아트앤스터디 <오페라에 중독되다>

⑤ 바그너의 독일적 음악극

1. 신화를 다루는 바그너의 방식

1) 바그너의 생애와 작품

리하르트 바그너(Richard Wagner, 1813-1883)는 일찍부터 철학과 문학에 열정을 보였지만 라이프치히 대학에 진학할 때 전공으로 선택한 것은 결국 음악이었다. 21세에 첫'낭만적 오페라(Romantische Oper)'<요정들Die Feen>(1834년작. 초연은 1888년 뮌헨)을 뷔르츠부르크에서 작곡했고, 이때부터 본격적으로 작곡가의 길을 걸었다.

1936년에는 셰익스피어의 <이척보척Measure for Measure>을 토대로 한 코믹오페라 <연애금지Liebesverbot>를 마그데부르크에서 초연했고, 같은 해 11월에 여배우 민나 플라너(Minna Planer)와 결혼한다. 바그너 부부는 1839년 9월에 런던으로 갔다가 그곳에서 다시 파리로 이주해 1842년까지 파리에 살았다. 이 시기에 바그너는 경제적으로 많은 어려움을 겪었지만, 파리의 예술적 토양을 토대로 문학적, 음악적인 면에서는 크게 성장할 수 있었다. 특히 이 시기에 만난 작곡가 리스트(Franz Liszt, 1811-1886)는 바그너에게 음악적으로 대단한 영향을 미쳤다. 작곡가 마이어베어와 오베르, 작가 스크리브와 알레비의 영향도 컸다. 이들의 작품을 편곡하거나 필사하면서 바그너는 역사적 사실주의, 정열과 격렬한 갈등, 그리고 군중 장면과 오케스트라 효과가 관객의 흥미를 끌고 감동을 준다는 사실을 배웠다. 뿐만 아니라 이 빈곤한 시기에 바그너는 무정부주의자 프루동의 <사유재산이란 무엇인가>를 읽고 '사유재산=도둑질'이라는 생각을 갖게 되었으며, 이는 후에 그의 혁명 참여로 이어진다.

비극오페라 <마지막 호민관 리엔치Rienzi, der Letzte der Tribunen>(1842)가 성공을 거두고 이듬해 초 <방황하는 네덜란드인Der Fliegende Hollaender>(1843)이 드레스덴에서 초연되자 곧 바그너는 드레스덴 궁정 오페라 극장의 지휘자가 되었고, 이후로 작곡과 지휘 활동을 오래 병행했다. 소년 시절 칼 마리아 폰 베버의 오페라 <마탄의 사수>를 보고 깊은 감동을 받았던 그는 베버가 섰던 바로 그 지휘대에 서는 명예를 누리게 된 것이다. 이곳에서 역시 낭만적 오페라인 <탄호이저Tannhaeuser>(1845)와 <로엔그린Lohengrin>(1848)이 탄생했고, 1846년에는 베토벤의 9번 교향곡을 지휘하기도 했다. 바그너는 베토벤을 존경했고, 베토벤의 음악에서 많은 영향을 받았다. 1849년, 36세로 드레스덴에서 일어난 5월 혁명(바쿠닌 봉기)에 가담한 바그너는 지명수배 되고, 스위스 취리히로 망명한다. 망명 후 바그너는 <예술과 혁명>이라는 글에서 '웅변가, 수공업자, 상인, 도둑의 수호신인 머큐리가 현대문화를 지배하고 있으며 예술은 머큐리의 시녀'라고 말했다. 예술의 본질은 산업이고 그 윤리적 이상은 돈버는 일이며 그 미학적 목적은 지루한 인간들에게 오락거리를 제공해주는 것이므로 예술은 '타락의 꽃'이라고 보았던 것이다.

