

---

## <바그너>의 종합예술작품 이론에 대한 비판과 현대적 수용들

---

김 미 옥

(서울대학교 음악대학 작곡과 강사)

- |                    |
|--------------------|
| I. <바그너>의 예술적 이념   |
| II. 종합예술작품의 개념     |
| III. 종합예술작품의 비판    |
| 1. <톨스토이>의 비판      |
| 2. <아도르노>의 비판      |
| 3. <스타인>의 비판       |
| IV. 종합예술작품의 현대적 수용 |
| 1. 오페라에서의 수용       |
| 2. 문학에서의 수용        |
| 3. 연극에서의 수용        |
| V. 맺음말             |

근대 오페라 사상 가장 중요한 인물로 일컬어지는 <바그너>(Wilhelm Richard Wagner, 1813-1883)는 오페라가 오락물로 전락한 것을 비판하며, 문화 개혁을—특히 독일정신의 회복을—이룰 수 있는 새로운 형태의 오페라를 연구하였다.<sup>1)</sup> 기존 체제의 전복을 목적으로 정치적 혁명에 가담했을 정도로 강한 이념을 가진 그는 그의 새로운 <종합예술작품>(Gesamtkunstwerk)에 대한 개념과 이것의 실제적 적용인 <음악극>(Musikdrama)을 통해 그것을 반영하고자 했다.<sup>2)</sup> 그 개념과 음악극에서 쓰인 기법들은 특히 19세기 후반과 20세기 초의 음악가뿐

---

<sup>1)</sup> Albert Goldman & Evert Sprinchorn, ed., *Richard Wagner on Music & Drama*, trans. H. Ashton Ellis (Lincoln, N.B.: University of Nebraska Press, 1964), pp.37-50; 김문환, 「바그너의 세계 : 총체예술의 원류」, *문학과 예술* 3(서울 : 느티나무, 1989), 223쪽; 아도르노, 「음악사회학」, 김방현 역(서울 : 삼호출판사, 1990), 133쪽 참조.

<sup>2)</sup> <바그너>의 후기 작품들이 음악극이라고 불려졌지만, <바그너> 자신은 그 명칭이 '음악을 위한 극', 즉, 기존의 오페라와 별 차이가 없는 뜻으로 해석될 것을 우려해 좋아하지 않았다. 김문환, 「바그너의 세계 : 총체예술의 원류」, 228쪽 참조.

만 아니라 다른 예술가들의 창작에 많은 영향을 주었고, 이러한 영향력은 그의 이념과 작품에 대한 논란과 함께 그 이후에도 계속되었다.

본고는 종합예술작품에 대한 그의 철학적 이념과 음악극에 쓰인 기법들을 간단히 알아본 다음, 그 영향의 실제에 대해 논의하고자 한다.

## 1. <바그너>의 예술적 이념

<바그너>의 오페라 창작은 혁명(드레스덴 혁명, 1849)에의 가담을 기점으로 하여 둘로 나뉜다.<sup>3)</sup> 그 이전의 오페라는 <베버>(Carl Maria von Weber, 1786-1826)에 의해 확립된 독일 낭만오페라를 절정으로 끌어 올린 「탄호이저」(Tanhäuser, 1843-45)와 「로엔그린」(Lohengrin, 1846-1848)으로 대표된다.<sup>4)</sup>

한편 혁명 이후의 오페라들은 그의 이념이 반영된 음악극으로 분류된다. <바그너>는 혁명의 실패로 15년 동안 스위스에서 망명생활을 하게 되나, 오히려 이 시기는 그의 후기 오페라들, 즉, 음악극의 기초가 될 이론을 구체화시키는 가장 중요하고 생산적인 시간이 된다. 우선 4년에 걸쳐서 주로 문필활동에 전념하여, 「예술과 혁명」(Die Kunst und die Revolution, 1849), 「미래의 예술작품」(Das Kunstwerk der Zukunft, 1850), 그리고 가장 중요한 「오페라와 드라마」(Oper und Drama, 2권, 1851) 등 종합예술작품의 개념과 이론을 설명하는 책들을 내놓는다.<sup>5)</sup>

그의 논문들에 나타난 <바그너>의 예술 철학적 논의는 예술의 사회적 역할, 예술작품의 완전성, 미학적 가치로서의 감정의 본래 위치 등에 관한 것이다. 그는 예술을 사회의 거울로 보며, 이상적인 예술이란—극적 표현을 통해—영웅의 행적을 기념하는 대중의 종교 의식이어야 한다고 본다.<sup>6)</sup> 그가 이런 이념의 실현

<sup>3)</sup> 1849년에 일어난 독일혁명의 배경에 대해서는, Barry Millington, *Wagner* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1984), pp. 33-34; 차하순, 「서양사총론」, 수정판(서울: 탐구당, 1982), 468-72쪽. <바그너>의 혁명사상은 그의 오페라가 냉대 당한 빠리와 드레스덴에서의 외로운 생활(1839-47)에서 비롯된 것으로 추정되기도 한다. Millington, 위의 책, p. 32; 김문환, 「바그너의 세계: 총체예술의 원류」, 67-69쪽 참조.

<sup>4)</sup> 「탄호이저」와 「로엔그린」은 독일낭만주의 특유의 소재(자연의 신비와 초자연적인 힘을 나타내는 중세 독일의 설화)와 주제(성스러운 사랑과 민족적 자긍심)로 되어 있다. 그리고 「로엔그린」에서는 기존의 독일 낭만주의 오페라에서 한 걸음 더 나아가, 빈호 불은 이태리 오페라의 형식이 제거되고 음악의 연속성이 강화되어 있다(<바그너>의 후기 작품들을 예견). Donald J. Grout, *A Short History of Opera*, 2nd ed. (NY: Columbia University Press, 1965), pp. 397-402.

<sup>5)</sup> <바그너>는 1840-1880년 사이에 10년 간격으로 규칙성있게 논문과 수필들을 간행했다.

