



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

이 가 영 교수 지도  
석사학위 청구논문

“피가로”의 결혼: 모차르트의 오페라 부파  
《피가로의 결혼》 (*Le nozze di  
Figaro*)에서의 여성 등장인물들

2019

성신여자대학교 대학원  
음악학과 작곡전공  
박 근 희

“피가로”의 결혼: 모차르트의 오페라 부파

《피가로의 결혼》 (*Le nozze di Figaro*)에서의 여성 등장인물들

이 가 영 교수 지도

이 논문을 석사학위 논문으로 제출함

2018년 11월

성신여자대학교 대학원

음악학과 작곡전공

박 근 희

# 인 준 서

박근희의 석사학위 논문으로 인준함

2018년 11월

심사위원장 ..... 이 영 민 ..... (인)

심 사 위 원 ..... 이 가 영 ..... (인)

심 사 위 원 ..... 이 혜 진 ..... (인)

성신여자대학교 대학원

## 논문개요

본 논문은 모차르트의 오페라 부파 작품 《피가로의 결혼》의 여성 등장인물들이 어떻게 그려지는지에 대한 논의이다. 다 폰테의 각색과 모차르트의 음악을 통해 오페라 《피가로의 결혼》의 여성 등장인물들은 원작과 다른 맥락과 이미지를 갖게 된다. 즉, 보마르셰의 원작 『피가로의 결혼』의 여성 등장인물들이 다 폰테와 모차르트에 의해 전유·재전유되는 것이다. 따라서 본고에서는 보마르셰의 원작, 다 폰테의 대본, 모차르트의 음악을 독립적으로, 그리고 복합적으로 살펴봄으로써 이들이 만들어내는 복잡한 역학 관계들을 살펴보았다. 그리고 이를 통해 여성 등장인물들을 둘러싸고 있는 변화가 어떠한 지점에서 어떠한 방식으로 이루어지는지에 대해 논의해 보았다.

다 폰테의 대본과 모차르트의 음악을 통한 전유와 재전유의 과정은 결국 오페라 《피가로의 결혼》의 여성 등장인물들을 향한 시선과 맞닿아 있다. 따라서 본고는 또한 오페라 《피가로의 결혼》의 여성 등장인물들을 향한 시선이 어떠한 성격의 것인지, 그것이 의미하는 것이 무엇인지 살펴보고, 이를 바탕으로 오페라 《피가로의 결혼》의 여성 등장인물들의 역할, 나아가 오페라 《피가로의 결혼》의 의미를 새롭게 해석할 수 있는 가능성을 타진해 보았다.

# 목 차

## 논문개요

I. 서론 .....	1
1. 연구방법 .....	2
2. 선행연구 .....	4
II. 여성 등장인물들: 각각의 서사와 이미지 .....	8
1. 백작부인 .....	8
2. 수잔나 .....	22
3. 마르첼리나 .....	33
4. 바바리나 .....	41
III. 세 개의 피날레와 “피가로”의 결혼 .....	51
1. 세 개의 피날레와 여성 등장인물들 .....	52
2. “피가로”의 결혼 .....	64
IV. 결론 .....	70

## 참고문헌

## ABSTRACT

## 대 사 목 차

<대사 1> 보마르셰의 『피가로의 결혼』, 2막 25장 .....	13
<대사 2> 보마르셰의 『피가로의 결혼』, 4막 3장 .....	14
<대사 3> 보마르셰의 『피가로의 결혼』, 3막 16장 .....	33
<대사 4> 보마르셰의 『피가로의 결혼』, 1막 4장 .....	36
<대사 5> 보마르셰의 『피가로의 결혼』, 1막 11장 .....	46

## 가 사 목 차

<가사 1> 다 폰테의 《피가로의 결혼》, “사랑의 신이시여 위안을 주소서” .....	16
<가사 2> 다 폰테의 《피가로의 결혼》, “눈을 떠라, 경솔하고 멍청한 남 자들아” .....	25
<가사 3> 다 폰테의 《피가로의 결혼》, “백작부인이 우연히 밤에 당신을 부르신다면” .....	26
<가사 4> 다 폰테의 《피가로의 결혼》, 3막 6장 레치타티보 .....	37
<가사 5> 다 폰테의 《피가로의 결혼》, “대체 무슨 일이냐? 당장 그 놈을 잡아와!”(Cosa sento! Tosto andante, e scacciate il seduttore) .....	42
<가사 6> 다 폰테의 《피가로의 결혼》, 3막 11장 레치타티보 .....	44

## 악 보 목 차

- <악보 1> 모차르트의 《피가로의 결혼》, “사랑의 신이시여 위안을 주소  
서”, 3-11마디 ..... 18
- <악보 2> 모차르트의 《피가로의 결혼》, “달콤하고 애정어린 순간들은 어  
디로 갔나”, 1-4마디 ..... 21
- <악보 3> 모차르트의 《다장조 미사》(Mass in C, K.317), “아누스 데  
이”(Agnus Dei), 9-12마디 ..... 21
- <악보 4> 모차르트의 《피가로의 결혼》, “춤추기를 원하신다면, 1-4마디  
..... 31
- <악보 5> 모차르트의 《피가로의 결혼》, “눈을 떠라 경솔하고 멍청한 남  
자들아”, 101-105마디 ..... 31
- <악보 6> 모차르트의 피가로의 결혼 《피가로의 결혼》, “숫염소와 암염소  
는 항상 친하게 지내지”, 29-36마디 ..... 40
- <악보 7> 모차르트의 《피가로의 결혼》, 2막 피날레, 126-129마디 .. 57
- <악보 8> 모차르트의 《피가로의 결혼》, 4막 피날레, 139-146마디 .. 61
- <악보 9> 모차르트의 《피가로의 결혼》, 4막 피날레, 421-430마디 .. 63

## 표 목 차

<표 1> 모차르트의 《피가로의 결혼》에서 부정의 의혹이 제기되는 순간 과 사단조 선율이 동시에 나오는 부분들 .....	29
<표 2> 모차르트의 《피가로의 결혼》, 2막 피날레 구성 .....	55
<표 3> 모차르트의 《피가로의 결혼》, 3막 피날레 구성 .....	55
<표 4> 모차르트의 《피가로의 결혼》, 4막 피날레 구성 .....	55

## I. 서론

프랑스의 극작가 피에르 오귀스탱 카롱 드 보마르세(Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, 1732-1799)의 극작품 『피가로의 결혼』(*Le Mariage de Figaro*, 1784)은 진한 외설성과 신랄한 사회풍자로 점철된 작품으로, 작품을 관통하는 사회전복적 내용과 부도덕성으로 인하여 1784년 파리에서의 초연 이후 거센 비난을 받았다. 이후 볼프강 아마데우스 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791)는 로렌조 다 폰테(Lorenzo Da Ponte, 1749-1838)에 의해 각색된 대본을 바탕으로 보마르세의 『피가로의 결혼』을 오페라 부파 《피가로의 결혼》(*Le nozze di Figaro*, 1786)으로 재탄생시켰다. 그러나 빈에서 보마르세의 희극 작품의 공연이 금지되었기 때문에 각색의 과정에서 진한 외설성과 사회비판적 내용은 감추어지거나 삭제되었고, 그 결과 보마르세가 그의 극에서 상징했던 쟁점은 다 폰테와 모차르트의 오페라 《피가로의 결혼》에서 상당부분 변화된다.

보마르세의 원작이 계급과 같은 공적인 측면과 남녀사이의 사랑과 같은 사적인 측면을 복합적으로 다루었다면, 다 폰테와 모차르트의 오페라 《피가로의 결혼》에서는 사회전복적인 내용이 삭제됨에 따라 사적인 측면으로 그 초점이 이동된다. 그리고 그 결과 각각의 등장인물들을 둘러싼 맥락과 이들의 이미지 또한 변화하게 된다. 즉, 보마르세의 『피가로의 결혼』은 다 폰테와 대본과 모차르트의 음악을 통해 오페라 《피가로의 결혼》에서 전유·재전유되는 것이다.

본고가 시도하려는 것은 이러한 전유와 재전유의 과정을 읽어내려는 것으로, 본 연구에서는 다 폰테와 모차르트의 오페라 《피가로의 결혼》에서 여성 등장인물들을 둘러싼 맥락들이 어떻게 변화하고, 이러한 재맥락화를 통해 이들의 이미지와 역할이 어떻게 변화하는지에 대해 논의해 보고자 한다.

본고가 특별히 오페라 《피가로의 결혼》의 여성 등장인물들에 주목하는 이유는 원작에서와 달리 오페라의 주요 내용이 사적인 영역으로 집중되면서 여성 등장인물들이 오페라의 전면에 드러나는 것처럼 보이기 때문이다. 따라서 본 연구에서는 보마르셰의 원작, 다 폰테에 의해 각색된 대본, 모차르트의 음악을 독립적으로, 그리고 종합적으로 살펴봄으로써 오페라 《피가로의 결혼》에서 각각의 여성 등장인물들이 처한 맥락과 서사가 어떻게 변화하는지, 그것들이 여성 등장인물들을 어떠한 이미지로 만드는지에 대해 논의해 볼 것이다. 그리고 이러한 논의를 바탕으로 오페라 《피가로의 결혼》에서의 쟁점과 이 작품에서 변화된 여성 등장인물들을 향한 시선이 어떻게 맞닿아 있는지 살펴볼 것이다.

## 1. 연구방법

제임스 웹스터(James Webster)는 그의 논문 “베르디와 바그너를 이해하려면 모차르트를 이해해야 한다”(To Understand Verdi and Wagner We Must Understand Mozart)에서 고전시대 기악음악의 분석법에 기대어 주세페 베르디(Giuseppe Verdi, 1813-1901)와 리하르트 바그너(Richard Wagner, 1813-1883)의 오페라를 분석하는 것이 얼마나 터무니없는 일인지 지적하며 논의를 시작한다.<sup>1)</sup> 그에 따르면, 베르디와 바그너의 오페라에

---

1) 1980년대 후반 이후, 조셉 커만(Joseph Kerman), 로저 파커(Roger Parker), 앤서니 뉴콤(Anthony Newcomb) 등의 음악학자들은 음악적 통일성이라는 개념이 고전시대(classical period)의 산물이며, 따라서 이를 베르디와 바그너의 오페라에 적용시키는 것이 얼마나 부적절한 일인지에 대해 논의했다. 그러나 제임스 웹스터는 고전시대의 음악을 연구하는 에드워드 콘(Edward T. Cone), 찰스 로젠(Charles Rosen), 레너드 마이어(Leonard B. Meyer), 레너드 래트너(Leonard G. Ratner) 등의 이론가들은 음악적 통일성(musical unity)이라는 개념으로 고전시대의 음악을 설명하지 않으며, 오히려 이 개념이 19세기에 형성되어 20세기

서 ‘구조’를 만드는 것은 음악적 통일성(musical unity)이 아니라 오페라를 구성하는 다층적인 맥락(context)들과 이 맥락들을 고려하여 만들어진 다양한 음악적·음악외적 요소들이다. 그리고 이어 웹스터는 베르디와 바그너 오페라에 선행하는 분석 예가 고전시대 기악음악이 아니라 모차르트의 오페라가 되어야 한다고 주장한다. 즉, 웹스터는 모차르트의 오페라를 음악적·음악외적인 다양한 요소로 구성된 다층적인 텍스트의 전범으로 보는 것이다.

모차르트의 오페라를 다층적인 텍스트로 바라보는 웹스터의 관점은 모차르트의 오페라를 조성이라는 단일한 요소로 평가하려고 했던 1900년대의 모차르트 오페라 분석에 대한 비판적 진단에서 비롯된 것이다. 존 플랫오프(John Platoff) 또한 1990년대에 걸쳐 출판된 그의 여러 논문들에서 1900년대의 오페라 분석이 조성적 유기성을 곧바로 음악적 우수성으로 간주했다고 비판하고, 이러한 관점이 20세기 후반까지 영향을 끼쳤음을 지적한다.<sup>2)</sup> 여기에서 플랫오프가 지적하고자 했던 것은 모차르트의 오페라에서 조성적 유기성 혹은 음악적 통일성이 발견되지 않는다는 것이 아니라 그것이 무엇을 의미하는지에 대한 고민이 없었다는 것이었다. 따라서 플랫오프는 그의 논문들에서 모차르트 오페라의 조성적 유기성을 찾아내는 데에서 그치지 않고 그 의미를 묻는다.

---

까지 영향을 준 것이기 때문에 이러한 논의 자체가 성립될 수 없다고 지적한다. James Webster, “To Understand Verdi and Wagner We Must Understand Mozart,” *19th-century music* 11/2(1990), 175-79.

2) John Platoff, “The Buffa Aria in Mozart’s Vienna,” *Cambridge Opera Journal* 2/2(1990), 90-120; John Platoff, “Myth and Realities about Tonal Planning in Mozart’s Operas,” *Cambridge Opera Journal* 8/1(1996), 3-15; John Platoff, “Tonal Organization in the Opera Buffa Mozart’s Time” in *Mozart Studies 2* ed. Cliff Eisen (Oxford: claredon Press, 1997), 140-174. 존 플랫오프는 조성적 유기성을 음악적 우수성으로 곧바로 연결시킨 20세기 후반의 논의들로 다니엘 헤르츠(Daniel Hertz)의 『모차르트의 오페라』와 팀 카터(Tim Carter)의 『볼프강 아마데우스 모차르트: 피가로의 결혼』을 들고 있다. Daniel Hertz, “Constructing *Le nozze di Figaro*,” in *Mozart’s Operas*, ed. “Thomas Bauman (Berkeley: University of Cambridge Press, 1990), 133-56. Tim Carter, *W. A. Mozart: ‘Le nozze di Figaro’*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1987).

본고는 모차르트 오페라 분석에 대한 위와 같은 진단과 흐름에 따라 모차르트 오페라 부파 《피가로의 결혼》을 다층적인 텍스트로 이해하고 접근하여 각각의 의미를 파악해 볼 것이다. 여기에서 본고가 말하는 《피가로의 결혼》의 다층성이란, 조성, 박자, 악기편성, 토틱 등의 음악을 구성하는 다양한 요소들뿐만 아니라, 다 폰테의 대본, 그리고 그것의 원작이자 당대의 관객들에게 오페라 《피가로의 결혼》을 이해하는 데 있어 중요한 서브텍스트가 되었을 보마르세외의 『피가로의 결혼』 등의 음악외적 요소, 당대의 작곡가들과 대본가들 그리고 청중들이 공유했을 관습이라는 복합적인 요소 등을 포함하는 것이다.<sup>3)</sup> 따라서 본고가 살펴보고자 하는 각 여성인물들의 서사와 이미지, 그리고 그것이 의미하는 바는 이러한 다양한 요소들을 다층적으로 고려하면서 논의될 것이다.

## 2. 선행연구

모차르트의 오페라 부파를 연구하는 문헌들에서 여성 등장인물들의 중요성을 지적하는 문헌을 찾는 것은 그리 어려운 일이 아니다. 예컨대, 와이 알란브룩(Wye Allanbrook)은 그의 저서 『모차르트 작품에서의 리드믹 제스처: 피가로의 결혼과 돈 지오반니』(*Rhythmic Gesture in Mozart: Le nozze di Figaro and Don Giovanni*)에서 《피가로의 결혼》의 여성 등장인

3) 모차르트의 오페라 부파 《피가로의 결혼》을 다층적인 텍스트로 읽고, 이를 둘러싼 맥락들을 살펴보는 본고의 논의는 오페라 부파를 상호텍스트적으로 읽는 기존의 논의들을 보다 넓은 범위로 확장시킨 것이라고도 할 수 있다. 오페라 부파에서 상호텍스트성이 가능한 이유는 당대의 청중들과 작곡가들에게 공유된 관습이 있었기 때문이다. 이에 대한 논의는 이가영, “파이지엘로(Giovanni Paisiello), 솔러(Vincente Martin y Soler), 치마로사(Domenico Cimarosa) 그리고 모차르트의 오페라 부파 들여다보기,” 『서양음악학』 20(2009, 29-56, John Platoff, “The buffa aria in Mozart’s Vienna,” Mary Hunter, “Some Representations of Opera Seria in Opera Buffa,” *Cambridge Opera Journal* 3/2(1991), 89-108을 참고하라.

물들이 《피가로의 결혼》의 주요한 흐름을 이끌어가고 있으며, 따라서 이들이 이 오페라의 중심에 놓여있다고 설명한다.<sup>4)</sup> 또한 제시카 왈도프(Jessica Waldoff)와 제임스 웹스터는 다 폰테와 모차르트의 《피가로의 결혼》에서 나타나는 성별 간의 갈등을 오페라를 끌어가는 가장 중요한 핵심 플롯 중 하나로 보고 있으며, 그들의 논의에서 여성 등장인물들을 중요하게 취급한다.<sup>5)</sup> 그런데 언급된 위의 두 문헌은 특별히 《피가로의 결혼》의 여성 등장인물들을 조명하고 있는 문헌들은 아니다. 그러나 그럼에도 불구하고 위의 두 문헌은 《피가로의 결혼》에서 여성 등장인물들의 역할을 중요한 것으로 간주하고 있으며, 이는 《피가로의 결혼》에서 여성 등장인물이 드라마의 전면에 드러나 있다는 것을, 그리하여 이들의 역할이 특별히 ‘발견’되는 것이 아님을 시사한다.

그런데 역설적이게도 《피가로의 결혼》의 여성 등장인물들을 집중적으로 조명한 연구는 거의 찾아볼 수 없다. 기존의 연구들은 위의 예에서와 같이 보다 포괄적인 주제를 다루면서 이 문제를 언급하는 정도에서 그치고 있는 경우가 많으며, 몇몇 연구들이 《피가로의 결혼》에 등장하는 여성 등장인물들 각각에 대해 논의하고 있을 뿐이다. 그러나 그조차도 백작부인이라는 한 인물에 집중되어 있어 이 오페라에 등장하는 여성 등장인물들을 전반적으로 조망하기 힘들다.<sup>6)</sup>

4) Wye Allanbrook, *Rhythmic Gesture in Mozart: Le nozze di Figaro and Don Giovanni* (Chicago: University of Chicago Press, 1983), 74.

5) Jessica Waldoff and James Webster, "Operatic Plotting in Figaro," in *Wolfgang Amadé Mozart: Essays on His Life and His Music*, ed. Stanley Sadie (New York: Oxford University Press, 1996), 262-63.

6) 백작부인을 집중적으로 조명하는 문헌으로는 Mary Hunter, "Rousseau, the Countess, and the Female Domain," in *Mozart Studies 2* ed. Cliff Eisen (New York: Oxford University Press, 1997), 1-26; Richard Will, "The Ambivalence of Mozart's Countess," in *Music, Libraries, Academy: Essays in Honor of Lenore Coral*, ed. James Cassaro (A-R Eddition, 2007), 31-53; James Webster, "The Analysis of Mozart's Arias," in *Mozart Studies*, ed. Cliff Eisen (New York: Oxford University Press), 101-199 등이 있다. 백작부인 이외에 《피가로의 결혼》에 나오는 다른 여성 등장인물을 다룬 문헌으로는 Christopher Heppner, "L'ho perduta": Barbarina, Cherubino, and the Economics of Love

따라서 이러한 선행연구들 사이에서 2007년 출판된 크리스티 브라운-몬테사노(Kristi Brown-Montesano)의 『모차르트 오페라의 여성 등장인물들 이해하기』 (*Understanding the Women of Mozart's Operas*)는 모차르트의 징슈필 《마술피리》 (*Die Zauberflöte*, 1791)와 모차르트와 다 폰테의 오페라 부파 작품에 등장하는 여성 등장인물들을 보다 포괄적이면서도 깊이있게 다루는 몇 없는 문헌이라는 점에서 주목할 만하다.<sup>7)</sup> 이 저서에서 브라운-몬테사노는 그간의 남성 주인공 중심적인 해석들이 오페라의 드라마와 다른 등장인물들에 대한 해석의 가능성을 얼마나 단순화시켰는지 지적하고, 여성 등장인물들 각각과 이들의 관계에 주목함으로써 모차르트의 오페라를 보다 다층적으로 읽을 수 있는 가능성을 열어주었다.

더욱이 브라운-몬테사노는 모차르트 오페라의 여성 등장인물들을 원전, 대본, 음악, 그리고 역사적 사실들에 기대어 설명함으로써 자신의 주장에 설득력을 더한다. 즉, 다양한 맥락들을 고려하고 있는 것이다. 그러나 그럼에도 불구하고, 브라운-몬테사노의 논의 역시 《피가로의 결혼》의 여성 등장인물을 다른 다른 선행연구들과 마찬가지로 백작부인이라는 등장인물에 치중되어 있으며, 또한 음악에 대한 설명을 지극히 제한적인 수준으로 제공한다. 따라서 본고에서는 브라운-몬테사노가 그녀의 논의에서 제한적으로만 다루었던 백작부인 이외의 다른 여성 등장인물들의 서사에 대해 보다 자세히 논의하고 음악적 근거들 또한 보다 자세히 살펴볼 것이다.

