Music Theory Forum Vol. 25 No. 2 pp. 9-32
http://dx.doi.org/10.15571/MTF.2018.25.2.9

Print ISSN 1598-6659

슈베르트 오페라 및 무대음악 고찰
– 실체와 창작배경을 중심으로 –[1)]

차호성

1. 들어가는 말

서양음악에서 프란츠 슈베르트(Franz Schubert, 1797-1828)가 가지는 음악적 업적이나 흔적은 다양한 장르 곳곳에서 손쉽게 찾을 수 있다. 특히 예술가곡과 같은 성악음악 장르에서의 그의 이름은 그 장르를 대표하는 작곡가로 언급되는데 이의를 제기하는 사람은 거의 없을 것이다.

슈베르트가 활동했던 19세기 초반 비엔나를 비롯한 유럽 전역에서의 음악적 변화는 상당히 다양하게 나타났다. 그리고 그러한 변화 가운데 특히 예술가곡은 문학과의 연계를 통해 독자적인 장르로 자리 잡는다. 예술가곡 장르에서 독보적인 평가를 얻었던 슈베르트이지만 다른 성악 장르인 오페라 및 무대음악에서의 창작은 현재까지 크게 관심 받지 못하고 있는 것이 사실이다. 뿐만 아니라 그의 무대음악이 일반 대중이나 연주자 또는 학자들에게까지도 주목을 받지 못했던 이유나 근거조차 설명된 경우도 그리 많지 않은 상황이다.

본 글의 제목이나 내용 중 예술가곡을 제외한 슈베르트의 성악음악 장르의 명칭을 오페라와 무대음악으로 병행해서 사용하고 있다. 그 이유는 본문에서도 구체적으로 서술되겠지만, 그는 기존의 전통적 오페라 장르에 한정되지 않은 채 당대에 유행하던 거의 모든 유형의 무대음악에 관심을 가지고 창작을 시도했다. 징슈필이나 연극을 위한 무대음악 그리고 19세기 초반 비엔나를 중심으로 번성했던 마술극이나 유령극 등 다양한 유형을 가지고 시도되었던 그의 작품은 숫자도 의외로 많은 편이다. 따라서 이러한 장르에 속하는 그의 작품 전체를 고찰하는 것은 상당한 분량이 필요하기에, 본문에서는 우선 그의 오페라 창작과 연관된 기존의 영향이나 교육 그리고 창작 당시의 시대적 상황 등을 작품의 실체와 창작배경을 중심으로 전반적인 흐름을 고찰할 것이다. 이러한 내용을 위해

1) 본 논문은 2018년도 대진대학교 학술연구비 지원에 의한 것임.

슈베르트의 오페라나 무대음악에 대한 연구나 문헌 상 나타나는 정도 및 연구 현황에 대해 먼저 살펴볼 것이다. 그리고 그가 오페라나 무대음악을 접하는 과정에서의 다양한 경로와 영향을 고찰하고, 어떤 요소들이 실제 창작에 반영되었는지를 서술할 것이다. 특히 그가 창작과정에서 받은 영향과 그것에 대한 반응과 대처법 등을 각 문헌상의 정보를 토대로 정리할 것이다. 오페라 및 무대음악 창작에 있어 그에게 영향을 주었거나 또는 자의적으로 찾았던 방법 등에 대해 확인해 보고, 그러한 요소들이 창작과정에서의 영향이나 작곡자의 의도 그리고 시대적 요구 등을 통해 각 유형의 장르에 속하는 작품들이 가지는 의미와 특징을 짚어 볼 것이다. 이러한 작업은 그의 초기에 오페라라는 장르에 대해 그리고 실제 창작 작업에 대하여 중요한 단서를 제공할 수 있다. 나아가 슈베르트의 창작 작업이나 작품들에 대한 평가나 연구가 심도 있게 이루어지지 못했는지에 대한 이유를 확인해 보려는 본 연구의 목적에도 연계된다.

필자의 이러한 작업은 슈베르트의 오페라와 무대음악 전체를 한 번에 아우르기에는 방대하기 때문에, 본 글에 이어 그의 오페라와 무대음악 작품 전반에 걸친 고찰과 분석에 대한 연구로 연결될 예정이다. 본 연구의 결과를 토대로 확인되고 정리되는 그의 오페라 및 무대음악은 추후 연구에서 각 장르에 속하는 구체적 작품들을 토대로 슈베르트의 음악적 어법과 의미를 심층 고찰할 것이다.

2. 슈베르트 오페라에 관한 일반적 현황

슈베르트와 동시대에 활동했던 작곡가들 가운데 특히 예술가곡을 많이 남긴 이들에게 찾을 수 있는 특징은 그들의 대표작품들 범주 내에 오페라나 무대음악 작품이 거의 없다는 점이다. 이러한 예는 슈만(Robert Schumann, 1810-1856)이나 볼프(Hugo Wolf, 1860-1903) 또는 브람스(Johannes Brahms, 1833-1897)의 창작에서 볼 수 있다. 600곡 이상의 가곡을 남기고 있는 슈베르트는 다른 작곡가들과는 달리 그 나름대로 당시에 유행했던 오페라나 무대음악에 많은 관심을 가지고 20개 이상의 작품을 통해 꾸준히 창작에 열의를 보였다. 그럼에도 불구하고 그의 오페라나 무대음악이 현재까지 크게 주목을 받지 못하고 있는 점은 서양음악사에서 의외의 사실이다. 나아가 어떤 이유로 예술가곡이나 다른 장르의 작품들과 달리 그의 오페라나 무대음악 작품들이 오페라 역사에서 잊혀졌는가에 대한 궁금증을 유발하고 있다. 19세기 성악음악 특히 오페라에 관한 주제로 서양음악사를 연구하거나 연주 목록을 구상하거나 또는 19세기 오페라의 발달과 변천에 관한 연구를 할 때 슈베르트의 작품에 관한 충분한 자료나 문헌적 근거가 필요하게 되었다.

2.1. 슈베르트 오페라와 무대음악의 연구상황

현재까지 국내의 주요 음악사 관련 문헌들 대부분은 19세기 낭만주의음악에 대한 많은 내용을 담고 있으며, 그 안에서 슈베르트의 창작과 작품 특징을 심도 있게 다루고 있다. 그렇지만 그의 오페라나 무대음악에 대해 구체적으로 설명하는 예는 거의 찾아보기 어려운 상태이다.[2] 외국의 문헌에서도 슈베르트의 오페라나 무대음악에 대한 연구는 그의 다른 장르 음악 연구에 비해 비중이 낮으며, 현재까지 가끔 공연되는 오페라 작품에 대한 소개가 주를 이루고 있다. 『그로브사전』(*Grove Dictionary*)이나 『MGG』(*Die Musik in Geschichte und Gegenwart*)와 같은 외국의 대표적인 사전에서 슈베르트의 오페라에 대한 정보를 주고 있지만, 창작품의 개수나 창작연도 또는 공연정보에 대한 내용도 약간씩 다르게 서술된 것을 볼 수 있다. 오페라나 무대음악 작품에 대한 정보는 슈베르트의 작품목록을 담은 도이치(Otto Erich Deutsch, 1883-1967)가 정리한 『프란츠 슈베르트 작품목록』(*Franz Schubert Werkverzeichnis*, 1951)[3]에서 분명하게 확인할 수 있는데, 문제는 이 문헌에서의 정보와(예를 들어 장르의 구분 등) 여러 학자들의 견해가 약간의 차이를 보이고 있기도 하다는 점이다. 그리고 그 밖의 슈베르트 음악에 대한 일반적인 문헌들에서도 이 장르에 대한 서술은 매우 간단하게 정리되어 있거나 또는 아예 없는 경우도 있다. 슈베르트 탄생 200주년이 되던 1997년 독일어권에서 『잊혀진 슈베르트 - 무대 위의 슈베르트』(*Der vergessene SCHUBERT - Franz Schubert auf der Bühne*)라는 주제를 걸고 슈베르트의 오페라나 무대음악에 대한 기념음악제가 개최되었고, 동시에 문헌[4]도 출판되었다.

