

# 페르골레시 《마님이 된 하녀》(1733) 에서의 ‘전형성’과 ‘희극성’ 연구

박정숙

(이화여자대학교 연구교수)

1. 서론
2. 이탈리아 초기 음악극에서 코믹 스피릿의 전개양상과 인테르메초
  - 1) 16세기 후반 마드리갈 코미디
  - 2) 바로크 시기 오페라에서 부포 장면의 삽입과 삭제
  - 3) 18세기 이전 소수의 희극 오페라와 ‘코메디아 에루디타’ 전통
  - 4) 나폴리의 초기 희극 오페라
  - 5) 인테르메초
3. 희극, 희극적인 것 그리고 희극적 전형
4. 《마님이 된 하녀》에서의 전형성과 페르골레시 음악의 코믹 스피릿
  - 1) 등장인물, 플롯, 구성의 전형성
  - 2) 페르골레시 음악의 코믹 스피릿
  - 3) 소절
5. 결론을 대신하여: 극이 끝난 후 남겨진 웃음의 잔상

## 개 요

나폴리 작곡가 페르골레시(G. B. Pergolesi, 1710~1736)의 인테르메초 《마님이 된 하녀》(La serva padrona, 1733)는 18세기 중반 프랑스에서 ‘부풍논쟁’을 촉발시키는 계기가 되었을 뿐 아니라 이후 고전주의 음악어법의 전조가 되는 작품으로 음악사에서 중요하게 인식되고 있다. 본 논문은 인테르메초라는 장르가 갖는 음악적 희극으로서의 의미와, 페르골레시의 《마님이 된 하녀》에 나타난 극의 전형성과 희극성에 관한 연구이다.

코메디아 델라르테(commedia dell'arte)의 인기와 함께 오페라에 꾸준히 등장했던 희극적인 배역이나 장면은 메타스타시오(Pietro Metastasio, 1698~1782) 등에 의해 모두 삭제되었고, 오페라 세리아와는 별개로 작은 플롯을 갖는, 희극적 성격의 소규모 음악극이 막 간에 공연되었다. 2막 구성의 《마님이 된 하녀》는 현실적이고 일상적인 중산계층의 이야기를 바탕으로, 소프라노와 베이스가 희극적인 주인공 배역을 맡는 전형적인 인테르메초의 형태를 갖고 있으나, 이 작품의 가치는 희극성을 표현한 페르골레시의 음악에서 드러난다. 이전 바로크 시기와는 전혀 다른 그 음악의 ‘자연스러움’과 ‘갈랑 스타일’은 고전주의를 향해가고 있었다. 보다 밝고 가벼운 분위기, 생동감 있는 리듬, 복잡하지 않은 화성, 주기성을 가진 선율적인 노래, 복합적인 감정의 표현, 가사에 충실한 음악, 그리고 희극적인 성격을 담아낸 다양한 부포 스타일의 선율 등은 즉각적인 즐거움을 표현하기에 충분한 것이었다. 또한 형식적인 균형감과 급격한 감정 전환을 통한 대조의 기술, 그리고 간결하면서도 단조롭지 않은 반복의 기술은 페르골레시의 섬세함이 돋보이는 중요한 특징이라 할 수 있다. 한편 ‘모자란 남자’와 ‘교활한 여자’에게 남겨진 웃음은 우스꽝스럽게 뒤틀러버린 관계와 부조리에 대한 사회의 관심이자 조소이다.

주제어: 희극, 희극성, 전형성, 인테르메초, 페르골레시, 《마님이 된 하녀》

## 1. 서론

페르골레시(Giovanni Battista Pergolesi, 1710~1736)의 《마님이 된 하녀》(La serva padrona, 1733)는 1746년 파리에서의 첫 이탈리아 극장(Théâtre des Italiens) 공연에서는 별다른 성과를 거두지 못했다. 그러나 이후 1752년에 밤비니(Eustachio Bambini, 1697~1770)가 이끈 유랑극단에 의해 파리의 왕립 음악 아카데미(Académie Royale de Musique)에서 릴리(Jean-Baptist Lully, 1632~1687)의 《아키스와 갈라테이아》(Acis et Galatée)와 함께 공연 되었을 때, 서양음악사에서 그 유명한 '부풍논쟁'(querelle des bouffons)을 촉발시켰을 정도로 높은 관심을 끌었다. '부풍논쟁'은 부풍주의자(buffonists)와 반-부풍주의자(antibuffonists) 간의 대립, 즉 이탈리아의 오페라 부파(opera buffa) 지지자들과 프랑스의 서정 비극(tragédie lyrique) 옹호자들 사이의 대립으로, 1752년부터 1754년 사이에 약 60편의 팸플릿이 발표될 정도로 열띤 논쟁이었다.<sup>1)</sup>

부풍논쟁은 짧고 가벼운 막간극에 의해 불거진 것이었으나 단순히 작품의 선호도에 관한 것이기보다는 음악의 가치를 논하던 진지하고 첨예한 성격의 논쟁이었고, 국가와 정치적인 성격을 띠며 그 규모가 점차 확대되기도 했다. 영국의 역사가이자 음악학자인 찰스 버니(Charles Burney, 1726~1814)는 《마님이 된 하녀》를 “프랑스의 많은 사람들을 이탈리아 음악으로 전향하도록 만든 유명한 막간극”이라고 소개한 바 있다.<sup>2)</sup> 이 막간극, 인테르메초(intermezzo)는<sup>3)</sup> 프랑스 음악 문화에 깊은 분열을 초래했을 뿐 아니라 프랑

1) Ruggero Vené, “The Origin of Opera Buffa,” *The Musical Quarterly* 21/1 (1935), 36.

2) Charles Burney, *A General History of Music, from the Earliest Ages to the Present Period*, 2 vols, edited by Frank Mercer (New York: Dover Publications, 1957. Original ed. 1776); Jomarie Alno, “The Triumph of the bouffons: La Serva padrona at Paris Opera, 1752-1754,” *The French Review* 79/1 (2005), 124에서 재인용.

3) 본고에서는 막간에 공연된 기능을 강조하고자 할 때에는 ‘막간극’이라는 용어를, 그밖에 일반적인 음악극 장르로 칭할 때에는 ‘인테르메초’로 혼용하여 표기하고자 한다.

스 오페라 코미크(opéra comique)라는 새로운 극음악 장르 발생의 주요 원인이 되었다.

안토니오 페데리코(Gennaro Antonio Federico, 1726~1743) 대본의 《마님이 된 하녀》<sup>4)</sup>는 원래 페르골레시의 오페라 세리아 작품의 막 사이에 공연될 목적으로 작곡된 인테르메초였다.<sup>5)</sup> 그 첫 공연은 1733년 9월5일 산 바르톨로메오 극장(Teatro San Bartolomeo)에서, 차후 나폴리의 통치자가 될 오스트리아 황제 카를 6세(Karl VI, 1685~1740)의 부인 엘리자베스 크리스티나(Elisabeth Christina, c.1711~1756)의 생일을 기념하기 위해 이루어졌다. 그런데 저녁의 주요 행사로 공연되었던 페르골레시의 오페라 세리아 《위엄 있는 죄수》(Il prigioniero superbo)는 큰 반향을 일으키지 못했던 반면, 막간에 공연된 《마님이 된 하녀》는 대단한 찬사를 받으며 세계적인 명성을 얻었고, 나아가 막간극으로서의 기능을 갖기보다는 독립된 한 편의 희극 오페라로 공연되는 경우가 많아졌다. 북유럽 왕국의 왕좌와 한 여인을 놓고 벌이는 왕자들 사이의 갈등을 담은 진지하고 거대한 이야기보다, 교활한 하녀와 늙고 어수룩한 주인 사이의 단순한 희극적 이야기가 더 많은 사람들의 흥미를 끌어모은 것이다.

《마님이 된 하녀》가 인기몰이를 할 수 있었던 주된 요인으로, 이 음악극이

4) 《마님이 된 하녀》는 본래 이탈리아 극작가 야코포 안젤로 넬리(Jacopo Angelo Nelli, 1673~1767)가 1709년에 발표한 희극이었다. 그의 기본적인 극 성격은 이탈리아 코메디아 델라르테(commedia dell'arte)와 프랑스 극작가 몰리에르(Molière, Jean Baptiste Poquelin, 1622~1673)로부터 비롯된 것들이라 할 수 있었다. 나폴리풍의 희극을 주도했던 대본작가이자 법률가였던 페데리코는 넬리의 희극을 페르골레시의 인테르메초 대본으로 고쳐 썼고, 그보다 앞서 페르골레시의 첫 번째 음악 희극(commedia musicale)인 《사랑에 빠진 수도사》(Lo frate 'nnamorato, 1732)의 대본을 쓰기도 했다. Helmut Hucke and Dale E. Monson, "Pergolesi, Giovanni Battista," <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000021325>, 검색일: 2022. 6. 15.

5) 페르골레시가 나폴리의 콘서바토리(Conservatorio dei poveri di Gesù Christo)를 잣 졸업한 후 작곡된 작품이다. Ruggero Vené, "The Origin of Opera Buffa," 36.

전문 오페라 가수보다는 인기 있는 희극배우들로 구성된 유랑극단에 의해 공연되었기 때문이라 여겨지기도 한다. 그들 덕분에 《마님이 된 하녀》는 이탈리아 전역에서 공연될 수 있었을 뿐만 아니라 뮌헨, 드레스덴, 함부르크 등지에 까지 퍼져나가 공연될 수 있었고, 1740년대 말 즈음에는 파리, 50년대 말에는 런던, 성 페테르부르크, 마드리드까지 진출했다.<sup>6)</sup> 그리고 파리에서의 엄청난 유명세는 ‘부풍논쟁’을 야기한 직접적인 원인이 되었다.

《마님이 된 하녀》는 오페라 세리아의 막간에 공연되던 기능적이고 과도기적인 경향에서<sup>7)</sup> 벗어나 하나의 ‘작품’이 되었다. ‘master work’ 사이에 공연되던 것이 ‘masterwork’가 된 것이다. 부수적인 기능을 가졌던 《마님이 된 하녀》가 본래 주인 되는 장대한 오페라 작품들을 제치고 그렇게 큰 인기를 얻을 수 있었던 이유는 무엇일까? 단순히 대중을 즐겁게 해줄 목적이 우선이었던 이 짧은 음악극이 서양음악사에서 논하는 중요한 작품으로 인정받게 된 그 음악적 가치는 무엇일까? 그 답을 찾기 위해 먼저 희극적 성격을 고수해온 이탈리아 음악극의 역사적 흐름 안에서 ‘인테르메초’라는 장르를 조명하고, 《마님이 된 하녀》에 나타난 희극적 전형과 음악이 갖는 희극성에 대해 구체적으로 살펴보고자 한다. 그리하여 ‘희극’ 혹은 ‘희극적 음악극’에서 터져 나오는 웃음의 사회문화적 의미와, 페르골레시의 음악에 표현된 즉각적인 음악의 즐거움에 대해 논하고자 한다. 더불어 희극적 음악극에 담긴 음악적 재담의 의미를 보다 풍성하게 드러내는 것이 이 논문의 목적이다.

6) Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music vol. 2*, (Oxford & New York: Oxford University Press, 2005), 438.

7) 인테르메초는 18세기 전반에 번성했다가 이후 점차 쇠퇴하여, 온전히 완결된 형태의 희극 오페라, 즉 오페라 부파에게 그 길을 내주었다. Charles E. Troy and Piero Weiss, “intermezzo,” <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000013834>, 검색일: 2022. 6. 30.

## 2. 이탈리아 초기 음악극에서 코믹 스피릿의 전개양상과 인테르메초

1740년대에 베네치아의 오페라 작곡가 발다사레 갈루피(Baldassare Galuppi, 1706~1785)는 희극 대본의 개혁을 이루었다고 보는 카를로 골도니(Carlo Goldoni, 1707~1793)와 함께 공동 작업으로 ‘드라마 지오코소’(dramma giocoso)라 부르는 새로운 음악극 장르를 만들어냈다.<sup>8)</sup> 기존의 고상하고 귀족적인 오페라 세리아에 견줄만한 것으로, 이는 한 편의 음악극으로서 보다 세련되고 완결된 형태를 갖추었으므로 희극 오페라의 역사에 방점을 찍은 것으로 여겨진다. 18세기 후반에 이탈리아의 희극 오페라는 보다 일반적인 용어인 ‘오페라 부파’(opera buffa)로 칭해지게 되면서 더욱 인기를 끌었고 극음악의 중요한 장르가 되었다. 그런데 ‘어릿광대’(buffo)의 의미를 갖고 있는 오페라 부파가 온전한 음악극으로서 그 정체성을 확립하기까지는 이탈리아 내에서 여러 단계의 과정을 거쳐 왔다고 할 수 있다. 극음악에서의 희극적인 것 혹은 희극성은 오페라라는 장르가 처음 만들어지기 이전부터 극요소를 가진 음악들에 일부 포함되기도 했고 또한 바로크 시기의 많은 오페라들에 종종 나타났던 측면으로, 이탈리아인들의 코믹 스피릿(comic spirit)은 극음악을 통해 꾸준히 전개되어 왔다. 이에 본 장에서는 18세기에 ‘인테르메초’가 발생하기까지 이탈리아 음악극에서의 코믹 스피릿의 전개 양상을 먼저

8) 진지한 요소와 희극적인 요소가 합쳐진 ‘드라마 지오코소’는 신중한 성격을 가진 귀족과 코믹한 성격을 가진 하인이나 농부 간의 상호작용을 주요 플롯으로 다룬 대본을 칭하기 위해 골도니에 의해 처음 소개되었다. Don Michael Randel (ed.), “dramma giocoso,” *The Harvard Dictionary of Music* 4th ed. (Cambridge, Massachusetts and London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2003), 253-254. 그러나 이 보다 앞선 17세기 후반에 피렌체의 희극 대본가였던 지오반니 코지모 빌리프란키(Giovanni Cosimo Villifranchi, 1646~1699)가 메디치 가문의 빌라에서 공연될 목적으로 썼던 희극적 작품 《우울증환자》(*L'ipocondriaco*, 1695, 작곡가 불명)의 서문에서 ‘드라마 지오코소’라는 명칭을 처음 사용했던 기록이 있다. Piero Weiss and Julian Budden, “opera buffa,” <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000043721>, 검색일: 2022. 6. 30.

살펴보고, 과도기적이었으나 음악극의 두드러진 한 현상으로 존재했던 희극적 장르 ‘인테르메초’에 대해 조명하고자 한다.

### 1) 16세기 후반 마드리갈 코미디

음악극 장르로서 오페라가 처음 발생하기 이전 르네상스 후기 이탈리아에서는 여흥을 목적으로 하는 음악으로, 일련의 연속된 마드리갈 모음에 극적 요소인 일관된 플롯이 함께 제공된, 음악과 극이 어우러진 새로운 형태의 마드리갈이 등장했었다. 음악학자 알프레드 아인슈타인(Alfred Einstein, 1880~1952)은 1590년대에 특히 인기 있었던 이러한 극적 마드리갈을 ‘마드리갈 코미디’(madrigal comedy)라고 칭하였는데, 용어의 유래는 16세기의 드라마틱한 음악의 선구자로 알려진 오라치오 베키(Orazio Vecchi, 1550~1605)가 1597년에 베니스에서 출판한 연작 마드리갈 《파르나소스 산 기슭》(L'Amfiparnaso, 첫 공연은 1594년)에 두고 있다. 베키는 인쇄된 악보에 ‘코메디아 아르모니카’(comedia armonica)라는 부제를 덧붙였고, 그 서문에는 이 마드리갈 모음을 ‘코메디아 무지칼레’(comedia musicale), 즉 ‘음악적인 희극’이라고 설명해두었다. ‘코미디아’라는 단어는 흔히 ‘희극’ 또는 ‘코미디’로 이해되곤 하지만, 항상 희극적인 것만을 한정하는 것은 아니고 좀 더 넓은 용례에서 ‘극’ 혹은 ‘인생극’까지 포함하는 용어로 사용되기도 하며, 일상을 모방하는 장면이나 사람을 그려내는 극 안에서 보다 가벼운 마음으로 즐길 수 있는 내용과 함께 진지한 내용을 포함하기도 한다. 그래서 대개 그 주된 줄거리는 자연을 묘사하거나 사랑 혹은 정치 등을 그린다.<sup>9)</sup>

볼로냐 출신의 작가이자 배우이기도 했던 줄리오 체사레 크로체(Giulio Cesare Croce, 1550~1609)와 베키의 공동 작업으로 이루어진 《파르나소스

9) David Nutter, “madrigal comedy,” <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000017409>, 검색일: 2022. 7. 10.

산기슭)은 마드리갈 코미디라는 장르의 가장 대표작이라 할 수 있으며, 프롤로그와 13개의 장면이 모두 3개의 막 안에 구성된 대규모 연작 마드리갈이다. 아폴론과 뮤즈의 성지로 여겨지는 ‘파르나소스’에 대한 표현은 진지함과 함께 유쾌하고 즐거운 분위기로 그려지면서 16세기 이탈리아의 문학적 관념을 고수하고 있다. 《파르나소스》의 진지한 캐릭터인 목동 루치오(Lucio)와 여자목동 이사벨라(Isabella)는 오해로 인하여 헤어지게 되지만 결국 마지막 장면에서 재회하여 행복한 결혼을 하게 된다. 이외에 코르티잔인 오르텐시아(Hortensia), 그녀를 쫓아다니는 베네치아 사람 판탈로네(Pantalone), 그리고 볼로냐의 거만한 의사 그라치아노(Gratiano)는 보다 익살스러운 성격의 캐릭터로, 당시 인기가 매우 높았던 희극배우들의 즉흥극 ‘코메디아 델라르테’(commedia dell’arte)의 영향을 반영한 것이라 할 수 있다.<sup>10)</sup>

《파르나소스》는 희극적 요소와 다성 마드리갈 음악이 어우러져 가볍고 유쾌하게 구성된 코미디 마드리갈이지만, 베키가 프롤로그에서 직접 밝혔듯이 그의 마드리갈 모음은 극적 요소가 강조된 ‘무대화’가 목적이기보다는 음악적인 여흥에 초점이 맞춰진 것이라 할 수 있다. 그는 “내가 말하려는 장면들은 당신의 마음을 통해 나타나고, 그것은 눈이 아니라 당신의 귀를 통해 다가갈 것입니다. 보려하기보다는 들으시오. 그리고 이후엔 침묵하십시오.”라며 배우들의 연기보다는 청중 스스로가 음악을 듣고 상상을 통해 극의 액션들을 내면

10) 코메디아 델라르테는 궁정극장에서 활동하던 아마추어 배우와 구분되게, 전문배우들에 의해 행해지던 코미디이다. 16세기 초에 베네치아와 북부 이탈리아 사회를 패러디하는 것으로 시작된 즉흥적인 성격의 극 장르는 18세기 초까지 유럽 전역으로 퍼져나갔다. 고정적인 성격을 가진 인물 유형들과 그 성격을 잘 나타내는 전형적인 마스크, 의상, 액세서리의 착용, 그리고 몇 종류의 고정된 극적 상황에 더해지는 즉흥적인 노래, 춤, 그리고 곡예 등은 코메디아 델라르테의 중요한 특징이라 할 수 있다. 극작가 셰익스피어(William Shakespeare, 1564~1616), 벤 존슨(Ben Jonson, 1572~1637), 폴리에르본 만 아니라 작곡가 베키부터 페르골레시에 이르기까지 그리고 모차르트 등도 극음악 작품에 코메디아 델라르테의 특징적 요소들을 포함시켰다고 할 수 있다. Don Michael Randel (ed.), “commedia dell’arte,” *The Harvard Dictionary of Music* 4th ed. (Cambridge, Massachusetts and London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2003), 193.

