

한국 근현대 음악에 나타난 '웃음'

-한국 창작 희극오페라를 중심으로-1)

■
김미영

1. 들어가는 글

웃음은 '즐거움'이라는 단순한 영역을 넘어 언어로 표현하기 어려운 광범위하고 복합적인 감정영역을 아우르는 인간고유의 독특한 표현 수단이다. 웃음이 인간에게 가지는 의미에 대해 칸트(Immanuel Kant, 1724-1804)는 다음과 같은 간단한지만 명료한 글귀를 남긴다:

“삶의 고통에 맞서기 위해 하늘이 인간에게 두 가지 요소를 주었다고 볼테르가 말했다: 그것은 희망과 수면이다. 볼테르는 거기에 웃음을 언급했어야 했을 텐데; [...]”²⁾

『판단력 비판』에 쓰인 이 글귀는 천상의 세계가 아닌 지상의 부조리한 세계에 존재하는 인간에게 웃음이 생을 지탱하기 위해 필수적인 요소라는 것을 말하고 있다. 아리스토텔레스(Aristoteles, 기원전 384-322) 이후부터 카타르시스와 연계하여 고찰되었던 웃음은 의식주와 같은 물질적인 욕구를 능가하는 정신적인 욕구로서 예술적인 표현욕구와도 관계한다. 예술적 표현으로서의 '웃음'은 구체적으로 표현 가능한 문학, 미술에서 뿐만 아니라 추상적인 음예술에서도 예외 없이 나타난다. 그리하여 서양의 음악학자들은 오래전부터 음악에 내재된 '희극성'에 대해 주목하여 왔다. 웃음은 특히 한국문화에서 중요한 의미를 가진다. 한국의 웃음은 또한 한과 결부되어 동일한 것의 양면과 같이 생각되어 왔다. 예술을 비롯한 전통문화유산에 담긴 웃음에 대한 연구가 활발히 전개되어 왔고, 전통음악의 미 또한 이와 연계되어 자주 언급된다.

한국의 문화적 전통과 예술의 주요 정체성이 '웃음'이라는 것이 학계의 공통적인 생각이며, 오늘

1) 이 논문은 2013년 정부(교육과학기술부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임.
(NRF-2013S1A5A2A01018737)

2) Michael Stille, *Möglichkeiten des Komischen in der Musik* (Frankfurt am Main, 1990), 11, 재인용.

날 한국과 서양의 학문과 예술의 제분야에서 인간 감성의 중요한 표현도구로서의 ‘웃음’에 대한 연구가 활발히 이루어지고 있는 것에 반해, 한국 근현대 예술음악에 나타난 웃음에 대한 직접적인 연구는 아직 미비한 상태이다. 본 연구는 이러한 필요성에 근거하여 한국인의 문화공동체적 특성으로 평가받고 있는 ‘웃음’이 근현대 예술음악에서 어떻게 현전하고 있는지를 밝히는 것을 목적으로 한다. 한국 근현대 음악사에서 아직 밝혀지지 않은 미적 내용과 그 기법을 연구한다는 점에 본 연구의 독창성이 있다 하겠다.

식민지 통치 이후 겪은 전쟁과 분단, 그리고 자본주의 고성장 산업사회로 이어지는 근현대 한국의 사회적 배경에서 작곡가들은 어떠한 점들을 웃음으로 표현했을까? 또한 그것은 어떠한 방식으로 음악에 표현되었는가? 서양음악작법과 전통음악작법은 이러한 표현에서 어떤 기능을 하고 있는가? 본 연구는 이러한 문제제기로부터 시작하며, 그 범위를 한국 근현대의 예술음악 중 오페라와 기악음악에 한정하고자 한다. 또한 그 내용을 2편의 논문으로 구상하였는데, 그 중 본 논문에서는 ‘한국 희극오페라에 나타난 희극성’에 대해 살펴보고자 한다. 희극적 텍스트로 인해 희극적 의미를 가장 잘 드러내고 있는 한국 창작 희극오페라를 연구의 중심대상으로 택하되, 비희극 오페라에 나타난 극적·음악적 희극성도 배제하지 않았다.

한국인의 전통적 웃음문화가 한국 창작오페라에서 어떻게 현전하고 있는지를 알아보기 위해 우선 한국과 서양의 각 문화권에서의 웃음이론 및 음악적 웃음에 대한 담론들을 고찰할 것이다. 이러한 이론적 지표를 근거로 하여 한국 창작 희극오페라에 나타난 ‘웃음’의 의미를 밝혀보고자 한다. 텍스트에 내재된 극적인 희극성은 무엇이며, 그러한 희극성의 구현에 음악은 어떠한 역할을 하고 있는지, 그리고 이를 위해 어떠한 음악적 기법이 사용되었는지를 살펴볼 것이다. 고찰의 대상이 되는 작품은 현제명(1902-1960)·장일남(1932-2006)·김동진(1913-2009)에 의해 오페라화 된 《춘향전》(각각 1950, 1966, 1997), 공석준(1938-2007)의 《결혼》(1985), 오영진(1916-1974)의 희극드라마 『맹진사댁 경사』를 원작으로 하는 희극오페라들인 홍연택(1928-2001)의 《시집가는 날》(1986)과 임준희(1959-)의 《천생연분》(2006/2014), 이건용(1947-)의 《봄봄》(2001)이다.

이 희극오페라들은 한국 오페라사에서 가장 많은 공연 횟수들을 기록하며 성공적으로 수용되고 있는 작품들로서 한국 웃음문화의 전통이 오페라 장르에서도 면면히 이어지고 있음을 알 수 있게 한다.³⁾ 본 논문에서는 또한 한국 전쟁을 소재로 한 리얼리즘적 비극오페라인 정희갑(1923-2013)의

3) 2012년에 쓴 남윤영의 석사논문에 의하면, 공석준의 오페라 《결혼》은 1985년 10월에 초연된 이래 16회의 공연 횟수를 기록하여, 대부분 1회 공연으로 그치는 한국 창작오페라들 중, 32회 공연된 현제명의 《춘향전》 다음으로 많이 무대에 올려진 작품이다. [남윤영, “한국 오페라 공연문화 형성과 레퍼토리 분석 연구: 2000년

《산불》(1999)에서 구현된 한국 특유의 웃음문화를 살펴봄으로써 그 계승양상을 조명하고자 한다.

2. 한국과 서양의 웃음이론 및 음악적 희극성에 대한 이론들

(서양에서 탐구된 웃음이론과 음악적 희극성)

서양에서 탐구된 웃음이론은 크게 두 갈래로 요약할 수 있다. 그 하나는 '웃음의 우월이론'이고 다른 하나는 '대비 혹은 불일치이론'이다.⁴⁾ '우월이론'은 웃는 사람의 우월성과 공격성을 드러내는 웃음으로, 공격받는 사람을 우스꽝스럽게 만듦으로써 그 대상을 격하시키는 일종의 비웃음을 설명한다. '대비 혹은 불일치이론'은 '부조화'를 알아차리는 것에서 비롯된 웃음으로, '맥락에 어긋난 것'에 대한 반응이라고도 할 수 있다. 웃음을 "긴장된 기대가 무로 변할 때"⁵⁾ 생기는 것이라고 정의한 칸트의 이론 또한 '불일치 이론'으로 설명된다.

리터(Joachim Ritter, 1903-1974), 야우스(H. R. Jauss, 1921-1997), 바흐친(M. Bachtin, 1895-1975)과 같은 현대의 학자들은 이러한 웃음이론들을 더욱 발전시킨다. 이들은 규범과 인습에서 벗어난 것에 대한 반응으로서의 웃음을 "제한된 질서체계에 대한 해방욕구의 표현"이자 "속박으로부터 자유로워지려는 충동인 카타르시스의 양상"으로 해석한다.⁶⁾ 중세 카니발 축제에 나타난 웃음의 속성을 분석한 바흐친의 카니발적 웃음이론 또한 기존의 사회질서와 금기사항으로부터 억압된 것을 분출하는 카타르시스적인 웃음의 기능에 초점을 맞추고 있다.

유머와 풍자도 그 우스꽝스러움의 정도에 따라 개념적으로 분리된다. "어떤 우스꽝스러움이 전혀 위험하지도 않고 절대적으로 해가 없을 때"는 '유머'란 표현을 사용하고, "우스꽝스러움이 상당히 위험하면 풍자적"이라고 표현하는 것이 일반적이다.⁷⁾ 즉 "유머는 희극적인 것 보다 훨씬 더 긍정적인 의미로 사용되고 있다. 유머는 희극적이라는 말이 내포하고 있는 속되"거나, "신체적인 관점들

이후를 중심으로," (한양대학교 대학원 석사학위논문, 2012) 54.] 또한 임준희의 《천생연분》과 이건용의 《봄봄》은 오늘날 국내뿐만 아니라 국외에서도 가장 활발히 공연되고 있는 한국 오페라들이다.

4) 류종영, 『웃음의 미학』 (서울: 유로서적, 2007), 458.

5) Odo Marquard, "Exile der Heiterkeit," In *Das Komische, Herausgegeben von Wolfgang Preisenzanz/Rainer Warning* (München, 1976), 151.

6) 김미영, "18/19세기 서양 희극극에 나타난 '희극성'에 대한 연구," 『서양음악학』 23 (2010), 68.

7) 류종영, 『웃음의 미학』, 39.

을 주제로 삼지 않기 때문이다.”⁸⁾

웃음과 희극적인 것의 이론들 중에는 ‘그로테스크’(grotesque)와 ‘아이러니’(irony)라는 흥미로운 개념들도 있다. 그로테스크는 “기괴 혹은 괴기, 또는 엽기로 번역”되어 지지만, 미학적 의미로서는 일반적으로 “양립할 수 없는 정서의 충돌에서 드러나는 미적 특질”로 파악되고 있다. 이러한 정서는 또한 미감적으로 “불편함”을 유발시키는 것이기도 하다.⁹⁾ 아이러니는 “한 언표와 어떤 의미가 서로 반대”¹⁰⁾가 되는 것을 나타내는 개념이다. “어떤 걸로 드러나는 것과 그 이면의 의미와의 차이를 인지”하는 아이러니의 지각은 “관찰자가 그 언술이나 사건에 동화되지 않고 그로부터 거리감과 문제의식을 가질 수 있는 우월한 위치라는 것”을 의미한다.¹¹⁾ 이는 예술작품에서 종종 “그 작품이 암시하고 있는 현실의 부조리에 대해 거리감을 가지고 비판적 인식을 가지는 도구로 사용”된다.¹²⁾

서양음악학은 이러한 웃음이론에 근거하여 음악적 희극성을 설명하고 있다. 순수기악음악에서 나타나는 음악적 희극성은 대체로 ‘대비 혹은 불일치(부조화)’ 이론과 관계한다. 맥락에서 벗어난, 예기치 않은, 기대에서 벗어난, 그러니까 통념적인 규칙에서 벗어난 음악적 진행 등이 일종의 놀람 효과로서 희극적으로 인지된다는 것이다. 가사가 있는 성악음악에서 음악적 희극성은 텍스트와 연관하여 더욱 다양하게 발생한다. 음악은 텍스트의 내용을 강화하거나 “언어적 내용을 음악적으로 부인하기도 하고, 텍스트의 의미와 어울리지 않는 음악으로 희롱적인 효과를 주기도 하며, 언어로는 명확히 표출하지 못하고 암시적으로만 텍스트에 내재된 내용이 음악적 상징을 통해 드러나기도 한다.”¹³⁾

〈한국의 웃음이론과 전통음악에 나타난 웃음의 미학〉

한국에서 ‘웃음’에 대한 연구는 일반적으로 해학·풍자라는 개념과 함께 이해되어 왔다. 한국인의 대표적인 민족적 특성과 그 문화전통이 해학과 풍자라고 인식되어 왔기에 ‘한국의 웃음문화’는 한국학에서 특별히 주목받는 대상이다. 해학과 풍자는 종종 명확히 구분하기는 힘들지만, 부당한 억압의 파괴 쪽에 관심을 집중하는 것이 풍자이고, ‘있는 것’의 긍정 쪽에 관심을 집중하는 것이 해학

8) 류종영, 위의 책, 39.

9) 서유석, “실전 판소리의 그로테스크(Grotesque)적 성향과 그 미학,” 『한국고전연구』 23 (2011), 294.

10) 전신재, “〈춘향가〉의 극적 아이러니,” 『고전희곡연구』 6 (2003), 414.

