

리하르트 슈트라우스의 단막 오페라 《카프리치오》(Capriccio)에 나타난 시와 음악의 관계*

한상명(서울여자대학교, 강사)

1. 들어가면서

연극과 음악의 결합이며 극적인 이야기를 노래로 전개하는 서양예술음악의 대표적인 성악 장르인 오페라의 작곡가들은 그리스 비극의 상연 방식을 재현하려는 의도로 장르가 발생한 바로크 초기부터 말과 음 또는 시와 음악의 관계를 고심하고 이들의 이상적인 결합 방법을 찾는 노력을 멈추지 않았다.¹⁾ 이러한 노력은 짜임새 있는 극을 전제로 음이 말을 따라가는 것을 우선으로 했던 오페라의 발전 초기를 거쳐, 아름다운 다 카포 아리아를 오페라 최고의 표현 가치로 여겼던 이탈리아 바로크 오페라가 그 전성기를 누리며 시보다 음악을 우위에 놓는 변화로 이어졌다. 이후 음악의 이러한 압도적인 우위로 나타난 시와 음악의 불균형을 바로잡으려는 목적으로 글루크(Christoph Willibald Gluck, 1714-1787)가 18세기 중반에 오페라 개혁을 이끌어 시와 음악의 균형 있는 표현을 지향했다. 계속된 시대에는 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791)가 음악적인 해학이 넘치는 오페라 작품으로 음악의 완전한 주도만이 시의 가치도 더불어 높일 수 있음을 보이면서 음악이 다시금 시의 우위에 서는 역사적인 흐름을 만들었다. 나아가 이 흐름은 드라마를 담은 시와 음악을 비롯한 오페라 구성 요소의 동등성을 강조한 바그너(Richard Wagner, 1813-1883)의 종합예

* 이 논문은 2020년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임
(NRF-과제번호)(NRF-2020S1A5B5A17089072)

1) 노래로 이야기 전개를 하는 오페라에서 말 또는 시는 언어적인 가사의 내용을, 음 또는 음악은 노래 선율 및 오케스트라의 음악을 말하며, 이 두 가지는 작품을 만드는 중요 요소이다. 본 연구에서는 제목을 비롯하여 ‘시와 음악’을 중심 용어로 활용했지만, 말과 음 또한 필요에 따라 간간히 사용했다.

술작품의 미학과 노래 중심의 베르디(Giuseppe Verdi, 1813-1901)의 오페라 철학이 공존했던 19세기의 창작 방향으로 발전하였다. 이렇게 시와 음악의 이상적인 결합을 추구한 오페라 작곡가들의 부단한 노력은 오페라 창작이 계속되는 한 끊임없이 이어졌다.

이 사실에서 확인할 수 있는 것은 시와 음악의 이상적인 결합을 추구하는 것이 오페라 작곡가들이 가장 먼저 생각해야 할 과제였다는 것과 그 해답을 찾으려는 의지는 작곡가들의 개별적이고 깊이 있는, 내적인 창작 작업의 결과로 나타났다는 것이다. 이것은 음악 언어의 급격한 변화가 있었고 대표적인 전통 장르인 오페라 창작에 대한 회의와 비판이 강했던 20세기에 들어서도 음악 언어와 오페라 양식에서 전통을 따르든 따르지 않든 오페라를 창작하려는 작곡가들에게서 변화하지 않은 사실이다. 그래서 20세기 이후에도 많은 작곡가가 오페라 창작 역사의 흐름에 함께했지만, 그 중에서도 리하르트 슈트라우스(Richard Strauss, 1864-1949)의 노력과 결실은 단연 눈에 띈다. 그는 19세기 말부터 20세기 중반까지 48년 동안 모두 15곡의 오페라를 꾸준히 내놓았다.²⁾ 작품 하나하나에는 시와 음악의 이상적인 결합에 관한 문제에 항상 도전하면서 앞서 언급한 오페라 역사에서의 시나 음악이냐의 우위에 관한 엇갈린 흐름을 자신의 오페라 작품 안으로 끌어와 재조명하고 향상된 해답을 찾으려고 노력한 슈트라우스의 오페라 장르의 철학이 그대로 반영되었다.

이렇듯 슈트라우스의 15곡 모두가 시와 음악의 이상적인 결합을 추구하는 오페라 작품으로서 그 개별성과 창의성의 가치를 지니고 있지만, 본 연구에서 특별히 마지막 오페라 《카프리치오》에 관심을 둔 이유가 있다. 슈트라우스는 앞선 14곡의 작품에서는 오페라 대부분이 그런 것과 같이 역사, 전설, 신화, 일상 등 다양한 영역에서 소재를 가져와 음악과 함께 이야기를 이끌며 작품 내적으로 시와 음악의 이상적인 결합을 시도했다. 하지만 이외는 다르게 《카프리치오》에서는 시와 음악, 두 요소를 직접 이야기 소재로 삼아 시와 음악의 우위 논쟁과 오페라에서의 이상적인 결합에 관한 문제의 도전 자체를 전면에 세우는 흥미로운 선택을 했기 때문이다. 이것은 노년의 작곡가가 오랜 시간 오페라를 작곡하면서 스스로 쌓아왔을 시와 음악의 관계에 관한 생각을 관객과 직접 나누려는 진지한 시도이기도 하다.³⁾

2) 15곡의 오페라 작품은 《군트람》(*Guntram*, op. 25, 1893), 《불의 위기》(*Feuersnot*, op. 50, 1901), 《살로메》(*Salome*, op. 54, 1905), 《엘렉트라》(*Elektra*, op. 58, 1908), 《장미의 기사》(*Der Rosenkavalier*, op. 59, 1910), 《낙소스의 아리아드네》(*Ariadne auf Naxos*, op. 60, 초판 1912, 2판 1916), 《그림자 없는 여인》(*Die Frau ohne Schatten*, op. 65, 1917), 《인테르메초》(*Intermezzo*, op. 72, 1923), 《이집트의 헬레나》(*Die agyptische Helena*, op. 75, 1927), 《아라벨라》(*Arabella*, op. 79, 1932), 《말 없는 여인》(*Die schweigsame Frau*, op. 80, 1935), 《평화의 날》(*Friedenstag*, op. 81, 1936), 《다프네》(*Daphne*, op. 82, 1937), 《다나에의 사랑》(*Die Liebe der Danae*, op. 83, 1940), 《카프리치오》(op. 85, 1941)이다. 각 작품에 제시한 연도는 작곡을 완성한 해이다.

《카프리치오》는 음악에서 활용하는 용어 ‘카프리치오’가 서양예술음악의 역사에서 다양한 장르와 형태로 나타나 하나로 정의하기는 어렵다. 하지만, ‘변덕’이라는 어원과 “풍부한 아이디어를 담은 자유로운 양식”⁴⁾이라는 예술적인 의미에 잘 맞는다는 것을 알 수 있다. 이는 시와 음악의 조화와 대립, 나아가 이들 요소가 만드는 대표 장르인 오페라 양식의 소재와 갈래, 상연과 비평 등에 관한 등장인물들의 여러 의견과 각자의 생각, 이에 따르는 감정과 상황의 변화를 풍부하고 다양하게 담아 표현한 것으로 나타난다. 그만큼 이 작품의 특징과 의미 또한 다양한 관점에서 논의할 수 있는데, 본 연구는 《카프리치오》에서의 가장 근본적인 물음과 대답이라고 할 ‘시와 음악의 관계’의 내용에 집중하여 고찰하고자 한다. 그렇게 함으로써 이 논점에 관한 작곡가의 중심적인 생각을 읽고 그 의미를 살펴보려는 목적이다. 동시에 20세기의 대표적인 오페라 작곡가 슈트라우스의 잘 알려진 몇 작품을 제외하고는 학문적인 연구가 많지 않은 현 상황에서 그동안 고찰하지 않았던 의미 있는 연구 대상을 찾아내 논의하고 그 가치가 드러나도록 해야 하는 학문의 목적과 잘 맞는다고 믿고 본 연구로 슈트라우스 오페라 작품 탐구의 영역을 넓히고자 한다.⁵⁾

2. 슈트라우스의 《카프리치오》

2.1. 작품

슈트라우스가 작품 구상에서 완성까지 7년을 필요로 한 《카프리치오》 창작의 중요한 첫 인물은 오스트리아 작가 츠바이크(Stefan Zweig, 1881-1942)이다. 츠바이크는 슈트라우스가 오랜 시간 깊은 예술적 교감으로 함께 일했던 리브레토 작가 호프만슈탈(Hugo von Hoffmannstahl, 1874-1929)의 이른 사망 후에⁶⁾ 새롭게 만난 작가였다.⁷⁾ 그는 오페라 《말 없는 여인》의 리브레토를

3) 슈트라우스는 이 작품의 구상을 시작한 1934년에 70세였다.

