

# 모차르트의 오페라 《마술피리》에 나타난 선악의 해체적 사유

이 혜 진

(성신여자대학교 조교수)

## 1. 들어가는 글

에마누엘 쉬카네더(Emanuel Schikaneder, 1751-1812) 대본, 볼프강 아마데우스 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791) 작곡의 오페라 《마술피리》(*Die Zauberflöte*, KV. 620)는 1791년 9월 30일 빈의 프라이하우스스 극장(Freihaustheater, Wiedener Theater)에서 초연되었다. 악당들은 천벌을 받고 착한 주인공들에게는 축복을 내린다는 동화 같은 이야기의 오페라로, 악당에게 유괴당한 아름다운 공주와 그녀를 구하러 가는 용감한 왕자가 우여곡절 끝에 결합하는 두 남녀의 모험과 사랑 이야기가 기본 축을 이루고 있다.<sup>1)</sup>

---

1) 대략적인 줄거리는 다음과 같다. 서곡이 끝나고 막이 열리면 거대한 뱀에 쫓기고 있는 타미노 왕자가 등장한다. 왕자는 도와달라고 절규하다가 의식을 잃고, 이때 밤의 여왕이 보낸 세 시녀가 뱀을 무찌르고 왕자를 구한다. 여왕은 목숨을 구해준 대가로 악당 자라스트로에 의해 유괴된 자신의 딸인 파미나 공주를 찾아달라고 요구하고, 공주의 초상화를 보고 사랑에 빠진 왕자는 새잡이 파파게노와 함께 공주를 구하러 나선다. 그런데 타미노 왕자가 자라스트로의 사원에 도착하는 순간 예상치 못한 상황이 벌어진다. 처음에 공주를 납치한 남자가 악당인 줄 알았던 타미노 왕자는 이후 밤의 여왕이 악당이고 공주를 가두고 있던 자라스트로가 의로운 철학자임을 알게 된다. 여왕의 설명과는 달리 자라스트로가 파미나 공주를 유괴한 것은 사실이지만 그것은 문제가 많은 여왕으로부터 딸을 구해내려는 현명한 계획에 따른 일이었다는 것. 딸을 이용하여 자라스트로를 제거하려 했던 밤의 여왕은 빛의 위력 앞에 굴복하고, 타미노 왕자와 파미나 공주는 각종 시련을 무사히 통과하여 자라스트로의 축복 아래 결합하는 것으로 이야기는 마무리된다. 오페라 《마술피리》를 동화의 관점에서 분석한 문헌은 다

한편 이러한 동화의 외피를 벗겨보면 《마술피리》는 자라스트로와 밤의 여왕으로 상징되는 빛과 어둠의 투쟁, 타미노 왕자와 파미나 공주의 불과 물의 시련에 내재되어 있는 죽음과 재탄생<sup>2)</sup> 등 도덕적이고 철학적인 주제도 담고 있다. 특히 이 작품에서는 각각 자라스트로와 밤의 여왕의 세계로 대변되는 선과 악의 세계가 외양상 둘로 뚜렷하게 나뉘어 있으며, 이 가운데 자라스트로의 선의 세계는 프리메이슨리(freemasonry, masonry)를 상징하는 것으로도 알려져 있다.<sup>3)</sup> 자유, 평등, 박애의 인본주의 사상과 관용의 정신을 모토로 하는 근세 유럽의 남성 엘리트 비밀결사 단체인 프리메이슨리는 모차르트가 활동하던 1780년대 빈에서 학자, 예술가, 계몽 귀족들 사이에서 큰 인기를 끌었는데, 모차르트와 쉬카네더 또한 이 단체의 회원, 즉 프리메이슨이었다.<sup>4)</sup> 이에 기존의 여러 논의들은 공주를 구하러 나선 왕자의 동화 같은 이야기 외에도 “타미노라는 한 남자의 도덕적 성장과 어두운 미신의 세계에서 벗어나 이성의 빛으로 나아가는 그의 입문 과정에 주목하여”<sup>5)</sup> 《마술피리》를 보편적 인류애의 사상을 구현하는 프리메이슨리의 이상과 연결시켜 해석해 왔다. 자라스트로가 빈 프리메이슨리를 대표하는 인물로, 밤의 여왕은 당시 빈에서 바로크 가톨릭을 묘사할 때 흔히 사용되던 편견, 환상, 미신의 영역을 상징하는 인물로 해석되는 것이 그 대표적인 예이다.<sup>6)</sup> 또한 여섯 명의 등장인물이 각각 태양(자라스트로), 달(여왕), 불(타미노), 물(파미나), 흙(모노스타토스), 공기(파파게노) 등 전통 우주

---

음의 문헌을 참고. David J. Buch, “Mozart and the Theater auf der Wieden: New Attributions and Perspectives,” *Cambridge Opera Journal* 9/3 (1997), 195-232.

- 2) 전수연, “〈마술피리〉: 프리메이슨오페라?” 『역사와 문화』 11 (2006), 191.
- 3) H. C. Robbins Landon, *Mozart and the Masons: New Light on the Lodge “Crowned Hope”* (London: Thames and Hudson, 1982); Volkmar Braunbehrens, *Mozart in Vienna 1781-1791*, trans. Timothy Bell (New York: Grove Weidenfeld, 1989), 226-266; Jacques Chailley, *The Magic Flute, Masonic Opera: An Interpretation of the Libretto and the Music*, trans. Herbert Weinstock (New York: Da Capo Press, 1971).
- 4) 모차르트는 1784년 만하임의 전 동료였던 오토 하인리히 폰 게밍겐(Otto Heinrich von Gemmingen, 1755-1836)이 1783년 2월에 설립한 프리메이슨의 ‘자선’(Zur Wohltätigkeit) 지부에 회원으로 가입했다.
- 5) 전수연, “〈마술피리〉: 프리메이슨오페라?” 194.
- 6) Steffen Lösel, “Racism in Die Zauberflöte,” *An Interdisciplinary Journal*, 102/4 (2019), 297.

론의 두 개의 행성과 4원소를 의미하거나, 세 명의 시녀, 세 명의 소년, 세 개의 문, 세 개의 계울, 세 개의 교훈에서부터 E<sup>b</sup>장조의 세 개의 조표, 화음의 세 차례 반복 등 작품 곳곳에 다양한 방식으로 강조된 숫자 ‘3’이 프리메이슨리의 자유, 평등, 박애의 이상을 상징하는 것으로 독해되기도 한다.<sup>7)</sup> 《마술피리》의 작가들이 마술피리 초연 두 달 전인 1791년 7월 24일 세상을 떠난 이그나츠 폰 보른(Ignaz von Born, 1742-1791)을 자라스트로에 투영해 그를 기념했을 가능성도 제기되었는데,<sup>8)</sup> 실제로 그는 1781년에 빈 프리메이슨리의 주요 지부인 ‘참된 화합’을 설립한 인물이기도 했다.

그렇다면 오페라 《마술피리》는 동화적 포장 아래 인간들에게 행복하고 유의미한 삶의 진리를 일깨워 주어 평화로운 이상 사회를 건설하고자 했던 프리메이슨 결사의 이념과 사상을 재현한 작품인가?

지혜와 이성과 박애가 일체를 이루는 이상적 세계를 그려낸 작품으로만 보기에 《마술피리》는 모순적인 부분이 많은 작품이다. 여기에는 계층, 인종, 젠더의 문제가 작품 곳곳에 내재되어 있기 때문이다. 형제애를 노래한다지만 타미노 왕자와 새잡이 파파게노 사이에 왕자와 출신도 모르는 새잡이라는 넘을 수 없는 사회적 장벽이 놓여있는 것에서 볼 수 있듯이 《마술피리》의 세계에서는 계층적 구분이 뚜렷하다.<sup>9)</sup> 인종 차별 문제도 심각하다. 바로 노예 모노스타토스의 존재 때문인데, 형제애를 지향하는 빛의 사원에 노예가 존재한다는 것 자체가 잘 납득이 되지 않을뿐더러, 그를 굳이 흑인으로 설정한 것은 더욱 이해가 되지 않는 대목이기 때문이다.<sup>10)</sup> 타미노와 파파게노의 입문 지도자인 두 사제는 많은 현명한 남자들이 여자들 때문에 잘못된 길로 들어섰다면 여자들의 술수에 넘어가서는 안 된다고 경고하고,<sup>11)</sup> 밤의 여왕의 세 시녀가 나타나 두 남자를 설득하려 하자 타미노는 파파게노에게 사기꾼들이 조작해낸 증상모락을

7) Chailley, *The Magic Flute, Masonic Opera*, 108.

