

새로운 음악극 창작 방식으로서의 ‘무대 위의 실재(實在) 음악’*: 헨체의 《쿠바의 여인 또는 예술을 위한 삶》 (*La Cubana oder Ein Leben für die Kunst*)을 중심으로

한상명(서울여자대학교, 강사)

1. 들어가면서

서양예술음악의 역사에서 음악과 연극이 결합하는 장르의 중심이었던 오페라는 새로운 미학과 음악 어법이 나타나기 시작한 20세기에 들어서며 점차 음악극으로의 개념의 변화를 보였다. 이것은 곧 작곡가가 기존의 오페라 양식을 포함하여 음악과 연극의 결합 방식을 선택하고 활용하는 데 개성을 나타낼 수 있는 시대가 열리고 있었다는 것을 의미했다. 실제로 이후 20세기를 지나는 동안 음악극 작곡가들은 소재와 그 이야기를 전달하는 방식을 자유롭게 선택하고 기존의 막(幕)을 대체하거나 응용한 여러 가지 악극 구성 형태의 가능성을 시도했다. 또한, 성악과 기악의 새로운 연주방법과 극과 함께하는 오케스트라의 규모와 역할을 다양하게 실험하는 창의성을 꾸준히 나타냈다. 이런 현상은 20세기 이후의 음악극이 전통 장르인 오페라를 기존의 틀에서 벗어나게 하고 시대의 변화에 맞는 발전적인 모습으로 이끌었다는 것을 보인다. 그리고 그 발전적인 모습의 핵심은 작품의 창의적인 개별성이며 20세기 후반으로 갈수록 이 개별성의 깊이가 더해졌다는 것은 많은 작품으로

* 이 논문은 2019년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임
(NRF-과제번호)(NRF-2019S1A5B5A07092579)

알아볼 수 있다. 음악극 작품의 이와 같은 창의적인 개별성은 당연히 창작 방식의 독창성을 바탕으로 한다. 작곡가들이 계속하여 실험하고 시도하는 새로운 창작 방식이 변화와 발전을 가져온 것이다.

이렇게 나타난 20세기 이후의 음악극 작품에 드러나는 창의적인 개별성과 창작 방식의 독창성은 작곡가 고유의 특별한 능력을 나타낸 것이므로 개개의 작품은 이미 독립적인 가치를 지닌다. 20세기 후반에 활동한 작곡가 헨체(Hans Werner Henze, 1926-2012)의 《쿠바의 여인 또는 예술을 위한 삶》(*La Cubana oder Ein Leben für die Kunst*, 1974)도 바로 이런 창의적인 개별성과 창작 방식의 독창성을 보이는 작품이다. 이 작품은 외형으로 오케스트라 동반의 음악과 연극 무대가 필요한 전통적인 오페라 양식의 틀이 바탕이지만 무대와 등장인물, 오케스트라 음악의 활용 방법에 변화를 줌으로써 새로운 음악극 형태를 보인다. 헨체가 활용한 방법을 ‘무대 위의 실재(實在) 음악’으로 설명할 수 있다.¹⁾ 그만의 방식인 이 ‘무대 위의 실재(實在) 음악’은 그가 1960년대 중반부터 1970년대 중반까지 음악과 무대의 다양한 결합을 집중적으로 시도한 창작 시기에 실행했던 여러 가지의 특별한 활용 방법의 하나다.

본 연구는 특히 새로운 양식을 향한 변화의 시대가 시작된 20세기 후반 이후의 음악극 창작의 발전적인 흐름을 찾고 이해하기 위해서는 창의적인 개별성과 창작 방식의 독창성을 드러낸 다양한 개별적인 음악극 작품을 꾸준히 탐구해야 한다는 생각에서 그동안 국내외에서 이 작품에 관해서 큰 관심을 두지 않았던 이유로 학문적인 연구의 대상이 되지 않았던 헨체의 《쿠바의 여인 또는 예술을 위한 삶》을 살펴볼 목적으로 수행했다. 시대적인 변화를 바탕으로 창작의 방향이 다양하게 나타날수록 각 작품의 개별적인 특성에 관한 연구는 꼭 필요할 것이기 때문이다. 다만, 헨체의 창작 방법인 ‘무대 위의 실재(實在) 음악’이 결정적으로 20세기 후반의 음악극 장르의 역사적인 전환점 역할을 한 것은 아니므로 이 작품을 통한 장르 역사적인 의미를 찾으려고 했을 때의 설득력이 없는 연구 결과가 나오지 않도록 그런 관점에서의 의미를 도출하려는 노력은 하지 않았다. 본 연구에서 집중하려는 것은 헨체가 실행한 ‘무대 위의 실재(實在) 음악’은 어떤 방법인지, 작품 《쿠바의 여인 또는 예술을 위한 삶》에 어떻게 활용하고 있는지, 이 방법이 창의적인 개별성과 창작 방식의 독창성을 드러낸 새로운 음악극 형태로 독립적인 가치가 있는지에 관한 논의이다. 이런 개별적인 작품의 탐구는 20세기 후반 이후의 현대 음악극 창작의 다양성을 찾고 이해하는 데 이바지할 것이라고 본다. 그래서 우선 새로운 활용 방법 이해에 필요한 작품에 관한 정보를 먼저 알아보고 ‘무대 위의 실재(實在) 음악’에 관해 살펴보겠다.

1) ‘무대 위의 실재(實在) 음악’이라는 용어는 헨체가 활용한 방법을 설명할 적절한 우리말 표현을 찾아 설정한 것이다.

2. 헨체의 《쿠바의 여인 또는 예술을 위한 삶》

2.1. 작품

‘다섯 장(場)²⁾의 보드빌(Vaudeville)’이라는 부제를 가진 무대 작품인 《쿠바의 여인 또는 예술을 위한 삶》은 리브레토에 의한 이야기와 오케스트라 음악이 함께하는, 즉 연극과 음악의 결합인 기존의 오페라 양식의 외형이 기초이다. 이 작품은 원래 미국 뉴욕의 TV 방송사(NET, National Educational Television) 오페라 제작국이 방송 오페라를 제작하기 위해 작곡가 헨체와 리브레토를 쓴 독일의 작가인 엔첸스베르거(Hans Magnus Enzensberger, 1929~)에게 위촉한 것이었다. 그런데 작품이 완성된 직후, 헨체가 “내 작품에 대한 이해가 부족한 것을 이렇게까지 경험한 일이 없다”라고 했을 만큼 방송사의 제작과정에서 방송사와 작가들과의 작품 해석에 대한 의견 충돌이 있었고 작가들과 합의하지 않은 작품 변형이 감행되기까지 했다. 그래서 작곡가와 리브레토 작가 두 사람 모두 1974년 3월 4일에 있었던 미국 뉴욕에서의 첫 방송에는 전혀 만족할 수 없었다.³⁾ 이후 두 사람은 결국 이 작품을 실제 무대 상연을 할 수 있도록 부분적으로 개작하여 1975년 5월 28일 독일 뮌헨에서 초연했다.⁴⁾ 무대 상연의 초연 당시, 본 연구에서 음악극 창작의 새로운 형태의 활용법으로 설명할 ‘무대 위의 실재(實在) 음악’에 관해 “성공적인 시도이자 유사한 창작을 이끌 척도가 될 모범적인 것이다”라는 호평을 받았다.⁵⁾

작품의 제목에서 알 수 있듯이 이 작품은 쿠바를 배경으로 하고 있다. 서로 개인적인 친분이 있었던 헨체와 엔첸스베르거는 정치와 사회 비판적인 철학에도 공통된 의견을 나누었다. 이들은 1969년과 1970년 사이의 비슷한 시기에 쿠바를 방문하면서 그들이 이상적으로 생각하고 있던 사회주의 국가의 사회상과 예술을 경험했고 자연스럽게 쿠바인의 삶과 역사에도 깊이 있는 관심을 두었다. 《쿠바의 여인 또는 예술을 위한 삶》은 1969년에 직접 증언에 의한 기록소설인 『라첼의 노래』(*Canción da Rachel*, 1969)를 바탕으로 만들었다. 이 소설은 쿠바의 인류학자이자 작가인 바

2) 헨체는 장(場)의 구분에 프랑스어 타블로(tableau)를 사용했다.

3) Hans Werner Henze, *Reiselieder mit böhmischen Quinten. Autobiographische Mitteilungen* (Frankfurt am Main: S. Fischer, 1996), 382.

4) Hans Magnus Enzensberger, *Widersprüche. Einige Gesichtspunkte zu den Vaudeville “La Cubana oder Ein Leben für die Kunst”*, Beiheft der CD-Aufnahme, Wergo 1989, 9 참조. 본 연구의 대상은 이 무대를 위해 개작한 작품이다.

5) Karl-Robert Danler, “Henzes nostalgische Moderne. Uraufführung von ‘La Cubana’ im Gärtnerplatztheater,” *Das Orchester* 23 (1975), 457.

