

“우리의 창작오페라를 기대하며”: 『오페라, 동아시아의 목소리를 담다』

김경원(연세대학교, 강사)

오늘날 아시아 출신의 피아니스트들이 세계무대를 석권하고 있듯이, 아시아의 작곡가들도 그 중심에 설 수 있다고 표명한 저서가 출판되었다. 2022년 음악미학연구회가 엮은 ‘오페라속의 미학’ 세 번째 시리즈 『오페라속의 미학Ⅲ - 오페라, 동아시아의 목소리를 담다』이다.¹⁾ 서문에서 언급했듯이 ‘오페라는 더 이상 서양의 전유물이 아니다’라는 의식에서 출발하고 있다. 오페라는 이탈리아에서 시작한 장르이다. 하지만 오래지 않아 유럽의 각 나라의 작곡가들에 의해 다양한 언어로 작곡되었으며 유럽을 넘어 북미, 오세아니아의 작곡가들에 의해 계속하여 확대 재생산 되었다. 동아시아는 그 소재와 배경을 제공하던 것을 뛰어넘어 자국의 작곡가들에 의해 종합적인 공연예술의 한 장르로 사용된 지 반세기가 지나가고 있다.

우리나라에서는 전쟁직전인 1950년 5월에 창작오페라 <춘향전>을 시작으로 꾸준히 새로운 창작물로서 오페라가 만들어지고 공연되고 있다. 우리말로 된 창작오페라는 종합공연예술의 주류로서 얼마든지 다양한 규모로 재생산 할 수 있는 매력적인 장르이다. 여러 예술분야와 교류도 가능한 열려있는 장르임에도 불구하고 그 명맥이 국가나 지자체의 지원에 의지하고 있는 것이 현실이다. 또한 의미 있는 좋은 작품이 나오더라도 지속적으로 재공연 되는 경우는 드물어 더욱더 안타까움을 주고 있다. 최근 들어 빠르게 성장하고 있는 공연예술장르인 뮤지컬과 비교하면 아쉬움이 남는다.²⁾ 대학로를 중심으로 소극장은 창작뮤지컬로 넘쳐나고 그 독창성과 실험성이 놀라움을 주고 있다. 여기에 대중적 인기를 얻은 대형 창작뮤지컬들도 증가하고 있는 추세이다. 이번 ‘오페라

1) 음악미학연구회 엮음, 오희숙·이용숙 책임편집, 『오페라 속의 미학 Ⅲ. 오페라, 동아시아의 목소리를 담다』 (서울: 모노폴리, 2022).

2) ‘지난 20년간의 창작뮤지컬을 논하다’ 월간 <더뮤지컬> 통권 제206호 11월호 기사 [https://www.themusical.co.kr/Magazine/Detail?num=4728 2022년 10월 13일 접속 <더뮤지컬>홈페이지 참조]

속의 미학’ 세 번째 시리즈는 이런 문제들을 다시 생각해 볼 수 있는 기회를 준다. 규모와 소재, 그 형식들이 다양한 작품들로 구성되어 있고 가까운 나라인 중국과 일본의 작품들과 비교할 수 있어 앞으로의 우리의 창작오페라가 나아가야 할 길을 생각하게 한다.

