

독립된 음악창작 카테고리로서의 ‘소극장오페라’에 대한 고찰: 오페라 <김부장의 죽음>, <신 살의 남자>, <허난설헌>을 중심으로*

이민희(충남대학교 예술문화연구소, 전임연구원)

1. 들어가면서

1950년 최초의 창작오페라 <춘향전>(현제명 작곡)이 등장한 이후 한국에서 ‘오페라’라는 장르는 주요한 음악창작 분야로 자리잡아가고 있으며, 이를 반영하듯 2019년까지 초연된 창작오페라의 수는 총 190개로 집계된다.¹⁾ 하지만 창작오페라의 양적 성장에도 불구하고 ‘오페라’에 대한 장르적 연구 및 세분화는 이루어지지 않은 채다.

특히 국내에서는 오페라 프로덕션의 규모 및 공연장소의 크기를 가늠케 하는 ‘소극장’ 혹은 ‘대극장’ 등의 분류조차 부재한 상황이다. 국내의 언론 및 문헌 안에서 ‘소극장오페라’라는 언급이 시작된 것은 1982년부터이나,²⁾ 이에 대한 이론이나 개념은 정립된 바가 없기 때문이다. 대신 이 단어는 작은 규모의 객석을 가진 극장에서 공연되는 모든 오페라를 거칠게 지칭하는 용어에 가깝다. 이러한 맥락에서 1999년 출범한 ‘한국소극장오페라축제’는 작은 규모의 오페라를 무대에 올리려는 시도를 꾸준히 해왔다. 하지만 이러한 ‘소극장오페라’에 대한 열망은 학계의 비평과 후속연구가 제대로 뒷받침되지 않은 현장에서의 자생적인 흐름에 더 가깝다.

* 이 논문은 2018년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF-2018S1A5B8069753)

1) 전정임, “2000년 이후 한국오페라의 현황과 변모 양상에 대한 연구: 초연 작품을 중심으로,” 『음악학』 28/2 (2020), 8.

2) 최애경, “백병동의 실내오페라 <이화부부>(異化夫婦) 연구,” 『이화음악논집』 24/2, (2020), 각주 12.

본 논문의 필자는 한국의 창작오페라에 대한 창작 및 담론이 형성되는 과정에서 ‘오페라’를 단일한 카테고리로 상상해왔으며, 이 때문에 오페라에 대한 창작·비평·관람이 혼란스러운 양상을 띠고 있다고 보았다. 실제로 ‘한국오페라’ 혹은 ‘한국창작오페라’라고 불리는 한국에서 새롭게 작곡된 오페라에 대한 대부분의 비판이 ‘오페라’라는 커다란 총합에 대해 느슨하게 반복되어 왔기 때문이다. 이를테면 한국 창작오페라의 소재는 역사적 인물이나 고전문학에 머물며, 이는 결국 공감대 형성에 실패하게 된다거나,³⁾ ‘위인전’에 가까운 작품이 많다는⁴⁾ 언급 등이 그 예다.

이에 본 논문의 필자는 한국오페라에 대한 본격적인 담론이 작동하기 위해서는 ‘오페라’에 대한 장르적 세분화가 필요하며, 그 중 하나가 ‘소극장오페라’라고 보았다. 무엇보다도 본 필자는 ‘소극장’이라는 매개(media)의 특성에서 파생된 오페라의 서사적, 음악적, 극적, 체험적 특성에 대한 분명한 이해를 통해 ‘소극장오페라’라는 카테고리를 명확하게 인식할 수 있다고 보았다.

즉 본 논문은 지금까지 작곡된 몇몇 소극장오페라의 음악 및 서사, 그리고 현재까지 진행된 소극장오페라에 관련된 담론 등을 체계적으로 분석함으로써 기존에 애매모호하게 사용되던 ‘소극장오페라’라는 명칭을 독립된 음악창작 카테고리로 분리해내고자 한다. 이를 위해 본 논문에서는 창작오페라 <김부장의 죽음>(오예승 작곡, 2020), <쉰 살의 남자>(성세인 작곡, 2013), <허난설헌>(권지원 작곡, 2018)을 집중적으로 다룬다.

세 편의 오페라는 2013-2020년에 초연된 작품들로서 각기 다양한 형태로 ‘소극장’이라는 공간과 상호작용하며 인상적인 특성을 보여준다. 또한 세 편의 작품은 국립오페라단 창작팩토리 제작지원작 및 공연예술창작산실 올해의 신작,⁵⁾ 그리고 서울문화재단의 생애최초 창작지원 등 최근 일반화된 오페라에 대한 ‘제작지원사업’의 결과물이라는 공통점을 갖고 있다.

무엇보다도 세 편의 오페라는 이어지는 <표 1>처럼 첫째, 소재·서사·관점의 다변화, 둘째, 현전성(現前性)의 극대화, 셋째, 음악적이고 극적인 실험, 넷째, 변화한 연출을 통한 작품의 재해석 등의 속성을 교차하면서 공유한다. 이런 특징들은 지금까지 ‘소극장오페라’의 특성을 제기할 때 반복적으로 언급되던 ‘제작비의 절감으로 인한 공연의 용이성’이나 ‘대극장에 비해 연기의 비중이 높은 것’ 등의 일반적인 속성에서 한발 더 나아간 것들로서, 그간 잘 언급되지 않았거나 간과되었던 사항들이다. 더 나아가 ‘작품’과 ‘공간’을 중심에 두고 도출한 서사적·체험적·음악적·연출적 속성들이다.

3) 손수연, “한국 창작오페라 소재의 특징 분석과 전개양상에 관한 연구,” 『문화콘텐츠연구』 5 (2015), 45.

4) 임효정, “[interview_이건용 작곡가 인연의 힘을 누가 막으랴,” 웹진 월간무브, 2017년 12월.

<http://www.ithemove.com/news/articleView.html?idxno=572> [2020년 4월 10일 접속].

5) ‘공연예술창작산실’이란 작품의 제작에서부터 유통까지를 단계적으로 지원함으로써 우수 창작 레퍼토리를 발굴하는 한국문화예술위원회의 프로그램이다.

	김부장의 죽음	쉰 살의 남자	허난설헌
소개·서사·관점의 다변화	V	V	V
현전성의 극대화	V	V	
음악적이고 극적인 실험		V	V
변화한 연출을 통한 작품의 재해석	V		

〈표 1〉 본 논문의 연구대상인 오페라가 보여주는 속성들

또한 본 논문에서는 세 편의 오페라에서 도출한 네 개의 속성을 상술하는 과정에서 이 오페라를 제외한 1950-2020년 작곡된 창작오페라 수편 역시 함께 언급하고자 한다. 이 경우 ‘소극장 오페라’라는 범주에서 언급되는 작품들은 ‘대극장’이 아닌 ‘소극장’ 규모에서 초연되었거나, 혹은 재연을 거치며 소극장에 맞는 규모로 작품의 편곡 및 연출을 바꾼 것들이다.

본 연구를 통해 독립된 음악창작 카테고리로서의 ‘소극장오페라’가 분명하게 자리매김 될 수 있을 것이다. 또한 오페라 혹은 한국의 창작오페라 등의 단일 카테고리를 대상으로 진행했던 다양한 분석 및 연구 등이 ‘소극장오페라’라는 세분화된 카테고리를 통해 보다 정교하게 이뤄질 수 있을 것이다.

2. 소극장오페라에 대한 기존 논의

국내 음악계에서 ‘소극장오페라’라는 명칭은 1982년 국립극장 소극장에서 공연된 작곡가 메노티(G. C. Menotti, 1911-2007)의 〈무당〉(*The Medium*)과 〈전화〉(*The Telephone*)를 지칭하며 처음 등장했다.⁶⁾ 다만 이 명칭은 오페라를 올리는 공간이 대극장이 아닌 작은 무대일 경우에 두루 쓰였으며, 해당 작품이 처음부터 ‘소극장’을 염두에 두고 작곡되었든, 아니면 그랜드오페라⁷⁾를 각색을 통해 소극장용으로 바꾸었던 구분하지 않는다. 또한 ‘소극장’이라 불리는 무대 및 객석규모 또한 애매모호한 것이 사실이다.⁸⁾ 이러한 상황 안에서 첫째, 옳이 소극장을 위해 창작된 오페라, 둘

6) 최애경, “백병동의 실내오페라 《이화부부》(異化夫婦) 연구,” 각주 12.

7) 본 논문에서는 ‘소극장오페라’의 대립적인 개념으로 그랜드오페라(Grand Opera) 그리고 대극장오페라라는 표현을 사용하였다.

8) 본 논문에서는 극장의 명칭에 ‘대극장’ 혹은 ‘소극장’이라는 언급이 직접적으로 있는 경우를 제외하고는 각 극장의 객석수에 따라 ‘소극장’을 선별하였다. 이런 맥락에서 노원문화예술회관은 600석의 중극장, 세종문화회관 M시어터는 609석의 중극장, 국립극장 달오름극장은 512석의 중극장, 마포아트센터 아트홀맥은 733석의 중극장, 치악예술관은 600석의 중극장, 구로아트밸리 예술극장은 579석의 중극장, 평택북부문화예술회관은

째, 외국에서 창작된 그랜드오페라의 소극장용으로의 각색 및 번안, 셋째, 외국에서 창작된 잘 알려지지 않은 소규모 오페라가 모두 ‘소극장오페라’라는 범주 안에서 논의됐다. 한발 더 나아가 일부 오페라단에서는 오페라를 준비하는 과정에서 진행되는 워크숍이나 트라이아웃 형태의 약식무대 또한 소극장오페라라는 맥락에서 다루곤 했다.

첫 번째 범주에 해당하는 소극장오페라의 대표적인 예는 1985년 이강백 대본에 공석준이 작곡을 한 〈결혼〉이다. 이 작품은 국립극장 소극장에서 초연된 후 이듬해인 1986년 3월 소극장 산울림에서 공연됐으며⁹⁾ 그 후에도 여러 차례 재공연됐다. 이외에도 1980년대부터 몇몇 창작오페라가 ‘소극장오페라’라는 수사와 함께 작은 공간에서의 공연을 염두에 둔 채 작곡됐다. 〈표 2〉는 1950년에서 2020년까지 초연된 창작오페라 중 명시적으로 ‘소극장’이라 지칭된 곳에서 초연된 작품만을 추린 것이다.¹⁰⁾

표에 언급된 작품 모두를 본 논문에서 논의하고자 하는 ‘독립된 음악창작 카테고리로서의 소극장오페라’라고 지칭하기는 어렵지만, 상당수는 ‘소극장오페라’로 지칭할만한 뚜렷한 속성을 보여준다. 음악학자 최애경은 이 중 1980년대에 창작된 박재열의 〈초분〉, 공석준의 〈결혼〉, 백병동의 〈이화부부〉 등이 ‘소극장오페라 운동’의 시초가 되었다고 언급하기도 하였다.¹¹⁾

한편, 기존의 대극장용 작품을 소극장용으로 각색 및 번안한 두 번째 카테고리 및 잘 알려지지 않았던 기존의 소규모 오페라를 무대에 올리는 세 번째 카테고리는 다양한 오페라 단체에 의해 산발적으로, 그러나 비교적 꾸준히 공연되어 왔다.

631석의 중극장으로 분류하여 ‘소극장’ 논의에서 제외하였고, 고양 어울림누리 어울림극장은 1200석의 대극장으로, 그리고 그 이외의 다양한 지방의 문화회관 등은 대극장으로 분류하였다. 또한 호암아트홀의 경우 1985-2002년까지는 866석이었으나 이후 수리를 거쳐 643석으로 조정되었는데 전반적으로 중극장 규모로 파악하였다.

다만 연극이나 뮤지컬과 달리 오페라 분야에서는 ‘중극장’에 대한 인식 및 구분이 명확하지 않아, 본 논문에서 언급하고 있는 소극장오페라의 일부 특징이나 속성이 중극장 규모에서 나타나는 경우도 있었다. 이를 가장 잘 보여주는 것이 예술의전당 토월극장이다. 이 극장은 1004석 규모이나 1980-1990년대의 많은 기사 및 문헌에서 ‘소극장’의 맥락에서 언급하고 있어, 본 논문에서도 소극장오페라의 연구대상으로 분류하였다.

9) “吳鉉明(오현명)씨 아들이 오페라 「결혼」 연출,” 『조선일보』, 1985년 9월 19일.; “오페라 「小劇場(소극장) 공연」 잇달아,” 『동아일보』, 1986년 3월 19일.

10) 다만 앞서 각주 8에서 언급했듯, 예술의전당 토월극장 등은 예외적으로 논의에 포함시켰다.

11) 최애경, “백병동의 실내오페라 《이화부부》(異化夫婦) 연구,” 137-138.

