

영화음악으로 해석한 식민지 조선 영화 「반도의 봄」(半島の春)

이 경 분

(서울대학교 일본연구소)

1. 들어가며

“일제 강점기 영화 중 경이로운 발견”¹⁾이라 할 수 있는 「반도의 봄」(半島の春)은 당시의 열악한 상황을 감안한다면 영화적, 시각적, 드라마적 짜임새만 좋은 것이 아니라, 음악도 (같은 시기 다른 영화음악의 수준

* 본 논문은 2008년 정부(교육과학기술부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(NRF-2008-362-B00006).

1) 김소영(2006), 「신여성의 시각적 재현」, 『문학과 영상』, 125. 당시 영화인들도 조선영화로서 “드물게 세련된” 것으로 평가했다. 안종화(1998), 『한국영화측면비사』, 현대미학사, 279. 이영재(2008), 『제국 일본의 조선영화: 식민지 말의 반도: 협력의 심정, 제도, 논리』, 현실문화, 293 재인용.

주제어: 이병일, 반도의 봄, 영화음악, 라이트모티프기법, 식민지 시기 영화, 비극적 사랑, 영화음악의 역할
Film of the colonial period, *Spring in the Korean Peninsula*, Lee Byungil, film music, Leitmotiv technique

을 뛰어넘는) 훌륭한 것이라 할 수 있다. 하지만 영화에서 음악의 중요성은 인식되면서도, 동시에 소홀히 여겨지는 현상 속에서 「반도의 봄」뿐 아니라 그 외의 식민지 영화음악의 역할에 대한 연구는 주목을 받지 못하고 있다. 물론 식민지 영화연구가의 입장에서 보면, 영화음악만 그런 것이 아니라, 영화연구도 마찬가지라고 말할지 모른다. 그래도 「반도의 봄」에 대한 연구는 영화사적인 측면이든, 친일영화의 측면이든 꾸준히 연구가 증가하는 추세를 보이는 반면,²⁾ 이 영화의 음악에 대한 연구는 거의 전무하다시피 한 상황이다. 그나마 2010년에 출판된 이진원의 『한국영화음악사』에서 식민지 영화음악에 대한 내용이 다루어지고 있긴 하지만, SP음반을 중심으로 한 영화 주제가에 초점이 맞추어져 있다.³⁾ 영화에서 영화음악이 어떤 역할을 했는지, 또 영상과의 관계 속에서의 분석은 없다.

본 논문에서는 영화기법이나 영화음악적으로 놀라운 수준을 보여주는 「반도의 봄」을 분석해보고자 한다. 특히 영화음악의 기능은 당시 식민지 ‘조선영화’라고 칭해지는 작품에서는 보기 힘든 세련된 것이다.⁴⁾ 왜 그렇게 느껴지는지, 영상에 대한 음악의 역할은 무엇인지에 대한 의문을 분석을 통해 풀어보고자 하는 것이 본 논문의 목적이다.

2) 이영재(2008), 『제국 일본의 조선영화. 식민지 말의 반도: 협력의 심정, 제도, 논리』; 김려실, 『투사하는 제국 투영하는 식민지. 1901~1945의 한국영화사를 되짚다』, 삼인, 2006; 신강호(2007), 「<미몽>, <반도의 봄>의 영화 스타일 분석」, 『영화연구』(33), 한국영화학회, 395-421.

3) 이진원(2010), 『한국영화음악사』, 민속원. 하지만 「반도의 봄」의 경우, 주제가로 여겨지는 「망향초 사랑」에 대한 언급은 없다.

4) 물론 「집없는 천사」와 「지원병」에서도 음악은 세련되게 사용되었다. 자세한 것은 추후 다른 논문에서 밝힐 것이다.

2. 「반도의 봄」의 영화음악가들

「반도의 봄」의 본 영화가 시작하기 전에 나타나는 오프닝 크레디트에는 음악담당자로 이토 센지(伊藤宣二, 1907~2003)와 김준영, 박영근의 이름이 나온다. 처음 나오는 이름이 일본인 이토 센지임은 그의 역할이 우선적이었음을 암시한다.