11) 김미영, “김유정의 아이러니적인 해학과 조우한 오페라: 이진용의 희극오페라 〈봄봄〉,” 『오페라 속의 미학: 몬테베르디에서 진은숙까지』, 이용숙·오희숙 책임편집 (음악세계, 2017), 123.

12) 김미영, 위의 글, 123.

13) 김미영, “18/19세기 서양 희극에 나타난 ‘희극성’에 대한 연구,” 101.

이다. 그러니까 “풍자는 적대자에 대한 비판이고, 해학은 자기 자신에 대한 성찰”¹⁴⁾적인 면이 강하다. 요컨대 해학과 풍자는 세상, 혹은 대상과 합치하지 못하는 주체의 관점에서는 동일하지만, “해학은 대상에 대한 동정과 화해를 웃음으로 녹이고, 풍자는 대상에 대한 날카로운 공격과 분노를 통해 경계를 남긴다.”¹⁵⁾ 해학에 대한 개념은 명확하게 규정되기 어려우나 서구의 웃음개념으로 번역하자면 ‘Humors’가 가장 근접하다고 볼 수 있다.

한국인의 ‘해학’의 독특한 특성은 그것이 일반적으로 ‘한’과 결부되어 있다는 것이다. 그것은 “한을 극복하려는 끈질긴 노력의 흔적”이자, “한을 소망으로, 또 즐거움으로 승화시키고 있는 저력”으로 묘사되기도 한다.¹⁶⁾ 이러한 맥락에서 김대행은 판소리에 나타난 웃음을 “웃음으로 눈물담기”라고 명명한다. 이는 “비에의 정서를 웃음으로 해소하는 의도적 행위”로서, “슬프거나 비장한 맥락에서 그 일관성을 깨뜨리고 웃음을 유발하는,” 그러니까 맥락의 기대를 벗어나는 “탈맥락적인 웃음”이다.¹⁷⁾ 김대행은 또한 이러한 웃음이 의도하는 효과를 “분위기의 급격한 변화”로 보며, 그 기능이 “웃음에 의한 비애의 차단”이라고 설명한다. 여기서 웃음은 고통과 슬픔으로부터 벗어나게 해주는 ‘해방의 기능’이 있는 것이다. 이 기능은 무엇보다도 판소리 사설에서 두드러진다.

한국인의 웃음이 현실적 삶의 비애를 초월하기 위한 기능을 하는 것이라는 것은 유난히 힘들었던 한과 고난의 역사를 극복하기 위한 삶의 방식으로 종종 해석되어 진다. 이러한 전통적인 웃음문화는 근현대시대의 ‘웃음문화’에서도 예외 없이 나타난다. 그것은 판소리를 오페라화한 창극, 가극, 만담, 유행가, 코메디 등과 같은 대중적 장르에서 특히 드러난다. 본 논문은 이러한 배경지식에 근거하여 전통 웃음문화가 한국 근현대 오페라에서 어떻게 실현되고 있는지를 고찰해 보고자 한다.

14) 조동일, “해학의 미적 범주,” 『해학과 우리: 한국해학의 현대적 변용』, 한국문화교류연구회 편 (시공사, 1998), 143.

15) 황병익, “눈물속의 웃음, 한국해학의 전통,” 『牛岩斯黎』 11 (2001), 88.

16) 김대성, 『문화유산에 담긴 한국의 미소』 (대한교과서, 1997), 5.

17) 김대행, 『웃음으로 눈물담기: 한국언어문화의 한 특질』 (서울대학교 출판부, 2005), 13.

3. 한국 오페라에 나타난 희극성

3.1. 오페라로 재창조되는 한국특유의 해학과 풍자

1) 기존의 질서체계에 대한 저항의식을 드러내는 방자의 익살과 해학

6.25 동란 중이던 1950년에 초연된 현제명의 《춘향전》¹⁸⁾은 한국 창작오페라의 첫 시작이자, 가장 많은 공연 횟수를 가진 오페라로 기록되어 있다. 고전소설 『춘향전』 혹은 판소리 《춘향가》를 소재로 하는 오페라 《춘향전》은 현제명 이후에도 장일남(1966), 박준상(1986),¹⁹⁾ 김동진(1997)에 의하여 작품화되어 한국 창작 오페라에서 가장 많은 작곡가들이 택한 작품이기도 하다.²⁰⁾ 민중서사문학인 《춘향전(가)》에 내재된 ‘희극성’에 대한 연구는 국문학계에서 다양한 시각에서 이루어지고 있다. 오페라 《춘향전》에서 희극성은 대체로 인물의 희극성, 상황의 희극성, 극적 아이러니 등으로 나타난다. 이 중 오페라의 희극성에서 가장 중요한 역할을 하는 방자의 극적·음악적 희극성을 통해 각 오페라들의 특징을 비교해보고자 한다.

〈희극적 인물 ‘방자’와 그 음악적 표현〉

방자는 오페라 《춘향전》에서 주인공인 춘향과 이도령에 버금갈 정도로 그 비중이 높은 인물이다. 이러한 방자의 역할은 판소리계 소설연구에서 ‘방자형 인물’²¹⁾이란 용어가 나올 정도로 특징적이다. 이러한 방자의 희극적 특성은 오페라에서도 음악으로 강화되며 극적 재미를 이끌어간다. 이도령과 춘향이 처음 만나는 제1막 ‘광한루’에서 방자의 역할은 두드러진다. 그네 뛰는 춘향을 보고 반한 이도령은 방자에게 상대가 누구인지를 알고 싶어 묻는데, 방자는 이를 뻔히 알면서도 동문서답을 하며 이도령을 약 올려 급기야는 답답한 이도령의 입에서 비속한 욕이 나오게 까지 한다.

오페라 《춘향전》을 기능화성적으로 작곡한 현제명은 화성적 해결을 계속적으로 지연시키는 작법으로 이도령의 애가 타는 심정을 묘사한다. 예를 들어 이도령이 춘향을 가리키며 “이 부채 가는 데를 자세히 보아라”를 E♭장조로 부르고 마지막 음절을 V₇에서 한 마디 동안 길게 부르며 잔뜩 기

18) 현제명의 오페라 《춘향전》에 대한 선행연구는 진정임의 “현제명 오페라 「춘향전」 연구,” 『음악과 민족』 43 (2012)이 있다.

19) 박준상의 오페라 《춘향전》은 악보, 음향물, 공연프로그램과 같은 그 어떤 자료도 찾을 수가 없어 연구가 불가능하다.

20) 김용환·이영미·진정임, 『남북한 음악극 「춘향전」 비교연구』 (한국예술연구소, 1997), 8.

21) 권두한·서정문, “방자형 인물고·판소리계 소설을 중심으로,” 『한국소설문학의 탐구』 (1978), 8.

대감을 가지고 방자의 대답을 기다린다. 하지만 방자는 속 시원하게 I로 이도령이 알고 싶은 것을 말하는 대신, “비웃으며”²²⁾ vii로 “살진 암소”라고 답하며 해결을 더욱 지연시켜, 이도령을 답답하게 하고 관객에게 웃음을 불러일으킨다. ‘기대감에서 어긋나는’ 언어적·음악적 진행으로부터 야기되는 웃음의 한 실례인 것이다. 결국 이도령은 “아따 그녀석 쌍놈의 눈에는 소만 보이느냐”라고 폭발한다. 점잖은 양반의 입에서 욕이 나올 정도로 체통을 벗어나는 것이다. 노래성부는 반음계적(D5-E b 5-E5-F5-F#5-G5)으로 상행하며 이도령의 흐트러진 감정상태를 표현한다. 화성적으로도 점잖은 이도령의 조성이라고 할 수 있는 E b 장조로부터 속된 느낌이 드는 C 장조 즉 먼 3도로 이탈하여 양반의 중후함을 벗어난다. 그때서야 방자는 “오 라 웃동 노랑고”를 E b 장조의 I도로 시원하게 답해준 후 “아랫동은 붉은 그네 위에 우줄우줄 추천하는 미인 말씀입니까?”를 계속해서 E b 장조의 안정된 조성에서 부름으로써 정서적으로 이도령보다 더 우월한 위치로 까지 격상한다. 현제명은 이처럼 하인인 방자가 양반을 희롱하고 격하시키며 급기야는 자신이 정서적으로 우월한 위치에 까지 격상하는 것을 서양음악적인 기법을 통해 희극적으로 표현하고 있다.

장일남의 《춘향전》²³⁾에서 방자의 역할은 한층 강화된다. 특히 1막 ‘광한루’에서 방자는 두 주인공보다 훨씬 더 두드러지는 인물이다. 음악적으로도 방자는 동네 남녀들과 함께 합창을 부르다가 하면, 몽룡과 함께 레치타티보와 2중창을 하고, 나아가서는 춘향, 향단과 함께 레치타티보를 하는 등, 여기 저기 속하지 않는 곳이 없다. 뿐만 아니라 두 주인공에게 없는 독창이 방자에게는 2곡이나 배정되어있다.

이도령을 희롱하는 부분의 작법도 현제명과 구별된다. 장일남의 음악에서는 정서적 묘사를 하는 오케스트라의 역할과 전통음악적인 영향이 많이 나타난다. “저것이 무어냐”고 재촉하며 묻는 이도령의 설레는 마음이 바이올린의 트레몰로로 표현되어 있으나, 방자는 “아 암소가 우는 것 말입니까”라고 능청을 떠다. 다시 바이올린 성부에서 실망하는 이도령의 마음이 하행하는 반음계적인 선율로 나타나고, 이 도령은 곧 “쌍놈 눈에는 소만이 보이느냐 자세히 보이라”고 점잖지 못하게 욕을 한다. 방자는 곧 “예이”라고 답하지만, 오케스트라에서는 리타르단도의 표시와 함께 시김새적으로 변형된 4음음계(E-A#-B-C)와 3음음계(B-E-F)가 결합한 계면조의 상행선율(E3-A#3-B3-C4/B3-E4-F4-E4)이 첼로에서 울리며 방자의 희극적인 행동을 묘사한다. 방자는 또한 이 음계로 “버리지가 쌍쌍이 걸어가는 것 말입니까”하며 도령을 희롱한다. 도령이 또 다시 재촉하자 4음계면조의 선율(E-A-B-C)로 “춘흥을 못이겨 짝을 찾는 피꼴새가 뵙니다”라고 능청을 떠다. 도령은 “네 눈에는 그렇게도 안보이

22) 현제명, 《춘향전》 Vocal Score, 김자경오페라단, 개인소장, 14.

23) 장일남, 《춘향전》 Full Score, 개인소장.

느냐 이 부채가 가는 곳 똑똑히 보아라”고 외치고 오케스트라는 그 조급한 마음을 스타카토를 연주한다. 하지만 방지는 앞에서 부른 것과 같은 선율로 “님을 찾아다니는 황새인가 하옵니다”라고 바작약을 올려 도령을 폭발시킨다. 오케스트라에서 3마디의 간주 동안 트레몰로가 점점 커지면서 이 도령의 폭발하는 감정을 묘사한다. 도령을 실컷 놀려댄 방지는 이제야 “웃동 노랑고 아랫동 붉은 그네 위에 웃줄웃줄 그네 뛰는 저 아가씨 말입니까?”라고 익살스럽게 대답한다. 박지는 흥겨운 굿거리장단(12/8)으로 바뀌고 선율은 변형된 4음 계면조음계(E-A-Bb-C)이다.

이와 같이 현재명과 장일남은 양반을 희롱하고 비속화시키는 방자의 희극성을 같은 대목에서 각각 다르게 표현하고 있는 것을 알 수 있다. 현재명이 서양음악의 조성적 특성과 기대에서 벗어나는 화성진행을 통해 이도령의 평정심을 깨뜨리게 하였다면, 장일남은 이도령을 답답하게 하는 방자의 반복되는 말장난을 E계면조선율을 계속 변형·반복시키면서 표현한다. 또한 오케스트라를 감정묘사에 적극 활용한다. 이도령이 원하는 답 또한 현재명이 주화음으로 해결하는 기능화성적인 조성을 통해 표현했다면, 장일남은 익살스런 민요조의 선율로 흥을 돋운다. 하지만 김동진의 오페라에서는 방자의 특성을 잘 살리지 못하고 있다. 주종관계에 있는 상대를 지배하고 양반을 비속화시키는 방자의 익살스런 입담 대신 “도령님 무얼 보고 말씀이요 소인 눈에는 아모것도 보이지 않습니다”라는 그저 평이한 한 번의 농으로 그친다. ‘신창악’(新唱樂)의 구현을 목표로 하는 김동진의 《춘향전》은 대체적으로 극의 해학적 멋을 잘 살리지 못하고 있어 지루한 느낌마저 든다.