1849년부터 1858년까지의 망명 기간에 바그너는 <미래 예술작품Das Kunstwerk der Zukunft>(1849), <오페라와 드라마Oper und Drama>(1851)를 비롯한 많은 저서를 썼고

<니벨룽의 반지>를 구상하면서 음악극(Musikdrama)이라는 새로운 장르를 탄생시켰다. 취리히 망명 기간에 바그너는 부유한 사업가 베젠동크와 그의 젊은 아내 마틸데를 알게 되었고, 이들은 바그너를 전폭적으로 후원했다. 1854년에 바그너는 쇼펜하우어의 <의지와 표상으로서의 세계>를 읽고 쇼펜하우어의 열렬한 동조자가 되었다. 이즈음 그는 마틸데 베젠동크와 사랑에 빠지면서, 구상이 끝난 <니벨룽의 반지>를 던져놓고 <트리스탄과 이졸데>에 매달렸다.

결국 마틸데와의 소문 때문에 취리히를 떠나야 했던 바그너는 베네치아에서도 추방당했고, 다시 스위스로 돌아가 <트리스탄과 이졸데>를 완성한 뒤 파리에 가서 사교계의 명사들과 사귀게 되었다. 나폴레옹 3세의 궁정에서도 바그너 파가 생겨났고 <탄호이저>는 이 명사들의 후원으로 <탄호이저>를 파리 궁정극장에서 초연한다. 그러나 이 초연은 실패로 돌아갔고, <트리스탄과 이졸데>의 초연이 어려워지자 바그너는 우선 <뉘른베르크의 마이스터징어> 작곡에 착수한다.

이 무렵 바그너는 자신의 제자 폰 뷜로의 아내이자 리스트의 딸인 코지마와 사랑에 빠진다. 1863년에 이 두 사람의 관계는 결정적으로 확고해지고, 빚 때문에 끊임없이 도망 다니던 바그너는 1864년 18세로 즉위한 바이에른 군주 루트비히 2세의 후원을 받으면서 빚더미에서 벗어나게 된다. 1865년, 왕의 명령으로 바그너는 <트리스탄과 이졸데Tristan und Isolde>를 초연한다. 재정문제에서 자유로워진 바그너는 이듬해 아내 민나의 죽음으로 더욱 자유로워졌고, 1868년 폰 뷜로의 지휘로 <마이스터징어Meistersinger von Nuernberg>를 초연하기에 이른다. 이 시기에 바그너는 바흐의 예술을 새롭게 발견해, 이 작품 안에 대위법을 사용한 웅장한 오라토리오 풍을 삽입한다.

1870년에 마침내 바그너는 이미 자신의 세 아이를 낳은 코지마와 결혼한다. 그리고 루트비히의 후원으로 1876년 자신의 음악극을 공연할 전용극장을 바이로이트에 세워 <니벨룽의 반지Der Ring des Nibelungen> 전 작품을 상연한다. 1882년 바이로이트 극장에서 초연된 <파르지팔Parzifal>을 끝으로 명성의 절정에 도달한 바그너는 이듬해 베네치아에서 심장마비로 사망했다.

2) 음악극(Musikdrama) - 종합예술작품의 실현방식

바그너는 공교롭게도 베르디와 같은 해인 1813년에 태어나, 두 사람은 작곡활동 기간 내내 서로의 음악세계를 의식하며 살 수밖에 없었다. <마탄의 사수>로 독일 낭만파 오페라의 전형을 창조한 칼 마리아 폰 베버의 영향을 받았으며 뛰어난 극작(劇作) 감각을 지녔던 바그너는 무엇보다도 언어의 문제에 천착해 이탈리아 오페라에 대적할 독일 오페라의 세계를 구축하기 시작했다. "이탈리아어를 모국어처럼 구사하는 경우가 아니라면, 독일인의 성대 구조로 이탈리아 오페라를 노래하는 것은 불가능하다. 이탈리아어말고는 다른 어떤 언어도 모음을 사용해 그토록 감각적인 쾌락을 만들어낼 수가 없기 때문이다."