작곡가	제목	초연날짜	장소	오페라단
박재열	초분	1983.09.14-16	국립극장 소극장	국립오페라단
공석준	결혼	1985.10.04-05	국립극장 소극장	국립오페라단
백병동	이화부부	1986.10.08-11	국립극장 소극장	국립오페라단
홍연택	성춘향을 찾습니다	1988.12.02-05	국립극장 소극장	국립오페라단
박영근	보석과 여인	1991.09.04-07	국립극장 소극장	국립오페라단
이연국	오페아줄리아의 순교	1994.11.18	국립극장 소극장	서울오페라앙상블
강석희	초월	1997.10.03-05	예술의전당 토월극장	삶과꿈싱어즈
김경중	둘이서 한 발로	1999.02.24-28	국립극장 소극장	서울오페라앙상블
백병동	사랑의 빛	1999.05.20-23	예술의전당 토월극장	서울오페라앙상블
이건용	봄봄	2001.01.19-20	일본신국립극장 중극장	국립오페라단
나인용	부자유친	2002.03.20-24	예술의전당 토월극장	
이영지	한국에서 온 편지	2005.09.03-04	광주문화예술회관 소극장	빛소리오페라단
진규영	불목하나의 연가	2009.09.24	영산아트홀	
황호준	아랑	2010.12.16-19	예술의전당 토월극장	국립오페라단
이근형	나는 이중섭이다	2012.05.18	의정부예술의전당 소극장	코리아체임버오페라단
오이돈	소리마녀의 비밀상자	2016.05.28	대전예술의전당 앙상블홀	솔리스트디바
이범식	아름다운 뚝나바위	2016.09.02-03	CTS아트홀	CTS오페라단
최현석	불량 심청	2016.10.27	꿈의숲아트센터 퍼포먼스홀	라벨라오페라단
유대안	날피와 원님의 사랑	2017.07.07	대구 서구문화회관	
권지원	허난설헌	2018.12.20-21	SCC홀	크리에이티브 유니언 난중지
성용원	밤할머니	2019.11.30	고양어울림누리 별모래극장	엠펙타이보컬앙상블
오예승	김부장의 죽음	2020.02.05-08	새중문화회관 S씨어터	오페라뱅크

〈표 2〉 소극장에서 초연된 창작오페라 목록

대표적으로 국립오페라단은 ‘소극장오페라시리즈’라는 명칭 아래 소극장을 위한 창작오페라는 물론 다양한 유형의 소극장오페라를 선보여 왔다. 이를테면 1986년 3월 24-27일까지 국립극장 소극장에서 공연된 도니제티(G. Donizetti, 1797-1848)의 〈루치아〉(*Lucia di Lammermoor*)는 그랜드오페라를 소극장용으로 각색한 대표적인 예로 꼽을 수 있을 것이다. 이 작품은 원작의 오케스트레이션을 피아노 반주로 편곡해 공연했다.¹²⁾ 이외에도 국립오페라단에서는 〈표 2〉에서 언급

12) “오페라 小劇場(소극장)공연 잇달아,” 『동아일보』, 1986년 3월 19일.

한 창작오페라의 다양한 초연을 포함하여 1987년 메노티의 〈전화〉와 파사티에리(T. Pasatieri, 1945-)의 〈시노르 델루조〉(*Signor Deluso*),¹³⁾ 1989년 〈결혼〉과 〈시노르 델루조〉,¹⁴⁾ 1991년 〈결혼〉,¹⁵⁾ 1996년 모차르트의 〈바스티앙군과 바스티엔양〉(*Bastien und Bastienne*)과 〈시노르 델루조〉,¹⁶⁾ 1994년 하이든의 〈사랑의 승리〉(*La vera costanza*), 1995년 〈무당〉¹⁷⁾ 등을 무대에 올렸다.¹⁸⁾ 대부분이 단막의 희극오페라 혹은 오페라부파 류의 작품들이다. 〈결혼〉, 〈전화〉, 〈시노르 델루조〉 등 몇몇 작품이 반복해서 공연되는 점이 눈에 띈다.

예술의전당의 조성진 예술감독이 기획해 1997년 8월 21-28일 토월극장에 올린 브리튼(B. Britten, 1913-1976)의 〈앨버트 헤링〉(*Albert Herring*),¹⁹⁾ 1998년 7월 24일-8월 2일 토월극장에서 모차르트의 원작을 조성진 연출 및 각색으로 재해석한 〈여자는 다 그래〉(*Così fan tutte*) 역시 ‘소극장오페라’라는 명칭으로 홍보됐다.²⁰⁾ 이외에도 1998년 12월 18-21일 서울시립오페라단이 세종문화회관 소강당에 올린 훔퍼딩크(E. Humperdinck, 1854-1921)의 〈헨젤과 그레텔〉(*Hänsel und Gretel*), 1998년 12월 14-19일 서울 여해문화공간에서 공연된 메노티의 〈아말과 밤에 찾아온 손님〉(*Amahl and the Night Visitors*) 등이 소극장오페라로 소개된 바 있으며,²¹⁾ 프리마오페라단은 1995년 3월 17-19일 예술의전당 토월극장에서 메노티의 〈노처녀와 도둑〉(*The Old Maid and the Thief*), 푸치니(G. Puccini, 1858-1924)의 〈수녀 안젤리카〉(*Suor Angelica*)를 ‘소극장오페라 운동’의 일환으로 무대에 올렸다.²²⁾

이와 같은 소극장오페라는 1980-1990년대에 창단한 몇몇 오페라 단체에 의해 직접적으로 주도되었다. 이를테면 원지수는 “오페라의 대중화” 그리고 “생활 속의 오페라”라는 기치를 내걸고 1987년 ‘한국오페라소극장’을 창단했으며,²³⁾ 김일규는 상설 공연되는 소극장오페라를 표방하며 1983년 ‘오페라상설무대’를 만들고 1987년 5월 〈젊은 베르테르의 슬픔〉 등을 공연하며 “대중을 위한 소극장 오페라운동”을 주장한 바 있다.²⁴⁾ 1994년 9월에는 장수동의 ‘서울오페라앙상블’이 예술

13) “국립오페라단 2개작품 공연,” 『매일경제』, 1987년 10월 5일.

14) “國(국)·市立(시립)오페라단 나란히 公演(공연)무대,” 『경향신문』, 1989년 6월 14일.

15) “콘서트,” 『조선일보』, 1993년 5월 21일.

16) 1996년 공연에서는 “델루조 아저씨”라는 명칭으로 공연이 진행됐으나, 본 논문에서는 이를 “시노르 델루조”로 통일하였다. 조운찬, “12살 모차르트작(작) 오페라 「바스티앙군...」 무대에,” 『경향신문』, 1996년 5월 4일.

17) “베르디가 작곡한 ‘유럽판 배비장전’ 「팔스타프」 국립극장 무대 올린다,” 『조선일보』, 1995년 3월 16일.

18) “국립오페라단 「사랑의 승리」 공연,” 『경향신문』, 1994년 4월 2일.

19) “현대오페라 어렵다는 생각 버려야,” 『조선일보』, 1997년 8월 21일.

20) 유윤중, “여자의 속마음 그린 오페라 모차르트의 ‘코지 판 투테,’” 『동아일보』, 1998년 7월 22일.

21) 김용운, “오페라 5편 불꽃 대결,” 『조선일보』, 1998년 12월 15일.

22) “프리마 오페라단 5주년 무대,” 『조선일보』, 1995년 3월 11일.

23) “클래식음악(음악) 大衆化(대중화) 모색,” 『매일경제』, 1987년 2월 16일.

의전당 자유소극장에서 드뷔시(C. Debussy, 1862-1918)의 <펠레아스와 멜리장드>(Pelléas et Mélisande)를 올리며 창단했고,²⁵⁾ 이듬해인 1995년 4월 폴랑(F. Poulenc, 1899-1963)의 <목소리>(La Voix Humaine) 및 울프페라리(E. Wolf-Ferrari, 1876-1948)의 <스잔나의 비밀>(Segreto di Susanna) 등을 공연한²⁶⁾ 것을 시작으로 현재까지 활발한 활동을 계속해오고 있다.

‘예술음악무대’ 역시 소극장오페라의 활성화를 목표로 하며 1994년 2월 18-20일 예술의전당 토월극장에서 창립공연으로 오페라 <잔니스키키>(Gianni Schicchi)를 번안·각색한 <김중달의 유언>을 무대에 올렸다.²⁷⁾ 이외에도 1995년 림스키코르사코프(N. Rimsky-Korsakov, 1844-1908)의 <모차르트와 살리에리>(Mozart and Salieri)와 로르칭(A. Lortzing, 1801-1851)의 <오페라 연습>(Die Opemprobe), 1996년 <아말과 밤에 찾아온 손님>과 <오페라 연습>,²⁸⁾ 1997년 모차르트의 <돈조반니>(Don Giovanni)를 번안·각색하고 주인공의 이름을 조반노, 안나정 등으로 바꾼 <조반노의 최후>²⁹⁾ 및 <아말과 밤에 찾아온 손님> 등을 꾸준히 공연했다.³⁰⁾ 이 밖에 문호근의 ‘한국음악극연구소’, 김진원의 ‘현대오페라단’ 등이 소극장오페라를 추구한 단체로 기록되어 있다.³¹⁾

이들의 집단적인 흐름은 일종의 ‘소극장오페라 운동’이라는 형태로 감지되기도 하지만, 해당 단체들이 느슨한 연합을 이뤄 한국소극장오페라축제를 출범시킴으로써 그 형태를 분명히 하는 것으로 보인다. 1999년 시작된 제1회 한국소극장오페라축제에서는 작품들이 “모두 우리말로 공연되는 것이 특징”이라는 설명과 함께 한우리오페라단, 광인성악연주회, 국립오페라단, 서울오페라 앙상블, 세종오페라단이 연합해 김경중의 <둘이서 한발로> 초연을 비롯하여 기존 창작곡인 <결혼>, <보석과 여인>, 번역오페라 <시노르 텔루조>, 도니제티의 <초인종>(Il campanello), 로르칭의 <오페라 속의 오페라>, 그리고 모차르트의 <피가로의 결혼>(Le mariage de Figaro)을 번안한 <박과장의 결혼작전>을 무대에 올렸다.³²⁾ 한국소극장오페라축제는 잠시 중단되기도 하였으나 2021년 현재까지 이어져 19회째를 맞았다.³³⁾

이와 같은 다양한 단체에 의해 반복적으로 주창됐던 소극장오페라의 나아갈 방향, 혹은

24) “오페라 ‘젊은 베르테르의 슬픔’ 구성 돋보여,” 『동아일보』, 1987년 5월 27일.

25) 한혜진, “작은 오페라 출생신고,” 『경향신문』, 1994년 8월 13일.

26) “봄맞이 무대 오페라 푸짐,” 『조선일보』, 1995년 4월 16일.

27) “콘서트,” 『조선일보』, 1994년 2월 18일.

28) “문화퀵런더 주말매거진,” 『경향신문』, 1995년 11월 12일.

29) “번안오페라 ‘조반노의 최후,’” 『매일경제』, 1997년 10월 3일.

30) 고명섭, “오페라 ‘아말과...’ 공연,” 『한겨레』, 1997년 12월 2일.

31) 오중석, “오페라도 小劇場(소극장)시대,” 『조선일보』, 1987년 4월 24일.

32) 김보협, “연극 같은 시트콤 닮은 ‘작은 오페라’ 축제,” 『한겨레』, 1999년 1월 25일. 로르칭의 <오페라 속의 오페라>는 앞서 언급했던 <오페라 연습>과 동일한 작품이다.

33) 『시어터플러스』, 2021년 3월 21호, 132쪽

당위성은 다음의 몇 가지로 요약된다. 첫째, 이들은 대형오페라에서 탈피하여 “소규모 무대에서 일반 청중과 친숙하게 만나 오페라 인구의 저변확대를 꾀해 보자는” 취지를 갖고 있었으며,³⁴⁾ 소극장을 ‘문턱이 낮은’ 대중성을 창출할 수 있는 공간으로 상상했다. 또한 이들은 소극장에서 작은 규모의 오페라를 ‘장기간’ 즉 상설공연함으로써 오페라를 향유하는 인구를 늘리고, 성악인의 설 곳을 마련하고자 했다. 이런 맥락에서 소극장오페라는 “오페라를 고급예술이 아닌 연극, 영화와 같은 대중예술로 인식시키는데 가장 효과적인 방법”³⁵⁾이라거나, “오페라가 부르주아의 전유물처럼 되어 있는 서구에서도 소극장오페라 등 오페라 대중화작업을 과제로 삼고 있다”³⁶⁾는 의견이 등장한다. 즉 소극장오페라에 대한 공연현장의 담론 대부분은 대중성 및 관객의 저변확대라는 기치와 함께였다.

다만, 유사한 시기에 일어났던 연극의 소극장운동을 살펴볼 때 ‘대중성의 확보’라는 목표가 다소 추상적인 구호라는 비판을 제기할 수 있을 것이다. 이를테면 1980년대 미리내소극장, 국립극장 실험무대, 문예회관 소극장, 바탕골소극장, 산울림소극장, 그리고 공간사랑 등에서 연극의 소극장운동이 전개된 바 있으며,³⁷⁾ 그 중 특히 공간사랑은 춤, 미술, 비디오아트 등 다양한 장르의 만남 및 실험적인 작업이 이뤄지는 곳으로 주목을 받았다. 하지만 공간사랑은 “적당히 현대적인 공간의 분위기는 공간과 인연 맺은 사람들에게 일종의 엘리트 의식”을 심어줄 수 있었고, 그것은 “밥은 먹지 않아도 예술이란 무형의 기체와 검은 커피만 마셔도 살 수 있을 것이라는 환상”³⁸⁾ 등으로 기억되기도 한다. 이는 소극장이라는 장소가 모두에게 열린 너른 곳이었다기보다는 소수 엘리트 예술가와 향유자들의 아비투스(habitus)를 확인하는 ‘문턱이 높은’ 공간으로 작동할 수 있다는 것을 의미한다.