르넷(Miguel Barnet, 1940~)이 1959년에 있었던 쿠바 혁명 이전에, 아바나와 지방 근교 등 극장과 서커스 무대에서 배우와 가수로 활동하며 혼란한 시기의 쿠바를 함께 경험했던 한 실존 여인, 라첼(Rachel)의 삶을 기록한 것이다. 헨체와 엔첸스베르거에게는 이 기록소설의 내용이 1970년대 초부터 지속했던 “실험적인 음악극 작업에 관한 토론”의 결실을 볼 좋은 소재였다.⁶⁾ 그래서 두 사람은 이 기록소설로 음악극을 창작했고 이것은 헨체와 엔첸스베르거가 쿠바를 소재로 한 두 번째이자 마지막 공동 작업이었다.⁷⁾ 엔첸스베르거는 이 기록소설의 내용을 자유롭게 구성하여 다섯 개의 장으로 나눈 리브레토를 완성하였다.⁸⁾ 그리고 엔첸스베르거의 대본 완성과 헨체의 작곡은 모두 1972년에 실행되었다. 《쿠바의 여인 또는 예술을 위한 삶》의 이야기 전개에서 혁명 이전의 쿠바의 사회상과 정치상이 언급되지만 헨체는 이 작품의 제목이 ‘예술’을 가리키는 것과 같이 사회와 정치의 비판이 전면에 있는 것이 아니라 라첼이라는 여인과 라첼의 ‘예술’이 중심 소재임을 밝히고 있다.⁹⁾ 이 예술은 실제로는 열악한 직업 환경에서 배우와 가수의 삶을 이어간 여주인공 라첼이 그런 상황에서도 항상 높은 자존감으로 진지하게 최고의 예술을 위해 살았다는 환상을 준 유희 음악이자 춤 음악, 쿠바의 민족적인 색채를 가진 대중음악이다.¹⁰⁾ 여기에서 나타나는 예술의 유희적인 성격에 따라 이 작품은 보드빌을 부제로 하는 음악극이 되었다.

《쿠바의 여인 또는 예술을 위한 삶》은 우선 1959년 1월 1일 쿠바 혁명의 날을 현재로 노인이 된 라첼이 화려하고 감상적으로 기억하는 지나온 삶을 하녀 오렐리아에게 이야기하거나 라첼이 과거에 가수와 배우로 활동했을 때 친분이 있던 방문객이 찾아와 과거에 관해 연극과 같은 대사로 진행하는 기본 틀이 있다. 여기에 1906년부터 1934년까지 ‘예술’과 함께한 그녀의 삶의 굴곡을 다섯 장에 걸쳐 노래 및 악기 연주로 보여주는 회상 장면을 넣어 전체를 구성하였다. 이때 현재의 늙은 라첼이 하녀 또는 지인과 대사로 하는 장면과 노래와 악기 연주로 하는 회상 장면은 장의

6) Jens Rosteck, *Hans Werner Henze. Rosen und Revolution. Die Biographie* (Berlin: Propyläen, 2009), 309.

7) 헨체와 엔첸스베르거는 마찬가지로 바르넷이 쿠바로 끌려온 아프리카 흑인이 강한 노동과 착취를 견디지 못하고 도망친 이야기를 담은 『차마론의 일대기』(*Biografía de un Cimarrón*, 1969년 출간)를 소재로 ‘한 명의 가수와 세 명의 악기 주자의 리사이틀’ 《엘 차마론》(*El Cimarrón*, 1970)을 함께 작업하여 발표하였다.

8) 스페인 원어 소설의 독일어 번역본(『Das Lied der Rachel』, Wilhelm Plackmeyer 번역, Berlin, 1980)은 출판되어 있지만, 엔첸스베르거의 리브레토는 단행본으로 출간되지 않았다.

9) Hans Werner Henze, *Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955-1984*, erweiterte Neuauflage (München: dtv, 1984), 209 참조.

10) Julia Spinola, “Das Schöne ist nichts als des Schrecklichen Anfang. Perspektive des Henzeschen Musiktheaters,” in *im laufe der zeit. Kontinuität und Veränderung bei Hans Werner Henze*, hrsg. Hans-Klaus Jungheinrich (Mainz: Schott Musik International, 2002), 81 참조.

단위로 번갈아 진행된다. 또한, 현재 시점의 늙은 라첼과 여러 등장인물과의 대화 장면은 극을 시작하는 프롤로그와 장과 장 사이의 인테르메초(Intermesso)로 구분하였고, 각 장은 다시금 여러 개의 음악 번호로 나누어 노래와 악기 연주를 한다 (아래의 표 1 참조).

장	중심 배경	세부 구성의 음악 번호	극 진행 방법
늙은 라첼의 방		프롤로그	대사
1	티볼리 극장 무대 (1906년)	1. 티볼리 노래	노래 / 악기 연주
		2. 늙은 평론가의 노래(증인)	
		3. 늘 푸른 미래의 이중창	
		4. 유제비오(Eusebio)의 죽음	
		5. 증인들의 첫 번째 노래	
늙은 라첼의 방		인테르메초	대사
2	아마나 광장 (1910년)	6. 하우스와 거리의 음악	노래 / 악기 연주
		7. 루실(Lucile)의 노래	
		8. 장송곡	
		9. 루실과 라첼의 이중창	
늙은 라첼의 방		인테르메초	대사
3	서커스 공연장 (1914년)	10. 짧은 농부들의 춤	노래 / 악기 연주
		11. 곡마단 차(車)에서의 3중창	
		12. 서커스 행진곡	
		13. 차마론	
		14. 증인들의 두 번째 노래	
늙은 라첼의 방		인테르메초	대사
4	알람브라 극장 무대 (1927년)	15. 왈츠	노래 / 악기 연주
		16. 막달라나의 탱고	
		17. 랙타임	
		18. 영국 왈츠	
		19. 증인들의 세 번째 노래	
늙은 라첼의 방		인테르메초	대사
5	알람브라 극장 앞 광장과 극장 옆 카페 (1934년)	20. 자동 피아노 음악	노래 / 악기 연주
		21. 길인들의 노래	
		22. 라첼의 환상(I, II, III, IV)	
		23. 에필로그(증인들의 네 번째 노래)	

〈표 1〉 각 장의 세부 구성의 음악 번호와 극 진행 방법¹¹⁾

11) 노래 및 악기 연주로 진행되는 각 장에 간간이 짧게 대사가 있기도 하다. 1장 3번 ‘늘 푸른 미래의 이중창’ 과 4번 ‘유제비오(Eusebio)의 죽음’ 사이, 2장 7번 ‘루실(Lucile)의 노래’ 중간, 4장 15번 ‘왈츠’ 시작 전에 등장인물들의 대화가 포함되는데 이것은 늙은 라첼의 방을 중심으로 현재에 나누는 대화를 독립적인 인테르메초로 구분하여 구성한 것과는 다르게 회상 장면 안에서 극의 진행에 부분적으로 속한 것이므로 구성을 보이는 표에는 따로 표시하지 않았다.

프롤로그와 인테르메초에서 늙은 라첼과 주변 인물의 대화는 과거의 이야기를 하는 것이고, 음악극 창작의 새로운 방식으로 설명할 '무대 위의 실재(實在) 음악'은 라첼이 가수과 배우로 활동했던 과거의 회상 장면인 다섯 장에서 나타나는 것이므로 이 방식을 이해하기 위하여 노래 및 악기 연주와 함께하는 다섯 장의 줄거리를 우선 간략하게 살펴본다.

한 평론가가 고흥한 10대 후반의 라첼은 아바나의 한 카바레 극장인 티볼리의 여가수이다. 극장의 남성 관객들에게 인기가 있었던 라첼은 그중에서도 열렬하게 구애하던 부유한 집안의 자제 유제비오와 연인이 된다. 그러나 유제비오 집안의 반대로 사랑을 이루지 못했고, 이 반대를 극복하지 못한 유제비오는 자살한다 [1장, 1906년]. 이런 불행을 경험하고 티볼리 극장은 떠났지만, 여전히 아바나의 배우와 가수로 활동하던 라첼은 아바나 광장에서 그녀의 주의를 끌려는 포주 야리니(Yarini)와 알게 된다. 당시 아바나 광장에는 지구에 다가오는 헬리콥선에 대한 공포감과 불거리를 원하는 사람들로 가득했고¹²⁾ 그 가운데에는 매춘부인 루실도 있었다. 상류층 사람들을 상대하는 야리니와 일하기 위해 이전의 포주를 배신한 루실 때문에 야리니가 이 광장에서 다른 포주 무리에게 죽임을 당하는 일이 일어난다. 이후 거리에는 아바나의 유명 인사들도 참여한 야리니의 장례 행렬이 지나는데, 야리니를 죽인 무리가 광장을 향해 총기를 난사하여 거리를 이수라장으로 만든다. 루실은 야리니의 죽음뿐만 아니라 장례도 엉망이 된 것에 절망하고, 라첼은 이런 루실을 위로한다 [2장, 1910년]. 시간이 지나고 라첼은 아바나를 떠나 농촌 지방의 서커스단에서 미술사 파코(Paco)의 조수가 되어서 유랑의 삶을 산다. 라첼은 파코와 은밀한 관계이고, 서커스단 단장은 이런 라첼에게 사심이 있다. 이곳에서도 유명세가 있던 라첼과 서커스단에 흑인 자유 혁명의 치마론 무리가 갑작스럽게 들이닥쳐 그들과 마찬가지로 열악한 상황일 뿐인 서커스단을 약탈한다.¹³⁾ 그 과정에서 유명한 라첼을 알아본 치마론은 라첼에게 혁명에 가담하기를 요구했으나 라첼은 자신에게 중요한 것은 예술뿐이라고 한다. 치마론은 라첼에게 예술은 아름다울 수 있지만, 그들과 같은 상황에서는 쓸모가 없는 것이라고 라첼을 비난한다. 그러나 라첼은 치마론의 말을 부정한다. 치마론 무리는 약탈한 후 그들을 추종하는 일부 농부들과 함께 사라지면서 서커스단의 천막을 망가뜨린다 [3장, 1914년]. 십여 년의 세월이 흐르고 다시 아바나로 돌아온 라첼은 이제 규모가 큰 알람브라 극장이 상연하는 연극에 출연하는 동시에 고위 관직자와 친밀하게 교류하는 유명 여배우이다. 자신이 하는 '예술'만 중요할 뿐 혼란기의 정치에는 관심이 없는 라첼의 배우 대기실로 젊은 대학생이 찾아온다. 그 학생은 학생 혁명에 가담했다는 이유로 부당하게 갇힌 동료가 석방되도록 도와달라고 부

12) 1910년에 실제 있었던 일이 배경이다.