8) 전수연, “〈마술피리〉: 프리메이슨오페라?” 193.

9) 전수연, “〈마술피리〉: 프리메이슨오페라?” 199.

10) 전수연, “〈마술피리〉: 프리메이슨오페라?” 200.

11) [2막 3장] 제2사제: “조심하시오, 여자들을. 그들을 우습게 보면 지혜가 많은 사람들도 그 몸을 망치게 돼요. 처음에는 잘해주지만 끝에 가면 가버리고 말지! 갖은 창피를 다 주고는. 후회해도 소용없고, 영원히 파멸이지요.” 본 논문에서 사용하는 번역본은 다음의 문헌을 참고하였음. 태림출판사 편집부 역, 『세계오페라전집: DIE ZAUBER-FLÖTE』 (서울: 태림출판사, 2002), 149-150.

여자들이 퍼뜨리고 다니니 귀 기울이지 말라고 충고하는 대목에서는<sup>12)</sup> 성차별과 관련된 문제도 감지된다.

과연 《마술피리》의 세계를 ‘자라스트로의 선, 밤의 여왕의 악’이라는 선과 악의 윤리가 명료하게 나뉘어 있는 세계로 볼 수 있는가? 이 오페라를 선악의 이분법적 시각에서가 아닌, 새로운 시각에서 독해할 수는 없는가?

## II. 《마술피리》에 내재된 ‘계층-젠더-인종’ 이데올로기

전술한 바와 같이 《마술피리》의 유토피아에는 계층, 인종, 젠더와 관련된 문제들이 곳곳에서 발견되며, 따라서 여기에서 선과 악의 구분은 매우 모호하고 불명확하다.

먼저 타미노 왕자와 새잡이 파파게노 사이에는 왕자와 출신도 모르는 새잡이라는 넘을 수 없는 사회적 장벽, 즉 일종의 엘리트와 일반 서민 사이의 위계가 존재한다.

[2막 3장] “싸움은 저와 어울리지 않죠. 예지 같은 것도 필요 없어요. 그저 배부르게 먹고, 늦게까지 잘 수 있다면 족합니다! [...] 거기다가 예쁜 마누라라도 한 명 주신다면 [...]”<sup>13)</sup>

위의 대사는 “당신도 예지를 얻기 위해 싸울 것인지” 묻는 사제의 질문에 파파게노가 답하는 대목으로 엘리트 형제단의 입단 자체가 파파게노와 같은 신분에는 허락되지 않는다. 타미노 왕자와 함께 파파게노도 자라스트로의 이상적 세계에 입문하려고 하지만 그의 모든 시도는 실패하고, 무엇보다 이러한 실패는 오페라 전체의 맥락에서 볼 때 가볍게 다뤄진다.<sup>14)</sup> 이는 빈의 프리메이슨리가 엘리트와 계몽되지 않은 대중 사이를 엄격하게 구별하는 지점과도 맞닿아 있

12) [2막 5장] 타미노: “여자가 하는 말 따윈 믿지 마. 겁내지 마라 [...] 아무리 그래도 여자다! 어리석게 굴지 마.” 태림출판사 편집부 역, 『세계오페라전집: DIE ZAUBER-FLÖTE』, 157-158.

13) 태림출판사 편집부 역, 『세계오페라전집: DIE ZAUBERFLÖTE』, 147.

14) Lösel, “Racism in Die Zauberflöte,” 301.

다.15) 또한 파미나 공주와 사랑을 이루는 것도 타미노 왕자에게만 해당된 것일 뿐, 파파게노에게는 애초에 기회조차 주어지지 않다. 사실 파미노 공주를 먼저 만난 것은 파미노 왕자가 아닌 파파게노임에도 불구하고, 파파게노에게는 “피부색도 모습도 자신을 닮은 아가씨”가 예정되어 있을 뿐이다.16)

[2막 3장] “피부색도 모습도 너와 닮은 아가씨를 자라스트로가 데리고 있는 데도 말이나?”17)

한편 《마술피리》는 남성이 지배적인 권력을 행사하고, 여성은 이에 종속되는 가부장적인 사회 구조와 문화적 체계를 배경으로 하고 있다. 즉 남성 중심적인 권력관계와 성 역할 규범을 바탕으로 하는 이 오페라에서 밤의 여왕의 세계는 그 자체로 악이 아니라 남성의 지배에서 벗어날 때만 위협이 된다.18) 이것은 과연 밤의 여왕의 세계가 악이고 자라스트로의 세계가 선인지에 대해 의문이 생기는 지점이기도 하다. 외양상 《마술피리》에서는 자라스트로와 밤의 여왕의 세계가 각각 선과 악을 상징하는 것처럼 보이지만, 여왕의 입장에서 재구성해 보면 사건은 전혀 다른 양상을 띠게 되기 때문이다. 2막 1장에서 자라스트로는 파미노 공주를 납치한 이유에 대해 다음과 같이 말한다. “우리들이 저 교만한 밤의 여왕의 손아귀에서 파미나를 데리고 온 것은 그 때문이었소. 그녀는 사람들의 마음을 혼동시키고, 우리의 성스러운 신전을 무너뜨리려 하고 있소.”19) 교만하고, 사람들의 마음을 혼동시킨다? 무슨 근거로 이런 말을 하는지, 혹시 이러한 언급에는 성차별이 전제되어 있는 것은 아닌가 하는 의구심이 생긴다. 그리고 자신의 딸을 납치해간 자의 신전을 무너뜨리고 싶은 것은 어머니 입장에서 보면 인지상정이 아닌가? 한편 밤의 여왕이 자라스트로와 척을 지게 된 사연에는 보다 근본적인 이유가 들어 있다. 2막 8장에서 딸 파미나에게 털어놓는 밤의 여왕의 이야기를 들어보자.

15) Nicholas Till, *Mozart and the Enlightenment: Truth, Virtue and Beauty in Mozart's Operas* (London and Boston: Faber and Faber, 1992), 221.

16) 전수연, “〈마술피리〉: 프리메이슨 오페라?” 199.

17) 태림출판사 편집부 역, 『세계오페라전집: DIE ZAUBERFLÖTE』, 147.

18) Lösel, “Racism in Die Zauberflöte,” 279.

19) 태림출판사 편집부 역, 『세계오페라전집: DIE ZAUBERFLÖTE』, 141.

[2막 8장]

밤의 여왕: 사랑스런 딸아, 나는 더 이상 너와 함께 있을 수 없단다. 너의 아버지가 돌아가신 후 나의 힘도 끝나 버렸다. [...] 일곱 개의 태양의 고리를 남의 손에 넘겨줘 버렸다. 이젠 자라스트로가 그 태양의 고리를 가지고 있다. 내가 그것에 대해 아버지에게 말했을 때 너의 아버지는 이마에 주름을 지으며 “부인, 나의 최후는 머지않았소. 이제 나의 보물은 당신과 딸 뿐이오”라고 말씀하셨다. “모든 것을 태워 버릴 수 있는 그 태양의 고리는 이제 사제인 자라스트로의 것이 되었나요?”라고 물어보자 아버지는 “지금까지의 나와 같이 앞으로는 자라스트로가 이 세상을 지배할 것이오. 여자인 당신에게 선불리 말걸 수는 없었소. 당신의 임무는 자신과 딸을 현명한 남자에게서 지배 받게 하는 것이오”라고 말씀하셨다.<sup>20)</sup>

세상을 지배할 수 있는 태양의 고리의 소유자였던 밤의 여왕의 남편은 자신이 죽기 전 그 고리를 아내가 아닌 자라스트로에게 넘겨줬다. 세상을 지배할 수 있는 자는 여자가 아닌 남자라는 이유 때문에 말이다. 이러한 남녀 사이에 놓인 차별과 통념에 밤의 여왕이 분노한 것은 당연하지 않을까?

오페라 《마술피리》가 모노스타토스라는 등장인물을 다루는 방식, 즉 인종 이데올로기는 이 작품에서 가장 문제적인 부분이다. 모노스타토스가 무대에 처음 등장하기 전에 이미 관객은 자라스트로의 세 명의 노예로부터 그가 “추잡하고”, 사람을 “못살게 구는” 인물임을 사전에 인지하게 된다.

