

# 이건용 오페라에서 나타나는 한국어의 음악적 표현에 관한 연구: 《동승》(2004)과 《왕자와 크리스마스》 (2010)를 중심으로\*

이민희(충남대학교, 강사)

## 1. 들어가며

작곡가 이건용(1947-)은 한국의 대표적인 작곡가로 성악곡과 기악곡을 망라해 많은 작품을 남겼다. 특히 칸타타 《분노의 시》(1985), 《들의 노래》(1994), 국악관현악과 합창을 위한 《만수산 드령춤》(1987), 음반 ‘혼자사랑’(1998) 등 성악 장르에서 독보적인 위치를 차지하고 있으며, 음악극 및 뮤지컬로 명명된 작품을 포함하여 오페라 분야에서는 《솔로몬과 술람미》(1988), 《봄봄》(2001), 《동승》(2004), 《왕자와 크리스마스》(2010), 《오늘 하루 맑음》(2018), 《박하사탕》(2020), 《나는 거위》(2023) 등 총 7편의 작품을 발표했다. 특히 한 작곡가가 일곱 편의 오페라를 무대에 올렸다는 점, 그리고 그 중 세 편의 리브레토를 썼다는 점,<sup>1)</sup> 서울시오페라단 단장으로 재직했고 신작 오페라를 인큐베이팅하는 ‘세종 카메라타’ 프로젝트<sup>2)</sup>를 진행했다는 점 등은 그를 국내의 대표적인 오페

\* 이 논문은 2023년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(NRF-2023S1A5B5A16082728).

- 1) 《오늘 하루 맑음》은 뮤지컬, 《나는 거위》는 음악극으로 공연됐으나 전반적으로는 오페라적 성격이 강한 작품들로서, 《솔로몬과 술람미》는 김문환, 《왕자와 크리스마스》는 노선락과 이진용, 《오늘 하루 맑음》은 김민정, 《박하사탕》은 조광화, 《나는 거위》는 강희원(문정연 원작), 그리고 《봄봄》과 《동승》은 이진용이 대본을 썼다.
- 2) 2012년 만들어진 창작오페라 개발을 위한 프로젝트로 작곡가, 성악가, 작가의 모임 안에서 고연옥이 대본, 최우정이 작곡을 한 《달이 물로 걸어오듯》(2014) 등 다수의 작품이 발표되었다. “오페라에 담은 핏빛 비극... ‘달이 물로 걸어오듯,’” 연합뉴스, 2014년 10월 29일, <https://www.yna.co.kr/view/AKR20141029194900005> [2024년 4월

라 작곡가로 이견이 없게 한다.

다만 이건용이 국내 오페라 분야에 미친 위와 같은 영향력에도 불구하고 그의 오페라에 대해 진행된 연구는 개별 작품에 대한 분석이 대부분이다. 이를테면 이건용의 특정 오페라가 문학작품에서 원작을 취했다는 점에 착안하여 ‘문학오페라’라는 맥락에서 접근한 연구,<sup>3)</sup> 원작의 해학과 아이러니를 어떻게 풀어냈는지 탐색한 연구,<sup>4)</sup> 소재로 삼은 특정 역사적 사건의 재현 방식을 다룬 연구<sup>5)</sup> 등이 대표적이다.<sup>6)</sup> 이러한 연구들은 개별 오페라를 심도 있게 고찰했다는 점에서 의의가 있지만, ‘오페라 작곡가’로서 이건용의 궤적이나 속성을 탐색하지는 않는다.

흥미로운 점은 일부 연구자들이 이건용의 오페라를 두고 “언어와 음악의 관계에 있어서, 연극적 요소를 부각시키며 ‘한국어’의 뉘앙스를 명확하게 표현하는 음악적 특징<sup>7)</sup>을 갖고 있다고 지적하거나, “한국어로도 오페라가 가능하다는 가능성을 보여주는<sup>8)</sup> 사례로 언급해 왔다는 점이다. 이는 이건용의 오페라 안에서 ‘한국어’를 다루는 특정한 방식이 그의 고유의 음악어법으로 인지되어 왔을 가능성을 시사한다.

따라서 본 논문은 첫째, 이건용이 한국의 대표적인 오페라 작곡가라는 점, 둘째, 이건용의 작품에서 나타나는 ‘말과 음악의 밀착된 관계’가 지적되어 왔지만 이에 대한 구체적인 연구가 부재하다는 점에 착안하여, 이건용의 오페라 속 한국어의 음악적 표현에 관한 심층적인 분석을 시도하고자 한다.

연구 대상으로 삼은 오페라는 《동승》과 《왕자와 크리스마스》이다. 《동승》은 2004년 초연된 단막의 오페라로 함세덕(1915-1950)의 희곡을 원작으로 작곡가 이건용이 대본을 썼다.<sup>9)</sup> 이

1일 접속.

- 3) 이경분, “문학오페라(음악극) 연구 - <동승>, <부자유찬>, <보리스를 위한 파티>를 중심으로,” 『음.악.학』 12 (2005), 109-130.
- 4) 김미영, “김유정의 아이러니적인 해학과 조우한 오페라,” 『오페라 속의 미학1: 몬테베르디에서 진은숙까지』, 오희숙, 이용숙 책임편집 (파주: 음악세계, 2017), 119-136.
- 5) 강지영, “한국 창작 음악극에서 5·18 민주화운동이 재현되는 방식에 관한 연구: 오페라 《박하사탕》(2021)과 뮤지컬 《광주》(2019),” 『음악이론연구』 41 (2023), 84-117.
- 6) 이외에도 다음과 같은 선행연구가 있다. 이경분, “김유정의 소설 <봄봄>과 이건용의 실내극 오페라 <봄봄>,” 『낭만음악』 12 (2001), 5-42; 이혜진, “예술작품이 인간의 욕망을 사유하는 방식: 한국창작오페라 《박하사탕》(2021)의 사례를 중심으로,” 『음.악.학』 30/1 (2022), 41-71.
- 7) 오희숙 외, 『문화적 텍스트로서의 한국과 일본 현대 오페라』 (서울: 모노폴리, 2020), 88.
- 8) 이미경, 『도전, 혹은 스밈. 작곡가 이건용과의 대담』 (서울: 예종, 2007), 202.
- 9) 《봄봄》 역시 이건용이 직접 대본을 쓴 또 다른 오페라로서 한국어의 음악적 표현을 탐색하는 본 논문의 분석 대상으로 적절하다. 다만 희극적인 상황 안에서 주인공들의 행동이나 성격을 가사그리기(word painting)의 일환으로서 독특한 모티브 및 선율로 표현하는 경우가 많고, 일부 등장인물의 아리아는 농악복과 함께 연주되며 전통 리듬을 기반으로 한다. 이런 점 때문에 《봄봄》은 본 논문에서 고찰하고자 하는 ‘한국어’의 음악적 표현에서 한발 더 나아가, 기존의 학자들이 심도 깊게 논의해 온 민족적인 양식의 음악어법은 물론 인물의 성격묘사에 활용된 오

작품에서 이진용은 한국어의 음악적 표현을 위한 텍스트의 섬세한 통제를 대본 단계에서부터 행했으며, 각 인물에게 아리아 및 레치타티보를 고르게 배치하고 이 안에서 고유의 성격 및 서사를 이끌어냈다. 본 논문의 필자는 이런 점들이 한국어의 음악적 표현을 탐색하고자 하는 본 논문의 연구 대상으로 적절하다고 판단했다.

《왕자와 크리스마스》는 2010년 초연된 어린이를 위한 그리고 어린이에 의한 합창 오페라로서, 가독성이 좋은 서정적인 선율이 다수 등장한다. 이 때문인지 이 작품은 오라토리오에서 뮤지컬에 이르는 다양한 외형으로 공연됐으며, 대중에게도 큰 사랑을 받아 《봄봄》과 함께 가장 많이 무대에 오른 이진용의 작품 중 하나가 되었다.<sup>10)</sup> 본 논문의 필자는 《왕자와 크리스마스》가 대중에게 호소하는 특유의 보편성을 갖고 있다고 보았으며, 이 점이 한국어를 바탕으로 하는 언어와 음악의 결합을 살펴보기에 적합하다고 보았다. 너무 난해하거나 외면받은 작품이 아닌, 동시대 한국인에게 이해와 공감을 이끌어낸 작품이기 때문이다.

또한 위의 두 작품은 오케스트라의 규모나 등장인물의 수 등이 비교적 간소하며 인물 설정이 명확하고 기승전결 구조가 뚜렷하다. 반음계와 불협화가 부분적으로 등장하지만, 조성 및 선법에 기반한다. 이런 점 또한 위의 작품들을 본 논문의 연구 대상으로 선정한 이유다.

이에 본 논문은 장단, 고저, 악센트, 억양, 말토막 등 한국어의 음운론적 속성, 그리고 음악 안에서 선율에 악센트가 붙는 방식을 토대로 위의 두 오페라 안에서 한국어가 어떻게 표현되는지 분석해 보고자 한다. 오페라 전체에 대한 개괄적 고찰 역시 이뤄질 것이지만, 선택된 몇몇 아리아 및 합창을 대상으로 하는 텍스트와 선율의 관계가 집중적으로 고찰될 것이다.

이런 과정을 통해 본 논문은 한국어를 발음하고 소리낼 때 나타나는 특징이 이진용의 오페라 안에서 어떤 방식으로 표현되는지 추적하고자 한다. 이 경우 ‘한국어’의 속성과 ‘언어 일반’의 속성이 부분적으로 혼재하되, 본 논문에서는 ‘한국어’ 고유의 속성에 조금 더 중점을 두어 살펴볼 예정이다. 더 나아가 이런 탐구를 통해 이진용의 오페라 작법이 사실상 ‘한국오페라’라는 더 큰 부류의 특성

---

케스트레이션까지 논의가 확대될 수 있다. 따라서 본 논문에서는 내용의 집중을 위하여 《봄봄》을 연구 대상에서 제외하였다.

10) 《동승》, 《솔로몬과 솔람미》, 《박하시당》 등은 콘서트 오페라 형식 등으로 공연된 것을 합해도 각각 2-3회 정도만 공연되었다. 반면 《왕자와 크리스마스》는 2010년 초연 이후 서울시소년소녀합창단에 의해 2024년 현재까지 12회 이상 무대에 올랐으며, 《봄봄》 역시 2001년 초연 이후 그랜드오페라단 등에서 다수 공연된 것을 비롯하여 2024년 현재 확인가능한 공연 횟수만 28회에 이른다. 전정임 외, 『한국오페라 1950-2020 2』 (대전: 충남대학교출판문화원, 2023), 201, 206-207, 215-216; ‘왕자와 크리스마스,’ 플레이디비 공연데이터베이스, <http://www.playdb.co.kr/search/Search.asp?KindCode=&Query=%BF%D5%CO%DA%BF%CD%C5%A9%B8%AE%BD%BA%B8%B6%BD%BA> [2024년 4월 1일 접속]; ‘오페라 봄봄,’ 플레이디비 공연데이터베이스, <http://www.playdb.co.kr/search/Search.asp?KindCode=&Query=%BF%CO%C6%E4%B6%F3%20%BA%BD%BA%BD> [2024년 4월 1일 접속].

으로 인지될 수 있는지까지를 고민해 보고자 한다.

## 2. 한국어의 음악적 표현을 탐색하기 위한 도구들

본 장에서는 한국어 음운론에서 다루는 장단, 성조, 억양, 음절 언어(syllable-timed language)적 측면을 간략히 개괄하고, 여기에 더해 몇몇 학자들이 제기해 온 ‘말토막’ 개념 및 언어 수행 양상에 따른 한국어의 음성적 특징을 살펴 보고자 한다. 또한 본 장에서는 다양한 유형의 ‘악센트’ 개념을 활용하여 선율의 특정 지점을 강조하는 방식을 제시할 예정이다. 이런 요소들은 이건용 오페라에서 한국어를 어떻게 음악적으로 표현하는지 분석하기 위한 기초적인 도구가 될 것이다.

### 2.1. 한국어의 음운론적 특성

첫째, 현대 한국 표준어에는 장단(長短)이 존재하며, 이는 장모음을 가진 음절 뒤에 ‘:’이나 음절 위에 ‘ˊ’를 붙여 표기한다. 장단이 존재한다는 것은 특정 단어가 장단의 구분만으로 서로 다른 뜻을 가질 수 있음을 의미한다. 이를테면 ‘눈’을 짧게 발음하면 신체의 눈(眼), 길게 발음하면 하늘에서 내리는 눈(雪)이다.