안에 채워나갈 것을 원했다. 마드리갈들은 간혹 3성부의 보다 가벼운 텍스처 어에서 대화를 주고받기도 하지만, 4성부로 구성된 한 곡을 제외하면 모두 5성부로 쓰였다. 그의 음악은 르네상스 후기에 고도로 발전된 다성 마드리갈의 대가다운 면모를 잘 표현하고 있다.<sup>11)</sup>

마드리갈 코미디는 마드리갈 사이사이에 연극적 대화나 낭송을 삽입하여 플롯을 제공하기도 하고, 마드리갈 음악이 다양한 캐릭터의 상황을 설명하거나 마드리갈풍으로 대화를 이어나가는 동안 가수들의 탄식이나 눈물, 혹은 익살맞은 행위 등이 음악에 더해졌다. 알레산드로 스트리치오(Alessandro Striggio, 1573~1630)나 방키에리(Adriano Banchieri, 1568~1634) 등의 작곡가들도 이처럼 희극적인 플롯을 갖는 밝고 가벼운 스타일의 마드리갈 코미디를 썼으나, 바로크 시기로 접어들면서 신화의 무게감과 인간의 진중한 면을 강조하는 보다 위엄 있는 오페라가 발전해나감에 따라 마드리갈 코미디는 점차 사라지게 되었다.<sup>12)</sup>

## 2) 바로크 시기 오페라에서 부포 장면의 삽입과 삭제

17세기에 희극 오페라는 일정한 형식적 틀을 갖춘 독립된 극음악 장르로 발전해나가지는 못하였으나, 대개 영웅적이고 진지한 내용의 오페라 안에 희극적인 인물들이 등장하거나 희극적인 부포 장면들(scene buffe)이 막의 끝부분 혹은 중간에 삽입되는 경향이 있었다.<sup>13)</sup> 전체 플롯의 흐름에 개입치 않고 삽입되었던 부포 장면들은 큰 규모의 오페라 안에서 부차적인 즐거움을 제공하거나 장면들의 구분점 역할을 해주었다. 특히 부포 장면을 구성하는 희극적

11) William R. Martin, "Vecchi, Orazio," <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000029102?rskey=Q8h8VZ&result=4>, 검색일: 2022. 7. 10.

12) 이영민, 『르네상스 음악』 (서울: 음악세계, 2005), 154., Ruggero Vené, "The Origin of Opera Buffa," 33.

13) Stanley Sadie (ed.), *History of Opera* (Basingstoke: Macmillan Press, 1989), 24.

인물은 대개 하인, 하녀, 유모, 급사와 같이 낮은 신분의 캐릭터였고, 이들은 본래 오페라의 플롯 안에서 주인공의 신뢰를 받는 진지한 성격도 갖지만, 삽입된 부포 장면에서는 과장되고 우스꽝스러운 성격, 다소 외설적이면서 시끌벅적한 장면 연출로 극에 흥미를 더하면서 오페라의 전형적인 한 캐릭터가 되어갔다.<sup>14)</sup>

특히 베네치아의 공공 극장에서 공연되었던 오페라 작품들을 중심으로 특정 장면이나 등장인물의 진지함에 희극적인 성격을 잘 섞어 놓는 경향이 있었는데, 이는 도시의 청중들에게 다양한 여흥 거리를 제공할수록 좋은 오페라라는 인식이 있었기 때문이다.<sup>15)</sup> 일례로 몬테베르디(Claudio Monteverdi, 1567~1643)와 대본가 부제넬로(Giovanni Francesco Busenello, 1598~1659)는 《포페아의 대관식》(L'incoronazione di Poppea, 1643)에서, 네로네의 스승이었던 세네카의 자살로 침울한 분위기인 2막 4장과, 눈엣가시 같았던 세네카의 죽음을 반기는 네로네의 6장 사이에, 하인 발레토와 하녀 다미젤라가 에로틱하게 사랑을 지분거리는 5장을 삽입함으로써, 극의 긴장감을 떨어내고 분위기를 전환시켰다.<sup>16)</sup> 또한 이 오페라에서 진지함과 함께 희극성이 두드러지는 인물은 포페아의 유모인 아르날타이다. 아르날타는 포페아에게 허황된 욕망을 버리라고 조언하지만 포페아가 이를 계속 무시하자 투덜거리며 그녀를 비꼬기도 하고(1막 4장), 포페아가 살해될 뻔한 순간에는 다급하면서도 과장된, 우스꽝스러운 행동을 취하여 청중의 웃음을 자아내기도 한다(2막 14장). 또 포페아가 결국 로마의 황후가 되었을 때에는 자신의 지위 상승을 기

14) 이러한 장면이나 등장인물은 당시 대중적인 인기가 있었던 코메디아 델라르테의 영향을 받은 것이라 할 수 있다. Gordana Lazarevich, "The Neapolitan Intermezzo and Its Influence on the Symphonic Idiom," *The Musical Quarterly* 57/2 (1971), 295.

15) Taruskin, *The Oxford History of Western Music vol. 2*, 434.

16) "[...] 우유처럼 하얀 당신의 가슴 외엔 아무 것도 생각나지 않는다오. [...] / 귀엽고 작은 개구쟁이 같으니라고, 큐피트와 함께 장난치고 있네요. [...]" 발레토와 다미젤라의 대화는 이남금, "《포페아의 대관식》에 나타난 코메디아 델라르테의 요소," 『음악교육공학』 37 (2018), 68에서 발췌.

빠하며 정치적 야심을 드러내기도 한다(3막 6장).<sup>17)</sup> 이처럼 진지한 성격의 주인공 곁에 희극성을 지닌 하인을 등장시키고, 주요 장면들 사이에 부포 장면들을 삽입했던 것은 극적 긴장감을 다소 완화시키는 동시에 청중의 흥미를 돋우는 여흥으로서 중요한 역할을 했다고 할 수 있다.

하지만 고대 그리스 로마 문명에 대한 부흥을 꾀하고자 했던 ‘신고전주의’(neoclassical)의 대본가들은 균형, 질서, 절제 등을 중시하며 고대 비극의 위엄을 표명하기 위해, 또한 궁정 오페라의 위세를 되살리기 위해 희극적인 장면들을 삭제해야 할 것으로 인식했다. 그리고 마침내 연극성, 극의 형식, 극과 음악의 조화 등을 중시했던 메타스타시오(Pietro Metastasio, 1698~1782)에 의해 오페라 내의 희극적 요소들은 완전히 제거되었다.<sup>18)</sup> 오페라의 사회적이고 문화적인 기능을 강조하면서 이데올로기의 전달을 목적으로 했던 메타스타시오는 아르카디아적인(arcadian) 이상향을 공유하며 아리스토텔레스적인 일치를 중시했다. 그리고 결국 18세기 오페라 대본의 아르카디아적 개혁(arcadian reforms)으로 인해<sup>19)</sup> 극의 흐름에 맞지 않는 에피소드나 과도한 무대효과, 그리고 희극적 인물이나 장면들은 점차 삭제되어 갔다.<sup>20)</sup> 음악극

17) 이남금, “《포페아의 대관식》에 나타난 코메디아 텔라르테의 요소,” 71-74.

18) Taruskin, *The Oxford History of Western Music vol. 2*, 434.

19) ‘아르카디아적 개혁’(arcadian reforms)은 17세기 후반에 다소 난잡한 경향을 보였던 이탈리아 시를 고대 비극의 목적에 따라 ‘순화’(purification) 및 개선하고자 했던 취지를 가지고 로마에 설립된 ‘아르카디아 아카데미’(Arcadian Academy)에서 시작되었다. 특히 이 운동에 영향을 받은 오페라 대본가들은 고대의 단순함(simplicity)으로 회귀하고자 했던 목적 실현을 위해 희극적인 에피소드를 퇴출시키고 영웅적이거나 목가적인 주제들에 집중했으며, 극의 구조나 주제, 그리고 감정적인 내용들을 보다 질서 있게 조직화했다. 아르카디아적 경향의 오페라 작곡가로는 알레산드로 스카를라티(Alessandro Scarlatti, 1660~1725), 조반니 보논치니(Giovanni Bononcini, 1670~1747), 레오나르도 빈치(Leonardo Vinci, 1690~1730) 등이 있다. Tim Carter, “Arcadian Academy,” <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040443>, 검색일: 2022. 8. 1.

20) Antonio Rostagno, “Italy, 18th century,” <https://www.oxfordmusiconline.com/grove-music/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-000004>

에서의 코믹 스피릿이 사라지게 된 것이다.

그러나 당시 코메디아 델라르테의 인기와 함께 오페라에 포함된 희극적인 장면과 배역은 청중들에게 상당한 흥밋거리가 되어 주었기 때문에, 대중들은 오페라를 보는 동안 웃을 수 있는 즐거움을 포기해야 하는 것이 썩 내키지 않았을 것이다. 이에 오페라 감상을 위한 특별한 절충안이 마련되는데, 새롭게 표준적인 형식을 갖추게 된 오페라 세리아는 희극성으로 얼룩지는 것을 차단하고, 대신 코믹한 장면이나 요소들은 따로 분리되어 독립적인 작은 플롯을 갖게 되면서 짧고 작은 규모의 희극적인 음악극이 오페라 세리아의 막 사이 중간 휴식 동안 공연되었다. 대중의 즐거움을 고려하여 막 사이에 공연되었던 코믹한 음악극은 ‘막간극’ 즉 ‘인테르메초’로 칭해지게 되었다.<sup>21)</sup>

한편 17세기 후반을 향해 가는 동안 이탈리아의 여러 오페라 중심지 가운데 나폴리는 진지한 오페라 속 짧은 부포 장면들을 만들어내는 데에 있어 가장 적극적인 도시였다. 베네치아나 다른 도시의 오페라가 나폴리에서 공연될 경우 나폴리 청중의 취향에 맞추어 나폴리 작곡가들이 쓴 아리아가 일부 포함되거나 부포 장면들이 삽입, 대체되어 공연되기도 했을 정도였다. 그러나 나폴리 오페라에서의 부포 장면 또한 진지한 오페라의 막 사이에 놓인 독립적인 인테르메초로 옮겨가게 되면서 점차 사라지게 되었다.<sup>22)</sup>

### 3) 18세기 이전 소수의 희극 오페라와 ‘코메디아 에루디타’ 전통

부포 장면의 삽입은 17세기 오페라의 일반적인 경향이었고 진지한 오페라에 희극적인 에피소드들이 자주 섞여 구성되었기 때문에, 굳이 독립된 형태의 희극 오페라가 공연될 필요성은 없었을 수 있다. 그럼에도 불구하고 몇몇 소

0063, 검색일: 2022. 7. 1.; Stanley Sadie (ed.), *History of Opera*, 78.

21) Taruskin, *The Oxford History of Western Music vol. 2*, 434.

22) Gordana Lazarevich, “The Neapolitan Intermezzo and Its Influence on the Symphonic Idiom,” 295-296.

수의 희극적인 오페라가 17세기에 공연된 바 있는데, 이는 '희극 오페라'라고 규정할 만큼 독자적인 입지를 갖지는 못했으나, 당시 이탈리아 연극의 전통에 따라 '코메디아 에루디타'(commedia erudita)의 경향을 보인 희극적 성격을 가진 오페라였다.

17세기 이탈리아에는 성격이 서로 다른 두 종류의 희극이 존재했다. 하나는 전술한 바 있는 코메디아 델라르테로, 이는 작가에 의해 쓰인 대본 없이 장면에 대한 대략적인 스케치만을 가지고 순간마다의 상황과 영감에 따라 직업적인 전문배우가 즉흥 연기를 펼쳤다. 대중적 성격이 강했던 코메디아 델라르테는 소박한 소극, 익살극, 웃음거리 등에서 직접 파생되었다고 할 수 있다. 또 다른 하나는 델라르테의 인문학적 대응물이라 할 수 있는 것으로 '코메디아 에루디타'(학문적 희극, 지적인 희극) 혹은 '코메디아 소스테누타'(commedia sostenuta, 격조 높은 희극, 위엄 있는 희극)로 칭해지는 희극 전통이다. 대개 궁정, 아카데미, 부유층의 저택에서 귀족이나 궁정신하 등 아마추어 배우들에 의해 사교 또는 학술적 목적으로 행해졌던 코메디아 에루디타는 이탈리아인들의 코믹 스피릿을 좇아 고대 로마의 희극작가였던 플라우투스(Plautus, c.254~c.184 BC)나 테렌티우스(Terentius, c.195~c.159 BC)를 모방하여 저술된 문학 작품이었다. 즉 에루디타는 16세기 이탈리아 인문학의 유산이자 르네상스 저술가들의 문화적 성과로, 고대 희극을 기반으로 하여 쓰인 순수한 문학작품으로서의 희극이며, 사회적 문화적 우월성을 지닌 문학예술로서의 지적인 희극이었다.<sup>23)</sup> 희극에 품격을 부여하기 위해 나름의 전통과 원칙을 갖고 있었던 코메디아 에루디타는 시간과 장소의 규칙을 규정하고 준수했던 '정규 희극'이었으며, 규모면에서는 대개 5막으로 구성된 '대희극'이었고, 막들은 대개 막간 음악으로 구분된, 잘 짜인 극이었다.<sup>24)</sup>

23) Walter Starkie, "The 'Commedia dell'Arte' and the Roman Comedy," *Proceedings of the Royal Irish Academy: Archaeology, Culture, History, Literature, 1921-1924*, 36 (1924), 349; C. P. Brand, "The Renaissance of Comedy: The Achievement of Italian 'Commedia Erudita'," *The Modern Language Review*, 1995, 90/4, 29.

한편 17세기 초 이탈리아에는 코메디아 델라르테의 희극적 성격을 공유하며 글로 쓰인 에루디타의 지속성을 가진 ‘코메디아 리디콜로사’(commedia ridicolosa, 우스꽝스러운 희극)가 확산되기도 했다. 이는 로마에서 처음 발생했으나 이탈리아 전역으로 널리 퍼진 극 장르로서, 직업 배우만큼의 즉흥적인 기술은 없지만 코메디아 델라르테의 희극적 경험을 재생산하길 원했던 아마추어 공연자들을 위해 쓰인 것으로, 델라르테의 극적 스케치, 즉흥성, 배우들의 스킬 등이 완전하게 쓰인 텍스트를 가졌다. 코메디아 리디콜로사는 델라르테의 인기와 영향력에 따라 인쇄를 통해 확산되어 나갔고, 대중적 장르로서 생산, 유통되면서 18세기 초까지 지속되었다.<sup>25)</sup>

코메디아 에루디타의 전통을 따른 음악극은 17세기 중반 이후 피렌체와 볼로냐 등지에서도 일부 공연되었다고 전해지나, 가장 선구자적인 지역은 로마였다.<sup>26)</sup> 특히 훗날 교황 클레멘스 9세(Papa Clemente IX, 재위: 1667~1669)가 된 줄리오 로스필리오시(Giulio Rospigliosi, 1600~1669)는 로마의 바르베리니(Barberini) 가문을 위한 오페라 대본을 전적으로 맡아 썼었는데, 그 가운데 보카치오(Giovanni Boccaccio, 1313~1375)의 소설 『데카메론』(Decameron)을 각색하여 쓴 《인내하는 자에게 희망을》(Chi soffre spera, 1637/1646)이 가장 대표적 작품이다. 마라촐리(Marco Marazzoli, 1602?~1662)와 마초키(Virgilio Mazzocchi, 1597~1646)가 음악을 붙인 이 오페라는 교황 가문의 개종정치를 선전하는 목적을 갖고 있으면서 강한 교훈

24) 피에르 볼츠 / 희극연구회 옮김, 『희극: 프랑스 희극의 역사』 (서울: 연극과 인간, 2019), 63.

25) 리디콜로사는 델라르테의 극적 구성이나 내용에 관한 정보를 알 수 있게 해주는 유용한 출처가 되기도 한다. Peter Hainsworth and David Robey (ed.), “Commedia Ridicolosa,” *The Oxford Companion to Italian Literature*, <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/oi/authority.20110803095626961;jsessionid=FF238A5EB5E608C32B5D730942CB82C5>, 검색일: 2022. 7. 30.; Jackson I. Cope, “Roman Commedie Ridicolose,” *PMLA* 102/2 (1987), 177.

26) Piero Weiss and Julian Budden, “opera buffa,” 검색일: 2022. 6. 30.

적 성격을 가진 대규모 오페라로, 가난한 귀족과 부유한 과부 사이의 사랑을 그린 활기찬 줄거리와 함께 코메디아 델라르테의 인물유형인 익살스런 하인들, 변장/속임수 등의 희극적 요소들을 삽입함으로써 극의 희극성을 강화하기도 했다. 비극 혹은 희극으로 명확하게 구분하기 쉽지 않아 '감성적인 희비극'(sentimental tragicomedy)으로도 볼 수 있는 이 오페라는 코메디아 에루디타의 전통 안에서 코메디아 델라르테의 요소를 수용하며, 코메디아 리디콜로사의 영향을 확실히 보여준 로마 오페라라 할 수 있다.<sup>27)</sup>

한편 로마에서의 코메디아 에루디타의 전통은 알레산드로 스카를라티(Alessandro Scarlatti, 1660~1725)의 아르카디아적 경향의 초기 오페라에서도 분명히 나타난다. 그의 최초의 오페라로 여겨지는 《꼭 닮은 사람》(Gli Equivoci nel Sembiante, 1679)은 로마 귀족의 사설극장에서 공연될 목적으로 쓰인 목가적, 전원적 내용의 음악극으로 '드라마 페르 무지카'(dramma per musica, 음악을 위한 극)라고 불렸으며, 어릴 적 숲속에서 헤어진 쌍둥이 형제와 요정 자매간의 오해와 사랑을 다룬 희극적 내용을 줄거리로 갖고 있다. 이 작품은 이후 볼로냐, 나폴리, 베네치아, 피렌체 등에서도 공연되었고, 스카를라티의 가장 성공적인 작품 가운데 하나로 알려져 있는데, 그 이유는 음악뿐만 아니라 극작가 도메티코 콘티니(Domenico Filippo Contini, 1669~1687)의 잘 다듬어지고 균형 잡힌 대본 덕분으로 여겨지기도 한다.<sup>28)</sup> 전체 3막 구성의 《꼭 닮은 사람》은 점잖은 성격의 희극으로, 르네상스 시대 전원극의 전통을 따르며,<sup>29)</sup> 코메디아 델라르테의 성격을 보이지는 않는다.

27) 《인내하는 자에게 희망을》의 총 공연시간은 약 5시간이며, 프롤로그와 3개의 막 그리고 각 막에 이어지는 3개의 인테르메디오(intermedio)로 구성되어 있다. 해당 오페라에 관해서는 나주리, “17세기 로마의 ‘메세나’: 우르바노 8세와 바르베리니 가의 오페라 후원을 중심으로,” 『음악논단』 31 (2014), 1-32 참조.

28) 박문정, “알레산드로 스카르라티의 오페라: 〈꼭 닮은 사람〉, 〈티그라네〉, 〈그리젤다〉의 구조 비교,” 『예술논총』 8 (2006), 11-12.

29) 전원극(pastorale)은 고대 그리스 비극 뿐만 아니라 비극과 함께 공연되던 희극적 작품인 사티로스극까지도 모방하고자 했던 르네상스시기 이탈리아 문인들에 의해 창안된 극 장르

## 4) 나폴리의 초기 희극 오페라

18세기로 접어들면서 오페라가 진정한 비극으로서의 위상을 갖기 위해 음악극장에서 부포 장면과 희극적 인물을 지워 나갔을 때, 이에 대한 반응으로 거의 동시에 등장한 것이 인테르메초와 오페라 부파였다. 베네치아와 볼로냐 등 이탈리아 북부 도시들에서도 오페라 부파가 나타났으나, 희극적 오페라가 대중의 여흥으로서 확고한 뿌리를 처음 내린 지역은 나폴리였다.<sup>30)</sup> 아마도 이탈리아 남부 사람들이 가진 활기, 열정, 감상성, 그리고 다채로운 삶의 모습 등이 이 지역에서의 희극 오페라의 발생에 기여했을 것이다.

17세기 이탈리아의 오페라 취향이 베네치아를 중심으로 형성되었고, 이후에도 도시의 다양한 소비문화와 함께 오페라가 전 유럽으로 퍼져 나갈 수 있는 거점으로서 오페라 시장의 중심이 되는 곳이 베네치아였다면, 18세기에는 나폴리가 오페라 발전의 새로운 중심지가 되었다. 특히 알레산드로 스카를라티로 대표되는 ‘나폴리 악파’(Neapolitan School)는 나폴리 스타일의 음악적 특징들을 발전시켜나갔다. 특히 18세기 초 나폴리 악파가 우세할 수 있었던 것은 짧은 시간 안에 좋은 오페라 작곡가를 다수 양성했던 음악학교에 기인하는데, 나폴리의 콘서바토리는 오페라 작곡가들을 양성하는 중심지가 되어주었다. 17세기 후반과 18세기 초 나폴리에는 네 개의 콘서바토리가 세워졌으며,<sup>31)</sup> 그곳에서 많은 작곡가, 연주자, 음악선생, 그리고 궁정 음악가들이 배

---

이다. 주제는 대개 사랑이야기이고, 주인공은 보통 목동이거나 숲 혹은 시골에 살던 초자연적 존재인 정령들이었다. 그러나 그리스의 사티로스극과는 달리 이탈리아 전원극은 지나치게 외설스럽거나 성적인 방종을 그리지는 않았다. 이탈리아 전원극은 다소 진지한 면을 가지며, 오페라 갈등으로 헤어졌던 연인들이 결국 재결합하여 행복한 결말을 갖도록 구성되었다. 가장 유명한 전원극으로는 토르콰토 타소(Torquato Tasso, 1544~1595)가 쓴 양치기 목동의 사랑 이야기 『아민타』(Aminta, 1573)가 있다. 에드윈 윌슨·앨빈 골드퍼브 / 김동욱 옮김 『세계연극사』 (서울: 퍼스트북, 2015), 181.