<sup>6)</sup> Edward Arthur Lippman, "The Esthetic Theories of Richard Wagner," *MQ* 44 (1958): p. 209, Albert Goldman & Evert Sprinchor, ed., *Richard Wagner on Music & Drama*, pp.77-82. <니체>(Friedrich Nietzsche, 1844-1900)는 <바그너>의 그런 예술 철학을 높이 평가하며 숭배하였고, 그의 처녀작인 「비극의 탄생」(Die Geburt der

을 위해 고안해낸 것이 종합예술작품 이론이며, 이 이론을 실제에 옮기기 위해 구상하기 시작한 음악극이 「니벨룽겐의 반지」(*Der Ring des Nibelungen*, 1849-1874; 1876년 첫 상연)이다. 탐욕이 세계의 멸망을 가져온다는 내용의 이 음악극은 4부작으로 되어 있는 전무후무하게 긴 작품(공연시간: 총 15시간 20분)으로서 26년만에 완성되며, 그의 이념이 가장 잘 반영된 작품으로 꼽힌다.<sup>7)</sup> <바그너>는 이 작품의 상연을 위한 전용극장을 구상하고 도시를 물색한 끝에 바이로이트(Bayreuth)를 택한다(1872).

그 외의 음악극으로는 대담한 반음계적 화성으로 당대의 음악가들을 놀라게 한 「트리스탄과 이졸데」(*Tristan und Isolde*, 1859년 완성, 1865년 초연), 옛 독일적인 것의 환상을 보여주는 「뉘른베르크의 명가수」(*Die Meistersinger von Nürnberg*, 1868년 초연), 기독교적 소재와 사상이 반영된 만년의 「파르지팔」(*Parsifal*, 1882년 초연)이 있다.<sup>8)</sup>

그러면, <바그너>의 예술 철학의 핵심인 종합예술작품에 대한 개념을 살펴 보도록 하겠다.

## 2. 종합예술작품의 개념

<바그너>가 의미하는 종합예술작품이란 음악·시·춤·회화·건축 뿐만 아니라 무대장치와 의상이나 조명 등의 제반 효과까지 하나의 집합체를 이루어 본연의 극을 실현하는 것을 목표로 하는 것이었다.<sup>9)</sup> 즉, 그는 작사·작곡·연출을 모두 자기 손으로 처리하였다. 이러한 종합예술작품에 대한 개념은, 음악극이 근

Tragedie, 1871)에서는 <바그너>와 그의 '미래의 음악'을 자주 언급하기도 했다. 그러나 <바그너>가 <쇼펜하우어>의 사상에 차차 심취하게 되고 말년에는 기독교적인 사상으로 귀의함에 따라 <니체>의 승배는 경멸로 바뀐다(각주 7과 10참조). Dieter Borchmeyer, *Richard Wagner: Theory and Theatre*, trans. Stewart Spencer (Oxford: Clarendon Press, 1991), pp. 109-119; 이윤영, "F. Nietzsche의 예술철학 연구: '예술의 생리학'과 '위대한 양식'을 중심으로," 『미학연구』 1 (1995), 109-20쪽.

<sup>7)</sup> Donald J. Grout, *A Short History of Opera*, pp.403-11. 「니벨룽겐의 반지」는 그 내용이 창작 중에 수정이 되었는데, 그 중의 하나가 끝맺음이다. 원래는 영웅의 희생으로 새로운 세계가 다시 시작되는 이야기였으나, 결국은 모두 멸망하는 비극으로 수정되었는데, 이런 수정은 그가 염세주의 철학자인 <쇼펜하우어>(Arthur Schopenhauer, 1788-1860)의 사상에서의 심취와 그에 따른 혁명적 열정의 감소로 평가되기도 한다. 내용의 수정에 관해서는, Ernest Newman, *The Wagner Operas*, vol. 2 (NY: Harper Colophon Books, 1949), pp. 404-408. <바그너>에 대한 쇼펜하우어의 지대한 영향에 대해서는, Barry Millington, *Wagner*, p. 56 참조.

<sup>8)</sup> 「파르지팔」의 종교적 소재는, 그 음악적 특징과 함께, <바그너>가 말년에 개혁 사상을 포기한 증거로 주장되기도 한다. 3)-(3)과 각주 6번 참조.

<sup>9)</sup> <바그너>는 언어와 음악의 재통합이 이미 <베토벤>의 제9번 교향곡에서 이루어졌음을 강조한다. Albert Goldman & Evert Sprinchorn, ed., *Richard Wagner on Music & Drama*, pp.167-176, 227-34; Edward Arthur Lippman, "The Esthetic Theories of Richard Wagner," p.215.

본적으로 교육적이며 정신을 교화시키는 체험을 가능하게 해야 한다는 주장과 함께, 예술의 원래의 모습이었던 고대 희랍극(예술작품화된 종교의식)으로의 복귀를 뜻한다. 그는 이러한 이상을 독일적 상황에서 재현함으로써 '독일국민정신의 회복'을 꾀하고자 하였다.<sup>10)</sup>

음악은 <바그너>에게, 고대 희랍극에서와 마찬가지로, 원래 그 자체의 아름다움을 위해서가 아니라 극적 표현을 위해 존재하는 것이었다.<sup>11)</sup> 따라서 음악극에서는 한 막이—아리아나 레치타티보의 구별없이—음악적으로 계속해서 흐르는 <무한선율>로 되어 있고, 성악성부들은 오케스트라의 한 성부 정도로 취급되어 있다. <바그너>의 음악극에서의 가장 중요한 기법인 "유도동기"(Leitmotiv; Leitmotif)는 바로 이 무한선율과 오케스트라의 끝없는 흐름에서 말로 표현할 수 없는 사고들을 청중들이 직관적으로 인식할 수 있도록 음악적 길잡이로 내세워진 것이다.<sup>12)</sup> 이것은 동기들이 제각기 등장 인물이나 정경, 감정 등의 성격을 가지고 있는 것을 뜻하며, 이것의 변형이나 발전이 극적인 진행과 함께 전개되는 것이다. 유도동기는 그 대상이 무대에 나타나지 않는 상황에서도 그 대상에 관한 생각을 환기시키는 역할을 할 수도 있고, 모티브가 의미하는 대상들 사이에 놓여 있는 관련성을 동기적 유사성으로 암시할 수도 있다.

시의 소재로는 신화를 가장 이상적으로 생각했는데, 그 이유는 신화가 특정 환경 조건과 무관하게 영원한 진실을 담고 있으며 동시에 민족의 내적 본질을 끌어낼 수도 있다고 보았기 때문이다.<sup>13)</sup> <바그너>는 신화적인 내용을 극적으로 전

<sup>10)</sup> Albert Goldman & Evert Sprinchorn, ed., *Richard Wagner on Music & Drama*, pp. 124-135; 김문환, 「바그너의 세계 : 총체예술의 원류」, 80-83쪽 참조.