다만 한국어의 장단은 서울말과 중부방언의 제1음절에서만 유지되는 성질로서 단어의 두 번째 글자인 제2음절 이하에서는 장모음이 단모음으로 변하는 현상이 발생한다.<sup>11)</sup> 예를 들면 말(語)은 장모음을 지니지만 거짓 ‘말,’ 듣기 좋은 ‘말’ 등에서는 길이를 잃는다.<sup>12)</sup> 또한 단어의 어미 형태 변화에 따라 길게 발음되던 단어가 부분적으로 단모음으로 변하는 ‘단모음화’ 현상도 있다. 반대로 본래 짧게 발음되던 각각의 두 음절이 합쳐져 한 음절을 만드는 경우에는 ‘장모음화’가 일어난다. 이 외에도 다양한 규칙을 통해 장모음이 단모음이 되거나, 단모음이 장모음이 될 수 있다.

둘째, 한국어에는 소리의 높낮이, 즉 성조(聲調)가 있다. 이는 현대 한국어보다는 ‘중세국어’라 불리던 옛 한국어의 특징이며, 현재는 함경도와 경상도 지방의 방언에 그 흔적이 남아있다.<sup>13)</sup> 해당 지역의 방언을 외부 사람이 듣게 되면 낮설고 거친 느낌을 받게 되는데, 이는 성조 때문이기도

11) 이상여, “음장(音長) 및 성조(聲調),” 『새국어생활』 10/1 (2000), 198.

12) 권경근, “국어의 음운론적 유형에 대한 연구,” 『우리말 글』 37 (2006), 101.

13) 이상여, “음장(音長) 및 성조(聲調),” 203.

하다. 이러한 소리의 높낮이는 보통 세 가지로 나뉘는데, 낮은 소리를 1, 높은 소리를 3, 상승하는 소리를 1-2와 같이 표시한다. 이 경우 ‘상승하는 소리’는 두 개의 음고가 결합되기에 일반적으로는 장음으로 발음된다.<sup>14)</sup> 이처럼 장단이나 음고 등의 요소가 서로 결합되어 나타나는 것은 흔한 현상이다.

셋째, 음의 높낮이가 문장 단위로 나타나는 ‘억양’이 있다. 억양은 평서문, 의문문, 명령문, 청유문 등의 다양한 문장에서 각기 다르며, 실제 언어를 구사할 때 또렷하게 인식되는 중요한 청각적 요소 중 하나이다.

하나의 악센트를 갖는 단문에서 한국어의 억양구조는 낮은 수평조(Low Level), 가운데 수평조(Mid Level), 높은 수평조(High Level), 낮내림조(Low Fall), 높내림조(High Fall), 온오름조(Full Rise), 낮오름조(Low Rise), 내리오름조(Fall-Rise), 오르내림조(Rise-Fall) 등 다양하다. 해당 억양의 형태는 유형의 이름이 암시하는 바와 같다. 이를테면 “학교에 있어.”라는 평서문이 음역의 아랫부분에서 시작해 가운데 부분에 가까운 높이까지 소리나면 ‘낮오름조’로서, 부탁의 의미를 갖는다.<sup>15)</sup>

넷째, 한국어는 보통 음절언어로 분류된다. 이는 언어의 리듬이 등시간적이며, 동일한 간격을 두고 ‘음절’이 나타난다는 의미이다.<sup>16)</sup> 물론 한국어가 영어처럼 강세에 기반한 강세박자언어(stress-timed language)인지에 대한 계속되는 문제 제기가 있었고, 음절언어적 측면과 강세박자언어적 측면을 모두 포함하고 있다는 주장도 있다.<sup>17)</sup> 이와 같은 대립되는 이론들 전체를 통해 알 수 있는 것은 한국어, 더 나아가 언어를 말할 때에는 음절 혹은 강세 등이 일정한 시간 간격을 두고 나타난다는 점이다. 이러한 특성은 시간 안에 고르게 펼쳐지는, 말소리로 구성되는 청각적 운율을 만든다.

## 2.2. ‘입말’을 살펴보기 위한 추가적인 개념들

앞서 언급한 한국어의 음운론적인 속성들은 한국어의 문법적인 측면 및 발음 규칙에 관한 것이다. 하지만 일상에서는 ‘입말’(spoken language)로 의사소통을 하기에, 이와 관련된 개념을 추가적으로 고민할 필요가 있다.

14) 3음절로 구성된 단어가 있을 때 각 음절이 어떤 높낮이로 소리 나는지에 따라 경상도의 방언인지 함경도의 방언인지 나눌 수도 있다. 함경도 방언에서는 낮은 음조로 나타나는 음절이 경상도 방언에서는 높은 음조로 나타나는 단어가 하는 식이며, 이 과정에서 그 의미가 달라질 수 있다. 이상억, 위의 글, 204-207.

15) 이호영, “한국어의 억양체계,” 『언어학』 13 (1991), 137-142.

16) 권경근, “국어의 음운론적 유형에 대한 연구,” 85-86; 등시성(Isochronous)이란 일정한 시간 간격을 유지하는 성질을 의미한다. ‘등시성’ 정보통신기술용어해설, [http://www.ktword.co.kr/test/view/view.php?m\\_temp1=2468](http://www.ktword.co.kr/test/view/view.php?m_temp1=2468) [2024년 4월 1일 접속].

17) 정명숙, 신지영, “한국어의 시간 단위에 관하여,” 『한국어학』 12 (2000), 261-263.

‘말토막’(rhythm units)은 입말을 탐색하기 위한 개념 중 하나다. 이는 문법의 단위인 낱말이나 음절과는 일치하지 않는 또 다른 것으로서, “강세(stress)를 가진 음절이나 그 음절을 중심으로 강세가 없는 음절이 모여서 구성된 말의 단위”이다. 일반적으로 발화는 하나 또는 그 이상의 말토막으로 구성되며, 일정한 리듬을 지닌다.<sup>18)</sup>

즉 문법적으로는 보았을 때 문장은 낱말로 구성되어 있으나, 실제 입말에서는 일종의 리듬 단위이기도 한 ‘말토막’이 문장을 구성한다. 이를테면 “아니 또 너 어디 가”라는 문장이 있을 때, 낱말은 ‘아니,’ ‘또,’ ‘너,’ ‘어디,’ ‘가’의 다섯 개지만, 말토막은 ‘아니 또,’ ‘너 어디 가’의 두 개다. 전자의 말토막은 ‘아니’와 ‘또’의 두 낱말이, 후자의 말토막은 ‘너,’ ‘어디,’ ‘가’의 세 낱말이 결합되었다. 템포가 빠른 말씨에서는 말토막 하나에 더 많은 낱말이 포함되며, 템포가 느린 말씨에서는 말토막의 수가 많아지고 말토막 하나의 길이는 짧아진다.<sup>19)</sup> 실질적으로 인지되는 청각적 분절 단위가 곧 말토막으로서, 음절이나 어절,<sup>20)</sup> 혹은 명사, 형용사, 부사, 조사 등 다양한 역할을 갖는 낱말 단위보다 훨씬 직관적인 개념이다.

한편 몇몇 학자들은 기존의 음운론 연구에서 한발 더 나아가 언어 수행 양상에 따른 음성적 특징에 주목할 것을 제안한다. 사전과 문법책에 있는 표준적이고 교과서적인 발음이 아닌, 실제 사람들이 일상에서 사용하는 발화 양상에 주목하지는 것이다. 즉 사람들은 말할 때 “주저, 망설임, 발화 실수, 반복, 번복, 불완전한 문장, 말차례 교환” 등의 모습을 보이는데, 이런 입말 안에는 “글로 쓸 때는 표현할 수 없는 어조나 감정 등”이 “억양이나 강도를 이용해 표현”된다. 또한 화자의 어조에 따른 독특한 “발화 속도, 강도, 억양”을 발견할 수도 있다. 이런 언어 수행 양상에 따른 음성은 “상호 작용성이 매우 강하다”는 특성이 있으며, 말을 한 직후 “휴지” 등이 중요하게 나타나기도 한다.<sup>21)</sup>

언어 수행상의 음성적 특징은 특정 상황과 배경을 바탕으로 새로운 세계를 구축하는 오페라에서 증폭될 수밖에 없는 요소다. 따라서 언어 수행상의 특징을 섬세하게 고려하고 리브레토를 쓸 수록, 그리고 이러한 특징을 음악적으로 충분히 인지하고 작곡할수록 보다 생동감 있는 대사 표현이 가능할 것이다.

18) 이현복, “국어의 말토막과 자음의 음가,” 『한글』 154 (1974), 6, 10.

19) 이현복, “서울말의 리듬과 억양,” 『어학연구』 10/2 (1974), 16.

20) ‘어절’이란 문장을 구성하고 있는 각각의 마디로서, 띄어쓰기 단위와 일치한다. 한편 ‘음절’이란 말소리의 단위로, 몇 개의 음소로 이루어진다. ‘아침’의 ‘아’와 ‘침’ 따위를 의미한다. ‘어절’ 및 ‘음절’ 국립국어원 표준국어대사전, <https://stdict.korean.go.kr/search/searchResult.do> [2024년 4월 1일 접속].

21) 정명숙, “구어 연구를 위한 음성학·음운론의 과제,” 『한국어학』 45 (2009), 105-109.

### 2.3. 음악의 박자 악센트와 리듬 악센트

한국어를 음악과 결합해 아리아 등으로 표현할 때 염두에 둘 점은 앞서 언급한 장단, 음고, 말토막 등의 특성을 ‘어떻게’ 드러낼지에 대해서다. 다양한 방식으로 이를 행할 수 있겠지만, 본 논문에서는 일반적인 화성적·선율적 분석과 함께 특정 음절에 ‘악센트’를 부여하는 방식에 집중했다. 이 경우 선율에 결합하는 악센트는 크게 ‘박자 악센트’와 ‘리듬 악센트’로 나눌 수 있다.

‘박자 악센트’란 특정 박자에 놓인 선율에 자동으로 생성된다. 2박자 계통(4분의 2박자 혹은 8분의 6박자)의 강-약으로 흐르는 마디의 첫 박에, 4박자 계통의 강-약-중-약으로 흐르는 마디의 첫 박과 셋째 박에 박자 악센트가 생긴다.<sup>22)</sup> 이를 오페라 선율 작법에 대입해 보면, 가사 중 특정 음절을 강조하기 위해 해당 음절을 박자의 ‘강박’ 부분에 배치할 수 있다.

한편 박자 악센트를 제외한 그 이외의 모든 악센트를 ‘리듬 악센트’라 칭하는데, 종류도 많고 다양한 요인으로 만들어진다. 음의 길이가 길면 음길이 악센트(durational accent; agogic accent), 선율이나 음형이 시작하는 부분에서는 시작 악센트(attack accent; beginning accent), 선율에서 가장 높거나 가장 낮은 음에는 윤곽 악센트(contour accent; pitch accent), 아주 크게 혹은 아주 작게 연주 되는 음에는 강약 악센트(dynamic accent), 그리고 불협화나 반음계가 협화음이나 온음계음과 비교 되어 등장할 때는 불협화 악센트가 생성된다.<sup>23)</sup>

이렇게 다양한 악센트가 선율의 흐름과 형태에 따라 자연스럽게 혹은 작곡가의 의도에 의해 나타날 수 있다. 가사 속 특정한 음절을 강조하거나 두드러지게 만들기 위해서는 위와 같은 다양한 악센트를 고려하여 선율, 음고, 음길이 등을 조율하고 여기에 해당 음절을 배치할 수 있는 것이다.

## 3. 오페라 《동승》(2004)

《동승》은 2004년 11월 5-7일 노원문화예술회관에서 세종오페라단에 의해 초연된 단막의 오페라로서, 함세덕이 1939년 쓴 희곡을 원작으로 이건용이 작곡과 대본을 맡아, 최영주 지휘, 정갑균 연출로 무대에 올랐다. 2017년 12월 16일 안산문화예술의전당 달맞이극장에서 열린 재연에서는 윤호근이 지휘, 표현진이 연출, 그리고 국립오페라단이 연주를 담당했다.<sup>24)</sup>

22) 허영한 외, 『조성음악의 구조와 분석』 (서울: 예술, 2012), 85.