오페라 《춘향전》에서 방지는 이처럼 양반을 희롱하고 격하하는 등 기존의 질서체계에 대한 저항의식을 드러낸다. 즉 방자의 해학과 익살은 당시 “판소리 구연의 주체가 되었던 하층민의 관점을 노출시키고 있다.”²⁴⁾ 오페라 《춘향전》들은 그러나 전체적으로 춘향의 신분을 둘러싼 갈등 및 주인공의 여장부다운 기개와 저항의식을 표현하는 점에서는 실패적이다. 고전에서와는 달리 춘향은 여기서 기존의 유교적 도덕관념을 이행하는 여인으로 표출되고 있을 뿐이다. 그래서 《춘향전》의 백미라 할 수 있는 ‘십장가’와 같이 춘향의 저항의식이 독특한 해학으로 나타나는 대목은 오페라에서 삭제되거나 간략히 묘사되어 있다. 고전 《춘향전》은 앞으로도 또 다른 작곡가들에 의해 오페라화 될 수 있는 매력적인 소재이다. 오페라 《춘향전》이 떠들썩한 소동에서 비롯되는 웃음에 머무르지 않기 위해서는 극적·해학성의 의미에 대한 좀 더 깊은 성찰이 필요할 듯하다.

24) 권두한·서정문, “방자형 인물고판소리계 소설을 중심으로,” 28.

2) 『맹진사댁 경사』를 각색한 희극오페라들에서 나타나는 풍자와 해학

1943년에 발표된 오영진의 희극 『맹진사댁 경사』는 한국적 해학을 드러낸 대표적인 희극예술로 평가받는 작품이다. 『맹진사댁 경사』는 처음 발표된 이후, 다양한 매체로 재창작되어지는 등 한국예술사에서 고전 『춘향전』에 버금가는 화려한 수용사를 기록한다.²⁵⁾ 현대음악극에서 『맹진사댁 경사』는 김희조(1920-2001) 작곡·박만규 대본의 뮤지컬 《시집가는 날》이 1974년 초연된 이래 지금까지 지속적으로 공연되고 있으며, 오페라로서도 홍연택의 《시집가는 날》(1986), 메노티(C. C. Menotti, 1911-2007)의 《시집가는 날》(1988), 그리고 임준희의 《천생연분》(2006/2014) 등 여러 작곡가들에 의해 재창작되고 있다. 이러한 음악극들은 모두 이데올로기를 통해 갈라진 남북한의 정서적 공동체 확인을 위해서나, 한국 문화의 대표적 특징인 ‘웃음문화’를 문화 콘텐츠로 내세우고자 하는 세계적 문화교류의 의도로 기획되었다.²⁶⁾

현대적 음악극으로 처음 옮겨진 김희조의 뮤지컬 《시집가는 날》과 홍연택의 오페라 《시집가는 날》은 박만규가 모두 대본을 쓴 것으로, 그 내용이 오영진의 원작에 충실한 음악극들이다. 임준희의 오페라 《천생연분》은 오영진의 원작내용을 페미니즘적인 현대시각에서 완전히 새로이 각색한 대본에 의한 것이다. 임준희의 오페라 《천생연분》에 대해서는 자세한 선행연구²⁷⁾가 있으므로 본 지면에서는 오영진의 원작희곡에 비교적 충실한 홍연택의 《시집가는 날》²⁸⁾을 중심으로 고찰하

25) 김미영, “희극 오페라로 재창작 된 『맹진사댁 경사』: 임준희의 《천생연분》을 중심으로,” 『음악이론연구』 24 (2015), 173.

26) 김미영, 위의 글, 174.

27) 김미영, 위의 글, 172-202.

28) 박만규가 쓴 홍연택의 오페라 《시집가는 날》의 리브레토는 다음과 같다:

1막 1장(발단)-동네어귀 시냇가 빨래터

마을여인들이 봄을 기다리는 춤과 노래를 한다. 삼들이 나타나 갑분의 혼담이 성사되었음을 알리며 으스스댄다. 하지만 마을 청년들과 처녀들은 “엉터리 양반”이라며 맹진사를 조롱한다. 미원이 맹진사댁의 진정성을 시험하기 위해 하인과 나타난다. 우연히 갑분과 이쁜이를 만나 마실 물을 구하지만 갑분은 거절하고 이쁜이가 버들잎을 띄워 건넨다. 미원과 이쁜이는 서로를 마음에 둔다.

1막 2장(상승)-맹진사댁 안사랑

맹진사는 김판서댁에서 보낸 예물목록을 보고 좋아서 어쩔 줄 몰라하며 노래를 부른다. 맹진사 일족들이 당당하게 등장하는데, 맹진사의 아버지이자 치매가 있는 맹노인은 소통불능이다.

2막 1장(상승)-맹진사댁 안사랑

맹진사는 박참봉과 함께 초라한 맹진사 집안의 족보를 마음대로 고친다. 나그네 선비로 자신을 숨기고 나타난

되, 임준희의 오페라 《천생연분》에 나타난 ‘웃음’과의 비교를 통해 그 의미의 변화양상을 생각해보고자 한다.

홍연택의 오페라 《시집가는 날》은 결혼을 신분상승이나 거래로 생각하고 이를 통해 지배체제를 강화하고 있는 양반계층의 위선을 맹진사라는 탐욕스런 인물을 중심으로 풍자한다. 맹진사는 놀부형이라는 한국회극의 유형적 인물이다. 맹진사의 탐욕과 패배는 한국인들에게 친숙한 이야기의 구조로서 그의 몰락은 민중적인 카타르시스를 제공한다. 홍연택은 양반세계에 대한 풍자적 비웃음과 카타르시스를 음악적 기법을 통해 더욱 강화한다.

오페라는 상전을 조롱하는 마을 사람들의 노래로 시작된다. 마을 사람들은 맹진사를 우스꽝스러운 단어들로 격하시키는데, 그 중 “요강단지,” “속고쟁이,” “결덕대는 결령양반,” “꼴사나운,” 등은 유교적 가치관에서 금기시되고 기피되었던 육체성을 드러내며 희화화하는 단어들이다. “요강단지,” “속고쟁이,” 는 배설행위를 연상시키고, “결덕대는 결령양반,” “꼴사나운,”은 우스꽝스런 외형과 그 움직임을 묘사하는 단어들이다.

맹진사에 대한 이러한 격하는 돈으로 산 사회적 지위를 휘두르며 잘난 체 하지만 도덕적으로 박약하고 졸렬한 그의 내면적 실체를 풍자하는 것이다. 즉 겉으로는 양반행세를 하지만 감출 수 없는 내면적 결함을 가진 맹진사의 본 모습을 우스꽝스런 육체성을 통해 희화화하고 있다. 이러한 것은 해학의 범위를 넘는 매우 강도 높은 ‘풍자’이다. 음악은 이러한 가사의 강도 높은 풍자를 더욱

미언은 삼돌에게 신랑이 꿈추에 절름발이임을 슬쩍 암시한다. 삼돌은 이를 맹진사에게 전달하며, 맹진사는 이 사실이 밖으로 퍼지지 않도록 입단속들을 시킨다.

2막 2장-동네 빨래터 둥근달이 뜬 저녁무렵

동네 처녀와 총각들 사이에서 미언에 대한 헛소문이 퍼진다. 이들 민중들은 탐욕을 부리며 안달하다 자기합정에 빠져 변을 당한 맹진사의 어리석음을 조롱한다. 합창, 춤과 함께 풍자적인 탈춤과 꿈추춤이 더해진다. 혼인불가를 선포하는 갑분에게 이쁜이는 마음이 중요하다고 말하지만 목살당한다. 이쁜이 혼자 남은 무대에 미원이 나타나 사랑을 고백한다.

3막 1장-맹진사댁 안사랑

맹진사댁 일족들이 다시 사태수습을 위해 모이나 별 도리가 없다. 맹진사는 묘책으로 갑분이와 이쁜이를 바꾸기로 한다. 신부로 몸단장한 이쁜이는 빨래터에서 만났던 선비를 그리워하는 노래를 부르며 눈물짓는다.

3막 2장(Finale, 하강과 파국)-맹진사댁 안사랑

결혼식날 신랑행렬이 들어서자 맹진사는 미언의 완전무결함을 보고 경악한다. 미언을 보고 놀란 이쁜이는 자신이 바뀐 신부임을 고백한다. 미언은 모든 것이 자신이 계획한 일임을 말하고 둘은 서로의 사랑을 확인한다. 둘의 결혼을 축하하는 군중들의 합창소리로 결혼식장면은 끝나고, 시집가는 날을 축하하는 마을 사람들의 합창으로 오페라는 막을 내린다. 홍연택, 『시집가는 날』 Vocal Score, 개인소장 악보 참조.

강화한다.

1막 1장에서 다정한 마을과 정다운 이웃을 노래하는 아낙들의 합창은 E b 솔음계, A b 솔음계 등의 5음음계와 굿거리장단이 사용되어 밝고 흥겹다. 4/4박자로 바뀌며(마디94) 맹진사댁 하인인 삼돌이 헐레벌떡 달려온다. 오케스트라에서 삼돌의 걸렁대는 몸짓을 묘사하는 희극적인 악구가 오스티나토적으로 반복되는데, 삼돌이 동네처녀들한테 갑분이 관서댁과 혼인한다며 으스스할 때는 박자가 2/4(마디121)로 바뀐다. 이 때 음악에 맞춰 으스대는 삼돌의 희극적인 춤동작은 맹진사를 조롱하는 마을사람들의 노래(1막 1장)를 마치 파사칼리아 형식처럼 지배하고 있는 이 오스티나토 악구가 무엇을 암시하는지를 드러낸다. 아래의 (악보1)은 1막1장 마디121-128까지로서, 오스티나토 악구의 앞부분이 변형·반복되며 강조되어 있다.

(악보 1) 오페라 《시집가는 날》 1막 1장 中 마디 121-128, 삼돌의 몸짓을 묘사하는 음악

121 (삼돌이 동네 처녀들한테 으시댄다)

The musical score consists of three staves. The top two staves are for vocal parts (Soprano and Bass) and are mostly empty, indicating rests. The bottom staff is for piano accompaniment, featuring a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The piano part includes dynamic markings such as 'f' and 'mf', and various articulation marks like accents and slurs.

선율적 재료는 변형된 겹새야화현(B b-C b-E b-F)이며, 절름발이의 걸음걸이를 묘사하는 음형이다. 이것은 2막 1장에서 확인된다. 맹진사와 갑분의 결혼에 대한 진정성을 떠 보기 위해 변장을 하고 나타난 정략결혼의 상대자 미원은 삼돌에게 신랑될 사람이 꿈추에 절름발이임을 던지지 암시한다. 이 때 이들은 그 의미를 대사 없이 팬터마임으로 주고받는데, 절름발이임을 확인하는 삼돌의 행동을 묘사하는 음악에서 위의 음형이 울린 후 여러 형태로 변형·반복된다(2막1장, 마디 274-284).

1막 1장의 '마을 사람들의 노래'에서 '절름발이 동기는 맹진사를 우스꽝스럽게 격하하는 가사와 함께 노래성부와 오케스트라 성부에서 다양한 리듬으로 변형되며 나타난다. 이 동기는 맹진사를 조롱하는 마을 사람들의 노래에서 뿐만 아니라 이어지는 극에서도 맹진사를 조롱하는 음악에서 다양한 형태로 변형된다. 맹진사는 육체적으로 불구가 아니다. '절름발이 동기는' 그러므로 육체적 결함을 묘사하는 것이 아니라, 맹진사의 '내면적 결함'에 대한 표상이다. 즉 '사회적 신분상승을 위한 맹

진사의 탐욕'을 기형적 외모에 비유하여 비웃는 것이다. 이러한 웃음은 전통적인 가면극에서 우스꽝스런 몸동작으로 양반을 조롱한 것과 같다. 2막 2장의 '마을 사람들의 노래'에서는 그리하여 탈춤과 뽀추춤도 함께 한다. 2막 1장에서 미연의 계획에 따라 맹진사는 미연을 뽀추에 절름발이라고 오해하고 좌절하게 된다. 맹진사는 소문의 확산을 막으려하지만, 소문은 마을로 퍼져, 강강술래 춤을 추며 맹진사의 어리석음을 비판하는 마을 사람들의 합창이 2막 2장에서 이어진다. 이 때 탈춤과 뽀추춤도 더해진다. 전통 민중연극으로부터 도입된 탈춤이나 병신춤은 '절름발이 동기'와 함께 양반을 희롱하는 의미를 가진다. 사회적 신분상승을 위해 정략결혼을 이끈 “뒤틀린 욕망이 허리와 가슴이 '뒤틀린' 병신춤으로 형상화되고, 그 이미지는 양반의 허위의식에 대한 풍자로 확장”²⁹⁾되어 있다.