30) 18세기 초 이탈리아의 다른 도시들에서는 진지한 오페라들이 주로 공연되었을 때, 예외적으로 나폴리에서는 희극 오페라를 상연하는 극장을 최소 세 개 갖고 있을 정도로 희극 오페라가 큰 인기가 있었다. Stanley Sadie (ed.), *History of Opera*, 81-82.

출되었다. 특히 콘서바토리 출신의 젊은 세대 작곡가들은 진지한 오페라 장르와 함께 특히 극음악에서의 희극성 표현을 통해 나폴리풍의 새로운 음악 어법을 발전시켜나갔다.<sup>32)</sup>

1709년과 1710년에 나폴리 피오렌티니 극장(Teatro dei Fiorentini)에서 공연되었던, 마르토셀리(Giuseppe Martoscelli/Agasippo Mercotellis, fl. 1709~1714) 대본과 안토니오 오레피체(Antonio Orefice, fl. 1708~1734) 음악의 《파트로 칼리엔노 데 라 코스타》(Patrò Calienno de la Costa, 1709)와, 툴리오(Francesco Antonio Tullio, 1660~1737) 대본과 니콜라 파고(Nicola Fago, 1677~1745) 음악의 《레 펜체주네 아벤투라테》(Le fenzejune abbenturate, 1710)는 나폴리의 '공공 극장'에서 상연된 오페라 부파의 첫 작품들로 여겨진다.<sup>33)</sup> 희극적인 내용의 대본과 활기찬 음악, 그리고 나폴리 민중의 삶을 소재로 한 노래와 함께 나폴리 방언이 사용된 이러한 음악극들은 화려하게 윤색되거나 양식화된 작품은 아니었으나 보다 자연스럽고 즉각적인 즐거움을 주는 음악극으로 대중에게 큰 인기가 있었다.<sup>34)</sup> 나폴리의 희극 오페라는 초기작부터 일상적인 삶에 대한 새로운 통찰을 반영했다고 할 수 있을 것이다. 특히 음악극에서 나폴리 방언의 사용은 인물의 성격을 확실히 결정지

31) 당시 나폴리의 콘서바토리로는 'Poveri di Gesù Christo'(1743년에 문 닫음), 'S Maria do Loreto'와 'S Onofrio'(1797년에 통합됨), 그리고 'S Maria della Pietà dei Turchini'가 있었다. 콘서바토리에서 가르친 과목으로는 대위법, 숫자저음 등이 있었고, 학생들은 오페라나 기악곡 작곡을 정식 교과목보다는 구두(orally)나 모방을 통해 배워나갔다. Antonio Rostagno, "Italy, 18th century," 검색일: 2022. 7. 1.

32) Gordana Lazarevich, "The Neapolitan Intermezzo and Its Influence on the Symphonic Idiom," 297-299.

33) 이보다 조금 앞선 1706년에, 툴리오의 대본에 미켈란젤로 파졸리(Michelangelo Faggioli, 1666~1733)가 음악을 붙인 《라 칠라》(La Cilla)가 발표되었는데, 이는 나폴리 방언이 사용된 최초의 오페라 부파로 여겨지기도 한다. '코미디아 인 무지카'(comedia in Musica)로 장르가 명시된 이 작품은 대공 D. 파브리치오 카라파(D. Fabrizio Carafa)에게 헌정되었고, 공공 극장이 아닌 귀족의 궁정에서 공연되었다. Piero Weiss and Julian Budden, "opera buffa," 검색일: 2022. 6. 30.

34) Ruggero Vené, "The Origin of Opera Buffa," 35.

을 뿐만 아니라, 희극적인 효과를 제공하는 동시에 실제 사용 언어를 무대 위로 끌어냄으로써 삶의 모습을 재현하고자 했던 극에 자연스러움의 완성도를 높이는 역할을 했다.<sup>35)</sup>

이처럼 나폴리를 중심으로 새롭게 생겨난 독립적 형태의 희극 오페라들은 대개 2막 혹은 3막 구성으로 막간극보다 규모가 크고 복잡했고, 주로 ‘코메디아 페르 무지카’(commedia per musica)라고 칭해졌는데,<sup>36)</sup> 이는 영웅적이고 비극적인 주제를 가진 18세기 이탈리아 오페라를 칭하기 위해 사용되었던 ‘드라마 페르 무지카’(dramma per musica)에 대응한 용어라고 할 수 있다. 이탈리아의 희극 오페라를 지칭하는 ‘오페라 부파’가 본격적으로 사용되기 이전에 ‘코메디아 페르 무지카’는 18세기 동안 특히 나폴리를 중심으로 자주 사용된 용어였으며, ‘코메디아 인 무지카’(commedia in musica), ‘코메디아 무지칼레’(commedia musicale) 등으로 쓰이기도 했는데 이는 지역의 관례에 의한 것으로 명칭을 구분하는 뚜렷한 기준은 없었던 것으로 보인다.<sup>37)</sup>

초기 나폴리 오페라 부파의 가수들은 대부분 지역 출신으로 전문적인 훈련을 받지 못한 경우가 많았기 때문에 그 음악은 고도의 예술적 기교를 요구하지 않으나, 대개 3막으로 이루어졌고, 다 카포 아리아를 형식을 사용했다는 것은 오페라 세리아와 크게 다르지 않았다. 또한 1막과 2막은 대

35) 그러나 나폴리 방언의 사용은 나폴리 지역에서 극의 인기를 높이는 데에는 기여했으나 그 외 지역에서는 극을 이해함에 있어 다소 방해가 되는 요소였다. 이후 메타스타시오의 업적 등으로 인해 음악극에서의 지방색은 점차 사라져갔다.

36) 특히 나폴리 방언이 사용된 초기의 대본들에는 ‘commedeia pe’ museca’(혹은 ‘commeddia pe museca’)라고 쓰는 것이 선호되었다. Piero Weiss and Julian Budden, “opera buffa,” 검색일: 2022. 6. 30.

37) Don Michael Randel (ed.), “commedia per musica,” *The Harvard Dictionary of Music* 4<sup>th</sup> ed. (Cambridge, Massachusetts and London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2003), 193. Antonio Rostagno, “Italy, 18th century,” 검색일: 2022. 7. 1.; Marita P. McClymonds and Daniel Heartz, “opera seria,” <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000020385>, 검색일: 2022. 7. 20.

개 서너 명의 등장인물의 짧은 말다툼으로 끝이 나는데, 이는 이후 북부 이탈리아에서 각 막의 끝에 모든 등장인물이 함께 노래하는 부파의 앙상블 피날레(ensemble finale)로 확장되었다. 빈치(Leonardo Vinci, 1690~1730), 하세(Johann Adolph Hasse, 1699~1783) 그리고 페르골레시 등은 나폴리에서 활동하는 동안 진지한 장르만큼이나 중요하게 희극적인 장르의 음악극들을 썼다.<sup>38)</sup> 아래 [표 1]은 페르골레시의 음악극을 정리한 목록인데, 그는 26세의 젊은 나이에 폐결핵으로 사망하기 전까지 마지막 5년 동안 음악극을 포함하여 주요 작품들을 썼다. 그가 작곡한 약 10편의 음악극 가운데 오페라 세리아가 4편, 희극 오페라인 코메디아 무지칼레가 2편, 그리고 인테르메초가 3편인 것을 보면, 당시 나폴리에서의 희극적 음악극의 인기와 중요도를 짐작할 수 있다.

[표 1] 페르골레시의 극음악 목록<sup>39)</sup>

작품제목	장르(막 구성)	초연 정보
《아기텐의 굴리엘모 공작의 개종》(Li prodogo della divina grazia della conversione di S Gugliemo Duca d'Aquitania)	종교적 음악극 (3)	나폴리, 1731 <sup>40)</sup>
《살루스티아》 (Salustia)	오페라 세리아 (3)	나폴리, 1732
《니비오와 네리나》 (Nibbio e Nerina)	인테르메초 (2)	나폴리, 1732, 《살루스티아》와 함께 공연됨, 음악 분실

38) Piero Weiss and Julian Budden, “opera buffa,” 검색일: 2022. 6. 30. 나폴리 콘서바토리 출신의 빈치는 1719년에 나폴리 방언을 사용한 희극 오페라 *Le doje lettere, Lo cecato fauzo* 등을 작곡하여 명성을 얻기 시작했었고, 하세는 독일 출신의 작곡가이나 1720년대에 약 6, 7년간 나폴리에 머물면서 희극 오페라로 *La sorella amante* (1729)와 몇 개의 인테르메초를 썼다.

39) Helmut Hucke and Dale E. Monson, “Pergolesi, Giovanni Battista,” 검색일: 2022. 6. 15.

40) 부포 장면이 포함된 3막의 종교 오페라(dramma sacro)로, 페르골레시가 나폴리 콘서바토리를 졸업하면서 작곡한 작품이다.

작품제목	장르(막 구성)	초연 정보
《사랑에 빠진 수도사》 (Lo frate 'nnamorato)	코메디아 무지칼레(3)	나폴리, 1732/1734
《카페타 콜라, 스파비엔토 그리고 줄리에타》 (Capetà Cola, Spaviento e Giuletta)	도입 (introduction)	《사랑에 빠진 수도사》와 함께 공연됨, 음악 분실
《위엄 있는 죄수》 (Il prigioniero superbo)	오페라 세리아 (3)	나폴리, 1733
《마님이 된 하녀》 (La serva padrona)	인테르메초 (2)	나폴리, 1733, 《위엄 있는 죄수》와 함께 공연됨
《시리아의 아드리아노》 (Adriano in Siria)	오페라 세리아 (3)	나폴리, 1734
《영악한 시골 처녀》(La contadina astuta) / 《리비에타와 트라콜로》 (Livieta e Tracollo) <sup>41)</sup>	인테르메초 (2)	나폴리, 1734, 《시리아의 아드리아노》와 함께 공연됨
《올림피아드》(L'olimpiade)	오페라 세리아 (3)	로마, 1735
《플라미니오》(Il Flaminio)	코메디아 무지칼레(3)	나폴리, 1735

## 5) 인테르메초

페르골레시의 극음악 목록 [표 1]을 예로 보았듯이, 18세기 초 나폴리에서는 오페라 부파와 함께 인테르메초가 음악극의 중요한 한 장르를 이루었고, 대개 인테르메초의 첫 공연은 작곡가가 직접 쓴 오페라 세리아와 함께 이루어졌다.<sup>42)</sup> 이처럼 18세기의 인테르메초는 대개 오페라 세리아의 막들 사이 중

41) 1734년에 오페라 세리아 《시리아의 아드리아노》와 함께 처음 공연되었던 인테르메초 《영악한 시골 처녀》는 후에 주인공의 이름을 따서 《리비에타와 트라콜로》로 제목이 바뀌었다. 이 작품에는 네 명의 남녀가 등장하는데, 남자주인공인 밤도독 트라콜로(베이스)와 여자주인공인 젊은 시골처녀(소프라노), 그리고 그들의 친구 파첸다(Facenda)와 풀비아(Fulvia)가 있다. 파첸다와 풀비아는 말을 하지 않는 역할이다. "Livieta e Tracollo," [https://en.wikipedia.org/wiki/Livieta\\_e\\_Tracollo](https://en.wikipedia.org/wiki/Livieta_e_Tracollo), 검색일: 2022. 7. 20.

42) 그러나 오페라 세리아와 인테르메초가 항상 초연 형태의 조합으로 묶여 공연된 것은 아니

간 휴식시간에 삽입된, 막을 구분하거나 막간을 채워주는 기능을 가진 희극적인 음악극을 칭한 것이었다.<sup>43)</sup> 그러나 인테르메초가 음악극의 형태로 확립되기 이전부터 이탈리아 극장에서는 이미 오페라나 연극과 같이 대규모 작품들의 막 사이에 촌극이나 춤과 같은 가벼운 막간 공연물을 삽입하는 전통이 있었다.<sup>44)</sup> 특히 르네상스시기에 정규 연극의 막 사이에 공연되던 짤막한 막간 공연물을 '인테르메디오'(intermedio)라고 칭했는데, 이는 15세기 후반 페라라 궁정에서 시작되었고, 대개 기악 독주나 혹은 가수, 무용수, 악기연주자들이 전원적이고 신화적인 주제를 재현하는 무대로 구성되었다. 16세기에는 신화적이고 알레고리적인, 극도로 화려해진 스펙터클로 귀족 궁정에서의 결혼

---

었다. 초연 이후 인테르메초는 다양한 작품들 사이에 공연되기도 했고, 《마님이 된 하녀》처럼 세리아와 관계없이 독립된 단독 작품으로 공연되기도 했다. Ruggero Vené, "The Origin of Opera Buffa," 36.

- 43) 'inter-'는 '사이'의 의미를 가진 접두사로, 'intermezzo'는 막간극, 간주곡, 혹은 막 사이의 휴식시간을 뜻하는 용어이다. 본고에서 다루는 인테르메초는 음악극 형태의 막간극으로서, 대개 둘 이상의 인테르메초로 구성되기 때문에, 전체 막간극을 지칭하는 정확한 이탈리아어 표현은 단어의 복수형인 '인테르메치'(intermezzi)라고 해야 한다. 그러나 본고의 한글 표기에서는 단수형과 복수형을 구분하지 않고 '인테르메초'로 통칭하고자 한다. 한편 19세기와 20세기 서양음악사에서 인테르메초는 대규모 기악작품의 중간 악장이거나 그 일부를 칭하는 것으로 이웃하는 악장들에 비해 가벼운 성격을 갖는다. 혹은 보다 작은 규모의 하나의 독립된 악곡을 일컫기도 하는데, 종종 '성격 소품(character pieces)'이라 칭하는 피아노를 위한 서정적인 악곡을 의미하기도 한다. 예로 멘델스존의 피아노 4중주 op. 2의 3악장, 브람스 피아노 5중주 op. 25의 2악장, 베토르크의 오케스트라를 위한 콘체르토 (Concerto for Orchestra)의 4악장, 그리고 슈만의 《크라이슬레리아나》(Kreisleriana, op. 16)나 브람스의 《클라비어슈튀cke》(Klavierstücke, opp. 116-119)에 포함된 인테르메초가 있다. 또한 인테르메초는 오페라의 장면들 사이에 연주되는 기악음악을 칭하기도 하는데, 대표적으로 마스카니의 《카발레리아 루스티카나》(Cavalleria rusticana)에 속한 인테르메초가 있다. Don Michael Randel (ed.), "intermezzo," *The Harvard Dictionary of Music* 4th ed. (Cambridge, Massachusetts and London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2003), 413.
- 44) Jean Grundy Fanelli, *Opera for Everyone: A Historic, Social, Artistic, Literary, and Musical Study* (Lanham, Maryland and Oxford: The Scarecrow Press, Inc., 2004), 79.

축하연을 위해 공연되기도 했었다.<sup>45)</sup>

극의 막 구분을 위해 그리고 진지한 극의 분위기 전환을 위해 짧게 삽입되었던 막간 공연물의 기능적 역할에, 음악극에서 꾸준히 이어져온 이탈리아인들의 코믹 스피릿, 그리고 당시 코메디아 델라르테와 같은 희극의 인기가 더해져, 18세기의 인테르메초는 독립된 정규적 음악극 장르로서는 뭔가 모호하지만 그럼에도 불구하고 당시에 분명하게 두드러진 하나의 음악적 실체로 존재했다. 이탈리아의 인테르메초는 대략 18세기 초 중반 동안 만들어지고 공연된, 한시적으로 존재했던 희극적 음악극 장르로서,<sup>46)</sup> 이후에는 막간 공연의 기능은 사라지고, 희극적 음악극으로서의 입지는 오페라 부파로 흡수되었다. 또한 《마님이 된 하녀》와 같이 당시 인기 있던 인테르메초 작품들은 기능적 측면은 지워지고 독립된 하나의 희극 오페라로 전해졌다.

대본이 전해지는 최초의 인테르메초는 1706년 베네치아에서 공연된 작곡가 가스파리니(Francesco Gasparini, 1661~1727)의 《프라폴로네와 플로리네타》(Frappolone e Florinetta)로 알려져 있으나, 최초로 대중적인 인기를 구가하며 인테르메초의 레퍼토리 형성에 기여한 작품은 볼로냐에서 활동한 피렌체 출신의 작곡가 오를란디니(Giuseppe Maria Orlandini, 1676~1760)의 《도박꾼 남편과 오만한 부인》(*Il marito giocatore e la moglie bacchettona*)였다.<sup>47)</sup> 1715년에 처음 공연된 이 인테르메초는<sup>48)</sup> 모두 세 개

45) Don Michael Randel (ed.), "intermedio," *The Harvard Dictionary of Music* 4th ed. (Cambridge, Massachusetts and London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2003), 412.

46) 나폴리 인테르메초를 연구한 라차레비치에 의하면 인테르메초는 약1685년부터 1750년까지 이탈리아 전역에서 공연되었다. 18세기 중반 이후에도 인테르메초가 일반적인 명칭으로 쓰이기는 했으나, 대개 등장인물이 네 명 이상인 더 길고 규모가 큰 것으로 초기의 인테르메초보다는 오페라 부파에 가까운 것이었다. Gordana Lazarevich, "The Neapolitan Intermezzo and Its Influence on the Symphonic Idiom," 294-295.

47) 하지만 오를란디니의 오페라 작품 대부분은 고상하고 목가적인 이상향 혹은 평온과 위안을 주는 이상적인 아름다움을 노래하는 '아르카디안' 스타일의 대본을 가진 오페라 세리아였다. Taruskin, *The Oxford History of Western Music* vol. 2, 435.

의 부분으로 구성되었는데, 주된 내용은 어느 부부의 이혼과 화해에 관한 것이다. 첫 번째 부분에서 남편에게 몹시 화가 난 부인은 그와의 이혼을 결심하게 되고, 두 번째에서는 이혼 법정에서 판사로 변장한 남편이 만일 자신과 하룻밤을 보낸다면 그녀에게 유리하도록 판결해주겠다고 제안하는데, 마침내 그녀가 제안을 받아들이자 그는 자신의 정체를 밝히고 그녀를 집에서 쫓아낸다. 세 번째 부분에서는 부인이 탁발한 순례자의 모습으로 변장하여 다시 집에 돌아와 남편과 화해하기 위해 그를 달랜다. 이탈리아 여러 도시들을 순회하며 막간에 공연되었던 이 막간극은 3막 구성의 희극 오페라로 연이어 재편성되어 오페라 세리아와 상관없이 독립적으로 공연되기도 했고, 외국 도시들에도 진출하여 센세이션을 일으키며 런던과 파리 등에서 1750년대까지 공연되었다.<sup>49)</sup> 북부 이탈리아에서의 인테르메초의 인기는 곧 다른 도시들로도 퍼져나갔고, 쾌활한 성향으로 희극을 선호했던 도시인 나폴리에서 그 결실을 맺게 되면서 마침내 1720년 이후 나폴리 스타일의 인테르메초는 황금기로 접어들었다.<sup>50)</sup>

작품성이나 예술성보다는 그 기능적 역할이 중요했던 인테르메초의 주된 목적은 극 상황이나 극음악 분위기의 대조, 대비를 꾀함에 있었다.<sup>51)</sup> 그래서 바로크적인 오페라 세리아가 가진 길고 복잡한 플롯, 장중하고 거대한 무대연

48) 이후에 작품의 제목은 남녀주인공의 이름을 따 《바요코와 세르필라》(Bajocco e Serpilla)로 바뀌었다.

49) 런던에서는 도박꾼을 의미하는 *The Gamester* (1737)라는 제목으로, 파리에서는 *Il Giocatore*로 1752년까지 공연되었다. Taruskin, *The Oxford History of Western Music* vol. 2, 435.

50) 나폴리 출신의 페르골레시가 인테르메초에 있어 가장 중요한 작곡가라 할 수 있고, 그 밖에도 도메니코 사리(Domenico Sarri, 1679~1744), 하세, 쥐세페 셀리티(Giuseppe Sellitti, 1700~1777) 등이 나폴리 인테르메초의 주요 작곡가라 할 수 있다. Stanley Sadie (ed.), *History of Opera*, 79.

