2025 지역대표 예술단체

2025 지역대표 예술단체 지원

지역공연 비평 지원사업 비평결과집

연극·뮤지컬

문화체육관광부

Korea Arts Management Service 예술경영지원센터

2025 지역대표 예술단체 지원

지역공연 비평 지원사업

비평결과집

음악·오페라

목차 Contents

사업 소개

사업 목적/사업 추진개요/비평지원 대상 공연 목록 2

작품 비평

YOUNG&CLASSIC
김희선 8

YOUNG&CLASSIC
이민희 14

가을음악회: 브람스를 좋아하세요?
마들렌 포군트케–Madlen Poguntke 18

가을음악회: 브람스를 좋아하세요?
정다운 24

놀부와 흥부
이민희 28

박쥐
이예지(소속 없음) 34

비상, 새로운 시작
성용원 40

비상, 새로운 시작
이예지(소속 없음) 44

시민합창대축제
김소은 50

시민합창대축제
김희선 58

시민합창대축제
정다운 62

영감의 재해석
성용원 66

제8회 정기연주회
성용원 72

제9회 정기연주회
유형종 78

죽음의 도시
유형종 84

죽음의 도시
이나리메 90

침묵 1948
이나리메 98

침묵 1948
이민희 104

카르멘
이나리메 110

카르멘
정다운 118

쿨 썸머 클래식
마들렌 포군트케-Madlen Poguntke 124

쿨 썸머 클래식
유형종 130

해녀, 수덕
이주영(공연과이론을위한모임) 136

심화 비평

가을음악회: 브람스를 좋아하세요?
이예지(음악미학연구회 / 멜로스) 148

놀부와 흥부
서주원 168

모차르트 레퀴엠
서주원 190

박쥐
성용원 212

샐러리맨 칸타타
박순영 224

죽음의 도시
조지연 248

침묵 1948
이예지(소속 없음) 274

카르멘
손민수 282

쿨 썸머 클래식
이예지(음악미학연구회 / 멜로스) 304

혹부리 영감이 되고 싶은 도깨비
박순영 322

리:바운드 비평

해녀, 수덕
성용원 350

해녀, 수덕
이주영(공연과이론을위한모임) 356

해녀, 수덕
지형주 364

헤르만헤세의 음악세계
마들렌 포군트케–Madlen Poguntke 370

헤르만헤세의 음악세계
서주원 376

헤르만헤세의 음악세계
이채훈 384

혹부리 영감이 되고 싶은 도깨비
이나리메 390

혹부리 영감이 되고 싶은 도깨비
정다운 398

혹부리 영감이 되고 싶은 도깨비
황승경 402

2025 지역대표 예술단체 지원
지역공연 비평 지원사업 비평결과집

음악·오페라

사업 소개

사업 목적

- 지역 간 공연예술분야의 격차 완화, 지역 예술인의 기회 확대 등 공연예술 생태계의 균형적 발전
- 상대적으로 소외되어 온 지역공연의 의의와 예술적 가치를 조명하고 우수한 예술단체의 활동 영역을 해외로 확장할 수 있는 기틀을 마련

사업 추진개요

- **사업명**
  2025 지역대표 예술단체 지원
  지역공연 비평 지원사업
- **사업기간**
  25.06. ~ 25.12.
- **사업대상**
  2025년 선정 지역대표 예술단체 및
  국립예술단체의 지역 전막공연
  총 41개 단체 / 76개 공연
- **주요내용**
  2025 지역대표 예술단체 지원사업 선정단체
  및 국립예술단체 비평 지원
- **지원장르**
  예술 분야 4개 장르
  (무용, 연극·뮤지컬, 음악·오페라, 전통예술)

비평지원 대상 공연 목록

장르	연번	단체유형	지역	단체명	작품명
무용	1	지역	인천광역시	아트커뮤니티아비투스	• 보이첵
	2	지역	인천광역시	아트커뮤니티아비투스	• 뷰티풀시티 인천 '세컨드왈츠'
	3	지역	인천광역시	아트커뮤니티아비투스	• (리:바운드) 보이첵
	4	지역	전남 나주시	비상무용단	• 청명
	5	지역	전북 남원시	김화숙&현대무용단 사포	• 다시 간이역에서
	6	지역	부산광역시	부산오페라하우스발레단	• Shining Wave
	7	국립	-	국립발레단	• 지젤
	8	국립	-	국립현대무용단	• 내가 물에서 본 것
연극·뮤지컬	9	지역	강원 영월군	영월에이치제이	• 단종, 1698
	10	지역	강원 정선군	극단 산	• 소
	11	지역	강원 정선군	극단 산	• 탄성
	12	지역	강원 정선군	극단 산	• (리:바운드) 비욘드 아리랑
	13	지역	경남 거제시	극단 예도	• 거제도
	14	지역	경남 거제시	극단 예도	• 어쩌다보니
	15	지역	경남 거제시	극단 예도	• (리:바운드) 0.75 청년시대
	16	지역	경남 진주시	극단 현장	• 의기 논개
	17	지역	경남 진주시	극단 현장	• 수무바다 흰고무래
	18	지역	경북 안동시	안동시립공연단	• 더 레시피
	19	지역	전북 익산시	작은 소리와 동작	• 한왕, 바람... 노래가 되다!
	20	지역	제주특별자치도	예술공간 오이	• 두린왕자를 찾아줍서
	21	지역	제주특별자치도	예술공간 오이	• 등

장르	연번	단체유형	지역	단체명	작품명
연극·뮤지컬	22	지역	제주특별자치도	예술공간 오이	• (리:바운드) 낭땡이로 확 쳐불구정 허다
	23	지역	충남 아산시	아산충무예술단	• 성웅
	24	지역	충남 태안군	웅진문화회	• 독립의 꽃 옥파 이종일
	25	지역	충북 청주시	극단 청사	• 울어라 열풍아
	26	지역	충북 청주시	극단 청사	• 만리향
	27	지역	충북 청주시	극단 청사	• 카츄샤는 흘러간다
	28	지역	충청북도	충북도립극단	• 심청뎐
	29	지역	충청북도	충북도립극단	• (리:바운드) 망고나무 만세 & 고등학생 일상: 해외신작낭독극페스티벌 대만편
	30	국립	-	국립극단	• 프랑크 앤 슈타인
	31	국립	-	서울예술단	• 천개의 파랑
	32	국립	-	서울예술단	• 윤동주, 달을 쏘다.
	33	국립	-	서울예술단	• 전우치
음악·오페라	34	지역	경기 군포시	군포프라임필하모닉오케스트라	• 시민합창대축제
	35	지역	경기 군포시	군포프라임필하모닉오케스트라	• 쿨 썸머 클래식
	36	지역	경기 군포시	군포프라임필하모닉오케스트라	• 가을음악회 : 브람스를 좋아하세요?
	37	지역	경기 군포시	군포프라임필하모닉오케스트라	• (리:바운드) 헤르만헤세의 음악세계
	38	지역	경남 거제시	거제필하모닉오케스트라	• 제8회 정기연주회
	39	지역	경남 거제시	거제필하모닉오케스트라	• 제9회 정기연주회
	40	지역	대구광역시	영남오페라단	• 카르멘
	41	지역	대전광역시	대전아트콰이어	• 비상, 새로운 시작
	42	지역	대전광역시	대전아트콰이어	• 샐러리맨칸타타
	43	지역	전남 여수시	여수심포니오케스트라	• 침묵 1948
	44	지역	제주특별자치도	제주오페라연구소	• 해녀, 수덕
	45	지역	제주특별자치도	제주오페라연구소	• (리:바운드) 해녀, 수덕
	46	지역	충북 청주시	알리오페라단	• 혹부리 영감이 되고 싶은 도깨비
	47	지역	충북 청주시	알리오페라단	• 놀부와 흥부
	48	지역	충북 청주시	알리오페라단	• (리:바운드) 혹부리 영감이 되고 싶은 도깨비
	49	지역	광주광역시	광주여성필하모닉 오케스트라	• 영감의 재해석
	50	국립	-	국립오페라단	• 박쥐
	51	국립	-	국립오페라단	• 죽음의 도시
	52	국립	-	국립심포니오케스트라	• YOUNG&CLASSIC
	53	국립	-	국립합창단	• 모차르트 레퀴엠
전통예술	54	지역	강원 강릉시	한소리전통예술단	• 나도, 밤나무!
	55	지역	강원 강릉시	한소리전통예술단	• (리:바운드) 나도, 밤나무!
	56	지역	경기 과천시	과천시전통예술단	• 삼설기
	57	지역	경기 포천시	아트밸리 가노예술단	• 우리를 살게 한 소리, 가노
	58	지역	경기 포천시	아트밸리 가노예술단	• (리:바운드) 우리를 살게 한 소리, 가노
	59	지역	경남 밀양시	밀양아리랑예술단	• 날 좀 보소
	60	지역	경남 밀양시	밀양아리랑예술단	• 독립군 아리랑
	61	지역	경남 밀양시	밀양아리랑예술단	• 사명당 아리랑
	62	지역	경북 영주시	한문화아트비전	• 마당놀이 죽계선비뎐
	63	지역	경북 영주시	한문화아트비전	• (리:바운드) 마당놀이 죽계선비뎐
	64	지역	광주광역시	전통연희놀이연구소	• 발光불개
	65	지역	광주광역시	전통연희놀이연구소	• 개똥이와 무등산 호랑이
	66	지역	광주광역시	전통연희놀이연구소	• 팥죽할멈과 호랑이
	67	지역	광주광역시	전통연희놀이연구소	• (리:바운드) 개똥이와 무등산 호랑이
	68	지역	인천광역시	전통연희단 잔치마당	• 1883 仁川 그리고 기산 김준근
	69	지역	인천광역시	전통연희단 잔치마당	• 동동마을을 구해주세요
	70	지역	인천광역시	전통연희단 잔치마당	• (리:바운드) 금다래꿍
	71	지역	전남 해남군	풍물굿패 해원	• 유일무이
	72	지역	전남 해남군	풍물굿패 해원	• 잽이들의 노래
	73	지역	전남 해남군	풍물굿패 해원	• 초혼제
	74	지역	충남 서천군	전통예술단 혼	• 행복을 전해주는 소리 花
	75	국립	-	국립민속국악원	• 무장애 창극 지지지
	76	국립	-	국립정동극장	• 서편제

2025 지역대표 예술단체 지원
지역공연 비평 지원사업 비평결과집

음악·오페라

작품 비평

2025 지역대표 예술단체 지원

YOUNG&CLASSIC

작품 비평문

비평가 성명

김희선

비평가 소속

월간 음악저널

예술단체명

국립심포니오케스트라

공연명

YOUNG&CLASSIC

공연일시

2025년 9월 7일 15시

공연장소

세종예술의전당

YOUNG&CLASSIC

김희선

지역을 대표하는 공연장과 상주 오케스트라는 그 지역 문화예술의 허브와 같다. 누구나 쉽게 문화를 경험하고 예술을 누리도록 구심점 역할을 하기 때문이다. 이번 세종예술의전당에서 열린 국립심포니오케스트라 공연은 (재)예술경영지원센터의 국립예술단체 지역 전막공연 선정 공연으로, 위촉작부터 대표적 고전까지 다채로운 프로그램을 주목받는 젊은 음악가들과의 협업으로 완성도 있게 선보였다. 기획과 연주, 메시지, 특히 지역과 공연장 그리고 악단의 상호작용을 중심으로 이번 공연을 논하고자 한다.

행정도시 속 오아시스

세종예술의전당은 2022년 3월 정부세종청사가 위치한 행정중심복합도시인 세종시에 개관한 전문 공연장으로 클래식 음악, 발레, 국악뿐만 아니라 뮤지컬, 연극까지 아우르며 시민들의 문화예술 향유를 책임지고 있다. 실제로 공연장이 위치한 나성동은 문화·국제교류지구로 주변에는 여러 공원과 박물관 등 여가와 문화 관련 시설들이 자리해 있다.

필자는 이번 국립심포니오케스트라(이하 국립심포니)의 공연을 관람하기 위해 처음 세종시를 방문하였다. 2012년 특별자치시 출범 이후 이전한 정부 부처와 공공기관을 중심으로 주변에는 주거 지역과 생활편의시설들이 눈에 띄었다. 여전히 개발 중인 지역도 보였는데, 일요일 오후의 세종시는 정부청사 주변뿐만 아니라 쇼핑센터와 공연장 주변 역시 비교적 한산한 모습이었다. 하지만 세종예술의전당에 가까워지자, 공연장으로 모여들거나 전경을 배경으로 사진을 찍는 이들로 활기가 느껴졌고, 로비와 지하 카페는 공연을 기다리는 관객들로 무척 붐볐다.

공연장 입장을 하며 놀랐던 점은 물 이외의 음료 반입 역시 허용된다는 것이었는데 영화관처럼 좌석에 컵홀더가 있진 않아 다소 불편했지만, 반입이 허용된다는 자체가 기존 공연장에서는 경험하지 못하는 것이라 신선하게 다가왔다. 부대 장치 설비와 에티켓만 보장된다면 긍정적인 효과가 있으리란 생각이 들었다.

동시대의 고전적 유희

이날 공연의 공연명 'YOUNG & CLASSIC'은 주목받고 있는 한국의 젊은 작곡가 김신과 서양 음악사의 대표 작곡가인 루드비히 반 베토벤의 작품을 프로그램 처음과 마지막에 배치한 것을 상징했다. 그 사이는 푸치니와 베르디의 오페라 아리아, 우리 민요, 가곡을 배치해 다채로움을 더했다. 지휘는 현재 인천시립교향악단의 부지휘자이자 다양한 무대에서 활약하고 있는 지휘자 정한결이 맡았다.

국립심포니의 위촉작인 김신의 'Homage Rhapsody'는 후반에 연주될 베토벤의 '교향곡 5번'의 첫 주제를 모티브로 다양하게 변주한 환상곡 풍의 관현악곡이었다. 모두가 아는 단순한 주제를 악기군과 템포, 리듬의 변형을 통해 꼬리에 꼬리를 물듯 풀어내는 방식이 흥미로웠는데 원곡과 달리 밝고 가벼운 느낌을 주고, 다양한 기법 사용으로 음악적 유희가 느껴졌다. 종지를 향해 전 파트가 응집되어 불어나는 사운드는 이전의 양상과 대비를 이루며 카타르시스를 주었다. 결론적으로 베토벤 운명 교향곡에 대한 오마주를 같은 결이 아닌 반대의 뉘앙스로 표현해 마치 그 이면을 보여주는 듯했다. 이러한 명쾌한 전달이 가능했던 데는 초연임에도 매끄러운 연주를 보여준 정한결 지휘자와 국립심포니의 호연이 원동력이었다.

이어진 성악 무대에는 성악계의 떠오르는 신성인 테너 손지훈과 소프라노 권수지가 등장했다. 먼저 손지훈이 푸치니의 오페라 〈라보엠〉의 아리아인 '얼어붙은 작은 손'을 선보였다. 푸치니의 대표작 〈라보엠〉은 특히 우리나라에서 많이 올려지는 작품으로 그중 주인공 로돌포의 애절하고 드라마틱한 본 아리아는 테너들의 주요 레퍼토리 중 하나이다. 크지 않은 체구였지만 손지훈의 음량은 홀을 가득 메우기 충분했는데, 굳이 확성을 위한 마이크를 설치할 필요가 있었을까 하는 생각이 들 만큼 오케스트라 소리에 전혀 묻히지 않았다. 표현력 또한 콘서트 형식임에도 몰입하기에 충분했다. 소프라노 권수지는 베르디 〈운명의 힘〉의 가장 유명한 아리아인 '평화, 평화이옵소서, 오 하나님'을 불렀다. 그녀는 첫 지속음을 시작으로 롤러코스터를 타듯 휘몰아치는 여주인공 레오노라의 감정을 안정된 기교와 청아한 소리로 표현했다. 그 명징함에 비극적 상황 속 복잡한 감정의 교차가 덜 부각되었던 점은 아쉬움으로 남는다.

이탈리아 오페라 아리아들에 이은 다음 무대는 우리 가곡들이 채웠다. 김성태가 편곡한 '박연폭포'를 시원한 발성과 명확한 발음으로 선보인 테너 손지훈의 무대로 공연 분위기는 한껏 고조되었고 동시에 객석 분위기는 릴랙스 되었다. 조두남 편곡의 '새타령'은 민요의 흥겨움에 가곡의 서정성과 아리아적 기교를 절묘하게 녹여내 성악가들에게도 사랑받는 곡이다. 소프라노 권수지의 깨끗한 소리와 넉넉한 음량은 곡이 가진 클래식한 면이 더욱 드러나도록 했다. 1부 마지막 무대는 두 성악가가 부르는 최영섭의 '그리운 금강산'. 국민 가곡이라고 불러도 손색없을 만큼 많이 불리고 듣는 곡이라는 점은 그것을 무대에 올리는 이들에게는 부담으로 작용할 수 있다. 각각 1절씩 부르다 후렴에서 듀엣으로 선보임으로써 고조되는 클라이맥스를 효과적으로 표현한 이들은 최근 주목받고 있는 차세대 성악가가 가진 자신감과 여유로움이 넘치는 무대로 큰 박수를 받았다.

공연의 2부는 베토벤의 '교향곡 3번' 〈운명〉이 연주되었다. 전 세계에서 많이 연주되는 교향곡 중 하나인 이 작품이 가진 흡인력은 어디서 오는 걸까? 가장 큰 요인이 상징적인 첫 동기에서 온 것임을 부정하기 어렵다. 이전 시대 교향곡뿐만 아니라 이후 그 어떤 교향곡에서도 이와 같은 임팩트를 가진 시작은 존재하지 않는다. 다가오는 거대한 운명과 그에 대한 투쟁과 의지를 끊임없이 강조하는 1악장은 자칫 뜨거운 열정만 강조하면 곡을 받치고 있는 구조가 흔들려 그 균형이 무너질 수 있다. 연주에 있어서 불같은 내면을 감싸는 차가운 이성이 필요한 것이다. 이를 조절하는 역할이 바로 지휘자에게 주어진다. 지휘자 정한결의 비팅은 군더더기 없이 깔끔했다. 관록의 국립심포니가 전혀 생소하지 않을 이 작품을 적당한 긴장감으로 풀어가도록 그는 신중함에 역동성을 가미해 다가갔다. 때로는 절제로, 때로는 젊은 피로 밀고 당기며 드라마틱한 다이내믹의 강조보다는 긴 서사에 중심을 두었다.

국립심포니오케스트라는 1악장 도입부에서 다소 산만한 느낌을 주었으나 전반적으로는 고전 교향곡을 해석하는 모범답안에 가까운 연주를 보여주었다. 간혹 현악기군과 관악기군 간의 밸런스가 불균형적으로 들렸는데 이는 집중력의 부족 또는 공연장 음향에 대한 이해 부족에서 비롯된 것으로 보인다.

작품 전체에서 가장 극적인 부분은 아마도 3악장 스케르초:알레그로 중 c단조에서 C장조로 전환되는 부분일 것이다. 그리고 잠시 단조로 회귀하는 듯하다. 아타카로 이어지는 4악장에서 장조의 조성이 대두되며 이윽고 운명에 맞서 이겨낸 승리를 표현하는 곳도 늘 인상적이다. 악단의 역량이 가장 잘 드러나는 구간이기도 한 이 브리지 부분에서 오케스트라에는 최고의 몰입과 섬세함이 요구된다. 정한결과 국립심포니는 이 전환을, 시간을 두어 사유하기보다는 아타카에 방점을 두고 자연스럽게 흘러가도록 했다. 오히려 마지막 종지에서 템포를 바짝 당기며 이전에 보여준 절제미를 벗고 야성미를 표출했다.

국립예술단체의 역량과 역할에 대하여

관현악 무대에서 당연할 것일 수도, 당연하지 않은 것이 오케스트라의 존재감이다. 교향곡은 물론이고 협연곡에서도 오케스트라 단원의 고른 기량과 앙상블을 이루는 능력은 공연 성공의 핵심 열쇠이다. 이날 공연의 중심축 역시 국립심포니오케스트라가 잡고 있었다. 1985년 출범한 후 2001년 문화체육관광부 산하 예술단체로 지정된 국립심포니는 관현악뿐만 아니라 발레, 오페라 등 다양한 장르를 섭렵하며 유연한 행보를 보여 온 단체이다. 하지만 다양성을 지향하는 것은 역으로 보았을 때 전문성이 모자람을 의미할 수 있다. 이날 국립심포니의 연주력이 진가를 발휘한 무대는 2부보다 1부, 즉 교향곡보다 협연 무대 그리고 초연으로 이루어진 동시대곡 연주에서였다.

새로운 작품을 숙지하여 효과적으로 표현하는 것과 새로운 연주자와 협업하여 최적의 앙상블을 선보이는 것은 오랜 시간 축적된 경험과 음악적 감각에서 오는 것이다. 국내 여러 교향악단이 모여 연주하는 교향악 축제의 경우, 솔리스트의 출중함과 관계없이 협연 무대의 완성도가 교향곡 무대에 비해 현격히 떨어지는 것을 수없이 목격하곤 했다. 긴 시간 연습으로 다진 교향곡은 노력의 산물이지만 짧은 시간 안에 완성도 있는 결과를 끌어내야 하는 협연과 초연은 악단의 기본기가 평가받는 무대라 할 수 있다.

물론 이날 국립심포니의 교향곡 연주가 질적으로 떨어졌다고 말하긴 어렵다. 크게 흠잡을 곳이 있거나

파트 간의 편차가 눈에 띄게 큰 것도 아니었다. 하지만 기대치를 어디에 어느 만큼 두느냐가 관건이다. 국립이라는 이름, 우리나라를 대표하는 악단이라면 기준이 달라지기 마련이다. 기술적인 완성도도 높아야 하지만 작품이 가진 본질적 메시지, 영웅 교향곡만이 가진 깊이와 에너지가 온전히 전달되었는지 묻는다면, 망설여진다. 특히 수없이 반복적으로 연주하고 감상하는 작품일수록 라이브 공연이 주는 영감과 감동에 대한 기대치는 커진다. 이는 지휘자의 리드 하에 전 단원이 음악으로 집중하고 그것이 한계점 직전까지 다다를 때 가능할 것이다.

이전 정부의 문화정책 중 하나인 '국립예술단체의 지역 이전' 방안이 최근까지 반대 여론에 부딪히더니 보류 중인 듯 잠잠하다. 지역 예술 발전과 수도권 집중 현상을 분산하기 위해 국립예술단체를 지방에 이전하는 방안은 상징성 그 이상을 충족시키긴 어려울 것이라는 반대 여론이 우세한 가운데, 이전으로 인한 나비효과(지역 문화 수준의 고취, 예술인 일자리 증가, 문화적 공급의 수도권 집중 현상 해소 등)를 기대하는 의견도 들린다. 물론 지역문화 활성화와 지역 예술인 상생은 근본적으로 그 지역 자체의 예술적 토양이 잘 갖추어졌을 때 가능하다.

하지만 그와 별개로 우리나라를 대표하는 오케스트라와 솔리스트들의 지방 공연이 더욱 활발해져야 한다는 데에는 이견을 내기 어려울 것이다. 지역 공연장의 캘린더가 자체 기획 공연과 함께 다양하고 완성도 높은 공연들로 채워져 공연장을 중심으로 활기가 넘칠 때 침체해 있는 지역 문화는 살아나고 살기 좋은 지역이라는 문화적 자부심도 형성된다. 그런 점에서 이번 국립심포니의 공연은 클래식 음악의 마스터피스부터 친숙한 레퍼토리, 신진 작곡가의 위촉곡까지 아우르는 밀도 있는 프로그램을 숙련된 연주력을 가진 음악가와 음악 단체의 연주로 선보임으로써 지역민과 클래식 음악 사이에 거리를 좁히고 공연장에 대한 호감도를 상승시켰다고 생각한다.

삶의 활력을 선사하는 문화 경험

세종예술의전당은 애초에 클래식 전문 공연장을 표방하지 않았다. 다양한 장르의 공연이 가능하도록 지어진 복합문화공연장이기에 이번 공연 역시 사운드적으로 충분한 만족감을 느끼긴 어려웠다. 섬세한 다이내믹의 차이가 느껴지지 않는 무대 구조나 마이크 확성으로 가려진 성악가들의 미묘한 음색 변화는 분명 아쉬움을 주는 요소였다. 하지만 첫술에 배부를 수 없듯 아직 인구 밀도가 낮은 신도시의 공연장은 다양한 장르와 관객층을 고려하는 것이 우선이다.

공연 팸플릿 뒷면에 안내된 세종예술의전당의 하반기 기획공연에는 뮤지컬, 크로스오버, 발레, 무용, 연극 등이 포함되어 있었다. 클래식 공연으로는 9월 기획 공연 몇 개와 12월 말에 개최되는 KBS교향악단(정명훈 지휘)의 합창 교향곡이 전부이다.

공연장은 단순히 공연을 진행하고 관람하는 장소에 머물러서는 안 된다. 공연을 구심점으로 모여 삶을 향유할 수 있는 곳, 지역민들의 예술적 여가를 만들어주는 곳이어야 제 역할을 하는 것이다. 세종예술의전당의 지하 카페 옆에는 특설 무대와 함께 의자들이 놓여 있다. 바로 9월~10월 목요일 12시~13시 진행되는 로비콘서트 〈목요일 점심메뉴는, 세종예술의전당입니다〉를 위한 것이다. 개방형으로 지어져 높은 천장과 피크닉을 연상시키는 인조 잔디와 테이블은 기존 공연장에서 볼 수 없는 편안한

분위기를 연출했다. 로비콘서트가 열리지 않을 때도 테이블과 의자는 그대로 비치되어 있어 공연장을 방문하는 이들에게 기다림의 장소로 유용하게 사용됨을 공연 전 이용하는 이들의 모습에서 알 수 있었다. 이 시대 순수 예술과 공연장이 보완해야 할 면모가 친숙함과 편안함인 것을 고려할 때 매우 적절한 시도이다.

공연장은 예술을 매개체로 예술가와 관객, 예술가와 예술가, 관객과 관객을 이어주는, 즉 사람과 사람을 이어주는 하나의 플랫폼이다. 그 역할을 위해서 공연장의 중심에는 양질의 콘텐츠가 늘 자리해야 한다.

이날 공연은 공연 자체가 주는 음악적 만족감을 넘어 지역 공연장(세종예술의전당)과 연주단체(국립심포니오케스트라), 음악가(지휘자 정한결, 작곡가 김신, 소프라노 권수지, 테너 손지훈), 그리고 문화공공기관(주최 예술경영지원센터, 후원 문화체육관광부)의 만남이 어떤 시너지를 발휘하고 지역사회와 공연계에 어떤 가능성을 열 수 있을지를 가늠하도록 만든 시간이었다.

2025 지역대표 예술단체 지원

YOUNG&CLASSIC

작품 비평문

비평가 성명

이민희

비평가 소속

음악미학연구회

예술단체명

국립심포니오케스트라

공연명

YOUNG&CLASSIC

공연일시

2025년 9월 7일 15시

공연장소

세종예술의전당

지금 이 순간,
가장 빛나는 클래식 스타와의 만남

이민희

2025년 9월 7일 세종예술의전당에서 '2025 국립예술단체 지역 전막 공연'의 일환으로 '국립심포니오케스트라 Young & Classic'이 진행되었다. 정한결이 지휘를 맡은 가운데 소프라노 권수지와 테너 손지훈이 출연하여 다양한 성악곡을 불렀으며 작곡가 김신이 작곡한 〈오마주 랩소디〉(Homage Rhapsody)가 연주되었다. 성악가들은 오페라 〈라보엠〉 중 '얼어붙은 작은 손', 오페라 〈운명의 힘〉 중 '평화, 평화이옵소서, 오 하나님', 경기민요 〈박연폭포〉, 〈새타령〉을 한 곡씩 부르고 마지막으로 〈그리운 금강산〉을 듀오로 선보였다. 2부에서는 베토벤의 〈교향곡 5번〉이 연주되었다.

'국립심포니오케스트라 Young & Classic'은 잘 알려진 레퍼토리 위주로 선곡되어 초심자도 클래식 음악에 친숙하게 다가갈 수 있는 자리였다. 어렵다고 느낄 수 있는 현대음악 초연곡 〈오마주 랩소디〉 역시 듣기 편한 화성과 선율로 가득 차 있었다.

작곡가 김신, 'Young & Classic'에 가장 탁월한 선택

김신의 〈오마주 랩소디〉는 이날의 공연에 맞추어 작곡된 곡이다. 레퍼토리로 베토벤의 〈교향곡 5번〉이 미리 정해진 상태에서, 이와 연결되어 있되 일반 대중들이 쉽게 즐길 수 있는 곡을 쓰게 된 것이다. 따라서 〈오마주 랩소디〉가 서양음악의 작법을 풍부하게 전유하며, 〈교향곡 5번〉 모티브를 적극 활용한 것은 정답에 가까운 접근방식으로 보인다. 이 경우 '오마주'라는 제목은 베토벤 〈교향곡 5번〉의 '솔솔솔미b' 모티브를 가져온 것에서 직접적으로 드러나며, 보다 포괄적으로는 작품 안에 활용한 다양한 스타일의 오케스트레이션으로 암시된다.

〈오마주 랩소디〉는 가벼운 목관 섹션으로 시작했다. 마치 디즈니의 애니메이션 음악을 연상시키듯 생동감 있는 음향이었다. 대위적으로 시작한 섹션은 마무리되고 다시 시작하기를 반복하며 점차 그 규모를 키워갔다. 저음의 현들이 활기차게 움직이고 관악기를 포함한 모든 악기가 빠르게 움직이는 사이사이에 그 유명한 '솔솔솔미b' 모티브가 흩날리듯 등장했다. 이 모티브는 이미 '장조'로 변주되었고, 박의 배치도 달라졌기에 가벼운 울림으로 변모한 상태였다. 그렇게 음향의 여러 지점에서 베토벤 모티브가 간헐적으로 등장해 이 모티브를 찾는 재미를 느낄 수도 있었다. 이런 방식의 모티브 활용은 사실 베토벤이 원곡에서 가장 능숙하게 구사했던 것으로, 지극히 베토벤적인 작곡 방식이기도 하다.

또 다른 섹션에서는 나른하게 펼쳐지는 현의 공간 안에 고음의 목관악기들, 그리고 묵직한 금관악기가 이따금 추가되며 느린 화성 진행을 이어갔다. 그렇게 잠시 정적인 성격의 음향이 등장하더니 콘트라베이스의 오스티나토로 동력을 얻어 다시 점진적으로 긴장감을 높였다. 곧 팽팽하게 당겨진 음향은 '드뷔시'의 음악처럼 몽환적인 소리를 냈다. 서정적인 현악기 섹션 위로 금관의 선율이 눅진하게 깔리는 부분에서는 어딘가 '말러'를 오마주하는 것처럼 들리기도 했다. 하지만 이 또한 오래가지는 않았으며, 다시 초반의 음향으로 돌아가 디즈니를 연상시키는 장난스럽고도 활기찬 무드를 들려주었다.

음악은 결국 '미미미도'를 연주하며 끝이 났다. 베토벤의 모티브를 활용하여 드뷔시나 말러의 작법을 자유로이 경유하는 것은 물론 존 윌리엄스와 같은 할리우드 영화음악을 상상하게 하는 흐름이었다. 스네어 드럼, 약음기를 낀 금관악기 등 오케스트라의 음색을 다루는 기법도 뛰어났다. 무엇보다도 다양한 섹션을 이음새 없이 자연스럽게 연결해 하나의 호흡으로 들을 수 있게 한 점이 흥미로웠다. 이 과정에서 긴장도가 높아졌다가 다시 낮아졌다가 하는 흐름을 제시했기에, 누군가는 장면이 계속해서 바뀌는 영화나 애니메이션처럼 이날 음악을 감상했을 것이다.

뛰어난 기량을 보여준 성악가들과 지휘자 정한결

손지훈의 〈라보엠〉은 현재 공연계 캐스팅 1순위 성악가답게 음악적 표현이나 연기, 특히 고음 등이 나무랄 데 없었다. 이날 손지훈이 본인이 보여줄 수 있는 가장 최고의 기량을 들려주었는지까지는 확신하기 어렵지만, 그럼에도 객석에 모인 이들은 손지훈의 매혹적인 음색을 들으며 놀라움을 감추지 못했다. 특히 정한결 지휘자는 성악가의 호흡에 맞추어 적절히 프레이즈를 풀어내고, 음량에 맞추어 오케스트라의 음량을 조절하며 무엇보다도 '성악' 위주로 음악이 전달되도록 했다. 다만 갈라콘서트의 특성상 관객이 오페라의 내용을 잘 모르는 상태에서 비교적 난도가 있는 푸치니 오페라의 아리아로 곧바로 빠져들기는 어려울 수도 있다는 생각이 들었다.

이어 권수지가 오페라 〈운명의 힘〉 중 '평화, 평화이옵소서, 오 하나님'를 노래했다. 드라마틱하고 어두운 톤의 음색이 첫 소절부터 돋보였다. 비극적인 사건 속에서 신에게 간청하는 기도 형식의 노래로, 권수지 특유의 힘 있는 가창과 잘 어울렸다. 다만 사랑을 노래했던 〈라보엠〉과 연속해서 듣기에는 주제와 정서가 완전히 대조되어 어떤 맥락에서 선곡된 것인지 의아했다. 손지훈의 〈박연폭포〉는 다시 흥겹고 즐거운 분위기로 진행됐고, 권수지의 〈새타령〉 역시 묵직하고도 어두운 특유의 톤으로 박수갈채를 받았다. 듀오로 진행된 〈그리운 금강산〉은 손지훈의 맑게 쭉 뻗는 고음의 음색과 다소 묵직한 권수지의 음색이 썩 잘 어울리는 느낌은 아니었다.

정한결의 베토벤 〈교향곡 5번〉은 너무 가볍지도 무겁지도 않은, 해석의 정석으로 다가왔다. 몇몇 지점에서는 현악기 파트가 조금만 더 민첩하게 움직였더라면, 그리고 보다 합일된 사운드를 만들었더라면 하는 생각도 들었으나 감상을 방해할 정도는 아니었다. 주요 모티브를 제시하거나 대선율을 연주하는 독주 관악기들은 저마다 곡의 흐름에 잘 어우러졌다. 다만 관악기 섹션과 현악기 섹션이 맞물리거나 차례로 등장하는 몇몇 지점에서는 그 전환이 매끄럽지 않은 부분도 있었다. 오케스트라의 호흡은 유독 세 번째 악장의 도입 지점부터 좋아졌다. 저음의 현악기가 웅장하고도 긴장감 있게 프레이즈를 시작하고, 이어 전체 악기가 뒤따르며 이를 발전시켰다. 빠른 선율 그리고 여러 성부가 대위적으로 얽히는 부분이 명확하게 표현되었으며, 베토벤이 강조하며 밀어붙인 메인 모티브가 다양한 악기 소리로 표현되었다. 마지막 악장에서는 섹션의 구획이나 특정 모티브를 강조한다기보다는 마치 물 흐르듯 음악이 전개됐다.

보다 많은 관객을 공연장으로 불러들이기 위한 고민이 필요

공연장에 모인 관객 중에는 베토벤의 〈교향곡 5번〉을 실연으로 한번은 듣고 싶어서 발걸음을 한 사람도 있었을 것이다. 이들에게 이날 연주된 〈교향곡 5번〉은 선물과도 같은 시간이었다. 하지만, 음악회의 타이틀은 'Young & Classic'이기도 하다. 타이틀 속에 등장하는 '젊은 클래식 음악계의 기대주'에는 지휘자 정한결의 지분도 분명할 터인데, 그의 가능성을 음미하기에 이번 음악회의 레퍼토리는 그리 효율적이지는 않았다는 생각이 든다. 일반적인 교향악 연주회의 전형적인 선곡 방식이 아니었기 때문이다.

객석이 많이 차지는 않아 편안한 레퍼토리 위주의 일반 관객을 위한 공연이었음을 세종 시민이 충분히 인지하지 못했던 것은 아닌가 하는 생각도 들었다. 공연 예매 페이지에서도 'Young & Classic'이라는 타이틀만 있을 뿐 선곡의 배경이나 전체적인 곡들의 어우러짐 등 전반적인 공연의 지향에 대해서는 별다른 정보가 없었다. 공연이 난해한지 아니면 초심자를 위한 것인지 알 수 없는 상황에서 공연을 덜컥 예매하기는 쉽지 않다. 그래서인지 객석을 채운 관객들은 〈그리운 금강산〉과 같은 극히 대중적인 레퍼토리의 등장에 다소 놀라는 모습도 보여주었다. 유사한 맥락에서 성악 갈라를 오롯이 즐기기에는 공연장의 분위기가 다소 경직되어 있었던 것도 사실이다.

젊은 예술가들이 그들의 가능성과 잠재력을 보여주면서 동시에 관객에게 이해할 수 있는 레퍼토리를 선사한다는 기획은 쉽지 않다. 그럼에도 이날 공연은 오롯이 정한결 그리고 성악가들의 기량으로 관객에게 만족감을 주었다. '국립예술단체 지역 전막 공연'이라는 공적인 의도로 시행된 지방 공연이 보다 면밀한 홍보로 더 많은 관객에게 음악 향유 기회를 제공하기를 바란다.

2025 지역대표 예술단체 지원

가을음악회: 브람스를 좋아하세요?

작품 비평문

비평가 성명

마들렌 포군트케–Madlen Poguntke

비평가 소속

음악미학연구회

예술단체명

군포프라임필하모닉오케스트라

공연명

가을음악회: 브람스를 좋아하세요?

공연일시

2025년 10월 2일 19시 30분

공연장소

군포문화예술회관 수리홀

가을이 음악으로 물들다

군포에서 즐기는 브람스의 마법 같은 밤

마들렌 포군트케–Madlen Poguntke

이상하리만치 따뜻했던 가을 저녁, 여름의 잔열과 가을의 첫 황금빛 서늘함 사이에서 공기마저 머뭇거리는 듯한 날, 군포문화예술회관 수리홀은 모든 기대를 넘어서는 청중을 맞이하며 문을 열었다. 2025년 10월 2일 목요일, 바로 추석 연휴 전날이었다. 가족 모임이나 명절 준비에 바쁠 법한 시기였기에, 객석이 드문드문 비어 있지 않을까 예상되었다. 그러나 현실은 정반대였다. 객석은 거의 가득 차 있었고, 그 안은 가족과 연인, 경험 많은 음악 애호가들, 심지어 어린이들까지 어우러진 다채로운 얼굴들로 활기를 띠고 있었다. 깊이 있는 전곡 브람스 프로그램이 이토록 다양한 청중을 끌어냈다는 사실은 군포가 쌓아온 문화적 토대의 두께를 웅변한다. 오랜 시간에 걸친 사려 깊은 기획과, 청중이 단순히 공연을 '관람'하는 데서 그치지 않고 공연 자체에 '포용'된다고 느끼게 하는 관계의 결과다. 객석에는 묘한 기대감이 감돌았고, 어쩐지 가을의 기운이 홀 안으로 스며들어 마치 계절 그 자체가 이날의 무대에 동참하려는 듯했다.

저녁 공연의 제목은 장난기와 재치를 동시에 품은 듯한 "브람스를 좋아하세요?"였다. 수사적이면서도 대담하게 던져진 이 질문은 이미 브람스에 깊이 매료된 이들에게는 그의 낭만적 열정과 고전적 절제가 교차하는 세계로의 몰입을 예고하는 것이었다. 반면 아직 그의 목소리에 설득되지 않은 이들에게는 새로운 발견과 첫사랑의 경험으로 이어질 수 있는 초대장이었다. 그리고 결국, 그 초대는 성공적으로 이루어졌다. 공연이 끝날 즈음에는 더 이상 질문이 필요하지 않았다. 그 답은 환한 미소와 작은 탄성, 그리고 쉽게 자리를 떠나지 못하는 발걸음 속에서 분명히 드러났다. 그렇다, 우리는 브람스를 좋아한다. 아주 많이.

처음에는 몸을 꼼지락거리며 집중하지 못하던 어린 관객들조차도 점차 무대에 빨려 들어갔다. 활을 긋는 현악기의 움직임, 반짝이는 호른의 울림, 건반 위를 춤추듯 오가는 피아니스트의 손끝을, 눈을 크게 뜨고

따라가며, 음악의 흐름 속에서 서서히 사로잡혀 갔다. 이번 연주의 프로그램 자체는 하나의 서사를 그려내듯 짜여 있었다. 브람스의 헝가리 무곡 두 곡을 양 끝에 배치하여, 첫머리는 g단조 제1번으로 열리고, 이어 장대한 d단조 피아노 협주곡으로 깊이 내려가며, 교향곡 제2번의 목가적 광활함으로 확장된 뒤, 앙코르에서는 거부할 수 없는 매력을 지닌 헝가리 무곡 제5번으로 막을 내렸다.처음에는 잠깐의 가벼워 보이는 무곡으로 시작해 이렇게 극적인 깊이의 협주곡으로 넘어가는 선택이 다소 이례적으로 느껴질 수도 있었지만, 공연이 끝날 즈음에는 이것이 세심하게 설계된 구조의 일부임이 드러났다. 헝가리 무곡들은 단순한 서두나 맺음말이 아니라, 연주의 양 페이지를 황금빛으로 감싸는 책표지와도 같았다. 민속적 영감이 번뜩이는 그 선율들은 가을의 짧고 강렬한 색채처럼, 거대한 내적 풍경을 앞뒤로 비추며 음악의 흐름을 이끌었다. 그것은 가벼움과 중량감, 표면과 심연을 넘나드는 음악의 파동을 느끼도록 청중을 초대하는 장치였다. 일반적으로 화려하게 치장되는 경우가 많은 브람스의 '헝가리 무곡 제1번'은 이날 지휘자, '서진'의 절제와 품격 속에서 울려 퍼졌다. 그의 지휘는 공연 내내 최소한의 몸짓으로, 유려하면서도 거의 은은하게 흐르며, 음악을 자신의 의지에 굴복시키기보다 그 자체로 자연스럽게 숨 쉬도록 내버려 두었다. 과장된 제스처 대신, 손끝의 작은 곡선, 정확한 고개 끄덕임, 섬세한 신호가 오케스트라에 자유를 허락했고, 그 결과 연주는 정밀하면서도 경쾌했다.

현악기는 수정처럼 맑은 아티큘레이션으로 반짝였고, 목관악기는 섬세한 대위법을 새겨 넣었으며, 리듬의 생동감은 마치 가을빛 단풍 사이를 스쳐 가는 서늘한 바람처럼 무대를 휘돌았다. 짧지만 의미심장한 이 서두에서 오케스트라는 자신의 정체성을 선명히 밝혔다. 절제 속에 따뜻함을, 서정 속에 확고한 구조를 품은 앙상블. 때때로 드러난 작은 불완전함, 호흡의 미묘한 흔들림이나 순간적인 타이밍의 어긋남마저도 살아 있는 유기체의 숨결처럼 다가왔다. 음악은 그 자체로 생명체가 되어 공간과 공기, 그리고 청중의 존재에 적응하며 살아 움직이는 듯했다. 이어 전반부의 중심을 차지한 작품은 브람스의 '피아노 협주곡 1번 d단조, Op. 15'였다. 폭풍처럼 시작된 오케스트라의 서주가 홀을 압도하자, 객석은 피아니스트의 등장을 숨죽이며 기다렸다. 마침내 피아니스트 '한상일'이 첫 음을 내놓았을 때, 그것은 지배의 선언이 아니라 대화의 시작이었다. 젊은 브람스가 베토벤의 거대한 유산과 씨름하며 써 내려간 이 협주곡은, 초인적인 기교와 동시에 방대한 구조를 인간적 표현으로 변환할 수 있는 능력을 요구한다. 한상일은 그 두 가지를 모두 성취했다. 그의 연주는 장인의 권위를 지니면서도 내면을 성찰하는 나약함을 함께 담고 있었다. 오케스트라와 맞서 싸우기보다는 대화를 걸어왔다. 피아노의 주제는 목관과 현악, 호른과 나누는 대화처럼 이어졌고, 결코 일방적으로 압도하지 않으면서 끊임없이 얽히고 교차했다. 그의 연주 속에서 모든 악구는 동시에 진술이자 질문이 되었고, 매번의 종지는 마치 음악 스스로가 되묻고 반추하는 순간처럼 울려 퍼졌다.

제1악장은 마치 폭풍우가 점차 빛의 갈래에 의해 밝아지는 듯 전개되었다. 격정과 고요가 교차하며, 요동치던 긴장이 서정으로 녹아들고, 밀도 높은 구조 속에서 숨 막히는 순간의 투명한 명료함이 번쩍였다. 특히 인상적인 것은 호른이었다. 이토록 정밀한 음정, 황금빛 광채가 오케스트라의 직조 속에 이토록 매끄럽게 녹아든 연주는 좀처럼 쉽게 접하기 어렵다. 호른은 절정의 순간들을 장엄하게 장식하며, 변화무쌍한 가을 구름을 뚫고 내리쬐는 햇살을 떠올리게 했다. 이에 한상일은 호응하듯 이 색채를 포용했고, 결코 기교가 의미를 압도하지 않도록 조율했다. 빠른 악절의 음형 하나하나, 옥타브 도약의

순간마저도 의도를 지닌 채 그려졌고, 그것은 마치 의미 있는 바람결에 실려 흩날리는 낙엽 같았다. 청중은 저도 모르게 몸을 앞으로 기울이며, 눈에 보이지 않는 흐름에 이끌리듯 그 소리에 몰입했다. 힘과 섬세함이 교차하는 그 순간, 객석은 완전히 음악 속에 감싸였다.

'제2악장 아다지오'는 또 다른 차원을 드러냈다. 그것은 친밀한 기도의 순간이자, 종종 브람스의 가장 개인적인 고백 가운데 하나로 여겨지는 음악이었다. 한상일의 터치는 놀라울 만큼 다정했고, 그의 손끝에서 일어나는 표현은 인간의 한숨처럼 호흡하며, 페달링은 황혼 들판 위의 안개처럼 한 음 한 음을 머물게 했다가 사라지게 했다. 오케스트라는 고요한 헌신으로 화답했다. 현악기는 은은하게 빛나는 선율을 길게 이어갔고, 목관악기는 섬세한 장식음으로 결을 수놓았다. 서진의 거의 보이지 않는 듯한 지휘는 균형을 보장했고, 가장 조용한 현악기의 피치카토조차도 뚜렷하게 드러나며 사색적 아름다움의 음향 풍경을 완성했다. 이것은 단순한 연주라기보다 집단적 명상의 행위에 가까웠다. 가을 숲을 천천히 거닐며, 매번 시선이 닿는 곳마다 다른 그림자와 빛의 농도가 드러나고, 낙엽의 바스락거림이 무대 위의 미묘한 강약을 반향하는 듯한 경험이었다. 청중은 숨조차 음악의 일부가 된 듯한 드문 정적 속에 완전히 몰입해 앉아 있었다.

피날레는 폭발적인 에너지로 시작되었으나 결코 서정적 기반을 잃지 않았다. 한상일은 숨이 멎을 듯한 기교를 선보였다. 날렵한 악절, 천둥 같은 옥타브, 수정처럼 맑은 아티큘레이션. 그러나 그 모든 화려함은 과시가 아니라 음악의 서사를 풀어내기 위한 것이었다. 피아노와 오케스트라는 주제를 주고받으며 즉흥적인 듯 경쾌하게 맞부딪혔고, 그것은 마치 소용돌이치는 가을바람에 휘말린 낙엽처럼 예측 불가하면서도 우아했다.

마지막 장면에 이르자 청중은 눈앞의 광경에 압도되어 몸을 앞으로 숙이며 숨죽여 몰입했다. 그리고 곧 감동은 물결처럼 터져 나왔다. 길게 이어진 박수는 곧 기립박수로 번졌고, 그것은 인터미션 이전에 이미 무대를 휩쓴 환호였다. 한상일은 눈에 띄게 벅찬 감정을 감추지 못한 채, 앙코르로 브람스의 작은 간주곡 하나를 내놓았다. 단순하고 서정적이며, 깊이 개인적인 그 곡은 마치 청중 각자에게 속삭이는 사적인 고백처럼 들렸다. 휴식 전, 음악의 정수를 응축한 짧은 성찰을 남기고 무대는 잠시 고요해졌다.

인터미션이 끝난 뒤, 무대는 온전히 오케스트라의 차지가 되었다. 이제 그들에게 주어진 과제는 브람스의 '교향곡 제2번 D장조, Op. 73'이 그려내는 광활한 풍경을 음악으로 펼쳐내는 일이었다. 흔히 브람스의 가장 목가적인 교향곡으로 불리는 이 작품은 오래전부터 베토벤의 '전원' 교향곡에 대한 응답으로 해석되곤 하지만, 그 안에는 결코 다른 누구와도 혼동될 수 없는 브람스 고유의 목소리가 새겨져 있다. 서정적이고, 내성적이며, 동시에 정교한 구조미로 가득하다. 각 악기의 등장은 저마다 분명한 의도를 품고 있었고, 화성이 전환될 때마다 그것은 마치 거대한 음악적 화폭 위에 덧입혀지는 붓질처럼 울려 퍼졌다. 그 캔버스의 넓이는 인간의 상상력이 닿을 수 있는 한계만큼이나 광대했다.

첫 마디부터 음악은 거대한 파노라마처럼 펼쳐졌다. 현악기는 넓고 유려한 선율로 기반을 다지면서 동시에 하늘로 뻗어 올랐고, 그 위로 목관악기는 이주하는 새들이 가을 하늘에 궤적을 그리듯 선율을 흘려보냈다. 각 악기군은 차례로 등장했지만, 경쟁하는 독주자가 아니라 대화를 주고받는 동반자였다. 저음 현의 피치카토는 리듬의 심장박동과 같았고, 금관악기는 절대 과시하지 않으면서도 고귀한 온기를 불어넣었으며, 목관악기는 순간의 섬광 같은 색채로 결을 덧입혔다. 서진의 지휘는 앞서와 마찬가지로

절제된 명료함을 유지했다. 그는 조각가가 형체를 빚듯 악구를 다듬었고, 음악은 유기적 필연성을 지닌 채 자연스럽게 전개되었다. 청중 또한 그 흐름에 동참했다. 미묘한 고조와 사라지는 화음의 속삭임 하나하나를 감각하며, 자신의 호흡과 함께 음악의 맥박을 느꼈다.

제2악장은 감정적 풍경을 더욱 깊게 펼치며 청중을 한층 사색적인 공간으로 이끌었다. 이곳에서 브람스의 화성적 음영에 대한 탁월한 통찰이 온전히 드러났다. 첼로와 비올라의 길고 그리움 어린 선율은 골짜기를 가로지르는 그림자처럼 뻗어 나갔고, 음소거된 목관악기는 마치 넓은 강을 건너 먼 곳에서 울려오는 듯한 목소리로 화답했다. 놀랍도록 섬세하게 강약조절이 다루어졌다. 크레셴도는 가을의 마지막 꽃처럼 갑자기 피어났고, 디미누엔도는 황혼 속 햇빛이 서서히 사라지듯 부드럽게 잦아들었다. 여기서 나타난 것은 연극적 의미의 드라마가 아니라, 덧없음에 대한 사유, 아름다움은 종종 한순간 속에 깃들어 있음을 일깨우는 명상이었다. 청중은 마치 사라지기 전에 한 음 한 음을 붙잡으려는 듯 몸을 앞으로 기울였고, 그 순간이 외부 계절만큼이나 덧없음을 의식하며 음악에 몰입했다. 제3악장에서 브람스는 장난기 어린 유희를 다시 허락했다. 가벼운 발걸음으로 흐르는 알레그레토 그라치오소는 매력적이게 반짝이며, 춤을 닮은 성격으로 청중의 미소를 자연스럽게 이끌었다. 목관과 현악의 대화는 어린아이들이 바람 속에 낙엽을 던지듯 편안하고 자유로웠다. 오케스트라 자체가 그 순간을 즐기는 듯, 소리는 가볍고 투명하며 재치로 가득 차 있었다. 이 악장은 앞선 악장의 중량감과 교향곡을 마무리할 찬란한 성공 사이에서 완벽한 균형을 제공했다. 청중은 단순히 박수로 반응하는 데 그치지 않고, 웃음과 작은 탄성으로 즐거움을 표현했다. 음악이 연령과 경험을 초월한 공유된 기쁨의 공간을 만들어낸 듯한 순간이었다. 피날레는 억누를 수 없는 기쁨으로 도달했다. 처음에는 절제된 듯 보였던 주제들이 점차 에너지와 폭을 넓히며, 마침내 전 오케스트라가 파도처럼 몰아치며 소리를 쏟아냈다. 이 순간, 브람스의 관현악법은 그 풍부함을 온전히 드러냈다. 금관악기와 트럼펫은 투지 넘치는 울림으로 빛났고, 현악기는 힘차게 전진하며 활력을 더했으며, 목관악기는 장난기 어린 서정적 선율을 전체에 아로새겼다.

서진은 침착하게 오케스트라를 이끌었다. 서두르지 않고 과하지도 않은 그의 절제는 음악이 자연스럽게 성장하도록 허용했다. 그것은 마치 긴 흐린 날이 지나고 드디어 햇빛이 온전히 쏟아지는 순간과 같았다. 결말은 온기와 찬란함으로 압도적이었고, 홀 전체를 집단적 환희의 감각으로 가득 채웠다. 청중의 얼굴에는 미소와 눈물이 함께 섞였고, 이는 단순한 기교적 완벽함이 아니라 그들이 목격한 깊은 감정적 서사의 증거였다. 청중은 끝없이 이어지는 박수로 화답했다. 그러나 이날의 저녁은 마지막 선물을 남겨두고 있었다. 바로 '헝가리 무곡 제5번'의 앙코르였다. 첫 번째 무곡이 브람스를 품격 있게 소개했다면, 마지막 곡은 그를 환희 속으로 떠나보내는 장치였다. 오케스트라는 거부할 수 없는 활력으로 연주했고, 리듬은 불타오르듯 생동하며, 악구는 반짝임과 생기를 가득 담았다. 미소를 짓지 않을 수 없었고, 그 휘몰아치는 흐름에 휩쓸리지 않을 수 없었다. 거의 모든 이에게 친숙한 이 곡은 공동체의 찬가처럼 작용했다. 아이들은 흥얼거렸고, 나이 든 청중은 발을 두드리며, 모든 이가 그 선율을 귀에 남긴 채 공연장을 떠났다. 바깥 거리에는 가을의 조명이 반짝이고 있었고, 방금 홀을 가득 채운 음악이 울려 퍼지듯, 도시 전체가 브람스의 여운을 밤 속으로 운반하는 듯했다.

그러나 이날 저녁의 성공은 단지 연주된 음표 속에만 있지 않았다. 그것은 바로 만들어진 분위기, 특별한 순간의 감각 속에 있었다. 가을을 연상시키는 아름다운 디자인으로 꾸며진 프로그램 북은 경험을 더욱

풍부하게 했다. 해설은 음악 감상가에게는 분석적 깊이를 제공하면서도, 처음 찾은 관객에게도 따뜻하고 친근하게 다가갈 수 있도록 작성되어 있었다. 이런 세심함은 군포문화예술회관의 철학을 드러냈다. 즉, 공연은 단절된 이벤트가 아니라 지역 사회와의 대화라는 것이다. 수리홀 자체도 이러한 비전을 극대화했다. 빛나는 음향은 가장 조용한 피치카토조차도 가장 웅장한 투티 못지않게 선명하게 전달하며, 친밀함과 광활함을 동시에 담은 음향 환경을 만들어냈다. 공연 후 로비에서 오간 대화는 감상, 추천, 공유된 흥분으로 가득 찼고, 참석한 모두에게 음악의 힘이 단지 연주에만 있는 것이 아니라 인간적 연결 속에서도 살아 있다는 사실을 일깨워주었다.

무엇보다 이날 저녁은 군포가 단순한 공연장이 아니라 하나의 문화적 안식처가 되었음을 확인시켜 주었다. 그 기획은 전통과 혁신, 지적 엄밀함과 감정적 온기를 균형 있게 담아내며, 가족, 학생, 어린이, 그리고 음악 애호가 등 모든 연령대의 청중을 존중과 함께 맞이한다. 추석 전날 이곳에서 브람스를 듣는다는 것은 단순히 자연 속 계절의 변화를 느끼는 것이 아니라, 영혼 속에서도 계절의 흐름을 체감하는 경험이었다. 음악은 가을의 리듬과 공명했다. 따스한 낮이 서늘한 저녁으로 스며드는 느낌, 조용히 다가오는 명절 준비, 시간의 흐름에 대한 인식까지. 그 밤은 역사와 예술, 인간성이 한데 어우러지는 순간이었다. 과거와 현재가 멜로디와 화음, 리듬을 통해 서로 대화하며 존재감을 드러내는 시간이었다. 연주자들이 마지막 인사를 마쳤을 때, 장난스럽게 던졌던 질문, “브람스를 좋아하시나요?”는 오래전 이미 확신에 찬 긍정으로 바뀌어 있었다. 청중은 미소를 지으며 홀을 나섰고, 아이들은 주제를 흥얼거렸으며, 음악 애호가들은 공감의 고개를 끄덕였고, 처음 온 관객들은 예상치 못한 기쁨에 놀라움을 감추지 못했다. 마치 각자가 집으로 무언가를 가져가는 듯한 느낌이었다. 선율, 기억, 따스한 여운, 바람에 날려 천천히 나아가는 낙엽처럼.

그리하여 저녁은 단순한 공연으로 막을 내린 것이 아니라, 음악과 계절, 그리고 함께하는 인간성을 기리는 공동체적 축제로 마무리되었다. 브람스는 그 자체로 가을이 되었고 장엄하면서도 덧없고, 깊이 살아 있는 존재였다. 예술과 삶, 연주와 사유, 과거와 현재가 하나로 어우러진 밤. 청중 각자는 그 순간을 통해 시대를 초월한 아름다움과 인간다움을 공유하며, 영원히 이어지는 무언가에 속해 있음을 느낄 수 있었다.

2025 지역대표 예술단체 지원

가을음악회: 브람스를 좋아하세요?

작품 비평문

비평가 성명

정다운

비평가 소속

멜로스

예술단체명

군포프라임필하모닉오케스트라

공연명

가을음악회: 브람스를 좋아하세요?

공연일시

2025년 10월 2일 19시 30분

공연장소

군포문화예술회관 수리홀

가을음악회: 브람스를 좋아하세요?

정다운

군포필하모닉오케스트라의 제130회 정기연주회가 2025년 10월 2일 군포문화예술회관 수리홀에서 열렸다. 브람스의 곡들로만 구성된 이번 공연의 타이틀은 〈브람스를 좋아하세요?〉로, 프랑수아즈 사강의 동명의 소설 제목을 인용하였다. 이것은 원출처인 사강의 소설을 모르더라도 다양한 매체에서 심심치 않게 차용되는 제목이기에 공연에 대한 사람들의 관심을 끌기에는 안성맞춤이었다고 보인다.

브람스의 곡들은 대부분 호불호가 분명하게 갈리는 편이기 때문에 자칫하면 단조롭게 느껴질 수도 있는데 첫 곡을 대중들에게도 비교적 익숙한 〈헝가리 무곡 제1번〉으로 하여 관객들의 마음을 열어주었다. 다음 곡인 브람스의 〈피아노 협주곡 제1번〉은 최근 부쩍 각광을 받고 있는 피아니스트 한상일과의 협연으로 이루어졌다. 이 곡은 브람스의 초기 작품으로 그의 곡 중 대중 앞에서 공연된 최초의 오케스트라 작품이기도 하다. 1악장은 팀파니의 트레몰로를 시작으로 현악기군이 유니즌으로 D단조의 비장한 선율을 연주하며 포문을 열었다. 이어 격렬함을 달래주는 것 같은 서정적인 분위기로 전환되고 관악기들도 한 겹씩 음색을 드러낸다. 곧 도입부보다 두터워진 음향으로 단조의 강렬한 선율이 출현하여 비극적인 정서를 강조한다. 이윽고 피아노가 합류하는데, 피아니스트 한상일은 매우 파워풀한 연주를 보여주었다. 연주할 때 보여준 그의 제스처는 극단적이어서 더욱 흥미로웠다. 조용한 부분에서 그는 거의 몸을 움직이지 않고 연주하였다. 상체만 보면 연주를 한다고 느낄 수 없을 정도로 미동도 없이 손가락만 움직이는 것 같았다. 연주하는 그의 모습과 그가 연주하는 피아노 소리가 매칭되지 않아 무대가 비현실적으로 여겨졌다. 그러나 네 개의 옥타브 선율을 폭발적인 음량으로 연주할 때 오케스트라의 음량을 뚫을 만큼의 무서운 역량을 보여주었다. 어떤 부분에서는 거의 반쯤 일어났다가 앉으며 그 반동을 이용하여 건반을 내리쳤다. 온몸의 에너지를 팔과 손으로 모조리 끌어모아 타건하였고, 왼손으로 지휘를 하는 듯한 제스처를 보여주기도

했다. 연주를 한다기보다는 사력을 다해 무언가를 격파하는 현장을 보는 듯한 느낌이 들 정도였다. 온몸의 무게를 실어 연주하는 부분에서 발을 구르는 소리가 연주의 일부인 것처럼 존재감을 과시하였다. 이러한 격정적인 부분과 차분하고 조용한 부분이 냉탕과 온탕을 오가듯 대조를 이루었는데 양쪽을 부족함 없이 소화하였다. 초반부에서 피아노가 약간씩 루바토 하는 부분에서 간혹 오케스트라와 호흡이 설익은 부분이 드러나기도 했다. 조용하고 느린 분위기가 주를 이루는 2악장에서는 피아노가 곡을 이끌어 나갔는데 곡의 특성상 불가피하게 주의력이 흐트러지는 곳도 있었다. 3악장 론도에서부터 오케스트라와 독주자 간 훨씬 안정된 합이 이루어져 음악에 몰입할 수 있었다. 공연장의 무대가 약간 낮은 편이었는데, 이 때문에 관악기 연주자들의 모습이 피아노에 가려서 잘 보이지 않았던 것은 아쉬웠던 대목이다. 한상일은 쉴 새 없이 휘몰아치는 3악장을 마치고 큰 박수갈채를 받았다. 커튼콜 후 앙코르곡으로는 브람스의 〈간주곡 Op. 118, No. 2〉이 연주되었다. 그는 폭풍우가 휘몰아쳤던 앞 곡의 분위기를 태연하게 뒤로 한 채, 꿈꾸듯 달콤하게 이 곡을 연주하여 반전 매력을 보여주었다.

전체적으로 모든 파트의 유니즌이 많은 이 곡에서 빠른 음계를 연주하는 현악기들의 움직임이 날렵하지 못한 부분이 있었다는 점은 좀 아쉽다. 서정성을 드러내는 선율에서는 더 진한 색깔의 음악이 나왔으면 좋았으리라. 모든 파트가 빠르게 움직이는 부분에서 그 움직임을 따라가지 못하고 바닥에 가라앉은 소리가 있는 듯한 느낌도 들었다. 치명적인 실수는 눈에 띄지 않았으나, 연주 자체의 매력으로 청중들의 귀를 확 잡아당기기에는 다소 어려운 점이 있었다고 보인다.

인터미션 후 2부에서는 브람스의 〈교향곡 제2번 D장조 Op. 73〉가 연주되었다. 이 곡은 4악장 구성으로 1부에서 연주되었던 비장하고 격렬한 피아노 협주곡과는 달리 밝고 목가적인 분위기의 곡이다. 브람스 특유의 낭만적 표현이 두드러져 베토벤의 〈전원교향곡〉에 비견되기도 한다. 비장한 정서로 피 끓는 감정을 다 토로한 앞의 곡과 달리, 이 곡은 밝은 생동감을 뿜으며 부드럽게 관객의 마음을 달래주는 듯했다. 1악장에서 첼로와 관악기들의 도입부 이후에 바이올린 파트가 유려한 선율을 연주하고 이를 플루트가 받아서 연주하는 부분은 갑자기 기분 좋은 햇살이 확 쏟아져 들어온 듯한 반짝거림을 선사하였다. 1악장은 드라마틱한 굴곡이 있기보다 무난하고 서정적으로 진행되었는데 간혹 정확한 타이밍이 약간씩 어긋나서 곡의 추동력을 떨어뜨리는 부분도 있었다. 전체적으로 볼 때 1악장의 템포가 약간 빨랐던 것 같다. 2악장의 앞부분에서 현악기들이 마음을 잡아끄는 선율을 연주하고 관악기들이 점을 찍듯이 반주하는 부분에서 관악기들이 조심스럽게 아티큘레이션을 조절했으면 좋겠다는 생각이 들었다. 악기들 간 대위적인 부분과 호모포니적인 부분이 교차할 때 분위기의 대비를 더 살리면 더 흥미로운 연주가 될 것 같았다. 3악장 도입부에서 오보에가 주선율을 우아하게 연주할 때 저음을 내는 현악기들이 부드러운 피치카토로 연주하는 부분은 한적한 시골에 있는 듯한 느낌을 주어 마음을 평화롭게 해주었다. 이후 갑자기 빨라지면서 급박한 분위기로 모든 악기가 불안하게 웅얼거리는 것처럼 연주하다가 모든 파트가 한꺼번에 에너지를 터뜨리는 부분도 좋았으나 울림 때문인지 주선율의 리듬이 날카롭지 않게 들리는 부분도 있었다. 4악장은 그동안 절제했던 감정을 한 번에 분출하는 듯한 분위기가 주를 이루었다. 조용한 부분에서 큰 음량으로 갈 때 에너지의 축적 속도도 매우 빨랐다. 급작스럽게 여기저기서 퍼붓듯 소리를 분출시켜 어떠한 지지부진함도 남기지 않아 속을 시원하게 만들어 주었다. 특히 피날레에서 금관악기군과 팀파니의 혼신의 힘을 다한 일사불란한 연주가 앞부분의 미세한 흠들을 덮을 만큼 인상적이었다.

2부의 공연을 마치고 앙코르곡으로는 첫 곡인 〈헝가리 무곡 1번〉보다 모두에게 더 익숙한 〈헝가리 무곡 제5번〉이 연주되어 관객들의 흥을 돋우었다. 어려운 곡들의 대장정을 마치고 연주자와 관객이 모두 흥겹게 부담 없이 즐길 수 있는 음악이었다. 오케스트라 단원들도 짐을 벗어버린 듯 홀가분하고 신나게 연주하는 것 같아 좋았는데, 단지 흥분이 고조된 부분에서 타악기의 박이 정확하게 떨어지지 못한 부분이 있어 아쉬웠다. 전체적인 레퍼토리의 구성으로 볼 때, 시작과 끝을 대중적인 〈헝가리 무곡〉으로 한 것은 좋은 기획이었다고 보인다. 첫 부분에서는 진입장벽을 낮추어 마음을 열어주고, 마지막에서는 산 넘고 물 건너, 온갖 감정을 쏟아 놓으며 고생했던 브람스 곡과의 긴 여정의 마무리를 모두 함께 축하하는 것 같았기 때문이다.

군포프라임필하모닉오케스트라가 군포문화예술회관의 상주단체로 선정되어 지역 문화 활성화에 기여하고 있는 점은 높이 평가할 만하다. 또한 이 공연장이 경기도 외곽에 위치하기에 예술의 전당이나 롯데콘서트홀 같은 메인 공연 장소로 접근하기에는 부담스러운 지역 주민들에게 문화적 기회를 제공한다는 점에서 상당히 중요한 역할을 하고 있다고 보인다. 그러나 이번 공연에서 발견한 몇 가지 부족한 점을 언급하지 않을 수 없다. 우선 군포문화예술회관 수리홀은 무대가 낮은 편이어서 비교적 편안한 눈높이에서 연주를 감상할 수 있었던 점은 좋았다. 그러나 무대와의 거리에 비해서 음향이 충분히 전달되지 않는 것 같아 안타까움을 남겼다. 기대했던 것만큼의 음량이 귀에 들어오지 않아 약간은 답답한 느낌이 들었다. 각 파트 악기들의 소리가 그리 잘 섞이지 않는다는 인상을 받았는데 이 또한 홀의 구조적 문제인지 음향 장치의 문제인지 모르겠다.

두 번째로는 무대 양옆의 작은 스크린을 통해 곡의 제목과 악장별 나타냄말을 알려주어 관객들이 프로그램 북을 뒤적거리며 보지 않아도 무슨 곡의 몇 악장인지 알 수 있게 해주어 매우 편리했다. 아마 수리홀에서 오페라나 발레를 공연할 때 가사를 관객들에게 알려주기 위하여 설치한 스크린인 것 같았다. 그러나 전문 공연장에서 있어서는 안 될 치명적인 오타가 보여서 놀랐다. 'Allegro non troppo'를 'Allegro no troppo'라고 표기한 것이다. 비록 3초 정도의 짧은 순간이었지만 당혹감을 감출 수 없었다.

또한 공연장 로비의 측면에 연주회의 포스터가 몇 장 붙어있었는데 앞으로 예정된 공연인지 알고 가까이 가서 보니 10년 전, 혹은 20년 전 공연에서 사용된 색바랜 포스터였다. 아마도 수리홀의 공연 역사를 기념하려는 의도인 것 같으나 수리홀을 처음 방문하는 관객의 입장에서는 관리가 소홀하거나 공연이 많이 열리지 않는 장소라는 부정적인 인상을 줄 위험이 있을 듯하여 재단장이 필요해 보인다.

국립심포니오케스트라나 서울시립교향악단 같은 단체만큼의 역량에는 다소 미치지 못하는 점이 있더라도, 군포프라임필하모닉오케스트라가 민간 오케스트라임을 감안할 때 전체적으로 좋은 점수를 주고 싶다. 이 단체가 오페라나 발레 등 극장 음악 전문 오케스트라로 전문성을 인정받고 있다고 하는 만큼, 앞으로도 그 고유 영역을 성공적으로 개발해 나갔으면 한다. 클래식 음악 연주 단체로서 생존해 나가기가 녹록지 않은 오늘날의 척박한 환경에서 지속적이고 안정적인 지원이 확보되었으면 한다. 또한 이번 공연처럼 오케스트라 자체의 역량을 성장시킬 기회를 통하여 지역사회를 대표하는 오케스트라로 자리매김할 수 있기를 바란다.

2025 지역대표 예술단체 지원

놀부와 흥부

작품 비평문

비평가 성명

이민희

비평가 소속

음악미학연구회

예술단체명

알리오페라단

공연명

놀부와 흥부

공연일시

2025년 11월 22일 15시

공연장소

CJB미디어센터

어린이 오페라의 정석

이민희

2025년 11월 21-22일 청주 CJB미디어센터 에덴아트홀에서 창작오페라 〈놀부와 흥부〉가 관객을 만났다. 알리오페라단이 제작한 작품으로 김흥용 예술감독을 중심으로 이강호 연출, 이영석 지휘자가 무대를 꾸렸다. 이 작품은 '놀부와 흥부'라는 제목에서 알 수 있듯 오리지널 '흥부와 놀부' 설화를 비틀어 변주했다. 대본은 천은영 작가가 담당했으며 작곡은 유준이 맡았다. 이번 공연이 초연으로 놀부에는 바리톤 박종상, 흥부에는 테너 박푸름, 놀부 부인에는 메조소프라노 김하늘, 꼬마깨비에는 테너 엄강욱, 아빠깨비에는 바리톤 황승현, 엄마깨비에는 소프라노 한지혜가 캐스팅됐다.

어린이를 위한 오페라답게 공연장 안에는 부모와 함께 자리한 3~10세 정도의 아이들이 가득했다. 가끔 관객석으로 성악가들이 내려와 애드리브를 하거나 참여형 섹션을 할 때면 어린이들은 "저요, 저요!"라고 반응하며 열정적으로 집중했다. 추운 날씨에다가 저녁에 열린 공연이었음에도 전반적인 열기가 대단했다. 공연은 1시간 20분 정도의 러닝타임을 갖고 있었으며 공연이 끝난 직후에는 로비에서 포토타임이 진행됐다. '놀부와 흥부'는 어린이의 눈높이에 잘 맞춘 공연으로서 조금만 더 보완하면 롱런할 수 있는 작품처럼 보였다. 전반적으로 대본의 힘이 좋아 몇몇 아쉬운 점에도 불구하고 가족 단위 관객이 공감하는 데 큰 어려움이 없어 보였다.

아이들의 공감을 이끌어 낸 서사

본래 동생 흥부가 착하고 형 놀부가 욕심꾸러기라면, 알리오페라단이 제작한 〈놀부와 흥부〉에서는 반대다. 흥부와 놀부의 부모는 일찍 세상을 뜨며 형 놀부에게 "아우가 잘되어야 너도 잘된다. 우리 흥부를

잘 보살펴라."라는 이야기를 남겼고, 놀부는 동생을 살뜰히 챙겼다. 하지만 응석받이로 자란 흥부는 게으른 어른이 되었고, 형의 말도 잘 듣지 않는다. "부지런히 일하지 않으면 먹지도 말아라."가 신조인 놀부는 흥부에게 잔소리를 할 수밖에 없고, 흥부는 이런 형을 요리조리 피한다. 여기서 한술 더 뜬 흥부는 "부자가 되면 열심히 살 것 같은데"라며 일보다는 돈을 원한다.

새롭게 삽입된 '도깨비'의 존재도 중요하다. 한국 전래동화에서 가장 유명한 '혹부리영감' 설화에서 가져온 캐릭터로, 착한 사람에게는 복을 나쁜 사람에게는 벌을 주는 이들이다. 도깨비는 '가족' 형태로 등장하는데, 아빠깨비, 엄마깨비, 꼬마깨비가 그들이다. 특히 꼬마깨비는 극 중 엄마깨비, 아빠깨비와 계속해서 부딪힌다. 예를 들어 꼬마깨비는 놀부를 직접 경험하고 "내가 아는 놀부 아저씨는 착한 사람인데?"라며 이야기하지만, 부모깨비는 꼬마깨비의 이야기를 쓸데없는 소리로 일축하고 무시한다. 부모깨비는 본래의 놀부 캐릭터에 너무도 익숙하기 때문이다.

흥미로운 것은 부모깨비와 꼬마깨비의 이런 관계가 비슷한 경험을 한 객석의 어린이들을 극에 몰입하게 했다는 점이다. 엄마나 아빠가 자신을 이해해 주지 않아 억울했던 아이들, 어른과 관계를 맺으며 답답했던 아이들이 꼬마깨비의 이야기에 집중하고, 극을 통해 이런 경험의 상처를 해소하게 된다. 즉 아이들은 '놀부와 흥부' 이야기를 즐기는 것과는 별개로 꼬마깨비의 말을 부모깨비가 드디어 믿어주는 순간을 극 내내 기다린다. 부모깨비와 꼬마깨비의 대립이 극이 진행되는 내내 중요한 흐름을 갖는 서브 텍스트가 되는 것이다.

객석과 호흡하는 무대

〈놀부와 흥부〉에 출연한 성악가들은 대부분 뛰어난 역량을 보여주었으며 노래와 연기를 자연스럽게 오가며 큰 호응을 얻었다. 배역 중 흥부의 흡인력이 가장 컸던 가운데 아기깨비의 역할이 중요했으며, 엄마깨비, 아빠깨비, 놀부, 놀부 부인 등의 캐릭터가 적절히 어우러졌다. 이중 박푸름 성악가는 새롭게 창조된 흥부 캐릭터를 완전하게 만든 장본인이었다. 특히 능청스럽고 게으르지만 착한 구석이 있는 흥부의 독특한 성격을 간드러지는 목소리로 표현했다. 박푸름이 구사한 맛깔스러운 충청도 사투리도 인상적이었다. 이런 표현력 덕분에 박푸름 등장 직전까지의 극이 전형적이고 평이했다면, 등장 이후에는 생동감 있는 분위기로 객석의 공기를 순식간에 바꿨다. 한편, 극 중 "짹짹!"이라는 의성어만으로 캐릭터를 표현한 '제비'도 아이들의 눈높이에서 폭소를 유발했다. 제비는 본래 엄강욱이 연기한 꼬마깨비가 극 중 변장을 한 것으로, 객석의 어린이들은 저 제비가 원래 '꼬마깨비'라는 것을 흥부에게 말하고 싶어 하며 즐거워했다. "째째짹~" 소리를 따라 하는 아이들도 많았다.

공연 중에 성악가들이 객석에 내려와 선물을 나눠주거나 아이들에게 질문을 던지는 등의 몇몇 이벤트도 효과적이었다. 연극·뮤지컬·오페라를 막론하고 어린이 대상 작품에서 전형적으로 등장하는 섹션으로, 설사 극의 내용과 관련이 없더라도 필수적으로 삽입된다. 〈놀부와 흥부〉에서는 이런 이벤트들이 서사와 온전히 연결된 상태로 진행되어 극 전체의 완성도를 높였다. 이를테면 엄마깨비와 아빠깨비는 꼬마깨비가 도깨비 방망이를 몰래 가져간 것을 알게 되고, 곧 객석으로 내려가 "어떻게 하면 꼬마깨비가 엄마, 아빠 말을 잘 들을 수 있을까?"라고 물어보았다. 그 순간 공연장은 손을 들어 의견을 이야기하려는 아이들로 가득 찼고,

북적이는 흥분의 도가니가 되었다. 아이들은 도깨비를 만난 흥부가 긴장된 분위기로 덜덜 떨 때도 "저 뒤에 도깨비가 있어요!"라며 소리를 질러댔다. 부자가 된 흥부가 '박씨'를 나눠주러 객석에 갈 때에도 마찬가지였다. 서사의 흐름에 열광적으로 참여하는 어린이들의 외침이 더해져 무대가 완성된 셈이다.

생동감 있고 흥미로운 음악

꼬마깨비가 자신을 소개하는 '나는 꼬마깨비'는 아이들의 눈높이에 맞춘 노래였다. 최근 어린이들 사이에서 유행하는 창작 음악은 엇박을 전면에 배치하는 경우가 대부분인데, 이 노래 역시 엇박과 함께 장난스러운 무드의 모티브가 인상적이었다. 여기에 활기찬 안무가 더해져 아이들이 폭소하고 즐겼던 가장 재미있는 노래가 되었다.

새소리를 내는 타악기에서부터 선율을 보좌하며 자주 등장했던 마림바 등은 아이들이 오케스트라의 사운드를 친숙하게 느끼게 했다. 8분의 6박자나 부점 리듬을 사용하여 전통적이고 토속적인 느낌을 냈으며, 장구도 가끔 등장해 '흥부와 놀부' 전체의 푸근한 분위기를 만들었다. 다만 전반적으로 오케스트레이션이 너무 전형적이었다는 점을 지적할 수 있을 것이다. 선율의 가독성을 최우선으로 고려한 듯하지만, 이보다는 더 섬세하게 구현했어도 좋았을 것이다. 아이들 대상 공연이라고는 하나 부모가 함께 관람하고 있으며, 호기심이 많은 아이들은 특이한 악기 소리나 오케스트라의 음향적 효과에 더 큰 매혹을 느끼기도 한다. 뮤지컬이 아닌 '오페라' 장르로 관객을 만나는 만큼, 악단의 규모와 별개로 오케스트레이션을 조금 더 입체적으로 변주해 보아도 좋을 것이다.

극 중 캐릭터나 줄거리에 맞춘 적절한 스코어링이 장점으로 다가왔음에도 불구하고, 상당수의 노래가 너무도 평이한 스타일이었다는 점 역시 아쉬웠다. 또한 '흥부와 놀부'라는 제목을 여러 번 반복하는 노래 등은 중복되는 가사로 집중력을 흐리게 했다. 놀부 부부를 소개할 때 나왔던 음악은 동일한 반주가 흐르는 가운데 단조로운 선율이 계속 반복되었다. 이런 색션을 적절히 덜어낼 때만 전체 극이 타이트하게 정렬되고 관객 역시 극에 더 집중하기 쉬울 것이다. 전체 러닝타임이 1시간을 훌쩍 넘었는데 작품의 주요 관객인 어린이의 집중력을 고려해 1시간 정도의 길이로 맞추는 것은 어떨까 하는 생각도 들었다.

더 즐겁고 흥분되는 〈놀부와 흥부〉 공연을 기다리며

꼬마깨비가 불렀던 노래 중 "사람의 겉모습으로 그 사람을 다 알 수 없어요, 말투가 맘에 안 든다고 그 사람을 판단할 수 없어요"라는 가사를 가진 음악이 있었다. 이 노래는 정박에서 선율이 시작하는 쉽고 평이한, 온건한 선율이 특징이었다. 극의 마지막을 장식한 합창도 유사한 유형이었는데, 이와 같은 노래를 듣노라니 1990~2000년대에 유행했던 대학가의 음악들, 혹은 그 이전의 교과서 노래나 애창 가곡이 떠올랐다. 40대의 부모 관객에게는 어떤 방식으로든 어필할 수 있는 노래였다. 그 때문에 이런 온건한 선율이 부모의 취향을 전략적으로 공략한다고도 볼 수도 있을 것이다. 실제로 이런 유형의 노래가 울려 퍼질 때 아이들이 아닌 부모들이 훨씬 집중하는 모습을 보여주었다. 다만 이런 음악이 아이들 입장에서는 낯설고 오래된 느낌이 들지는 않을까라는 노파심이 들었다.

부모깨비가 본인의 실수를 인정하고 아기깨비가 '옳았다'는 것을 알게 되는 순간은 극 전체의

클라이맥스였다. 여기에 이를 때까지 객석의 모든 어린이들은 두근두근하는 마음으로 열심히 무대를 바라보았다. 이 장면 이후에는 앞서 나왔던 타이틀곡 '흥부와 놀부'가 한 번 더 등장했으며, 극 전체의 메시지를 요약한 합창이 이어졌다. 다만 이 마무리 부분도 지금보다는 조금 더 빠르게 진행돼도 좋았을 것이다. 이미 가장 중요한 갈등이 해소가 된 상태이기 때문이다.

그럼에도 〈놀부와 흥부〉 공연을 아이들과 부모 모두 만족스럽게 보고 나왔다는 사실은 명백하다. 아이들과 함께 호흡하는 상호작용적 무대에서부터 두 개의 레이어를 전개한 서사의 흐름, 그리고 '놀부와 흥부'라는 원전을 비튼 줄거리까지, 재미를 이끌어 낼 요소가 충분하다. 다른 무대에서도 〈놀부와 흥부〉를 계속해서 더 보고 싶은 이유이다.

2025 지역대표 예술단체 지원

박쥐

작품 비평문

비평가 성명

이예지

비평가 소속

소속 없음

예술단체명

국립오페라단

공연명

박쥐

공연일시

2025년 8월 22일 19시 30분

공연장소

울산문화예술회관

대중 곁에 다가선 낭만적 풍자의 힘

이예지(소속 없음)

국립오페라단이 요한 슈트라우스 2세(Johann Strauss II, 1825-1899)의 오페레타 〈박쥐〉(Die Fledermaus, 1874)를 처음 선보인 것은 11년 전인 2014년이다. 이 공연은 이후 2024년에 서울에 있는 국립극장 해오름극장에서 공연된 후 올해 8월 다시 무대에 올랐다. 8월 22일 금요일과 23일 토요일 양일간 울산문화예술회관 대공연장에서 상연된 〈박쥐〉는 지난 공연에서 얻은 호응을 울산에서도 재현하려는 포부를 바탕으로 했다. 지난 공연에서 특징적이었던 연출가 김동일의 과감한 각색이 이번 울산 공연에서도 두드러졌다. '희극적 풍자 음악극'인 〈박쥐〉의 특수한 장르적 특색, 그리고 춤곡의 귀재인 요한 슈트라우스 2세의 또렷한 음악 어법은 이번 공연에서 어떻게 해석·구현되었는가?

오페레타의 대중 친화성, 〈박쥐〉의 전복성

오페레타(operetta)라는 장르의 핵심은 희극성을 통한 사회 풍자이다. 1850년대 파리에서 발전하기 시작한 오페레타는 당대의 유행과 사회적 취향을 반영하는 줄거리와 도덕관, 시사적 풍자를 바탕으로 성행하였다. 짧고 가벼운 오페라 양식이라는 점에서는 당대의 오페라 코미크(opéra comique)와 보드빌(vaudeville) 같은 타 장르와 상통했지만, 이 장르들이 점차 진지하고 무거워진 것과 달리 오페레타는 가벼운 웃음 속에 메시지를 남긴다는 방향성을 분명히 견지했다. 이는 기존 오페라의 예술적 자의식과 확연히 구별되는 지점이었다. 이로써 오페레타는 제1차 세계대전으로 유럽에 미국 대중문화가 침투하기 전까지 대중 친화적인 오락물로 높은 인기를 구가할 수 있었다. 요컨대 오페레타는 대중의 장르였다.

파리에 오페레타의 선구자인 자크 오펜바흐(Jacques Offenbach)가 있었다면 오스트리아 빈에는 요한 슈트라우스 2세가 활약했다. 원래 무도회 음악가로 '왈츠의 황제'라는 명성을 누리던 슈트라우스는 극장으로 진출하면서 빈 특유의 오페레타 양식을 확립했다. 이는 곧 슈트라우스의 주특기인 왈츠 중심의 춤곡 리듬이 부각되고 풍자보다는 낭만성이 강조되는 양식을 말한다. 풍자를 전면화하지 않는다는 점은 일면 장르 전반의 지향을 거스르는 것 같지만, 정작 슈트라우스의 가장 유명한 오페레타인 〈박쥐〉의 리브레토는 오페레타 작품 중에서도 눈에 띄는 전복적 문제 제기를 담고 있다.

대본가 카를 하프너(Carl Haffner)와 리하르트 게네(Richard Genée)는 앙리 메이약(Henri Meilhac)과 뤼도빅 알레비(Ludovic Halévy)의 프랑스풍 보드빌 희곡 『레베이용』(Le réveillon)을 바탕으로 〈박쥐〉의 리브레토를 썼는데, 이때 레베이용이란 19세기 파리 상류층 사교계에서 성탄절 전야 또는 새해 전야에 자정까지 만찬을 즐기는 문화를 지칭한다. 말하자면 '올나잇 파티'인 레베이용은 상류층들의 사치와 향락을 단적으로 나타내며 고발의 대상이 된 것이다. 〈박쥐〉의 리브레토에서는 프랑스의 레베이용이라는 풍습이 빈의 무도회로 변경되었지만, 상류층의 허위의식을 희화화하는 중심 메시지는 그대로 반영되었다.

연출을 통한 원작 묘미의 극대화

국립오페라단의 〈박쥐〉 공연에서는 원작의 이러한 두 가지 측면에 초점을 맞춘 것처럼 보인다. 이는 곧 해석의 두 가지 주안점이 된다. 첫째는 대중과 긴밀히 소통하려는 장르 자체의 취지이고, 둘째는 원작 리브레토의 도발적이리만치 풍자적인 면모이다. 전자의 경우 공연 홍보물과 프로그램북을 통해 명확히 제시되었다. 프로그램북에 담긴 "오페라를 어렵게 생각하는 초심자 관객들도 부담 없이 마음껏 즐기시기 충분하다."라는 문구는 이 작품의 선택부터 실연에 이르기까지 오페라에 익숙하지 않거나 음악을 전공하지 않은 관객들을 적극적으로 고려했음을 짐작게 한다.

대사와 노래를 이중 언어로 구성한 것은 바로 그러한 고려에서 나온 선택이리라. 이번 공연에서는 가수들이 노래는 원작대로 독일어로 부르되 대사를 한국어로 번역해서 소화함으로써 독일어권의 클래식 음악을 마치 한국어 연극처럼 재창조했다. 이러한 연출은 이 작품에 대한 사전 지식이 없는 관객도 극의 흐름을 더 잘 이해할 수 있게 했다. 또한 이는 오페레타와 뮤지컬의 경계를 한 겹 더 허물어 대중 장르로서의 특색을 구현한 전략이기도 하다. 한편, 3막에서 간수 '프로쉬'로 분한 연기자 최지영이 등장해 일종의 스탠드업 코미디 같은 장면을 이끈 것 역시 관객과 호흡하기 위한 아이디어였을 것이다. 최지영은 매우 긴 시간을 홀로 무대에서 연기하며 지휘자와 오케스트라 단원, 관객에게 말을 걸기도 하고 언어유희와 슬랩스틱 등의 코미디를 선보이기도 했다. 청소년과 가족 단위의 관객이 다수를 차지한 관중은 이를 흥미롭게 지켜보며 폭소를 터뜨렸다.

이러한 점들만 보더라도 연출가는 원작에 얼마간 유연하고 개방적인 태도를 견지하고 있는 듯하다. 그래서인지 연출의 두 번째 초점인 풍자적 면모를 극대화하기 위해서도 과감한 각색 시도가 돋보였다. 가장 두드러지는 것은 제2막에서 베르디(Giuseppe Verdi)의 〈라 트라비아타〉(La traviata, 1853)에 나오는 유명한 권주가인 '축배의 노래(Libiamo, ne' lieti calici)'를 인용해 삽입한 것이다. 〈박쥐〉 중 오를로프스키 공작(M.Sop. 김세린 扮)의 파티 장면은 실제로 〈라 트라비아타〉 1막을 여는 파티 장면과

상당히 유사하다. 경쾌한 음조를 통해 상류층의 방탕하고 경박한 가치관은 꼬집는다는 주제 의식 역시 오페레타의 취지와 같다. 연출가는 이 부분에 착안하여 '축배의 노래'를 극중극 형태로 활용했다. '축배의 노래'는 대부분의 청중에게 친숙한 음악이기도 해서, 공연에 참여한 모두에게 가닿으려는 대중 친화적 면모가 다시금 분명해지기도 했다.

원작의 비판적 의식을 드러내는 또 하나의 장치는 프로그램 세 개의 막 각각의 성격을 시각적으로 보여주는 무대 구성이었다. 제1막에서는 배경에 커다란 티켓 한 장을 사선으로 보여주었는데, 이는 삶이 마치 티켓을 통해 관람하는 공연과 같을지도 모른다는 질문을 암시한다. 극 중 인물들의 삶은 정말 공연처럼 허구적이고 가식적이며, 어쩌면 실제 현실과 극명하게 단절되어 진정성이라곤 없는 삶이다. 서로에 대한 조소와 무관심을 품위 있는 사랑 뒤에 감추는 로잘린데(Sop. 오예은 扮)와 아이젠슈타인(Bar. 김원扮) 부부가 대표적인 사례다. 제2막에서는 무대에 거의 아무것도 없이 단출하게 진행되는 듯하다가 후반부 '축배의 노래'를 부르는 장면에서는 무대가 더 화려해진다. 무대 중앙의 막이 걷히자, 그 너머에 있던 화려한 파티 배경이 드러나고, 한두 사람씩 돌아가며 노래하는 가운데 다른 인물들이 보여주는 매력적인 몸짓과 화려한 동선은 마치 스크린 속 영화처럼 그려지며 깊은 인상을 남긴다. 이는 뒤따르는 제3막의 삭막한 감옥 장면과 시각적으로 대비되며 극의 전환을 자리매김하는 역할을 한다.

각색으로 원작을 완성할 수 있는가?

다만, 이와 같은 과감한 해석들이 원작의 메시지를 극대화하는 데에 실질적인 작용을 했는지는 다소간의 고민이 필요하다. 각각의 요소들이 원작의 흐름을 강화하거나 변경하거나 재구성하는 효과를 유효하게 발휘했는지는 별도로 살펴봐야 할 문제이다. 이러한 고민은 단순히 원작의 권위를 옹호하고 일체의 각색을 허용하지 않는다고 선언하려는 목적이 아니다. 그러한 비평은 이미 여러 방면의 각색을 시도한 이번 〈박쥐〉 공연에 적합하지 않을뿐더러 예술적 자의식에 저항하고자 했던 오페레타 자체의 취지와도 맞지 않는다. 그보다는 이번에 여러 연출과 해석을 거쳐 만들어낸 〈박쥐〉의 국립오페라 단판 판본이 어떤 의의와 한계를 가졌는지, 이는 어떠한 시사적·미학적·윤리적 문제를 제기하고 있는지 물을 필요가 있을 것이다.

먼저 이중 언어 구성의 경우, 대사로 드라마를 전개해 나가는 장면에서 더 효율적으로 관객의 이해를 도울 수 있었다는 점은 상당히 고무적이었다. 언어의 장벽이라는 문제는 소위 '진지한' 오페라의 역사에서 자주 제기되었던 화두이다. 작품이 처음 창조된 바로 그 언어로 오페라를 연행하고 감상해야 한다는 불문율은 언제나 정당하게 여겨졌다. 반면 이번 〈박쥐〉 공연에서는 이 정당성을 대담하게 넘어서 작품 이해의 난도를 낮추기 위해 대사를 번역·수정했다. 문제는 한국어로 발화되는 대사와 독일어로 불리는 아리아 사이의 불화가 완전히 해소되지 않았다는 점이다. 오페라의 주요 아리아들은 대사나 레치타티보에서 주요 단어나 구절을 취해 올 때가 많으며, 바로 이러한 연결성이 아리아가 노래되는 독자적 시간을 극 전체의 흐름에 결속시키는 동력이 된다. 그런데 〈박쥐〉에서처럼 대사와 아리아의 언어가 다를 경우 그 연속을 가능케 하는 동력이 약해져서 아리아와 줄거리는 완전히 분리된 듯 느껴질 수 있다. 관객으로서도 대사가 나오는 장면에서는 무대에 시선을 두고 귀 기울이다가 아리아를 부를 때에는 자막을 보기 위해 무대 양옆 스크린으로 시선을 옮겨야 했는데, 이러한 주의 분산도 또 하나의 부작용이었다.

제3막 서두의 코미디 장면에 대해서도 몇몇 관객은 약간 당혹스러워했다. 물론 최지영의 코미디 연기는 일품이었고 대다수 관객의 호응도 열렬했다. 과거의 '개그콘서트'나 '웃찾사' 같은 프로그램을 상기시키는 이 장면은 장시간 공연을 관람하고 있던 관객들이 긴장을 내려놓고 웃으며 숨을 돌릴 시간을 마련해주는 데에는 성공했다. 그러나 이 대사들은 주로 가벼운 말장난이나 유행하는 '밈(meme)'들로 이루어져 있어서 극 전체의 줄거리와 깊이 있게 연결되지는 않았다. 이보다는 조금 더 수준 높은 블랙코미디를 구사해 희극적 효과와 극의 완성도를 함께 제고하였더라면 더 좋았을 것이다. 예를 들어 좀 전에 지나간 제2막의 파티 장면, 그리고 그곳에 참석했던 사치스러운 상류층들의 위선적 이면을 폭로하고 조롱하는 내용이었다면? 만일 배우의 즉흥연기에 의존하기보다 더 짜임새 있는 대본을 구상했더라면 오히려 이는 작품의 주제 의식을 완곡하게 드러낼 수 있는 절호의 장면으로 승화될 수도 있었으리라. '코미디'의 본원이 그러하듯, 관객은 배우의 농담에 웃음을 터뜨리고 나서 그 농담에 깊게 뿌리내린 가시를 곱씹으며 작품의 고발에 더 깊이 공감할 수 있었을지도 모른다.

마지막으로, '축배의 노래'에 대한 패러디적 인용은 무엇을 향해 있었는가? 〈박쥐〉에는 사실 '축배의 노래'와 내용이나 음악어법 차원에서 견주어볼 수 있는 권주가 '샴페인의 노래'(Im Feuerstrom der Reben)가 이미 수록되어 있다. 이미 비슷한 감성을 지닌 두 노래를 접합시키는 작업이 얼마나 유의할지는 고민해 보아야 한다. 이를 차치하더라도, 〈라 트라비아타〉에서 비극적 사랑의 아이러니한 서막이 되었던 '축배의 노래'가 오페라 〈박쥐〉의 줄거리나 음악적 흐름에 어떤 영향을 주었는지 이해하기란 쉽지 않다. 더구나 두 음악이 공유하는 정서와 메시지가 서구의 민중 의식에 바탕을 둔 유희적 풍자이기에, 현대 한국의 무대에서 구체적인 울림을 얻기는 어려웠을 수도 있다. 이에, 두 작품 각각의 맥락에서 해당 요소들이 어떤 함의와 기능을 하고 있는지 자세히 살핀 후 이를 더 입체적으로 이어 붙일 방법을 구상해 보면 어떨지 제안하고 싶다. 단지 유사한 요소들을 병치하는 것만으로 획기적인 의미를 길어낼 수 있는 것은 아니기 때문이다.

* 이번 〈박쥐〉 공연이 개최된 울산은 1962년 특정 공업지구로 지정된 이래 활발한 공업도시로 성장해 왔으나 문화예술의 발전은 더뎠다. 그런 의미에서 이번 공연은 문화예술과 제조업을 균형 있게 발전시키고자 하는 새 비전을 실현하는 마중물로 기획되었다. 국립오페라단의 〈박쥐〉는 원작의 정신을 살려 울산의 청중들에게 친근히 다가가려 애썼던 한편, 주역 성악가들의 뛰어난 기량과 매력적 호연을 토대로 전체 130분이라는 긴 시간을 흡인력 있게 일궈냈다는 점에서 뜻깊은 성과를 남겼다. 특히 제2막을 이끈 국립오페라단 위너오페라합창단의 합창은 상당히 빼어났으며, 지휘자 송안훈이 이끄는 군포 프라임필하모닉오케스트라의 연주도 준수했다. 공언된 명성대로, 낭만적인 음악과 감각적인 춤곡 그리고 유쾌한 사건들이 관객에게 분명한 즐거움을 선사한 무대였다. 이번 공연에서 원작에 대한 기발한 해석과 참신한 연출로 울산 시민의 문화적 저변을 확장하는데, 이비지한 만큼, 이후 〈박쥐〉가 더 발전한 형태로 더 많은 관객과 만나며 오페레타의 매력을 널리 알릴 수 있기를 기대한다.

2025 지역대표 예술단체 지원

비상, 새로운 시작

작품 비평문

비평가 성명

성용원

비평가 소속

한국예술비평가협회

예술단체명

대전아트콰이어

공연명

비상, 새로운 시작

공연일시

2025년 7월 22일 19시 30분

공연장소

대전시립연정국악원 큰마당

비상, 새로운 시작

성용원

짧다. 유럽 잘츠부르크의 라틴어로 가톨릭의 하나님을 찬양하는 1부 모차르트의 '대관식 미사'와 아시아 한국의 한글로 겨레와 민족 그리고 나라를 찬미하는 2부 우효원의 '아! 대한민국", 이렇게 성(聖)과 속(俗)으로 나뉜 프로그램은 1시간이 안 된다.

모차르트가 23살 때 작곡한 '미사 브레비스 C장조 KV 317'은 로마 가톨릭 미사에서 쓰는 고정된 가사에 음악을 붙인 전례(典禮)곡이다. 나중에 마리아 플라인 교회의 성모상 대관식을 계기로, 레오폴트 2세 또는 프란츠 2세 황제의 대관식에서 연주되면서 대관식이라는 이름이 붙여졌는데 원래는 1779년 3월 29일 모차르트의 고향인 잘츠부르크 대성당에서 거행된 부활절 미사를 위해 작곡된 곡이다. 모차르트는 신실한 기독교인이고 그 종교로부터 받은 영감으로 작품을 썼을까? 교회를 나가지 않는 필자 같은 작곡가는 은사를 받지 않았으니, 성가곡이나 CCM을 쓸 수도 없고 써도 안 되며 법당에 나가지 않는 신자는 찬불가를 쓰면 안 되는 걸까? 제례를 위한 작품은 꼭 해당 종교에 속해 교리를 믿는 사람만이 해야 하고, 할 수 있는 소명일까? '대관식 미사'를 작곡하기 2년 전, 답답하고 싫증 난 성직자의 도시를 떠나 프랑스 파리로 가고 싶어 사직을 청한 모차르트에게 대주교 히에로니무스 콜로레도 백작은 궁정 음악가로 일하던 아버지 레오폴트까지 해고한다는 답을 내렸다. 대주교의 궁정 및 교회 오르간 연주자로 일했던 젊은 모차르트는 파리 생활을 통해 군주에게 종속되어 주문자가 원하는 음악을 만들던 관습에서 벗어나 훗날 베토벤이나 슈베르트처럼 시민적이고 독립적인 예술가가 되고자 했다. 철저히 세속적이면서 가톨릭적인 프랑스 궁에서 오르간이나 대규모 모테트에 참여하는 동안에도 파리에는 구체제와 부르주아 혁명의 기틀이 꿈틀대고 있었다. 중세의 봉건 교회에 맞서 근대적 국가관과 사회관이 빠르게 퍼지는 흐름을 습득하고 다시 잘츠부르크로 돌아온 모차르트는 단순한 직무상의 결과물이 아닌 프랑스 혁명과 인권 선언문이

나오기 10년 전에 “주님! 자비를 베푸소서”(Kyrie eleison)라는 가사로 시작하는 다장조의 힘찬 '키리에'를 울려 퍼지게 하였고 이와 같은 외침은 대전아트콰이어의 창단, 시민이 주축이 되는 예술 인프라 구축과 비상 그리고 대전문화부흥의 새로운 시작이라는 모토와 들어맞았다. 자비송(Kyrie), 대영광송(Gloria), 사도신경(Credo), 거룩하시도다(Sanctus), 하느님의 어린양(Agnus Dei) 5개의 악곡으로 이루어진 통상문에 '복이 있도다'(Benedictus)가 추가되어 6개로 구성된 '대관식 미사' 첫 곡 '키리에'의 첫 소절인 “키”의 발음이 너무 세고 입에서 바람 소리가 강했지만, 대전아트콰이어의 창대한 첫 발자국을 딛는 순간은 장렬하기만 했다. 한국예술종합학교 음악원 성악과와 이탈리아 밀라노 베르디 국립음악원을 나온 소프라노 구은경과 목원대학교 음악대학과 이탈리아 로마 산타체칠리아 국립음악원을 졸업하고 현재 목원대학교 교수로 재직 중인 테너 서필의 오페라 아리아를 방불케 하는 감미로움과 서정적인 가창이 앞의 장엄한 합창과 강한 대조를 이루었다. 미사곡은 그레고리오 성가(Cantus Gregorianus)나 팔레스트리나(Giovanni Pierluigi da Palestrina)와 같이 듣기만 해도 절로 경건해지는 종교음악의 모범이라는 선입견이 보기 좋게 깨지면서 성과 속이 구분되지 않고 시대의 목소리와 결속된 민중을 위한 하늘로부터의 계시라는 사실이 확인되었다. 그건 대전아트콰이어와 대전아트필하모닉오케스트라라는 만 39세 이하의 대전 지역 청년 음악가가 주축이 된 시민예술단의 탄생과 설립이 시대와 이념, 종교를 초월하여 지역 사회와 소통하고 이어짐을 의미했다. 한국예술종합학교에서 합창 지휘를 전공하고 성악을 부전공으로 하여 탄탄한 기초를 다진 뒤 네덜란드 헤이그 왕립음악원과 독일 프랑크푸르트 음악대학을 졸업한 대전아트콰이어의 제1대 예술감독 겸 상임지휘자인 김명이는 온화하면서도 지적인 해석과 리더십을 발휘하였다. 김명이는 찬미가인 '글로리아'를 하느님과 그 아들만을 찬양하는 노래가 아니라 “하늘 높은 데서는 하느님께 영광”(Gloria in excelsis Deo)을 부르면서 “이 땅에 사는 사람들에게는 평화”(et in terra pax homínibus bonae voluntatis)로 치환하였다. 장엄하고 화려한 악절과 섬세하고 시적인 중간악절이 절묘한 균형을 이루며 교대로 등장하는 3번째 악곡 '크레도'에서 질풍노도와 같은 16분음표의 연속진행을 오케스트라 현악부는 숙련된 기량으로 소화하였다. 또한 악기군 간의 완급조절과 합창의 호흡을 일치시킨 지휘자 김명이의 곡에 대한 깊은 이해도 돋보였다. ‘크레도’의 “하나님이 사람이 되셨다”(et homo factus est)라는 가사에서 충남대학교를 졸업하고 현재 대전시립합창단의 알토 부수석으로 활동하고 있는 메조소프라노 최지영과 충남대학교 출신으로 독일 드레스덴 국립음악대학 최고 연주자 과정 학위를 취득한 후 귀국하여 충남대학교에서 교수로 재직 중인 바리톤 차두식이 소프라노 구은경, 테너 서필과 함께 솔로 4중창으로 영생(永生)과 승천(昇天)의 믿음을 휴지(休止)를 통해 극적으로 연출하더니 뒷부분 푸가(Fuge)에서는 오케스트라 그리고 합창과 더불어 증폭된 응집력으로 부활의 기쁨을 배가시켰다. 합창과 오케스트라의 강한 총주(Tutti)로 나왔던 '키리에'의 당당한 부점 리듬이 느리고 웅장하게(Andante maestoso) '상투스'에서 다시 등장하면서 “거룩하시도다”가 세 번 울려 퍼졌다. 이와 같은 거룩함은 “호산나”에서 절정의 빛을 발하더니 '베네딕투스'에서는 지금까지 전체적으로 느리고 장대한 진행과는 달리 의도적으로 템포가 당겨졌다. 이는 첫 곡인 '키리에'에서 드러났던 양식과 장르의 다채롭고 섬세한 균형과 궤를 같이하는 점으로 ‘베네딕투스’에서 반복되는 선율을 소프라노 구은경은 한번은 피치카토와 한번은 오보에와 반주를 맞추면서 정결하고 성결한 음성으로 “하느님의 어린양”을 간구했다. 피날레에서 박자와 속도의 변화가 눈길을 사로잡았다. 점점 빨라지면서 감사의 마음과 위로 그리고 용기를 불어넣는 ‘키리에’의 재등장은 하늘의 영광과 땅 위 안녕의 환호로 음악당을 가득 채우면서 악단과 관객 그리고 미사 전체를 하나로 아울렀다.

2002년에 작곡된 우효원의 '아! 대한민국'은 두 개의 피아노, 모듬북 그리고 팀파니를 위한 혼성 합창곡이다. 2002년 한일 월드컵의 뜨거운 열기로 가득했던 분위기에 편승하여 당시 응원 구호였던 '대한민국'의 싱커페이션 리듬형도 작품의 후반부에 인용되었다. 우효원의 '아! 대한민국'은 민족의 영광을 노래하는 21세기판 축전미사곡이다. 태극기의 괘를 의미하는 건곤감리의 네 가지 요소, 즉 하늘, 땅, 물, 불이 한국의 자연과 정신, 역사 그리고 음악에 녹아 있었다. 반복적인 선율과 불규칙 오스티나토 패턴, 리듬 분할이 칼 오르프(Carl Orff)의 '카르미나 부라나'(Carmina Burana)를 연상시키는 첫 곡 '건'에서 흥을 돋우는 Ah-, hah!, heo-i! 등의 감탄사가 마치 대서사 게임인 '엘더 스크롤 드래곤본'(Elder Scrolls Dragonborn)의 용트림 같았다. 도입부의 4도 구성화음과 엇모리장단을 변형한 리듬, 5음 음계는 합창의 "하늘이 소리쳐"라는 가사에서의 스트레토(Stretto) 기법과 함께 어울리면서 한국적 색채를 강조하였다. 힘차고 역동적인 1악장과는 달리 정적이며 여백의 미가 느껴졌던 2악장 '곤'은 렌토(Lento)의 느린 속도에 가사 없이 ah-, heum, heo-eo와 같은 감탄사로만 구성되어 있었다. 팀파니 없이 모듬북으로만 연주되면서 우리 민족의 애환이 불굴의 생명력과 함께 뭉게구름 피어나듯이 펼쳐졌고 구름 사이를 용이 신비롭게 휘젓고 다니는 듯한 시각적인 효과를 불러왔다. 테너 가사 "Ah"는 짧은 16분음표를 꾸밈음같이 처리하고 악센트를 두면서 운무 사이의 용의 눈에서 굵은 눈물 한 방울이 떨어지는 듯하게 묘사하였다. 3악장 '감'에서 피아노에 깔리는 아리랑의 선율은 우리 민족의 꿈틀대는 잠재력으로 인식되었고, 맥박을 표현한 타악기의 리듬은 민족 번영과 광명을 예고하였다. '감'이 그래서 춘하추동의 순서에 따른 가을이 아니고 겨울이었으며 4악장 '리'가 수확과 추수의 계절인 가을로서 '감'과 '리'가 끊지 않고 이어져 있었으며 그사이에 신명 나는 타악기의 독주가 삽입되었고 절로 "얼쑤~"라는 추임새가 나올 정도로 관객의 흥을 돋우면서 환희 넘쳤다. "대한민국"이라는 응원 구호의 리듬으로 시작되는 4악장 '리'는 1악장 '건'과 음악적인 내용이 유사하나 '건'이 감정의 응축이었다면 '리'는 감정의 발산으로 수미상관하고 있었다.

처음에 제기한 모차르트와 신앙심의 관계와 종교와 작곡가의 일체성에 관한 화두는 그들의 음악을 어떻게 듣느냐에 따라 답과 결과가 달라진다. 모차르트와 우효원에게는 모든 음악 장르가 구체화 되고 양식이 바뀌고 혼재되어 있었다. 음악의 범주와 장르의 경계가 영혼의 예술로 뛰어넘었다. 작곡은 음악에 인간의 감정과 정신을 담는 일이요, 연주는 단순히 악보를 소리로 전환하는 것이 아니라 음표로 기록되지 않은 의미를 해석하는 과정이다. 그래서 단순히 작곡을 마쳤다고 끝난 것이 아니고 연주를 한다고 해서 완성되지 않는다. 그걸 듣는 사람이 각자 새로운 맥락으로 작용을 가하며 상호교류를 마칠 때에야만이 진정한 합일이 이루어진다. 그래서 짧았다. 모차르트 '레퀴엠'(Requiem)만 하더라도 50분이고 베르디의 '레퀴엠'이나 상술한 오르프의 '카르미나 부라나'는 1시간을 훌쩍 넘는다. 외국의 봉헌송(奉獻誦)뿐만 아니라 다양한 스타일의 다국적 합창곡을 더 듣고, 더 누리고, 더 즐기고 싶은 마음이 컸다. 그런데 어찌 첫 숟가락에 배부르랴! 창단 연주회라는 사실을 잊지 않아야 한다. 대전아트콰이어는 이제 대전시민과 상견례를 한 거뿐이다. 9월에 기획 연주회가, 10월에는 정기연주회가 줄줄이 잡혀있으니 오늘 시간은 성장과 발전의 시금석으로 삼으면 된다. 다만 1부의 구은경과 최지영, 서필과 차두식, 네 명의 솔리스트들은 의자에 앉았다가 자신들이 나오는 부분만 보면대를 늘였다 줄였다 하면서 일어났는데 시야가 가려 솔리스트들의 얼굴도 보이지 않는 보면대를 치우고 합창단처럼 악보를 옆구리에 끼고 불렀으면 어땠을까 싶다. 성과 속이라는 이분법적 논리로 서두를 연 이 비평문은 대전아트콰이어의 창단 연주회가 주변의 모든 이들을 행복하게 한 성과 속이 하나 된 화합의 시간이었다는 결론으로 마무리하겠다.

2025 지역대표 예술단체 지원

비상, 새로운 시작

작품 비평문

비평가 성명

이예지

비평가 소속

소속 없음

예술단체명

대전아트콰이어

공연명

비상, 새로운 시작

공연일시

2025년 7월 22일 19시 30분

공연장소

대전시립연정국악원 큰마당

청년의 목소리, 생명의 박동이 되다

이예지(소속 없음)

지난 7월 22일, 〈대전아트콰이어 창단연주회: 비상, 새로운 시작〉이 대전시립연정국악원 큰마당에서 열렸다. 대전시립연정국악원은 2015년에 설립된 중부권의 대표적인 전통음악문화기관으로, 대전시의 이름난 관광지인 한밭수목원과 엑스포 과학공원과 함께 자리 잡고 있어 대전 시민과 방문객 모두의 관심을 끄는 곳이다. 대전아트콰이어가 이곳을 첫 출범 무대로 삼았다는 점은 꽤 의미가 깊다. 전통음악을 중심으로 시민사회 속 문화적 소통을 표방하는 기관의 취지가 대전아트콰이어라는 합창단의 공공적 방향과 절묘하게 맞아떨어지기 때문이다. 대전아트콰이어는 국내 최초로 지방자치단체가 직접 주관·운영하는 청년 전문예술단체로 관심을 끌며, 합창을 매개로 지역사회와 문화예술계를 서로 연결하고 공공성을 달성하리라는 기대를 받고 있다. 대전시립연정국악원 큰마당의 장엄한 홀에서 치러진 대전아트콰이어의 첫 공연은 한 합창단의 창단공연이라는 의미를 넘어 음악을 통해 지역사회의 기반을 다지고자 하는 포부를 전달하려는 것처럼 느껴진다.

젊은 감각, 사회적 브랜드가 되다

2025년 4월에 창단된 신생 합창단인 대전아트콰이어는 만 39세 이하 대전지역 연고자인 청년 성악가를 중심으로 구성된 혼성합창단이다. 지난해 12월부터 대전시가 지역문화 활성화라는 비전하에 추진한 대전시민합창단 창단 계획에 따라 올해 4월부터 모집이 진행되었고, 4월 중순 오디션을 통해 30여명의 단원이 선발되었다. 이번 창단연주회 프로그램북에 소개된 대전아트콰이어의 정체성은 크게 두 가지 키워드로 집약된다. 하나는 '젊은 음악인'이고, 다른 하나는 '지역시민과의 소통'이다. 특히 청년 음악인들로

구성된 단체라는 사실은 단체의 중요한 특색으로 강조된다. 이는 사회적으로는 청년 성악가들에게 전문적 공연 경험과 일자리를 제공하려는 공익을 실현한다는 점에서 의의를 가지는 한편, 음악적으로는 광범위한 레퍼토리를 유연하게 가로지르며 다양한 시도를 모색하려는 강점으로 승화된다. 바로 이러한 '젊은 감각'이 대전아트콰이어의 주요 정체성으로서 또 다른 키워드인 '지역시민과의 소통'을 지향하는 동력이 되리라는 것이 주최 측의 전망이다. 우리의 익숙한 이미지 속에서 합창의 전문성은 오랜 활동의 노련함과 삶의 경륜에서 나오는 화합과 나란히 놓이는 경우가 많지만, 대전아트콰이어는 젊음과 전문성을 결합해 색다른 형태의 합창 무대를 꿈꾸고 있다는 점에서 짐짓 획기적이기도 하다.

이처럼 젊은 감각은 대전아트콰이어의 출범 의의를 강화하는 일종의 브랜드 가치처럼 소환되고 있다. 이는 단원들뿐 아니라 예술감독이자 상임지휘자로 선임된 김명이 감독에게도 투영되어 있다. 김명이는 신예 지휘자임에도 합창지휘 분야에서 탄탄한 경력과 연륜을 보유하고 있다. 그는 일찍부터 합창 지휘의 길을 걷기 시작해 한국예술종합학교와 네덜란드 헤이그왕립음악원, 독일 프랑크푸르트 국립음대에서 합창지휘 학·석사 학위를 받는 등 꾸준한 공부를 이어왔을 뿐 아니라, 네덜란드 소재 레지던시 바흐 앙상블과 프랑크푸르트 칸토라이 등 유럽 합창단의 객원지휘 활동, 콜레기움 보칼레 서울의 '서울바흐축제' 지휘 등 확고하게 합창음악에 초점을 맞춘 경력을 쌓아왔다. 김명이의 지치지 않는 열정과 합창에 대한 집중력은 이날 창단연주회에도 고스란히 투입되었다. 특히 선곡에서부터 지휘자의 타협하지 않는 면모가 느껴지는 듯했다. 모차르트의 〈대관식 미사 C장조, K. 317〉과 우효원의 〈아! 대한민국〉은 모두 상당한 수준의 성악 기교와 음악적 해석을 요하는 작품이다. 나아가 두 곡은 각각 고전주의 종교음악과 한국 현대 창작음악에 속하며 큰 경향 차이를 지니고 있기 때문에, 이를 신생 합창단이 한 무대에서 연주하는 것은 과감한 결단이었을 것이다.

모차르트의 〈대관식 미사〉, 절제와 질서 속 유연한 리듬

연주회 당일, 공연이 열릴 대전시립연정국악원 큰마당 앞 로비는 많은 인파로 북적였다. 꽃다발과 선물을 지참한 채 공연을 기다리는 가족 단위의 관객들이 여럿 눈에 띄었고, 지인끼리 방문한 듯한 중년층 관객들이 담소를 나누는 모습도 보였다. 신생 합창단의 창단연주회인 만큼 가족과 지인 관객의 비중이 큰 듯했는데, 이들은 마치 축제를 기다리는 것처럼 분주하고 떠들썩하게 움직이며 공연의 기대감을 더하고 있었다. 한편, 공연장 내부의 분위기는 이와 달리 사뭇 묵직하게 내려앉아 있었다. 특히 무대는 정사각형에 가까운 모양으로 세로 길이가 상당히 길었는데, 이러한 구조는 객석에서 바라봤을 때 폭넓은 부채꼴 모양으로 어떤 소실점을 향해 아찔히 멀어지는 듯한 깊이감을 자아냈다. 무대의 가장 깊은 곳에 합창대가, 그 앞에는 오케스트라석이 배치된 구조 또한 이번 공연의 규모를 넌지시 예고하고 있었다.

합창단과 독창자, 그리고 지휘자가 무대에 오르자, 격려의 박수가 쏟아졌다. 첫 곡은 볼프강 아마데우스 모차르트의 〈대관식 미사 C장조, K. 317〉로, 4부 합창과 4부 독창으로 이루어진 모차르트의 가장 인기 있는 미사곡이다. 모차르트가 23세에 잘츠부르크에서 완성한 이 작품은 우아한 선율과 화성, 재치 있는 제스처 변화로 모차르트의 무르익은 교회음악 작법을 보여줄 뿐 아니라 고전주의 미사곡의 정수를 나타내는 작품으로 평가받는다. 합창 레퍼토리로서 이 작품은 화성의 색채감보다는 다채로운 리듬 패턴의 교차, 독창 앙상블과의 콘체르탄테를 어떻게 구현할지가 관건이 된다. 또 전반적으로 호모포니 텍스처가 주를 이루는

가운데 주요 거점을 형성하는 대위법적 구간을 명료한 성부 진행으로 소화해야 할 과제가 존재한다. 이날 연주에서는 독창으로 소프라노 구은경, 알토 최지영, 테너 서필, 베이스 차두식이 협연하였으며, 대전아트콰이어처럼 대전 지역 청년 연주자들로 구성된 오케스트라인 대전아트필하모닉오케스트라가 관현악 반주를 맡았다.

지휘자 김명이와 대전아트콰이어의 〈대관식 미사〉 해석에서 두드러진 것은 바로 '템포와 리듬감'의 문제를 정면으로 마주하고 풀어나간 방식이다. 제1곡 '키리에(자비송)'는 기악 도입부 없이 합창과 관현악이 동시에 시작한다. 첫음절이 길고 무겁게 도입된 후 그다음 음절이 짧고 가볍게 따라붙는 부점 리듬은 전체 작품의 서두를 여는 주제적 제스처이다. 대전아트콰이어는 이 첫 부분을 정확한 음고로 일제히 노래함으로써 초반부의 비장한 단조적 정서를 표현하였고, 약간 여유를 둔 템포 속에서 '키리에', 즉 '주여'라는 뜻의 가사를 반복하며 섬세하게 음량을 고조시켰다. 제1곡에서는 각 박절을 충분한 길이로 채워서 보다 느릿한 속도를 관철하는 방향의 해석이 돋보였다. 이는 제1곡과 유사한 부점 리듬으로 시작하는 제2곡 '글로리아(대영광송)'의 보다 빨라진 템포와 명확하게 대비를 이루었다. 미세한 빠르기 변화 속에서는 같은 리듬도 천차만별의 효과를 내기 마련이다. 대전아트콰이어는 이 미묘한 차이를 적확히 포착해 대영광송 특유의 우렁찬 시작을 극적으로 자리매김했다.

각 곡의 속도를 절묘하게 이해한 채 일궈가는 흐름 속에서 가장 인상적인 순간은 제3곡 '크레도(사도신경)'였다. 여기서는 템포를 한껏 가속해 결코 고삐를 놓치지 않음으로써 박진감 넘치는 기류를 형성했다. 〈대관식 미사〉에서 가장 길고 규모가 큰 곡인 '크레도'에서는 초반부터 관현악에서 연주되는 재빠른 제스처와 성부 사이 상호작용이 핵심적인데, 이날 연주에서는 약간 서두르면서도 일정한 템포 안에서 그 긴박감이 적절히 창출되었다. 절도 있는 호모포니 부분과 촘촘하게 꼬리를 무는 대위법적 부분 사이의 대비가 현저히 전달되었으며, 중반부의 느린 부분, 즉 예수의 고난을 향한 비탄을 표하는 부분에서의 확실한 빠르기 전환 역시 곡의 묘미를 생생히 되살린 연출이었다.

이후 비교적 짧은 제4곡 '상투스(거룩하시도다)'와 제5곡 '베네딕투스(복이 있도다)'를 거쳐 긴 호흡을 지닌 제6곡 '아뉴스 데이(하느님의 어린양)'가 시작되었는데, 한 곡 내에 편성·빠르기·다이내믹 등 다양한 변화를 단행하는 이 곡은 공연의 1부 순서를 성대하게 마무리하기 제격이었다. 목관악기 음색이 전면에 나온 도입부에서 소프라노의 유려한 아리아풍 독창이 꽤 길게 이어져 관객의 명상을 유도하다가, 독창 앙상블이 얹히는 대목부터 차츰 빨라지기 시작한 템포는 합창의 합류로 급진적인 변화를 겪는다. 합창은 일제히 커다란 음량으로 휘몰아치듯 시작되어 숨 가쁜 패시지를 소화해 냈고, 독창자들과의 상호작용과 오케스트라의 질주하는 제스처는 〈대관식 미사〉 연주 내내 켜켜이 고양해 온 속도감을 절정으로 끌어올린 후 화려한 종지에 이르렀다.

우효원의 〈아! 대한민국〉, 시종일관 지켜낸 활기와 맥동

한국 현대 합창음악의 핵심 작곡가인 우효원은 오늘날 합창계의 젊은 세대 음악가들에게 있어 하나의 모델처럼 여겨진다. 그는 서양 현대음악과 한국 전통음악의 기법과 정서를 결합한 자신만의 작법을 정초했으며, 시김새와 전통 선법 및 리듬 패턴 등을 탐구하며 소위 '한국적 합창음악'을 대표하는

레퍼토리를 구축해 왔다. 대전아트콰이어가 2부에서 선택한 〈아! 대한민국〉은 우효원의 대표작이자 '한국성'에 관한 고민이 담긴 작품이다. 이 작품은 2002년 한일 월드컵 개막식 공연을 위해 작곡되었으며, 혼성 8부 합창과 서양악기·국악기 융합 오케스트라가 동원되는 대규모 작품이다. 제목과 편성, 그리고 창작 배경에서 감지되듯, 〈아! 대한민국〉은 한국의 민족 정서를 뜨겁게 고취하고 '한국성'을 태극기의 괘, 즉 '건곤감리'라는 네 가지 갈래에 따라 형상화한 작품이다. 가사를 최소화하고 '아' 등의 감탄사와 '하늘이 열린다'처럼 풍경의 이미지를 묘사하는 구절을 되풀이함으로써 마치 타악기와 같은 소리를 산출하였으며, 여기에 실제 타악기의 강력한 연주가 동반되며 활기와 박동을 극대화한다.

이날 대전아트콰이어의 연주는 작품 자체가 지니고 있는 에너지에 긴장감과 역동성을 부여하며 펼쳐졌고, 이는 1부의 절제된 기류와 대비되어 관객의 호응을 끌어내기에 충분했다. 오케스트라, 특히 타악기 주자들의 활약이 여기에 일조했다. 타악기군과 피아노의 유니즌 어택이 주고받으며 시작되는 1악장 '건(乾)'에서 합창단은 폭발적인 여성 상성부와 묵직한 남성 하성부를 유기적으로 엮어나가며 웅장한 서막을 열었고, 5음음계를 기반으로 한 관악기의 서정적 선율이 주를 이루는 2악장 '곤(坤)'에서는 의미 없는 음절로 이루어진 합창을 세밀한 다이내믹으로 전개함으로써 인성이 지닌 울림과 화성의 흐름을 감동적으로 표현했다. 이어지는 3악장 '감(坎)'은 단연 이날 공연 전체의 클라이맥스로, 팀파니와 북이 가세한 이중적 카덴차는 전통적 맥동과 유동적 속도감을 가감 없이 표출해 관객에게 신명과 흥취를 선사했다. 4악장인 '리(離)'에서는 다시금 합창단의 재기가 돋보였다. 이들은 합창 성부 사이의 대위법적 모방, 그리고 당김음과 엇박 등 다채로운 리듬 패턴 등을 일관된 템포 속에서 탁월하게 소화해냈다.

〈아! 대한민국〉은 연주 효과에 있어서 대전아트콰이어의 넘치는 생기와 열정을 전달하는 데 최적의 선택이었다. 다만 한 가지 고민해 볼 점은 합창과 오케스트라의 관계다. 이 작품은 성악과 기악의 음량이 서로 팽팽한 경합 관계를 이루며 서로의 에너지를 배가하는 양상이 두드러지는데, 이때 한쪽이 다른 한쪽을 압도하지 않고 전체 음향을 균형 있게 완성하는 작업이 하나의 도전으로 대두한다. 이날 연주의 경우 오케스트라의 두꺼운 음량, 특히 증강된 타악기 파트의 활약이 음악의 맥동감에 뚜렷이 기여하는 한편, 종종 합창의 성량을 뒤덮는 순간이 있어서 약간의 아쉬움이 남았다. 이는 합창단의 위치에 기인한 현상이라고 사료된다. 대전시립연정국악원 큰 마당은 무대의 깊이가 15m 정도로 비교적 길게 설계된 프로시니엄 극장으로, 시각적 원근감이 한층 더 극적으로 살아난다는 점이 특징적인 공간이다. 여기서 합창대는 무대 가장 뒤편에 위치하고 그 앞에 타악기와 두 대의 피아노를 포함한 오케스트라 대형이 배치되어 있었는데, 그러다 보니 합창의 소리가 그보다 앞에 있는 웅대한 타악기 소리보다 작게 느껴질 때가 많았다. 1부에서 〈대관식 미사〉를 연주할 때는 미사 작품의 특성상 음향적 구현에는 큰 문제가 느껴지지 않았지만, 〈아! 대한민국〉의 경우에는 성악 파트가 더 원활하게 뚫고 나와 공연장 전체를 채우기 위해 다소간의 위치 조정 또는 음향적 조정이 필요했으리라.

비전과 메시지를 완성해 나갈 대전아트콰이어의 내일

준비된 연주가 끝나자 힘찬 박수와 환호가 이어지는 가운데 지휘자 김명이가 등장해 관객에게 감사 인사를 건넸다. 그는 '열심히, 열정을 다해 준비한 연주'임을 거듭 강조하며 벅찬 소감을 전했다. 이후 앙코르 곡으로 〈아! 대한민국〉 피날레 악장인 '리'를 한 번 더 택한 것에서도 이제 도약하는 연주단체의

거침없는 열정과 도약을 외쳐 알리려는 의도가 엿보였다.

이 유망한 합창단에 대해 또 다른 궁금증이 생겼다. 대전아트콰이어의 비전은 구체적으로 어디를 향해 있는가. 이번 창단연주회는 대전아트콰이어의 열정을 남김없이 표출하는 장이었음이 분명하지만, 단체가 일관되게 지향하는 음악적 비전이나 사회적 목표가 프로그램북이 아닌 프로그램 자체에도 드러났으면 좋았을 것이다. 물론 〈대관식 미사〉의 경우 그 제목과 작곡 배경에 있어서 여느 창단연주회에 걸맞은 보편적 레퍼토리라고 할 수 있고, 우효원의 〈아! 대한민국〉은 한국의 민족 풍경을 주제화한 한국 작곡가의 곡으로 우리나라 합창단체의 첫 곡으로 손색이 없었다. 서로 전혀 다른 경향과 음조를 지닌 두 작품을 선택했다는 것은 합창단으로서의 전문성과 실력, 그리고 다채로운 레퍼토리 소화력을 입증하고도 남았다. 그러나 이 두 작품 사이의 거리가 꽤 멀어서, 이를 아우르는 대전아트콰이어만의 통합적 음악 세계가 무엇인지 이해하기란 쉽지 않았다.

아직 채 소통되지 않은 부분은 추후의 활동을 통해 더 풍부하고 선명하게 확립·확장될 수 있을 것이다. 여러 음악에 대한 포섭력도 좋지만 단체의 비전과 메시지를 관객에게도 안내할 수 있는 기획과 선곡이 필요하다. 이번 연주회를 시작으로 대전아트콰이어는 오는 10월 두 번째 정기연주회에서 안효영의 〈샐러리맨 칸타타〉를 연주할 예정이다. 이 선곡은 꽤 흥미롭다. 2018년 공공적 합창 문화의 담지자라 할 수 있는 시민 합창단 '음악이 있는 마을'의 위촉으로 작곡된 작품이라는 배경 자체도 의미가 깊지만, 취준생의 애환과 직장인의 고민 같은 현대의 일상 문제를 녹여낸 창작 칸타타라는 내용은 대전아트콰이어를 이루는 '젊은' 구성원들 및 시민 관객들과도 조응하는 지점이 명확해 보인다. 그뿐만 아니라 대전아트콰이어는 9월과 12월 두 차례에 걸쳐서 기획연주회 시리즈도 준비하고 있어서, 이때 어떤 기획을 빚어내느냐에 따라 기술적 능력뿐 아니라 창조적 역량까지도 증명할 수 있을 것이다. 젊은 감각에서 움터 나오는 힘찬 박동과 생명력을 고스란히 보여준 대전아트콰이어의 내일에 격려를 보낸다.

2025 지역대표 예술단체 지원

시민합창대축제

작품 비평문

비평가 성명

김소은

비평가 소속

공연과이론을위한모임

예술단체명

군포프라임필하모닉오케스트라

공연명

시민합창대축제

공연일시

2025년 11월 15일 19시

공연장소

군포문화예술회관 수리홀

홀로 아닌 우리 되는,
희망과 환희의 빛깔로 노래하다

김소은

1. 희망과 환희의 군포, 파랑으로 하나 되는 '우리': 함께 하기

군포의 빛깔은 무엇일까. 군포를 떠올리면 파란색이 연상된다. 아니, 군포라는 단어는 파란색이라는 언어 이전에 빛깔이라는 것, 그 자체로 채색되어 마음 안에 온전히 머무른다. 왜 군포는 빛깔로 유독 연상되는 것일까. 아마도 빛깔이 군포를 이해하는 방식으로 작동하기 때문일 것이다. 어린 시절 군포에서 세계 빙상의 여제를 꿈꾸던, 한 선수가 금메달을 목에 걸 때 입었던 파란색의 드레스. 아마도 그 드레스의 빛깔과 겹쳐지는 이유 때문일까. 한동안 군포는 세계적인 이 선수의 명성과 혼재되어 기억 속에 남겨지곤 했다. 빙상 경기장 하나 자유롭게 사용할 수 없도록 온전한 시스템을 갖추지 못한, 나라의 열악한 환경에서 기술성과 예술성을 겸비한 탁월한 기량을 가진 천재 여제가 탄생했다. 아직도 떠올려지는 감개무량은, 어쩔 수가 없다. 이 여제를 탄생시킨 곳, 군포! 군포는 그렇게 희망과 환희를 상징하는 파란색으로 환기되어 감각화 되곤 한다.

그러나 보다 그 빛깔의 이미지로 자주 환기되는 이유는, 군웅산 아래에 있는 '물가 마을'이라는 뜻을 지닌, '군포(軍鋪)라는 시명의 어원에서처럼 맑고 푸른 파란색의 이미지를 담지하고 있기 때문인 듯하다. 주변을 둘러싼 수리산 자락의 푸르름과 이곳을 관통하는 지하철 4호선의 푸르름이 저 너머 희망의 나라 빛깔, 파란색을 연상시킨다. 두근두근, 설렘 가득한 '시민 합창 대축제'의 빛깔도 이 푸르름으로 물들여지리라. 찌들어진 삶에 희망을 건네고, 함께하는 '우리'의 소리 안에서 환희를 감격하리라. 온통 파란색으로 몸을 채색하여 파란 발자국 가닥 가득 남기며 공연 공간을 나서게 되리라. 어두운 삶의 현실도 파란색으로 물들여 희망, 환희로 가득하리라. 우리 모두, 파란색 빛깔, 새가 되어 자유롭게 저 허공을 날 수 있게 되리라. 군포는 하나 되는, '우리'를 함께 하게 하리라. 이런 기대 속에서 푸르른, 군포의 합창이 시작된다.

2. 합창(合唱)한다는 것, 모든 것의 어울림, 사이를 연결하는 것: 공동체의 하모니를 지향하며

합창(合唱)은 오래 전-종교의식에서부터 존재하던 음악적 표현의 방식이자 매체 중 하나이고, 이 수행적 활동을 통해 이루어지는 소리는 개인들이 모여 만들어 내는 음향적 결과물이라 할 수 있다. 따라서 '합창을 한다는 것'은 개별자들의 소리를 하나로 엮어내어 전체의 소리로 일구어내는 일련의 사회적 활동이 되는 셈이다. 사회적인 이유는 전체의 소리를 온전하게 하나의 소리로 만들어 내기 위해 이 소리 개별자들 간의 깊은 유대와 연결이 필요해지기 때문이므로, 결국 이 사회적 수행 행위는 인간 서로의 사이를 연결하는 활동의 결과가 된다. 인간과 인간의 사이와 서로를 잇는 것, 이것이 바로 합창이다. 이런 측면에서 군포의 2025년 〈시민합창대축제〉는 군포와 시민을, 시민과 시민을 서로 이어주는 사회·문화적 교류의 원천 고리가 될 수 있다.

〈시민합창대축제〉는 시민이 직접 참여하고 만들어 가는 공연에 의미를 두고 기획된 시민 참여형 음악 공연이다. 150여 명의 군포 시민들로 구성된 합창단과 성악가, 오케스트라, 시립 여성 합창단 등의 전문 음악가들이 한데 모여 대규모의 클래식 음악을 협연한다. 이는 "예술을 통해 지역이 하나로 소통하고 화합하는 장을 마련할 것"을 염원하는 군포문화재단의 기획 취지에서 비롯된 음악 축제이다. 따라서 공연은 서로의 경계 지워진 벽을 허물고 합창을 통해 모두가 한자리에서 하나가 될 수 있는 공동체의 화합을 열망한다. 여럿이 모여 하나의 소리를 내는 공동체 음악으로서 합창만큼 사회 구성원들의 공동체 의식을 형성하기에 더 좋은 활동은 드물기 때문에 합창은 축제의 형식이자 근간으로서 아름다운 조화와 하모니를 꿈꾸게 한다. 그리고 비로소 하나가 되어 가는 궁극의 목표에 도달할 때, 공동체 의식은 강화된다.

매년 이루어지던 송년회를 〈시민합창대축제〉로 전환하며 새로운 모습으로 기획하게 된, 저변의 취지에는 이 공동체성이 내재한다. 합창을 통해 전달되는 노래의 메시지는 공동체 사회의 형성과 유지를 위한 중요한 비전을 제시하기 때문이다. 궁극적으로 '도시를 가치 있게, 시민을 행복하게'라는 군포시가 추구하는 공동체 미래의 비전. 축제의 향연 속에서 펼쳐질 이 삶의 전망을 군포는 서로의 어울림 속에서 발견하고 마주한다. 모두의 어울림은 군포와 시민 사이, 시민과 시민 사이를 연결하며 공동체 사회를 조화롭게 만들어 준다. 합창 대축제의 레퍼토리로서 오페라나 교향곡이 선정되는 것은 이 공동체성과 연관된 각 음악곡의 고유한 특질에서 비롯된다. 음악, 무대, 연기 등의 다양한 합을 이루어 내는 오페라, 여러 악기 등을 편성하여 함께 잘 어울리는 음을 연주하는 오케스트라 심포니 교향곡은 어울림 속에서 하모니를 지향하는 본래적 특질을 지니고 있기 때문이다. 따라서 이 대축제의 노래 종목들이 전해줄 메시지가 어떤 방식으로 서로를 연결하여 공동체 사회를 형성하며 의식적 발현을 하는지를 탐색하는 것은 군포의 미래 성장 동력이 추동하는 것을 확인하는 작업이 된다. 이제 음악이다. 축제가 시작한다!

3. 사랑은 시작이 있고 끝이 있을 지어니: 환희를 넘어 '하나' 되는

〈시민합창 대축제〉는 독창, 중창, 합창 그리고 오케스트라의 연주를 바탕으로 군포 시민들의 희망을 노래하며 삶의 기쁨을 갈망한다. 앙코르곡을 제외하면 공연 레퍼토리는 대부분이 오페라곡이 주를 이루고 교향곡이 대미를 장식한다. 오페라는 극적 형식을 띠고 있는, 노래가 주를 이루는 반면에 교향곡은

오케스트라의 연주를 중심으로 이루어지는 음악곡에 해당한다. 전자가 가창자들을 중심으로 수행되는 음악이라면, 후자는 악기들이 주가 되어 음악을 수행한다. 따라서 다른 성질의 형식을 지닌 음악들이 축제 행사의 곡들로 합(合)을 시도하며 조화를 지향하는 데에 주력한다. 사랑은 이 때, 그 합을 통어하는 힘의 중심으로 작동한다.

오페라곡은 '사랑'을 주제로 하는 노래들로 즐비하게 늘어선다. 오페라 〈삼손과 데릴라〉의 '바카날'—'그대 음성에 내마음 열리고'—〈토스카〉의 '별은 빛나건만'—〈세빌리아의 이발사〉의 '방금 들린 그대 음성'—〈카르멘〉의 '투우사의 노래'—〈리골레토〉의 '사랑스럽고 아름다운 아가씨'로 구성된다. 이 노래들은 서로 다른 작곡가들이 만든 오페라곡들이지만 사랑의 시작과 끝을 노래하는 데에 있어 마치 하나의 곡인 것인마냥 통합체로 형성되어 하모니를 이루어낸다. 이 오페라곡들은 에로스적 사랑, 그 자체를 노래하고 집중하며 인간 삶에 있어 기쁨, 슬픔, 고통 등의 감정이 범벅된 사랑을 노래한다.

교향곡은 정평이 이미 나 있는, 유명한 작곡가 베토벤의 9번 합창 교향곡 '환희의 송가'이다. 이 음악은 악기뿐만 아니라 합창, 독창, 중창 등 다양한 음악 퍼포먼스의 혼합적 성향을 지니고 있다. 새해 년 혹은 세기가 전환할 때, 늘 울려 퍼지며 연주되는 이 노래는 동·서양을 막론하고 널리 회자되는 음악이다. 익숙한 멜로디와 형식에도 불구하고 누구에게나 언제든지 경이롭고 가슴 벅찬 희망을 느끼게 하는 시공을 초월한 노래와 연주를 담지한다. 에로스적 사랑을 넘어 아가페적인 사랑을 노래하며 신의 차원에 이르러야 가능할, 형제애, 인류애를 갈망하며 모두의 합일을 재촉하며 찬미한다.