23) 허영한 외, 위의 책, 86.

오페라 《동승》에는 총 여섯 명의 등장인물이 나온다. 산사의 ‘주지스님’이 베이스로, 절의 동승인 ‘도념’이 보이소프라노 혹은 소프라노로, 30대 중반인 절의 상좌승<sup>25)</sup> ‘정심’이 테너로, 절의 나뭇꾼인 ‘초부’가 바리톤으로, 절에 와서 재를 올리는 ‘미망인’이 소프라노로, 그리고 미망인의 ‘친정 어머니’가 알토로 설정되었다.

전체 오페라는 11개의 장면<sup>26)</sup>으로 이루어지는데 몇몇 부분에는 대사가 삽입되기도 하며 레치타티보와 아리아가 큰 경계 없이 민첩하게 전환된다. 그 중 9번 장면은 ‘전주곡’이라는 이름이 붙어 있는 기악 음악으로서 작품의 전-중반부와 후반부를 가르는 청각적 막과 같은 기능을 한다. 다음은 축약한 오페라의 줄거리이다.

1950-1960년 대의 초겨울 산사. 동자승 도념이 엄격한 주지스님과 청년인 상좌스님 정심과 함께 생활하고 있다. 도념은 젊은 비구니와 사냥꾼 사이에서 태어난 아이로, 늘 어머니를 그리워한다. 어느 날 죽은 아들의 백일제를 드리러 미망인이 절에 온다. 도념은 그녀에게 어머니 같은 애뜻함을, 미망인은 도념에게 연민을 느낀다. 도념은 미망인이 언젠가 두르고 왔던 하얀 털목도리를 토끼털이라 생각하고, 나중에 어머니를 만나면 주기 위해 토끼를 죽여 그 가죽을 불상 뒤에 숨겨 놓기도 하였다.

미망인은 죽은 아들과 닮은 도념을 양자로 들이고 싶어 주지스님께 부탁하고, 주지스님은 이를 말리다가 결국 허락한다. 이 과정에서 도념이 토끼를 잡아들고 있는 것이 발각되는데, 사냥꾼 초부는 자신이 덮을 놓은 것이라 해명한다. 이제 미망인을 따라가기 위해 짐을 싸는 도념. 그런데 숨겨 놓았던 토끼 가죽을 정심이 발견한다. 정심은 미망인에게 연정을 품고 있었고 그녀에게 양자로 가게 된 도념을 질투하고 있었기에, 주지스님에게 도념의 살생을 알린다. 결국 도념은 토끼를 살생한 것이 문제가 되어 양자로 떠나려던 계획이 취소된다. 하지만 도념은 체념하지 않고 어머니를 찾기 위해 절을 떠난다.

이건용은 이 작품이 “단순히 자기의 생모를 그리워하는 아이의 슬픈 얘기”가 아니라 “인연

24) 초연에서는 바이올린, 비올라, 첼로의 10인 현악 앙상블, 그리고 일렉트릭피아노 등으로 구성된 니르바나 필하모닉 오케스트라가 음악을 담당해 묵탁 소리 등을 효과음으로 구현했다. 한편 재연에서는 플루트 2, 오보에 1, 클라리넷 1, 바순 1, 콘트라바순 1, 호른 2, 트럼펫 2, 트롬본 2, 타악기 2, 하프 1, 그리고 최소 20명의 현악 앙상블이 연주를 맡았다. 본 논문에서는 총 1시간 20분 길이로 공연된 2017년 버전의 대본과 영상, 음악을 바탕으로 연구를 진행하였다. 김주일, “오페라로 다시 온 ‘동승,’” 『현대불교신문』, 2004년 10월 23일, <https://www.hyunbulnews.com/news/articleView.html?idxno=199717> [2024년 4월 1일 접속]; 이건용, 2017년판 동승 개요.

25) 불교에서 스승의 대를 이을 여러 승려 가운데에서 높은 승려를 ‘상좌’라고 한다. ‘상좌,’ 한국전통연희사전, <https://terms.naver.com/entry.naver?docId=3326003&cid=56785&categoryId=56785> [2024년 4월 1일 접속].

26) 동승의 악보는 총 1-11까지 번호가 붙어있으며, 번호 붙은 하나의 악보 안에는 레치타티보와 아리아가 연속적으로 이어져 있다. 본 논문에서는 이런 번호 붙은 각 섹션을 ‘장’이라 지칭하고자 한다. 11개의 장은 1. 엄마야 누나야, 2. 어머니는 왜, 3. 저 애는 누구, 4. 바람이 차갑구나, 5. 얼마나 부르고 싶은, 6. 인연은 끊느니만, 7. 저 아찔 너무, 8. 그 자루는 뭐냐, 9. 간주곡, 10. 저 연못을 보이라, 11. 지심귀명래이다. 이건용, 《동승》 악보, e뮤직비즈, 2004, [http://www.emusicbiz.com/shop/item.php?it\\_id=1538552443](http://www.emusicbiz.com/shop/item.php?it_id=1538552443) [2024년 4월 1일 접속].

의 얽힘”에 관한 것이라 언급한 바 있다.<sup>27)</sup> 작품 안에는 미망인의 친정어머니를 제외하고 각 인물에게 할당된 대표 아리아가 있으며, 이들이 서로 얽히며 부르는 중창이 여러 등장한다. 작품의 서사는 ‘어머니를 그리워하는 아이’인 도념과 ‘아이를 잃은 어머니’인 미망인을 중심으로 하며 이들의 음악이 극 중심에 배치되었다. 실제로 도념이 부르는 아리아 ‘엄마, 얼마나 부르고 싶었던 이름이었나요’에 포함된 선율이 라이트모티브로 활용되어 여러 번 다시 등장한다.<sup>28)</sup>

등장하는 여섯 인물 중 한국어의 활용에 관해서는 정심의 아리아가 가장 인상적이다. 이외에도 나뭇꾼 초부, 주지스님, 그리고 도념의 몇몇 아리아에서 앞서 언급한 한국어 고유의 음운론적 속성이 음악화되어 있다. 반면 미망인의 아리아는 고통스러운 감정으로 표출하는 ‘자식을 잃은 슬픔’의 비중이 크기에, 격양되어 있고 드라마틱하다. 때문에 한국어의 묘미를 드러낸다기보다는, 휘몰아치는 감정과 그 헛헛함을 음악으로 증폭시킨 것에 가까워 보인다.

### 3.1. 오페라 《동승》 대본의 특징

함세덕의 희곡 《동승》은 리브레토로 각색되는 과정에서 다양한 변화를 겪었다. 표면적으로는 등장인물이 여섯 명으로 축약되었다는 점이 가장 눈에 띈다. 이 과정에서 원작에 존재했던 초부의 아들이 삭제되었고, 정심이 미망인을 짝사랑한다는 설정이 추가되었다. 또한 초부의 아들 대신 정심이 도념의 살생을 알리며, 본래 속세의 인물로 그려졌던 초부가 극 최후반에 이르러 불교로의 귀의를 암시한다.

이건용은 그 스스로가 문학적 능력이 뛰어난 작곡가로서,<sup>29)</sup> 굵직한 서사의 수정 이외에도 다시쓰기 전반에 걸쳐 섬세한 방식으로 한국어를 다뤘다. 특히 이건용의 리브레토는 텍스트를 한 번만 읽어도 명확히 이해할 수 있도록 명사절이나 형용사절 등이 최대한 배제된 형태다. 이를 기본으로 하여 이건용의 리브레토는 그가 ‘노랫말’의 작성에 있어 중요한 요소라고 주장했던 몇몇 원칙을 관통한다.

이를테면 이건용은 “매우 밀도높은 시적 이미지의 흐름은 오히려 음악에서는 처리하기 어렵”기에 눈으로 읽을 때와 달리 음악으로서 뜻을 제대로 음미할 수 없다<sup>30)</sup>고 이야기한 바 있다. 《동

27) 이건용, “동승과 얽힘,” 『월간 해인』 (2005년 6월호), <http://haein.or.kr/contents/?pgv=v&cnno=5073&wno=292> [2024년 4월 1일 접속].

28) 임효정, “[interview\_이건용 작곡가] 인연의 힘을 누가 막으랴,” 더무브, 2017년 12월 7일, <http://www.ithemove.com/news/articleView.html?idxno=572> [2024년 4월 1일 접속].

29) 이건용은 1956년 아직 대학에 다닐 당시 경향신문 신춘문예에 소설 《석기시대》가 입상한 바 있다. “新春文藝當選作,” 『경향신문』, 1967년 1월 1일.

30) 이건용, “특집 2. 노래운동: 시, 노랫말, 노래,” 『민족음악』 1 (1990), 194-195.

승»에서도 난해하거나 복잡한 텍스트들이 보다 수월한 문장으로 다시 쓰였는데, 이를 이와 같은 관점에서 이해할 수 있을 것이다. 실제로 아래에 제시된 함세덕의 원작에서 “바위 틈에 할미꽃이 피기가 무섭게, 보리 비나 하구 동네만 내려다 봤어요. 인수 아버지네 보리를 벌써 다섯 번째 비였지만 어디 오세요?”라는 시적이고도 복합적인 대사 전체가 삭제되었으며, 대신 보다 간결하고 압축적인 텍스트가 새로 쓰였다.

(함세덕의 원작)

도남: 인수 아버지, 정말 바른대루 얘기해 주세요. 우리 어머니, 언제 오신다구 하셨어요.

초부: 내년 봄보리 비구 나면 오신다더라.

도남: 또 거짓말?

초부: 거짓말이 뭐니? 세상 없어도 이번엔 꼭 데리러 오실걸.

도남: 바위 틈에 할미꽃이 피기가 무섭게, 보리 비나 하구 동네만 내려다봤어요. 인수 아버지네 보리를 벌써 다섯 번째 비였지만 어디 오세요?

...(중략)...

도남: 또, 봄보리 비구 나서 안 오시면 도라지꽃이 필 때 온다구 넘어갈라구?

...(중략)...

도남: 눈이 오나, 비가 오나, 하루 안 빠지구, 아침이면 키를 재봤어요. 그은 금까지 키는 다 자랐어도 어머니는 안 오시던데요 뭐?

(이건용의 리브레토)

도남: 어머니가 이젠 기억이 나질 않아요.

어머니 얼굴을 딱 한 번만이라도 봤으면 좋겠어요.

그러면 어머니가 보고 싶을 땐 눈을 감고 생각하면 되겠지요.

그러는데 3년 뒤에 오신다고 했다면서 어머니는 왜 안 오시는 거예요?

초부: 그야 무슨 사정이 있겠지. 내년 봄이 되면 오실 게다.

도남: 맨날 내년 봄, 내년 봄. 얘기해 주세요. 어머니 정말 오시는 거예요? 정말로? 정말로?

이어지는 텍스트는 주지스님이 도남에게 양자로 가게 되었음을 알리는 부분이다. 원작 대본에서는 자연스러운 문어체의 산문으로 제시되었지만, 이건용은 이를 운율이 있는 세 문장으로 만들었다. 이건용은 노랫말의 구성에 대하여 “음악적으로 필요하다면 같은 가사가 여러 번이고 되풀이될 수 있다”고 말했다.<sup>31)</sup> 이는 “스님 감사합니다”라는 원작의 대사가 아래에서처럼 “스님, 감사합니다. 아씨, 감사합니다”로 반복되는 점에서 확인할 수 있다.

31) 이건용, 위의 글, 194.

(함세덕의 원작)

주자: (도님을 나무동굴 위에 앉힌 후) 난 그런 줄 모르구 공연히 너만 가지구 나무랬구나. 내가 잘못했다. 참 그러구 서울 안대갓집 아씨께서, 널 데려다가 한 반년 동안 쉬영아들 삼구 싶다고 하시드라. 내가 다른 사람 같으면 절대루 승낙하지 않을 거지만, 그 아씨 말씀이라 해서 2,3일 내루 기별해 드린다고 했다.  
도님: 스님 감사합니다.

(이건용의 리브레토)

주자: 아씨가 너를 양아들 삼고 싶어 하신다. 하도 부탁이 간절해서 한 일 년 너를 보내기로 했다.  
이제부터 아씨를 어머니로 알고 잘 따라야 한다.  
도님: 스님, 감사합니다. 아씨, 감사합니다.