또한 소극장오페라와 ‘대중성’을 문제의식 없이 연결시키는 것은, ‘고상한 관람이 일어나는 상위 체계’로 대형 오페라를 상징하고, 이에 도달하기 위한 ‘준비단계’로 소극장을 상상하며, ‘소극장오페라’가 무엇인지에 대한 진지한 고민 없이 상설공연되는 작은 규모의 오페라에 대중들이 몰려들 것이라는 낙관론을 전제로 한다. 하지만 2021년 현재 소극장 문화가 독립적인 영역으로 막대한 영향력을 행사하고 있는 연극 및 뮤지컬계, 특히 상업적인 연극 및 뮤지컬이 해마다 수백 편씩 관객을 만나는 대학로의 경우에도, ‘소극장’이라는 형태 자체가 ‘대중성’으로 전부 이어지지 않는다는 사실을 명백히 확인할 수 있다.

34) 이연재, “小劇場(소극장) 오페라 活性化(활성화),” 『경향신문』, 1987년 2월 12일.

35) 오중석, “오페라도 小劇場(소극장)시대.”

36) “文化(문화)행사,” 『매일경제』, 1985년 9월 28일.

37) “춤소극장운동(—小劇場運動)” 한국민족문화대백과사전. <http://encykorea.aks.ac.kr/Contents/SearchNavi?keyword=%EC%86%8C%EA%B7%B9%EC%9E%A5&ridx=1&tot=16> [2021년 4월 10일 접속].

38) 김태원, “[소극장 (5)] 소극장과 문화적 유토피아,” 『공연과리뷰』 21/4 (2015), 112-117.

둘째, 소극장오페라에 대한 기존의 언급은 이 카테고리를 제작비가 많이 드는 대극장오페라 프로덕션의 어려움을 직접적으로 타파할 수 있는 방편으로 생각해왔다. 이는 그 동안 오페라의 발전이 더디었던 이유가 “비용이 많이 드는 대규모 무대에 치중해왔기 때문”³⁹⁾이라는 진단과 함께 하며, 이런 맥락에서 서울오페라앙상블의 장수동은 “오페라 극장 개관 이후 무대에 오른 작품들이 [...] 외국연출가, 지휘자를 초빙하는데 거액을 쓰고 [...] 국내 오페라계가 자체 발전의지를 보이지 않고 있”으며, “한번 무대를 올리는데 최소 2억 원의 거액이 들어 재력이 뒷받침되지 않으면 오페라를 하고 싶어도 할 수 없는 현실을 타파해야 한다”고 주장한다.⁴⁰⁾ 1997년을 결산하는 한 기사에서 “불황의 여파로 작은음악회가 늘”었다고 소개하는 것⁴¹⁾ 또한 소극장오페라의 본질을 ‘제작비 절감’으로 인식하는 태도로 볼 수 있다.

셋째, 소극장오페라를 대형오페라를 만들기 위한 준비단계나, 신인들이 실력을 쌓을 수 있는 예비무대로 보기도 한다. 예울음악무대의 대표 김선자는 “작은 무대를 통해 기량을 축적한 성악인들이 더 큰 무대로 진출하는 과정이 정착되어야만 우리 성악계도 변화할 수 있다고 생각”한다고 말하고 있으며⁴²⁾ 1995년 국립오페라단의 박수길 단장은 “신인들이 작은 무대에서 경험을 쌓은 뒤 큰 무대로 진출하는 연수프로그램”의 일환으로 소극장오페라를 거론하고 있다. 실제로 1995년 5월 20-25일 국립극장 소극장에서 공연된 <무당>은 신인을 위한 오디션 및 8주간의 연기자-스태프 연수과정을 진행한 바 있다.⁴³⁾

이외에도 소극장오페라는 원어공연이 아닌 우리말을 사용함으로써 오페라의 관람 ‘문턱’을 낮춘다는 점, 그리고 연기력이 중요한 요소로 부각된다는 점이 자주 언급되었다. 다만 이와 같은 논의들은 ‘새롭게 창작된’ 소극장오페라와, ‘기존에 존재했던’ 오페라를 소극장용으로 만든 것 등이 섞여 있는 탓에, 소극장오페라의 속성 자체를 애매모호하게 만든다. 또한 ‘창작된’ 소극장오페라에 한정할 경우, 이런 유형의 창작오페라가 보여주는 음악적 속성이나 서사적 특성, 그리고 관객의 경험이나 체험적인 부분에 대한 고민은 찾아보기 어렵다. 따라서 독립된 음악창작 카테고리로서의 ‘소극장오페라’에 대한 음악적, 서사적, 연출적, 그리고 관객의 체험적인 측면에 있어서 새로운 접근과 연구가 필요한 실정이다.

39) “첫 1인(인)오페라 곧 登場(등장),” 『경향신문』, 1986년 3월 27일.

40) 한혜진, “작은 오페라 출생신고.”

41) “불황여파 ‘작은 음악회’ 늘어 97 음악계 결산,” 『매일경제』, 1997년 12월 24일.

42) 신복레, “소극장오페라 단역 출연 김신자 교수 “작은무대 많아야 젊은 성악도들 성장,” 『동아일보』, 1995년 11월 9일.

43) “베르디가 작곡한 ‘유럽판 배비장전’ 「팔스타프」 국립극장 무대 올린다.”

3. 소재 · 서사 · 관점의 다변화

한국의 창작오페라는 소재적인 측면에 있어 고전문학을 주로 사용한다거나, 역사적 인물과 영웅 설화에 관련된 위인 중심의 이야기가 대부분이라거나, 종교적 인물이 주인공으로 등장하는 경우가 많다는 점 등이 지적되어 왔다.⁴⁴⁾ 즉 한국의 창작오페라의 소재 및 주인공은 ‘춘향전’ 혹은 ‘열사 유관순’, 그리고 종교적 위인인 ‘손양원’ 등으로 대표할 수 있으며, 이와 같은 경향은 통계로도 확인이 가능하다. 1950-1999년에 초연된 오페라 중 ‘인물’이나 ‘역사’, ‘고전문’을 바탕으로 직접 대본을 새롭게 쓴 것이 전체 44작품 중 28작품이며,⁴⁵⁾ 2000-2019년에는 전체 146작품 중 94작품으로,⁴⁶⁾ 2000년대 이전과 이후를 합하면 창작오페라 전체의 64퍼센트를 차지한다.

이와 같은 소재의 편중은 창작오페라가 “[...] 위인전이 많아 소모적이라고 생각”한다거나,⁴⁷⁾ 특히 고전문학을 소재로 하는 오페라들이 “관객들에게 진부하다는 선입견”을 안겨주었고,⁴⁸⁾ 역사나 영웅설화의 경우에는 드라마적 요소를 고려하지 않은 작품이 많아 공감대 형성에 실패했으며, 결국 창작오페라가 “시대착오적인 세계관이나 흑백논리의 권선징악과 같은 단순함”⁴⁹⁾을 보여준다는 지적으로까지 이어진다.

주목할 것은 위와 같은 한국 창작오페라의 소재적 편향성을 만들어내는 오페라의 상연무대가 주로 ‘대극장’이며, 그 공간에 모인 이들이 지역 주민들인 경우가 많고, 이와 같은 관객에게 어울리는 오페라란 웅장한 합창으로 뒷받침되고 명쾌한 서사와 함께하는, 영웅적인 지역의 인물을 소재로 하는 경우가 대부분이라는 점이다. 즉 ‘부여’의 문화회관에서 공연되는 ‘계백장군’은 통계상으로는 위인전 류의 천편일률적인 창작관습의 하나로 보일지 몰라도, 지역민들이 자신의 지역인을 다룬 작품을 지역공동체와 함께 대극장에서 관람하는 행위를 통해 충분히 의미있는 관극 경험이 될 수 있다.

즉 오페라를 단일한 카테고리로 상정하고, 그 전체에 대해 소재 및 주제를 비판하기보다는, 상당수의 창작오페라가 ‘대극장’이라는 공간을 중심으로 작곡됐다는 것을 인식할 필요가 있다. 이런 작품은 지자체에서 지원하는 제작비와 그로인해 얻고자 하는 효과, 무엇보다도 해당 극을 보

44) 손수연, “한국 창작오페라 소재의 특징 분석과 전개양상에 관한 연구,” 45.

45) 전정인, “2000년 이후 한국오페라의 현황과 변모 양상에 대한 연구: 초연 작품을 중심으로,” 18.

46) 전정인, 위의 글, 26.

47) 임효정, “[interview_이건용 작곡가 인연의 힘을 누가 막으랴.]”

48) 손수연, “한국 창작오페라 소재의 특징 분석과 전개양상에 관한 연구,” 45.

49) 이경분, “문학오페라(음악극) 연구 - 〈동승〉, 〈부자유친〉, 〈보리스를 위한 파티〉를 중심으로,” 『음악학』 12 (2005), 110.

는 관객의 수요에 맞추어 어느 정도의 일관성을 갖게 된 측면이 있기 때문이다. 동시에 이런 속성은 본 논문에서 제시하고자 하는 '소극장오페라'의 소재 및 주제들이 '작은 공간'의 '소규모 관객'을 대상으로 하기에, 기존에 비판받던 '대극장' 위주의 오페라들과는 다른 결을 가질 수밖에 없다는 사실을 인식하게 한다. '소극장오페라'의 외형을 한 창작오페라의 경우 수백명이 부르는 웅장한 합창과 장엄한 오케스트레이션이 없는 대신 개인의 내밀한 이야기를 풀어놓거나, 문학이나 철학 등에 기반하는 독특한 텍스트를 사색적으로 그려내는 것이 가능해지는 것이다.

이와 같은 새로운 유형의 소재 및 서사를 갖는 오페라의 등장은 이경분에 의해서는 '문학오페라'라는 흐름으로 감지되었고,⁵⁰⁾ 소극장오페라 축제나 대구의 오페라축제에서 "[...] 몇몇 소규모의 '문학오페라'가 공연되었다는 점은 주목할만하다"고 언급된 바 있다.⁵¹⁾ 또한 전정임에 의해서는 '문학이라는 타 장르를 오페라 대본화'한 작품으로 포착되기도 하였다.⁵²⁾ 하지만 이런 연구들은 '문학오페라'라는 낯선 명칭을 사용하고, 단지 대본을 '타 장르에서 가져온 것'이라는 포괄적인 설명을 제시할 뿐, '소극장'과 '대극장'의 구분에 따른 소재 및 주제의 차별화 및 시선의 유연성에 대해서는 깊이 숙고하지 않는다.

본 장에서는 기존의 영웅주의나 위인전 류에서 벗어난 새로운 유형의 소재 및 서사, 그리고 관점이라는 것이 '소극장'이라는 공간을 기반으로 하는 오페라가 가질 수 있는 특성임을 실제 예를 들어 보여주고자 한다. 무엇보다도 소극장에는 웅장한 울림의 오케스트레이션을 함께 청취하며 '공동체의식'을 느낄 지역민 혹은 교인 집단이 존재하지 않기에, 새로운 시선과 새로운 관점 그리고 기존의 서사를 비트는 다양한 시도가 가능하다.

이들테면 오예송의 <김부장의 죽음>은 지극히 평범한 소시민 '김부장'을 소재로 삼아 '죽음'이라는 모든 인간이 겪는 상황을 철학적으로 그리고 있으며, 성세인의 <흰 살의 남자>는 사람의 나이듦과 젊음이라는 추상적인 개념을 무대극으로 풀어낸다. 이 작품들은 각각 톨스토이와 괴테의 원작을 각색한 것으로, 단지 문학작품을 각색했다는 점이 중요하다기보다는 이와 같은 소재 및 주제를 '작은 무대'에 가져옴으로써 보다 다양한 시선, 다양한 관점, 그리고 해석의 즐거움을 가능케 한다는 데 의의가 있다.⁵³⁾ 한편 권지원의 <허난설현>은 언뜻 보면 '영웅' 중심의 기존 주제를 답습하는 것 같지만 소극장이라는 무대 안에서 세밀한 필치로 허난설현의 '일상'과 '시'를 노래한다. 이

50) 이경분, 위의 글, 109-110.

51) 이경분, 위의 글, 126.

52) 전정임, "2000년 이후 한국오페라의 현황과 변모 양상에 대한 연구: 초연 작품을 중심으로," 18, 26.

53) 이 경우 기존의 문학작품을 원작으로 하는 '모든' 오페라가 소극장오페라는 아니다. 또한 소극장오페라라고 해서 항상 문학작품을 원작으로 하는 것은 아니다. 다만 소극장오페라가 기존의 문학작품을 원작으로 삼음으로써 소재·서사·관점의 다양성을 보여주는 경우를 자주 볼 수 있다.

작품 안에서 여성화자의 목소리는 물론 주변 인물들의 대사나 행동들이 잔잔한 방식으로 표현됨으로써, ‘집단으로 존재하는 대규모의 관중’이 아닌, 작은 공간에 홀로 자리에 앉아있는 ‘개인’에게 울림을 준다.

3.1. 평범한 사람의 질병과 죽음 체험, <김부장의 죽음>

<김부장의 죽음>은 공연예술창작산실 ‘올해의 신작’으로 뽑혀 2020년 2월 5-8일 세종문화회관 S시어터에서 초연된 소극장오페라다.⁵⁴⁾ 서곡과 에필로그를 포함한 총 14장의 단막 구성으로, 톨스토이의 『이반 일리치의 죽음』을 신영선이 각색하고 작곡가 오예승⁵⁵⁾이 곡을 붙였다.

