

오페라 《1945》는 어떻게 작곡되었나?: 작곡가 최우정의 오페라 작곡기법 및 음악의 연출에 대한 해석

강지영(서울대학교, 강사)

1. 들어가며

동시대의 오페라 작품을 연구하는 것은 결코 쉽지 않다. 작곡가와 작품에 대한 다양한 관점과 방식의 논의들이 학문적 성과로 충분히 축적되지 않았기 때문일 테다. 그러나 음악과 극의 특별한 만남인 오페라는 작품이 탄생된 당시의 관습과 문화를 복합적으로 반영하여 무대 위에서 재현됨으로써 한 시대와 사회의 ‘이정표’ 같은 역할을 한다는 점에서 21세기 현재 더욱 필요한 작업이 되었다. 2019년 최우정의 오페라 《1945》가 초연된 직후, 수많은 언론에서 기사와 비평이 쏟아져 나왔다. 이는 이 작품에 대한 한국 사회의 관심을 여실히 보여주는 현상으로, 따라서 이 작품은 1950년 현제명의 《춘향전》 이후 한국오페라 70년의 역사에서 단연 굵직한 발자취를 남긴 화제작으로 꼽히게 되었다. 오페라 《1945》의 무엇이 사람들을 사로잡았는가? 어떠한 극적-음악적 특성들에 청중이 공감하고 주목하였는가? 이 질문에 답하기 위해서는 저널리즘 비평을 넘어 보다 전문적이고 학술적인 영역에서의 심층적인 분석과 해석이 필요하다.

음악학 분야에서 오페라 《1945》에 대한 연구는 발 빠르게 이루어져 벌써 두 편의 학술 논문으로 남았다. 대규모 작품인 데다 극과 음악 양쪽을 모두 아울러야 하는 작업이므로 쉽지 않음에도 불구하고 고무적인 현상이라 할 수 있겠다. 먼저 이경분의 논문은 이 작품을 ‘한국오페라’의 훌륭한 예로 평가하면서 음악과 가사의 관계에 주목하였으며, 다양한 장르의 음악을 인용하는 기법과 라이트모티브의 사용 등을 분석 고찰하였다.¹⁾ 강지영은 오페라 《1945》가 한국 창작오페라가 주로 다루었던 소재와 주제에서 벗어나 새로운 가능성을 열었다고 보고, 리브레토(Libretto, 오페라

대본)의 분석을 통해 오페라 장르의 특별한 매체적 특성을 대본에서 구현하고 있음을 밝혔다.²⁾ 본 논문은 지면의 한계로 다루지 못했던 부분을 후행 연구로 이어가겠다고 한 선행 연구³⁾의 실천으로 기획되었으며, 앞선 두 논문의 연구결과를 바탕으로 하되 오페라를 만드는 작곡가의 작곡기법과 음악의 사용에 특히 한정하여 살펴보고자 한다.

작곡가 최우정에게 “오페라 작곡은 단순히 대본에 음악을 붙이는 게 아니라, 음악이 극적 요소를 스스로 연출하는 작업”⁴⁾이다. 음악과 극의 특별한 결합이라고 할 수 있는 오페라 장르에 있어서, 대본과 음악의 관계를 파악하고 이를 다각적으로 활용하는 작곡가의 능력은 무엇보다 중요하다. 오페라 《1945》의 공감과 성공의 열쇠는 과연 어디에 있는가? 이를 가능하게 한 음악적 성취는 무엇인가? 본 연구는 이 질문에 대한 답을 찾아가는 여정이다.

논문의 구성은 다음과 같다. 먼저 본문의 첫 장에서는 오페라 《1945》의 장르적 특성에 대하여 논하고 작품의 구조 및 형식을 살펴본 후, 논의의 전개를 위해 희곡의 내용을 간략하게 소개할 것이다. 다음 장에서는 이 오페라의 핵심이 음악과 드라마의 관계에 있다고 보고, 세 가지 범주로 나누어 살펴보고자 한다. 각각의 범주는 라이트모티브(Leitmotiv)의 등장과 변형, 음악의 연출적 사용, 인용의 방식과 기능이다. 음악이 드라마의 전개와 맺고 있는 다양한 태도와 관계에 비추어 볼 때, 오페라 《1945》에서 음악은 드라마를 보완하는 역할에 그치는 것이 아니라 극을 구축하는 원동력으로 작동하고 있음을 밝히는 것이 본 논문의 궁극적인 목표이다.

2. 오페라 《1945》 작품 분석

오페라 《1945》의 작곡가 최우정(1968-)은 우리 시대를 대표하는 극음악 작곡가로 손꼽힌다. 비단 오페라에 국한되지 않고 극음악이라면 장르를 가리지 않고 넘나들어, 연극 음악, 뮤지컬, 오페라, 음악극 등 모든 무대음악에 작품을 남기고 있다. 젊은 시절에는 연희단 거리패의 연극에 매료되어 《바보각시》(1993), 《오구》(1994), 《문제적 인간 연산》(1995), 《억척어멈과 그의 자식들》

1) 이경분, “최우정의 오페라 《1945》 연구”, 『음악과 민족』 59(2020), 48-50.

2) 강지영, “《1945》는 어떻게 오페라가 되었는가? 대본 분석과 극적 전략에 대한 연구”, 『음악논단』 43(2020), 91-123.

3) 위의 글, 120.

4) 최우정, “오페라 작곡의 기초적 기술 I”, 『GNU창작오페라중점사업단 창작오페라 세미나2: 작곡가 최우정과의 대화 세미나 자료집』, 5.

(2006) 등 연극 음악에 매진하였으며, 실험적인 시도의 음악극으로는 <로즈>(2006), <프란시스 카>(2010), <더 코러스: 오이디푸스>(2011), <적로>(2017)가 있고, <해피 프린스>(2001), <오필리어>(2014), <궁리>(2015), 최근 무대에 오른 <광주>(2020) 등의 뮤지컬이 있다. 오페라 작품으로는 <연서>(2010), <달이 물로 걸어오듯>(고연옥 대본, 2014)을 꼽을 수 있는데, 서울시오페라단의 세종카메라타를 통해 탄생한 오페라 <달이 물로 걸어오듯>은 소외계층의 삶과 사회문제를 다루어 한국 현대사회의 자화상을 그려냈다는 평을 받은 바 있다.

오페라 <1945>는 2018년 평창동계올림픽을 기념하여 국가 브랜드 창작오페라를 만드는 문화체육관광부의 ‘창작오페라 제작 프로젝트’의 일환으로 제작되었다.⁵⁾ 2019년 9월 27일부터 28일 양일간 예술의전당 오페라극장에서 공연되었으며, 10월 4일과 5일에는 제17회 대구국제오페라축제의 세 번째 메인 오페라로 무대에 올랐다. 2020년 5월에는 작품을 대폭 줄여 갈라 버전으로, 코로나19의 확산 방지를 위해 무관중 영상 공연으로 진행된 바 있다. 2017년 국립극단이 무대에 올린 바 있는 연극 <1945>의 작가 배삼식⁶⁾은 자신의 희곡을 오페라 대본으로 직접 각색하였다. 이 과정에서 <1945>의 리브레토는 배삼식 작가 특유의 작품 세계를 반영하면서도, ‘오페라’라는 특별한 매체의 특성을 고려하여 변모되었다. 따라서 장르와 구조, 형식 등 전통적인 개념과 용어를 사용하여 작품을 분석해보면, 다음과 같은 흥미로운 지점들을 발견할 수 있다

2.1. 장르적 특성

<1945>가 장르적으로 전통적인 오페라의 범주에 속한다는 것은 분명하다. 일단 등장인물들이 전부 오페라 가수라는 점, 그리고 아리아와 레치타티보, 중창과 합창, 관현악으로 구성되어 있다는 점에서 그러하다. 그리고 배삼식 작가는 희곡을 리브레토로 개작하는 과정에서 이미 오페라의 장르적 특성을 고려하여 극적 전략과 음악적 장치를 세웠다. 즉 이 작품에서 아리아는 인물의 내적 갈등을 드러내거나 고양된 감정을 표현하는 데 사용되었고, 이중창은 하나의 형식 내에 다른 감정이 충돌되거나 대비되는 것을 보여주며, 합창은 집단의 심리를 드러내고 사건을 논평하는 역할을

5) 장지영, “이제 ‘창작오페라’가 아닌 ‘한국오페라’로 부를 시점... 그렇다면 그 범위는?”, 올댓아트 공연칼럼: https://blog.naver.com/allthat_art/221649493807 2020년 10월 17일 접속.

6) ‘우리 시대 가장 주목받는 극작가’ 중 1인으로 꼽히는 작가 배삼식(1970-)은 1999년 <11월>을 통해 공식적으로 데뷔한 후, <오랑캐여자 용녀>(2001), <허삼관 매혈기>(2004), <열하일기 만보>(2007), <하얀 앵두>(2009), <3월의 눈>(2011), <먼 데서 오는 여자>(2014) <화전가>(2020) 등 많은 작품을 선보였다. 최근에는 작곡가 최우정과 음악극 <적로>(2018)와 하윤주 정가 프로젝트 1집 <추선>(2019)을 함께 작업하였으며, 이들의 협업은 오페라 <1945>까지 이어졌다.

하는 등 장르의 전통을 기반으로 하고 있다.⁷⁾

그러나 다른 한편, 《1945》는 17-19세기에 형성된 서구의 전형적인 오페라에서 벗어나는 지점을 보여준다. 이 작품은 아리아와 레치타티보, 혹은 중창이나 합창, 관현악 부분 각각이 명확하게 구분되어 ‘숫자’로 구성되는 통상의 번호 오페라(number opera)와 달리, 끊어지지 않고 계속 이어지는 방식을 취함으로써 19세기 중후반 이후 바그너와 푸치니가 시도했던 음악과 극의 연속성을 따르고 있다. 아리아와 레치타티보의 구분이 모호하고, 아리아가 언제 시작되어 어떻게 끝나는지 애매한 경우도 있으며 단순하고 명확한 균형 잡힌 악구로 되어있었다기보다 균형이 깨져 있거나 자유롭게 진행되는 것을 볼 수 있다.