13) 여기서 등장하는 치마론은 엔첸스베르거와의 첫 번째 공동 작업인 1970년의 리사이틀 《엘 치마론》에 편성된 가수와 동일 인물이다. 본 논문 각주 8번 참조.

탁한다. 라첼의 명성과 고위 관직자와의 관계가 도움이 될 것이기 때문이었다. 혁명보다는 학생이 마음에 들었던 라첼은 극장으로 자신을 찾아온 고위 관직자에게 학생의 동료를 풀어주라고 한다. 라첼의 말에 학생에게 질투를 느낀 고위 관직자는 라첼이 그동안 하지 않던 정치에 관여하는 것을 비웃으며 홀로 분노하고 흥분한다. 라첼은 고위 관직자의 이런 행동에 놀란 학생을 도망가게 하고 자신을 비웃은 고위 관직자에게도 더는 보기 싫다고 당장 나가라며 당당하게 말한 후 대기실을 나가는데, 그사이 고위 관직자는 라첼에게 홀로 분노하고 흥분하다 쓰러져 죽고 만다 [4장, 1927년]. 알람브라 극장 앞 광장과 야외 좌석이 있는 카페. 광장은 다른 상업적인 유희 장소로 만들기 위해 문을 닫는 알람브라 극장의 찢어진 홍보 포스터가 여기저기 흩어져 날리고, 카페의 손님들, 걸인들, 거리의 갱단, 혁명을 선동하는 자들이 섞여 시끄럽고 어수선하다. 화려하게 차려입고 카페에 나타난 라첼은 지인들과 마지막 건배를 하며 알람브라의 폐쇄와 함께 자신이 원하는 예술을 추구하고 살아왔던 배우와 가수 생활에서의 은퇴를 발표한다. 그리고는 지나간 삶에서의 예술이 환상과 같은 것이었어도 언제나 당당하게 이 환상, 즉 예술을 위한 삶에 모든 것을 걸고 살아왔다는 것을 말하는 마지막 노래를 한다 [5장, 1934년].

내용을 살펴본 것처럼 각 장은 순차적인 시간의 흐름에 따라 라첼이 나이가 들며 경험하는 삶의 지나간 과정을 이야기하고 있지만, 각 시기에 일어난 일은 에피소드식으로 전개한다. 관객은 현재 시점의 늙은 라첼과 여러 조연과의 연극적인 대화 장면인 인테르메초와 각 장의 에피소드가 번갈아 진행함으로써 현재와 과거를 오가는 무대 위의 이야기 상황을 본다. 헨체는 관객이 이렇게 현재와 과거가 번갈아 나타나는 것을 보면서 시각적으로도 이것이 구분되도록 무대를 분리하여 사용하라는 연출 지시를 한다.¹⁴⁾ 아래의 (그림 1)이 헨체의 설명으로 구성한 무대 공간 분리 연출의 예이다.

과거 (1906년부터 1934년까지) [무대 II] 1장 티볼리 극장 무대 (1906년) 2장 아바나 광장 (1910년) 3장 서커스 공연장 (1914년) 4장 알람브라 극장 무대 (1927년) 5장 알람브라 극장 앞 광장과 극장 옆 카페 (1934년)	
현재 (1959년 1월 1일, 쿠바 혁명의 날) [무대 III] 늙은 라첼의 방 (프롤로그, 인테르메초)	현재 [무대 III] 중인들의 노래 공간 (음악 번호 2, 5, 14, 19, 23)

<그림 1> 무대 공간 분리 연출의 예

14) Hans Werner Henze, *La Cubana oder Ein Leben für die Kunst*, Vaudeville in 5 Bildern, Partitur (Mainz: Schott, 1974), 번호 없는 페이지. 총보는 미출판 대역본.

위의 (그림1)에서 보는 것처럼 무대 중앙으로는 각 장의 회상을 연출하는 과거의 영역무대 II으로 사용하고, 무대 앞쪽의 한편으로 공간을 두어 늙은 라첼의 낡았지만 화려한 현재의 댕무대 III을 꾸며 과거와 현재를 공간적으로 분리한다.¹⁵⁾ 그리고 무대 앞쪽의 다른 한편은 현재 시점의 특별한 공간(III)을 마련하는데, 이곳은 (표1)의 음악 번호 2, 5, 9, 14, 23의 ‘증인들의 노래’에 필요한 공간이다. ‘증인들의 노래’는 그 장의 조연이었던 인물들이 모두 모여 방금 일어난 극적인 상황을 설명하거나 비판하고 이에 따른 감정을 표현하는 노래이다.¹⁶⁾ (그림1)에서는 무대 II를 무대의 앞 왼쪽 측면으로, 무대 III을 무대 앞 오른쪽 측면으로 활용한 예이고, 무대 II와 무대 III의 좌우 위치는 상연 무대의 상황이나 등장인물이 무대에 오르는 동선에 따라 다르게 할 수도 있다. 관객이 무대 중앙으로 과거의 회상 장면을 보고, 무대의 앞쪽으로는 서로 마주보는 별도의 공간에서 늙은 라첼과 증인들의 노래를 듣게 하는 배치를 유지하면 된다.

이 작품에 등장인물의 역할을 하는 가수들은 모두 극에 맞는 무대 의상을 갖춘다. 또한, 극의 중심으로 사용하는 무대 I과 늙은 라첼의 낡았지만 화려한 댕무대 II에는 기존의 오페라와 같이 무대 미술 전반, 즉 무대 장치, 소도구, 조명 등이 모두 필요하다. 단지 증인들의 노래 공간인 무대 III은 노래하는 증인들에게 집중하려는 목적에서 무대 배경의 꾸밈이 없는 공간으로 둔다. 증인들은 앞서 언급한 것처럼 과거 라첼의 예술을 위한 삶의 과정에서 함께 있었던 주위의 인물들이다. 이들은 과거를 회상하는 무대 I에서는 당시의 인물로 극에 참여하고, ‘증인들의 노래’를 할 때는 현재의 나이 든 모습으로 변하면서 다른 공간인 무대 III으로 이동하여 관객에게 과거에 일어난 일에 관해 설명하거나 비판하고, 또는 감정 표현의 노래를 들려주는 것이다.¹⁷⁾

살펴본 것처럼 이 작품은 리브레토와 연극 무대 사용, 실제 등장인물이 있어야 하는 기존의 오페라 양식에 기초를 둔 극의 외형을 가지고 있다. 이와 같은 외형을 바탕으로 극을 전개하면서 필요한 악기와 음악, 연주자의 역할을 활용하는 새로운 방법이 ‘무대 위의 실재(實在) 음악’의 방식이다. 그래서 이제 이 새로운 활용 방법이 어떤 것인지 알아보겠다. 현재의 늙은 라첼의 방으로 꾸민 무대 II에서는 무대의 변환 없이 대사로 하는 인테르메초로 악기와 음악을 활용하지 않으므로

15) 그림 안에 분리된 무대를 I, II, III의 번호로 구별한 것은 음악과 무대의 사용에 대한 설명을 쉽게 하려고 본 연구자가 임의로 붙인 것이다.

16) 음악 번호 5, 14, 19, 23의 ‘증인들의 노래’는 각 장을 마무리하는 역할인데, 1장 2번 ‘늙은 평론가의 노래’만은 장의 진행 중간에서 나타나 장면 전환의 역할을 한다. 헨체는 관객을 향해 과거에 일어난 일에 관해 설명하거나 비판하고, 또는 감정 표현을 하는 증인들의 이러한 역할을 고대 그리스 연극에서의 합창의 역할과 비교하면서 음악극 작품에 자주 사용하였다.

17) 헨체는 무대 I에서 무대 III으로 이동하며 ‘늙은’ 모습을 연출하기 위해 걸음걸이, 소도구 등을 사용하도록 했다. Henze, *La Cubana oder Ein Leben für die Kunst, Vaudeville in 5 Bildern*, Partitur, 18 참조.

이 새로운 활용 방법을 살펴볼 대상은 과거를 회상하는 장면이 연출되는 무대 I과 '증인들의 노래'를 위한 꾸밈없는 공간인 무대 III이다.

2.2. 무대 위의 실재(實在) 음악

《쿠바의 여인 또는 예술을 위한 삶》이 외형적으로 리브레토에 의한 이야기를 음악으로 이끌어가는 기존의 오페라 양식에 기초를 두었다고 했음에도 앞서 작품(2.1)을 설명할 때 기존의 오페라 양식이라면 반드시 동반되는 오케스트라 편성에 관한 언급을 하지 않았다. 그 이유는 이 작품에 악기는 사용되지만, 고정으로 편성되어 극의 시작부터 마지막까지 함께하는 오케스트라가 없기 때문이다. 전통적인 오페라 무대의 형태는 등장인물 역할의 가수가 연기하며 노래를 하는 무대, 즉 관객이 시각적으로 가수들의 노래와 움직임을 보는 연극 무대와 같은 무대와 관객의 시야를 가리지 않도록 무대의 위치보다 낮은 공간으로 마련한 고정된 배치의 오케스트라석을 포함한다. 관객의 시야뿐만 아니라 극에의 몰입을 방해하지 않으려고 오케스트라를 관객에게 완전하게 보이지 않게 한 바그너(Richard Wagner, 1813~1883)의 음악드라마를 제외하면 전통적인 오페라는 모두 상술한 무대 구조이다. 헨체는 기존에 존재하던 이 오케스트라석의 공간을 완전히 덮어 음악극 무대로 사용한다. (그림1)과 같이 무대 공간을 세 개의 분리 무대로 활용하는 것도 이렇게 오케스트라석 위치의 공간을 포함하여 무대 공간을 넓히면서 가능하게 한 것이다. 따라서 이 작품에는 고정으로 편성된 오케스트라와 관객이 알아볼 수 있는 지휘자가 없다.