<sup>11)</sup> <바그너>는 기악 음악을 원래 같은 뿌리를 가진 언어와 춤으로부터 떨어져 나온 것으로서 예술적인 가치가 떨어지는 것으로 보았다. 또한 그는 <쇼펜하우어>의 음악에 대한 견해에서도 영감을 받았다. 즉, 다른 모든 예술이 세계의 본질에 가까운 표상을 그려내는데 반해 음악은 그 세계의 본질 자체(의지)를 직접적으로 드러낸다는 <쇼펜하우어>의 사상을 받아 들인다. <바그너>는 음악이 스스로 사고를 할 수는 없으나 사고를 구체화할 수는 있으므로 가사가 명확히 표현하지 못하는 감정 또는 정서를 실감할 수 있게 한다고 주장했다. 그러나 이런 견해는 사실 <쇼펜하우어>의 것과는 거리가 먼 것이다. <쇼펜하우어>의 음악사상에 대해서는 본고의 3)-(3)참조, Edward Arthur Lippman, "The Esthetic Theories of Richard Wagner," p. 218, 김문환, 「바그너의 세계 : 총체예술의 원류」, 227쪽.

<sup>12)</sup> Carl Dahlhaus, *Richard Wagner's Music Dramas*, trans. Mary Whittall(NY : Cambridge University Press, 1979), p.108. 지도동기는 <바그너>의 새로운 창조물이 아니다. 오페라에서 동기가 어떤 대상을 암시하며 반복적으로 쓰인 예는 19세기 전반(前半)의 여러 독일오페라(<베버>의 「마탄의 사수」, Der Freischütz, 1812) 뿐만 아니라 <베르디>의 초기 오페라들에서도 이미 찾아볼 수 있다. Donald J. Grout, *A Short History of Opera*, 2nd ed.(NY : Columbia University Press, 1965), pp.366-7, 382, 385-8 참조.

<sup>13)</sup> 「니벨룽겐의 반지」의 가사는 게르만 민족의 영웅신화, 중세 독일의 민중 서사시와 설화 등이 융합된 것이다. Albert Goldman & Evert Sprinchorn, ed., *Richard Wagner on Music & Drama*, pp. 87-90.

달하기 위해 산문 대신 두운을 가진 운문을 사용하였다.<sup>14)</sup>

몸짓(춤)은 시각에 필요한 보조 수단으로 쓰였다. 말로는 할 수 없는 것을 표현하는 능력은 오케스트라만이 아니라 몸짓에도 있다는 생각에서였다. 그는 오케스트라의 이런 능력이 몸짓에서 획득되었으며, 그들간의 근본적인 유사성은 리듬에 있다고 보았다.<sup>15)</sup>

### 3. 종합예술작품의 비판

자신의 이념을 작품으로 이야기하려는 <바그너>의 의도와 그런 목적으로 창출된 종합예술작품(즉, 음악극)은 큰 파장을 몰고 왔는데, 우선 그것에 대한 비판들을 살펴 보자.

#### (1) <톨스토이>의 비판

러시아의 작가인 <톨스토이>(L. N. Tolstoi, 1828-1910)는 인간 본래의 모습을 타락해 버린 귀족 대신 소박한 민중에게서 찾았고, 작가가 체험한 심적 상태의 전달을 통해 그 모습의 재생을 추구하였다. 또한 사회적 개혁이나 진보가 인간의 행복을 가져온다는 당시의 사조와는 달리 개인적 인간성의 충실이 더 중요하다고 생각했다.<sup>16)</sup> 이런 <톨스토이>의 사상은 <바그너>의 것과는 거리가 먼 것으로서, 사실 <바그너>의 이념과 음악극에 대해서도 신랄한 비판을 한 바 있다.<sup>17)</sup>

<톨스토이>는 바그너의 종합예술작품을 위조예술로 매도한다. 즉, 독특한 예술 분야들을 결합하면서도 또한 동시에 그것들이 각각 최대의 힘을 발휘케 한다는 것은 있을 수 없는 일이라는 것이다. 또한 간결, 단순, 성실을 예술의 규범으로 생각하는 <톨스토이>에게 「니벨룽겐의 반지」의 엄청난 길이는 꾸며낸 세계를 장황하게 늘어 놓는 속임수 장난에 불과한 것이었다. 그는 <바그너>의 음악극이 가사에 종속된 비음악적 음악과 음악의 보조를 받아야만 하는 조잡한 가사로 이루어져 있으며, 유도동기도 단지 기계적으로 처리되어 예술로서의 음악과는 거리가 먼 것으로 단언한다. 바이로이트를 직접 방문하여 「니벨룽겐의 반지」를 관람한 그는 나흘 동안 몇 시간씩 불박이로 앉아 열렬히 음악극을 감상하는 상류

<sup>14)</sup> Albert Goldman & Evert Sprinchorn, ed., 위의 책, p. 196; 노영해, “바그너 오페라 가사에 드러난 두운(頭韻; Stabreim, Alliteration)법칙에 관한 연구,” 『낭만음악』, 24 (1994), 245-63쪽.

<sup>15)</sup> Carl Dahlhaus, *Wagner's Aesthetics*, ed. Herbert Barth, trans. Derek Fogg (London: Edition Musica Bayreuth, 1972), p. 220.

<sup>16)</sup> 톨스토이, 『예술이란 무엇인가』, 이청 역(서울: 범우사, 1988), 9-12쪽.

<sup>17)</sup> 톨스토이, 위의 책, 149쪽.

나 중류계층의 관중들에게서 자신들을 진보적인 문화인으로 착각하는 헛된 허영심을 보았으며, 또한 그 음악극이 바로 이들에게 조준된 작품이었다고 결론을 맺는다.<sup>18)</sup>

## (2) <아도르노>의 비판

음악을 사회학적 관점에서 파악하려고 한 <아도르노>(Theodor W. Adorno, 1903-1969)는 예술이 진실해야 한다는 점에서 <바그너>와 견해를 같이 한다.<sup>19)</sup> 그러나 이 점 외에 이들이 공감함을 느끼는 부분은 없는 것 같다.