4) Hans Heintich Eggebrecht und Gerhard Kwiatkowski, “Capriccio,” in *Meyers Taschenlexikon Musik* (1984) 1, 162.

5) 현재까지 국내에서 연구 대상이 된 주요 작품은 《살로메》, 《엘렉트라》, 《장미의 기사》, 《낙소스의 아리아드네》, 《평화의 날》이고, 이 언급한 작품들에 관한 연구가 7편, 시와 음악의 관계를 주제로 하는 것이 아닌 슈트라우스의 말년 양식 연구 대상으로 다른 작품들과 함께 《카프리치오》에 관해 짧게 연구한 학위 논문이 한 편 있을 뿐이다. 김혜량, “리하르트 슈트라우스의 말년의 음악 양식 : 1941년-1948년 사이의 작품을 중심으로,” (부산대학교 대학원 이학석사 학위논문, 2015).

6) 15곡의 오페라 중에 호프만슈탈의 리브레토로 쓰인 곡은 《엘렉트라》부터 《장미의 기사》, 《낙소스의 아

쓴 후인 1934년에 첫 망명지였던 영국 런던의 박물관(The British Museum)에서 18세기의 작가 카스티(Abbé Giambattista de Casti, 1724-1803)의 리브레토 『음악이 먼저, 그 다음에 말』(*Prima la musica, poi le parole*, 1786)을 발견하고 슈트라우스에게 이 리브레토에서의 말과 음, 시인과 작곡가의 관계에 관한 아이디어를 새로운 오페라의 소재로 제안했다.⁸⁾ 슈트라우스도 츠바이크의 제안을 긍정적으로 받아들였고 츠바이크도 작업을 시작했다. 그러나 히틀러의 독재로 유대인에게는 악화일로에 있던 유럽 대륙에서는 작업을 계속하기 어려울 것을 예견한 츠바이크는 같은 나라의 작가인 그레고르(Joseph Gregor, 1888-1960)가 함께하도록 슈트라우스에게 소개하였다. 이렇게 만난 그레고르와의 협업도 이어지는 세 오페라를 창작할 때까지 계속되었지만, 정작 츠바이크가 제안했던 소재의 작품화는 더디게 진행되었다.⁹⁾ 그사이 그레고르가 이 소재의 리브레토를 두 번 작성했었지만, 슈트라우스는 시와 음악뿐만 아니라 오페라와 연극의 본질에 관해 더 많은 이해가 있는 작가의 리브레토를 원했기 때문에 그레고르의 작업에 만족할 수 없었고, 결국 자신의 작품을 잘 이해했고 무대에 관한 지식과 실행의 능력이 있었던 지휘자 크라우스(Clemens Krauss, 1893-1954)의 적극적인 도움을 받아 1941년 1월에 비로소 리브레토 작업을 마쳤다. 그리하여 이미 1940년 7월에 시작한 작곡을 이어서 마무리하고 1941년 8월에 오페라 《카프리치오》를 완성했다. 이후 크라우스의 지휘로 1942년 10월 28일에 뮌헨의 국립극장(Nationaltheater)에서 초연했다.

카스티의 리브레토 『음악이 먼저, 그 다음에 말』은 오스트리아 빈 궁정에서 활동한 살리에리(Antonio Salieri, 1750-1825)가 작곡한 동명의 단막 희극 오페라의 기초이다.¹⁰⁾ 음악이 시보다 우선이라고 단정을 짓는 것과 같은 강력한 제목이지만, 제목은 말 그대로 ‘이미 작곡된 음악에 시를 써넣는 순서’로 단시간에 오페라를 만든다는 이야기 줄기를 말한다. 여기에 음악가와 시인의 우위 대립, 프리마 돈나의 선정 과정에서의 진지한 오페라와 희극 오페라의 미학적 대립과 경쟁 소동, 결국

리아드네》, 《그림자 없는 여인》, 《이집트의 헬레나》, 《아라벨라》까지 6곡이다. 마지막 곡인 《아라벨라》의 리브레토는 그가 사망하기 전에 완성했지만, 슈트라우스의 작곡 과정과 초연은 보지 못했다.

7) 유대인이었던 츠바이크는 1933년에 슈트라우스의 11번째 오페라 《말 없는 여인》의 리브레토를 완성했고, 슈트라우스도 그와의 협업에 만족했으나 츠바이크는 거의 같은 시기의 히틀러 집권 이후 영국과 미국을 거쳐 브라질로 망명을 해야 했고, 마지막 머문 곳에서 1942년 스스로 생을 마감했다.

8) Davis Murray, “Capriccio,” in *The New Grove Dictionary of Opera* (1992), 1, 721 참조.

9) 12번째부터 14번째 오페라인 《평화의 날》, 《다프네》, 《다나에의 사랑》이 그레고르의 리브레토로 작곡되었다.

10) 당시의 오스트리아 황제 요제프 2세(Joseph II)가 “극장 무대에서의 문제점”이 소재인 단막극 경연을 주재하였는데, 이때 창작된 것이 연극 무대의 문제를 회화한 모차르트의 《극장 지배인》(*Der Schauspieldirektor*)과 이탈리아 오페라를 익살맞게 그린 살리에리의 《음악이 먼저, 그 다음에 말》이다. Josef Heinzelmann, “Salieri: *Prima la musica, poi le parole* (1786),” in *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, hrsg. von Carl Dahlhaus und Sieghart Döhring (München und Zürich: Piper Verlag, 1994), 5, 534.

서로 체면도 차리고 대중을 위한 오페라를 위해 양보하고 타협한다는 내용을 희극적으로 표현한 작품이다. 이 작품에서 오로지 ‘시보다 음악이 먼저’라는 강조가 아닌 것처럼 《카프리치오》에서도 시보다 음악이 우선이라는 이야기를 이끌려는 것이 아니라 카스티의 리브레토에서 시와 음악의 관계를 고찰할 아이디어를 얻어 오페라의 중요한 이 두 요소 중 무엇이 우위인가에 대해 다각적인 의견과 논쟁을 다룬 것이다. 이렇게 탄생한 《카프리치오》도 살리에리의 《음악이 먼저, 그 다음에 말》과 같이 단막의 오페라로 구성했다. 즉, 프랑스 파리 근교의 한 백작의 저택 살롱이 중심인 무대 배경의 변경 없이 이른 오후부터 저녁까지 하루 동안의 일을 전개한다. 하지만 짧은 이야기는 아니다. 여러 막이 아닐 뿐, 악곡의 길이는 오히려 상당히 긴 편에 속하고,¹¹⁾ 막은 하나이지만 이야기는 모두 13개 장면의 연속으로 진행된다. 함께하는 오케스트라는 슈트라우스가 오페라 작품에 자주 활용한 3관 규모의 전통 오케스트라 편성이고 《카프리치오》만의 특별함이라면 18세기 중반이 배경이어서 첼발로가 포함되었다는 것이다.¹²⁾ 슈트라우스는 극의 배경이 되는 시기를 글루크가 파리에서의 오페라 개혁을 시작한 즈음인 1775년경으로 명시했다. 중심인물은 저택의 주인인 백작과 백작의 여동생인 마들렌느,¹³⁾ 시인인 올리비에와 작곡가인 플라망, 무대 연출가인 라 로슈, 여배우 클레롱이다.¹⁴⁾

11) 연출에 따라 차이가 있지만, 전체 악곡의 상연에 보통 2시간 30분 전후의 시간이 소요된다.

