을 발견하게 되면서 비로소 원소들이 순환한다는 것을 과학적으로 입증하게 되었다. 촛불이 연소되면 공기 중에 있는 산소와 결합하여 물을 만든다. 물, 불, 공기가 순환되는 것이다. 발자크는 프리스틀리의 과학실험을 강바라의 예술관으로 옮겨놓았다. 강바라는 결코 환영에 젖어 아무도 이해할 수 없는 음악을 만들어내는 광인이 아니라 철저히 과학에 뿌리를 둔 미래주의 예술가라는 것을 설명하고자 한다.

14) 위의 책, 57.

15) 위의 책, 58.

2) 술에 취한 강바라의 《악마 로베르》 분석

술에 취한 강바라는 안드레아의 비난에 해명이라도 하는 듯이 화성의 구조를 극적인 전개와 연결하여 각각의 정당한 쓰임에 대하여 변론한다. “전조를 통하여 두려움의 이미지를 c단조에서 구현하는데 지옥을 들을 수 있다”고 감탄한다.¹⁶⁾ 그리고는 F장조에서 알레그로로 연주되는 방탕한 기사들의 합창은 인간의 고삐 풀린 욕정을 표현하며, 그 가운데 민스트렐 랭보가 부르는 g단조 노래는 분위기를 바꾸어 잠시나마 로베르의 순수한 본성을 일깨우는데 우울한 분위기에 가미된 부드러운 음색이라고 설명한다. 강바라 자신도 “푸르고 풍성한 노르망디”를 느낄 수 있었다고 한다.¹⁷⁾ 랭보가 들려주는 발라드는 노르망디에서 전해져 오는 악마 로베르에 관한 전설이기 때문이다.

그리고는 c단조 기사들의 합창과 함께 등장하는 C장조 아리아, “내가 로베르다”(Je suis Robert)는 즉시 분위기를 반전시키며, 천사를 상징하는 알리스가 등장하면서 로베르의 어린 시절이 회상되고 이를 위하여 A장조의 밝고 우아한 노래가 알레그로로 적절히 연주된다고 분석한다. 계속되는 강바라의 화성분석은 당시의 파리 오페라가 선율 중심의 이탈리아 오페라로부터 벗어나고 있음을 보여준다. 강바라는 또한 작품의 극적인 일관성에 관한 찬사를 놓치지 않는다. 베르트랑이 등장할 때 랭보의 발라드 선율을 오케스트라로 연주함으로써 베르트랑의 아들 로베르의 악마적 본능을 환기시키며 이것은 곧 전체를 향한 부분의 일치감이자 통일성이라고 해석한다. 파리 청중들은 이미 베를리오즈의 이데 픽스(Idée fixe)를 경험한 상태였기 때문에 특정 인물이나 감정에 고정적인 선율을 부여하는 데에 생소하지 않았을 것으로 추정한다.

제2막에 대한 설명에 앞서 강바라는 이 작품에서는 어떠한 단조로움

16) 위의 책, 44.

17) 위의 책, 44.

도, 어떠한 수단이나 효과의 반복도 허용치 않는다는 것을 강조한다. 오페라 관람 후 안드레아가 지적했던 ‘지나치게 과장된 효과’의 사용에 대한 변론이다. 안드레아의 지적은 바그너가 1851년 『오페라와 드라마』(Oper und Drama)에서 마이어베어의 작품을 향해 격렬하게 비난하게 되는 ‘효과의 남용’(Wirkung ohne Ursache)과 연관된다. 바그너의 작품을 위시한 독일 관념주의적 오페라는 파리 공연계에서 큰 성공을 거두지 못하고 있었는데 파리 청중이 지나치게 자극적인 효과에 집착하는데에 그 원인이 있다고 판단한 것이다. 따라서 마이어베어의 성공에는 그들의 취향에 부합되는 무계획적인 무대효과만이 남용되었다는 지적이다. 이에 대한 강바라의 변론은 다음과 같다.

나는 더 자유롭게 숨을 쉴 수 있다...이사벨의 매력적인 노래는 신선하면서도 우수에 젖으며, 두 부분으로 구성된 여성 합창에서는 스페인의 무어(moore)적인 음색이 느껴진다. 이 시점에서 무서운 음악이 부드럽어지는데 마치 폭풍이 사라진 듯하며, 화려하고 귀여운 이중창으로 마무리 짓는다. 시인이여! 당신에게 감사한다!¹⁸⁾

강바라는 매 순간 변화무쌍하게 전개되는 마이어베어의 작품구성에 감탄한다. 나아가서, 작품 속에서 표현되는 선과 악, 사랑과 타락의 대조를 음색적인 면에서도 접근한다. C, D, C, G로 조율된 네 개의 심벌즈가 연주되는 장면은 기사들의 영웅적인 세계를 그대로 담아낸 로망스와도 유사하며, 마이어베어가 구현해내는 신선함은 그 어떤 곳에서도 경험할 수 없다고 극찬한다. 파리 청중의 대변자로서 마이어베어의 다양한 음색과 무대효과에 대한 적절성과 참신함을 설명한다.

강바라의 화성분석은 계속되었다. 랭보와 알리스의 이중창에 관하여 설명하면서 감7화음의 분노는 결국 지옥의 왈츠로 연결된다는 것이다.

18) 위의 책, 46.

감7화음과 지옥의 연관성은 베버(Carl Maria von Weber, 1786-1828)의 《마탄의 사수》(Der Freischütz, 1821)에서 제공한 바 있다. 이 때, 베르트랑은 b단조로 노래하며 악마적 코러스와 맞대응하면서 로베르를 향한 부성애를 표현하지만 결국 악마적 주제와 혼합이 되고 마는가 하면 알리스의 선하고 깨끗한 노래가 B^b조로 연주되면서 폭풍을 잠재운다는 설명이다. 강바라의 의견은 다음에서 분명하게 요약된다.