이토 센지는 전전시기 일본의 독보적인 감독 오즈 야스지로(小津安二郎)⁵⁾의 영화음악을 많이 작곡한 일본의 유명한 영화음악가였다. 그가 작업한 오즈 야스지로의 영화로는 첫 토키 영화 「동경의 하숙」(東京の宿, 1935), 「외동아들」(一人息子, 1936), 「숙녀는 무엇을 잊었는가」(淑女は何を忘れたか, 1937)이다. “쇼치쿠의 음악감독”⁶⁾으로 조선의 영화음악가들에게 유명한 이토 센지는 ‘조선영화’의 음악도 담당하는데, 「반도의 봄」이 처음이 아니었다. 1941년까지 확인된 것은 세 편으로 모두 김준영과 함께 작업하였다. 1939년 9월 25일부터 명치좌에서 상연되었다고 하는 「성황당」⁷⁾과 1941년 2월 19일부터 26일까지 성보극장에서 상연된 「집없는 천사」, 그리고 본고에서 다룬 「반도의 봄」이다.

두 번째로 언급된 김준영 또한 만만찮은 음악가이다. 무사시노 음악학교를 졸업한 피아니스트로,⁸⁾ 「처녀총각」과 「홍도야 울지 마라」(1939)의 히트곡 작곡가인 그는 1940년 도쿄 아사쿠사의 고쿠사이극장에서 쇼치쿠 가극단의 「아리랑의 노래」 공연이 있었을 때 작곡, 편곡, 지휘를 담당했다고 한다. 이를 계기로 김준영은 일본 쇼치쿠키네마의 음악촉탁이 되

5) 일본의 생활세계를 영화화한 오즈는 1953년 「동경이야기」(東京物語)로 세계적인 감독이 되었다.

6) 김관(1939), 「토오키 음악」, 『문장』 1권/5, 김수현·이수정 편, 『한국근대음악기사자료집』 8, 260 재인용.

7) 이진원(2010), 『한국영화음악사』, 102.

8) 박찬호(2009), 『한국가요사 1』(안동림 옮김), 서울: 미지북스, 292. 하지만 이진원은 김준영이 동양음악학교를 졸업했다고 한다. 이진원, 위의 책, 93.

어 일본에서도 영화음악가로 활동하였다. 지금까지 알려진 바로는 1942년 개봉된 일본영화 「세 자매」(三人の姉妹), 「맹세의 항구」(誓ひの港), 「여인의 손」(女の手)과 1943년 개봉된 「딸」(むすめ)의 영화음악을 담당하였다.⁹⁾

세 번째로 언급된 음악가는 박영근인데, 그에 대한 정보는 많지 않다. 「조선중앙일보」 1936년 4월 4일자에 “연예, 악단의 & 보. 코리아음악연구소 창설, 박영근 흥난과 이승년 씨가 태화여자관 음악회원 모집”이라는 기사에 그의 이름이 등장하고, 「동아일보」 1937년 8월 27일 “예원동의; 가극건설 사건 세계가극의 발전상에 관련하야”라는 기사를 쓴 음악가로 되어 있는 정도이다.¹⁰⁾

흥미로운 것은 1941년 6월 발행된 『조광』 68호의 「반도의 봄」 광고이다. 여기서는 실제 영화의 크레딧에서와 달리 음악을 담당한 사람으로 ‘박영근’만 제시하고 있다. 크레딧에서 가장 나중에 나오는 이름만 언급된 것이다. 이는 무엇을 의미하는가? 특히 이토 센지의 이름을 뺀 것은 「반도의 봄」이 ‘조선인이 만든 영화’임을 강조하려는 의도였을까? 포스터를 자세히 보면 “반도영화 최초 대기획, 호화배역, 신예 연출가 이병일”을 강조하며, 연출 이병일, 촬영 염세웅을 내세우고 있다. 이 광고에는 일본인이 공동으로 작업한 흔적이 전혀 보이지 않는다.¹¹⁾ 다시 말해, 광고를 낸 잡지 『조광』의 독자가 주로 조선인들이라는 점, 따라서 「반도의 봄」이 ‘조선영화’임을 강조하려는 제스처가 느껴진다.