한편, 알란브룩의 저서 『모차르트 작품에서의 리드믹 제스처: 피가로의 결혼과 돈 지오반니』 는 톱픽이라는 개념으로 모차르트 오페라의 각 아리아

---

in *Le nozze di Figaro*," *The Opera Quarterly* 15(1999), 636-59; Wye Allanbrook, "Pro Marcellina: The Shape of 'Figaro', Act IV," *Music & Letters* Vol. 63, No. 1/2 (1982), 69-84가 있다.

7) Kristi Brown-Montesano, *Understanding the Women of Mozart's Operas*, (London: University of California Press, 2007).

와 앙상블, 피날레 등을 면밀하게 분석하고 해석한 문헌이다. 앞서 언급했던 것처럼 이 저서는 특별히 여성 등장인물들만을 조명한 문헌은 아니다. 그러나 알란브룩의 저서는 《피가로의 결혼》에서 파스토랄을 여성 등장인물들의 공간으로 보고 이 공간을 인간애의 가능성의 장으로 이해한다는 점에서, 나아가 작품 전체를 구성하는 주요 음악적 흐름 중 하나를 ‘파스토랄’(pastoral)로 읽어냄으로써 이 오페라에서 여성 등장인물들의 역할의 중요성을 역설한다는 점에서 본고가 앞으로 전개할 논의와 맞닿아 있다. 그러나 본고는 알란브룩의 해석과는 다른 시각에서 오페라 《피가로의 결혼》의 여성 등장인물들을 이해하고, 이러한 이해를 바탕으로 여성 등장인물들의 이미지와 역할을 다른 방향으로 해석할 수 있는 가능성을 타진해 볼 것이다.

## II. 여성 등장인물들: 각각의 서사와 이미지

보마르세의 극, 다 폰테의 대본, 그리고 모차르트의 음악을 면밀히 들여다 보면, 이들 각각이 여성 등장인물들을 서로 다른 시선에서 바라보고 있음을 알 수 있다. 그리고 이러한 차이들은 오페라 《피가로의 결혼》에서 교차되면서 여성 등장인물들을 둘러싼 복잡한 역학을 만들어낸다. 따라서 이 장에서는 보마르세의 극, 다 폰테의 대본, 그리고 모차르트의 음악이 각각의 여성 등장인물들을 어떻게 상징하고 있는지 살펴보고, 그것이 오페라 《피가로의 결혼》에서 어떻게 중첩되는지, 그리고 그것이 궁극적으로 어떠한 방향을 향하게 되는지에 대해 논의할 것이다.

### 1. 백작부인

브라운-몬테사노는 보마르세가 『피가로의 결혼』을 포함하는 피가로 3부작 중 첫 번째 작품인 『세비야의 이발사』(*Le Barbier de Seville*, 1775)에서 『피가로의 결혼』에서의 백작부인과 동일인물인 로지나를 귀족 출신으로 특정하고 있음에도 불구하고 여러 저명한 학자들의 선행연구들이 백작부인을 중산계급, 혹은 부르주아로 상징하고 있다고 지적한다.<sup>8)</sup> 그런데 브라운-몬테사노는 선행연구들에서의 백작부인에 대한 이와 같은 잘못된 인식이 전혀 근거가 없는 것이 아니라 백작부인이라는 등장인물이 보여주는 양가적인 모습에서 비롯된다고 설명한다. 다시 말하면, 백작부인이라는 등장

---

8) Kristi-Brown Montesano, *Understanding the Women of Mozart's Operas*, 158-63. 브라운-몬테사노는 백작부인의 계급을 오해하고 있는 학자들로 볼크마 브라운베렌스(Volkmar Braunbehrens), 볼프강 힐데스하이머(Wolfgang Hildesheimer), 스테판 쿤츠(Stefan Kunze), 메리 헌터(Mary Hunter), 제임스 웹스터(James Webster)를 들고 있다.

인물이 애초에 규정하기 힘든 성격으로 그려져 있다는 것이다.

백작부인의 양가적인 성격은 보마르셰의 극, 『피가로의 결혼』에서부터 찾아볼 수 있다. 이 극 안에서 백작부인은 간음하는 부인인 동시에 이상적인 부인됨을 수행하는 인물로 평가된다. 먼저, 간음하는 부인으로서의 백작부인은 그녀의 대자인 세뤼뱅과의 관계를 통해 나타난다.<sup>9)</sup> 보마르셰는 『피가로의 결혼』에서 백작부인을 향한 세뤼뱅의 노골적인 사랑표현을 보여줄 뿐만 아니라, 세뤼뱅을 향한 백작부인의 감정을 암시적으로 표현해낸다. 예컨대, 세뤼뱅은 사랑을 고백하는 2막 4장의 노래에서 백작부인을 직접적으로 언급함으로써 백작부인에 대한 감정을 노골적으로 표현한다. 또한 극에서 소품으로 등장하는 피 묻은 리본은 백작부인에게서 세뤼뱅으로, 그리고 다시 세뤼뱅에게서 백작부인에게로 전달되면서 이들의 관계가 부적절한 것임을 상징적으로 보여준다.<sup>10)</sup>

이처럼 보마르셰의 극에서는 이 둘 간의 관계가 어느 정도는 노골적으로, 또 어느 정도는 암시적으로 표현되었고, 따라서 당대 대부분의 관객에게 이 두 등장인물 간의 관계를 짐작하기란 어려운 일이 아니었을 것이다. 그러나 이러한 관계는 비교적 개방적인 도시였던 파리에서도 쉽게 받아들여 질 수 없는 종류의 것이었던 것처럼 보인다. 왜냐하면 당시 보마르셰의 『피가로의 결혼』이 진한 외설성과 부도덕성으로 비난받았을 때, 그 비난이 백작부인과 세뤼뱅 사이의 부적절한 관계에 집중되어 있었기 때문이다.<sup>11)</sup>

더욱이 3부작의 마지막 작품인 『죄지은 어머니』(*La Mère Coupable*, 1792)에는 백작부인과 세뤼뱅 사이의 혼외자식인 레옹이라는 등장인물이

9) “백작의 공개적인 욕망 이면에는 아주 은밀하게 금지된 욕망이 흐르고 있다. 그것은 백작부인과 자연의 추종자 세뤼뱅의 욕망인 바, 이들의 관계는 대모와 대자의 관계로 사회적 금기의 형태”이다. 윤학로, “『피가로의 결혼』에 나타난 소품과 공간 연구,” 『불어불문학회』 25(1990), 136.

10) 윤학로, “『피가로의 결혼』에 나타난 소품과 공간 연구,” 142-44.

11) “작품의 외설성과 관련한 비판은 무엇보다도 백작부인과 세뤼뱅의 관계에 집중되었다.” 김새환, “18세기 신문비평에 나타난 『피가로의 결혼』의 부도덕성에 대한 비판,” 『불어불문학회』 44(2000), 99.

언급된다. 보마르셰가 이미 『피가로의 결혼』의 1785년 출판본 서문에서 『죄지은 어머니』를 집필할 계획을 밝히고 있음을 고려할 때, 여기에서 ‘죄지은 어머니’가 백작부인을 가리키는 것임을 고려할 때, 백작부인과 세뤼뱅을 둘러싼 혐의와 실제 보마르셰가 그리고자 했던 이 두 등장인물들 간의 관계의 성격이 전혀 상관없는 것이라고 하기는 어려워 보인다.<sup>12)</sup>

그런데 역설적이게도 보마르셰는 같은 서문에서 백작부인을 “덕의 전형, 여성의 모범이며 우리들의 우상”이라고 표현하고 있다.<sup>13)</sup> 그리고 그는 백작부인을 이렇게 표현하는 이유를 세뤼뱅을 향한 끌림에도 불구하고 고군분투 끝에 그녀가 결국에는 부정을 저지르지 않았다는 데에서 찾는다.<sup>14)</sup> 즉, 백작부인의 덕은 그녀의 정절에서 나오는 것이다. 그러나 이러한 덕의 원천은 정절이 지켜지지 못하는 순간 바로 악덕으로 변할 수 있는 종류의 것이다. 따라서 『죄지은 어머니』에서 백작부인의 부정이 노골적으로 드러나는 순간, 백작부인은 죄지은 어머니, 즉 부도덕한 부인으로 전락해 버리는 것이다.

한편, 백작이 백작부인을 향해 용서를 구하는 두 개의 장면은 청중으로 하여금 비판의 화살을 백작이 아닌 백작부인을 향하도록 만든다. 먼저, 첫 번째 용서장면인 2막 12장에서 백작은 백작부인의 정절을 의심한 것에 대해 용서를 구한다. 그러나 사실상 이 장면에서 용서를 구해야 하는 사람은 백작부인이다. 이 장면 직전에 그녀는 실제로 세뤼뱅과 함께 있었으며, 그것이 발각되기 직전 수잔나의 기지로 간신히 위기를 모면했을 뿐이기 때문이다. 따라서, 이 장면은 백작이 용서를 구하고 있음에도 불구하고, 관객들로 하여금 비판의 화살을 백작부인을 향하도록 만든다.

---

12) Pierre Beaumarchais, “The Preface to “The Marriage of Figaro,”” 1785, Translated by Mary Douglas Dirks, *The Tulane Drama Review* 2/2(1958), 17. 다니엘 헤르츠는 이러한 이유로 『피가로의 결혼』의 1785년판 서문에서 백작부인에 대한 혐의를 부인한 보마르셰의 언급에 정당성이 결여되어 있다고 지적한다. Daniel Hertz, *Mozart's Operas*, 112.

13) 위의 글, 12.

14) 위의 글, 11-12.

두 번째 용서장면인 5막 19장은 백작의 부정이 극의 모든 등장인물들에게 폭로되는 순간이다. 그런데, 이 장면은 백작을 제외한 주요 등장인물들이 밝히고자했던 백작의 부정이 마침내 폭로되었음에도 불구하고, 더욱이 그것이 5막에 이르는 극의 대단원을 마무리하는 장면임에도 불구하고 지나치게 짧고 사소하게 다루어진다. 뿐만 아니라, 백작부인은 자신의 정절을 의심한 데에 대한 백작의 첫 번째 사죄보다 백작의 부정에 대한 사죄를 보다 즉각적으로 받아들이는데 이러한 백작부인의 태도는 백작부인에게 있어서 백작의 부정을 비난하는 것보다 자신의 정절을 증명하는 것이 더 중요한 가치임을 시사한다. 즉, 이 두 용서장면은 백작부인에 대한 가치판단이 그녀의 정절을 통해서 결정되는 것임을 보여주는 것이다. 그리고 이러한 설정은 이 작품의 풍자가 과연 누구를 향하고 있는지를 질문하게 만든다.

그러나 그럼에도 불구하고 『피가로의 결혼』 안에서 백작부인은 『죄지는 어머니』에서의 부도덕한 부인과는 구별되는, 이상적인 부인됨을 수행하는 인물이기도 하다. 『피가로의 결혼』에서 백작부인이라는 등장인물의 이상적인 부인됨은 보마르셰가 그의 서문에서 언급했던 유혹을 물리치는 절개에서도 비롯되지만, 또한 앞서 언급된 두 용서장면에서의 ‘용서’에서도 비롯된다. 보마르셰는 같은 서문에서 용서가 여성의 덕성이며, 덕성있고 관대한 백작부인 역시 여느 여성이 항상 그러한 것처럼 백작을 온전히 용서하는 인물이라고 설명한다.<sup>15)</sup> 또한 매리 헌터(Mary Hunter)가 지적한 것처럼 『피가로의 결혼』에서 백작부인은 용서라는 수단을 통해서만 진정으로 자신의 영향력을 행사할 수 있다.<sup>16)</sup> 즉, 백작부인의 힘과 그것을 행사할 수 있는 정당성은 절개와 용서를 통해서 획득되는 것이다.

이처럼 보마르셰의 『피가로의 결혼』에서 백작부인은 도덕성과 부도덕성의 양가적인 성격을 오가는, 하나의 성격으로 규정되기 힘든 인물로 그려진

---

15) Pierre Beaumarchais, “The Preface to “The Marriage of Figaro,”” 11.

16) Mary Hunter, “Rousseau, the Countess, and the Female Domain,” 15.

다. 그리고 이러한 특징은 백작부인을 도덕성과 부도덕성 사이에 위치시킨다기 보다는 오히려 그녀를 도덕적이거나 부도덕적인, 극단적인 성격으로서만 존재하게 만든다. 즉, 백작부인이 자신의 정절을 확인받을 때, 혹은 용서와 같은 덕목을 수행할 때, 그녀는 도덕적인 인물이 되지만, 정절을 지키지 못했을 때, 부인됨의 덕목을 수행하지 못했을 때, 백작부인은 바로 부도덕한 인물로 전락해 버리는 것이다.

한편, 다 폰테의 각색된 대본에서 백작부인은 보마르세의 극과는 조금 다른 이미지로 그려진다. 각색이라는 작업이 기본적으로 원작을 바탕으로 하는 것이기 때문에 그것이 어느 정도까지 대본가의 생각을 반영하는지를 추측하기는 쉽지 않다. 그러나 그럼에도 불구하고 《피가로의 결혼》의 대본에서 수정되거나 삭제된 부분들, 특히 전체길이를 줄여야만 했음에도 불구하고 추가된 부분들은 대본가 다 폰테가 작품을 어떤 관점으로 해석하고 있는지에 대한 단서가 된다.

먼저, 보마르세의 극에서 백작부인이 1막부터 등장하는 것과 달리, 다 폰테의 대본에서 백작부인은 2막에서야 등장한다. 그리고 이 때 백작부인이 처음 자신을 내보이는 아리아인 “사랑의 신이시여 위안을 주소서”(Porgi amor, qualche ristoro)는 보마르세의 원작에는 없는, 다 폰테가 자신의 대본에 추가한 부분이다. 이러한 재조정은 백작부인에 대한 이미지를 보마르세의 그것과는 완전히 다른 것으로 만드는데, 보마르세의 극에서 1막에 등장함으로써 케루비노를 옹호했던 백작부인의 모습을 지우고, 2막에서 자신의 처지를 한탄하는 아리아로 백작부인을 처음 등장시킴으로써 청중들로 하여금 케루비노와 백작부인의 부정한 관계보다는 백작으로부터 버려진 백작부인의 처지와 감정에 보다 공감하도록 만들기 때문이다.<sup>17)</sup>

뿐만 아니라 다 폰테는 케루비노와 백작부인 사이의 부도덕한 관계를 보

---

17) 보마르세의 『피가로의 결혼』에서의 세뤼뱅이라는 인물과 다 폰테와 모차르트의 《피가로의 결혼》에서의 케루비노라는 인물은 동일인물이다.

여주는 장치들 중 대부분을 그의 대본에서 삭제시켰다. 예컨대, 보마르세의 극 2막 4장에서 세뤼뱅이 그의 연가에서 백작부인을 ‘대모’로 특징하고 있는 것과 달리, 다 폰테의 대본의 같은 부분에 해당하는 케루비노의 아리아 “나는 더 이상 내가 누구인지, 무엇을 하는지 모르겠어”(Non so più cosa son, cosa faccio)의 가사는 백작부인인 ‘대모’를 특징하고 있지 않고 마치 사랑 그 자체와 사랑에 빠진 것 같은 소년 케루비노를 보여준다. 이 외에도 보마르세의 극에서 세뤼뱅과 백작부인 사이의 관계를 상징적으로 보여주던 리본과 관련된 암시들이 다 폰테의 대본에서는 상당부분 삭제되었다. 예컨대, 보마르세의 극 2막 25장, 그리고 4막 3장에서 리본을 통해 세뤼뱅과 백작부인 사이의 관계를 상징적으로 보여주는 대사들이 다 폰테의 대본에서는 전혀 나오지 않는다(대사 1, 2).

<대사 1> 보마르세의 『피가로의 결혼』, 2막 25장<sup>18)</sup>

백작부인: (혼자서) 이걸 너무 대담한 일인데! (뒤를 돌아보며) 아, 리본!  
 나의 고운 리본, 너를 깜빡 잊었구나. (의자 위에서 그것을 둥글게 감고) 이제 나를 떠나지 마라. 언제나 그 불행한 아이를 생각하게 해다오. 아, 나리는 무슨 일을 했던가. 나는 지금 무엇을 하고 있는 것일까?

18) 본고에서 사용된 보마르세의 『피가로의 결혼』의 대사번역은 민희식에 의한 것이다. Pierre Beaumarchais, *Le Mariage de Figaro*, 민희식 역 『피가로의 결혼』 (서울: 문예출판사, 2009).

<대사 2> 보마르세의 『피가로의 결혼』, 4막 3장

수잔느: (몸을 뒤지며) 편이 없어요.

백작부인: (제 벨트를 꺼내며) 이것으로 해. (세워뺨의 리본이 그 안에서 떨어진다) 아, 리본!

수잔느: (그것을 주워서) 이거 그 녀석이 가지고 있던 거군. 마님이 뺏었군요.

백작부인: 그 놈 팔에 감아두란 말이야, 그럼? 그럼 재미있을지는 모르지만. 자, 이리 내.

수잔느: 마님, 피가 묻어 있으니, 몸에 달아선 안 돼요.

또한 다 폰테는 보마르세의 극에서는 없었던 백작부인의 두 번째 아리아인 “아름답던 시절은 어디에 있나”(Dove sono I bei momenti)를 추가하는데, 이 아리아 역시 백작부인의 첫 번째 아리아에서처럼 버려진 처지의 백작부인을 표현함으로써 보마르세의 극에서 그려졌던 부도덕한 여성으로서의 그녀의 혐의를 지운다.

이처럼 다 폰테는 각색을 통해 백작부인의 부정함을 지우고 그녀를 보다 이상적인 여성으로 만든다. 다니엘 헤르츠(Daniel Hertz)는 오페라 《피가로의 결혼》이 공연되었던 빈이라는 도시가 보마르세의 극이 올라갔던 파리보다 보수적인 도시였기 때문에 다 폰테가 그의 대본에서 백작부인을 이상적인 부인으로 변신시킬 수밖에 없었으리라고 설명한다.<sup>19)</sup> 그러나 모차르트의 음악을 자세히 살펴보면 보마르세의 극에서 그려졌던 백작부인의 부도덕성이 오페라에서 결코 사라지지 않았음을 읽어낼 수 있다.

《피가로의 결혼》에서 백작부인의 위치는 귀족계층에 속하거나 영웅적인

---

19) Daniel Hertz, *Mozart's Operas*, 109.

성격의 파르테 세리아(parte seria)와 낮은 계급에 속하거나 가볍고 희극적인 성격의 파르테 부파(parte buffa)의 특징을 모두 지닌 메조 카라테레(mezzo carattere)에 속한다.<sup>20)</sup> 메조 카라테레는 오페라의 맥락에 따라 정의되는 인물유형으로 맥락에 따라 긍정적으로 읽힐 수도 있고 부정적으로 읽힐 수도 있다. 그런데 백작부인의 경우, 그녀의 사회적 신분이 귀족임에도 불구하고 메조 카라테레로 설정되어 청중으로 하여금 백작부인의 성격을 평가절하하게 만든다. 그리고 모차르트의 음악은 이러한 메조 카라테레로서의 그녀의 위치를 더욱 공고하게 만든다.

모차르트는 백작부인의 두 개의 아리아 중 첫 번째 아리아인 “사랑의 신이시여, 위안을 주소서”를 내림마장조, 2/4박자의 아리아로 작곡하였다. 오페라 부파라는 장르에서 2/4박자는 관습적으로 메조 카라테레나 파르테 부파 중 여성 등장인물에게 부여되는 박자로 이는 모차르트가 백작부인의 성격과 역할을 어떻게 상정하고 있는지를 간접적으로 보여준다.<sup>21)</sup> 더욱이 “사랑의 신이시여 위안을 주소서”에서의 2/4박자는 이 아리아가 2막의 막이 올라가자마자 관객들이 마주하는, 백작부인의 성격을 소개하는 아리아임을 고려했을 때, 무엇보다도 사랑을 잃은 비통을 노래하는 백작부인의 가사를 고려했을 때, 전혀 적절한 박자가 아니다. 이 아리아에서의 2/4 박자는 백작부인의 가사가 표현하고 있는 비통함을 극대화시키는 것이 아니라 오히려 그것을 사소화하고 청중들로 하여금 그녀의 가사가 표현하는 감정에 공감하기 어렵게 만들기 때문이다.

---

20) 오페라 부파에 등장하는 등장인물들의 계층과 성격에 따른 분류는 이가영, “파이지엘로 (Giovanni Paisiello), 솔러(Vincente Martin y Soler), 치마로사(Domenico Cimarosa) 그리고 모차르트의 오페라 부파 들여다보기,” 32-37을 참고하라.

21) James Webster, “The Analysis of Mozart’s Arias,” in *Mozart Studies*, ed. Cliff Eisen (New York: Oxford University Press, 1991), 107.