이런 무대의 공간 활용 방법은 헨체가 1970년대 중반에 《쿠바의 여인 또는 예술을 위한 삶》과 그다음 음악극 작품인 《우리는 강에 도달한다》(*We come to the River*, 1976 초연)에서 실험적으로 사용한 것이다. 이것은 당시 헨체가 예술가로서 정치와 사회에서의 의무, 평등, 권리에 깊은 관심을 두고 있었던 것과 연관이 있다. 이와 관련된 많은 의견을 내고 집필했는데, 그중에서 오페라에서 오케스트라의 존재와 역할이 무대 위의 등장인물인 가수의 노래와 예술적으로 같은 위치에 있다는 것을 보여야 하고, 그러기 위해서는 실제 같은 위치, 즉 모두 무대 위에서 노래와 연주를 해야 한다는 생각도 있었다. 전통적인 오페라 무대의 오케스트라석에서 연주하던 악기 주자가 무대 위에서 연주한다고 해서 음악의 추상적인 고유성도 사라지는 것은 아니겠지만 오페라의 관객은 우선 무대에 시선을 집중하므로 악기 주자들도 무대 위에 모습을 보여 오케스트라석의 위치에서 베일에 싸인 듯 울리는 음악을 만들어 내는 것에서 탈피해야 한다는 주장이었다.¹⁸⁾ 그래서 이 두 작품은

18) Henze, *Musik und Politik, Schriften und Gespräche 1955-1984*, 207 참조.

오케스트라석을 덮어서 무대 공간을 넓게 사용하면서 기존의 고정된 위치인 오케스트라석에서 오케스트라 전체의 연주 모습을 볼 수 없고 악기 주자가 모두 무대 위에서 연주한다는 공통점이 있다.

하지만 두 작품에서 악기 주자의 무대 위 연주 방식에는 차이가 있다. 헨체는 《우리는 강에 도달한다》에서도 이야기 전개에 따라 무대를 세 영역으로 나누어 활용했는데, 그 세 부분의 무대 분리 영역에 각각 연주복을 입은 실내악 규모의 악기 주자 무리를 따로 고정 배치하여 관객이 분명하게 세 영역의 모든 악기 주자를 시각적으로 인식하게 했다.¹⁹⁾ 그런데 《쿠바의 여인 또는 예술을 위한 삶》에서는 음악이 필요한 무대 I, III에 각각 어떤 규모이든 고정적으로 함께할 악기와 연주자를 ‘따로’ 배치하지 않았다. 그렇다면 음악이 필요한 장면에서는 무대 위에 악기와 연주자가 다른 방식으로 나타나야 할 것이다. 그래서 헨체가 활용한 것이 ‘무대 위의 실재(實在) 음악’으로 설명할 수 있는 새로운 방법이다.

이 방법의 핵심은 모든 장면에서의 음악을 극의 이야기 진행에 포함되는 필수적인 구성 요소로 만들고 악기 주자는 모두 극 중의 등장인물이 되어 무대 위에서 직접 연주하도록 하는 것이다. 즉, 작품 전체에서 울리는 음악과 악기 주자는 모두 무대 위에서 전개되는 이야기 과정에 실(實)제로 존재(在)하는 음악과 인물로 설정했다. 앞서 (표 1)에서 본 것처럼 각 장의 세부 장면은 늙은 라첼과 여러 조연의 대화를 다룬 프롤로그와 인테르메초를 제외하고 모두 음악 번호로 이어졌다. 따라서 (그림 1)의 늙은 라첼의 방(무대 II)을 제외한 무대 I과 무대 III의 모든 장면에는 악기와 연주자가 등장하고, 악기와 연주자는 무대 위에서 전개되는 상황에 따른 음악과 인물로 설정했으므로 각 장면에 사용되는 악기 또한 상황에 따라 다를 수밖에 없다. 아래의 (표 2)는 각 장의 세부 장면에 사용된 악기를 쉽게 알아볼 수 있도록 정리한 것이다.²⁰⁾

장	세부 구성의 음악 번호	사용된 악기(군)
1	1. 티볼리 노래	극장 관현악단 ²¹⁾
	2. 늙은 평론가의 노래(증인)	하모니카
	3. 늘 푸른 미래의 이중창	극장 피아노
	4. 유제비오(Eusebio)의 죽음	극장 관현악단 ²²⁾
	5. 증인들의 첫 번째 노래	증인들의 악기 ²³⁾

19) 《우리는 강에 도달한다》의 오케스트라 무대 배치 특성에 관해서는 한상명, “20세기 후반의 음악극에서 나타난 전통성과 진보성의 연구 : 헨체의 《우리는 강에 도달한다》의 분석을 통하여,” 『음악이론연구』 22 (2014), 115 참조. 또한, 앞서 설명한 ‘악기 주자의 무대 위 연주’와 관련된 헨체의 생각은 《우리는 강에 도달한다》에도 적용된 것이므로 마찬가지로 같은 내용이 위 논문의 115쪽에 언급된다.

20) (표1)에는 포함했던 음악 없이 진행되는 늙은 라첼의 프롤로그와 인테르메초는 표에서 제외했다.

21) 5개 악기 참여 : B^b조 클라리넷, E^b조 알토 색소폰, 테너 밴조, 피아노, 더블베이스.

22) 6개 악기 참여 : B^b조 클라리넷, E^b조 알토 색소폰, 비순, 테너 밴조, 피아노, 더블베이스.

장	세부 구성의 음악 번호	사용된 악기(군)
2	6. 하우스와 거리의 음악	클럽 악단 ²⁴⁾ /피아노/코르넷/걸인들의 악기 ²⁵⁾
	7. 루실(Lucile)의 노래	클럽 악단 ²⁶⁾
	8. 장송곡	군악대 ²⁷⁾ /하모니움
	9. 루실과 라첼의 이중창	군악대
3	10. 짧은 농부들의 춤	농부들의 악기 ²⁸⁾
	11. 곡마단 차(車)에서의 3중창	
	12. 서커스 행진곡	서커스 악단 ²⁹⁾
	13. 치마론	타악기 ³⁰⁾
4	14. 증인들의 두 번째 노래	증인들의 악기 ³¹⁾
	15. 왈츠	극장 관현악단 ³²⁾
	16. 막달레나의 탱고	
	17. 액타임	
	18. 영국 왈츠	
19. 증인들의 세 번째 노래	증인들의 악기	
5	20. 자동 피아노 음악	자동 피아노 ³³⁾
	21. 걸인들의 노래	일상의 도구 ³⁴⁾
	22. 라첼의 환상(I, II, III, IV)	자동 피아노/걸인들의 도구/타악기
	23. 에펠로그(증인들의 네 번째 노래)	극장 관현악단/증인들의 악기/걸인들의 도구/타악기

〈표 2〉 각 장의 세부 구성의 음악 번호와 사용된 악기

- 23) 3개 악기 참여 : 하모니카, 오카리나, 기타.
- 24) 9개 악기 참여 : 피콜로플루트, B^b조 클라리넷(2), 알토 색소폰, 테너 색소폰, 트럼펫, 트롬본, 테너 밴조, 더블베이스.
- 25) 2개 악기 참여 : 바이올린, 아코디언.
- 26) 11개 악기 참여 : 플루트, B^b조 클라리넷(2), 알토 색소폰, 테너 색소폰, 트럼펫, 트롬본, 스틸 드럼, 테너 밴조, 기타, 더블베이스.
- 27) 11개 악기 참여 : 오보에(2), E^b조 클라리넷(2), 트럼펫(2), 테너 튜바(2), 트롬본, 베이스 튜바, 큰북. 2장 9번 ‘루실과 라첼의 이중창’에서도 사용된다.
- 28) 9개 악기 참여 : 구금(口琴)(3), 마림블라, 대나무 피리, 오카리나, 하모니카, 만돌린, 기타.
- 29) 10개 악기 참여 : 피콜로플루트(2), E^b조 클라리넷, B^b조 클라리넷, 트럼펫(2), 트롬본, 베이스 튜바, 글로켄슈필, 큰북.
- 30) 4명의 타악기 주자가 연주하는 12종류의 타악기 참여 : 모두 서양예술음악의 영역 외에서 가져온 타악기로 각 악기의 유래에 따른 민속 색채가 있고 섬세한 소리부터 강렬한 소리까지 다양하게 낼 수 있는 악기들을 조합했다. 대부분 우리말 표기가 명확하지 않은 악기들이고 본 연구에서 그들이 악기로 소리를 내는 행위 외에 악기의 개별적인 특성을 다루는 것은 아니므로 각각의 악기 이름 나열은 생략한다. 이 4명의 타악기 주자의 연주는 5장 22번 ‘라첼의 환상(I, II, III, IV)’ 과 23번 ‘에펠로그(증인들의 네 번째 노래)’ 에도 사용된다.
- 31) 6개 악기 참여 : 하모니카, 오카리나, 기타, 대나무 피리, 만돌린, 베이스 튜바. 4장 19번과 5장 23번, 증인들의 세 번째와 네 번째 노래의 악기도 이와 같다.
- 32) 16개 악기 참여 : 플루트(2), 오보에, B^b조 클라리넷, B^b조 베이스 클라리넷, E^b조 알토 색소폰, 트럼펫(2), 트롬본, 베이스 튜바, 테너 밴조, 바이올린(3), 첼로, 더블베이스. 5장 23번 ‘에펠로그(증인들의 네 번째 노래)’에도 사용된다.