[1막 9장] “우리들이 말하는 것을 모두 엿듣고는 못살게 구는 저 모골인이 [...] 저 모골놈이 추잡한 건 알지만 [...]”<sup>21)</sup>

이후 오페라는 모노스타토스를, 파미나를 죽음으로 위협하면서도 백인 여성에 대한 성적 욕망을 드러내는 음탕하고 ‘무자비한 악마’로 그려낸다.<sup>22)</sup> 남성이 아름다운 여성을 보고 사랑에 빠지는 것은 자연스러운 일일 텐데, 오페라에서 모노스타토스는 감히 흑인 노예가 백인 공주를 탐했다는 이유만으로 자라스트

20) 태림출판사 편집부 역, 『세계오페라전집: DIE ZAUBERFLÖTE』, 171.

21) 태림출판사 편집부 역, 『세계오페라전집: DIE ZAUBERFLÖTE』, 78-80.

22) 1막 10장, 1막 11장.

로에게 발바닥을 일흔일곱 번이나 맞는다. 뿐만 아니다. 오페라는 그의 지적 빈곤 또는 도덕적 타락을 거론하기도 하며,<sup>23)</sup> 노예로서의 신분을 강조하기도 한다.<sup>24)</sup> 자유, 평등, 박애의 가치를 지향하는 계몽주의 사회라면 “너의 마음은 너의 얼굴처럼 검다”<sup>25)</sup>라는 자라스트로의 비난보다는 “누구나 즐겁게 사랑을 하고 있지만 얼굴이 검다고 해서 모두들 싫어하지. 한평생 어쩔 수 없나? 얼굴은 검다지만 나도 사람”<sup>26)</sup>이라며 노래하는 모노스타토스의 한탄에 더욱 공감해야 하지 않을까?

기존 논의들은 《마술피리》의 이상적 세계에 존재하는 이 흑인 노예에 주목했으며, “국가에 복종하는 성격을 가진 비겁하고 비굴한 노예,”<sup>27)</sup> “배반의 상징이자 지상의 표징”인 동시에 “저속하고 타락한 사랑의 상징”,<sup>28)</sup> “지구의 어둠”,<sup>29)</sup> “검은 머리를 한 모차르트의 라이벌 살리에리”<sup>30)</sup> 등 다소 부정적인 방식으로 해석해왔다. 그러나 또 다른 한 편에서는 모노스타토스의 존재를 “자라스트로의 세계에서 환영받지 못하고, 다른 노예들에게도 놀림을 받으며, 인종적 편견과 싸우면서 외국인 혐오증으로 사회의 가장자리에 홀로 서 있는 상황의 희생자”,<sup>31)</sup> “빠르게 불타오르는 열정”,<sup>32)</sup> “빈 예수회의 검은 복장”<sup>33)</sup> 등 보다 함축적이고

23) 2막 7장, 2막 10장, 2막 11장.

24) 1막 19장, 2막 11장.

25) 2막 11장. 테림출판사 편집부 역, 『세계오페라전집: DIE ZAUBERFLÖTE』, 181.

26) 2막 7장. 테림출판사 편집부 역, 『세계오페라전집: DIE ZAUBERFLÖTE』, 168-170.

27) Georg Nikolaus Nissen, *Biographie W. A. Mozarts—Kommentierte Ausgabe*, ed. and commented by Rudolph Angermüller (Hildesheim, Zürich, and New York: Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 2010), 604; Lösel, “Racism in Die Zauberflöte,” 275 재인용.

28) Chailley, *The Magic Flute, Masonic Opera*, 290.

29) Chailley, *The Magic Flute, Masonic Opera*, 107.

30) Hans de Leeuwe, “Monostatos: Zur Deutung einer Rolle in Mozarts ‘Zauberflöte,’” *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum* 38/1-4 (1990), 125.

31) Leeuwe, “Monostatos: Zur Deutung einer Rolle in Mozarts ‘Zauberflöte,’” 133.

32) Herbert Zeman, “Aber ich hörte viel von Pamina, viel von Tamino: Wer kennt den Text der Zauberflöte?” in *Das deutsche Singspiel im 18. Jahrhundert, Gesamthochschule Wuppertal, Universität Münster, Amorbach vom 2. bis 4. Oktober 1979*, hrsg. Gesamthochschule Wuppertal Arbeitsstelle Achtzehntes Jahrhundert (Heidelberg: C. Winter, 1981), 139-169, 156; Lösel, “Racism in Die Zauberflöte,” 284 재인용.

상징적인 방식으로 독해하기도 했다.

이처럼 《마술피리》에서는 “젠더, 계급, 인종 문제가 묘한 불협화음을 내고 있고”,<sup>34)</sup> 작품 전체를 관통하고 있는 세계관이 밤의 여왕과 자라스트로 중 누구의 것인지도 모호하며,<sup>35)</sup> 빛과 어둠, 남성과 여성이 실제로 무엇을 의미하는지도 불확실하다.<sup>36)</sup>

“오페라 〈마술피리〉에서 어둠과 빛을 구별하는 데는 어려움이 없다. 하지만 그것들은 과연 무엇을 의미하는가? 다시 말해, 도덕적 의미에서는 어느 것이 검은색이고 어느 것이 흰색인가? 우리는 어느 것을 믿어야 하는가?”<sup>37)</sup>

이 작품은 지혜, 평등, 진리라는 계몽주의의 이상을 노래하는가, 아니면 이러한 신념이 성취되지 못하고 심지어는 이와 모순되기까지 한 당대의 현실을 반계몽주의(counter-Enlightenment)의 시각에서 고발하고 있는가?<sup>38)</sup> 《마술피리》는 “보편적 인류애를 표방하지만 진정한 보편성을 성취하지 못하는 계몽사상의 한계에 관한 오페라”<sup>39)</sup>인가? 《마술피리》의 세계를 ‘자라스트로의 선, 밤의 여왕의 악’이라는 선과 악의 윤리가 명료하게 나뉘어 있는 세계로 볼 수 있는가? 본 논문에서는 오페라 《마술피리》를 선악의 이분법적 시각에서가 아닌 ‘선악의 해체적 사유’라는 새로운 시각에서 해석해 보고자 한다.

33) Helmut Perl, *Der Fall "Zauberflöte": Mozarts Oper im Brennpunkt der Geschichte* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2000), 70-71; Lösel, "Racism in Die Zauberflöte," 285 재인용.

34) 전수연, "〈마술피리〉: 프리메이슨오페라?" 188-211.

35) Marianne Tettlebaum, "Whose Magic Flute?" *Representations* 102/1 (2008), 77.

36) Jane Brown, "The Queen of the Night and the Crisis of Allegory in *The Magic Flute*," *Goethe Yearbook* 8 (1996), 143.

37) Brown, "The Queen of the Night and the Crisis of Allegory in *The Magic Flute*," 143.

38) Tettlebaum, "Whose Magic Flute?" 77.

39) 전수연, "〈마술피리〉: 프리메이슨오페라?" 206.



### III. 오페라 《마술피리》에 나타난 선악의 해체적 사유

선과 악의 해체적 양상은 모차르트의 음악에서 뚜렷이 드러난다. 결론부터 이야기하자면, 음악적 측면에서 볼 때 오페라 《마술피리》는 전반적으로 ‘표현되어야 할 내용’과 ‘표현된 형식’이 완전한 일치를 이루는 고전적 예술이라 할 수 있다. 그러나 밤의 여왕과 자라스트로라는 배역, 그리고 성직자들의 합창에 세팅된 음악은 내용과 형식, 혹은 정신과 감각의 불일치로 인해 상징적 예술로의 후퇴를 보여주고, 더 나아가 이들의 음악이 작품 전체의 고전적 형식에 흡수되지 않고 이질적인 형태로 병치·삼입되어 있으며, 그 결과 고전적 예술형식이 성취한 아름다움과 예술의 완성된 상태가 해체되는 양상을 보인다. 이에 대한 논의에 앞서 개념적 도구로 활용될 헤겔(Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770-1831)의 세 가지 예술 형식에 대해 간략히 짚고 넘어갈 필요가 있다.

