

손드하임의 뮤지컬

- 극적 환상과 진행, 그리고 그에 관련한 작곡 소재와 기법*

신혁진

1. 들어가며

“극예술에서의 음악은 순수 음악에 비교할 때 절대 순수하기만 할 수 없으며, 다양한 양식과 표현을 포함해야 한다. 그리고 혁신도 일반적이고 대중적인 어법과 타협해야하며 다양성도 결국 총체적 예술을 위해서 협력해야 한다.”¹⁾ 이러한 음악학자 살츠만의 언급과 같이 극예술의 음악은 독창성을 중시하는 순수 예술과 달리 보다 그 총체적 예술성을 위해 독창성보다는 대중성, 그리고 다양성이 더 중요한 장르이다. 물론 주로 상류 계급에서 후원받고 향유되었던, 그래서 작곡가의 작가주의적 순수성이 그대로 현실화 되는 것이 가능했던 19세기 오페라와 같은 극예술도 존재하였다. 하지만 대중의 삶 속에서 뿌리 내린 한국의 판소리나 미국의 뮤지컬 코미디와 같은 장르의 음악은 잡다하고 어수선하다고 느껴질 정도의 다양성이 존재하였으며 각 요소들은 지극히 상투적이지만, 성공적인 경우라면, 그 모든 요소의 합은 극의 총체적 예술을 형성하였다. 또한 이들 장르는 말초적인 소재와 저질스러운 코미디에서부터 사회 상류층의 고상하고 현학적인 문학성까지도 포함한다는 점도 흥미롭다고 할 수 있다.

미국의 토착 장르로서 뮤지컬 음악은 그 태생에서부터 현재에 이르기까지 대중예술을 뿌리로 하고 있다. 유럽의 오페레타의 전통이 20세기에 들어서 보드빌, 레뷰, 버라이어티 쇼 등의 미국 토착적인 오락물과 영향을 주고받으며 성장한 뮤지컬은 초창기의 상당수 당시 이미 알려진 노래들을 적당한 스토리에 엮어서 재치 있게 선보이는 지극히 상업적이며 오락적인 장르로 성장하였다. 1920년대 브로드웨이 뮤지컬은 당시 미국의 대표적인 대중음악이라고 할 수 있는 래그타임과 틴 팬 앨리 양식의 노래들로 구성되고, 로큰롤 음악이 대중화되기 시작하는 1960년대부터는 재빠르게 록뮤

* 이 논문은 2018년도 전북대학교 연구기반 조성비 지원에 의하여 연구되었음.

1) Eric Salzman, “Whither American Music Theater?” *The Musical Quarterly*, Vol. 75, (Winter, 1991), 237.

지컬로 옷을 갈아입었다. 1970년대 디스코 음악이 대중예술의 주류로 등장한 이후부터는 전자음악이 주를 이루는 디스코 음악 뮤지컬도 다수 등장하였다. 대중에게 최대한의 공감을 얻기 위해서는 가장 친밀함을 느낄 수 있는 장르의 음악을 사용하는 것이 당연한 전략이었기 때문이다. 또한 많은 뮤지컬의 소재와 극중 인물들은 당시 사회상을 반영하고 소외된 사람들을 대변하고 조명함으로써 대중들의 공감을 불러일으킨다.²⁾ 그리고 장기 공연을 통해서 제작비를 회수하고 수익을 창출하는 뮤지컬 산업적 특성으로 인해 대중성을 희생하는 예술성은 결코 용인될 수 없다.

따라서 뮤지컬에 대한 연구는 음악 그 자체에 초점을 맞추기 보다는 극예술의 비음악적 요소에 보다 관심을 쏟는 경우가 많다. 대본이 그 창작 시기의 시대를 반영하고 그 시대의 이픔과 소외된 사람들을 조명함으로써 대중들의 공감을 불러 일으켰으며 그래서 어떻게 뮤지컬 흥행 성공에 공헌하고 있는지가 이 장르 연구의 일반적 흐름이라고 할 수 있다. 이는 우리가 흔히 ‘대중예술’이라는 용어보다는 ‘대중문화’라는 표현으로 지칭하여 순수예술과 다른 각도로 연구하려는 경향과도 맞닿아 있다.³⁾ 뮤지컬 역시 대중문화의 핵심 장르로서 연구에 있어서도 거기서 크게 벗어나지 않는다. 물론 음악에 대한 언급도 전혀 없다고 할 수 없지만 그 언급의 범위가 극에서의 다른 비음악적 요소와 얼마나 효과적으로 호응하고 전체적인 성공에 기여하고 있는지에 보다 치우쳐져 있다고 할 수 있다. 다른 독립적 예술음악에서 독창성을 중심으로 예술성을 논의하는 경향과는 많은 차이를 보인다. 냉정하게 대중문화의 잣대로 평가한다면 뮤지컬은 사회상을 반영하는 창작자들의 손을 거쳐 자본에 의해 탄생하고 여러 사회적 이유로 때문에 어떤 뮤지컬은 흥행하게 되고 동시대 관객들에게 공감을 받으며 소비되는 ‘문화적 상품’의 한 종류이다.⁴⁾ 이러한 측면에서 볼 때 뮤지컬의 각 창작주체들의 독창성만을 강조하는 것은 올바르게 대중문화를 이해하는 방식은 아닐 것이다.

하지만 손드하임(Stephen Sondheim, 1930~)이 작사, 작곡가로 참여한 뮤지컬은 이러한 대중문화의 맥락으로만 이해되기에는 아쉬울 정도로 기존의 뮤지컬의 상식을 뛰어넘는 작가주의적인 면모를 지니고 있다. 그의 뮤지컬은 미국 특유의 낙천주의를 바탕으로 한 브로드웨이 황금기의 명작들, 그 일반적인 대중성과 보편적 미학을 극복하고자하는 새로운 극예술에 대한 절실한 갈망에 대한 절묘한 해답을 제시하고 있다. 그의 뮤지컬도 물론 이전의 뮤지컬과 같이 오락성과 대중성을 전제하고 있으나, 그 이면에는 냉소와 사회 비판적 시선이 담겨 있으며 심지어 《스위니 토드》(Sweeney Todd, 1979)와 같이 살인자를 주인공으로 어둡고 소름끼치는 소재와 잔혹하고 비극적

2) 윤성원, “창작뮤지컬 〈빨래〉에 나타난 리얼리즘 연구,” 『공연예술연구』 5권 0호 (2017): 53.

3) 이지연, “프래그머티즘 미학과 대중예술,” 『예술교육연구』 15권 1호 (2017): 55.

4) 김현미, “일본 대중문화의 소비와 ‘팬덤(fandom)’의 형성,” 『한국문화인류학』 36 (2003), 152.

결말을 뮤지컬로 완성하기도 하였다.⁵⁾ 20세기 후반의 이러한 새로운 뮤지컬에 대한 갈망을 충족시켜준 뮤지컬 작곡가의 선두에 바로 손드하임이 위치하고 있었으며, 그는 이러한 새로운 소재와 극중 인물을 효과적으로 표현하고, 그리고 보편적인 뮤지컬의 미학을 뛰어 넘는 극예술의 완성을 위해 기존의 뮤지컬에서는 상상할 수 없는 다채롭고 독특한 음악을 선보였다.

손드하임의 남다른 음악성은 그의 어린 시절을 포함하여 작곡가로서의 초창기 활동에서부터 시작되고 있다. 그는 아마추어 피아니스트였던 부친의 영향으로 어릴 적부터 자연스럽게 미국 대중 음악을 섭렵할 수 있었으며, 어릴 적 같은 동네 이웃으로 마치 가족과 같은 관계를 유지하였던 오스카 해머스타인 2세(Oscar Hammerstein II, 1895~1960)의 영향으로 일찍이 극예술의 대본과 작가에 눈을 뜰 수 있었다. 그의 지적이고 재치 넘치는 작사가로서의 능력은 번스타인(Leonard Bernstein, 1918-1990)과 함께 《웨스트사이드 스토리》(West Side Story, 1957)에 작사가로 참여할 정도로 일찍이 인정받았다. 극음악에 헌신하면서도 보다 진지한 음악에 대한 호기심과 갈망을 놓치지 않았던 그는 윌리엄스 칼리지에서 보다 큰 규모에서의 구조와 균형을 중시하는 전통 클래식 기악 작품의 충분한 이해를 바탕으로 이후 밀턴 배빗(Milton Babbitt, 1916-2011)과의 공부를 통해 20세기의 모더니즘 계통의 현대적 작곡 기법까지 그의 양식을 넓혔다. 대중음악과 예술음악 두 진영 모두의 표현 기법을 두루 섭렵한 그는 뮤지컬의 성공을 위해 이 다양한 양식들을 다채롭고 독특한 방식으로 결합하기 시작하였으며, 그의 뮤지컬의 독창성은 바로 이 창의적 재조합에 있다고 할 수 있다. 그 결과 손드하임의 뮤지컬은 “과연 뮤지컬 음악이 어디까지 새로울 수 있는가?”에 대한 답을 계속 보류하게 만들 정도로 매 뮤지컬마다 새로운 해답을 선사하였다.