9) 박찬호, 위의 책, 292-293. 김준영은 민족문제연구소의 『친일인명사전』(2009)에 들어 있다.

10) 잡지 『중앙』의 좌담회 “조선악단 회고와 전망”(1935년 4월)에도 참여한다. 김수현 · 이수정 편(2008), 『한국근대음악기사자료집』 5, 100-107.

11) 『한국근대음악 잡지』 9권, 171. 뿐만 아니라, 등장배우도 크레딧에서와 달리 김일해, 김소영, 서월영, 백란, 김한, 복혜숙의 순서로 되어 있지만, 광고에서는 남우, 여우의 순서로 즉, 서월영, 김일해, 김한, 이석룡, 전택이 등이 먼저 나오고 김소영, 백란, 복혜숙, 윤정란 등 여자배우가 나온다.



「반도의 봄」 1941년 영화 포스터. 『조광』 68호, 1941/6

다른 한편, 영화음악가로 박영근을 내세운 것은 유명한 이토 센지나 김준영보다 박영근이 실제 작업에서는 많은 역할을 했을 가능성이 없지 않고, 박영근이 조선의 영화음악계에서는 인정받았던 인물임을 암시하는데, 정확한 것은 더 연구되어야 할 것이다. 또한 그를 비롯해서 홍난파, 김준영, 김관,¹²⁾ 임동혁, 윤상렬, 조두남, 이용준¹³⁾ 등 초기 영화음악가들에 대한 연구도 병행되어야 하리라 사료된다. 먼저 당시 조선의 영화음악의 상황이 어떠했는지 당시 이론가들의 글을 인용하며 살펴본 후, 「반도의 봄」에서 음악이 어떻게 사용되었는지 서술하자.

12) 1938년에 제작한 영화 「漁花」(어화)의 음악도 김관과 일본인 호리우치 게이조(堀内 敬三)가 담당하였다고 한다. 이진원(2010), 위의 책, 93. 하지만 영화 「어화」의 오프닝 크레딧에는 김관의 이름이 나오지 않는다. 호리우치는 일본 음악잡지 『音楽之友』의 편집장으로 유명하다.

13) 전창근 감독의 영화 「복지만리」의 음악을 담당했다.

3. 조선의 영화음악

영화 「반도의 봄」은 들을 거리가 풍부하고 즐길 수 있는 음악으로 가득 차 있다. 즉, 가야금, 대금의 전통음악이 사용되고, 서양 클래식음악과 1930년대와 40년대 유행했던 대중가요가 나온다. 음악재생의 방식도 다양해서 라디오 음악, 레코드 음악 등 기계를 통해 흘러나오는 음악뿐 아니라, 유명한 작곡가가 직접 연주하는 아코디언 음악, 그리고 스튜디오에서 녹음한 배경음악 등 당시로서는 생각할 수 있는 모든 방식을 사용하였다. 이것이 가능했던 당시 ‘조선 영화’ 음악계는 어떤 상황이었는가?

지금까지의 연구자료에서는 조선의 영화음악에 대한 평이 1941년부터는 나타나지 않으므로,¹⁴⁾ 1941년과 가장 가까운 1940년과 1939년 김관과 홍난파가 발표한 글을 참고로 조선의 영화음악에 대한 당시 상황을 살펴보자.