게다가 작곡가는 보컬 스킵어에 “4막의 리릭 드라마”(A lyric drama in 4 acts)라고 표기해 놓았는데, 이는 작품의 장르를 대하는 태도에 있어서 작곡가의 의도를 짐작하게 한다. 즉 일반적으로 역사와 신화에서 유래하고 주요 인물이 상류층이었던 오페라 세리아(opera seria)와 달리, 보다 현대적이고 일상을 살아가는 평범한 인간을 진지하고 심각한 어조로 다루었던 19세기 후반의 드라마 리리크(drame lyrique)⁸⁾처럼 《1945》 역시 인간의 강렬한 본성에 대하여 탐구하는 작품이라는 것이다.

《1945》의 장르적 특성을 대본과 긴밀하게 연관시켜 보자. 배삼식 작가의 글쓰기는 “고전적 정통 극작술에 빗겨간 극”이라는 평을 받을 만큼 “확고한 의지를 지닌 인간, 그 의지를 통한 선택, 그 중첩된 선택의 과정이 필연을 형성해 나가는 세계”⁹⁾라는 고전적 이야기 구조를 벗어나 있다. 그리고 이는 파편적이고 순간적인 우리의 삶을 반영하는 것이며, 다양한 등장인물들이 각자의 생생한 목소리를 전달하는 다성적 세계의 구현으로 이어진다. 《1945》에서 최우정 작곡가의 음악 역시 드라마의 전략과 동일하다. 즉 극적 갈등을 음악으로 일부러 만들어내거나 드라마의 전개를 음악으로 완결하려 하지 않으며, 시공간을 뛰어넘는 출처가 다양한 음악 단편들을 인용함으로써 다성적 세계를 음악으로 구현한다.

7) 자세한 내용은 다음을 참조하시오. 강지영, 앞의 글, 107-118.

8) 이 개념에 대해서는 다음을 참조하였다. M. Elizabeth, C. Bartlet, “Drame lyrique”, Grove Music Online: <http://lps3.doi.org.libproxy.snu.ac.kr/10.1093/gmo/9781561592630.article.08137>. 2020년 10월 21일 접속.

9) 배삼식, “강연록”, 『배삼식 희곡집』, 서울: 민음사, 2015, 585-586.

2.2. 구조와 형식

《1945》는 공연 시간만 약 3시간에 육박하는 그야말로 대규모의 오페라이다. 전체 구조는 4막 14장으로 끝에 에필로그가 붙어 있는 형태이며, 1막, 2막은 1부, 인터미션 후 3막과 4막, 에필로그는 2부로 나뉘어 공연된다. 각각 4개의 장으로 구성된 1막과 2막에 비해 3막은 9장부터 13장까지 5개의 장으로, 4막은 14장 한 장면만으로 되어있어서, 형식적인 균형이나 대칭을 의도 했다고보다 오히려 마지막 14장에 무게중심을 둔 것을 알 수 있다. 특별히 독립된 형태의 서곡이라기보다 짧은 관현악 서주로 시작되며, 마지막 장면인 에필로그는 막이 내려진 후 전개된다.

이경분은 오페라 《1945》를 ‘대칭 구조’로 분석한 바 있다. 그는 이 작품에 여러 번 등장하는 세 개의 노래, ‘시오카제니’(바닷바람에)와 ‘어젠 꿈과 같이’, ‘노을이 지네’의 배치를 두고 전반부에서는 A-B-C, 후반부에서는 C'-B'-A'로 나타난다고 하면서, 이러한 ‘노래의 대칭적 배치’를 음악적 뼈대로 보았다. 또 다른 노래 재료들은 병렬적으로 배치되어 반복하면서 작품의 틀을 형성한다고 해석하였다.¹⁰⁾ 본 논문에서는 노래의 배치에 따른 대칭 구조가 오페라의 구조와 형식을 결정짓는 것은 아니며, 극의 구조와 드라마 전개에 따라 자연스럽게 형성된 것으로 보았다.

보다 중요한 것은 선행 연구에서도 이미 지적했듯이, 이 작품의 시작과 끝이다. 오페라의 시작인 1막 1장에서는 음악이 극을 이끌어가기 위한 장치로써 여러 개의 라이트모티브가 제시되고 이들이 서로 얽히면서 음악적 ‘전개’가 펼쳐진다. 《1945》의 마지막 4막 14장은 극이 진행되면서 등장했던 주요 선율과 음악의 단편들이 다시금 인용되고 서로 중첩되면서 의미를 형성하고 극과 함께 음악도 끝이 난다.¹¹⁾

《1945》의 구조와 형식에서 또 하나 눈여겨볼 것은, 작품의 전체적인 골격이 형식적으로 명확함에도 불구하고 그 내부가 분명하게 구분되지 않는다는 점이다. 장과 장의 구분은 대본에 따른 것이며 극적 전개를 위해 필요한 부분이지만, 작곡가는 오히려 하나의 막 내에서 장과 장 사이의 구분을 최소화함으로써 음악적으로는 연속성을 꾀하였다. 장과 장의 연결을 위해서는 기본적으로 휴지 없이 아타카로 연결하거나, 음형 혹은 모티브 등 동일한 음악적 재료를 사용하여 유기적인 통일성을 주기도 하는 등 다양한 방법이 사용되었다.

예를 들어, 1막 1장 마지막 부분에 제시되는 음형은 디미누엔도와 리타르단도로 인해 거

10) 이경분, “최우정의 오페라 《1945》 연구”, 48-50.

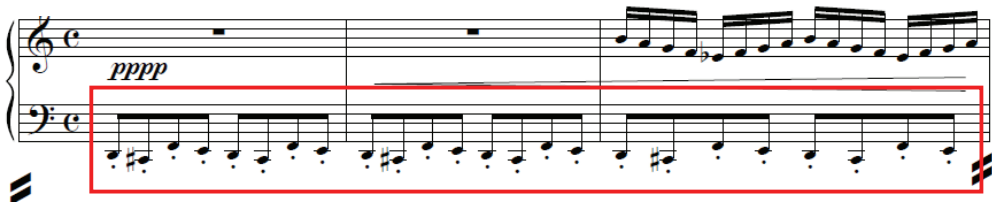
11) 라이트모티브에 관한 내용은 본 논문 3.1에서, 《1945》 4막 14장의 음악적 전개 방식에 대해서는 3.3에서 보다 상세하게 설명하였다.

의 사라질 듯 하지만 휴지 없이 아타카로 연결되는데, 따라서 2장은 1장의 끝과 동일한 셈여림으로 된 동일한 음형으로 시작된다(악보 1). 1막 2장과 3장은 2장의 말미에 등장한 연속되는 장3화음이 3장 첫 부분에서 리듬을 달리하여 제시되면서 연결되고, 2막 6장은 등장인물 만철의 노래 마지막 음에서 7장이 시작되며, 3막 11장은 동요 《엄마야 누나야》 선율을 매개로 하여 12장으로 넘어간다.

1막 1장 끝부분



1막 2장 시작부분



<악보 1> 1막 1장 끝부분과 2장 시작부분

2.3. 대본과 극적 전개¹²⁾

오페라 《1945》는 2017년 국립극단의 연극으로 먼저 선보인 바 있는 연극 《1945》의 희곡을 작가 배삼식이 직접 오페라 대본(Libretto)으로 각색하였다. 시간적 배경은 대한민국이 일제로부터 해방된 1945년, 정치 사회적으로 가장 혼란스럽고 민족과 국가의 정체성이 흔들리던 시점이었으며, 공간적으로는 중국 만주의 장춘, 온갖 다양한 인간 군상들이 모여드는 전채민 구제소를 배경으로 이야기가 펼쳐진다. 논문의 전개를 위해 오페라의 대강의 줄거리를 소개하자면 다음과 같다.

12) 대본의 내용과 전개에 관한 내용은 다음을 주로 참조하였다. 강지영, “《1945》는 어떻게 오페라가 되었는가?”, 91-123. & 국립오페라단, 『오페라 《1945》 프로그램노트』, (서울: 국립오페라단, 2019).

1막 1-4장 1945년 가을 중국 만주 벌판

만주에서 함께 위안부 생활을 하던 분이와 미즈코는 고향으로 돌아가고자 하지만, 일본인 인테다 아이까지 가진 미즈코에게 그 일은 쉽지 않다. 분이는 미즈코를 병어리 동생 순이로 속여 조선인 전제민 구제소로 데려오는데, 그곳에는 위안소에서 그들을 관리하던 섭섭이를 비롯하여 그녀와 정을 통하는 막난이, 순박한 청년 인호, 아들 만철과 며느리 끝순과 함께 살고 있는 이노인, 지식인 원창과 그의 아내 순남, 그들의 자식인 숙이와 곤이 등 다양한 사람들이 살고 있다.

2막 5-8장 장춘의 역전 거리 & 구제소

미즈코는 역전 거리에서 병든 일본 난민들과 굶주린 아이들을 보고 괴로워한다. 구제소 여인들은 섭섭이가 가져온 북어를 두고 쟁탈전을 벌이고, 분이는 섭섭이에게 과거의 일로 화를 내지만 섭섭이는 살고자 했을 뿐이라며 다시 한번 살아보자고 한다. 역전 거리, 일본 남자와 그의 일본인 아내 행세를 하던 조선 여자는 군중들에게 비난과 지탄의 대상이 된다. 이를 말리던 인호와 분이는 각자 살아온 지난 이야기를 하며 마음을 나누고, 구제소 사람들은 평온했던 과거를 떠올리며 떡 장사를 준비한다.

