

기악 청취를 위한 감수성 계발의 장으로서 18세기 극장의 역할

이 경 희
(듀크 대학교)

I. 머리말

본고에서는 기악 감수성 계발의 장으로서 18세기 극장의 역할을 세 가지 관점에서 살펴보고자 한다. 본 연구자는 이미 졸저에서 극장이 18세기 청중의 기악 감수성이 계발되는데 중요한 역할을 하였다는 주장을 개진한 바 있다. 본고에서는 이 주장을 구체적으로 입증하기 위해 18세기 극장의 다용도적인 활용 사례, 특히 극장이 공공 음악회장으로 빈번히 활용되었던 점에 초점을 맞추어 살펴보고자 한다. 극장이 다용도적으로 활용된 상황은 18세기 런던, 파리, 빈의 공통되는 현상이었지만, 전문 음악회장이 1831년이 되어서야 세워졌던 빈에서는 극장이 음악회장으로 활용되는 비중이 더 컸다. 따라서 본고에서는 공공 음악회장으로 활용된 극장의 사례를 빈을 중심으로 살펴봄으로써 필자의 주장을 검증해보고자 한다.

다른 한편으로는 18세기 대표적인 기악 장르인 교향곡과 극장의 연관성을 살펴봄으로써 극장의 역할을 재조명해 보고자 한다. 극장에 적합한 교향곡 양식이 고안되었다는 사실은 그 음악을 듣는 청중에게 특정한 반응을 이끌어내기를 기대하는 작곡가와 그의 의도를 이해하고 감상할 수 있는 청중이 존재했다는 것을 전제로 한다. 또한 극장 청중들을 대상으

로 만들어진 특수한 음악 어법의 존재는 청중의 감수성 계발과 밀접하게 연관되어 있다. 그러므로 극장 교향곡 양식의 존재 가능성을 확인하는 작업은 극장이 청중의 기악 감수성이 계발되는 통로 역할을 하였다는 본고의 가설을 증명하기 위해서 꼭 필요하다. 이러한 점에서 초기 하이든 교향곡들의 창작 기원과 극장의 밀접한 연관성을 밝힌 일레인 시스만(Elaine Sisman)의 연구¹⁾는 본 연구자의 주장을 뒷받침할만한 증거들을 담고 있기에 본고의 가설을 검증하는 도구로 삼으려고 한다.

마지막으로 극장 밖에서는 일반 대중들의 기악 감수성 계발이 어떤 식으로 이루어지고 있는지 살펴 볼 필요가 있다. 극장 밖에서도 기악 감수성 계발을 위한 다양한 계기가 있었겠지만 본고에서는 기악 편곡보의 출판 현상에 초점을 맞추어 살펴보고자 한다. 특히 18세기 후반 오페라 음악이 건반 악기와 인성을 위한 편곡보로 많이 출판되었던 사실을 주목하고자 한다. 18세기 극장 청중의 계급 분포가 점점 하위 계급까지 확대되었지만 여전히 제한적이었던 상황 속에서 기악 편곡보를 통해 오페라가 가정의 영역 안으로 들어오는 과정을 재조명해 보고자 한다. 이러한 과정을 통해 기악 편곡보의 출판이 청중의 기악 감수성이 계발되는데 어떻게 기여하였는지 밝힐 수 있을 것이다.

1. 극장의 다용도적 활용 사례: 빈을 중심으로

18세기 극장은 다목적으로 사용되는 공연장이었다. 극장의 주된 공연물은 오페라, 연극, 발레이었지만 사순절과 같은 기간에는 음악회가 열렸다. 오페라, 연극, 발레, 음악회가 각 공연물의 특성에 맞게 지어진 장소에서 공연되는 것에 익숙한 현대인들에게는 색다른 음악 환경이다. 본고에서는 빈의 극장들에 초점을 맞추어 그들이 공공 음악회장으로 어떻게 활용되었는지 살펴보고자 한다.

당시 신문이나 정간물 기록을 살펴보면 빈은 공공 음악회의 발생이

1) Elaine R. Sisman, "Haydn's Theater Symphonies," *Journal of the American Musicological Society* 43/2 (1990), 292-352.

다른 도시들보다 늦었다는 것을 알 수 있다. 그 이유에 대해서 음악학자 머로우(Mary Sue Morrow)는 이미 다양한 음악회들이 주로 개인 살롱을 통해 활발하게 열리고 있었던 이유도 있고, 연극과 오페라가 빈의 문화 생활을 주도하였기에 보도 매체의 관심을 끌지 못한 관계로 기록이 남지 않을 수 있다고 설명했다.²⁾ 기록으로 남아 있지 않은 시기에도 빈에 공공 음악회가 존재했을 가능성은 크다. 다만 유럽의 다른 도시들과는 다른 방식으로 발전했던 것으로 보인다. 예를 들면, 다른 독일어권 도시에서는 “음악 협회” 같은 단체가 공공 음악회를 기획하고 공연하는 주요 세력으로 부상했던 반면, 빈에서는 이런 협회가 존재하긴 했지만 궁정 극장 경영진의 음악적 취향과 인적 네트워크가 공공 음악회의 발전에 훨씬 중요한 역할을 하였다.³⁾

빈의 대표적인 극장이었던 부르크 극장(Burgtheater)과 캐른트너토어 극장(Kärntnerthortheater)은 원래 궁정극장으로 시작되었다. 18세기 후반 공립 극장으로 전환되긴 하였지만 여전히 황제의 통제권 아래 있었다. 이 두 극장이 빈의 공공 음악회를 주도하게 된 계기는 강림절(크리스마스 4주전 기간)과 사순절(부활절 이전 40일) 기간 동안 연극과 오페라 공연을 금지하는 종교적 관례에서 시작되었다. 이 기간 동안 오락물을 찾던 청중들은 음악회로 눈을 돌렸다. 궁정 극장 경영진은 항상 만성적인 적자에 시달렸기에 부가적인 재원을 조달하기 위한 방편으로 극장에서 공공 음악회를 여는 것을 반겼고 매년 두 종교 절기 동안 음악회를 개최하였다. 물론 이런 상황이 빈 만의 것은 아니었고, 공공 음악회의 시초로 알려진 파리의 콩세르 스피리투엘 (Concerts Spirituels)도 1725년 같은 이유에서 시작되었다. 그러나 파리의 경우는 개인 음악가가 공공 음악회를 시작하여 급속하게 성장하였고 그 결과 종교 절기와

2) Mary Sue Morrow, *Concert Life in Haydn's Vienna: Aspects of a Developing Musical and Social Institution* (New York: Pendragon Press, 1989), 36-7.

3) 예를 들면, 글루크이 부르크 극장 전속 작곡가였던 시절 극장 감독이었던 두라초 백작(Giacomo Durazzo, 1717-1794)은 레퍼토리, 대본가, 작곡가, 안무가 선정에 적극적으로 관여하였다.

상관없는 제도로 성장하였다. 반면에 빈의 공공 음악회는 두 궁정 극장 체제를 중심으로 황실의 통제 아래 상당기간 남아 있었다. 빈에서는 강림절과 사순절 말고도, 마리아 테레지아(Maria Theresia, 1717-1780) 여제가 내린 노르마(Norma) 칙령으로 인해 오순절과 같은 교회 절기와 왕실 가족의 탄생일과 기일에도 극장에서 연극이나 오페라 공연이 금지되었다. 따라서 이 기간 동안 극장에서 음악회 공연이 가능하였다.