<아도르노>는 언어로 명확하게 표현되거나 고정된 이념이 주입된 예술을 진정한 예술로 보지 않는다. 그는 음악도 자체의 구조 안에서의 순수한 음들의 관계를 통해서만 이해의 영역을 초월한 진정한 의미를 전달한다고 보며, 그 불투명성 때문에 음악을 이해하려는 노력 자체를 포기해서는 안된다고 주장한다.<sup>20)</sup> 인공품인 종합예술작품을 자연적인 것으로 보이게 하려는 것은 신화나 설화와 같은 비현실적인 것을 현실의 환영으로 착각하여 예술의 소재로 삼은 것과 마찬가지로 허위 의식에서 비롯되었다는 것이다. 또한 민족성 운운도 내용의 허위성을 잊어 버리도록 만들기 위해 수사학적으로 과장된 것으로 풀이한다.<sup>21)</sup>

이러한 사상을 바탕으로 <바그너>의 종합예술작품은 자신의 이념을 위해 개별적인 예술의 존재를 무시한 전체주의적이고 권위주의적인 태도의 반영으로 비판되었다: “<바그너>가 정신에서 기대한 바를 <히틀러>는 실제 정치에서 달성하려 하였다.”<sup>22)</sup>

## (3) <스타인>의 비판

근년에는 <바그너>의 종합예술작품 이론 자체가 그의 후기의 저서에서 변질되어 있다는 주장이 나오기도 하는데, 이를 구체적으로 논의한 사람으로 <잭 스타인>(Jack M. Stein)을 들 수 있다.<sup>23)</sup> <스타인>에 의하면, 「오페라와 드라마」

<sup>18)</sup> 볼스토티, 위의 책, 156-60쪽; 김문환, 「바그너의 세계: 총체예술의 원류」, 127-28쪽.

<sup>19)</sup> 홍정수, “아도르노의 예술철학,” 「음악학 2: 민족음악이란 무엇인가」(서울: 민음사, 1990), 273-304쪽; 김방현, “아도르노의 음악해석과 진리성,” 「음악과 민족」 15 (1998), 233쪽.

<sup>20)</sup> 아도르노, 「미적이론」, 방대원 역(서울: 이론과 실천, 1991), 174, 224-27쪽; 홍정수, “아도르노의 음악철학,” 289-91쪽 참조.

<sup>21)</sup> 아도르노, 「음악사회학입문」, 김방현 역(서울: 삼호출판사, 1990); 184쪽; 김문환, 「바그너의 세계: 총체예술의 원류」, 201-206쪽.

<sup>22)</sup> 아도르노, 위의 책, 133쪽.

<sup>23)</sup> Jack M. Stein, *Richard Wagner and the Synthesis of the Arts* (Detroit: Wayne State

에서는 음악이 드라마에 종속되어야 한다고 주장되어 있는 반면, 이미 「미래의 음악」(*Zukunftsmusik*, 1860)부터 시작하여 「베토벤」(1870)이나 「오페라의 운명」(*Über die Bestimmung der Oper*, 1871)같은 그의 후기 저작에 이르러서는 음악의 중요성에 대한 강조가 전면에 나타나 있다는 것이다. 또한 <스타인>은 바그너의 그렇게 변화된 견해가 그의 음악극에도 그대로 반영되었다고 본다. 즉, 「트리스탄과 이졸데」는 「미래의 음악」의, 「파르지팔」은 「베토벤」의, 「뉘른베르크의 명가수」는 「오페라의 운명」의 반영이라는 것이다.<sup>24)</sup> 특히 「파르지팔」에서 가사가 중요성을 잃고 음악이 가장 비중 있게 취급되었음은 <바그너>의 오페라와 음악극 중에서 상대적으로 가장 짧은 극본과 가장 긴 악보를 갖고 있는 점에 비추어 알 수 있다고 결론 짓는다.

<스타인>은 이와 같은 <바그너>의 이론과 실제에 있어서의 변화를 <쇼펜하우어>(Arthur Schopenhauer, 1788-1860)의 영향으로 본다.<sup>25)</sup> <쇼펜하우어>는 음악의 모호함이 오히려 이성만으로는 이해할 수 없는 근원적인 세상의 본질을 표현한다고 보아 절대음악을 지지하는 경향을 가졌다. 그런데 <바그너>는 1854년에 <쇼펜하우어>의 저서(「의지와 표상으로서의 세계」, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, 1819)를 접한 후, 실제로 그의 여러 저작에서 고백하고 있듯이, 그의 음악 사상을 비롯한 철학 전반에 대해 깊이 심취되었다는 것이다.

<바그너>가 사실 그의 후기 저작에서 음악에 대해 비중 있게 언급하고는 있지만, <스타인>의 비판들은 좀 무리가 있어 보인다. 왜냐 하면, <바그너>가 만년에 쓴 논문인 “오페라의 가사와 작곡에 대하여”(“Über das Opern-Dichten und Componieren im Besonderen,” 1879)를 보면, 그가 초기의 저서에서 주장했던 음악극에서의 시와 음악과의 이상적인 관계가 여전히 그대로 제시되어 있다(시를 남성애, 음악을 여성애 비유).<sup>26)</sup> 또한 <바그너>가 초기의 저서에서 특히 가사의 중요성을 강조했던 것은 당시의 오페라들이 너무 극에 대한 고려 없이 음악만을 강조했던 상황에 대한 반발로 이해할 수 있다. <바그너>는 <베토벤>이나 <쇼펜하우어>의 영향 아래서도 교향곡을 쓰지는 않았다. 그리고 <바그너>가 <베토벤>의 「교향곡 제9번」을 찬미한 것은 시와 음악의 결합이라는 점에서였다.

---

University Press), 1960; 그 외에 <로버트 굿맨>의 저서에서도 <스타인>과 비슷한 견해를 접할 수 있다: Robert W. Gutman, *Richard Wagner: The Man, His Mind, and His Music* (N.Y.: Harcourt Brace Hovanovich, 1968), p. 320.

<sup>24)</sup> Jack M. Stein, 위의 책, p. 213.

<sup>25)</sup> Jack M. Stein, 위의 책, p. 8. <쇼펜하우어>의 영향에 대해서는 본고의 각주 7번과 11번 참조

<sup>26)</sup> Richard Wagner, “On Operatic Poetry and Composition,” *Richard Wagner's Prose Works*, vol. 6, trans. and ed. William Ashton Ellis, rpt. (N.Y.: Broude Brothers, 1966), p. 169.

<스타인>의 극단적 비판은 시(또는 가사)를 드라마 자체와 동일시하는 데서 비롯된 것 같다.

