

음악 작품으로 본 셰익스피어(William Shakespeare)의 영향력과 영감

William Shakespeare's Influence and Inspiration on Musical Works

길한나

경희대학교 대학원 포스트모던음악학과

Hanna Kiel(stellinaya@naver.com)

요약

이 논문은 음악사에 절대적 영향을 끼친 극작가 윌리엄 셰익스피어(William Shakespeare)의 작품들을 토대로 탄생한 다양한 음악작품을 중심으로 음악사 안에 내재된 셰익스피어의 영향력과 가치를 재조명한다. 그 방법으로 셰익스피어의 원작을 언급함과 동시에 동일 소재를 사용한 서로 다른 음악 작품들을 분석하며, 또한 셰익스피어가 제공한 극적 장치에 따른 음악적 구현에 관하여 '셰익스피어의 음악적 언급과 텍스트', '구성적 본보기와 그 변형', '인물묘사와 인간상의 구현', '장르적 다양성과 창조적 가능성' 등 네 가지 측면을 통하여 고찰한다.

■ 중심어 : | 셰익스피어 | 오페라 | 뮤지컬 | 음악 | 분석 |

Abstract

This paper reevaluates the influence and value of Shakespeare inherent in the history of music, focusing on the works of playwright William Shakespeare who have had an absolute influence on the history of music and various musical works derived from his work. To consider ways referred to the original work of Shakespeare, and at the same time to analyze the different musical pieces with his same material, and also about the musical implementation according to theatrical devices provided by Shakespeare through the four aspects of 'Shakespeare's musical descriptions and texts', 'Configuration model and its variants', 'Portrayal of person and human character' and 'Genre diversity and Creative possibility'.

■ Keyword : | Shakespeare | Opera | Musical | Music | Analysis |

I. 서론

예술사를 통틀어 가장 영향력을 끼친 극작가를 들라면 단연 윌리엄 셰익스피어(William Shakespeare, 1564-1616)를 꼽을 수 있다. 굳이 영국 르네상스와 그 시대적 배경, 그리고 그의 작품적 가치를 설명하지 않

더라도, 동시대를 거쳐 현재까지 인문학과 예술사 전반에 걸친 그의 영향력 아래 탄생한 수많은 작품들의 파급력은 이를 증명하기에 충분하다. 무엇보다 36편에 달하는 셰익스피어의 희곡과 154편의 소네트(sonnet)들은 시대를 거슬러 무수히 많은 예술가들에게 영감의 원천으로 작용하여 다양한 작품으로 재탄생되었을 뿐

접수일자 : 2018년 03월 08일

수정일자 : 2018년 04월 13일

심사완료일 : 2018년 04월 22일

교신저자 : 길한나, e-mail : stellinaya@naver.com

아니라, 금세기에 들어 많은 문화적 산물과 결합하여 새로운 주류를 형성하며 그 가치를 입증하고 있다.

예를 들어 운명적 연예비극 <로미오와 줄리엣>은 문학과 연극 무대를 뛰어 넘어 이미 40여 편의 영화와 30여 편의 극음악으로 탄생되었는데, 이는 아서 부룩(Arthur Brooke, 생년미상-1563)의 번역 서사시<로미오와 줄리엣의 슬픈 이야기>(1562)를 기초로 각색되었다. <로미오와 줄리엣>은 셰익스피어의 필력과 영향력의 가치를 증명하는 작품으로, 셰익스피어 이전에도 이탈리아의 구전이야기를 바탕으로 한 동일 소재의 여러 작품들이 존재했음을 감안할 때, 셰익스피어의 뛰어난 구성력과 상상력의 힘을 여실히 보여준다. 이 작품은 추후 베를리오즈(Hector Berlioz, 1803-1869), 차이코프스키(Pyotr Ilyich Tchaikovsky, 1840-1893), 프로코피예프(Sergei Prokofiev, 1891-1953) 등 고전 작곡가로부터 듀크 엘링턴(Duke Ellington, 1899-1974), 다이어 스트레이트(Dire Straits, 1977-), 테일러 스위프트(Taylor Swift, 1989-), 아칼라(Akala, 1983-)까지 재즈를 비롯한 팝과 랩 등 대중음악 분야의 뛰어난 음악가들에 의해 새로운 창작물로 탄생함으로써, 예술과 문화 전반에 걸친 셰익스피어의 영향력과 작품적 가치를 절감하게 한다.

이에 필자는 본 논문을 통해 특별히 ‘음악’ 안에 내재된 셰익스피어의 영향력과 영감을 재조명하고, 이를 바탕으로 재탄생한 다양한 음악 작품의 분석을 통하여, 원작의 가치에 상응하는 공연물의 예술적 가치를 논하려 한다. 그 방법에 있어 셰익스피어의 원작과 이를 사용한 서로 다른 작품들의 음악적 특징 및 표현 방식에 관하여 ‘셰익스피어의 음악적 언급과 텍스트’, ‘구성적 본보기와 그 변형’, ‘인물묘사와 인간상의 구현’, 그리고 ‘장르적 다양성과 창조적 가능성’ 등 네 가지 측면의 분석을 통해 설명하고자 한다.

II. 셰익스피어의 음악적 언급과 텍스트

1. 셰익스피어의 작품 속 소리와 음악

‘온 세상을 무대로 모든 인간사를 연극으로’ 보았던

셰익스피어의 뛰어난 언어 구사력과 인간에 대한 통찰력, 구성력과 무대 감각은 글로브(Globe Theatre)를 통한 전속작가, 연출가, 배우, 경영자 등 다양한 경험을 통해 축적되었다. 이는 36편의 희곡 작품 안에 고스란히 용해되었는데, 가히 절대적이라 평가받는 그의 희곡들은 이러한 경험으로 터득한 기술적 요인들로, 음악적 관점에서 보자면 무엇보다 그의 작품 안에 표현된 ‘소리’와 ‘음악’에 대한 감각과 관심을 우선순위에 둘 수 있다.

물론 그가 훌륭한 연주가라거나 깊은 음악적 소양을 갖춘 사람이란 증거는 명확하게 논의된 바 없지만, 그의 작품 속 인물들의 언급을 통해 적어도 그가 리코더 및 몇몇 악기를 다룰 줄 알았으며 흥겨운 노래를 즐겼다는 점은 짐작할 수 있다. 그는 머메이드 테번(Mermaid Tavern)이나 스트레트포드 온 에이븐(Stratford on Avon)을 드나들며 왁자지껄한 분위기 속에서 당시 유행하던 마드리갈(Madrigal)을 부르거나 즉석 시들을 읊곤 했는데, 당시 엘리자베스 마드리갈(Elizabeth Madrigal)이 꽃을 피운 시기임을 감안할 때, 그가 영시(英詩)를 가사로 한 이 세속 노래들에 심취해 있었다는 것은 당연한 일로 여겨진다[1].

중요한 것은 셰익스피어의 작품에 나타난 소리와 음악에 대한 언급으로 미루어볼 때, 그는 악음(樂音) 뿐 아니라 일상의 소음과 소리들에 관하여도 대단한 관심을 가진 사람이었으며 이를 작품에 적극적으로 반영했다는 점이다. 실제로 그의 작품 속 인물들은 헨리6세(King Henry VI)나 로렌조(Lorenzo)처럼 자신의 심정을 음악에 비유하거나, 데스테모나(Desdemona), 오피리아(Ophelia), 에어리얼(Ariel)과 같이 노래로 직접 표현하기도 하며, 때로는 오르시노(Orsino)공작이나 토비(Toby)경의 경우처럼 타인에게 연주를 요청하기도 한다. 이와 같이 셰익스피어는 음악적 설계를 인물과 상황의 전개나 극적 효과를 위한 장치로 사용했는데, 이는 흡인력의 면에서 최상의 도구로 작용했다.

