

바실리오와 피가로는 무엇을 들었는가? 오페라, 혹은 엿듣기의 예술*

계 희 승
(한양대학교)

I. 들어가며

사례 #1. 헨델(George Frideric Handel, 1685-1759)의 오페라 《아리오단테》(*Ariodante*, HWV 33, 1735), 제2막.¹⁾ 아리오단테가 폴리네소의 계약에 넘어가 스스로 목숨을 끊으려는 순간, 갑자기 나타나 그를 말린 사람은 루카니오다. 루카니오가 아리오단테와 폴리네소의 대화를 엿듣지 못했다면, 그래서 지네브라에 대한 오해가 폴리네소와 달린다가 꾸며낸 일이라는 사실을 전하지 않았다면 이 오페라는 영원히 비극으로 남았을 것이다. 하지만 그보다 더 큰 비극은 아리오단테의 아리아 ‘부정한 여인’(Scherza infida)이 끝내 우리에게 전해지지 못했을 것이라는 사실이다.

사례 #2. 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)의 오페라 《피델리오》(*Fidelio*, op. 72, 1814), 제1막. 레오노레(=피델리오)는 플로레스탄을 암살하려는 교도소장 피차로와 로코의 계획을 엿듣고 ‘오라, 희망이여, 내 지친 몸을 비춰주는’(Komm, Hoffnung, lass den letzten Stern)을 노래한다. 레오노레가 이 둘의 대화를 엿듣지 못했다면 이 오페라는 어떻게 흘러갔을까? 죄수들이 마당에서 잠시나마 자유를 느낄 수 있게 해달라는 레오노레와 마르첼리네의 청원이 아니었다면 플로레스탄은 비극적인 죽음을 맞

* 이 논문은 2015년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF-2015S1A5B8037080).

이했을 지도 모르는 일이다. 무엇보다, 레오노레의 애절한 아리아도 없었다.

사례 #3. 알반 베르크(Alban Berg, 1885-1935)의 오페라 《룰루》(*Lulu*, 1937/1979), 제2막.²⁾ 손 박사는 룰루가 알바에게 그의 어머니를 독살한 게 자신(Ich habe Deine Mutter vergiftet)이라고 자백하는 대화를 엿듣고 급기야 총을 꺼내 든다. 룰루는 그 총으로 결국 손 박사를 살해하고 오페라는 서서히 파국에 이른다. 결과론적인 이야기지만 만약 손 박사가 룰루와 알바의 대화를 엿듣지 못했다면, 차라리 진실을 알지 못했다면 적어도 우리가 알고 있는 룰루의 ‘비극’은 없었을 것이다. 그리고, 《룰루》도 없었다.

오페라는 ‘엿듣기’의 예술이다. 오페라에서 엿듣기는 이야기가 지속될 수 있는 동력을 제공하고 극적 전환(peripeteia)의 발단이 되기도 한다.³⁾ 조금 과장해서 이야기하면 엿듣기 장면이 없는 오페라를 떠올리기 어려울 정도다. 그런 측면에서 오페라 속 엿듣기에 관한 연구가 생각보다 많지 않다는 사실은 쉽게 납득이 가지 않는다. 하지만 오페라가 기본적으로 문학 작품에 기반을 두고 있다는 점을 상기하면 오페라 속 엿듣기에 관한 연구의 부재(不在)가 그렇게 놀랍지 않다. 문학적 장치로서의 엿듣기를 연구한 앤 게이린(Ann Gaylin)은 자신의 저서 『소설 속 엿듣기, 오스틴에서 프루스트까지』(*Eavesdropping in the Novel from Austen to Proust*, 2003)에서 시각중심적 사고의 영향력 때문에 엿듣기로 가득한 문학 작품을 다루는 연구에서도 유독 ‘(엿)듣기’에 관한 문제가 크게 간과되어 왔다고 지적한다.⁴⁾ 오페라가 문학 작품에 기초하는 만큼 오페라 속 엿듣기 또한 간과되어 온 것이 사실이다.

1) 본 논문에서 제시되는 작품 연도는 모두 ‘초연’된 해를 기준으로 한다.

2) 베르크가 남긴 미완성본은 1937년, 프리드리히 체르하(Friedrich Cerha, 1926-)의 완성본은 1979년에 초연되었다.

3) ‘페리페테이아’, 또는 ‘반전’(反轉)은 “사건을 예상 밖의 방향으로 급전시킴으로써 독자에게 강한 충격과 함께 주제를 효과적으로 전달하는 방법이다.” 김문주, “반전,” 『문학비평용어사전』, 한국문학평론가협회 편저 (서울: 국학자료원, 2006), 774-775.

4) Ann Gaylin, *Eavesdropping in the Novel from Austen to Proust* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), 1.

하지만 문학 작품 속 엿듣기 연구의 부재가 오페라 속 엿듣기 연구의 부재를 정당화하지는 않는다. 오페라는 문자(가사)뿐만 아니라 소리(음악)로 말(노래)하는 예술이기 때문이다. 게이린의 연구가 문자로 이루어진 문학 작품 연구의 시각중심적 담론의 한계에 도전하는 것이었다면, 오페라 연구야말로 이 한계를 넘어서야 한다. 오페라는 눈으로(만) 듣는 것이 아니라 귀로(도) 보는 예술이다. 그래서 단지 내러티브 장치로서의 엿듣기, 즉 가사 중심의 텍스트적 엿듣기에만 주목할 것이 아니라 ‘음악적’ 엿듣기에 귀 기울여야 한다.

게이린의 연구는 19세기 문학 작품을 다루고 있지만 저자 본인도 밝히듯이 엿듣기의 문제가 비단 19세기에 국한된 것은 아니다.⁵⁾ 이는 미국의 생물언어학자 존 로크(John L. Locke)의 저서 《엿듣기: 사적인 역사》(*Eavesdropping: An Intimate History*, 2010)를 보면 쉽게 이해할 수 있다.⁶⁾ 로크는 16세기의 관음증(voyeurism)부터 오늘날의 사회관계망서비스(social network service, SNS)까지 아우르는 자신의 연구에서 엿듣기가 시대를 초월하는 “생물학적 충동”(biological drive)의 발현이라고 주장한다.⁷⁾ 로크의 주장에 온전히 동의하지 않더라도 시대를 불문하고 오페라가 엿듣기로 가득하다는 사실에 대해서는 이론(異論)의 여지가 없어 보인다. 이 글을 시작하며 소개한 세 편의 오페라만 해도 18세기부터 20세기 사이에 작곡되었고, 본고에서 자세히 살펴볼 모차르트의 오페라 《피가로의 결혼》(*Le nozze di Figaro*, KV. 492, 1786) 역시 엿듣기로 가득하다.

지금부터 할 이야기는 ‘엿듣기’가 오페라의 분석과 해석, 더 나아가 연출에 어떤 가능성을 제공하는지 《피가로의 결혼》을 중심으로 알아보는 것

5) 게이린 자신도 엿듣기가 구체적으로 19세기적인 현상이라는 주장을 하지는 않는다. Gaylin, *Eavesdropping in the Novel from Austen to Proust*, 2. 다만 근대적 개념의 사적(私的) 공간이 형성되기 시작한 시기가 19세기라는 점은 분명히 해 둘 필요가 있다.

6) John L. Locke, *Eavesdropping: An Intimate History* (New York: Oxford University Press, 2010).

7) Locke, *Eavesdropping: An Intimate History*, 7, 31.

이다. ‘엿듣기’라는 렌즈를 통해 오페라를 되읽을 때 드러나는 ‘제3의 내러티브’가 새로운 해석과 연출을 가능하게 한다는 것이 본 논문의 궁극적인 주장이다. 연출에 관한 문제는 결국 관객에 대한 논의로 이어진다. 연출 방식에 따라 같은 오페라가 전혀 다른 방식으로 경험되기 때문이다. 그러니까 오페라 속 엿듣기에 귀 기울인다는 것은 곧 관객이 오페라를 어떠한 방식으로 경험하는지를 엿듣는 것과도 같다는 말이다.

본격적인 논의에 앞서 ‘엿듣기’의 정의와 용어에 대해 간단히 정리할 필요가 있다. 사전적 정의에 따르면 엿듣기는 이를 행하는 주체의 ‘고의성’ 여부에 따라 우연히 엿듣게 되는 경우와 명확한 의도와 목적을 갖고 엿듣는 경우, 두 가지로 분류된다.⁸⁾ 전자에 해당하는 대표적인 영단어는 ‘overhearing’, 후자에는 ‘eavesdropping’이 있다.⁹⁾ 예컨대 베르디(Giuseppe Verdi, 1813-1901)의 오페라 《오텔로》(*Otello*, 1887), 제3막에서 오텔로가 이아고와 카시오의 대화를 엿듣는 장면은 명확한 목적을 갖고 의식적으로 엿듣는 행위이므로 엄밀히 말하면 ‘eavesdropping’에 해당한다.