---

2) 독일의 문헌을 번역한 『음악은이』에서는 서양음악의 전반적인 역사와 이론적인 설명을 담고 있음에도 불구하고, 징슈필에 관한 설명에서나 또는 19세기 낭만주의 오페라에 대한 내용에서도 슈베르트의 오페라에 대한 언급은 없다.(Urlich Michels, *dtv-Atlas zur Musik*, 홍정수/조선우편역, 『음악은이』 (서울: 음악춘추사, 2000), 419 참조). 『그라우트의 서양음악사』에서는 슈베르트의 주요작품을 언급하며, 간단하게 오페라와 징슈필의 작품수를 17개로 제시(606쪽 참조)하였을 뿐이며 슈베르트의 오페라에 대한 설명은 들어 있지 않다.(Donald J. Grout, Claude V. Palisca, J. Peter Burkholder, *A History of Western Music*, 민은기 등 공역, 『그라우트의 서양음악사』 (서울: 이앤비플러스, 2007), 673 참조). 『두길서양음악사』나 『새들배서양음악사』, 『19세기음악』 등 국내에서 집필된 음악사 문헌에서도 마찬가지로 슈베르트의 오페라나 무대음악에 대한 내용은 찾아보기 어렵다.

3) Otto Erich Deutsch, *Franz Schubert Verzeichnis seiner Werke in chronologischer Folge*, bearbeitet von Werner Aderhold and Walther Dürr and Arnold Feil, *Franz Schubert Werkverzeichnis - Der Kleine Deutsch* (Kassel/Basel: dTV, 1983). 이 문헌은 1951년 오토 에리히 도이치가 런던에서 펴낸 슈베르트 작품목록을 연대기적으로 재정리하며 몇몇의 작품들에 대해서는 편성이나 박자, 빠르기, 정확한 작곡년도 등에 대한 정보를 보완하여 출판된 것이다.

위에서 언급한 대표적인 문헌들 외에 슈베르트 작품을 소개하거나 분석한 문헌들 속에서 그의 오페라나 무대음악에 관한 정보를 찾는 것은 어려운 상황이다. 오페라 작품에 대한 부족한 정보의 영향으로 무대 위에서 실제 공연으로 이루어지는데 어려움이 있었으며, 이러한 양상은 궁극적으로 성악가들뿐만 아니라 일반 애호가들에게도 슈베르트의 오페라나 무대음악은 낯선 음악으로 여겨지게 만든 것이다.

슈베르트의 오페라나 무대음악 작품은 현재까지 거의 문헌상의 기록으로만 남아 있는 것처럼 보이며, 그나마 징슈필인 《모반자들》(*Die Verschworenen*, D.787)만이 가끔 공연되고 있다. 그 밖의 작품들을 무대에서 만날 수 없는 이유 가운데 가장 큰 것은 악보가 완전하게 남아있지 않기 때문이다. 예를 들어, 리스트(Franz Liszt, 1811-1886)가 1854년 바이마르 궁정극장에서 슈베르트의 《알폰소와 에스트렐라》(*Alfonso und Estrella*, D.732)의 초연을 준비하며 무대연출에 있어서의 어려움을 언급한 적이 있다.[5] 그 이유로는 악보를 정확하게 읽기가 힘들다는 것이었는데, 이는 정식 출판된 적이 없고[6] 초판본으로 읽다가 닥친 어려움으로 알려진다. 현재는 이 오페라의 악보가 인쇄되어 있기 때문에 상대적으로 많은 공연을 할 수 있는 상황으로 여겨진다. 그렇지만 아직도 일부 작품만이 악보로 출판되었을 뿐, 많은 것들은 초고로 남았던가 아니면 작품의 일부만 악보로 확인되는 상황이다.

슈베르트의 무대음악 작품에 대한 악보 및 정보를 수집하고 정리하려던 노력도 있었다. 오스트리아 출신 지휘자이었던 요한 폰 헤르벡(Johann von Herbeck, 1831-1877)은 1860년대까지 몇 개의 작품에 대한 악보를 모으고 정리하였으며[7], 이러한 작업은 20세기 중반에 와서 도이치에 의한 작품목록에 참고되었다. 슈베르트의 오페라 및 무대음악 작품목록은 위에서 언급한 바와 같이 대표적인 사전이나 문헌마다 조금씩 다른 정보를 제공하고 있지만, 그러한 문헌상의 정보들을 종합해서 장르별로 분류하여 아래의 표로 제시한다.[8](표 1 참조) 표에서 작품숫자와 제목이 다른 이유는 제

---

4) Erich Wolfgang Partsch und Oskar Pausch, *Der vergessene SCHUBERT – Franz Schubert auf der Bühne*. Herausgegeben von Erich Wolfgang Partsch und Oskar Pausch, (Wien: Böhlau Verlag, 1997).

5) Maurice J. F. Brown, Hans Ferdinand Redlich, "Schubert," in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart Bd.12*, Herausgegeben von Friedrich Blume, (Kassel; Basel; London: Bärenreiter Verlag, Deutsches Taschenbuch Verlag, 1989). 154쪽 참조.(이하 MGG)

6) 《알폰소와 에스트렐라》가 완전한 악보로 출판된 때는 1892년이며, 이전까지는 피아노를 위한 악보나 서곡 정도가 일부만 출판되었던 것으로 알려진다. 따라서 리스트가 사용했던 악보는 슈베르트의 초고와 피아노를 위한 악보를 참조했던 것으로 추측되고 있다.

7) Werner Aderhold, Dürr, Feil, *Franz Schubert Werkverzeichnis - Der Kleine Deutsch*, 192 참조.

8) 이 표에서 제시된 작품정보는 *MGG*, *Grove Dictionary*, *Schubert Lexikon*, *Der Kleine Deutsch* 등의 주요

목은 있으나, 완벽한 구성을 가지지 않은 경우의 포함 여부를 고려하였다. 그리고 그밖에 제목, 창작연도, 작품번호, 초연시기, 출판시기, 작품분량 등을 장르별로 나누었다.

(표1) 슈베르트의 무대음악 작품목록

징슈필(Singspiel)								
	제목	작품번호	작곡연도	대본가	작품구성계획	현존악보	초연년도	기타
1	《거울기사》(*Der Spiegelritter*)	D.11	1812경	코체부에(August v. Kotzebue)	3막	서곡, 1막 초고본	연주기록없음	미완성
2	《악마의 별장》(*Des Teufels Lustschloss*)	D.84	1813-14	코체부에	서곡과 3막	초판악보(1888)	1879(음악회, 1978(무대음악)	부제 있음.
3	《아드라스트》(*Adrast*)	D.137	1819-1820?	메이르호퍼(J.Mayrhofer)	2막 또는 3막	9개 아리아 포함 총 12곡	1868 (미완성 악보)	미완성
4	《4살짜리 보초》(*Der vierjährige Posten*)	D.190	1815	쾨르너(C. Th. Körner)	1막	서곡과 1막	1896	
5	《페르난도》(*Fernando*)	D.220	1815	슈타들러(A. Stadler)	1막		연주기록없음	
6	《벨라저택의 클라우디네》(*Claudine von Villa Bella*)	D.239	1815	괴테	3막	서곡과 10개의 곡	1913	미완성
7	《살라만카의 친구들》(*Die Freunde von Salamanka*)	D.326	1815	메이르호퍼	서곡과 2막	서곡과 2막	1928	
8	《쌍둥이형제》(*Die Zwillingsbrüder*)	D.647	1819	호프만(Georg v. Hofmann)	1막	1막	1820	익살극(Posse)
9	《모반자들》(*Die*	D.787	1822/	카스텔리(Ig	1막	서곡과	1861	프랑스

문헌과 악보를 제공하는 인터넷 사이트(https://imslp.org)에서 제공한 슈베르트 악보 초고에 표기된 정보 등을 정리한 것이다. 표의 정보를 바탕으로 본인은 슈베르트의 오페라 작품에 대한 구체적인 연구를 이어갈 것이다.