12) 오케스트라 편성 악기는 플루트(3, 셋째 주자는 피콜로 함께), 오보에(2), 잉글리시 호른, C 클라리넷, B^b 클라리넷(2), 바셋트 호른, B^b 베이스 클라리넷, 바순(3, 셋째 주자는 콘트라바순 함께), 호른(4), 트럼펫(2), 트롬본(3), 팀파니, 심벌즈, 큰북, 하프(2), 첼발로, 제1 바이올린(16), 제2 바이올린(16), 비올라(10), 첼로(10), 더블베이스(6)이다. 괄호의 숫자는 참여하는 악기의 수이다.

13) 또는 누나일 수 있다. 우리말과 달리 손위든 손아래든 여자 형제를 부르는 단어(Schwester)가 같기 때문이다. 여동생이라고 한 것은 연구자의 임의 선택이고, 어떤 호칭이든 시와 음악의 관계를 살펴보는 데는 결정적인 역할을 하지 않는다.

14) 백작(Graf/바리톤), 마들렌느(Gräfin/소프라노), 올리비에(Olivier/바리톤), 플라망(Flamand/테너), 라 로슈(La Roche/베이스), 클레롱(Clairon/알토) 외 조역으로 프롬프터 토프(Monsieur Taupe/테너), 성의 집사(Der Haushofmeister/베이스), 두 명의 이탈리아 오페라 가수(소프라노/테너), 8명의 하인(4 테너/4 베이스)이 등장하고 말 없는 역으로 젊은 여성 무용수와 무대 위의 세 연주자(바이올린/첼로/첼발로)가 함께한다. 플라망은 슈트라우스가 ‘작곡가’(Ein Komponist)가 아니라 ‘음악가’(Ein Musiker)라고 명시했지만, 극 중의 역할이 작곡가여서 보다 명확한 전달을 위해서 작곡가라고 쓴다. 앞으로도 플라망을 직업으로 언급할 때는 작곡가라고 명시할 것을 미리 알린다. 백작의 여동생 마들렌느 역은 슈트라우스가 백작 부인 또는 백작 가문의 여성으로 번역할 수 있는 호칭(Gräfin)을 썼지만, 우리말로 백작의 아내와 같은 의미의 ‘백작 부인’은 꼭 맞지 않고, ‘백작의 여동생’이라고 풀어서 계속 쓰는 것도 적절하지 않다고 판단하여 작품 안에서 여러 번 불리는 그녀의 이름인 마들렌느를 사용한다.

이른 오후, 백작 저택의 살롱에서 마들렌느는 자신의 생일을 축하하며 플라망이 작곡한 실내악을 듣고 있고, 그런 그녀를 바라보는 플라망과 올리비에에는 이 아름다운 미망인의 사랑을 서로 차지하려는 경쟁자이다. 마들렌느가 둘 중에 누구의 사랑을 받아들이느냐의 경쟁심은 두 사람의 각 분야인 시와 음악 중 어느 것이 우위이나에 관한 논쟁과 얽혀 있다. 라 로슈는 자신과 같은 노련한 연출가가 있어야만 시도 음악도 비로소 의미가 있는 것이라 강조하면서 사랑에 빠진 이 두 젊은 예술가의 교만함을 비판하며 이 논쟁에 합류하는 인물이다. 그는 다음 날 있을 마들렌느의 생일 축하 무대 공연 준비의 주재자이기도 하여 클레롱을 공연에 섭외하는데, 그녀의 상대역을 저택의 주인인 백작이 하기로 하면서 이들은 모두 시와 음악의 우위 및 오페라를 포함한 극 무대 미학의 문제 등을 둘러싼 논쟁에 참여하게 된다. 마들렌느는 두 사람의 적극적인 사랑 고백이 즐겁지만, 어느 쪽으로도 선택하지 못하고 있는데, 두 사람의 사랑 쟁취 경쟁은 올리비에가 쓴 소네트를 두고 더 불붙는다. 올리비에가 마들렌느를 위해 쓴 소네트를 낭송하자, 플라망은 시가 마음에 음악으로 울린다며 선율을 붙여 노래로 만든 것이다. 시를 망쳤다는 올리비에와 선율을 붙여 시가 더 빛나게 되었다는 플라망이 대립하지만, 중립적으로 시와 음악의 훌륭한 결합이라고 극찬한 마들렌느에게 어느 한쪽으로서의 결정은 더욱 어려운 일이 된다. 공연 연습을 위해 자리를 비웠던 라 로슈 일행이 돌아와 모두 모여 작은 연회를 즐기며 나누는 대화 주제는 여전히 시와 음악의 우위 다툼이었다. 논쟁을 이어가던 중에 라 로슈가 비밀로 했던 다음 날의 축하 공연 프로그램이 신화와 영웅에 관한 이야기라는 것을 알게 된 모두는 참신하지 않은 소재와 연출이라고 그를 조롱하듯 비웃고, 이에 라 로슈는 젊은 예술기들이 옛것은 조롱하면서도 극장에 새로운 원칙과 의미를 줄 영향력 있는 새 작품을 쓰지 못하고 있다고 강력하게 반박하면서 열변을 토한다. 라 로슈의 주장에 공감한 마들렌느는 시와 음악이 그의 연출과 함께 예술적으로 훌륭하게 화합할 새로운 오페라 작품 하나를 만들 것을 요청하며 논쟁을 잠재운다. 백작은 소재를 찾는 그들에게 자신들의 이야기, 즉 오늘 모두에게 마음을 움직인 열정적인 논쟁을 오페라로 쓰는 것을 제안한다. 갑작스러운 현실적인 소재의 제안에 창작할 당사자들은 잠시 당황하지만, 가까이 새로운 도전을 함께하기로 한다. 모두 돌아간 저녁에 저택에 혼자 남은 마들렌느는 각자 사랑 고백의 답을 얻으려고 다음 날 같은 시각과 장소로 자신을 찾아오게 되어 버린 두 사람, 플라망과 올리비에의 결합인 소네트를 노래하며 어느 쪽을 선택할지 마음 깊이 고민한다. 그래도 결국에는 답을 얻지 못하는 그녀이지만 소네트의 선율을 즐겁게 흥얼거리며 저녁 식사를 하러 간다.¹⁵⁾

《카프리지오》에서의 이야기 전개 과정은 보통의 오페라와는 차이가 있다. 이야기 주제의 발단이 있고 그 전개 과정에서 여러 가지 문제와 갈등이 나타나는 것을 거쳐 결말로 가는, 대다수 오페라의 극적인 작법을 쓰지 않았다. 등장인물들이 이야기 진행에 따라 중심 무대 공간인 저택의 살롱 안에서 움직이거나 중심 공간 안팎으로 드나드는 행위를 하는 것은 일반적인 극 진행 연출 방법이지만, 극의 내용은 첫 번째 장면에서 올리비에와 플라망이 시작한 시와 음악의 대립각을 화두(話頭)로 모든 등장인물이 이 주제를 둘러싸고 일어날 수 있는 이야깃거리를 계속 이어가는 방법으

15) 이 줄거리는 《카프리지오》의 주제인 시와 음악의 우위 및 오페라를 포함한 극 무대에 관한 미학 논쟁을 앞으로의 설명에 필요한 정보 제공의 의미로 많이 축약한 것이다.

