

# 음악적 거짓말: 바그너와 모차르트의 경우

조 현 리  
(서울대학교 강사)

## 1. 머리말

영화 《쇼생크 탈출》(*The Shawshank Redemption*, 1994)에는 많은 사람들이 기억하는 음악의 순간이 있다. 앤디(Andy)는 징벌을 무릅쓰고 감옥 안 모두가 들을 수 있게 모차르트의 음악을 방송한다. “편지의 이중창”으로 알려진 《피가로의 결혼》(*Le nozze di Figaro*, 1786)의 두에티노, ‘이렇게 감미로운 서풍을’(Che soave zeffiretto)이다. 노래가 “나머지는 그가 잘 알아”(Ei già il resto capirà)라는 가사에 이를 때쯤 레드(Red)의 내레이션이 시작된다.

나는 지금도 그 두 이탈리아 여인이 무엇에 대해 노래했는지 모른다. 사실 나는 알고 싶지 않다. 어떤 것은 말해지지 않은 채로 있는 것이 제일 좋다. 나는 그들이 너무나 아름다워서 말로 표현할 수 없고, 그래서 가슴을 아프게 하는 것에 대해 노래하고 있었다고 생각하고 싶다. 그들의 목소리는 하늘로 날아올랐다. [...] 그 짧은 순간에 쇼생크의 모든 이는 자유를 느꼈다.<sup>1)</sup>

---

1) Frank Darabont (director), *The Shawshank Redemption* (Castle Rock Entertainment, 1994), 1:08:35-1:10:05; Frank Darabont, “Screenplay of *The Shawshank Redemption*: Based upon the Story Rita Hayworth and *Shawshank Redemption* by Stephen King,” *Daily Script*, scene 145,

필자 역시 레드와 같은 마음이었고, 지금도 그렇다. 시간이 지나 “두 이탈리아 여인”이 실은 야노비츠(Gundula Janowitz)와 마티스(Edith Mathis)였음을 알게 되고,<sup>2)</sup> “편지의 이중창”이 무엇에 대한 노래인지와 그 노래가 영화 속 범죄자들의 공간에서 울려 퍼짐으로써 야기하는 아이러니를 이해하게 된 이후에도 ‘이렇게 감미로운 서풍을’은 여전히 하늘로 부드럽게 솟아오른다. 오페라 무대 위의 알마비바 백작부인과 수잔나가 꾸며내고 있는 거짓(즉 “편지의 이중창”의 진실)은 모차르트의 음악적 기만술에 압도된다. 두에티노 첫 세 마디의 오보에와 바순 선율은 마디4-6에서 노래로 표명될 백작부인의 시상(詩想)을 청중에게 미리 노출시키는 스포일러로서, 등장인물들을 우회하여 청중과 직접 소통하는 음악의 우월한 위치를 드러낸다(<악보 1>). (이 스포일러로부터 소외된 수잔나는 아직 직전의 레치타티보에서 백작부인이 말한 시의 제목을 받아 적는 중이다.) 우리를 즉각적으로 ‘무장해제’시키는 6/8박자의 여린 알레그레토, 가볍고 단순한 알베르티 베이스, 느긋한 순차 상행 후에 자유롭게 3화음을 펼치면서 아치를 그리는 선율은 모두 가사를 표상하는 “전형적인 파스토랄”의 면면을 이룬다.<sup>3)</sup> 그러나 우드필드(Ian Woodfield)가 이 두에티노에 대한 연구에서 설득력 있게 보여주었듯이, 두에티노에 공존하는 음악적 아름다움의 힘과 “코미디의 힘”(vis comica)은 모종의 대결 관계를 형성한다.<sup>4)</sup>

---

<http://www.dailyscript.com/scripts/shawshank.html> [2022년 2월 16일 접속].

- 2) “The Shawshank Redemption (soundtrack),” in *Wikipedia*, 2022년 1월 22일 최종 편집, “[https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Shawshank\\_Redemption\\_\(soundtrack\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Shawshank_Redemption_(soundtrack)) [2022년 2월 16일 접속].
- 3) Wye J. Allanbrook, *Rhythmic Gesture in Mozart: Le Nozze di Figaro and Don Giovanni* (Chicago: University of Chicago Press, 1983), 146. 앨런브룩은 파스토랄 토픽의 음악적 기호로 “6/8박자, 알레그레토 템포, 고른 레가토 양식, 디자인의 섬세한 단순성”과 “병행 3도를 이루는 목관과 플랫 조” 등을 제시했다.
- 4) Ian Woodfield, “‘Che soave zeffiretto’ and the Structure of Act 3 of *Le nozze di Figaro*,” *Journal of the Royal Musical Association* 143/1 (2018), 92. 우드필드는 초기 독일어 번역판에 나타나는 이 장면의 지문을 소개하면서 “두에티노의 시간을 초월하는 아름다움”과 “목소리의 어조로 표현되는 더 날카로운 코미디” 사이의 긴장 관계를 한 번 더 강조했다. Woodfield, “‘Che soave zeffiretto,’” 121.

〈악보 1〉 《피가로의 결혼》, 3막, 10장, “편지의 이중창”, 마디1-75)

**Allegretto**

Oboe  
Bassoon  
Violin I  
Violin II  
Viola  
Susanna  
La Contessa  
Violoncello & Bass

*p* (scrivendo)  
sull' a - ria... (dettando)  
Che so - a - ve zef - fi ret - to

버넘(Scott Burnham)은 『모차르트의 그레이스』(*Mozart's Grace*, 2013)의 결론에 “다 알고 있는 이의 천진함”(Knowing Innocence)이라는 제목을 붙였는데,<sup>6)</sup> 버넘이 직접 예로 들지는 않았지만 “편지의 이중창”의 ‘음악’이야말로 거짓을 인지하고 그것에 봉사하면서도 순정한 아름다움을 잃지 않는 것이 존재함을 증명한다고 할 수 있을 것 같다. 이 친숙하면서도 특수한 유형의 아름다움이 수행하는 궁극적 기능은 무엇일까? 버넘은 “희극 오페라의 맥락에서 그의 음악은 그의 인물들과 공감하는 동시에 그들을 조롱하는데, 이는 그들에게 꼭두각시 줄과 영혼을 모두 주는 일이다.”<sup>7)</sup>라고 말했다. 모차르트의 오페라 부파에서 인물들은 저마다 그럴듯한 거짓을 꾸며내고, 음악은 그것에

5) 다음 악보를 사보한 것이다. Ludwig Finscher, *Neue Mozart-Ausgabe*, Serie II, Werkgruppe 5, Band 16/2 (Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1973), 417, [https://imslp.eu/files/imglnks/euimg/d/da/IMSLP683993-PMLP3845-mozart\\_NMA\\_II\\_5\\_16\\_Band\\_2.pdf](https://imslp.eu/files/imglnks/euimg/d/da/IMSLP683993-PMLP3845-mozart_NMA_II_5_16_Band_2.pdf) [2022년 2월 22일 접속].

6) Scott Burnham, *Mozart's Grace* (Princeton: Princeton University Press, 2013), 165-169. 이 책에서 “Grace”는 독일어로 ‘우아함’을 뜻하는 “Anmut”과 ‘은총’을 뜻하는 “Gnade”를 아우르는 개념이므로, 필자는 두 개념 중 하나를 선택하지 않고 음차하여 ‘그레이스’로 번역했다. Burnham, *Mozart's Grace*, 142.

7) Burnham, *Mozart's Grace*, 166.

매력과 광채를 부여한다. 즉, 음악은 백작부인과 수잔나의 공모에 동조함으로써 그들과 함께 추락한다. 백작을 속이기 위해 백작부인이 동원하는 달콤하지만 진부한 글귀는 가수와 오케스트라에 의해 ‘노래됨으로써’ “영혼”을 지닌 ‘진짜’가 된다. 버넘은 이 아름다움이 단순히 “음악은 가장 끔찍한 상황에서조차도 귀에 거슬러서는 안 되고 감상자를 즐겁게 해야 하기 때문입니다.”<sup>8)</sup>의 차원에 속하는 것이 아니라고 주장하는 것이다.

“편지의 이중창”의 음악적 아름다움이 문제적인 아름다움인 것은 그것이 진실하지 않은 것을 아름답게 표상하기 때문이 아니라, 그러한 표상을 통해 진실하지 않은 것을 용서하고 구원하기 때문이다(즉, 구원받을 자격이 있는지가 불확실한 존재를 구원하기 때문이다). 거짓의 기만적 외피로서의 기능을 초과하는 아름다움(천진함?)은 자신이 ‘진짜’로 만들어준 거짓의 영혼을 응시하는 지성이 된다. 이 지성은 심판하고 단죄하는 지성이 아니라 (버넘의 해석에 동의한다면) 구원과 ‘은총’(grace)의 지성이 것이다. “모차르트의 음악은 의식적으로(knowingly) 아름다운 가상의 세계에 거주하는데, 이 세계는 실재계(things as they are)의 열쇄를 잃고 전락한 영혼의 안식처이다. 그렇지만 이 전락(Fall)은 가벼운 떠오름(rising buoyancy)으로 표명된다.”<sup>9)</sup> “편지의 이중창”의 음악적 클라이맥스에서 두 개의 성악적 선율은 병행 3도와 6도의 달콤한 화음을 이루면서 한껏 고조되는데(〈악보 2〉), 이는 두 주인공의 (다소 불안한) 희망이 (다소 무리한) 확신으로 변환되는 순간을 표상한다고 할 수 있겠다. 많은 이들이 이 순간 자연스레 ‘눈을 감는’ 선택을 할 것이다. 마디54에서 수잔나의 B♭5(‘certo’)가 백작부인의 G5와 함께 성취하는 것은 공모의 완성이기도 하고, 해방과 망각의 명분이기도 하다(“쇼생크의 모든 이는 자유를 느꼈다”). 가수들과 청중은 모두 희극 오페라의 윤리적 차원을 이탈하여 순수한 음악적 기쁨을 만끽한다. 우리는 이런 종류의 음악적 거짓말을 어떻게 수용할 수 있을까? 이 ‘순수한 음악적 기쁨’의 윤리적 지향은 무엇일까? 인간의 도덕

8) Emily Anderson (ed.), *The Letters of Mozart and his Family*, Third Edition, Stanley Sadie and Fiona Smart, rev. (London: Macmillan, 1985), 769; Keith Chapin, “고전주의/신고전주의,” 『음악미학: 음악학적 접근』 (*Aesthetics of Music: Musicological Perspectives*), Stephen Downes 편집, 민은기·조현리 공역 (파주: 음악세계, 2017), 246에서 재인용.

9) Burnham, *Mozart's Grace*, 168.

적 일탈은 “가벼운 떠오름”이 아니라 무거운 가라앉음을 재확인하는 편이 더 낫지 않을까?

〈악보 2〉 《피가로의 결혼》, 3막, 10장, “편지의 이중창”, 마디49-55<sup>10)</sup>

필자는 기만(欺瞞, deception)이 음악 예술의 본질적 측면이라는 가설을 탐구하기 위해 이 연구를 시작한다. ‘음악은 기만을 목적으로 하는 모종의 거짓말(lie)이다.’라는 널리 퍼져 있지만 완전히 검증되지 않은 명제에 대해 현재의 음악학은 무엇을 할 수 있을까? 사실 근대적 음악학 담론에서 이 명제는 이미 어느 정도 힘을 잃었고, 음악이론가라면 아마도 ‘음악은 거짓말을 하지 않는다.’라는 쪽에 서고자 할 것이다. 서양 예술음악을 지탱해온 오래된 이념이 음악은 초월적 진리의 유일한 담지자라고 하지 않았었나? 그러나 바야흐로 디지털 휴먼과 메타버스의 시대이다. 가상(假想)의 전례 없는 스펙터클한 부상을 목도하면서, 낭만적 음악 예술의 마지막 아우라를 지키지도, 외면하지도 못하

10) 다음 악보를 사보한 것이다. Finscher, *Neue Mozart-Ausgabe*, 421. 영화 《쇼생크 탈출》에서 당장 음악을 끄라는 명령에 저항하던 앤디는 마디53에 이르러 음악의 볼륨을 더 높인다. Darabont, *The Shawshank Redemption*, 1:10:00-1:10:55.