그의 뮤지컬이 이렇듯 작곡가로서의 역량에 크게 의지하고 있음에도 불구하고 그의 뮤지컬에 대한 연구는 여전히 여타 뮤지컬 연구와 마찬가지로 비음악적 요소에 더 많은 관심이 쏠려 있다. 그리고 그에 대한 관심은 최근 상당히 방대한 연구 저서로 선보이기도 하였다.⁶⁾ 하지만 몇몇 저서를 제외하면 그의 뮤지컬 역시 음악 그 자체보다는 다양한 사회적, 문화적, 그리고 제작 과정에 대한 연구가 다수를 이루고 있다. 심지어 그의 작사가로서의 능력도 충분한 연구 대상으로 작용하기도 한다. 하지만 이 논문은 상대적으로 빈약한 그의 작곡가로서의 면모를 살피는 데에 보다 집중하고자 한다. 그래서 손드하임이 작사와 작곡을 맡은 뮤지컬 작품 중 몇 장면을 발췌하여 그의 작곡 소재와 기법을 찾아보고, 그리고 그 요소들이 어떻게 독특한 분위기를 창출하여 극적 환상을 만드는

5) 노영해, “현대 미국 뮤지컬의 대표주자 손드하임,” 『음악학』 7 (2000), 129.

6) 특히 Steve Swayne, How Sondheim Found His Sound, Robert L. McLaughlin, *Stephen Sondheim and The Reinvention of the American Musical*, Robert Gordon ed., The Oxford Handbook of Sondheim Studies 세 권은 손드하임의 뮤지컬에만 초점을 맞춘 상당히 방대한 연구를 담고 있다.

데 도움을 주는지, 또한 극적 진행감을 더하여 궁극적으로 효과적인 극음악으로서 역할을 하는지를 설명하고자 한다. 그리고 자연스럽게 왜 손드하임의 뮤지컬이 계속해서 학계에서 회자되고 있는지, 그리고 미국 뮤지컬의 고전으로 자리 잡을 가능성이 높은지에 대한 논의로 이어가고자 한다. 이를 위해 그가 작사, 작곡가로 참여한 19개의 대표적 뮤지컬 중 《누구나 휘파람을 불 수 있지》(*Anyone Can Whistle*, 1964), 《소야곡》(*A Little Night Music*, 1973), 《스위니 토드》, 《숲속으로》(*Into the Woods*, 1987), 《패션》(*Passion*, 1994)의 몇 장면에서의 작곡 소재와 기법을 화성, 선법, 리듬, 형식과 구조의 측면으로 살펴보고자 한다.

2. 손드하임 뮤지컬의 작곡 소재와 기법

2.1. 확장된 화성 소재 사용을 통한 질감과 음악적 암시 구현

손드하임의 뮤지컬의 화성적 소재, 달리 말해서 음의 수직적 구성 방식은 무척 다양하다. 20세기 초의 모더니즘을 대표로 한 보다 진지한 예술 음악에서는 다양한 화성 소재를 발달시켜 왔다. 즉 9화음 이상의 높은 화성을 포함하여 전통적인 3도 구성의 화음에서 벗어난 2도, 4도, 5도의 다양한 음정 구성의 ‘확장된 화성의 사용’은 매우 빈번한 일이었다. 심지어 전통적 방식의 화성 진행 위주의 음악에서 벗어나, 더 이상 ‘화성’이라는 용어를 언급하는 것조차도 진부한 것으로 여기며 이를 음의 ‘수직적 구성’ 또는 그냥 ‘소리’, ‘음향’이라는 대체 용어를 사용하기도 하였다.⁷⁾ 하지만 이들이 재즈를 제외한 여타 대중음악에서 본격적으로 사용되는 것은 그리 흔치 않다.

손드하임의 화성 어법에서는 전통적인 미국 뮤지컬과 마찬가지로 재즈의 어법과 그 이론으로 설명할 수 있는 화음들도 다수 사용되고 있다. 그의 화성 중에는 상부3화음 구조⁸⁾라고 불리는 화음 위의 화음을 쌓는 형태도 매우 빈번하며 그 과정에서 다수의 불협 음정을 포함하기도 하며 종종 7화음 이상의 높은 화음 사용을 통해 특정 선법을 단순히 암시하기도 한다. 이러한 손드하임의 화성 어법은 대중음악에서 주로 사용하는 화음 분류 방식, 즉 Cm, F7sus4 등과 같은 일명 ‘코드’의 사용

7) Stefan Kostka, *Materials and Techniques of Post-Tonal Music*, Pearson; 4 edition, 2011. 신혁진 번역. 『후기조성음악의 소재와 기법』 (서울: 현대문화기획), 65.

8) Mark Levine, *The Jazz Piano Book* (California: Sher Music Co., 1989), 109-124. 재즈 이론에서 흔히 사용되는 개념인 상부3화음구조(upper triad structure)는 주로 딸림화음에서 장단조 선법의 혼용 과정에서의 반음계적 변화음을 포함한 다양한 3화음을 엮어서 만드는 화음 구조를 지칭한다.

을 어렵게 만든다. 이러한 손드하임의 화성적인 특징 때문에 그의 뮤지컬이 여타 뮤지컬과 차원이 다른 질감의 음향을 느끼게 하며 극음악이 필수적으로 요구하는 다채로운 분위기를 자아내는데 큰 역할을 한다. 하지만 대중음악에서는 일반적이라 할 수 없는 그의 불협과 복잡한 음정 구성의 화성 사용은 단순히 그의 음악적 취향만을 반영하는 것이 아니다. 대본의 흐름에 따른 인물의 심정을 표현하고 손드하임 자신이 쓴 가사의 내용과 호응하기도 하며, 또한 가사의 내용과 정반대로 대조되면서 극적 아이러니를 창출하는데 활용되기도 한다. 악보 1의 《숲속으로》에서의 가벼운 스윙 풍의 행진곡 No. 1H, Opening (Part VIII) 부분의 예를 살펴보겠다. 이 부분에서 손드하임은 여러 동화 캐릭터들이 서로 다른 여러 이유로 숲속으로 간다는 가사 내용에 걸맞게 F장조의 조성감이 뚜렷한, 마치 동요와 같은 선율을 사용하고 있으며, 이 선율은 딸림음(C)으로 시작하며 으뜸음(F)이 지속적으로 강조하고 있다. 베이스는 스윙 리듬의 전형적인 베이스 패턴인 장3화음의 1음(F)과 5음(C)을 번갈아 연주하고 있다. 그래서 이 넘버의 표면적인 느낌은 대중적이고 매우 기억되기 쉬운 동요 선율이며, 또한 뚜렷한 조성을 가진 음악으로 인식된다.

반면에 피아노 축약 악보에 드러난 오른손 화성은 이와 전혀 다른 면모를 보인다. 앞서 설명한 동요와 같은 선율에 어울리는 깨끗한 3화음도 아니고 심지어 3도 구성의 화음도 아니다. 굳이 분석하자면 화음 근음에서부터 9, 11, 13음이 4도 간격으로 구성된 화음과 그 자리바꿈 화음들이라고 할 수 있다.⁹⁾ 더욱 전통적인 선율과 괴리를 느끼게 하는 화성 진행은 마디 4에서 나타난다. 선율은 마무리하는 종지를 이루기 위해 전형적으로 으뜸음에 연결되었다고 할 수 있지만, 피아노 축약 악보의 화음(A/G# - G/A - B badd9 - C7sus4)은 F조와 상관없는 조성에서의 화음에서 시작하여 각 성부가 선율적으로(어떤 성부는 반음계적으로) 진행하는 비기능적 화성진행을 보이며, 3, 4박에서 IV, V화음이 연상되는 뚜렷한 베이스 선율에도 불구하고 채워진 화성은 이 조성의 으뜸음, 버금딸림음, 딸림음의 세 음으로 구성된 4도 구성의 화음으로 반종지를 암시하듯이 끝을 맺는다.¹⁰⁾

9) 첫 화음의 G음을 한 옥타브 낮추면 4도 구성의 화음이 된다. 3, 4박에서는 C음이 D음으로 바뀌어 4도 구성이 약화되는 두 번째 화음이 등장하지만 이는 같은 첫 박에 비해서 약박에 해당하므로 강박에서의 4도 구성의 화음이 이 음악에서 보다 지배적으로 느껴진다고 할 수 있다.

10) 1, 2박에서의 화음은 A/G#, G/A라고 표기할 수 있는 분수 화음(코드)이라고 할 수 있으며, 이는 각각 자리바꿈 화음과 상부3화음 구조로 분석할 수 있다. 어떻게 분석하든지 로마자 분석은 유효하지 않으며 비기능적이고 선적인 화음이다.

(악보1) No. 1H 'Opening (Part VIII)' 마디 1-5¹¹⁾

Alla Marcia (♩ = 138)
BAKER'S WIFE:

hair-!

BAKER, CINDERELLA:
mp

In - to the woods, it's time to go, It may be all in vain, {you} know.