특히 사순절 기간 동안 일요일, 화요일, 목요일마다 개최된 음악회는 저녁 6시부터 9시까지 지속되었고 마리아 테레지아 여제도 참석할 정도로 관심을 끌어 1760년대에 이르면 기부 예약 티켓 제도를 도입하는 것이 가능할 정도로 발전하였다.⁴⁾ 사순절 음악회의 프로그램은 아리아, 교향곡, 협주곡 등 다양한 성악, 기악 장르로 구성되었다. 당시 음악회에 참석한 동시대인의 기록에 의하면 음악회에 참석한 청중들은 지속적으로 극장에 오는 사람들이었기에 공연된 대부분의 아리아에 익숙했고, 익숙한 무대 장면과 장치를 보는 것을 즐겼다고 한다.⁵⁾ 따라서 이미 익숙한 아리아 레퍼토리와 새로운 기악 레퍼토리가 결합된 프로그램은 극장 청중이 새로운 기악 음악을 거부감 없이 받아 드릴 수 있는 발판이 되었다. 현재와 같이 성악과 기악이 분리된 프로그램이나 특정 장르와 양상 불 편성에 집중된 프로그램은 19세기 후반에 가서야 등장했다. 더구나 새로운 기악을 받아들일 수 있는 감수성이 계발되는 데에는 이미 알고 있는 성악 작품과 혼합된 프로그램이 효과적이었을 것이다. 성악과 기악이 혼합된 프로그램의 시너지 효과는 오페라 아리아에 기초한 건반 변주곡이나 판타지들이 인기 있는 음악회 레퍼토리로 발전하는 것에서도 확인할 수 있다.

궁정 극장에서 열리는 음악회는 주로 극장 경영진이 기획하였지만 때로는 개별 음악가가 개인적으로 기획하고 주최하는 공공 음악회도 허용되었다. 주로 궁정과 밀접한 관계를 가진 음악가들에게 대여할 수 있는 기회가 돌아갔다. 그러나 1794년 브라운 (Peter von Braun) 남작이 궁

4) Morrow, *Concert Life in Haydn's Vienna*, 40.

5) Morrow, *Concert Life in Haydn's Vienna*, 45.

정 극장의 운영을 맡게 되면서 개인 음악가가 궁정 극장을 사용할 수 있는 기회는 대폭 감소하게 되었다.⁶⁾ 결과적으로 개인이 운영하는 극장이나 레스토랑, 야외 정원, 무도장과 같은 장소들로 공공 음악회 무대가 옮겨가는 계기가 되었다. 18세기 말에 이르면 노르마 칙령의 완화와 더불어 극장 경영진의 태도 변화로 인해 부르크 극장과 캐른트너토어 극장이 음악회장으로 사용되는 빈도가 더 급격히 감소하게 된다. 그럼에도 불구하고 빈의 공공 음악회는 궁정 극장 스케줄에 영향 받던 관습에서 계속해서 벗어나지 못했다. 그 결과 가장 인기 있는 음악회 시즌은 오페라 공연이 휴지기를 갖는 여름과 극장 휴일이었다.

부르크 극장과 캐른트너토어 극장은 그리 멀지 않은 거리로 떨어져 있었고 황실 궁전과 가깝게 위치했다. 1770년대 부르크 극장은 1000명 내지 1350명 정도 수용할 수 있는 크기였다. 런던이나 파리의 극장들과 비교하면 상당히 작은 규모였다. 부르크 극장은 상위 계급과 중간 계급 청중이 다 왔지만 계급 별 자리 구분도 존재했다. 박스 석은 주로 귀족들이 빌렸고, 덜 부요한 계층은 더 위층의 자리로 갔다. 극장의 아래층 앞자리는 귀족들이 앉는 좌석과 평민들이 앉는 좌석으로 구분되어 있었지만 서로 간의 왕래는 자유롭게 할 수 있었다고 한다. “가장 저렴한 맨 위층 갤러리 티켓이 일반 노동자의 하루치 일당 15 크로이처(Kreutzer) 정도였다.”⁷⁾

캐른트너토어 극장의 1-3층에는 박스석이 있었고, 4-5층은 벤치에 앉거나 서서 관람하게 되어 있었다. 또한 부르크 극장과 마찬가지로 1층 무대 앞자리 석은 귀족과 평민석 두 부분으로 나뉘어져 있었다. 전체 수용인원은 670명 정도로 부르크 극장보다 적었지만, 위층의 입석 덕분에 총 1000명 정도까지 수용할 수 있었다고 한다.⁸⁾ 부르크 극장에서 주로 이태리 오페라와 프랑스 오페라 꼬미크가 공연되었다면, 캐른트너토어 극장은 주로 독일어 연극과 징슈필을 무대에 올렸다. 두 극장 다 황실에

6) Morrow, *Concert Life in Haydn's Vienna*, 50.

7) Morrow, *Concert Life in Haydn's Vienna*, 75-6.

8) Morrow, *Concert Life in Haydn's Vienna*, 81.

서 파견된 귀족들이 경영진이었기에 종교적 휴일과 노르마 칙령에서 공연이 금지된 날에 공공 음악회가 번갈아가며 열렸다.

빈에는 두 개의 궁정 극장 외에도 세 개의 사립 극장이 18세기 후반에 생겼다.⁹⁾ 제일 먼저 1776년 요제프슈타트(Josephstadt) 극장이, 1781년 두 번째로 레오폴트슈타트(Leopoldstadt) 극장이 건축되었다. 세 번째 사립 극장인 빈 극장(Theater an der Wien)은 1787년 비든 극장(Theater auf der Wieden)이란 명칭으로 시작해 1801년 이름을 바꾸고 새로운 극장 건물로 자리를 옮겼다. 요제프슈타트 극장에서 공공 음악회가 열렸다는 기록은 남아 있지 않다. 반면에 레오폴트슈타트 극장에서는 하위 계급 청중을 목표로 하는 어릿광대극, 마법극, 희극, 가벼운 오페라와 징슈필이 주로 공연되었다. 레오폴트슈타트 극장에서도 공공 음악회가 열리긴 하였지만 음악사적으로 중요한 공연들이 아닌지라 기록이 거의 남아 있지 않다.

한편, 빈 극장은 화려한 볼거리와 장관을 앞세운 공연물들을 올렸고 19세기에 들어서면 궁정 극장들과도 경쟁할 정도로 발전하였다. 다른 두 사립 극장이 음악회장으로서 그다지 중요한 기록이 없는 반면, 빈 극장은 중요한 음악회가 열린 기록들이 꽤 많이 남아 있다. 여기서 공연된 음악회들은 고용된 연주자들의 수준이 높았던 덕분에 음악적으로 중요한 공연들이 많았다. 특히 베토벤의 여러 작품들이 초연되었다. 예를 들면 “1805년 베토벤 교향곡 3번, 1806년 바이올린 협주곡 op. 61, 1808년에는 교향곡 5번과 6번이 빈 극장에서 초연되었다. 그의 유일한 오페라 《피델리오》(Fidelio)도 1805년 여기서 초연되었다.”¹⁰⁾ 원래 수용 좌석은 700석 정도이지만, 큰 입석 공간으로 인해 총 2200명 까지 수용할 수 있었다.¹¹⁾

머로우가 조사한 음악회의 표 가격을 비교해 보면, 오페라나 연극 표

9) W. E. Yates, *Theatre in Vienna: A Critical History, 1776-1995* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996) 15-24.

10) Yates, *Theatre in Vienna: A Critical History, 1776-1995*, 21-22.

11) Morrow, *Concert Life in Haydn's Vienna*, 89.

가격과 동일한 가격을 받았던 것으로 나타난다.¹²⁾ 1784년 부르크 극장의 가장 비싼 박스석이 4 플로린(Florin) 20 크로이처(Kreutzer)이고 귀족들의 1층 무대 앞자리 석은 1 플로린 25 크로이처, 평민 앞자리 석은 24 크로이처, 가장 싼 4층의 갤러리 석은 20 크로이처 정도였다. 캐른트너토어 극장도 1785년 박스석은 4 플로린 20 크로이처, 1층 앞자리 석은 1 플로린, 평민 앞자리 석은 24 크로이처고, 5층 갤러리는 10 크로이처였다. 하지만 원래부터 박스석을 지속해서 대여하고 있었던 귀족들은 별도의 입장료 없이 들어올 수 있었다. 따라서 당시 광고에는 “박스석을 가지고 있는 귀족들에게 참석하지 않을 경우 음악회 당일 밤 박스석을 주최자에게 양도하여 달라”¹³⁾는 문구가 자주 등장한다. 여기서 우리는 극장 음악회의 주된 청중이 원래 극장을 방문하던 기존 오페라 청중이었음을 알 수 있다. 이들은 이미 지속적인 오페라 관람을 통해 일정 수준 이상의 음악적 감수성이 계발된 청중이었다.