로 구성되었다. 이것은 마치 일상에서 친분이 있는 여럿이 모여 대화를 할 때, 이 이야기에서 저 이야기로 꼬리에 꼬리를 물고 계속되는 것과 같은 모습이다. 따라서 이렇게 서로 의견을 대립하거나 반대로 일치하여 맞장구를 치고, 또 누군가 하는 말에 수긍하거나 반박하는 등 대화를 하는 중에 일어날 수 있는 자연스러운 상황 변화가 이야기의 전개 과정에 담겨 있다. 그리고 서로의 의견에 대립이나 반박이 있다고 해도 적대감을 표출하는 감정적인 과격함으로 발전하는 것이 아니라 적극적인 열정으로 재치있고 수준 높은 대화를 희극적인 성격으로 풀어가는 방식이다. 그래서 이야기는 어떤 결말에 도달하려고 긴장의 상승 곡선을 그리며 진행하지 않고 수평의 잔잔한 물결을 타듯이 계속 된다. 작품에 이런 특징이 있는 것은 슈트라우스가 《카프리치오》에 ‘음악을 위한 대화극’(Ein Konversationsstück für Musik)이라는 부제를 붙인 이유이기도 하다.¹⁶⁾

이제 이 음악을 위한 대화극 《카프리치오》에서 나타나는 시와 음악의 관계를 두 가지 관점에서 알아보려고 한다. 첫 번째는 이 작품의 시대 배경이기도 한 18세기 중엽의 오페라 미학 논쟁에 비춘 관점이고, 두 번째는 등장인물의 상징화를 통한 관점이다.

2.2. 시와 음악의 관계

1) 오페라 미학 논쟁에 비춘 관점

《카프리치오》에서는 1775년경의 파리 근교라는 작품 배경으로 추측할 수 있듯이 1774년부터 시작된 글루크의 파리 활동과 그의 오페라 개혁으로 오페라 미학 논쟁이 있었던 당시의 파리 상황과 연결한 시와 음악의 관계에 관해 이야기한다. 이야기 전개상으로는 스스로 예술가이거나 예술의 시대적인 흐름과 현재에 적극적인 관심을 둔 등장인물들이 시와 음악에 관해 이야기를 나누는 중에 자연스럽게 언급하는 부분 주제이다. 하지만 글루크와 오페라 미학 논쟁, 나아가 글루크가 오페라 개혁을 하며 시도한 ‘새로운’ 방향은 시와 음악의 관계에 관한 슈트라우스의 생각을 드러낼 중요한 매개로 쓰였다. 슈트라우스는 대화극으로 만든 《카프리치오》를 “카스티의 리브레토 제목이 계기가 된 이론적인 희극”이라고 칭하며 “이 희극의 수호성자는 작곡 양식의 위대한 개혁가 글루크”라고 했다.¹⁷⁾ 그는 또한 글루크가 쓴 오페라 《알체스테》(Alceste, 1762)의 서문(序文) 내용

16) 대화극은 극이 등장인물들의 대화를 중심으로 진행되는 연극의 한 형태이다.

17) Richard Strauss, *Betrachtungen und Erinnerungen*, hrsg. von Willi Schuh (Mainz: Schott Music GmbH & Co. KG, 2014), 154-155. 인용한 문헌에서의 글은 《카프리치오》 총보에 써 놓은 서문의 내용이기도 하다. 슈트라우스는 위 인용 문구에서 생략한 카스티의 리브레토 제목을 『말이 먼저, 그 다음에 음악』(Prima le Parole, dopo la musica)이라고 쓰고 있는데, 이는 슈트라우스가 잘못 쓴 것으로 생각된다. 본 연구에서는 원

이 “한 세기 동안 음악적인 드라마의 발전에 결정적인 것”이었다고 부연한다.¹⁸⁾ 《알체스테》의 서문이 글루크의 오페라 개혁 의지를 알아보는데 가장 중요한 자료임은 잘 알려진 사실이다. 글루크는 해당 서문에서 성악의 기교와 선율적 화려함에 치우쳤던 바로크 오페라 세리아의 완전한 변화를 요구하며 음악이 시의 내용을 충실하게 표현할 수 있는 능력을 되찾게 함으로써 시와 음악의 균형을 추구해야 함을 주장했다.¹⁹⁾ 슈트라우스는 오페라 장르 역사에서의 첫 개혁으로 시와 음악의 이상적인 결합의 중요성을 인식하고 실천했던 글루크의 이 시대를 《카프리치오》의 극 배경으로 선택함으로써 ‘시와 음악의 관계’라는 작품의 주제를 한층 더 자연스럽게 전개할 수 있는 틀을 마련했다. 그렇게 해서 오페라 미학 논쟁에 비춘 관점에서 시와 음악의 관계를 생각하게 하는데, 그것을 잘 알아볼 수 있는 것은 (장면 1)에서이다.

(장면 1)에서 플라망의 실내악 연주를 듣고 있는 마들렌느를 각자 바라보던 올리비에와 플라망은 그들이 연적(戀敵)임을 확인하는 것과 동시에 관객에게 작품 전체의 중심 주제를 바로 알리는 다음과 같은 대화를 한다.

플라망: 그러니까 우리는
 올리비에: 사랑에 빠진 적(敵)들
 플라망: 우호적인 경쟁자
 올리비에: 말이나 음이나?
 플라망: 그녀가 결정할 것이야!
 올리비에: 말이 먼저 - 그다음에 음악!
 플라망: 음악이 먼저 - 그다음에 말!
 올리비에: 음과 말...
 플라망: ...은 형제자매 관계이지.
 올리비에: 과감한 비교로군!²⁰⁾

서를 참조했으나 이 문헌은 우리말 번역서가 있다. 번역서의 서지 정보는 참고문헌 목록 참고.

18) Strauss, 위의 책, 155.

19) 이 외에도 지나친 기교의 다 카포 아리아 배제, 아콤폰나토 레치타티보의 선호, 극과 연결된 서곡, 극의 도식적인 구조 타파 등 작품에서 여러 문제의 개선을 시도했다는 내용을 쓴 글이다. 글루크의 《알체스테》 서문이 수록된 총보의 초판은 1769년 오스트리아 빈에서 이탈리아어로 출판되었다. [*Alceste*, Tragedia, Vienna: Giovanni Tomaso de Trattner, 1769.]

20) Richard Strauss, *Capriccio*, Ein Konversationsstück für Musik in einem Aufzug op. 85, Partitur, (Mainz: B. Schotts Söhne, 1942), 13-14. 본 연구에서 설명하거나 인용하는 리브레토 가사 내용의 우리말은 모두 연구자의 번역이다. 연구 과정에서 아쉽게도 《카프리치오》의 리브레토 원서를 별도의 독립 문헌으로 참고할 기회가 없었으므로 가사 내용은 총보에 함께 수록된 것을 출처로 제시한다.

자신의 예술 영역을 서로 우위로 내세우는 두 사람의 대화는 살롱의 한쪽 구석의 의자에 앉아서 실내악 연주를 같이 듣는 것처럼 보였으나 사실은 즐기고 있었던 라 로슈가 연주가 끝나자 깨면서 합류해 계속된다. 라 로슈는 시와 음악이 아무리 훌륭한들 자신의 존재와 연출력, 훌륭한 무대가 없다면 아무것도 아니라고 한다. 이때 라 로슈가 말하는 무대는 바로크 시대를 이어온 전통적인 것이었으므로 올리비에와 플라망이 반박의 의미로 글루크의 이야기를 꺼내며 그들의 화제는 개혁으로 옮겨 간다. 이런 전개는 슈트라우스가 1775년경인 등장인물들의 시점에서 전해인 1774년에 《아울리스의 이피게니아》(*Iphigenie en Aulide*)의 초연으로 성공적인 파리 활동의 첫걸음을 한 글루크였으니, 이미 빈에서 시작한 오페라 개혁의 방향은 파리에서도 가장 활발하게 회자했을 것임을 염두에 둔 의도적인 리브레토 구성의 결과라는 것을 바로 알아볼 수 있게 하는 것이다. 라 로슈는 글루크의 개혁은 관객이 그동안 누렸던 다 카포 아리아의 감동을 빼앗고 아콤포냐토 레치타티보의 오케스트라 음향 때문에 가사도 제대로 이해하지 못하게 만든 것이라고 비판한다. 올리비에와 플라망이 그래도 오페라 극장은 연일 매진이라며 개혁에 관한 대중의 관심이 높다는 것을 언급하지만, 라 로슈는 그 모든 것은 유행에 지나지 않고 아리아와 성악가의 예술성에 감복하게 하는 이탈리아 오페라를 능가할 것은 없다고 말한다. 나아가 이탈리아 작곡가 피치니(Niccolò Piccinni, 1728-1800)야말로 누구나 즐기고 이해할 수 있는 작품을 쓴다고 옹호한다. 여기서 슈트라우스는 다 시금 당시 파리 오페라계에 있었던 미학 논쟁을 등장인물들의 이야기 속으로 끌어들인다.²¹⁾ 라 로슈의 피치니 언급에 올리비에와 플라망이 이 분야의 전문가로서 새로운 방향을 이해해야 하는 것 아닐지 하는 생각을 말하자, 그는 지금 훌륭하다고 할 것은 무대 위의 재치있고 즐거운 이탈리아 희극 오페라임을 주장한다.