<가사 1> 다 폰테의 《피가로의 결혼》, “사랑의 신이시여, 위안을 주소서”<sup>22)</sup>

Porgi amor, qualche ristoro 사랑의 신이시여 위안을 주소서  
Al mio doulo, a miei sospir: 내 슬픔에, 내 한숨에:  
O mi rendi il mio tesoro, 내 소중한 이를 돌려주던지  
O mi lascia almen morir. 그것이 아니라면 죽음이라도 주소서.

“사랑의 신이시여, 위안을 주소서”의 형식 또한 백작부인의 사회적 신분과 이 아리아의 가사가 전달하고자 하는 것과는 거리가 멀어 보인다. 이 아리아의 가사는 각 8음절을 갖는 4행으로 구성되어 다 카포 아리아로 작곡되기에 적합함에도 불구하고, 모차르트는 이 아리아를 다 카포 아리아가 아닌 발전부 없는 소나타형식으로 작곡하였다(가사 1).<sup>23)</sup> 관습적으로 다 카포 아리아와 론도(rondò)아리아는 귀족계층이나 영웅적인 등장인물에게 부여되는, 즉 백작부인의 사회적 위치와 이 아리아의 가사에 맞는 형식이다.<sup>24)</sup> 그런데 모차르트는 이 아리아의 가사, 즉 다 폰테의 대본이 다 카포 아리아에 적합하게 쓰였음에도 불구하고 다른 형식을 채택한 것이다. 그리고 이러한 선택 역시 모차르트가 백작부인이라는 등장인물의 성격을 어떻게 규정하고 있는지를 간접적으로 보여준다.

---

22) 본고의 오페라 가사 번역은 연구자에 의해 이루어진 것으로, Lorenzo Da Ponte, *Three Mozart Libretti*, trans. Robert Pack and Marjorie Lelash (New York: Dover Publications, 1993), Lorenzo Da Ponte, *The Metropolitan Opera Presents: Le nozze di Figaro: Libretto, Background, and Photos*, trans. Nico Castel (Milwaukee: Amadeus Press, 2014), 2018년 7월 6일 서울 잠실 롯데콘서트홀에서 있었던 콘서트 오페라 《피가로의 결혼》 공연의 프로그램 노트를 바탕으로 하였다.

23) James Webster, “The Analysis of Mozart’s Arias,” 160.

24) 론도(rondò)아리아는 론도(rondo)형식과는 구별되는 것으로, 두 개의 서로 다른 템포(느림-빠름)로 구성되어 있으며, 각 부분의 주제가 적어도 한 번씩은 반복되는 것이 특징이다. 대개 파르테 세리아 중 여성 등장인물에 의해 불린다. John Platoff, “The buffa aria in Mozart’s Vienna,” 99.

한편, 모차르트는 다 폰테의 대본에서 상당부분 지워졌던 백작부인과 케루비노 사이의 관계를 음악적으로 다시 표현해내는 것처럼 보인다. 알란브룩은 모차르트가 “사랑의 신이시여 위안을 주소서”에서 행진곡 리듬과 아모로소(amoroso) 토픽을 복합적으로 사용하고 있다고 설명한다(악보 1). 그런데 행진곡 리듬은 백작부인의 아리아 바로 앞에 위치한 피가로의 아리아 “너는 더 이상 나비가 아니다”(non più andrai, farfallone amoroso)에서 피가로가 군인으로서 성장한 케루비노의 모습을 표현할 때 사용한 토픽이다.<sup>25)</sup> 피가로가 행진곡 리듬을 통해 성장한 케루비노에 대해 노래한 뒤 막 바로 2막이 올랐을 때 백작부인이 같은 토픽을 노래한다는 사실은 피가로의 아리아에서의 행진곡 리듬뿐만 아니라 백작부인의 아리아에서의 행진곡 리듬 또한 케루비노를 상징하는 것으로 읽을 수 있는 가능성을 열어준다. 뿐만 아니라 ‘천사’ 혹은 ‘천사같은 아이’를 의미하는 ‘케루비노’라는 이름과 백작부인 아리아의 첫 가사인 ‘사랑의 신’이 주는 인상, 케루비노가 떠나야만 하는 상황 등은 백작부인이 그녀의 아리아에서 갈구하는 대상이 누구인지 의구심을 품게 만든다. 가사와 음악이 마치 케루비노를 지칭하는 것처럼 보이기 때문이다.<sup>26)</sup>

---

25) Wye Allanbrook, *Rhythmic Gesture in Mozart*, 100–103.

26) 백작부인은 1막에서 등장하지 않았지만 백작부인의 아리아 “사랑의 신이시여 위안을 주소서” 뒤에 나오는 대본의 내용을 통해 그녀가 1막의 상황을 누군가에게 들어 이미 알고있음을 짐작할 수 있다.

<악보 1> 모차르트의 《피가로의 결혼》, “사랑의 신이시여 위안을 주소서”, 3-11마디

아모로소 토틱

Violin I

Violin II

Viola

Vc./Cb.

군대리듬

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc./Cb.

백작부인의 두 번째 아리아인 “달콤하고 애정어린 순간들은 어디로 갔나”(Dove sono I bei momenti) 역시 “사랑의 신이시여, 위안을 주소서”처럼 2/4박자로 작곡되었다. 백작부인의 두 개의 아리아가 모두 백작부인의 신분과 어울리지 않는 박자로 작곡되었다는 것은 결국 모차르트가 의도적으로 이 박자를 백작부인에게 부여하고 있음을, 그리하여 이 박자가 주는 정조(情調)를 통해 백작부인의 성격을 규정하고자 한다는 것을 시사한다. 그런데 백작부인의 첫 번째 아리아가 메조 카라테레로서의 그녀의 위치를 공고하게 하는 음악이었던 것과 달리, “달콤하고 애정어린 순간은 어디로 갔나”는 백작부인을 메조 카라테레로서만 묘사하지는 않는다. 이 아리아의 다른 음악적 요소들이 이 아리아를 세리아적으로 만들기 때문이다.

먼저, “달콤하고 애정어린 순간들은 어디로 갔나”는 앞에 레치타티보 아콤폰나토가 붙는 론도아리아로 작곡되어 백작부인의 사회적 위치에 맞게, 즉 파르테 세리아적으로 작곡되었다. 뿐만 아니라 모차르트는 이 론도아리아의 두 번째 부분에 해당하는 곳의 박자를 C로 바꿈으로써 백작부인의 사회적 위치에 맞는 박자를 부여하고, 또한 많은 도약음정을 포함시킴으로써 백작부인의 고결함을 음악적으로 표현해낸다.

이처럼 “달콤하고 애정어린 순간들은 어디로 갔나”의 두 번째 부분에서 백작부인은 이전까지와는 반대로 고결한 인물로 그려진다. 그렇다면 무엇이 그녀의 속성을 이렇게 바뀌게 했는지 묻지 않을 수 없다. 그리고 이에 답하기 위해서는 백작부인의 속성이 변화하는 순간의 맥락을 살펴볼 필요가 있다. 앞서 언급했던 것처럼, 백작부인의 “달콤하고 애정어린 순간들은 어디로 갔나”는 보마르셰의 극에서 나오지 않았던 부분으로 다 폰테가 각색의 과정에서 추가한 부분이다. 그런데 다 폰테는 이 아리아를 추가하면서 백작부인의 아리아만 추가한 것이 아니라 이 아리아의 바로 앞에 바바리나와 케루비노의 대화 또한 추가한다.

바바리나와 케루비노 사이의 관계는 이미 1막에서 암시된 것으로 성적인 문제를 내포하는 관계이다 (그것이 진실된 것이든 아니든 간에). 따라서 백작부인의 “달콤하고 애정어린 순간들은 어디로 갔나” 바로 앞에 나오는 바바리나와 케루비노 사이의 대화는 백작부인과 케루비노의 관계를 어느 정도 분리시키고, 청중으로 하여금 백작부인과 백작의 관계에 보다 집중하도록 만든다. 또한 “달콤하고 애정어린 순간들은 어디로 갔나”에서는 “사랑의 신이시여, 위안을 주소서”에서 백작부인이 노래하는 선율 뒤로 지속적으로 울리던 케루비노의 행진곡 리듬이 사라지고 아모로소 토틱만이 남아있다.

이와 같은 정황들은 백작부인의 음악적 고결함이 어디에서 비롯된 것인지를 짐작하게 만든다. 즉, “달콤하고 애정어린 순간들은 어디로 갔나”에서의 백작부인의 덕성은 케루비노라는 유혹을 거부한 데에서 나오는 것이다. 이러한 정황은 이 아리아에서 백작부인의 음악이 변하는 순간 더욱 확실해지는데, 백작부인의 음악이 변화하는 두 번째 부분에서의 백작부인은 “아! 내 정절이 그의 무정한 가슴을 변화시킬 희망을 주기를”이라는 가사로 백작에 대한 그녀의 절개를 노래하기 때문이다.<sup>27)</sup>

백작부인의 아리아 “달콤하고 애정어린 순간들은 어디로 갔나”에서 또 다른 주목할 만한 사실은 모차르트가 이 아리아의 선율을 자신의 미사 작품의 선율에서 차용하고 있다는 것이다(악보 2, 3).<sup>28)</sup>

---

27) “사랑의 신이시여 위안을 주소서”에서는 그녀가 갈구하는 대상이 불분명했던 반면, “달콤하고 애정어린 순간들은 어디로 갔나”의 경우 바로 앞 레지타티보에서 백작이 언급되기 때문에 이 아리아의 대상이 백작임을 비교적 분명히 알 수 있다.

28) Daniel Hertz, *Moart's Operas*, 118-20.

<악보 2> 모차르트의 《피가로의 결혼》, “달콤하고 애정어린 순간들은 어디로 갔나”, 1-4마디

Oboe

Bassoon

Violin I

Violin II

Countess

Viola

Vc./Cb.

Do - ve so - no i bei mo - men - ti di

<악보 3> 모차르트의 《다장조 미사》 (Mass in C, K.317), “아누스 데이”(Agnus Dei), 9-12마디.

Violin I

Violin II

Soprano

Vc./Cb./Fag.

A - gnus De - i, a - gnus De - i, qui

다니엘 헤르츠는 미사 작품의 선율을 차용한 백작부인의 선율이 그녀의 간청이 갖는 진정성을 표현한다고 보았다.<sup>29)</sup> 그러나 위에서 논의한 내용들을 고려해보면, 이 선율의 차용이 단순히 그러한 역할만을 하지 않는다는 것을 알 수 있다. 이 선율이 주는 신성한 이미지가 고군분투 끝에 유혹을 뿌리치고 절개를 지킨 백작부인을 “덕의 전형, 여성의 모범이며 우리들의 우상”이라고 평가 내렸던 보마르셰의 서문을 떠올리게 하기 때문이다. 즉, 모차르트 또한 음악을 통해 그녀의 정절에 가치평가를 내리고 있는 것이다. 다시 말하면, 백작부인이 그녀의 정절을 다짐하는 순간 그녀의 음악 또한 그녀를 신성화시키는 것이다.

이처럼 보마르셰의 극에서와 마찬가지로 다 폰테와 모차르트의 《피가로의 결혼》에서도 백작부인은 도덕적이거나 혹은 부도덕적인 양가적인 성격으로 그려진다. 그리고 이러한 가치판단은 백작부인의 신분과는 별개로 백작에 대한 그녀의 정절과 관련하여 이루어진다. 보마르셰의 극에서도, 다 폰테와 모차르트의 오페라에서도, 백작부인은 도덕적이거나 부도덕적인 성격으로만 규정되며 백작부인은 그녀의 태도를 통해 이 반대급부를 끊임없이 오고가는 인물로 그려지는 것이다.

## 2. 수잔나

보마르셰는 『피가로의 결혼』의 서문에서 수잔나라는 등장인물에 대해 다음과 같이 서술한다.

---

29) 위의 책, 119-20.

“재치있고, 영리하며, 명랑한 하녀 수잔나는 왜 우리의 지지를 받아 마땅한가? 권력을 가진 난봉꾼(백작)이 그녀를 취하려고 할 때, 수잔나는 이 사실을 백작부인과 자신의 약혼자인 피가로에게 주저없이 털어놓기 때문이다. 또한, 그녀가 극에서 가장 긴 역할을 수행하고 있음에도 불구하고, 현명하지 못하거나 자신의 의무에 위배되는 말을 전혀 하지 않기 때문이다. 수잔나의 거짓말은 오직 그녀가 충성스럽게 헌신하고 있는 백작부인을 돕기 위해서만 행해진다.”<sup>30)</sup>

이 서문에서 알 수 있는 것은 보마르셰가 수잔나라는 등장인물을 충성스럽고 헌신적이며 청렴결백한 이미지로 설정했다는 것이다. 이 서문은 또한 극에서 수잔나에 대한 이러한 이미지가 백작부인과 마찬가지로 피가로와 백작부인에 대한 그녀의 충절을 통해 형성되는 것임을 보여준다. 그러나 보마르셰의 극에서 수잔나는 백작부인처럼 양가적인 성격을 갖지는 않는다. 백작부인과 케루비노의 관계가 백작부인의 성격을 반대급부로 정의 내리게 했던 반면, 수잔나와 백작의 관계는 보마르셰가 설정한 수잔나, 즉 충성스럽고 헌신적인 인물로서의 수잔나의 모습에 거의 영향을 끼치지 않기 때문이다.

보마르셰의 극에서 수잔나와 백작 사이의 관계가 수잔나의 이미지에 영향을 끼치는 순간은 피가로는 이 둘 사이의 관계를 의심할 때 뿐이다. 보마르셰의 극 4막 14장에서 피가로는 팡세트를 통해 수잔나와 백작의 밀회계획을 알게 된다.<sup>31)</sup> 그러나 사실 이 밀회계획은 백작부인과 수잔나가 백작의 부정을 밝히기 위해 꾸민 것으로, 실제로는 수잔나로 변장한 백작부인과 백작이 만나게 되어있다. 하지만 이 사실을 모르는 피가로는 5막 3장에서 수잔나와 백작을 신랄하게 비난한다. 여기에서 주목할 점은 이 때 피가로의 비난의 초점이 수잔나 보다는 백작을 향해 있다는 것이다. 즉, 보마르셰의

30) Pierre Beaumarchais, “The Preface to “The Marriage of Figaro.”” 13.

31) 보마르셰의 『피가로의 결혼』에서의 팡세트라는 인물과 다 폰테-모차르트의 《피가로의 결혼》에서의 바바리나라는 인물은 동일인물이다.

극에서의 피가로는 자신의 약혼자인 수잔나와 백작 사이의 부정이 의심되는 순간에도 수잔나 보다는 백작에게 비난의 화살을 돌리고 있는 것이다.

피가로의 신랄한 비난이 담긴 이 5막 3장은 그 사회전복적인 내용으로 인하여 보마르세의 『피가로의 결혼』이 빈에서 공연금지 처분되는 데 있어 결정적 이유를 제공한 부분이다. 이는 보마르세에게도, 당대의 청중들에게도, 이 장면의 초점이 수잔나가 아닌 백작에게 있었음을 시사한다. 그런데 다 폰테는 오페라 《피가로의 결혼》의 대본의 같은 부분에 해당하는 피가로의 아리아 “눈을 떠라, 경솔하고 멍청한 남자들아” (Aprite un po' quegli occhi, uomini incauti e sciocchi)에서 백작에 대한 비난을 지우고 수잔나에 대한 비난만을 남긴다. 다니엘 헤르츠는 이에 대해 보마르세가 5막 3장의 사회전복적인 내용을 어느 정도 숨기기 위하여 여성에 대한 비난을 추가했던 것과 달리, 다 폰테는 각색의 과정에서 사회전복적인 내용을 삭제하고 여성에 대한 비난만을 남기고 있다고 지적한다.<sup>32)</sup>

다 폰테가 그의 각색에서 『피가로의 결혼』 5막 3장에서의 백작에 대한 비난을 삭제함에 따라 이 장면에서의 비난의 대상은 자연스럽게 수잔나, 혹은 여성을 향하게 된다(가사 2). 물론 다 폰테가 피가로의 대사에서 백작을 향한 비난, 즉 사회전복적인 내용을 삭제한 것은 원작의 공연금지 처분을 고려한 결과였을 것이다. 그러나 다 폰테가 오페라 《피가로의 결혼》을 위해 각색한 다른 부분의 내용들은 5막 3장의 각색 과정에서 그가 문제적 대사의 삭제만을 고려한 것이 맞는지 의문을 품게 만든다. 다 폰테의 각색에서 수정되거나 추가된 다른 몇몇 부분들이 보마르세의 극 5막 3장의 사회전복적인 내용을 삭제함으로써 부각된 수잔나를 향한 혐의제기와 무관해 보이지 않기 때문이다.

---

32) Daniel Hertz, *Mozart's Operas*, 109.

<가사 2> 다 폰테의 《피가로의 결혼》, “눈을 떠라, 경솔하고 멍청한 남자들아”

Aprite un po' quegli occhi, 눈을 떠라,  
Uomini incauti e sciocchi; 경솔하고 멍청한 남자들아;  
Guardate queste femmine, 이 여인들을 보아라,  
Guardate cosa son! 그들이 무엇인지 보아라!  
Queste chiamate Dee 여신이라 불리는 이 피조물은  
Dagli ingannati sensi, 당신네들의 정신을 잃게 만들고,  
A cui tributa incensi 당신의 허약한 이성에 향을 태워  
La debole ragion. 제물로 바치게 하지.  
Son strghe che incantano per farci penar 우리에게 고통을 주는 매혹적인 마녀들,  
Siren che cantano per farci affogar, 우리를 익사시키는 사이렌들,  
Civette che allettano per tarci le piume, 우리의 깃털을 뽑으려는 올빼미들,  
Comete che brillano per toglierci il lume. 우리의 빛을 뺏기 위해 불타는 혜성들.  
Son rose spinose, 가시돋친 장미들,  
Son volpi vezzose, 교활한 여우들,  
Son orse benigne 상냥한 암곰들,  
Colombe maligne, 사악한 비둘기들,  
Maestre d'inganni, 속임수의 대가들,  
Amiche d'affanni, 괴로움의 친구들,  
Che fingono, mentono, 가식적인 이들, 거짓말하는 이들,  
Amore non senton, 사랑을 느끼지 못하고,  
Non senton pietà. 연민도 느끼지 못하지.  
No, no, no, no! 아니, 아니, 아니, 아니!  
Il resto nol dico, 더 이상은 말하지 않아.  
Già ognuno lo sa. 이미 모두들 알고 있으니까.

다 폰테는 보마르셰의 『피가로의 결혼』 1막 1장에 해당하는 내용을 오페라 《피가로의 결혼》에서 두 개의 듀에티노, “다섯, 열, 열 둘”(Cinque, Dieci, Venti)과 “백작부인이 우연히 밤에 당신을 부르신다면”(Se a caso madama la notte ti chiama)으로 각색했다. 이 장면에서 피가로는 백작이 곧 결혼할 수잔나와 자신에게 성에서 가장 편한 방을 주었다며 기뻐한다. 그러나 이러한 백작의 호의 이면에는 수잔나를 취하려는 목적이 있다. 이 사실을 알고 있는 수잔나는 눈치 없는 피가로를 비난하며 피가로에게 백작의 저의를 밝힌다. 그런데 이 장면에서 다 폰테는 수잔나를 의심하는 피가로의 대사를 추가한다(가사 3). 피가로가 수잔나를 의심하는 이러한 대사는 원작인 보마르셰의 극에서는 암시조차 되어있지 않다.

<가사 3> 다 폰테의 《피가로의 결혼》, “백작부인이 우연히 밤에 당신을 부르신다면”

수잔나:	Se udir brami il resto,	나머지를 듣고 싶다면,
	Discaccia I sospetti, che	내게 모욕적인 그 끔찍한
	torto mi fan.	의심부터 버려.
피가로:	Udir bramo il resto,	나머지를 듣고 싶지만,
	I dubbi, I sospetti gelare mi fan.	의심과 불안이 날 얼어붙게 해.

다 폰테의 각색에서 수잔나에게 혐의가 씌어지는 부분은 이 뿐만이 아니다. 보마르셰의 극 1막 6장부터 9장에서는 수잔나에게 자신의 처지를 한탄하러 온 케루비노가 갑작스러운 백작의 등장에 숨는 장면, 백작이 수잔나에게 자신이 원하는 바를 다시 한 번 밝히는 장면, 그리고 갑작스러운 바질리오의 등장으로 백작이 숨는 장면, 백작부인과 케루비노에 대한 이야기를 듣

고 화가 난 백작이 자신의 존재를 바질리오에게 밝히는 장면, 숨어있던 케루비노가 백작에게 들키는 장면들이 연속적으로 이어진다. 오페라에서 이 부분은 케루비노의 아리아 “나는 더 이상 내가 누구인지, 무엇을 하는지 모르겠어” 뒤에 이어지는 레치타티보와 삼중창에 해당한다. 그런데 다 폰테는 이 부분을 각색하는 과정에서 보마르세의 원작에는 없었던 내용을 추가한다. 추가된 부분은 바질리오의 가사로, 바질리오는 백작을 언급하고 싶어하지 않는 수잔나를 향해 “나쁜 의도는 없습니다. 모든 사람이 각자의 취향을 갖고 있는 법이지요. 하지만 나는 다른 모든 여자들이 그렇듯이 당신 또한 시종보다는 너그럽고 사려깊은 백작을 애인으로 삼고 싶어 하리라고 생각합니다”라고 말하며 수잔나의 혐의를 확신하는 듯한 뉘앙스를 보여준다.