황금 같은 선율의 흐름은 천국의 희망처럼 위대한 화성과 병행한다. 그것[선율]은 그것[화성] 위에 수놓아 지는데 엄청난 기술이다! 천재들은 결코 과학을 놓치지 않는다. B^b에 얽어진 알리스의 노래는 F[#]으로 연결되는데, 다름 아닌 악마의 합창이다. 오케스트라의 트레몰로를 들었는가? 악마의 주인이 로베르를 향해 떠드는 소리다.¹⁹⁾

강바라는 화성과 선율의 연관성을 ‘과학’이라 말한다. 이 때 구심점은 화성이며, 선율은 그 구조 위에서 형성된다. 안드레아가 우려하는 화성의 장악이 아니라 화성과 선율의 유기적인 공생이다. 안드레아가 본질적으로 비난하는 점은 화성의 과감성 자체가 아니라 그에 따른 대중적인 자극성이기에 강바라는 이에 대한 정당함을 연극적인 효과와 연결시켜 변론한다. 이와 더불어 강바라가 화성사용의 과학성을 주장하는 부분은 당시 파리 콘서트홀에서 진행되었던 과학·기술의 공개적 실연과 실험에 대한 대중적인 열광을 의식한 것으로 보인다. 과감한 화성에 따른 음색의 변화를 과학성으로 받아들여려는 파리 청중의 시각이라 하겠다.

강바라는 제3막에서 펼쳐지는 베르트랑과 알리스의 논쟁 장면이 이 오페라의 절정이라 말한다. 지옥과 십자가가 격돌한 것이다. 이 때 베르트랑은 E^b의 감7화음에서 “그래, 당신은 나를 알고”(Oui, tu me

19) 위의 책, 48.

connais!)를 노래하며, 알리스는 F에서 “하늘은 나와 함께 있다”(Le ciel est avec moi)를 부른다. 그리고는 로베르가 등장하며 A^b에서 무반주 트리오를 부르게 된다. 이 장면을 강바라는 “음악의 아발란체”라 부른다. 단순한 심벌즈의 울림에서 시작하여 결국에는 트리오의 격돌로 불어났기 때문이다. 이 때, 베르트랑의 협박에 떨며 알리스는 떠나고 로베르와 베르트랑은 D장조에서 이중창을 부르며 ‘악의 승리’를 자축한다. 강바라는 이 주제를 ‘바쿠스적인’ 합창이라 하며, 흥에 겨워 즉흥적으로 주제를 변주시키고 판타지아를 자신의 피아노로 연주한다. 악이 지나치게 강조되고 있다는 안드레아의 지적에 대항이라도 하듯이 강바라는 악마의 합창을 무아지경에서 연주한다.

강바라는 이어서 제4막에서 부르는 이사벨의 매력적인 카바티나 “당신을 위해 감사합니다”(grace pour toi)가 술한 여성들의 마음을 사로잡았을 것이라 하며 이 오페라에 있어서 가장 상업적으로 성공적인 부분이라 한다. 모든 여성들은 자신을 무대 위의 이사벨과 동일화 시킬 것이며, 모험적인 사랑의 시련을 함께 느낄 것이기 때문이다. 오페라 청중에 있어서 여성이 차지하는 비중이 적지 않았음을 알 수 있다. 이사벨이 진정으로 사랑한 이는 토너먼트에서 승리한 그라나다 왕자가 아닌, 마력으로 무장된 악마 로베르도 아닌, 노르망디의 순수함을 지닌 로베르 자체라고 노래하는 것은 순수연애를 꿈꾸는 젊은 여성들의 정서적 욕망을 충족시키기에 적절했던 것이다.

마지막으로 피날레에 대한 강바라의 분석이다. 피날레가 《돈 조반니》의 그것과 지나치게 흡사하지만 이사벨의 진정한 사랑이 로베르를 구원한다는 결말에서 확실한 차이점이 존재한다는 것을 부각시키는가 하면, 그럼에도 불구하고 이 작품의 결점이라고 한다면 마지막 장면이라 평한다. 베르트랑이 지옥으로 떨어지고 로베르가 사랑을 간절히 기도하는 가운데 알리스는 어머니의 환영을 부르면서, 영혼이 물질을, 선이 악을 물리치는 장대한 장면이 펼쳐질 때 음악이 지나치게 소심해진다

는 지적이다. 오페라 전막에 걸쳐 펼쳐졌던 악마적이며 억압적인 음향을 전복시키기에는 역부족이라는 것이다. 이것은 당시 전성기를 누리던 로시니의 오페라에 비해 지나치게 어둡다는 것을 의미하는 것으로, 술에 취한 강바라 즉 파리 청중의 시각에서 판단하자면 지나치게 파격적이고 비종교적이라 평가될 수 있다는 것을 의미한다.

드디어 마이어베어의 대중성에 대한 강바라의 변론이다. 강바라는 이 작품의 성공에는 의심의 여지가 없음을 역설한다. 단서는 ‘프랑스인들이 진정으로 음악을 이해한다면’이다. 마이어베어 오페라의 프랑스에서의 성공은 곧 프랑스인들의 취향이자 철학이기에 매우 민감한 대목이기도 하다. 안드레아가 반문하기를 ‘이 작품이 관념(ideas)을 표현했기 때문입니까?’라 하자, 강바라는 단호하게 ‘그것이 아니라 너무도 많은 투쟁이 명확하게 그려져 있으며 사람들은 자신들의 기억 속에 자리한 투쟁과 어려움을 갖고 있기 때문’이라 말한다.²⁰⁾ 사실주의적인 작가의 입장을 고려하자면 ‘극찬’인 셈이다. 그러나 단순한 극찬만은 아닌 것이, 마이어베어의 《악마 로베르》가 결코 독일의 관념론적인 작품에 이르지 못한 것이라는 것을 지적하기 때문이다.