는 음악이론가라면 음악과 ‘진실성’(veracity) 사이의 한층 더 복잡해진 관계를 구성하는 맥락과 논리를 좀 더 정확하게 인식할 필요가 있을 것이다. 이 연구에 최초의 영감을 준 것은 모차르트이지만, 음악적 기만에 대한 음악학적 담론의 로쿠스 클라시쿠스는 바그너이다. 필자는 먼저 바그너의 음악이 어떻게 기만적 이미지를 획득하고 그것이 어떻게 음악학적 개념이 되는지를 관찰하고, 바그너의 음악적 거짓말에 대한 아바트(Carolyn Abbate)의 유명한 해석을 탐구한 후, ‘바그너 문제’와 우리 시대의 관계가 어떤 방향으로 변화할 수 있을지를 모색할 것이다. 그런 다음에 다시 모차르트에게로 돌아와 바그너적 기만과 모차르트적 아이러니 사이의 경계를 탐구하고, ‘포스트 진실’ 시대라는 새로운 맥락에서 모차르트의 음악이 어떤 종류의 진실/비진실을 발산하는지를 살펴볼 것이다.

## II. 바그너의 경우

### 1. 바그너와 ‘음악적 거짓말’

아바트는 『알려지지 않은 목소리: 19세기의 오페라와 음악적 서사』(*Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*, 1991)에서 음악이 “서사적 ‘목소리’”(narrating voice)를 획득할 수 있으며, “바그너적 오페라에서, 음악은 거짓말을 할 수 있다.”라고 주장했다.<sup>11)</sup> 바그너는 음악적 거짓말을 주제로 하는 몇 안 되는 음악학 문헌에서 여러 차례 주인공 공으로 등장한다. 블라시우스(Leslie David Blasius)는 “니체, 리만, 바그너: 음악이 거짓말을 할 때”(Nietzsche, Riemann, Wagner: When Music Lies, 2001)에서 니체의 “바그너의 경우”(Der Fall Wagner, 1888) 12절을 인용하면서 “바그너의 죄는 바로 여기에 있다. 음악에 목적을 부여하겠다는 공언된 목표를 위해 그는 음악에게 거짓말을 하도록 가르쳤다.”라고 말했다.<sup>12)</sup> 블라시우스는 “음악적 기만 능력”에 관한 선행연구로서, 아바트의 『알

11) Carolyn Abbate, *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century* (Princeton: Princeton University Press, 1991), 19.

12) Leslie David Blasius, “Nietzsche, Riemann, Wagner: When Music Lies,”

러지지 않은 목소리』와 함께 루인(David Lewin)의 “티투렐을 향한 암포르타스의 기도와 《파르지팔》에서 D의 역할: 드라마의 조성적 공간과 이명동음적 C♭/B”(Amfortas’s Prayer to Titurel and the Role of D in *Parsifal: The Tonal Spaces of the Drama and the Enharmonic C♭/B*)를 소개했다.<sup>13)</sup>

바그너와 ‘거짓말’의 조합이 그다지 생소하지 않게 느껴지는 것은 아마도 바그너라는 탁월한 작곡가에게 부여된 파시스트의 이미지 때문일 것이다. 우리는 바그너가 반유대주의자였다는 사실을 알고 있고, “바그너의 음악에 관한 한, 반유대주의는 비록 그것이 [음악에서] 지각되지 않는다 할지라도 결국 기억되어야 한다.”<sup>14)</sup>라는 입장에 대체로 동의할 것이다. 바그너의 음악은 나치 프로파간다의 도구였고, 모든 프로파간다의 본질은 기만이다. 그러나 음악적 프로파간다에 대한 연구는 음악적 텍스트에 대한 구체적인 분석이나 해석을 생략하고 곧장 음악의 외적 영향력에 집중하려는 경향이 있다. 바그너의 음악을 이해하지 않고도 그것의 효용을 이해할 수 있다는 생각이 작용하는 것이다. 샘슨(Jim Samson)은 예술을 구성하는 “자율적” 측면과 “의존적” 측면, “내재적 가치”와 “도구적 가치”를 열거하면서 “프로파간다는, 이 말의 정의를 보아도, 네 범주 중 하나인 도구적 가치에 확실하게 비중을 둔다.”라고 말했다.<sup>15)</sup> 사실, 음악의 자율적, 내재적 측면에 대한 이해의 배제는 음악적 프로파간다를 성립시키는 중요한 조건이다. 예나 지금이나 바그너의 예술이(혹은 다른 어떤 예술이) 프로파간다의 역할을 잘 하기 위해서는 선동의 타깃이 되는 사람들이 그 예술을 구체적으로 분석하거나 해석할 수 없어야 한다. 샘슨이

---

in *Music Theory and Natural Order: From the Renaissance to the Early Twentieth Century*, eds. Suzannah Clark and Alexander Rehding (New York: Cambridge University Press, 2001), 99.

- 13) Blasius, “Nietzsche, Riemann, Wagner,” 99n. 소개된 루인의 논문은 David Lewin, “Amfortas’s Prayer to Titurel and the Role of D in *Parsifal: The Tonal Spaces of the Drama and the Enharmonic C♭/B*,” *19th-Century Music* 7/3 (1984), 336-349.
- 14) Lawrence Kramer, “Contesting Wagner: The *Lohengrin* Prelude and Anti-anti-Semitism,” *19th-Century Music* 25/2-3 (2001), 211.
- 15) Jim Samson, “프로파간다,” 『음악미학: 음악학적 접근』(*Aesthetics of Music: Musicological Perspectives*), Stephen Downes 편집, 민은기·조현리 공역 (파주: 음악세계, 2017), 436.

명확히 지적했듯이, “음악적 프로파간다에 대한 핵심적인 역설”은 “가사가 없는 음악은 정확하게 지시를 할 수 없기 때문에 프로파간다로 사용될 조건을 잘 갖추고 있지 못하다. 하지만 기악음악이 무엇을 특정하지 않는다는 바로 그 성격이 또 다른 이유 때문에 프로파간다에 더 적합할 수 있다.”라는 사실이다.<sup>16)</sup> 그렇다면 음악분석과 해석이 음악의 기만적 효용에 대한 연구에서 제외되거나 주변적인 역할을 하는 데 머무르는 것은 당연한 일일지도 모르겠다. 바그너의 ‘음악’을 연구하려는 음악학자와 음악이론가는 현대의 대표적인 반(反) 바그너주의자인 철학자 라쿠라바르트(Philippe Lacoue-Labarthe, 1940-2007)가 “바그너 자체”가 아니라 “그가 생산한 효과, 그 엄청난 효과”라고 말했던 것에 대해 아무것도 할 수 없는 것일까?<sup>17)</sup>

“17세기 프랑스 희극작품들에 사용된 거짓말: 설득 커뮤니케이션 관점에서”에서 장혜영은 코르네유의 『거짓말쟁이』(*Le menteur*, 1644)와 같은 작품에서 “거짓말, 즉 속이기 커뮤니케이션은 등장인물들 간의 속이기에 머물고, 작가가, 또는 등장인물이 관객을 속이는 거짓말로 사용되지는 않았다.”<sup>18)</sup>라고 말했다. “진지한 성찰이나 과도한 감정의 정화가 아닌 가벼운 유희를 통해 웃음을 전달하려는 것이 이들 연극의 목적인 것이다.”<sup>19)</sup>라는 그의 주장에 우리가 완전히 동의하지 않더라도 17세기 프랑스 희극 예술의 성공이 어느 정도는 관객의 ‘웃음’에 달려있다는 것은 사실일 것이다. 그렇다면 그 웃음을 성취하기 위해 작가는 무대 위 거짓말쟁이의 기만술(의 허점)을 관객에게 잘 노출시켜야 한다. 그 웃음이 희극 속 인물과 사건에 대한 관객의 즉각적인 이해와 우월한 위치를 전제로 하기 때문이다. (물론 이것이 17세기 프랑스 희극이 관객의 폭소만을 추구하는 예술이었다는 것을 의미하지는 않을 것이다.)

16) Samson, “프로파간다,” 438.

17) “Wagner himself is not the object of this book, but rather the effect that he produced, which was immense.” Philippe Lacoue-Labarthe, *Musica Ficta: Figures of Wagner*, trans. Felicia McCarren (Stanford: Stanford University Press, 1994), xix. 바디우(Alain Badiou) 역시 이 문장을 인용했다. Alain Badiou, 『바그너는 위험한가: 현대 철학과 바그너의 대결』(*Five Lessons on Wagner*), 김성호 역 (고양: 북인더깍, 2012), 29.

18) 장혜영, “17세기 프랑스 희극작품들에 사용된 거짓말: 설득 커뮤니케이션 관점에서,” 『프랑스문화예술연구』 28 (2009), 396.

19) 장혜영, “17세기 프랑스 희극작품들에 사용된 거짓말,” 396.



바그너는 자신의 예술과 청중의 관계를 사뭇 다르게 상상했던 것 같다. 달 하우스에 따르면, 바그너의 “총체적 예술작품”(Gesamtkunstwerk) 개념이 센 세이셔널했던 것은 그가 “그 이전까지 받은 화려한 의식이고 받은 오락이었던 장르를 가지고서, 그것이 예술의 정점(ne plus ultra)을 이룬다고 선언했다.” 라는 사실 때문이었다.<sup>20)</sup> 높은 자의식을 획득한 바그너의 음악극(Musikdrama)은 “음악이 다른 어떤 매체보다도 더 직접적으로 극단적인 정신적, 신체적 상태를 표상할 수 있다는 쇼펜하우어의 이론을 실행에 옮긴다.”<sup>21)</sup> 음악이 “직접적” 표상을 통해 인간의 “정신적, 신체적 상태”에 근접한다는 인식은 음악과 인간의 위치를 급진적으로 전위시키는 인식이기도 하다. 음악은 모종의 (정신적, 신체적) 주체성을 획득하고, 청중은 음악을 대상화하여 이성적 이해의 아래에 두기 어려워진다. ‘상호주관적 공감’이라고 부를 만한 어떤 새로운 종류의 이해가 청중과 음악 사이에 형성되는 것 같다. 달 하우스는 바그너의 작곡이 전제로 하는 청중에 대해 먼저 다음과 같이 설명한다.

음악의 의미가 개별 모티브와 그것의 인식 가능한 의미보다 작품 전체를 지배하는 ‘분위기’(tone)에 더 많이 귀속된다는 점에서도 《마이스터징거》는 《트리스탄》과 닮아 있다. 작곡 기술의 관점에서 볼 때, 이는 라이트모티프들이 작품에 대한 우리의 이해를 훼손하지 않으면서 서로 합병되고 중첩될 수 있음을 의미한다. 여기서 바그너가 의도하는 이해란, 일차적으로, 언어를 넘어서는 “감정적 이해”이다.<sup>22)</sup>

“감정적 이해”는 바그너의 음악과 소통하는 방법에 대한 일차적인 설명일 뿐이다. 달 하우스는 “작품 전체”에 대한 “감정적 이해”에 대한 안티테제로서 “서로 합병되고 중첩”되기도 하는 음악적 기호들의 관계에 대한 ‘분석적 이해’를 제시한다.

20) Carl Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music (Die Musik des 19. Jahrhunderts)*, trans. J. Bradford Robinson (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1989), 195.

21) Sanna Pederson, “낭만주의/반낭만주의,” 『음악미학: 음악학적 접근』 (*Aesthetics of Music: Musicological Perspectives*), Stephen Downes 편집, 민은기·조현리 공역 (파주: 음악세계, 2017), 305.

22) Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music*, 205.