(*leggiero*)
p (*sempre staccato*)

3 *4* *5mp*

In - to the woods, the path is straight, You

In - to the woods-but e - ven so, I have to take the jour - ney. In - to the woods, the path is straight, I

이렇듯 표면적으로 나타나는 동요 선율과 그 밑에 자리하는 독특한 화성의 이질감은 감상자로 하여금 '또 다른 이해의 차원'을 느끼게 한다. 처음에는 마치 여러 동화책의 인물들을 활용한 어린이를 위한 극인 것과 같지만, 극이 진행되면서 사실은 원래 동화가 표방하고 있는 주제를 오히려 비꼬고 조롱하고 있으며, 사실상 어린이를 위한 것도 아닌 성인을 위한 이 뮤지컬¹²⁾의 특징과 신선하게 상응된다. 이러한 음악적 암시를 통한 또 다른 이해의 차원을 창출하는 좋은 예는 악보 2의 마디 26-30에서 다시 한 번 확인할 수 있다.

11) Stephen Sondheim, *Into the Woods: Vocal Score* (Hal Leonard; 313446 edition, 2010), 49.

12) 2막에서 왕자가 제빵사의 부인을 노골적으로 유혹하고 성적인 장면이 암시되는 것 등을 볼 때 이 뮤지컬을 아이들을 위한 것이라고 보기는 힘들 것 같다.

(악보2) No. 1H 'Opening' (Part VIII) 마디 26-31¹³⁾

26 ALL: *p*
The

27 way is clear, 28 The light is good, 29 I have no fear, nor

cresc.

30 no one should. 31 The woods

sub p (sempre staccato e leggiero)

가사의 내용은 “길은 편안하고, 불도 충분히 밝고, 나를 포함해 누구도 두렵지 않으니~”이다. 반면에 마디 27-29에서 베이스 패턴이 F 장조를 무척 뚜렷하게 강조하고 있음에도 채워지고 있는 화음 배치(voicing)¹⁴⁾는 협화적 3화음이 아니며, F 중심음을 뚜렷하게 드러내는 왼손 반주 위에 상

13) Stephen Sondheim, *Into the Woods: Vocal Score*. (Hal Leonard; 313446 edition, 2010), 53.

14) Mark Levine. *The Jazz Piano Book*. (California: Sher Music Co.), 137. 재즈 이론에서는 주어진 화음을

부3화음 구조로 E7과 E♭7이 번갈아 등장하며 거친 질감을 나타내고 있으며, 이를 통해 가사의 내용과는 완전히 정반대의 음악적 암시를 형성하고 있다. 그래서 앞으로의 ‘길’은 편안하지도 않고, 불도 충분히 밝지 않으며, 나를 포함해 모든 사람들이 두려워하고 있다는 것을 암시하고 있다. 이러한 음악적 암시는 마치 내부자들만 이해할 수 있는 인사이드 조크와 같은 역할을 하며, 이를 감지하는 관객이라면 이 뮤지컬이 가지는 블랙 코미디적이고 컬트적 성격에 더욱 몰입하게 될 것이다.

2.2. 선법을 통한 다채로운 극적 분위기 조성

다음 악보 3은 《Passion》에서 포스카가 처음으로 자신의 절망스러운 상황과 심정을 조지오에게 토로하는 장면이다. 손드하임은 포스카가 처음으로 노래하는 이 어둡고 절망적인 분위기를 에올리안 선법을 사용하여 표현하고 있다. 에올리안 선법은 자연단음계와 사실상 같으며, 우리가 흔히 알고 있는 전통적인 단조 음악과 비교한다면 이끈음을 갖지 않고 동시에 V-i와 같은 뚜렷한 조성적 화성진행을 갖지 않는 점이 다르다고 할 수 있다. 마디 14에서의 왼손은 Gm 코드를 이루고 있으며, 오른손은 F 코드를 통해 복화음 또는 상부3화음 구조를 이루었다가 Gm로 해결되는 것과 같이 번갈아 등장하며, G 에올리안 선법을 바탕으로 한 반복 패턴(vamp)¹⁵⁾이 제시된다. 여기에서 누락된 Eb음은 마디 17에서 선적으로 유도된다.¹⁶⁾ 선법을 활용할 때 화성은 ‘진행’하기보다는 주로 ‘제시’가 되며 그러므로 제시된 화음은 비교적 오랜 시간 머무는 것이 일반적이다. 이 부분에서 마디 14에 제시된 G 에올리안 선법과 중심음 G는 마디 20에 다다라서야 C 도리안(또는 조성적으로 iv 화음)으로 변하게 된다.

선법을 사용하는 작곡 기법은 장단조를 위주로 작곡하는 전통적인 조성음악보다 더 다양한 분위기를 창출할 수 있다. 하지만 하나의 선법만을 강조하게 되면 음악이 단조로울 수밖에 없기 때문에 선법을 이용한 작곡이라고 해도 어느 정도 진행된 이후에는 흔히 다른 선법으로 연결되거나 또는 조성적으로 회기한다. 장조는 밝고 단조는 어둡다는 식의 지극히 이분법적인 구분까지는 아니더라도 장단조 음계만으로는 극음악에서 필요한 다채로운 분위기를 창출하는데 제한적일 수밖에 없

어떻게 채울 것인가를 설명하는 용어로 voicing이라는 용어를 사용한다.

15) 반복되는 선율적 패턴이나 부분, 반주 패턴을 뮤지컬에서는 뱀프(vamp)라는 용어를 사용한다. 같은 의미로 클래식 전통에서는 오스티나토(ostinato), 록 음악에서의 리프(riff), EDM에서는 루프(loop), 라틴음악에서 몬투노(montuno)와 같은 용어가 쓰인다.

16) 여기 등장한 Eb음은 사실 다음 마디에서 E♭, 그 다음 마디에서 F-G-A-B♭로 선적으로 연결되어 과연 이 부분은 에올리안으로 봐야 할지 도리안으로 봐야할지 혼동스러울 수도 있다.

다. 특히 뮤지컬과 같은 음악극에서 필요한 독특한 음악적 분위기를 자아낼 때 선법의 활용은 큰 효과를 발휘한다.

(악보3) 《Passion》 'Fosca's Entrance' (Part I) No. 5A, 마디 14-22¹⁷⁾

The musical score consists of three systems. The first system (measures 14-15) is marked 'Poco con moto Poco Rubato' and 'poco rall.'. The vocal lines (S., A., T.) and piano accompaniment (piano) are shown. The piano part is marked 'molto legato' and 'mp'. The lyrics are: "I so enjoyed the novel by Rousseau." "The character of Julie is a great mystery." "I do not read to think." The second system (measures 16-17) is marked 'poco rall.' and 'A Tempo'. The lyrics are: "It's wonderful. My favorite, really." "Then you should have kept it longer, to meditate on." "I do not read to learn." "I do not read to search for truth, I know the truth, the truth is hard-ly what I". The third system (measures 18-19) is marked 'A Tempo' and 'cresc.'. The lyrics are: "search for truth, I know the truth, the truth is hard-ly what I".

17) Stephen Sondheim, *Passion Vocal Score* (Miami: Warner Bros. Publications), 36.

20 *poco rall.* *sub. mp* **A Tempo** *poco rall.*
 need. I read to dream. I read to live _____ in oth-er peo-ple's

장조보다 더 밝은, 또는 단조보다 더 어둡고 처절한, 아니면 장조와 단조로는 표현할 수 없는 제3의 분위기를 선법을 통해서 창출할 수 있다. 이렇게 작곡된 음악은 드뷔시, 라벨과 같은 인상주의 음악에서와 마찬가지로 기능화성적 분석 방식인 로마자 표기보다 대중음악이나 재즈의 화음 기보법인 코드와 선법으로 분석하는 것이 효과적이다.

(악보4) 《Sweeney Todd》 No. 5 'My Friends', 마디 15-26¹⁸⁾

15 *p a tempo*
 Speak to me, friend. Whis - per, I'll lis - ten. _

19 *cresc.*
 T. I know, I know. You've been locked out _ of sight all these

18) Stephen Sondheim, *Sweeney Todd (The Demon Barber of Fleet Street) (Vocal Score): Piano/Vocal* (New York: Hal Leonard Corporation), 51-52.

23 *mf*
 years, _____ like me, my friend. _____ Well, I've come
mf *cresc.*

위의 (악보 4) 《스위니 토드》의 일부에서는 누명을 쓰고 오랜 감옥 생활을 마친 스위니 토드가 예전에 쓰던 이발용 칼을 돌려받고 복수를 결심하며 광기 어린 행복을 느끼는 장면이 믹솔리디안 선법으로 표현된다. 믹솔리디안은 조성적으로는 V7화음과 관련이 되며, 이 부분도 조성적으로 분석한다면 A \flat 조성에서 V화음의 연장 기법, 또는 딸림 지속음이 사용된다고 설명할 수도 있는데, 두 기법 모두 조성음악에서 긴장감을 상승시키는 대표적인 작곡 기법으로서 이 기묘하면서 동시에 긴장감 넘치는 음악적 분위기를 잘 드러내 준다. 그러나 이 부분을 조성적이기 보다는 선법적이라고 설명하는 이유를 설명하자면, 이 V화음, 또는 E \flat 믹솔리디안 반복 패턴 다음에는 조성적 맥락이라면 흔히 뒤따라 해결되어야 하는 I나 vi와 같은 화음이 없다. 그 대신 단지 베이스 선율만 진행하다가 마디 21, 22에서 IV화음이 잠시 비쳤다가 ii화음으로 옮겨가면서 또 다른 선법인 B \flat 도리안으로 옮겨 가기 때문이다. 조성적으로 설명하기에는 너무나 비기능적인 진행이다. 선법적으로는 여기에서 E \flat 믹솔리디안을 바탕으로 하면서 왼손에는 5도 구성, 오른손에는 4도 구성의 자리바꿈형¹⁹⁾의 화음을 사용하는 반복 패턴을 사용하여 이 기이한 광기를 그로테스크한 아름다움으로 표현하고 있다. 이 부분의 화성은 4도나 5도 구성의 화음을 강하게 암시하되 화음들은 선법을 드러내는 데 보다 중점을 두고 음의 수직적 구성에는 무심한 듯 자유롭게 패턴을 반복시키는 느낌을 받는다.