51) 그러나 인테르메초가 갖는 희극성의 궁극적 목적은 단순히 비극과의 대립을 꾀한 것이기 보다는 오히려 상반된 성격의 대비를 통해 비극성을 역설(力說)하기 위한 것으로 규정할 수 있을 것이다. 즉 희극의 성격은 비극과 대립되지만 그 목적은 결국 비극을 보다 완전하게 하기 위해 보완하는 것에 있다.

출에 대조적으로 인테르메초의 플롯은 매우 단순하고 장면구성은 경제적이다. 또한 오페라 세리아의 주인공들이 신화의 인물이거나 위엄 있는 왕족이었다면, 인테르메초의 주인공들은 보다 낮은 계층의 서민이었고, 그들의 일상을 담아낸 텍스트는 단순하고 사실적이며 활기 넘치고 떠들썩하게 그려졌다. 그 음악 또한 초인간적인 호흡조절을 요구했던 긴 패시지들이나 과도한 우아함의 인위성에서 벗어나 보다 단순하고 자연스러운 선율을 추구했다.<sup>52)</sup>

막간에 공연된 음악극으로서의 기능과 목적은 희극적 인테르메초에 몇 가지 전형적인 특성을 가져다주었다. 인테르메초는 주로 3막으로 구성된 오페라 세리아의 막 사이에 공연되었기 때문에 비교적 짧은 길이의 두 부분으로 구성되는 경우가 많았고, 각 부분은 등장인물이 각각 노래하는 아리아 한 곡씩과 레치타티보, 그리고 막을 끝내는 이중창으로 구성되어 어느 정도 표준적인 음악 구성형태를 보였다. 더 이상 신화나 역사적인 이해를 요구하지 않는 현실적이고 일상적인 중산계층의 이야기를 플롯으로 가지고, 둘 혹은 셋 정도의 인물이 등장하는 단순한 줄거리를 바탕으로, 거의 항상 갈등 관계에 있는 남녀, 즉 소프라노와 베이스가 주인공이었으며, 종종 노래 없이 마음만을 연기하는 병어리 역할이 제3의 배역으로 자주 등장했다.

특히 카스트라토에 대비되어 오페라 세리아에서 주인공 배역이 주어지지 않았던 베이스는 인테르메초에서 남성 주인공의 역할을 맡으며 희극적 인물의 전형이 되었다. 젊고 패기 넘치는 목소리 대신 그 낮은 음역으로 인해 나이든 남성의 징표로 활용된 베이스는 삶의 경험은 많지만 어리숙한 탓에 속임수에 쉽게 넘어가는 성격으로 희화화되어 그려졌다.<sup>53)</sup> 이 같은 ‘부포 베이스’(buffo bass)는 이후에 오페라 부파에서도 주도적인 역할을 맡게 된다. 여

52) 인테르메초 음악의 이러한 경향은 “자연으로 돌아가자”는 계몽주의의 슬로건을 개진한 것으로, 바로크음악으로부터 고전주의음악으로의 전환을 의미하기도 한다. Gordana Lazarevich, “The Neapolitan Intermezzo and Its Influence on the Symphonic Idiom,” 296-297.

53) 이남재·김용환. 『18세기 음악』 (서울: 음악세계, 2006), 160.

성 주인공은 오만한 성격의 젊은 여성으로 간교한 계략이나 술수를 써서 다소 강압적인 방법으로 상대 남성과 결혼하려는 인물로 그려지는 경우가 많았다. 이처럼 인테르메초의 인물들은 대개 어리석은 노인남성이나 허풍쟁이 군인, 그리고 교활한 어린 하녀나 과부, 여자목동 등으로 다소 상투적으로 유형화되어 있는데, 이러한 극 상황이나 등장인물들은 코메디아 델라르테의 영향을 직접적으로 받은 것이라 할 수 있다.<sup>54)</sup>

그 밖에 인테르메초 음악의 전형적인 특징으로, 아리아는 오페라 세리아에 서와 마찬가지로 대개 다 카포(da capo) 아리아 형식을 가지며, 세코 레치타티보(recitativo secco)에 의해 구분되고, 기악반주가 붙은 레치타티보(recitativo accompagnato)는 드물게 사용된다. 서곡이나 다른 독립적인 기악음악 부분은 없거나 짧게 나타나고, 극의 마지막은 대개 춤곡 양식의 악곡으로 마무리된다. 한편 음악 스타일은 보다 혁신적이라 할 수 있는데, 단순한 화성, 호모포니 형태의 반주, 대칭적으로 균형 잡힌 프레이즈 등은 18세기 후반 고전주의 음악스타일의 분명한 전조가 된다고 여겨진다.<sup>55)</sup>

나폴리 인테르메초는 코메디아 델라르테의 연극적인 측면과, 음악에서 희극성을 감지해내는 나폴리 작곡가들의 조합의 결과물이다. 듣기 좋은 선율, 부포 스타일의 재기발랄한 음악, 그리고 가벼운 음향으로 사람들에게 듣는 즐거움을 제공했던 인테르메초는 이전 시대의 귀족적이고 ‘거대한 바로크’(colossal baroque)로부터 벗어나려는 노력의 일환이며, 동시에 그 희극성은 18세기 유럽 사회에 대한 풍자로부터 비롯된 것이라 할 수 있다. 인테르메초는 중산계층 중심의 사회를 돋보이게 하면서 그들을 회유하고 풍자하며, 당시의 관습이나 부르주아와 같이 새롭게 등장한 부유층의 변덕스러움을 조소했다.<sup>56)</sup> 또 인간이 가진 약점과 성격적 결함을 희화화시킴으로써 웃음을 자

54) Charles E. Troy and Piero Weiss, “intermezzo,” 검색일: 2022. 6. 30.

55) Stanley Sadie (ed.), *History of Opera*, 80.

56) Gordana Lazarevich, “The Neapolitan Intermezzo and Its Influence on the Symphonic Idiom,” 300.

아냈다. 뒤에 이어지는 장에서는 인테르메초의 주된 성격이라 할 수 있는 ‘희극’ 혹은 ‘희극적’인 것의 속성과 그것을 표현하는 유형의 전형성에 대해 살펴봄으로써, 인테르메초가 기인하는 ‘희극성’의 의미를 논하고자 한다.

### 3. 희극, 희극적인 것 그리고 희극적 전형

아주 오래전 고대 그리스의 축제에서는 가장 중요한 공연 형태로 ‘비극’(tragedy)이 공연되었고, 아리스토텔레스가 『시학』에서 비극에 관한 이론을 제시한 이후, 수많은 비극 작품들과 함께 연극의 기본적인 형식으로서 비극이 갖는 우월성에 대해 논하는 다양한 이론들이 뒤를 이었다. 이에 반해 ‘희극’(comedy)은 비극과 같은 엄격한 형태의 극이 수용하지 않는 다양한 극 형태들의 집합소로 여겨지면서, 정형적인 체계를 갖추지 못한 보다 열등한 장르로 폄하되어 오랫동안 학문적 연구 대상으로 주목받지 못했다. 게다가 소극(farce) 등을 포함하여 매우 다양한 형태로 공연되던 희극에는 ‘문학’이라는 예술장르 개념을 적용하기가 쉽지 않아 극문학으로서 미학적 가치를 규정하기도 어려웠고, 따라서 희극의 속성은 본질적으로 비극과 대립되는 장르로 주로 설명되었다. ‘희극적인 것’(the comical) 또한 마찬가지이다. 이는 웃음을 유발시킨다는 일상적 의미로 사용되기도 하지만, 엄격함, 비장함, 죽음, 위협, 두려움, 연민 등은 비극의 분위기를 결정하는 ‘비극적인 것’이었고, 이와 반대되는 나머지 속성들이 ‘희극적인 것’으로 여겨졌다. 그러나 희극이 갖는 이러한 범주의 유연함은 문학의 다소 경직된 예술적 가치를 넘어서서 더 넓은 개념의 풍요로움을 담아낼 수 있었다.<sup>57)</sup>

왕이나 영웅과 같은 고귀한 신분의 진지하고 엄숙한 비극적 행동에 대비되어, 가볍고 유쾌하게 제시되는 중간계층 사람들의 다양한 일상적 삶의 모습은 희극의 주된 내용이다. 프랑스의 연극학자 피에르 볼츠(Pierre Voltz, 1933~

57) 피에르 볼츠, 『희극: 프랑스 희극의 역사』, 15-17, 91.

는 『희극』(La Comedie, 1966)에서, 일반 대중이 희극을 보기 위해 극장에 가는 이유는 대단한 인간성을 발견하거나 위대한 인물을 만나기 위해서가 아니며, 때문에 희극은 추상적 관념이 아니라 일상적인 하나의 상황을 전개하는 “현실에 대한 충실한 재현”이자 “사실적이고 현대적인 울림”이라 했다.<sup>58)</sup> 즉 희극은 세상에 대한 관객의 관심사의 대변이며, 삶을 바라보는 하나의 관점이자 동시대 사람들에 대한 현실적 묘사인 것이다.

그런데 희극은 일상적인 것을 무대 위로 옮겨 놓았지만 통상적으로 따라야 할 일정한 격식이나 방식으로부터 벗어나 지나친 과장과 터무니없음이 뒤섞여 있기 마련이다.<sup>59)</sup> 그래서 플롯의 전개방식이나 숨겨진 비밀들이 해결되는 방식은 논리적으로 촘촘하게 ‘잘 짜인 극’의 모습을 보여주려 하기보다는 구조적으로 상당히 엉성하고 험겁다. 극적 상황이나 인물의 성격과 행동, 줄거리의 전개방식, 언어의 표현 방식에 있어 지나치리만큼 희화화시켜 정도에서 벗어나게 함으로써 관객의 웃음을 끌어내고자 했고, 이는 희극에서 현실적인 소재를 통해 현실을 뒤틀어버리는 결과를 만들어냈다. 이로써 희극은 사회를 면밀히 반영하는 것과는 거리가 멀고, 친숙함과 엉뚱함 혹은 거리감을 동시에 지닌 장르로서 “희극은 일반적인 다른 사람의 이야기이고 특정한 다른 사람의 이야기가 된다.”<sup>60)</sup>

그래서 희극의 인물들은 대개 일반적인 사람들에 못 미치는 열등한 인간, 뚜렷한 결점을 가진 인간으로 그려지고,<sup>61)</sup> 서로 간의 계략, 모욕, 경멸, 트집, 깎아내림, 비아냥거림은 그들을 더욱 우스운 존재로 만든다. 게다가 과도한 몸짓이나 부풀려진 감정표현, 일그러진 표정, 허풍스런 발언이나 행동 등은 우스꽝스러움을 강조하기 위해 가미된 요소로, 무대 위의 인물들을 일반 사람과 구분되는 별나게 다른 사람으로, 사회적으로 보다 열등한 사람으로 만들어

58) 피에르 볼츠, 『희극: 프랑스 희극의 역사』, 25, 110.

59) 박근서, 『코미디, 웃음과 행복의 텍스트』 (서울: 커뮤니케이션북스, 2006), 83.

60) 미셸 포르뱅 / 문시연 옮김, 『희극읽기』 (서울: 문음사, 1998), 14.

61) 박근서, 『코미디, 웃음과 행복의 텍스트』, 84.

낸다. 이는 관객으로 하여금 웃음이 터져 나오게 하는 동시에 명확한 결점을 가진 인물에 대해 상대적인 심리적 우월감을 갖게 하고, 우스꽝스러운 성격적 결함을 가진 인물을 보고 조롱하면서 무대 위의 인물들에게 스스로 거리감을 두게 한다. 희극은 관객의 지성과 판단에 대한 이성을 확인하는 수단이 되어 주기도 하는 것이다.<sup>62)</sup>

희극에서 유발되는 ‘웃음’은 희극의 첫 번째 목적은 아니지만 극의 긴장을 풀어주기 위해 꾸준히 나타나는 요소라 할 수 있는데, 희극적 인물이 관객에게 즐거움과 웃음을 선사하는 주된 방식은 과장과 풍자이다. 다소 상스럽고 거친 표현들, 직설적인 행동과 감각에 호소하는 저속한 대사, 조롱 섞인 터무니없는 농담 등은 의도적으로 웃음을 불러일으키는 과장된 방식이다. 풍자 또한 인물이나 상황을 희화화하여 관객의 웃음거리로 작동케 하는데, 희극은 풍자를 위해 웃음을 선택한 것이라 할 수 있을 정도로<sup>63)</sup> 풍자는 희극의 주된 표현 방식이자 목적이기도 하다.

풍자는 개성 있는 인물과 진실한 이야기 뒤로 감추어져 있는 것이 아니라, 풍속이나 인물, 혹은 종교나 정치에 대해 직접적이고 솔직하게 표현하는 것이다.<sup>64)</sup> 풍자적 표현이 담고 있는 사회비판적 성격은 편견, 악덕, 모순, 부조리, 어리석음 등을 비난하거나 이를 개선하려는 기대감을 갖고 빈정거리는 태도에서 잘 나타나며, 이에 풍자는 기존의 가치를 경계하거나 감추어진 이면을 드러내거나 혹은 또 다른 새로운 관점이 있음을 알리고자 할 때 택하게 되는 정치적 기술 가운데 하나가 되기도 한다.<sup>65)</sup> 그래서 대개 풍자는 주도적인 것 혹은 지배적인 것에 대항하는 비판적 시각을 보여주고자 하며 현실에 대한 철저한 이해와 비판을 바탕으로 기존의 질서로부터 해방되는 것을 동경하는 뜻을 담았다.<sup>66)</sup> 이때 풍자에 대한 관객의 암묵적인 공감으로 인해 발생하는 것

62) 박근서, 『코미디, 웃음과 행복의 텍스트』, 11., 미셸 코르뱅, 『희극읽기』, 11-12.

63) 박근서, 『코미디, 웃음과 행복의 텍스트』, 15.

64) 피에르 볼츠, 『희극: 프랑스 희극의 역사』, 24.

65) 전경옥, 『풍자, 자유의 언어 웃음의 정치』 (서울: 책세상, 2015), 19-20.

이 바로 웃음이며, 풍자적 웃음은 기쁨과 행복감에 젖어 웃게 되는 웃음이기 보다는 조롱이나 빈정거림이 섞인 조소의 성격을 갖는다.

그런데 풍자는 일상의 극적 인물들에 보편적인 범주가 적용되어 유형화된 인물의 형태로 나타나는 경향을 갖는다. 즉 일상의 현실을 배경으로 하는 희극은 한 개인이 아니라 풍자정신을 잘 드러내기 위해 적합한 중간계층의 일반적이고 단순한 특성들에 더 집중하고 있기 때문에, 희극에서의 등장인물은 사회적인 인물 유형 또는 집단적이고 보편적인 인간성을 나타내는 하나의 전형으로 나타나는 것이다. 더욱이 풍자적 웃음은 사회적 소통을 전제로 하는 것이기에 마치 하나의 관례처럼 정형화된 기본 형태를 요구하게 된다. 이에 희극에는 주로 남편과 아내, 주인과 몸종, 현자와 바보 등이 주인공으로 등장하고, 인물 사이의 갈등은 대칭구조 안에서 뚜렷이 구분되는 두 계층 간의 대립으로 나타난다.<sup>67)</sup> 희극은 진지한 인간성을 발견하거나 위대한 인물을 표방하는 것이 아니기 때문에, 희극에서의 인물은 현실에서 차용된 단편적이고 인위적인 한 측면의 전형을 보여주는 것이다.<sup>68)</sup>

이러한 전형성을 갖는 희극의 등장인물들은 대개 도덕적으로 정신적으로 보잘 것 없는 사람들로 나타난다. 16세기에 시작된 대중연극의 한 형태인 이탈리아의 코메디아 델라르테는 그러한 희극적 인물의 전형성을 가장 잘 보여주는 대표적인 예라 할 수 있다. 전문배우들이 가면을 쓰고 개괄적인 구성만 담은 간략한 대본을 중심으로 즉흥적인 연기를 펼치기에 '가면극' 혹은 '즉흥극'이라고 불리기도 했던 코메디아 델라르테에는 고정적 성격으로 정형화된 인물 유형들이 등장한다. 음탕한 수전노 판탈로네(Pantalone), 수다쟁이 박사(Dottore), 교활하고 탐욕 많은 하인 잔니(Zanni)와 하녀(Servietta), 전쟁의 공적과 여성편력을 늘어놓는 허풍쟁이 군인 카피타노(Capitano) 그리고 좋은 웃을 입고 우아하게 행동하는 연인 등은 델라르테의 대표적인 인물 유형이다.

66) 전경옥, 『풍자, 자유의 언어 웃음의 정치』, 36.

67) 피에르 볼츠, 『희극: 프랑스 희극의 역사』, 46-47.

68) 피에르 볼츠, 『희극: 프랑스 희극의 역사』, 24.

하인들은 대개 자신의 목적 달성을 위해 계락을 꾸미고, 나이드 사람들은 다른 사람이 쳐놓은 함정에 쉽게 빠지곤 한다.<sup>69)</sup> 이러한 인물 유형은 당시 희극의 가장 전형적인 형태로,<sup>70)</sup> 생각하게 하고 가르치기보다는 웃음을 자아내기 위한 극적 구성에서 인위적으로 활용된 것이라 할 수 있다.<sup>71)</sup> 전형의 비현실성은 희극적이다.

계다가 희극은 항상 해피 엔딩으로 끝이 난다. 희극이 희극이기 위한 가장 중요한 조건 가운데 하나가 행복한 결말이며, 극중 인물 누구도 죽어서는 안 되고 모든 등장인물이 만족하는 가운데 막이 내려져야 한다. 관객은 어떠한 극적 상황에도 불구하고 어차피 행복한 결말로 끝나리라는 것을 알고 있기 때문에, 희극에서는 극의 결론이 중요한 것이 아니다. 또한 희극은 고난과 역경을 힘겹게 헤쳐 나가며 인간의 존엄함을 찾아가는 과정을 보여주는 것이 아니기 때문에, 희극에서 중요한 것은 예술성이나 극의 깊이, 전개과정의 치밀함이 아니라, 희극배우들의 순간순간의 능력, 즉 에피소드를 유쾌하게 제시하는 능력, 진부한 줄거리이지만 관객의 호기심을 끌 수 있는 함정이나 간계, 과장된 몸짓 등으로 상황에 따른 웃음을 끌어내는 기술, 재치 있는 대화였다.<sup>72)</sup> 이에 희극은 진지한 정신적 예술이기보다는 삶을 즐기기 위한, 웃음을 찾기 위한 인위적인 수단이자 과정이라 할 수 있을 것이다.<sup>73)</sup>

이처럼 고도로 양식화된 연극은 보편적인 삶의 모습을 유형화하여 보여주는 기는 하지만 그것은 무대 위의 연극 세계에서 가능한 유형화였을 뿐, 현실 세계에 가깝도록 동시대의 삶을 진실 되게 모방한 것은 아니었다.<sup>74)</sup> 오히려 과

69) 피에르 볼츠, 『희극: 프랑스 희극의 역사』, 58.

70) 그러나 어리석고 잘 속는 사람을 이용하는 영리한 사람이 극의 주인공이 되는 인물 구성은 비단 코메디아 델라르테만의 특징은 아니고, 그보다 앞선 중세 시대 유럽의 소극에서도 자주 등장했던 인물 유형이다. 밀리S. 배런저 / 우수진 옮김, 『서양 연극사 이야기』 (서울: 평민사, 2016), 109.

71) 피에르 볼츠, 『희극: 프랑스 희극의 역사』, 111.

72) 피에르 볼츠, 『희극: 프랑스 희극의 역사』, 111.

73) 피에르 볼츠, 『희극: 프랑스 희극의 역사』, 25.