바그너의 청중을 매혹시키는 “상호연관성의 마법”은 (적대적인 비평가들이 “무한 선율”에 대해 늘 이야기하듯이) 공허하고 분별없는 “분출”이 되어서는 안 된다. 바그너는 세 가지 요소 사이의 섬세한 균형을 추구했는데, 그 세 요소란 그가 전제로 삼았던 “감정적 이해”의 존재, 모티브들 사이의 풍부하고 다채로운 연관에 대한 이해, 그가 음악의 “극적 표명”(scenic manifestation)으로 간주했던 플롯에 대한 집중이다.<sup>23)</sup>

“세 가지 요소 사이의 섬세한 균형”이란 전체(“감정”), 부분(라이트모티프들의 상호작용), 종합(“플롯”) 사이의 변증법적 관계로 해석된다. 바그너에게 “플롯”이란 감정과 지성의 ‘종합’이 지향적으로 구성하는 것으로서 음악과 언어의 경계를 초월하는 것이다. 그러므로 바그너의 청중은 감정적 개방성과 함께 지성적 지향성을 갖추어야 한다. 바그너의 음악을 이용하는 이들에게 선동당하지 않기 위해(전체주의 프로파간다의 희생양이 되지 않기 위해), 우리는 그의 음악이 활성화하는 감정적 소통과 동일한 수준의 지성적 소통을 추구해야 하는 것이다. 철저히 관객의 인식 범위 안에 놓이도록 고안된 17세기 프랑스 희극의 거짓말과 달리, 19세기 “총체적 예술작품”이 구사하는 거짓말은 고도의 지적 노동, 즉 ‘해석’을 요구한다. 이 ‘해석’에 실패할 경우, 청중은 예술과의 관계에서 수동적 위치에 놓이게 된다. 바그너의 음악적 거짓말에 대한 아바트, 블라시우스, 루인의 연구에서 우리가 발견하는 것은 그 수동적 위치에 처항하는 모든 것이다. 이들의 연구에서 바그너의 음악적, 문학적, 철학적 텍스트는 각각 따로, 또는 함께 분석되고 해석된다.

‘거짓말’은 음악학에서 좀 더 자주 논의되는 개념인 ‘아이러니’와 유사하기도 하고 다르기도 하다. ‘음악적 거짓말’과 ‘음악적 아이러니’는 둘 다 음악의 높은 의미론적 역량과 복수의 해석 가능성을 전제로 하는 개념이다. 그러나 거짓말이 곧장 우리의 도덕적 감수성을 자극하는 것에 비해(거짓말은 하면 안 돼!), 아이러니는 일차적으로는 윤리적 중립성을 지닌 것처럼 보인다. “바그너의 음악은 언어라는 관습을 통하지 않고 직접적으로 어떤 형이상학적 진리를 구현하려는” 음악이기 때문에 아이러니를 허용하지 않는다는 견해가 존재하지만,<sup>24)</sup> 그것은 아이러니 개념과 바그너의 음악 모두를 (아마도 고전주의적 아

23) Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music*, 206.

이러니 개념에 편향된 관점에서) 지나치게 편협하게 규정하여 이해한 결과일 것이다. 《니벨룽의 반지》에서 나타나는 음악적 아이러니를 연구하면서, 브리비처스텔(Matthew Bribitzer-Stull)은 특히 “테마의 원래 의미와 새로운 극적 맥락 사이의 모순”에서 야기되는 “테마적 아이러니”(thematic irony)에 주목했다.<sup>25)</sup> 그는 “음악에서 아이러니는 말의 의미를 부정함으로써 음악에 진정한 표현력을 부여한다.”라는 노스케(Frits Noske)의 의견에 대체로 동의하지만(즉, 음악의 도덕적 우위에 대한 전통적 신뢰를 유지하지만), 그럼에도 불구하고 “작별 키스”(Parting Kiss) 테마의 경우처럼 말이 아니라 음악 자체가 의심스러워지는 경우도 존재한다고 주장했다.<sup>26)</sup> 음악이 자신에 대한 신뢰를 파괴하는 순간을 스스로 활성화한다는 인식은 음악적 아이러니에 대한 기존의 인식과는 결을 달리하는 것이다. 미해결의 모순을 끝까지 유지함으로써 존재를 표명하는 아이러니와 달리, ‘음악이 거짓말을 하고 있을지도 모른다.’라는 의식은 그 의심을 해결해줄 해석을 추동한다. 그리고 그 해석이 지향하는 것은 모호함, 양면성, 유예 같은 것이 아니라 사태에 대한 구체적이고 명석한 판결이다.

- 
- 24) Julian Johnson, “아이러니,” 『음악미학: 음악학적 접근』(*Aesthetics of Music: Musicological Perspectives*), Stephen Downes 편집, 민은기·조현리 공역 (파주: 음악세계, 2017), 412-413.
- 25) Matthew Bribitzer-Stull, “‘Did You Hear Love’s Fond Farewell?’ Some Examples of Thematic Irony in Wagner’s *Ring*,” *Journal of Musicological Research* 23 (2004), 145. “테마”(theme)는 연상되는 의미와 “음악적, 극적으로 발전적인 성격”을 지닌 음악적 단위를 의미하며, ‘라이트모티프’를 대체하는 용어로 사용되었다. Bribitzer-Stull, “‘Did You Hear Love’s Fond Farewell?’,” 133.
- 26) Bribitzer-Stull, “‘Did You Hear Love’s Fond Farewell?’,” 157. 인용된 노스케의 출처는 Frits Noske, “Verbal and Musical Semantics in Opera: Denotation and Connotation,” in *Die Semantik der musiko-literarischen Gattungen: Methodik und Analyse-Eine Festgabe für Ulrich Weisstein zum 65. Geburtstag* (Tübingen: Narr, 1994), 35-50. 브리비처스텔이 테마적 아이러니의 특별한 예로 제시하는 “작별 키스” 테마는 두 개의 서로 극단적으로 다른 장면에 등장하는데, 《발퀴레》에서 보탄이 자신의 사랑하는 딸 브륀힐데에게 작별 키스를 하는 장면과 《지크프리트》에서 보탄이 자신의 적인 알베리히를 골탕 먹고 떠나는 장면이다. Bribitzer-Stull, “‘Did You Hear Love’s Fond Farewell?’,” 123-126.

## 2. 거짓말하는 음악: 아바트의 해석

작곡가 스스로 “예술의 정점”이라 믿었던 예술에서 작동하는 기만의 기제를 파악하는 일은 음악학적 해석의 한 정점을 이루기에 부족함이 없을 것이다. 아바트는 『알려지지 않은 목소리』에 수록된 에세이, “보탄의 모놀로그와 음악적 서사의 도덕”(Wotan’s Monologue and the Morality of Musical Narration)의 서두에서 언어에 대한 음악의 전통적인 도덕적 우위에 대해 설명한 후에, “그럼에도 불구하고 바그너의 오페라(특히 《반지》)는 거짓으로 들릴 수 있는 음악을 제공함으로써 음악의 도덕적 권위를 논파한다.”라고 주장했다.<sup>27)</sup> 이 주장에는 이 에세이의 궁극적 지향, 즉 윤리적 지향이 드러나 있다. 듣는 이를 기만하는 비도덕적 음악의 존재방식을 구체화하기 위한 긴 여정은 음악 자체는 서사 능력이 없다는 의견을 반박하는 데에서 출발한다. “[바그너의] 음악은 라이트모티프를 통해서 이야기를 한다”라는 만(Thomas Mann, 1875-1955)의 의견에 대해, 아바트는 라이트모티프가 언제나 처음에 획득한 의미를 유지하는 것은 아니고, 그 의미가 소멸되는 순간 “음악적 생각”(musical thoughts), 즉 ‘음악 자체’로 회귀하기 때문에, 라이트모티프에 의존하는 경향이 “보탄의 모놀로그”와 같은 음악의 해석을 제한한다고 주장한다.<sup>28)</sup> ‘라이트모티프들의 그물망’과 거리를 취하면서, 아바트는 놀랍게도 “보탄의 모놀로그”의 가사와 음악을 분리하고, 각각을 독립적으로 분석한다. 아바트가 라이트모티프에 대한 이야기를 전혀 하지 않는 것은 아니지만, 그의 ‘분석’에는 16세기 마드리갈에서 19세기 리트에 이르기까지 가사 있는 음악에 대한 분석에서 줄곧 균립해온 ‘가사와 음악 사이의 1:1 대응’ 같은 것이 없다.

가사를 분석하면서, 아바트는 이야기의 의미가 아니라 “서사의 형식”에 주목하는데, “모놀로그”의 전체 가사는 “사랑, 힘, 계약, 종말”(Liebe, Macht, Vertrag, Ende)로 이루어진 시퀀스의 반복, 즉 순환을 이룬다.<sup>29)</sup> 음악을 분석하면서, 아바트는 가사에서 발견되는 세 개의 “사이클”이 그 가사에 붙여진 음악에서도 동일하게 발견된다는 사실을 보여준다.<sup>30)</sup> 이 ‘음악적’ 사이클을

27) Abbate, *Unsung Voices*, 156-157. 따옴표 안의 인용문은 157.

28) Abbate, *Unsung Voices*, 168.

29) Abbate, *Unsung Voices*, 170-175. “서사의 형식”은 170, “사랑, 힘, 계약, 종말”은 175.

구성하는 것은 라이트모티프들이 아니라 유사한 음악적 제스처를 형성하는 리듬, 윤곽, 텍스처 등이다. 비록 《라인의 황금》 시기를 회상하는 두 번째 사이클에 다수의 라이트모티프가 등장하는 것은 사실이지만, 첫 번째 사이클과 두 번째 사이클은, 순수한 음악분석적 시각에서 볼 때, 둘 다 “동일한 시퀀스의 변주”이며, “시작 모티브”가 “길고 반응계적인 동형진행”으로 발전되는 등의 “더 풍부한” 형태를 지니는 세 번째 사이클 역시 마찬가지이다.<sup>31)</sup>

가사와 음악의 형식적 차원에 주목하는 아바트의 ‘분석’은 고도로 환원적이다. 그는 “모놀로그”를 구성하는 단어, 상징, 맥락, 어조를 섬세하게 듣지만, 그와 동시에 그것들이 지속적으로 발산하는 ‘의미’로의 유혹을 엄격히 차단한다. “모놀로그”의 음악에 삽입되는 여러 라이트모티프들을 탁월하게 식별하지만, 그것들이 익숙한 의미작용을 하도록 허용하지 않는다. 아바트의 분석에서 “모놀로그”의 가사와 음악은 둘 다 한슬릭이 ‘형식’(tönend bewegte Formen)이라고 불렀던 것에 근접한다고 할 수 있겠다. ‘형식’으로 환원된 가사와 음악, 즉 ‘거짓말’이라는 ‘의미’를 구축할 초석이 이제 막 마련되었다. 비로소 아바트의 ‘해석’이 가동된다. 이 해석을 지켜보면서 우리가 기억해야 할 것은 해석의 초점이 “사랑”을 “힘”과 바꾼 보탄의 ‘말’이 아니라는 사실이다. 아바트가(그리고 우리가) 알고 싶은 것은 보탄의 말에 음악이 무엇을 하는지이다.

〈그림 1〉은 아바트의 논의를 개념통합네트워크(Conceptual Integration Network, CIN)의 형식으로 나타낸 것이다.<sup>32)</sup> 이 CIN이 보여주는 “모놀로그”의 가사와 음악의 관계는 ‘가사 그리기’나 ‘라이트모티프 기법’이 추구하는 것과 같은 (음악적) 기표와 (언어적) 기의의 대응을 통해 구성되는 것이 아니다. (아바트가 라이트모티프의 개입을 차단했기 때문에) 서로 무관해져버린 가사와 음악 사이에 새롭게 강력한 상관성을 구성하는 것은 이 CIN의 장르공간을 이루는 ‘순환’이다. ‘순환’의 관점에서 볼 때, “모놀로그”의 가사와 음악은 상동성을 지닌다. 이는 ‘보탄의 말에 음악이 무엇을 하는지’를 알고 싶은 우리

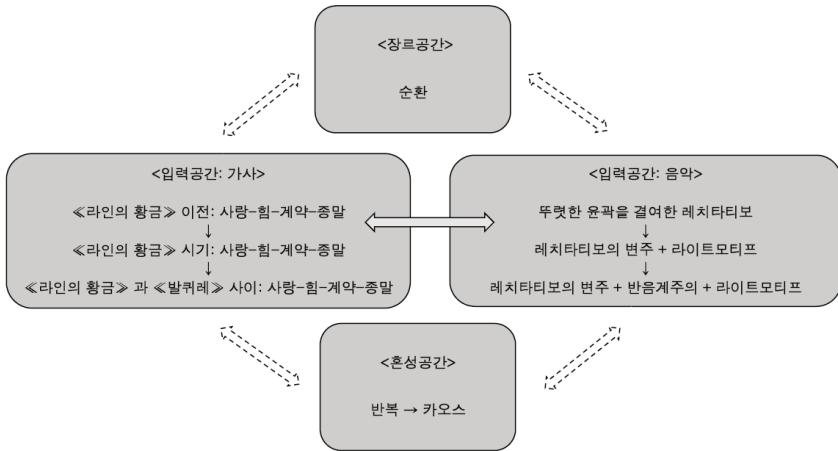
30) Abbate, *Unsung Voices*, 177-187.