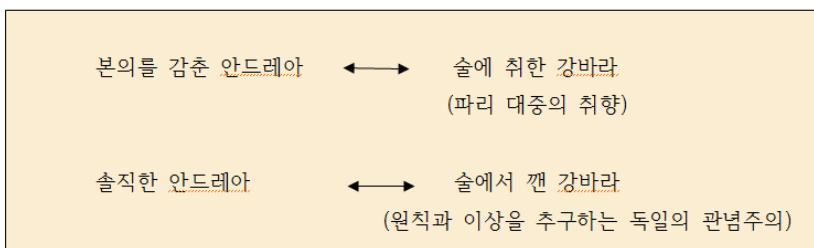
이들은 잠시의 침묵 끝에 다시 논쟁을 이어간다. 안드레아는 입장을 완전히 바꾸면서 “이 독일인[마이어베어]은 이론(theories)에 큰 문제를 겪지 않고도 멋진 작품을 만들었어요. 화성법을 쓰는 작곡가들은 문학 비평가들처럼 형편없는 작곡가가 되지만 말이지요”라고 화두를 던진 후, “음악의 원칙을 극단적으로 몰아가기보다 우리의 감흥을 일으키려 노력한다면 더 잘 이해되어지는 작곡가가 될 것이라는 말이요. 당신이 직업을 잘못 생각하지 않는다면 말이지요. 당신은 위대한 시인이예요”라고 강바라의 심기를 건드린다.²¹⁾ 이제 안드레아가 공격하는 것은 술에 취하지 않은 강바라 즉 관념주의를 추구하는 강바라이다.(도식 1)

20) 위의 책, 50.

21) 위의 책, 51.

안드레아가 언급하는 ‘감흥’은 로시니를 비롯한 이탈리아 오페라와 마이어베어의 그랜드 오페라를 의미하는가 하면, ‘관념’과 ‘이론’은 베토벤 이후 발전되는 독일의 관념주의적 낭만음악을 지칭한다. 요컨대, 안드레아가 궁극적으로 공격한 것은 프랑스 대중의 취향이 아닌 강바라의 음악적 이상이었던 것이다.

(도식 1) 안드레아와 강바라의 논박 양상



4. 『강바라』의 작가적, 시대적 배경 분석

1) 낭만주의 문학과 발자크

낭만주의 시대에 음악과 문학은 경계를 넘나들며 서로의 자양분이 되었다. 베를리오즈, 바그너, 베버, 슈만은 나름의 명성을 누리는 문학가였는가 하면, 문학계의 음악에 관한 관심은 더욱 폭넓게 진행되었다. 1770년대 루소로부터 시작된 다양한 문학계의 활동을 비교문학 연구가 바리첼리(Jean-Pierre Barricelli)는 다음과 같이 정리한다.

헤르더(Herder)는 바흐(J. D. F. Bach)와 공동으로 헨델의 작품 《메시아》(Messiah)와 《알렉산더의 향연》(Alexander's Feast)의 가

사를 번역했으며, 피테는 징슈필 가사를 썼고, 조르주 상드(George Sand)는 쇼팽을 적극적으로 후원했다...스탕달(Stendhal)은 음악비평가가 되어 모차르트, 하이든, 로시니의 평전을 썼다. 번즈(Burns)는 『스코틀랜드 음악 박물관』(*The Scots Musical Museum*)의 서문에서 여러 작곡가들의 도움을 열거했으며, 바이런(Byron)은 네이턴(Isaac Nathan)과 함께 작업하여 《히브리 선율》(*Hebrew Melodies*)의 가사를 만들었는데, 바이런주의(Byronism)의 영향은 베를리오즈부터 차이코프스키에 이른다²²⁾

바리첼리는 ‘낭만주의 음악과 문학의 연관성’에 있어서 가장 중요한 것으로 낭만주의 문학작품 속에서 문학적인 효과와 소재적인 요소를 위하여 음악이 각별히 다루어졌다고 지적한다.²³⁾ 가령, 피테는 『베르테르』(*Werther*)에서 롯데(Lotte)의 피아노 연주장면을 효과적으로 표현하기 위하여 실제 피아노 악보와 가사를 소설 속에 포함시켰으며, 발자크의 『모데스트 미농』(*Modeste Mignon*)에서도 같은 이유로 모데스트가 연주하는 장면에서 피아노 악보가 실렸다. 뿐만 아니라 작곡가가 문학작품 속에 등장한 것은 다분히 낭만주의적인 발상인데, 호프만 소설의 크라이슬러(Kreisler), 발자크 소설의 강바라가 대표적인 예이다. 이외에도 하인제(Heinse)의 『호엔탈의 힐데가르트』(*Hildegard von Hohenthal*)에서는 팔레스트리나에서 글루크에 이르기까지 작곡가들의 대화가 플롯으로 사용되었다.

발자크가 파리에 정착한 시점은 1814년이다. 1837년 『강바라』를 출판하기까지 20여 년의 파리 생활을 경험하게 된 것이다. 발자크는 어릴 적부터 지치지 않고 빨간 바이올린으로 이상한 소리들을 만들어내곤 했는데²⁴⁾ 음악에 대한 강한 애착의 징후를 감지할 수 있다. 이후에도

22) Jean-Pierre Barricelli, “Romantic Writers and Music: The Case of Mazzini,” *Studies in Romanticism* 14/2 (1975), 97.

23) 위의 글, 98.