원작에서의 “쉬영아들 삼구 싶다고 하시드라”와 리브레토의 “양아들 삼고 싶어 하신다”는 동일한 의미지만 단어의 사용이 다르다. 특히 리브레토에는 원작에 포함된 다양한 뉘앙스의 어머니 조사 등이 부분적으로 삭제되었다. 이는 음절 수의 많고 적음 때문이라기보다는, 매우 짧은 음절이 음악 전체의 흐름을 방해할 수 있기<sup>32)</sup> 섬세하게 조율된 것으로 볼 수 있다.

이처럼 이건용은 그만의 방식으로 텍스트를 다듬으로써 음악을 붙이기에 적절한 가사의 흐름을 만들었다. 섬세한 각색과 다시쓰기로 오페라 속 한국어를 음악적으로 구사하기 위한 기초 작업을 한 것이다.

### 3.2. 한국어의 발음 형태를 반영하는 선율

주지스님이 도님에게 양자행을 알리는 대목을 상세히 살핌으로써 한국어가 오페라 안에서 어떻게 표현되었는지 확인할 수 있다. 이 부분의 텍스트 일부를 2.2.장에서 제시했던 말토막으로 정리하면 다음과 같다. 나이 든 주지스님의 말투를 느리다고 가정하면, 대략 2개의 단어로 구성된 2-4개 음절이 하나의 말토막을 이룬다.

아씨가(3)+너를(2)+양아들(3)+삼고 싶어(4)+하신다(3)

하도(2)+부탁이(3)+간절해서(4)+한 일년(3)+너를(2)+보내기로(4)+했다(2)

이제부터(4)+아씨를(3)+어머니로(4)+알고(2)+잘 따라야(4)+한다(2)

32) 이건용, 위의 글, 194-195.

이건용은 이 텍스트를 점 사분음표(J.)가 한 박 단위인 8분의 9박자에 결합시켰다. 그렇게 말토막으로 표시된 2-4개의 음절 대부분이 한 박 단위로 음악화되었다. 이를테면 3음절인 말토막 “양 아들”은 점 사분음표 단위의 리듬으로 묶였다. 간혹 4음절의 말토막이나 그 외의 몇몇 부분에서는 점 사분음표 기준으로 두 박(J. X 2)이나 세 박(J. X 3)의 음가가 부여됐다. 음악 안에 고르게 흐르는 박 단위와 말토막의 리듬이 일치하며, 이런 방식으로 가사와 음악이 자연스럽게 결합한 것이다. 이 부분의 텍스트와 리듬 구조를 정리하면 <악보 1>과 같다.

<악보 1> 오페라 《동승》의 ‘그 자루는 뭐냐’ 중 ‘주지스님의 아리아’ 일부의 리듬 구조

위의 텍스트에 단어의 ‘장단’ 개념을 추가할 수 있다. 본래 단어란 조사와 결합된 활용형으로 그리고 문장 형태로 의미를 만들기에, 등장하는 모든 단어의 장단을 정확하게 지적하는 것은 무리가 있다. 다만 그중에서도 명확하게 인지되는 몇몇 단어의 장단 구조를 살펴보면 다음과 같다.

아<sup>1</sup>씨<sup>1</sup>가 너를 양<sup>1</sup>아<sup>1</sup>들<sup>1</sup> 삼고 싶어 하신다.

하도 부<sup>1</sup>탁<sup>1</sup>이 간<sup>1</sup>절<sup>1</sup>해서 한 일<sup>1</sup>년<sup>1</sup> 너를 보내기로 했다.

이<sup>1</sup>제<sup>1</sup>부<sup>1</sup>터<sup>1</sup> 아<sup>1</sup>씨<sup>1</sup>를 어<sup>1</sup>머<sup>1</sup>니<sup>1</sup>로 알고 잘 따라야 한다.

이건용은 위와 같은 장단을 포함하는 몇몇 단어에 ‘박자 악센트’를 결합시켰다. 즉 <악보 2>에서 ‘마디선’이 그어진 직후에 등장하는 음절들은 주요 단어의 장모음에 해당한다. 8분의 9박자의 흐름 안에 ‘양: 아들,’ ‘부: 탁,’ ‘일: 년,’ 등 몇몇 단어의 첫음절이 마디의 첫 박에 놓인 것이다. 또한

‘하: 신다,’ ‘했: 다,’ ‘알: 고,’ ‘한: 다’ 등의 단어 역시 8분의 9박자의 첫 박에 놓였는데, 이 경우에는 자의적으로 일부 음절을 강조했다고 볼 수 있다. 이는 《동승》에만 존재하는 주지스님 고유의 말투나 억양으로 다가온다.

또한 박자 구조의 강박에 놓인 각 음절들은 음가 또한 길게 처리되었다. 이는 박자 악센트에 ‘음길이 악센트’를 추가한 것으로서, 단어의 장단 구조와 박자 단위의 음악 흐름을 보다 강화한다.

아 씨 가 나 를 양 아 들 삼 고 싶 어 하 신 다  
 하 도 부 탁 이 간 절 하 여 한 일 년 너 를 보 내 기 로 했 다  
 이 제 부 터 아 씨 를 어 머 니 로 알 고 잘 따 라 야 한 다

<악보 2> 오페라 《동승》의 ‘그 자루는 뭐냐’ 중 ‘주지스님의 아리아’ 일부의 박자 악센트

한편 세 문장으로 이어지는 주지스님의 말이 <악보 3>에서 보듯 쉽표로 나누어지는 프레임즈 단위로 음악화됐음을 알 수 있다. 즉 독립된 세 개의 문장이 마디 111-113, 마디 114-118, 마디 119-122의 프레임즈로 변환됐다.

Andante ♩ = 60

111 주지스님 아 씨 가 너 를 양 아 들 삼 고 싶 어 하 신 다  
 114 하 도 부 탁 이 간 절 하 여 한 일 년 너 를 보 내 기 로 했 다  
 119 이 제 부 터 아 씨 를 어 머 니 로 알 고 잘 따 라 야 한 다

<악보 3> 오페라 《동승》의 ‘그 자루는 뭐냐’ 중 ‘주지스님의 아리아’ 마디 111-122 성악 파트

이어 해당 선율에 ‘음고’가 어떠한 식으로 부여됐는지도 살필 수 있다. (악보 3)에 있는 ‘\*’ 표시는 3-4마디 길이의 프레이즈에서 가장 고음으로, 선율 상의 ‘윤곽 악센트’를 형성한다. 윤곽 악센트는 “양아들,” “부탁,” “보내기로 (했다)”라는 낱말 속 한 개의 음절을 강조한다. 이를 통해 텍스트의 흐름 안에서 가장 중요하게 청취되어야 할 특정 지점을 청자에게 제안한다.

첫 프레이즈인 마디 111-113 및 두 번째 프레이즈인 마디 114-118에서 프레이즈의 첫 음에 비해 마지막 음이 2-3도 가량 하행한 것도 볼 수 있다. 이는 부탁의 말을 할 때 주로 쓰는 ‘낮 내림조’ 형태의 억양을 음높이로 구현한 것이다. 또한 “이제부터 아씨를 어머니로 알고 잘 따라야 한다”의 가사를 갖는 프레이즈는 마디 122의 A음에서 상행으로 끝남으로써 ‘온옴조’의 억양을 들려준다. 이는 해당 문장에 포함된 의문문적인 성격을 음악화한 모습으로 이해할 수 있을 것이다.

### 3.3. 텍스트의 강조를 동반한 감정적 격량의 표현

오페라 《동승》에는 젊은 상좌승 정삼이 원작과는 다르게 미망인에게 연심을 품는 설정이 등장한다. 이 부분은 서사적으로 파격적이며 작품 속 인간군상의 입체적인 성격을 강화한다. 이진용은 이 젊은 스님의 연심을 아리아로 만들어 감정의 격량을 효과적으로 표현했다. 해당 부분의 리브레토는 다음과 같다.

정삼: ...(전락)...  
 저 아씨 너무 아름다워  
 그 살결, 그 입술, 그 눈,  
 아 그 눈,  
 눈물이 가득 어린 그 눈,  
 슬픔이 가득 담긴 그 눈  
 내 마음이 미어진다.  
 가슴이 시리다.  
 이 마음 어찌하나  
 ...(후락)...

이 텍스트는 행이나 특정 단위의 반복 등을 고스란히 유지한 채 음악화됐다. 무엇보다도 <악보 4>에서 볼 수 있듯, 리브레토 상 행의 구분이 2-4마디의 분리된 음악적 호흡으로 나타난다.

<악보 4> 오페라 《동승》의 ‘저 아씨 너무 아름다워’ 마디 18-42 성악 파트

첫 행인 “저 아씨 너무 아름다워”는 악박에서 시작하는 반음계의 하행 모티브로 표현되었는데, 미망인에 휩쓸린 젊은 스님의 마음을 대변해 주는 듯하다. 유사하게 이어지는 하행 프레이즈 안에 포함된 단어들은 마치 감정에 미끄러지듯 또박또박 발음되지 않는다.<sup>33)</sup> 이와는 별개로, 하행 프레이즈가 도달한 지점인 마디 25와 27 등의 “그 눈”과 같은 단어는 음절 모두가 길게 발음되며 가독성이 무척 좋다. 반면 “내 마음이”에서 “내,” “이 마음”에서 “이”처럼 수식하는 음절들은 악박에 배치되었으며, 수식을 받는 “마음” 등의 단어는 강박에서부터 시작된다. 문장의 여러 구성 요소들 사이의 중요도 차이 역시 음악에 반영된 것이다.

또한 ‘내 마: 음이:’, ‘미어진: 다:’, ‘가슴: 이:’, ‘시리다:’, ‘어찌하: 나:’ 등의 단어들은 표준 발음과 별개로 작곡가가 장단구조를 새롭게 부여했다. 이런 장단구조는 정심이라는 인물 개인의 말투나 성격을 묘사하는 것처럼 다가온다.

이건용은 특정 음절에 음가를 길게 부여하는 것에서 한발 더 나아가, 음높이를 강조한다. 즉 ‘그 살: 결:’에서 ‘살’은 앞선 음절보다 상행 도약해 등장하며, 이는 ‘그 입: 술:’과 ‘그: 눈:’에서도 마찬가지다. 또한 ‘그 살: 결:’, ‘그 입: 술:’, ‘그: 눈:’, ‘아 그: 눈:’에서 선율이 계속해서 상승하는데, 이는 미망인에 대한 젊은 스님의 마음을 다소 격한 선율의 흐름으로 표현한다. 보통 도약 음정 이후에는 반진행을 하는 것이 일반적이지만, 여기에서는 계속해서 한 방향으로 도약하기 때문이다. 또한 ‘그 살: 결:’, ‘그 입: 술:’, ‘그: 눈:’(마디 20, 21, 22)에서 긴 음가로 강조된 음절들이 미망인의 외모를 묘사하는 단어라는 점도 흥미롭다.

33) 이는 2017년 정심 역을 맡았던 테너 정제윤의 해석을 기준으로 한 것이다.

이런 도약 선율의 끝에는 “아 그 눈”이라는 단어가 놓였다. 특히 음절 ‘눈’은 마디 18-24의 프레이즈 중 최고음(d음)으로서 윤곽 악센트를 만든다. 이 부분은 정심이 미망인에게 품은 욕망이 정점에 이르는 것으로 해석할 수 있다.

예컨대 이 아리아에서는 음가 및 음고를 섬세하게 조율하여 음악화한 것은 물론, 텍스트 이면의 ‘욕망’ 또한 특정 단어에 대한 강조를 통해 효과적으로 구현하였다.

### 3.4. 말의 얽힘을 들려주는 대위적 짜임새

《동승》의 마지막 장면에 이르면 주지를 비롯한 등장인물들이 예불을 드리며, 도념은 이를 뒤로 하고 절을 떠난다. 동시에 나뭇꾼 초부가 도념을 대신해 불교에 귀의하는 것이 암시되는데 이런 모든 상황이 오페라의 마지막 곡인 ‘지심귀명래’로 표현된다. 이 노래는 기존에 존재하는 ‘지심귀명래’ 염불 위에 새롭게 작곡된 초부의 선율을 결합시켜 2성부의 대위적 짜임새를 만들었다.<sup>34)</sup>

이어지는 악보는 ‘지심귀명래’에서 초부의 선율이 본격적으로 등장하는 마디 52-66의 성악 파트다. 4박자 계열이지만 느린 빠르기( $\downarrow = 40$ ) 덕분에 박자감이나 박자 악센트는 느껴지지 않는다. 이 부분의 가사는 다음과 같다.