31) Abbate, *Unsung Voices*, 182.

32) CIN의 개념과 구조는 Lawrence Zbikowski, *Foundations of Musical Grammar* (New York: Oxford University Press, 2017), 48-51, 190-194 참조.

에게 다소 실망스러운 결과일지도 모르겠다. 아바트의 환원적 분석은 “모놀로그”의 음악과 가사의 ‘차이’를 없애버린다. 동형의 짝으로서, 음악은 가사를 비판하거나 구원할 수 없다. 가사가 거짓을 말한다면, 음악도 마찬가지이다.

〈그림 1〉 “보탄의 모놀로그”에 대한 아바트의 해석에 대한 해석으로 구성되는 CIN



아바트의 논의를 CIN으로 재현하는 과정에서 가장 어려운 일은 혼성공간에 기입할 내용을 찾는 일이다. 〈그림 1〉의 혼성공간에 표기된, ‘반복→카오스’는 언어와 음악의 차이에 대한 아바트의 짧은 논의에 토대를 두고 있다.<sup>33)</sup> (아바트가 그렇게 말한 것은 아니지만, 반복과 카오스 사이의 역동성은 니체가 “니체 대 바그너”[Nietzsche contra Wagner, 1889]에서 “리듬 감각의 완벽한 퇴화인 ‘혼돈’이 리듬의 자리를 차지해버리는 위험”이라고 말한 것과 관련이 있을 것 같다.<sup>34)</sup> CIN의 규범은 장르공간과 혼성공간이 서로 다를 것을 요구하는데, 이는 혼성공간이 장르공간과 달리 두 입력공간의 상관성과 ‘차이’를 모두 반영하기 때문이다. 아바트는 문학적 반복과 음악적 반복이 서로 다른

33) Abbate, *Unsung Voices*, 175-177.

34) Friedrich Wilhelm Nietzsche, 『니체전집 15: 바그너의 경우·우상의 황혼·안티크리스트·이 사람을 보라·디오니소스 송가·니체 대 바그너』, 백승영 역 (서울: 책세상, 2002), 526.

의미를 내포한다고 말하면서, 가사의 반복이 암시하는 “[반복의] 소용돌이를 깨려는 헤겔적 외침”과 “일관성(coherence)의 근본적 수단”인 음악적 반복이 서로 대립을 이룬다고 주장한다.<sup>35)</sup> 아바트는 이 대립을 “모종의 불협화음”이라고 부르고, 이 “불협화음”, 즉 “모놀로그”의 “다성성”은 “브뤼힐데의 귀처럼 도덕적으로 예민한 귀”에만 들린다고 말한다.<sup>36)</sup> 그렇다면 “모놀로그”의 음악은 “모놀로그”의 가사와 완전한 동형은 아닌 것이다. 순환하면서 순환의 지속을 지향하는 “모놀로그”의 음악은 순환하면서 순환의 파괴를 지향하는 “모놀로그”의 말과 완전한 유니즌이 되지 않는다. 지속 지향과 파괴 지향이 공존하는 순환으로서 보탄의 “모놀로그”는 혼돈 그 자체이다.

이제 우리는 증대한 도덕적 판단의 기로에 서 있다. 반복을 찬미하는 “보탄의 모놀로그”의 ‘음악’은 동형의 동반자로서 가사의 힘을 강화할 뿐만 아니라, 마지막 남은 “가사의 도덕적 함의”조차도,<sup>37)</sup> 즉, 악순환의 종말을 향한 의지조차도 상쇄시킴으로써 “모놀로그”의 악(惡)을 완성한다. 바그너는 참으로 부도덕한 음악을 만든 것이다. 에세이의 마지막 문단에서 아바트는 해석을 통해 “보탄의 음악”이 “부도덕한 신에게서 비롯된 유아론(唯我論)적 언명”임이 드러난다고 말하면서, “이 모놀로그는 우리에게 음악의 목소리를 믿지 말라고, 즉 음악의 목소리는 ‘거짓으로 소리 낼’ 수 있다고 말한다.”라고 주장한다.<sup>38)</sup> 그는 다시 한 번 더 브뤼힐데의 예외를 강조한다.<sup>39)</sup> 들으려 하는 이에게는, 그 “불협화음”을 들을 수 있는 이에게는, 즉 해석자에게는, “모놀로그”의 ‘음악’이 자신을 믿지 말라고 말해준다. 그런데 바그너의 음악을 의심하라는 아바트의 조언을 들으면서 소외감을 느끼게 되는 것은 왜일까? 우리가 바그너의 음악을, 혹은 다른 누군가의 음악을, 제대로 신뢰했던 적이 있었을까?

35) Abbate, *Unsung Voices*, 175-177. 따옴표 안의 두 인용문은 모두 176.

36) Abbate, *Unsung Voices*, 177.

37) Abbate, *Unsung Voices*, 177.

38) Abbate, *Unsung Voices*, 204.

39) Abbate, *Unsung Voices*, 204-205.

### 3. 바그너는 우리에게 유해한가?

1888년에 출판된 니체의 서간체 에세이 “바그너의 경우”는 “음악은 기만하는 예술이 되지 않는다는 것.”이라는 저자의 “요구”로 끝난다.<sup>40)</sup> “바그너의 경우”에서 바그너와 니체의 관계는 《발퀴레》에서의 보탄과 브륄힐데의 관계를 그대로 반복한다고 할 수 있겠다. 부모와 자식, 텍스트와 해석, 권위와 도전, 고착과 초월, 이 모든 극명한 이항대립 사이에는 애정, 증오, 광기, 연민과 같은 복잡한 감정이 함께 존재할 것이다. 니체는 “바그너의 경우”의 서문에서 “[철학자]가 가장 격렬한 싸움을 벌이는 대상은 무엇인가? 그를 그 시대의 아들이 계끔 만드는 것이다.”<sup>41)</sup>라고 말했는데, 니체에게는 (실제로 자신의 아버지뻘이었던) 바그너가 자신의 “시대”의 정수(精髓)였고, 그렇기에 싸워야만 할 대상이었다. 이러한 유형의 싸움에서는 위력 자체보다 대상을 완전히 꿰뚫어보겠다는 충동이 더 중요하다. 니체는 바그너의 가장 예민한 청취자가 된다. “현대성은 바그너를 통해서 자신 안에 있는 ‘가장 내밀한’ 말을 하고 있는 것이다. [...] 현대성은 자신을 부끄러워하는 것을 잊어버렸다.”<sup>42)</sup> “보탄의 모놀로그”의 ‘순환’은 스스로를 초극하지 못하는(“자신을 부끄러워하는 것을 잊어버린”) 보탄의 영혼이고, 브륄힐데는 “모놀로그”의 기만적 표면(언어와 음악)에 속지 않는, 즉 아버지의 서사에 내재하는 근원적 기만성을 감지하는 해석자이다. 그렇다면 보탄의 거짓말, 또는 바그너의 거짓말이 의미하는 것, 즉 그들이 거짓말을 통해 달성하는 것은 구체적으로 무엇일까?

아바트의 연구와 같은 현대의 음악학적 연구가 분석과 해석을 통해 객관적으로 ‘입증’하기 전에도 바그너의 음악이 청중을 기만하는 거짓말이라는 것은 꽤 잘 알려진 사실이었다. 니체는 “바그너의 경우”의 바로 다음 해에 출판된 『이 사람을 보라』(*Ecce homo*, 1889)에서 자신이 『인간적인 너무나 인간적인』(*Menschliches, Allzumenschliches*, 1878)을 쓸 무렵에 깨닫게 된 것을 회고했는데,<sup>43)</sup> 다음의 글에서 그가 바그너에게 등을 돌리게 된 이유를 어느 정도 명확히 알 수 있다.

40) Nietzsche, 『니체전집 15』, 53.

41) Nietzsche, 『니체전집 15』, 11-12.

42) Nietzsche, 『니체전집 15』, 13.

43) Nietzsche, 『니체전집 15』, 405-412.



내가 다음의 관계를 처음으로 파악한 것도 그 당시였다. 즉 본능에 역행해서 선택된 활동이자 소명을 받았다고는 할 수 없는 소위 말하는 ‘직업’과—그리고 ‘마취’제 같은 예술, 이를테면 바그너 예술에 의해 황폐감과 굶주림의 느낌을 마취시키고자 하는 욕구 사이의 관계를 말이다. [...] 하나의 반자연은 형식상 두 번째 반자연을 ‘강요’하는 법이다. ‘독일제국’에서는 너무나 많은 사람들이 적절하지 않은 시기에 결정을 내리도록 되어 있으며, 그리고 나서는 던져버릴 수 없게 되어버린 짐 때문에 ‘쇠약해지고 있다’…… 이들이 바그너를 하나의 ‘아편’으로 요청하며—자기 자신을 잊는다.<sup>44)</sup>

이 글에서 바그너의 예술, 즉 “반자연”/거짓은 감정적인 차원에서 작용한다. “본능”이나 “소명”과 무관한 “직업”(즉 첫 번째 “반자연”)에 매몰된 동시대인들이 (상황을 타개하기 위해서) 마땅히 느껴야 할 필요조건인 “황폐감과 굶주림”의 감정을 못 느끼게 만드는 것이다. 니체의 현실 인식은 진부할 정도로 익숙하게 들리지만(2020년대의 직업 개념은 “본능”이나 “소명”으로부터 얼마나 더 멀어졌을까?), “아편”이라는 게으른 메타포는 바그너 예술의 피상적 ‘효과’ 이상의 것을 표상하지 못한다. 바그너의 음악이 거짓말이라면, 그 거짓말이 가리려는 진실은 구체적으로 무엇일까? “본능”, “소명”, “자기 자신”, 그리고 이것들과의 유리(遊離)를 일깨워줄 “황폐감과 굶주림”일까? 니체의 진실이 이런 것들이라면, 바그너는(유독 바그너만이) 왜 그토록 유해한 것일까? 바그너의 예술이 사람들에게 충만함과 포만감을 주었기 때문일까? 황폐감과 굶주림은 현실이고, 충만함과 포만감은 가짜이기 때문일까?

블라시우스는 니체의 바그너 비판에 음악이론가 리만(Hugo Riemann)이 등장한다는 사실에 주목한다. “바그너의 경우”의 11절에서 니체는 “바그너가 만들어낸 운동은 인식 영역에까지도 확산됩니다. [...] 이에 대한 예로 리듬기법에 대한 리만(H. Riemann)의 탁월한 공로를 들 수 있습니다.”<sup>45)</sup>라고 말했다. 그렇지만 니체는 왜 리만의 리듬이론이 바그너주의의 산물인지는 명확히 설명하지 않았다. 블라시우스가 발견한 리만과 바그너 사이의 연결고리는 “자연주의”(naturalism)인데, 그는 니체가 두 개의 서로 다른 “자연주의”를, 즉

44) Nietzsche, 『니체전집 15』, 408.

45) Nietzsche, 『니체전집 15』, 51.

바그너의 이상주의적(쇼펜하우어적) 자연주의와 리만의 경험주의적(헬름홀츠적) 자연주의를 동일시한 것 같다고 추측한다.<sup>46)</sup> 니체의 관점에서 볼 때, 두 유형의 “자연주의”가 주장하는 진리, 즉 형이상학적 진리와 과학적 진리는 모두 “의심스러운” 것이라는 점에서 서로 일맥상통하고,<sup>47)</sup> 그렇기 때문에 리만의 성취(즉 음악이론의 과학화)는 음악이 “기만하는 예술”이 되는 시대의 산물인 것이다.<sup>48)</sup> 바그너적 기만의 구체적 의미를 이해하려는 필자의 관점에서 볼 때, 니체의 기만 의혹은 증식할 뿐 구체성으로 육박하지 않는다. 니체에게는 자신의 시대 전체가 거짓말이었던 것 같다. 이후의 독일 역사가 니체의 이 비전을 어느 정도 증명했기에 더욱 그렇다.