하지만 영미권에서조차 이 두 단어가 엄격히 구분되어 사용되지는 않는다. 예컨대 동일한 작품, 같은 장면의 엿듣기를 묘사하는 데 A학자는 ‘overhearing’을, B학자는 ‘eavesdropping’을 사용하기도 한다. 게이린 또한 자신의 저서에서 ‘eavesdropping’을 일관되게 사용하면서 “의도적인”(intentional) 엿듣기와 “고의성이 없는”(inadvertent) 엿듣기로 구분하고 있을 뿐이다.¹⁰⁾ 오페라에서 발생하는 엿듣기 역시 크게는 이 두 가지로 구분할 수 있지만 본고에서 이 둘의 구분이 중요한 것은 아니므로 기본적으로 두 종류의 엿듣기가 있다는 사실을 언급하는 정도로 그친다.

8) *The New Oxford American Dictionary*, ed. Elizabeth J. Jewell and Frank Abate (New York: Oxford University Press, 2001), s.vv. “eavesdrop,” 538, and “overhear,” 1219; *Merriam-Webster’s Collegiate Dictionary*, 10th ed. (Springfield, MA: Merriam-Webster, 1999), s.vv. “eavesdrop,” 364, and “overhear,” 829.

9) 그래서 고의성을 수반하는 ‘eavesdropping’은 종종 ‘도청’(盜聽)의 의미로도 사용(번역)된다.

10) Gaylin, *Eavesdropping in the Novel from Austen to Proust*, 7.

II. 엿듣기는 권력이다

모차르트의 오페라 《피가로의 결혼》, 제1막, 장면 7, 7번곡, 3중창 ‘뭐라고! 당장 가서’(Cosa sento! tosto andate).¹¹⁾ 이 3중창은 《피가로의 결혼》의 여러 악곡들 중에서도 가장 많이 분석된 악곡 중 하나로 손꼽힌다.¹²⁾ 극적으로 아무것도 ‘해결’되지 않는 이 곡이 가장 목적지향적(teleological)인 음악 형식 중 하나인 소나타 형식을 취하고 있으니 음악 학자에게는 매력적인 난제(難題)임에 틀림없다. 하지만 지금부터 할 이야기는 형식에 관한 논의가 아니라 엿듣기로 인해 복잡하게 얽혀있는 등장인물들 간의 관계, 그리고 그들의 음악에 관한 문제다. 먼저 〈악보 1〉에 제시된 두 선율을 살펴보자.

-
- 11) 본 논문에서 사용되는 《피가로의 결혼》의 장면·곡 번호는 다음 에디션에 따른 것이다. *Neue Mozart-Ausgabe*, Serie II, Werkgruppe 5, Band 16: *Le nozze di Figaro*, edited by Ludwig Finscher (Kassel: Bärenreiter, 1973), BA 4565.
- 12) 가장 대표적인 분석은 다음 문헌들을 참고하라. Siegmund Levarie, *Mozart's "Le nozze di Figaro": A Critical Analysis* (New York: Da Capo Press, 1977), 57-61; David Lewin, "Musical Analysis as Stage Direction," in *Music and Text: Critical Inquiries*, ed. Steven Paul Scher (New York: Cambridge University Press, 1992), 163-176; Ted Conner, "Cherubino Rediscovered: Text, Music, and Narrative in Mozart's Trio," *Theory and Practice* 25 (2000): 27-64; Karol Berger, *Bach's Cycle, Mozart's Arrow: An Essay on the Origins of Musical Modernity* (Berkeley: University of California Press, 2007), 220, 229-235; Matthew Shaftel, "Types, Tokens, and Figaro: Musical Structure and Dramatic Narrative in the Act I Trio from Mozart's *Marriage of Figaro*," in *Keys to the Drama: Nine Perspectives on Sonata Forms*, ed. Gordon Sly (Burlington, VT: Ashgate, 2009), 27-51; Janet Schmalfeldt, *In the Process of Becoming: Analytic and Philosophical Perspectives on Form in Early Nineteenth-Century Music* (New York: Oxford University Press, 2011), 80-86. 이 문헌들 대부분은 3중창의 ‘형식’에 대해 논의한다.

〈악보 1〉 바실리오와 케루비노 선율의 유사성

(a) *Basilio*

16 $\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}$ $\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$ $\hat{6}-\hat{5}-\hat{4}$

In mal pun-to son qui giun-to, per - do - na-te, oh

(b) *Cherubino*

1 $\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}$ $\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$ $\hat{6}-\hat{5}-\hat{4}$

Non so più co-sa son, co-sa fac-cio, or di

〈악보 1a〉는 바실리오가 3중창(7번곡)의 마디 16-21에서 부르는 선율이고 〈악보 1b〉는 케루비노가 부르는 바로 이전 악곡(6번곡) ‘내가 누군지 모르겠어요’(Non so più cosa son)의 도입부(마디 1-3)다. 가사는 말할 것도 없고, 음고부터 리듬, 박자, 조성까지 모든 게 다르지만 악보 위에 표시된 음도(scale degrees)가 보여주는 것처럼 기본적으로 동형(isomorphic) 선율이다.

음악학자 다니엘 리슨(Daniel N. Leeson)은 이처럼 유사한 선율이 오페라의 서로 다른 장면에서 사용되는 것을 작곡가의 “자기 인용”(self-quotation)이라고 부르면서, 이러한 자기 인용이 “이 장면[7번곡]의 이야기를 이해하는 데 새로운 관점”을 제시한다고 주장한다.¹³⁾ 이 장면에서 “정확히 무슨 일이 벌어지고 있는지에 대한 궁극적인 이해는 가사가 아니라 [바실리오가 부르는 케루비노의] 선율을 통해 얻을 수 있다”는 것이다.¹⁴⁾

리슨이 관심을 갖는 부분은 오페라가 시작한 후 장면 6의 레치타티보에서 처음 등장하는 바실리오가 바로 이전 장면(장면 5)에서 케루비노와 수잔나가 나누는 대화를 어디까지 ‘엮’들었느냐는 것이다.¹⁵⁾ 리슨의 의문은 〈악

13) Daniel N. Leeson, “Mozart’s *Le Nozze di Figaro*: A Hidden Dramatic Detail,” *Eighteenth Century Music* 1/2 (2004), 301.

14) Leeson, “Mozart’s *Le Nozze di Figaro*: A Hidden Dramatic Detail,” 301.

15) Leeson, “Mozart’s *Le Nozze di Figaro*: A Hidden Dramatic Detail,” 301.

보 1>에 제시된 두 선율의 유사성에 근거를 두고 있다. 그는 바실리오의 선율이 케루비노의 아리아(6번곡)와 유사한 것에 주목하며 바실리오가 케루비노의 아리아를 엿들었을 가능성에 대해 탐구한다. 리슨의 생각처럼 만약 바실리오가 케루비노의 아리아를 엿들었다면, 3중창의 내러티브는 단순히 가사로만 파악되는 것보다 훨씬 복잡해진다.

바실리오가 수잔나와 케루비노의 대화를 엿들은 게 사실이라면 바실리오의 이 장면에서 막강한 ‘힘’을 갖고 있다. 일단 그는 백작이 수잔나에게 구애를 하던 중 자기가 나타나자 숨었다는 사실을 유추해 낼 수 있다. 또한 백작이 들어오기 전부터 케루비노가 숨어 있었다는 사실도 충분히 짐작 가능하다. 그리고 케루비노가 숨어 있다는 사실을 백작이 (아직) 모른다는 사실 또한 파악하고 있을 것이다. 조금 더 나가면 수잔나가 바실리오가 이 모든 것을 알고 있을지도 모른다고 생각(의심)하고 있다는 사실까지 알고 있다. 오페라에서 처음, 그것도 갑자기 등장한 인물치고는 너무나 많은 것을 알고 있다. 마치 전지전능한 ‘신’같다.

혹은, ‘관객’ 같다. 바실리오는 적어도 이 장면에서만큼은 관객과 같은 위치에서 극 안을 누비고 다닌다. 이는 마치 극중 인물이 갑자기 관객을 향해 말을 걸 때 ‘제4의 벽’(the fourth wall)이 일시적으로 붕괴되는 것과 같다.¹⁶⁾ 관객과 바실리오 사이의 유일한 격차는 바실리오가 모든 것을 알고 있다는 사실을 우리(=관객)가 알고 있고, 그 사실을 바실리오가 모른다는 점 뿐이다. (원칙적으로 그는 관객의 존재를 알지 못한다.) 하지만 연출하기에 따라서는 이 간극조차도 얼마든지 좁힐 수 있다. 예컨대 바실리오를 연기하는 성악가가 틈틈이 관객과 눈을 맞춘다면 그 자체로 관객에게 말을 걸고 있는 것과 마찬가지다.

그러니까 엿듣기는 ‘권력’이다. 수잔나는 바실리오의 압도적인 ‘힘’(=정보력)에 정신을 잃고(quasi svenuta), 백작은 케루비노가 자신과 수잔나

16) ‘제4의 벽’은 드니 디드로(Denis Diderot, 1713-1784)가 주창한 개념으로, 관객과 무대 사이에 존재하는 가상의 벽을 의미한다. J. A. Cuddon, *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, 5th ed., rev. M. A. R. Habib (Hoboken, NJ: John Wiley & Sons, 2013), 288.