앞서 ‘무대 위의 실재(實在) 음악’을 활용한 방법의 핵심이 “모든 장면에서의 음악을 극의 이야기 진행에 포함되는 필수적인 구성 요소로 만들고 악기 주자는 모두 극 중의 등장인물이 되어 무대 위에서 직접 연주하도록 하는 것”이라고 했는데,³⁵⁾ 이 독창적인 아이디어를 실제 무대 위에서 실행하는 것은 의외로 단순하다. 각 장면에 필요한 악단이나 악기, 연주자를 필요한 무대 위치에 있게 함으로써 이들의 음악 행위가 극에 실재(實在)하는 현상과 같고 연주자들은 동시에 등장인물이라는 것을 관객이 인식하도록 하면 될 것이기 때문이다. 따라서 이런 방법으로 각 장의 모든 세부 장면에서 이 ‘무대 위의 실재(實在) 음악’을 실행하고 있는데 그중에서 군악대가 무대에 등장하고 퇴장하는 과정을 보이는 2장 8번 ‘장송곡’을 예로 살펴보자. 여기에서는 장면의 제목에서 추측할 수 있는 것처럼 무대에서의 장례 행렬을 연출한다. 2장의 배경은 지구와 가까워지는 헬리콥터 때문에 사람들로 북적이는 1910년의 아바나 광장이고, 2장의 8번 ‘장송곡’은 가난한 이 아바나 거리의 포주이지만 추앙받던 아리니가 적수(敵手)에게 살해된 후에 치러지는 장례식에 아리니의 추종자들이 그를 애도하며 따라가는 장면이다. 이 장면이 시작되면 관객은 아직 무대에는 보이지 않지만, 장례 행렬과 함께하는 군악대의 음악 소리가 멀리서 다가오는 듯 작은 소리로 들리다가 점점 커지며 무대에 직접 등장하는 것을 본다. 그리고 사람들이 장례 행렬과 군악대에 주목하면서 이 광경을 보고 있을 때 아리니를 살해한 적수의 무리가 총기를 난사하며 광장을 이수라장으로 만드는 바람에 엉망이 된 광장, 즉 무대를 장례 행렬과 군악대가 서둘러 지나면서 시야에서 점점 멀어지고 이때 군악대의 소리도 무대에서 멀어질수록 작아지는 것을 보고 듣는다. 그렇게 군악대는 점차 무대 뒤로 사라져 더는 관객에게 보이지 않게 되지만, 극은 군악대가 이후에도 계속 행진하며 광장에서 멀어지는 것으로 전개되므로 관객은 연주 소리가 점점 더 작아지다가 서서히 사라지는 것을 듣게 된다. 따라서 관객은 군악대가 실제로 무대 위에 등장하여 총기 난사 사건에 휘말리다가 퇴장하면서 연주 소리도 자연스럽게 멀어지다가 사라지는 것을 보고 들으며 연주 행렬과 음악 소리의 움직임을 그대로 체험한다. 이런 방법으로 관객은 무대 위 악기 주자의 음악 행위는 극에 실재(實在)하는 현상과 같다는 것과 군악대를 구성하는 악기 주자들은 연주하며 무대에 등장하므로 실제 연주자들이어야 하면서 동시에 등장인물의 역할을 한다는 것을 인식하는 것이다.

이렇게 ‘무대 위의 실재(實在) 음악’의 실행으로 무대 위에서 일어나는 모든 음악과 악기 주자의 행위는 현실에서 보는 것처럼 ‘사실적’으로 전개된다. 그러므로 각 세부 장면에서 사용하는

33) 5장의 배경인 알람브라 극장 옆의 카페 내부에 있는 악기.

34) 6개의 도구 참여 : 호루라기, 냄비뚜껑, 경적, 빗, 종이봉투, 딸랑이. 5장 22번 ‘라첼의 환상(I, II, III, IV)’과 23번 ‘에펠로그(중인들의 네 번째 노래)’에도 사용된다.

35) 본 논문 136쪽.

악기도 이런 사실적인 전개에 맞는 편성인 것을 바로 알아볼 수 있다(표1 참조). 예를 들어 극장 무대가 이야기의 배경인 1장과 4장의 극장 관현악단, 2장의 아바나 광장 거리에 있는 클럽의 악단³⁶⁾과 앞서 언급한 거리의 군악대, 3장에서의 서커스 악단 등, 모두 이들 악단이 필요한 극의 상황에 맞게 다수가 함께하는 악기 무리를 편성했다. 각 악단을 구성하는 악기는 우선 서양예술음악의 오케스트라 악기가 중심이지만, 각각 극장, 클럽, 군악대, 서커스단의 성격을 드러낼 수 있는 개별 악기를 추가하여 무대 위에 등장하는 각 악단의 음색과 음향이 사실적으로 들리도록 했다(각 악단의 참여 악기는 해당 각주 내용 참조). 또 예를 들어 2장 6번 '하우스와 거리의 음악'에서 구걸하는 걸인들, 여러 번 등장하는 '증인들의 노래'의 증인들과 3장 10번 '젊은 농부들의 춤'에서의 농부들이 각각 구걸하거나 노래하고 춤을 출 때는 주로 구하기 쉽거나 단순하면서 들고 다닐 수 있는 편안하고 가벼운 악기를 사용하는 것도 현실에서도 마주할 수 있을 사실적인 전개를 위한 편성이다. 마찬가지로 3장 13번 '치마론'에서 흑인 혁명가들이 사용하는 여러 타악기도 혁명의 사기 고취를 위한 것이면서 동시에 갑작스럽게 존재를 드러내면서 서커스단 사람들을 위협하려는 수단이므로 그 목적에 잘 맞는 소리의 선택으로 볼 수 있다.³⁷⁾ 또한, 5장의 배경인 알람브라 극장 앞의 혼란스럽고 어수선한 광장에서 사람들 사이에 섞여 걸인들이 구걸하며 노래하는 21번 '걸인들의 노래'에서도 이들이 악기가 아니라 소리만 낼 수 있는 일상의 도구를 악기처럼 사용하는 것은 불안정한 사회에서 어려운 생활을 하는 아바나 거리의 사람 중에서도 가장 밑바닥에 있는 걸인들의 가진 것 없는 모습을 사실적으로 표현하기 위한 수단으로 선택한 것임을 알 수 있다.

이처럼 헨체는 지금까지 설명한 '무대 위의 실재(實在) 음악'의 방법을 실행하면서 새로운 음악극 창작의 독창성을 나타냈고, 동시에 이 작품에서 음악이 기존의 오페라와 음악극에서 했던 전통적인 기능에서 벗어나는 변화를 보였다. 이것은 단지 전통적인 오페라에서는 오케스트라석에 머물렀던 악기와 연주자가 무대 위에서 관객에게 직접 모습을 보이고 스스로 이야기 전개의 일부가 되어 사실적인 음악 행위를 하는 '무대 위의 실재(實在) 음악'의 새로운 방법을 통한 변화만을 말하는 것이 아니다. 전통적인 오페라 오케스트라의 중요한 기능 두 가지만을 생각해 보자. 아마도

36) 클럽은 무대 미술로 설치하여 건물이 관객에게 보여도 음악은 클럽의 내부에서 아바나 광장으로 소리가 들리는 설정이어서 악단은 무대 위에 직접 보이지 않고 소리가 무대 쪽으로 나오도록 클럽 위치의 무대 뒤쪽에서 연주한다. 비록 악단의 모습이 보이지 않아도 클럽 건물 내부에 악단이 실재(實在)한다는 것을 전제한다.

37) 이 장면에서 타악기를 연주하는 4명의 연주자는 무대 뒤쪽에서 연주하므로 관객에게 보이지 않는다. 헨체가 총보에 설명하지 않지만, 이것은 4명의 타악기 연주자가 각자 다루는 타악기가 여럿이어서 모두 동시에 무대 위로 들고 이동할 수 없기 때문으로 보인다. 그래서 무대 위에서 연주하지 않는 대신 무대 뒤쪽의 좌우로 2명씩 배치해서 소리가 무대에 입체적으로 울리도록 하여 연주자와 연주의 실재(實在)를 인식하게 하는 방법을 사용했다.

등장인물의 역할을 맡은 가수가 노래할 때 반주를 하는 것이 첫 번째일 것이고, 극의 장면이나 막을 변환할 때 또는 극의 진행은 잠시 멈추고 무대 위에서 아무도 노래하지 않을 때 극의 현재 분위기를 나타내거나 감정을 고조하는 추상적인 기악 표현의 기능이 두 번째일 것이다. 이 중에서 후자의 기능은 《쿠바의 여인 또는 예술을 위한 삶》에서 찾아볼 수 없다. 당연히 앞서 설명한 것처럼 이 작품에서 악기와 연주자의 음악 행위는 극에 실재(實在)하는 현상과 같으므로 악기와 연주자의 사실적인 이야기 전개가 아닌 관객을 위한 추상적인 기악 표현이 함께할 이유가 없기 때문이다. 따라서 후자의 기능은 완전히 배제함으로써 음악이 기존의 오페라와 음악극에서 했던 전통적인 기능에서 벗어나는 변화를 보인다. 반면에 전자의 기능은 완전하게 배제하지 않고 '무대 위의 실재(實在) 음악'의 실행 안에서 가능한 방법을 함께 사용함으로써 전통적인 기능과는 다른 특징을 나타내며 변화했는데, 이것에 대해 살펴보겠다.

