

호프만스탈의 오페라 「낙소스 섬의 아리아드네」에 나타난 혼종성*

안 상 원**

- I. 들어가는 말
- II. 생성사에 나타난 혼종과 변형
- III. 무대의 안과 밖에서 혼종의 양상
- IV. 예술의 궁극적 승리
- V. 나오는 말

• 국문초록

본 논문은 호프만스탈의 오페라 「낙소스 섬의 아리아드네」의 형성과 개작 과정을 살펴보고 작품에 나타난 혼종의 양상을 고찰하는 연구다.

호프만스탈은 원래 이 오페라를 몰리에르의 코미디발레 「부르주아 귀족」의 극중극으로 구상했다. 그러나 개정판에서는 몰리에르 부분을 삭제하고 독립된 오페라로 고쳤다. 공연을 준비하는 서막과 오페라로 구성된 개정판에서 이질적 요소의 혼합이 다양한 양상으로 드러난다. 비극과 희극이 동시에 공연되고, 비극의 영웅과 코메디아텔라르테의 광대들이 한 공간에 섞이는 것이다. 이 같은 괴상한 혼합은 주문자의 요구에 따른 결과였다. 극중

* 이 논문은 2014년 정부(교육부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF-2014S1A5B5A07040555)

** 성균관대 겸임교수

작곡가는 현실의 권력 앞에 굴복하지만, 결국 여러 대립 요소들이 각각 개성을 잃지 않은 채 혼합된 독특한 작품을 완성시켰다. 이는 예술의 궁극적 승리를 증명하는 것이다.

• 주제어

혼종성, 아리아드네, 오페라, 극중극, 변화

I. 들어가는 말

포스트모더니즘이 ‘거대서사’의 폐기를 선언하고 다양성의 복권을 주창한 지도 반세기 가까운 시간이 흘렀다. 고정된 형식에 머무르지 않고 경계를 넘나드는 혼종의 경향은 이제 우리 삶과 문화 곳곳에 스며들어, 일상이 되었다고 해도 과언이 아니다. 혼종은 일찍이 예술 창조의 영역에서 다양한 방식으로 실험되곤 했다. ‘크로스오버’, ‘퓨전’, ‘콜라보레이션’ 등의 모든 시도가 여기 포함된다. 이런 맥락에서 한 세기 전 오스트리아 시인 후고 폰 호프만스탈(Hugo von Hofmannsthal, 1874~1929)이 리하르트 슈트라우스(Richard Strauss, 1864~1949)와 함께 작업한 오페라 「낙소스 섬의 아리아드네(Ariadne auf Naxos)」가 다시 시선을 끈다. 비극과 희극, 연극과 오페라, 고상한 예술과 범속한 예술, 무대의 안과 밖 등 이질적 대립 요소들이 혼합된 이 독특한 오페라는 혼종의 특징을 선구적으로 구현한 사례라 할 수 있다. 또 그러한 혼종성으로 인해 이 작품은 비교적 작은 규모임에도 장르 이론, 드라마투르기, 무대공연과 관련하여 많은 질문을 제기하고 있다.¹⁾

20세기 초 빈 모더니즘을 대표하는 호프만스탈은 어린 나이에 시문학계의 주목을 받았지만 천재적 재능에도 불구하고 그의 서정시 시대는 길지 않았다. 세기전환기의 모더니스트들이 공유했던 ‘언어의 위기’ 문제에 봉착하여 서정적 언어로부터 등을 돌렸기 때문이다. 이후 호프만스탈은 내면의 적합한 표현을 위한 ‘다른 언어’를 모색하였고, 팬터마임, 무용 등 ‘몸짓 언어’를 통해 연극이라는 더 큰 형식으로 나아갔다. 또 슈트라우스와의 만남²⁾으로 본격화 된 오페라 작업 또한 내면의 총체적 표현 가능성

1) Cf. Christian Hom, *Remythisierung und Entmythisierung: Deutschsprachige Antikedramen der klassischen Moderne*, Karlsruhe: Universitätsverlag, 2007, p. 233.

2) 1899년 시인 데멜(Richard Dehmel)의 베를린 집에서 인사를 나눈 후, 이듬해 초 파리에서 다시 만난 두 사람은 공동 작업을 논의했다. 호프만스탈은 발레 대본 「시간의 승리(Der Triumph der Zeit)」를 슈트라우스에게 전했으나 슈트라우

을 호프만스탈에게 열어주었다. 대본 작가로서 슈트라우스와 함께 한 오페라 작업은 그의 문학 발전에서 매우 중요한 의미를 지닌다.³⁾

일찌감치 지휘자와 작곡가로 인정받은 슈트라우스는 1905년 「살로메(Salome)」가 크게 성공하면서 오페라 작곡가로서의 명성도 누리게 되었다. 그런 슈트라우스에게 호프만스탈을 대본 작가로 맞은 것은 더 없이 훌륭한 기회였다. 1909년 「엘렉트라」부터 1929년 호프만스탈이 세상을 떠날 때까지 두 사람은 「장미의 기사(Der Rosenkavalier)」, 「낙소스 섬의 아리아드네」, 「그림자 없는 여인(Die Frau ohne Schatten)」, 「이집트의 헬레나(Die ägyptische Helena)」, 「아라벨라(Arabella)」 등 6편의 오페라와, 발레 「요셉의 전설(Josephslegende)」을 탄생시켰다. 이 가운데 “호프만스탈의 가장 값진 창작물 중 하나(eine der ihm wertesten Schöpfungen)”⁴⁾로 평가되는 「낙소스 섬의 아리아드네」는 상대적으로 작은 규모이고⁵⁾ 이벤트처럼 가볍게 작업이 시작된 것이지만 두 사람의 예상과 달리 꽤 오랜 시간에 걸쳐 완성되었다. 이 작품에서는 무엇보다도 음악극의 오랜 전통에서 벗어난 혼종의 실험성이 두드러지는데, 이 점이 바로 본 연구에서 주목하는

스는 맘에 들어 하지 않았다. 이 발레는 후에 쟈린스키(Alexander von Zemlinsky)에 의해 작곡되었다. 그 후 슈트라우스는 호프만스탈의 비극 「엘렉트라(Elektra)」를 오페라로 작곡하였고, 1909년 1월 드레스덴 궁정 오페라하우스에서의 초연은 큰 성과를 거두었다. 이것이 두 사람의 공동 작업의 시작이었다.

- 3) 국내에서 호프만스탈에 관한 지난 연구는 대부분 초기 서정시와 언어위기관, 그리고 드라마에 집중되어 있다. 대본 작가로서 호프만스탈에 대한 학계의 관심이 상대적으로 빈약한 이유는 리브레토를 오페라 작곡을 위한 도구로만 간주하기 때문이다. 실제로 리브레토는 오랜 시간 오페라 음악에 부속되어 있었다. 오페라 역사에서 음악가와 리브레토 작가의 공동 작업을 보면 모차르트와 다 폰테, 베르디와 피아베(Francesco Maria Piave) 혹은 보이토(Arrigo Boito) 등을 들 수 있지만 그들의 텍스트는 문학적으로 독자적 가치를 확보하지 못했다. 그러나 호프만스탈 문학의 온전한 이해를 위하여 그의 리브레토는 드라마 연구의 보다 폭넓은 시야에서 심도 있게 다뤄져야 한다.

- 4) Werner Volke, *Hofmannsthal in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbeck bei Hamburg, 1994(1967), p. 125.

- 5) 「낙소스 섬의 아리아드네」는 처음부터 38명의 앙상블 오케스트라가 연주하는 ‘소극장 오페라(Kammeroper)’로 기획되었다.

것이다.

두 부분으로 구성된 「낙소스 섬의 아리아드네」는 전반부 ‘서막(Vorspiel)’에서 오페라가 공연되기 전의 과정을 제시하며, 후반부의 ‘오페라(Oper)’에서는 ‘낙소스 섬의 아리아드네’ 본 공연이 펼쳐진다. ‘낙소스 섬의 아리아드네’는 오페라의 제목이자 오페라 속에서 공연되는 오페라의 제목이기도 하다. 그런데 이 작품은 처음 제작 당시에는 이와는 다른 모습이었다. 1912년의 초연 실패 후 호프만스탈과 슈트라우스는 4년 만에 현재의 결정판을 완성했다. 이 개정과정에서 오페라 전체 구성과 근본구조가 달라졌을 뿐 아니라 혼종의 양상도 달라졌다. 그러므로 작품의 혼종성을 파악하기 위하여 초판의 형성과 개정판에서의 변형을 살펴보는 것이 선행되어야 한다. 그리고 나서 작품의 형식과 내용의 분석을 통해 이질적인 대립요소가 어떤 식으로 혼합되어 나타나는지, 여기에 내포된 의미는 어떤 것인지 밝히도록 하겠다.