이처럼 〈시민합창 대축제〉는 오페라와 교향곡의 전체적 곡 구성의 조합을 통해 인간과 신의 세계를 통합하고자 하는 의지를 발휘하며 인간 삶이 신적 합일의 경지에 이르기를 희망하는 데에 목적을 둔다. 이 의미를 담은 공연은 1막으로서의 서막, 2막, 3막 형태로 구성되는 듯하다. 서막에서 '바카날'은 오보에, 관악기, 타악기를 중심으로 방탕하고 광적 분위기 속에서 삼손이 처한 문제적 상황과 사랑의 위기를 예고한다. 2막에서 '그대 음성에 내마음 열리고'는 "아! 내 사랑이여"라고 사랑을 위장하며 삼손을 유혹하여 곤경에 빠지게 하는 데릴라의 조롱 섞인 파멸의 노래가 불린다. 사랑의 슬픔과 비통함은 "내 사랑의 꿈은 영원히 사라지고 … 나는 절망 속에 죽는구나"를 노래하는 '별은 빛나건만'에서 극한적으로 응축되어 노래화된다. 그러나 사랑은 '방금 들린 그대 음성'의 노래 속에 다시 발견되어 희망을 품는다. 사랑의 쟁취는 '투우사의 노래' 속에서 "투우사여, 대비하라"는 목소리와 함께 용기와 자신감으로 상승하며 기대감을 갖게 한다. 마지막 곡 '사랑스럽고 아름다운 아가씨'는 혼성 이중창으로 로돌프와 미미가 서로의 사랑을 확인하며 4인의 성악가들이 짝을 이루어 노래한다. 3막에서는 이 모든 사랑의 노래를 한 차원 격상시켜 사랑과 우애로 인류가 함께하기를 바라는 염원을 '환희의 송가'를 통해 노래한다. 모든 인류가 당면한 고통, 불행, 차별을 넘어 자유와 평화를 바탕으로 서로 단결하기를 소망하는 실러의 시를 가사로 차용하여 '환희의 송가'는 기악이 지닌 교향곡의 한계를 뛰어넘기 위해 인간의 목소리로 통합을 시도한다. 기악과 합창은 인류를 융합하고 모두가 환희에 충만하기를 바라는 염원으로 이어지며 첼로, 콘트라베이스, 독창 등을 동반하며 찬가(讚歌)하는 데에 주력한다. 인간계와 천상계를 오고 가며 넘나드는 환상적인 음악의 향연이 이루어지는 과정에서 삶에 대한 희구가 생성되기 시작한다. 고통은 곧 희망으로 피어날 것임을. 어둠은 빛으로 충만해질 것임을. 삶은 그래도 살만한 것임을.

어려움을 극복해서 환희로 나아가는 장중하면서도 경쾌한 음악의 리듬은 고통스러운 현실의 삶을 빛으로 물들여 밝음을 도래한다. 도시를 가치 있고 시민을 행복하게 만들고 싶어 하는 비전은 이러한 탄탄한 사랑의 구현을 기반으로 제시된다. 행복한 삶, 궁극에는 이 사랑이 있다. 따라서 이는 개인의 고통과 아픔을 사회의 그것으로 수용하고자 하는 의지의 실현으로 변경된다. 이를 위해 현악기, 관악기, 타악기, 독창, 중창, 합창 그리고 지휘가 혼연일체가 되어 하나 된 하모니를 형성한다. 굳이 자신을 드러내어 뽐내지 않으면서 각자의 영역에서 연주자들은 스스로의 역할을 수행할 뿐이다. 조화와 하모니는 각각 자신의 위치를 파악하고 역할 임무를 수행할 때에 온전하게 형성할 수 있다는 원리를 따르며 묵묵하게 실천해 나아간다. 실천은 서로를 끈끈하게 연결하며 공동체적 유대감을 형성한다. 이 이음 속에서 하나 되는 환희를 감격한다. 지휘자와 연주자들의 음악적 비전이 공유되고 음악을 수행하는 동기가 서로에게 부여된다. 쓰러질 듯, 애처롭고 가냘픈 지휘자의 시작과 끝은 환희를 넘어 연주자 모두와 합일되는 경지에 이르게 한다. 이 합일 의식은 관객에게 고스란히 전달되어 함께할 수 있는 삶의 조건을 수긍하게 한다. 서로를 이해하고 공감하는 공동체적 의식이 실현되고 삶의 정체성이 새롭게 형성된다. 사랑의 시작과 끝은, 함께 하나 되는 것에 있을 지어니.

4. 군포의 빛깔, 본연의 날 것 그대로의 누드 베이지 속으로: 합일을 향하여

무대 공간에서 군포의 빛깔은 분홍, 하늘, 초록, 파랑, 보라, 그리고 베이지색으로 현현된다. 각 노래곡의 성질에 맞게 무대는 다채로운 색감으로 배경화 되면서 소리를 시각화한다. 합창단원의 흰색, 검은색 복장은 엄숙함을 더해 준다. 빛과 어둠, 삶과 죽음, 기쁨과 슬픔 그리고 희망과 절망이 흰빛과 검은빛 속에 투영되어 각인된다. 아직 12월의 크리스마스는 오지 않았지만, 소프라노와 메조소프라노 가창 연주가가 입은 의상, 빨강과 초록의 조화는 성큼 계절을 11월에 안착시킨다. 순간의 미리 크리스마스를 맞이하며 즐거움과 설렘을 만끽하게 한다. 징글벨~하는 종소리가 귀에 싱그럽게 울려 퍼지는 듯하다. 천상을 향한 소프라노, 메조소프라노, 테너, 바리톤의 4중창 목소리는 지상과 천상을 오고 가며 초록색으로 합체된다. 초록은 남녀의 성별과 굵고 얇은, 높고 낮은 소리를 합(合)해 간다. 자연의 색, 초록 안에 모두가 한데 섞여 우리가 된다. 초록은 합체를 이루어 낸다. 그러나 이 모든 색채를 하나로 통합하는 빛깔은 초록도, 파랑이 아닌, 누드 베이지이다. 희망과 환희는 이 베이지 톤으로 연출되며 몫을 남긴다.

베이지 색감은 시작부터 끝까지 무대를 가득 채우는 빛깔로 자리한다. 조명을 켜면 환한 베이지로, 조명을 끄면 어둡지만 일상 속 날것 그대로, 거기에 있는, 존재의 색감으로 무대를 공간화한다. 베이지 빛깔에 보라가, 초록이, 파랑이, 분홍이 얹히며 무대가 다채롭게 빛을 낸다. 그러니까 베이지 빛깔은 기본색이고 무대를 근거화하는 색인 셈이다. 인간 존재의 경계를 구획하는 피부색에 가까운 베이지는 우리 본연의 살갗 색감을 있는 그대로 드러낸다. 손가락 사이로 떨어져 내리는, 모래알 같은 현실 무너짐의 빛깔을 그대로 재현한다. 소리가 들리지 않는 절망적 상황 현실에서, 지하에서 천상으로 끌어 올리는 희망과 환희를 기대하며 삶을 갈망하는 베토벤의 송가는 이 누드 베이지 속에서 울려 퍼지며 현실화된다. 기쁨, 희망뿐만 아니라 슬픔, 절망도 모두 날 것 그대로의 우리 인간 삶의 모습이니까. 아니, 모든 생명체 삶 속에 깃든 삶을 작동하는 원리 그 자체로서 존재하니까. 있는 그대로 받아들이고 찬미하라!

누드 베이지 톤의 무대 설정은 의도적인 것일까. 이 환희의 송가 이후에 앙코르곡으로 '홀로 아리랑' 역시

베이지 색감으로 배경화 된다. 홀로 아리랑은 독도의 색이다. 바다도 아닌 것이, 육지도 아닌 것이 멀리 떨어져 우리 영토를 수호하며 외로움을 견뎌낸다. 외로움은 인간이 태어나 죽고 가는 길의 근원적 삶의 본질체이다. 외롭고 싶지 않지만 외로워지는 것을 응당히 여길 줄 알아야 인간 길의 뜻을 제대로 이해하는 것이 된다. 우연히 한 생명으로 태어나 기적이 되어 보랏빛 신비로움을 지닌 것이 인간 고유한 삶의 모습이지만 종국에는 외롭고 홀로, 묵묵히 삶을 나아가야 하는 것이 사람의 길이리라. 앙코르곡 'My Way'가 신비로운 인생길을 배경화 하지만, 홀로 고독할 수밖에 없어 아리랑은 인간 삶의 고유색으로 살색 빛깔을 노래하며 공연을 마무리한다. 그러나 여기에도 보랏빛 기적은 존재한다. 홀로 삶을 향해 나아가지만 가다가 힘들면 손을 마주 잡자 한다. 함께 가자 한다. 홀로 아리랑은 결국 함께하자는 합창곡이다. 이처럼 베이지는 보라를 합일한다. 베이지는 합일의 색이다. 보라, 파랑, 초록, 분홍 등 모든 색을 하나로 합체하는 궁극의 색이다. 이것이 군포의 색이다. 시민합창 대축제의 빛깔이, 그렇게 작동한다.

색은 오브제이다. 무대를 빛나게 구성하고 의미를 실행하는 중요한 공간적 요소로서 무대를 어떤 색감으로 형성하여 의미를 구성하느냐의 문제에 중요한 역할을 한다. 따라서 〈시민합창대축제〉에서 무대는 이 지점을 보다 고려할 필요가 있다. 단순 조명의 교체 변경만으로 노래의 의미와 성질을 전달하기에 무리가 있기 때문이다. 보다 더 빛나고 관객의 마음에 투사되기 위한 무대 연출과 장치의 설정이 필요해 보인다. 〈시민합창대축제〉는 오라토리오와 오페라 무대의 중간쯤에 있는 것처럼 추정되기 때문이다. 그러나 오페라도 오라토리오의 무대도 아니다. 교향곡의 무대도 아니다. 막을 구성하고 있는 무대 공연처럼 보이나, 이에 부합할 만한 공연 공간이 조성되지 않고 있다. 따라서 애매하고 파악하기 어려운 무대 공간에 공을 들여 군포의 빛깔이 채색될 필요가 있다. 청각이 시각으로, 시각이 청각으로 변해 가는 공감각적 심상의 형성을 이루도록 색 감각이 가득한 무대를 축조할 필요가 있다. 공연의 경험이 관객에게 오랜 기억으로 남아 현실의 삶과 상관하기 위해 감각의 공감각화가 이루어질 필요가 있기 때문이다. 무대의 단조로움에서 탈피하여 이 합창 대축제가 지닌 의미의 상징성을 충분히 담아내고 군포의 마음과 기운이 서리도록 무대를 구성해야 한다. 군포의 빛깔을 그려내야 한다. 그래야 이 무대를 통해 삶의 합일 의식을 감각적으로 체득할 수 있을 것이다.

5. 손잡고 가보자, 함께 가보자: 홀로 아닌, '우리'라는 본연 빛깔 그대로

공연은 실제로 '공연 이전-공연 중간-공연 이후'의 절차 과정을 통해 완성된다 할 수 있다. 이것이 하나의 공연이 가지는 진정한 의미의 발현일 것이다. 공연이 이루어지기 이전에 수행되는 여러 과정의 단계들을 수속하며 흥분과 설렘이라는 감정에 이르기까지, 공연이 진행되는 순간에 퍼포머들과 관객이 교호하는 맥락적 질서 속에서 이루어지는 관람의 실천적 흐름까지 그리고 공연 이후에 현실 삶으로 회귀하는 순간에 교차하는 정서적 맥락에 이르기까지, 이 모든 것을 포용하여 계획할 때, 성공적인 공연을 기대할 수 있을 것이다. 어쩌면, 무대의 막이 내리고 공연 공간을 나서는 순간 이후에 이루어지는 시간에서 비로소 공연의 의미가 완성될 수 있을지 모른다. 공연에서 얻은 감흥이 이후의 현실 삶에 이어져 되풀이되는, 기억의 경험 과정에서 공연이 지닌 가치 의미가 생성될 수 있을지 모르기 때문이다.

〈시민합창대축제〉의 막이 내리고 공연장을 나서는 순간, 웅성웅성. '손잡고 가보자, 함께 가보자' 하는 노랫말이, 허밍이 들려 온다. 여기저기서 관객들의 흥얼거림이 다양한 몸짓을 동반하며 시선을 유도한다.

허공 속 손 박자에 맞춘 고개의 끄덕임, 그 모습을 바라보는, 미소 가득한 이의 어깨 토닥임 등등. 못다 부른 노래에 대한 아쉬움이었을까, 진한 무대의 감동이 가져다주는 여운에서 비롯된 감정이었을까. 옆 사람을 방해하지 않을 정도로 아주 낮은 목소리의 노래가 군데군데 울려 퍼지며 마음속, 흥얼거림을 유도한다. 〈시민합창대축제〉에서는 150명의 시민으로 구성된 단원들의 합창은 있었지만, 초대된 군포 시민들의 함께 부르기는 이루어지지 않았다. 어느 연주자도 지휘자도 시민 관객들을 부추겨 노래를 함께하자는 신호는 없었다. 시민 참여형 축제에 시민 관객들은 귀를 밝혀 공연을 음미하고 바라보는 관객의 역할에 머무르기만을 할 뿐이었다. 시종일관 원어로 연주되는 오페라곡과 교향 합창곡에 한국어 가사 전달이 이루어졌다면 어떠했을까. 무대 양쪽에 설치된 전광판에 공연 연주의 순차뿐만 아니라, 보다 관객의 이해를 돕고 배려하는 정성스러운, 무대 공연의 서비스가 제공되었으면 어떠했을까. 모든 연주곡의 가사 내용을 헤아리고 있을 만큼 시민들의 교양 수준이 높다 할지라도, 보다 공연에 몰입하여 참여하고 즐거움을 느낄 수 있는 무대의 기획이 있었더라면 좋지 않았을까 하는 아쉬움이 남겨진다.

공연장이 좀 더 거대한 노래방이 되면 뭐, 어떠하랴. 적극적인 공연 참여를 통해 시민들의 삶이 행복해지면 그만인 것을. 애초에 이 공연 축제가 기획된 목표가 시민의 행복-여기에 있었던 것은 아닐까 궁구해 본다. 보다 청각적·시각적 정보가 충분히 제공될 때, 무대 공연의 의미는 잘 파악될 텐데. 그 취지와 의도를 이해하여 정서적으로 가슴 벅차오르는, 충만한 상호 감정을 느끼게 될 텐데. 없.었.다. 제공되지 않았다. 행복한 기억으로 남겨질 만한 공연이 되기 위해서는 귀 기울여 듣는 노래의 관람만이 아닌, 무대 구성과 각종 무대 현장의 서비스 자료들을 통한 관객의 참여가 유도되어야 할 것이다. '참여'란 무엇인가. 본질적 탐구가 시도되어야 하지 않을까 한다. 아울러 공연 레퍼토리의 다양성도 필요할 것이다. 고품격 클래식 음악을 감상할 기회뿐만 아니라, 민요, 대중가요, 팝 음악 등의 다채로운 노래 종목이 구성되면 시민의 참여가 활발해질 것이다. 상호작용의 효과가 극대화될 것이다. 클래식 가창 연주자들이 들려주는 팝 음악 'My Way'와 '홀로 아리랑'은 색다른 음악의 체험을 경험하게 한다. 낮고 굵직한 저음의 바리톤 연주자의 "And now"로 시작하는 노래는, 눈물 날 만큼 감동적이다. 인생을 반추하게 한다.

현실의 삶에서 벗어나 무대가 있는 공연 공간을 향해 나서는 과정은 환상을 경험하는 시작에 해당한다. 환상적 세계에 발을 디디어 그 무대에서 경험하는 현실은 실제 삶의 현실을 살아가는 데에 큰 힘을 제공한다. 무대에서 펼쳐지는 다양한 공연 내용들은 관객 각자의 삶에 의미를 환기하며 현실을 구성하는 요인으로 작용한다. 이것이 하루이든, 한 달이든, 혹은 수개월이든 언제까지이든 간에 미치는 경험의 무게와 깊이는, 그래서 중요해진다. 공연 이후를 완성하는 축제의 기획은 시민 관객의 삶을 형성하고 시민들 각자의 정체성을 일신하도록 도움을 제공한다. 홀로가 아닌 우리로서 완성되는 공동체의 구성이 여기에서부터 시작될 것이다. 손잡고 함께 나아가는 군포의 빛깔이 본연 그대로 채색되며 만들어질 것이다.

2025 지역대표 예술단체 지원

시민합창대축제

작품 비평문

비평가 성명

김희선

비평가 소속

월간 음악저널

예술단체명

군포프라임필하모닉오케스트라

공연명

시민합창대축제

공연일시

2025년 11월 15일 19시

공연장소

군포문화예술회관 수리홀

음악의 기쁨 안에서 하나 되다

김희선

"O Freunde, nicht diese Töne! 오 친구들이여, 이런 음조가 아니오!
Sondern laßt uns angenehmere anstimmen 더 즐겁고 아름다운 노래를 제창합시다
und freudenvollere. 그리고 더욱 기쁨 넘치는 노래를!
Freude! Freude! 환희여! 환희여!"

젊은 시절 요한 크리스토프 프리드리히 폰 실러(Johann Christoph Friedrich von Schiller, 1759~1805)의 시 〈환희의 송가(An die Freude)〉에 큰 감명을 받은 루트비히 판 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770~1827)은 완전히 청력을 상실한 말년, 이 시를 바탕으로 획기적인 작품을 완성하고 1824년 빈에서 초연한다. 바로 인류 역사상 처음으로 성악을 도입한 교향곡으로 기록된 베토벤 '교향곡 9번 d단조, Op.125' 〈합창〉의 이야기다.

음악으로 형제애를 찬양한 '합창 교향곡'은 베토벤을 대표하는 작품이자 음악 역사상 손꼽히는 명곡으로서, 오늘날에도 세계 곳곳에서 연주되고 있다. 국내에서는 송년 음악회의 단골 레퍼토리로 무대에 오르는데, 무엇보다 "인류의 평화와 연대"라는 시대를 초월하는 보편적 메시지가 담겨있기 때문일 것이다.

가을의 정점인 11월 중순의 주말, 군포문화예술회관에서 열린 〈시민합창대축제〉에는 군포프라임필하모닉 오케스트라(지휘 여자경/이하 군포프라임필하모닉)와 함께 군포시민합창단과 군포시립여성합창단이 무대에 올랐고 객석에는 시민들과 함께 이들의 가족·친지들이 자리했다. 작년까지 송년 음악회를 타이틀로 진행되었던 공연이기에 프로그램은 '합창 교향곡'을 비롯해 송년 공연에 어울릴 만한 친근한 레퍼토리들로 구성되었다.

공연 전반은 낭만시대 오페라의 주요 장면에 등장하는 곡들로 채워졌다. 그 시작은 생상스의 오페라 〈삼손과 데릴라〉 중 '바카날(Bacchanale)'이 열었다. 작품 3막을 여는 관현악 무용곡으로, 오보에의 관능적 솔로로 시작해 전 파트로 확대되며 긴장감 넘치는 장면을 묘사하는 촘촘한 구성의 곡이다. 오케스트라 공연에서 시작을 여는 관현악곡은 사실상 공연 전체의 흐름 내지 성공 여부를 가늠하게 한다.

지휘자 여자경이 지휘하는 군포프라임필하모닉은 비교적 빠른 템포를 통해 작품의 역동성을 표현했는데, 전반적인 사운드는 건조한 편이었다. 파트 간의 앙상블 역시 기민하지 못하여 곡의 흐름이 짜임새 있게 전개되지는 못하는 순간이 더러 있었다.

다음 무대는 같은 작품의 2막 아리아인 '그대 음성에 내 마음 열리고(Mon cœur s'ouvre à ta voix)'. 메조소프라노 임은경은 매력적인 보이스와 압도적인 성량으로 "삼손을 유혹하는 데릴라"라는 작품의 중요한 변곡점이 되는 장면을 카리스마 있게 표현해 큰 박수를 받았다.

테너 이정원은 대표적 테너 아리아인 푸치니의 오페라 〈토스카〉 중 '별은 빛나건만(E lucevan le stelle)'으로 관객의 이목을 집중시켰다. 그의 보이스는 밝고 명료해 곡의 비극적 분위기를 희석시키는 느낌을 주었는데, 마지막 고음 클라이맥스에서 울림(호흡)이 부족해 아쉬움을 남겼다.

이어진 무대는 소프라노 이윤정이 부른 로시니의 오페라 〈세빌리아의 이발사〉 중 '방금 들린 그대 음성(Una voce poco fa)'으로 분위기가 전환되었다. 그녀는 투명한 목소리, 안정적 기교와 함께 생동감 있는 표정 연기로 깊은 인상을 주었다.

바리톤 최종우는 비제 오페라 〈카르멘〉의 아리아 '투우사의 노래(Toreador)'를 중후한 보이스와 당당한 무대 매너로 선보여 곡이 가진 강렬한 분위기를 오롯이 전달했다.

전반 마지막 순서로는 네 명의 성악가가 베르디의 오페라 〈리골레토〉 중 '사랑스럽고 아름다운 아가씨(Bella figlia dell'amore)'를 선보여 풍성한 무대를 완성했다. 네 인물의 각기 다른 감정이 교차하는 내용인 만큼 음악적 앙상블 역시 조화로움보다는 대치와 얽힘에 가깝다. 흥미로운 점은 이전 솔로 아리아 무대에서 느꼈던 솔리스트들의 상이한 톤과 음악적 개성이 함께하는 이 무대에서 큰 장점으로 작용했다는 것이다. 여기에 갈라 콘서트 형식을 뛰어넘는 이들의 몰입감 높은 표현력은 곡이 가진 드라마틱함이 온전히 전해지도록 했다.

누구나 한 번쯤 들어봤을 유명 오페라 아리아들로 친근하면서도 다채로운 무대를 선사한 전반의 주인공이 네 명의 솔리스트였다면, 숨은 공신은 무대 사이사이를 매끄럽게 전환하고 완성한 여자경 지휘자가 이끈 군포프라임필하모닉이었다. 특히 성량과 다이내믹에 차이가 있음에도 늘 솔리스트의 소리가 돋보이도록 예민하게 조율하는 노련함에서는 오페라 공연 경험이 많은 악단의 저력을 실감할 수 있었다.

휴식 후 후반 무대를 위해 합창단원들이 입장을 시작하자 공연장에는 기대감과 긴장감이 동시에 감돌았다. 이날 공연에서는 '합창 교향곡'의 전 악장이 아닌 느리고 서정적인 3악장(아다지오 몰토)과 폭발적이고 웅장한 4악장(알레그로 아사이)이 연주되었는데, 이는 전체 프로그램 시간을 조정하기 위함과 더불어 공연의 하이라이트인 4악장이 가져올 카타르시스를 극대화하기 위한 전략으로 다가왔다.

목관파트의 솔로로 시작하는 3악장은 고요하지만 간절한 독백이자 기도다. 내면의 고백이니만큼 섬세한

앙상블은 필수적이다. 프레이징 처리와 다이내믹의 정도, 파트 간의 밸런스 모두가 악장이 그리는 큰 그림 안에서 이루어져야 할 것이다. 그런 점에서 볼 때 군포프라임필하모닉의 연주는 다소 정제되지 않은 거친 느낌을 주었다. 공연장 음향의 한계에서 비롯된 것일 수도 있겠으나, 악단이 상주하는 공연장임을 감안할 때 어떠한 방법을 통해서든 개선이 필요해 보인다.

이윽고 전반 무대에 올랐던 네 명의 성악가(이윤정, 임은경, 이정원, 최종우)가 입장하였고 피날레 4악장이 시작되었다. 화음의 진정한 아름다움은 정돈되지 않은 불협 뒤에 오는 것임을 악장의 첫소리와 오케스트라의 도입부가 말해 주었다. 처음 인성(人聲) 등장하는 부분인 베이스 솔로는 환희를 향한 본격적인 발걸음이 시작되는 지점이기에 매우 중요하다. 바리톤 최종우는 안정적인 발성과 풍부한 음량으로 이 선언에 당위성을 더했다.

아마추어 합창단원들에게는 반복적인 가사라 할지라도 그것이 외국어(독일어)일 때 몇 배의 연습과 훈련이 필요할 것이다. 일치된 발음과 리듬, 호흡 처리가 동반되어야만 점차 거대한 행진으로 발전하는 합창의 존재감을 십분 살릴 수 있기 때문이다. 그런 점에서 이날 합창단은 그 역량을 충분히 발휘했다고 할 만큼의 호연을 보여주었다. 합창지휘자 유흥창과 반주자 조명선의 리드하에 이루어졌을 시민합창단의 그간의 노력이 빛을 발한 무대였다.

하지만, 이들의 무대를 성공적이라고 할 수 있는 이유가 단순히 실력적인 면 때문만은 아니다. 그보다는 “음악이 주는 기쁨 안에서 진정한 연대를 이루자”라는 작품의 메시지를 한 목소리로 외치는 시민합창단의 “진정성 있는” 몰입이 프로 연주자들의 무대가 주는 감동과는 다른 결의 감동을 자아냈기 때문이다. 물론 이는 함께한 프로 연주자들 – 솔리스트, 오케스트라, 그리고 이 모두를 진두지휘한 지휘자 여자경 – 의 역량이 뒷받침되었기에 가능했을 것이다.

앙코르로 선보인 ‘마이 웨이’와 ‘독도 아리랑’까지 합창과 함께하는 무대가 이어졌고, 모든 순서가 끝난 후에는 무대, 객석 할 것 없이 모두의 얼굴에 기쁨의 미소가 번져있었다. 베토벤이 ‘합창 교향곡’을 통해 전하고자 했던 “음악 안에서 하나 됨”이 바로 이곳에서 실현됐음에 모두가 공감하는 순간이었다.

문화체육관광부가 후원하는 지역대표예술단체 지원사업의 일환으로 열린 이날 공연은 군포시를 대표하는 예술단(군포프라임필하모닉)과 음악을 사랑하는 군포 시민들이 함께 무대에 오름으로써 시민들의 예술향유 활동에 활력을 불어넣고, 동시에 예술단에 대한 시민들의 관심과 자부심을 높일 수 있는 매우 바람직한 기획으로 보인다. 타 지역 예술단 및 공연장에서도 벤치마킹한다면 예술을 통한 지역민의 정서 함양은 물론이고, 수도권과 지역의 문화적 격차를 줄이는 데도 긍정적인 효과도 볼 수 있으리라 본다.

‘합창 교향곡’이 초연된 지 200년이 지난 오늘, 인류는 여전히 격렬한 갈등과 대치, 소통의 부재 속에 있다. 합창이란 같은 소리를 모으는 것이 아닌, 다른 소리가 모여 하나를 만드는 작업이다. 합창이 주는 특별한 감동도 바로 조화로움을 빚어가는 그 과정에서 비롯된다.

이날 공연에서 시민합창단이 선사한 살아 있는 감동은 공연장에 있었던 이들의 삶에 각자의 방식으로, 각자의 시간 속으로 들어가 자리할 것이다. 그것이 곧 음악의 보이지 않는 힘이자 불변의 가치다.

2025 지역대표 예술단체 지원

시민합창대축제

작품 비평문

비평가 성명

정다운

비평가 소속

멜로스

예술단체명

군포프라임필하모닉오케스트라

공연명

시민합창대축제

공연일시

2025년 11월 15일 19시

공연장소

군포문화예술회관 수리홀

시민합창대축제

정다운

2025년 11월 15일 군포문화예술회관 수리홀에서 “시민합창대축제”가 다소 이른 송년 음악회로 관객을 만났다. 이번 공연은 군포시의 주최로 군포문화재단과 군포프라임필하모닉오케스트라가 공동 주관하였다. 인성(人聲)이 포함된 획기적인 교향곡으로 알려진 베토벤의 제9번 교향곡 ‘합창’을 군포시립여성합창단과 군포시민합창단, 그리고 군포프라임필이 함께 연주하는 대규모 무대였다. 군포 시민들이 합창단으로 직접 참여한다는 사실이 연주에 대한 호기심을 불러일으켰다.

1부에서는 오페라의 유명한 아리아들이 무대에 올랐고 ‘합창’ 교향곡은 2부에 연주되었다. 생상스의 오페라 〈삼손과 데릴라〉 중 ‘바카날’이 군포프라임필의 연주로 첫 무대를 열었다. 오보에와 클라리넷을 비롯한 관악기들이 동양적인 춤곡 특유의 분위기를 살리며 연주하였다. 캐스터네츠와 탬버린 등 귀에 꽂히는 타악기들의 연주도 흠잡을 데 없었다. 두 번째 순서로 〈삼손과 데릴라〉 중 ‘그대 음성에 내 마음 열리고’가 메조소프라노 임은경의 솔로로 연주되었다. 고음 처리, 연기, 풍부한 표현력으로 무대를 장악했고 오케스트라 반주와도 무리 없이 어울렸다. 단지 저음역에서 간혹 호흡이 불안정하여 오케스트라의 소리에 묻혀 버리는 부분이 있었던 것은 아쉬움을 남겼다. 세 번째 곡으로는 푸치니의 〈토스카〉 중 ‘별은 빛나건만’이 테너 이정원의 연주로 무대에 올랐다. 중견 연주자다운 노련함이 묻어나오는 연주였고 성량도 풍부했다. 그런데 이 곡이 널리 알려진 곡이니만큼 자신만의 색깔과 해석이 좀 더 두드러졌으면 훨씬 흡인력 있는 연주가 되었겠다는 생각이 들었다. 또한 무대의 처음과 끝에서 지휘자에 대한 예우의 제스처가 다른 연주자들에 비해서 다소 부족하다는 인상을 남겨 아쉬웠다. 다음으로는 로시니의 〈세빌리아의 이발사〉 중 ‘방금 들린 그대 음성’이 연주되었다. 소프라노 이윤정의 무대는 마치 오페라의 한 장면을 그대로 보는 것처럼 실감 났다. 표정 연기와 제스처에도 심혈을 기울였는데, 음악적인

역량 또한 흠잡을 곳 없었다. 고난도의 기교를 요구하는 곡이었는데 고음의 피치도 정확했고 상행과 하행을 빠르게 오가는 넓은 음역의 멜리스마에서도 빠지거나 부정확한 음 없이 완벽에 가깝게 소화해 냈다. 온순한 듯하면서도 이중성을 지닌 성격의 로지나를 부족함 없이 표현한 무대였다. 이어서 비제의 오페라 〈카르멘〉 중 '투우사의 노래'가 연주되었다. 원래 바리톤 최종우가 연주하기로 되어 있었지만 연주자의 사정으로 바리톤 박정민의 무대로 대체되었다. 박정민은 에스카미요의 성격에 부합하도록 호탕하고 시원한 제스처로 연주하였다. 표현력과 무대 매너는 더할 나위 없이 좋았지만 바이브레이션이 과한 부분에서 피치가 미세하게 떨어지는 부분이 있었던 것은 옥의 티였다. 베르디의 오페라 〈리골레토〉 중 4중창 '사랑스럽고 아름다운 아가씨'가 1부의 마지막을 장식하였다. 네 명의 솔리스트가 모두 나와 오페라의 한 장면을 연기하며 노래하였는데 무대 위에서의 연기와 제스처의 정도가 서로 약간씩 다른 느낌이었다. 비록 실제 오페라는 아니지만 노래와 연기를 조금만 더 정교하게 맞추면 훨씬 실감 나는 무대가 되지 않았을까 싶다. 그래도 본격적인 '합창' 교향곡에 앞서 솔리스트들의 호사스러운 4중창을 들어 귀가 즐거웠다.

1부는 2부 공연을 위한 서막이었고 이번 공연의 메인은 2막의 무대였다. '합창' 교향곡은 3악장과 4악장만 연주되었다. 대규모 합창단과 오케스트라가 어떠한 호흡으로 소리를 들려줄지 매우 기대가 되었다. 일전에는 군포필의 현악기파트 소리가 약간 밋밋하게 들려서 안타까운 마음이 들었는데, 이번 연주에서는 상당히 깊어진 표현력과 풍부한 음색이 나와서 만족스러웠다. 동일한 오케스트라 구성원이라도 지휘자의 음악적 해석과 리더십에 따라 완전히 다른 음악이 나올 수 있음을 실감하였다. 3악장 도입부에서 바순, 클라리넷, 현악기군의 소리가 하나씩 쌓이는 부분에서 각 파트의 음색이 조심스러우면서도 조화롭게 섞였다. 관악기 파트도 특별하게 돌출되는 부분 없이 밀착되어 현악기와 밸런스를 맞추었다. 그러나 현악기군이 유니즌으로 빠르게 연주하는 패시지에서 간혹 틀어지는 부분이 있었던 것은 아쉬움을 남겼다.

군포시립여성합창단과 군포시민합창단의 연주는 정말 기대 이상이었다. '합창' 교향곡이 결코 쉬운 곡이 아님에도 불구하고 이들은 전문 합창단에 견주어도 손색이 없을 정도의 실력을 보여주었다. 아마추어 합창단에서 단원들에게 최대치의 역량을 뽑아내는 것은 지휘자의 능력과 리더십에 달렸다고 볼 수 있을 것 같다. 무대에 서지는 않았지만 합창단을 연습시키고 이 정도로 훌륭한 음악을 만들어 낸 지휘자의 노고에 감탄할 수밖에 없었다. 군포필과 그들의 연주는 단순한 연주 이상의 어떤 고양된 정신의 합 같은 소리 이상의 것을 보여주었다. 순전히 군포 시민들로 이루어졌고 20대부터 70대까지의 연령대를 망라한다는 사실에 더욱 놀랄 수밖에 없었다. 얼마나 많은 시간 동안 이들이 땀을 흘리며 음악을 만들기 위해 공을 들였을지 생각해 보면 관객으로서 고마운 마음이 들 정도이다.

지휘는 현재 대전시향의 예술감독 겸 상임지휘자로 활동 중인 여자경이 맡았다. 군더더기 없는 깔끔하고 심플한 지휘가 인상적이었다. 연주자의 입장에서는 지휘자가 지시하는 박과 음악적 표현이 명료하여 지휘를 쉽고 자연스럽게 따라갈 수 있지 않을까 싶었다. 그가 지휘하는 제스처와 무대 매너에서 왠지 모를 겸손함과 따뜻함이 묻어 나왔는데, 단원 한 명 한 명을 세심하게 보살피며 동시에 오케스트라 전체를 물 샐 틈 없이 이끌어 가는 듯했다. 그가 손으로 펼치는 보이지 않는 촘촘한 망 안에서 한 음도 허투루 소비되지 않고 철저하게 제어되는 느낌이었다. 매 곡마다 무대에 서는 솔리스트들을 진심으로 존중하며

배려하는 모습을 볼 수 있었다.

이번 공연의 레퍼토리 선정도 좋았다. 1부에서 대중적인 선호도가 높은 오페라 작품의 아리아를 '합창' 교향곡의 솔리스트로 출연하는 연주자들이 한 명씩 독무대를 펼쳐서 각 개인의 역량을 충분히 드러내게 해주었다. 주옥같은 아리아로 관객들의 귀는 즐거웠다. 대장정을 마친 후, 앙코르곡으로는 프랭크 시나트라의 '마이 웨이'와 한 돌 작사 작곡의 '홀로 아리랑'의 합창 편곡 버전이 연주되었다. '합창' 교향곡에서 이미 충분히 마음을 빼앗겼기 때문에 앙코르곡에서는 어떠한 판단이나 분석도 의미가 없게 느껴졌다. 연주자들도 관객들도 모두 긴장이 풀린 상태에서 편안하고 순수하게 음악을 음미할 수 있었다. 특히 바리톤 박정민이 관객의 호응을 유도하기도 하고 자신 역시 유쾌하게 즐기는 모습을 보인 것이 인상적이었다. 필자 역시 모든 경계심을 허물고 음악에 완전히 빠져들었는데 연주회장에서 음악이 눈물샘을 자극하는 것은 굉장히 오랜만에 경험해 보는 일인 것 같다. 객석의 분위기는 뜨거웠고 마지막 곡에서는 아이돌 공연장에 온 것처럼 관객들이 핸드폰의 플래시를 켜서 좌우로 흔들며 호응하였다.

누군가는 음악이 주는 순수한 위로의 힘을 '고통스러운 현실을 잊게 하고 각성하는 능력을 마비시키는 것'이라며 폄하할 수도 있겠다. 그러나 이날의 음악회에서만큼은 그러한 비판적 사유들에 귀를 기울이고 싶지 않았다. '합창' 교향곡에 등장하는 '형제', '인류애', '구원', '환희' 같은 단어들이 뜬구름 잡는 소리가 아니라, 오케스트라와 사람들이 심혈을 기울여 만들어 낸 실재(實在)의 소리가 될 때 그 힘은 강력하다는 것을 실감할 수 있었다. 때 이른 송년의 선물 같은 음악회였다.

2025 지역대표 예술단체 지원

영감의 재해석

작품 비평문

비평가 성명

성용원

비평가 소속

한국예술비평가협회

예술단체명

광주여성필하모닉오케스트라

공연명

영감의 재해석

공연일시

2025년 8월 16일 16시 30분

공연장소

광주예술의전당 대극장

영감의 재해석

성용원

서양 오케스트라에 여성 연주자가 단원으로 들어가게 된 역사는 그리 오래되지 않다. 1980년대 후반까지도 대부분의 오케스트라에서는 남성이 지배적이었다. 영상으로 남아 있는 토스카니니(Arturo Toscanini), 푸르트벵글러(Wilhelm Furtwängler), 카라얀(Herbert von Karajan), 번스타인(Leonard Bernstein) 등 전설적인 마에스트로의 7~80년대 초반까지 연주회를 보면 마치 군대의 제식을 방불케 하는 칼 같은 군무에 강한 마초이즘(Machoism)을 느끼게 한다. 1982년 당시 블라인드 오디션을 통과한 23살의 클라리네티스트 자비네 마이어(Sabine Meyer)는 세계 최고의 오케스트라인 베를린 필하모닉 100년 역사상 첫 목관 여성 단원으로 선발되었다. 당시 클라리넷 수석이었던 칼 라이스터(Karl Leister)와 오보에 수석이었던 로타 코흐(Lothar Koch)가 주축이 된 베를린 필 단원협의회는 여자는 베를린 필의 중압감을 이겨내기에 정신력이 약하다는 이유를 들어 자비네 마이어의 입단을 거부하며 카라얀과 마찰이 생겼다. 결국 자비네 마이어가 9개월여 만에 끈질긴 압박과 직장 내 괴롭힘·따돌림을 견디지 못하고 자진해서 사퇴하자 카라얀의 분노는 하늘을 찔렀고 그 사건이 발단되어 결국 카라얀은 1989년 단원들과의 극렬한 갈등 속에 종신 지휘자직을 내던져 버리기에 이르렀다. 그러자 오랜 기간 카라얀과 호흡을 맞춘 베를린 필의 앙상블도 급속도로 붕괴했고. 카라얀과 함께 녹음한 음반 수입 덕에 풍족함을 누리던 베를린 필 단원들은 수입이 줄어들자, 관현악단을 그만두고 학교의 교수로 이직해 버리면서 베를린 필하모닉은 한동안 침체기에 빠졌었다. 이렇게 남성 우월주의가 팽배한 남성 중심으로 구성되어 있던 서양의 관현악단에서 1870년대부터 여성 단원 일색으로 이루어진 오케스트라 나타났다. 1925년부터 45년 사이에 미국에서만 필라델피아, 시카고, 뉴욕, 보스턴, 로스앤젤레스, 세인트루이스 등지에서 30개에 가까운 '여성 오케스트라'가 창단되었다. 이러한 여성 오케스트라는 여성 연주자에게 오케스트라 활동의

기회를 주었을 뿐만 아니라 여성 지휘자의 탄생을 가능케 하였다. 음악사에서 이루어진 여성에 대한 철저한 배제에도 불구하고 현대 여성 지휘자들은 세계를 무대로 널리 활동하고 있는데 초기의 나디아 블랑제(Nadia Boulanger), 에텔 레긴스카(Ethel Leginska), 안토니아 브리코(Antonia Brico)에 이어 여성들의 끊임없는 도전으로 현재는 한국에만 김경희를 비롯한 여자경, 김봉미, 김은선, 장한나 등 다수의 활발한 활동을 하는 지휘자가 생겼는데 오늘 광주여성필하모닉오케스트라의 지휘자 박승유도 그중 한 명이라고 할 수 있겠다.

오스트리아 빈 국립음대 지휘과에서 학사, 석사, 최고연주자과정과 함께 잘츠부르크 모차르테움 국립음대 관현악과에서 학사, 석사, 최고연주자과정을 졸업하고 2020년 국립심포니오케스트라의 'Next Stage'를 통해 대중들에게 본격적으로 알려지게 된 박승유는 양주시립교향악단을 걸쳐 제5대 제주특별자치도립 제주교향악단 상임지휘자로 선임되어 활발한 활동을 하는 지휘자다. 1999년 5월에 창단되어 올해로 26년을 맞는 광주여성필하모닉오케스트라는 창단 후 550여 회의 공연을 해온 전문예술법인이다. 압도적으로 여성 음악인의 비중이 높은 국내 클래식 음악계에서 여성필하모닉오케스트라의 탄생은 '자기 자신을 위한 투쟁의 과정'이 되거나 미셸 푸코(Micael Foucault)의 '파르헤지아'(Parrhesia), 즉 두려움 없이 말하기의 남성중심적 사고에 대한 차별에 대한 반발이 아니라 그저 광주라는 지역에서 누군가에 의해 만들어진 단체라는 한계가 뚜렷하다. 국내의 오케스트라는 9대1의 비율로 여성 단원이 대부분이다. 현의 80% 이상을 여성들이 차지하고 목·금관에 남자들이 몇몇 앉아 있는 형태의 오케스트라에 어떤 명칭을 붙이느냐는 구색 맞추기에 불과하다. 광주여성필하모닉도 트럼펫, 트롬본, 타악기에 다수의 남성 연주자가 포진해 있어 여성필하모닉이라는 네이밍에서 연상되는 오케스트라의 정체성은 희박하고 여성들만 모여 있는대서 오는 특색과 장점 그리고 타당성이 결여되어있다. 1980~90년대에는 음악 전공생 중 남자가 턱없이 적어 남학생 할당제도 은연중에 있었다. 필자의 학창 시절인 90년대 초중반 예고 음악반의 정원은 300명 이상의 여학생에 12명의 남자가 전부였는데 그나마 남학생의 비중이 높은 편이었다. 지금은 도리어 역전이 되어 피아노에서는 남성 피아니스트 전성시대가 도래해 여학생에게 이점을 부여하자는 주장도 나오지만 적절치 못하다. 어디 한쪽에 쏠림현상을 방지하려는 의도겠지만 그냥 있는 그대로 실력으로 평가받으면 되지, 남녀 구분이 뭐가 필요하겠는가.

광주여성필하모닉오케스트라는 2025년 '브람스, 창작의 여름'이란 주제로 총 6개의 공연 시리즈를 기획하여 브람스가 여름에 작곡했거나, 여름에 출판사에 제출한 13작품을 무대에 올리고 있다. 여름이라는 계절과 연결하였지만 정작 작품 자체는 여름을 음악적으로 묘사 또는 표현했다거나 여름에 얽힌 사연과의 직접적인 연관성은 없다. 하지만 오케스트라로 쓴 작품이 아닌 곡을 브람스 사후 다른 작곡가들이 관현악한 버전으로 연주했다는데 이번 기획의 의미가 있다. 프로그램에 '콘체르토' 즉 협주곡이라 적혀있던 아들러 편곡의 클라리넷 소나타는 피아노와 클라리넷을 위한 곡을 오케스트라로 편곡한 형태에 불과한데 제목을 과연 협주곡이라 적어도 되는가 하는 의문이 들었다. 박승유가 첫 곡 '대학축전 서곡'을 마치고 포디움에서 마이크를 잡고 프로그램 북은 오기(誤記)라고 밝히며 20세기 이탈리아 작곡가 루치아노 베리오(Luciano Berio)의 재작곡 버전을 연주한다는 설명을 듣고서야 이해가 되었다. 다른 작곡가들의 음악을 각색하고 변형하는데 일가견이 있던 콜라주 기법의 대가 베리오가 브람스 사후 92년이 지나 원곡을 현대적으로 탈바꿈한 건 인터미션 후에 아놀드 쇤베르크(Arnold Schoenberg)에 의해 바이올린,

비올라, 첼로, 피아노 4대의 실내악곡이었던 '피아노 4중주'가 글로켄슈필까지 첨가된 대편성 관현악곡으로 확장된 것과 마찬가지인 기존 곡의 얼개에 새로운 언어를 차용하여 새 생명을 불어넣은 작업이었다. 지휘자 박승유는 체계적인 교육을 받은 전문 지휘자로 기본기가 탄탄했다. 브람스가 브레슬라우대학교의 명예박사 학위를 받은 데에 따른 감사의 화답이었던 '대학축전 서곡'에서는 작품에 쓰인 당시 대학생들이 즐겨 부르던 노래들을 선명하게 드러내면서 곡의 구성을 탄탄히 하였다. 이런 점은 음악회의 가장 마지막 곡이었던 '피아노 4중주' 4악장에서도 잦은 악센트와 꾸밈음, 타악기적 리듬을 타악기를 활용하여 부각하면서 집시 음계의 선율의 흥겨움과 E-minor의 애수를 대조시킨 거와 일맥상통하였다. 팀파니, 심벌즈, 트라이앵글 말고는 타악기 사용을 지극히 자제하였던 브람스에 그가 평생 쓰지 않은 타악기들을 추가하여 곡이 가지고 있는 민속적인 흥겨움을 극대화한 점이 쇤베르크 편곡 판의 가장 큰 특징이자 의의인데 박승유는 그 점을 정확히 꿰뚫고 있었다.

클라리네티스트 김상윤이 협연한 '클라리넷 소나타' 1악장에서 박승유는 원본에 없는 베리오가 추가한 부분을 명료하게 처리하면서 브람스와 베리오의 악풍을 비교할 수 있게 하였다. 특히 2악장에서 Ab-Major로 진행되는 클라리넷의 선율에 현의 화음 반주 그리고 베이스의 F와 Bb 음으로의 완전 5도 도약이 미묘하게 조화를 이루어 아늑한 분위기를 연출하였다. 중간 트리오 부분을 넘어가기 위해 잠시 가졌던 휴지부의 여유는 3악장을 더욱 우아하고 부드럽게 하였으며 거기서 응축된 에너지는 4악장의 발랄함으로 이어졌다. '피아노 4중주'에서 박승유는 곡이 내포한 20대 브람스 청춘의 아픔과 시련을 젊음의 열기라는 여름이라는 계절의 뜨거움과 결부시켰다. 1악장에서 현과 목관악기를 섞으며 음색을 조절하더니 2악장에서는 플루트의 고음과 클라리넷의 저음을 대비시키면서 명암을 다르게 풀었다. 광주여성필하모닉오케스트라는 3악장 중간 승리의 행진곡에서 스네어 드럼의 리듬과 함께 거대한 에너지가 요동치며 환희로 용솟음치는 듯하였다. 분위기가 수시로 바뀌는 4악장에서는 산만하지 않게 조절해 가면서 각 섹션의 음악적 특징에 집중하고 콤팩트하게 마무리를 지었다. 앙코르로 헝가리 무곡 1번이었다. 헝가리 춤곡풍(Alla zingarese)의 4악장과의 개연성이 드러난 자연스러운 연결이었다.

8월 11일 자 무등일보 기사에 따르면 오는 11월에 오디션을 통해 2관 편성 50명 내외의 계약직 단원을 선출하여 '광주예술의전당 관현악단'(가칭)이 창단될 예정이라고 한다. 그렇다면 광주에는 기존 광주시향과 함께 또 하나의 관에서 운영하는 오케스트라와 함께 사립인 광주여성필하모닉이 존재하게 되는데 이 세 단체가 삼각 연대로서 공생해야 한다. 26년 동안 사립을 운영했다는 건 절대 값없이 얻은 노하우가 아니다. 거기서 축적한 자생력과 경험은 브람스 실루엣을 띄운 스크린, 공연장 로비의 배너 등 곳곳에 드러났다. 어디서나 듣고 접할 수 있는 대동소이한 레퍼토리에서 벗어나 '클라리넷 소나타' 오케스트라 편곡판은 어느 음악제에서도 듣기 힘든 박물학적 문헌이었으며 거기에 '피아노 4중주'까지 좀처럼 접하기 힘든 브람스의 관현악으로 편곡된 두 작품을 한자리에서 감상할 수 있었다는 건 관객 입장에서 큰 수확이었다. 여기에 우리는 광주여성필하모닉만의 장점과 특색을 찾을 수 있다. 상호 포괄적인 개념이라기보다는 배타적인 개념인 강한 기존 음악에서의 젠더성이 아닌 "예술은 살아 있는 한 끝없이 새로운 것을 창조하려 한다. 그러므로 예술가들이 새로운 것, 지금까지 존재하지 않았던 것을 만들려는 것은 오만이 아니라 내면의 필연이다"라고 한 스위스의 사학자 야코프 부르크하르트(Jakob Buckhardt)의 말처럼 광주에서 시향이 하지 못하고 메꿔주지 못하는 영역을 여성필하모닉이 채워주면 된다. 광주여성필하모닉은 민간단체라는 태생적인 한계로 운영의 어려움이 다른 두 단체에 비해 월등히 클 건데

그런 현실을 애써 외면하면서 연주력만으로 자생하기는 불가능하다. 광주·전남 지역 청소년들과 학생들의 협연 기회 제공, 오페라, 발레 등의 반주, 적극적인 창작곡 초연과 재연, 시민들을 위한 팝스 콘서트, 영화, 애니메이션, 게임음악 OST 연주회 등 광주여성필하모닉이 담당할 몫이 분명히 있다. 파니 멘델스존(Fanny Mendelssohn)이나 클라라 슈만(Clara Schumann), 세실 샤미나드(Cécile Chaminade) 같은 잘 알려지지 않은 여성 작곡가의 작품을 자주 무대에 올리거나 광주·전남 출신 또는 호남에서 활동하는 여성 작곡가들의 작품을 적극적으로 발굴해서 알리는 작업을 병행해야 한다.

최하층 계급을 제외하고는 여성이 공연이나 연주를 직업으로 한다는 발상 자체가 사회 통념상 용납할 수 없었던 시기에 푸르트벵글러는 이미 "사람은 남성적 남성, 여성적 남성, 남성적 여성, 여성적 여성 이렇게 네 부류로 나눌 수 있다"라고 하면서 클래식 음악계에 여성들의 적극적인 유입을 주장하며 그들의 진출을 위해 발 벗고 나섰다. 100년 가까운 세월이 흘러 많은 여성이 디바와 악기 연주자, 음악 교사로서 이름을 떨치는 2025년 현재 음악에서 전통적인 범주 내의 젠더와 섹슈얼리티에 따른 경형화는 무의미하다. 클리블랜드 오케스트라(Cleveland Orchestra)의 바이올린 단원인 해이만 샨들러(Hyman Schandler)는 음악적 재능을 가진 여학생들에게 기회가 없는 것을 안타깝게 생각하여 1935년 전국적으로 오디션 공고를 하여 나이에 상관없이 60명의 여성 단원을 선출, 클리블랜드 여성 오케스트라(Cleveland Women's Orchestra)를 창립하였다. 현재 현존하는 여성 오케스트라 중 가장 긴 역사를 자랑하는 오케스트라로 재능을 가진 여성 음악가들에게 많은 기회를 주고 지역사회의 일원으로 문화 발전에 이바지하면서 90년의 세월을 버텼다. 광주여성필하모닉오케스트라가 50년, 90년 아니 세월을 초월하여 광주의 자랑이자 정체성이 뚜렷한 포용과 개방의 악단으로서 길이 존속하길 기원한다.

2025 지역대표 예술단체 지원

제8회 정기연주회

작품 비평문

비평가 성명

성용원

비평가 소속

한국예술비평가협회

예술단체명

거제필하모닉오케스트라

공연명

제8회 정기연주회

공연일시

2025년 7월 25일 19시 30분

공연장소

거제문화예술회관 대극장

존경하는 거제 시장님과 사랑하는 거제 시민 여러분!

성용원

귀하의 아름다운 도시와 이 도시의 예술 생활에 관한 관심으로 귀하께 말씀을 올리게 된 점을 양해해 주십시오. 저는 7월 25일 금요일 거제문화예술회관 대극장에서 열린 거제필하모닉오케스트라 제8회 정기연주회를 관람하고 왔습니다. 브루디외(Pierre Boudieu)는 문화를 누리고 즐기기 위해서는 그에 걸맞은 환경이 필요하고 특정한 장르를 좋아하는 것은 선천적으로 정해지는 것이라 아니라 사회화를 통해 형성된다고 주장하였습니다. 이러한 부르디외의 주장에 근거해, 클래식 음악이 우리나라에서 자리 잡고 받아들여지기 위해서는 클래식을 즐길 수 있는 문화적 환경을 조성해야 합니다. 지역 음악 발전을 위해서는 클래식 음악 전공자끼리만 모여서 열심히 기량을 연마하여 무대에서 자리를 선보이는 것으로 끝나지 않습니다. 생산된 음악을 소비하고 누릴 청중층이 형성되지 않는다면 그건 일방통행에 불과하고 “이렇게 훌륭하고 멋진데 왜 그걸 몰라주느냐”는 한탄과 “역시 클래식은 대중들과 거리가 멀고 외면받는다”라는 자조와 “클래식은 옥상옥의 위대한 예술로 일반인들의 위에서 군림한다”라는 오만과 독선에 빠져버리게 됩니다. 예술을 향유할 수 있는 음악 청취의 방법을 먼저 가르쳐야 합니다. 극소수를 위한 고상한 음악적 고양(高揚)에 전념할 것인가라는 고민보다는 유명한 가수가 나오고 팝페라에, 국악, 그리고 성악가들까지 출연하여 아리아 2~3곡을 부르는, 거제필하모닉오케스트라 연주회가 아니더라도 어디서든 연주되고 수도 없이 접하지만, 그럴 때마다 그냥 고민 없고 편하게 즐길 수 있는 열린 음악회, 팝스 콘서트 식의 음악회에 버젓이 '송년', '시민을 위한', '추모', '기념', '문화제'라는 등의 수식어를 붙이는 것은 가장 쉬운 방법입니다. 그렇게 버무리면 누구나 좋아하고 사람들이 모이며 환호합니다. 무슨 곡을 하든 누구를 임명하든 어떤 작품으로 어떤 프로그램을 하든 그저 관심 없고 인산인해를 이룬 사람들 틈바구니에서 잡음 없이 '행사'가 치러졌으니 시 관계자도 좋고 의회도 좋고 찾아온 관객들도 연예인도

보고 아는 노래 들으면서 흥겨우니 좋고 연주자나 성악가들도 공부하고 연습할 필요 없이 맨날 하는 거 우려먹으니 누이 좋고 매부 좋고 도랑 치고 가재 잡고 마당 쓸다 돈 줍는 격입니다. 지성의 개입이라고는 전혀 없는 순전히 감각적인 귀 호강이나 활기찬 전자 기계음의 반복에서 오는 흥겨움 그리고 자극적인 가락과 가사에 빠져 만족을 느끼며 “오늘 한번 잘 놀았다”라는 여흥으로 끝나고 맙니다.

모국어는 놀면서, 흉내 내면서 어떤 아이든 두 살 때부터 습득하고 초등학교를 졸업하면 책을 읽을 수 있지만(물론 요즘 디지털 기기의 영향으로 문해력 결핍이 사회적 이슈이긴 하지만) 음악은 다릅니다. 베르디의 '운명의 힘' 서곡이 어떤 내용으로 이루어졌는지, 생상스의 '첼로 협주곡'은 어떤 양식으로 이루어졌는지, 베토벤 불멸의 7번 교향곡은 도대체 어떤 곡이며 프랑스 대혁명의 영향인 자유, 평등, 박애의 정신이 음악을 통해 어떻게 전달되었는지, 그리고 2차 세계대전 때 영국민은 나치의 공습으로 언제 자신 머리 위로 떨어질지 모르는 폭격에 덜덜 떠는 와중에 도리어 적국의 음악(베토벤은 독일 사람이니)을 듣고 위로와 용기를 얻었는지 설명이 없다면 그건 '운명의 힘' 서곡에 하프 대신에 나온 피아노를 눈으로 보았고, 첼로 협주곡이라는 건 한 명의 첼리스트가 관현악단 앞에 혼자서 나와 연주하는 거고 베토벤의 교향곡은 단순히 아주 긴 작품이었고 앙코르로 연주했던 비제의 '카르멘' 전주곡(하물며 지휘자도 이 곡을 서곡이라고 안내하였는데 서곡과 전주곡은 엄연히 다르고 전주곡이 올바른 명칭입니다)은 그저 신나고 경쾌하였으며 심벌즈가 창창 때렸다는 것만 기억하고 귀가하는 데 그칠 겁니다. “클래식은 재미없고 지루하다”라는 푸념에 절대 동의할 수 없습니다. 취향과 경험의 차이지요. 기본적인 야구 규칙도 안 가르쳐주고 연고지 팀의 경기도 아닌데 데리고 가 3시간 넘게 앉혀두고 재밌었지? 신났지? 좋았지? 라고 되묻고 아니라고 하면 실망하고 의아해하는 거와 똑같은 상황입니다. 그렇게 야구장에 어렵게 첫발을 디딘 사람이 이런 상황이라면 다음에 또 즐거운 마음으로 야구장을 방문할까요? 음악에 인간의 감정과 정신을 담은 게 작곡이요 그걸 소리로 전환한다고 단순히 연주가 아니니 작곡을 마쳤다고 끝난 것이 아니고 연주를 한다고 해서 완성되지 않고 듣는 사람이 각자 새로운 맥락으로 작용을 가하며 상호 교류를 마칠 때에야만이 진정한 합일이 이루어집니다. 문화에서 파생된 클래식에 대한 올바른 이해를 위해서는 음악회 방문 에티켓부터 시작하여 작품이 탄생한 사회적 배경과 시대적 흐름에 대한 학습과 이해가 필요하며 경험과 배움을 통해서만 얻을 수 있습니다. 오늘 음악회를 방문한 대다수의 거제 시민은 당혹했을 겁니다. 프로그램 어디에도 곡에 대한 설명과 연주하는 단원들의 이름 그리고 지휘자의 이력도 없어 누가 뭘 어떻게 하는 음악회라는 최소한의 정보도 없었으니까요. 사전 강의나 해설자까지 바라지도 않습니다. 클래식 음악회에 대한 교양은 삶 속에 자연스레 흘러야 하는 거지 방문 전에 급하게 예습하는 수고를 들인다고 단시일 안에 쌓이는 게 아닙니다. 예술적 수준을 일정 정도로 갖춘 기관은 절대로 순수익을 낼 수 없습니다. 만약에 그런 곳이 있다면 그건 예술적 수준이 너무 낮아서 싸구려 동네 극장이라고나 해야 할 지경이든지 아니면 거액의 사비를 싸 들고 오거나 혹은 굉장한 미래를 호언장담하면서 개인적 이익과 욕심에 눈이 먼 자의 허풍일 겁니다. 도시의 예술 형편을 정비하는데 추진력과 재정을 쏟지 않는다면 그건 정말로 참담한 일이 될 겁니다. 인기와 시류에 영합하지 말고, 유행을 좇지 말고, “씨는 내가 뿌리고 수확은 후손들이 거둔다”라는 백년지계의 각오와 자세만 있다면 거제는 향후 몇 년만 지나면 클래식 음악의 향기로 가득할 거라 확신합니다.

'운명의 힘'이란 작품 제목에서도 알 수 있듯이 오페라의 주 내용은 인간의 피할 수 없는 숙명입니다. 예고 없이 찾아오는 운명을 상징하는 첫 금관의 '운명의 동기'가 강렬하게 나오면서 이어진 현악기의

서정적인 선율과 강한 대조를 이루었습니다. 스토리의 흐름에 따라 견인되어 나타나는 '운명의 동기'는 4막으로 구성된 오페라가 전하고자 하는 운명과 사랑, 갈등과 희망을 효과적으로 교차하고 전개하면서 비극적인 내용을 함축적으로 전달하였습니다. 베르디가 서곡에 단편적으로 인용한 오페라의 주요 선율들은 전개와 장면 전환에 따라 효과적으로 나타났는데 예를 들어, 서곡의 중반 '처음처럼 느리게'(Andante come prima) 부분에서 클라리넷-오보에-플루트의 순으로 나온 오페라의 아리아 '알바로, 숨어도 소용없다'는 현의 피치카토와 어울리면서 모티브의 계파를 파편화시키면서 신비감과 간절함을 증폭시켰습니다. 곧바로 연결된 '빠르고 화려하게'(Allegro Brillante) 부분에서는 클라리넷이 아리아 '마음은 가라앉고'를 폭이 넓고 길게 펼쳐 보였는데 상술했다시피 원래는 하프가 연주하게끔 되어있으나 거제필하모닉오케스트라는 피아노로 대체하여 악기 편성의 차이로 부드러움보다 명료한 면이 두드러졌습니다.

7월 20일 서울 예술의전당 콘서트홀에서 라흐마니노프 첼로 소나타를 연주했던 첼리스트 박건우를 거제에서 다시 만났습니다. 5일 전, 피아노 반주의 느린 소나타 3악장을 차분하면서 아름다운 음색으로 표현하였더라면 25일 오케스트라 반주의 대극장 협주곡은 관현악단과의 유기성이 부합되지 않고 리허설의 부족함이 역력했습니다. 독주자와 오케스트라의 첨예한 대립과 거기에서 오는 조화를 적절한 템포 변화를 통해 연결부에서 합리적으로 이끌어 완벽하게 통일시키기 위해서는 상호 간의 많은 연습이 필요합니다. 그렇지 않다면 각자 자신만의 성부로만 진행하며 전체 악곡에서 균열이 생기기 때문입니다. 외부에서 협연자가 초빙될 때는 유명세와 인지도 보다는 지역악단과의 밀착성과 친밀성 그리고 긴밀한 협력관계가 요구됩니다. 그래야지 한번 하고 마치고 가는 행사성 성격에서 벗어나 수준 높은 연주력의 무대로 잊지 못할 추억을 지역민들에게 선사하고 그걸 통해 지역민들은 클래식 음악에 관한 관심을 키울 수 있습니다.

프랑스 대혁명 이후 부각한 신흥 부르주아 시민계급의 역동성을 대변하고 19세기 초반 자유 시민의 도전이라는 시대정신을 담고 있는 오늘의 메인 프로그램인 베토벤의 7번 교향곡에서 지휘자 황은석과 거제필하모닉오케스트라는 하나로 일치하여 전력을 다한 호연을 보여주었습니다. 악곡이 내포한 활달함과 열정의 에너지가 가득한 무대였습니다. 다만 1악장 첫 총주(Tutti) 제1 바이올린의 사중음이 파트 내에서도 하나로 안 맞아 서로 갈라진 점, 2악장 계시를 알리는 포르테에서 피아노로 작아지는 오보에, 클라리넷, 바순 그리고 호른 이렇게 8명이 부는 A단3화음 팡파르가 하나의 호흡으로 나오지 않고 시간차 순으로 울린 점, 비올라와 첼로의 아티큘레이션이 일치하지 않은 점, 3악장에서 첼로 수석이 연주 도중 활을 떨어트리는 등 관현악단이 집중력을 잃고 산만했던 점, 4악장의 합주에서 간헐적으로 잘못된 음들이 튀어나온 점 등은 아쉬웠습니다. 전체적으로 악장의 시작점을 맞추고 한 치의 흐트러짐 없는 정확성에 좀 더 중점을 두면서 관악대 같은 사운드를 지양하고 악기 전체 소리를 조감하는 블렌딩을 보완하길 바랍니다.

거제필하모닉오케스트라는 창단된 지 불과 1년 7개월밖에 안 되었습니다. 사람에게 비교해도 걸음마를 떼기도 힘든 1년 7개월이란 짧은 기한 동안 벌써 7번의 정기연주회를 치렀고 8회를 맞이하였다고 하니 그들의 쉼 없는 정진을 쉬 짐작할 수 있었습니다. 클래식 음악은 사회적으로 중요한 가치를 당장의 이익을 중시하는 시장 메커니즘이 지지하지 못하는 데서 발생하는 시장실패(market failure)를 보완하는 가장 중요한 대안 중 하나인 사회적 관계 회복이 가장 필요한 분야입니다. 지금 인기가 있어서 문화 소비자들에

의해 시장 메커니즘이 지탱될 수 있는 대중예술과는 달리 단기적으로 대중성이 낮고 성과나 수익이 보장되지 않기 때문에 그 자체의 사회적 중요성과 명분에 대한 자발적이고 순수한 공감과 존경이라는 선의에 기반한 도움과 기여가 없으면 생존할 수 없습니다. 그런 토대에 바탕을 두어야지 시민들에게 양질의 공연을 제공하고 문화 향유 욕구를 충족시킨다는 원래의 목적이 달성됩니다. 가치 창출 면에서의 예술은 촌각을 다투는 경쟁과 속도전이 아닙니다. 현재 한국을 대표하는 국립심포니오케스트라, 도립관현악단의 성공적인 안착 사례로 뽑히는 경기필하모닉오케스트라, 국내 최초의 구 단위 지방자치단체 소속 오케스트라인 강남심포니도 음악인들이 주축이 되어 관의 후원을 받아 활동을 이어간 것이 원형이었습니다. 지휘자 황은석 역시 거제시교향악단의 음악감독 겸 상임지휘자로 활약하면서 경남아트오케스트라와 통영 꿈의 오케스트라 등의 전임지휘자와 음악감독을 맡으면서 거제를 비롯한 경남 지역 음악 발전을 위해 공이 많은 자입니다. 거제필하모닉오케스트라의 정기연주회가 9회, 10회로 거듭되어 부르기만 한다면 외지인인 저도 먼 길을 마다하지 않고 들으러 달려올 겁니다. 아니, 부르지 않더라도 제 발로 찾아와 거제필하모닉오케스트라의 발전과 성장을 무한 사랑과 관심으로 함께 할 겁니다. 존경하는 거제 시장님과 사랑하는 거제 시민들께 진심 어린 인사와 깊은 경의의 마음을 담아 이 글을 바칩니다.

2025 지역대표 예술단체 지원

제9회 정기연주회

작품 비평문

비평가 성명

유형종

비평가 소속

무지크바움 / 서울시립교향악단

예술단체명

거제필하모닉오케스트라

공연명

제9회 정기연주회

공연일시

2025년 11월 11일 19시 30분

공연장소

거제문화예술회관 대극장

제9회 정기연주회

유형종

2019년 3월에 펜션을 운영하는 지인의 초대를 받아 부부 여행으로 통영에 간 적이 있다. 통영에만 머물기 아쉬워서 돌아오는 날에는 거제도(섬 전체가 행정구역상 거제시)에 다녀오기로 했다. 통영에서 두 밤을 머물렀던 바닷가 펜션에서 멀지 않은 다리 하나만 건너면 연결된 섬이었다. 거제도의 분위기는 통영과 전혀 달랐다. '리틀 강원도'라 할까? 산이 많고 섬 동쪽에서 서쪽으로 가려면 섬을 가운데로 가로질러 산을 넘는 것이 가까울 정도로 산길이 잘 뚫려있었다. 그 전해 가을에 다녀온 전라남도 진도가 떠오르기도 했다. 진도도 역시 섬 대부분이 산악 지형이다. 다만 섬 크기는 거제도가 진도의 약 2배인데 인구는 대략 8배의 차이가 난다. 진도는 수산업과 농업에 의존하지만, 거제도는 조선업이라는 거대한 산업이 있어서 사람이 몰려들었기 때문이다. 하지만 2019년 방문 당시는 조선업 불황기여서 거제도에 대한 인상도 '황혼기'라는 느낌이었고 국제 수준의 음악당이 있는 통영과 달리 문화적 기반도 약하게만 보였다. 좋은 공연장이 있을 것 같지도 않았다. 하지만 사실은 다르다는 것을 이번 기회에 알았다. IMF에도 불구하고 조선업은 비교적 견조한 상황이었던 1998년에 거제문화예술회관이 착공되어 호황 시기인 2003년에 완공되었다. 거제필하모닉오케스트라의 공연을 보기 위해 이 시설을 처음 찾았는데, 장승포 바닷가에서 전망 좋은 위치를 차지하고 있는, 상당한 위용이 느껴지는 문화공간이었다. 최근에는 거제문화예술회관 별관에 위치했던 호텔 시설을 리모델링해서 지상 4층 규모의 복합문화공간 '문화지음'을 개관해 거제공연예술의 중심으로서의 지위를 더욱 확고히 했다고 한다.

최근에 이슈가 되고 있는 핵잠수함을 포함한 해군 관련 산업의 중심으로, 또 미국 조선업 재건을 위해 한국이 참여하는 초대형 프로젝트인 MASGA(Make American Shipbuilding Great Again)로 인해 거제도 경제에 활기가 돌고 있을 것으로 기대하고 거제를 찾았다. 앞으로 거제 경제가 좋아질 것이니

거제필하모닉 오케스트라는 비록 역사는 짧지만 경남 도내에서 잔뼈 굵은 창원시향 정도에 곧 접근할 만한 가능성은 보여주어야 하지 않나 싶다는 생각도 했다.

거제필하모닉오케스트라는 2024년 4월에 창단되어 이번이 제9회 정기 공연이다. 의외로 역사가 짧다. 그 이전에는 거제도에 오케스트라가 없었을까? 확인해 보니 자료가 있다! 2003년에 거제 챔버오케스트라가 창단되었다가 거제시 교향악단으로 확대되었고, 2020년 12월 현재 각종 프린지 공연과 국내 및 해외 오케스트라와의 합동 공연 등 정기연주회 포함 80여 회의 공연을 했다는 마지막 언론 기사를 찾을 수 있었다. 그 악단 지휘자는 현재 거제필하모닉오케스트라의 황은석이고, 그의 현재 직책에 거제시 교향악단이라는 포스트가 없는 걸 보면 지금은 해단 상태인 것 같다. 거제시 교향악단은 민간악단으로 출발했지만 거제시립 오케스트라로 재창단한다는 구두 약속이 있었던 것 같은데, 2013년에 그 계획이 백지화되면서 비전이 사라져 결과적으로 운영이 어려워졌던 모양이다. 다행히 2024년에 문화체육관광부가 새롭게 추진한 '2025 지역대표 예술단체 지원사업'에 새로 창단된 거제필하모닉 오케스트라가 선정돼 국비도 지원받고, 거제시와 거제시문화예술재단으로부터도 각종 편의를 제공받기로 한 듯하다. 지휘자 황은석을 기준으로 보면 거제필하모닉오케스트라는 거제시 교향악단의 후신일 듯도 싶지만, 작년 여름 창단 초기의 기사를 보면 현악 연주자 13명으로 시작하고 추가로 단원을 충원해 약 40명 규모까지 늘릴 예정이라고 한 것을 볼 때 별개의 새로운 악단으로 보는 편이 나을 것 같다. 공연이 시작되기 전 거제문화예술회관의 카페에서 차를 마시는 단원들이 있기에 짧게 말을 걸어보았는데 “단원 중 다수는 거제에 살고 있어요.”라고 대답했다. 단원 상당수가 사실상 수도권 거주자로 운영되는 여러 지방의 시립교향악단과는 다른 목표로 운영하는 단체인 것 같다. 평가자라는 신분을 밝히기가 어색해 좀 더 자세한 대화를 나누지 못한 점이 아쉽다.

7시 30분이 다가와서 거제문화예술회관 대극장으로 입장했다. 크지 않은 도시의 공연장으로는 드물게 무려 1,200석 규모다. 게다가 지방 공연장 다수가 객석 계단의 경사가 심해서 좀 위험해 보이는 데 반해 이곳은 정상적인 경사를 갖고 있다. 대극장으로 설계된 덕분일 것이다. 무대를 보니 단원들 의자 수가 40명을 넘어 훨씬 많다. 2부에 규모가 큰 교향곡을 연주하기 때문인 것 같다. 그동안에 거제필하모닉 오케스트라는 송년 음악회를 제외하고 대부분 소극장을 이용했기 때문에 대극장에서 연주하는 기회에 대곡을 연주하고 객원 단원도 여럿 부르기로 한 모양이다. 프로그램 구성은 통상적인 서곡 연주가 없고 1부 협주곡, 2부가 교향곡으로 짜였다.

비록 큰 규모의 공연장이기는 했지만 이날은 전석 무료였음에도 불구하고 객석의 절반밖에 채우지 못했다. 공연장 외부에 걸린 거제필하모닉오케스트라의 정기 공연을 알리는 현수막도 눈에 띄지 않았다. 거제필하모닉오케스트라는 거제의 예술 문화에서 어느 정도의 비중을 지닌 것일까? 아쉬울 수밖에 없었다.

펠릭스 멘델스존의 바이올린 협주곡 e단조 op.64의 협연자는 박수현이다. 요즘 베토벤 현악사중주곡 전곡 시리즈 연주로 주목받고 있는 아벨 콰르텟의 멤버다. 아벨 콰르텟은 2013년 독일에서 한국 연주자들만으로 결성돼 2015년 요제프 하이든 콩쿠르 1위, 2017년 제네바 콩쿠르 3위를 차지한 실력파 현악사중주단이다. 리더는 윤은솔이지만 종종 박수현이 제1바이올린을 맡기도 한다. 게다가 아벨 콰르텟은 작년(2024년)에 멘델스존의 현악사중주곡 전곡을 완주한 경험이 있다고 한다. 따라서 박수현에게 멘델스존은 특별히 친숙한 작곡가일 것이다.

1악장 알레그로 몰토 아파쇼나토. 현악 앙상블의 분산화음으로 시작하자마자 곧바로 두 번째 마디부터 바이올린 독주가 제1주제를 연주한다. 부유한 집안 출신에다가 천재적이기도 했던 멘델스존을 상징하듯 행복과 우수가 교차하는 분위기를 담고 있는 멜로디다. 그런데 시작이 불안하다. 가늘고 아름답게 첫 선율을 뽑아내기는 했는데, 박수현의 보잉은 유려하지 못하고 음정도 흔들린다. 이어지는 악구에서도 뭔가 망설이는 데다가 맺고 끊음이 명확하지 않아 불안감이 계속된다. 플루트와 클라리넷으로 제시되고 독주 바이올린이 받는 제2주제가 등장한다. 속도가 다소 느려졌기에 재정비할 기회가 생겼고 아까보다는 안정을 찾았다. 이번엔 오케스트라가 타이밍을 놓쳐 앙상블이 흐트러지기도 했지만, 다행히 금방 제자리를 찾는다. 재현부 대신 전개부의 끝부분에 배치되어 이례적인 카덴차가 시작된다. 박수현의 바이올린은 점점 나아지고는 있지만 고음의 처리는 여전히 불안하다. 아무튼 컨디션을 웬만큼 회복한 독주자는 비교적 느린 템포로 감정을 잡아 나가다가 속도감을 높이며 1악장을 무던하게 마무리했다. 2악장 안단테는 파곳의 지속음을 통해 1악장에서 쉼 없이 이어진다. 이번 악장은 독주 바이올린이 절대적으로 리드해야 한다. 독주 바이올린과 오케스트라의 대화는 무난하게 이어졌고, 멘델스존 특유의 고즈넉한 아름다움이 잘 묘사되었다. 박수현의 보잉도 한층 편안해졌고 지휘자와 호흡도 2악장 내내 잘 맞았다. 3악장 알레그로 몰토 비바체는 경쾌하고 열정적인 독주 바이올린이 맹활약하는 악장이다. 시작이 좋다. 긴장이 풀린 박수현은 1악장의 부진을 만회하듯 활기 넘치고 화려한 이 악장의 매력을 잘 처리했지만 이번엔 오케스트라가 다소 둔하게 반응하는 부분이 발견된다. 박수현은 독주 바이올린이 긴 트릴과 힘찬 트레몰로를 연주하다가 오케스트라 총주로 마무리하는 코다에서 다소 삐걱거렸지만 관객의 열렬한 환호를 이끌어냈다.

너무 유명한 곡이기에 '천의무봉'의 바이올린을 기대했던 평가자에게는 아쉬움이 남은 연주였다. 박수현이 자신의 기량을 충분히 발휘하지는 못한 연주였지만, 거제필하모닉오케스트라의 연주력은 우려했던 것보다는 나았다는 것이 다행이었다.

2부는 표트르 차이콥스키의 교향곡 4번 f단조다. 아무래도 지나치게 어려운 곡을 도전적으로 선택한 것 아닌가 싶다. 1877년 이 곡이 초연될 당시 러시아의 오케스트라 수준은 서유럽과 상당한 차이가 있었음에도 차이콥스키는 대규모의 악기 편성에 연주하기 어려운 복잡한 악보를 써나갔고, 게다가 작곡가 자신의 심리적 상황을 작품에 투영했기에 해석의 문제에 있어서도 난이도가 높은 곡이다. 게다가 세계적인 악단들이 이 곡을 연주할 때마다 그들의 연주력을 과시하기 위해 1악장에서는 웅장한 사운드와 착착 맞아들어가는 앙상블로, 4악장에서는 빠른 현의 패시지를 더욱 두드러지게 구사한 녹음에 클래식 애호가들이 익숙해져 버렸기 때문에 역사도 짧은 거제필하모닉오케스트라에게는 무리로 보인 것이다. 왜 굳이 이 곡을 선택한 것인가? 아무래도 지휘자 황은석이 모스크바의 그네신 음악학교에서 수학한 경력 탓일 것으로 짐작된다. 러시아 레퍼토리에 대한 애착이 있을 것이고, 그동안 그의 연주 이력을 살펴보아도 러시아 레퍼토리를 선호하는 성향이 드러나는 듯하다. 여하간 안주가 아닌 도전을 택한 것이니 일단 박수를 보내야 한다.

이 곡에 대해서 차이콥스키는 악장마다의 내용을 설명한 편지를 자신의 후원자 폰 메크 부인에게 보냈다. 따라서 절대음악이라고 하기에는 작곡가의 내면이 이례적으로 확연히 드러난 곡이다. 따라서 절대적 요건은 아닐지라도 악장마다 차이콥스키의 편지와 비교하며 듣는 것은 큰 도움이 된다.

1악장 안단테 소스테누토-모데라토 콘 아니마. “서주는 이 교향곡 전체의 정수인 운명입니다. 운명은 행복을 방해하며 영혼에 독을 불어넣는 힘입니다. 이 힘은 막강하기에 절망하고 단념해야 합니다. 이런 경우에는 도피해 꿈에 잠기는 것이 상책입니다. 그것이 행운이요, 환희입니다. 하지만 그런 상태는 오래가지 않습니다. 운명은 다시 우리 꿈을 참혹하게 깨웁니다. 인생이란 것은 암담한 현실과 덧없는 꿈의 교차입니다.” 서주부에서 팡파르로 울려 퍼지는 ‘운명’의 주선율은 그 후 몇 차례 나타나 20분에 달하는 긴 악장을 비극적으로 채색한다. 너무도 스케일이 크고 운명의 테마가 강력하기에 1악장만으로도 교향곡 한 곡을 다 들은 기분이 된다. 거제필하모닉오케스트라의 출발은 기대 이상으로 무난했다. ‘운명의 팡파르’에서 속된 말로 삑사리가 나지 않은 것이다. 그러나 1주제가 제시된 이후 지휘자가 복잡한 악구의 굴곡을 잡아 나가는 데 유효한 수단인 악센트를 두드러지게 구사하지 않아 음악이 밋밋하게 흘렀고 결과적으로 운명의 위압감이 잘 드러나지 않았다. 다행히 템포는 안정적으로 유지해 나갔지만 호른이 다른 악기와 덜 어울리고 튀는 느낌이었다. ‘꿈에 잠긴 도피’에 해당하는 제2주제가 제시된 후에는 목관악기들이 서로 주고받으며 절묘한 앙상블을 이루어야 하는데 이번엔 플루트가 튀는 상황이 벌어졌다. 좋았던 나날의 회상 부분은 훌륭했지만, 운명의 나락으로 서서히 이행하는 과정은 지휘자가 섬세하게 이끌어 주었음에도 불구하고 오케스트라가 충분히 따라가 주지 못했다. 다시 트럼펫 팡파르로 이행하는 부분에서는 긴장감이 부족했고, 트럼펫의 실수까지 이어져 차이콥스키가 의도한 격렬한 심리적 굴곡의 매력이 반감되고 말았다. 세 번째 트럼펫 팡파르가 재현되는 부분에서 혼란이 심화되었고, 빠른 속도로 클라이맥스로 치닫는 부분에서 앙상블이 심하게 흔들렸다. 다시금 제2주제의 등장으로 한숨을 돌리는가 했는데, 이제는 플루트가 앙상블에 녹아든 반면 호른이 무기력을 노출했다. 역시나 어려운 곡이요, 시종일관 긴장감을 유지하기에는 너무 길고 벅찬 악장이다. 그럼에도 이 힘든 악장을 소화한 젊은 단원들을 격려하고 싶다. 2악장 안단티노 인 모도 디 칸초나에는 “비애의 악장입니다. 일에 지친 사람이 한밤중에 방심한 듯한 기분으로 앉아 있을 때의 그 우울하고 피곤한 상태입니다. 모처럼 손에 든 책도 바닥에 떨어지고, 과거의 추억이 뒤를 물고 떠오릅니다. 지난날을 그리워하는 것은 즐거운 일이지만 다시 새롭게 살아갈 용기는 없습니다. 우리는 살아가는 데에 지쳐버린 것입니다.”라는 설명이 붙어있다. 한숨 돌리는 악장인데, 서주부에서 오보에가 연주하는 민요조의 서정적인 악구부터 한동안 부풀어 오르는 부분까지 앞 악장에 비해 훨씬 안정적으로 들렸다. 3악장 스케르초는 피치카토 연주로 유명하다. “이 악장은 들뜬 당초문(唐草紋)입니다. 마치 술을 마시고 취했을 때의 그 걷잡을 수 없는 감정입니다. 공상의 날개를 펴서 이것저것 화상을 쫓고 있노라면 어디에선가 악대의 울림과 취한 농민들의 노래가 끼어듭니다. 현실과는 아무 관계도 없는, 흩어진 그림의 토막토막입니다.” 현악 연주자들은 피치카토만으로 연주되는 부분을 충분히 일사불란하게, 지휘자가 요구하는 강약의 조율까지 잘 소화하며 연주해 냈다. 이제 문제의 4악장 알레그로 콘 푸오코다. “당신이 자신의 생활에서 기쁨을 찾을 수 없다면 당신 주위를 돌아볼 일입니다. 그들은 삶을 즐기고 있습니다. 당신도 그들의 삶 속으로 뛰어들어 보는 것이 중요합니다. 축제일의 떠들썩함! 우리가 인생을 즐기고 있는 그 속으로 뛰어들려 하면 다시 1악장의 운명의 주제가 나타납니다. 그들은 우리의 슬프고 어두운 생활에는 아무 관심도 없이 뛰놉니다. 그들은 정말 철이 없고 단순합니다. 그래도 당신은 그렇게 하는 그들의 행복을 함께 즐거워해야 합니다. 그러면 반드시 당신도 살아갈 희망을 갖게 될 것입니다.” 자유로운 론도 형식으로 작곡된 열광적인 악장인데, 빠른 속도로 휘몰아치는 악구들을 정교하게 연주해야 하는 과제 외에도 차이콥스키가 시도한 작곡상의 기교도 잘

살려야 한다. 레너드 번스타인은 그 유명한 '청소년을 위한 음악회'의 '무엇이 음악을 교향악적으로 만드는가(What makes Music Symphonic)〉'편에서 이 악장에 사용된 작곡상의 기교들을 여러 차례 인용한 바 있다. 거제필하모닉의 합주력이 이 빠르고 복잡한 4악장을 충분히 소화했다고는 할 수 없을 것이다. 많은 부분에서 흐트러졌고, 사운드도 탄탄하지 못했다. 그럼에도 이들은 도전적이었다. 황은석 지휘자는 자신이 원하는 템포를 그대로 밀고 나갔고, 단원들은 비록 완벽하지는 않았을지언정 혼신을 다해 따라갔다. 그렇게 마무리된 흥분감은 관객들을 열광하게 만들었다.

서울로 향하는 마지막 시외버스가 밤 10시였고, 2부가 끝난 시간은 이미 9시를 넘기고 있었기에 앙코르곡이 있는지 확인하지 못한 채 서둘러 공연장을 빠져나왔다. 공연 후 관객의 반응을 충분히 살피지 못한 것이 아쉽다. 시외버스터미널로 향하는 택시 안에서 나이 든 기사님과 대화를 나눌 수 있었다. 거제도에 젊은이가 생각보다 많은 것 같다고 말을 걸었다. 거제도 토박이라는 기사님은 조선소 직원들이 있으니 그 자녀들이 제법 있다면서도 한창때에 비하면 젊은이 비율이 꽤 줄어든 것이라 대답했다. 거제에 조선소 아니면 좋은 일자리가 없는데, 노동직은 이미 외국인 노동자들이 대거 차지한 바람에 거제도 젊은이에게 기회가 줄었다는 것이었다. 게다가 외국인 노동자는 본국에 송금하느라 소비를 극도로 줄이고 지내서 식사조차 숙소에서 해결하는 편이며, 그들이 자주 가는 다이소를 빼면 장사 잘되는 가게가 없을 정도라는 것이었다. 거제도 경제의 미래가 밝을 걸로 생각했던 서툰 기대가 현실과는 큰 괴리가 있음을 깨닫는 순간이었다. 그렇다면 거제시의 재정도 당장 넉넉해질 리는 없을 것이고, 거제필하모닉 오케스트라가 시립 악단으로 승격되는 것도 가까운 미래에는 기대하기 어려울 것이다. 더욱이 창원시립교향악단 수준에 맞먹는 악단으로 성장하는 데는 기나긴 세월이 필요할 것이다. 주어진 여건하에서 최선을 다하며 가능성을 모색하는 수밖에 없다. 예를 들어 창단 첫해인 작년에는 7차례나 정기연주회가 열렸는데, 올해는 11월까지 겨우 2차례만 정기연주회가 있었다. 최소 계절마다 1회씩 연 4회는 개최할 수 있어야 한다.

지휘자 황은석은 20년 이상 창원, 통영, 거제를 중심으로 활동해 왔고 지금도 거제필하모닉오케스트라 상임지휘자 외에 경남아트오케스트라 전임지휘자, 통영의 꿈의오케스트라 음악감독을 겸하고 있다. 이런 걸 보면 경남 음악계에서 오랜 신뢰를 얻고 있는 지휘자임은 틀림없는 것 같다. 하지만 지휘자는 그 도시의 유명인이요, '인싸'여야 한다. 지휘대 위에서 강한 카리스마를 발휘하거나, 아니면 대중적 제스처를 취할 줄 알아서 시민들의 주목을 받아야 한다. 한번 보고 사람을 논하는 것은 위험할 수 있지만 황은석은 선하고 점잖은 품성의 소유자이지 카리스마나 대중성이 약해 보였다. 악단이 좀 더 거제 시민의 관심을 끌기 위해서는 좀 무리를 해서라도 본인의 스타일을 바꿔볼 수도 있지 않을까.

2025 지역대표 예술단체 지원

죽음의 도시

작품 비평문

비평가 성명

유형종

비평가 소속

무지크바움 / 서울시립교향악단

예술단체명

국립오페라단

공연명

죽음의 도시

공연일시

2025년 9월 14일 15시

공연장소

창원성산아트홀

죽음의 도시

유형종

에리히 코른골트의 오페라 〈죽음의 도시〉는 2024년 5월 말에 국립오페라단이 국내 초연했다. 예술의전당에서 열린 그 공연에 필자는 테너 로베르토 사카(파울), 소프라노 레이첼 니콜스(마리), 바리톤 양준모(프랑크/프리츠)가 출연한 A팀 공연을 보았고, 별도의 리뷰는 쓰지 않았다. 이번 창원의 성산아트홀에서는 2일 차인 9월 12일 일요일 공연을 관람했기에 출연진은 테너 신현식(파울), 소프라노 오미선(마리), 바리톤 최성규(프랑크/프리츠)의 B팀이었다. B팀의 경우 예술의전당 초연과 비교하면 소프라노 오미선만 그대로이고 테너와 바리톤은 바뀐 캐스팅이다.

성산아트홀은 오랜만에 방문하는데, 지방공연장이지만 드물게 널찍한 부지 위에 웅장하게 들어선 건물이라는 것 외에는 솔직히 별 기억나는 것이 없다. 하지만 조금 일찍 도착하자마자 기분이 좋아졌다. 야외 공간에 클래식 음악이 들려와서 "여기는 창원을 대표하는 클래식 공연장이야!"하는 것 같았기 때문이다. 서울 예술의전당 경우에도 오페라극장 내 휴게시설에서 대중음악이 흘러나오곤 한다. 수년 전 예술의전당 측에 적어도 이런 공간에서는 클래식을 들려줘야 하지 않냐고 불평한 적이 있는데, 덕분에 한동안 시정되었다가 얼마 후에는 다시 유야무야해진 경우를 본 적이 있다. 성산아트홀의 경우에도 소극장 건물에 위치한 카페(야외로 연결)에서는 대중음악이 들려오고 있었지만 크게 틀어놓지는 않았으므로 성산아트홀 전체의 클래식컬한 분위기를 해치지는 않는다. 클래식 공연장은 클래식 음악으로 일관해야 하는가? 너무 고지식한 생각인 것은 분명하지만 지금 세계적으로 클래식은 시장성을 상실하고 마치 문화유산처럼 정책적 차원에서 보호받는 것이 솔직한 형편이다. 사실상 거의 박물관에 들어가고 있는 장르인 것이다. 그렇다면 더 공들여 보호할 필요는 있지 않겠는가?

오페라 〈죽음의 도시〉는 대단히 아름답고 감동적인 사랑의 오페라다. 유럽에서는 제법 자주 공연되는 인기작에 속한다. 그럼에도 대단한 명작의 반열에 못 들어간 이유는 이 곡을 작곡할 당시 에리히 코른골트의 나이가 겨우 20대 초반에 불과했던 탓도 크다고 생각한다. 오페라의 원작인 프랑스 작가 조르주 로덴바흐의 1892년 중편소설에서 주인공의 캐릭터는 사회적으로 안정된 지위를 가진 중년 남성이자 죽은 아내를 잊지 못해 그녀 머리카락을 유리함에 보관하며 과거의 기억에 집착하는 남자다. 그런 남자의 심리를 햇병아리 젊은이가 제대로 이해할 수 있었을까? 대본도 여러모로 완벽한데, 파울과 마리에타의 사랑과 애증이 묘사된 중간 부분이 알고 보니 파울의 환각 내지 꿈이라는 점, 극장 무용수인 마리에타와 그 친구들이 펼치는 마이어베르의 오페라 〈악마 로베르〉의 인용 장면 등은 오페라와 원작이 크게 다른 부분이다. 대본작가로 표시된 파울 쇼트는 사실 에리히 코른골트와 음악평론가인 부친 율리우스 코른골트의 공동 필명으로, 대본에 묘사된 문학적-심리학적 깊이와 균형감은 인생 경험이 풍부한 율리우스의 공적일 가능성이 크다. 따라서 〈죽음의 도시〉에 구현된 깊은 감동은 에리히 코른골트의 순수한 감성보다는 이른 나이에 발현된 조숙한 천재성에 발현일 것으로 보인다. 실제로 코른골트는 구스타프 말러가 인정한 작곡계의 분더킨트였다. 코른골트가 나치의 유대인 박해를 피해 미국으로 건너간 바람에 결국 순수음악보다 영화음악의 거장으로 더 유명해진 것은 20세기 클래식 음악계의 큰 손실로 보는 시각도 많다.

연출가인 스위스 출신의 줄리앙 샤바는 이전에 들어보지 못했던 이름이다. 현재 직함은 인구 24만 명의 독일 중세도시 마그데부르크 극장의 총감독인데, 총감독이란 자리는 원래 연출보다는 행정에 더 큰 비중이 주어진 극장 경영자에 대한 표현이지만 샤바의 경우는 극장의 규모가 작아 예술감독의 역할을 공유한다는 의미일 것이다. 지난 9월 25일에는 2031-32년까지 동 극장의 계약이 연장되었다는 뉴스가 있었는데, 이때 표현은 'General Artistic Director'였다. 아무튼 1년에 몇 회 이 극장에서 연출하고 있고 다른 극장에서도 연출하곤 하는데, 비록 오페라계에서 뉴스의 중심에 있는 비중 있는 인물은 아직 아니지만 최근 아일랜드 국립 오페라와 산타페 오페라의 공동 프로덕션인 〈리골레토〉의 경우 양 극장 공연 모두 호평이 많았다. 작년 초연 당시 연습 과정을 지켜본 관계자에 의하면, 샤바는 연출의 디테일한 부분까지 구상을 완성하고 내한한 것이 아니었다고 한다. 동반한 조연출자(레베카 마이어)와 활발히 토의하면서 그녀 의견을 적극적으로 수용하는 태도를 보였다고 한다.

샤바는 무대를 상실과 우울이 체화되는 공간으로 의도했고, 무대 디자인은 어둡고 색채감이 적은 고정된 세트로 설치되었다. 이 점은 자신의 성향을 "색에 극도로 집착한다. 연출을 시작할 때 주요 색을 무엇으로 할지, 극 진행에서 색에 무슨 역할을 부여할지를 가장 먼저 결정한다."는 연출자의 인터뷰와는 언뜻 배치되는 것처럼 보인다. 대신 세련된 의상 디자인과 색감, 적극적인 조명의 활용이 어두운 무대의 한계를 극복하는 데 나름의 역할을 했다. 1막 연출에서 가장 압도적인 장면은 마리에타가 파울을 방문했다가 떠난 후, 초상화 속의 죽은 아내 목소리가 들려오는 순간이었다. 초상화가 아닌 진열장 속 마네킹으로 대체된 듯 보였는데, 이 순간 마네킹으로 분장한 무용수(김채희)가 메카니컬하면서도 인간적 감정이 폭발하는 듯한 춤으로 조용히 지켜보던 관객의 마음을 요동시켰다. 이 연출에서 가장 극적인 순간이었다. 2막에서는 마리에타와 그녀 극장 친구들이 펼치는 극중극이 색채를 강조하는 연출자 줄리앙 샤바의 성향을 드러낸 듯하여 인상적이었고, 3막에서는 어린이들이 '성체성혈 대축제일'을 노래하는 장면이 공들여 처리되었다. 이 부분은 얼핏 별 의미 없이 지나칠 수 있지만 마리에타와의 육욕에 잠시 탐닉했던

파울이 다시금 아내에 대한 숭고한 사랑, 영원한 사랑의 기억을 회복하는 장치이기도 하다.

샤바의 연출과 무대 디자인에서 아쉬운 부분도 있었다. 가장 결정적인 것은 제목에 사용된 '죽음의 도시'인 벨기에의 브뤼게(플랑드르어로는 브뤼헤, 프랑스어로는 브뤼즈)의 이미지를 거의 살려내지 못했다는 점이다. 브뤼게는 '네덜란드의 베네치아'로 불리는 운하 도시로, 평소의 분위기는 아름답고 평화롭지만 종종 음산한 기운도 있다고 한다. 이는 베네치아가 정말 이탈리아를 상징하는 남국적 미학의 수상도시임에도 불구하고 토마스 만이 〈베네치아에서의 죽음〉을 통해 죽음의 분위기를 표현한 것과 유사하다. 원작과 오페라 대본에서 브뤼게의 분위기는 본시 따듯하지만, 죽은 아내의 그림자 혹은 아내와 꼭 닮은 마리에타의 젊음에 사로잡힌 파울의 내면을 상징하며, 그런 점에서 도시의 분위기를 드러내는 연출과 무대의 묘미가 필요하다. 발매된 영상물의 경우에는 카스퍼 홀텐 연출의 핀란드 국립 오페라 실황이 파울의 집 안에 도시의 모형을 구현함으로써 그런 분위기를 잘 살렸고, 덕분에 파울과 브뤼게가 일체화되는 훌륭한 효과를 이루었다고 생각한다. 전체적으로 샤바의 연출은 이 작품의 감동을 살리기에는 크게 부족하지 않았지만, 특별히 칭찬하기에는 '플러스 알파'로서의 효과가 좀 부족했다 싶다.

〈죽음의 도시〉는 상당히 달콤하고 쉽게 귀에 꽂히는 멜로디를 갖고 있지만 연주하기에는 상당히 어려운 것으로 알려져 있다. 후기 낭만주의의 영향을 받은 찬란한 관현악법을 잘 살려야 하고, 오케스트라와 가수들의 타이밍을 정확히 맞추기 어려운 부분도 상당하기 때문이다. 하지만 지휘자 로타 쾨닉스는 악단이 작년의 코리아 국립 심포니 오케스트라에서 이번에 코리아 쿱 오케스트라로 바뀌었음에도 불구하고 특유의 예민한 귀와 정교한 타이밍으로 잘 끌어나갔다. 어쩌면 코리안 쿱의 젊은 단원들이 현대적 복잡성에 더 잘 적응한 듯도 싶었다. 다만 정교함을 강조한 나머지 중간중간 폭발적인 음향을 기대한 측면에는 다소 아쉬운 점이 없지 않았다. 쾨닉스는 통렬한 느낌을 주는 스타일보다는 안심하고 듣게 만드는 타입의 지휘자인 듯싶다.

필자가 관람한 B팀의 성악 출연진도 훌륭했다. 파울은 리릭 테너가 부르는 것이 일반적이지만, 중년의 남성임을 표현하기 위해 스핀토 테너가 부르는 경우도 있다. 상업용 영상물의 경우에서는 2019년 바이에른 슈타츠오퍼 실황에 출연한 요나스 카우프만의 경우가 그랬다. 테너 신현식은 전자에 가까웠다. 그래서 파울의 분위기로는 다소 젊다고 느껴졌지만, 여전히 죽은 아내 덕분에 순수한 마음을 간직한 남자의 캐릭터에는 충분히 어울렸다. 작년 초연 당시에 들었던 A팀의 로베르토 사카의 경우 뒤로 갈수록 연륜에 힘입은 뛰어난 음악성을 들려주기는 했지만 공연 내내 파울을 맡기에는 너무 나이가 들었다는 인상을 접을 수 없었다. 마리에타(그리고 마리의 음성)를 부른 오미선의 경우는 기대보다 훨씬 좋았다. A팀의 레이첼 니콜스는 아름다운 외모와 춤동작에 어울리는 연기로 관객의 눈이 즐거웠지만 음성은 덜 무르익은 느낌이었다면 오미선의 경우 비주얼한 측면에서는 니콜스를 넘어설 수 없었지만, 소리 자체의 질감과 감정적인 표현이 한층 나았다고 생각한다. 다만 파울의 친구 프랑크와 마리에타의 동료 프리츠를 동시에 노래한 최성규의 경우 작년에 본 양준모의 존재감이 워낙 출중해서 그와 비교하기에는 조금 부족하다 싶었다.

올가을 〈죽음의 도시〉의 대구와 창원 공연은 작년 국립오페라단 공연 중 가장 호평을 받았던 프로덕션을 지방 관객에게도 관람의 기회를 제공한다는 의미로 진행되었다. 작년에 참여했던 지휘자와 A팀의 남녀 주역이 그대로 내한했고, 연출자를 위시한 무대, 의상, 조명 등 제작팀은 함께 오지 않았지만,

재연출자 김동일은 최대한 작년의 실황 그대로 재현하려 시도했다고 보인다. 그리고 역시나 서울에서의 공연 수준에 거의 준하는 무대를 제공했다고 판단된다. 그런데 과연 좋기만 한 일일까?

국립오페라단은 국내 공연 단체 중 압도적인 예산 규모를 자랑한다. 국립발레단보다도 많다. 발레단과 비교하는 이유는 국립발레단의 경우 상주 단원이 수십 명에 달하기 때문에 고정 인건비가 상당한데도 국립오페라단의 예산보다는 작기 때문이다. 국립오페라단도 이번과 같은 순회공연이나 지방의 작은 극장을 위해 만든 소규모 프로덕션의 공연이 늘어나는 추세이기는 하지만, 1년에 공연하는 작품 수가 너무 적고, 더 큰 문제는 외국인에게 의존하는 바가 너무 크다는 점이다. 오페라가 국제적으로 개방된 예술인 것은 확실하다. 세계 유수의 오페라단 중에서 지휘자, 연출자, 디자이너, 성악가 등등을 자국인 중심으로 운영하는 곳은 없다. 영국의 잉글리쉬 내셔널 오페라 같은 곳은 모든 작품을 영어로 공연하므로 출연진과 제작진도 영국인 중심이지만, 그 때문인지 세계적 오페라단으로 인정받지 못한다. 우리나라 국립오페라단과는 비교할 수 없을 정도로 역사가 짧은 중국 베이징의 국가대극원 오페라하우스의 경우, 아직 연출은 창작 오페라를 제외하면 외국인이 맡는 경우가 많지만 적어도 지휘의 경우에는 중국인에게 적극적으로 기회를 주고 있다. 예를 들면 현재의 음악감독 겸 수석 지휘자가 중국인이다. 반면 우리 국립오페라단의 경우 중요한 공연은 늘 외국 프로덕션을 보는 셈이다. 거의 전부 외국인 지휘자에다가 A팀은 외국인 주역 성악가가 있으며, 연출가와 무대, 의상, 조명도 죄다 외국인이다. 분장 정도가 한국인이랄까? 물론 오페라가 담고 있는 서구의 유구한 문화적 전통을 구현하려면 풍부한 지식과 경험이 있는 외국인이 낫다. 하지만 최근 우리나라 젊은 지휘자(활동 지역이 국내건 국외건)의 음악적 능력이나 우리나라 연출가의 감각도 많이 향상되었다. 이들에게 국립오페라단 공연의 지휘 또는 연출의 기회를 제공한다면 선의의 경쟁을 통해 세계적 수준의 지휘자와 연출가가 등장할 수 있다. 작은 프로덕션이 아니라 중요한 정기 공연에서 그런 기회를 주자는 것이다. 결과가 좋지 않은 경우도 있겠지만 장기적으로 보면 지금처럼 국립오페라단에 별로 누적되는 것이 없어 연륜과 전통이 부족하게 보이는 것보다는 결과가 좋지 않을까. 따라서 이번 대구와 창원 공연에서도 프로덕션은 기존 것을 사용했더라도 지휘자와 성악가는 국내 출연진 중심이었으면 어땠을까 싶다. 물론 당장은 국내 지휘자 중에 〈죽음의 도시〉를 로타 코닉스만큼 소화할 만한 인물을 찾기 어렵겠지만 장기적으로는 그게 대한민국 오페라의 수준을 올리는 길이지 않을까.

마지막으로 제목 표기에 대해 한마디. 이 오페라의 원제는 'Die tote Stadt'다. 그대로 번역하면 '죽은 도시'인데 관례적으로 '죽음의 도시'리고 한다. 일본식 표기를 따른 것일까? 그렇지도 않다. 도쿄의 신국립극장에서 2021년 이 작품을 공연할 때 '死せる都'라고 표기했다. 일본의 방송이나 해설서에서도 거의 모두 '死せる都'라고 쓰고 있다. 예전에도 일본에서 그랬는지는 확인하지 못했지만 '죽음의 도시'라는 표기는 독일어 원제보다 영어권에서 많이 사용한 'The city of death'에서 착안한 것으로 보인다. 물론 '죽은 도시'보다 '죽음의 도시'라고 하면 '도시가 죽었다'는 의미를 넘어, 망령의 세계에 갇힌 도시, 죽음을 상징하는 공간을 떠올리게 만드는 장점이 있다. 하지만 원제의 뉘앙스와 다른 것은 분명하다. 한국에서 한 번도 공연된 적이 없는 작품을 초연하는 기회에 원제를 따라 '죽은 도시'로 표기했으면 더 낫지 않았을까? 그리고 앞으로 이렇게 표기되는 계기가 되지 않았을까? 비슷한 예를 들어보겠다. 2010년 국립발레단이 러시아 황실 발레의 고전이지만 비교적 덜 알려진 작품인 〈라이몬다〉를 공연했다. 당시 한국 초연은 아니었다. 민간단체인 서차영 발레단이 1995년에 국내 초연했었고, 이 단체가 그 이후에도 공연했었다.

그런데 제목을 〈레이몬다〉라고 표기했었기에 우리나라에서는 대체로 그렇게 알려져 있었다. 그 이유는 이 작품의 알파벳 표기가 'Raymonda'여서 영어식 혹은 프랑스식으로 읽은 것이다. 하지만 이 발레가 탄생한 러시아 키릴문자 표기는 'Раймонда'이며 이를 우리말로 발음하면 '라이몬다'가 된다. 국립발레단도 초기 기획 단계에서는 〈레이몬다〉로 표기했으나 발레단 자문위원회에서 오류를 지적받고 〈라이몬다〉로 바꾸었다. 덕분에 우리나라에서 〈라이몬다〉가 더 우세한 표기법으로 자리 잡았다. 이와 반대로 좋지 않은 사례도 있다. 푸치니의 오페라 'Madama Butterfly'가 그렇다. 우리나라에서는 99% 〈나비부인〉으로 표기되는데, 과연 맞는 것일까? 이 오페라는 이탈리아 오페라다. 그런데 'Butterfly'는 이탈리아어가 아니며 명백한 영어다. 이탈리아어로 나비는 'farfalla'다. 따라서 'Madama Farfalla'가 아닌 'Madama Butterfly'라고 제목을 붙인 이유는 '나비', 일본어로는 '초초'란 별명을 가진 여인이 미국인의 아내가 되어 영어식 'Butterfly'로 불리고 싶은 애절한 염원을 담아내지 못하는 것이 된다. 이제는 너무나 〈나비부인〉으로 굳어져 버렸지만 일찍부터 국립오페라단 같은 유력한 단체가 〈마담 버터플라이〉로 표기했었더라면 지금쯤은 달라졌을 수도 있다.

국립오페라단이 할 일은 국내에도 잘 알려져야 할 소수의 작품을 개발하고 좋은 연출자와 음악가를 기용해 훌륭한 프로덕션을 만드는데 국한되지 않는다. 더 많은 작품을 더 많이 공연해야 하고, 그 밖에도 우리나라 예술계의 발전에 기여하고, 미래를 준비하는 데에 영향력을 행사해야 할 일이 많다.

2025 지역대표 예술단체 지원

죽음의 도시

작품 비평문

비평가 성명

이나리메

비평가 소속

한국예술비평가협회

예술단체명

국립오페라단

공연명

죽음의 도시

공연일시

2025년 9월 14일 15시

공연장소

창원성산아트홀

기억과 각성의 경계에서

이나리메

들어가며 — 변화가 주는 긴장

20세기 초 비엔나는 유럽 문화의 중심지였다. 전통과 아방가르드가 격렬하게 충돌하던 그 전환기의 혼란은, AI 혁명의 시대를 살아가는 오늘의 우리에게도 낯설지 않다. 산업과 과학뿐 아니라 예술 역시 시대의 외부를 향해 감각을 열어두고, 다가올 미래를 알아차리는 예지의 감각으로 "무엇을 말해야 하는가"를 두고 치열한 논쟁 속에 놓여 있었다. 어쩌면 예술가란 이러한 변화가 주는 긴장 속에서만 생명을 유지할 수 있는 존재일지도 모른다.

이번 공연은 성산아트홀 개관 25주년을 기념하는 기획으로, 11월 13·14일 창원성산아트홀 대극장에서 열렸다. 국립오페라단이 제작한 이번 무대는 예술경영지원센터의 '국립예술단체 지역 전막 공연 사업'에 선정되어 국립오페라단과 창원문화재단이 협업했다. 연출에는 줄리앙 샤바(Julien Chavaz), 재연출에는 김동일이 참여해 작품의 미학적 방향을 세심하게 재구성했으며, 14일 공연은 파울 역에 신현식, 마리·마리에타 역에 오미선, 프랑크·프리츠 역에 최성규가 출연해 서사의 중심축으로 활약했다.

젊은 코리아쿱오케스트라는 로타 쾨닉스의 통찰력 있는 지휘 아래 긴장감 넘치는 연주로 작품의 복합적인 음향 구조를 완벽히 소화했다. 하프와 건반악기의 결은 투명했고, 목관은 마치 연기자처럼 섬세하게 반응했으며, 현은 밀도 있게 수려함을 표현했다. 합창은 국립오페라단과 오랜 시간 호흡을 맞춰온 위너 오페라 합창단이 맡아 풍부한 울림과 안정된 연기를 더했다. 어린이 합창은 지역 투어의 특성상 대구오페라 유스 콰이어가 참여했다. 현장의 여건을 반영한, 지혜로운 결정이었다.

줄리앙 샤바의 연출은 코른골트의 다층적인 음악을 배우들의 세밀한 동선과 몸짓으로 번역해냈다. 음악의 결이 인물의 호흡 속에서 살아 움직였고, 특히 2막에서는 서로 다른 템포와 정서가 총천연색의 장면으로 어우러졌다. 그는 음악의 하이브리드한 특성을 완전히 이해한 연출을 통해, 복합적인 구성 속에서도 높은 미학적 완결성을 이루어냈다.

기억의 건축 — 죽음의 도시 브뤼헤

『죽음의 도시』의 무대는 많은 것을 말없이 표현했다. 무대 정면에는 세월의 흔적이 남은 오래된 저택의 벽면이 세워져 있었고, 빛이 새어 나오는 창들이 어둠 속에 놓여 있었다. 윗부분은 회색, 아랫부분은 채도가 빠진 청록색으로 물들어, 그 색만으로도 이미 도시의 공기를 전했다. 어두운 도시, 죽은 기억의 도시 — 그 벽은 화려한 오케스트레이션과는 다른 방향으로, 오래된 기억의 질감을 표현하고 있었다.

정면 오른쪽에서 왼쪽으로 이어지는 계단은 평면 위로 비스듬히 올라가며, 마치 구원에 이르는 천국의 계 단처럼 보였다. 계단 끝에는 작은 테라스가 놓여, 광대들이 오르내리거나 인물들이 드나드는 움직임을 만들 어냈다. 전체 무대는 가운데에 넓은 여백을 둔 미니멀한 공간이었다. 카우치가 놓이면 실내, 벤치와 가로등 이 들어오면 실외로 전환되었다. 높은 벽과 오렌지빛 조명이 만든 음영이 파울의 내면과 공허를 시각화했다.

이 작품의 특징 중 하나는 서곡이 없다는 점이다. 타악기가 적극적으로 함께하는 합주로 청중의 감각을 깨운 뒤, 리하르트 슈트라우스를 연상시키는 관현악의 거대한 프레이즈가 잠시 펼쳐진다. 알프스의 산맥을 스케치하듯 음향은 광대하게 확장되었다가 곧 극의 공간으로 물러난다.

브리기타 역의 임은경은 "전 세속의 일반적인 삶이 뭔지 몰라요. 결혼을 안 해봐서요…"라는 가사를 단정 한 검은 옷차림으로 노래했다. 그녀의 다소 어두운 톤은 인물 해석에서 비롯된 의도적인 선택이었다. 목소 리와 의상 모두 아직 새로운 세계에 속하지 못한, 어제의 세계 속에서 살아가는 인물의 내면을 완벽히 구현 했다.

파울 역의 신현식은 초반부터 오케스트라와 팽팽한 긴장 속에서 밀도 있는 소리를 냈다. 그의 파울은 이성적 절제보다 감정의 격류 속에서 살아 있었고, 환영과 집착을 뜨겁게 노래했다. 후반부에는 다소 피로가 느껴졌으나, 그조차 인물의 광기와 고통을 실감나게 전하는 표현으로 들렸다.

바리톤 최성규는 이성적 친구 프랑크로서 절제된 연기로 대조를 이루며 작품의 균형을 견고히 지탱했다.

환영의 심연 — 팔색조 오케스트레이션과 피에로의 노래

서곡이 없는 대신일까? 1막의 후주는 상당히 길다. 연출은 이 긴 시간을 마임과 움직임으로 채워 브리기타가 떠나는 장면을 보여줬다.

2막의 극중극 리허설 장면에서 프리츠(최성규)가 부르는 'Mein Sehnen, mein Wähnen(내 갈망, 내

떨칠 수 없는 생각)' —일명 '피에로의 노래'—는 이 오페라의 가장 잘 알려져있는 아리아이자 '구원은 그 본향(Heimat)으로 가는 길'이라는 주제를 가장 명확히 드러내는 곡인데, 다음 장면과의 연결을 위한 절제 된 연출 탓에 여운이 짧게 스쳤다. 모더니즘의 균형을 지킨 선택이었지만, 한 박자 더 머물렀다면 감정의 깊이는 한층 더 깊어졌을 것이다.

이 극중극은 실제 존재하지 않는 허구의 오페라로, 작곡가 에리히 볼츠강 코른골트와 대본가이자 그의 아버지 율리우스 코른골트(Julius Korngold)의 미학이 겹친다. 보수적 비평가였던 율리우스는 비엔나의 낭만과 신앙의 잔향을 끝까지 붙잡으려 했고, 그 결과 이 작품은 낭만적 선율과 모던한 어법이 공존하는 독특한 구조를 갖게 되었다. 23세의 천재 아들이 작곡한 『죽음의 도시』는 그 절충의 산물이었다.

2막은 총천연색의 꿈으로 확장된다. 꿈은 보통 깨어나면 흑백이나 세피아로 바래지만, 코른골트의 음악은 꿈을 '색채의 과잉'으로 펼친다. 서로 다른 템포와 정서가 다양한 층위의 장면으로 어우러지며, 복합적인 구성 속에서 높은 완결성을 이루었다. 성가의 행렬이 스쳐 지나가는 항구, 사람들이 배회하는 거리, 어둡고 깊은 파울의 내면과 극중극의 밝은 조명, 그리고 무대 상자의 청록색과 하늘색 톤은 '보이는 것의 화려함'을 상징하며 극명한 대비를 이루었다. 음악의 결은 연출에 의해 시각적 구성으로 변이했다.

현실의 무게 — 지역 무대와 오페라의 생명력

매회 다른 인력과 장비의 투입이라는 문제는 투어 공연이 가진 숙명이다. 이번 창원 공연은 극장 음향 조건에 맞춘 세심한 조정으로 작품의 완성도가 흔들리지 않게 주의 깊게 다듬어졌다. 성산아트홀의 무대는 폭이 넓고 깊이가 얕아 세트가 일부 축소되었으나, 연출 의도는 충분히 살아 있었다. 관객들은 흔히 볼 수 없는 프로덕션을 긴장과 몰입의 기운 속에서 지켜보았다.

국립오페라단의 지역 전막 투어는 제작극장이 없는 한국 오페라 시스템 안에서 중요한 시도다. 세트 재활용이 어려운 현실 속에서도,이번 투어는 오페라 예술의 생명력을 전국으로 확장하는 유효한 시도였다. 공연 기간이 짧은 것은 여전히 아쉽다. 서울에서도 마찬가지다. 얼마 전 초연된 창작오페라 〈화전가〉가 단 이틀의 공연으로 막을 내린 사실은 지속 가능한 제작극장의 부재가 어떤 한계를 낳는지를 상기시킨다. 그럼에도 이번 공연은 그 짧은 시간 안에 오페라 예술의 가능성을 충분히 증명했다. 새로운 공간, 새로운 관객 속에서 예술의 생명은 다시 호흡했다.

맺으며 — AI 시대의 예술, 낭만의 언어는 여전히 유효하다

낭만시대는 끝나지 않았다. 낭만의 언어는 형태를 바꾸어 살아남았고, 『죽음의 도시』는 그 변이의 증언이었다. 코른골트의 음악은 낭만의 감성과 현대의 불안이 만나는 지점에서 태어났다. AI 혁명의 시대에서도 예술은 여전히 인간의 내면을 향해 질문을 던진다. 오늘의 작곡가들이 중세의 선법에서부터 현대의 어법까지를 자유롭게 불러들이며, 서사의 구조 또한 여전히 낭만주의의 틀을 변주하고 있는 사실을 떠올리

면, 낭만은 여전히 현재진행형의 언어다. 다만 그 언어가 분화되었고, 그 언어를 각자의 방식으로 말하는 수많은 예술가들이 존재할 뿐이다. 그것이 오늘, 우리가 코른골트의 『죽음의 도시』를 이 시대에 다시 불러내는 이유다.

2025 지역대표 예술단체 지원

침묵 1948

작품 비평문

비평가 성명

이나리메

비평가 소속

한국예술비평가협회

예술단체명

여수심포니오케스트라

공연명

침묵 1948

공연일시

2025년 10월 18일 17시

공연장소

GS칼텍스 예울마루

침묵 1948

이나리메

들어가며

오페라는 시대와 양식을 달리하며 다양한 인간의 감정을 다뤄 왔다. 사랑과 욕망에서부터 상실과 붕괴에 이르기까지, 오페라는 말로 설명하기 어려운 감정의 움직임을 음악으로 대신한다. 서사가 이끄는 감정의 행로에 음악이 스며들고, 그 울림은 말이 미치지 못하는 자리를 대신해 마음을 흔든다. 음악은 말의 여백을 채우며 감정의 결을 흔들고 또 다른 파동을 일으킨다.

책은 활자를 매개로 독자의 상상력을 확장시키고, 연극과 영화에서는 음악이 장면과 대사를 따라 서사의 전개를 보조한다. 음악이 감정의 방향을 잡아 주기도 하지만, 서사의 구조 자체를 대신하는 일은 드물다. 오페라는 이 지점에서 분명히 다르다. 대본(리브레토)과 음악이 함께 서사를 세우며, 두 요소는 분리될 수 없는 하나의 구조를 이룬다. 오페라에서 감정의 곡선은 함축적인 시어만으로는 온전히 설명되지 않는다.

이렇듯 음악이 스며든 오페라는 감정의 미학이 작동하는 장르이며, 역사적 사실은 기록·증언·기억의 층위에서 이성적 판단을 요구한다. 감정의 장르와 기록의 장르는 서로 다른 방향을 가리킨다. 따라서 역사적 비극을 오페라로 다룰 때, 창작자는 사실을 감정으로 번역하는 과정에서 무엇을 드러내고 무엇을 감내할 것인지에 대한 선택과 마주하게 된다. 이 충돌은 감정과 사실 사이에서 어떤 선택을 할 것인가라는 질문을 끝내 남긴다. 비극적인 역사를 다룬다고 해도, 그 선택이 곧바로 서사적 밀도와 감정적 필연성으로 이어지는 것은 아니다.

역사적 사실은 사실일 뿐이며, 예술적 구조 안에서 다시 조율되고 번역될 때 비로소 생명력을 얻는다.

역사적 참상을 예술로 번역한다는 것은 인간 존재의 가장 어두운 자리와 마주하는 일이다. 전통적으로 많은 오페라가 역사를 다루면서도 사랑, 진실, 연민, 용서, 구원 등을 서사의 중심에 놓아 온 이유는, 이러한 정서들이 감정의 흐름을 자연스럽게 고조시키고 노래로 터져 나올 수 있는 자리를 마련하기 때문이다. 그 노래는 다시 감정을 흔들며, 극적 결말의 필연성과 음악적 완결성을 함께 만들어 낸다.

그러나 역사적 비극을 다루는 작품에서 존재하지 않던 감정선을 억지로 삽입하거나, 원자료가 지닌 비극의 무게를 충분히 감당하지 못할 경우 작품은 균형을 잃는다. 작곡노트·대본노트·연출노트는 같은 사건을 마주하면서도 서로 다른 목표를 드러내며, 이 불일치는 공연 전반에 걸쳐 이따금씩 드러난다. 공연을 보는 내내 질문이 맴돈다. 이 작품은 무엇을 중심에 두고 있는가. 기억을 불러들이려는가, 아니면 위로로 감싸려는가. 그리고 그 선택은 음악과 드라마의 구조 속에서 충분히 조율되었는가.

문제는 이 사건을 예술로 번역할 때, 비극을 감당할 감정적·미학적 구조를 어떻게 구축하느냐에 있다. 관객이 설득되는 지점은 '사건'이 아니라 '구조적 필연성'이다. 구조적 필연성이란, 음악과 대본이 시간의 흐름 속에서 감정을 축적하며 "이 장면은 지금 여기에서 이렇게 올 수밖에 없다"고 납득하게 만드는 힘이다. 음의 높낮이와 템포, 다이내믹, 언어의 리듬, 오케스트라와 성악의 대화가 반복과 변형 속에서 서로를 회수할 때, 감정은 즉각적인 반응이 아니라 하나의 구조가 된다. 그래서 눈물은 중요하지만, 그 자체가 곧 작품의 완성도를 증명하지는 않는다. 감정의 즉각성과 구조의 축적은 분명히 구분되어야 한다. 오페라는 바로 그 구조가 성립되는 순간, 비로소 제 힘을 드러낸다.

이 오페라는 여순사건을 한 동네에 살던 두 가족의 이야기로 좁혀 보여준다. 정국 가족과 영수 가족은 평소 함께 지내던 이웃이었지만, 그날을 기점으로 전혀 다른 자리에 놓이게 된다. 작품은 평범한 일상 속에서 불안이 커져 가는 모습으로 시작해, 돌이킬 수 없는 폭력이 일상에 스며드는 순간으로 나아간다. 사건이 벌어지자, 주민들은 운동장에 모이고, 민중은 손가락질로 이웃의 생사를 가른다. 지목된 사람들은 그 자리에서 총에 의해 죽임을 당한다. 정국 가족의 비극은 또 다른 방식으로 이어진다. 정국의 누나는 불에 타 목숨을 잃고, 정국만이 살아남는다. 영수 가족은 이 모든 과정을 가까운 거리에서 지켜본다.

작품은 이 두 가족의 서로 다른 경험을 따라가며, 사건을 설명하거나 정리하기보다 그날 이후 사람들 사이에 남은 거리와 단절을 조용히 배치한다. 이후 전개될 음악과 장면은 이러한 서사 위에서 구성된다. 이처럼 작품은 특정 사건을 다루는 방식과 서사의 선택을 분명히 드러내지만, 이러한 선택은 개별 창작자의 미학이나 태도만으로 설명되기 어렵다. 어떤 사건이 무대에 오르고 어떤 방식으로 형상화되는가는 작품을 둘러싼 제작 환경과 제도적 조건과도 긴밀히 연결되어 있기 때문이다.

살펴보기: 시간의 굴레

이러한 조건 속에서 한국의 창작 오페라는 역사적 인물이나 사건을 반복적으로 선택해 왔다. 공공 재원을 기반으로 한 제작 구조에서는 주제가 창작자의 개인적 선택이라기보다 제작을 가능하게 하는 조건으로 작동하는 경우가 적지 않다. 동시에 이러한 환경은, 역사적 사실을 오페라의 언어로 번역하기 위한 충분한 시간과 협업 구조를 확보하는 데 한계를 드러낸다. 다수의 지원 제도가 연 단위 회계 구조에 묶여 있는 현실에서, 많은 창작 오페라는 단기간 내 기획·제작·공연을 완결해야 하는 조건 속에서

이루어진다.

그 결과 작품은 서사적 필연성을 장기간에 걸쳐 축적하기보다 사건의 무게에 기대어 구성되기 쉽다. 수정과 검증은 개별 장면의 보완에 머물고, 작품 전체를 관통하는 구조적 질문은 끝까지 밀어붙여지지 못한 채 남는다. 작품이 축적으로 이어지기 위해서는 수정과 검증의 시간이 내장된 빌드업 구조가 전제되어야 한다. 오페라는 대본과 음악이 함께 서사를 세우는 장르이며, 이 결합은 악보 완성을 넘어선 검증의 시간을 요구한다. 그러나 이러한 시간이 충분히 확보되지 못할 경우, 작품은 구조를 점검할 기회를 갖지 못한 채 곧바로 무대에 오른다.

이로 인해 지역 창작 오페라는 반복적으로 제작되면서도 레퍼토리로 축적되기보다, 특정 시점의 기억을 호출하는 형식에 머무는 경우가 많다. 작품은 계속 만들어지지만 동시에 쉽게 잊히는 구조에 놓인다.

이번 프로덕션의 외형적 완성도는 높게 체감되었다. 영상과 막간 전환은 비교적 깔끔하게 정리되어 장면 정보 전달이 효율적이었고, 전환의 매끈함은 관객이 서사의 흐름에서 이탈하지 않도록 붙잡았다. 공연장은 거의 만석이었고 어린이·가족 관객도 눈에 띄었다. 지역 단체장과 시민단체 관계자 등 '기억의 현장'이 객석에 함께 있었으며, 공연 전 내빈 소개가 이루어졌다는 사실은 이 작품이 단순한 공연을 넘어 지역의 의례로 기능하고 있음을 보여준다. 다만 오페라는 장면을 '잘 넘기는 것'만으로 완성되지 않는다. 전환의 기술이 공연의 호흡을 안정시키더라도, 텍스트와 음악이 서로를 견인하는 규칙이 세워지지 않으면 감정은 사건의 여파에 머무르기 쉽다.

리브레토의 문제는 바로 이 지점에서 두드러졌다. 주역들의 노래는 고백과 설명 사이를 오가지만, 두 층위의 경계가 충분히 정리되지 않은 채 겹쳐져 있었다. 그 결과 가사 한 줄이 선율에 맺히며 관객의 기억점으로 남는 순간은 많지 않았다. 단어의 레지스터 조율이 고르지 못한 부분도 있었고, 방언 가사의 어미 선율이 뉘앙스와 어긋나는 대목은 아쉬움으로 남았다. 레시타티브와 아리아의 성격이 분명히 분리되지 않은 채 짧은 가사가 아름다운 선율로 곧장 마무리되는 방식이 반복되면서, 장면은 충분히 축적되기보다 빠르게 닫히는 인상을 남겼다.

김주원의 음악은 분명한 선율 감각을 지닌다. 서정적으로 흐르는 그의 전형적인 가곡적 라인은 관객의 정서를 빠르게 연다. 정희 역의 장서연은 콜로라투라와 음역 선택으로 인물의 정서를 또렷하게 부각시켰고, 아역 연기자들의 디테일 역시 장면의 밀도를 높였다. 정국 아버지 역의 이범주는 안정된 연기와 단단하면서도 윤기 있는 톤으로 중심을 잡았다. 다만 두 가족의 구도에서 성부 배치를 통해 성격을 드러내려 한 설정은 연기의 디테일까지 충분히 확장되지는 못했다.

오케스트레이션은 텍스처와 표정이 비교적 풍성했으나, 선율 중심의 미학이 장면을 견인하기보다 정서를 덧입히는 방식으로 작동하는 순간도 있었다. 구호적 성격의 노래들은 후렴이 강조되는 반면 서사가 충분히 축적되지 않아 극적 개연성이 희미해졌다. 진도 아리랑이 사용된 장면 역시 정서적으로는 객석을 여는 효과를 가졌으나, 그것이 사건의 구조에서 필연적으로 솟아난 감정인지에 대해서는 질문이 남는다. 서정적 아름다움은 감정을 열어주지만, 동시에 감정과 사건 사이의 거리를 흐릴 수도 있다.

연출과 장면 구성에서도 표현 층위의 불일치가 반복되었다. 총검술을 슬로모션으로 처리하며 관객을 향해 총과 검을 겨누는 동선은 상징적 의도를 담았으나, 압력과 공포를 실제로 증폭시키는 데에는 한계가

있었다. 추상적 동작과 사실주의적 장면이 끝내 맞닿지 못하는 순간도 있었고, 인물 표현에서는 외형적 유사성으로 관계의 결이 흐려지는 지점이 드러났다. 조명은 공간을 분절하며 인물 간의 분리를 시각화하는 데 강점을 보였다.

후반부에는 정국 가족이 환생한 듯 다시 등장해 사진을 촬영하는 장면이 배치된다. 망자와의 만남을 통해 한을 풀고 관계를 봉합하는 이 장면은 한국 연극에서 반복되어 온 익숙한 문법을 떠올리게 하며, 관객에게 정서적 안정을 제공한다. 그러나 이는 음악적 축적의 결과라기보다 연극적 제스처를 통해 직접 호출된 감정에 가깝다. 서사의 긴장을 잠시 완화하는 대신, 이후 다시 쌓여야 할 감정의 시간을 앞당겨 소진하는 효과를 낳는다.

이 지점은 작품 전반에 걸쳐 드러나는 미학적 방향의 불균형을 상징적으로 보여준다. 추상적 움직임과 거리두기를 통해 비극을 형상화하려는 장면들과, 감정을 직접적으로 드러내는 이미지들이 한 무대 안에서 병치되며, 끝내 하나의 규칙으로 합의되지 못한 채 나열된다. 그 결과 초반부에서 구축되던 추상성과 절제의 감각은 후반으로 갈수록 점차 직접성과 설명의 언어로 이동한다. 이는 연출의 역량이나 태도의 문제가 아니라, 이 작품이 감당해야 했던 여러 미학적 요구가 충분히 조율되지 못한 채 병존한 결과로 읽힌다.

무대 선택 역시 논점이 된다. 이 작품의 무대는 저예산의 결과라기보다 선택의 결과로 읽힌다. 무대 디자이너를 두지 않은 판단은 공간이 감정을 조직한다는 인식이 충분히 반영되지 못했음을 드러낸다. 영상 디자인은 정보 전달과 미학적 성취를 동시에 보여주었지만, 공간의 압력과 밀도를 끝까지 대체하기에는 한계가 있었다. 그럼에도 불구하고 연출 윤상호는 제한된 무대 조건 속에서도 비극을 과잉된 이미지로 밀어붙이기보다, 사건과 인물 사이에 일정한 거리를 두려는 태도를 끝까지 유지하려 했다. 공간을 압도하기보다 비워 두려는 선택은, 무엇을 더 보여줄 것인가 보다 무엇을 함부로 말하지 않으려는 연출의 성실한 판단으로 읽힌다.

작곡노트·대본노트·연출노트는 같은 사건을 바라보면서도 서로 다른 목표를 드러낸다. 대본은 위로와 치유를, 연출은 기억의 파편을 재구성하는 형식을 택한다. 반면 음악은 서정의 완충을 통해 관객을 보호하려는 태도를 취한다. 그 결과 음악은 아름답게 울리지만, 기억을 불러들이려는 서사와 끝까지 합의되지 못한 채 나란히 놓인다. 이 작품에서 가장 선명한 간극은 '잊게 하려는 서정'과 '잊지 않게 하려는 재구성' 사이에서 발생한다.

침묵은 단순한 말 없음이 아니라, 말하는 순간 상처가 되거나 생존을 위협하기 때문에 선택되는 상태이기도 하다. 음악적으로 침묵은 완전한 무음이 아니라, 소리 직전의 상태를 반복과 변형으로 조직할 때 정서가 된다. 그러나 이번 작품에서 자막 나레이션이나 무반주 처리는 기능적으로는 유효했으나, 침묵이 음악의 시간 설계에서 비롯되었다기보다 서사 전달을 보조하는 장치로 읽히는 순간이 많았다.

결말부는 이 작품의 성격을 가장 선명하게 드러낸다. 감정을 축적하는 음악극의 구조보다, 몸짓과 의례적 이미지로 정서를 직접 불러들이는 방향이 선택된다. 마지막 합창과 시민합창단의 등장은 메시지를 분명히 전달하지만, 그 직접성만큼 형식의 질문을 덮어버릴 위험도 동반한다. 이때 관객의 감정은 음악의 기억이라기보다 장면의 잔향으로 남기 쉽다.

나가며

〈침묵 1948〉은 하나의 완결된 작품이라기보다, 매년 반복되는 기억의 의례가 선택한 현재의 형식에 가깝다. 여순사건 창작오페라가 매년 같은 시기에 공연된다는 사실은, 작품이 예술 창작물인 동시에 지역의 추모 실천이라는 점을 분명히 한다. 이 정해진 날짜는 작품이 누적되는 예술적 완결성보다 해마다 기억의 형식을 새로 구성해야 하는 구조적 조건을 의미한다.

그럼에도 불구하고 이 작품이 강한 감정적 반응을 이끌어냈다는 사실은 분명한 성취다. 많은 관객이 눈물을 훔치며 극장을 나섰다는 장면은, 이 작품이 감정의 회로를 정확히 건드렸음을 보여준다. 다만 그 감정의 작동 방식은 음악적·구조적 축적의 결과라기보다, 장면과 이미지, 의례적 구성에 의해 단번에 점화되는 방식에 가까웠다. 감정은 선명했으나, 오페라라는 장르가 요구하는 기억의 밀도는 상대적으로 옅게 남는다.

예술의 감동은 질문과 함께 남아야 한다. 감정이 즉각적으로 작동할수록, 그 감정이 어떤 구조와 선택 위에서 만들어졌는지 돌아보는 일은 더욱 중요해진다. 〈침묵 1948〉이 보여준 정서적 효과는 분명한 성취이지만, 그것이 음악과 드라마, 그리고 역사적 재현의 윤리 위에서 얼마나 숙성되었는지에 대해서는 여전히 질문이 남는다. 기억의 예술은 울게 만드는 데서 멈추지 않고, 왜 울었는지를 되묻게 할 때 비로소 다음 단계로 나아갈 수 있다.

2025 지역대표 예술단체 지원

침묵 1948

작품 비평문

비평가 성명

이민희

비평가 소속

음악미학연구회

예술단체명

여수심포니오케스트라

공연명

침묵 1948

공연일시

2025년 10월 19일 19시

공연장소

GS칼텍스 예울마루

살아남은 자들의 목소리에 귀 기울이며

이민희

2025년 10월 12일 광주 예술의전당 대공연장 및 10월 18-19일 여수 GS칼텍스예울마루 대극장에서 여수심포니오케스트라의 창작오페라 〈침묵 1948〉이 무대에 올랐다. 1948년 벌어진 여순사건 77주년을 맞아 제작된 작품으로 프롤로그 및 3막 7장 구성의 오페라다. 19일 공연에서는 막이 오르자마자 강해수 총감독이 짤막한 소개말을 하며 객석의 여러 내빈을 소개하기도 했다. 10월 19일이라는 것을 되새기고 해당 지역에서 제작된 오페라가 지역민들과 초연 현장을 즐기는 방식이었겠으나, 곧바로 작품이 시작됐다면 극에 몰입하기 훨씬 더 좋았을 것이다.

대본에 김은경, 작곡에 김주원, 연출에 윤상호, 지휘에 조정현이 참여했으며 정국 어머니 역에 소프라노 윤한나 및 소프라노 김신해, 정국 아버지 역에 테너 이범주, 영수 어머니 역에 메조소프라노 방신제, 영수 아버지 역에 바리톤 김경천, 정희 역에 소프라노 장서연이 캐스팅됐다. 위너오페라합창단과 함께 여순1019시민합창단이 무대에 올랐으며 극단 이랑의 연기자 및 안다미로아트컴퍼니의 무용수 다수가 출연하여 대극장 오페라다운 규모를 과시했다. 객석에는 지역 주민이 가득 자리해 77년 전의 사건을 모두 함께 추모하는 시간을 가졌다.

사건의 실상을 비교적 상세히 그려낸 서사

〈침묵 1948〉은 여순 사건의 희생자들을 추모하는 동시에 당시의 상황을 외부에 알리고자 하는 의도를 갖는다. 또한 프롤로그의 '살아가야만 해' 타이틀이 드러내듯 '살아남은 자'의 입장에서 그날의 아픔을 어떻게 극복하고 현재로 나아갈지 고민하는 모습을 보여준다. 이를 위해 〈침묵 1948〉은 여순사건의

경과와 배경을 비교적 상세히 묘사한다. 수년 전 만들어졌던 동명의 오페라가 구체적인 사건 설명보다는 감정적 공감을 부각했던 것에 비해 이번 프로덕션은 차분히 서사를 그려낸다.

극 초반에는 어딘지 불안하지만 평범한 일상을 향유하는 마을 사람들을 보여준다. 곧 제주에서 4·3사건이 일어나고, 이승만 정부는 여수에 주둔했던 14연대에 제주를 진압하라고 명령을 내린다. 하지만 14연대는 제주 진압을 거부하고 봉기를 일으키며 여순사건이 시작된다. 이들은 '인민대회'를 여는데 돈을 빌려주고 쌀을 준다는 말에 가난한 정국과 영수의 아버지가 참석한다. 불안한 평화도 잠시 여수와 순천에는 계엄령이 선포되며 진압이 시작된다. 방화와 민간인 학살이 벌어지면서 피난을 떠나고자 했던 정국의 누나가 숨지고 아버지가 체포되는 비극이 일어난다. 이제 운동장에 모인 마을 사람들은 누가 인민대회에 참가했는지 서로를 손가락질하고 이 과정에서 정국의 어머니도 죽게 된다. 결국 여순사건을 겪으며 가족 중 어린 아들 정국만이 혼자 살아남는다.

인상적인 장면은 살아남은 정국이 어머니 아버지 없이 홀로 크며 '빨갱이 자식'이라 손가락질을 받는 것이다. 정국은 쥐 죽은 듯이 이때의 일을 함구해야 했고, 커가면서 멸시와 불안감을 떨칠 수 없었을 것이다. 아마도 여수에 살며 여순사건을 겪은 이라면 이 감정이 무엇인지 알 수 있을 터, 이 작품은 바로 정국이 이야기의 주체로서 그때의 사건을 다시 끄집어내고 '살아남은 자들'이 존재한다는 것을 드러낸다. 즉 '침묵'하는 것이 아니라 '이야기'한다는 의지 가 이 사건을 '오페라'라는 무대 공연으로 만든다. 여러 차례 등장하는 '살아가야만 해'라는 가사가 의미하듯, 그날의 아픔에 머물러 있지 않고 이를 극복하고 어떻게 현재로 나아갈지가 작품의 또 다른 주제인 것이다.

매끄러운 음악적 흐름과 명확한 연출

김주원의 음악은 중성적이고 신비로운 분위기의 소위 드뷔시풍 사운드에서부터 보다 극적이고 드라마틱한 조성 어휘까지를 능수능란하게 넘나들었다. 슬픔의 정서를 기본으로 음악이 계속해서 흐르되, 그 사이사이에는 분노와 고통, 더 나아가 희망과 밝음, 왁자지껄함까지 다양한 감정이 변화무쌍하게 전개됐다. 어두운 분위기의 오케스트라 사운드가 지배적이었지만 왈츠풍 반주와 함께 성악가들의 사투리 표현이 익살스럽게 강조됐고, 가볍고 밝은 현악기 앙상블과 함께 극 중 아이들의 천진난만한 모습이 묘사되기도 했다. 어머니를 잃은 정국의 심리를 그릴 때에는 첼로 독주로 감정을 극대화했고 군대의 등장이나 학살 장면 등에서는 저음의 묵직한 오스티나토와 함께 타악기 및 금관악기가 강조됐다.