#### 4. 종합예술작품의 현대적 수용

19세기 말과 20세기 초의 예술가들에게 <바그너>의 영향은 실로 지대했다. 그러나 그 영향은 그가 오랜 세월을 통해 완성했던 「니벨룽겐의 반지」에서와 같은 사회 개혁적인 사상에 의한 것이 아니라 「트리스탄과 이졸데」에서와 같은 감각적이면서도 신비스러운 사랑의 황홀감을 불러 일으킬 수 있는 음악 어법에 의한 것이었다. 이 작품에서는 강한 표현력을 지닌 오케스트라와 특히 끊임없이 중심 조성을 향하여 배회하는 애매모호한 화성적 진행이 끝없는 사랑의 열망을 극적으로 표현하고 있다.<sup>27)</sup> 이와 같은 음악적 특징의 영향은 20세기 초에 다양하게 나타났으며, 또한 새로운 음향을 추구하는 밀거름이 되었다.<sup>28)</sup> <드뷔시>(Claude Debussy, 1862-1918)조차도 <바그너>의 영향을 고백하고 있다.<sup>29)</sup> 뿐만 아니라 <바그너>의 유도동기 기법은 20세기 초에 문학에서의 이야기의 전개 기법으로도 차용된 바 있다(4-2 참조).

<sup>27)</sup> <바그너>의 오케스트라는 편성 규모 뿐만 아니라 음향도 거대하다. 그는 금관악기의 합주 또는 독주에 큰 비중을 부여한 대표적 작곡가로 일컬어지며, 「니벨룽겐의 반지」를 위해서는 특별히 고안된 금관악기(「바그너 튜바」)의 제작을 의뢰하기도 했다. Donald J. Grout, *A Short History of Opera*, 2nd ed. (NY: Columbia University Press, 1965), p. 6; 골레이(앙트완느), 「현대음악의 미학」, 대학음악적연구회 역(서울: 삼호출판사, 1989), 131쪽.

<sup>28)</sup> 19세기 말부터 20세기 초에 이르기까지의 오페라 작곡가들 가운데 <바그너>의 기법, 즉 반음계, 연속적인 음악의 흐름, 유도동기, 거대한 오케스트라 음향 등을 수용한 대표적 작곡가들은 다음과 같다: 러시아의 <무소르그스키>(Modest P. Mussorgskij, 1839-1881: 「보리스 고두노프」, *Boris Godunov*, 1869)와 <림스키-코르사코프>(N. A. Rimsky-Korsakov, 1844-1908: 「사드코」 *Sadko*, 1898); 체코슬로바키아의 <야나체크>(Leoš Janáček, 1854-1928: 「샤르카」, *Scharka*, 1887); 독일의 바그너주의자인 <훔퍼딩크>(Engelberg Humperdick, 1854-1921: 「헨젤과 그레텔」 *Hänsel und Gretel*, 1893)와 <스트라우스>(Richard Strauss, 1864-1949: 「살로메」, *Salome*, 1905); 프랑스의 <샤브리에>(Emanuel Chabrier, 1841-94: 「겐돌리느」, *Gwendoline*, 1886), <프랑크>(César Franck, 1822-90: 「 Hulda」, 1885)와 <프랑크>의 제자인 <맹디>(Vincent d'Indy, 1851-1931: 「이방인」, *L'Étranger*, 1903) 등; 헝가리의 <바르톡>(Béla Bartók, 1881-1945: 「푸른 수염 공작의 성」, *Blue Beard's Castle*, 1911), 미국의 <파커>(Horatio Parker, 1863-1919: 「요정의 나라」, *Fairyland*, 1915) 등. Donald J. Grout, *A Short History of Opera*, pp. 424-53 참조.

<sup>29)</sup> Gerald Abraham, *A Hundred Years of Music*, 3rd ed. (Chicago: Aldine Publishing Company, 1964, p.254, <드뷔시>의 오페라인 「펠레아스와 멜리산드」(*Pelléas et Mélisande*, 1902)는 독자적인 분위기와 오케스트라 기법(실내 오케스트라의 규모와 매우 절제된 음향)으로 되어 있으나 역시 유도동기 기법을 수용하고 있다. 프랑스의 미학자인 <골레이>(Antoine Goléa)는 <드뷔시>의 유도동기가 <바그너>의 것보다 훨씬 효과적으로 심리적 진전과 극의 발전을 이끌어가고 있다고 주장한다: 골레이, 「현대음악의 미학」, 112-13쪽.



20세기 중반에 들어서면서 <바그너>의 음악극의 영향이 대체로 오페라 그 자체의 존폐 위기와 함께 위축되었을 뿐만 아니라, 그의 이념에 대한 관심도 더욱 미미해졌지만,<sup>30)</sup> 후반(제2차 세계대전 이후)에 이르러서는, 특히 연극과 관련되어, 그의 영향력이 살아 나기 시작한다.

그러면, <바그너>의 이념이나 음악극의 기법을 수용한 20세기의 저작자들을 그들의 작품과 관련하여 알아보도록 하자.

### (1) 오페라에서의 수용

1920년대 후반부터 오페라가 눈에 띄게 쇠퇴하기 시작하지만, 한편으로는 이 당시부터 다시 사회 개혁적인 오페라가 고개를 들기 시작하고(대부분 좌익으로 낙인 찍힘), 또한 <바그너>의 유도동기 기법이 20세기 음악어법에 접목된 예도 나타난다.

대표적인 사회 개혁적인 오페라로는 <쿠르트 바일>(Kurt Weill, 1900-1950)의 「서푼짜리 오페라」(*Die Dreigroschenoper*, 1928)와 「마하고니 시(市)의 흥망성쇠」(1930)를 들 수 있다. 사기꾼과 뒷골목 세계를 소재로 하여 사회를 고발하고 자 한 「서푼짜리 오페라」는 그 내용에 걸맞게 진부하고 예술성 없는 유행가와 재즈, 무곡 등으로 구성되어 있지만, 이 오페라의 진정한 가치는 극본가인 <브레흐트>(Bertolt Brecht, 1898-1956)가 등장인물들의 동작과 제스처에 큰 비중을 두어 <총체연극>으로의 발전에 공헌했다는 점이다(4-3 참조).<sup>31)</sup> 사상적으로나 음악적으로나 유사한 오페라로는 미국에서 공연된 <블릿츠스타인>(Marc Blitzstein 1905-64)의 「요람이 흔들릴 것이다」(*The Cradle will Rock*, 1937)를 들 수 있다.<sup>32)</sup> 사상적으로는 유사하나 새로운 음악 기법이나 양식이 도입된 오페라로는