또한 셰익스피어는 인물 사이의 관계나 정서적 특성을 표현하기 위해 동일한 소음에 대한 상반된 반응을 피력하기도 했는데, 이에 관한 연구로 김창호는 ‘소음과 음악의 경계선은 주변 환경에 따라 결정되며, 소음이나

악음의 구분은 발신자와 수신자 사이에 형성되는 상호 작용의 결과'라고 정의한다. 그는 이어 '동일 소음에 관한 '반응'의 설명으로 포샤(Portia)의 반응과 히폴레타(Hippolyta)와 테세우스(Theseus)의 상반된 반응을 예로 든다. 여기서 소리에 대한 반응은 '주변 환경'이나 '상호작용의 결과'에 따라 달라짐을 알 수 있는데, 중요한 것은 셰익스피어가 자신의 인물들을 통해 이를 잘 설명하고 있다는 점이다. 다시 말해 셰익스피어는 <베니스의 상인>에서 '주변에 아무도 없으면 까마귀 울음 소리도 종달새처럼 아름답게 들린다'라는 포샤의 말을 통해 '주위 환경'에 따른 반응을 표현했고, <한여름 밤의 꿈>에서는 아래와 같이 스파르타 사냥개 소리에 대한 두 인물의 설전을 통해 '상호작용의 결과'에 따른 상반된 반응을 피력했다[2].

히폴레타 - '부드러운 천둥소리에 비할 부조화'
 테세우스 - '가지각색 종소리처럼 조화로운 소리'

이와 같이 셰익스피어는 그의 작품에서 듣는 사람에 따라 음악이 되거나 소음이 되는 '소리의 성질'과 이에 대한 '반응'을 들어, 인물 사이의 관계나 정서적 특성을 표현하는 수단으로 '소리'를 잘 활용하고 있다.

2. 셰익스피어의 텍스트와 예술가곡

셰익스피어는 또한 '인물'과 '심리' 묘사의 수단으로 소리를 활용하는데, 적극적으로는 '가창이나 낭송' 형태를 빌어, 소극적으로는 '청취나 환청' 상태를 빌어 표현한다. 그가 사용한 '낭송 혹은 가창' 형태의 텍스트들은 작곡가들의 정서를 자극하며 토마스 몰리(Thomas Morley, 1577-1602), 윌리엄 버드(William Byrd, 1543-1623), 로버트 존슨(Robert Johnson, 1583-1633) 등 동시대 최고의 작곡가의 손에서 아름다운 성악곡으로 탄생 되는데, 이는 수 세기 동안 변방에 머무르던 영국음악을 음악사의 중심으로 끌어올리는 중요한 계기로 작용한다. 또한 이 중심에는 20세기 대표 작곡가인 랄프 폰 윌리엄스(Ralph Vaughan Williams, 1872-1958), 로저 쉘터(Roger Quilter, 1877-1953), 제럴드 핀지(Gerald Finzi, 1901-1956), 벤자민 브리튼

(Benjamin Britten, 1913-1976)의 역할도 두드러지는데, 바로 이들을 통해 영국 음악의 주류 형성과 세계화가 이루어지기 때문이다.

현재까지 널리 알려진 셰익스피어의 텍스트들은 <십이야>의 광대 페스테(Feste)의 노래인 '오너라 죽음아(Come away, death)'와 '오 사랑하는 그대(O Mistress mine)', 그리고 <좋은실대로>의 애미언스(Amiens)의 노래인 '불어라, 불어라 그대 겨울바람아(Blow, blow thou winter)'를 비롯하여 아래와 같이 약 20여 편으로 축약된다.

'When griping griefs' <로미오와줄리엣>(1597)
 'When icicles hang by the wall'
 <사랑의헛수고>(1598)
 'Tell me where is fancy bred'
 <베니스의상인>(1600)
 'Sigh no more, Ladies, sigh no more'
 <헛소동>(1600)

'Good morrow, tis St. Valentine's day'
 'How should I your true love know?' <험릿>(1603)
 'When daffodils begin to peer' <겨울이야기>(1623)

'Hark, hark the lark'
 'Fear no more the heat of the sun' <심벌린>(1623)

'If music be the food of love'
 'When that I was a little tiny boy' <십이야>(1623)
 'Take, o take those lips away' <자에는자로>(1623)

'It was a lover and his lass'
 'What shall he have that killed the deer'
 'Under the greenwood tree' <좋은실대로>(1623)

'Come unto these yellow sands'
 'Full fathom five thy father lies'
 'Where the bee sucks, there suck I' <태풍>(1623)
 'Orpheus with his lute' <헨리8세>(1623)

앞서 열거된 셰익스피어의 텍스트들은 수많은 작곡가들의 손을 빌어 각각 100-300편에 달하는 아름답고 개성적인 버전으로 재탄생되는데, 이는 셰익스피어의 영향력과 감화력을 증명하는 실제적 예로 간주된다[3].

이들 작품 중 가장 인상적인 작품으로 로저 켈터(Roger Quilter)의 연가곡집 <세 개의 셰익스피어의 가곡>(1905-1906)이 있으며, 켈터는 세련된 선율과 감각적 악센트, 호소력 짙은 화성으로 셰익스피어의 텍스트들에 음악적 심상(心象)을 입힌다. 그는 셰익스피어 이외에도 블레이크(William Blake, 1757-1827), 헤릭(Robert Herrick, 1591-1674), 테니스(Alfred Tennyson, 1809-1892) 등 영국 시인들의 시에 곡을 붙이며 영국 시를 세상에 알리는데 힘을 기울였으며, 특별히 <다섯 개의 셰익스피어 가곡>(1919-1921)과 <네 개의 셰익스피어 가곡>(1926, 1933), 그리고 <두 개의 셰익스피어 가곡>(1938) 등을 차례로 발표하며 셰익스피어에 대한 그의 존경과 사랑을 표했다.

III. 구성적 본보기와 그 변형

셰익스피어를 일컬어 ‘한 시대를 위한 작가가 아닌 전 시대를 위한 작가’라 극찬한 벤 존슨(Ben Jonson, 1572-1637)의 현사처럼, 세기를 뛰어넘어 그의 작품이 공연물로 재탄생되는 주요인으로는 ‘구성적 본보기’를 들 수 있겠다. 물론 그의 작품에 내재된 구성 체계들이 어느 정도 르네상스 시대의 보편적 창작 스타일의 범주에 속해있음은 공연연한 사실이지만, 그가 사용한 ‘효과적 장치’들과 ‘구성적 본보기’는 작곡가들에게 구도적 측면의 수고를 덜고 음악에 온전히 몰두할 수 있는 좋은 조건을 부여했다. 그것은 주어진 시간 내에 파토스와 클라이맥스 지점을 구체화해야 하는 작곡가들에게는 시간 예술의 부담감에서 벗어날 수 있는 더 없이 좋은 조건이었다.

셰익스피어가 사용한 효과적인 장치들은 바로 ‘이중 구도와 동일 주제의 병행’, ‘극중극 혹은 유사 극중극’, 그리고 ‘도입 및 종결 장치’[4]등으로, 작품 속에 반복적으로 사용되어 구성 체계를 이룬다.