헤겔에게 ‘예술미’란 “정신(Geist)로부터 탄생한 미, 즉 정신에서 다시 태어난 미”로서,<sup>40)</sup> 이때 정신이란 “모든 것을 자신 속에 포괄하는 ‘참다운 것’(das Wahrfhaftige)”<sup>41)</sup>을 의미한다. 따라서 우리는 예술작품을 대할 때 “내면에서 그것을 직접적으로 향유하는 것 외에도 동시에 그 작품에 대해 어떤 판단을 내리고 싶은 충동으로 고무된다.”<sup>42)</sup> 예술에서 개념이나 내용은 예술이 표현하고자 하는 내적인 면, 즉 사상이나 이념에 해당하고, 실재나 형식은 개념이나 내용을 외적으로 표현하는 데 필요한 소재나 표현하는 과정으로서 감각적이고 형상적인 형태화에 해당하는데,<sup>43)</sup> 헤겔은 내용과 표현수단의 상호 적합성 여부에 따라 “이념이 형상화되어 나오는 세 가지 단계”,<sup>44)</sup> 즉 상징적 예술 형식, 고전적 예술 형식, 낭만적 예술 형식에 대해 고찰하였다.<sup>45)</sup>

먼저 상징적 예술 형식이란 이념이 자신 속에서 아직 적합한 형식을 발견하지 못한 예술이다.

40) Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 『헤겔 미학 I』, 두행숙 역 (서울: 나남출판, 1996), 28.

41) Hegel, 『헤겔 미학 I』, 28.

42) Hegel, 『헤겔 미학 I』, 41.

43) 서정혁, “헤겔의 미학에서 예술 형식과 역사철학의 관계,” 『현상과 인식』 42/1 (2018), 149.

44) Hegel, 『헤겔 미학 I』, 128.

45) Hegel, 『헤겔 미학 I』, 127-134.

“첫째로 예술이 시작되던 단계로서, 이때는 이념 스스로가 아직 그 규정되지 않는 불확실함 속에서 또는 조야하고 참되지 못한 규정 속에서 예술형상의 내용으로 삼아졌다. [...] 따라서 최초의 예술형식은 진정한 것의 표현능력을 보여주었다기보다는 오히려 단순한 형상화를 추구했다. 이념은 자신 속에서 아직 형식을 발견하기 못했으며 따라서 그것을 찾기 위해 분투하고 노력했다. 우리는 그 형식을 일반적으로 상징적인 예술형식이라고 부르고자 한다.”<sup>46)</sup>

이 예술 형식에서는 “그 속에 이념이 단지 추상적으로 규정되거나 또는 규정되지 않는 것으로 의식되며,” 그 결과 “의미와 형상의 일치가 늘 불완전하고 추상적으로만 머물기 때문에 불완전하다.”<sup>47)</sup> 즉 내용과 형식은 서로에게 완전히 스며들지 못하여 참다운 통일을 이루어내지 못하며, 조야하고 참되지 못한 대상들에게 절대적인 의미를 부여하거나 그 대상이 소유한 세계관을 표현하기 위해 특정 현상들을 부자연스럽고 강제적으로 이용한 결과 별나고 기괴한 것을 만들어낸다.<sup>48)</sup> 상징적 예술 형식이 지녔던 이러한 결점은 고전적 예술 형식 단계에 이르러 해소된다.

고전적 예술 형식에서는 내용과 형식의 온전한 조화를 이룬다.

“고전적인 예술형식은 이념을 그 원래의 개념대로 이념에 속하는 형상 속에 자유롭고 적합하게 조성해 넣었다. 그리하여 이념은 그 형상과 더불어 자유로우면서 완성된 조화를 이루었으며, 그리하여 고전형식은 비로소 이상적인 창조와 직관을 제시하고 그 이상을 실현시켰다.”<sup>49)</sup>

이러한 예술에서는 ‘표현되어야 할 내용’과 ‘표현된 형식’이 서로에게 완전히 스며들어가 완전하게 일치함으로써 아름다움의 이념상이 온전히 실현된다.<sup>50)</sup> 그러나 고전적 예술형식이 정신적 존재와 감각적 존재의 완전한 통일과 일치를 꾀하고,<sup>51)</sup> “예술의 감성화가 이를 수 있는 최고의 위치에 도달”<sup>52)</sup>했음에도 불

46) Hegel, 『헤겔 미학 I』, 128.

47) Hegel, 『헤겔 미학 I』, 130.

48) Hegel, 『헤겔 미학 I』, 128-129.

49) Hegel, 『헤겔 미학 I』, 130.

50) 서정혁, “헤겔의 미학에서 예술 형식과 역사철학의 관계,” 150.

51) Hegel, 『헤겔 미학 I』, 130.

구하고, 여기에서 헤겔은 예술 자체와 예술영역이 지닌 한계에 대해 언급한다. 정신은 감각과 융합된 상태에서는 그 참된 개념에 맞는 표현에 이르지 못한다는 것인데, 그 이유에 대해 그는 다음과 같이 설명한다.

“그 이유는 정신은 이념의 무한한 주관성이므로, 절대적인 내면성인 그 이념이 자기에게 맞는 현존재인 구체성 속에 주입되어 머물려고 하다 보면 이념 스스로 자유로이 형상화될 수 없기 때문이다.”<sup>52)</sup>

따라서 이러한 고전적 예술 형식은 또다시 해체되어 그보다 높은 세 번째의 예술형식으로 이행한다.<sup>54)</sup>

낭만적 예술 형식은 고전적 예술 형식이 성취한 아름다움과 예술의 완성된 상태가 해체되고 절대적 조화의 상태를 넘어가는 과정을 보여주는,<sup>55)</sup> 이른바 “분열을 화해되지 않은 분열 그 자체로 표현한 예술형식”<sup>56)</sup>이라 할 수 있다.

“낭만적 예술형식은 이런 원리에서 벗어나 고전적 예술형식과 그 표현방식이 지닌 한계선을 넘어 고전적 예술형식이 분리하지 않고 통일시키려고 했던 것을 다시 지양하려고 했다. [...] 고전적 예술 형식에서 구체적인 내용이란 인간적인 본성과 신적인 본성의 통일 뜻했다. 즉 그것은 직접적이고 즉자적이며 감각적인 방식으로 적절하게 명시되는 통일성이었다. [...] 이제 그보다 높은 단계는 바로 즉자적으로 존재하는 통일성에 대한 지(知)인데, 고전적 예술형식은 이 통일성을 구체적인 형상으로 완성하여 표현하고자 했었다. 그러나 즉자성(Ansich)을 자의식적인 지로 고양시키려 할 때는 엄청난 차이가 도래한다. [...] 낭만적 예술은 이런 식으로 예술이 예술 자체를 극복하는 것이 되면서도, 또 그 예술과 그 예술형식 자체 속에 머물고 있다.”<sup>57)</sup>

52) Hegel, 『헤겔 미학 I』, 131.

53) Hegel, 『헤겔 미학 I』, 132.

54) Hegel, 『헤겔 미학 I』, 131.

55) 서정혁, “헤겔의 미학에서 예술 형식과 역사철학의 관계,” 152.

56) 박구용, “헤겔 미학의 체계와 현재성,” 『민주주의와 인권』 8/2 (2008), 336; 박구용, “예술의 종말성과 자율성,” 『사회와 철학』 12 (2006), 77.

57) Hegel, 『헤겔 미학 I』, 131-134.

헤겔이 제시한 이 세 가지 예술 형식은 오페라 《마술피리》에 매우 흥미로운 방식으로 공존하고 있다. 《마술피리》는 광범위한 관객에게 호소력을 지닌 ‘자연스러운 음악’이다. 이 오페라가 창작된 18세기는 ‘음악에서 무엇이 가장 가치 있는 것인가’에 대한 열띤 논쟁이 있었던 시기로, 광범위한 관객에게 호소력을 지녀야 되는 작품을 생산하는 일은 작곡가에게 최고로 중요한 일이었다.<sup>58)</sup> 따라서 이 시기에는 “전문가에서 배우지 못한 사람에 이르기까지 모든 취향에 호소력을 지닌 음악, 기법적 복잡함에서 벗어나 어떠한 민감한 관객이라도 즉각적으로 즐거움을 줄 수 있는 자연스러운 음악”<sup>59)</sup>이 가치 있는 음악으로 간주되었다. 아리아, 5중창, 3중창, 2중창, 행진곡, 합창, 피날레 등 전체 21개의 넘버들로 구성된 오페라 《마술피리》는 바로 이러한 18세기 후반기 유럽 음악의 취향을 고스란히 반영하고 있다. 동형진행에 의한 악구 반복, 끊임없는 동기 변형, 불규칙적인 악구 구조 등에 의한 이전 시기의 바로크 양식과는 달리 선율에 집중되는 이들의 음악은 아래의 악보 예에서 볼 수 있듯이, 두 마디 또는 네 마디 길이의 규칙적인 단위로 구성되어 악구와 악절 구조가 투명하다. 아래의 예는 2막 1장에서 자라스트로가 사제들에게 안내되어 위엄 있게 걸어 나오는 장면에서 금관악기에 의해 연주되는 행진곡의 도입부이다(〈악보 1〉<sup>60)</sup>).