II. 생성사에 나타난 혼종과 변형

1. 몰리에르의 ‘코미디발레’ 수용

1912년 초판본의 제목은 「부르주아 귀족(Der Bürger als Edelmann)」이었다. 이 작품은 연극(Schauspiel)과 오페라의 조합으로, 연극이 먼저 진행된 후 오페라 공연이 여흥으로 추가되는 형식이다. 매우 독특한 이 실험적 형식은 시인과 작곡가의 치밀한 기획과 설계에 의한 것이 아니라, 어느 정도 재치 있는 아이디어에서 비롯되었다. 1911년 1월 호프만스탈과 슈트라우스는 오페라 「장미의 기사」 초연을 성공적으로 마친 후, 연출을 도와준 베를린 도이치 극장의 총감독 라인하르트(Max Reinhardt)에 대한 감사 표시로 헌정 작품을 만들기로 한다. 당시 두 사람은 다음 작품으로 예정

된 「그림자 없는 여인」을 논의 중이었다. 새로운 오페라는 대작 「장미의 기사」와 「그림자 없는 여인」 사이에서 가벼운 “중간 작업(Zwischenarbeit)”⁶⁾의 의미로, 30분 정도 분량으로 구상되었다.

1911년 3월 20일 호프만스탈은 처음으로 오페라세리아와 오페라부파가 혼합된 작품의 아이디어를 슈트라우스에게 알렸다. 이 편지에서 오페라의 제목이 벌써 제시된다.

풍성한 드레스와 타조 깃털로 장식한 18세기 의상을 입은 영웅적이고 신화적인 인물들과, 그러한 영웅적 요소와 계속해서 엮이는 부파의 요소를 표현하는 하를레킨, 스키타무슈 등 코메디아텔라르테의 인물들이 혼합된 ‘낙소스 섬의 아리아드네’⁷⁾

오페라의 소재로 택한 것은 잘 알려진 테세우스와 아리아드네 신화다. 신화에서 테세우스는 크레타 왕국의 공주 아리아드네의 도움으로 미노타우로스를 물리친 후 그녀를 데리고 아테네로 향하지만, 항해 도중 머물렀던 낙소스 섬에 그녀를 버리고 떠난다. 호프만스탈은 이런 이야기의 대부분을 생략하고, 섬에 홀로 남겨진 아리아드네가 바쿠스 신에게 발견되어 함께 떠나는, 이야기의 뒷부분에 집중했다. 호프만스탈은 또 이 오페라를 17세기 프랑스의 ‘코미디발레(comédie-ballet)’⁸⁾를 본받아 연극과 결합된 혼합 형식으로 꾸미고자 했다. 그는 프랑스 고전주의 작가 몰리에르

6) Richard Strauss · Hugo von Hofmannsthal, *Briefwechsel*, Zürich: Atlantis Musikbuch-Verlag, 1978, p. 114. (이하 Briefwechsel로 표기)

7) Ibid., p. 112, “‘Ariadne auf Naxos’ gemischt aus heroisch-mythologischen Figuren im Kostüm des XVIII. Jahrhunderts in Reifröcken und Straußenfedern und aus Figuren der commedia dell’arte, Harlekins und Scaramouches, welche ein mit dem heroischen Element fortwährend verwebtes Buffo-Element tragen”.

8) ‘코미디발레’는 연극 막간에 짧은 발레가 삽입되는 일종의 축제극 형식으로, 루이 14세의 궁정작가였던 몰리에르와 궁정음악가 킬리(Jean-Baptiste Lully, 1632~1687)의 공동 작업에 의해 형성되었다. 이 형식은 발레 애호가였던 왕의 기호를 만족시키기 위해 고안된 것이다.

(Molière, 1622~1673)의 희극 몇 편을 검토한 끝에 「부르주아 귀족(Le Bourgeois gentilhomme)」(1671)을 아리아드네 오페라의 틀이 될 연극으로 결정했다.

어째서 몰리에르였을까? 서정시의 시대를 접고 연극에서 돌파구를 찾은 호프만스탈은 고대 그리스 비극에 몰두했다가 1906년과 1907년 사이에 다시 희극으로 방향을 바꾸게 된다. 이 전환기에 가장 큰 영향을 끼친 이가 바로 몰리에르였다. 호프만스탈은 몰리에르의 극작기법 등 형식적 요소를 연구했는데, 그의 작품은 “작품 전체의 아이디어와 관객에게 야기하는 효과와 관련시켜 볼 때 개개의 인물이나 장면의 요소들이 적합하고 기능에 충실했기”⁹⁾ 때문이다. 호프만스탈은 몰리에르의 작품 몇 편을 번역·각색했으며,¹⁰⁾ 오페라 「장미의 기사」, 「아라벨라」나 희극 「까다로운 남자(Der Schwierige)」, 「지조 있는 남자(Der Unbestechliche)」 등에서도 몰리에르의 영향이 발견된다.¹¹⁾

오페라를 집어넣을 틀 연극으로 가져온 몰리에르의 「부르주아 귀족」은 오늘날에는 보통 연극으로 공연되지만, 원래는 연극, 발레, 음악이 혼합된 ‘코미디발레’였다. 절대군주 루이 14세는 문예·예술·학문에 이르기까지 모든 문화 예술 분야를 직접 관장했다. 베르사유 궁정에서 자주 벌어진 축제, 무도회와 불꽃놀이 등 각종 의전행사는 귀족들을 지배하는 통치수단이기도 했다. 정치적으로 약화된 귀족들은 자신들의 불안한 상황을 향락문화를 향유함으로써 보상받았다. 이런 분위기에서 예술의 최고 주문자

9) Wolfram Mauser, “Hofmannsthal und Molière”, *Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft*, Sonderh. 20, 1964, p. 10, “die Angemessenheit und Funktionstreue der einzelnen Gestalten und szenischen Elemente im Hinblick auf die Idee des Ganzen und die Wirkung beim Publikum”.

10) 일레로 베를린 도이치 극장에서 라인하르트가 연출한 「강제결혼(Heirat wider Willen)」은 1910~1911 시즌에 57회나 공연될 정도로 큰 성공을 거두었다. Cf. Waltraud Stiegele, *Hugo von Hofmannsthal's "Ariadne auf Naxos. zu spielen nach dem Bürger als Edelmann des Molière": Entstehungsgeschichte und Metamorphosen*, München: Ch. Schön, 1966, p. 12.

11) Cf. Wolfram Mauser, op. cit., p. 8.

인 왕의 취향과 과시욕에 부응하기 위하여 코미디발레가 창안된 것이다. 비록 순수한 창작 의도에서 나온 것이 아니었지만, “예술가들의 완성을 위한 욕구는 인위적으로 탄생한 이 장르를 시대의 요구에 부응하는 예술로 승화시켰다.”¹²⁾

몰리에르의 주인공 주르맹은 귀족의 생활과 문화를 동경하는 부유한 시민이다. 그는 무용선생, 음악선생, 검술선생, 철학자를 불러들여 자신에게 어울리지도 않는 귀족적 취미와 교양을 익히고, 막대한 돈을 써가면서 귀족들과 친분을 쌓으려 애쓴다. 이에 도랑테 백작은 도리메네 후작부인을 주르맹에게 소개시켜주는 것을 빌미로 거금을 빌리는 데 성공한다. 한편 주르맹의 딸 뤼실은 시민 청년 클레앙트와 사랑하는 사이다. 귀족과 사돈 맺기를 원하는 주르맹은 이들의 결혼을 허락하지 않는다. 클레앙트는 하인 코비엘의 간계에 따라 터키 왕자로 변장하여 뤼실에게 청혼하고, 주르맹은 거짓인 줄 모른 채 마침내 그토록 고대하던 귀족 작위를 받게 된다. 이 희극의 하이라이트는 주르맹에게 터키 귀족의 작위를 수여하는 우스꽝스런 의식 장면이다. 진실을 알고 있는 모든 이가 주르맹을 비웃지만 아무 것도 모르는 주르맹은 크게 만족하여 뤼실의 결혼을 승낙하고, 손님들과 여흥의 발레 공연을 감상한다. 이것이 몰리에르 원작의 줄거리다.

호프만스탈은 몰리에르의 텍스트를 번안하면서 5막 구성을 2막으로 간소화했다. 원작의 중심 플롯 중 하나인 뤼실-클레앙트의 연애사건과 터키 귀족 작위수여식은 통째로 들어내졌다. 그리고 여흥의 발레공연 자리에 아리아드네 오페라를 배치하여 연극과 오페라를 연결시켰으며, 연극에서 오페라 공연으로 넘어가는 사이에 들어갈 ‘연결 장면’을 새로 썼다. 이 장면에서 음악선생, 작곡가, 무용선생 등 원작의 캐릭터들과 함께, 가수, 무용수, 코미디언들이 등장하여 곧 시작될 공연을 준비한다.