언어에 대한 바그너의 이러한 자각이 독립적인 독일 오페라 확립의 필연성을 일깨웠다. 바그너는 이탈리아 오페라와 구분하기 위해 자신의 독일 오페라에 '음악극(Musikdrama)'

이라는 새로운 명칭을 붙였다. 자기 오페라의 대본을 모두 스스로 썼던 바그너는 자신의 작품들이야말로 글룩의 오페라 개혁에 이은 가장 획기적인 개혁의 시도이며, 극와 음악이 완벽한 조화를 이루는 작품들이라고 확신했기 때문이다. 이 명칭은 극과 음악의 절대적인 일치를 꿈꾼 바그너의 이상을 단적으로 표현한다. <오페라와 드라마>에서 바그너는 다음과 같이 말했다. 극적 사건들은 내면과 외면을 갖는데, 그 내면은 관현악의 영역이며 사건의 (구체적인) 외면은 노래가사로 표현된다. 즉 관현악의 구조가 음악의 일차적 요소가 되며, 성악부는 반주를 동반한 아리아가 아니라 다성음악적 구조의 일부가 되는 것이다. 바그너의 표현대로라면 "드라마는 표현의 목적이고, 음악은 표현의 매체다".
체계적인 가창(歌唱) 이론을 확립하지는 않았어도 바그너는 자신의 가수, 더 정확히 표현하면 자신의 '음악극 연기자'에게 가창과 관련해 많은 것을 주문했고, 무엇보다도 분명하고 흠 없는 발음을 그들에게 요구했다. 그렇다고 해서 자음을 격하게 던져 뱉는 스타카토 스타일을 원한 것은 아니었고, 시적인 음조를 끊지 않고 이어가면서도 대사를 정확하게 전달하라는 요구였다. 다만 이탈리아 오페라 창법과 뚜렷한 차이를 보이는 부분은 '모음을 꾸미지 않는다'는 점으로, 콜로라투라(coloratura: 빠른 패시지나 트릴을 사용해 기교적으로 화려하게 장식한 선율)나 멜리스마(melisma: 가사 1음절에 붙여진 멜로디. 음절 하나에 다수의 음을 배치하는 것을 뜻한다)를 사용하지 않는 것이다. "멜로디는 가사에서 유기적으로 발전된다"는 것이 바그너 작곡의 원칙이었고, 이 원칙은 후에 그의 '무한선율 기법'을 이끌어내는 토대가 되었다.

3) 소재 선택과 주인공의 특성
새롭고 다양한 소재를 추구하며 수없이 많은 고전 문학작품과 동시대 작품들을 오페라 소재로 삼았던 베르디의 경우와는 달리 바그너 오페라는 대부분 북유럽 게르만족의 신화와 민담, 전설을 소재로 하고 있는데, 그 이유는 이들이 민족(Volk)에 뿌리를 내리고 있기 때문이며, 신화야말로 강렬하고 압축적인 형식으로 인류의 충동과 열망을 표현할 수 있기 때문이라고 바그너는 말했다. 이런 신화의 상징성이 인간의 일상적 경험과 결합될 때 이성적이 아닌 직관적인 작용이 일어난다는 것. 또한 신화는 불만족스러운 현실에 대한 대항원리로 기능한다.
같은 영웅비극이라 해도 바그너 오페라의 영웅주인공들은 베르디 주인공들과는 차이가 있다. <방황하는 네덜란드인>의 유령선 선장은 오만한 성격 때문에 신들의 저주를 받았고, <탄호이저>의 주인공인 중세의 기사 탄호이저는 예술가의 창의성과 탐구심을 발휘했다가 사회에서 배척당하고 교회에서 파문 당한다. 역시 중세의 전설과 문학에서 소재를 가져온 <트리스탄과 이졸데>에서는 남녀주인공의 과도한 열정이 파멸을 불러오고, <니벨룽의 반지>에서 신들의 세계는 신과 인간의 탐욕 때문에 무너지는데, 이 세계를 구원해야 할 순수한 영웅 지크프리트 역시 사명을 다하지 못하고 간계의 함정에 빠져서 죽게 된다.
신화를 다루는 바그너의 방식은 '현대화', '심리극화'라는 중요한 특징을 지니고 있다. 북

유럽 신화를 소재로 다루더라도 바그너 음악극에서는 등장인물의 개성이 신화와는 비교할 수 없을 만큼 현대화되어 있다. 바그너는 신화의 소재를 그대로 취하지 않고, 언제나 특정한 의도 하에 자신이 필요로 하는 부분만 채택했다. 사회에서 인정받지 못하는 고독한 영웅이 자신을 물심양면으로 지원하고 구원해줄 헌신적인 여성을 구하는 것이 일반적인 구도이며, 주인공의 출생의 비밀 또는 알려지지 않은 주인공의 과거행적이 현재에 중요한 영향을 미친다.