노래와 악기 연주로 극을 진행하는 각 장의 세부 구성을 정리한 (표1)과 각 세부 구성에서 사용된 악기를 제시한 (표2)에서 볼 수 있는 다섯 장의 23개 음악 번호 장면은 음악이 어떻게 쓰이는지에 따라 세 가지로 나누어 설명할 수 있다.³⁸⁾ 첫 번째는 등장인물 역할을 하는 가수의 노래와 함께 자연스러운 반주도 '무대 위에 실재(實在)하는 장면이다. 티볼리 극장 무대에서 라첼이 극장 관현악단의 반주로 노래하는 1장 1번 '티볼리 노래'와 라첼이 알람브라 극장 연극의 여주인공으로 노래할 때 이 극장 관현악단이 반주하는 "극 중의 극" 장면인 4장 15~18번 춤곡 배경의 노래들³⁹⁾, 그리고 가수가 직접 악기 반주를 하거나 함께하는 가수 중의 일부가 악기 반주를 하며 노래하는 다섯 번의 '증인들의 노래'⁴⁰⁾, 걸인들이 직접 악기 또는 일상의 도구와 함께 노래하는 2장 6번과 5장 21번, 타악기군의 반주를 동반한 3장 13번 '치마론'이 여기에 해당한다. 두 번째는 가수가 등장하지 않고 음악은 악기 연주만 있는 장면이다. 3장 10번 '젊은 농부들의 춤'은 농부들이 노래 없이 악기만 연주하며 춤추고, 3장 12번 '서커스 행진곡'에서도 서커스의 여러 가지 불거리를 제공하는 장면이 맞춘 서커스 악단의 반주 음악 외에 노래는 없다. 그리고 폐쇄 직전의 어수선한 알람브라 극장 광장 한편의 카페 안에 있는 자동 피아노 소리만 때때로 광장으로 들리는 모습을 연출한 짧은 장면인 5장 20번 '자동 피아노 음악'까지 모두 세 장면이 가수가 등장하지 않고 음악은 악기 연주만 있는 장면에 속한다. 마지막으로 세 번째는 등장인물 역할의 가수가 노래하지만 스스로 반

38) 이후 언급되는 각 장의 음악 번호는 (표1)과 (표2)를 참조.

39) '극 중의 극'은 이 음악극 안에서 또 하나의 극을 보여준다는 의미로 작곡가가 직접 쓴 용어이다. Henze, *Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955-1984*, 214.

40) 음악 번호 2, 5, 9, 14, 23번. 1장 2번의 '늙은 평론가의 노래'에서도 증인 '들'이 무대 III으로 모여 그중 한 명이 하모니카를 불지만, 노래는 늙은 평론가만 하는 장면이다.

주를 하지 않고, 또한 노래를 위한 반주도 따로 없어서 가수의 노래는 선율만 포함하는 장면이다. 앞서 이 작품에서는 가수의 노래 반주라는 전통적인 오페라 오케스트라의 중요한 첫 번째 기능을 “완전하게 배제하지 않고 ‘무대 위의 실재(實在) 음악’의 실행 안에서 가능한 방법을 함께 사용함으로써 전통적인 기능과는 다른 특징을 나타내며 변화”했다고 했는데, 현재가 이렇게 정해 놓은 반주 없이 선율만 있는 가수의 노래에 반주를 넣은 방법을 볼 수 있는 장면이기도 하다. 작품 안에 이런 장면은 여주인공 라첼과 라첼의 연인 유제비오가 그들의 사랑을 노래하는 1장의 3번 ‘늘 푸른 미래의 이중창’, 사랑을 이루지 못한 유제비오가 죽음을 선택하는 장면인 4번 ‘유제비오(Eusebio)의 죽음’, 포주 야리니의 죽음과 장례 행렬에서의 총기 난사로 소란스러웠던 아바나 광장에서 모두 빠져 나가고 빈 광장에 남은 루실과 라첼이 함께 부르는 2장 9번 ‘루실과 라첼의 이중창’, 서커스단에서 은밀한 관계를 이어가는 라첼과 마술사 파코, 그리고 이들을 질투의 감정으로 몰래 보고 있던 서커스단 단장이 함께 부르는 3장 11번 ‘곡마단 차(車)에서의 3중창’, 마지막으로 폐쇄하는 알람브라 극장을 떠나는 동시에 은퇴를 결정한 라첼이 환상과 같았지만, 자신의 모든 것을 걸었던 예술을 위한 삶을 노래하는 5장 22번 ‘라첼의 환상(I, II, III, IV)’이다.⁴¹⁾

현재가 앞에 나열한 장면에서 정해 놓은 반주 없는 가수의 노래에 반주를 넣은 방법의 핵심은 ‘가수의 노래 등장’과 ‘무대 위에 악기 연주가 있는 별개의 상황’을 같은 시간에 일어나는 일로 구성하는 것이다. 그래서 동시적이지만 별개의 상황에서 들리는 악기 연주가 가수의 노래에 ‘숨은 반주’를 하도록 했다. (표 2)의 음악 번호 3, 4, 9, 11, 22를 보면 모두 사용된 악기(군)를 써 두었는데, 이때 이 악기는 각 음악 번호에서 가수의 노래와 같은 시간에 일어나는 무대 위 별개의 상황에 쓰인 악기이자 등장한 가수의 노래에 숨은 반주를 하는 악기이다.⁴²⁾ 현재가 이렇게 넣은 숨은 반주의 방법을 더 구체적으로 알아보기 위해 앞서 나열한 장면 중에서 1장 3번 ‘늘 푸른 미래의 이중창’과 2장 9번 ‘루실과 라첼의 이중창’을 예로 살펴본다.

1장 3번 ‘늘 푸른 미래의 이중창’의 장면에서 관객은 티볼리 극장 무대 옆 의자에 앉은 여주인공 라첼과 라첼의 연인 유제비오가 사랑을 속삭이며 노래를 하는 것과[A] 극장 안의 다른 공간에서 어린 무용수들이 이들을 지도하는 피아노 연주자와 함께 공연 연습을 하는 별개의 상황[B]을

41) 2장 6번 ‘하우스와 거리의 음악’, 7장 ‘루실(Lucile)의 노래’, 8장 ‘장송곡’에도 부분적으로 이런 장면이 포함된다. 그런데 이 세 장면뿐만 아니라 앞에 장면들을 나열하며 언급한 이유는 정해 놓은 반주 없이 선율만 있는 가수의 노래에 반주를 넣은 방법을 설명하기 위해서이고 그 방법의 특징은 이 두 장면을 포함하여 언급한 모든 장면에 공통으로 나타나는 것이므로, 가수의 노래, 음악, 악기 연주의 전개가 다소 복잡한 2장의 처음 세 장면은 나열과 설명에서 제외한다.

42) 같은 방법이 부분적으로 쓰인 2장의 6번~7번의 클럽 악단, 8번의 군악대도 포함된다. (표 2)를 처음 제시했을 때는 아직 설명하지 않은 부분이어서 별도의 표시를 하지 않았다.

동시에 본다. 피아노 연주, 즉 공연 연습이 시작되면 라첼과 유제비오도 노래를 하므로 관객은 라첼과 유제비오의 노래와 피아노 연주를 나란히 듣는다. 아래의 (예1)은 두 사람의 노래와 피아노 연주의 일부분이다.

A

라첼
 Ach, du verstehst mich nicht.
 Sicher verstehst du mich, denn

유제비오
 Ach, du verstehst mich nicht.
 Ich versteh dich doch, denn

아, 당신은 나를 이해하지 못해요.
 확실히 나는 당신을 이해하고 있어요, 왜냐하면

B

극장피아노

<예 1> 1장 3번 ‘늘 푸른 미래의 이중창’, 중간 부분, 마디 174-178, 총보 29쪽⁴³⁾

피아노는 같은 박자, 유사한 리듬, 때때로 어울리는 화음으로 나란히 연주하면서 가수의 노래에 음악적인 뒷받침을 하지만, [A]와 [B]에서의 음악은 같은 시간에 서로 다른 목적으로 울리는 독립적인 것으로 다루어져야 한다. 즉, 이들은 서로를 위해 존재하는 것이 아니라 우연히도 나란히 귀에 들리는 현상이라는 연출의 중요성이 있다.⁴⁴⁾ 따라서 라첼과 유제비오는 노래를 하는 동안 피아노 연주자와 눈이 마주치거나 서로를 의식하는 모습을 보여서는 안 된다. 두 사람의 노래와 함께 들리는 피아노 연주는 이렇게 해서 숨은 반주의 기능을 한다.

이렇게 한 장면에서 가수의 노래와 악기 연주가 별개의 상황이면서 동시에 진행되고, 이 과정에서 악기 연주가 가수의 노래에 숨은 반주를 하며 이들의 ‘합주’는 의도한 것이 아니라 우연히 함께 들리는 현상이라는 연출이 중요한 것은 같은 방식을 활용하는 다른 장면에서도 마찬가지이다.

43) 한국어로 번역 재작성. ‘늘 푸른 미래의 이중창’의 가사는 예술을 하는 자신과 함께해지는 라첼과 예술을 떠나 자유로운 곳으로 가서 살자는 유제비오가 서로 사랑하면서도 미래에 대해 이렇게 엇갈리는 서로의 생각을 노래하는 내용이다. (예1)은 서로 다른 미래를 꿈꾸는 안타까움과 두 사람 모두 서로에게 특별하므로 생각을 이해한다는 대화의 부분이다.