이렇게 (장면 1)에서 슈트라우스는 두 젊은 예술가, 올리비에와 플라망, 그리고 노련한 연출가 라 로슈 사이의 미학적인 견해 차이를 1775년경 당시라면 예술가들 사이에서는 자연스럽게 오고 갔을 수 있는 열띤 대화의 모습으로 보여 준다. 그런데 이 (장면 1)에서는 라 로슈가 대화에 참여하기 전에 했던 올리비에와 플라망의 경쟁 발언, 즉 마들렌느를 향한 사랑의 감정과 연결하여 각자의 예술 영역을 서로 우위로 내세우는 대화를 제외하고 시와 음악의 관계를 직접 논쟁하지는

21) 1770년대 후반에 바로크 이탈리아 오페라에서 벗어나 새로운 길을 가야 한다고 주장한 글루크와 이탈리아 오페라 미학을 그대로 파리로 가져온 피치니의 대립으로 파리 오페라계가 두 파로 나누어져 과격한 논쟁을 벌인 것을 말한다. 그런데 피치니의 파리 활동의 시작은 1776년 이후인 것으로 기록되고 있으므로 《카프리치오》 배경의 시기인 1775년경과 완전하게 일치하는 것은 아니다. 1775년 ‘경’이라고 했으니 비슷한 시기의 일이라는 전제로 이해해야 할 것으로 본다. Susanne Oschmann, “Piccini, (Vito) Niccolò (Marcello Antonio Giacomo),” in *Metzler Komponisten Lexikon*, Herausgegeben von Horst Werber (Stuttgart, Weimar: Verlag J. B. Metzler, 1992), 592 참조.

않는다. 자신의 미학적 견해에 확신이 있는 라 로슈가 개혁의 흐름에 동참하지 않고 이탈리아 오페라의 성악적인 아름다움을 옹호하는 것은 시와 음악 중에서 음악이 우선이라는 것을 강조하는 것으로도 볼 수는 있지만, 각자이든 함께이든 이에 반박 또는 동조하는 올리비에와 플라망의 직접적인 입장도 드러나지는 않는 것이다. (장면 1)에서의 전개는 그렇지만, 여기에서 나타나는 ‘시와 음악의 관계’는 그것을 직접 대화로 전면에 드러내는 것보다 더 큰 의미를 담고 설정된 것이다. 오페라는 시와 음악, 두 요소를 아우르며 만드는 장르이니 시와 음악의 관계에서는 각 요소를 분리해서 이야기하는 것보다 내재적으로는 더 깊이가 있고 표면적으로는 더 포괄적이기 때문이다. 슈트라우스가 《카프리치오》를 창작하며 다른 시대를 배경으로 할 수도 있었겠지만, 글루크의 오페라 개혁 시기를 선택한 것에는 이유가 있었다. 그는 “등장인물의 관심사와 연결되어야 하는 문제”, 즉 시와 음악의 관계에 관한 모든 문제를 포함한, 객관적으로 분명하게 드러낼 수 있는 극의 배경을 원했다.²²⁾ 그래서 무엇보다 18세기 중반에 개혁이라는 이름 아래 실행된 시와 음악의 관계에 관한 집중적인 토론의 역사를 배경으로 연결하는 것은 그가 원하는 객관적인 부각에 적합했을 것이다. 그리고 이렇게 해서 오페라에서의 시와 음악의 관계에 관한 생각도 미학 논쟁의 시대를 빌어 극 안으로 끌어들여 작품 전체에 내재하게 하였다.

슈트라우스가 오페라 미학 논쟁에 비춘 관점에서의 시와 음악의 관계를 부분적으로만 언급되는 등장인물의 대화에 무게를 실어 표현한 것이 아니라 이렇게 시대 배경 설정으로 작품에 내포하도록 했다면, 그가 추구한 등장인물의 상징화를 통한 관점에서의 시와 음악의 관계는 개별적이고 구체적인 대화로 알아볼 수 있는 것뿐만 아니라 《카프리치오》의 쟁점이라고 할 수 있다. 앞서 살펴본 (장면 1), 즉 극의 시작부터 올리비에와 플라망이 그들의 대립을 알렸듯이 마들렌느 사이에 둔 이 둘의 사랑의 경쟁은 여러 장면에서의 핵심 주제이다. 그중에서도 그들의 상징화를 통한 관점에서의 시와 음악의 관계를 잘 보여 주는 올리비에의 소네트 시작(詩作)과 플라망의 소네트 작곡을 둘러싼 논쟁과 시와 음악, 두 요소의 공존만이 만들어낼 수 있는 그들의 오페라 작품 창작 시도를 중심으로 살펴보기로 한다.

22) 슈트라우스가 아직 그레고르와 리브레토 작업을 했을 당시 그레고르에게 쓴 1939년 7월 9일 자 편지에 포함된 내용이다. Hermann Fähnrich, “Richard Strauss über das Verhältnis von Dichtung und Musik (Wort und Ton) in seinem Operschaffen,” *Musikforschung* 14 (1961), 31-32 재인용.

2) 등장인물의 상징화를 통한 관점

앞서 축약한 줄거리에서 마들렌느의 사랑을 서로 차지하려는 올리비에와 플라망의 경쟁심이 두 사람의 각 분야인 시와 음악 중 어느 것이 우위이나에 관한 논쟁과 얽혀 있다고 한 것처럼 《카프리치오》에서 두 젊은 예술가의 연애 감정에 관한 주제는 흔히 오페라 작품에서 한 여인을 놓고 서로 겨루는, 사랑에 빠진 등장인물의 이야기 이상의 의미가 있다. 두 사람은 동시에 사랑을 고백하고 마들렌느가 둘 중에 한 사람을 선택하기를 오매불망 기다리는 중이다. 일반적으로 오페라에서 이럴 때는 주로 인물의 성격이 이야기 전개的主체인 경우가 대부분이지만, 《카프리치오》에서는 마들렌느의 결정을 그들의 예술 영역인 시와 음악 중에 하나의 선택과 연결하여 그녀의 결정이 곧 시 또는 음악의 우위 결정과 같은 것으로 여기고 작품 전체에서 반복적으로 강조한다. 즉, 두 사람은 시인이든 작곡가이든 관계없이 사랑의 감정을 열정적으로 드러내는 인물이자 동시에 각자의 예술 영역을 상징하는 인물이다. 그들 중 누군가가 사랑을 쟁취한다면 그것은 곧 그 자신의 승리이면서 그 예술 영역의 승리이기도 한 것이다. 이런 이야기 설정은 《카프리치오》를 다른 오페라와는 구별되는 특별한 작품으로 만든다. 그리고 이것은 오페라에서 가장 중요한 객관적인 두 요소, 시와 음악의 관계를 전면에서 세우면서도 오페라에서 가장 자주 다루어지는 주관적인 주제인 사랑 이야기 또한 놓치지 않고 담은 오페라의 대가 슈트라우스의 노련한 창작 기량을 보이는 것이기도 하다.