「반도의 봄」이 만들어지기 전인 1940년 9월, 홍난파는 1년에 한 두 개씩 만들어지는 ‘조선영화’¹⁵⁾의 음악은 “천편일률적으로 빈약”할 뿐 아니라, “선곡의 부주의”로 “화면의 감흥을 제대로 살리지 못한다”(매일신보: 1940.9.10)고 비판하고 있다. 그러나 홍난파가 말하는 ‘조선영화’란 무엇인지 분명하지 않지만,¹⁶⁾ ‘조선영화’의 음악사용에 대한 그의 신랄한 비판이 무색할 정도로 「반도의 봄」의 영화음악은 세련된 것이다. 홍난파가 조선영화의 음악에 대해 한탄하는 내용은 이렇다.

14) 1941년부터 1945년까지 잡지(文章, 三千里, 新時代, 春秋, 朝光, 野談, 新女性, 家庭의友, 半島의光)와 「매일신보」에는 이론적인 영화음악 기사가 없다

15) 森川潤 [舊名 洪蘭波](1940), 「朝鮮映畫와 音樂」, 「매일신보」. 김관은 1940년 조선의 토키영화가 20개 미만이라고 한다. 김관(1939), 「토오키 음악」, 「매일신보」.

16) 1941년 “조선영화하면 「수업료」와 「집없는 천사」”라는 말이 있었다. 이영재(2008), 위의 책, 156.

“어떤 영화에서 ‘과거 생활 청산하고 새로운 결의와 용기로 자기네의 전도에 신생로를 개척하기 위하여 팽이와 삼을 어깨에 메고 새 출발의 첫 걸음을 걷는 화면’에 쇼팡의 장송행진곡을 반주하면서도 태연자약한 이 태도야 말로 음악담당자의 무지도 심하지 마는 영화감독의 음악에 대한 몰이해를 여지없이 00함이 아닐 수 없다.”(매일신보: 1940.9.10)

홍난파가 비판하는 것은 영상이 의도하는 것과 음악이 맞지 않다는 것이다. 물론 영화음악이 100년 이상 실험되고 만들어진 경험이 있는 오늘날의 관점에서 본다면, 홍난파가 비난하는 영상과 음악의 불일치는 오히려 ‘차원 높은’ 영화음악이 될 수 있다. 특히 헐리우드에서 수준높은 영화음악을 사용하여 명성이 높았던 한스 아이슬러(Hanns Eisler)가 주장한 “대위법적 음악사용”¹⁷⁾의 이론으로 보면 그 의미는 달라진다. 예를 들면, 아이슬러는 1932년에 만든 「쿨레 밤페」(Kuhle Wampe)에서 독일의 실업자들이 자전거를 타고 일자리를 쫓아 힘들게 페달을 돌리지만, 슬픈 음악이 아니라, 상쾌하고 힘있는 배경음악을 사용함으로써, 이들의 힘겹고 실망스러운 상황이 결코 헛되게 끝나는 것이 아니라 미래가 있음을 암시하게 했다.¹⁸⁾

이런 “대위법적 음악사용”의 관점에서 홍난파가 비판한 것을 해석해 보면, 화면은 새 출발의 활기찬 모습을 보이지만, 느리고 슬픈 장송행진곡을 배경음악으로 사용함으로써 희망과 용기로 가득차야 할 새 출발이 곧 실패로 돌아갈 것임을 암시할 수도 있는 것이다.

하지만, 1940년대 조선음악인들이 아방가르드적인 한스 아이슬러의 영화음악 이론을 알아서 그랬던 것으로 보기는 힘들다. 오히려 홍난파의 주장대로, 무지에 따른 음악사용일 것이라 보아도 좋을 것이다. 홍난파

17) 이경분(2004), 『아도르노, 아이슬러 그리고 영화를 위한 작곡 *Composing for the Film*』, 『서양음악학』 7, 서양음악학회, 39.

18) 이 영화원제는 *Kuhle Wampe oder: Wem gehört die Welt?*(1932), 감독은 Slátan Theodor Dudow이다.

는 영상에 맞지 않는 음악사용에 대한 비난 외에도 조선영화음악의 단점은 “잡다한 음악을 너무 남용하는 데 있다”(매일신보: 1940.9.10)라고 강하게 질타한다.