한편, 1790년대 후반부터 공공 음악회가 자주 열렸던 레스토랑이나 댄스홀과 같은 장소에서 열리는 음악회 표 가격은 평균 1-2 플로린 이었기에¹⁴⁾ 박스석을 제외한 극장 좌석들은 궁정 극장이라고 해서 더 비싸지 않았던 것을 알 수 있다. 따라서 비슷한 가격의 표 값이면 레스토랑이나 여관에서 열리는 음악회보다 극장 음악회가 일반 청중들에게 더 매력적이었을 것이다. 1831년 빈에 처음으로 전문 음악회장이 생기기 전까지 극장은 가장 수적으로 많고 다양한 계급의 청중을 끌어들이 수 있는 장소였다. 따라서 극장이 새로운 중하위 청중 계급의 확산뿐만 아니라 새로운 기악 감수성이 계발되는데 중요한 역할을 했다고 가정하는 것은 무리가 아니다.

사적 음악회와 일상적인 극장 방문으로 다양한 음악 장르에 익숙한 상위 계급과 대조적으로 하위 계급의 음악을 접할 수 있는 기회는 상대적으로 그 질과 양적인 면에서 떨어질 수밖에 없었을 것이다. 이런 중하

12) Morrow, *Concert Life in Haydn's Vienna*, 131-133.

13) Morrow, *Concert Life in Haydn's Vienna*, 131, 각주 58.

14) Morrow, *Concert Life in Haydn's Vienna*, 133.

위 계급 청중에게 극장 음악회는 최신의 성악, 기악 작품들을 접할 수 있는 종합선물세트였을 것이다. 어쩌면 이미 풍족한 음악 생활에 식상해 있던 상위 계급보다 새로운 기악에 더 민감하게 열정적으로 반응할 수 있는 가능성이 컸던 계급이 새롭게 부상한 중하위 계급 청중이었을 것이다. 중하위 계급 청중의 음악에 대한 열정적인 반응은 그들이 주로 자리 잡았던 아래층 앞자리 석(영 *parquet*, 불 *parterre*)의 소란스런 반응을 보는 것이 박스석 귀족들의 즐거움 중의 하나였다는 여러 기록들로 입증된다.¹⁵⁾

18세기 청중은 음악회에서 다양한 프로그램이 공연되길 기대했다. 그들은 자신이 좋아하는 오페라 아리아에 박수치고, 기악 연주자의 기예성에 놀라고 최신의 교향곡들을 듣는 것을 모두 하루 저녁에 경험하길 기대했다. “칸타타와 오라토리오가 주가 되는 공연에서도 연관 없는 교향곡이나 서곡이 본 공연 전에 자주 연주되었고, 막간에는 항상 반드시 협주곡이 연주되었다.”¹⁶⁾ 18세기 청중에게 원래 기악은 성악 프로그램에 부수적으로 첨가되어 음악회 시작과 끝을 알리거나 막간을 심심하지 않게 해주는 보조적인 음악이었다. 기악에 대한 청중의 부차적인 관심과 태도형성에는 기악 장르 자체가 오랜 전통의 성악 장르보다 뒤 늦게 등장한 이유도 있었을 것이다. 더구나 극장 음악회에 오는 청중은 원래 오페라 청중이었기에 성악 지향적인 음악 감수성을 가지고 있는 것은 당연한 것이었다. 그러나 이러한 문제는 기악 장르 자체의 급속적인 발전과 탁월한 기악 연주자들의 등장을 통해 기악의 위상이 높아지면서 해결될 수 있었다. 이러한 변화의 결과는 19세기 중반에 이르면 교향곡과 같은 기악 장르만으로 구성된 프로그램을 공연하는 고전 음악회가 생겨난 사실에서 입증된다.¹⁷⁾

15) Jeffrey Ravel S. *The Contested Parterre. Public Theater and French Political Culture 1680-1701* (Ithaca: Cornell University Press, 1999); John Lough, *Paris Theatre Audiences in the Seventeenth and Eighteenth Centuries* (Oxford: Oxford University Press, 1993).

16) Morrow, *Concert Life in Haydn's Vienna*, 141.

17) William Weber, *Music and the Middle Class* (London: Croom Helm Ltd.,

당대 신문에 실린 빈의 음악회 프로그램¹⁸⁾을 살펴보면 일반적인 프로그램은 교향곡이나 서곡으로 시작된다. 이런 기악곡들은 청중들이 착석을 하고 조용히 할 시간을 벌여준다. 따라서 교향곡 전곡이 연주되기 보다는 빠른 악장 하나 정도가 연주되는 것이 관례이다. 교향곡 다음으로는 거의 모든 경우 기악 연주자가 주최하는 연주회에서도 오페라 아리아가 나오고, 그 다음은 기악 협주곡이 나온다. 교향곡, 아리아, 협주곡의 표준적인 순서 이후에는 성악곡과 기악곡이 7-9개 정도 번갈아가며 연주된다. 음악회 후반부의 시작도 역시 교향곡이다. 기악연주자가 주최하는 음악회라면 독주 변주곡이나 판타지가 정점으로 연주된다. 이후 성악곡과 기악곡을 선보인 후 교향곡이나 성악 앙상블로 마친다. 총괄적으로 2-3개의 교향곡, 2-4개의 성악곡, 2-3개의 독주 기악곡들로 프로그램이 구성되는 것이 보통이었다. 공연되는 교향곡의 작곡가나 작품 번호가 정확히 프로그램에 명시되는 경우는 드물었고 오히려 공연 당일에 곡이 정해지는 경우가 다반사였다. 18세기 기악곡과 아리아들은 비교적 길이가 짧았기 때문에 연주회가 보통 3시간 안에 끝나는 것이 가능했다.

공공 음악회를 주최하는 음악가 중에 성악가가 제일 비중이 높았지만 기악 연주자의 비중도 점점 커졌다. 기악 연주자가 주최하는 음악회의 경우 인기 있는 오페라 아리아에 기초한 독주 판타지와 변주곡은 그들의 기예를 과시하는 핵심적인 부분을 차지하였다. “피아노와 독주 악기, 두 개의 독주 악기, 소수의 기악 앙상블과 같은 실내악은 1800년 이후 극적으로 증가하였다. 현악 사중주가 빈의 공공 음악회에서 연주된 기록은 남아 있지 않다.”¹⁹⁾ 물론 상위 계급 살롱에서 열리는 음악회에서는 현악 사중주가 빈번히 연주되었다. 반면에 런던의 공공 음악회에서는 현악 사중주가 자주 등장하는 레퍼토리였다.²⁰⁾ 공공 음악회에서 가장 인기있는 독주 건반 악기는 포르테피아노였지만, 독주 악기로서 바이올린도 포르

1975).

18) Morrow, *Concert Life in Haydn's Vienna*, 144.

19) Morrow, *Concert Life in Haydn's Vienna*, 161.

20) Simon McVeigh, *Concert Life in London from Mozart to Haydn* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), 103-111.

테피아노 못지 않게 인기가 있었고 다른 현악기들을 압도했다는 사실은 현재와 다르지 않은 것 같다.