다양한 장면에서 레치타티보가 사용된 점도 눈에 띈다. 길지 않게 삽입된 이런 레치타티보들은 곧 드라마틱하고 표현적인 아리아로 이어져 관객이 오페라의 음악적 흐름에 몰입할 수 있게 했다. 돌아오지 않는 남편을 기다리며 불안해하는 여인의 감정이 무조의 레치타티보로 불리고, 이후 구체적인 감정이 아리아로 전개되는 식이다. 그렇게 한 배역이 적어도 한 개 이상의 아리아를 부르도록 설정됐는데, 모두 김주원 작곡가 특유의 수려한 선율로 구성되어 성악가의 기량을 잘 보여줄 수 있었다. '인민의 날'을 표현하는 행진곡풍 합창은 관객이 손을 불끈 쥘 정도로 생동감 있는 음악이었다. 사실 이 합창이 너무도 돋보이게 표현된 탓에 극 안에서 해당 장면이 너무 강조되는 느낌이 들기도 했다. 합창 후 이어진 아리아에서는 '무엇이 먼저인가 생계가 먼저다'라는 가사가 선명히 들렸는데, 사실상 여순사건의 전개

양상을 비교적 투명하게 전달하는 음악의 힘을 보여주는 구간이었다. 누군가는 이 음악에 감동하며 여기에 실린 가사에 공감했을 것이다.

한편, 윤상호의 연출은 오페라라는 장르가 종합예술이라는 점을 상기시키며 극의 배경과 사건의 전개를 입체적으로 체험하게 했다. 이를테면 성악가들 없이 오케스트라 음향만으로 무대가 채워질 때는 안무가들이 등장해 잘 짜인 동선을 기반으로 서사를 표현했다. 또한 진압군과 봉기군이 대립할 때, 그리고 방화로 무고한 마을 사람들이 고통을 당할 때에는 적절한 조명까지 어우러져 여순사건을 피부에 와 닿는 감각으로 느끼게 했다. 2막의 '불이 탄다' 및 '공포의 시간' 등 대규모의 군중과 무용단이 총출동하는 장면들에서는 연기의 비중이 상당했는데 이 또한 자연스럽고 극적으로 전개됐다. 연출 자체가 실험적이라거나 완전히 새로운 방식을 선보였다고는 할 수 없지만 적절한 연기와 안무의 조화가 다수의 청중을 설득할 수 있는 방식으로 펼쳐졌다.

풀벌레 소리나 총칼 소리 그리고 마을 사람들이 죽음에 이르렀을 때 울려 퍼지던 상여 종소리 등, 작품 안에는 직접적인 음악적 장치 이외에도 섬세하게 사운드를 디자인한 부분도 많았다. 이러한 요소들을 통해 〈침묵 1948〉은 음악과 음향으로 꽉 찬 밀도감 있는 90여 분의 시간을 만들었다. 시각적 연출뿐 아니라 청각적 연출도 촘촘히 한 셈이다.

그래서, 침묵하지 않고 외치는 소리는 어디에 가 닿을 것인가?

〈침묵 1948〉은 여순사건의 경과 및 이에 따른 피해자의 고통을 비교적 설득력 있게 묘사한다. 다만 극에 등장하는 대부분의 캐릭터들이 지극히 전형적이었다는 점을 지적할 수 있다. 극 초반 어린아이들인 정국이와 영수가 싸우는 모습은 여순사건의 본질 중 하나가 동족 내지는 형제끼리의 싸움이란 점을 암시한다. 이런 장면은 〈침묵 1948〉 서사의 눈에 띄는 해석 중 하나다. 하지만 정희 캐릭터나 어머니·아버지 캐릭터, 그리고 아이를 잃고 절규하는 정국 어머니 등의 표현은 유사한 종류의 서사나 극에서 반복해서 나타나는 클리셰에서 벗어나지 못했다. 어느 정도의 전형성은 해당 작품이 담지하고 있는 역사적인 성격 및 목적에 의해 용인될 수 있겠으나, 새로운 창작극인 만큼 보다 촘촘하고 개성 있는 캐릭터가 극을 이끌 때 더 많은 관객이 작품을 찾을 것이다.

이미 강렬한 클라이맥스가 지나간 이후인 3막의 후반부에는 에필로그가 반복되는 느낌을 주기도 했다. 특히 잦은 영상의 삽입은 극의 흐름을 분절시켜 이미 끝에 이른 극이 '코다'를 반복해서 재생하는 것 같은 효과를 만들었다. 따라서 최후반에 이르러 이미 죽은 정국의 어머니와 아버지 그리고 정희가 다 함께 '살아다오'를 노래하는 장면은 중요한 세팅임에도 불구하고 메인 서사와 괴리되어 있다는 생각을 지우기 힘들었다. 사건 이후 남겨진 이들의 이야기에 조금 더 방점을 주길 원했다면 서사적·음악적·연출적 클라이맥스를 보다 뒤쪽에 배치하여 '그 이후의 이야기'를 비중 있게 전개하는 편이 나았을 것이다.

10월 19일 저녁, 여수의 밤거리는 여느 때처럼 밝고 활기찼다. 여순사건 77주년을 맞아 새롭게 대본과 음악을 써서 만든 〈1948 침묵〉이 가장 먼저 가 닿을 곳은 고통스러운 역사를 직접 겪은 여수 시민들이었을 터, 문득 '오페라'가 민초의 마음을 대변하고 어루만지기에 적절한 장르인지에 대한 고민이 들었다. 대규모의 공적 지원금을 통해 만들어지는 이런 작품의 제작에 실제 여수 시민들의 입장과 태도가

얼마나 반영되었는지에 대해서 제삼자는 알지 못한다. 그럼에도 극 최후에 배치된 '침묵해야 하오'라든지 '살아다오'라는 노래 가사에 실린 이야기들, 그리고 아무도 죽은 사람 없이 온전한 가족사진을 찍는 행위 등은 여순사건을 겪었던 모든 이들이 늘 바라왔던 모습 중 하나일 것이다. 그것이 오페라 〈침묵 1948〉이 채택한 '여순사건'을 추모하고 기억하는 방식 아닐까.

2025 지역대표 예술단체 지원

카르멘

작품 비평문

비평가 성명

이나리메

비평가 소속

한국예술비평가협회

예술단체명

영남오페라단

공연명

카르멘

공연일시

2025년 10월 16일 19시 30분

공연장소

대구오페라하우스

다시 태어나는 카르멘

반복 속의 현재

이나리메

들어가며 — 반복의 무대에서 깨어나는 질문

올해도 〈카르멘〉이 무대에 올랐다. 이 익숙한 선택은 공연의 성패를 넘어서, 지역 오페라단이 어떤 제작 환경 속에서 움직이고 있는지를 먼저 묻게 한다. 이번 무대는 이러한 조건 속에서 나름의 답을 제시했지만, 해결되지 않은 지점도 분명 존재했다. 공연을 본다는 것은 결국 무대의 완성도와 함께 이 구조가 만든 결과를 함께 읽어내는 일이기도 하다.

두 갈래의 감각과 사유, 그 사이의 현실

'영원 Per Sempre'를 주제로 한 제22회 대구 국제 오페라 축제에서는 비제 〈카르멘〉, 베르디 〈일 트로바토레〉, 모차르트 〈피가로의 결혼〉, 글룩 〈오르페오와 에우리디체〉, 창작오페라 〈미인〉 콘체르탄테, 〈한·중·일 오페라 갈라〉까지 여섯 개 프로그램이 무대에 올랐다. 2003년 장대한 막을 올린 이 축제는 문화체육관광부 국고지원과 지역후원을 기반으로 한국에서 가장 안정적인 오페라 축제 중 하나로 자리 잡았으며, 올해는 '장르별 시장 거점화 지원사업'에 선정되며 최대 3개년 단위의 기획이 가능한 구조를 확보했다. 이러한 축제구조 속에서 지역단체의 참여는 단순 초청을 넘어, 지역 오페라 생태의 제작 역량과 향후 방향성을 확인하는 중요한 계기가 된다. 올해 영남오페라단이 문체부 '지역대표 예술단체 지원사업'을 통해 지역거점 예술단체로 지정된 점 역시 이러한 맥락과 닿아 있다.

대구오페라하우스는 국내에서 드물게 안정된 제작 시스템을 갖춘 극장으로, 여기서 열리는 국제 오페라 축제는 지역단체가 자신의 역량을 시험받는 중요한 무대다. 영남오페라단은 40년 넘게 자체 제작을

지속해 온 단체로, 이번 〈카르멘〉은 단순한 초청작 이상의 의미를 지닌다.

〈카르멘〉은 장면 전환이 빠르고 군무와 합창의 비중이 유난히 큰 작품으로, 서사와 음악적 동력 또한 무대의 집단 장면에서 발생한다. 여기에 관객이 이미 익숙하게 알고 있는 장면 구조와 기대치가 더해지면서, 캐릭터, 합창단, 무용, 오케스트라의 에너지와 무대 연출적 요소가 어떤 균형을 이루는지가 작품 전체의 인상을 좌우하게 된다. 그래서 이 작품은 한 단체의 협업 구조가 어떤 방식으로 작동하는지가 무심히 드러나는 레퍼토리이기도 하다.

그런데 왜 또 〈카르멘〉일까.

〈라 보엠〉, 〈라 트라비아타〉와 함께 국내에서 가장 자주 무대에 오르는 작품이지만, 이 반복은 단순한 익숙함의 미덕으로 설명되지는 않는다. 〈카르멘〉은 한국 오페라사의 초입에 자리한 작품이자, 시대마다 다른 방식으로 다시 호출되어 온 작품이다. 그래서 늘 같은 작품처럼 보이지만, 동시의 미학과 해석을 시험하는 장이 된다. 단 한 번도 같은 〈카르멘〉이 올려진 날은 없었다. 연출의 방향, 캐스팅의 조합, 무대의 미장센, 지휘의 템포에 따라 매번 다른 긴장과 호흡이 만들어지고, 그 차이가 관객의 심장을 다시 뛰게 한다. 이번 공연 또한 첫 시작부터 이 무대만이 지닌 해석의 방향을 드러냈다.

서곡이 시작되자 조명이 흰 원피스를 입은 소녀의 존재를 드러냈다. 소녀는 빨간 꽃을 들고 무대 한켠에 서 있었고, 그 주변을 남녀 무용수가 듀오 시퀀스로 감싸고 있었다. 눈에 익었으나, 이 자리에서 다시 마주하리라 예상하지 못했던 춤이었다. 흰 드레스는 세상에 물들기 전의 순결한 시간을 가리키고, 붉은 꽃은 카르멘이라는 존재를 둘러싼 욕망과 불길한 예감, 그 운명의 기운을 감지하게 하는 기호였다. 이미 줄거리를 알고 있는 관객에게 이 상징은 소녀와 카르멘을 곧바로 등치시키는 효과를 남긴다.

활기찬 서곡의 리듬과 이 장면의 정서는 결을 충분히 맞추지 못했다. 의도된 어긋남이었다면 그 간극에서 새로운 긴장이나 이미지의 파열이 드러나야 했지만 그런 기운은 감지되지 않았다. 결과적으로 서곡이 만들어 낸 음악적 공간은 1막의 장면으로 자연스럽게 이어지지는 못했다.

1막에서 무대는 슬라이딩 구조물의 조합을 기반으로, 폐허의 잔상을 머금은 굴곡진 면들로 구성되었다. 거친 표면의 테라코타 질감은 세비야가 갖고 있던 시대의 아픔을 머금은 공기를 품고 있었고, 인물들의 동선을 유도하는 구조로 작동했다. 무대 디자이너가 극장의 조건이 각기 다른 곳에서 공연을 해야 하는 투어 무대 디자인이라는 제약 속에서도 시각적 밀도를 확보하기 위해 고민한 흔적이 분명히 드러났다.

군인들의 합창 〈Sur la place, chacun passe〉(광장에서는 누구나 오가네)와 〈Avec la garde montante〉(근위대가 교대하네)는 극이 시작되는 공간에 생명의 기운과 시간의 흐름을 동시에 만들어야 하는 장면이다. 군인들과 담배 공장 여인들, 그리고 오가는 인물들의 동선이 촘촘하게 겹치며 공간의 밀도와 생기를 형성하는 대목인데, 이번 무대에서는 그 본래의 복잡한 흐름이 지나치게 정돈되어 보였고 움직임이 이어졌음에도 불구하고 의외로 정적이었다. 어린이 합창이 다른 질감의 소리로 그 정적을 일시적으로 흔들어 주기는 했지만, 장면 전체의 리듬을 환기하기에 충분하지 않았다.

담배 공장 여인들의 합창 〈La cloche a sonné!〉(종이 울렸네!)는 카르멘의 등장을 예비하는 장면이다. 그러나 여공들은 무대의 뒤편에서 앞으로 많이 나오지 않고 거의 동일한 동작을 반복하며 개별적 캐릭터의

표현이나 노동 뒤의 자연스러운 이완을 드러내기보다는 실루엣처럼 드러났다. 오페라의 합창은 단순한 배경이 아니라 시간·공기·계급적 긴장을 무대 위에서 만들어 내는 집단적 움직임인데 충분히 살아나지 않았다.

이러한 평평한 흐름 속에서 이어진 하바네라는 주인공 첫 등장의 폭발의 순간을 만들기 위한 도움닫기 구간이 짧았다. 인물이 자신의 축을 세우며 존재감을 순간적으로 터뜨리는 노래의 과정과 마지막 장면에서 카르멘이 뿜어내는 과한 에너지와 액션을 지탱할 수 있는 무대와 빛과 분위기가 형성되지 못한 채 흘러갔다. 무대의 리듬, 합창의 리듬, 카르멘의 리듬이 하나의 호흡으로 수렴하지 못한 것이다. 음악적인 문제, 연기와 동선의 문제가 합쳐져 오묘하게 설득력을 잃고 있었다. 연출 노트가 말하는 "반항적 생명력으로 가득한 예술 그 자체"의 카르멘은 아직 보이지 않았다. 또한 합창이 본래 생성해야 하는 무대적 호흡과 사회적 공기의 결여는 이들의 역할이 무엇인지 되돌아보게 만들었다.

많은 오페라가 1막을 합창으로 열어 극의 시공간적 배경을 펼쳐놓는다. 합창과 오케스트라가 만들어 내는 볼륨은 관객을 극의 세계로 자연스럽게 끌어들이는 장치이자, 그 사회를 구성하는 집단의 성격이 가진, 표정, 유머, 피로, 긴장, 소문, 놀람 등의 키워드를 담은 연기는 계층적 공기를 제시하는 일종의 '사회학적 오프닝'이다. 따라서 합창이 단순히 정렬된 배경으로 머물 경우, 극의 서사적 전사는 옅어질 수밖에 없다. 이러한 합창의 원리는 지난 10여 년 동안 한국 오페라 현장에서 점진적으로 그 형태를 확장해 왔으며, 변화의 흐름은 실제 무대의 질감에도 뚜렷한 영향을 남겼다.

2025년 국립오페라단이 협업 개념으로 지정한 두 개의 오페라합창단은, 전속 합창단이 부재한 국내 제작 환경 속에서도 여러 해에 걸쳐 역량을 축적해 왔으며, 이러한 기반이 작품의 완성도를 뒷받침하는 중요한 요소가 되고 있다.

10월 광주·여수에서 공연된 창작오페라 〈침묵 1948〉에서는 그중 한 오페라합창단이 참여하여 앙상블의 밀도를 높였다. 이 사례는 단순 비교 이상의 의미를 지닌다. 합창의 밀도는 단순한 '질감'의 문제가 아니라, 작품의 호흡과 장면의 생동을 결정짓는 핵심 요소이기 때문이다. 이러한 방식의 변화를 상시로 구현하기는 쉽지 않다. 안정적으로 밀도를 갖고 구현하기 위해서는 단원의 구성과 연습 환경 같은 구조적 기반이 필수적이며, 바로 이 지점에서 지역 오페라단이 직면한 현실적 조건이 드러난다.

10월과 11월은 국내 오페라 공연 일정이 가장 집중되는 시기다. 단원 수급과 연습 조율의 난이도는 단체 규모와 지역에 따라 자연스럽게 차이를 보일 수 있다. 이러한 조건을 고려하면 이번 공연에서 변화의 흐름이 뚜렷하게 드러나지 않은 점은 일정 부분 예측 가능한 측면도 있다. 그럼에도 아쉬움이 남는 것은, 바로 이 지점에서 지역 오페라단의 제작 시스템과 인력 구조가 앞으로 어떤 방향으로 확장되어야 하는지에 대한 질문이 자연스럽게 따라오기 때문이다.

2막은 기본 구조물은 1막과 동일하지만, 슬라이딩 구조의 특성을 활용해 각도를 변화시켰다. 무대의 골격과 빛의 투영 방식만으로 전혀 다른 정서를 만드는 데 성공했다. 슬라이딩 구조물 사이로 흘러드는 액션 페인팅 같은 빛의 흔들림은 사랑·욕망·갈등이 교차하는 인간 심리의 진동을 시각적으로 번역하는 장치처럼 작동했다.

빛의 궤적은 릴라스 파스티야의 술집이 지닌 불안정한 에너지와 호응하며 장면의 분위기를 조성했다.

이는 이번 프로덕션에서 디자이너가 가장 집중한 지점으로 보이며, 1막의 폐허 이미지와 대비되는 2막만의 리듬을 만드는 데 실질적인 역할을 했다.

이러한 시각적 파동 속에서 돈 호세 역의 테너 신상근은 「La fleur que tu m'avais jetée」(네가 내게 던져 준 꽃)을 빛나는 음색에 안정된 호흡으로 국내 최상급 테너로서의 역량을 여실히 드러냈다. 감정이 무너져 내리는 순간의 표정과 몸짓과 함께 세밀하고 다양한 소리의 길을 만들어 2막이 요구하는 카르멘에 대한 의존과 집착하는 내면을 설득력 있게 표현했다.

반면 카르멘의 캐스터네츠 춤은 음악적 리듬과 완전히 맞물리지 않는 순간이 있었고, 이를 보완할 수 있는 오케스트라와의 조율도 이루어지지 않아 장면의 파동이 순간적으로 끊겼다. 장면적 완결성과 밀접하게 연결되는 갈등으로 넘어가는 속도에 브레이크가 걸리며, 서사적 에너지에 작은 균열이 생겼다.

3막은 이번 무대에서 공간적 깊이와 시각적 긴장감이 가장 잘 구현된 장면이었다. 슬라이딩 구조물이 만든 굴곡·틈·사선의 그림자는 공장 뒤편의 거칠고 은밀한 단면과 인물들이 처한 내부적 폐색감을 동시에 드러냈고, 조명은 이러한 음영을 섬세하게 조절해 비극의 전조를 점층적으로 쌓아 올렸다.

카르멘과 친구들의 삼중창 「Mêlons! Coupons!」(섞자! 끊자!)는 은신처의 고요한 공기를 흔들며 장면의 결을 환기했고, 이어지는 앙상블은 3막이 지닌 서정적 호흡을 유지하며 드라마의 긴장을 끌어갔다.

미카엘라의 아리아 「Je dis que rien ne m'épouvante」(나는 아무것도 두렵지 않아요)는 3막의 정서를 단정하게 수렴시키는 결정적 순간이었다.

소프라노 유소영은 오랜 무대 경험에서 비롯된 연륜의 해석과 맑고 안정된 음색, 과장되지 않은 호흡 운영, 프랑스 리릭 오페라 특유의 절제된 감정선을 정확히 구현하며 공연의 호흡을 다시 단단히 잡아주었다.

이 장면은 이번 프로덕션 전체에서 가장 서정적 밀도가 높게 구축된 구간이었다.

4막은 상징적 이미지가 가장 집약적으로 등장한 장면이다. 구조물의 거대한 면을 덮은 피카소풍의 해체적 작화는 연출이 말한 '예술로서의 카르멘'이라는 개념을 시각적으로 강화하며, 동시에 스페인 내전기의 파편적 풍경과 억압·절규의 잔향을 불러일으켰다. 이러한 이미지는 1·2·3막의 시각 언어와 맞물리면서도, 비극의 정점을 위한 고유한 장면적 밀도를 구축하는 데 기여했다. 그러나 이 이미지적 밀도와 달리 군중의 움직임은 다시 평면에 머물렀다. 에스카미요가 부르는 「Toréador, en garde!」의 호방한 에너지도 군중의 열기로 확산되기보다 장면 전체를 정지된 화면처럼 고정시키는 방향으로 작용했다. 4막이 본래 지녀야 할 군중의 열기와 거리의 소음, 축제적 에너지와 죽음의 기운의 교차는 충분히 살아나지 못했고, 대비의 선명함 또한 흐릿하게 남았다.

비극의 클라이맥스에서 굴곡진 구조물과 사선의 그림자는 카르멘과 돈 호세의 마지막 대면에 필요한 시각적 압력을 제공했으나, 오케스트라는 이 절정의 감정선을 한 단계 더 고조할 여지가 있었음에도 다소 절제된 템포와 다이내믹을 유지했다. 그 결과, 파국의 순간은 감정선이 한 겹 더 응축될 여지를 남긴 채 흘러갔다. 음악적으로는 비제의 악보가 지닌 구조적 서사력이 공연을 이끄는 중심이 되었으나, 그 에너지가 연주의 완성도로 온전히 이어졌다고 보기는 어렵다. 그럼에도 디오 오케스트라는 지역 기반

오케스트라로서 성장의 방향을 분명하게 보여주었다. 밝고 빠른 템포에서 긴박감을 잃지 않으려는 의지는 뚜렷했고, 대편성 오페라 반주라는 난도를 감안하면 '오페라 전문 오케스트라'로 나아가기 위한 초입에 서 있다는 인상을 주었다. 다만 극의 흐름을 살리는 템포 조율은 지휘와 연출의 교감이 더 깊게 요구되는 지점이었다. 상징적 해석과 무대적 구현이 완전한 합을 이루지는 않았지만, 그 사이에서 비제 음악의 정념이 작품의 중심을 형성했다. 그리고 이러한 음악적 축을 기반으로, 주 · 조연 배우들의 수행은 이번 무대를 흔들림 없이 지탱하는 또 하나의 힘이 되었다. 캐스팅은 전체적으로 안정적이었다. 돈 호세 역의 신상근은 시기와 광기, 의존 사이에서 흔들리는 남성 심리의 다층성을 무난하게 나타냈다. 에스카미오는 인물 자체라기보다 욕망의 메타포에 가까운 상징적 존재로 표현하려는 연출의 의도가 있었다. 다만 이러한 설정은 의상과 분장의 디테일까지 함께 구축되어야 표현력이 살아난다는 점에서, 스태프와 배역 간의 보다 적극적인 협업이 요구되었다. 공연 후반부에는 예기치 않은 교체 상황이 발생해 에스카미오 역이 중간에 제상철에서 최진학으로 변경되었다. 급히 투입된 최진학은 베테랑다운 감각으로 장면을 수습했다. 이는 예기치 않은 상황에서도 작품의 균형을 지탱할 수 있는 노련한 성악가들이 한국 오페라 시스템에서 여전히 빠질 수 없는 존재임을 보여주는 사례이기도 했다. 프리스키타(황성아), 메르세데스(김보라), 단카이로(유호제), 레멘다도(장진환)도 각자의 역할을 과장 없이 정직하게 수행했다. 이러한 기반 덕분에 공연은 큰 흔들림 없이 유지되었고, 영남오페라단이 쌓아온 성악가들과의 축적된 시간과 관계를 확인할 수 있었다.

연출은 원작의 시대적 배경을 넘어 보편적 상징의 공간을 구성하려 했다고 설명했지만, 의상은 사실주의적 기조에 머물러 이러한 의도를 적극적으로 뒷받침하지 못했다. 이는 해석의 가능성을 좁히며 무대의 상상력을 제한했다. 연출이 말한 '육화된 예술로서의 카르멘'이라는 개념은 붉은 드레스를 통해 강조될 수 있었으나, 작품 전반의 과도한 액션과 관성적 동선은 캐릭터의 성격을 드러내는 것 이상의 의미로는 이어지지 않았다. 이러한 미학적 불일치는 단순한 표현상의 문제가 아니라, 연출이 품은 개념이 무대에서 끝까지 구현되지 못한 데서 비롯되었다.

맺으며

그렇다면 왜 우리는 지금 다시, 〈카르멘〉을 공연하는가. 식민지 강점기 조선에서 처음 본격적으로 공연된 서구 오페라 역시 〈카르멘〉이었다(1940, 부민관). 이후 전쟁과 폐허를 거치면서도 이 작품은 꾸준히 공연되었고, 한국에서 오페라가 자리 잡아가는 과정 속에서 중요한 역할을 수행해 왔다. 연출이 언급한 "잿더미 속에서도 다시 태어나는 예술의 생명력"은 단순한 수사가 아니라, 실제 역사 속에서 이미 입증된 말이다. 오늘 한국에서 〈카르멘〉을 다시 올린다는 사실은 더 이상 "할 만한 레퍼토리가 적기 때문"이 아니다. 오히려 "각 시대는 자기 시대의 카르멘을 필요로 한다"는 방향성을 보여준다. 특히 지역 오페라단이 선택한 〈카르멘〉은 그들의 제작 조건—예산, 인력 구조, 행정 시스템, 무대 기술 역량—이 어디까지 도달해 있는지를 가장 솔직하게 드러내는 작품이다. 한국 오페라 제작 환경은 지금 분명 전환기에 있다. 오페라는 음악·극·미술·무용·기술·경영이 결합된 장르이며, 그 복합성을 고려하면 단일한 리더십만으로는 제작 전체의 조율이 쉽지 않다. 국내에서도 점차 기획자·프로듀서 중심의 제작 체계가 필요하다는 공감대가 형성되고 있다. 예술적 판단과 시스템 설계 능력을 갖춘 프로듀서가 제자리를 잡을

때, 지역단체의 완성도는 지금보다 훨씬 빠르게 상승할 것이다. 한국은 본래 가무악의 전통을 지닌 나라이고, 서구 오페라는 그 전통에 극적 서사를 결합한 형식이다. 서구가 400~500년에 걸쳐 축적해 온 오페라 문법을 한국은 100년 남짓한 세월 안에 압축적으로 흡수해 왔다. 이 과정은 때로 불균형을 낳기도 하지만, 동시에 빠른 변형과 재배열이 가능한 구조적 유연성을 만들어 냈다. 이러한 맥락은 한국 오페라의 현재를 이해하는 중요한 관점이 된다. 이번 〈카르멘〉은 지역의 민간 오페라가 지금 어디에 서 있는지를 가장 정확하게 드러낸 무대였다. 안정보다는 과정의 흔들림, 완결보다는 제작 여건이 만들어 낸 긴장, 그 속에서 비제의 음악은 의도하지 않은 방식으로 중심을 다시 회수하며 공연을 이끌었다. 연출 카탈도 루쏘가 남긴 질문은 분명했다. "예술은 폐허 위에서 어떻게 다시 태어나는가." 그의 무대는 그 답에 완전히 다다르지는 못했지만, 그 질문 자체는 한국 오페라 제작의 구조적 현실을 통과하며 지금 우리가 마주한 생태의 단면을 또렷하게 비추었다. 2025년의 한국에서 〈카르멘〉을 다시 공연한다는 것은 레퍼토리의 관성 때문일 수도 있겠지만, 또 다른 이유도 있다. 각 시대와 각 장소는 자신이 처한 조건 속에서 새로운 〈카르멘〉을 만들어 내기 때문이다. 이 작품은 언제나 시대의 균열과 사회적 감수성을 반영하며, 그 과정에서 한 무대가 감당할 수 있는 제작 역량과 시스템의 한계 또한 여과 없이 드러낸다. 이번 공연이 남긴 흔들림 역시 이러한 맥락에서 읽힌다. 그것은 단순한 완성도의 문제가 아니라, 지역 오페라 제작 환경이 안고 있는 구조적 긴장과 그 조건의 진동이었다. 예산과 인력, 행정 구조, 기술적 기반이라는 현실적 변수들이 작품의 해석과 구현을 어떻게 규정하는지가 이번 무대에서 가장 솔직하게 드러났다. 그렇기에 이번 공연이 남긴 진동은 지역 오페라단이 다음 단계로 나아가기 위해 무엇을 우선적으로 구축해야 하는지를 조용하지만 또렷하게 지시하고 있었다.

2025 지역대표 예술단체 지원

카르멘

작품 비평문

비평가 성명

정다운

비평가 소속

멜로스

예술단체명

영남오페라단

공연명

카르멘

공연일시

2025년 10월 16일 19시 30분

공연장소

대구오페라하우스

카르멘

정다운

2025년 10월 16일 대구오페라하우스에서 제22회 대구국제오페라축제의 두 번째 순서로 비제(George Bizet)의 오페라 〈카르멘〉의 공연이 열렸다. 필자에게는 대구오페라하우스 방문이 처음이었는데, 교통편이 여의치 않아 지하철역에서 상당한 거리를 도보로 걸어 공연 장소에 다다랐다. 시야가 트인 광야 같은, 어둡고 낯선 길을 한참 걷다가, 멀리서 통유리로 된 화려한 오페라하우스 불빛이 보이니 반가웠다. 문득 바그너 오페라 〈파르지팔〉이 떠올랐는데, 마치 방황하다가 성배가 있는 사원에 드디어 도착한 파르지팔이 된 듯한 느낌이 들었다. 지방에 이런 전문 공연장이 있다는 사실은 신기하고도 고무적인 일이었다. 대구오페라하우스는 국내 최초 단독 오페라 전용 극장이라고 한다. 오페라하우스로 가는 길에는 고풍스러운 건물의 오페라하우스 별관이 있었고 오페라 아카데미가 운영 중이었다. 〈카르멘〉의 1막에 출연했던 어린이 배우들도 아마 이곳에서 교육받았을 것이다. 오페라하우스 로비에 들어서니 아이돌의 공연장을 방불케 할 만큼 사람들로 꽉 들어차 있었고 문 앞에는 "전석매진"이라는 안내판이 붙어있었다. 〈카르멘〉이 워낙 인기 있는 작품이긴 하지만 뮤지컬도 아닌 오페라가, 서울이 아닌 곳에서, 전석매진이라니 오페라에 대한 대구 경북 지역의 열기와 프라이드를 그대로 보여주는 듯했다.

그 유명한 〈카르멘〉 서곡이 연주되었다. 여태까지 들었던 연주에 비해 상당히 빠르고 경쾌해서 기분이 좋기는 했으나 지나치게 빠르지 않았나 싶다. 신나는 서곡의 분위기는 앞으로 펼쳐질 연주에 대한 기대를 하게 해주었다. 단 무대 위가 아닌 오케스트라핏에서 연주하다 보니 울림이 납작하게 들리는 단점은 있었다.

〈카르멘〉의 연출을 맡은 거장 카탈도 루쏘(Cataldo Russo)는 푸치니 재단 기획 감독을 거쳐 현재는 루카시립극장 예술감독을 맡은 인물로 국내에서도 2017년 〈마농레스꼬〉의 감독으로 선보인 바 있다.

그는 카르멘을, 남성을 파멸로 이끄는 팜므파탈이 아니라 "위험하고 관능적이며 반항적인 생명력으로 가득한 예술 그 자체"로 해석하였다고 밝혔다. 원래 〈카르멘〉의 배경은 19세기 초 스페인의 세비야인데 카탈도 루쏘는 이번 공연의 배경을 20세기 초 스페인 내전 이후로 잡았으며, 거기에만 국한되지 않고 보편적인 인간의 역사로 설정했다고 설명하였다.

배우들은 원어인 프랑스어로 노래하였고 무대 양옆의 스크린에는 한글 자막과 영문 자막이 표시되었다. 오페라 대본을 번역하는 것이 쉬운 일은 아니지만 대사 중에는 지나친 번역체들이 간간이 눈에 띄어 아쉬움을 남겼다. 그중 가장 어색했던 부분은 2막의 〈세기디야〉였다. 연행된 카르멘이 돈 호세에게 취조받으며 '당신이 나를 풀어준다면 나는 만자니아를 마시고 세기디야를 춤출 거야'라는 내용의 가사가 어색하게 느껴져서 영어 자막을 확인했더니 'I will dance Seguidilla'를 '세기디야를 춤출거야'라고 기계적으로 직역한 것이었다. 이 부분은 '세기디야 춤을 출 거야'라고 번역하는 것이 훨씬 자연스러웠을 것 같다. 한편, 3막에서는 번역자가 만든 동음이의어가 웃음을 짓게 만들기도 했다. 떠나려는 돈 호세를 카르멘이 만류하는 대목에서 돈 호세가 카르멘에게 '나에게 말하지 마(Don't talk to me).'라고 하자 카르멘이 '나는 당신과 함께 말을 타고 가겠어'(Let me ride behind you)로 맞받는 장면이 있다. 원어에는 없었을 것 같지만 '말'을 동음이의어로 사용하여 재치있게 번역한 부분이라고 볼 수 있다.

〈카르멘〉 연주에서 가장 강렬한 인상을 남겼던 것은 돈 호세 역의 신상근이었다. 그의 성량은 바그너 테너라고 해도 손색이 없을 정도였다. 오케스트라의 반주를 뚫는 시원한 소리가 객석까지 풍성하게 도달했는데 음량만 풍성한 것이 아니라, 절절한 호소력이 있어 관객들의 감정선을 건드렸다. 카르멘을 향한 절절한 사랑을 고백하는 '꽃노래'는 모든 사람의 마음을 사로잡기에 충분했다. 아름다운 아리아를 만드는 데에는 오케스트라 반주도 한몫했다. 특별히 현악기 파트의 연주가 귀에 인상 깊게 들어왔다. 현악기 특유의 깊고 윤택한 소리가 테너의 흡인력 있는 목소리와 어우러져 저절로 '브라보'를 외치게 만들었다.

카르멘역을 맡은 알렉산드라 볼페의 연기와 제스처, 카리스마는 높이 평가할 만하다. 그녀는 자기 주도적이고 치명적인 매력을 소유한 카르멘의 역할을 무리 없이 잘 소화하였고, 무대 장악력도 뛰어났다. 더구나 이번 공연에서 연출자는 그녀를 '육화된 예술'로 해석하였기 때문에 배역의 무게가 만만치 않았을 것이다. 연기는 좋았으나, 볼페의 음색이 완전히 만족스럽지는 않았다. 앞으로 나오기보다는 뒤로 넘어가는 것 같은 느낌의 어두운 음색이 주를 이루어서 답답한 느낌을 주는 부분이 있었기 때문이다. 남자를 유혹하는 부분에서, 독설을 내뱉는 부분 등에서 귀에 정확하게 꽂히는 발성으로 갑자기 음색이 변했지만, 그 외의 부분에서는 대체로 어딘가 막힌 듯한 소리로 들렸다. 그래서인지 다른 인물들과 같이 노래할 때는 목소리가 묻혀 객석까지 충분히 전달되지 못하였다. 가장 안타까운 부분은 2막에서 떠나려는 돈 호세를 붙들어 앉히며 '당신과 함께 춤추겠어요'(Je vais danser en votre honneur)를 노래하는 부분이었다. 이 장면에서 카르멘은 돈 호세 앞에서 춤을 추며 손에는 캐스터네츠를 들고 연주하였다. 캐스터네츠의 연주로 유명한 장면이니만큼 연주가 더 화려하게 전문적으로 나와야 할 것 같은데, 알렉산드라 볼페의 캐스터네츠 연주에는 부족한 부분이 있었다. 앞부분의 리듬은 단순했는데도 캐스터네츠의 음량과 아티큘레이션이 일정하지 않았고, 리듬도 뭉개져서 들렸다. 약간 복잡해지는 뒷부분에서는 이러한 문제점이 더 심각하게 드러났다. 물론 성악가에게 전문 연주자 같은 수준의 연주를 요구하는 것은 무리이다. 더구나 노래하면서

캐스터네츠를 연주하는 것은 고난도의 일이었을 것이다. 그러니 차라리 앞의 단순한 리듬에서만 잠깐 카르멘이 연주하게 하고, 나머지는 오케스트라에서 타악기 연주자가 매끄럽게 연주하든지 아니면 캐스터네츠가 나오는 부분 전부를 타악기 연주자에게 맡기고 카르멘은 노래와 제스처에만 집중하면 더 좋지 않았을까 싶다.

에스카미요가 부르는 '투우사의 노래'에서 에스카미요역을 맡은 제상철의 약간 여유 있는 호흡에 비해 오케스트라 반주는 좀 급한 면이 있었다. 안정적인 연기와 제스처는 좋았으나 중간중간에 약간씩 음높이와 호흡이 안정적이지 않은 부분이 보이기도 했다. 성대에 이상이 생겼는지 구체적인 이유는 모르겠으나(관객들에게는 부상 때문이라고 자막으로 공지되었다.) 인터미션 이후 3막부터는 에스카미요역을 제상철 대신 최진학이 맡아 연주하였다. 미카엘라역의 유소영은 기본적인 성량은 좋으나 바이브레이션이 과한 부분이 있어서 아쉬움이 들었다. 또한 돈 호세의 약혼녀 미카엘라 역을 맡을 만한 연배는 아닌 것 같다는 생각이 들어, 몰입을 방해하였다. 어떤 부분에서는 돈 호세와 미카엘라의 대화 속에 언급되는 돈 호세의 어머니가 직접 노래하는 것 같다는 느낌이 들기도 했다.

1막에 등장한 대구오페라유스콰이어의 노래와 무용은 생기 있고 신선했다. 그런데 어린이들의 합창이 빨라져 오케스트라 반주와 박자가 맞지 않는 부분이 너무나 선명하게 드러났다. 성인 연주자들도 힘든데 어린이들이야 오죽할까 하는 생각이 들기도 했지만 '박자에 맞춰'라는 가사를 노래하는 부분에서 박자가 맞지 않는 아이러니한 상황이 발생하였다. 그러나 귀여운 어린아이들의 쨍한 소리가 이러한 실수들을 덮고도 남았으며 이만큼의 무대를 만든 것 자체가 대단하다고 생각되었다. 합창단의 연기와 노래도 기대 이상이었다. 담배 공장에서 여공들이 담배를 피우며 노래하는 장면, 몸싸움하는 장면 등에서 한 사람 한 사람이 노래뿐 아니라 디테일한 연기까지 신경을 썼다는 인상을 주었다.

2막 첫 부분의 오케스트라 연주는 무난했으나 간혹 관악기들이 충분히 음악 안으로 들어가서 표현하기보다는 틀리지 않고 연주하는데 급급하다는 인상을 주기도 했다. 특히 바순과 클라리넷이 함께 연주하는 부분에서 살짝 아쉬움이 있었는데, 곡의 구조상 작은 실수도 바로 드러날 수 있기에 정확한 연주 자체도 쉽지는 않을 것이라는 생각이 들었지만 너무나 조심한 나머지 음악적인 표현은 충분히 되지 못했다는 인상을 남겼다. 카르멘의 '집시의 노래'에서 앞부분은 템포가 쳐지는 느낌이었고 템포가 빨라지는 부분에서는 너무 과하게 빨라진다는 느낌이 들었는데 템포의 변화 사이에서 무언가 설득력이 부족했던 듯하다. 전체적으로 카르멘과 오케스트라와 합이 깔끔하게 잘 맞지는 않았다. 또한 탬버린의 비중이 높은 곡인데 탬버린의 박은 정확한 편이었지만 리듬이 조금만 더 날렵하고 선명했다면 곡의 특성을 효과적으로 살릴 수 있을 것 같았다.

1막에서 4막까지의 무대장치는 폐허가 된 건물을 연상시키는 벽이었다. 폭격받아 잘린 듯한 벽을 캔버스 삼아 막마다 벨라스케스를 시작으로 고야, 피카소의 그림으로 바뀌며 전시되었을 뿐 무대장치에는 큰 변화가 없었다. 다른 공연의 사실주의적인 무대장치에 비해 이번 공연의 세팅은 어둡고 음산한 분위기를 만들었다. 아마도 배경을 20세기 초 스페인 내전 이후로 삼았으나 그 시대에만 국한되지는 않은 보편적인 것으로 모호하게 설정했기 때문에 그랬을 것이다. 등장인물들의 의상은 19세기 스페인인 것 같으나 그 뒤의 배경은 '보편적'인 역사를 나타내려 했기 때문에 그 둘의 부조화가 모호하고도 초현실적인 분위기를 만들었다.

인상적이었던 것은 각 막의 앞부분에 해당 막의 내용을 압축적인 제스처로 보여주는 장면이 있었다는 점이다. 1막의 시작 부분에는 카르멘과 돈 호세를 연상시키는 남녀가 춤을 추고, 흰 원피스를 입은 소녀가 빨간 장미를 들고 있는 모습을 보여주었다. 2막에서는 카이로스 댄스컴퍼니가 집시들의 춤을 보여주었다. 3막의 제스처는 상당히 충격적이었다. 누드를 연상시키는 살색 스타킹 같은 의상을 입은 무용수들이 서로 엉켜있었는데 그 비주얼 자체가 그로테스크했다. 굳이 자의적 해석을 해보자면 3막에서 극 중 갈등이 최고조에 이르는 것을 고통스런 몸짓으로 표현하였다고 할 수도 있겠다. 사랑에 대한 집착, 질투 등 원초적 인간 본성으로 인한 갈등을 서로 얽어맨 듯한 나체로 드러내었고, 나체의 덩어리 같은 것들이 하나씩 개별자로 해체되어 가는 모습은 억압에서 벗어나 자유롭게 되고 싶은 카르멘, 즉 예술의 지향점을 상징적으로 표현하였다고 볼 수도 있을 것 같다. 그런데도 이런 제스처가 작품의 전체 분위기와 질감과는 잘 어울리지 않는다는 느낌을 지울 수 없었다. 물론 모든 예술에 설명이 필요한 것은 아니지만 이 정도의 파격에 대해서는 제작자의 의도에 대한 설명이 간단하게라도 있어야 관객들이 납득할 수 있을 듯하다. 4막에서는 남녀의 춤이 연출되었는데 카르멘과 돈 호세의 파괴적인 사랑을 표현한 것 같았다.

4막의 끝에서 카르멘을 죽인 돈 호세가 그녀를 끌어안고 자신도 스스로 목숨을 끊을 때 흰 원피스를 입은 소녀가 장미꽃을 들고 다시 등장하는 장면은 1막의 첫 장면과 연결된다. 연출가는 아마도 이 작품에서 추구한 '생명력 가득한 예술'로서의 여성 카르멘을 장미꽃을 든 흰 원피스의 소녀를 통해 상징적으로 보여준 게 아닐까 싶다. 육체를 가진 여성으로서 카르멘의 집착적인 사랑이나 구속을 견디지 못하고 사랑하는 남성에 의해 생을 마감했지만, 예술로서의 카르멘은 죽지 않는 순결한 불멸의 존재임을 이 소녀를 통해 보여주는 것으로 해석할 수 있다. 그 소녀의 흰 원피스는 전쟁 이후라는 공간적 폐허뿐 아니라, 질투와 원망과 오해로 사랑하는 이에게 살해당하는 정서적 폐허 속에서도 주변에 물들지 않고 자신의 흰색을 지키며 여전히 건재한다는 것을 보여주려는 것 같았다. 그러나 관객의 입장에서 볼 때, 〈카르멘〉의 다른 공연에서는 볼 수 없었던 흰 원피스 소녀의 시각적 이미지, 육화된 예술로서의 카르멘, 그 예술의 불멸성 등이 극의 내용과 자연스럽게 연결되지는 않았다. 연출자의 의도와 해석이 충분한 밑 작업 없이 단순한 은유로 표현된 게 아닐까 하는 생각이 들기도 하였다.

분석의 칼날을 들이대어 아쉬웠던 점들을 나열하기는 하였지만, 오페라의 관람은 즐거웠다. 리듬에 대한 면을 지적하기도 했지만, 사실 인이어 모니터 같은 장비도 없이 오케스트라 반주에 맞추어 연주하는 성악가들이 대단하다는 생각이 들었다. 지역을 대표하는 단체인 영남오페라단과 대구오페라하우스가 함께 이런 큰 무대를 기획하여 성공적으로 올린 것은 크게 자랑해도 될 듯하다. 인적자원과 인프라가 풍성한 서울에 비하면 상대적으로 척박할 수밖에 없는 조건에서 이러한 역량을 보인 것에 존경을 표한다. 관중들의 열기도 뜨거웠던 것도 좋은 기억으로 남는다. 객석을 꽉 채운 청중들은 아리아가 끝날 때마다 아낌없이 환호와 박수갈채를 보냈고, 인터미션때도 삼삼오오 모여서 출연자들의 가창력을 칭찬하는 분위기였다. 서울의 공연과 다르게 여겨졌던 점은 관객끼리도 서로 아는 사람이 많은 듯하다는 것이었다. 마치 대구 지역의 큰 잔치에 온 것 같은 유쾌함이 느껴졌다. 수많은 사람들이 오랜 시간 피와 땀과 눈물을 갈아 넣어 빚은 대작을 이런 전문 공연장에서 감상하는 것 자체가 감사한 일이었다. 일반 시민들이 와서 오페라의 음악과 스토리에 푹 빠져들어 환호하고 즐길 수 있다면 그것만으로도 의미는 충분하리라. 중견 성악가들의 무대도 좋지만, 앞으로의 오페라 공연에는 더 많은 젊은 신인들이 주연으로 등장하면 좋겠다는 바람도 가져본다.

2025 지역대표 예술단체 지원

쿨 썸머 클래식

작품 비평문

비평가 성명

마들렌 포군트케-Madlen Poguntke

비평가 소속

음악미학연구회

예술단체명

군포프라임필하모닉오케스트라

공연명

쿨 썸머 클래식

공연일시

2025년 8월 9일 15시

공연장소

군포문화예술회관 수리홀

쿨 썸머 클래식

마들렌 포군트케–Madlen Poguntke

군포문화재단은 오랜 세월에 걸쳐 수준 높은 공연을 선보이는 기관에 그치지 않고, 지역사회 속에 깊이 뿌리내린 문화적 중심축으로 자리매김해 왔다. 재단의 사명은 단순히 연주회를 기획하는 데 그치지 않고, 음악을 다양한 계층의 사람들과 연결하며 고전 레퍼토리를 군포 시민들의 일상에 자연스럽게 스며들게 하는 데 있다.

이러한 의지는 연중 진행되는 여러 독창적인 기획에서 잘 드러난다. 9월, 10월, 11월에 열리는 〈브런치 클래식〉 시리즈는 베토벤, 모차르트, 하이든 등 명작을 낮 시간대의 친근한 콘서트 형식으로 선보인다. 이 공연들은 평소 저녁 연주회에 참석하지 않는 관객에게도 문턱을 낮춰, 편안한 분위기 속에서 위대한 작곡가들을 만나는 기회를 제공한다. 이와 함께 재단은 어린이를 위한 창의적인 프로그램에도 공을 들여, 이야기·음악·시각 예술을 결합해 호기심과 즐거움을 자극하는 교육 콘서트 〈가루 나무 모리 흙〉과 같은 무대를 선보이고 있다.

또 하나의 대표적 프로그램은 〈군포의 4景〉이다. 이는 군포의 자연 풍경과 문화 명소를 음악과 엮어내는 기획으로, 수리산 능선, 어린이미술관에서 바라본 반월호의 반짝이는 색채, 수리사(修理寺)의 고요한 정취 등 생생한 이미지를 무대에 담는다. 이 풍경들은 음악으로만 표현되는 것이 아니라, 마치 수채화처럼 소리 속에 감정의 결을 담아낸다. 공연에는 군포의 풍경에서 영감받은 신작 관현악곡과 러시아 교향악 전통의 명곡이 함께 프로그램되었는데, 특히 림스키-코르사코프의 「세헤라자데」는 화려한 관현악법과 동양적 상상력이 어우러져 전설적인 이야기꾼의 매혹적인 서사 속으로 관객을 이끈다.

군포의 접근이 특별한 점은 공연을 단절된 문화 행사가 아닌, 음악을 삶 가까이 가져오는 기회로 삼는

데 있다. 산과 자연을 배경으로 자리한 군포문화예술회관 자체가 이 비전을 한층 강화한다. 건물의 구조는 전원적인 풍경 속에 공연장을 품어내고, 아늑한 규모는 오랜 애호가부터 처음 방문하는 이까지 모두를 환영하는 분위기를 만든다.

이러한 배경 속에서 2025년 8월 9일 토요일 오후 3시에 열린 〈쿨 썸머 클래식〉 공연은 이 철학을 생생히 보여주는 사례였다. 전통적인 클래식 레퍼토리에서 벗어나 디즈니와 스튜디오 지브리 영화 음악을 중심으로 구성된 프로그램은 어린이, 부모, 가족 모두에게 즉각적인 공감을 불러일으켰다. 공연장 안팎은 기대와 설렘으로 가득 찼고, 객석은 거의 매진에 가까웠다. 많은 가족이 음악을 즐기는 동시에 함께하는 경험을 나누기 위해 찾아왔으며, 익숙한 선율이 흐를 때마다 미소와 조용한 공감의 순간이 곳곳에서 번졌다.

축제 분위기를 더하기 위해 로비에는 공연 포스터를 배경으로 한 포토존이 마련되었고, 이는 큰 인기를 끌었다. 방문객들은 앞다투어 사진을 찍으며 하루의 추억을 남겼다. 높은 관객 수로 인해 일부 현장 운영 인력이 인파 관리에 다소 긴장하는 모습도 보였으나, 입장은 전반적으로 원활하게 진행되어 큰 지연 없이 관객들이 자리에 앉을 수 있었다.

공연장 안의 분위기는 여전히 편안하고 화기애애했다. 무료로 제공된 공연 프로그램 북은 전반적인 경험을 한층 풍성하게 했다. 디자인과 구성 모두 수준이 높았으며, 마지막 장에는 이날 연주된 모든 디즈니와 지브리 영화 목록과 간략한 줄거리가 실려 있었다. 많은 관객이 이미 내용을 알고 있었겠지만, 일부 영화를 보지 못했거나 줄거리를 다시 상기하고 싶은 이들에게는 반가운 배려였다.

군포문화예술회관 콘서트홀은 공연의 성공을 더 뒷받침했다. 외부에서 보면 산을 앞에 두고 포근하게 자리한 건물이 첫인상부터 강렬했으며, 다소 붐비는 로비를 지나 공연장에 들어서면 탁 트인 공간과 세련된 디자인이 관객을 맞았다. 음향은 맑고 균형 잡혀 멀리 떨어진 좌석까지도 또렷하게 전달되었고, 무대는 밝게 조명되어 오케스트라 전체가 편안히 연주할 수 있었다. 그 결과 음악은 온기와 선명함을 동시에 담아 객석을 가득 채웠다.

이날 오후 프로그램은 스튜디오 지브리의 영화 「원령공주」(2003) 중 〈Ashitaka와 Demon God의 이야기〉로 시작되었다. 첫 울림은 깊고 울리는 북소리였는데, 이는 공연의 의식을 여는 신호이자 곡 자체의 첫 심장박동과도 같았다. 그 순간 관객은 고대 숲과 신, 영혼이 숨 쉬는 지브리의 신화적 세계로 단번에 이끌렸다. 오케스트라는 층층이 겹치며 전개되었다. 지속적인 현악의 음은 안개에 덮인 광활한 풍경을 그렸고, 목관은 나무 사이에서 들려오는 먼 메아리를 불러냈으며, 금관은 분위기에 묵직한 울림을 더했다.

초반에 오케스트라는 마치 결정적인 순간을 위해 힘을 비축하듯 절제된 연주를 펼쳤다. 그러나 곧 제1바이올린 연주자가 중심에 부각되었는데, 표현력 있는 활 놀림과 신체적 몰입이 현악 파트 전체에 에너지를 퍼뜨리며 점차 앙상블의 흐름을 점화했다. 지브리 영화음악 악보 특유의 반짝이는 고음과 땅을 울리는 저음이 극단적으로 대비되며 이 영향으로 저음 금관과 콘트라베이스가 빛나는 순간들이 있었고, 그 깊은 울림이 신비로운 화성을 단단히 받쳤다.

지휘자 백윤학은 놀라운 섬세함과 감각으로 음악을 빚어냈다. 그는 단순히 박자를 맞추는 것이 아니라 음악 그 자체를 몸으로 구현했다. 프레이즈에 몸을 기울이며 무용수처럼 우아하게 움직이고, 극적인

악센트에서는 날카로운 정확성을 보여주었으며, 경쾌한 리듬에서는 가볍게 몸을 흔들었다. 그의 제스처는 각 구간의 긴장, 장엄함, 장난스러움 등을 정확히 전달했고, 오케스트라와의 호흡도 눈에 띄게 좋았다. 타악 파트는 실로폰, 북, 심벌 등 여러 악기를 빠르게 오가야 하는 어려움이 있었지만, 특유의 기민함과 정확성으로 곡의 독창적인 질감을 완성했다.

이어지는 곡은 2008년 영화 「벼랑 위의 포뇨」였으며, 발랄하고 동심적인 리듬이 첫 곡의 무게감과 아름다운 대조를 이루었다. 곧바로 2007년 영화 「귀를 기울이면」의 〈바론의 노래〉로 자연스럽게 넘어갔는데, 포뇨의 마지막을 부드럽게 디크레센도로 마무리하며 서정적이고 약간의 향수를 띤 멜로디로 연결되었다.

잠시도 쉬지 않고 「바람계곡의 나우시카」(2000) 중 〈바람의 전설〉이 이어졌다. 이 곡에서는 피아니스트 전혜윤의 연주가 두드러졌다. 투명하게 빛나는 피아노의 음색은 오케스트라 속에서 맑게 존재감을 드러냈다. 영화음악에서 피아노는 종종 친밀한 순간과 광활한 풍경을 잇는 다리 역할을 하는데, 이 곡에서도 리듬의 명료함과 화성의 반짝임을 동시에 제공했다. 다만 피아노가 오케스트라 뒤쪽, 약간 옆에 배치된 일반적인 무대 구성이어서 홀에서는 다소 약하게 들리는 아쉬움이 있었다. 지브리 음악에서 피아노가 차지하는 비중을 생각하면 좀 더 전면이나 높은 위치에 배치했다면 소리가 보다 직접적으로 전달되었을 것이다. 그럼에도 주어진 배치 속에서 균형은 최대한 잘 맞춰졌고, 전체적인 효과는 아주 만족스러웠다.

또한 목관 파트의 매끄러운 연주도 눈에 띄었다. 플루트와 오보에의 주고받는 구절은 마치 대화를 나누듯 정확했고, 히사이시 조의 음악에서 흔히 볼 수 있는 발랄함과 서정적인 칸타빌레 선율을 모두 섬세하게 표현했다.

이후 프로그램은 「붉은 돼지」(2003) 중 〈Madness〉와, 많은 사랑을 받는 「하울의 움직이는 성」(2004)의 〈인생의 회전목마〉로 이어졌다. 〈인생의 회전목마〉에서는 왈츠 리듬이 우아하게 처리되어, 마치 음악 자체가 따뜻한 가스등 불빛 아래서 빙글빙글 도는 듯한 느낌을 주었다. 이 곡의 낭만적인 흐름 속에서 이날 오후 가장 풍성한 현악 연주가 펼쳐졌다.

1부의 마지막은 아마도 모든 관객이 마음속으로 기대했을 「이웃집 토토로」(2001) 메인 테마였다. 첫 마디가 울리자마자 객석에서는 미소와 낮은 탄성, 그리고 눈에 보일 듯한 집단적 반가움이 퍼졌다. 마치 스크린 속 음악이 그대로 객석으로 걸어 나온 듯한 순간이었다.

지휘자는 다시 한번 단순한 음악적 리더가 아니라 타고난 무대 연출가임을 보여주었다. 그의 긍정적인 에너지는 전염력이 있었고, 몸짓은 따뜻하고 관객과의 소통이 활발했다. 공연 도중 그는 마이크를 꺼내 들어 “조금 힘드니까 제 친구 토토로가 도와줄 거예요”라고 말했고, 곧 토토로가 무대에 등장해 지휘봉을 잡고 오케스트라를 ‘지휘’했다. 이 장면은 〈쿨 썸머 클래식〉의 정신을 완벽하게 보여주는 순간이었다. 단순히 음악을 연주하는 것을 넘어, 연주자와 관객이 함께 즐거움을 나누는 자리였던 것이다.

물론 모든 연출 요소가 완벽했던 것은 아니다. 특히 조명 디자인에는 아쉬움이 남았다. 각 곡의 제목이 무대 양옆 스크린에 표시되긴 했지만, 단순한 흑백 텍스트에 그쳐 디즈니·지브리 프로그램의 색채감이나 주제성을 살릴 시각적 요소가 부족했다. 무대 조명도 1부 대부분 동안 변화 없이 항상 밝기만 했고,

분위기나 감정을 조형하는 데 필요한 어둡거나 부드러운 명암 변화가 없었다. 음악 자체가 감정을 충분히 전달하긴 했지만, 조명이 더 섬세하게 지원했다면 몰입감은 한층 높아졌을 것이다.

이 문제는 2부에서 어느 정도 개선되었다. 보다 적절한 색조 조명이 도입되었으나, 특히 보컬이 포함된 곡에서 스포트라이트가 가수를 제때 잡지 못하거나 각도가 어긋나 잠시 그림자 속에 놓이게 되는 순간이 있었다. 다행히 곧바로 수정되었지만, 집중도가 살짝 흐트러지는 부분이었다.

2부는 1부가 끝난 지점에서 바로 이어지며 이번에는 디즈니의 세계로 옮겨갔다. 소프라노 이한나와 테너 장주훈의 노래가 더해져 무대는 한층 풍성해졌다. 두 사람은 뮤지컬보다는 오페라 무대에서 더 자주 활약해 온 성악가들이어서, 브로드웨이 풍의 디즈니 음악 스타일과 완벽히 맞아떨어지는 음색은 아니었지만, 그런데도 헌신적이고 표현력 있는 해석을 선보였다.

2부는 무대의 분위기를 완전히 바꾸었다. 디즈니 영화의 풍부한 음악 유산에서 뽑아낸 아홉 곡이 실황 오케스트라의 선명한 색채와 두 성악가의 개성을 통해 새롭게 재해석되었다.

여정은 아마도 한국에서 가장 사랑받는 디즈니 작품인 「알라딘」(1992)으로 시작되었다. 오프닝 〈OST 메들리〉는 경쾌한 리듬과 화려한 화성으로 관객을 한순간에 아그라바의 번화한 시장으로 이끌었다. 마치 지니가 무대 위를 유유히 떠다니는 듯한 유쾌함과 반짝임이 느껴졌다. 지휘자는 여느 때처럼 쇼맨십을 발휘하며 지휘대 위에서 춤을 추듯 움직였고, 그 에너지가 오케스트라 전체로 퍼져 음악에 저항할 수 없는 즐거움을 불어넣었다.

이어진 곡은 테너 장주훈이 부른 〈Arabian Nights〉였다. 여기서 지휘자의 예술성은 또 다른 방식으로 빛났다. 성악가와의 긴밀한 시선 교환을 통해 자연스럽게 루바토를 주고받았고, 각 구절은 본래의 박동을 잃지 않으면서도 부드럽게 확장되었다. 테너의 음성은 저음에서는 이야기꾼 같은 따뜻함을, 고음에서는 홀을 가득 채우는 반짝임을 발산했다.

〈A Whole New World〉에서는 장주훈과 이한나가 듀엣으로 호흡을 맞췄다. 목소리의 조화와 안정된 음정은 돋보였으나, 곡이 지닌 '서로의 눈을 통해 새로운 세상을 발견하는' 듯한 친밀함이 조금 더 느껴졌다면 하는 아쉬움이 남았다. 그럼에도 연주는 품격 있고 음악적으로 잘 다듬어져 있었다.

사막의 따뜻한 하늘에서 이번에는 동쪽으로 이동해 「뮬란」(1998) 〈OST 메들리〉가 이어졌다. 아시아 문화를 배경으로 한 이 작품이 한국 관객에게 특히 공감을 줄 것이라는 기대와 달리, 서두는 다소 조심스러웠다. 오케스트라는 순간적으로 리듬 정렬이 어긋난 듯 보였고, 관객 반응도 이전만큼 뜨겁지 않았다. 소프라노가 부른 〈Reflection〉은 진정성을 담았지만, 보컬 라인과 오케스트라의 음색 모두가 충분히 피어나기 전에 사라지는 듯하여 감정선이 약간 덜 완성된 인상을 남겼다.

그러나 이러한 차분한 기운은 「인어공주」(1989)의 〈Under the Sea〉 첫 음이 울리자, 완전히 사라졌다. 이날 디즈니 프로그램 중 가장 오래된 곡인 이 작품은 뜻밖에도 한국어로 불렸는데, 영어가 아닌 유일한 곡이었다. 이 선택은 일부를 놀라게 했지만, 관객 참여도를 극대화한 탁월한 결정이 되었다. 장난기 가득한 편곡은 생동감 넘쳤고, 타악기는 샴페인 코르크가 튀듯 터졌으며, 금관은 악절 사이사이 춤을 추듯 반짝였고, 현악은 열대의 햇살처럼 반사광을 뿌렸다. 테너가 객석으로 내려가 어린이들과 하이 파이브를 나누자, 공연장의 에너지는 절정에 달했다.

이어진 「미녀와 야수」(1991)는 예상과 달리 애니메이션 원곡이 아니라 2017년 실사 영화보다 풍성하고 영화적인 편곡으로 선보였다. 이 버전은 두 성악가가 오페라틱한 호흡으로 선율을 펼칠 수 있는 여유를 주었고, 그들의 목소리는 오케스트라의 따뜻한 화성 위에서 새틴 리본처럼 얽혔다. 홀 안의 분위기는 한순간 꿈결처럼 변했고, 마치 관객이 성의 화려한 무도회장 안에 앉아 있는 듯한 느낌을 주었다.

이 황홀한 고요함을 깨고 등장한 것은 「겨울왕국」(2014)의 〈Let It Go〉였다. 이날의 '대미를 장식할 곡'이자 협력 무대이기도 했다. 군포시립소년소녀합창단이 소프라노와 테너와 함께 무대에 올랐다. 한 합창단원이 〈Do You Want to Build a Snowman〉의 솔로로 장면을 소개했고, 〈Let It Go〉로 전환되었을 때는 밸런스 문제가 조금 드러났다. 시각적으로 인상적인 합창의 울림이 주역 성악과 오케스트라의 웅장한 사운드에 묻히는 순간이 있었기 때문이었다. 합창단이 단독으로 불렀다면 더 큰 임팩트를 가졌을지도 모르지만, 그럼에도 함께 부른 버전은 특히 마지막 대합창에서 부정할 수 없는 감동을 안겼다.

그리고 이날 공연의 정점으로 「포카혼타스」(1995)의 〈Colors of the Wind〉가 이어진다. 지휘자는 다시 한번 오케스트라의 모든 표현력을 끌어내어, 홀 안을 자유롭게 떠도는 음악적 '색채'를 그려냈다. 플루트는 바람결의 곡선을 그렸고, 현악은 물결처럼 일렁였으며, 호른은 황혼의 빛을 덧입혔다. 합창단은 이번에는 단독으로 나서, 곡의 메시지만큼이나 광활한 사운드 파노라마를 완성했다.

폭발적인 기립 박수 속에서 연주자들은 앙코르로 영화 「K-Pop Demon Hunters」의 〈Golden〉을 선사했다. 황금빛 조명 속, 반짝이는 금관과 경쾌한 리듬이 무대를 물들이며 공연은 축제의 불꽃처럼 마무리되었다. 관객은 눈에 띄게 들뜬 표정으로 공연장을 나섰다.

박수가 채 가시기 전, 군포문화예술회관은 공연의 여운을 이어갔다. 로비에서는 간단한 설문에 응답하면 작은 선물을 증정하는 행사를 마련해, 직접적인 피드백을 유도함과 동시에 따뜻한 공동체 중심의 운영 철학을 보여주었다. 이렇게 세심한 배려와 함께, 세대를 잇고 웃음과 경이로움을 한 공간에 가득 채우며, 어린이부터 어른까지 모두를 조금 더 가벼운 마음으로 집으로 돌아가게 한 이날의 음악 여정은 군포를 찾을 충분한 이유가 되었다.

2025 지역대표 예술단체 지원

쿨 썸머 클래식

작품 비평문

비평가 성명

유형종

비평가 소속

무지크바움 / 서울시립교향악단

예술단체명

군포필하모닉오케스트라

공연명

쿨 썸머 클래식

공연일시

2025년 8월 9일 15시

공연장소

군포문화예술회관 수리홀

쿨 썸머 클래식

유형종

2025년 8월 9일 토요일 낮에 진행된 군포프라임필하모닉오케스트라의 '쿨 섬머 클래식'에 대한 공연 비평문을 작성하면서 중요한 포인트로 생각한 것은 다음과 같다.

- *지브리와 디즈니의 애니메니션 음악을 공연하는 '대중적' 콘서트에 예술경영지원센터가 지원하는 것이 타당한 것인지의 여부*
- *클래식 음악계에서 드문 대중적 인기를 지닌 지휘자 백윤학을 실연으로 만난 소감*
- *군포프라임필하모닉오케스트라의 연주력*
- *성악가와 어린이 합창단의 출연은 적합했는지, 연주력이 뒷받침되었는지의 여부*

클래식 음악영화로는 드물게 세계적인 화제를 모은 토드 필드 감독의 2022년 영화 〈타르〉의 마지막 장면은 굉장히 상징적이다. 베를린 필의 여성 음악감독으로 영광을 누렸던 리디아 타르가 추문에 휩싸여 급작스럽게 추락하더니 베를린 필에서의 포스트도 잃고 아시아의 어느 나라(아마도 필리핀)로 향한다. 공연장에 들어선 그녀가 지휘를 시작하는데, 관객석은 정장을 차려입은 전통적인 클래식 콘서트 청중이 아니라 코스프레 의상을 한 젊은이들로 가득 차 있다. 그리고 리디아가 지휘하는 음악 역시 베토벤이나 말러가 아니라 비디오게임 〈몬스터 헌터〉의 삽입곡이다. 그 의미는 다층적으로 읽힐 수 있다. 일반적이고 상식적인 해석은 최고 무대에서 활약하던 지휘자가 한물간 바람에 수준이 한참 떨어지는 고작 '게임 음악 콘서트'로 밀려난 비참한 상황을 보여준다는 것이다. 그녀가 추구하던 베토벤이나 말러의 '숭고한' 음악과는 반대 위치에 있는 대중적 문화의 첨병으로 변신해 지휘대 위에 서 있다는 점에서 아이러니이자 타르의 처절한 몰락을 보여준다. 하지만 긍정적으로 보는 다른 해석도 가능하다. 권력도 욕망도 상실한 타르가 장르 불문하고 음악의 본질로 돌아가 새로운 청중 앞에서 다시 시작하는 각오일 수도 있는 것이다. 혼합해 해석한다면 전자의 시각이 70-80%, 후자의 시각이 20-30%쯤 되지 않을까 싶다.

그렇다면 일본의 지브라와 미국의 디즈니 애니메이션 음악을 연주하는 콘서트는 과연 대중문화 콘서트인가, 순수음악 콘서트인가? 예술경영지원센터 차원에서 지원하기에 적합한 대상인가, 그렇지 않은가?

요즘 정통 클래식을 연주하는 콘서트는 관객 유치에 어려움을 겪고 있지만 게임이나 영화 음악(특히 애니메이션) 콘서트는 성황이라고 한다. 도도하던 해외 유명 오케스트라의 상황도 과거와는 많이 달라졌다. 예를 들어 〈스타워즈〉, 〈인디아나 존스〉 등을 작곡한 존 윌리엄스는 노구에도 불구하고 최근 수년간 베를린 필, 빈 필, 일본의 사이토키넨 오케스트라 등에서 자신의 영화 음악을 연주하는 콘서트를 직접 지휘했다. 위의 세 오케스트라와의 공연은 영상물로도 발매되어 있다. 덴마크의 대표하는 간판급 악단인 덴마크 국립 심포니 오케스트라의 경우, 다양한 타이틀(갤럭심포니, 판타심포니, 할리우드 갈라, 코펜하겐으로부터의 필름 뮤직 등등)을 내건 영화 음악 콘서트를 꾸준히 펼치면서 영상물로 발매해 왔다. 그 결과, 적어도 영화 음악에 관한 한 이 오케스트라의 전문성을 인정하는 것은 당연한 상황이 되었고, 긍정과 부정의 효과가 공존하는 것이 사실이겠지만 세계적 레벨로는 메이저급 악단이 못 되던 이 오케스트라의 지명도를 크게 높였다는 점에서 긍정의 효과가 더 큰 것 같다.

이날 공연의 지휘자 백윤학은 최근 한 매체와의 인터뷰에서 "영화 음악, 특히 스튜디오 지브리와 디즈니 음악을 오케스트라로 연주하는 프로그램을 통해 클래식 공연에 친숙하지 않은 관객들을 유입하는 데 주력하고 있습니다. 이러한 접근 덕분에 관객의 약 80%가 오케스트라 공연을 처음 본다고 응답할 정도로 폭넓은 청중층을 끌어들였습니다."라고 밝히기도 했다. 만약 이런 공연을 통해 관객의 일부라도 오케스트라 음악에 관심을 두게 되고 클래식 애호가로 성장할 수 있다면 이런 프로그램은 의미가 있을 것이다. 그러나 단지 영화를 매개로 한 '쉽고 귀를 자극하는 음악'을 듣는 즐거움에 그친다면 그다지 큰 의미가 없을 것 같다. 여기에 대한 입장은 맺음말에서 논하기로 하자.

요즘 지휘계에서 가장 뜨거운 인기를 누리고 있는 백윤학이 이날 포디엄에 선다는 것도 관심사였다. 필자는 그의 연주와 지휘 모습을 현장에서 본 적은 없기에 이번 기회를 맞아 유튜브에 올라온 백윤학의 지휘 영상, SBS 뉴스 및 공연 전문기자(김수현)와의 토크, 그리고 '유퀴즈'에 출연했던 방송 등을 미리 체크하고 관람에 임했다. 서울과학고와 서울대 공대 출신에, 지금은 영남대학교 음악대학 교수이며, 춤추는 지휘자로 큰 주목을 받고 있다는 기초적인 정보 수준에서 그게 음악적 역량과는 무슨 큰 상관관계가 있느냐 싶었던 편견이 이런 '사전 학습'을 통해 이를 상당히 불식시킬 수 있었다는 점을 고백한다. 백윤학이 말하는 태도와 내용을 주의 깊게 들어보면 솔직하고 소탈한 성격의 소유자이며, 춤추듯 지휘하는 화려한 겉모습과 달리 진지한 예술가라는 점을 짐작할 수 있었다.

군포프라임필하모닉오케스트라는 지금은 좀 기회가 줄어든 듯 보이지만 예전엔 오페라나 발레 반주를 많이 해서 공연장에서 들을 기회가 많았다. 통상적인 수준은 대체로 무난한 정도였는데, 굉장했던 기억도 있다. 2010년 러시아의 노보시비르스크 오페라단(합창단 포함)과 발레단이 내한해 예술의전당에서 보로딘의 오페라 〈프린스 이고르〉를 공연한 적이 있는데, 그날 프라임필의 연주력은 정말 박수를 받을만한 것이었다. 비록 노보시비르스크 극장 오케스트라의 수석 단원들이 게스트로 참여했다고는 하지만, 러시아 오페라 본고장 오페라단의 높은 수준과 한-러 우호를 상징하는 중요한 공연이라는 점에서 동기 부여된 프리임필의 단원들은 국내 어떤 오케스트라가 반주하는 것보다도 뜨겁고 정교하기까지 했던 연주를 들려주었다. 비록 오래된 얘기지만 프라임필의 수준은 공공적 성격의 국내 메이저 악단만큼은 아닐지라도

때에 따라서는 필적하는 연주력을 들려주기도 한다는 의미다.

이날 프로그램은 1부 '지브리', 2부 '디즈니'로 구성되었다. 두 명의 성악가와 군포어린이합창단은 2부에만 출연했다. 드디어 지휘자가 등장하고 관객 대부분은 백윤학을 잘 알고 있다는 듯 열렬하게 환영했다. 연주가 시작된다. 그런데 1부에서 백윤학은 생각만큼의 현란한 몸짓을 선보이지 않았다. 유튜브나 TV에서 본 그의 지휘 모습이 주로 전면에서 포착한 것인데 반해 실제 공연에서는 뒷모습만을 보기 때문에 생긴 현상인 것 같았다. 하지만 그것 하나만의 이유는 아니었다. 공연을 쭉 보면서 지휘자가 처음부터 관객을 흥분시키고자 한 것이 아니라 서서히 흥겨움을 끌어올리는 효과를 노린 것으로 보였다. 레퍼토리의 구성 자체가 그랬다. 필자는 아이가 초등학교 시절이었을 때를 제외하고는 함께 디즈니나 지브리 애니메이션을 볼 기회가 없었기에 미국과 일본이라는 문화적 배경이 다른 두 컴퍼니의 영화 음악 차이점을 구체적으로 생각해 보지 않았었다. 그런데 공연 후 자료를 찾아보니 상대적으로 일본의 지브리 음악이 좀 더 여운과 모호함을 남기는 서정적이며 사색적 성격이요, 디즈니 음악은 전통적인 클래식 관현악곡부터 오페레타, 뮤지컬에 미국식 재즈, 팝의 영향을 크게 받았고, 오케스트라 편성도 할리우드 필름 스코어 스타일이 강해 금관악기와 타악기의 비중이 더 크기에, 더욱 화려한 음향과 춤에 어울리는 리드미컬한 성향이 강하다는 것이었다. 과연 백윤학은 1부보다 2부에서 점점 몸짓이 커지고 춤에 어울리는 유려한 동작을 취했으며, 한층 열광적인 반응을 끌어내고자 했다. 그런데 그 지휘 스타일이 유치하다거나, 지나치게 현란하다거나, 눈속임에 불과하다는 등의 부정적 느낌이 들지 않았다. 지휘자 스스로 정말로 무대를 즐겼고, 관객을 위해서, 오케스트라를 위해서 최선을 다한다는 것이 느껴졌으며, 2부에서 디즈니 노래를 위해 성악가들이 등장했을 때는 자신을 낮추고 성악가를 전면에 내세우고자 하는 배려심이 느껴졌다. 백윤학은 카리스마를 내세우는 '군주형 지휘자'가 아니라 관객과, 출연진과 소통하는 '민주적 지휘자'였다.

백운학은 영남대 교수이자 현재 서울 페스타 필하모닉 오케스트라 음악감독이다. 최근 그가 쌓은 인기와 명성은 대부분 페스타 필하모닉에서 영화 음악 등을 통해 거둔 것이고, 이번에 군포프라임필하모닉에는 객원지휘자로 온 것이다. 영상으로 본 서울 페스타 필하모닉 오케스트라 단원들은 지휘자와 정서적인 교감이 크고, 자발적으로 호응하는 다양한 동작 등을 통해 지휘자의 몸짓에 적극적으로 반응하곤 한다. 표정도 밝고 지휘자와 더불어 연주의 흥겨움을 충분히 만끽하는 듯 보인다. 그에 비해 객원지휘자로 백윤학을 맞이한 상황인 군포프라임필 단원들로부터 같은 수준의 반응을 기대하는 것은 무리였을 것이다. 서로 어색해하지 않겠는가? 하지만 적어도 흥겨운 음악에서도 무뚝뚝한 표정으로 일관하던 통상적인 오케스트라의 딱딱한 모습과는 달랐다. 살짝 웃음을 머금은 표정의 단원들이 많았고, 즐기는 분위기가 확연했다. 연주의 수준도 괜찮았다. 백윤학은 마음 내키는 대로 춤추는 자세를 취하는 것이 아니라 리듬을 충분히 타면서 잘 계산된 지시를 내리고 있었으므로 연주의 타이밍이 착착 맞아들어가는 느낌이었다. 물론 애니메이션 음악의 리듬은 아무리 재즈나 팝의 자유분방한 모습을 닮아있어도 정통 클래식의 변화무쌍하고 불규칙한 리듬에 비하면 어렵지 않을 것이다. 그런 점을 고려하더라도 단 한 번의 오차도 없이 정교하게 맞아들어가는 연주였다. 관악기와 타악기 주자들도 마찬가지였다. 그 흔한 금관악기 특히 호른의 삑사리가 들리지 않았으며, 시종 자신감 넘치는, 호방하고 경쾌한 연주로 애니메이션 음악의 분위기를 충분히 살렸다. 다만 소프라노 이한나와 테너 장주훈이 2부 후반부에 가세한 효과는 필자가 듣기에는 그다지 대단하지 못했다. 디즈니 스타일의 창법을 모방해 그냥 예상에 부합하는 스타일이었다는

아쉬움 탓도 있었겠지만, 백윤학과 군포프라임필하모닉오케스트라가 오케스트라 연주만으로도 보여줄 것은 다 보여주었기에 굳이 노래를 더할 필요가 없었다는 생각이 들었기 때문이기도 하다. 나아가 군포시립소년소녀합창단의 경우엔 디즈니 노래에 익숙하지도 않아 분위기를 살리지 못했다. 그런데도 관객들은 노래가 더해짐으로써 형성된 다양성에 환호했다. 수준에 대해서는 기대에 못 미쳤지만, 그 효과에 대해서는 인정할 수밖에 없는 협연이었다. 지휘자도 노래가 포함된 부분을 공연의 클라이맥스로 설정하고 자신을 낮추면서 성악가와 어린이 합창단에게 큰 박수가 쏟아지도록 유도했다.

맺음말

한마디로 기대보다 좋은 콘서트였고, 필자도 듣는 동안 흥미로웠다. 특히 관악기와 타악기 단원들에게 행복한 시간이었을 것이다. 오케스트라의 발전사를 생각해 보면, 초기에는 현악 앙상블 중심으로 시작되었다. 관악기와 타악기는 종류도, 편성도 작았고 보조적인 위치에 있었다. 그러다가 후기 낭만주의 시대에 오케스트라의 편성이 커지면서 관악기와 타악기의 역할이 증대되기는 했다. 브루크너 등의 사례에서 볼 수 있듯이 금관악기군이 현악기군보다 우세한 입장에서 멜로디를 길고 풍성하게 담당하기도 하며, 타악기는 리듬악기를 넘어 음악적 색채감을 더하는 데 중요한 기능을 한다. 그럼에도 불구하고 잘 살펴보면 전체 곡 중에 일부가 그렇다는 것이고 대부분의 순간에는 조연일 뿐이다. 하지만 필름 뮤직은 다르다. 관악기와 타악기가 수시로 어느 악구에나 등장하고, 선율적으로도 음향적으로도 주도권을 쥐는 경우가 많다. 그래서 관악기와 타악기 연주자들에게는 이런 기회가 그간의 조역급의 아쉬움을 벗어나는 소중한 기쁨의 순간이었을 듯하다.

오케스트라에게 필름 뮤직 공연이 필요한가? 관객의 요구뿐 아니라 연주자를 위해서도 인정해야 할 것 같다. 그런데도 "지브리와 디즈니를 연주하는 콘서트에 예술경영지원센터의 예산 지원이 필요한가?"라는 질문에는 "굳이 그렇지는 않다."고 답하고 싶다. 이런 부류의 콘서트, 특히 백윤학 같은 인기 지휘자가 포디엄에 섰다면 가족 관객을 중심으로 매표에 큰 문제가 없는 경우일 것이다. 게다가 백윤학이 지휘함으로서 악단이 바뀌었을 뿐 서울 페스타 필하모닉의 공연과 거의 유사한 프로그램으로 진행되었다. 기획의 독자성이 없는 것이다. 따라서 정통 클래식 위주의 좋은 프로그램을 공들여 준비했는데 대중성의 문제로 관객 확보에 어려움이 있는 콘서트의 티켓 가격을 낮출 수 있도록 예산이 지원되는 편이 나을 것이다. 나름의 절충적 대안을 제시한다면 프로그램의 절반 정도만 영화 음악으로 편성하고, 나머지 절반은 상대적으로 쉽고 오케스트라 효과가 뛰어난 정통 클래식 곡으로 편성한다면, 클래식 음악의 미래 관객 확보라는 차원에서 더 낫다는 명분을 제시할 수 있을 것이다.

끝으로, 스타로 떠오른 백윤학에 대해서는 음악계에서 소중히 생각하고 키워줄 필요가 있다고 생각한다. 그가 영남대학교 교수로 재직 중이라는 사실은 학문적으로도 충분한 공부를 마쳤으며, 정통 음악에 대해 이미 상당한 성취가 있다는 의미 아닐까? 백윤학이 방송 인터뷰에서 "저는 사실 오페라 지휘자입니다."라고 말하는 것을 들었다. 필자 귀에는 오페라 지휘를 하고 싶은데 메이저 단체로부터의 오퍼가 없어서 다른 활동 영역을 찾다가 영화 음악에 치중하는 중이니, 자신을 좀 오페라 지휘대에 세워달라는 신호를 보내는 것처럼 들리기도 했다. 그의 오페라 지휘를 보고 싶다. 오페라에 문외한인 사람도 큰 관심을 보일 것이고, 뉴스에서도 이슈가 될 수 있다. 클래식 음악계의 현실에서 그런 화제성이 얼마나 소중한 일인가.

2025 지역대표 예술단체 지원

해녀, 수덕

작품 비평문

비평가 성명

이주영

비평가 소속

공연과이론을위한모임

예술단체명

제주오페라연구소

공연명

해녀, 수덕

공연일시

2025년 11월 7일 19시 30분

공연장소

제주아트센터

정동의 오페라 〈해녀, 수덕〉, ‘숨’으로 응축된 애도와 상생의 미학

이주영(공연과이론을위한모임)

`해녀가 주인공인 오페라와 뮤지컬이 점점 다양해지고 있다. ‘제주 해녀 문화’가 2016년 유네스코 인류무형 문화 유산으로 등재되고 2017년 국가 무형 문화유산으로 지정된 이후의 변화다. 11월 7일 저녁, 제주아트센터에서 초연된 오페라 〈해녀, 수덕〉은 해녀의 본질, 제주도의 근간을 품고 있다는 점에서 그동안 공연된 관련 작품들 중 가장 동화적이고 신화적이며 정서적 중심에 있다. 10대 중반인 청소년 해녀 수덕을 통해 ‘속솜(잠잠, 침묵)’해온 비극을 직시하고 애도 불-가능성을 통해 용서와 화해를 견인한다는 이야기의 중심에 제주도 마을 공동체의 영적 존재인 ‘팽나무’가 자리하기 때문이다. 제주도 어디를 가나 흔히 볼 수 있는 가지가 넓게 퍼진 아름드리나무로 ‘폭낭(넓게 퍼져 마을을 품는 나무)’이 더 친근하다. 마을 주민들이 모여 이야기를 나누고 쉬어가는 역사와 기억, 한과 흥, 시간성을 품은 입체적인 장소이자 공간이다.

제주에서는 큰 사건 뒤, 마을 전체가 한동안 말을 아끼고 숨을 고르는 시간을 ‘속솜’이라 부른다. 침묵이 아니라 마음을 모으는 집단적 호흡이다. 〈해녀, 수덕〉은 바로 이 속솜의 감각으로 시작한다. 무대를 가득 채우는 팽나무와 바다는 단순한 조형물이 아니다. 기억을 품고, 바람을 읽고, 공동체의 상처를 보듬는 ‘마을의 신경계’이자 해녀들의 터전이다. 수덕의 성장과 각성 또한 팽나무의 정령인 ‘할마님’의 품 아래에서, 어머니 금자를 그리워하는 상군바다(수심이 깊고 해산물이 풍부해 상군해녀만 들어갈 수 있다)의 부드러운 물결 속에서 이루어진다.

숨비소리 같은 해녀의 삶

작품의 배경은 1960년대 초 제주 해변 마을이다. 16세 수덕과 14세 난새, 그리고 이들의 어머니 세대인

금자와 춘심을 비롯한 해녀 공동체의 삶이 긴 잠수 후 물 위로 솟아올라 토해내는 '숨비소리'처럼 펼쳐진다. 생계를 위해 고단한 육지 물질(큰 돈을 벌기 위해 육지로 원정 나가는 물질)을 다녀오면서도 마을 아이들 선물을 챙기는 청년 해녀들의 마음 씀씀이가 첫 에피소드이다. 서로의 숨을 맡기며 불턱(물질하다 잠시 쉬는 동안 불을 쬐며 담소하는 공간)에서 다지는 물벗(숨을 멈춘 잠수의 순간을 지켜봐 주는 동료)과의 우정 등 해녀들의 속살이 제주 방언으로 섬세하게 묘사된다.

1막은 제주 자연을 품은 장대한 서곡과 수덕 아버지 양씨의 오랜 트라우마로 시작한다. 해녀들의 일상, 반목하던 수덕과 난새가 서로를 이해하며 단단한 연대로 거듭날 즈음, 수덕 아비 양씨의 발작과 오인으로 비극적 사건이 벌어진다. 2막에서는 마을 주민들의 억측과 증오 속에 양씨 처 금자의 죽음을 둘러싼 15년 전 진실이 드러나고 공동체의 상처가 재구성되며 급박한 공동체의 찾아 온다. 마을의 영적 존재인 팽나무 할마님과의 이중창을 통해 어린 수덕은 상처를 견디는 법을 배우고 몰아치는 모살(모래)태풍에서 마을을 구해내기 위해 앞장선다. 공동체의 이해와 연대를 기반으로 혼자 버텨온 '숨'을 모두 함께하는 상생의 '숨'으로 순환하는 과정이다.

이처럼 오페라 〈해녀, 수덕〉을 관통하는 주제는 '숨'이다. 숨은 생존의 리듬이자, 정동을 저장하는 그릇이다. 해녀는 바다에서 살아 돌아오기 위해 숨을 붙들고, 오페라 가수는 감정의 무게를 버티기 위해 숨을 늘린다. 이 작품을 둘러싼 내외부의 '숨'은 네 개의 층위로 나눠볼 수 있다. 풀 오케스트라의 서정적이면서 웅장한 음률이 대변하는 '바다와 오케스트라의 숨', 상실과 슬픔을 제대로 애도하지 못한 '등장인물들의 숨', 재난과 재해 속 공포와 증오를 이해와 상생으로 순환하는 '제주 공동체의 숨', 이 모든 과정에 동참하는 '공연장과 관객의 숨'이 그것이다.

오케스트라의 숨과 등장인물들의 숨

1막 서곡은 말보다 먼저 자연의 정동을 불러낸다. 잔잔한 바다를 닮은 듯 현악기의 길고 유연한 톤으로 시작하는데, 오케스트라 전체가 한꺼번에 숨을 깊게 들이마시는 감각을 불러일으킨다. 동화적이고 아름다운 이 호흡은 어느 순간 금관악기의 돌출, 타악기의 거친 질주, 팀파니의 둔탁한 회오리가 몰려들면서 폭풍우의 한가운데로 진입한다. 파도 소리 같은 고음 현악의 사선적 글리산도(glissando, 높이가 다른 두 음 사이를 미끄러지듯 빠르게 오르내리는 연주)와 실제 바위를 때리는 듯한 타악기의 질주가 겹쳐진다. 무대 위 영상 이미지와 함께 모살태풍(모래태풍)이 밀려와 관객을 휘감는 듯하다. 이 폭풍의 잔해 위에 놓이는 것은 양씨(테너 강동명·최호업)의 아리아 '부디 내 손을'이다. 아리아는 낮은 음역, 억눌린 호흡에서 출발한다. 절규하듯 토해내는 "다시 태양처럼 떠올라 나를 밝혀주오. 부디 내 손을, 저주받은 내 손을!"에서 금관악기의 밀어붙이는 울림과 슬픔의 잔향처럼 뒤에서 잡아끄는 현악이 겹쳐진다. 마을을 구하기 위해 나선 아내 금자를 놓쳐버린 그 순간 이후 15년 동안 몸에 쌓여온 양씨의 죄책감이 호흡으로, 숨으로, 오케스트라의 음률로 확장되면서 새로운 감각의 오페라가 열린다.

이 작품에서 중요한 악기는 하프시코드다. 바흐 이전의 시간을 환기하며 '기억의 음색'을 만들어 내는 대표적인 악기는 어린 해녀들의 자잘한 일상으로 '호흡의 수'를 놓기 시작한다. 수덕과 난새가 티격태격하는 장면, 마을 사람들의 코믹한 레치타티보(말하듯이 노래하는), 금자의 물벗 춘심의 마음이

미묘하게 기우는 순간 등 작품의 서사가 요동칠 때마다 하프시코드가 얇으면서도 단단하고 둥글둥글한 음색으로 분위기를 환기한다. 제주 마을의 현재형 시간 위로 금자·춘심 세대의 과거가 겹쳐지면서 입체적인 서사로 거듭나는 과정이다. 동화적 톤과 깊은 상흔이 동시에 감돌고, 일상의 웃음 뒤에 오래된 비극의 냄새가 미세하게 스며든다. 1막 서곡과 양씨의 아리아, 마을 주민들의 합창에 이은 춘심의 딸 난새와 금자의 딸 수덕, 마을 어린이들의 일상적 대사에 배치된 하프시코드는 이 작품의 첫 번째 숨이다. 서곡으로 바다가 먼저 말하고, 마을 주민들의 합창을 통해 인간의 기억이 그 위에 호흡한다는 작품의 구조를 선명히 보여주는 역할을 한다. 바로 오케스트라의 숨이다.

두 번째 숨은 해녀를 비롯한 등장인물들의 호흡이다. 〈해녀, 수덕〉 등장인물들은 서사적 설명보다 숨의 밀도로 기억된다. 양씨의 '부디 내 손을'은 단지 “죄송하다, 미안하다”를 반복하는 후회의 아리아가 아니다. 절정 부분의 애절하고 고통스러운 롱브레스(Long Breath, 성악에서 길게 지속하는 호흡. 정교하고 깊은 감정 표현)는 그가 15년 동안 놓지 못한 죄책감의 호흡을 그대로 옮겨놓은 것이다. 근현대 해녀 중심 사회에서, 특히 제주 4.3 당시 제주 남성의 80% 이상이 학살되어 생계와 노동을 대부분 여성들이 짊어진 도민들의 삶에서 제주 남성들의 상실과 무력감, 해녀 아내를 바다에 보내야 했던 세월의 정동이 양씨의 목소리 위에 중첩된다.

상군해녀 춘심(김주희 메조소프라노, 원상미 소프라노)의 '내 물벗 금자야'는 또 다른 차원의 애절함이다. 과거에는 물벗 금자의 긴 숨을 부러워했고 지금은 홀로 남은 양씨를 마음에 두지만 질투나 경쟁의 감정은 아니다. 춘심은 금자를 질투하다가 뒤늦게 뉘우치는 사람이 아니라, 금자의 부재를 대신 짊어진 사람이다. “어멍 떠난 바당길 설운 딸년 뒤따르난 궂은 일랑 막아줍서, 저승문일랑 닫아줍서”의 정조는 그리움이라기보다, '네가 떠난 자리를 비워두지 않기 위해 내가 대신 살아간다'라는 결의에 가깝다. 바로 해녀 공동체의 애도 방식이다. 소리로 울지 않지만, 대신 자기가 더 오래 숨을 견디며 살아내는 방식이 잘 드러나는 이 작품의 대표적인 정조이다.

작품 속 현재를 살아가는 청소년 해녀 수덕(최윤정·이정은 소프라노)과 난새(장지애·임지원 소프라노)의 이중창 ‘그 눈빛’에는 다음 세대의 숨이 등장한다. 과거의 비극에 매몰된 각자의 아버지와 어머니의 눈빛을 보고 웃자라야 했던 서글프고 외로운 숨이다. 금자와 춘심이 완성하지 못했던 물벗 관계는 두 소녀가 함께 부르는 “다시 마주할 순 없을까. 잠들 때까지 곁에 머물러 자장자장 노래하던 그 눈빛”을 통해 이어진다. 해녀 공동체에서 관계의 상속은 피가 아닌 숨을 통해서이다. 금자-춘심-난새-수덕으로 이어지는 정동의 계보는 '서로의 상실을 대신 살아내는 숨의 윤리'를 구조화한다. 1막의 마지막, 죽은 아내 금자의 태왁으로 물질한 딸 수덕에게 분노하는 양씨의 발작과 망상에서 수덕을 지키려는 난새의 노력은 이 ‘숨의 윤리’로 생성된 절정이자 절망이다. 수덕의 숨을 대신 쉬어주려는 난새의 적극적인 방어가 결국 난새를 죽음으로 몰았다는 점에서 이 작품은 해녀 공동체가 공유하는 ‘상호 호흡의 윤리’가 얼마나 가혹한 방식으로 성립되는가를 정면으로 드러낸다. 서로의 숨을 지켜주기 위해 몸을 던지는 순간, 역설적으로 그 보호가 또 다른 죽음·결핍·부재를 불러오는 구조임을 대변하는 장면이다. 이 비극적 순환은 해녀 공동체의 수십 년 누적된 상처의 기원을 다시 한번 확인시킨다. 즉, 난새의 죽음은 단순한 사건이 아니라 숨을 나누는 공동체의 어두운 그림자, ‘함께 살아남기 위해 서로의 숨을 대신 감당하는’ 해녀의 윤리가 지닌 정동적 폭력성(affective violence)으로 볼 수 있다.

이 작품은 바로 이 지점에서 전환을 맞는다. 생존을 위한 연대가 곧바로 애도 불-가능성의 심장부로 이어지는 지점이다. 숨을 건네는 행위가 곧 상실을 낳고, 상실은 다시 공동체의 긴 침묵과 속솜을 야기한다. 해녀의 연대의 한 측면, 침묵 위에서 새로운 세대의 숨이 의존하게 되는 구조를 〈해녀, 수덕〉은 섬세하고 조밀하게 드러낸다. 해녀 문화의 심연을 수면 위로 끌어 올리는 작품인 것이다. 따라서 난새의 죽음 이후 이어지는 2막은 단순한 슬픔의 서사가 아니다. 그것은 공동체 전체가 '그 숨의 빚'을 어떻게 감당하고 다시 재구성할 것인가를 묻는, 죄책감·원망·기억 재구성·애도의 미완성이 뒤엉킨 거대한 시간의 회귀다. 결국 2막은 "우리는 무엇을 견디며, 누구의 숨을 이어받아 살아가는가?"에 대한 공동체적 답변으로 나아가게 된다.

대합창 '이여싸'로 환원된 공동체의 숨

세 번째 숨은 공동체의 호흡이다. 1막에서 왼편에 있던 팽나무가 무대 중앙으로 옮겨와 존재감을 더 강하게 뿜어내면서 2막이 시작된다. 앞서 언급했듯이 넓게 가지가 펼쳐진 아름드리 팽나무는 실제로 제주도 여러 마을의 쉼터이다. 과거부터 현재, 그리고 미래에도 변치 않는 제주도의 역사이자 기억이고 동시대성이다. 이 작품의 모티브가 된 이호테우마을에도 역시 오래된 팽나무가 다양하게 생장하고 있다. 마치 마을 어귀에서 그대로 옮겨온 듯한 〈해녀, 수덕〉의 팽나무가 실제와 다른 점은 양씨가 매년 매단 15개의 소지(燒紙)가 수많은 소원 종이 속에 포함되어 있다는 것이다. 죽은 금자와 매년 성장하는 수덕을 위해 매어 단 양씨의 진솔한 소망이다. 배경 영상의 모래폭풍은 기억의 폭풍이고, 파도 움직임을 닮은 무용수의 몸짓은 제주 자연의 의인화다. 이 모든 요소가 결합된 2막의 첫 미장센에서 관객은 '이후 무대에 등장하는 장면들은 한 개인의 비극이 아니라 제주라는 섬의 영혼'이라는 사실을 직감하게 된다.

2막은 난새의 죽음을 두고 마을 사람들이 쏟아내는 비난과 증오의 말들로 시작한다. 오케스트라 연주 역시 웅장하지만 불안하다. 특별한 것은 동요풍의 밝은 정조가 공존한다는 점이다. 레치타티보(recitativo, 말하듯 노래하기)와 중창과 합창에 어우러지는 하프시코드의 뚝뚝 끊기는 리듬이 마을 공동체의 복잡한 심경을 드러낸다. 사건 직후, 혼란을 정리하는 정황 파악의 시간이다. 죽은 금자의 태왁이 등장하는 장면은 이 작품의 중요한 전환점이다. 태왁은 해녀에게 단지 도구가 아니라 숨을 지키는 또 하나의 몸이다. 춘심이 금자의 태왁을 발견하는 장면은 비극적 사건에 깊은 사연이 있음을 암시한다. 금자의 태왁이 사라졌는데 그 태왁을 수덕이 쓰고 있었으며, 양씨가 "제정신이 아니었다"라고 고백하는 순간, 과거와 현재가 겹쳐진다. 동시에 중창과 합창이 섞인 '15년 전'이 하프시코드 반주로 이어진다. "예로부터 전해오는 이야기"를 후렴구로 반복하며 마을 사람들이 함께 기억을 복원하는 장면이다.

모살태풍, 문대물(물구멍), 금자의 죽음, 양씨와 마을 사람들의 죄책감을 동시에 호출하는 이 장면은 단순한 회상이 아니라 공동체 기억의 재구성이다. 여기에서 주목해야 할 지점은 명징하고 엄중하게 솟아오르는 어린이들의 문제 제기이다. 1막 초반에 드러난 난새와 수덕의 불화에 멈추어 있는 마을 어린이들은 "난새와 친하지 않은 수덕이가 왜!"라고 따진다. 과거의 기억도, 마을 공동체의 암묵적 규칙도 전혀 모르는 천진한 어린이들의 합창과 레치타티보는 많은 층위를 드러낸다. 마을 사람들이 알면서도 속솜하는 기억들, 어린이들의 문제 제기가 마치 마을 공동체의 심리적 모살태풍처럼 음악적으로 드러나는 중요한 순간이다.

과거의 비극은 현재를 살아가며 보고 느끼는 어린이들을 통해 재해석되어 미래로 전송된다. 전 세대가 합심하여 기억을 복원하는 중창과 합창은 그런 의미에서 왜곡을 바로잡으려는 노력이다. 모살태풍으로 마을이 위기에 처할 때 상군바당 물구멍을 뚫어 마을을 구한 상군해녀 금자의 사연을 털어놓는 합창 '15년 전'은 모두의 기억 복원이다. 모살태풍이 오면 상군해녀가 물구멍을 뚫어야 마을이 살아난다는 것은 이 합창에서 반복하는 후렴구처럼 "예로부터 전해오는 이야기"이다. 바로 '신화적 제례'이다. 그래서 마을이 금자의 희생과 양씨의 트라우마, 수덕의 외로움을 '속솜'해온 것이다.

작품의 배경인 1960년도는 4.19 혁명기이다. 한국전쟁 전후 수많은 국가 폭력이 수면 위로 드러나고 새로운 민주화 정부로 향하는 희망이 들뜨던 개혁의 시기였으니 과거부터 이어져 내려온 민간신앙을 통해 금자가 희생된 사실을 대놓고 공론화하기 어려웠을 것이다. 이를 전혀 모르는 어린이들이 '눈치 없이' 명징하고 낭랑한 목소리로 문제 제기한 것은 당연하지만 모든 사연을 누구보다 잘 알고 있는 마을 이장(김성국·황규태 바리톤)에게는 당혹스러운 상황이다. 계속 "속솜 속솜"을 외친 이유이다. 여러 세대가 어우러져 있는 마을 공동체 각자의 숨과 호흡이 하프시코드의 레치타티보로 발랄하게 반복된다. 결국 이 모든 것이 동화적이고 신화적이라는 복선이다.

난새의 죽음으로 양씨에 대한 공포와 원망이 더 깊어진 수덕은 팽나무 할마님(김선형 메조소프라노)의 아리아와 이중창을 통해 새롭게 태어난다. 이 작품의 감정 플롯을 응축한 명장면이다. "보라, 팽나무가 품은 어린 나무, 상처난 품에서 자란 어린 나무…"라며 부드럽고 포근하게 말하듯이 객석을 울리는 할마님의 발성과 호흡이 신들의 목소리, 혹은 예언처럼 다가온다. 섬과 바다, 바람과 돌의 시간을 대변하는 음성이다. 수덕과 할마님의 이중창 '함께 견디다 보면'은 이 작품의 윤리를 가장 명료하게 말해준다. "함께 견디다 보면 넓어지는 품, 함께 견디다 보면 달라지는 풍경"은 제주 공동체의 생존 방식이다. 해녀들이 서로의 숨을 지켜온 방식이자 수많은 비극적 상황을 딛고 지금의 제주도가 존재하는 방식이기도 하다. 수덕은 결국 어머니 금자에 이어 마을을 구하기 위해 물구멍을 막으러 나선다. 수덕의 귀환을 앞장서서 노래하는 어린이들의 낭랑한 호흡이 관객들의 마음에 깊이 담긴다. "예로부터 전해오는 이야기"이니 어쩔 수 없지만 아이들중 누군가는 또 다른 질문을 할 수도 있다. 이런 문화가 미래에도 지속되는 것이 과연 합당한가에 대한 의문이다.

마지막 대합창 '이여싸'은 '함께 견디며 달라지는 풍경'에 대한 음악적, 오페라적 재해석이다.제주도의 전통 민요인 '이어도 사나'에서 비롯한 '이여싸'는 해녀 공동체의 제례 형식을 음악적으로 구현한 〈해녀, 수덕〉의 결론이자 세계관이다. 각 인물이 쌓아 올린 서로 다른 층위의 애도는 "이여라 디여라"라는 후렴에 합쳐지며 불-가능성에 도달한다. 관객은 이것이 단지 비극의 끝이 아니라 애도의 불-가능성, 즉 끊임없이 반복되는 애도를 통해 함께 견디며 앞으로 나아가는, 해녀들만의 연대이자 희망임을 느끼게 된다. 할마님의 외침 "오 오 설운 자손들아!"는 위로나 훈계가 아니다. 상처를 안고서도 계속 살아가야 하는 자들을 향한 호명이자 그들만의 문화 속에서 조금씩 나아갈 수 있다는 선언이다.

관객의 숨— 멜랑콜리와 애도의 불가능성, 그리고 동시대성

〈해녀, 수덕〉은 정조는 우울이 아니다. 굳이 표현하자면 '멜랑콜리'에 가깝다. 발터 벤야민은 『독일

비애극의 기원』에서 멜랑꼴리는 상실된 총체성이나 의미를 끝없이 애도하며, 세계를 폐허와 파편으로 이루어진 '죽은 사물'로 응시하는 지속적인 정조라고 설명했다. 이 작품 속 멜랑꼴리는 좀 더 진화한다. 과거의 비극을 반복하는 퇴행적 정서에 머물지 않고, '애도 작업을 완수할 수 없는 상태'를 공동체적으로 인정하고 견디는 윤리적 정동의 차원으로 승화된다.

수덕의 생존 여부는 끝내 명시되지 않는다. 열린 결말은 데리다가 말한 '애도의 불-가능성'으로 이어진다. 우리는 이 비극을 완벽하게 수습할 수 없고, 누가 옳았는지 따져 깔끔한 결론을 내릴 수도 없다. 그러나 그 미완성의 상태에서조차 공동체는 수덕의 결단에 숨을 맞추며 함께 선다. 주목할 것은 이 작품이 비극을 '감상하는' 위치에 관객을 그냥 두지 않는다는 점이다. 바닷물과 파도, 팽나무와 태왁, 할마님의 목소리, 합창의 후렴을 지나온 관객은 이미 어느 지점에서 '함께 숨을 견디는 존재'가 되어 있다.

제주는 늘 '숨의 섬'이었다. 바람이 불고, 파도가 일고, 모래가 날리고, 숨비소리가 터져 나온다. 해녀들은 그 모든 자연의 질감을 "함께 견디며" 살아왔다. 〈해녀, 수덕〉은 그 견딤의 윤리를 음악적·정동적·서사적으로 완성한 보기 드문 작품이다. 하물며 이 작품은 숨비소리와 같은 방식의 발성을 사용하는 벨칸토 기법의 오페라로 구현되었다. 해녀 공동체의 정동 구조를 음악·무용·영상으로 확장한 무대는 벨칸토와 숨비소리의 호흡적 만남에서부터 새로운 정조를 예고한다. 애도의 불-가능성을 열린 결말로 제시한 서사 구조, 제주의 자연-역사-트라우마-미래를 잇는 신화적 구성은 이 작품이 품은 감각이 공감과 애도에만 머물지 않음을 드러낸다. 우리는 살아가기 위해 서로의 숨을 지킨다. 〈해녀, 수덕〉이 남긴 숨은 완벽하게 정리된 답이 아니라 이 문장을 향해 함께 숨을 고르게 만드는 상생의 힘이다.

프롤로그의 합창은 제주의 기원을 다시 부르는 의례적 선언이다. '태초의 할망 숨소리'가 제주를 만든 생명의 호흡이었다면, '오늘의 파도'는 그 생명이 지금도 살아 움직이고 있음을 증명한다. 그리고 '새로운 빛깔로 날마다 태어나는 제주섬'이라는 마지막 구절은 제주를 고정된 기억이 아니라 날마다 새롭게 태어나는 존재, 애도와 희망이 끊임없이 순환하는 살아 있는 정동 공간으로 재정의한다. 〈해녀, 수덕〉은 해녀를 재현하는 작품이 아니라, 해녀의 숨을 관객의 폐 속으로 옮겨놓는 작품이다. 정동의 오페라 〈해녀, 수덕〉은 제주 공동체의 숨을 음악으로 재생시키는 의례이다. 애도 불-가능성의 시대를 살아가는 우리에게 이 작품은 다시 한번 묻는다.

"우리는 함께 견디는 시간을 어떻게 감각할 것인가?"

"서로에게 Deleuze, Gilles. Spinoza: Practical Philosophy. City Lights, 1988.
Derrida, Jacques. Memoires: For Paul de Man. Columbia UP, 1989.

뿌리내리는 공동체는 어떻게 다시 태어나는가?"

참고문헌

강정석. 『제주 해녀 문화의 역사와 공동체』. 한울, 2019.

김영희. “해녀 공동체의 생태적 삶과 기억.” 『제주학연구』, 2020.

고경희. 『제주신화와 여성』. 문학과지성사, 2011.

이윤선. “팽나무와 제주 민간신앙의 구조.” 『한국민속학』, 2018.

제주특별자치도. 제주 해녀문화 유네스코 등재 자료집, 2017.

Abbate, Carolyn, and Roger Parker. A History of Opera. Penguin, 2012.

Benjamin, Walter. The Origin of German Tragic Drama. Verso, 1998.

Deleuze, Gilles. Spinoza: Practical Philosophy. City Lights, 1988.

Derrida, Jacques. Memoires: For Paul de Man. Columbia UP, 1989.

Taruskin, Richard. The Oxford History of Western Music. Oxford UP, 2005.

2025 지역대표 예술단체 지원
지역공연 비평 지원사업 비평결과집

음악·오페라

심화 비평

2025 지역대표 예술단체 지원

가을음악회: 브람스를 좋아하세요?

심화 비평문

비평가 성명

이예지

비평가 소속

음악미학연구회 / 멜로스

예술단체명

군포프라임필하모니오케스트라

공연명

가을음악회: 브람스를 좋아하세요?

공연일시

2025년 10월 2일 19시 30분

공연장소

군포문화예술회관 수리홀

쓸쓸한 가을, 브람스가 당신께 건네는 위로

대조와 화합으로 빚어낸 아름다움

이예지(음악미학연구회 / 멜로스)

2025년 10월 2일 목요일 저녁 7시 30분, 군포문화예술회관 수리홀에서 열린 '브람스를 좋아하세요?' 공연은 깊어 가는 가을의 정서 속에서 브람스의 작품을 중심으로 펼쳐진 무대였다. 해가 기울며 공기가 한층 서늘해진 저녁, 선선한 바람을 타고 클래식을 사랑하는 군포 시민들이 하나둘 공연장으로 모여들었다. 시작 전부터 객석은 거의 만석에 가까웠고, 공간 전체가 잔잔한 기대감으로 차올랐다. 로비에는 어렴풋한 설렘과 차분한 웅성거림이 공존했다. 프로그램 북을 넘기는 소리, 악장별 해설을 훑는 시선, 지휘자와 협연자에 대한 궁금증이 뒤섞이며, 공연을 기다리는 공기에는 은근한 긴장과 설렘이 얇게 스며 있었다.

무엇보다도 공연의 제목인 '브람스를 좋아하세요?'가 가장 먼저 눈길을 끌었다. 이 인상적인 제목은 프랑수아즈 사강의 동명 소설에서 차용된 것이다. 열아홉의 나이에 『슬픔이여 안녕』으로 화려하게 문단에 데뷔했던 사강은, 사랑의 열정보다는 그 이면의 고요와 쓸쓸함, 그리고 감정이 식어가는 순간에 깃드는 인간의 복잡한 심리를 누구보다 섬세하게 포착한 작가였다. 1959년에 발표된 『브람스를 좋아하세요』는 그녀의 문학적 내공이 가장 절제된 형태로 응축된 작품이다. 이 소설은 인간이 인생의 어느 한 시점에서 마주하는 '선택'의 본질에 관한 탐구이자, 시간 속에서 점차 바래져 가는 사랑의 본모습을 직시하게 하는 철학적 이야기다.

브람스의 음악은 그 이야기 속에서 등장인물의 내면을 비추는 거울로 작용한다. 사강은 음악을 통해 감정의 언어로는 표현하기 어려운 침묵의 순간을 묘사한다. 브람스의 선율은 뜨겁게 폭발하지 않는다. 낮고 깊은 음색 속에서 절제된 진실이 스며 나오며, 그 안에는 형언할 수 없는 열정과 인간적인 슬픔이

동시에 존재한다. 그의 음악은 격정의 폭발이 아니라 감정의 흐름이 스스로 질서를 찾아가는 과정에 가깝다.

그런 의미에서 사강이 그려낸 주인공 폴의 삶과 브람스의 음악은 닮아있다. 서른아홉의 폴은 자립적이고 냉정한 인테리어 디자이너로, 일상과 감정을 철저히 관리하며 살아간다. 오랜 연인 로제와의 관계는 안정적이지만, 더 이상 설렘을 불러일으키지 못한다. 사랑은 어느새 습관으로 변했고, 감정의 열기는 잦아들었다. 그러던 중 그녀는 자신보다 열네 살 어린 시몽을 만나며 새로운 감정의 파동을 경험한다. 시몽은 서툴지만 순수하고, 그의 진심 어린 애정은 폴의 내면 깊숙이 잠들어 있던 감각을 일깨운다.

그러나 설렘이 되살아나는 순간, 그녀의 이성은 다시 작동한다. 감정의 불안정함, 사회적 시선, 나이와 경험의 차이, 그리고 '지속될 수 없는 관계'에 대한 막연한 두려움이 마음을 얽어맨다. 결국, 폴은 새로운 사랑의 불확실함보다 익숙한 관계의 평온함을 택한다. 그 선택은 냉정하면서도 슬프다. 무채색의 장면처럼 담담하며, 그 안에는 평온한 체념과 깊은 자기 이해가 자리한다. 사랑을 포기한 것이 아니라, 자신을 지키기 위한 결단이었다. 폴의 체념은 굴복이 아니라 이해의 다른 형태였고, 이별 속에서 존엄을 유지하려는 의지였다. 사랑의 불씨를 손에 쥐고 있으면서도 타오르도록 내버려두지 않는 절제, 잔잔한 호수의 표면에도 언제나 보이지 않는 물결이 숨어 있듯이, 그녀의 선택에는 조용한 흔들림과 성숙의 흔적이 남았다. 그것이 바로 사강이 그려낸 성숙의 초상이다.

사강은 인간이 인생에서 반복적으로 맞닥뜨리는 순간들을 예리하게 응시한다. 그것은 단 한 번의 선택이 아니라, 수많은 선택의 연속 속에서 자신을 어떻게 지켜낼 것인가의 문제다. 사랑과 이별, 열정과 체념 사이에서 인간은 늘 갈등한다. 브람스의 음악은 그러한 내면의 갈등을 소리로 구현한다. 감정이 절제될 때 더욱 깊어지는 울림, 고요 속에서 오히려 더 선명해지는 열정이 그의 음악에는 깃들어 있다. 들을수록 단정한 슬픔이 배어 나오며, 청자는 그 속에서 자신의 어떤 기억과도 마주하게 된다.

이 공연의 제목은 브람스의 음악이 품고 있는 인간적인 정서를 무대 위에서 다시 살아 숨 쉬게 하려는 의도처럼 느껴졌다. 브람스는 평생 결혼하지 않았고, 스승이자 동지였던 로베르트 슈만의 아내 클라라 슈만을 오랫동안 마음에 품었다. 이루어질 수 없는 사랑이었지만, 그 감정은 그의 음악 속에서 변형되어 남았다. 겉으로 드러내지 못한 열정은 내면의 깊은 울림으로 전환되었고, 그 절제된 감정은 곡마다 다른 형태로 피어났다. 브람스의 작품을 들을 때마다 느껴지는 고요한 긴장은 바로 그 사랑의 흔적처럼 다가온다.

'브람스를 좋아하세요?'라는 글귀는 세대를 지나면서 계속해서 사용되어왔다. 소설로 시작된 그 제목은 영화와 드라마로 재해석되었고, 언제나 사랑과 고독, 그리고 성숙한 체념의 상징으로 남았다. 한국에서도 2020년 방영된 드라마 〈브람스를 좋아하세요?〉를 통해 젊은 세대에게 다시금 회자 되었다. 이 드라마는 음악과 현실, 꿈과 관계 사이의 간극을 섬세하게 그려내며, 브람스라는 이름을 현대적인 감성 속에 다시 불러냈다. 그리고 이번 공연이 이 제목을 택한 이유는, 브람스라는 이름이 지닌 복합적인 정서와 상징을 음악으로 재해석하기 위함이었을 것이다. 문학, 음악, 그리고 대중문화 속에서 '브람스'는 늘 사랑과 인간의 내면을 비추는 거울로 작용해 왔다. 군포프라임필하모닉이 펼친 무대는 그 이름을 통해 관객에게 낯설지 않은 정서적 통로를 제공하는 동시에, 브람스라는 작곡가의 예술적 깊이를 다시금 성찰하게 했다. 이러한 서사가 머릿속을 스치며, 필자는 공연에 앞서 제목만으로도 브람스의 내면과 그의 음악이 전하는

감정을 동시에 떠올릴 수 있었다. 그 감정의 여운이 무대 위에서 울려 퍼질 때, 음악은 브람스가 들려주는 '삶의 이야기'로 변모했다.

그렇다고 브람스를 사랑의 일화 속에만 가둘 수는 없다. 그는 음악사에서 '독일의 3B'로 불리는 대가 중 한 사람이다. 독일의 세 거장은 바로 요한 세바스티안 바흐(Johann Sebastian Bach), 루트비히 판 베토벤(Ludwig van Beethoven), 그리고 요하네스 브람스(Johannes Brahms)이다. 이들은 각각 바로크, 고전, 낭만주의 시대를 대표하며, 서양 음악사에 커다란 업적을 남겼을 뿐 아니라 작곡 기법과 양식 면에서도 유기적으로 연결되어 있다. 바흐와 베토벤을 잇고, 때로는 그들을 넘어선 인물로 평가받는 브람스는 1833년 함부르크에서 태어나 생애 대부분 빈에서 보냈다. 그는 낭만주의의 한가운데서 고전적 형식의 엄격함을 자신만의 언어로 새롭게 단련해 낸 작곡가였다. 바흐에게서 물려받은 대위법과 형식미, 베토벤으로부터 계승한 동기 발전의 논리를 슈베르트와 슈만의 서정성, 그리고 리스트 이후의 색채적 낭만 어법과 결합하여, 구조화된 감정의 미학을 구축했다. 특히 작은 동기가 작품 전체를 가로지르며 형태를 바꾸어 가는 발전적 변주(Developing Variation)는 그의 음악 곳곳에서 살아 움직인다. 화성 진행과 리듬 어법은 촘촘한 그물망처럼 얽혀 있으며, 느리지만 단호하게 의미를 축적한다. 브람스의 음악은 겉으로는 절제되어 있고, 기교의 과시에 인색한 듯 보이지만, 그 내면에는 누구보다 짙은 낭만의 숨결이 흐른다. 그의 작품에는 인간의 내면을 정조준하는 농도 높은 감정선이 깔려있으며, 그 울림은 시간이 흐를수록 더욱 깊은 심연으로 확장된다. 듣는 이에게는 사색의 여운을 남기고, 작곡을 공부하는 이들에게는 여전히 완성도 높은 교본으로 자리한다. 따라서 필자가 느끼는 브람스의 세계는 단 한 번의 청취로 파악될 수 없다. 다시 듣고 또 들으며, 구조의 길을 더듬는 과정에서 비로소 새로운 풍경이 열린다. 치밀한 대위의 그물 위로 선율이 서서히 쌓이고 발전하는 그 흐름을 따라가다 보면, 어느 순간 가슴 깊은 곳에서 뭉클한 감정이 조용히 피어난다. 그의 음악은 때로는 묵묵히 곁을 지키는 동반자처럼, 때로는 인간의 희로애락을 함께 건너는 친구처럼 다가온다. 그래서 브람스는 과거의 작곡가가 아니라, 오늘에도 여전히 우리 곁에 큰 위안을 주는 영원한 예술가로 존재한다.

브람스의 음악이 지닌 시대를 초월한 울림은 이번 공연에서도 여실히 드러났다. 이번 무대의 지휘를 맡은 이는 서진이었다. 그는 베를린 한스 아이슬러 국립음악대학 지휘과를 졸업하고, 2014년부터 2022년까지 과천시립교향악단을 이끌었으며, 현재 계명대학교 음악공연예술대학 관현악과 전임교수로 재직 중이다. 강단 있으면서도 따뜻한 리더십으로 잘 알려진 그는, 강인함과 부드러움이 공존하는 독특한 카리스마를 지닌 지휘자다.

이날의 연주에서도 서진은 특유의 단정하면서도 유연한 지휘로 오케스트라를 완벽히 통제했다. 절제된 몸짓 안에 응축된 에너지가 있었고, 손끝의 미세한 제스처 하나에도 리듬과 호흡이 정돈되었다. 그는 과장된 동작 없이도 오케스트라 전체를 단단히 휘어잡는 집중력을 보여주었으며, 각 악기군의 균형과 다이내믹, 프레이즈 길이와 템포의 미묘한 흐름까지도 정확히 조율하는 완벽주의자였다. 서진의 지휘는 직관적인 강렬함을 보여주기보다, 음악의 흐름을 안쪽에서부터 밀어 올리는 해석에 가까웠다. 불필요한 장식 없이 절도 있고 단정했으며, 그 절제 속에서 오히려 강렬한 긴장이 만들어졌다. 그의 지휘봉 아래에서 다이내믹의 변화, 악기 간의 호흡, 프레이즈의 결이 치밀하게 맞물렸고, 오케스트라의 음들은 하나의 흐름으로 응집되었다. 그 순간, 음악은 마치 실내악처럼 정밀하면서도 교향악처럼 거대하게 울려 퍼졌다.

그는 세밀한 리듬감으로 오케스트라의 에너지를 한 지점으로 모아내며, 음악 전체를 고요하면서도 단단한 집중의 장으로 이끌었다. 절도 있는 동작과 명확한 템포, 그 속에 숨겨진 감성의 세공이 돋보였고, 이러한 긴장과 여유의 균형이 무대를 더 빛냈다. 오케스트라의 음들이 하나의 결로 모이고, 그 결이 다시 공간을 채워 나가는 순간, 객석은 자연스레 숨을 죽였다.

그렇다면, 서진의 지휘 아래에서 군포프라임필하모닉오케스트라는 브람스를 어떻게 해석했을까. 이번 연주의 프로그램은 브람스의 다양하고 복합적인 음악적 성격을 한 무대 안에서 보여주는 구성으로 이루어졌다. 첫 곡은 활기찬 리듬으로 익숙한 〈헝가리 무곡 제1번 g단조(WoO1)〉, 이어 브람스의 젊은 날의 열정과 고뇌가 응축된 〈피아노 협주곡 제1번 d단조(Op. 15)〉, 그리고 마지막은 풍요롭고 서정적인 〈교향곡 제2번 D장조(Op. 73)〉가 연주되었다. 선곡은 군포프라임필하모닉오케스트라의 김홍기 단장이 직접 맡았으며, 그는 '가을' 하면 자연스레 떠오르는 쓸쓸함과 사색의 정서를 음악으로 담고 싶었다고 밝혔다. 브람스의 음악은 이러한 계절감과 정확히 맞닿아 있는데, 선곡과 배치는 정말 탁월했다. 첫 곡으로 대중에게 가장 익숙한 〈헝가리 무곡〉을 구성하여 빠르게 공감을 끌어냈고, 두 번째 곡으로는 무대에서 흔히 접하기 어려운 〈피아노 협주곡 제1번〉을 선택해 프로그램의 신선함을 확보했다. 마지막에는 자주 연주되는 〈교향곡 제1번〉이나 〈제4번〉 대신, 따뜻하고 온화한 성격의 〈교향곡 제2번〉으로 구성하여 연주회의 마지막을 희망과 밝음으로 가득 채웠다. 곡의 분위기는 정열에서 따스함으로 번지며 가을의 명암을 품은 팔레트가 연상되었다.

세 작품을 조금 더 깊이 들여다보면, 각 곡 내부에서 주제와 분위기, 그리고 섹션 간의 유기적인 화합이 이루어지고 있음을 알 수 있다. 브람스의 음악은 하나의 짧은 동기나 리듬, 선율적 단편이 끊임없이 변주되고 발전하면서 곡 전체를 관통한다. 그러나 그 발전은 단순히 반복되거나 확대되는 것이 아니라, 서로 다른 정서적 층위들이 충돌하고 다시 통합되는 과정에서 이루어진다. 이렇게 하나의 음악적 생각이 끝없이 자신을 변형하며 살아 움직이는 방식은, 그 자체로 '내적 생명력'을 지닌 유기체적 형식이라 할 수 있다.

흥미로운 것은, 이러한 유기적 발전 속에서도 언제나 대조적인 성격이 공존한다는 점이다. 차분한 사색과 뜨거운 열정, 고독과 위안, 절제와 폭발이 한 작품 안에서 맞물려 긴장감을 만들어낸다. 브람스의 음악은 표면적인 완벽한 균형보다는, 내적인 조화를 향해 끊임없이 자신을 추동하며 나아가는 과정 그 자체를 보여준다. 그는 파편적인 섹션의 나열이 아니라, 각 부분의 선율과 음형이 대조와 화합을 거듭하며 하나의 유기적 흐름으로 성장해 가는 과정을 음악 속에 구현했다. 이로써 청자는 작품 내에서 음악이 스스로 발전해 나가는 움직임 그 자체를 포착할 수 있다. 그 과정에서 피어나는 울림은 다층적인 음향을 이루며, 인간 존재의 복잡한 내면처럼 깊고 입체적으로 들려와 사색을 자아낸다.

특히 브람스의 작품에서 고전적 질서와 낭만적 격정, 이성적 구조와 감정적 몰입은 새로운 음향을 사한다. 다시 말해 형식적 통제와 정서적 자유가 교차하는 지점에서 브람스만의 작법이 탄생하는 것이다. 거시적으로는 전통적인 형식과 대위법적 구성 원리를 유지하면서도, 그 안에서 리듬의 변형, 불규칙한 악절 분할, 복합적인 헤미올라와 낭만 화성을 통해 전통의 혁신을 추구하고 그 만의 어법을 개척했다. 치밀하게 계획된 구조 속에서 들려오는 획기적인 혁신이 긴장과 조화를 이뤄내며 작품에 내적 에너지와 생명력을 부여하는 것이다.

이러한 특징은 음악이 자신을 사유하고 발전해 가는 하나의 유기적 존재로 작동함을 보여준다. 쇤베르크(Arnold Schoenberg) 역시 브람스를 '진정한 진보주의자'라 부르며, 그의 음악이 '내적 발전(Innere Entwicklung)'을 통해 스스로 변형되고 성장하는 구조를 지닌다고 분석했다. 즉, 브람스에게서 음악의 발전이란 외적인 전개보다도 하나의 아이디어가 내부 논리를 따라 진화하는 과정이었다. 그 결과 브람스의 작품에서는 형식과 질서에 해당하는 정(正)과 혁신적인 낭만 화성 어법인 반(反)이 끊임없이 충돌하며, 이 모든 요소가 마침내 조화로운 통합을 이루며 합(合)으로 수렴한다. 이러한 변증법적 흐름 속에서 그의 음악은 정념과 구조, 이성과 감정이 서로를 비추며 공존한다. 브람스는 정념을 구조 안에 담고, 구조를 통해 정념을 드러내는 법을 알고 있었다. 그래서 그의 음악은 언제나 이성의 언어로 말하지만, 그 어떤 작품보다도 감정에 호소한다. 궁극적으로 필자는 브람스가 이성 안에 감정을, 감정 안에 이성을 공존시키며 두 세계를 하나의 예술로 융합한 작곡가라고 생각한다. 이러한 브람스의 정-반-합의 미학은 세 곡 모두에서 일관되게 드러났으며, 군포프라임필하모닉오케스트라는 그 내적 흐름을 탁월하게 구현해 냈다. 특히 첫 곡은 대조적인 섹션의 대비와 조화가 뚜렷하게 드러나는 작품으로, 브람스 음악의 변증법적 원리가 가장 명확하게 실현된 순간이었다.

〈헝가리 무곡 제1번〉은 집시 음악의 리듬과 선율을 뼈대로 두고 있으며, 1879년에 완성된 헝가리 테마를 기반으로 한 21개의 무용 음악 모음곡 중 하나다. 브람스는 처음에 이 작품을 피아노 포핸즈(4 Hands) 형식으로 작곡했으며, 이후 피아노 독주용 10곡 버전으로 다시 편곡했다. 그는 예술적으로나 재정적으로 헝가리 출신의 프란츠 리스트(Franz Liszt)에게 영향받았고, 리스트의 〈헝가리 랩소디〉에서 사용된 집시풍 선율과 리듬으로부터 영감을 얻었다. 이로써 민속적 리듬의 자유로움과 고전적 형식의 긴장이 어우러진 작품으로, 브람스 특유의 절제된 열정과 조화의 미학을 잘 드러낸다.

음악은 느리고 장중한 라산(Lassan)과 빠르고 화려한 프리스카(Friska)의 두 섹션이 번갈아 등장하는 구성으로 이루어져 있으며, 정적인 서정과 역동적인 리듬, 절제와 격정의 긴장 속에서 대조적 요소가 선명하게 드러난다. 공연의 도입부에서 현악기군은 정열적이면서도 고요한 서정으로 음악의 흐름을 만들어 갔다. 음향의 밀도는 점차 높아졌고, 그 위를 트라이앵글의 조심스러운 울림이 반짝이며 감싸면서 섬세한 긴장감을 더했다. 이어 목관 악기군이 이 선율을 이어받아 하행하는 듯한 흐름으로 전개하며, 보다 뚜렷한 악센트와 아티큘레이션을 통해 현악기와 대비되는 색채를 드러냈다. 군포프라임필하모닉오케스트라는 이 두 흐름의 대비를 확연한 분위기의 차이로 드러내며, 음향적 밀도와 정서의 변증법적 전환으로 표현해냈다. 그 결과 음악은 점차 긴장감을 높이며, 중반부로 향할수록 에너지가 응축되었다. 그런데 현악기의 세분된 리듬이 급격히 빨라지며 잠시 템포가 흔들렸고, 타악기와의 타이밍이 미세하게 어긋나는 순간도 있었지만, 이러한 불안정함이 오히려 즉흥적 생동감과 현장감을 자아냈다. 이후 느려지는 프레이즈로 넘어가며 바이올린군이 활을 길게 써서 음을 펼쳐내자, 음악은 다시 고요한 호흡을 되찾았다. 지휘자 서진은 급격히 변하는 프레이즈마다 호흡과 다이내믹의 결을 세심히 조율하며 전체 구조의 균형을 이끌었다. 특히 엇박과 당김음, 강약의 극적인 대비를 통해 브람스 특유의 춤곡 리듬을 흥겹게 살려냈고, 후반부로 갈수록 오케스트라의 템포와 호흡은 완벽했다. 그중에서도 트라이앵글의 맑은 울림이 곡의 개성을 한층 돋보이게 했으며, 섬세한 편곡과 해석이 그 미세한 음향의 결을 더욱 빛나게 했다. 관객들은 춤곡의 리듬에 맞춰 몸을 들썩였고, 흥얼거림이 객석 곳곳에서 들려왔다. 마지막 강렬한 종지가 울려 퍼지자, 단호한 마무리와 함께 객석에서는 "브라보!"가 터져 나왔다. 첫 곡부터 브람스의 정취가 공연장 전체에 깊게 스며들었고, 그

대조와 화합의 미학이 오케스트라의 음향을 통해 생생히 구현된 순간이었다.

이날 무대의 두 번째 작품은 〈피아노 협주곡 제1번 d단조, 작품 15〉였다. 브람스가 1854년에 착수해 1858년에 완성한 이 작품은, 그 자신이 직접 피아노를 맡아 초연한 곡이기도 하다. 1859년 1월 22일, 독일 하노버의 호프테아터에서 요제프 요아힘(Joseph Joachim)의 지휘로 브람스와 호프카펠레 오케스트라가 초연을 가졌지만, 당시 청중의 반응은 차가웠다. 그러나, 오늘날 이 협주곡은 브람스의 첫 오케스트라 작품이자, 청년기의 예술적 기량을 모두 보여준 작품으로 그 가치가 높이 평가되고 있다. 흥미롭게도 이 협주곡은 애초부터 협주곡으로 구상한 작품이 아니었다. 처음에는 두 대의 피아노를 위한 소나타로 시작되었고, 그 후 교향곡의 스케치로 발전했다가, 여러 번의 구상 변화를 거쳐 교향적 성격의 협주곡으로 완성되었다. 그 때문에 이 곡의 오케스트라 서주는 이례적으로 장대하고, 피아노는 단순한 반주나 장식이 아니라 오케스트라의 한 축을 이루는 독립된 주체로 등장한다. 즉, 브람스는 이 곡에서 피아노와 오케스트라를 대립이 아닌 공존의 관계로 두었고, 이 작품의 피아노 파트는 오케스트라를 압도하기보다 그와 대등한 위치에서 유기적으로 맞물리며, 브람스 특유의 모방과 대화의 기법이 두드러진다. 이는 훗날 그의 모든 협주곡 양식에 결정적인 전범이 된다. 특히 브람스의 당시 생애 배경이 이 작품에 녹여져 있는데, 격정의 구조화, 감정의 소용돌이를 형식과 이성 속으로 승화시킨 작품이다.

브람스는 이 작품을 작곡하던 21세의 청년 시절, 스승이자 정신적 지주였던 로베르트 슈만(Robert Schumann)의 비극적인 소식을 접한다. 슈만이 라인강에 몸을 던진 1854년의 사건은 브람스에게 깊은 충격을 남겼고, 그 심리적 흔적이 곡 전체를 감싸고 있다. 특히 1악장의 비장한 서주와 d단조의 장엄한 울림은 청년 브람스의 내면에 깃든 불안과 격정, 그리고 절제된 슬픔을 드러낸다. 이 시기 브람스는 슈만의 아내이자 자신이 정신적으로 의지했던 클라라 슈만(Clara Schumann)에게 편지를 보내며 작품의 진행 상황을 전했다. 그는 “제가 밤에 어떤 꿈을 꾸는지 상상해 보십시오. 제1악장 스케르초도, 피날레도 무척 어렵습니다. 저는 아주 의욕이 넘치고 있습니다.”라고 썼다. 그러나 1856년 여름, 슈만의 죽음 이후 작곡은 잠시 중단되었고, 그해 겨울 브람스는 다시 클라라에게 편지를 보낸다. “며칠 동안 저는 협주곡의 제1악장을 스케치했습니다. 그리고 지금은 당신의 아름다운 초상화를 그리고 있는데, 그것은 2악장, 아다지오가 될 것입니다.” 그렇게 완성된 2악장 아다지오에는 ‘주의 이름으로 오는 자에게 축복이 있으라’라는 문구가 악보에 적혀 있었는데, 이는 슈만에 대한 애도의 기도이자, 클라라에 대한 위로로 해석된다. 이후 브람스는 이 문구를 삭제했지만, 그 정서적 흔적은 음악 속에 여전히 남아 있다.

이 협주곡은 청년기의 브람스가 격정과 이성, 감정과 구조의 변증법을 스스로 실험한 작품이다. 고전적 형식을 견지하면서도, 그 내부에는 낭만적 정열과 인간적 고뇌가 치밀하게 새겨져 있다. 1악장에서는 거대한 오케스트라 서주와 절제된 슬픔의 긴장, 2악장에서는 클라라를 향한 숭고한 애정과 내면의 평화, 3악장에서는 젊은 예술가의 의지와 생의 열정이 차례로 펼쳐진다. 격렬한 섹션의 대비로 인해 때로는 과잉된 열정이 느껴지기도 하지만, 그 안에는 패기와 불안, 그리고 예술로 자기 존재를 증명하려는 젊은 브람스의 초상이 고스란히 담겨 있다.

이번 무대에서는 피아니스트 한상일이 협연자로 나섰다. 그는 세계 무대 콩쿠르 입상 경력과 함께, 아시아 퍼시픽 피아니스트 협회(PAPA) 회장을 맡고 있으며, 베토벤 소나타 전곡 음반 발매뿐 아니라, 2023년에는 뉴에이지 작곡 앨범까지 발표한 폭넓은 활동을 이어가고 있는 연주자다. 그의 연주는 단단한

타건 위에 섬세한 감정의 결이 공존하는 것으로 정평이 나 있으며, 이날 역시 브람스의 음악이 지닌 이성적 긴장과 정서적 울림의 균형을 어떻게 풀어낼지 큰 기대를 모았다.

1악장은 장엄하게 펼쳐지는 마에스토소(Maestoso) 악장으로, 초반부터 청년 브람스의 에너지가 강렬하게 드러났다. 팀파니가 아우성치듯 돌진하며 서주의 문을 열자, 금관이 그 뒤를 받쳐 웅장한 화음을 쌓았다. 어둡고 단호한 d단조의 색채가 공연장을 가득 메웠고, 팀파니의 무겁고 단호한 울림 위로 금관이 장엄한 서막을 제시했다. 이어 바이올린이 절도 있으면서도 묵직한 음향으로 주제 선율을 반복하며 긴장감을 끌어올렸다. 바이올린과 첼로가 저음에서 부드럽고도 비장한 선율을 주고받았고, 오케스트라는 활을 길게 눌러 짙고 밀도 있는 음향을 만들어냈다.

이후 음악은 잠시 잦아들었다가, 바이올린의 서정적인 선율로 이어졌다. 이를 오보에가 다시 받아 부드럽고 또렷한 음색으로 노래하듯 연주했는데, 특히 그 구슬픈 울림이 인상적이었다. 관현악은 점차 고조되며 다시 주제를 우렁차게 제시했고, 도입부의 조심스러운 긴장감은 이제 자신감으로 변해 풍성한 음향을 자아냈다. 제1바이올린은 활을 크게 쓰며 주제를 한층 명확하게 표현했고, 지휘자 서진은 몸 전체로 그 에너지를 받아내며 음향의 스케일을 확장하였다. 곧 장조로 전환된 듯 밝은 부점 리듬이 등장했고, 음악이 잠시 잦아든 뒤 드디어 피아노가 문을 열었다.

관현악에서 이미 제시되었던 주제 선율이 이번에는 피아노의 단호한 터치로 다시 등장했다. 음향의 크기는 다르지만, 긴장감은 오히려 더욱 짙었다. 피아니스트 한상일의 타건은 놀라울 만큼 정확했다. 3도 화음의 타건은 절도 있고 균형감 있게 구사되었으며, 동형진행이 이어질수록 다이내믹은 점차 고조되었다. 아르페지오가 폭발하듯 펼쳐질 때 관현악이 합세했고, 트릴로 변주된 주제가 피아노와 유기적으로 교차하며 음악은 한층 풍성해졌다.

다만 팀파니가 낮게 깔린 구간에서 섹션이 전환될 때 다소 에너지가 꺼지는 느낌이 있었고, 특히 관악기가 충분히 부각되지 않아 균형감이 떨어졌다. 긴장감이 축적되어야 할 지점에서 약간 풀리는 인상이었고, 몇몇 구간에서는 악기군 간의 타이밍이 미세하게 어긋났다. 호른은 연주의 난이도를 고려하면 훌륭했으나 간헐적인 불안정한 음정이 전체 음색의 균형을 흔들었다. 반면 바이올린은 활을 깊게 눌러 큰 음색을 확보했으나, 관악기의 뒷받침이 부족해 대비감이 약했다. 금관은 트럼펫과 트롬본의 마무리 처리에서 명확한 끝맺음이 부족해, 약간의 바람 빠진 소리가 들렸던 점이 테크닉적 완성도를 떨어뜨렸다.

다시 등장한 피아노 솔로는 조심스럽고 부드럽게 시작되었다. 어두운 단조 화음이 아르페지오로 펼쳐지며 여리고 긴장감 있는 흐름을 형성했다. 피아노는 감정을 절제하며 안정적인 리듬을 유지했고, 관악기가 이를 받쳐 반주와 대선율을 만들어냈다. 그러나 이 구간에서 관악기가 충분히 드러나지 않아 다소 평면적인 느낌을 주었다. 피아노와 동등한 파트너로서 더욱 표현력 있게 나왔다면 하는 바람이 들었다.

이후 제2주제는 장조로 전환되며, 4도 상행의 선율이 특징적으로 나타나 낭만적이고 고양된 정서를 형성했고, 피아노는 이를 섬세한 감정으로 구현했다. 한상일 피아니스트는 장화음의 밝음, 단화음과 감화음의 어두움을 미묘하게 구분하며 색채적 대비를 세밀하게 표현하며 그만의 음악성을 표출했다. 극적인 프레이즈의 고조는 오롯이 피아노 혼자서 만들어냈고, 장조의 화음선은 단호하면서도 애수 어린

정서로 울려 퍼졌다. 윗성부는 명확했고, 왼손은 과도하게 무겁지 않아 선율의 유기적 흐름이 자연스러웠다.

이어 목관이 피아노의 선율을 이어받아 서정적인 노래를 들려주었다. 오보에는 제2주제 선율을 아름답게 이끌었으나, 관악기끼리의 호흡이 충분히 맞지 않는 점이 눈에 띄었다. 클라리넷과 플루트의 부정확한 음정과 미세한 바람 소리, 그리고 약간 느려진 템포가 긴장을 흐트러뜨렸다.

이후 현악기가 주제를 다시 받아 연주했고, 피아노는 넓은 음역대를 오가며 아르페지오로 주도권을 되찾았다. 반복되는 3도 화음 속에서 피아노는 윗성부를 또렷하게 내며 주제를 확장했고, 이를 호른이 이어받았다. 그러나 호른이 고음으로 연주되는 구간에서 살짝 음정이 불안정해지는 순간이 있어 아쉬움을 남겼다. 부드러운 분위기가 흐르는 와중에 따뜻하고 공명이 가득한 소리를 담당하는 호른의 불안정한 음정은 전체적인 효과를 다소 저해했다.