12) 김익진, 「프랑스 뮤지컬의 배아로서의 코메디-발레와 그 문화적 전통」, 『프랑스 문화예술연구』 Vol. 20, 2007, 31쪽.

2. 극중극으로서 아리아드네 오페라

호프만스탈이 「부르주아 귀족」을 선택한 결정적 이유는, 비극과 희극의 이질적 요소가 혼합된 아리아드네 오페라의 탄생 경위를 제시하는 데 적합했기 때문이다. 2막 후반부의 ‘연결 장면’에서 아리아드네 오페라가 어떤 이유로 코메디아텔라르테의 광대극과 섞이게 되었는지가 설명된다. 주르맹은 저택의 홀에서 ‘하우스오페라’ 공연을 개최하려 한다. 그는 교양을 과시하고 싶었지만 본래의 저속한 취향을 억제하지 못하고, 따분한 오페라에 이어서 광대극 ‘불성실한 체르비네타와 그녀의 네 연인들(Die ungetreue Zerbinetta und ihre vier Liebhaber)’을 공연하게 했다. 그리고 한 술 더 떠서, 예정된 불꽃놀이 시작 시간을 맞추기 위해 두 개의 공연을 동시에 섞어서 공연하라고 억지된 요구를 한다. 본인에게 과분한 귀족 문화와 교양을 동경하는 허영심 많은 주르맹이야말로 이질적 요소들이 혼합된 공연의 원인제공자로서 가장 적합한 캐릭터였다.

아리아드네 오페라는 「부르주아 귀족」의 틀 안에 여흥으로 삼입됨으로써 ‘극중극’의 성격을 갖는다. 몰취미한 주인의 요구로 인해 부득불 코미디와 오페라세리아가 동시에 공연되기 때문에 시공간이 착종된 무대가 제시될 수밖에 없다. 주르맹의 저택에 마련된, 황량한 섬을 묘사하는 무대는 신화의 주인공 아리아드네와 요정들의 공간이다. 그런데 이 공간에 당대의 코미디언들이 등장함으로써¹³⁾ 시공간 설정이 비논리적으로 혼합되는 것이다.

13) 코메디아텔라르테의 인물들이 낙소스 섬으로 들어가는 것은 호프만스탈만의 새로운 아이디어는 아니다. 1888년 존 데이비슨(John Davidson)의 판토마임 「스카라무슈(Scaramouch)」, 프란츠 블라이(Franz Blei)의 오페라 「낙소스의 스카라무슈(Scaramuccia in Naxos)」, 그리고 1909년 에밀 루드비히(Emil Ludwig)의 발레 「낙소스 섬의 아리아드네(Ariadne auf Naxos)」 등 일련의 작품들이 존재한다. 하지만 호프만스탈이 그런 사실을 알고 있었는지는 확인되지 않는다. Cf. Isabel Capeloa Gil, “Poiesis, Tanz und Repräsen-Tanz: Zu Hugo von Hofmannsthals Ariadne auf Naxos”, *Colloquia Germanica*, Vol. 33. No. 2, 2000, p. 160.

슬픔에 빠진 아리아드네는 우연히 섬을 방문하는 코미디언들의 시선을 끌게 된다. 체르비네타와 그녀의 추종자들은 아리아드네의 비탄 사이로 끼어들어 비극의 흐름을 방해한다. 진지하게 진행되던 음악 역시 코미디언들의 즐거운 노래로 인해 굴절된다. 그리고 비극과 코미디가 혼재하는 이 공연을 바라보는 또 다른 시선이 있다. 극중 관객인 주르맹과 귀족들의 시선이다. 오페라세리아의 진행을 방해하는 것은 코미디언들만이 아니다. 무대가 열리고 아리아드네가 탄식의 노래를 겨우 몇 소절 불렀을 때, 주르맹은 “노래가 좀 단조롭네, 그렇지 않나요?”¹⁴⁾ 라며 못마땅해 한다. 그리고 아리아가 계속 지루하게 이어지자 주르맹은 다시 논평을 가하며 음악 속으로 끼어든다.

주르맹: 그녀는 탄식만 하고 있군요. 듣고 있자니 슬퍼지네요. 촛불을 좀 더 밝혔더라면 좋았을 걸. 집안에 충분히 있을 텐데.¹⁵⁾

주르맹의 교양 없는 행동은 아리아드네의 독백 장면을 방해할 뿐 아니라, 자신의 몰취미와 신화의 내용조차 모르는 무지를 누설하는 것이다. 이런 장면에서 주르맹에 대한 풍자가 두드러진다. 또 비극과 희극을 섞은 이상한 공연이 몰취미한 주문자 때문에 비롯되었다는 것은 은연중에 관객 일반에 대한 풍자이기도 하다. 호프만스탈은 슈트라우스에게 이 작품의 상징성에 대해 “주르맹은 곧 관객(Jourdain=Publikum)”¹⁶⁾이라고 확언한 바 있다. 공연이 끝날 무렵 도랑테스 백작과 도리메네 후작부인은 살그머니 사라진다. 주르맹은 밤에 후작부인과의 오붓한 시간을 기대했는데, 불

14) Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke in 10 Bde.*, Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1979, Bd. V, p. 281, “Es ist ein wenig eintönig, was sie singt, finden Sie nicht?”

15) Ibid., “JOURDAIN: Sie tut nichts als sich beklagen. Man wird traurig davon. Ich wollte, man hätte mehr Kerzen aufgesteckt. Es sind wahrlich genug davon im Hause.”

16) Briefwechsel, op. cit., p. 149.

이 들어 온 후에야 손님들이 말없이 떠난 것을 알게 된다. 그리고 주르댕의 마지막 독백과 함께 연극은 끝난다.

1911년 5월 15일자 호프만스탈의 편지로 「부르주아 귀족」이 틀 연극으로 결정되었음을 알게 된 슈트라우스는 일주일만인 5월 22일에 음악에 대한 호프만스탈의 아이디어를 반영한 악곡 구성 계획을 그에게 보냈다. 그런데 몇 개월에 걸쳐 논의가 계속되었음에도 불구하고 작곡은 연말까지 지연되었다. 슈트라우스는 오페라와 몰리에르 연극의 조합에 대해서 쉽사리 찬동하지 못한 것으로 보인다. 하여 호프만스탈은 12월 18일자 편지에서 이 작품이 “오페라”임을 강조하며 기획 의도를 다시 환기시켰다.¹⁷⁾ 그보다 앞서 11월 4일 편지에서는 호프만스탈 스스로 작품을 “괴상한 전체(das bizarre Ganze)”¹⁸⁾라고 칭하면서 이 혼종의 기획이 연출가 라인하르트를 고려한 것임을 강조했다. 말하는 언어보다 더 직접적인 언어를 모색하던 호프만스탈은 연극, 몸짓, 제의, 신화, 무대장치, 음악 등 여러 “예술장르의 융합(종합이 아닌)에서”¹⁹⁾ 그러한 언어를 발견했으며, 이 과정에서 공연의 실제적 측면에서 자극을 준 이가 연출가 라인하르트였다. 연극과 오페라의 혼종 기획은 몰리에르의 코미디발레 형식을 차용한 것일 뿐 아니라, 음악가 슈트라우스와 연출가 라인하르트의 참여를 고려한 것이었다.

「부르주아 귀족」은 1912년 10월 25일 슈투트가르트의 호프테아터에서 초연되었다. 원래 계획했던 장소인 베를린 도이치 극장에는 오케스트라 피트가 없었기 때문이다. 이 공연은 아쉽게도 비평과 관객, 양쪽으로부터 미온적 반응을 얻은 채 실패로 끝났다. 연극과 오페라의 생경한 조합이 연극을 기대했던 관객에게나 오페라를 기대했던 관객에게나 만족을 주기 어려웠던 것이다.²⁰⁾ 또한 공연 시간이 지나치게 길어진 것도 관객에게는

17) Cf. Ibid.

18) Ibid., p. 148.

19) Walter Werbeck (Hrsg.), *Richard Strauss-Handbuch*, Stuttgart: J. B. Metzler, 2014, p. 198, “in einer Fusion (aber nicht einer Synthese) der Künste”.

부담이었다. 결과적으로 호프만스탈과 슈트라우스가 시도한 혼성 기획은 관객의 수용을 예측하지 않았던 탓에 이벤트적인 ‘그들만의’ 실험으로 일 단락되고 말았다.