이외에도 오페라 《시집가는 날》에서 특징적으로 사용된 악기의 상징성 또한 언급할 만하다. 그것은 2막 1장에서 재미있는 상징적 의미로 사용된 토속적인 다듬이 방망이소리이다. 미연이 불구임을 전해들은 삼돌은 이 사실을 맹진사와 맹진사 부인에게 전달한다. 좌절한 맹진사는 자신의 체면을 생각하여 이 사실이 밖으로 퍼지지 않도록 입단속들을 시키는데, “어디선가 별안간 다듬이 방망이 소리”³⁰⁾가 들려온다. 다듬이 방망이 소리는 여기서 비밀이 누설되는 것을 암시한다. 오케스트라에서는 다듬이 방망이 소리와 함께 울리는 반음계적인 선율이 점차 여러 성부로 확대되어 클러스터적인 음향으로 번져 가는데, 이러한 악기소리와 음향은 소문이 마을로 점점 확산되어 가는 것을 나타낸다. 언어를 배제한 채 점점 커지는 클러스터적인 소리는 소문의 확산에 대한 맹진사의 공포심을 더욱 효과적으로 드러내고 있다. 점점 퍼져가는 방망이 소리는 아무리 숨기려고 애써도 결국 폭로되고 마는 맹진사의 결함을 상징하는 것이기 때문이다.

오페라 《시집가는 날》은 이처럼 통념적이고 관습적이던 전통결혼문화의 풍습에 조소를 던지고, 이러한 부조리를 잉태한 세상을 한바탕 웃음거리로 전락시킨다. 양반계급의 추한 의식세계가 육체적 결함을 상징하는 음악적 동기로 가시화되어 비웃음의 대상이 되었고, 탈춤·뽀추춤과 같은 전통 민중 연극적 요소들, 희극적인 악기사용 등이 모두 상전조롱이라는 카타르시스를 제공하고 있다.³¹⁾

29) 최승연, “『맹진사댁 경사』의 각색 양상 연구,” (고려대학교 대학원 박사학위 논문, 2005), 169.

30) 홍연택, 『시집가는 날』 Vocal Score, 110-111.

31) 맹진사의 탐욕적인 세계가 무너지고, 그 반대세계인 진정성의 세계가 승리한다는 것은 카니발적인 극의 세계에서만 가능한 일이지만, 음악은 이러한 세계의 가능성을 암시한다. 극은 결혼식 이후 엄숙한 합창으로 마무리된다. 합창이 끝나고 24마디의 긴 후주가 이어지는데, 이 때 '절름발이 동기'의 역행형과 역행전위형이 오케스트라에서 모방적으로, 혹은 함께 여러 번 울리다가, 함께 종지한다. 리듬의 변화와 함께 맹진사의 졸렬함을 상징하는 반음도 장2도의 음정으로 바뀌어 있다. 진정성을 통한 세상의 변화가능성을 암시하고 있는 것이다. 아래에 동기의 역행형과 역행전위형을 제시한다.

깨트리는 젊은이들의 자유의지와 사랑을 축제적으로 승화하는 낙관적인 분위기를 창출하고 있다. 낙관적이고 해학적인 분위기는 자유분방한 남자주인공들의 성향을 라이트모티브적으로 묘사한 헤미올라 리듬에서도 나타난다.

오페라 《시집가는 날》의 날카로운 풍자와 오페라 《천생연분》의 밝은 해학적 분위기는 각 오페라의 기본동기인 ‘육체적 결합동기’와 축제적인 ‘타령 선율동기’의 음악성격적 차이에서 특징적으로 나타난다. 이러한 차이는 정치적 혼란기로서 사회현상에 대한 분노감이 높았던 1980년대와 21세기 오늘날의 시대적 배경의 차이라고도 볼 수 있다. 작곡가 임준희는 2014년 《천생연분》을 개작했으며, 개작에 나타난 문제점³⁸⁾을 다시 보완 중이다. 지속적인 개작작업을 통해 한국적인 희극 정신의 글로벌한 소통성이 실현되기를 기대해본다.

3.2 자기성찰적인 비평인식으로 유도하는 웃음

1) 물질지향적인 삶의 우스꽝스러움에 대한 유머러스한 조명: 공석준의 《결혼》

공석준의 희극오페라 《결혼》은 1985년 10월에 초연된 작품이다. 오페라 《결혼》은 이강백(1947-)의 희곡을 원작으로 한 것으로 오페라를 위한 각색 또한 원작자가 맡았다. 원작인 이강백의 희곡 『결혼』은 공연시간이 45분여 정도인 짧은 단막극으로 등장인물 또한 3명(남자, 여자, 하인)이다.³⁹⁾ 오페라 《결혼》의 줄거리를 짧게 요약하자면 다음과 같다.

옛날 한 사기꾼이 살고 있었는데, 그는 젊고 잘생겼지만 빈털터리였다. 결혼이 하고 싶어진 사기꾼은 부자로 보이교자 최고급 저택, 호사스런 옷, 라이터, 시계, 구두, 벡타이, 심지어 하인까지 빌려 부자로 치장하고, 여성잡지 사교란에 주소를 낸 여자에게 전보를 친 뒤 그녀의 방문을 기다린다. 하지만 그가 빌린 것들은 모두 시간이 되면 돌려줘야만 하는 조건이 붙어 있다. 부자처럼 치장한 남자는 집에 머무를 수 있는 한 시간 내에 청혼에 성공해야 하는 것이다. 하인이 정해진 시간이 되면 물건들을 하나씩 회수해 가는 역할을 맡는다. 마침내 맞선을 볼 여자가 도착하고, 여자는 남자의 부유함에, 남자는 여자의 외모에 서로 만족한다. 하지만 정해진 시간이 되자 엄격한 하인은 가차 없이 자신의 임무를 수행한다. 여자는 이러한 상황이 의아하지만 남자가 부자임을 만족스러워 하며 자신과 가족에 대해 이야기 한다. 남자는 유년시절에 대한 그리움을 간직한 여자의 이야기에 감동받아 사랑을 느끼기 시작한다. 여자도 이에 호응한다. 이러한 분위기에다 아랑곳없이 자신의 임무만을 기계적으로 수행하는 하인은 시간에 맞춰 남자의 벡타이와 저고리를 빼앗아가고, 급기야는 집에서 나가라고 독촉한다. 남자가 빌린

37) 김미영, 위의 글, 187.

38) 김미영, 위의 글, 199.

39) 이강백은 이 작품을 “응접실 또는 아담한 소극장 같은 곳, 그런 실내에서 공연하기 알맞도록 썼다”고 밝히며, “음악으로 비교한다면 실내악 같은 것이다”라고 말한다. 이강백, 『이강백희곡전집1』 (평민사, 1982), 171.

것을 모두 돌려주어야 할 한 시간이 지난 것이다. 여자는 이제 남자가 부자가 아니라 모든 걸 빌렸다는 사실을 알게 된다. 남자의 사기행각에 몹시 실망한 여자가 돌아가려 하자, 여자를 사랑하게 된 남자는 필사적으로 여자를 설득한다. 인정사정없는 하인이 나가라고 남자를 쓰러뜨리자 여자가 그만하라며 남자를 포옹해 일으킨다. 둘은 사랑을 확인하고 결국 청혼에 성공한 남자는 여자와 함께 결혼하러 나간다.

오페라 《결혼》은 한 사기꾼의 결혼과정을 통해 “인생은 빌렸다가 되돌려 주는 것”⁴⁰⁾이라는 인생의 깊은 의미를 유머러스하게 보여준다. 대본을 쓴 이강백이 오페라의 초연 공연프로그램에 쓴 “작가의 글”은 이를 명료히 설명해 주고 있다:

“[...] 빈손으로 태어난 인간이 점점 자라나 재산이나 명예 또는 권력 등 수 많은 것들을 소유할 때, 사실은 빈손의 죽음을 향하여 그 만큼 많은 것들을 갖고자 애썼다는 또 하나의 역설이 담겨 있다.

「결혼」의 재미는 두 남녀 등장인물이 인간의 보편성을 유머러스하게 확인시켜준다는 데 있다. 밤 낮 더 많이 갖고자 발버둥 치는 삶, 가진 것으로서 인간의 가치가 판가를 나는 소유지향적 사회 속에서 문득 그 정반대의 모습을 발견하는 순간, 인간에 대한 우스꽝스러움과 연민을 느끼고 사랑하는 것 - 바로 그것이 「결혼」이다. [...]”⁴¹⁾

인간이 태어나면서 얻은 육체와 가족, 그리고 이등비등 거리며 소유한 재산, 명예, 권력 등은 모두 짧은 제한시간을 가지고 있다. 그것들은 유한한 삶을 사는 인간이 정해진 시간이 흘러간 후 되 돌려주어야 할 빌린 것들에 불과하다. 흐르는 시간은 누구에게나 인정사정없고 잠시 빌려준 것들을 가차 없이 회수해 간다. ‘시간’은 그렇게 절대적으로 강력하다. 유한성, 다시 말해 ‘제한된 시간’은 바로 인간이 태어나면서부터 품고 있는 가장 중요한 속성이다. ‘유한한 시간’과 ‘무’라는 종착역을 가진 인생의 보편적 진리를 사람들은 그러나 일상적인 삶 속에서 잊고 있다. 빌린 물건들로 자신을 치장하고 하인이라는 존재에게 그것들을 차례로 빼앗기는 무력한 주인공의 모습은 그래서 소유지향적인 사회에 길들여진 청중들의 시각에서 볼 때 바보스럽고 우스꽝스럽다. 일상적인 삶의 태도와 대비되는 무대 위의 주인공의 우스꽝스런 모습은 그러나 바로 웃고 있는 사람들 자신들의 삶의 진짜 모습인 것이다.

이강백은 ‘삶의 보편적이고 본질적인 속성이지만, 잊고 있는 유한한 시간’을 가시화하기 위해 다양한 오브제를 사용한다. 소유의 시간이 제한된 라이터, 옷, 집 등과 같은 물건들은 바로 이러한 오브제이다. 즉 “눈에 보이지 않는 시간의 흐름을, 무대에서 사라지는 사물의 움직임을 통해”⁴²⁾ 가

40) 창작 오페라 《결혼》 공연프로그램, 국립오페라단 제42회 정기공연. 공석준 작곡, 이강백 원작각색, 국립극장 소극장, 1985. 10. 4-8일 공연.

41) 창작 오페라 《결혼》 공연프로그램 [밑줄강조는 필자에 의한 것임].

42) 김윤미, “이강백 희곡의 시간구조 연구: 「결혼」과 「영월행 일기」를 중심으로,” (연세대학교대학원 석사학

시화하는 것이다. 하인 또한 “오브제를 이용하여 시간을 육체화”⁴³⁾한 것이다. 남자가 절대로 이길 수 없을 정도로 건장하고 무뚝뚝한 하인은 인정사정없이 기계적으로 정해진 시간에 물건을 회수하는 자신의 임무를 수행한다. 하인은 즉 유한한 존재인 남자에게 ‘시간의 유한성’을 집행하는 ‘유한한 시간 자체’를 가시화 하며 상징한다.⁴⁴⁾

대본의 상징적 내용을 음악화한 공석준의 오페라에서는 음악 또한 이러한 비가시적인 것들을 가시화하고 청각화하며, 대본에 내재된 희극성을 ‘음악적 희극성’을 통해 강화한다. 오페라는 희극과 같이 단막이며 5장으로 구성되었다. 오페라의 첫 장면부터 하인과 남자의 희극적인 대비는 가시화 된다. 유한한 시간을 상징하는 건장한 하인은 연약한 남자가 절대로 이길 수 없는 존재로 보인다. 하인은 레치타티보로 이야기의 주요 골격인 시간과 남자, 그리고 남자가 소유하는 물건들의 관계를 설명하며 극을 도입한다. 그가 레치타티보를 하는 동안 성악성부와 오케스트라에서 지속적으로 울리는 음형이 있는데, 그것은 극의 주제인 ‘인생은 잠시 빌렸다가 되돌려 주는 것’이라는 의미를 음향적으로 형상화하고 있는 것으로, 마치 경구처럼 반복되며 극에서 라이트모티브적인 기능을 한다. 모티브의 형상은 ‘인생은 빌린 것’ 혹은 ‘시간이 되었소’의 억양과 리듬을 모방하고 있다. 막의 시작과 함께 마디1-2의 오케스트라에서 울리는 주제동기는 다음과 같다:

$$3/4 \quad \downarrow \quad \downarrow \quad \downarrow \quad | \quad \updownarrow \quad \downarrow \quad |$$

C4 C4 D4 C4C4 G3
인 생 은 빌린 것
시 간 이 되었 소

주제동기는 2도 상승했다가 다시 제자리로 돌아와 빠르게 반복한 후 4도 하강하며 종결하는 세 아화현(GCD)이다. 올라간 듯하다가 제자리로 돌아 온 후 결국 더 밑으로 떨어지는 동기의 움직임은 상승을 향한 움직임의 ‘부질없음’과 ‘허무’를 표상하는 것으로 희극적이다.