<sup>30)</sup> 새로운 세대는 오페라 형식의 진부성을 감지했던 것이다. 아드르노, 「음악사회학 입문」, 93-97쪽; Ernst Bloch, *Essays on the Philosophy of Music*, trans. Peter Palmer (NY: Cambridge University Press, 1974), pp. 146-47; 영국의 극작가인 <버나드 쇼>(George Bernard Shaw, 1856-1950)가 「니벨룽겐의 반지」의 내용을 사회주의적 입장에서 당시의 런던의 사회상에 비유하여 사회개혁적 철학자로서의 <바그너>를 널리 부각 시키기는 했지만, 이런 예는 예외에 속한다: George Bernard Shaw, *The Perfect Wagnerite: A commentary on the Nibelung's Ring* (London: Constable & Co.), 1923. <바그너>의 민족주의는 <히틀러>로부터 악용된 데 불과하고, 바이로이트는 국제적 사교장으로 자리잡아 갔다: 아도르노, 위의 책, 133쪽.

<sup>31)</sup> <브레흐트>는 그의 연극에서 배우들의 인위적이고 양식화된 동작을 강조했는데, 그 근거는 그의 유명한 <낯설게 하기>(Verfremdung) 이론이다. 이 이론은 관객 자신이 극장 안에 앉아 있음을 잊지 않게 하여 등장인물에 감정이입(Catharsis)을 시키지 않도록 하는 것인데, 그 목적은 관객이 연극과 비판적 거리를 상실하지 않고 사회변혁적 메시지를 감지할 수 있도록 하기 위한 것이다. 손주현, 「낯설게하기(Verfremdung) 이론의 미학적 의의에 관한 연구」, 「미학연구」 제2집(1996), 149-71쪽.

<sup>32)</sup> Donald J. Grout, *A Short History of Opera*, p. 550.

이태리의 <루이지 노노>(Luigi Nono, 1924-90)가 작곡한 「불관용」(*Intolleranza*, 1960 : 다양한 음향 효과의 합창오페라), 독일의 <한스 헨체>(Hans W. Henze, 1926-현재)가 발표한 「엘 치마론」(*El cimarron*, 1969)과 「우리는 강에 왔다」(*We Come to the River*, 1976) 등이 있다.<sup>33)</sup>

<바그너>의 유도동기 기법이 20세기 음악 어법에 접목된 대표적인 예로는 12음 기법으로 된 <쇤베르크>(Arnold Schönberg, 1874-1951)의 「모세와 아론」(*Moses und Aron*, 1932 : 전체 3막 중 제1, 2막에만 음악이 붙여짐)을 들 수 있다.<sup>34)</sup> 「모세와 아론」은 오페라에 오라토리오적 요소(종교적 소재와 합창의 중요한 비중 등)가 결합된 독특한 작품이기도 하다. 「모세와 아론」에서의 12음 주제는 신의 질서로 상징되고 그의 백성이 신에게 멀어질수록 자유롭게 취급되는 방법으로 진행된다(예 : 「금송아지」 장면, 마디 331-342). 즉, 그 주제 자체가 유도동기이다. 뿐만 아니라 그 12음 주제로부터 신에 대한 3가지 상징(무한으로서의 신, 신의 의지, 신의 약속)을 의미하는 동기들이 각각 유기적으로 파생되어 미시적인 차원에서의 유도동기로 사용되었다(반복적으로 나타나 귀로 들어서도 알 수 있다).<sup>35)</sup> 이와 같은 유도동기 기법은 음악적으로 매우 통일성이 있다는 점에서 <바그너>의 것과는 좀 색다르다고 볼 수 있다.

그 외에, <바그너>의 유도동기 기법이 수용된 20세기 중·후반 오페라로는 <알반 베르크>(Alban Berg, 1885-1935)의 「룰루」(*Lulu*, 1935: 12음기법), <뵈렝>(Francis Poulenc, 1888-1963)의 「수녀들의 대화」(*Les Dialogues des Carmélites*, 1957 상연)와 <프로코피예프>(Sergej Prokofjev, 1891-1953)의 「전쟁과 평화」(*War and Peace*, 1955) 등이 있다.<sup>36)</sup>

<sup>33)</sup> Donald J. Grout, 위의 책, p. 549-500; Paul Griffiths, *Modern Music : The Avant-garde since 1945* (NY: George Braziller, Inc., 1981), pp. 252-5, 269. <헨체>의 「엘 치마론」은 '4명의 연주자를 위한 리사이틀'이란 부제가 붙어 있으며, 연속적인 레치타티보를 특징으로 하고 즉흥연주도 가미되어 있다. 「우리는 강에 왔다」는 'Actions for Music'이란 부제가 붙어 있지만, 사실은 대규모의 오페라이다.

<sup>34)</sup> <쇤베르크>는 「모세와 아론」의 제3막도 음악적으로 완성시키려는 생각을 항상 갖고 있었다. 그럼에도 불구하고 이 오페라가 미완성으로 남은 이유는 <아도르노>는 진부한 오페라에 대한 당시의 취향의 변화와 그에 따른 작곡가의 딜레마로 해석한다. 아도르노, 「음악사회학입문」, 89쪽; Erwin Stein, ed., *Arnold Schoenberg's Letters* (London: Faber and Faber, 1964), p. 256.

<sup>35)</sup> 신을 상징하는 세 가지의 동기들 중에서 첫째 것은 12음 주제의 제1, 2, 3음과 제10, 11, 12음으로 되어 있고, 둘째 동기는 제4-9음으로 이루어져 있으며, 마지막 동기는 둘째 동기의 전회(inversion) 형태인 동시에 첫째 것의 역전회(inversion-retrograde)으로 되어 있다. Karl Wörner, *Schoenberg's 'Moses and Aaron'*, trans. Paul Hamburger (NY: St. Martin's Press, 1963), p. 7; Malcolm MacDonald, *Schoenberg* (London: J. M. Dent & Sons Ltd., 1976), p. 213; Pamela C. White, "Idea and Presentation: Source-Critical and Analytical Studies of Music, Text and Religious Thought in Schoenberg's *Moses und Aron*," Diss. Harvard University, 1983, Chap. 4.

<sup>36)</sup> Donald J. Grout, *A Short History of Opera*, pp.541, 546, 553-55.