이중구도의 예를 들어 <헨리4세>와 <리어왕>은 각각 한 작품 안에 서로 다른 이야기를 배치하는 구도로 동일 주제를 부각시키는데, 전자는 ‘귀족계급과 평민계급’의 이야기를, 후자는 ‘리어왕과 글로스터집안’의 이야기를 통해 각각 ‘찬탈과 도둑질’ 그리고 ‘효와 배은망덕’이라는 동일 주제를 부각시킴을 알 수 있다.

한편 관객의 시각적 객관성과 정서적 동화를 불러내는 ‘극중극 또는 유사 극중극’은 <리처드3세>, <말괄량이 길들이기>, <한여름 밤의 꿈>, <십이야>, <헨릿>, <오셀로> 등 다양한 작품을 통해 사용되며, 덧붙여 시공간적 흐름의 연결과 마무리의 기능을 수행하는 도입과 종결장치들은 코러스 형태의 ‘프롤로그와 에필로그’로 <헨리5세>, <로미오와 줄리엣>, <헨리4세>, <페리클레스>, <겨울이야기> 등에 삽입된다.

이러한 셰익스피어의 구성적 본보기들은 특별히 비극적 소재에 매료된 극음악 작곡가들에게 적극적으로 수용되었는데, 극음악의 시간적 제한성을 고려하여 그 중 일부를 선택하거나 때로는 변형하여 사용하였다. 이러한 비극 작품들 중 특별히 ‘사랑과 운명’이란 공통분모를 지닌 <오셀로>와 <로미오와 줄리엣>을 원작으로 탄생한 작품들의 구조적 차이와 ‘구성적 본보기’의 사용, 그리고 이를 통해 적용된 음악적 특징에 관하여 살펴보자.

1. 베르디와 로시니의 오텔로(Otello)

먼저 이탈리아 오페라의 최고봉으로 평가받는 베르디(Giuseppe Verdi, 1813-1901)의 <오텔로>(Otello, 1887)는 원작 오셀로(Othello)의 내러티브를 충실하게 구체화한다. 베르디는 평소 선호하던 프란체스코 피아베(Francesco Maria Piave, 1810-1876)가 아닌 노년의 작곡가 보이토(Arrigo Boito, 1842-1918)에게 대본을 의뢰[5]함으로, 전통성 보다는 극적 효과를 고려한 작법을 선택한다. 베르디는 원작의 1막을 제외시킨 축소된 4막 구조에 사랑과 질투, 음모와 살인을 함축적으로 담아내는데, 특별히 독립적 프롤로그나 오버처(Overture, 서곡)에 익숙한 이탈리아 오페라의 전통을 깨고 폭풍을 상징하는 짧은 악구의 오케스트라와 합창(‘노를 저어라!’)으로 도입부를 대체하며 원작의 구성에

무계를 신는다.

한편 원작 4막 1장에 사용된 유사 극중극(오텔로-이아고-카시오)은 3막 5장에 배치되며 곧바로 전 인물과 군중의 콘체르타토(Concertato) 합창으로 연결되는데, 이는 베르디가 클라이막스 지점을 3막의 피날레(Finale)로 설정하였음을 의미한다. 화려하고 장엄한 이 피날레는 곧 4막의 외롭고 쓸쓸한 데스테모나의 침실과 대조를 이루며 혼돈에 처한 오텔로의 몰락을 통해 어리석고 나약한 인간상의 비극적 귀결을 끌어낸다.

이와 같이 셰익스피어의 구성에 입각한 베르디의 오텔로는 기존 넘버(Number) 오페라 형식에 중지부를 찍으며, 당시 베르디를 국민적 영웅으로 추앙하던 그의 팬들을 적잖게 당황시킨다. 그러나 추후 새로운 음악극의 개념을 설파하던 바그너(Richard Wagner, 1813-1883)를 의식한 베르디의 한 수, 또는 애국주의적 성향을 탈피한 새로운 작품의 제시라는 이견 속에서 뛰어난 작품성을 인정받게 된다.

한편 70년 앞서 발표된 로시니(Gioacchino Rossini, 1792-1868)의 동명 작품은 베르디로 인해 무대에서 천천히 사라지는 운명을 맞게 되는데, 이는 작품성과는 별개로 베르디 말기 작들을 위시로 한 새로운 오페라 시대가 열리기 때문이다. 그러나 로시니의 <오텔로>(1816)는 벨칸토(Bel canto: 아름다운 노래) 시대의 정형미를 고스란히 간직한 작품으로, 셰익스피어 작품의 모태가 된 친지오 지랄디(Cinzio Giralaldi, 1504-1573)의 ‘베니스의 검은 무어인’(Il Moro di Venezia, 1565)을 바탕으로 한다[6]. 사실상 로시니의 활동시기를 고려할 때 이탈리아적 정서를 간직한 각색을 선호했으리라는 추측이 일반적이며 이로 인해 베르디와 로시니의 작품은 구조적, 표현적 상이점을 지니며 특히 배역설정에서 다음과 같은 차이를 보인다.

[표 1] 과 같이 베르디는 <오텔로-데스테모나-이아고>를 <Tenor-Soprano-Bariton>으로 설정하여 균형 잡힌 힘의 분배를 꾀한 반면, 로시니는 <오텔로-데스테모나-로드리고>의 삼각관계에 ‘이아고’를 포함시켜 <Tenor-Mezzo Soprano-Tenor-Tenor>로 설정한다. 이는 가장 기교에 최상의 가치를 둔 로시니 시대의 음악적 선호도에는 부합하나 강렬한 극적 효과를 기대하

기엔 한계가 있는 설정이라 하겠다.

표 1. 베르디와 로시니의 주요 배역설정

작곡가	주요 배역			
	파트			
베르디	오텔로	데스테모나	이아고	
	T	S	B	
로시니	오텔로	데스테모나	로드리고	이아고
	T	MS	T	T

이 밖에도 구성적 차이점은 다양한데, ‘독립된 오버추어’의 사용과 ‘극중극’의 무계를 비롯하여 전개 과정(삼각관계), 배경(베로나), 그리고 소품(편지)에 이르기까지 그 범위가 매우 넓다. 그러나 로시니의 오텔로는 애호가들을 매혹시키는 특별한 부분을 지니는데 바로 벨칸토 오페라의 백미로 평가받는 ‘버들의 노래’(Willow song)이다. 3막 초입에 자리한 이 곡은 데스테모나의 응축된 슬픔의 노래로, 구슬픈 하프(Harp)의 아르페지오와 처연한 오케스트라의 반주를 동반하여, 전 막을 통틀어 가장 아름다운 절정의 순간으로 꼽힌다. 이 순간은 로시니가 예비한 극적 장치로 미리 준비되는데, 바로 ‘버들의 노래’ 전 배치된 곤돌라 사공(Gondoliero)의 짧은 흥얼거림을 말한다. 이는 단테(Alighieri Dante, 1265 - 1321)의 신곡(1321) 중 지옥편의 ‘비참함 속에서 행복했던 때를 회상하는 것보다 더 한 고통은 없나니’라는 ‘프란체스카’(Francesca da Rimini)의 구절로, 예기치 않은 모순적 상황을 야기한다. 이 상황은 결백한 데스테모나가 간음 때문에 남편에게 살해당한 프란체스카의 구절을 통해 ‘감정적 동화 단계’에 처하는 상황으로, ‘로시니의 죄 없는 데스테모나가 곤돌라 사공의 슬픈 심정을 자신의 감정과 동일시하다, 자신도 모르는 사이 문학사의 가장 유명한 간통녀의 정체성을 수용했다’는 심도 있는 해석을 낳는다[7].