3막 9-13장 거리 & 1945년 겨울 구제소

구제소에서 시름시름 아픈 막난을 섭섭이가 돌본다. 증명서가 없는 순이 핑계로 최주임은 분이에게 지분대고, 분노한 인호는 죽은 동생 인아의 증명서로 순이의 기차표를 받자고 한다. 구제소로 들이닥친 보안대원들은 장절부사에 걸린 막난이를 밖으로 내보내고, 순남과 끝순은 결국 순이의 집에서 오비(기모노에 두르는 띠)를 발견한다. 함께 담배를 피던 분이와 인호는 각자가 지닌 어두운 과거를 서로 알게 될까 노심초사하면서도 조심스레 마음을 터놓는다.

4막 14장. 구제소 & 기차

피난민들이 짐을 꾸려 떠날 준비를 하는 와중에, 결국 순이가 일본인 미즈코라는 사실이 탄로 난다. 구제소 사람들은 분이에게 미즈코를 버리고 함께 고향으로 돌아가자고 하지만, 분이는 이를 거절하고 미즈코와 남는 것을 택한다. 기차가 들어오고, 기차를 타지 못한 분이와 미즈코는 이들을 그저 바라본다.

에필로그. 시공간을 알 수 없는 무대
 분이와 미즈코는 한국어와 일본어로 함께 노래를 부르고, 따뜻한 시선으로 서로를 마주
 보며 끝이 난다.

3. 드라마를 구축하는 음악으로서 최우정의 작곡기법과 음악의 연출적 사용

최우정 작곡가는 “오페라 작곡을 곧 연출”¹³⁾이라고 본다. 무대 위에서 작품을 효과적으로 창출
 해내는 전문 분야로서 연출과는 별개로, 음악이 스스로 극을 만들어 나가야 한다는 것이다. 따라서
 오페라 작곡가의 임무는 대본에 음악을 어떻게 ‘붙일’ 것인가가 아니라, 무엇을 어떻게 ‘연출’할 것
 인가가 된다. 그에 따르면, 오페라에서 음악은 극의 시공간을 포함한 환경 또는 상황을 조성하고,
 인물의 성격을 창출하며, 드라마를 구축하는 기본 동력으로서 인물의 행동과 행위를 만들어낸다.¹⁴⁾
 이와 유사한 사고는 20세기 초반에 활동했던 작곡가 쿠르트 바일(Kurt Weill, 1900-1950)에게서도
 찾아볼 수 있다. 그는 오페라를 비롯하여 음악이 주가 되는 극에서 음악은 “극적 효과를 확장하거
 나 심화하고, 그로부터 (인물의) 행동을 조명하며, 사건의 의미와 보편성을 관객에게 명확하게 하
 는 임무를 맡고 있다”고 하면서, “음악극(오페라)은 드라마의 소재에 대해 기본적인 확장을 만들어
 낸다”¹⁵⁾고 보았다.

본 장에서는 최우정 작곡가가 《1945》에서 음악의 역할을 드라마의 보완이 아니라 극을
 구축하는 본질로 여긴다고 전제하고, 다음을 밝히고자 한다. 첫째, 라이트모티브는 무엇을 위해, 어
 떻게 사용되고 있는가? 둘째, 음악은 인물과 상황, 정서와 분위기를 어떻게 연출하는가? 셋째, 많은
 음악 재료들은 어떠한 방식으로 인용되었는가? 궁극적으로 오페라 《1945》에 나타난 최우정의 작
 곡기법과 음악 어법은 어떻게 해석할 수 있는가?

13) 최우정, “오페라 작곡의 기초적 기술 I”, 5.

14) 위의 글, 5-13을 참조하였다.

15) Kurt Weill, “The Alchemy of Music. Music may be the ingredient that will transmute the play into
 living theatre”, *Stage* 14/2(1936), 63-64, <https://www.kwf.org/pages/wt-the-alchemy-of-music.html> 2020
 년 9월 30일 접속.

3.1. 라이트모티브의 활용 및 장면 분석¹⁶⁾

오페라 《1945》는 라이트모티브(Leitmotiv)를 적극적으로 활용하였다. 라이트모티브는 통상 바그너(Richard Wagner, 1813-1883)가 그의 음악극(Musikdrama)에서 특정 인물이나 사물, 감정 혹은 관념과 연관지어 사용한 음악적 테마 혹은 동기를 일컫는 것으로, 반복적으로 출현하면서 대상에 관한 연상을 만들어낸다. 바그너의 라이트모티브는 베버나 베르디 혹은 바그너의 이전 작품들에서 사용된 회상동기와는 달리, 기본적으로 음악의 재료로써 반복, 발전, 변형됨으로써 음악이 드라마를 이끌어 나가게 하였다.

《1945》에 쓰인 최우정의 라이트모티브는 특정 인물이나 사물 감정 혹은 관념과 일대일의 상응 관계를 이루며 단순히 반복되는 것이 아니라, 그 자체로 변화, 발전, 변형되거나 때로는 동기들끼리 대위적으로 결합되면서 새로운 극적 의미를 생성한다. 더 나아가 하나의 라이트모티브가 드라마를 구축하는 원동력을 생성하기도 하고, 그뿐 아니라 극적인 상황을 단지 음악적으로 구현하는데 그치지 않고 인물의 심리적, 정신적 면까지 드러내게 한다. 즉 《1945》에서 작곡가의 이러한 라이트모티브의 사용은 휴지나 종지에 의해 네 마디 단위로 구축되는 규칙적인 악구를 대체하고, 음악이 중단없이 이어지는 연속성을 강조하는 바그너의 음악극의 영향을 보여주면서도, 극과 음악의 유기적인 결합을 보여주는 이 장르에서 음악이 극을 이끌어가는 면모가 강조되어 나타난다는 것을 알 수 있다.

1) ‘1945’ 모티브

오페라 《1945》에는 작품 전체를 관통하는 하나의 지배적인 주요 모티브가 사용된다(이하 ‘1945’ 모티브라 칭함). 이를 자세히 살펴보면, 세 개의 화음으로 된 하나의 짧은 모티브가 두 번 반복되어 구성되어 있는데(악보 2), 짧은 모티브 내에서 음정이 상행하는 듯 보이지만(c#-e, a-c#) 반복되는 모티브는 원래보다 아래에 위치하므로 사실상 하행한다(c#-c#). 즉 상행과 하행이 동시에 결합된 형태이며, 부분적으로는 상승하나 전체적으로는 하강하는 움직임이다. 이 모티브는 오페라 전반에 걸쳐 자주 등장하면서 악곡의 진행을 지배하는 음악적으로 중요한 역할을 할 뿐 아니라, 이 모티브의 상행과 하행의 움직임은 오페라 《1945》의 극적 뼈대를 구축하는 동력으로 작

16) 《1945》의 라이트모티브에 관해서는 이경분의 논문에서 이미 분석된 바 있다. 그는 ‘꾸역꾸역 모티브’와 ‘살자 모티브’를 예로 들어 설명하였는데, 본고에서는 보다 자세한 악보 분석을 통해 5개의 라이트모티브로 세분하였으며, ‘꾸역꾸역 모티브’는 난민들의 집단적 성격과 관련이 되므로 여기서는 ‘난민’ 모티브로 칭하였다.

용한다. 그러니까 드라마 구조상 핵심인 ‘분이와 미즈코가 과연 기차를 탈 수 있을까?’라는 질문에 대하여, 이 ‘1945’ 모티브는 기대와 절망의 의미를 상승과 하강의 음형으로 이미 답하고 있는 셈이다.

Tempestoso (♩ c. 76) c♯ → c♮

<악보 2> ‘1945’ 모티브

마디28에서 ‘1945’ 모티브가 보여주는 음정의 하강(c♯-c♮)은 마디33(g-f♯)과 마디 37(g♯-g)에서의 반복을 거쳐 마디46에서는 b에서 g음으로 음정 관계를 다르게 하여 하행한다. 전체적으로 보자면 세 번 반복 상행하면서 갈등과 긴장 고조되는 양상을 구축해 나간다. 《1945》 모티브는 다양하게 변주된다. 1장 마디139에서 분이가 “카이호, 카이호”(해방, 해방)이라고 노래할 때, 비록 음정의 세세한 부분에서는 차이가 있지만 세 음으로 된 짧은 모티브의 반복이라는 점과 a b에서 g음으로의 하행은 ‘1945’ 모티브에서 온 것이라고 보아야 할 것이다. 7장에서 일본인 행세를 하여 못매를 맞는 조선인 여자가 부르는 노래는 ‘1945’ 모티브의 리듬적 변형으로 볼 수 있다.

‘1945’ 모티브의 음악적 변형이 극적 전개를 암시하거나 이끌기도 한다. 마지막 14장에서 이 모티브는 여러 번 등장하는데, 먼저 순이가 일본인 미즈코임이 밝혀진 후 강한 셈여림(fff)과 함께 극적으로 나온다. 이후 막바지에 이르러 기차가 떠나고 기차를 타지 못한 사람들만 남은 상황에서 ‘1945’ 모티브는 다시 등장하는데, 악보상으로는 최상성부의 음이 c에서 b로 하행하면서 원래 모티브와 동일한 형태로 보이지만 연주상으로는 내성이 강조되어 마치 상승하는 것처럼 들린다 (c-d-e-b-d-b-e-b-e♮). 이는 분이와 미즈코가 기차를 타지 못했으므로 결국 처음에 가졌던 기대는 깨졌지만, 절망 대신 두 사람을 통해 타인의 고통을 외면하지 않고 나누는 인간적인 마음, 연민과 자비, 연대와 같은 또 다른 결말을 음악적으로 암시한다고 볼 수 있다.