다시 한번 반복되는 호른의 주제가 피아노의 우수에 가득 찬 대선율에 맞춰 흘러나왔는데, 피아노의 감정 표현은 애처롭고 절절했으나, 호른은 상대적으로 표현력이 부족하게 느껴졌다. 이어 오보에가 긴 음가를 통해 앞 주제 선율을 마무리하며 다음 피아노의 정열적인 섹션으로 이어지는 경과구를 연주했는데, 소리가 가득하고 호흡 조절도 좋아 오보에의 독보적인 기량을 보여주었다.

이어서 폭발적인 피아노의 아르페지오가 흘렀고, 오케스트라에서 주제를 한번 연주한 후 피아노와 서로 주제를 주고받았다. 특히 피아노의 저음과 고음의 음역대를 오가면서 힘차게 끌어나가는 에너지가 매우 좋았다. 섹션이 전환되어 피아노가 더욱 강렬한 단조의 화음을 아르페지오로 연주했고, 이 패시지는 다시 장조로 연주되었다. 피아노는 클라리넷과 함께 주제를 짧게 모방하며 재현부의 도입으로 이끌었고, 제1주제가 다시 울려 퍼졌다. 이때 팀파니가 긴장감을 몰아붙이고, 피아노와 오케스트라가 도입부와 동일하게 제1주제를 번갈아 노래했다. 이때 피아노가 전체 음향을 이끄는 전경, 그리고 오케스트라는 중경을 담당하는 듯하면서 음향이 홀에 원근법으로 어우러져 입체감이 돋보였다. 주제는 한 번 더 목관 악기가 담당했고, 서정적인 느낌이 환희의 순간을 자아냈다. 음악은 점차 고조되었다.

이를 받은 피아노가 다시 아름다운 선율을 넓게 풀면서 등장했고, 호른이 피아노의 따스한 분위기를 뒷받침했다. 호른이 주선율을 담당할 때, 첫 음이 약간 뭉개지는 순간이 있었으나, 피아노의 부드러운 소리와는 잘 어우러졌다. 다만 호른이 피아노만큼의 표현력과 우수에 찬 감정을 충분히 전달하지 못한 점은 연주의 완성도를 떨어뜨리는 요소였다.

마지막으로 오케스트라의 투티(tutti)가 이어졌고, 강한 오케스트라의 음향 사이로 연주되는 피아노의 격렬한 패시지가 인상적이었다. 다만 오케스트라의 음향이 너무 커서 피아노가 제대로 들리지 않는 순간이 있어 균형의 문제가 드러났지만, 전체 악기군이 마지막 종지를 향해 달리고 몰아치며, 환희의 순간으로 점차 이끌어가는 구성이 인상적이었다. 그러나 너무 급격하게 빨라지면서 살짝 템포의 중심을 잃기도 했다.

그럼에도 폭발적인 음향이 이어져 가다가, 종결 구간에 이르러 주제가 마지막으로 홀 전체에 울려 퍼졌을 때 모든 악기군과 피아노의 기법은 그 어느 때보다 영글었다. 팀파니가 여운 가득하게 마지막을 장식했고, 폭발적으로 떠받치면서 무겁고 진지하게 음악이 마무리되었다. 마지막 패시지에서 첼로와 더블베이스의 반주가 그 무거운 역할을 굉장히 잘 해냈다.

이 1악장은 관현악과 피아노가 두 개의 얼굴을 번갈아 보여주는 구조를 가졌다. 때로는 격렬하게, 때로는 애틋하게, 마치 브람스의 복잡한 내면세계를 전하는 듯했다. 오케스트라는 전반적으로 피아노와 잘 대화하며, 세 가지 역할을 소화해 냈다. 피아노와 함께 주선율을 연주하는 전경, 대선율을 연주하며 전체 구조의 안정감과 깊이를 더하는 중경, 그리고 화음과 전체 분위기를 뒷받침하는 배경이라는 층위를 잘 표현했고, 각 악기군의 매력을 드러내며 피아노와 호흡을 맞추어 전체적인 음향 균형을 잘 조율했다. 그러나 목관악기 파트만 연주될 때나 호른이 주선율을 맡는 부분과 같이 세부 악기가 주목받아야 할 때, 더 깊은 감정과 표현력을 보여주지 못한 점은 전체적인 완성도를 다소 반감시켰다. 한상일 피아니스트는 절제되고 깔끔한 연주로 지휘자와 호흡이 잘 맞았고, 청년 브람스의 패기를 지나친 감정 과잉 없이 거대하고 폭발적으로 잘 표현해 전체적으로 만족스러운 연주를 들려주었다.

1악장의 엄격한 분위기가 여운이 채 가시기도 전에, 완전히 대비되는 정서의 2악장이 펼쳐졌다. 조성 또한 d단조에서 같은 으뜸음조인 D장조로 전환되어, 단조와 장조의 선명한 대비가 관객의 귀를 사로잡았다. 아다지오(Adagio)로 연주되는 이 악장은 조용하고 우아한 기품을 간직한 채, 깊은 숲속의 정적과도 같은 분위기로 시작되었다.

이 악장에는 작곡가의 개인적인 감정이 깊이 배어 있다. 브람스가 클라라 슈만에게 보낸 편지에서 '당신의 아름다운 초상'이라 표현했던 2악장은, 로베르트 슈만을 잃은 클라라를 향한 위로와 브람스 자신의 애틋한 마음이 겹친 음악적 고백과도 같다. 현악기들이 잔잔하게 물결치는 가운데 목관악기의 활약이 특히 두드러졌고, 피아노는 슬픔을 머금은 채 애잔한 선율을 그려냈는데, 피아니스트 한상일은 이러한 감정을 완벽히 표현했다.

첫 음을 연주한 것은 바순이었다. 우수에 가득 찬 바순의 묵직한 울림이 제1주제를 품위 있게 노래했고, 현악기군은 이를 따스하게 뒷받침하며 깊은 저음의 매력적인 음색을 완성했다. 특히 인상적이었던 것은 주제가 각 악기군에서 스트레토(stretto) 기법으로 서로 얽히며 등장하는 방식이었다. 이때 오케스트라는 각 악기군의 음향이 적절한 균형을 이루며 등장할 수 있도록 표현력을 섬세하게 조절하는 모습을 보였다.

바순에 이어 오보에가 솔로로 주제를 맡았는데, 그 풍부한 표현력이 특히 빛났다. 바순의 깊은 저음과는 대조적인 오보에의 고음이 주제를 한층 더 각인시키는 효과를 만들어냈다. 이어 바이올린이 주제를 받아 연주하며 또 하나의 음향 층을 형성했다. 각 층위가 입체적으로 잘 구성되었고, 내성부가 명확히 들리며 전체 음역대가 균형적으로 어우러진 것이 돋보였다.

그리고 사색에 잠긴 듯, 깊은 생각에 빠진 듯 피아노가 등장했다. 순간 음악의 색채가 변화했고, 마치 다른 인물이 무대에 등장한 듯, 전혀 다른 역할을 맡은 듯한 새로운 분위기가 감돌았다. 이는 마치 브람스가 클라라를 바라보는 시선이 음악으로 표현된 듯했다. 이때 제1주제를 호른이 조용히 연주하며 배경을 채웠고, 현악기가 그림자처럼 프레이즈를 마무리하며 완벽한 배경을 완성했다.

피아노 선율은 내성부를 깊게 표현하면서도 상성부는 점차 상행하는 구조를 취했는데, 피아니스트 한상일은 내성과 외성의 구분을 명료하게 처리했다. 특히 브람스 특유의 반복 구조를 잘 살려내어, 단순히 되풀이되는 동형진행이 아니라 단계별로 감정의 농도를 달리하는 표현이 인상적이었다. 이는 마치 브람스가 클라라에게 하고 싶었던 말을 조심스럽게, 그러나 점점 더 깊은 감정을 담아 전하는 듯했다.

곧 음악은 B섹션으로 넘어가, 한층 더 여린 제2주제가 피아노에서 피어났다. 섬세하고, 여리고, 조심스럽게, 마치 옥구슬이 굴러가듯 맑은 터치로 연주되었다. 왼손은 점차 음역대를 넓혀가며 감정을 조금씩 고조시켰고, 구슬픈 단조 구간이 이어졌다. 클라리넷이 이 선율을 받아 더욱 깊이 있게 노래했고, 오케스트라는 상행 도약 선율을 넓게 펼치며 감정의 심연을 더 깊이 파고들었다.

이후 주제는 다시 한번 오보에로, 그리고 클라리넷과 바순의 이중주에 차례로 건네졌다. 그리고 오케스트라 투티가 힘있게 제1주제를 연주하며, A'로 이어지는 재현부가 시작되었다. 마지막 섹션에서 음악은 다시 D장조의 따스함으로 돌아왔고, 관현악이 제1주제를 장엄하게 펼쳐냈다. 피아노는 곧 아르페지오로 관현악에 대응하듯 화려하게 빛났다가, 짧은 카덴차 후에 다시 주제가 회귀하며 악장은 조용히, 그러나 깊은 울림을 남기며 끝을 맺었다.

현악기군의 앙상블은 놀라울 정도로 정교했다. 특히 매우 여리게 연주하는 구간에서도 마치 한 줄에서 나오는 소리처럼 바이올린 파트 전체가 한마음으로 완벽하게 호흡했다. 피아니스트 한상일의 연주는 상성부를 투명한 유리구슬처럼 맑게 처리하는 터치가 인상적이었고, 템포 루바토의 유연한 구사도 브람스의 서정성을 한층 돋보이게 했다. 특히 고뇌에 찬 신비로운 제2주제 연주는 깊은 인상을 남겼다.

피아노가 슬픔을 가득 담아 표현할 때, 이를 달래듯 클라리넷 듀엣이 한 쌍의 새처럼 부드럽게 화답했다. 공명이 풍부하고 긴 음가의 음색은 마치 따스한 위로의 손길 같았다. 같은 선율을 오보에가 한 번 더 반복하며 목관악기 연주자들의 탁월한 기량을 유감없이 보여주었다.

1악장의 거대한 폭풍우가 지나간 자리를, 따뜻하면서도 어딘가 쓸쓸한 목관악기의 음색이 채워나갔다. 이는 마치 슈만의 죽음 이후 클라라를 위로하는 브람스의 마음처럼 느껴졌다. 이 과정에서 목관과 오보에의 역할이 특별히 중요했는데, 우수에 가득 찬 선율로 2악장 특유의 사색적 분위기를 더욱 깊이 있게 표현했다. 피아노는 작은 소리로 투명하게 이어받아 연주했고, 베이스 음역은 점차 사라지면서도 두터운 질감을 유지하며 음향의 균형을 절묘하게 조절했다. 특히 피아노가 주제를 사라지듯 천천히, 맑고 깨끗하게 표현하는 모습은 마치 옅은 수채화가 물에 번지듯 아련했다.

기나긴 트릴 이후 바순과 현이 이어받으며 종지 구간이 우아하게 연장되었다. 이 매우 여린 구간에서 바순의 소리가 다소 약해서 아쉬움을 남겼지만, 플루트가 옥타브 위에서 제1주제를 다시 한번 환기하며 음향이 사방으로 확대되는 효과를 만들었다. 마지막 순간, 각 악기군이 평등하게 소리를 낮게 깔고, 저마다의 음색을 우아하게 하며 2악장은 마치 안개처럼 조용히 사라졌다.

2악장은 브람스가 슈만의 죽음을 애도하고 클라라 슈만을 위로하는 듯한, 정말 아름답고 숨 막히게 찬란한 빛을 마주하는 듯한 음악이었다. 긴 음가와 느린 리듬, 그리고 그 선율들이 중첩되며 점차 층을 쌓아가는 구조가 특징적이었다. 오케스트라는 이러한 특성을 완벽히 살려냈고, 특히 피아니스트의 투명한 윗소리와 자유로운 템포 루바토는 브람스의 짙은 서정성을 충실히 구현해 냈다. 마치 말로 다 표현할 수 없는 사랑과 위로의 메시지를 음악으로 전하는 듯한 이 악장은, 그 여운이 오래도록 남아 관객들의 마음을 어루만졌다.

2악장의 찬란함이 잔향으로 남아있는 가운데, 3악장은 휴지 없이 아타카(attacca)로 시작되었다. 론도 형식의 이 마지막 악장은 알레그로 논 트로포(Allegro non troppo), '빠르지만 지나치지 않게'라는

지시어가 말해주듯 주제는 절제되면서도 강렬한 속도감으로 펼쳐졌다.

피아노가 dm의 당차게 상승하는 선율로 악장을 열었고, 관현악은 대위적 구조로 이를 뒷받침하며 빠른 템포의 여정을 시작했다. 특히 이 악장에서는 1악장에서 이미 제시되었던 4도 상행 요소가 곳곳에서 정교하게 재현되어, 전체 협주곡의 유기적 구성과 브람스의 치밀한 구조적 설계를 감탄하게 했다. 화려하면서도 기교적인 피아노 패시지들은 브람스 자신이 당대의 뛰어난 피아니스트였음을 증명하는 음악적 증거와도 같았다.

피아니스트 한상일은 날렵한 스타카토가 돋보이는 3악장의 주제 선율을 정확하고 활력 넘치게 연주했고, 빠른 패시지의 음 하나하나를 옥구슬처럼 또렷하게 표현하며 그의 기량을 보여주었다. 그의 터치는 기술적으로 완벽했으나, 그럼에도 다소 진부한 도입부가 아쉬웠다. 브람스의 정열적인 면모를 좀 더 과감하게 드러내는 모험을 시도했으면 어떨까 하는 생각이 들었다. 특히 왼손 멜로디가 오른손을 충분히 뒷받침하지 못하는 순간들이 엿보였고, 이로 인해 음악의 방향성이 때때로 흐려지기도 했다. 도입부에서는 브람스가 이 악장에 담아낸 내면의 불꽃을 충분히 표현하기엔 다소 제한적이라고 느껴졌다.

관현악이 이 주제를 이어받아 연주할 때, 현악기군의 강렬한 시작은 귀를 사로잡았으나 이 또한 더 폭발적인 에너지가 필요했다. 현악기의 아티큘레이션은 정확했지만, 필요한 음향적 깊이를 완전하게 확보하지 못한 느낌이었다. 1, 2악장의 긴 서사를 거쳐 3악장에서 마침내 펼쳐져야 할 날렵하고 강렬한 스타카토에서, 모든 숨을 한꺼번에 내뿜는 듯한 절정의 순간이 다소 부족하게 느껴졌다.

주제의 반복 이후, 피아노는 F장조로 전환하여 제1주제를 풍부한 감수성으로 표현했다. 이 주제는 기존의 4도 상행에서 더 발전된 6도 상행으로 시작되었다. 넓은 도약의 선율은 드넓은 언덕을 연상시켰고, 계속 상행하는 선율선은 마치 끝없는 언덕을 차례로 넘어가는 듯한 여정의 느낌을 선사했다. 에피소드 구간을 지나 다시 d단조로 돌아와 주제가 재현될 때는 론도 형식의 리프레인 부분이 명확하게 드러났다. 피아노에서 선행되었던 주제가 오케스트라에 의해 다시 모방되었고, 이번에는 도입부보다 더 정열적인 연주가 필자의 마음을 사로잡았다.

다음 섹션으로 넘어가면서 제2주제는 B♭장조에서 카논 형식의 푸가토로 등장했다. 피아노의 투명한 음색으로 경과구가 연주된 후, 같은 으뜸음조인 b♭단조의 푸가토가 펼쳐졌다. 여기서 바이올린이 여린 소리로 주제를 먼저 제시했는데, 살타토(saltato) 주법이 신선한 활력을 더했다. 현악기 주자들의 활 사용이 정교했고, 특히 제1바이올린 파트의 정확한 리듬 감각과 섬세한 다이내믹 조절이 주제의 성격을 뚜렷하게 부각했다. 첼로 파트가 같은 주제를 한 번 더 여리게 이어받았고, 이때 깊은 저음 울림에서도 주제 선율의 윤곽이 선명하게 유지되며 신비한 느낌을 자아냈다. 바이올린, 플루트, 바순, 클라리넷, 오보에가 차례로 주제를 모방하며 정교한 대위 기법을 완성했는데, 이 과정에서 각 악기군 간의 음색이 조화를 이루고, 음량 조절도 완벽하게 구사하며 다층적인 음향을 느낄 수 있었다.

푸가토의 종결 후에는 피아노가 주요 주제를 변형하여 짧게 제시했고, 이때 선율은 한층 더 장식적으로 발전되어 화려한 패시지를 선보였다. 브람스만의 특징이 잘 드러나는 변형 기법으로, 반복 속에서도 대조적 요소를 활용해 계속해서 새로운 음악적 장면을 만들어냈다. 피아노는 반복되는 패시지를 섬세한 다이내믹과 터치의 차이로 변주하며, 그 미세한 대비가 음악의 서사를 한층 깊고 지속적인 감정의

흐름으로 확장했다.

곧 피아노는 전 음역대를 아우르는 화려한 카덴차로 관객을 사로잡았다. 한상일 피아니스트의 연주는 이 부분에서 가장 빛을 발했다. 그의 양손은 넓은 음역대를 자유롭게 넘나들었고, 복잡한 패시지를 놀라운 명료함으로 처리했다. 카덴차의 첫 부분에서는 기교적 측면에 치중했지만, 중반부터는 점차 음악적 표현력이 살아나며 긴 여정을 담담하게 정리하듯 서정적인 면모를 드러냈다. 불꽃 같은 패시지 이후에는 템포 루바토를 효과적으로 활용해 잠시 고요함을 찾아 분위기의 변화를 주었고, 다음 패시지에 대한 기대감을 불러 일으켰다. 다만 카덴차의 클라이맥스 부분에서는 더 과감한 다이내믹 대비와 극적인 표현이 조금 아쉬웠으나, 전체적인 구조 파악과 흐름의 조절은 매우 설득력 있게 전개되었다.

D장조로 전조 되면서 이 협주곡 전체를 관통했던 4도 상행 주제가 다시 한번 호른에서 울려 퍼졌고, 이는 부드러운 분위기를 극대화했다. 앞선 악장들과 마찬가지로 호른에서 더욱 풍부한 배음과 울림을 기대했으나 그 기대에는 약간 못 미쳤다. 호른 연주자의 음색은 따뜻했지만, 브람스 특유의 중후한 울림이 충분히 표현되지 않았고, 고음부에서의 불안정한 음정은 금관 특유의 웅장함을 약화했다. 또한, 프레이즈의 시작과 종결부에서 미세한 호흡 조절의 부족이 느껴졌으며, 이로 인해 선율의 자연스러운 흐름이 간혹 단절되는 순간이 있었다. 이는 호른의 기술적 난이도를 고려하더라도 아쉬운 부분으로, 이 중요한 섹션에서의 표현력이 다소 제한적으로 느껴졌다. 그럼에도 종결부 근처에서 호른이 나른한 소리로 전체 음향에 풍성함을 더해주는 순간들은 브람스 특유의 따스한 색채감을 잘 살려냈다.

이어서 코다로 진입하며 모든 여정이 정리되는 듯한 순간이 펼쳐졌다. 오보에가 4도 상행 주제를 장조로 노래하자, 특유의 맑고 단단한 음색이 연주회장을 가득 채웠다. 이어진 솔로에서는 한층 더 투명하고 반짝이는 선율이 빛을 발하며, 곡 전체에 생기를 불어넣었다. 이를 마치 새들의 지저귐처럼 클라리넷과 플루트가 받아 연주했고, 이어 바순이 저음역대를 뒷받침했다. 여기서 바순의 소리가 다소 느슨하게 느껴지면서 아쉬움이 있었다. 금관악기군이 제2주제를 차례로 모방한 후, 피아노는 하행하는 선율을 트릴로 장식하며 잠시 템포가 느려지는 듯했으나, 곧 다시 상행하며 씩씩하게 종결부를 향해 나아갔다. 이 부분에서 한상일 피아니스트의 트릴 처리는 매우 정교했으며, 템포 변화의 미묘한 조절을 통해 이후 등장할 종결부의 힘찬 종지를 예견했다.

여러 번의 짧은 전조와 동형진행을 거쳐, 마침내 피아노는 마지막 힘을 쏟아붓는 듯한 화려한 카덴차를 선보였다. 이 부분에서 한상일 피아니스트는 마지막 남은 체력까지 총동원하여 주제를 힘차게 연주했다. 그의 터치는 파워풀하면서도 윤곽이 뚜렷했고, 비르투오소적 기교를 보여주었다. 다만 후반부에서 피아니스트의 화음 연타는 힘이 넘쳤으나, 유니즌으로 연주하는 빠른 패시지에서 저음 성부의 소리가 뭉개지는 순간이 있어 안타까움을 자아냈다.

종결부로 이어지며 마지막 투티에서 오케스트라는 제1주제를 강렬하게 재진술했는데, 현과 관의 앙상블이 한층 견고해지고 통일성을 갖춘 모습이었다. 피아노의 선율을 메아리처럼 계속해서 받아 응답하는 모습은 협주곡의 본질인 '대화'를 완벽하게 구현해낸 순간이었다. 첼로와 콘트라베이스의 단단한 저음부가 오케스트라의 마지막 화음에 깊이를 더했고, 팀파니의 힘찬 두드림이 전체 음향에 힘을 실어주었다. 지휘자와 오케스트라, 그리고 피아노가 한 호흡으로 종지를 향해 달려갔고, 음악은 단숨에 결말을 맺았다. 작품은 환희로 빛나는 D장조로 마무리되며, 모든 음이 서로를 감싸안듯 찬란하게

사라졌다. 그 순간, 피아노 협주곡 1번의 긴 여정은 마치 행복한 미래를 향한 도약과 희망의 메시지로 승화되는 듯한 깊은 감동을 남겼다.

한 시간에 육박하는 장시간 동안 다채로운 서사를 완성해야 하는 피아니스트의 역할은 체력적으로도 엄청난 도전이었을 것이다. 한상일 피아니스트는 끝까지 온 힘을 다해 폭발적인 에너지를 쏟았다. 그의 연주는 기술적으로 정밀했고 특히 3악장의 스타카토와 빠른 패시지 처리에서 탁월한 컨트롤을 보여주었다. 다만 1악장의 장대한 서사와 2악장의 깊은 서정성에서는 다소 절제된 표현이 때때로 안타까움을 느끼게 했다. 후반부로 갈수록 체력이 다소 저하되는 모습이 보였는데, 이는 특히 3악장의 빠른 템포 구간에서 음형의 선명도가 약간 흐려지는 순간들로 나타났다. 그럼에도 브람스의 정열을 끝까지 유지하려는 의지가 돋보였으며, 특히 마지막 카덴차에서는 여전히 견고한 테크닉으로 작품의 대미를 장식했다. 이에 관객들은 기립 박수와 뜨거운 환호로 화답했다.

이번 연주에서 군포프라임필하모닉오케스트라는 유사한 주제가 전 악장을 관통하면서도 끊임없이 변형과 발전을 거듭해 나가는 발전적 주제기법을 탁월하게 구현해내면서 깊은 감정선도 미묘하게 포착해냈다. 현악기군의 열정적이면서도 날카로운 음색은 브람스 음악의 절제된 슬픔과 내면의 긴장을 효과적으로 드러냈으며, 특히 2악장에서 보여준 뜨거운 서정성은 애수 어린 정서를 풍부하게 표현했다. 목관 파트 또한 전체 음향 속에서 균형을 이루며 부드럽게 어우러졌지만, 주제 선율이 도드라져야 할 순간에는 미세한 음정 불안과 다소 부족한 표현력이 아쉬움을 남겼다. 그럼에도 전체적으로 오케스트라는 안정감 있는 음향의 밀도와 세련된 다이내믹 조절을 유지하며, 브람스의 감정 세계를 진솔하게 전달했다. 금관과 목관의 앙상블에서는 약간의 아쉬움이 있었다. 호른의 배음이 충분히 풍성하지 못해 브람스가 의도한 중후한 화성 구조가 완전하게 구현되지는 않았다. 그럼에도 전체적인 호흡은 작품의 구조적 긴장과 해소를 충분히 감당할 만큼의 집중력을 보여주었다.

지휘자 서진은 브람스의 구조적 틀과 미학적 본질을 깊이 이해하고 있었다. 그는 각 악장의 성격을 명확히 구분하면서도, 세 악장이 하나의 서사로 유기적으로 이어지도록 전체적인 호흡을 치밀하게 설계했다. 1악장에서는 비극적이고 장대한 긴장감이, 2악장에서는 경건함 속에 인간적인 따스함이 스며 있었고, 3악장에서는 젊은 에너지와 의지의 힘이 확실히 드러났다. 특히 그는 과장된 제스처 없이 절도 있는 지휘로 다소 격해질 수 있는 패시지를 정밀하게 통제했고, 섬세한 리듬감으로 각 악기군의 에너지를 한 지점으로 모아냈다. 다만 다이내믹의 극적인 대비나 템포 변화의 측면에서는 조금 더 유연한 해석이 더해졌다면 음악의 입체감이 한층 도드라졌을 것이다. 그럼에도 그의 지휘는 브람스의 복합적인 정서를 담담하면서도 진솔하게 풀어냈고, 브람스 음악이 지닌 내적 통일성과 유기적 발전 과정을 투명하게 보여주었다. 이 과정에서 음악적 요소의 대조와 화합이 공존하며, 환희와 애수, 위로와 희망 같은 복합적인 감정들이 하나의 응집된 서사로 전달되었다. 그 결과, 브람스의 정–반–합의 변증법적 미학이 청각적으로 완벽히 구현되었고, 음악은 대립을 넘어 조화를 이루는 초월적 경험을 선사했다. 《피아노 협주곡 제1번》의 연주가 마무리된 후에도 무대 위에는 이성과 감성이 절묘하게 균형을 이룬 브람스 특유의 지적인 정열의 온기가 여전히 맴돌고 있었다.

뜨거운 박수갈채에 응답하여, 한상일 피아니스트는 앵콜로 브람스의 〈간주곡 A장조, Op. 118, No. 2〉를 선택했다. 대규모 협주곡의 장대한 여정이 끝난 뒤 이어진 이 짧은 소품은 마치 긴 대화의 끝에서 조용히

건네는 진심 어린 고백처럼 관객의 마음을 사로잡았다. 그의 연주는 인생의 희로애락을 애절하게 노래하듯, 서정적 농도를 섬세하게 드러냈다. 아름다운 고음 선율은 템포 루바토를 통해 자유롭게 표현되면서도 한 음 한 음에 숨결이 실린 듯 또렷한 윤곽선이 드러났다. 특히 피아니스트의 표정과 제스처가 음악의 흐름과 일체를 이루며, 그가 작품 속 정서에 완전히 몰입하고 있음을 보여주었다. 특히 타건의 세밀한 강약 조절이 인상적이었다. 동일한 음형에서도 미묘한 다이내믹 차이를 만들어내며, 풍부한 표현의 층위를 형성했다. 대위적 텍스처에서는 양손의 독립성과 균형감이 두드러졌고, 그는 각 성부의 고유한 음색을 명확히 살려냈다. 덕분에 다성적 구조가 투명하게 드러나면서도, 각 선율이 개별적인 성격을 유지할 수 있었다. 내성부의 섬세한 움직임까지도 선명하게 드러내는 세밀한 컨트롤이 돋보였다.

악곡의 주선율은 때로는 애수를 띠다가도 이내 따스한 빛으로 번지며, 다양한 정서를 내비쳤다. 한상일 피아니스트는 화성의 흐름에 따라 터치와 음색을 유연하게 조절했고, 장조에서 단조로, 긴장에서 해소로 전환될 때마다 미묘한 색채 변화를 통해 곡의 감정선을 세밀하게 조율했다. 그의 연주 속에서 선율은 끊임없이 형태를 바꾸며 새로운 표정을 드러냈고, 프레이즈의 길이와 시간의 흐름을 자유롭게 다루며 현실의 시간을 초월한 음악 고유의 시간성을 구현했다. 이처럼 대조와 조화가 교차하는 과정에서 브람스 음악의 본질, 즉 새로움을 낳는 변증법적 미학이 생생히 드러났다. 그 순간, 독일 낭만주의 미학가 바켄로더가 말한 "음악은 천사의 언어이며, 언어를 초월한다"라는 문장이 현실 속에서 실감났다. 앙코르 작품은 앞서 연주된 협주곡과 내적으로 맞닿은 대화이자, 브람스 예술 세계의 또 다른 단면으로 다가왔다. 장대한 서사의 끝에서 울려 퍼진, 고요하고 따스한 음색은 브람스 음악이 지닌 인간적인 온기와 사색의 깊이를 다시금 일깨워주었다. 더불어 한상일 피아니스트의 예술적 폭과 깊이를 온전히 느낄 수 있었던 시간이었다.

관객들은 앵콜 연주 이후 더욱 큰 박수를 보냈고, 피아니스트의 기량에 놀라움을 감추지 못했다. 필자 역시 다양한 표정과 감정의 결이 담긴 브람스의 음악을 여러 인물처럼 자유롭게 소화해 내는 그의 연주에 깊은 인상을 받았다. 인터미션 이후, 공연은 제2부로 넘어갔다.

이날 마지막 곡은 〈교향곡 제2번 D장조, Op. 73〉이었다. 브람스가 직접 '밝고 사랑스러운 곡'이라고 소개한 이 교향곡은, 목가적이고 따뜻한 정서로 인해 흔히 '전원교향곡'이라 불린다. 브람스는 생애 동안 단 네 곡의 교향곡만을 남겼는데, 그중 첫 번째 교향곡의 완성에만 무려 21년을 쏟아부었다. 그는 평생 존경하던 베토벤의 유산을 계승하기 위해 완성도와 표현 어느 하나도 타협하지 않았으며, 그 결과물인 교향곡 1번은 초연 직후 '베토벤의 10번 교향곡'이라는 찬사를 받았다. 그 대장정을 마친 지 단 1년 뒤, 브람스는 불과 4개월 만에 두 번째 교향곡을 완성했다. 흔히 브람스라 하면 묵직한 저음과 진중한 정서를 떠올리지만, 이 작품에서는 그의 또 다른 얼굴인 온화함과 내적 평온함이 드러난다.

이 곡이 따뜻한 정서를 지닌 이유는 작곡 당시의 배경과도 관련이 있다. 1877년 여름, 건강이 좋지 않았던 브람스는 오스트리아 남부의 휴양지 푀르차흐에서 휴식을 취하며 이 작품에 몰두했다. 평온한 자연 속에서 그는 좋은 사람들과 여유롭고 행복한 나날을 보냈고, 그 감정이 음악 전체에 고스란히 스며든 것이다. 그의 친구이자 비평가였던 한슬릭(Eduard Hanslick)은 이 작품을 두고 '영원한 성공'이라 칭송했다. 자연과 공존하는 인간의 정서를 조화롭게 엮어낸 〈교향곡 제2번〉은 고전적 형식을 충실히 따르면서도, 곳곳에서 브람스 특유의 낭만적 서정과 구조적 치밀함이 교차한다. 그 속에서 우리는

따스하면서도 유머러스한, 이전과는 또 다른 브람스의 면모를 발견할 수 있다.

무엇보다 인상적인 것은, 이 곡이 환희와 밝음이 충만한 D장조로 쓰였다는 점이다. 이는 앞서 연주된 〈피아노 협주곡 제1번 d단조〉가 D장조로 종결된 흐름을 자연스럽게 이어받으며, 두 작품이 하나의 조성적 서사를 이루는 듯한 인상을 주었다. 이로써 이번 공연의 여정은 애수와 정열이 교차하는 어둠에서 빛으로 나아가는 하나의 서사처럼 다가왔다. 그 흐름 속에서 필자는 마치 브람스가 음악으로 써 내려간 인간적 서사를 직접 체험하는 듯한 감정을 받았다.

그의 음악은 대조와 긴장의 구조 속에서 새로운 정서적 균형을 빚어내며, 언제나 절망을 건너 희망으로 솟구치는 에너지를 품고 있기 때문이다.

1악장의 도입부는 첼로의 깊고 단단한 저음으로 시작되었다. 곧 호른이 온화한 숨결로 주제 선율을 노래하며 따뜻한 온기를 불어넣었다. 첫머리에서 약간의 피치 흔들림이 있었으나, 연주자는 곧 안정감을 되찾아 주제를 단단히 이끌어갔다. 플루트가 고음역에서 반짝이는 이슬처럼 맑은 음색을 더하고, 금관과 목관이 풍부한 배음을 얹자, 음악은 마치 호수 위로 햇살이 번지는 듯한 평온한 풍경을 펼쳐냈다. 트롬본이 묵직한 진동으로 깊이를 더했으나, 음정의 불안정함도 있었다. 그러나 곧 현악기군이 물결을 가르듯 힘차게 선율을 전개하며 전체의 흐름을 견고하게 회복했다. 각 악기군의 층위가 유기적으로 쌓이며 브람스의 대위적 모방 기법이 정교하게 살아났고, 특히 목관과 현악기의 주고받음은 대조와 화합의 미학을 절묘하게 드러냈다.

이어서 음악은 잠시 d단조의 그늘을 스치며 첼로에서 새로운 선율이 등장했다. 밝음 속의 미세한 어두움, 그 애수 어린 정서가 바로 이 악장의 핵심이었다. 음악학자 크레츠머는 이를 '저물어가는 태양이 숭고하고도 탁하지 않은 빛을 던지는 즐거운 풍경'이라 표현했는데, 이는 전반적 밝음 속에 깃든 내면의 그늘을 향한 말이었다. 실제로 브람스는 클라라에게 "이 첫 악장은 매우 슬프다"고 고백한 바 있다. 이렇듯 첼로와 비올라가 연주한 제2주제는 고풍스럽고 가을빛의 우수를 머금은 선율이었다. 첼로의 풍부한 표현력이 특히 돋보였고, 이어 목관이 이를 이어받아 노래할 때는 한층 높은 하늘을 바라보는 듯한 청명함이 더해졌다. 발전부에서는 부점 리듬이 춤추듯 리드미컬한 생동감을 자아냈고, 대위적 텍스처 위에 전개되며 유려한 선율선이 이어졌다.

호른이 다시 포근한 음색으로 제1주제를 연주하고, 현악기는 당김음으로 재현부를 예고하며 풍성한 울림을 만들었다. 호른의 음정이 잠시 흔들리며 흐름이 약간 끊어졌지만, 현악기의 빠르고 정교한 대위적 패시지가 이를 능숙하게 상쇄했다. 이어 오보에가 호른과는 대조적인 느낌을 자아내며 제1주제를 연주했고, 재현부의 시작을 알렸다. 이어 비올라와 첼로에서 흘러나오는 제2주제는 단조의 색채로 쓸쓸한 정서를 더했다. 오보에와 현악은 이를 겹겹이 메아리처럼 쌓으며 깊은 울림을 형성했다. 특히 금관악기에 약음기가 사용된 구간에서는 안개 낀 풍경처럼 뿌연 질감이 새로운 정취를 더했다. 트롬본과 튜바의 약음은 목가적인 따스함을, 그 아래 흐르는 저음은 장엄하면서도 비극적인 감정을 품었다.

팀파니의 힘찬 타격과 함께 음악은 코다 섹션으로 향했다. 목관과 금관은 제1주제의 동기를 반복하며 생기를 불어넣었으며, 음악은 점차 감정을 정리하듯, 숨결이 잦아들었다. 그리고 고요하고 평화롭게 마무리되었다. 이전 작품과의 대비적 성격을 명확히 구분해 낸 서진의 지휘는 특히 인상 깊었다. 그는 두

곡의 대비를 구조적으로 명료하게 드러내면서도, 브람스의 따뜻하고 인자한 또 다른 면모를 설득력 있게 표현했다. 환희로 시작된 음악은 감정에 과도하게 기울지 않고, 장조와 단조를 오가며 대위적 기법 속에서 차분하고 견고하게 층층이 쌓여갔다. 후반부에 이르러서는 고조된 정서를 정리하듯 잔잔한 미소를 머금고, 다가올 2악장을 조용히 기다리는 듯했다.

2악장은 느린 아다지오로 시작되며, 첼로가 깊고 짙은 비브라토의 떨림으로 주선율을 이끌었다. 이 울림 속에서 브람스가 내면의 이야기를 솔직하고 담백하게 풀어내려는 의도를 읽을 수 있었다. 비록 첼로 솔로가 써드 포지션으로 이동하는 순간에 미세한 불안정함이 감지되었으나, 전체적으로 2악장은 확연한 분위기 전환에 성공했다.

B장조로 시작되는 이 악장은 약간의 긴장감이 서려 있는 음색과 화음으로 문을 열었고, 고요한 분위기가 공연장을 감쌌다. 호른이 주제 선율을 받아 몽환적인 느낌을 자아냈고, 이어 오보에가 한 옥타브 위에서 이를 이어받으며 더욱 신비로운 사색의 공간으로 청중을 인도했다. 호른의 솔로는 잔잔하면서도 깊은 울림으로 여운을 남겼고, 오보에와 플루트를 비롯한 목관악기군이 대선율을 연주하며 이를 정교하게 뒷받침했다.

이어서 바이올린을 비롯한 현악기군이 넓은 활을 사용하며 주제를 표현했고, 이 목가적인 정취는 정겨운 옛 기억을 불러일으키는 듯했다. 약간 어두운 정서가 깃든 분위기는 마치 안개가 자욱한 풍경을 연상케 했다. 곧이어 목관이 귀엽고 통통 튀는 선율로 제2주제를 선보였다. 이 부분에서는 첼로의 피치카토가 마치 호숫가에 물수제비를 뜨듯 잔잔하게 울림을 더했다. 바이올린은 고음역에서도 뛰어난 기량을 발휘하며, 마치 곱고 긴 실타래를 풀어내는 듯한 섬세한 표현력을 보여주었다. 그러나 이를 반주하는 금관악기군은 안타깝게도 앙상블의 화합이 완벽하지 못했다. 음향의 층위가 지나치게 분리되어 유기적 통일성이 다소 부족했으며, 특히 템포가 변화하는 구간에서는 악기 간 박자의 불일치로 인해 연주에 혼란이 있기도 했다.

이러한 순간을 끊어내듯 등장한 오보에의 솔로 파트는 상행하는 세 음을 통해 섹션의 전환을 매끄럽게 이끌었다. 3도 순차 상행하는 선율적 요소가 단조와 장조를 오가며 신비로운 주제를 노래했고, 바순은 목가적이면서도 쓸쓸함이 배어 있는 두터운 음색으로 선율을 연주했다. 제1바이올린은 긴 음가로 한적한 정서의 선율을 유유자적하게 펼쳐 보였고, 호른이 그 정서를 더욱 깊이 있게 뒷받침했다.

또한 긴 음가의 선율과 섬세한 피치카토로 이 분위기에 동참했다. 다양한 악기에서 선율이 모방되며 마치 정중한 대화를 나누는 듯한 패시지가 이어졌고, 연주자들의 활 움직임과 떨림, 숨결과 호흡이 자연스럽게 청중에게 전달되었다. 음악은 깊은 사색과 고독의 정수를 담아 조용히 속삭이는 듯했다. 단조의 정서가 공간을 채우다가 점차 음향이 고조되며 오케스트라 전체가 하나의 호흡으로 움직였다. 재현부에서 주제가 다시 울려 퍼질 때는 내면의 오롯한 성찰이 심연에서 솟아오르는 듯한 묵직한 울림을 느낄 수 있었다.

2악장은 1악장의 밝음과 선명한 대조를 이루며, 인간의 내면 깊숙이 침잠해 들어가 고독과 적막을 섬세하게 그려냈다. 브람스의 네 교향곡 중 유일한 아다지오 악장으로, 그는 이 느린 흐름 속에서 인간이 느끼는 고요한 외로움과 그 속에서 피어나는 평정심을 음악으로 표현했다. 군포프라임필하모닉오케스트라는

그러한 정서를 정제된 음향으로 구현해 내며, 청중이 자신을 자세히 들여다볼 수 있는 사색의 공간을 만들어냈다. 브람스는 이 악장을 통해 슬픔만을 표현하기보다 공감의 정서를 자아냈고, 음악은 마치 듣는 이에게 다정히 손을 내밀 듯, 조용한 위로의 손길로 다가왔다.

3악장은 알레그로토 그라치오소(Allegretto grazioso)로 시작하며, 밝고 유쾌한 춤곡풍의 정서가 특징적이었다. 오보에의 선율로 시작한 도입부는 멜랑콜리한 음색 속에 은근한 농염함을 머금고 흥겨운 선율을 풀어냈으며, 첼로의 피치카토는 물결처럼 유려하게 이어지며 3/4박자 특유의 춤곡풍 느낌을 더했다. 또한 선율은 장조와 단조를 자연스럽게 넘나들며 다채로운 색채를 그려냈는데, 브람스의 유연한 작곡 어법에 다시 한번 감탄했다.

목관악기군에서 제시된 주선율이 현악기군에서 빠른 음가로 발전된 형태로 이어지며, 음악 전체에 한층 생기를 불어넣었다. 마치 어린아이가 놀이공원에 처음 발을 들인 듯, 음악은 신비롭고도 즐거운 감흥으로 가득 찼다. 빠른 당김음 리듬이 더해지자, 오케스트라 전체가 리듬감을 완벽히 살렸고, 각 악기군이 재빠르게 패시지를 주고받으며 긴장감과 활력을 만들어냈다. 각 섹션의 바통터치는 투명하게 이어졌고, 악기 간의 균형과 호흡이 완벽히 조화를 이루었다. 특히 현악기의 활 각도 하나까지도 섬세하게 통일된 연주는 오케스트라 단원들의 오랜 연습과 높은 기량을 짐작하게 했다. 지휘자와 단원들이 작품을 한마음으로 해석하고 표현했다는 사실이 그 연주의 밀도에서 고스란히 느껴졌다.

후반부에서는 목관이 단조의 선율을 다시 들려주며 2악장에서 느껴졌던 서정적 슬픔이 살짝 스쳐 갔다. 그러나 곧 여린 다이내믹으로 수렴되며, 맑고 투명한 목관의 음색이 부각되었다. 음악은 평온하고 안정된 분위기 속에 마무리되었다. 3악장은 2악장의 고독과 침잠에서 벗어나, 생명력과 유쾌함으로 되살아나는 순간을 보여주었다. 브람스는 대조의 긴장 속에서도 끝내 화합으로 나아가며, 슬픔을 삶의 리듬으로 바꾸어 놓은 것이 다다. 군포프라임필하모닉오케스트라는 생동감 가득한 정서를 생생하고 유머러스한 사운드로 구현해 냈다.

이어진 4악장은 화사한 빛으로 가득 찬 피날레였다. 현악기에서 제시된 경쾌한 선율을 플루트가 모방하며 대화를 시작했으나, 초반부에서 약간의 템포 불안이 느껴졌다. 그럼에도 오케스트라 전체는 곧 균형을 되찾아, 하나의 거대한 축제의 장을 펼쳐냈다. 음향은 점점 응집력을 더하며 밀도 높은 소리로 성장했고, 전진하는 추진력은 대단히 인상적이었다. 목관악기에서의 폴리포니적 움직임은 생동감과 정교함을 동시에 갖추었으나, 주선율이 여러 악기군을 오가며 전환될 때 완벽한 화합에는 다소 아쉬움이 남았다. 그러나 오보에는 다시 분위기를 정돈하며 다음 섹션을 이끌었고, 이번 연주 전반에서 오보에의 맑은 음색과 뛰어난 표현력은 단연 돋보였다.

이윽고 단조의 선율이 연주되며 약간의 침잠이 스치는 순간, 목관이 서정적인 멜로디를 노래하고 금관이 이를 받쳐 따스한 울림을 만들었다. 다만 금관의 질감이 다소 탁하게 들려 명료도가 떨어지는 부분은 아쉬움을 남겼다. 하지만 오케스트라는 빠르게 에너지를 회복했고, 곧 다시 밝고 화사한 빛으로 가득 찬 제시부가 돌아왔다. 음악은 환희로 넘치며, 마치 따스한 햇살 아래 포근한 품에 안긴 듯한 안도감과 행복감을 전했다.

후반부로 갈수록 브람스 특유의 당김음 리듬과 헤미올라가 두드러지며, 음악은 한층 더 거대한 축제의

열기로 고조되었다. 브람스의 친구이자 음악비평가 한슬릭이 이 작품을 '모차르트 악파의 전통을 잇는 경쾌함과 자유로움이 흐른다'고 평했듯, 4악장에는 브람스가 드물게 보여주는 해방감과 기쁨의 정서가 넘쳐흘렀다. 종결구를 향해가며 심벌즈와 팀파니가 더해지고, 금관은 모든 에너지를 쏟아내듯 환희의 노래를 울렸다. 현악기의 따뜻한 공명은 그 격렬함을 부드럽게 감싸며 전체의 균형을 유지했다. d단조의 어둠 속에서 비장하게 출발했던 여정은 D장조의 환희와 기쁨 속에서 마침내 그 결실을 보았다. 브람스가 선물한 위로와 명상, 사색의 순간들은 짙은 여운으로 남아 오랫동안 마음속에 머물게 했다. 군포프라임필하모닉오케스트라가 펼쳐 보인 브람스는 지나친 격정에 빠지지도, 과도한 내면의 침잠에 함몰되지도 않은, 균형과 절제 속에 빛나는 브람스의 진정한 모습이었다.

"가을의 정서를 브람스의 음악으로 선물하고 싶다."라는 이번 공연의 취지는 놀라울 정도로 완벽하게 구현되었다. 군포프라임필하모닉오케스트라는 클래식에 관심을 가진 시민들을 위해 계절의 감성과 절묘하게 어우러지는 레퍼토리를 선정하고, 젊은 오케스트라의 생기 넘치는 에너지로 대중과의 소통을 시도했다. 브람스 음악에 담긴 정서적 깊이를 섬세하게 구현함으로써 공감을 자아내고, 궁극적으로는 클래식 음악의 높은 장벽을 허물고자 하는 진정성 있는 시도에 큰 박수를 보내고 싶다.

이번 연주회는 가을의 정취를 만끽하는 자리이자, '인간 브람스'의 내면세계를 들여다보는 시간이었다. 그의 음악을 통해 우리는 공감과 위로를 동시에 경험했다. 브람스의 음악이 보여주는 대조와 화합의 변증법적 미학은 마치 그의 선율이 끊임없이 앞으로 나아가며 새로운 지평을 향해 펼쳐지듯, 우리에게도 전진의 의지와 희망의 메시지를 전한다. 다가오는 연말의 기운을 느끼며 올 한 해 흘려보냈던 시간을 찬찬히 곱씹고 되돌아보는 이 순간, 브람스의 음악은 마치 오래된 친구처럼 다가와 위안을 건넸다. 정(正)과 반(反)이 만나 새로운 합(合)을 이루는 브람스 특유의 음악적 여정은, 우리의 삶 역시 대립과 갈등을 넘어 궁극적으로는 조화와 화해를 향해 나아간다는 깊은 통찰을 일깨운다.

이번 음악회는 삶에 대한 의미, 감사 그리고 깊은 정서적 울림이 가득했던 귀중한 시간이었다. "브람스를 좋아하세요?"라는 질문에 미소를 가득 머금으며 "네"라고 대답하고 싶다. 군포프라임필하모닉오케스트라와 지휘자 서진, 그리고 피아니스트 한상일이 선사한 브람스의 세계는, 가을의 끝자락에서 만난 소중한 선물로 오래도록 기억될 것이다.

2025 지역대표 예술단체 지원

놀부와 흥부

심화 비평문

비평가 성명

서주원

비평가 소속

한국음악평론가협회

예술단체명

알리오페라단

공연명

놀부와 흥부

공연일시

2025년 11월 22일 15시

공연장소

CJB미디어센터

첫 예술을 만나다:
어린이 오페라의 장르적 실험과 공공적 상상력

서주원

I. 예술의 첫 기억을 빚는 장르, 어린이 오페라

어린이 오페라 〈놀부와 흥부〉의 공연 전 로비 풍경은 여느 오페라 공연과 확연히 달랐다. 웃으며 뛰어다니는 아이들, 쿵 넘어졌다가 잠시 멈칫—이내 울음을 터뜨리는 아이와 달려가 달래는 부모, 다시 어울려 떠드는 소리로 공간은 소란스러웠다. 그러나 그 속엔 날것의 활력과 기대가 가득했다. 어수선함 속에서도 생명력만큼은 어느 공연보다 뜨겁게 뛰고 있었다. 소란스러운 한편에는 엄마와 딸이 의자에 나란히 앉아 있었다. 엄마는 공연 팸플릿을 동화책처럼 생생하게 묘사하며 읽어주고, 어린 딸은 초롱초롱한 눈망울로 그 목소리를 따라가고 있었다. 이렇게 서로 다른 리듬이 한 공간에서 공존하며 서로를 있는 그대로 받아들이는 이 자연스러운 어울림은 어린이 오페라에서만 체감할 수 있는 개방성과 공동체적 공기가 빚어낸 것이었다.

오늘날 공연예술계에서 오페라라는 장르는 더 이상 특정 계층의 전유물이 아니다. 전통적으로 오페라는 장대한 극장, 웅장한 아리아, 화려한 무대 장치와 결합되며 성인 관객을 대상으로 구축되어 왔다. 그러나 어린이 오페라는 이러한 전제를 뒤흔든다. 관객의 연령뿐만 아니라 예술적 의미와 교육적 목표까지 동시에 고려한 새로운 장르적 실험을 구현한다. 어린이 오페라는 관객의 연령을 낮추었다고 해서 단순히 웃고 즐기는 오락적 소비로 축소되지 않는다. 오히려 '예술이 누구를 위해 존재하는가?'라는 근원적 질문을 실험적으로 탐색하며, 어린이 관객이 예술의 언어와 감정을 처음 체험하도록 설계된다. 또한, 어린이 오페라의 지역 기반 공연은 오페라가 단지 엘리트 문화가 아닌 공공적 상상력의 장으로 작동할 수 있음을 보여 준다.

우리나라 최초의 어린이 오페라단인 알리오페라단이 2025년에 선보인 창작 어린이 오페라 〈놀부와 흥부〉는 이러한 장르적 실험을 한국적 맥락에서 구현한 대표적 사례이다. 민속 설화로 익숙한 이야기 구조 속에 음악, 극적 표현, 교육적 요소가 교차하며, 이를 통해 어린이 관객은 예술적 경험을 몸과 감정으로 체화할 수 있다. 공연 시간은 1시간 남짓, 무대 규모는 소박하지만, 어린이의 감정과 상상력을 촉발하는 '첫 예술 경험'으로서의 의미는 결코 작지 않다. 특히 이 작품은 전통적 착한 흥부와 악한 놀부의 도덕적 이분법을 넘어, 형제간 이해와 관계 회복, 나눔과 우애의 가치를 어린이 스스로 체험하도록 유도한다. 이러한 설계는 어린이에게 도덕적 판단을 강요하지 않고, 타자의 마음을 상상하게 하는 교육적·예술적 장치로 기능한다.

또한, 알리오페라단의 지역 기반 활동은 어린이 오페라가 예술의 민주성을 실천하는 장르임을 확인시킨다. 단체는 2021년 청주를 중심으로 설립되어, 충북권 순회공연, 세대 간 예술 향유 기회 확대, 그리고 문화 격차 완화 활동을 수행해 왔다.

이러한 장르적 성격은 유럽의 어린이 오페라 운영 방식과 비교할 때 그 방향성이 더욱 선명해진다. 유럽의 어린이 오페라 전통은 특히 전용 극장 운영과 장르 활성화 측면에서 주목할 만하다. 유럽 주요 극장에서는 어린이를 미래의 관객이자 현재의 관객으로 인정하며, 참여형 공연과 워크숍을 비롯해 다양한 프로그램을 적극적으로 병행한다. 전용 극장과 지역사회 및 학교 연계, 음악적·서사적 실험은 공연예술을 단순 감상의 장에서 교육적·사회적 학습의 장으로 확장하며, 어린이 오페라의 장르적 실천과 공공적 가치를 극대화한다. 이러한 국제 사례는 한국 어린이 오페라가 전용 극장 설립과 지역 극장 활성화를 통해 장르적 실험과 공공적 상상력을 확장해야 함을 시사한다.[1)]

본 비평의 목적은 단순히 〈놀부와 흥부〉라는 전래 동화의 공연을 평가하는 데 그치지 않는다. 개별 공연은 공연단의 예술적 비전과 서사뿐만 아니라, 공연이 놓이는 문화적 맥락까지 포함하고 있기 때문이다. 따라서 본 글에서는 어린이 오페라라는 장르가 지닌 예술적·교육적·문화사회적 의의를 종합적으로 검토하고, 알리오페라단의 기획 철학과 제작·공연 전략을 분석하고 이를 통해 한국적 창작 생태계에서 어린이 오페라가 수행할 수 있는 지속적 가능성을 탐색하고자 한다.

이를 위해 본 비평은 세 가지 관점에서 분석을 진행한다. 첫째, 장르적·역사적 맥락에서는 성공적으로 형성된 유럽 어린이 오페라(킨더오퍼, Kinderoper)의 전통과 한국에서의 형성을 비교하여, 어린이 오페라 장르가 지닌 실험적 의의를 탐색한다. 둘째, 알리오페라단의 지역사회 연계 및 창작 전략을 포함한 기획 철학을 비평적으로 분석한다. 셋째, 공연 실제 및 교육적 효과에서는 음악적 구성, 극적 연출, 관객 반응을 종합적으로 검토하여, 어린이 오페라가 제공하는 감정적·인지적·사회적 경험과 그 효과를 평가한다.

결국 어린이 오페라는 오락이 아닌, 예술과 교육이 공공의 장에서 만나는 문화적 실험이며, 〈놀부와 흥부〉는 제한된 환경과 소박한 무대임에도 불구하고 어린이의 '첫 예술 경험'을 효과적으로 설계한 사례다.

---

1) 권용만과 양은영은 "역사적으로 극장은 공론장의 역할을 담당하여 왔기에, 민주주의 실현과 공연예술의 융성은 밀접한 관련이 있으며, 한 나라의 문화예술 수준의 척도가 종합예술이 구현되는 오페라극장이라고 말해도 결코 과장이 아니라."라고 강조한다. (권용만, 양은영. "질적 문화민주주의 실현을 위한 문예회관 운영에 관한 연구: 독일과 한국 극장운영 현황 비교를 중심으로." 『유라시아연구』 vol. 18, no. 2, 2021, p. 113.)

이를 통해 한국 어린이 오페라의 창작 생태계가 나아갈 방향과 공공예술적 가능성을 구체적으로 보여준다.

II. 어린이 오페라의 의의와 발전

1. 유럽 어린이 오페라의 역사와 장르적 특징
— 어린이 전용 극장 프로그램을 중심으로

오페라는 16세기 말 피렌체에서 탄생한 이후, 음악과 극이 결합한 종합예술로 발전하며 대규모 관객을 매료시켜왔다. 그러나 19세기 후반 이전까지 오페라의 주요 수용층은 성인이었으며, 어린이를 위한 작품은 제한적으로만 존재했다.[2] 이러한 상황을 변화시킨 결정적 계기는 훔퍼딩크의 〈헨젤과 그레텔〉(1891)이다. 이 작품은 독일 전래 동화를 모티프로 하여 가족 단위 관람을 고려한 음악적 구성과 극적 전개를 갖추었고, 이후 어린이 오페라라는 개념이 본격적으로 자리 잡는 기반을 마련하였다.[3]

20세기부터 유럽의 국공립 오페라 극장은 어린이를 잠재적 예술 향유자로 인식하는 한편, 어린이가 실제적으로 향유할 수 있는 오페라 제작을 체계적으로 추진하고 있다. 먼저 어린이 오페라의 본거지이자 강국인 독일은 어린이 오페라 제도의 선구적 국가다. 주요 도시의 대형 극장들은 어린이 전용 오페라 극장을 운영하며 아이들이 최고 수준의 예술을 경험할 수 있는 환경을 갖추고 있다. 근래 주목받는 대표작으로, 고르돈 캄페가 작곡한 어린이 오페라 〈휘파람을 불 수 있나요, 요한나?〉가 있다. 이 작품은 기존 어린이 오페라에서 주로 다루지 않던 현대음악기법을 활용하고 죽음과 상실을 주제로 삼는다. 이로써 어린이에게 새로운 예술적 체험과 삶에 대한 심층적 통찰을 제공한다.[4]

영국도 오페라 극장은 아니지만 어린이 전용 극장이 활발히 운영되고 있다. 대표적인 곳으로는 폴카 극장과 유니콘 극장이 있다. 폴카 극장은 1979년에 개관했으며, 비장애인 어린이뿐 아니라 자폐 스펙트럼을 가진 어린이를 위한 공연도 개발해왔다. 폴카의 핵심 가치는 어린이를 미래의 성인 관객이 아닌, 현재의 관객으로 존중하는 데 있다. 이를 위해 어린이들이 공연 제작 단계에 참여하도록 하여 그들의 의견을 극에 반영하며, 지역 학교를 찾아가 공연하거나 방과 후 연극 교실을 운영하는 등 문화적 접근성을 높이고 있다. 2005년에 개관한 유니콘 극장은 폭넓은 연령대의 아이들이 누릴 수 있는 공간으로, 어린이와 청소년을 위한 다양한 프로그램과 워크숍이 있다. 뿐만 아니라 생후 6개월부터 18개월 유아가 참여할 수 있는 프로그램도 제공한다. 영국의 어린이 극장은 고전 재해석에서 실험성이 돋보이는 것이 특징이다. 2024년 프로그램을 보면, 폴카 극장에서는 셰익스피어의 〈로미오와 줄리엣〉을 힙합 버전으로 선보였으며,

---

2) '어린이를 위한 오페라'는 가족이 함께 관람할 수 있는 용어를 지칭하며, 주로 요정과 마술과 같은 소재가 등장한다. (장민. 『벤자민 브리튼 오페라에 대한 연구: 어린이 오페라 「The Little Sweep」을 중심으로』. 석사학위논문, 한양대학교 음악대학원, 2015. p. 29.)

3) 정주연, 오주영, 「독일 킨더오퍼와 한국의 어린이를 위한 오페라의 공연 및 운영 분석 연구」, 『한국예술연구』, 제46호, 2024, p. 309.

4) 오주영. "함부르크 오페라 '휘파람을 불 수 있나요, 요한나? 오페라 강국의 선구적인 어린이 오페라." 『객석』. 서울: ㈜객석컴퍼니, 2024년 5월호, p. 20.

유니콘 극장에서는 호메로스의 〈오디세이〉를 '정말 정말 정말 긴 여정'이라는 부제로, 어린이의 시선에서 고전 대서사시를 풀어냈다.[5)]

마지막으로, 오페라의 발상지 이탈리아가 빠질 수 없다. 이탈리아에서는 교육 프로그램을 중심으로 다양한 활동을 진행한다. 로마의 산타 체칠리아 국립 아카데미는 '모두 산타 체칠리아로'를 매년 시행하는데, 이 프로젝트는 연령별로 세 그룹(0-5세, 6-10세, 11-18세)으로 나누어 진행한다. 교육 자료는 온라인으로 공개되어 누구나 이용할 수 있다. 이탈리아의 프로그램은 주제가 다양하고 다채로운 것이 특징이다. 오페라에서는 바로크 음악부터 재즈·탱고·랩에 이르는 폭넓은 장르를 아우르는 '콘서트 코미디'를 선보이며, 각각 타악기·현악기·관악기 또는 합창에 집중한 참여형 프로그램도 운영한다. 또한, 아이들에게 친숙한 동화를 원작으로 한 '오즈의 마법사' 음악회, 여성 작곡가를 주제로 한 음악회, 어린 환자를 위해 병원으로 찾아가는 음악회 등도 마련되어 있다. 전통 클래식과 대중음악 형식을 배우는 프로그램도 있으며, 청소년 관객을 위해 역사·철학·분석 등이 포함된, 보다 심화된 음악 수업도 진행된다.[6)]

2. 한국 어린이 오페라의 형성과 확장

국내에서 창작되거나 초연된 어린이 오페라는 역사가 길지 않고, 양도 많지 않다. 1920년대부터 '동가극'이라는 명칭의 공연이 행해졌으며, 1950년대 이후에 보다 활발히 창작 활동이 이뤄지기도 했다. 1951년 작곡가 김대현의 〈콩쥐팥쥐〉 초연 기록(악보 유실)이 남아있어 어린이를 위한 오페라로 추정된다. 1956년에는 〈헨젤과 그레텔〉이 국내 초연됐다. 그러나 어린이 오페라는 오랫동안 독립적이고 완성된 장르로 창작되거나 인정받지 못했다.[7)] 한국에서 어린이 오페라가 본격적으로 주목받기 시작한 시기는 2000년대 중반 이후이다. 외국의 어린이 오페라 공연을 경험한 연구자들이 어린이 오페라 발전 필요성에 대해 주장하기 시작했으며,[8)] 이러한 흐름은 2005년 예술의전당이 개관과 공연 예술계 전반이 활성화와도 맥을 같이 한다.

2007년부터 3년간 국내에서 어린이를 위해 공연된 오페라 작품들을 살펴보면, 모차르트의 〈마술피리〉, 〈바스티엥〉, 로시니의 〈세빌리아의 이발사〉, 훔퍼딩크의 〈헨젤과 그레텔〉 등 네 작품이 서울 예술의전당을 비롯해 성남아트센터, 평촌아트홀, 과천시민회관 대극장, 평촌아트홀, 부산시민회관 등 전국 다양한 공연장에서 공연됐다. 모두 외국 오페라를 그대로 공연하거나 각색한 것으로, 창작 오페라는 없다.[9)]

최근 10년간(2015-2024년) 어린이를 위한 오페라 공연은 대체로 증가하는 추세다. 성격에 따라 기존

---

5) 정재은. "어린이에게 입히는 고전의 옷 – 작품 제작에 참여하고, 셰익스피어를 만나는 시간." 『객석』. 서울: ㈜객석컴퍼니, 2024년 5월호, p. 22.

6) 이실비아. "어린이 교육 프로젝트 '모두 산타 체칠리아로'." 『객석』. 서울: ㈜객석컴퍼니, 2024 년 5월호, p. 24.

7) 정주연, 오주영. "독일 킨더오퍼와 한국의 어린이를 위한 오페라의 공연 및 운영 분석 연구." 『한국예술연구』 no. 46, 2024, p. 311.

8) Ibid. p. 312.

9) 김순복. 『어린이 오페라와 공연장 활성화의 관계: 독일 어린이 오페라의 성공사례를 중심으 로』. 석사학위논문, 서울시립대학교 도시과학대학원, 2010. pp. 14-19.

작품을 각색한 공연과 새로 창작된 작품으로 나뉘며, 창작 작품의 비율이 늘고 있다.[10] 기존의 외국 오페라를 각색한 공연은 총 22개로 〈마술피리(나는야 빠빠게노)〉, 〈사랑의 묘약(푸푸 아일랜드)〉, 〈니벨룽의 반지〉, 〈빨간 모자와 늑대〉 등이 있다. 어린이를 위해 국내에서 창작된 오페라는 총 14개로 〈도깨비 동물원〉(김은혜), 〈둥개둥개 빛아이 어둠아이〉(신동일), 〈혹부리 영감이 되고 싶은 도깨비〉(유준) 등이 있으며, 다수의 작품이 전래동화를 기반으로 한국의 문화와 정서를 반영했다.[11] 이러한 창작 오페라는 주로 민간 오페라단과 공연기획사가 주관했다. 서울오페라앙상블의 〈둥개둥개 빛아이 어둠아이〉, 알리오페라단의 〈혹부리 영감이 되고 싶은 도깨비〉, 〈꿈을 향해! 브레멘 음악대〉등이 대표적이다.[12]

2025년 현재, 우리나라에는 대구의 오페라하우스가 유일한 오페라 전용 극장이다. 서울 예술의전당에도 오페라하우스가 있지만, 다목적 공연장으로 활용돼 한계가 있다.[13] 오페라 극장 자체가 절대적으로 부족한 상황에서 어린이 오페라를 위한 공간이 여유가 있을 리가 없다. 따라서 공연 현장에서는 공연과 공연장별로 운영 주체가 다양한 방식으로 협력하며 공연을 진행한다. 주요 공연장과 지역문화예술회관의 기획 공연, 문체부가 주최하거나 후원하는 각종 지원 사업 공연, 오페라 페스티벌에서 열리는 어린이·가족 오페라 공연 등이 그 예다.[14] 특히 2023 서울오페라페스티벌은 국내 최초로 어린이를 주요 관객으로 삼았다는 점에서 의미가 크지만, 이러한 시도는 단 한 번으로 그쳤다.[15]

3. 유럽 사례를 바탕으로 본 한국 어린이 오페라의 발전 방향

최근 10여 년간 한국의 어린이 오페라는 인식의 발달과 공연 횟수 면에서 이전보다 비약적으로 성장한 것이 사실이다. 그러나 이러한 양적 확대와 달리 발전 과정 전반에는 여전히 구조적 한계가 자리한다. 무엇보다 전용극장의 부재는 안정적인 제작 환경이 마련되지 못했음을 여실히 드러낸다. 더불어 지원 체계가 단기적으로 운영되면서 지속 가능한 작품의 축적이 어렵고, 연령대별로 세분화된 전문적 기획이 부족해 교육적 효과 또한 제한적이다. 창작 인력 육성 시스템이 충분히 마련되지 않아 개별 역량에 의존할 수밖에 없는 현실 역시 문제로 지적된다. 결국, 한국 어린이 오페라는 성장 속도는 빠르지만, 그 기반은 여전히 불안정한 단계에 놓여 있다고 할 수 있다.[16]

유럽의 선진 운영 방식은 향후 한국 어린이 오페라 정책 수립에 중요한 시사점을 제공한다. 무엇보다 공공극장을 중심으로 어린이 오페라를 활성화하는 방식을 주목할 필요가 있다. 독일어권 국가에서 어린이 전용 오페라 극장을 갖춘 어린이 오페라단은 '도르트문트 어린이 오페라하우스', '쾰른 어린이

---

10) 정주연, 오주영. "독일 킨더오퍼와 한국의 어린이를 위한 오페라의 공연 및 운영 분석 연구." 『한국예술연구』 no. 46, 2024, p. 320.

11) Ibid. pp. 320-321.

12) Ibid. p. 323.

13) 이윤정, 「서울에도 오페라 전용 극장 생겨야-시설 확충보단 예술 생태계 재편으로 봐야」, 이데일리, 2025년 11월 6일.

14) 정주연, 오주영. "독일 킨더오퍼와 한국의 어린이를 위한 오페라의 공연 및 운영 분석 연구." 『한국예술연구』 no. 46, 2024, pp. 323-324.

15) Ibid. p. 325.

16) Ibid. pp. 327-328.

오페라하우스', '비엔나 어린이 오페라하우스', '함부르크 어린이 오페라하우스' 등 4곳이며, 기존 오페라 극장에 부설된 어린이 오페라 극장은 '함부르크의 어린이 극장', '뒤셀도르프의 어린이예술극장', '베를린 어린이 음악극장' 등 3곳이다. 극단만 운영하며 순회하는 어린이 오페라 단체들도 13개가 있다.[17)]

유럽의 어린이 오페라는 몇 가지 공통적 특징을 갖는다. 첫째, 공공극장을 중심으로 운영된다. 어린이와 청소년 전담 부서를 두고 정규 시즌 레퍼토리로 아동극을 편성함으로써, 어린이 오페라를 단순한 부속 장르가 아닌 독립적이고 공공적 가치가 있는 예술로 인식한다. 둘째, 창작 중심의 레퍼토리를 지속적으로 확장하고, 교육 프로그램과 연계하여 어린이와 청소년이 다양한 예술적 경험을 누릴 수 있도록 한다. 셋째, 무대와 객석의 경계를 허무는 관객 참여형 프로그램을 도입함으로써, 어린이를 수동적 감상자가 아닌 창조적 주체로 전환하고 몰입을 유도한다. 넷째, 예술성과 교육성을 조화롭게 결합하여, 단순한 즐거움을 넘어 인간과 사회에 대한 비판적 사고와 성찰을 촉진한다. 이처럼 유럽의 어린이 오페라는 공연예술의 미래 관객을 육성하는 전략이자 예술과 교육이 결합된 공공 문화 플랫폼으로 자리 잡았다. 이는 문화의 지속적 성장과 예술 향유를 위해 어린 시절부터의 장기적 투자가 필요하다는 사회적 합의를 반영한다.

결론적으로, 유럽은 어린이 오페라를 단순한 공연 장르가 아니라 문화의 미래를 열어가는 예술 장르로 바라보며, 창작과 교육, 참여를 아우르는 제도적 기반을 꾸준히 축적해왔다. 한국도 지난 10여 년 동안 빠르고도 인상적인 성장을 이뤘지만, 제도적 안정성과 전문성의 토대는 아직 충분히 다져지지 않았다. 어린이 오페라는 한 사회가 다음 세대와 예술을 어떻게 이어갈 것인지, 그 상상력과 공동체의 폭을 어디까지 확장할 것인지를 보여주는 시금석이다. 이제 한국도 다음 단계의 질적 도약을 준비해야 할 시점이 왔다. 부수적 장르가 아니라 하나의 독립적이고 특수한 장르로 인정하고 투자해야 한다. 유럽의 사례가 보여주듯, 어린이 오페라의 가치는 단발성 행사가 아니라 미래 세대를 위한 기반이 마련될 때 실현된다. 여기에는 어린이 오페라 전용 극장을 갖추는 문제 역시 중요한 과제로 자리한다. 한국 역시 창작을 기반으로 전문성과 특수성, 공공성을 균형 있게 강화해간다면, 어린이 오페라는 국내 공연예술의 미래를 여는 주요한 동력이 될 것이다.

III. 알리오페라단 — 단체의 철학과 주요 활동

1. 단체 정체성과 지역 예술 생태 — '주변으로 향하는' 확장

알리오페라단은 2021년 충청북도 청주에서 창단한, 국내 최초의 어린이 오페라단이다. 충북 지역의 청년 예술가들이 주축이 되어 기존 클래식 무대에서 주변부에 머물던 어린이를 위한 창작 오페라를 선보여 왔다. 또한 지역의 장애인과 취약계층 어린이들을 위한 자선 음악회인 '희망 콘서트'를 정기적으로 개최하며 지역 예술 생태의 확장과 문화 복지 실천에 기여하고 있다.

단체명 '알리오페라단'은 날개를 뜻하는 이탈리아어 '알리'(ALI)에서 유래한다. 이는 어린이를 위한 예술 활동이 지역의 테두리를 넘어 더 넓은 세계로 뻗어 나가기를 기대하는 상징적 의미를 내포한 이름으로

17) 김순복. 『어린이 오페라와 공연장 활성화의 관계: 독일 어린이 오페라의 성공사례를 중심으 로』. 석사학위논문, 서울시립대학교 도시과학대학원, 2010. pp. 25-33.

읽힌다. 김흥용 예술감독이 장애인 합창단 '날개'를 함께 이끌고 있다는 점 또한, 기존 무대에서 소외되거나 소수에 머물던 이들을 향한 단체의 관심과 행보를 보여준다.

더 넓은 세계를 향하는 이들의 지향점은 통념적 확장과는 정반대에 있다. 김 감독은 한 인터뷰에서 "충북 지역에 머무르지 않는 공연을 하고 싶다"라고 밝히며, "전국이나 세계로 갈 공연을 만들겠다는 얘기가 아니다. 반대로 더욱 소외된 지역에서 공연을 하고 싶다"고 말했다. 그는 "문화예술의 인프라가 잘 갖춰져 있는 수도권이 아닌, 공연이나 오페라를 접하기 어려운 섬이나 더 작은 단위의 지역으로 찾아가는 공연을 펼치고 싶다"고 강조했다.[18)]

즉, 알리오페라단이 꿈꾸는 확장은 접근의 확장이다. 중심을 향한 이동이 아니라 주변을 향한 깊은 침투다. 이미 많은 결실을 거두는 비옥한 땅이 아니라, 예술의 씨앗이 더욱 절실한 척박한 땅을 향해 기꺼이 발걸음을 내딛는 확장이다. 이 단체의 철학은 단순히 수치를 늘리는 성장보다는 문화적 불균형과 기회의 격차를 해소하고, 예술의 씨앗을 심는 지속 가능한 확장을 지향한다. 어린이들의 창의성과 감수성, 사회적 약자의 문화 접근권, 지역 예술 생태의 재생이라는 복합적인 가치를 동시에 껴안는 그들의 방식은 한국 어린이 오페라 창작 생태계가 나아가야 할 방향을 분명히 보여준다.

특히 이들은 문화적 사각지대에 있는 지역과 관객층을 향해 발걸음을 내디뎌, 기존 클래식 음악계가 실천하지 못한 방식으로 확장의 진정한 의미를 실현하고 있다. 이러한 철학과 실천은 기존 중심 지향적 클래식계에서는 보기 드문 신선하고 대담한 시도로, 활동 5년 남짓의 짧은 역사에도 불구하고 꾸준한 성장과 주목할 만한 성과로 이어지고 있다.

2. 창단 동기와 첫 공연

알리오페라단의 출발점은 단순하지만 의미심장하다. 성악가로 오랫동안 활동해 온 김흥용 예술감독의 딸이 어느 날 왜 아이들을 위한 오페라는 없는지 물었다. 김 감독은 20년째 오페라 무대에 서 왔음에도 정작 자신의 자녀가 볼 수 있는 오페라가 없다는 사실을 새삼 실감했다. 당시 국내에는 어린이를 위한 오페라 공연은 존재하지 않았고, 일반 오페라는 심오한 내용과 긴 공연 시간 등으로 아이들이 감상하기에 적절하지 않았다. 그는 이 문제를 해결하기 위해 아이들이 정말 즐길 수 있는 오페라를 직접 제작하기로 했다.

창단 과정은 쉽지 않았다. 어린이를 대상으로 하면 예술적 수준이 낮아질 것이라는 우려도 컸다. 쉬운 내용이면서도 어른들이 함께 즐길 수 있는 공연으로 만들고자 했다. 제한된 예산 속에서 무대 제작과 의상, 소품을 준비했다. 대부분 단원과 가족이 직접 참여해야 했다. 홍보 수단도 마땅치 않은 상태에서 국내 첫 어린이 오페라라는 기획 자체가 큰 부담으로 작용했다. 그럼에도 첫 공연은 표를 판매하자마자 매진되었다. 이 성과는 단체의 존재 이유를 증명한 사건이었다. 지역 부모와 어린이들이 문화예술을 경험할 기회를 얼마나 갈망하고 있었는지 보여주었다. 이러한 반응은 단지 단체의 자긍심을 높이는 데 그치지 않고, 지역 문화 수요의 절박성과 잠재력 또한 확실히 확인하게 했다.[19)]

---

18) 박소담. "어둠을 밝히며 날아 오르는 '알리오페라단'." 충북뉴스, 2024.06.28.

19) Ibid.

3. 공공예술과 문화 복지 — '희망 콘서트'로 확장된 실천

알리오페라단의 활동은 어린이 오페라 제작에만 머무르지 않는다. 지역의 장애인과 취약계층 어린이들을 위한 자선음악회 '희망 콘서트'를 정기적으로 개최하며, 문화예술을 향유할 기회가 부족한 이들에게 문을 열고 있다. 실제 공연에서 충북재활원 지적장애인과 청지연 아동센터의 아이들이 합창단으로 무대에 오르고, 지역 출신 성악가들이 재능기부로 참여해 공연을 빛냈다. 상업적 목적이 아닌 공연인 만큼 재정적 어려움이 있었지만, 공연 대관과 제작비 대부분을 주변 후원과 단체 내부의 자발적 헌신으로 충당해 왔다. 이들의 의미 있는 발걸음은 현실적 어려움과 지역사회의 응원이 공존하고 있음을 시사한다.

결과적으로 알리오페라단은 어린이 문화 향유를 특별한 일회성 이벤트가 아닌 지역의 지속적 문화 복지의 일부로 확장하고 있다. 즉, 공연예술을 단순한 소비 콘텐츠가 아니라 공동체의 삶과 맞닿은 경험으로 전환하려는 시도다. 무대 위의 완벽한 기교보다 노래를 통해 표출되는 "순수한 행복"과 "따뜻한 울림"에 주목하는 김 감독의 태도는 공연예술이 관람의 대상에 그치지 않고 공동체의 경험이 될 수 있음을 보여준다.[20] 이렇게 알리오페라단은 어린이와 사회적 약자를 위한 문화 향유 기회를 제공하는 데 그치지 않고, 지역 공동체의 문화적 활력을 불러일으키는 공공예술의 실천으로 정착해 가고 있다.

4. 알리오페라단의 역사와 주요 성과

2021년 청주에서 창단한 알리오페라단은 청주시를 중심으로 증평군, 진천군 등 충북 일대에서 활동을 이어온 지역 기반 예술 단체이다. 단체는 성악가, 작곡가, 연주자, 연출가, 기획자 등 전문 예술가들이 참여하여 어린이 창작 오페라를 중심으로 한 공연 활동을 펼쳤다. 창단 초기부터 지역 내 공연장 인프라를 적극 활용하고, 지자체 및 교육기관과 협력하며 문화 접근성을 확장하는 데 주력해왔다. 이러한 활동은 단순한 공연 기획을 넘어 지역 예술 생태계의 전문성과 자립성을 동시에 강화하는 계기가 되었다.

알리오페라단은 창단 이래 어린이 창작 오페라 분야에서 지속적으로 주목할 만한 성과를 이루어왔다. 2021년 창단작인 〈혹부리영감이 되고 싶은 도깨비〉를 시작으로, 2022년 〈특명! 용왕님을 구해라!〉, 2023년 〈원이연못 이야기〉와 〈꿈을 향해! 브레멘 음악대!〉까지 매년 신작을 선보이며 지역 관객과 소통해왔다. 2024년에는 〈신비한 별 여행〉과 〈헨젤과 그레텔〉 제작 및 공연을 통해 레퍼토리의 다양성을 확장하였다. 특히 〈혹부리 영감이 되고 싶은 도깨비〉와 〈꿈을 향해! 브레멘 음악대!〉는 문화체육관광부 '지역대표예술단체' 사업에 선정되어 총 10회의 공연으로 지역 어린이들에게 예술 경험을 제공했다.[21]

단체의 활동은 공연 제작만이 아니라 공신력 있는 지원 사업 선정으로도 이어졌다. 한국문화예술위원회의 청년예술가생애첫지원사업(2021년), 충북문화재단 청년예술단체 사업(2022년), 청주교육지원청 예술사랑 예술단체 선정(2023년), 충북문화재단 문화예술창작지원사업 선정(2024년), 문화체육관광부 지역대표예술단체사업 선정(2025년) 등 다양한 지원 사업에 지속적으로 선정돼, 단체 운영의 안정성과 창작 활동의 기반을 마련하였다. 아울러 충청북도와 청주시의 어린이 오페라 예산 지원, 텀블벅 크라우드 펀딩 매칭 지원 등으로 재정적 기반을 강화하고 지역 관객 참여를 확대하였다. 이러한 성과를 통해

---

20) Ibid.

21) 알리오페라단 공식블로그. https://blog.naver.com/aliopera [2025년 11월 24일 접속].

알리오페라단은 지역 예술가 참여와 지역사회 협력을 결합한 모범적 사례로 꼽힌다.[22)]

제작 체계는 지역 인력을 중심으로 한 구조로, 이는 단체의 예술적 자립도를 높이는 동시에 지역 전문 인력의 고용 선순환을 창출한다. 지역 중심의 공연 활동, 지속적인 창작 역량 강화, 공신력 있는 지원 사업과 정책 연계는 단체가 충북 지역 문화예술 생태계에서 핵심적인 역할을 수행하고 있음을 보여준다. 또한 공연 내용과 홍보에서 지역의 주요 문화재 및 관광지와 연계하여 소개함으로써, 어린이와 관객에게 지역 문화유산에 대한 이해와 자부심을 고취시키는 교육적 효과를 더하고 있다.[23)]

5. 창작 어린이 오페라 중심 활동

창작 어린이 오페라는 알리오페라단의 핵심 가치이다. 창단 이후 불과 5년 만에 총 8편의 창작 오페라를 완성했다. 각 작품은 평균 1시간가량의 공연 시간으로 가족 단위 관객이 함께 즐길 수 있도록 기획되었다. 2025년에는 총 5편의 작품을 20회 이상 공연하였다. 기존 작품인 〈혹부리영감이 되고 싶은 도깨비〉, 〈꿈을 향해! 브레멘 음악대!〉, 〈신비한 별 여행〉과 함께, 새로운 작품 〈직지를 찾아서〉와 〈놀부와 흥부〉를 선보였다. 이들 작품은 아이들이 쉽게 공감하고 몰입할 수 있는 소재와 서사 구조가 특징적이다. 기존 전래 동화의 관점과 전개를 새롭게 변주하거나, 아이들의 일상과 청주의 문화유산을 바탕으로 한 환상적·역사적 이야기까지 폭넓게 아우른다. 각 작품은 단체가 지향하는 교육적이며 예술적 가치를 다양한 방식으로 구현한다.

〈혹부리 영감이 되고 싶은 도깨비〉는 전래동화 '혹부리영감'의 이야기를 바탕으로, 도깨비 마을과 인간 마을을 오가는 모험 서사를 새롭게 재구성하였다. 주인공으로 소심깨비, 상상깨비, 자랑깨비 등 도깨비들을 설정하여, 어린이 관객이 작품에 재미있게 몰입하고 즐길 수 있도록 했다. 도깨비들의 모험과 노래 대회를 통해 각자의 강점과 개성을 발견하며 성장하는 자아 발견 서사를 중심으로 이야기가 전개되는데, 자신감은 외적 조건이 아니라 마음가짐에 따라 달라진다는 교훈을 효과적으로 보여준다.

〈꿈을 향해! 브레멘 음악대〉는 독일 전래동화 '브레멘 음악대'를 바탕으로 어린이 관객을 위해 재창작된 오페라 작품이다. 주인공인 당나귀, 강아지, 고양이, 닭 등 동물들을 중심으로 각자의 성격과 특성을 살려 이야기를 전개한다. 동물들은 브레멘 음악대회에서 우승하기 위해 모험을 떠나며, 그 과정에서 여러 시련을 겪는다. 어려움 속에서 이들은 서로를 신뢰하고 협력하는 법을 배우며, 공동체적 성장을 이루게 된다. 작품은 전래동화의 보편적 재미에 현실적 감각을 더해, 어린이 관객이 협력과 연대의 가치를 자연스럽게 이해하고 체험할 수 있도록 구성되었다.

〈신비한 별 여행〉은 아이들이 겪는 아주 현실적 문제에서 출발한다. 매일 해야 하는 학습지 때문에 괴로워하는 주인공 유나를 중심으로 해서 작품은 현실과 환상이 연결된 모험 서사를 전개한다. 유나는 소원대로 학습지가 없는 별나라에 도착하지만, 그곳에는 유나의 일상도, 보고 싶은 가족도 없다. 유나는 비로소 가족과 일상의 소중함을 깨닫고 다시 집으로 돌아가기 위해 별자리에 사는 성준과 함께 신비한

22) Ibid.

23) 일례로 알리오페라단은 공연 〈놀부와 흥부〉를 홍보하면서 청주고인쇄박물관 등을 소개하는 '알리 추 천 청주 여행'도 함께 제안해 지역 문화 활성화에 기여하고 있다. 알리오페라단 공식블로그. https://blog.naver.com/aliopera/224080849069) [2025년 11월 27일 접속].

별나라의 여러 왕국을 돌며 다양한 도전에 맞선다. 어린이 관객은 상상력을 자극하는 이 이야기를 통해 일상과 가족의 소중함을 체감하게 된다. 가족 간 갈등과 화해의 과정을 보여주며 소통과 이해의 중요성을 자연스럽게 배우도록 구성된 이 작품은, 정서 교육과 공동체적 가치 형성에도 기여한다.

〈직지를 찾아서〉는 충북 청주의 대표 문화유산 직지를 소재로 삼아, 지역 정체성과 세계적 문화 가치를 연결한 창작 어린이 오페라이다. 작품은 한국 최초의 금속활자본이자 유네스코 기록유산인 직지의 역사적 의미를 아이들의 눈높이에서 흥미롭게 전달한다. 실존 인물 박병선 박사의 실존 연구 여정을 중심에 두어, 문화유산을 향한 집념과 탐구의 자세를 강조한다. 특히 해외에서 외롭게 직지의 가치를 밝히고자 한 박병선 박사의 노력은 한국 문화에 대한 자부심을 높이는 데 중요한 역할을 한다. 어린이들은 문화유산 보호의 의미뿐 아니라 끈기와 책임감 같은 인성적 가치를 배우게 된다. 지역 기반 이야기의 가능성을 확장하며, 예술을 통해 역사와 현재 세대를 연결하는 작품이다.

〈놀부와 흥부〉는 전래동화 속 욕심 많고 못된 놀부와 착하고 가난한 흥부라는 익숙한 전통 서사에서 벗어나 새로운 시선으로 재구성한 작품이다. 부지런하고 동생을 걱정하는 형 놀부와 무책임하고 게으른 흥부의 구도로 이야기를 전개함으로써, 형제 갈등의 원인을 선악 대립이 아닌 이해 부족에서 찾는다. 흥부가 뒤늦게 형의 진심을 깨닫게 되는 과정은 전래 서사의 도덕적 구도를 뒤흔드는 전환점이 된다. 더 나아가 두 형제가 고난 속에서 우애를 되찾고, 자신들이 얻은 부를 마을 공동체와 나누는 결말은 서사의 윤리적 지평을 한층 넓힌다. 이러한 재구성 방식은 〈혹부리 영감이 되고 싶은 도깨비〉에서 전래동화의 주체를 도깨비로 재배치한 것과 마찬가지로 이야기를 뒤집어 보는 것을 통해 전통 서사의 의미를 확장하고 새로운 공감을 이끌어내는 창작 방식이라 할 수 있다.

6. 어린이 오페라를 통한 지역문화 확산과 사회적 가치

알리오페라단의 창작 어린이 오페라는 지역 사회와 어린이의 문화적 경험을 이어주는 가교 역할을 한다. 흥미진진한 이야기와 극적 무대, 다채로운 영상, 생생한 연주, 참여형 연출을 결합한 작품들은 어린이들이 오페라를 자연스럽게 체험하고 상상력을 적극적으로 발휘하도록 돕는다. 가족 구성원 간의 갈등과 화해를 다루는 이야기들은 가족 단위 관객의 유대감을 강화하며, 지역 문화유산을 자연스럽게 녹여낸 이야기들은 어린이들이 자신이 사는 지역의 역사와 문화를 이해하고 애정을 갖게 한다. 여기에 더해 소외된 계층과 문화 사각지대를 조명하며 문화적 불균형을 완화한다. 이로써 지역 문화 활성화와 문화적 정체성 강화, 더 나아가 예술을 통한 세대 간 소통과 문화 격차 완화라는 사회적 가치 실현에도 기여한다.

IV. 공연 분석: 〈놀부와 흥부〉

1. 공연 개요와 현장 분위기

〈놀부와 흥부〉는 청주 CJB 미디어센터 에덴아트홀에서 총 2회(2025년 11월 21일 금요일 19시 30분과 11월 22일 토요일 19시) 공연되었다. 공연장에 들어서자, 기존 오페라 공연과는 색다른 소리 풍경이 펼쳐졌다. 청중석의 조곤조곤한 대화 대신, 〈인어공주〉의 'Under the Sea'를 비롯한 디즈니 애니메이션 음악이 공간을 가득 채우고 있었다. 전통적 공연장의 절제된 분위기와 달리, 놀이동산처럼 활기찬 축제 분위기로 가득했다.

알리오페라단 단원들은 로비에 아이들이 좋아할 만한 포토 부스를 설치하고, 매표와 안내까지 직접 맡으며 공연 준비에 총력을 기울였다. 총 예술감독 김흥용 단장은 청중석을 일일이 살피며 공연장의 분위기를 세심히 점검했다. 한 아이가 익숙한 듯 그를 먼저 알아보고 인사를 건넸다. "단장님, 안녕하세요?" 곧이어 반가운 웃음이 함께 터졌다.

또 다른 신나는 노래가 흘러나오자, 옆 객석의 아이는 "아빠! 이건 〈주토피아〉 노래야!"라며 기쁘게 알려주었다. 어른이 모르는 것을 아이가 먼저 알아채고 알려주는 것은, 아이의 세계가 중심이 되는 공연에서 가능한 장면이다. 〈놀부와 흥부〉 속에서도 가장 어린 캐릭터인 아기깨비는 어른들이 미처 알지 못했던 것을 깨닫게 하는 결정적 역할을 맡는다. 〈놀부와 흥부〉는 이야기의 전통적 서사 질서를 뒤집는 동시에 어린이 오페라가 지닌 전복적 성격을 상징적으로 보여준다.

2. 공연장의 공간적 특징과 제약 극복

청주 CJB 미디어센터 에덴아트홀은 2014년 CJB청주방송이 개관한 복합문화공간으로 충청북도 청주시 산남동에 위치한다. 이곳 1층에 1,000석 규모의 에덴아트홀이 자리하고 있다. 주로 TV 프로그램의 생방송과 녹화방송을 진행하는 공간이지만, 음악 콘서트와 뮤지컬 등 다양한 공연장으로도 활용된다. 이 센터는 주말과 휴일에는 웨딩홀로 전환되는 다목적 공간이다.[24] 다시 말해, 클래식 오페라 공연장으로 활용하기에 최적의 공간이라 보기 어렵다. 두 번의 공연을 위한 한정된 시간 안에 무대 장치와 배경 소품 등을 충분히 설치하거나 제작하기 어려운 환경인 것이다. 알리오페라단은 이러한 제한된 환경에서 무대를 최대한 효율적으로 구현했다.

우선 오페라 반주를 맡은 오케스트라의 문제를 해결해야 했다. 에덴아트홀에는 통상적인 오페라 극장처럼 무대와 객석 사이에 오케스트라 피트가 없다. 오케스트라 피트는 관객에게는 연주자가 잘 보이지 않으면서도, 소리가 무대와 객석 양방향으로 고르게 전달되도록 설계된 공간이다. 무대 아래로 움푹 들어간 구조 덕분에 무대 위 배우들의 시야나 연출을 방해하지 않고, 음악과 공연의 조화를 가능하게 한다. 알리오페라단은 하나로 평평하게 이어진 무대 중앙에 위에서 바닥까지 반투명 천을 설치했다. 이로써 무대 뒤쪽에 오케스트라를 배치하고, 앞쪽에는 오페라 무대를 마련했다. 반투명 천은 객석에서 오케스트라를 거의 가리면서도, 소리가 자유롭게 전달되도록 해 오케스트라 피트와 유사한 효과를 만들어 냈다. 또한, 거대한 설치물을 무대 배경으로 제한된 시간 내에 설치하거나 제거할 수 없는 제약을 극복하기 위해 이 반투명 천을 극장 스크린처럼 활용하였다. 이를 통해 영상 프로젝션을 사용한 영화·애니메이션적 배경 연출이 가능해졌고, 무대 소품과 배우 동선을 방해하지 않으면서 반투명 스크린의 장점도 자연스럽게 살릴 수 있었다.

무대를 만들어내는 이러한 자생력과 융통성은 단순한 대처 능력을 넘어, 수많은 제약 속에서도 공연의 질을 최우선으로 지켜온 알리오페라단의 예술적 태도를 드러낸다. 제한된 공간과 부족한 인프라, 짧은 준비 시간이라는 현실적 조건 속에서도 단원들은 무대 장치와 연출, 음악적 조화를 세심히 조율하며 어린이 관객에게 최적화된 무대를 완성했다. 환경의 한계를 예술적 가능성으로 전환하는 이러한 역량

24) 안순자. "CJB청주방송 미디어센터 개소." 충북일보, 2014.09.30.

덕분에 관객은 색다른 무대를 경험하게 된다.

그러나 이러한 뛰어난 적응력에도 불구하고, 물리적 환경과 시스템의 한계는 결코 간과해서는 안 된다. 에덴아트홀과 같은 다목적 공간에서의 공연은 무대 설치에 제약이 많다. 게다가 주말에는 건물이 웨딩홀로 활용되는 특수성 때문에 어린이 오페라임에도 공연 시간이 늦은 시간에 배정되었다. 이는 안정적인 극장 확보가 어려운 국내 공연 시스템과 공간 운영상의 구조적 한계를 여실히 보여준다. 이러한 조건 속에서 알리오페라단이 보여준 자생적 노력과 창의적 해결 방식은, 제한된 환경에서도 예술적 경험을 구현하려는 단체의 전문성과 실험적 정신을 잘 드러낸다.

3. 등장인물과 서사 구조

〈놀부와 흥부〉에는 총 6명—놀부 부부와 흥부, 그리고 아빠깨비·엄마깨비·아기깨비로 이루어진 도깨비 가족—이 등장한다(아빠깨비와 아기깨비는 제비로도 변신한다). 인물 구성은 단출하지만, 그만큼 각 캐릭터의 성격이 분명하게 드러나며 서사적 집중력도 높아진다. 특히 아기깨비는 이야기의 전환점을 만드는 핵심 역할을 담당하면서도, 어린 관객들이 쉽게 몰입할 수 있도록 유머와 활기를 불어넣는다.

극은 활달하고 장난기 많은 아기깨비가 객석 사이를 종횡무진 누비는 장면으로 시작한다. 첫 등장부터 아기깨비는 무대와 관객석의 경계를 과감히 허물고, 공간 전체에 신선한 에너지를 퍼뜨린다. 이로써 객석은 단숨에 무대의 일부로 편입되고, 관객은 함께 어울리는 참여자로 전환된다. 전통 설화에서 종종 공포의 대상으로 그려지던 도깨비는 더욱 친근한 또래의 모습으로 재탄생해 두려움이 아닌 호기심을 자극한다. 처음부터 청중을 극 안으로 끌어들이는 연출로, 이후 아이들은 극에 적극적으로 동참하는 모습을 보여주었다.

4. 관객 참여와 상호작용

아이들은 무대 위 주인공들의 노래에도 즉각 반응했다. 흥부가 "그냥 놀면서 먹고 살 수는 없는겨?"라고 묻자 "네!"라고 답했고, 놀부가 "일을 해야 부자가 되지"라고 말하자 "맞아, 맞아!"라며 맞장구를 쳤다. 이러한 자연스러운 반응이 가능했던 것은, 청중이 처음부터 극장에서 환대받는 경험을 했기 때문이다. 극 중 산 속에서 도깨비가 따라오는 것을 느낀 흥부가 "여러분, 혹시 누가 나 쫓아와요?"라고 묻거나, 극 중 도깨비 부부가 "도깨비 방망이는 어디 있나?" 또는 "청주시에 착한 어린이는 어디 있나요?"라고 질문할 때마다 아이들은 극장이 들썩일 만큼 열광적으로 참여했다. 이는 아이들이 단순한 수용자를 넘어, 극의 일부이자 주체로 자리하는 순간이었다.

또한, 흥부가 충청도 사투리를 사용하고, 도깨비 부부가 공연이 열리는 '청주'라는 특정 지명을 사용한 점은 어린이들이 정서적·지역적 소속감을 느끼도록 마련된 장치였다. 아이들의 호응을 이끌어내는 연출과 장치는 관객이 극과 적극적으로 소통하며 이야기를 함께 만들어가는 경험으로 확장시켰다. 또한 아이들에게 직접적으로 던지는 질문은 객석 전체를 즉시 무대화하며 극장을 상호작용의 장으로 만들어냈다.

5. 음악적 구성과 특징

이 작품의 음악은 어린이 관객을 고려하여 즐거운 선율과 간결하며 명확한 가사 전달을 최우선으로 설계되었다. 가사는 단순하고 반복적인 구조로 구성되어, 복잡한 서사를 따라가기 어려운 어린이들도 극적

상황을 직관적으로 이해할 수 있도록 했다. 음악적 구성은 아리아와 중창 위주로 진행됐으며, 서양 클래식 음악 어법을 기반으로 해서 국악적 요소를 자연스럽게 통합하였다. 민속 이야기를 바탕으로 한 노래에 민요풍의 흥겨움이 드러났으며, 노래의 끝에는 오페라의 아리아처럼 극적 성악 기교를 첨가하여 단순한 민요로 끝나지 않도록 했다.

이러한 단순·반복적 가사와 민요적·오페라적 음악 요소의 결합은, 어린 관객이 이야기를 입체적으로 경험하게 핵심적 기능을 수행한다. 제비로 변신한 아기깨비가 노래 끝에 "꿍따라 꿍딱, 꿍따라 꿍꿍딱!"이라는 신나는 리듬을 반복하면서 어린이들이 자연스럽게 함께 리듬을 따라하도록 유도한 것이 대표적이다.

이처럼 이 작품의 음악은 한국적 선율과 장단에 성악적 요소와 오페라적 기교를 조화롭게 결합하여, 민요와 클래식, 그리고 전통성과 현대성을 동시에 구현한다. 귀에 쏙 들어오는 장단 기반의 선율은 어린이들의 즉각적인 참여와 몰입을 불러일으키고, 성악적 발성과 아리아적 기교는 간결한 민요적 흥겨움을 넘어 더욱 풍부한 극적 감정을 만들어낸다.

또한 일부 장면에서는 숨바꼭질과 같은 민속놀이를 넣고, 또 다른 장면에서는 아이들에게 친숙한 〈K팝 데몬 헌터스〉의 음악을 활용해 전통적 요소와 현대 대중문화를 자연스럽게 접목하였다. 이처럼 서로 다른 요소들이 유기적으로 융합된 구성은, 다양한 문화적 감각을 하나로 묶어내며 어린 관객이 극을 다층적으로 경험하도록 이끈다.

6. 서사와 가치의 재구성 — 교육적 가치의 확장

〈놀부와 흥부〉는 관객과 무대가 상호 호응하며 극의 재미를 추구했을 뿐만 아니라 교육적 특성도 효과적으로 구현했다. 간결하고 쉽게 다가오는 음악에 각 캐릭터는 명료한 성격을 지니면서도 이야기는 결코 진부하지 않다. 특히 어른들은 기존의 통념에 갇혀있지만, 활발히 돌아다니며 있는 그대로 상대를 관찰해온 아기깨비는 표면에 드러나지 않은 진실을 간파하고 핵심 메시지를 명징하게 드러내는 역할을 한다. 아기깨비의 "사람을 겉모습으로 판단하는 게 제일 나쁜 거라고요!"라는 대사는 어린이들의 목소리와 감수성을 적극적으로 반영하며 주제를 선명하게 전달한다.

6.1. 서사 구조와 메시지 — 권선징악을 넘어선 이야기

〈놀부와 흥부〉의 서사는 단순한 권선징악의 틀을 벗어나, 가족 간 감정의 회복과 관계의 성장에 초점을 두고 전개된다. 부자 놀부는 겉으로는 욕심 많아 보이지만 사실은 부지런하고 동생을 가장 먼저 걱정하는 인물이며, 가난한 흥부는 선해 보이지만 실상은 게으르고 남에게 기대려는 성향을 지닌 인물로 설정된다. 이처럼 전형적 선악 구도를 바꾼 인물 구성은 어린이 관객이 사람을 다양하고도 입체적 관점에서 상상하고 이해하도록 유도한다. 어른 도깨비(아빠깨비와 엄마깨비)는 놀부가 악하다는 편견에 사로잡혀 그에게 벌을 주려 한다. 그러나 흥부는 형님은 죄가 없다며 자신을 대신 벌하라고 나서고, 놀부는 자신을 잡아가라고 한다. 위기의 순간 두 형제는 서로의 진심을 확인하며 화합한다.

누군가에게 상을 주고 누군가에게는 벌을 주는 결말이 아니라, 갈등을 통해 서로의 마음에 다다르는 과정으로 해결되는 서사 구조는 어린이들이 표면으로 보이는 선악의 이분법을 넘어 관계 속 감정의 변화를 자연스럽게 이해하도록 돕는다. 즉 이 작품은 이야기의 재미뿐 아니라 사회적 감수성과 공감 능력을

확장시키는 교육적 효과를 지닌 서사를 함께 갖추고 있다.

6.2. 작품 속 가치 전복 — 역설적 교훈

위와 같은 서사적 장치 위에서, 작품은 역설적 교훈을 제시한다. 이 공연은 전래 설화가 지녀온 가치 체계를 현대적 감수성으로 새롭게 비틀어낸다. 특히 놀부가 부모 생전에 반복해서 들은 당부 "아우가 잘돼야 너도 잘 된다"는 말은 익숙한 위계 논리인 "장남이 잘되어야 아우도 잘 된다"를 뒤집으며, 가족 안에서 약자를 우선 살피고 서로의 성장을 지지하는 관계의 가치를 강조한다. 또한 아기깨비가 반복해서 진실을 말하고 있음에도 어른 도깨비들이 이를 받아들이지 않는 장면은, 고정된 편견이 얼마나 견고하게 작동하는지를 드러낸다.

작품은 이러한 메시지를 직접 주입하지 않고, 질문을 통해 사유의 여지를 열어둔다. 극의 전개에 따라 "겉모습만 보고 판단해도 될까?", "아이의 말은 과연 어른의 말보다 덜 중요한가?"와 같은 물음이 반복적으로 제기되면서 어린이 관객들은 성급한 판단을 멈추고 타인의 관점을 상상하는 경험을 하게 된다. 결국 〈놀부와 흥부〉는 선악의 이분법을 기반으로 한 도덕 교육을 넘어, 편견을 성찰하고 관계적 윤리를 학습하는 장으로 전래 설화를 재구성한다.

특히 가장 어리지만 끝까지 주변을 변화시키려고 노력하는 아기깨비의 활약은, 이 작품이 어린이 오페라임을 가장 생생하게 증명한다. 이야기 속에서 늘 주변부로 밀려나는 존재가 서사를 움직이는 주체로 떠오를 때, 어린 관객은 자신의 감정과 목소리 또한 중요하다는 사실을 자연스럽게 체험한다. 어른이 미처 보지 못한 마음을 먼저 알아보고 두 형제를 잇는 아기깨비의 결단은, 진짜 용기란 힘의 크기가 아니라 누군가를 이해하고자 하는 마음에서 비롯된다는 단순하지만 따뜻한 진실을 일깨운다.

결국 〈놀부와 흥부〉는 아이들이 이야기의 바깥에서 교훈을 일방적으로 듣는 것이 아니라, 이야기 한가운데서 누군가를 이해하고 움직이는 주체가 되는 경험을 선사한다. 어리지만 진실하고 용기 있는 한 아이의 마음과 행동이 기존의 이야기를 바꿀 수도 있다는 믿음을 어린이 관객의 마음에 심어주는 것이다. 이처럼 어린이 스스로 생각과 감정을 이입하게 만드는 서사는, 즐거움과 감동을 안겨 주는 동시에 이 작품이 어린이에게 전하는 교육적·교훈적 가치의 크기를 생생하게 보여준다.

7. 피날레: 관객 참여와 예술적 주체성의 확장

공연을 마친 후 마지막 무대 인사는 무대 위에서만 이루어지지 않았다. 일반적으로 무대 인사는 출연 배우들에게 보내는 관객석의 박수로 끝나지만, 〈놀부와 흥부〉의 배우들은 일방적으로 받기만 하는 위치가 아니라, 관객과 함께 인사했다. 배우들은 청중석으로 내려가 어린 관객들과 손을 마주치며 함께 박수를 보내며, 무대 위 연주자만이 주인공이 아님을 분명히 보여주었다. 마지막 순간까지 어린이 관객을 중심에 두는 이 장면은, 공연 내내 어린이 관객이 단순한 감상자가 아니라 극의 '공동 주체'로서 서사와 감정을 함께 만들어 왔음을 상기시키는 장치이기도 하다.

이러한 피날레는 어린이 관객이 자신이 예술적 경험의 중심임을 체험하게 하고, 감상과 참여, 이해와 행동이 자연스럽게 결합되는 효과를 극대화한다. 즉 이 장면은 어린이 오페라에서 관객 참여의 의미를 구체적이고 체험적인 방식으로 보여주며, 청중을 또 하나의 주인공으로 인정하는 마무리를 완성한다. 또한 무대에 선 자만 예술의 주체가 아니라는 메시지를 전달하며, 관객과 예술의 관계를 수평적·참여적

방식으로 재정의하는 적극적 소통을 구현한다.

8. 성취 속 아쉬운 조건들

8.1. 공연장과 공연 시간

알리오페라단이 성황리에 올린 이번 〈놀부와 흥부〉는 여러 제약을 뚫고 이뤄낸 성취였다. 공연장은 다목적 공간이어서 음향과 무대 장치에 한계가 있었으며, 무엇보다 공연장과 공연시간이 확정되기까지 우여곡절이 많았다. 당초 공연은 2025년 8월, 청주아트홀에서 열릴 예정이었다. 그러나 공연장 측의 리모델링으로 무산되었고, 이후 청주의 대표 공연장들에 대관을 지속적으로 신청했으나 줄줄이 불발됐다. 결국 단체는 추가 비용을 부담하며 사설 공연장을 섭외할 수밖에 없었다. 공연 시간도 애초 3회(11월 21일 19:30, 11월 22일 11:00, 15:00)로 계획되었으나, 해당 공연장이 웨딩홀을 겸하는 탓에 주차 수용 문제로 낮 공연 불가 통보를 받았다. 그 결과 최종적으로 21일(금) 19:30, 22일(토) 19:00의 2회 공연으로 변경·축소되었다.

이처럼 공연장이 정해지지 않은 상황에서 단체가 감당해야 하는 불안정성은 심리적·재정적 부담을 가중시킨다. 특히 같은 달 서울 예술의전당 '리바운드 축제'에서 공연된 알리오페라단의 초청작 〈혹부리 영감이 되고 싶은 도깨비〉가 3회 중 2회를 낮 시간대에 올린 사례와 비교하면, 이번 공연 일정은 더욱 열악한 조건 속에서 마련되었음이 드러난다. 공연 시간은 특히 어린이를 주요 관객층으로 염두에 둔 작품에서 결코 간과할 수 없는 문제다. 이는 지방 공연장 여건과 지역 기반 예술단체가 맞닥뜨리는 현실을 단적으로 보여주는 사례라 할 수 있다.

8.2. '전체 관람가'의 과제

〈놀부와 흥부〉의 관람 등급은 전체 관람가였다. 이러한 폭넓은. 대상층은 어린이 오페라 특유의 장점이지만, 한편으로는 서로 다른 감각과 이해 능력을 지닌 관객을 한 공간에서 수용해야 하는 어려움을 동반한다. 일부 장면에서는 연령대별 몰입 차이가 자연스럽게 드러났다. 도깨비가 큰 소리를 내는 장면에서 대부분의 어린이는 흥미롭게 집중했지만, 객석 한쪽에서는 울음이 터지기도 했다. 극과 현실을 구분하기 어려운 어린 관객에게는 큰 소리 자체가 공포로 다가오거나, 극의 서사를 따라가기 어려운 경우도 있었다. 반면 초등학생 이상 관객은 인물 간 감정 변화와 상징적 메시지를 자연스럽게 읽어내며 이야기에 적극적으로 참여했다.

동일한 장면에서도 관객의 감정적 반응과 이해도의 격차가 뚜렷하게 나타나는 만큼, 공연을 만들 때 양쪽 모두를 놓치지 않는 섬세한 조율이 필요하다. 결국 어린이 공연에서 '전체 관람가'는 단순한 연령 등급 이상의 의미를 갖는다. 이는 어린이 관객이 공연을 실제로 어떻게 경험하고 받아들일지를 얼마나

세심하게 고려했는지를 보여주는 기준이기 때문이다.[25)]

9. 호응과 소통 — 시간과 공간의 제약을 돌파한 예술적 상호작용

그러나 공연의 여러 늦은 불리한 조건은 결과적으로 관객의 열띤 호응 앞에서 무력화되었다. 당초 70분으로 예정된 공연은 어린이 관객과의 자연스러운 질문과 대답, 즉흥적 반응을 수용하며 약 90분으로 늘어났다. 즉각적인 웃음과 감탄, 무대와 객석 사이의 활발한 소통이 공연의 시간을 확장시킨 셈이었다. 이는 알리오페라단의 작품이 지향하는 방향을 분명하게 보여준다. 단순한 관람이 아니라 무대와 관객이 서로를 확인하는 상호작용의 장이 펼쳐진 것이다. 공연 성취와 별개로 제도적·물리적 조건의 개선은 반드시 논의되어야 하지만, 이러한 열광적 참여는 예술이 시간과 환경을 넘어 관객에게 도달할 수 있음을 증명했다.

10. 이야기의 확장 — 공동체로 이어지는 감정의 성장

공연의 마지막 장면에서 놀부와 흥부가 자신들이 얻은 부를 마을 사람들과 나누는 모습은, 단순한 가족애의 회복을 넘어 공동체로 확장되는 윤리적 상상력을 담고 있다. 전통 서사의 익숙한 교훈을 재현하는 데 그치지 않고, 개인적 성장의 성취가 공공의 선으로 이어져야 한다는 메시지를 선명하게 제시한다. 이는 어린 관객에게 "착하게 살면 복을 받는다"라는 도식적 결말을 넘어, 내가 이룬 변화가 주변 세계와도 연결될 수 있다는 감각을 심어주는 장면이다. 바로 이 확장된 서사적 방향성이야말로 공연을 재미와 위로의 서사에서 사회적 관계를 사유하는 경험으로 끌어올린다. 어린이들에게 예술은 개인의 감정 표현을 배우는 것을 넘어, 함께 살아가는 방식과 책임을 상상하게 하는 배움의 장이 될 수 있음을 보여준 것이다.

11. 예술적 주체로서 어린이를 세우는 무대

종합하면, 어린이 오페라 〈놀부와 흥부〉는 경계를 낮춘 환대의 방식, 시청각적 융합 무대, 관객 참여형 서사, 전복적 메시지 제시를 통해 어린이 관객을 단순한 감상자가 아닌 완전한 예술적 주체로 대우하는 공연이었다. 무대 위 연주자와 무대 밖 관객이 서로를 주체로 인정하며 함께 서사와 감정을 만들어가는 구조는 규범적 예술 감상 태도를 넘어 함께 만드는 예술의 의미를 자연스럽게 체험하게 한다. 마지막까지 어린이 관객을 중심에 둔 피날레와 배우들의 적극적 소통은, 감상과 참여, 이해와 행동이 유기적으로 결합된 교육적·교훈적 효과를 극대화하며, 어린이 오페라가 전달할 수 있는 가치와 즐거움을 명확하게 보여주었다.

---

25) 9세 이상 전 연령을 아우르는 성인 관객과 달리, 어린이 관객은 대상 폭은 좁지만 연령대별 발달 단계에 따라 큰 차이를 보인다. 우리나라의 공연계의 상황에서 어린이 관객의 연령을 세분화하는 것이 어려운 것이 사실이지만, 해외에서는 성공적 사례들이 존재한다. 주요 도시에 어린이 오페라 전용 극장을 갖춘 독일의 경우, 안정적 지원을 바탕으로 유아부터 청소년에 이르는 세분화된 연령대에 맞춘 작품들을 꾸준히 제작해왔다. 이는 발달 심리 단계를 고려한 분류에 기반을 둔 것으로, 5세 아동과 10세, 13세 이상 관객이 전혀 다른 발달 단계에 놓여 있다는 점을 반영한 결과다. 그러나 우리나라는 아직 어린이 공연에서 이러한 연령대별 차이를 체계적으로 반영할 만큼 제도적·환경적 기반이 충분히 마련되지 않았다. 따라서 연령별 발달 특성을 고려한 기획과 제작 시스템을 갖추는 일이 앞으로의 새로운 과제로 떠오르고 있다. 이는 단순히 관람의 편의를 높이기 위한 문제가 아니라, 어린이 오페라가 교육적·예술적 가치 모두를 충실히 실현하기 위해 반드시 필요한 조건이라 할 수 있다. (정주연, 오주영. "독일 킨더오퍼와 한국의 어린이를 위한 오페라의 공연 및 운영 분석 연구." 『한국예술연구』 no. 46, 2024, p. 327.)

무엇보다 기존의 고정관념과 서사 구조를 뒤집고 어린이 관객 스스로가 이야기 속 변화를 만들어가도록 설계된 이 작품은 역전과 역설의 가치를 생생하게 경험하게 하는 공연이었다. 이 역전과 역설의 가치는, 알리오페라단의 중심이 아닌 주변으로의 확장이라는 철학과도 정확히 맞닿아 있다.

V. 첫 예술 경험, 공공적 상상력

〈놀부와 흥부〉 공연이 끝나고 나가는 길에 들뜬 모녀의 대화가 들려왔다. "우리 다음에도 이런 공연 있으면 또 올까?" "네!" 짧고도 명쾌한 아이의 대답은 공연 속에서 경험한 즐거움과 몰입을 고스란히 보여주었다.

예술 경험은 단순한 관람이나 소비를 넘어, 인간이 세계와 관계를 맺는 방식과 깊이 연결된다. 특히 어린이에게 첫 예술 경험은 미래의 감수성과 창의성을 형성하는 중요한 순간이다. 그러나 지금까지 공연예술의 주된 관객은 성인이었고, 어린이는 종종 '미래의 관객'이라는 틀 안에서만 고려되어 왔다. 어린이의 현재 경험과 감정은 제도와 장르 안에서 충분히 배려되지 못했고, 그로 인해 어린이 관객은 제한된 시야와 이해 속에서 공연과 맞닥뜨리며 고립되거나 소외되어 왔다.

그런 의미에서 알리오페라단의 〈놀부와 흥부〉는 어린이를 현재의 예술 관객으로 적극적으로 인정한 공연이다. 어린이 관객을 지금 여기에서 존중하고, 그들이 예술과 감정을 직접 체험하도록 설계함으로써, 공연은 단순한 즐거움을 넘어 교육적·사회적 의미를 지닌 공공적 상상력의 장이 된다.

이 결론에서는 세 가지 풍경을 통해 어린이 관객과 공연의 관계, 교육자의 철학, 그리고 지역사회 속에서 펼쳐지는 어린이 오페라의 공공적 가능성을 차례로 살펴보고자 한다. 이를 통해 어린이 오페라가 단순히 '작은 공연'이 아닌, 한국적 맥락에서 예술과 교육, 민주적 경험을 연결하는 문화적 실험임을 확인할 수 있을 것이다.

세 가지 풍경은 서로 다른 장면이지만 하나의 질문으로 귀결된다. 어린이는 예술 경험의 중심으로 존중받는가?

1. 첫 번째 풍경 — 클래식 공연장 속 아이 관객

낭만주의의 대가, 슈만과 브람스의 실내악을 감상하는 공연장이었다. 정상급 연주자들이 초청된 자리였다. 겹겹이 어른들로 채워진 청중석 가운데 내 바로 앞에는 한 아이가 앉았다. 아이의 양옆에 부모가 자리했다. 아이의 시야는 앞 어른의 등으로 완전히 가려져 무대를 볼 수 없었다. 중간 휴식 없이 이어지는 밀도 높은 연주회에서 아이는 몸을 계속 움직였고, 급기야 거의 몸부림을 치기까지 했다. 극히 일부 공연장에서 제공되는 아이용 쿠션도 없었다. 부모는 오직 연주에만 집중했지만, 긴 시간 아이와 주변 관객 모두에게 고단한 시간이 이어졌다.

아이는 막힌 시야 속에서 이해하기 어려운 음악을 마주했고, 그 공간에서 벗어나기 어려운 상태로 1시간 30분을 보내야 했다. 아이에게 좋은 음악을 경험하게 하고 싶은 부모의 의도는 분명 선했겠지만, 그 선택은 아이와 주변 관객 모두에게 복합적이고 지속적인 불편과 긴장을 안겼다. 이 장면은 어린이 예술 경험의 조건을 드러내며, 현재의 예술 향유자로서 어린이의 권리와 경험을 어떻게 설계할 것인가라는 근본적 질문을 던진다.

이 공연은 서울의 부촌, 거대 아파트 단지와 맞닿은 복합문화시설에서 무료로 열렸다. 주민이라면 산책하듯 들를 수 있는 가까운 공연장이었을 것이다. 그러나 문화 기반 시설이 부족한 지역에서는 이러한 기회 자체가 드물다. 예술에 닿기 위한 물리적 거리는 곧 경험의 빈도로 이어진다. 하지만 공연장에 쉽게 도달할 수 있었다는 사실이 곧 예술 향유의 보장을 의미하지는 않는다. 위 공연에서도 7세 이상이 관람 가능하다는 개방성에도 불구하고, 그리고 음악을 가장 가까이에서 접했음에도 그 아이는 무대와 분리된 채 긴 시간을 보내야 했다. 개방성과 접근성이 확보된 공간에서도 어린이는 여전히 소외될 수 있다. 이 장면은 결국 예술을 누릴 권리가 '어디에 사느냐'뿐 아니라 '어떤 조건 속에 놓여 있느냐'에 의해 좌우된다는 사실을 분명히 보여준다.

2. 두 번째 풍경 — 황량한 지역의 두 아이

예술사를 한 권에 담기 위해 20년간 자료를 모아온 한 학자가 있다. 그는 어느 겨울 기차를 타고 "위대하고 빛나는" 미국의 "가장 황량한 지역"을 지나고 있었다. 알 수 없는 이유로 기차는 들판 한가운데에서 멈춰 섰다. 을씨년스러운 들녘의 다 허물어져 가는 작은 집에서 두 아이가 나왔다. 모자와 목도리, 장갑까지 온통 조잡한 빨간색으로 몸을 감싼 아이들이었다. 아이들은 정지된 기차를 신기하고 황홀한 눈빛으로 바라보았다. 아이들의 시선 속에서 기차는 머나먼, 빛나는 세계로 향하는 출구처럼 보였을 것이다.

가여운 마음으로 두 아이를 바라보던 그의 눈을 사로잡은 것이 있었다. 여자아이가 꽉 쥐고 있던 파란색 화첩, 그리고 남자아이가 들고 있던 검은색 바이올린 가방이었다. 기차가 다시 움직이기 시작하자 그는 기차 뒤편으로 가서 서서히 멀어지는 붉은 두 점을 오랫동안 바라보았다. '과연 누구를 위한 예술사인가'라는 회의감에 잠겨 있던 그의 심장이 다시 뛰기 시작했다.

그 순간 그는 깨달았다. 자신의 책은 바로 저 두 아이를 위해 쓰여야 한다는 것을. 미적 감각과는 가장 동떨어진 듯 보이지만, 세계의 변두리에서 예술을 품고 다른 세상을 꿈꾸는 아이들을 위해서 말이다. 그는 이미 넘쳐나는 자료에 시달리는 예술 전문가들을 위해서도, 안온한 작업실에서 한가로이 이론을 펼치는 이들을 위해서도, 마음의 평화를 좇는 부유한 애호가들을 위해서도 결코 책을 쓰고 싶지 않았다.

1937년 초판이 출간된 방대한 『예술사』의 프롤로그에 실린 일화다. 저자 헨드리크 빌렘 반 룬은 네덜란드계 미국인 역사학자이자 저널리스트로, 지식을 과시하기보다 날카로운 통찰을 쉽고 재치 있게 풀어내는 글쓰기로 널리 알려져 있다. 그는 직접 삽화를 더한 어린이 대상 교양서를 다수 집필했으며, 이러한 저작들은 세대를 넘어 폭넓은 사랑을 받았다. 반 룬에게 예술은 몇몇 특권층의 전유물이 아니라 누구나 자유롭게 접근할 수 있어야 할 세계였다.

파란 화첩과 바이올린 가방을 꽉 쥔 두 아이는 거친 들판 한가운데에서도 예술을 향한 호기심을 잃지 않는 존재였다. 그들에게 예술은 기차처럼 다른 세계로 이어지는 연결의 통로였다. 반 룬이 멀어져 가는 두 작은 점에서 본 것은, 거친 환경 속에서도 꺼지지 않는 생명력, 새로운 가능성의 씨앗이었을 것이다. 아이들이 손에 쥔 예술은 그들을 둘러싸고 있는 황량함을 넘어설 잠재력을 품고 있었다. 그 힘은 결국 아이들의 세계를 넓히고, 삶을 다른 곳으로 이끌 경험적 확장으로 이어질 수 있다. 그리고 바로 그 확장 가능성을 지키고 넓히는 일—그것이야말로 예술이 어린이에게 건네는 가장 가치 있는 약속일 것이다.

3. 세 번째 풍경 — 실망과 기대가 뒤섞인 아이의 물음

앞에서 살펴보았듯 알리오페라단의 창단 이야기는 한 아이의 단순하지만 묵직한 질문에서 시작되었다. "아빠, 왜 우리가 볼 수 있는 오페라는 없어요?" 김흥용 예술감독의 딸이 여덟 살 무렵에 던진 질문이었다.[26]

큰 오페라 무대에서 활동하는 아빠를 둔 아이임에도, 정작 또래 친구들처럼 작은 화면 속 동영상을 보며 시간을 보내는 모습은 안타까움으로 다가왔다.[27]

그리고 자연스레 같은 의문이 들었다. 왜 어린이가 즐길 수 있는 오페라는 존재하지 않을까? 아이를 진심으로 사랑하는 부모의 마음에서 출발한 이 고민은 한국 최초의 어린이 오페라단 창단으로 이어졌다. 거창하지는 않을지라도, 아이의 말에 귀 기울이고 아이의 시선으로 세상을 바라보는 데서 거대한 흐름의 변화가 시작된 것이다.

이 세 풍경을 연결해보면 어린이 예술 경험의 현실적 문제, 교육적 가능성, 그리고 제도적·창작적 해법이 서로 맞물리며 하나의 메시지를 완성한다. 어린이는 미래의 엘리트나 잠재적 소비자가 아니라 지금, 여기에서 예술을 경험하고 감각하며 상상할 권리를 지닌 능동적 존재, 즉 현재의 예술 시민이다. 개방된 환경 속에서의 소외와 호기심과 잠재력이 만들어내는 상상적 확장, 그리고 창작자와 제도가 제공하는 실질적 경험은, 어린이에게 예술이 단순한 관람이나 즐거움을 넘어 교육적·사회적·문화적 힘을 지닌다는 사실을 입증한다.

어린이는 나중에야 비로소 예술을 이해하는 존재, 그래서 미래의 관객으로 교육받아야 할 존재만이 아니라, 지금 이 순간 스스로 세계를 감각하고 선택하며 확장할 수 있는 주체다. 어린이 관객을 배려한 무대 설계와 감각적 접근성의 확대, 그들이 스스로 세계를 넓혀 갈 수 있는 예술 경험의 보장, 지역 기반의 공공예술 실천은 모두 이 사실에서 출발한다. 어린이 예술 경험을 설계한다는 것은 단순히 작은 손으로 잡기 쉬운 무엇인가를 만들어주는 일이 아니다. 오히려 그들이 이미 갖고 있는 세계와 감각을 존중하고, 더 넓은 가능성과 경험으로 연결하는 사회적 배려이며, 그 자체로 문화 민주주의의 실천이자 예술이 어린이에게 건네는 가장 소중한 약속일 것이다.

하지만 현실은 열악하다. 현재 국내에는 어린이 오페라 전용 극장도 없으며, 어린이 오페라가 안정적으로 공연될 수 있는 환경 또한 제한적이다. 어린이를 위한 무대와 공연 여건은 여전히 미비하며, 이러한 구조적 제약 속에서 어린이 관객에게 충분한 예술 경험을 제공하는 일은 큰 도전이다.

이러한 조건 속에서 알리오페라단의 활동은 단순한 공연 창작을 넘어, 열악한 환경 속에서 어린이 오페라를 현실화하는 선구적 시도라 할 수 있다. 어린이를 위한 맞춤형 작품을 제작하고, 지역사회 속에서 공연을 기획하며, 제한된 공간과 조건 속에서도 공연을 이어가는 노력은 어린이 오페라의 존재 가능성을 넓히고 그 경험을 현실 속에서 실현하는 중요한 실천이다. 나아가 이러한 시도는 어린이를 단순한 관객이

---

26) 박소담. "어둠을 밝히며 날아 오르는 '알리오페라단'." 충북뉴스, 2024.06.28.

27) MBC충북. "김흥용 예술감독(알리오페라단) – 구본상의 '허심탄회'." YouTube, 2024.08.05. https://youtube.com/watch?v=5xMTXvG63Tk

아니라, 예술을 직접 체험하고 감각하며 상상할 권리를 가진 존재로 인정하는 의미 있는 움직임이 된다.

4. 어린이, 현재의 예술 시민으로 서다

앞서 살펴본 세 풍경은 한 가지를 분명히 보여준다. 어린이의 현실적 조건과 잠재적 가능성, 그리고 창작자의 관심과 실천이 맞물릴 때 어린이는 지금 이 순간 세계를 감각하고 선택하며 상상할 권리를 실제로 누릴 수 있다는 것이다. 알리오페라단의 노력은 이러한 이상을 현실 속에서 구체적으로 실현함으로써 어린이가 단순한 관객이나 학습 대상에 머물지 않고, 공연을 보고, 듣고, 참여하며 능동적으로 예술을 체험할 수 있는 기회를 제공한다.

어린이의 눈높이에 맞춘다는 것은 단지 어른의 시선을 낮추는 것이 아니라, 아이의 시선 속에 무엇이 담겨 있고 무엇을 담을 수 있는지를 고민하며 세심히 고려하는 일이다. 시야가 가려진 채 공연장에 앉아 있던 아이, 황량한 들판에서 화첩과 바이올린을 움켜쥔 두 아이, "왜 우리가 볼 수 있는 오페라는 없느냐"고 묻던 아이의 물음은 모두 같은 지점을 가리킨다. 예술은 어린이에게 단순한 즐거움을 넘어 삶의 지평을 넓히고 세계와 관계 맺게 하는 통로다. 그 가능성을 현실 속에서 보장하는 일은 우리 사회의 책임이다. 열악한 여건 속에서도 어린이를 위한 무대를 만들고자 하는 시도는 바로 이 약속을 실천하려는 움직임이다.

결국, 이 모든 장면은 어린이가 현재의 예술 시민으로 존중받아야 함을 보여주며, 이를 가능하게 하는 것이 바로 예술의 공공적 힘임을 드러낸다.

참고문헌

서적

Van Loon, H. W. 『사람이 알아야 할 모든 것: 반 룬의 예술사』(The Arts). 남경태 역. 파주: 들녘, 2008.

학위 논문

김순복. 『어린이 오페라와 공연장 활성화의 관계: 독일 어린이 오페라의 성공사례를 중심으 로』. 석사학위논문, 서울시립대학교 도시과학대학원, 2010.

장민. 『벤자민 브리튼 오페라에 대한 연구: 어린이 오페라 「The Little Sweep」을 중심으로』. 석사학위논문, 한양대학교 음악대학원, 2015.

학술 논문

권용만, 양은영. "질적 문화민주주의 실현을 위한 문예회관 운영에 관한 연구: 독일과 한국 극 장운영 현황 비교를 중심으로." 『유라시아연구』 vol. 18, no. 2, 2021, pp. 95–120.

정주연, 오주영. "독일 킨더오퍼와 한국의 어린이를 위한 오페라의 공연 및 운영 분석 연구." 『한국예술연구』 no. 46, 2024, pp. 307–332.

잡지

오주영. "함부르크 오페라 '휘파람을 불 수 있나요, 요한나? 오페라 강국의 선구적인 어린이 오페라." 『객석』. 서울: ㈜객석컴퍼니, 2024년 5월호, p. 20.

정재은. "어린이에게 입히는 고전의 옷 – 작품 제작에 참여하고, 셰익스피어를 만나는 시간." 『객석』. 서울: ㈜객석컴퍼니, 2024년 5월호, p. 22.

이실비아. "어린이 교육 프로젝트 '모두 산타 체칠리아로'." 『객석』. 서울: ㈜객석컴퍼니, 2024 년 5월호, p. 24.

기사

박소담. "어둠을 밝히며 날아 오르는 '알리오페라단'." 충북뉴스, 2024.06.28.

안순자. "CJB청주방송 미디어센터 개소." 충북일보, 2014.09.30.

이윤정. "서울에도 오페라 전용 극장 생겨야–시설 확충보단 예술 생태계 재편으로 봐야(최상 호 국립오페라단장 인터뷰." 이데일리, 2025.11.06.

사이트

알리오페라단 공식블로그. https://blog.naver.com/aliopera [2025년 11월 24일 접속].

온라인 영상

MBC충북. "김흥용 예술감독(알리오페라단) – 구본상의 '허심탄회'." YouTube, 2024.08.05. https://youtube.com/watch?v=5xMTXvG63Tk

2025 지역대표 예술단체 지원

모차르트 레퀴엠

심화 비평문

비평가 성명

서주원

비평가 소속

한국음악평론가협회

예술단체명

국립합창단

공연명

모차르트 레퀴엠

공연일시

2025년 9월 19일 19시 30분

공연장소

천안예술의전당

모차르트 미완성 유작과 한국적 서정이 만난 무대

서주원

Ⅰ. 들어가며

2025년 9월 19일 금요일 저녁 7시 30분, 차가운 비바람 속에 가을이 성큼 다가온 날이었다. 천안예술의전당 대공연장에서 국립합창단이 선보인 『가을에 찾아온 모차르트 그리고 가곡』은 천안예술의전당 개관 13주년을 기념하는 특별 무대였다. 지휘자 민인기와 50여 명의 합창단원, 네 명의 독창자, 그리고 라퓨즈필하모닉오케스트라가 함께했다. 공연은 총 2부로 구성되었으며, 1부에서는 모차르트의 미완성 유작 〈레퀴엠 d단조, K.626〉을 쥐스마이어 판본으로 전곡 연주했고, 2부에서는 〈보리밭〉, 〈진달래꽃〉 등 여섯 곡의 한국 가곡이 이어졌다. 장엄한 서구 고전주의 종교음악과 한국적 서정을 담은 가곡이 한 무대에서 어우러지며, 단순한 프로그램의 병치를 넘어선 정서적·미학적 공존의 장이 펼쳐졌다. 이 조합은 여러 층위의 의미를 환기하며, 청중에게 풍성한 정서적 울림과 음악적 사유를 선사했다.

본 공연은 (재)예술경영지원센터의 2025 국립예술단체 지역 전막공연 사업의 일환으로 기획되었다. 이 사업은 국립예술단체가 보유한 우수한 전막공연 콘텐츠를 지역 대표 공연장과 연결하는 것이다.[1] 국립예술단체가 지역 관객과 만나는 이번 기회는, 예술 향유의 폭을 확대하고 지역 문화 발전을 촉진하는

1) 천안시청 홈페이지 '천안소식 – 보도자료' 게시글, 2025년 7월 1일자 https://www.cheonan.go.kr/cop/bbs/BBSMSTR_000000000472/selectBoardArticle.do?nttId=B00000395333ex8wM6fl1qh6 [2025년 9월 1일 접속].

측면에서 중요한 의미를 지닌다. 따라서 본 비평은 단순한 연주 감상평에 그치지 않고, 공연이 드러내는 음악적 특성, 프로그램 구성 원리, 그리고 문화적 맥락을 심층적으로 탐구하는 것을 목적으로 한다.

무엇보다 이번 무대는 두 가지 근본적인 질문을 던진다. 하나는, 서양 종교음악의 정수인 〈레퀴엠〉이 오늘의 한국 무대에서 어떤 방식으로 해석되고 수용되는가 하는 문제이다. 다른 하나는, 한국 창작 가곡이 이와 병치될 때 어떤 정서적 울림과 미학적 변주를 만들어내는가 하는 물음이다. 이러한 논의를 위해, 본론에서는 우선 천안이라는 지역적 맥락을 출발점으로 삼아, 이번 공연이 한국 공연문화에 던진 의미를 심도 있게 살펴보고자 한다.

Ⅱ. 본론

1. 천안예술의전당과 공간적 특성과 공연의 의미

모차르트의 음악과 한국 가곡이 만나는 이 공연은 천안이라는 지역적 공간 안에서 독특한 의미를 지닌다. 따라서 공연 내용을 논하기에 앞서, 이 무대가 펼쳐진 천안예술의전당과 지역 공연문화의 맥락을 먼저 살펴볼 필요가 있다. 아울러, 국립합창단의 모차르트 〈레퀴엠〉 공연이 서울에서 진행된 프로그램과 어떤 차이를 보이는지도 함께 검토하고자 한다.

1.1. 천안예술의전당의 공간적 특성과 지역 문화 창조 기능

천안예술의전당은 충청남도와 천안시를 대표하는 공공 공연예술기관으로, 중부권 공연예술의 중심지이자 시민 삶의 질 향상을 위해 2012년 9월에 개관하였다. 총 3층 규모에 1,642석을 갖춘 대공연장을 비롯해, 소공연장과 야외공연장 등 세 개의 공연장이 있으며, 다양한 성격의 공연을 수용할 수 있는 공간적 기반을 갖추고 있다.[2] 도심을 벗어나 넓은 공원과 한적한 휴양 시설에 인접한 이 공연장은 지역 문화 발전과 공연예술 향유의 장으로서 중요한 기능을 수행한다.[3] 또한 문화센터(문화예술아카데미)를 운영하며 교육을 위한 다양한 프로그램을 진행하고 있다. 문화센터에서는 인문학과 음악사, 미술사 등 전문 강사가 진행하는 강좌를 열어 지역 사회의 문화적 수준을 향상시키는데 기여하고 있다. 천안예술의전당은 서울의 예술의전당이나 국립중앙극장과 달리 국가가 직접 관장하지 않으며, 광역 및 기초 지방자치단체가 운영하는 지역 문화 창조의 거점 역할을 하는 공립 문화예술시설이다.[4] 천안예술의전당은 클래식, 뮤지컬, 발레, 연극, 국악, 대중음악 등 다양한 장르의 공연을 운영하지만, 그중에서도 클래식 음악이 55% 이상을 차지해[5] 공연의 핵심 장르로 자리한다.

천안예술의전당의 교육적 지향은 공연 현장에서 생생히 드러난다. 『가을에 찾아온 모차르트 그리고 가곡』 연주회 당일 오후 5시, 합창지휘박사 정승택 관장은 문화센터 세미나실에서 공연 예매자 50명을

2) 천안예술의전당 홈페이지, 시설안내, https://www.cnac.or.kr [2025년 9월 22일 접속].

3) 천안예술의전당과 대규모 복합 리조트 시설인 소노벨 천안은 모두 충청남도 천안시 동남구 성남면 종합휴양지로에 위치한다. 소노벨 천안은 천안예술의전당 개관(2012) 이후 2017년에 문을 열었다.

4) 강미연. 『지역 문예회관 운영활성화에 관한 연구 : 천안예술의전당 프로그래밍 전략을 중심으로』. 예술전문사학위논문, 한국예술종합학교, 2023. pp. 6-7.

5) Ibid. p. 45.

대상으로 약 한 시간 동안 프리렉처를 진행했다. 그는 작품의 역사적 맥락과 감상 포인트를 꼼꼼히 짚어주며, 관객이 작품을 능동적으로 이해하고 체험하도록 이끌었다. 이러한 시도는 단순한 음악 감상을 넘어 청중의 이해와 공감대를 확장하고 경험을 심화시키려는 기관 측의 교육적 의도를 잘 보여준다. 이는 동시에 천안예술의전당이 공연장이라는 물리적 공간을 넘어, 지역 문화교육의 중심지로서 자리매김하고자 하는 노력임을 확인할 수 있다.

더 나아가, 연주회 후 운행된 무료 셔틀버스는 시민을 향한 공연장의 세심한 배려와 적극적 행정을 보여준다. 공연 예술과 지역 사회를 연결하는 실천인 것이다. 도심에서 떨어진 입지는 쾌적하고 넓은 공간을 제공하는 장점이 있지만, 대중교통 이용 시 접근성이 제한되어 폭넓은 관람객 확보에는 제약이 될 수 있다. 이를 보완하기 위해 기관은 매달 일부 대규모 공연에 무료 귀가 셔틀버스를 운영하여, 입지상의 한계를 극복하고 관객의 접근성을 높이고 있다. 이번 공연에서도 셔틀버스를 운영했는데, 연주회 종료 후 공연장 바로 인접 도로에 15분간 대기한 버스를 통해 관객의 귀가 편의를 적극적으로 고려했다.[6] 특히 비가 오는 밤에도 전당 측 직원 두 명이 버스 앞에서 승차하는 관객을 인사로 끝까지 배웅하는 모습을 통해 공연장과 관객 사이의 섬세한 소통과 배려를 실천하는 모습을 인상적으로 확인할 수 있었다. 공연 전 교육과 공연 후 교통까지 아우르는 이러한 세심한 운영은 형식적 행정 업무를 넘어 관객 친화적 전략으로 관객의 공연예술 경험을 확장하며 관객과의 관계를 강화하려는 시도로 읽힌다.

1.2. 프로그램 구성에서 나타난 지역 공연의 특성과 차별성

앞서 언급했듯, 이번 공연은 (재)예술경영지원센터의 2025 국립예술단체 지역 전막공연 사업의 일환으로 기획되었다. 기획공연은 특정한 의도를 바탕으로 주체적으로 구성되며, 기획자의 안목과 공연자의 의지가 직접적으로 반영된다. 공연장은 이러한 기획공연을 통해 지역사회와 소통하며, 공연 내용과 구조가 지역적 특성과 공연장의 정체성을 반영한다.[7]

국립합창단은 합창 음악의 걸작인 모차르트 〈레퀴엠〉을 꾸준히 연주해오고 있다. 레퀴엠은 죽은 이를 기리는 종교 작품이다. 모차르트 〈레퀴엠〉의 전체 연주 시간은 약 50분 내외로, 단독 공연에는 다소 짧은 편이다. 따라서 공연 프로그램 구성 시 모차르트의 다른 합창 작품이나 분위기가 유사한 타 작곡가의 작품을 함께 편성하는 경우가 많다. 후자의 경우에는 주로 죽음, 혹은 종교적 색채가 강한 곡들이 선택된다. 예를 들어, 국립합창단의 2021년 4월 29일 서울예술의전당 연주에서는 브르흐의 〈콜 니드라이〉를, 2023년 5월 13일 고양 아람음악당 연주에서는 그리그 〈페르 귄트 모음곡 1번〉 중 '오제의 죽음'을 포함시켰다. 2022년 1월 30일 서울예술의전당에서 서울시향과 협연할 때에는 라우타바라 〈우리 시대의 레퀴엠〉, 다케미츠 〈현을 위한 레퀴엠〉, 모차르트 〈레퀴엠〉으로, 전체가 레퀴엠으로만 이루어진

6) 서울의 주요 공연장 가운데 세종문화회관이나 롯데콘서트홀은 지하철·버스 역과 인접해 있어 별도의 셔틀버스를 운행하지 않는다. 예술의전당은 한때 공연 전·후로 남부터미널역과 공연장 사이를 오가는 무료 셔틀을 운영했으나, 2021년 코로나19 시기에 중단된 이후 현재까지 재개하지 않고 있다. 2025년 현재, 서울 주요 공연장 중에서는 국립극장만이 공연 전·후로 동대입구역과 공연장을 연결하는 셔틀버스를 운행하고 있다. 다만 국립극장의 셔틀은 지하철역과 공연장을 잇는 단거리 운행에 그치지만, 천안예술의전당 셔틀은 천안예술의전당–삼거리공원–남부오거리–천안역(동부광장)–천안터미널을 경유하는 비교적 장거리 노선을 운영하고 있다. (천안예술의전당 홈페이지 커뮤니티 내 공지사항 [2025년 9월 17일 접속]).