“껏마다 색다른 음악을 붙인다는 것은 영화의 정신이나 감흥을 말살시키고 관중의 머리를 혼돈상태로 유도하는 역효과 밖에는 아무 것도 얻을 것이 없지 않을까 생각한다.”(매일신보: 1940.9.10)

영상과 음악의 ‘평행주의’를 신봉하는 흥난파에 비해 1939년에 발표한 김관의 비판은 훨씬 생산적이다. 박기채 감독의 영화 「무정」(1939)에서 음악을 담당했던 김관은 조선영화음악의 한계를 “연주악사의 질적 저하와 인원부족”(매일신보: 1939.4.27)으로 손꼽지만, “장래의 토기 음악은 영화에 곁팔려시워지는데 만족될 것 아니고 화면의 내부에서 등불이 켜지는 따위의 음악이, 즉 화면 가운데 융합된 음악”(매일신보: 1939.4.27)이 되어야 한다는 것이다. 다시 말하면, “결코 토기 음악이 반주라든가, 분위기를 주석(註釋)하는 도계(道界)에 그쳐서는 아니된다”는 것이다.(매일신보: 1939.4.27) 이것은 곧 영화에서 음악이 부차적이고, 장식적인 역할에 만족해서는 안된다는 의미이다. 이러한 주장은 당시 조선의 영화음악이론으로서 꽤 앞서 가는 것이다. 흥난파가 음악남용을 경계하면서, 영화음악을 만들 때에는 영화의 “전주곡, 서곡, 끝곡이 작곡되면 중간부에는 제2주제적 간주곡을 적당하게 삽입”하고, “이 음악과 일맥상통하는 유사음악, 또 전주곡의 한 부분으로 화면을 간결하게 수식”(매일신보: 1940.9.10)해주면 된다고 조언한 것과 비교하면, 차이는 확연하다. 김관은 흥난파보다 영화음악의 역할을 ‘본질적인 것’으로 여기고 있다고 할 수 있다. 그후 1년쯤 지난 1940년 5월 김관은 “이제 조선영화도 영화적 센스를 겸비한 음악으로서 작품, 음악을 프로듀스하게 함으로서 신용을 두텁게”¹⁹⁾할 것을 주문하고 있다.

이러한 김관의 희망대로 1941년에 제작된 「반도의 봄」에서는 음악이 분위기를 장식하거나 반주의 부차적인 역할을 넘어서서 영상이미지에 새로운 ‘의미’를 창출하는 역할을 한다. 특히 영화의 후반부 약 40분에 집중적으로 나타나는 ‘라이트모티브’적 음악사용은 이 영화가 나름대로의 ‘음악적 스토리’를 가지고 있음을 보여준다. 라이트모티브 음악의 사용으로 인한 영화해석의 새로운 가능성에 대해 서술하기 전에, 먼저 「반도의 봄」에서 영상과 음악이 어떤 식으로 상호작용하는지 분석하자.

4. 「반도의 봄」에서 영화음악의 역할

영화에서 없어서는 안 될 중요한 역할을 하지만 영화음악은 항상 있는 지 없는지 잘 인식되지 않는다. 감독들에게조차 영화음악은 ‘존재하지만 동시에 존재가 부정’될 수 있어야 훌륭한 것으로 인식되어져 온 것²⁰⁾이 사실이다. 하지만 시각에만 치중하여 영화를 해석하고 설명하는 것은 영화 「반도의 봄」에서 다양한 해석의 가능성을 포기하는 것과 같다고 할 수 있다. 이 영화에서 사용된 음악의 다양한 역할은 크게 세 가지, 즉 1) 배경음악(외재적 묘사음악), 2) 내재적 상황음악, 3) 라이트모티브 음악으로 서술해 볼 수 있다.

4.1. 배경음악(외재적 묘사음악)

할리우드 영화에서 흔히 볼 수 있는 ‘외재적’ 배경음악은 화면의 분위

19) 김관(1940), 「영화와 음악: 음악감독대망론」, 『매일신보』 1940.5.20.