3. 개작과 변형의 특징

초연의 실패 후 호프만스탈과 슈트라우스는 작품을 전면 수정하여 1916년 10월 4일 빈의 호프오페라 무대에 다시 올렸다. 공연은 큰 성공을 거두었고, 「낙소스 섬의 아리아드네」 공연은 베를린, 만하임, 취리히, 부다페스트, 그라츠 등으로 이어지면서 곧 주요 오페라하우스의 레퍼토리로 정착했다.

개정판에서 호프만스탈은 몰리에르의 연극 부분을 완전히 제거했다. 오페라는 이제 코미디발레의 차용도 아니고 「부르주아 귀족」에 여흥으로 부속된 극중극도 아니다. 초판에서 연극과 오페라 공연 사이를 이어준 2막 후반부의 ‘연결 장면’은 보완·확장되어 ‘서막’으로 바뀌었으며, 극중 작곡가와 체르비네타의 분량이 늘어났다. 슈트라우스는 이 서막에도 음악을 작곡했다. 반면 기존의 ‘오페라’ 부분에서는 코미디언 파트에서 일부가 삭제된 것 외에 눈에 띄만한 변형은 없었다. 결과적으로 개정판은 ‘서막’과 ‘오페라’, 두 부분으로 간소화되었으며, 전체가 음악극으로서 통일성을 갖추게 되었다. 하지만 초판의 아이디어였던 연극과 오페라의 혼성 조합은 완전히 폐기되었다.

이는 우선 공연의 실천적 측면에서 관객 반응과 공연의 실제 조건을 고려한 조치로 보인다. 혼종양식의 공연이 일회성 이벤트에 그치지 않고

20) 다른 한편으로 호프만스탈의 몰리에르 변안 자체에서 실패의 원인을 찾을 수 있다. 호프만스탈은 원작의 많은 부분을 축소하거나 삭제했다. 주르맹의 귀족 수업과 함께 또 하나의 중요한 플롯인 뤼실의 결혼 사건은 완전히 삭제되었다. 그런데 이 스토리가 없어짐으로써 주르맹의 어리석음을 결정적으로 폭로하는 가장 희극적인 ‘터키 귀족 작위수여식’ 장면도 빠지고 말았다.

꾸준히 성공하기 위해서는 가수, 오케스트라, 지휘자 등 음악가 뿐 아니라 연기자, 무용수, 연출가 등 여러 분야의 예술가들이 협력해야 하는데, 그러한 요청을 충족시키는 것은 쉽지 않기 때문이다. 또한 관객의 만족을 얻기 위한 전략적 측면에서도 개작의 필요성은 존재했다. 하지만 그러한 실용적 의도보다 더 본질적인 것은 개정을 통해 작품의 강조점이 현저하게 달라진 것이다.²¹⁾

초판본은 연극의 사건 안에 여흥으로 오페라를 배치했을 뿐, 연극 내러티브와 오페라 내러티브 사이에서 어떤 유기적 연관성을 발견하기는 어렵다. 하지만 ‘서막’과 ‘오페라’가 음악극이라는 하나의 단위로 통일된 개정판에서는 오페라를 준비하는 ‘현실’과 오페라가 공연되는 ‘무대’로서 내러티브의 논리적 관계가 명료해진다. 음악적으로 볼 때, 주로 ‘슈프레히게장(Sprechgesang)’²²⁾으로 표현되는 서막의 음악은 오페라 공연의 선율적 음악과 대조적이어서 현실과 무대라는 공간의 상이성을 반영하고 있다. 그리고 오페라에서 전개될 오페라세리아와 오페라부파의 상반된 모티브들, 즉 아리아드네와 체르비네타의 대립적 세계를 표현하는 모티브들이 서막에서 거의 소개되기 때문에 서막과 오페라는 음악적으로 긴밀한 연관을 맺게 된다.

몰리에르 원작이 완전히 삭제²³⁾되었으므로 당연히 주르맹은 등장하지 않는다. 공간 배경 또한 파리에서 빈의 어느 부호의 저택으로 이동했다.

21) Cf. Martin Stern, “Spätzeitlichkeit und Mythos. Hofmannsthals Ariadne”, *Hofmannsthal Forschungen* 8, Freiburg, 1984, p. 300.

22) 직역하면 ‘말하는 노래’라는 뜻. 이탈리아 오페라의 ‘레치타티보’와 유사한 개념이나 ‘레치타티보’가 선율적인 ‘아리아’와 구분되는 데 반하여, ‘슈프레히게장’은 연극과 같은 대사를 음에 실어 표현하는 것이다. 바그너 이후 독일 오페라에서 발전한 기법이다.

23) 그러나 호프만스탈은 몰리에르 변안극을 완전히 포기하지 않았다. 「부르주아 귀족」은 3막 연극으로 개편되어, 슈트라우스가 별도로 작곡한 극음악과 함께 1918년 공연되었다. 슈트라우스는 슈트라우스대로 연극에 삽입되었던 음악들을 모아 1920년에 ‘부르주아 귀족 모음곡(Der Bürger als Edelmann Orchestersuite) op. 60’으로 발표했다.

부자가 연회를 벌이고 연회 후의 여흥으로 예술가들을 불러 오페라를 공연하게 하는 설정은 초판과 동일하다. 그러나 허황된 주르맹이 일종의 신분상승 욕구에서 오페라 공연을 개최했던 것과 달리 개정판에서는 그런 동기가 분명히 드러나지 않는다.

서막은 젊은 작곡가가 데뷔작인 오페라 공연을 부산하게 준비하는 것에서 시작된다. 난데없이 나타난 어릿광대들을 보고 의아해 하는 작곡가에게 집사는 지루한 오페라가 끝나면 광대들이 이어서 흥겨운 코미디를 공연할 거라고 말해준다. 고상한 오페라를 천박한 코미디와 나란히 공연하라는 처사에 분노한 작곡가는 스승인 음악선생에게 공연을 포기하겠다고 한다. 그러나 거액의 사례금 때문에 현실을 수용할 수밖에 없다. 그런데 얼마 후 다시 등장한 집사는 주인의 새로운 명령을 전한다. 공연이 끝난 후 밤 9시 정각에 불꽃놀이가 열리는데 이 시간만큼은 반드시 지켜야 하기 때문에 오페라와 코미디를 한 무대에서 동시에 공연하라는 것이다. 이 엉뚱한 요구에 코미디언들은 박장대소하지만 작곡가는 패닉에 빠지고 만다. 그러나 공연 시간이 임박해오니 주인의 요구를 따를 수밖에 없다. 작곡가는 오페라 파트의 일부를 줄이고 사이사이에 코미디 장면을 섞어 넣는 식으로, 몇 분 안에 작품 손질을 마쳐야 한다.

본 오페라의 막이 오르면 섬의 동굴에서 외롭게 지내는 아리아드네의 모습이 보인다. 나무 요정, 물의 요정, 에코가 그녀를 지켜보고 있다. 아리아드네는 사랑의 상처로 인해 죽음만을 동경한다. 이때 우연히 광대 패거리가 섬에 도착한다. 체르비네타와 광대들은 익살스런 노래와 춤으로 아리아드네를 웃겨보지만 그녀는 아무런 관심도 보이지 않는다. 아리아드네가 긴 독창을 끝낸 후, 체르비네타는 그녀에게 다가가 쉽게 사랑에 빠지고 쉽게 헤어지는 자신의 연애편을 늘어놓는다. 아리아드네는 체르비네타를 외면하고 동굴 속으로 들어가 버린다. 광대들이 한바탕 시끌벅적한 사랑 놀음을 벌인 후 퇴장하고 나서, 요정들은 젊은 신 바쿠스가 다가옴을 알린다. 아직 신성을 자각하지 못한 채 방황하는 청년 바쿠스는 마녀

키르케에게 사로잡혔다가 탈출하여 낙소스 섬으로 오게 된 것이다. 그는 아리아드네를 또 다른 마법사로 오인하면서도 그녀의 아름다움에 이끌리고, 아리아드네는 바쿠스를 죽음의 전령 헤르메스로 오인하여 그에게 기꺼이 자신을 맡긴다. 그 순간 바쿠스는 이 사랑에 의해 진정한 신으로 거듭나고, 죽음에 몸을 던졌던 아리아드네 역시 바쿠스의 품에서 변화되어 새롭게 태어난다.