	Verschworenen)[9]		3	naz F. Castelli		11곡		원작
10	《민네징어》(*Der Minnesänger*)	D.981	악보 분실로 기본정보 없음					
오페라(Opera)								
1	《보증》(*Die Bürgschaft*)	D.435	1816	미상	3막	1,2막은 완성. 3막은 미완성	1908(1막만)	미완성
2	《사쿤탈라》(*Sakuntala*)	D.701	1820	칼리다사(Kalidasa), 요한 필립 노이만(J. P. Neumann) 각색	3막	1막 마지막 곡(합창)	1971	미완성. Sacontala로도 표기
3	《마술종》(*Das Zauberglöckchen*)	D.723	1821	에마누엘 테오롱(Emmanuel Théaulon)	2곡	2중창, 아리아 각 1곡	1821	독립적인 2개의 곡
4	《알폰소와 에스트렐라》(*Alfonso und Estrella*)	D.732	1822	프란츠 폰 쇼버	3막	서곡, 3막	1854	
5	《뻔뻔한 사람》(*Rüdiger*)	D.791	1823	이그나츠 폰 모젤	2곡	2곡(악기 편성 미완성)	기록없음	2개의 짧은 스케치
6	《피에라브라스》(*Fierabras*)	D.796	1823	요제프 쿠펠비저	3막	서곡과 3막	1897	
7	《글라이헨백작》(*Der Graf von Gleichen*)	D.918	1827	에두아르드 폰 바우언펠드	2막	성악선율 스케치	1996(미완성작품으로)	미완성
8	《소피》(*Sophie*)	D.982	1820년대 추측	정보없음	정보없음	3개의 짧은 곡	기록없음	
마술극/마술희극(Zauberspiel)								
1	《마술하프》(Die Zauberharfe)	D.644	1820	게오르그 폰 호프만	3막	서곡과 3막	1820	
오라토리오(Oratorio)								
1	《라자루스》	D.689	1820	아우구스트	3막	1막	1863	미완

	(*Lazarus*), 또는 《부활의 축제》(*Die Feier der Auferstehung*)			헤르만 니마이어(August Hermann Niemeyer)				성. 3개의 대본 버전
무대음악								
1	《로자문데》(*Rosamunde*) 또는 《사이프러스의 여왕》(*Fürstin von Zypern*)으로 표기	D.797	1823	헬미나 폰 체지(Helmina von Chézy)	4막	서곡과 9개 곡	1823	초연 대본 및 안무대본 분실

2.2. 슈베르트 오페라 및 무대음악 작품 개요

위 (표1)에서 확인할 수 있듯이, 슈베르트의 오페라 및 무대음악 작품은 《쌍둥이형제, D.647》(*Die Zwillingsbrüder*), 《마술종, D.723》(*Das Zauberglöckchen*), 《마술하프, D.644》(*Die Zauberharfe*) 등 3편의 작품 외에 그의 생전에 거의 공연이 이루어지지 않았다. 대부분의 작품들은 그가 세상을 떠난 후에도 거의 잊혀져 있다가 19세기 중반 차츰 재조명되기 시작했다. 평생 슈베르트가 오페라 및 무대음악 그리고 오라토리오 등의 장르에 남긴 작품 수는 약간씩 다르게 제시되고 있다. 맥케이의 글[10]에서와 『그로브사전』에서는[11] 모두 22편의 작품수를 제시하고 있으나, 생존 당시 초연 작품 수에 있어서는 각각 3편과 4편으로 차이를 보이며 있다. 위의 표에 제시된 작품들은 각 문헌에서 구체적으로 확인된 작품들을 나열한 것으로 총 21편이며, 이 가운데 그의 생전에 초연된 작품은 미완성되어 일부분만 공연된 것을 포함해 4편으로 나타나고 있다. 비록 슈베르트의 오페라나 무대음악 작품들이 아직은 크게 주목받지 못하고 있으나, 그가 생전에 남긴 작품들

9) 《*Der häusliche Krieg*》이란 제목으로 사용되기도 함.

10) Elizabeth Norman Mckay, "Schubert and classical Opera – The Promise of Adrast," in *Der vergessene SCHUBERT*, 62 참조.

11) Robert Winter(Text), J. E. Brown with Eric Sams(work-list), "Schubert," in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians vol.22*, edited by Stanley Sadie, Second Edition, (New York: Grove's Dictionaries Inc, 2001), 690 참조. 이하 (Grove사전).

은 오페라를 전문적으로 작곡하던 음악가들에 비해 숫자적으로 크게 떨어지지는 않는다. 이 장르에 속하는 그의 작품들에 대한 연구가 부족한 상황인 사실은 학자들이나 문헌마다 작품의 구체적인 장르나 창작연도, 초연시기 및 장소 등에서 다른 견해를 보이고 있는 것으로도 확인할 수 있다.

그리고 출판된 악보 정보를 보자면, 작곡자 생전에 출판된 악보도 일부만 남아 있고 대부분이 사후에 편곡되거나 편집되어 출판되어 있는 상태이다. 악보의 출판 여부가 불완전한 상태이므로, 작품의 공연 자체도 활성화되지 못했다. 그의 사후에 공연된 그 첫 번째 작품은 《알폰소와 에스트렐라》로서 읽기에 어려움이 있었던[12] 원작을 축소한 편곡으로 리스트에 의해 1854년 바이마르에서 공연되었다.[13] 이어진 작품은 《모반자들》(1861년 초연)로서 독일의 여러 오페라 극장에서 공연되었으며, 이어진 작품은 약 30여년 후인 1897년 《피에라브라스》(*Fierrabras*, D.796)이다.[14] 20세기 후반인 1978년 포츠담을 중심으로 몇몇의 슈베르트 무대작품을 재연하려는 시도는 있었으나, 이후 지속적인 관심과 시도는 많지 않았다.[15]

2.3. 19세기초반 비엔나의 정치적 상황에 따른 예술 동향

슈베르트의 창작 전반에서 특히 오페라나 무대음악을 경험하거나 창작하는 과정을 살펴보는 것은 그의 작품들이 어떠한 이유로 예술가곡이나 미사음악과 같은 다른 성악음악 장르와 달리 성공을 거두지 못했는가를 가늠해 볼 수 있는 하나의 접근 방법일 것이다. 그러한 차원에서 우선 그의 성장과정에서 당시 비엔나의 정치적 상황과 그에 따른 슈베르트의 개인적 처신과 음악적 시도를 간단히 살펴볼 필요가 있다. 이러한 고찰은 그가 당시 받은 음악교육 과정에서 오페라 장르에 대한 구체적인 교육내역이나 과정을 엿볼 수 있는 자료가 될 수 있다. 따라서 그러한 시대적 상황 속에 그가 실제적으로 창작물에 어떤 영향을 받거나 또는 당시 상황이 배경이 되었는가를 추측해 낼 수 있다. 그리고 그에 따른 결과는 슈베르트의 오페라 및 무대음악에 대한 평가의 부족과 문제점을 고찰하고 근거를 추측해 볼 수 있을 것이다.

13세기 이후부터 꾸준하게 중부와 동부 유럽에서의 주도권을 가지고 있던 합스부르크왕국

---

12) 각주 5의 본문 참조.

13) Partsch, “Der ‘vergessene’ Schubert,” in *Der vergessene SCHUBERT*, 24 참조.

14) Ernst Hilmar und Margret Jestremski, *Schubert Lexikon*, (Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1997), 54 참조.

15) Partsch, “Der ‘vergessene’ Schubert,” in *Der vergessene SCHUBERT*, 18 참조.

(Habsburgermonarchie)[16]은 18세기말 프로이센의 강한 도전을 받고 있었지만 아직은 유럽의 맹주로 군림하고 있었다. 1789년 프랑스대혁명이 일어났고 이후 1793년 프랑스 루이 16세(Louis XVI, 1754-1893)가 나폴레옹(Bonaparte Napoléon, 1769-1851)에 의해 단두대에서 처형당하자, 합스부르크왕가는 분노한 유럽의 왕족들과 귀족들의 힘을 모아 프랑스와 전쟁을 벌였다. 프로이센과의 힘겨루기와 동시에 프랑스와의 전쟁을 이기기 위해 합스부르크왕가는 공동 애국심에 기초한 다국적 왕조를 구성하고 모든 민족을 포용하여 군대로 결속하려고도 했다. 하지만 프랑스와의 전쟁에 계속 패하자 메테르니히(Klemens, Fürst von Metternich, 1773-1859)를 수상으로 하여 프랑스를 회유하려는 정책을 시도하였다. 내부적으로 합스부르크왕가는 비엔나를 중심으로 예술가들에게 정치적 동조를 강요하고, 그러한 의도를 창작에 반영토록 유도하였다. 이때 적극적인 활동을 했던 인물 가운데 한 명이 요제프황제의 궁정악장이자 슈베르트의 스승이기도 했던 살리에리(Antonio Salieri, 1750-1825)였다. 그리고 예술계 전반에 걸쳐 큰 역할을 담당했던 사람은 당시 오스트리아 '시의 아버지'로 불리던 하인리히 콜린(Heinrich von Collin, 1771-1811)이었으며, 그의 사후 이그나츠 모젤(Ignaz von Mosel, 1772-1844)[17]이 그 역할을 이어 받아 정치적인 성향을 담은 예술정책을 시행하였다. 이러한 상황에서 슈베르트는 당시의 정치적 분위기를 벗어나지 못하는 것은 당연한 것으로 보인다. 더구나 슈베르트가 비엔나 콘빅트(왕립수도원학교/kaiserliches Konvikt)에서 만난 친구들이 귀족가문 출신들로 당시 애국적 분위기를 따르던 사람들인 점 또한 슈베르트의 교우관계가 그의 창작에 영향을 끼칠 수 있다는 점을 고려한다면 중요한 요인 가운데 하나가 될 것이다.[18]

---

16) https://de.wikipedia.org/wiki/Habsburgermonarchie 참조 [2018년 10월 2일 접속].