44) 헨체는 “이 노래이중창은 반주가 되고 있다는 인상을 주어서는 안 된다.”라고 총보에 명시했다. Henze, *La Cubana oder Ein Leben für die Kunst, Vaudeville in 5 Bildern*, Partitur, 20 참조.

1장 4번 '유제비오(Eusebio)의 죽음'에서는 무대 위에 한쪽으로는 자택에서 사랑을 이룰 수 없는 슬픔에 잠겨 유서를 쓰고 자살을 선택하는 유제비오가 노래하고[시], 다른 한쪽으로는 티볼리 극장에서 무용수들과 춤추며 노래하는 라첼[B]의 모습을 동시에, 그러나 별개의 상황으로 연출하여 라첼의 노래에 반주하는 극장 관현악단이 유제비오의 노래에도 숨은 반주를 한다. 또한, 3장 11번 '극마단 차(車)에서의 3중창'에서도 서커스 공연장인 무대 위에 함께 있는 라첼과 마술사 파코, 이들을 훑쳐보는 서커스단 단장의 노래[A]와 무대 한쪽에서 악기 연주를 하는 젊은 농부들의 모습[B]이라는 동시 상황이 일어난다. 이 장면에서의 젊은 농부들의 악기 연주는 앞의 장면인 3장 10번 '젊은 농부들의 춤'의 연속이다. 3장 10번에서는 이들의 악기 연주와 춤이 중심이었고, 이어지는 3장 11번에서는 세 가수의 노래에 집중이 되는 것인데, 이때 젊은 농부들이 자신들의 악기 연주와 춤을 서커스 공연장 마당 한쪽에서 계속하면서 가수들과는 무관한 서로 다른 상황을 전개하는 것이다. 이렇게 하면서 젊은 농부들의 악기 연주가 가수들의 노래에 숨은 반주의 기능을 하도록 한다.

이처럼 설명한 장면들에서 무대 위 가수의 등장과 악기 연주를 하는 별개의 상황은 관객이 모두 시각적으로 알아볼 수 있다. 반면에 2장 9번 '루실과 라첼의 이중창'은 무대 위 가수의 노래[A]와 악기 연주의 별개 상황[B]의 전개가 조금 다르다. 무대 위에서 가수가 노래를 부르는 것은 관객에게 보이지만, 별개의 상황인 악기 연주는 보이지 않는 곳에서 진행되기 때문이다. 2장 9번은 살해당한 포주 야리니의 장례 행렬과 함께 등장했던 군악대가 총기 난사 사건으로 혼란한 광장을 서둘러 빠져나가면서 시야에서 멀어지고 군악대의 소리도 점점 사라지는, 앞서 언급했던 2장 8번 '장송곡'에 이은 장면이다. 이제 모두 광장에서 도망치듯 사라져 빈 광장이 된 무대에는 라첼과 루실만이 남는다. 두 사람의 노래는 야리니가 죽임을 당했을 뿐만 아니라 광장에서의 장례 행렬도 엉망이 된 것에 마치 정신을 잃은 듯 절망하는 루실이 한탄하고 마찬가지로 방금 일어난 일에 놀란 라첼이 옆에서 루실을 위로하는 내용이다. 이 장면에서는 라첼과 루실의 노래[A]와 이미 광장, 즉 무대에서는 빠져나가서 눈에는 보이지 않아도 여전히 극의 진행에 실재(實在)하는 사실적인 일부인 것을 소리로 알게 하는 군악대의 연주[B]가 서로 무관하지만 동시에 일어나는 상황이다. 따라서 광장에서 점점 멀어지며 작은 소리만 들리게 하는 군악대의 연주가 라첼과 루실의 노래에 숨은 반주를 한다. 아래의 (예2)는 이중창 중에서 라첼이 노래하는 부분 중의 하나다.

A 군악대

클라리넷 1 2

트럼펫 1 2

테너 튜바 1 2

트롬본

베이스 튜바

큰북

B 라첼

그냥 누워 있는 것이 좋겠어요, 루실, 당신처럼 나도 몇 번이나 [높고 싶었어요]

Liegenbleiben wär schön, Lu-ci - le so wie du wollt ich schon oft mich

<예 2> 2장 9번 ‘루실과 라첼의 듀엣’, 라첼의 부분, 마디 11-13, 총보 122쪽⁴⁵⁾

(예1)로 보았던 1장 3번 ‘늘 푸른 미래의 이중창’과 마찬가지로 여기에서도 군악대는 라첼의 노래 선율과 같은 박자와 유사한 리듬으로 함께 연주하면서 라첼의 노래에 음악적인 배경이 되지만, 라첼의 노래와 군악대의 연주는 서로 독립적인 것이다. 따라서 라첼과 루실 모두 노래하면서 군악대의 연주 리듬이나 박자에 성악 선율을 맞추거나 군악대의 연주를 의식하는 것처럼 보이지 않아야 한다. 따라서 헨체는 라첼과 루실이 노래할 때 악보에 쓰인 리듬을 기초로 하지만 루바토(tempo rubato), 즉 자유롭게 노래하여 관객에게 군악대의 점점 사라져 가는 연주 소리와 그들의 노래는 우연히 일어나는 동시 상황이라는 인상을 주는 것을 요구하고 있다.⁴⁶⁾

이처럼 가수의 노래와 나란히 진행되는 악기 연주가 극의 전개 상황에 따라 무대 위에 직접 모습을 보이지 않아도 그 악기 연주는 ‘무대 위의 실재(實在) 음악’이므로 숨은 반주의 기능을 하는 것인데, 5장 22번 ‘라첼의 환상(I, II, III, IV)’에서도 같은 예를 볼 수 있다. 이 장면에서는 알

45) 한국어로 번역 재작성. 군악대의 11개 악기 중에 두 대의 오보에는 연주를 쓴다.

46) Henze, *Musik und Politik, Schriften und Gespräche 1955-1984*, 212 참조.

람브라 극장 앞 카페의 내부에서 흘러나오는 자동 피아노 소리[B]가 라첼의 노래[A]에 숨은 반주를 한다.⁴⁷⁾ 음이 잘 맞지 않는 이 자동 피아노는 카페 내부에 있는 것이어서 무대 위에 실재(實在)하는 악기이지만, 카페 밖 광장 방향으로 소리만 나오는 것이어서 관객에게는 악기가 보이지 않는다. 라첼이 각각 완결된 짧은 네 곡의 노래를 이어가는 동안 자동 피아노의 소리도 끊어졌다가 이어지는 것을 네 곡의 노래 횟수만큼 반복하며 숨은 반주를 한다. 여기에서도 마찬가지로 관객에게는 화려하게 차려입고 카페에서 지인들과 건배하며 마지막 노래를 하는 라첼과 카페 안에서 흘러나오는 자동 피아노 소리는 우연히 같은 시간에 듣는 별개의 상황으로 인식되도록 연출해야 한다.

헨체는 이렇게 스스로 반주하지 않고 또한 반주 악기를 정하지 않아서 성악 선율만 있는 가수의 노래에 악기 연주가 있는 동시 상황을 연출해 숨은 반주의 기능을 사용함으로써 가수의 노래에 악기 음악이 동반되도록 했다. 헨체가 이렇게 한 이유를 생각해 보자. 이 작품은 '무대 위의 실재(實在) 음악'이라는 새로운 방법으로 작품 전체를 구성했다. 이런 새로운 방법을 활용하는 범위에서 가수의 노래도 반주가 있으려면 가수가 직접 악기를 들고 반주하거나 무대 위에서 반주 악기에 맞추어 노래를 부르는 상황을 설정해야 한다. 그래서 숨은 반주 악기가 있었던 장면들을 제외하면 작품에 포함된 노래는 가수가 직접 악기를 들거나 반주가 있는 설정으로 진행했다. 그런데 숨은 반주가 있었던 장면에서의 가수의 노래는 대부분 극적으로 고조된 감정을 표현하는 순간이다. 여기서 가수가 직접 반주를 하거나 악기 반주자와의 상호 교류가 포함된 극의 설정으로 노래하는 것은 그런 것 없이 노래에만 집중하는 것과 비교할 때, 극적으로 고조된 감정 표현 노래의 긴장감을 약화할 수 있다. 또한, 이런 긴장감의 약화는 노래에 아무런 음악적인 뒷받침이 없는 무반주일 때도 마찬가지로 일어날 수 있다. 그래서 헨체는 가수의 노래를 무반주로 하지 않으려는 생각과 함께 '무대 위의 실재(實在) 음악'의 실행 안에서 가능한 숨은 반주의 기능을 구상하고 적용한 것이다.

이렇게 지금까지 살펴본 것처럼 헨체는 '무대 위의 실재(實在) 음악'이라는 방식을 고안하여 작품 전체에 활용하고, 극 전개에 필요한 가수의 노래 반주에는 이 방식에서 벗어나지 않고 유지할 수 있는 숨은 반주의 기능을 사용하는 창작의 기지를 발휘하면서 《쿠바의 여인 또는 예술을 위한 삶》을 작곡가 고유의 창의적인 개별성과 새로운 음악극 창작 방식의 독창성이 보이는 작품으로 만들었다.

47) (표2)에 이 장면에서 사용된 악기로 '걸인들의 도구'와 '타악기'를 함께 써 두었는데, 이 악기들은 잠시 등장했다가 다시 퇴장하는 것이어서 숨은 반주의 관점에서는 큰 의미가 없고, 지속적인 숨은 반주는 자동 피아노만이 한다.