앞서 언급했다시피 개정판에서 현저한 변화는 서막과 오페라가 음악극이라는 공통분모 위에서 통일성을 갖게 된 데 있다. 그런데 이 구조가 내러티브 면에서는 문제가 있어 보인다. 서막에서 공연 전 상황이 제시되었는데 오페라 공연 후의 상황은 제시되지 않기 때문이다. 극중극 성격의 초판본에서는 공연 후 무대 밖 현실로 돌아와서 주르댕의 독백으로 마무리되지만, 개정판에서는 에필로그 없이 그냥 끝나기에 드라마 구조가 완결되지 않은 느낌을 준다. 더구나 피날레 음악이 찬란한 황홀경으로 상승하며 종결되기 때문에 관객에게 전달되는 감동의 울림은 엄청나지만, 서막에서 제시되었던 혼란과 작곡가의 고군분투는 잔상조차 남지 않은 채 망각되고 만다. 호프만스탈이 이 같은 구조로 텍스트를 마친 이유는 무엇일까. 드라마 구성상의 결함일까 아니면 의도적인 것일까. 이제 작품에 나타난 혼종의 요소를 분석하면서 그 의미를 고찰하고, 오페라의 미완의 구조에 대한 의문점도 해결해보고자 한다. 경우에 따라 초판과의 비교가 언급될 것이다.

Ⅲ. 무대의 안과 밖에서 혼종의 양상

1. 무대 밖의 대립 요소들

‘혼종’이란 이질적인 것들의 섞임을 뜻한다. 그리고 이질적 요소들은

종종 대립적 위상으로 나타난다. 아리아드네 오페라에서 혼종성을 고찰하기 전에 먼저 어떤 대립 관계들이 설정되었는지 살펴보기로 하자.

오페라의 준비 과정을 보여주는 서막에서는 첫째, 주문자와 예술가들이 대립한다. 주문자인 부호는 무대에 등장하지 않는다. 집사는 부호와 동일한 차원에서 주문자의 입장을 대변하는 인물이다. 집사는 서막에서 유일하게 음악 없이 대사를 한다. 이는 예술가들과 대립하는 집사(주문자)가 산문적 세계에 속한 존재임을 보여주는 것이다. 예술가가 아무리 심혈을 쏟은 작품이라 해도 주문자의 시각에서 그것은 다만 소비와 향유의 대상에 불과하다. 주문자의 세계에서는 예술작품이 돈을 지불하고 소비하는 다른 상품과 별 차이가 없다. 그래서 주문자는 권력관계에서 우위를 점하고 예술가는 ‘을’의 위치에 설 수밖에 없다. 초판에서는 주르맹의 의사를 전달하는 역할이 ‘하인(Lakei)’이지만 개정판에서는 이 역할이 더 강조되어 하인보다 지위가 높은 ‘집사(Haushofmeister)’가 주인을 대변한다. 외래어를 섞어 쓰고 고풍스런 어투를 사용하는 집사는 주인처럼 거만하게 행동하며 예술가들의 항변을 무시한다.

몰리에르의 틀을 완전히 벗겨낸 것과 관련하여, 개정판에서는 풍자가 약화되고 예술과 사회에 대한 비판적 성격도 함께 지워졌다고 평가하는 견해도 있다.²⁴⁾ 하지만 웃음과 풍자의 요소는 약화되었을지언정 사회비판이 약화된 것은 아니다. 영웅적 오페라를 코미디와 “괴상한 혼합(bizarre Mischung)”²⁵⁾으로 만들게 한 부호는 돈의 위력으로 작곡가, 가수, 연주자들 그리고 코메디아텔라르테의 광대들까지 조종한다. 게다가 개정판에서는 모습을 드러내지 않고 집사를 통해 명령을 내리기 때문에 그의 권위가 훨씬 강화되어 보인다. 주르맹이라는 특수한 개인이 아닌 이 익명의 부자는 더 넓은 의미에서, 예술가가 직접 인지하지 못 하는 무형의 관객

24) Cf. Volker Klotz, “Soziale Komik bei Hofmannsthal/Strauss. Zum ‘Rosenkavalier’ mit Stichworten zur ‘Ariadne,’” *Hofmannsthal Forschungen* 6, Wien, 1984, p. 78.

25) Briefwechsel, op. cit., p. 139.

일반을 상징한다고 할 수 있다. 예술이 사회적 관계에서 자유로울 수 없으며 더 나아가 권력이 예술의 자율성을 얼마나 침해하는지 보여준다는 점에서 예술과 사회에 대한 비판적 성격은 오히려 더 강조되었다고 할 수 있다.

두 번째 대립은 공연에 참여하는 예술가들 사이에 나타난다. 작곡가와 오페라 가수, 또 코미디언들은 모두 일방적 권위를 행사하는 주문자에게 의존하는 존재들이다. 그러나 이들 안에서도 고급예술과 통속예술의 대립 관계가 형성된다. 오페라의 예술가들과 범속한 코메디아텔라르테의 배우들이 서로를 무시하며 적대적으로 맞서는 것이다. 공연을 준비하던 프리마돈나는 홀에 있는 코미디언들을 보고 놀라 말한다.

프리마돈나: (음악교사에게 통명스럽게) 우리가 저 따위 인간들과 한 냄비에 섞여야 하는 거예요? 여기선 내가 누군지도 모르겠죠? 백작님은 어찌자고...

체르비네타: (여가수를 당돌하게 쳐다보며 일부러 큰소리로) 쓸모없는 오페라 따위 너무 지루해. 그러니 손님들 기분이 언짢아지기 전에 우리가 먼저 공연하는 게 당연한 거야. 이미 한 시간이나 지루해 하고 있는데 그런 손님들을 웃게 만드는 것은 두 배나 힘든 일이니까.²⁶⁾

이렇게 양측이 팽팽하게 대립하지만 결국 두 개의 이질적인 예술은 한 무대 위에서 혼합될 수밖에 없다. 그러면 상반되는 두 영역이 한꺼번에 공연되는 모습은 과연 어떨까? 아리아드네와 체르비네타가 마주치면 어

26) Hugo von Hofmannsthal, op. cit., p. 191,

“PRIMADONNA: Pfui! Was gibt's denn da für Erscheinungen? (zum Musiklehrer, nicht gerade leise) Uns mit dieser Sorte von Leuten in einen Topf? Weiß man hier nicht, wer ich bin? Wie konnte der Graf -

ZERBINETTA: (mit einem frechen Blick auf die Sängerin und absichtlich laut) Wenn das Zeug so langweilig ist, dann hätte man doch uns zuerst auftreten lassen sollen, bevor sie übellaunig werden. Haben sie sich erst eine Stunde gelangweilt, so ist es doppelt schwer, sie lachen zu machen.”

면 일이 벌어질까? 곧 진행될 공연에 대한 궁금증은 서막에서 극적 긴장감을 유발하는 요소로 작용한다.

세 번째 대립은 서막과 오페라 사이에서 나타나는 것으로, 현실과 무대 공간이, 역할과 자연인의 존재가 대립한다. 공연을 준비하는 장소는 실제 세계이고 황량한 섬을 묘사하는 무대는 예술적으로 창조된 가상의 공간이다. 프리마돈나나 테너는 오페라에서 고상한 신화의 인물을 연기하지만 현실에서는 허황되고 독선적인 인간일 뿐이다. 테너는 가발이 맘에 들지 않는다고 가발 제작자의 따귀를 때리며 욕을 퍼붓고, “아리아드네 의상 위에 미용 가운을 걸친(über dem Ariadne-Kostüm einen Frisemantel)”²⁷⁾ 프리마돈나 역시 자존심이 강하고 오만한 성격이다. 또 이 성악가들은 오페라와 코미디의 동시 공연이 결정되자 불같이 화를 내지만, 한편으로는 슬그머니 작곡가와 음악선생에게 본인의 출연 분량을 줄이지 말아달라고 부탁하기도 한다. 그들의 행태에서 ‘가상’과 ‘실제’의 괴리, 고상한 예술과 범속한 현실의 분리가 나타난다.²⁸⁾

아리아드네 오페라의 주역들이 현실과 무대에서 확연히 다른 모습을 보이는 반면, 코미디언들은 무대의 안팎에서 크게 달라 보이지 않는다. 서막에서 성악가들은 ‘프리마돈나’, ‘테너’로 등장하지만 코미디언은 현실에서도 광대극의 캐릭터 명칭을 그대로 갖고 있다. 그리고 프리마돈나와 테너가 ‘아리아드네’와 ‘바쿠스’의 고상한 역할과 어울리지 않는 속물적 면모를 노출하는 반면, 코미디언들은 자신들이 구현하는 역할과 다를 바 없이 현실에서도 경박하고 뻔뻔스럽다.

그럼에도 본래 쾌활한 성격과 극중 캐릭터를 구현하는 문제는 본질적으로 다른 차원의 것이다. 체르비네타와 작곡가의 대화에서 현실의 체르비네타와 캐릭터로서 체르비네타가 일치하지 않음이 드러난다. 체르비네

27) Ibid., p. 189.