위논문, 2002), 29.

43) 김윤미, 위의 글, 4.

44) 김윤미, 위의 글, 28.

(악보 2) 오페라 《결혼》 제1장 마디1-8,
인생의 보편적 진리인 유한한 시간을 음악적으로 경구하는 주제동기



남자가 부자로 치장하기 위해 물건을 빌리려고 동분서주 하는 것을 하인이 설명하는 1장에서 새 야화현으로 이루어진 주제동기는 오스티나토적으로 성악성부와 오케스트라 성부에서 선율적, 화성적, 리듬적으로 변형·반복하며 희극적인 음향을 창출한다. 그것은 남자가 헛수고를 하며 무의미하게 시간을 흘려보내는 것을 희롱하는 듯하다. 주제동기는 계속 오스티나토적으로 울리며 남자가 최고급 저택, 호사스런 옷, 시계, 벵타이, 그리고 하인까지도 빌려 부자가 되었다는 것을 희극적으로 표현한다.⁴⁵⁾ 물건들을 빌리기 위해 남자가 헛되이 흘려보낸 “하루”라는 시간은 곧 1시간 안에 무대 위에서 사라지는 오브제들인 고급라이터, 구두, 벵타이, 소지품, 저고리, 저택과 같은 물건들을 통해서 관객들에게 가시적으로 확인된다. 하인이 등·퇴장하며 물건을 빼앗을 때마다 라이트모티프적으로 울리는 주제동기는 약속한 대로 빌린 시간이 지난 물건을 가차 없이 회수하는 하인의 행동을 강화함과 동시에, 남자가 부렸던 허세를 더욱 우스꽝스럽게 만든다.

하지만 오페라 《결혼》의 진정한 웃음의 의미는 어리석은 인간에 대한 비웃음에 있지 않다. 허욕을 부리는 남자의 사기행각이 폭로되고 남자가 여자와 부를 모두 잃는 것으로 끝날 것 같은 이야기는 예상치도 못한 반전의 효과를 가지고 해피엔딩으로 막을 내린다. 둘의 관계성에서 남자가 승리한 것이다. 《결혼》의 진정한 재미는 마치 다윗과 골리앗의 싸움을 보는 것과 같은 이러한 반전 효과에 있다. 그것은 3명의 등장인물 중 나머지 한 명인 여자를 통해 이루어진다. 남자는 여자와의

45) 마디44에서 가사 “부자”가 당김음적으로 강조되고, 마디45에서는 오케스트라가 주제동기를 서로 반 박자 씩 엇갈려 가며 연주하여 가사 “좋은 집과 좋은 옷”을 희롱하고 있다. 마디 46-48까지에서 주제동기는 선율적으로 수식·확장되어 3마디로 늘어나고 오케스트라에서는 가사 “하루”의 A음이 한 옥타브나 높게 올라갔다 다시 하강 하며 무의미하게 흘러가는 시간의 흐름을 희극적으로 강조한다. 그리고 ‘그 빌린 물건들은 돌려줘야 하는 것’이라는 조건을 말하기 위해 “그러나 여기”하고 성악성부가 휴지할 때, 주제동기가 기악적으로 희롱하듯 울리며 남자의 헛수고를 비웃는다.

대화를 통해 감정적 소통이 주는 ‘행복한 시간’의 의미를 경험한다. 그것은 ‘사라지는 물질과 함께 덧없이 사라지는 시간’과는 달리 사랑과 행복감이라는 정신적인 영역으로 승화되어 ‘기억’과 ‘그리움’으로 보존되는 영원성의 속성을 가진다. 남자는 비로소 흘러가는 시간과 사라지는 물질이 남기는 허무감으로부터 벗어나서 충만감을 느끼고 삶의 진정한 의미를 깨닫게 된다.

오페라 《결혼》에서 음악은 이러한 두 시간의 의미를 처음부터 음악적으로 구별한다. 작곡가는 또한 라이트모티브적인 구상을 통해 그 의미관계를 음악화한다. 인간이 물질을 통해 소유하려 하지만 결국 사라지는 허무한 시간에 대한 경고가 ‘희극적인 음형인 주제동기’로써 형상화되었다면, 겸손한 정신으로 채워져 고양되고 보존되는 시간은 서정적인 선율들로 표현되어 있다. 희극적인 주제동기와 대비되는 서정적인 선율들은 다음과 같다,

첫 번째 선율은 1장에서 하인이 가사 “모든 것 신의 뜻, 신의 뜻을 따르라”를 부르는 서정적인 선율악구(마디30-34)이다. 느긋하고 따뜻한 느낌을 주는 3화음적인 가창선율은 기계적으로 울리며 1장을 지배하는 주제동기와 뚜렷이 대비를 이룬다. 이 겸허한 느낌의 선율악구가 제4장에서 남자가 부르는 가사 “인생은 그런 것, 잠시 빌리는 것”(제4장: 마디361-365)을 통해 다시 나타남으로서 그 동안의 남자의 정신적인 변화를 감지할 수 있게 한다. 그러한 변화는 극의 절정이라고 할 수 있는 제4장에서 이루어진다. 특히 남자는 여자의 어릴 때 별명인 ‘딴’이라는 말에 강하게 이끌린다. 어머니와 아버지의 사랑의 결실이란 의미인 ‘딴’은 남자가 지금까지 물질을 얻기 위해 허무하게 소비했던 시간과는 다른 것이다. 그것은 시간이 지나면 소멸되는 물질과는 다른 “시간의 열매”⁴⁶⁾이다. 그러한 사랑을 받았기에 여자는 아버지에 대한 기억과 그리움을 사랑의 열매로서 영원히 간직하고 있는 것이다. 무엇이 중요한 것이고 자신을 ‘유한성’의 허무로부터 구원해 줄 수 있는 것인가를 깨달은 남자는 하인에게 벡타이를 빼앗기고도 ‘인생은 그저 잠시 빌린 것’이라는 신의 뜻을 겸허히 받아들인다. 1장에서 하인이 ‘신의 뜻을 따르라’를 노래한 것과 같은 선율악구로 남자가 4장에서 ‘인생은 빌린 것’을 노래하는 것은 이와 같은 의미적 맥락에 의거한 음악적 표현이다.

두 번째 선율은 제2장에서 여자가 처음 등장할 때 오케스트라에서 울리는 음악이다. 여자가 등장하여 레치타티보를 하는 동안 부드럽게 동형진행적으로 상승하는 선율(제2장: 마디 99-107)은 화성적으로도 D7, D9 화음까지 화음을 더해간다. 사용된 음계 또한 D믹소리디안의 교회선법으로 고양된 느낌을 불러일으킨다.

46) 김윤미, 위의 글, 49.

(악보 3) 오페라 《결혼》 제2장 마디99-103, '사랑으로 승화된 시간'을 상징하는 동기

마치 여자의 별명인 ‘담’을 암시하는 것과 같은 이러한 음악은 여자가 지나는 정신적 속성인 ‘사랑’을 표현한다. 여자가 ‘사랑으로 승화하여 소중히 간직하고 있는 시간을 표현하는 선율’은 남자가 여자에게 사랑을 느끼며 변화되는 제4장에서 남자의 노래를 통해 다시 나타난다. 위협적인 하인에게 벵타이를 빼앗긴 남자가 어느 관객으로부터 벵타이를 빌리고는 “소중히 빌린 동안, 소중히 빌린 동안, 소중히 다루겠소”(제4장; 마디350-356)라고 노래하는 선율이 그것이다. 남자는 이제 소중히 빌린 유한한 시간을 헛되이 흘러보내지 않고 소중히 다루는 방법을 깨우친 것이다. ‘사랑으로 승화된 시간’을 상징하는 동기는 또한 두 사람이 함께하며 행복을 느끼는 부분(제4장; 마디454-471)에서 오케스트라와 노래성부에서 변형되어 나타난다. 그것은 하인이 남자의 호주머니에서 자질구레한 물건들을 빼앗는 장면에서 다음과 같은 가사로 불린다: “남: 덤 눈을 감아요, 덤 눈을 감아요/ 여: 감고 있어요, 행복해요, 행복해요, 행복해요/ 남: 시간이 또 되었소, 자질구레한 시간들이 지나고 있소/ 여: 행복해요.” 즉 이 이중창은 자질구레한 물건들과 함께 사라지는 자질구레한 시간들을 사랑과 행복감을 통해 극복하는 것을 표현한다. 작곡가는 이렇게 두 차원의 서로 다른 시간의 의미를 라이트모티프를 통해 음악적으로 충분히 표현하고 있다.

이중창에 이어지는 남자의 아리아는 이제 진실을 깨달은 남자가 그것을 표현하는 세 번째 선율이다. 남자는 유한한 운명을 받아들이는 자연의 겸허하고 의연한 자세에서 진실을 발견한다. 노래는 전체 극의 절정을 이루는 4장을 종결하는 아리아(제4장; 마디473-522)로 여자에게, 그리고 관객들에게도 모두 호소력 있는 감동적인 노래이다: “시간이 흐르고 가을이 되면 나무의 잎새들 땅에 떨어지네/ 잎새를 돌려준 앙상한 나무들 의연하게 서 있네 [...]” 이 선율은 남자의 사기행각이 폭로되

는 마지막 장인 제5장에서 오페라의 반전을 유도하는 결정적인 역할을 한다. 남자의 허세가 드러나고 여자로부터 버림을 받는 것이 마땅한 극의 대단원이겠지만, 극은 완전히 다른 방향으로 귀결된다. 5장에서 그의 사기행각을 안 여자가 분노하고 떠나려 하자, 남자는 여자를 설득키 위해 “시간이 지나면 남자에게 남는 건 오직 사랑 뿐”이라고 노래하며 여자의 마음을 움직인다. 이 노래의 선율은 4장을 종결하는 호소력 있는 아리아 ‘시간이 지나고 가을이 되면 나무의 잎새들 땅에 떨어지네’를 변형한 것이다. 즉 아리아의 가사에서 직접 설명되지 않고 음악적 감동을 통해 인상적으로 암시되었던, “잎새를 돌려준 앙상한 나무들”이 “의연하게 서 있”을 수 있는 이유는 바로 나무가 잎새를 빌린 동안 사랑하고 소중히 다루었기 때문이라는 것을 알 수 있다. 나무의 의연함에서 진실을 깨달은 남자는 여자에게 “덤 당신을 빌리는 동안, 아끼고 사랑하고, 그랬다가 언젠가 그 시간이 되면 공손하게 되돌려 줄테요”라고 말한다. 결국 물질과 정신 사이에서 혼돈스러워하던 여자가 남자의 진심을 선택함으로써 그들의 사랑은 성사된다.

오페라 《결혼》은 이처럼 유한한 시간이라는 삶을 사는 인간이 그것을 망각하고, 사라져버리는 돈과 외모 등을 탐닉하는 우스꽝스러운 모습을 조명함과 동시에, 유한한 시간의 억압과 폭력성 그리고 허무를 극복할 수 있는 유일한 방법을 제시함으로써 ‘비웃음’이 아닌 ‘화해와 동감의 웃음’을 이끌어내고 있다. “인생의 진실함은 부와 사랑을 소유하는 것이 아니라, 빌려 쓴다는” 겸허하고 의연한 마음이라는 주제의식을 반전을 통해 효과적으로 전달함으로써, “인생은 이러 저러한 것을 소유한다는 것이라는 상식을 뒤집어 앞”⁴⁷⁾고 있다.