시와 음악을 상징하는 올리비에와 플라망의 사랑과 예술 경쟁의 극치는 한 편의 소네트이다. 앞서 축약한 줄거리에 간단하게 제시한 것처럼 소네트는 올리비에가 마들렌느를 향한 사랑의 마음을 표현한 시이다. (장면 4)에서 백작의 저택에 클레롱이 도착하고 모두 살롱에 모였을 때 클레롱과 백작은 다른 등장인물들 앞에서 올리비에가 쓴 소네트가 포함된 라 로슈 연출의 연극 부분을 함께 대사하고 낭송한다. 이후 라 로슈와 클레롱, 백작은 이 부분이 정말 마음에 든다며 당장 연습을 하겠다고 저택 측면에 있는 극장으로 나간다. 그래서 살롱에는 마들렌느와 올리비에, 플라망만이 남게 되는데 이때 이 소네트에 얽힌 이야기가 시작된다. 플라망도 백작의 낭송이 아주 훌륭했다고 찬사를 보냈지만, 올리비에에는 이 소네트는 사실 마들렌느를 위한 시이므로 백작의 낭송은 제대로 된 것이 아니라며 소네트를 자신이 직접 마들렌느를 향해 감정을 넣어 낭송한다.²³⁾

23) 여기서 쓰인 소네트는 16세기 프랑스 작가 롱사르(Pierre de Ronsard, 1524-1585)의 『연애시집 속편』(Continuation des Amours, 1555년에 처음 출판)에 수록된 제목 없는 28번 시를 가져온 것이다. 오스트리아 지휘자 스바로프스키(Hans Swarowsky, 1899-1975)의 독일어 번역을 《카프리치오》에 사용했다. Gemet Gruber und Rainer Franke, "Strauss: Capriccio (1942)," in *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, hrsg. von Carl Dahlhaus und Sieghart Döhring, 6, 128 참조. 본 연구의 우리말 번역은 총보에 수록된 독일어를 바탕으로 연구자가 실행했고 원문의 명시는 생략한다.

내 가슴속 이토록 타오르는 것은 없소
아니, 아름다운 이여, 이 온 세상에 그 어느 것도 아니오
내가 이토록 갈망한 것은 당신 외엔 없소
비너스가 내게 온다고 해도
내게 당신의 눈은 천국의 달콤함 같은 고통이오
그리고 한 눈길은 모든 고통을 더하고
또 다른 눈길은 내게 기쁨을 허락하니
그렇다면 두 번 눈길은 삶 또는 죽음
그리고 내가 그것을 50만 년 견뎌 내도
한없이 아름다운 당신, 당신 외에는
어떤 누구도 나를 지배할 수 없소
내 피는 새 혈관을 타고 흘러야 할 것이오
당신으로 가득 차 넘치는 내 혈관에는
새로운 사랑이 찾을 공간도 발판도 없을 것이오

올리비에의 이런 간절한 사랑의 맹세는 그 대상인 마들렌느보다 플라망에게 더 큰 영감을 준다. 그가 올리비에의 시구(詩句)는 “내 안의 음악으로” 들릴 정도로 완성된 아름다움이라고 말하며 무언가 하려는 듯 서둘러 옆 방으로 사라져 버린 것이다.²⁴⁾ 그리고는 플라망이 분명 자신의 시를 망칠 것이라고 화를 내는 올리비에와 오히려 음악과 함께 더 깊이 있는 시가 될 수도 있지 않겠냐는 마들렌느가 대화를 나누는 사이(장면 5) 작곡을 마치고 돌아온다. (장면 6)으로 전환되면서 플라망이 스스로 첼발로를 연주하며 소네트를 노래하기 시작한다. 다음의 〈예 1〉은 플라망의 소네트 첫 부분이다. 플라망이 올리비에의 시구가 ‘음악으로 들린다’라고 한 것처럼 가사의 감정을 고스란히 노래 선율로 끌어내는 데 집중하기 위해 음절 단위로 작곡한 것과 첼발로 외에 4개의 현악기가 함께하면서도 반주를 제한하고 호모포니적인 음향으로 선율을 뒷받침하는 것이 눈에 띄인다.²⁵⁾

24) Richard Strauss, *Capriccio*, Ein Konversationsstück für Musik in einem Aufzug op. 85, 64.

25) 소네트의 5행부터 함께하는 5개의 악기 음향이 조금 강화되지만, 전체적으로 호모포니를 유지한다.

Das Sonett
Allegro moderato

첼발로

플라망

제1바이올린

제2바이올린

비올라

첼로

내 가슴속 이토록 타오르는 것은, 잃소 아니, 아름다운 이어, 이 온 세상 그 어느 것도 아니요.

Kein An - des, das mir so im Her-zen lebt, -- nein, Schö - ne, nichts - auf die-ser gan-zen Er - de, kein An-

Allegro moderato

<예 1> (장면 6) 소네트, 첫 부분, 총보 80쪽

이렇게 플라망이 소네트를 노래로 만들자 올리비에는 자신의 시가 음악과 섞여 운율이 무너지고 음악적인 리듬 때문에 단어의 의미를 상실하면서 본래의 가치를 잃었다고 한탄하며 플라망을 비난하고, 플라망은 자신의 음악으로 올리비에의 시구가 더욱 밝게 빛나는 것 같다고 말하며 대립한다. 올리비에가 시를 짓고 플라망이 작곡하는 이와 같은 행위는 사랑의 경쟁자인 두 사람이 서로 먼저 마들렌느의 마음을 얻기 위한 행동이기도 하다. 따라서 그들은 마들렌느가 이제 시와 음악이 결합한 소네트에 대해 어떻게 이야기하는지 주목했고, 나아가 그들 중에 누군가를 선택한다면, 그 누군가는 사랑의 승리가 되는 동시에 그가 상징하는 예술 분야의 우위를 의미하는 것이므로 그들의 대립은 강렬했다.

마들렌느는 올리비에가 자신을 향한 감정을 담아 소네트를 낭송했을 때에도 솟아오르는 불덩이 같은 열정이 있는 아름다운 시라고 했었지만, 플라망의 노래를 듣고는 더 깊게 감동했다. 우리는 올리비에와 플라망의 대립에서보다 플라망이 첼발로를 연주하며 소네트를 노래할 때 하는 마들렌느의 독백과 노래가 끝난 후 그녀가 두 사람과의 대화에서 들려주는 생각에서 시와 음악의 관계에 관한 슈트라우스의 견해를 엿볼 수 있다.²⁶⁾

26) 마들렌느의 독백 가사 및 노래 가사 모두 올리비에와 플라망의 노래와 동시에 하거나 대화 형태로 주고받는

- ① 마들렌느독백: 시어(詩語)가 그에게 선율을 노래해 준 것일까? 이미 선율이 기다리고 있다가 시어를 사랑스럽게 감싼 것일까? 말이 이미 노래를 품고 있는 것일까, 아니면 음이 비로소 말을 통해 살아난 것일까? 하나는 다른 하나에 존재하고, 다른 하나로 가려고 하네. 음악은 말이 되려는 감정을 깨우고 있어. 말에 울림과 음악을 향한 동경이 살아 있어.²⁷⁾
- ② 마들렌느대화: 아름다운 상념[시]이 고귀한 선율[음악] 안에 있군요. 이보다 더 나은 결합은 없다고 생각해요! [...] [두 사람에게] 그대들은 내 소네트 안에서 분리될 수 없는 하나입니다!²⁸⁾

핵심은 시와 음악이 서로를 완전하게 해 주는 존재라는 것을 인식하고, 이런 인식 아래 둘의 결합을 추구했을 때 최상의 아름다움과 가치에 도달한다는 것이다. 물론 그렇게 하려면 시를 짓거나 음악을 만들 때 이미 상대 예술의 성격을 각자 안에 담고 있어야 한다는 것을 강조하는 것이기도 하다. 슈트라우스는 마들렌느의 독백(①)을 통해 그런 생각을 관객에게 전달하고 있다. 그녀의 독백과 대화 인용(②)의 첫 문장은 올리비에의 시와 플라망의 선율이 결합한 소네트에서 시와 음악 중 어느 것이 먼저 시작되었는지 알 수 없을 정도의 감정과 예술성의 합일이 있음을 감탄한다. 슈트라우스는 이것을 통해 두 예술 영역의 이러한 감정과 예술성의 완전한 합일이야말로 시와 음악을 결합하는 장르에서 달성해야 할 최고의 가치라고 말하고 있다. 그의 이런 생각은 오페라를 창작할 때 오랜 시간 함께한 호프만슈탈과 같은 리브레토 작가와의 깊은 유대감과 긴밀한 협업을 중요하게 여긴 이유와도 상통할 것이다.