그의 음악적인 관심은 지속되었으며 분주한 집필과 정치 행보에도 불구하고 격주로 공연장을 찾았다고 한다. 당시 파리는 유럽음악문화의 중심지였는데 1820년대에는 로시니, 마이어베어, 베를리오즈, 리스트가 입성했으며, 1825년에는 다니엘 오베르(Auber, 1782-1871)의 《르 마송》(Le Maçon), 1829년에는 로시니의 《윌리엄 텔》(Guillaume Tell), 1831년에는 마이어베어의 《악마 로베르》가 공연되었다.²⁵⁾ 발자크는 1836년 이후부터 본격적으로 자신의 작품 속에 음악을 등장시키기 시작했다. 1820년-30년대의 파리 음악문화를 몸소 경험한 후 문학작품으로 옮겨갔다고 해석되며, 『강바라』를 읽는 것은 로시니와 마이어베어는 물론 모차르트와 베토벤에 대한 1830년대 파리 청중의 관점과 철학을 들여다 볼 수 있는 중요한 단서를 제공한다.

『강바라』는 출판업자이자 편집장이었던 슐레징어(Moritz Adolf Schlesinger, 1798-1871)의 요청에 의해 1837년 음악잡지 『레뷰』(*RGM, Revue et gazette musicale de Paris*)에 실리게 되었다. 『레뷰』는 슐레징어가 1834년 1월 5일에 창간한 『가제트』(*GM, Gazette Musicale de Paris*)의 후신으로, 독일 낭만주의를 지지하던 슐레징어의 확고한 신념이 표방되었다.²⁶⁾ 슐레징어는 19세기 초 베를린에서 가장 영향력 있는 출판업자 아돌프 슐레징어(Adolf Martin Schlesinger, 1769-1838)의 아들로써 1820년대에 파리로 건너와 정착하였으며, 베토벤, 마이어베어, 베를리오즈의 작품과 에.테.아. 호프만(E. T. A. Hoffmann, 1776-1822)과 같은 낭만주의 문학작품들을 적극적으로 출판하였다. 독일의 낭만주의는 파리 음악문화에 있어 ‘새로움’을 상징했으며 슐레징어는 이 새로운 음악문화를 전파하기 위한 매개자로서 음악잡지를 활용했던 것이

24) D. C. Parker, “Balzac, the Musician,” *The Musical Quarterly* 5/2 (1919), 160.

25) 위의 글, 162.

26) Katharine Ellis, “The Use of Fiction: Contes and nouvelles in the *Revue et Gazette musicale de Paris*, 1834-1844,” *Revue de Musicologie* 90/2 (2004), 253.

다. 음악회장의 주인으로 급부상한 부르주아 계층이 술레징어 문학의 주된 독자층이었으며 이들을 교육하고자 하는 것이 그의 출판의도였다.²⁷⁾ 『강바라』의 주제인 천재 강바라의 ‘새로운 음악’에 대한 열망은 다분히 술레징어의 출판 의도에 부합된다고 할 수 있다.

2) 7월 왕정

강바라는 이중인격자로 등장한다. 술에 취할 때와 그렇지 않을 때이다. 음악관도 판이하게 다르다. 특히 마이어베어의 《악마 로베르》에 대한 평가에 있어서는 극단적이다. 술에 취했을 때에는 마이어베어의 작품을 극찬하는가 하면, 술에서 깨는 순간에는 태도가 돌변하면서 마이어베어를 비난한다. 음악학자 엘리스(Katharine Ellis)는 강바라의 이중적인 음악관을 당시의 프랑스 사회와 연관 지으며 흥미로운 해석을 도출해 낸다. 당시 프랑스는 7월 왕정(July Monarchy, 1830-1848)이었다. 7월 혁명으로 입헌군주에 오른 루이 필립(Louis Philippe I, 1773-1850)은 귀족제와 세습제를 폐지하고 부르주아 지배 체제를 구축하였다. 영국의 산업혁명에 열광하면서 프랑스의 산업 혁명을 급속히 진행시켰으며 이 과정에서 노동자는 철저히 소외된 채 부르주아의 이익만 챙기는 불평등한 사회를 초래하였다. 당시의 상황을 풍자적으로 표현한 그림으로 오노레 도미에(Honoré Daumier, 1808-1879)의 《가르강튀아》(Gargantua)가 있다. 거대한 똥보는 루이 필립이며, 그의 입 속으로 들어가는 식량은 노동자들의 희생을, 그의 배설물은 부르주아의 이익을 표현한다.

이 시기를 중도정치(Juste Milieu)라고도 부른다. 극단적인 성향의 정치적 입장이나 문화는 금지되었다. 엘리스의 분석은 발자크가 7월 왕정의 중도정치를 혐오했던 것에 착안한다.²⁸⁾ 밤늦도록 마이어베어에 대

27) 위의 글, 257-258.

한 극찬을 아끼지 않던 강바라가 다음날 아침, 술에서 깨어나고는 이렇게 말한다.

당신이 데려다 준 그 형편없는 오페라에 대해서 생각을 해 봤는데 결론은 평범한 선율에 쓰여진 음악으로... 좋은 음악을 연주할 때 단숨에 마시게 되는 음료의 찌꺼기에 불과하다. 알만한 작품의 아리아들의 짜깁기다. ‘신의 뜻에 영광이’(Gloire a la Providence)는 헨델의 아리아와 너무도 흡사하며, 기사들의 합창은 《블랑슈 부인》(La Dame Blanche)²⁹⁾에 나오는 스코틀랜드 노래와 밀접하게 연관된다. 요컨대, 이 오페라는 모든 [성공한] 사람들의 것[작품 속의 요소들]을 빌어 와서 만들어졌기 때문에 성공한 것이다. 그래서 대중적이기 마련이다.³⁰⁾

강바라는 《악마 로베르》의 성공을 조롱하며, 조잡한 짜깁기라 비난한다. 엘리스는 마이어베어의 《악마 로베르》를 7월 왕정의 음악적 알레고리로 인식한 것이 비단 발자크만은 아니라고 하며 하이네(Heinrich Heine, 1797-1856)의 비평을 언급한다. 인용된 문구는 이렇다. “악마 로베르는 악마의 아들이다...그의 아버지의 영혼은 그를 ‘악’으로 이끄는 데 그것은 곧 혁명이며, 그의 어머니의 영혼은 그를 ‘선’으로 이끄는 데 이것은 곧 앙시앙 레짐(ancien régime)이다. 두 가지 기질을 모두 타고난 로베르는 끊임없이 투쟁하며 결국 중간 지점에서 머뭇거린다. 그는 ‘중도’³¹⁾의 입장을 가진 것이다. ‘가장 악마적이지 못한 것은 바로 악마

28) 위의 글, 275.