원작 『이반 일리치의 죽음』에 등장하는 일리치는 정부 관리의 아들로 태어난 인물로, 많은 사람이 선망하는 판사가 되어 좋은 가문의 딸과 결혼한다. 하지만 성공가도 가운데서 알 수 없는 공허함에 시달린다. 완벽한 아내에게 권태를 느끼며 가정생활에 회의감을 갖게 되고 일중독에 빠지기 때문이다. 그러던 어느 날 일리치는 아주 작은 부상을 입게 되고, 이것이 원인이 되어 45세에 죽음을 맞이한다. 그리고 그는 죽음 직전에 이르러서야 자신이 진정으로 원하던 것이 가족의 사랑이었음을 깨닫는다.

즉 『이반 일리치의 죽음』은 죽음을 앞둔 일리치, 그리고 죽어가는 사람을 주위에서 지켜보는 이들을 그려냄으로써 삶과 죽음이란 과연 무엇인지를 보여준다. “죽음과 삶의 문제를 날카롭고 상세하게 다루고 있는 작품”이 바로 『이반 일리치의 죽음』이며, 죽음에 대한 서술을 통해 결과적으로는 “우리가 깨달아야 하는 삶의 진리가 무엇일까를 진지하게 탐구”하게 하는 것이다.⁵⁶⁾

<김부장의 죽음>은 신영선이 각색한 대본을 바탕으로 ‘김부장’이라는 인물 안에 ‘일리치’를 투영한다. 원작 속 일리치가 아내 및 자식과 함께 성공가도를 달리며 지극히 사회적인 삶을 살았던 인물인 것처럼, 김부장 역시 20세기 한국이라는 시대적 배경 위에서 동시대의 전형적인 남성

54) 2019년 5월에 작품의 일부를 시연하는 쇼케이스가 열렸으며, 이어 2018년도 창작산실 지원작 5편 중 2편이 선정된 2019년도 공연예술창작산실 ‘올해의 신작’으로 오페라단 오페라뱅크에 의해 제작되어 초연됐다. 이 작품은 2020년 제13회 대한민국 오페라대상 창작오페라부분 최우수상을 수상했으며 2021년 제19회 한국소극장오페라축제의 개막작으로 선정되어 예술의전당 자유소극장에서 재연됐다.

55) 작곡가 오예승(1976-)은 연세대학교 작곡과를 졸업한 후 뉴욕대학교에서 작곡 및 영상음악으로 석사학위를 받았다. 이후 UCLA에서 작곡전공 박사학위를 받았으며 UCLA 평생교육원의 레코딩 엔지니어링 및 영화음악 과정을 수료했다. 임지선, 크라우스(I. Krouse), 치하라(P. Chihara)를 사사했으며, 대표작으로 피아노와 내레이션을 위한 <봄이 오는 소리>, 오페라 <김부장의 죽음>, 오페라 <파파가든> 등이 있다. 현재 한국예술종합학교 전통예술원, 연세대학교에서 강의하고 있다.

56) 정막래, 김용일, “『이반 일리치의 죽음』에 나타난 일상적 삶의 분석,” 『철학연구』 1/79 (2001), 286.

가부장 신화 그 자체로 거듭난다. 오페라가 그려내는 것 역시 다큐멘터리적인 재현 대상으로서의 '김영호'가 아니라, 유형화되고 일반화된 인간 그 자체로서의 '김부장'이다. 즉 이 극은 초반에 '김부장'이라는 거의 익명에 가까운 평범한 중년 남성의 이야기를 클리셰와 같이 그려내고, 후반부에는 이 남자의 '죽음 그 자체'에 집중하며, 결국 이를 보편적인 층위의 죽음에 대한 서사로 확장시킨다.

이와 같은 서사는 작품이 기반하고 있는 톨스토이의 작품에 드러난 죽음을 다루는 방식과도 일치한다. 즉 톨스토이의 문학작품은 개별화나 개성화, 다의성, 다양성과는 완전히 다른 방향으로 사람의 묘사에 대한 '일반화'를 이뤄내는데,⁵⁷⁾ 이는 톨스토이의 작품이 "사소한 것들 속에서 정신적 삶의 세부로 나아가는" 방식을 통해, 즉 서사 속 "사소한 것들"로 대상을 그려냄으로써 이뤄진다.⁵⁸⁾ <김부장의 죽음> 역시 마찬가지다. '김부장'은 '영웅'이 아니며, 남들이 모르는 기상천외한 사건을 겪지도 않는다. 너무도 사소하고 평범하며, 잘 기억도 나지 않는 일상을 지내고 있기에, 그는 사람의 죽음에 대한 일반적인 묘사체로 기능할 수 있게 되었다.

이처럼 <김부장의 죽음>은 특수하지 않은 대상을 소재로 하며, 이 주인공이 병에 들어 죽게 되는 과정을 그린다든 점에서 기존의 웅장하고 자극적인, 영웅주의적인 대극장의 주인공과는 구분된다. 이 작품을 감상하는 관객들 또한 '집단'의 일원으로 극에 공감하기보다는, '개인'으로서 사색하고 성찰하며 극 속 인물을 바라보게 된다. 보편적인 인간으로서의 김부장의 모습 안에 자기 자신을 투영하는 방식으로 작품을 감상하게 되는 것이다.

3.2. 초현실적이고 수수께끼 같은 서사구조와 추상적 가치에 대한 갈구, <쉰 살의 남자>

<쉰 살의 남자>는 국립오페라단 창작팩토리 제작지원작으로 선정되어 2013년 2월 22-23일 부평아트센터 해누리극장에서 "THE 50"이라는 제목으로 초연된 작품으로, 괴테(J. W. v. Goethe, 1749-1832)가 쓴 소설 『쉰 살의 남자』(Der Mann von fünfzig Jahren)를 원작으로 하는 2막 8장의 오페라다. 본 논문에서는 2016년 5월 13-15일 예술의전당 자유소극장에서 10인 규모로 축소된 오케스트라 및 작곡가 성세인,⁵⁹⁾ 대본가 조정일, 이곤 연출과 함께 공연됐던 소극장 버전을 중심으로

57) 강명수, "톨스토이의 <이반 일리치의 죽음>과 체호프의 <지루한 이야기>에 나타난 '일반화'와 '개별화'의 문제," 『노어노문학』 14/2 (2002), 110-111.

58) 강명수, 위의 글, 각주 8.

59) 작곡가 성세인(1974)은 안양대 작곡과 학사, 한국예술종합학교 전문사 및 독일 프랑크푸르트 국립음대에서 작곡과 석사학위를 받았으며, 오스트리아 그라츠 국립음대 작곡과 석사 후 과정을 졸업했다. 2009년 오케스

논의를 진행하고자 한다.⁶⁰⁾ 〈쉰 살의 남자〉는 줄거리가 초현실적이며, 일반적인 맥락에서 주인공의 극 중 행동 방향을 짐작하기가 어렵다. 다음은 〈쉰 살의 남자〉의 줄거리를 요약한 것이다.

1막

남작부인의 집. 소령이 남작부인의 집에 도착하고 남작부인과 그의 딸 힐라리에가 맞이한다. 소령은 힐라리에와 자신의 아들을 결혼시킬 생각이다. 그런데 남작부인은 힐라리에가 소령을 좋아하고 있다고 깜짝 선언을 한다. 소령은 젊고 아름다운 힐라리에가 어찌서 다 늙은 자신을 좋아하는지 알 수 없지만, 설레는 마음과 함께 혼란에 휩싸인다.

새로운 사랑을 시작하게 된 소령은 자기보다 훨씬 젊어 보이는 배우에게 젊음의 비법을 물어본다. 배우는 화장을 해보라고 조언한다. 소령은 아름다운 신부가 신랑을 떠나는 꿈을 꾸기도 하는데, 잠을 깬 후에는 힐라리에의 애정 공세를 마치 꿈같이 느낀다.

소령의 아들인 플라비오는 소령을 보고 멋지다고 인사치레를 한다. 그런데 갑자기 아들이 나이 든 여가수와 사랑에 빠졌다고 이야기한다. 소령은 아들의 발언에 당황하지만, 힐라리에와 자신이 결혼하고, 아들이 여가수와 결혼을 하면 해피엔딩이 될 것 같다고 생각한다. 아들도 이에 동의한다.

소령과 플라비오가 극장을 찾는다. 여가수가 매력을 뽐내며 무대에서 노래를 부르고, 플라비오는 여가수에 홀린 듯 그녀를 쫓아가 열렬하게 구애한다. 하지만 플라비오는 여가수에게 청혼을 하지는 못한 상태로, 아버지 소령에게 자신의 청혼 이야기를 대신 해달라고 부탁한다. 이에 소령은 여가수를 찾아가간다. 하지만 여가수는 아들 플라비오가 아닌 아버지 소령에게 마음이 있다고 고백한다.

2막

남작부인의 집. 남작부인과 힐라리에가 혼수로 준비한 물건을 늘어놓고 감상하며, 지금은 겨울이지만 봄이 오기를 기다린다. 그런데 갑자기 플라비오가 피투성이가 되어 들어온다. 플라비오는 여가수와 사랑에 실패해서 제정신이 아니다. 한편, 소령의 친구인 배우는 플라비오가 그동안 술에 취해 극장에 자주 쳐들어왔으며 여가수가 그를 외면했다는 것을 알고 있다. 소령은 분장실로 가 여가수를 만난다. 여가수는

트리를 위한 〈산 I〉(散 I)으로 한민족창작음악축전 본상을 수상했고, 2003년 프리오디오 아트 페스티벌, 전국 타악기 작곡콩쿨, 2002년 국제대구현대음악제, 대한민국 창작 합창축제, 2000년 국제통영현대음악제 등 다수의 음악제 및 콩쿠르에서 입상했다. 대표작으로는 오페라 〈쉰 살의 남자〉(2013), 〈시절인연〉(2009), 두 대의 플루트를 위한 〈협주곡〉(2017), 바이올린 솔로를 위한 〈영원 III〉(*Ewigkeit III*, 2018) 등이 있다. 현재 안양대학교 작곡과 겸임교수 및 자인오페라앙상블 대표다.

- 60) 초연에서는 성세인 작곡 및 극본, 박상연 연출, 이안 코이즌베악 드라마투르그, 이민형 지휘와 함께 TIMP앙상블이 연주를 맡았다. 이후 2014년 문화체육관광부와 한국문화예술위원회의 오페라 창작산실 우수작품제공연 지원사업에 선정되어 국립중앙박물관 극장 용에서 2015년 1월 23-24일 재공연됐으며, 최이순이 연출을, 황미나가 지휘를 담당했다. 이 프로덕션에서는 주요 등장인물이 7명으로 늘어나고 합창단이 추가됐으며 오페스트라 규모가 커졌다. 한편, 이 작품은 2016년 5월 13-15일 예술의전당 자유소극장에서 열린 제7회 대한민국오페라페스티벌에서 다시 공연됐다. 이때에는 작곡가 자신이 이 오페라를 위해 결성한 자인오페라앙상블이 공연을 주관했으며, 조정일이 대본을 쓰고, 이병욱이 지휘를, 이곤이 연출을 맡았다.

본인이 나이가 들었으며 그 모습을 화장으로 감추고 있다고 이야기한다. 그러면서 자신에게 마음이 없어 보이는 소령에 대한 사랑을 포기한다. 이제 소령과 여기수는 서로를 이해하고 관계를 마무리한다.

플라비오와 힐라리에는 산책을 나가기로 약속했고, 먼저 도착한 플라비오가 자신이 쓴 시로 노래를 만들고 있다. 플라비오는 ‘줄라이카’라는 이름을 부르며 사랑을 노래한다. 힐라리에는 이 모습을 지켜보며 ‘줄라이카’라는 이름을 질투하게 되는데, 그러는 마음을 자신도 이해할 수 없다. 그런데 플라비오가 옆에 놓여 있던 아버지의 옷을 걸친다. 순간 힐라리에는 소스라치게 놀란다. 자신이 사랑하는 소령의 옷을 입은 그 아들이, 소령을 너무나 닮은 것이다. 그때 플라비오가 사랑스러운 눈빛으로 힐라리에는를 향해 다가온다. 힐라리에는 순간 자신이 누구를 사랑했는지 혼란스럽다.