4) 성악 선율보다는 오케스트라 연주에 집중

바그너에게 음악적으로 큰 영향을 미친 인물들은 작곡가 베토벤, 마이어베어, 오베르, 대본작가 스크리브나 알레비 등이었다. 이들의 작품을 편곡하거나 필사하면서 바그너는 역사적 사실주의, 정열과 격렬한 갈등, 그리고 군중 장면과 오케스트라 효과가 관객의 흥미를 끌고 감동을 준다는 사실을 배웠다. 그래서 바그너 오페라, 특히 그의 악극을 감상할 때는 가수들이 노래하는 선율보다는 오케스트라 음악에 집중해야 한다. 그래야만 바그너가 음악으로 표현하려 했던 진실을 제대로 깨달을 수 있다.

5) 바그너 오페라의 기본 개념

A) 일상언어(Alltagssprache)에 대비되는 예술언어(Kunstsprache)

바그너 오페라는 대부분 신화와 민담, 전설을 소재로 하고 있는데, 그 이유는 이들이 민족(Volk)에 뿌리를 내리고 있기 때문이며, 신화야말로 강렬하고 압축적인 형식으로 인류의 충동과 열망을 표현할 수 있기 때문이라고 바그너는 말했다. 이런 신화의 상징성이 인간의 일상적 경험과 결합될 때 이성적이 아닌 직관적인 작용이 일어난다는 것. 또한 신화는 불만족스러운 현실에 대한 대항원리로 기능한다.

바그너는 동시대의 일상언어로는 상징으로 가득한 신화 세계를 그려낼 수 없다고 생각하여 심오한 의미를 담은 간결하고 힘찬 예술언어를 창조해내려고 노력했다. 그래서 대본에서 특별히 두운을 강조했다. 또한 이런 언어를 통해 신화적 소재가 일련의 단순화, 정형화된 행위로 형상화되어야 이상적인 극이 이루어진다고 바그너는 주장했다. 이러한 사고를 음악적으로 실현한 것이 라이트모티프이다.

B) 라이트모티프(Leitmotiv, 유도동기)

바그너 이전에도 'melodic germ'이라는 개념은 존재했고, 작곡가들은 화성과 리듬에 변화를 주면서 이런 작은 단위의 모티프를 발전시키고 확대시켰다. 그러나 바그너의 경우 이 라이트모티브는 음악적, 극적 기능을 동시에 지니는 개념으로, 특정 인물이나 특정 장면이 되풀이되어 나타날 때 그 인물이나 장면을 상징하는 선율이나 화성을 재현하여 청중의 기억을 일깨우는 기법을 말한다.

C) 무한선율(Unendliche Melodie)

a. 멜로디를 단락으로 끊지 않고 계속 확장시키는 기법. 휴지(休止)와 종지(終止)를 회피
b. 레치타티보와 멜로디 부의 분리를 없애는 기법
무한선율이라는 용어를 바그너가 처음 사용한 것은 1860년 <미래음악Zukunftsmusik>에서였다. 드라마의 내적 행위가 전체 과정을 통해 지속적으로 펼쳐지고, 음악 역시 지속적 흐름을 유지해야 한다는 발상에서 만들어진 기법으로, 이것은 낭만주의의 무한성과 연관이 있다.
6) 쇼펜하우어(Arthur Schopenhauer, 1788-1860)의 미학사상과 바그너
다른 모든 예술은 플라톤적 이데아를 그려낸다. 즉 '현상적인 이데아'를 모방하는 것이다. 그러나 음악은 현상적인 것으로부터 독립되어 있으므로, 다시 말해 세계를 무시하고 있으므로, 세계가 없다 해도 존재한다. 말하자면 음악은 '본질적인 이데아'들인 의지 자체의 모방이다. 그러므로 작곡가는 세계 내부의 본성을 드러낸다. 음악은 이 기쁨 혹은 저 기쁨 같은 개개의 것을 표현하지 않는다. 슬픔, 고통, 경악, 환호, 즐거움, 평안한 느낌 그 자체를 보편적으로 표현할 뿐이다.
-<의지와 표상으로서의 세계Die Welt als Wille und Vorstellung>(1819)