또한, 다 폰테는 숨어있던 케루비노가 백작에 의해 발각되었을 때 바질리오가 “여자는 다 그래”(così fan tutte le belle)라는 가사를 부르도록 각색하였다. 이 때 바질리오의 가사 “여자는 다 그래”는 이후 다 폰테와 모차르트가 공동작업한 오페라 부파 중 마지막 작품인 《여자는 다 그래》(*così fan tutte*, 1790)의 제목이 된다. 《여자는 다 그래》는 두 남자 주인공이 자신의 약혼녀들의 절개를 시험하고, 결국 두 여인의 신의를 저버리고 절개를 지키지 못한다는 내용이다. 만약 《여자는 다 그래》가 바질리오가 부르는 가사의 긴 주해라면 《여자는 다 그래》라는 오페라 자체가 수잔나를 이해하는 서브텍스트가 될 수도 있을 것이다.<sup>33)</sup> 그리하여 추가된 바질리오의 가사는 ‘절개를 지키지 못하는 다른 여성들과 마찬가지로 수잔나’와 같은 의미로 해석될 수 있는 것이다. 이와 같은 정황들은 다 폰테가 그의 각색을 통해 《피가로의 결혼》에서 수잔나에게 지속적으로 혐의를 제기하고 있음을 시사한다. 다시 말하면, 다 폰테의 각색된 대본에서 보마르세의 원작에서

---

33) 《여자는 다 그래》는 당시의 다른 오페라 부파 작품들과 달리 원작이 없는 작품으로 알려져 있다. 이와 관련된 내용은 이가영, “파스토랄(Pastoral)로 읽는 <코지 판 투테>,” 『음악과 문화』 20(2009), 112-113을 참고하라.

는 찾아볼 수 없었던 수잔나의 절개에 대한 의혹이 지속적으로 제기되는 것이다.

뿐만 아니라 알란브룩은 보마르셰의 극 4막 15장에서 피가로가 수잔나를 의심하는 자신을 꾸짖는 마르첼리나에게 보다 부드러운 논조로 유연하게 응답하는 것과 달리, 다 폰테에 의해 각색된 대본에서의 피가로는 수잔나를 옹호하고자 하는 마르첼리나의 말을 전혀 들으려고 하지 않는, 완고하고 고집 센 인물로 그려져 있다고 지적한다.<sup>34)</sup> 다시 말하면, 보마르셰의 극에서와 달리 다 폰테의 각색된 대본에서 피가로는 수잔나의 부정에 대해 보다 완강한 태도를 보이고 있으며, 그녀에게 상황을 설명할 해명의 여지조차 거의 남겨주지 않는 것이다.

찰스 포드(Charles Ford)는 《피가로의 결혼》에서 수잔나라는 등장인물이 백작의 성에서의 온갖 의심과 맞닿아 있으며, 모차르트가 이를 사단조의 선율로 지속적으로 표현한다고 설명한다.<sup>35)</sup> <표 1>은 찰스 포드가 제시한 목록의 일부로, 《피가로의 결혼》에서 여성 등장인물들에게 부정의 의혹이 제기될 만한 순간과 사단조 선율이 동시에 나오는 부분을 표로 정리한 것이다. 표에서 볼 수 있듯이 제시된 부분들은 여성 등장인물들에 대한 의혹이 제기되는 순간들이거나 여성 등장인물들의 부정을 암시하는 순간들이며, 포드가 지적한 것처럼 모두 사단조의 선율로 작곡되었다.

---

34) Wye Allanbrook, *Rhythmic Gesture in Mozart*, 162.

35) Charles Ford, *Music, Sexuality, and the Enlightenment in Mozart's Figaro, Don Giovanni, and Così fan tutte* (London: Routledge, 2016), 136.

<표 1> 모차르트의 《피가로의 결혼》에서 부정의 의혹이 제기되는 순간  
과 사단조 선율이 동시에 나오는 부분들

1막 1장	2번 31-51마디	수잔나: 마찬가지로 어느 아침에 알량한 백작나리가 (딩딩, 당신을 멀리 보내놓고, 덩딩, 동동, 악마가 그를 내 방문 앞에 데려다 놓으면, 그러면 세 발짝 만에...)
	122마디	피가로: (의심과) 의혹(이 내 피를 차갑게 만들어)
1막 6장	레치타티보 4-5마디	백작: 수잔나, 당황한 것처럼 보이는구나.
	21-23마디	백작: 수잔나, 나는 너를 행복하게 만들어 주고 싶구나. 내가 너를 얼마나 사랑하는지 잘 알잖아.
1막 7장	7번 66-69마디	수잔나: 내가 어디에 있는 거지? 내가 뭘 하고 있는 거지? 무슨 무례한 짓이에요! 당장 나가세요!
	127-128마디	백작: 갑자기 의심이 가서 방을 이리저리 둘러보았지. (그리고 조심스럽게 테이블보를 들추고서는 케루비노를 발견했던거야.)
2막 2장	레치타티보 5-9마디	수잔나: 오, 백작님께서는 저같은 미친한 하녀를 유혹하지 않으셔요. 돈을 주시지요
		백작: 케루비노?
2막 11장	피날레 567-575마디	수잔나, 백작부인: 오, 맴소사! 피가로: 물론 케루비노겠지, 말을 타고 세비야에 갔던 그자식이 잘도 돌아왔겠네
3막 5장	레치타티보 34-36마디	백작, 바르톨로: 누구라고? 마르첼리나: 라파엘로요! 바르톨로: 네가 도둑들에게 유괴되었다고? 피가로: 성 근처에서요. 바르톨로: 그렇다면 이 사람이 네 어머니시다. 피가로: 유모라고요? 바르톨로: 아니 네 어머니라니까!

여기에서 사단조 선율은 백작부인, 마르첼리나, 그리고 바바리나에 대한 의혹이 제기되는 순간에도 나오지만, 대부분은 수잔나에 대한 의혹이 제기되는 순간에 나타나는 것을 알 수 있다. 이는 다 폰테가 그의 대본에서 지속적으로 제기하는 수잔나에 대한 혐의를 모차르트 또한 인식하고 있었으며, 이를 자신의 음악에 반영하고 있다는 것을 보여준다.

수잔나에 대한 혐의제기는 피가로의 아리아 “춤추기를 원하신다면”(Se vuol ballare)과 “눈을 떠라, 경솔하고 멍청한 남자들아”에서도 발견된다. 피가로의 아리아 “춤추기를 원하신다면”은 수잔나를 취하려는 백작의 계획을 알게 된 피가로가 춤이라는 비유적 표현을 통해 백작에게 결투를 신청하는 내용을 담고 있다. 또한 “눈을 떠라, 경솔하고 멍청한 남자들아”는 앞서 논의했듯이 수잔나를, 혹은 여성을 비난하는 내용으로 점철된 가사를 갖는다.

모차르트는 이 두 아리아에서 오케스트라에서의 호른을 변용함으로써 가사에서 표현된 의혹을 음악적으로도 표현해낸다.<sup>36)</sup> 지그문트 레버리(Siegmund Levarie)는 호른(corno)이 ‘부정한 아내의 남편’을 의미하는 커콜드(cuckold)와의 언어적인 유사성으로 인하여 18세기의 청중들에게 종종 ‘부정한 아내의 남편’으로 해석되었다고 지적한다.<sup>37)</sup> 즉 당대 오페라 부파 청중들은 호른이 독립적으로 사용되지 않고 변용되어 나올 때 이를 ‘부정한 아내의 남편’으로 해석하기도 했다는 것이다. 따라서 이러한 악기편성과 변용은 드라마 상에서 수잔나의 실제적인 행위와는 상관없이 그녀를 부정한 아내로, 피가로를 부정한 아내의 남편으로 해석하도록 만든다(악보 4, 5).

36) 프리츠 노스케는 호른이 원래의 독립적인 역할이 아닌 변용되어 사용된 예로 피가로의 “눈을 떠라, 경솔하고 멍청한 남자들아”를 들고 있다. Frits Noske, *The Signifier and the Signified: Studies in the Operas of Mozart and Verdi* (The Hague: Martinus Mijhoff, 1977), 122.

37) Siegmund Levarie, *Mozart's Le nozze di Figaro: A Critical Analysis* (Chicago: University of Chicago Press, 1952), 26. 제임스 웹스터 또한 오케스트라가 당대의 관습에 의해 음악 외적인 의미를 지니기도 했음을 지적한다. James Webster, “The Analysis of Mozart's Arias,” 124, 127.

<악보 4> 모차르트의 《피가로의 결혼》, “춤추기를 원하신다면”, 1-4마디

1

Horn in F

Violin I *p* *pizz.*

Violin II *pizz.*

Viola *pizz.*

Figaro

Vc./Cb. *pizz.*

Se vuol bal - la - re, si - gnor con - ti - no,

<악보 5> 모차르트의 《피가로의 결혼》, “눈을 떠라 경솔하고 멍청한 남자들아”, 101-105마디

101

Clarinet in B $\flat$

Bassoon

Horn in E $\flat$

Violin I

Violin II

Viola

Figaro

Vc./Cb.

già o-gnu-no, già ognu-no lo sa, già ognu-no lo sa,

한편, 로날드 라빈(Ronald J. Rabin)은 피가로의 두 개의 아리아 “춤추기를 원하신다면”과 “눈을 떠라, 경솔하고 멍청한 남자들아” 모두 배신행위에 대한 피가로의 분노를 표현하고 있음에도 불구하고, 모차르트가 음악적으로 이 둘을 구별 짓고 있다고 설명한다. “눈을 떠라, 경솔하고 멍청한 남자들아”가 그의 다른 아리아 “춤추기를 원하신다면”이나 “너는 더 이상 사랑의 나비가 아니다”와 달리 음악적으로 무질서하고 성급하게 진행된다는 것이다.<sup>38)</sup>

라빈의 이러한 논의를 통해 수잔나의 부정을 대하는 피가로의 태도를 간접적으로 알 수 있다. 피가로의 첫 번째 아리아 “춤추기를 원하신다면”에서 피가로의 비난의 대상은 백작이다. 피가로는 이 아리아에서 춤이라는 비유적인 표현을 통해 백작에게 결투를 신청하고 있다. 라빈은 이 아리아에서 피가로는 음악적으로 잘 통제된 상태에서 자신의 분노를 표현하고 있다고 지적한다.<sup>39)</sup> 반면, 백작이 아닌 수잔나에 대한 비난의 내용을 담고 있는 “눈을 떠라, 경솔하고 멍청한 남자들아”에서 모차르트의 음악은 계속해서 분절되고 예고 없이 바로 다른 음악적 단위로 이어지는 등, 통제되지 못한 피가로의 분노를 그대로 표현한다.

결국 피가로의 두 아리아 “춤추기를 원하신다면”과 “눈을 떠라, 경솔하고 멍청한 남자들아” 모두 수잔나와 백작 사이의 관계에 대한 피가로의 분노를 표현하는 것임에도 불구하고 그 대상이 누구냐에 따라 피가로의 분노의 정도와 그 표현의 정도에서 차이가 나타나는 것이다. 이는 피가로에게 있어 백작의 부정한 욕망과 수잔나의 부정 중 무엇이 더 문제가 되는지를, 무엇이 그를 더욱 분노케 하는지를 보여준다.

---

38) Ronald J. Rabin, “Figaro as Misogynist,” in *Opera buffa in Mozart's Vienna*, ed. Mary Hunter and James Webster (New York: Cambridge University Press, 1997), 253–58.

39) 위의 글, 256.

### 3. 마르첼리나

보마르셰의 극 『피가로의 결혼』에서 백작부인의 도덕성, 백작에 대한 피가로의 비난 이외에 문제가 되었던 또 다른 부분은 3막 16장에서의 마르첼리나의 대사였다(대사 3).

#### <대사 3> 보마르셰의 『피가로의 결혼』 3막 16장

마르첼리나: (점점 흥분하며) 정말 내 실수지... 큰 실수였어. 나는 내 잘못을 부정하진 않아요. 내 잘못을 알고 있으니까. 하지만 30년 동안 확실하게 살아온 내가 지금에 와서 그 죄값을 받다니. 철이 들 만해서 난 잘못을 저지르지 않으려고 마음을 단단히 먹었죠. 하지만 경험이 부족하고 매일 꿈속을 헤매며 사는 나이에는 남의 말을 믿기 쉽고 게다가 가난에 짓눌리고 있을 때니 만큼 그 많은 죄를 막을 수 있어야죠. 아마 우리들을 재판하는 판사도 그런 여자를 열 명쯤은 다들 괴롭혔을 거예요.

피가로: 가장 죄 많은 녀석이 가장 매정한 범이지요.

마르첼리나: (흥분하며) 배은망덕이나 무정한 남자 정도가 아니죠. 자기가 편리할 때는 노리개로 삼고 막상 방해가 될 때에는 경멸하다니! 우리들 여자가 젊었을 때 지었던 죄를 젊어질 사람들은 당신들이예요. 당신이나 나리께서 우리들의 앞길을 망쳐놓은 거예요. 그리고서도 여자가 잘못했다고 재판할 권리가 있나? 그런 불행에도 불구하고 가난한 여자에게 올바르게 살 방법이 있습니까? 그런 여자는 마님의 몸 장식도구를 만들며 살아가는 게 고작인데 그런 직업조차도 남자 일꾼들이 다 앗아가 버렸죠.

피가로: (화내며) 군인들에게까지 수를 놓게 하니까.

마르첼리나: (열중해서) 여자로 태어나면 비록 귀족일지라도 남자에게서 조롱 섞인 존경밖에 받지 못하죠. 외관상은 존경이지만 실은 노예죠. 여자가 좋은 일을 하면 귀엽게 생각하지만 조금만 잘못하면 혹독하게 비난하죠. 어느 면으로 보나 남자의 짓은 부당합니다.

피가로: 그렇고 말고요.

백작: (혼잣말로) 그럴듯한데...

브리두아중: 제기랄, 그 여자 말이 옳긴 옳지.

3막 16장에서의 마르첼리나의 대사는 다음과 같은 맥락에서 나온다. 보마르세극의 3막, 재판 장면에서 마르첼리나는 피가로를 자신에게 빌린 돈을 갚지 못했기 때문에 계약의 내용대로 자신과 결혼해야 함을 주장한다. 그런데 재판 과정에서 피가로는 마르첼리나와 바르톨로 사이의 혼외자식임이 밝혀진다. 이에 마르첼리나는 바르톨로에게 자신과 결혼함으로써 의무를 다 할 것을 요구하지만, 바르톨로는 이를 거부한다. 마르첼레나가 3막 16장에서 남성들을 신랄하게 비난하는 대사는 바르톨로의 이와 같은 무책임함에 대한 반응으로 나온 것이다. 그러나 마르첼리나의 이 대사는 희극이라는 장르에 맞지 않게 너무 신랄하다는 이유로 배우들에 의해 삭제를 요청 당했고, 결국 1784년 초연에서 삭제되었다. 그리고 그 결과 마르첼리나는 극에서 자신의 부정을 변론할 기회와 비난의 화살을 진짜 가해자에게 돌려줄 기회를 박탈당한다.

보마르세는 초연 이후인 1785년 출판된 초판의 서문에서 변론의 기회를 박탈당한 마르첼리나에 대한 당대 비평가들의 반응을 적고 있다.

“덕성의 길에서 벗어나 피가로라는 결과물을 낳은 마르첼리나의 과거의 죄에 대해 사람들은 다음과 같이 주장한다. 그녀가 자신의 자식을 알아보았

을 때, 그녀 스스로 자신의 수치를 벌해야 했다고. 작가가 보다 심원한 덕성을 이끌어냈어야 했다고. 작가가 도덕적 교화를 원했다면 어떤 소녀의 치욕이 그녀의 잘못이 아니라 남성의 잘못이라고 말해야 했다고.”<sup>40)</sup>

이러한 반응은 남성들을 비난하는 마르첼리나의 대사를 삭제하는 것이 청중들로 하여금 그녀를 도덕적이지 못한 인물로 인식시킬 뿐만 아니라, 그녀가 부도덕을 통해 교훈을 주는 역할조차도 될 수 없게 만들었다는 것을 시사한다. 이에 보마르세는 같은 서문에서 초연 당시 마르첼리나의 대사가 삭제될 수밖에 없었던 이유를 설명하고 삭제되었던 마르첼리나의 대사를 추가적으로 제공한다. 여기에서 그는 어린 소녀들의 부도덕함이 사회적인 덕성을 파괴하는 주된 요인이라고 생각하는 사람들이 그들 스스로 부끄러움을 느끼게 하기 위해서 마르첼리나의 대사를 다시 추가했다고 밝힌다.<sup>41)</sup> 다시 말하면, 보마르세는 마르첼리나라는 등장인물을 통해 그녀의 정조관념을 비난하고자 한 것이 아니라, 그녀의 정조관념을 비난하는 사람들과 그녀를 둘러싼 상황들을 비판하고자 했던 것이다.

그러나 다 폰테는 보마르세의 극 『피가로의 결혼』을 오페라 《피가로의 결혼》으로 각색하는 과정에서 마르첼리나라는 등장인물이 처한 상황과 맥락을 대부분 지워버린다. 보마르세가 마르첼리나라는 등장인물을 통해 자신이 말하고자 하는 바가 무엇인지 분명히 밝혔음에도 불구하고, 마르첼리나가 비난에서 벗어날 기회를 다시 한 번 박탈해버린 것이다. 먼저, 다 폰테는 3막 16장에서의 마르첼리나의 대사를 원작의 맥락이 아닌 다른 맥락에 위치시킨다. 보마르세의 원작에서 자기 자신의 행동을 변론하는 역할을 했던 마르첼리나의 대사는 오페라에서 수잔나를 의심하는 피가로를 비난하는 아리아 “숫염소와 암염소는 항상 친하게 지내지”(Il capro e la capretta son

---

40) Pierre Beaumarchais, “The Preface to “The Marriage of Figaro,”” 15.

41) 위의 글, 17.

sempre in amista)로 바뀐다. 뿐만 아니라 다 폰테는 마르첼리나와 바르톨로 사이의 관계를 암시하는 부분들, 그리고 이들 사이의 관계에서 바르톨로가 도덕적으로 비난받을 만한 부분들을 모두 삭제한다. 예컨대, 다 폰테는 보마르세의 극 1막 4장에 나오는 대화 중 마르첼리나와 바르톨로의 관계를 암시하는 부분을 오페라 《피가로의 결혼》의 대본에서 삭제한다(대사 4).

<대사 4> 보마르세의 『피가로의 결혼』, 1막 4장

마르첼리나: 당신은 잔인하고 남의 속을 모르는 사람이에요. 당신이야말로 나와 결혼함으로써 방해자를 쫓아내야 하지 않아요. 당연히 그렇게 해야 하지 않아요. 왜 약속을 안 지키죠? 것처럼 강한 약속도 다 잊었나요? 우리 둘 사이에 에마뉴엘이란 아이도 태어났고, 그러니 우리는 당연히 결혼을 해야 하지 않아요?

또한 다 폰테는 보마르세의 원작에서 자신의 아버지됨을 거부하고, 마르첼리나와의 결혼 또한 거부하는 인물로 그려졌던 바르톨로를 자신의 책임을 기꺼이 받아들이는 인물로 바꾼다(대사 5, 가사 4).

<대사 5> 보마르세의 『피가로의 결혼』, 3막 16장

마르첼리나: 뭐요? 그럼 아들은 어찌죠? 당신은 나에게 약속 했잖아요?

바르톨로: 그때는 내가 돌았지. 그런 옛일까지 책임을 지다가는 모든 여자들하고 결혼하게 되겠군.

돈 쿠르시오: 그리고 그렇게 따지다가는 아무하고도 결혼할 수 없게 되지.

바르톨로: 젊었을 때는 누구나 그런 실수쯤 하는 것 아냐?

<가사 4> 다 폰테의 《피가로의 결혼》, 3막 6장 레치타티보

마르첼리나: 내 사랑, 우리 사랑의 결실이 여기에 있어요.

바르톨로: 지난 일에 대해선 얘기하지 말아요. 그는 내 아들이오. 그리고  
당신은 나의 부인이지. 언제든 당신이 원하는 때에 결혼식을  
올립시다.

보마르세의 원작 3막 16장과 다 폰테의 대본 3막 6장은 같은 장면을 다루고 있음에도 불구하고 바르톨로는 전혀 다른 성격으로 그려지는 것이다. 그리고 이러한 각색은 청중으로 하여금 바르톨로에게 비난의 화살을 돌릴 여지를 없애고, 마르첼리나가 자신의 처지와 입장을 토로하는 것을 요원하게 만든다.