2) ‘난민’ 모티브

시작 부분에서 단3화음과 장3화음으로 결합된 화음들이 반음계로 진행하면서 8분음표 4개씩 그 다음 8개씩 규칙적으로 하행과 상행을 반복하는 음형이 제시된다. 이 모티브는 만주 별관의 난민들과 그들이 처한 상황을 음형으로 묘사한다. 일제로부터의 압제에서는 벗어났으나 만주의 난민들에게 해방은 오히려 정치적 무질서와 혼란스러움을 의미했다. 따라서 이 모티브는 이러한 극도의 혼란스러운 상황에 내쳐진 난민들의 처지를 음악적으로 묘사하는 것으로 해석 가능하다. 게다가 만주 별관에서 생존을 위해 이리저리 헤매고 서로 뒤엎기는 난민들의 행동이라든가 이리저리 이끌려 다니는 군중들의 심리마저 담아내고 있다. 이를 ‘난민’ 모티브라고 하자(악보 3).

<악보 3> 1막 1장 ‘난민’ 모티브

‘난민’ 모티브는 난민들을 묘사하거나 설명하는 가사와 연결되어 나타나거나, 극 중에서 난민 혹은 군중이 무리로 등장할 때 나온다. 먼저 2장에서는 원창과 순남의 자식인 숙이와 곤이의 노래로 제시되는데, 전재민 구제소에서 살아가는 이 아이들은 “꾸역꾸역 몰려드는 사람들 틈에 별관 너머 불어오는 가을 바람에”라며 당시의 상황을 노래한다. 난민들이 꾸역꾸역 몰려오는 상황을 ‘난민’ 모티브로 표현한 것이다.

7장에서는 조선인이면서 일본인 행세를 했던 여인을 군중들이 비난하는 장면에서 나온다. 군중들이 일본인 남자와 조선인 여자를 끌고 퇴장한 후 그들의 소요와 폭력을 나타내는 장치로 쓰였다. ‘난민’ 모티브는 한 곳에 정착하지 못하고 이곳저곳을 떠돌아다녀야 하는 철새와 같은 습성을 표현하며, 나약한 개인이지만 무리가 되면 이성을 잃고 강력한 힘을 발휘하는 집단의 속성을

음악적으로 드러낸다. 마지막 14장도 마찬가지이다. 조용한 가운데 ‘난민’ 모티브가 나오면서 무대 위로 연기와 김을 내뿜으며 거대한 기차가 들어온다. 여기서 ‘난민’ 모티브는 지문이 지시하듯 “호루라기, 공포탄 소리 요란한 가운데 아우성치며 밀려드는 피난민들”과 “서로 밀치며 어떻게든 먼저 타려고 실랑이하는 이수라장”을 외침이나 총소리, 소음과 같은 특별한 음향효과 없이 오로지 음악만 가지고 청각적으로 형상화하는 역할을 한다.

3) ‘살자’ 모티브

‘살자’ 모티브는 ‘1945’ 모티브의 베이스라인(c#-c4-e b)에서 비롯되었다. 1장 마디39에서 처음 등장하는 이 모티브는 두 개의 반음이 연결되어 있는 형태(b b-a-d b-c)로, 이 음형으로 된 반주 위에 난민들의 노래가 얹힌다. 노래의 가사(“살자 어떻게든 살아보자고 가자 어떻게든 돌아가자고”)에서 드러나는 ‘삶’에 대한 애착과 고향에 돌아가고자 하는 의지가 이 모티브의 8분음표의 규칙적인 박동과 스타카토로 표현된다(악보 4).

<악보 4> 1막 1장, ‘살자’ 모티브

1장 끝부분에 다시 등장하는 이 ‘살자’ 모티브는 2장으로 자연스럽게 연결되면서, 삶에 대한 강한 애착으로 고향에 돌아가려는 사람들이 모인 전제민 구제소의 분위기를 묘사하는데 쓰인다. 2장의 첫 부분은 이 ‘살자’ 모티브 위에 ‘난민’ 모티브의 반음계적 선율이 함께 사용되어, 전제민 구제소에 모인 난민들이 다양한 유형의 인간 군상들로 구성되어 있으며 저마다 생존의 욕구를 강하게 지니고 있는 존재로 표현된다.

그런가 하면, 7장에서는 일본인 행세했던 여인을 비난하는 군중과 그들을 말리던 인호의

노래 다음에 이 ‘살자’ 모티브가 등장한다. “수치도 분노도 더러운 기억도 우리와 함께 살게 합시다.”라고 설득하던 인호의 노래가 끝나고, ‘살자’ 모티브가 반주부에서는 8분음표로, 선율선에서는 4분음표로 나오는데 반주부에서는 음고나 리듬의 변화 없이 그대로, 선율선에서는 조금씩 변화를 주며 크레센도와 함께 상행한다. 이는 음악적 에너지가 상승하면서 군중들의 쌓인 분노를 표출하게 하는 역할을 한다.

12장에서 이 모티브는 끝순이와 순남이가 장질부사에 걸린 막난이를 발견하고 전염병이 유행까 봐 전전긍긍하며 긴장이 고조되는 순간에 나온다(마디131). 원래 모티브에서 음고만 이동하여 시작한 모티브(d-c#-f-e)는 상행 후 중간 부분의 음정이 감7도 도약으로 변형되어 긴장감을 상승시키는데, 이는 결국 미즈코의 오비가 발견되는 장면과 직결된다. 기차가 들어오기 전 순이가 일 본인 미즈코임이 밝혀지고 나서 사람들은 제각기 반응한다. 순남과 끝순은 감쪽같이 속인 게 꽤 씁쓸해서라도 절대 함께 갈 수 없다 하고, 이노인 역시 아박하지만 어쩔 수 없다 하며, 원창은 미즈코를 꼭 데려가야 하는 이유라도 들어보자 하고 만철은 그냥 눈 딱 감고 같이 가자고 한다. 미즈코는 자신이 줄랐으므로 분이의 잘못이 없으니 혼자 떠나겠다고 하고, 인호는 같이 가지 않겠다는 분이에 게 이유를 묻는다. 이 장면에서 ‘살자’ 모티브(c#-b#-e-d#)는 인호 노래의 반주에 사용되어 삶에 대한 강력한 욕구를 추동하는 장치로 쓰인다.

4) ‘기차’ 모티브

1장 난민들의 합창에서 사용된 ‘기차’ 모티브 역시 이 작품 전체에 등장하여 중요한 역할을 한다. “달리다 달려간다 저 기차”(마디30-32)에서 마지막 단어에 붙은 이 모티브(악보 5)는 처음에 g에서 f를 거쳐 a음으로 진행하는데, 두어 번 반복하다가(마디36-37 f#-e-g#, 마디 48-49 g-f-a) 끝에 이르러 “간다 여기 우리를 버리고 돌아보지 않는다 저 기차”(마디53-55)에서는 e b이 db을 거쳐 g음로 가면서 이전의 장3도 관계가 아니라 증4도로 멀어진다. 즉 달리고 매달려도 탈 수 없는 기차에서 희망이 보이지 않고, 우리를 버리고 돌아보지 않는 기차에서 심리적 거리감은 더욱 멀어져 절망으로 변한 난민들의 심정을 이 ‘기차’ 모티브가 대변한다.

4장에서도 ‘기차’ 모티브는 기차를 타야 하는 절박한 심정의 인물들의 노래에 나온다. 분이와 섭섭이, 끝순이와 순남은 저 마다의 이유로 기차를 기다리는데, 이때 ‘기차’ 모티브는 세 번 반복되면서 음정이 변한다. “타야 하는데, 기차”(c-b b-d), “언제나 오나, 기차?”(d-c#-f#), “타야 하는데, 기차”(e-d-g#). 즉 처음에 장3도에서 시작하여 완전4도, 그리고 결국에는 증4도로 긴장감이 고조되면서, 기차를 타고자 하는 욕망과 의지는 상승하지만 현실적 상황은 더욱 힘들어졌음을

암시한다(악보 5).

<악보 5> 1막 4장, '기차' 모티브

5) '삶' 모티브

1장의 마디132에 C장3화음과 g#-d# 완전5도의 조합으로 된 짧은 모티브가 나온다(악보 6 a). 이는 기차의 기적 소리 칙칙폭폭을 형상화한 것으로, 8분의 12박자에서 8분음표 세 개이건 4분의 4박자에서 셋잇단음표이건 삼박자 리듬의 역동성은 꿈틀대는 삶의 의지와 역동성을 상징한다. 본 논문에서는 이를 '삶' 모티브라고 지칭하기로 한다. 1장의 마지막, 난민들이 “돌아갈 날은 언젠가? 돌아갈 곳은 어딘가?” 가사를 합창으로 노래하면서 비극적인 분위기로 마무리 되려고 할 때쯤, 이 '삶' 모티브가 등장하여 분위기 전환을 꾀한다.

2장에서 일제 치하의 지식인으로서 치욕스러움과 비통에 대한 길고 긴 원창의 아리아는 현실적인 아내 순남에 의해 급작스럽게 중단되는데, 여기서도 이 '삶' 모티브를 매개로 하여 먹고 살 방도를 찾아 떡 장사를 시작하자고 제안하는 장면으로 전환된다.

2장의 끝에 다시 등장한 이 모티브는 자연스럽게 3장으로 넘어가면서 섭섭이와 막난이의 애정행각으로 이어진다. 어제 처음 만나 어찌다 술김에 하룻밤을 보낸 섭섭이와 막난이의 관계는 다양한 음악 스타일(한국음악, 대중가요, 재즈풍 등)로 재현되는데, 3장의 마디1부터 139까지 긴 부분에서 '삶' 모티브는 여러 번 등장하여 성(性)에 대한 건강한 욕구를 드러내고 때로는 성행위를 음악적으로 묘사하기도 한다(악보 6 b). 이 모티브는 막난이가 장질부사에 걸려 아프고 섭섭이가 약을 사와 간호하는 장면으로 된 10장에서도 쓰인다. 아프다고 소리치면서도 낮기만 하면 '그짓' 하려는 막난이의 삶에 대한 의지를 음악적으로 묘사하고, 또 한편으로는 병지는 기차에 태우지도 않는 현실의 비정함을 아이러니하게 드러내기도 한다(악보 6 c).

a. 1막 1장



b. 1막 3장

막단과 섭섭, 구계소 안으로 들어온다.