장면이 바뀌어 플라비오와 힐라리에는가 뽀뽀 얼어붙은 강물 위를 걷는다. 플라비오는 힐라리에는에게 사랑을 고백하고, 둘은 사랑의 노래를 부른다. 이들이 포옹하는 가운데 소령이 강을 따라 다가온다. 소령은 이들이 이 순간에도 모른 채 젊은 연인들이 자아내는 아름다운 분위기에 감탄한다. 소령은 두 사람을 방해하지 않으려고 지나가는데, 힐라리에는가 소령을 발견한다. 당황한 힐라리에는 미끄러져 넘어지고, 소령과 플라비오가 그녀를 향해 동시에 움직이는 순간 얼음이 깨지기 시작한다. 곧 세 사람 모두 얼음 위에 멈춰 선다. 플라비오는 아버지에게 가까이 오지 말라고 소리치고, 소령은 머뭇거린다. 그 사이 플라비오와 힐라리에는가 천천히 강에서 빠져나간다. 소령은 문득 자기가 밝은 들장미를 발견하며 안타까워한다. 얼음장이 깨져 그 아래로 강물이 드러나고 달이 물에 비치는 가운데, 혼자 남은 소령이 나이 들어 빠져버린 이를 손에 쥐고 있다. 쓸쓸한 모습이다. 배우가 소령이 보낸 마지막 편지를 들고 있는 가운데, 소령이 얼음강에서 천천히 물러난다.⁶¹⁾

즉 어린 힐라리에는가 아무 이유 없이 쉰 살의 남자에게 호감을 느끼며 결혼한다고 조르는 것, 힐라리에는의 어머니인 남작부인이 이런 상황을 묵과하고 결혼 준비를 도와주는 것, 아들이 짝사랑하던 여기수가 도리어 그 아버지인 쉰 살의 남자를 사랑하는 것 등. 무엇보다도 이런 이야기의 흐름 안에서 주인공 ‘쉰 살의 남자’조차도 아들의 결혼상대자와 아들의 애인이 어째서 자신을 좋아하는지 그 이유를 정확히 알지 못한다. 이를 달리 말하면, 극을 보고 있는 관객 역시 이야기 속 사건이 일어나는 이유를 정확히 알 수 없다는 것을 의미한다.

쉰 살의 남자 곁을 맴돌며 그의 편지를 읽어주거나 조언을 해주는 ‘배우’는 이런 모든 상황을 관망하는 인물이다. 하지만 배우 역시 시인 듯 대사인 듯 모호한 텍스트를 노래하며, 관객에게 극의 흐름을 이해하는데 도움을 준다기보다는 오히려 극을 한층 더 아리송하게 만든다. 결과적으로 이 작품은 극 중 주인공조차 예측할 수 없는 사건의 연속, 각기 다른 태도와 관점으로 움직이는 의중을 알 수 없는 인물들, 그리고 이 모든 상황을 알고는 있지만 선문답하는 수수께끼의 해설자로 채워져 있다.

61) 조정일, 오페라 〈쉰 살의 남자〉 대본, 2016년 버전을 중심으로 요약.

하지만 두 여인의 구애를 받았던 쉰 살의 남자는, 극 마지막에 가서 갑작스럽게 모두에게 멀어지고 다시 혼자가 된다. 그리고 그제서 나이트 자신에게 찾아 온 젊은 여인의 사랑, 화장을 통해 젊어지고자 했던 자신의 욕망 등이 부질없었음을 알게 된다. 극 내내 흐르던 혼란스러운 사건의 연속이 마지막 순간에 이르러 비로소 ‘일반적인’ 상황으로 마무리되고, 영킨 환상 같던 서시는 결국 이 이야기가 실재인지 꿈인지 반신반의하던 늙은 남자의 ‘상념’ 그 자체였음이 드러나는 것이다.

이와 같은 서시는 기승전결의 구도를 갖는 일반적인 드라마와 구분되며, 극 중 주인공 또한 ‘소령’이나 ‘배우’ 등의 배역 명을 갖고 있지만 모두 ‘나이듦’과 ‘욕망’에 대한 상징적인 투영대상일 뿐이다. 무엇보다도 환상 혹은 꿈같은 분위기로 흐르는 극은, 클라이맥스를 향해 돌진한다기 보다는, 매 순간 주인공 소령과 함께 ‘젊음’이란 무엇이고 그것을 욕망하는 행위가 어떤 의미가 있는지에 대해 숙고하게 한다. 작품은 쉰 살의 남자를 토대로 거대담론을 이끌거나 뚜렷한 선악구도를 만들어내지 않으며, 극을 보는 관객이 그들 스스로를 관조하게 만든다. 이런 경험은 ‘개인으로서’, ‘작은 무대’를 바라보며 형성되는 것으로서, 대극장에서 느낄 수 있는 압도적인 공동체적 체험과는 거리가 멀다.

3.3. 섬세하게 그려내는 일상의 풍경. 〈허난설헌〉

〈허난설헌〉은 2018년 하반기 서울문화재단 최초예술지원 음악부문 선정작으로 유화정이 대본 및 연출을, 권지원⁶²⁾이 작곡을 맡아 SCC홀에서 크리에이티브 유니언 난중지에 의해 2018년 12월 20-21일 초연된 단막의 오페라다. 극 안에는 허난설헌과 그의 오빠인 허봉, 그리고 난설헌의 동생이자 『홍길동전』을 쓴 허균이 등장하는 한편, 여기에 난설헌의 시어머니 송씨와 남편 김성립, 그리고 남편의 친구들 및 허씨집안과 연관이 있는 선비들이 나온다. 등장인물이 많아 보이지만 주인공을 제외한 배역은 ‘멀티역’이 여러 역할을 한꺼번에 맡고 있다. 극은 허난설헌을 소재로 다루고 있으며, 그녀가 결혼을 하고 시어머니 및 남편과 소소한 갈등을 겪는 상황, 동시에 허씨집안이 몰락하는 이야기를 그린다.

62) 작곡가 권지원(1977-)은 서울대학교 작곡과를 졸업하고 독일자브리켄 국립음대 작곡과 석사 및 최고연주자학위를 취득했다. 2001년 제64회 조선일보 신인음악회, 제28회 범음악제 젊은 작곡가부문, 2008년 제11회 한민족 창작음악축전 본상 및 독일 라인스베르크 국제오페라 콩쿠르 등에서 입상했다. 대표작으로는 오페라 〈허난설헌〉(2018), 오케스트라를 위한 〈엔트로피〉(2013), 가야금과 피아노를 위한 〈목향〉(2014) 등이 있다. 창작악회, 여성작곡가회, 운지회, 아시아 작곡가 연맹, ISCM, 수원음악학회, 창연학회 회원이며 현재 수원대학교 작곡과 교수다.

극을 여는 것은 어린 시절부터 신동이었던 허난설헌에 대한 묘사다. 허씨 집안의 가풍 아래에서 오빠 허봉의 지원을 받아 뛰어난 작시능력을 갖게 된 난설헌은 행복한 시절을 보낸다. 그러나 오빠 허봉의 주선으로 김침의 아들 김성립과 혼인을 한 후 불행이 시작된다. 남편은 난설헌의 뛰어난 문장실력에 열등감을 느끼고, 시어머니는 며느리의 능력을 인정하지 않기 때문이다. 무엇보다도 글쓰기를 하며 자랐던 난설헌에게 집안 살림은 익숙하지 않으며, 시어머니는 며느리를 이해하지 못한다. 남편 김성립 또한 아내를 보듬기보다는 과거공부를 핑계 삼아 가정에 소홀한 채 기방을 드나든다. 난설헌은 처음에는 남편을 그리워하는 시를 짓기도 하나, 곧 남편과의 결혼에 회의를 느낀다. 그리고 난설헌은 점차 남성 중심의 사회에 파문을 던지는 시 그리고 새로운 세상을 동경하며 현실의 불행을 잊고자 하는 시를 짓는다.⁶³⁾

〈허난설헌〉에서 가장 눈에 띄는 것 중 하나는 동시대적인 느낌을 주는 대사의 처리다. 특히 한국어의 아름다움이 자연스러운 대화로 전달된다는 점이 흥미롭다. 2018년 초연의 경우 대화들은 이를 매끄럽게 소화하는 주연 및 멀티역의 연기를 통해 관객에게 전달됐으며, 노래가 완전히 끝나고 그 뒤에 별도로 뒤따르는 짧은 연극파트로 제시되었다.

극 중 등장인물이 단지 전형적인 악인과 선인의 클리셰에 머문다기보다는 좀 더 섬세한 층위에서 다뤄진다는 점도 지적할 수 있다. 이를테면 송씨는 최근에 볼 수 있는 양가적인 감정을 가진 신세대 시어머니로 인식되는 반면, 며느리 난설헌은 학문에 빠진 다소 답답한 성격으로 느껴진다. 결국 난설헌의 성격이 그저 ‘여장부’나 ‘위인’으로만 그려지지 않음으로써, 남편 김성립이 난설헌의 시구를 받아들면 받아들수록 점점 비뚤어지고 열등감이 커지는 아이러니한 상황이 더 잘 이해될 수 있다. 이와 같은 묘사는 ‘영웅’이나 ‘희대의 비극적 주인공’으로 난설헌을 그리는 것과는 다른 방식이다. 관객 중 누군가는 여전히 난설헌을 전형적인 비련의 여인으로 인식하겠지만, 또 다른 누군가는 난설헌의 시가 주는 아름다움을 어느 정도 사색적인 관점에서 거리감 있게 바라보고, 그녀가 홀로 고립될 수밖에 없었던 상황을 차분하게 고민해 볼 수 있다. 이처럼 ‘시’가 극 안에 병행해 등장하며 어느 정도의 해석적 다양성을 이끌어낼 수 있는 〈허난설헌〉의 서사는, 명백한 악인과 함께하는 대극장의 영웅주의적 작품과는 큰 차이가 있다.

63) 유화정, 오페라 〈허난설헌〉 대본, 2018년 초연 버전을 중심으로 요약.

4. 현전성(現前性)의 극대화

소극장오페라가 갖는 또 다른 속성은 작품을 바라보는 관객들이 ‘대극장’에서와는 다른 시선과 감각으로 무대를 바라보며, 이를 통해 강렬한 ‘현전성’(現前性)을 경험한다는 점이다. 이는 단지 라이브로 진행되는 공연을 보고 느끼게 되는 공연예술의 일반적인 속성으로서의 현전성이라기보다는, ‘소극장’이라는 특수한 공간이 만들어내는, 대극장에서의 공연관람과는 구별되는 ‘새로운 느낌의 체험’에 더 가깝다.

소극장오페라의 ‘현전성’을 끌어내는 기제는, 일차적으로는 작은 규모의 공간에 성악가들이 불과 관객의 1미터 앞에서 노래를 부를 때 느껴지는 생동감 때문일 것이다. 하지만 이보다 더 근본적인 것은 소극장의 무대 및 객석 구조에서 기인한다.

대극장으로 분류되는 일반적인 형태의 대규모 극장은 객석과 무대가 ‘프레임 구조’의 제한을 통해 완전히 분리되어 있으며, 관객은 공간의 한쪽에 앉도록 배치되고 그 반대편에 무대가 설치되는 프로시니엄 무대(proscenium stage)를⁶⁴⁾ 기본으로 하는 경우가 많다. 이런 프로시니엄 무대는 성악가의 노래나 연기를 마치 TV화면 속 이미지를 보듯 멀리서 바라보게 한다.

반면 소극장에서 자주 볼 수 있는 상자형 무대(box stage)는 필요에 따라 객석과 무대 구조를 임의로 변경할 수 있으며,⁶⁵⁾ 개방형 무대나 열린무대(open stage)에서는 객석과 무대가 구분 없이 같은 공간에 위치하기도 한다.⁶⁶⁾ 또한 원형 공연장이나 계단식 공연장은 부채꼴 모양으로 펼쳐진 객석이 무대를 감싸며, 더 나아가서는 객석이 무대를 완전히 빙 둘러싸는 형태로 배치되기도 한다.⁶⁷⁾ 실제로 다양한 실험적 소극장오페라의 초연무대였던 예술의전당 자유소극장은 무대가 바닥에 위치하고, 관객석이 정면에서 그리고 “ㄷ”자 모양으로 마련된 2층에서 무대를 바라보는 구조이며, 세종문화회관 S시어터 역시 무대를 지근거리에서 둘러싼 좌석이 특징적이다.

주목할 것은 이처럼 다양한 형태의 무대 구조를 갖는 소극장이 사실주의적이지 않으며 실제적인 재현이 이뤄지지 않는 새로운 유형의 연극, 모노드라마, 혹은 전통적인 연희 공연들을 차용한 작품들로 관객을 만나며 발전했다는 점이다.⁶⁸⁾ 즉 ‘소극장’이라는 공간은 철학자 페린(P. Phelan)이 주장하는 공연예술 자체의 ‘현존’(presence)으로서의 존재 방식을⁶⁹⁾ 가장 분명하게 체험

64) 국립중앙극장, 『무대예술용어집』, 서울: 국립중앙극장, 2011, 127.

65) 국립중앙극장, 위의 글, 63.

66) 국립중앙극장, 위의 글, 10.

67) 국립중앙극장, 위의 글, 85.

68) 김태희, “1960-1970년대 극장 개념의 분화와 공간의 정치성 연구,” 고려대학교 박사학위논문, 2020, ii.

69) Peggy Phelan, *Unmarked: the politics of performance* (London: New York: Routledge, 1993), 146,

하게 하며, 실험연극이 주는 제의성이나 비사실적 재현, 육체 그 자체와 대면할 수 있는 공간을 가장 적절하게 만들어낸다. 예컨대 아르토(A. Artaud)가 '연극과 형이상학'에서 언급했던 "[...] 형이상학적 성향의 동양연극을 지향하며, 연극에서 텍스트 중심의 재현이 유일한 방식이라는 고정관념을 파기하고, 새로운 감각을 위한 물질언어를 적극적으로 창출"하는 새로운 유형의 연극성⁷⁰⁾이 생성될 수 있는 잠재력을 가진 공간이 바로 '소극장'인 것이다.