장되고 과도하게 규정된 성격은 무대와 현실의 괴리감을 강화시켰고 사실성을 약화시켰다고 할 수 있다. 한편 현실에서 따온 인물들과 사랑, 가족, 사회 생활 등 당대의 현안문제를 무대에 올리고, 이를 보다 날카롭고 신랄한 통찰력으로 관찰하여 실제 사회의 모습 그대로를 자연스럽게 진실되게 묘사함으로써 현실반영과 사회비판, 그리고 교훈적인 역할까지 희극의 목적을 강화시킨 것은 17세기 프랑스의 희극을 주도한 극작가 몰리에르(Moliere, Jean Baptiste Poquelin, 1622~1673)에 의해서였다.<sup>75)</sup> 코메디아 델라르테의 영향을 받았던 몰리에르는 당대의 사회 속에서 살아 움직이는 인물들의 일반적이고 보편적인 성격을 묘사하려는 의지를 표명했고, 특히 인물의 성격 묘사에 '자연성'을 부여하여 수사적이고 가식적인 문체로 가득한 대화가 아닌 일상생활에서 사용하는 언어를 예술적으로 전이시키고자 했다. 그리하여 풍자를 통해 당대의 삶과 진실된 성격들을 다양하고 정확하고 충실하게 재현하고자 했던 몰리에르는 희극의 인물 유형들을 그 성격적 특성이 더 구체적이고 명확하고 사실적으로, 풍성하게 드러날 수 있도록 심화시켰다.<sup>76)</sup> 드디어 희극이 가진 일상성에 사실주의 혹은 자연주의라는 특징이 더해지게 된 것이다.<sup>77)</sup>

74) 피에르 볼츠, 『희극: 프랑스 희극의 역사』, 64.

75) 이경자, 『몰리에르』 (서울: 건국대학교출판부, 1996), 34-39.

76) 이경자, 『몰리에르』, 38-43. 한편 몰리에르 이전에 극문학 장르로서 입지를 가졌던 셰익스피어(William Shakespeare, 1564~1616)의 희극은 풍자 희극의 범주에 속한 몰리에르의 희극과 결이 조금 다르다. 셰익스피어의 희극에 나타나는 등장인물들은 동시대의 사회 계층 전반을 포괄하고, 현실과 환상의 세계를 넘나들며 마치 꿈같은 세계, 초자연적 공간을 그려내며, 삶의 어둡고 음울한 요소와 밝고 행복한 요소를 공유하면서 희극에서의 수사학적 균형을 유지하고 있다. 이에 그의 희극은 낭만 희극으로 일컬어지곤 한다. 셰익스피어의 희극에 대해서는 윤희영의 논문 “셰익스피어의 낭만 희극에 나타난 세 가지 공통적 조건,” *Shakespeare Review* 35/4 (1999) 125-146 참고.

77) 그러나 유럽의 문학계에서 하나의 문예운동으로 사실주의(realism) 및 자연주의(naturalism)에 대한 논의가 확산된 것은 19세기 이후의 일이다. 일상적인 삶을 묘사함에 있어 그 어떤 문제도 무대 위에서 재현될 수 있음을 믿었던 사실주의자들은 관객의 관심을 사회문제로 유도하여 변화를 가져오게 하는 데에 극의 목적을 두었다. 사실주의의 한 부분으로 여겨지기도 하는 자연주의는 무대 위의 모습이 예술가의 통제적 손길이 보이지 않는

희극은 관객의 관심사를 대변하며 풍자와 조롱 섞인 웃음을 통해 사회적 통쾌함을 제공하고자 했던 것이므로, 희극은 관객에게 예술성이나 미학적 가치를 지닌 완결된 작품이기보다는 하나의 수단이자 과정이며 상황 그 자체라 할 수 있다.<sup>78)</sup> 이러한 희극의 성격은 음악극 장르인 인테르메초에 그대로 반영되었으며, 페르골레시의 《마님이 된 하녀》는 인테르메초의 가장 대표적인 작품으로, 코메디아 델라르테의 흔적이 강하게 남아 있는 동시에 몰리에르의 사회비판적이고 풍자적인 경향을 지닌다.

#### 4. 《마님이 된 하녀》에서의 전형성과 페르골레시 음악의 코믹 스피릿

《마님이 된 하녀》의 플롯과 등장인물 그리고 전체 구성은 이전까지 살펴본 인테르메초의 희극적 전형성을 가장 잘 나타내는 동시에, 《마님이 된 하녀》가 음악극으로서 더욱 중요한 가치를 갖는 것은 무엇보다 페르골레시의 음악 때문이라 할 수 있을 것이다. 이후 본고에서는 희극의 전형성 측면에서 작품을 먼저 살펴보고, 주인공이 노래하는 아리아를 분석함으로써 음악을 통해 희극성을 감지하고 표현하는 페르골레시의 방식에 대해 조명하고자 한다. 그가 음악에 담아낸 우스개, 음악극에 반영하고자 했던 코믹 스피릿이 구체적으로 무엇인지 논하고자 한다.

##### 1) 등장인물, 플롯, 구성의 전형성

두 부분(혹은 두 개의 막)으로 구성된 《마님이 된 하녀》의 첫 번째 부분에서, 나이든 주인 양반 우베르토(Uberto)는 시킨 일(초코우유를 갖고 오는 것)

---

마치 삶의 시간 연속체로부터 잘라내어진 '삶의 한 조각'으로 보여야함을 중시했다. 이들은 고정 유형 인물들 대신 복잡한 인격을 통해 실제 인간들의 실제 상황을 적나라하게 묘사함으로써 사회 이면의 문제를 환기시키고자 했다. 에드윈 윌슨·앨빈 골드퍼브 / 김동욱 옮김, 『세계연극사』, 461-467 참고.

78) 피에르 볼츠, 『희극: 프랑스 희극의 역사』, 25.

을 하지 않는 하녀 세르피나(Serpina)의 무례함 때문에 짜증을 내다가, 결국 병어리 하인 베스포네(Vespone)에게 나가서 자신의 아내가 될 사람을 찾아오라 한다. 그러자 마치 안주인처럼 행동하던 세르피나는 베스포네의 외출을 막아서고 우베르토에게 자신과 결혼할 것을 요구한다. 우베르토는 그럴 수 없다고 말하지만 자신의 마음이 조금씩 흔들리는 것에 혼란스러워한다. 두 번째 부분에서, 세르피나는 베스포네를 거칠고 위협적인 템페스타(Tempesta, '폭풍'의 의미) 장군으로 변장시켜 그녀의 약혼자로 소개하고, 우베르토가 절대 줄 수 없는 거액의 결혼지참금을 요구하게 한다. 세르피나가 템페스타의 말을 대신 전하기를, 그녀가 자신과 결혼하지 못한다면 우베르토와 결혼해야 할 것이라 말한다. 우베르토는 고민 끝에 결국 그녀와의 결혼에 동의하고, 베스포네는 변장했던 것을 벗는다. 우베르토는 순간 화를 내기도 했지만 행복하다. 결혼을 다짐한 커플은 화해와 사랑의 이중창을 마지막으로 노래한다.

《마님이 된 하녀》는 허점투성이 남자와 욕망덩어리 여자가 전형적으로 그려진 희극적 음악극으로, 계략, 변장, 속임수 등 익살스런 요소와 함께 그들의 단점이나 우스꽝스러움이 극에서 일관적이고 과장되게 나타나 청중에게 웃음을 선사한다. 특히 세르피나, 우베르토, 베스포네와 같은 배역은 코메디아 델라르테의 흔적이 강하게 남아 있는 것으로,<sup>79)</sup> 한 개인의 인간성을 표현하기 보다는 보편적 유형을 갖는 인물들로 그려져 그 전형적 성격을 드러낸다. 게다가 유형화된 인물들은 그 성격이나 인간성이 절대 모호하게 그려지지 않고 첫 시작부터 쉽게 파악될 수 있도록 단순하고 간결하게 하나의 기질만을 표현한다. 그래서 극 중 우베르토는 인색하고 자기중심적이며 동시에 우유부단하면서도 허술한 속임수에 잘 속아 넘어가는 고지식한 특성이 부각된 인물로, 그리고 세르피나는 무례하고 자유분방하며 자신의 욕망을 실현시키기 위한

79) 세르피나는 쾌활하고 영리한 하녀 역에서 유래한 인물유형인 콜롬비나와 닮았고, 우베르토는 베네치아 상인으로 탐욕스러우나 음모와 속임수에 쉽게 넘어가는 어리석은 노인 남성 판탈로네와 닮았다. 그리고 베스포네가 변장한 템페스타는 비겁하면서도 허세를 부리는 허풍쟁이 카피타노에게서 유래한 것으로 보인다.

권모술수에 능한 간교하고 영악한 인물로 그려진다.<sup>80)</sup> 이러한 인물유형은 노인과 젊은이, 남성과 여성, 중간계층과 하층민, 어리석은 사람과 약아빠진 사람이라는 양극의 대립적인 구도를 명료하게 보여줌으로써 둘 사이에 극복하기 어려운 차이를 두드러지게 할 뿐 아니라 무엇보다 전체적인 극의 도식을 보다 효과적으로 한 번에 이해할 수 있도록 부각시켜준다.

희극이 예술과 일상의 경계에서 다른 진지한 예술들과 차별성을 갖는 것은 희극이 노리는 것이 특수하고 개별적인 것보다는 일반적, 보편적, 일상에 가까운 자연스러운 것이기 때문이다.<sup>81)</sup> 그래서 희극에서는 인물 유형이나 구도 뿐만 아니라 그들이 처한 극적 상황 또한 단순하고 간결하다. 청중의 흥미를 유발시켜 희극 안에서 주인공들이 해결해야 할 문제는 비극에서처럼 정치적인 갈등이나 사랑과 의무 사이의 숭고한 갈등이 아니라, 비록 사랑과 결혼으로 야기된 괴로움이라 할지라도 일상을 소재로 우스꽝스럽고 터무니없는 방식으로 전개, 해결됨으로써 청중을 웃게 만든다.<sup>82)</sup> 《마님이 된 하녀》는 계책이나 속임수를 동원하여 신분에 대한 갈등을 극복하고 마침내 결혼에 이르게 된다는 플롯을 갖고 있다. 갈등의 발단은 초코우유를 가져오지 않는 하녀를 향한 주인 양반의 짜증과 주어진 일을 하지 않는 하녀의 태만으로 시작되었고, 갈등의 핵심이자 극의 중심 플롯은 나이든 주인과의 결혼을 통해 신분상승을 꾀하는 어린 하녀의 계략이 먹히는 과정에 있다. 그리고 하녀는 속임수와 변장을 통해 주인을 자신의 계략에 걸려들게 하여 문제를 해결해 나간다. 결혼문제가 남녀 간의 사랑보다는 신분의 갈등으로, 그리고 아버지와 같은 구세대 남성과 젊은 여성의 세대 간 충돌로 그려지고, 결국 젊은 세대가 사랑의

80) 병여리 하인 베스포네는 우베르토와 세르피나 사이에 제3의 역할로 삽입된 배역으로, 음악극이라는 ‘소리 예술’을 ‘소리 없는 인물’로 뒤틀어 연출함으로써 희극적인 요소를 강조했다고 할 수 있다. 베스포네는 말을 할 수는 없지만 무슨 말이라도 하려 애쓰는 모습, 과장되고 부자연스러운 몸짓, 우스꽝스러운 연기 등으로 극의 해학적 효과를 배가시켜준다.

81) 양리 베르그송 / 이희영 옮김 『웃음/창조적 진화/도덕과 종교의 두 원천』 (서울: 동서문화사, 2020), 87.

82) 이경자, 『몰리에르』, 66.

싸움에서 대부분 승리를 쟁취하는 것은 희극의 속성이기도 하다.<sup>83)</sup> 또한 주인 양반이 자신의 말에 순종하기를 바랐던 하녀에게 오히려 속어 넘어가는 반대 상황은 극을 더욱 희극적으로 만들어주고, 이처럼 상대 여성에 대한 소유주 또는 주인이라고 생각했던 남성이 자신의 의지와는 달리 여성에게 배반당하거나 속어 넘어가는 상황은 희극에서 자주 등장한 주제였다.<sup>84)</sup>

플롯 구성의 마지막 단계로 갈등이 해결되는 극의 대단원은 '희극'의 예정된 귀결인 행복한 결혼으로 끝을 맺는다. 속임수를 통해 행복에 이르게 된다는 이러한 결말은 도덕적 측면에서는 어긋나지만 모든 등장인물들이 만족한 가운데 희극적인 분위기를 유지하며 해피 엔딩으로 마무리되는 희극의 장치 가운데 하나이다.<sup>85)</sup> 또한 대단원에서는 중심인물의 운명이 반드시 결정 지워져야 하고, 작품 안에 제기된 모든 문제가 해결되어 끝나야 하기 때문에,<sup>86)</sup> 희극에서는 모든 등장인물이 행복을 느끼는 가운데 갈등의 해결점이자 사랑의 종착점이라 할 수 있는 결혼으로 끝이 난다. 《마님이 된 하녀》에서도 변함없이 주인 양반과 하녀는 결혼을 하기로 약속하고 사랑의 이중창을 부르며 행복한 결말로 마무리된다.

《마님이 된 하녀》의 음악은 희극의 전형성에 따라 그리고 인테르메초라는 장르의 기능적 특성에 따라 작품길이, 음악구성, 오케스트라, 가수들의 노래 스타일 등 모든 것이 한결 가볍다. 그리고 이러한 가벼움은 전술한 바와 같이 음악극으로서 인테르메초의 전형적인 특성이기도 하다. 소프라노와 베이스가 부르는 레치타티보와 아리아, 이중창을 중심으로, 오케스트라는 현악4중주와 바소 콘티누오가 결합된 형태를 갖는다. 서곡이나 다른 독립적인 기악음악은 없으며, 레치타티보와 아리아가 교대로 노래되는 가운데, 레치타티보는 길지 않은 간결한 대화를 중심으로 이루어져 있고, 아리아는 주로 다 카포 형식이

83) 이경자, 『몰리에르』, 67.

84) 이경자, 『몰리에르』, 93.

85) 이경자, 『몰리에르』, 69.

86) 이경자, 『몰리에르』, 76.

거나 반복적인 연을 갖는 3부분 형식으로 되어 있다. 아래 [표 2]는 《마님이 된 하녀》의 구성을 레치타티보는 제외하고 아리아와 이중창을 순서에 따라 정리한 것으로, 인테르메초의 전반적인 특징을 간략하게 살펴볼 수 있다.

[표 2] 《마님이 된 하녀》의 아리아와 이중창 구성

Intermezzo I			
우베르토의 도입 아리아	B♭장조, 4/4	Allegro moderato	3부분 형식
우베르토의 아리아	F장조, 4/4	Allegro assai	다 카포 형식
세르피나의 아리아	A장조, 2/4	Allegretto	다 카포 형식
이중창	G장조, 4/4	Allegro	2부분 형식
Intermezzo II			
세르피나의 아리아	B♭-F장조, 2/4(3/8)	Larghetto-Allegro	3부분 형식
우베르토의 아리아	E♭장조, 4/4	Tempo giusto	다 카포 형식
이중창 <sup>87)</sup>	D장조, 4/4	Allegro moderato	다 카포 형식
피날레 이중창	A장조-E장조, 3/8	Allegro spiritoso	3부분 형식

전체적으로 장조의 밝은 분위기와 활기차고 생동감 있는 빠른 템포를 바탕으로, 각 장면은 인테르메초의 표준구성에 따라 우베르토와 세르피나가 각각 노래하는 아리아 1곡씩과 장면을 마무리하는 이중창을 기본으로 갖는다. 그리고 첫 번째 부분에는 극을 시작하는 우베르토의 도입 아리아가, 두 번째 부분에는 극을 마무리하는 피날레 이중창이 더해져, 음악극의 전체 구성에 균형감이 고려되었다. 특히 주인공의 독백으로 시작하는 도입 아리아는<sup>88)</sup> 작품의 등장인물을 소개하고, 막이 오르기 전의 사건과 무대 위 상황을 설명해주는

87) 이 이중창은 1735년 이후 추가된 부분이다. 그래서 공연 시 연출에 따라 간혹 누락되기도 하고, 혹은 마지막 피날레를 대체하기도 한다.

88) 주인공의 독백으로 시작하는 도입부는 17세기 초반까지 연극에서 통용되던 형태였고, 작품을 시작하기에 편리하다는 장점 때문에 독백은 몰리에르가 즐겨 사용하던 방식이기도 했다. 이경자, 『몰리에르』, 63.

동시에 향후 전개될 갈등을 암시해주는 제시부 역할에 해당하며,<sup>89)</sup> 극의 마지막 이중창은 대단원의 해피 엔딩에 어울리는 3박의 춤음악을 노래함으로써 행복감으로 충만한 마무리를 짓게 한다. 작품의 마지막을 춤곡 양식으로 마무리하는 것은 인테르메초의 전형적 특징이기도 하다.

우베르토와 세르피나에게는 각기 다른 특징을 가진 음악이 부여됨으로써 둘 간의 대조성이 두드러진다. 베이스인 우베르토가 노래하는 아리아들은 모두 4/4박자이며, F, B $\flat$ , E $\flat$ 장조 등 모두 내림표로 구성된 조성이 쓰인 반면, 소프라노인 세르피나의 아리아는 젊은 여성의 출랑거림이 느껴지는 2/4박자이며, 첫 번째 장면에서는 올림표로 구성된 A장조의 조성을 사용하고 있다. 두 번째 장면의 세르피나 아리아에서는 그녀가 속임수를 써서 우베르토의 동정심을 유발하고 있기 때문에 그녀의 정체성이 드러나는 (올림표를 사용한) 조성보다는 (내림표를 사용한) 우베르토의 조성을 전략적으로 사용함으로써 음악적으로 그의 감정에 동조하듯 보이게 한다. 그리고 둘이 함께 하는 이중창들에는 모두 올림표로 이루어진 조성 G, D, A, E장조가 쓰임으로써, 작품의 밝은 분위기 속에 대화의 주도권을 누가 쥐고 있는지 암시해주며, 결국 세르피나의 전략이 우베르토에게 먹혔음을 알려준다.

음악극이 진행되는 동안 세르피나와 우베르토는 웃고, 화내고, 꼬드기고, 환호하는 등 다양한 표현들을 즉흥적으로 연기했을 것이다. 동시에 페르골레시의 악보에는 짜증, 거짓 눈물, 빈정거림, 혼란스러움, 그리고 사랑의 두근거림 같은 훨씬 풍성한 표현들이 음악으로 자세하게 묘사되어 있다. 이후 본고에서는 우베르토와 세르피나가 부르는 아리아 분석을 통해,<sup>90)</sup> 진지하게 사고

89) 이경자, 『몰리에르』, 60.

90) 본고에서 이중창에 대해서는 자세히 다루지 않는다. 간략하게 그 특징만 언급하면, 각 막을 마무리하는 이중창은 솔로 아리아보다 조금 더 자유로운 형식을 가지며, 대개 두 사람이 함께 부르거나 번갈아 부르는 대화식으로 구성되었다. 대개 솔로 아리아에 나타난 특징들이 이중창에서도 공유되고 있다. 다만 이중창에서 자주 들리는 3도 병행의 음향은 우베르토와 세르피나 간의 결합을 의미하는 것으로 보이기도 하는데, 그렇지만 둘은 사랑으로 하나 된 기쁨보다는 대개 서로 의견을 교환하거나 각자의 관점에 따라 상황을 정리한다.

하는 인물이 아닌 신중하지 못하고 가벼운, 다소 경박한 인물이 가진 우스꽝스러움에 대한 음악 표현과, 희극의 활기와 생명력을 느끼게 하는 희극적 에너지와 음악적 재기발랄함, 그리고 음악과 텍스트를 조합하는 방식에서 가사를 충실히 반영하려는 음악적 섬세함 등을 살펴봄으로써 페르골레시 음악의 부포 스타일(buffo style), 즉 그가 가진 희극성, 그 음악의 코믹 스피릿에 대해 구체적으로 논하고자 한다.

## 2) 페르골레시 음악의 코믹 스피릿

### (1) 불만, 혼란, 그리고 행복? 모자란 주인 양반 우베르토

인테르메초를 시작하는 도입부 <기다려도 아무도 오지 않고>(Aspettare e non venire)는 초코우유를 가져오지 않는 세르피니에 대한 불만으로 혼자 투덜거리는 우베르토의 독백이지만, 그 음악은 빠른 템포와 B♭장조의 밝은 분위기로, 극을 시작하기 위해 청중의 이목을 끌기에 적합해 보인다. 특히 단순한 화성 진행 안에서 보이는 8분음표와 스타카토를 사용한 활기 넘치는 리듬, 가사의 지속적인 단음절적(syllabic) 처리, 옥타브를 비롯한 큰 음정 도약이 많은 성악 선율, 그리고 짧고 균형감 있는 프레이즈의 반복과 변형은 베이스인 우베르토가 가진 부포 스타일을 잘 보여준다[악보 1]. 우베르토가 노래하는 첫 마디부터 옥타브 하행하는 도약음정과 그 반복, 그리고 베이스가 갖는 무게감으로 노래하기 쉽지 않은 빠른 리듬이나 높은 음역 등은 어울리기 어려운 것들 사이의 조합을 꾀하며 웃음의 포인트를 제공한다고 할 수 있는데, 이 같이 베이스에 어울리지 않는 가벼움과 익살스러움, 즉 부포 스타일이 주어진 베이스를 특별히 ‘바소 부포’(basso buffo)라고 한다. 우베르토가 노래하는 전형적인 ‘바소 부포’의 스타일은 비르투오소적이기보다는 더 다양한 성악 유형들을 노래하며 작품 전체에 희극성을 제공한다.