17) 모젤은 후에 슈베르트의 초기 오페라 작품인 《알폰소와 에스트렐라》를 당시 비엔나에서 활동했던 베버(Carl Maria von Weber, 1786-1826)에게 추천하면서 슈베르트에게 오페라 작곡가로서의 기회를 주기도 했지만 베버의 적극적이지 못한 반응으로 인해 실현되지는 못했다. 1821년 디트리히슈타인(Moritz Graf von Dietrichstein, 1775-1864)이 궁정극장(Hoftheater) 감독으로 취임하고 모젤이 부감독으로 임명되면서 짧은 기간 동안 재직이지만 큰 영향력을 발휘하였다. 당시 슈베르트는 이들과의 관계에 신경을 썼던 것으로 알려졌는데, 그러한 사실은 디트리히슈타인에게는 '마왕'(Erkönig)을, 모젤에게는 괴테시에 의한 《4개의 가곡 op.3》을 헌정한 것으로 확인할 수 있다. 이러한 슈베르트의 노력에 이들은 호의적인 표현을 계속 보여 주었다. Theophil Antonicek, "Schubert und die patriotische Opernbewegung," in *Der vergessene SCHUBERT – Franz Schubert auf der Bühne,* Herausgegeben von Erich Wolfgang Partsch und Oskar Pausch (Wien: Böhlau Verlag, 1997), 38 참조.

18) Antonicek, "Schubert und die patriotische Opernbewegung," 33 참조.

2.4. 18세기말 이후 비엔나 오페라와 슈베르트의 음악적 위상

모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791)의 오페라가 성공을 거두었던 18세기 말을 지나 19세기 초 비엔나에서는 독일어 오페라가 아직도 프랑스 오페라와 이탈리아 오페라의 영향 사이에서 자리를 잡지 못하고 있었다. 이 와중에 독일 출신으로 이탈리아에서 오페라를 배운 글룩(Christoph Willibald Gluck, 1714-1787)의 오페라가 보여준 영향력은 상당한 힘을 가지고 있었다. 이 사이에서 독일 오페라는 전통적 징슈필과 장르적으로 지역적이며 사회적인 상황을 담은 저급한 희극물인 포쎄(Posse) 사이에서 어떤 경향을 취해야 할지에 대한 고민에 빠져 있었으며, 이러한 면은 슈베르트를 비롯한 젊은 작곡가들의 오페라에서 확인할 수 있다. 그들은 오페라 창작에서 예를 들어, 기존의 번호오페라 체제를 유지해야하는가 아니면 극적인 전개를 전체적 흐름(끊임없는)에 따라야 하는가, 또는 레치타티보와 연극적 대사(다이아로그)를 어떻게 다루어야 하는가 그리고 오페라 속에서 아리아와 앙상블의 처리에 대해 나름대로의 고민들을 보이고 있었다.[19] 특히 1820년 비엔나 궁정오페라극장 오페라감독으로 이탈리아인 도메니코 바르바야(Domenico Barbaja, 1778-1841)가 취임하고, 이듬해 로시니(Gioacchino Rossini, 1792-1868)를 초청해 폭발적인 인기를 얻으며 독일어 오페라의 인기는 급락했다. 같은 해 슈베르트는 자신에게 호감을 보이던 모젤과 디트리히슈타인의 도움을 받아 케르트너극장(Kärtnertortheater)과 포쎄 풍의 징슈필 《쌍둥이 형제》, 비엔나극장(Theater an der Wien)과 마술극인 《마술하프》 등 2편의 작품을 계약하고 곧이어 완성했다. 하지만 이 작품들의 공연 후 평가는 매우 좋지 않게 나옴에 따라, 이후 슈베르트는 자신의 오페라나 무대음악을 공연할 기회를 거의 얻지 못하게 되었다.

이에 또 다른 감독인 요제프 쿠펠비저(Joseph Kupelwieser, 1791-1866)는 독일 오페라의 중흥을 위해 슈베르트와 베버에게 오페라 작품을 위촉했고, 이때 작곡된 작품이 슈베르트의 《피에라브라스》와 베버의 《오이뤼안테》(*Euryanthe*, op.81)이었다. 하지만 1823년 10월 먼저 초연된 베버의 작품이 크게 실패하자 슈베르트의 작품 공연까지 취소되면서 궁극적으로 비엔나에서 독일어 가사의 오페라가 그 입지를 잃게 되는 계기가 되었다. 뿐만 아니라 슈베르트의 오페라 창작에도 큰 어려움으로 닥치게 되었다.[20] 이러한 이유 등으로 당시 비엔나 오페라 애호가들에게 슈베르트의 오

---

19) Erich Wolfgang Partsch, "Der 'vergessene' Schubert – Gedanken zum Bühnenkomponisten," in *Der vergessene SCHUBERT – Franz Schubert auf der Bühne*, Herausgegeben von Erich Wolfgang Partsch und Oskar Pausch (Wien: Böhlau Verlag, 1997), 27 참조

20) Walter Dürr, "Schuberts romantisch-heroische Oper Alfonso und Estrella in Kontext französischer und italienischer Tradition," in *Der vergessene SCHUBERT*, Herausgegeben von Erich Wolfgang Partsch und

페라 작품은 충분히 알려지지 않았을 뿐만 아니라, 알려질 기회조차 거의 없었던 것이다. 이후 슈베르트가 생을 마칠 때까지 단 3편만이[21] 공연되었으며, 공연되는 작품조차도 불과 2-3일 정도의 짧은 기간 동안이었기에 대중들에게 충분히 조명받을 수 없었던 것으로 추측된다. 더구나 1822년경까지 좋은 관계를 유지하던 시인이자 출판가인 포글(Johann Nepomuk Vogl, 1802-1866)과의 관계가 악화되고, 비도덕적인 질병에 의한 의혹으로 인해 슈베르트가 상류사회에서 멀어지면서 그의 창작세계는 어려움에 처하게 되었다.

슈베르트가 오페라를 비롯한 무대음악 관련 작품을 창작한 것은 주로 1821년 이전에 몰려 있다. 이 시기까지 그가 오페라나 무대음악에서 주로 선택했던 대본은 기사, 도둑, 유령 또는 영웅을 주제로 한 경우가 많은데, 이러한 주제는 당시 비엔나의 오페라나 징슈필의 단골 주제이기도 했다.[22] 하지만 이러한 유형의 주제는 이미 베토벤의 《피델리오》(*Fidelio*, 1805)나 베버의 《마탄의 사수》(*Der Freischütz*, op.77, 1821)에서 다뤄졌던 것이며,[23] 슈베르트가 오페라에 관심을 가지고 창작을 시작했던 19세기 초반 당시 음악과 문학과의 활발한 연계 상황에서 이러한 주제는 오히려 문학적인 관심권에서 벗어났던 것으로 여겨졌기 때문에 실제 공연의 기회를 얻기에 어려웠을 것으로도 추정된다.

2.5. 오페라 및 무대음악에 대한 슈베르트의 창작과정

18세기말 이후 오스트리아 비엔나는 주변 국가들과의 활발한 교류를 통해 유럽의 중심도시로 자리 잡고 있었다. 이러한 환경에서 비엔나 출신의 어린 슈베르트는 모차르트나 베토벤 등의 독일

Oskar Pausch (Wien: Böhlau Verlag, 1997), 100 참조.

21) 위의 (표1)을 설명하며 슈베르트 생전에 연주되거나 공연된 작품이 4편으로 제시했는데, 그의 생전에 공연된 3편의 오페라나 무대음악 작품은 1820년에 초연된 《쌍둥이형제, D.647》, 《마술하프, D.644》와 1821년에 초연된 《마술종, D.723》이 전부이다. 나머지 한 곡은 1823년 연주되었던 《로자문데》(*Rosamunde*)의 서곡으로서, 원래 서곡을 가진 4막 구성의 무대음악으로 작곡을 시도했지만 생전에는 단지 서곡만이 연주되었을 뿐이다.(표1 참조)

22) 1811년 슈베르트가 무대작품의 첫 시도로 선택했던 주제는 마술과 관련된 것들이었는데, 이러한 주제는 이미 1700년대 말부터 비엔나에서 연극과 무대음악의 흔해빠진 주제이었다. 따라서 슈베르트가 이러한 주제로 시도했던 무대음악은 당시 청중들에게 큰 관심의 대상이 되기에는 어려움이 있었을 것으로 평가된다. Cornelia Fischer, "Zwillingsbrüder und Zauberwerk – Schuberts unglückliches Theaterdebuet," in *Der vergessene SCHUBERT*, Herausgegeben von Erich Wolfgang Partsch und Oskar Pausch (Wien: Böhlau Verlag, 1997), 50 참조.