2.3. 헤미올라 리듬과 효과적인 언어 전달을 위한 자유로운 변박

악보 3으로 다시 돌아가 살펴볼 수 있는 것은 헤미올라 리듬이다. 헤미올라는 2:3을 뜻하는 음악 용어로서 아프리카 음악에 영향을 받은 많은 대중음악에서 보편적으로 사용되는 리듬의 요

19) A \flat , B \flat , D \flat , E \flat 를 사용하는 오른손 아르페지오는 5음계, 새야화음 등 여러 다른 방식으로 설명할 수도 있다.

소이다. 특히 래그타임을 비롯한 미국 흑인 음악에 뿌리를 두고 있는 대다수의 미국 음악에는 자연스럽게 스며들어 있는 리듬적인 유산이다.²⁰⁾ 아래의 악보 5에는 래그타임의 선구자인 조플린(Scott Joplin, 1868~1917)의 대표작 《메이플 리프 래그》(*Maple Leaf Rag*, 1899)이다. 베이스와 화음을 채우는 역할을 하는 왼손 반주는 2/4박자에 충실하게 8분음표 리듬의 연속인데 반해 오른손의 분산화음 선율에서 옥타브 중복으로 드러나는 강세의 간격은 점8분음표이다. 이 두 리듬은 2:3의 음가의 비율인 두 개의 리듬 층을 느끼게 하며 박절적인 혼란을 자아낸다. 흔히 래그타임 특유의 신나는 리듬이 싱커페이션에 기인한다고 설명되지만 이러한 헤미올라 리듬은 더욱 그 흥분을 고조시킨다. 마치 비슷한 주파수 사이의 맥놀이 현상과 같이 두 리듬이 중첩되기도 하고, 또한 서로 간섭하기도 하면서 매우 흥미로운 음향적 효과를 자아낸다. 이러한 헤미올라는 보다 복잡하고 다양한 단위의 리듬 결합(예를 들면 3:4, 4:7 등)을 통해 모더니즘 계열의 20세기 음악이나 비밥 이후의 모던 재즈에서 흔히 나타나는 복합리듬으로 나타난다.

(악보5) Scott Joplin, "Maple Leaf Rag"²¹⁾



미국 대중음악 전통에 뿌리를 두고 있는 뮤지컬과 그의 충실한 계승자이자이기도 한 손드 하임의 반복 패턴에는 이러한 헤미올라적인 요소가 너무나 자연스럽게 흔하게 사용된다. 악보 3의 마디 14-15에서 제시된 G 에올리안 선법의 반복 패턴은 3/2박자의 3박자의 악보로 기보되어 있지만 음형적으로 8분음표 세 개씩이 하나의 화음을 구성함으로써 12/8박자의 특징도 동시에 갖는다. 이렇게 8분음표 세 개씩 구분되는 형태의 헤미올라 아르페지오는 엄격하게 지속되지는 않지만 마디 22까지 꾸준히 사용되며 리듬적인 맥놀이 현상을 발생시킨다. 이 헤미올라 아르페지오 반주 음형은 감상자가 반복 단위를 3개의 8분음표 또는 4개의 8분음표로 임의로 해석하고 들을 수 있어 단순히

20) Rose Brandel, "The African Hemiola Style." *Ethnomusicology*, Vol. 3, No. 3, (Sep., 1959), 106.

21) Scott Joplin, David A. Jasen Edited, *Complete Piano Rags* (Dover Publications, 1988), 7.

하나의 아르페지오 선율로 구성된 반주임에도 불구하고 2개의 리듬 층을 느끼게 한다. 이를 통해 느린 넘버임에도 불구하고 리듬적 긴장감을 늦추지 않는 역할을 하고 있다.

손드하임은 이렇게 미국 대중음악의 리듬적 유산을 적극 활용하면서도 그러한 대중음악 장르적 한계에 제한되지 않는다. [악보 3]에서 자유롭게 변하고 있는 박자표도 눈여겨볼 필요가 있다. 3/2로 시작한 박자는 7/4, 5/4, 4/4, 3/2, 7/4로 4분음표를 기준으로 할 때 6, 7, 5, 4, 6, 7의 비율로 자유롭게 변한다. 일반적으로 느린 음악의 변박은 리듬을 추상화하여 감상자가 음악의 박절감을 잃게 만들기도 하지만, 여기에서는 4분음표 기준 박절감을 놓치지 않고 있다. 여기에서는 사람이 말할 때의 불규칙성을 음악적으로 표현했다고 보는 것이 적절할 것이다. 극적인 측면에서 부연 설명하자면 병약하고 고통스러운 과거로 인해 사교적일 수 없는 포스카가 극히 개인적인 이야기를 힘들게 한 마디씩 머뭇거리면서 이어나가는 것을 음악적으로 표현한 것이다. 악보 상으로는 자칫 복잡해 보이는 변박은 사실 무대에서는 매우 자연스러우며, 이러한 음악적 불규칙성이 오히려 세밀하게 포스카의 성격을 묘사하고 극의 진행을 효과적으로 돕고 있다.

2.4. 기악 음악 형식 원리를 통한 극적 서사성의 표현

손드하임이 윌리엄스 칼리지에서 어떻게 클래식 음악을 공부하고 이어서 밀턴 배빗(Milton Byron Babbitt, 1916~2011)과 석사 공부를 했는지는 익히 알려져 있으며 그의 매우 독특하고 주관적인 입장에서 어떻게 클래식 전통의 음악을 선별적으로 공부하고 연구하였다는 점은 익히 알려진 내용이다.²²⁾ 그렇지만 손드하임의 고전음악에 대한 열정이 주로 기악음악에 국한되어 있었다는 것은 참으로 특이한 사항이다.²³⁾ 그는 전통적 형식과 구조를 중시하였던, 그래서 모더니스트이며 동시에 보수주의적 성향을 가진 라벨(Maurice Ravel, 1875~1937)의 경제적인 작곡 방식과 반복, 주제 발전과 모티프 변형 방식에 크게 영향을 받은 것으로 보인다. 손드하임 스스로 클래식 전통 음악의 형식과 구성을 존중하고 활용하고자 하는 의지를 갖고 있었으며, 그래서 어쩌면 미학적 관점에서는 보수적인 측면이 크다는 점은 그의 라벨의 음악에 대한 큰 관심을 당연하게 한다. 그의 뮤지컬에는 그러한 클래식 전통 기악 음악의 형식 원리를 치밀하게 사용한 흔적을 쉽게 찾을 수 있다. 그 중 하나가 바로 ‘주제적’ 부분과 ‘경과적’ 부분(또는 ‘발전적’ 부분)의 역할을 구분하여 이해하고

22) Steve Swayne, *How Sondheim Found His Sound* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2007), 5.

23) Ibid, p. 7. 손드하임은 어린 시절 푸치니 이외의 낭만시대 오페라에 얼마나 흥미를 느끼지 못하였는지를 술회하고 있다.

그것을 극의 흐름에 상응하도록 활용하였다는 점이다.

역사적으로 오랜 시간에 걸쳐 나타난 기악 음악의 발전에서 가장 주목할 만한 현상은 경과부와 발전부의 확장과 함께 확대된 음악의 '서사적 기능'이다. 특히 18세기 만하임 악파의 전형적인 트레몰로로 대표되는 경과부의 발전과 함께 발달한 소나타 형식은 그 서사적 기능 발전의 가장 첨예한 단면을 보여 주었으며, 고전 시대 이후의 작곡가들은 각자 고유한 방식으로 이러한 음악의 서사성을 발전시켰다. 물론 이러한 환상을 불러일으키는 것은 다양한 요소가 작용하지만 가장 두드러지기는 주제와 경과부의 음악적 특징의 차이점과 그에 대한 관객의 수용이라고 할 수 있다. 이러한 서사적 환상의 가장 극단적인 현상이 바로 바그너의 음악극이며 그가 의도적으로 누락시킨 아리아(기악 음악의 주제에 해당) 덕분에 그의 음악극은 마치 전체가 경과부 또는 발전부와 같은 느낌을 갖는, 그래서 음악의 서사적 기능을 극단적으로 확대시킨 실험이었다고 할 수 있다. 그 반대의 예는 아리아를 중심으로 진행되었던 베르디의 오페라일 것이며, 관객은 베르디의 아리아를 통해 극적 인물의 갈등과 고뇌를 깊이 이해하며 그들과 교감하게 된다. 베르디의 오페라는 '교감'에, 바그너의 오페라는 '서사'에 보다 방점이 찍혀 있다고 할 수 있다. 이러한 주제와 경과부의 차이를 기술적으로 단순화시켜 설명한다면 전조 또는 조성 변화, 그리고 주제 발전의 유무 등으로 설명할 수 있다. 어느 정도 수준의 음악 감상자라면 일반적으로 주제 부분에서 '교감'적 환상을, 경과나 발전 부분에서는 '서사'적 환상을 느낄 수 있다.