29) 《블랑슈 부인》(La Dame Blanche)은 ‘프랑스의 모차르트’라고 불리기도 했던 작곡가 부아엘디우(François-Adrien Boieldieu, 1775-1834)의 3막짜리 오페라 코미크이다.

30) Honoré de Balzac, *Gambara*, 54.

31) Heinrich Heine, *Französische Zustände*, 25 March 1832, cited by Katharine Ellis, “The Use of Fiction: Contes and nouvelles in the *Revue et Gazette musicale de*

로베르'라는 말처럼 로베르는 우유부단한 성격을 가지고 있으며 하이네는 이러한 로베르의 성격을 마이어베어의 정치적 타협으로 인식하였다.

이에 반해, 발자크는 오페라에 사용된 음악적인 요소에 집중하였으며 다소 복잡한 플롯을 통하여 논지를 애매모호하게 흐린다. 발자크는 이 중성을 지닌 두 인물을 등장시킨다. 안드레아와 강바라이다. 안드레아는 술에 취한 강바라를 공격하는가 하면, 술에서 깬 강바라를 공격하기도 한다. 술에 취한 강바라를 공격한다는 것은 파리의 청중을 비난하는 것이며, 술에서 깬 강바라를 공격하는 것은 독일 관념적 이상주의를 비난하는 것이다. 궁극적으로 안드레아가 비난한 것은 술에서 깬 강바라임에도 불구하고 이처럼 복잡한 구성을 한 것은 대중의 시선을 의식했던 것으로 보인다. 당시 유럽 음악회장에서 가장 각광받았던 오페라였던 마이어베어의 《악마 로베르》를 신랄하게 평가하는 것은 매우 위험한 일이었을 것이다.

『강바라』의 불행한 결말 역시 대중을 의식한 결과가 아닌가 싶다. 그토록 숭고하고 절대적인 음악정신을 가진 강바라는 마이어베어에 대한 혹평을 내뱉으면서 결국 안드레아 백작의 후원을 받지 못하게 되고 자신의 모든 작품들과 악기들을 버리고 거리의 악사로 주저앉게 되기 때문이다. 물론 여기에서 이야기가 끝나지는 않는다. 마지막 장면에서 강바라는 스스로 ‘중도’를 택하지 않고 자신의 음악적 신념을 고수하였으며, 또 다른 후원자 마시밀라를 만나게 되면서 작은 희망을 가지게 된다. 구원을 받는 것이다. 발자크가 소망한 것은 결국 술에 깬 강바라의 성공인 것을 의미한다.

3) 프랑스의 낭만주의와 베를리오즈

낭만주의는 18세기 후반에서 19세기 초반에 형성되는 사상의 기류를 의미하는데 프랑스의 경우에는 다소 늦게 시작된다. 음악학자 로크(Arthur W. Locke)에 따르면, 프랑스의 낭만주의는 빅토르 위고(Victor Marie Hugo, 1802-1885)의 희곡 《에르나니》(Ernani)가 초연되고 들라크루아(Ferdinand Victor Eugène Delacroix, 1798-1863)의 《키오스섬의 학살》(Massacre at Chios)이 전시되고, 베를리오즈(Hector Berlioz, 1803-1869)의 《환상교향곡》(Symphonie fantastique)이 연주되던 1820년대 후반-1830년대 초반을 기점으로 폭발하기 시작했다고 평가한다.³²⁾ 프랑스 낭만주의의 형성과정을 설명함에 있어서 로크는 세 가지 요소를 언급하는데, 첫 번째 요소로 루소(Jean-Jacques Rousseau, 1712-1778)의 영향력이며, 두 번째 요소는 괴테, 실러를 비롯한 낭만주의 독일문학작품의 전파, 세 번째 요소는 바이런, 스콧 등의 낭만주의 영국문학작품이 크게 인기를 모으면서 낭만주의의 열풍이 불었다는 것이다.³³⁾

로크는 자신의 논문을 발표하기 한 해 전에 출판된 배비트(Irving Babbitt)의 『루소와 낭만주의』(*Rousseau and Romanticism*)를 근거³⁴⁾로 자신의 주장을 이어가며, 음악의 개념이 이성적인 형식과 틀에서 벗어나 개인의 감정적인 언어로 인식되는 것은 루소의 ‘감정적 개인주의’(emotional individualism)에서 연유되었다고 논한다. ‘천재’의 ‘기이함’(eccentricity)은 루소의 음악적 개념이 극단화 된 결과라는 것이다. 더 이상 관습적인 틀에 집착할 필요가 없으며 개개인이 본능적으로 느

32) Arthur W. Locke, "The Background of the Romantic Movement in French Music," *The Musical Quarterly* 6/2 (1920), 257, 265.

33) 위의 글, 271.

34) 위의 글, 258.