23) Brown, Redlich, "Schubert." In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart Bd.12*, 155 참조.

어권 출신 음악가들뿐만 아니라 이탈리아나 프랑스 출신 음악가들의 작품을 어렵지 않게 접할 기회를 가졌다. 오페라나 무대음악에 대한 슈베르트의 관심은 그의 창작 초기부터 나타나기 시작했다. 그가 콘빅트에 재학하면서 만난 지인들이나 교수들로부터의 영향, 그리고 당시 비엔나의 문화예술계의 상황 모두가 이 장르에 대한 관심과 창작의도를 가질 수 있는 계기로 작용했던 것으로 여겨진다.

문헌자료상 슈베르트는 1811년경부터 몇 곡[24]의 예술가곡을 작곡한 것으로 나타난다. 하지만 대부분의 작품이 미완성으로 알려졌고, 1812년 작품인 〈비탄의 노래〉(*Klagelied*, op. post. 131, 3. D.23)가 최초의 인쇄본(1830년)으로 남아 있다. 이와 비슷한 시기에 슈베르트는 징슈필 작품으로 《거울기사》(*Spiegelritter*, D.11, 1811)[25]를 작곡했는데, 예술가곡 작곡가로 알려진 그가 이미 초기 창작시절부터 오페라와 같은 무대음악에 관심을 가지고 있었던 것으로 보인다. 따라서 초기 창작시절에 슈베르트가 접한 음악교육과 오페라나 무대음악에 대한 경험이 어떤 경로를 거쳐 그의 관심권으로 이입되었는지를 살펴 볼 필요가 있다.

1) 오페라 창작 관련 음악교육과 경험

(1) 살리에리와의 만남

1808년 9월 30일 슈베르트는 당시 비엔나 궁정음악장인 살리에리와 콘빅트 교장인 이노젠츠 랑(Innozenz Lang) 신부에 의해 주어진 시험을 통과하고 콘빅트 입학과 동시에 비엔나합창단(Wiener Hofmusikkapelle)의 소프라노 단원으로 입단을 허가받았다.[26] 1809년경부터 수도원학교에서 음악담당교수로 있던 살리에리에게 2년간에 걸쳐 정기적으로 음악을 배우며 이탈리아 오페라를 알게 되었다. 콘빅트를 떠난 1812년 여름경부터 슈베르트는 일주일에 2회씩 살리에리를 개인적으로 방문하며[27] 1817년까지 계속저음과 대위법을 그리고 전통적인 이탈리아풍의 어법과 작곡경향을 배우게 된다.[28] 1813년 그는 코체부에(August von Kotzebue, 1761-1819)의 대본을 토대로

24) 〈하가의 애가〉(*Hagars Klage*, D.5), 〈소녀의 애가〉(*Des Mädchens Klage*, D.6), 〈장례식장 환상〉(*Leichenfantasie*, D.7), 〈아버지 살인자〉(*Der Vatermörder* D.10) 등이 1810년과 1811년 작곡된 곡들이지만 모두 미완성이거나 또는 오랜 시간 뒤에 출판되었다.

25) Winter, "Schubert," in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians,* 656 참조. Grove에서는 이 작품이 1810년 작곡된 것으로 기술되어 있으나, 도이치작품목록이나 슈베르트의 초고에서는 1811년으로 표기되어 있다.

26) Bernhard Paumgartner, *Franz Schubert*, (Zürich/Freiburg: Atlantis Verlag, 1974), 41쪽 참조.

27) Winter, "Schubert.", In *Grove Dictionary*, 656 참조. Brown, Redlich, "Schubert." in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart Bd.12*, 106 참조.

28) Paumgartner, *Franz Schubert*, 46 참조. Elizabeth Norman Mckay, "Schubert and classical Opera –

자신의 첫 오페라 《악마의 별장》(*Des Teufels Lustschloss*, D.84)을 작곡하는 과정에서 살리에리에게 지도를 받았는데, 실제 창작법보다는 작품에 대한 의견을 구체적으로 나눈 것으로 알려지고 있다.[29)]

그렇지만 이탈리아 출신으로 독일어에 능숙하지 못했던 살리에리는 당시 비엔나에서 큰 인기를 끌었던 모차르트의 오페라에 관심을 가졌으나 의도적으로 외면했고, 자신에게 작곡을 배우던 학생들에게도 모차르트의 오페라보다는 이탈리아 오페라를 적극 권했다. 그러나 어린 슈베르트는 살리에리와의 수업에서 볼 수 있었던 이탈리아 오페라 악보보다는 독일어로 이루어지는 모차르트의 오페라에 더 관심을 가지기 시작했다. 그러면서 차츰 독일어 시에 관심을 가지고 결국 가곡 작곡으로 자연스럽게 연계된 것이다.[30)] 살리에리와의 수업에서 간혹 다루어지던 베토벤의 작품에 슈베르트는 자연스럽게 다가가면서 베토벤에 대한 경외감을 가지기 시작했던 것으로 여겨진다.[31)]

(2) 다른 작곡가들의 영향

앞에서 언급한 바와 같이, 슈베르트의 오페라 및 무대음악 창작은 살리에리를 통해 경험한 전통적인 이탈리아 오페라나 글룩이 시도했던 개혁적인 오페라 창작에 직접적인 영향을 받았다. 이와 함께 슈베르트는 콘빅트 재학시절 비엔나에서 공연되었던 수많은 오페라들을 직접 관람하며[32)] 또

The Promise of Adrast," in *Der vergessene SCHUBERT – Franz Schubert auf der Bühne*, Herausgegeben von Erich Wolfgang Partsch und Oskar Pausch (Wien: Böhlau Verlag, 1997), 63 참조. Winter, "Schubert," in *Grove Dictionary*, 656쪽 참조.
당시 살리에리에게 오페라작법을 배우던 슈베르트는 살리에리의 작품(《*Axur*》, 《*Les Danaides*》)에도 큰 관심을 가졌던 것으로 알려진다. Ulrich Schreiber, "Glücklose Liebe zum Theater – Die Bühnenwerke," in *Schubert Handbuch*, Herausgegeben von Walther Dürr und Andreas Krause (Stuttgart: Bärenreiter Verlag, 1997), 307 참조.

29) Brown, Redlich, "Schubert," in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart Bd.12*, 107 참조. 1814년 이 작품 완성 직후 슈베르트는 괴테 시에 의한 가곡 〈실 잣는 그레첸, op.2, D.118〉(*Gretchen am Spinnrade*)을 작곡하는데, 이 가곡은 그가 괴테의 작품을 처음 가사로 수용한 작품이다. 여기서 주목할 만한 점은, 슈베르트가 문학작품이나 시를 가사로 한 예술가곡 이전에 오페라를 먼저 시도했다는 점이다. 말하자면, 가사의 극적인 표현을 그가 가곡 작곡을 통해(초기 작곡했던 가곡들은 미완성이거나 미발표이었지만) 익힌 후 오페라나 무대음악 작품에 적용했다거나 할 수도 있었을지 모른다는 추측이 가능하다. 오히려 다수의 가곡을 작곡한 이후 그가 오페라에서 극적인 표현을 가곡 작곡에서의 경험으로 사용했을 수는 있다고 추측할 수 있다.

30) Paumgartner, *Franz Schubert*, 46 이하 참조.

31) Paumgartner, *Franz Schubert*, 47 참조.