빈에서는 각 극장의 오케스트라를 제외하고 18세기 동안 다른 공립 오케스트라가 없었다. 이러한 사실은 기악 감수성 계발의 장으로서의 극장의 역할을 평가하는데 매우 중요하다. “두 궁정 극장의 오케스트라는 35명 정도의 인원을 18세기 내내 유지했다. 레오폴트슈타트 극장과 빈 극장의 오케스트라도 같은 규모를 가지고 있었지만, 현의 수가 좀 적었다. 1808년경에 이르면 특히 빈 극장 오케스트라의 수준이 궁정 극장에 필적하게 된다.”²¹⁾ 이태리 오페라 세리아를 반주할 수 있는 오케스트라를 보유한 극장과 그렇지 못한 극장 간의 음악적 수준의 차이는 해당 극장에서 열리는 음악회 레퍼토리 구성에도 당연히 영향을 미쳤을 것이다. 이것은 극장 음악회에 오는 청중들이 새로운 기악, 특히 최신의 관현악 음악을 접할 수 있는 기회의 빈도와 직결되는 문제다. 기악 독주나 소규모 편성의 기악 앙상블 음악은 가정이나 다른 곳에서도 경험할 수 있었지만, 관현악 음악의 경우는 극장이 아니고서는 일반 청중들이 접할 수 있는 경우는 드물었다. 물론 상위 귀족 계급 청중들은 자신들의 거처에서 오케스트라를 보유하고 큰 규모의 사적 음악회를 정기적으로 열었다. 그러나 상위 귀족들도 19세기에 들어서는 재정적인 문제로 소유하고 있던 오케스트라단을 해체하게 되면서 대규모 관현악 음악을 접할 수 있는 주된 장소는 궁정이 아니면 극장이 된다. 따라서 교향곡과 같은 대규모 관현악 장르를 이해할 수 있는 감수성 계발의 장으로서의 극장의 역할은 더욱 클 수밖에 없었다.

앞에서 언급한 것처럼 다른 두 사립 극장에 비해 빈 극장에서 열렸던 음악회 중에는 수준 높은 공연이 많았다. 여기에서 우리는 오페라 극장의 수준과 음악회장으로서의 역할 간의 밀접한 상관관계를 엿볼 수 있다. 코메디나 어릿 광대극에 치중한 다른 사립 극장들과 달리 오페라를 공연하였던 빈 극장은 청중의 음악적 수준이 궁정 극장에 버금갈 정도로

21) Morrow, *Concert Life in Haydn's Vienna*, 174-5.

높았다. 궁정 극장과 마찬가지로 빈 극장의 오페라 청중은 언제든지 음악회 청중으로 전환될 수 있었다. 당시 귀족들의 극장 좌석 구매 유형으로 유추해 보면, 그들은 한 극장에서만 박스석을 보유하기 보다는 두 궁정 극장과 빈 극장의 박스석을 상위 귀족일수록 두루 다 보유하고 있었다. 박스석을 보유하지 않은 청중도 세 극장을 번갈아 가며 방문하는 경우가 다반사였기에 세 극장 청중은 상당 부분 겹쳤다. 세 극장의 청중은 당시 빈 음악계의 트렌드 세터라고 할 수 있었다. 이들의 음악적 취향과 선호도는 파급효과가 컸기에 그들이 참석하는 극장 음악회의 레퍼토리는 당시의 제일 앞서가는 최신의 유행을 대표하는 것과 동시에 다른 곳에서 열리는 음악회의 프로그램 구성, 음악 출판, 가정 음악의 레퍼토리 선정에도 영향을 미쳤다. 따라서 극장 음악회에서 공연된 기악 레퍼토리는 극장에 온 청중의 감수성 계발뿐만 아니라 극장 밖의 예비 청중의 감수성 계발에도 영향을 미칠 정도로 파급력이 컸다.

2. 극장 교향곡

기악을 위한 감수성 계발의 장으로서의 극장의 역할을 조사하는 한 가지 방편으로 교향곡과 극장 간의 연관 관계를 밝혀줄 구체적인 예를 찾아보고자 한다. 하이든의 1760년대 말-1770년대 초에 작곡된 교향곡들의 창작 기원과 극장 간의 연관 관계를 고찰한 일레인 시스만의 연구는 본고의 가설을 검증하는데 많은 도움이 된다. 기악 양식 발전에 성악이 영향을 주었고 교향곡의 기원 중의 하나가 오페라 서곡이었음을 고려할 때 극장과 교향곡 양식의 발전 간에 연관 가능성은 크다. 더구나 교향곡은 극장에서 열렸던 음악회뿐만 아니라 오페라, 연극, 발레와 같은 다양한 종류의 공연물을 위해서 사용되었던 것이 사실이기에 극장을 위한 교향곡 양식이 존재했다는 주장은 상당히 매력적이다. 이것을 구체적으로 입증하는 것이 쉽지 않지만 시스만의 주장이 사실이라면 극장이 청중의 기악 감수성 계발의 장이었을 가능성도 더 커진다. 왜냐하면 극장 교향곡 양식이 고안되었다라는 것은 그 극장 교향곡을 듣고 이해할 수 있는 청중의 존재뿐만 아니라 그 청중들을 대상으로 특수한 음악 수사학이 만들

어졌다는 것을 의미하기 때문이다. 또한 특수한 음악 수사학으로 만들어진 교향곡의 존재는 이것을 이해할 수 있을 정도로 청중의 음악적 감수성이 계발되어 있다는 전제 없이는 가능하지 않다. 따라서 극장을 위한 특수한 교향곡 양식의 고안 가능성을 확인하는 작업은 극장이 기악 감수성 계발의 장이었다는 본고의 주장을 뒷받침할 수 있는 중요한 증거를 제공할 수 있다.

극장 교향곡 양식 발전과 청중의 기악 감수성의 계발은 동시에 진행된 것으로 보인다. 극장 청중의 새로운 기악을 위한 감수성 계발의 기반은 이미 다양한 극장 공연물들을 통해 준비되어 있었다. 극장 음악회에서 교향곡은 음악회의 시작과 끝, 막간을 알리는 역할로 연주되기 시작하였지만 점점 중요한 독립적인 장르로서 입지를 구축하였다. 이러한 변화에는 기악 음악을 다른 공연물들의 부속물이나 배경으로 여기는 것이 아니라 기악 자체의 고유한 가치를 인정하고 음악에만 집중하는 청취 태도가 필요하다는 자각이 있어야 했다. 새로운 기악 청취 태도는 18세기 말 여러 지역에서 동시 다발적으로 발생하였다. 그 구체적인 증거는 빈의 음악 살롱에 참석한 상위 계급 청중의 청취 태도에서뿐만 아니라 파리 청중의 글룩 오페라에 대한 청취태도 변화에서도 발견할 수 있다.²²⁾

시스만은 하이든의 질풍노도(Strum und Drang)²³⁾ 시기라고 일컬어지는 1760년대 말 1770년대 초에 작곡된 교향곡들을 설명하기 위해서

22) Tia DeNora, *Beethoven and the Construction of Genius: Musical Politics in Vienna, 1792-1803* (Berkeley: University of California Press, 1995); James H. Johnson, *Listening in Paris: A Cultural History* (Berkeley: University of California Press, 1995).

23) 18세기 후반 독일의 문학운동. '질풍노도'라는 호칭은 클링거(Fr. M. Klinger)의 동명의 희곡에서 유래한다. 운동의 범위는 관점에 따라 다르지만, 1770년대를 중심으로 하며, 젊은 문학자들-청년 괴테와 헤르더, J. M. R. 렌츠, 클링거 등이 참여하였다. 하이든의 1760년대 말부터 1770년대 초 기악 음악 양식을 논할 때 '음악적 질풍노도'라는 표현을 에게브레히트(Hans Heinrich Eggebrecht)와 같은 음악학자들이 처음 사용하였다. 하지만 하이든의 음악과 문학 운동인 '질풍노도' 사이의 구체적인 연관은 없다. Hans Heinrich Eggebrecht, "Das Ausdrucks-Prinzip im musikalischen Sturm und Drang," *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwis-senschaft und Geistesgeschichte* 29 (1955), 323-349 참조.

는 그가 극장 음악 작곡에 깊숙이 관여했던 점을 고려하는 것이 필수적이라고 주장한다. 당시 하이든은 에스테르하자 영지에 새로 건축된 극장을 위해 다양한 음악을 작곡해야 했다. 시스만은 하이든의 생애 속에서 발견되는 많은 극장 관련 이야기들이 그가 항시 이용 가능한 극장 음악의 저장고를 준비하고 있어야 했던 환경을 의미한다고 주장한다. 하이든이 활동했던 에스테르하지 궁정에서는 서곡이나 막간극으로 쓸 수 있는 교향적 악장들을 공급할 준비가 항상 되어 있어야 했다. 이러한 필요는 그의 고용주였던 에스테르하지 공의 활발한 음악 생활에 기인한 것이었다.