끼는 감정이 예술의 소재가 되며, 감정이나 표현이 독특할수록 주목받는 시대가 되었다. 가령, 샤토브리앙(François-René de Chateaubriand, 1768-1848)은 미국에서 원주민과 함께 여행하며 경험했던 소재를 가지고 이국적이고도 독특한 작품을 만들어내는데 이러한 감성은 리스트의 음악과 베를리오즈의 화려하면서도 탁월한 관현악적 음색에 반영되었다고 분석한다. 로크는 프랑스 낭만주의 형성에 있어서의 발자크의 업적과 작품에 관한 언급도 놓치지 않는데, 특히 『강바라』에서는 낭만주의적 음악관을 설교했으며, 주인공 강바라는 베를리오즈에서 도출된 인물로서 바그너와 리하르트 슈트라우스를 예견했다고 평가한다.³⁵⁾

이 시점에서 《악마 로베르》에 관한 베를리오즈의 의견을 짚어보는 것은 의미 있을 것이다. 영국의 음악 칼럼니스트 카를린(David Karlin)의 글에 따르면, 《악마 로베르》는 쇼팽, 뒤마, 발자크, 하인리히 하이네가 격찬했고, 첫 두 해 동안에는 69개국에서 공연되었다가 1890년 이후에는 그 명성이 사라지게 되는³⁶⁾ 독특한 이력을 갖고 있다. 베를리오즈 역시 초창기에는 매우 긍정적인 반응을 가지다가 1850년으로 향하면서 부정적인 반응으로 변하게 된다. 우선, 1844년 출판한 베를리오즈의 『관현악법』(*Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*)에서는 《악마 로베르》에서 시도된 코르넷의 사용에 대하여 다음과 같이 언급한다.

프랑스에서 요즘 코르넷은 아주 인기가 좋은데 특히 순수성을 더 이상 중요한 덕목으로 생각하지 않는 부류들에게 그렇다. 카드리예(quadrilles), 갈로(galops), 변주곡(variations) 등 기타 이류 작품에 있어서는 독보적인 솔로 악기가 되었다. 기존의 댄스 오케스트

35) 위의 글, 270.

36) David Karlin, "120 years on: Meyerbeer's Robert le diable returns to Covent Garden," *Bachtrack*, 07 December, 2012. (<https://bachtrack.com/review-royal-opera-robert-le-diable-pelly>, 검색일: 2015.08.15.)

라에서는 독창성이 없거나 두드러지지 않은 선율에 코르넷을 배치했었는데, 코르넷의 본질적인 성격-호른의 고상함이나 트럼펫의 위엄도 없는-역시 최상부 선율에 사용되기에는 힘들게 하는 요인이었다. 그럼에도 불구하고, 유용하게 사용되어질 수 있다. 매우 드문 경우이기는 하지만 느리고 위엄 있는 패시지이다. 따라서, 코르넷은 《악마 로베르》 중 트리오 “내 아들이”(O mon fils)의 리토르넬레에 아주 적합하다.³⁷⁾

(악보 8) 《악마 로베르》의 제5막에서는 코르넷이 사용

117. ROBERT LE DIABLE, ACT V

Andante cantabile. Meyerbeer.

The image shows a page of a musical score for Act V of Robert le Diable. The score is for various instruments: Klar. in A., Horn in tief H., Horn in D., Horn in C., Cornets à pistons in A., Pos., and Ophikleide. The tempo is marked 'Andante cantabile.' and the composer is Meyerbeer. The Cornets à pistons part is highlighted with a red box. The score includes dynamic markings such as 'pp ben staccato' and 'möglichst sanft und gebunden'.

편견과 관습을 깨고 코르넷을 과감히 오페라에 사용한 마이어베어의 관현악법을 베를리오즈는 자신의 교본서에 소개하였다. 뿐만 아니라, 《악마 로베르》에 사용된 비올라, 바순, 호른, 공의 사용에 대해서도 분석하였다. 베를리오즈는 “《악마 로베르》의 관현악법에 관하여”(De L’instrumentation de Robert le Diable)라는 논문을 1835년 7월 12일자 『가제트』(GM)에 실기도 했는데 결론부에서 마이어베어의 업적을 다음

37) Hector Berlioz, *Treatise on Instrumentation*, enlarged and revised by Richard Strauss, translated by Theodore Front (Alfred Music Publishing, 1985), 295.

과 같이 언급하였다. 관현악법에 관한 한 마이어베어의 혁신과 업적은 당대 최고였음을 칭송하는 문구이다.

《악마 로베르》에서는 극적인 음악에 사용되어질 때의 관현악법의 위력을 가장 놀랍게 보여준다...최근의 소개된 위력은 마이어베어의 손에서 완전한 발전을 이루었다. 마이어베어는 현대 예술의 정복자로서 이탈리아인들도 무너진 자신들의 시스템을 최고로 떠받들기 위해서 인정해야할 것이다.³⁸⁾

그러나 불과 몇 년 사이에 베를리오즈의 입장은 변한다. 1852년에 출판한 그의 소설 『오케스트라와의 저녁』(*Les soirées de l'orchestre*)의 다섯 번째 저녁 에피소드에서다. 소제목은 “《악마 로베르》에서의 S: 문법에 관한 일화”(The S in *Robert le diable: a grammatical tale*)이다. 오페라 1막, 시칠리아 기사들의 도박 장면에서 합창단이 ‘우리는 그것들을 얻었다’(Nous les tenons!)라는 대사를 ‘우리는 그를 얻었다’(Nous le tenons!)로 잘못 불렀는데 이 실수는 오히려 오페라의 성공을 가져다주는 결과를 낳았다는 것이다. 아마도 대본 필사본에 ‘s’가 희미하게 적혀 있었던 것 같고 마이어베어는 실수로 ‘s’를 빠뜨린 채 곡을 붙였다고 추정한다. 그러나 청중의 입장에서 시칠리아 기사들이 ‘로베르의 말과 갑옷’을 가지게 된 사실을 아는 것보다 ‘로베르 자신’을 강탈하게 된 상황에 감정을 몰입시킬 수 있었던 것이다. 순전히 실수가 행운을 가져다주었다고 말하며, 마이어베어의 성공을 실력보다 운으로 평가한다.