아도르노는 “나치즘이 예술에 끼친 영향”(What National Socialism Has Done to the Arts)에서 바그너의 《반지》가 “모종의 거대한 나치 범행조작을 암시”하고, “히틀러의 몰락”까지 “예언”하고 있다고 말했고, “그의 음악 자체가, 플롯이나 과장된 단어와는 별도로, 파시즘의 언어로 말한다.”라고 주장했다.<sup>49)</sup> 《반지》의 플롯과 “음악 자체”의 도덕성을 함께 고려하고 있다는 점에서 아도르노와 아바트의 출발점은 동일하다. “사랑”을 “힘”과 바꾼 자의 노래를 믿을 수 없듯이, “파시즘의 언어”로 이야기하는 음악은 이미 도덕적 권위와는 거리가 먼 것이다. 그러나 “나치즘이 예술에 끼친 영향”에서 아도르노는 바그너에 대한 비판을 더 이상 이어나가지 않는다(아바트의 연구 역시 바그너의 음악을 윤리적으로 비판하기 위한 연구가 아니다). 바그너를 향유하려 하지 않는 시대에 그는 무력하다. 아도르노는 “리하르트 바그너처럼 국수주의적이고 배타적인 인물에게 충성하는 것보다 파시스트적 환경 조성에 더 많이 기여하는 것은 바로 이 탈교양(decultivation), 즉, 이제는 텅 빈 구호처럼 들리는, 위대한 독일 문화의 전통으로 간주되는 그 어떤 것과도 살아있는 관계(life relationship)를 맺지 못하는 상태이다.”<sup>50)</sup>라고 말했다.

46) Blasius, “Nietzsche, Riemann, Wagner,” 98. 리만의 “‘자연주의적’ 음악이론”과 헬름홀츠의 “경험주의적 기반을 갖춘 심리음향학”의 관계에 대한 논의와 바그너의 “진리 주장”과 “‘자연주의적’ 극장” 개념의 관계에 대한 논의는 97.

47) Blasius, “Nietzsche, Riemann, Wagner,” 98.

48) Blasius, “Nietzsche, Riemann, Wagner,” 99.

49) Theodor W. Adorno, “What National Socialism Has Done to the Arts,” in *Essays on Music*, ed. Richard Leppert (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2002), 375.

음악과 “살아있는 관계를 맺지 못하는 상태”는 그 누구도 더 이상 음악을 ‘해석’하려 하지 않는 상태가 아닐까? ‘해석’이 해석자의 주관성과 텍스트 사이의 상호성을 전제로 하는 개념이라면, 니체와 아도르노가 우려하는 바그너 음악의 지향은 ‘해석’을 허용하지 않는 음악일 것이다. 회크너(Berthold Hoeckner)는 《로엔그린》에 대한 에세이에서 “절대적 예술가 로엔그린”(Lohengrin the Absolute Artist)에 대해 논의하면서 “로엔그린은 자신을 ‘믿으려고’ 하는 여자, 그가 누구인지, 어디에서 왔는지를 묻지 않고도 있는 그대로의 그를 사랑할 여자... 그를 무조건적으로 ‘사랑할’ 여자를 찾으려고 했다.”라는 바그너의 글을 인용했다.<sup>51)</sup> “로엔그린의 조건은 그의 ‘음악’이 무조건적이어야 한다는 것이다.”<sup>52)</sup>라는 회크너의 설명에서 로엔그린은 바그너와 동일시된다. 그러나 《로엔그린》의 음악에 대한 회크너의 해석이 구체화하는 진실은 “절대적 예술가 로엔그린”의 실패이다. 회크너는 성배를 수호하는 기사인 로엔그린의 “음악적 아우라”, 즉 “성배 모티프”(Grail motif)가 계속해서 “자신이 누구인지를 밝히기를 거부하는 말의 회피적 느낌을 강조”하고 있다고 주장한다.<sup>53)</sup> 즉, 로엔그린의 ‘음악’은 로엔그린의 욕망에 수반되는 일말의 양심을 드러내고, 그럼으로써 《로엔그린》은 해석을 거부하는 기만적 “절대음악”이 되는 일에 실패하는 것이다. 아바트의 “불협화음”처럼, 우리는 회크너가 발견한 《로엔그린》의 미세한 틈새가 바그너의 의도와 일치하는지를 확인할 수 없다. 그러나 우리가 그 틈새를 응시하고, 또 다른 새로운 틈새를 발견하려고 노력하는 한, 우리는 적어도 아도르노가 문화와의 “살아있는 관계”라고 부른 것을 완전히 잃어버리지는 않을 것이다.

지젝(Slavoj Žižek)은 2010년에 출판된 바디우(Alain Badiou)의 강연집, 『바그너는 위험한가: 현대 철학과 바그너의 대결』(*Cinq leçons sur le ‘cas’*

50) Adorno, “What National Socialism Has Done to the Arts,” 377.

51) Richard Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen* (Leipzig: E. W. Fritzsche, 1887-1888), 4:295-296; Berthold Hoeckner, *Programming the Absolute: Nineteenth-Century German Music and the Hermeneutics of the Moment* (Princeton: Princeton University Press, 2002), 137-138에서 재인용. 소제목 “절대적 예술가 로엔그린”은 136.

52) Hoeckner, *Programming the Absolute*, 143. 작은따옴표 강조는 필자가 더한 것이다.

53) Hoeckner, *Programming the Absolute*, 139.

Wagner)을 위한 “발문: 바그너, 반유대주의, ‘독일 이데올로기’”에서 다음과 같이 말했다.

권력과 지배의 바로 그 기초를 바그너보다 더 근본적으로 의문시한 예술가가 있었던가? 바그너의 하겐에게서 자위하는 유대인을 보는 대신 포퓰리즘적인 파시스트 지도자의 최초의 명확한 묘사를 보는 것이 훨씬 더 생산적이고 시급하지 않은가? 성배 기사단을 동성애적이고 엘리트적인 남성 공동체로 일축해버리는 대신 거기서 새로운 탈가부장적·혁명적 집단의 윤곽을 식별하는 것이 더 생산적이고 시급하지 않은가?<sup>54)</sup>

바그너의 음악은 니체에게는 실제로 엄습하는 위협이었고, 아도르노에게는 트라우마와 노스텔지어의 고통스러운 혼용이었을 것이다. 지젝에게는 참신하고 시의성 있는 재해석을 추동하는 흥미로운 텍스트일 뿐이다. 지젝의 시대에 기만자의 노래는 해석자의 귀를 무력화하지 못하고, 우리는 더 이상 우리의 문제를 바그너에게 떠넘길 수 없다. 그러나 이런 식으로 바그너의 음악을 ‘텍스트화’하여 그것과 해석적 거리를 유지하는 것이 우리를 아우슈비츠로부터 분리시키는 기능을 하게 되는 것은 아닐까? 이제 우리는 바디우가 『바그너는 위험한가』의 다섯 강의에서 현대의 바그너 비판자들에게 무엇을 이야기하는지에 귀기울일 준비가 된 것 같다.

### III. 모차르트의 경우

#### 1. 아이러니와 거짓말 사이에서

지젝은 바디우의 책에 수록된 “발문”의 서론에서 “바그너를 위한 싸움은 끝나지 않았다. [...] 이 싸움이 무엇이 걸린 싸움인지를 명백하게 하기 위해 우리는 모차르트로, [...] 되돌아가야 한다.”<sup>55)</sup>라고 말했다. 그가 선택한 작품은 모

54) Slavoj Žižek, “발문: 바그너, 반유대주의, ‘독일 이데올로기,’” Badiou, 『바그너는 위험한가』, 235.

55) Žižek, “발문,” 235.

차르트의 후기 오페라 세리아, 《황제 티투스의 자비》(*La clemenza di Tito*, 1791)인데, 지젝은 이 오페라의 “기이한 동시대성”이 “우리 시대의 몇몇 핵심적인 문제들”과 직접적인 연관을 가진다고 주장했다.<sup>56)</sup> 《황제 티투스의 자비》에 대한 본격적인 논의는 “포스트모던 이데올로기의 비판자 모차르트”라는 제목이 붙은 본문 두 번째 섹션의 마지막 부분에 등장한다.

계속되는 자비의 축연—티투스가 보여주는 지혜와 자비—의 반대면, 즉 그 진실은 통치자로서의 티투스가 대실패라는 사실이다. [...] 그리고 모차르트에서 통상 그렇듯이 티투스의 이런 거짓된 자세는 음악 자체에 의해 표현되는데, 음악은 사람들이 칭송해마지 않는 모차르트적 아이러니를 뛰어 나게 보여주면서 사실상 오페라의 명시적인 이데올로기적 기획을 훼손한다. [...]

보수적인 왕 레오폴트 2세(Leopold II)의 대관식을 기념하기 위해 작곡된 《황제 티투스의 자비》는 《마술 피리》의 세계에서 재발명된 가짜 ‘마술’의 기저에 놓인, 외설적이고 보수적인 정치적 현실을 연출한다.<sup>57)</sup>

《황제 티투스의 자비》는 “다 폰테 3부작”과 《마술 피리》의 작곡가가 생애 마지막 해에 국가 행사를 위해 서둘러 쓴 낡은 장르의 작품으로서 초연과 이후의 수용사에서 내내 문제적인 작품이었다. 분덜리히(Werner Wunderlich)의 연구에 따르면, 《황제 티투스의 자비》는 초연에 참석한 귀족 계층 청중의 이념적 성향에 잘 부합되지 않는 작품이었고, 초연 직후에 프라하의 시민들은 이 오페라를 “바로크 페스티벌 오페라가 아니라 계몽주의 윤리를 지닌 고전 고대의 모델과 감상적인 인도주의(humanitarianism)를 결합한 새로운 고전주의의 예로서” 수용했다.<sup>58)</sup> 지젝은 티투스의 자비를 그 자체로 기만적인 것으로 간주하고 있지만, 초연 당시의 수용에서 문제가 되었던 것은 티투스의 자비가 당시의 불안정한 정치적 맥락에서 어떤 의미를 발산할

56) Žižek, “발문,” 235.

57) Žižek, “발문,” 267-268.

58) Werner Wunderlich, “Tradition and Reception of Roman Imperial Ethics in the Opera *La Clemenza di Tito*,” trans. Laura Shropshire, translation eds. John Burt Foster, Jr. and Martin Winkler, *The Comparatist* 25 (2001), 15.

지를 미리 알기 어렵다는 사실이었다. 이 오페라의 의미를 통제하는 것이 어렵다는 것은 이후의 수용사에서 실제로 입증되었는데, “모차르트의 오페라에 표상되어 있는 민주주의적 이념으로의 진입에도 불구하고” 19세기 독일어권 궁정의 여러 티투스 프로덕션은 여전히 “더 오래된 절대주의적 비전”을 지속 시켰다.<sup>59)</sup> 《황제 티투스의 자비》의 불명확하고 불안정한 정치적 의도는 작품의 음악학적 수용에도 영향을 끼쳤다. 메타스타지오의 인기 있는 리브레토에 기반을 둔, 명백한 정치적인 목적을 지닌 오페라 세리아임에도 불구하고, 이 오페라에 대한 음악학적 연구는 종종 그 장르적 틀을 초월하여 수행된다.

《황제 티투스의 자비》에 등장하는 비텔리아의 아리아 ‘나를 기쁘게 하고 싶으시면’(Deh, se piacer mi vuoi)에 대한 연구에서 러쉬튼(Julian Rushton)은 (아이러니하게도) “모차르트의 코미디에 나타나는 기만”을 탐구했다.<sup>60)</sup> 마츨라와 모차르트가 구현한 티투스가 절대왕정의 이념에 익숙한 당시의 귀족 계층 청중에게조차 “약한 군주”로 보였을 것이라는 점을 고려하면,<sup>61)</sup> 러쉬튼이 이 오페라 ‘세리아’의 인물들을 “다 폰테 3부작”의 ‘인간적인’ 귀족 계층 인물들처럼 여긴 것이 특별히 이상하게 느껴지지 않는다는 점도 ‘나를 기쁘게 하고 싶으시면’은 비텔리아가 자신의 욕망을 위해 상대방을 기만적으로 설득하는 아리아이다. 러쉬튼은 이 아리아의 음악에 단순한 반복이 지나치게 많은 것은 “마음에 들지 않는 구식 장르의 작품을 의뢰받아 바쁘게 완성하려는 작곡가의 작품”이기 때문이 아니라, “동어 반복의 수사법”(the rhetoric of tautology)을 통해 비텔리아의 기만성을 강조하기 위해서라고 주장했다.<sup>62)</sup> 이후에 나타날 “티투스의 관용”(이 오페라 세리아의 공식적 교훈)이 얼마나 대단하고 감동적인 것인지를 청중에게 설득시키기 위해서, 모차르트는 일단 “이 야심만만하고 오만하고 열정적인 여자의 존재를 믿도록 청중을 유혹”할 필요가 있었다는 것이다.<sup>63)</sup>

59) Wunderlich, “Tradition and Reception of Roman Imperial Ethics,” 17.