질풍노도 시기 교향곡에서 발견되는 갑작스러운 다이내믹의 변화, 파격적인 전조, 갑작스런 휴지와 같은 특징들은 음악적 논리만 가지고는 설명하기 어렵다. 시스만은 이와 같은 특징들이 연극 속 극적 인물들의 성격과 그들 간의 갈등을 표현하기 위해 사용된 음악 수사적 장치라고 주장한다. 시스만은 이 시기 하이든이 작곡한 몇몇 교향곡들이 원래부터 특정 연극을 위해서 작곡되었거나, 나중에라도 연극의 서곡이나 막간음악으로 사용하기 위해서 개작되었을 가능성을 구체적인 예를 통해 설명하였다. 이러한 해석은 질풍노도 시기 하이든 교향곡을 이해할 수 있는 신선한 시도이긴 하지만 좀 더 면밀한 검토가 필요하다.

먼저 18세기 극장에서 기악이 사용된 사례들 중에 교향곡의 활용 상황을 살펴볼 필요가 있다. 18세기 사람들은 세 개의 양식, 즉 교회 양식, 실내 양식, 극장 양식으로 음악을 분류했다. 교향곡은 어떤 양식으로든 작곡되고 연주될 수 있었다. 18세기 이론가들은 연극에서 사용되는 교향곡의 역할을 긍정적으로 설명하였지만 구체적으로 사용된 기록은 거의 남아 있지 않다. 독일어권 지역에서 기악이 서곡, 막간음악, 피날레로 쓰인 기록들이 남아 있지만 산발적이고 부정확하다. 그럼에도 불구하고 시스만은 1730년대부터 1780년까지 독일어권 지역에서 공연된 연극 중에서 기악이 사용된 기록을 살펴 본 결과 1730년대 세 작품, 1760년대 두 작품, 1770년대 열두 작품을 추적할 수 있었다.²⁴⁾ 반면에 거의 모든

24) Sisman, "Haydn's Theater Symphonies," *Journal of the American Musicological Society* 43/2 (1990), 298.

연극에서 아리아나 성악곡들이 삽입되었다는 증거는 많다. 이태리어 희극은 노래와 함께 공연되었을 뿐만 아니라 볼어 희극에도 아리아가 삽입되었고 오페라 꼬미크와 구분 짓기가 어려울 정도로 노래가 많이 포함되었다. 부르크 극장과 캐른트너토어 극장의 공연물들 중에서 징슈필, 오페라 꼬미크, 오레페타라고 명확하게 명시되지 않은 연극들에서도 성악이 사용된 증거들이 많다.²⁵⁾

연극에서 기악이 사용된 예로 중요한 동시대 기록이 남아 있다. 바로 찰스 버니(Charles Burney, 1726-1814)의 빈 여행기이다. 그가 빈을 방문할 당시 관람했던 연극 공연 중에 관현악곡이 연주되는 것을 들었다는 언급이 있다. 버니는 1772년 8월 30일 빈에서의 첫날 밤 캐른트너토어 극장을 부르크 극장인줄 알고 잘못 찾아갔다. 부르크 극장에서 이태리어 소 희가극(burletta)를 보는 대신에 캐른트너토어 극장에서 레싱(Gotthold Ephraim Lessing, 1729-1781)의 독일어 비극을 관람했다. 그런데 그는 거기서 오케스트라 연주를 듣게 된다. “오케스트라의 서곡과 막간 음악들은 매우 잘 연주되었고 놀랄만한 효과를 냈다. 그 작품들은 하이든, 호프만, 반할의 작품이었다.”²⁶⁾ 다음 날 밤 버니는 부르크 극장에서 독일어 희극을 관람했는데 거기에 사용된 음악에 대해서도 다음과 이야기했다. “여기의 오케스트라는 다른 극장의 것과 마찬가지로 놀랍게 짝 차있다. 연주된 작품들은 놀랄 만하다. 누구의 음악인지는 알 수 없지만 작품과 공연 모두 내게 특별한 즐거움을 주었다.”²⁷⁾ 그의 기록에서 우리는 비극과 마찬가지로 희극도 관현악 음악으로 보조되었음을 확인할 수 있다.

18세기 후반 발행된 여러 잡지에서 연극 공연 중 연주된 기악에 대한 기사들이 있다. 그 중에서도 빈에서 발행된 『레알짜이퉁』(*Realzeitung*)은

25) Sisman, “Haydn’s Theater Symphonies,” 296.

26) Charles Burney, *An Eighteenth-Century Musical Tour in Central Europe and the Netherlands*, Dr. Burney’s Musical Tours in Europe, vols. 2, ed. Percy A. Scholes (London: Oxford University Press, 1959), 75.

27) Burney, *An Eighteenth-Century Musical Tour in Central Europe and the Netherlands*, 77.

1776년 1월 6일 캐른트너토어 극장에서 공연된 《정신 나간 사람》(*Der Zerstreute*)의 초연에 대해 다음과 같이 기술했다. “희극의 시작 전과 막간에 연주된 새로운 교향곡은 유명한 하이든이 이 연극을 위해 실제로 준비한 것이다.”²⁸⁾ 연극에서 기악이 사용된 사례 중 하이든과 관련된 가장 놀랄만한 기록은 프램리(Nicolas-Étienne Framery, 1745-1810)의 것이다. 그는 하이든이 정기적으로 에스테르하자의 극장에서 공연된 연극 막간에 자신의 교향곡들을 초연하였고, 니콜라스 에스테르하지(Nikolaus Estherhazy) 공의 박스에 사람을 보내 새로운 작품이 곧 연주될 것이라고 알렸다고 주장한다.²⁹⁾ 이런 프램리의 주장은 구체적인 증거가 없어 신빙성이 떨어지긴 하지만, 하이든의 교향곡과 극장 음악이 밀접한 관계를 가지고 있을 가능성을 시사하고 있다는 점에서 참고할 수 있다. 적어도 하이든이 활동한 음악 환경에서는 기악이 주 공연물인 연극과 어떤 연관 없이도 막간이나 짧은 연극들 사이에 오락물로 제공되었다는 것을 확인할 수 있기 때문이다.

하이든의 후원자이자 고용주였던 니콜라스 공은 열성적인 극장광이었다. 그의 가족은 빈의 부르크 극장과 캐른트너토어 극장에 박스석을 영구적으로 보유하고 자신의 영지에도 극단을 정기적으로 불러와서 다양한 연극 레퍼토리를 관람하였다. 그 결과 하이든도 정기적으로 거의 모든 종류의 연극을 볼 수 있었다.³⁰⁾ 1772-1777년 매년 여름 시즌 동안 바르(Karl Wahr)라는 배우가 이끄는 극단이 에스테르하지 궁정에 고용되었다. “고타(Gotha)에서 발행된 1775년 극장 캘린더(Theater-Kalender)에는 하이든이 바르 극단이 공연한 거의 모든 연극을 위해 막간음악을 작곡했다고 기술되어 있다.”³¹⁾

바르 극단의 연극 공연을 위해 하이든이 기악음악을 작곡하였다는 사

28) Sisman, “Haydn’s Theater Symphonies,” 302.

29) Framery, *Notice sur Joseph Haydn* (Paris, 1810). H. C. Robbins Landon, *Haydn: Chronicle and Works*, vol. 2 (Bloomington and London: Indiana University Press, 1976-80), 757-63.

30) Sisman, “Haydn’s Theater Symphonies,” 341.