악보 4에서 손드하임이 스위니 토드가 자신의 면도칼을 되찾은 감회와 그 섬뜩한 분위기를 믹솔리디안으로 '주제적'으로 그려냈다면 그 다음 계속되는 아래 악보 6의 마디 27부터는 전조와 주제발전이 동시에 이루어지며 그 섬뜩함이 점차 증폭되고 고조되는 양상을 '경과적'으로 표현한다. 이는 기악음악 작곡, 특히 소나타 형식의 경과부와 발전부의 서사적 작곡 방식을 사용하고 있다고 설명할 수 있다. 이 부분을 자세히 살펴보면 세 가지 종류의 선율적 동형진행(Seq. A, B, C)이 연속적인 사슬을 형성하며 주제발전을 이루고 있으며, 마치 고전시대 소나타의 발전부에서 진정동형진행의 일시적 조성화를 통해 연속적으로 전조하는 것과 같이 A b 믹솔리디안, C 믹솔리디안, D 믹솔리디안으로 선법의 중심음이 이동하며 연결되고 있다.²⁴⁾ 결국에는 마디 37에서 앞서의 '주제적' 선율이 E 믹솔리디안으로 반복된다. D 믹솔리디안이 오로지 마디 36에서만 잠시 등장한다는 점을 고려한다면 이 부분의 중심음은 A b - C - (D) - E의 순서로 옮겨가고 있으며 이는 음악이론가 코스카가 지적하는 반음계적3도 관계(chromatic mediant relation)²⁵⁾의 화성, 또는 조성(선법)의 연결이다.

24) 조성적으로 분석한다면 V/D b:→V/F:→V/G: 순서로 전조하고 있으며 모두 딸림화음을 바탕으로 한 진정동형진행으로 일시적 조성화(brief tonicization)를 통해 자유롭게 전조하고 있다.

이 연속적인 장3도 상행 동형진행은 드뷔시, 라벨의 인상주의 음악에서도 종종 찾을 수 있는 독특한 색채감을 자아낸다.

(악보6) 《Sweeney Todd》 No. 5 'My Friends', 마디 27-36²⁶⁾

┌ Seq. A①

└ A② ┌ Seq. B①

Ab
Mixolydian

25) Stephen Kostka, *The Materials and Techniques of the Post-Tonal Music*, p. 22. 이 예처럼 반음계적 변화를 많이 수반하는 3도 위아래의 화성진행이나 조성변화를 의미한다. 반면에 C - am, 또는 C - em는 반음계적 변화가 거의 없는 온음계적 3도 관계라고 할 수 있으나 굳이 이러한 용어를 사용하지는 않는다.

26) Stephen Sondheim, *Sweeney Todd (The Demon Barber of Fleet Street) (Vocal Score): Piano/Vocal* (New York: Hal Leonard Corporation), 53-54.

┌ B② ┌ Seq. C① ┌ C②

34 *dim.* *rit.*

T. And we'll do won-ders, — Won't we? —

마치 모차르트 교향곡의 발전부에서 처음 등장한 긴 호흡의 동형진행 사슬들이 서서히 짧은 호흡으로 변해가며 긴장감을 높이는 것과 같이 손드하임은 처음 '주제적'으로 제시된 믹솔리디안 선법의 이 기이한 음악적 이미지의 모티브를 반복 단위로 삼고 있는 동형진행과 전조(또는 중심음 이동)를 통해 서사적 환상을 창출하는 '경과적' 기악 형식 원리를 활용하였으며, 이를 통해 관객이 처음 '주제적'으로 접한 기이함이 더욱 '발전적'으로 확장되는 느낌을 받으며, 더욱 효과적으로 극에 몰입하게 만든다.

다음 악보 7의 《숲속에서》 No. 23 'Giants in the Sky'에서도 그의 또 다른 구조적 전략의 단면을 엿볼 수 있다. 먼저 이 넘버는 이 뮤지컬의 앞부분에서 제시되었던 '콩의 유도동기'인 E, A b, B b, G, F음이 다양한 방식으로 변형되면서 진행된다. 이 넘버의 서주(마디 1-5)는 이 다섯 음으로 외치는 "There are giants in the sky!"로 시작된다. 그리고 경과적 부분에 해당하는 다음 부분(악보 7의 마디 6-19)으로 연결되는데 여기에서는 이 콩의 유도동기가 짧은 음가로 반복되면서 전조하여 음악적 서사를 느끼게 한다. 이러한 음악적 서사는 사건의 흐름을 노래하는 가사와 정확히 호응한다. 다음에 연결되는 주제적 부분(악보 8의 마디 20-35)에서 콩의 모티브는 마디 22-23의 반주(+bells, violin, viola)에 사용되고 있으며 선율의 긴 음가와 여유 있는 호흡은 앞서 급하고 속사포처럼 쏟아내는 경과적 부분과 대조를 이룬다. 경과적 부분이 '조성적으로 열린' 구조라고 설명할 수 있는 전조로 마무리되는 것과 대조적으로, 이 주제적 부분은 시작 조성으로 완전정격종지하는 '조성적으로 닫힌' 구조를 갖는다.²⁷⁾ 이 주제적 부분에서 책은 앞서 사건의 전말을 설명하는 것과 대조적으로 그 순간 자신이 느꼈던 감정을 토로하여 관객과의 공감을 자아낸다. 경과적 부분과 주제적 부분이 각각 두 번 등장하는 이 넘버는 결국 '서사적 환상'을 목적으로 하는 부분과 '관객과의

27) Douglass M. Green. 『조성음악의 형식』, 박경중 번역 (서울: 삼호뮤직, 1990), 95.

교감'을 목적으로 하는 두 부분으로 구성되어 있다고 할 수 있다. 그에 호응하도록 가사의 내용도 속사포처럼 사건의 전말을 설명하는 부분과 그 순간 책이 느꼈던 감정을 토로하는 부분으로 정확히 나뉜다.

이러한 손드하임의 기악 음악 형식 구조의 적극적인 활용과 앞서 간단히 언급되었던 유도동기 등은 그의 구조적 뮤지컬 쓰기에 대한 남다른 집착을 보여준다. 전통적 뮤지컬에서도 레프리즈(reprise)²⁸⁾의 활용을 통해 어느 정도 뮤지컬이 순환구조의 구성력을 갖게 한다. 뮤지컬 음악이 극의 서사 구조와 효과적으로 상응하는 것은 당연한 일이겠지만, 동시에 음악 자체의 내재적인 구조도 가져야 한다는 것을 손드하임은 잘 알고 있다. 손드하임은 이러한 레프리즈를 전통적 방식으로 활용하는 것에서 머무르지 않고 더 광범위하게 음악적 구조를 느끼도록 노력하였다.

(악보7) 《Into the Woods》 'Giants in the Sky', 마디 6-10, 경과적 부분²⁹⁾

Andante moderato,
non rubato (♩ = 132)

6

7

8

mp

When you're way up high and you look be-low at the

(Piano, "Bells")

mp

(Piano, Cello)

9

10

world you left and the things you know, lit-tle more than a glance is e-nough to show you

(Piano, "Bells")

(Piano, Cello)

28) 뮤지컬에서 반복되는 넘버를 지칭하는 용어로 전통적인 2막 구조의 뮤지컬에서 1막의 넘버가 2막에서 다른 맥락에서 새로운 가사와 함께 등장하는 것이 일반적이다.

29) Stephen Sondheim, *Into the Woods: Vocal Score* (Hal Leonard; 313446 edition, 2010), 142-143.

(악보8) 《Into the Woods》 'Giants in the Sky', 마디 20-23, 주제적 부분³⁰⁾

20 **Broadly**

big tall ter-ri-ble Gi-ant at the door, a

(Flute, Trumpet)

(+Bells, Violin, Viola)

(Clarinet)

mf (Piano)

(Piano, Cello, Bass)

그 넓은 범위의 구조에 대한 해답은 당연 클래식 전통 기악 음악에서 얻고 있으며, 그 중 하나의 예가 바그너에 의해 널리 사용하게 된 유도동기이다. 레프리즈가 주제적 반복 장치라면 유도동기는 더 작은 단위의 모티브 조각의 반복 방식이다. 이 모티브 차원의 변화와 반복을 통해 넘버들 간의 유기적인 연관성을 높이고 있다. 이러한 그의 구조적 전략에 인해 관객은 극의 서사를 따라 감상하면서도 동시에 별개의 층인 음악적 구조까지 감지하면서 그의 뮤지컬에는 또 다른 차원의 이해의 층이 존재함을 인식하게 된다.