『오페라속의 미학Ⅲ - 오페라, 동아시아의 목소리를 담다』는 다섯 편의 우리 오페라와 한편의 중국, 두 편의 일본 오페라를 다루고 있다. 우리 오페라의 경우, 1988년 서울올림픽을 앞두고 작곡된 〈처용〉을 제외하고는 2015년 〈베비장전〉, 2019년 〈1945〉와 〈블랙리코더〉, 2020년 〈김부장의 죽음〉이 초연된 작품들로, 이는 펜데믹으로 뜸했던 공연계를 생각했을 때 모두 비교적 최신작품들이다. 〈처용〉, 〈1945〉, 〈베비장전〉은 대극장 오페라, 〈김부장의 죽음〉과 〈블랙리코더〉는 소극장 오페라로 특히 〈1945〉가 대극장, 〈김부장의 죽음〉이 소극장용으로 그 서사와 음악, 연출 등을 무대에 맞추어 제작 한 것으로 보인다. 신라시대를 배경으로 설화에서 모티브를 얻은 〈처용〉, 조선시대 제주도를 배경으로 한 판소리로 알려진 ‘베비장전’을 각색하여 작곡 된 〈베비장전〉, 일제 해방전후를 배경으로 한 〈1945〉까지 모두가 일정한 시대를 배경으로 하고 있다. 하지만 모두가 시대극이기 보다는 인간의 개인적 삶에 초점을 맞춘 극이라 서술되어 있다. 〈김부장의 죽음〉은 톨스토이의 단편소설에서 〈블랙리코더〉는 우리 연극을 원작으로 하는데, 서로 다른 배경을 가졌지만 한국 현대사를 배경으로 작곡 되어 우리의 오늘을 풍자하고 있다. 이렇듯 설화, 판소리, 외국소설, 연극 등 다양한 장르의 원작을 가져와 오페라로 만든 점이 흥미롭다. 다섯 편 모두가 우리나라 전통 음악을 어떤 형식으로든 활용하였는데, 〈처용〉을 제외하고는 우리에게 익숙한 멜로디를 차용하는 방식을 사용하였다. 트로트부터 동요, 민요 등의 선율들을 가져왔으며 네 편 모두에서 차용된 멜로디에 대해 비교적 자세히 서술하고 있다.

1. “설화의 비극, 음악적 구원에 이르다” (지형주)

오페라 〈처용〉은 ‘처용가’로 잘 알려진 설화를 바탕으로 만들어졌다. 지형주는 이 작품을 비극적 인물을 음악적으로 구원한 작품으로 해석하고 있다. 글 전체에서 서사와 음악의 구체적 설명을 통해 오페라의 실연(實演)에 대한 궁금증을 유발한다. 이영조(1943-) 음악에 대해 이해도가 높은 저자의 비교적 간략하지만 정확한 해석으로 우리의 전통음악과 서양오페라 전통이 어떻게 음악적 구성 속에 녹아들었으며 이를 통해 내러티브를 살려내고 있는지 설명하고 있다. 각 배역들은 라이트 모티브를 가지고 있고 이를 통해 등장인물의 성격과 각 인물간의 관계를 표현한다. 중요한 상황

또한 모티브를 가지고 있어, 이 모든 모티브들이 대립하며 변형 된다는 것이 흥미로웠다.

작곡가 이영조는 “독일에 유학하여 바그너의 오페라에 심취하”여 “바그너의 영향아래³⁾” 있었다. 〈처용〉에서 “서구 비극의 전형적인 비장미를 갖추고 있다는 점에서 바그너식 오페라와 맥락을 같이⁴⁾” 하며, 바그너의 음악극의 장치인 ‘라이트모티브’ 즉, ‘유도동기’를 적극 활용하였다 한다. 바그너는 오페라를 종합예술(Gesamtkunstwerk)로 정의하며 대본까지 직접 쓴 것으로도 유명한데, 여기에서 김의경(1936-2016)의 대본이 어떻게 작곡가 이영조의 치밀한 음악적 구성으로 표현될 수 있었는지, 대본가와 작곡가 사이의 작업방식과 이를 통한 상호 조화는 어떻게 가능했는지의 문이 들었다.

국가적 행사인 올림픽을 앞두고 국가적 지원으로 올려진 〈처용〉은 대형오페라로 한국의 오페라 현실로는 감당하기 버거운 대규모 3관 편성으로 되어있는 것이 사실이지만 소재의 보편성과 음악의 실험성이 역사 속으로 그냥 사라지기에는 아까운 오페라라는 생각이 든다.