60) Julian Rushton, “Mozart’s Art of Rhetoric: Understanding an Opera Seria Aria (‘Dhe se piacer mi vuoi’ from *La clemenza di Tito*),” *Contemporary Music Review* 17/3 (1998), 16.

61) Wunderlich, “Tradition and Reception of Roman Imperial Ethics,” 15.

62) Rushton, “Mozart’s Art of Rhetoric,” 19–22. 따옴표 안의 두 인용문은 22.

63) Rushton, “Mozart’s Art of Rhetoric,” 23.

러쉬튼이 설명하는 ‘나를 기쁘게 하고 싶으시면’의 음악은 아바트가 설명했던 ‘보탄의 모놀로그’의 음악과 동일한 방식으로 동일한 기능을 수행한다. 음악적 통일성의 가장 기초적인 토대인 ‘반복’은 이제 음악적 거짓말의 보편적인 형식적 토대인 것처럼 보인다. 그러나 “모놀로그”의 자기폐쇄적인 음악적 순환이 엄밀한 분석에 의해서만 드러나는 것과 달리, ‘나를 기쁘게 하고 싶으시면’에서는 기만적인 화자를 조롱하는 음악적 패러디의 목소리가 비교적 쉽게 감지된다. 청중은 음악을 통해 비텔리아의 열정적인 설득이 사실은 박약하고 피상적인 것임을 알 수 있는 것이다. “모놀로그”의 경우에 음악적 거짓말을 인지하는 능력은 ‘브뤼헨데’(또는 아바트)로 대표되는 소수의 전유물일 수 있겠지만, 《황제 티투스의 자비》의 예민한 청중은 아마도 ‘나를 기쁘게 하고 싶으시면’의 음악이 수행하는 파라바시스를 곧잘 이해했을 것이다.<sup>64)</sup>

지젝은 “모차르트적 아이러니의 독특함을 정식화할 수 있다.”라고 말하면서, “비록 거기서 음악은 말에 대하여 이미 완전히 자율화되어 있지만, ‘그것은 아직 거짓말하지 않는다.’”라고 주장했다.<sup>65)</sup> 지젝의 논의에서 아이러니와 기만은 서로 반대되는 것으로 간주되고 있다. 그가 “우리 포스트모던 시대에 이르러서야 모차르트적 아이러니는 완전한 현행성에 도달”한다고 말한 것은 모차르트의 아이러니가 궁극적으로 (아이러니가 일반적으로 활성화하는) 해석적 관점의 다양성이 아니라 ‘진실’에 봉사한다고 생각했기 때문이다.<sup>66)</sup> 모차르트의 오페라는 청중에게 “‘가장을 가장한다’(fake to fake)는 사실”을 함께 드러내기 때문에,<sup>67)</sup> 정도의 차이는 있겠지만 극 내부의 기만성을 극 외부의 관객과 청중에게 노출시키는 17세기 프랑스 희극과 유사하다고 할 수 있다. 그러나 지젝의 해석은 사실 ‘아이러니’ 개념의 가장 핵심적인 측면을 부정하는 것이기도 하다. 철린(Michael Cherlin)은 『음악적 아이러니의 다양성: 모차르트에서 말러까지』(*Varieties of Musical Irony: From Mozart to Mahler*)에

64) 러쉬튼은 “우리에게, 그녀[비텔리아]는 더 이상 그[세스토]를 유혹하는 것이 아니라 설교를 하는 것처럼 보인다. 그러나 청중에게는 무척 역겹게 들릴 수도 있을 그녀의 화법이 세스토에게는 그렇지 않다.”라고 말했다. Rushton, “Mozart’s Art of Rhetoric,” 23.

65) Žižek, “발문,” 259.

66) Žižek, “발문,” 259.

67) Žižek, “발문,” 260.

서 문학이론가 버크(Kenneth Burke)의 견해를 소개하면서, “아이러니는 ‘언제나’ 변증법적으로 해결되지 않는 관점들을 수반한다. 비록 보통은 대립되는 것 중 어느 한쪽이 진실로 간주되지만 말이다.”라고 말했다.<sup>68)</sup> 모차르트의 아이러니가 가리키는 ‘진실’, 즉 정치 비판적 의미에 집중하는 지젝의 해석에서 “변증법적으로 해결되지 않는 관점들”은 더 이상 중요하지 않다. 예를 들어, 모차르트의 음악이 비텔리아의 “위선적”<sup>69)</sup> 발화를 비웃는 가운데 그의 곤혹과 절박함에 대한 공감을 불러일으키기도 한다는 것은 지젝의 시각에서는 논의되기 어려울 것 같다. 지젝의 해석을 거치면서 아이러니를 구성하는 상호모순적인 관점들은 궁극적으로 소멸된다. 그가 생각하는 모차르트의 ‘아이러니’는 일시적이고 피상적인 유형의 아이러니이다.

모차르트가 지젝이 “포스트모던”이라고 부르는 것과 정말로 대립되는 작곡가인지에 대해, 즉 지젝이 “정식화”한 “모차르트적 아이러니의 독특함”이 모차르트적 아이러니의 진정한 본질인지에 대해, 음악학은 어떻게 대답할까? 철린은 『음악적 아이러니의 다양성』의 2장에서 음악적 아이러니의 여러 유형을 나열했는데, 그중에서 마지막에 소개된 것이 “논증 불능의 아이러니”(Ironies of Undecidables)이다.<sup>70)</sup> 이 “논증 불능의 아이러니”는 아이러니의 보편적 구성요소인 “변증법적으로 해결되지 않는 관점들”을 마지막까지 유지하는, 아이러니 중의 아이러니일 것이다. “내 생각에 말리의 음악은 문제에 대한 어느 한 쪽의 답을 결정하지 않고 아이러니적 경계(ironic edge) 위에 놓이는 경우가 많다.”라고 말한 철린은 모차르트의 음악을 “논증 불능의 아이러니”와 관련하여 논의하지는 않았다.<sup>71)</sup> 모차르트적 아이러니에도 하나의 진실(예를 들어 지젝이 말한 “외설적이고 보수적인 정치적 현실”)을 가리킨다고 할 수 없는 차원이 존재할까? 만일 그렇다면 그것이 포스트모더니즘의 비판자인 지젝이 모차르트를 전유하는 것에 대해 우리가 저항해야 하는 이유일 것이다.

모차르트적 아이러니의 원천은 모차르트의 ‘음악’이다. 그리고 음악에 대한

68) Michael Cherlin, *Varieties of Musical Irony: From Mozart to Mahler* (Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2017), 3. 작은따옴표 강조는 필자가 더한 것이다.

69) Rushton, “Mozart’s Art of Rhetoric,” 21.

70) Cherlin, *Varieties of Musical Irony*, 99-100.

71) Cherlin, *Varieties of Musical Irony*, 100.



이해는 음악학자와 음악이론가의 시각을 필요로 한다. 모레노(Jairo Moreno)는 모차르트의 《C장조 현악4중주, K. 465》, 1악장 첫 네 마디에 대한 베버(Gottfried Weber, 1779-1839)의 유명한 분석을 탐구하면서, 베버의 “다의성”(Mehrdeutigkeit) 개념과 노발리스와 슐레겔의 “낭만적 아이러니” 개념을 연결했다.<sup>72)</sup> “불협화음”이라는 별명이 말해주듯이, 이 악장의 느린 서주는 청취자의 조성적 지향을 지속적으로 와해시킨다. 모레노가 주목하는 것은 로마 숫자를 동원하는 베버의 해석(지속적으로 스스로를 수정하는 해석)이 “최종적 결론”(final redemption)을 전제로 하지 않는 해석이라는 사실, 즉 “베버에게 종결은 오직 아이러니한 방식으로만 존재할 수 있다.”라는 사실이다.<sup>73)</sup> 여기서 “아이러니”는 철린이 “논증 불능의 아이러니”라고 말한 것과 같은 유형의 아이러니일 것이다. 베버는 슐레겔과 노발리스의 영향을 받은 19세기인이었지만, 모차르트의 “불협화음”은 그들의 “낭만적 아이러니” 개념을 실험할 텍스트로서 부족함이 없는 작품이다. 모차르트는 왜 자신의 청취자에게 “의혹의 해석학”(hermeneutics of suspicion)을<sup>74)</sup> 촉발시키는 문제작을 썼을까? 존슨(Julian Johnson)은 모차르트의 후기 실내악 작품에 대해 다음과 같이 말했다.

이 작품들은 소재와 형식에 비해 지나칠 정도로 정교한 손질을 가함으로써 끊임없이 스스로를 극복하는 모습을 보여준다. 즉 자신이 움직여야 할 관습적 공간에서 벗어남으로써 자신을 표현하는 목소리는 필연적으로 자신을 소외시킬 수밖에 없는 것이다. 그러므로 아이러니는 이러한 음악이 취해야 할 기본 태도이며, 이 태도를 버리면 음악은 거짓말을 할 수밖에 없는 것이다. 모차르트 음악의 근대성은 바로 이 아이러니의 태도 속에 있다.<sup>75)</sup>

72) Jairo Moreno, “Subjectivity, Interpretation, and Irony in Gottfried Weber’s Analysis of Mozart’s ‘Dissonance’ Quartet,” *Music Theory Spectrum* 25/1 (2003). “다의성”에 대한 논의는 105-109에 “낭만적 아이러니”에 대한 논의는 111-112에 있다.

73) Moreno, “Subjectivity, Interpretation, and Irony,” 117.

74) Moreno, “Subjectivity, Interpretation, and Irony,” 112.

75) Johnson, “아이러니,” 412.

모차르트에게 자신의 시대는 무엇이었을까? 우리는 그가 평생 투쟁했음을 잘 알고 있다. 대혁명의 후예라면 영원히 적개심을 가져야 할 것들을 모차르트는 실제로 헤쳐 나가야 했다. 그러나 “지나칠 정도로 정교한 손질을 가함으로써 끊임없이 스스로를 극복하는 모습”은 혁명가의 모습이 아니다. 오히려 모차르트는 애초에 “관습적 공간”을, 과거와 유착되어 있는 자신의 세계를 완전히 떠날 마음이 없었던 것 같다. 아이러니는 어느 한 쪽을 선택할 수 없는 이가 진실할 수 있는, 즉 거짓말을 하지 않을 수 있는 유일한 선택지이다. “불협화음” 1악장의 느린 서주에 차례로 등장하는 C3, Ab3, Eb4, A5/G3, F#3 등이 구성하는 조성적 논리에 귀기울이는 해석자에게 진실과 거짓말의 이분법, 조화와 해체의 경계는 끊임없이 극복되고 재생되는 것이다. “모차르트적 아이러니의 독특함”은 그러한 경계의 궁극적 무의미함, 이를테면, 가장 관습적인 것과 가장 개성적인 것이 둘이 아니라 하나인 것이다. 가장 성숙한 것과 가장 어린아이 같은 것이 하나인 것이라고 말할 수도 있을 것 같다. 이러한 유형의 아이러니는 따로 외부의 진실을 필요로 하지 않는 아이러니이다. 이 아이러니를 구성하는 한 계기로서, 모차르트적 거짓말은 어린아이의 거짓말과 같은 천진성을 띤다. 버넘이 “모차르트는 우리에게 천진함이란 전부가 아니면 전무인 것이거나 한번 잃어버리면 영원히 잃게 되는 것이 아니라 지속적으로 되찾을 수 있는 영혼의 회복일 수 있음을 가르쳐준다.”<sup>76)</sup>라고 말한 것은 모차르트 음악의 아이러니가 우리를 니체가 이야기했던 “자기 자신”, 즉 완전하지 않고 완전할 필요도 없는 완전한 ‘인간’에게로 되돌려놓기 때문일지도 모르겠다.

## 2. 모차르트 이펙트의 추억

“초대”(Invitation)라는 제목을 가진 『모차르트의 그레이스』의 서문은 두 부분으로 나뉘어져 있는데, 두 부분이 각각 “모차르트 이펙트”(Mozart Effect)와 “모차르트 효과”(Mozart effect)를 언급하면서 끝나고, 시작된다.<sup>77)</sup> “...마법을 거부하지 않는 감상을 향해”(…Toward an Enchanted Appreciation)라

76) Burnham, *Mozart's Grace*, 165.