초부: 어두운 구름 산에 내려 앉았네

산새들도 등지 깊이 잠잠하고

저녁 예불 소리만 구슬프네

지심귀명래

눈이내리네 산을 덮고 들을 덮고 하늘을 덮네

덮어도 덮어도 남는 이 시름

이 시름 어이할거나 이 시름 어이할거나

지심귀명래

...(후략)

주지 등: 지심귀명래 삼계도사 사생자부 시방삼세 제방찰해 상주일체 불타야중 지심귀명래

대지문수 사리보살 대행보현 보살대비 관세음보살 대원본존 지장보살 마하살 지심귀명래

합창으로 불리는 염불은 오음음계를 중심으로 하며, 주지스님을 비롯한 등장인물이 극 중 예불을 드리고 있음을 나타낸다. 초부의 선율 역시 레를 중심으로 하는 오음음계(레, 파, 솔, 라, 도)가

34) ‘지심귀명래’는 불교에서 쓰이는 염불문으로, 이를 낭송할 때 불리는 교유의 선율이 있다.

52 Lento ♩ = 44

초부

주지

*p* 지 심 귀 명 래 삼 - 계 도 사 사 생 자 - 부

55

*p* 어 두 운 구 름 산 에 내 려

시 아 - 본 사 - - 석 가 - 모 니 불 - - 지 심 귀 명 래

58

앞 앓 네 산 새 들 도 등 지 깊 이 잠 잠 하 고 저 녀 예 불

시 - 방 삼 세 제 방 잘 - 해 상 주 일 제 - - 불 타 -

61

*mp* 소 리 만 구 술 <sup>2</sup>대 지 심 귀 명 래 눈 이 내 리 네

야 중 - - 지 심 귀 명 래 대 - 지 문 수

64

산 을 덮 고 들 을 덮 고 하 늘 을 덮 네 덮 어 도 덮 어 도 남 는 이 시 를

사 리 보 - 살 대 행 - 보 현 보 살 대 - 비

<악보 5> 오페라 《동승》의 ‘지심귀명래’ 마디 52-66 성악 파트

기본이되 몇몇 변화음을 섞었다. 초부의 선율은 음계의 윗쪽을 뚜렷하게 드러낸 채 흐르며, 다소 초월적인 가사를 가독성 있게 노래한다. 이 과정에서 ‘구: 름,’ ‘앓: 앓네,’ ‘내: 리네,’ ‘덮: 네’ 등의 몇몇 단어의 장단이 선율과 결합되어 강조된다. 흥미로운 것은 이 선율이 수려한 목청으로 텍스트를 천천히 읽는, 즉 노랫말의 느린 낭송과 유사하다는 점이다.<sup>35)</sup> 이 지점에서 한국어의 특징으로 언급

35) 이진용의 노래에서 나타나는 이와 같은 뉘앙스의 가사에 대해 홍준철은 “느리게 읽어 가는, 즉 시인의 낭송과 흡

되는 음절언어적 속성을 떠올릴 수 있다. 이 노래의 선율은 강세 및 리듬이 고르게 흐르는, 규칙적인 말소리의 연속으로 인지된다.

한발 더 나아가 초부의 선율은 후면에 흐르는 염불과 더불어 굉장히 또렷한 2성부의 대위적 짜임새를 만든다. 대위법을 활용하는 곡은 많지만, 이 부분에서는 두 성부가 워낙 명확하게 가사를 들려주기에, 대위적 얽힘과 그로 인한 효과가 배가 된다.

사실상 극도로 밀착된 가사와 선율의 결합이 대위적 짜임새 안에서 전개되고, 이를 통해 오페라 속 서로 다른 인간군상의 목소리를 드라마틱하게 보여주는 것이다. 이런 처리는 한국어의 전달이 명확할 때에만, 그리고 이런 성부들이 대위법적으로 능숙히 다뤄질 때에만 비로소 설득력을 가진다.

‘지심귀명래’ 이외에도 유사한 방식의 음악이 《동승》 안에서 발견된다. 이를테면 간주곡 직전에 등장하는 시중창에서도 서로 다른 상념을 가진 주인공들의 이야기가 대위적으로 얽힌다. 여기에서도 모든 성부의 가사가 또렷하게 청취되며, 그 어울림이 대위법을 기초로 한 서사적 효과를 만든다.

#### 4. 오페라 《왕자와 크리스마스》(2010)

《왕자와 크리스마스》는 2010년 12월 18-19일 세종문화회관 M씨어터에서 서울시소년소녀합창단에 의해 초연된 10장의 단막 오페라다. 구타펠(Minerva Guthapfel)의 『조선의 소녀 옥분씨』(1911)를 원작으로 노선락과 이견용이 대본을 썼다. 어린이를 위한 합창오페라로서, 초연 당시부터 최근까지 서울시소년소녀합창단의 대표 레퍼토리로 매해 크리스마스 시즌에 공연되었다. 연출자에 따라 오페라, 뮤지컬, 오라토리오, 합창 뮤지컬을 넘나드는 다양한 외형으로 관객을 만났는데 이를테면 2014년 시즌에는 뮤지컬로,<sup>36)</sup> 2016년 시즌에는 ‘이야기로 들려주는 어린이 크리스마스 오라토리오’라는 타이틀로 해설과 함께 공연됐다.<sup>37)</sup> 또한 《왕자와 크리스마스》는 초연 이후 여러 해에 걸쳐 음악 및 서사에 대한 지속적인 수정과 보완을 시도하여 완성도를 높였다.<sup>38)</sup>

사”하다고 언급한 적이 있다. 홍준철, “[신인논문] 이견용 합창음악 연구,” 『낭만음악』 32 (1996), 203.

36) 이예슬, “왕자와 크리스마스” 아트인사이트, 2014년 12월 19일, <https://www.artinsight.co.kr/news/view.php?no=11477> [2024년 4월 1일 접속].

37) 신성아, “가족 위한 선물, 서울시소년소녀합창단 ‘왕자와 크리스마스,’” 뉴데일리, 2016년 11월 22일, <https://www.newdaily.co.kr/site/data/html/2016/11/22/2016112200061.html> [2024년 4월 1일 접속].

38) 이를테면 초연 후 3년이 되던 해에는 원작 소설의 주인공이 ‘의친왕’일 것이라는 정보가 더해지는 등 다양한 부분

《왕자와 크리스마스》의 배경은 정세가 혼란스러웠던 개화기 조선이다. 작품 안에는 ‘어린 왕’을 비롯하여 우연히 왕과 친구가 되는 ‘덕구’ 그리고 현재의 배경에서 교회 지하실로 심부름을 갔다가 과거로 들어가는 ‘선우’가 등장한다. 선우는 메조 소프라노로, 왕자와 덕구는 소프라노로, 내관들은 바리톤과 테너로, 외국인 선교사 미스 해리슨은 소프라노로 배정되었으며, 이외에도 다양한 조연이 출연한다.<sup>39)</sup> 작품의 간략한 줄거리는 다음과 같다.

교회에서 어린이들이 성가대 연습을 하고 있다. 선우는 교회 지하 보일러실에 심부름을 가게 되는데, 지하실 문을 열고 들어가자 문이 닫히고 무대는 과거가 된다. 배경은 1904-1905년 무렵의 같은 교회. 선교사 미스 해리슨이 야학에서 영어를 가르치는 중이다. 아이들의 차림은 남루하지만 얼굴에는 생기가 돈다. 한편 고관 자제들이 공부하는 양이재에는 어딘지 딱딱하게 영어를 공부하는 아이들이 있다. 왕자는 교회당에 가보고 싶지만 내관은 이를 허락하지 않는다. 그러던 중 밖에서 총성과 합성이 들리고 내관은 당황해 왕자를 데리고 피신한다. 피신하던 왕자는 덕구를 만나고, 덕구는 왕자를 교회당으로 데려간다. 덕구는 왕자에게 다양한 이야기를 들려주고, 왕자는 모든 것이 재미있다. 궁중에서는 내관들이 서로 다투고 있다. 내관 대부분은 예배당에 왕자를 보낼 수 없다고 주장하지만, 유 내관은 왕자가 새로운 문물에 호기심을 갖는 것이 당연하다고 말한다. 왕자가 허름한 옷을 입고 덕구와 교회당으로 가는 통로를 지난다. 덕구는 해리슨에게 왕자를 소개하고 아이들과 함께 ‘요셉과 마리아’ 연극 연습을 한다. 해리슨이 가난하고 약한 사람을 위해 기도하자 왕자가 감동한다. 한편 양이재에서도 해리슨이 노래를 가르친다. 해리슨은 내관과 함께 들어온 왕자를 보고 얼마 전 야학에서 봤던 아이임을 알아차린다. 야학에서는 트리 주변에 아이들이 앉아 먹고 싶은 음식과 갖고 싶은 물건을 상상하는 중이다. 덕구는 부산에 있는 동생이 보고 싶다. 그때 왕자를 찾는 소리에 밖이 소란스러워진다. 결국 덕구와 왕자가 숨어 있다 나오고, 야학에 왔던 ‘예두’라는 아이가 왕자임을 모두 알게 된다.

성탄절, 야학의 트리 주변에는 들뜬 아이들이 가득하다. 덕구는 어제의 소란으로 왕자가 오지 못할 것이라 생각한다. 그런데 내관이 들어와 왕자가 보낸 보따리를 건넨다. 거기에는 “친애하는 동무 덕구에게”라고 시작하는 편지가 있다. 왕자는 덕구에게 부산을 왕복할 수 있는 패를 선물하고 꼭 동생을 만나라고 당부한다. 그리고 왕자의 환영이 나와 “성탄절의 연극을 보지 못함이 아쉬우나 너와 같이 보낸 시간을 영원히 간직할 것이다”라는 말을 하고 사라진다. 해리슨과 덕구가 왕자와 나라를 위해 기도한다.

다시 현재. 시간여행을 떠나 왕자와 덕구를 만나고 온 선우는 이 이야기를 모두에게 들려줄 생각에 신이 난다. 하지만 다들 알고 있는지 반응이 없다. 무대가 성탄절의 들뜬 분위기로 바뀌며 막이 내린다.

《왕자와 크리스마스》는 어린이를 위한 합창 오페라로서, 《기쁘다 구주 오셨네》 등 기존에 작곡된 노래를 다수 삽입했다. 이는 오페라를 관람하는 어린이 관객에게도, 그리고 이 음악을

이 보완되었다. 김영주, “성탄절의 추억을 선물합니다 - 서울시소년소녀합창단 《왕자와 크리스마스》,” 문화공간 175, 2016년 4월 28일, <http://story175.sejongpac.or.kr/2016/04/성탄절의-추억을-선물합니다/> [2024년 4월 1일 접속].  
39) 중심인물 이외에도 성가대 지휘자, 양이재의 선생, 고종황제, 야학의 아이들, 양이재의 고관 자제들, 현재 교회 성가대의 아이들이 등장한다. 이건용, 『(오페라) 왕자와 크리스마스: vocal score』 (서울: 아브라함음악사, 2016), 1.

연주하는 어린이에게도 작품에 다가가기 쉽게 만든다. 물론 삽입된 모든 노래는 이진용에 의해 다양하게 변형된 채다. 이를테면 해리슨과 왕자가 부르는 ‘작은 비밀’에는 동요 《들놀이》의 리듬 일부가 변주되어 있으며, 여기에 새로운 선율이 대위적으로 결합한다.

다수의 합창 안에서 궤적이 작고 반복적인 아이들의 움직임이 음계의 상승과 하강, 짧은 모티브의 반복 등으로 표현된 점도 인상적이다. 예를 들어 합창 ‘영어는 즐거워’에는 반복하는 음형과 짧은 모티브로 구성된 선율이 특징적이며, ‘아뢰옵기 황공하오나’에서는 성악성부만으로 약자지결한 분위기를 만든다.

이 작품이 어린이를 위한 작품이며 어린이가 주인공이라는 점, 극 중 배경이 크리스마스고 실제 크리스마스 시즌에 공연되었다는 점에도 주목할 필요가 있다. 이런 상황에서 삽입된 캐롤 《기쁘다 구주 오셨네》는 선우와 왕자가 거하는 두 시공간뿐 아니라 현실 세계의 관객까지도 무대의 직접적인 주인공으로 느끼게끔 해준다. 극 중 두 시공간뿐 아니라 공연에 찾아온 관객의 배경 역시 크리스마스이기 때문이다.