58) Donald Jay Grout, Claude V. Palisca and J. Peter Burkholder, 『그라우트의 서양음악사 제7판 (상)』(A History of Western Music), 민은기·오지희·이희경 외역 (서울: 이앤비플러스, 2007), 516.

59) Grout, Palisca and Burkholder, 『그라우트의 서양음악사 제7판 (상)』, 516.

60) Gernot Gruber and Alfred Orel, *Die Zauberflöte: Neue Mozart-Ausgabe*, Serie II, Werkgruppe 5 [NMA II/5/19] (Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1970), 191.

<악보 1> 2막 1장 No. 9 Marsch der Priester (사제의 행진)

<https://www.youtube.com/watch?v=OvKAsZxI9cQ>



**No. 9 Marcia <sup>\*)</sup>**

*Flauto*  
sotto voce

*Corno di Bassetto I, II in Fa / F*  
sotto voce

*Fagotto I, II*  
sotto voce

*Corno I, II in Fa / F*  
sotto voce

*Trombone alto*  
sotto voce

*Trombone tenore*  
sotto voce

*Trombone basso*  
sotto voce

*Violino I*  
sotto voce

*Violino II*  
sotto voce

*Viola*  
sotto voce

*Violoncello e Basso*  
sotto voce

9

*Fl.*

*Cor. di B. (in Fa)*  
a 2

*Fag.*

*Cor. (in Fa)*

*Trbn. alto*

*Trbn. ten.*

*Trbn. basso*

*V. I*

*V. II*

*Va.*

*Vc. e B.*

흥미로운 점은 이러한 성격을 지닌 음악들이 주로 파파게노와 파파게나, 시너, 모노스타토스 등 주로 작품에서 조연 역할을 하는 배역들에 세팅되어 있다

는 점이다. 파파게노의 아리아 ‘아, 나로 말할 것 같으면 여기서’(Der Vogelfänger bin ich ja),<sup>61)</sup> 파미나 공주와 새잡이 파파게노가 함께 부르는 이중창 ‘사랑을 아는 남자는 진실함’(Bei Männern, welche Liebe fühlen),<sup>62)</sup> 타미노, 파파게노, 3인의 시녀의 5중창 ‘음, 음, 음’(Hm! Hm! Hm! Hm!), 파미노, 모노스타토스, 파파게노의 3중창 ‘작은 새여 어서 오라’(Du feines Täubchen, nur herein!) 등, 이들의 음악은 “고상한 단순함, 균형 및 형식적 완벽함, 통일성 내의 다양성, 적절한 진지함 혹은 기지와 재치, 과도한 장식과 허식의 배제”<sup>63)</sup> 등 고전음악의 양식적 이디엄을 충실히 따르는, 소위 ‘표현되어야 할 내용’과 ‘표현된 형식’이 완전한 일치를 이루는 고전적 예술의 전형을 보여주고 있다. 헤겔에 따르면 이러한 고전적 예술 형식에서 “예술의 완성은 그 정점에 도달했다. 이를 통해 고전적 예술은 개념에 적합한 이념상의 표현이 되었으며 아름다움의 영역을 완성시켰다. 그보다 더 아름다운 것은 있지도 않고, 앞으로도 있을 수 없다.”<sup>64)</sup>

한편 밤의 여왕과 자라스트로의 세계에 세팅된 음악은 내용과 형식, 또는 정신과 감각의 불일치로 인해 상징적 예술의 예시를 보여준다고 할 수 있다. 《마술피리》에는 오페라 세리아의 영웅적 양식, 엄숙한 합창 장면, 코랄 프렐류드, 코랄 모테트, 푸가, 콜로라투라 아리아 등 18세기 말의 시각에서 볼 때 복잡하고 학술적이며 전문가적인 성격을 띠는 바로크적 음악 양식도 등장하는데, 이러한 음악들은 대부분 밤의 여왕과 자라스트로의 음악, 그리고 성직자들의 합창에 세팅되어 있다. 2막 8장에 나오는 밤의 여왕의 아리아 ‘나의 가슴 분노로 불타 올라’(Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen)는 대표적 예라 할 수 있다. d단조 4/4박자 알레그로의 이 아리아는 표면상으로는 자신을 배신한 딸에 대한 원망과 분노를 드러내지만 실제 내용은 남편을 잃고 마지막 하나 남은 사랑하는 딸에게마저 버림받아 홀로 남게 된 한 여인의 처절한 절망과 슬픔을 함

61) <https://www.youtube.com/watch?v=U6S9cQNbENI&t=5s>



62) <https://www.youtube.com/watch?v=AYTmKZDTs68>



63) Grout, Palisca and Burkholder, 『그라우트의 서양음악사 제7판 (상)』, 518.

64) 서정혁, “헤겔의 미학에서 예술 형식과 역사철학의 관계,” 151-152.

축하고 있다. 그러나 이러한 정조를 표현한다고 보기에는 이 밤의 여왕의 아리아는 지나치게 과장되어 있고 장식적이다(악보 2)65).

〈악보 2〉 2막 8장 No. 14 밤의 여왕의 아리아 ‘나의 가슴은 분노로 불타올라’

<https://www.youtube.com/watch?v=JzFi-7H9TKs&t=14s>



한편, 마치 한 편의 동화처럼 전개되었던 오페라는 피해자였던 밤의 여왕이 사악한 여자로, 악당 자라스트로가 현인으로 역전되어버리는 지점 이후부터 프리메이슨 의식을 재현하면서 종교적인 분위기로 전환되는데, 여기에서는 자라

65) Gruber and Orel, *Die Zauberflöte*, 226.

스트로라는 배역과 성직자들의 합창으로 코랄이 처음으로 등장한다. 이를 위해 모차르트는 코랄 모테트와 같은 바로크 종교음악 형식을 차용하고 있는데, 주목해야 할 대목은 외양상으로만 화려하고 장엄할 뿐 음악적 내용이 매우 단순하다는 점이다. 아래의 예는 프리메이슨 입회식을 재현하는 2막 28장의 피날레 엔딩 부분으로, 4/4박자 C장조의 이 아다지오 행진곡은 여기에서도 으뜸화음과 딸림7화음으로만 전개되고, 플루트, 관악, 팀파니만으로 연주되어 앙상하고 기묘한 소리의 울림을 만들어낸다(〈악보 3〉<sup>66)</sup>).

### 〈악보 3〉 2막 28장 Marsch

MARSCH  
Adagio

Fl. solo  
362 Flauto solo

2 Corni in G  
(in Sol)

2 Clarini in C  
(in Do)

3 Tromboni  
Trombe alto  
Trombe ten.  
Trombe basso

Timpani in C-G  
(in Do-Sol)

아래의 예는 2막 28장 합창 피날레의 도입부로, 여기에서 작곡가는 바로크 양식의 풍성하고 복잡한 중간 성부의 움직임을 의도적으로 피하고 있으며, 무엇보다 바로크의 화성적 불협화음을 피하면서 연이은 표현적 계류를 거의 전적으로 순수한 3화음의 울림으로 대체하고 있다<sup>67)</sup>(〈악보4〉<sup>68)</sup>).

66) Gruber and Orel, *Die Zauberflöte*, 304.

67) Charles Rosen, 『고전적 양식』(*The Classical Style*), 장호연 역 (서울: 풀월당, 2021), 526.

68) Gruber and Orel, *Die Zauberflöte*, 390.



〈악보 4〉 2막 28장 합창 피날레 도입부

<https://www.youtube.com/watch?v=JTrhgnX4IsY>



390

Oboe (Ob.)

Cor. (in Sol)

Cl. (in Do)

Timp. n. Do-Sol)

V. I

V. II

Va.

Sopr.

Atto

Coro

Ten.

Basso

Vc. e B.

Tri - umph, Tri - umph, Tri - umph, du ed - les Paar, be - sie - get

Tri - umph, Tri - umph, Tri - umph, du ed - les Paar, be - sie - get

Tri - umph \_\_\_\_\_, Tri - umph, Tri - umph, du ed - les Paar, be - sie - get

Tri - umph \_\_\_\_\_, Tri - umph, Tri - umph, du ed - les Paar, be - sie - get

이와 같이 주로 자라스트로의 세계와 관련된 음악들은 마치 바흐의 코랄 모테트에서와 같이 바로크 종교음악이 지닌 화려함과 장엄함은 표현하되, 음악적 내용은 반음계적인 장식이 극도로 자제된 절대적인 단순함을 표방하고 있으며, 그 결과 소리의 울림은 매우 투명하고 순수하다. 《마술피리》 음악에 나타난 이 같은 특징에 대해 음악학자 찰스 로젠(Charles Rosen)은 다음과 같이 언급한 바 있다.