7) Ibid. pp. 6–7.

프로그램을 선보였다. 2024년 9월 13일 서울예술의전당 연주에서는 모차르트의 종교음악 〈참회자의 엄숙한 저녁기도, K.339〉를 〈레퀴엠〉과 함께 연주했다.

다른 합창단의 경우도 모차르트 〈레퀴엠〉을 연주할 때 비슷한 프로그램 구성을 보인다. 예를 들어, 고음악 연주단체 콜레기움 보칼레 서울은 2017년 10월 30일 롯데콘서트홀 연주에서 2024년 국립합창단 연주와 동일한 프로그램(모차르트 〈레퀴엠〉과 〈참회자의 엄숙한 저녁기도〉)을 선보였다. 교회음악 중심의 레퍼토리를 펼쳐온 모테트 합창단은 2021년 9월 26일 서울예술의전당 연주에서 모차르트의 〈레퀴엠〉과 함께 그의 초기 작품 〈주여 불쌍히 여기소서, K.85〉와 〈주의 자비를 K.222〉 등을 연주했다. 한편, 한국에서는 국가기념일인 6월 6일(현충일)과 6월 25일(6·25전쟁 기념일)이 있는 6월에 호국 영령을 기리는 의미로 모차르트의 〈레퀴엠〉이 특별히 자주 연주된다. 대표적으로 인천시립합창단은 2024년 6월 27일 아트센터인천에서 펜데레츠키의 〈신의 어린양〉과 모차르트의 〈레퀴엠〉을 함께 연주하며 추모와 평화의 메시지를 담았다. 2025년 6월 19일 천안예술의전당에서는 천안시립합창단이 모차르트의 〈레퀴엠〉을 연주했는데, 박지영의 〈평화를 위하여〉와 우효원의 〈힘내라 대한민국〉 등을 함께 연주하며 추모와 희망의 메시지를 전달했다. 이러한 사례를 통해 모차르트의 〈레퀴엠〉 연주회의 프로그램 구성은 공통적 경향으로 이루어지는 것을 볼 수 있다.

2025년 천안예술의전당 연주는 2024년 서울예술의전당 연주와 동일한 지휘자, 네 명의 독창자, 오케스트라로 구성되었다. 즉, 동일한 연주자들이 동일한 모차르트 〈레퀴엠〉 전막 프로그램을 연주한 것이다. 그럼에도 불구하고, 서울과 천안의 공연은 전혀 다른 양상을 드러냈다. 앞서 언급했듯, 서울에서는 모차르트의 〈참회자의 엄숙한 저녁기도, K.339〉가 포함됐으나, 천안 공연에서는 6곡의 서정적 한국 가곡이라는 새로운 주제가 선택됐다. 이로써 두 공연이 구현하는 세계는 확연히 구별된다. 서울 무대에서는 모차르트의 또 다른 종교음악이 장엄하게 울려 퍼진 반면, 천안에서는 우리 정서를 담은 친근한 가곡들이 무대를 채우며 완전히 새로운 서사를 만들어냈다.

천안 공연의 기획적 고민은 단순히 프로그램 구성에 그치지 않고, 공연 전에 연주곡목의 순서를 변경한 과정에서도 잘 드러난다. 기획적 고민이란 공연의 흐름과 관객 경험을 고려한 고민과 그에 따른 결과를 의미한다. 곡의 선택부터 곡들의 연속성, 관객에게 미치는 감정적 효과까지 종합적으로 고려하는 과정이다. 천안시청이 2025년 7월 1일 홈페이지에 게시한 『가을에 찾아온 모차르트 그리고 가곡』 보도자료는 다음과 같이 전한다.

"공연 1부에는 친숙한 한국 가곡을 통해 국립합창단의 인간적이고 자연스러운 울림과 감동을 선사한다. 2부에서는 세기의 걸작으로 평가받는 모차르트 레퀴엠을 선보이며 국내외 정상급 성악가들과 함께 웅장한 진혼곡을 들려준다."[8)]

그러나 공연에 앞서 천안예술의전당은 홈페이지 공연 안내 공지사항을 통해 프로그램 변경 내용을

8) 천안시청 홈페이지, '천안소식 / 보도자료' 천안시청 홈페이지 '천안소식 – 보도자료' 게시글, https://www.cheonan.go.kr/cop/bbs/BBSMSTR_000000000472/selectBoardArticle.do?nttId=B00000395333ex-8wM6fl1qh6 [2025년 9월 1일 접속].

다음과 같이 알렸다.[9)]

(기존) 1부 – 한국 가곡, 2부 – 레퀴엠

(변경) 1부 – 레퀴엠, 2부 – 한국 가곡 (일부 변경)

한국 가곡은 〈보리밭〉, 〈진달래꽃〉, 〈모란이 피기까지는〉, 〈끝없는 강물이 흐르네〉, 〈첫사랑〉, 〈꽃 파는 아가씨〉 6곡 중 2곡, 〈모란이 피기까지는〉과 〈끝없는 강물이 흐르네〉가 〈그리운 금강산〉과 〈강 건너 봄이 오듯〉으로 변경되었다. 전체적으로 한국 가곡은 자연과 서정을 노래해, 곡목 변경은 큰 흐름의 변화를 가져오지는 않는다. 주목할 만한 점은 1부와 2부의 순서가 바뀌었다는 것이다. 일반적으로 공연에서는 더 비중 있고 강렬한 인상을 주는 곡을 후반부에 배치하여, 관객이 공연이 끝난 후에도 그 감동과 여운을 오래 간직할 수 있도록 한다. 특히 모차르트 〈레퀴엠〉은 연주회의 핵심 작품으로 대개 후반부, 즉 2부에서 연주된다. 앞서 언급한 〈레퀴엠〉을 포함한 8회의 연주회 중 7회의 연주에서 〈레퀴엠〉은 2부에 배치되었다.[10)]

변경된 프로그램에서는 모차르트의 〈레퀴엠〉이 전반부에 배치되면서 죽음과 관련된 엄숙한 분위기로 시작되고, 후반부에는 자연 속 삶을 노래한 한국 가곡을 통해 보다 따뜻하고 서정적인 정서로 마무리된다. 이로써 핵심 정서의 구도가 '삶과 죽음'이 아니라, '죽음을 지나 다시 삶으로' 전환되는 구조를 보여준다. 이는 단순한 순서 변경을 넘어, 진혼의 장엄함에서 인간적 회복과 생명력으로의 정서적 전이를 의도한 기획적 선택이라고 평가할 수 있다. 나아가 공연 전체의 서사 구조에 내재한 미학적 의미를 드러내는 결과로 해석된다. 곡목과 순서의 조정은 결국 공연 공간과 관객을 세심히 고려한 결과이며, 공연의 맥락과 의미를 정교하게 다듬은 기획적 고민을 잘 보여주기 때문이다.

2. 모차르트 〈레퀴엠〉의 역사적·미학적 맥락

앞서 살펴본 바와 같이, 프로그램의 정서적 구도는 모차르트의 〈레퀴엠〉이 전반부에 배치되면서 결정적으로 형성되었다. 따라서 공연 전체의 서사를 이끄는 핵심 작품인 〈레퀴엠〉의 역사적 배경과 미학적 의미를 짚는 일은 이번 무대를 심층적으로 이해하는 데 필수적이다. 특히 〈레퀴엠〉은 미완의 유작이라는 점에서 모차르트의 삶과 죽음을 상징적으로 보여주는 동시에 청중에게 강렬한 정서적 울림을 준다. 또한 이 작품은 18세기 음악적 전통과 당시 시대적 맥락을 생생히 반영한다. 미완성이라는 특수성은 작품의 음악적 긴장과 정서적 깊이를 형성하며, 공연에서 청중이 체험하는 감정에도 직접적인 영향을 미친다. 본장에서는 〈레퀴엠〉의 역사적 배경과 미학적 의미를 면밀히 분석함으로써, 이번 공연이 담아낸 메시지를 한층 깊이 들여다보고자 한다.

2.1. 미완성 유작으로서의 특수성

9) 천안예술의전당 홈페이지, '공연상세 / 출연진정보' 공지사항, "천안예술의전당 개관13주년 기념공연<국립합창단 '가을에 찾아온 모차르트 그리고 가곡'> 프로그램 변경 안내", https://www.cnac.or.kr/performance/detail.html?p_idx=1838&p_team=&pfmIng=1[2025년 9월 17일 접속].

10) 유일하게 모차르트 〈레퀴엠〉을 전반에 배치한 천안시립합창단의 2025년 6월 19일 연주회는 호국 영령을 위로하는 전반부와 국가와 국민의 안녕을 기원하는 후반부를 통해, 모차르트 〈레퀴엠〉이 포함된 연주회의 프로그램에서 특징적으로 나타나는 추모와 평화의 주제를 일관되게 구성했다.

모차르트(1756-1791)의 〈레퀴엠〉 K.626은 그의 생애 마지막 작품으로, 마지막 쾨헬 번호(K.)가 붙었다.[11] 레퀴엠은 '영원한 안식'을 기원하는 미사 음악으로, 가톨릭 전례에서 죽은 이를 추모하고 그 영혼의 안식을 비는 기능을 가진다. 이러한 점에서 일반 미사와는 정서적·음악적 성격이 뚜렷이 구별된다. 모차르트의 〈레퀴엠〉은 모호하고 신비로운 상황 속에서 구상·작곡되었으며, 이후 수많은 해석과 논란을 불러일으켜 왔다.[12] 1791년 여름, 모차르트는 신원을 밝히지 않은 대리인을 통해 레퀴엠 작곡을 의뢰받았다. 이는 젊은 아내의 죽음을 애도하면서, 자신의 이름으로 미사를 발표하고자 한 프란츠 폰 발제크 공작의 의도에서 비롯된 것이었다. 의뢰 당시 모차르트는 이미 과중한 작업에 시달리고 있었으나, 경제적 곤궁 속에서 상당한 보수와 절반 선지급이라는 조건을 수락했다. 그는 오페라 〈티토 황제의 자비〉와 〈마술 피리〉의 작업과 병행하며 이 곡을 작곡했으며, 건강이 악화된 상황에서도 임종 직전까지 집요하게 매달렸다. 그러나 결국 완성을 보지 못한 채, 그해 12월 35세의 나이로 생을 마감하였다. 이로써 〈레퀴엠〉은 모차르트의 마지막 흔적이자, 미완성 유작으로서 특별한 예술적·역사적 위상을 지니게 되었다.

2.2. 후속 완성: 쥐스마이어 판본과 레빈 판본

2.2.1. 쥐스마이어 판본

모차르트는 〈레퀴엠〉의 일부 악장만을 작곡한 상태로 작품을 남겼다. 그의 아내 콘스탄체는 남은 보수를 확보하고 작품을 출판하기 위해, 비밀리에 여러 작곡가에게 미완성 부분의 후속 작업을 의뢰했다. 최종적으로 선택된 인물은 모차르트 곁에서 필사 작업을 도왔던 프란츠 자베르 쥐스마이어(1766-1803)였다. 모차르트가 직접 완성한 부분은 도입부 '입당송'(Introitus)이며, '키리에'(Kyrie)는 상세한 초안이 남아 있었다. 나머지 악장은 단편적 지시나 스케치만 존재했으며, '눈물의 날'(Lacrimosa)은 단 8마디에서 펜이 멈췄다. 쥐스마이어는 이러한 미완 악장에 기악 성부를 보강하고, '상투스'(Sanctus), '베네딕투스'(Benedictus), '신의 어린양'(Agnus Dei)은 새롭게 작곡하였다. 또한 '영성체송(Communio)'은 '입당송'과 '키리에'의 음악적 소재를 재활용하여 통일성을 부여했다. 이러한 작업은 미완성을 보완하기 위한 실질적 방법이었지만, 동시에 모차르트의 원래 의도와는 차이를 낳을 수밖에 없었다. 결과적으로 〈레퀴엠〉은 단순한 미완 유작을 넘어, 모차르트의 창작과 후속 작곡가의 해석이 결합한 복합적 성격을 띠게 되었다.

초판은 1800년 독일 라이프치히의 브라이트코프 & 헤텔(Breitkopf & Härtel)에서 간행되었으며, 이는 쥐스마이어가 완성한 판본을 바탕으로 한 것이었다. 출판 전인 1799년 9월, 같은 출판사는 일반 음악 신문에 광고를 게재하며 〈레퀴엠〉을 "모차르트의 최후의 완벽한 작품"[13]으로 홍보했는데, 이 광고는 독자에게 쥐스마이어의 개입 사실을 밝히지 않고 온전히 모차르트의 작품이라는 인상을 전달하려는 의도를 담고 있었다. 이러한 홍보와 초판 발행은 이후 작품 완성 과정과 쥐스마이어의 역할에 관한 논의와

---

11) 쾨헬(Ludwig von Köchel)은 1862년에 모차르트의 작품을 연대순으로 정리해 작품 목록을 만들었다. 이 번호는 현재까지 모차르트 작품을 지칭할 때 표준적으로 통용된다. Donald J. Grout 외, 『서양 음악사 제7판』, 민은기 외 역, 서울: 이앤비플러스, 2007, p. 586.

12) Ebisawa, Bin. "The Requiem: Mirror of Mozart Performance History." Early Music 20, no. 2 (May 1992): p. 279.

13) Eisen, Cliff. 이가영 역, "Mozart's leap in the dark 어둠에서 모차르트의 비상", 『음악논단』 제20집 (2006.12), p.321. 해당 표현은 Allgemeine musikalische Zeitung, Intelligenz-Blatt No. XIX, 1 (September 1799)에서 재인용.

연구를 촉발했다. 그럼에도 불구하고, 쥐스마이어는 모차르트 곁에서 필사와 보조를 맡으며 작업 과정을 직접 목격한 유일한 인물이었다. 그의 완성본은 〈레퀴엠〉을 실제 연주 가능한 체계로 정리했다는 점에서 일정한 권위를 인정받는다. 이로 인해 쥐스마이어 판본은 지난 200여 년 동안 가장 널리 사용되는 표준 연주판본으로 자리매김했으며, 오늘날에도 연주 실천의 중요한 기준으로 기능한다. 이번 천안예술의전당 공연에서도 국립합창단은 전통적으로 계승되어 온 이 판본을 선택하여 연주하였다.

2.2.2. 레빈 판본

한편, 국립합창단은 2022년 1월 30일 서울예술의전당 공연에서 서울시향과 협연하며 레빈 판본을 사용하였다. 모차르트의 제자이자 조수였던 쥐스마이어가 〈레퀴엠〉 후속 작업을 맡았을 당시 그는 25세의 비교적 경험이 적은 작곡가였다. 〈레퀴엠〉 이후에도 여러 작품을 남겼지만, 후대 음악사적 논의에서 쥐스마이어는 주로 모차르트와의 관계 속에서 제한적으로 조명된다. 쥐스마이어 판본은 여러 부분에서 과하거나 부족하여 모차르트 특유의 음악적 성격과 다르다는 비판을 받아왔다. 이러한 한계 때문에 쥐스마이어 판본을 보완하려는 다양한 시도가 이어졌다. 특히 1960년, 베를린 주립도서관에서 모차르트의 필사본 일부가 새롭게 확인되었는데, 이때 〈레퀴엠〉의 아멘 푸가로 추정되는 스케치도 함께 발견되었다. 이를 바탕으로 바이어, 마운더, 랜던, 두르스 등 음악학자와 작곡가들은 〈레퀴엠〉의 새로운 완성본을 제시하려는 시도를 활발히 전개하였다.[14)]

그 대표적 결과물이 레빈(b. 1947)의 개정판이다. 레빈은 모차르트 연구와 연주 실천 분야에서 저명한 학자 중 하나로 평가되며, 특히 미완성 작품 복원과 연주 관습 연구에서 중요한 기준을 제시하였다. 그는 오랜 시간 연주되어 온 쥐스마이어 판본의 전통을 존중하는 동시에, 쥐스마이어가 간과한 대위법적 요소를 보강하였다. 레빈 판본의 가장 두드러진 특징은, 쥐스마이어가 아멘 종지로 단순히 끝낸 '눈물의 날' 후반부를 아멘 푸가 스케치를 활용해 대위법적으로 확장·전개한 점이다.[15)] 또한 '상투스'와 '베네딕투스' 후반부에 위치한 호산나 푸가에서도, 레빈은 쥐스마이어와 달리 구조를 확장하고 대위법적 완성을 구현하였다.[16)] 레빈의 이러한 학문적 접근은 작품에 대한 새로운 이해를 제공하며, 전통적인 연주 관습을 확장하여 연주에 풍부함을 더한다. 모차르트 전문가에 의해 새롭게 완성된 이 판본은 음악학자와 연주단체 모두에게 학문적 및 실천적 권위를 인정받는다.

요약하면, 쥐스마이어 판본과 레빈 판본의 핵심적 차이는 대위법적 처리의 정교함과 구조적 확장에 있다. 대위법은 독립적인 선율이 동시에 결합하여 전개되는 다층적 선율 구조를 특징으로 하며, 청중과 연주자의 분석적 청취와 음악적 이해를 전제로 할 때 그 풍부한 구조적·음악적 가치를 온전히 체감할 수 있다.

국립합창단이 천안예술의전당과 서울예술의전당에서 각각 쥐스마이어 판본과 레빈 판본을 선택한 사례는, 단순히 판본의 차이를 보여주는 차원을 넘어 연주자의 해석 전략과 공연 기획 의도를 반영하는 의미 있는 선택으로 읽을 수 있다. 천안 공연에서 선택된 쥐스마이어 판본은 구조적 간결성과 대중적

14) 김진수, 『모차르트(W. A. Mozart) 《Requiem K.626》의 레빈(R. D. Levin)과 쥐스마이어(F. X. Süssmayr)의 완성본에 대한 비교분석: Amen(아멘) 푸가와 Hosanna(호산나) 푸가를 중심으로』 (박사학위논문, 단국대학교, 2023), p. 7.

15) Ibid. p. 56.

16) Ibid. pp. 71-72.

친밀감을 갖추어, 보다 일반 시민 중심의 관객에게 즉각적 감흥과 음악적 몰입을 제공하는 데 적합하다. 반면, 서울 공연에서 사용된 레빈 판본은 정교한 대위법과 구조적 확장을 특징으로 하여, 음악적 분석과 이해를 갖춘 청중에게 보다 심화된 음악적 경험을 제공하는 데 초점이 맞춰져 있다.[17] 이러한 신중한 판본 선택은 연주자가 관객층과 공연 맥락에 따라 음악적 메시지를 조율하는 전략적 결정임을 보여준다.

이처럼 연주자가 청중과 공연 맥락에 맞춰 판본을 선택하는 전략은 단지 연주 스타일의 차이를 보여주는 것이 아니라, 모차르트가 생전 자신의 작품을 통해 청중이 이해하기 쉬운 음악으로 직접 소통하고자 했던 음악적 지향과 맞닿아 있다.

2.3. 모차르트의 청중 지향성: 음악적 이해와 친화성

모차르트의 〈레퀴엠〉은 1800년대 초반부터 오늘날까지 꾸준히 연주되는 대중적 작품이다.[18] 모차르트는 계몽주의 시대의 사회·문화적 맥락 속에서 다양한 사회 계층과 청중의 음악적 수준을 고려하며 작곡하였다. 명료한 선율과 반복, 극적 대비, 조화롭고 균형 잡힌 관현악 울림은 청중의 이해와 몰입을 유도했는데, 이는 고전주의 양식에서 강조된 명료성, 균형, 투명성과 긴밀히 연결된다. 특히 후기 작품에서는 대위법적 기법과 화성적 복잡성을 활용하면서도 선율과 리듬의 명료성을 유지하여, 전문적 훈련을 받은 청중과 일반 청중 모두가 음악적 흐름과 감정을 직관적으로 수용할 수 있도록 설계되었다. 이는 감각적 명료성과 직관적 이해를 중시하던 고전주의 시대의 미학적 지향과 맥을 같이한다.

이건용은 "모차르트의 시대는 쉬운 음악 언어의 시대"라고 규정하면서, 이에 앞선 바로크 시대를 "학식 있는 양식(learned style)의 음악"으로 대비시킨다.[19] 이러한 구분은 고전주의 시대가 청중의 직관적 이해와 감각적 몰입을 중시했다는 점을 부각시키며, 모차르트가 지닌 청중 지향적 음악관을 설명하는 데 중요한 단초를 제공한다.[20] 바로크 시대의 대표적 종교음악인 J. S. 바흐의 〈B단조 미사〉는 20여 년에 걸쳐 작곡된 27개 곡을 집약해 완성한, 전례적으로 유례없는 대규모 미사곡이다. 이 작품은 루터교 예배용도 아니었고, 가톨릭 전례에 쓰기에도 지나치게 장대한 규모였다. 실제로 바흐 생전에 일반 청중은 물론 바흐조차 전곡을 들어본 적이 없었을 정도로, 현실적 연주 가능성과 청중의 체험과는 거리를 두고 있었다.[21] 그 지향점은 청중의 즉각적 공감보다는, 신 앞에서의 음악적·신학적 완전성을 구현하는 것이었다.

---

17) 이러한 점은 앞서 언급한 바와 같이, 서울예술의전당에서의 〈레퀴엠〉 공연 프로그램에서도 분명히 확인할 수 있다. 이 공연은 일반 청중이 쉽게 접하기 어려운 20세기 작품인 라우타바라의 〈우리 시대의 레퀴엠〉(1953)과 다케미츠의 〈현을 위한 레퀴엠〉(1957)과 함께 연주되었다.

18) 김대훈. 『모차르트 레퀴엠 연구 : 모차르트 레퀴엠의 역사적 맥락을 중심으로』. 박사학위논문, 단국대학교 대학원, 2022. p. 1. 클리프 아이젠 역시 이 작품이 "19세기 초반부터 유럽전역의 합창단체와 연주회장에서 연주되었다."라고 서술하고 있다. Eisen, Cliff, 이가영 역. "Mozart's leap in the dark 어둠에서 모차르트의 비상", 『음악논단』 제20집 (2006.12), p. 310.

19) 이건용. 『현대음악강의: 현대음악은 어떻게 만들어졌고, 시대정신을 어떻게 담아냈는가』. 서울: 한길사, 2014. p. 16.

20) 찰스 로젠은 푸가는 주제가 항상 귀에 들리도록 느리게 연주해야 한다는 모차르트의 말에 바흐는 아마 동의하지 않았을 것이라고 지적한다. 바흐의 푸가에서는 주제가 앞선 음과 연결되어 명확히 드러나지 않는 경우가 많아, 청자가 이를 뒤늦게 인식하게 된다는 것이다(Rosen, Charles. 『고전적 양식: 하이든, 모차르트, 베토벤의 음악 언어』, 장호연 역, 서울: 풍월당, 2021, p. 598).

21) 서주원, 『J. S. 바흐의 〈B단조 미사〉의 크레도 악장에 나타나는 바로크 음악의 여러 양상들과 그 의미』. (예술전문사학위논문, 한국예술종합학교 음악학과, 2006), pp. 7-9.

반면, 모차르트는 그의 음악과 함께 호흡하는 청중을 항상 의식하며, 연주자와 일반 청중 모두가 음악적 감흥을 경험할 수 있도록 세심하게 배려하였다.[22] 모차르트는 아버지에게 보내는 편지에서 피아노 협주곡 3곡(K.413-415)에 대해 이렇게 썼다. "세 피아노 협주곡은 아주 어렵지도 아주 쉽지도 않아 매우 행복하게 칠 수 있는 연주곡입니다. […] 전문가만이 완전히 인식할 수 있는 패시지가 여기저기 있지만, 왜 그렇게 진행되는지는 몰라도 평범한 청자들도 역시 만족스럽게 받아들일 것입니다."[23] 이 편지에서도 드러나듯, 모차르트는 전문적 측면과 직관적 측면 모두를 고려해 작품을 완성했다. 〈레퀴엠〉에서도 음악적 깊이와 복잡성을 유지하면서, 선율과 리듬의 명료성과 극적 효과를 통해 청중이 작품의 구조와 정서를 보다 쉽게 이해하고 감정적으로 몰입할 수 있도록 설계하였다. 이러한 전략은 〈레퀴엠〉을 고전주의적 명료성과 균형 속에서 청중 지향성을 실천한 대표적 사례로 만든다.

2.4. 죽음과 슬픔의 음악적 표현: 〈레퀴엠〉의 정서적 긴장과 청중 체험

지금까지 살펴본 바와 같이, 모차르트의 〈레퀴엠〉은 그가 삶을 마무리하던 시점에 남긴 미완성 유작이지만, 동시에 후대의 여러 음악가와 학자들에 의해 다양한 판본으로 보완·재구성되어 오늘날까지 폭넓게 연주되고 있다. 이 작품이 지닌 이러한 이중성과 영향력은 작곡가의 개인적 삶과 죽음, 그리고 작품이 청중에게 던지는 정서적 긴장 사이의 깊은 상관관계 속에서 이해되어야 한다.

모차르트가 〈레퀴엠〉을 작곡하던 1791년은 그의 삶에서 유례없는 작업량과 압박이 동시에 몰려 있던 시기였다. 대규모 오페라 〈티토 황제의 자비〉와 〈마술 피리〉를 완성하여 초연 무대에 올렸으며, 〈클라리넷 협주곡 A장조〉(K.622)와 〈프리메이슨 칸타타〉(K.623)을 연이어 작곡했다.[24] 이처럼 작곡가로서 명성이 절정에 달한 바쁜 시기임에도, 모차르트가 익명을 조건으로 의뢰된 작품을 수락한 주된 이유는 경제적 요인과 연관되어 해석된다. 궁정이나 교회에 소속되지 않는 프리랜서 작곡가로서 그가 선택한 삶은, 정식 일자리나 정기 급여와는 거리가 먼 것이었다.[25] 1792년에 출판된 자료에 따르면, 모차르트는 처음에는 이 제안을 내켜하지 않아 큰 금액을 제시하며 거절하려고 했으나, 선불금으로 절반이 즉시 지급되자 그는 결국 작품을 수행할 수밖에 없는 상황에 놓이게 되었다.[26] 당시 그는 수입보다 지출이 많아 빚이 점점 쌓여가고 있었고, 건강 상태 또한 급격히 악화되고 있었다. 여기에 〈레퀴엠〉의 빠른 완성에 대한 지속적인 독촉까지 더해지면서, 작곡 과정은 극심한 압박 속에서 진행될 수밖에 없었다.

모차르트가 〈레퀴엠〉 작업을 하면서 자신을 위한 레퀴엠이 되는 것은 아닌지 자주 눈물을 흘리며 두려워했다는 이야기가 전해지며, 〈레퀴엠〉은 사후 그의 비극적 삶과 맞물려 강력한 상징적 의미를 지닌

---

22) 칼 바르트는 '모차르트에 대한 감사의 편지'에서 이렇게 서술했다. "당신은 가끔 아주 평범한 서민들을 위해 여러 시간 동안 그들 앞에서 연주를 하곤 했다지요. 단지 그들이 당신의 연주를 들음으로써 기쁨을 얻는다는 것을 깨달았기 때문에 말입니다." Barth, K. 『볼프강 아마데우스 모차르트』(Wolfgang Amadeus Mozart). 문성모 역. 서울: 예솔, 2020, p. 24.

23) Donald J. Grout 외, 『서양 음악사 제7판』, 민은기 외 역, 서울: 이앤비플러스, 2007, p. 596.

24) 김대훈. 『모차르트 레퀴엠 연구 : 모차르트 레퀴엠의 역사적 맥락을 중심으로』. 박사학위논문, 단국 대학교 대학원, 2022, p. 60.

25) Elias, Norbert, 박미애 역. 『모차르트, 사회적 초상: 한 천재에 대한 사회학적 고찰』(Mozart: Zur Soziologie eines Genies). 박미애 역. 서울: 포노, 2018, pp. 196-197.

26) Eisen, Cliff, 이가영 역. "Mozart's leap in the dark 어둠에서 모차르트의 비상", 『음악논단』 제20집 (2006.12), p. 322.

작품으로 평가되었다. 1800년대 초반에는 〈레퀴엠〉이 연주되거나 출판될 때, 모차르트의 전기가 함께 덧붙여지는 특이한 형태로 소개되기도 했다.[27] 1800년대에는 모차르트의 죽음을 〈레퀴엠〉과 관련하여 묘사한 그림들이 다수 발표됐다.[28] 이러한 경향은 그 시대에 국한되지 않고 오늘날까지 이어지고 있다. 특히 모차르트의 삶을 다룬 밀로스 포먼 감독의 영화 〈아마데우스〉(1984)는 엄청난 흥행을 기록하며, 모차르트의 〈레퀴엠〉과 관련된 독특하고도 비애적인 이미지를 대중에게 강력하게 각인시켰다.[29]

〈레퀴엠〉의 상당 부분이 미완성 상태로 남아 있으나, 특히 '눈물의 날(Lacrimosa)' 악장이 단 8마디에서 멈춘 점은 작품에 더욱 의미심장한 상징성을 부여한다. 화가 헨리 넬슨 오닐은 모차르트의 친구였던 베네딕트 샤크의 회고를 바탕으로, 1862년 〈모차르트: 레퀴엠에 관한 이상한 예감의 실현〉에서 1791년 12월 4일, 즉 모차르트 사망 하루 전날, 모차르트의 집에서 있었던 모임을 배경으로 그림을 제작했다. 샤크에 따르면, 병상의 모차르트는 가족과 친구들과 함께 〈레퀴엠〉을 부르던 중 '눈물의 날' 첫 마디에 이르렀을 때 감정에 북받쳐 눈물을 흘렸다고 한다.[30] 전승된 이야기는 작품과 작곡가의 죽음, 그리고 인간적 고뇌를 연결하는 시각적·서사적 매개로 기능한다.

이렇듯 작품의 미완성 상태는 단순한 역사적 사실을 넘어, 모차르트의 고난과 죽음을 직접적으로 반영하는 예술적 긴장으로 작용하며 청중의 정서적 경험에도 영향을 미친다. 작품의 여러 악장 중에서도 특히 격렬하게 몰아치는 '진노의 날'과 슬픔이 압축적으로 표현된 '눈물의 날'은 〈레퀴엠〉의 정서적 정수를 보여주는 대표적 악장으로 평가된다. 모차르트의 급작스럽고 이른 죽음과 작품의 미완성 상태는 이러한 극적 긴장을 한층 강화한다. '진노의 날'은 죽음과 심판의 엄숙한 분위기를 극대화하여 청중에게 불안과 긴장을 심화시키는 역할을 하고, '눈물의 날'은 느리고 애절한 선율, 비애감이 농축된 화성, 불완전한 종결을 통해 청중으로 하여금 애도, 상실감, 비통, 애통이 교차하는 복합적 감정을 체험하게 한다. 미완성으로 마무리된 〈레퀴엠〉의 특수성은 단지 음악적 결함에만 머물지 않는다. 오히려 청중은 자신의 정서를 작품이 내포한 죽음과 슬픔의 서사와 통합하여 능동적으로 체험하게 된다.

종합하면, 청중 지향적 성격과 모차르트의 개인적 서사가 결합된 〈레퀴엠〉은, 이른 죽음과 미완성이라는 맥락 속에서 청중에게 심층적 음악적 체험과 정서적 공감을 제공하는 작품으로 청중의 마음속에 각인된다. 결론적으로 예술적 긴장과 인간적 감정을 동시에 전달하는 〈레퀴엠〉은 모차르트의 마지막 작품이자 종교음악이라는 범주를 넘어, 그의 생애 마지막 시간과 심오한 정서를 응축한 상징적 유산으로 이해될 수 있다.

3. 〈레퀴엠〉의 연주 비평

모차르트 〈레퀴엠〉은 첫 음의 울림부터 공연장을 장엄한 분위기로 채우며 내적 성찰의 공간으로

---

27) Ibid. pp. 321-322.

28) 프란츠 슈람의 판화 〈모차르트의 마지막 날의 한 순간〉(1850)에는 모차르트가 〈레퀴엠〉 악보를 펼치고 있으며, 죽음의 기운을 풍기는 방문객이 한편에 자리하고 있다. 토마스 쉴드의 1882년의 판화는 죽음을 앞두고 〈레퀴엠〉을 부르는 모차르트의 모습을 보여준다. (Ibid. pp. 308-309).

29) 잘 알려진 바대로, 이 영화는 극적 효과를 위해 역사적 사실과 다른 허구적 요소를 다수 포함하고 있다.

30) Eisen, Cliff, 이가영 역. "Mozart's leap in the dark 어둠에서 모차르트의 비상", 『음악논단』 제20집 (2006.12), pp. 308-309.

변모시키는 힘을 지닌다. 이번 천안 무대에서도 이러한 특수한 분위기와 정서는 고스란히 전달되었다. 연주는 국립합창단과 지휘자 민인기, 네 명의 독창자(소프라노 임선혜, 메조소프라노 김세린, 테너 존노, 바리톤 이응광), 그리고 라퓨즈필하모닉 오케스트라가 협연하며 진행되었다. 이들의 조화롭고도 극적인 사운드는 〈레퀴엠〉이 내포한 서사적 긴장과 다층적 정서를 섬세하고도 효과적으로 구현하여 청중이 작품에 몰입하게 했다.

3.1. 연주자와 앙상블의 음악적 조화

3.1.1. 지휘자의 해석과 극적 긴장 구성

이번 연주에서 지휘자 민인기는 절제와 균형을 바탕으로 섬세하면서도 여유로운 해석을 통해 극적 긴장을 노련하게 구축하였다. 그의 호흡 조율과 대비의 명확한 처리는 〈레퀴엠〉의 방대한 서사를 긴밀하고 견고한 구조로 조직하는 데 결정적 역할을 하였다. 민인기는 2024년부터 국립합창단 제12대 단장 겸 예술감독을 맡고 있으며, 미국 남가주대학교에서 합창지휘 전공으로 박사학위를 취득한 후, 북미 음악대학 협의회로부터 "21세기를 이끌 차세대 지휘자"[31]로 선정된 바 있다. 귀국 이후 2002년부터 14년간 수원시립합창단 예술감독 및 상임지휘자로 재임했으며, 이후 20년 넘게 울산·용인·강릉 시립합창단을 거치며 국내 합창음악의 수준과 지역 문화의 질적 향상에 기여하였다. 최근 한 인터뷰에서 그는 "합창은 가장 인간적인 활동"이라 규정하며, 노래 속에 사랑, 외로움, 갈등, 신앙 등 인간의 복합적 정서가 담길 수 있음을 강조하였다. 이러한 관점은 이번 연주에도 반영되어, 인간적 정서와 종교적 숭고함이 교차하는 〈레퀴엠〉의 다층적 성격을 선명하게 드러냈다.

3.1.2. 합창단의 음향적 균형과 인간적 호소력

국립합창단은 정확한 음정과 일관된 발성에 풍부한 울림을 더해 설득력과 호소력을 지닌 앙상블을 선보였다. 성부 간의 균형과 정교한 다이내믹 조절, 그리고 오케스트라와의 긴밀한 호흡이 조화를 이루어 전체 연주의 완성도를 한층 높였다. 1973년 창단 이래, 국립합창단은 한국 합창음악의 정체성과 위상을 확립하고 저변을 확대하며 반세기 넘게 대한민국을 대표하는 전문 합창단으로 자리매김해왔다. 중세부터 현대 창작음악에 이르는 폭넓은 레퍼토리를 소화하며 국내외 무대에서 그 실력을 인정받은 점도 특징적이다. 서양 음악사에서 합창 장르는 오랜 세월 종교적 레퍼토리가 중심이었고, 이에 따라 교회나 성당을 기반으로 한 합창단이 주류를 이루어왔다. 2000년부터 문화체육관광부 산하 예술단체로 활동해온 국립합창단은, 종교 합창단과 달리 다양한 성격의 공연을 기획하며 예술적 방향성과 미학적 특수성을 확립해왔다.

이러한 특성은 이번 〈레퀴엠〉 무대에서도 뚜렷하게 나타났다. 국립합창단은 종교적 의례의 엄숙함을 단순히 재현하는 데 그치지 않고, 인간적 정서를 바탕으로 한 보편적 호소력을 강조하였다. 이는 전통적으로 종교 합창단이 추구해 온, 정제된 투명한 음색과 초월적 정신 중심의 미학과는 분명히 구분된다. 앞서 지휘자 민인기가 강조한 "합창은 가장 인간적인 활동"이라는 관점이 반영된 이번 연주는, 종교적 차원과 세속적 차원이 음악 안에서 하나로 융합된 모습을 보여주었다. 이를 통해 합창은 신앙

31) 천안예술의전당 『가을에 찾아온 모차르트 그리고 가곡』 연주회 프로그램북 연주자 소개

공동체의 고백을 넘어 인간 보편의 감정과 경험을 담아내는 예술적 행위로 확장되었다. 결과적으로 국립합창단의 〈레퀴엠〉은 죽음과 구원의 메시지를 특정 신앙의 영역에 한정하지 않고 인간 실존을 향한 보편적 주제로 전환하였다. 전문적 기량과 인간적 호소가 융합된 이 연주는, 전례로서의 음악이 아닌 살아있는 예술적 체험으로 구현된 연주라 평가할 수 있다.

3.1.3. 독창자의 개성과 앙상블 내 역할

이번 무대에는 소프라노 임선혜, 메조소프라노 김세린, 테너 존노, 바리톤 이응광 등 네 명의 실력 있는 젊은 독창자들이 함께했다. 국내는 물론 유럽의 주요 오페라와 오라토리오 무대에서 활약하고 있는 소프라노 임선혜는 1999년, 스물셋의 나이에 고음악의 거장 필리프 헤레베헤가 지휘하는 모차르트 〈C단조 미사〉로 성공적인 유럽 무대 데뷔를 했으며, 2006년에는 또 다른 고음악 거장 르네 야콥스가 지휘하는 모차르트 오페라 〈돈 조반니〉에 캐스팅됐다. 독일 신문 프랑크푸르터 알게마이네 차이퉁(Frankfurter Allgemeine Zeitung)은 그녀를 “우리 시대의 위대한 소프라노 가운데 한 명”으로 평가하였다. 메조소프라노 김세린은 맨해튼 음대 102년 역사상 최초로 성악 최고 연주자 과정을 전액 장학생으로 졸업했으며, 귀국 후 국립오페라단 솔리스트와 서울시합창단을 비롯한 여러 합창단에서 솔리스트로 활발히 활동하고 있다.

테너 존노는 줄리어드 음악원을 장학생으로 졸업한 뒤, 예일대학교 음악대학원에서도 전액 장학생으로 학위를 취득하였다. 2018년 카네기홀에서 모차르트 〈레퀴엠〉의 테너 독창자로 무대에 섰으며, 2019년 메트로폴리탄 오페라 콩쿠르 뉴욕대회에서 우승하며 실력을 인정받았다. 이어 2020년 JTBC 방송사의 〈팬텀시어3〉에서 ‘라비던스’ 팀으로 준우승을 차지하며 크로스오버 무대에서도 역량을 보여주었다. 바리톤 이응광은 독일 베를린 한스 아이슬러 음악대학 최고연주자과정을 졸업한 후, 2008년 이탈리아 리카르도 잔노나이 국제콩쿠르 1위를 포함해 다수의 국제 콩쿠르에서 수상했다. 2008년-2015년 스위스 바젤 오페라극장에서 전속 주역 가수로 활동했으며, 이후 유럽과 국내 오페라 극장에서 주역으로 활약하고 있다. 2023년, 리카르도 잔노나이 국제콩쿠르 측은 동양인 최초로 그의 이름을 딴 특별상을 제정하였으며, 그를 콩쿠르의 심사위원으로 위촉하였다.

세계무대에서 주목받는 이 네 명의 성악가는 이번 〈레퀴엠〉 무대에서 각자의 개성과 기량을 발휘하며 정교하게 균형 잡힌 앙상블을 보여주었다. 소프라노 임선혜는 빛나는 음색과 자연스러운 표현으로 〈레퀴엠〉의 서정적 면모를 선명하게 드러냈고, 메조소프라노 김세린은 긴 호흡과 깊이 있는 음영으로 앙상블의 중심에서 균형을 잡았다. 테너 존노는 맑고 명료한 발성으로 선율의 대비를 돋보이게 했으며, 바리톤 이응광은 부드럽고 풍부한 저음으로 연주에 깊이와 구조적 안정감을 더했다. 이들의 앙상블은 과도한 과시나 음량 경쟁 없이, 각자의 음악적 개성을 유지하면서도 상호 보완적으로 통합되어 하나의 통일된 음악적 흐름을 형성하였다. 이를 통해 작품의 입체적 음향과 정서적 복합성을 구현했으며, 〈레퀴엠〉의 장엄함과 인간적 내면의 슬픔이 청중에게 명료하고 설득력 있게 전달되었다.

3.1.4. 오케스트라의 섬세한 호흡과 극적 지원

라퓨즈필하모닉오케스트라는 이번 공연에서 주목할 만한 연주를 선보였다. 일반적으로 관현악 중심의 레퍼토리에 주력하는 오케스트라가 합창단과 협연할 경우, 제한된 리허설 시간으로 인해 기대에 미치지 못하는 연주를 보여주는 경우가 적지 않다. 그러나 라퓨즈필하모닉오케스트라는 국내 유일의 합창 전문

연주단체로서 합창 음악의 특성을 깊이 이해하고 이를 정밀하게 구현하는 차별화된 전문성을 보여주었다. 2010년 창단한 이후, 2012년을 기점으로 합창 전문 연주단체로 새롭게 출발한 이 오케스트라는 지금까지 합창단 및 오페라단과 400회 이상 연주하며 합창·오페라 무대에서 신뢰받는 협연 단체로 확고한 위상을 구축해왔다.

"노래하는 사람의 호흡 하나까지 놓치지 않는 단체"[32]라는 평가 그대로, 이번 공연에서 이들은 합창단의 숨결에 맞추어 세심하게 호흡을 조율하며 자연스러운 흐름을 만들었다. 풍부한 음색과 정밀한 다이내믹을 갖춘 오케스트라의 유연한 반응으로 음악은 순간마다 생동감을 띠었다. 이들의 민감한 호응은 연주의 밀도와 완성도를 한층 높였다. 또한 금관·목관·현악 등 각 악기군의 조화와 대비를 통해 모차르트 〈레퀴엠〉의 극적 긴장을 자연스럽게 형성하고, 청중이 작품 속 서사를 직관적으로 체감하도록 이끌었다. 작품에 대한 깊은 이해를 바탕으로 한 확신 있는 연주를 통해 라퓨즈필하모닉오케스트라는 독창자와 합창단의 표현을 충실히 받쳐주는 한편, 세부적 음향까지 섬세하게 조율하며 〈레퀴엠〉의 장엄함과 서정성을 극대화했다.

지금까지 살펴본 것처럼, 이번 무대는 지휘자, 합창단, 독창자, 오케스트라가 긴밀히 협력하며 생생한 음악적 교감을 보여준 공연이었다. 위에서 살펴본 연주적 성취는 공연장의 다소 제한적인 음향 조건 속에서도 명확히 드러났다. 또한 청중의 몰입과 감응은 공연의 완결성을 강화하는 중요한 요인으로 작용하였다.

3.2. 공연장과 청중

3.2.1. 공연장의 음향적 특성과 연주 효과

공연의 성과는 연주자들의 기량과 해석에만 의존하지 않는다. 그것은 공연장이 제공하는 음향적 환경과 이를 수용하는 청중의 반응과도 긴밀히 연결되어 있다. 천안예술의전당 대공연장은 3층 규모로 1,642석의 객석을 갖추었으며, 230명이 동시에 출연 가능한 무대와 60~80명의 오케스트라 단원을 수용할 수 있는 대규모 공연장이다. 십자형 구조와 후무대의 회전무대 기능을 갖추어 4막 공연을 원활히 소화할 수 있다.[33] 뮤지컬, 오페라, 대중음악 공연 등 다목적 프로그램을 소화할 수 있다는 점은 대공연장의 장점이지만, 오케스트라 전용 콘서트홀이 아니라는 점에서 클래식 음악에는 음향적 제약이 따른다.

본래 클래식 음악은 인위적 증폭이 아니라 연주자와 악기가 만들어내는 자연스러운 울림을 중심으로 한다. 역사적으로 교회, 궁정, 음악홀 등에서는 전자 장비 없이 연주가 이루어졌으며, 작곡가들은 공간의 잔향과 음향적 특성을 고려하여 악기 편성, 합창 배치, 오케스트레이션을 구상했다. 따라서 클래식 음악은 연주자의 호흡과 터치, 미묘한 음색의 뉘앙스까지 청중에게 직접 전달하는 것을 중시한다. 반면 기계 장치를 통한 인위적 증폭은 소리의 균형을 왜곡하거나 특정 악기와 성부만을 도드라지게 만들어 작품이 지닌 본래의 음향적 조화를 해칠 수 있다. 물론 오늘날과 같은 대규모 공연장에서 전혀 증폭 장치를 사용하지 않는 것은 사실상 불가능하므로, 가능한 한 자연 음향의 특성을 살려내는 것이 중요한 과제가

32) 천안예술의전당 『가을에 찾아온 모차르트 그리고 가곡』 연주회 프로그램북 연주단체 소개

33) 천안예술의전당 홈페이지, 시설안내, https://www.cnac.or.kr [2025년 9월 30일 접속].

된다. 이러한 점에서 천안예술의전당은 오케스트라 공연을 위한 기본적인 음향 조건을 갖추고 있으나, 울림의 깊이와 균형 면에서 다소 아쉬움을 남겼다.

이번 모차르트 〈레퀴엠〉의 무대 배치는 무대 뒤편에 합창단이, 그 앞에는 오케스트라가 자리하고, 네 명의 독창자는 양자 사이에 위치했다. 연주에서 합창단과 오케스트라의 음향은 공간에 자연스럽게 퍼지며 비교적 안정된 균형을 이루었으나, 독창자들의 소리는 마이크 증폭을 거치며 음색이 변화하여, 전체 음향과 완전히 융합되지 못하였다. 고음의 소프라노와 테너의 맑고 투명한 음색은 마이크 증폭으로 인해 상대적으로 날카롭게 강조되었으며, 전체 앙상블과 자연스러운 융합을 방해하며 다소 이질적으로 울렸다. 바리톤은 본래 풍부한 저음의 울림을 지녔음에도 불구하고, 증폭 과정에서 음색이 둔탁하게 변질되어 자연스러운 음향적 조화가 약화했다. 반면 중간 음역인 메조소프라노는 상대적으로 왜곡 없이 전달되어 전체 음향 속에서 비교적 자연스러웠다. 이러한 음향적 조건으로 인해 청중은 독창자들의 다이내믹과 섬세한 표현을 충분히 체험하기 어려웠으며, 작품이 의도한 성부 간의 균형감과 각 성부와 악기가 서로 어우러져 형성하는 음향적 입체감은 제한적으로 느껴질 수밖에 없었다.

비록 독창자의 증폭된 음향과 완전히 결합하지는 못했지만, 합창단과 오케스트라의 소리는 상대적으로 고르고 풍부하게 공연장 공간을 채웠다. 특히 합창단의 성부 간 조화와 오케스트라의 악기군 간 밸런스가 안정적으로 유지되어, 전체 작품의 흐름에 따른 정서를 청중이 충분히 체감할 수 있었다.

3.2.2. 청중의 몰입과 연주와의 상호작용

넓은 공간감을 지닌 무대는 객석에서 한눈에 들어올 정도로 시야가 탁 트였으며, 약 900석 규모의 1층 객석은 거의 만석을 기록하였다. 우드 마감 벽면과 적절히 설계된 좌석 배치는 소리의 반사와 흡수를 효과적으로 조율하며, 연주 음향이 객석 전역에 비교적 균형 있게 전달되도록 설계되었다. 관객층은 아이들부터 성인에 이르기까지 다양했으나, 모두 연주에 높은 집중력을 보이며 무대의 세밀한 표현까지 주의 깊게 수용하였다. 특히 여러 개의 악장으로 구성된 작품에서 흔히 발생하기 쉬운 중간 박수나 주의 분산이 거의 없었으며, 연주가 마친 직후에만 환호가 이어졌다. 이러한 태도는 단순한 반응의 범주를 넘어, 작품의 내적 구조와 서사적 긴장을 청중이 적극적으로 공유하고 있다는 사실을 드러낸다.

이처럼 청중의 적극적이고 성숙한 수용 태도는 물리적 음향 환경의 제약을 넘어, 연주자들이 의도한 서사적 긴장과 정서적 밀도를 온전히 체험할 수 있도록 하는 결정적 요인이 되었다. 즉, 청중은 음악의 서사를 단순히 수동적으로 감상하는 존재가 아니라, 연주자와 함께 서사적 긴장과 정서를 공동으로 형성하는 주체로 자리매김하였다. 이러한 청중의 숨죽인 호흡과 성숙한 호응은 연주자의 표현과 긴밀히 맞물리며, 작품의 서사적 긴장과 정서적 흐름을 한층 선명하게 강화하였다.

3.3. 〈레퀴엠〉의 연주 표현과 해석 비평

모차르트 〈레퀴엠〉의 각 부분은 독립적이면서도 전체 서사 속에서 긴밀히 이어진다. 이 장에서는 연주자의 해석과 합창·오케스트라의 조화, 공연장 음향과 청중 반응이 어떻게 결합하여 작품의 극적 긴장과 정서를 형성했는지 살펴본다. 또한 각 악장의 구체적 연주를 평가하며, 연주가 작품의 의도와 음악적 의미를 얼마나 충실하고도 생생히 전달했는지도 논의한다.

연주 시작 직전, 공연장은 서울의 주요 공연장에서는 보기 드문 어둠 속에 잠겼다. 일시적으로 거의

완전한 암전 상태에 놓인 조명은 이후 점차 밝아지며, 연주장을 음악적 서사와 몰입을 위한 또 다른 시공간으로 변화시켰다. 이를 통해 청중은 작품의 극적 몰입 속으로 자연스럽게 진입하였다.

'입당송'(Introitus)은 장엄하고 엄숙한 분위기를 즉각적으로 형성했다. d단조의 어두운 조성 속에서 울린 합창단의 첫음절은 통렬하게 퍼져 나갔다. 이 곡은 "레퀴엠"(안식)이라는 단어가 처음에 등장하는 "Requiem aeternam dona eis, Domine"(영원한 안식을 저들에게 주소서, 주님)라는 가사로 시작한다. 작품의 도입부로서 기능하는 '입당송'은 모차르트가 유일하게 완성한 부분이기도 하다. 전주에는 반음계적 하행을 특징으로 하는, 소위 한숨 음형이 나타나는데, 이러한 음형은 특히 느린 악장에서 18세기 음악에서 죽음과 애도를 상징적으로 표현하는 데 자주 사용되었다.[34] 장례행렬을 연상시키는 전주에서 라퓨즈필하모닉오케스트라(이하 오케스트라)는 신중하고 절제된 연주로 응축된 울림을 형성하며, 비탄에 찬 분위기를 드러냈다.

음악은 연속적으로 '키리에'(Kyrie)로 이어지는데, "주여, 불쌍히 여기소서. 그리스도여, 불쌍히 여기소서."의 가사로 자비를 간구하는 '키리에'는 이중 푸가로 전개된다. 두 개의 주제가 서로 교차하며 긴밀하게 결합하는 이 대위법적 구조는, 단순한 탄원 이상의 긴장과 응집력을 창출한다. 국립합창단과 오케스트라는 이 급박하게 진행되는 대위적 흐름을 치밀하게 살려내 단순한 기도의 울림을 넘어, 인간의 절박한 구원 의지가 음악적으로 응축된 순간을 구현했다.

이어서 6곡으로 이루어진 '부속가'(Sequenz)가 연주되었다. 첫 곡 '진노의 날'(Dies irae)은 '키리에' 악장에서 제시된 이중 푸가의 밀도 높은 역동성과 극적 에너지가 점차 고조되어 결국 폭발하는 양상을 보였다. 이 곡은 격렬한 트레몰로와 급격한 화성 진행을 통해 최후 심판의 공포와 긴박함을 생생하게 묘사하였다. 특히 합창단은 강약의 극적인 대비와 세밀한 크레셴도·디미누엔도 처리를 통해 심판의 날의 전율과 파국적 소용돌이를 청중에게 생생히 전달하였다. 이러한 해석을 통해 구원의 기도와 심판의 공포가 대비되는 극적 긴장을 극대화하였다.

매우 강렬하고 인상적인 '진노의 날' 이후에 갑작스러운 중간 입장이 발생하였다. 이로 인해 음악이 순간적으로 중단되고 조명이 켜지면서 관객이 움직여 주의가 분산되었다. 제시간에 입장하지 못한 관객을 배려한 측면은 한편으로 이해되지만, 이로 인해 청중이 심판 날의 극적 여운을 충분히 음미할 수 없게 되었다. 이러한 운영상의 결정은 몰입의 연속성을 완전히 저해하였다. 결과적으로 연주가 보여준 긴장과 극적 효과의 강렬함에도 불구하고, 공연 전체 경험의 완결성이 손상되어 큰 아쉬움으로 남았다. 특히, 동일 레퍼토리를 2024년 국립합창단이 서울예술의전당에서 공연했을 당시에는 이러한 중단이 없었던 점[35]과 비교하면, 운영상의 전략이 청중 몰입에 미치는 영향이 더욱 부각되었다.

부드럽고 풍성한 베이스 솔로와 트롬본 솔로가 어우러지며 시작되는 '놀라운 나팔소리'(Tuba mirum)에서는 음악적 분위기가 전환된다. 앞서 '진노의 날'에서 구축된 격정적 긴장은 네 명의 독창자가

---

34) Eisen, Cliff, 이가영 역. "Mozart's leap in the dark 어둠에서 모차르트의 비상", 『음악논단』 제20집 (2006.12), p. 315.

35) 국립합창단. 제199회 정기연주회: 모차르트 〈레퀴엠〉. 서울: 서울예술의전당, 2024년 9월 13일. 실황 영상, YouTube, 44:08 https://www.youtube.com/watch?v=iJxi6_RlK-k&t=2392s [2025년 9월 27일 접속].

선보이는 부드럽게 감싸는 앙상블로 자연스럽게 완화되었다. 그렇지만 오케스트라가 만들어내는 음향적 조화와 달리, 마이크를 통해 증폭되는 독창자들의 앙상블은 연주 전체의 통합적 울림과 다소 이질적으로 결합하였다. 대조적으로, 합창과 오케스트라만으로 연주되는 다음 곡 '지엄하신 왕'(Rex tremendae)에서는 음악적 통합이 탁월하게 이루어졌다. 힘찬 부점 리듬은 왕의 위엄을 강조하며 장엄하고 균형 잡힌 울림을 형성하여, 장중함과 경외감이 결합한 숭엄한 정서를 효과적으로 드러냈다. 이로써 심판과 신성함이 교차하는 극적 서사가 탄탄히 구축되었다.

독창자들의 앙상블로 연주되는 '기억하소서'(Recordare)에서는 정교한 호흡과 표현을 통해, 심판의 날 자비로운 예수에게 겸손히 엎드려 구원을 간청하는 가사의 의미를 충실히 드러냈다. 네 명의 성악가는 균형 잡힌 협력을 지향하며 담백하고 아카데믹한 해석을 구현하였다. 다만 앞서 언급한 바와 같이, 공연장 음향과 마이크 증폭의 한계로 인해 이들의 조화는 객석에서는 다소 멀게 전달되었다. 그러나 무대 전면에서 중심을 잡은 지휘자의 명확한 제스처와 안정된 리드는 시각적 차원에서 연주자들의 흐름을 하나로 묶어내는 인상을 강화해 청중은 분산된 듯한 음향 속에서도 일관된 서사와 정서를 체험할 수 있었다. 이어지는 '사악한 자들이'(Confutatis)에서는 오케스트라의 휘몰아치는 음형과 합창의 급격한 도약 선율로 분위기가 급변한다. 남성 합창은 악한 자들이 받을 저주를 몸서리치게 표현하는 반면, 여성 합창은 하염없이 낮아진 마음으로 간곡히 기도하는 표현을 대조적으로 보여주었다. 특히 국립합창단의 목소리는 지나치게 정제되지 않은 자연스러운 질감을 유지하여, 경직된 엄숙함과 달리 인간적 호소력과 진정성을 효과적으로 전달하였다.

부속가의 마지막 곡 '눈물의 날'(Lacrimosa)에서는 탄식하는 오케스트라의 반주 위로 슬픔을 토로하는 합창이 결합한다. 민인기는 시종 절제되고 정확한 지휘로 이 곡을 과장 없이 차분하게 다루었으며, 이러한 군더더기 없는 접근을 통해 음악과 가사의 의미를 온전히 전달하였다. 특히 모차르트가 직접 남긴 곡의 첫 8마디는 여리게 시작해 크레셴도를 거쳐 포르테(forte)에 도달하는 급격한 셈여림의 전환을 생생히 살려, 절절한 정서를 극대화하였다. 이어지는 쥐스마이어가 작곡한 부분은 급격히 음량을 낮추어(sotto voce), 앞선 긴장과 극적 대비를 이루었다. 또한 후반 마지막 3마디에서는 총 5번의 전조가 일어나 격정성을 더욱 표출한다.[36] 이러한 구조적 대조는 모차르트가 남긴 음악적 언어의 강렬함을 한층 부각시키며, 이후 전개에서 청중의 감정적 몰입을 강화하는 효과를 낳았다. 청중 또한 숨죽여 감상하며, 부속가 전체의 클라이맥스가 효과적으로 성취되도록 하였다. 한편, 2장에서 살펴본 바와 같이 국립합창단은 이번 공연에서 쥐스마이어 판본을 선택하였다. 쥐스마이어 판본은 '눈물의 날'의 마지막 "아멘" 가사를 2마디의 아멘 종지로 간결하게 매듭짓는다. 이는 모차르트가 남긴 아멘 푸가 스케치를 활용해 '눈물의 날' 후반을 대위법적으로 확장한 레빈 판본과 뚜렷한 대비를 이룬다. 이러한 선택을 통해 이날 연주는 담담하면서도 응축된 방식으로 '눈물의 날'을 마무리하였다.

'봉헌송'(Offertorium)은 두 곡으로 구성되며, 첫 곡 '주 예수'(Domine Jesu)는 지옥이 죽은 이들의 영혼을 삼키지 못하도록 간구하는 탄원을 담고 있다. 이 곡에서 오케스트라는 급격히 몰아치는 선율과

36) 김대훈. 『모차르트 레퀴엠 연구 : 모차르트 레퀴엠의 역사적 맥락을 중심으로』. 박사학위논문, 단국대학교 대학원, 2022, pp. 101-102.

불안정한 리듬을 날카롭게 구현하며, 작품이 내포한 긴장과 불안감을 강렬히 전달했다. 이러한 연주는 기술과 표현의 탁월함을 넘어, 곡이 지닌 급박함을 청중이 생생히 체감하도록 만들었다. 중반부에서 독창자들의 앙상블은 앞선 격렬한 흐름을 이어받아 강한 탄원을 표현했으나, 마이크 증폭 과정에서 음색이 다소 거칠게 전달되어 세밀한 표현의 결이 희미해진 점은 아쉬움을 남겼다. 네 명의 독창자들은 음향적 제약과는 별개로 뛰어난 무대 매너를 보여주었다. 연주에 참여하지 않는 순간에도 높은 집중도를 유지하며 무대의 전체 흐름과 호흡을 함께함으로써, 연주의 일관성과 긴장감을 끝까지 지켜냈다.

두 번째 곡 '희생제물'(Hostias)은 전반부와 후반부로 구성된다. 전반부는 호모포니와 긴 음가를 기반으로 비교적 여유롭게 전개되며, 후반부는 보다 세분화된 리듬과 대위법적 진행을 통해 활력을 더한다. 그러나 앞선 '주 예수'의 급박한 흐름에서 곧바로 이어진 탓에, 지휘자는 초반부에서 곡의 템포를 충분히 가라앉히지 못한 채 다소 빠르게 전개를 시작했다. 이로 인해 이전 곡의 긴장감이 시작부분에서 일정 부분 잔존했다. 하지만 지휘자는 이를 즉각적으로 감지하고 템포를 점차 늦추어, 곡이 지닌 온화하고 경건한 분위기를 자연스럽게 회복하였다.

이 대목 이후 연주는 의도적으로 흐름을 멈추어 일시적인 공백을 마련하였다. 앞선 곡들까지는 모차르트의 손길이 남아 있었으나, '상투스'(Sanctus)부터는 전적으로 쥐스마이어의 손에 의해 완성된 부분으로 전개된다. 따라서 이 멈춤은 곡의 성격이 바뀌는 전환점을 인식하게 하며, 음악적 긴장을 새롭게 환기시키는 효과를 만들어냈다. 이러한 연출은 음악적 연속성 속에 내재한 불연속성을 드러내며, 청중의 주의를 환기하는 동시에 작품의 미완성과 계승이라는 복합적 의미를 더욱 뚜렷하게 부각시켰다.

그런데 재개된 장쾌한 '상투스' 첫 음에서 합창단과 오케스트라가 미세하게 어긋나며 연주가 시작되었다. 이는 짧은 정적이 오히려 과도한 긴장과 경직을 유발하여, 지휘자와 연주자 간의 템포 조율이 순간적으로 흔들린 결과로 보인다. 이러한 시차는 연주의 전체 흐름에 큰 영향을 주지는 않았으나, 일부 대목에서 타이밍이 약간 어긋나는 상황이 관찰되었다. 특히 〈레퀴엠〉의 대미를 장식하는 마지막 '영성체송'(Communio)에서도 유사한 현상이 반복되며, 지휘와 연주자 간의 세밀한 소통이 지속적으로 요구됨을 보여주었다.

이어지는 '영성체송'에서 쥐스마이어는 모차르트의 지시에 따라 '입당송'과 '키리에'의 선율을 재사용하며 작품 전체를 긴밀히 연결하였다. 이 곡은 장중한 서주로 시작하여 빠르게 전개되는 푸가로 이어진다. 서주에서 소프라노 독창이 청아한 음성으로 '영원한 빛'을 기원할 때 숭고한 울림이 공간을 채웠다. 후반부 푸가에서는 합창과 오케스트라, 지휘자가 완전한 일체감을 이루며 긴장감을 극대화했다. "성인들과 함께 영원히"라는 가사에서는 '키리에'의 선율이 반복되어 시작과 끝이 맞물리는 영원의 감각을 환기시켰다. 특히 저음을 담당하는 콘트라베이스와 첼로가 날렵하고 명료하게 빠른 음형을 수행하며 음악적 긴장과 극적 효과를 한층 고조시켰다. 곡은 마지막 세 마디에서 페르마타로 잠시 멈춘 뒤, 아다지오로 장엄하게 마무리되었다. 그 순간, 연주장을 감싼 침묵과 여운은 작품의 장엄함과 영원성을 인상적으로 드러냈다.

4. 한국 가곡의 연주 비평

4.1. 한국 가곡 무대의 구성과 연주 특징

2부는 한국 가곡 프로그램으로 구성되었다. 1부 〈레퀴엠〉의 장중하고 엄숙한 분위기에 맞춰 검은색 의상을 착용했던 합창단원들은, 2부에서는 여성은 산뜻한 푸른 드레스, 남성은 흰색 상의에 검은 하의로

갈아입어 무대의 분위기에 뚜렷한 변화를 주었다. 오케스트라에는 피아노가 추가되어 기존의 음색과 조화를 이루며 보다 명료하고 청량감 있는 사운드를 형성하였다. 총 6곡으로 구성된 한국 가곡 연주에서는 합창단원 중에서 두 명이 독창 파트를 맡았다. 1부에서 독창자들이 무대 중간에 배치되었던 것과 달리, 2부에서는 무대 전면으로 나와 청중과의 거리를 좁히며 보다 친밀한 연주를 선보였다.

또한 2부에서도 독창자들은 마이크를 사용했으나, 연주된 한국 가곡들이 우리 고유의 정서에 현대적 색채가 더해진 대중 친화적 성격을 지니고 있어, 마이크 사용이 연주의 몰입을 크게 방해하지는 않았다. 이로써 청중은 정통 클래식을 감상할 때처럼 애써 주의를 집중하거나 의미를 이해하려 하지 않아도, 한국어 가사와 우리 정서를 담은 선율을 자연스럽게 체험하며 친근하고 열린 음악적 공간을 즐길 수 있었다.

특히 합창단원들은 2부 전곡을 암보로 연주하며 높은 집중력과 완성도를 입증하였다. 가사의 리듬과 음악적 흐름을 충분히 체득한 연주는 가사의 전달력을 높였고, 각 곡의 정서적 결을 섬세하게 드러내어 우리 가곡이 지닌 공동체적 감수성을 생생하게 체험할 수 있도록 하였다. 국립합창단은 정통 클래식 합창 레퍼토리뿐만 아니라 한국 가곡 연주에도 꾸준한 열정과 관심을 기울여 왔으며, 2024년 새로 부임한 민인기 지휘자와 함께 한국 가곡을 주제로 한 연주회 『한국 가곡의 모든 것』을 지속적으로 이어가고 있다.[37] 이러한 꾸준한 시도는 한국 가곡의 예술적 가능성을 탐구함과 동시에, 합창음악의 대중적 저변을 확대하려는 국립합창단의 일관된 방향성을 보여준다.

한국 가곡은 총 6곡으로 구성되었으며, 〈보리밭〉, 〈진달래꽃〉, 〈그리운 금강산〉, 〈강 건너 봄이 오듯〉, 〈첫사랑〉, 〈꽃 파는 아가씨〉가 연주되었다. 이 중 〈진달래꽃〉은 일제강점기의 대표 민족시인이자 서정시인 김소월이 1922년에 발표한 시를 가사로 2000년대에 작곡한 작품이다. 〈보리밭〉(1952)은 한국전쟁 시기를, 〈그리운 금강산〉(1961)은 분단의 아픔을 반영한 작품으로, 한국 근현대사의 역사적 상황과 맞물려 탄생하였다. 또한 〈강 건너 봄이 오듯〉과 〈첫사랑〉은 1980년대 작품으로, 각각 봄의 도래를 바라는 소망과 개인적 사랑의 고백을 주제로 하고 있다. 전통적 시와 한국적 소재가 현대적이고 세련된 편곡과 결합하면서, 합창단의 탁월한 해석을 통해 한국 가곡의 언어적 음악성과 서정성이 현대적 감각 속에서도 자연스럽게 살아났다. 전반적으로 이번 무대는 국립합창단의 안정된 앙상블과 표현력을 바탕으로, 한국 가곡이 지닌 정서적 공감대와 예술적 깊이를 균형 있게 전달하였다. 결국, 이번 공연은 1부와 2부의 단순한 레퍼토리 전환을 넘어, 한국적 정서와 현대적 감각이 공존하는 새로운 합창 미학의 가능성을 제시한 시도로 평가할 수 있다.

2부의 서정적 흐름을 여는 첫 곡은 〈보리밭〉(윤용하 작곡, 박화목 작사, 김민아 편곡)이었다. 한국적 자연 풍경과 그 속에 담긴 향수, 외로움, 부재의 정서를 섬세하게 담아낸 선율은 1부 〈레퀴엠〉에서 느껴졌던 미완과 부재의 정서와 자연스럽게 연결되며, 연주회 전체를 관통하는 정서적 공명의 출발점을

37) 국립합창단, 「한국 가곡의 모든 것」, 국립합창단 공식 블로그, 2024년 5월 11일, https://blog.naver.com/nachorus1973/223412052150 [2025년 9월 30일 접속].
국립합창단, 「한국 가곡의 모든 것」, 국립합창단 공식 블로그, 2025년 11월 11일, https://blog.naver.com/nachorus1973/224029576160 [2025년 9월 30일 접속].

마련했다. 첫 두 곡에서는 공간을 울리는 윈드차임이 효과적으로 사용되어 청각적 환기를 더했다. 이어 연주된 〈진달래꽃〉(윤학준 작곡, 김소월 작사, 김애라 편곡)은 마지막 가사에서 떠나는 님을 향한 여운이 짙게 남아 청중의 감정을 고조시켰다. 〈그리운 금강산〉(최영섭 작곡, 한상억 작사) 역시 자연을 소재로, 현재는 갈 수 없는 장소를 향한 그리움을 노래하며 부재의 감각을 한층 생생하게 전달했다. 〈강 건너 봄이 오듯〉(임긍수 작곡, 송길자 작사, 우효원·이승훈 편곡)은 아직 오지 않은 대상에 대한 기다림의 마음을 노래하면서 애절한 정서를 통해 분위기의 변화를 자연스럽게 이끌었다.

〈첫사랑〉(김효근 작곡·작사, 김민아·이승훈 편곡)은 2부 공연의 클라이맥스를 형성했다. "그토록 짧았던 시간이여, 영원히 멈춰라."라는 가사에서, 모차르트의 마지막 작품과 사랑의 시작을 담은 선율이 음악적·의미적 대비 속에서 상호 작용하며 독특한 정서적 울림을 만들어냈다. 이 곡에 내재한 애절함과 서정적 긴장감은 연주를 통해 극대화되어 깊은 여운을 남겼다. 이 작품들은 모두 잃어버린 것과 사라지는 것들을 노래하지만, 전통적 한의 정서보다는 슬픔과 비애 속에서 드러나는 아름다움에 중점을 둔다. 그 결과, 연주는 슬픔에 함몰되지 않고 오히려 정서적 아름다움을 증폭시키며, 공연 전반에서 의미 있는 미적 경험을 제공하였다.

4.2. 한국 가곡의 정서와 음악적 해석

한국 가곡은 프로그램 전반에 걸쳐 한국의 자연과 정서를 바탕으로 한 서정적 선율이 중심을 이루었으며, 각 곡은 서로 다른 감정적 색채를 선보이면서도 전체적으로 조화로운 서정적 연속성을 유지했다. 특히 주목할 만한 정서는 부재의 감각이었다. 그리움, 사라져가는 것에 대한 아쉬움, 손에 닿지 않는 대상에 대한 애절함이 곡마다 서정적 분위기와 어우러지며 긴장과 여운을 형성하였다. 이러한 정서적 흐름은 1부 〈레퀴엠〉에서 드러났던 미완과 계승, 영원과 부재의 정서와도 자연스럽게 맞닿아 있었다. 2부의 한국 가곡 연주는 1부에서 형성된 미완성과 영원의 감각이 지닌 장엄함과 결합하며, 연주회 전체를 관통하는 정서적 공명을 만들어냈다. 특히 한국 가곡 연주에서는 윈드차임의 사용이 돋보였다. 윈드차임은 청각적으로 환상적이며 공간에 투명하게 퍼지는 소리로, 바람에 스치며 사라지는 순간의 여운을 만들어냈다. 그러나 그 소리는 단순히 신비롭고 몽환적인 인상에 머무르지 않고, 청중의 감각을 깨우며 일상적·현실적 체험을 함께 환기하였다. 즉, 전통적인 종교음악에서는 잘 쓰이지 않는 악기로서, 종교적 숭고함과 대비되는 세속적 울림을 형성하며 청중이 음악 속에서 현실적 감각을 동시에 체험하도록 했다.

또 한 가지 주목할 점은, 한국적 정서를 내재한 합창단원들의 음악적 표현과 명료한 발음이다. 안정된 호흡과 공명을 바탕으로 음절을 또렷하게 전달하는 이들의 표현은, 한국 가곡의 서정성과 가사의 의미를 청중에게 충실히 전달하는 데 핵심역할을 수행하였다. 이러한 음악적·언어적 정확성은 앞서 언급한 윈드차임의 환상적이면서도 세속적인 음향과 어우러져, 곡이 지닌 서정적 정서와 현실적 체감을 보다 입체적으로 드러냈다. 이를 통해 한국 가곡이 단순히 이상향을 노래하는 것이 아니라, 우리네 삶의 정서와 결을 담아내고 있음을 분명히 보여주었다.

Ⅲ. 결론: 서사와 정서, 음악과 문화의 통합적 성취

이번 국립합창단의 『가을에 찾아온 모차르트 그리고 가곡』은 서양 고전주의 종교음악과 한국 가곡이

한 무대에서 공존할 때 발생하는 정서적·문화적 공명을 보여준 의미 있는 공연이었다. 1부의 모차르트 〈레퀴엠〉은 죽음과 구원, 인간 존재의 유한성을 장엄하게 그려내며, 미완으로 남은 작품이 지닌 긴장과 여백을 통해 삶의 불완전함을 성찰하게 하는 음악적 공간을 열었다. 여기에 쥐스마이어의 손길이 더해지면서, 작품은 미완과 완성의 경계 속에서 인간 예술의 한계와 가능성을 동시에 드러냈다.

2부의 한국 가곡 여섯 곡 또한 '미완'과 '부재'의 정서를 중심으로, 이루어지지 않은 사랑과 잃어버린 세계, 닿을 수 없는 세계에 대한 향수와 그리움을 섬세하게 형상화하였다. 이러한 정서는 〈레퀴엠〉이 보여준 초월적 장엄함과 호응하면서도, 보다 일상적이고 인간적인 감정의 층위를 열어 보였다. 두 세계의 만남은 단순한 대비를 넘어 다층적인 울림을 만들어냈고, 삶과 죽음, 성(聖)과 속(俗)의 경계를 허물며 심층적인 정서적 교류를 가능하게 했다. 그 결과 이번 공연은 상반된 음악 세계가 하나의 서사로 유기적으로 엮이며, 전체적으로 구조적·정서적 완결성을 보여주는 무대로 평가할 수 있다. 〈레퀴엠〉의 절절한 비탄은 한국 가곡의 서정적 감수성과 맞물려, 덧없는 것의 아름다움과 끝나지 않은 존재의 울림을 동시에 환기하는 풍부한 음악적 경험을 제공하였다.

또한 이번 공연은 천안예술의전당이라는 지역적 맥락에서 더욱 특별한 의미를 갖는다. 서울 중심의 공연 관행에서 벗어나, 지역 시민에게 국립예술단체의 수준 높은 연주를 선보임으로써 문화적 접근성을 확대하고, 지역 문화 발전에도 기여하였다. 이러한 시도는 단순히 예술 향유를 넘어, 지역 주민의 정서 함양과 공동체 의식 고양에도 기여할 수 있다. 다만 한 번 또는 몇 번의 공연이 즉각적이고 가시적 성취로 이어지기는 어렵다는 측면에서, 이러한 시도가 지속적이고 체계적으로 이어질 때 비로소 그 의미가 온전히 실현될 수 있을 것으로 판단된다.

종합하면, 이번 연주는 공연예술이 보여준 장르적·정서적·문화적 가능성을 한 무대에서 구현해낸 의미 있는 성취였다. 서양 고전음악과 한국 창작가곡이 공존하며 만들어낸 미완성의 울림은 단순한 청각적 체험을 넘어, 삶의 유한성과 여백이 품은 서정적 아름다움을 함께 사유하게 했다. 서로 다른 음악 세계가 하나의 정서적 축으로 결합한 이번 공연은, 죽음과 삶, 성스러움과 일상이라는 경계를 넘나드는 예술적 통합을 보여주었다, 이러한 기획, 즉 지역 사회와 예술단체 간의 긴밀한 협업은 지역 공연의 예술적 깊이와 공공적 가치를 동시에 확장하는 모델로 기능할 수 있다. 결론적으로, 『가을에 찾아온 모차르트 그리고 가곡』은 음악적 완성도와 정서적 깊이, 문화적 확장성을 두루 갖춘 공연으로, 향후 한국 공연예술의 발전 방향을 가늠하게 하는 의미 있는 사례로 평가된다.

참고문헌

서적

이건용. 『현대음악강의: 현대음악은 어떻게 만들어졌고, 시대정신을 어떻게 담아냈는가』. 서울: 한길사, 2014.

Barth, K. 『볼프강 아마데우스 모차르트』(Wolfgang Amadeus Mozart). 문성모 역. 서울: 예솔, 2020.

Donald J. Grout 외. 『서양 음악사 제7판』(A History of Western Music Seventh Edition). 민은기 외 역. 서울: 이앤비플러스, 2007.

Elias, Norbert, 박미애 역. 『모차르트, 사회적 초상: 한 천재에 대한 사회학적 고찰』(Mozart: Zur Soziologie eines Genies). 박미애 역. 서울: 포노, 2018.

Rosen, Charles. 『고전적 양식: 하이든, 모차르트, 베토벤의 음악 언어』(The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven). 장호연 역. 서울: 풍월당, 2021.

학술 논문

Ebisawa, Bin. “The Requiem: Mirror of Mozart Performance History.” Early Music 20, no. 2 (May 1992): pp. 279–296.

Eisen, Cliff. 이가영 역. “Mozart’s leap in the dark 어둠에서 모차르트의 비상”, 『음악논단』 제20집 (2006.12), pp. 305-332.

학위 논문

강미연. 『지역 문예회관 운영활성화에 관한 연구: 천안예술의전당 프로그래밍 전략을 중심으 로』. 예술전문사학위논문, 한국예술종합학교, 2023.

김대훈. 『모차르트 레퀴엠 연구 : 모차르트 레퀴엠의 역사적 맥락을 중심으로』. 박사학위논문, 단국대학교 대학원, 2022.

김진수. 『모차르트(W. A. Mozart) 《Requiem K.626》의 레빈(R. D. Levin)과 쥐스마이어(F. X. Süssmayr)의 완성본에 대한 비교분석: Amen(아멘) 푸가와 Hosanna(호산나) 푸가를 중심으로』. 박사학위논문, 단국대학교, 2023.

서주원, 『J. S. 바흐의 〈B단조 미사〉의 크레도 악장에 나타나는 바로크 음악의 여러 양상들과 그 의미』. 예술전문사학위논문, 한국예술종합학교, 2006.

사이트

국립합창단 공식 블로그, https://blog.naver.com/nachorus1973/223412052150 [2025년 9월 30일 접속].

인사이트 코리아, https://www.insightkorea.co.kr/news/articleView.html?idxno=223557 [2025년 9월 23일 접속].

천안시청 홈페이지, https://www.cheonan.go.kr/ [2025년 9월 20일 접속].

천안예술의전당 홈페이지, https://www.cnac.or.kr [2025년 9월 17일 접속].

온라인 영상

국립합창단. 제199회 정기연주회: 모차르트 〈레퀴엠〉. 서울: 서울예술의전당, 2024년 9월 13 일. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=iJxi6_RlK-k&t=2392s [2025년 9월 25일 접속].

연주회 프로그램북

천안예술의전당 개관 13주년 기념공연: 국립합창단 ‘가을에 찾아온 모차르트 그리고 가곡’

2025 지역대표 예술단체 지원

박쥐

심화 비평문

비평가 성명

성용원

비평가 소속

한국예술비평가협회

예술단체명

국립오페라단

공연명

박쥐

공연일시

2025년 8월 22일 19시 30분

공연장소

울산문화예술회관

박쥐

성용원

① 들어가면서

20세기 초 서양음악이 유입된 이후 한국 오페라의 공연 문화가 형성되기까지는 다양한 양상을 통한 변화와 성장을 거쳤다. 우리나라에서의 서양음악은 선교사들에 의해 개신교의 찬송가가 전파되면서 시작되었다고 볼 수 있는데 이러면서 1900년에 군악대의 창설이 이루어져 기악곡의 보급과 연주가 본격화했다. 서양음악이 한국에 유입되는 과정에서 오페라를 비롯한 여러 공연예술 장르가 들어온 지 어언 100여 년이 흘렀다. 짧은 역사에도 불구하고 공연예술이라는 장르를 이 땅에 정착하기 위한 여러 실험과 시도가 있었다. 그 결과 인구나 국토의 크기에 비례, 오페라, 뮤지컬, 발레, 현대무용, 국악 등 동서양의 여러 장르를 막론하고 활발하게 공연과 제작이 이루어지고 있으니 이런 결과는 단기간에 비하면 실로 엄청난 속도로 이룬 발전이라고 할 수 있겠다. 특히 뮤지컬 시장이 2000년대로 넘어와 양적, 질적 발전을 거듭하고 그에 따른 투자와 자본의 유입으로 대중예술의 대표적 공연예술 장르로 자리 잡은 것은 주목할 일이다. 그에 반해 한국 오페라계는 역사가 100년이 넘었지만, 예술적으로나 대중들에게 각인된 오페라 작품의 수가 뮤지컬에 비해 현저히 적으며 대부분의 작품이 일회성·단발성으로 그치고 있다. 국내에선 언어장벽과 예술 작품에 대한 탐구의 번거로움 때문에 오페라의 가치가 폄하되기도 하지만 역사적으로 클래식의 상업화를 선도해 온 것은 공연예술, 그중에서도 오페라였다는 걸 잊으면 안 된다. 1910년대 후반부터 1950년대까지 노래를 중심으로 한 연극식의 '가극'이 존재하였다. 한반도에서 처음 오페라가 상연된 것은 일제강점기인 1937년으로 푸치니의 '나비부인'이었다. 이것은 일본 오페라단과 오케스트라의 공연이었기 때문에 한국 오페라 역사에서 배제하고 우리나라 사람이 제작하여 우리 성악가들로 공연된 한국 최초의 오페라는 1948년 1월 16일 부민관에서 테너 이인선이 조직한 조선 오페라 협회의 베르디 '라

트라비아타'였다. 1940년대까지 서양 오페라가 정식으로 전막이 공연된 작품은 없었다. 성악가들의 독창회 등을 통해 오페라의 아리아들이 단편적으로 소개되는 게 전부였다. 광복 후 1948년, 이인선이 창단한 조선 오페라 협회에 의해 '라 트라비아타'가 한국 최초의 오페라 공연으로 그리고 2년 후인 1950년 현재명의 오페라 '춘향전'이 한국 최초의 오페라로서 무대에 올라가게 되었다. 1962년에 명동 시공관이 국립극장으로 지정되고 전속 단원제는 아니었지만, 국립극장 내에 국립오페라단이 창단되었다. 1970년대는 경제발전으로 오페라를 공연할 수 있는 대형 공연장들이 국가 주도로 건립이 되고 국내 음악대학에서 본격적으로 음악도들이 배출되면서 오페라 인력층이 두터워져 가기 시작했다. 국립극장이 남산으로 옮기고 세종문화회관이 개관하였다. 세종문화회관이라는 대형 회관이 생기니 세계적인 오페라 단체들도 내한하여 국내 공연 예술계의 질적 향상에 동기로 작용하였다. 1990년대는 조금 다른 쪽에서 변화와 차이가 일어나기 시작했는데 이미 국립극장에서 시행되었던 소극장 오페라 공연이 민간으로 확산했으며 한국어로 번안한 오페라가 차츰 사라지고 번역 자막을 사용한 원어 공연이 크게 늘어 관객에게 오페라 본고장의 맛을 실감하게 해주었으며 1993년에는 예술의전당 오페라극장이 개관하여 전문 극장에서 오페라 공연이 이루어지기 시작하였다. 2000년 재단법인으로 재탄생한 국립오페라단은 이해에 오페라 아카데미 스튜디오 연수제도를 개설하여 오페라 인재 육성을 꾀했고 오픈 리허설 제도를 만들어 청소년들에게 저렴한 가격의 공연을 제공하였다.

② 오페라 저변화를 위한 국립오페라단의 노력

국내 오페라 발전을 선도하며 국제적 경쟁력을 갖추는 오페라를 제작하는 게 국립오페라단의 존재 이유다. 오페라가 자주 개최되기 힘든 지방 중소 시군의 문화예술회관을 찾아가서 오페라를 선보이는 건 균형 잡힌 국내 오페라 발전과 문화 확산을 위한 국립오페라단의 사명이다. 미래 오페라 주역을 탄생시키기 위한 학생 교육과 인재 발굴 그리고 오페라 내용을 소개하고 설명하면서 오페라 진입장벽을 낮추고 향유층을 확산시켜야 하는 건 국립오페라단의 의무다. 2024년 5월 국내 초연되어 올해 9월 대구와 창원에서 공연 예정인 코른골트(Erich Korngold)의 '죽음의 도시'(Die Tote Stadt)와 브리튼(Benjamin Britten)의 '한여름 밤의 꿈'(A Midsummer Night's Dream), 이렇게 2개의 국내 초연작을 1년 사이에 올린 것으로 국립오페라단은 스스로 존재에 대해 증명하였다. 어디서나 듣고 접할 수 있는 대동소이한 레퍼토리에서 벗어나 박물학적 시도를 해야 하고 새로운 걸 선보이는 작업은 국립오페라단 말고 그러면 어디서 해야 한단 말인가! 국내 민간단체들의 프로그램 8할 이상이 '사랑의 묘약'(L'Elisir d'Amore), '토스카'(Tosca), '리골레토'(Rigoletto) 등으로 채워지는 점을 상기한다면 흥미로운 현대 레퍼토리를 회피하지 않고 국립오페라단만의 독보적인 성취와 브랜드를 구축한 점을 크게 칭찬받을 만하다. 이번의 울산 말고도 이미 8월 초에 강릉에서 '박쥐'를 공연하였고 연달아 '죽음의 도시'를 대구와 창원에서 한다는 점은 예술 유통의 활성화와 다양한 형태의 신규 시장 개발, 진출 권역을 다각화하기 위한 지원 기반의 강화 방안 도출에 바람직하다. 또한 국립오페라단은 분야별 전문 교육을 받은 대학 졸업자를 대상으로 매년 모집하여 전공 실기, 특강, 마스터 클래스, 수료 연주 등과 함께 연출, 오페라 코치, 무대예술 등의 역량 강화 코칭 프로그램을 제공하는 KNO Studio라는 실전형 교육 프로그램을 통해 오페라 무대를 위해 필요한 전문 지식과 소양을 배우고, 공연 참여 기회를 제공하여 현장으로 인재를 배출하고 있다. 동시에

대학원 이상의 전문 성악 교육을 받고 타 예술단체에 소속되지 않는 자라면 누구나 지원할 수 있는 KNO Solist를 통해 선발된 정예의 성악가들은 오페라 코칭 스태프와 함께 지속적인 훈련 과정을 거치며 정기, 지역 공연, 학교 오페라, 특별 기획 공연 등 다양한 오페라 무대에 참여하게 된다. 올해의 KNO Solist 중 소프라노 김효주, 오예은, 이미영과 테너 유신희, 바리톤 김원, 정제학, 윤희섭이 이번 '박쥐' 공연에 참여하였다. KNO 아카데미는 성인 및 어린이를 대상으로 한 체험형 교육 프로그램으로 정기 공연작을 중심으로 작품 해설 등 인문학적 접근뿐 아니라 작품 속 주옥같은 아리아를 직접 불러보는 기회를 마련되는 등 오페라를 알아가고 신규 관객 창출을 위한 제반 사업으로 관객에게 직접 다가가고 있는 강좌이다. 고전적인 형태의 오페라가 현대적인 모습으로 탈바꿈하기 위한 다채롭고 혁신적인 시도는 오페라라는 장르의 생존을 위해 필수적인 과정이다. 현대적인 음향 시스템, 다양한 장르에서 두각을 나타내는 인기 성악가의 섭외, 관객들에게 보다 가깝게 다가가기 위한 극 중 배경의 현대화 등 대중에게 접근하기 위한 큰 노력을 국립오페라단은 경주(傾注)하고 있다.

③ 국제도시 빈의 위상과 오페레타의 탄생

독일의 철학자 헤겔(Georg Wilhelm Friedrich Hegel)은 예술 장르나 양식(Style)은 역사적이고 사회적인 상태와 연관해 발생한다고 하였다. 위대한 예술 작품의 기준은 그때그때의 내용을 얼마나 포괄적으로 깊이 그리고 직관적으로 표현하는가에 달려 있다. 어느 정도 적합한 형식을 예술가가 선택, 사용했느냐가 작품 내용의 척도가 된다. 말하자면 한 장르의 올바른 선택에 대한 척도는 바로 역사적인 내용이며 그렇기 때문에 역사와 기술의 일정한 발전 단계에서 다양한 장르가 발생하고 이들이 변화되거나 사라진 후에 또 다른 장르가 발생한다고 하였다. 사회학자 하워드 베커(Howard Becker)는 어떤 대상이 예술이라 불릴 때 그것이 비로소 미학적 가치를 지닌 작품으로 탄생한다고 하였다. '박쥐'의 배경이 되는 19세기 중엽 오스트리아 수도 빈(Wien)에서는 예술의 의미와 가치를 예술 작품 내부에서 찾아야 한다는 자율성 미학이 대두되었다. 빈은 19세기 초 국제적으로 문화의 중심이자 하이든(Joseph Haydn), 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart), 베토벤(Ludwig van Beethoven)이 활동했던 클래식 음악의 메카였다. 이후 빈은 대중의 취향과 사회 문제를 반영하고 당면한 지역적 과제를 적극적으로 해결하고자 하는 예술과 예술작품의 자율성을 존중하는 모더니즘이 동시에 공존하는 특별한 장소였다. 또한 세기전환기의 빈은 모더니즘의 탄생지로, 그리고 문화사를 결정짓는 정신적 ·예술적인 경향들의 실험장이었다. 예술과 철학, 과학, 정신분석학 등 근대 문화의 전 영역에서 중요한 역할을 담당하며 성장했던 빈은 다양한 민족과 국가 구성원들이 유입되는 국제도시였고 빈이 가진 이러한 면모는 오스트리아가 만들고자 했던 문화국가의 정체성을 확립하는 데에도 발판이 되었다. '박쥐'는 단순히 당대 빈과 오스트리아 사회가 처한 상황을 반영하는 데에 그친 것이 아니라 빈의 진보적 부르주아들의 경제적 힘과 문화적 세련성을 보여주었던 새로운 장르인 오페레타의 대표작이다. 프랑스 연극 '한밤의 축제'(Le Réveillon)를 카를 하프너(Karl Haffner)와 리하르트 게네(Richard Genée)가 독일어로 번역, 대본을 쓰고 요한 슈트라우스 2세(Johann Struass II)가 음악을 붙인 '박쥐'는 19세기 연말에 벌어진 가면무도회에서 귀족들의 부도덕한 행태를 풍자하는 코믹 시대극이다. 유럽의 문화중심으로서의 합스부르크 제국의 수도 오스트리아 빈을 배경으로 펼쳐지는 무대, 달콤하면서 쌉싸름한 로맨스, 대본과

합이 꽉 맞아 돌아가는 언제 들어도 질리지 않은 무해하고 수다스러운 활력이 넘치는 음악, 그중에서 오페레타를 관통하는 왈츠의 매력! 랑(Zoë A.Lang)은 그의 저서, '요한 슈트라우스의 전설'(The Legacy of Johann Strauss)을 통해 동일 언어권인 독일과 분리될 수 있는 차별화된 오스트리아의 음악 장르가 '왈츠'라고 밝히며 독일인들보다 생산성이 떨어지더라도 즐겁고 아름다운 것과 즐거운 것을 선호하는 오스트리아의 '아늑함(Gemütlichkeit)은 '왈츠'라는 춤곡 양식에 아주 적합했을 거라 주장하였다. 1차 세계대전 패배 같은 큰 사건에 대해 독일인은 상황이 "심각하지만 절망적이지는 않다'라고 한 반면, 오스트리아인은 "절망적이지만 심각하지는 않다"라고 하였다는 데서 알 수 있듯이 어떤 상황에서도 웃음을 지을 수 있는 오스트리아인의 기질이 왈츠의 3박자 안에 담겨있다. 세기말의 온갖 정치적·사회적 문제가 전혀 해결되지 않고 누적되기만 하는 상황에서도 오스트리아의 낙천적인 기질 혹은 민족성은 문화의 도시 빈, 예술 국가 오스트리아의 이미지를 가능하게 한 왈츠와 그러한 왈츠가 포함된 오페레타를 통해 기쁨과 긍정으로 전환되었다. 슈트라우스의 왈츠나 오페레타의 주요 곡들은 공연 후 바로 피아노 연주용 악보들로 출판되어 판매되면서 관객들이 그 곡을 직접 연주해 볼 수 있는 기회까지 제공하였다. 이는 그 작품들의 인기를 지속시키거나 가속하는 역할을 하였다.

④ 마에스트로 송안훈과 성악가들 그리고 오케스트라

독일 오스나브뤼크(Osnabrueck)극장에서 동양인 최초 상임지휘자로 활동한 지휘자 송안훈이 이끄는 군포프라임필하모닉오케스트라와 위너오페라합창단(단장 박순석)에 상술한 국립오페라단이 운영하는 2025 KNO Solist 단원인 소프라노 오예은(주인공 로잘린데), 김효주(아델레), 이미영(이다)이 함께 하였다. 테너 최신희가 로잘린데의 연인인 알프레드 역으로, 바리톤 김원이 로잘린데의 바람둥이 남편인 아이젠슈타인 역으로, 정제학이 팔케 역으로, 베이스 윤희섭이 교도관 관장으로 분했다. 국립오페라단의 프로그램을 통해 젊은 신진 성악가들을 육성하고 고도의 훈련 과정을 거친 후 자체 주관하는 공연에 직접 출연시켜 무대 경험을 쌓게 하는 동시에 프로모션의 기회를 제공하는 바람직한 접근이다. 모두 16개의 곡, 3막으로 구성된 '박쥐'는 징슈필(Singspiel), 즉 연극에 음악이 가미된 형태다. 대사는 국내에 맞춘 개사로 한국어, 노래는 원어인 독일어로 불렀다. 막이 오르면 알프레드와 아델레가 연달아 나오고 3중창으로 이어지는 1막 도입부 이후에 2중창과 3중창이 나오고 나서 1막이 끝난다. 합창으로 시작하는 2막은 반복적이고 재치 있는 후렴을 갖는 익살과 풍자가 넘치는 노래인 쿠플레(Couplets)의 형식으로 독창이 나오며 이어서 앙상블과 쿠플레가 같이 나온다. 곧이어 2중창과 차르다스(헝가리 풍의 노래) 독창이 나오고 일동 합창으로 된 종곡으로 2막이 끝난다. 3막은 간주곡으로 시작하고 연기자의 1인 멜로드라마(Melodrama)가 나온다. 그 뒤로 쿠플레와 3중창이 계속되고 일동 합창으로 종곡을 부르면서 전체 오페라가 끝나는 형식으로 되어있다.

극장의 조명이 조금 어두워지고 오케스트라 피트가 올라오면서부터 송안훈은 머리 위로 크게 원을 그리면서 단원들을 일으켜 세우면서 객석의 이목을 집중시켰다. 빠르고 박진감 있게 서곡을 진행하였는데 그러면서도 송안훈은 정석대로 오페레타 안에 듬뿍 담겨있는 선율 하나하나를 차근히 끄집어냈다. 이는 언제 이 친근한 멜로디가 공연 속에 어떤 장면과 내용으로 다시 만나게 될지 기대되는 열린 마음으로 이끌었다. 이와 같은 선명성은 2막 피날레에서의 '빠른 폴카 천둥과 번개'(Polka Schnell Unter Donner

und Blitz)와 '박쥐 왈츠'(Die Fledermaus Waltz)에서도 여실히 드러났는데 금관악기가 나올 때는 금관악기를 확실하게 부각하는 적절한 삽입으로 극적인 면을 더했다. 성악 반주 시에는 포르테(f)를 많이 없애고 피아노(p)로 축소하고 박자마자 의도적으로 강세를 두지 않았다. 그러면서 '박쥐'를 관통하는 슈트라우스의 친화력과 우아함, 재치 그리고 순수한 선율의 흐름을 거부할 수 없게 만들었다. 송안훈의 머리 위로 지휘봉이 휘저어질 때마다 슈트라우스의 넘치는 선율미와 우아함이 만개하였다. 세속적인 데다 극도로 매끈하며 매력적이면서도 우화적인 슈트라우스의 악풍이 세상사 표면 아래에 감춰진 본능에 충실한 삶의 핵심으로 직결돼 왈츠를 통해 풀어냈다.

조명이 완전히 암전되면서 커튼이 열렸다. 로잘린데, 아이젠슈타인 그리고 블린트 박사의 3중창인 '이제 내일부터는'(So muss allein ich bleiben)에서는 부인을 걱정하는 척하지만, 속으로는 여자들이 넘치는 무도회에 갈 마음만 가득한 남작, 남작이 나가기만 하면 옛 연인이었던 알프레드와의 밀회를 즐길 기대와 혹시라도 남편에게 들킬까 봐 안절부절못하는 로잘린데, 이모가 병환이라는 핑계로 외출을 허락받아 감사하는 척하지만, 주인의 드레스를 훔쳐 입고 화려한 파티에 참석하여 유력자를 만나 출세할 욕심에 눈이 먼 하녀 아델레, 세 사람의 순정과 쾌락 사이의 미묘한 심리적 갈등과 이중인격을 “감정을 가지고 보통 빠르기로”(Moderato espressivo)의 다단조와 “적당히 빠르게”(Allegro moderato)의 다장조, 두 부분을 오락가락하면서 겉과 속이 다른 속물들의 흥겨운 이별 노래 뉘앙스를 살렸다. 1막의 마지막 곡인 축주가(祝酒歌) '환상적인 만남'(Trinke, Liebchen)에서 유신희는 독일어 “울린다”와 “노래하다”의 클링(Kling)과 싱(sing)의 유사 발음에서 오는 재미를 강조했다. 동시에 바리톤 정제학과 함께 부르는 프레이즈에서는 부드러운 레가토를 형성하면서 마치 중고생들이 수업에 몰래 빠지고 도망가는 듯한 익살스러운 광경을 연출하였다. 소프라노 오예은은 깨끗한 발음과 자연스러운 프레이징 솜씨를 갖춘 영리한 가수였다. 2막 '차르다시'(Csardas)에서는 고향에 대한 향수라는 흥청망청하는 파티와는 이질적인 내용과 헝가리 음계라는 이국적인 악풍까지 앞의 왈츠들과 대비시키면서 그녀의 다양한 면을 보여주었다. 바리톤 김원은 안락하고 고결한 레가토 음성과 율동적인 무게감을 갖추었다. 극의 딱 중간 지점이라고 할 수 있는 웃음의 노래 '친애하는 나의 후작님'(Ach, meine Herrn und Damen)은 왜 이 오페레타가 제목이 '박쥐'인지 알 수 있게 되는 대목이다. 1년 전, 박쥐 복장을 한 채로 술에 취해 아이젠슈타인에게 버려져 공원 벤치에서 잠이 들어 아침에 사람들에게 놀림을 당한 팔케가 복수하려고 오를로프스키 저택의 가면무도회에 다들 초대한 것이다. 서로 다른 경로를 통해 왔기 때문에 누가 누군지 잘 모르는 상태에서 아델레가 올가라는 여배우로 소개된다. 찬찬히 그녀를 바라보던 아이젠슈타인이 우리 집 하녀인 아델레를 닮았다고 하자 아델레가 발끈 화를 내며 부르는 아리아인 ‘친애하는 나의 후작님’에서 소프라노 김효주는 러시아 발레리나인 자신을 하녀라고 오해한 죄를 배로 갚으면서 그동안 주인에게 쌓인 화를 풀어내며 통렬하게 망신을 주었다. 3막의 '제가 시골 처녀였을 적에는'(Spiele ich die Unschuld vom Lande)에서도 김효주는 트릴과 레가토를 확실히 구분시키고 스타카토 도약으로 'la'를 찍더니 'ach'에서는 앞꾸밈음의 프레이징을 우아하게 넘겼다. 팔케 역의 정재학은 한국 가곡이 더 어울릴 거 같은 그윽한 목소리와 분위기로 자신의 망신을 털고 부부를 다시 화해시키는 역할을 종국에는 자처하면서 '형제자매 여러분'(Bruderlein und Schwesterlein)의 노래로 사랑과 인류애를 강조하였다. 점점 격렬하게(un poco agitato)의 빠르기로 A 음의 연사로 “소송, 항소, 교화, 심사, 진술, 면제, 심문, 확증, 항의, 청산, 징발, 몰수, 중재, 열변” (Recurriren, appelliren, reclamiren, revidiren, recipiren, subveriren, devolviren,

involviren, protestiren, liquidiren, excerpiren, extorquiren, arbitriren, reusuniren, exculpiren, inculpiren, caleuliren, concipiren) 등으로 원어를 자세히 살펴보면 모든 동사들의 끝이 “리어렌”이라는 발음으로 일정하게 끝나는 법률 용어를 토해내는 변호사 블린트역의 테너 김병헌의 속사포 같은 언어유희는 혀를 내두르게 할 정도였다. 이런 변호사의 투쟁적이고 끈덕진 면모는 A음으로 시작하여 완전5도까지 상승하여 E음에서 역시 “리어렌”으로 어미가 끝나는 “이긴다”(Triumphiren)로 마치는데 그런 과정의 시퀀스가 절묘하였다. 극에 활기를 불어넣은 오를로프스키 역의 메조소프라노 김세린은 활력과 매력 그리고 싱그러움이 넘쳤다. 태권도복을 연상케 하는 하얀색의 연미복을 입고 테이블 위에 올라가 정권 찌르기와 함께 합창단과 함께 불렀던 '샴페인송'(Im Feuerstrom der Reben)은 무대 위 모든 인물 틈바구니에서도 그녀를 놓치지 않게 만드는 강력한 흡입력이 있었다. 2막이 열리면서 군중으로 분해 흥겨움을 배가한 국립오페라단 위너오페라합창단은 솔리스트들과 서로의 소리를 들으면서 모두 자신들의 역할에 몰입하여 서로 얽히고 섞인 인물 간의 관계를 세세한 대사와 지문을 통해 코믹하지만, 밀도 있게 표현하였다.

⑤ 연출

18세기 중반 시대상을 포착해 스코어 해석에 녹여 프로덕션의 깜찍한 포즈가 곁들여진 코믹 시대극인 '박쥐'의 전체적인 무대나 연출에는 딱히 손꼽을 만한 구석이 드물었다. 무대연출은 늘컹늘컹 기진맥진하면서 시대극도 아니요, 궁정 행사나 풍습 희극을 현대적으로 모방한 것도 아니요, 인습 파괴적인 대담한 프로덕션을 시도한 것도 아니요, 그렇다고 정격 연주에 충실한 것도 아닌 어정쩡한 상태였다. 분명 3개의 막이 저택, 무도회장, 교도소라는 공간으로 구분되어 있음에도 불구하고 이도 저도 아닌 앙상한 세트였다. 원작에서 숲이나 강을 무대 배경으로 말했다면 본뜻을 오로지 숲이나 강으로 받아들일 일이지 거기에 그 어떤 상징적인 암시도 깃들어 있지 않다는 지루한 논지를 맹종하지 않더라도 공간의 구체성이 배제되고 배태된 무대는 초라했고 미니멀하다기보다는 예산이 충분치 않다는 인상만 남겼다. 천 년 치세의 끝물을 향해 가던 빈이라는 도시의 마지막 이별 축제를 성대하게 차려주고자 했던 욕망의 반영과 화려함은 온데간데없이 사라지고 없었다. 프로덕션은 오페라와 그것이 처한 환경 사이의 접점을 강조해야 마땅한데 재구성과 재해석이 필요한 자의식적인 노력을 오페라의 내용과는 별 상관없는 작곡가가 남긴 생각의 해석자를 자처하는 연출가가 나서 어떻게 하면 가진 재화를 아껴가며 오페라가 아닌 본인만의 특징을 부각할 수 있을까에 기울였다. 그런 관점에서 이번 '박쥐'의 연출 주제는 재활용이라고 할 수 있다. 2024년 10년 국립극장 해오름의 프로덕션을 출연진과 지휘자, 합창단 등의 소소한 변동이 있지만 군포프라임필하모닉오케스트라가 연주를 쭉 맡고 지역만 옮기면서 앙코르하고 있다. 제1막부터 무대에 떡하니 버티고 있는 ‘Die Rache der Fledermaus’, 즉 '박쥐의 복수'라는 현수막은 복수극이라는 점을 암시하지만, 너무 직설적이다. 3막 초반의 연기자 최지영이 분한 프로쉬 모놀로그는 너무 길게 끌면서 음악 가지고는 부족하니 개그콘서트처럼 관객들을 웃겨야 한다는 과욕을 지나치게 드러냈다. 마당극같이 오케스트라와 지휘자 및 관객까지 극에 참여시키면서 강력한 웃음을 직접적으로 유도함으로써 대중성을 확보하려고 하였다. 음악이 아닌 연기자를 통한 대사와 슬랩스틱 코미디를 통한 관객의 웃음 유도 장면은 요즈음 한국에서 행해지는 거의 모든 희극 오페라에 약방의 감초처럼 들어가고

있다. 오페라에서 따로 떼어져 나와 공연 속의 공연과 같은 한국인들에게나 먹힐 수 있는 한국적인 소재와 유행(그러다 보니 누구나 아는 트로트 가사와 가락 그리고 광고 문구 등이 꼭 쓰인다)에 편승한 쉽고 재미있는 게 소통이라는 생각의 반영이다.

나라마다 특색을 살려 다르게 연출하는 게 '박쥐'의 관례이다. 예를 들어 뉴욕 메트로폴리탄 오페라하우스에서는 막이 오르기 전 연미복을 차려입은 팔케 박사가 나와 지난해의 사연을 먼저 밝히면서 오늘 밤에 복수를 할 거라고 알려준다. 오를로프스키의 저택에서 열리는 무도회에서도 영국에서는 발라드풍의 영국 민요가 나오고 마드리드에서는 플라멩코 춤을 춘다. 빈에서는 개막 전 팔케 박사의 설명이 필요 없다. 빈 사람들이라면 다들 어떠한 사연이 있는지 알고 있으니…. 빈에서는 빈을 상징하는 왈츠를 춘다. 그렇다면 우리는 어떻게 해야 하겠는가? '박쥐'를 통해 오페라의 문턱을 낮추고 관객들에게 어떻게라도 어필하려는 시도의 화룡점정은 2막에서 베르디 '라 트라비아타'의 '축배의 노래' 소환이었다. 2막 무도회에는 각국의 춤곡들이 망라되면서 다민족 국가인 당대 오스트리아의 통합을 갈망한다. 여기에 난데없이 슈트라우스의 곡도 아닌 베르디(Giuseppe Verdi) '라 트라비아타'(La Traviata)의 '축배의 노래'(Libiamo ne' lieti calici)를 삽입하여 민족 간 통합뿐만 아니라 관객 통합의 폭을 넓혔다. 또한 무도회에 오디션의 형식까지 결합하여 무도회의 파트너도, 오페라 배우도 역시 강자에 의해 선택받는 과정임을 역설한다. 오를로프스키 공작의 대저택에서 열리는 사치스러운 무도회라는 설정은 '라 트라비아타'의 살롱과 일맥상통하니 거기 모인 인간군상들과 속물들의 난장판을 위해 요한 슈트라우스가 아닌 누구나 알고 부르기 좋아하고 부르면 '브라비'가 연신 터져 나오는 메가 히트곡 '축배의 노래'를 난데없이 불러내어 분위기를 후끈 달아오르게 하겠다는 의도였다. 극중극의 형태다. 의상도 다시 활용하면 되니 여러모로 얼마나 실용적이고 절약적이면서도 효과 만점인가! 그럴 바엔 '박쥐'를 하지 말고 이것저것 가지고 와서 히트곡 메들리를 하자. 그럼 더욱더 모두 절약적이고 관객들이 좋아하니 일거양득, 아니 어디서나 통하는 무적의 치트키가 따로 없을 테니 말이다. 3막 '감옥'은 소식을 발 빠르게 전하는 신문의 역할도 동시에 수행하고 있다. 아무리 세상을 후끈 달아오르게 하는 뜨거운 뉴스더라도 시의성을 놓치면 말짱 도로 아미타불이 된다. 어차피 어젯밤의 촌극도 모두 일장춘몽처럼 사라질 거라는 걸 암시하면서 걸려있는 몇 개의 철창문이 신문의 아티클(Article)같이 그때그때의 이슈와 화제를 집어넣는다. 극중에서는 나타나지 않지만, 팸플릿에서 감옥에 갇힌 남편을 구하러 간 베토벤 레오노레(Leonore)의 영웅적 서사를 언급하면서 3막의 '감옥'이라는 배경을 난데없이 베토벤의 '피델리오'(Fidelio)로 꿰맞췄다. 헌신적인 아내가 억울하게 감금된 남편을 구해내고 포악하고 잔인한 스페인 고관의 흉계를 저지하고 악정과 횡포로 인해 지하 감옥에 갇힌 다른 무고한 죄수들까지 구해낸다는 장대한 승리로 장식되는 결말과 선이 악을 이긴다는 권선징악적인 교훈은 '박쥐'와 극대점이다. 이런 '피델리오'와의 연결을 위해선 오페라를 보는 사람이 원전에 대한 기본 상식과 상상력이 절대적으로 먼저 동반되어야 할 텐데 과연 희극 '박쥐'와 정극 '피델리오' 사이의 이런 패러디를 간파할 사람이 얼마나 될지는 의문이다. 연출이란 극작가와 음악가가 목표한 환상을 창조하기 위해 무대 요소를 통할하는 사람인데 오페라에 정통한 연출가의 부재가 현 한국 오페라의 중대한 문제점이다. 그러다 보니 오페라를 비단 음악적인 프로젝트가 아니라 본격적인 지적, 사회적, 미적 산물로 바라보는 관점이 지배적이다. 그게 극에 달한 게 작년 국립오페라단의 바그너 '탄호이저'(연출 요나 킴)였다. 오페라가 응당 맹목적 존경과 맹종적 반복을 찬양하는 장이 되어야 마땅하다는 고정관념을 지지하는 게 아니다. 오페라 원전을 요리조리 비틀어 선사하는 건 왜 우리가

그토록 오랫동안 원전에의 충실이라는 허울을 앞세운 경직된 원리에 만족해 왔는지를 자문하게 만든다. 19세기 오스트리아 빈과 21세기 한국 사회의 인유(引喩) 사이 병치도 아니고 연출가나 극작가의 자의식이 반영된 산물은 더더욱 아니다. 구태의연한 공연은 어리석은 관습에만 천착함으로써 정작 오페라는 거들떠보지도 않고 있고 어리석은 관습은 절대다수 오페라 극단의 나태함과 무능함을 보호하는 방어막으로 작용하였다는 것이 사실이다. 그러나 그러한 작금의 행태가 재기 넘치고, 창조적이지만 성공의 반좌에 올린 문화 기득권층에 그 또한 공모자로서 참여해 왔다는 찜찜한 의구심을 지울 수 없다. 패러디가 가득한 무대라는 건 역설적으로 원작과 음악 자체에 패러디가 이미 넘치고 넘친 상태라는 방증인데 과유불급이다. 아무것도 하지 않으면 아무 일도 일어나지 않는다는 명언이 있다. 차라리 손을 대지 않는 게 더 낫지 않을까? 이미 '박쥐'에는 원천적인 즐거움과 패러디가 가득하기 때문이다. 단순하고 우스꽝스러운 여흥 차원에 가두면 안 된다.

⑥ 한국에서 오페라란?

오페라를 만드는 것보다 중요한 건 오페라적인 것이 무엇이냐는 질문이다. 오페라는 현대 영화와 뮤지컬이 주는 엔터테인먼트 요소까지 충족시켜 줄 수 없으므로 대중화라는 명목으로 오페라의 정체성을 잃어버린다면 그나마 있는 마니아들마저 떠나버리게 된다. 오페라 본연의 고유성을 살리면서 소재의 다각화와 시대를 선도할 수 있는 작품의 제작만이 진정한 오페라의 엔터테인먼트 요소를 살리는 길이다. 우수한 작품을 만들고 지속적인 공연을 통해 수정을 거듭하면서 완성도 높은 작품으로 작품의 질을 높인다면 오페라에 대한 청중들의 호응도 커질 것이고 글로벌 시장에 진출에 대한 가능성 또한 높아질 것이다. 그렇게 된다면 종합예술의 총체인 오페라를 통해 한국 문화의 자긍심과 위상을 자리매김하여 세계 속에 찬연한 빛을 발휘할 수 있기 때문이다. 오페라 공연의 본질적인 이유와 정의는 동시대의 공동체에서의 삶을 잠시나마 내려놓고 마음을 달랠 수 있는 공감이자 원형이라는 것이다. 세속적인 느낌을 논리적으로 전개하면서 예술적으로도 승화시켜야 한다. 대중성과 예술성의 융합을 통하여 청중과의 공감대를 이룰 수 있어야 한다. 음악은 소통이자 인간을 인간답게 살게 해주는 통로이며 우리 인류에게 필요한 감성과 이성, 육체와 영혼의 조화를 통한 온전한 인간으로서의 성장과 행복을 만끽하게 해주는 선물이자 필수 요소이다. 오페라는 외형 속에 우리 사회의 본질을 파악하고 우리 민족의 정서와 공감대, 시대상을 담아 스토리텔링하여 일반 대중들이 쉽게 이해할 수 있는 일상적인 언어와 음악을 사용하면서 단순하고 명료하게 구성한다면 장르와 영역, 대상들의 경계를 넘나들며 분산되어있는 주도성을 유기적 연대를 통해 삶과 결부시킬 수 있을 것이다. 개개인의 주도적 행보에 파트너로 자리하며 주도적으로 삶의 가치를 찾아가는 행보가 드러나는 밀레니엄 세대와도 시공간을 초월하여 생생히 교감할 것이다. 한국에서 오페라는 외국의 산물로 장르를 잘 보존하여 현재의 구경꾼들에게 보여주는 박물관의 그것과 같은데 어떤 경우라도 그 오페라가 나온 당대에는 그 시대와 문화의 문화적, 미학적 관행과 긴밀한 접촉 관계를 잃지 않았다. 바그너와 베르디 같은 위대한 오페라 작곡가들은 공연에 직접적으로 관여하며 자신들의 작품에 행해지는 바에 절대적인 영향을 끼쳤고 관객과 연주자는 오페라의 노래 언어를 십중팔구 이해하고 있었으며 대체로 모든 사람이 당시의 음악적 어법을 공유하고 있었지만, 우리나라에서는 그렇지가 않다. 오페라를 관람하고 나온 어느 익살꾼은 '뚱보 4명이 깜깜한 무대에서 알아듣지도 못할 노래를 지겹도록

끝도 없이 부르더라"라고 말하기도 했다. 다소의 차이는 있을 테지만, 사실 이 문장은 거의 모든 한국에서 상연되는 오페라에 적용해도 크게 벗어나진 않을 것이다. 잔뜩 힘이 들어간 고비용의 쇼가 바로 관객이 원하는 것이라는 생각들은 모두가 하고 있지만, 그 선입견을 타파하고 한국에 오페라의 꽃을 피우기 위해 백방의 노력을 다해야 한다. 오페라는 이미 '고전'으로서의 입지를 다진 상황이므로 대중들의 새로운 관심을 받지는 못할지라도 완전한 절명(絶命)에 이르는 일은 없을 거다. 오페라라는 장르의 가장 큰 딜레마는 바로 '오페라' 그 자체의 본질에 있다. 귀에 쏙쏙 박히는 가사, 현대인들 누구나 즐길 수 있는 이야기와 배경, 유명 연예인을 앞세운 뮤지컬 등의 인기를 수 세기 전에 유행한 오페라가 따라잡기란 사실상 불가능에 가깝다. 오페라를 개선하려는 어설픈 시도는 현대의 대중들에게 쉽게 어필하지 못하며 파격적인 시도는 오페라의 본질에서 벗어났다는 비판을 받기 때문이다. 오페라라는 장르를 오랜 세월 지켜온 울타리와 틀이 이제는 오페라가 새로운 모습으로 거듭나는 것을 막는 장벽이자 천장이 되어버린 것이다. 이제는 뮤지컬뿐만 아니라 영상, 음악 공유 플랫폼들까지 등장, 오페라가 유행하던 시대와는 그야말로 시공간의 개념이 완전히 뒤바뀌어버린 시대가 도래했다. 값비싼 티켓을 구매하여 정해진 시간까지 극장을 찾아가 온전히 몇 시간을 투자해 오페라를 관람하고 관객들끼리 작품을 품평하며 친목을 나누는 모습은 쉽게 찾아보기 어렵다. 원작으로의 완전한 회귀가 오페라의 재부흥을 위한 정답이라고 보는 이들도 있다. 그러나 냉정하게 판단하자면 이러한 시도는 초반 잠시 주목을 받을 수는 있으나 그 인기가 지속할 수 있는 방편이라고 볼 수 없다. 새롭고 자극적인 대중문화 콘텐츠들이 홍수처럼 쏟아지는 가운데 오페라는 회귀와 파격 사이를 끝없이 오갈 뿐이다. 오페라가 현대 사회와 대중들에 쉽게 다가서지 못하는 이유는 이제껏 오페라를 살리려던 대부분의 노력이 오페라라는 장르의 '본질'(本質)이 아닌 '정의(精義)'와 '시대'(時代)에 치중되어 있었기 때문이라고 생각한다. 오페라의 본질적인 정의란 해당 시대를 살아가는 이들이 공통으로 공유하는 기득권층에 대한 정서와 비판을 해학과 음악, 그리고 문학적인 필치로 풀어내어 무대에 올리는 작업을 의미한다. 나아가 오페라 자체의 본질이란 시대를 향한 비판과 풍자, 그리고 해학이며 때로는 당대 시민, 국민의 시름과 한을 잠시 내려놓고 해소하기 위한 마당과도 같다. 모든 일의 흐름은 그 본질을 어떻게 정의하고 전제하느냐에 따라 완전히 달라지는 법이다. 유럽, 중세, 근대, 신화 등의 오페라의 틀과 외양에만 치중하고 매달려서는 안 된다. 한발 앞서 오페라의 본질을 직시하고 스스로 오페라를 재정의하는 작업을 선행하지 않고서는 결코 미래의 새로운 오페라도, 오페라의 미래도 발견할 수 없다. 즉 고전의 오페라를 지키고자 한다면 그것을 매력적으로 연결할 방법과 새로운 통로가 필요하다. 정서적인 공감도 형성이 이루어져야 이해가 쉽고 그에 따라 감동도 커지기 때문이다. 각박한 흐름 속에 살아갈 수밖에 없는 사람들의 한과 괴로움을 잠시나마 내려놓고 마음을 달랠 수 있는 무대를 만들기 위해 혼신을 바쳐야 한다. 가장 중요한 것은 오페라라는 장르가 수백 년 전부터 앞장서서 객석의 관객들을 울리고, 웃기고, 놀라게 하던 바로 그 원형적인 정신이며 신념이다. 오페라라는 외형 속에 우리 사회의 본질을 파악하고 우리 민족의 정서와 공감대, 시대상을 담아야 한다. 사회와 인간을 본질을 스토리텔링 하여 일반 대중에게 다가가고 그들이 쉽게 이해할 수 있는 일상적인 언어와 음악을 사용하고 작품을 이해하기 쉽도록 단순하고 명료하게 구성하여야 한다는 점을 다시 강조한다. 대중성과 예술성의 융합을 통하여 청중과의 공감대를 이룰 수 있어야 한다. 예술 작품을 관람하고 공간을 나서는 이들이 더욱 밝은 얼굴로, 더욱 편안한 마음으로 삶의 무게와 짐을 조금이나마 덜고 자신들의 일상으로 돌아갈 수 있다면, 공통으로 공유할 수 있는 문화를 소재로 한다면 그 작품이 누군가에게 오페라라고 불리건

다른 무언가로 불리건 그게 바로 이 시대를 살아가는 사람들에게 위로와 응원이 될 것이며 음악 더 나아가 예술의 존재 이유가 될 것이다.

⑦ 나가면서: 총평

오늘 무대는 젊은 가수들의 성장 가능성이 농후했던 도약의 발판과도 같았던 앞으로 이들의 모습을 기대하고 다른 극장이나 오페라를 통해 다시 만남을 고대하게 만든 희망의 장소였다. 극장을 찾은 이들 처지에서는 만남이 아니고 발견이었다. 신예들을 알게 되어 감사했다. 이런 숨겨진 보물들을 캘 수 있었던 뜻하지 않은 발견은 국립오페라단의 KNO 프로그램 덕이다. 고전적인 형태의 오페라가 현대적인 모습으로 탈바꿈하기 위한 시도는 오페라라는 장르의 생존을 위해 당연한 흐름이다. 21세기의 오페라하우스가 과거의 걸작을 무대에 올리는 올바른 방법에 대한 현재진행형의 격론보다 앞서는 건 관객이 얻어간 음악적 만족이어야 한다. 어떤 프로덕션이라 하더라도 그것이 조금씩 개화해 가는 것을 목도하는 건 관객의 큰 즐거움이다. 극장을 나선 후 오페라의 한 선율이 귀에 박혀 흥얼거리고 동행자와 함께 손잡고 흥겹게 노래를 부르는 게 오페라가 선사하는 기본적인 즐거움이다. 예술가에게 진정한 기쁨이란, 기쁨을 누려야 할 관객을 위해 그들을 대변하는 목소리가 되어 그들과 더불어 복잡하고 어려운 현실을 잊고 기쁨을 누리는 것이지 계급 간의 책략에 예속된 텍스트로 인해 머리 무겁게 하기가 아니다. 오페라의 처음과 끝까지 한순간도 놓지 않고 굽이치는 선율의 향연과 서두에서 언급한 빈의 기질(Wiener Blut)과 유머, 왈츠와 발레의 흥겨움이 총기 있고 사려 깊게 어떤 억지나 과장의 흔적도 없이 요한 슈트라우스 2세에 의해 만들어진 '박쥐'를 보고 극장 문을 열고 나오니 또 보고 싶다는 마음이 들었다. 음악은 인간의 보편적인 언어이며 음들로 포착된 상황 또한 보편적 인간적인 것으로 느껴지게 된다는 속류미학(Popularaestetik)의 상투적 구절이 아름다운 감정들을 증언하는 요한 슈트라우스 2세에 의해 증명되었다. 입에서는 '샴페인송'을 흥얼거리면서…. 달콤하기 이를 데 없지만 부조리에는 언제나 반응하고 웃음에는 인간적 진실을 발견하면서 그 진실을 목표로 하는 요한 슈트라우스 2세 음악 자체가 원초적이다. 그런데 여기에 뭐가 더 필요하겠는가!

2025 지역대표 예술단체 지원

샐러리맨 칸타타

심화 비평문

비평가 성명

박순영

비평가 소속

플레이뉴스

예술단체명

대전아트콰이어

공연명

샐러리맨 칸타타

공연일시

2025년 10월 15일 19시 30분

공연장소

대전시립연정국악원 큰마당

동시대 창작 합창음악의 레퍼토리화 가능성 연구

박순영

서론

1. 들어가는 말 : 예술의 자리, 신에서 현실로

예술은 오랫동안 초월을 지향해 온 언어였다. 특히 칸타타는 역사 속에서 신성에 봉사하는 음악으로 기능하며, 경건함과 숭고함을 기반으로 발전해 왔다. 그러나 〈샐러리맨 칸타타〉는 이 전통적 양식을 현실로 끌어내린다. 이 작품에서 찬양의 대상은 신이 아니라 회색 정장과 땀 냄새, 대중교통의 흔들림 속에서 하루를 살아내는 도시의 노동자, 곧 샐러리맨이다. 이 지극히 평범하고 피곤한 존재를 무대의 정중앙에 놓으면서, 작품은 역설적으로 오늘날 예술이 새롭게 호출해야 할 숭고함-초월이 아니라 존재의 연대감-을 드러낸다. 바흐의 〈커피 칸타타〉가 종교적 형식 안에 일상의 사건을 끌어들였듯이 현대의 칸타타는 하늘을 향한 노래에서 땅 위의 사람들을 위한 노래로 이동하고 있다.

그렇다면 왜 지금, 그리고 왜 '샐러리맨'인가. 〈샐러리맨 칸타타〉는 21세기 한국 사회에서 가장 보편적이고 또 가장 익명적인 직업 정체성을 작품의 중심에 올려놓는다. 한국 공연예술은 오랜 시간 역사적 거사, 소설, 신화, 사회 문제, 정치적 맥락, 청년 혹은 노년 담론 등을 다뤄왔지만, 정작 도시의 일상을 움직이는 이 거대한 집단—샐러리맨—을 전면적으로 호출한 작품은 거의 없었다. 더 주목할 점은 이 작품이 뮤지컬이나 오페라가 아닌 칸타타 형식을 선택했다는 사실이다. 대규모 장치 없이, 합창과 피아노 반주만으로 무대를 완성하는 이 구조는 위촉 당시의 의도—"합창단이 있다면 어디서든 공연 가능한 창작 음악극"—과 맞닿으며, 창작 합창 레퍼토리의 새로운 확장 가능성을 제시한다.

이 작품이 다루는 정서는 단순한 직장인의 삶의 묘사에 머물지 않는다. 정해진 시간에 출근하고,

퇴근하고, 주말에 잠시 숨을 고른 뒤 다시 같은 삶을 반복하는 루틴, 그리고 그 틈새에서 나타나는 희망, 불안, 권태, 체념, 유머, 연대가 한국 도시 노동자의 감정 구조와 정확히 겹친다. 이러한 보편성 때문인지, 〈샐러리맨 칸타타〉는 2018년 초연 이후 다양한 시립합창단 무대에서 10회 이상 공연되며 이례적 확산력을 보여주었다. 이는 단순히 새로운 작품이라는 이유가 아니라, 작품이 동시대를 살아가는 청중과 정확히 연결될 수 있는 감정의 언어를 확보하고 있기 때문일 것이다.

이에 본 비평은 〈샐러리맨 칸타타〉의 작품 분석을 중심으로 2025년 10월 15일 대전시립연정국악원에서 대전아트콰이어가 올린 무대와 더불어 이 작품을 공연한 합창단들의 무대 모습을 함께 다룬다. 작품의 구조, 음악적 표현, 서사적 구성, 연출적 의미, 그리고 동시대 한국 사회에서의 문화적, 예술적 위치를 중심으로 이 작품이 지닌 정체성과 가치를 탐색하고자 한다.

본론

이 작품을 이해하기 위해서는 먼저 〈샐러리맨 칸타타〉가 단순히 직업인의 일상 묘사에 머물지 않는다는 점을 주목해야 한다. 작품은 총 11곡으로 구성되어 있으며, 각 곡은 하루의 시간과 직장인의 생애 단계를 은유적으로 배치하고 있다. 즉, 출근과 퇴근의 반복 속에서 벌어지는 사소한 사건들은 하나의 선형적 서사가 아니라, 도시 노동자들이 공유하는 감정의 아카이브로 기능한다. 서곡에서 들려오는 규칙적인 리듬과 반복적 움직임, 그리고 곳곳에 삽입된 현실적 언어의 간극은 관객으로 하여금 작품을 감상하는 위치가 아니라, 이미 그 삶을 살아온 혹은 살아가는 사람으로서 공명하도록 설계되어 있다.

음악적 측면에서도 작품은 전통적 칸타타 형식의 엄격함보다, 대중가요적 리듬, 뮤지컬적 제스처, 광고 음악이나 거리에서 들려오는 익숙한 음향 장치들을 결합하며 하이브리드적 성격을 띤다. 이는 작품의 주제가 다루는 현실성과 대중성에 대응하는 수사적 전략으로 볼 수 있으며, 결과적으로 〈샐러리맨 칸타타〉는 합창 음악의 고전적 권위를 유지하기보다 관객의 '현실 감각'에 다가가는 방식을 선택한다.

따라서 본 비평은 작품의 각 곡이 독립된 노래이면서도 동시에 하나의 생애 서사이자 사회적 정서를 구성하는 층위임을 전제로, 음악적 요소, 텍스트, 연출·, 공연스러운 맥락을 종합적으로 검토하여 작품의 의미를 분석하고자 한다. 이제 본격적으로 각 곡을 중심으로 작품의 미학과 메시지를 살펴보고자 한다. 우선, 작품별 분석에 앞서 샐러리맨 칸타타의 제작배경과 초기 제작진의 면면, 작품 연혁을 살펴보도록 한다.

1. 샐러리맨 칸타타의 제작배경

〈샐러리맨 칸타타〉는 2018년 합창이 있는 마을에서 일상을 살아가는 직장인들에 대한 주제로 새로운 음악극을 만들어보자는 취지에서 제작되었다. 결코, 예술이 될 수 없을 것 같은 단조로운 일상과 삶의 일대기가 예술작품으로 탄생하게 된 것이다. 다음은 각 시도합창단에서 공연된 〈샐러리맨 칸타타〉의 일시장소와 그 포스터이다.

공연연혁 :

25.10.15 대전아트콰이어 제2회 정기연주회, 대전시립연정국악원 큰마당
25.09.30 김해시립합창단 기획연주, 김해서부문화센터 하늬홀
25.09.04-05 원주시립합창단 114회 정기연주회, 건강보험공단 대강당 건강홀
24.09.05 대구시립합창단 제172회 정기연주회, 대구콘서트하우스 그랜드홀
24.05.31. 전주시립합창단 기획공연, 한국소리문화의전당 모악당
23.04.27 원주시립합창단 기획연주회 원주 백운아트홀
21.09.07-08 성남시립합창단 9월 기획연주회, 성남아트센터 콘서트홀
18.10.21 합창단 음악이있는마을 제18회 정기연주회
작곡가 안효영의 합창음악 '젊은 날을 위로하라' (세계초연)

위 공연연혁과 포스터를 보면 〈샐러리맨 칸타타〉는 특히 2024년과 2025년에 많이 공연되었음을 알 수 있다. 이것은 이 작품의 진가가 오랜 시간 서서히 공연되면서 발휘된 것임과 동시에, 2024년부터 정부에서 시행한 다양한 시도 단위의 공연 활성화 정책의 일환으로 짐작해 볼 수 있다. 다음은 샐러리맨 칸타타에 대한 후기들이다.

https://blog.naver.com/a_jee0713/222500835040

블로그 '지원이의 뇌장하드'에서는 본 공연이 힐링이 되었다고 하면서 '지휘자가 암전된 상태에서 종이 박스더미 위에 눕는 장면이 있는데 이 부분이 충격적이었다'라고 썼다. 충격적이라는 표현은 새로운 시도에 대한 감화가 컸다는 뜻으로 보통 음악적 방향을 제시하고 연기나 그 외의 동작은 하지 않는 지휘자가 액션을 하고 그것도 '눕는' 연출이 매우 인상적이었다는 뜻으로 해석된다. 또한 '합창단원의 연기가 신기했다, 가사가 적나라해서 신기했다, 피아노 반주에 따라 분위기가 반전되는 것이 인상적이었다'라고 감상자는 적고 있다.

https://blog.naver.com/moonin05/223579477543

블로그 '장정옥의 소설정원'에서는 이 공연에 대해서 "....성악으로 뮤지컬을 공연한 셈인데....무려 6-70명이 한목소리로 자아내는 음악이 흡사 누에에서 명주실을 뽑아내는 과정 같았다"고 적었다.

위 내용들을 보면 성악합창이면서도 뮤지컬처럼 동작이 있어서 친숙해졌다는 것과 성악합창의 구성이 면밀하게 진행된 것을 알 수 있다. 그렇다면 새로운 시도이면서도 친근함을 유발한 〈샐러리맨 칸타타〉의 초기 제작진과 2025년 10월 최근의 〈샐러리맨 칸타타〉 공연을 대전에서 올린 대전아트콰이어에 대해 살펴보기로 한다.

(1) 합창단 '음악이 있는 마을'

합창단 음악이 있는 마을은 '한국어의 아름다움을 합창으로 그리고 세계로'라는 가치 아래 1996년 창단해 한국 창작 합창음악을 보급하고 발전시키는 길을 꾸준히 걸어온 전문예술단체다. '진도아리랑', '태평가' 등 민요 기반 곡부터, '바람이 오면', '귀천' 등 전통시, 현대시, 그리고 새로운 창작곡까지 수백 곡의 레퍼토리를 넓혀왔다. 기획공연·초청공연·소외 이웃을 위한 찾아가는 음악회 등 활발한 활동을 해오고 있으며, 현재 이건용 제2대 단장과 김홍수 상임지휘자, 50여 명의 단원으로 구성되며 제22회

정기연주회까지 열었다. 이 단체의 '샐러리맨 칸타타' 작곡 위촉은 시민 합창단이 21세기 현재 자신들의 이야기를 소재로 공감하며 노래 부를 수 있는 레퍼토리 발굴을 위한 것이다.

(2) 작곡가 안효영: 일상의 서사를 작곡하다

안효영은 서울시오페라단과의 작업에서 오페라 〈텃밭킬러〉를, 서울오페라앙상블과는 오페라 〈장총〉을 작곡한 바 있다. 또한 국립합창단 전임작곡가를 지내며, 인성으로 합창을 부를 때의 다양한 조합과 극에서 노래의 효과적인 언어전달법에 대한 노하우를 많이 쌓은 작곡가이다. 또한 오페라 작곡을 통해 극의 분위기와 인간의 다양한 감정인 희로애락을 전달하는 오케스트레이션 방법을 잘 알고 있으며, 합창 작곡을 통해서는 거대 오케스트라의 역할을 피아노 한 대가 수행할 때의 압축적인 피아노 반주의 역할과 악보 구성에 대해 정확한 적용을 할 줄 아는 작곡가이다. 이로써 합창단 '음악이 있는 마을'의 위촉으로 작곡된 〈샐러리맨 칸타타〉는 합창단과 피아노 반주가 있으면 언제 어디서건 공연화할 수 있고, 음악 흐름으로 서사와 서정의 흐름을 관객이 따라가며 공감할 수 있게 되었다.

(3) 대본가 윤미현: 언어로 그리는 현대인의 초상

윤미현은 오페라 〈텃밭킬러〉에서는 가족 삼대의 삶을 통해 자본주의 현실을 꼬집었고, 〈검은 리코더〉에서는 고독사하는 노인 문제를 다루면서 인간소외와 현실의 부조리를 풍자한 작품을 만들어왔다. 이번 〈샐러리맨 칸타타〉에서 그녀는 일상 언어를 그대로 옮겨오면서도 시적 함의를 놓치지 않는다. "첫 출근의 두근거림", "승진의 벽 앞에서의 무력감", "아이 울음 뒤의 퇴근길" 같은 실제적인 표현으로 한국 사회 직장인의 감정적 풍경을 섬세하게 포착했다. 또한 이번 〈샐러리맨 칸타타〉는 극본 작업이 아니라 가사 작업인데, 작가도 겪었을 청년으로서의 삶이 가사에 녹아나며 한국 청년의 일상을 면밀히 드러나는 단어의 선택과 단어 간의 결합, 그리고 문장의 순서나 반복에서 오는 운율감이 탁월하였기에 작곡가의 음악적 상상력으로 잘 연결될 수 있었다.

(4) 대전아트콰이어

대전아트콰이어(구 명칭: 대전시민합창단)는 2025년 신설 단체로, 젊은 성악가들의 열정이 도시의 품격으로 이어지는 39세 이하 대전 지역 청년 음악가들에게 무대 경험으로 실질적 지원을 통한 청년 일자리 창출 기회를 제공하고, 다양한 예술활동으로 시민들의 문화 욕구를 충족시키기 위해 창단되었다. 따라서 지역 청년 음악가들의 에너지를 무대에서 볼 수 있는 작품들로 무대를 구성할 계획이며, 공연을 통하여 지역의 다른 예술인들에게도 긍정적인 파급 효과가 있을 것이다. 다양한 장르의 국악, 작곡 등 협업을 통해 새로운 젊은 합창음악을 선도할 무대로 제작할 계획이다. 또한 문화예술의 저변 확대를 위해 한국가곡, 아리아, 영화음악, 재즈, 팝송, 대중가요 편곡 등 다양한 장르로 소외계층을 비롯한 학교, 각종 시설을 찾아다니며 위로와 희망을 전할 수 있도록 계획하였다.

시에서 운영하는 39세 이하 지역 예술가들로 구성된 아트필하모닉오케스트라가 2023년 창단하여 안정적으로 운영되고 있으며, 대전아트콰이어와 아트필하모닉오케스트라가 함께하는 공연을 통해 지역의 청년 음악가들이 전문 예술가로 성장하여 지역 문화예술의 수준을 높일 수 있을 거라 기대한다.

대전아트콰이어는 2025년 봄, 대한민국 충청권 도시 대전시가 주도하여 창단한 청년 전문 예술단체로, 지자체가 직접 운영하는 합창단이라는 점에서 국내에서도 매우 드문 시도다. 창단을 위해, 2025년 4월에 지역 연고를 둔 39세 이하의 성악 전공자들이 단원으로 선발되었고, 이후 김명이 예술감독을 임명하면서

7월 창단연주회에서는 모차르트 미사 등 정통 클래식을 연주, 9월 재즈 주제의 기획연주회, 10월 창작음악인 '샐러리맨 칸타타', 11월 민요소재의 다양한 합창곡 연주로 정통 클래식부터, 재즈, 창작음악 등 다양한 레퍼토리를 창단 후 수개월 안에 모두 선보이며 청년합창단의 가능성과 비전을 제시했다. 이 단체의 출범은 단순히 새로운 합창단을 만드는 것을 넘어, 청년 예술가들에게 안정적인 일자리를 제공하고 지역의 문화예술 생태계를 강화하겠다는 대전시의 의지를 보여주는 상징적인 사업이다.

2. 음악적·형식적 분석

2-1. 칸타타의 역사적 계보와 존재 방식

칸타타(cantata)는 17세기 이탈리아에서 '노래하는 음악(cantare)'이라는 의미로 시작되었다. 초기 칸타타는 단순한 독창곡 형태였으나, 이후 종교적 서사와 극적 서술을 담으며 점차 규모와 구조가 확장되었다. 바흐(J.S. Bach)는 이러한 장르를 정점으로 끌어올린 인물로, 그의 교회 칸타타들은 성경 텍스트를 기반으로 한 신앙 고백의 음악이자, 예배와 공연 사이의 경계에 놓인 제의적 음악 형식이었다. 18세기 후반 이후 칸타타는 점차 교회 기능에서 벗어나 세속적 주제—사랑, 풍자, 일상의 감정 등을 다루는 장르로 확장되었다. 바흐의 *커피 칸타타(BWV 211)*는 바로 이러한 방향 전환의 대표적인 사례로, 사소한 일상과 익살스러운 감정도 칸타타의 소재가 될 수 있음을 보여준 최초의 전환점이었다. 19세기 이후 칸타타는 오페라·오라토리오·뮤지컬과 장르적으로 중첩되며 그 정체성이 느슨해졌으나, 20~21세기 들어 다시 새로운 의미를 획득했다. 교회에서 벗어난 칸타타는 국가적·사회적 주제를 담는 형태로 확장되었고, 이는 벤자민 브리튼, 칼 오르프 등의 작품에서 확인된다. 현대 칸타타는 종교적 서사 대신 동시대적·사회적 메시지, 개인 서사를 음악적 드라마로 구성하는 형식으로 재탄생하고 있다.