2.5. 음악적 대위법을 넘어 인물간의 극적 대위법

다음 악보 9 《A Little Night Music》의 삼중창은 앞서 No. 4 'Now'와 No. 5 'Later'를 이어 No. 6 Soon에서 세 명의 등장인물이 각기 가지고 있는 인물 간의 불화와 갈등이 삼중창의 형태로 음악적으로 집중되는 장면이다. 어린 부인의 순결을 지켜야할지 말지를 갈등하는 프레드릭과 어린 계모에 대한 마음을 숨기고 괴로워하는 카톨릭 수사 헨릭, 프레드릭과의 초야를 약속하면서도 계속 고민하고 있는 앤의 갈등이 세 개의 연속된 넘버로 등장한다. No. 6 'Soon'의 마지막 부분에서는 앞서의 세 넘버의 선율이 동시에, 그러면서도 대위적으로 등장하는 복합텍스처(compound texture)³¹⁾를 선보인다. 이 부분에서 세 명의 등장인물은 각자의 갈등을 대표하는 모

30) Stephen Sondheim, *Into the Woods: Vocal Score* (Hal Leonard; 313446 edition, 2010), 145.

티브와 Now, Later, Soon이라고 하는 각자의 키워드를 활용하며 이 세 개의 넘버를 장대하게 마무리하고 있다. 무대에서 이 세 인물은 모두 독립적으로 연기하고 노래하고 있어 관객은 음악적으로 대위적으로 엮이는 독립적 선율을 감상하는 동시에 세 인물의 극적 갈등을 동시에 교감하는 것과 같은 환상, 즉 인물간의 극적 대위를 경험하게 된다. 악보 9는 이 부분의 가장 극적인 3중창이 드러나는 부분이다. 이 부분을 마지막으로 관객은 세 개의 넘버가 모여 더 넓은 범위의 음악적 부분으로 구성되는 것을 감지하게 된다.

(악보9) 《A Little Night Music》 No. 4-6 ‘Now, Later, Soon’ 중 No. 6 ‘Soon’ 삼중창³²⁾

The image shows a musical score for the song 'Soon' from the musical 'A Little Night Music'. It features three vocal parts and a piano accompaniment. The score is in 4/4 time and the key signature has three sharps (F#, C#, G#). The tempo is marked 'cresc.' (crescendo). The lyrics are as follows:

(ANNE:) We will, lat - er. We will. . .

(HENRIK:) dead, I can wait. How can I live un - til

(FREDRIK:) Straight to me, nev - er mind how. Dar - ling,

The piano accompaniment includes parts for Violins (+ Vlns.) and Trombones (+ Tpts.). The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand.

31) 앞서 제시되었던 둘 이상의 주제가 동시에 등장하는 텍스처로 각 주제가 두드러지도록 층을 이루고 각 주제의 특징이 되는 모티브를 효과적으로 드러내는 것이 이 텍스처의 성공 비법이다.

32) Stephen Sondheim, *A Little Night Music: Vocal Score* (New York: Warner Bros. Publication), 60.

152

Soon, _____

Lat - er? _____

Now _____ I still want

Str. trem.

W. W. Harp

+ Timp.

(Cello, Bass trem.)

2.6. 극적 아이러니를 부각시키는 작곡 기법

다음 (악보10) 《스위니 토드》에서 주인공이 비로소 원수인 판사를 만나 면도칼로 목을 그을 수 있는 절체절명의 기회를 맞이하는 장면은 극적인 아이러니로 처리되고 있다. 판사는 조안나에게 청혼하기 직전이라서, 그리고 스위니 토드는 그토록 고대하던 복수의 순간을 맞이하게 되었기 때문에 서로 다른 이유로 기뻐서 콧노래가 절로 나는 이 두 사람은 마침내 “예쁜 여자는 ~”을 함께 흥얼거리는 기이하면서도 아름다운 ‘Pretty Women’ 넘버로 연결된다. 이 이중창은 전형적인 3박자의 조성적이고 단아한 오페라 이중창과 같은 분위기로 시작한다. 이 넘버의 대부분은 G 장조의 일반적인 화성 진행으로 진행하고 있다. 그런데 마지막 절대절명의 복수의 순간, 즉 마디 74에 “판사의 목에 스위니 토드가 칼을 대고 크게 그으려고 한다.”는 설명과 함께 C#음이 갑자기 등장하여 일시적인 리디안 선법을 이루게 된다. 베이스음인 G음과 삼음음을 이루는 이 반음계적 변화음인 C#은 서슬 퍼런 면도날처럼 섬뜩한 반음계적 색채감을 일으킨다.

이 넘버는 극적 아이러니와 이해의 깊이의 관점에서 보다 주의 깊게 살펴볼 필요가 있다. 극의 맥락과 상관없이 이 부분을 듣는다면 아름다운 여인을 볼 때 남자가 느끼는 낭만적인 심상이 단지 노골적이고 재치 있게 표현되었다고 느낄 수도 있다. 하지만 스위니 토드와 판사가 서로 다른

검은 속마음을 이유로 기쁨에 넘쳐 즐거운 상상을 펼치고 있는 극적 맥락에서의 관객은 표면적인 낭만성과 전혀 다른 섬뜩함의 층을 동시에 느끼게 된다. 이미 이 두 사람의 비밀을 모두 알고 있는 관객은 이 강간범과 살인범이 칭송하는 “예쁜 여자”의 노래를 전혀 재치 있고 낭만적으로만 느낄 수 없으며, 범죄와 관련한 보다 보편적이고 원초적 공포를 느끼게 한다. 표면적으로는 낭만적이며 너무나 아름다운 이 넘버, 하지만 그 표면 아래 느낄 수 있는 섬뜩한 공포, 이 두 간극 사이에서 발생하는 문학적 아이러니와 음악적 표현은 다양한 이해의 깊이를 창출하는 고도의 예술성을 느끼게 한다.

(악보10) 《Sweeney Todd》 No. 16A ‘Pretty Women (Part II)’ 마디 66-74³³⁾

The musical score consists of two systems. The first system (measures 66-74) features a Tenor (T.) and Bass (J.) vocal line with piano accompaniment. The lyrics are: "Pret - ty wom - en at their mir - rors, let - ter - writ - ing, weath - er - watch - ing, Pret - ty wom - en in their gar - dens, flow - er - pick - ing, How they make a man sing! Proof of heav - en". The second system (measures 75-82) continues the vocal lines and piano accompaniment. The lyrics are: "How they make a man sing! Proof of heav - en".

33) Stephen Sondheim, *Sweeney Todd (The Demon Barber of Fleet Street) (Vocal Score): Piano/Vocal* (New York: Hal Leonard Corporation), 168-169.

71

as you're liv - ing, — Pret - ty wom - en, — sir, pret - ty wom - en, — Here's to

as you're liv - ing, — Pret - ty wom - en, — sir, pret - ty wom - en, — Yes,

ff

Todd raises his arm in a huge arc and is about to slice the razor across the Judge's throat when Anthony bursts in.

74

T. pret - ty wom - en, — All the pret - ty wom - en! —

J. pret - ty wom - en, sir, Pret - ty wom - en, pret - ty wom - en, sir, pret - ty wom - en...

ff

2.7. 더 큰 구조에 대한 집착

손드하임의 구조적 뮤지컬 음악 쓰기의 집념을 가장 단적으로 보여주는 예는 아마도 《Anyone Can Whistle》 (1964) 중 No. 13 'Interrogation-Part I'부터 No. 14 'Finale Act I'(p. 57-98³⁴)로 연결되는 'Simple'이라는 시퀀스일 것이다. 이 뮤지컬은 성황 하는 산업이라고는 정신병원밖에 없는 어느 시골 마을에 성수가 흘러나오는 기적의 바위가 발견되었다는 가짜 소문이 나면서 전국 각지에서 몰려드는 순례자들과 벌어지는 이야기를 토대로 하고 있는데, 장대하게 1막

34) Stephen Sondheim, *Anyone Can Whistle (Vocal Score)* by Stephen Sondheim (Hal Leonard, 1981), 57-98.

을 마무리하는 시퀀스가 매우 흥미롭다. 이 장면은 기적의 바위에 모여든 정신병원 환자들과 순례자들이 뒤섞여 누가 미친 사람인지 누가 정상인지 알 수 없는 혼돈 속에서 마치 메시아의 재림과 같은 모습으로 등장한 Mr. Hapgood이라는 정신과 의사가 그 현장의 모든 사람들을 취조하여 그들이 가장 소중히 생각하는 가치, 즉 모토(motto)에 맞추어, 하지만 아무도 알 수 없는 논리로 Group A와 Group 1으로 서로 격리하고 있는 장면이다. 그 결과 어느 집단이 미친 사람이고 어느 집단이 정상인지 더욱 알 수 없게 되어 버리는 황당하고 코믹한 결과를 낳게 된다. 연속되는 취조 과정에서 당시 미국의 고질적인 사회 갈등 요인이었던 인종차별, 성평등, 전쟁, 종교, 정치 등 다양한 사회적 모순을 언급하며 과연 이 어지러운 현실 사회에서 정상이라는 범주는 어떻게 정의해야 하는지에 대한 근본적인 회의를 느끼게 한다.³⁵⁾ 조금 과장한다면 1950년대 말 프랑스 부조리극의 브로드웨이적인 재해석이라고도 할 수 있을 것이다.