“이것은 모차르트의 후기 양식이 가장 멀리까지 나아간 것이다. 순수함과 발가벗음은 거의 이국적이라 할 만큼 극단적이며, 고집스러운 앙상함은 절묘하게 아름다운 관현악법으로 강조될 뿐이다. 모차르트의 성숙한 오페라들은 저마다 독특한 울림을 갖지만, 〈마술피리〉만큼 이런 울림이 전면에 나서서 직접적으로 힘을 행사하고 근본적인 토대를 이루는 오페라는 없다.”<sup>69)</sup>

외양상으로 화려하고 장엄하고 음악적 내용에 있어서는 투명하고 순수하며 앙상하기까지 한 이 같은 작법은 오페라 《마술피리》에서 매우 상징적인 의미를 가지는 것으로 보인다. 과연 모차르트가 자라스트로의 세계를 ‘절대 선’의 세계로 표현하려고 한 게 맞는지 의문이 드는 대목이기 때문이다.

밤의 여왕의 과도하게 장식적이고 신들린 듯한 콜로라투라 아리아나, 자라스트로의 세계를 재현하기 위해 세팅된, 음악어법상으로는 단순하나 표면상 화려하고 장엄한 제스처를 취하는 찬송가, 합창, 행진곡 등은 ‘표현되어야 할 내용’에 비해 ‘표현된 형식’이 거대해져 버린 인상을 준다. 이러한 내용과 형식의 불일치는 헤겔식 논법에 따르면, 종교 및 국가 이데올로기의 상징적 조작 도구로 전략한 ‘상징적 예술’을 떠올리게 한다. 전술한 바와 같이 ‘상징적 예술 형식’이란 내용과 형식이 아직 완성되지 않아 온전한 의미에서 예술다운 예술이 아직 되지 못한 불완전한 형태의 예술이다.<sup>70)</sup> 헤겔은 예술이 “충동, 성향, 열정 등을 제어하고, 순화시키고, 교훈을 주고, 도덕적으로 완성시켜준다는 것”<sup>71)</sup>을 인정하나, 그러한 목적을 예술작품 속에 직접적으로 표현하는 것은 반대한다.<sup>72)</sup> 그

69) Rosen, 『고전적 양식』, 528.

70) 박구용, “예술의 종말성과 자율성,” 74.

71) Hegel, 『헤겔 미학 I』, 90.

72) 박구용, “예술의 종말성과 자율성,” 69.

이유는 추상적이고 교훈적인 이념만 중요한 것이 되고 예술작품을 예술작품으로 만드는 감각적이고 구체적인 형상 형태가 부차적인 것이 되면서 예술작품의 본성이 왜곡되기 때문이라는 것이다.<sup>73)</sup> “이 경우 감각적으로 개별적인 것과 정신적으로 보편적인 것은 서로를 외면하게 된다.”<sup>74)</sup> 그런데 여기에서 한 가지 더 언급해야 할 대목은 이러한 음악들이 “기법적 복잡함에서 벗어나 어떠한 민감한 관객이라도 즉각적으로 즐거움을 줄 수 있는 자연스러운 음악”이라는 18세기 말 고전 음악적 이디엄을 충실히 따른 《마술피리》의 전체 음악적 맥락 안에서 볼 때, 작품 전체 속에 흡수되지 않고 이질적인 모습 그대로 병치·삽입되어 있다는 점이다.

오페라 넘버 하나하나의 텍스트 자체만 보면 밤의 여왕과 자라스트로의 세계를 재현하는 음악 모두 ‘진지하고 엄숙하다.’ 딸의 배신을 마주한 어머니의 분노도, 그리고 자유, 평등, 박애의 이상을 노래하는 프리메이슨리의 신념도 내용상 충분히 설득력이 있기 때문이다. 그러나 이것은 해당 텍스트 안에 있을 때의 이야기이다. 밤의 여왕과 자라스트로 세계에 통용되는 가치란 각각 해당 세계 내에서만 설득력이 있을 뿐, 텍스트 밖으로 나오는 즉시 전체 컨텍스트 속에서 이 두 개의 가치는 서로 충돌한다. 바로 이 서로 화해 불가능한 분열을 모차르트는 《마술피리》에서 고전적 예술형식이 성취한 예술의 완성된 상태가 해체되는 과정을 통해, 다시 말해 ‘고전적인 예술 형식’에 ‘상징적인 예술 형식’을 병치 시킴으로써 그려내고 있다. 그리고 이것은 헤겔이 말한 ‘낭만적 예술 형식’의 전형적인 특징이기도 하다. 그에 따르면 세 가지 예술 형식 가운데 ‘낭만적 예술 형식’은 내용에 적합한 형식으로 예술적 표현이 불가능한 상태이자,<sup>75)</sup> 절대자이자 이념인 정신을 예술을 통해 충분히 표현할 수 없다는 예술 자체의 한계를 인식하는 예술 형식으로, ‘고전적 예술 형식’이 성취한 아름다움과 예술의 완성된 상태가 해체되는 과정을 보여준다.<sup>76)</sup> 특히 이러한 과정 속에서 개념과 실재가 일치하는 ‘고전적 예술 형식’은 전체 예술작품 안에서 ‘맥락화되고,’ “상대화된다.”<sup>77)</sup> “이제 이 마지막 예술단계인 낭만적 예술에서 고전적인 이념상의 아

73) Hegel, 『헤겔 미학 I』, 95; 박구용, “예술의 종말성과 자율성,” 69 재인용.

74) Hegel, 『헤겔 미학 I』, 95.

75) 박구용, “예술의 종말성과 자율성,” 74.

76) 서정혁, “헤겔의 미학에서 예술 형식과 역사철학의 관계,” 152.

77) 서정혁, “헤겔의 미학에서 예술 형식과 역사철학의 관계,” 153.

름다움과 그의 고유한 형태와 그것에 가장 적합한 내용으로 드러난 아름다움은 더 이상 최종적인 것이 아니라는 점이 필연적인 규정으로 드러나며,<sup>78)</sup> ‘고전적 예술 형식’의 “기준이 붕괴됨으로써 새롭게 탄생한 ‘낭만적 예술 형식’에서는 더 이상 아름다움이 최종적인 기준이 되지 못한다.”<sup>79)</sup>

요컨대, 오페라 《마술피리》는 헤겔식 논법에 따르면 분열을 화해되지 않은 분열 그 자체로 표현한 작품으로, “절대적 조화의 상태를 넘어 나아간” 낭만적 예술을 예시한 작품이라 할 수 있다. 그리고 바로 여기에서 ‘시대비판’이라는 작가의 의도가 읽힌다.

#### IV. 나가는 글: 시대비판으로서의 《마술피리》

18세기 말은 개인의 자유와 신념, 도덕성에 가치를 두고, 보편적인 교육과 사회적 평등을 장려했던 소위 계몽주의 시대였다. 《마술피리》는 인류의 진보를 위하여 이성의 힘으로 현존질서를 타파하고 사회를 개혁하려는 바로 이러한 시대에 초연된 오페라로, 이러한 인도주의적 이상과 보편적인 형제애에 대한 갈망은 프리메이슨리로 알려진 대중적인 운동이 세워지는 데 근원적 역할을 하기도 했다. 그러나 이 시기에는 봉건적이고 종교적인 권위, 특권, 압제, 편견 등 여전히 불합리한 과거의 관습이나 사회현상이 은폐된 채로 여전히 존재했다. 계몽주의라는 이념의 세례를 받은 이러한 시대에 모차르트는 누구보다도 이상과 현실 사이의 괴리를 체감하던 인물이었다. 무엇보다 그가 겪었던 보통 사람들과 특권 계층 간에 존재하는 불평등은 그 시대를 지배하고 있던 계몽주의의 도덕적 가치가 실제로는 얼마나 모순투성이며 이율배반적인지를 절감하게 해주었기 때문이다.

궁정의 음악 문화에는 깊은 영향을 받았지만, 일상 외교의 기술, 지배 계층에서 사용되고 기대되는 사교술이 부족했던 모차르트는 그곳에서 통용되던 사회적 규범과 사교 문화에는 동화되지 못했다. 모차르트는 궁정 귀족 세계에서 철

78) Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Theorie Werkausgabe in zwanzig Bänden* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1969ff), 128; 서정혁, “헤겔의 미학에서 예술 형식과 역사철학의 관계,” 153 재인용.