20) 유명한 영화음악가 버나드 허만에 따르면 알프레드 히치콕의 음악적 취향도 아마 추어적이었다고 한다. Tony Thomas(1996), *Filmmusik. Die grossen Filmkomponisten*, München, 184.

기와 인물의 감정을 묘사해주고, 장면의 전환을 매끄럽게 해주는 역할을 한다. 이 경우는 영화가 다 만들어진 후에 삽입하는 것으로서, 영상 속에서 누군가가 연주하는지, 음원의 출처가 보이지 않는 음악이다. 예를 들면 안나가 나타나지 않아 촬영을 할 수 없게 된 영화인들이 계단을 내려가는 장면(장면1)에서 처량한 느낌을 주는 음악으로 실망한 분위기를 표현해주거나, 안나와 영일이 우연히 만나 데이트 하는 장면에서 슬픈 음악이 첨가되어 외롭고 안타까워하는 안나의 마음을 묘사해준다(장면2).



장면 1



장면 2



장면 3



장면 4



장면 5

또한 안나의 슬픈 뒷모습(장면3)에서 경성 시내 풍경(장면4와 5)으로 장면 전환이 있을 때, 배경음악은 화면의 비약이나 불연속성을 부드럽게 잘 연결되도록 한다. 특히 이때, 경성의 한옥 기와집 풍경에서 시작하여 첨단의 현대식 건물 부민관과 시내의 달리는 전철을 지나 고궁의 「춘향

전」 촬영장소에서 끝나는 아침 장면²¹⁾은 독일나치 시기 감독 레니 리펜 슈탈(Leni Riefenstahl)의 「의지의 승리」(Triumph des Willens)에 나오는 뉘른베르크의 아침 장면²²⁾을 연상시킨다. 「반도의 봄」에서 영상적으로 경이로운 장면이 많지만, 이런 배경음악이 없다면, 그 미학적 설득력은 감소되었으리라 사료된다.

4.2. 내재적 상황 음악

앞의 외재적 음악이 외부에서 첨가한 것과 달리, 영화 속 내러티브적 상황에 속한 음악의 사용,²³⁾ 즉 음원이 화면에 직접 나타나거나 알 수 있는 경우인데, 흔히 ‘내재적’ 상황음악이라 칭한다. 이를 통해 인물과 상황의 다양한 정보를 알 수 있으므로 세련되고, 절제된 음악의 사용이라 할 수 있다. 「반도의 봄」에서는 이러한 기법이 네 번 사용되고 있다. 1) 첫 장면은 평양에서 서울로 온 정희가 머무는 경숙의 집에서이다. 두 사람이 얘기를 하는 동안, 그리고 영일이 방문해서 합석하는 동안 라디오에서 피아노 음악이 흘러나와서 이 방안 장면의 배경음악을 형성한다. 역할은 배경음악이지만, 음원이 보이는 내재적 음악이다.

21) 영화에서 부민관의 시계는 아침 9시를 가리키고 있다.

22) 아침 굴뚝의 연기와 지붕들이 보이고 리하르트 바그너의 「마이스트징어」 3막 서주가 들리는 장면이다.

23) 내재적 음악을 “상황음악”이라고도 한다. 외재적 음악을 “주석 음악” 또는 “기능음악”, 내재적 음악을 “실제 음악”, “사실 음악”으로 정의하는 경우도 있다. 이에 대해 구경은(2006), 『영화와 음악』, 문학과 지성사, 69-70 참조.



장면 6

조금 후, 라디오에서 일본어로 아나운서가 “次は8時30分から浪花節ございます。約2分お待ち下さいませ。”(다음은 8시30분부터 나니와부시가 되겠습니다. 2분 정도 기다려주시십시오)하자 경숙이 라디오를 꺼버린다. 내러티브 바깥의 배경음악을 끌어오지 않고 라디오를 이용한 배경음악 사용은 많은 정보를 제공한다. 경숙이 당시에 그리 흔하지 않았던 라디오를 가진 문화적 엘리트에 속하며, 라디오가 없는 영일이 이를 부러워한다는 것, 그리고 경숙은 나니와부시 같은 일본전통문화보다 피아노음악을 선호하거나, 또는 대화를 나누는 데는 서양음악이 더 적당하다고 생각하고 있을 가능성을 암시한다.