앞서 언급한 것처럼 다 폰테는 마르첼리나가 아리아 “숫염소와 암염소는 항상 친하게 지내지”에서 남성들에게 책임을 묻는 가사를 부르게 함으로써 남성 등장인물을 비난하는 내용을 완전히 삭제하지는 않는다. 그러나 다 폰테의 각색에서 마르첼리나가 처한 상황과 처지와 같은 맥락이 지워졌기 때문에 마르첼리나는 당사자성을 잃게 되고 결국 그녀의 아리아 “숫염소와 암염소는 항상 친하게 지내지”는 그 힘과 정당성을 상실한다.<sup>42)</sup> 그 결과, 몇몇 학자들은 마르첼리나에게 주어진 이 아리아가 드라마의 진행상 필요없는 부분이라고 비판한다. 예컨대, 헤르만 아버트(Hermann Abert)는 오페라라는 장르에서 주요 등장인물들이 적어도 하나의 아리아를 부르도록 해야했기

42) 크리스토퍼 헤프너는 다 폰테에 의해 각색된 마르첼리나의 남성을 향한 비판이 원작과 같은 정도의 신랄함과 힘을 가진다고 주장한다. 마르첼리나의 아리아 “숫염소와 암염소는 항상 친하게 지내지”의 가사가 그녀의 처지와 상황을 잘 대변하고 있다는 것이다. Christopher Heppner, “L’ho Perduta”: Barbarina, Cherubino, and the Economics of Love in *Le nozze di Figaro*,” 652-53. 그러나 헤프너의 논의는 다 폰테의 각색의 과정에서 변경된 마르첼리나의 비판이 등장하는 위치만을 고려한다. 각색의 과정에서 삭제되고 변화된 마르첼리나의 상황과 맥락을 고려하지 않은 것이다. 다 폰테에 의해 삭제되고 변화된 마르첼리나가 처한 상황과 맥락은 마르첼리나로 하여금 “숫염소와 암염소는 항상 친하게 지내지”에서와 같은 신랄한 비판을 할 정당성을 상당부분 상실하게 만든다.

때문에 마르첼리나의 아리아 “숫염소와 암염소는 항상 친하게 지내지”가 드라마의 진행과 관계없이 삽입된 것이라고 보았다.<sup>43)</sup> 에드워드 덴트(Edward Dent) 역시 마르첼리나의 아리아 “숫염소와 암염소는 항상 친하게 지내지”가 오페라 《피가로의 결혼》의 주요 주제와 동떨어져 있으며, 그녀의 성격을 보여주는 것 이외에 드라마 진행상에서 어떠한 효과도 갖지 못한다고 지적한다.<sup>44)</sup> 결국 정도 높은 신랄함으로 인하여 삭제되었던 보마르세 원작에서의 마르첼리나의 3막 16장의 대사와는 대조적으로 다 폰테에 의해 각색된 대본에서 마르첼리나의 아리아 “숫염소와 암염소는 항상 친하게 지내지”는 같은 내용을 가지고 있음에도 불구하고 어떠한 영향력도 행사할 수 없게 되는 것이다.

마르첼리나가 처한 상황과 맥락을 지우는 다 폰테의 각색은 또한 마르첼리나를 일관성을 갖지 못하는 인물로 인식되도록 만든다. 몇몇 학자들은 보마르세의 원작에서부터 마르첼리나의 일관성에 대한 의문을 제기한 바 있다.<sup>45)</sup> 피가로와 수잔나의 가장 큰 적이었던 마르첼리나가 갑작스럽게 애정 어린 어머니, 수잔나의 보호자가 된다는 설정이 지나치게 갑작스럽고 억지스럽다는 것이다. 그러나 이에 대해 브라운-몬테사노는 마르첼리나가 과거에 겪은 일들과 그녀가 처한 상황이 공격적이고 적대적인 그녀의 성격뿐만 아니라 그녀의 갑작스러운 태도변화 또한 설명해 준다고 지적한다.<sup>46)</sup> 즉, 그녀의 상황이 그녀의 태도변화에 정합성을 준다는 것이다. 하지만 다 폰테에 의해 각색된 대본에서는 마르첼리나의 태도변화에 정합성을 부여해 줄

43) Hermann Abert, *W. A. Mozart*, vol. 2 (Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1921), 288-89; Ronald J. Rabin, “Figaro as Misogynist,” 235에서 재인용.

44) Edward Dent, *Mozart’s Operas: A Critical Study*, 2<sup>nd</sup> ed. (London: Oxford University Press, 1947), 110; Wye Allanbrook, *Rhythmic Gesture in Mozart*, 160에서 재인용.

45) J. B. Ratermanis and W. R. Irwin, *The Comic Style of Beaumarchais* (Seattle, 1961), 54; Pierre Augustin Caron de Beaumarchais, *The Barber of Seville / The Marriage of Figaro*, trans. John Wood (London, 1964), 31-32; Kristi Brown-Montesano, *Understanding the Women of Mozart’s Operas*, 200-201.

46) Kristi Brown-Montesano, *Understanding the Women of Mozart’s Operas*, 201-202.

수 있는 그녀를 둘러싼 대부분의 맥락들이 삭제되어 버린다. 그리하여 오페라 《피가로의 결혼》에서의 마르첼리나는 보마르셰의 원작 『피가로의 결혼』에서와 달리 정당성과 정합성을 모두 상실하게 된다.

모차르트 또한 보마르셰가 원작에서 의도했던 마르첼리나의 역할과 이미지를 거의 고려하지 않은 것처럼 보인다. 다 폰테에 의해 지워진 백작부인의 양가적인 이미지가 모차르트의 음악에 의해 다시 표현된 것과 달리, 모차르트는 다 폰테에 의해 지워진 마르첼리나의 맥락을 음악적으로 다시 표현하기 보다는 그녀의 표면적인 성격과 다 폰테에 의해 주어진 가사만을 다루는 것처럼 보이기 때문이다. 백작부인의 가정교사였던 마르첼리나는 아는 체하고 쟁쟁하는 인물로 설정되어 있다. 이러한 모습은 마르첼리나라는 등장인물이 가지고 있는 기본적인 성격이라고 할 수 있다. 모차르트는 마르첼리나의 아리아 “숫염소와 암염소는 항상 친하게 지내지”에서 다 폰테의 각색에 의해 상실된 힘과 정당성을 되찾아주기 보다는 이와 같은 마르첼리나의 쟁쟁하는 성격을 표현하는 데에 우선적인 초점을 맞춘다.

마르첼리나의 아리아 “숫염소와 암염소는 항상 친하게 지내지”는 두 부분으로 나누어진 아리아이다. 첫 번째 부분은 알레그로, C로 작곡되었다. 알란 브룩은 오페라 《피가로의 결혼》에 나오는 아리아들이 춤 리듬과 밀접하게 연관되어 있음에도 불구하고, 직접적으로 그 명칭이 악보에 명기되어 있는 것은 마르첼리나의 아리아 “숫염소와 암염소는 항상 친하게 지내지”와 바질리오의 아리아 “미숙한 이성이 별 소용이 없었을 시절에”(Il quegli anni in cui val poco la mal practica ragion“ 밖에 없다고 지적하며, 이러한 직접적인 표기가 마르첼리나가 의식적으로 미뉴엣을 흉내내고 있음을 의미한다고 해석한다.<sup>47)</sup> 그녀에게 부여된 미뉴엣이 그녀의 위치와 성격으로부터 자연스럽게 나온 것이 아니라 의식적으로 꾸며진 것이라고 보는 것이다. 마르첼리

---

47) Wye Allanbrook, *Rhythmic Gesture in Mozart*, 163-64.

나의 아리아에서 볼 수 있는 지나친 콜로라투라 또한 백작부인의 그것보다도 화려한데, 이것 역시 그녀의 신분과는 맞지 않는 음악적 요소로, 이 또한 그녀의 젠체하는 성격을 음악적으로 보여준다(악보 6).

<악보 6> 모차르트의 피가로의 결혼 《피가로의 결혼》, “숫염소와 암염소는 항상 친하게 지내지”, 29-36마디

29

Violin I

Violin II

Viola

Marcellina

Vc./Cb.

la-scian-le lor com - pa - gne in pa - ce e li - ber - tà,

33

Vln. I

Vln. II

Vla.

M.

Vc.

in li - ber - tà.

또한 알란브룩은 마르첼리나가 바로크의 오페라 세리아에서나 나올법한 진부하고 상투적인 아리아를 부르고 있다고 지적한다.<sup>48)</sup> 이 역시 그녀의 신분과 역할에 맞지 않는 것으로 결국 모차르트는 마르첼리나의 아리아 “숫염소와 암염소는 항상 친하게 지내지”에서 마르첼리나를 둘러싼 상황을 고려하여 그녀에게 정당성과 정합성을 되찾아주기 보다는 그녀의 표면적인 성격을 표현하는 데에 초점을 맞추고 있는 것이다.

이러한 논의에 대해 브라운-몬테사노는 마르첼리나가 부르는 세리아적인 아리아가 그녀의 고지식한 체하는 모습을 보여주는 것이기도 하지만 오페라의 남성 등장인물들의 방탕함과 천박함에 반하는 그녀의 태도를 보여주는 것이기도 하다고 해석한다.<sup>49)</sup> 그러나 앞서 논의했듯이 오페라 《피가로의 결혼》에서는 마르첼리나가 처한 상황과 맥락이 대부분 삭제된다. 따라서 마르첼리나가 처한 맥락이 삭제된 상태에서 나오는 남성들의 태도에 대한 그녀의 음악적 비난은 그 정당성을 획득하기 어렵다. 결국 다 폰테와 모차르트의 오페라 《피가로의 결혼》에서 마르첼리나는 그녀의 행위를 변호할 어떠한 근거도 갖지 못하고, 그리하여 그녀의 아리아가 신랄한 비판의 내용을 담고 있음에도 어떠한 영향력도 행사할 수 없게 되는 것이다.

#### 4. 바바리나

보마르셰의 『피가로의 결혼』에서 바바리나라는 등장인물이 처해있는 상황은 젊었던 시절의 마르첼리나가 처해있던 상황과 유사하다. 백작부인의 가정교사였던 마르첼리나가 그녀의 어린 시절에 자신의 신분과 맞지 않게

---

48) 위의 책, 164-65.

49) Kristi Brown-Montesano, *Understanding the Women of Mozart's Operas*, 207-208.

백작부인의 후견인이었던 바르톨로와 결혼하고자 했던 것처럼, 바바리나 또한 하녀인 자신의 신분과 맞지 않게 백작의 시동인 케루비노와 결혼하기를 원한다. 이에 대해 브라운-몬테사노는 바바리나가 순진했던 어린시절의 마르첼리나와 같은 전철을 밟고 있으며, 결국 같은 운명을 맞이하게 될 것이라고 지적한다.<sup>50)</sup>

바바리나가 욕망하는 관계는 불가능한 관계이고, 결국 바바리나 또한 마르첼리나처럼 그녀가 욕망하는 대상으로부터 버려지게 될 운명이라는 것이다. 이러한 관점에서 바바리나는 보마르셰의 『피가로의 결혼』의 3막 16장에서 마르첼리나가 변호하고자 했던 바로 그 순진한 소녀라고 할 수 있다 (대사 3).<sup>51)</sup>

그런데 바바리나에게는 마르첼리나에게서는 볼 수 없었던 또 다른 관계가 얽혀있다. 그것은 백작과의 관계로, 백작은 수잔나를 취하려고 했던 것처럼 바바리나 또한 취하려고 한다. 즉, 백작은 바바리나를, 그리고 바바리나는 케루비노를 욕망하고 있는 것이다. 보마르셰의 극에서, 그리고 다 폰테의 대본에서, 바바리나와 케루비노, 그리고 백작 사이의 이러한 관계는 하나의 장면에서 압축적으로 나타난다. 바로 백작이 수잔나와 돈 바질리오 앞에서 바바리나의 방에 숨어있던 케루비노를 발견했던 상황을 재연하는 장면이다.

<가사 5> 다 폰테의 《피가로의 결혼》, “대체 무슨 일이냐? 당장 그 놈을 잡아와!”(Cosa sento! Tosto andante, e scacciate il seduttore)

백작: 그 망할 시동은 당장 이 성을 떠나야만 해!

수잔나, 돈 바질리오: 불쌍한 시동!

---

50) Kristi Brown-Montesano, *Understanding the Women of Mozart's Operas*, 209-212.

51) 위의 책, 211-12.

백작: 불쌍한 시동! 불쌍한 시동! 내가 그 망할 시동을 잡은 건 이번이 처음이 아니라고.

수잔나, 돈 바질리오: 무엇을요? 어떻게요?

수잔나: 어디에서요?

백작: 어제 네 사촌 바바리나의 방문이 잠겨있더군. 내가 방문을 노크하자 바바리나가 문을 열어주었는데, 매우 초조해 보였던 말이야. 갑자기 의심이 가서 방을 이리저리 둘러보았지. 그리고 조심스럽게 테이블보를 들추고서는 (의자에 덮여있던 천을 들어 올리며 직접 보여주면서) 케루비노를 발견했던거야. 아, 이게 뭐야?

이 재연에서 바바리나는 케루비노와 함께 그녀의 방에 있다. 백작은 그들이 함께 있는지 모르는 상태에서 바바리나의 방을 방문하고 갑작스러운 백작의 방문에 케루비노는 테이블보 아래로 숨는다. 그러나 결국 그의 존재가 발각되고 백작은 매우 분개한다. 이러한 상황설정은 바바리나와 케루비노의 관계를, 그리고 바바리나를 향한 백작의 욕망을 압축적으로 보여준다.

그런데 여기에서 백작에 의해 재연된 상황은 이 장면의 직접적인 등장인물인 수잔나의 상황과 매우 유사하다. 백작의 재연에서 바바리나가 케루비노를 숨기고 있었던 것처럼 수잔나는 케루비노를 숨기고 있으며, 백작이 케루비노를 발견했던 것처럼 백작은 케루비노를 발견하는 것이다. 실제로 바바리나와 수잔나는 백작이 욕망하는 대상이라는 점에서 비슷한 입장에 처해 있다고도 할 수 있다. 그러나 수잔나라는 등장인물이 매우 ‘현명’하고, ‘이상적인’ 처신을 통해 충성스럽고 헌신적이며 청렴결백한 이미지로 그려지는 반면, 바바리나라는 등장인물은 그녀의 나이로부터 오는 순진함에도 불구하고 매우 부정적인 이미지로 그려진다.<sup>52)</sup>

---

52) 보마르세외의 극 『피가로의 결혼』에서 바바리나의 나이는 12살로 설정되어 있다. Pierre Beaumarchais, *The Figaro Trilogy*, trans. David Coward (New York: Oxford University Press, 2003), 81.

오페라 《피가로의 결혼》에서 등장인물들 간의 관계를 각종 재화의 교환으로 해석한 논문 “나는 잃어버렸다”(L'ho perduta): 바바리나, 케루비노, 그리고 《피가로의 결혼》에서의 사랑의 경제학(“L'ho perduta”: Barbarina, Cherubino, and the Economics of Love in *Le nozze di Figaro*)에서 저자 크리스토퍼 헤프너(Christopher Heppner)는 바바리나의 순진함이 매우 불분명하고 의심스럽다고 적고 있다.<sup>53)</sup> 바바리나는 백작의 욕망의 대상이며 희생자이지만, 동시에 그녀 스스로 백작의 욕망에 기꺼이 동참하고 있는 것처럼 보이기 때문이다. 바바리나가 분별없이 남들 앞에서 하는 말들은 바바리나가 그녀 자신의 욕망의 대상인 케루비노를 얻기 위해서 별 거리낌 없이 백작과의 거래에 동참하고 있음을 보여준다(가사 6).

<가사 6> 다 폰테의 《피가로의 결혼》, 3막 11장 레치타티보

바바리나: 백작님! 백작님이 저를 안고 키스하면서 “네가 나를 사랑하면 원하는 모든 것을 주겠다”라고 말했잖아요.

백작: 내가 그랬나?

바바리나: 네, 그러셨어요. 백작님, 이제 제가 케루비노와 결혼할 수 있게 해주세요. 그럼 저의 작은 고양이처럼 백작님을 사랑해드릴게요.

3막 11장의 레치타티보에서 바바리나는 자신이 가진 재화가 무엇인지 분명히 알고 있으며, 그것을 통해 거래를 시도하고 있다. 그리고 바바리나의 이러한 태도는 청중으로 하여금 그녀의 희생자성에 의문을 품게 만든다.

다 폰테는 각색된 대본을 통해 바바리나의 “나는 잃어버렸다”(L'ho perduta)는 오페라의 마지막 막을 여는 곳에 배치한다. 바바리나가 전반적

---

53) Christopher Heppner, “L'ho Perduta”: Barbarina, Cherubino, and the Economics of Love in *Le nozze di Figaro*,” 644.

인 드라마의 진행상 매우 주변화 되어있는 인물임에도 불구하고 다 폰테는 바바리나의 카바티나를 매우 중요한 위치에 놓음으로써 청중으로 하여금 그녀에게 주목하도록 만든 것이다.

또한 다 폰테는 보마르셰의 극을 각색하는 과정에서 원래는 실내에서 나왔어야 할 바바리나의 카바티나를 정원이라는 공간에 위치시킨다. 그런데, 오페라 《피가로의 결혼》에서 정원이라는 장소는 관능적인 욕망의 공간이다.<sup>54)</sup> 더욱이 중세 후반기에서부터 이어지는 악의 상징으로서의 마녀의 공간이 숲, 자연이었다는 것을 고려했을 때, 바바리나가 등장하는 밤이라는 시간, 숲을 모방한 공간인 정원이라는 장소는 보는이로 하여금 사악한 뉘앙스를 느끼게 만든다.

이 카바티나에서 바바리나에게 주어진 가사 또한 의미심장하다. 마지막 막을 여는 그녀의 아리아의 첫 가사는 “나는 잃어버렸다!(L’ho perduta!)이다. ‘잃어버리다’를 의미하는 이탈리아어 ‘perduta’는 중의적인 단어로 ‘잃어버리다’ 뿐만 아니라 ‘타락하다’를 의미하기도 한다.<sup>55)</sup> 모차르트의 《피가로의 결혼》이 이탈리아어로 된 오페라 부파가 성행했던 시기 한가운데에서 공연되었음을 고려했을 때, 따라서 당대의 관객이 이탈리아어에 능통했으리라는 것을 고려했을 때, 이러한 중의적 단어의 사용이 의도적이었음을 짐작해 볼 수 있다. 당대의 관객들은 이 단어가 만들어내는 미묘한 뉘앙스를 읽어낼 수 있었을 것이다.

뿐만 아니라, 다 폰테의 각색된 대본에서는 삭제되었지만, 보마르셰의 원작에서 바바리나(팡세트)는 깨진 물동이에 비유된다(대사 5).

---

54) Tia DeNora, “The Biology Lessons of Opera Buffa,” in *Opera buffa in Mozart’s Vienna*, 155.

55) 네이버 이탈리아어 사전에 의하면 'perduta'는 1. 잃은, 2. 타락한 으로 해석된다.<http://itdic.naver.com/#entry/750738> [2015년 6월 13일 접속], 리베르소(reverso)사전에 의하면 'perduto'는 1. 잃은, 2. 타락한 여성(fallen woman)으로 해석된다.<http://dictionary.reverso.net/italian-english/perduto>[2015년 6월 15일 접속].

<대사 5> 보마르셰의 『피가로의 결혼』, 1막 11장

피가로: (세뤼벵에게) 그러면 너는 오늘 별일이 없을 테니 광세트한테 가서 좀 알려줘.

바질르: 애야, 조심해라, 조심해. 그 애 아버지는 화가 나서 그 애 뺨을 때렸어. 그러니 너와는 같이 공부하지 않으려고 할 거야. “세뤼벵!” 하고 그 애는 슬퍼하겠지. 하지만 물둥이도 물을 너무 많이 부으면...

피가로: 또 낡은 속담 얘기로군. 참 박식하시네. 물독에 물을 너무 많이 부으면 깨진다고.

이는 당대의 회화작품들에서 관습적으로 사용되던 상징으로, 헤프너는 장바티스트 그뤼즈(Jean-Baptiste Greuze, 1725-1805)와 같은 화가의 작품의 주제로 자주 등장했던 깨진 물건이나 죽은 대상들을 보며 슬퍼하는 소녀가 ‘순결을 잃은 소녀’를 상징하는 것이라고 지적한다.<sup>56)</sup> 결국 바바리나에게 부여된 시공간적 상황과 그녀의 대사, 그리고 그녀를 향한 상징적인 비유는 바바리나의 카바티나 “나는 잃어버렸다!”에서 그녀가 잃어버린 것이 단순히 편이 아니라 그녀의 ‘순결’임을 암시한다. 그런데, 앞선 논의에서 살펴보았듯이 바바리나의 행위, 그리고 그녀를 둘러싼 시공간적 상황들은 그녀의 이러한 상황을 부정적으로 인식시킨다. 그리고 이러한 요소들로 인하여 결국 바바리나의 순결은 잃어버린 것인 동시에 타락한 것이 되어버린다.