2. 로미오와 줄리엣, 오페라와 뮤지컬

셰익스피어의 <로미오와 줄리엣>은 ‘도입 장치’와 ‘유사 극중극, 그리고 ‘희비극의 전환’을 통해 극적 효과

와 흡인력을 배가시키는데, 이는 1.2막의 프롤로그와 2막의 발코니 씬, 그리고 3막의 티볼트의 죽음 장면을 말한다. 이 원작을 토대로 작곡된 다양한 작품 중 특별히 음악사 안에서 중요하게 다루어지는 구노(Charles Gounod, 1818-1893)의 <로미오와 줄리엣>(1867)과 벨리니(Vincenzo Bellini, 1801-1835)의 <카롤레티와 몬테키>(1830), 그리고 번스타인(Leonard Bernstein, 1918-1990)의 <웨스트사이드 스토리>(1957)와 프레스퀴르빅(Gerard Presgurvic, 1953-)의 <로미오와 줄리엣: 증오로부터 사랑까지>(2001)의 구조적 측면과 특징을 살펴보자.

2.1 구노와 벨리니의 오페라

구노와 벨리니의 두 작품은 음악사적 관점에서 늘 비교 대상에 오르며 매우 중요하게 다루어지는데, 그 이유는 원작의 차이에 따른 프랑스와 이탈리아 간의 예술적 특징 및 구조적, 표현적, 가치론적 상이점을 보여주기 때문이다. 이러한 상이점에 대한 고찰은 셰익스피어극의 극적 요소의 우월함을 이해하기에 매우 유용한 제시라 여겨지어 이 장에서 다루고자 한다.

우선 구노의 작품(5막 8장)은 셰익스피어의 원작을 기초로 미셸 카레(Michel Carré, 1821-1872)와 줄르 바르비에(Jules Barbier, 1825-1901)의 대본을 사용한 반면, 벨리니의 작품(2막 6장)은 동일 주제에 대한 루이지 세볼라(Luigi Scevola, 1770-1818)의 희곡과 펠리체 로마니(Felice Romani, 1788-1865)의 대본을 사용한다. 이에 따른 플롯과 음악 기법의 차이는 예상된 결과로, 구노는 프랑스 낭만주의 오페라의 기법에 중점을 둔 반면, 벨리니는 벨칸토의 서정성과 시적 멜로디의 구현에 열중한다. 다른 예로 구노의 작품은 원작의 플롯을 재현하기 위해 두 연인 간의 열렬한 네 번의 이증창과 화려하고 웅장한 오케스트라의 유도동기(Leitmotif)를 사용한 반면, 벨리니는 13-14세기 베로나를 배경으로 겐트당과 기벨린당의 세력다툼 사이에 놓인 몬테규와 캐플렛의 비극에 초점을 맞추어 당대의 성악기법을 충실히 사용한다[8]. 이는 사춘기 소년의 역을 낮은 음색의 여자가 맡았던 벨칸토 시대의 기법으로 벨리니는 로미오와 줄리엣을 메조소프라노와 소프라노로 설정

한다[9].

구조적 측면에서 구노는 셰익스피어극의 동일한 ‘구조적 본보기’를 사용한 반면, 벨리니는 당대의 전통적 구도와 진행을 고수한다. 예를 들어 구노는 합창과 오케스트라를 사용한 ‘독립적 프롤로그’와 ‘유사 극중극(2막)’, 그리고 ‘희비극의 전환(3막)’ 등을 적용하나, 벨리니는 구노의 중심에 ‘로미오와 줄리엣의 죽음’을 올려놓는다. 따라서 벨리니의 작품에는 두 주인공 사이의 발코니 씬도, 낭만적인 신혼의 밤도 존재하지 않을 뿐더러, ‘로미오의 추방’으로부터 ‘캐플렛의 무덤’으로 돌진하는 빠른 진행과 연속적 비극 정서가 주를 이룬다. 이러한 벨리니의 시도는 극과 내러티브를 중시하는 관점으로 볼 때 상대적으로 미진한 느낌을 받게 되지만, 벨리니는 이를 보완하듯 최상의 레가토(legato, 연결주법)와 선율미로 그의 음악적 기량을 과시한다. 이렇듯 두 작품은 극적 구도의 차이에 따른 상반된 감상점을 제시하는데, 특별히 구노의 작품은 셰익스피어의 ‘구조적 본보기’에 충실한 작법으로 화려하고 낭만적인 프랑스 ‘극음악의 향연’을 보여주며 극적 균형감과 정서적 몰입을 수반한 최고의 작품으로 꼽힌다. 그러나 벨리니의 고상하고 유연한 선율감 또한 특별한 것으로, 작품 내내 ‘엘리지(Elegy)의 정서’를 가감 없이 전달한다. 이 두 작품의 특징은 특별히 줄리엣의 독창곡 ‘나는 꿈속에 살고 싶어라(구노)’와 ‘아! 당신을 위해 얼마나 기도 했던가(벨리니)’로 확연하게 드러난다.

2.2 번스타인과 프레스퀴르빅의 뮤지컬

20세기 이후 셰익스피어의 <로미오와 줄리엣>은 현대 음악극인 뮤지컬로 재탄생되는데, 중요한 작품으로는 번스타인의 <웨스트사이드 스토리>와 프레스퀴르빅의 <로미오와 줄리엣: 증오로부터 사랑까지>를 들 수 있다. 이 뮤지컬들은 각각 미국과 프랑스의 서로 다른 어법과 특징을 지닌 작품으로, <웨스트사이드 스토리>는 미국 뮤지컬의 황금기에, <로미오와 줄리엣: 증오로부터 사랑까지>는 새로운 밀레니엄의 출발에 등장한다.

번스타인, 슌드하임(Stephen Sondheim, 1930-), 아서 로렌츠(Arthur Laurents, 1917-2011), 제롬 로빈스

(Jerome Robbins, 1918-1998)의 협업으로 이미 작업 초부터 화제가 되었던 <웨스트사이드 스토리>는 당시 미국사회의 인종적, 문화적 갈등을 시사하며, 관객과 비평가들의 관심을 끌어 모으는데, 이는 원작에서 다룬 두 가문 간의 반목을 웨스트사이드를 배경으로 한 ‘야크파와 제트파’의 세력다툼으로 설정하였기 때문이다[10]. 이에 반해 프레스퀴르빅의 <로미오와 줄리엣>은 고전적 플롯을 고수하며 ‘증오로부터 사랑까지’라는 부제에 걸맞게 두 주인공 간의 사랑과 죽음, 두 가문간의 용서와 화해에 현대적 감성을 입힌다.

구조적 측면으로는 두 작품 모두 축소된 2막 구성으로, 각각 원작의 ‘프롤로그’와 ‘유사 극중극’, 그리고 ‘희비극의 전환’을 모두 수용하는데, 프레스퀴르빅의 <로미오와 줄리엣>에 비해 <웨스트사이드 스토리>는 새로운 설정에 걸 맞는 현대적인 각색으로 극의 묘미를 더한다. 예를 들어 <웨스트사이드 스토리>는 인상적인 ‘군무’ 프롤로그와 비상계단 위의 발코니씬, 그리고 프롤로그를 능가하는 전면전 등 셰익스피어의 구조 위에 과감한 시도를 결합하는데, 이러한 시도들은 <웨스트사이드 스토리>를 ‘북(book) 뮤지컬’의 전통에서 탈피한 브로드웨이 뮤지컬의 진수로 인정받게 한다. 더욱이 고전적 향수를 지닌 재즈, 라틴, 블루스의 친근한 멜로디와 불협화음 및 변박을 사용한 다채롭고 낭만적인 번스타인의 음악은[11] 손드하임의 생동감 넘치는 가사와 제롬 로빈슨의 독창적인 연출력과 함께 <웨스트사이드 스토리>의 작품성을 독보적 위치로 끌어올린다.