2) 두 번째 장면은 재정곤란으로 영화를 그만두어야 할 참담한 심정으로 다방에서 영일과 허 감독이 대화를 나눌 때, 슈베르트의 4번 교향곡 중 2악장(안단테)이 흘러나온다.



장면 7

당시의 ‘다방’에서는 주로 클래식음악이 흘러나왔는데,²⁴⁾ 유성기와 음반이 직접 화면에 나타나지는 않지만, 다방이라는 장소는 음악의 음원이 무엇인지 쉽게 알 수 있게 해준다. 그런데 하필 수많은 서양음악 중 슈베르트 교향곡이, 그중에서도 4번이 선택된 이유는 무엇인가? “비극적 교향곡”이라는 부제가 붙은 4번 중에서도 2악장에는 뭔가 비극적 사건이 일어날 듯한 분위기의 음악이 들어 있다. 영일이 “얼마면 되겠나?” 묻고 허 감독이 “그럼 자네 되겠나?”라고 되묻는 대화 사이에 음악은 긴장감을 불러일으키듯 볼륨이 올라가는데(장면7), 대화에 의미심장한 분위기를 강조해주는 역할을 한다. 고군분투해야 하는 영화제작의 비극적 분위기를 음악이 장식해 주지만, 다른 한편, 영일이 돈을 구하겠다는 제안에서 불안하게 커지는 음악은 다른 비극을 초래할지도 모른다고 암시한다.

3) 세 번째 장면은 기모노를 입은 여급이 있는 ‘카페’에서 한 부장과 안나가 술을 마시며 대화를 나누는 장면이 있다. 카메라가 이들의 대화 장면을 보여주기 전에 이 카페에서 한 남자가 아코디온으로 「목포의 눈물」과 「타향살이」를 연주한다.²⁵⁾ 라이브음악으로 연주하는 그는 (정희가 나중에 부를 「망향초 사랑」의) 작곡가 이재호이다. 그런데 왜 하필 「목포의 눈물」이고 「타향살이」인가? 1930년대 중반 조선의 가요황금기를 상징하는 두 노래는 모두 손목인이 작곡한 것으로 이재호와는 상관없는 노래이다.

24) 당시에는 다방과 카페가 구분되었는데, 다방에서는 클래식음악이, 퇴폐적인 이미지를 풍겼던 카페에서는 대중음악이 주로 소비되었다. 영일과 허감독이 대화하는 장소는 다방이고, 한부장과 안나가 대화하는 장소는 「목포의 눈물」 등 유행가가 들리는 카페이다. 장유정(2008), 『다방과 카페, 모던보이의 아지트』, 살림, 25-46.

25) 「목포의 눈물」(문일석작사 손목인 작곡, 이난영 노래) 오케레코드 1795, 「타향살이」(김능인 작사, 손목인 작곡, 고복수 노래) 오케레코드 1947.



장면 8

이난영의 히트곡 「목포의 눈물」 그리고 고복수가 부른 「타향살이」는 누구나 다 아는 유명한 대중가요였으며, 또한 “조선유행가계의 3대 천재”²⁶⁾로 여겨지는 유명 작곡가 이재호를 영화 속에서 듣고 보는 것은 한편으로 관객에게 즐거움을 주는 효과가 있었을 것이다. 하지만 다른 한편, 빗물이 창문을 타고 흘러내리는 장면과 동시에 시작하는 「목포의 눈물」, 상실과 떠돌아다님을 암시하는 「타향살이」는 앞으로 전개될 대사와 드라마의 슬픈 분위기를 미리 암시해 주는 역할도 한다.²⁷⁾(자세한 것은 6장 참고)

4) 네 번째 장면(장면9)은 성공한 「춘향전」의 주인공 정희가 막간을 이용해 「망향초 사랑」을 부르는 시퀀스이다. 이 장면은 1941년의 영화관객이 ‘영화 속의 영화’ 「춘향전」도 관람하고, 영화 막간에 노래하는 가수와 그 가수를 바라보는 영화 속 관객도 바라보는 중첩된 시각을 보여준다. 영화도 보고, 대중가요 음악감상도 하는 풍성함을 제공한다.