3. 나가면서

2012년에 세상을 떠날 때까지 60년이 넘는 시간 동안 창작 활동을 했던 헨체는 거의 모든 전통적인 장르를 바탕으로 다양하고 많은 수의 작품을 남겼는데, 그가 이미 이른 창작 활동 시기에 “모든 것은 극을 향해 움직이고, 다시 그 극에서부터 나온다”라고 말한 것처럼 그중에서도 가장 큰 관심을 두었던 장르는 연극과 음악이 결합하는 무대 음악, 즉 오페라와 음악극이었다.⁴⁸⁾ 20세기 후반이 시작되면서 전통적인 장르의 양식을 완전하게 배제하고 이전에 있지 않았던 새로운 음악의 방향을 찾았던 동시대의 진보적인 작곡가들과 다르게 헨체는 전통적인 장르의 양식이 새 시대에 맞게 변화할 가능성의 실험을 계속했다. 그는 음악과 연극 모두가 전통적인 장르 미학의 경험을 바탕으로 지속해서 재창조되어야 하는 예술이라고 생각하고 전통적인 오페라 양식의 틀을 새로운 방법으로 재구성하여 음악과 연극이 이상적으로 결합할 새로운 형태를 찾으려고 꾸준히 노력했다.⁴⁹⁾

《쿠바의 여인 또는 예술을 위한 삶》은 헨체의 그런 노력이 전체 창작 시기 중에도 가장 적극적으로 실행되었을 때의 작품이다. 그것은 물론 앞서 본문에서 언급했던 것처럼 헨체가 “예술가로서 정치와 사회에서의 의무, 평등, 권리에 깊은 관심을 두고 있었던” 시기의 음악 철학과도 연결된 것이었다.⁵⁰⁾ 그래서 무엇보다 연주자가 오케스트라석이 아닌 무대 위에서 능동적인 연주 행위를 보이는 새로운 시도를 전면에 내세웠고, 또한 작품 전체의 성격을 결정하는 ‘무대 위의 실재(實在) 음악’이라는 특별한 방식을 사용하여 《쿠바의 여인 또는 예술을 위한 삶》이 뚜렷한 개성의 독특한 작품이 되게 하였다.

작곡가의 개별성과 독창성 발휘의 장(場)이 자유롭고 다양하게 펼쳐진 20세기 후반 이후 서양예술음악의 모든 영역에서 끊임없이 새로운 음악적 아이디어가 나왔고, 헨체의 새로운 음악극 창작 방식인 ‘무대 위의 실재(實在) 음악’도 그중의 하나이다. 《쿠바의 여인 또는 예술을 위한 삶》을 초연했을 때 ‘무대 위의 실재(實在) 음악’의 방식이 “성공적인 시도이자 유사한 창작을 이끌 척도가 될 모범적인 것이다”라는 호평이 있었지만 실제로는 이 방식이 이후의 음악극 창작에 지대한 영향을 주었거나 장르 역사를 변화할 의미 있는 역할이 있었던 것은 아닌 아쉬움은 있다.⁵¹⁾ 하지만 《쿠바의 여인 또는 예술을 위한 삶》을 창작한 토대인 ‘무대 위의 실재(實在) 음악’의 방식은

48) Hans Werner Henze, *Essays* (Mainz: B. Schott's Söhne, 1964), 126.

49) Hans Werner Henze, “Neues Theater,” in *Der Komponist Hans Werner Henze*. Alte Oper Frankfurt, Frankfurter Feste ‘86, hrg. Dieter Rexroth (Mainz: B. Schott's Söhne, 1986), 78 참조.

50) 본 논문 135쪽.

51) 본 논문 129쪽.

헨체 자신의 음악극 창작에서도, 그리고 다른 작곡가의 음악극 작품과 비교했을 때도 다시 찾아볼 수 없는 고유의 성격이라는 것은 분명하므로 20세기 후반 이후의 현대 음악극의 창작 영역에서 얻을 수 있는 값진 다양성의 하나로 그 의미가 인정된다.

검색어

오페라(opera), 음악극(Musiktheater), 20세기 음악(20th century music), 무대 음악(stage music), 한스 베르너 헨체(Hans Werner Henze), 《쿠바의 여인 또는 예술을 위한 삶》(*La Cubana oder Ein Leben für die Kunst*)

참고문헌

한상명. “20세기 후반의 음악극에서 나타난 전통성과 진보성의 연구 : 헨체의 《우리는 강 에 도달한다》의 분석을 통하여.” 『음악이론연구』 22 (2014) : 102-130.

Danler, Karl-Robert. “Henzes nostalgische Moderne. Uraufführung von ‘La Cubana’ im Gärtnerplatztheater.” *Das Orchester* 23 (1975): 457-458.

Enzensberger, Hans Magnus. *Widersprüche. Einige Gesichtspunkte zu den Vaudeville „La Cubana oder Ein Leben für die Kunst“*. Beiheft der CD-Aufnahme, 9-11. Wergo, 1989.

Henze, Hans Werner. *Essays*. Mainz: B. Schott's Söhne, 1964.

_____. *Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955-1984*. Erweiterte Neuausgabe. München: dtv, 1984.

_____. *Reiselieder mit böhmischen Quinten. Autobiographische Mitteilungen*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1996.

_____. “Neues Theater.” In *Der Komponist Hans Werner Henze. Alte Oper Frankfurt, Frankfurter Feste '86*. Herausgegeben von Dieter Rexroth, 78-80. Mainz: B. Schott's Söhne, 1986.

Rosteck, Jens. *Hans Werner Henze. Rosen und Revolution. Die Biographie*. Berlin: Propyläen, 2009.

Spinola, Julia. “Das Schöne ist nichts als des Schrecklichen Anfang. Perspektive des Henzeschen Musiktheaters.” In *im laufe der zeit. Kontinuität und Veränderung bei Hans Werner Henze*. Herausgegeben von Hans-Klaus Jungheinrich, 77-88. Mainz: Schott Musik International, 2002.

악보

Henze, Hans Werner, *La Cubana oder Ein Leben für die Kunst*, Vaudeville in 5 Bildern, Partitur (Mainz: Schott, 1974) 출판사의 미출판 대역본.

음반

Henze, Hans Werner, *La Cubana oder Ein Leben für die Kunst*, Wergo 1989, WER 60129

**A Study on the ‘Existential Music on the Stage’ as
a New Mode of Music Theater Creation:
Focusing on *La Cubana oder Ein Leben für
die Kunst* by Henze**

Sang Myung Han

This study examined the 《La Cubana oder Ein Leben für die Kunst》 of Henze closely, which was not studied in Korea and abroad, for the purpose of identifying and individually exploring the creative and unique music theater works that emerged after the 20th century, the type of works that would need to be the subject of constant academic interest. This work is a music theater with specialness that applied novel mode of creation, which can be described as the mode of ‘existential music on the stage’, to entire work.

The ‘existential music on the stage’ represents a method by which the music is formed by essential components included in the storytelling process of drama throughout the scenes and all performers of musical instruments become the characters in the drama and play music directly on the stage. This mode allowed the musical instruments and musical performers, whose roles had been confined to performance of musical instruments from orchestra seats in traditional opera, appeared directly on the stage before the audience and became part of the story being unfolded, presenting a new form of music theater with realistic musical act. Moreover, the ‘existential music on the stage’, applied to entire work, revealed the uniqueness of planning and resolving the absence of vocal and accompaniment features of traditional opera orchestra

In that way, the 《La Cubana oder Ein Leben für die Kunst》, a music theatre, is clearly significant as a music with creativity and originality unique to the composer based on the mode of ‘existential music on the stage’.

새로운 음악극 창작 방식으로서의 ‘무대 위의 실재(實在) 음악’:
헨체의 《쿠바의 여인 또는 예술을 위한 삶》
(*La Cubana oder Ein Leben für die Kunst*)을 중심으로

한상명

본 연구는 학문적으로 꾸준히 관심을 두어야 할 20세기 이후의 창의적이고 독창적인 음악극 작품을 찾아 개별적으로 탐구하려는 목적으로 그동안 국내외에서 연구 대상이 되지 않았던 헨체의 《쿠바의 여인 또는 예술을 위한 삶》을 구체적으로 살펴본 것이다. 이 작품은 ‘무대 위의 실재(實在) 음악’으로 설명할 수 있는 새로운 창작 방식을 작품 전체에 활용한 특별함이 있는 음악극이다.

‘무대 위의 실재(實在) 음악’은 모든 장면에서의 음악을 극의 이야기 진행에 포함되는 필수적인 구성 요소로 만들고, 악기 주지는 모두 극 중의 등장인물이 되어 무대 위에서 직접 연주하도록 하는 방식이다. 이 방식을 통하여 전통적인 오페라에서는 오케스트라석에 머물렀던 악기와 연주자가 무대 위에서 관객에게 직접 모습을 보이고 스스로 이야기 전개의 일부가 되어 사실적인 음악 행위를 하는 새로운 형태의 음악극이 나왔다. 또한, 이러한 ‘무대 위의 실재(實在) 음악’의 방식을 작품 전체에 활용함으로써 나타나는 전통적인 오페라 오케스트라의 성악 반주 기능의 부재(不在)를 이 방식의 실행 안에서 가능한 방법으로 구상하고 적용하는 독특함도 보였다.

음악극 《쿠바의 여인 또는 예술을 위한 삶》은 이렇게 ‘무대 위의 실재(實在) 음악’의 방식을 토대로 작곡가 고유의 창의성과 독창성을 지닌 작품으로 의미가 있다는 것을 분명하게 했다.

논문투고일자: 2022년 5월 1일

심사일자: 2022년 5월 22일

게재확정일자: 2022년 5월 23일