77) Burnham, *Mozart's Grace*, 3-4.

는 소재목으로 시작되는 “초대”의 두 번째 부분을 시작하면서, 버넘은 “나 역시 모차르트 효과에 대해 이야기하고 싶다. 그렇지만 그것의 좀 더 상업적인 지지자들과 달리 나는 그것을 검토되지 않은 채로 남겨두고 싶지 않다.”라고 말했다.<sup>78)</sup> 물론 버넘은 모차르트 효과가 “검토되지 않은 채로” 있는 것이 그것의 상품가치의 지속에 도움이 된다는 것을 알고 있었을 것이다. 2022년에 생각해보는 “모차르트 이펙트”는 TV 드라마 시리즈 《응답하라》의 새 시즌 소재로 어울릴 것 같다. 이제 우리는 더 이상 “그거 다 거짓말이야”라고 말하지 않는다. “모차르트 이펙트”는 우리가 다 같이 좀 더 순진했던 시절을 떠올리게 한다. 화분 옆에 앉아 모차르트의 《두 대의 피아노를 위한 소나타》를 들으면서 식물이 더 잘 자라기를, 내가 좀 더 똑똑해지기를 바랐던 시절을.

“모차르트 이펙트”가 아니더라도 모차르트는 여전히 가장 ‘잘 팔리는’ 음악가들 중 하나이다. “모차르트는 사후 200여 년 동안 서양음악사에서 가장 인지도 높은 브랜드들 중 하나로 자리를 굳혔다.”<sup>79)</sup> 브랜드 ‘모차르트’에 대한 연구에서, 이준경과 송무경은 “모차르트는 인물에 대한 이미지가 강한 브랜드”이며 “남성과 여성 모두 모차르트라는 ‘인물’을 그의 ‘음악’보다 강하게 연상”한다고 말했는데,<sup>80)</sup> 그리고 보면 모차르트를 들을 때나 떠올릴 때, 빨간 재킷을 입은 그의 옛된 얼굴이 종종 어른거렸던 것도 같다. 영화 《아마데우스》(*Amadeus*)나 “모차르트쿠겔”(Mozartkugel) 같은 것이 있는 작곡가가 또 있을까? 그러나 이준경과 송무경의 연구에서 발견되는 가장 흥미로운 사실은 “일반인”과 “음악인” 모두 ‘모차르트’라는 단어에서 음악보다 “인물 이미지”와 “인물 기능”을 더 강하게 연상한다는 것이다.<sup>81)</sup> 무의식적으로 수용된 모차르트라는 인물의 이미지가 모차르트 작품의 연주, 분석, 해석과 같은 진지한 음악적 활동에 영향을 준다는 사실은 조금 불편한 진실이다. 《아마데우스》의 경박한 ‘모차르트’가 “《마술 피리》 이후로 진지한 음악과 가벼운 음악을 하나로 만드는 것은 단 한 번도 가능하지 않았었다.”<sup>82)</sup>와 같은 글을 음미하고

78) Burnham, *Mozart's Grace*, 4.

79) 이준경, 송무경, “모차르트의 브랜드 자산,” 『음악논단』 36 (2016), 2.

80) 이준경, 송무경, “모차르트의 브랜드 자산,” 14.

81) 이준경, 송무경, “모차르트의 브랜드 자산,” 17. “일반인”과 “음악인”의 차이는 17-18.

82) Theodor W. Adorno, “On the Fetish-Character in Music and the

있는 필자에게 부지불식간에 다가와 “진지한”이라는 단어를 가려버릴지도 모르기 때문이다.

상업성과 유착된 모차르트의 이미지가 모차르트의 음악에 대한 우리의 생각에 강력한 영향력을 행사한다는 사실이 새삼 우려했던 것처럼 느껴지는 것은 우리가 ‘포스트 진실’의 시대를 살고 있음을 인지하기 시작했다기 때문이다. “2016년의 단어”(Word of the Year 2016)로 선정되기도 했던 ‘포스트 진실’(post-truth)은 “객관적인 사실보다 감정적이고 주관적인 믿음이 대중의 여론 형성에 더 큰 영향을 미치는 상황”을 뜻하는 말로,<sup>83)</sup> 우리 사회의 정치, 문화 담론에 이미 깊이 침투해 있는 당혹스러운 문제의 이름이다. 대화나 입소문, 광고 같은 것을 통해 알게 되고, 극장을 찾아가서, 또는 TV 리모컨을 누르다가 우연히 만났던 그 시절 《아마데우스》의 이상과 달리, 오늘날 “빅데이터와 알고리즘은 개인을 특정한 정보 군락 속에 가두는 선별 작업을 수행하고, 부지불식간에 선택된 정보들을 통해 개인의 편견을 고착화 시킨다.”<sup>84)</sup> 빅데이터와 알고리즘의 지배하에 놓인 사고 과정에는 공동체와 담론, 친밀감과 공감, 설득과 배려 같은 것이 개입하기 어렵다. 주관성의 토대가 되는 상호주관적 경험을 박탈당하면서, 우리는 진정한 주체가 되기 어려워졌다. 최종철은 “포스트 진실 시대의 예술”에서 “포스트 미디어의 ‘독자’”는 “미학적 경험의 주체라기보다 정보의 유통단자들”이며, 이들에게 “고양된 예술적 통찰을 위한 몰입과 감각적 응전은 요구되지 않는다.”라고 말했다.<sup>85)</sup> 우리는 ‘포스트 미디어 예술’이라는 새로운 예술에 직면하여, 결국 니체와 아도르노의 오래된 비전을 극복하지 못하는 것일까? 우리와 모차르트의 관계는 더 이상 “살아있는 관계”일 수 없게 된 것일까?

이 혼돈에 용기 있게 맞서는 것은 결국 실천일 것이다. 예술가들은 이미 그 실천을 선도하고 있다. 최종철은 최근의 인상적인 포스트 미디어 예술 실천

---

Regression of Listening,” in *Essays on Music*, 290.

83) “Word of the Year 2016,” in *OxfordLanguages*, <https://languages.oup.com/word-of-the-year/2016/> [2022년 2월 28일 접속]. “포스트 진실”의 정의는 최종철, “포스트 진실 시대의 예술: 동시대 예술의 이율배반적 조건들,” 『미학예술학연구』 63 (2021), 200에서 재인용.

84) 최종철, “포스트 진실 시대의 예술,” 201.

85) 최종철, “포스트 진실 시대의 예술,” 209.

중에서 “포렌식 아키텍처”(Forensic Architecture) 그룹이 공권력에 의해 은폐당하고 있는 “아요나치파 사건”과 관련된 정보를 수집, 편집, 시각화하여 “능동적이고 상호적인 비진실로 권력의 체계적이고 일방적이며 폭력적인 위선에 맞서는 것”에 주목했다.<sup>86)</sup> 포렌식 아키텍처의 ‘예술’은 예술가와 예술향유, 예술장르와 규범 등에 대한 우리의 선입견을 격파할 뿐만 아니라 진실과 비진실의 관계에 대한 경직된 관념 역시 동요시킨다. 진실과 비진실의 전회라고 부를 만한 모종의 역동성이 ‘포스트 진실’과 연관되어 있다. 이제 더 이상 누군가의 거짓말을 폭로하고 비난하는 것만으로 진실이 보호되는 것이 아닌 것이다. 사실들에 둘러싸인 소위 ‘진실’이 행하는 폭력을 도처에서 목격하면서 우리는 가상, 특히 예술적 가상에 대한 우리의 오랜 두려움에 대해 다시 생각해야 할 것 같다. 우리에게는 누군가가 “진실에 의해 멸망하지 않도록” 하는 일이 비진실에 기만당하지 않도록 스스로를 지키는 일만큼이나 시급하다.<sup>87)</sup>

그렇다면 “모차르트 이펙트”는 ‘포스트 진실’ 시대의 진실/비진실의 한 전형이 될 수도 있을 것 같다. 사실 “모차르트 이펙트”는 원래 과학적 실험에 의해 검증된 ‘사실’이었다.<sup>88)</sup> 로스(Alex Ross)가 모차르트 음악의 ‘효능’이 한창 신선한 뉴스였던 1994년에, 『네이처』(*Nature*)에 게재된 “캘리포니아 대학교 어바인의 학습과 기억 신경생물학 센터의 연구자들”의 연구 결과이니 의심할 필요가 없다고 말한 것은 결코 가벼운 언사가 아니었던 것이다.<sup>89)</sup> 그러나 그 이후로 여러 과학자들이 “모차르트 이펙트” 같은 것은 없다는 것을 입증해왔다.<sup>90)</sup> 그들의 연구가 발표될 때마다 “모차르트 이펙트”는 거짓말로 판명된다.

86) 최종철, “포스트 진실 시대의 예술,” 216.

87) Friedrich Nietzsche, *The Will to Power*, trans. Walter Kaufmann and R. J. Hollingdale (New York: Vintage Books 1968), 453; 최종철, “포스트 진실 시대의 예술,” 200, 219에서 재인용.

88) “Mozart Effect,” in *Wikipedia*, 2022년 2월 18일 최종 수정 참조, [https://en.wikipedia.org/wiki/Mozart\\_effect](https://en.wikipedia.org/wiki/Mozart_effect) [2022년 2월 28일 접속].

89) Alex Ross, “Classical View: Listening to Prozac... Er, Mozart [Review],” *New York Times*, Aug. 28, 1994, Late Edition (East Coast), para. 2, <https://www.proquest.com/newspapers/classical-view-listening-prozacer-mozart/docview/429838192/se-2?accountid=6802> [2022년 2월 28일 접속].

90) 최권진, “클래식 음악과 한국어 독해력 향상과의 상관관계 연구: 모차르트 음악을 배경음악으로 활용하여,” 『국어교육연구』 36 (2015), 314-315 참조.

그렇다면 모차르트 '효과'는 “진실에 의해 멸망”해버리는 것일까? 모차르트의 음악은 그저 무관심적 관조 같은 것의 대상일 뿐일까? 그렇지 않다. 우리 시대의 문제는 거짓말이 아니라, 거짓말이 “사실들을 강력히 포섭”하여 “진실과 대등한 영향력을 발휘”하는 것이다.<sup>91)</sup> 모차르트 음악의 효과 여부를 결정하는 주체는 과학자나 저널리스트나 유튜버가 아니라 그것을 체험하고, 탐구하고, 그것에 대해 함께 토론할 공동체를 구축해야 할 우리 자신이다. 모차르트 효과에 대해, 모차르트 음악의 아름다움이 무엇인지에 대해 함께 생각해보자는 버넘의 “초대”에 응하는 것은 어쩌면 매크로와 디페이크의 시대를 살아가는 우리가 할 수 있는 가장 용감한 실천일지도 모른다.

#### IV. 맺음말

기만은 음악에 대한 가장 오래된 관념들 중 하나이다. “귀의 즐거움이 저를 유혹하여 저를 손아귀에 넣었으나, 당신께서 저를 풀어주시고 자유롭게 해주셨나이다.”<sup>92)</sup> 아우구스티누스는 말씀을 가리는 성가의 아름다운 멜로디를 경계했지만, 우리는 그가 음악의 든든한 지지자였음을 알고 있다. 음악사는 음악에 저항하는 힘과 그것을 극복하는 힘을 모두 보여준다. 아르디티(David Arditi)가 “디지털 음악 트랩”(digital music trap)이라고 부르는 음악적 과포화의 폐단에 직면한 우리 시대에도 음악의 기만적 측면을 어떻게 감당하고 어떻게 극복해야 하는가는 여전히 중요한 문제이다.<sup>93)</sup>

음악이론가인 필자는 음악학자가 아닌 사람이 음악에 대해 이야기하는 것을 잘 알아듣지 못한다. 그렇지만 음악의 기만적 권능에 대해서라면 가능한 한

91) 최종철, “포스트 진실 시대의 예술,” 203.

92) Lucas Verheijen (ed.), *Sancti Augustini Confessiones Libri XIII* (Turnhout: Brepols, 1981), 181-182; Aurelius Augustinus, “From the *Confessions*,” trans. James McKinnon, in *Source Readings in Music History*, Revised Edition, eds. Oliver Strunk and Leo Treitler (New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1998), 132에서 재인용.