26) 이준희(2006), 「극영화 ‘반도의 봄’, 거기에 ‘조선의 슈베르트’ 있었다.», 오마이뉴스 2006.3.6.

27) 한 부장과의 대화에서 인나가 영일이 체포된 사실을 알게 되고, 그를 구하고 헌신하지만 떠나게 되는 것이다.



장면 9

물론 「망향초 사랑」은 실제 정희가 부르지 않고, 태평레코드의 백난아 목소리이다.²⁸⁾ 1940년 발매되어 히트한 백난아의 「망향초 사랑」은 정희와 백난아를 동일시하는 착시현상을 일으키며, 울고 있는 정희의 마음을 암시한다.

4.3. 라이트모티브: 비극적 사랑 모티브

이 영화에서 가장 흥미로운 경우는 ‘라이트모티브’적 음악사용이다. 앞에서 나온 배경음악이나 내재적 음악과 달리, 특정 인물 또는 특정한 의미를 연상시키고 반복해서 등장하는 음악이다. 즉, 라이트모티브 음악이 반복적으로 울리면, 관객은 어떤 상황이나 이미지를 연상하게 되는데, 이를 통해 서로 다른 인물/상황/이미지가 서로 연관성을 가지게 된다. 이것은 「반도의 봄」에서 5회 반복된다. 이 라이트모티브적 음악을 편의상 ‘비극적 사랑 모티브’라고 칭하고자 한다. (그 이유에 대해서는 아래에서 밝혀질 것이다)

이 ‘비극적 사랑 모티브’가 처음 나타나는 장면은 정희의 활약으로

28) 박찬호(2009), 『한국가요사 1』, 494-495. “1. 꽃다발 걸어주던 달빛 푸른 파지장/떠나가는 가슴에 희망초 핀다/도라는 울어도 나는야 웃는다/오월달 수평선에 꽃구름이 곱구나”(처녀림작사, 이재호 작곡, 백난아 노래) 음반번호 Ta.3029, 1940년 8월에 발매되었다. 배연형(2011), 『한국유성기음반 1907-1945』, 5권, 서울: 한결음터, 178.

『춘향전』 촬영이 성공적으로 진행된 후, 영일의 공금횡령사실이 알려지는데, 실망한 스텝들이 작업실에 모여 ‘작업을 그만두자’는 얘기를 나누는 후이다.



장면 10

비를 맞으며 걷고 있는 영일의 발걸음 장면(장면10)에서 본격적으로 d 단조의 슬픈 선율이 스트링의 트레몰로(Tremolo)와 함께 첼로의 연주로 여러번 반복된다.²⁹⁾



29) 『반도의 봄』의 음악을 듣고 채록한 것임. 도움을 주신 도쿄대학교 헤르만 고체프스키 교수께 감사드린다.

The image displays a musical score for the film 'Spring on the Peninsula' (반도의 봄). The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. It consists of three systems of four staves each. The top staff of each system is a vocal line, the second and third staves are piano accompaniment, and the bottom staff is a bass line. The first system shows a vocal line with a long note and a slur over four measures, while the piano and bass parts provide accompaniment. The second system continues the vocal line with a slur and the piano accompaniment. The third system starts with a measure number '13' and continues the vocal line and piano accompaniment. The bass line in the third system includes a double bar line and a repeat sign.

두 번째로 이 모티브가 사용되는 장면은 영일을 간호하는 안나가 자신의 맘을 알아주지 못하는 영일에 대한 서운함(“それぐらいのこと知って