## (2) 문학에서의 수용

<바그너>의 유도동기 기법은 음악에서만이 아니라 문학에도 적용된 예가 있다. 20세기의 길목에서 문학을 시작한 <토마스 만>(Thomas Mann, 1875-1955)은 현대적인 감성을 다각적으로 표현할 수 있는 새로운 기법의 필요성을 느꼈다. 그 결과 몽타아즈기법(기존 소재의 재구성)을 만들어냈으며 <바그너>의 음악극에 서도 그 새로운 가능성을 예감했다.<sup>37)</sup> 그는 특히 <바그너>의 유도동기 기법을 그의 소설에 적용했을 뿐만 아니라 <바그너>의 작품 자체를 패러디하기도 했다. 그렇지만 이것은 단순한 모방이 아니라 '이의성'(二義性)이라는 새로운 표현기법으로 수용된 것이다.

그의 단편인 「트리스탄」(*Tristan*, 1902)은 <바그너>의 「트리스탄과 이졸데」를 패러디한 것이다. 제목 자체의 동일성과 상황 설정의 평행(삼각 관계)과 함께, 이 소설에서는 두 남녀 주인공들 사이의 대화에서 반복적으로 「트리스탄과 이졸데」의 종막의 음악('연인의 죽음')에 대한 언급이나 묘사가 포함되어 있어, 독자들에게 이 두 작품을 관련지어 생각하게 만든다. 즉, 클뢰터얀(Klöterjahn) 부인을 이졸데로, 스피넬(Spinell)을 트리스탄으로 연상하게 만든다.<sup>38)</sup> 즉, 그 음악에 대한 언급이 소설 「트리스탄」에서의 유도동기인 것이다. 이와 같이 <만>의 소설에서의 유도동기는 특정한 연상 작용을 일으키는 문학적 기법으로 쓰였다.

## (3) 연극에서의 수용

<바그너>의 종합예술작품 이론은 제2차 세계대전 이후 연극 무대에서 새로운 활로를 찾았다. 특히, <바그너>가 한 세기 전에 그러했듯이, 복잡하고 병든 현대 사회에 강렬한 개혁의 메시지를 전달하려는 몇몇 극작가들의 의욕은 복합매체를 이용한 <총체 연극>(Total Theater)의 발전을 가져 왔다. 즉, 총체 연극이란 희곡에만 의존하던 종래의 연극에서 탈피하여 일급의 동작과 무언의 제스처, 묘사적인 춤과 분위기를 만드는 음악, 창조적인 의상과 무대 장치 등이 강렬한 메시지를 담은 희곡의 내용을 전달하는 데에 혼연일체가 되는 연극이다.<sup>39)</sup> 총체 연극이란 용어를 처음으로 사용한 <앙토냉 아르투>(Antonin Artaud, 1895-

<sup>37)</sup> 최순봉, “<토마스 만>의 소설이론과 기법에 관한 연구: 이의성의 표현양식을 중심으로,” 학위논문, 서울대학교, 1981, 7-10쪽, 23쪽. <토마스 만>은 그가 <바그너>에게서 영향을 받았음을 수없이 고백한 바 있다.

<sup>38)</sup> 최순봉, 위의 책, 128-29쪽; Thomas Mann, *Tristan, Tonio Kroger*, 범한독일문학시리즈, 제1권, 지명렬 해설/주해(서울: 범한서적), 1977.

<sup>39)</sup> K. A. Ommanney & Harry J. Schanker, *The Stage and the School*, 4th ed. (NY: McGraw-Hill, 1972), p. 83.

1948)는 인간의 잔인성을 극적으로 표현해 실존적인 현실을 반영하고자 했고(<잔혹 연극> *Theatre of Cruelty*), <자크 코포>(Jacques Copeau, 1879-1949)는 총체 연극을 통해 극장을 온 시민의 예배의식적 장소로 만들고자 했다(<대중 연극>, *Popular Theatre*).<sup>40)</sup>

이와 같은 총체 연극의 시도는 차차 다른 예술분야에도 자극을 주어 <총체 예술>(Total Art)이라는 단어를 낳게 한다.<sup>41)</sup> 총체예술이란 용어는 그 기원으로 일컬어지는 <바그너>의 종합예술과 별 구별없이 쓰이기도 하며,<sup>42)</sup> 또 그렇게 취급되어야 한다는 주장도 있다.<sup>43)</sup> 총체 예술의 극단적인 예로는 해프닝을 들 수 있다. 현대인들은 논리적인 연속성과는 관계없이 다층적으로 빠르게 전개되는 엄청난 사건들이나 광경을 겪는데, 해프닝은 그런 생활 형태의 예술적 은유로서 이해될 수 있다.<sup>44)</sup> 해프닝의 출현에 중요한 역할을 한 사람으로는 <존 케이지>(John Cage, 1912-1992)가 있다.

## 5. 맺음말

<바그너>에게 있어서 예술은 종교만큼이나 신성한 것이었다. 그 예술이 당시에 오락으로 전락해 버렸다고 비판하던 <바그너>는 예술화된 종교의식이었던 그리스의 비극에서 독일 정신을 회복시킬 수 있는 가능성을 보았다. 비극이 오페라의 원형이라는 판단에 입각하여, 음악회와 다를 바 없었던 당시의 오페라를 음악과 연극적 요소의 결합에 의한 원래적 형태로 재구성하여 사회 개혁적 도구로 사용하고자 한 것이다. 이렇게 탄생한 그의 종합예술작품에서 음악을 포함한 모든 예술은 그런 목적을 위한 수단으로 사용되었고, 특히 음악의 강력한 표현력을 믿은 그는 가사 전달을 위해 그 효과를 최대한 활용하려고 하였다. 이런 탐구는 결과적으로 표현력이 강화된 대규모의 오케스트라, 유도동기와 무한선율에 의한 구성, 조성 붕괴에 접근하는 확대된 반음계적 화성법을 가져 왔고, 후세에 대한

<sup>40)</sup> 고승길 편역, “앙투앵 아르토프” 「현대연극의 이론」(서울: 대광문화사, 1975), 316-34쪽; Gunter Berghaus, ed., “Jacques Copeau and ‘Popular Theatre’ in Vichy France,” in *Fascism and Theatre: Comparative Studies on the Aesthetics and Politics of Performance in Europe, 1925-1945* (Oxford: Berghahn Books, 1996), pp. 247-59. 총체연극의 다른 주장자에 관해서는 김문환, 「바그너의 세계: <총체예술의 원류>」, 219쪽 참조.