All. (poco. 198)



c. 3막 10장



<악보 6> 1막 1장과 3장, 3막 10장 ‘삶’ 모티브

8장에서는 다 같이 떡 장사를 시작하려는 사람들과 함께 ‘삶’ 모티브가 잠깐 나오고, “오늘 당장” 시작하지는 분이의 말 뒤에 본격적으로 등장한다. ‘삶’ 모티브는 “떡”이라는 단어 혹은 “떡을 만들자”는 가사에 항상 동반된다. 오페라 《1945》에서 떡은 쌀을 일어 씻고, 불을 때고, 발로 밟아 만들면서 현실의 고단함을 잊게 해주는 수단으로, 생의 의지를 환기하는 장치로 쓰이기 때문이다.

3.2. 음악이 연출하는 극적 요소들: 인물, 상황, 정서

최우정에 따르면, 오페라는 시공간을 포함하는 환경 또는 상황, 인물, 인물의 행동(Action)과 행위 또는 연기(Acting), 언어 등을 음악으로 세팅한다.¹⁷⁾ 앞 장에서 라이트모티브가 극의 환경이나 상황을 묘사하거나 드라마를 구축하는 예를 충분히 검토하였으므로, 본 장에서는 음악이 인물의 성

17) 최우정, “오페라 작곡의 기초적 기술 I”, 6.

격을 어떻게 창출하는지, 인물의 행동이나 행위를 어떻게 연출하는지 살펴보고, 더불어 음악이 정서적 분위기를 어떻게 만들어 나가는지에 대하여 논할 것이다.

1) 아리아에 투영된 미즈코의 심성

미즈코는 일본인이고 위안부였던 데다 아이까지 임신하여 만주에서 생존이 가장 위태로운 온갖 조건들을 갖춘 인물로, 작가의 표현에 따르면 “낭떠러지의 경계선 가장 바깥에 위태롭게 서 있던 인물”¹⁸⁾이다. 분이에게 자신을 조선으로 데려가 달라고 청하기는 하나 비굴하지 않고, 자신의 생존을 위해 아이를 지우는 비겁한 선택을 하지 않는다. 비록 원치 않았지만 아이를 낳아 잘 키우겠다는 의지와 신념을 가진 미즈코에게 작곡가는 이 작품을 통틀어 가장 아름다운 전통적인 오페라 아리아를 부여한다. 이 아리아는 아이를 지키기 위해 병어리 조선인 순이 행세를 해야 하는 미즈코의 내면의 강인함을 드러내는 동시에 말까지 잃어야 하는 오페라의 가장 비극적인 인물에게 청중이 깊은 공감을 가지게 한다.

5장에서 이 아리아가 다시 등장하는데, 1장의 아리아 그대로 반복되는 것은 아니고 조금씩 변주된다. 이 장면에서 미즈코는 일본인 피난민 무리를 보게 되고, 그들을 향한 노골적인 혐오와 위협적인 상황을 목격하고 죄, 고통과 희망, 용서와 구원에 대해 생각한다. 이때 음악적으로는 계속 전조 되는데, “용서”라는 가사에서는 G장조로 시작하여 “구원”의 Bb을 거쳐 Db에서는 “언젠가는?”이라고 되묻다가 E장조에서 마침내 “언젠가는?”이라고 확신한다. 단3도씩 상행하여 전조됨으로써 음악적 분위기가 상승한다. 또한 극적인 부분에서는 개인의 신념과 강인한 내면을 드러내던 1장의 미즈코의 아리아가 5장에서는 타자, 외부의 세계로 확장되고 있음을 은유적으로 표현한다고 해석할 수 있다(악보 7).

9장에서는 굶어서 힘이 없는 아이가 걸어 나오는 장면에서 미즈코의 아리아 선율의 일부가 사용된다. 이 음악적 단편은 미즈코가 아직 무대에 등장하기 전이지만, 그녀가 나와서 아이에게 떡을 건넬 거라는 행위를 암시한다.

마지막 장인 14장에서 미즈코가 일본인이라는 사실이 밝혀지고 난 후, 미즈코는 구제소 사람들에게 분이는 잘못 없다며 용서해 달라고 한다. 이때 1장에 등장한 미즈코의 아리아 선율이 관현악에서 등장하는데, 그녀의 강인한 심성과 분이를 위하는 마음을 음악으로 드러내고 있는 것으로 볼 수 있다.

18) 배삼식, “자비, 타인의 고통을 외면하지 않는 자애로운 마음”(“제작진 인터뷰: 오페라 《1945》, 묻고 답하다” 중에서), 국립오페라단, 『오페라 《1945》 프로그램북』, 16.

<악보 7> 2막 5장 미즈코의 아리아

2) 다양한 음악 양식으로 표현되는 섭섭이의 다층적 면모

오페라 《1945》에서 가장 다층적으로 그려지는 인물은 섭섭이다. 이 작품에는 분이와 섭섭이가 대치하는 장면이 두어 번 나오는데, 그때 대화를 보면 섭섭이는 분이와 미즈코보다 먼저 만주에서 위안부 생활을 하다가 이들을 관리 감독하는 역할을 했던 것으로 보인다. 3장에서 분이와 섭섭이는 서로의 선율을 음역만 다르게 모방하면서 팽팽한 긴장감을 형성하고, 이윽고 섭섭이는 중4도와 반음계적 진행으로 노래하면서 강한 척하지만, 불안에 떨고 있는 속내를 음악으로 드러낸다.

6장에서 다시 이들이 부딪혔을 때, 섭섭이는 분이와 미즈코에게 씻을 수 없는 상처를 남겼지만 좋아서 한 일이 아니라 자신부터 살고자 했을 뿐이라며 용서를 바라지 않고 멀리 달아나겠다고 한다. 그리고 기차만 타면 지옥을 잊고 모르는 놈과 멀리 모르는 곳에서 살 거라 하는데, 이때 음악은 이전의 분위기에서 벗어나 반전된다. 이때 오페라 《카르멘》에 나왔던 동기가 인용되면서 섭섭이는 비록 밑바닥 인생이지만 자신의 삶을 적극적으로 개척하는 카르멘과 동일시되고 건 강한 성적 욕망을 지닌 관능적인 인물로 그려진다(악보 8).

R **Meno mosso** (♩ c. 132)

모 르 는 곳 - 에 서

살 자, 살 자, 다 시 한-번

《카르멘》 동기

204

p

mf

<악보 8> 2막 6장, 《카르멘》 동기가 활용된 섭섭이의 노래

섭섭이에게 관능적인 면만 있는 것은 아니다. 저녁이 되어 화덕에 불을 피워 보지만 아무 것도 먹을 것이 없는 현실을 담은 구제소 사람들의 합창 ‘노을이 지네’가 끝나고, 갑자기 등장한 ‘삶’ 모티브와 아주 짧은 ‘난민’ 모티브 다음에 자유로운 흥얼거림과 함께 섭섭이가 등장하여 구제소 사람들의 저녁거리로 북어를 구해오는 인간적인 면모도 보여준다. 그리고 3장 첫 부분에 섭섭이는 막난이와 서로 음악적으로 매기고 받으며 협조적인 면모를 보여주기도 하고, 때로는 하룻밤 순정에 토끼처럼 알콩달콩 살고자 하는 소박한 면을, 또 때로는 성적 욕구를 숨김없이 드러내는 직설적인 성격을 마치 만화경처럼 재빠른 전환으로 보여준다. 이때 섭섭이라는 인물의 다층적 성격을 연출하는 것은 바로 음악이다. 앞서서도 설명했듯이 다양한 음악 스타일(한국음악, 대중가요, 재즈풍 등)이 특별한 연결 장치 없이 병치되기 때문이다.

3) 최주임을 만드는 아이러니와 풍자

전재민구제소의 하급관리 최주임은 권력 지향적 성향을 지닌 인물로, 자신도 조선 사람이면서 조선인들을 구박하고 그 위에 군림하려 한다. 이때 최주임의 노래는 한국 전통음악의 분위기로 소개되고 판소리의 추임새를 연상시키는 부분(“호!”, “하!” 등)를 사용하면서, 인물을 풍자적으로 그려낸다. 그러다가 한글강습회를 열려고 하는 지식인 구원창을 비웃는 웃음이 그 자체로 노래가 되는데, 이 부분은 가사의 내용과 다르게 음악이 쓰이면서 가벼우면서도 비열한 최주임이라는 인물을

결합된 단7도 혹은 장7도로 귀결되는데, 이는 난민들의 공허함과 불안한 마음을 드러낸 것이라 할 수 있다.

4장에서 남자와 여자로 나누어 부르는 합창은 이국만리 타국 땅에서 숨을 거둔 인호 동생 인아를 추모하면서 정서적인 분위기를 조성하고, 6장의 ‘노을이 지네’와 11장의 ‘겨울이 오네’는 노을이 지는 저녁이 되어도 슬이 비어있는 궁핍한 현실과 추운 겨울이 와서 더 절박해진 상황을 담고 있다. 합창으로 정서적 분위기를 조성하는 것이다.

한편, 2막 7장과 4막 14장에서는 합창이 고대 그리스 비극의 코러스(chorus)처럼 사건에 대해 논평한다.²⁰⁾ 조선인이면서 일본인 행세를 하던 여자를 향하여 군중은 “우— 더러운 여자! 추잡한 여자! [...] 우리의 수치, 우리의 분노”라며 비난한다. 군중의 분노가 음악적으로는 *ff*의 다이내믹과 글리산도, 슈프레히슈팀메(Sprechstimme)를 통해 표출된다. 11장과 12장에서 합창 ‘더러운 것들 스며들어와’는 단3화음이 연속되는데 모든 성부가 반음계로 진행하여 가사의 내용인 “더러운 것들”인 불순물을 표현하고 극도의 긴장감을 조성한다.

14장에서 끝순이가 분이 동생 아니고 말 못 한다는 것도 거짓말이라며 미즈코를 추궁하고 “일본년이지?”하고 묻자, 합창이 대답한다. “세상에! 맵소사! 일본년? 맵소사!”(악보 11) 역시 *ff*

난민들(여) *ff* 세 상 에!
 난민들(남) *ff* 세 상 에!