93) David Arditi, “Music Everywhere: Setting a Digital Music Trap,” *Critical Sociology* 45/4-5 (2019), 617-630. 수업에서 필자에게 이 논문을 소개해준 김연수에게 고마움을 전한다.

다양한 사람들과 이야기해보고 싶다. 그들과 함께, 우리가 거짓말이라는 낙인을 찍은 음악 중에서 우리의 무력감의 희생물이 아닌 것이 있는지 찾아보고 싶다. 그들과 “보탄의 모놀로그”를 다시 들어보고 싶다. 그들에게 전문가임을 자처하는 음악학자나 음악이론가도 종종 음악을 두려워한다는 사실을 고백하고 싶다. 그러나 지난 2년여 동안 부실한 방호복을 입고도 감염자에게 달려갈 수밖에 없는 의료인들이 인류의 최전선을 지키는 것을 그저 지켜보기만 했다. 또 다른 중요한 전선에서는 더 오래 전부터 두 사람의 스타 철학자들이 “이스라엘 국가뿐만 아니라 친(親)팔레스타인 진보주의자들 대다수에 의해서도, 또 하이데거(Martin Heidegger)가 낳은 심오한 해석학자들뿐만 아니라 분석철학 쪽의 따분한 합리주의자들에 의해서도 바그너에게 들쭉꾸리는 오명”에 저항하고 있었다.<sup>94)</sup> 이제 그 전선으로, 음악의 최전선으로, ‘거짓말하는 음악’이라는 관념이 구축되고 음악이 부정당하는 곳으로 나아가, 방호복 대신 분석과 해석 방법으로 무장한 음악학자들과 음악이론가들을 만나기를 기대해본다.

**한글검색어:** 음악적 거짓말, 음악적 기만, 음악적 진실성, 음악적 아이러니, 음악적 서사성, 음악미학, 바그너, 모차르트

**영문검색어:** Musical Lie, Musical Deception, Musical Veracity, Musical Irony, Musical Narrativity, Music Aesthetics, Wagner, Mozart

---

94) Badiou, 『바그너는 위험한가』, 12.

## 참고문헌

- 이준경, 송무경. “모차르트의 브랜드 자산.” 『음악논단』 36 (2016): 1-23.
- 장혜영. “17세기 프랑스 희극작품들에 사용된 거짓말: 설득 커뮤니케이션 관점에서.” 『프랑스문화예술연구』 28 (2009): 363-402.
- 최권진. “클래식 음악과 한국어 독해력 향상과의 상관관계 연구: 모차르트 음악을 배경음악으로 활용하여.” 『국어교육연구』 36 (2015): 309-335.
- 최종철. “포스트 진실 시대의 예술: 동시대 예술의 이율배반적 조건들.” 『미학예술학연구』 63 (2021): 198-221.
- Abbate, Carolyn. *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*. Princeton: Princeton University Press, 1991.
- Adorno, Theodor W. “On the Fetish-Character in Music and the Regression of Listening.” In *Essays on Music*. Edited by Richard Leppert, 288-317. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2002.
- \_\_\_\_\_. “What National Socialism Has Done to the Arts.” In *Essays on Music*. Edited by Richard Leppert, 373-390. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2002.
- Allanbrook, Wye J. *Rhythmic Gesture in Mozart: Le Nozze di Figaro and Don Giovanni*. Chicago: University of Chicago Press, 1983.
- Arditi, David. “Music Everywhere: Setting a Digital Music Trap.” *Critical Sociology* 45/4-5 (2019): 617-630.
- Augustinus, Aurelius. “From the *Confessions*.” Translated by James McKinnon. In *Source Readings in Music History*. Revised Edition. Edited by Oliver Strunk and Leo Treitler. New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1998.
- Badiou, Alain. 『바그너는 위험한가: 현대 철학과 바그너의 대결』(*Five Lessons on Wagner*). 김성호 역. 고양: 북인더갭, 2012.
- Blasius, Leslie David. “Nietzsche, Riemann, Wagner: When Music Lies.” In *Music Theory and Natural Order: From the Renaissance to the Early Twentieth Century*. Edited by Suzannah Clark and Alexander



- Rehding, 93-107. New York: Cambridge University Press, 2001.
- Bribitzer-Stull, Matthew. "‘Did You Hear Love’s Fond Farewell?’ Some Examples of Thematic Irony in Wagner’s Ring." *Journal of Musicological Research* 23 (2004): 123-157.
- Burnham, Scott. *Mozart’s Grace*. Princeton: Princeton University Press, 2013.
- Chapin, Keith. "고전주의/신고전주의." 『음악미학: 음악학적 접근』(*Aesthetics of Music: Musicological Perspectives*). Stephen Downes 편집. 민은기 · 조현리 공역, 245-286. 파주: 음악세계, 2017.
- Cherlin, Michael. *Varieties of Musical Irony: From Mozart to Mahler*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2017.
- Dahlhaus, Carl. *Nineteenth-Century Music (Die Musik des 19. Jahrhunderts)*. Translated by J. Bradford Robinson. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1989.
- Darabont, Frank. "Screenplay of *The Shawshank Redemption*: Based upon the Story *Rita Hayworth and Shawshank Redemption* by Stephen King." In *Daily Script*, <http://www.dailyscript.com/scripts/shawshank.html> [2022년 2월 16일 접속].
- Darabont, Frank (Director). *The Shawshank Redemption*. Castle Rock Entertainment, 1994.
- Finscher, Ludwig. *Neue Mozart-Ausgabe*, Serie II, Werkgruppe 5, Band 16/2. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1973, [https://imslp.eu/files/imglnks/euimg/d/da/IMSLP683993-PMLP3845-mozart\\_NMA\\_II,\\_5,\\_16,\\_Band\\_2.pdf](https://imslp.eu/files/imglnks/euimg/d/da/IMSLP683993-PMLP3845-mozart_NMA_II,_5,_16,_Band_2.pdf) [2022년 2월 22일 접속].
- Hoeckner, Berthold. *Programming the Absolute: Nineteenth-Century German Music and the Hermeneutics of the Moment*. Princeton: Princeton University Press, 2002.
- Johnson, Julian. "아이러니." 『음악미학: 음악학적 접근』(*Aesthetics of Music: Musicological Perspectives*). Stephen Downes 편집. 민은기 · 조현리 공역, 402-434. 파주: 음악세계, 2017.
- Kramer, Lawrence. "Contesting Wagner: The *Lohengrin* Prelude and

- Anti-anti-Semitism.” *19th-Century Music* 25/2-3 (2001): 190-211.
- Lacoue-Labarthe, Philippe. *Musica Ficta: Figures of Wagner*. Translated by Felicia McCarren. Stanford: Stanford University Press, 1994.
- Lewin, David. “Amfortas’s Prayer to Titirel and the Role of D in *Parsifal*: The Tonal Spaces of the Drama and the Enharmonic C♭/B.” *19th-Century Music* 7/3 (1984): 336-349.
- “Mozart Effect.” In *Wikipedia*. 2022년 2월 18일 최종 편집, [https://en.wikipedia.org/wiki/Mozart\\_effect](https://en.wikipedia.org/wiki/Mozart_effect) [2022년 2월 28일 접속].
- Moreno, Jairo. “Subjectivity, Interpretation, and Irony in Gottfried Weber’s Analysis of Mozart’s ‘Dissonance’ Quartet.” *Music Theory Spectrum* 25/1 (2003): 99-120.
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm. 『니체전집 15: 바그너의 경우 · 우상의 황혼 · 안티크라이스트 이 사람을 보라 · 디오니소스 송가 · 니체 대 바그너』. 백승영 역. 서울: 책세상, 2002.
- Pederson, Sanna. “낭만주의/반낭만주의.” 『음악미학: 음악학적 접근』 (*Aesthetics of Music: Musicological Perspectives*). Stephen Downes 편집. 민은기 · 조현리 공역, 287-316. 파주: 음악세계, 2017.
- Ross, Alex. “Classical View: Listening to Prozac... Er, Mozart [Review].” *New York Times*, Aug. 28, 1994. Late Edition (East Coast), <https://www.proquest.com/newspapers/classical-view-listening-prozac-ac-er-mozart/docview/429838192/se-2?accountid=6802> [2022년 2월 28일 접속].
- Rushton, Julian. “Mozart’s Art of Rhetoric: Understanding an Opera Seria Aria (‘Deh se piacer mi vuoi’ from *La Clemenza di Tito*).” *Contemporary Music Review* 17/3 (1998): 15-27.
- Samson, Jim. “프로파간다.” 『음악미학: 음악학적 접근』 (*Aesthetics of Music: Musicological Perspectives*). Stephen Downes 편집. 민은기 · 조현리 공역, 435-463. 파주: 음악세계, 2017.
- “The Shawshank Redemption (soundtrack).” In *Wikipedia*. 2022년 1월 22일 최종 편집, [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Shawshank\\_](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Shawshank_)

- Redemption\_(soundtrack) [2022년 2월 16일 접속].
- Woodfield, Ian. “‘Che soave zeffiretto’ and the Structure of Act 3 of *Le nozze di Figaro*.” *Journal of the Royal Musical Association* 143/1 (2018): 89-136.
- “Word of the Year 2016.” In *OxfordLanguages*, <https://languages.oup.com/word-of-the-year/2016/> [2022년 2월 28일 접속].
- Wunderlich, Werner. “Tradition and Reception of Roman Imperial Ethics in the Opera *La Clemanza di Tito*.” Translated by Laura Shropshire. Translation edited by John Burt Foster, Jr. and Marin Winkler. *The Comparatist* 25 (2001): 5-21.
- Zbikowski, Lawrence. *Foundations of Musical Grammar*. New York: Oxford University Press, 2017.
- Žižek, Slavoj. “발문: 바그너, 반유대주의, ‘독일 이데올로기’.” Alain Badiou. 『바그너는 위험한가: 현대 철학과 바그너의 대결』(*Five Lessons on Wagner*). 김성호 역, 227-328. 고양: 북인더갭, 2012.

국문초록

## 음악적 거짓말: 바그너와 모차르트의 경우

조 현 리

이 연구는 음악적 거짓말이라는 개념에 대한 비판적 연구로서, 이 개념에 관한 음악학적 담론의 전통적인 대상인 바그너의 음악과 음악적 거짓말의 연관 개념인 음악적 아이러니의 중요한 전형을 보여주는 모차르트의 음악에 집중하여 논의를 전개한다. 논문은 먼저 바그너 음악의 기만적 이미지가 어떻게 형성되었고 엄밀한 음악학적 해석을 통해 어떤 유형의 음악적 거짓말이 성립될 수 있었는지를 살펴보고, 바그너가 위험하거나 문제적인 작곡가라는 관념이 현재의 윤리적 맥락에서 어떻게 수용되고 변화될 수 있는지를 모색한다. 그 다음에 모차르트적 아이러니가 진실과 거짓이라는 이분법과 어떤 관계를 형성하는지를 살펴보고, '포스트 진실' 시대라는 새로운 맥락에서 모차르트의 음악이 우리 사회를 향해 어떤 종류의 진실과 비진실을 발산하는지를 탐구한다. 궁극적으로 이 논문은 분석과 해석을 통해, 음악적 거짓말에 대한 우리의 수동적 태도를 극복할 수 있고, 강력한 감정적 영향력을 지닌 음악과의 상호주관적 경험에서 능동적 위치를 회복할 수 있음을 주장한다.

Abstract

## Musical Lie: The Cases of Wagner and Mozart

Cho, Hyunree

This paper explores and critiques the concept of musical lie. It focuses on the cases of two composers: Wagner, who has been regarded as the locus classicus of the musicological discourse on musical lie, and Mozart, whose music has been considered an important paragon of musical irony, a concept closely related to musical lie. The paper first investigates how the deceptive quality of Wagner's music has been constructed, what kind of musical lie has been demonstrated through rigorous musicological interpretation, and how the notion that Wagner is a dangerous or problematic composer can be reconsidered in the present ethical context. The paper then analyzes the relationship between Mozartian irony and the dichotomy of musical veracity and falsehood, and examines what kind of truth or untruth can be manifested through Mozart's music in this age of post-truth. Ultimately, the paper argues that by means of analysis and interpretation, we can overcome the passivity tied to our general attitude toward musical lie, and recover the active position in our intersubjective relationship with music with enormous emotional power.

[논문투고일: 2022. 02. 28]

[논문심사일: 2022. 03. 18]

[게재확정일: 2022. 03. 28]