이외에도 《왕자와 크리스마스》는 서정적인 아리아가 중심이 된다는 점, 2성부 혹은 3성부 이상의 뚜렷한 대위법적인 짜임새를 보여주는 곡이 많다는 점이 특징이다.

#### 4.1. 가독성이 좋은 서정적인 노래들

《왕자와 크리스마스》의 음악은 전체적으로 서정적인 분위기가 강하다. 특히 작품 안에는 어린이가 부르는 수려한 아리아가 다수 등장하는데, 덕구가 자신의 동생을 그리워하며 부르는 ‘진구 내 동생’이 대표적이다. 이어지는 <악보 6>은 ‘진구 내 동생’의 성악 파트 일부이다. 이런 노래들은 한국어의 자연스러운 발음과 이에 대한 뛰어난 음악적 표현을 들려준다.

이를테면 <악보 6>에서 보듯 마디 3-4의 “나는 동생이 보고싶어요”에 비해 마디 5-6의 “진구 내 동생” 부분의 음가가 두 배 이상 길다. 이를 통해 “진구 내 동생”이라는 말토막이 강조된다. 또한 “진구”와 “내 동생”이라는 텍스트는 각각 시분침표와 팔분침표를 포함하고 있는데, 이런 처리를 통해 가사가 느린 속도 안에서 또박또박 발음된다. 또한 대부분의 말토막에서 “내”처럼 수식하는 역할의 어절은 약박으로, 그리고 “동생”처럼 수식받는 역할의 어절은 강박으로 배치됐으며 음가도 더 길다. 이런 방식의 음길이 악센트 및 박자 악센트 설정이 ‘진구 내 동생’ 속 다수의 선율은 물론 ‘들어핀 백합화를 보라’ 등의 아리아에서 발견된다.

Andante ♩ = 80

*p* 나는 동생이 보고 싶어요 친구 내 동생 지금 저 멀리 부산에 있어요 친구 내 동생

<악보 6> 오페라 《왕자와 크리스마스》의 ‘친구 내 동생’ 마디 3-11 성악 파트

위와 같은 아리아 이외에도 《왕자와 크리스마스》 안에는 한국어의 장단을 잘 살린 서정적인 선율이 다수 발견된다. 예를 들어 합창과 독창이 교대되는 ‘아뢰옵기 황공하오나,’ ‘영어는 즐거워’ 등에서는 왈츠지결한 느낌의 합창 섹션과 교대로 등장하는 서정적인 독창 선율이 인상적이다. ‘작은 비밀’에서는 합창으로 나오는 동요 《들놀이》 선율 위로 왕자와 해리슨 선생님의 이중창이 더해지는데, 이 대위선을 또한 서정성의 극치를 보여준다.

이런 유형의 아리아들은 어린이가 부르기 쉬운 단순한 리듬과 선율임과 동시에, 이를 ‘듣고 있을’ 어린이의 이해도 쉽게 한다. 물론 ‘어린이를 위한 작품’이라는 전제가 선율 자체의 평이함을 대변하지는 않는다. 실제로 당시 서울시소년소녀합창단의 원학연 단장은 어린이 합창단의 “어른보다 더 기량이 있는” 면을 염두에 두고 작품을 기획·위촉했으며 “잘하는 친구들에게는 좋은 곡을 줘야 한다”<sup>40)</sup>는 생각을 가지고 있었다. 다만 일반적인 오페라와 달리 《왕자와 크리스마스》의 청자는 어린이일 가능성이 높기에, 선율의 예술성이나 기교와는 별개로 좋은 ‘어린이 오페라’가 되기 위하여 음악의 이해가 수월하고 보편적이어야만 하는 지점이 분명 존재한다. 이런 측면이 극 중 등장하는 가독성이 좋은 선율로 나타난 것으로 보이며, 결과적으로 《왕자와 크리스마스》는 대중적인 호응까지 성취해 낸 작품이 되었다고 볼 수 있다.

#### 4.2. 말이 발화되는 수행상의 특성 표현

왕자와 덕구가 서로의 이야기를 하며 우애를 쌓던 중 밖에서 합성과 고함, 호각소리가 들린다. 곧 어린이들이 비명을 지르며 뛰어오고, 모두가 겁에 질린 상황에서 합창 ‘무서워’가 시작된다. 나라가 어떻게 될지, 미래가 어떻게 될지 알 수 없는 불안한 환경에서 어린이들이 내뱉는 외마디 비명이 바로 이 ‘무서워’ 합창 안에 고스란히 표현되었다. <악보 7>은 합창 ‘무서워’의 초반인 마디 3-14의 성악 성부를 발췌한 것이다. 주목할 것은 “무서워”라는 단어의 표현이다.

40) 김영주, “성탄절의 추억을 선물합니다 - 서울시소년소녀합창단 《왕자와 크리스마스》.”



“무섭다”는 발화는 <악보 7>의 첫 3마디에서 보듯 작은 썸머림(pp)을 갖는 빠른 ‘단단장’ 구조로 제시된다. 마치 작은 목소리로 속삭이듯 “무서워! 무서워! 무서워!”를 짧게 끊어 발음하는 형태다. 이는 2.3.장에서 언급했듯 특정 단어가 구체적인 상황 안에서 발화될 때 생성되는 언어 수행상의 휴지부, 긴장감, 반복 등을 노골적으로 음악화한 것이라 볼 수 있다. 더 나아가 “무서워”를 짧게 외치는 ‘단단장’ 구조의 모티브는 <악보 7>의 마디 4-5 및 마디 10-12에 등장하는 긴 음표와의 대비를 통해 명확하게 인지된다. 음가의 설정뿐 아니라 대비되는 짜임새를 통해 공포에 질려 속삭이는 어린이의 말하기를 강조하는 것이다.

이어지는 <악보 8>은 ‘무서워’ 중 마디 26-35의 성악 파트이다. 불협화와 반음계가 눈에 띄게 많아져 어린이들이 느끼는 총칼과 고향, 군화 소리의 공포가 화성적으로 암시되었다. 이 부분에서는 “번쩍이는 총칼,” “낮서른 군대,” “난데없는 깃발” 등의 표현이 눈에 띈다. 이 선율들은 “번쩍이는”과 “낮서른”처럼 형용사 부분에서는 빠르게 동일한 음을 연타하며, “총칼,” “군대,” “깃발” 등의 수식

Moderato ♩ = 84

26 *mp marcato* *cresc.* *f*

S 번쩍이는 총칼 낮서른 군대 난데없는 깃발 이상한 함성 이상한 함성

M *mp marcato* *cresc.* *f*

M 번쩍이는 총칼 낮서른 군대 난데없는 깃발 이상한 함성 함성

A *mp marcato* *cresc.* *f*

A 번쩍이는 총칼 낮서른 군대 난데없는 깃발 이상한 함성 함성

31 *mp*

S — 총 소 리 고 함 소 리 군 화 발 소 리

M — 총 소 리 고 함 소 리 군 화 발 소 리 군 화 발 소 리 군 화 발 소 리

A — 총 소 리 고 함 소 리 군 화 발 소 리 군 화 발 소 리 군 화 발 소 리 발

<악보 8> 오페라 《왕자와 크리스마스》의 ‘무서워’ 마디 26-35 성악 파트

되는 명사 부분에서는 두 배 이상 긴 음가를 사용했다. 이는 앞서 《동승》 분석에서도 언급했듯 말 토막에서 더 중요한 음절을 강조하는 방식이다. 또한 “번쩍이는,” “난데없는”과 같은 형용사 어절은 그 가사가 또렷하게 들린다기보다는 “깃발”이나 “총칼,” “군대” 등이 불리일으키는 경직되고 무서운 느낌 그 자체를 우물거리며 묘사한다. 한편 마디 30에서 긴 음가로 표현된 “함성”은 그 자체로 ‘함성’이라는 단어가 연상시키는 소리의 긴 울림을 고스란히 리듬으로 옮겨놓았으며, ‘발’이라는 음절을 길게 표현한 “군화발 소리” 말토막은 군화를 신은 군인들이 무섭게 걸어오는 느낌을 동음반복과 붓잡 리듬으로 나타낸다.

전반적으로 합창 ‘무서워’의 가사 처리는 한국어의 언어 수행상의 특징을 보여주는 예로서, 성인이 아닌 어린이의 관점에서 느껴지는 특정 단어나 말의 감각을 증폭하여 표현한 것으로 볼 수 있다.

#### 4.3. 특정 연령 계층의 행동 양상에 대한 음악적 표현

합창 ‘고깃국에 흰쌀밥’은 어린이 합창이 들려줄 수 있는 양상들의 묘미를 들려주는 곡이며, 이런 속성이 한국어와의 매끄러운 결합으로 나타난다. <악보 9>는 해당 음악의 성악 파트 일부를 옮긴 것으로 “찰떡에 꿀을 발라 꿀떡 꿀떡 꿀떡”이라는 가사를 갖는다. “꿀떡”이라는 동일한 단어의 반복이 눈에 띄는데, “꿀떡”의 음기는 사분음표 두 개(마디 32), 팔분음표 두 개(마디 35), 사분음표와 팔분음표(마디 45)의 총 세 가지다. 이런 처리는 단어 “꿀떡”의 의성어 및 의태어적인 속성을 강화하며, 반복해서 말하는 것에서 즐거움을 느끼는 어린이 특유의 말놀이<sup>41)</sup>를 연상시킨다.

유사한 방식의 어린이 특유의 말하기가 계속해서 이어진다. 음악이 중반을 넘어가면 소녀들이 등장해 각자 갖고 싶은 것을 말하는데 <악보 10>에서 보듯 소녀 3, 4, 5 등이 “난 손거울 갖고 싶어,” “난 빨간 댕기 갖고 싶어”처럼 차례로 노래를 부르는 것이다. 이 과정에서 “넌” 하고 그 다음에 이야기할 소녀의 말문을 터 주면, 이것을 받아 “난”이라고 노래를 시작한다. 아이들 사이의 자연스러운 ‘담화방식’이 음악 안에 고스란히 담긴 것이다.

소녀들이 갖고 싶은 것을 말할수록 대화에 속도가 붙는다. 그렇게 소녀 3과 4에는 발화 시간이 4마디, 소녀 5와 6에는 2마디, 소녀 7과 8에는 1마디가 할당되었다. 이는 음악적으로 점차

41) 말놀이란 ‘문자나 말을 소재로 하여 노는 놀이’를 의미한다. 언어유희라고도 하며, 어린이들이 또래집단에서 놀거나 아이들이 말을 배울 때 자주 발견된다. ‘말놀이,’ 다음 한국어사전, <https://dic.daum.net/word/view.do?wordid=kkw000082944&q=%EB%A7%90%EB%86%80%EC%9D%B4> [2024년 4월 1일 접속].

**Allegro** ♩ = 118

소년 독창  
 29 *mf* 찰떡에 꿀을 발라 꿀떡꿀떡 꿀 - 떡 \*

소년들  
 S2 *mf* 찰떡에 꿀을 발라 꿀떡꿀떡 \*\*  
 A2 *mf* 찰떡에 꿀을 발라 꿀떡꿀떡

36 *p* *cresc.* 꿀 - 떡 찰떡에 꿀을 발라 찰떡에 꿀을 발라 찰떡에 꿀을 발라  
*p* *cresc.* 꿀 - 떡 찰떡에 꿀을 발라 찰떡에 꿀을 발라 찰떡에 꿀을 발라

43 *f* \*\*\* 꿀떡꿀떡 꿀떡꿀떡 꿀떡꿀떡  
 꿀을 발라 꿀을 발라 *f* 꿀떡꿀떡 꿀떡꿀떡

<악보 9> 오페라 《왕자와 크리스마스》의 ‘고깃국에 흰 쌀밥’ 마디 29-47 성악 파트

프레이즈의 길이를 짧게 만듦으로써 긴박감을 높이는 방식이지만, 아이들이 모여 왁자지껄 이야기를 늘어놓을 때 그 안에서 점점 감정이 격양되는 모습과도 일치한다. 그렇게 앞다투어 이야기하던 소녀들은 <악보 10>의 마디 87부터는 “갓고 싶어”라고 외치기 시작한다.