152 끝순 아니라면 말해보라구!
 난민들 맵 소 사! 일 본 년? 맵 소 사!

<악보 11> 4막 14장, 합창

20) 위의 글, 109.

에 슈프레히슈팀메로 강하게 표현된다. 결국 분이와 미즈코가 위안소에 있었다는 것이 밝혀지고 “위안소!” 가사의 합창은 처음역대에서 여러게(p) 낮게 으렁거리듯 모든 성부에서 반음계 진행을 하면서 불길함을 강조한다. 그리고 마지막 “고개를 돌리어라 눈을 감아라 이젠 그만 [...] 지워진 길로 가라 이름도 없이 길은 없으니”라는 가사에서는 유니슨이나 완전4도 병행으로 집단의 경직된 단단한 속성을 표현한다.

5) 왈츠의 사용

최우정의 오페라에서 왈츠는 왈츠 특유의 경쾌한 느낌과 정서를 전달하거나 통속적인 분위기를 만든다. 그의 전작 《달이 물로 걸어오듯》(2014)에서도 중요하게 쓰였으며,²¹⁾ 《1945》에서는 자

왈츠(a)

b

c

<악보 12> 2막 8장, 떡 장사 장면 ‘왈츠’의 사용

21) 오페라에 따르면, 살인사건을 둘러싼 불안한 인간의 심리를 드러내는 이 오페라에서 작곡가는 단순한 3박자의 리듬으로 된 다소 통속적인 왈츠를 등장시켜, 퇴폐적인 분위기를 조성하는 한편 사회를 그로테스크하게 풍자하는 것을 의도하였다. 오페라 외, 『문화적 텍스트로서의 한국과 일본의 현대 오페라』, 111-116을 참조하십시오.

주 등장하진 않지만 몇몇 장면에서 주요하게 사용된다. 이를테면, 8장에서 구제소의 여인들이 생계를 위해 떡 장사를 하기로 하고 준비하는 과정에 왈츠가 갑자기 등장하는데, 이 장면은 마치 활인화 혹은 무성영화의 한 장면처럼 쌀을 씻고 불을 때고 떡을 밟는 등 극 중 인물들의 행위가 무대 위에서 매우 느리게 재현된다. 이때 음악은 노래나 대사 없이 오로지 느린 3박자의 왈츠만 사용되어, 과거의 평화로웠던 일상을 회상하고 서민적이면서도 낭만적인 극적 분위기를 자아낸다.

다른 음악 양식의 등장으로 잠시 끊겼던 왈츠는 마디145부터 다시 나오는데, 여기서는 앞서 독립적으로 등장했던 음악의 단편들(악보 12에서 b, c로 표기)이 왈츠(a)와 함께 수직 수평적으로 다양한 관계를 형성하며 최우정 특유의 음악 어법을 보여준다.

13장에서는 왈츠가 분이와 인호의 이중창 다음에 아주 짧게 등장하는데, 3/4박자의 왈츠가 6/8박자로 변화되었으며 분이와 인호의 관계를 다소 회의적으로 읊은 이중창과 달리 조건과 상황에 상관없이 사랑에 설레고 일렁거리는 마음을 음악으로 표현한다. 마지막 에필로그 마디 662-681에서 왈츠의 사용 또한 두드러진다. 사람들을 실은 기차가 떠나고 분이와 미즈코만 남아 각각 한국어와 일본어로, 음악적으로는 미묘하게 엇갈리는 박자의 이중창을 노래한다. 그러나 이중창은 곧 중단되고 왈츠가 음악적 정경으로 펼쳐지는데, 이때 분이와 미즈코는 서로의 입술에 립스틱을 바르고 바라본다. 이윽고 왈츠도 중단되면서 리듬적 파편만 남아 두어 번 반복되다가 그친 후, 마지막 음악 단편으로 넘어간다. 에필로그에 사용된 중단된 왈츠, 파편만 남은 왈츠는 분이와 미즈코가 함께 고향으로 돌아가는 것이 애초에 실현 불가능한 꿈이었을 수도 있음을 암시하며, 그럼에도 불구하고 아름다운 선율과 흥겨운 춤곡의 왈츠는 누구나 인간답게 살아가길 원한다는 것을 음악으로 은유한다.

이처럼 작곡가는 오페라 《1945》에서 왈츠라는 특정한 음악을 다양한 맥락에서 여러 방법으로 사용함으로써, 과거를 회상하거나 낭만적인 분위기를 조성하고 극적 내용을 보충 보완하는 등의 기능을 수행하게 하여 장면을 창출해낸다.

4. ‘익숙함’과 ‘낯설’ 사이를 오가는 인용 기법

오페라 《1945》에서는 다양한 출처를 가진 음악 재료들이 다양한 방식으로 인용되어 있다. 물론 새로 작곡되는 작품에 기존에 이미 존재하고 있는 작품의 선율이나 단편을 가지고 오는 것은 낯설지 않은 작곡의 한 방법이다. 음악에서 인용은 통상 기존 작품의 권위를 상징하면서 작곡가와 작

품을 회상하게 하거나, 옛 것과 새 것이 서로 대비, 대조되면서 이질성을 드러내는데 주로 쓰인다. 즉 인용은 청자에게 ‘익숙함’과 ‘낯섦’ 사이를 오가게 하는 특별한 장치로 기능한다. 오페라 《1945》에서 인용은 어떠한 재료와 방식으로 사용되었는지, 그리고 어떤 기능과 역할을 담당하는지 알아보도록 하자.

4.1. 동요 《엄마야 누나야》(1925)

동요 《엄마야 누나야》는 원래 김소월의 시집 『진달래꽃』(1925)에 수록된 민요조의 서정시로, 이후 한국 사람이라면 누구나 알고 부를 수 있는 동요가 되었다. 엄마, 누나와 함께 강변에서 살고픈 어린아이의 순수한 마음을 담고 있는 이 곡은 오페라 《1945》에서 과거를 회상하고 고향에 대한 향수와 이상을 동경하는 특별한 장치로 쓰인다.

《1945》는 마치 조율하듯이 울리는 현악기의 개방현 화음에서 오보예로 연주되는 《엄마야 누나야》 선율로 자연스럽게 연결되면서 시작된다. 각자의 사연을 품고 고향을 떠나 먼 타국 만주에 있는 《1945》의 인물들에게 이 동요는 가족들의 단란한 보금자리 혹은 평화로운 안식처를 의미하는데, 한 소절이 끝나고 바로 중단됨으로써 이러한 기대는 찰나의 기대였다는 것을 나타낸다 (악보 13). 1장에서 오보예로 연주되던 이 동요 선율은 12장에서는 호른으로, 종지가 완전히 잘려나간 형태 그러니까 말을 채 끝맺지 못한 상태에서 연주된 후 다음 부분으로 넘어간다. 14장 기차가 들어오는 장면에서 《엄마야 누나야》는 트럼펫 솔로로 나오는데, 보컬 스코어에 기보되어 있지는 않지만 생략이나 중단없이 한 절을 통째로 연주한다.

ACT I

SCENE 01

만주 벌판. 지평선 너머 황혼.
장적에 잠긴 완만한 구름 위로,
꿈결처럼 지나가는 기차

(분이, 미즈코, 난민들)

Senza Misura

* 아래 음들을 사용하여 느리고 가라앉아
필요한 시간만큼 즉흥연주를 한다.

Andante (♩ c. 63)

<악보 13> 1막 1장, 관현악 서주 《엄마야 누나야》 인용과 중단

나룻배 타고 압록강 건너 두고 온 조선 돌아를 간다 우린 간다 길목마다 불한당 비적떼 몰려다니며 패약질해도 죽기 아니면 까무러치기 피난살이도 오늘로 그만 내일이 오면 우리는 간다.” 음악적으로 보자면, 이제는 더 이상 단선율의 가요 노래가 아니라 때로는 4성부의 화음이 강조되고 때로는 성부들끼리 시간 차이를 두고 모방을 하는 등 코랄 양식으로 변모함으로써 4장과는 달리 오페라의 합창 음악으로 완전히 자리 잡은 것을 확인할 수 있다.

4.3. 프랑수아 쿠프랭(Francois Couperin, 1668-1733), 《방황하는 그림자》 (Les ombres errantes)²²⁾

오페라 《1945》의 4막 14장. 마침내 그토록 기다리던 기차가 굉음을 내뿜으며 무대로 들어온다. 어떻게든 먼저 기차를 타려고 실랑이하는 피난민들로 인해 이수라장이 된 현장과 천천히 움직이는 거대한 기차의 모습이 무대에서 시각적으로 재현되는데, 이는 음악의 효과적인 사용으로 인하여 청각적으로도 강력하게 뒷받침된다. 즉 앞서 펼쳐졌던 다양한 라이트모티브들, ‘난민’ 모티브와 ‘1945’ 핵심모티브의 반복은 혼란스러운 당시 상황을 청각적으로 재현하고, 소음과 불협화음이 강조되는 오케스트라는 기차의 날카로운 굉음을 모방하며, 포르테시시시모(ffff)로 휘몰아치는 강렬한 다이내믹의 분출 속에서 《엄마야 누나야》의 선율을 인용하는 금관은 안락한 고향의 이미지 대신 무질서와 대혼란을 청중에게 전한다.

그런데 일순간 조용해지면서, 갑자기 18세기 프랑스 작곡가 쿠프랭의 건반음악 《방황하는 그림자》가 울려 퍼진다. 이 음악은 오페라 《1945》에서 새로운 의미를 형성하기 위해 전후의 음악적 맥락을 고려한다거나 원곡을 가공하는 작업 없이 온전한 형태로 연주되는데, 깨질 듯한 섬세한 연약함으로 시작되어 외로움과 우수라는 정서를 잘 표현하고 있으며 이는 《1945》의 극적 의미와도 연결된다.