페르골레시는 음악극의 첫 아리아를 위해 비교적 간결한 가사를 채택하여

그에 적합한 음악을 쓰고 있다. 가사는 전체 세 번 반복되고, 그 음악은 가사가 반복될수록 감정이 점차 고조되는 AA'A"의 3부분형식을 갖는다. [악보 1]의 이탈리아 가사 원문에서 볼 수 있듯이, 가사의 각 행은 모두 8음절로 구성되어 있으며, 시행의 끝에 "ire"라는 각운을 갖는다. 각운은 선율에도 반영되어 있어, 시행의 마지막 단어가 노래되는 마디 9, 12, 15에서 각운은 4분음표의 음정 반복으로 동일하게 나타난다. 또한 단어의 강세 또한 선율에 반영되어 있는데, 마디 7-8의 가사 "Aspettare"에서 강세가 위치한 "tta"의 음절은 붙임줄로 연결된 두 개의 2분음표로 긴 음가로 처리되었다. 이러한 강세의 처리는 마디 10-11의 "letto"와 마디 13-14의 "servire"에서도 동일하게 적용되었다. 페르골레시의 가사에 대한 민감함은 그 의미를 음악적으로 표현한 것에서도 나타나는데, '죽을 맛'이라는 뜻의 가사 "da morire"(마디 18-20)는 반음계적으로 처리되어 반복되었다.

반복과 변형은 페르골레시의 음악에서 간결함 안에 섬세함이 돋보이는 중요한 테크닉이다. 그는 우베르토의 세 가지 죽을 맛에 대해 모두 동일한 선율로 반복 처리함으로써 프레이즈를 더욱 명료하게 만들었고, 단순한 반복보다는 모티브의 동형진행을 통해 음고를 높여가며 반복함으로써 극을 시작하는 기대감을 상승시켰다. 그리고 전체 가사는 세 번 반복하는 동안 재배열되기도 하고(A'부분에서), 파편화된 가사의 일부가 재빠르게 몇 번 더 반복되기도 하는데(A"부분), 따라서 가사의 프레이즈와 선율의 프레이즈가 세 부분 모두 다르게 구성되었다. 즉 A부분의 선율 프레이즈는 3+3+3+5마디로 구분되고, A'부분에서는 3+2+4마디로, 그리고 A"부분에서는 3+2+3+3마디로 구분된다. 선율은 이처럼 여러 개의 작은 패턴이나 모티브로 구성되고, 분명한 아티큘레이션을 보이는 가운데 모티브의 연결, 확장, 혹은 축약을 통해 선율적이고 리듬적인 다양성을 이루어 나간다. 모티브는 선율을 구성하는 기본 단위가 된다.

[악보 1] 우베르토의 도입 아리아 <기다려도 아무도 오지 않고> A부분(마디 7-20)

UBERTO

7 *p*

A - spet - ta - re e non ve - ni - re,

10

sta - re a let - to e non dormi - re, ben ser - vi -

14

- re e non gradi - re, son tre co - se

18

da mo - ri - re, da mo - ri - re.

기다려도 아무도 오지 않고  
 침대에 누워도 잠은 오지 않고  
 잘 해주어도 감사해 할 줄 모르니,  
 이 세 가지가 죽을 맛이네, 죽을 맛이야.

Aspettare e non venire,  
 stare a letto e non dormire,  
 ben servire e non gradire,  
 son tre cose da morire, da morire.

[악보 2] <기다려도 아무도 오지 않고> A"부분(마디 30-41)

30

da mo - ri - re, da mo - ri - re. Aspettare e non ve -

33

- ni - re, stare a letto e non dor - mi - re, benservire e non gra - dire, e non ve - nire e non dor -

36

- mire, non gradire, non gra - di - re, son tre, tre, tre co - se,

39

co - se, co - se da mo - ri - re da mo -

우베르토의 짜증 섞인 감정과 그로 인한 흥분은 세 번째 반복되었을 때 더욱 강조되었다(A'부분). [악보 2]의 마디 37-40에서 최고음인 f'음을 향해 달려가는 “son tre, tre cose, cose, cose”로 파편화된 가사는 최고조에 이른 짜증과 흥분으로 말을 더듬는 표현이라 할 수 있으며, 이후 갑작스런 9도 음정의 하행은 우베르토의 어쩔 수 없는 체념이다. 보다 낮아진 음역에서의 “da morire”(죽을 맛)를 위한 반음계 음형은 대조의 효과를 더욱 강조하고 있다. 한편 A'부분을 시작(마디 32)하는 16분음표와 8분음표의 보다 빨라진 리듬과, 하행3도·상행5도·하행4도·상행6도의 위아래로 날뛰는 음정을 가진 모티브의 빠른 반복은 속사포처럼 빠르게 불러 제치는 패터 송(patter-song)으로서 바소 부포의 과장되고 익살스런 표현을 강화한 것이다. 또한 가사의 각운도 다소 과장되게 표현되고 있는데, A부분에서는 각운이 4분음표 반복의 리듬을 통해 표현되었다면, 이 부분에서의 각운은 하행도약을 통해 이른 f음으로 매번 동음 반복, 강조된다(마디 33-37). 이는 가사의 각운뿐만 아니라, 악곡의 마지막을 향한 V-I 화성진행을 두드러지게 하기 위함도 이기도 하다.

우베르토가 1막에서 본격적으로 부르는 아리아 〈너와는 항상 부딪혀〉(Sempre in contrasti con te si sta)는 불만을 터뜨리는 목소리로 가득한 ABA의 다카포 형식이다. 그러나 감정표현의 깊이에 심오함을 더한 화려하고 장식적인 다카포 아리아가 아니라, 세르피나와 베스포네를 향한 발언으로, 주인과 하인 사이의 대화를 통해 극 진행을 돕는 아리아이다.<sup>91)</sup> 세르피나에게는 그녀를 향한 빈정거림과 함께 관계를 끝내야겠다는 다짐으로 높은 음역에서 소리 높여 부르고, 대조적으로 말을 하지 못하는 베스포네에게는 네 의견을 말하라며 낮은 음역에서 자신의 생각에 대한 동의를 강요한다. 다음은 우베르토의 아리아 〈너와는 항상 부딪혀〉의 가사 전문과 악보 일부이다. A부분은 가사의 반복에 의해 A1(마디 1-25)과 A2(마디 25-57)로 구분되고, A2는 분절된 가사와 음형들의 다양한 반복으로 A1보다 확장되었다.

91) 이러한 아리아 경향은 레치타티보와 아리아 간 역할의 경계를 다소 흐릿하게 하는 것으로, 희극 아리아의 특징이기도 하다.

A  
 (세르피나에게)  
 너와는 항상 부딪혀.  
 여기 저기, 위 아래, 예 아니오.  
 이제 이것으로 충분하군, 끝내기에.  
 (베스포네에게)  
 하지만 자넨 어떻게 생각하나?  
 내가 죽어야 하나?  
 말소사, 그건 아니잖아.

A  
 (a Serpina)  
 Sempre in contrasti con te si sta.  
 E qua e là, e su e giù, e si e no.  
 Or questo basti, finir si può.  
 (a Vespone)  
 Ma che ti pare? ah!  
 Ho io a crepare? ah!  
 Signor mio, no.

B  
 (세르피나에게)  
 그러나 항상 눈물 흘리게 될 거야  
 너의 불행,  
 그럼 그때 너는 그제 너와 잘 어울린다고 말하겠지.  
 (베스포네에게)  
 자네 의견은 어때?  
 그렇지 않아?  
 하지만 그렇게 될 거야!

B  
 (a Serpina)  
 Però dovrai pur sempre piangere  
 La tua disgrazia,  
 e allor dirai che ben ti sta.  
 (a Vespone)  
 Che dici tu?  
 Non è così? ah!  
 Ma, ma così va!

[악보 3] 1막의 우베르토 아리아 〈너와는 항상 부딪혀〉 A1부분(마디7-22)

7 UBERTINO (a Serpina)

Sempre in contra - sti Con te si sta, \_\_\_\_\_ con te si sta,

10

E qua e là; E su e giù; E si e no;

[악보 3] 계속

13

Or questo ba - sti, ba - sti, ba - sti;

16

Fi - nir si può, fi - nir si

18

può, fi - nir si può. Ma che ti

(a Tempo)

20

pa - re? ah! ma che ti pa - re? ah! Ho lo a cre - pa - re? Signor mio,

[악보 4] 〈너와는 항상 부딪혀〉 B부분(마디57-65)에 사용된 긴 멜리스마

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. It is divided into three systems, each starting with a measure number: 57, 60, and 63. The first system (measures 57-59) features a vocal line starting with a fermata and the lyrics "FINE Però do - vraì Pur sem - pre pian -". The piano accompaniment is marked "P" and "staccato". The second system (measures 60-62) continues the vocal line with a fermata and the lyrics "ge -". The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern. The third system (measures 63-65) shows the vocal line with lyrics "- re La tua di - sgra - zia, e allor di - rai Che ben ti". The piano accompaniment features a more active rhythmic pattern with eighth notes.

F장조의 밝은 분위기와 가벼운 화성 반주, 단음절적인 빠른 진행, 도약 음정이 많은 선율, 모티브의 반복 등은 우베르토의 부포 스타일을 여전히 잘 보여 준다. 그런데 이 아리아에서 보다 두드러지는 우베르토 선율의 특징은 길지 않은 프레이즈 안에서 거의 한 마디 단위로 모티브가 분절되어 사용, 반복되는 것이다. 위의 [악보 3] 마디 7-9의 세 마디는 이 아리아 전체를 아우르는 주제 선율이라고 할 수 있다. 길이는 짧지만 F장조 으뜸화음의 구성음을 3도 음정도약을 통해 뚜렷하게 그려내는 것으로 시작하여, 5음의 잦은 사용, 종지음형까

지 갖추어 조성감을 더욱 분명히 하고 있다. 그리고 가사와 음형의 반복을 통해 세 마디 구성으로 이루어진 주제선율은 세 개의 모티브로 분절된다. 이어지는 마디 10-12에서, 가사 “E qua e là, e su e giù, e sì e no.”(여기 저기, 위 아래, 예 아니오)가 명확하게 들리게 하기 위해 한 마디 단위의 모티브 분절은 더욱 두드러진다. 이 같은 짧은 모티브의 연속과 자주 끊어지는 호흡은 흥분한 감정에 능수능란하지 못한 그의 언변에 대한 표현으로 보인다.

또한 페르골레시의 반복과 대조의 기술은 이 아리아에서 분명하게 나타난다. 특히 대조성은 세르피나를 향한 발언과 베스포네를 향한 발언의 차이에서 강조되는데, 둘 사이의 음역의 높고 낮음에 대한 대조뿐만 아니라(마디 7과 18 비교), 반복의 유형에 따라 대조되기도 한다. 즉 세르피나를 향해 노래할 때에는 세 마디를 단위로 모티브를 반복하거나, 가사를 세 번 반복(마디 13-15와 16-19) 했다면, 베스포네에게는 두 마디를 단위로 반복하거나, 가사를 두 번 반복함으로써(마디 19-21과 21-25) 수의 비율을 통해 음향 대조의 효과를 노렸다.

마디 13-15에서 ‘충분함’을 뜻하는 가사 “basti”를 긴 음가로 세 번 반복한 것과, 마디 16-19에서 ‘끝나다’를 뜻하는 “finir si può”를 반음계적으로 처리하여 반복한 것은 가사의 의미를 반영한 것이라 할 수 있겠다. 그러나 가사 그리기가 가장 두드러지는 부분은 B부분의 시작부이다(악보 4). 세르피나를 비꼬며 그녀의 눈물과 불행을 노래하는 B부분은 나란한 조성인 F단조에서, 분절된 모티브와는 완전히 대조를 이루는 긴 멜리스마를 통해 그려진다. 오케스트라의 더블링을 통해 더욱 강조되는 “눈물”(piangere)의 멜리스마(마디 57-63)는 이 작품에서 유일하게 사용된 긴 멜리스마이다. 우베르토는 세르피나의 눈물과 불행을 애처로움이나 연민의 감정으로 보는 것이 아니다. 오히려 자신에게 무례했던 그녀를 빈정거리듯, 대개 길게 하행하는 선율로 처리되는 “눈물”의 음형을 우베르토는 오르락내리락하는 선율로 노래하고, 하행하는 모티브로 “불행”(disgrazia)을 노래할 때에 오케스트라의 저음 악기와 바소 콘티누오 성부는 반음계적으로 상행한다.

우베르토가 2막에서 부르는 아리아 〈완전히 혼란에 빠졌네〉(Son imbrogliato io già)는 세르피나의 감언이설에 넘어가, 템페스트 장군과 결혼하겠다는 그녀에 대해 가슴 아파하는 그의 심정, 그리고 그것이 사랑인지 동정인지 알 수 없는 혼란스러움을 노래한다. 그런데 아리아가 시작되기에 앞서 그의 혼란스러운 감정을 뒷받침하기 위해 레치타티보 아콤폴나토(recitativo accompagnato)가 노래되는데, 이는 《마님이 된 하녀》에서 유일하게 오케스트라에 의해 반주되는 레치타티보로 그의 감정의 변화와 갈등을 강조해주는 중요한 음악적 장치라 할 수 있다(악보 5).

[악보 5] 우베르토가 노래하는 레치타티보 아콤폴나토

The image shows a musical score for a recitative piece. It consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line for UBERTI and instrumental parts for Violin I & II, Violin/Viola/Cello/Double Bass, and Piano. The lyrics for the first system are: "Ba sta: oh! no, no, non si - a. Su, pensieriri baldi, andatevi a. ". The second system includes a vocal line for UBERTI and instrumental parts for Violin I & II, Violin/Viola/Cello/Double Bass, and Piano. The lyrics for the second system are: "Pia-no, io me l'ho alle -".

오케스트라는 우베르토의 중얼거림과 교대로 등장하며, 특히 제1, 2바이올린이 연주하는 32분음표의 빠른 상행·하행 음형들은 격하게 동요하는 우베르토의 심정을 직접적으로 그려내고 있다.<sup>92)</sup> 레치타티보 아콤폰나토는 주로 극적인 상황에 사용되던 것으로, 건반악기의 반주 위에서 비교적 자유로운 리듬을 구사하는 레치타티보 세코(recitativo secco)에 비해 오케스트라의 규제를 받는다고 할 수 있지만, 보다 더 생생한 감정을 전달하거나 음악적인 표현을 강조하는 데에 효과적이다.

갈등과 혼란스러움이 더욱 배가된 우베르토는 이어지는 아리아 〈완전히 혼란에 빠졌네〉에서 자신의 심정을 토로한다. 아래는 다 카포 형식으로 된 아리아의 A부분 가사와 악보 일부이다(악보 6).

완전히 혼란에 빠졌네,  
내 가슴 속에 뭔가가 있어  
내가 알지 못하는 것을 말하고 있어  
사랑인지, 동정인지,  
내가 들으면, 내게 말하겠지.  
우베르토, 스스로를 생각해 봐.

Son imbrogliato io già,  
ho un certo che nel core  
che dir per me non so  
s'è amore, o s'è pietà.  
Sento un che, poi mi dice.  
Uberto, pensa a te.

이 아리아에서도 우베르토의 바소 부포로서의 면모는 뚜렷하게 나타난다. 베이스가 노래하기에 높고 넓은 음역, 널뛰는 도약 음정, 빠른 템포 안에서 속사포처럼 쏟아내는 선율, 자주 끊어지는 호흡 그리고 한 마디 길이로 파편화된 모티브의 반복 등은 그의 고민을 진중하기 보다는 다소 경박하게 표현함으로써 그가 가진 희극성을 드러낸다(악보 6a). 이와 함께 종지를 가진 모티브의 잦은 반복은 다소 익살맞게 보이면서도 동시에 우베르토가 가진 불안함을 기저에 깔고 있는 것이라 할 수 있다. 한편 그의 자못 심각한 고민은 A부

92) 이 부분의 대략적인 가사는 다음과 같다. “아! 그녀가 불쌍해! [...] 하지만 그녀는 하녀야. [...] 그녀와 결혼할 것인가? 됐어, 아니야, 아니지, 그건 아니야. 자 나쁜 생각은 사라져라. 가만, 내가 그녀를 키웠어. [...] 오! 혼란스러워라.”(Ah! poveretta lei! [...] ma... ella è serva. [...] dunque, la sposeresti? Basta, oh no, no, non sia. Su, pensieri ribaldi andate via. Piano, io me l'ho allevata. [...] Oh! che confusione.)

분 끝에서 “우베르토, 스스로를 생각해 봐”라고 자신에게 다짐하듯 침착하게 읊조려지는데(악보 6b)), 빠른 패터 송 스타일과는 전혀 다른, 갑자기 낮아진 음역에서 온음표의 긴 음가를 통해 더욱 대조적으로 강조된다.

[악보 6a] 우베르토의 아리아 〈완전히 혼란에 빠졌네〉 A부분(마디 11-16)

11 **TOSTO** *p* *cres. . . . .*  
 Son imbroglia - to io già, son imbroglia - to io

14 *p* *cantabile*  
 già, son imbroglia - to io già, Ho un cer - to che nel

[악보 6b] 우베르토의 아리아 〈완전히 혼란에 빠졌네〉 A부분(마디 30-35)

30 *poco allarg.* *p* *un poco meno*  
 di - ce: U - ber - to, pen - sa a te,

*poco allarg.* *p*

세르피나의 무례함에 짜증과 불만으로 가득했던 우베르토(도입 아리아)는 그녀가 매력을 어필하자 갑자기 혼란스러움을 느끼게 되고(1막 아리아), 혼란의 감정은 그녀의 가짜 약혼자의 등장으로 더욱 가중된다(2막 아리아). 그리고 이후 2막 끝에서 결국 그녀의 잔꾀가 통해 결혼을 결심하고, 마지막 이중창에서 그의 감정은 사랑과 행복의 감정으로 급전환된다. 이 같은 우베르토의 감정 선의 변화는 주인양반이지만 자신의 감정의 주인은 되지 못하는 그의 모습을 우유부단하고 모자라게 그려내고, 이에 페르골레시의 음악은 베이스의 다양한 부포 스타일로 그를 보다 우스꽝스러운 존재로 각인시킨다.

## (2) 마님이 되기 위해서라면!: 영악하고 어린 하녀 세르피나

반면 세르피나는 ‘마님’이라는 목표를 향해 용의주도하게 전략적으로 달려나가는 인물이다. 우베르토와 대조적으로 그녀에게 감정은 중요한 주제가 아니고, 감정은 오직 목적달성을 위한 수단으로서만 이용될 뿐이다. 그녀의 이름 세르피나(Serpina)는 “작은 뱀”이란 의미를 가지며<sup>93)</sup> 또한 ‘유혹’을 의미하기도 하는데, 그녀의 영악함과 교활함이 반영된 이름이라 할 수 있다. 이는 오를란디나의 인테르메초 《도박꾼 남편과 오만한 부인》의 여주인공 세르필라(Serpilla)와 그 성격을 같이한 것으로, 세르피나와 세르필라는 뱀과 같은 날카로운 혀를 가진 여성의 이미지로 그려진다. 이러한 여성 배역은 코메디아 델라르테에서 비롯된 여성인물의 상투적인 유형으로, 남성 상대를 조롱하거나 결혼과 같은 목적 달성을 위해 속임수를 부려 상대를 계략에 빠뜨린다. 그리고 그 날카로운 혀로 내뱉는 말과 노래는 예리하고 교활하며, 기만적이고 능수능란하다.<sup>94)</sup>

93) 이탈리아어 ‘serpe’는 뱀을 뜻한다.

94) 모차르트와 다 폰테의 오페라 부파 《코지 판 투테》(Cosi fan tutte, 1790)에 나오는 교활한 하녀 데스피나(Despina)의 이모 격으로 여겨지기도 한다. Mitchell Cohen, *The Politics of Opera: A History from Monteverdi to Mozart* (Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2017), 148-149.