28) Cf. Kristin Uhlig, *Hofmannsthals Anverwandlung antiker Stoffe*, Freiburg: Rombach Verlag, 2003, p. 280.

타는 현실과 무대의 양 영역에서 작곡가에게 상반된 영향력을 행사하는 존재다. 코메디아텔라르테의 캐릭터로서 체르비네타는 작곡가의 고상한 오페라를 훼손하지만, 공연을 앞두고 혼란에 빠진 작곡가의 시선을 사로잡은 “저 황홀한 소녀(dieses entzückende Mädchen)”²⁹⁾ 체르비네타는 지극히 사랑스런 존재다. 체르비네타는 작곡가에게 자신의 속마음을 털어놓는다.

“많은 사람이 나를 안다고 생각하지만, 그들의 눈은 둔감하지요. 내가 무대에서 요부를 연기할 때, 내 마음은 그저 연기를 할 뿐이라는 것이 누가 알까요? 즐거워 보이지만 서글프고, 시끌벅적한 걸 좋아하는 것 같아도 실은 외롭습니다.”³⁰⁾

지문의 표시대로 “극히 아양을 떨며(mit äußerster Koketterie)”³¹⁾ 하는 말이 진실한 마음에서 우러나온 것인지 아니면 순진한 작곡가를 유혹하기 위한 것인지 단언하기는 어렵다. 그러나 여기서 분명한 것은 캐릭터를 연기하는 것과 자연인으로서의 본인이 다르다는 점이다. 호프만스탈은 개정판에서 작곡가와 체르비네타의 사랑 장면을 추가했다. 체르비네타의 역할에 막중한 의미를 부여한 것이다. 작곡가와 체르비네타는 각각 상반된 영역에 속하지만 인간적 끌림이 작동함으로써 두 영역은 연결된다. 범속함과 고상한 예술, 진지함과 가벼운 유희, 표면성과 깊은 의미의 대립 영역들 사이에서 연관성이 확장되는 것이다.³²⁾ 체르비네타에 대한 사랑은 얼마 남지 않은 시간에 억지로 오페라세리아와 오페라부파를 혼합해야 하는 작곡가에게 힘을 실어주는 동기로 작용했음에 틀림없다. 그리고 작

29) Hugo von Hofmannsthal, op. cit., p. 189.

30) Ibid., pp. 197~198, “Viele meinen, dass sie mich kennen, aber ihr Auge ist stumpf. Auf dem Theater spiele ich die Kokette, wer sagt, dass mein Herz dabei im Spiele ist? Ich scheine munter und bin doch traurig, gelte für gesellig und bin doch so einsam.”

31) Ibid., p. 197.

32) Cf. Kristin Uhlig, op. cit., p. 286.

곡가는 이 급박한 와중에도 감격과 도취에 빠져들어 음악의 신성함을 찬양한다.

음악은 찬란한 왕좌 주위의 천사처럼 모든 용기를 모아주는 신성한 예술입니다. 그것이 음악입니다, 그렇기에 모든 예술 중에서 신성한 것입니다.³³⁾

서막의 음악적 전개에서 최고조에 달하는 이 순간, 음악 예술의 신성함을 찬양하며 격앙되던 음악이 갑작스럽게 굴절된다. 분장을 마친 광대들이 요란하게 무대로 몰려나온 것이다. 용기와 자신감으로 충만했던 작곡가는 순식간 현실로 깨어나서 어처구니없는 상황을 보고 질겁한다. 서막은 그렇게 혼란에 빠진 작곡가의 절규와 함께 급격하게 끝난다.

2. 성실함, 그리고 변화의 기적

호프만스탈은 작곡의 어려움을 토로하는 슈트라우스에게 1911년 7월에 장문의 편지를 보냈다. 이 편지에서 호프만스탈은 인물들의 성격, 관계 등을 보다 상세하게 설명한다. 그는 오페라세리아와 오페라부파의 대립이 한편으로는 아리아드네와 신적 존재, 다른 한편으로는 체르비네타와 그녀의 동반자들인 인간 존재의 대립이 투영된 것임을 분명히 밝혔다. 그리고 오페라의 주제인 ‘변화’에 대해, 성실(Treue)과 신비로운 변화에 대해 이렇게 말한다.

이것은 간단하고도 엄청난 삶의 문제, 즉 성실의 문제입니다. 잃어버린 사람을 붙들고 죽을 때까지 영원히 인내하는 것, 혹은 그림에도 사는

33) Hugo von Hofmannsthal, op. cit., p. 199, “Musik ist eine heilige Kunst, zu versammeln alle Arten von Mut wie Cherubim um einen strahlenden Thron! Das ist Musik, und darum ist sie die heilige unter den Künsten!”

것, 계속 사는 것, 극복하는 것, 변화하는 것 그리고 변화 속에서도 자신을 지키는 것, 인간으로 남는 것, 기억 잃은 짐승으로 하락하지 않는 것. 체르비네타는 한 남자에게서 다른 남자로 옮겨갈 때 그녀의 특성을 나타내며, 아리아드네는 한 남자의 아내이거나 연인일 뿐입니다. 한 남자에게 버림받고 남겨진 여인인 것이지요. 그녀를 위해서 물론 한 가지는 남아 있습니다. 그것은 바로 기적이요, 신입니다. 그녀는 신에게 자신을 맡깁니다. 신을 죽음으로써 받아들였기 때문이지요. 신은 죽음인 동시에 삽니다.³⁴⁾

성실과 변화, 이 주제는 대조적인 두 여성에게 각기 다른 의미로 구현되었다. 아리아드네는 애당초 변화와는 관계없는 인물이다. 그녀는 오직 테세우스만을 사랑하기에, 그 사랑이 좌절된 후에는 그 어떤 변화도 원하지 않는다.

제 말이 듣기 싫으시군요. 마치 자신의 무덤에서 있는 조각상 같네요.
꼭고 당당하고 꼼짝도 하지 않는 공주님.³⁵⁾

체르비네타가 말을 걸어도 아리아드네는 조각상처럼 경직되어 있다. 그녀가 궁극적으로 소망하는 것은 최후의 경직 상태, 즉 죽음뿐이다. 반면 사랑에 있어 개방적인 체르비네타는 모든 변화와 무상함에 대해 열린 존재다. 성실의 표상인 아리아드네가 “한 남자의 아내이거나 연인”일 수

34) Briefwechsel, op. cit., p. 134, “Es handelt sich um ein simples und ungeheures Lebensproblem: das der Treue. An dem Verlorenen festhalten, ewig beharren, bis an den Tod - oder aber leben, weiterleben, hinwegkommen, sich verwandeln, und dennoch in der Verwandlung sich bewahren, ein Mensch bleiben, nicht zum gedächtnislosen Tier herabsinken. Zerbinetta ist in ihrem Element, wenn sie von einem zum andern taumelt, Ariadne konnte nur eines Mannes Gattin oder Geliebte, sie kann nur eines Mannes Verlassene oder Hinterbliebene sein. Eines freilich bleibt übrig, auch für sie: das Wunder, der Gott. Sie gibt sich ihm, denn sie nimmt ihn für den Tod. Er ist Tod und Leben zugleich.”

35) Hugo von Hofmannsthal, op. cit., p. 206, “Sie wollen mich nicht hören - schön und stolz und regungslos, als wären Sie die Statue auf Ihrer eignen Gruft.”

밖에 없는 반면 체르비네타는 여러 남자들과 연애를 즐긴다. 그렇다고 해서 체르비네타가 방종한 유혹자인 것은 아니다. 체르비네타는 여자들이 남자들의 불성실 때문에 겪는 고통을 호소하면서, 아리아드네에게 공감의 실마리를 던진다.

아픔을 겪지 않은 여자가 어디 있겠어요? 버림받고! 절망 속에서! 고립 되죠! 아, 이 같은 황량한 섬은 세간에도 무수히 많답니다. 저로 말하자면, 그런 섬들을 몇 개나 살았는지 몰라요. 그렇다고 남자를 저주하는 법을 배우진 않았어요. 불성실한 건, 남자들이죠! 한계를 모르는 괴물들이에요!³⁶⁾

체르비네타의 범속한 시선에 아리아드네는 애인에게 버림받은 여인일 뿐이다.³⁷⁾ 체르비네타 역시 아리아드네처럼 남자들로부터 버림을 받은 경험이 있다. 그녀가 모든 사랑에 대해 개방적이게 된 것은 그런 쓰라린 아픔에서 비롯된 것이다. 그러나, 비록 한 남자에게 성실하지는 않지만 체르비네타는 사랑이 올 때는 매번 그 사랑을 운명으로, 신처럼 절대적인 것으로 받아들이고 순종한다.