쿠프랭의 음악은 또한 청중에게 특별한 경험을 선사한다. 먼저, 급작스레 울리는 《방황

22) 쿠프랭은 클라브생을 위한 약 220여 편의 작품을 네 개의 모음곡집에 나누어 실었는데, 이 곡은 마지막 4권(1730)에 실린 제25 오르드르(ordre)이다. 클라브생 작품은 쿠프랭의 최고 업적으로 여겨지며, 18세기 당시 프랑스 사회를 통찰하는 쿠프랭의 “개인적 증언”이자, 아이러니와 풍자, 유머와 위트가 담긴 “사회적 논평”이기도 하였다. 또한, 각각의 곡에 제목이 붙어져 있는 것에서 유추할 수 있듯이, 이 음악의 역할은 듣는 사람의 마음에 특정한 감정과 생각을 불러일으키는 것이었다. 자세한 내용은 다음을 참조하시오. Edward Higginbottom, “Couperin [le grand], François”, Grove Music Online: <http://lps3.doi.org.libproxy.snu.ac.kr/10.1093/gmo/9781561592630.article.6002278203>. 2020년 10월 15일 접속.

하는 그림자»로 인해 청중은 극 중의 상황에 몰입하지 못하고, 되려 거기서 빠져나와 상황을 객관적인 시선으로 바라보게 된다. 이는 브레히트의 “낯설게하기 효과”(Verfremdungseffekt)를 떠올리게 하는데, 관객이 무대 위에서 벌어지는 허구적 사건에 심리적으로 거리를 두게 함으로써 비판적인 태도와 자세를 견지하게 하는 것이다. 오페라 《1945》에서는 이러한 효과가 쿠프랭의 《방황하는 그림자》를 통해 생성된다. 또한, 18세기 프랑스 클라브생 음악을 갑자기 들음으로써 청중들은 시공간을 넘나드는 특별한 미적-예술적 체험을 경험하게 된다. 이로 인해 극의 문제의식은 1945년 중국 만주에서 벗어나 21세기 한국에 이르기까지 확장되고, 지극히 한 시대 한 개인의 지역적인 문제가 아니라 보편성을 획득한다.

《1945》에서 이 부분은 서사를 설명하거나 보조하는 역할에서 음악이 벗어나는 그 순간을 보여주며, 음악이 말로 더 이상 치환되지 않는 마지막 지점을 드러내면서 극이 아니라 음악이 청중에게 말을 거는 순간을 드러낸다. 따라서 쿠프랭의 음악이 등장하는 이 부분이야말로, 오페라 《1945》의 정점이자 핵심이라 할 수 있다.²³⁾

4.4. ‘체화’와 ‘재가공’

오페라 《1945》에는 어디선가 들어봄직한 낯설지 않은 선율들이 나온다. 작곡가는 작품의 배경이 된 1930-40년대가 “한국 근현대사의 굴곡과는 별개로 음악적으로는 그야말로 풍부한 모질창고와 같은 시대”²⁴⁾라고 하면서, 당시 민중의 삶을 담았던 동요나 민요, 창가와 군가, 트로트 등을 작품에 녹여내고자 하였다. 그러나 이 음악 재료들은 거의 대부분 과거의 모습 그대로 혹은 온전한 전체의 모습으로 인용되지 않는다. 작곡가는 당시 유성기로 남아 있는 곡들을 찾아서 끊임없이 듣고 몸과 귀에 익으면 그때 그 음조를 가지고 작업했다고 하는데, 이렇듯 《1945》의 많은 부분은 ‘체화’의 과정을 거쳐 익숙해진 재료를 ‘재가공’하는 방식으로 작곡되었다.²⁵⁾

23) 쿠프랭의 음악이 오페라 《1945》 음악의 정점이자 핵심이라는 해석은 음악학자 정경영과의 사적 대화에서 얻은 아이디어를 바탕으로 발전시켰음을 밝혀 둔다.

24) 최우정, “우리 몸 속에 체화된 음악으로 이끌어내는 공감”(“제작진 인터뷰: 오페라 《1945》, 묻고 답하다” 중에서), 국립오페라단, 『오페라 《1945》 프로그램북』, 19.

25) 위의 인터뷰 참조.

용된 기존의 음악은 새로운 맥락인 오페라 작품에 자연스럽게 수용되면서, 악보를 위한 ‘작곡’의 재료가 아니라 들려지고 불리는 실제 ‘음악’의 재료로서 의미를 획득한다. 따라서, 과거의 음악을 완전히 ‘체화’하고 이를 ‘재가공’하여 음악으로 펼쳐내는 최우정의 작곡 방식은 “머리로 이해되는 소통보다 감정과 감성의 공감(共感)”²⁷⁾을 불러일으킨다.

4.5. 파편화와 “절합”(articulation),²⁸⁾ 대위적 직조의 형상화

오페라 《1945》에 사용된 음악 재료는 그야말로 다양하다. 그러나 이 재료들, 즉 작곡가로부터 구상된 여러 개의 라이트모티브와 그로부터 이끌어져 나온 새로 작곡된 부분, 그리고 기존의 음악에서 가져온 선율이나 단편들이 아무런 규칙 없이 단순하게 나열되어 있거나 그저 한 곳에 나란히 병치되어 있는 것은 아니다. 재료들은 때로 원래의 모습을 떠올리기 힘들 정도로 파편화되고 끊임 없이 영향을 주고 받으면서 특별한 방식으로 연결되며, 수평과 수직의 관계 모두에서 대위적으로 직조된다.

최우정의 이러한 작곡 방식은 비단 《1945》에만 적용되는 것은 아니다. 2017년 무대에 오른 음악극 《적로》²⁹⁾에 관한 선행 연구에서도 찾아볼 수 있는데, 강지영은 라이트모티브를 비롯한 서구음악의 아이디어와 한국음악의 이디엄, 그리고 스윙재즈 풍의 대중음악의 단편 등 독자적으로 분리되어 있는 상이한 요소들이 서로 얽혀 있고 유동적으로 움직이며 영향을 주고 받는 “절합”의 관계로 음악극 《적로》를 해석하였다.³⁰⁾ 또한 이소영은 이 작품에 대하여 “동기와 세포들이 곳곳에 포진하고 이산되어 다른 주제 및 선율들과 조합됨으로써 수직적 수평적 차원에서 씨줄과 날줄로 엮이는 대위적 직조가 느슨하게 혹은 촘촘하게 이루어진다”³¹⁾고 평하였다.

오페라 《1945》에서는 어떻게 나타나는지 작품의 시작과 끝에 주목해보자. 1막 1장에서

27) 최우정, 위의 인터뷰, 19.

28) 원래 ‘관절’이라는 뜻으로, 알튀세르(Lois Althusser, 1918-1990)는 이 용어를 “마디와 마디가 관절처럼 맞붙어 돌이면서도 하나로 작동하는 상태(또는 구성체계)로 정의하였다. 영국의 문화연구 이론가 스투어트 홀(Stuart Hall, 1932-2014)은 “특정조건에서 두 개의 상이한 요소들을 하나의 통합체로 만들 수 있는 연결형식”을 의미하는 용어로 사용하였다. 제임스 프록터(손유경 역), 『지금 스투어트 홀』, 서울: 엘피 2014, 100. (강지영, “두 개의 뿌리, 천 개의 가지: 음악극 《적로》의 문화 정체성에 관한 논의”, 음악이론연구 제30집 2018, 각주 9의 재인용).

29) 1941년 초가를 경성을 배경으로 져대 명인인 박종기(1879-1941)와 김계선(1891-1943)의 삶과 음악에 대한 이야기를 다룬 최우정의 음악극이다.

30) 강지영, 위의 글, 90-113.

31) 이소영, “이슬 방울을 위한 애가”, 미발표 논문, 1-6.

는 극의 전개를 위해 상황이 펼쳐지면서 극적 소재가 소개되는데, 음악 역시 작품 전체를 이끌어 갈 다양한 라이트모티브와 음악 재료들이 제시된다. 최우정의 작곡 방식을 핵심적으로 드러내는 것은 오페라의 종결인 4막 14장이다. 전술했듯이, 이 장에서는 트로트 《울리는 만주선》이 인용되고 이외에도 앞서 나온 ‘난민’ 모티브와 ‘살자’, ‘기차’, ‘1945’ 모티브 등이 변형되어 나타나며 미즈코의 아리아 선율도 부분적으로 등장한다. 다양한 음악 재료들이 하나씩 소개되며 느슨하게 직조되다가, 오페라의 정점인 쿠프랭의 《망황하는 그림자》가 끝난 후 급변한다. 즉, 기차를 탄 난민들이 타지 못한(아니 어쩌면 자신들이 배제한) 분이와 미즈코를 대면하면서 복잡한 심경을 노래하는 이 장면에서 다양한 출처의 음악 재료들은 수직·수평적으로 병치되고 중첩되면서 빠르고 춤춤하게 짜여진다. 이를테면, 1막 1장 분이의 선율 일부가 기악으로 연주되고 2장 난민들의 합창 노래가 나오다가 다시 서주의 ‘난민’ 모티브가 나오고 2장 난민들의 합창이 이어진 후 이노인과 끝순의 노래 선율로 연결되는 식이다. 오페라 《1945》는 파편화된 음악 재료들이 독자성을 유지하면서도 유연하게 연결되는 절합의 관계 속에서 대위적으로 직조되는 최우정의 작곡 방식을 선명하게 드러낸다.