희극오페라 《결혼》은 이러한 ‘유머러스한 웃음’을 창출하고 청중을 공감대로 이끌어 내기 위해 음악적으로 치밀히 구상된 오페라임을 알 수 있다. 대본가와 음악가가 청중과의 공감대 형성을 적극적으로 시도했다는 것은 또한 제4장에서도 예시적으로 뚜렷이 나타난다. 넥타이를 빼앗긴 남자가 어느 관객에게 넥타이를 빌린 후 “당신도 이것을 빌린 것 아닌지”를 ‘주제 동기’로 불러 청중의 웃음과 연민을 이끌어 내고 있다. 극 중 남자의 우스꽝스러움이 극중 상황만이 아니라, 모두의 ‘보편적인 모습’임을 상기시키고 있는 것이다. 이러한 웃음은 모자라는 사람에 대한 풍자나 조롱, 비웃음과는 다른 보편적 동감과 공정을 유도하는 ‘유머적인 웃음’이다. 그들의 유머가 성공했음은 당시 연극과 오페라의 성공적인 수용에서도 나타난다.

47) 이영미, 『이강백 희곡의 세계』 (시공사, 1998), 81.

(악보 4) 오페라 《결혼》 제4장 마디 357-360, 남자의 우스꽝스러움이 보편적인 모습임을 상기시킴



연극과 오페라가 초연된 1970/80년대는 급격한 경제발전을 통해 수직지향적이고 물질지향적인 가치관이 팽배해지던 시대로서, 소유를 향한 노력과 열정으로 시간에 대한 강박관념이 드세어지던 시대이기도 하다. 전통적인 여유와 느긋함이 사라지고 현대 한국인 특유의 ‘조급함’이 형성되어 ‘빨리 빨리’라는 신조어를 낳기도 하였다. 그러한 삶의 환경에서 축출된 삶의 진실을 드러내고 ‘진정한 삶의 의미와 시간의 의미’를 웃음을 통해 깨우치려고 했다는 점에서 희극오페라 《결혼》에서 구현된 ‘웃음의 예술적·사회적 의미’를 논할 수 있다.

2) 부조리한 상황에 대한 자기성찰을 이끌어내는 김유정 해학의 재창조: 이건용의 《봄봄》

이건용의 희극오페라 《봄봄》(2001)은 이강백의 《결혼》처럼 1시간 남짓의 짧은 공연시간과 단순한 구조(4명의 등장인물)를 가진 살내오페라이다. 부담 없이 짧고 재미있는 살내오페라에서 이 건용은 해학을 사용하여 ‘생명적인 것’을 억압하는 부조리한 현실에 대한 자기성찰로 청중을 유도하고 있다. 이는 오페라의 원작인 김유정(1908-1937)의 단편소설 『봄봄』(1935)에 내재된 아이러니적인 해학의 재창조이기도 하다.

김유정은 “전통적 웃음문화인 해학을 아이러니적인 형식과 결합”⁴⁸⁾ 시킨 독특한 해학을 구사한다. 즉 “밝은 해학적 웃음세계의 심층에 부조리와 악을 숨겨 놓음”으로써 독자가 그 웃음세계에 “거리감과 문제의식”을 가지는 “아이러니의 관찰자가 되도록 한다.”⁴⁹⁾ 다시 말해, 해학적 작품의 표현

48) 김미영, “김유정의 아이러니적인 해학과 조우한 오페라: 이건용의 희극오페라 <봄봄>,” 133.

49) 김미영, 위의 글, 133.

에서 발화되지 않는 식민지 현실의 부조리에 대한 비판적 성찰을 조선인 독자 스스로 하게 함으로써, 잘못된 현실을 교정하고자 하는 작품의 비평적 기능이 작품내면에서가 아닌 독자에게로 전환되는 것이다. 『봄봄』에서 그것은 부조리한 상황을 잘 인식하지 못하는 어눌한 바보화자를 통하여 이루어진다. 결혼을 시켜주겠다는 조건으로 노동력을 착취하는 장인의 교활함은 당시 일제의 식민지 정책을 떠오르게 하기에 충분하다. 우매한 화자의 낙관적이고 해학적인 입담에 대해 독자는 비판적 거리를 가지고 그것을 우스꽝스럽게 인지하는데, 이러한 “비판적 시각은 당시 식민지인으로 고통을 겪어온 자신들의 모습을 향한 것이기도 하다.”⁵⁰⁾

김유정은 이렇듯 ‘현실비평’이라는 작품의 의도를 감추고 이 기능을 독자의 역할로 넘긴다. 독자를 현실에 대한 통찰로 이끌기 위해 김유정이 사용한 도구는 한국인의 감성에 익숙한, 그리하여 조선민중 다수의 동감을 얻어 낼 수 있는 해학이다. 이러한 김유정 해학의 의미는 21세기 작곡가에 의해 오페라로 재창조된다. 이건용은 표현매체적, 사회문화적 차이를 극적 구조와 음악을 통해 극복하고 있다. 작곡가 스스로 쓴 리브레토는 등장인물의 이름, 성격, 결말의 차이 등에서 원작과는 많이 다르며, 크게 두 부분으로 나뉜다. 전반부는 7곡, 후반부는 5곡으로 이루어지는데, 각 부분의 마지막 곡은 극적·음악적 희극성에 대해 청중이 비판적 인식을 가질 수 있도록 작곡가에 의해 의도된 장치이다.⁵¹⁾ 전반부의 마지막 곡인 제7곡 ‘안성택의 독창’에서 장모 안성택은 앞에 등장한 오영감, 길보, 순이를 걸쭉한 욕설로 모두 비판하며 웃음을 유발한다. 농악복과 전통리듬이 어우러진 안성택의 노래는 판소리 창자를 연상시키며 청중을 비평적 웃음으로 유도한다.

이후 후반부에서도 극중 인물들은 무의미한 키재기 소동을 일관하며 우스꽝스러움을 더해간다. 급기야 제11곡 ‘키만 컸나 몸도 다 컸지’에서 본격적인 난투극이 벌어지는데, 순이 길보 오영감은 서로 쫓고 쫓기면서 각자 욕망을 외쳐댄다(마디 104-126).⁵²⁾ 마디 104-106까지 각 마디에서 G_{#11} 화음이 분산화음 형태를 주고받다가, 마디 107-110에서는 G_{#11}과 G₁₃의 분산화음이 각 마디에서 울린다. 이후 G_{#11}화음이 G₇화음과 Db중3화음의 화현으로 분리되어 13마디(마디 111-123) 동안 각 마디에서 두드림을 반복하며 긴장감을 더한다. 제11곡을 마치는 이어지는 마디124-126의 음향은 G₇화음에서 ‘변형된 5음음계화현’(C#-D-F-G-A)으로의 진행이다. 여기서 3명은 각자의 욕망을 동시에 외치며 곡을 마치는데, 각 마디에서 반복하는 G₇ - 변형된 5음음계화현(C#-D-F-G-A)의 진행, 다시 말해 C장3화음 대신 울리는 비화성적인 ‘변형된 5음음계화현’은 오영감의 단호한 외침인 “장가

50) 김미영, 위의 글, 125.

51) 김미영, 위의 글, 126의 도표를 참조하시오.

52) 이건용, 《봄봄》 Vocal Score (아브라함음악사, 2001), 72-73.

도 안돼, 새경도 안돼, 무조건 안돼'처럼 순이와 길보의 순박한 소망실현이 요원한 것임을 드러낸다.⁵³⁾ 이는 23마디(마디 104-126) 동안 첼로에서 오르간 포인트적으로 반복하는 5도화음(G-D)에서도 나타난다. 하지만 갑자기 모든 성부가 1마디(마디 127) 동안 정지하는 게네랄파우체(G. P.) 이후, 예상을 뒤엎는 C장조의 음향과 함께 바로 직전에 난투극을 벌였던 인물들이 봄의 생명력을 찬미하는 노래를 부르는 어처구니없는 피날레가 전개된다.

(악보 5) 오페라 《봄봄》의 제11곡 '키만 다 컸나 몸두 다 컸지'의 마지막 부분 마디 122-127과 제12곡 Finale '봄봄봄봄'의 첫 부분 마디 1-5

변형된 5음음계화현

*필요한 경우에 반복할 수 있다.

12. Finale "봄봄봄봄"

Allegro (♩ = ca. 126)

53) 작곡가는 이 부분(마디 124-126)에 “필요한 경우에 반복할 수 있다”라고 지시하고 있다 [(악보 5)를 참조하시오].

해피엔딩적인 피날레곡 ‘봄봄봄’은 이처럼 극적·음악적으로 탈맥락적이다. 이러한 희극성은 청중을 비평적 인식으로 유도하는 작곡가의 책략으로 보아야 할 것이다. 봄을 찬미하는 해피엔딩을 탈맥락적이고 희극적으로 인지하는 청중은 그러한 생명의 기운과 극중 상황과의 큰 대비를 스스로 느끼는 것이다. 하지만 ‘생명적인 것’을 억압하는 극중 상황은 자신들이 처한 오늘날 현실사회의 모습과 그리 다르지 않는 것이기도 하다. 그러므로 이건용의 오페라 《봄봄》은 해학적 웃음을 통해 자기성찰적 비판을 이끌어내는 김유정 해학의 현대적인 재창조라고 할 수 있다. 이건용은 이를 극적·음악적 구조로 재창조하고 있다. 공석준의 《결혼》과 이건용의 《봄봄》은 유머적, 해학적 웃음을 통해 청중을 자기성찰적인 비평인식으로 유도하고 있다는 점에서 흥미롭다. 이들 오페라들은 모두 작은 규모의 실내오페라의 양식을 사용하여 청중과의 효과적인 공감대를 추구하였다는 점에서도 유사하다.

전통문화적 특성인 웃음은 또한 희극오페라뿐만 아니라, 비극오페라에서도 중요한 기능을 한다. 비극 오페라 《산불》을 통해 그것이 어떻게 구현되고 있는지를 살펴보고자 하겠다.

3.3. 전쟁을 소재로 한 비극 오페라 《산불》에서 구현된 ‘웃음으로 눈물 닦기’

정희갑의 창작 오페라 《산불》은 1999년 11월 국립극장 대극장에서 공연되었다. 대표적인 리얼리즘 극작가인 차범석(1924-2006)의 희곡 『산불』을 원작자가 오페라를 위해서 각색하였다. 1962년 국립극장에서 초연된 원작 희곡 『산불』은 “해방 이후 리얼리즘 희곡의 최고봉”⁵⁴⁾으로까지 평가 받은 작품으로, 1967년과 1977년 김수용 감독에 의해 두 차례 영화로도 제작된 바 있다. 또한 정희갑의 오페라 이후에도 뮤지컬(2007)과 창극(2007)과 같은 음악극 장르로 변용되어 공연되었다.⁵⁵⁾ 정희갑의 오페라 《산불》의 내용은 다음과 같다.

6.25 전쟁 시기 소백산맥 줄기에 있는 한 촌락을 극중 배경으로 하는 오페라 《산불》은 이데올로기의 분열과 분단, 그리고 동족전쟁이라는 민족의 불행과 그로 인해 희생된 사람들의 비극적인 삶을 그린 리얼리즘적인 비극 오페라이다. 온통 산으로 둘러싸인 마을은 국군과 인민군에게 번갈아가며 장악되는데, 각기 다른 이데올로기를 가진 양측으로부터 마을 사람들은 약탈을 당하고 큰 피해를 입게 된다. 그래서 마을에서 남자란 바보인 오복

54) 홍창수, “차범석의 전쟁 소재 희곡의 연구,” 『어문논집』 38 (1998), 272에서 재인용.

55) 차범석 원작 『산불』을 아리엘 도르프만(Ariel Dorfman)이 각색하고, 에릭 울프슨(Eric Woolfson)이 작곡한 뮤지컬 《댄싱 새도우》는 2007. 7. 8- 8.30까지 예술의 전당에서 공연되었으며, 박성환 각색·연출, 안숙선 작창의 창극 《산불》은 2007. 12. 21-30까지 국립극장 달오름 극장에서 초연된 이후 수차례 재공연되었다.