바바리나가 이처럼 부정적인 이미지로 그려진 반면, 바바리나와 비슷한 나이를 가진, 또한 자신의 욕망을 표현하는 데에 거리낌이 없는 케루비노는 바바리나와는 정반대의 이미지로 그려진다. 다 폰테의 각색된 대본에서 케루비노의 사랑은 백작부인이라는 특정인물이 아닌 모든 여성을 향해 있다.

---

56) Christopher Heppner, ““L'ho perduta”:Barbarina, Cherubino, and the Economics of Love in *Le nozze di Figaro*,” 650-52.

케루비노는 사랑은 특정 등장인물이 아닌 모든 여성을 향해있다는 점에서 욕망 자체, 즉 에로스라고 할 수 있다.<sup>57)</sup>

그러나 그의 욕망은 사회악으로서의 욕망이 아니라 승화된 사랑으로 그려지는 것처럼 보인다. 에로스를 연상시키는 그의 행동과 대사로 인하여, 또한 ‘천사’를 의히마는 ‘케루비노’라는 이름으로 인하여, 그는 신격화된다. 또한 케루비노가 등장하는 시간과 공간을 고려했을 때, 그의 욕망은 은밀하거나 은폐되어있기 보다는 공개적이다. 그는 1막과 2막의 낮이라는 시간, 실내라는 공간에서 주로 등장하며 케루비노 스스로도 그 자신의 욕망을 숨기지 않는다. 이러한 요소는 보논이로 하여금 케루비노의 욕망을 사회악이 아닌 현실에서 벗어난 사랑으로 받아들이게 만든다.

그러나 케루비노의 욕망이 공개적, 혹은 이상적인 사랑으로 그려진 것은 매우 역설적이다. 앞서 논의했듯이 보마르셰의 원작에서 케루비노의 백작부인에 대한 사랑, 이 두 인물의 관계는 사회적으로 용인될 수 없는 대모와 대자 사이의 사랑을 암시하고 있기 때문이다. 보마르셰의 원작이 진한 외설성으로 인한 부도덕성으로 비난 받았다는 점, 특히 그 비난이 케루비노와 백작부인 사이에 암시된 관계에 집중되었다는 것을 고려했을 때, 당대의 관객들에게 이 둘 사이의 욕망은 백작의 그것보다 더 큰 사회악으로 여겨졌을 것이다.<sup>58)</sup> 그러나 케루비노의 욕망은 오페라의 청중들에게도, 백작을 제외한 오페라 내에서의 다른 등장인물들에게도 부정적으로 인식되지 않는다.<sup>59)</sup>

바바리나는 백작의 욕망에 편승하여 그것을 수단으로 스스로의 이득을 취하려 한다는 점에서 부정적으로 인식될 수 있다. 하지만 케루비노의 금지된

---

57) 윤학로, “『피가로의 결혼』, <광기의 하루> 그리고 세뤼뱅,” 『불어불문학』 44(2000), 398. 다 폰테는 그의 대본에서 케루비노의 대사에 여성의 단수형인 donna가 아닌 donne라는 복수형을 쓴다. Wye Allanbork, *Rhythmic Gesture in Mozart*, 104.

58) 김새환은 보마르셰의 『피가로의 결혼』의 외설성과 관련한 비판이 백작부인과 세뤼뱅의 관계에 집중되어 있었다고 지적한다. 김새환, “18세기 신문비평에 나타난 『피가로의 결혼』의 부도덕성에 대한 비판,” 『불어불문학연구』 44(2000), 99.

59) 케루비노의 이미지를 신성화 시키는 여러 장치들은 또한 케루비노와 백작부인 사이의 부도덕한 관계에서 부정적인 인식이 백작부인만을 향하게 만든다.

욕망으로 인한 부도덕성이 당대 빈 청중에게 주었을 충격은 그것을 넘어서는 것이다. 그러나 그림에도 불구하고 보마르세와 다 폰테는 보는이로 하여금 바바리나의 속성을 사악함, 타락함으로 인식하게 만든다. 반면, 케루비노는 사회적으로 용인이 힘든 그의 금지된 욕망에도 불구하고 바바리나에 비해 중심화된 인물로 그려지고, 대본 또한 그를 긍정적으로 이상화시킨다.

헤프너는 케루비노의 금지된 욕망이 성인이 되지 못한 그의 나이로 인해 용인된다고 주장한다.<sup>60)</sup> 그러나 나이가 그의 금지된 욕망을 용인시킨다고 하기는 어려워 보인다. 보마르세의 극에서 케루비노의 나이는 13살로, 바바리나는 12살로, 이 둘이 비슷한 나이대로 설정되어 있음에도 불구하고 바바리나의 욕망은 케루비노와는 정반대의 이미지로 그려져 결국 용인이 어려운 성격의 것으로 묘사되기 때문이다. 다시 말하면, 보마르세의 극에서 케루비노와 바바리나는 모두 아이에서 성인으로 성장해 가는 단계에 있으나 이 두 등장인물은 완전히 상반되는 이미지로 그려지는 것이다. 그리하여 케루비노와 바바리나는 가치평가선에서 서로 다른 양극단에 놓이게 된다.

드라마 상에서 나타나는 케루비노와 바바리나 사이의 간극은 모차르트의 음악에서도 나타난다. 모차르트는 케루비노의 두 아리아 “나는 더 이상 내가 누구인지, 무엇을 하는지 모르겠어”와 “사랑의 본성을 아는 여인들이여”(Voi che sapete che cosa è amor)를 다 카포 아리아로 작곡하였다. 앞서 언급했던 것처럼 다 카포 아리아는 귀족계층이나 영웅적인 등장인물, 즉 파르테 세리아에게 적합한 형식이다. 따라서 케루비노의 두 개의 아리아 모두 다 카포 아리아로 작곡되었다는 것은 모차르트가 케루비노라는 인물의 성격을 파르테 세리아의 그것으로 상정하고 있다는 것을 간접적으로 보여준다. 즉, 모차르트는 음악을 통해 케루비노의 아리아를 격조 높게 만들고 있는 것이다.

---

60) Christopher Heppner, “L’ho perduta”: Barbarina, Cherubino, and the Economics of Love in *Le nozze di Figaro*,” 641.

반면, 바바리나의 카바티나 “나는 잃어버렸다!”는 음악적으로도 매우 부정적으로 그려진다. 모차르트는 바바리나의 카바티나를 파스토랄로 작곡하였다.<sup>61)</sup> 원래 파스토랄은 자연을 배경으로 목동의 사랑이야기를 다룬 문학작품들에서 비롯된 것으로, 실제 목동의 삶을 표현한다기 보다는 현실을 넘어서는 이상향을 자연이라는 상징과 비유를 통해 표현한 것이라고 할 수 있다.<sup>62)</sup> 이를 바탕으로 한 18세기 음악에서의 파스토랄은 3도나 6도의 협화진행, 단순한 리듬형, 단순한 화음진행, 장조조성, 플루트 오보에와 같은 목관악기의 사용, 12/8, 3/4, 3/8, 6/8와 같은 박자기호와 같은 전형적인 음악적 특징들을 갖는다.<sup>63)</sup> 그리고 이러한 음악적 특징들은 청중으로 하여금 파스토랄의 정조를 순수한, 혹은 천진한 것으로 인식하게 만든다.<sup>64)</sup> 그런데, 모차르트는 바바리나의 카바티나에서 파스토랄이 갖는 이와 같은 전형적인 특징들을 비틀어버린다. 그리고 그로 인하여 바바리나의 카바티나는 원래의 파스토랄이 갖는 정조와는 매우 다른 정조를 갖게 된다.

먼저, 바바리나의 카바티나는 대개 장조조성으로 작곡되는 일반적인 파스토랄과는 달리 바단조로 작곡되었다.<sup>65)</sup> 또한 이 카바티나의 선율선에서의 반음과 증음정, 빈번하게 사용되는 감화음은 협화음을 주로 사용하고 단순한 화성진행을 보여주는 일반적인 파스토랄의 음악적 특징과도 동떨어져 있다. 뿐만 아니라, 모차르트는 바바리나의 카바티나의 악기편성에서 목관을 완전히 제외시키고 현악기만을 배치했다. 이러한 음악적 특징들은 바바리나의 카바티나를 듣는 청중들로 하여금 원래의 파스토랄이 주는 정조인 순수

61) Wye Allanbrook, *Rhythmic Gesture in Mozart*, 158.

62) 이가영, “파스토랄(Pastoral)로 읽는 <코지 판 투테>,” 『음악과 문화』 20(2009), 105-108.

63) 위의 글, 110-111.

64) Wye Allanbrook, *Rhythmic Gesture in Mozart*, 43.

65) 바바리나의 카바티나는 오페라 《피가로의 결혼》에서 유일하게 단조조성을 갖는 악장이기도 하다. 존 플랫오프는 그가 연구한 오페라 부파 작품의 706개 악장 중 18개만이 단조조성으로 작곡되었으며, 이 중 일곱 개가 다 폰테와 모차르트의 오페라 부파 작품에 포함되어 있다고 설명한다. John Platoff, “Tonal Organization in Opera Buffa,” 153-54.

함을 느끼게 하는 것이 아니라 불안감이나 불길함을 느끼도록 만든다.

모차르트의 이와 같은 음악구성은 그가 바바리나라는 등장인물을 어떻게 이해하고 있는지를 잘 보여준다. 바바리나의 카바티나에서 여러 음악요소들로 인해 증폭된 불길함은 무언가를 잃어버린 바바리나의 비참함이 그 표면적 가사 너머에서 비롯된 것임을 암시한다. 앞서 논의했던 것처럼 여기에서 바바리나가 정말로 잃어버린 것은 그녀의 순결이다. 그런데 모차르트는 바바리나의 카바티나에서 순수함, 이상세계 등을 표현하는 파스토랄을 비틀어 사용함으로써, 청중으로 하여금 그녀에게서 기대되는 순수함에 의문을 품게 만든다. 즉, 바바리나의 아리아는 그녀의 속성을 타락한 것으로 만드는 것이다. 결국 모차르트의 음악을 통해 그려지는 바바리나의 이미지는 보마르세의 극에서, 그리고 다 폰테의 각색된 대본에서 그려진 바바리나의 모습과 일맥상통하다. 모차르트의 음악 또한 청중들로 하여금 바바리나를 향해 부정적 시선을 던지게 만드는 것이다.

### Ⅲ. 세 개의 피날레와 “피가로”의 결혼

위의 논의들은 다 폰테와 모차르트의 《피가로의 결혼》에서 여성 등장인물들에 대한 가치평가가 각색된 대본을 통해, 그리고 음악을 통해 이루어지고 있음을 보여준다. 그리고 이 작품에서 여성 등장인물들에게 부여된 가치평가는 여성 등장인물들의 정절 혹은 지조라는 기준으로 행해지는 것임을 알 수 있다. 이러한 가치평가는 오페라 부파를 구성하는 중요한 부분 중 하나인 피날레에서도 이어진다. 오페라 부파의 피날레는 각 막의 마지막에 위치하며, 통상 레치타티보 없이 성악가들의 연속되는 노래로만 구성된다. 드라마적으로는 갈등과 해결이 연속적으로 반복되기 때문에 빠른 전개와 변화가 일어나는 구간이면서, 동시에 갈등이 최고조에 이르는 부분이기도 하다.<sup>66)</sup> 이처럼 갈등이 절정에 달하고 또한 해결이 이루어지는 피날레는 작품에서의 주요 갈등이 무엇인지, 그리고 그것의 해결이라는 것은 또 무엇인지를 보여주는 중요한 장소가 된다. 이 장에서는 오페라 《피가로의 결혼》의 피날레에서 나타나는 갈등과 그 해결이 앞서 논의했던 여성 등장인물들을 향한 시선과 어떻게 맞닿아 있는지, 그것이 대본과 음악에서 어떻게 나타나는지에 대해 논의해 볼 것이다. 그리고 이후 이 장의 후반부에서는 전반부의 내용을 바탕으로 오페라 《피가로의 결혼》의 피날레에서 주요한 쟁점이 무엇인지, 그리고 그것이 이 오페라 전반의 쟁점과 어떻게 연결되는지 논의해 볼 것이다.

---

66) 이가영, “파스토랄(Pastoral)로 읽는 <코지 판 투테>,” 111.

## 1. 세 개의 피날레와 여성 등장인물들

보마르셰의 원작에는 피날레가 따로 구분되어 있지 않기 때문에 다 폰테는 각색의 과정에서 어느 지점을 피날레의 시작으로 설정할 것인지, 그 내용을 무엇으로 구성할 것인지를 결정해야 했을 것이다. 이러한 선택과정은 다 폰테가 어떤 부분을 이 오페라의 쟁점으로 삼았는지를 보여준다. 그리고 다 폰테가 선택한 내용들을 살펴보면, 다 폰테가 선택한 피날레의 내용들이 여성 등장인물들과 계속적으로 연결된다는 것을 알 수 있다.

오페라 《피가로의 결혼》의 2막 피날레가 시작하는 지점은 보마르셰의 극 『피가로의 결혼』의 2막 16장 중간부분이다. 이 피날레가 시작하기 전, 케루비노를 여장시키려던 백작부인은 갑작스러운 백작의 등장에 케루비노를 자신의 방 옷장 안에 숨긴다. 누군가가 백작부인을 향해 쓴 사랑의 편지를 받고 분노한 채 백작부인의 방에 들이닥친 백작은 옷장 안에서 나는 소리를 듣게 되고, 누군가가 옷장 안에 숨어있다는 것을 알게 된다. 그리고 그것이 백작부인에게 사랑의 편지를 쓴 사람일 거라고 생각한 백작은 잠겨있는 옷장의 문을 열어 사실을 확인하기 위해 백작부인과 함께 열쇠를 찾아온다.

이에 이제까지 태연한 척 시치미를 떴던 백작부인은 옷장 문을 열기 직전 불안감을 이기지 못하고 결국 자신의 방 옷장 안에 숨어있는 것이 케루비노임을 밝힌다. 오페라 《피가로의 결혼》의 2막 피날레는 백작이 백작부인의 부정에 분노하며 케루비노에게 나올 것을 지시하는 바로 이 장면에서부터 시작된다. 즉, 2막 피날레는 백작이 백작부인을 향한 혐의를 확신하는 장면으로 시작되는 것이다.

그러나 백작과 백작부인이 열쇠를 가지러 간 사이 수잔나의 기지로 케루비노가 이미 방을 빠져나가고, 그 대신 수잔나가 옷장 안에 숨어있었기 때문에 수잔나가 옷장 안에서 나오는 순간 백작부인은 혐의를 벗게 된다. 하

지만 난국은 여기에서 끝나지 않고 백작부인에게 보내는 가짜 사랑의 편지를 백작에게 전달되도록 했던 피가로, 케루비노가 창문에서 뛰어내리는 것을 목격한 안토니오, 피가로와 수잔나의 결혼을 방해하려고 하는 마르첼리나와 바르톨로, 이 모든 상황을 즐거워하며 지켜보는 돈 바질리오가 연속적으로 합류하면서 이후에도 몇 번의 드라마적인 갈등과 해결을 반복하게 된다. 그리고 이 과정에서 주요 쟁점은 백작부인의 방 창문으로 뛰어내린 것이 케루비노인지 피가로인지에 대한 것이 된다. 즉, 다시 한 번 백작부인이 부정을 저질렀는지 아닌지가 문제가 되는 것이다.

한편, 다 폰테는 3막 피날레를 수잔나와 피가로, 그리고 마르첼리나와 바바리나의 합동결혼식 장면으로 설정했다. 이 피날레는 다른 피날레들과 달리 큰 갈등이나 해결이 나오지는 않지만, 4막 피날레에서의 갈등과 해결을 촉발시키는 중요한 장면이 포함된다. 바로 수잔나가 백작에게 밀회약속을 하는 편지를 전달하는 장면이다. 이는 후에 4막에서 수잔나와 피가로 사이의 갈등을 일으키는 중요한 원인으로 작용하게 된다.

《피가로의 결혼》의 4막 피날레는 두 개의 주요 갈등과 해결을 그 내용으로 한다. 하나는 3막에서 수잔나와 백작의 밀회약속이라는 직접적 계기로 촉발된 수잔나와 피가로의 갈등과 해결이고, 또 다른 하나는 오페라 《피가로의 결혼》이 시작되기 이전에 시작된, 그리고 이 오페라 끝난 이후에도 지속될 백작부인과 백작 사이의 갈등과 그 해결이다.

먼저, 4막 피날레에서 수잔나와 피가로 사이의 갈등의 원인인 수잔나와 백작의 밀회약속은 사실 백작부인과 수잔나가 꾸민 계략으로, 수잔나로 변장한 백작부인과 백작이 만나게 되어있다. 따라서 수잔나와 피가로 사이의 갈등은 그 시작이 피가로의 오해에서 기인한 것이기 때문에 피가로는 상황을 이해하는 순간 완전히 해결된다. 반면, 백작부인과 백작 사이의 갈등은 오페라가 시작되기 이전, 즉 백작이 더 이상 백작부인을 욕망하지 않게 된

순간부터 시작된 것이다. 그런데 드라마 상에서 백작부인과 백작 사이의 갈등은 백작부인이 백작의 부정을 용서함으로써 이루어진다. 즉, 백작부인과 백작 사이에서 발생한 갈등의 근본적인 원인은 오페라의 마지막 부분인 4막 피날레에서도 해결되지 못한 채 마무리되는 것이다.

이 세 개의 피날레를 구성하는 내용들에서 주목할 점은, 이 세 개의 피날레 모두 여성 등장인물들, 특히 수잔나와 백작부인을 향한 혐의제기와 그것의 해결에 초점이 맞추어져 있다는 것이다. 2막에서 주요한 갈등과 해결은 백작부인의 옷장 속에 숨어있던 것이 케루비노인지 아닌지에 관한 것이며, 3막과 4막에서의 주요한 갈등과 해결 역시 수잔나가 백작을 만나는 것인지 아닌지의 여부에 달려있다. 즉, 다 폰테는 각색을 통해 오페라 《피가로의 결혼》에서 드라마가 절정에 이르는 부분을 여성 등장인물들을 향한 혐의제기와 그 해결에 두고 있는 것이다.

모차르트는 다 폰테가 각색을 통해 설정한 오페라 《피가로의 결혼》의 피날레에서의 주요 쟁점을 인식하고 있었던 것처럼 보인다. 모차르트의 음악설정과 구성이 다 폰테의 각색된 대본을 통해 강조된 부분들과 궤를 같이 하는 것처럼 보이기 때문이다. 모차르트는 다 폰테가 제시한 세 개의 피날레 각각을 여러 부분으로 나누어 구성했다. 2막 피날레는 여덟 개의 부분으로, 3막 피날레는 다섯 개의 부분으로, 그리고 마지막 4막 피날레는 여섯 개의 부분으로 나누어진다(표 2, 3, 4).

<표 2> 모차르트의 《피가로의 결혼》, 2막 피날레 구성

Allegro	Molto Andante	Allegro	Allegro	Andante	Allegro molto	Andante	Allegro assai
<b>C</b>	3/8	<b>C</b>	3/8	2/4	<b>C</b>	6/8	<b>C</b>
E♭장조	B♭장조	B♭장조	G장조	C장조	F장조	B♭장조	E♭장조
1 - 125마디	126 - 166마디	167 - 327마디	328 - 397마디	398 - 466마디	467 - 604마디	605 - 696마디	697 - 939마디

<표 3> 모차르트의 《피가로의 결혼》, 3막 피날레 구성

Marcia	Allegretto	Andante	Maestoso	Allegretto
<b>C</b>	2/4	3/4	4/4	2/4
C장조	C장조	a단조	recitativo	C장조
1-60마디	61-131마디	132-174마디	175-185마디	186-229마디

<표 4> 모차르트의 《피가로의 결혼》, 4막 피날레 구성

Andante	Con un poco piu di moto	Larghetto - Allegro di molto	Andante	Allegro assai - Andante	Allegro assai
<b>C</b>	<b>C</b>	3/4	6/8	<b>C</b>	<b>C</b>
D장조	G장조	E♭장조	B♭장조	G장조	D장조
1-50마디	51 - 108마디	109 - 274마디	275 - 334마디	335 - 447마디	448 - 521마디

그런데 모차르트는 이 세 개의 서로 다른 피날레의 특정한 부분들에 공통적인 음악적 요소들을 배치했다. 이 특정한 부분이란, 백작부인, 그리고 수잔나의 부정에 대한 혐의가 사라지고 갈등이 해결되는 순간으로, 2막의 두 번째 부분과 일곱 번째 부분, 그리고 4막의 네 번째 부분에 해당한다. 모차르트는 이 부분에서 공통적으로 안단테, 3/8박자 혹은 6/8박자, 그리고 내림나장조라는 조성을 사용한다.