유사한 맥락에서 <김부장의 죽음> 속 죽어가는 남자를 바라보는 행위, 그리고 <흰 살의 남자>에 등장하는 젊음을 뺏어내는 플라비오를 대면하는 행위가 작은 규모의 S시어터와 자유소극장에서 진행됐기에 더 강렬한 체험이 될 수 있었다고 주장할 수 있다. 즉 관객은 <김부장의 죽음> 후반에 이르러 '정말로 죽음을 겪는' 남자를 불과 '1미터' 앞에서 바라보게 되는데, 이 체험은 울며 바닥을 기는 성악가의 일그러진 얼굴, 하나하나 성부를 그릴 수 있을 정도로 분명히 청취되는 음향의 열개, 최소한의 이미지와 소품으로 인해 '사실적으로 묘사되지 않은' 무대를 통해서 이뤄지며, 마치 한 사람의 죽음을 날것으로 벗겨놓고 그것을 목격하는 듯한 강렬한 충격을 선사한다. 오페라를 구성하는 다양한 요소들이 그 자체로 육체적이고, 물질적이고, 형이상학적인 무언가가 되어 관객의 몸을 둘러싼 채 등장하는 것이다.

5. 음악적이고 극적인 실험

소극장오페라라는 영역 안에서 음악적이고 극적인 '실험'이 부각되는 것은 어떻게 보면 당연한 것이기도, 동시에 아이러니한 것이기도 하다. 앞서 언급했듯 1980년대부터 진행된 다양한 소극장 오페라에 대한 담론들은 소극장이라는 공간을 '대중성'과 자주 연결시켜왔기 때문이다. 그리고 실제로 여러 번 공연됐던 <시뇨르 델루조> 등은 보다 이해하기 쉬운 조성음악을 기반으로 하고 있으며 <피가로의 결혼>을 번안한 <박 과장의 결혼작전>처럼 친숙한 내용이 '희극'으로 진행되는 경우가 많다.

다만 이런 혼란은 이제까지 논의됐던 소극장오페라라는 범주가 '창작된' 소극장오페라와 '기존에 작곡된' 소극장오페라를 크게 구분하지 않았기 때문에 생긴 것이기도 하다. 이미 존재하는

150, 백로라, 「미디어 테크놀로지 시대에서의 퍼포먼스의 '라이브니스'」, 인문언어 13/2 (2011), 295-296에서 재인용.

70) 송민숙, "들뢰즈와 아르토 '기관 없는 신체,'" 佛語佛文學研究 121 (2020), 96.

그랜드오페라의 소극장화나 애초에 소극장용으로 만들어진 기존 작품들은 보다 조성적이고 가벼운 반면, 국내 작곡가에 의해 만들어진 ‘창작’ 소극장오페라는 실험적이며, 음악 또한 현대음악인 경우가 많기 때문이다. 실제로 1980년대에 작곡된 박재열의 〈초분〉이나 백병동의 〈이화부부〉 등은 무조를 기반으로 하는 것은 물론, 연극적인 측면에서도 기존의 관습을 따르지 않는 형태다.

소극장오페라가 보여줄 수 있는 ‘실험성’은 대극장의 그랜드오페라에 비해 제작비가 적게 들고, 비교적 소규모의 인원이 프로덕션을 구성하며, 이미지·영상·소품 등을 다채롭게 활용할 수 있다는 점, 그리고 음악적으로는 실내악 규모의 앙상블을 통해 특이한 악기를 활용하거나 음악적 실험을 수월하게 할 수 있다는 점을 전제로 한다.

본 장에서는 소극장오페라라는 범주 안에서 실험성을 드러내고 있는 몇몇 작품을 간략히 언급하고자 한다. 특히 음악적이고 극적인 실험성의 적용 범주는 〈쉰 살의 남자〉에서 볼 수 있는 것처럼 음악과 서사의 결합에 있어 음향의 긴장과 이완을 내러티브적으로 활용하는 것에서부터, 박재열의 〈초분〉이나 백병동의 〈이화부부〉, 그리고 권지원의 〈허난설현〉에서 볼 수 있는 것처럼 실험극 혹은 전통극에서 영향을 받은 극의 구조 등을 도입해 일반적인 오페라와는 다른 외형을 보여주는 경우에까지 이른다. 또한 독특한 악기 편성을 통해 대극장 오페라와는 다른 음향을 보여주는 작품도 자주 발견된다.

5.1. 음향의 긴장과 이완을 내러티브적으로 활용한 〈쉰 살의 남자〉

〈쉰 살의 남자〉 안에는 주요 등장인물인 소령, 플라비오, 힐라리에, 여가수 등의 주제선율이 존재하며, 무조에서 조성을 넘나드는 다양한 유형의 음악이 사용된다. 다만 각기 다른 인물이 서로 다른 음악으로 표현되었고, 미세하게 변하는 감정의 흐름이나 대사를 음악으로 섬세하게 그리고자 한 의도가 도리어 복잡한 음악적 외형을 만들어낸 측면도 있다. 또한 이 작품은 레치타티보의 비중이 큰 편이며, 연극체의 대사가 나오는 부분까지도 항상 음악을 동반한다, 이런 측면은 작품 전체의 음악적 흐름을 한층 더 현대적인 외형으로 보이게 만든다. 또한 작품의 서사가 모호하고 초현실적인 만큼, 음악 역시 텍스트의 복잡성에 맞추어 그 흐름을 한 번에 이해하기 어려운 난해함을 구사하는 것 같은 뉘앙스를 만들어낸다.

여가수, 쉰 살의 남자, 힐라리에라는 인물 각각에게 부여된 아리아의 음악적 성격과 노래 부르기 ‘방식’도 흥미롭다. 여가수의 경우 매혹적이고 반음계적인 그리고 느린 템포의 긴 아리아를 6막 후반부에 부르는데, 본인의 처지를 토로하는 동시에 ‘여가수’로서의 카리스마와 매력을 강렬하

게 보여준다. 즉 여가수의 '노래부르기'는 오페라 속 텍스트의 표현임과 동시에, 극 중 '가수로서의 공연'이 동시에 진행되는 것으로 볼 수 있다. 한편, 힐라리에의 아리아는 대체로 무조이며, 일각 조성을 들려준다 할지라도 다시 무조로 되돌아오는 경우가 많다. 이는 그녀의 성격이나 마음의 예측할 수 없음을 형상화한 것으로 보인다.

플라비오의 노래는 대부분 커다란 음향으로 길게 내지르는 형태로 구성되는데 이런 '외침'과 유사한 선율은, 플라비오가 가진 '젊음'이라는 측면을 '노래하기' 그 자체로 보여준다. 이는 플라비오가 노래부르기를 통해 '젊은 남자'의 육체를 은유하는 느낌으로까지 확장되는데, 특히 플라비오가 '줄라이카'를 외치며 피아노 앞에 앉아 있는 장면에서는, 그의 '젊음'이 쪽 뺨는 테너의 음성으로 현현해 관객을 설득시킨다. 그리고 이 음성은 '선 살의 남자'에게 부여된 '바리톤' 음색과 뚜렷한 대조를 이룬다.

작품 후반부에서는 힐라리에와 플라비오가 서로의 사랑을 확인하며 이중창을 부른다. 무엇보다도 너무도 자연스러운 남녀의 사랑이 '조성의 단순한 박자'로 노래되는 순간, 이제까지 복잡했던 무조의 흐름은 이와는 대조적인 '일반적이지 않은 사랑의 형태'를 은유했던 것처럼 느껴진다. 즉 <선 살의 남자> 내내 흐르던 '무조'의 선율은 극 최종부의 '조성'으로 해결되기 위한 긴장감의 연속으로 이해된다. 최후의 단 한순간을 제외하고는 끝없는 안개 속에 갇혀 있는 것 같은 서사의 흐름이 음악적으로 형상화되는 것이다.

결국 이 작품은 음악적인 측면에서 무조와 조성이라는 서로 다른 음향체가 번갈아가며 등장하고 끝내 '조성'으로 자리를 찾아가는 과정을 극 중 서사와 결합시켰다. 이 경우 음향의 긴장과 이완이 주는 생리적인, 혹은 기호학적인 측면이 서사와 병치되어 있으며, 이를 통해 극을 보다 섬세하고 직관적으로 그려낸다.

5.2. 전형성에서 벗어나는 극적·음악적 세팅

소극장오페라들은 극적으로 실험적인 측면을 보여주는 작품이 존재하며, 그중 일부는 전통적인 양식이나 무대극의 형식을 빌려오는 경우가 많다. 이와 같은 범주의 작품들은 전통과 직접적으로 연결된 '창극'과는 차이가 있는, 새로운 방식으로 전통을 해석한 것으로 볼 수 있을 것이다.

이를테면 <허난설현>에서는 극 중 성악가가 종종 객석에 있는 관객에게 농을 던지거나 말을 건넨다. 작은 무대에서 이뤄질 수 있는 이와 같은 무대와 객석의 상호작용은 판소리 등에서 볼 수 있는 관극문화를 떠올리게 하는데, 특히 이 작품이 전통적 인물인 '허난설현'을 다루고 있다

는 점에서 무척 자연스러워 보인다.

또 다른 예로, 백병동이 작곡한 실내오페라 〈이화부부〉는 이화효과(異化效果)라 불리는 독특한 서사극적인 특성을 오페라의 서사 및 흐름에 도입하고 있다. 또한 대칭적인 형식 구성을 포함하여 다양한 방식으로 실험성을 드러내는 것은 물론 민요 및 극중극 형식의 가면극을 활용함으로써 전통적인 요소를 상기시킨다. 이 작품은 백병동의 실험성과 작가정신을 보여주는 작품으로 언급되곤 한다.⁷¹⁾

한편, ‘실험연극’에서 기인한 소극장오페라도 존재한다. 1983년 9월 14-16일 및 21-23일 국립극장 소극장에서 초연된 박재열의 〈초분〉은 1973년 4월 4일 드라마센터에서 초연되어 큰 반향을 일으켰던 오태석 대본·유덕형 연출의 동명 실험극이 원작이다. 박재열은 이 연극을 감상하고 강한 인상을 받아 이를 오페라로 만들게 되었다고 이야기한 바 있다.⁷²⁾

작품의 제목인 ‘초분’이란 시신을 땅에 묻지 않고 땅 위에 풀 등으로 덮어 놓았다가 2-3년 후 뼈를 씻어 다시 묻는 남서 도서해안의 장례 풍습이다. 이와 같은 토속적이고 낯선 소재로 만들어진 이 극의 텍스트는 섬과 바다, 섬의 생리, 섬사람들의 죽음에 대한 표상, 장례 의식 등을 포함하고 있으며, 여기에 ‘환경오염’이라는 독특한 소재를 결합시켰다. 이를 통해 이 극은 섬의 자연이 무너지는 상황 안에서 섬사람들의 이해가 대립하는 것은 물론, 섬과 육지의 법, 남성과 여성, 전통과 개혁 등의 이분법적인 요소가 얽히는 구도를 보여준다.⁷³⁾ 특히 이 작품은 극작가 오태석이 연출을 맡았기에, 연극 연출가가 오페라 연출을 맡아 ‘새로운 오페라’를 만든 사례로도 언급될바 있다.⁷⁴⁾

5.3. 독특한 실내 앙상블의 사용

소극장오페라에 등장하는 소규모 악기편성은 대극장을 위해 작곡된 오페라를 소극장용으로 만들기 위한 ‘편곡의 일종’으로 치부되는 경우가 많았다. 하지만 애초에 작은 편성을 염두에 두고 화음의 진행이나 선율 등을 작곡하거나, 작곡가가 스스로 구성한 독특한 편성의 실내앙상블을 등장시

71) 최애경, “백병동의 실내오페라 《이화부부》(異化夫婦) 연구,” 134.

72) “박재열, 개인면담, 연세대학교, 1986년 4월 15일,” 송순호, “박재열 창작 OPERA “초분”에 관한 연구,” 이화여자대학교 석사학위논문, 1986, 12에서 재인용.

73) 안미현, “오태석의 「초분」에 나타난 해체성과 상호텍스트성,” 『세계문화비교연구』 56 (2016), 29.

74) 송현민, “오페라 연출가, 키워야 할까 기다려야 할까,” 『월간객석』, 2015년 8월호. <http://auditorium.kr/2015/08/오페라-연출가-키워야-할까-기다려야-할까> [2021년 4월 10일 접속].

키는 경우도 많다.⁷⁵⁾ 특히 소극장 무대에서 하나의 성부에 한 대의 악기가 등장하는 경우 성부 각각이 독립적인 음향으로 청취되고, 무대 위 성악가들만큼이나 개별적인 목소리로 인지된다는 특징이 있다.

이들테면 2020년 〈김부장의 죽음〉 초연에서는 플루트 1, 클라리넷 1, 바순 1, 팀파니 1, 클래식기타 1, 제1바이올린 1, 제2바이올린 1, 비올라 1, 첼로 1, 더블베이스 1로 구성된 총 10인 규모의 앙상블이 사용됐다.⁷⁶⁾ 무엇보다도 음량이 작은 클래식 기타가 주도하는 음향은 그랜드오페라에서는 듣기 힘든 지극히 실내악적인 분위기를 만들어냄으로써 소극장이라는 공간에 걸맞는 소박하고 친밀한 감정을 무대에 부여했다.

권지원의 〈허난설현〉은 피아노와 플루트 한 대로 연주된다. 특히 피아노로 반주되는 음악은 음정 추가나 화음 한 개의 출현, 짜임새의 아주 작은 변화를 오롯이 인지할 수 있는 ‘투명한 음향 짜임새’를 만들어낸다. 또한 이 작품은 조성의 통제된 음향이 주를 이루는 가운데, 이따금 등장하는 독특한 화성진행이나 수직적인 불협화음을 충분히 음미하는 것이 가능하다. 이들테면 음악적 클라이맥스나 정서적으로 강조를 해야 하는 특정한 지점에는 감7화음이 자주 등장하는데, 이를 명확히 청취할 수 있다.