5. 나가며

오페라 《1945》는 한국 창작오페라 70년사에서 큰 획을 남긴 수작(秀作)임이 분명하다. 그 바탕에는 물론 한국어로 된, 한국인의 삶과 사회가 녹아 있는 대본의 힘이 있다. 《1945》는 대한민국이 일제로부터 해방된 1945년, 그러나 정치 사회적으로 가장 혼란스러운 시기에 초점을 맞추어, 고향으로 돌아가기 위해 다양한 사람들이 모여드는 중국 장춘에 있는 전재민 구제소를 배경으로 이야기가 펼쳐진다. 그리고 한 사회의 가장 바깥 낭떠러지에 위태하게 서 있는 인물인 분이와 미즈코를 통해 타인의 고통을 외면하지 않고 나누는 연민과 자비의 마음을 보여준다. 이들은 한국 근현대사에 있음직한 인물들로 선악의 이분법적 구도에서 분투 끝에 응당 승리하는 전형적인 오페라의 ‘영웅’적 주인공이 아니라, 인간의 욕망과 본성에 기반하여 고뇌하고 흔들리는 불안한 현대적 주체를 반영한다. 바로 이러한 내용적 측면에서 이 작품은 관객들의 공감을 사고, 보편성을 획득한다. 그러나 오페라 장르에서는 대본의 극적 전개가 개연성과 설득력을 얻었다고 해서 공연의 성공으로 바로 이어지지 않는다.

오페라 《1945》의 본질은 음악에 있다. 대개 오페라는 ‘극’과 ‘음악’의 결합이라고 하지

만, ‘음악이 드라마를 어떻게 이끌어가는지, 음악이 대본 혹은 극과 어떠한 관계를 가지는지’가 사실 이 장르의 본질이라고 할 수 있다. 따라서, 본 논문은 오페라 《1945》의 공감과 호평의 핵심을 ‘음악’에 있다고 보고, 작곡가 최우정의 오페라 작곡기법과 음악으로 극을 연출하는 방식에 대하여 밝히고자 하였다.

지금까지의 논의를 정리하면 다음과 같다. 먼저 오페라 《1945》는 명확하게 오페라 장르의 범주에 속함에도 불구하고, 17-19세기의 전형적 속성에서 벗어나 아리아와 레치타티보의 구분이 모호해지고 장(scene)과 장 사이가 끊어지지 않고 이어지는 등 19세기 후반부터 시도되어 온 여러 장르적 탈주의 시도들을 이어받아 21세기 오페라의 ‘현대성’을 모색한다고 보았다.

본문의 두 번째 부분에서는 오페라 《1945》에 사용된 작곡가의 기법을 분석하였다. 이를 위해 본 논문에서는 라이트모티브의 활용, 극적 요소를 위한 음악의 연출, 인용 기법과 작곡 방식 세 가지 범주로 나누어 살펴보았다. 첫째, 이 작품에는 ‘1945’, ‘난민’, ‘살자’, ‘기차’, ‘삶’ 등 다양한 라이트모티브가 사용되는데, 최우정은 특정 인물이나 사물, 감정과 관념을 연상시키는 음악적 단위로서 이를 전통적 용도로 사용했을 뿐 아니라, 라이트모티브의 음형과 구성에서 이미 극의 내용을 연결시키고 이를 반복, 발전, 변형함으로써 드라마의 전개를 이끌고 작품 전체의 구조를 만들었다. 둘째, 작곡가는 음악을 특정 양식이나 특별한 방식으로 사용함으로써 인물의 성격이나 행동 혹은 행위, 극적 상황을 만들어내거나 정서와 분위기를 조성하였다. 셋째, 《1945》에는 동요와 트로트, 창가와 군가를 비롯하여 바로크 시대 프랑스 작곡가 쿠프랭의 음악까지 인용되어 있는데, 때로는 기존 작품의 완결된 형태 그대로 가져와 대조의 효과를 드러내는 데 쓰이기도 하고, 때로는 분명하게 인식할 수 없으나 새로운 작품 속에 자연스럽게 수용되었다. 후자의 방식을 본 논문에서는 ‘체화’와 ‘재가공’으로 설명하였다.

마지막으로, ‘파편화’와 ‘절합’, ‘대위적 직조의 형상화’라는 키워드를 가지고 최우정 작곡가의 음악을 조명하고자 하였다. 오페라 《1945》의 여러 라이트모티브들, 인용된 음악 단편들이나 선율들, 작곡 기법들은 주로 파편화된 형태로 여기 저기서 출몰하고, 이들은 다른 뿌리에서 발생하나 서로 얽혀 있고 유동적으로 연결되는 ‘절합’의 관계를 보여주며, 마치 씨줄과 날줄처럼 수직·수평적으로 대위적으로 직조된다. 작곡가 최우정에게 있어서 ‘대위’(counterpoint)는 단지 점(point)과 점을 의미하지 않는다. 단순히 한 성부와 다른 성부의 관계일 뿐 아니라, 점과 선, 선과 면이 만나서 조화되고 부딪히는 다양한 관계들을 드러낸다. 파편적인 재료와 요소들이 그럼에도 불구하고 대위적 관계 속에서 연결되어 있고, 무한한 세계에서 매 순간 조화와 대치를 형성하는 오페라 《1945》는 21세기 한국 현대사회에 작곡적 반영으로서 최우정의 다성부적 작곡을 보여주는 작품이라 할 수 있다.

검색어

오페라 《1945》(opera 《1945》), 최우정(Uzong Choe), 라이트모티브(Leitmotiv), 인용(quotation), 파편화(fragmentation), 절합(articulation), 다성부적 작곡(polyphonic composition)

참고문헌

악보

최우정, *1945 A lyric drama in 4 acts, Vocal Score*, 국립오페라단, 2019 비출판물.

논문 및 단행본

장지영. “《1945》는 어떻게 오페라가 되었는가? 대본 분석과 극적 전략에 대한 연구.” 『음악논단』 43(2020): 91-123.

_____. “두 개의 뿌리, 천 개의 가지: 음악극 《적로》의 문화 정체성에 관한 논의.” 『음악이론연구』 30(2018): 90-113.

국립오페라단, 『오페라 《1945》 프로그램북』 서울: 국립오페라단, 2019.

배삼식. “강연록.” 『배삼식 희곡집』. 서울: 민음사, 2015.

오희숙 외. 『문화적 텍스트로서의 한국과 일본의 현대 오페라』 서울: 모노폴리, 2020.

_____. “음악적 인용 기법 연구-20세기 후반 음악을 중심으로”, 『이화음악논집』 5(2001): 157-159.

이경분. “최우정의 오페라 《1945》 연구.” 『음악과 민족』 59(2020): 35-71.

이소영. “이슬 방울을 위한 애가.” 미발표 논문, 1-6.

최우정. “오페라 작곡의 기초적 기술 I.” 『CNU창작오페라중점사업단 창작오페라 세미나2: 작곡가 최우정과의 대화 세미나 자료집』(2019), 5-13.

_____. “우리 몸 속에 체화된 음악으로 이끌어내는 공감”, 『오페라 1945 프로그램노트』, 서울: 국립오페라단, 2019.

신문기사

장지영. “이제 ‘창작오페라’가 아닌 ‘한국오페라’로 부를 시점... 그렇다면 그 범위는?” 올댓아트 공연 칼럼: http://blog.naver.com/allthat_art/221649493807 2020년 10월 17일 접속.

인터넷 자료

Peter Burkholder, J. “Quotation”, Grove Music Online: <http://lps3.doi.org.libproxy.snu.ac.kr/10.1093/gmo/9781561592630.article.52854>. 2020년 10월 15일 접속.

Elizabeth, M. & Bartlet, C. “Drame lyrique”, Grove Music Online: <http://lps3.doi.org.libproxy.snu.ac.kr/10.1093/gmo/9781561592630.article.08137>. 2020년 10월 21일 접속.

Higginbottom, Edward. “Couperin [le grand], François”, Grove Music Online: <http://lps3.doi.org.libproxy.snu.ac.kr/10.1093/gmo/9781561592630.article.6002278203>. 2020년 10월 15일 접속.

Weill, Kurt. “The Alchemy of music”, *Stage* 14/2(1936), 63-64, <https://www.kwf.org/pages/wt-the-alchemy-of-music.html>. 2020년 9월 30일 접속.

How was the Opera 《1945》 Composed?: An Interpretation of the Opera Composition Technique and the Direction of Music by Uzong Choe

Jiyoung Kang

Uzong Choe's opera 《1945》, which premiered in 2019, is regarded as a work that has left a significant mark on the 70th anniversary of the Korean creative opera. It is based on the power of the Libretto in Korean, which contains the lives and society of Koreans. This made the audience empathize and gain universality. However, due to the nature of the opera genre, 'music' is the most important thing. This paper examined the composer Uzong Choe's opera composition techniques in three categories: the utilization of Leitmotiv, the music that directs dramatic elements, and quotation techniques and composition methods. As a result, Uzong Choe's opera 《1945》 revealed that various musical materials existing as 'fragmentation' had a fluid 'articulation' relationship with each other and were composed in a 'polyphony' in vertical and horizontal terms.

오페라 《1945》는 어떻게 작곡되었나?: 작곡가 최우정의 오페라 작곡기법 및 음악의 연출에 대한 해석

강지영

2019년 초연된 최우정의 오페라 《1945》는 한국 창작오페라 70년사에서 유의미한 발자취를 남긴 작품으로 평가된다. 그 바탕에는 물론 한국어로 된, 한국인의 삶과 사회가 녹아 있는 대본의 힘이 깔려있으며, 이는 관객들의 공감을 사고 보편성을 획득하게 하였다. 그러나 오페라 장르의 특성상, 무엇보다 중요한 것은 ‘음악’이다. 본 논문은 작곡가 최우정의 오페라 작곡기법을 라이트 모티브의 활용, 극적 요소를 연출하는 음악, 인용 기법과 작곡 방식의 세 가지 범주로 나누어 살펴해보았다. 결과적으로, 최우정의 오페라 《1945》는 ‘파편적’으로 존재하는 여러 음악재료들이 서로 유동적인 ‘절합’의 관계를 맺고 있고 수직·수평적 측면에서 대위적으로 직조되는 ‘다성부적 방식’으로 작곡되었음을 밝혔다.

논문투고일자: 2020년 11월 2일

심사일자: 2020년 12월 6일

게재확정일자: 2020년 12월 6일