32) 슈베르트는 베토벤 《피델리오》의 초연(1814년)과 베버 《마탄의 사수》 초연(1821년)을 직접 관람했다. 그 외에 케루비니의 《메데아》(Medea), 스폰티니(Gaspare Spontini, 1774-1851)의 《베스탈린》(Vestalin) 등의

다른 음악적 영향을 받았다. 비엔나에는 당시 유럽에서 유행하던 모든 유형의 오페라나 무대음악 작품들이 넘쳐나고 있었다. 오페라 창작에 있어 이전시대의 작곡가들이나 작품들에서 받았던 영향은 슈베르트 자신의 오페라나 무대음악 창작에 항상 고려의 대상이 되었을 뿐만 아니라, 이후 오페라 장르의 변화에 지속적인 관심과 흥미를 가지고 예의주시하는 계기가 되기도 했다.[33]

앞에서 언급했던 바처럼, 그가 직접 공연을 관람했던 베토벤이나 케루비니(Luigi Cherubini, 1760-1842)의 작품들도 그의 창작에 많은 영향을 끼친 것으로 추측되고 있다. 하지만 슈베르트가 관심을 가졌던 이전시대 작곡가들 가운데 가장 대표적인 경우는 휘텐브렌너(Anselm Huettenbrenner, 1794-1868)의 주장[34]과 같이 모차르트였다. 그는 모차르트의 오페라 《돈 죠반니》(*Don Giovanni*, K.527), 《피가로의 결혼》(*Le nozze di Figaro*, K.492), 《이도메네오》(*Idomeneo*, K.366) 등을 직접 관람하고 이러한 작품들에 놀라움을 감추지 못했던 것으로 알려진다. 당시 비엔나에서 공연되던 일반적인 이탈리아어 가사에 의한 대다수의 오페라에서 받은 영향도 컸지만, 모차르트의 오페라나 징슈필에서 보여주었던 작업과 같이 독일어 가사에 의한 작품에서 슈베르트가 가졌던 관심과 받은 영향은 매우 컸던 것이다. 19세기 초반인 당시 독일어권에서는 이탈리아 가사 작품들을 독일어로 번안해서 공연하는 경향이 컸지만, 특히 모차르트의 징슈필 작품 이후 독일어 가사를 사용하는 무대음악이 증가하면서 슈베르트도 그러한 경향을 따라 독일어 가사에 의한 징슈필 작품을 다수 작곡하게 되었다.[35] 슈베르트 오페라나 무대음악은 모두 독일어 가사를 가지고 있다. 대본의 언어에 대한 고민의 흔적을 찾을 수 없는 점은 슈베르트가 살리에리에게 음악이론과 작곡법을 배웠을 뿐 오페라 작곡을 심층적으로 배우지 않았다는 점을 추측해 낼 수 있는 요소이다. 그리고 이러한 이유들은 슈베르트가 이탈리아어 가사가 아닌 독일어 가사를 가진 작품들만 남긴 것에 대한 또 다른 배경으로 설명해 볼 수 있다.

(3) 교우관계를 통한 예술적 교류와 영향

슈베르트의 생애에서 콘빅트 재학시절은 매우 중요한 의미를 가진다. 살리에리와 같은 스승을 만난 것 외에도 이때 맺었던 동료들과의 교우관계가 그가 작곡가로 활동하던 내내 꾸준한 영향을

작품들을 관람했고, 브왈디에(François-Adrien Boieldieu, 1775-1834)의 《파리에서 온 요한》(*Johann von Paris*)와 같은 프랑스의 오페라 코미크에 속하는 작품들도 경험했다. Schreiber, "Glücklose Liebe zum Theater," in *Schubert Handbuch*, 307 이하 참조.

33) Schreiber, "Glücklose Liebe zum Theater," in *Schubert Handbuch*, 308 참조.

34) Schreiber, "Glücklose Liebe zum Theater," in *Schubert Handbuch*, 307 참조.

35) Schreiber, "Glücklose Liebe zum Theater," in *Schubert Handbuch*, 308 참조.

주었다. 당시 만났던 동료 가운데 어린 시절 오케스트라 바이올린 주자로 함께 활동했던 요제프 폰 슈파운(Joseph Spaun, 1788-1865)은 슈베르트의 음악적 시각을 넓혀 주는데 큰 역할을 했던 인물이다. 그에게 처음으로 오페라극장을 방문할 수 있는 기회를 제공했던 슈파운을 통해 슈베르트는 다양한 음악적 현장 경험을 했다.[36] 1811년과 1812년 그들이 관람한 작품은 바이글(Joseph Weigl, 1766-1846)의 오페라 《스위스가족》(*Schweizer Familie*)과 《고아원》(*Waisenhaus*)으로 추측되고 있으며, 슈파운이 남긴 자서전에 의하면, 슈베르트는 이 작품들뿐만 아니라 이후에 관람했던 작품들, 예를 들어 스폰티니의 《베스탈린》이나 특히 글룩의 《타우리스의 이피게니》(*Iphigenie auf Tauris*) 등에서 강한 충격을 받았다. 글룩의 《이피게니》 관람 후 슈베르트는 글룩의 모든 오페라 악보를 공부하게 되면서 뒤에 자신의 창작에 큰 영향을 미쳤을 것으로 보인다.[37]

슈파운 외에도 슈베르트는 훗날 아마추어 시인들로 활동했던 친구들, 예를 들어 슈타들러(Albert Stadler, 1794-1884), 쇼버(Franz von Schober, 1796-1882), 바우언펠트(Eduard von Bauernfeld, 1802-1890), 마이호퍼(Johann Mayhofer, 1787-1836) 등과 꾸준히 친분을 유지하며, 그들의 원고를 대본[38]으로 오페라나 무대음악 작품을 작곡해 내었다. 하지만 여기서 슈베르트의 오페라나 무대음악이 성공하지 못했던 가장 큰 이유를 찾아 낼 수 있다. 말하자면, 친구들 대부분은 아마추어 작가로서 정식 무대음악이나 오페라를 위한 대본을 평소에 공부하거나 이전에 집필해 본 경험이 전혀 없었던 것이다. 이러한 허점은 슈베르트가 완성해 낸 오페라 및 무대음악 작품들이 청중들이나 비평가들로부터 외면 받게 되는 근거가 된 것이다. 따라서 아마추어 대본가 친구들로부터 받은 완성도가 부족한 대본을 주로 접했던 슈베르트는 오페라 창작과정에서 대본을 완성도 높은 음악작품으로 구성하기에는 어려움이 있었을 것으로 여겨진다. 그렇기 때문에 슈베르트의 초기 오페라는 코체부에와 같은 성공한 대본가의 텍스트를 이용해 단순하게 창작했던 경향을 보였다(예, 《거울기사, D.11》, 《악마의 별장》). 이와 같이 슈베르트의 친구들과의 관계가 그의 오페라나 무대음악 창작에 항상 긍정적 영향을 끼친 것은 아닐 수 있다.[39] 친구들과의 교류를 통해서나

36) Brown, Redlich, "Schubert," in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart Bd.12*, 106 참조.

37) Schreiber, "Glücklose Liebe zum Theater," in *Schubert Handbuch*, 307 참조. Brown, Redlich, "Schubert," in *MGG*, 155 참조.

38) Partsch, "Der 'vergessene' Schubert," in *Der vergessene SCHUBERT*, 22 참조. 슈타들러는 《페르난도》(*Fernando*)의 대본을, 쇼버는 《알폰소와 에스트렐라》 그리고 바우언펠트는 《글라이헨백작》(*Graf von Gleichen*) 대본을 썼다.

39) 오페라와 달리 예술가곡에 있어서 슈베르트는 전문적인 시인들의 작품을 가사로 취했기 때문에 예술성을 보장받을 수 있는 기회가 훨씬 많았을 것으로 볼 수 있다. 1809년부터 2년간 콘빅트 재학 시절 살리에리에게 음악이론과 작곡법을 배우는 동안 모차르트, 하이든, 베토벤의 음악에 빠져들게 되고, 괴테와 쉴러의 시를 가곡의

또는 여흥에 의해 만들어진 오페라나 무대음악 작품은 대본이나 구성에 있어 청중들에게 공감을 줄 수 있는 객관성을 가지기에 적합하지 않을 수도 있었다. 불완전한 대본이나 그에 따른 청중의 무관심에도 불구하고 슈베르트는 다양한 주제의 대본을 가지고 꾸준히 무대음악 장르에 도전하였다.[40]

2.5. 슈베르트 오페라 및 무대음악의 불완전성 이유

슈베르트가 오페라나 무대음악에서 독창적인 어법을 본격적으로 보이기 시작한 것은 1820/21년 이후부터로 볼 수 있다. 징슈필 작품인 《아드라스트》(*Adrast*, D.137, 1820), 오라토리오 《라자루스》(*Lazarus*, D.689, 1820), 그리고 오페라 《사쿤탈라》(*Sakuntala*, D.701, 1820) 등이 그 시작점이 되는 작품들인데, 여기에서도 케루비니나 모차르트의 어법을 아직도 완전히 벗어내지는 못했다고도 평가된다.[41] 하지만 1820년 이후 그가 쓴 이 장르에 속한 작품은 불과 6-7개 정도여서 사실상 오페라나 무대음악 작품은 대부분 그의 초기 창작시절에 작곡되었다. 따라서 장르의 정체성이나 창작기법 또는 종합예술로서의 완성도를 이루기에는 어린 슈베르트 자신에게도 음악적 소양이나 경험 부족에 의한 어려움이 상당히 많이 있었던 것으로 나타나고 있다. 그 가운데 가장 큰 이유로는 그가 어린 시절 경험한 몇 번의 오페라 관람 외에 실제 오페라단이나 극장과의 관계설정이 전혀 없었다. 무대에 대한 실질적인 경험이 없다는 점은 그가 창작에 임하면서도 실패를 거듭할 수밖에 없는 계기가 된 것으로도 해석할 수 있다. 이러한 점은 모차르트가 어린 시절부터 이탈리아 오페라 무대와 깊은 연관을 가지며 평생 실질적인 경험을 바탕으로 오페라 작곡을 해나갈 수 있었던 점과 대조된다.[42] 좀 더 구체적으로 보면, 슈베르트는 텍스트 해석에 있어 가곡 작곡에서의 서정적인 면을 묘사하는 기술이 아니라 무대음악이 요구하는 극적인 묘사와 연출에 대한 경험을 가질 기회가 없었던 것이 궁극적으로 그가 오페라 작곡가로 성공하지 못한 계기가 된 것이다.[43]