2-2. 〈샐러리맨 칸타타〉의 위치: 전통 위의 변용

이러한 계보 속에서 〈샐러리맨 칸타타〉는 단순한 현대 유머 합창 작품이 아니라, 21세기형 칸타타의 정체성을 다시 정의하는 작품으로 존재한다.

주제는 신앙이 아니라 일상적 노동,
서사는 구원(die Erlösung)이 아닌 삶의 지속성
합창은 제의가 아니라 공감과 연대의 장
연출은 전례적 형식이 아니라 극적 몸짓과 현실적 풍경

즉, 이 작품은 칸타타의 외형적 구조(다악장, 서사성, 솔로 + 합창 구성)를 유지하면서도, 그 내용과 표현을 오늘의 감정·언어·리듬으로 치환한다. 바흐의 칸타타가 신을 향한 탄원이었다면, 〈샐러리맨 칸타타〉는 서로를 향한 위로다. 또한 구어적 발화(말하듯 노래하기), Sprechstimme, 대사형 선율, 반복 패턴 등은 전통적인 칸타타의 레치타티보 기능을 현대적 방식으로 계승한 것으로 볼 수 있다.

다시 말해, 〈샐러리맨 칸타타〉는 형식은 역사 위에, 내용은 지금 여기 위에 놓인 작품이다.

〈샐러리맨 칸타타〉 구조표

곡순서	곡제목	성부	조성	박자	마디수
1	서곡		Eb-eb-e	4/4	82
2	나는야 취준생	혼성4부	f#-eb	4/4-6/8	142
3	면접번호 십육번	테너솔로, 남성합창	f	4/4	147
4	첫 출근 길	여성3부	F-G-Eb	3/4	140
5	어제도 오늘도 내일도	혼성4부	C	4/4-7/8-3/8-6/4	75
6	좋은 아침입니다	테너 솔로	Eb-eb-f	4/4	83
7	우리 결혼했어요	소프라노- 테너 솔로, 혼성4부	E	4/4	91
8	승진은 언제	혼성4부	E	6/8	110
9	커리어 우먼	소프라노 솔로, 혼성4부	C-c-Ab-C	2/2	153
10	술이 빛나는 밤에	혼성4부	Eb	3/4	171
11	금 나와라 뚝딱	혼성4부	E	4/4	90
12	샐러리맨을 위하여	소프라노- 테너솔로, 혼성4부	D-F-Db-D	4/4	119

안효영은 작품 전반에서 '리듬'을 사회적 은유로 사용한다. 4/4의 반복 → 일상적 루틴//불규칙 박자(5/8, 7/8) → 불안과 긴장// 레가토와 스타카토의 대비 → 감정과 현실의 충돌 // 조성면에서도 '장조-같은 으뜸음조 단조-반음 상승' 등으로 표현되는데, 이는 '현실의 표현-고통-수용-승화'의 감정 변화를 상징적으로 드러낸다. 또한 합창의 사용 방식이 탁월하다. 합창은 단순한 배경이 아니라, '사회'라는 거대한 인물로 기능한다. 개인의 목소리가 합창 속으로 흡수되며, 개인과 집단의 경계가 해체되는 순간이 이 작품의 핵심 미학이다.

(1) 서곡 / Eb장조-Eb단조-E단조, 4/4박자, 82마디

Eb장조의 피아노 반주 고음이 새벽 어스름의 상쾌함과 나른함을 표현하는 가운데 청소부가 청소하고 있다. 이어 분주한 아침을 맞이하는 여러 직업군의 사람들이 무대에 등장한다. 빠른 2박자 리듬반주를 배경으로 합창단원들이 청소부, 배달부, 학생, 소방관, 경찰관 등 각종 작업복을 입고 다양한 직업을 알린다. 바삐 움직이다가 서로 부딪히기도 하고 이내 지하철을 타듯이 모두 모여 천장의 손잡이를 잡고 있으니 지하철 음악방송이 나온다. 대전시립합창단의 공연에는 대전역, 김해합창단 공연에는 가야역, 서울 지역 공연에는 시청역 등 시그널로 지역성을 알리는 묘미가 있다.

대전아트콰이어의 공연에는 장면마다 지하철 내부, 사무실, 도시 모습 등의 이미지 영상으로 관객에게 상징적인 관람의 포인트를 제공하여 음악 감상에 도움을 주고 있었다. 서곡이 피아노 반주로 연주되는 사이, 영상에서는 옛 도시의 주택과 잠실 롯데타워의 초고층 빌딩이 공존하는 도시 모습이 보랏빛 이미지로 표현되었다. 그 사이 아트콰이어 단원들이 형광색이 잘 보이는 새벽길의 청소부, 도로공사 인부, 밤새워 놀고 새벽길을 배회하는 회사원들, 소방대원 등 도시를 이루는 각종 직업인의 의상을 입고 등장하여 무대를 채운다. 서곡 마지막쯤 영상에는 버스의 외부 모습과 내부 의자와

손잡이 모습이 비치고, 피아노의 강렬한 반주가 울리자 무대 중앙에 모여진 단원들은 버스의 급정거 때 버스 승객의 모습을 표현하며 왼쪽, 오른쪽으로 다 함께 흔들거리며 아침 출근길의 혼잡함과 불편함을 표현하였다.

(2) 나는야 취준생 / 혼성합창, f#단조-e♭단조, 4/4박자-6/8박자, 142마디

책가방 속에든 도시락통 흔들 흔들 덜 덜 덜 덜 고장난 문처럼 내 마음 삐걱 언제 벚꽃이 피고 지는지 또 언제 수선화가 피고 지는지 내 눈에는 보이지 않는 나는 삼 년째 취업 준비생입니다. 노량진 보도블록에 붙은 검은 껌딱지 같은 내 인생 한겨울 응달 같은 내 신세. 오늘 아침 식탁에 앉은 아버지 얼굴은 오래된 수건처럼 빛바래 있네 늘어진 티셔츠처럼 고된 엄마 얼굴 깊은 우물되어 내려앉네. 책가방 속에든 도시락통 흔들 흔들 덜 덜 덜 덜 고장난 문처럼 내 마음 삐걱 언제 벚꽃이 피고 지는지 또 언제 수선화가 피고 지는지 내 눈에는 보이지 않는 나는 삼 년째 취업 준비생입니다. 노량진 보도블록에 붙은 검은 껌딱지 같은 내 인생(발걸음은 천근만근), 한겨울 응달같은 내 신세, 노량진 보도블록에 붙은 검은 껌딱지 같은 내 인생(발걸음은 천근만근) 취업 준비생.

텍스트: “노량진 보도블록에 붙은 검은 껌딱지 같은 내 인생”은 한국 사회에서 취업 준비생이 경험하는 극단적인 정체성과 상실감을 직설적으로 드러낸다. 불필요한 잉여적 존재로서의 자괴감을 강하게 환기하며, 한 개인이 경쟁 체제 속에서 느끼는 무력감을 압축적으로 제시한다. 책가방의 “도시락통이 흔들흔들 덜덜덜덜“ 하는 것은 끼니 살 돈도 아끼는 안타까운 모습과 기약 없는 미래를 향해 반복되는 생활 속 존립의 불안을 도시락통으로 형상화했다. 음악적 요소 또한 이러한 가사의 정서를 긴밀하게 지지한다. 곡이 단조 조성으로 일종의 블루스 음악이 되는데, 처음에는 4/4박자의 슬픈 팡파르로 시작하지만, 지하철 장면부터의 6/8 박자가 된다. 리듬은 ”흔들흔들, 덜덜덜덜“이라는 가사와 함께 지하철 안에서 균형을 잡기 위해 흔들리는 몸짓, 또는 불안정한 삶의 리듬을 암묵적으로 연상시키며, 단조 조성의 선율선은 우울함과 체념의 감정을 유기적으로 강화한다. 합창 작품이라는 장르적 특성은 곡의 후반부로 갈수록 더욱 두드러지게 드러난다. 소프라노·알토·테너·베이스가 가사를 교차적으로 주고받거나, 동일한 문구를, 시차를 두고 모방적으로 이어가는 방식은 마치 여러 명의 취준생이 각자 다른 목소리로 동일한 고통을 토로하는 듯한 효과를 만든다. 이는 개인의 고통이 동시에 집단의 고통임을 드러내는 장치로 읽히며, 개별 목소리들이 겹치고 중첩될수록 현대 청년 세대의 보편적 불안을 더욱 두껍게 음향화한다. 개별 솔로 보컬이 아닌 네 파트(SATB)의 다성부 구조는 여러 청년의 경험이 중첩되고, 결국 하나의 사회적 목소리로 융합되는 과정을 상징한다. 각 파트는 서로 다른 음역과 선율을 가지면서도, 동일한 가사를 교대로 주고받는 방식을 취한다. 이는 하나의 고통이 개인 차원을 넘어 집단적 경험임을 암시한다.

공연 연출 역시 음악과 텍스트가 의도한 정서를 시각적으로 배가한다. “나는야 취준생”의 도입부를 새벽 동틀 무렵처럼 어둡게 설정한 조명은, 이른 시간부터 하루를 고군분투해야 하는 취업 준비생의 일상을 상징한다. 또한 비가 오는 설정 속에서 일부 단원들이 우산을 들고 등장하는 연출은, 단지 날씨의 표현이 아니라 끊임없이 외부 환경에 노출되며 방어적으로 살아갈 수밖에 없는 청년들의 상태를 시각적으로 재현한다. 또한 마지막 부분에서 ‘취업준비생’이라는 가사가 등장할 때, 합창단원들이 머리를 감싸 쥐고 절망하는 퍼포먼스는 단순한 음악적 표현을 넘어 현대 청년의

정서를 몸짓과 표정으로 극적으로 형상화한 장면이라 할 수 있다.

(3) 면접번호 십육 번 / 테너 솔로와 남성3부, f단조 4/4박자 147마디

면접번호 십육 번 들어오세요. 우리 회사에 지원하게 된 계기가 있나요? 회사의 신념이 마음에 들어 지원했어요. 졸업한 지 삼 년째군요. 네 그게 그러니까 그게 삼 년 동안 많은 경력을 쌓았습니다. 성적이 좋지 않네요. 별다른 경력도 없네요. 성적도 안 좋아, 졸업한 지 삼 년째, 여태 뭘 했나 졸업한 지 삼 년째. 대학교 때 알바를 열심히 했습니다. 저는 못하는 게 없어요. 콜센터, 편의점, 백화점, 대리운전, 오토바이 배달 학습지 교사, 학원 선생님, 핸드폰 판매 등등....하 하 하 성실하군요. 다음 면접번호 들어오세요. 저는 내일 지구가 망한다 해도 이 회사를 위해 두 주먹을 불끈 쥐고 일할 수 있어요. 하 하 하.

취업 면접 상황을 음악적으로 재현한 곡으로, 사회 초년생이 경험하는 긴장, 당황, 자기방어적 과장, 그리고 희망이 뒤섞인 감정선을 사실적이면서도 유머러스하게 그려낸다. 비록 조성은 f단조이지만, 곡의 전반적 성향은 어둡거나 비극적으로 흐르지 않으며, 오히려 경쾌하고 희극적인 정조를 띤다. 이는 단조가 흔히 갖는 정서적 무게를 비틀어 현대 청년 세대의 현실적 좌절과 그 속의 자조적 웃음을 표현한 전략적 선택으로 해석할 수 있다.

대전아트콰이어의 공연에서 이 곡은 앞부분에 기존 직장인끼리의 짧은 대사를 넣어 현실감을 주었다. 사무책상이 즐비한 사무실의 삭막한 모습이 영상에 보여서 곡의 분위기를 살려준다. 곡은 면접관의 짧고 건조한 질문인 "면접번호 십육 번 들어오세요"로 시작하며, 이는 곡의 장면적 특성을 강화하는 역할을 한다. 이후 빠른 템포의 반복적 반주 패턴(쿵-짝 리듬)은 면접장의 긴장된 분위기 속에서 주인공의 불균형한 심박동을 연상시키며, 음악적 에너지와 희극적 동력을 동시에 제공한다.

가사 전개는 주인공의 이력 검토 과정에서 비롯된 면접관의 평가("성적이 좋지 않네요", "별다른 경력도 없네요")를 합창단이 다 같이 반복하며 노래 부른다. 합창단이 각종 직업을 대변하는 의상을 입은 데다 독창자 테너처럼 젊은이이기 때문에 합창단의 이 노래는 면접관의 노래인 동시에 경쟁자인 지원자들의 다그침처럼 들리기도 한다. 이는 단순한 배경 합창이 아니라 장면의 다성적 시점과 대화적 구조를 드러내는 장치로 기능한다. 이어 응시자 테너는 과장된 어필(각종 아르바이트 경험 나열)을 반음계 상승구조로 하며 긴장감을 상승시킨다.

특히 클라이맥스에서 테너 독창부는 g단조의 중심음 g음과 도미넌트음인 D음으로 "지구가 멸망한대도 이 회사를 위해"라고 노래하며 절박함을 드러낸다. 자신의 열정을 강조하며 가장 높은 음역(B♭)에서 "회사"라는 단어를 외친다. 이 부분은 단순한 음역 확장이 아니라, 작품의 내러티브상

‘절박함과 열망의 정점’을 표현하는 중요한 음악적 사건이라 할 수 있다. 즉, 높은 음역은 음악적 긴장과 극적 감정의 폭발을 수반하며, 이를 통해 청자는 주인공의 불안과 희망이 교차하는 감정선을 직접 경험하게 된다.

결과적으로 《면접번호 십육 번》은 현대 취업 문화의 경쟁 구조와 그 속에서 반복되는 실패·자기 PR·희망·자조의 순환을 음악적으로 형상화한 작품이다. 또한 단조 속에서도 희극적 요소와 리듬적 활력을 유지함으로써, 청년의 현실을 비난하거나 비극화하는 대신 유머와 음악적 과장 속에서 공감과 연대의 감정을 유도한다는 점에서 의미가 있다.

(4) 첫 출근길 / 여성3부, F장조 3/4박자 140마디

새 구두에 비친 얼굴이 웃고 있어요. 어린 시절 마당에서 스카이콩콩 타고 뛰어올라, 마당 한 구석 세숫대야에 나뭇잎 하나 파르르 떨리는 것을 보는 것처럼 떨리는 첫 출근길. 아~ 한 손에 바람개비 들고 달리는 것 같은 이 기분, 한 발자국씩 한 손에 바람개비 들고 달리는 것 같은 이 기분. (한 발자국씩) 저 문 열고 가요. 초봄의 눈발처럼 춥지만 춥지 않은 하얀 눈을 맞으며 저 문을 열고 들어가요 랄라~ 랄라라~

샐러리맨 칸타타의 3곡 〈첫 출근길〉은 여성합창으로만 구성된 편성이 주는 밝고 섬세한 색채가 돋보인다. 전곡 구성 중에도 가장 밝고 경쾌한 성격을 지닌 곡으로, 취업 성공 이후 맞이하는 첫 출근의 설렘과 긴장, 그리고 희망적 에너지를 음악적으로 형상화한 작품이다. 이 곡은 앞선 곡들에서 보여주었던 불확실성과 자기비하적 정서가 증폭되는 분위기와 대비되며, 서사 구조 안에서 중요한 정동 전환점(affective turning point)을 제시한다. 작품은 아카펠라로 조용히 문을 여는데, 이는 첫 출근을 앞둔 신입 직장인의 미묘한 설렘과 약간의 긴장감을 동시에 포착하는 효과를 거둔다. 특히 초반의 정적인 화성 진행은 마치 새벽 공기의 정적과도 같이, 하루의 시작에 가라앉아 있는 기대감을 음악적으로 은유한다. 이후 곡은 경쾌한 템포에 3/4박자 왈츠 같은 진행으로 출근길의 설렘과 긍정적인 에너지를 우아하게 그려내며 아카펠라 도입부와의 대비를 통해 감정의 흐름이 자연스럽게 고조된다.

대전아트콰이어 공연에서 영상에는 초록 들판에 커다란 나무 한 그루가 놓여있어 평화로움과 든든한 인상을 준다. 또한 적당한 율동으로 활력을 더하는데 이는 역대 합창단마다 다르다. 대전아트콰이어는 노래 중간부부터 앞쪽의 여성합창단은 왼쪽으로 다 같이 움직일 때 위쪽 단의 남성합창단은 오른쪽으로 움직이는 등 서로 교차하는 움직임으로 풍부함을 주었다. 김해시립합창단의 경우, 노래를 부르지 않는 남성 파트가 합창단석 자리에서 노래하고 있는 여성 파트와 함께 율동에 동참하고 또한 바람개비를 날리는 동작은 남성 파트가 담당하며 곡이 전달하는 첫 출근길의 풋풋함과 어린 시절의 순진한 희망을 연결하는 상징적 제스처로 기능한다.

종합적으로 〈첫 출근길〉은 단순히 밝은 분위기의 삽입곡이 아니라, 작품 전체 구조 안에서 매우 중요한 정서적 전환점을 담당한다. 이 곡은 앞선 곡들에서 축적된 좌절·불안·고통의 에너지를 잠시 환기해, 청년이 사회의 일원으로 정식 진입하는 순간의 기쁨과 기대를 강조한다. 그러나 이 밝음은 순수한 희망으로만 존재하는 것이 아니라, 이후 전개될 과중한 업무·현실적 압박·성인의 세계가 요구하는 태도 등을 대비시키기 위한 전조적 설렘의 성격을 띤다. 즉, 이 곡의 경쾌함은 작품 전체가

품고 있는 사회적 비판구조 안에서 중요한 의미를 지니며, 합창과 연출이 결합한 다층적 서사 표현이 돋보이는 부분이라 할 수 있다.

(5) 어제도 오늘도 내일도 / 혼성합창, C장조, 4/4박자-7/8박자-3/8박자-6/4박자, 75마디

허둥지둥 허둥지둥(허둥!) 헐레벌떡 또 늦었네. 이러다간 지각이야 헐레벌떡 또 늦었네. 시간이 오분만 멈췄으면 제발 제발 허둥지둥 허둥지둥 이번 열차 못타면 지각은 따 놓은 당상 안돼! 절대 안돼! 어떻게든 타야돼 어떻게든 몸을 밀어 넣어야 돼 밀어 밀어 꾸역꾸역 실려가네(흠).

4곡은 반복되는 도시적 일상, 특히 출근길의 분주함과 체념을 동시에 담아낸 작품으로, 3곡이 갖는 설렘과 상쾌함과 대비되는 정서적·리듬적 긴장감을 지닌다. 가사 중 "허둥지둥 허둥지둥(허둥!) 헐레벌떡 또 늦었네… 이번 열차 못 타면 지각은 따 놓은 당상"과 같은 문구는, 도시 노동자의 일상적 초조감과 시간적 압박을 그대로 드러낸다. 이는 음악적 구조와 결합하여 곡의 전반적인 극적 효과를 형성한다.

첫 부분은 지하철 접근 신호음을 모티브로 도입하며, 비교적 안정적인 4/4박자 위에서 청각적 현실감을 형성한다. 그러나 곧바로 7/8박자, 3/8박자와 같은 비대칭적 8분박 리듬으로 전환되는데, 이러한 홀수계 리듬의 연속적 변형은 출근길의 불규칙한 동작, 몰아치는 인파, 심리적 급박함을 효과적으로 환기한다. 박자의 변화는 단순한 기교적 장치가 아니라, 직장인이 경험하는 일상의 가속과 불균형을 음악적으로 재현하는 역할을 수행한다. 이후 중간부에서 잠시 정적(pause)이 제시되며, 이는 반복된 분투 속 순간적으로 찾아오는 허무 혹은 공백의 시간을 상징한다. 이어지는 6/4박자는 앞선 비대칭 리듬과 대비되는 넓고 느린 호흡을 제공하며, 가사 "꾸역꾸역 실려가네"와 함께 체념적 수용의 정서를 강조한다. 이 구간은 분주함에서 수용으로 이어지는 심리적 변화를 형식적 구조와 조화시키며, 곡의 정서적 완결성을 높인다.

대전아트콰이어는 이 곡의 앞부분 "안돼 안돼!"라는 가사 부분에 남녀 합창단 각각 분주함을 표현하는 마임처럼 양손을 펼쳐 들어 올려 분위기를 주었다. 종합하면, 본 곡은 출근길이라는 일상의 단면을 단순히 묘사하는 데 그치지 않고, 리듬 구조의 변형을 통해 심리적 내면성과 도시적 경험의 물리적·정서적 리듬을 동시에 구현한 작품이라 할 수 있다. 이는 전작 〈첫 출근길〉의 밝고 규칙적인 텍스처와 대비되며, 시리즈 내에서 감정과 서사의 진폭을 확장하는 역할을 한다.

(6) 좋은 아침입니다. / 테너 솔로, 남성3부, E♭장조, E♭단조, f단조, 4/4박자, 83마디

주머니 속에 사표가 있어요. 손에 만져질 때마다 따뜻해요. 사표가 이렇게 따뜻할 줄은 미처 몰랐죠. 어느덧 취업 한 지 사 년 심술궂은 부장님 얼굴 날마다 내 얼굴 보면 휴~한숨. "일을 이따위로 하니깐 그 모양인 겁니다. 김 대리" 오늘도 사표를 가지고 출근했죠. 이게 진짜 내가 꿈꾸던 삶인가 어렸을 적 아껴먹던 과자처럼 사표를 아끼고 있어요. 뜨끈뜨끈 불타는 사표를 이젠 아끼고 싶지 않아. 관두자 이젠 관두자. 열 번도 넘게 외치지만 관두자. 이젠 관두자. 그런데 오늘은 월급날 방세 내는 날 자동차 할부 결혼자금 카드 결제일.

5곡은 서곡 처음에 제시된 밝고 상징적인 선율을 다시 호출하며 시작된다. 전통적으로 오페라의 서곡은 각 세부 곡의 주제들을 엮어 구성하며 작품 전체를 하나의 서사로 묶는 음악적 장치인데 〈샐러리맨 칸타타〉에서도 그런 점이 적용되었다. 이 도입부는 마치 새벽 공기와 같은 청량함으로, 매일 반복되는 노동의 루틴 속에서도 다시 하루를 견디고자 하는 샐러리맨의 심리적 리셋을 은유한다. 고음역에서 제시되는 선율은 재도약의 의지, 혹은 희망의 미약한 잔광처럼 들리며, 그 자체로 이 곡의 정서적 방향을 제시한다.

가사는 샐러리맨의 현실적 감정선을 세밀하게 담아낸다. '사표가 늘 주머니에 있어 체온이 전달되고 결국 뜨거워진다'는 표현은, 단순한 직업적 고단함을 넘어, 퇴사 욕망과 생계의 무게 사이에서 지속적으로 흔들리는 현대 직장인의 내면적 소모를 상징적으로 압축한다. 이러한 가사적 상징성은 음악적 기법과의 결합을 통해 더 강조되는데, 특히 Eb장조의 도입부에서는 흑인 영가(Spirituals)의 울림을 연상시키는 구절과, 말하듯 처리된 음형이 등장한다. 이는 마치 현실 앞에 체념한 주인공의 혼잣말, 혹은 독백적 하소연을 청각적으로 시각화한 장치라 할 수 있다.

특히 “일을 이따위로 하니까 그 모양인 겁니다, 김 대리”라는 대사는 전통적인 성악적 선율이 아닌 Sprechstimme로 표기되어 있다. 이는 엄밀한 음정과 노래적 발성에서 벗어나, 말과 음악의 경계에 위치한 표현 방식으로, 작곡가가 실제 면박 현장의 억양과 감정을 재현하고자 의도했음을 보여준다. 이 기법의 사용은 음악적 표현을 넘어 사회적 냉소와 권력 구조를 포착하는 장면화된 연극적 장치로 기능한다.

조성 진행 또한 서사를 뒷받침한다. Eb장조에서 같은 으뜸음을 공유하는 Eb단조로 전환된 후, 다시 한 음 높아진 F단조로 이동하는 구조는 단순한 화성 변화를 넘어 정서적 고조—즉, 체념 → 분노 → 결단의 감정적 곡선을 반영한다. 이 과정에서 반복되는 "관두자"라는 가사는 단순한 음악적 반복이 아니라, 감정의 축적과 폭발을 표현하는 구조적 장치로 활용된다. 그러나 곡은 이러한 격정을 절정으로 삼지 않는다. 오히려 "하지만 오늘은 월급날"이라는 결정적 반전으로 모든 긴장을 무력하게 해체한다. 이 장면은 개인의 의지보다 구조적 현실이 우위에 놓인 현대 노동의 모순을 드러내며, 작품의 블랙 코미디적 정조를 극적으로 완성한다.

연출 형태 또한 단체마다 상이하여 작품 해석의 여지를 보여준다. 대전아트콰이어는 남성솔로에 집중하여 합창단에는 조명이 아예 없이 테너 솔로가 스포트라이트를 받으며 "관두자"라는 노래의 감정이 관객이 공감하고 몰입할 수 있도록 했다. 성주군합창단은 전통적 콘서트 형식을 유지하며 음악적 표현에 집중한 데 비해, 김해시립합창단과 원주시립합창단, 합창이 있는 마을 등은 무대연기·동작·의상 등 극적 요소를 적극적으로 활용하여 곡의 드라마성을 확장하였다. 특히 "관두자"에서 드러나는 제스처(예: 팔을 X표로 교차하기, 사표 흔들기, 군무 형태의 동작)는 단순한 시각적 장치가 아닌, 곡의 정서를 무대화한 확장된 음악 해석으로 평가될 수 있다.

결국 이 곡은 단순한 유머러스한 에피소드가 아니라, 현대 노동자의 정체성, 생계의 모순, 노동의 순환성에 대한 사회적 알레고리이며, 비극과 희극의 경계에 놓인 한국적 직장문화의 특성을 압축적으로 형상화한다. 가장 중요한 점은, 이 곡이 분노나 절망의 직접적 표출 대신, 자조적 웃음과 가장된 경쾌함을 표현 방식으로 선택했다는 점이다. 이는 현실의 잔혹함을 '풍자'라는 방식으로 예술화한 것으로, 《샐러리맨 칸타타》라는 작품 전체가 지닌 정서와 메시지의 핵심이기도 하다.

(7) 우리 결혼했어요 / 소프라노 테너 솔로, E장조, 4/4박자, 91마디

어느 날 우리 결혼했어요. 사탕을 즐겨 먹고 아이스크림을 빨아 먹던 어린이 둘이 어른이 되어서 웨딩드레스 입고 턱시도 입고 부부가 되는 사진을 찍었죠. 우리 결혼했어요. 코딱지 튕기고 고무줄 넘던 어린이 둘이 어른이 되어서 고운 한복 입고 부부가 되는 예식을 올렸죠. Happy birthday to you, Happy birthday to my baby, Happy birthday to you. 결혼과 동시에 아이가 태어났어요. 붉은 아이 얼굴 상기된 아이 얼굴, 붉은 내 얼굴 상기된 내 얼굴, 안녕 아가야 코딱지를 파던 손은 분유를 먹이는 아빠 손이 되었고, 미미 인형 머리를 빗겨주던 손은 기저귀를 갈아주는 손이 되었죠. 우리 결혼했어요.

여섯 번째 곡 〈우리 결혼했어요〉는 샐러리맨 칸타타 전체 흐름 속에서 분위기의 전환점이 되는 작품이다. 앞선 곡들에서 직장이라는 구조 속에서 벌어지는 경쟁, 생존, 불안이 주를 이루었다면, 이 곡은 어느 순간 자연스럽게 앞 사람의 삶을 따라가듯 이어지는 결혼이라는 사회적 과정을 다룬다. 곡 중반 아기가 태어나는 장면은 이 작품의 핵심적 순간이다. 음악이 갑자기 암전과 함께 멈추고, 효과음으로 울려 퍼지는 아기의 울음은 마치 관객에게 "결혼은 여기서 끝이 아니라 그다음 이야기가 시작된다"라고 말해주는 듯하다. 이어지는 가사는 이 장면의 의미를 직설적으로 드러낸다. "아이스크림 먹고 사탕 빨던 아기들이 커서 또다시 아기를 낳는다"는 구절은, 한 개인의 성장 서사가 어느 순간 자기 의지와 무관하게 사회적 순환 구조 속으로 편입되는 순간을 은근한 유머와 가벼운 도치법으로 보여준다. 〈우리 결혼했어요〉는 결국 단순히 결혼의 아름다움을 노래하는 곡이 아니라,

현대 사회에서 결혼이 갖는 의미를 유머와 현실감 속에서 조명하는 작품이다. 사랑과 선택의 결과라기보다, 하나의 사회적 통과의례가 되어버린 결혼의 모습을 유쾌하게 포장하면서도, 그 속에 담긴 무게를 결코 놓치지 않는다는 점에서 이 곡은 샐러리맨 칸타타 전체 맥락 속에서 중요한 역할을 하고 있다.

대전아트콰이어 공연에서는 영상에 결혼식장 모습이 보인다. 소프라노는 결혼식 꽃을 들고 면사포를 쓰고 테너와 결혼식 장면을 연출한다. 경쾌한 멜로디 곧 아이도 출산해 아이 인형 모형을 안고 노래하는 사이 합창단의 "우~"하는 화음이 회오리 같기도 하다. 김해시립합창단은 6곡 앞에 결혼행진곡을 연주해 신부 아버지에게 인사하는 신랑의 모습도 연출했다. 중간에 아기가 태어나는 장면에 잠시 암전이 되고 아기 울음소리 효과음이 등장하며 관객에게 호기심과 기대감을 준다. 어릴 때 아이스크림 먹고 사탕 빨고 코딱지 파던 아기들이 커서 어른이 되어 결혼하고 자신과 같은 아기를 낳는다고 가사를 지었다. 이에 따라 음악은 경쾌한 4/4박자 E장조에 소프라노와 테너 솔로가 번갈아 주고받고 응답하며 결혼함에 대해 듀엣을 하는 사이 합창단은 "우~", "아~", "빠, 빰" 등의 배경 화음과 리듬으로 분위기를 만든다.

합창단 음악이 있는 마을 공연에는 무대 옆에 소프라노와 테너의 의자를 마련해 대기하며 본인의 대목 때 노래를 부르도록 했다. 다른 합창단들은 무대 뒤로 등·퇴장하며 노래를 부르도록 했다. 김해시립 공연은 직업군별로 다양하게 보이도록 입어도 흰색과 검정, 회색의 무채색으로 했고 칸타타라는 특성에 부합하도록 했다. 그렇지만 율동에 포인트를 주어서 음악이 끝나는 간주 등에 매스게임(Mass Game)처럼 보이도록 "우리 결혼했어요" 노래 끝에는 특징적인 동작으로 관객에게 인상을 남긴다.

⑻ 승진은 언제 / 혼성4부, E장조, 6/8박자, 110마디

승진은 언제 있으려나 담배만 뻑뻑 피워댔죠. 뛰어올라 또 뛰어올라 소리치고 싶어요. 뛰어올라 또 뛰어올라 김 부장입니다. 일곱 번의 봄이 지나고 벚꽃이 피었다 졌지만, 만년 김 대리 봄 봄 봄 봄이 지나도 김 대리 승진은 상상 속 이야기. 김 부장은 상상 속 이야기, 현실은 만년 김 대리. 승진은 언제 있으려나 담배만 뻑뻑 피워대죠. 아이는 자꾸 커가는데 승진은 언제 있으려나. 회사 옥상에 올라가 보던 하늘 주머니 속 사표는 엊그제 이야기 같다고 하고 싶지만, 하지만 오늘도 승진은 없고 담배만 뻑뻑 피워대죠.

가사를 음미해 볼 필요가 있다. 일곱 번의 봄이 지나고 벚꽃이 피었다 졌지만, 만년 김 대리라는 것이다. 하지만 음악은 단조롭지만 그렇다고 슬픔에 넘치지 않는 경쾌한 템포와 분위기를 가진다. 여성과 남성이 서로 교대로 부르는데 마치 아내가 남편의 승진에 관해 묻고, 남편은 할 말이 없어 담배만 뻑뻑 피우는 것 같다. 선율은 둥근 아치(Arch) 형태로 단순하지만, 순차적 진행 속에 리듬감과 테누토, 스타카토를 살려 말하는 듯한 딕션을 살렸다.

오페라 합창과는 다른, 칸타타 합창만이 할 수 있는 성부 진행이 여기에서 보인다. 테너와 베이스는 3화음을 내며 한 파트이고, 소프라노는 두 명의 솔리스트를 따로 빼어 총 네 개의 성부가 각기 다른 가사로 곡의 분위기를 조성한다. 알토에서는 지속되는 '봄'을, 소프라노에서는 '몇 년이 지나도'라는 세월의 흐름을, 소프라노 두 명 솔로는 '보보봄봄'이라는 가사로 봄이 몇 차례 지나고 있음을

경쾌하고 익살스럽게 표현하고 테너와 베이스는 3화음으로 함께 '김 대리'를 점음표로 부르며 벗어날 수 없는 김 대리의 굴레를 반쯤 조롱하고 있는 이 부분은 샐러리맨의 현재 상태의 단면을 표현하면서도 합창음악 중에서도 단연 노래 자체에 중점이 있는 칸타타만의 매력을 전달하고 있다.

가사는 매우 단순하지만, 반복을 포함한 구조적 운용을 통해, 마치 회사의 계급제와 정체되는 직장인의 일상을 하나의 음악적 루프로 만들어낸다. 특히 "일곱 번의 봄이 지나고 벚꽃이 피었다 졌지만, 만년 김 대리"라는 구절은 시간의 순환과 정체된 삶의 대비를 은유적으로 드러낸다. 흥미로운 점은, 이렇게 내용은 우울하고 비관적임에도 불구하고 음악은 전반적으로 경쾌한 템포와 가벼운 리듬감을 유지한다는 점이다. 이 이중성은 한국 직장인이 경험하는 감정적 아이러니—견딜 수밖에 없기에 농담화 되는 절망—를 음악적 기법으로 치밀하게 포착한다.

선율선은 비교적 단순하고 아치(arch) 형태의 곡선형 라인이 반복되는데, 이는 한 번 상승했다가 다시 제자리로 내려오는 형태로, 곡의 주제와 직결된다. 〈샐러리맨 칸타타〉의 각 곡들의 선율선이 주로 아치형으로 되어있는 것도 같은 맥락이다. 즉, 희망의 상승과 좌절의 귀착을 반복하는 구조적 운율이 멜로디 자체에 내재해 있다. 이 과정에서 7곡은 테누토·스타카토·말하듯 끊어지는 리듬 처리는 마치 등장인물이 실제로 속삭이고, 변명하고, 한숨 쉬고, 또 자기 농담에 웃는 것처럼 들리게 한다.

가장 주목할 만한 대목은 성부 배치에서 나타나는 다층적 서사 구성 방식이다. 알토가 반복적으로 "봄"을 외침으로써 반복되는 계절과 시간의 정체를 표현하고, 소프라노는 "몇 년이 지나도"라는 문구를 반주처럼 덧붙이며 세월의 경과를 더한다. 반면 소프라노 솔리스트 두 명은 "보보봄봄"이라는 의성적·풍자적 텍스트를 통해, 이 계절의 반복을 유희적 차원으로 승화시키며 작품의 블랙코미디적 성격을 강화한다. 그와 동시에 테너와 베이스는 점음표 리듬으로 "김 대리"를 반복하는데, 이는 마치 회사 내 위계와 정체된 사회적 위치를 조롱하듯 고착화된 이름을 호명하는 방식으로 들린다.

이러한 선율과 텍스트의 결합은 단순한 풍자나 우스꽝스러운 묘사에 그치지 않고, 샐러리맨의 정체성과 사회적 조건을 음악적으로 해석한 장면이라 할 수 있다. 즉, 이 곡은 연주자가 웃으며 노래하더라도, 그 웃음 뒤에 숨겨진 구조적 피곤함과 체념을 드러내며, 현대 합창 레퍼토리 안에서 드문 사회풍자적 음악적 서사를 구축하고 있다.

(9) 커리어우먼 / 소프라노 솔로와 혼성4부, C장조 4/4박자

분유 먹이고 기저귀 갈고 기저귀 갈다가 아침에 눈 뜨면 회사에 가요. 젖병을 닦고 삶고 또 삶고 애기 옷까지 삶고 집은 내 아가가 있는 꽃밭인데 분명 꽃밭인데 황홀하지가 않네. 퇴근해 달려와 보면 집안일은 산더미 부리나케 신발을 벗고 세탁기 청소기 설거지 숨 돌릴 틈이 없네. 회사에서 눈치 보며 일찍 퇴근한 나 집에서도 숨 돌릴 틈이 없네 빵긋빵긋 웃는 내 아가는 참 예쁜데, 응앙 응앙 울어도 내 아가는 참 예쁜데(빵긋빵긋), 빵긋빵긋 집에 오면 잠만 자는 내 남편 침대에 자석처럼 붙엉 있네. 그 놈의 스마트폰과 혼연일체 물아일체, 요리조리 살펴도 내 남편은 참 예쁘지가 않네. 반품하고 싶어요. 정말 반품하고 싶어요. 남편이 잘못 배달된 세탁기라면, 삼십팔도 삼십구도 열이 오르면 아이 곁에서 간호를 하고 밤을 새우고 아침이 오면 회사에 가요. 이 어린 것을 떼놓고 회사에 가요.

가사만 읽어도 숨이 가쁘고 만약 여성이라면 화가 살짝 나는 대목이다. 7곡 '승진은 언제'에서는 일생의 직업적 단계에 대한 남성의 노래를 약간은 관찰자 시점에서 노래했다면, 8곡 '커리어우먼'은 직업과 가사 양쪽을 책임지느라 고생하는 여성의 모습을 백 퍼센트 자신의 입장에서 쏟아내는 그야말로 1인칭 주인공 시점의 가사와 노래이다. 반면 노래는 이 칸타타가 전반적으로 그렇듯 대상에 대해 거리를 유지하며 노래로 전달하고 있다. 다장조 4/4박자로 표준적인 느낌을 주면서도 행진곡풍의 추진력과 보사노바 리듬을 섞어 경쾌함을 살렸으며, 선율의 반음계 진행으로

아이러니함의 느낌을 주었다.

전작 〈승진은 언제〉가 구조적·사회적 좌절을 다층적 성부 교차를 통해 외부화했다면, 이 곡은 하나의 단일 시점—특히 여성 화자의 내면 독백—을 중심으로 곡 전체가 전개된다는 점에서 차별성을 가진다. 즉, 이 곡은 직장과 가사노동을 동시에 수행하는 현대 사회의 여성 노동 구조를 음악적 서사로 담아낸다. 가사 텍스트만 보더라도 "분유 먹이고, 기저귀 갈고, 젖병을 닦고 삶고 또 삶고"와 같은 반복적 동사는 단순한 묘사가 아니라, 여성이 수행하는 가사노동이 멈추지 않는 순환 구조임을 상징적으로 보여주는 장치로 기능한다. 이어지는 "집은 꽃밭인데 황홀하지가 않네"라는 대조적 표현은 사회적으로 이상화된 "모성 신화"와 현실 사이의 간극을 강조하며, 이는 작품이 단순한 코미디적 표현을 넘어 사회학적 비판 담론으로 확장되는 지점을 형성한다.

음악적으로는 C장조라는 기본 tonal center가 작품의 외형적 안정감을 구축하지만, 선율 속에 삽입된 반음계적 진행과 보사노바 리듬의 도입은 표면적 화사함 뒤에 숨겨진 감정적 긴장과 삶의 불균형을 암시한다. 이 곡은 리듬과 화성, 그리고 텍스트 전달 방식이 철저히 상반된 감각—즉, 경쾌한 음악과 피로한 삶의 내용이 충돌하는 구조적 아이러니를 의도적으로 구현하고 있다. 이러한 대비는 곡이 비극이나 절망에 머물지 않고, 오히려 현대인의 자기 풍자적 생존 전략을 음악적으로 드러내는 중요한 장치로 작동한다. 특히 소프라노 솔로는 마치 내적 독백 혹은 일기체 화자를 연상시키며, 합창단은 그 독백에 대해 반응하거나, 반복하거나, 사회적 배경음처럼 존재한다. 이는 오페라에서 Recitativo와 Chorus의 관계를 떠올리게 하지만, 이 작품에서는 그 기능이 더 장르적으로 응축되어, 칸타타 합창 특유의 객관적 거리 두기와 화자의 감정 과잉이 동시에 존재하는 음악 구조를 형성한다.

대전아트콰이어 공연에서 영상은 아이 장난감과 기저귀, 젖병 등으로 어질러져 있는 아이를 키우는 여느 집처럼 온화함 속의 어수선한 모습으로 정감을 주었다. 그리고 소프라노는 앞치마를 하고 아기인형을 들고 왔다 갔다 하며 노래하여 현실감을 주었다. 이때 남편 역할 테너는 무대 한켠에서 핸드폰을 보고 있는 얄미운 모습으로 가사 내용을 표현하였다. 결국 〈커리어우먼〉은 기존 합창 레퍼토리에서 보기 어려웠던 젠더 기반의 노동 불평등, 육아와 직장의 이중 부담, 한국 사회의 가족문화 구조를 음악적으로 재현한 작품이라는 점에서 의미가 있다. 또한 음악적 유희, 현실 풍자,

연극적 상황을 품은 이 곡은 샐러리맨 칸타타 전체 구조 안에서 사회적 서사가 정점에 도달하는 핵심 장면이라 볼 수 있다. 작품은 웃음 속에 체념을 숨기고, 경쾌한 4/4박자 아래 삶의 무게를 압축하며, 현대적 합창 작품이 어디까지 현실을 반영할 수 있는지에 대한 중요한 질문을 던진다.

(10) 술이 빛나는 밤에 / 혼성4부, e♭단조, 3/4박자, 171마디

술이 빛나는 밤에 내가 보이지 않나요. 술이 빛나는 밤에 내가 정말 보이지 않나요. 내가 보이지 않나요. 왜 내가 보이지 않나요. 보이지 않나요. 내가 투명 인간인가요(투명 인간인가요).내가 바람인가요(바람). 술이 빛나는 밤에 내가 보이지 않나요.. 술이 빛나는 밤에 내 어깨에 내려앉은 짐만 보이나요. 이 밤, 바람이 누는 밤에. 이 별, 바람이 부는 밤에. 이 달, 바람이 부는 밤에(바람 부는 밤), 내 한숨 날아가지도 않는데 내가 보이지 않나요(보이지 않나요). 왜 내가 보이지 않나요(보이지 않나요). 내가 투명 인간인가요(투명 인간인가요). 내가 바람인가요. 내 사직서를 원터치 우산처럼 탁! 펼쳐보여야 내가 보일까요.

〈술이 빛나는 밤에〉는 E♭장조, 3/4박자로 쓰이며 총 171마디라는 비교적 긴 분량을 통해 정서적 여정과 내면의 독백을 음악적으로 풀어낸다. 샐러리맨 칸타타의 전곡 가운데서도 정서적 밀도와 서사적 방향성이 가장 응축적으로 드러나는 작품으로, 단순한 유머나 풍자의 차원을 넘어 존재론적 질문과 자기 성찰을 음악적 언어로 표출한 곡이라 볼 수 있다. 가사는 반복적인 구절 (“내가 보이지 않나요”, “왜 내가 보이지 않나요”)을 중심으로 전개되며, 이는 마치 내면의 에코처럼 자기 존재를 끊임없이 확인하려는 심리를 반영한다. 가사는 술에 대한 것이지만 흥청망청의 술이 아니라 자아의 존재와 방향성에 대해 고민하는 한 인간의 독백을 합창 형식으로 노래했다. 사실적으로는 술을 마시는 시간대를 배경으로 하지만, 텍스트는 결코 방탕하거나 흥청거리는 묘사로 가지 않는다. 오히려 이 곡에서 술은 현실 도피나 향락의 상징이 아니라, 자아를 마주하는 무언의 매개이자 침묵의 조력자로 등장한다.

음악적 측면에서 가장 주목할 요소는 두 마디 단위로 구성된 짧은 아치형(primary motif)의 반복 구조이다. 이 선율은 상행으로 시작해 다시 하행하는 완만한 곡선을 그리며, 이는 깊은 한숨, 혹은 일시적 감정의 부풀어 오름과 이내 가라앉음을 연상시킨다. 선율의 구조적 특성은 단지 미학적 형태를 넘어, 곡 속 화자의 심리—기대와 좌절, 존재 확인과 부정, 희망과 체념—을 반복적으로 순환시키는 장치로 기능한다. 마디 간에도 중심음이 순차 하행하는 형태라서 차분해지고 내면으로 스며드는 느낌을 준다. 이러한 반복은 단지 텍스트의 재진술이 아니라, 직장에서 invisibility(비가시성)로 대표되는 중년 직장인의 자아 위기를 음악적 반복 구조로 치환한 표현 방식이다. 음향적 전략 역시 흥미롭다. 합창이라는 집단적 표현 방식을 통해 ‘투명인간인가요’라는 텍스트를 발화함으로써, 이 곡은 아이러니하게도 자신을 보아달라는 외침을 집단적 목소리로 발화하는 역설적 구조를 만든다. 즉, 보이지 않는 개인의 외침이 다성부로 증폭될 때 오히려 그의 존재가 더 선명해지는, 음악적 반전의 순간이 발생한다.

중창 및 유닛형 성부 배치 또한 텍스트의 의미를 강조하는 방식으로 사용되며, 질문형 어구가 종종 기호적 메아리처럼 동일 박자에 겹치는 방식은 내면 독백이 스스로에게 반사되는 정신적 공간을 형성한다. 이는 마치 한 사람의 마음속에서 일어나는 감정의 파문을 객관적 음향 구조로 외화한 듯한

인상을 준다. 특히 “사직서를 원터치 우산처럼 탁! 펼쳐 보여야 내가 보일까요”라는 대목은 이 곡의 정서적 정점으로, 현실이 요구하는 역할과 개인적 존엄 사이의 충돌을 비극적 소극극처럼 묘사한다. 합창단의 articulation이 여기서 탁성(staccatissimo 효과) 과 함께 제스처적 의미로 확장될 수 있으며, 공연 영상에서도 이 지점이 연출과 표정, 무대 동선으로 강조되는 경우가 많다. 이는 단순 음악일 뿐 아니라, 가시성과 인정 욕구의 사회학적 단면을 보여주는 상징적 장면이 된다.

결국 〈술이 빛나는 밤에〉는 샐러리맨 칸타타의 서사 구조에서 일종의 정서적 turning point 역할을 한다. 이전 작품들이 직장인의 일상·분노·피로·희망적 기대를 외부 상황 중심으로 서술했다면, 이 곡에서는 처음으로 내면의 어둠이 전면화된다. 한 인간의 정신적 풍경을 그린 이 작품은 비웃음이나 유머의 차원을 넘어서, 현대 노동자의 보편적 외로움과 존재 투쟁을 음악적으로 드러낸 의미 있는 장면으로 기능한다.

(11) 금 나와라 뚝딱 / 혼성4부, E장조 4/4박자, 90마디

금 나와라 뚝딱, 은 나와라 뚝딱, 자고 일어났더니 로또 당첨됐다고 나를 끌고 가는 사람이 있다면 오죽 좋을까. 벌어도 밤낮으로 벌어도 애들 학자금 대기 빠듯. 이렇게 벌어 집 장만을 할 수 있을까. 애들 결혼은 뭘로 시키나, 늙은 부모는 어찌하나 나도 늙는다 늙어. 나는 누가 책임져 주나, 금 나와라 뚝딱, 은 나와라 뚝딱.

전래동화 〈금도끼 은도끼〉의 내용을 가사는 빌려와서 벌어도 벌어도 밑 빠진 독에 물 붓는 듯한 가정경제의 상황과 그에 대한 꿈같은 소망을 노래하고 있다. 가사에서 연상되는 멜로디가 있기에, 금도끼 은도끼 동요선율을 차용했으며 이 선율은 캐논 형태로 모방되고 중첩되며 학자금, 집 장만, 아이들 결혼, 늙은 부모, 노후 대비에 대한 걱정을 겹겹이 쌓아 올린다. 이는 곡 전체의 서사 전개가 개인 차원의 고민에서 사회 구조적 문제로 확장되는 방향성을 갖게 한다.

선율적 측면에서 이 곡은 동요 〈금도끼 은도끼〉의 멜로디를 명시적으로 인용하며, 이 인용 선율은 이후 성부 간 캐논 기법을 통해 점차 축적된다. 이러한 대위적 구조는 가사 속 경제적 부담 요소가 누적·증폭되는 정서적 체험과 상응하며, 성부가 중첩될수록 청자는 곡의 메시지인 “쌓여가는 현실적 압력”을 음악적으로 경험하게 된다. 그래도 걱정에 의한 한탄이나 원망이 아니라 순식간에 산신령의 도끼가 재물을 만들어줬으면 하는 소망과 희망으로 표현하고자 도입부에 음악은 반음계를 포함해 상승하는 선율선으로 했다. 금도끼 은도끼라는 요술 방망이는 현실의 고단함 속에서 비현실적 해법(로또, 뜻밖의 행운 등)을 기대하는 기복적 열망의 불안정성과 상승적 기대감을 상징하는 요소로 해석할 수 있다.

연출 면에서는 대전아트콰이어는 영상에서 도깨비방망이를 휘두를 때의 불꽃이나 도깨비불 같은 이미지를 영상으로 했다. 원주시립합창단은 전주 부분에 신디사이저와 함께 연주해 더욱 격렬하고 으스스한 분위기를 연출했다. 합창단 음악이 있는 마을은 피아노 전주 부분이 독주 피아노 카덴짜 같은 느낌으로 연출되어 다양한 표현의 가능성을 보여주고 있다. 종합하자면 《금 나와라 뚝딱》은 전래적 언어 자산과 현대인의 생활 경험을 결합하여, 전통적 모티브의 현대적 전유를 실천한 합창 작품으로 평가할 수 있다. 더불어 인용 기법, 캐논 구조, 반음계적 도입부 처리 등은 텍스트가 지닌 풍자성과 비애를 효과적으로 형상화하며, 이는 동요적 재료가 성인 합창 문맥에서 재구조화될 수

있음을 보여주는 사례로서 의미가 있다.

(12) 샐러리맨을 위하여 /소프라노 테너 솔로,혼성4부, D장조-F장조-Db장조-D장조, 4/4박자, 119마디

마지막 곡인 11곡은 이 작품 전체의 종착점이자, 서사적·정서적 의미가 응축된 결말부로 기능한다. 김해시립합창단의 무대에서는 1곡과 마찬가지로 지하철 시그널음이 다시 들리며 시작하는데, 이는 단순한 반복이 아니라 여정의 순환구조를 암시한다. 연출 역시 이를 뒷받침하듯, 합창단은 마치 실제로 지하철 안 손잡이를 잡은 승객처럼 한쪽 팔을 들어 올린 자세로 무대를 채운다. 무대 위의 정지된 인물들은 삶의 바쁜 흐름 속에서 잠시 몸을 기댄 사람들처럼 보이며, 관객에게 익숙한 퇴근 풍경을 떠올리게 만든다.

조성면에서도 이 곡은 흥미로운 대비를 보여준다. 작품을 여는 1곡이 밝고 생동감 있는 E♭장조였다면, 마지막 곡은 반음 낮춘 D장조로 시작된다. 이 변화는 단순한 조성 이동이 아닌, 전체 작품을 아우르는 정서적 성장의 지표다. 여정의 끝에서 도달한 이 조성은 듣는 이로 하여금 한 계단 내려선 듯한 차분함을 느끼게 하며, 인물의 시간적 성숙을 음악적으로 암시한다. 그러나 이 곡은 곧바로 D장조를 확립하지 않는다. 전주는 반음계적 굴곡을 따라 흐르며, 마치 삶의 방향을 잃은 듯 불확실한 움직임을 반복한다. 상승과 하강을 거듭하는 선율은 단순한 음악적 장식이 아니라, 한 사람의 인생이 겪는 오르막과 내리막, 기대와 좌절의 순환을 상징한다.

그러다 음악은 점차 F장조로 정착하며 소프라노의 솔로가 시작된다. “퇴근길 꾸벅꾸벅 졸다 깬 버스 안”이라는 첫 가사는, 앞선 합창곡들이 보여준 집단적 노동자의 이미지에서 벗어나 더 개인적인 삶의 장면으로 들어간다. 이어지는 남녀 듀오에서는 “흰머리도 늘고”라는 문장이 담담히 노래가 되는데, 이 순간 음악과 가사는 하나의 시간 축 위에서 현실적 무게를 공유한다. 더 이상 이 음악은 청년의 설렘이나 애환만을 노래하지 않는다. 여기에는 일을 통해 나이를 먹고, 책임을 짊어지며, 어느새 세월을 이해하게 된 한 인간의 초상이 있다.

이후 다시 나타나는 반음계적 흐름과 함께 음악은 D♭장조로 전조 되고, 합창단이 본격적으로 노래에 참여하면서 장면은 다시 개인의 경험에서 세대의 경험으로 확장된다. “어느새 족쇄가 돼버린 넥타이”라는 구절이 등장하는 순간, 이 노래는 더 이상 한 사람의 퇴근길 기록이 아니라, 한국 사회의 직장 문화가 만들어낸 보편적 풍경으로 전환된다. 이어지는 가사 — “넥타이와 머리는 헝클어지고, 주름이 깊어지고, 허리띠 구멍은 늘어난다” — 는 단순한 묘사를 넘어, 축적된 노동의 시간과 신체적 변화, 삶의 무게를 담담히 보여주는 기록이 된다.

연출의 경우 이 곡은 전체 곡을 정리하는 마지막 메시지의 부분이기 때문에 동작보다는 합창 자체의 노랫말과 선율에 집중하였다. 대전아트콰이어는 영상에 호숫가의 곡선이나 가로수길과 가로등이 보이는 가을의 장면으로 인생의 무르익음과 성찰을 나타내었다.

이 곡에서 가장 깊게 파고드는 문장은 마지막에 온다. “아버지 무덤가 풀이 자라나는 것처럼, 덜컹거리는 한 세월이 지난다.” 그 문장을 듣는 순간, 작품은 처음의 유쾌한 풍자에서 완전히 다른 무게의 층위로 이동한다. 이 곡은 단순히 직장인을 위로하는 음악이 아니다. 살아내고 버텨낸 모든 삶을 향한 근사한 건배다. 그래서일까. 마지막은 조용한 아카펠라다. 화려한 종결 대신, 숨 같은

쉼표로 사라진다. 마치 음악이 끝난 것이 아니라, 잠시 쉬고 다시 내일을 준비하는 것처럼. 퇴근길 지하철처럼, 음악은 평범하게 끝난다. 그렇지만 마음속에서는 오래 흔들리고 머문다.

3. 노동의 리듬, 언어의 음악화

〈샐러리맨 칸타타〉는 한 개인의 생애주기를 따라 전개되지만, 그 서사는 개인적 경험을 넘어 한국 **사회의 집단적 자화상**을 담고 있다. 입사, 승진, 회식, 번아웃, 퇴직 — 이 일상의 반복은 단지 직업의 기록이 아니라, 근대 이후 한국인이 경험해 온 **'노동의 정체성'의 서사**이다. 작품의 각 악장은 그 자체로 시대의 단면이다. 이 일련의 악장들은 사회적 주기이자, 동시에 정서적 진폭이다. 결국, 이 칸타타는 노동의 일생을 한 인간의 생애처럼 노래하는 '사회적 생명체의 음악'이라 할 수 있다.

안효영의 음악이 집단의 목소리를 그린다면, 윤미현의 언어는 개인의 내면을 드러낸다. 이 둘이 만나면서 〈샐러리맨 칸타타〉는 **'한 사람의 노래'와 '모두의 노래'가 교차하는 작품**으로 완성된다. 음악이 공감을 넓히고, 언어가 감정을 깊게 만든다 — 바로 이 지점에서 두 예술가의 시너지가 발휘된다.

윤미현의 대본은 언어 자체가 리듬을 내장한다. 그녀는 가사 속에 직장인의 말버릇과 현실 언어를 끌어들이며, 이를 통해 '말이 곧 음악'이 되는 순간을 만든다. 예컨대, "회의, 보고, 회식, 출근, 야근"이라는 단어의 반복은 음악적 리듬 없이도 하나의 박자를 형성한다. 안효영은 여기에 실제 리듬 패턴을 덧입혀, 언어 리듬과 음악 리듬의 완벽한 동형 구조를 만들어낸다. 이 결합은 **"언어의 음악화"**, 혹은 "음악의 언어화"라는 양 방향적 변환으로 설명할 수 있다. 그 결과, 〈샐러리맨 칸타타〉의 대사는 노래와 구분되지 않는다. 즉, 이 작품은 **노래하는 언어, 말하는 음악**으로서의 칸타타다.

4. 지역 예술공연 발전에의 제언 - 대전시립연정국악당

- '샐러리맨 칸타타'의 사회적 의미와 성공 요인

결국 〈샐러리맨 칸타타〉 한 사람의 일생에서 직업과 생계라는 인생에서 중요하고도 인생을 지배하는 요소에 대한 분석이자 예찬, 위로이다. 이것이 가사가 있는 음악, 인성으로 전달되는 합창음악, 그리고 칸타타라는 예찬적 음악으로 표현되었다. 관람자는 자신의 삶이 투영된 칸타타라는 음악극의 모습을 보고 음악을 들으면서 자신의 삶을 성찰하고 위로받으며, 또한 자신과 똑같은 삶을 살고 있는 주변 사람들에 대한 공감대를 형성할 수 있다. 그 순간, 예술은 비로소 '공동체의 언어'가 된다.

공연으로서의 〈샐러리맨 칸타타〉는 동시대 직장인, 청년, 가족, 은퇴 세대 등 다양한 사회 구성원에게 정서적 치유와 공명(共鳴)의 경험을 제공한다. 특히 '노동'과 '번아웃'을 예술적으로 다루면서, 공연장은 사회적 **카타르시스의 공간으로 기능**한다. 이러한 정서적 교감은 단순한 위로를 넘어, **'공동체 감정의 회복'이라는 사회문화적 가치**로 확장된다. 이는 공연예술이 가지는 치유적·통합적 기능의 현대적 사례로 평가할 수 있다. 또한, 공연 현장에서의 합창 구조는 관객으로 하여금 "사회적 목소리를 함께 내는 경험"을 가능하게 한다. 이는 예술의 미학적 성취를 넘어, **시민적 감정의 재생산**이라는 사회적 기능을 수행한다.

이 작품이 이미 여러 지방문화회관, 시립합창단 등에서 재공연 되 이유는 명확하다 — **'지역성'과**

‘보편성’을 동시에 지닌 주제이기 때문이다.

지역성(Locality):한국의 노동문화, 가족문화, 직장문화 등 누구나 공감할 수 있는 사회적 경험을 다룬다.따라서 특정 지역(예: 산업도시, 공단 지역, 혁신도시 등)의 노동 정체성과 직접 맞닿을 수 있다.

보편성(Universality):동시에 “노동–번아웃–연대”라는 주제는 어느 세대, 어느 도시에서도 통용된다.즉, ‘지방 공연에서도 쉽게 현지화 가능한 레퍼토리’로 작동한다.

이러한 특성은 지역 문화예술기관(시립합창단, 지역 예술센터 등)이 지역민과 소통하는 대표 프로그램으로 채택하기에 적합하다. 예를 들어, 지역 기업·노동조합과 협업한 ‘지역판 샐러리맨 칸타타’ 제작, 청년예술가와 직장인 합창단이 함께하는 시민참여형 공연 프로젝트, 지역문화재단의 ‘노동문화 주간’ 기획 공연 등으로 확장될 수 있다. 이런 형태의 재공연은 지역문화가 스스로의 사회적 서사를 예술로 표현하는 모델이 될 수 있다.

결론

현대 예술은 종종 사회로부터 고립되어 왔다. 추상화된 감각, 실험적 기법, 예술 내부의 언어로만 소통하는 경향이 그것이다. 그러나 〈샐러리맨 칸타타〉는 예술이 여전히 사회와 대화할 수 있음을 증명한다. 이 작품은 예술이 사회문제를 단순히 재현하거나 비판하는 대신, 그 속의 인간을 이해하려는 방식으로 사회와 **화해의 언어**를 찾는다. 그 화해는 ‘순응’이 아니라, 예술이 다시 사회적 감정의 공명판(resonator)이 될 수 있다는 가능성이다. 결국, 이 칸타타는 **예술의 사회적 복귀**를 선언하는 작품이다. 즉, 예술이 인간의 일상 속으로 다시 들어와, 그들과 함께 울고, 함께 웃는 장소가 된 것이다.

〈샐러리맨 칸타타〉는 한 개인의 이야기이자, 집단의 초상이다. 여기에는 화려한 드라마도, 영웅적 결말도 없다. 대신 매일 반복되는 출근길과 그 안에 숨은 인간의 희로애락이 있다. 작곡가 안효영은 평범한 리듬 속에 인간적 서정을 심었고, 대본가 윤미현은 현실의 언어를 예술의 언어로 변환시켰다. 그 결과 이 작품은 단순한 음악극을 넘어, **현대인의 삶을 기록한 사회적 예술작품**으로 완성되었다. 예술의 역할이 꼭 현실을 도피시키는 데만 있는 것은 아니다. 때로 예술은 현실의 리듬을, 있는 그대로 들려줌으로써, 지친 현대인을 위로하는, 그러나 결코 감상적이지 않은 우리의 칸타타, “우리가 살아 있음”을 확인시켜 준다. 〈샐러리맨 칸타타〉는 바로 그런 작품이다.

결과적으로 이 작품은 텍스트·음악·연출이 유기적으로 결합하여 한국 사회의 취업 현실을 예술적으로 재현해 내는, 사회 참여적 합창음악의 사례로 평가될 수 있다. 이 작품은 단순한 풍자나 코미디적 요소를 넘어, 청년 세대의 구조적 고통에 대한 정서적·음악적 기록물로 기능하며, 합창음악이 시대적 현실을 어떻게 반영할 수 있는지를 보여주는 의미 있는 성취라 할 수 있다. 자조적 유머를 표면적으로 담고 있지만, 그 내면에는 구조적 어려움 속에서 살아가는 개인의 상처, 극복되지 않는 무력감, 경쟁 사회의 잔혹한 리듬이 고스란히 드러나 있다. 이는 단순한 패러디나 사회 풍자를 넘어, 청년 문화와 사회 구조에 대한 진지한 음악적 증언으로 기능하며, 합창음악이 시대적 현실과 어떻게 교차할 수 있는지를 보여주는 중요한 사례라 할 수 있다.

참고문헌

https://www.youtube.com/watch?v=4AOBRNIsoTw
합창단 음악이있는마을 제18회 정기연주회, 2018년 10월 21일, 예술의전당 콘서트홀

https://www.youtube.com/watch?v=a_3Fa_N-vBk
제25회 성주군합창단 정기연주회, 2024.11.18. 성주문화예술회관대공연장

https://www.youtube.com/watch?v=inW8RJyp2WM
2025 김해시립합창단 기획연주회, 2025.9.30 19:30 서부문화센터 하늬홀

https://www.youtube.com/watch?v=7j8m7ycbxsg
원주시립합창단 정기연주회, 2025.9.5. 원주 건강보험공단 대강당(건강홀)

2025 지역대표 예술단체 지원

죽음의 도시

심화 비평문

비평가 성명

조지연

비평가 소속

한국음악평론가협회

예술단체명

국립오페라단

공연명

죽음의 도시

공연일시

2025년 9월 13일 19시

공연장소

창원성산아트홀

죽음의 도시

조지연

1. 서론

1.1. “우리는 얼마나 애도해야 할까(삶을 잃지 않으려면)”

우리는 얼마나 애도해야 하며, 그 애도가 삶을 잠식하지 않게 하려면 어디에서 조용히 내려놓아야 하는가.

기억을 보존하되 삶을 빼앗지 않는 선은 어디에 그어져야 하는가 〈죽음의 도시〉의 유리 상자는 그 경계를 어떻게 드러내는가.

사적 애도와 공적 의례가 맞부딪칠 때, 붙들기와 놓아주기 사이의 균형은 누구의 몸에서, 어떤 순간에 무너지는가.

무대의 중심에 선 유리 상자는 답을 대신해 기준을 놓는다. 선반에 줄 맞춘 구두와 드레스, 땋은 머리가 정면을 향해 선 그 방은 애도의 공간이면서 동시에 외부의 시선을 불러들이는 진열대이다. 1막 초반 파울의 소리가 객석에 작게 닿고 오케스트라가 앞서 들린 체감은, 말보다 배치와 거리, 소리의 무게를 먼저 의식하게 만든다.

2막에서 군무와 퍼레이드, 수녀의 행렬이 들어오면 사적 슬픔은 도시의 호흡 속에서 요동한다. 마리에타의 쾌활한 몸짓은 반짝이를 흩뿌리고 달 장치에 올라타 현재의 속도를 무대에 주입한다. 브리기타가 집을 떠나 수도의 질서로 이동하는 궤적은 충성의 형식과 해방의 필요 사이에 생긴 간극을 비스듬히 비춘다.3막에서 머리카락이 폭력의 경계로 넘어가는 순간이 정면으로 다가오고, 마지막 퇴장의 톤은 ‘해방’이라기보다 ‘해제’에 가깝게 여운을 남긴다.

남는 것은 거창한 선언이 아니라, 무엇을 간직하고 무엇을 비워야 하는지에 대한 감각이다. 질문은 결국 한 줄로 모인다. 기억을 지키되 삶을 빼앗지 않는 선, 그 얇은 경계는 어디에 그려져야 하는가.

1.2. 작품·원작·초연·언어·구성

창원성산아트홀에서 본 에리히 볼프강 코른골트의 〈죽음의 도시(Die tote Stadt)〉는 조르주 로덴바흐의 〈Bruges-la-Morte〉를 바탕으로 한 독일어 3막 오페라다. 1920년 12월 4일 함부르크와 쾰른에서 동시 초연되었고, 대본은 코른골트와 그의 부친 율리우스가 공동 필명 ‘Paul Schott’으로 집필했다(Naxos 2020; Odyssey Opera 2018). 이번 창원 상연은 러닝타임 180분(휴식 포함)을 유지하며, 무대의 중심에 파울이 죽은 아내의 유품을 모아 둔 유리 상자를 놓아 서사를 한 축으로 고정했다. 공연 언어는 독일어, 현장 자막이 병행되어 글의 전개를 따라잡는 게 어렵지 않았다.

음악은 길게 이어 연주하며 장면을 연결한다. 현이 바닥의 결을 깔고 목관이 색을 바꾸어 떠오르며, 절정에서 금관의 광택이 전환의 표식을 남긴다. 체감상 컷이 아니라 페이드에 가까운 흐름이어서, 관객은 장면의 순서보다 속도의 변화를 먼저 느끼게 된다. 이 결은 파울의 내면 기억과 환상, 현실이 한 덩어리의 시간으로 포개지는 방식을 받쳐 주고, 2막의 군무·퍼레이드·수녀 행렬이 무대의 박동을 끌어올릴 때 도시의 리듬이 사적 애도를 흔드는구도가 선명해진다.

상연의 궤적을 보면, 작품은 초기에 주요 무대로 빠르게 퍼졌다가 전후의 취향 변화로 비중이 옅어지고, 1960–70년대를 기점으로 다시 레퍼토리에 복귀하는 곡선을 그렸다. 북미권에서는 1975년 뉴욕시티오페라제작이 4월 2일 개막 이후 여러 차례 재공연되며 평가의 흐름을 바꾼 사례로 자주 거론된다(Ronald Chase Archive). 이후 유럽과 미국의 주요 하우스가 템포 감각·관현 두께·인물 초점을 조정해 오늘의 속도로 해석을 갱신했고, 출판사·극장 자료도 이러한 복귀의 맥락을 간결히 정리해 왔다(Schott Music).

1.3. 배경으로의 연결

이 질문은 1918년 이후 유럽의 느려진 시간에서 나왔다. 상실을 기록하느라 하루가 길어지고, 축제의 소음 대신 의례의 박동이 도시를 지배하던 때였다. 코른골트는 그 공기를 후기 낭만의 밀도와 길게 이어지는 호흡으로 옮겨, 끊어 읽기보다 이어 듣게 만드는 음악의 문법을 세웠다. 다음 절에서는 이 시대·미학의 배경인 애도를 둘러싼 사회적 습속과 음향 어휘, 장면을 부드럽게 잇는 연출 감각을 짧게 정리하고, 곧이어 막별 분석에서 그 배경이 이번 무대의 속도와 균형 속에 어떻게 스며들었는지 살핀다.

1.4. 집필 기준 요약

문장은 사실에서 시작해 해석으로 이어간다. 같은 사건은 한 곳에서만 다루고, 다른 절에서는 해당 절로만 가리킨다. 각 막의 첫머리에는 관람 정보와 청감 핵심, 이 두 줄 사실만 적는다. 근거가 확인될 때만 최소한의 추정을 붙인다. 평가 형용사는 줄이고 타이밍, 배치, 명료도 같은 관찰값을 우선한다. 논쟁 지점은 가능한 설명을 나란히 제시하고 우선순위를 분명히 적는다. 판본, 커트, 마이킹 등 미확인 정보는 쓰지 않는다. 외부 자료는 문장 안에서 매체와 기관, 연도로 밝힌다. 이렇게 해야 근거가 흐트러지지 않고 논지가 겹치지 않는다.

2. 시대와 미학 배경

2.1. 전쟁 직후의 유럽과 애도의 문화(1918-1920s) - 추모 의례·상징주의의 잔광·브뤼헤 이미지

전쟁이 막 끝난 뒤 유럽의 시간은 한 박자 늦춰졌다. 마을마다 기념비가 서고, 정해진 날이면 행렬과 묵념이 반복되면서 공동체의 하루가 추모의 리듬으로 재조율된다(Winter 1995). 소음 많던 광장은 한동안 숨 고르는 법을 배웠고, 사람들의 걸음은 낮고 느린 템포로 옮겨 붙는다. 이런 배경에서 '얼어붙은 거리, 길어진 침묵'은 수사가 아니라 생활의 속도를 가리키는 말이 된다.

상징주의의 잔광은 그 느린 시간에 표정을 붙였다. 로덴바흐가 『브뤼주, 죽은 도시』에 실제 사진을 끼워 넣어 도시 자체를 인물처럼 전면화했을 때, 수로와 다리, 파사드와 종탑은 배경이 아니라 정동의 그릇이 되었다(Edwards 2000). 사물은 주인공의 마음을 반사하는 거울로 작동하고, '정지한 도시'라는 표상은 풍경 묘사를 넘어 윤리의 질문으로 뻗어 나간다. 무엇을 붙들고 무엇을 내려놓을 것인가, 기억을 지키되 삶을 잠식하지 않으려면 어디에 선을 그어야 하는가.

코른골트의 오페라는 이 세계관을 무대의 언어로 번역한다. 넘버를 뭉텅이로 끊기보다 길게 이어 붙이고, 관현의 밀도와 느린 호흡으로 장면과 장면을 매끈하게 잇는다. 전환은 컷보다 페이드에 가깝다. 종소리·퍼레이드·축제의 왈츠 같은 도시의 소리가 사적 공간인 유품을 진열한 유리 상자를 흔드는 순간 균열이 생기고, 바깥의 공적 박동이 안쪽의 사적 기억을 밀어붙이는 마찰에서 장면의 핵심이 드러난다(Planet Hugill 2018).

수용의 곡선도 이 배경을 비춘다. 작품은 1920년 동시 초연 직후 빠르게 확산했으나, 나치 시기의 배제와 전후 반(反)낭만 취향 속에서 한동안 비중이 옅어졌다. 1960-70년대에 레퍼토리 복귀의 흐름이 잡히고, 북미에서는 1975년 뉴욕시티오페라 프로덕션이 4월 2일 개막 후 여러 차례 재공연되며 전기를 만들었다(Ronald Chase Archive). 이후 극장들은 템포 감각과 관현의 두께, 인물의 초점을 저마다 조정해 오늘의 속도로 작품을 갱신해 왔다.

결국 이 작품이 보여주는 것은 애도의 두 리듬이 맞부딪칠 때의 장력이다. 도시의 의례가 길게 울리고 개인의 집은 유리 상자처럼 닫혀 있을 때, 붙들기와 놓아주기 사이의 경계가 어디서 흔들리는지, 무대는 그 경계를 빛과 소리, 배치의 언어로 천천히 드러낸다.

2.2. 후기 낭만 관현악의 어휘와 코른골트의 계보 - 밀도·색채·루바토, 그리고 슈트라우스·마흐러와의 접점

코른골트의 관현악은 먼저 무게로 기억된다. 현이 두텁게 바닥을 깔면 목관이 그 위에서 색을 바꾸어 떠오르고, 절정에서 금관의 광택이 한 번에 장면의 온도를 바꾼다. 템포 표지보다 중요한 것은 호흡 중심의 루바토다. 길게 늘이고, 잠깐 버티었다가, 무게를 풀어놓는 곡선이 장면과 장면을 끊기지 않게 묶는다. 화성 운용은 조성을 무너뜨리지 않은 채 반음 연결로 색을 덧입힌다. 선율·내성·베이스가 한 칸씩 스치듯 이어지면서 짧은 긴장이 솟고 곧 풀려, 전환은 컷이 아니라 페이드에 가까운 감각으로 남는다(Schott Music; Planet Hugill 2018).

이 음향 언어는 중역 혼색을 핵심으로 삼는다. 비올라와 클라리넷, 호른과 첼로 같은 조합이 중량과 온기를 동시에 만들어, 텍스트가 과장되지 않아도 감정의 압력이 꾸준히 유지된다. 타악과 금관은

과시적인 포효가 아니라 표식처럼 쓰이며, 클라이맥스의 지점만 살짝 밝히고, 다시 관현의 결 속으로 수납해 장면의 연속성을 해치지 않는다. 그래서 관객은 “아리아 다음 레치타티보”라는 구획보다 속도의 변화를 먼저 듣게 된다.

슈트라우스와의 접점은 화려함 그 자체보다 관현이 서사를 ‘밀어 넘기는’ 기능에서 드러난다. 음형 하나가 다음 장면의 문턱을 미리 낮추고, 관현이 말줄임표처럼 맺음을 유예하면, 성악이 그 틈으로 들어와 문장을 완성한다. 마흐러와의 접점은 서정과 그림자의 간격이다. 선율은 넓게 부양되지만, 내성에서 살짝 비끼는 반음 연결이 미세한 그늘을 만들어 아름다움이 스스로를 의심하는 순간을 남긴다. 다만 코른골트는 전체 구조를 아이러니로 감싸지 않고, 극적 선율성을 전면에 세워 감정의 진행 방향을 분명히 한다.

이 언어는 자연스럽게 영화적 시간 감각과 만난다. 모티브를 조금씩 바꾸어 되돌려주고, 음향의 질감을 매개로 숏과 숏 사이를 접착하듯 메운다. 그래서 넘버의 틀이 있어도 경계가 들뜨지 않는다. 파울의 기억·환상·현실을 가리키는 작은 세포들이 반복·변형되며, 동일한 재료가 장소와 조도에 따라 다른 그림자를 드리운다. 성량이 크게 치솟지 않아도 축적된 긴장이 먼저 도착하는 이유가 여기에 있다(Schott Music).

정리하면, 코른골트의 관현악은 두꺼운 중역, 반음 연결의 색채, 호흡 중심 루바토, 관현의 드라마 기능으로 요약된다. 슈트라우스의 압력과 마흐러의 내적 균열과 접점을 맺되, 최종 진술은 선율 주도·극 중심으로 수렴한다. 이번 무대에서 이 어휘가 살아 있는 장면은, 음악이 이미 소리 안쪽에서 다음 장면을 열어 두고, 관객이 서사의 사건보다 시간의 압력을 먼저 듣게 되는 순간들이다.

2.3. 무대에서 영화로, 다시 무대로 - 초기 영화 문법이 오페라 연출 리듬에 준 영향

초기 영화가 발견한 두 리듬인 장면을 잘라 붙이는 몽타주와 화면을 겹쳐 잇는 크로스페이드는 오페라 무대의 전환 감각을 바꿔 놓았다. 잘림은 대비를 키워 다음 장면의 힘을 즉시 끌어올리고, 겹침은 정서를 끊지 않은 채 톤을 서서히 바꾼다(Bordwell & Thompson 2008). 코른골트의 음악은 이 둘을 음향으로 번역한다. 지속음과 반음 연결이 장면 사이에 얇은 다리를 놓고, 작은 모티브의 변형·반복이 컷 대신 페이드처럼 들리게 만든다. 그 결과 넘버의 경계는 “끊김”이 아니라 밀도 변화로 체감된다(Schott Music, Work Introduction).

연출 역시 같은 원리를 따른다. 세트는 큰 회전보다 조도와 배치의 미세 이동을 택해 톤을 바꾸고, 동선은 정지 → 미끄러짐 → 도착의 곡선으로 호흡을 잇는다. 소리와 빛이 교대로 전면에 서며 장면을 ‘밀어 넘기는’ 구조가 만들어지면, 관객은 사건의 순서보다 시간의 압력을 먼저 듣는다. 음악이 다음 장면을 앞서 열어 두고, 조명이 그 위에 겹쳐 얹히는 순간, 무대는 영화의 문법을 빌리되 다시 무대의 언어로 되돌려 놓는다.

3. 막별 해석 - 장면과 배치

3.1. 1막 : 기억의 방과 첫 균열

3.1.1. 서사의 요약

무대는 파울의 집 안, 유품을 모아 둔 '기억의 방'으로 열린다. 전면 유리 상자에는 검은 드레스와 구두, 마네킹, 땋은 머리카락이 정돈돼 있고, 실내 외곽엔 코트랙과 의자가 배치돼 있다. 브리기타가 들어와 집안을 단정하며 파울의 근황을 묻고, 파울은 방을 떠나지 못한 채 유품을 바라본다. 곧 프랑크가 방문해 일상으로의 복귀를 권하고, 대화 중 파울은 며칠 전 거리에서 아내와 닮은 무희 마리에타를 보았다고 말한다. 프랑크가 물러나면 방은 다시 정적을 되찾고, 초점은 유리 상자로 모인다.

그리고 마리에타가 등장한다. 그녀는 인사를 나눈 뒤 방을 천천히 살피고, 유리 상자 앞에 멈춰 서서 드레스와 머리카락에 시선을 준다. 파울은 아내의 생전 습관과 물건의 사연을 설명하며 상자와 선반을 차례로 가리킨다. 이어 마리에타는 노래로 답한다. "〈Mariettas Lied〉('Glück, das mir verblieb')"가 들리는 동안, 파울은 동작을 크게 바꾸지 않은 채 근거리에서 노래를 듣고, 가사는 방 안의 정물들과 교차하듯 진행된다. 노래가 끝나면 두 사람은 짧은 말들을 더 주고받고, 마리에타는 약속을 남기고 퇴장한다.

프랑크가 다시 들어와 방금의 방문 사실을 확인한다. 파울은 마리에타가 곧 돌아올 것이라 말하며 방을 비우지 않는다. 브리기타는 종교적 의례를 상기시키듯 일정과 할 일을 전하고, 프랑크와 교차해 몇 마디 대화를 나눈다. 장면 말미, 파울은 무대에 홀로 남아 상자 앞 정면 위치를 유지한다. 조명이 서서히 낮아지는 가운데 유품의 배치는 바뀌지 않고, 1막은 파울·브리기타·프랑크·마리에타의 순차 등장, 유리 상자의 소개, 〈Mariettas Lied〉의 제시, 재방문 예고까지를 한 흐름으로 묶어 닫힌다.

3.1.2. 유리 상자의 공간 문법

유리 상자는 무대 중앙의 정면 축에 고정되어 끝까지 관객을 향한다. 상자 앞 1–2걸음 폭의 얇은 띠가 파울의 기본 위치가 되고, 그는 이 띠 안에서 정면과 우측 1/3 구역 사이를 짧게 왕복한다. 상자 뒤편과 측면 출입로는 열려 있으나 1막에서는 통로 기능에 그치며, 조명이 바뀌어도 상자 내부 유품의 윤곽은 계속 식별된다. 내부 배열은 처음과 끝이 동일하며 재배치는 관찰되지 않는다.

마리에타가 들어오면 동선의 초점은 상자 전면으로 모인다. 그녀는 전진을 멈춘 자리에서 유품을 바라보고, 한 걸음 가까워졌다가 멈추는 동작을 반복한다. 손은 유리면에 닿지 않고, 시선이 머무는 순서는 상단 선반의 물건에서 하단 쪽으로 자연히 내려간다. 파울은 상자와 객석 사이의 선을 점유해 유품의 위치를 손짓으로 짚고, 설명이 끝나면 반걸음 물러서 상자 전체가 한 프레임에 들어오게 선을 다시 잡는다. 이때 두 사람의 위치는 상자를 사이에 둔 정면 대칭에 가깝다.

프랑크와 브리기타의 진입·퇴장은 전면 선을 잠시 흔드는 정도에 머문다. 브리기타는 측면 가장자리로 돌아 정리 동작을 반복하고, 프랑크는 전면 띠를 짧게 점유한 뒤 비켜서서 상자와 파울의 정면 축을 복원한다. 네 인물의 교대가 일어나는 동안에도 상자 앞 선은 길게 비워지지 않으며, 대화가 다른 곳으로 옮겨가도 시선의 회귀점은 상자 전면으로 유지된다.

문가 쪽 독립형 옷걸이에는 고인의 옷이 걸린 상태로 내내 남아 있다. 출입 인물이 새로 걸거나 벗는 장면은 없고, 통로를 오갈 때 가볍게 위치를 바로잡는 정도의 접촉만 확인된다. 옷걸이 주변은 출입 동선이 교차하는 중간 정거장처럼 쓰이고, 장면 전환 직전 잠시 머무는 패턴이 반복된다. 결과적으로 1막은 "상자 전면=응시와 진술", "문가 옷걸이 주변=출입·교차", "측면 가장자리=정리·완충"이라는 배치가

일관되게 유지된 사실이 관찰된다.

3.1.3. 파울과 마리에타의 대비

같은 회차 기준으로 1막 초반에는 파울의 소리가 객석 전면으로 퍼지는 속도가 느리고, 말과 노래 경계의 자음이 간헐적으로 약하게 들렸다. 반면 오케스트라의 중역 지속음이 먼저 도달해 바닥을 형성했고, 이 청감 차이를 아래 대비 분석의 출발점으로 삼는다.

가창·프레이즈에서 파울은 문장 말미를 길게 붙드는 경향이 있어 끝자락이 길게 남는다. 마리에타의 〈Marietta's Lied〉는 레가토가 매끄럽고, 프레이즈 끝을 짧게 정리해 다음 음형으로 자연스럽게 넘어간다.동선·머무름을 보면, 파울은 상자 전면 1–2걸음 띠 안에서 발 위치 변동이 적고정면을 유지하는 시간이 길다. 말끝에서 잠시 머무는 구간이 반복된다. 마리에타는 같은 전면 띠에서 반걸음 전진·후퇴를 여러 차례 반복하며, 상자에 근접한 구간에 머무는 시간이 길다. 손은 유리면에 닿지 않는다.

시선은 파울이 유품 → 마리에타 → 유품으로 되돌아오는 회귀형, 마리에타는 파울 ↔ 유리면 내부를 짧게 왕복한 뒤 파울에 고정되는 패턴이 관찰된다. 대화형 구간에서는 관현 저음의 지속음이 성악을 받쳐 주고, 금관은 표식처럼 간헐적으로만 떠올라 클라이맥스의 경계만 표시한다.

두 사람은 같은 공간에서 시간을 쓰는 법이 다르다. 파울은 말단을 오래 붙들어 머무는 시간을 키우고, 마리에타는 말단을 짧게 접어 이행의 시간을 연다. 템포는 같아도 청감상 현재와 과거가 다른 속도로 흐르며, 이 차이가 두 인물의 입장을 자연스럽게 대비시킨다.

초반의 비대칭은 관계를 설명하는 장치가 된다. 파울의 작은 투사는 애도의 내향성을, 마리에타의 연속적 레가토는 외부의 개입을 체감하게 만든다. 관현의 지속음이 바닥에서 압력을 유지하는 동안, 두 목소리는 "붙들기(파울)"와 "건너가기(마리에타)"라는 서로 다른 방향으로 진행한다.

시선과 머무름의 교차는 말보다 먼저 긴장을 만든다. 파울의 시선이 유리 상자에 다시 붙을수록, 마리에타의 반걸음 전진은 현재의 온기를 상자 앞까지 끌어오고, 관객은 물리적 사건이 늘어나지 않아도 방 내부의 공기 밀도가 달라지는 순간을 듣게 된다.

요컨대 1막의 대비는 사건의 굴곡보다 프레이즈·머무름·시선의 결에서 성립한다. 파울의 길게 늘이는 말단과 마리에타의 짧게 닫는 말단 사이에서, 질문은 한 줄로 응축된다. 우리는 얼마나 붙들고, 어디에서 조용히 내려놓아야 하는가. 이 응축은 2막의 군무·행렬이 들이치는 순간, 표면 위로 떠오를 준비를 마친다.

3.1.4. 보관과 전시 사이의 긴장선

1막의 '기억의 방'은 애도를 위해 모아 둔 물건을 지키는 장소이면서, 동시에 타인의 시선 앞에 진열되는 장치다. 유리 상자가 객석을 향해 정면을 유지하는 한, 파울의 사적 보관은 이미 누군가에게 보이는 형식을 띤다. 그는 상자 앞 좁은 띠에 오래 머물며 유품을 가리키고, 말끝에 정지의 시간을 더한다. 반면 마리에타는 그 정면에 가까워졌다가 살짝 물러서며 현재의 온기를 들여와, 방의 공기가 단순한 추모에서 전시의 프레임으로 이동하고 있음을 알린다.

시선이 교차하는 순간 유품의 성격이 바뀐다. 파울에게 표식이던 구두와 드레스, 땋은 머리는 마리에타의 응시를 통과해 표본이 되고, 상자의 의미는 '내가 간직하는 것'에서 '우리에게 보이는 것'으로

기울어진다. 문가의 옷걸이가 고인의 옷을 지닌 채 출입선에 고정된 배치 또한 같은 방향을 가리킨다. 누구도 새로 걸거나 벗지 않지만, 그 자리는 늘 통과되며, 방의 경계가 기억과 동선 사이에서 계속 밟힌다.

초반의 청감 차가 이 긴장선을 더 또렷하게 만든다. 내밀하게 들리는 목소리는 상자 쪽으로 시간을 붙들어 두고, 공간을 먼저 채우는 관현의 바닥은 바깥의 호흡을 방 안으로 끌어들인다. 이렇게 보관과 전시의 두 힘이 맞붙을 때, 장면은 과장 없이도 스스로 긴장을 만든다. 1막이 닫힐 무렵 남는 것은 결론이 아니라 감각이다. 무엇을 붙들고 무엇을 비워야 하는가—그 얇은 경계가 이미 상자 앞에 그려졌고, 다음 막의 군무와 행렬이 들어올 때 그 선은 더 선명해질 준비를 마친다.

3.2. 2막: 도시의 리듬과 의례

3.2.1. 서사의 요약

2막은 실내에서 도시의 광장으로 장면이 열리며 시작된다. 좌우 출입구로 무용수 앙상블과 행렬 인원이 차례로 들어오고, 상부 음향의 종소리·행진 박자가 퍼레이드의 분위기를 만든다(주요 극장 시놉시스 공통 설명, Bayerische Staatsoper·Schott Music 안내). 이어 수녀들의 행렬이 통과하고, 1막의 브리기타가 수도복 차림으로 합류했다는 사실이 드러난다(다수 극장 개요 일치). 한가운데에는 마리에타와 동료 예술가들이 서서 장면을 이끌고, 중간 블록에서 '공연 속 공연' 형식의 피에로의 독창 〈Pierrots Lied〉가 연주되며 무대 초점이 잠시 노래 쪽으로 모인다(표준 배치로 2막 수록, 다수 시놉시스 일치).

이번 창원 상연에서 확인된 요소로는, 중간 구간의 글리터 살포, 무대 좌측 커튼 뒤에서 들려오는 어린이 합창, 후반부 달 모양 장치에 마리에타가 올라서는 장면이 있다(프로덕션 고유 선택으로 위치·타이밍은 일반 규범 아님). 퍼레이드가 점차 가라앉으면 조도와 음향이 함께 낮아지고, 무대 초점은 마리에타와 파울의 근접 대화로 옮겨 간다. 외부의 흐름이 수그러든 자리에는 두 사람의 대치가 남고, 막은 정지된 구도로 마무리된다.

3.2.2. 무용수들의 움직임

2막의 움직임은 마리에타가 이끄는 극단, 곧 무용수·배우들의 집단이 중심을 잡는다. 입장은 좌우에서 또렷한 대칭으로 시작하지만, 곧 대각선으로 서로를 가로지르고 일부는 원을 그리며 돌아 무대 한복판에 빈 숨구멍을 여러 번 만든다. 그 틈 때문에 시선이 파울과 유리 상자 쪽 정면 축에 붙어 있지 않고 무대 전체를 가로질러 다닌다. 앞줄은 완만한 반원으로 흘러가고 뒷줄은 반대 방향으로 돌아 서로의 궤적을 스치며, 사이사이 작은 그룹이 지그재그로 파고들어 결을 잘게 쪼갠다. 빠른 스텝과 느린 보행, 짧은 정지가 한 장면 안에서 동시에 이어지면서 화면이 한 점에 묶이지 않는다.

마리에타의 솔로 라인은 이 다층 흐름의 가장자리를 따라붙는다. 전면으로 반걸음 나아갔다가 사선으로 물러서는 왕복이 반복되고, 그 과정에서 군무의 테두리를 가볍게 건드렸다가 다시 열린 중앙으로 복귀한다. 그래서 공간은 더 이상 '누군가의 방'이 아니라 열려 있는 광장처럼 보인다. 중간에 들어오는 피에로(프리츠)의 노래 장면은 군무의 속도를 잠시 눌러 주는 역할을 한다. 주변 인물들이 전면과 후면을 바꾸어 서며 노래를 감싸면, 춤의 곡선은 잠깐 접히고 무대 중심은 소리 쪽으로 모인다. 곧이어 군무가 다시 풀리면서 흐름은 이전보다 넓게 퍼진다.

수녀들의 행렬은 이 곡선의 질서를 단번에 가른다. 직선으로 길게 뻗은 열이 무대를 관통하면 장면의

축이 일시적으로 '의례' 쪽으로 기울고, 축제의 들뜸과 규율의 정숙이 같은 평면 위에서 서로를 비추는 순간이 생긴다. 어린이 합창이 무대 좌측 커튼 뒤에서 들려오는 구간에서는 시선이 자연스럽게 왼쪽 가장자리로 끌렸다가 다시 중앙으로 돌아온다. 소리의 출처가 무대 바깥으로 물러나는 만큼 동선의 경계도 바깥을 향해 살짝 열린다. 장면 후반부로 갈수록 집단의 밀도는 서서히 낮아지고 경로는 넓어진다. 1막이 만들어 놓은 정면 고정의 틀은 이렇게 느슨해지고, 파울의 정지 축에 모여 있던 시선은 넓은 무대 위로 부드럽게 흩어진다.

3.2.3. 수녀·퍼레이드 – 슬픔 위로 흐르는 리듬

종소리와 행진 박자가 바닥을 깔고, 곡선으로 풀리던 움직임 위로 수녀들의 곧은 열이 길게 지나간다. 이 의례의 선이 무대를 통과하는 순간, 장면의 초점은 개인의 방에서 도시의 질서로 옮겨간다. 바로 이 지점에서 브리기타가 수도복으로 합류한다는 사실이 드러나는데(2막 전개에 대한 주요 극장 시놉시스 공통 서술), 1막에서 고인의 유품을 정리하던 손이 규율의 내부로 이동하면서 파울의 사적 붙듦은 공적 형식과 마주 선다.

소리의 배치가 전환을 더 분명히 만든다. 이번 상연 관찰로, 어린이 합창은 무대 좌측 커튼 뒤에서 들려와 출처가 보이지 않는 울림을 남기며 퍼레이드의 표면에 한 겹을 얹는다. 가까운 곳에서 시작된 노랫말이 바깥에서 되돌아오는 듯한 왕복 속에서 파울의 위치는 더욱 애매해진다. 그는 행렬의 규칙안으로 들어가지도, 완전히 등을 돌리지도 못한 채 가장자리를 맴돌고, 마리에타는 행렬이 지나간 자리에 순간적으로 생기는 빈 여백을 몸으로 메운다. 동선과 군무의 세부 구조는 앞 절에서 이미 다룬 바를 참조하면 된다.

이 대목의 긴장은 과장된 사건 없이도 성립한다. 직선과 곡선이 같은 평면에서 겹치되 뒤섞이지 않는 상태가 잠깐 드러나고, 눈앞의 축제와 내면의 상실이 한 호흡 안에 놓인다. 수녀의 행렬은 경계석처럼 무대를 스쳐 지나가며 기준을 세우고, 퍼레이드는 그 바깥쪽을 다시 연다. 관객이 끝내 받아들이는 것은 결론이 아니라 기울어진 균형의 감각이다. 무엇을 붙들고 어디에서 내려놓을지 사적 슬픔이 공적 리듬 위에서 흔들리는 그 순간이 2막의 의미를 결정한다.

3.2.4. 마리에타의 연출

달 형태 장치의 '탑승'은 2막 후반에 등장한다. 장치는 무대 상부의 중앙에 가까운 위치에 정지해 있고, 마리에타가 올라선 뒤 상하 방향의 높이 차가 명확히 드러난다. 그 순간 시선은 상향으로 끌려 올라가고, 아래쪽에서는 움직임의 속도가 완만해져 무대가 위·아래 두 층으로 나뉘어 보인다. 장치가 어디에서 어떻게 진입했는지 또는 이동 경로가 어떠했는지는 무대 위에서 뚜렷이 표식되지 않았으며, 상공에서의 체류 자체가 핵심 장면으로 남는다. 결과만 말하면, 뿌려진 반짝이는 조명이 정면으로 닿는 순간 짧고 강한 난반사가 일어나 시야가 한 호흡 포화되고, 입자들은 곧바로 바닥으로 떨어져 얇은 막처럼 남았으며, 바닥에 잔광을 남겨 장면의 하단을 강조했다. 달은 높이의 차이를 만들어 상단에 초점을 고정시켰다. 두 장치 모두 음악의 구조를 바꾸기보다 관객의 주의를 재배치하는 역할을 했다는 사실이 확인된다.

3.2.5. 도시의 호흡이 만든 흔들림

실내의 정적을 벗어난 2막에서 장면의 주도권은 한 사람의 감정이 아니라 거리의 박자에 있다. 무대는 한 번 가득 차올랐다가 비워지고, 다시 다른 결로 채워지는 밀도 교대를 반복한다. 수평으로 흐르는 춤의

궤도와 직선으로 가르는 의례의 선, 그리고 무대 밖에서 스며드는 소리의 방향이 서로 얽히며 시선은 한 점에 묶이지 않는다. 바닥에 남은 반짝임은 시야를 낮추고, 높이에 걸린 장치는 초점을 위로 끌어올려 수평과 수직 두 축을 교차시킨다. 그 사이 파울이 쥐고 있던 시간은 도시의 호흡에 맞춰 느리게 흔들리고, 붙들기와 건너가기가 번갈아 앞서며 균형점이 미세하게 이동한다. 과장된 사건이 없어도 장면은 스스로 진폭을 얻고, 이 흔들림이 다음 막의 선택을 받아들일 준비로 남는다.

3.3. 3막 : 환상·회귀·귀결

3.3.1. 서사의 요약

무대는 다시 파울의 방으로 닫힌다. 유리 상자 앞에서 마리에타와 마리의 형상이 겹쳐 보이는 순간, 대화는 곧장 격해지고 파울은 상자에서 꺼낸 땋은 머리카락으로 마리에타의 목을 조인다. 그녀가 쓰러지며 장면은 짧은 정적을 지난 뒤 급히 풀리고, 곧 이 살해가 꿈이며 파울의 환상이었음이 드러난다. 깨어난 파울 앞에 현실의 마리에타가 잠시 들러 우산을 챙겨 떠나고, 프랑크가 들어와 그를 다독인다. 파울은 집착의 증거들을 정면에서 바라본 뒤, 더 붙들지 않기로 한다. 방과 도시, 기억을 이어 놓던 고리를 스스로 끊고, 유리 상자를 뒤로한 채 이곳을 떠날 결심으로 막이 조용히 닫힌다.

3.3.2. 머리카락이 사용된 클라이맥스

장면의 중심은 유리 상자 앞 좁은 띠에서 시작된다. 파울이 상자 문을 열고 땋은 머리카락을 꺼내 들 때, 손의 높이는 가슴선 근처에 머물고 시선은 한 번 유리 안쪽을 되짚은 뒤 마리에타로 옮겨간다. 접근은 정면 돌진이 아니라 사선 반걸음의 연속이다. 두 사람의 거리가 성인 팔 길이 안쪽으로 좁혀지는 순간까지 말을 이어가며, 첫 접촉 직전 한 호흡만큼의 정지가 분명히 느껴진다. 관객이 몸을 앞으로 기울이는 그 틈에 파울의 팔이 목 뒤쪽으로 돌아가고, 머리카락이 목선을 훑어 앞쪽으로 넘어오면서 고리가 만들어진다. 동작은 과시적이지 않다. 상·하로 크게 흔들지 않고, 팔과 어깨의 폭이 거의 넓어지지 않은 채 조임이 형성된다. 마리에타의 신체는 곧게 선 자세에서 미세한 뒤로 젖힘을 거쳐 제자리에서 하강하며, 바닥에 닿기 직전 무릎이 먼저 꺾인다. 쓰러짐의 축이 정면을 벗어나지 않아 두 인물은 끝까지 객석을 향한 프레임을 유지한다.

포커스는 이 구간에서 눈에 띄게 좁아진다. 어깨 윗부분과 손, 머리카락의 질감만 또렷하고 주변 배경은 명암 대비만 남는다. 상자 내부의 물건들도 윤곽선 정도로 밀려나고, 프레임 중앙에 목·손·머리카락의 삼각 구도가 오래 걸린다. 조명이 흔들리지 않아 미세한 움직임까지 읽히고, 바닥 반사나 배경 투광에 의한 번짐은 거의 관찰되지 않는다. 결과적으로 관객의 시야는 네모난 상자에서 다시 더 작은 원형의 초점 안으로 들어간다. 소리 쪽에서도 여백이 분명하다. 조임 직전과 직후에 짧은 저음 정지가 생기고, 과장된 타격점 대신 밀도가 낮아졌다가 천천히 복귀하는 호흡이 따라붙는다. 선율이 쏟아지기보다, 소리가 살짝 물러선 자리로 장면의 무게가 미끄러져 내려가는 인상이다.

타이밍의 핵심은 세 번의 간격이다. 상자 문이 열리는 순간과 머리카락이 들리는 순간 사이, 머리카락이 목을 감기 전의 정지, 쓰러짐 직전의 반박. 이 세 간격이 과하게 길어지지 않으면서도 분명히 들려, 장면이 과열되지 않고도 결정을 만들어 낸다. 쓰러짐 이후엔 조명이 한 단계 낮아지고, 상자 앞 정면 프레임이 잠깐 비워진다. 파울이 손을 떼고 한 걸음 물러나는 동안, 객석은 아직 목·손·머리카락의 잔상을 보고 있다가, 뒤늦게 방 전체의 윤곽을 다시 인식한다. 이어지는 해체 구간에서 배치가 풀리며, 앞서 본 살해가

꿈이었음을 알리는 전환이 들어선다. 요컨대 이 클라이맥스는 큰 제스처나 과장된 음량으로 밀어붙이는 대신, 사선 접근과 짧은 정지, 정면 프레임 유지라는 세 번의 간격이라는 규칙으로 긴장을 만든다. 그래서 충격은 순간의 폭음이 아니라, 초점이 좁아지는 동안 천천히 응축된 결과처럼 남는다.

3.3.3. 현실과 환상의 경계

마지막은 선언이 아니라 정리다. 격렬했던 순간이 지나가면 소리는 방의 모서리로 물러나고, 빛도 한 칸 낮아진다. 파울은 더 붙잡을 말을 찾지 않고, 한 번 숨을 고른 뒤 시선을 바닥에서 문 쪽으로 천천히 옮긴다. 환상은 반 박자 늦게 뒤따르다 스스로 힘을 잃는다. 누군가를 설득하거나 용서를 구하는 절차는 없다. 대신 손끝에서 물건들이 제자리를 되찾고, 방의 윤곽이 다시 생활의 치수로 맞춰진다. 출입문은 과장된 제스처 없이 열리고, 발걸음은 망설임 없이 복도로 나아간다. 음악은 결론을 밀어붙이지 않는다. 현의 숨이 길게 남아 공기를 정돈하고, 낮은 음형이 발자국과 보폭을 맞추며 뒤에서 받쳐 준다. 남는 것은 승리의 환호가 아니라 사용법에 가까운 감각과 기억을 폐기하지도, 전시하지도 않은 채 곁에 두고 살아갈 거리. 이렇게 톤을 낮춘 결말 덕분에, 이야기는 닫히기보다 접힌다. 관객은 봉합의 쾌감 대신 여유 공간을 받아 들고 극장을 나온다.

3.3.4. 붙들기와 놓아주기 사이의 선택

마지막에 남는 것은 결심의 음색이다. 파울은 더 세게 움켜쥐는 대신 손바닥을 조금 연다. 지워 버리는 것도, 유리 속에 영구 보관하는 것도 아니라, 생활의 거리로 되돌려 두는 일에 가깝다. 애도는 그렇게 형태를 바꾸며 숨을 잇고, 사랑은 대체가 아니라 구별 위에서 다시 또렷해진다. 붙들기는 의미를 잃지 않으려는 기억의 반사이고, 놓아주기는 내일을 버티게 하는 시간의 요청이다. 그는 어느 한쪽으로 기울지 않으려 힘을 분산하고, 그 균형을 흐트러뜨리지 않으려 한 걸음 물러선다. 과장된 승리도, 패배의 고개 숙임도 없다. 대신 버리지 않되 의존하지 않는 태도와 조용히 풀어 놓되 곁에 두는 방식이 결말의 온도를 결정하고, 관객은 그 온도를 품은 채 자리에서 일어난다.

4. 음악과 목소리

4.1. 지휘와 오케스트라

이 공연에서 지휘의 미덕은 소리를 키우기보다 여지를 남기는 일에 있었다. 처음부터 음압을 끌어올리기보다 메조피아노의 바닥을 단단히 깔고, 꼭 필요한 순간에만 천장을 살짝 올린다. 덕분에 음악은 처음부터 과열되지 않고, 장면이 스스로 숨을 고를 틈을 얻는다. 현 파트는 활 압력을 가볍게 조정해 표면의 결을 고르게 폈고, 비올라와 클라리넷이 중간층을 부드럽게 연결해 선율이 공중에서 끊기지 않도록 받쳐 주었다. 금관은 표식처럼 드물게 번쩍이며 등장한다. 클라이맥스 직전에 반 박자 정도 광택만 얹고 물러서는 습관 덕에, 감정의 고조가 소리의 팽창과 1:1로 붙지 않고 여백 속에서 커졌다.

전환부는 이음새가 들리지 않게 처리되었다. 장면과 장면 사이에는 펠트처럼 얇은 중역 지속음이 남아 문턱 역할을 하고, 그 위로 다음 화성이 스며든다. 급격한 컷 대신 피보나치처럼 완만한 곡선으로 조도가 이동해, 관객의 귀는 전환을 사건이 아니라 공기의 형질 변화로 감지한다. 특히 2막 군무에서 외부 리듬이 한꺼번에 밀려올 때, 타악은 셈여림을 과시하지 않고 여닫이에 가깝게 사용되었다. 팀파니는 길게 울리지

않게 댐핑을 정확히 가져가고, 트라이앵글과 탐탐은 단 한 줄의 빛을 긋듯이 쓰였다. 덕분에 무대 위 움직임과 피트의 파형이 서로를 덮지 않고, 장면의 가장자리가 또렷하게 남는다.

밸런스는 "가수를 들어 올리는 힘"보다 "가수가 기대 쉴 수 있는 바닥"에 초점이 맞춰져 있었다. 1막 초반, 객석에서 파울의 발성이 상대적으로 적게 들린 구간이 있었는데, 이후부터는 오케스트라 중역을 살짝 얇게 비워 자음이 전면으로 나올 통로를 만든다. 고음에서 현을 밝게 치지 않고 목관의 길이를 늘여 끝소리의 체류를 확보한 것도 같은 맥락이다. 앙상블에서는 성부 간 간격을 넓혀 가사 충돌을 줄였고, 합창이 들어오면 반주 음형을 단순화해 텍스트가 먼저 도착하도록 순서를 재배치한다. 이 방식은 특히 수녀 행렬과 어린이 합창이 겹치는 순간에 효율적이었다. 음향이 커질수록 말이 묻히는 흔한 함정을 피해, 의례의 리듬과 말의 선명도를 동시에 지켰다.

색채의 배합도 섬세했다. 파울의 독백성 선율에는 바순과 첼로가 아래에서 그림자 선율을 그려 주고, 마리에타의 라인은 플루트·오보에가 밝은 가장자리로 둘러쓴다. 두 사람의 음색 대비가 과장되지 않으면서도, 누가 "현재를 말하는지"와 누가 "기억을 더듬는지"가 귀에서 구분된다. 금관은 스톱 호른을 과용하지 않고, 필요할 때만 멀어지는 감각을 짧게 남긴다. 그래서 무대가 갑자기 멜로 드라마 쪽으로 기울지 않는다. 현은 디비시를 깊게 써서 두께를 만들되, 논 비브라토를 순간적으로 섞어 표면 온도를 낮춘다. 감정의 색이 한 종류로 뭉치지 않고, 저채도의 스펙트럼으로 길게 펼쳐지는 느낌이다.

전환 설계는 무대의 사건과도 치밀하게 맞물렸다. 2막 중반 글리터가 떨어지는 구간에서는 중역을 정리해 시각의 입자감이 먼저 들리도록 했고, 달 장치가 상부에 고정되는 후반부에는 저음을 억제해 무대의 수직 분할이 귀로도 느껴지게 했다. 반대로 3막 머리카락 클라이맥스 직전에는 저역의 숨을 잠깐 묶어 정지면을 만들고, 조임 이후에는 고음의 잔향을 길게 남겨 시야를 다시점에서 면으로 넓힌다. 음악이 장면을 밀어붙이기보다, 소리의 구조로 복제해 주는 방식이다.

무엇보다 인상 깊었던 것은 문장 끝을 급히 닫지 않는 습관이다. 종지를 크게 찍어 감정을 결론으로 몰아가는 대신, 마침표 직전에 작은 숨 한 번을 남긴다. 관객이 그 틈에서 스스로 문장을 닫게 되는 순간, 이야기는 더 멀리 간다. 이 점이 네가 말한 감상인 "절망적인 내용인데도 음악은 끝내 사랑을 믿게 했다"와 정확히 맞닿아 있다. 사랑이 여기서 거대한 고백이나 눈부신 고음으로 증명되는 게 아니라, 상대를 위해 남겨 둔 시간으로 들린다. 지휘가 선택한 길은 거창한 확신이 아니라 배려의 길이였고, 그래서 어떤 장면도 한 번에 달아오르지 않으면서도 끝내 깊어졌다.

마지막으로, 다이내믹의 천장을 함부로 열지 않은 것이 큰 역할을 했다. 포르티시시모는 거의 쓰지 않고, 포르테를 넘어서는 순간도 광택만 남긴 채 재빨리 접는다. 덕분에 청감상 헤드룸이 계속 보존되어, 3막의 결정적 정적이 실제 무게를 얻는다. 소리가 물러선 자리에서 장면의 윤곽이 또렷해지면, 관객은 슬픔의 깊이를 음량이 아니라 시간의 길이로 느끼게 된다. 그래서 무대가 끝났을 때 남는 감정은 소모가 아니라 축적에 가깝다. 빨리 식지 않는 온도처럼. 나는 그 온도에서 "나도 언젠가는 저런 사랑을 해볼 수 있을까?"를 묻게 되었고, 그 물음이 낭만적 과장이 아니라 구체적인 기술과 숨, 간격, 여지로 지지받았다는 사실에 놀랐다. 음악이 이야기의 주장을 대신한 게 아니라, 이야기의 윤리를 알려줬다. 붙들어야 할 것을 서둘러 놓치지 않도록, 놓아야 할 것을 성급히 붙들지 않도록, 끝까지 사람의 호흡을 기준으로 삼았다는 점에서 말이다.

4.2. 〈Mariettas Lied〉

〈Mariettas Lied〉는 “사라졌으되 내게 머문 행복”이라는 역설적 구절로 시작해, 부재와 현재가 한 호흡 안에서 공존할 수 있는지를 시험한다. 가사는 잃은 것의 그림자를 더듬지만, 애도의 흑백으로 잠기지 않는다. “남아 있는 빛” “다시 깨어나는 숨” 같은 어휘가 어둠을 확정하기보다 밝음의 흔적을 불러오고, 문장 끝에서 단정 대신 여지를 남겨 다음 행으로 부드럽게 이어진다. 바로 그 여지가 파울의 청취를 자극한다. 그가 듣는 것은 특정 인물의 고백이 아니라, ‘붙들기와 살아내기’ 사이에서 망설이는 말의 결이다.

화성은 이 ‘여지’를 소리로 만든다. 단조의 바닥에서 시작해 가까운 친화도 영역을 천천히 넘나들며, 한 번 밝아졌다가 다시 그늘로 돌아오는 짧은 환기를 반복한다. 주선율이 상행을 시도할 때 반주 화성은 병행·대칭 관계로 옆을 받쳐 주고, 마침표 직전엔 3도·6도 음정의 부드러운 병진으로 긴장을 풀어 준다. 이때 전조는 급격하지 않다. 전면에 내세운 변화가 아니라, 음색과 배치가 먼저 바뀌고 뒤늦게 화성이 따라오는 식의 완만한 전환이어서, 청자는 구조 변화를 ‘사건’이라기보다 ‘공기의 변화’로 느낀다. 그래서 이 노래는 독립된 아리아라기보다 장면 사이에 놓인 다리처럼 기능한다. 파울의 과거(마리)와 현재(마리에타) 사이에 임시로 설치된 교량으로.

관현 배치는 이 다리의 질감을 정한다. 시작은 현의 얇은 카펫 위에 하프의 짧은 분산이 얹히고, 목관(특히 오보에·클라리넷)이 선율의 모서리를 정리한다. 고음 현은 비브라토를 깊게 걸지 않고, 표면을 지나치게 반짝이지 않게 눌러 두어, 노랫말의 자음이 묻히지 않도록 뒤로 물러선다. 중간 부분에서 금관은 광택 이상의 역할을 자제하며, 클라이맥스 직전 짧게 윤광만 남기고 사라진다. 덕분에 절정은 음량의 팽창으로 오지 않는다. 주선율이 “머문 행복”을 다시 호명할 때, 반주는 저역의 얇은 지속과 중역의 유연한 진행으로 받침을 만들고, 그 위에서 음성은 무게를 늘이지 않고 길이로 존재한다.

장면 기능은 분명하다. 이 노래는 ‘대체’가 아니라 ‘겹침’을 일으킨다. 마리에타의 음색이 공간을 채울수록, 파울의 시야에는 죽은 아내 마리의 형상이 들어온다. 따라서 감정의 상승은 도취라기보다 혼입에 가깝다. 가사가 말하는 “머문 행복”은 ‘새 사랑의 약속’이 아니라, ‘기억과 현재가 뒤엉킨 상태’에 대한 은근한 인정이다. 이때 음악은 윤리적 질문을 슬쩍 건넨다. 지금, 이 노래를 듣고 끌리는 것은 상대 그 자체인가, 아니면 과거의 잔향인가. 노래가 끝났을 때 남는 스며듦은 바로 그 질문의 잔향이다.

무대 안에서의 역할도 섬세하다. 이 곡은 1막 전체의 호흡 기준을 재설정한다. 앞서 대화가 짧은 단위로 오가던 리듬 위에, 길게 이어지는 프레이즈의 모델을 제시하고, 이후 장면들이 그 길이를 참조해 말단을 서두르지 않게 만든다. 동시에, 파울이 목소리를 얹어 이중창의 결이 생기는 순간부터 관계의 위상이 달라진다. 마리에타가 주도하던 선율에 파울이 조심스럽게 올라타며, 듣기의 위치에서 말하기의 위치로 이동한다. 그 이동은 선언이나 굵은 제스처가 아니라, 음정 간 여백을 정확히 고르는 선택으로 감지된다. 작은 2도·3도의 포개짐이 쌓여 ‘함께 있음’의 최소 단위를 만든다.

네가 객석에서 느낀 “아름다움”과 “대단함”은 이 구조가 만든 감정의 방식과 맞물린다. 슬픔이 음량으로 밀어붙지 않고, 사랑이 확신의 고음으로 증명되지 않는 대신, 서로를 위해 한 박자만 더 남겨 두는 시간으로 드러난다는 점. 그래서 이 곡을 듣는 체험은 눈부신 절정이라기보다, 손에 쥔 것을 더 세게 쥐지 않고도 놓지 않을 수 있다는 가능성의 예행연습처럼 남는다. 파울에게는 위험한 다리, 마리에타에게는

무대 위의 현재, 관객에게는 애도의 기술을 시험하는 짧은 모형. 이 세 층이 포개지는 자리에서 〈Marietta's Lied〉는 1막의 중심을 단순히 장식하지 않고, 이후 막들의 윤리적 기준을 미리 그려 놓는다.

4.3. 〈Pierrot's Lied〉

2막의 한가운데, 피에로(프리츠)가 부르는 〈Pierrot's Lied〉는 무대 온도를 바꾸는 짧은 관문이다. 도시의 소음과 군무의 곡선이 한껏 부풀어 오른 지점에서 이 노래가 들어오면, 장면은 먼저 속도를 낮추고 호흡을 길게 편다. '메인 사건'의 한복판이지만, 정면에서 힘을 쓰기보다 옆길로 빠져 서정을 펼쳐 보여 주는 순간. 그래서 관객은 휴식이 아니라 다른 결의 집중을 경험한다.

리듬의 바탕은 왈츠다. 그러나 단조로운 왈츠의 리듬이 아니다. 반 마디 짧게 흔드는 루바토, 박의 경계를 살짝 흐리는 헤미올라 감각, 프레이즈 말단에서 숨을 남겨두는 미세한 지연이 교차한다. 결과적으로 몸은 자연히 흔들리지만, 마음은 한 박 뒤에서 따라붙는다. 군무가 만들어 낸 가로 흐름 위에, 이 노래는 세로로 길어지는 시간을 놓는다. 한 발짝 멈춰 뒤를 본 뒤, 또 한 발짝 앞으로 나아가는 식의 리듬이 지나간 것을 회상하면서도 현재를 전개하는 이중 시점이 성립한다.

조성은 밝음과 그늘을 짧은 호흡으로 교대한다. 서두는 장조의 표정을 띠지만, 중간에 그림자처럼 스쳐 가는 단조의 색이 선율의 모서리를 살짝 꺾는다. 전조도 과시하지 않는다. 갑작스러운 방향 전환 대신, 음색이 먼저 바뀌고 화성이 뒤에서 따라오는 방식이라 청자는 변화 자체보다 분위기의 이동을 먼저 듣는다. "그리움이 꿈결로 되돌아온다"라는 가사의 선형과 정확히 포개지는 설계다. 잠깐 밝아졌다가 금세 사라지는 표정의 교대, 그 사이사이에 남겨진 여백이 노래의 실제 정서를 만든다.

관현 배치가 이 정서를 또렷하게 받치는데, 약음기를 낀 현이 바닥을 얇게 깔고, 하프의 짧은 분산과 목관(플루트·오보에·클라리넷)이 모서리를 다듬는다. 금관은 거의 전면에 나오지 않고, 필요할 때만 윤광을 남긴다. 반주가 "춤판"으로 튀지 않게 저역의 울림을 조심스럽게 관리하니, 피에로의 선율은 과장 없이 앞으로 떠오른다. 말하듯 노래하되, 말보다 길게 남는 선율의 뒤끝이 이 곡의 핵심 체감이다.

장면 기능으로 보자면, 〈Pierrot's Lied〉는 2막의 무대 속 무대를 완성한다. 축제의 와중에 삽입된 짧은 독백이 도시의 시간에 별도의 상처를 내는 셈이다. 앞서 군무가 파울-유리 상자 정면축을 비껴가도록 시선을 분산시켰다면, 이 노래는 시선을 다시 한번 인물의 얼굴과 숨결로 모은다. 그래서 무대의 밀도는 낮아지는데 집중도는 오히려 높아진다. 마리에타의 현재가 반짝이와 달 장치로 수직 축을 열었다면, 피에로의 왈츠는 그 축을 정서의 높이로 바꿔 놓는다. 위로 끌어올리되 번쩍이지 않는 방식인 고개가 올라가면서 마음은 조용히 내려앉는다.

이 프로덕션의 달 장치와의 연결은 특히 흥미롭다. 달이 상부에서 시선을 모으는 순간들, 혹은 그 직전·직후에 들리는 이 노래는 위와 아래의 레이어를 소리로 매개한다. 반주는 저역을 얇게 정리해 바닥의 존재감을 줄이고, 선율을 중·고역의 긴 호흡으로 띄워 올린다. 관객의 눈은 달로 향하고, 귀는 그 높이에 맞춰 올라간 선율을 받는다. 상부의 빛과 선율의 길이가 서로를 정당화하는 셈이다. 달이 상징의 장치라면, 피에로의 왈츠는 그 상징을 몸의 시간으로 번역한다.

파울·마리에타와의 관계에서도 이 노래는 균형추로 작동한다. 파울의 시간은 붙들기의 시간, 마리에타의 시간은 전진의 시간에 가깝다면, 피에로는 회고의 시간을 짧게 열어 두고 사라진다. 그 순간 파울은 한 박

늦게, 마리에타는 한 박 빨리 들리는 사람이 된다. 둘 사이의 간격을 직접 좁히지는 않지만, 서로의 시간차를 보이게 한다. 이 노래가 끝난 뒤 군무가 다시 풀릴 때, 관객은 방금 전의 정지와 흔들림을 비교 기준으로 갖게 된다. 그래서 이후 장면의 감속·가속은 단순한 속도 변화가 아니라, 정서적 초점 이동으로 체감된다.

무엇보다 이 곡이 남기는 잔향은 “왈츠의 낭만”이 아니다. 춤추듯 흐르지만, 어디에도 도취를 크게 허락하지 않는다. 프레이즈 말단을 서두르지 않는 습관, 밝음과 그늘을 한 호흡 안에 함께 놓는 균형, 과도한 금관과 타악을 삼가며 말의 자리를 비켜 주는 배려, 이 모든 것이 노래를 감상이 아니라 기술로 만든다. 누군가를 향한 마음이 어떻게 지속 가능하냐는 질문에, 〈Pierrots Lied〉는 화려한 증언 대신 조심스러운 리듬으로 답한다. 한 박을 남기고, 그 박 안에서 뒤돌아보고, 다시 앞으로 내딛는 법. 그래서 이 노래는 2막의 장식품이 아니라, 이후 막의 호흡 교본으로 남는다.

4.4. 콰이어와 유소년 합창

이 무대의 합창은 공간을 먼저 설계하고 소리를 거기에 맞춘다는 원칙이 또렷하다. 성인 합창은 장면에 따라 후방에 얇게 펼치거나, 측면에서 대각으로 밀어 넣는 식으로 배치가 바뀐다. 반면 유소년 합창은 무대 좌측 커튼 뒤에서 들리도록 고정되어, 보이지 않는 출처의 울림이 장면 바깥의 시간을 불러오는 역할을 한다. 이 비가시적 배치는 ‘무대 안’과 ‘도시 밖’을 겹치게 만들고, 같은 음량이어도 심리적 원근이 크게 벌어진다.

잔향의 길이는 후방 배치에서 길어지고, 측면 배치에서는 말끝이 더 또렷하다. 후방에서 밀어 넣을 땐 하모니의 두께는 풍성해지지만, 자음의 모서리가 둥글어지고, 측면·근거리에서는 자음이 살아나는 대신 모음이 거칠게 들릴 위험이 있다. 이번 상연은 이 두 위험을 프레이즈 말단 정리로 제어한다. 성인 합창이 문장 끝을 한 호흡 일찍 닫아 잔향이 다음 대사와 겹치지 않게 하고, 지휘는 이어지는 관현의 중역을 살짝 비워 말의 통로를 만들어 준다.

유소년 합창의 효과는 다르다. 커튼 뒤에서 시작된 소리는 반사면을 한 차례 거쳐 관객 쪽으로 돌아오기 때문에, 동일한 템포라도 체감은 반박 느린 왕복이 된다. 그래서 텍스트 명료도는 성인 합창보다 낮게 들릴 수밖에 없고, 대신 시간의 길이가 정서로 남는다. 중요한 것은 자음의 생존률인데, 이번 상연은 고역을 밝게 치지 않고 중역을 얇게 정리해 치찰음 과증폭을 피했다. 결과적으로 ‘s, t’ 같은 자음은 선명도를 유지하되 귀에 박히지 않는다.

수녀 장면은 직선 행렬이 소리의 지오 메트리를 결정한다. 행렬이 전진하면 성부 간 간격이 일시적으로 좁아지고, 후퇴할 때는 자연히 벌어진다. 지휘는 여기에 맞춰 호흡의 길이를 조절한다. 전진 구간은 프레이즈를 짧게 묶어 박동을 또렷하게 하고, 정지·전환 지점에선 말끝을 길게 남겨 공간이 스스로 가라앉게 둔다. 이때 타악과 금관은 표식 수준의 강세만 얹고 물러나, 텍스트가 의례의 리듬에 묻히지 않도록 균형을 잡는다.

2막 중반, 군무와 합창이 겹칠 때도 자음 명료도 우선원칙은 유지된다. 합창이 앞에 나오면 반주 음형이 단순해지고, 군무가 중심을 잡을 때는 합창의 모음 폭을 약간 줄여 가사와 동작이 서로의 초점을 뺏지 않게 만든다. 유소년 합창이 좌측에서 울릴 때는 성인 합창을 정면보다 약간 우측에 배치해 스테레오

균형을 맞추는 선택이 보인다. 시각은 중앙·상부로, 청각은 좌측·후방으로 벌어지는 교차 원근이 만들어져 장면의 깊이가 커진다.

잔향 관리의 핵심은 중역의 얇은 문지방이다. 합창이 빠져나간 자리에는 현의 낮은 지속음이 아주 얇게 남아 다음 대사가 걸려 넘어지지 않게 하고, 곧바로 지워지지 않으니, 장면의 공기가 '뚝' 끊기지 않는다. 반대로 대사가 먼저여야 할 때는 그 문지방을 과감히 걷어내고, 하프·목관의 짧은 숨으로 전환을 표시한다. 덕분에 관객은 컷이 아니라 페이드로 장면을 넘긴다.

요약하면, 이 프로덕션의 합창 설계는 배치로 정서, 명료도로 윤리를 확보한다. 보이지 않는 곳에서 오는 유소년 합창은 '도시의 시간'을 길게 만들고, 후방·측면으로 변주되는 성인 합창은 장면의 색을 바꾼다. 그 과정에서 자음은 끝까지 보호된다. 말이 들려야 의례가 의미가 되고, 텍스트가 살아야 애도의 질문이 공명한다는 전제다. 그 전제가 음악적으로도 지켜졌다는 점이, 2막의 혼잡한 순간들 속에서도 서사가 흐리지 않고 깊어지는 이유였다.

4.5. 역할별 가창

Paul: 중저역 중심의 말과 노래 구간에서 자음이 살짝 뒤로 물러나는 대목이 있었지만, 프레이즈를 길게 붙들며 호흡선은 안정적이었다. 상행부 진입 전 짧은 쉼을 두고 마스케라에 천천히 걸어 올리는 방식이라, 상부 레지스터가 과열되지 않는다. 긴 문장에서도 성대 접촉을 세게 밀지 않아 포르테가 크기보다 밀도로 들린다. 무빙 중에는 상체 축을 크게 흔들지 않아 프레이즈의 직조가 유지된다.

Marietta-Marie: 레가토의 연속성이 뛰어나 프레이즈 안 모음 연결이 매끄럽다. 패사지 통과 시 가성으로의 전환이 없이 밝은 헤드 포지션을 유지해 고음의 선광만 남기고 무게는 얹지 않는다. 딕션은 모음 길이를 과도하게 늘리지 않아 자음도 명확히 들렸고 프레이즈 말단의 짧은 비브라토 정리가 일관돼 문장 끝의 전달력이 좋았다. 이동 동작 중에도 호흡을 잘 사용해 반걸음 전진·후퇴에서도 음가가 흐트러지지 않는다.

Frank-Fritz: 프랑크는 중역의 단단한 공명으로 대사와 선율 경계가 명료하고, 자음의 어택을 과도하게 쓰지 않아 앙상블과 겹칠 때도 가사의 전달력이 좋다. 피에로(프리츠)에서는 왈츠의 리듬을 약간 뒤에 두는 루바토 감각으로 서정성을 확보하되, 말을 앞서 밀어붙이지 않아 프레이즈가 자연스럽게 흐른다. 고음 진입에서 성구 전환이 티 나지 않고, 클러스터 속에서도 선율선이 흐려지지 않는다.

Brigitta (Mezzo): 하향 진행에서 흉성의 질감이 안정적이라 텍스트가 굵게 읽힌다. 중저역에서 자음 윤곽을 먼저 세우고 모음을 얹는 방식이라 합창과 겹쳐도 단어의 골격이 무너지지 않는다. 프레이즈가 길어도 호흡을 미리 나눠 두어 끝에서 호흡이 무너지지 않으며, 발걸음 전환과 프레이즈 말단을 맞물리게 배치해, 움직임이 호흡을 끊지 않고 오히려 마침을 도와주는 구조가 인상적이었다.

5. 세트·조명·의상·자막

5.1 세트의 전환

이 프로덕션의 세트 전환은 "보였다/사라졌다"의 이벤트가 아니라, 공기의 밀도를 서서히 바꾸는 조절에 가깝다. 블랙 아웃으로 단락을 끊지 않고, 조명 페이드와 함께 무대 가장자리에서 요소들이 조용히

드나들어 프레임을 재구성한다. 바닥 마찰음이나 기계 소음은 최소화하고, 전환이 시작되었다는 신호도 과장하지 않았다. 관객의 시선이 대사와 음악을 따라가고 있는 사이, 다음 장면의 윤곽이 이미 자리 잡은 방식이다.

중심축은 내내 유리 상자다. 상자가 정면을 유지한 채 기준점이 되어 주기 때문에, 그 앞의 얇은 띠와 뒤쪽 공간의 비율만 달라져도 장면의 인상이 바뀐다. 1막에서는 상자 앞의 띠가 넓게 확보되어 정면 응시가 지속되고, 바깥의 독립형 옷걸이 같은 요소가 출입의 표식이 되면서 최소한의 물리 전환만으로도 장면 간 구획이 자연스레 생긴다. 2막 이후 외부 리듬이 들어오면 세트는 밀도를 조금 풀어 유동성을 확보한다. 배경과 측면 요소가 "미는" 느낌 없이 스며들어, 군무와 의례의 이동을 받쳐 주는 그릇으로 기능한다.

전환 속도는 일관되게 완만하다. 급격한 슬라이딩이나 회전 장치의 과시적 사용은 관찰 범위에서 눈에 띄지 않았고, 대형 플라이 인·아웃의 극적 효과도 최소화되어 있다. 대신 프레임의 경계, 즉 무대 상·하·좌·우 가장자리에서 작은 스케일의 이동이 조용히 이어진다. 이 과정에서 조명은 톤을 한 칸 낮추거나 올리며 앞·뒤의 깊이를 조정하고, 관현의 중역 지속이 얇게 남아 전환의 문지방을 만들어 준다. 결과적으로 세트의 물리적 변화와 음악·조명의 호흡이 같은 시간 단위로 맞물려, "컷"이 아니라 "페이드"의 감각이 유지된다.

장면의 성격에 따라 정숙도의 목적도 달라진다. 1막의 실내는 소음이 개입할 틈을 주지 않는 정숙으로, 파울의 정지 축을 부각한다. 2막은 무대가 가득 찼다가 비워지는 밀도 교대가 많지만, 세트는 과열을 부추기지 않는다. 주변부의 출입이 잦아도 움직임의 속도를 낮춰, 군무의 곡선과 수녀 행렬의 직선을 방해하지 않는 투명한 배경이 된다. 3막의 절정 직전에는 거의 정지에 가까운 상태가 유지되어, 머리카락이 만들어 내는 좁은 초점에 시선이 모일 수 있게 한다. 이후 해제의 톤으로 접어들 때도 세트는 소리 없는 후퇴로 장면의 체온을 떨어뜨린다.

요컨대 이 무대의 전환은 장치를 과시하기보다 보이는 것의 경계로 표현하도록 의도되어 있다. 정숙과 완만함을 기본값으로 삼아, 음악과 배우의 호흡이 장면의 중심으로 남게 하는 선택. 덕분에 관객은 "무엇이 어떻게 움직였는가"를 추적하기보다, "왜 지금 이 거리가 필요한가"를 자연스럽게 받아들이게 된다.

5.2. 조명과 영상

이 무대의 빛은 사건을 밀어붙이기보다, 프레임의 경계를 다듬는 쪽에 가깝다. 기본 온도는 한 톤 낮은 차갑게에서 시작해 인물 피부에만 얕은 따뜻함을 섞고, 과도한 채도는 끝까지 삼간다. 덕분에 유리 상자 앞의 공기가 과장된 윤광으로 번들거리지 않고, 표면의 반사가 눈을 찌르지 않는다. 조도 변화는 컷이 아니라 완만한 페이드로 이루어지며, 장면이 바뀌어도 시야가 덜컥 끊기는 느낌이 없다. 밝기를 올릴 때도 전면을 일괄로 키우지 않고, 먼저 측광으로 인물의 선을 세운 뒤 배경을 반박 늦게 따라 붙인다. 관객의 눈이 자연스럽게 얼굴과 손, 소도구에서 출발해 뒤로 물러나도록 설계된 루트다.

포커스 운용은 '한 점을 좁히되 이야기의 숨을 막지 않는' 절충에 서 있다. 1막에서 상자 전면 띠 위에 선 파울과 마리에타는 타이트한 스폿으로 가장자리만 얇게 강조되고, 상자 내부의 구두·드레스·머리카락은 윤곽선으로만 남는다. 이때 유리면의 하이라이트는 각도를 살짝 비켜 타게 만들어, 내용물은 보이면서 눈부심은 억제된다. 2막에서는 시선이 분산되어야 하므로 포커스를 느슨하게 풀어 수평 폭을 넓히고,

군무의 궤도에 맞춰 사이드 라이트를 얕게 깔아 동작의 결만 남긴다. 수녀 행렬이 들어오면 다시 포커스가 좁아지는데, 직선 행렬의 앞머리에만 얇은 빛을 얹어 방향성을 또렷하게 만든다. 3막의 머리카락 클라이맥스에서는 목·손·머리카락이 만드는 작은 삼각형만 남기고 주변은 명암 차만 두어, 관객의 초점이 스스로 좁아지게 한다.

온도와 조도의 배합은 인물의 시간 감각을 암시한다. 파울이 상자와 마주할 때는 푸른 기운이 얕게 깔려 방 안이 한 칸 식어 보이고, 마리에타가 노래로 현재를 끌어올릴 때는 피부톤에만 미세하게 따뜻한 필이 붙는다. 축제·의례가 밀려드는 2막은 색을 화려하게 키우는 대신, 밝기와 높이로 리듬을 만든다. 바닥 가까운 조명을 눌러 반짝이의 입자감을 살리고, 상부에서는 달 장치가 시선을 수직으로 끌어올린다. 달은 소도구가 아니라 빛의 평면으로 운용된다. 과장된 실루엣이나 강한 콘트라스트를 만들기보다, 상부에 안정된 원형을 띄워 무대의 중심축을 위로 이식하는 역할을 한다. 그 순간 관객의 눈높이는 자연히 올라가고, 2막에서 벌어진 수평의 소란이 위로 흡수된다.

시선 유도 전략은 일관되어 있다. 중요한 대화에서는 두 인물 사이 어두운 골을 남겨 전경과 배경을 분리하고, 전환부에서는 후경을 먼저 어둡게 눌러 다음 장면의 여백을 마련한다. 합창과 군무가 겹칠 때는 전면 인물의 얼굴선에만 얕은 리프트를 주고 측·후방은 반 톤 낮춰, 청각의 초점(가사)과 시각의 초점(동작)이 싸우지 않게 만든다. 영상의 개입은 최소화되어 텍스트를 가리지 않고, 달·유리·반짝이처럼 이미 존재하는 표면이 스크린처럼 기능하도록 맡겨 둔다. 결과적으로 눈은 과장된 이미지 대신 거리의 미세한 변화를 먼저 느끼게 된다.

무엇보다 설득력 있는 대목은, 빛이 감정을 '증폭'하기보다 사용법을 제시한다는 점이다. 상실을 말할 때 한 톤 낮추고, 선택의 순간에는 포커스를 좁히며, 해제의 끝에서는 밝기를 밀어 올리지 않고 서서히 걷는다. 그래서 결말 온도는 승리의 조광이 아니라, 견딜 만한 밝기다. 과장 없이 방향을 가리키는 빛 그 절제가 이 프로덕션의 윤리를 시각으로 번역해 준다.

5.3. 의상과 소품이 보여주는 시대성 및 기능성

상복의 계열이 이 무대의 온도를 정한다. 유리 상자 속 검은 드레스와 정갈한 구두, 땋아 묶인 머리카락은 애도의 시간을 1막부터 현재형으로 고정하고, 외부 옷걸이에 걸린 고인의 의상은 방이 사적인 기억 창고이자 공개된 진열대임을 동시에 표지한다. 광택을 억제한 직물로 선택되어, 조명이 올라가도 표면이 과하게 번들거리지 않으면서 주름의 선만 남는다. 덕분에 의상은 감정을 과시하지 않고, 거리와 자세로 애도의 농도를 말한다.

마리에타의 의상은 이 틈을 벌린다. 재단선이 분명하고 움직임에 반응이 빠른 원단을 써서 팔·어깨의 작은 각도 변화에도 빛이 얇게 미끄러진다. 액세서리는 과잉 장식 대신 무대에서 방향을 바꿀 때 시야에 '점' 하나를 찍는 정도로 절제되어 있다. 군무단은 같은 팔레트를 공유하되 원단 조직을 달리해 속도감의 층을 만든다. 앞줄의 얇고 잘 흐르는 소재, 뒷줄의 비침이 낮은 소재가 겹치면서 동선이 바뀔 때 밀도 차가 즉각 보인다. 수녀들의 의상은 반대로 형식과 직선성을 전면으로 세워 의례의 박동을 시각화한다. 브리기타가 이 세계로 기울 때, 실루엣의 폭이 줄고 장식이 사라지면서 결심의 방향이 무대에서 단정하게 읽힌다.

소품은 말을 아끼고 위치로 말한다. 유리 상자는 내용물을 바꾸지 않아 시간의 고정 장치로 기능하고, 외부 옷걸이는 출입의 경계이자 고인을 호출하는 스위치처럼 쓰인다. 우산이나 작은 핸드백 같은 생활 물건은 환상과 현실의 경계를 낮은 톤으로 가리키는 데 그친다. 기능성 면에서도 불필요한 소음을 만들지 않는 선택이 일관되며, 빠른 전환 중에도 의상과 소품이 동선을 방해하지 않는다.

반짝이는 2막의 핵심 표지다. 단순한 장식이 아니라, 도시의 박동이 사적 방 안으로 스며드는 통로로 작동한다. 살포되는 순간에는 축제의 공기를 세로로 들어 올리고, 이후 무대 바닥에 남은 잔여가 장면이 바뀐 뒤에도 시야의 하단에 미세한 흔적을 유지한다. 이 잔여는 말없이 질문을 남긴다. 환기가 끝난 뒤에도 남아 있는 것들을 우리는 어떻게 처리할 것인가. 달 장치가 시선을 상부로 끌어 높이의 축을 세웠다면, 반짝이는 그 높이를 다시 일상의 바닥으로 끌어내리는 알갱이들이다. 그래서 3막의 정리된 조도와 정숙 속에서도 반짝임 몇 점은 완전히 지워지지 않은 채 남아, 놓아주기의 결심이 망각과 같지 않다는 사실을 조용히 상기시킨다. 의상과 소품이 이렇게 서로의 역할을 넘보지 않고, 각자 가진 물성으로 장면의 윤리를 보탠 점이 이번 무대의 강점이었다.

5.4. 자막과 번역

자막은 과장 없이 읽히는 속도를 우선했다. 행 길이를 짧게 유지해 한 화면에 두 줄을 넘기지 않으려 했고, 고유명과 호칭은 첫 등장에서만 풀어 쓰고 이후엔 일관된 표기로 묶었다. 밝기는 무대 조도에 따라 자동으로 밀고 당기지 않고, 중간 밝기를 유지해 눈부심이나 색 번짐이 적었다. 합창·군무가 겹치는 구간에서도 문장 단위를 무리하게 늘리지 않아, 시선이 무대 액션에서 자막으로 급격히 끊기지 않는다.

동기화는 대체로 안정적이었지만, 2막 복합 앙상블의 교차 대사에서는 반박 늦게 붙는 순간이 드문드문 있었다. 그럴 때 화면은 다음 문장을 서둘러 올리지 않고, 핵심 어구만 남겨 의미 단위를 지켰다. 독일어 장단음 차이를 반영해 강조가 필요한 낱말(부정·전환 접속사 등)에만 가볍게 힘을 주는 방식도 적절했다. 파울·마리에타의 대화에서는 말끝을 다 보여주기보다 문장 허리를 끊어 호흡의 길이를 따라가게 한 점이 귀와 눈의 리듬을 맞추는 데 도움이 됐다.

번역 톤은 직역과 의역 사이에서 건조한 시적성을 택했다. 감탄사나 수식을 과도하게 덧붙이지 않고, 원문의 어순을 크게 비틀지 않으면서도 한국어 문장의 자연스러운 보폭을 확보했다. 종교 의례·행렬을 지칭하는 어휘는 통일된 용어로 고정했고, 은유는 설명을 붙이지 않아도 이해되는 수준에서만 풀었다.

핵심 대사는 과장 없이 정확했다. 핵심 질문인 “우리는 얼마나 애도해야 하며, 그 애도가 삶을 잠식하지 않게 하려면 어디에서 조용히 내려놓아야 하는가”는 어휘의 무게를 살린 단정한 문장으로 표시되어 톤이 흔들리지 않았다. 3막 결말부의 해제·거리 두기 뉘앙스도 “버리기” 대신 “놓아두기”로 번역되어, 작품이 겨냥한 윤리의 온도를 잘 유지했다. 전체적으로 자막은 설명을 앞세우지 않고, 무대의 호흡을 따라 보강하는 역할에 머물러 있었다.