* 보충 : 쇼펜하우어의 '본질'은 플라톤에서와는 달리, 제거할 수 없는 고통과 알 수 없는 충동에 가득 찬 것이므로 그로부터 벗어나야 하는 어떤 것이다. 쇼펜하우어의 '의지' 개념은 의도적인 추구를 뜻하는 것이 아니라 '무의식적인 소망'을 뜻한다. 그에게 있어 음악은 고통에서 격리된 구역으로 설정된다. 즉, 모든 물질적인 것에 대비되는 형이상학적인 것이다. 1854년 이후 바그너는 이 쇼펜하우어의 형이상학을 전폭적으로 수용했다.
*바그너의 <오페라와 드라마>: "음악은 수단으로서 드라마의 목적에 봉사해야 한다." (1851)
*바그너의 '음악극이라는 명칭에 대하여': "드라마는 음악을 볼 수 있게 만드는 행위" (1872)
7) 바그너의 당대 오페라 비판
바그너는 동시대 오페라들을 '시각적, 청각적 쾌락을 목표로 삼아 무대 위 스펙터클과 기악의 부적절한 합성으로 타락한' 예술이라고 비판했다. 그는 그리스 비극을 예술의 극치로 이해하면서, 오페라는 '독일적 맥락에서 재창조되어야 할 원천적 종합예술'이라고 이해했다. 특히 베토벤의 <교향곡 9번>(1823년, 빈 초연)을 접하고 감명을 받아 자신의 음악극 아이디어를 발전시키게 되었다. 바그너는 음악의 기본 원리를 '교대(Wechsel)'와 '발전(Entwicklung)'의 원리로 규정하고, 자신은 고전주의적 교대의 원리를 혐오한다고 말했다. 오페라에서는 악상이 계속 발전되어야 하므로 반복이 있으면 안 된다는 주장이다. 또 성악가의 목소리가 악기 음색과 혼합되어서는 안되며, 음악극에서 성악부와 기악부는 다성악의 각 성부처럼 독립적으로 발전하며 전체적인 조화와 통일성을 이루어야 한다고 주장했다.

8) 바그너와 히틀러
히틀러는 바그너를 광적으로 숭배했다. <방황하는 네덜란드인>에 나오는 선원들의 합창, <탄호이저>에 나오는 노래 경연 전당의 트럼펫 소리, 전쟁의 여신인 '발퀴레'의 출정 장면 등을 특히 좋아했다고 한다. 물론 히틀러가 바그너를 숭배한 것은 히틀러의 취향이지만, 바그너가 반유태주의적이고 인종주의적인 사상을 지니고 있었음은 여러 문헌이나 그의 에피소드에서 드러나 있다.(1850년 '음악에서의 유태인적 특성')
바그너는 프로이센의 비스마르크를 경멸했지만, 프로이센이 오스트리아를 격파한 1866년 전쟁 이후 독일과 자신의 운명이 비스마르크의 손에 달려 있다고 확신하고 그를 지지하기 시작했다. 1870년에는 애국적 찬가를 작곡해 비스마르크에게 헌정하기도 했다. 이 무렵 바그너는 국가주의적인 태도를 분명하게 나타내고 있다.
그러나 <탄호이저>와 <로엔그린>에는 민족주의적 경향이 뚜렷하게 보이는 반면, <니벨룽의 반지>에는 사회주의적인 요소가 강하게 나타난다. 이처럼 바그너는 사상적인 면에서도 복합적인 양상을 보였다.