과 차매증을 가진 김노인뿐이다. 이 마을은 즉 과부들의 마을이다. 차범석 대본의 흥미로운 점은 “역사상 최대 비극이었던 분단과 동족상잔을 한 마을에다 몰아 놓고 조명”하는 리얼리즘적 작법에 그치는 것이 아니라, 거기에 “인간의 원색적 애욕을 극히 자연스럽게 가미시킴으로서 작품을 밀도 있게 구성한 점에 있다.”⁵⁶⁾ 이러한 주제적 심화를 매개하는 것은 빨치산에서 도망친 규복의 등장이다. 부상을 당한 채 마을로 잠입한 규복을 공동 소유하는 과부들(집례와 사월)의 일탈행위가 벌어지는 것이다. 금기를 깨는 과부들의 이러한 위험행위는 억압된 욕망으로부터 비롯된 일탈행위이다. 사회·정치적 금기를 벗어 던지고 본능을 좇는 세 남녀의 위험한 일탈행위는 하지만 오래 지속되지 못한다. 봄이 오고 국군은 빨치산을 소탕하기 위해 산에 불을 놓고 도망치던 규복은 결국 사살되며, 사월 또한 죽음의 길을 택한다.

극의 제목이기도 한 ‘산불’은 그러므로 여기서 “전쟁과 이데올로기의 가공할 위력으로서 인간의 생명과 육체를 불사르는 상징으로”⁵⁷⁾ 나타난다. 흥미로운 것은 희곡 「산불」과는 달리 비극 오페라 《산불》에서는 ‘웃음으로 눈물 닦기’라는 한국적인 웃음문화가 특징적으로 구현되고 있다는 것이다. 그것은 희극적인 인물들의 행위와 언어뿐만 아니라, 모순적인 이념에 대한 희화화를 통해, 성적 욕망을 발설하는 과부들의 흥겨운 노래를 통해, 그리고 풍물패(농악대), 품바(각설이)타령, 옛타령 등과 같은 신명과 민초들의 골계문화를 통해 비장한 이야기가 전개되는 극의 요소요소에서 나타나며 어두운 무대의 긴장감과 공포의 분위기를 전환시키고 있다. 본 지면에서는 원작 희곡에는 없지만 작곡가에 의해 오페라에 삽입된 Intermezzo를 고찰해보고자 한다.

〈비운이 깔린 비극오페라에서 ‘웃음의 해방기능’으로 삽입된 신명놀이: 풍물패(농악대), 품바(각설이)타령, 옛타령〉

비극오페라 《산불》이 원작 희곡과 확연히 구별되며 구현되는 ‘웃음으로 눈물 닦기’는 무엇보다도 한바탕 벌어지는 ‘신명놀이’에서 나타난다. 작곡가 정희갑은 “원작이 너무도 어두운 장면과 비극적인 사연이 많”아서 요즈음의 젊은이들이 이해하기 힘들겠지만, “이 작품의 저 깊은 저변에 우리민족의 역사적, 숙명적인 비운이 깔린 예술작품이라는 것을 생각해 주었으면” 한다고 말하며, 오페라에서는 “되도록 밝고, 유머가 많은 분위기를 만들려고 많은 고심을 하였다”고 밝힌다. 그러한 고심으로부터, 작곡가는 원작에 없는 시골의 시장장면인 Intermezzo를 삽입하여 “품바(각설이)를 등장시켜, 품바타령(장타령) 등으로 유머와 흥미를 돋구”고, “5막에서는 옛 장사를 등장시켜 옛 타령을 작곡 삽입하여 더욱 흥과 변화를 꾀하고 있다.”⁵⁸⁾ 오페라에 삽입된 이러한 신명놀이는 비극적인 민

56) 유만영, 『현대희곡사』 (기린원, 1988), 458. 홍창수, 위의 글, 278에서 재인용.

57) 홍창수, 위의 글, 283.

58) 창작 오페라 《산불》 공연프로그램, 국립오페라단 제94회 정기공연, 정희갑 작곡, 차범석 원작각색, 국립중앙극장 대극장, 1999. 11. 11-14일 공연, 7.

축사를 소재로 한 리얼리즘적인 어두운 오페라에서 ‘웃음의 해방기능’을 위해 고안된 ‘음악적인 웃음 장치’이다. 작곡가는 그 재료를 주로 그러한 웃음문화의 산물인 “전래의 토속문화”로부터 길어 올리고 있다. 웃음장치의 배치 또한 긴장감이 고조되는 사건전개의 바로 전이나 후이다.

2막과 3막사이의 Intermerzzo는 한바탕의 신명이 펼쳐지는 시골장날의 장터풍경이다. 부상당한 규복이 등장하고 그를 숨겨준 점례가 미묘한 감정을 느끼며 긴장감을 고조시키는 2막의 끝부분에 이어져 있어, 앞으로 전개되는 ‘과부들의 일탈’을 예고하는 동시에 고조되는 긴장감으로부터의 심리적인 해방감을 피하고 있다. 썰과리, 북, 징, 장구로 구성된 풍물패가 오케스트라에 더해져 흥겨운 리듬을 연주하고, 현악기에는 “연주자 각자가 임의의 속도로 pizzicato”⁵⁹⁾를 하는 ‘자유로운 불확정성’이 도입된다. 이 풍물패 뒤에는 품바(각설이)패들이 뒤따라 품바 타령을 부르고 우스꽝스런 행동을 하며 웃음을 불러일으킨다. 작곡가는 이 희극적인 품바타령의 끝 부분에 “農樂器(썰과리, 장구, 북, 징)에다 Trumpet(西洋樂器)을 날라리(胡笛)效果로 넣어봤다”⁶⁰⁾고 설명한다.

정서의 해방기능을 하는 음악적 웃음장치는 5막 1장의 첫 부분에도 배치되어 있다. 점례와 규복의 사이에 사월이 끼어드는 4막 2장에서 위기감이 고조되었다면, 5막 1장은 국군이 빨치산 소탕을 위해 산에 불을 질러 규복이 사살되고 사월이 함께 죽음을 택하는 등 그 비극적인 사건전개가 그 절정에 이르는 대목이다. 하지만 5막1장을 시작하는 장면적 배경은 모처럼 평화로운 분위기의 봄날 정경으로서, 봄을 즐기는 아낙네들의 노래와 춤판이다. ‘Intermerzzo’에서처럼 썰과리, 북, 징, 장구의 농악기가 오케스트라에 더해져 한층 흥을 돋운다. 아낙들은 곳거리장단에 맞춰 ‘봄이 왔네’를 부르고, 김노인의 흥겨운 추임새가 함께한다. 아낙네들의 신명놀이를 설명하는 당시의 공연프로그램에 의하면, “가난하고 억눌려 살아온 사람일수록 그 반동적인 신명은 강한 춤과 노래로 변한다.”⁶¹⁾ 한창 흥판에 등장하는 옛장수는 구수한 타령과 함께 더욱 흥을 고취시킨다. 옛장수는 빠른 휘모리장단에 맞춰 다소 성적이며 과장된, 재미있는 사설을 늘어놓아 아낙네들을 까르르 웃게 만든다. 넓은 도약음정을 오가는 바순 반주소리가 옛장수의 과장과 허풍을 묘사하는 듯 희극적이다. 이어서 옛장수는 좀 더 빠른 리듬으로, 8도 방방곡곡의 특징을 옛 이름으로 바꾼 재밌는 ‘말놀이’를 통해 옛을 선전한다. ‘옛장수 타령’을 듣고 부르면서 웃고 즐기는 것은 이러한 웃음이 “긴장이나 정신적인 속박으로부터 사람들을 해방시키고 그들을 하나로 이어주는 공감대로서의 역할”⁶²⁾을 하기 때문이다.

59) 정회갑, 『산불』 Full Score (아브라함음악사, 2001), 서두.

60) 정회갑, 『나의 작품세계』 (수문당, 2002), 49.

61) 창작 오페라 《산불》 공연프로그램, 26.

62) 장유정, “민요의 웃음 창출 방식과 그 계승 고찰: 〈옛장수 타령〉을 중심으로,” 『구비문학연구』 25 (2007),

웃음을 통한 정서적 해방과 공동체적 공감대를 통해 조성된 흥겨운 분위기는 곧 토벌대가 들어오는 긴장된 분위기로 바뀌고, 극은 비극적인 결말로 치닫는다. 비극적 맥락의 절정에서 구현된 이러한 '탈맥락적인 웃음'은 시종일관 긴장감이 고조되는 원작희곡의 5막1장과는 다른 각색이다. 즉 오페라는 음악적 수단을 통해 전통적인 웃음문화의 기능을 적극 구현하는 방향으로 각색되어 있다. 비극적인 사건전개과정에 삽입된 이러한 탈맥락적인 웃음들은 한편으로는 비애를 초월하는 정서 해방의 기능을 하지만, 또 다른 면에서는 희비극이 엇갈리는 상반된 정서의 공존으로 인해 그로테스크적인 분위기를 형성하는 것 또한 오페라 《산불》의 특성이다.

4. 맺음말

'웃음'은 인간 감성의 중요한 표현도구로서 오늘날 한국과 서양의 학문과 예술의 제분야에서 활발히 연구되고 있다. '웃음'은 또한 한국의 대표적인 문화공동체적 특성이기도 하다. 본 연구는 이러한 '웃음'이 한국 근현대 예술음악에서 어떻게 현전하고 있는지를 밝히는 것을 목적으로 하였다. 이러한 목적은 한국의 대표적 문화전통인 웃음문화가 가지는 중요성에 비해 한국 근현대 예술음악에 나타난 웃음에 대한 연구가 미비하다는 필요성에 근거한 것이다. 연구의 중심 대상은 한국 창작 희극오페라이다. 그 극적인 희극성으로 인해 작품에 내재된 웃음의 의미를 가장 잘 드러낼 수 있기 때문이다. 고찰의 대상이 된 작품은 한국 오페라 수용사에서 성공적인 수용을 기록한 희극오페라들인 《춘향전》, 《결혼》, 《시집가는 날》, 《천생연분》, 《봄봄》이다. 또한 비극오페라에 내재된 한국적 웃음문화의 특성을 배제하지 않았으며, 그 대표적인 예시로 비극적인 전쟁오페라인 《산불》에 나타난 웃음을 살펴보았다.

우선 연구의 이론적 지표를 위해 한국과 서양의 웃음이론 및 음악적 희극성에 대한 담론들을 고찰하였다. 서양의 웃음이론으로는 '우월이론,' '대비 혹은 불일치이론,'과 함께 유머와 풍자, 그로테스크와 아이러니 등의 개념이 있다. 한국학에서 중요한 대상인 웃음문화는 주로 해학과 풍자를 중심으로 연구되고 있는데, 한국인의 해학은 한을 극복하고자 하는 의지의 표현으로 고통과 슬픔을 벗어나는 해방의 기능으로 설명된다. 그리하여 종종 슬프거나 비장한 맥락을 깨트리는 탈맥락적인 웃음으로 나타난다.

이러한 배경지식과 함께 위에 제시한 한국 희극오페라들에 나타난 웃음을 고찰해 본바 크게 두

가지 유형으로 분류할 수 있었다. 첫째, 한국 특유의 해학과 풍자가 오페라로 재창조되어 있었다. 고전 『춘향전』과 일제강점기에 발표된 오영진의 희극 『맹진사댁경사』는 한국적 해학을 드러낸 대표적인 작품들로 모두 오페라뿐만 아니라 영화, 창극, 뮤지컬, 드라마 등의 다양한 매체로 변이되어 재창조된 한국 웃음문화의 대표적인 문화콘텐츠이다. 『춘향전』과 『맹진사댁경사』는 오페라로서도 여러 작곡가들에 의하여 음악화되었다. 본 논문에서는 오페라 《춘향전》들에 나타난 희극성의 특성을 대표적인 희극적 인물인 방자를 중심으로 살펴보았는데, 양반을 희롱하고 격하하는 등 기존의 질서체계에 대한 저항의식을 드러내는 방자의 희극성을 현재명과 장일남은 같은 대목에서 각각 다른 작법으로 표현하고 있는 것을 알 수 있었다. 현재명이 기대에서 벗어나는 화성진행과 같은 서양음악의 음악적 희극성을 통해 표현한다면, 장일남은 계면조선율의 변형반복, 민속장단, 익살스런 민요조의 선율과 같은 전통음악적 요소를 활용하고 있다. 하지만 ‘신창악’의 구현을 목표로 하는 김동진의 《춘향전》에서는 방자의 특성이 잘 드러나지 않는 등, 대체적으로 극의 해학적 맛을 잘 살리지 못하고 있다. 전체적으로 오페라 《춘향전》들은 여주인공인 춘향을 기존의 유교적 도덕관념을 이행하고 있는 여인으로 표현하고 있는 등, 민중서사문학인 《춘향전(가)》에 나타난 춘향의 여장부다운 기개와 저항의식이 담긴 해학을 드러내는 점에서는 실패적이다.