가 나눈 대화를 엿들었다는 사실 때문에 케루비노를 함부로 제거할 수 없다(Feci per non sentir quanto potea). 게이린은 실제로 “사회·경제·정치적 권력이 없는 하인과 다른 계급민들이 종종 자신들의 고용주나 자신보다 사회적 지위가 높은 사람들에 대한 지식[정보]을 얻기 위해, 위험을 방지하기 위해, 혹은 다른 이에게 이러한 정보를 건내기 위해 엿듣는다”고 주장한다.¹⁷⁾ 바실리오가 의도적으로 엿들었는지는(eavesdropped) 알 수 없으나 그것이 우연이었다고(overheard) 하더라도 엿들은 ‘정보’를 이용해 백작과 수잔나, 그리고 관객과 모종의 ‘게임’을 하고 있다는 점은 분명해 보인다.

7번 3중창이 놀라운 점은 엿듣기가 여러 계층에서 존재한다는 것이다. 바실리오가 수잔나와 케루비노의 대화를 엿들었을 가능성을 차치하더라도 케루비노의 아리아(6번곡)가 끝나고 이어지는 장면 6부터 살펴보면 서로가 서로를 엿듣는 모양새를 하고 있다. 백작의 갑작스런 등장으로 몸을 숨긴 케루비노는 의도치 않게 수잔나와 백작의 대화를 (엿)듣게 되고, 바실리오의 등장으로 몸을 숨긴 백작은 수잔나와 바실리오의 대화를 (엿)듣게 된다. 바실리오는 이 모든 것을 알고 있고, 수잔나는 바실리오가 모든 것을 알고 있다는 사실을 그의 노래를 통해 알게 된다. 그러니까 역설적으로 여기서 제일 무지(無知)한 인물은 (물론 그의 잘못은 아니지만) 혼자만 아무것도 모르고 있는 백작이다. 케루비노는 적어도 백작의 존재를 알고 있다.

리슨은 궁극적으로 이러한 자기 인용이 “이 장면의 해석에 영향을 미칠 수 있다”고 주장한다.¹⁸⁾ 리슨도 언급하고 있는 것처럼 바실리오는 사실상 수잔나가 들을 수 있도록 케루비노의 선율을 부르는 것이다.¹⁹⁾ 리슨이 생각하는 바실리오의 목적은 명확해 보인다. 수잔나와 케루비노가 나눈 대화를 자기가 (엿)들었다는 사실을 그들에게 알리기 위해서, 그리고 수잔나에게 자신이 어디까지 알고 있는지 과시하기 위해서.²⁰⁾ 케루비노의 선율을

17) Gaylin, *Eavesdropping in the Novel from Austen to Proust*, 7.

18) Leeson, “Mozart’s *Le Nozze di Figaro*: A Hidden Dramatic Detail,” 302.

19) Leeson, “Mozart’s *Le Nozze di Figaro*: A Hidden Dramatic Detail,” 302-303.

20) Leeson, “Mozart’s *Le Nozze di Figaro*: A Hidden Dramatic Detail,” 303.

인용하는 바실리오의 비꼬는 듯한 대사 “제가 나쁜 타이밍에 들어왔군요. 저를 용서하십시오, 주인님”(In mal punto son qui giunto! Perdonate, o mio signor)은 그가 결코 좋은 의도로 이 자리에 있는 게 아니라는 사실을 부각시킨다. 7번 3중창의 연출 대부분이 그러하듯 이 대사를 노래하는 바실리오에게는 음흉한 미소가 제법 잘 어울린다.

리슨이 지적한 바실리오의 의도는 사실 7번 3중창이 시작되기 전부터 드러난다. 무엇보다 장면 6에서 바실리오가 떠들면서 백작을 찾아다니는 것부터 이상하다. 오페라가 막을 올린 후 아직 무대 위에 모습을 드러내지도 않은 바실리오가 무대 밖에서, 오직 목소리만으로 자신의 존재감을 과시하고 있다. “자리를 비우셨나 보군”(È uscito poco fa)이나 “부인과 함께 계시려나. 찾아봐야지”(Da Madama ei sarà: vado a cercarlo) 같은 대사는 사실 혼잣말이나 마찬가지로 마차수잔나와 백작(그리고 케루비노)에게 “나 이제 곧 들어갑니다. 준비하세요”라고 알려주는 것 같다.²¹⁾

리슨은 이 곡에서 케루비노의 선율이 총 5회에 걸쳐 나타난다는 사실을 지적한다.²²⁾ 이 중 세 번은 케루비노를 직접 언급한다는 점을 근거로 리슨은 바실리오의 선율이 케루비노의 그것과 유사한 것이 결코 우연히 아니라고 주장한다.²³⁾ <표 1>은 리슨의 주장에 근거해 3중창에 등장하는 케루비노 선율의 위치와 특징을 보기 쉽게 정리한 것이다.²⁴⁾ <악보 2>에는 해당 선율이 악보로 제시되어 있다.

<표 1>을 보면 케루비노의 선율은 마디 129-138을 제외하고 모두 바실리오가 부르고 있다는 리슨의 지적을 확인할 수 있다. 혹자는 백작이 케루비노의 선율을 부른다는 점을 근거로 리슨의 해석에 이의를 제기할 수도 있겠지만,²⁵⁾ 리슨은 백작의 선율이 숨어 있던 케루비노가 발각되는 장면

21) 심지어 보마르셰 원작(장면 8)의 바실리오는 문을 열기 전에 “[여기를] 한 번 [확인해] 볼까?”(je vais voir)라며 미리 알려준다. Pierre Augustin Caron de Beaumarchais, *The Figaro Trilogy*, trans. David Coward, Oxford World's Classics (New York: Oxford University Press, 2003), 98. 우리말 번역은 필자의 것.

22) Leeson, “Mozart’s *Le Nozze di Figaro*: A Hidden Dramatic Detail,” 303.

23) Leeson, “Mozart’s *Le Nozze di Figaro*: A Hidden Dramatic Detail,” 303.

24) Leeson, “Mozart’s *Le Nozze di Figaro*: A Hidden Dramatic Detail,” 303.

에서 노래하는 것이라며 선율과 케루비노의 관계에 주목한다.²⁶⁾ 리슨은 모차르트가 케루비노의 선율을 우연의 일치로 다섯 번이나 반복했을 가능성은 희박하다며 모차르트가 작심하고 한 일이라고 확신한다.²⁷⁾

〈표 1〉 7번곡에 등장하는 케루비노의 선율

위치	인물	조성	케루비노 언급
마디 16-23	바실리오	B♭ 장조	x
마디 29-36	바실리오	F단조	x
마디 85-92	바실리오	E♭ 장조→B♭ 장조	o
마디 129-138	백작	G단조→B♭ 장조	o
마디 175-182	바실리오	B♭ 장조	o

〈악보 2〉 7번곡에 등장하는 케루비노의 선율 비교

(a) *Basilio*

16
8
In mal pun-to son qui giun-to, per - do - na-te, oh mio si-gnor.

(b) *Basilio*

29
8
In mal pun-to son qui giun-to, per - do - na-te, oh mio si-gnor.

(c) *Basilio*

85 (al Conte)
8
Ah del pag-gio quel che ho det-to e - ra so-lo un mio so-spet-to.

25) 백작이 케루비노의 아리아를 (엿)들었다는 정황상의 근거는 없으므로 이는 분명 리슨의 주장에 불리하게 작용한다. 하지만 드라마적으로 이해하면 백작이 케루비노가 아니라 바실리오의 선율을 인용한다고 보는 것이 타당하다. 다시 말해 바실리오가 인용하는 케루비노의 선율을 백작이 인용하는 것으로 볼 수 있다.

26) Leeson, "Mozart's *Le Nozze di Figaro*: A Hidden Dramatic Detail," 303.

27) Leeson, "Mozart's *Le Nozze di Figaro*: A Hidden Dramatic Detail," 303.

(d) *Il Conte*

129

ed al - zan-do pian pia - ni-no il tap - pe-to al ta - vo - li-no ve-do il pag- gio...

(e) *Basilio*

175

(al Conte con malignità)

- tà; ah del pag- gio quel che ho det-to e - ra so-lo un mio so - spet-to.

하지만 모차르트의 의도보다 더 중요한 것은 바실리오가 마디 16-23에서 인용하는 선율과 이에 대한 수잔나의 반응이다. 리슨은 많은 사람들이 수잔나가 놀라는 이유가 백작과 단 둘이 있는 모습을 바실리오에게 들켰기 때문이라고 생각한다고 지적한다.²⁸⁾ 그리고 그렇게 생각할 만한 텍스트적 근거는 보마르셰의 원작에 충분히 제시되어 있다. 수잔나가 “제가 백작과 단둘이 있는 모습이 발각되더라도 하면...”이라고 말하자 백작이 “내가 여기 있는 모습이 발각된다면 상당히 불편해지겠지”라며 답한다.²⁹⁾

그런데 다 폰테의 대본에서는 백작의 대사가 사라지고 수잔나의 대사 “하지만 만약... 저와 단 둘이 있는 모습을 누군가 본다면...”(ma se mai... qui sorpresa...)만 남는다. 심지어 이 대사의 지문(地文) “초조하게”(nervosamente)가 의미하는 것이 정말 백작 때문인지, 아니면 숨어 있는 케루비노가 발각될까 봐 그런 것인지 명확하지 않다. (문맥상 후자일 가능성이 훨씬 높다.) 아무튼 다 폰테의 백작은 수잔나와 단 둘이 있는 모습이 발각되는 상황에 대해서는 별 관심이 없어 보인다. 초조해하는 수잔나에게 던지는 백작의 대사 “잠깐이면 돼, 금방 갈 테니까. 들어봐”(Un momento, e ti lascio. Odi)가 그의 무신경한 성격을 잘 보여 준다.