반면 <로미오와 줄리엣>은 부드러운 낭송을 수반한 오버처와 프롤로그와 듀엣으로 구성된 발코니 씬, 그리고 대사-노래-군무-합창으로 이어지는 복합적인 대결 구조를 충실하게 담고 있다. 또한 이 작품은 다량의 넘버로 플롯을 대신하는 프랑스 뮤지컬의 특징을 고수하는데, 특히 두 주인공을 비롯한 여러 인물들의 감정이 표출된 33개의 곡들은 관점의 차이에 따른 두 가지 평가를 수용하게 된다. 이는 ‘각색의 관점’과 ‘연출의 관점’으로 ‘통속비극에서 원형비극으로의 위상전이’라는 긍정적인 평가[12]와 ‘외적요소의 포화에 따른 카오스적 설정’이라는 부정적 평가[13]를 포함한다. 그러나 프레스퀴르빅의 <로미오와 줄리엣>은 유럽 뮤지컬의 저력

을 과시하며 흡인력과 전달력 면에서 관중의 절대적 지지를 얻게 되는데, 그 이유는 샹송, 라틴 팝 등 프랑스적 감수성으로 충만한 음악과 아크로바틱, 브레이크 댄스를 포함한 인상적 군무, 그리고 양 가(家)의 분립을 상징하는 대조적 의상과 무대 등 다양한 볼거리를 제공하기 때문이다. 가장 매혹적인 점은 ‘죽음(La morte)’의 형상화인데, 매순간 중심인물들의 순차적 죽음을 몸짓으로 표현하며 ‘메멘토 모리(Memento mori)’의 메시지로 평화의 귀결을 끌어내는 예술적 표상으로 작용한다.

IV. 탁월한 인물묘사와 인간상의 구현

셰익스피어가 쏟아낸 수많은 명언들은 셰익스피어의 통찰력과 표현력을 증명하는 한 예로, 그가 창조한 인물들의 인간상에 그대로 부합된다. 그의 작품 속에 살아 숨 쉬는 각각의 인물들은 곧 음악 안에서 작곡가들의 상상력과 만나 새로운 삶을 얻게 되는데, 이는 셰익스피어의 탁월한 인물묘사와 인간상의 구현이 작곡가들의 창작욕을 자극하였기 때문이다. 무엇보다 작곡가들은 셰익스피어의 4대 비극에서 빈번하게 발견되는 하나의 주제에 열광하는데 바로 ‘인물의 성격과 그로 말미암은 자멸의 과정’이며 이 결과 작곡가들은 무한한 창조 의 신세계 안에서 인물과 인간상의 ‘음악적 구현’에 몰두하게 된다. 따라 ‘내적 갈등’, ‘야심’, ‘질투’, ‘어리석음’으로 대변되는 햄릿, 맥베스, 오텔로, 리어왕과 그 주변 인물들이 많은 실험과 시도를 거쳐 음악적으로 형상화되는데, 앞서 거론한 베르디의 경우도 마찬가지로 <햄릿>과 <리어왕>의 창작 시도를 통해 4대 비극에 대한 자신의 의지를 표명한다. 그러나 <리어왕>의 경우 다섯 차례에 걸친 불굴의 시도에도 불구하고 오페라의 구성적 한계에 부딪쳐 뜻을 이루지 못하며, <햄릿>의 시도마저 수포로 돌아간다[14]. 그러나 그의 마지막 유작인 <팔스타프>(1893)임을 감안 할 때 그가 얼마나 셰익스피어의 인물들의 음악적 구현에 심취해 있었는지 충분히 증명된다. 그의 열의는 대신 <오텔로>와 <맥베스>로 충분히 보상받게 되는데, 이는 가히 압권으로 불리는 가창곡들과 원작에 비견하는 음악적 가치

때문이다. 그는 가사에 적중한 선율과 인물의 성격에 부합되는 악상, 그리고 유동적이며 웅장한 오케스트레이션으로 두 작품 안에 셰익스피어의 인간상을 성공적으로 구현하는데, 특히 주목할 점으로는 두 오페라의 여주인공인 ‘데스테모나’와 ‘레이디 맥베스’의 ‘극대비적 여성상’과 이를 성공적으로 그려내는 절묘한 음악적 표현이다.

1. 베르디의 ‘데스테모나’와 ‘레이디맥베스’

베르디는 <오텔로>에서 데스테모나를 표현하기 위해 부드럽고 낭만적인 현과 목관 중심의 악구를 사용하는데, 이는 ‘악의 표상’인 이아고와는 달리 데스테모나를 ‘순결의 표상’으로 그리며, 데스테모나와 이아고의 대비를 통해 ‘선과 악’의 구도를 구체화하였기 때문이다. 이를 위해 베르디는 데스테모나의 ‘버들의 노래’와 이아고의 ‘크레도(Credo, 사도신경)’를 대치시키며, 죽음의 순간까지 기도문을 외우는 데스테모나의 순결함과 ‘잔인한 신을 믿는다’고 고백하는 이아고의 악함을 대조적으로 그려내고 있다. 특히 4막 초반부에 자리한 ‘버들의 노래’는 무고한 죽음에 처한 데스테모나의 순결함을 음악적으로 완벽하게 재현하는 곡으로, 베르디는 원작에서 발췌한 ‘버들의 노래’에 기도문인 ‘아베마리아’를 접목시켜 ‘확장된 독창곡 형식’으로 곡을 완성한다. 무엇보다 이 곡은 셰익스피어의 텍스트 “버들! 버들! 버들! 노래 부르자!”를 되뇌는 데스테모나의 슬픔과 이를 반복하는 잉글리시 혼(English horn)의 애절함으로 절정에 이르는데, 이는 가냘픈 외침과 이에 응답하는 구슬픈 메아리[15]를 떠오르게 하며, 듣는 이로 하여금 애상에 젖게 한다.

이에 반해 베르디는 <맥베스>의 구도의 중심에 레이디 맥베스(Lady Macbeth)를 배치하며, 거칠고 날카로운 가창과 독백으로, 표독하고 잔인한, 그러나 죄의식 앞에서 처절하게 몰락하는 여성상을 구현한다. 무엇보다 당시 베르디가 패악(悖惡)을 형상화할 수 있는 여성의 목소리에 집착하였다는 내용이 여러 곳에서 발견되는데, 바로 대본가 피아베에게 보냈던 편지를 통해서이다. 이에 따르면 베르디는 레이디 맥베스의 성격에 부합되는 거칠고 음울한 레치타티보(Recitativo, 낭

창)를 주문했으며[16], 또한 당시 여주인공으로 거론되던 프리마돈나 에우제니아 타돌리니(Eugenia Tadolini, 1808-1872)의 음색과 용모가 레이디 맥베스에 적합하지 않다고 수차례 언급하였다. 베르디가 레이디 맥베스에게 집착한 증거는 이외에도 독창곡의 수와 비중에서도 나타나는데, 이는 맥베스를 능가하는 레이디 맥베스의 독창곡들(‘서둘러 이리와요’, ‘빛은 희미해지고’, ‘술잔을 가득 채우고’, ‘여기 땀 자국이’)과 오페라의 가장 중요한 부분을 ‘광란의 몽유병 장면’으로 설정한 점에서 찾을 수 있다. 베르디는 이를 위해 타돌리니 대신 바르비에리 니니(Barbieri Nini, 1818-1887)에게 레이디 맥베스 역을 맡기는데, 무려 세 달 동안이나 강력한 발성과 몽유병자의 행동을 습득하게 함으로 레이디 맥베스의 처절한 몰락과 환각상태를 성공적으로 표현해낸다[17].