2. “죽음에 대면한 인간의 모습을 음악적으로 그리는 방법” (이민희)

다섯 편의 우리 오페라 중 〈김부장의 죽음〉은 가장 최근 작품이다(2020년 2월 5-8일, 세종문화회관 S씨어터 초연). 저자는 이 작품에서 작곡가 오예승(1976)이 어떻게 죽음을 음악으로 표현하는지 설명한다. 원작은 톨스토이(1829-1910)의 단편소설 「이반 일리치의 죽음」으로, ‘죽음’이라는 주제를 통하여 인간의 삶이 무엇인지 생각하게 한다. 대본가 신영선에 의해 시간과 배경을 우리의 현대사회로 옮겨왔는데, 이질감 없이 우리의 사회상에 그대로 표현해 내었다는 것이 흥미로웠다. 거의 이백년 전 러시아의 소설 속 주인공이 “‘한국의 남성가장’에 대한 클리셰적인 묘사⁵⁾”로 탈바꿈하였는데 이를 저자는 평범하고 보편적인 삶에서 시작해 주제로 나아가는 톨스토이의 문학적 특성에서 온 것으로 설명하고 있다.

핵심주제인 ‘죽음’을 표현하기 위해 음악의 운용방식과 인용을 사용하였다고 한다. 예를 들어 생상의 〈동물의 사육제 中 백조〉의 ‘백조선율’, 동요 〈우리집은 내손으로 지을꺼예요〉처럼 익숙한 선율들이 여러 상황 속에 사용되었고, ‘러시아 로망스’, ‘셰이킬로스 비문에 적힌 선율과 가

3) 음악미학연구회 엮음, 오희숙·이용숙 책임편집, 『오페라 속의 미학 III. 오페라, 동아시아의 목소리를 담다』, 20.

4) 앞의 책, 26.

5) 앞의 책 32.

사, 찬송가, 동요’, 장례미사에 쓰이는 〈디에스 이레〉등 죽음에 관련된 음악을 인용하였다. 다양한 음악적 장치를 통해 죽음을 표현하였는데, 특히 음악적 표현뿐만 아니라 “소리내기 까다로운 음정이나 앙상블을 능숙하게 구사하는 성악가의 노련함을 지켜보며, 죽음이라는 감각이 연상시키는 예민하고 때로는 신경질적인, 형언할 수 없는 복합적인 감정을 상상하게 된다”며 “관객들이 무조음악을 연행(演行)할 때 벌어지는 퍼포먼스적인 특성을 극의 맥락 안에서 인식할 수 있다⁶⁾”고 해석하였다. 음악으로 표현하는 것 뿐 만 아니라 음악을 연주하는 행위로도 주제를 표현했다는 점이 흥미로웠다.

오페라의 발전을 위해서는 다양한 규모의 오페라의 발전이 필요하다고 생각한다. 특히 실험적 작품을 통한 새로운 도전이 필수적이라고 생각하는데, 저자는 〈김부장의 죽음〉이 소극장 오페라의 매력을 부각시키고 있음을 주목한다. 간소한 소품과 조명, 그리고 스크린을 통해서 주제를 더욱 강렬하게 보여주고, 개별적 목소리를 갖고 있는 앙상블이 실내악적인 분위기로 소박하고 친밀한 감정을 부여하며, 관객가까이에서 노래하는 성악가를 통해 극도의 현전성(現前性)을 주며 죽음을 가까이 경험하게 한다고 주장한다. 음악적 장치뿐만 아니라 공간도 표현도구로 사용하는 공연 예술로서의 오페라를 다시 한 번 생각해보게 되었다.

3. “통속으로 피어오르는 예술, 인간을 담다” (강지영)

“통속으로 피어오르는 예술, 인간을 담다”는 저자의 오페라 〈1945〉에 대한 애정을 듬뿍 느끼게 한다. 필자도 유일하게 직접 본 오페라로 2018 평창동계올림픽을 기념하여 국가 브랜드 창작오페라를 만든다는 문화체육관광부의 ‘창작오페라 제작 프로젝트’의 일환으로 기획되었고, 3.1운동과 대한민국 임시정부수립 100주년을 기념하여 제작된 대형프로젝트였다. 대형 프로젝트답게 많은 오페라관계자들과 음악관계자들의 기대 속에 예술의 전당 오페라하우스에서 2019년 9월 초연되었다.