여기에서 내림나장조는 앞선 장에서 논의했던 오페라 《피가로의 결혼》에서 여성 등장인물들이 부정을 저지르는 순간, 혹은 그것에 대한 혐의가 제기되었던 순간에 지속적으로 나타났던 사단조의 관계장조로, 음악적으로는 일종의 해결이라고도 할 수 있다. 여성 등장인물들의 부정의 순간과 사단조 선율이 맞물려 나왔던 것처럼, 오페라 《피가로의 결혼》의 피날레에서 여성 등장인물들이 부정의 혐의를 벗는 순간이 내림나장조 선율과 맞물려 나오는 것이다. 그리고 이는 모차르트가 의식적으로 드라마적인 맥락과 음악적인 맥락을 연결시켰다는 것을 시사한다.

이는 각 피날레의 음악을 구체적으로 살펴보면 더욱 확실해진다. 먼저 안단테, 3/8박자, 그리고 내림나장조로 설정된 2막 피날레의 두 번째 부분은 케루비노가 숨어있는 줄 알았던 백작부인의 옷장에서 수잔나가 나타나는 순간이다. 다시 말하면, 백작부인을 향한 혐의가 벗겨지는 순간인 것이다. 알란브룩은 모차르트가 이 부분에 이 오페라에서 가장 숭고한 성격의 미뉴엣을 토픽으로 사용하고 있다고 설명한다(악보 7).<sup>67)</sup>

---

67) Wye J. Allanbrook, *Rhythmic Gesture in Mozart: Le nozze di Figaro and Don Giovanni*, 123-24.

<악보 7> 모차르트의 《피가로의 결혼》, 2막 피날레, 126-129마디

126 **Molto Andante**

Violin I

Violin II *p*

Viola *p*

Susanna *p*

Vc./Cb. *p*

Si - gno - re,

그런데 이 부분은 예상치 못한 등장인물인 수잔나의 등장으로 백작부인과 백작이 당황하는 모습이 표현되어야 하는 순간이다. 따라서, 이러한 드라마적인 상황을 고려했을 때, 이 부분에서 가장 숭고한 성격의 미뉴엣을 배치하는 것은 그리 적절해 보이는 선택이 아니다. 알란브룩은 이 부분에서 사용된 미뉴엣이 귀족인 백작이 갖는 고결함을 뛰어넘는 숭고한 미뉴엣이며, 이것이 계급을 넘어서는 수잔나의 숭고함, 더 나아가서는 수잔나의 승리가 음악적으로 표현된 것으로 해석한다.<sup>68)</sup>

그러나 드라마상 이 지점에서 백작을 향한 수잔나의 승리를 표현했다는 해석은 적절치 않아 보인다. 여기에서 나오는 갈등의 대상은 백작부인과 백작이며 수잔나는 이 갈등을 중재하는 역할 정도에 지나지 않기 때문이다. 오히려 이 지점에서의 숭고한 미뉴엣은 백작부인에 대한 앞선 논의의 연장 선상에 있는 것처럼 보인다. 모차르트가 백작부인의 아리아 “달콤하고 애정

68) 위의 책, 124-25.

어린 순간들은 어디로 갔나”에서 백작부인이 자신의 정절을 다짐하는 순간에 미사선율을 사용함으로써 그것을 숭고하게 만들었던 것처럼, 그녀가 부정하지 않다는 것이 밝혀진 순간에 등장하는 가장 고결한 미뉴엣 역시 다시 한 번 백작부인의 혐의없음을 숭고한 것으로 만드는 것이다.

2막 피날레의 일곱 번째 부분도 이러한 흐름의 연장선상에 있다. 이 부분은 백작부인의 방 창문으로 누군가가 뛰어내렸음을 백작에게 알리는 정원지기 안토니오의 등장, 백작부인의 방에서 뛰어내린 것이 케루비노임을 암시하는 안토니오의 말들, 그리고 피가르가 그것은 케루비노가 아니라 자신이라고 거짓말하는 장면이 나온 직후에 해당한다. 여기에서 백작은 백작부인의 방에서 뛰어내린 것이 피가르임을 확인하기 위해 그에게 뛰어내릴 때 흘린 서류가 무엇인지 설명하라고 요구한다. 이 장면에서 백작부인의 방 창문에서 뛰어내린 것이 피가르인지 아닌지가 백작에게 중요한 이유는 만약 그것이 피가르가 아니라면, 다시 한 번 백작부인의 부정에 대한 혐의제기가 가능해지기 때문이다.

그러나 피가르는 수잔나와 백작부인의 도움, 그리고 자신의 기지로 그 서류가 케루비노의 군대영장임을 밝히고, 그것이 자신의 주머니에 있게 된 경위를 구체적으로 설명한다. 그 결과 백작부인은 그녀에게 제기된 또 한 번의 혐의에서 벗어나게 된다. 그리고 모차르트는 이 부분에서 다시 안단테, 6/8박자, 그리고 내림나장조를 배치했다.

한편, 3막 피날레에는 갈등이나 해결이라고 할 만한 장면이 나오지 않는다. 또한 2막과 4막의 피날레에서 여성 등장인물들이 혐의에서 벗어나는 순간과 맞물려 배치된 공통적인 음악적 요소들 또한 나오지 않는다. 그러나 3막 피날레에서 모차르트의 음악은 다 폰테에 의해 각색된 대본의 행간을 음악적으로 잘 살려냄으로써 이후 4막에서 주요한 갈등의 원인이 될 장면을 정확하게 짚어낸다.

3막 피날레는 표면적으로는 수잔나와 피가로, 마르첼리나와 바르톨로의 합동 결혼식을 그 내용으로 하지만 사실 여기에서 가장 중요한 장면은 수잔나가 백작에게 밀회를 약속하는 편지를 전하는 장면이다. 모차르트는 다장조로 작곡된 이 피날레의 다른 부분에서와 달리 이 장면을 단조조성인 라단조로 작곡하였으며, 판당고라는 춤 음악을 사용하였다.

판당고는 스페인의 민속무용으로, 두 명의 무용수가 서로의 스텝과 몸짓을 따라하며 서로를 조롱하는 춤이다. 특히 두 명의 남성무용수가 판당고를 출 경우 이는 일종의 경쟁 혹은 싸움과 같다고 할 수 있다.<sup>69)</sup> 모차르트는 판당고 음악이 시작되는 132마디에 특정 등장인물들에게 춤을 추라고 지시하는 'Figuranti ballano'라는 지시문을 적어 놓았다. 그런데 여기에서 'figuranti'라는 단어는 단역을 의미하기도 하지만 남성 무용수를 의미하기도 한다. 이 지시문이 복수형으로 되어있기 때문에 그것이 남성 무용수들을 의미하는 것인지, 남녀 무용수들을 의미하는 것인지, 여성 무용수들을 의미하는 것인지, 혹은 단순히 단역을 의미하는 것인지는 분명하지 않다. 그러나 이 장면에서 수잔나가 백작에게 몰래 밀회편지를 전달함으로써 만들어지는 백작과 피가로 사이의 대결구도, 그리고 이 부분에서 발화를 하는 두 인물이 피가로와 백작이라는 사실, 그리고 단조조성이 만들어내는 뉘앙스는 이 장면에서 판당고 춤을 추는 대상이 피가로와 백작임을 암시한다.

실제 이 장면에서 피가와 백작은 각각 발화를 하고 있을 뿐 직접적으로 대결을 하고 있지도 않고, 서로를 향한 반감을 표현하고 있지도 않다. 그러나 그럼에도 불구하고 모차르트는 이 장면에서 의도적으로 판당고를 사용함으로써 수잔나의 행위로부터 촉발되는 피가와 백작 사이의 대결을 음악을 통해 간접적으로 표현하고 있는 것이다.

이어지는 4막에서는 3막 피날레에서 수잔나가 백작에게 편지를 전달함으

---

69) <http://www.spanish-art.org/spanish-dance-fandango.html> [2018년 11월 9일 접속]

로써 촉발된 수잔나와 피가로 사이의 갈등과 그 해결, 그리고 백작부인과 백작 사이의 갈등과 해결이 드라마의 주요 골자가 된다. 모차르트는 이 두 가지 갈등의 흐름이 복합적으로 엮이고 해결되는 과정이 담긴 4막 피날레를 여섯 개의 서로 다른 부분으로 나누어 구성했다. 여기에서 주목할 점은 모차르트가 4막 피날레에서 여성 등장인물들을 향한 혐의가 제거되는 지점에 다시 한 번 안단테, 6/8박자, 내림나장조를 배치했다는 것이다.

4막 피날레에서 수잔나로 변장한 백작부인과 백작이 함께 있는 것을 본 피가로는 수잔나의 부정에 분노하고 있던 와중에 백작부인으로 변장한 수잔나를 만난다. 이 때 수잔나는 피가로를 놀리기 위해 백작부인의 목소리를 흉내내며 피가로를 유혹하는 척한다. 그러나 그녀는 순간적으로 백작부인의 목소리를 흉내 내는 것을 잊어버리고 자신의 목소리를 내게 된다. 그 순간 피가로는 수잔나의 목소리를 알아보고 이후에는 오히려 수잔나를 희롱한다.

이 부분은 모차르트의 《피가로의 결혼》에서 내림나장조로 작곡된 4막 피날레의 세 번째 부분에 해당한다. 그런데 모차르트는 4막 피날레의 세 번째 부분 중 수잔나가 백작부인의 목소리로 변조하는 것을 잠시 잊은 순간을 내림나장조 선율로 작곡한다(악보 8). 악보상에서 ‘목소리를 바꾸는 것을 잊어버리고서’(si dimentica di alterar la voce)라는 지시와 함께 수잔나에게 내림나장조의 선율을 부여한 것이다. 여기에서 수잔나가 목소리를 변조하는 것을 잊어버리는 순간은 수잔나의 부정을 의심하고 있던 피가로의 오해가 풀리는 순간이기도 하다. 즉, 모차르트는 2막에서 백작부인이 혐의를 벗는 순간에 내림나장조의 조성을 배치한 것처럼, 수잔나를 향한 의혹이 벗겨지는 순간 또한 내림나장조를 배치한 것이다.

<악보 8> 모차르트의 《피가로의 결혼》, 4막 피날레, 139-146마디

139  
Susanna Par - la - te un po' più bas - so, di quà non muo - vo il pas - so, ma

S. ven - di - car - mi vo', ma ven - di - car - mi vo'.

그리고 이 내림나장조는 네 번째 부분에서 피가로가 수잔나에게 자신이 수잔나의 목소리를 알아챘다는 사실을 밝히면서 다시 온전한 형태로 나온다. 뿐만 아니라 모차르트는 이 부분에 다시 안단테, 6/8박자를 배치한다. 즉, 모차르트는 수잔나와 피가로의 갈등이 완전히 해결되는 이 순간을 다시 한 번 안단테, 6/8박자, 내림나장조로 작곡한 것이다.

한편, 4막 피날레에서 백작부인과 백작 사이의 갈등과 해결은 수잔나와 피가로 사이의 갈등과 해결이 이루어지는 세 번째와 네 번째 부분 이외의 나머지 부분들에서 이루어진다. 여기에서 백작은 백작부인이 수잔나로 변장한 것을 눈치채지 못한 채 수잔나로 변장한 백작부인을 유혹하는 부정을 저지르면서도, 백작부인으로 변장한 수잔나가 피가로와 함께 있는 모습을 목격하고 분노한다.

그러나 여기에서 백작부인의 부정에 대한 백작의 의심은 서로의 옷을 바꾸어 입은 수잔나와 백작부인이 꾸민 계략으로 인해 촉발된 것이다. 따라서 4막 피날레의 후반부에서 수잔나로 변장했던 백작부인이 자신의 존재를 밝히는 순간 상황은 역전되고, 비난의 화살은 백작만을 향하게 된다. 그리하여 결국 백작은 자신의 잘못을 뉘우치며 백작부인에게 용서를 구하고, 백작부인과 백작 사이의 갈등은 백작부인이 백작을 용서함으로써 해결된다.

여기에서 주목해야 할 점은 백작부인과 백작 사이의 갈등을 해결하는 주

요 요인이 백작의 회개가 아니라 백작부인의 용서에 있다는 것이다. 보마르세의 『피가로의 결혼』에서, 그리고 다 폰테의 《피가로의 결혼》에서 백작이 자신의 잘못을 뉘우치는 장면은 아주 짧게 지나가 버린다. 여기에서 백작은 용서해달라는 한 마디를 할 뿐이다. 그리고 백작부인은 백작의 이 한 마디 간청에 바로 그를 용서해버린다. 이러한 진행은 백작부인과 백작 사이의 갈등을 해결함에 있어서 백작의 진정성 있는 회개의 여부가 크게 중요하지 않다는 것을 시사한다.

모차르트의 음악 또한 백작의 사죄가 아니라 백작부인의 용서에 방점을 찍고 있는 것처럼 보인다. 모차르트는 백작이 백작부인에게 용서를 구하는 장면에서 이전까지 빠르게 몰아치던 음악의 템포를 갑작스럽게 안단테로 전환하고 백작으로 하여금 엄숙하고 거룩한 분위기의 선율을 부르게 만든다. 그러나 백작이 부르는 이 사죄의 선율은 아주 짧게 지나가고, 백작부인이 이 엄숙한 선율을 이어받아 보다 충분한 길이로 용서를 노래한다(악보 9).

또한 백작부인의 용서는 바로 앞선 장면에서 고집스럽게 용서하기를 거부했던 백작의 태도와 대비되면서 백작부인의 용서를 더욱 가치 있는 것으로 만든다. 더욱이 백작부인과 백작 사이의 갈등이 해결된 직후 오페라의 모든 등장인물들은 “이제 우리 모두 행복할거야”(Ah! Tutti contenti saremo cosi)라는 가사를 백작부인이 백작을 용서할 때 부른 선율로 부른다. 이러한 배치는 드라마적 상황과 더해져 이들의 행복이 어디에서부터 비롯되는지를 간접적으로 보여준다. 즉, 백작부인과 백작 사이의 관계에서 갈등을 해결하고 모두에게 행복을 가져다주는 것은 백작의 회개보다는 백작부인의 용서라는 행위에 달려있는 것이다.

<악보 9> 모차르트의 《피가로의 결혼》, 4막 피날레, 421-430마디

421

Countess

Count

Con - tes - sa per - do - no, per - do - no, per - do - no!

Più

Cts.

Ct.

do - ci - le io so - no, e di - co - di - si, e di - co di si.

위의 논의들은 모차르트의 오페라 《피가로의 결혼》에 나오는 세 개의 피날레에서 갈등이 해결되는 지점이 이 오페라에 등장하는 여성 등장인물들을 향한 가치평가와 맞닿아 있음을 보여준다. 앞선 장에서 살펴본 것처럼 오페라 《피가로의 결혼》의 여성 등장인물들을 둘러싼 여러 맥락들은 지조와 절개를 지키는 여성, 용서라는 행위를 통해 ‘여성됨’을 수행하는 여성을 높게 평가하고, 여성 등장인물들이 그것을 수행하지 못했을 때 이들을 부정적으로 인식하게 만든다. 마찬가지로 오페라 《피가로의 결혼》의 세 개의 피날레 역시 여성 등장인물들의 절개가 증명되는 장면이나 용서를 통한 ‘여성됨’을 수행하는 장면을 난국이 해결되는 지점으로 설정함으로써 다시 한번 이 작품에서의 여성 등장인물들을 지조와 절개, 관대함과 같은 기준으로 평가하게 만든다.

## 2. “피가로”의 결혼

오페라 《피가로의 결혼》에서의 또 다른 이슈는 4막 피날레에서 중심이 되는 관계가 무엇이나에 대한 것이다. 조셉 커만(Joseph Kerman)은 오페라 《피가로의 결혼》의 4막 피날레에서 수잔나와 피가로 사이의 갈등이 오해에서 비롯된 것이기 때문에 피상적인 성격을 갖는 반면, 백작부인과 백작 사이의 갈등은 오해가 아닌 진짜 부정에 의해 발생한 것으로, 따라서 그 갈등이 해결되는 지점이 이 오페라에서 가장 심오하고 진정성 있는 순간이 된다고 주장한다.<sup>70)</sup> 즉, 백작이 백작부인에게 용서를 구하고 이어서 백작부인이 백작을 용서하는 부분을 이 오페라에서 가장 중요한 장면으로 간주하고, 그에 따라 이 둘 사이의 관계가 이 오페라의 핵심이 된다고 보는 것이다.

그러나 백작부인과 백작 사이의 갈등은 그 원인인 백작의 부정이 확정되었다는 점에서, 그리고 그것이 근본적으로는 해결되지 않았다는 점에서 온전한 해결이라고 하기 어렵다. 알란브룩은 4막 피날레에서 백작이 어쩔 수 없이 사죄를 하고 있으며, 오페라에서처럼 공적인 공간이 아니라 사적인 공간에서였다면 백작이 절대 사죄를 하지 않았을 것이라고 지적한다.<sup>71)</sup> 또한 헤프너는 백작부인이 그녀가 가진 용서라는 재화를 백작에게 아무 대가 없이 줘 버림으로써 일시적으로 우위에 서게 되지만, 결국 이러한 행위는 그녀 자신이 갖고 있는 용서라는 재화의 가치를 고갈시키는 것으로, 결국 백작부인이 이후에 있을 비슷한 상황에서 더 이상 용서라는 재화로 힘을 얻지 못할 위험을 안게 된다고 지적한다.<sup>72)</sup> 즉, 백작의 사죄는 순간적인 위기모면을 위한 것으로 진정성이 떨어질 뿐만 아니라 지속성을 유지하지도 못하

---

70) Joseph Kerman, *Opera as Drama*, Fiftieth anniversary ed. (Berkeley: University of California Press, 2005), 89-90.

71) Wye Allanbrook, *Rhythmic Gesture in Mozart*, 192.

72) Christopher Heppner, “Economics of love in Figaro,” 656-57.

는 것이다. 그리하여 결국 드라마에서 백작부인과 백작 사이의 갈등은 근본적으로는 미결상태에 남아있게 된다.

모차르트 또한 음악적으로 용서장면을 완전한 해결의 순간으로 표현하고 있지 않는 것처럼 보인다. 용서장면이 이 오페라의 마지막에 위치하고 있음에도 불구하고, 따라서 이 부분에서의 음악적 해결을 드라마적인 해결과 연결할 여지가 충분했음에도 불구하고, 모차르트는 라장조로 해결되는 이 오페라의 음악적 해결을 드라마적인 해결인 용서장면 이후로 미루어버리기 때문이다. 결국 이 오페라의 음악적 해결은 421마디에서 시작되는 용서장면이 아니라 448마디부터 시작되는 4막 피날레의 여섯 번째 부분에서 이루어진다.

게다가 여기에서의 음악적 해결은 사장조에서 라장조로 이어지는 해결로, 모차르트의 이와 같은 조성선택은 듣는이로 하여금 이 부분을 음악적인 해결로 느끼기 어렵게 만든다. 4막 피날레의 마지막 부분이 일반적으로 생각할 수 있는 가장조에서 라장조로 이어지는 조성적 해결과정이 아닌 사장조에서 라장조로 이어지는 진행과정을 갖기 때문이다. 사장조에서 라장조로 이어지는 이러한 진행은 마지막 순간 음악이 라장조에 들어섰을 때 듣는이로 하여금 그것을 음악적으로 완전한 해결로 인식시키기 보다는 다시 사장조로 돌아와야 하는, 해결해야 할 무엇인가가 남아있는 것으로 인식하게 만든다. 다시 말해, 모차르트는 4막 피날레의 마지막 부분, 즉 백작부인과 백작 사이의 갈등이 해결되는 부분에서 음악적으로 온전한 해결을 제시하지 않고 다소 애매한 상태로 남겨놓는 것이다. 그리하여 결국 백작부인과 백작 사이의 갈등은 드라마적으로도, 음악적으로도 완전한 해결에 이르지 못하게 된다.

오페라 《피가로의 결혼》의 진정한 드라마적, 음악적 해결은 백작부인과 백작 사이의 관계 보다는 수잔나와 피가로 사이의 오해가 풀리는 4막 피날

레의 네 번째 부분에서 이루어지는 것처럼 보인다. 앞선 논의들에서 살펴본  
 왔던 것처럼 다 폰테의 각색과 모차르트의 음악은 지속적으로 여성 등장인  
 물들을 의심하게 만들고 이들의 부정에 대한 혐의가 사라지는 순간을 문제  
 가 해결되는 지점으로 설정한다. 즉, 다 폰테의 각색과 모차르트의 음악이  
 이 오페라에서 문제가 되는 지점이 여성 등장인물들에서 비롯된다는 것을,  
 따라서 그 해결 역시 여성 등장인물에게 달려있음을 지속적으로 보여주는  
 것이다. 그리하여 오페라 《피가로의 결혼》에서의 진정한 해결은 백작이라  
 는 남성 등장인물의 뉘우침이 아니라 수잔나를 향한 부정의 혐의가 벗겨지  
 고 그녀가 피가로와 온전하게 재결합하는 순간에 이루어진다.