31) Sisman, “Haydn’s Theater Symphonies..” 321

실은 본고의 주장을 입증하는데 대단히 중요하다. 하이든의 기악이 사용된 것으로 확인된 연극은 1774년 불어에서 독어로 번역되어 공연된 《정신 나간 사람》이었다. 이 연극에서 사용된 서곡, 막간 음악, 피날레가 나중에 하이든 교향곡 60번으로 재탄생되었다는데 여러 학자들이 동의한다.³²⁾ 18세기 작곡가들이 기존 작품을 새로운 작품 속에 재활용하는 것은 새삼 새로운 것도 놀랄만한 일도 아니다. 다만 하이든의 교향곡 60번의 직접적인 창작 동기가 연극에서 사용하기 위한 것이었다는 사실이 18세기 후반 교향곡과 극장과의 밀접한 연관관계를 보여준다는 점에서 주목할 만한 가치가 있다.

하이든의 교향곡 60번 (1774)은 18세기 극장 교향곡의 구체적인 모델 뿐만 아니라 하이든 초기 교향곡의 전형적인 특징까지 잘 보여주는 작품이다. 이 작품은 6악장, 즉 서곡, 4개의 막간음악, 피날레로 구성되어 있다. 극의 줄거리는 그로냐(Grognac) 부인이 자신의 딸 이자벨(Isabelle)을 정신 나간 레안더(Leander)와 결혼시키려 하지만 이자벨은 기사(Chevalier)를 사랑하는 관계로 여러 가지 예상치 못한 사건들이 발생하면서 벌어지는 이야기이다. 시스만은 교향곡 60번에서 발견한 음악적 특징들을 다음과 같이 요약하고 있다.³³⁾ 첫 번째 특징으로 시스만은 기존의 음악 어법에서 벗어나는 부적절한 처리를 꼽고 있다. 예를 들면, 1악장에서 규범적인 화성 진행에서 용납되지 않는 잘못된 화음이 과도하게 연장되는 부분들이 발견되고, 2악장과 5악장에서는 서정적인 소재와 팡파레 같은 호전적인 재료들이 병치되고 있고, 3악장에서는 과도하게 연장되는 악절들이 발견되고, 2악장과 4악장에서는 서로 연관되지

32) Arnold Schering, "Bemerkungen zu J. Haydns Programmsinfonien," *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 24 (1939); H. C. Robbins Landon, "Haydn's Marionette Operas and the Repertoire of the Marionette Theatre at Esterhaz Castle," *Haydn Yearbook* 1 (1962): 122-23; Stephen C. Fisher, "Haydn's Overtures and their Adaptations as Concert Orchestral Works" (Ph. D. diss., University of Pennsylvania, 1985), 304-9; Georg Feder, "Lo stato attuale degli studi su Haydn," *Nuova rivista musicale italiana* 2 (1968), 635.

33) Sisman, "Haydn's Theater Symphonies," 320.

않고 이국적이거나 민요에서 나온 것 같은 재료들이 병치된다. 시스만은 두 번째 특징으로 4악장에서 선율들이 연쇄적으로 연결되고 있는 현상을 분석하는 한편, 세 번째 특징으로 4, 5악장에서 명확하게 재현적인 기능이 없는 음악적 아이디어와 서로 연관되지 않은 종결 악구들로 이루어진 음악적 아이디어들이 선적으로 진행하면서 연속되는 현상을 거론했다. 네 번째 특징으로 시스만은 4, 5, 6악장에서 관습적인 조성과 형식의 배열이 폐기되는 시도를 자세하게 분석했다.

시스만은 위의 음악적 특징들이 《정신 나간 사람》속의 인물과 줄거리를 전달하고 극적 의도를 부각시키기 위해 만든 특별한 음악적 고안이라고 주장한다. 예를 들면, 느린 2악장의 첫 번째 주제 그룹 속에서 서정적인 현의 주제 제시와 관악 팡파레 응답을 병치시킨 것은 젊은 딸과 어머니의 대립하는 성격과 태도를 나타내려고 의도한 양식들의 충돌이라는 것이다. 한편, 4악장에서 음악적 요소들이 선적 진행을 하고, 음악적 사건들이 진행되고 해결되기를 바라는 기대감이 연속적으로 뒤죽박죽 되게 만든 이유는 연극 속에서 벌어지는 일련의 사건들이 급변하거나 갑작스럽게 극적인 역전을 맞는 것을 묘사한 것이라고 해석한다.³⁴⁾

시스만은 하이든이 바르 극단의 《햄릿》(*Hamlet*) 공연을 위해서도 기악 곡을 만들었고 이것을 나중에 교향곡으로 재활용하였을 것으로 추측한다. 바르 극단은 셰익스피어(William Shakespeare, 1564-1616)의 비극들을 에스테르하자 뿐만 아니라 쾰스부르크와 부다페스트에서 처음으로 공연하였다고 알려져 있다.³⁵⁾ 1774년 7월 6일자 『프레스부르거 신문』(*Pressburger Zeitung*)에 실린 에스테르하자에 관한 기사에서는 하이든이 셰익스피어의 《햄릿》을 위한 음악을 작곡하기를 기대한다는 언급이 발견된다.³⁶⁾ 하이든이 《햄릿》을 위한 음악을 작곡했다는 또 다른 기록이 1774년 몰(Moll)이 발행한 『빈의 역사비평적 극장연대기』(*Historisch-*

34) Sisman, "Haydn's Theater Symphonies," 314-15.

35) Sisman, "Haydn's Theater Symphonies," 293.

36) *Pressburger Zeitung* 54, 6 July 1774. Sisman, "Haydn's Theater Symphonies," 321. 재인용.

kritische Teaterkronik von Wien)와 1775년 발행된 『고타 극장 캘린더』(*Gotha Theater-Kalender*)에서도 발견된다.³⁷⁾

1770년대 《햄릿》공연에 기악이 사용되었다면 어떤 종류의 음악적 수사가 요구되었을까? 시스만은 《햄릿》을 위한 극음악의 성격을 밝힐 수 있는 단초로 1780년대 초 괴테가 자신의 소설 《빌헬름 마이스터의 연극적 사명》(*Wilhelm Meisters Theatralische Sendung*, 1777)에서 주인공의 입을 빌어 햄릿이 한 모든 행동의 핵심이 1막을 끝맺는 구절, “시간이 뒤죽박죽이 되었다. 저주받은 심술이여, 나는 이것을 바로 잡기 위해서 태어났다”라고 한 것에 주목했다.³⁸⁾ 시스만은 ‘시간이 뒤죽박죽되었다’는 주제에 근거하여 하이든 교향곡 64번의 음악적 특징들을 분석하고 《햄릿》과 연관시켜 설명하려고 시도했다. 교향곡 64번은 시간이 뒤죽박죽된 현상에 부합하는 음악적 특징들을 보여주고 있을 뿐만 아니라 원래 이 교향곡의 파트보에 쓰여 있던 제목 때문에 주목을 끈다. 에스테르하지 궁에서 필사된 교향곡 64번의 파트보에는 ‘시간들이 바뀌었다’ (*Tempora mutantur*)라는 제목이 붙여져 있다고 한다.³⁹⁾

시스만은 교향곡 64번의 느린 악장이 뒤죽박죽된 시간에 대한 음악적 에세이라고 주장한다. 뒤죽박죽된 시간은 다음과 같은 음악적 특징으로 나타난다. 악장의 종지들이 지연되고 그 다음 악절로 포함되어 버린다. 화성의 해결은 원래 악절 구조보다 훨씬 뒤에서 이루어진다. 해결되지 않은 화성의 종지는 침묵으로 처리된다. 전체적으로 타이밍이 미묘하고 점진적으로 더욱 왜곡되어져 간다. 악장의 구조도 악절의 관습적인 리듬을 폐기하는데 일조한다. 악절뿐만 아니라 전체 형식 부분들도 종결하는데 실패하는 경향을 보인다. 점차적으로 악절의 리듬과 전체 음악적 구조가 더욱 약해진다. 시스만은 하이든이 이 느린 악장에서 점점 나빠지는 우리의 도덕적 특성을 그리려고 했다고 해석한다.⁴⁰⁾

37) H. C. Robbins Landon, *Haydn: Chronicle and Works*, vol. 2, 208.