〈1945〉는 작곡가 최우정(1968-)와 배삼식(1970-)의 대본으로 작곡 되었다. “경계선 가장 바깥에 위태롭게 서 있는 인물”인 동시에 “고통과 절망 속에서도 끊임없이 무언가를 욕망하고 투쟁하면서 삶을 향해 나아가는 생동감 있는 인물?”인 두 주인공을 통해 “민족이나 국가, 역사라는 이름하에 타인에 대한 보편적인 공감과 이타심을 잃어버린 현실을 아프게 꼬집는⁸⁾” 작품이다. 이

6) 앞의 책 38.

7) 앞의 책 52.

오페라의 초연 당시의 프로그램 노트의 저자인 동시에 이미 (1945)로 두 편의 논문을 쓴 저자는 대본가와 작곡가의 의도를 충분히 이해하고 인용하여 오페라에 대한 정확하고 다양한 정보와 이해를 제공한다. 서사와 서사 속 등장인물들의 캐릭터를 살리는 음악적 장치를 일목요연하게 설명한다. 특히 동요, 트로트, 창가, 군가 등의 익숙한 재료를 재가공하는 과정과 이러한 새로운 시도들 안에서 유럽오페라전통을 어떤 식으로 사용하였는지 알려준다. 글 전체에서 저자의 오페라 (1945)에 대한 애정과 자부심, 그리고 거기에서 나오는 긍정적인 시선이 느껴졌다.

4. “고독사 노인들의 애끓는 저승길, 유쾌한 웃음으로 풀어내다” (손민경)

“고독사 노인들의 애끓는 저승길, 유쾌한 웃음으로 풀어내다”는 오페라에 대한 정보를 자세하고 알기 쉽게 설명하고 있다. 작곡가 나실인(1979-)의 풍자극 <블랙리코더>는 윤미현 작가의 노인 시리즈의 연극 중 한편인 <찬장할머니네 집에서>를 원작으로 하는데, 작가가 직접 대본을 썼다. 등장인물의 상황과 성격에 따라 개성 있는 이름과 이에 따른 다양한 성부를 부여한 것이 흥미로웠다. 그리고 이들의 서사와 음악적 표현이 저자의 유려한 글 솜씨로 서술되어 마치 음악이 들리는 듯하였다.

저자는 인물들의 관계와 이들의 성격을 드러내기 위한 다양한 중창의 사용에 주목하였다. 솔로아리아로 내면의 치열한 의식을 드러내는 서양의 오페라와 비교하며 중창에 담긴 공동체와의 ‘대화’를 통해 ‘내면’의 목소리를 드러냄을 보여준다. 이런 방식이 청중들과의 공감대를 한층 끌어 올린다고 평가하였다. 재즈, 탱고를 비롯하여 우리의 선율인 트로트, 동요, 국악 등이 오페라 안에서 인용됨을 자세히 설명한다. 익숙한 선율위에 우리가 일상에서 흔히 쓰는 어휘들로 가사를 입혀 삶의 친숙성을 보여주고 관객들에게 등장인물들을 설득시킨다고 한다. 여러 음악적 요소들로 오페라의 장면을 표현하는 것은 설명하는데, 극의 말미에 등장하는 리코더 연주에 대한 부분이 흥미로웠다. 제목에 명시되어 있는 악기, ‘리코더’로 주제를 표현하는 신선한 방식을 소개 한다. 여기에서 소개되는 치밀하지만 친근하게 메시지를 전달하는 <블랙리코더>가 한국 창작 오페라로서, 우리만의 ‘블랙코메디’ 영역을 만들었음을 저자는 조심스럽게 주장하고 있다.

8) 앞의 책 53.