마이어베어의 행운을 보여주는 또 다른 예라 할 수 있어. 눈물의 골짜기 [오페라]에서 가장 운이 좋은 작곡가지. 연극계의 게임과

38) Michel Austin, “Berlioz: Predecessors and Contemporaries, Berlioz and Meyerbeer,” *The Hector Berlioz Website*, 2003. (<http://www.hberlioz.com/Predecessors/meyerbeer.htm>, 검색일: 2015.08.15.)

우연의 게임은 다를 바가 없는 것이 사실이야. 가장 잘 짜여진 구성이라고 성공을 보장하지는 않아. 잃지 않는 것이 이기는 것이고, 이기지 못하는 것이 지는 것이지. 이 두 가지만이 성패를 설명할 수 있을 뿐이야...진실은 《예언자》(Le Prophète)의 작곡가는 실력을 가질 수 있는 행운이 있을 뿐 아니라, 행운을 가질 수 있는 실력이 있다는 것이지...예를 들어 《악마 로베르》를 작곡할 때에도 행운이 있었지.³⁹⁾

‘s’에 얽힌 일화가 소설을 위한 픽션(fiction)인지, 사실을 근거로 한 팩션(faction)인지는 알 수 없으나, 이 작품이 당대 최고의 성공을 누렸던 오페라였으며, 로시니의 열풍을 잠재운 장본인이었음에는 틀림없다. 뿐만 아니라, 마이어베어의 성공에 대한 베를리오즈의 시각에도 변화가 생겼음을 확연히 알 수 있다. 베를리오즈가 이 소설을 발표했을 때(1852년)에는 일 년 전에 출판된 바그너의 『오페라와 드라마』을 읽었거나, 간접적으로나마 접해 보았을 것으로 추정되며, 이 책에서 언급되어지는 바그너의 마이어베어에 관한 혹평 또한 숙지했을 것으로 보인다. 종합해 보면, 베를리오즈는 『관현악법』을 출판하던 1844년에는 마이어베어의 혁신적인 관현악법을 숭배하다가 1852년에 들어서면 그의 성공에 의심을 품는다. 마이어베어에 관한 비평계의 목소리가 1850년대 초에 바뀌게 된 것이다. 그러나 본 연구를 통해서 발견된 바로는 이러한 움직임이 1830년대 후반부터 이미 진행되었다는 것이며, 발자크의 소설 『강바라』가 이를 방증함을 알 수 있었다.

39) Hector Berlioz, *Evenings with the Orchestra (Les soirées de l'orchestre)*, translated by Jacques Barzun (The University of Chicago Press, 1999), 61-62.

5. 나오며

1830년대 후반, 파리의 음악문화는 독일의 관념주의적 낭만주의를 받아들이면서 급속히 변화를 꾀하고 있었다. 그 중심에서는 출판업자 슬레징어가 있었고, 파리의 부르주아를 대상으로 출판한 그의 문학작품에는 당시 파리의 세태를 풍자하면서 새로운 음악적 조류를 소개 및 교육하고자 하는 의도가 분명했다. 그가 발행한 작품 중, 본 연구에서 주목한 작품은 1837년에 발표된 발자크의 『강바라』였다. 주인공 강바라는 천재적인 이탈리아 출신 작곡가로서 음악을 ‘감각’이 아닌 ‘관념’으로 접근하고자 한다. 이는 로시니를 비롯한 이탈리아 감각주의적 오페라를 거부하고 독일의 관념주의적 낭만주의 오페라를 도입하려는 움직임을 말한다. 강바라는 처절한 노력에도 불구하고 현실 속에서는 외면당하는 고독한 거리의 악사로 전락하게 되는데, 그것은 파리의 현실을 사실적으로 묘사했다고 볼 수 있다. 그러나 마지막에서는 강바라가 또 다른 후원자를 만나게 되면서 희망을 잃지 않으려 한다.

『강바라』의 내용은 두 가지의 주제를 중심으로 전개된다. 첫 번째 주제는 강바라 자신이 창작한 오페라 작품에 대한 해설이며, 두 번째 주제는 마이어베어의 오페라 《악마 로베르》에 관한 분석이다. 본 논자는 두 번째 주제를 연구하였다. 바그너를 비롯한 독일의 관념주의적 비평가들의 혹독한 평가로 인하여 역사의 뒤편길로 사라지게 되는 마이어베어의 음악세계는 최근에 재조명되고 있는 상황이다. 이러한 동향에 부합하여, 본 연구에서는 마이어베어의 전성기 오페라작품을 다루고 있는 문학작품에서는 마이어베어를 어떻게 접근하고 있는지를 중점적으로 분석하고자 하였다.

강바라는 안드레아 백작과 함께 오페라 《악마 로베르》 관람을 가게 되고, 술에 얼큰 취해 이 오페라를 극찬한다. 특히 극의 전개에 맞추어

작곡된 화성의 흐름, 색다르게 접근하는 관현악법에 주목한다. 화성은 과학이라는 날개를 달고 제한된 틀을 벗어나기 시작했던 당시의 낭만주의적 경향을 엿볼 수 있다. 발자크가 이 작품을 집필했을 당시에는 이미 마이어베어의 《악마 로베르》가 대성공을 거두고 난 다음으로서 세간의 반응을 종합하였다고 보겠다. 술에 취한 강바라는 마이어베어의 오페라에 열광하는 당시의 대중을 의미하며, 술에 깬 강바라는 새로운 음악, 즉 독일의 낭만주의를 지향하는 슐레징어를 비롯한 관념론자를 대변한다. 술에서 깬 강바라는 자신의 생각을 바꾸어 이 작품이 ‘걸작들의 짜깁기’에 불과하다고 비난한다.