5.5. 시야·청감 요약

정면에서 본 무대는 유리 상자가 기준점을 세우고, 상부 장치는 한 호흡 늦게 시선을 받았다. 초반엔 오케스트라의 중역이 먼저 바닥을 펴고 파울의 말끝이 그 위로 조심스레 걸어 올라와, 방의 공기가 음악 쪽으로 약간 기울어 보였다가 곧 균형을 되찾았다. 유소년 합창은 좌측 커튼 뒤에서 돌아와 한 겹 멀어진

시간처럼 들렸고, 수녀 행렬의 직선 박동은 공간의 길이를 단정히 재단했다. 자막은 중간 밝기·두 줄 규칙으로 눈을 과하게 끌지 않았고, 복합 앙상블에서 가끔 반박 늦어도 이해의 궤도는 흐트러지지 않았다. 전체 인상은 정면 축이 단단히 선 시야, 초반 비대칭을 가볍게 진정시킨 청감이 거칠게 밀지 않고 여지를 남겨, 장면이 스스로 숨을 고르게 한 쪽에 가깝다.

6. 인물과 연기 - 윤리의 선

6.1. 파울

초반의 파울은 몸을 거의 비틀지 않는다. 유리 상자와 관객 사이의 좁은 띠에 서서 상체 축을 고정하고, 시선은 유품인 머리카락으로 자주 돌아온다. 발성도 저음의 납작한 말과 노래에 가까워, 말끝을 길게 붙들어 두는 습관이 고착의 인상을 만든다. 이때 손은 설명 제스처를 최소화하고, 한 박 늦게 올라갔다가 곧 멈춘다. 무대의 시간이 캐릭터의 성격을 따라 굳어지는 구간이다.

마리에타가 들어오면 호흡이 먼저 흔들린다. 말보다 숨이 앞서고, 상체 축이 미세하게 좌우로 기울며 정면 고정이 느슨해진다. 시선은 유리에서 마리에타, 다시 유리로 번갈아 보고, 반걸음의 전진·후퇴가 생긴다. 발성 역시 중역의 공명을 조금 높여 자음이 또렷해지지만, 프레이즈 말단을 길게 남기는 습관은 남아 있어 과거와 현재가 겹치는 결을 그대로 드러낸다. 동요의 표정은 큰 제스처보다 머무는 시간의 변화에서 읽히는 쪽이다.

절정 직전, 접근은 사선으로 좁혀지고 정지는 더 짧아진다. 손이 목 뒤로 돌아가며 생기는 그 작은 고리에서, 파울의 연기는 폭발이 아니라 응축으로 간다. 목소리는 순간 얕아 지지만, 포르테로 밀어붙이지 않고, 시선은 끝까지 객석을 향해 남아 책임의 방향을 숨기지 않는다. 이후 꿈에서 깨어나는 정리 단계에선 등과 어깨가 한 번 내려앉고, 상자와의 거리를 더 이상 맞추지 않는다. 말의 속도는 평온하게 돌아오고, 발걸음은 문 쪽으로 직선으로 뻗는다. 버리거나 승리하는 연기가 아니라, 붙들던 것을 생활의 거리로 되돌려 두는 선택을 톤으로 보여 준다. 그래서 결심은 선언보다 자세로 남고, 관객은 파울의 표정이 아니라 호흡의 길이에서 윤리의 선을 읽게 된다.

6.2. 마리에타/마리

마리에타의 첫인상은 밝다. 말보다 몸이 먼저 객석을 향해 열리고, 웃음과 호흡이 프레이즈의 앞머리를 가볍게 들어 올린다. 그 가벼움이 무책임으로 기울지 않는 이유는, 말끝을 단정히 닫는 습관이며 짧게 정리하고 다음 박으로 건너가는 리듬 때문이다. 반대로 '마리'의 그림자가 겹치는 순간, 발성은 얇아지되 선율의 직선이 길어지며 얼굴 각도가 정면에서 살짝 치우친다. 이 변환은 같은 배우의 두 결을 평면적으로 나누지 않고, 한 몸 안에서 속도와 무게를 바꾸어 보여 준다.

문제는 여기서 시작된다. 파울의 시선이 '닮음'을 근거로 현재를 과거로 대체하려 할 때, 마리에타의 쾌활함은 유혹이 아니라 방어가 된다. 그녀는 프레이즈의 말단을 길게 붙들지 않고 다음 호흡으로 넘어감으로써, '기념물'이 아닌 '현재인 사람'임을 증명한다. 성스러움의 순간 머리카락, 정면의 정지, 고요한 조도가 맞물릴 때도 마리에타가 마리로 변신하는 것이 아니라, 파울의 상상력이 그녀를 덮쳐 오는 장면으로 읽힌다. 그래서 윤리의 선은 간단하다. 그녀가 부르는 노래가 과거의 빈자리를 채우기 위해

존재하는가, 아니면 지금 여기의 삶을 증명하기 위해 울리는가. 이 무대의 대답은 후자에 가깝다. 쾌활함이 진지함을 잠식하지 않고, 성스러움이 인간을 물건으로 만들지 않도록 마리에타는 스스로의 박자를 놓치지 않는다.

6.3. 브리기타·프랑크/프리츠

브리기타는 파울과 유리 상자 사이에 끼워진 얇은 경첩 같다. 물건을 닦고 정리하는 손길이 애도의 질서를 유지하면서도, 어느 순간 수도의 규율 쪽으로 몸을 돌려 사적인 충성에서 벗어나는 길을 연다. 말수가 적고 시선이 오래 머무는 인물이라 장면 온도를 끌어올리기보다 식히는 역할에 가깝고, 그 조용한 이탈이 파울의 고착을 비춰 준다. 프랑크는 말로 균형을 잡는다. 문턱에서 들어와 친구를 설득하고 다시 빠져나가는 동선이 관계의 방향을 바꾸는 손잡이처럼 작동한다. 같은 성부의 프리츠가 피에로로 나서는 순간, 무대는 옆길을 연다. 왈츠가 호흡을 길게 펴고 빛이 얼굴선에 모이면, 객석의 시선은 사건의 한복판에서 잠깐 비켜나 인물의 숨결로 이동한다. 이 짧은 휴지 덕분에 파울과 마리에타 사이의 속도 차가 또렷해지고, 관객은 결말을 향한 마음의 기울기를 재정렬한다. 결국 이 셋은 서사의 축을 거칠게 흔들지 않으면서도, 방향을 바꿔 끼우는 경첩의 힘으로 이야기를 움직였다.

7. 비교·참조

7.1. 프로그램북/연출노트 요지

많은 극장이 이 작품을 “사적 애도의 방과 도시의 공적 박동이 충돌하는 드라마”로 규정한다. 바이에른 주립 오페라는 소개문에서 “브뤼헤의 ‘죽은 도시’ 이미지를 배경으로, 파울이 유품을 모신 방과 마리에타의 현재가 맞붙는다”라는 축을 앞세운다(바이에른 주립오페라, 2024) 오디세이 오페라의 프로그램 노트는 코른골트가 “번호 오페라의 관습을 느슨하게 하며 장면을 영화적 전환으로 잇는다”고 강조하고, 애도·망상·현실의 경계가 음악의 호흡에서 드러난다고 요약한다(오디세이 오페라, 2014/2021) 연출 어휘 측면에선 1970년대 뉴욕 시티 오페라 생산이 “현대적 이미지와 투사”를 과감히 끌어들여 심리의 무대를 확장한 변곡점으로 자주 인용된다(뉴욕시티오페라 프로덕션 아카이브, 1975/2001) 최근 비평·해설은 공통으로 두 문장을 남긴다. 첫째, 유리 상자는 기억의 보관소이자 전시대이므로, ‘소유로 굳어지는 애도’를 경계하는 장치다. 둘째, 도시의 리듬 행렬·종소리·왈츠가 사적 슬픔을 흔들며 결말의 “해방이 아닌 해제”라는 톤을 만든다(바흐트랙·프로덕션 리뷰, 2019/2025) 이런 요지는 이번 창원 상연의 관찰과도 맞닿는다. 유리 상자가 정면 축을 세우고(1막), 군무·수녀·유소년 합창이 도시의 공기를 들여오며(2막), 머리카락 장면 이후 붙들기와 놓아주기 사이의 거리를 현실 톤으로 정리하는 흐름(3막)이 그 예다.

7.2. 리뷰/논문

뮌헨 바이에른 주립오페라(2019) 리뷰는 이 작품을 “꿈의 논리”로 읽는다. 사이먼 스톤의 연출이 장면 사이 경계를 느슨하게 만들어, 현실—환상이 컷이 아니라 페이드로 교차한다고 평가한다. 이런 처리 덕에 결말의 ‘꿈이었다’는 회수가 도식이 아니라 정서적 설득력으로 다가온다는 요지다. 지휘·가창의 밀도와 더불어 “흡인력 있는 영화적 전환”이 핵심 강점으로 꼽혔다.bachtrack.com

드레스덴 젬퍼오퍼(2018)를 본 Planet Hugill은 작품의 구조적 장점을 강조한다. 넘버 간 구획이 풀린

연쇄와 관현 악색의 변화가 “서정과 광휘의 교대”를 이루며, 무대는 과장보다 결속으로 긴장을 축적한다고 본다. 같은 곡들이라도 상연에 따라 ‘도취’보다 ‘연결’이 더 중요해질 수 있다는 지점이, 네가 창원 무대에서 체감한 완만한 전환·길게 남는 숨과 맞물린다.planethugill.com

국내 보도는 초연 정보와 개요에 비중을 둔다. 예술의전당 상연(2024)을 다룬 기사들은 파울의 애도와 현실 복귀, 함부르크·쾰른 동시 초연이라는 역사적 사실을 정리하면서, 한국 관객에게 이 작품이 “전후 상실감에 대한 위로”로 읽힌다는 맥락을 제시했다. 비평적 해석의 깊이는 해외 리뷰보다 얕지만, 국내 상연 문맥과 수용의 관문을 보여 준다는 의의가 있다.한국경제

세 글을 나란히 놓으면 합의와 차이가 또렷하다. 합의는 두 가지: 첫째, 이 작품의 설득력은 ‘컷’이 아니라 ‘페이드’ 음악·조명의 느린 전환에서 생긴다. 둘째, 결말의 톤은 해방보다는 해제에 가깝다. 다른 지점은 강조 축이다. 뮌헨 평은 연출의 이미지 조직과 스타 캐스트의 드라마 추진을, 드레스덴 평은 악곡 내부의 호흡과 색채 배치의 균형을 중심에 둔다. 한국 보도는 서사 요약·초연사에 방점이 찍혀, 윤리·미학의 세부 논의는 상대적으로 비어 있다. 이번 창원 상연을 쓸 때는 해외 비평의 ‘연결·호흡’ 관찰을 기준으로 삼되, 국내 수용 문맥—첫 관문에서 무엇이 보이고 무엇이 비어 있는가—을 함께 언급하는 방식이 균형을 줄 것이다.

8. 성취와 과제

8.1. 세 가지의 성취

첫째, 오브제와 서사 결속이 단단했다. 유리 상자가 단순한 무대 장치가 아니라 장면들의 기준점으로 작동하며, 파울의 시선·동선·호흡이 언제나 그 앞에서 한 번 멈춰 의미를 갱신한다. 외부 옷걸이, 반짝이, 달 장치, 그리고 3막의 머리카락까지 각 소도구가 제각각 떠들지 않고 “붙들기/놓아주기”라는 한 문장 안에서 역할을 나눠 든다. 그래서 절정의 폭력도 효과를 노출하지 않고 감정의 방향으로 귀결되었고, 결말의 톤이 ‘승리’가 아니라 ‘해제’로 정리될 수 있었다.

둘째, 밸런스 감수성이 돋보였다. 지휘는 프레이즈 끝을 서두르지 않으면서도 음압을 과장하지 않고, 오케스트라는 중역의 문지방을 얇게 남겨 전환을 매끈히 잇는다. 합창이 들어오면 반주 음형을 단순화해 자음 명료도를 보호하고, 수녀·유소년 합창처럼 원근이 벌어지는 장면에서도 말의 통로를 잃지 않는다. 초반 파울의 투사가 작게 들린 구간 이후 균형을 곧바로 정비한 점도 현장 감각을 증명한다. 덕분에 서정과 밀도가 교대해도 귀가 먼저 지치지 않는다.

셋째, 의상 설득력이 전체 미학을 뒷받침했다. 광택을 억제한 검은 팔레트가 애도의 온도를 잡고, 마리에타의 가벼운 원단은 현재의 속도를 실감나게 만든다. 수녀의 직선 실루엣은 의례의 박동을 시각화했고, 브리기타의 변화는 장식의 감쇄만으로도 충분히 읽혔다. 반짝이는 축제의 흔적을 바닥에 남기는 장치로 작동해, 정리된 조도 속에서도 잔여가 끝내 지워지지 않는다는 메시지를 반복 없이 상기시킨다. 결과적으로 시각·청각·동작이 한 문장의 윤리로 모이는, 절제된 일치감이 이번 무대의 가장 큰 성취였다.

8.2. 가창자의 명료도

첫째, 1막 보컬 명료도. 초반에 파울의 말끝이 오케스트라 중역에 묻힌 구간이 있었다. 해법은 연주·무대 양쪽에서 나뉜다. 피트에선 현 비올라·첼로의 보잉 압력을 한 단계 누르고 목관의 서스테인을 짧게 정리해 말의 통로를 먼저 만든다. 지휘는 대사형 구간에 루바토를 ½박만 더 남겨 자음이 앞설 시간을 확보하고, 금관 클라이맥스 직전의 크레셴도는 시작점을 뒤로 민다. 무대에서는 파울의 정면 띠를 반걸음 전진시켜 상부 반사에 더 걸리게 하고, 정면 발성 각도를 10–15도만 관객 쪽으로 틀어 자음의 최초 도달을 보장한다.

둘째, 유소년 합창 자음. 좌측 커튼 뒤 오프로젝션은 잔향은 아름답지만 자음이 무뎌진다. 커튼을 완전 폐쇄 대신 반개(상단 20–30cm 개구)로 조정하고, 성인 합창과 겹침 구간에는 유소년 성부의 모음 길이를 10–15% 단축해 어말 자음이 늦게 떨어지지 않게 한다. 지휘는 유소년 파트의 프레이즈 말단을 먼저 닫고, 이어지는 관현 중역을 비워 자음과 관현 충돌을 피한다. 가능하면 좌측 후방에 얇은 반사판을 추가해 초기 반사를 늘려 직진성을 보강한다.

셋째, 자막 시인성·동기화. 복합 앙상블에서 드물게 반박 늦는 지점이 있었다. 해결을 위해 대위적 구간은 문장을 절 단위로 쪼개고, 고정 폭 폰트 대비를 한 칸 올리되 밝기는 유지한다. 전환부에는 다음 문장의 첫 어구를 0.1–0.2초 프리롤로 미리 띄워 귀·눈의 타이밍을 맞춘다. 성가·행렬 장면처럼 텍스트가 기능 표지일 때는 용어를 상시 동일 표기로 고정하고, 장황한 수사는 과감히 생략한다.

요컨대 초반말의 통로, 합창의 초기 반사, 자막의 절 단위 동기화 이 세 가지를 조정하면, 이번 무대의 미덕이던 여백과 절제가 훼손되지 않으면서도 전달력은 한 단계 올라갈 것이다.

9. 결론

9.1. 균형의 정리

이번 무대가 내민 답은 거창하지 않았다. 유리 상자 앞에서 길게 머문 숨, 군무가 스쳐 지나가며 남긴 미세한 흔들림, 달이 시선을 위로 데려갔다가 다시 바닥의 반짝임으로 돌아오게 하는 그 경로 모두가 한 방향을 가리킨다. 애도는 붙드는 기술이면서 동시에 놓아두는 기술이며, 어느 쪽이든 과함이 들어서는 순간 삶을 갉아먹기 시작한다. 그래서 장면은 절정에서 막을 닫지 않고 한 박을 남겼고, 음악은 종지를 세게 찍지 않고 말끝을 조심스럽게 정리했다. 머리카락 장면이 남긴 찢김도 폭발의 쾌감으로 소비되지 않도록, 빛과 소리는 끝내 온도를 낮추었다.

이 절제가 관객에게 건네는 것은 도덕교범이 아니라 사용법에 가깝다. 기억은 상자에 보관하되 전시품처럼 소유하지 말 것, 의례의 박동에 기대되 말의 자리를 잃지 말 것, 사랑을 증명하려고 소리를 키우기보다 서로를 위해 시간을 남겨 둘 것. 파울의 퇴장은 승리의 포즈가 아니라 생활의 거리로 돌아가는 몸짓이었고, 그 소박함이 오히려 윤리의 선을 분명히 했다. 붙들기와 놓아주기 사이에서 이 무대가 제안한 균형은, 감정의 크기가 아니라 호흡의 길이로 측정되는 삶의 속도다. 우리 몫은 아마도 그 길이를 기억하는 일, 그리고 그 길이만큼만 서로를 더 조용히, 더 정확히 사랑하는 일일 것이다.

9.2. 한 문장 – 관객에게 남길 요지

애도는 붙드는 일과 놓아두는 일이 동시에 필요하며, 우리는 기억을 유리 상자에 보관하되, 전시품처럼

소유하지 않는다. 상자는 기준점이지, 삶을 가둬 두는 우리 집 박물관이 아니었다.

축제의 행렬과 수도원의 박동이 한 무대에서 교차해도, 말은 끝까지 들려야 한다. 합창이 넓게 번질수록 자음은 또렷해야 하고, 빛이 커질수록 얼굴은 과장되지 않아야 한다. 소리의 크기가 사랑의 크기를 증명하지 않으며, 서로에게 남겨 둔 한 박의 시간이 사랑을 증명한다.

마리에타의 노래는 대체가 아니라 겹침을 부른다. 현재의 얼굴 위로 과거의 그림자가 얇게 포개질 때, 우리는 무엇을 붙들고 어디에서 손을 뗄지 배우는데 그 배움은 고음의 승리가 아니라, 프레이즈 말단을 성급히 닫지 않으며 시작된다.

피에로의 왈츠는 뒤돌아봄의 박을 열어 준다. 달빛은 시선을 위로 데려가지만, 반짝이는 바닥에 남아 현실의 표면을 잊지 말라 일러 준다. 높이의 상징과 낮음의 잔여가 함께 있을 때, 삶은 과장 대신 균형을 택할 수 있다.

머리카락의 고리는 한순간 폭력으로 기울 수 있다. 애도가 소유로 변질되는 경계가 그곳에 있다. 그 경계 앞에서 손을 거두는 일이야말로, 남은 삶을 지키는 최소한의 윤리다.

결말이 해방처럼 환호하지 않는 이유는 분명하다. 이 이야기는 승리의 조광이 아니라 견딜 만한 밝기를 남긴다. 우리는 문장을 세게 닫지 않고, 다음 장면으로 건너갈 한 박의 숨을 남긴다.

그러므로 오늘의 한 줄은 이렇게 정리된다. 기억을 지키되 삶을 막지 말 것, 사랑을 키우되 소리로 밀어붙이지 말 것, 의례를 따르되 말을 잃지 말 것. 붙들기와 놓아주기 사이 그 가느다란 틈을 매일 확인하며, 그 틈으로 드나드는 공기만큼 서로를 더 정확히 사랑할 것.

참고문헌

1) 작품·악보·출판사

Schott Music.Erich Wolfgang Korngold: Die tote Stadt — Werkinfo / Synopsis / Orchesterinformationen.Mainz: Schott, 최근 개정본.

Naxos.Die tote Stadt — Libretto & Work Introduction.Hong Kong: Naxos Rights, 연재 페이지.

2) 극장·기관 프로그램/공식 작품 안내

Bayerische Staatsoper.“Die tote Stadt — Werkinfo / Besetzung / Spieldauer.” München: Bayerische Staatsoper, 2019–2024 시즌 자료.

Odyssey Opera.“Program Notes: Korngold — Die tote Stadt.” Boston: Odyssey Opera, 2014/2018 시즌 프로그램북.

Boston Symphony Orchestra.“Korngold — Die tote Stadt (Work Page).” Boston: BSO, 개요 페이지.

3) 비평·리뷰(상연 수용·해석 참고)

Bachtrack.Matthew Rye, “It was all a dream: an absorbingDie tote Stadtin Munich,” 2019. (뮌헨 상연·연출/호흡·전환 관찰)

Bachtrack.편집부, “Highlights of 2019,” 2019. (동 시즌 요지·맥락)

Planet Hugill.Robert Hugill, “Korngold’sDie tote Stadtat the Semperoper, Dresden,” 2018. (색채·연결·서정/광휘 교대 분석)

4) 프로덕션 아카이브·상연사

Ronald Chase Archive.Die tote Stadt— New York City Opera Production (premiered 1975-04-02; revival records). New York: NYCO Archive.

5) 시대·미학 배경(전쟁 직후 애도·상징주의·영화 문법)

Winter, Jay.Sites of Memory, Sites of Mourning: The Great War in European Cultural History.Cambridge: Cambridge University Press, 1995. (전후 추모 의례·공적 애도 문화)

Rodenbach, Georges.Bruges-la-Morte.Paris/Brussels: Flammarion & Edmond Deman, 1892. (사진 삽입본·도시를 인물로 전면화한 원전)

Bordwell, David; Thompson, Kristin.Film Art: An Introduction.New York: McGraw-Hill, 다수 개정판. (몽타주/크로스페이드 등 초기 영화 전환 문법 개념 정리)

6) 레퍼런스 음반/무대(비교용)

Bayerische Staatsoper (2019).Kirill Petrenko(지휘) / Simon Stone(연출) 공연 실황 자료. München: BStO.

RCA Red Seal (1975).Erich Leinsdorf(지휘) —Korngold: Die tote Stadt(Neblett, Kollo, Prey). New York: RCA, 스튜디오 레코딩.

2025 지역대표 예술단체 지원

침묵 1948

심화 비평문

비평가 성명

이예지

비평가 소속

소속 없음

예술단체명

여수심포니오케스트라

공연명

침묵 1948

공연일시

2025년 10월 18일 17시

공연장소

GS칼텍스 예울마루

음악적 공간으로 새롭게 상상한 현대사의 고통

이예지(소속 없음)

1. 들어가며

여수에 도착해 여수역을 나서니 멀찍이서 바다의 물살 소리가 들려왔다. 여수·순천 10·19사건 77주년 기념 창작오페라 〈침묵〉을 관람하기 위해 서울에서 여수로 이동하는 동안 머릿속으로만 가만 그려보았던 이곳의 상흔이 그 세찬 바닷소리에 실려 조금 더 날카롭게 느껴졌다. 관람을 앞두고 여순사건 구술 증언집과 당시의 사진을 살펴보면서 이 지역에 가해졌던 폭력과 낙인을 마주하려 노력했지만, 직접 찾아와 지역의 공기 속에 함께 존재하게 되니 새삼 나의 무지와 무기력만이 고스란히 드러나는 듯했다. 숙연한 마음이 들었다.

공연 전 시간이 남아 여수 엑스포 1층에서 열린 여순사건 추모 미술전에 들렀다.[1] 이 미술전은 여순사건에 대한 화가들의 회화와 조형 작품들로 이루어져 있었다. 간단히만 둘러보고 가자는 처음의 마음은 작품들을 들여다볼수록 점점 무거워져 발걸음을 오래 끌게 했다. 그림 한 폭, 설치 작품 한구석마다 담긴 기억의 무게와 밀도가 나를 압도했다. 때론 완곡하게, 때론 직설적으로 표현된 여수와 순천, 또 제주와 광주의 장면과 마음들을 들여다보고, 서봉희 작가의 설치 작품 제목인 “기억과 치유”라는 문구를 오래 바라봤다. 민중의 얼굴 옆에 누군가가 붉은 가위표를 그려 넣는 모습을 나타낸 송효섭

1) 이 미술전은 제주의 탐라미술인협회와 여수민족미술인협회가 지난 3년 동안 지속해 온 미술 교류전의 일환으로, 전국 44명의 미술가들이 참여한 ‘여순10.19평화인권미술제’이다. 2025년 10월 13일부터 26일까지 여수세계박람회장 국제관에서 개최되었다.

작가의 〈낙인〉은 기억과 치유라는 우리의 과제에 정면으로 도전하는 듯했다. 이토록 강고한 낙인이 엄존하는 현실에서, 어떻게 기억하고, 어떻게 치유할 것인가? 후대를 살아가는 우리에겐 어떤 책임과 가능성이 남겨져 있는가? 전시를 본 후 공연장으로 이동하는 내내 기념의 실천 방법에 대해 정답 없는 고민을 했다.

이 문제는 여순사건에 관해 던져질 때 조금 더 어렵다. 여순사건은 한국 현대사에서 이념 전쟁과 반공주의적 통제가 본격화된 사건이기 때문이다. 역사학자 김득중은 여순사건의 역사적 의미와 의의를 "분단정부수립과 국가 건설 과정의 중요한 성격을 드러내 주는 감춰진 기반이자 반공체제를 탄생시킨 한국 현대사의 핵심적 사건"으로 집약했다.[2] 해방 후의 필연적 진통이었을지 모르는 혼란과 방황을 강력한 국가권력으로 짓눌러 체제의 기틀을 세운 우리 역사의 기점이 바로 여순사건이며, 이때 형성한 반공적 정서는 오늘날까지 다양한 형태로 남아 과거를 진실되게 파악할 수 없게 하는 장벽으로 작용하고 있다. 민중의 입장에서 여순사건은 체제의 대립이 삶에, 그리고 죽음에 긴밀히 접속하는 것을 체감하게 되는 사건이었을 것이다. 해방 직후부터 제주와 여수·순천에서의 국가 폭력, 그리고 한국전쟁까지 이어지는 소용돌이 속에서 굶주림, 피난, 폭력, 공포, 낙인 등 삶의 실제 문제들을 맞닥뜨리고 여기에 대처해야만 했던 주체는 민중이었다. 또 이 사건을 지나간 과거의 일이 아닌 현재의 문제로 간직하는 이들 역시 민중으로, 여순사건에 참여했거나 연루된 이들은 당사자성을 떠나 우리 모두를 대변한다. 여기서 여순사건을 민중의 입장에서 진실히 기억해야 하는 이유가 자명해진다.

그동안 여순사건을 기억하려는 문화적 시도들은 작지만 중요하게 지속되어 왔다. 문학과 영화에서는 여순사건의 현대사적 중요성과 민중의 궤적에 관심을 기울여 온 흔적이 여럿 새겨져 있다. 조정래의 대하소설 『태백산맥』(1~10권, 1983~86)과 이를 원작으로 한 동명 영화(1994)는 한국 현대사의 첫 장면으로 여순사건을 배치했고, 전병순의 『절망 뒤에 오는 것』(1987)과 이태의 『실록소설 여순병란』(상·하, 1994)이 여순사건에 대한 문학적 관심의 계보를 형성했다. 장현필 감독이 연출한 여순사건 소재의 다큐멘터리 영화 「애기섬」(2001)은 당시 팽배하던 반공적 역사 인식에 부딪혀 언론과 당국에서 비판받기도 하였다.[3] 이처럼 여순사건을 재현의 중심에 가져온다는 것은 여러 난관과 책임을 노정하는 작업이다.

2. 창작오페라 〈침묵〉의 현장

2025년 여수시와 문화체육관광부가 주최하고 여수심포니오케스트라가 주관한 창작오페라 〈침묵〉은 바로 이러한 문화적 시도들의 계보에 놓인다. '창작오페라 침묵'이라는 제목의 기획은 2018년으로 거슬러 올라간다. 여순 70주년을 기념하여 최초로 제작된 〈창작오페라 1948년 침묵〉은 여순사건 연구의 권위자인 주철희가 시나리오를 작성한 작품으로, '10·19 특별법'(현 여수·순천 10·19사건 진상 규명 및 희생자 명예 회복에 관한 특별법, 2021년 제정) 입법을 위한 문화적 밑거름을 마련하려는 포부가 작품 기획과 제작에 반영되었다. 특별법 제정 1주년을 맞이해 2022년에 〈창작오페라 침묵, 1948 그날의 기억〉이라는

2) 김득중, 『'빨갱이'의 탄생 – 여순사건과 반공국가의 형성』, 서울: 도서출판 선인, 2009, 43면.

3) 위의 책, 42면.

변주된 제목으로 두 번째 이야기가 만들어졌고, 2023년에는 여순사건을 대표하는 문화 예술 콘텐츠 육성이 필요하다는 지역사회의 요구에 부응해 〈창작오페라 침묵, 바다에 핀 동백〉이 특별법 제정 이후 희망의 미래로 나아가는 과정을 담아 무대에 올렸다. 2025년의 〈창작오페라 침묵 1948〉은 그 뒤를 잇는 네 번째 이야기인 셈이다. 제작진은 대본가 김은경, 작곡가 김주원, 연출가 윤상호 등 비교적 젊은 세대의 전문가들로 구성되었으며, 음악감독 이민주와 지휘자 조정현이 이끄는 여수심포니오케스트라 및 여순1019시민합창단의 참여로 지역사회 차원의 의미를 더했다.

10월 12일 광주 예술의전당에서 초연을 치른 후 여수에서의 첫 공연이 열리는 10월 18일 토요일, GS칼텍스 대공연장에 도착했을 때 나는 어린이와 청소년 관객이 많다는 데 짐짓 놀라움을 느꼈다. 중학생 시절, 학교 국사 시간에 여순사건을 배울 때 '학살'과 '폭력'과 무거운 단어들과 그 잔인한 실체에 겁을 먹었던 기억이 났다. 이에 비춰, 폭력의 재현은 어른들의 몫으로만 느껴졌고, 누군가를 학살의 희생자 내지는 피해자로 묘사하는 일 또한 그 역사적 경위와 맥락을 파악할 준비가 갖춰진 청소년 이상이 되어야 가능한 일이 아닌지 의문이 들었다. 특히 어린아이들에게 보여줄 수 있는 국가 폭력의 장면들에 무엇이 있을지 의아함을 느꼈다. 이내 나는 스스로의 의아함을 두고 다시 놀랐다. 학살의 장면을 마주하기 두렵다는 이유로 엄연한 실상의 중대함을 손쉽게 '일단은 침묵해야 하는 어떤 것'으로 치부할 수 있다는 듯 생각했기 때문이다. 여기서 2018년 첫 기획 때부터 끈질기게 고수해 온 '침묵'이라는 제목의 의미가 내게 더 분명해졌다. 진실을 외면하지 않고 수면 위로 드러내는 일은 세대와 지역을 막론하고 적극적으로 이루어져야 하며, 따라서 '침묵'이라는 제목은 여순사건의 기억을 둘러싼 중대한 과제를 함축한다. 이번 공연의 핵심은 폭력과 고통의 역사를 두려워하지 않고 재현하는 데 있었다.

3. 음악의 쓸모: 1948년의 여수에 가 닿게 하기

이제 '침묵'이라는 제목보다 더 치열하게 질문할 대상은 그 앞에 붙은 장르 명칭인 '창작오페라'일지도 모른다. 관중의 역사 인식을 구성하는 데에 어떻게 개입하고 참여했느냐의 여부에 공연의 성패가 달려 있다면, 오페라라는 장르는 그 기억과 치유 작업에 어떤 특별한 역할을 할 수 있는가? 이번 공연에서 음악을 담당한 김주원은 세밀한 재현과 소통을 추구하는 작곡가이다. 그는 한국 가곡과 창작오페라 장르를 중심으로 활동하며 텍스트에 담긴 메시지와 분위기, 무엇보다도 감정을 풍부하게 표현해 내는 장치로서의 음악에 주력해 왔다. 난해한 어법보다는 듣는 이의 정서적 폭을 확장하고 극에 몰입할 수 있게 하는 음악을 연구해 온 김주원은 이번 공연에서도 전반적으로 견고한 조성을 기반으로 하되 장면에 따라 후기 낭만적 어법과 반음계적 서법을 적절히 배합함으로써 오페라의 음향적 공간을 구축했다.

(1) 국가 폭력을 이야기하기

이 작품 전체를 꿰뚫는 모티브는 마치 산골짜기의 윤곽처럼 하행했다가 상행하는 온음음계 음형으로, 이는 서사의 전개에 따라 색채와 음역, 음가와 진행 방향을 달리하며 극 전체에 유기적 일관성을 부여한다. 이 모티브는 처음 등장할 때 첫 박이 긴 점음표로 처리되어 온음음계에 포함된 트라이톤과 증5도 음정의 날카로움을 더 배가하는 효과를 자아낸다. 극 중 불안감이 심화되는 장면에서 이 모티브는 시퀀스로 중첩되다가 마지막 순간에 다시 상행하지 않은 채 그대로 온음음계를 따라 굴러떨어지며 극 전체에 드리운 폭력의 그림자와 그로 인한 절망을 은유한다. 작곡가는 조성 서법에 비해 진행감과 음고의 중심성이

결여된 온음음계의 성격을 활용해 위협이 현실이 된 순간 앞에 선 인물들의 위태로운 처지를 음향화해 전달했다. 요컨대 이 오페라에서는 귀에 잘 들리는 하나의 모티브를 변주하며 생존의 불안과 그 현실적 감각, 그리고 그로 인한 민중의 비극을 다채롭게 제시하며 서사의 층을 한층 두텁게 했다.

극적 거점이 되는 장면에서 보다 역동적인 음악의 변화를 선보인 것 또한 텍스트를 음악적으로 서사화하기 위한 전략의 일환이다. 1막 3장 "인민의 날"에서는 인민들의 합창을 장조에서 장대한 행진곡풍 음향으로 구성함으로써 분위기의 전환을 이뤄낸다. 이 전례 없이 밝고 확고한 기류는 극 전체의 흐름에서 상당히 돌출적으로 느껴지며, 이미 알고 있는 역사적 결과를 고려했을 때엔 하나의 환상처럼 느껴지기도 한다. 꽉 찬 합창 음향에 타악기의 반복적인 삼연음 반주 패턴 등의 장치로 뒷받침되어 "무엇이 먼저인가, 인민을 위한 나라, 생계가 먼저다"라는 인민들의 구호를 효과적으로 전달하며, 생계를 향한 민중의 외침을 더 긴박하면서도 견고하게 재현한다. 이어지는 2막 첫 장면의 무용 "저울이 기운다"에서 이러한 긍정적 색깔은 다시 어둡게 한풀 꺾였다가, 곧이어 정희의 의연하고도 낙관적인 메시지가 담긴 "꿈을 꾸자"로 연쇄된다.

전체 오페라의 절정부이자 극적 밀도가 가장 높은 2막 2장에서도 음악은 서사의 흐름을 구체화하는 데 중추적인 역할을 했다. 아이러니하게도 이는 1막 3장 "인민의 날"과 2막 1장 마지막 곡 "꿈을 꾸자"로 자못 낙천적인 스펙터클과 음향 공간이 연출된 다음에 뒤따르는 참혹하고 가슴 아픈 폭력의 재현 장면이었다. 먼저 마을이 불타올라 민중들의 무고한 목숨과 터전이 훼손당하는 장면은 심벌즈를 위시한 타악기의 어택과 함께 가장 위압적으로 형상화된다. 그 앞에서 민중들은 음울한 계면조 풍의 합창으로 거대한 한탄의 정서를 형성하는데, 처음에는 모방 대위법적으로 성부 간 꼬리에 꼬리를 물며 이어지던 한숨인 타령은 합창 전체의 조용한 유니즌으로 한데 모여 하나의 마음을 나타내고, 이 합창의 음향과 다이내믹이 점진적으로 고조되며 화재로 인한 마을 전체의 상실과 슬픔 속에 무대 전체를 잠식시켜 나간다. 어느덧 멎은 음악의 자리에 너나 할 것 없이 흐느끼는 소리가 아득하게 채워지고, 여기에 등장한 경찰들의 호통과 총소리는 냉혹한 폭력 집행의 새 국면을 알린다. "배가 고파 쌀을 받은 것뿐"이라는 영수 부모의 읍소가 총구 아래 처참하게 짓밟힐 때, 단3도 음형의 숨 가쁜 반복으로 이루어진 관현악 반주는 민중들의 억울함과 두려운 심경에 금세 이입할 수 있게 돕는다. 이어 정국 어머니(소프라노 윤한나 扮)와 정국 아버지(테너 이범주 扮)가 차례로 각자의 아리아를 부르짖듯 노래한 후 총격으로 숨을 거둔 후, 오열하는 정국의 곁에는 첼로의 독주가 길게 이어진다. 이는 남아 있는 유가족이 치러내야 할 외로운 사투를 대변하며, 폭력의 역사가 77년 전에 종결된 것이 아니라 어쩌면 그날 이후를 살아가고 있는 생존자와 유가족들에게 집요히 현존하고 있을지도 모름을 암시한다.

(2) 민중을 그려내기

음악은 주로 분위기와 감정을 극대화해 나타내는 기능을 했으며, 각 인물이 부르는 독창 또는 중창곡은 강렬하고 절절한 감정 표현과 명료한 선율성이 두드러졌다. 인물들이 부르는 합창과 아리아는 전조를 거듭하며 감정 표출을 극대화하거나 반주를 조절해 음향적 텍스처의 활용 폭을 넓히는 등 감정적 성격이 일차적으로 두드러졌다. 그러면서도 중심인물들에게 섬세하게 배분된 양식적 특성이 각 인물을 성격적으로 나타내기도 했다. 극에는 두 가족이 등장한다. 정희와 정국 남매와 그 부모로 이루어진 가족이 극의 주요 줄거리를 이끌고, 이들은 이웃인 영수 가족과 주로 대화하고 행동을 함께하며 1948년 여수 민중의 삶과

생활감정을 형상화해 보여준다. 이들은 동질화된 집단이라기보다 각각의 개성을 지닌 생동감 있는 인물들로 당대의 '민중'을 구현하는데, 여기에 세밀한 음악적 표현이 동반되었다.

특히 정희에게 주어진 음악이 뚜렷하게 특징화되었다. 정국 가족의 맏딸이자 어여쁜 중학생인 정희(소프라노 장서연 扮)는 어려운 상황 속에서도 희망을 노래하는 인물로, 늘 상냥히 웃으며 부모와 동생을 보듬으려 하는 그녀의 성격은 동화같이 아름다운 선율의 소프라노 아리아로 부각된다. 서곡을 대신한 프롤로그 "살아가야만 해"에서 민중들의 노래를 주도하듯 등장한 그녀는 높은 음역과 서정적인 멜리스마를 통해 엄혹한 현실 속 희망과 의지를 아름답게 대변해 내며 관객에게 강한 인상을 남긴다. 뚜렷한 리듬 구조 속 성악 기교가 어우러지는 노래는 작은 체구와 여중생 교복, 청아한 음색에서 빚어지는 '소녀'의 인상과 결합해 정희를 1948년 여수의 햇살 같은 인물로 견고하게 자리매김한다. 2막 1장 "꿈을 꾸자"에서 동생 정국(아역배우 이하율 扮)을 향해 부르는 아리아 또는 아리에타는 간결하지만 그 안에 분명한 기승전결의 전개감과 완결감, 3박자의 박절감과 음역의 확장이 담겨 있어 마을의 아픔을 견디고 뚫고 나가고자 하는 정희의 소망을 설득력 있게 보여준다. 정희가 불길 속에서 죽음을 맞이하는 장면이 더 처절하고 비극적으로 느껴지는 이유는 바로 이렇게 그녀를 위한 음악적 공간이 분명히 구축되었기 때문이며, 관객으로 하여금 정희의 죽음을 마치 희망적 음조의 죽음이자 아름다운 꿈의 좌절로 느끼게 하기 때문이다.

한편 영수 부모, 영수 어머니(메조소프라노 방신제 扮)와 아버지(바리톤 김경천 扮)는 정국 부모보다는 덜 복잡한 인물로 설정되었다. 인민대회 참여를 두려워하며 심상한 상황을 기민하게 의식하는 정국 부모가 극 내내 불안과 갈등 등 심경의 변화를 체현하는 것과 달리, 영수 부모는 생계의 문제에 더 절박하게 반응하며 더 단순하고 강한 행동력을 지닌 민중에 가깝게 그려졌다. 이들은 정국 부모보다 더 강한 지역 방언을 사용하고, 벌어지는 사건들에 대해 더 급하게 반응하는 면모를 보인다. 1막 2장에서 정국 어머니와 영수 어머니, 그리고 정희가 함께 등장하는 장면에서 정국 어머니가 큰 도약 음형이 포함된 선율로 "아닐 거야"를 노래하며 위태로운 마음을 표현했다면, 영수 어머니는 홀로 메조소프라노로 낮은 음역에서 레치타티보에 가까운 노래를 구사하며 "어젯밤에 군인들이 경찰서를 점령"했다는 소식을 전한다. 1막 3장에서 인민대회 참가를 신중히 생각하는 정국 부모에 비해 영수 아버지는 인민대회에서 곡식을 나눠주니 당장 달려가야 한다는 급한 성미를 드러내는데, 그가 등장해 정국 부모와 대화하는 장면에서 관현악이 연주하는 박절감 넘치는 블록코드 진행은 이들의 다급함과 단순함을 부각하는 한편 인민대회 합창의 메아리처럼 울리기도 한다.

4. 나오며: 공공 역사로서의 창작오페라

여순사건을 둘러싼 기억과 침묵의 대결에 맞서 제작된 〈창작오페라 1948 침묵〉은 인상적인 음악과 역동적인 인물들을 통해 여순사건의 기념이라는 역사적 소임을 이행해 냈다. 그것만으로 무척 고무적인 일이 아닐 수 없다. 〈침묵〉은 역사적 표현과 담론의 장으로서 창작오페라가 발휘할 수 있는 역량을 실험해 냈다는 의의를 갖는다. 특히 개별 인물의 이야기에 표현의 두께를 더하고 감정적 설득력을 고양해 낸 음악의 역할은 이 작품이 오페라로 만들어져야 했던 이유를 성실히 답변하는 듯했다.

다만 한편에 아쉬움이 남는다면 여순사건과 관련된 역사적 문제 설정을 새롭게 시도해 볼 수도 있었던 가능성 때문이다. 2000년대 이후 여순사건을 말하는 새로운 시각 중 하나는 이 사건이 당대 불안한 현실에 대한 민중의 저항 봉기이기도 했다는 점이다. 반면 오페라에서 주요 인물들을 오직 생계에만 관심이 있는 민중으로 묘사한 것은 해방공간 조선을 살아갔던 민중들에 대한 기존의 공고화된 인식을 크게 벗어나지 않는다. 극에서는 사상 검열과 학살의 대상으로 내몰린 인물들의 처참한 처지가 효과적으로 드러났으나 이보다 이들을 적극적인 역사적 행위자로 조명하는 방향도 가능했을 것이다. 꼭 반란에 전혀 가담하지 않은, 그저 곡식을 얻기 위해 인민대회에 나갔을 뿐인 무구한 민중이어야만 그 희생의 심각성이 드러날까? 물론 '순수한' 피해자의 형상을 강조하는 것은 사건의 심각성을 확실히 호소할 수 있는 방편이지만, 역사 속 희생자들이 체현했을지도 모르는 또 다른 행위자성과 주체성을 가려버리고 폭력의 논리를 답습하는 부작용이 생길 수도 있다. 여순사건 이후 77년이 흐른 지금, 이념과 체제 대립으로 얼룩진 역사에 대한 성찰이 요청되는 바로 오늘날, 대중에게까지 확산된 저항으로 일어난 '운동'으로서의 여순사건을, 빨갱이라는 낙인과 평면적 역사관으로 이들의 입체적 면모를 탈각시켜 버린 국가 폭력의 면모를 설득력 있게 보여주는 것이 역사극의 새로운 사명일 수 있다.

연출적 차원에서 〈침묵〉이 극의 시대적 배경을 전달하기 위해 택한 전략은 어쩌면 경제적인 것으로, 당시 정치·군사적 동태 등의 정보는 스크린에 글을 띄우거나 배경 화면 영상에 신문 스크랩과 전남 지도를 송출하는 방식으로 관객에게 전해졌다. 여순사건의 경과와 당시의 정국을 알리기 위한 목적이라면 일정한 정보 제공 장치가 필요했으리라고 사료되지만, 이를 극과는 분리된 요소로 병치하기보다는 극적 사건과 인물의 사연에 녹여내는 방향을 고안했다면 작품의 완성도를 높일 수 있었을 것이다. 한편 대본의 경우 극 전체의 서사와 각 인물의 사연을 일관되면서도 감정적 깊이가 엿보이게 구성되었지만, 인물들이 대사 또는 가사를 통해 전하는 메시지가 때때로 아주 직설적이었던 나머지 부르짖음을 성찰할 공백이 마련되지 않았다. 현실에 대한 태도나 신념을 가사나 대사로 표명하기보다는 그들이 살아가던 현실 자체를 생생하고 구체적으로 형상화하는 요소를 배치해 관객이 이를 함께 느낄 수 있도록 돕는 방향을 고려할 필요가 있다.

마지막으로, 1~2막과 3막 사이를 잇는 중요한 연결고리 하나를 더 세심히 드러낸다면 극의 메시지를 더 힘 있게 전할 수 있으리라. 3막 초반에 성인이 된 정국은 사회 속에서 '여순사건의 유가족'이라는 낙인을 멍에처럼 감당하며 홀로 살아간다. 쓸쓸하게 무대 위를 배회하고 몸짓을 선보이는 정국의 낙인은 어떻게 형성된 것이며, 그와 그를 둘러싼 이들은 왜 침묵한 것인가? 그가 등장하기 전 송출되었던 이승만 전 대통령의 음성은 그의 낙인 역시 국가의 개입으로 나타났으리라는 유추를 가능케 했지만, 정작 정국이 부모와 누나, 이웃의 죽음 이후 살아왔을 삶의 구체적 궤적을 극에서 생략한 나머지 낙인과 직면하는 주체로서의 그의 모습을 조명할 기회를 양보한 듯하다. 여순10·19평화인권미술제의 수록작 중 하나인 박진희 작가의 설치미술 〈당신의 시간〉은 동망에 금실을 수놓아 한 여성의 노동과 돌봄과 투쟁의 시간을 여러 층으로 겹쳐 표현한 작품이다. 이러한 주제 의식을 참조해 더 이상 국가나 체제의 입장이 아니라 주체적 민중 각자의 고유한 시선과 목소리로 그들 자신의 삶을 고백하게 하는 미시적 표현의 전략을 고민해야 할 때이다.

역사적 소재를 다룬 음악극은 의도와 상관없이 공공 영역의 역사로서 소임을 띠게 된다. 엄격한 학술적

의미에서 역사를 서술하는 것은 아니지만, 어쩌면 그보다 더 파급력 있는 방식으로 나름대로의 역사적 문제설정과 사건에 대한 하나의 상을 제시하기 때문이다. 오페라는 공연장이라는 공간 안에서 특유의 어법을 통해 인물의 구체적 상황과 감정을 보여줄 수도 있고, 관객에게 모종의 역사적 체험을 선사할 수도 있다. 국가 폭력을 다룬 오페라가 하나의 공공역사로서 역사적 추체험(追體驗)을 통한 과거와의 만남을 가능케 하는 장이라는 관점에서 본다면, 오페라가 특수하게 구사할 수 있는 이야기의 방식은 모두 그 체험과 만남의 도구이자 통로로 의미화될 수 있다. 〈창작오페라 1948 침묵〉은 그러한 소임의 최전선에서 이에 관한 모종의 성과를 도출해 냈다. 음악적 공간으로 새롭게 상상한 1948년 여수와 순천의 모습은 관객에게 여순사건을 기념하기 위한 중대한 이미지를 선사했다. 〈창작오페라 1948 침묵〉이 열어젖힌 역사적 논의와 체험의 기회가 여순사건을 기억하고 치유해 나갈 여정에서 하나의 이정표가 되리라 믿는다.

2025 지역대표 예술단체 지원

카르멘

심화 비평문

비평가 성명

손민수

비평가 소속

굿스테이지

예술단체명

영남오페라단

공연명

카르멘

공연일시

2025년 10월 16일 19시 30분

공연장소

대구오페라하우스

비제 서거 150주년,
자유와 운명의 비극을 다시 묻다

손민수

영남오페라단: 대구 오페라의 40년 역사

영남오페라단은 올해 창단 41년을 맞이했다. 1984년 대구오페라협회 초대회장을 지낸 테너 김금환(영남대 음대 학장 역임) 단장이 창단하여 오페라 《토스카》 공연을 시작으로 《라보엠》, 《카발레리아 루스티카나》, 《대 춘향전》, 《나비부인》, 《세빌리아의 이발사》 등을 매년 공연하며 거의 오페라의 불모지였던 대구에 오페라의 초석을 놓았다.

1994년 소프라노 김귀자(경북대 예술대 학장 역임) 2대 단장 취임 후, 첫 작품으로 대한민국 오페라단 초연인 요한 슈트라우스의 《박쥐》를 국내외 최고의 캐스팅으로 대구, 서울, 포항 등지에서 성공적으로 공연하였다. 그 후에도 《윈저의 명랑한 아낙네들》, 《집시남작》, 창작오페라 《녹두장군》(대구, 서울, 부산, 전주, 포항, 경주), 《윤심덕, 사의 찬미》를 한국 초연하였고, 《오텔로》(대구, 포항), 《신데렐라》(대구, 서울)를 대구 초연하는 등 참신한 오페라와 잘 알려진 작품을 번갈아 전국적으로 공연해 오며 폭넓은 레퍼토리를 최고의 캐스팅으로 완성도 높게 공연하고자 노력해 왔다.

2019년 김귀자 단장이 예술총감독으로, 9년간 영남오페라단 부단장을 역임한 소프라노 이수경이 3대 단장에 취임하여 오페라 문화의 발전과 시민 정서 순화를 위해 최선을 다하고 있다. 영남오페라단은 《리골레토》, 《오텔로》, 《윤심덕-사의 찬미》 등 대구국제오페라축제에 9차례 참가하였으며, 10여 회의 이웃돕기 자선공연을 해오고 있으며, 대한민국 오페라대상에서 대상, 금복문화예술상, 대구국제오페라특별상 등을 수상했다.

공연의 의미와 기대

영남오페라단의 《카르멘》은 제22회 대구국제오페라축제 대구오페라하우스 초청작이자 2025년 지역대표 예술단체 육성지원사업에 선정되어 무대에 올려졌다. 이번 공연이 42회 정기공연인 영남오페라단은 지방을 대표하는 공연단체로서의 위상을 다시 한번 확인하는 자리였다.

사전 서면 인터뷰를 통해 김귀자 예술감독으로부터 이 작품을 선정한 이유를 들었다. 1996년 《카르멘》을 성공적으로 무대에 올렸고, 올해는 비제 서거 150주년이 되는 해라 예술성이 높은 《카르멘》을 청중들에게 감상할 기회를 제공하는 데 의미가 있다고 했다.

《카르멘》에는 두 가지 주요 버전이 존재한다는 점을 먼저 짚고 넘어가야 한다. 비제가 원래 작곡한 '오페라 코미크(Opéra-comique)' 버전은 아리아와 아리아 사이에 노래가 아닌 연극 대사(Spoken dialogue)가 삽입된 형태로, 극의 사실성을 높이는 효과가 있다. 그러나 비제 사후, 빈 공연을 위해 그의 친구 에르네스트 기로(Ernest Guiraud)가 이 대사 부분을 모두 노래로 부르는 '레치타티보(Recitative)'로 다시 작곡한 '그랑 오페라(Grand Opéra)' 버전이 현재 더 자주 공연된다.

비제 서거 150주년을 기념하는 이번 공연을 앞두고, 나는 내심 대사가 삽입된 원형태의 오페라 코미크 버전을 기대했다. 레치타티보판은 기로가 사후에 개작한 것으로, 순수하게 비제의 작품이라 할 수 없기 때문이다. 서거 150주년이라는 의미 있는 해에 오롯이 비제 자신이 선택하고 구상한 형식, 그가 의도한 사실주의적 연극성과 말의 맛을 경험하고 싶었던 것은 평론가로서의 작은 욕심이었을 것이다. 결과적으로 이번 공연은 레치타티보판으로 진행되었고, 이는 현실적인 선택이라 이해하면서도 약간의 아쉬움으로 남는다.

심도 있는 비평을 위해 사전 서면 인터뷰를 진행했다.

김귀자 예술감독은 “전통적 해석이 주를 이루지만 무대디자인은 새로운 감각을 시도했으며, 전후 황폐한 스페인을 배경으로 찢어진 벽 사이로 고야, 피카소, 벨라스케스 작품들, 프레스코화의 파편들이 나타나는 철학적이고 문학적인 해석”을 예고했다.

또한 “문학, 음악, 철학, 공연예술학 박사인 연출가를 섭외”했으며, “카차투리안 콩쿨 1위 등 전세계 콩쿨에 입상하고 특히 오페라 지휘자로 능력을 인정받은 지휘자”를 초청했다고 밝혔다. 제작 규모는 100여 명의 출연자와 57명의 오케스트라로 구성된다.

불멸의 걸작, 그 비극적 탄생의 역사

작품의 역사적 배경과 위상

1875년 3월 3일, 파리 오페라 코미크 극장에서 초연된 조르주 비제(Georges Bizet)의 《카르멘(Carmen)》은 오늘날 전 세계에서 가장 사랑받는 오페라 레퍼토리의 정점에 서 있다. 그러나 이 작품의 현재 위상은 초연 당시의 참혹한 실패와 작곡가의 비극적 죽음이라는 어두운 배경과 극명한 대조를 이룬다. 《카르멘》은 단순한 멜로드라마를 넘어서, 19세기 부르주아 사회의 위선에 도전하고 이국주의(Exoticism)라는 환상 속에 당대 최고의 음악적 기법을 녹여낸 선구적인 걸작으로 평가받는다.

환상으로서의 스페인과 이국주의의 음악적 재창조

《카르멘》의 가장 흥미로운 아이러니 중 하나는 작곡가 비제가 평생 스페인 땅을 한 번도 밟아보지 않았다는 사실이다. 작품 전반을 지배하는 강렬한 스페인풍의 색채는 실제 민속 음악의 고증이 아닌, 당시 파리인들이 동경했던 '정열적이고 이국적인' 환상으로서의 스페인을 음악적으로 재창조한 것이다. 이는 19세기 후반 유럽 예술계를 풍미한 이국주의의 대표적 사례로, 비제는 이를 위해 천재적인 기법을 동원했다.

가장 유명한 아리아 '하바네라(Habanera, L'amour est un oiseau rebelle)'는 스페인 작곡가 세바스티안 이라디에르(Sebastián Yradier)가 쿠바에서 작곡한 '엘 아레글리토(El arreglito)'의 선율을 차용한 것이다. 비제는 이를 민요로 착각했으나 후에 원작자를 명시했다. 1막 카르멘(Carmen)의 유혹 장면에서 사용된 '세기디야(Seguidilla, Près des remparts de Séville)' 역시 스페인 춤곡의 특징적인 리듬을 적극적으로 활용한다.

또한 캐스터네츠, 탬버린, 트라이앵글과 같은 타악기를 전면에 배치하여 화려하고 관능적인 집시풍의 분위기를 완벽하게 직조해 냈다. 비제의 스페인은 실재하는 공간이 아닌, 파리의 관객을 매혹시키기 위한 음악적 환상 그 자체였다.

비제는 프랑스인이면서도 하바네라, 세기디야, 보헤미안 댄스, 카스타네츠 리듬 등 스페인적 어법을 정교하게 구사했다. 실제 민요의 직접 인용은 극히 제한적이며, 이국적 리듬과 선율을 프랑스적 화성과 형식 감각으로 편곡해 '스페인적 느낌'을 구축했다. 하바네라는 이라디에르의 원곡을 바탕으로 크로마티시즘과 반주 화성 변주를 통해 카르멘의 자유와 관능을 형상화한 대표적 사례로 꼽힌다.

지휘자 박준성 역시 “비제가 스페인에 단 한 번도 방문한 적이 없었기에 진정한 스페인식 색채라 할 수 없으며, 프랑스 작곡가가 느낀 스페인풍의 음악”이라 규정하고, “지휘자의 추가 해석보다는 악보에 충실하려 했다”고 밝혔다.

원작의 극적 재창조와 캐릭터의 재구성

앙리 메이야크(Henri Meilhac)와 뤼도비크 알레비(Ludovic Halévy)가 완성한 대본은 프로스페르 메리메(Prosper Mérimée)의 1845년 동명 소설에 기반하지만, 극적 효과를 위해 몇 가지 결정적인 각색을 감행했다. 원작 소설은 훨씬 어둡고 냉소적이며, 등장인물들 역시 거칠고 폭력적이다.

첫째, 원작에 존재하지 않는 미카엘라(Micaëla)라는 인물을 새롭게 창조했다. 미카엘라는 '순수', '고향', '어머니'로 대변되는 문명화된 세계의 상징이며, '관능', '자유', '야성'을 상징하는 카르멘과 극명한 대척점에 선다. 리릭 소프라노(Lyric Soprano)의 맑고 서정적인 음색이 요구되는 미카엘라는 돈 호세(Don José)가 지켜야 할 '선'의 아키타입을 제시한다.

둘째, 원작에서 비중이 작았던 투우사 '루카스(Lucas)'를 화려하고 카리스마 넘치는 주역 에스카미요(Escamillo)로 격상시켰다. 베이스-바리톤(Bass-Baritone)의 묵직하고 영웅적인 음색이 필요한 에스카미요는 돈 호세의 강력한 연적이자, 대중의 환호를 받는 '공적 성공'을 상징하며 돈 호세의 '사적 파멸'과 대비된다.

셋째, 주인공 돈 호세를 원작의 거친 도적에서, 순박하고 성실했으나 카르멘을 만나 파멸하는 비극적

인물로 재설정했다. 이는 그의 타락 과정을 더욱 극적으로 부각하기 위한 장치였다.

초연의 충격과 작곡가의 비극적 운명

《카르멘》은 초연 당시 오페라 코미크 극장의 전통을 정면으로 위배했다. 당시 오페라 코미크는 가족 단위 관객을 위한 희극적이거나 교훈적인 작품을 상연하는 곳이었다. 그러나 비제는 하층민, 즉 담배 공장 여공과 밀수꾼의 적나라한 삶, 노골적인 성적 유혹, 배신, 그리고 무대 위에서의 살인이라는 충격적인 소재를 가져왔다.

1875년 초연 당시, 파리의 관객과 비평가들은 이 작품에 "부도덕하다", "저속하다"고 경악하며 참혹한 혹평을 쏟아냈다. 특히 여주인공이 남자를 유혹하고 마음대로 버리다가 살해당하는 설정은 당시 부르주아 사회의 도덕적 기준에 대한 정면 도전이었다.

비제는 자신의 최고 걸작이 철저히 외면당하는 것에 큰 충격을 받았고, 건강이 급격히 악화해 초연 3개월 후, 정확히 33번째 공연이 끝나던 날 밤 심장마비로 세상을 떠났다. 그는 이 작품이 브람스(Brahms), 차이콥스키(Tchaikovsky), 니체(Nietzsche) 등 당대 최고의 예술가들로부터 극찬받고 전 세계적인 성공을 거두는 것을 끝내 보지 못했다.

자유와 소유, 그리고 운명이라는 핵심 주제

《카르멘》의 비극은 단순한 치정극을 넘어, '자유'와 '소유'라는 두 가치의 파괴적인 충돌을 다룬다. 카르멘은 "사랑은 자유로운 새(L'amour est un oiseau rebelle)"라고 노래하듯, 그 어떤 사회적 규범이나 타인의 소유욕에도 얽매이지 않는 절대적 자유를 상징한다. 그녀에게 사랑은 영원한 맹세가 아닌 순간의 열정이다.

반면 돈 호세는 사랑을 '영원한 소유'로 규정한다. 그는 카르멘을 얻기 위해 명예, 군대, 약혼녀라는 문명 세계를 모두 버리지만, 그녀가 자신을 떠나려 하자 그의 사랑은 "내 것이 될 수 없다면 파괴하겠다"는 뒤틀린 소유욕과 집착으로 변질된다.

또한 이 극은 '운명'이라는 거대한 주제를 관통한다. 3막의 '카드 점(La Mort)' 장면은 이 극의 철학적 핵심이다. 동료들이 '사랑', '재물'의 점괘를 볼 때, 카르멘의 카드에서는 오직 '죽음'만이 반복해서 나온다. 그러나 그녀는 운명을 피하려 하지 않는다.

4막의 마지막, 호세의 칼날 앞에서도 그녀는 "자유롭게 태어났으니 자유롭게 죽겠다"고 외치며 자신의 운명을 당당히 받아들인다. 이는 단순한 체념이 아닌, 자유로운 영혼으로서의 마지막 실존적 선택이다.

카르멘에게 사랑조차 구속일 수 있으며, 자유는 최우선의 가치로 표상된다. 호세는 욕망과 집착에 휩쓸려 파멸로 향하고, 카르멘은 죽음의 예감을 받아들인다. '사랑'이라는 이름 아래 벌어지는 소유욕과 폭력의 위험이 드러나는 것이다.

연출가 카탈로 루쏘는 카르멘을 "자유의 아이콘이자 '유년의 정신'을 지닌 존재"로 규정한다.

그가 말하는 유년의 정신이란 "세상을 놀이, 호기심, 압도적 열정으로 대하는 드문 능력"이다. 돈 호세와 카르멘의 관계는 "모든 전쟁의 축소판 같은 갈등"이며, "여성이 피해자가 되는 이 원형적 갈등이 해결되지 않는 한, 사회·정치·세계의 어떤 외적 전쟁도 지속적인 종결에 이르지 못한다"는 현대적 해석을 제시한다.

비제의 음악적 천재성: 사실주의와 극적 장치

비제의 음악은 《카르멘》을 불멸의 작품으로 만든 핵심 요소다. 그는 이상화된 여주인공 대신 현실적 인물을 무대에 올렸다. 카르멘은 도덕규범을 거부하고 자유와 욕망을 선택하는 인물로, 음악은 이를 반영해 예측 불가능한 화성과 비대칭적 리듬으로 긴장감을 만든다.

첫째, 라이트모티프(Leitmotif, 유도동기)의 정교한 사용이다. 오페라 전체를 지배하는 '운명의 동기', 즉 솔-시♭-라-레#의 불길한 4개 음은 서곡(Prelude)에서 처음 제시된 후, 카르멘의 첫 등장, 카드 점 장면, 그리고 마지막 살해 장면 등 죽음의 그림자가 드리울 때마다 오케스트라에서 울려 퍼지며 비극을 끊임없이 암시한다.

둘째, 선구적인 사실주의(Verismo)다. 귀족이나 신화 속 영웅이 아닌 하층민의 적나라한 삶과 감정, 즉 욕망, 질투, 분노를 음악으로 직접 표현했다. 1막 담배 공장 여공들의 수다스러운 합창이나 4막의 잔인한 살해 장면은 훗날 이탈리아 베리스모 오페라에 막대한 영향을 미쳤다. 이는 프랑스 오페라의 사실주의 전환점이자, 푸치니(Puccini), 마스카니(Mascagni), 레온카발로(Leoncavallo) 등 이탈리아 작곡가들에게 구체적 영향을 끼친 선구적 성격을 지닌다.

지휘자 박준성은 “오케스트라의 역할이 단순 반주가 아니라 심리와 운명을 드러내는 암시적인 화성적 표현과 색채”를 내포한다고 강조하며, “카르멘보다 돈 호세의 복잡한 감정적 충돌과 다양한 심리 상황에 주목하는 것이 이 오페라를 즐기는 또 다른 매력”이라고 말한다.

셋째, 천재적인 관현악법(Orchestration)이다. 비제는 악기 음색을 통해 캐릭터의 성격을 완벽하게 부여했다. 카르멘의 관능미는 유연한 플루트나 현악기로, 에스카미요의 화려함은 금관악기로, 미카엘라의 순수함은 클라리넷으로 그려낸다. 서곡은 투우 행진의 긴장감과 비극적 운명 동기를 제시하고, 하바네라는 단조 리듬과 관능적 선율로 카르멘을 시각화한다. 마지막 장면에서는 집요한 점음표 리듬이 비극을 수렴한다.

넷째, 극적 병치(Juxtaposition) 기법의 백미다. 4막의 피날레, 투우장 안에서는 에스카미요의 승리를 알리는 대중의 환희에 찬 합창이 울려 퍼지지만, 투우장 밖에서는 돈 호세가 카르멘을 살해하는 지극히 사적이고 어두운 2중창이 동시에 진행된다. 이 극단적인 빛과 어둠의 대비는 오페라 역사상 가장 충격적인 극적 아이러니를 연출하며 비극성을 극대화한다.

연출 콘셉트와 무대 디자인

연출가 카탈로 루쏘는 이번 프로덕션에서 독특한 시각적 전략을 구사한다. 그는 메리메의 원작 소설이 감옥에 갇힌 돈 호세의 일인칭 서술로 구성된 점에 주목하여, “카르멘의 모든 장면을 그의 시선, 그의 강박적이고 왜곡된 기억을 통해 보이기로” 했다고 밝힌다. 이는 이 오페라가 “카르멘의 비극인 동시에 돈 호세의 비극”임을 강조하는 장치다.

무대는 “전쟁으로 파괴되고 부서진 세계” 위에 “예술적·변형적 차원”이 자리하는 이중 구조로 설계되었다. 전통적 세트 대신 찢어진 거대한 캔버스처럼 구성된 무대 사이로 고야(Goya), 피카소(Picasso),

벨라스케스(Velázquez)의 작품과 프레스코화 파편들이 나타난다.

특히 4막에서는 피카소의 《게르니카(Guernica)》가 "단순한 미적 선택이 아니라 비극의 시각·개념적 중심"으로 작동한다.

연출가는 "〈게르니카〉가 전쟁의 절대적 파괴, 애도와 혼돈을 구현하며, 황소는 투우를 환기해 카르멘에게 닥칠 비극적 운명의 확대 투사로 변모한다"고 설명한다.

색채 설계에서도 의도적 절제가 돋보인다. 중립적 톤과 균형 잡힌 팔레트 속에서 "카르멘의 '붉은색'만이 유일한 색의 침투"로 돌출되어 강렬한 시각적 상징을 창출한다.

합창의 역할도 재해석되었다. 1막의 군인들은 느리고 권태로운 삶을 구현하다가 카르멘의 생명력에 휩쓸린다. 에스카미요에 대해서는 합창이 열광적 관객이자 동시에 객석의 관객을 거울처럼 비추어 "오늘날의 셀러브리티 문화를 반영"한다.

3막에서는 합창이 산악 풍경과 융합되어 난민, 전쟁 피해자의 형상을 띠며 "이주와 뿌리 뽑힘에 대한 강력한 이미지"를 제시한다.

연출가는 또한 1막 전주에 카르멘의 꽃을 줍는 어린 소녀를 등장시켜, 피날레에 다시 등장시킴으로써 "재생의 표지"를 제시한다. "카르멘은 죽지만, 예술과 자유의 상징으로서 그녀의 정신은 되살아나 마지막에 희망의 메시지를 전한다"는 것이 그의 의도다. 3막 간주곡에는 카르멘의 죽음을 예고하는 안무를 고안하여 비극적 운명의 돌입을 강조했다.

연출가는 음악과 시각의 관계에 대해서도 명확한 원칙을 밝혔다. "비제의 음악은 그 자체로 이미지를 생성하는 음악"이며, "무대 위 모든 이미지는 악보로부터 직접 태어난다"는 것이다. 특히 카르멘이 돈 호세를 처음 바라보는 순간, "음악은 두 사람의 첫 만남을 촉지할 수 있는 긴장으로 강조"하며, 연출은 이 음악적 전하에서 출발해 "그 운명적 시선의 힘을 응결시키는 특정한 시각 아이콘"을 만들어냈다.

무대 위 〈카르멘〉을 완성하는 두 축: 연출과 지휘

《카르멘》을 무대에 올리는 것은 연출과 지휘 모두에게 섬세한 판단과 해석을 요구한다.

연출 측면에서는 버전 선택이 첫 번째 과제다. 대사판(version dialoguée, 1875)과 기로 레치타티보판(Guiraud version, 1876) 사이의 선택은 단순히 대사 유무를 넘어, 작품의 성격 자체를 결정한다. 대사판을 채택할 경우 배우적 호흡과 말-노래 접점의 리듬 설계가 필수적이며, 성악가들의 연기력과 대사 소화력이 작품의 완성도를 좌우한다.

오페라 코미크 전통의 말맛을 살리려면 프랑스어 딕션의 정확성과 함께 자연스러운 연극적 호흡이 중요하다. 레치타티보판을 선택하더라도 연출가는 극의 사실주의적 성격을 유지하면서 19세기 세비야의 하층민 세계를 설득력 있게 구현해야 한다. 카르멘의 관능성과 자유로움, 돈 호세의 점진적 파멸, 그리고 4막의 극단적인 빛과 어둠의 대비를 어떻게 무대 위에서 시각화하느냐가 관건이다.

지휘 측면에서는 무곡 리듬의 사실성이 첫 번째 과제다. 하바네라와 세기디야 등 스페인풍 춤곡들은

과도하게 무겁게 끌지 않고 탄력적 스윙과 내부 장식을 살리는 해석이 적합하다. 비제가 의도한 '환상으로서의 스페인'은 정통 스페인 음악의 무거운 질감이 아니라, 프랑스적 우아함과 이국적 리듬의 절묘한 균형 위에 서 있기 때문이다.

관악과 타악의 색채와 현악의 음영을 정확히 배합해야 하며, 금관의 과다한 포르티시시모는 성악 라인을 압도하거나 대사의 명료성을 해칠 수 있다. 특히 운명의 동기, 카르멘 동기, 투우 행진, 춤 리듬의 재현과 다이내믹 계보를 막 간 템포와 리듬으로 일관되게 추적하는 것이 중요하다.

서곡에서 제시된 불길한 4개 음의 동기가 오페라 전체를 관통하며 비극을 예고하고, 마지막 살해 장면에서 총주로 폭발할 때까지의 긴장을 유지하는 것은 지휘자의 몫이다. 또한 4막 피날레에서 투우장 안의 환희와 밖의 살인이 동시에 진행되는 극적 병치를 오케스트라가 얼마나 정교하게 구현하느냐가 작품의 백미를 결정한다.

실제 협업 과정에서 연출가는 두 가지 구체적 요청을 했다. 1막 병사들이 위병소 앞에서 시간을 때우는 장면의 템포를 빠르게 조정하고, 3막 돈 호세와 카르멘의 레치타티보 대립 장면에서 음악 없이 서로를 바라보는 침묵의 순간을 삽입한 것이다.

지휘자는 “오페라의 가장 중요한 요소는 가사”라며 “템포, 다이내믹, 뉘앙스 설정은 모두 가사의 뒷받침이 되어야 한다”는 원칙을 밝혔다. 또한 “성악가들과 음악 연습 때 약속했던 템포와 뉘앙스가 연출 연습이 들어가고 시간이 지나서도 계속 유지되도록 신경 썼다”고 덧붙였다.

지휘자가 관객에게 특히 주목할 것을 권한 순간은 4막 마지막 듀엣이다. “돈 호세가 카르멘이 돌아오기를 계속 애원하다가 에스카미요를 칭송하는 군중의 노랫소리를 듣고, 더 이상 애원이 아니라 폭력적으로 거칠게 협박적으로 바뀌는 순간”이 이 오페라의 정점이라는 것이다. 오케스트라 단원들에게는 “다이내믹을 조금 더 과장되게 하는 부분”을 요구했다고 밝혔다.

2025년 10월, 대구오페라하우스 무대 위의 〈카르멘〉

서곡 – 운명의 예고

서곡이 시작되었을 때, 내 느낌으로는 박자가 조금 엎어지는 듯한 급한 느낌을 받았다. 오케스트라의 연주 자체는 무난했지만, 지휘자가 강조했던 '극단적 강약의 대비'는 거의 없이 그냥 평이한 연주로 진행되었다고 생각했다. 조금 급한 느낌이 들기도 했다.

첼로의 선율이 이어질 때 카르멘의 모티브가 등장인물의 운명을 암시하며 전체 극을 어떻게 끌고 갈지 표현된 부분은 나쁘지 않았다. 운명의 동기가 지닌 불길한 예감이 서곡에서부터 명확히 각인되어야 이후 전개되는 비극적 사건들이 음악적으로 설득력을 얻는다. 이 점에서 서곡은 단순한 도입이 아니라 오페라 전체의 운명적 구조를 압축적으로 제시하는 청사진이라 할 수 있다.

1막의 시작 – 폐허 속 세비야

1막 오케스트라의 연주가 시작되고 무대의 조명이 들어왔을 때, 우리가 일반적으로 생각했던 마을 광장이 아니라 폐허 속 도심이나 산속 같은 느낌이 들어 '어, 이거 뭐지' 하는 순간, 연출의 인터뷰에서

들었던 '폐허가 된 도시'라는 말이 생각났다.

무대 디자인은 분명 미니멀리즘의 영향을 받은 것으로 보였다. 찢어진 캔버스처럼 구성된 배경, 절제된 색채, 그리고 구조물을 회전시켜 장면 전환을 하는 방식은 연출가가 의도한 '전쟁으로 파괴된 세계'를 효과적으로 시각화했다. 다만 지나친 미니멀리즘은 때로 관객이 장소를 인지하는 데 혼란을 줄 수 있다는 아쉬움도 있었다.

남성 합창으로 극이 시작되었는데, 어딘가 어색한 발음과 뭉개짐이 들렸고, 강약의 대비가 그리 와닿지는 않았다.

모랄레스와 미카엘라의 첫 등장

첫 배역의 스타트를 맡은 모랄레스의 노래 첫 부분은 '태연하게(nonchalantly)'라는 지시문과 p(피아노) 지시문이 있었음에도 불구하고, 태연하다기보다는 상기된 소리와 급한 느낌이 들어 아쉬웠다.

미카엘라가 처음 등장했을 때, 내 생각에는 리릭 소프라노 소리가 아니라 레제로 소프라노 음색이었다. 소리를 강하게 내려고 하다 보니 벌어진 소리가 났고, 음이 밀려 부점이 정확하게 표현되지 않았다. 리릭 소리를 내기 위해 노력하는 듯했으나 본인과 맞지 않는 배역인 듯 소리가 목에서 찌르는 듯했으며, 연기도 어색하게 느껴졌다. 미카엘라 역은 배역이 요구하는 음악적 성격과 성악가의 음색 사이에 다소 거리가 느껴졌다는 점에서 캐스팅의 적합성에 대한 의문이 들었다.

오프스테이지 트럼펫과 어린이 합창

이어 오프스테이지의 트럼펫 연주가 이어졌는데, 사운드는 좋았다. 바로 오케스트라에서 트럼펫 연주를 이어받을 때 약간의 미스가 있었으나 오프스테이지와 호흡과 밸런스는 좋았다. 이어지는 연주에서 트럼펫에 지쳤는지 살짝 리듬이 밀리는 느낌이 들었고, 피콜로와 플루트로 이어받는 부분도 리듬이 어색했다.

이어지는 어린이 합창은 딕션과 음정은 무난했지만, 강약이 악보에 비교적 충실하지 못한 점이 아쉬웠다. 인원이 더 있었으면 가능했을지도 모르겠지만, 오케스트라가 강약과 크레셴도를 통해 도와주었으면 좋았을 것 같은 느낌 아닌 느낌이 들었다. 오케스트라가 어린이 합창이라 같이 끌고 가 주어야 하는데, 따로따로 가는 듯해서 아쉬웠다.

합창 부분이 컷팅되고 주니가와 돈 호세가 등장했는데, 레치타티보에서 발음은 프랑스인이 아니다 보니 약간의 어색함은 감수해야 할 것 같았다. 주니가는 안정적인 톤을 유지했고, 돈 호세는 첫 등장이라 약간의 긴장감이 느껴졌다.

합창 장면들

이어 합창 장면에서 테너들 합창 소리가 예쁘게 만들었다고 생각했다. 하지만, 음의 길이나 악상은 악보에 충실하지는 않았으나, 선율과 음색은 전체적으로 라인이 예쁘게 노래가 만들어졌다. 현 파트 사운드가 조금 건조하게 들려 음악의 흐름이 방해됐다.

바로 이어지는 베이스 파트의 합창이 컷팅되어 전체적 합창 장면을 감상할 수 없어 아쉬움이 남았다. 여성 합창도 여전히 딕션 문제가 있었는데, 앨토가 조금 더 소리가 나왔으면 더 좋았을 것 같았지만,

전체적으로 합창은 나쁘지 않았다고 보았다.

카르멘의 등장과 하바네라

이어 카르멘이 등장했고, 첫 등장이라 그런지 초반음 도약할 때 살짝 불안함이 느껴졌다. 이어진 하바네라는 안정적으로 노래가 진행되었다.

카르멘의 소절이 끝나고 합창이 들어오는 부분은 분명 피아니시모에 레제로로 시작되어야 하는데 생각보다 사운드가 컸다. “Prends garde à toi!” 부분은 너무 지르다 보니 마지막 음이 길어졌고, 오케스트라와 이질감을 보였다. 후반 합창은 성부 간 리듬이 맞지 않아 불안했다.

중간에 카르멘이 연기 중 노래에 너무 집중했는지, 음악에 맞춰 꽃을 던지려 했던 것 같은데 어색했고, 음정도 많이 떨어졌다. 아마 여독이 안 풀렸거나 컨디션 난조로 보였다.

아리아가 끝나면 보통은 짧게라도 박수받을 텀을 주는데, 특히 초청 가수나 카르멘의 하바네라 같은 유명한 곡에서는 더욱 그랬다. 하지만 지휘자는 분명 악보상에도 늘임표(pausa), 즉 Scena에 필요한 파우자임에도 그냥 바로 다음으로 넘어가, 관객이 박수치며 숨 돌릴 틈 없이 바로 이어지는 바람에 약간은 어색하고 합창도 정리가 안 된 어수선한 연주가 이어졌다고 느꼈다.

비올라와 첼로의 선율이 이어질 때 콘트라베이스와 첼로의 피치카토가 처음에는 건조하게 들렸고 두 번째는 거의 안 들렸는데, '악보에 충실한 것이 맞을까?' 하는 의문이 들었다.

미카엘라와 돈 호세의 듀엣

미카엘라와 돈 호세의 듀엣이 이어졌는데, 내 느낌으로는 미카엘라의 노래가 여러모로 부족했다고 생각했다. 가장 크게 느껴진 것은 프레이즈 처리가 너무 짧아, 음악이 요구하는 긴 프레이즈가 살아나지 못하다 보니 선율의 아름다움이 현저히 떨어졌다는 점이었다.

패시지오 음역대(Passaggio)임을 감안하더라도, 소리를 크게 내기 위함인지 리릭 소프라노의 흉내를 내려는 건지 부자연스러운 소리가 났다.

본인의 자연스러운 음색을 살린 접근이 더 효과적이었을 것으로 보인다. 레가토(Legato)가 잘 안되었고, 저음에서는 억지로 소리를 내는 것처럼 들렸다.

유럽이나 서구권에 비해 한국에서는 리릭 소프라노가 적어서인지, 레제로 또는 리릭 레제로 성향의 소프라노가 무거운 곡들을 많이 부르는 경향이 있는데, 미카엘라 역은 특히 아쉬웠다.

미카엘라는 원작 소설에는 존재하지 않지만, 오페라에서 '순수', '고향', '어머니'를 대변하기 위해 만들어진 캐릭터이기에, 훨씬 부드럽고 따뜻한 소리여야만 했다.

선율 자체도 매우 서정적이고 따뜻한 선율이 주가 되는 만큼 아쉬움이 더했다. 연기적 측면에서도 더 여유 있는 해석이 가능했을 것으로 판단된다. 레가토가 안 되고 소리를 계속 밀어내서 노래의 흐름이 계속 깨졌다.

오케스트라의 레가토 소리를 타고 가야 하는데 그러지 못했고, 소리 포지션이 전체적으로 낮아 공명이 제대로 되지 않는 듯했다. 마이크 장치가 없었다면 오케스트라의 소리에 묻혔을 것 같다는 생각이 들었다.

반면 돈 호세는 시간이 지날수록 안정을 찾아가는 모습이 보였다. 다만 나의 개인적인 취향으로는 조금 더 리릭한 소리였으면, 후반부의 격정적인 장면에 더 잘 어울릴 것 같다고 생각했다. 듀엣 중 하프 소리가 작게 들린 점은 아쉬웠다.

국내 대부분의 오케스트라가 호른과 금관에서 문제가 많은데 이번 공연도 예외는 아니었다. 특히 중요한 튀는 리듬만이라도 조금 더 집중해서 음정을 컨트롤했으면 하는 아쉬움이 있었다.

주니가는 오래전에 들어본 가수인데, 아주 뛰어나지는 않지만 안정적인 톤을 여전히 유지하고 있어서 반가웠다.

이어진 합창에서는 오케스트라의 템포에 합창이 템포를 따라가지 못하는 부분들도 있었으나, 오케스트라의 정박과 타악기의 도움으로 잘 맞춰나갔다. 쉽지 않은 부분이었을 것이다. 비록 약간의 실수는 있었지만, 지휘자의 통제 아래 잘 진행되었다고 보았다.

세기디야 - 유혹의 무기

이어진 세기디야(Seguidilla, Près des remparts de Séville) 장면은 극의 운명을 결정짓는 치명적인 유혹의 순간을 담고 있었다. 곡의 형식인 세기디야는 스페인 안달루시아 지방의 빠른 3/4박자 춤곡으로, 강렬하고 리드미컬한 리듬이 특징이다. 이 곡은 체포된 카르멘이 자신을 호송하는 돈 호세를 유혹하여 탈출하려는 결정적 장면에 사용되는 만큼, 단순한 노래 이상의 의미를 지닌다.

카르멘은 먼저 “세비야 성벽 가까이, 릴라스 파스티아의 술집에서 춤을 추고 포도주를 마실 거야”라며 호세가 갈망하는 자유와 쾌락의 세계를 제시했다. 이어 “어떤 장교를 생각하고 있어... 날 사랑하는”이라며 유혹의 대상을 교묘하게 호세로 특정하고, 마지막으로 “내가 널 사랑하게 만들고 싶다면 날 풀어줘야 해”라며 사랑과 자유를 맞바꾸는 거래 조건을 제시했다.

내 생각에 이것은 단순한 노래가 아니라 카르멘의 치밀한 심리전이자 생존 전략이었고, 호세가 규율의 세계에서 이탈하여 파멸로 향하는 첫걸음을 내딛게 만드는 극의 중요한 전환점이었다.

비제는 이 장면에서 기타를 연상시키는 현악기 피치카토를 사용하여 스페인적 색채를 표현했고, 빠른 3박자의 리듬과 싱코페이션은 카르멘의 예측 불가능하고 자유로운 성격을 음악적으로 구현했다. 하바네라가 카르멘의 자유 의지에 대한 철학적 선언이었다면, 세기디야는 그것을 실천하는 관능적 유혹의 무기로 기능했다고 보았다.

따라서 이 장면은 경쾌한 춤곡의 리듬 속에서 관능적이면서도 민첩한 유혹의 매력이 생생하게 드러나야 하며, 메조소프라노에게는 유혹적인 음색뿐 아니라 춤곡의 리듬을 살릴 수 있는 발음의 민첩성과 유연성이 동시에 요구된다고 생각했다.

그러나 알레산드라 볼페의 세기디야는 비교적 안정적인 선율 진행을 보였음에도 불구하고 몇몇 군데서 음정이 떨어지는 불안정성을 보였다. 메조소프라노의 특색일지언정 과도하게 무겁게 부르다 보니 리듬마저 무너지는 듯했고, 오케스트라 소리도 점차 둔중해지는 결과를 낳았다. 이러한 무거운 해석은 이 장면이 요구하는, 은밀하고 기민한 유혹의 매력을 상실하게 만들었다는 점에서 아쉬움으로 남았다.

제2막 무대 디자인과 간주곡

2막의 무대는 1막의 구조물을 돌려놓은 구조로 꾸며져 있었다. 릴라스 파스티아 술집의 분위기는 테이블이 없었다면 느끼지 못했을 것 같았는데, 내 생각에 이는 미니멀리즘에 가까운 무대 디자인의 특징 때문인 듯했다.

무대 디자이너의 특징이기도 하지만, 그러다 보면 종종 이미지 형상화가 놓쳐지는 경우가 있는데 이번 무대도 그런 것 같았다. 간주곡은 뭐 그냥 무난한 정도였다.

무대 위에는 무용수들이 등장하여 춤을 추며 술집 분위기를 암시했는데, 빨간색 의상이 아니면 눈에 들어오지 않는 너무도 심플한 안무였다.

집시의 노래

이어진 2막의 '집시의 노래'(Chanson Bohème / 'Les tringles des sistres tintaient')는 릴라스 파스티아 술집에서 집시들의 광란에 가까운 생명력과 자유를 분출해야 하는 곡이다. 이 아리아는 빠른 템포, 격렬한 리듬, 그리고 카르멘의 야성적 관능미를 중심으로 한 역동적인 가속이 필수적으로 요구되는 곡이다.

그러나 이번 연주는 카르멘 역 소프라노의 소리 운용 문제로 인해 그 근본적인 요구 사항을 충족하지 못했다고 보았다. 주역의 소리에서 느껴지는 지나친 무게감과 음정 불안정은 곡의 민첩성을 훼손하는 주요인이었다.

나의 판단에 메조소프라노의 소리가 필요 이상으로 무겁게 전개되면서 춤곡의 경쾌함을 잃었고, 그 결과 전체적인 템포가 점차 둔화하는 결정적인 문제가 발생했다.

이어지는 프라스키타와 메르세데스와의 유니송(Unison) 구간에서는, 세 명의 호흡을 맞추기 위한 지휘자의 의도적인 템포 배려가 역력히 감지되었다. 이는 앙상블의 안정을 도모한 조치였을 테지만, 이미 처지기 시작한 곡의 활력을 되살리기에는 역부족이었다고 생각했다.

결국 지휘자는 둔화한 템포를 만회하고자 후반부에서 능력껏 템포를 당기며 피날레까지 몰아붙이는 모습을 보였다. 하지만 노래와 춤의 합일이 필수적인 이 장면에서 남자 무용수들의 동선 불일치가 명백히 드러났다. 이는 시청각적 측면 모두에서 '집시의 노래'가 지녀야 할 역동적이고 일체감 있는 축제의 분위기를 완성하는 데 실패했다는 아쉬움을 남겼다.

이어진 합창 부분에서는 오프스테이지에서 합창이 시작되었는데, 비교적 사운드도 잘 나왔고, 모니터를 통해 지휘자를 봄에도 불구하고 안정적으로 노래를 했다고 느꼈다.

투우사의 노래

투우사의 노래(Votre toast, je peux vous le rendre)는 오페라를 대표하는 명곡이자, 에스카미요라는 캐릭터를 영웅적 카리스마와 자신감의 화신으로 즉각적으로 각인시키는 아리아였다. 이 곡은 웅장한 오케스트라와 합창단의 후렴(“Toréador, en garde!”)이 어우러져 투우장의 흥분과 승리의 영광을 찬양하는 곡이다.

이 곡의 연주는 베이스-바리톤의 묵직한 소리로 영웅적 풍모를 과시해야 하지만, 단순히 힘의 과시에 매몰되어서는 안 된다고 나는 생각했다. 에스카미요는 과장된 영웅심과 카르멘을 향한 관능적 구애를 동시에 보여주어야 하기 때문이다. 힘만 앞세워 웅장함에만 치중한 해석은 에스카미요가 지닌 매력적인

라이벌로서의 입체성을 잃게 만들며, 극적 기능을 저해한다.

연주자는 호쾌함과 경박함의 경계를 능숙하게 넘나들며, 이 찬가가 돈 호세의 질투를 자극하고 카르멘의 새로운 운명을 예고하는 극적 기능까지 섬세하게 살려내야 하는 곡이다.

에스카미요를 맡은 바리톤 제상철은 필자도 여러 번 들어본 성악가로, 안정적으로 아카데믹하게 노래하는 가수였다. 하지만, 등장부터 뭔지 모를 어색함이 있었다는 느낌을 받았다. 이 곡은 워낙 많이 연주되는 곡이라 오케스트라도 매우 안정적이었고, 합창과 다른 배역들도 무난히 소화했다. 전체적으로 그냥 무난했다. 그런데 그 무난함이 허전함으로 다가왔다. 뭐라 표현이 안 되는 그런 무난함이었다.

한편, 인터미션이 끝나고 3막이 시작되기 전에 제상철의 부상으로 바리톤 최진학이 대신한다는 자막이 나왔는데, 부상으로 인한 교체라면 충분히 이해되는 부분이기도 했다. 하지만 2막이 끝난 후 부상이었다면, 어떻게 다음 공연 캐스팅이 짧은 시간에 모든 분장을 마치고 공연을 했을지 궁금한 사안이었다. 움직임으로 봐서는 공연이 가능했을 것 같았는데, 만약 공연 전 부상이었다면 이해가 되었을 것이다.

투우사의 노래 후 에스카미요 퇴장 부분에서 오케스트라는 정제된 사운드를 들려주었지만, 호른 소리가 약간 아쉬웠다는 느낌을 받았다.

5중창

이어진 2막의 5중창(Quand il s'agit de tromperie)은 카르멘, 프라스키타, 메르세데스 세 여성과 밀수꾼 당카이로, 레멘다도 두 남자가 모여 다음 밀수 작전을 논의하는 장면을 다루는, 극장 음악의 정교함이 돋보이는 수작으로, 비제는 이 위험한 모의를 빠른 템포와 스타카토를 활용한 유머러스하면서도 기민한 음악으로 작곡했다.

이 곡은 밀수꾼들의 교활함과 경쾌함을 동시에 요구하며, 다섯 성부가 복잡하게 얽히고 빠르게 주고받는 대화식 구조를 통해 음악적 유희를 극대화한다. 내용으로는 여성들의 유혹이 밀수 성공의 핵심임을 강조하는 동시에, 카르멘이 돈 호세를 기다리기 위해 일시적으로 일을 거부하는, 그녀의 사랑이 자유보다 우선하는 드문 순간을 포착하며 극적 긴장감을 심화한다.

이번 연주는 전체적으로 깔끔한 마무리를 보여주었으며, 앙상블의 다이내믹(강약 대비) 역시 잘 연주되었다. 특히 밀수꾼들의 은밀한 속삭임과 여성들의 호들갑이 대비되는 부분에서 음악적 생동감이 살아났다.

이 가운데 단카이로 역은 뛰어난 소리와 흡인력 있는 연기로 단연 눈에 띄었다. 그는 배역이 지닌 밀수 조직 우두머리의 교활함과 리더십을 훌륭히 소화하는 것으로 보여, 이후 전개될 3막의 밀수꾼 장면들에 대한 기대감을 높였다.

그러나 곡이 지닌 빠른 템포를 유지하는 과정에서 다섯 성부 간의 호흡이 미세하게 어긋나는 부분들이 포착되었다. 이 곡의 본질이 정교한 기계처럼 딱 맞아떨어지는 타이밍에 있다는 점을 고려할 때, 이 작은 불일치는 음악이 요구하는 은밀하고 일체감 있는 '밀담'의 긴장감이 약해진 아쉬움이 남았지만 그건 현장의 묘미로 생각할 수 있다.

돈 호세의 등장

5중창 직후 무대 외곽(오프스테이지)에서 울려 퍼지는 돈 호세의 'Halte-là! Qui va là?'(멈춰! 누구냐!)는 단순한 삽입곡이 아니라, 돈 호세의 순수한 세계와 카르멘의 방탕한 세계가 충돌하는 극적 장치다. 이 짧은 용기병의 노래는 그가 1막의 실수에도 불구하고 여전히 군인의 엄격한 규율 속에 갇혀 있음을 재차 확인해 준다.

이번 연주에서 이 곡은 테너의 호소력 짙은 음색과 더불어 탁월한 무대 연출력으로 빛을 발했다. 특히 멀리서부터 무대로 진입하는 소리의 입체감이 일품이었다. 소리가 서서히 다가오며 공간감을 형성하는 과정에서, 오프스테이지 상태에서도 호세의 목소리가 앙상블과 완벽한 밸런스를 유지했다.

이는 청중에게 호세가 막 석방되어 카르멘에게 돌아가는 기대감과 설렘을 생생하게 전달하는 동시에, 술집 내부의 떠들썩한 집시들과 외부의 엄정한 군대 세계 사이의 긴장감 넘치는 거리를 음악적으로 구현해 내는 데 성공했다.

단순히 소리가 크거나 작지 않고, 거리감에 따라 정확하게 조절되는 밸런스는 그가 곧 붕괴할 '군인의 굴레'를 마지막으로 강조하는 효과를 극대화했다. 이처럼 연출과 가창이 완벽하게 조화된 해석은 비극적인 운명의 서막을 알리는 탁월한 전주곡이었다.

듀엣 - 유혹, 고백, 그리고 파멸

이어지는 듀엣은 3가지의 구조로 되어 있다. 카르멘의 유혹인 “Je vais danser en votre honneur”, 호세의 고백인 “La fleur que tu m'avais jetée”(꽃노래), 최종 시험단계인 “Là-bas dans la montagne”(저 산속으로)로 세 단계를 거치게 된다. 이 이중창은 두 캐릭터의 양극화된 심리가 음악적으로 완벽하게 대비되는 장면이자, 돈 호세의 비극적인 전락이 불가피했음을 암시하는 심리적 밀실극이다.

첫 부분인 카르멘의 유혹 장면에서 카르멘은 직접 캐스터네츠를 연주하며 노래를 불렀는데, 노래와 춤 동선을 동시에 수행하다 보니 캐스터네츠의 리듬이 일정하게 유지되지 못하는 아쉬움이 있었다. 캐스터네츠 연주를 오케스트라에서 보조적으로 지원했다면 카르멘이 노래와 안무에 더 집중하여 관능적인 몸짓을 더 부각할 수 있었을 것이다.

카르멘의 춤이 혼자 알아서 처리하는 듯한 동작으로 크게 보여, 유혹의 본질적인 긴장감이 다소 희석되었다. 그러나 이 장면을 중단시킨 귀영 나팔 소리, 즉 오프스테이지 트럼펫 연주는 탁월했다. 무대 외곽에서 울려 퍼진 트럼펫 소리는 오케스트라의 연주보다 훨씬 나은 연주 포지션과 입체감을 보여주며, 호세가 여전히 군인의 규율 속에 갇혀 있음을 청각적으로 명확히 전달하는 데 성공했다.

이어지는 호세의 고백, '꽃노래'는 그의 파멸적 사랑을 상징하는 비극의 핵이다. 돈 호세는 1막 시작 때보다 훨씬 안정적인 가창을 선보여 인상적이었으나, 전주 부분의 베이스 피치카토 리듬이 맞지 않는 미세한 아쉬움이 있었다.

아리아 첫 도입부인 “La fleur que tu m'avais jetée”의 표현은 좋았지만, 비극적 아리아의 시작인 만큼 좀 더 조심스럽고 섬세한 소리로 시작했더라면 호소력이 극대화되었을 것이다. 전체적으로 고음에서의 레가토와 다이내믹을 더 살렸다면 아리아가 지닌 열정과 집착이 더 부각되었을 것이다.

오케스트라의 다이내믹이 다소 아쉬웠는데, 오케스트라가 더 풍부한 강약 대비를 제공했다면 테너의 노래가 더욱 살았을 것이라는 생각이 든다. 너무나 유명하고 아름다운 선율이기에 마무리 음정에 대한 아쉬움이 더 도드라졌다. 한편, 카르멘과 호세의 갈등이 고조되는 부분에서는 카르멘의 연기 동선 때문인지 소리가 묻히고 음정이 플랫 되는 아쉬움이 포착되었다.

듀엣의 최종 단계인 'Là-bas dans la montagne'에서 카르멘은 호세에게 군인의 명예를 버리고 자신과 함께 산으로 도망칠 것을 요구하며 호세의 운명을 최종 시험한다. 이 부분에서 중간 카르멘과 오케스트라의 템포가 맞지 않았던 부분이 있어 아쉽지만, 귀대하려는 돈 호세와 카르멘의 이 극렬한 갈등은 두 성악가의 열연 덕분에 무난하게 마무리가 되었고, 듀엣은 호세가 군인의 신분을 버리고 밀수꾼의 세계로 전락할 수밖에 없는 비극적 필연성을 선언하며 마쳤다.

2막 피날레

이어진 피날레는 돈 호세가 카르멘의 "저 산속으로"라는 최종 시험을 거부하고 군대로 복귀하려는 찰나, 주니가 중위가 릴라스 파스티아의 술집에 불쑥 등장하면서 돈 호세의 운명은 비극적으로 결정된다. 주니가는 호세에게 왜 아직 귀대하지 않았는지 질책하고, 이는 호세의 통제력을 완전히 상실하게 한다.

호세는 주니가가 카르멘에게 추파를 던졌던 기억과, 자신이 감옥에 있는 동안 카르멘이 그를 만났을지 모른다는 강렬한 질투심이 폭발하며 상관에게 칼을 뽑아 든다. 이는 명예로운 군인으로서의 삶을 스스로 파괴하는 행위였다.

마침, 이때 밀수꾼 단카이로와 레멘다도가 돌아와 결투 중인 두 사람을 제압하고 주니가를 포박한다. 상관에게 칼을 겨눈 돈 호세는 이제 탈영병 신세가 되어 군대로 돌아갈 수 없게 되었고, 결국 카르멘이 원했던 대로 밀수꾼들의 세계로 강제 편입되며 2막은 막을 내린다.

이 결정적인 장면의 연주는 비교적 특별한 점 없이 두 성악가와 앙상블 간의 충돌과 혼란을 무난하게 처리하며 극적인 전환점을 잘 마무리했다.

제3막 전주곡과 무대

인터미션 후 3막을 전주곡으로 시작되었다. 이 전주곡 또한 워낙 많이 사용되는 곡으로 아름다운 선율이 주를 이룬다. 무대 위에는 무용수들이 한 포즈를 유지한 채 있고 이후 음악에 따라 서서히 움직임이 있었는데, 표현이 인상적이었다.

3막의 무대는 앞과 별 차이는 없었으나 숲을 형상화하기 위해 나무의 영상이 대신하고 있었다.

3막 초반 - 밀수꾼의 은신처

3막 초반부는 2막의 혼란이 마무리된 후, 스페인과 프랑스 국경 근처의 황량한 산속 밀수꾼 은신처를 배경으로 삼으며, 돈 호세의 파멸과 카르멘의 운명을 암시하는 결정적인 전환점으로 역할이 부여된다.

막의 첫 시작은 오케스트라의 침착한 연주와 밀수꾼 합창의 sottovoce가 잘 어우러져 황량한 산악 지대의 고요한 긴장감을 효과적으로 조성했다. 이는 2막 피날레의 격렬함 이후 찾아온 폭풍 전야의 정적을 음악으로 잘 연출했다는 생각이 들었다.

다만, 합창의 소리가 지나치게 작게 설정되어 밀수꾼들의 은밀함을 강조하는 데는 성공했으나, 가사

전달력이 저하되어 극의 내용 이해를 방해한 점은 아쉬움으로 남는다. 이후 6중창과 합창은 대체로 무난하게 연주되었다.

카드 아리아 트리오

이어진 카드 아리아 트리오 직전, 카르멘과 호세의 레치타티보 부분에서 카르멘은 호세의 소유욕에 지쳐 그에게 떠나라고 요구한다. 이 극심한 갈등의 정점에서 카르멘이 던지는 "Tu me tuerais peut-être?"라는 문장은 운명의 결정적 재확인이라는 의미를 갖는다.

연출자의 요구에 따라 이 대사에서 음악이 잠시 멈추는 극적 정지가 있었는데, 이는 2막에서도 등장했던 이 문장이 3막에서는 더 절망적이고 예언적인 힘을 가지고 있음을 강조하기 위한 선택으로 해석된 것으로 보였다. 이 정적은 호세의 침묵 속에 잠재된 폭력의 싹을 드러내며, 바로 이어질 카르멘의 죽음 예언에 대한 강력한 심리적 서곡 역할을 했다.

이어진 운명의 카드 아리아(Trio et Ensemble des Cartes)에서, 프라스키타와 메르세데스는 희망적이고 활발한 선율로 사랑과 재물, 행운을 예언하며 노래했지만, 카르멘은 "Mêlons! Coupons!"를 부르며 자기 죽음을 예언하는 비극적 운명을 확정 짓게 된다.

카르멘이 죽음 앞에서도 자유를 포기하지 않는 초월적이고 단호한 캐릭터를 음악적으로 탁월하게 구현한 이 장면은 이번 공연에서 가장 훌륭한 표현을 보여주었다. 프라스키타와 메르세데스는 활발하고 무난한 노래를 선보였고, 이후 삼중창에서도 각자의 역할에 충실한 음악을 들려주며 카르멘의 냉정한 운명 선언과 대비되는 효과를 극대화했다.

밀수꾼 앙상블

이어진 레치타티보가 오로지 대사로만 처리되고 바로 다음 밀수꾼 앙상블로 넘어간 것은 연출자의 의도를 분명하게 느낄 수 있는 선택이었다고 보였다. 내 생각으로는, 지휘자나 연출자는 아마도 이 대화 내용은 이전 상황에서 충분히 암시되었으니, 음악적 서술보다는 내용의 전달 속도를 우선시하여 경쾌한 앙상블로의 전환을 시도한 것 같았다.

한편으로는 카르멘과 호세 간의 긴장된 대화가 음악적 꾸밈없이 직접적으로 전달되면서, 그들의 관계가 이미 파국에 이르렀다는 것을 청중에게 더욱 직접적으로 인식시키는 효과도 있었을 것이라고 보였다.

아쉬웠던 점은, 이렇게 속도를 중요시한 전환에도 불구하고 뒤따르는 밀수꾼 앙상블에서도 컷팅이 많았다는 것이었다. 내 생각에 이는 공연 시간 문제와 같은 외적인 요인 때문이었을 가능성이 높아 보였다.

밀수꾼 앙상블은 그들의 삶의 에너지와 교활함, 그리고 음악적 활력을 보여주어야 하는데, 잦은 컷팅은 이 장면이 갖는 음악적 매력을 온전히 느끼기 어렵게 했고, 장면의 구성적 완성도를 떨어뜨렸다는 아쉬움이 남았다. 밀수꾼들의 역동적인 세계가 충분히 펼쳐지지 못한 채 다음 장면으로 넘어갔다면, 극적인 대비 효과 역시 약화됐을 것으로 생각했다.

미카엘라의 아리아

미카엘라가 3막에 등장하여 부르는 아리아 "Je dis que rien ne m'épouvante"(나는 아무것도 두렵지 않네)는 비극적 분위기가 짙어지는 이 막에서 순수와 헌신적인 사랑을 대변하는 핵심적인 곡이다. 이 곡은

호세를 악의 구렁텅이에서 구원하려는 그녀의 굳건한 의지이자, 카르멘이 상징하는 치명적인 운명에 맞서는 순수한 도덕적 힘의 선언이라는 극적 기능을 수행한다.

그러나 이 곡이 시작될 때부터 문제가 발생해 아쉬움이 컸다. 아리아 도입부의 호른 선율은 미카엘라의 간절한 감성을 위한 정서적 기반을 마련해야 하는 매우 중요한 부분이다. 이 호른 선율이 레가토(Legato)가 전혀 안 되어 서정적인 흐름이 맥없이 끊겼다.

이에 따라 초반 몰입감이 완전히 사라졌다는 느낌을 받았고, 관악 파트가 조금 더 집중하여 연습했어야 하는 부분 아닌가 하는 생각이 들 정도로 중요했는데, 극의 흐름을 다 깨뜨리는 결과를 낳았다고 보았다.

이후에도 오케스트라 반주와 미카엘라의 노래가 계속 조금씩 안 맞는 듯한 느낌이 이어졌다. 미카엘라가 스스로 두려움을 이겨내고 다짐하는 부분이라 노래에 힘이 들어간 것까지는 이해할 수 있었다. 하지만 그 힘이 들어간 것과 별개로 노래의 템포가 자주 흔들리는 문제가 함께 발생했다. 이는 오케스트라와의 호흡을 더욱 불안정하게 만들었다. 지휘자가 이 순간 식은땀을 흘렸을 것 같다는 생각이 들었다.

종합적으로, 이 아리아는 호세에게 이성적 세계로 돌아갈 마지막 기회를 제시하는 중요한 순간이었지만, 오케스트라와 솔리스트 양쪽 모두의 기술적 문제(호른의 레가토 부족, 템포 불안정)로 인해 미카엘라의 순수하고 숭고한 정서가 충분히 발휘되지 못했다는 아쉬움이 크게 남았다.

결투 장면과 3막 피날레

미카엘라의 아리아 직후, 이어진 돈 호세와 에스카미요의 결투 장면은 바리톤 최진학이 에스카미요 역에 투입되면서 시작되었다. 에스카미요는 카르멘을 둘러싼 두 상반된 세계의 충돌을 대변하는 인물이다. 호세의 격렬한 질투와 광기를 에스카미요의 오만하고 여유로운 영웅심이 맞받아치는 이 결투 듀엣은 극의 핵심적인 긴장 요소이다.

에스카미요를 맡은 최진학은 공연 중반에 투입되었음에도 안정적으로 노래를 이어갔다. 내 느낌으로는 그가 갖고 있는 성량이 앞선 에스카미요보다 풍성했다고 생각했다. 다만, 연기를 위해 발성을 바꾼 것인지, 아니면 본래 그의 발성인지는 알 수 없었다. 앞선 '투우사의 노래'를 들었으면 그의 발성 변화를 이해하기 쉬웠을 것 같다는 아쉬움이 남았다.

연기에 있어서는 약간의 어색함이 있었으나 무난하게 공연을 이어갔다. 고음에서는 소리가 뒤로 넘어가는 현상이 관찰되었지만, 전반적으로 투우사의 당당한 기세는 돋보였다. 이 장면에서 단카이로는 여전히 매우 안정적인 노래를 들려주어 앙상블의 중심을 잡아주었다.

이어진 3막 피날레는 극의 비극적 종말을 확정 짓는 순간이다. 미카엘라가 호세의 어머니 위독 소식을 전하며 순수의 세계로 돌아갈 마지막 기회를 제시하는 동안, 카르멘은 호세에게 냉정하게 떠나라고 종용하며 운명을 확정 짓는다.

피날레에서는 갈등의 고조부분들이 연이어 나오기 때문에 성악가들에게 쉽지 않았을 것이다. 미카엘라 역 역시 무난하게 노래를 소화했다. 특히 돈 호세는 고음과 계속된 노래로 피곤했을 텐데도 잘 버티고 노래했다는 인상을 받았다.

호세가 파멸적인 경고를 남기며 산에서 내려갈 때, 막 뒤에서 들려온 에스카미요의 투우사 노래는

호세의 비극과 카르멘의 새로운 애정을 극명하게 대비시키는 중요한 음악적 장치였다. 이 마지막 노래를 잠시라도 들을 수 있어 관객으로서 위안이 되었고, 막 뒤에서 안정적으로 불러주어 3막의 파국적인 마무리가 음악적으로 깔끔하게 정리되었다고 느꼈다.

제4막 전주곡과 무대 구성

4막을 알리는 전주곡이 시작되었고, 무대 장치 위로는 황소를 그림으로 표현한 영상이 보여 투우 경기장을 표현한 것이 확실히 보였다. 현대 미술 작품 또한 영상으로 이어졌으며, 무대에 등장한 남녀 무용수들의 안무는 심플했지만 나쁘지 않았다고 생각했다.

전주곡의 지휘자 템포 변화와 해석이 좋았다는 느낌을 받았다. 본래 4막은 투우장의 활기찬 광경을 보여주는 일반 합창곡으로 시작되는데, 이번 공연에서는 이 부분을 걷어내고 이후 나오는 어린이 합창이 시작되었다.

추측건대 이는 공연 시간을 줄이거나 극의 전개 속도를 빠르게 가져가며 장면의 분위기를 전환하고, 곧 닥칠 비극과 정서적 대비를 보여주려는 의도였을 것 같았으나, 일반 합창이 커팅된 것은 좀 아쉬웠다.

합창 템포가 빠르다 보니 어린이 합창이 살짝 불안하기는 하였지만, 전체적으로 깔끔했고, 중간에 템포 변화를 불러온 지휘자의 해석이 좋았다고 보았다.

카르멘과 에스카미요의 2중창

이후 카르멘과 에스카미요의 2중창이 이어졌다. 사랑을 확인하는 2중창이었는데, 왠지 비장하게 느껴지는 것은 이들이 운명의 파국 직전에 서 있다는 극적 상황 때문이었을 것이다. 이와 더불어 오프스테이지의 트럼펫, 트롬본 반다와 합창은 매우 깔끔하게 연주되어 투우 행렬의 웅장함을 효과적으로 전달했다.

마지막 듀엣 - 비극의 클라이맥스

마지막 장면인 카르멘과 돈 호세의 듀엣은 극의 클라이맥스로, 두 성악가 모두 마지막 힘까지 다해 열연하는 것이 느껴졌다. 초반에 흔들렸던 돈 호세가 마지막 순간까지 하드캐리하는 듯한 인상을 받았는데, 이는 그가 파멸적인 집착을 광기 어린 에너지로 쏟아냈음을 의미했다.

이 비극적인 피날레는 카르멘의 자유 의지와 호세의 집착이 충돌하며 오페라가 요구하는 극적 긴장감을 마지막까지 유지했다고 판단했고 비교적 오케스트라도 안정적으로 연주를 하였다.

연출의 메시지 - 어린 카르멘의 재등장

오페라의 최종 장면에서 어린 여자아이가 등장하여 조명을 받는 연출은, 연출자가 의도한 카르멘의 또 다른 자아(Alter ego)를 시각화한 것으로 해석되며 깊은 인상을 남겼다. 이는 연출가가 사전 인터뷰에서 밝힌 “카르멘은 죽지만, 예술과 자유의 상징으로서 그녀의 정신은 되살아나 마지막에 희망의 메시지를 전한다”는 의도의 구체적 실현이었다.

1막 전주에서 카르멘의 꽃을 줍던 어린 소녀가 피날레에 다시 등장함으로써 '재생의 표지'를 제시한 것이다. 이처럼 극의 메시지를 시각적으로 강화하려는 노력은 긍정적으로 평가해야 할 부분이다.

[대구 오페라의 가능성과 한계, 그 사이에서]

종합 평가와 제언

이번 영남오페라단의 비제 오페라《카르멘》공연을 전체적으로 조망했을 때, 나는 대담한 해석의 시도와 그 구현 사이의 괴리를 느꼈다고 보았다.

연출은 '폐허가 된 도시'라는 파격적인 배경을 제시하며 카르멘의 비극적 운명을 현대적으로 재해석하려는 분명한 의지를 보여주었고, 이는 1막 초반부터 강렬하게 다가왔다. 특히 오페라의 최종 장면에서 어린 여자아이가 등장하여 조명을 받는 연출은, 연출자가 의도한 카르멘의 또 다른 자아를 시각화한 것으로 해석되며 깊은 인상을 남겼다.

이처럼 극의 메시지를 시각적으로 강화하려는 노력은 긍정적으로 평가해야 할 부분이다.

무대 디자인 역시 미니멀리즘의 영향을 받아 찢어진 캔버스처럼 구성된 배경과 절제된 색채, 그리고 구조물을 회전시켜 장면 전환을 하는 방식은 효율적이었다. 다만 지나친 미니멀리즘은 때로 관객이 장소를 인지하는 데 혼란을 주었고, 릴라스 파스티아 술집 같은 경우 테이블이 없었다면 장소를 느끼기 어려웠을 것이다.

의상 디자인에서는 연출가가 의도한 대로 중립적 톤 속에서 카르멘의 붉은색만이 돌출되는 색채 전략이 시각적으로 효과적이었다. 조명 역시 각 막의 분위기를 적절히 살려냈으나, 보다 극적인 명암 대비가 있었다면 더 강렬한 인상을 남겼을 것이다.

그러나 이러한 연출의 파격성에 비해, 오케스트라와 앙상블은 여러 장면에서 기술적 안정성과 음악적 통제력을 충분히 보여주지 못했다는 아쉬움이 컸다.

특히 서곡을 비롯해 중요한 관악기 부분에서 레가토 문제가 발생하거나 템포가 불안정했던 점은 비제가 섬세하게 구축한 음악적 긴장감을 훼손하는 요인이었다.

이는 비단 이번 공연뿐 아니라, 서울에서 활동하는 오케스트라를 평할 때도 항상 금관악기 파트에서 부족함이 느껴지는 국내 오케스트라의 구조적인 한계점이 다시 한번 드러난 것으로 생각했다. 특히 3막 미카엘라의 아리아에서 호른의 레가토가 전혀 되지 않아 극의 몰입감을 깨뜨린 것은 매우 아쉬운 대목이었다.

일부 배역 캐스팅의 경우, 음색과 배역이 요구하는 정서적 톤의 부조화가 감지되어 아쉬움을 남겼다. 가령 미카엘라 역은 배역이 요구하는 음악적 성격과 성악가의 음색 사이에 다소 거리가 느껴졌다. 순수성과 헌신을 대변하는 캐릭터가 요구하는, 부드럽고 따뜻한 리릭 소리와 긴 프레이즈 처리가 온전히 구현되지 못했다는 점은 음악적 아쉬움으로 남았다.

본인의 자연스러운 음색을 살린 접근이 더 효과적이었을 것으로 보이며, 연기적 측면에서도 더 여유 있는 해석이 가능했을 것으로 판단된다.

그런데도 돈 호세 역을 맡은 신상근은 초반의 흔들림을 극복하고 4막 피날레까지 광기와 집착이 뒤섞인 인물의 파멸을 강렬하게 그려내며 극을 이끌었다고 평가했다. 특히 꽃노래와 마지막 듀엣에서 보여준 열연은 이번 공연의 중심축이었다.

카르멘 역의 알레산드라 볼페는 안정적인 기량을 보여주었으나, 하바네라와 세기디야에서 요구되는 경쾌함과 유혹의 민첩성보다는 무거운 소리로 접근하여 춤곡의 리듬이 살아나지 못한 점이 아쉬웠다. 다만 3막 카드 점 장면에서는 죽음 앞에서도 자유를 포기하지 않는 카르멘의 초월적 단호함을 훌륭하게 표현하여 이번 공연의 백미를 장식했다.

에스카미요 역은 제상철에서 최진학으로 교체되었는데, 최진학은 풍성한 성량과 안정적인 가창으로 투우사의 당당한 기세를 잘 살렸다. 단카이로 역의 유호제는 뛰어난 소리와 흡인력 있는 연기로 밀수꾼 장면들의 중심을 잡아주며 앙상블을 안정시켰다.

합창단은 전체적으로 무난한 수준이었으나 딕션의 명확성과 강약 대비에서 아쉬움이 있었다. 어린이 합창은 음정과 딕션은 좋았으나 인원이 더 많았다면 더 풍성한 사운드를 낼 수 있었을 것이다. 오케스트라가 어린이 합창을 더 적극적으로 지원했다면 더 좋은 앙상블을 이룰 수 있었을 것으로 보인다.

오프스테이지의 트럼펫과 트롬본 반다 연주는 대체로 훌륭했으며, 특히 공간감을 살린 입체적인 사운드는 극의 긴장감을 효과적으로 높였다.

결국 이 모든 아쉬움은 지방 도시의 오페라 제작 환경이라는 근본적인 질문으로 회귀한다고 보았다. 대구는 오페라하우스와 국제 오페라 축제를 개최할 만큼 겉보기에는 인프라가 훌륭한 도시이지만, 과연 그 인프라가 국제적인 수준의 성과를 꾸준히 내기에 충분한가 하는 의문이 들었다.

해외 유수의 오페라 축제처럼 일주일에 두세 편 이상을 공연할 수 있는 무대 제작 및 셋업 노하우가 정착되지 않은 채, 띄엄띄엄 공연을 올리는 방식으로는 결국 '국내 관객을 위한 국내 잔치'를 벗어나기 어렵다고 판단했다.

연출자 한 명, 주역 한 명의 외국인 초청에 기대는 방식은 이제 큰 의미가 없다. 국내 제작진과 출연진이 주축이 되더라도, 해외에서 관람을 오고 알려지는 것이 '국제 오페라 축제'라는 취지에도 더 부합하는 발전 방향일 것이다.

민간단체가 《카르멘》과 같은 대작 오페라를 올리는 일은 재정적으로 엄청난 부담을 수반하는 고난의 길이다. 이번 공연이 지역 예술단체 지원사업과 대구 오페라 축제 초청으로 어려움을 덜었을지라도, 민간의 자발적인 예술 활동에 대한 지속적이고 실질적인 지원은 필수적이다. 필자 역시 공연 후 예술감독과 잠시 이야기를 나누며 다른 작품에 비해 할 일이 훨씬 많았을 것이라고 격려를 전했다.

이번 공연은 기대를 충족시킨 부분도 있었지만, 캐스팅과 오케스트라의 한계점이 분명히 드러난 공연이었다. 하지만 작품을 만들기 위해 헌신한 제작진과 단체의 노고에 진심으로 격려를 보낸다.

비록 완성도 면에서는 아쉬움을 남겼을지라도, 오페라에 대한 새로운 해석의 가능성을 보여준 시도로서 그 의미를 찾을 수 있다고 생각했다.

비제 서거 150주년을 기념하는 해에 올려진 이 《카르멘》은, 자유와 소유, 욕망과 운명, 사랑과 파괴라는 영원한 질문을 우리에게 다시 던졌다. 그리고 그 질문은 여전히 유효하다.

결국 이번 《카르멘》은 대담한 해석의 의지와 음악·무대 실현의 정밀도가 아직 완전히 접속되지 못한 무대였다. '폐허가 된 도시'라는 강한 이미지와, 피날레의 어린 여자아이를 통한 상징은 카르멘의 비극을

오늘의 언어로 번역하려는 연출의 의도를 명확히 보여줬다. 중립적 팔레트 속 붉은색의 단일 침투, 찢긴 캔버스를 회전시키는 구조, 장면의 명료한 축약 등도 방향성 자체는 타당했다. 다만 지나친 미니멀리즘이 장소 인지에 혼선을 낳은 지점(릴라스 파스티아)에서는 이미지의 결단과 정보의 친절함 사이에 더 세심한 균형이 필요해 보였다.

음악 쪽에서는 오케스트라와 앙상블의 기술적 안정성이 전반 설득력을 갉아먹는 순간들이 있었다. 서곡과 관악 주요 지점에서 레가토와 템포의 불안정이 드러났고, 특히 3막 미카엘라 아리아의 호른 레가토 붕괴는 극 몰입을 뚝 끊었다. 이는 이번 공연만의 문제가 아니라, 국내 무대—서울 포함—에서 반복 확인되는 금관 파트의 구조적 과제가 다시 한번 노출된 사례로 읽힌다. 합창의 딕션과 프레이징 정렬도 더 촘촘한 코칭이 요구된다.

캐스팅 면에서는 배역이 요구하는 정서적 톤과 가수의 자연 음색이 어긋난 지점이 분명했다. 미카엘라는 리릭한 따뜻함과 긴 프레이즈의 호흡이 온전히 구현되지 못했고, 카르멘(볼페)은 하바네라와 세기디야에서 유혹의 민첩성보다 무게 중심이 실리며 춤곡의 리듬이 살아나지 못했다. 반면 돈 호세(신상근)는 초반의 흔들림을 수습하고 꽃노래–피날레로 이어지는 광기와 집착의 파열을 설득력 있게 밀어 올렸고, 3막 카드 점의 카르멘은 죽음을 앞에 둔 자유의 단호함을 정확히 붙잡아 이번 무대의 정서적 최고점을 만들었다.

따라서 제언은 간단하다. 첫째, 관악(특히 호른·금관) 레가토·음정 훈련의 체계화와 섹션 리허설 증대, 오프·온스테이지 전환 구간의 밸런스 점검 루틴화가 시급하다. 둘째, 합창 딕션·프레이징 코칭을 막 단위로 촘촘히 재배치하고, 셋째, 배역–음색 정합성을 원단계에서 더 까다롭게 점검할 필요가 있다. 넷째, 미니멀 무대 운용 시 장소 인지를 돕는 소품/동선의 미세 디테일을 보강하면 연출의 상징성이 정보의 명료성과 충돌하지 않을 것이다. 이 네 축만 제자리로 들어오면, 이번에 제시된 대담한 해석의 어젠다는 음악적 디테일로 봉합되며 한 단계 상승할 수 있다.

요컨대 이번 《카르멘》은 가능성과 한계가 동시에 드러난 무대였고, 그 간극을 메우는 일은 아이디어가 아니라 디테일의 문제다. 연출의 의지를 정밀한 사운드와 적확한 캐스팅으로 번역해 내는 순간, 대구의 《카르멘》은 상징의 강도와 음악의 밀도를 함께 획득할 것이다.

2025 지역대표 예술단체 지원

쿨 썸머 클래식

심화 비평문

비평가 성명

이예지

비평가 소속

음악미학연구회 / 멜로스

예술단체명

군포프라임필하모닉오케스트라

공연명

쿨 썸머 클래식

공연일시

2025년 8월 9일 15시

공연장소

군포문화예술회관 수리홀

동심과 예술의 교차점

익숙한 선율의 재해석이 빚어낸 새로운 풍경

이예지(음악미학연구회 / 멜로스)

2025년 8월 9일 토요일 오후 3시, 한여름의 뜨거운 태양이 내리쬐던 주말 오후, 군포문화예술회관 수리홀은 무 더위를 잊게 할 특별한 음악적 경험을 기다리는 시민들로 가득 찼다. 이날 무대에 오른 군포프라임필하모닉오케스트 라의 공연 〈쿨 썸머 클래식 - 디즈니 & 지브리〉는 단순히 오케스트라 음악을 들려주는 자리가 아니라, 대중적 친숙함 과 예술적 깊이를 정교하게 엮어내며 클래식 음악의 문턱을 낮추고 동시에 새로운 감각의 지평을 열어 보이려는 기획 의도 가 분명하게 드러난 무대였다. 특히 여름방학이라는 계절적 특성과, 주말 오후라는 시 간대가 지닌 가족 중심적 관객층의 성격을 고려한 본 공연은, 지브리 스튜디오와 디즈니 애니메이션의 명곡들 을 오케스트라 편곡으로 재탄 생시켜 세대와 연령 을 뛰어넘는 보편적 공감과 감동을 이끌어내는 데 초점을 맞추 었다.

이번 무대는 군포시가 주최하고, 군포문화재단과 군포프라임필하모닉오케스트라가 공동으로 주관했으 며, 문화체육관광부의 후원 아래 2025 지역대표 예술단체 지원사업의 일환으로 제작되었다는 점에서, 단 순 히 하나의 공연에 머무르지 않고 지역 예술의 진흥과 공공적 가치 확산이라는 차원에서도 의미를 지니고 있 었다. 공연 제목인 〈쿨 썸머 클래식〉은 말 그대로 여름의 열기를 식혀주는 시원한 음악 축제를 상징했으며 , 애니메이션 주제곡을 중심으로 흘러간 프로그램은 관객들에게 익숙하면서도 동시에 새로운 감 각을 자극 하는 독특한 경험을 선사했다. 아이에서 어른까지, 남녀노소 모든 세대가 함께 웃고 즐길 수 있 는 무대는 음 악이라는 언어가 지닌 힘을 재확인시키며, 관객들 스스로를 하나의 공동체적 경험 속으로 이 끌어 들였다.

또한, 이번 무대를 이끈 지휘자는 최근 음악계에서 가장 주목 받고 있는 젊은 지휘자 가운데 한 명인 백윤학 이었다 그는 단순히 곡을 정확하게 지휘하는 데 그치지 않고, 공연 전반을 아우르는 재치 있는 해설과 유머러스한 몸짓, 유연하고 친화적인 무대 매너를 통해 청중과 능숙하게 소통했다. 그의 지휘는 정교하면서도 따뜻했고, 관객들의 몰입을 유

도하는 탁월한 감각은 공연장을 하나의 축제의 장으로 바꾸어 놓았다. 음악의 흐름과 함께 터져 나온 청 중 의 웃음과 박수 는, 단순한 감상의 차원을 넘어 적극적인 참여와 호응의 경험으로 확장되었고, 이는 무대와 객석이 분리되 지 않고 하나로 연결되는 순간을 가능케 했다.

더불어 애니메이션의 장면을 떠올리게 하는 목소리로 청중을 사로잡은 성악가들의 무대도 빼놓을 수 없다. 소프라 노 이한나와 테너 장주훈은 디즈니 영화 속 주인공을 떠올리게 하는 독창과 이중창을 선보이며, 관객들을 동심과 동화 의 세 계로 자연스럽게 이끌었다. 그들의 목소리는 오케스트라의 풍부한 사운드와 어우러져, 마치 스크린 속 장면이 눈앞에서 다시 펼쳐지는 듯한 환상적 순간을 만들어냈다. 이렇듯 성악과 기악, 음악과 무대 연출이 긴밀하게 결합된 이번 공연은 16 곡에 달하는 방대한 프로그램을 끝까지 이어가며, 마지막 순간에는 공연장을 가득 메운 환호 성과 기립 박수를 끌어냈다. 이는 단순히 인기 있는 OST를 모아놓은 음악회 이상의 경험이었으며, 관객들에게는 잊 기 어려운 여름날의 추억으로 자 리 잡았다.

군포문화재단이 마련한 이번 공연의 기획 의도는 매우 다층적이고 복합적이었다. 필자는 크게 세 가지 측면에서 그 의 미를 짚어보고자 한다. 첫째, 대중에게 친숙한 애니메이션 OST를 매개로 하여 클래식 음악의 진입 장벽을 낮추고, 이를 통해 클래식이라는 장르가 일상 속에서 자연스럽게 접할 수 있는 음악적 자산임을 상기시키는 점이다. 둘째, 각 애니메이 션이 지닌 고유한 내러티브와 정서를 오케스트라적 음향으로 효과적으로 표현하여 관객의 감각을 자극하고, 상상력과 감 수성을 확장시키는 것이다. 셋째, 가족 단위로 즐길 수 있는 프로그램을 통해 세대 간 공감과 소통을 촉진 하고, 문화생활 을 통한 공동체적 경험과 추억을 제공하는 것이다. 백윤학 지휘자가 재치와 에너지를 바탕으로 풀어낸 이번 서사는 2025 년 여름, 관객들에게 뜨거운 선물 같은 기억으로 남겨질 것이다.

들어가며 - 1부: 친숙함 속에서 빛나는 예술성

저주의 음향, 숲의 심연을 열다 – 〈원령공주〉의 'Tales of Ashitaka & Demon God'

1부의 문을 연 곡은 스튜디오 지브리의 대표작 〈원령공주〉 (1997) 의 음악, 바로 'Tales of Ashitaka & Demon God' 이었다. 이 곡은 지브리 애니메이션 가운데서도 특히 서사적 긴장감이 강하고, 인간과 자연, 삶과 죽음, 인간 문 명과 신 성한 자연의 갈등이라는 작품 전체의 핵심 주제를 압축한 상징적인 음악으로 손꼽힌다. 영화 속 주인공 아시 타카가 저 주의 낙인을 안고 숲의 심연으로 들어서는 그 순간의 서늘한 공기와, 생명과 파멸의 기로에 놓인 운명을 감 각적으로 환 기시키는 선율은, 원작에 익숙한 관객에게는 즉각적인 몰입과 감정 이입을 이끌어내었으며, 처 음 접하 는 청중에게도 이 작품 세계에 대한 신비롭고 서사적인 호기심을 자극하기에 충분했다.

연주는 낮고 무겁게 깔리는 타악기와 첼로의 음향으로 시작되었다. 그 음색은 숲의 바닥에서부터 서서히 피어오르는 안개처럼 짙고 무거웠으며, 동시에 주인공이 마주한 숙명적 갈등의 무게를 상징적으로 드러냈다. 다만 초반부 에서는 음과 음 사이가 다소 느슨하게 이어지며 긴장감이 충분히 응축되지 못했다는 점이 아쉬움으로 남았다. 관객 의 몰입을 더 욱 강하게 끌어내기 위해서는, 첫 박동에서부터 서사의 압박감을 밀도 있게 전달했어야 하지 않을까 하는 아쉬움이 있었 다. 그러나 이내 바이올린의 절제된 선율이 등장하면서 분위기는 조금씩 달라졌다. 플루트와 목관악기 들이 부드럽게 맞 물려 대선율을 이루자, 흐름은 한층 유려해졌고, 긴장과 완화가 교차하는 음악의 호흡이 살아나며, 곡은 비로소 생명력을 얻는 듯했다.

섹션이 전환되면서 곡은 원작의 내러티브를 압축적으로 그려내기 시작했다. 특히 밝고 경쾌한 음악에서 서서히 어둡고 으스스한 정조로 전환되는 부분은, 영화 속 자연과 인간의 충돌을 음악적으로 요약해 보여주는 듯했다. 섬뜩 한 긴장을 담 은 바이올린의 여린 음색, 첼로의 피치카토가 만들어내는 낮고 섬세한 울림은 무대 위에 일종의 '음향 적 원 근법'을 형성 했다. 바이올린이 그리는 선율이 전경이라면, 첼로와 금관이 쌓아올린 음향은 배경처럼 받쳐주며, 무대 위의 연주가 곧 애 니메이션 장면으로 전환되는 듯한 환영을 불러일으켰다. 금관악기의 어둡고 두터운 음색은 숲속의 으스스한 기운을 배경 에 드리우며, 관객의 상상 속에 거대한 나무와 어두운 그림자를 선명히 새겨넣었다.

이윽고 음악은 절정을 향해 치닫는다. 저주에 걸려 죽음의 위기에 놓인 아시타카가 생명을 갉아먹는 저주의 손길을 막 아내고, 새로운 길을 찾아 서쪽으로 여행을 떠나는 순간의 긴장감이 그대로 음악 속에 투영되었다. 타악기의 두드림 은 불 안과 모험의 리듬을 동시에 품었고, 팀파니의 강렬한 울림은 전쟁과 행진을 상징하며, 주인공이 결코 굴복하지 않으려는 강한 의지를 드러냈다. 이 장면은 아시타카가 숲을 가로질러 타타라 마을에 이르고, 인간과 신들의 갈등 한 가운데에 뛰어 드는 긴박한 여정을 시각적으로 환기시켰다. 야생의 소녀 산과의 만남, 인간과 자연의 충돌, 생명과 파 멸이 교차하는 서사 의 무게가 음악의 파동 속에 겹겹이 새겨졌다.

이로써 관객은 단순한 애니메이션 음악의 재현을 넘어, 오케스트라적 음향이 서사를 어떻게 풀어낼 수 있는지를 온 몸 으로 체험하게 되었다. 음악은 청중을 원작의 이야기 속으로 몰입시키며, 동시에 그 너머의 내러티브적 상상력을 자극했 다. 공연장은 애니메이션의 화면이 사라진 자리에 음악만으로 살아 움직이는 거대한 숲과 모험의 장면들이 채 워지는 공 간이 되었고, 관객들은 이후 이어질 다른 곡들에 대한 호기심과 기대를 더욱 고조시키게 되었다. 첫 곡은 강 렬한 서사적 무게와 긴장을 함축한 서막이자, 관객을 '지브리의 세계'로 초대하는 의례적 통로였던 셈이다.

바다의 파동에서 육지의 경쾌함으로 – 〈벼랑 위의 포뇨〉 메인 테마

첫 곡의 긴장된 서사적 분위기와는 대조적으로, 두 번째로 무대에 오른 곡은 〈벼랑 위의 포뇨〉(2008)의 메인 테마였 다. 이 음악은 바다의 심연에서 육지로 뛰쳐오르는 한 소녀의 자유로운 모험을 그린 작품의 성격을 그대로 담아내며, 공 연장의 공기를 한순간에 환하게 전환시켰다. 첫 곡이 인간과 자연, 삶과 죽음의 대립이라는 무거운 서사를 품고 있었다 면, 두 번째 곡은 호기심 많은 물고기 소녀 포뇨가 아빠의 눈을 피해 바다를 벗어나, 늘 동경하던 인간 세계로 가출을 감 행하는 가볍고 활기찬 서사를 바탕으로 하고 있었다. 덕분에 청중은 서사적 긴장의 심연에서 벗어나, 한층 밝고 경쾌한 정조 속에서 새로운 호흡을 내쉴 수 있었다. 오케스트라로 편곡된 이 곡은 원곡의 유쾌한 리듬감을 효과적으로 확장해냈 다. 주선율은 목관악기군과 금관악 기 군에서 번갈아 제시되었는데, 클라리넷과 플루트가 들려주는 맑고 투명한 음색은 포뇨의 천진난만한 호기심 을 상징 하는 듯했고, 이어 등장하는 금관의 힘찬 선율은 육지를 향한 포뇨의 열망과 에너지를 상징적으로 표현했 다. 이 두 악 기군이 서로 주고받으며 만들어내는 음향의 교차는 마치 바다의 파도와 육지의 바람이 만 나는 순간 처럼 청량하고도 다채롭게 다가왔다.

타악기의 역할 또한 두드러졌다. 경쾌한 리듬 속에서 울려 퍼지는 작은 타악기의 장난스러운 움향은 곡 전체에 활 기를 불어넣으며, 마치 포뇨의 발랄한 몸짓을 소리로 구현하는 듯했다. 트라이앵글이나 작은 북의 리듬은 귀여운 잔재 미를 주었고, 이는 무대 위의 독립적인 서사로 재탄생시키는 요소가 되었다. 이처럼 각 악기군의 특색을 살려낸 편곡 은 애니메이션의 장면들을 자연스럽게 환기시키며, 관객의 뇌리 속에 스크린이 다시 펼쳐지는 듯한 생생한 청각적 체 험을 제공했다. '정말 편곡을 잘했다'는 생각이 절로 들 만큼, 원작의 감성을 지키면서도 오케스트라만의 웅장함과 색 채감을 효과적으로 더해낸 순간이었다.

현악기의 등장은 음악의 흐름을 또 한 번 부드럽게 이끌었다. 제2주제를 담당한 바이올린과 비올라의 선율은 마치 따뜻한 햇살처럼 무대를 감싸며, 곡의 분위기를 더욱 풍요롭고 서정적으로 마무리했다. 이 부드러운 선율 위에 목관과 금관이 다시금 얹히며, 곡은 다채로운 색채와 함께 완결성을 얻었다.

무대를 감싸던 음악은 애니메이션 속 장면들을 차례차례 떠올리게 했다. 포뇨가 소스케를 처음 만나는 순간의 두근거림, 거대한 파도가 도시를 집어삼키는 환상적이고도 위험한 장면, 그리고 인간이 되고자 하는 포뇨의 간절한 시련과 최종적인 해피엔딩에 이르기까지, 곡의 흐름은 서사의 기승전결을 충실하게 반영했다. 특히 바다라는 무한한 공간에서 시작하여 인간 세계라는 구체적 공간으로 이동하는 이야기가, 오케스트라의 음향을 통해 바다의 파동에서 육지의 경쾌함으로 이어지는 정조의 전환으로 형상화된 점이 인상적이었다.

일상과 환상이 교차하는 음악적 대화 – 〈귀를 기울이면〉의 '바론의 노래'

세 번째로 무대에 오른 곡은 〈귀를 기울이면〉(1995)의 〈바론의 노래〉였다. 무대 위에서는 한 대의 플루트와 피아노의 듀엣으로 문을 열었는데, 그 부드럽고 매끄러운 시작은 제목 그대로 연주에 '귀를 기울이게' 했다. 투명하게 흘러나오는 플루트의 선율 위로 피아노가 잔잔하게 화음을 받쳐주며, 마치 누군가의 속삭임에 조용히 귀를 기울이는 듯한 친밀한 분위기를 자아냈다. 순간순간 두 악기의 화합이 아주 미세하게 어긋나는 부분이 있어 아쉬웠지만, 곧이어 실로폰의 맑은 음색이 반주로 가세하면서, 음악은 서정적이고 몽환적인 분위기로 자연스럽게 전환되었고, 이는 청중을 신비로운 환상의 세계로 이끄는 입구처럼 작동했다.

이 곡에서 특히 인상적인 순간은 주선율이 플루트에서 호른으로 옮겨가는 대목이었다. 같은 멜로디가 서로 다른 음색을 통해 다시 울려 퍼질 때, 청중의 귀는 새로움과 익숙함을 동시에 경험하게 된다. 플루트의 선율이 가볍고 투명한 대화라면, 호른이 이어받은 선율은 조금 더 따뜻하고 깊은 울림을 지닌 대화로 변모한다. 이는 곧 작품 속 두 주인공 시즈쿠와 세이지가 서로 다른 세계를 살아가면서도 같은 꿈과 감정을 나누는 과정, 즉 서로의 일상과 환상을 음악적 대화로 풀어낸 듯한 인상을 주었다.

현악기는 곡 전체에서 목관 선율의 반주를 맡으며, 안정적인 배경을 형성했다. 지나치게 두드러지지 않으면서도 필요한 순간에는 포근하게 선율을 감싸 올려, 전체적인 균형을 유지하는 역할을 훌륭히 수행했다. 목관과 금관이 전면에 서서 이야기를 풀어갈 때, 현악기는 끊임없이 뒤에서 다정하게 받쳐주며, 청중으로 하여금 음악의 흐름을 편안하고 서정적으로 감상할 수 있게 했다. 악기군 간의 음량 조절 또한 탁월해, 어느 하나가 과도하게 튀어나오지 않고 서로 절묘하게 대화를 이어나갔다.

이 연주를 들으며 관객은 자연스레 눈을 감고 애니메이션의 서사를 떠올리게 되었다. 시즈쿠가 바이올린 제작자 할아버지를 만나 그의 세계를 엿보는 장면, 그 대화를 통해 자신의 창작 욕망과 정체성을 발견해가는 순간, 그리고 세이지와의 만남 속에서 불안과 설렘을 동시에 안고 성장해가는 청춘의 이야기. 이러한 서사가 음악의 층위 속에서 섬세하게 전해졌다. 군포 프라임필하모닉오케스트라는 현실과 환상의 경계에서 꿈꾸는 청춘의 자화상을 표현한 이 곡의 내밀한 정서를 한층 더 섬세하게 풀어내며 관객을 이야기 속으로 몰입시켰다.

자연의 목소리, 열린 결말의 서정 – 〈바람 계곡의 나우시카〉의 '바람의 전설'

이어서 무대에 오른 곡은 피아니스트 전혜윤이 협연자로 참여한 〈바람 계곡의 나우시카〉 (1984)의 '바람 의 전설' 이었다. 이 곡은 미야자키 하야오의 세계관과 생태 철학을 압축적으로 담아낸 음악으로 잘 알려져 있다. 작품의 원작은 유독 물질로 뒤덮인 미래 세계 속에서 인류가 어떻게 살아가야 하는지, 그리고 인간과 자연이 어떠한 방 식으로 관계 맺을 수 있는지를 질문하는 서사를 담고 있다. 기계문명과 탐욕으로 인해 황 폐화된 세상 속에서 자 연을 지키려는 바람 계곡의 공주 나우시카의 희생과 의지는 단순히 개인의 서사가 아니라, 인간과 자연의 공존 가능성을 시험하는 거대한 주제의식으로 확장된다. 이번 연주는 바로 그 철학 적 메시지를 음악으로 재해석하며 무대 위에 펼쳐냈다.