리슨은 수잔나의 반응을 조금 다르게 해석한다. 요컨대 바실리오가 케루비노의 노래를 따라 부르는 게 수잔나에게 ‘위협’이 되는 이유는 백작이 수잔나가 케루비노와 ‘놀아났다’고 착각할 수 있기 때문이라는 것이다.³⁰⁾

28) Leeson, “Mozart’s *Le Nozze di Figaro*: A Hidden Dramatic Detail,” 303.

29) Beaumarchais, *The Figaro Trilogy*, 97. 우리말 번역은 필자의 것.

수잔나가 초조해 하는 이유에 대한 명확한 답은 없지만 바실리오의 엇듣기를 통해 해석의 여지가 넓어진 것은 부인할 수 없는 사실이다.

바실리오의 엇듣기로부터 파생되는 음악학적 문제는 여기서 그치지 않는다. 모차르트 오페라 연구로 잘 알려진 이안 우드필드(Ian Woodfield)는 리슨의 주장이 모차르트가 7번 3중창을 작곡하기 이전에 6번 아리아를 먼저 작곡했다는 것을 전제한다는 문제를 안고 있다고 지적한다.³¹⁾ 우드필드가 이렇게 질문하는 데에는 나름 타당한 이유가 있는데, 일반적으로 상상블이 아리아보다 먼저 쓰여졌기 때문이다.³²⁾ 우드필드에 의하면 6번 아리아의 작곡 연대는 모차르트 오페라 중에서도 복잡한 축에 속하기 때문에 쉽게 단정할 수 없지만 “type 74-I paper” 스케치를 근거로 들며 굳이 따지자면 7번 3중창보다 먼저 작곡(완성이 아니라 시작)되었을 가능성이 높다는 결론을 내린다.³³⁾

하지만 뭐가 먼저 작곡되었는지 그 순서가 중요한 것은 아니다. 아니, 애초에 우드필드의 전제가 잘못되었다. 리슨의 주장이 어째서 6번 아리아가 7번 3중창보다 먼저 작곡되었다는 것을 의미하는가? 7번 3중창을 작곡한 후에 바실리오의 선율에 영감을 얻어 6번 아리아를 작곡하면서 오프닝 멜로디로 사용할 수도 있지 않은가? “일반적으로 상상블이 아리아보다 먼저 쓰여졌”다는 관례 자체가 작곡, 특히 오페라 작곡이 처음부터 끝까지 순서대로 진행되지 않는다는 사실을 의미한다. 순서 없이 쓴 곡들을 논리적으로 재구성하면서 전에는 보이지 않던 개연성이 보이기도 하고, 처음에는 없었던 개연성을 의식적으로 부여하기도 한다.

아무튼 우드필드는 리슨의 분석에 공감하지 않으면서 바실리오와 케루

30) Leeson, “Mozart’s *Le Nozze di Figaro*: A Hidden Dramatic Detail,” 303-304.

31) Ian Woodfield, “Reflections on Mozart’s ‘Non so più cosa son, cosa faccio,’” *Eighteenth Century Music* 3/1 (2006), 133-139.

32) Woodfield, “Reflections on Mozart’s ‘Non so più cosa son, cosa faccio,’” 133.

33) 모차르트 작품의 작곡 연대를 파악, 또는 추정하는 방법론에 대해서는 다음 문헌을 참고하라. Alan Tyson, *Mozart: Studies of the Autograph Scores* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1987).

비노 선율을 다른 방식으로 해석한다. 우드필드는 모차르트 오페라 학자 브루스 앨런 브라운(Bruce Alan Brown)의 ‘감식안’(connoisseurship) 개념에 기대어 두 선율의 유사성을 이해한다. 요(要)는 작곡가가 관객과 나누는 일종의 음악적 농담이라는 것인데, 이는 단순한 음악애호가(Liebhaber)가 아니라 음악적 감식안을 갖춘 전문가(Kenner) 수준의 관객을 위한 것이라는 해석이다.³⁴⁾

마지막으로 우드필드는 6번곡과 7번곡의 선율이 음고만 같을 뿐 사실상 알아채기 불가능할 정도로 다르다고 주장한다. 바실리오의 선율은 총 12개의 음으로 되어 있고 케루비노의 선율과 달리 중간에 2분 침표가 삽입되어 있기 때문에 8음절(ottonario)+4음절(8음절의 반)의 가사 구조를 취하는 반면, 케루비노의 멜로디는 총 10개의 음으로 되어 있고 가사도 그에 맞게 10음절(decassillabo)로 구성된다는 것이다.³⁵⁾ 음악과 가사를 분리해서 생각할 수 없는 오페라에서 이 정도의 구조적 차이라면 분명 전혀 다른 선율이라고 해도 좋겠다.

우드필드가 제시하는 두 선율의 근본적인 차이점은 부인할 수 없지만, 이는 리슨의 분석이 제시하는 함의(含意)를 잘못 이해한 것이다. 리슨은 바실리오와 케루비노의 선율이 같다는 주장을 하려는 것이 아니라 두 선율의 유사성을 통해 새로운 해석의 가능성을 실험하는 것이다. 리슨 자신도 이 점에 대해 분명히 하고 있는데, 자기 인용을 “훌륭하지만 감춰진 사적인 농담”(a brilliant but hidden private joke)이라고 부르면서³⁶⁾, “거의 아무도 듣지 못하는 이 [음악적] 농담의 목적은 무엇”인지 묻는다.³⁷⁾ 여기서 중요한 것은 들을 수 있는가가 아니라 이를 이용해 어떤 ‘연출’을

34) Bruce Alan Brown, “Beaumarchais, Paisiello and the Genesis of *Così fan tutte*,” in *Wolfgang Amadè Mozart: Essays on his Life and Music*, ed. Stanley Sadie (Oxford: Oxford University Press, 1996), 312-338; Woodfield, “Reflections on Mozart’s ‘Non so più cosa son, cosa faccio,’” 136에서 재인용.

35) Woodfield, “Reflections on Mozart’s ‘Non so più cosa son, cosa faccio,’” 138.

36) Leeson, “Mozart’s *Le Nozze di Figaro*: A Hidden Dramatic Detail,” 301.

37) Leeson, “Mozart’s *Le Nozze di Figaro*: A Hidden Dramatic Detail,” 304.

도출해 낼 것인가에 있다.

한편 리슨이 지적한 모차르트의 자기 인용에 대해 음악학자 스티븐 럼프(Stephen Rumph)는 우드필드와는 또 다른 의견을 제시한다.³⁸⁾ 우선 리슨이 데이비드 루인(David Lewin)의 유사한 분석을 놓쳤다는 점을 지적하면서 럼프는 두 명의 학자가 독립적으로 같은 결과를 도출해낼 수 있었던 것은 연구방법론에 문제(또는 한계)가 있기 때문이라고 비판한다.³⁹⁾ 리슨과 루인 모두 리듬, 동기, 악구 구조 등을 무시한 채 “음고”에만 치중하다 보니 이렇게 제한적인(그리고 똑같은) 분석이 도출되었다는 것이다. 또한 시(가사)의 구조에 대한 논의도 없다며 신랄히 비판한다.

아무튼 럼프는 리슨과 루인이 동일한 분석을 내놓았다는 데 더 이상 깊은 관심을 보이지 않으면서, 이 두 사람이 ‘간과’한 가사의 구조와 리듬을 분석한다. 럼프의 분석이 이어지는 논의에서 중요한 것은 아니므로 간단히 결론만 이야기하면, 모차르트가 바실리오에게 케루비노와 유사한 선율을 부여한 것은 다 폰테의 시적 구조에서 영감을 얻은 것으로, 내러티브와는 아무런 관련이 없으며⁴⁰⁾, 두 선율의 유사성은 음고보다는 리듬의 변환으로 봐야한다는 주장이다.⁴¹⁾

음고에 치중한 분석의 한계에 대한 럼프의 지적이 전혀 불공평한 것은 아니지만 적어도 루인의 분석을 놓고 보면 사실이 아니다. 리슨의 분석은 차치하더라도 루인의 분석은 “리듬, 동기, 악구 구조”에 관한 이야기로 가득하다. 오히려 리듬, 동기, 악구 구조에 관한 논의가 바실리오-케루비노 선율에 관한 이야기보다 훨씬 자세하다. “오직 음고 관계에만 의존하는 [리슨과 루인의] 모차르트 오페라의 드라마 분석은 의심을 살만하다”는 럼프의 지적은 과연 루인의 글을 끝까지 (제대로) 읽었는지 “의심”을 사게 만든다.⁴²⁾

38) Stephen Rumph, “Unveiling Cherubino,” *Eighteenth Century Music* 4/1 (2007), 129-138.