문제는 이렇게 “아름다운 상념이 고귀한 선율 안에 있다”(②)는 마들렌느의 감동과 감탄은 올리비에의 소네트 시작(詩作)과 플라망의 소네트 작곡 중 어느 것을 우위로 생각하고 선택하느냐의 결정을 더욱 어렵게 해서, 시인과 작곡가의 사랑과 예술 경쟁의 결과를 판가름해 주지 않는다는 것이다. 마들렌느는 (장면 2)에서 백작에게 “둘 중에 누군가를 선택하는 것은 곧 다른 한 사람을 잃는 것과 같다.”²⁹⁾고 하면서, 이후 (장면 5)에서 올리비에가 그녀의 선택을 갈망하는 것이나 (장면 7)에서 플라망의 적극적인 사랑 고백에 확답을 피했다. 그러나 마들렌느의 결정은 사실 그녀가 두 사람에게 말한 “그대들은 내 소네트 안에서 분리될 수 없는 하나입니다!”(②)로 그 방향을 암시한다. 이 말은 그녀가 시와 음악의 합일을 보여 준 소네트를 계기로 두 영역은 우위를 가릴 것이 아니

것이어서 여기에 제시한 마들렌느의 가시는 필요한 것만의 발췌이다.

27) Strauss, *Capriccio*, Ein Konversationsstück für Musik in einem Aufzug op. 85, 83-86.

28) Strauss, 위의 책, 89. 마들렌느가 ‘내’ 소네트라고 한 이유는 올리비에가 플라망의 작곡으로 이제 이 소네트가 누구의 것인지 모르겠다고 하자 마들렌느가 생일 선물로 자신에게 달라고 했고, 플라망이 이에 감격하며 건넸기 때문이다.

29) Strauss, 위의 책, 41.

라 오히려 함께했을 때 더 높은 경지에 도달한다는 것을 알았다는 의미이다. 그러면 시와 음악은 동등하게 중요할 수밖에 없고, 서로에게 완전함을 주는 필요한 존재인데 그런 시와 음악 중 하나를 꼭 선택해야만 하는지도 스스로 의문일 것이다. 이런 상황에서 마들렌느가 (장면 9)에서 하는 새로운 오페라 창작의 요청은 올리비에와 플라망, 그리고 그들이 상징하는 시와 음악이 서로 “분리될 수 없는 하나”(2)라고 한 그녀의 말에 잘 맞는 방향임을 알 수 있다. 물론 새로운 창작 분야로 오페라 장르를 선택한 것은 [애초에 슈트라우스가 의도했겠지만] 무대를 연출하는 라 로슈, 그의 연극에 출연하는 여배우 클레롱과 열정적인 그녀의 상대역인 백작이 모두 시와 음악의 우위 논쟁이나 오페라 장르 미학 토론에 함께했기 때문이다. 따라서 중요한 것은 창작될 작품이 무엇이든 무엇보다 서로 대립하고 있던 올리비에와 플라망, 곧 시와 음악의 화합을 상징한다는 것이 중요하다.

마들렌느는 신화와 영웅을 소재로 한 라 로슈의 무대극을 두고 진부하다며 모두 한바탕 소란스러운 놀림과 비웃음이 있었던 뒤에 ‘젊은 예술가들이 옛것은 조롱하면서도 극장에 새로운 원칙과 의미를 줄 영향력 있는 새 작품을 쓰지 못하고 있다고 강력하게 반박’한 라 로슈의 열띤 주장을 듣는다.³⁰⁾ 라 로슈의 말에 동감한 그녀는 “모든 예술의 근원은 하나”라는 것을 느낀다며 올리비에와 플라망, 라 로슈 모두가 창작에 참여할 오페라를 요청한 것이다.³¹⁾ 이에 올리비에와 플라망은 마들렌느가 요청하고 있는 것이니 라 로슈와 함께 그가 말한 ‘새 작품’을 써 보기로 합의하지만, 이것이 그들이 고대하던 그녀의 결정이라고 생각할 수는 없을 것이다. 하지만 비록 올리비에나 플라망에게 ‘나의 선택은 당신이다’ 혹은 ‘나는 시 [또는 음악]이 우위라고 생각한다’라는 말을 하지는 않았어도 마들렌느의 오페라 창작 제의는 결국 그녀의 최종 결정을 의미한다고 봐야 한다. 즉, 시와 음악의 우위를 따질 것이 아니라 그 두 영역이 상호 보완하여 더 높은 예술성을 추구할, 가치 있는 공존을 선택한다는 것이다. 그러므로 시와 음악은 분리할 수 없는 존재라는 결정이다. 이것은 마들렌느가 마지막 장면인 (장면 13)에서 살롱에 혼자 남아 벽의 거울에 비치는 자신의 모습을 보며 어떤 선택을 해야 하는지 여러 번 자문(自問)해도 결국 답을 얻지 못한 것과도 연결된다.³²⁾ 여기서 우리는 시와 음악의 관계에서 마들렌느의 역할에 관한 슈트라우스의 의도를 읽어볼 수 있다. 올리비에와 플라망이 시인이든 작곡가이든 관계없이 사랑의 감정을 열정적으로 드러내는 인물이자 동시에

30) 본문 40쪽 축약한 줄거리 내용 참조.

31) Strauss, *Capriccio*, Ein Konversationsstück für Musik in einem Aufzug op. 85, 254-255.

32) 슈트라우스는 《카프리치오》의 총 13장면을 순서대로 서수(序數)로 쓰면서 마지막 열셋째는 ‘마지막 장면’이라고 표기했다. 우리 글에서 〈첫째 장면〉과 같은 서수를 쓰는 것은 적합하지 않다고 판단해서 본 연구에서는 (장면)과 ‘숫자’로 표기했으므로 우리말 표기의 일관성을 유지하기 위해 슈트라우스가 쓴 대로 〈마지막 장면〉이라고 하지 않고 (장면 13)이라고 쓴다.

각자의 예술 영역을 상징하는 인물이었듯이 마들렌느도 두 사람의 동시 구애자에게 관심을 받는 즐거운 감정을 드러내는 인물이자 시와 음악은 우위를 가릴 수 없다는 것을 대변할 상징적인 인물로 설정한 것이다. 그러므로 관객은 시나 음악이나에 대한 마들렌느의 답을 들을 수 없고, 그것은 곧 슈트라우스가 자신의 생각을 관객에게 전달하는 것이기도 하다.

3. 나가면서

오페라 《카프리치오》에서 시와 음악의 관계에 관한 주제의 중심은 무엇보다 시나 음악이나의 우위에 대한 것이었고, 작품의 끝에는 그 물음의 답이 미결정인 채로 남았다. 슈트라우스는 왜 이런 결론을 내렸을지 생각해 본다. 앞서 서문〈들어가면서〉에서 오페라 작곡가가 가장 먼저 생각해야 할 과제가 시와 음악의 이상적인 결합의 추구라는 것을 언급했다. 이때 이상적인 결합 방법이라는 것은 시와 음악의 균형을 말하는 것이다. 《카프리치오》를 포함해 15곡을 작곡한 오페라의 대가 슈트라우스도 작품을 거듭하면서 리브레토 작가와의 끊임없는 토론을 통해 시와 음악의 균형을 향해 나갔고 그의 오페라 작품들은 객관적으로 모두 훌륭한 결과를 보였다고 평가받는다. 그런데 과연 슈트라우스가 시와 음악의 균형적인 결합 방법을 찾으려고 노력하고 얻은 결과가 작품의 외적 성과와 일치할 것인지는 분명하지 않다. 그리고 이것은 다른 오페라 작곡가들에게도 마찬가지일 것이다. 시와 음악, 완전하게 다른 성격의 이 두 예술이 오페라 작품 안에서 동등한 조화를 이루며 새로운 하나가 되기가 쉽지 않다는 것은 지나온 오페라 역사의 굴곡으로 알 수 있다. 그러므로 오페라 창작에서 시와 음악의 균형적인 결합 방법은 ‘이것’이라고 말하기 어려운 것은 작곡가들이 그것을 하지 못하거나 하지 않는 것이 아니라, 거기에 진정한 해답은 없기 때문일 것이다. 따라서 《카프리치오》의 결말은 오페라를 창작하면서 시와 음악의 관계, 특히 시나 음악이나의 우위에 관한 물음에는 누구도 결정적으로 답할 수 없다는 것을 말하는 것이라고 본다.