2. 감상 작품

1) <방황하는 네덜란드인>(1843)
영상물 : 사이먼 에스테스, 리스베트 발슬레프, 마티 살미넨 등, 볼데마르 넬슨 지휘, 바이로이트 페스티벌 오케스트라와 합창단, 하리 쿠퍼 연출, 1985년

2) <탄호이저>(1845)
원작 : 13세기 문학 <마네스 노래집Manessische Liederhandschrift>과 <바르트부르크 노래 경연Saengerkrieg auf der Wartburg>
초연 : 드레스덴 판 1845년, 파리 판 1861년
배경 : 13세기 튀링엔 지방 바르트부르크 성
<주요 등장인물>
탄호이저(Tannhaeuser. 테너) : 미네젱어(Minnesaenger : 기사 음유시인)
헤르만(Hermann. 베이스) : 바르트부르크의 영주
엘리자베트(Elisabeth. 소프라노) : 영주의 조카딸
베누스(Venus. 메조소프라노) : 애욕과 쾌락의 여신
볼프람(Wolfram. 테너) : 미네젱어. 실존인물인 볼프람 폰 에셴바흐
발터(Walther. 테너) : 미네젱어. 실존 인물인 발터 폰 데어 포겔바이데
비테롤프(Biterolf. 베이스 또는 바리톤) : 미네젱어
* 영상물: 스파스 벤코프, 기네스 존스, 베른트 바이클 등, 콜린 데이비스 지휘, 바이로이트 페스티벌 오케스트라와 합창단, 괴츠 프리드리히 연출, 1978년

3) <로엔그린>(1848)
출처 : 볼프람 폰 에셴바흐의 <파르지팔>(Loherangrin), 콘라트 폰 뷔르츠부르크의 <백조의 기사>, 작자 미상의 서사시 <로엔그린>, 그림형제의 <독일설화집> 등
초연 : 1850년 바이마르 궁정 오페라극장
작품 배경 : 10세기 초 안트베르펜
<주요 등장인물>
로엔그린(Lohengrin. 테너) : 백조의 기사
엘자 폰 브라반트(Elsa von Brabant. 소프라노) : 브라반트 공작의 딸
하인리히 왕(Heinrich der Vogler. 베이스) : 독일 왕
프리드리히 폰 텔라문트(Friedrich von Telramund. 바리톤) : 텔라문트 백작
오르트루트(Ortrud. 메조소프라노) : 텔라문트 백작의 아내. 마법사
포고관(Heerrufer. 베이스) : 왕의 명령을 백성에게 전하는 사람
* 영상물 : 요나스 카우프만, 아냐 하르테로스, 볼프강 코흐, 미하엘라 슈스터 등, 켄트 나가노 지휘, 뮌헨 바이에른 국립오페라 오케스트라 및 합창단, 리처드 존즈 연출, 2009년 (Decca, 한글자막)
4) <마이스터징어>(1868) 중 '노래경연대회 장면'
영상물 : 제임스 모리스, 카리타 마틸라, 벤 헤프너 등, 제임스 레바인 지휘, 뉴욕 메트로폴리탄 오페라극장 오케스트라와 합창단, 오토 셍크 연출, 2001년

5) <니벨룽의 반지 - 발퀴레>(1870) 중 '발퀴레의 기행'
영상물 : 데보라 폴라스키, 팔크 슈트루크만, 린다 왓슨 등, 베르트랑 드 비이 지휘, 바르셀로나 리세우 오페라극장 오케스트라와 합창단, 하리 쿠퍼 연출, 2003년

(음악평론가 이용숙 rosina@chol.com)

감상자료

1) <방황하는 네덜란드인> 서곡
2) <방황하는 네덜란드인> 중 '요호호에'(니나 슈템메)
3) <방황하는 네덜란드인> 중 '달란트 선원들의 합창'
4) <탄호이저> 중 노래 경연 전당의 입장 장면
5) <탄호이저> 중 순례자의 합창
6) <로엔그린> 중 축혼가 합창
7) <로엔그린> 중 '먼 나라에서(Im fernen Land)'
8) <니벨룽의 반지-발퀴레> 중 '발퀴레의 기행'

9) <지옥의 묵시록> 중 '발퀴레의 기행'
10) <뉘른베르크의 마이스터징어> 중 '아침은 장밋빛으로 빛나고'