<sup>41)</sup> 용어의 혼란: 총체연극 또는 총체예술이 종합예술이란 이름과 동일하게 취급되어 있는 또 다른 경우:

<sup>42)</sup> R. Kerry White, *An Annotated Dictionary of Technical, Historical, and Stylistic Terms Relating to Theatre and Drama* (Lewiston: The Edwin Mellen Press, 1995), pp. 76-77.

<sup>43)</sup> 김수남, 「총체예술의 이해」(서울: 예니, 1996), p. 16-21.

<sup>44)</sup> 크로이든(마가렛), 「20세기 실험극」, 송혜숙 역(서울: 현대미술사, 1994), 101-16쪽.

그의 가장 강력한 영향력도 바로 이러한 음악적 고안물 때문이었다.

절대음악을 신봉하거나 제예술의 개별성을 인정하는 예술가·학자들은 종합 예술작품 이론을 신랄하게 비판했고 <바그너>가 의도한 사회 개혁도 이루어지지 않는 않았지만, 복합 매체를 통해 사회 비판적 메시지를 강렬하게 전달하고자 하는 시도는—특히 20세기 후반의 연극계에서—역사적으로 반복되고 있다.

## 참고문헌

- 고승길 편역. "앙투냉 아르또." 「현대연극의 이론」. 서울: 대광문화사, 1975, 316-34쪽.
- 골레이(앙트완느). 「현대음악의 미학」. 대학음악저작연구회 역. 서울: 삼호출판사, 1989.
- 김문환. 「총체예술의 원류: 바그너의 세계」. 문학과 예술 3. 서울: 느티나무, 1989.
- 김방현. "아도르노의 음악해석과 진리성." 「음악과 민족」 15(1998), 227-38쪽.
- 김수남. 「총체예술의 이해」. 서울: 예니, 1996.
- 노영해. "바그너 오페라 가사에 드러난 두운(頭韻 Stabreim) 독, Alliteration 영) 법칙에 관한 연구." 「낭만음악」 24(1994), 245-63쪽.
- 손주현. "낯설게 하기(Verfremdung) 이론의 미학적 의의에 관한 연구." 「미학연구」 제2집(1996), 149-71쪽.
- 아도르노. 「음악사회학입문」. 김방현 역. 서울: 삼호출판사, 1990.
- \_\_\_\_\_. 「미적 이론」. 방대원 역. 서울: 이론과 실천, 1991.
- 이운영. "F. Nietzsche의 예술철학연구: '예술의 생리학'과 '위대한 양식'을 중심으로." 「미학연구」 1(1995), 109-20쪽.
- 차하순. 「서양사총론」. 수정판. 서울: 탐구당, 1982.
- 크로이든(마가렛). 「20세기 실험극」. 송혜숙 역. 서울: 현대미학사, 1994.
- 톨스토이. 「예술이란 무엇인가」. 이청 역. 서울: 범우사, 1988.
- 홍정수. "아도르노의 예술철학." 「음악학 2: 민족음악이란 무엇인가」. 서울: 민음사, 1990, 273-304쪽.
- Abraham, Gerald. *A Hundred Years of Music*. London: Gerald Duckworth & Co., LTD., 1964.
- Berghaus, Gunter, ed. "Jacques Copeau and 'Popular Theatre' in Vichy France." In *Fascism and Theatre: Comparative Studies on the Aesthetics and Politics of Performance in Europe, 1925-1945*. Oxford: Berghahn Books, 1996.
- Bloch, E. "Paradoxes and Pastorale in Wagner's Music." In *Essay on the Philosophy of Music*. Ed. David Drew. Trans. P. Palmer. Cambridge: Cambridge University Press, 1974.
- Borchmeyer, Dieter. *Richard Wagner: Theory and Theatre*. Trans. Stewart Spencer. Oxford: Clarendon Press, 1991.
- Dahlhaus, Carl. *Esthetics of Music*. Trans. W. Austin. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Wagner's Aesthetics*. Ed. Herbert Barth. Trans. Derek Fogg. London, Germany: Edition Musica Bayreuth, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Wagner's Music Drama*. Trans. Mary Whittall. Cambridge: Cambridge University Press, 1979.
- Einstein, Alfred. *Music in the Romantic Era*. NY: W. W. Norton, 1947.

- Goldman, Albert, & Evert Sprinchorn, ed. *Richard Wagner on Music & Drama*. Trans. H. Ashton Ellis. Lincoln, NB: University of Nebraska Press, 1964.
- Griffiths, Paul. *Modern Music: The Avant-garde since 1945*. NY: George Braziller, Inc., 1981.
- Grout, Donald J. *A Short History of Opera*. 2nd ed. NY: Columbia University Press, 1965.
- Lippman, Edward Arthur. "The Esthetic Theories of Richard Wagner." *MQ* 44 (1958): 209-20.
- MacDonald, Malcolm. *Schoenberg*. London: J. M. Dent & Sons Ltd., 1976.
- Millington, Barry. *Wagner*. Princeton, NJ : Princeton University Press, 1984.
- Newman, Ernest. *The Wagner Operas*. Vol. 2. NY: Harper Colophon Books, 1949.
- Shaw, George Bernard. *The Perfect Wagnerite: A commentary on the Nibelung's Ring*. London: Constable & Co., 1923.
- Stein, Erwin ed.. *Arnold Schoenberg's Letters*. London: Faber and Faber, 1964.
- Stein, J. M. *Richard Wagner and the Synthesis of the Arts*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1973.
- Wagner, Richard. "On Operatic Poetry and Composition." In *Richard Wagner's Prose Works*. Vol. 6. Trans. and Ed. William Ashton Ellis. Rpt. NY: Broude Brothers, 1966.
- Wörner, Karl. *Schoenberg's 'Moses and Aaron'*. Trans. Paul Hamburger. NY: St. Martin's Press, 1963.
- White, Pamela C. "Idea and Presentation : Source-Critical and Analytical Studies of Music, Text and Religious Thought in Schoenberg's *Moses und Aron*." Ph.D. Dissertation, Harvard University, 1983.
- White, R. K. *An Annotated Dictionary of Technical, Historical, and Stylistic Terms Relating to Theatre and Drama*. Lewiston: The Edwin Mellen Press, 1995.