79) 서정혁, “헤겔의 미학에서 예술 형식과 역사철학의 관계,” 153.

저히 시민 계급 출신의 국외자 이방인이었고, 궁정에 근무하면서 궁정 귀족들의 비하에 심한 모멸감과 분노를 느꼈던 그는 적대감과 반항심을 키워나갔다.

“모차르트의 경우는 사정이 달랐다. 그의 작품은 그가 살던 시대의 궁정 귀족 사회에서 통용되던 음악적 규범의 영향을 깊이 받았다. 설령 나이가 들면서 그가 이 규범을 자신만의 독특한 방식으로 발전시켰다고 하더라도 말이다. 그러나 그의 처신은 평범한 세상 사람과 다를 바 없었다. 그는 느끼고 생각하는 바를, 다른 사람들이 어떻게 받아들일까를 전혀 고려하지 않고 직설적으로 내뱉곤 했다. 다른 사람들과의 교제에서 불쾌감을 유발하지 않고 자제할 줄 아는 습관, 일상 외교의 기술, 궁정인들과의 사교 모임에서 당연시되는 태도로서 자신의 말과 행동이 그때그때 대화 상대자에게 주는 인상을 예상할 수 있는 능력 등은 그에게 전무했다. 그도 자신을 감출 수 있었고 사소한 거짓말을 하기도 했지만 능수능란하지는 못했다. 그는 자신이 마음 내키는 대로 행동할 수 있는 집단의 사람들과 함께 있을 때 가장 편안해했다. 성장 과정에서 모차르트는, 머리에 떠오르기만 하면 거칠고 불결한 것에 대해서도 거침없이 말하고 싶은, 거의 강박적인 욕구를 보였던 적도 많이 있었다. [...] 지배 계층에서 사용되고 기대되는 사교술은 원래부터 그에게 낯설고 또 비위에도 맞지 않았기 때문에 그는 이 궁정 귀족 세계에서 편안함을 느낄 수가 없었다. 모차르트는 그 세계에 대해 단호하게 국외자로 남았고, 적대감과 반항심을 키워갔다.”<sup>80)</sup>

《마술피리》는 바로 이러한 계몽주의 시대에 은폐되어 있는 여러 모순과 부조리함, 즉 18세기 유럽인들 사이에 문화적으로 널리 퍼져 있던 계층, 젠더, 인종의 이데올로기를 있는 그대로 ‘반영하는’ 동시에, 이러한 시대를 ‘비판하는’ 오페라이다. 다시 말해 ‘선’이라는 가치가 보편성을 획득하지 못했던 시대에 대한 비판을 담고 있는 오페라라 할 수 있다. 밤의 여왕과 자라스트로 세계의 선이 각자 자신들의 세계 안에서만 통용된다면 이때의 선을 진정한 선이라 할 수 있을까? 선과 악의 대립보다 선과 선, 진리와 진리의 양립이 때로는 훨씬 더 잔인하고 폭력적인 법이다. 실제로 역사는 우리에게 각자의 신과 민족 등의 이름으로 자행된 수많은 폭력을 보여줘 왔다. 《마술피리》의 작가들은 선과 악의

80) Norbert Elias, 『모차르트, 사회적 초상』(*Mozart: Portrait of a Genius*), 박미애 역 (서울: 포노, 2018), 146.

세계를 구별하려 하기보다, 우리에게 선과 악의 경계란 해당 시공간의 맥락으로부터 벗어나서 해석될 수 없으며, 특정 영역 내에서만 통용되는 선이란 선이 될 수 없음을 말해주고 있는 듯하다. 인종, 젠더, 계층의 문제에 대해 뚜렷한 견해를 제시하지 않은 채 있는 그대로 현상을 폭로하고 있으며, 소박하고 자연스러운 고전음악 양식과 화려하고 과장되어 있으며 진지한 상징적 음악 양식을 병치시키고, 그 결과 고전적 예술형식이 성취한 조화와 균형을 해체시킴으로써 시대의 모순과 분열을 화해되지 않은 분열 그 자체로 표현함으로써 말이다.

모차르트는 자신이 마음 내키는 대로 행동할 수 있는 집단의 사람들과 함께 있을 때 가장 편안해했고, 어느 곳에서나, 하물며 궁정 귀족 앞에서도 그는 자신이 느끼고 생각하는 바를, 다른 사람들이 어떻게 받아들일까를 전혀 고려하지 않고 직설적으로 내뱉곤 했다.<sup>81)</sup> 조건에 상관없는 자유와 평등을 갈망했던 그가 어쩌면 이 오페라에서 그리고 싶었던 것은 자라스트로가 아닌 파파게노의 세계에서 구현된 것일지도 모른다. 파파게노의 세계는 한 인간이 지닌 젠더, 인종, 계층, 장애, 종교, 성적 지향, 국적 등 조건에 상관없이 인간으로서의 가치와 존엄성이 인정받는 세계, 다시 말해 ‘선’이 작동되는 테두리가 무한히 확장되어 보편성을 획득한 세계를 보여주고 있기 때문이다. 1막 2장에서 파파게노와 타미노 왕자가 처음으로 만나 대화를 나눈다.

[1막 2장]<sup>82)</sup>

타미노: 어이, 자네!

파파게노: 뭐요?

타미노: 굉장히 즐거워 보이는데, 자네는 누군가?

파파게노: 누구냐고? 바보 같은 질문이군. 당신과 같은 사람이다. 그런 당신은?

타미노: 알고 싶다면 말해 주지. 나는 어느 나라의 왕족 태생이다.

파파게노: 그렇게 어렵게 말하지 말고, 좀 더 쉽게 말해 주시오.

타미노: 나의 아버지는 많은 나라를 갖고 있고, 많은 사람들을 다스리지. 그러니까 나는 왕자다.

파파게노: 많은 나라들? 그럼, 당신이 왕자?

81) Elias, 『모차르트, 사회적 초상』, 146.

82) 태림출판사 편집부 역, 『세계오페라전집: DIE ZAUBERFLÖTE』, 39-40.

타미노: 그러니까 자네에게 묻는 것이다.

파파게노: 잠깐만요. 그러면 이 산 저 편에도 많은 나라들이 있다는 겁니까?

타미노: 많은 나라들이 있지.

파파게노: 그럼 이 새들을 가지고 가면 틀림없이 많이 팔리겠군.

타미노: 그건 그렇고, 여기는 어딘가?

파파게노: 어디냐고? 산과 골짜기 사이지!

타미노: 아, 그렇군! 누가 지배하는 영토이고, 뭐라고 하는 나라인가?

파파게노: 그렇게 복잡한 걸 알게 뭐람. 내가 어떻게 이 세상에 나왔는지도 모르는데.

타미노: (웃으며) 뭐라고? 그럼 자네는 태생도, 부모도 모른단 말인가?

파파게노: 몰라요. 이상하고 재미있는 할아버지가 나를 길러 준 것 밖에.

타미노: 그 사람이 아마도 아버지였겠지?

파파게노: 그건 나도 몰라요.

타미노: 그럼 어머니도 모르는가?

파파게노: 모르지요! 사람들 말로는 나의 어머니는 저기 굳게 닫힌 궁전 안에서 별들로 반짝거리는 밤의 여왕을 시중드는 사람이라고 하던데. 만난 적도 없고, 살아 있는지 죽었는지도 전혀 몰라요. 알고 있는 건 비바람을 피할 수 있는 나의 작은 집이 이 근처에 있다는 것밖에.

타미노: 그럼 자네는 어떻게 살아가는가?

파파게노: 그야, 다른 사람들처럼 먹고 마시면서 살지요.