2. 오케스트라로 표현된 세 편의 햄릿

셰익스피어의 인물들은 곧 극음악 작품의 경계를 넘어 19-20세기 웅장하고 장대한 오케스트라의 표제음악(programme music)으로 태어나게 되는데, 그 중심에는 낭만주의 시대의 음악적 가치관이 자리한다. 특히 프랑스 낭만주의 시대의 음악가들은 창작을 통해 영감의 주체였던 셰익스피어와 그 작품의 가치를 증명하였는데, 그 중 베를리오즈, 리스트(Franz Liszt, 1811-1886), 차이코프스키는 모두 개인적 철학과 해석을 첨가한 <햄릿>을 발표하였으며, 이들 작품은 각각 <트리스티아>(1852), <교향시>(1861), <환상서곡>(1888)으로 불린다.

베를리오즈는 <트리스티아>을 비롯하여 <태풍>(Lelio, 1831), <리어왕>(1831), <로미오와 줄리엣>(1839), <베아트릭체와 베네딕트>(1862) 등의 창작으로 셰익스피어에 대한 관심을 표명하는데, 그 중 대표작인 <트리스티아>는 베를리오즈 자신의 죽음에 관한 성찰을 반영한다. <트리스티아>는 합창과 오케스트라를 위한 3악장의 곡으로, 각각 ‘죽음의 명상’, ‘오필리아의 죽음’, ‘햄릿의 죽음’으로 명명되며 ‘죽음’의 관점에서 바라본 햄릿의 시사성을 음악으로 전달하는데, 원작의 내러티브와 상관없이 토마스 무어(Thomas Moore,

1779-1852)와 에르네스트 르주베(Ernest Legouvé, 1807-1903)의 텍스트(1,2악장), 그리고 원작의 마지막 장인 ‘장송행진곡’(3악장)을 인용한다[18]. 무엇보다 베를리오즈에게 있어 셰익스피어의 햄릿은 내적갈등으로 번민하는 왕자가 아닌 죽음으로 회자되는 영웅이며, 이에 원작에서 다루어진 햄릿의 독백은, 죽음으로 도달하는 해방의 근원으로 작용한다. 베를리오즈는 한편 오페리아의 죽음을 평화로운 안식으로 표현하는데, 여기엔 자신의 오페리아이자 아내였던 여배우 스미드슨(Harriet Smithson, 1800 - 1854)과의 과정이 투영되며 [19], 비극이 아닌 죽음의 미화를 통해 이를 애도한다. 이렇듯 죽음의 관점으로부터 출발한 햄릿과 오페리아의 음악적 형상화는 텍스트들을 전달하기 위해 합창과 오케스트라로 표현되는데, 오페리아의 죽음은 ‘여성합창’과 ‘목관 편성’의 평화로운 안식으로, 햄릿의 죽음은 ‘대규모 오케스트라’와 ‘합창’의 포효로 묘사된다.

한편 교향시의 창시자로 평소 문학, 회화, 사상 등의 음악적 형상화를 설파하던 리스트는 베를리오즈처럼 원작의 내러티브를 좇는 대신, 햄릿의 인간상에 몰두하며 고뇌, 사랑, 복수의 과정을 다(多) 주제의 단일 악장으로 구도화한다. 리스트의 <햄릿>은 내적 갈등으로 나약함이 강조되는 보편적 견해와는 달리 의지와 결단력을 갖춘 인물로 표현되는데, 이는 ‘갈등’과 ‘복수’를 나타내는 상반된 악곡구조로 확인된다. 예를 들어 리스트의 햄릿은 크게 프롤로그와 에필로그 성격을 갖는 두 개의 부분과 이 사이에 세분화된 세 개의 부분이 중첩되는 구조를 지니는데, 그중 두 번째 부분인 햄릿의 ‘갈등’과 ‘복수’의 악곡 구조를 보면 ‘복수’의 악곡이 ‘갈등’의 악곡 보다 두 배 가까이 길고 강렬하게 표현[20]된 것을 알 수 있으며 이는 햄릿의 결연한 의지와 결단력을 강조하는 것으로 이해된다. 반대로 오페리아의 존재감은 미미하여 햄릿을 부각시키는 일종의 음악적 장치로 사용되며, 이는 여성에 대한 부정적 사고를 표출하는 햄릿의 화성(和聲)과 자주 부딪힘을 알 수 있다. 리스트는 이렇게 두 주인공의 ‘상반된 스타일의 악구(樂句)’를 통해 햄릿과 오페리아에 대한 자신의 관점을 반영하며, 텍스트의 부재로 야기되는 감상적 오류를 배제하기 위해 상세한 ‘음악 제시어’를 활용[21]하는 등 인

물과 상황의 적극적 형상화를 통해 그가 설파한 작법의 대가로 인정받는다.

반면 셰익스피어의 원작에 가장 충실한 작품은 차이코프스키의 <환상서곡 햄릿>으로, 이 작품은 본래 루시앵 귀트리 (Lucien Guitry, 1860-1925)의 연극 공연을 위한 부수음악의 의뢰로 시작된다. 원작과의 구성적 일치는 바로 이러한 배경으로부터 기인하는 것으로 여겨지며, 이후 공연의 취소로 다시 환상서곡의 형태를 빌어 완성되게 되는데, 다른 두 작품에 비해 낭만주의적 색채감이 도드라지게 드러난다. 차이코프스키의 햄릿은 크게 3부분으로 나뉘며 다시 세분화된 5개의 이질적 주제들의 나열구조[22]를 지니는데, 일반적으로 내러티브를 나타내는 3부분과 인물의 성격이나 상황을 상징하는 5개의 주제로 분석된다.

[표 2]를 예로 들어, 내러티브를 나타내는 3부분은 각각 ‘햄릿의 고뇌-오페리아와의 사랑-복수와 죽음’으로 분류되며, 또한 5개의 주제 중 앞의 3개는 ‘햄릿의 내면’을, 다음은 ‘오페리아의 죽음’을, 마지막은 ‘복수와 결말’을 표현한다[23].

표 2. 차이코프스키의 햄릿의 구조와 분류

내러티브 (3 부분)	햄릿의 고뇌		햄릿의 사랑		복수와 죽음
인물상황 (5 주제)	우울 내면	고독 불안	갈등 고조	오페 리아	결투 복수

특별히 갈등과 고통의 주제들은 상반된 모티프나 악기군의 중첩과 반복, 그리고 음가와 악상의 확장 및 변이 등을 통해 음악적 ‘반어법’을 제시하는데, 이는 비극적 낭만성과 함께 차이코프스키를 특징 짓는 주요 요인으로 작용한다. 무엇보다 햄릿과 오페리아의 고통 속에 내재된 절절한 서사적 음악성은 고통과 고뇌로 점철된 그의 삶이 투영된 부분으로, 특히 성적 정체성과 사회적 편견 사이에서 이중적 삶을 선택해야만 했던 그의 고뇌의 피력[24]이자 삶과 죽음의 기로에서 갈등하는 모든 인간에 대한 연민으로 이해된다.