39) Rumph, “Unveiling Cherubino,” 129. 럼프가 말하는 루인의 분석은 다음 문헌을 참고하라. Lewin, “Musical Analysis as Stage Direction,” 163-176.

40) Rumph, “Unveiling Cherubino,” 129-130.

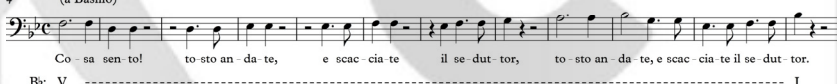
41) Rumph, “Unveiling Cherubino,” 131-135.

루인의 분석은 바실리오와 백작의 선율에서 두 사람 간의 “권력 다툼”을 읽어내는데⁴³⁾, 백작의 선율(마디 4-15)이 딸림화음(V)에서 으뜸화음(I)으로의 진행을 보이는 반면, 바실리오(마디 16-23)는 백작이 그렇게 고생해서 도달한 으뜸화음을 다시 딸림화음으로 되돌린다고 지적한다(〈악보 3〉 참조).⁴⁴⁾ 으뜸화음이 백작이 내리는 “명령의 권위”를 상징한다면, 바실리오는 이를 다시 딸림화음으로 돌려놓음으로써 으뜸화음으로 대변되는 백작의 권위를 인정하지 않는다는 해석이다.⁴⁵⁾

루인에 따르면 모차르트와 다 폰테의 바실리오는 백작을 교묘하게 조종하고 그의 분노를 즐기는 등 보마르셰의 바실리오보다 더욱 교활한 인물로 묘사된다. 이는 다 폰테의 대사에서도 잘 드러나는데, 백작과 바실리오의 대사를 비교해 보면 바실리오가 은근슬쩍 백작을 흉내 내며 놀리는 듯한 인상을 주는 것을 확인할 수 있다(〈표 2〉 참조).⁴⁶⁾

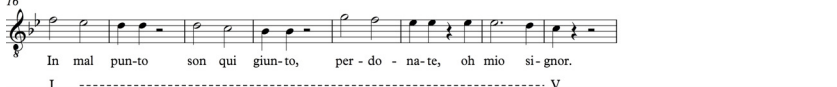
〈악보 3〉 백작과 바실리오의 선율과 화성 진행 비교⁴⁷⁾

(a) *Il Conte*
4 (a Basilio)



Co-sa sen-to! to sto an-da-te, e scac-cia-te il se-dut-tor, to sto an-da-te, e scac-cia-te il se-dut-tor.
Bb: V ----- I

(b) *Basilio*
16



In mal pun-to son qui giun-to, per-do-na-te, oh mio si-gnor.
I ----- V

42) Rumph, “Unveiling Cherubino,” 129.

43) Lewin, “Musical Analysis as Stage Direction,” 171.

44) Lewin, “Musical Analysis as Stage Direction,” 168.

45) Lewin, “Musical Analysis as Stage Direction,” 168.

46) Lewin, “Musical Analysis as Stage Direction,” 169-170.

47) Lewin, “Musical Analysis as Stage Direction,” 168, Exx. 9.3-9.4. 필자의 논지를 강화하기 위해 루인의 예제를 단순화하고 일부 수정을 가했다.

〈표 2〉 백작의 가사를 흉내 내는 바실리오의 가사⁴⁸⁾

C. Cosa sento! Tos -to andate, e scacciate il seduttore.
 B. In mal punto
 son qui giunto;
 Per -do -n-ate, oh mio si-gnor.

루인은 바실리오가 베르디의 이아고처럼 “위험한 게임”을 하는 중이라며, 보마르셰의 원작에서는 “밋밋한 성격”(flat character trait)이었던 바실리오가 모차르트와 다 폰테에 의해 전혀 다른 인물로 재탄생했다고 덧붙인다.⁴⁹⁾

루인의 이러한 해석은 수잔나의 음악(마디 23-27)을 이해하고 (재)해석하는 데에도 도움이 된다. 루인은 수잔나가 바실리오와 백작의 “게임”을 이해하고 있다며, 수잔나는 자신이 끼어들어 중재하지 않으면 상황이 더욱 복잡하게 돌아갈 수 있다고 믿는다고 주장한다.⁵⁰⁾ 그래서 바실리오의 첫 소절이 끝나기 무섭게 서둘러 끼어들어 F단조로 조옮김한다는 것이다.⁵¹⁾

바실리오 선율의 리듬이 백작의 그것을 밋밋하게 만들고 있다는 루인의 지적도 흥미롭다.⁵²⁾ 이는 〈악보 3〉을 보면 쉽게 확인할 수 있는데, 백작의 선율과 묘하게 닮은 바실리오의 선율이 부점을 중화(中和)하고 있다. 백작을 진정시키는 척하면서 사실은 화를 돋우는 모양새다. 마치 “자, 자, 진정 하시고”라며 백작을 달래는 척하며 이 상황을 즐기는 바실리오라니. 마지막 루인은 바실리오와 케루비노 선율의 유사성을 지적하면서, 바실리오가 케루비노의 선율을 인용함으로써 케루비노를 당장 찾아오라는 백작의 명령을 역설적으로 이행하고 있다고 지적한다.⁵³⁾ “분부대로 지금 (케루

48) Lewin, “Musical Analysis as Stage Direction,” 170, Fig. 9.4. 밑줄은 압운(押韻)을 강조하기 위해 필자가 임의로 삽입한 것이다.

49) Lewin, “Musical Analysis as Stage Direction,” 171.

50) Lewin, “Musical Analysis as Stage Direction,” 171.

51) Lewin, “Musical Analysis as Stage Direction,” 171.

52) Lewin, “Musical Analysis as Stage Direction,” 172, Ex. 9.7.

53) Lewin, “Musical Analysis as Stage Direction,” 174-175.

비노를) 찾고(부르고) 있는데요?”라며 놀리는 듯한 바실리오의 표정이 눈에 선하다.

* * *

지금까지 한 이야기의 목적은 리슨과 우드필드, 럼프, 루인 중 누구의 분석이 가장 타당한가를 밝히려는 게 아니다. 핵심은 ‘만약 바실리오가 케루비노의 아리아를 (옛)듣고 따라 부른 것이라면 이러한 사실이 7번 3중창을, 더 나아가 오페라를 새로운 방식으로 이해할 수 있는 기회를 제공하는가?’이다. 이 문장의 방점은 “(옛)듣고 따라 부른 것”이 아니라 “만약”에 있다. 리슨과 루인은 바실리오의 선율을 그렇게 이해할 분석적 근거가 충분하다고 생각했고, 우드필드와 럼프는 두 선율이 유사하다는 데 동의할 수 없었기 때문에 옛듣기의 문제로 넘어가지 않았을 뿐이다. 당신이 연출가라면 어떤 선택을 할 것인가? 그리고 그 선택의 근거는 무엇인가?

분명한 것은 7번 3중창에서 서로가 서로를 옛듣는 구조 덕분에 그 누구도 아무것도 할 수 없는 극적 교착 상태(dramatic impasse)에 빠지게 된다는 점이다. 많은 학자들이 7번 3중창에서 케루비노가 발각되는 장면의 ‘코믹’한 요소에 주목하지만, 사실 이 장면에서 진정 코믹한 대목은 당황하는 백작의 모습이 아니라 그런 백작을 지켜보고 있는 바실리오의 모습이다. “우리 ‘함께’ 이 사람들 좀 골려볼까요?”라며 관객을 초대하는 듯한 바실리오의 모습은 알밋지만 미워할 수 없는 매력을 가진다.

III. 옛들도록 의도된 독백

《피가로의 결혼》에서 옛듣기는 생각보다 자주 사용된다. 피가로는 제4막, 장면 10에서 수잔나가 노래하는 28번 레치타티보와 아리아 ‘오세요, 늦지 말고’(Deh vieni, non tardar)를 옛듣는다.⁵⁴ 이 옛듣기는 앞서 살펴본 7번 3중창의 경우와는 성격이 다른데, 에드워드 콘(Edward T. Cone)은 수잔나의

28번 아리아가 “옛들리도록 의도된 독백”이라고 주장한다.⁵⁵⁾ 그러니까 수잔나는 피가로가 옛들고 있다는 사실을 알고 일부로 들으라고 부른다는 것이다.

먼저 큰은 28번 아리아의 오프닝 선율이 오페라를 시작하는 1번 2중창(제1막, 장면 1)에서 수잔나가 부른 그것과 유사하다는 점을 지적한다(〈악보 4〉). 큰에 의하면 이 선율은 이를테면 “피가로와 수잔나 두 사람만의 선율”이다.⁵⁶⁾ 그런데 수잔나가 이 선율을 백작에게 부르고 있다고 착각하게 만들어서 피가로의 질투심을 유발하려는 심산이라는 것이다. 수잔나가 28번 레치타티보와 아리아를 시작하기 전에 내뱉는 대사 “어디 한 번 골려볼까나?”(Diamogli la mercè de’ dubbi suoi)가 큰의 주장을 뒷받침한다. “오페라에서는 독백이 노래되기 때문에 옛들을 수 있다”는 큰의 주장이 아주 과장된 것은 아니다.⁵⁷⁾

〈악보 4〉 28번곡과 1번곡의 선율 비교⁵⁸⁾

6

No. 28 Aria

Susanna

34

No. 1 Duettino

Susanna

54) 이하 수잔나의 28번 아리아에 관한 논의는 필자의 박사학위논문 중 제5.3장 “Ambiguities of Forms”의 일부를 발췌하여 재구성한 것이다. Hee Seng Kye, “The Third Voice: Anima as Drama in Mozart’s Operas,” (Ph.D. Diss., The University of Hong Kong, 2015), 144-147.