어떤 남자라도 신처럼 다가와서 나를 변화시켰죠, 입술과 볼에 입 맞추면, 나는 말없이 나를 맡겼답니다.³⁸⁾

36) Ibid., “Wer ist die Frau, die es nicht durchgelitten hätte? Verlassen! in Verzweiflung! ausgesetzt! Ach, solcher wüsten Inseln sind unzählige auch mitten unter Menschen, ich - ich selber, ich habe ihrer mehrere bewohnt - Und habe nicht gelernt, die Männer zu verfluchen. Treulos - sie sind's! Ungeheuer, ohne Grenzen!”

37) 이런 측면에서 호른은 아리아드네 오페라 대본을 호프만스탈이 코미디로의 전환한 이후 자신의 고대 드라마에서 표현되었던 신화적 이상세계를 가장 멀리 거리를 두고 관찰하게 된 증거로 보았다. Cf. Christian Horn, op. cit., p. 235.

38) Hugo von Hofmannsthal, op. cit., p. 207, “Als ein Gott kam jeder gegangen, jeder wandelte mich um, küsste er mir Mund und Wangen, hingegeben war ich stumm!”

체르비네타가 자신의 연애론을 장황하게 늘어놓지만 아리아드네는 한 마디 대꾸도 없이 외면한다. 결국 체르비네타의 설교는 혼잣말이 되고, 노래는 점차 흥겨운 론도와 엄청난 기교를 요하는 콜로라투라 아리아로 발전한다. 아리아드네와 체르비네타가 딱 한 번 마주하는, 이 대화 아닌 대화 장면에서 두 여성의 본질 차이가 확연히 드러난다. 아울러 두 사람 사이에서 이해와 소통은 아예 불가능하다는 사실도 분명해진다.³⁹⁾

유일한 사랑에 대해 성실을 고집했던 아리아드네는 그러나 바쿠스를 만나 변화를 겪는다. 체르비네타가 말한대로 “새로운 신”이 온 것은 맞지만 그것은 ‘새로운 애인’의 은유가 아니라 신 그 자체였다. 아리아드네는 새로운 애인을 받아들인 것이 아니다. 바쿠스를 죽음의 전령 헤르메스라고 굳게 믿었기에 죽음을 향해 존재 전부를 던진 것이다. 오해에 의한 행동이었지만 아리아드네는 ‘진짜’ 죽은 것이다. 이는 바그너 오페라의 주인공 트리스탄과 이졸데와 유사하다. 불가능한 사랑에 절망한 연인들은 죽기로 작심하고 몸종 브랑게네가 바꿔치기한 사랑의 묘약을 독약인 줄 알고 마신다. 두 연인은 독약을 마셨기 때문에 죽은 것이고, 죽음에 자신을 던졌기 때문에 열정적인 사랑으로 다시 태어났다. 것처럼 아리아드네 역시 성실을 지키기 위해 삶을 포기하고 죽었기 때문에 바쿠스의 품안에서 새로 태어났고, 존재의 심오한 변화를 체험한 것이다.

아리아드네가 바쿠스 신의 배우자가 된 것은 존재가 신성의 경지까지 고양됨을 의미한다. 아리아드네의 경우 그러한 변화의 기적은 전존재를 내건 결단을 통해 이뤄졌다. 아이러니하게도 그녀는 성실을 지키며 변하지 않았기 때문에 변했고, “변화 속에서도 자신을 지키는” 것이다. 반면 체르비네타는 그러한 변화를 체득할 수도 이해할 수도 없다. 언제나 ‘변화’

39) 초판에서는 바쿠스가 다가올 때 체르비네타가 아리아드네에게 그 사실을 알려주는 역할을 할 뿐 아니라, 다른 님프들과 함께 아리아드네의 몸단장을 도와주기도 한다. 체르비네타가 아리아드네에 관여함으로써 두 사람 사이에 관계가 형성된 것이다. 개정판에서는 이 부분이 삭제되었다. 체르비네타와 아리아드네 사이에서 다가설 수 없는 간격은 더욱 명확해졌다.

에 내맡겨져 있는 그녀지만, 그렇기 때문에 존재를 충만케 하는 ‘변화’의 신비는 경험하지 못한다.

IV. 예술의 궁극적 승리

작곡가는 이제 완전히 중심에 있으며, 상징적으로 비극적이면서 또 희극적인 인물입니다. 오페라 전체의 반대명제(아리아드네와 체르비네타, 영혼과 속세)가 이제 그에게 고정되어서, 전체가 확장되고 풍성해집니다.⁴⁰⁾

개정 작업을 하며 쓴 1913년 6월 3일자 편지에서 호프만스탈은 초판과 개정판의 본질적 차이가 작곡가 역할의 변화에 있다고 언급했다. 극의 중심이 된 작곡가는 대립하는 세계들 중간에 서 있다. 그가 추구하는 고상한 예술, 자연인으로서 아름다운 여인에 대한 사랑, 그리고 혼란스러운 상황을 정리하여 혼성 조합의 공연을 이끌어 가야 하는 의무 등 작곡가는 이 오페라 전체의 실제적 주인공이라고 할 수 있다. 작곡가는 대립명제를 연결하는 기능적 역할을 할 뿐 아니라, 작품의 의미에 대해 새로운 해석 가능성을 열어준다. 즉, 서막에서 오페라에 이르기까지의 과정을 작곡가의 성장 내러티브로 파악하는 것이다. 후반부 오페라에서 작곡가는 등장하지 않지만, 예술가는 작품을 통해 자신을 드러내는 법이다. 아리아드네 오페라는 작곡가의 창조물이면서 작곡가 자신이기도 하다.

서막에서 작곡가는 예술적 영감과 열정으로 충만하지만 세상에 대해 경험이 부족한 어수룩한 청년으로 등장한다. 철저히 자신의 예술세계에

40) Briefwechsel, op. cit., p. 234, “der Komponist steht jetzt ganz in der Mitte, ist rein symbolisch halb tragische, halb komische Figur, die Antithese des ganzen Spiels (Ariadne, Zerbinetta - Seele und Welt) ist jetzt in ihm verankert, das Ganze erweitert, bereichert,

빠진 젊은 예술가에게 그 세계는 절대적이며 신성한 영역이다. 서막에서는 이렇게 순수한 젊은이가 산문적 현실을 마주하며 깨닫는 무기력함이 부각되었다. 작곡가는 자신의 예술을 온전히 인정하지 않는 ‘사회’ 앞에서 좌절한다. 자신의 진지한 음악을 저속한 코미디와 섞으라는 주문자의 몰상식한 요구도 돈 때문에 받아들일 수밖에 없다. 이처럼 현실의 ‘권력’ 앞에 좌절하는 작곡가의 모습에서는 다소간 모든 시대의 예술가가 처한 상황이 암시되기도 한다. 작품 속 공간은 바로크 시대지만 호프만스탈의 시대에도 그 상황은 본질상 달라지지 않았을 것이다.

서막은 작곡가의 혼란과 절규로 끝났다. 그러면 외압에 의해 특이한 혼종 형태가 된 오페라는 어떻게 되었을까? 이도 저도 아닌 괴상한 모습이 되었을까? 결과적으로 오페라는 상반된 요소들의 뒤죽박죽이 아니라 독특한 완성체로 이룩되었다. 작곡가는 자신이 진저리치던 세속적 음악을 자신의 진지한 음악과 적절하게 혼합하였다. 이는 작곡가의 능력의 확장이며, 그의 성장을 보여주는 것이라 할 수 있다. 그리고 이 완성체는 대립 요소들이 종합에 이르는 고전적 의미의 통일체가 아니라 요소들이 각기 존재를 주장하며 다양성의 세계를 제시하는 혼종으로 이루어졌다. 아리아드네와 체르비네타가 영향을 주고받지 않고 각자의 본질을 끝까지 유지하는 것처럼 세리아와 부파의 음악적 표현 역시 중도를 모색하지 않은 채 이질적 개성을 끝까지 보존한다.

영웅적 오페라의 궁극의 주제가 아리아드네와 바쿠스의 변화이기 때문에 두 사람의 이중창이 상당히 긴 피날레를 차지한 것은 당연하다. 음악은 계속 고조되어 승고의 경지로 발전한다. 그러나 이 장엄한 순간에도 코미디언의 존재는 잊히지 않았다. 무대의 외곽에서 아리아드네와 바쿠스의 만남을 지켜보던 체르비네타는 두 사람의 이중창에 끼어들어 앞서 불렀던 론도의 한 소절을 방어적으로 되풀이한다.