V. 장르적 다양성과 창조적 가능성

셰익스피어극의 장르적 다양성과 장르혼용의 기능은 스타일과 작법에 연연하지 않고 자신의 목소리를 자유롭게 전달할 수 있는 소통의 기술을 제시한다. 자유로운 창작욕과 진보적 사고를 가진 작곡가들은 익살과 해학을 통한 셰익스피어식 소통에 동의하며, 셰익스피어극이 허용하는 장르적 다양성에 기대어 독창적인 작품들을 잇달아 탄생시킨다. 이러한 작품들은 작곡가들에게 새로운 소통의 무대인 뮤지컬 시장의 합류를 통해 영역 확장의 기회를 제공하는데, 이 결과 뮤지컬 시장은 셰익스피어극의 수용을 발판으로 제 2의 도약을 하게 된다. 이러한 토대 위에 발전한 셰익스피어 뮤지컬들은 세계시장을 겨냥한 감각적인 각색과 화려한 캐스팅, 그리고 진보적 연출로 상당한 관객층을 확보하게 되는데[25] 특별히 세계적 규모로 거론되는 작품들은 대략 십여 편으로, 제작 연도순에 따라 <시러큐스의 아이들>(1938), <키스 미 케이트>(1948), <웨스트사이드 스토리>(1957), <각자 자기대로>(1968), <베로나의 두 신사>(1971), <금지된 행성으로의 귀환>(1989), <라이언 킹>(1997), <동키 쇼>(1999), <론 스타 러브>(2004), <올 슈 업>(2005), <사랑의 헛수고>(2013), <중이 탄환들>(2014)로 분류된다.

이들은 크게 세 개의 작품 군(群)으로 뮤지컬 시장의 선전과 흥행의 공식 속에서 엔터테인먼트 기능을 확대하며 다양한 스타일과 집목하여 발전하는데, 그 특성상 아래와 같이 구분된다.

- 고전적 틀 안에서 스펙터클(spectacle)로 변화를 꾀한 작품군.
- 팝(Pop)과 록(Rock)을 포함한 현대적 음악소재를 사용한 작품군
- 새로운 스타일과 장르의 탄생을 주도한 작품군

첫 번째 군은 유명음악가와 스펙터클의 조합을 통해 다양한 볼거리와 화려함을 제공하는 작품들로, <키스 미 케이트>와 <웨스트사이드 스토리>, 그리고 <라이언 킹>으로 대표된다. 재즈 작곡가 콜 포터(Cole Porter,

1891-1964)의 존재감과 베니스와 볼티모어를 넘나드는 극중극 무대로 유명한 <키스미 케이트>와 음악과 무용의 합일적 가치를 재현하는 <웨스트사이드 스토리>, 그리고 엘튼 존(Elton John, 1947-)과 팀 라이스(Tim Rice, 1944-), 줄리 테이머(Julie Taymor, 1952-)의 독창적인 무대가 돋보이는 <라이언 킹>은 각각 셰익스피어의 <말괄량이 길들이기>, <로미오와 줄리엣>, 그리고 <햄릿>에서 영감을 받거나 각색되었다.

반면 두 번째 군에 속하는 작품들은 새로운 음악적 질감으로 대중적 지지를 얻은 작품들로, <시러큐스의 아이들>과 <베로나의 두 신사>, <각자 자기대로>, <론 스타 러브>, <사랑의 헛수고>, 그리고 <중이 탄환들>이다. 음악적 관점에서 이 작품들은 각각 포크록 밴드의 신선함과 록과 멀티미디어의 결합[25], 컨츄리와 블루그래스(Blue Grass)적 구성, 2000년대 팝과 록 스타일의 반영, 그리고 비틀즈식 이디엄의 소환을 장점으로 꼽으며 각각 <실수연발>, <베로나의 두 신사>, <십이야>, <원저의 유쾌한 아나네들>, <사랑의 헛수고>, <헛소동>을 원작으로 한다.

세 번째 군은 다양한 스타일의 변화와 융합을 특징으로, '주크박스 뮤지컬'(Jukebox Musical)과 '클럽뮤지컬'(Club Musical)로 구분되는데, 전자는 <금지된 행성으로의 귀환>과 <올 슈 업>이며, 후자는 <동키쇼>이다. <금지된 행성으로의 귀환>과 <올 슈 업>은 각각 <태풍>과 <십이야>를 기초로 탄생하였으며, <금지된 행성으로의 귀환>은 5-60년대 히트곡들을, <올 슈 업>은 엘비스 프레슬리(Elvis Presley, 1935-1977)의 24개의 히트곡을 사용하였다. 한편 <동키쇼>는 <한 여름 밤의 꿈>을 모티브로 7-80년대 디스코 음악을 통해 관객의 참여를 유도하며 새로운 공연의 방향성을 제시했다는 평가를 받는다[26].

21세기에 들어 셰익스피어극은 켈트나 코미디, 그리고 힙합 등 새로운 문화 코드들과 결합하여 예술적 진화를 거듭하고 있는데, 이러한 현상은 셰익스피어식 소통방식과 영향력에 대한 지속적인 관심과 공감을 의미한다. 특별한 작품으로는 '타이거 릴리스'(The Tiger Lillies, 1989-)와 '덴마크 리퍼블릭씨어터'의 켈트극 <햄릿>(2012)과 '큐 브라더스'(GQ, 1976-)의 힙합 <오

텔로 리믹스>(2002), 셰익스피어 컴퍼니를 창시한 랩퍼 ‘아칼라’(Akala)의 <셰익스피어>(2006), ‘데본 글로버’(Devon Glover, 1981-)의 <소네트 맨>(2011), 그리고 유명 유튜버 ‘에픽 로이드’(EpicLLOYD, 1977-)와 ‘나이스 피터’(Nice Peter, 1979-)의 <닥터 수스 VS 셰익스피어의 랩배틀>(2011)등이 있다.

VI. 결론

셰익스피어의 위대함은 친숙한 소재를 사용하여 보이지 않는 것을 보게 하는 구성력에 있다. 그는 인간을 둘러싼 다양한 문제들을 해학과 꼬집음으로 자유롭게 풀어 놓으며 정화를 통한 성찰의 길을 제시한다. 그 방법으로 셰익스피어는 음악을 통한 정서적 접근을 시도하는데, 이는 작곡가들에게 무한한 영감으로 작용하며 창작의 신세계를 경험하게 한다. 실제로 셰익스피어는 자신의 작품들을 통해 상세한 ‘음악적 언급’과 함께 경탄을 자아내는 ‘가장 텍스트’들을 선보이는데, 이 결과 음악사는 수세기 동안 수많은 작곡가들의 다양한 예술 가곡들로 호사를 누리게 된다.

또한 셰익스피어는 극적효과를 위한 ‘직접적 본보기’를 제시하며 극음악 작곡가들에게 구성적 용이성을 제공함으로써, 그의 대다수의 작품이 고전 및 현대 음악극으로 재탄생되는 영예를 안는다. 특별히 그가 제시한 ‘극적 장치’들은 작곡가들에게 효과적으로 채용되어 극적 흡인력을 주도하게 되며, 이에 음악극 분야는 잇따른 대작들의 탄생을 목도하게 된다.