슈트라우스가 이런 사실을 등장인물의 상징화를 통해 독창적인 방법으로 나타낸 것은 특히 주목할 만하다. 본문에서도 언급했지만, 무엇보다 오페라를 구성하는 주요 요소인 시와 음악의 우위 논쟁과 등장인물들의 사랑 이야기를 엮는 설정은 아주 흥미롭다. 또한, 소네트를 둘러싼 시와 음악의 경쟁은 우위 논쟁을 넘어서는 미적인 깊이를 경험하게 한다. 시와 음악이 서로를 완전하게 하고, 둘이 결합하여 새로운 하나가 되며 이로써 최상의 아름다움과 가치에 도달하는 것은 시와 음악의 균형적인 결합 방법을 찾아가는 작곡가 슈트라우스의 개별적이고 깊이 있는, 내적인 창작 작업

의 결과라는 것은 분명하다.

《카프리치오》는 슈트라우스의 마지막 오페라답게 슈트라우스의 지나온 창작 시간의 유산이라고 할 요소를 많이 담고 있다. 본 연구에서는 작품의 특징을 고찰하는데 가장 중심적이고 중요한 ‘시와 음악의 관계’에 관한 논점만을 이론적으로 살펴보았지만, 《카프리치오》는 방대한 악곡 길이만큼 20세기 전반의 오페라 창작 영역의 역사에서 다양한 토론 주제를 제공하는 의미 있는 작품인 것은 분명하다.

검색어

오페라(opera), 시(poetry), 음악(music), 말(word), 음(tone), 20세기 음악(20th century music), 리하르트 슈트라우스(Richard Strauss), 《카프리치오》(Capriccio)

참고문헌

- Eggebrecht, Hans Heintich, und Kwiatkowski, Gerhard. “Capriccio.” In *Meyers Taschenlexikon Musik*, Bd. 1:162. Mannheim: Taschenbuch Verlag, 1984.
- Fähnrich, Hermenn. “Richard Strauss über das Verhältnis von Dichtung und Musik(Wort und Ton) in seinem Operschaffen.” *Musikforschung* 14 (1961): 22-35.
- Gruber, Gernot und Franke, Rainer. “Strauss: Capriccio (1942).” In *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Bd. 6, herausgegeben von Carl Dahlhaus und Sieghart Döhring: 127-130. München und Zürich: Piper Verlag, 1997.
- Heinzelmann, Josef. “Salieri: Prima la musica, poi le parole (1786).” In *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Bd. 5, herausgegeben von Carl Dahlhaus und Sieghart Döhring: 534-536. München und Zürich: Piper Verlag, 1994.
- Murray, Davis. “Capriccio.” In *The New Grove Dictionary of Opera*, vol. 1, edited by Stanley Sadie: 721-723. New York: Grove’s Dictionaries of Music Inc., 1992.
- Oschmann, Susanne. “Piccini, (Vito) Niccolo (Marcello Antonio Giacomo.” In *Metzler Komponisten Lexikon*. Herausgegeben von Horst Werber: 591-593. Stuttgart, Weimar: Verlag J. B. Metzler, 1992.
- Strauss, Richard. *Betrachtungen und Erinnerungen*. Herausgegeben von Willi Schuh. Mainz: Schott Music GmbH & Co. KG, 2014. 김윤미 옮김. 『사색과 기억. 예술 과 인생에 대하여』. 서울: 포노, 2022.

악보

- Strauss, Richard. *Capriccio*. Ein Konversationsstück für Musik in einem Aufzug op. 85, Orchester-Partitur, Mainz: B. Schotts Söhne, 1942.

The Relationship between Poetry and Music in *Capriccio*, a One-Act Opera by Richard Strauss

Sang Myung Han

This study examined *Capriccio*, the last opera of Richard Strauss, to look into how opera composers' effort for ideal combination between poetry and music, their primary task, was manifested in individual works. This work is an opera with its motif adopted from the two elements, i.e. poetry and music, to reveal controversy over the superiority of poetry or music and make the issue of ideal combination in opera come to the fore. Thus, the focus of this study was placed on the relationship between poetry and music which is the most important theme and prompts fundamental questions and answers.

The relationship between poetry and music, unveiled in *Capriccio*, was examined from two different perspectives. The first perspective reflects the controversy over opera aesthetics of the mid 18th century which forms the background for this work, while the second perspective relies on symbolization of characters. Richard Strauss selected the era of Christoph Willibald Gluck, who spearheaded the first reform in the history of opera genre, as the theatrical background for *Capriccio*. In that way, the drama drew on the era of aesthetics controversy in which the combination between poetry and music was considered important and put into practice, allowing the relationship between poetry and music to be contemplated. In addition, Richard Strauss defined the characters beyond their roles in drama to make them symbolize the two different areas of art, namely, poetry and music, thereby associating the characters with the controversy over the superiority between the two different areas. That provided insight into the relationship between poetry and music.

Thus, *Capriccio*, which centers around the relationship between poetry and music, was found to be a unique work that reflects the composer's attempt to share his

own ideas about the relationship between poetry and music, which he might have accumulated for a long time while composing the operas, with the audience.

리하르트 슈트라우스의 단막 오페라 《카프리치오》(Capriccio)에 나타난 시와 음악의 관계

한상명

본 연구는 오페라 작곡가들의 우선 과제인 시와 음악의 이상적인 결합의 노력이 개별적인 작품에 어떻게 나타났는지 탐구하려는 목적으로 슈트라우스(Richard Strauss)의 마지막 오페라 《카프리치오》(Capriccio)를 살펴본 것이다. 이 작품은 시와 음악, 두 요소를 직접 이야기 소재로 삼아 시 또는 음악의 우위 논쟁과 오페라에서의 이상적인 결합에 관한 문제를 전면에서 드러낸 오페라이다. 따라서 가장 중요한 주제이자 근본적인 물음과 대답이라고 할 시와 음악의 관계에 집중하여 고찰하였다.

《카프리치오》에서 나타난 시와 음악의 관계는 두 가지 관점에서 살펴보았다. 첫 번째는 이 작품의 시대 배경이기도 한 18세기 중엽의 오페라 미학 논쟁에 비춘 관점이고, 두 번째는 등장인물의 상징화를 통한 관점이다. 슈트라우스는 오페라 장르 역사에서의 첫 개혁을 이끈 글루크(Christoph Willibald Gluck)의 시대를 《카프리치오》의 극 배경으로 선택했다. 이렇게 해서 시와 음악의 이상적인 결합의 중요성을 인식하고 실천했던 미학 논쟁의 시대를 극 안으로 끌어와 시와 음악의 관계를 생각하게 하였다. 또한, 슈트라우스는 등장인물들을 인물로서뿐만 아니라 시와 음악, 두 예술 분야를 상징하는 인물로 설정하여 두 분야의 우위 논쟁과 연결했다. 그렇게 함으로써 이를 통한 시와 음악의 관계에 관한 생각을 알아보게 하였다.

이로써 시와 음악의 관계가 주제인 《카프리치오》는 작곡가가 오랜 시간 오페라를 작곡하면서 스스로 쌓아왔을 시와 음악의 관계에 관한 생각을 관객과 나누려고 시도한, 독창성 있는 작품이라는 것을 확인할 수 있었다.

논문투고일자: 2023년 5월 1일

심사일자: 2023년 5월 14일

게재확정일자: 2023년 5월 19일