소녀들은 “꽃신,” “인형,” “거울,” “댕기,” “쌈지,” “노리개,” “수건,” “색실” 등의 단어를 또렷하게 발음하는 것은 물론, 이런 단어를 반복해 말하는 데에서 오는 말놀이적인 측면을 생동감 있게 표출한다. 이 역시 어린이의 발화 방식과 담화 방을 고스란히 음악으로 전환시킨 예로 볼 수 있을 것이다.

Allegro ♩ = 118

72 (소녀 3) (소녀 4)

소녀 독창

mp 난 손 거울 갖고 싶어 난 빨간 땡기 갖고 싶어

S1

mp 년

A1

년

81 (소녀 5) (소녀 6) (소녀 7) (소녀 8)

난 바늘쌈지 난 노리개 모시수건 오색실 패

molto-----cresc.

p

갖고 싶어 갖고 싶어 갖고 싶어

90

f

갖고 싶어 꽃신 인형 거울 땡기 꽃신인형 거울땡기 쌈지노리개 수건색실

갖고 싶어 꽃신 인형 거울 땡기 꽃신인형 거울땡기 쌈지노리개 수건색실

<악보 10> 오페라 《왕자와 크리스마스》의 ‘고깃국에 흰쌀밥’ 마디 72-98 성악 파트

#### 4.4. 음고 및 화성처리를 통한 연극적 제스처의 성취

앞서 잠시 언급했던 아리아 ‘진구 내 동생’은 주인공 덕구가 부산에 있는 동생 진구를 그리워하며 부르는 노래다. 곡의 초반에는 진구를 향한 덕구의 마음과 부모 없이 둘만 의지해야 했던 과거사가 펼쳐진다. 그러다가 곡이 중반에 이르면 동생인 ‘진구’ 시점의 선율이 등장한다. <악보 11>에 있는 “형아, 날 데리러 와야 해”라는 가사를 가진 부분으로, 본인을 꼭 데리러 와달라고 간청하는 동생의 모습을 형인 덕구가 회상하는 장면이다. 이 부분이 흥미로운 것은 “형아”라는 외침이 음가와 음고, 그리고 화성적인 측면에서 어린 동생의 애원 섞인 말을 연극적으로 구현한다는 점이다.

43 **Adagio** ♩ = 68

그 때 갑 자기 진 구 가 돌 아 서 며 외 졌 어 요

*mp*

d: i46      iiø56      i  
(d minor chord)

48 \*\*

형 아 - 날 데 리 러 와 야 해 날 데 리 러 와 야 해

*f*

Db Major7 VI7 → f: i46      VI7      i56      -7

<악보 11> 오페라 《왕자와 크리스마스》의 ‘진구 내 동생’ 마디 43-50

<악보 11>의 마디 48에 등장하는 “형아” 말도막은 “형” 음절을 짧게, “아” 음절을 길게 발음하도록 음가를 부여하여 실제 이 말을 일상에서 하는 것과 유사한 장단을 만들었다. 이 “형아” 말도막은 마디 47의 마지막 선율이 D음으로 끝난 후 단7도 도약을 통해 등장한다.

해당 부분의 화성언어를 간단히 살펴보면 다소 불안정하게 흐르던 조적 흐름이 마디 45-47에 이르러 라단조의 조성감을 보여주지만, 마디 48에서 라단조에 존재하지 않는 D b Major7 화음을 제시한다. 마디 47의 화음이 d단화음인 것을 감안하면 마디 47과 마디 48은 d음 하나만을 공통음으로 갖는다. 그렇게 화음의 구성음을 돌연 바꿈으로써 마디 47과 48은 화성적으로 멀리 떨어진 상태가 되었다. 그리고 이어지는 마디 49에서는 f단조의 흐름으로 변화한다.

결과적으로 마디 48의 화성과 음가의 처리는 “형아”라는 표현이 마디 47에서 이어지는 발화가 아니라, 완전히 분리된 별개의 발화로 들리도록 한다. 화자가 ‘형’인 마디 47까지의 구간과 화자가 ‘동생’인 그 이후의 구간이 뚜렷이 구분되는 것이다. 이 경우 마디 48부터 연극적 섹션이 삽입되어, 정말로 동생이 등장해 형을 부르는 연기를 하는 것처럼 느껴질 정도다.

‘동생’이 화자가 되는 마디 48부터의 선율이 이전 섹션에 비해 음역이 전반적으로 높다는 점도 지적할 수 있다. 이는 비교적 더 낮은 목소리의 ‘형’과 더 높은 목소리의 어린 ‘동생’이 구사하는 일반적인 음역 차이를 반영한다. 또한 이어지는 “날 데리러 와야 해” 또한 특유의 성조를 드러내고 있는데, 이는 표준적인 발음이라기보다는 ‘진구’의 고유한 억양 혹은 일부 지방에서 나타나는 방언의 높낮이 구조를 반영하는 것처럼 다가온다.

## 5. 나가면서

본 논문은 한국의 대표적인 오페라 작곡가 이진용의 작품에서 나타나는 한국어의 음악적 표현을 《동승》과 《왕자와 크리스마스》의 몇몇 아리아 및 합창을 중심으로 분석했다. 이를 행함에 있어 한국어 고유의 특징인 장단, 고저, 억양, 음절언어적 특성, 말토막 개념 및 음악에서의 박자 악센트와 리듬 악센트 등을 활용했다. 《동승》의 경우 원작 희곡과 비교하여 텍스트의 음악화에 앞서 어떠한 예비적 단계를 거쳤는지도 고찰했다. 이를 토대로 이진용의 오페라 속 한국어의 음악적 표현에 관한 다음의 결론을 얻을 수 있었다.

첫째, 문장 및 말토막은 본래의 언어적인 호흡을 유지한 채 유사한 박자 및 음가로 처리된 경우가 많았다. 또한 조사나 형용사 역할을 하는 음절 및 어절들은 박자 및 리듬 악센트 상 약박에 주로 배치됐으며, 음가 또한 짧게 처리됐다. 반대로 중요한 단어는 박자 및 리듬 악센트 상 강박에 배치되었고, 해당 단어를 이루는 음절 속 장단 구조 또한 음가로 반영됐다. 이외에도 한국어를 말할 때 동반되는 의문문, 청유문 등의 문장 단위 억양 구조가 프레이즈 전체의 고저 단위와 일치했다. 이러한 모습이 《동승》과 《왕자와 크리스마스》의 상당수의 아리아 및 합창에서 발견되었으며, 이를 통해 텍스트에 내재한 음운론적인 측면을 음악적으로 강조 및 증폭시켰다.

둘째, 단어 및 문장에 새로운 장단이나 악센트 등을 부여하기도 했다. 이 경우 해당 선율은 ‘방안’을 구사하거나 구체화된 말투를 갖는 특정한 개인으로 상상되었다. 《동승》에서 정심이 부르는 ‘저 아씨 너무 아름다워’ 속 장단 처리나 주지스님의 아리아 일부, 그리고 《왕자와 크리스마스》에서 덕구가 부르는 ‘진구 내 동생’ 속 독특한 음높이 등이 그 예다.

셋째, 한국어의 음절언어적 속성을 드러내듯, 음악의 흐름 안에 또렷하게 인지되는 고른 텍스트의 분포가 존재했다. 그리고 이러한 선율을 토대로 한 2성부 이상의 대위적 짜임새의 경우 그 음악적 효과가 뛰어났다. 사실상 오페라가 다양한 인간군상의 목소리를 한데 모은 장르임을 감안한다

면, 이처럼 가사의 가독성이 좋은 선율을 토대로 한 대위적 짜임새의 효과는 두드러질 수밖에 없다. 이러한 측면은 《동승》의 ‘지심귀명래’ 등을 비롯한 다양한 음악에서 발견되었다.

넷째, 기존의 화성적 흐름에서 동떨어진 반음계 화음을 등장시킴으로써 해당 구간에서 발화되는 텍스트를 독특한 방식으로 청취되도록 하였다. 이 경우 선율만 존재하는 절대음악이었다면 음향적 환기를 시키는 것에 그쳤겠지만, 이를 오페라에서 구사함으로써 이전의 발화가 중단되고 또 다른 화자에 의한 ‘새로운 말하기’를 시도하는 듯한 느낌을 만들었다. 이는 텍스트를 음악적으로 구현함에 있어 연극적 효과 역시 창출한 것으로 볼 수 있다. 《왕자와 크리스마스》 안에 등장하는 ‘진구 내 동생’의 일부가 이런 처리를 보여주었다.

다섯째, 실제 언어 수행 시 나타나는 상호작용적인 담화 방식이나 감정이 섞인 말의 반복, 어린이 등의 특정 연령 집단이 보여주는 행동양식이 선율의 흐름 및 짜임새로 구현되었다. 이는 《왕자와 크리스마스》의 다수의 합창에서 발견되는 현상이다.

예컨대 이건용의 오페라는 한국어의 속성을 민감하게 다루고 있으며, 한국어의 다양한 음운론적인 특징과 담화 상의 속성 등을 오페라 속 인물의 행동에 적절히 적용해 작품 전체의 표현력을 강화한다. 이런 처리를 통해 이건용의 오페라 속 인물들은 ‘노래를 부르는 성악가’가 아니라 해당 배역 그 자체로 무대 위에서 말과 행동을 음악으로 보여주는 ‘한 사람’이 된다.

이건용은 “상황을 가장 정확하게 전달하는 매체는 말(언어)이고, 감정을 가장 잘 표현하는 것은 음악인데, 감정과 언어, 이 둘을 붙여놓은 것이 오페라”<sup>42)</sup>이기에, 오페라를 따라올 다른 장르가 없다고 이야기한 바 있다. 이는 실질적으로 이건용이 오페라를 지속적으로 작곡하며, 스스로 대본을 쓰고 오페라와 관련된 다양한 활동을 하는 이유이기도 할 것이다. 하지만 그보다 더 중요한 것은 이건용이 이처럼 ‘언어’와 ‘음악’의 관계를 오페라라는 장르 안에서 지속해서 탐색하며, 언어와 음악의 밀착된 결합을 ‘한국어로 노래하는 오페라’로 만들고 있다는 점이다.

물론 한국의 많은 오페라 작곡가 역시 가사와 음악의 자연스러운 결합을 위해 다양한 시도를 한다. 그 안에 이영조(1943-), 최우정(1968-) 같은 굵직한 오페라 작곡가가 존재하며, 이들이 행하는 한국어의 음악적 표현 또한 탁월하다. 따라서 본 논문의 논의와 함께 이러한 다른 오페라에서 나타나는 한국어의 음악적 표현에 대해서도 연구를 진행할 수 있을 것이다. 또한 본 논문에서는 다루지 않은 이건용의 오페라 《박하사탕》을 비롯하여 《봄봄》 역시 후속 연구로 다룬다면 논의가 더 풍부해질 것이다.

42) 임효정, “[interview\_이건용 작곡가] 인연의 힘을 누가 막으랴?”

다만 그럼에도 불구하고, 본 논문의 필자는 본 논문에서 연구 대상으로 선정한 《동승》과 《왕자와 크리스마스》가 가진 선율적 명확성이나 가독성, 한국어의 음운론적 특성을 오롯이 반영한 측면 등이 다른 작품에 비해 ‘조금은 더’ 한국어의 음악적 표현이라는 포괄적인 논의를 진행하기에 적합하다는 입장이다. 더 나아가 이건용 이외에도 다양한 오페라 작곡가가 존재하지만, 이 건용처럼 ‘자주 공연되는’ 한국어 오페라 작품을 쓴 작곡가가 그리 많지 않다는 점도 고려해야 한다고 생각한다.

별개로 최근 젊은 세대가 한국어를 발음할 때 단어의 제1음절에서조차 음의 길고 짧음의 구분을 별로 하지 않는다고 한다.<sup>43)</sup> 이는 이건용의 오페라 안에 적어도 특정 시기의 한국어 발음의 특성이 음가 등으로 보존되었으며, 유사한 맥락에서 방언 등에서 볼 수 있는 독특한 억양도 음악 안에 담긴 것임을 의미한다.