아울러 셰익스피어는 탁월한 ‘인물묘사’로 작곡가들에게 ‘인간상의 음악적 구현’이라는 지대한 열망을 끌어내는데, 그의 인간상에는 자신의 삶과 경험을 통한 성찰과 인간애가 투영된다. 특히 삶과 죽음, 그리고 선과 악의 간극에서 번민하는 비극 속 인물들은 ‘인간의 한계’와 ‘운명적 굴레’에 대한 공감을 불러일으키며, 작곡가들로 하여금 고뇌와 비극의 음계로 그들을 되살리게 한다.

마지막으로 셰익스피어 극의 ‘장르적 다양성과 혼용’은 풍부한 ‘창조적 가능성’을 제시하며, 보다 현대적인

새로운 작법의 태동에 영향을 끼친다. 특히 셰익스피어의 웃음과 해학을 통한 소통의 기술은 20세기 뮤지컬 시장의 변화와 도약에 기여하며, 신선하고 독창적인 다양한 작품의 탄생의 발판이 된다. 근래에 들어 셰익스피어 극은 랩과 컬트, 패러디 등 새로운 문화적 코드들과 결합하여 다양성의 시대에 걸 맞는 문화적 가치를 수용하며 셰익스피어 극의 불변의 가치와 창조적 가능성을 재증명하고 있다.

If music be food of love, play on;
Give me excess of it, that, surfeiting,
The appetite may sicken, and so die.
That strain again! it had a dying fall:
O, it came o'er my ear like sweet sound,
That breathes upon a bank of violets,
stealing and giving odour!

음악이 사랑의 양식이라면 계속해다오.
질리도록 들어 싫증이 나버리면
사랑의 굶주림도 또한 사라지고 말 것이 아니냐.
다시 한 번 들려다오! 아스라이 사라지는 선율,
귓가에 감미롭게 들린다.
흡사 제비꽃 피는 언덕 위의 미풍이
몰래 꽃향기를 훔쳐 신고 오는 것 같다.

<십이야> (Duke Orsino, Act I, Scene 1)

참고 문헌

- [1] E. E. Blind, "Shakespear's Influence on Music," Music Journal, New York, Vol.8, No.3, p.10, 1950.
- [2] 김창호, "셰익스피어의 극과 음악," 새한영어영문학, 제54권, 제1호, pp.20-22, 2012.
- [3] 박주향, "로저 킬터(Roger Quilter)의 셰익스피어 연가곡연구: 세 개의 셰익스피어 노래," 음악사연구, 제4권, pp.113-115, 2015.

- [4] 진영중, “세익스피어 시대 극장의 연극 장치에 한 연구,” *민주사회와 정책연구*, 제16권, p.299, 2009.
- [5] 박정근, “베르디 오페라 오텔로의 연극적 변용과 그 의미,” *고전 르네상스 영문학*, 제17권, 제2호, pp.155-156, 2008.
- [6] John W. Klein, “Verdi’s ‘Otello’ and Rossini’s,” *Music & Letters*, Vol.45, No.2, 1964.
- [7] E. K. Minear, ““A verse to this note”: Shakespeare’s haunted songs,” *The Upstart Crow*; Clemson, Vol.29, pp.11-12, 2010.
- [8] George Jellinek, *History Through the Opera Glass: From the Rise of Caesar to the Fall of Napoleon*, Kahn & Averill, pp.90-91, 1994.
- [9] Rachal Becker, ““Wherefore art thou Romeo?”: The Travesti Role of Bellini’s I Capuleti ei Montecchi,” *The New Collection*, Vol.7, pp.1-2, 2012.
- [10] Sara Venturino, *Musical-Istruzioni per l’uso*, Ricordi, pp.224-225, 2000.
- [11] 김광선, “서양연극 및 공연이론:뮤지컬의 다층적 언어-《웨스트사이드 스토리》의 음악분석,” *한국연극학*, 제23권, pp.256-262, 2004.
- [12] 김균형, “각색을 통한 ‘위상전이’에 대한 연구 - 프랑스 뮤지컬 《Roméo et Juliette》를 중심으로,” *프랑스문화예술연구*, 제42호, pp.114-122, 2012.
- [13] 김균형, “프랑스 뮤지컬 <로미오와 줄리엣 Romeo et Juliette>의 구성 연구,” *프랑스학연구*, Vol.66, pp.417-420, 2013.
- [14] Gilbert R. Davis, “Verdi’s Projected Re Lear a study of frustration and dramatic genius,” *Grand Valley Review*, Vol.2, 1986.
- [15] William Berger, *Verdi with a Vengeance: An Energetic Guide to the Life and Complete Works of the King of Opera*, Vintage Books, pp.497-498, 2000.
- [16] 이수완, “베르디의 초기 오페라 <맥베스>의 연구: 연극의 오페라 변용을 중심으로,” *음악사 연구*, 제4권, p.72, 2015.
- [17] 이해경, “베르디의 『맥베스』의 주역 - 맥베스 부인,” *고전·르네상스 영문학*, 제11권, 제2호, pp.40-42, 2002.
- [18] Wikipedians, *Hector Berlioz, The Complete Guide*, PediaPress, p.99, 2008.
- [19] J. L. Tipton, *A document in death and madness: A cultural and interdisciplinary study of nineteenth - century art song settings on the death of Ophelia*, Fine Arts, pp.31-38, 2014.
- [20] 이해진, “19세기 후반기 ‘표제적 관현악 작품’의 장르 문제 연구 - 리스트의 교향시 《햄릿》(1858)에 나타나는 ‘표제적 연주회용 서곡’과의 차별성 연구를 중심으로,” *음악논단*, 제32집, pp.96-98, 2014.
- [21] 이재용, “『햄릿』에 대한 19세기의 음악적 해석: 베를리오즈, 리스트, 차이코프스키의 <햄릿>을 중심으로,” *음악사연구*, 제4권, pp.152-155, 2015.
- [22] 이해진, “차이코프스키 ‘환상서곡’의 장르적 경계의 모호성 - 환상서곡 미오와 줄리엣 (1880)과 햄릿(1883)을 중심으로,” *서양음악학*, 제14권, 제3호, pp.136-138, 2011.
- [23] 박은송, *세익스피어 희곡 <햄릿>의 음악적 서사 표현 연구: 리스트의 교향시 <햄릿>과 차이코프스키의 환상서곡 <햄릿>을 중심으로*, 국민대학교, 석사학위논문(연극학), pp.97-110, 2016.
- [24] Nigel Smith, “Perceptions of homosexuality in Tchaikovsky criticism, Context,” *Journal of Music Research*, Issue.4, pp.5-7, 1992.
- [25] 김강, “세익스피어를 노래하다. 국내외 세익스피어 공연에 대한 통시적 고찰과 문화적 전망,” *영어영문학*21, 제23권, 제4호, pp.39-40, pp.44-45, 2010.
- [26] Laura MacDonald, *William A. Everett, The Palgrave Handbook of Musical Theatre Producers*, Palgrave Handbooks, pp.492-493, 2017.

저 자 소 개

길 한 나(Hanna Kiel)

정회원



- 1990년 9월 : 이탈리아 산타체칠리아 국립음악원(학사)
 - 1994년 6월 : 이탈리아 아츠 아카데미(석사)
 - 2011년 1월 : 이탈리아 도니제티 아카데미(연주학박사)
 - 2014년 3월 ~ 현재 : 경희대학교 대학원 포스트모던 음악학과 겸임교수
- <관심분야> : 음악, 예술, 문화 콘텐츠