55) Edward T. Cone, “Mozart’s Deceptions,” in *Hearing and Knowing Music: The Unpublished Essays of Edward T. Cone*, ed. Robert P. Morgan (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2009), 70; cf. Edward J. Dent, *Mozart’s Operas: A Critical Study*, 2nd ed. (London: Oxford University Press, 1947), 113.

56) Cone, “Mozart’s Deceptions,” 71.

57) Edward T. Cone, “The World of Opera and Its Inhabitants,” in *Music: A View from Delft: Selected Essays*, ed. Robert P. Morgan (Chicago: University of Chicago Press, 1989), 134ff.

58) Cone, “Mozart’s Deceptions,” 71, Ex. 5.2.

게이린의 표현을 빌면 “엿들리지 않은 것” 또한 엿들은 것 못지 않게 중요하다.⁵⁹⁾ 엿듣기가 초래하는 대표적인 것이 ‘오해’다. 그리고 이 오해는 많은 경우 대화를 제대로 듣지 않으면서/못하면서, 혹은 끝까지 (엿)듣지 않았기/못했기 때문에 발생하는 경우가 많다. 앞서 언급한 《오텔로》의 이야기와 오텔로가 엿듣고 있다는 사실을 알고 의도적으로 대화를 조작하는 것과 비슷한 경우다. 물론 이 두 오페라의 남자 주인공이 엿듣지 못한 것에 대해 치르는 대가는 전혀 다르지만.

큰 수잔나의 28번 아리아가 《피가로의 결혼》에서 “가장 명확하게 오페라적인 장면”이라고 주장하는데, 이 장면이 보마르세의 원작에는 없기 때문이다.⁶⁰⁾ 하지만 “가장 명확하게 오페라적”인 이 장면의 음악, 특히 ‘형식’은 결코 명확하지 않다. 예컨대 지그문트 레바리(Sigmund Levarie)는 수잔나의 아리아가 《피가로의 결혼》에서 “가장 파악하기 어려운”(the most elusive) 형식을 갖고 있다고 단언한다.⁶¹⁾

수잔나의 아리아는 가사와 음악 모두 세 부분으로 구성된다. 가사의 구조는 4+4+2로 명확한 데 반해 음악의 형식 구조는 헤르만 아베르트(Hermann Abert)의 말을 그대로 인용하면 “보이는 것과 달리 간단하지 않다.”⁶²⁾ 예컨대 수잔나의 아리아는 3부 형식인가, 아니면 2부 형식+코다인가? 비대칭적인 가사의 구조(4+4+2)는 해석을 더욱 어렵게 만든다(〈가사 1〉). 화성·선율적인 측면을 고려하면 2부 형식에 확장된 코다로 보는 것이 합리적이다. 1-4행의 음악은 딸림조에서 종지하여 5-8행에서 연장된 후 원조(으뜸조)로 돌아온다. 사실상 으뜸화음의 연장인 마지막 9-10행에서는 구조적으로 별다른 일이 벌어지지 않는다.

59) Gaylin, *Eavesdropping in the Novel from Austen to Proust*, 26.

60) Cone, “Mozart’s Deceptions,” 70. 보마르세 원작에서는 장광설을 늘어놓는 피가로의 27번 아리아와 대조적인 경우다. 이에 대한 자세한 논의는 필자의 다음 논문을 참고하라. 계희승, “피가로는 정말 수잔나에게 화가 난 것일까? 음악분석으로 되짚는 오페라,” 『음악이론연구』 25 (2015), 8-34.

61) Levarie, *Mozart’s “Le nozze di Figaro,”* 209.

62) Hermann Abert, *W. A. Mozart*, trans. Stewart Spencer, ed. Cliff Eisen (New Haven, CT: Yale University Press, 2007), 973.

〈가사 1〉 모차르트, 《피가로의 결혼》, 제4막, 장면 10, 수잔나의
아리아(28번곡)⁶³⁾

- 1 Deh, vieni, non tardar, oh gioia bella,
아, 오세요, 늦지 말고, 오 아름다운 기쁨이여,
- 2 vieni ove amore per goder t'appella,
즐거움으로 불리는 사랑하는 곳으로 오세요,
- 3 finché non splende in ciel notturna face,
밤하늘의 달빛이 반짝임이 사라질 때까지,
- 4 finché l'aria è ancor bruna e il mondo tace.
아직도 밤 분위기는 어둡고 세상이 조용할 때까지.

- 5 Qui mormora il ruscel, qui scherza l'aura,
여기는 시냇물이 속삭이고, 산들바람이 장난치고,
- 6 che col dolce sussurro il cor ristaura,
내 마음은 다시 부드럽게 행복이 속삭이는구나,
- 7 qui ridono i fioretti e l'erba è fresca,
여기 꽃들과 이 풀들의 신선함이 나를 행복하게 해주는구나,
- 8 ai piaceri d'amor qui tutto adescia.
사랑의 기쁨을 여기서 모두 만끽하는구나.

- 9 Vieni, ben mio, tra queste piante ascose,
내 사랑아, 이리 오세요, 이 울창한 나무들 사이로 오세요,
- 10 ti vo' la fronte incoronar di rose.
당신에게 장미 화관을 씌어 드리고 싶어요.

이 곡의 형식이 정확히 무엇인지 파악하는 일은 쉽지 않다. 하지만 ‘2부 형식’이나 ‘3부 형식’ 같은 ‘이름짓기’보다 중요한 것은 음악에 내재되어 있는 이 형식적 모호함(formal ambiguity)을 어떻게 연출할 것인가이다.

레바리의 지적처럼 28번 아리아는 수잔나가 오페라에서 처음이자 마지막 악으로 ‘혼자’ 부르는 아리아다.⁶⁴⁾ 수잔나가 오페라의 모든 2중창에 등장할 정도로 비중이 높다는 사실을 감안하면 이는 상당히 놀라운 일이다.⁶⁵⁾

63) 가사의 우리말 번역은 다음 문헌을 참고한 것이다. 신영주, 『피가로의 결혼: 이해하기 쉬운 오페라』 (서울: 음악춘추사, 2004), 199.

64) Levarie, *Mozart's "Le nozze di Figaro,"* 209.

65) Steven R. Cerf and Benjamin Folkman, "Musical Marriages: Why

문제는, 그리고 아이러니는 수잔나가 드디어 혼자 무대에 서게 된 순간 자신의 모습이 아닌 백작 부인의 모습을 하고 있다는 것이다. 다시 말해 수잔나는 “연기”를 하고 있다.⁶⁶⁾ 이는 모차르트와 다 폰테에게 ‘극적 아이러니’(dramatic irony)를 극대화할 수 있는 좋은 기회를 제공한다.

수잔나의 28번 아리아가 더욱 흥미로운 이유는 악구의 구조가 백작 부인과 함께 부른 21번 ‘편지’ 2중창의 그것과 매우 유사하기 때문이다(〈악보 5〉 참조).⁶⁷⁾ 이 곡에서 백작 부인은 굳이 수잔나의 손을 빌려 편지를 완성하고 있다. 백작 부인과 수잔나의 ‘청음 시험’을 방불케 하는 21번곡은 백작 부인의 노래를 수잔나가 대신하고 있는 모양새다. 그러니까 이 곡은 백작 부인이나 수잔나 어느 한 사람의 곡이 아닌 ‘백작 부인으로서의 수잔나’, 혹은 ‘수잔나로서의 백작 부인’이 부르는 노래다.

〈악보 5〉 21번 2중창의 악구 구조(3+3+4)

4 (dettando)
Chc so - a - ve zef - fi - ret - to

11
que - sta se - ra spi - re - rà,

18
sot - to i pi - ni del bo - schet - to,

Susanna Figures in All the Duets of *Le nozze di Figaro*,” *Opera News* 58/10 (1994), 12.

66) Wye J. Allanbrook, *Rhythmic Gesture in Mozart: “Le nozze di Figaro” and “Don Giovanni”* (Chicago: University of Chicago Press, 1983), 174; Frits Noske, *The Signifier and the Signified: Studies in the Operas of Mozart and Verdi* (Hague: Martinus Nijhoff, 1977), 25.

67) Kye, “The Third Voice: Anima as Drama in Mozart’s Operas,” 86-97; Cone, “Mozart’s Deceptions,” 70-71.