오영진의 희극 『맹진사댁경사』 또한 한국예술사에서 고전 『춘향전』에 버금가는 화려한 수용사를 기록한 작품이다. 오페라로서도 흥연택, 매노티, 임준희에 의하여 《시집가는 날》과 《천생연분》의 제목으로 발표되었으며, 모두 ‘웃음문화’를 한국의 대표적인 문화콘텐츠로 내세우고자 하는 세계적 문화교류의 의도로 기획되었다. 본 논문에서는 흥연택의 오페라 《시집가는 날》(1986)과 임준희의 오페라 《천생연분》(2006)을 비교하여 그 의미의 변화양상을 살펴보았다. 흥연택의 《시집가는 날》은 오영진의 원작에 충실한 작품으로 위선적인 양반세계에 대한 풍자적 비웃음과 그 카타르시스가 웃음의 전면에 배치되어 있다. 겉으로는 양반행세를 하지만 감출 수 없는 내면적 결합이 우스꽝스런 육체성으로 희화화되었으며, 음악은 이러한 강도 높은 풍자를 절름발이의 걸음걸이를 묘사하는 주요동기, 탈춤, 째춤과 같은 전통 민중연극적 요소, 희극적인 방망이 소리 등을 통해 표현한다. 임준희의 《천생연분》은 오영진의 원작에 내재된 남성중심적이고 봉건인습적인 의식을 해체한 이상우의 대본을 음악화한 것이다. 독립적인 여성성과 젊은이들의 자유의지가 전면에 배치된 대본의 성격에 따라 음악 또한 《영상희상》의 ‘타령’ 선율을 주요동기로 사용하는 등 날카로운 풍자보다는 밝은 해학적 분위기가 지배적이다. 두 오페라의 이러한 차이는 시대적 감성의 차이라고도 볼 수 있다.

본 논문에서 제시한 한국 희극오페라에 나타난 웃음의 두 번째 유형은 청중을 ‘자기성찰적인

비평인식으로 유도하는 웃음'이다. 공석준의 《결혼》(1985)과 이건용의 《봄봄》(2001)이 그러한 웃음을 추구하는 오페라들이다. 이들은 모두 작은 규모의 실내오페라의 양식을 사용하여 청중과의 효과적인 공감대를 추구하고 있다. 이강백의 희극을 원작으로 하는 《결혼》은 유한한 시간이라는 삶을 사는 인간이 그것을 망각하고 사라져버리는 돈과 외모 등을 탐닉하는 우스꽝스러운 모습을 한 사기꾼의 결혼과정을 통해 조명한다. 또한 청중과의 공감대를 통해 그것이 청중들 자신들의 모습이라는 것을 느끼게 함으로써 '비웃음'이 아닌 '화해와 동감의 웃음'을 이끌어내고 있다. 공석준의 《결혼》은 이러한 '유머러스한 웃음'을 창출하고 청중을 공감대로 이끌어 내기 위해 대조적인 라이트모티프의 사용 등 음악적으로 치밀히 구상되어 있음을 알 수 있었다. 《결혼》이 물질지향적인 삶의 환경에서 축출된 삶의 진실을 드러내고 진정한 삶의 의미를 유머적인 웃음을 통해 깨우치려 했다면, 이건용의 《봄봄》은 '생명적인 것'을 억압하는 부조리한 현실에 대한 자기성찰로 청중을 유도한다. 일제강점기의 해학적 작가 김유정의 아이러니적인 해학을 매체변이한 오페라에서 작곡가는 표현매체적, 사회문화적 차이를 탈맥락적인 해피엔딩과 같은 극적구조와 희극적인 음악을 통해 극복하고 있다.

이외에도 본 논문에서는 전쟁을 소재로 한 비극 오페라 《산불》에 삽입된 신명놀이를 고찰함으로써 고통을 즐거움으로 전환하는 전통적 웃음문화의 특성 즉 '웃음으로 눈물 닦기'가 어떻게 현대 오페라에서 구현되어 있는지를 알아보았다. 본 연구는 이렇듯 한국 현대음악사에서 아직 조명을 받고 있지 못하는 '웃음'을 희극오페라를 중심으로 밝혀보고자 하였다. 잘 알려져 있지 않은 오페라들의 내용과 의미 등을 설명하여야 하였기에 좀 더 세밀한 음악적 고찰에 지면을 할애할 수 없었다. 앞으로의 후속연구를 기약하며, 다른 작품들에 대한 또 다른 연구들이 이어지기를 기대해본다.

검색어

웃음(Laughter), 한국 희극오페라 (Korean modern comic opera), 해학(Korean Humor), 풍자(Satire), 신명놀이(Sinmyung-Puli), 정회갑(Chung, Hoe-Kap), 이건용(Lee, Geon Yong), 임준희(Lim, June-Hee), 춘향전(Chunhyang Chon), 결혼(The Wedding), 시집가는 날(The Wedding Day), 산불(The Fire Valley), 봄봄(Spring, Spring), 천생연분(Soul Mate)

참고문헌

- 권두한·서정문. “방자형 인물고-판소리계 소설을 중심으로.” 『한국소설문학의 탐구』 (1978): 3-36.
- 김대성. 『문화유산에 담긴 한국의 미소』. 대한교과서, 1997.
- 김대행. 『웃음으로 눈물담기: 한국어언어문화의 한 특질』. 서울대학교 출판부, 2005.
- 김미영. “18/19세기 서양 희가극에 나타난 '희극성'에 대한 연구.” 『서양음악학』 23 (2010): 67-104.
- _____. “희극 오페라로 재창작 된 『맹진사댁 경사』: 임준희의 《친생연분》을 중심으로.” 『음악이론연구』 24 (2015): 172-202.
- _____. “김유정의 아이러니적인 해학과 조우한 오페라: 이건용의 희극오페라 <봄봄>.” 『오페라 속의 미학: 몬테베르디에서 진은숙까지』. 이용숙·오희숙 책임편집: 119-136. 음악세계, 2017.
- 김용환·이영미·전정임. 『남북한 음악극 「춘향전」 비교연구』. 한국예술연구소, 1997.
- 김윤미. “이강백 희곡의 시간구조 연구: 「결혼」과 「영월행 일기」를 중심으로.” 연세대학교대학원 석사학위논문, 2002.
- 남윤영. “한국 오페라 공연문화 형성과 레퍼토리 분석 연구: 2000년 이후를 중심으로.” 한양대학교 대학원 석사학위논문, 2012.
- 류종영. 『웃음의 미학』. 서울: 유로서적, 2007.
- 서유석. “실전 판소리의 그로테스크(Grotesque)적 성향과 그 미학.” 『한국고전연구』 23 (2011): 291-327.
- 이강백. 『이강백희곡전집1』. 평민사, 1982.
- 이영미. 『이강백 희곡의 세계』. 시공사, 1998.
- 장유정. “민요의 웃음 창출 방식과 그 계승 고찰: <옛장수 타령>을 중심으로.” 『구비문학연구』 25 (2007): 445-466.
- 전신재. “<춘향가>의 극적 아이러니.” 『고전희곡연구』 6 (2003): 413-438.
- 전정임. “현제명 오페라 「춘향전」 연구.” 『음악과 민족』 43 (2012): 187-212.
- 정희갑. 『나의 작품세계』. 수문당, 2002.
- 조동일. “해학의 미적 범주.” 『해학과 우리: 한국해학의 현대적 변용』. 한국문화교류연구회 편.

시공사, 1998.

최승연. “「맹진사댁 경사」의 각색 양상 연구.” 고려대학교 대학원 박사학위 논문, 2005.

홍창수. “차범석의 전쟁 소재 희곡의 연구.” 『어문논집』 38 (1998): 271-293.

황병익. “눈물속의 웃음, 한국해학의 전통.” 『牛岩斯黎』 11 (2001): 87-101.

Marquard, Odo. “Exile der Heiterkeit.” In *Das Komische*. Herausgegeben von Wolfgang Preisendanz/Rainer Warning, 133-151. München: Fink, 1976.

Stille, Michael. *Möglichkeiten des Komischen in der Musik*. Frankfurt am Main: Lang, 1990.

악보 및 공연프로그램

이건용. 《봄봄》 Full Score. 아브라함음악사, 2001.

장일남. 《춘향전》. Full Score. 개인소장 악보.

정희갑. 《산불》 Full Score. 아브라함음악사, 2001.

현제명. 《춘향전》 Vocal Score. 김자경 오페라단. 개인소장 악보.

홍연택. 『시집가는 날』 Vocal Score. 개인소장 악보.

창작 오페라 《결혼》 공연프로그램. 국립오페라단 제42회 정기공연. 국립오페라단 제42회 정기공연. 공석준 작곡, 이강백 원작·각색, 국립극장 소극장, 1985. 10. 4-8일 공연.

창작 오페라 《산불》 공연프로그램. 국립오페라단 제94회 정기공연. 정희갑 작곡, 차범석 원작·각색. 국립중앙극장 대극장, 1999. 11. 11-14일 공연.

시청각 자료

공석준. 《결혼》. 국립오페라단 제42회 정기공연 영상물. 국립극장 소극장, 1985. 10. 4. 국립극장 공연예술박물관 소장.

김동진. 《신창악 오페라 춘향전》. 서울: A&C 코오롱, 1997. 국립예술자료원 소장.

임준희. 《천생연분DVD》. 국립오페라단공연. 예술의 전당 오페라 극장, 2006. 10. 13. 작곡가 개인소장.

정희갑. 《산불》. 국립오페라단 제94회 정기공연 영상물. 국립극장 공연, 1999. 11. 11. 국립극장 공연예술박물관 소장.

현제명. 《춘향전》. 광주오페라단, 1992. 국립예술자료원 소장.

홍연택. 《시집가는 날》. 국립오페라단 제73회 정기공연 영상물. 예술의 전당 축제극장 개관기념 축하공연, 1993. 2. 16. 국립극장 공연예술박물관 소장.

'Laughter' in modern Korean music
: with focus on Korean modern comic operas

Miyoung Kim

This study aims to understand how laughter, which is recognized as one of the essences of Korean culture, is realized specifically in Korean modern art music. The investigation is based in Korean and western theories of laughter as well as theories of musical humor. The study is centered on Korean modern comic operas, with inclusion of the comical aspects expressed in one of the Korean tragic operas

Through investigation of the selected operas, 《Chunhyang Chon》, 《The Wedding》, 《The Wedding Day》, 《Soul Mate》, 《The Fire Valley》, and 《Spring, Spring》, the study illuminates laughter which criticizes modern materialism, serves as satire of privilege, functions as a liberator from sadness and suffering, and integrates humor and irony.

한국 근현대 음악에 나타난 ‘웃음’ -한국 창작 희극오페라를 중심으로-

김미영

본 연구는 한국의 문화전통인 ‘웃음’이 한국 근현대 예술음악에서 어떻게 현전하고 있는지를 밝히는 것을 목적으로 하였으며, 그 연구의 중심 대상을 한국 창작 희극오페라로 제한하였다. 고찰의 대상이 된 작품은 한국 오페라 수용사에서 성공적인 수용을 기록한 희극오페라들인 《춘향전》, 《결혼》, 《시집가는 날》, 《천생연분》, 《봄봄》이다. 또한 비극오페라에 내재된 한국적 웃음문화의 특성을 배제하지 않았으며, 그 대표적인 예시로 비극적인 전쟁 오페라 《산불》에 나타난 전통 웃음의 특성인 ‘웃음으로 눈물 닦기’를 살펴보았다. 연구결과 크게 두 가지 유형의 성격으로 분류할 수 있었다. 그 첫째는 한국특유의 해학과 풍자이다. 고전을 음악화한 오페라 《춘향전》이 여러 작곡가들에 의해 각각 다른 희극적인 어법으로 작곡되어 있었으며, 대표적인 해학 예술인 『맹진사댁 경사』 또한 홍연택의 《시집가는 날》과 임준희의 《천생연분》에서 각각 날카로운 풍자와 밝은 해학과 같은 다른 성격을 가진 오페라로 작곡되는 등 시대적 감성에 따라 차별화된 수용이 나타난다. 두 번째 유형은 청중을 자기성찰적인 비평적 인식으로 유도하는 웃음이다. 실내 오페라인 공석준의 《결혼》과 이건용의 《봄봄》에서 이러한 웃음이 추구되었으며, 각각 유머적, 해학적 웃음을 통해 물질적인 삶의 우스꽝스러움을 조명하거나, 부조리한 상황에 대한 자기성찰로 청중을 유도하고 있다.

논문투고일자: 2017년 11월 1일

심사일자: 2017년 11월 20일

게재확정일자: 2017년 11월 26일