알란브룩 또한 수잔나와 피가로가 재결합하는 4막 피날레의 네 번째 부분  
 을 이 오페라의 진정한 해결의 순간으로 본다. 알란브룩에 따르면, 4막 피  
 날레에서 이루어지는 수잔나와 피가로 사이의 재결합은 오페라를 관통하는  
 음악적 흐름의 종착점이다. 여기에서 알란브룩이 주장하는 오페라 《피가로  
 의 결혼》을 관통하는 음악적 흐름이란 이 오페라에서 파스토랄이 나오는  
 순간들을 연결한 것으로, 알란브룩은 백작부인과 수잔나의 이중창 “산들바  
 람은 가볍게”(Che soave zeffiretto), 바바리나의 카바티나 “나는 잃어버렸  
 다!”, 수잔나의 아리아 “늦지말고 오세요, 내 사랑”(Deh, vieni, non tardar,  
 o gioia bella), 그리고 수잔나와 피가로의 갈등이 완전히 해결되는 지점인  
 4막 피날레의 네 번째 부분까지를 오페라를 구성하는 하나의 큰 흐름으로  
 본다.<sup>73)</sup>

그런데 알란브룩은 보마르셰의 원작 『피가로의 결혼』에서 여성 등장인  
 물들의 도덕성을 의심하게 만드는 요소들 중 상당부분이 오페라 《피가로의  
 결혼》에서 삭제되었다는 이유로, 다 폰테와 모차르트가 각각 각색과 음악  
 을 통해 여성 등장인물들을 원작에서보다 숭고하고 도덕적인 인물로 만들었

---

73) Wye Allanbrook, *Rhythmic Gesture in Mozart*.

다고 해석한다.<sup>74)</sup> 그 결과 알란브룩은 오페라 《피가로의 결혼》에서의 여성 등장인물들이 이상적인 인간상의 전형으로 그려졌으며, 이들이 가진 도덕과 숭고함을 바탕으로 이들을 둘러싸고 있는 관계가 완성된다고 보았다.<sup>75)</sup> 즉, 오페라 《피가로의 결혼》이 여성 등장인물들을 중심으로 흘러간다는 것이다.

알란브룩은 이러한 관점을 바탕으로 그가 오페라 《피가로의 결혼》에서 주요 골자 중 하나라고 주장하는 파스토랄 흐름을 읽어낸다. 알란브룩에 따르면, 오페라 《피가로의 결혼》에 나오는 파스토랄은 이상적이고 초월적인 성격의 공간으로, 파스토랄의 이러한 속성으로 인하여 그것은 자연스럽게 여성 등장인물의 공간이 된다.<sup>76)</sup> 즉, 알란브룩은 오페라 《피가로의 결혼》에서의 파스토랄을 여성 등장인물들의 기본 속성인 이상적인 인간됨이 수행되는 장으로 보는 것이다. 그리고 이러한 관점을 바탕으로 알란브룩은 수잔나와 피가로의 관계가 회복되고 이들이 재결합하는 4막 피날레를 수잔나의 이상적인 인간됨을 통해 이 오페라의 난국이 진정으로 해결되는 순간으로 간주한다.

그런데 본 논문의 앞선 논의들에서 살펴보았던 것처럼, 다 폰테의 각색과 모차르트의 음악은 알란브룩의 주장과 달리 여성 등장인물들에 대한 혐의를 지워버리지 않는다. 주지하였듯이 다 폰테와 모차르트가 보마르세 의 원작 『피가로의 결혼』을 각색하는 과정에서 사회적이고 정치적인 내용들을 삭제함으로써 그 주제는 개인적이고 성적인 문제로 집중된다. 보마르세 의 원작 『피가로의 결혼』에서의 주요 쟁점이 계급 간의 관계, 남녀 간의 관계를 모두 포괄하는 것이었다면, 오페라 《피가로의 결혼》은 다 폰테의 각색과 모차르트의 음악을 통해 사회적이고 정치적인 내용들이 삭제됨에 따라

---

74) 위의 책, 171.

75) 위의 책, 172.

76) 위의 책, 172.

그 주제가 사적인 영역인 남성과 여성 사이의 관계에 집중된 것이다.<sup>77)</sup>

그러나 알란브룩의 주장과 달리 이 과정에서 여성 등장인물들은 이상적이게만 그려지지도 않고, 오페라에서 남성과의 관계를 정의하는 위치에 놓이게 되지도 않는다. 오히려 다 폰테의 각색과 모차르트의 음악을 통해 오페라 《피가로의 결혼》의 여성 등장인물들은 가치평가의 대상이 된다. 따라서 이들은 관계를 정의하는 위치에 놓이는 것이 아니라 정의 당하는 위치에 서게 된다.

오페라 《피가로의 결혼》에서 여성 등장인물들을 향한 이러한 시선은 알란브룩이 여성 등장인물들의 숭고함이 잘 드러나는 지점으로 지적인 파스토랄에서도 분명하게 나타난다. 알란브룩이 지적인 것처럼 모차르트는 이상적인 여성상을 파스토랄을 통해서 드러낸다. 그러나 이 때의 파스토랄은 알란브룩이 주장한 것처럼 여성 등장인물들의 원래의 속성인 이상적이고 숭고함이 파스토랄의 이상적인 순수함으로 표현된 것이 아니다. 오히려 오페라 《피가로의 결혼》에서의 파스토랄은 특정 기준에서의 가치판단의 표현이라고 할 수 있다.

그 결과 드라마에서 여성 등장인물이 이 덕성의 기준에서 벗어나는 순간 파스토랄은 바로 다른 성격의 것으로 변화하게 되는 것이다. 알란브룩은 바바리나의 카바티나 “나는 잃어버렸다!”를 수잔나와 피가로 사이의 갈등을 촉발하여 종국에는 이 갈등의 해결까지 이어지도록 만드는 이상적 해결에의 과정으로 보았다. 그러나 앞서 논의했던 것처럼 모차르트는 바바리나의 파스토랄을 비틀어 버림으로써 청중으로 하여금 그녀를 부정적으로 인식하게 만든다. 파스토랄을 이상적인 여성됨에 대한 하나의 가치판단의 표현이라고 보았을 때, 바바리나의 비틀린 파스토랄은 부정한 여성, 즉 이상적인 여성됨을 수행하지 못한 여성에 대한 일종의 가치판단이라고 할 수 있다.

---

77) 위의 책, 170-171.

또한 이러한 관점에서 4막 피날레 네 번째 부분에서 수잔나와 피가로가 재결합하는 순간의 파스토랄은 수잔나의 부정에 대한 혐의가 모두 사라진 순간, 즉 수잔나가 이상적인 여성임이 확인되는 순간이라고 할 수 있다. 그리고 모차르트는 이 부분에서 이상적인 파스토랄을 배치함으로써 수잔나의 이상적인 여성됨에 대하여 다시 한 번 가치판단을 내린다. 결국 오페라 《피가로의 결혼》에서의 파스토랄은 알란브룩이 주장한 것처럼 기본 속성이 이상적이고 숭고한 여성 등장인물을 표현하는 것이 아니라, 그들이 이상적인 여성됨을 수행했음을 표현하는 것이다.

결국 오페라 《피가로의 결혼》에서 여성과 남성 사이의 관계를 정의하는 것은 여성 등장인물이 아니라 남성 등장인물이라고 할 수 있다. 이 오페라에서 여성 등장인물이 어떤 행위를 하는지, 그것이 어떠한 가치를 갖는지를 묻는 것은 이 오페라의 남성 등장인물들이기 때문이다. 다시 말해, 오페라 《피가로의 결혼》은 여성 등장인물들에게 지속적으로 혐의를 제기하고 이를 바탕으로 이들의 도덕성을 판단함으로써 여성 등장인물들을 판단의 대상으로 만드는 것이다. 그리고 이 때 판단의 주체는 남성 등장인물들이 된다.

그리하여 오페라 《피가로의 결혼》이 주요하게 다루고 있는 대상이 여성 등장인물들이어도 불구하고, 이들이 오페라의 전면부에서 주요 흐름을 만들어감에도 불구하고, 오페라는 《수잔나》의 결혼이 아니라 《피가로의 결혼》이 된다. 피가로가 판단의 주체로서 수잔나를 판단하는 것, 수잔나에 대한 피가로의 가치판단의 내용이 이 결혼의 성사여부에 가장 중요한 조건이 되는 것이다.

## IV. 결론

보마르세는 그의 극작품 『피가로의 결혼』의 1785년 출판본 서문에서 이 작품을 오락적이면서도 교훈적인 것으로 규정했다. 또한 오페라 《피가로의 결혼》을 연구한 학자들은 종종 이 작품을 논의하면서 ‘교훈’(moral), ‘가르침’(lesson)과 같은 용어들을 언급한다.<sup>78)</sup> 그런데 보마르세의 『피가로의 결혼』과 다 폰테와 모차르트의 《피가로의 결혼》을 면밀히 살펴보고 비교해보면, 이들이 말하는 ‘교훈’의 내용과 그 대상이 서로 같지 않다는 것을 알 수 있다. 보마르세가 그의 극 『피가로의 결혼』을 일종의 우화로 규정하면서 독단적이고 방탕한 폭군을 보여줌으로써 이러한 인간상을 비판하는 것에 초점을 맞추었다면, 다 폰테와 모차르트는 오페라 《피가로의 결혼》에서 도덕적인 여성상을 보여주는 것에 초점을 맞추고 있는 것이다.

이에 본 논문에서는 보마르세의 극, 다 폰테의 대본, 그리고 모차르트의 음악을 통해 드라마의 주요 대상과 쟁점이 이동하고 변화하는 과정을 추적해보았다. 먼저, 다 폰테의 각색을 통해 오페라 《피가로의 결혼》에서의 각각의 여성 등장인물들이 원작과는 다른 맥락에 위치하게 된다는 것을 알 수 있었다. 예컨대, 원작에서 지속적으로 암시되었던 백작부인과 케루비노 사이의 부정함이 다 폰테의 대본에서는 상당부분 삭제되는 한편, 원작에는 없었던 수잔나를 향한 부정의 혐의가 다 폰테의 대본에서는 지속적으로 제기되었다. 또한 다 폰테는 마르첼리나와 바르톨로 사이의 갈등을 삭제하였고, 바바리나가 등장하는 장소와 시간 등을 조정하고 주변화 되어있던 그녀가 4막의 피날레를 열도록 함으로써 청중이 그녀의 속성에 주목하게 만들었다.

---

78) Jessica Waldoff and James Webster, “Operatic Plotting in *Le nozze di Figaro*,” Christopher Heppner, “L’ho perduta”: Barbarina, Cherubino, and the Economics of Love in *Le nozze di Figaro*,” Mary Hunter, “Rousseau, the Countess, and the Female Domain” 등이 있다.

오페라 《피가로의 결혼》에서 각각의 여성은 서로 다른 상황에서 서로 다른 성격으로 존재한다. 그러나 다 폰테의 각색을 면밀히 살펴보면 개별 여성 등장인물들을 둘러싼 맥락이 변화하는 지점과 그 내용들이 하나의 메시지를 향하고 있음을 알 수 있다. 바로 ‘이상적인’ 여성상이다. 즉, 다 폰테는 각색을 통해 ‘도덕적인’ 여성이란 무엇인지를 더욱 부각시키고 있으며, 청중으로 하여금 정절과 관대함이라는 가치판단의 기준으로 오페라 《피가로의 결혼》의 여성 등장인물들을 평가하게 만드는 것이다.

그리고 본고의 논의를 통해 모차르트의 음악이 여성 등장인물들을 향한 이러한 시선과 역할을 더욱 공고하게 만든다는 것을 알 수 있었다. 모차르트의 음악은 다 폰테의 대본에서 삭제되었던 부분을 음악으로 다시 복원시키기도 하고, 도덕과 부도덕을 음악적으로 표현하기도 하면서 다 폰테의 대본의 행간을 읽어낸다. 예컨대, 다 폰테의 대본에서 상당부분 삭제되었던 백작부인과 케루비노 사이의 부정한 관계를 암시하는 부분들은 모차르트의 음악을 통해 다시 간접적으로 표현된다. 또한 모차르트는 여성의 덕성에 대한 가치평가를 비틀린 파스토랄과 이상적인 파스토랄을 통해 음악적으로 표현하기도 했다.

결국 오페라 《피가로의 결혼》에서 주요한 쟁점은 ‘도덕적인’ 여성상이라는 기준으로 여성 등장인물들을 판단하는 것이 된다. 그리고 이러한 쟁점은 오페라의 갈등이 절정에 달하고 그것이 해결되는 지점인 피날레까지 이어진다. 이 오페라에 나오는 세 개의 피날레에서의 갈등의 내용을 살펴본 결과 그것들이 여성 등장인물들을 향한 부정의 혐의제기에서 비롯된 것이었으며, 이러한 갈등의 해결 역시 ‘이상적인’ 여성의 덕목으로 상정된 정절과 관대함으로부터 비롯된다는 것을 알 수 있었다.

이처럼 다 폰테와 모차르트의 《피가로의 결혼》에서의 ‘가르침’의 대상은 보마르셰의 『피가로의 결혼』과 달리 여성이 된다. 그리고 이 과정에서 여

성 등장인물들은 판단의 대상이 되고 남성 등장인물들은 이들을 판단하는 주체, 즉 판단을 통해 여성 등장인물들과의 관계를 정의하는 주체가 된다. 그리하여 이 오페라는 여성 등장인물들을 주요 대상으로 삼고 있음에도 불구하고 《수잔나》의 결혼이 아니라 《피가로》의 결혼이 되는 것이다.

## 참 고 문 헌

- 계희승. “피가로는 정말 수잔나에게 화가 난 것일까?: 음악분석으로 되읽는 오페라.” 『음악이론연구』 25(2015): 8-32.
- 김새환. “18세기 신문비평에 나타난 『피가로의 결혼』의 부도덕성에 대한 비판.” 『불어불문학연구』 44/1(2000): 93-112.
- \_\_\_\_\_. “『피가로의 결혼』의 패러디, 『광기의 야회』에 관한 연구 『불어불문학연구』 46/1(2001): 43-71.
- 윤학로. “『피가로의 결혼』, <광기의 하루> 그리고 세뤼뱅.” 『불어불문학연구』 44/1(2000): 395-409.
- \_\_\_\_\_. “『피가로의 결혼』에 나타난 공간과 소품연구.” 『불어불문학연구』 25/1(1990): 135-149.
- 이가영. “파스토랄(Pastoral)로 읽는 <코지 판 투테>.” 『음악과 문화』 20(2009): 103-130.
- \_\_\_\_\_. “파이지엘로(Giovanni Paisiello), 솔러(Vicente Martin y Soler), 치마로사(Domenico Cimarosa) 그리고 모차르트의 오페라 부파 들 여다보기.” 『서양음악학』 17/2(2009): 29-56.
- Allanbrook, Wye. *Rhythmic Gesture in Mozart: Le nozze di Figaro and Don Giovanni*. Chicago: The University of Chicago Press, 1983.
- Andrews, Richard. “From Beaumarchais to Da Ponte: A New View of the Sexual Politics of ‘Figaro.’” *Music & Letters* 82/2(2001): 214-233.
- Beaumarchais, Pierre. *Le Mariage de Figaro*. 민희식 역. 『피가로의 결혼』. 제2판. 서울: 문예출판사, 2009.
- \_\_\_\_\_. *The Figaro Trilogy*. Translated by David Coward.

New York: Oxford University Press, 2003.

- \_\_\_\_\_. "The Preface to "The Marriage of Figaro.""  
Translated by Mary Douglas Dirks. *The Tulane Drama Review*  
2/2(1958): 3–27.
- Brown–Montesano, Kristi. *Understanding The Women of Mozart's Operas*. Berkeley: University of California Press, 2007.
- Castelvecchi, Stefano. "Sentimental and Anti–Sentimental in *Le nozze di Figaro*." *Journal of the American Musicological Society*  
53/1(2000): 1–24.
- Chew, Geoffrey and Owen Jander. "Pastoral" In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 19. Edited by Stanley Sadie, 217–225. Second Edition. New York: Macmillan Publishers Limited, 2001.
- Da Ponte, Lorenzo. *The Metropolitan Opera Presents: Le nozze di Figaro: Libretto, Background, and Photos*. Translated by Nico Castel. Milwaukee: Amadeus Press, 2014.
- \_\_\_\_\_. *Three Mozart Libretti*. Translated by Robert Pack and Marjorie Lelash New York, Dover Publications, 1993.
- DeNora, Tia. "The Biology Lessons of Opera Buffa: Gender, Nature, and Bourgeois Society on Mozart's Buffa Stage." In *Opera Buffa in Mozart's Vienna*. Edited by Mary Hunter and James Webster, 146–164. New York: Cambridge University Press, 1997.
- Ford, Charles. *Music, Sexuality and the Enlightenment in Mozart's Figaro, Don Giovanni and Così fan tutte*. New York: Routledge, 2012.

- Heartz, Daniel. *Mozart's Operas*. Berkeley: University of California Press, 1990.
- Heppner, Christopher. "L'ho perduta": Barbarina, Cherubino and the Economics of Love in *Le nozze di Figaro*." *The Opera Quarterly* 15/4: 636–659.
- Hunter, Mary. "Rousseau, the Countess, and the Female Domain." In *Mozart Studies 2*. Edited by Cliff eisen, 1–26. New York: Oxford University Press, 1997.
- \_\_\_\_\_. "Some Representation of *Opera Seria* in *Opera Buffa*." *Cambridge Opera Journal* 3/2(1991): 89–108.
- \_\_\_\_\_. *The Culture of Opera Buffa in Mozart's Vienna: a Poetics of Entertainment*. Princeton: Princeton University Press, 1999.
- Kerman, Joseph. *Opera as Drama*. Fiftieth anniversary ed. Berkeley: University of California Press, 2005.
- Kye, Hee-seng. "The Third Voice: Anima as Drama in Mozarts Operas." Ph.D. Diss., The University of Hong Kong, 2015.
- Levarie, Siegmund. *Mozart's Le nozze di Figaro: A Critical Analysis*. Chicago: University of Chicago Press, 1952.
- Noske, Frits. "Social Tensions in 'Le nozze di Figaro.'" *Music & Letters* 50/1(1969): 45–62.
- \_\_\_\_\_. *The Signifier and the Signified: Studies in the Operas of Mozart and Verdi*. The Hague: Martinus Mijhoff, 1977.
- Platoff, John. "Musical and Dramatic Structure in the Opera Buffa Finale." *The Journal of Musicology* 7/2(1989): 191–230.
- \_\_\_\_\_. "The Buffa Aria in Mozar'ts Vienna." *Cambridge Opera*

*Journal* 2/2(1990): 99–120.

- \_\_\_\_\_. “Tonal Organization in the *Opera Buffa* of Mozart’s Time.”  
In *Mozart Studies 2*. Edited by Cliff Eisen, 139–174. New York:  
Oxford University Press, 1997.
- Rabin, Ronald J.. “Figaro as Misogynist: on Aria Types and Aria  
Rhetoric.” In *Opera Buffa in Mozart’s Vienna*. Edited by Mary  
Hunter and James Webster, 232–260. New York: Cambridge  
University Press, 1997.
- Richard Will. “The Ambivalence of Mozart’s Countess.” In *Music,  
Libraries, Academy: Essays in Honor of Lenore Coral*. A–R  
Edition. Edited by James Cassaro, 31–53, 2007.
- Tyson, Alan. *Mozart: Studies of the Autograph Scores*. Cambridge:  
Harvard University Press, 1987.
- Waldoff, Jessica and James Webster. “Operatic Plotting in *Le nozze di  
Figaro*” In *Wolfgang Amadè Mozart: Essays on His Life and His  
Music*. Edited by Stanley Sadie. New York: Oxford University  
Press, 1996.
- Webster, James. “To Understand Verdi and Wagner We Must  
Understand Mozart.” *19th-Century Music* 11/2(1987): 175–193.
- \_\_\_\_\_. “The Analysis of Mozart’s Arias.” In *Mozart Studies*.  
Edited by Cliff Eisen, 101–199. New York: Oxford University  
Press, 1991.

# ABSTRACT

## The Marriage of “Figaro”: The Female Characters in Mozart’s *Le nozze di Figaro*

Geunhee Park  
Department of Music  
Composition Major  
Graduate School of Sungshin University

This thesis discusses the manner in which female characters are represented in Mozart’s *Le nozze di Figaro*. Through the libretto of Da Ponte and the music of Mozart, the contexts of the female characters in *Le nozze di Figaro* and their images are changed from their literary source. In other words, Beaumarchais’s *Le Mariage de Figaro* is appropriated and re-appropriated by Da Ponte and Mozart. Therefore, analyzing Beaumarchais’s play, Da Ponte’s libretto, and Mozart’s music, this thesis explores the complex dynamics of women’s representations that arise in these texts interdependently. As a part of the explorations, I particularly examine the points where the contexts of women in *Le nozze di Figaro* are changed, and the manner in which such changes occur.

These processes of appropriation and re-appropriation are in

accordance with the perspective to women in *Le nozze di Figaro*. Therefore, this thesis also discusses what the perspective is and what it means in this opera. I then explore the possibility of another interpretation of the meaning of *Le nozze di Figaro*.