새로운 신이 오시면 우리는 말없이 그에게 맡긴다니까요!⁴¹⁾

이는 주인공들이 환희의 경지로 상승할 때에도 체르비네타의 세계가 한편에 여전히 존재하고 있음을 확인시켜 주는 것이다. 물론 체르비네타는 그들의 신비한 변화를 이해하지 못한 채 자기 식으로 바라보고 있다.

오페라가 끝나고 나서 작곡가와 그를 포함한 현실세계는 다시 돌아오지 않는다. 공연을 통해 충분히 자신의 능력과 성장을 보여주었기 때문에 무대에 등장할 필요가 없는 것이다. 현실의 질곡에서 때론 모욕당하고 때론 스스로 모욕을 감수하는 예술가이지만, 그럼에도 불구하고 그는 작품을 완성함으로써 예술의 궁극적 승리를 증명하였다. 공연에 대해 알가알 부하는 극중 인물들이나 사건을 정리하는 에필로그 역시 불필요한 것이다. 작품에 대한 평가는 이제 이 공연의 전 과정을 지켜본 또 다른 시선들, 실제 무대를 마주한 극장 관객들의 몫이어야 한다. 그리고 빈의 관객은 초판 공연 때 슈투트가르트의 관객과 달리 이 특별한 양식의 오페라를 환영했다.

V. 나오는 말

지금까지 살펴본 대로 「낙소스 섬의 아리아드네」의 혼종성은 크게 두 측면에서 파악된다. 먼저 형식에 있어 초판에서 시도했던 연극과 오페라의 장르 혼합이 그것이다. 그러한 혼합 양식은 슈트라우스와 공동 작업에 연출가 라인하르트의 참여에 대한 배려가 계기로 작용한 것이다. 그리고 몰리에르의 코미디발레는 혼합 양식의 선례를 제공했다.

한편, 내용과 표현의 측면에서 혼종의 여러 양상은 아리아드네와 체르비네타로 대표되는 두 세계의 대립과 혼합으로 요약될 수 있다. 이 두 세계는 작품 안에서 대립을 해소하지 않은 채 마무리된다. 서로에 대한 이

41) Hugo von Hofmannsthal, op. cit., p. 221, “Kommt der neue Gott gegangen, hingegeben sind wir stumm!”

해나 소통은 불가능하지만 그럼에도 함께 존재하는 것, 이것이 아리아드네 오페라가 보여주는 혼종의 세계상이라 할 수 있다. 물론 호프만스탈이 지향하는 본연의 가치는 아리아드네적인 것에 있다. 호프만스탈은 성실과 인내를 통해 변화하여 더 높은 존재로 고양되는 것에서 참된 인간다움의 가치를 발견한다. 그러나 체르비네타가 그것을 이해하지 못한다고 해서 그녀의 세계가 폄하되지는 않는다. 그 세계의 범속함 또한 사랑스럽고 유쾌한 것이기 때문이다. 결국 이 작품에 나타난 혼종의 궁극적 의미는 존재의 다양성에 대한 인정이라 할 수 있다. 그 상반되고 이질적인 요소들은 예술 안에서 함께 존재할 수 있다. 이해는 불가하더라도 서로를 인정하며 공존함으로써 모두가 총체적 세계의 일부로 성립되는 것이다.

끝으로 호프만스탈의 문학 발전에서 아리아드네 오페라의 의의를 생각해 보자. 극중 작곡가 형상에는 틀림없이 호프만스탈 자신의 모습이 투영되어 있다. 주관적 몽상에 사로잡힌 작곡가가 현실의 요구에 의해 작품을 수정해야 했던 그 과정은 실제로 호프만스탈과 슈트라우스가 겪었던 것이다. 초연 실패 후 작품을 수정한 것은 어느 정도 사회(관객)의 요구(내지 강요)에 부응한 것이라고 할 수 있다. 그 결과 초판과는 다른 형태와 의미를 지닌 개정판이 성공적으로 완성될 수 있었다. 극중 작곡가의 승리는 호프만스탈-슈트라우스의 승리와 중첩된다. 주관적 표상과 감성에 호소하는 서정시와 달리, 드라마는 극장에서 관객과의 대면을 통해 실현되는 것이기 때문에 그 자체로 ‘사회적’인 것이다. 호프만스탈의 아리아드네 오페라의 제작과 개작 과정은 호프만스탈이 서정 시인으로부터 사회성을 공유하는 드라마 작가로 발전하는 단계에서 매우 중요한 계기였음을 입증하는 것이기도 하다.

• 참고문헌

<자료>

Hofmannsthal, Hugo von, *Gesammelte Werke in 10 Bde.*, Frankfurt am Main, 1979.

Strauss, Richard & Hofmannsthal, Hugo von, *Briefwechsel*, Zürich: Atlantis Musikbuch-Verlag, 1978.

<연구 논저>

김익진, 「프랑스 뮤지컬의 배아로서의 코메디-발레와 그 문화적 전통」, 『프랑스문화예술연구』, 프랑스문화예술학회, Vol. 20, 2007, 25~40쪽.

Gil, Isabel Capeloa, “Poiesis, Tanz und Repräsen-Tanz: Zu Hugo von Hofmannsthals *Ariadne auf Naxos*”, *Colloquia Germanica*, Vol. 33 No. 2, 2000, pp. 149~162.

Horn, Christian, *Remythisierung und Entmythisierung: Deutschsprachige Antikedramen der klassischen Moderne*, Karlsruhe: Universitätsverlag, 2007.

Klotz, Volker, “Soziale Komik bei Hofmannsthal/Strauss. Zum 「Rosenkavalier」 mit Stichworten zur 「Ariadne」”, *Hofmannsthal Forschungen* 6, 1984, pp. 65~79.

Martin, Stern, “Spätzeitlichkeit und Mythos. Hofmannsthals *Ariadne*”, *Hofmannsthal Forschungen* 8, 1984, pp. 291~312.

Mauser, Wolfram, “Hofmannsthal und Molière”, *Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft*, Sonderh. 20, 1964, pp. 3~16.

Stiegele, Waltraud, *Hugo von Hofmannsthals “Ariadne auf Naxos. zu spielen nach dem Bürger als Edelmann des Moliere”*: Entstehungsgeschichte und Metamorphosen, München: Ch. Schon, 1966.

Uhlig, Kristin, *Hofmannsthals Anverwandlung antiker Stoffe*, Freiburg: Rombach Verlag, 2003.

Volke, Werner, *Hofmannsthal in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuchverlag, 1994(1967).

Werbeck, Walter (ed.), *Richard Strauss-Handbuch*, Stuttgart: J. B. Metzler, 2014.

A Study of Hybridity in the Opera *Ariadne auf Naxos* by Hugo von Hofmannsthal

Ahn, Sang Won*

The aim of this study is to make an analysis of hybridity in *Ariadne auf Naxos* (Ariadne on Naxos), an opera by Richard Strauss and Hugo von Hofmannsthal.

The collaborations between librettist Hofmannsthal and composer Strauss were very important for both of them. Hofmannsthal was able to escape from the ‘magical lyrical world’ in which he was immersed in his youth after his encounter with Strauss. And Strauss’s encounter with Hofmannsthal was also a great opportunity to enhance his reputation as an opera composer.

Hofmannsthal planned *Ariadne auf Naxos* as ‘a play-within-a-play’ in *Le Bourgeois Gentilhomme* by 17th-century French playwright Moliere. *Le Bourgeois Gentilhomme* as a ‘comédie-ballett’, which mixes a spoken play with music and dance, was also a precedent of the hybrid style.

Following the failure of the premiere in 1912, Hofmannsthal removed the complete portion of the Moliere’s play in the 1916 revision. Instead, he created the ‘prologue’ with music, which would explain why the opera combines an heroic myth with a comedy performed by a *commedia dell’arte* group. In this final edition, hybridity of the work is complicatedly exposed. Opera seria and opera buffa are played at the same time, classical heroes and contemporary comedians come on the same stage, and noble asceticism comes into conflict with vulgar hedonism and is

* Adjunct Professor, SKKU

mixed with it.

This bizarre form, in which serious music and frivolous comedy are mixed, is the result of being coerced by a rich and vulgar sponsor. The ‘composer’ in the drama, who succumbs to money power, implies more or less the artist existing in all societies at all periods. But the opera has not become a meaningless jumble, but has formed a complete whole, in which the contradictory elements found a suitable combination. This whole is not the synthesis of oppositional elements in a classical sense, but means hybridity, in which each element represents a diversity. The completed opera demonstrates the victory of the composer in the drama, and the victory also belongs to Hofmannsthal and Strauss.

Key words: Hybridity, Ariadne, opera, a play-within-a-play,
change

필자 E-Mail: mirgut@korea.com

투고일 2017년 01월 10일 / 심사완료일 2017년 01월 26일 / 게재확정일 2017년 01월 26일