자신이 누구냐고 묻는 타미노에게 파파게노는 “누구냐고? 바보 같은 질문이군. 당신과 같은 사람”이라고 대답한다. 이번에는 파파게노가 묻자 타미노는 “어느 나라의 왕족 태생”이라고 답하는데 파파게노는 “그렇게 어렵게 말하지 말고, 좀 더 쉽게 말해 달라”고 한다. “나의 아버지는 많은 나라를 갖고 있고, 많은 사람들을 다스리지. 그러니까 나는 왕자다.” 드디어 타미노가 누구인지 눈치챈 줄 알았는데, 파파게노의 반응이 별나다. “그럼 이 새들을 가지고 가면 틀림없이 많이 팔리겠군.” 타미노 왕자와 어떻게 이 세상에 나왔는지도 모르고, 다른 사람들처럼 먹고 마시면서 살아가는 파파게노의 대화는 계속해서 엇갈린다. 타미노 왕자를 만나기 직전 부르는 아리아에서 파파게노는 “정말로 즐거운 인생이지, 모든 새는 나의 것”이라며 행복에 젖어 노래한다. 젠더 · 인종 · 계층 등

조건에 상관없이 인간으로서의 가치와 존엄성이 인정받는 세계, 즉 '선'의 가치가 작동되는 테두리가 무한히 확장되어 보편성을 획득한 세계를 마술피리의 작가들은 신분은 낮지만 영토, 나라, 왕자 등의 개념 자체를 모르는 파파게노의 세계를 통해 우리에게 보여주고 있는 것이 아닐까?

**한글검색어:** 마술피리, 볼프강 아마데우스 모차르트, 에마누엘 쉬카네더, 징슈필, 계몽주의, 헤겔, 상징적 예술형식, 고전적 예술형식, 낭만적 예술형식, 프리메이슨리

**영어검색어:** Magic Flute, Wolfgang Amadeus Mozart, Emanuel Schikaneder, Singspiel, Enlightenment, Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Symbolic Art Form, Classical Art Form, Romantic Art Form, Freemasonry, Masonry



## 참고문헌

- 박구용. “예술의 종말과 자율성.” 『사회와 철학』 12 (2006): 57-98.
- \_\_\_\_\_. “헤겔 미학의 체계와 현재성.” 『민주주의와 인권』 8/2 (2008): 309-338.
- 서정혁, “헤겔의 미학에서 예술 형식과 역사철학의 관계.” 『현상과 인식』 42/1 (2018): 145-205.
- 전수연. “〈마술피리〉: 프리메이슨 오페라?” 『역사와 문화』 11 (2006): 188-221.
- Braunbehrens, Volkmar. *Mozart in Vienna 1781-1791*. Translated by Timothy Bell, New York: Grove Weidenfeld, 1989.
- Brown, Jane. “The Queen of the Night and the Crisis of Allegory in *The Magic Flute*.” *Goethe Yearbook* 8 (1996): 142-156.
- Buch, David J. “Mozart and the Theater auf der Wieden: New Attributions and Perspectives.” *Cambridge Opera Journal* 9/3 (1997): 195-232.
- Chailley, Jacques. *The Magic Flute, Masonic Opera: An Interpretation of the Libretto and the Music*. Translated by Herbert Weinstock. New York: Da Capo Press, 1982.
- Einstein, Alfred. *Mozart · Sein Charakter-Sein Werk*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1991.
- Elias, Norbert. 『모차르트, 사회적 초상』(*Mozart: Portrait of a Genius*). 박미애 역. 서울: 포노, 2018.
- Grout, Donald Jay, Claude V. Palisca and J. Peter Burkholder. 『그라우트의 서양음악사 제7판 (상)』(*A History of Western Music*). 민은기 · 오지희 · 이희경 외 역. 서울: 이앤비플러스, 2007.
- Gruber, Gernot and Alfred Orel. *Die Zauberflöte: Neue Mozart-Ausgabe*. Serie II, Werkgruppe 5 [NMA II/5/19]. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1970.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. 『헤겔 미학 I』(*Vorlesungen über die Ästhetik*), 두행숙 역 (나남출판, 1996), 28.
- \_\_\_\_\_. *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst*. Herausgegeben von A. Gethmann-Siefert. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2003.

- Landon, H. C. Robbins. *Mozart and the Masons: New Light on the Lodge "Crowned Hope."* London: Thames and Hudson, 1982.
- Leeuwe, Hans de. "Monostatos: Zur Deutung einer Rolle in Mozarts 'Zauberflöte'." *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum* 38/1-4 (1990): 122-137.
- Lösel, Steffen. "Racism in Die Zauberflöte." *An Interdisciplinary Journal* 102/4 (2019): 275-324.
- McGarr, Paul. 『모차르트 - 혁명의 서곡』(*Mozart-Overture to Revolution*). 정병선 역. 서울: 책갈피, 2002.
- Nissen, Georg Nikolaus. *Biographie W. A. Mozarts—Kommentierte Ausgabe*. Edited and Commented by Rudolph Angermüller. New York: Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 2010.
- Parouty, Michel. 『모차르트』(*Mozart aimé des dieux*). 권은미 역. 서울: 시공사, 2006.
- Perl, Helmut. *Der Fall "Zauberflöte": Mozarts Oper im Brennpunkt der Geschichte*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2000.
- Rosen, Charles. 『고전적 양식』(*The Classical Style*). 장호연 역. 서울: 풍월당, 2021.
- Tettlebaum, Marianne. "Whose Magic Flute?" *Representations* 102/1 (2008): 76-93.
- Till, Nicholas. *Mozart and the Enlightenment: Truth, Virtue and Beauty in Mozart's Operas*. London and Boston: Faber and Faber, 1992.
- Zeman, Herbert. "Aber ich hörte viel von Pamina, viel von Tamino: Wer kennt den Text der Zauberflöte?" In *Das deutsche Singspiel im 18. Jahrhundert, Gesamthochschule Wuppertal, Universität Münster, Amorbach vom 2. bis 4. Oktober 1979*. Herausgegeben von Gesamthochschule Wuppertal Arbeitsstelle Achtzehntes Jahrhundert, 139-169. Heidelberg: C. Winter, 1981.

국문초록

## 모차르트의 오페라 《마술피리》에 나타난 선악의 해체적 사유

이 혜 진

모차르트의 오페라 《마술피리》는 계층, 젠더, 인종 이데올로기와 같은 18세기 계몽주의 시대에 은폐되어 있는 여러 모순과 부조리함을 있는 그대로 반영하는 동시에 비판함으로써, 선과 악의 경계란 해당 시공간의 맥락으로부터 벗어나서 해석될 수 없으며, 특정 영역 내에서만 통용되는 선이란 선이 될 수 없음을 시사하고 있는 작품이다. 전반적으로 이 오페라는 헤겔식 논법에 따르면 ‘표현되어야 할 내용’과 ‘표현된 형식’이 완전한 일치를 이루는 고전적 예술이라 할 수 있다. 그러나 밤의 여왕과 자라스트로의 음악, 그리고 성직자들의 합창에 세팅된 음악은 내용과 형식의 불일치로 인해 상징적 예술로의 후퇴를 보여준다. 또한 이러한 음악들은 작품 전체의 고전적 형식에 흡수되지 않고 이질적인 형태로 병치·삽입되어 있어 그 결과 고전적 예술형식이 성취한 아름다움과 예술의 완성된 상태는 해체되는 양상을 보인다. 그리고 이것은 오늘날의 청중으로 하여금 시대의 모순과 분열을 화해되지 않은 분열 그 자체에 주목하게 하는 동시에 젠더·인종·계층 등 조건에 상관없이 인간으로서의 가치와 존엄성이 인정받는 세계, 즉 ‘선’의 가치가 작동되는 테두리가 무한히 확장되어 보편성을 획득한 세계를 상상하게 한다.

Abstract

## The Deconstruction of Good and Evil in Mozart's Opera *The Magic Flute*

Yi, Hyejin

Mozart's opera *The Magic Flute* is a work that reflects and criticizes various contradictions and absurdities hidden in the 18th century Enlightenment, such as class, gender, and racial ideologies, suggesting that the boundaries between good and evil cannot be interpreted outside of the context of that time and space, and that good cannot be good only within a certain realm. Overall, the opera can be considered classical art in which 'what is to be expressed' and 'the form in which it is expressed' are in perfect harmony according to Hegelian logic. However, the music of the Queen of the Night, Sarastro, and the music set to the chorus of the priests show a retreat into symbolic art due to the discrepancy between content and form. Furthermore, these pieces of music are not absorbed into the classical form of the work as a whole, but are juxtaposed and inserted in disparate forms, resulting in a deconstruction of the beauty and finished state of art achieved by classical art forms. This draws today's audience's attention to the contradictions and divisions of the times as unreconciled divisions themselves, while imagining a world in which the value and dignity of human beings are recognized regardless of gender, race, or class, a world in which the boundaries within which the value of 'Good' operates are infinitely expanded and have acquired universality.

[논문투고일: 2024. 08. 31]

[논문심사일: 2024. 09. 19]

[게재확정일: 2024. 09. 23]