그리고 21번 2중창의 3+3+4의 악구 구조는 수잔나의 28번 아리아에 그대로 반영되어 있다(〈악보 6〉 참조). 그래서 콘은 “수잔나가 이 역할을 소화할 수 있는 능력은 부분적으로 [백작 부인의] 노련한 지도의 결과”라고 주장한다.⁶⁸⁾ “온화한 6/8박자의 3마디 악구”는 21번 2중창에서 백작 부인에게 배운 음악이라는 것이다.⁶⁹⁾ 비교적 가깝다고 할 수 있는 두 곡의 조성(B♭ 장조와 F장조), 그리고 플루트와 바순의 선율이 설득력을 더해 준다.⁷⁰⁾ 하지만 무엇보다 유사한 점은 악구 구조다. 28번 아리아의 9-10행의 음악이 3마디가 아닌 4마디로 시작하는 것은 마치 21번 2중창에서 백작 부인이 갑자기 4마디로 마디 수를 늘린 것과 유사하다.

〈악보 6〉 28번 아리아의 악구 구조(3+3+4)

7
Deh vie - ni non tar - dar, oh gio - ia bel - la,

21
Qui mor - mo-ra il ru - scel, qui scher - za l'au - ra,

33
Vie - ni ben mi - o, tra que - ste piante a - sco - se,

아무튼, 수잔나가 사실상 ‘피가로에게’ 노래하고 있는 만큼 28번 아리아는 일종의 ‘2중창’인 셈이다.⁷¹⁾ 수잔나가 이 곡을 노래하는 동안 숨어 있는 피가로를 관객이 모두 볼 수 있도록 무대 위에 둘 것인지에 관한 문제는

68) Cone, “Mozart’s Deceptions,” 70.

69) Cone, “Mozart’s Deceptions,” 70.

70) Cone, “Mozart’s Deceptions,” 70.

71) Cerf and Folkman, “Musical Marriages: Why Susanna Figures in All the Duets of *Le nozze di Figaro*,” 14.

그래서 중요하다. 수잔나의 연기뿐만 아니라 피가로의 표정, 몸짓 연기 또한 이 장면의 중요한 극적 요소이기 때문이다. 편지 2중창이 수잔나와 백작 부인의 공동 ‘작품’인 것처럼 수잔나의 28번 아리아도 피가로 없이는 완전하지 않다.

* * *

지금까지 수많은 연출가들이 수잔나의 28번 아리아를 어떻게 연출할 것인지에 대해 고민해 왔다. 오페라 연출에 관심이 많았던 지휘자 보리스 골도프스키(Boris Goldovsky)는 아서 쉘(Arthur Schoep)과의 공동 저서에서 수잔나가 28번 레치타티보와 아리아의 첫 두 악구를 부를 때 “피가로가 수잔나를 엿듣고, [그녀가 하는 말을] 믿어 질투할 수 있도록 극도로 명확하게, 과장된 방식으로” 불러야 한다고 제안한다.⁷²⁾

골도프스키와 쉘의 이러한 주장은 수잔나의 아리아가 설득력이 있어야 한다는 뜻이기도 하다. 오페라 연출가 윌리엄 페라라(William Ferrara)는 “현대의 관객과 연기자 200년 전 스타일에 비해 리얼리즘에 민감하다. 이 부분에 있어서는 역사주의적인 연주 방식(historical performance practice)이 현대의 기대치에 양보해야 한다”고 적고 있다.⁷³⁾ 골도프스키도 “성공적인 오페라 연출의 첫 번째 필수 조건은 믿을 수 있어야 (believable) 한다는 것”이라며 비슷한 말을 남겼다.⁷⁴⁾

오페라 연출가로서 자신의 신념을 밝힌 것일 뿐이니 이들의 주장에 전적으로 동의할 필요는 없다. 하지만 다양한 연출이 가능한 오페라의 재해석은 실험적이고 파격적인 연출로 유명한 피터 셀러스(Peter Sellars)나 크리스토프 오노레(Christophe Honoré)처럼 굳이 시대나 배경을 극단적

72) Boris Goldovsky and Arthur Schoep, *Bringing Soprano Arias to Life* (Lanham, MD: Scarecrow Press, 1990), 265.

73) William Ferrara, *Staging Scenes from the Operas of Mozart: A Guide for Teachers and Singers* (Lanham, MD: Scarecrow Press, 2014), 34.

74) Boris Goldovsky, *Bringing Opera to Life: Operatic Acting and Stage Direction* (Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1968), 13.

으로 바꾸지 않아도 얼마든지 가능하다.

특수한 독백에서는 이를 (옛)듣는 관객이 등장인물 자신도 의식하지 못하는 생각과 감정을 읽을 수 있다.⁷⁵⁾ 그리고 미국의 영문학자이자 문학비평가 해럴드 블룸(Harold Bloom)은 어떤 등장인물은 독백을 통해 스스로를 옛듣는다고 주장한다.⁷⁶⁾ 수잔나의 28번 아리아는 블룸의 표현을 빌면 문자 그대로 “스스로를 옛듣는” 장면이다. 앞서 제시된 분석에서 적어도 음악적으로는 21번 ‘편지’ 2중창을 ‘옛듣고’ 있는 수잔나의 모습을 확인할 수 있었다. 하지만 수잔나가 옛듣는 21번 2중창의 악구 구조는 엄밀히 말하면 백작 부인의 것이다. 백작 부인을 인용하여 부르는 수잔나의 아리아에서 피가로는 무엇을 들었을까?

제임스 웹스터(James Webster)는 수잔나가 백작 부인의 모습을 하고 있고 피가로를 골려주기 위해 장난스럽게 노래하고 있지만 사실 피가로를 향한 수잔나의 진심을 담고 있는 노래라고 주장한다.⁷⁷⁾ 이 아리아가 수잔나가 겪고 있는 정체성의 혼란(수잔나인 동시에 백작 부인)을 음악적으로 표현한 것이라면 이에 대한 피가로의 답변은 무엇일까?

큰 피가로가 수잔나의 28번 아리아를 옛들었을 뿐만 아니라 제대로 이해했다고 주장한다.⁷⁸⁾ 제4막, 장면 13(피날레). 아직 두 사람 사이의 오해가 풀리기 전이지만 이 장면이 끝나기 전에 재결합하는 피가로와 수잔나의 모습을 확인할 수 있다. 마디 254-256에서 피가로가 인용하는 수잔나의 선율이 큰의 주장을 명확히 해준다. 수잔나도 이에 화답하며 피가로가 인용하는 자신의 선율을 따라 부른다(마디 256-258)(〈악보 7〉 참조).

75) Peter Childs and Roger Fowler(eds.), *The Routledge Dictionary of Literary Terms* (London: Routledge, 2006), 222. [221-222].

76) Harold Bloom, *Dramatists and Dramas* (Philadelphia: Chelsea House, 2005), 69, 109.

77) James Webster, “The Analysis of Mozart’s Arias,” in *Mozart Studies*, ed. Cliff Eisen (New York: Oxford University Press, 1991), 181.

78) Cone, “Mozart’s Deceptions,” 73.

〈악보 7〉 수잔나의 아리아(b)를 엿듣고 화답하는 피가로의 선율(a)

(a)

254

Susanna

Figaro

im - pa - ra im - pa - ra, a

oh schiaf - fi gra - zio - sis - si - mi,

(b)

6

Susanna

Deh vie - ni non tar - dar, oh gio - ia bel - la,

IV. 나가면서

《피가로의 결혼》에서 묘사되는 엿듣기는 여기에서 그치지 않는다. 제3막, 장면 3. 수잔나와 백작의 2중창(17번)이 끝난 후 이어지는 레치타티보에서 백작은 수잔나가 피가로에게 속삭이는 말을 엿듣는다(hai già vinta la causa).

그런데 정말 엿들은 게 맞나? 혹시 수잔나가 의도적으로 백작에게 들리게 한 것은 아닐까? 수잔나가 얼마나 철두철미한 사람인지 봤잖나?⁷⁹⁾ 하지만 무슨 의도로? 그래서 수잔나가 얻는 것은 무엇인가? 질투심? 아무튼 백작의 레치타티보와 아리아 중 레치타티보는 수잔나를 그대로 인용하며 시작한다. 다시말해 가사만 되풀이하는 게 아니라 음악(선율)까지 되풀이하고 있다. 이게 수잔나의 의도된 계략이었는지는 지금 이 자리에서 논의할 수 없지만 분명한 것은 백작이 수잔나의 속삭임을 엿듣지 못했다면 그

79) 수잔나의 ‘철두철미한’ 성격에 대한 정신(=음악) 분석은 루인의 다음 두 문헌을 참고하라. David Lewin, “Figaro’s Mistakes,” *Current Musicology* 57 (1995), 45-60; David Lewin, “*Crudell! perchè finora ...*,” in *Studies in Music with Text* (New York: Oxford University Press, 2006), 31-46.

가 이 오페라에서 부르는 (사실상) 유일한 아리아인 이 분노의 아리아 (Vedrò, mentr'io sospiro)도 없었다는 사실이다.