세르피나는 1막에서 자신을 데려오라는 부름을 받고 찾아온 베스포네의 따귀를 한 대 때린 후 우베르토에게 자신의 불만을 거침없이 토로한다. 이는 그녀가 가진 거칠고 폭력적인 모습을 보여주는 동시에 사회적 위계질서에 대해 질문함으로써, 자신이 원하는 바를 처음부터 분명히 밝힌다. 레치타티보로 노래되는 대화 안에서 그녀의 목소리는 한껏 강조되고 있다(악보 7).

[악보 7] 레치타티보로 이루어진 대화 가운데 세르피나가 노래하는 일부분



내가 하녀라서, 참아야만 하고.	perchè io son serva, ho da esser soprafatta.
내가 무시당해야만 하나요!	Ho da essere maltrattata!
그건 아니죠, 주인님.	No, signore,
전 존중받고 싶고,	voglio esser rispettata,
귀하게 여김 받고 싶어요.	voglio esser riverita,
마님처럼, 더 높으신 마님처럼, 최고의 마님처럼.	come fossi padrona, arcipadrona padronissima.

그녀의 노래는 우베르토보다 힘 있고, 의지에 차있다. 하녀라서 참고 무시당해야 하는지 반문한 후 “그건 아니죠, 주인님!”(No, signore)이라고 할 때, 그 선율은 고음 g’음을 강조하고 C장3화음의 구성음을 그려내면서 강하고 단호하게 발언한다. 또 “존중”(rispettata)과 “귀함”(riverita)을 받고 싶다고 할 때와, “마님”(padrona), “더 높으신 마님”(arcipadrona), 그리고 “최고의 마님”(padronissima)을 향해 점차 고조될 때에는 단어 끝음절을 동음으로 반복하고, 각각의 단어들을 g’-a’-b’-c”-d#”-e”음으로 순차 상행시켜 자신의 목소리를 한층 더 소리 높여 강조한다.

세르피나가 1막에서 노래하는 첫 아리아 <투정부리시기는, 나의 투정꾼>(Stizzoso, mio stizzoso)은 그녀의 태만함에 불평하는 그에게 투정부리지 말라고 나무라는 아리아이다. ABA형식의 다 카포 아리아로 약125마디 정도의, 다른 아리아들에 비해 비교적 긴 길이의 아리아이지만 다소 출렁거리는 듯한 2/4박자의 빠른 템포로 전체 연주시간은 그리 길지 않다. A부분은 A1(마디 1-42)과, 가사가 반복되고 길이가 더욱 확장된 A2(마디 42-97)로 구분되고, A1은 음악의 대조적 성격에 따라 다시 a(마디 1-14)와 b(마디 14-42, 간주 포함)로 구분된다. 아래는 해당 아리아의 가사 전문과 악보 일부분이다 ([악보 8]).

A (a)

투정부리시기는, 나의 투정꾼  
당신에게 자존심은 있으시군요.  
하지만 그건 당신에게 도움이 되지 않아요.

(b)

제가 하지 말라고 하는 것에는  
잠자코 있어요, 그리고 다른 말하지 마세요.  
숫, 숫, 세르피나가 그러길 원해요.

B

저는 당신이 저를 이해한다고 믿어요, 예,  
저에 대해 알고 있는 것이  
많고 많으니까요

A (a)

Stizzoso, mio stizzoso,  
voi fate il borioso,  
Ma no, ma non vi può giovare.

(b)

Bisogna al mio divieto  
star cheto, e non parlare.  
Zit, zit, Serpina vuol così.

B

Cred'io che m'intendete, sì,  
dacché mi conoscete  
son molti e molti di.

[악보 8a] 세르피나의 아리아 <투정부리시기는, 나의 투정꾼> A1의 a부분(마디 1-14)

Allegretto  
SERPINA *p con spirito*

Stis - so - so, mio stis - so-so, Voi fa - tell

*p staccato con eleganza*

5  
bo - ri - o - so, Ma no, ma non vi può gio -

10  
- va - re, ma no, ma non vi può gio - va - re; Bi -

Detailed description: This is a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegretto'. The vocal line is in treble clef, and the piano accompaniment is in bass clef. The score is divided into three systems. The first system (measures 1-4) shows the vocal line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The piano accompaniment starts with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4. The second system (measures 5-8) shows the vocal line with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The piano accompaniment continues with quarter notes G3, A3, B3, and C4. The third system (measures 9-12) shows the vocal line with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The piano accompaniment continues with quarter notes G3, A3, B3, and C4. Dynamics include *p* (piano), *f* (forte), and *sf* (sforzando). Performance instructions include *con spirito*, *staccato con eleganza*, and *p*.

## [악보 8b] &lt;투정부리시기는, 나의 투정꾼&gt; A2의 b부분(마디 79-89)

세르피나의 아리아는 우베르토에 비해 선율적이고, 보다 잘 다듬어진 형태를 갖고 있다. 즉 파편화된 모티브 중심으로 구성되었던 우베르토의 아리아에 비해, 세르피나의 선율은 a부분에서 3+3+4+4마디의 보다 균형 갖춘 프레이즈 구성을 보인다(악보 8a). 이는 세르피나가 우베르토보다 언변이 능함을 표현하고 있다 할 수 있을 것이다. 또한 프레이즈 끝의 매번 하행하는 선율은 우베르토를 나무라는 어조에 힘을 실어주고 있다. 특히 마디 7-10의 네 마디 프레이즈는 각 부분을 마무리할 때마다 두 번 이상 반복되는데(A1의 a부분 마디 7-10/11-14, A1의 b부분에서는 변형된 형태로 마디 24-28/29-33/4-38, A2의 a부분 마디 49-52/53-56, A2의 b부분에서는 변형, 확장된 형태로 66-70/79-93), 이러한 하행하는 음형의 반복은 그녀의 경고성 발언을 더욱 강경한 어조로 만들어 준다. 즉 페르골레시의 섬세함이 깃들여 있는 반복

의 기술은 세르피나의 노래를 위해서도 중요하게 사용되는데, 이는 단호함의 표현임과 동시에 자신의 뜻을 따르라는 일종의 설득의 기술이라 할 수 있을 것이다.

한편 세르피나에게 있어서 희극성은 전반적으로 우베르토를 빈정대는 가사와 함께, 말하지 말고 조용히 있으라는 A부분 b후반부의 경고성 발언에서 잘 나타난다. 특히 A2의 b부분(악보 8b) “ś, ś, 조용, ś, ś, 말하지 마세요. 세르피나가 그러길 원해요”에서, 8분음표인 짧은 음가와 2분음표인 긴 음가의 대조, 높은 음역과 낮은 음역의 대조, 그리고 그 반복적인 사용은 선율에 익살스러움을 제공한다(마디 79-86). 그리고 그녀가 원하는 바는 포르테의 강한 음량과 함께 A장조 으뜸음의 반복 사용으로 강조된다(마디 86-89).

2막에서 세르피나는 결혼을 거부당하자 계략을 꾸며 거짓 약혼자를 데려오고, 그는 매우 거칠고 위협적인 사람이라며 우베르토의 동정심을 유발한다. 그리고 마치 비련의 여주인공처럼 아리아 〈당신은 세르피나를 생각하게 될 거예요〉(A Serpina penserete)를 노래한다. 《마님이 된 하녀》에서 유일하게 느린 템포(larghetto)를 가진 이 아리아는 ‘풍부한 감정을 넣어서’(affettuoso) 노래해야 하는 것으로, 이는 감언이설로 그를 구슬리기 위해 슬픔의 감정을 거짓으로 흉내 낸 것이라 할 수 있다. 아리아는 다 카포가 아닌 A1-A2-A3 구성의 3부분 형식으로 구성되었는데, 단순히 가사의 반복에 의해 세 개의 부분으로 구분되는 것이 아니라, A1(마디 1-39)과 A2(마디 39-75)는 같은 가사와 유사한 선율을 갖고 있고, A3(마디 75-97)은 A1과 유사한 선율을 갖지만 새로운 가사를 갖고 있다. 또한 A1, A2, A3은 모두 다시 a와 b로 구분되는데, 공통적으로 a부분은 느린 템포(larghetto)에서 2/4박자로 우베르토의 동정심을 유발하기 위해 감정적으로 노래하는 부분이고, b부분은 대조적으로 빠른 템포(allegro)의 3/8박자에서 그녀의 진짜 속마음을 혼잣말로 노래하는 방백(傍白) 부분이다. 아래는 아리아의 가사 전문이다.

A1 & A2 (a)

당신은 세르피나를 생각하게 될 거예요  
때때로 몇 번씩,  
그리고 말하겠죠, “아! 가엾어라  
한때는 내게 사랑스런 그녀였는데.”

A1 & A2 (b)

(그가 벌써 꽤 조금씩  
부드러워지기 시작하는 것 같아.)

A3 (a)

그땐 제가 무례했었어요,  
저를 용서해주세요, 제가 처신을 잘못했던 것 같아요,  
그걸 깨달았어요, 예.

A3 (b)

(그가 내 손을 꼭 잡고 있어,  
일이 이보다 더 잘 돌아갈 순 없겠는데.)

A1 & A2 (a)

A Serpina penserete  
qualche volta e qualche di,  
e direte: “ah! poverina  
cara un tempo ella mi fu.”

A1 & A2 (b)

(Ei mi par che già pian piano,  
s'incomincia a intenerir.)

A3 (a)

S'io poi fui impertinente,  
mi perdoni; malamente mi guidai,  
lo vedo, sì.

A3 (b)

(Ei mi stringe per la mano,  
meglio il fatto non può gir.)

[악보 9a] <당신은 세르피나를 생각하게 될 거예요> A1의 a부분(마디 4-10)

The image shows a musical score for the vocal part of 'A Serpina penserete'. It is in 4/4 time and G major. The score is divided into two systems. The first system starts at measure 4 and ends at measure 6. The second system starts at measure 7 and ends at measure 10. The vocal line is written in a soprano clef. The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs). The tempo and mood are marked 'p affettuoso'. The lyrics are written below the vocal line.

**SERPINA**

*p affettuoso*

A Ser - pi - na pen - se -

- re - te, pen - se - re - te Qualche vol - ta qualche di; E di -

[악보 9b] 〈당신은 세르피나를 생각하게 될 거예요〉 A1의 b부분(마디 19-32)

세르피나가 노래하는 B $\flat$ 장조는 우베르토를 피어내고자 하는 감언이설의 전략 가운데 하나이다. 원래 그녀에게 주어진 조성은 대개 올림표가 사용된 조성이지만, 이 아리아는 우베르토의 마음을 확실히 녹여야 할 목적으로 부르는 것이므로, 그의 불만에 찬 감정에 동조하듯 그가 불렀던 아리아에서 사용된 것이 내림표로 이루어진 조성이 사용되었다. 특히 a부분은 오페라 세리아의 고매한 여주인공 아리아를 따르기라도 하듯, 전반적으로 비교적 긴 선율선을 서정적이고 우아하게 노래한다. A2부분은 다소 기교적이기까지 한다. 그러나 각 부분에서 반복되는 주제선율(악보 9a의 마디 5-8)의 사용과, 선율 내의 하행하는 증지형 및 그 반복은 앞선 1막에서의 세르피나 아리아와 그 특징을 공유한 것이다.

돌아서서 그녀의 진짜 속마음을 노래하는 b부분은 a와 매우 대조적으로 그려진 방백 부분이다(악보 9b). 방백은 극의 대사를 처리하는 명료한 표현 가

운데 하나로 무대 위의 인물은 큰 소리로 말하지만 다른 인물들은 그것을 듣지 못하고 관객만 들 수 있도록 설정된 대사이다. 청중에게만 정보를 제공함으로써 속임수를 쓰는 사람의 본래 의도를 알려주는 역할을 하는 것이 방백인데, 세르피나는 이 방백의 방식을 통해 자신의 속내는 청중에게만 알리고 있다. a부분과 대조적인 빠른 템포의 경쾌한 춤 리듬은 우베르토의 심경의 변화를 눈치채고 다소 흥분한 그녀의 생기 넘치는 기쁨의 음악이라 할 수 있는데, 이러한 대조는 희극적 음악극 작품이 갖는 음악의 재기발랄함의 표현이라 할 수 있을 것이다. 특히 우베르토에게는 들리지 않고 청중만이 들 수 있는 그녀의 쾌재는 상황을 보다 희극적으로 만들어 준다. 한편 b부분은 프레이즈가 4+4+4+4마디 구성으로 매우 균형 잡힌 형태를 갖고 있는데, 이것은 목표한 바를 이루기 위해 더 치밀한 전략을 구상하는 그녀의 계획성과 달변가로서의 그녀의 면모를 반영한 것이라고도 할 수 있겠다. 세르피나의 2막 아리아는 페르골레시의 반복, 대조, 균형의 테크닉이 가장 돋보이는 아리아이다. 그녀의 음악에는 하녀로서의 '불만'을 결국 마님의 '만족'으로 이끌어내는 능수능란함과 설득과 종용의 기술이 장착되어 있다.

### 3) 소결

당대인들의 귀에 페르골레시의 아리아가 더욱 매력 있게 느껴졌던 것은 이전에는 들어보기 어려웠을 음악에서 전해지는 즉각적인 즐거움 때문일 것이다. 그의 작품은 심오한 감정의 깊이에 집중하기보다는 일상에 대한 흥미를 노래하고, 음악적인 유희함과 자연스러움을 추구하며, 살아 있는 생명력을 느끼게 하는 생동감과 활력이 있다.

《마님이 된 하녀》에서 페르골레시의 희극적인 감각은 기본적으로 부포 스타일의 선율에서 발휘된다. 활기 넘치는 리듬, 옥타브를 비롯한 큰 음정 도약, 동음 반복, 패터 송과 같은 과장되고 익살스런 표현은 음악적 우스개를 더하고, 그 익살맞음과 유머러스함은 페르골레시의 섬세함 안에서 더욱 빛난다.

복잡하지 않은 화성과 가벼운 호모포니 짜임새, 소박하고 친근한 선율, 모티브 중심의 선율 구성, 형식과 프레이즈의 명확한 구분 등은 그의 음악이 갖는 간결함의 특징이라 할 수 있다.<sup>95)</sup> 그러나 그 음악이 단조롭게 느껴지지 않는 것은 간결함 안에 표현된 그만의 정제된 섬세함 때문일 것이다. 간결함과 섬세함은 음악적 재담을 구성하는 페르골레시의 기본 방식이라 할 수 있으며, 간결함은 작품에 대한 이해를 즉각적으로 돕고, 동반된 섬세함은 음악에 지루할 새를 허락하지 않는다.

그의 섬세함은 극의 내용과 텍스트에 충실한 음악 표현으로 더욱 돋보이고, 특히 반복과 변형 그리고 대조의 기술로 구체화된다. 페르골레시의 반복은 다소 강박적으로 보일만큼 희극성을 나타내는 주요 요소라고 할 수 있는데, 음악에 매우 선명한 느낌을 제공하기도 하고 그 의미를 강화시키기도 한다. 반복은 단순하고 다소 진부한 초보적인 표현방식일 수 있으나, 페르골레시는 다양한 방식의 변형을 통해 변화된 의미들을 신중하게 표현해낸다.

하나의 감정에만 집중했던 바로크 음악의 오랜 전통을 대체하면서, 무겁고 지루하게 느껴질 수 있는 오페라 세리아 사이에서 인테르메초가 더욱 빛을 발할 수 있었던 것은 그 음악적 대조성 때문일 것이다. 장르 자체가 대조의 효과를 노렸던 것에 더하여, 페르골레시는 특히 주인공의 감정선의 대조와 함께 우베르토와 세르피나 사이에 음악 스타일의 대조를 통해 인물의 희극적인 성격을 부각시켰다. 바소 부포 스타일로 우스꽝스럽게 노래하는 우베르토의 선율은 대개 단순하거나 분절된 모티브를 중심으로 반복이 많다. 그의 반복은 머뭇거림과 망설임, 그리고 언변이 그다지 좋지 못한, 모자란 남자에 대한 표

95) 이러한 음악 스타일은 새로운 음악 어법인 갈랑 스타일의 반영으로 여겨지기도 한다. 한편 모티브를 중심으로 선율을 구성해 나가는 것, 즉 ‘모티브 플레이’(motive play)의 개념은 소나타형식이 형성되던 단계에서 그 구조를 설명하는 핵심개념이기도 한데, 인테르메초의 모티브들은 길게 뻗혀져 나오는 바로크적인 선율에서 벗어나 선율 구성의 자유로움을 이루어내지만, 그렇다고 해서 주제적 발전이나 형식 구성을 위한 도구로 이어진 것은 아니다. Gordana Lazarevich, “The Neapolitan Intermezzo and Its Influence on the Symphonic Idiom,” 308.

현이다. 또한 세르피나에게는 주어지지 않았던 반음계적 모티브나 긴 멜리스마 음형, 그리고 레치타티보 아코파냐토의 사용 등은 그녀와 대조적으로 그를 감정적인 인물로 그려내기 위한 음악적 장치라고 할 수 있을 것이다. 반면 세르피나는 우베르토에 비해 긴 호흡을 가진 선율을 노래하고, 자신의 생각을 관철시키기 위한 다짐으로 하행하는 종지적 선율을 반복적으로 자주 사용한다. 날카로운 혀를 가진 그녀의 반복은 우베르토와 대조적으로 설득과 종용의 기술이며, 섬세한 변형은 그녀가 가진 언변과 능수능란함에 대한 표현이다.

희극은 극의 갈등과 긴장감이 해소된 후 인간성에 대한 깊은 깨달음을 주고자 하는 것이 아니기 때문에, 즉 극의 결론에 관심을 두는 것이 아니기 때문에 무대 위에서의 극 진행 과정들에 더욱 초점이 맞춰진다. 또한 희극의 관례에 따라 전통적으로 양식화된 인물 유형들은 특별한 개성은 없지만, 그들의 희극적인 성격을 좌우하는 것은 그들의 인간적인 면면이 아니라 그들 간 대화의 순간을 이끌어 가는 생동감 있는 리듬과 무대 위에서의 일관성 있는 열정이다.<sup>96)</sup> 이러한 희극의 특징은 인테르메초에서 더욱 두드러진다. 일상을 다룬 하나의 극화된 세계 안에서 가장 중요한 것은 무대 위에서 극이 진행되는 그 순간이고, 극의 과정들을 보다 돋보이게 하는 것, 그리고 희극을 더욱 희극적으로 만들어 주는 것이 바로 음악이며, 이에 인테르메초는 들리는 것 그 순간의 즐거움을 추구한다. 페르골레시는 그가 가지고 있던 희극적 감각과 정제된 음악적 섬세함을 극 안에 촘촘하게 그러나 과하지 않게 집약시켰고, 희극의 전형성으로 자칫 과도하게 경직될 수 있었던 극의 흐름을 음악으로 풀어 줌으로써 그는 희극에 작품성과 예술성을 부여해주었다.

96) 피에르 볼츠, 『희극: 프랑스 희극의 역사』, 64.

## 5. 결론을 대신하여: 극이 끝난 후 남겨진 웃음의 잔상

인테르메초는 오랜 세월 동안 이탈리아인들이 지니고 있었던 희극에 대한 관심과 흥미가 음악극에 더해져 짧은 막간공연물의 형태로 발현된 것으로, 정규적인 음악극 사이에 부수적으로 삽입되어 18세기 동안에만 잠시 존재하다 사라진 과도기적 장르이다. 또한 인테르메초는 이탈리아 희극 전통 안에서 이해될 수 있는 전형성을 그대로 반영하고 있으며 그 기능적 측면이 강조된 음악장르였다. 인테르메초가 당시 대중에게 큰 호응을 불러일으키며 인기를 끌었던 것은 사실이지만, 부수적이고 한시적이며 기능적인 음악장르로서의 면면은 서양음악사 서술에서 예술성이나 작품성 측면의 가치를 높이 평가하기에 어려웠을 수 있다. 그러나 페르골레시는 《마님이 된 하녀》에서 희극적 전형의 바탕 위에 그만의 섬세하고 세련된, 기지 넘치는 음악적 재담으로 사람들의 듣는 즐거움을 한층 향상시켜 주었고, 희극에 예술적, 음악적 생명력을 불어넣어 주었다. 또한 자연스럽게 생동감 있는 음악은 이후에 다가올 고전주의 음향을 예견하는 희극적 '작품'으로서 음악사에 자리매김했다.