슈베르트가 오페라 작곡가로 자리 잡지 못했던 또 한 가지의 이유로 언급되는 것은, 모차르트 이후 좋은 오페라대본을 쓴 작가가 부족했다는 점이다. 위에서 언급한 바와 같이, 그가 접할 수 있

주요 소재로 사용하기 시작하면서 이후 예술가곡 창작에 나름대로의 방향이 잡힌 것으로 여겨진다.

40) Partsch, “Der ‘vergessene’ Schubert,” in *Der vergessene SCHUBERT*, 24 참조.

41) Schreiber, “Glücklose Liebe zum Theater,” in *Schubert Handbuch*, 309 참조.

42) Paumgartner, *Franz Schubert*, 120 참조.

43) Paumgartner, *Franz Schubert*, 120 참조.

었던 대본은 무대 경험이 없는 대부분 아마추어 작가들의 것이었으며, 기존의 유명한 대본가의 작품[44]을 충분히 이해하지 못한 상태에서 작품화했기 때문에 줄거리 전개나 음악적 표현에서 다른 작곡가들의 작품과 비교해 부족함을 보였던 것이다. 특히 슈베르트는 당시 비엔나에서 유행했던 마술이나 유령 등의 주제를 가진 작품들을 다수 작곡하지만, 이는 같은 시기 흥행에 성공했던 무대음악이나 오페라를 뛰어 넘는 수준을 가지지도 못했다. 물론 그 스스로도 1821년 작곡한 《마술하프》 등 마술 주제에 관한 작품들에서 성악가 중심이 아니라 무대장면 연출에 신경을 쓴 적도 있는데, 이는 당시 비엔나 청중들이 무대음악에 있어 특별히 좋아했던 연출을 염두에 둔 것으로 보인다. 그럼에도 불구하고 그 작품이 관심을 받지 못했던 것은 당시 상황으로 대본에 있어 청중들은 가벼운 주제와 전개에 익숙했는데, 그의 작품 대본은 청중들이 원하던 바와 달리 "청중들에게 어렵고 익숙하지 않은"[45] 점에 있어 비판을 받기도 했다. 결국 이러한 요소가 슈베르트의 무대음악이 성공하지 못했던 또 하나의 요인으로도 평가할 수 있다.

간단히 정리하자면, 당시 비엔나에서 독일 오페라에 대한 청중들의 외면과 함께 슈베르트 역시 오페라에 대한 완벽한 이해를 가지지 못했던 것으로 여겨진다. 당시 비엔나 청중들에게는 단지 가곡에 있어 슈베르트의 음악적 재능이 오페라에 비해 뛰어났다고 인정받았던 것으로 추측된다.[46]

3. 나가면서

슈베르트가 오페라 창작에 관심을 가진 19세기 초반 비엔나에서는 오페라 장르 자체가 다양한 유형으로 나뉘고 있었다. 글룩의 오페라 개혁에 따른 영향이나 독일의 낭만적 오페라 또는 마술오페라, 로시니에 의해 성공된 이탈리어의 양식적 유형 또는 당시 전통 희극적 성격의 멜로드라마 등과 같은 다양한 유형이 등장하고 있었기 때문에 슈베르트의 무대음악 역시 그러한 다양한 면모를 가진 것으로 여겨진다.[47]

슈베르트가 가곡보다 오페라에 먼저 흥미를 가졌던 것은 어린 시절 친구인 슈파운과 함께 비엔

44) 그는 자신의 두 번째 오페라이자 처음으로 대중에게 공개되었던 코체부에의 대본에 의한 《악마의 별장》 역시 성공적이지 못했다.

45) Dürr, "Schuberts romantisch-heroische Oper Alfonso und Estrella in Kontext französischer und italienischer Tradition," 80에서 재인용.

46) Peter Gülke, *Franz Schubert und seine Zeit* (Regensburg: Laaber Verlag, 1991), 141 참조.

47) Hilmar, Jestremski, *Schubert Lexikon*, 54 참조.

나의 오페라극장을 자주 방문한 결과가 기본적인 요인으로 볼 수 있다. 오페라뿐만 아니라 연극공연도 자주 관람한 것으로 알려지는데, 배우들의 연기에 자신의 음악적 아이디어를 결합하려던 생각을 가졌던 것으로도 보였다.[48] 그러한 경험을 창작으로 연결시킬 수 있었던 요인은 콘빅트에서 살리에리에게 수업을 받으며 이탈리아 오페라에 대한 지식을 얻고, 모차르트나 글룩의 오페라를 악보를 통한 학습일 것이다. 그리고 괴테나 실러 등의 시문학 작품을 접한 것도 이때였다. 이러한 문학적 경험은 슈베르트가 오페라 및 무대음악 창작에서의 가능성을 확신할 수 있게 하는 요소가 된다. 예를 들어, 〈실 잣는 그레첸〉이나 〈마왕〉과 같은 가곡들에서 슈베르트는 원작시인 괴테의 작품을 매우 극적이고 사실적으로 해석하여 음악화하면서 가곡을 새로운 차원으로 예술적으로 승화시켰다고 평가된다. 이렇게 가사에서의 본질적인 의미를 왜곡되지 않게 해석한 모습을 통해 그가 오페라나 무대음악에서도 자신의 재능을 충분히 드러낼 것으로 예상할 수 있는 것이다. 그러나 예상과는 달리 오페라 창작에 있어서 그는 대본의 해석과 음악적 처리에 관한 면에서 성공적이지 못했다. 예를 들어 짧은 가곡에서 그는 원시에서 가져온 가사의 내용을 지속적으로 흐트러짐 없이 표현하고 강조하며 구성해 나갔다. 가곡과는 비교할 수 없을 정도의 호흡으로 진행되는 무대음악에서 그러한 시도는 궁극적으로 등장인물들의 성격적 변화나 또는 성격적 차이를 분명하게 만들기에는 상당한 어려움이 있었을 것이다. 따라서 가사를 가진 성악작품은 작곡했지만, 오페라 장르에 대한 지식이 전혀 없었던 그의 경우에 이러한 결과는 당연한 것으로 여겨진다. 또한 창작 중기인 1821년 이후 슈베르트는 다수의 오페라와 무대음악 작품을 남겼지만, 실제 그가 세상을 뜨기 전까지 직접적으로 초연한 작품도 거의 없었다는 점은 그의 오페라작품이 후대에 알려지지 못한 또 다른 이유가 될 수 있다.

슈베르트의 오페라나 무대음악 작품이 오페라사에서 두드러지지 못한 데에는 위에서 언급한 바와 같이 완전한 악보가 거의 없다는 점, 당시 비엔나의 정치사회적 상황 그리고 이탈리아와 프랑스 오페라를 선호하던 음악문화 등이 큰 요인으로 작용하는 것으로 여겨진다. 뿐만 아니라 그가 창작을 위해 선택한 대본의 문제점, 오페라 주제 선정에 있어 당시 문학적 관심과 맞지 않았던 점 등도 이유로 들 수 있다. 그리고 무엇보다도 슈베르트가 모차르트나 글룩 외에 오페라 창작의 구체적인 롤모델을 찾지 못한 점 등도 이유가 될 수 있을 것이다. 그럼에도 불구하고 슈베르트가 남긴 많은 오페라나 무대음악 작품들은 분명 그의 창작에 중요한 한 부분으로 자리 잡고 있었던 것으로 확인된다. 성공하지 못했던 이유만을 찾기 위해 그의 오페라를 언급하기 보다는, 남겨진 작품들 속에서 슈베르트의 또 다른 음악어법이나 창작경향을 심층적으로 고찰할 필요가 있다. 그러한 연구는 19세

48) Hilmar, Jestremski, *Schubert Lexikon*, 54 참조.