38) Sisman, “Haydn’s Theater Symphonies,” 326.

39) Sisman, “Haydn’s Theater Symphonies,” 326.

40) Sisman, “Haydn’s Theater Symphonies,” 328.

시스만은 하이든 교향곡 60번과 64번 이외에도 몇몇 다른 초기 교향곡들의 느린 악장에서 발견되는 특징들이 외부의 서사(narrative)와 관련되어 있을 가능성이 크다고 주장한다. 그 예로 세 개의 교향곡 48번('Maria Theresia'), 65번, 56번이 연극적 요소들을 많이 포함하고 있는 것처럼 보인다고 주장하지만 더 이상 심도 깊게 논의하지 않았다. 하이든의 교향곡과 연극적 수사간의 연관성을 살펴보면 시스만은 18세기 교향곡을 위한 새로운 범주를 제시한다. 바로 극장 교향곡이다. 하이든 교향곡 60번에서처럼 먼저 극장 음악으로 작곡해서 사용하고 나중에 교향곡으로 변환시키는 경우도 있지만 확인할 수 있는 경우는 드물다. 오히려 극장에 적합한 음악 양식으로 작곡된 작품들을 필요에 따라 특정 연극에 사용할 수 있도록 하는 방식이 고안되었을 가능성이 더 크다. 이런 방식으로 하이든이 교향곡을 작곡했다면 연극단을 위해 기악음악을 매일 공급하는 임무를 충족시키는데 매우 효율적이었을 것이다. 궁극적으로 하이든이 만들어낸 것은 극장이라는 새로운 문맥 속에서 교향곡 양식을 발전시킨 음악적 극적 수사학이었다. 시스만은 특정 연극을 위해 작곡된 음악과 극장의 다양한 필요에 적합하게 만들어진 음악 외에 세 번째 범주를 추가해야 한다고 주장한다. 처음부터 특정 연극을 위해서 작곡된 것은 아니지만 극장에서 공연될 수 있다는 가능성을 염두에 두고 극장의 수사학에 기초해 만들어진 음악이다. 시스만은 이 유형을 “극장 어법으로 작곡된 음악”으로 명명한다.⁴¹⁾

질풍노도 시기 하이든 교향곡이 보여주는 양식적 변화의 주된 동인들 중 하나가 극장이라는 시스만의 주장은 그의 작품 세계를 이해하는데 새로운 지평을 열어준다. 극장 수사학에 기초한 극장 교향곡의 존재는 극장 무대에서 기악의 필요가 증가했던 것뿐만 아니라 그 위상도 높아졌음을 보여준다. 이것은 극장 청중의 감수성이 기악만을 독립적으로 들어도 그 의미를 이해할 수 있는 정도로 계발되었다는 것을 보여주는 증거이기도 하다. 18세기 말 기악에 집중하여 그 의미를 이해하려는 청취 태도는

41) Sisman, "Haydn's Theater Symphonies," 331.

교향곡뿐만 아니라 다른 기악 장르를 통해서도 개발되었지만 극장에서 연주되는 교향곡은 다른 어떤 기악 장르보다도 청중의 감수성을 자극할 수 있었을 것이다. 연주에 동원되는 악기 수와 이에 따른 음량, 다양한 음색 조합의 가능성 면에서 이미 다른 기악 장르를 초월할 수밖에 없었고, 양식 발전의 측면에서도 18세기 후반에 이르면 높은 수준에 도달하게 되었기 때문이다. 음악외적인 면에서도 극장이란 장소 자체가 가지는 사회적 위상에 따른 과시 효과, 다양한 계급 출신의 청중과 조우 가능성, 시각과 청각을 매혹시키는 볼거리 등이 다른 어느 장소보다도 매력적이었기에 새로운 청중 양성과 기악 감수성 개발의 시너지 효과를 일으켰을 것이다. 궁극적으로 극장은 18세기 청중의 기악 감수성이 개발되는데 최적의 장소였다.

3. 기악 편곡보를 통한 감수성 개발

지금까지 극장을 통해 이루어진 청중의 기악 감수성 개발 과정을 살펴보았다. 이제는 극장 밖의 일반 대중들의 기악 감수성 개발이 어떤 식으로 이루어지고 있었는지 살펴 볼 필요가 있다. 극장이 기악 감수성 개발의 중요한 경로였던 것은 앞에서 확인하였지만 극장만이 유일한 경로가 아니었고 오히려 다른 매개 경로들과 공조를 이루어 같이 진행되었기에 극장 밖의 경로들도 파악하는 것이 필요하다. 여기서는 그 중 한 가지 매개 경로를 집중하여 살펴보고자 한다. 바로 오페라 편곡보이다.

18세기 초부터 인기 있는 오페라들은 다양한 편성의 기악보로 반복해서 편곡되고 개작되어 출판되었다. 가장 선호되던 출판 형태는 건반 악기와 인성을 위한 편곡보였다. 하지만 종종 플루트나 바이올린 반주로도 편곡되어 출판되었다. 18세기 내내 오페라 편곡보는 출판업자들에게 큰 이익을 주는 수입원이었던 반면, 오페라 청중에게는 자신들이 듣고 싶어 하는 아리아, 서곡, 춤곡, 합창 등을 집에서 직접 연주할 수 있는 수단을 제공했다. 출판된 기악 편곡보들은 원곡을 많이 단순화시켰거나 공들인 장식음들과 변주 형태로 변형되기도 하는 등 연주 난이도 면에서 다양했다. 이런 기악 편곡보의 출판 유행은 19세기에 들어서도 지속되었다.

건반 악기 연주자가 오페라 편곡본을 연주하려면 18세기 중반까지만 해도 지속저음 기호들을 해독하고 연주하는 능력을 가지고 있어야 했다. 그러나 음악 양식과 유행의 변화에 따라 점점 소수만이 그 능력을 보유하게 되었기에 편곡본 구매자들은 지속저음 파트가 이미 기보된 악보를 원했다. 한편, 관현악 편성을 건반 음악으로 바꾸는 과정에서 기악 어법들이 발전되었다. 가장 인기 있는 건반 악기도 하프시코드에서 포르테피아노로 바뀌었다. 18세기 막바지에 이르면 피아노포르테가 하프시코드를 완전히 대체하였던 정황을 당시 출판된 악보들에서 확인할 수 있다. 이전까지는 불명확하게 반주악기를 *Clavier*라고만 명시했던 표기에서 *Fortepiano*라고 구체적으로 명시한 악보들이 점점 늘어났다. 결과적으로 극장의 오페라가 일반 청중들에게는 가정의 포르테피아노라는 필터를 통해 확산되었다.

18세기 말에 이르면 대부분의 오페라가 피아노-인성 편곡본으로 만들어졌다. 당시 대표적인 오페라 작곡가 글룩의 모든 오페라가 피아노-인성 악보로 출판되었다. 다른 오페라 작곡가들도 마찬가지였다. 종종 출판업자들은 성악 편곡본을 성악파트나 가사없이 피아노 편곡본으로만 출판했다. 이런 가사없는 피아노 편곡본은 성악 파트가 반주부에 포함되어 지게끔 편곡되었다. 피아노 편곡본은 19세기 내내 오페라를 편곡하는 가장 인기있는 편성 중 하나였고 19세기 피아노 작법 발전에도 영향을 미쳤다. 19세기에 들어서 출판업자들은 피아노-인성 편곡본과 더불어 오페라 음악을 자유롭게 편곡한 방대한 양의 기악 편곡본들을 출판했다. 이런 편곡본들은 《포푸리》(*potpourris*), 《변주곡》, 《회상》(*remini-scences*), 《기념품》(*souvenirs*), 《판타지》 등 다양한 명칭을 달고 출판되었다.