거듭 강조하건대 이에 대한 정답이 필요한 것은 아니다. 만약 분석가(=연출가)가 수잔나가 백작이 들을 수 있도록 의도적으로 정보를 흘린 것이라고 믿을 만한 음악적 근거를 찾는다면 수잔나역을 맡은 성악가의 연기에 적용하면 된다. 이럴 경우 우리가 만나는 수잔나는 전통적으로 생각되는 '악자'(여성이자 하녀)로서의 수잔나가 아닌, 보다 주체적인 여성으로 그려질 것이다. 그리고 이러한 연출(연기)을 통해 앞서 살펴본 28번곡, 더 나아가 오페라 전체에서 만나는 수잔나는 전혀 다른 모습으로 다가올 것이다.

이처럼 오페라 속 엿듣기는 새로운 해석의 가능성을 열어준다. 새로운 해석이 가능하다는 말은 새로운 연출이 가능하다는 뜻이기도 하다. 오페라 연출가들이 거듭 강조하는 것처럼 대본(혹은 악보)에는 극히 제한적인 무대 지시만 적혀 있을 뿐이다. 골도프스키는 “가사의 단어들은 연기에 대한 어떤 힌트도 제공하지 않으므로 연출가는 모차르트의 악보[=음악]에 담긴 메시지에 전적으로 의지해야 한다”고 주장했다.⁸⁰⁾ 그래서 음악(분석)을 통한 연출은 무엇보다 중요하다.

엿듣기에 관한 담론은 종종 관음(觀淫)과 연결된다. 하지만 모든 정신분석이 '성적 욕구'(sexual desire)로 설명되지 않듯이 모든 엿듣기가 '성욕'을 수반하지는 않는다. 그렇다면 이제는 오페라 속 등장인물의 '관음'(觀音)에 대해 이야기할 때다. 중요한 것은 음악 분석이 이러한 해석을 가능하게 해준다는 것이다. 루인의 격언(maxim)을 인용하는 것으로 글을 마친다. “연출이 없으면 분석도 없고, 분석이 없으면 연출도 없다”(no analysis without direction; no directing without analysis).⁸¹⁾

80) Goldovsky, *Bringing Opera to Life: Operatic Acting and Stage Direction*, 280.

81) Lewin, “Musical Analysis as Stage Direction,” 163.

한글검색어: 엿듣기, 모차르트, 오페라, 피가로의 결혼, 음악 분석, 연출

영문검색어: Overhearing, Eavesdropping, Mozart, Opera, Le nozze di Figaro, Music Analysis, Stage Direction

K C I

참고문헌

- 계희승. “피가로는 정말 수잔나에게 화가 난 것일까? 음악분석으로 되읽는 오페라.” 『음악이론연구』 25 (2015): 8-34.
- 신영주. 『피가로의 결혼: 이해하기 쉬운 오페라』. 서울: 음악춘추사, 2004.
- 한국문학평론가협회 편저. 『문학비평용어사전』. 서울: 국학자료원, 2006.
- Abert, Hermann. *W. A. Mozart*. Translated by Stewart Spencer. Edited by Cliff Eisen. New Haven, CT: Yale University Press, 2007. Originally published by Breitkopf und Härtel, 1923-1924; reprinted, with corrections but without appendices, 1956, 1978.
- Allanbrook, Wye J. *Rhythmic Gesture in Mozart: “Le nozze di Figaro” and “Don Giovanni.”* Chicago: University of Chicago Press, 1983.
- Beaumarchais, Pierre Augustin Caron de. *The Figaro Trilogy*. Translated by David Coward. Oxford World’s Classics. New York: Oxford University Press, 2003.
- Berger, Karol. *Bach’s Cycle, Mozart’s Arrow: An Essay on the Origins of Musical Modernity*. Berkeley: University of California Press, 2007.
- Bloom, Harold. *Dramatists and Dramas*. Philadelphia: Chelsea House, 2005.
- Carter, Tim. *W. A. Mozart: “Le Nozze di Figaro.”* Cambridge Opera Handbooks. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- _____. *Understanding Italian Opera*. New York: Oxford University Press, 2015.
- Cerf, Steven R., and Benjamin Folkman. “Musical Marriages: Why Susanna Figures in All the Duets of *Le nozze di Figaro*.” *Opera News* 58/10 (1994): 12-14.

- Childs, Peter, and Roger Fowler(Eds.). *The Routledge Dictionary of Literary Terms*. London: Routledge, 2006.
- Cone, Edward T. "The World of Opera and Its Inhabitants." In *Music: A View from Delft: Selected Essays*. Edited by Robert P. Morgan, 125-138. Chicago: University of Chicago Press, 1989.
- _____. "Mozart's Deceptions." In *Hearing and Knowing Music: The Unpublished Essays of Edward T. Cone*. Edited by Robert P. Morgan, 65-79. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2009.
- Conner, Ted. "Cherubino Rediscovered: Text, Music, and Narrative in Mozart's Trio." *Theory and Practice* 25 (2000): 27-64.
- Cuddon, J. A. *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. 5th Edition. Revised by M. A. R. Habib. Hoboken, NJ: John Wiley & Sons, 2013.
- Dent, Edward J. *Mozart's Operas: A Critical Study*. 2nd Edition. London: Oxford University Press, 1947.
- Ferrara, William. *Staging Scenes from the Operas of Mozart: A Guide for Teachers and Singers*. Lanham, MD: Scarecrow Press, 2014.
- Gaylin, Ann. *Eavesdropping in the Novel from Austen to Proust*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Goldovsky, Boris. *Bringing Opera to Life: Operatic Acting and Stage Direction*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1968.
- Goldovsky, Boris, and Arthur Schoep. *Bringing Soprano Arias to Life*. Lanham, MD: Scarecrow Press, 1990.
- Kye, Hee Seng. "The Third Voice: Anima as Drama in Mozart's Operas." Ph.D. Dissertation, The University of Hong Kong, 2015.
- Leeson, Daniel N. "Mozart's *Le Nozze di Figaro*: A Hidden

- Dramatic Detail.” *Eighteenth Century Music* 1/2 (2004): 301-304.
- Levarie, Siegmund. *Mozart's "Le nozze di Figaro": A Critical Analysis*. New York: Da Capo Press, 1977. First published 1952 by University of Chicago Press.
- Lewin, David. “Musical Analysis as Stage Direction.” In *Music and Text: Critical Inquiries*. Edited by Steven Paul Scher, 163-176. New York: Cambridge University Press, 1992.
- _____. “Figaro’s Mistakes.” *Current Musicology* 57 (1995): 45-60.
- _____. “*Crudel! perchè finora...*” In *Studies in Music with Text*, 31-46. New York: Oxford University Press, 2006.
- Locke, John L. *Eavesdropping: An Intimate History*. New York: Oxford University Press, 2010.
- Noske, Frits. *The Signifier and the Signified: Studies in the Operas of Mozart and Verdi*. Hague: Martinus Nijhoff, 1977.
- Rumph, Stephen. “Unveiling Cherubino.” *Eighteenth Century Music* 4/1 (2007): 129-138.
- Schmalfeldt, Janet. *In the Process of Becoming: Analytic and Philosophical Perspectives on Form in Early Nineteenth-Century Music*. New York: Oxford University Press, 2011.
- Shaftel, Matthew. “Types, Tokens, and Figaro: Musical Structure and Dramatic Narrative in the Act I Trio from Mozart’s *Marriage of Figaro*.” In *Keys to the Drama: Nine Perspectives on Sonata Forms*. Edited by Gordon Sly, 27-51. Burlington, VT: Ashgate, 2009.
- Tyson, Alan. *Mozart: Studies of the Autograph Scores*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1987.

Webster, James. "The Analysis of Mozart's Arias." In *Mozart Studies*. Edited by Cliff Eisen, 101-199. New York: Oxford University Press, 1991.

Woodfield, Ian. "Reflections on Mozart's 'Non so più cosa son, cosa faccio.'" *Eighteenth Century Music* 3/1 (2006): 133-139.



국문초록

바실리오와 피가로는 무엇을 들었는가? 오페라, 혹은 엿듣기의 예술

계 희 승

이 연구의 목적은 ‘엿듣기’가 오페라의 분석과 해석, 더 나아가 연출에 어떤 가능성을 제공하는지 《피가로의 결혼》을 중심으로 알아보는 것이다. ‘엿듣기’라는 렌즈를 통해 오페라를 되읽을 때 드러나는 ‘제3의 내러티브’가 새로운 해석과 연출을 가능하게 한다는 것이 본 논문의 궁극적인 주장이다. 연출에 관한 문제는 결국 관객에 대한 논의로 이어진다. 연출 방식에 따라 같은 오페라가 전혀 다른 방식으로 경험되기 때문이다. 그러니까 오페라 속 엿듣기에 귀 기울인다는 것은 곧 관객이 오페라를 어떠한 방식으로 경험하는지를 엿듣는 것과도 같다는 말이다.

Abstract

What Did Basilio and Figaro Hear? Opera, or the Art of Overhearing

Kye, Hee Seng

This paper investigates eavesdropping scenes in Mozart's *Le nozze di Figaro*, and explores the ways in which an analysis of these scenes can contribute to the interpretation and direction of the opera. The present study argues that reading an opera through the lens (or ears) of what is overheard allows a third narrative to emerge, which, in turn, bears a new stage direction, and influences how an audience experiences an opera.

[논문투고일: 2017. 8. 31]

[논문심사일: 2017. 9. 14]

[게재확정일: 2017. 9. 25]