5. “전통과 현대의 경계에 선 오페라의 대중화” (이진주)

다음 글은 박창민의 오페라 <베비장전>을 소개하고 있다. 판소리가 원작이지만 현재는 서사만 남아있는 <베비장전>을 강문숙의 대본으로 오페라화 하였다. 저자는 <베비장전>이 제주도를 배경으로 해학, 관능, 낭만, 이국적 요소를 두루 갖추고 있어 음악극으로서 매력적인 소재를 갖고 있지만 풍자극이 될 수 없는 서사적인 한계를 갖고 있음을 설명한다. 풍자극 대신 관객들이 가볍게 웃으며 즐길 수 있는 ‘흥겨운 놀이판’으로 만들었음에 주목하는데, 즉 인간의 욕망에 충실한 주인공의 어수룩함에 관객들이 죄의식 없이 웃을 수 있게 가벼운 해학으로 서사를 풀어낸 점이다. 즐거움을 주는 대중적 오페라로 만들기 위해 설명된 음악적 장치들이 흥미롭다. 예를 들어 익숙한 음악적 클리셰와 미국 애니메이션과 슬랩스틱 코미디에 자주 사용되어 우리 귀에 익숙한 ‘웃긴 음악(funny music)’⁹⁾의 사용이다. 또한 전통국악보다는 신민요나 국악가요를 사용하였음을 보여준다. 저자는 <베비장전>을 사랑도 서사도 가볍게 다루며 온전히 즐거움을 주는 것에 집중한 오페라로, 토속적인 음악으로 대중과 소통하는 전통소재의 대중적 오페라로 정의하고 있다.

언급된 한국의 창작오페라들에는 <처용가>를 제외하고는 모두 ‘대중적’이라는 화두에 집중하고 있다. 우리의 오페라 현실에서 살아남기 위해 창작오페라의 작곡가들과 공연기획자들이 모두 집중하고 있는 부분이라는 것을 여실히 보여준다. 관객 없이는 존재하기 힘든 공연예술 장르이기에 당연한 화두이지만 대중들에게 사랑받기위해 대중의 입맛에 맞추어 진입장벽을 낮추는 것만이 오페라 발전을 위한 길일까? 여기에는 의문이 남는다.

우리의 창작오페라를 소개한 글 뒤로 중국의 오페라 한편과 일본의 오페라 두 편이 소개되고 있다. 각기 개성이 다른 세편의 오페라를 통해 창작오페라에 대한 생각이 더 확장 될 수 있었다.

6. “진시황 vs. 마오쩌둥, 탄둔의 선택은?” (김석영)

오페라 <진시황>(The First Emperor, 2006)은 중국의 작곡가 탄둔(Tan Dun 1957-)이 미국의 메트로폴리탄 오페라의 위촉으로 미국에서 영어로 공연된 작품이다. 하지만 제목에서 알 수 있듯이 중국의 역사적 사실을 기반으로 쓴 대본-작곡가 탄둔과 하진(1956-)의 공동집필-에 중국의 작곡가에 의해 중국의 전통음악이 가미된 오페라로, 단순히 중국배경과 음악인용으로 쓴 푸치니

9) 앞의 책 101.