플루트 음향이 특징적으로 사용되는 점도 인상적이다. 이들테면 작품의 초중반에는 플루트가 자연단음계로 구성된 선율을 비브라토를 한껏 넣어서 부는데, 이것이 마치 국악기 ‘대금’과 유사하게 들린다. 반면 작품 맨 마지막 부분에 등장하는 플루트는 플라터 텅잉을 사용하는데, 이런 현대적인 주법 및 선율이 만들어내는 낯선 느낌이 어디에도 속하지 못하며 홀로 남겨진 난설의 처지를 직관적으로 묘사한다.

한편 〈쉰 살의 남자〉는 2013년 2월 초연, 2015년 1월과 2016년 5월의 재연에 이르러 편성이 계속해서 바뀌었고, 본 논문에서 다루고 있는 2016년 버전은 플루트 1, 오보에 1, 클라리넷 2, 제1바이올린 1, 제2바이올린 1, 비올라 1, 첼로 1, 콘트라베이스 1, 타악기 1로 구성된 총 10인 규모의 앙상블이 연주를 맡았다.⁷⁷⁾ 금관악기가 등장하지 않는 이런 편성은 심리극적이고 섬세한 흐름을 갖는 오페라를 반주하는데 적절하며, 작은 공간에 꼭 찬 음향을 만들어낸다.

75) 이와는 좀 다른 사례로 박재열의 〈초분〉은 본래 2관편성의 그랜드오페라를 염두에 두고 작곡됐으나, 초연 당시 국립극장에서 공연해야 했기에 1관 편성으로 축소된 바 있다. “박재열, 개인면담, 연세대학교, 1986년 4월 15일,” 송순호, “박재열 창작 OPERA “초분”에 관한 연구,” 14에서 재인용.

76) 오예승, 오페라 〈김부장의 죽음〉 플스코어, 2020년 초연 버전.

77) 성세인, 오페라 〈쉰 살의 남자〉 플스코어, 2016년 버전.

6. 변화한 연출을 통한 작품의 재해석

오페라는 한번 공연을 올리기 위해 연출가와 성악가, 지휘자와 연주자 등 수많은 사람의 협업이 필요하며, 이는 소극장에서도 마찬가지다. 소극장오페라의 경우 대극장을 기반으로 하는 그랜드오페라에 비해 공연을 준비하는 프로덕션의 인원 및 자금이 비교적 적게 들고 무대도 작지만, 일종의 절대음악에 해당하는 교향곡 등에 비교해 보았을 때에도 작품을 무대에 올리는 것이 쉬운 일이 아니며, 작품이 재연될 때마다 ‘과격하 재해석’의 과정을 겪는다고 해도 과언이 아니다. 또한 해당 오페라를 무대에 올리는 ‘오페라단’과 ‘연출가’가 바뀌면 작품 전반의 시각적인 구성은 물론 앙상블의 악기 편성에 이르기까지 많은 변화를 겪게 된다.

특히 소극장오페라의 경우, 연출자가 오롯이 본인의 해석으로 작은 무대를 다양한 방식으로 재해석하는 경우를 자주 볼 수 있다. 이는 작은 무대를 완전히 통제하는데 드는 장비 및 기술, 자본이 큰 무대보다 적게 들기 때문이기도, 비교적 신인 연출가들에게 열려있는 무대이기에 이들이 기존의 해석과는 다른 참신한 연출을 제시할 수 있어서이기도 할 것이다. 또한 그랜드오페라에 비해 ‘연극적인 부분’의 비중이 상대적으로 크다는 점, 관객과 밀착되어 있는 공간이 재해석의 정도를 더 크게 느껴지도록 한다는 점도 거론될 수 있다.

즉 소극장오페라는 프로덕션 규모 및 자금의 유연성, 참신한 연출가들이 본인의 역량을 온전히 발휘할 수 있는 무대라는 점 그리고 관객과 밀착된 무대 형태 등 다양한 이유를 통해 비교적 능동적인 ‘재해석’이 일어나기 쉽다. 이는 “초연이 곧 종연”이라는 기존의 창작오페라에 대한 진단과는 거리가 있는 것으로, 연출을 필두로 늘 새롭게 재탄생될 수 있는 소극장오페라 특유의 장점을 암시한다. 그리고 이에 대한 가장 명확한 예로 홍민정이 연출을 맡아 2020년 세종문화회관 S 시어터에서 초연되고 그 이듬해 정선영이 연출을 맡아 2021년 예술의전당 자유소극장에서 재공연됐던 <김부장의 죽음>을 언급할 수 있을 것이다.

초연 연출 홍민정은 작은 규모의 무대 뒤편에 스크린을 설치하고, 그 위에 죽음을 상징하는 기하학적인 무늬 및 각 장면을 뒷받침하는 추상적인 이미지를 적극적으로 등장시켰다. 이런 장치는 인간의 죽음이라는 소재가 연상시킬 수 있는 철학적인 심상을 이미지화한다. 무엇보다도 홍민정은 최소한의 소품만을 사용해 각 장면을 연출했으며, 직접적이고 구체적인 방식으로 특정한 공간이나 상황을 설명하지 않았다. 무대 위에는 단순한 색과 형태를 드러내는 소품들, 그리고 이런 요소들이 만들어내는 대비 및 패턴이 등장할 뿐이다. 이런 방식으로 홍민정의 연출은 다소 현학적인 대본 그리고 무조에서 조성을 넘나드는 다양한 양식의 음악과 결합하는데, 시각적인 절제가 이

런 다양한 요소의 혼합을 적절히 통제해주는 느낌을 준다. 즉 전반적인 연출이 서사 및 음악과 병치되기에 적절한 '너른' 배경으로 작동하여, 관객이 극에 몰입하는 것을 도와준다. 실제로 아래의 <그림 1>은 극중 12장 세례의 한 장면으로, 병원에서 고통 받는 김부장이 아내의 권유로 목사를 불러 병상세례를 받는 모습이다. 단순화된 십자가 모양이 보이는 가운데, 무대 위에는 병원침대 한 개가 놓여 있을 뿐이다.



<그림 1> 홍민정이 연출한 <김부장의 죽음> 2020년
세종문화회관 S시어터 초연 실황 중 12장 세례



<그림 2> 정선영이 연출한 <김부장의 죽음> 2021년
한국소극장오페라축제 실황 중 12장 세례

한편 정선영이 연출한 재연 무대는 이와 사뭇 다르다. 무대 위에 다양한 소품이 등장하되 이것들은 일반적인 맥락에서 ‘하나의 장면’을 구성한다기보다는, 상황이나 맥락을 비틀고 확장하는 도구다. 이를테면 12장 세레에서 김부장이 누워있는 곳은 병원 침대가 아니며 바닥에 깔린 멍석 위다. 무대 뒤편으로는 무슨 의미인지 알 수 없는 바둑판 모양의 ‘그리드’(grid) 이미지가, 그리고 공중에는 낚시 그물이 여럿 매달려있다. 무대 바닥 네 귀퉁이에는 작은 나무가 놓여있고, 조명으로 이것을 이어 사각의 공간을 만들었다. 무엇보다도 김부장 역을 맡은 배우는 극 중반부터 그물을 뒤집어쓰고 연기와 노래를 계속하는데, 이런 설정은 사뭇 새롭고 충격적이기까지 하다. 정선영은 이에 대해 “무대 위의 여러 가지 요소들이 상징적으로 보였으면” 하는 의도를 갖고 있으며, 다양한 소품이나 이미지를 그 자체로 해석하기보다는 “열린 해석” 더 나아가 “근원적인 해석”으로 감상을 이끌어내고자 한다고 이야기한 바 있다.⁷⁸⁾

초연의 연출이 미니멀한 소품과 무대구성을 통해 보다 추상적이고 보편적인 ‘죽음’ 그 자체를 그렸다면, 재연에서는 죽음에 대한 다양한 상징과 ‘추모의 방식들’, 그리고 ‘죽음과 삶’을 관장하는 어떤 초월적인 존재에 대한 의문을 작품 전체에 투영하고 있는 것이다.

7. 나가면서

본 논문은 한국의 창작오페라에 대한 창작과 비평, 그리고 감상이 원활하게 이뤄지기 위해서는 ‘오페라’를 단일한 개체로 상상하기보다는, 세부적인 카테고리 나누어 인식해야 한다는 문제의식에서 출발하였다. 이에 본 논문에서는 독립된 음악창작 카테고리로서의 ‘소극장오페라’의 특성을 서사적, 음악적, 극적, 연출적, 그리고 관객의 체험적 층위로 나누어 살펴보았다.

첫째, 소극장오페라는 ‘작은규모’의 무대를 위해 작곡된 오페라로, 1000석 이상 규모의 극장을 위해 작곡된 ‘그랜드오페라’와는 구분된다. 소극장오페라는 ‘프로시니엄 무대’가 아닌 독특한 형태의 무대와 객석 구조를 갖고 있으며, 공간의 협소함 때문에 실내악 편성이 반주를 담당하는 경우가 많다. 주연성악가들의 숫자 및 전체 프로덕션 규모도 상대적으로 작다.

둘째, ‘소극장오페라’는 ‘작은 공간’에 모인 ‘소규모 관객’을 대상으로 한다. 따라서 기존에 비판받던 ‘대극장’ 위주의 오페라와는 구분이 되는 소재 및 서사, 그리고 관점을 보여준다. 이를테면 기존 그랜드오페라에서는 고전문학, 영웅, 역사적 인물 등을 장엄한 오케스트레이션 및 웅장

78) 2021년 4월 10일 제19회 한국소극장오페라축제 〈김부장의 죽음〉 공연 후 진행된 GV

한 합창과 결합시킴으로써 대규모 관객의 ‘집단적 체험’을 이끌어냈다. 하지만 소극장오페라는 문학이나 철학 등에 기반하는 독특한 텍스트를 자주 등장시키며, 기존의 서사를 뒤집고 비트는 새로운 시선과 관점을 ‘개인’이 음미하는 구도를 띤다.

셋째, 소극장오페라의 관객은 독특한 감각으로 무대를 바라보게 되며 이를 통해 강렬한 ‘현전성’을 체험한다. 이는 단지 라이브로 진행되는 공연을 보고 느끼게 되는 공연예술의 일반적인 속성으로서의 현전성과는 구분되는 것으로서, 상자형 무대, 개방형무대 등 독특한 형태의 작은 공간 안에 놓인 관객들이 제의성, 비사실적 재현, 성악가의 육체 등과 대면함으로써 생성된다.

넷째, 소극장오페라에는 다양한 유형의 음악적이고 극적인 실험이 일어난다. 이런 실험은 소극장오페라의 제작비가 적고, 비교적 소규모의 인원이 프로덕션을 구성하며, 이미지·영상·소품 등을 다채롭게 활용할 수 있다는 점에 기반한다. 특히 음악적으로는 무조에서 조성을 넘나드는 다양한 음악을 사용하는 것에서부터, 극적으로는 전통적인 무대극의 형식이나 실험극을 빌려오는 것에 이르기까지 다양한 방식으로 실험이 이뤄진다.

다섯째, 소극장오페라는 변화한 연출을 통한 작품의 재해석이 자유롭다. 이는 연출가들이 ‘작은 무대’를 완전히 통제하는데 드는 장비 및 기술, 자본이 큰 무대에 비해 적기 때문이기도 하며, 비교적 신인 연출가에게 열려있고, 이들이 기존의 해석과는 다른 참신한 연출을 제시함으로써 극대화된다. 또한 그랜드오페라에 비해 ‘연극적인 부분’의 비중이 상대적으로 크며 관객과 밀착되어 있는 공간에서 진행된다는 점도 연출을 통한 재해석의 가능성을 증가시킨다.

위와 같은 특성을 통해 ‘소극장오페라’가 독립된 음악창작 카테고리로 작곡가와 비평가, 그리고 관객에게 분명하게 인지될 수 있을 것이다. 그리고 이를 통해 ‘오페라’라고 불리던 애매모호한 집합이 보다 분명한 실체로, 창작과 비평, 관람의 선순환이 이뤄지는 살아있는 장르가 되는데 기여할 수 있을 것이다. 또한 최근 들어 ‘오페라’라는 명칭이 아닌, 음악극, 실험극, 멀티미디어극 등의 복합매체작품이 다양하게 제작되고 있는 현실이다. 이런 상황 안에서 오페라라는 장르가 소극장을 매개로 삼아 작곡되었을 때 갖는 특성을 면밀히 살피는 것은 유사한 형태를 띤 복합장르의 특성을 짐작하는 데에도 도움을 줄 수 있을 것이다.