기 초반 비엔나를 중심으로 한 유럽의 오페라사의 한 부분을 채울 수 있을 뿐만 아니라, 모차르트 이후 독일 오페라의 발전과정을 이해하는 중요한 자료가 될 것이다.

검색어

슈베르트(Schubert), 오페라(opera), 무대음악(theatre music), 살리에리(Salieri), 19세기 오페라(19th century oper), 비엔나오페라(Vienna oper), 콘빅트(Konvikt)

참고문헌

김용환. 『19세기음악』. 서울: 음악세계, 2005.

허영한, 김문자, 박미경, 신인선 외. 『새 들으며 배우는 서양음악사』. 서울: 심설당, 2009.

홍정수, 김미옥, 오희숙. 『두길 서양음악사2』. 서울: 나남출판, 2006.

Antonicek, Theophil. "Schubert und die patriotische Opernbewegung." In *Der vergessene SCHUBERT – Franz Schubert auf der Bühne.* Herausgegeben von Erich Wolfgang Partsch und Oskar Pausch, 31-40. Wien: Böhlau Verlag, 1997.

Brown, Maurice J. E. und Hans Ferdinand Redlich. "Schubert." In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart Bd.12*, Herausgegeben von Friedrich Blume. Kassel; Basel; London: Bärenreiter Verlag, Deutsches Taschenbuch Verlag, 1989.

Dürr, Walter. "Schuberts romantisch-heroische Oper Alfonso und Estrella in Kontext französischer und italienischer Tradition." In *Der vergessene SCHUBERT – Franz Schubert auf der Bühne*, Herausgegeben von Partsch, Erich Wolfgang Partsch und Oskar Pausch, 79-106. Wien: Böhlau Verlag, 1997.

Fischer, Cornelia. "Zwillingsbrüder und Zauberwerk – Schuberts unglückliches Theaterdebuet." In *Der vergessene SCHUBERT.* Herausgegeben von Partsch, Erich Wolfgang Partsch und Oskar Pausch, 49-60. Wien: Böhlau Verlag, 1997.

Grout, Donald Jay and Peter Burkholder. *A History of Western Music.* 민은기, 오지희, 이희경 등 공역. 『그라우트의 서양음악사』. 서울: 이앤비플러스, 2007.

Gülke, Peter. *Franz Schubert und seine Zeit.* Regensburg: Laaber Verlag, 1991.

Hilmar, Ernst. *Verzeichnis der Schubert-Handschriften in der Musiksammlung der Wiener Stadt- und Landesbibliothek.* Kassel, Basel: Bärenreiter Verlag, 1978.

Hilmar, Ernst und Margret Jestremski. *Schubert Lexikon.* Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1997.

Mckay, Elizabeth Norman. "Schubert and classical Opera – The Promise of Adrast." In *Der vergessene SCHUBERT – Franz Schubert auf der Bühne.* Herausgegeben von

Erich Wolfgang Partsch und Oskar Pausch, 61-78. Wien: Böhlau Verlag, 1997.

McKay, Elizabeth Norman und Rast Nicholas (Herausgegeben). *Schubert durch die Brille.* Tutzing: Internationales Franz Schubert Institut, 1998.

Michels, Urlich. *dtv-Atlas zur Musik, Bd 2, Historischer Teil: Vom Barock bis zur Gegenwart*. Deutscher Taschenbuchverlag. München, 1985. 홍정수, 조선우 편역. 『음악은이』. 서울: 음악춘추사, 2000.

Paumgartner, Bernhard. *Franz Schubert*, Zürich; Freiburg: Atlantis Verlag, 1974.

Partsch, Erich Wolfgang. "Der 'vergessene' Schubert – Gedanken zum Bühnenkomponisten." In *Der vergessene SCHUBERT – Franz Schubert auf der Bühne.* Herausgegeben von Erich Wolfgang Partsch und Oskar Pausch. 17-30. Wien: Böhlau Verlag, 1997.

Reiber, Joachim. "Singspiel." In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil Bd.8.* Herausgegeben von Ludwig Finscher, 1470-1489. Kassel; New York: Bärenreiter Verlag, Stuttgart: Metzler, 1998.

Schreiber, Ulrich. "Glücklose Liebe zum Theater – Die Bühnenwerke." In *Schubert Handbuch.* Herausgegeben von Walther Dürr und Andreas Krause, 304-344. Stuttgart: Bärenreiter Verlag, 1997.

Vetter, Walther. *Der Klassiker Schubert.* Leipzig: Perters Verlag, 1953.

Winter, Robert, J. E. Brown and Eric Sams. "Schubert." In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol.22. Edited by Stanley, 655-729. Second Edition. New York: Grove's Dictionaries Inc., 2001

Deutsch, Otto Erich. *Franz Schubert Werkverzeichnis - Der Kleine Deutsch*, Bearbeitet von Werner Aderhold, Walther Dürr und Arnold Feil. Kassel/Basel: deutsch Taschen Verlag/Bärenreiter Verlag, 1983.

〈인터넷사이트〉

https://imslp.org/wiki/Category:Schubert%2C_Franz. 2018년 수시 접속.

https://de.wikipedia.org/wiki/Habsburgermonarchie. 2018년 10월 2일 접속.

A Study of Schubert's Opera and Theatre Music: Focused on Entity and Compositional Background

Ho Sung Cha

While Franz Schubert's Lied held a unique position in classical music genre, his operas and theatre music never drew attention up to this point. Furthermore, the reason why neither public nor scholars did not take notice of his theatremusic is not clearly explained. This paper investigates what kind of creative compositional attempts were made in Schubert's operas and theatre music, and tries to find out the reasons why serious evaluations and research were not carried out on these works until now.

Although concrete information or detailed analyses of his theatre music or operas are not found in various Schubert-related literature, his works of this kind seem to be divers and numerous. This paper begins with a study of an overall flow focused on the substance and compositional background of works by investigating musical educations and influences related to his opera creation. There are variety of reasons why his operas and theatre music placed out of opera history; problematic libretto, the status of opera in Viennese music scene, and an absence of a specific role model in his opera creation. In spite of this, Schubert's operas and theatre music take an important part in his musical output.

This kind of study will be able to replenish the history of opera in 19th century Vienna and also become an important reference to understanding the developmental process of German opera after Mozart.

슈베르트 오페라 및 무대음악 고찰
- 실체와 창작배경을 중심으로 -

차호성

예술가곡 장르에서 독보적인 평가를 얻었던 슈베르트의 창작세계에서 오페라 및 무대음악은 현재까지 크게 관심 받지 못했다. 그의 무대음악이 일반 대중이나 학자들 또는 연주자들에게까지도 주목을 받지 못했던 이유나 근거조차 아직 분명하게 설명된 경우도 그리 많지 않은 상황이다. 이에 본 글에서는 성악음악에 그렇게 커다란 업적을 남긴 슈베르트가 오페라나 무대음악에서 어떤 시도나 구체적인 창작작업이 있었는지, 그리고 그에 대한 평가나 연구가 심도 있게 이루어지지 못했는지에 대한 이유를 확인해 보려고 한다.

다양한 종류의 슈베르트 관련 문헌들을 살펴보면, 비록 작품에 대한 구체적인 정보나 분석은 없지만 그의 무대음악이나 오페라 장르 작품은 상당히 다양하고 그 숫자도 적지 않다. 본 논문에서는 우선 그의 오페라 창작과 연관된 기존의 영향이나 교육 그리고 창작 당시의 시대적 상황 등을 작품의 실체와 창작배경을 중심으로 전반적인 흐름을 고찰했다. 그의 오페라나 무대음악 작품이 오페라사에서 두드러지지 못한 데에는 여러 가지의 이유가 있는 것으로 밝혀졌으며, 본 글에서 언급한 바와 같이 대본의 문제점, 비엔나에서의 당시 오페라 상황 그리고 오페라 창작의 구체적인 롤모델을 찾지 못한 점 등을 대표적으로 들 수 있다. 그럼에도 불구하고 슈베르트가 남긴 많은 오페라나 무대음악 작품들은 분명 그의 창작에 중요한 한 부분으로 자리 잡고 있었던 것으로 확인된다.

이러한 연구는 19세기 초반 비엔나를 중심으로 한 유럽의 오페라사의 한 부분을 채울 수 있을 뿐만 아니라, 모차르트 이후 독일 오페라의 발전과정을 이해하는 중요한 자료가 될 것이다.

논문투고일자: 2018년 10월 30일
심사일자: 2018년 11월 17일
게재확정일자: 2018년 11월 19일