이 부분은 극적인 긴장과 음악적인 고조가 매우 유기적으로 연결되어 춤과 연기, 대사, 노래, 음악이 약 16분 간 쉽 없이 연결되는 고도의 총체적 구조미를 보여준다. 전체적으로는 악보 10의 짧은 징글³⁶⁾이 간간히 지속적으로 반복하는 가운데, 이와 대조적으로 Mr. Hapgood이 취조하는 인물들의 대사와 연기, 그리고 그들이 외치는 모토들이 특징적인 음악적 모티브로 제시되는 에피소드로 구성된 론도와 같은 구성을 갖는다. 하지만 뒤로 갈수록 에피소드적으로 소개된 모토와 구호들이 마치 푸가와 같이 대위적으로 반복되면서 장대함을 이룬다. 그러한 점에서 이 부분은 론도의 형식 원리와 푸가의 대위적 원리가 혼합되어 있는(hybrid form) 말러 5번 교향곡 5악장 Rondo-Finale와 원리적으로는 유사하다고 할 수 있다.

35) David Savran and Daniel Gundlach, "Anyone Can Whistle as Experimental Theater," in *The Oxford Handbook of Sondheim Studies*, ed. Robert Gordon (Oxford University Press, 2014.), 86.

36) jingle: 광고나 상업적인 목적을 위해 만들어진 짧막한 노래, 상품명이나 캐치프레이즈가 인상 깊게 기억되도록 한 개 이상의 후크(hook)를 가진 것이 일반적이다.

(악보10) 《Anyone Can Whistle》, No. 13 'Interrogation-Part I' 중 중심 반복구³⁷⁾

8 HAPGOOD:
+ Str. pizz.

Grass is green, Sky is blue, False is false and True is true.

Who is who? You are you, I'm me!

좀 더 자세히 살펴보자면, 먼저 징글이라고 할 수 있는 악보 10의 반복구는 그 단순성과 보편성에 있어서 모차르트 피아노 음악과 같은 전통적 클래식 음악의 론도 주제와 매우 유사하다 할 수 있으며 일곱 번이나 반복되어도 지루하지 않을 정도로 가볍고 친근감 있다. 반면에 각각의 에피소드로 등장하는 여러 인물들의 취조 과정과 그 과정에서 등장하는 모토와 짧은 모티브와 노래, 대사 등은 매번 예상하기 어려울 정도로 충동적으로 발전하고, 궁극적으로는 아래 [악보 6]과 같은 광적인 집단 즉흥 에드립으로까지 발전한다. 악보 11의 집단 에드립 부분은 20세기 대표적 모더니즘 작곡가 중 하나인 루토슬라프스키(Witold R. Lutoslawski, 1913-1994)가 사용한 것과 유사한 알레아, 또는 제한된 범위의 무작위 음악 기법³⁸⁾으로 각각 지정된 노래의 조각을 무작위로, 지시된 시간만큼 반복한다. 마지막 에피소드에서는 마을에서 시장 다음으로 권위적 인물이라 할 수 있는 Schub까지도 엉뚱한 논리를 바탕으로 한 취조를 통해 미친 사람으로 구분한다. 이 장면의 마지막

37) Stephen Sondheim, *Anyone Can Whistle (Vocal Score)* by Stephen Sondheim (Hal Leonard, 1981), 57.

38) 주어진 짧막한 선율을 주어진 길이 동안 임의의 템포로 연주하라는 지시를 위해 반복 기호가 포함된 조각난 악보를 사용하는 것이 일반적이다.

은 악보 10의 반복구가 느린 템포로 장대하게 시작하면서 여태까지 등장했던 모든 인물들과 그들의 모토, 구호, 짧은 선율들이 복합텍스처, 또는 마치 캐논과 같이 대위적으로 순차 등장하면서 고조되며, 이들의 반복에 의한 음악적 혼돈 끝에 결국 “당신 모두가 미친 사람들이야!”라는 Mr. Hapgood의 외침과 함께 1막을 마무리한다.

(악보11) 《Anyone Can Whistle》, No. 13 'Interrogation-Part I' 중 Ad lib.³⁹⁾

437 GROUP A:
Ad lib. *Hapgood cuts them off*

I am the mas - ter of my fate and the cap - tain of...

A wom-an's place is in the home. A wom-an's place...

Beau - ty is on - ly skin deep...

Ask me no ques - tions. I'll tell you no...

Nev - er look a gift horse in the...

See - ing is be - liev - ing! See - ing is be - liev - ing! See - ing is be - liev - ing!

An ounce of pre - ven - tion is worth a pound - of...

An ap - ple a day, - an ap - ple a day, - an ap - ple a day keeps the doc - tor a...

You can fool some of the peo - ple some of

tr
Acc. *sub. ff*
Celli + Br. (Orch. parts remain in Ab)

39) Ibid, 80.

이 부분은 논리적인 취조를 통해 정상인과 미친 사람을 구별하는 것이 '간단하다(simple)'는 첫 반복구의 문학적 아이러니에서부터 출발한다. 아래 악보 10의 반복구는 말 그대로 단순한 선율과 가사로 구성되어 있으나 점차 극이 진행함에 따라 관객은 Mr. Hapgood의 논리가 전혀 단순하지도, 더 나아가 전혀 논리적이지도 않다는 것을 차츰 깨닫게 된다. 손드하임은 이러한 극적 구조에 상응하도록 '단순한' 주제와 모티브들을 제시하고 그것들을 변형, 반복하며 복잡한 텍스처로 발전시키며 기악 음악적 서사성을 이끌어내고, 마치 바흐의 음악과 같은 복잡하고 끈끈한 논리성을 가진 궁극적으로 거대한 규모의 구성미를 동시에 느끼도록 하는데 성공하고 있다. 하지만 그의 구조적 음악 쓰기는 형식을 정하고 그에 따라 내용을 담아내는 것과 같이 기계적이지 않으며, 내용이 유기적으로 발전하면서 자연스럽게 구조를 이루는 것 같은 착각이 들 정도로 자연스러움을 갖는다.

또한 이 부분에서 음악의 극적 역할과 음악 내재적 구성 사이의 타협점에 대해서도 생각해 볼 수 있다. 음악 자체가 구성력을 갖기 가장 쉽고 효과적인 방식은 앞서의 부분이 반복하는 순환 구조를 활용하는 것이다. 이 부분이 기본적으로 론도 형식을 가지고 있다는 점에서 순환구조의 구성미를 충분히 갖는다. 하지만 극음악은 서사성을 갖기 위해 지속적으로 변화를 통한 진행감을 가질 필요가 있다. 그러한 변화는 좁은 범위에서는 각 에피소드에서 드러나는 분위기의 다양성에 의해서 창출되며, 더 큰 범위로는 뒷부분으로 갈수록 취조 받는 각각의 인물들의 모토로 제시되는 짧은 음악적 모티브들의 캐논과 같은 대위적 등장과 반복, 그리고 그 텍스처의 두터워짐을 통해 이뤄낸다. 그리고 마지막으로 반복구가 등장하고 앞서의 모토들이 모두 캐논과 같이 반복적으로 외쳐지는 클라이막스 속에 마침내 "당신 모두가 미친 사람들이야!"라는 외침으로 1막이 마무리되는 시점에서 관객은 이 부조리하고 코믹한 극적 카타르시스가 음악 구조적 카타르시스와 만나는 지점을 경험하게 된다. 이 부분은 손드하임의 뮤지컬의 극적 총체적 예술을 밀도 있게 경험할 수 있는 부분이라 할 수 있다.

3. 나가면서

앞서 살펴본 내용과 같이 손드하임의 뮤지컬의 독특한 분위기와 극적 몰입감은 그가 사용한 작곡 소재와 기법, 그리고 구조적 음악쓰기 전략과 연관되어 있다. 그의 뮤지컬은 미국 뮤지컬 전통의 코미디를 계승하면서도 기존의 뮤지컬이 가진 진부성을 타파하고자 하였다. 표면적으로는 여전히 오락적이지만 반어적 작곡 방식에 의해 문학적 조소와 아이러니가 표현되었으며, 전통적인 미국

낙천주의를 타파하는 《스위니 토드》와 같은 리얼리즘이 강조되는 오페라에서는 그 잔인하고 독특한 환상을 20세기 모더니즘 계열과 모던 재즈 어법에서 찾을 수 있는 비기능적이고 반음계적 화성으로 제시하고 암시되는 다채로운 선법과 그 변화를 통해 그려내었다. 그의 불균등한 박자와 리듬의 사용은 극의 분위기와 극중 인물에 대한 깊은 이해를 반영한 것으로 악보대로 노래하는 것만으로 이미 훌륭한 연기와 대사가 되도록 한다. 그의 전통 클래식 기악 음악의 형식과 구조에 대한 이해와 지식은 그의 음악이 극의 서사성과 조응하여 보다 강한 몰입감을 주기도 하며, 극의 진행과 독립적 층을 이루며 구조적 재미를 느끼게 한다. 그리하여 그의 뮤지컬은 즉각적인 재미와 감상을 넘어서 음악적 암시와 복선, 또는 인사이드 조크 등을 포함하는 ‘더 깊은 예술적 차원’을 느끼게 한다.