검색어

오페라 김부장의 죽음(The Death of Mr. Kim), 소설 이반 일리치의 죽음(Смерть Ивана Ильича), 오페라 허난설현(Huh, Nanseolheon), 오페라 쉰 살의 남자(The Man of Fifty) 소설 쉰 살의 남자(Der Mann von fünfzig Jahren), 소극장오페라(Little Theater Opera), 현전성(現前性)

참고문헌

원작소설, 대본, 악보, 사진 등 1차 자료

- 권지원. 오페라 〈허난설헌〉 폴스코어. 2018년 초연 버전.
- 성세인. 오페라 〈쉰 살의 남자〉 폴스코어. 2016년 버전.
- 신영선. 오페라 〈김부장의 죽음〉 대본. 2020년 초연 버전.
- 오예승. 오페라 〈김부장의 죽음〉 보컬 스코어. 2020년 초연 버전.
- _____. 오페라 〈김부장의 죽음〉 폴스코어. 2020년 초연 버전.
- 오테석 작, 이종일 연출. 「초분 대본」. 극단 입체.
- 오페라뱅크. 오페라 〈김부장의 죽음〉 초연 실황 사진.
- _____. 오페라 〈김부장의 죽음〉 초연 실황 영상.
- 유화정. 오페라 〈허난설헌〉 대본. 2018년 초연 버전.
- 제19회 한국소극장오페라축제. 오페라 〈김부장의 죽음〉 재연 실황 사진.
- 조정일. 오페라 〈쉰 살의 남자〉 대본. 2016년 버전.
- Goethe, Johann Wolfgang von. 김숙희 번역. 『쉰 살의 남자』(Der Mann von fünfzig Jahren). 서울: 평사리, 2006.
- Tolstoy, Leo graf. 박은정 번역. 『이반 일리치의 죽음』(Смерть Ивана Ильича). 서울: 북큐브네트웍스, 2012.

단행본

- 국립중앙극장. 『무대예술용어집』. 서울: 국립중앙극장, 2011.
- 한국오페라70년사 발간위원회. 『한국국오페라70년사』. 서울: 리움북스, 2018.

학술지

- 강명수. “플스또이의 〈이반 일리치의 죽음〉과 체호프의 〈지루한 이야기〉에 나타난 ‘일반화’와 ‘개별화’의 문제.” 『노어노문학』 14/2 (2002): 109-137.
- 김태원. “[소극장 (5)] 소극장과 문화적 유토피아.” 『공연과리뷰』 21/4 (2015): 112-117.
- 백로라. “미디어 테크놀로지 시대에서의 퍼포먼스의 ‘라이브니스’.” 인문언어 13/2 (2011): 289-317.

- 손수연. “한국 창작오페라 소재의 특징 분석과 전개양상에 관한 연구.” 『문화콘텐츠연구』 5 (2015): 45-70.
- 송민숙. “들뢰즈와 아르토 ‘기관 없는 신체.’” 佛語佛文學研究 121 (2020): 87-116.
- 안미현. “오대석의 「초분」에 나타난 해체성과 상호텍스트성.” 『세계문학비교연구』 56 (2016): 29-49.
- 이경분. “문학오페라(음악극) 연구 - 〈동승〉, 〈부자유친〉, 〈보리스를 위한 파티〉를 중심으로.” 『음악학』 12 (2005): 109-130.
- 전정임. “2000년 이후 한국오페라의 현황과 변모 양상에 대한 연구: 초연 작품을 중심으로.” 『음악학』 28/2 (2020): 7-48.
- 정막래, 김용일. “『이반 일리치의 죽음』에 나타난 일상적 삶의 분석.” 『철학연구』 1/79 (2001): 285-306.
- 최애경. “백병동의 실내오페라 《이화부부》(異化夫婦) 연구.” 『이화음악논집』 24/2 (2020): 133-174.
- _____. “한국음악극연구소의 음악극 실험.” 『音樂學』 27/1 (2019): 81-114.

학위논문

- 김태희. “1960~1970년대 극장 개념의 분화와 공간의 정치성 연구.” 고려대학교 박사학위논문, 2020.
- 송순호. “박재열 창작 OPERA “초분”에 관한 연구.” 이화여자대학교 석사학위논문, 1986.

잡지, 인터넷 자료 및 기타자료

- 『시어터플러스』. 2021년 3월 21호.
- 〈김부장의 죽음〉 GV. 2021년 4월 10일 제19회 한국소극장오페라축제.
- 송현민. “오페라 연출가, 키워야 할까 기다려야 할까.” 『월간객석』. 2015년 8월호. <http://auditorium.kr/2015/08/오페라-연출가-키워야-할까-기다려야-할까> [2021년 4월 10일 접속].
- 임효정. “[interview_이건용 작곡가] 인연의 힘을 누가 막으랴?.” 웹진 월간무브. 2017년 12월. <http://www.ithemove.com/news/articleView.html?idxno=572> [2020년 4월 10일 접속].
- 한국민족문화대백과사전. “춤소극장운동(—小劇場運動).” <http://encykorea.aks.ac.kr/Contents/SearchNavi?keyword=%EC%86%8C%EA%B7%B9%EC%9E%A5&ridx=1&tot=16> [2021년 4월 10일 접속]

신문기사

- “國(국)·市立(시립)오페라단 나란히 公演(공연)무대.” 『경향신문』. 1989년 6월 14일.
- “국립오페라단 「사랑의 승리」 공연.” 『경향신문』. 1994년 4월 2일.
- “국립오페라단 2개작품 공연.” 『매일경제』. 1987년 10월 5일.
- “文化(문화)행사.” 『매일경제』. 1985년 9월 28일.
- “문화퀵린더 주말매거진.” 『경향신문』. 1995년 11월 12일.
- “번안오페라 ‘조반노의 최후’.” 『매일경제』. 1997년 10월 3일.
- “베르디가 작곡한 ‘유럽관 배비장전’ 「팔스타프」 국립극장 무대 올린다.” 『조선일보』. 1995년 3월 16일.
- “봄맞이 무대 오페라 푸짐.” 『조선일보』. 1995년 4월 16일.
- “불황여파 ‘작은 음악회’ 늘어 97 음악계 결산.” 『매일경제』. 1997년 12월 24일.
- “오페라 ‘젊은 베르테르의 슬픔’ 구성 돋보여.” 『동아일보』. 1987년 5월 27일.
- “오페라 小劇場(소극장)공연 잇달아.” 『동아일보』. 1986년 3월 19일.
- “吳鉉明(오현명)씨 아들이 오페라 「결혼」 연출.” 『조선일보』. 1985년 9월 19일.
- “첫 1人(인)오페라 곧 登場(등장).” 『경향신문』. 1986년 3월 27일.
- “콘서트.” 『조선일보』. 1993년 5월 21일.
- “클래식音樂(음악) 大衆化(대중화) 모색.” 『매일경제』. 1987년 2월 16일.
- “프리마 오페라단 5주년 무대.” 『조선일보』. 1995년 3월 11일.
- “현대오페라 어렵다는 생각 버려야.” 『조선일보』. 1997년 8월 21일.
- 고명섭. “오페라 ‘아말과...’ 공연.” 『한겨레』. 1997년 12월 2일.
- 김보협. “연극 같은 시트콤 닮은 ‘작은 오페라’ 축제.” 『한겨레』. 1999년 1월 25일.
- 김용운. “오페라 5편 불꽃 대결.” 『조선일보』. 1998년 12월 15일.
- 신복레. “소극장오페라 단역 출연 김신자 교수 “작은무대 많아야 젊은 성악도들 성장.” 『동아일보』. 1995년 11월 9일.
- 오중석. “오페라도 小劇場(소극장)시대.” 『조선일보』. 1987년 4월 24일.
- 유윤종. “여자의 속마음 그린 오페라 모차르트의 ‘코지 판 투테’.” 『동아일보』. 1998년 7월 22일.
- 이연재. “小劇場(소극장) 오페라 活性化(활성화).” 『경향신문』. 1987년 2월 12일.
- 조운찬. “12살 모차르트作(작) 오페라 「바스티앙군...」 무대에.” 『경향신문』. 1996년 5월 4일.
- 한혜진. “작은 오페라 출생신고.” 『경향신문』. 1994년 8월 13일.

**A Study on Little Theater Opera as an
Independent Category of Music Composition:
Focusing on the Operas of <The Death of Mr. Kim>,
<The Man of Fifty>, and <Huh, Nanseolheon>**

Minhee Lee

This paper looked at the characteristics of 'little theater opera' as an independent category of music composition divided into narrative, musical, dramatic, productive, and experiential layers of audiences.

First, little theater opera is an opera composed for a 'small' stage and it is distinguished from the 'grand opera' composed for theaters with the size of more than 1,000 seats. Little theater opera has a unique form of stage and seat structure, which is not the 'proscenium stage.'

Second, 'little theater opera' targets 'small audiences' gathered in a 'small space'. Therefore, it shows materials, narrations, and perspectives that are distinguished from the existing grand theater-oriented operas of being criticized. For example, the existing grand opera combines classical literature, heroes, and historical figures with majestic orchestrations and large-scale choirs, making them into a 'collective experience' of large audiences. However, in little theater, it shows the composition of that 'individuals' appreciate a new attention and perspective to overturn and twist the complicated texts and the existing narrations, that are originated from literature or philosophy, etc.

Third, the audience of little theater opera looks at the stage with a unique sense and they experience a vivid 'liveness' through it. This is distinguished from the presence as a general attribute of performing arts to see and feel just from just looking at the performances giving live.

Fourth, various types of musical and dramatic experiments take place in little theater opera. In particular, it is attempted in a variety of ways, from testing various kinds of music crossing atonal sound and tonal sound in musical aspects to borrowing the traditional format of the stage play in dramatic aspects.

Fifth, little theater opera is free to reinterpret works through a change in the production. This is partly because the equipment, technology, and capital required for directors to completely control ‘small stages’ are easier than large stages.

Through these aforementioned characteristics, ‘little theater opera’ as a category of music creation will be definitely established itself, by which more elaborate criticism and analysis on Korean operas will be available based on the independent category of ‘little theater opera.’

독립된 음악창작 카테고리로서의 ‘소극장오페라’에 대한 고찰: 오페라 〈김부장의 죽음〉, 〈신 살의 남자〉, 〈허난설헌〉을 중심으로

이민희

본 논문은 독립된 음악창작 카테고리로서의 ‘소극장오페라’의 특성을 서사적, 음악적, 극적, 연출적, 그리고 관객의 체험적 층위로 나누어 살펴보았다.

첫째, 소극장오페라는 ‘작은규모’의 무대를 위해 작곡된 오페라로, 1000석 이상 규모의 극장을 위해 작곡된 ‘그랜드오페라’와는 구분된다. 소극장오페라는 ‘프로시니엄 무대’가 아닌 독특한 형태의 무대와 객석 구조를 갖고 있으며, 공간의 협소함 때문에 실내악 편성이 반주를 담당하는 경우가 많다. 주연성악가들의 숫자 및 전체 프로덕션 규모도 상대적으로 작다.

둘째, ‘소극장오페라’는 ‘작은 공간’에 모인 ‘소규모 관객’을 대상으로 한다. 따라서 기존에 비판받던 ‘대극장’ 위주의 오페라와는 구분이 되는 소재 및 서사, 그리고 관점을 보여준다. 이를 테면 기존 그랜드오페라에서는 고전문학, 영웅, 역사적 인물 등을 장엄한 오케스트레이션 및 웅장한 합창과 결합시킴으로써 대규모 관객의 ‘집단적 체험’을 이끌어냈다. 하지만 소극장오페라는 문학이나 철학 등에 기반하는 독특한 텍스트, 그리고 기존의 서사를 뒤집고 비트는 새로운 시선과 관점을 ‘개인이’ 음미하는 구도를 띤다.

셋째, 소극장오페라의 관객은 독특한 감각으로 무대를 바라보게 되며 이를 통해 강렬한 현전성(現前性)을 체험한다. 이는 단지 라이브로 진행되는 공연을 보고 느끼게 되는 공연예술의 일반적인 속성으로서의 현전성과는 구분되는 것으로서, 상자형무대, 개방형무대 등 독특한 형태의 작은 공간 안에 놓인 관객들이 제의성이나 비사실적 재현, 성악가의 육체 등과 대면함으로써 생성된다.

넷째, 소극장오페라에는 다양한 유형의 음악적이고 극적인 실험이 일어난다. 이런 실험은 소극장오페라의 제작비가 적고, 비교적 소규모의 인원이 프로덕션을 구성하며, 이미지·영상·소품 등을 다채롭게 활용할 수 있다는 점에 기반한다. 특히 음악적으로는 무조에서 조성을 넘나드는 다양한 음악을 사용하는 것에서부터, 극적으로는 전통적인 무대극의 형식을 빌려오는 등 다양한 방식의 실험이 시도된다.

다섯째, 소극장오페라는 변화한 연출을 통한 작품의 재해석이 자유롭다. 이는 연출가들이 ‘작은 무대’를 완전히 통제하는데 드는 장비 및 기술, 자본이 큰 무대에 비해 수월하기 때문이기도 하며, 비교적 신인 연출가에게 열려있고, 이들이 기존의 해석과는 다른 참신한 연출을 제시함으로써 극대화된다. 또한 그랜드오페라에 비해 ‘연극적인 부분’의 비중이 상대적으로 크며 관객과 밀착되어 있는 공간에서 진행된다는 점도 연출을 통한 재해석의 가능성을 증가시킨다.

위와 같은 특성을 통해 독립된 음악창작 카테고리로서의 ‘소극장오페라’가 분명하게 자리매김 될 수 있으며, 이 개념을 통해 한국의 창작오페라에 대한 비판 및 분석 등이 보다 정교하게 이뤄질 수 있을 것이다.

논문투고일자: 2021년 5월 2일

심사일자: 2021년 5월 21일

게재확정일자: 2021년 5월 29일