따라서 어떤 측면에서는 이건용의 섬세한 언어와 음악의 결합이 이건용 개인의 시도에 그치는 것이 아니라 한국어로 불리는 ‘한국오페라’의 전형 및 모범으로 불려야 할 가능성 또한 열리게 된다. 이건용의 오페라에는 한국어의 소리, 한국어가 사람들 사이에서 퍼져나가는 담화 방식, 음절이나 어절, 단어·문장 상의 섬세한 장단과 고저가 구현되어 있기에, 그 자체로 외국에서 작곡된 외국어 오페라와는 다른 형태의 선율을 만들어낼 수밖에 없기 때문이다.

#### 검색어

이건용(Lee, Geon-Yong), 오페라 《동승》(Opera *A Little Monk*), 오페라 《왕자와 크리스마스》(Opera *The Prince and Christmas*), 한국어 음운론(Korean Phonology) 오페라 작곡가 (Opera Composer)

43) 이상여, “음장(音長) 및 성조(聲調),” 198-201.

## 참고문헌

### 원작 희곡, 대본, 악보 등 1차 자료

- 이건용. 『(오페라) 왕자와 크리스마스: full score』. 서울: 아브라함음악사, 2016.
- \_\_\_\_\_. 『(오페라) 왕자와 크리스마스: vocal score』. 서울: 아브라함음악사, 2016.
- \_\_\_\_\_. 《동승》 악보. e뮤직비즈, 2004. [http://www.emusicbiz.com/shop/item.php?it\\_id=1538552443](http://www.emusicbiz.com/shop/item.php?it_id=1538552443). 2024년 4월 1일 접속.
- \_\_\_\_\_. 2017년판 동승 개요. (작곡가 제공).
- \_\_\_\_\_. 오페라 《동승》 대본. 2017. (작곡가 제공).
- 함세덕. 《동승》, 『한국현대 대표희곡 선집1』. 서울: 월인, 1999.
- \_\_\_\_\_. 《동승》(1988). 한국저작권위원회, 2017. <https://www.yes24.com/Product/Goods/96224352>. 2024년 1월 1일 접속.

### 단행본

- 강옥미. 『한국어 음운론』. 서울: 태학사, 2005.
- 김미영. “김유정의 아이러니적인 해학과 조우한 오페라.” 오희숙·이용숙 책임 편집. 『오페라 속의 미학 1, 몬테베르디에서 진은숙까지』. 서울: 음악세계, 2017.
- 오희숙, 윤상인, 손유경, 조키 세이지. 『문화적 텍스트로서의 한국과 일본 현대 오페라』. 서울: 모노폴리, 2020.
- 이미경. 『도전, 혹은 스밈: 작곡가 이건용과의 대담』. 서울: 예종, 2007.
- 전정임, 최애경, 이민희, 이혜진. 『한국오페라 1950-2020 2』. 대전: 충남대학교출판문화원, 2023.
- 허영한, 한미숙. 『조성음악의 구조와 분석』. 서울: 예술, 2012.

### 사전

- 국립국어원 표준국어대사전. <https://stdict.korean.go.kr/>. 2024년 4월 1일 접속.
- 이현복. 『한국어표준발음사전』. 서울: 서울대학교출판부, 2006.
- ‘말놀이.’ 다음 한국어사전. <https://dic.daum.net/word/view.do?wordid=kkw000082944&q=%EB%A7%90%EB%86%80%EC%9D%B4>. 2024년 4월 1일 접속.
- ‘상좌.’ 한국전통연희사전. <https://terms.naver.com/list.naver?cid=56785&categoryId=56785>. 2024

년 4월 1일 접속.

‘등시성.’ 정보통신기술용어해설. [http://www.ktword.co.kr/test/view/view.php?m\\_temp1=2468](http://www.ktword.co.kr/test/view/view.php?m_temp1=2468). 2024

년 4월 1일 접속.

‘어절.’ ‘음절.’ 국립국어원 표준국어대사전. <https://stdict.korean.go.kr/>. 2024년 4월 1일 접속.

## 학술지

강지영. “한국 창작 음악극에서 5·18 민주화운동이 재현되는 방식에 관한 연구: 오페라 《박하사탕》(2021)과 뮤지컬 《광주》(2019).” 『음악이론연구』 41 (2023): 84-117.

권경근. “국어의 음운론적 유형에 대한 연구.” 『우리말 글』 37 (2006): 83-108.

이건용. “특집 2. 노래운동 : 시, 노랫말, 노래.” 『민족음악』 1 (1990): 184-207.

이경분. “문학오페라(음악극) 연구 - <동승>, <부자유친>, <보리스를 위한 파티>를 중심으로.” 『음.악.학』 12 (2005): 109-130.

\_\_\_\_\_. “음악과 문학-김유정의 소설 <봄봄>과 이건용의 실내희극 오페라 <봄봄봄>.” 『낭만음악』 12 (2001): 5-42.

이상억. “음장(音長) 및 성조(聲調).” 『새국어생활』 10/1 (2000): 197-209.

이현복. “국어의 말토막과 자음의 음가.” 『한글』 154 (1974): 5-16.

\_\_\_\_\_. “서울말의 리듬과 억양.” 『어학연구』 10/2 (1974): 15-25.

이혜진. “예술작품이 인간의 욕망을 사유하는 방식: 한국창작오페라 《박하사탕》(2021)의 사례를 중심으로.” 『음.악.학』 30/1 (2022): 41-71.

이호영. “한국어의 억양체계.” 『언어학』 13 (1991): 129-151.

정명숙. “구어 연구를 위한 음성학·음운론의 과제.” 『한국어학』 45 (2009): 95-112.

정명숙, 신지영. “한국어의 시간 단위에 관하여.” 『한국어학』 12 (2000): 261-278.

홍준철. “[신인논문] 이건용 합창음악 연구.” 『낭만음악』 32 (1996): 169-238.

## 잡지, 인터넷 자료 및 기타자료

김영주. “성탄절의 추억을 선물합니다 - 서울시소년소녀합창단 《왕자와 크리스마스》.” 문화공간175. 2016년 4월 28일. <http://story175.sejongpac.or.kr/2016/04/성탄절의-추억을-선물합니다/>. 2024년 4월 1일 접속.

박제성. “중극장 프로덕션의 그랜드 오페라 국립오페라단 《봄봄》 《동승》.” 『음악저널』. 2018

년 2월호.

이건용. “동승과 얽힘.” 『월간 해인』. 2005년 6월호. <http://haein.or.kr/contents/?pgv=v&cno=5073&wno=292>. 2024년 4월 1일 접속.

이예슬. “왕자와 크리스마스.” 아트인사이트. 2014년 12월 19일. <https://www.artinsight.co.kr/news/view.php?no=11477>. 2024년 4월 1일 접속.

임효정. “[interview\_이건용 작곡가] 인연의 힘을 누가 막으랴?” 더무브. 2017년 12월 7일. <http://www.ithemove.com/news/articleView.html?idxno=572>. 2024년 4월 1일 접속.

장혜선. “《왕자와 크리스마스》, 벌써 10년.” 웹진 문화공간 175. 2019년 11월 28일. <http://story175.sejongpac.or.kr/2019/11/%EB%B2%8C%EC%8D%A8-10%EB%85%84/>. 2024년 4월 1일 접속.

‘오페라 봄봄.’ 플레이디비 공연데이터베이스. <http://www.playdb.co.kr/search/Search.asp?KindCode=&Query=%BF%C0%C6%E4%B6%F3%20%BA%BD%BA%BD>. 2024년 4월 1일 접속.

‘왕자와 크리스마스.’ 플레이디비 공연데이터베이스. <http://www.playdb.co.kr/search/Search.asp?KindCode=&Query=%BF%D5%C0%DA%BF%CD%C5%A9%B8%AE%BD%BA%B8%B6%BD%BA>. 2024년 4월 1일 접속.

## 신문기사

“新春文藝當選作.” 『경향신문』. 1967년 1월 1일.

“오페라에 담은 핏빛 비극... ‘달이 물로 걸어오듯.’” 『연합뉴스』. 2014년 10월 29일. <https://www.yna.co.kr/view/AKR20141029194900005>. 2024년 4월 1일 접속.

김주일. “오페라로 다시 온 ‘동승.’” 『현대불교신문』. 2004년 10월 23일. <https://www.hyunbulnews.com/news/articleView.html?idxno=199717>. 2024년 4월 1일 접속.

신성아. “가족 위한 선물, 서울시소년소녀합창단 ‘왕자와 크리스마스.’” 『뉴데일리』. 2016년 11월 22일. <https://www.newdaily.co.kr/site/data/html/2016/11/22/2016112200061.html>. 2024년 4월 1일 접속.

A Study on the Musical Expression of the Korean Language  
in Geon-Yong Lee's Operas:  
Focusing on *A Little Monk*(2004) and  
*The Prince and Christmas*(2010)

Minhee Lee

This study analyzes the relationship between the Korean language and melody in the works of Geon-Yong Lee, a leading Korean opera composer, focusing on several arias and choruses from Opera *A Little Monk* (2004) and Opera *The Prince and Christmas* (2010). In conducting this analysis, the study utilizes the inherent features of the Korean language, such as its rhythm patterns, pitch, intonation, syllable-timed characteristics, and rhythm units, as well as the concepts of meter accent and rhythm accent in music.

The analysis reveals that in Geon-Yong Lee's operas, sentences and rhythm units are musically adapted while maintaining their original linguistic breath. The rhythmic structure, modifying structures, word pitch, and sentence intonation of the Korean language combine with various meter accents and rhythm accents to enhance the meaning of the text.

Furthermore, Geon-Yong Lee's operas introduced new rhythms or accents to words and sentences through music. In such cases, these melodies conveyed dialect usage or helped to concretize individual characters' personalities. The syllable-timed nature of the Korean language is also reflected in the evenly distributed, clearly perceivable text within a regular musical flow. This formed the basis for the distinctive expressiveness of the contrapuntal textures.

By introducing chromatic sections, the operas allowed the text being articulated in those parts to be heard in a unique manner. Additionally, they musically implemented interactive discourse styles, emotional speech repetitions, and linguistic behaviors characteristic of specific age groups, as observed in real language use.

## 이건용 오페라에서 나타나는 한국어의 음악적 표현에 관한 연구: 《동승》(2004)과 《왕자와 크리스마스》(2010)를 중심으로

이민희

본 논문은 한국의 대표적인 오페라 작곡가 이건용의 작품에서 나타나는 한국어의 음악적 표현을 《동승》(2004)과 《왕자와 크리스마스》(2010)의 몇몇 아리아 및 합창을 중심으로 분석했다. 이를 행함에 있어 한국어 고유의 특징인 장단, 고저, 억양, 음절언어적 특성, 말토막 개념 및 음악에서의 박자 악센트와 리듬 악센트 등을 활용했다.

그 결과 이건용의 오페라에서는 문장 및 말토막이 본래의 언어적인 호흡을 유지한 채 음악화되었으며, 한국어의 장단구조, 수식구조, 단어의 높낮이, 문장의 억양 등이 다양한 박자 악센트 및 리듬 악센트와 결합하여 해당 텍스트의 음운론적인 측면을 강화함을 알 수 있었다.

또한 이건용의 오페라는 단어 및 문장에 새로운 장단이나 악센트 등을 부여하기도 하였다. 이 경우 해당 선율들은 ‘방언’을 구사하거나 특정 인물의 성격을 구체화하는 것으로 다가왔다. 이외에도 한국어의 음절언어적 특성을 드러내듯 음악의 흐름 안에 또렷하게 인지되는 고른 텍스트의 분포가 존재했다. 그리고 이런 성부를 토대로 하는 대위법적인 짜임새의 표현성이 두드러졌다.

화성적으로 반음계 색션을 등장시킴으로써 해당 구간에서 발화되는 텍스트를 독특한 방식으로 청취되도록 하거나, 실제 언어 수행 시 나타나는 상호작용적인 담화방식, 감정이 섞인 말의 반복, 특정 연령 집단이 보여주는 언어적 행동 등을 오페라 안에 음악적으로 구현한 경우도 있었다.

예컨대 이건용의 오페라는 한국어를 민감하게 다루고 있으며, 한국어의 다양한 음운론적인 특징과 담화 상의 속성 등을 음악적으로 반영함으로써 표현력을 강화한다. 따라서 이건용의 오페라는 개인의 오페라 작법을 구축한 것에서 한발 더 나아가, ‘한국오페라’로서의 기본적인 속성을 스스로 구체화한 것으로도 볼 수 있을 것이다.

논문투고일자: 2024년 05월 01일

심사일자: 2024년 05월 18일

게재확정일자: 2024년 05월 21일