이러한 다양한 깊이의 감상과 이해는 훌륭한 고전 작품들이 흔히 가지는 특징이다. 많은 고전들은 표면적으로 대중들에게도 쉽게 다가가는 친밀함을 가지며, 동시에 전문가들도 거듭 감탄할 수 있을 예술적 깊이를 동시에 가진다. 음악에서의 대위법은 그런 의미에서 이미 음악 자체가 가지고 있는 여러 깊이의 이해의 층이라 할 수 있다. 바흐 음악과 같이 대위적으로 정밀한 음악은 매번 들을 때마다 새로운 선율을 발견하는 것과 같은 환상을 경험한다. 이러한 대위적 음악의 속성은 관현악적 색채를 만나면 또 다른 차원의 입체성을 더하게 된다. 손드하임의 뮤지컬 음악은 그러한 음악 내제적인 대위적 속성과 관현악적 입체성을 넘어 극의 논리적 연관성과 인물들 간의 상호 작용, 그리고 극적 암시와 복선이 음악적으로 구체화된다. 더 나아가 극적 구성과 음악적 구성이 단순히 호응하는 것에서 그치지 않고 서로 독립적으로 이해될 수 있는 층을 이루고 다각적이고 다양한 깊이로 이해될 수 있는 뮤지컬로 완성된다는 점에서 고전으로서의 가능성을 지닌 예술성을 느끼게 한다.

이러한 손드하임의 다채롭고 화려한 작곡 소재와 기법에도 불구하고 그의 뮤지컬에 대한 논의의 시작과 끝은 결국 그의 장르에 대한 깊은 이해와 대본과 등장인물들에 대한 매우 진지한 고찰의 결과이다. 극과 가사, 연기, 무대 등 다른 영역의 예술과 함께 완성되는 뮤지컬의 장르에서 음악을 독립적으로 따로 떼어내어 연구한다는 것은 정말 가치 없는 일이다. 이 논문에서는 그의 작곡 기법에 대한 깊이 있는 논의를 위해 거기에서부터 논의를 시작하였을 뿐이며, 결국에는 그러한 요소들이 어떻게 극예술 전체에 공헌하는지가 가장 중요한 논점이라고 할 수 있다. 그의 폭넓은 음악적 소재와 기법은 그의 뮤지컬에 대한 깊은 이해와 등장인물들에 대한 진지한 고찰을 극적 환상으로 구현하는데 충실하고 효과적인 도구로 사용되었으며, 앞서 언급한 내용과 같이 다각적이고 다양한 깊이의 예술적 감상을 가능하게 만들었다. 이 논문에서는 크게 언급되지 않았지만 그의 가사는 극의 상황과 인물의 심정을 조소적이면서 재치 있게 표현하고 있으며, 또한 상당한 지성과 문학적 감

수성을 내포하고 있다. “극예술은 언제나 그 시대, 그 지역의 보편적 언어의 표현이며, 동시에 극적으로 납득이 된다면 어떠한 혁신적인 예술 형태도 감내할 수 있는 장르이다.”⁴⁰⁾라는 음악학자 살츠만의 언급과 같이, 그의 뮤지컬은 기존의, 또는 심지어 역사상 어떤 뮤지컬보다도 실험적 경향의 음악 소재를 사용하면서도 그것들이 절묘하게 극의 총체성을 목적으로 한다. 그러한 이유로 그의 뮤지컬은 예술적으로 사랑받으면서도 여전히 대중적으로 소비될 수 있는, 그래서 다양한 수준과 취향의 관객을 만족시킬 수 있는 고전적 예술성을 지니고 있다.

그의 음악적 양식의 다양성은 대중예술과 순수예술의 장르의 경계를 허무는 비범한 절충주의의 산물이기도 하다. 미국 대중음악과 극예술, 클래식 전통의 구조와 형식, 그리고 20세기 모더니즘 계열의 현대적 작곡 기법까지, 어느 것이 더 고상한지를 따지지 않고 어떠한 차별도 없이 극의 효과적 완성을 위해서 거침없이 사용된다는 점에서 매우 통쾌하고 고차원적 절충주의 사례이다. 손드하임의 뮤지컬은 이렇게 시대와 양식, 그리고 대중성과 예술성의 경계를 자유롭게 넘나들면서 진지함과 재치, 그리고 냉소가 공존하고 있다는 점에서 여전히 많은 애호가들을 거느리고 있으며, 그 예술적 가치에 대해서도 계속해서 재평가되고 있다. 그의 뮤지컬은 20세기 후반 미국 뮤지컬의 새로운 방향을 제시했다는 소극적인 평가를 뛰어 넘어 20세기 미국 예술 전반에 걸쳐서 중요한 유산 중 하나로 평가될 가능성이 매우 높다고 전망한다.

검색어

스티븐 손드하임(Steven Sondheim), 미국(America), 뮤지컬(Musical), 음악 분석(Music analysis)

40) Eric Salzman, “Whither American Music Theater?” *The Musical Quarterly*, Vol. 75, (Winter, 1991), 236.

참고문헌

- 김현미, “일본 대중문화의 소비와 ‘팬덤(fandom)’의 형성”, 『한국문화인류학』 36 (2003): 149-186.
- 노영해, “현대 미국 뮤지컬의 대표주자 손트하임.” 『음악학』 7 (2000): 115-142.
- 윤성원, “창작뮤지컬 〈빨래〉에 나타난 리얼리즘 연구.” 『공연예술연구』 5 (2017): 50-79.
- 이지언, “프래그머티즘 미학과 대중예술.” 『예술교육연구』 15권 1호 (2017): 51-66.
- Brandel, Rose. “The African Hemiola Style.” *Ethnomusicology*, Vol. 3, No. 3, (1959): 106-117.
- Gordon, Robert ed. *The oxford handbook of Sondheim studies*. Oxford University Press, 2014.
- Green, Douglass M., *Form in Tonal Music: An Introduction to Analysis*, Second Edition. New York, 1979. 박경중 번역. 『조성음악의 형식』. 서울: 삼호뮤직, 1990.
- Levine, Mark. *The Jazz Piano Book*. California: Sher Music Co., 1989.
- McLaughlin, Robert L., *Stephen Sondheim and the Reinvention of the American Musical*. Univ. Press of Mississippi, 2016.
- _____. “Sondheim and Postmodernism,” in *The Oxford Handbook of Sondheim Studies*. Edited by Robert Gordon, Oxford University Press, 2014.
- Joplin, Scott. David A. Jasen Edited, *Complete Piano Rags*. Dover Publications, 1988.
- Kostka, Stefan. *Materials and Techniques of Post-Tonal Music*. Pearson; 4 edition, 2011. 신혁진 번역. 『후기조성음악의 소재와 기법』. 서울: 현대문화기획, 2019.
- Salzman, Eric. “Whither American Music Theater?” *The Musical Quarterly*, Vol. 75, No. 4, Anniversary Issue: Highlights from the First 75 Years, (1991): 230-244.
- Savran, David and Daniel Gundlach. “Anyone Can Whistle as Experimental Theater,” in *The Oxford Handbook of Sondheim Studies*. Edited by Robert Gordon, Oxford: Oxford University Press, (2014): 81-94.
- Secrest, Meryle. *Stephen Sondheim: A Life*. New York: Vintage; Reprint edition, 2011.
- Sondheim, Stephen. *Anyone Can Whistle (Vocal Score) by Stephen Sondheim*. Hal

Leonard, 1981.

_____. *A Little Night Music: Vocal Score*. Warner Bros. Publication, 1974.

_____. *Into the Woods: Vocal Score*. Hal Leonard; 313446 edition, 2010.

_____. *Passion: Vocal Score*. Warner Bros. Publications, 1999.

_____. *Sweeney Todd (The Demon Barber of Fleet Street) (Vocal Score):*
Piano/Vocal. New York: Hal Leonard Corporation, 2000.

Swayne, Steve. *How Sondheim found his sound*. Ann Arbor: University of Michigan
Press, 2007.

Sondheim's Musicals

: Compositional Materials and Techniques pertaining to Theatrical Fantasy and Progression

Hyukjin Shin

Sondheim's musicals have answered the aspiration for the new style in American theater in the late twentieth century. His musicals are the outcome of his insightful understanding and consideration on the drama and characters. Also they are rooted in his exceptional eclecticism in which there is no boundary in styles, genres and artistic levels. In this paper, a few scenes from his well-known musicals are analyzed and discussed in terms of their compositional materials and techniques, such as harmony, modes, rhythm, texture and formal structure. Furthermore it discusses how those aspects contributed the success of musicals as whole and why his musicals are considered to have enough values as American classic.

손드하임의 뮤지컬 - 극적 환상과 진행, 그리고 그에 관련한 작곡 소재와 기법

신혁진

손드하임의 뮤지컬은 20세기 후반의 미국 극장예술의 새로운 양식을 갈망하는 사람들에게 해답을 주었다. 그의 뮤지컬 음악은 각 대본과 극중 인물에 대한 깊은 이해와 고찰의 결과물이다. 또한 다양한 장르의 음악과 그 수준을 따지지 않고 활용하는 그의 비범한 절충주의의 결과이다. 이 논문에서는 그의 대표 뮤지컬 중 몇 장면을 음악적인 측면으로 분석하고 사용된 작곡 소재와 기법을 화성, 선법, 리듬, 텍스처, 형식 구성 원리 등의 측면에서 살펴본다. 그리고 그 결과 어떻게 극의 총체적 예술성에 공헌하고 있는지를 살펴보고 왜 그의 뮤지컬이 미국 고전으로 남을만한 가치가 있는지에 대해 논의한다.

논문투고일자: 2019년 4월 29일

심사일자: 2019년 6월 2일

게재확정일자: 2019년 6월 2일