본 연구는 나아가 강바라의 모델이 된 베를리오즈의 《악마 로베르》에 관한 시각적 변화를 논문과 문학작품을 통해 들여다보았다. 베를리오즈는 마이어베어의 참신한 관현악법으로부터 큰 영향을 받았음을 자신의 관현악법 저서에 집중적으로 언급하는가 하면, 1850년경이 되면 자신의 소설을 통해 마이어베어의 성공이 우연적인 행운의 결과라고 입장을 달리 하는 것을 알 수 있다. 요컨대, 본 연구에서는 발자크의 문학작품을 통하여 19세기 파리의 음악 및 문학계에서 어떠한 움직임이 있었는지를 해석하고자 하며, 마이어베어에 관한 음악사적 해석의 문화·사회적 배경을 파악하고자 하였다. 이러한 작업은 마이어베어에 관한 상황적 분석을 의미하는 것으로서, 기존의 음악사를 보다 입체적으로 이해하는 데에 기여할 것이라고 믿는다.

참고문헌

- 김은년. “발자크의 음악론.” 『비교문학』 33 (2004), 59-88.
- 김은영. “Program annotation: J. Haydn(1732-1809)의 Oratorio <Die Schöpfung> 중 Nun beut die Flur das frische Grün, F. Poulenc (1899-1963)의 song cycle *Airs chantés*, G. Meyerbeer(1791-1864)의 opera <Roberto il Diavolo> 중 <Roberto, o tu che adoro>, A. Dvořák(1841-1904)의 song cycle *Ziguenermelodien* op.55, G. Bizet(1839-1875)의 opera <Carmen> 중 Je dis que rien ne m’épouvante.” 석사학위논문, 연세대학교, 2008.
- 이소망. “19세기 프랑스 그랜드 오페라에서 찾은 발레클래스 음악 레파토리 연구: 자코모 마이에베어의 아프리카의 여인과 조아키노 로시니의 윌리엄 텔을 중심으로.” 석사학위논문, 한국예술종합학교, 2009.
- 정예영. “발자크와 20세기 음악.” 『프랑스학 연구』 37 (2006), 609-629.
- 조영철. “발자크의 소설에 나타난 예술과 현실의 문제.” 『프랑스어문교육』 4 (1996), 275-288.
- Austin, Michel. “Berlioz: Predecessors and Contemporaries, Berlioz and Meyerbeer.” The Hector Berlioz Website, 2003. (<http://www.hberlioz.com/Predecessors/meyerbeer.htm>, 검색일: 2015.08.15.)
- Balzac, Honoré de. *Gambara*. Translated by Clara Bell and James Waring. Slough: UK, 2006.
- Barricelli, Jean-Pierre. “Romantic Writers and Music: The Case of Mazzini.” *Studies in Romanticism* 14/2 (1975), 95-117.
- Berlioz, Hector. *Treatise on Instrumentation*. enlarged and revised by Richard Strauss. Translated by Theodore Front. Alfred Music Publishing, 1985.
- Berlioz, Hector. *Evenings with the Orchestra (Les soirées de l'orchestre)*. Translated by Jacques Barzun. The University of Chicago Press,

- 1999.
- Dolan, Emily I. and Tresch, John. "A Sublime Invasion: Meyerbeer, Balzac, and the Opera Machine." *The Opera Quarterly* 27/1 (2011), 4-31.
- Ellis, Katharine. "The Use of Fiction: Contes and nouvelles in the Revue et Gazette musicale de Paris, 1834-1844." *Revue de musicologie* 90/2 (2004), 253-281.
- Karlin, David. "120 years on: Meyerbeer's Robert le diable returns to Covent Garden." *Bachtrack*, December 7, 2012. (<https://bachtrack.com/review-royal-opera-robert-le-diable-pelly>, 검색일: 2015.08.15.)
- Knapp, Bettina L. "Balzac's 'Gambara': Music is a Science and an Art." *Nineteenth-Century French Studies* 15-1/2 (1986-87), 62-69.
- Letellier, Robert Ignatius. *Meyerbeer's Robert le Diable: The Premier Opéra Romantique*. Cambridge Scholars, 2012.
- Letellier, Robert Ignatius and Arsenty, Richard. *The Meyerbeer Libretti: Volume 5*. Cambridge Scholars, 2009.
- Locke, Arthur W. "The Background of the Romantic Movement in French Music," *The Musical Quarterly* 6/2 (1920), 257-271.
- Parker, D. C. "Balzac, the Musician." *The Musical Quarterly* 5/2 (1919), 160-168.
- Royal Opera House. *Robert Le Diable*. Opus Arte, 2012.

Abstract

The Early 19th Century Romanticism of Paris Interpreted through Balzac's Novel *Gambara* - Focusing on an Analysis of Meyerbeer's *Robert le Diable* -

Son, Min-Jung

Meyerbeer's Opera, *Robert le Diable*, gained a huge success since the premiere in 1831. Six years later in 1837, Balzac wrote a novel, *Gambara*, depicting that a genius composer, Gambara, disputably interpreted this opera. Meyerbeer and his music was received extremely well in the 19th century, while it was completely forgotten during the 20th century. Now, we can currently see that there have been interesting attempts to rediscover the values of Meyerbeer and his music. This present research tries to reflect on this current scholarly interest on Meyerbeer, and, furthermore, extend music history to cultural studies, utilizing literature research. Gambara, in this novel, has two opposite viewpoints regarding Meyerbeer and his opera, which implies that public audience of Paris—drunken Gambara—and critics—sober Gambara—stood in different directions in the 19th century. Balzac and his publisher Schlesinger, in doing so, harshly criticized the taste of the Parisian audience, and provided the German romanticism as an alternative and futuristic new musical aesthetics.

Keywords: Balzac, Gambara, Meyerbeer, Robert le Diable

| | | |
|---------------|------------------|--------------|
| 투고일 | 심사일 | 게재 확정일 |
| 2015년 10월 30일 | 2015년 11월 4일-23일 | 2015년 12월 5일 |