본고의 마지막에서는 극이 모두 끝난 후 듣는 즐거움과 한바탕 웃음 뒤에 남겨진 가벼움의 잔상, 그 웃음의 의미에 대해 논해보고자 한다. 아리스토텔레스의 아주 오래된 극 이론에 따르면, 비극은 '더 잘난 사람'을 모방하는 것이고, 희극은 '더 못난 사람'을 모방하는 것이라 했다. '못난 사람'은 도덕적으로 악하다는 의미가 아니라 고상하지 못하고 우스꽝스럽다는 의미로, 일종의 결함을 가진 열등한 사람을 뜻한다.<sup>97)</sup> 그렇다면 이 희극의 대단원에서 세르피나와 우베르토의 행복한 결합을 보고 웃는 청중의 웃음은 누구를 향한 것일까, 관객의 웃음거리로 남아 있는 더 큰 결함을 가진 더 못난 사람은 누구인가.

이 극에서 풍자의 표면적 대상은 부르주아 계급의 주인 양반 우베르토이

97) 아리스토텔레스 / 이상섭 옮김, 『시학』 (서울: 문학과 지성사, 2013), 19, 27, 110.

다. 원래 희극에서는 부르주아를 풍자하는 전통이 있었다. 16, 17세기 거대 민족국가가 형성되고 자본주의의 발달, 산업화, 도시화 등으로 전통적인 신분사회가 점차 새로운 계급사회로 전환되던 시기에, 상공업에 종사하거나 토지 매입을 통해 부를 축적했던 사람들은 부르주아 혹은 신흥 귀족이라는 지위로 새로운 기득권을 획득했다. 이들은 전통적인 귀족은 아니었지만 귀족과 평민 사이에 위치한 중간계급으로서 경제적, 교육적, 사회문화적 측면에서 상류층의 삶을 영위해 나가고자 했다. 그런데 이러한 부르주아 계급은 자신들을 대중으로부터 거리를 두고 싶어 하여 대중의 삶을 무시했고, 이러한 행태는 대중으로 하여금 그들을 조롱하고 비판하고 도발하게 만들었다. 그리하여 당시 다수의 희극들에서는 일상에 대한 사실적 관찰을 통해 자신만의 행복과 즐거움을 추구했던 부르주아의 생활을 희화화하여 풍자했다.<sup>98)</sup> 게다가 귀족에 대한 열등감을 갖고 있던 부르주아는 귀족의 기사도적이고 우아한 사랑과는 어울리지 않았기 때문에, 대개 사랑에 빠진 부르주아는 진정한 사랑과 기교를 모르며 상인의 사고를 지닌 소유욕과 질투를 드러내는 인물로 그려졌다.<sup>99)</sup> 부르주아인 우베르토는 그렇게 사회 풍자의 목적에 맞게 무대에 세워진 것이다.<sup>100)</sup>

우베르토는 아버지에 상응하는 권위를 보유하고 있는 인물이지만 거만하면서도 우둔한 성격에, 돈에 집착하고 참을성도 없으며, 허술한 속임수에 잘 속아 넘어가는 허점투성이의 고지식한 인물로 그려졌다. 그리고 그가 극의 표면 상에서 더욱 비웃음과 조롱의 대상이 된 것은 짜증, 불만, 혼란, 그리고 사랑과 행복 등 감정만이 극대화되었고, 동시에 그 감정선의 변화는 항상 세르피나에 의해 좌지우지되었기 때문이다. 그는 작은 뱀의 계략과 감언이설에 너무

98) 전경옥, 『풍자, 자유의 언어 웃음의 정치』, 21, 28, 110-111.

99) 이경자, 『몰리에르』, 92.

100) 그러나 오페라 세리아를 감상하면서 그 막간에 공연된 《마님이 된 하녀》를 보았던 당시의 청중은 대개 상류층으로, 청중의 취향을 고려해야 하는 인테르메초의 장르적 특성상 《마님이 된 하녀》는 민중의 목소리를 적극적으로 담아낸 저항적이고 전복적 성격이 강한 풍자극은 아니다.

쉽게 넘어가 자신의 감정을 다잡지 못하고 결국 풀어놓아 버린 나약하고 어리석은 사람, 자신의 감정에 방심한 사람이었다. 약점 많고 단순한 우베르토의 방심은 청중을 웃게 만들었다. 웃음은 방심에 대한 극적 효과인 것이다.<sup>101)</sup>

계급사회를 다룬 풍자는 계급 간 경계의 유동성, 즉 보다 높은 계급을 향한 어느 정도의 사회적 이동의 가능성을 시사한다. 세르피나는 하녀에서 주인마님으로의 신분상승을 실현시키기 위해 극 중에 당당하게 서 있는 중심인물이다. 극적 갈등이 해결된 후 결론적으로 감정의 변화를 겪게 된 주인공은 우베르토이지만, 주인공에게 갈등의 원인을 제공하고 전체 작품의 감정 선을 이끌어 나가는 주체는 세르피나이다. 그녀는 갈등을 조장하고 억지로 해결함으로써 신분상승이라는 목적을 달성했다. 목적을 향한 의지만으로 가득한 그녀에게 감정은 전략적 수단이었지 우베르토만큼 심경의 변화를 일으키는 중요한 포인트가 아니었다. 우베르토는 여러 감정들 사이에서 갈피를 잡지 못하고 방심했지만, 세르피나는 거짓 감정표현에는 능수능란했으나 진실한 감정은 품지 않았던 요지부동의 완고한 인물이었다. 그리고 결국 세르피나는 자신의 계락에 걸려들어 목적을 실현케 해준 우베르토를 보고 웃었다.

표면적으로는 그녀의 승리라고 할 수 있겠지만 그녀만이 만족스러워 하는 결론에서, 그녀를 향해 기꺼이 웃어주는 청중의 웃음의 의미는 무엇일까? 세르피나의 결혼은 매끈하게 성공한 것 같아 보이지만 이후 그녀의 행복을 산뜻하게 기대하기는 어려운 듯하다. 아마도 청중은 알고 있었을 것이다. 그녀의 만족감이 그리 오래가지 못할 것을, 그녀가 마님이 되어 느끼는 행복은 곧 깨어질 착각이라는 것을. 그리고 둘의 결합에 잠시나마 공감했었다면 그것은 곧 사라질 공감이라는 것을.

세르피나는 우베르토와 다른 맥락에서 웃음거리가 되었다. 세르피나는 더 나은 삶을 위해 결혼과 신분상승이라는 꿈을 실현시켰으나, 그녀는 뻔뻔할 정도로 과도하게 목적 지향적이었고, 목적 달성을 위한 술수에 능한 영악한 여

101) 앙리 베르그송, 『웃음/창조적 진화/도덕과 종교의 두 원천』, 18.

성, 상대를 구슬리고 종용하는 달변가, 상대의 어리석음을 탓하며 비웃는 기만적이고 야비한 여성이었다. 게다가 그녀는 여성에 대한 일반적인 기대로부터 매우 벗어난 비정상적 일탈을 실현시킴으로써 신분체제보다 더 오래되고 뿌리 깊은 가부장적 질서까지도 뒤틀어버렸기 때문에 더한 조롱의 대상이 되었다. 다시 말해 일탈을 해서는 안 될 여성이 일탈을 꿈꿨고, 말도 안 되는 일탈의 성공을 득의양양한 목소리로 드높였기 때문에 더한 비웃음의 대상이 된 것이다.

한편 세르피나의 목소리는 가부장적 지배 이데올로기에 대한 저항의 상징으로 읽힐 수도 있다. 그러나 그 저항은 파괴나 전복과 같은 불안을 초래하지 않았고, 사회와 현실적 삶에 위협이 되지 않았기 때문에 단순히 일탈에 대한 즐거움, 기존 질서에 대한 가벼운 위반 혹은 소란 정도로만 받아들여졌다. 그리고 일탈과 위반을 행한 여성에게 결국 돌아온 것은 통상적으로 조롱과 비웃음이었다.<sup>102)</sup> 하녀였던 그녀가 부르주아 계급의 남성을 우스갯거리로 전락시킨 것은 신분제 타파를 위한 여성의 사회적 임무를 강조하기 위함이 아니었고, 지극히 개인적인 욕망의 실현으로 그려짐으로써 가부장적 질서를 또다시 회복시켰다. 즉 여성 스스로 자신의 권리를 자각하기보다는 결혼제도를 통해 신분상승을 꾀함으로써 남성 의존적 태도를 고수하도록 그려진 것이다. 결국 희극에 의해 잠시 어지럽혀진 질서는 가벼운 웃음거리가 되었고, 그녀는 가부장적 시선 안에서 여전히 하찮은 대상으로 남아 있게 되었다.<sup>103)</sup> 청중은 그녀를 공감하고 지지하기보다는 거리감을 두고 조롱했다. 남성 앞에서 목소리를 내고 남성을 쥐락펴락하는 여성 자체가 터무니없이 우스꽝스러운 것이다. 스스로 살아갈 방법을 찾아야 했던 빈곤층 여성의 노력은 상대 남성의 권위를 실추시키고 사회질서를 문란하게 만들었기 때문에, 차별과 억압으로부터 벗어나려 했던 그녀의 이미지는 뱀과 같이 그려졌고, 그녀에게 공감하지 못했던 청중은 웃음으로써 그녀에 대한 거리감을 견고하게 유지했다.<sup>104)</sup>

102) 박근서, 『코미디, 웃음과 행복의 텍스트』, 130, 137.

103) 전경옥, 『풍자, 자유의 언어 웃음의 정치』, 389.

수동적이어야 할 그녀는 능동적이었고, 순종적이어야 할 그녀는 적극적으로 자신의 목소리를 높였다. 조신해야 할 그녀는 그의 감정을 쥐고 흔들었고, 자신을 억압했던 바로 그 시스템에서 벗어나려 한 동시에 또 다시 적극 참여함으로써 사회문제에 도전하기보다는 자신의 욕망만을 추구했다. 이로써 세르피나는 주인과 하인의 관계뿐만 아니라 여성과 남성의 관계까지도 뒤틀어 놓아버렸다. 그리고 이 모든 관계의 뒤틀림은 가볍고 단순한 성격의 희극에서 보다 쉽게 확연히 드러나며 그녀를 극에서 가장 핵심적인 조소의 대상으로 만들었다. 관계의 뒤틀림으로 인한 조소는 개인보다 사회에 대한 관심에서 비롯된 것이라 할 수 있을 것이다. 뒤틀림은 비합리적이고, 비논리적이며, 다소 불경스럽고 무질서와도 같은 것이기 때문에 사회에서 제거되어야 할 대상이 되고, 결국 희극은 뒤틀림을 제거한다는 사회적 비판과 교정의 목적을 갖게 된다. 이것이 바로 희극이 갖는 풍자의 사회성이다. 사회문화적 산물인 희극에서의 웃음은 개인적인 기쁨과 행복에 의한 것이기보다는 사회적으로 어느 정도 합의된 풍자에서 비롯된 웃음이라 할 수 있다. 뒤틀린 관계에 대한 조소는 옹호될 수 없는 생각들과 다소 불쾌한 것들에 대해 기꺼이 웃어주는, 그리고 그 웃음을 즐기는 풍자적 웃음이다.<sup>105)</sup>

더욱이 풍자적인 희극의 결말은 부조리의 논리가 관철된 것으로 보이게 함으로써 청중의 진지한 동조를 끌어내지 못한다. 청중은 무대 위의 기이한 상황과 인물의 하찮음에 스스로를 분리시키고, 극 중 인물처럼 그렇게 바보스럽게 당하지 않겠다는 마음이 흘러나와 자기 판단에 대한 만족의 표시로 웃게 된다.<sup>106)</sup> 이처럼 희극의 인물이 겪는 감정과 청중의 반응 사이에는 현저한 괴리가 있으며, 괴리에 대한 안도감의 표시가 희극에서의 웃음이다. 프랑스 철

104) 그러나 극의 의도나 청중의 반응과는 별개로, 세르피나는 위계적인 사회에서 여성의 저항과 일탈의 가능성을, 또 신분체제와 젠더질서의 불안정성과 전복의 가능성을 시사해 준다.

105) 모튼 거위치 / 유하수 옮김, 『희극 또는 골계, 비합리적 시각』 (서울: 민속원, 2020), 96.

106) 앙리 베르그송, 『웃음/창조적 진화/도덕과 종교의 두 원천』, 99 참고.

학자 앙리 베르그송(Henri Bergson, 1859~1941)은 희극성을 “삶과 예술 사이에서의 외출타기”라고 했다.<sup>107)</sup> 그에 의하면 ‘현실’이라는 패러다임 안에서 그리고 삶과 닮아 있는 모습의 예술에서, 그 삶의 뒤틀린 모습들에 풍자를 가하고자 한 것이 희극이다. 그렇기 때문에 희극은 현실적이지만 이질적이고, 보다 저급한 형태의 삶을 그려내기 마련이다. 이에 희극이 제공하는 웃음은 사회적 의미를 지닌 집단의 웃음이며, 합의된 하나의 사회적 몸짓이라 할 수 있다.<sup>108)</sup> 《마님이 된 하녀》에서 보여준 우둔한 주인과 영악한 하인, 그리고 수동적인 남성과 주체적인 여성이라는 뒤틀린 관계는 모자란 남자를 극 표면의 웃음거리로, 의지에 찬 여자를 극이 끝난 후 남겨진, 사회에 의해 합의된 조소의 대상으로 만들었다.

107) 앙리 베르그송, 『웃음/창조적 진화/도덕과 종교의 두 원천』, 22.

108) 앙리 베르그송, 『웃음/창조적 진화/도덕과 종교의 두 원천』, 15-21.

### 참고문헌

- 거위치, 모튼 / 유화수 옮김. 『희극 또는 골계, 비합리적 시각』. 서울: 민속원, 2020.
- 꼬르뱅, 미셸 / 문시연 옮김. 『희극읽기』. 서울: 문음사, 1998.
- 나주리. “17세기 로마의 ‘메세나’: 우르바노 8세와 바르베리니 가의 오페라 후원을 중심으로.” 『음악논단』 31 (2014), 1-32.
- 로베르, 프레데릭 / 김정실 옮김. 『오페라와 오페라 꼬미끄』. 서울: 탐구당, 1988.
- 박근서. 『코미디, 웃음과 행복의 텍스트』. 서울: 커뮤니케이션북스, 2006.
- 박문정. “알렉산드로 스카르랏티의 오페라: 〈꼭 닳은 사람〉, 〈티그라네〉, 〈그리젤다〉의 구조 비교.” 『예술논총』 8 (2006), 1-86.
- 배린저, 밀리 S. / 우수진 옮김. 『서양 연극사 이야기』. 서울: 평민사, 2016.
- 베르그송, 앙리 / 이희영 옮김. 『웃음/창조적 진화/도덕과 종교의 두 원천』. 서울: 동서문화사, 2020.
- 볼츠, 피에르 / 희극연구회 옮김. 『희극: 프랑스 희극의 역사』. 서울: 연극과 인간, 2019.
- 아리스토텔레스 / 이상섭 옮김. 『시학』. 서울: 문학과 지성사, 2013.
- 윤희억. “셰익스피어의 낭만 희극에 나타난 세 가지 공통적 조건.” *Shakespeare Review* 35/4 (1999) 125-146.
- 월슨, 에드윈 & 앨빈 골드퍼브 / 김동욱 옮김. 『세계연극사』. 서울: 퍼스트북, 2015.
- 이경자. 『몰리에르』. 서울: 건국대학교출판부, 1996.
- 이남금. “《포페아의 대관식》에 나타난 코메디아 델라르테의 요소.” 『음악교육 공학』 37 (2018), 57-78.
- 이남재·김용환. 『18세기 음악』. 서울: 음악세계, 2006.
- 이영민. 『르네상스 음악』. 서울: 음악세계, 2005.

- 전경옥. 『풍자, 자유의 언어 웃음의 정치』. 서울: 책세상, 2015.
- 최승현. “G. B. Pergolesi 재조명.” 『음악연구』 14 (1997), 311-343.
- Alano, Jomarie. “The Triumph of the *bouffons*: *La Serva padrona* at Paris Opera, 1752-1754.” *The French Review* 79/1 (2005), 124-135.
- Brand, C. P. “The Renaissance of Comedy: The Achievement of Italian ‘Commedia Erudita,’” *The Modern Language Review*, 1995, 90/4, 29-42.
- Carter, Tim. “Arcadian Academy,” <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040443>. 검색일: 2022. 8. 1.
- Cohen, Mitchell. *The Politics of Opera: A History from Monteverdi to Mozart*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2017.
- Cope, Jackson I. “Roman Commedie Ridicolose,” *PMLA* 102/2 (1987), 177-186.
- Fanelli, Jean Grundy. *Opera for Everyone: A Historic, Social, Artistic, Literary, and Musical Study*. Lanham, Maryland, and Oxford: The Scarecrow Press, Inc., 2004.
- Hainsworth, Peter and David Robey (ed.). “Commedia Ridicolosa,” *The Oxford Companion to Italian Literature*, <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/oi/authority.20110803095626961;jsessionid=FF238A5EB5E608C32B5D730942CB82C5>. 검색일: 2022. 7. 30.
- Hucke, Helmut and Dale E. Monson. “Pergolesi, Giovanni Battista.” <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000021325>. 검색일: 2022. 6. 15.
- Lazarevich, Gordana. “The Neapolitan Intermezzo and Its Influence on

the Symphonic Idiom.” *The Musical Quarterly* 57/2 (1971), 294-313.

Martin, William R. “Vecchi, Orazio,” <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000029102?rskey=Q8h8VZ&result=4>. 검색일: 2022. 7. 10.

McClymonds, Marita P. and Daniel Heartz. “opera seria.” <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000020385>. 검색일: 2022. 7. 20.

Nutter, David. “madrigal comedy.” <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000017409>. 검색일: 2022. 7. 10.

Randel, Don Michael (ed.),. *The Harvard Dictionary of Music* 4th ed. Cambridge, Massachusetts and London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2003.

Rostagno, Antonio. “Italy, 18th century.” <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040063>. 검색일: 2022. 7. 1.

Taruskin, Richard. *The Oxford History of Western Music vol. 2*. Oxford & New York: Oxford University Press, 2005.

Sadie, Stanley (ed). *History of Opera*. Basingstoke: Macmillan Press, 1989.

Starkie, Walter. “The Commedia Dell’ Arte and Roman Comedy.” *Proceedings of the Royal Irish Academy: Archaeology, Culture, History, Literature, 1921-1924*, 36 (1924), 333-350.

Troy, Charles E. and Piero Weiss. “intermezzo.” <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000017409>

- 1.0001/omo-9781561592630-e-0000013834. 검색일: 2022. 6. 30.
- Vené, Ruggero. "The Origin of 'Opera Buffa'." *The Musical Quarterly* 21/1 (1935), 33-38.
- Weiss, Piero and Julian Budden. "opera buffa." <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000043721>. 검색일: 2022. 6. 30.
- "Livietta e Tracollo." [https://en.wikipedia.org/wiki/Livietta\\_e\\_Tracollo](https://en.wikipedia.org/wiki/Livietta_e_Tracollo). 검색일: 2022. 7. 20.

## Abstract

### Not a Master Work but a Masterwork: Study on the Typicality and the Comicality in Pergolesi's intermezzi *La serva padrona* (1733)

Jeongsook PARK

Instigating ‘querelle des bouffons’ in the mid-eighteenth century France, *La serva padrona* (1733) by a Neapolitan composer Giovanni Battista Pergolesi (1710~1736) was recognized as a precursor for music language of classical period in the history of music. The present study investigates not only meanings of musical comedy of intermezzo genre but also typicalities and comicalities expressed in *La serva padrona*.

Pietro Metastasio (1698~1782) and his companions eliminated comic characters and scenes appeared often in opera due to popularity of commedia del' Arte. Independent from opera seria, small-scale music drama with its own comic plot was performed between acts. The two-acts intermezzi *La serva padrona* describes a realistic, middle-class life and two comic main characters, soprano and bass, show features of typical intermezzo. However, this work is valued as an epitome of comicality among Pergolesi's music.

‘Natural’ and ‘galant’ style expressed in *La serva padrona* suggest the waning of the previous period, namely Baroque, and the waxing of the classicism. The buffon style is characterized by bright and light atmosphere, vivid rhythm, simple harmony, tuneful melody with periodicity, expression of complex emotions, music faithful to text and comic features, all of which fully depict spontaneous pleasures. Additionally, Pergolesi's compositional mastery can be seen with formal

balance, compositional contrast for quick emotional change, and simple but non-monotonous repetition. Meanwhile his concern on the society and mockery of a distorted relationship and social irregularity were left as a laugh at the 'foolish' man and the 'wily woman'.

Key Words: Comedy, Comicality, Typicality, Intermezzo, G. B. Pergolesi,  
*La serva padrona*

투고일	심사일	게재확정일
2022년 10월 15일	2022년 10월 17일~12월 7일	2022년 12월 8일

DOI 10.34303/mscol.2022.30.2.004