기악 편곡본은 일반 청중들이 자신들의 사적 공간에서 오페라를 연주하고 재생할 수 있게 해줌과 동시에 오페라가 극장을 벗어나 더 넓은 공공 영역으로 진출할 수 있는 길을 열어주었다. 당시 음악 저널들도 오페라 리뷰를 게재할 때 피아노-인성 악보를 발췌하여 같이 실음으로써 편곡본 출판 유행에 편승하였다. 한편, 18세기 사사분기에 출판된 오페라

비평에서도 변화가 나타났다. 이전까지 오페라 비평은 음악 자체보다는 대본에 대한 내용이 주를 이루었다. 그러나 "피아노-인성 편곡보는 오페라에서 음악이 본격적인 비평의 대상이 되는데 기여하였다. 피아노 편곡보는 오페라 비평의 대상을 변화시켰을 뿐만 아니라 오페라 장르 자체의 수용도 변화시켰다."⁴²⁾ 가정이라는 사적 공간에서 오페라 음악을 연주하고 노래하게 됨으로써 피아노 편곡보는 일반 대중에게 오페라 극장에서보다 더욱 친밀하고 내면화된 음악 수용의 길을 열어 주었다. 시각적인 것이 우선시 되는 장르였던 오페라가 청각적인 피아노 음악으로 전환되면서 미적 관심의 초점도 바뀌게 되었다. 아울러 음악 자체만 집중해서 듣고 이해하려고 하는 몰입적인 청취태도가 더욱 요구되었다. 이러한 복합적인 변환 과정을 통해서 오페라 청중이 기악 청중으로 전환될 수 있었다.

피아노 편곡보는 대부분의 청중에게 직접 오페라 극장을 방문하는 것 이상으로 오페라를 경험하고 이해하는 것을 가능하게 하는 중요한 매개체였다. 새로운 기악을 이해할 수 있는 감수성이 계발되려면 반복학습이 필요하지만 실제로 연주를 듣거나 하지 않는 한 다른 재현 수단이 없었던 시대에 자신의 집에서 다양한 종류의 음악을 건반악기로 직접 연주해 볼 수 있다는 것은 기악 감수성 계발을 위한 필수불가결한 수단이었다. 반대로, 집에서 건반악기를 통해 먼저 접해 본 오페라나 관현악곡을 극장에 가서 직접 경험할 수 있게 된다면 그 작품에 대한 이해도와 감동은 몇 배로 컸을 것이다. 극장이 새로운 기악 감수성 계발의 장으로 활용될 수 있었던 밑바탕에는 사적인 공간에서의 지속적인 음악활동이 있었다. 18세기 음악 환경 속에서 기악 편곡보는 공적인 공간인 극장과 사적인 공간인 가정을 연결시켜 주는 핵심적인 연결 매체였다.

42) Thomas Christensen, "Public Music in Private Spaces: Piano-Vocal Scores and the Domestication of Opera," *Music and the Cultures of Print*, edited by Kate van Order (Garland Publishing, 2000), 67-93.

II. 맺음말

지금까지 극장이 18세기 청중의 기악 감수성을 계발하는 중요한 통로였음을 세 가지 측면에서 살펴보았다. 첫 번째, 극장이 오페라뿐만 아니라 음악회를 포함한 다양한 공연물을 올리는 다용도적 장소였던 관계로 오페라 청중이 자연스럽게 극장에서 열리는 음악회 청중으로 전환될 수 있었음을 확인하였다. 두 번째로 극장 공연에 적합한 교향곡 양식을 고안할 필요성이 대두될 정도로 극장에서 기악의 수요가 커짐과 동시에 극장 청중들에게 새로운 기악을 이해할 수 있는 음악적 감수성이 요구되었다. 이런 필요성이 자연스럽게 극장 청중의 기악 감수성 계발을 촉진시켰다. 세 번째로 극장 밖에서 청중의 기악 감수성이 계발되는 주요 경로들 중 하나가 기악 편곡보였음을 확인하였다. 위와 같은 세 가지 측면에서 18세기 극장의 역할을 살펴본 결과 극장이 청중의 기악 감수성이 계발되는데 중요한 역할을 담당한 것을 확인할 수 있었다.

한글검색어: 오페라, 극장, 청중, 감수성, 기악

영문검색어: Opera, theatre, audience, sensitivity, instrumental music

참고문헌

- Burney, Charles. *An Eighteenth-Century Musical Tour in Central Europe and the Netherlands, Dr. Burney's Musical Tours in Europe*. Vols. 2, ed. Percy A. Scholes. London: Oxford University Press, 1959.
- Christensen, Thomas. "Public Music in Private Spaces: Piano-Vocal Scores and the Domestication of Opera." *Music and the Cultures of Print*. Edited by Kate Van Order, 67-93 Garland Publishing, 2000.
- DeNora, Tia. *Beethoven and the Construction of Genius: Musical Politics in Vienna, 1792-1803*. University of California Press, 1995.
- Eggebrecht, Hans Heinrich. "Das Ausdrucks-Prinzip im musikalischen Sturm und Drang." *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 29 (1955): 323-349.
- Johnson, James H. *Listening in Paris: A Cultural History*. University of California Press, 1995.
- Landon, H. C. Robbins. *Haydn: Chronicle and Works*. 5 vols. Bloomington and London: Indiana University Press, 1976-1980.
- Lough, John. *Paris Theatre Audiences in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*. Oxford University Press, 1993.
- Mcveigh, Simon. *Concert Life in London from Mozart to Haydn*. Cambridge University Press, 1993.
- Morrow, Mary Sue. *Concert Life in Haydn's Vienna: Aspects of a Developing Musical and Social Institutions*. Pendragon Press, 1989.

- Ravel, Jeffrey S. *The Contested Parterre. Public Theater and French Political Culture 1680-1701*. Cornell University Press, 1999.
- Sisman, Elaine R. "Haydn's Theater Symphonies." *Journal of the American Musicological Society* 43/2 (1990): 292-332.
- Weber, William. *Music and the Middle Class*. London: Croom Helm Ltd., 1975.
- Yates, W. E. *Theatre in Vienna: A Critical History 1776-1995*. Cambridge University Press, 1996.

국문초록

기악 청취를 위한 감수성 계발의 장으로서 18세기 극장의 역할

이 경 희

본고에서는 극장이 18세기 청중의 기악 감수성을 계발하는 중요한 통로였음을 세 가지 측면에서 살펴보았다. 첫째, 극장이 오페라뿐만 아니라 음악회를 포함한 다양한 공연물을 올리는 다용도적 장소였던 관계로 오페라 청중이 자연스럽게 극장에서 열리는 음악회 청중으로 전환될 수 있었음을 확인하였다. 둘째, 극장에 적합한 교향곡 양식을 계발할 필요성이 대두될 정도로 극장에서 기악의 수요가 커짐과 동시에 새로운 극장 교향곡 양식을 이해할 수 있는 음악적 감수성이 극장 청중들에게 필요해졌다. 이런 필요성이 자연스럽게 극장 청중의 기악 감수성 계발을 촉진시켰다. 셋째, 극장 밖에서 청중의 기악 감수성을 계발하는 주요 경로들 중 하나가 기악 편곡보였음을 확인하였다. 위와 같은 세 가지 측면에서 18세기 극장의 역할을 살펴본 결과 극장이 청중의 기악 감수성 계발의 중요한 장이었다는 것을 확인할 수 있었다.

Abstract

Eighteenth-Century Theatre as a Public Space for Developing the Musical Sensitivity for Instrumental Music Listening

Kyunghee Lee

In this paper, I hypothesized that one of the roles of the theatre would be developing a musical sensitivity to newly emerging instrumental genres such as symphony and concerto. This hypothesis is based on the fact that most 18th-century theatres in European cities were used for multiple purposes including a space for public concerts. Secondly, I have illuminated the close relationship between theater and early symphonies by Joseph Haydn. By doing that, the role of theater in developing the musical sensitivity toward instrumental music would be substantiated in detail. Thirdly, I looked into the fact that the arias and instrumental music of numerous operas in the 18th century were arranged for the keyboard instrument and voice as well as for other instrumental ensembles. The keyboard-voice transcriptions helped opera to enter into the domestic domain.

[논문투고일: 2014. 8. 30]

[논문심사일: 2015. 3. 20]

[게재확정일: 2015. 3. 27]