(Giacomo Puccini 1858-1924)의 <투란도트>와는 차별성을 갖고 있다. “진시황 vs. 마오쩌둥, 탄둔의 선택은?”에서 저자는 오페라를 둘러싼 정치적 의문의 답과 작곡가의 진의(眞意)를 음악 안에서 찾고 있다. 오페라의 중심인물인 진시황은 중화인민공화국의 전 주석인 마오쩌둥(1893-1976)이 숭배했던 인물로 이 오페라를 정치적으로 이해하려는 견해가 있고 충분한 설득력도 갖는다. 여기에 대해 저자는 탄둔이 오페라 <진시황>을 통해 구현하고자 했던 것은 진시황도 마오쩌둥도 아니라고 주장한다. 그가 구현하고자 했던 것을 이 오페라의 원작인 영화 <진송>이 오페라로 각색되며 뒤바뀐 설정들에서 찾고 있는데, 특히 탄둔이 서양오페라 양식 안에 중국의 경극을 녹여내 만들어낸 무속의례와 서안의 소리에 바탕을 둔 “진송”합창곡, “노예들의 합창”을 비교하며 자신의 뿌리인 초나라(후난성 장사)의 음악을 오페라의 전면에 내세우며 작곡가의 정체성을 찾아가는 여정에 주목한다. “중국과 미국을 넘나들며 동서양의 문화적 차이와 유사성에 대해 고민하고 이를 음악에 반영해 청중들에게 들려주는 탄둔의 모습을 볼 때 그는 분명 세계시민적 정체성을 형성하고 있다¹⁰⁾”고 정의 하며 더 나아가 자신의 출생지인 후난성(초나라)의 음악이 반영된 무속의례가 탄둔이 진정 보여주고자 했던 고유의 음악이며 자신의 정체성이 담긴 음악의 승리를 보여주고자 했다고 주장한다. 결국 자신의 정체성을 찾아가는 여정을 이 오페라에 담았는데 “동양 혹은 서양은 없고 인간만이 존재할 뿐”이라는 탄둔의 말이 역으로 자신의 중국적 정체성을 강조하고 있어 21세기의 시대상을 잘 반영하고 있다고 마무리하고 있다. 가장 한국적인 것이 세계적인 것이라는 K-Cultur 신드롬을 설명하는 가장 흔한 말이 있다. 여기에서 더 나아가 가장 나다운 것이 세계적인 것이라는 말로 연결 되는 듯, 저자의 오페라 <진시황>에 대한 해석은 우리의 창작문화 활동에 하나의 모티브를 제공할 수 있을 것 같다.

7. “무해한 이야기의 역설” (배모정)

“무해한 이야기의 역설”은 일본의 국민오페라로 불리는 <유즈르>에 대한 예술 사회학적 성격연구라고 명시하고 있다.¹¹⁾ 민담 “학녀방”을 모티브로 담아 쓴 소설을 바탕으로 극작가 기노시타 준지(1914-2006)가 쓴 연극 <유즈르>는 이미 일본에서 큰 인기를 얻고 있었다. 이는 2차세계대전의 패전국으로서 일본이 바라던 여성상을 담고 있기 때문이라고 해석하고 있다. 연극을 오페라로 제

10) 앞의 책 123.

11) 앞의 책 132.

작하려고 했을 때 극작가의 오페라에 대한 반감으로 처음엔 허락되지 않았는데 “단어 하나하나에 음악을 일치시킬 것, 연극과 같은 스텝을 기용할 것”¹²⁾을 조건으로 〈유르즈〉의 오페라화를 허락하게 된다. 우여곡절 끝에 단 이쿠마(1924-2002)에 의해 작곡되어 〈유르즈〉는 1952년에 오사카에서 초연되었다. 초연된 당시 즉, 1950년대는 서양오페라를 일본어로 번역하여 공연하는 것은 물론이고 일본 고유의 오페라 문화를 만들어 나가기 위한 창작오페라 운동이 일어나고 있었다. 이러한 분위기를 바탕으로 작품의 성공을 위해 음악과 언어의 결합을 고려하여 초연의 참여했던 성악가들과 극단 관계자들의 토의와 점검으로 일본어를 오페라의 음절단위로 밀착시켰으며 이는 오페라 성공에 밑거름이 되었다고 한다. 연극이 민담의 세계를 담은 만큼 단순하고 간결한 극적공간의 짜임새와 내러티브 구조를 오페라에서도 그대로 살려내었음을 설명한다. 또한 이를 표현하는 악기의 선별과 배치에 있어 절제와 축약을 원칙으로 극을 살려냈다고 한다. 이 글에서 음악에 대한 설명보다는 서사와 그 바탕에 대한 사회학적인 설명이 주를 이룬다. 음악적인 부분을 조금 더 설명했으면 어땠을까? 하는 아쉬움이 남는다. 성악가인 필자에게는 일본어를 음악에 붙이는 과정이 출연진과 스텝의 상의 하에 이루어졌다는 부분이 인상적이었고 우리도 이런 시도를 해본다면 어떨까 하는 바람을 갖게 되었다.

8. “포용과 다가섬의 미학” (테루이 타카유키)

“포용과 다가섬의 미학”을 보여주는 오소카와 토시오(1955-)의 오페라 〈고요한 바다〉는 많은 것을 시사해주었다. 우리의 창작오페라는 물론이고 중국, 일본의 오페라들도 자국의 음악을 오페라에 녹여내어 그 정체성을 드러내는 것이 일반적인데 〈고요한 바다〉는 음악적 표현에서 그 어떤 일본적인 색채도 넣지 않은 오페라라고 한다. 작곡가와 원작자 -히라타 오리자(1962-)가 모두 일본인이며 2011년 일본의 대지진의 피해자들을 위한 작은 레퀴엠으로서, 함부르크 국립오페라극장의 위촉으로 작곡되어 독일에서 독일 대본가 -한나 뒤브겐(1977-)에 의해 독일어로 초연되었다고 하더라도 이례적인 일이 아닐 수 없다. 일본전통 예능인 노의 레파토리중 〈스미다가와〉에 기초를 두고 구성하였지만 작가적 해석을 가미하여 전혀 새로운 결말을 보여준다. 즉 〈스미다가와〉에서는 아들을 잃은 주인공이 현실로 돌아오지만 오페라 〈고요한 바다〉에서는 주인공의 아픔을 인정하며 끝난다. 오페라는 지진피해로 인해 죽은 자들을 위한 레퀴엠인 동시에 재앙에서 살아남은 자들을 위

12) 앞의 책 138.

로 하는데 그 초점을 맞추었다고 설명하고 있다. 오페라의 특별장치로서 시를 노래하는 합창이 지속적인 감7화음으로 극을 감싸는데, 처음엔 낯설었던 감7화음이 반복되어 익숙해지며 포용하고 다가설 수 있는 경험을 하게 한다고 설명한다. 즉 고통 받은 자들을 이해하고 포용하는 태도를 설득하고 있다고 말한다. 창작극으로서 작곡가의 정체성을 드러내야한다는 강박감을 내려놓고 주제에 몰입한 것이 새로웠다. 또한 정치적 색깔 없이 국가대재앙의 희생자와 그 가족들을 온전히 위로하는 작품으로서 레퀴엠의 존재가 부럽고 절실하게 느껴졌다.

다양한 우리 창작오페라는 물론이고 아시아의 창작오페라를 한꺼번에 책속에서 접하게 되어 너무나 반가웠다. 음악미학적 측면에서 다각적으로 접근하려는 학자들의 노력이 느껴졌고, 이를 통해 오페라를 보며 혼자 생각했던 부분을 보완하고 생각하지 못했던 부분을 알게 되었다.

매력적인 공연예술로서의 우리 창작오페라가 한국적인 소재와 대중성이라는 강박에서 벗어나 더욱 다양한 주제와 음악적 요소들을 사용하여 표현하면 어떨까? 오페라는 음악, 문학, 미술, 연극, 무용을 모두 담을 수 있고, 작곡가, 대본가, 연출가, 연주가, 성악가, 등 다양한 분야의 사람들의 공동으로 작업하는 장르이다. 그만큼 다양한 각도에서 과감한 시도가 가능한 분야이다. 또한 대형 오페라뿐 아니라 소극장용 오페라의 실험을 통해 대중들에게 듣는 즐거움과 동시에 보는 즐거움을 주고 여기에서 더 나아가 예술의 경지를 경험하게 하는 장르로서의 오페라를 기대하게 되었다. 이를 위해서는 오페라를 창작하는 이들 뿐 아니라 이런 창작을 비판적으로 바라보며 새로운 아이디어들을 제공하는 학자들의 계속되는 연구도 반드시 필요하다는 생각을 하게 되었다. 계속되는 오페라관련 저서들, 특히 ‘오페라속의 미학’ 다음 시리즈를 바래본다.