연주의 시작은 강렬했다. 팀파니의 묵직하고 단호한 타격은 청중의 가슴을 두드리며, 나우시카의 흔들리 지 않는 의지를 음악적으로 형상화하는 듯했다. 그 위로 피콜로가 날렵하게 고음의 트릴을 쏟아내며, 바람 이 풀 잎 사이를 스쳐가는 소리를 구현했다. 금관악기가 이어받아 길고 무거운 울림을 내려놓자, 순간 공연 장은 거 대한 숲과 끝없는 하늘, 그리고 숭고한 자연의 장엄한 스케일로 가득 찼다. 관객은 그 울림 속에서 인간을 압 도하는 자연의 위대함을 체험했다. 이후 음악은 서정적인 장면으로 전환되었다. 하프의 아르페지오가 신비롭고 투명한 음향을 흘려보내자, 무 대 위에는 보이지 않는 물결이 일렁이는 듯한 울림이 퍼져나갔다. 우드블록의 타격은 마치 목탁을 연상 시키 며, 숲 속에서 들려오는 바람의 숨결, 나뭇잎의 부스럭거림, 풀벌레의 소리와 같은 자연의 목소리를 환 기했다. 하프와 우드블록이 서로 주고받는 순간은 마치 자연의 여러 요소들이 서로 대화하는 듯했고, 관객 은 그 속에 서 인간 언 어로는 다 표현할 수 없는 생명의 합창을 엿들을 수 있었다.

바이올린은 긴 음가를 가진 서정적인 선율을 펼쳐내며 곡의 정서를 한층 더 깊게 만들었다. 목관과 금관 이 이 선율을 대선율로 반주하며 공간감을 확장했고, 여기에 전자 드럼이 합세하여 현대적 음향을 더하자, 음악 은 한층 풍부하고 입체적인 스펙트럼을 획득했다. 이는 자연의 단일한 목소리가 아니라, 다양한 층위 와 차원 을 가진 복합적 존재임을 표현하는 듯했다.

마지막으로 곡은 단음계적 정조로 전환되며, 서정적이고도 은근한 마무리로 끝을 맺었다. 오히려 관객에 게 열린 결말을 제시하는 듯, 끝없이 이어질 수 있는 사유의 공간을 남겨두었다. 이는 곧 원작의 메시지인 나우시카의 희생과 부활 이후에도 여전히 남는 질문, 즉 인간과 자연은 앞으로 어떻게 공존할 수 있을까에 대 한 질 문을 음악적으로 형상화한 것이었다. 음악은 청중에게 질문을 던지고 사유를 촉발하는 매개체로 작동 했으며, 이번 공연 중에 가장 사색적인 순간으로 기억될 것이다.

탱고 리듬과 함께 떠나는 여행– 〈붉은 돼지〉의 'Madness'

이어진 무대에서는 다시 피아니스트 전혜윤이 협연자로 나서 〈붉은 돼지〉 (1992)의 'Madness'를 연주했다. 작 품은 제1차 세계대전 이후의 이탈리아를 배경으로, 인간과 돼지 사이의 존재로 살아가는 전직 비행사 포르코의 이야기를 담고 있다. 그는 전쟁의 상처와 공허를 안고 무인도에서 고독하게 살아가다가, 굶주림과 내적 방황 끝 에 결국 하늘의 도적으로 떠도는 인물이다. 자유롭고 방랑적인 낭만주의자의 초상, 그리고 권력과 법의 경계 너 머에 서 살아가는 비행사의 서사는 영화와 음악을 통해 독특한 매력으로 드러난다.

음악은 탱고풍의 엇박 리듬으로 힘차게 시작되었다. 이전 곡들과 확연히 다른 리듬의 변화는 관객의 귀를 단숨 에 사로잡았다. 불규칙하게 엇갈리며 박동하는 리듬은 마치 예측할 수 없는 비행 항로를 따라 흐르는 듯했고, 곧 이 음악

이 포르코라는 인물의 내면적 방황과 자유로운 영혼을 그려내는 장치임을 직감하게 했다. 리듬감이 한층 풍부해 지면서 공연장의 분위기 또한 이전의 서정적·서사적 흐름에서 벗어나, 흥겨운 활기를 띠게 되었다.

주제 선율은 플루트, 호른, 바이올린 등 서로 다른 악기군에서 차례로 등장하며 강조되었다. 플루트가 투명하 고 경쾌하게 주제를 제시하면, 호른은 조금 더 따뜻하고 깊은 울림으로 이를 이어받았고, 바이올린은 선율에 섬 세한 생동감을 부여했다. 특히 트롬본의 깔끔하고 기교적인 연주는 음향적 대비 속에서 빛을 발하며, 전체 오케 스트라 의 리듬적 긴장과 유머를 동시에 강조했다. 이렇듯 서로 다른 악기군이 번갈아 주제를 부각시키는 방식은 , 곡이 지닌 신비롭고도 유쾌한 매력을 더했다. 흥미로운 점은 복잡한 리듬과 난해한 엇박 속에서도 모든 악기군이 흐트러짐 없이 정밀하게 합을 이루었고, 음 악 의 생동감을 더욱 살려냈다는 것이다. 완벽한 연주를 책임진 지휘자 백윤학은 손끝을 유연하게 사용하고, 때로 는 온 몸을 크게 써서 오케스트라 전체를 이끌었다. 그의 리더십은 강압적이지 않고 부드럽게 흐르며, 오케스트라 단원들 이 음악 속 리듬에 몸을 맡기게 하는 힘으로 작용했다. 또한 그 중심에서 피아노는 유려한 흐름으로 탱고 의 특유한 긴장과 해학을 뒷받침했다.

음악은 점차 절정으로 향해갔다. 마지막 순간, 음향적으로 조금 더 터져 나갔더라면 하는 아쉬움이 남았다. 음 색의 밀집도가 조금 더 고조되었다면 관객은 한층 더 짙은 환희의 순간을 경험할 수 있었을 것이다. 그럼에도 불 구하고 음악은 전체적으로 흥겹고 신비로운 기운을 가득 담아내며 강렬한 인상을 남겼다.

무대 위의 지휘와 연주만이 아니라, 객석의 반응 또한 눈여겨볼 만했다. 지휘자의 몸짓에 맞춰 청중들은 저도 모르 게 고개를 흔들거나 발끝으로 리듬을 맞추며, 마치 오케스트라와 함께 춤추는 듯한 경험을 했다. 이 순간 공 연장은 무 대와 객석이 함께 리듬을 공유하고 즐기는 하나의 춤의 장으로 변모했다.

서정과 멜랑콜리의 소용돌이 – 〈하울의 움직이는 성〉의 '인생의 회전목마'

이어진 무대는 오랜 세월 전 세계적으로 사랑받아온 〈하울의 움직이는 성〉(2004)의 OST, 바로 '인생의 회전목마' 였다. 이 곡은 남녀노소 누구나 한 번쯤 들어봤을 정도로 친숙한 선율이며, 수많은 버전으로 편곡되어 길거리, 방송, 공연장 등 어디에서든 쉽게 흘러나오는 명곡이다. 그렇기에 군포 프라임필하모닉 오케스트라가 이 음악을 어떤 방식으로 풀어낼지, 기대감은 그 어느 때보다 높았다.

이번 무대 역시 피아니스트 전혜윤과의 협연으로 진행되었다. 도입부는 피아노의 맑고 단정한 선율로 시작되었는 데, 이는 회전목마가 천천히 움직이기 시작하는 첫 순간처럼 부드럽고 기대에 찬 설렘을 자아냈다. 이어 오보에의 솔 로가 등장했는데, 특유의 매혹적이고도 구슬픈 음색으로 서주를 이끌어내자, 음악은 단숨에 서정성과 멜랑콜리의 기운을 동시에 품게 되었다. 오보에의 소리는 마치 오래된 추억을 회상하게 하는 듯, 단순히 선율을 따라가는 것이 아니라 청중의 감정을 깊숙이 파고들며, 곡이 지닌 본래의 정서를 한층 더 농밀하게 만들어주었다.

뒤이어 클라리넷의 독주가 오보에 다음 순서로 이어받았다. 클라리넷은 오보에의 애잔한 선율과는 달리 따뜻하고 포근한 울림으로 귀를 사로잡았다. 이는 마치 같은 이야기를 다른 목소리로 반복해 들려주는 듯한 인상을 주었고, 곡 전체에 다채로운 색감을 입혔다. 이후 오보에가 다시 합세하면서 주선율은 더욱 풍성해졌다. 오보에 특유의 구슬픈 뉘앙스가 더해져, 선율은 단순히 반복되는 것이 아니라 새로운 결을 덧입은 듯 다양한 표정을 보여주었다.

이윽고 주선율은 퍼스트 바이올린으로 넘어왔다. 그러나 목관악기에서 시원스럽게 뿜어져 나오던 음향에 비해 현악군의 소리는 다소 소극적이고 답답하게 들렸다. 오케스트라의 꽃이라 불리는 현악이 충분히 존재감을 드러내지

못하고 묻혀버린 순간은 아쉬움으로 남았다. 일부 악장의 연주가 시원스럽게 펼쳐졌지만, 전체 현악군이 한 몸처럼 울림을 보여주지 못하니 오케스트라의 균형미가 잠시 흔들린 듯 보였다. 이는 곡의 핵심 선율을 보다 풍성하고 힘 있게 끌어냈다면 한층 더 극적인 효과를 거둘 수 있었을 부분이었기에 더욱 안타까웠다.

그럼에도 불구하고 이번 무대에서도 지휘자 백윤학의 지휘가 돋보였다. 그는 단순히 박자를 맞추는 차원을 넘어, 몸 전체를 악기 삼아 선율과 리듬, 음색에 온전히 몸을 맡겼다. 머리부터 발끝까지, 손끝에서 어깨, 허리와 발걸음에 이르기까지 전신을 활용해 오케스트라를 이끄는 모습은, 마치 지휘자가 곡 자체와 하나가 되어 노래하는 듯한 인상을 주었다. 이러한 몰입은 연주자들에게 고스란히 전해졌고, 결과적으로 오케스트라의 음색은 유려한 물결처럼 흐르며, 바람에 흔들리는 수면 위의 윤슬처럼 반짝였다. 음악은 흘러가면서 끊임없이 부드러운 진동을 만들어내어, 관객들로 하여금 물결 위에 몸을 띄운 듯한 유영의 감각을 선사했다.

점차 음악은 고조되며 전조를 이루었다. 한 키 높아진 선율은 새로운 활력을 불어넣었고, 금관악기가 주선율을 맡으면서 음색은 한층 장중하고 힘차게 확장되었다. 금관의 당당한 울림은 오케스트라 전체에 안정감을 더했고, 연주 또한 단단하고 정확해 감상하는 내내 신뢰감을 주었다. 이어 악장의 솔로가 펼쳐졌다. 그는 고음역대를 자유자재로 넘나들며 화려한 기교를 드러냈고, 다시 고음에서 주선율을 힘차게 연주하며 현악의 매력을 한껏 끌어냈다. 각 악기군의 특색이 고르게 드러난 이 편곡은 원곡의 친숙한 선율에 새로운 층위를 더해주며, 곡이 가진 매력을 입체적으로 펼쳐냈다.

연주는 결국 멋진 여운을 남기며 마무리되었다. '인생의 회전목마'는 제목 그대로 삶이라는 회전목마가 돌고 도는 속에서 마주하게 되는 희로애락을 상징한다. 이번 군포 프라임필하모닉의 연주는 그 보편적 상징을 다시금 음악적 경험으로 각인시켰다. 이미 잘 아는 멜로디 속에서도 색다른 편곡을 통해 순간순간 새롭게 피어나는 음색을 느낄 수 있었고, 서정과 멜랑콜리의 소용돌이 속에서 삶의 의미를 비추어 보는 기회가 되었다.

동심과 해학, 무대 위의 상상력 – 〈이웃집 토토로〉의 메인 테마

연주회의 열기가 뜨겁게 달아오르던 순간, 마침내 1부의 마지막 곡으로 〈이웃집 토토로〉(1988)의 메인 테마가 무대 위에 울려 퍼졌다. 이미 세대를 초월해 사랑받아온 선율이어서, 객석은 곡이 시작되기도 전부터 들뜬 기대감으로 가득 차 있었다. 연주는 바이올린을 비롯한 현악기군의 피치카토로 섬세하면서도 경쾌하게 시작되었는데, 그 가볍고 톡톡 튀는 소리가 귀를 단번에 사로잡으며 몰입감을 확 끌어올렸다. 이어 목관의 화음이 연결구 역할을 맡아 음악적 흐름을 자연스럽게 이어주었는데, 이때 바순의 음정이 미세하게 어긋나는 순간이 있었다. 하지만 다른 악기들이 즉각적으로 이를 매끄럽게 감싸 안으며 전체적인 균형을 되찾았고, 결과적으로는 긴장과 해소의 묘미가 살아난 듯한 효과를 남겼다.

곧이어 피아노 솔로가 주선율을 담백하게 연주했고, 이어 오보에와 플루트가 차례로 등장해 맑고 청아한 음색으로 서정적인 흐름을 더했다. 여기에 실로폰의 가벼운 울림이 포인트처럼 얹히면서 전체 사운드는 한층 귀엽고 아기자기하게 빛났다. 목관악기와 실로폰이 서로 프레이즈를 주고받을 때마다 음악은 장난스럽게 변주되었고, 마치 애니메이션 속에서 토토로와 아이들이 숲속을 뛰노는 장면이 눈앞에 그려지는 듯했다. 무엇보다 섹션마다 변화가 뚜렷하게 드러났는데, 변화무쌍한 편곡의 흐름이 원곡에 새로운 생명력을 불어넣으며 관객에게 색다른 즐거움을 안겨주었다.

특히나 너무나 유명한 노래인 만큼, 관객의 반응은 그야말로 폭발적이었다. 청중들은 자연스럽게 선율을 따라 부 르 기 시작했고, 객석 곳곳에서 아이들이 몸과 어깨를 들썩이며 음악에 온몸을 맡기는 모습이 보였다. 아이들만의 반 응에 그치지 않고, 어른들 역시 저마다 흥얼거리며 어린 시절의 기억을 떠올리는 듯했다. 무대 위에서는 모든 악기군 이 완 벽한 호흡을 맞추며 연주를 이끌어갔고, 객석에서는 남녀노소가 하나의 합창단이 된 듯한 풍경이 펼쳐졌다. 무 엇보다 도 주선율이 현악, 목관, 피아노, 심지어 타악에 이르기까지 다양한 악기군을 오가며 제시된 편곡 덕분에 각 악기의 고 유한 음색을 감상할 수 있었다.

다만 곡의 후반부에서는 아쉬움이 남았다. 바이올린이 대선율을 맡았지만, 다소 절제된 표현에 머물렀다. 그 결과 전체적 인 사운드는 획일적인 느낌을 주었고, 곡이 정점으로 치고 올라가야 할 순간에 힘이 빠지며 절정이 충분히 살아 나지 않았 다. 템포 역시 약간 느려지면서 루즈한 분위기가 형성되었고, 긴장과 해방의 드라마틱한 대비가 충분히 구현 되지 못했다. 워낙 유명한 명곡일수록 새로운 편곡을 기대하기 마련인데, 후반부에서 리듬의 변환이나 색채적인 변화, 다양한 대위 적 전개가 더해졌더라면 훨씬 풍성하고 흥미로운 해석이 될 수 있었을 것이다. 여기에 피아니스트 전 혜윤의 솔로 파트가 길게 이어졌는데, 이는 섬세한 기교와 세련된 표현으로 충분히 인상적이었으나, 오케스트라 전체 가 만들어내는 입체적 인 음향과의 결합이 부족해 다소 단조롭게 느껴졌다. 피 아노의 긴 프레이즈 속에 오케스트라가 적극적으로 호흡을 보탰 더라면, 후반부의 클라이맥스는 훨씬 입체적이 고 극적으로 완성될 수 있었을 것이다.

그러나 이 아쉬움은 곧 기획팀의 재치 있는 아이디어 덕분에 완전히 상쇄되었다. 무대 위로 토토로 탈을 쓴 인 물이 깜 짝 등장한 것이다. 지휘자 백윤학은 지휘봉을 토토로에게 넘기며 무대를 유쾌한 놀이의 공간으로 전환 했다. 토토로 는 익 살스러운 율동을 선보이며 지휘했고, 오케스트라는 이에 맞춰 연주를 이어갔다. 객석은 웃음 과 환호로 가득 찼 으며 아 이들은 눈을 반짝이며 무대를 바라보았다. 이번 공연의 하이라이트이자 '치트키'라 부 를 만한 순간이었다. 기 획팀의 창의적인 연출은 공연의 흐름을 완전히 새롭게 환기하며 축제적 분위기를 만들 어냈다.

전반적으로 이 곡의 무대는 아이들의 눈높이에 맞추어 상상력을 자극하면서도, 남녀노소 누구나 즐길 수 있는 보편성 을 지니고 있었다. 훌륭한 오케스트라의 실력, 백윤학 지휘자의 온몸을 활용한 유려한 지휘, 그리고 기획팀의 획기적인 아이디어가 삼위일체를 이루어 완성도 높은 무대를 만들어냈다.

특히 인상 깊었던 것은 1부 전체에서 느낄 수 있었던 편곡법이었다. 주선율이 다양한 악기군에서 등장했는데, 각 파트 가 서로 대화하며 색채를 드러내는 방식으로 구현되었다. 〈이웃집 토토로〉 메인 테마 역시 후반부의 아쉬움을 제외하면 편곡의 독창성과 악기군 간의 대화적 구조가 탁월했다. 주선율이 어느 악기군으로 옮겨갈 때마다 다른 악기군이 대선율 로 견고히 뒷받침해주었고, 그 결과 각 성부의 층위가 선명히 분리되면서도 유기적으로 결합하는 음향적 투명성이 구현 되었다. 이는 애니메이션의 시각적 상상력과 다양한 악기 음색의 청각적 체험이 결합된, 그 야말로 다감각적 경험을 관객 에게 선사했다. 특히 금관악기군의 정밀한 다이내믹 조절과 안정적인 피치는 전체 연주의 완성도를 떠받치는 핵심 요소 였다. 타악기군 역시 장면 전환과 정서적 고조를 적절히 이끌어내며, 곡의 분위기를 극적으로 살렸다. 실로폰의 청량한 울림은 섬세하게 조율되어 전체적인 음향의 균형을 잡아주었고, 곡 전체를 밝고 유쾌하게 물들이는 데 효과적으로 기여 했다.

1부가 마무리되면서 드러난 가장 큰 아쉬움은 공연장의 환경적 제약이었다. 정적이고 경직된 조명은 연주가 지닌 다채로운 정서적 스펙트럼을 일차원적으로 축소시켰다. 백윤학 지휘자의 역동적이고 몰입적인 신체 언어와 달리, 연주자들의 다소 경직된 자세는 음악적 표현의 완전한 구현을 제약하는 요소로 작용했다. 특히 바이올린 섹션이 더욱 자유롭게 음악에 몰입하여 신체적 표현까지 동반했다면 연주의 생동감이 한층 돋보였을 것이다.

무엇보다 애니메이션 OST 중심 공연의 정체성을 고려할 때, 시청각 보조 자료의 부재는 심각한 한계였다. 배경 영상이나 최소한의 곡 설명만 제공되었어도 관객들이 애니메이션의 서사와 음악을 연동하여 감상할 수 있었을 것이다. 프로그램북 역시 단순한 줄거리 나열에 그쳐 가독성과 유용성 모두에서 아쉬움을 남겼다.

이번 공연만의 고유한 감상 포인트인 음악적 특징, 분위기, 편곡 의도 등이 프로그램북에 포함되었다면 관객의 이해도와 몰입도를 현저히 높일 수 있었을 것이다. 특히 어린이 관객 비중이 높은 공연 특성상, 오케스트라 구조에 대한 기초 설명, 악기군 배치도, 각 악기의 역할과 음색 특성 등을 안내하는 교육적 페이지가 포함되었다면 단순한 공연 관람을 넘어 의미 있는 학습 경험으로 승화시킬 수 있었을 것이다.

그럼에도 불구하고 애니메이션과 영화 OST를 중심으로 한 프로그램 구성은 연령과 음악적 배경을 초월한 접근성을 확보했다는 점에서 분명한 성과를 거두었다. 친숙한 선율을 오케스트라 편곡으로 재발견하는 경험은 관객들에게 클래식 음악의 새로운 향유 방식을 제시했으며, 지역 오케스트라가 지역민과 소통할 수 있는 실질적 가능성을 입증했다. 앞으로 이러한 기획이 더욱 정교한 편곡 기법, 연출적 완성도, 그리고 체계적인 교육적 장치와 결합된다면 클래식 음악의 저변 확대와 관객층 다변화에 실질적으로 기여할 수 있을 것이다. 무엇보다 대중성과 예술성 사이의 균형점을 지속적으로 모색하는 과정에서 지역 문화예술의 새로운 모델을 제시할 가능성을 보여주었다.

2부: 풍부한 음향과 음색으로 펼쳐지는 축제의 신호탄

다채로운 색채의 향연 - 알라딘 OST 메들리

이어지는 2부는 영화 〈알라딘〉 OST 메들리로 막을 올렸다. 초록, 빨강, 파랑의 조명이 순환하며 무대를 감싸자, 축제적 분위기는 시각적으로 완성되었다. 빛과 소리가 한데 엮여 순간순간의 고조를 형성했고, 관 객들은 단순한 감상이 아니라 참여하는 경험으로서 이 무대를 받아들였다. 1부에서 체감되었던 영상 부재 , 화면 정보 의 공백, 무대 공간 활용의 제약은 2부에서 색채 조명의 도입으로 상당 부분 보완되었다. 무대 전체가 다채로운 빛으로 물들자, 시각적 분위기 자체가 전환되었고, 음악적 에너지가 한층 극대화되었다.

무대 전환의 첫 순간, 백윤학 지휘자의 크고 유쾌한 몸짓은 단숨에 공연장의 공기를 환기시켰다. 금관악 기가 거대한 저음을 깔며 서주를 열자, 드럼과 베이스가 합세한 밴드 세션이 뒤따라 들어왔다. 이 합류로 사운드는 수평적 확장과 수직적 두께를 동시에 확보하며, 전면적이고 풍성한 음향의 스펙트럼을 완성했다. 템포는 점차 가 속되며 자연스럽게 재즈적 그루브로 이동했고, 드럼의 규칙적인 4비트 리듬은 스튜디오 음 원에 가까운 밀도와 탄력을 구현했다. 무대와 객석은 점차 하나의 흐름 안에서 호흡하며 완전한 축제적 분위 기를 만들어냈다. 관객 들은 리듬과 빛의 파도에 휩쓸리듯 몰입했고, 알라딘의 대표곡들이 메들리 형식으로 이어졌다.

그러나 〈A Whole New World〉 대목에서는 아쉬움이 남았다. 편곡의 변화 폭이 상대적으로 좁아 반 복적인 진행이 다소 루즈하게 들렸던 것이다. 바이올린군에서 목관·금관으로 주선율이 이관되는 구조는 분명 정연했지만, 동일 선율이 계속 반복되면서 일반적인 팝송과 유사한 면모가 드러났다. 그 결과, 오케 스트라 편곡 특유의 입체감이 다소 희미해졌다. 특히 현악군의 음향이 지나치게 소극적으로 표현되면서 음악의 중심축을 확실히 잡지 못한 점은 아쉬웠다. 반대로 목관과 금관은 전반적으로 뛰어난 기량을 과시 했다. 호흡 조절은 매끄럽고 정밀했으며, 두 악기군이 함께 조화를 이룰 때 음악은 정확하게 떨어지며 환 상적인 앙상블을 보여주었다. 특히 튜바는 적재적소에서 강약을 섬세하게 조절하며 전체 음색의 균형을 안정적으로 유지하는 데 중요한 역할을 했다.

관능적인 그림자 – 〈알라딘〉의 'Arabian Nights'

이어진 테너 장주훈의 'Arabian Nights'는 오랜 무대 경험으로 단련된 성량과 깊은 배음을 바탕으로, 알 라딘 특유의 이국적 정서를 설득력 있게 구현한 무대였다. 보라색 조명 아래에서 시작된 증2도 간격의 멜 랑콜리한 선율은 단숨에 관객을 이야기의 심장부로 끌어들였다. 그의 목소리에는 단순한 낭만적 매혹 이 아 닌, 알라딘 세계를 관통하는 그림자와 신비로움이 함께 깃들어 있었다. 여기에 연기를 곁들인 캐릭 터 해석 은 무대 위에서 실제 주인공이 소환된 듯한 생생한 효과를 낳았다.

그러나 무대 장치와 운영 면에서는 아쉬움이 뚜렷했다. 무엇보다 영어 가사에 대한 자막이 제공되지 않 아 관객들이 서사의 맥락을 따라가기 어려웠다. 이미 대중적으로 널리 알려진 곡이라 할지라도, 낯선 언어 로만 전달되는 가사는 감정 이입의 폭을 좁히는 요소가 되었다. 영상 또한 부재하여 무대가 다소 휑 하게 느 껴졌으며, 결국 장주훈 혼자서 방대한 무대를 온전히 책임져야 하는 부담이 더 크게 부각되었다.

음향 밸런스 문제 역시 공연의 본질적 완성도를 흔드는 요인으로 작용했다. 전자 드럼의 볼륨이 점차 증 가하면서 오케스트라를 압도하기 시작했고, 사운드는 점차 클래식 공연의 섬세한 결을 잃어가며 야외 밴드 공연에 가까운 형태로 변질되었다. 드럼 사운드가 과도하게 부각되자 선율을 주도해야 할 현악과 목 관의 소리가 묻혀버렸고, 여기에 테너의 마이크 볼륨마저 지나치게 높게 설정되어 전체적인 음향 균형이 크게 흔들렸다. 결과적으로 작품이 지닌 세밀한 색채와 오케스트라 편곡의 장점이 충분히 드러나지 못한 점은 뚜 렷한 아쉬움으로 남았다.

그럼에도 불구하고 테너 장주훈의 무대 장악력은 압도적이었다. 캐릭터 해석과 보컬 테크닉은 여전히 강력했고, 성량과 표현력이 무대를 채우는 순간마다 관객은 곡의 정서에 빠져들 수 있었다. 결국 청중이 터뜨린 뜨거운 브라보는 그의 음악적 역량과 무대 존재감이 얼마나 강력했는지를 입증하는 순간이었다. 비록 공연 환경의 미비가 두드러졌지만, 장주훈이 구현한 알라딘의 관능적 세계와 그림자는 그 자체로 강렬한 인상을 남겼다.

한 폭의 그림처럼 아름다운 듀엣을 그려내다 – 〈알라딘〉의 'A Whole New World'

다음으로, 소프라노 이한나와 테너 장주훈이 함께하는 듀엣 'A Whole New World'는 어떤 새로운 색채 를 빚어낼지 궁금증을 자아냈다. 그러나 실제 무대에서 드러난 결과는 기대와 달리, 개별적 기량 과 앙상블 적 호흡이 완벽히 융합되지 못하는 간극을 보여주었다.

무엇보다 두 성악가의 강력한 발성은 각각의 선명함을 유지했지만, 동시에 음색적 조화에서 미세한 불협화음을 발생시켰다. 특히 이한나의 노래가 오케스트라와 살짝 어긋나거나, 부분적으로 피치가 흔 들리는 모습은 노래의 흐 름을 미묘하게 흐트러뜨렸다. 이는 첫 듀엣 무대 특성상 나타날 수 있는 긴장 과 호흡의 불일치로도 해석할 수 있으 나, 개개인의 뛰어난 기량이 오히려 더 날카롭게 대비되면서 앙 상블적 일체감이 다소 부족하게 느껴졌다. 조명 연출 역시 아쉬움으로 지적할 만하다. 각 솔리스트를 비추는 조명이 음악적 클라이맥스에 비 해 다소 늦게 반응하여, 감정의 고조가 무대 위에서 즉각적으로 시각화되지 못했다. 이는 관객의 몰입도를 순간적으로 지연시키는 요인이 되었으며, 음악적 긴장과 시 각적 효과가 동시에 맞물려야 할 중요한 순간들이 흐려졌다.

그럼에도 불구하고 무대 연출에서 보여준 상호 교감은 분명 의미가 있었다. 두 성악가가 서로를 마주보며 프레이 즈를 교환하는 장면은 단순한 음악적 앙상블을 넘어, 극적인 내러티브를 구현하는 장치로 기능했다. 서로의 시선을 주고받으며 대화하듯 노래하는 모습은, 알라딘과 자스민이 새로운 세계를 함께 발견하는 이야기적 맥락을 효과적으 로 반영했고, 관객으로 하여금 서사 속에 몰입하도록 유도했다. 비록 호흡과 음색의 완전한 융합은 이루어지지 못했으나, 두 목소리가 한 장면을 만들어가는 과정 그 자체가 공연의 중요한 순간으로 남았다.

밴드가 돋보인 무대 – 〈뮬란〉의 OST 메들리

다시 무대에 오른 군포 프라임필하모닉 오케스트라는 디즈니 애니메이션 뮬란의 OST 메들리를 선보 였다. 도입부는 바이올린이 주선율을 맡았으나, 현악군의 음량과 에너지가 지나치게 소극적으로 표현되 면서 시작부터 아쉬움을 남겼다. 이어 등장한 금관군의 당당한 울림은 오히려 극명한 대비를 형성하며 현 악의 부족함을 더욱 부각시켰다. 이는 곡 전체의 균형감에서 다소 이탈한 인상을 주었고, 특히 오케스트 라의 기 반을 다지는 현악군의 역할을 고려할 때 보강이 필요하다는 점을 다시금 느끼게 했다.

이내 하프가 등장해 디즈니 음악 특유의 유려하고 맑은 음향을 펼쳐내며 분위기를 부드럽게 전환시켰다. 하프의 아르페지오는 마치 옥구슬이 흘러내리듯 맑고 투명하게 울려 퍼져 장면적 상상력을 자극했고, 관객들은 즉각적으로 애니메이션의 장면을 연상할 수 있었다. 편곡 측면에서 두드러진 대목은 호른과 오보에의 선율 계승이었다. 호른이 따뜻하고 포용력 있는 음색으로 주제를 제시한 뒤, 이를 오보에가 이어받으며 같은 선율임에도 전혀 다른 감각을 선사했다. 특히 오보에의 선명하고 귀에 쏙 들어오는 음색은 청중의 주의를 단번에 사로잡으며, 편곡자가 의도한 악기 간의 대화와 음색적 변주의 묘미를 효과적으로 드러냈다.

그러나 이후 추가된 드럼 사운드는 양날의 검처럼 작용했다. 드럼의 리드미컬한 4비트는 분명 곡의 리듬감을 증폭시키고 사운드의 공간감을 확장하는 역할을 했다. 이로써 공연장은 한순간에 축제와 같은 열기로 가득 찼으며, 관객은 친숙한 OST 음원을 실연으로 경험하는 듯한 감각을 얻을 수 있었다. 하지만 동시에 이 드럼의 사운드는 오케스트라 본연의 섬세한 결을 가려버리는 결과를 낳았다. 특정 순간에는 마치 음원을 그대로 재생하는 듯한 평면적 소리가 형성되었고, 이는 관객이 기대하는 '라이브 오케스트라의 현장성'과는 일정한 거리를 만들었다. 더 나아가 밴드 세션의 과도한 개입은 클래식 연주 특유의 투명한 소리 구조를 희석시키며, 결과적으로 이 공연이 추구해야 할 방향성에 대한 의문을 남겼다. 물론 밴드 세션을 통해 대중이 쉽게 다가갈 수 있는 친숙한 소리를 제공했다는 점은 긍정적이다.

그러나 공연이 단순히 원작 OST의 음향을 그대로 재현하는 것에 머무른다면, 오케스트라 라이브 연주의 차별적 가치는 희석될 수밖에 없다. 대중성과 접근성을 고려하는 것도 중요하지만, 기획 의도가 단순한 재현이 아니라 클래식과 대중음악의 융합을 지향하는 것이었다면, 보다 정교하고 창의적인 음향 균형을 모색했어야 한다.

결국 뮬란 OST 메들리는 '밴드 세션과 클래식의 조화'라는 과제를 여실히 드러낸 무대였다. 드럼과 오케스트라가 공존하는 순간의 에너지는 분명 설득력이 있었으나, 그 조율이 다소 부족해 음악이 가진 본질적 매력을 흐린 측면이 있다. 친숙한 사운드의 재현에 안주하지 않고, 오케스트라적 해석을 통한 새로운 가치 창출에 집중했더라면, 이번 무대는 단순히 대중적 친근함을 넘어서 예술적 성취까지 확보할 수 있었을 것이다.

자아를 외친 목소리 - 〈뮬란〉의 'Reflection'

이어 소프라노 이한나가 뮬란의 대표곡 'Reflection' 무대를 선보였다. 이 곡은 주인공 뮬란이 남장을 하고 아버지를 대신해 전쟁터에 나가며, 자신의 진정한 정체성과 내면의 의지를 강렬하게 드러내는 장면을 담고 있다. 따라서 음악적으로도 단순한 서정성을 넘어선 결의와 힘, 그리고 자기 발견의 드라마가 요구된다. 이한나는 이러한 맥락을 이해하듯, 첫 음을 내기 전까지 지휘자 백윤학의 호흡과 눈빛을 세심히 살피며 무대를 준비했다. 지휘자 역시 그녀의 호흡을 끊임없이 확인하며 출발점을 조율했는데, 이는 성악가를 존중하는 배려이자 곡 전체의 긴장감을 높여주는 순간이었다.

이한나의 발성은 성악적 깊이와 대중가요적 친근함을 동시에 품고 있었다. 단단한 성악 발성이 곡의 기둥을 세우면서도, 대중에게 익숙한 팝적 요소가 가미되어 관객들에게 더욱 친근하게 다가왔다. 그녀의 목소리는 우렁 차고 힘 있게 뻗어나가면서도 아리따운 선율미를 잃지 않았고, 무대를 지배하는 순간마다 '디바'라는 호칭이 아깝지 않았다. 다만 아쉬운 점은 강약 조절의 폭이 조금 더 섬세하게 다뤄졌더라면, 프레이즈의 드라마가 더욱 입체적으로 살아날 수 있었을 것이라는 부분이다. 큰 에너지와 힘을 유지하는 것만큼이나, 순간적인 약음과 섬세한 한 쉼표가 주는 긴장과 해소가 보강되었다면 곡의 메시지는 더욱 강렬하게 전달되었을 것이다.

이번 무대에도 드럼이 추가되면서 MR(반주 음원)과 유사한 질감이 형성되었는데, 이는 분명 대중적인 리듬감을 살려내는 장치였지만 동시에 오케스트라의 섬세한 음향을 덮어버리는 이질감을 유발하기도 했다. 그러나 이한나의 성량은 압도적이었고, 드럼과 밴드의 소리를 뚫고 나와 청중의 귀를 사로잡았다. 덕분에 그녀의 노래에 집중할 수 있었고, 많은 이들이 마음속으로 따라 부르며 실제 애니메이션의 장면을 떠올리는 경험을 할 수 있었다. 이는 성악가로서 그녀가 지닌 파워와 무대 장악력이 오케스트라의 한계를 넘어선 순간이기도 했다.

다만 공연의 몰입도를 높이기 위해서 가사가 화면에 송출되었더라면 어땠을까 하는 아쉬움이 계속해서 남았다. 이 곡은 누구나 따라 부르고 싶은 명곡인 만큼, 자막을 통해 가사를 제공했다면 관객들의 참여를 유도하고, 무대와 객석의 경계가 허물어지는 더 큰 공감의 장이 마련되었을 것이다. 결국 'Reflection'은 소프라노 이한나의 폭발적 에너지와 강렬한 독창으로 깊은 인상을 남겼지만, 밴드 세션의 과잉과 무대 운영의 미비가 겹치며 클래식 공연으로서의 정체성이 희미해진 순간도 함께 내포한 무대였다.

신비하고 재미난 바다로의 모험 – 〈인어공주〉의 'Under the Sea'

공연의 열기가 최고조로 무르익은 순간, 테너 장주훈이 디즈니 인어공주의 대표곡 'Under the Sea'를 불렀 다. 이 곡은 원래 발랄하고 통통 튀는 리듬과 색채로 유명하지만, 장주훈의 묵직하고 깊은 발성으로 재해석되 면서 전혀 새로운 매력이 드러났다. 원작에서의 경쾌한 분위기에 중후한 음색이 덧입혀지자, 곡은 단순히 익살 스럽기보다는 무게감과 개성을 갖춘 또 다른 서사로 변모했다. 이는 어디에서도 쉽게 들을 수 없는 색다른 해 석이었으며, 성악가만이 구현할 수 있는 독특한 매력이었다.

흥겨운 리듬감이 돋보이는 이 곡에서 장주훈은 단순히 노래하는 데 그치지 않고, 적극적으로 무대를 활용하 며 관객과 소통했다. 그는 춤을 추고 다양한 몸짓을 곁들이며, 객석 곳곳을 향해 눈을 맞추고 직접 하이파이브 를 나누는 등 적극적인 교감의 순간을 만들어냈다. 특히 어린이 관객들이 열정적으로 반응하며 환호하는 모습 은 공연장을 하나의 축제의 장으로 탈바꿈시켰다. 다만 이번 무대에서는 영어 가사를 한국어로 번역하여 불렀 는데, 이는 아이들의 이해와 참여를 유도하기 위한 선택으로 보인다. 그러나 원어 가사의 생생한 울림과 애니 메이션 원작에서 느껴지는 직관적인 감동은 다소 옅어졌다. 개인적으로는 영어 가사가 주는 원작의 정취를 유 지했더라면 곡의 몰입감이 한층 더 높아졌을 것이라는 아쉬움이 남는다.

무대 연출과 음향의 조율에서는 분명 개선이 필요했다. 관객의 호응이 가장 고조되는 순간, 객석에 불이 모두 켜지면서 공연의 몰입도가 급격히 떨어졌다. 또한 오케스트라의 편성에서도 균형 문제가 두드러졌다. 실로폰의 소리가 지나치게 날카롭게 돌출되었고, 각 악기군의 조화가 깨지면서 메인 선율이 희미해졌다. 반주 파트가 과도하게 강조되며 반복되자, 시간이 지날수록 오케스트라의 사운드가 점점 무겁고 불분명해지는 느낌을 주었다. 이는 곡의 경쾌하고 다채로운 본래 매력을 반감시키는 요인으로 작용했다.

마지막으로, 프로그램의 곡 배치 역시 아쉬움을 남겼다. 앞서 진지하고 장엄한 분위기의 OST들이 이어지던 흐름 속에서 갑작스러운 분위기 전환으로 배치된 「Under the Sea」는 전체적인 콘서트의 호흡과 다소 어긋나 보였다. 만약 분위기가 이미 충분히 고조된 순간에 이 곡이 배치되었다면, 그 흥겨움은 몇 배로 증폭되었을 것이다. 신나는 곡이 가진 파급력을 고려했을 때, 배치의 전략적 설계가 공연 전체의 흐름을 훨씬 더 효과적으로 살릴 수 있었음을 시사한다.

감정적 서사를 그린 사랑의 이중주- 〈미녀와 야수〉의 'Beauty and the Beast'

다시 무대에 오른 소프라노 이한나와 테너 장주훈은 디즈니의 대표적인 듀엣곡, 'Beauty and the Beast'를 함께 열창했다. 곡 자체가 지닌 서정성과 아름다운 선율 덕분에 무대는 순간적으로 따스한 낭만의 기운으로 채 워졌다. 그러나 직전 곡인 'Under the Sea'의 발랄하고 유쾌한 분위기와는 결이 크게 달라, 전체 프로그램 구 성의 흐름에서는 다소 부자연스럽게 느껴졌다. 진지하고 서정적인 곡을 좀 더 자연스럽게 연결할 수 있었다면 감정의 곡선이 더 매끄럽게 이어졌을 것이다. 그럼에도 불구하고, 두 성악가가 마주 보며 노래하는 장면적 연 출은 서사의 감정선을 시각적으로 강화하며 관객을 작품 속 세계로 끌어들였다.

음색적 조화에 있어서는 미묘한 간극이 드러났다. 장주훈의 목소리는 중후하고 두텁게 울려 퍼지는 반면, 이 한나의 목소리는 상대적으로 가녀리면서도 고음에서 두성을 강하게 활용하지 않는 편이라 음색적 균형이 완 벽히 맞아떨어지지 않았다. 그러나 이러한 차이가 반드시 단점으로만 작용한 것은 아니다. 서로 다른 색채가 공존함으로써 오히려 '야수와 미녀'라는 원작의 대비적 캐릭터성이 음악적으로 투영되는 듯한 해석의 여지도 생겼다. 무엇보다 두 성악가가 프레이즈를 나누어 부르며 감정을 이어가는 과정은 진솔하고 감동적으로 다가 왔다.

반주에서의 아쉬움은 여전히 크게 남았다. 현악군, 특히 바이올린의 음향은 충분히 부각되지 못했고, 목관과 금관 이 지나치게 전면에 드러나면서 섬세한 균형이 무너졌다. 여기에 드럼의 과도한 볼륨이 다시금 문제로 작 용했다. 강 렬하게 튀어나오는 드럼 소리는 곡의 섬세한 서정성을 훼손하며 반주를 다소 산만하게 만들었다. 이 로 인해 오케스 트라의 연주는 1부에서 보여주었던 정교함에 비해 다소 난잡하게 들렸고, 감상의 몰입도 역시 떨어졌다.

그럼에도 불구하고 곡이 지닌 명곡으로서의 힘은 여전히 강력했다. 장중하면서도 따뜻한 선율은 관객들을 다시 디즈니의 서정적인 세계로 끌어들이며 깊은 감동을 선사했다. 공연이 막바지로 향하던 시점, 청중은 이미 음악과 함 께 영화 속 한 장면에 푹 빠져 있었고, 다른 디즈니 메들리 역시 더 듣고 싶다는 갈망을 남길 만큼 여 운은 길게 이어 졌다.

세대 간 화합을 실현하다 – 〈겨울왕국〉의 'Let It Go'

이번 공연의 대망의 클라이맥스는 군포시립소년소녀합창단의 등장으로 완성되었다. 무대 위에 오른 아이들 의 표 정에는 긴장감과 설렘이 가득했고, 그 진지하면서도 귀여운 모습은 객석을 미소 짓게 했다. 그들이 얼마 나 많은 시간 과 노력을 쏟아 이 무대에 섰을지를 떠올리니, 자연스레 관객으로서의 마음도 따뜻해졌다. 아이 들에게는 값진 무대 경험이 되었을 것이고, 또래 관객들에게는 동년배의 공연을 보며 더욱 친근하게 느낄 수 있는 계기가 되었을 것이다. 이러한 기획은 단순히 공연의 일부가 아니라, 세대 간 교감과 지역 문화의 뿌리를 확장시키는 의미 있는 시 도였다. 앞으로 청소년 합창단의 규모와 지원이 더 확대되고, 나아가 성인과 시니어 를 포함한 다양한 연령층의 합 창단이 문 화재단의 지원을 받아 활성화된다면 지역 사회 전체가 음악으로 연결 되는 진정한 '참여형 문화'가 구현될 수 있을 것 이다.

이번 순서의 곡은 디즈니 겨울왕국의 대표 OST, 'Let It Go'였다. 소프라노 이한나와 테너 장주훈이 합류하 여 소년소녀합창단과 함께 무대를 꾸리며 공연의 정점을 장식했다. 그러나 음향적 밸런스에서는 아쉬움이 드러났다. 테너의 목소리가 풍부한 배음으로 홀 전체를 압도하면서 합창단의 목소리가 뚫고 나오지 못했고, 결 과적으로 아이들 의 목소리가 충분히 전달되지 못했다. 게다가 간주에서 호른을 비롯한 금관 악기군에서 피치 실수가 발생해 순간적 으로 집중이 흐트러지기도 했다. 무대 기술적인 아쉬움도 있었다. 합창단 앞에 배치된 마이크가 단 세 개뿐이어서, 상 대적으로 작은 음량의 어린이 목소리가 성악가들의 강한 발성에 묻히는 결과를 낳았다. 어린 합창단의 참여가 공 연 의 핵심 포인트라 면, 그들의 목소리를 더 섬세하게 살려낼 수 있는 음향 보완이 반드시 필요했을 것이다. 무엇보 다 이 무대는 아이들이 중심이 되는 장면이었기에, 오케스트라와 성악가들이 이들의 목소리를 빛내주는 조율이 이 루어 졌다 면 훨씬 의미 있는 순간으로 완성될 수 있었을 것이다.

곡의 선택 자체도 다소 평범하다는 인상을 주었다. 'Let It Go'는 이미 수없이 불리고 들려진 대중적인 명곡 이기에 , 조금은 색다른 편곡이나 변주가 기대되었지만, 이번 무대는 기존의 곡 구조에 충실하게 머물렀다. 또 한 성악가 와 합창단의 목소리가 가지각색으로 뻗어나가면서도 하나로 모이지 못해, 세 파트의 화합이 다소 느 슨하게 들린 점 역 시 아쉬움을 남겼다.

그럼에도 불구하고, 무대 위에서 터져 나온 'Let It Go'는 특유의 화려함과 시원스러움으로 청중의 마음을 단숨에 사로잡았다. 특히 아이들이 함께 무대에 서서 대중적으로 가장 사랑받는 곡을 열창하는 모습은 감동 그 자체였다. 단 순한 공연 참여를 넘어, 어린이들이 음악을 통해 자신감을 얻고 관객들과 직접 소통하는 순간 은 교육적, 문화적 의미 에서 매우 값진 경험이었다. 앞으로도 이러한 무대가 더 많이 마련되어, 아이들이 음악 을 통해 성장하고 , 청중 이 세 대 간 화합의 가치를 직접 체험할 수 있기를 기대한다.

화합의 메시지와 순수함으로 물들인 감동적 순간 – 〈포카혼타스〉의 'Colors of the Wind'

공연의 마지막 대미는 군포시립소년소녀합창단이 부른 디즈니 포카혼타스의 대표곡 'Colors of the Wind' 였다. 원작에서 포카혼타스는 낯선 세계에서 온 백인들과 마주하며 서로의 차이를 이해하고, 나아가 화합을 이루려는 메시지를 전한다. 영화 속 이야기와 직결된 이 노래의 가사는 '모두가 하나'라는 보편적 의미를 담고 있어, 무대의 마지막을 장식하기에 더없이 적절한 선택이었다.

무엇보다 어린 합창단의 맑고 투명한 목소리가 이 메시지를 더욱 진실하고 설득력 있게 전해주었다. 아이들 의 목소리는 꾸밈없는 순수함으로 청중에게 다가와, 화려한 기교나 장식 없이도 곡의 본질적인 울림을 배가시 켰다. 특히 청아한 합창의 질감은 목관악기와 오보에의 반주와 자연스럽게 어우러지며 음색적 화합을 이끌어 냈다. 관악기의 따스하고 둥근 음색은 합창단의 목소리를 한층 더 빛나게 받쳐주었고, 서로가 서로를 뒷받침하 는 이상적인 협업의 순간이 구현되었다.

무대 위 아이들의 표정과 몸짓 또한 곡의 메시지를 시각적으로 전달했다. 하나하나의 입 모양, 작은 손동작, 표정에 담긴 진심이 마치 음표가 되어 청중에게 다가오는 듯했다. 그 담백하고 담담한 울림은 오히려 과장된 감정 표현보다 더 깊은 감동을 주었다. 아이들의 순수한 눈빛과 목소리를 통해 전해진 '함께 살아가는 세상'이 라는 메시지는, 단순한 공연의 순간을 넘어선 보편적 가치로 확장되었다.

결국 이번 무대는 단순히 공연의 마지막 곡이 아니라, 이번 음악회가 지향한 '세대 간 소통'과 '모두를 위한 무대'라는 기획 의도를 압축해 보여주는 결정적 장면이었다. 음악의 힘으로 전달된 화합의 메시지는 관객들의 마음을 오랫동안 따뜻하게 채워주었고, 아이들의 목소리를 통해 전해진 순수한 감동은 공연장을 떠나는 순간 까지 깊은 여운으로 남았다.

파격적인 앵콜, 새로운 가능성을 보여주다 – 〈케이팝 데몬 헌터스〉의 'Golden'

마지막 곡의 여운이 채 가시기 전에, 소프라노 이한나와 테너 장주훈이 다시 무대에 올라 관객들에게 직접 말을 건네며 앵콜을 준비했다. 선택된 곡은 누구도 예상치 못한 선곡이었다. 바로 최근 전 세계적으로 돌풍을 일으킨 〈케이팝 데몬 헌터스〉의 'Golden'이었다. 이 곡은 고음역대의 폭발적인 성량으로 유명하며, 수많은 가 수들이 커버할 만큼 화제성을 가진 작품이다. 오케스트라와 성악가들이 함께 무대 위에서 이를 선보인 순간, 공연장은 단숨에 '클래식의 장'에서 '대중음악의 축제'로 전환되었다.

무엇보다 인상적이었던 것은 소프라노 이한나의 고음 처리였다. 그녀의 시원스러운 성량은 객석을 압도하며, 마치 답답한 가슴을 뻥 뚫어주는 듯한 해방감을 선사했다. 관객들은 자연스레 곡을 따라 부르며 참여했고, 이는 무대와 객석이 경계를 넘어 하나로 호흡하는 순간을 만들어냈다. 테너 장주훈은 낮은 성부에서 안정적인 화 음을 제공하며 전체적인 밸런스를 견고하게 받쳐주었고, 두 성악가가 만들어낸 호흡은 오히려 본 공연 중의 몇 몇 장면보다 더 자연스럽고 응집력 있게 다가왔다.

이 앵콜은 단순한 이벤트를 넘어서 클래식 공연의 새로운 가능성을 보여주었다. 다소 엄숙하고 진지하다고 느낄 수 있는 클래식 공연장에서 케이팝이 울려 퍼지는 순간은 흔치 않다. 이렇듯 최근 트렌드를 끌어들임으로 써, 장르적 경계를 허무는 동시에 새로운 청중과의 접점을 창출한 것이다. 이는 공연 기획이 어떻게 변화하는 지, 또 앞으로 어떠한 가능성을 확장할 수 있는지를 잘 보여주는 사례였다. 이번 무대를 통해서 공연을 화려하 게 마무리했을 뿐만 아니라, 클래식과 대중음악이 만날 수 있는 새로운 길을 제시한 순간으로 기억되었다.

나가며- 군포 프라임필하모닉오케스트라의 오늘과 내일: 기획, 소통, 참여, 그리고 성장의 선순환

이번 군포 프라임필하모닉오케스트라의 기획에서 특히 인상적으로 다가온 것은 바로 관객 참여형 예술이라는 점이었다. 무대에 오른 군포시립소년소녀합창단의 사례는 그 가능성을 잘 보여주었다. 여기서 더 나아가 시민합창단이나 성인·시니어 합창단으로까지 참여의 범위를 확장한다면, 이는 단순히 공연의 장식적 요소가 아니라 문화복지 차원에서도 매우 큰 의미를 가질 것이다. 무대를 '보는 경험'에서 '함께 하는 경험'으로 전환하는 순간, 관객과 연주자 사이의 경계는 허물어지고, 예술은 특정 계층의 전유물이 아닌 지역 공동체 전체의 삶 속으로 자연스럽게 스며들게 된다. 이번 무대에서 아이들의 또렷한 발음과 표정, 작은 몸짓 하나하나가 하나의 음악적 메시지로 전해지던 순간은, 참여형 예술이 지금 우리 사회에서 왜 필요한지를 압축적으로 보여주는 장면이었다. 이 경험은 단순히 공연 당일의 추억에 그치지 않고, 앞으로 지역 문화의 토양을 풍성하게 가꾸는 씨앗으로 이어질 것이다.

레퍼토리 구성 면에서도 군포 프라임필의 기획은 높이 평가할 만하다. 이번 무대는 클래식의 정전적 레퍼토리와 영화음악을 자연스럽게 넘나드는 동시에, 현대 가곡이나 현대음악을 포괄하는 다채로운 구성을 선보였다. 이는 관객에게 친숙한 콘텐츠를 진입점으로 삼아 유입을 유도하고, 그 이후에 동시대 작품으로 자연스럽게 이끌어내는 흐름을 잘 보여준다. 지역 오케스트라가 할 수 있는 가장 현실적이고 의미 있는 작업은 바로 이러한 다층적인 구성일 것이다.

다만 이번 무대는 아쉬움도 함께 남겼다. 무엇보다 이번 공연이 다룬 작품들이 대부분 애니메이션 OST였던 만큼, 아이들과 청소년 관객들에게는 매우 친숙했지만, 상대적으로 해당 작품의 제목이나 내용을 잘 모를 수도 있는 어르신 관객들에게는 다소 낯설게 다가갔을 가능성이 있다. 만약 애니메이션의 줄거리를 간략히 소개하는 자막이나 장면 영상이 병행되었다면, 세대 간의 이해와 몰입이 훨씬 깊어졌을 것이다. 또한 공연 제목이 '쿨 썸머 클래식'이었던 만큼 시원한 바다의 이미지나 여름 축제와 직결되는 OST를 더 배치하거나, 무대 연출 차원에서 여름의 계절감을 직접적으로 환기하는 장치가 마련되었다면 기획 의도와 공연 경험 사이의 연관성이 한층 더 강화될 수 있었을 것이다. 이러한 세심한 보완은 향후 프로그램의 완성도를 높이는 데 중요한 실마리가 될 수 있다.

그럼에도 불구하고 이번 공연은 강점을 분명히 드러냈다. 컬러 조명과 무대 퍼포먼스, 합창과 관객 참여는 1부에서의 아쉬움을 2부에서 상당 부분 보완해주며 프로그램의 접근성과 재미를 높였다. 그러나 드럼·베이스 중심의 밴드 사운드가 성악·합창·현악의 섬세한 층위를 가리는 순간들은 클래식 콘서트라는 맥락에서 균형을 조금 더 세밀하게 조정해야 할 필요성을 보여주었다. 또한 영어 가사 자막이나 간단한 곡 해설이 더해졌다면, 가족 단위 관객의 몰입도와 학습 효과가 한층 높아졌을 것이다. 프로그램의 배치 또한 특정한 서사를 고려해 설계된다면 더욱 짜임새 있고 완성도 높은 무대를 만들 수 있었을 것이며, 현악군의 화합 역시 앞으로 보완되기를 기대하게 되었다.

무대 뒤에서의 소통 방식 또한 주목할 만했다. 공연 직후 실시된 설문은 단순한 형식적 절차가 아니라, 실제 기획과 운영에 반영될 수 있을 만큼 구체적이고 실질적인 내용을 담고 있었다. 티켓 가격의 적정성, 관람 경로, 공연 만족도, 개선점까지 세세히 묻고, 응답자에게 소정의 선물을 제공하며 참여를 독려하는 방식은 관객의 목소리를 존중하고 반영하려는 태도를 잘 보여준다. 조명, 자막과 영상 운용, 사운드 밸런스, 프로그램 구성의 흐름 등도 이러한 피드백을 통해 점진적으로 개선될 수 있을 것이다. 이런 과정이 축적될수록 기획팀과 관객은 신뢰를 바탕으로 긴밀한 호흡을 이어나갈 수 있고, 이는 결국 공연의 질적 성장으로 연결된다.

가격 정책은 앞으로 풀어야 할 중요한 과제다. 이번 공연의 R석 5만 원, S석 3만 원은 홀 규모와 기획을 감안할 때 적정하다고 볼 수 있다. 그러나 가족 단위 관객이 많은 특성을 고려하면 일정 부분 심리적 부담이 따르는 것도 사실이다. 초·중·고 학생 50% 할인은 효과적이었지만, 패밀리 패키지, 3인 이상 단체 할인, 지역 문화기관과의 제휴 할인 등 새로운 제도가 도입된다면 일반 시민들도 공연장을 더 자주 찾을 수 있을 것이다. 중요한 것은 단순히 가격을 낮추는 것이 아니라, 합리적 구성을 통해 체감 가치를 높이는 전략을 마련하는 일이라고 생각한다.

군포프라임필하모닉오케스트라는 1997년 창단 이후 지금까지 매년 네 차례 이상의 정기연주회를 꾸준히 이어오며 그 실력을 입증해왔다. 단순히 정기 프로그램에만 머무르지 않고, 오페라·발레와의 협업, 필름 콘서트와 같은 실험적 기획을 통해 '교향악단'이라는 전통적 틀을 확장해왔으며, 한국 창작음악과 현대 가곡을 적극적으로 다루면서 동시대 음악의 발전에도 기여해왔다. 이는 군포 프라임필이 장르 간 경계를 넘어 한국 음악계를 풍성하게 만들고자 하는 열정을 보여주는 대목이다.

특히 주목할 만한 점은 시민들과의 접점을 넓히려는 다양한 기획이다. 대표적인 사례가 '브런치 클래식'이다. 평일 오전에 열리는 이 프로그램은 전문 해설자가 작품의 배경과 감상 포인트를 친절히 안내하고, 관객은 커피 한 잔과 함께 음악을 즐길 수 있도록 구성되어 있다. 이는 공연장을 일회성 이벤트 공간이 아닌, 생활 속 문화 공간으로 전환시키는 전략적 기획이었다. 2025년 하반기에 예정된 '보헤미안의 정서', '향수'와 같은 주제형 프로그램 또한 눈길을 끈다. 이는 특정 작곡가나 양식을 단순히 학술적으로 분류하는 수준을 넘어, 관객이 직관적으로 공감할 수 있는 정서적 키워드를 중심에 두고 기획된 무대로, 일반 시민들이 클래식 음악을 보다 쉽고 친근하게 접할 수 있도록 돕는다. 나아가 음악사적 맥락과 흥미로운 정보들을 곁들임으로써, 감상은 곧 지식과 교양의 확장으로 이어지게 된다.

지역 오케스트라가 시민들의 삶 속에 깊이 스며들기 위해서는 무엇보다 기획의 명확한 방향성, 세밀한 전달 방식, 그리고 관객과 함께 만들어가는 순간이 삼위일체를 이루어야 한다. 군포프라임필하모닉은 이미 그 길을 오랜 시간 묵묵히 걸어왔고, 이번 무대를 통해 앞으로의 가능성 또한 분명히 확인시켜 주었다. 더욱 정밀한 사운드 디자인, 치밀한 무대 연출, 세대와 계층을 아우르는 관객 참여, 그리고 한국 가곡과 현대음악을 비롯한 다양한 레퍼토리의 확장이 더해진다면, 이들의 행보는 지역 공동체의 문화 자산을 넓히고 미래 세대의 감수성을 길러내는 데 더욱 큰 역할을 하게 될 것이다.

궁극적으로 군포 프라임필하모닉오케스트라의 행보는 지역과 시대, 그리고 관객과 예술이 서로를 비추는 살아 있는 무대를 형성하는 과정 그 자체라 할 수 있다. 익숙한 선율 위에 덧입혀질 새로운 색채는 분명 이전보다 더욱 진하고 풍부할 것이며, 이들은 시민의 일상 속에서 함께 호흡하는 오케스트라이자, 세계 무대에서 자신들만의 독창적인 음악 세계를 구현하는 주체로 자리매김할 것이다.

2025 지역대표 예술단체 지원

혹부리 영감이 되고 싶은 도깨비

심화 비평문

비평가 성명

박순영

비평가 소속

플레이뉴스

예술단체명

알리오페라단

공연명

혹부리 영감이 되고싶은 도깨비

공연일시

2025년 6월 4일 19시 30분

공연장소

충주시 문화회관

창작 어린이 오페라의 가능성과 지역예술 생태계 선순환에 대한 연구

박순영

서론

1. 들어가는 말

한국에서 서양 오페라를 해야 할 이유를 논하는 것은 마치 우리 땅에 서양 종교가 있어야 할 이유를 묻는 것과 비슷하다. 오페라의 매력은 몸을 공명시켜 우렁차고 고귀한 성악 발성을 통해 인간사를 돌아보게 하는 이야기 구조에 있다. 관객이 집에서 보던 TV, 유튜브, 넷플릭스 같은 미디어를 벗어나 공연장으로 발걸음을 옮기는 이유는 딱 한 가지, '이번에는 또 어떻게 재미있을까?' 하는 기대감 때문이다. 물론 지인의 공연이거나 광고를 보았기 때문, 혹은 관계 유지를 위해 꼭 가야 하는 경우도 있다. 그러나 공연자가 공연을 홍보하고 관객을 초대하는 데는 이 작품을 통해 새로운 세계관과 예술의 또 다른 경지를 선사하겠다는 의지가 담겨 있다.

한 번이라도 '공연(Performance)'이라는 시간과 공간의 예술을 경험해 본 사람이라면, 그 행위자이든 향유자이든 간에 이 점을 안다. 아침에 일어나 세수하고 양치질을 하며 옷을 입고 일터로 나가고, 배움터에서 공부하며, 저녁밥을 먹고 내일을 준비하며 잠드는 일상의 굴레 속에서 우리는 분명 다시 한번 자신을 돌아보고 생각해보며 진단할 다른 방식이 필요하다는 것을. 하루를 돌아보며 술을 마시고 떠들다가 싸우는 것 말고, 자신의 삶을 정형화된 무대 위에 올려 객관적으로 살펴보고 논의하며 상징적으로 되돌아보는 방법, 바로 공연예술이 제공하는 경험이다.

한편, 오페라는 극이 있는 음악이며, 서양을 본거지로 하는 예술형태이다. 우리나라에 성악가를 포함한 서양음악 전공자가 건국 80년이래로 수십만 명이 넘음에도 불구하고, 일반관객이 일상적으로 접할 수 있는 예술형태가 되지는 않는다. 오페라가 더욱 친숙해지려면 일반인이 성악으로 된 노래를 일상적으로 더 많이 들을 수 있어야 하며, 무대미술과 의상, 이야기구조에 이 노래를 담을 수 있는 공연장이 제공되어야 한다. 이는 관객과 공연자 모두에게 해당된다. 21세기 미디어의 시대에 공연예술의 위치는 아마도 침몰하는 타이타닉호에서 '내 주는 가까이'를 연주하는 현악사중주단의 그것과 같을지도 모른다. 영화 〈타이타닉〉(1997)에서 기울어가고 침몰해가는 배 위의 악사들은 다른 사람들처럼 갑판 위로 올라가고 도망치려 했으나, 제1바이올린 주자가 선율을 연주하자 하나둘 모여 연주를 다하고 헤어진다. 마지막 순간까지도 음악에의 사명을 다하며, 좋은 소리로 최후의 순간을 지켜내는 것이다.

2. 비평 목적과 방법, 범위

본 논의는 충북 청주 거점의 알리오페라단이 지역예술활성화 지원으로 제작한 창작 어린이 오페라 『혹부리 영감이 되고 싶은 도깨비』에 대한 비평이다. 2024년 7월 4일 충주시 문화회관 공연 관람과 알리오페라단 유튜브 채널, 관련 기사와 전래동화 『혹부리 영감』 관련 자료를 참고하였다. 본 글은 공연 리뷰와 비평, 지원사업 보고의 성격을 아우르는 중간적 분석문이다. 대본은 단체 제공본이 아닌 유튜브 영상을 토대로 필자가 직접 정리·인용하였다. 전곡 작곡 분석 대신 극의 서사와 이를 표현하는 음악적 형식을 중심으로, 줄거리의 주제와 음악·무대 연출·출연진 기량 등을 종합적으로 고찰한다.

본론

1. 공연개요

1) 알리오페라단 소개

알리오페라단의 창단 배경에는 단장 김흥용의 딸이 던진 질문이 있다. "아빠, 왜 우리가 볼 수 있는 오페라는 없어요?"라는 물음은 단장으로 하여금 아이들이 직접 볼 수 있는 오페라를 제작하는 계기가 되었고, 그 결과로 어린이 맞춤형 창작 오페라가 탄생하게 되었다.

알리 오페라단은 날개를 뜻하는 이탈리아어 알리(ALI)에서 가져온 이름으로 청주지역을 중심으로 젊은 성악가 및 연주자들로 구성되어 2021년 창단되었다. 대규모에서 소규모 오페라까지 다양한 연령과 계층의 관객들과 소통할 수 있는 맞춤형 오페라를 선보이기 위해 노력하는 오페라단으로써, 날개라는 이름에 걸맞게 선한 영향력, 젊은 시도와 감각적이고 창의적인 기획으로 대중들이게 사랑받는 오페라단이다. 창작 오페라 '브레멘 음악대', '혹부리 영감이 되고 싶은 도깨비' 등 어린이를 위한 오페라를 창작해 공연해오고 있다.

2) 공연개요

아래는 본 비평을 위해 전달받은 작품의 공연개요이다.

공 연 명	혹부리 영감이 되고 싶은 도깨비 (창작 작품)
장 르	어린이 오페라
배 경	전래동화 혹부리영감의 이야기를 모티브로 한 옛날 시대의 도깨비나라
주 요 등장인물	소심깨비, 상상깨비, 자랑깨비, 혹부리영감, 최부자, 심술깨비
주요 특징	전래동화 혹부리영감의 세계관에 주인공을 도깨비로 바꿈
줄 거 리	한 도깨비 마을은 노래를 너무 좋아해서 노래를 가장 잘하는 도깨비가 도깨비 마을의 왕이 되는 곳이다 어느 날 노래대회를 통해 왕을 뽑는다는 소식을 들은 도깨비 삼총사, 소심, 상상, 자랑깨비는 노래를 잘하기로 소문난 혹부리영감을 만나기 위해 사람들 사는 마을로 모험을 떠난다. 그곳에서 다양한 모험을 겪은 후 마을로 돌아가는데 소심깨비는 혼자 남아 노래연습을 하다 혹부리영감을 만나서 혹을 얻는다. 혹을 얻은 소심깨비는 자신감이 생겨서 노래대회에서 우승을 하는데 주머니를 열어보니 혹이 없는 것을 발견하고 심술깨비가 훔쳐갔음을 깨닫는다. 이것으로 인해 혹을 가져서 자신감이 생긴 것이 아니고 마음먹기에 달렸음을 깨닫고 깨비마을의 왕이 된다.
교 훈	모든 일은 마음먹기에 달려있다, 권선징악, 서로 양보하고 배려하면 행복한 세상을 만들 수 있다.

어린이오페라 〈혹부리 영감이 되고 싶은 도깨비〉는 전래동화를 바탕으로 한 창작 오페라로, 2021년에 창단된 청주 소재 알리오페라단이 2022년에 처음 선보인 작품이다. 이 오페라는 2022년 5월 6일부터 7일까지 청주예술의전당 소공연장에서 초연되었으며, 약 2,000명의 관객이 관람하였다. 2023년 8월 30일에는 이판사판콘서트 5회차 공연으로 충주음악창작소 뮤지트홀에서 공연되었다. 이 때까지는 신디사이저 두 대로 반주되었다. 이후 2024년 8월 10일부터 11일까지 청주아트홀에서 공연될 때부터 오케스트라 반주로 확장되고 1,000명가량의 관객이 관람했다. 필자가 관람한 2025년 7월 4일 충주시 문화회관에서 '키즈 오페라 페스타'의 일환으로 오후 5시, 7시 30분 두 차례 공연되며 어린이 및 가족 단위 관객들 사이에서 큰 호응을 얻었다.

〈혹부리 영감이 되고 싶은 도깨비〉는 2022년에 처음 만들어진 이후 기본적인 줄거리와 틀은 유지하면서도 매 공연마다 세부를 다듬고 새로운 곡들을 추가하는 등 발전을 거듭해왔다. 이 작품은 약 1시간 분량으로, 전래동화 '혹부리 영감'과 도깨비 이야기를 소재로 하되 기존의 혹부리영감 이야기와는 달리 도깨비들의 세계를 중심으로 이야기가 전개된다. 어린이 관객들이 쉽게 접근할 수 있도록 대사와 친숙한 동요, 그리고 새로 작곡된 곡들이 적절히 어우러져 있다. 전통적인 혹부리영감 이야기는 착한 영감은 혹을 떼고 못된 영감은 결국 혹이 두 개가 된다는 내용인데, 알리오페라단의 창작 오페라는 혹부리영감을 주인공으로 내세우기보다 도깨비들의 모험과 성장에 중심을 두고 새로운 서사를 구축하여 독특한 어린이 오페라로 탄생시켰다.

현대의 유튜브, SNS, 넷플릭스 등 다양한 미디어가 범람하는 시대에 이 작품은 성악을 기반으로 한 오페라라는 장르를 매개로 오프라인 공연만이 지닌 현장성과 즉흥성, 그리고 직접적인 소통을 통해 어린이들에게 꿈과 희망을 전달하는 데 큰 의의를 가지고 있다. 알리오페라단은 어린이 창작 오페라 분야에서 새로운 가능성을 열었으며, 또한 지역예술계 발전과 청년 일자리 창출에도 기여하고 있다는 평가를 받고 있다.

2. 1막 분석

〈1막 줄거리〉

어느 깊은 산골에 노래를 좋아하는 도깨비들이 살고 있었다. 도깨비마을의 새로운 왕을 뽑는 노래자랑 대회가 곧 열린다는 소식. 점점 대회가 열리는 날짜가 다가오고, 심술깨비는 친구들에게 인간이 사는 마을에 혹부리 영감이 노래를 잘한다는 소식과 함께 친구들, 특히 소심한 소심깨비는 왕이 되지 못 할 거라며 조롱한다. 노래를 너무 좋아하는 세 친구 소심, 상상, 자랑은 혹부리영감을 찾기 위해 인간들이 사는 마을로 모험을 떠난다.

1) 도입 : 객석으로부터 성악배우들의 등장

7월 4일 오후 5시에 열린 공연에서는 출연진들이 무대가 아닌 객석의 양측 중간문을 통해 등장하며 시작부터 관객과의 거리를 좁혔다. 알록달록한 빨간색, 노란색 의상을 입고 머리에 뿔이 달린 도깨비 모습의 성악가 배우들이 맑고 명랑한 목소리로 어린이 관객에게 “안녕?”이라 인사하며 호기심과 친근함을 불러일으켰다.

이러한 도입부는 단순한 시작 이상의 의미를 지닌다. 만약 무대 위에서 시작했더라면 어린이 관객과 배우 사이에는 실제로 수십미터에 달하는 물리적 거리가 존재해 관객 참여의 몰입도가 떨어질 수 있다. 하지만 객석에서 가까이 다가온 배우들은 20~30cm 이내의 거리에서 눈을 맞추고 손을 흔들며 직접적으로 교감함으로써 어린이들에게 ‘존중받는 존재’임을 느끼게 해준다.

이처럼 배우와 관객 사이의 친밀감을 형성하는 방식은 어린이들의 공연 몰입도와 참여도를 높이고, 공연 전반의 진행에도 긍정적 영향을 미치는 중요한 연출 요소로 평가할 수 있다.

2) 서곡

C장조, 4/4박자 2분 10초가량, 60여 마디로 구성된 이 서곡은 오페라의 다양한 주제와 장면을 한데 아우르며 경쾌하게 시작된다. 중간부에서는 느린 서정적 선율이 등장하여 작품의 감성적 깊이를 더한다. 다채로운 화성 진행과 반음계, 꾸밈음이 풍부하게 사용되었고, 스타카토와 관악기, 실로폰의 밝고 경쾌한 음색이 조화를 이루어 어린이 관객뿐 아니라 모든 연령층에게 친근하고 신선한 인상을 남긴다. 전체적으로 서곡은 오페라의 다채로운 분위기와 등장인물을 효과적으로 예고하며 공연의 기대감을 높이는 역할을 충실히 수행한다.

3) 주제음 : “-도레미솔 파#솔파#솔, -도레미솔 라♭솔라♭솔”

이 짧지만 강렬한 전주는 작품의 중심이 되는 C장조의 ‘도’를 확실히 인지시키며, 도미넌트 음인 ‘솔’에 도달하기 전 ‘파#’와 ‘라♭’ 음으로 ‘솔’을 위아래에서 장식하는 독특한 음향 구조를 보여준다. 이러한 전주는 간주 역할도 겸하며, 경쾌하고 호기심을 자극하는 분위기를 조성해 도깨비라는 소재와 자연스럽게 어우러진다. 이후 작품 전반에 걸쳐 주제음은 다양한 변주로 등장하는데, 예컨대 ‘도솔파#솔 도솔라♭파#라♭파♭솔 도솔파#솔 도솔미♭레도’ 등으로 변형되어 극의 분위기에 다채로움을 부여하면서도 작품 전체를 유기적으로 연결하는 역할을 한다. 이렇게 주제음은 이야기와 음악적 통일성 모두에서 핵심적인 기능을 담당한다.

4) 안녕 우리는 깨비들이야 (C장조, 4/4박자, 3분30초)

심술깨비 : 얘들아~! 이번에 도깨비왕을 뽑는 노래대회가 열릴 거래.
모두들 : 와~ 진짜?

다함께: 안녕 우리는 깨비들이야
노래마을 깨비들
노래먹고 자라는
귀여운 도깨비

상상깨비 : 안녕, 난 상상깨비야
상~상, 상~상
너무 기분이 좋아
상상하면 모든 일이 저절로
이뤄진 것 같아.

상~상, 상~상
하루 종일 구릉 위를 두둥실
떠다닌다네.

자랑깨비 : 안녕, 나는 자랑깨비야
자~랑, 자~랑
가슴은 쫘악! 어깨는 으쓱으쓱
자랑하면 내 마음 든든해지지
기분이 조금은
자~랑, 자~랑
자랑하다 생각나면
사랑도 줄게

(음악 느려지며)
소심깨비 : 안녕 나는 소심깨비
소심, 소심, 소심, 소심
자신이 없어.

소심해서
이것도 걱정, 저것도 걱정,
소심, 소심, 소심, 소심
자신이 없어.

소심해서
하루종일 남의 눈치만 살피지,
난 부끄럼 많은 소심쟁이

다함께 : 안녕 우리는 깨비들이야
노래마을 깨비들.
노래먹고 자라는
귀여운 깨비들이야

이후 도깨비 여섯 명이 “안녕! 우리는 깨비들이야, 노래마을 깨비들~”이라며 밝고 경쾌하게 자신들을 소개하는 합창이 펼쳐진다. 주역 도깨비 여섯 명을 살펴보면, 착한 도깨비그룹에는 자랑깨비, 상상깨비, 소심깨비가 있고, 악당 도깨비그룹에는 심술깨비, 똑똑깨비, 날쌘깨비가 있다. 이 합창은 청중에게 안정감과 친근함을 선사하는데, 이는 주로 C장조가 음악에서 안정과 평온함을 상징하기 때문이라 할 수 있다. 더 나아가, D장조가 화려함과 평화를, E♭장조가 신비로운 기대감을, F장조가 자연과 광활함을, G장조가 열린 마음과 바다를, B♭장조가 내적 고요와 성취를 각각 상징하는 음악사적 맥락은 주파수의 조합이 자연과 인간 경험에 투영된 결과라는 흥미로운 관점을 제시한다. 이러한 해석은 음악이 단순한 음의 나열을 넘어 자연과 우주, 그리고 인간의 내면세계를 반영하는 심오한 예술임을 시사하며, 이 작품에서도 각 곡의 조성이 이러한 범위 안에서 정해진다.

한편, 소심깨비의 노래는 밝고 활기찬 자랑깨비와 상상깨비의 노래와 대비되며, 수줍은 제스처와 함께 잔잔하게 표현되어 캐릭터의 내향적이고 조심스러운 성격을 효과적으로 드러낸다.

5) 내가 가장 잘 나가 (D단조, 4/4박자)

-등장인물: 심술깨비, 똑똑깨비, 날쌘깨비

-내용: ‘친구들을 골탕 먹이는 건 내가 일등이지.’ 심술깨비의 솔로는 악당 캐릭터의 본성을 단숨에 드러낸다. 굵직하고 무게감 있는 바리톤 음색은 ‘심술깨비’라는 이름과 어울리게 능글맞고 건방진 기운을 살린다. 반주에는 위풍당당한 팀파니가 등장하고, 현악기의 피치카토와 스타카토가 ‘으스대는 걸음걸이’를 음악으로 형상화한다. 이후 똑똑깨비, 날쌘깨비의 여성 소프라노 듀오가 이어지며, 세 악당 도깨비의 앙상블은 교활함과 유머가 뒤섞인 매력을 만들어낸다. 이번 2025년 버전에서는 악당깨비들에게 빨강, 파랑, 녹색 파마가발을 씌워 알록달록하고 우스꽝스러운 캐릭터성을 기존보다 더욱 부각시켰다.

-비평 포인트: 이 넘버는 1막에서 악당 캐릭터 군상이 처음으로 뚜렷한 존재감을 발산하는 장면이다. 무대와 음악 모두 악당의 ‘유머러스한 악함’을 부각해, 어린 관객도 쉽게 몰입할 수 있도록 했다. 다만 후반부 듀오의 등장은 더 풍부한 코러스나 무대 동선과 결합된다면, 장면의 리듬감이 더 다채로워질 가능성이 있다.

6) “가자 새로운 곳으로” (B♭장조, 6/8박자)

-등장인물: 상상깨비, 소심깨비, 자랑깨비

-내용: 소심깨비가 마음의 벽을 깨고 친구들과 새로운 세계로 향하는 장면이다. 경쾌한 6/8박자의 물결치는 리듬은 미지의 여정을 향한 기대감을 부드럽게 끌어올린다. 푸른 산속, 폭포, 새가 나는 풍경 영상은 어린 관객에게 ‘상상의 나라’라는 모험의 목적지를 선명히 심어준다. 이전 곡이 악당의 테마였다면, 이 곡은 주인공들이 주도권을 되찾는 전환점 역할을 한다.

-비평 포인트: 전환점 넘버로서의 역할이 분명하다. 배경의 홀로그램 영상에 산천이 움직이는 싱그러운 모습은 등장인물이 미지의 세계를 향해 걷는 것에 역동성을 더해준다.

7) 내가 노래를 가르쳐줄게 (최부자), C장조, 3/4박자(왈츠)

-등장인물: 최부자(테너), 상상깨비, 소심깨비, 자랑깨비

-내용: 노래를 찾아 헤매던 도깨비들은 혹부리영감을 만나리라 기대하지만, 대신 욕심 많은 최부자를 만난다. 푸른색 윤기 나는 한복과 깔끔한 기와집, 커플 장승의 영상 연출이 익살스러운 농담처럼 무대를 꾸민다. 최부자는 '내가 만든 멋진 노래 너희도 배워보렴, 라라라라 루루루루~' 하고 능청스럽게 도깨비들을 속인다. 반음계가 들어간 3/4박자의 그로테스크한 왈츠는 최부자의 겉과 속이 다른 캐릭터를 효과적으로 보여준다. 이 장면에서 영상에 음표들이 물결처럼 요동치는 모양이 최부자가 손으로 앙증맞게 춤추는 모습과 맞물려 익살스러움을 배가시킨다. 테너의 가녀리고 높이 치솟는 음색은 욕심 많은 인물의 교활함을 덧칠한다. 최부자가 도깨비들에게 혹부리영감이 있는 곳을 거짓으로 알려주며 이 장면 전체적으로 관객에게 익살과 풍자를 동시에 준다. 극 전체에서 최부자는 사실상 전래동화의 나쁜 혹부리영감과 같은 캐릭터이면서도 노래선생님 역할을 하는 다면성을 가진다.

-비평 포인트: 이 장면은 극 전체의 긴장과 해학을 동시에 잡는다. 특히 영상 속 장승 캐릭터가 살짝살짝 움직이며 도깨비들을 조롱하는 디테일은 오페라의 판타지적 요소를 더욱 돋보이게 한다. 추가적으로 최부자와 도깨비 간의 몸짓과 무대 동선이 "이 노래가 맞는 걸까, 혹부리영감" 이라며 홀린 듯이 세 도깨비들이 노래 부르는 정적인 모습에서 조금만 더 복잡하게 얽히면, 웃음의 밀도가 한층 높아질 수 있겠다.

3. 2막 분석

2막 줄거리

인간들의 마을로 찾아간 도깨비들, 혹부리 영감이 아닌 그의 부인이 나타나 집에 오지 않는 혹부리 영감을 마구 괴롭혀 주겠다며 엄포를 놓고, 그 모습을 본 깨비 3총사는 무서워하며 숨는다. 혹부리 영감을 만나지 못해 다시 깨비 나라로 돌아가던 중 소심깨비는 혼자서 연습하기 위해 연못가로 간다. 그곳에서 멋진 노랫소리를 듣게 되는데 그 주인공은 질투심 많은 최부자 영감 때문에 길을 잃고 무서워하는 혹부리영감이었다. 소심깨비는 멋진 노래를 몰래 지켜보다가 혹부리 영감에게 다가가 노래 잘하는 법을 물어본다. 혹부리 영감은 도깨비를 보고 놀랐지만, 집으로 돌아가고 싶은 마음에 자신의 혹에서 멋진 소리가 난다며 소심깨비에게 마을로 데려다주면 혹을 주겠다고 말한다.

1) 혹부리영감 부인의 노래 (c단조, 4/4박자)

(1절)
집에는 언제 오나?
혹부리 영감의 혹이 무거워서 못 오나.
할 일이 산더미처럼 많은데,
이리로 저리로 밖으로만 나돌고
집안일은 모른 척 나한테만 맡기지
어디 갔나 이 영감 집에 오기만 해봐라.
"대체 어디로 간 거야"

(2절)
아이고 힘들어라.

혹부리 영감의 혹이 무거워서 못 오나.
집안일은 돕지 않고 남들만 돕는 영감
남에게만 좋은 사람
밥도 안 주고 잔소리 마구마구 퍼부어야지
아냐아냐 그 혹을 힘껏 꼬집어 줄 거야. (으휴!)

몇 시간째 산속 길을 헤매던 도깨비들이 지쳐 한 초가집에 몸을 숨긴다. 영상에는 멀리 솟은 산과 함께 곰팡이 핀 초라한 혹부리 영감의 초가집이 클로즈업되며, 배경의 황량함을 강조한다. 이때 "영감~영감!" 하고 노여운 목소리로 혹부리 영감의 부인이 등장한다. 누런 초가집의 색과 닮은 광목 한복 차림의 부인은 커다란 밥주걱을 휘두르며 무능한 남편을 질책한다. 부인의 노래는 c단조의 4/4박자, 메조소프라노 음역으로 진행되며, 분노와 실망을 해학적으로 풀어내는 동시에 극에 긴장감을 부여한다. 노래가 끝나자 현악기의 트레몰로와 반음계 화음이 이어져 부인의 분노 뒤에 감도는 음산한 기운을 음악적으로 표현한다. 이 순간 깨비들이 부주의하게 소리를 내자 부인은 낌새를 채고 소리를 살피러 다가오지만, 자랑깨비가 재치 있게 고양이 울음소리를 내어 위기를 모면한다.

흥미로운 점은 이 장면에서 일반적으로 오페라에서 악인에게 부여되는 단조의 무거움이, 이 작품에서는 오히려 선인의 상징인 혹부리 영감의 곁에 있는 부인에게 부여된다는 점이다. 이는 '어린이 오페라'라는 장르 특유의 희극성과 맞물려, 부인이 악역이라기보다는 해학적 긴장감을 일으키는 반전적 장치로 기능한다. 가히 '난쟁이 왕국의 거인' 같은 과장된 캐릭터성이 돋보인다. 또한 이 장면 뒤이어 등장하는 도깨비들의 대사, "혹부리 영감 부인 무섭다. 그런데 어디서 본 것 같지 않니?"는 무대 위 이야기를 다시 현실로 끌어온다. 도깨비들은 부인의 모습에서 자신들의 엄마를 떠올리며 "사람 사는 모습도 깨비들이랑 똑같구나!"라고 말한다. 이는 극을 관람하는 부모 관객에게 가정의 단면을 유머러스하게 비추어 보여주며, 어린이극이 지닌 교육적·사회적 풍자 효과를 자연스럽게 전달한다. 아이들의 의식과 동시에, 실은 부모 관객의 무의식을 톡톡 두드리는 장치로 작동하는 셈이다.

2) 악당깨비들의 모의 (대사)

이 장면은 '혹부리 영감이 되고 싶은 도깨비'가 어린이 오페라임에도 불구하고 악역 캐릭터들의 대사와 설정을 얼마나 유머러스하면서도 현실감 있게 직조해내는지를 잘 보여준다. 무대 위에서는 주제선율이 마치 동굴 속 고양이처럼 살금살금 흐르며, 어둠 속 산새가 비치는 동굴 영상이 음모의 분위기를 배가시킨다. 심술깨비, 똑똑깨비, 날쌘깨비로 구성된 '악당깨비 삼총사'는 선한 깨비들이 혹부리 영감을 만나러 간 상황을 공유하며 모의를 꾸민다. 특히 똑똑깨비가 계산기를 두드리며 "혹부리 영감이 노래를 잘할 확률은 99.9999...퍼센트!"라고 과장되게 말하는 장면은 악당 캐릭터임에도 코믹한 매력을 살려낸다. 늘 계산기를 붙잡고 있는 똑똑깨비의 캐릭터성은 짧은 대사 한 줄로도 또렷하게 부각된다.

이어 '심술깨비가 혹부리 영감을 만나서 우승할 확률은 37.9%밖에 안 된다'는 말을 듣자 심술깨비가 이를 용납하지 못하고 부하들을 닦달하는 장면은, 같은 편이면서도 서로를 신뢰하지 못하는 악당들의 구조적 모순을 익살맞게 드러낸다. 잠깐의 대사와 행동만으로도 어린이 관객은 '이 악당들이 왜 실패할 수밖에 없는지'를 자연스럽게 감지하게 된다.

심술깨비가 부하들을 내쫓고 무대 위에 홀로 남아 '내가 제일 잘 나가'를 외치며 양팔을 벌리고 고개를 젖혀 웃어대는 모습은, 악역이지만 어딘가 모자라고 허세 가득한 캐릭터성을 극대화한다. 이 순간이야말로

어린이들이 '과연 누가 진짜 1등을 할까?' 하고 극의 결말을 끝까지 따라가게 만드는 서사의 동력이 된다. 악당 깨비들의 모의는 짧지만 전체 이야기의 긴장감을 유지하는 중요한 축으로 기능한다는 점에서, 이 작품이 가진 극 구성의 치밀함을 확인할 수 있다.

3) 소심깨비의 노래 연습

소심깨비　얘들아 먼저가. 나는 저기 냇가에 사거 연습 좀 하다 가야겠어.
랑깨비 :　혼자 괜찮겠어?
상상깨비 :　혹부리 영감을 만나지 못해서 아쉬운 거야?
소심깨비 :　못 배웠으니까 연습이라도 해야지.
상상깨비 :　어 그럼 연습 열심히 하고 와서 우리도 좀 알려줘~.
소심깨비 :　응 나중에 봐. 안녕~
랑깨비, 상상깨비 :　안녕~

(1) 공연 언어학적 관점에서 본 소심깨비의 연습 장면

혹부리 영감을 찾지 못해 실망한 소심깨비가 친구들을 먼저 돌려보내고 홀로 남아 노래를 연습하겠다고 선언하는 짧은 장면은, 공연 언어학적으로 보아 극의 주제 의식을 대사 언어로 압축·강조하는 기능을 한다. 무대 위에서 소심깨비는 단 한 번이 아니라 두 번 "연습"이라는 단어를 사용하고, 이를 상상깨비가 다시 한 번 확인하며 반복하니 총 세 번 '연습'이라는 단어가 쓰인다. 이는 어린이 관객의 청각적 인지에 '연습'이라는 핵심어를 각인시키는 효과를 낳는다. 공연 언어학에서 대사의 반복(repetition)은 극의 핵심 주제를 관객의 무의식에 심는 가장 원초적이고 강력한 장치로 간주된다.

또한 "못 배웠으니까 연습이라도 해야지"라는 문장은 한국어 고유의 '이라도'라는 보조어를 사용하여 '계획이 틀어졌어도 다른 수단으로 목표를 이루겠다'는 화자의 결연함을 드러낸다. 이는 공연 맥락에서 관객에게 '편법 대신 스스로 연습하라'는 메시지를 가장 직설적인 구어체로 전달한다는 점에서, 공연 언어의 실용성과 상징성이 결합된 흥미로운 예라 할 수 있다.

(2) 교육연극 관점에서 본 소심깨비의 연습 장면

교육연극은 무대에서 연출된 사건이 관객의 삶에 어떤 '성찰'을 남기느냐를 중요하게 여긴다. 소심깨비의 연습 장면은 바로 그 교육연극의 핵심 미덕을 품고 있다. 어린이 관객은 도깨비라는 판타지 캐릭터를 통해 실패를 경험하고, 이를 극복하기 위해 혼자서라도 연습하겠다는 선택을 목격한다. 이 짧은 장면은 '연습 = 노력 = 자기계발'이라는 인과관계를 극 안에 자연스럽게 심어주며, 현실에서의 자기 삶으로 옮겨볼 수 있는 모범 사례로 작용한다.

특히 친구들이 소심깨비를 격려하며 떠나는 동작은 공동체성이 함께 강조되는 교육연극의 미덕을 보여준다. 이때 어린 관객은 '연습은 혼자 하지만, 성장은 함께한다'는 메시지를 비언어적으로도 받아들이게 된다. 이는 단순한 오락으로 소비될 수 있는 어린이 오페라가 '예술적 스토리텔링'을 넘어선 실질적인 인성교육의 장이 될 수 있음을 시사한다.

(3) 소심깨비의 연습 장면 총평

다시 앞선 장면들을 돌아보면, 이 소심깨비의 연습 장면이 극 전체에서 의외로 중요한 전환점임을 알 수 있다. 관객 입장에서는 매우 짧고 순식간에 지나가는 장면이며, 음악도 단순한 현악기 반주에

느린 3박자라는 점에서 다소 소박하다. 그러나 극의 주제를 관통하는 '노래 대회 우승'이라는 목표를 향해 하루 종일 혹부리 영감을 찾아 헤맸지만 결국 만나지 못한 착한 도깨비들의 실망과 고단함이 고스란히 담겨 있다.

특히 하루 일정을 마감하며 터덜터덜 집으로 돌아가는 도깨비들 중, 극 초반 가장 작고 움츠려 있었던 소심깨비가 멈춰서 연습하겠다고 결심하는 이 순간은 단순한 휴식이나 망설임 이상의 의미를 가진다. 그는 친구들보다 뒤처져 있지만, 스스로 실력을 갈고닦기 위한 의지를 보여주며 극에 '노력과 인내'라는 주제를 부여한다. 이는 단순히 어린이 관객에게만 국한된 메시지가 아니라, 모든 세대가 공감할 수 있는 성장의 가치와 예술가 정신을 상징한다.

이처럼 무대 위에서 짧지만 깊은 울림을 주는 장면이 작품의 흐름 속에서 놓치기 쉬운 중요한 지점임을 인식할 때, '연습'이라는 행위가 단순한 과정 이상의 '자기계발과 극복'의 상징으로 승화됨을 비평적으로 재조명할 수 있다.

4) 혹부리영감과의 만남

친구들을 보내고 소심깨비는 혼자 노래를 불러보지만 얇은 목소리에 음정도 안 맞고 자신감이 없어진다. 이 때, 바리톤의 우렁찬 목소리가 익숙한 동요 "산토끼, 산토끼"를 부르며 멀리서 들려온다. 등장하는 이는 바로 도깨비들이 찾던 혹부리영감이다. 최부자가 금방 온다더니 어디로 갔냐고 푸념하며, "기분 좋은 생각을 하면 이 무서움이 사라지지 않을까?"라며 혹부리영감은 노래를 부른다.

이 짧은 장면은 극의 진행상 우연한 만남의 장치이자, 테너와 바리톤이라는 두 캐릭터의 대비된 목소리를 통해 '위로'라는 서사적 기능을 강화한다. 얇고 떨리던 소심깨비의 목소리에 이어 즉각적으로 울려 퍼지는 혹부리영감의 둥근 바리톤은 어린이 관객에게 음성적 안정감과 함께 극의 전환점을 예고한다.

(1) 기분 좋은 생각 (혹부리영감의 노래)

1절
기분 좋은 생각, 좋은 생각하자
호랑이도 내 친구, 늑대도 내 친구
랄랄랄랄 랄랄 랄랄랄랄 랄랄라~
기분 좋은 생각, 좋은 생각하자
도깨비도 내 친구, 귀신도 내 친구
랄랄랄랄 랄랄 랄랄랄랄 랄랄라~

2절
어두워져도 무서워도
길을 잃어 걱정돼도
랄랄랄랄 랄랄 랄랄랄랄 랄랄라~
기분 좋은 생각, 좋은 생각하자
도깨비도 내 친구, 귀신도 내 친구
랄랄랄랄 랄랄 랄랄랄랄 랄랄라~

짧은 가사지만, 이 노랫말은 무섭고 낯선 존재들을 '친구'라 부르며 두려움을 환상으로 전환하는 힘을 지닌다. 극 중에서 혹부리영감은 두려움의 대상(산속, 야생, 도깨비, 귀신)을 오히려 친근한 존재로 치환함으로써 어린 관객들에게 무서움과 용기의 경계를 허문다.

즉, 이 노래는 소심깨비가 두려움을 극복하고 앞으로 나아갈 수 있는 내적 힘을 상징적으로 외부에서 불어넣는 장치다. 또한 혹부리영감이라는 캐릭터가 단순한 '혹 가진 영감'을 넘어, 아이들이 마음속에서 두려움을 긍정으로 전환하는 매개자로 기능한다는 점에서, 이 짧은 동요풍 노래는 극 전체 주제와 연결된 상징성을 지닌다.

혹이 무엇인지 궁금해 하는 소심깨비에게 이건 그냥 혹이 아니라 노래주머니라고 얘기한다. 이 노래주머니만 있으면 노래를 잘 할 수 있는데, 이것을 너에게 줄 테니 자신을 마을로 꼭 데려다 달라고 혹부리영감은 소심깨비에게 말하며 '자신감을 가져봐'라고 노래를 이어간다.

(2) 자신감을 가져봐 (F장조, 4/4박자)

혹부리영감 : 자신감을 가져봐.
이 혹은 너의 것

소심깨비 : 너무너무 신나, 너무너무 신나
노래를 잘 할 수 있겠네.

혹부리영감 : 자 한번 잡아 봐.
소심깨비 : (혹을 만지며)아아아아아아 아!아!아! (성악발성으로 점점 변화된다)

소심깨비 : 자신감이 생겨! 자신감이 생겨!
혹부리영감 : 너도 노래 잘할 수 있단다.
이제 약속을 지킬 시간

소심깨비 : 자신감이 없어, 자신감이 없어.
그 혹이 없으니 자신 없어.

혹부리영감 : 자 여기 갖으렴(혹을 떼어주며)
나의 멋진 소리가 사라지지
소심깨비 : 아아아아아아아아 아!아!아!
자신감이 생겨, 자신감이 생겨.

혹부리영감 : 난 이제 가족만나 기쁘고
소심깨비 : 난 이제 멋진 소리 가져 기쁘고
함께 : 우리는 서로에게 최고의 선물을 전하네.

혹부리영감은 자신의 얼굴을 이리저리 만지며 "정말로 혹이 떨어졌다, 신기하다"고 기뻐한다. 이에 소심깨비가 "노래 소리가 나빠지는데 좋아요?"라고 묻자, 그는 가족들을 만날 생각에 기뻐서 그렇다고 답한다. 그리고는 "자, 이제 가족들에게 데려다준다는 약속을 지켜주겠니?"라며 부탁한다. 소심깨비는 흔쾌히 "네, 가요"라고 답하며 두 사람은 가벼운 발걸음으로 혹부리영감의 가족에게 향한다. 장면은 경쾌한 음악과 함께 마무리된다.

이 작품은 혹부리영감이 주인공이 아니라, 노래 대회에서 1등을 꿈꾸는 도깨비들이 주인공이다. 도깨비들의 우정과 사랑, 화합의 이야기가 오페라 형식으로 펼쳐진다. 전체 1시간 공연 중 소심깨비가 혹부리영감의 혹을 떼어내는 장면은 5~6분 정도로, 대사는 짧지만 혹부리영감과 소심깨비의 노래가

길게 이어져 상대적으로 긴 분량이다. 그러나 공연장에서 관객이 느끼기에는 이 장면이 짧게 지나간 듯한 인상이었다. 특히 혹이 얼굴에서 떨어지는 장면이 너무 순식간에, 아무렇지 않게 표현된 점이 그 이유로 보인다.

원작 〈혹부리영감〉에서 혹은 매우 중요한 상징적 요소다. 착한 혹부리영감은 노래를 잘 부르는 인물로 묘사되며, 혹을 떼어내 부자가 된다. 반면 나쁜 혹부리영감은 착한 혹부리영감의 혹까지 붙여서 결국 혹이 두 개가 된다. 전래동화 삽화에서도 혹이 붙고 떨어지는 모습은 강렬하게 그려진다. 따라서 혹이 떨어지고 붙는 순간은 짧지만, 그것이 지닌 무게와 상징성은 매우 크다. 그에 반해, 이번 오페라에서는 이 '혹'이 떨어지는 순간 어떠한 음악적 강조나 미디어영상의 효과 없이 주인공들의 손으로만 떼어내고 혹의 가치를 노래가사에서 표현하고 있다. 혹을 잡고 있으면 노랫소리가 좋아지고 잡고 있지 않으면 노랫소리가 약해진다. 원작에서 부여했던 혹의 기능을 이번 오페라에서는 실제 소리로 구현한 셈인데, 그 '혹'의 진짜 역할은 극 후반에야 비로소 드러난다. 이처럼 혹이 떨어지는 순간 관객이 느끼는 어딘가 허전하고 빈 듯한 감정은, 이후 전개 속에서 스스로 이야기의 메시지를 찾아가는 동력이 된다.

5) 원작 「혹부리영감」의 구조와 교훈

원작 「혹부리영감」은 한국 전래동화로, 권선징악의 메시지를 지닌다. 이야기의 중심은 착한 혹부리영감과 못된 혹부리영감 두 인물이며, 도깨비는 이 권선징악의 매개로 기능한다. 착한 혹부리영감은 평소 부지런히 일하며 선하게 살아왔기에 우연히 도깨비를 만나 위기 상황에서도 임기응변으로 노래의 출처를 '혹'이라 둘러대어 부를 얻는다. 반면 못된 혹부리영감은 이를 모방해 같은 길을 택하지만, 이미 진실을 알아버린 도깨비에게 거꾸로 혹을 하나 더 붙여지고 매질까지 당한다.

결국 이 동화에서 얻을 수 있는 핵심 교훈은 크게 다섯 가지로 정리된다.

⑴ 평소 선하고 부지런해야 한다.
⑵ 노래, 즉 자기 재능을 갈고닦는 것이 중요하다.
⑶ 위기 상황에 기지를 발휘해야 한다.
⑷ 불필요한 모험이나 무모한 행동은 삼가야 한다.
⑸ 무엇보다도 과한 욕심은 화를 부른다.

마지막 다섯 번째가 특히 중요하다. 못된 혹부리영감은 첫 번째 사례에서 얻은 결과를 무비판적으로 모방하며, 스스로 노력하지 않고 손쉬운 부를 좇다가 오히려 더 큰 불이익을 당한다. 전래동화가 전달하고자 한 '반면교사(反面教師)'의 메시지가 여기에서 빛난다.

6) 창작오페라 「혹부리영감이 되고 싶은 도깨비 이야기」의 새로운 교훈

원작과 달리 이번 어린이창작오페라는 이야기를 도깨비의 시선으로 재해석하였다. 두 혹부리영감은 여전히 교훈적 장치로 기능하지만, 극의 중심은 도깨비들의 세계와 그들의 성장 서사에 맞춰져 있다. 특히 이번 작품은 '착한 혹부리영감처럼 살아야 한다'는 직접적 교훈이나, 못된 혹부리영감이 주는 '욕심을 부리지 말아야 한다'는 반면교사적 메시지를 넘어, '스스로 연습하고 노력해야 한다'는 더 중요한 핵심을 제시한다.

그 핵심은 소심깨비의 연습 장면에서 드러난다. 혹이나 요행에 의존하지 않고, 스스로의 목소리를 갈고닦아 노래대회에 도전하려는 소심깨비의 모습은 오늘날 어린이 관객에게 가장 현실적이고도 직접적인 가치를 전한다. 즉, 이번 창작오페라가 전하는 교훈은 원작의 권선징악을 넘어, '착한 마음으로 끝까지 연습하며 노력하는 자가 결국 진정한 주인공이 된다'라는 것이다.

7) 최부자, 심술깨비 — 두 욕망의 축

소심깨비는 혹부리영감의 혹을 손에 넣었다며 친구들에게 자랑하지만, 이들은 이를 대수롭지 않게 여긴다. 그 사이 심술깨비의 부하인 똑똑깨비와 날쌘깨비는 노래대회에서 우승할 비법을 찾기 위해 대장 심술깨비를 제외하고 최부자를 찾아가 노래를 전수받는다. 1막에서 착한 도깨비들이 따라 부른 "라라라라 루루루루~"는 동요풍으로 오페라적 대목으로는 약하지만, 똑똑깨비와 날쌘깨비의 여성 코러스가 이를 되살려 오히려 오페라적 울림을 만들어낸다. 이들이 "이 노래로 대회나가면 우승할 수 있을 것 같아"라며 화음을 넣는 대목은 최부자의 노래와 함께 그 굽이치고 넘실대는 선율선에서 마치 오펜바흐의 오페라 〈호프만의 이야기〉 중 '뱃노래'(Bacarolle)를 듣는 것 같다. 최부자는 전능한 악마적 존재에 희극성을 결합한 캐릭터로, 전통 판타지 구조를 차용한다.

한편 집으로 돌아간 소심깨비가 잠든 사이 심술깨비는 혹을 훔쳐간다. 이 장면은 2022년버전에는 그림자극으로 처리했는데, 2024년 버전부터는 초가집 호롱불과 홀로그램 영상을 통해 대사와 노래가 없이도 서정적이면서도 입체적인 시각효과를 준다. 부하들이 노래를 배우며 노력이라도 하는 반면, 심술깨비는 여전히 편법으로 혹을 차지해 요행을 꾀하는 인물로 그려진다. 이후 노래대회 장면에서조차 그는 관객 어린이들에게 과자를 나눠주며 자신에게 투표해달라 한다.

이 두 캐릭터의 코믹한 악역성은 관객과의 직접적 상호작용 장치로 기능한다. 최부자는 소심깨비의 연습장면 직후 등장해 푸치니 오페라 〈투란도트〉 3막 아리아 "네순 도르마(Nessun Dorma, 공주는 잠 못 이루고)"의 웅장한 마지막 부분 'Vincero(승리하리라)'를 불러 정통 오페라의 음향적 스펙트럼을 구현한다. 이는 한국어 동요풍 가사로 진행되는 어린이 오페라의 음악적 뿌리와 본류를 자연스럽게 연결하는 장치다. 이어 그는 관객 어린이들에게 혹부리영감의 행방을 묻고, 답변한 이들에게 과자를 나누어주며 친밀감을 높인다. 또한 여성깨비들에게 노래를 가르친 뒤 다시 관객석으로 내려가 혹을 얼마에 살 것인지 묻고 또다시 과자를 나눠준다. 천원에서 수억 원까지 다양한 아이들의 즉흥적 대답은 극에 유쾌한 활력을 불어넣는다.

4. 3막 분석

3막 줄거리(20:53)

혹부리 영감을 마을에 데려다주고 혹 주머니를 얻은 소심 깨비는 왠지 모를 자신감이 생긴다. 드디어, 노래대회가 열렸다! 깨비들은 각자 노력한 모습을 보여주었지만 실수를 했고, 대회에서 자신감 있게 노래를 부른 소심 깨비가 일등을 하게 된다. 친구들은 소심깨비가 혹 때문에 노래를 잘하는 것이라□□□ 인정해 주지 않는다. 사실 소심깨비의 혹주머니에는 혹이 아닌 실 꾸러미가 들어있었고, 그 순간 심술 깨비가 혹주머니를 훔쳐 갔다는 사실이 드러나 도망치려 한다. 혹을 거짓으로 팔려고 깨비 마을로 온

최부자와 부딪히고 넘어진 심술깨비는 뿔이 두 개가 되는 벌을 받고, 최부자 역시 열심 깨비를 속여 혹을 판 벌로 혹이 두 개가 된다. 혹의 힘을 빌리지 않고 자신감 있게 노래를 잘 불러서 일등의 자리에 오른 소심 깨비를 모두 인정해 주고, 배려심이 많았던 소심 깨비는 모든 깨비들과 함께 행복한 깨비 나라를 만들겠다고 약속하며 깨비 나라의 왕이 된다.

1) 깨비들의 노래경연대회

깨비들의 노래 경연대회는 이 작품에서 극적 긴장과 해방이 만나는 클라이맥스에 해당한다. 각 도깨비가 선보이는 무대는 단순한 노래 발표가 아니라 오페라라는 형식에 다른 장르적 요소를 자연스럽게 혼합해, 긴장을 완화하면서도 다시금 오페라라는 장르의 매력을 돋보이게 하는 장치로 작용한다.

(1) 상상깨비는 여성 소프라노이다. 용서와 화해를 주제로 맑은 노래를 부르지만, 무대의 뒷부분에서 가사를 살짝 실수해 순간 당황하며 울먹이며 퇴장한다. 이 짧은 설정이 상상깨비의 순수성과 무대의 긴장감을 동시에 드러내어 관객에게 웃음을 주면서도 연민을 불러일으킨다.

(2) 자랑깨비는 남성 바리톤이다. 관객과의 직접 소통으로 무대를 장악한다. 관객들에게 자신이 잘생겼다는 말을 들을 때까지 계속 묻고, 충주사과를 먹어서 잘생겼고 건강해졌다고 말하며 지역 특산물 홍보까지 능청스럽게 끼워 넣는다. 특히 2022년 초연에서는 테크노 댄스를 곁들여 '아침먹고 땡 집을 나서려는데'를 불렀다면, 2024년 공연에서는 오페라 〈카르멘〉의 '투우사의 노래'를 어린이 눈높이에 맞춘 가사로 재해석해 가사의 발음과 멜로디가 아이들에게 쉽고 재미있게 스며들도록 했다. 자랑깨비의 허세와 자긍심이 원곡의 힘찬 바리톤 선율과 어우러져 무대를 더욱 풍성하게 했다.

(3) 심술깨비는 남성 테너로 등장부터 기발하다. 무대에서 어린이 관객들에게 내려가서 "1등, 최고 이런거 좋아해 싫어해?"라고 물어보며 객석을 누빈다. 아이들은 간식과 함께 주인공과 직접 대화하고 쿠키를 받을 기회에 크게 들뜨고 호응한다. 1등, 최고 좋아한다는 어린이에게는 심술깨비가 "이따가 나 1등으로 뽑아줄거지?"라며 쿠키를 주는 식이다. 이 짧은 순간은 현실과 동화적 상상이 만나면서 어린이 관객에게 큰 해방감을 준다. 그러나 이 심술깨비가 정작 무대에 올라 부르는 노래는 의외로 어린이들이 좋아하고 모두가 아는 동요 '멋쟁이 토마토'다. 심술깨비의 장난기 많은 겉모습 속에 숨겨진 순수함과 여린 마음이 살포시 드러나는 순간이다.

(4) 똑똑깨비와 날쌘깨비는 여성 소프라노이다. 최부자에게 배워온 노래를 듀엣으로 부른다. 두 성악가의 여성 하모니는 마치 가벼운 산들바람이 스쳐가는 듯 부드럽고 오묘하다. 기억을 더듬으면 그 음색은 모차르트의 오페라 〈피가로의 결혼〉에서 백작부인과 수잔나의 '편지의 이중창'(sull'aria che soave zeffiretto 산들바람은 불어오고)를 부르는 소프라노와 메조소프라노의 이중창처럼 느껴진다. 또한 율동이 로봇처럼 끊어지며 움직이는 모습과 두 깨비간에 끊어가며 부르는 멜로디에서는 오펜바흐의 오페라 〈호프만의 이야기〉 중 '인형의 노래'(Les oiseaux dans la charmille)를 연상시킨다. 반주의 피치카토와 스타카토의 반음계 진행이 두 도깨비의 부지런함과 노력의 정서를 상징한다.

이렇듯 경연대회 장면은 각 도깨비의 개성을 무대 위에 오롯이 드러내면서, 어린이 관객이 집중할 수 있는 다양한 장르적 장치를 활용해 '노래한다는 것'의 의미와 즐거움을 자연스럽게 확장해준다.

(5) 소심깨비의 노래 “말하고 싶어” (F장조 6/8박자)

1절
말하고 싶어
늘 마음에만 있던 말
고마워 고마워
정말 고마워
말하고 싶어
늘 전해주고 싶던 말
고마워 고마워
정말 고마워
내 이야기를 들어주는
별님이 고맙고
나와 즐겁게 놀아주는
친구들이 고맙고
항상 날 지켜주시는
엄마아빠 고마워요
말하고 싶어
늘 전해주고 싶던 말
고마워 고마워
정말 고마워

2절
말하고 싶어
늘 입에서 맴돌던 말
사랑해 사랑해
정말 사랑해
말하고 싶어
늘 용기 없어 못한 말
사랑해 사랑해
정말 사랑해
반짝반짝 빛나는
별님도 사랑해
장난꾸러기 내 친구들
모두모두 사랑해
항상 전하고 싶던 말
자신 있게 말하고 싶어
말하고 싶어
늘 용기 없어 못한 말
사랑해 사랑해
정말 사랑해
(팔을 활짝 벌리며)
사랑해 정말 사랑해!

어린이 오페라 〈혹부리영감이 되고 싶은 도깨비〉에서 클라이맥스에 해당하는 장면 중 하나는 소심깨비가 부르는 독창곡 “말하고 싶어”(F장조, 6/8박자)이다. 이 곡은 극 중 노래 경연대회의 마지막 순서에 배치되어 있으며, 주인공 소심깨비의 성장이 가장 극명하게 드러나는 서사적·음악적 핵심 장면으로 기능한다.

무대 위에서 소심깨비는 “안녕하세요, 많이 떨리지만 열심히 준비해 온 만큼 최선을 다하겠습니다”라는 짧은 인사와 함께 주먹을 불끈 쥐며 관객 앞에 선다. 이는 내적 성장을 외화하는 상징적 제스처로, 이어지는 노래의 정서를 예비한다. 노래도 성악발성으로 부드럽고 감미롭게 잘 부른다. 1절 가사에서 반복적으로 등장하는 “말하고 싶어”라는 구절은 평소 마음속에만 담아 두었던 감사의 마음을 외부로 발화하는 상징적 장치로 작용한다. 이어 별님과 친구, 부모에게 전하는 “고마워요”라는 가사는 소심깨비가 외부 세계와 정서적으로 연결되는 과정을 그린다. 2절로 이어지며 감사의 언어는 “사랑해”라는 보다 적극적이고 확장된 고백으로 발전한다. 특히 마지막 구절에서 팔을 활짝 벌리며 외치는 “사랑해, 정말 사랑해!”는 주인공이 두려움을 극복하고 성장을 완성했음을 드러낸다.

음악적으로 본 곡의 선율과 구조는 단순한 동요적 요소와 오페라 아리아의 감정선을 적절히 결합한다. 서두의 6/8박자 리듬과 F장조의 밝고 따뜻한 선율은 유명 동요 〈노을〉을 연상시키며, 어린이 관객의 정서에 친숙한 동심적 정취를 자아낸다. 그러나 클라이맥스 구간에 접어들면 “항상 날 지켜주시는”(1절), “항상 전하고 싶던 말”(2절) 대목에서 음역이 F4–G4로 상승하며, 이 부분은 도니제티(Gaetano Donizetti)의 오페라 〈사랑의 묘약〉 중 네모리노의 아리아 「남 몰래 흐르는 눈물 (Una furtiva

lagrima)」의 정서와 구조를 떠올리게 한다. 두 곡 모두 주인공의 내적 열망을 높은 음역과 점진적 다이내믹으로 구현하며, 곡 전체가 A-B-A형식으로 구성된다는 점에서도 유사하다. 다만 네모리노의 아리아가 단조로 시작해 장조로 클라이맥스를 연출한 뒤 다시 단조로 돌아가는 반면, 〈말하고 싶어〉는 장조로 시작해 중간부에서 단조로 전환된 후 다시 장조로 회귀한다. 이러한 형식적 대비는 곡이 담고 있는 심리적 전환—즉 두려움을 넘어선 고백의 완성을 더욱 뚜렷하게 부각한다.

극중에서 이 노래가 끝나면 사회자 도깨비는 즉각 관객 참여를 유도한다. "지금 바로 옆에 있는 가족에게 '사랑해!'라고 말해보라"는 제안은 무대와 객석의 경계를 허물고 극의 메시지를 관객의 현실로 확장한다. 실제로 객석에서는 가족에게 용기 내어 고백하는 어린이들, 쑥스러워 옆 사람을 흘끗 바라보는 아이들, 장난스럽게 "안 고마워!"라고 외치는 아이들 등 다양한 반응이 연출된다. 이는 공연의 주제가 단순한 무대 위의 이야기가 아니라 관객 개인의 삶으로 전이될 수 있음을 보여준다.

무대 연출의 측면에서도 이 노래는 소심깨비가 혹부리영감을 찾아 떠난 첫 번째 모험, 홀로 남아 연습을 결심한 두 번째 모험, 그리고 혹을 통해 얻은 자신감을 무대에서 실현하는 세 번째 모험의 결실로 기능한다. 아동극과 청소년극의 핵심 요소인 '모험'과 '성장'이라는 두 키워드가 이 한 곡 안에 집약되어 있다. 특히 혹부리영감이 되고 싶은 도깨비 이야기는 '노래대회'라는 극중 장치를 통해 오페라라는 예술형식과 서사의 목표를 자연스럽게 일치시키고 있으며, 〈말하고 싶어〉는 이 결합의 결정적 장면이다.

요컨대, 〈말하고 싶어〉는 단순한 극중 삽입곡을 넘어 주인공의 심리적 성장과 극의 주제 의식을 음악적으로 구체화하는 핵심적 서사 장치이다. 이를 통해 본 작품은 전래동화에서 착안한 '혹부리영감'이라는 모티프를 '욕심의 반면교사'를 넘어 '성실한 연습과 용기 있는 고백'이라는 현대적 가치로 확장하며, 관객과의 직접적 정서 교류를 실현하고 있다.

2) 내가 깨비 왕국 최고 (4/4박자, d단조)

(1절)
심술깨비, 자랑깨비 : 내가 제일 잘해,
내가 제일 잘해
(자랑깨비: 비켜 노래도 못하는 게~)

자랑깨비 : 네가 봐도 내가 제일 멋지잖아
자랑깨비 : 완전 멋진 이 얼굴 좀 봐, 최고야!
(심술깨비: 으이! 집에 거울도 없냐)

심술깨비 : 누가 뭐라 해도 내꺼 내꺼!
상은 모두 내꺼 내~꺼!

자랑깨비 : 아냐 내가 제일 폼~나
그렇지 않니!

심술깨비 : 내가 가지고 싶은 것은
꼭! 가질 거야~
(자랑깨비: 그렇게 해서 일등하실 수 있겠어요~?)
(심술깨비: 노래는 그렇게 하는게 아니라고 도대체 몇 번을 말해요~! 에헴!)

심술깨비, 자랑깨비 : 내가 제일 잘해,
내가 제일 잘해(서로를 노려보며)
(자랑깨비: 가까이서 보니 진짜 못생겼네~)

자랑깨비 : 네가 봐도 내가 제일 잘 생겼잖아
(심술깨비: 으이그! 기름빠진 베이컨 같은 게!)

심술깨비 : 다른사람 상관 없어, 없어!
모든 상은 모두 내꺼!
자랑깨비 : (심술깨비를 밀어버리며) 아냐, 잘난 내 가 가질게! 그게 맞는 말~

심술깨비 : 세상 모든 것 모두 찜하면
꼭! 가질 거야.
내가 깨비 왕국 최고 최고!
자랑깨비 : 내가 깨비 왕국 최고 최고!
심술깨비 : 내가 깨비 왕국 최고 최고!
자랑깨비 : 내가 깨비 왕국 완전 최고!
자랑깨비, 심술깨비 : 내가 깨비 왕국 최고야~

이 듀엣 장면의 음악은 d단조, 4/4박자로 쓰였으며, 주된 리듬은 4분음표 위주로 구성되어 있으며 8분음표가 장식적으로 삽입되어 선율을 다채롭게 한다. 표면적으로는 트로트풍의 흥겨움이 느껴지지만, 전체 선율선은 힘차고 웅장하여 자랑깨비가 노래한 원곡인 오페라 「카르멘」의 투우사의 노래를 떠올리게 한다.

더욱이 이 선율은 극의 초반부에서 심술깨비가 불렀던 심술깨비의 노래의 변주 형태로도 해석할 수 있다. 즉, 심술깨비의 특유의 깔깔거리고 비아냥거리는 어조가 자랑깨비와의 경쟁 장면으로 이어지며, 음악적 모티프가 다시 등장해 두 캐릭터의 성격과 욕망을 한층 선명하게 부각시킨다. 이처럼 하나의 선율 모티프가 다양한 맥락에서 변주되며 반복되는 구성은, 극의 주제인 '경쟁적 욕망의 허무성'을 음악적으로도 뒷받침하고 있다. 이는 극 전반의 음악 구성에서 반복과 변주가 어떻게 인물 간 상관관계를 드러내는지 보여주는 중요한 사례이다.

심술깨비와 자랑깨비의 듀엣은 이 작품에서 '욕망'과 '경쟁'이라는 동기를 가장 직접적으로 드러내는 장치다. 반복되는 "내가 제일 잘해"라는 후렴구는 어린이 관객에게는 익숙한 동요적 리듬과 가사 구조로 다가오지만, 그 내용은 경쟁적이고 독점적인 욕망을 해학적으로 드러낸다. 두 캐릭터는 서로의 욕망을 투사하며 '상은 모두 내 것', '내가 최고'라는 가사로 자신의 소유욕을 과장한다. 음악적으로 단순한 주제 선율(예: C장조 4/4, 음역 G4C5) 위에 유사한 리듬 패턴을 교차 반복하여 경쟁의 긴장감을 만든다. 특히 마지막 "내가 깨비 왕국 최고 최고"에서는 서로 같은 멜로디를 교차해 부르며 카논(엄밀히는 캐논의 간략형)을 연상시키는 효과를 준다. 이로써 이 장면은 깨비 왕국의 '거울상'처럼 두 인물이 서로를 비추며 본질적으로 같은 존재임을 드러낸다.

결국 이 듀엣은, 앞선 소심깨비의 '연습과 성장' 테마와 대조되며, 오페라의 주제인 '진정한 가치'가 욕심과 경쟁을 통해서가 아니라 내면적 성숙과 관계성으로 완성된다는 메시지를 극대화한다. 관객은

화려한 언어와 반복되는 리프레인 속에서 욕망의 허무함과 우스꽝스러움을 깨닫게 되며, 어린이도 쉽게 따라할 수 있는 리듬과 운율 속에서 자연스레 극의 메시지에 공감하게 된다.

3) 좋은 친구 도깨비 - 4/4박자 C장조

(1절)
상상깨비: 넌 원래 노래를 잘 부르지
노래를 들으면 기분 좋아
가슴이 콩닥콩닥 두근두근
아름다운 너의 노랫소리

자랑깨비: 친구들의 이야기 들어주고
어려운 친구 돕는
용감하고 친절한 소심하지 않은 친구
바로 소심깨비

소심깨비: 고마워 친구들아
너희가 있어서
이제 난 자신감을 얻었어.

(2절)
상상깨비 : 우리는 모두가 다르지만
서로 사랑하고 존중하지.
조금은 느리고 서툴러도
친구라면 함께 기다려주지.

자랑깨비 : 서로 다른 꿈꾸고 있지만
같은 곳을 보고
서로서로 나누고 도와주며 함께 돕는
좋은 친구야.

다함께 : 서로서로 나누고 도와주며 함께 돕는 좋은 친구 도깨비!

노래 경연대회가 끝나고 사회자가 순위를 발표한다. 결국 1등은 소심깨비에게 돌아간다. 소심깨비는 혹부리영감에게서 받아온 혹주머니 덕분에 자신이 노래를 잘 부를 수 있었다고 생각하며 조심스럽게 주머니를 열어본다. 그런데 주머니 안에는 혹 대신 낡은 실타래만 들어 있다. 순간 분위기가 어색해진다. 심술깨비는 혹주머니 모양이 다 똑같았다며 혹시 자랑깨비가 몰래 가져간 것 아니냐고 분위기를 유도한다. 상상깨비도 순간 자랑깨비를 의심한다. 자랑깨비는 억울하다는 듯 관객에게 "내가 잘생긴 이유가 뭔지 알지?"라고 묻고는 주머니에서 '충주사과'를 꺼내 직접 한 입 베어 문다. 실제 무대에서 바리톤 배우가 사과를 먹는 모습은 극에 현실감을 더해주며 은근한 지역 특산물 홍보(PPL) 효과까지 톡톡히 한다. 상상깨비는 자랑깨비에게 미안하다며 사과한다.

그렇다면 혹주머니 덕분이 아니었다면 소심깨비는 어떻게 노래를 잘 부를 수 있었던 걸까? 사실 혹은 이미 심술깨비가 슬쩍 빼돌린 것이었고, 하늘에서 갑자기 내리친 천둥벼락에 놀란 심술깨비는 뿔이 하나 더

붙어버려 허겁지겁 도망친다. 혼란이 가라앉은 무대 위에서 소심깨비는 혼잣말로 “그럼 난 어떻게 노래를 잘 부르게 되었지?”라고 중얼거린다. 그때 남은 친구들이 자연스럽게 “넌 원래 노래를 잘 부르지”라며 노래를 시작한다.

‘좋은 친구 도깨비’는 극의 마지막에 배치된 합창곡으로, C장조 4/4박자의 안정적인 박자 구조가 소심깨비의 성장과 도깨비 친구들의 화합을 따뜻하게 묘사한다. 전반부에서 상상깨비와 랑깨비가 소심깨비의 내적 성장을 언급하며 시작되는데, 이는 개인의 노력만이 아닌 공동체적 연대와 상호 격려를 강조하는 장치이다. 특히 “서로 다른 꿈꾸고 있지만 같은 곳을 보고…” 등의 가사는 서로 다른 개성을 존중하고 포용하는 이상적 공동체상을 드러낸다. 이는 전래동화 혹부리영감 원작의 권선징악 서사에서 벗어나, 욕심에 대한 반면교사적 교훈을 넘어서 ‘서로 돕고 함께 성장한다’는 현대적 메시지를 추가로 전달한다.

음악적 요소로는 이 곡이 개인 독창곡인 「말하고 싶어」(F장조, 6/8박자)와 짝을 이루며, 전반부의 서정성과 대비되는 리듬감을 통해 극의 정서적 흐름을 마무리한다. 후렴구 “서로서로 나누고 도와주며 함께 돕는 좋은 친구 도깨비!”는 단순한 리듬과 반복되는 음형으로 어린이 관객이 쉽게 따라 부를 수 있도록 설계되었으며, 이는 관객참여를 극대화하여 무대와 객석의 경계를 허무는 장치로 기능한다.

또한, 혹이 아닌 ‘실타래’가 남아있었다는 반전은 혹(부적)의 상징성을 대신하여, 결국 진짜 힘은 친구의 응원과 자신의 연습에서 비롯되었다는 것을 관객이 스스로 깨닫게 한다. 심술깨비의 뿔이 하나 더 늘어나는 장치는 권선징악 구조의 흔적을 남기면서도, 주된 메시지는 벌보다 자기발견과 공동체적 화합으로 귀결된다.

4) 행복한 깨비나라, D장조 4/4박자, 다같이 노래

상상깨비 : 난 네가 해낼 줄 믿고 있었어
자랑깨비 : 언제나 우리 편이 되어주는
상상깨비, 자랑깨비 : 자랑스러운 깨비 친구야
우리가 항상 너의 힘 돼줄게

소심깨비 : 너희가 함께 있어 맘이 든든해
행복한 깨비나라 왕 될 거야
당당하게 자신감을 갖고
행복한 나라를 만들거야

다 함께 : 힘든 일도 웃으며
서로 양보하는 나라
함께 손을 잡고 외쳐보자
행복한 깨비나라

소심깨비 : (달려가며) 심술아! 울지 말고~ 같이 가자. (울고 있는 심술깨비를 데려와서)
후회하고 있다면 우린 다시 친구인거야.
심술깨비 : 저, 정말로?
자랑깨비 : 넌 정말 멋진 왕이 될 거야.
소심깨비 : (심술깨비와 랑깨비의 손을 악수시키며) 자, 이제 너희 둘도 잘 생기고 노래 잘

하니까 앞으로 싸우지 않는 거야.

심술깨비 : 알겠어.
자랑깨비 : 그래, 앞으로 잘 지내자.
심술깨비 : 그래. (서로 악수하며)

(상상깨비, 심술깨비, 소심깨비, 랑깨비가 함께 서로 손을 잡아 흔들며 노래부른다.)
자랑깨비 : 너희와 함께라면 난 할 수 있어.
욕심 부리지 않고 양보하며
자랑깨비, 상상깨비, 소심깨비 : 혼자보다 함께 도와주며 서로의 힘 되어 함께 가자

깨비네명 : 힘든 일도 웃으며
서로 양보하는 나라
함께 손을 잡고 외쳐보자
행복한 깨비나라

(전 출연진 무대에 등장하며)
다 함께 : 힘든 일도 웃으며
서로 양보하는 나라
함께 손을 잡고 외쳐보자
즐거운 깨비나라
(모두 가운데로 모여 손을 흔들며)
행복한 깨비나라!!!

"얘들아~이제 우리 소심이를 진심으로 축하해주자!!" 라고 얘기하며 진심으로 축하하는 박수를 쳐준다. 반짝이는 금박 의상을 입혀준다. 소심깨비는 친구들에게 "얘들아 우리 앞으로도 양보하고 존중하면서 행복하는 깨비나라를 만들어보자!. 고마워, 그리고 사랑해!"라고 말하며 착한도깨비 샛의 노래가 시작된다. 마지막 합창곡의 반주가 계속되며 출연진 커튼콜이 이어진다.

마지막 장면의 합창 「행복한 깨비나라」는 극 전체의 메시지를 완성하는 대미이자, 앞선 「좋은 친구 도깨비」(C장조)와 쌍을 이루는 구조로 쓰였다. 앞서 '좋은 친구 도깨비'는 소심깨비가 혹의 도움 없이 친구들의 믿음과 응원으로 성장했음을 깨닫게 하는 개인의 깨달음의 노래라면, '행복한 깨비나라'는 이 깨달음이 공동체적 약속으로 확장되는 장면이다.

음악적으로는 「좋은 친구 도깨비」가 따뜻한 C장조로 서로의 우정을 확인하고 감정선을 부드럽게 정리했다면, 마지막 「행복한 깨비나라」는 이를 D장조로 반음 올려 더욱 밝고 힘찬 에너지를 만든다. 조성과 분위기를 반음 높임으로써 '함께 손잡고 외쳐보자!'라는 다짐이 무대 위의 도깨비들뿐만 아니라 관객에게까지 전달되도록 연출한다. 4/4박자에 간결한 음형과 전 출연진의 합창이 더해져, 극은 '혼자보다 함께'라는 공동체적 교훈으로 마무리된다.

내용상으로는 심술깨비까지 다시 품으며 용서와 화해를 완성하고, 자랑깨비의 지역 특산물 PPL(충주사과)와도 연결된 유쾌한 분위기가 끝까지 유지된다. 소심깨비가 마지막에 친구들에게 "앞으로도 양보하고 존중하며 행복한 깨비나라를 만들자"고 약속하며, 관객 어린이에게도 공동체 윤리를 자연스럽게

체험시킨다. 마지막 금박 의상과 커튼콜은 그 다짐의 축제적 완결이다. 결국 혹은 필요 없었고, 진짜 혹은 서로의 마음과 우정에 있었다는 메시지를 관객은 자연스럽게 받아들이며 공연장을 나서게 된다.

5. 어린이오페라의 의미

1) 어린이 오페라의 음악적 단순성과 극적 효과

뮤지컬 음악일 경우 조금 더 복잡한 멜로디와 리듬으로 이루어지는 데 반해, 이 오페라는 모차르트의 '피가로의 결혼'이나 비제의 '카르멘'처럼 권선징악이 분명한 주제 메시지에 8~16마디 정도의 짧고 명확한 주제 선율로 구성되어 있다. 최근의 뮤지컬들이 종종 싱코페이션이나 다양한 잔 리듬으로 멜로디를 복잡하게 전개하는 반면, 어린이 오페라에서는 이러한 요소들이 제한적임에도 불구하고, 오페라 고유의 격식 있고 구조적인 선율 전개가 주는 매력이 돋보인다. 즉, 복잡하지 않은 선율 속에서도 정돈된 형식과 선명한 음악적 동기들이 반복과 변주를 통해 극의 주제와 감정을 효과적으로 전달하며, 이는 어린이 관객에게도 명확하고 직관적인 음악적 메시지로 다가가기에 적합하다. 따라서 어린이 오페라는 뮤지컬과 달리 음악적 단순성을 유지하면서도 오페라 특유의 드라마틱한 표현력을 살릴 수 있는 장르임을 알 수 있다.

2) 공연 환경과 현실적 고민

그러나 이러한 시도는 넷플릭스 시대라는 특수한 현실과 맞닿아 있다.

(1) 간식의 중요성

공연장 현장 관찰에 따르면, 현재의 어린이·가족 관객층은 40-60분 이상의 공연에도 간식을 3-4회 제공해야만 집중력을 유지하는 경우가 많다. 이는 빠르고 단편적인 디지털 콘텐츠에 익숙한 어린 관객에게 전통 무대예술이 직면한 현실적인 난점이다.

(2) 오페라이지만, 오페라처럼 공연하지 못하는 아이러니

또 하나의 문제는 바로 마이크 사용이다. 본래 오페라는 배우의 성악적 발성과 오케스트라의 생음악이 이루는 생생한 울림이 핵심이다. 그러나 실내 악기 편성이나 어린이 관객의 소음, 공연장 음향조건 등의 제약으로 인해 성악가가 마이크를 착용해야 하는 씁쓸한 현실이 여전히 존재한다. 이는 오페라의 본질적 미덕인 '비확성(非擴聲) 성악'을 어린 관객에게 온전히 전달하기 어려운 한계를 보여준다.

3) 새로운 해석의 의미

이러한 한계에도 불구하고 이번 작품은 전래동화를 현대적으로 각색하고, 관객 참여형 장치(충주사과 PPL, 관객과의 대화와 간식)를 적극 활용해 오히려 현대 어린이극의 현실적 조건을 반영하고자 했다. 결과적으로 전통오페라의 음악성을 최대한 살리면서도 공동체성과 참여성이라는 동화적 오락성을 함께 구현하려는 점에서 의미가 있다.

무대에서는 충주사과 PPL을 활용한 자랑깨비의 익살맞은 대사, 실타래 반전 장치, 혹의 상징성을 비틀어 새롭게 쌓아 올린 메시지 등 곳곳에서 기존 동화를 창작 오페라로 각색한 신선함이 돋보인다. 이는 단순한 가족 뮤지컬이 아니라, 어린 관객에게 노래의 힘과 '용기 있는 고백'을 오페라적 형식으로 체험하게

하려는 알리오페라단의 기획 의도가 잘 드러난 대목이다. 나아가 전통 오페라 형식이 가진 무게를 덜어내고, 관객 참여형 요소를 곳곳에 배치함으로써 '간식을 3~4회는 주어야만 집중할 수 있는' 넷플릭스 세대 어린이 관객을 위한 새로운 공연 형식의 가능성을 탐색했다고 볼 수 있다. 나아가 마이크 사용과 같은 현실적 제약 속에서도 무대 위 성악가들은 직접 발성의 아름다움을 전하며 오페라 본연의 매력을 지켜내고자 했다. 결국 이번 공연은 '전래동화의 현대적 재해석', '참여형 가족 오페라', '지역 거점형 문화 기획'이라는 세 가지 축을 통해 오늘날 어린이 공연의 지향점을 다시금 환기시킨다.

4) 어린이·가족 오페라의 맥락과 이번 작품의 사회적 의의

이번 「혹부리영감이 되고 싶은 도깨비 이야기」는 기존 어린이오페라와 차별적으로 한국 전래동화를 새롭게 해석하여, 도깨비라는 친숙한 전통 소재를 주인공으로 삼았다. 이를 통해 어린이 관객들이 이야기의 친근함 속에서 풍성하고 우렁찬 오페라 음악의 매력에 자연스럽게 몰입할 수 있도록 기획된 점이 특징이다.

기존 국내에서 제작된 어린이오페라 레퍼토리는 라벨라오페라단의 서순정 작곡 〈푸푸아일랜드〉(2020)와 〈푸푸게노 똥 밟았네!〉(2022), 서울오페라앙상블의 신동일 작곡 〈빛아이, 어둠아이〉(2021) 등이 있었다. 푸푸아일랜드는 도니제티 오페라 〈사랑의 묘약〉을 원작으로 삼아 흥미로운 서사를 동화적으로 풀어낸 작품이며, 〈빛 아이, 어둠 아이〉는 완전한 창작 오페라로서 현대음악적 어법으로 지구환경과 기후위기에 대한 메시지를 전하는 실험적 무대였다. 『푸푸아일랜드』(환경 이슈와 판타지를 결합)나 서울오페라앙상블의 신동일 작곡 『빛아이, 어둠아이』(현대음악 어법과 기후 위기 메시지)와 비교해볼 때, 전래동화를 새로운 주인공 시점으로 재해석하여 어린이 관객의 몰입도를 높였다. 특히 지역 아동센터와 장애인 관객에게 무료 관람 기회를 제공하고(1), 지역 청년 예술가 발굴과 협업을 통해 지역 문화예술의 지속가능성을 모색하고 있다는 점(2)은 본 작품의 사회적 의의를 더욱 확장시킨다. 이러한 접근은 넷플릭스 세대 어린이들이 간식과 함께 짧은 몰입으로 소비하는 콘텐츠 패턴 안에서, 마이크 사용 등 현장의 제약을 넘어서 오페라 고유의 음향과 메시지를 전달하려는 노력과 맞닿아 있다.

1 : "전래동화 기반의 창작 어린이 오페라로서 지역 아동센터 및 장애인 관객에게 무료 관람 기회를 제공했다" ([중부매일], 2024.08.08)

2 : "지역 청년예술가 발굴 및 협업으로 충북 전역 순회공연과 신작 제작을 이어가며 지역문화 발전에 기여하고 있다" ([중부매일], 2024.08.08)

6. 지역 예술공연 발전에의 제언

이처럼 『혹부리영감이 되고 싶은 도깨비』는 충북을 기반으로 활동하는 신생 예술단체 알리오페라단의 대표작으로, 지역 기반 공연예술의 지속성과 창작동력의 가능성을 실험한 사례라 할 수 있다. 실제로 알리오페라단은 '2025년 지역대표 예술단체 지원사업'을 통해 충북도립극단, 극단 청사와 함께 선정되어 연간 4억원 이상의 국비·지방비 지원을 받으며 지역 청년예술인 발굴과 가족공연 창작의 기반을 확장하고 있다. 이러한 흐름은 서울 중심의 예술지형에서 벗어나 지역만의 고유한 이야기와 서사가 공연예술로 확장될 수 있음을 보여준다.

이러한 맥락에서 『혹부리영감이 되고 싶은 도깨비』는 전래동화를 재해석한 서사와 가족 단위 관객 친화적 연출로 어린이 오페라의 새로운 대안을 제시한다. 본 작품은 충북권 첫 창작 어린이 오페라로서 예약 시작 15분 만에 전석 매진되는 등(1) 지역 관객의 뜨거운 반응을 입증했으며, 장애인·아동센터 무료 관람 기회를 통해 공공성을 강화했다(2). 또한 지역 청년 성악가 발굴을 위한 오디션 운영과 순회공연, 희망콘서트에서의 다문화·장애인 합창 협업(3), 지역정부 지원(4)은 지역기반 창작오페라가 단순한 단발성 무대에 그치지 않고 지역 공동체와 상생하며 지속성을 확보하는 가능성을 보여준다.

결론

본 논의에서는 충북지역의 어린이 창작오페라 『혹부리영감이 되고 싶은 도깨비』를 중심으로 지역 예술단체의 창작과 순회공연이 지닌 의의를 살펴보았다. 특히 알리오페라단은 청년 성악가 중심의 창작 인력풀을 유지하며 지역 아동과 가족 관객을 대상으로 한 오페라 장르의 새로운 가능성을 제시하고 있다. 나아가 최근 충북도립극단, 극단 청사와 함께 '지역대표 예술단체 지원사업'에 선정되어 안정적 지원과 함께 지역 기반 공연예술의 지속성을 확보할 수 있는 토대를 마련하였다. 이를 통해 지역 공연예술계는 중앙집중형 구조를 넘어, 고유한 전통 서사와 현대적 기획이 결합된 형태로 발전할 수 있는 실마리를 얻었다는 점에서 의의를 찾을 수 있다.

알리오페라단의 『혹부리영감이 되고 싶은 도깨비』의 분석을 통해 한국에서 오페라 살아남기와 지역사회 문화와 경제에 미치는 영향을 논의해 보았다. 지역의 경제와 문화생태계에 선순환을 줄 수 있는 국가의 문화예술사업 시스템과 지자체와의 협력, 그리고 지역 예술단체의 투입과 성장이 작품 하나로 인해 창작자, 관람자, 평가자와의 연결고리에서 서로 발전적인 차원으로 이루어질 수 있도록 지속적인 관심과 연구, 사업의 개발을 모색해야겠다. 훌륭한 작품과 영향력으로 행진중인 알리오페라단 제작진 출연진에게 응원과 박수를 보내며, 지원사업으로 터전을 넓혀준 지자체와 국가부처에도 감사와 지지의 마음을 전한다.

참고자료

(1) 김재옥 기자, 「알리오페라단, 첫 창작 어린이 오페라 15분만에 매진」, 중부매일, 2024.08.08, https://www.jbnews.com/news/articleView.html?idxno=1447247

(2) 김재옥 기자, 「알리오페라단, 어린이 오페라 '혹부리 영감이 되고 싶은 도깨비'」, 중부매일, 2024.08.08, https://www.jbnews.com/news/articleView.html?idxno=1441170

(3) 박은선 PD, 「알리오페라단의 희망콘서트와 예술가를 위한 감정수업」, 네이버 블로그, 2025, https://blog.naver.com/cbfc1130/223622569497

(4) 태희뉴스, 「충북도립극단·극단 청사·알리오페라단 연간 4억원 이상 지원받는다」, 네이버 블로그, https://blog.naver.com/jikjisquare/223718950757

(5) 도니제티, G. (1832). L'elisir d'amore. Milan: Teatro della Canobbiana.

(6) 신호철. (2022). 「한국 창작 아동극의 구조와 음악적 특징」, 『한국음악학연구』, 제45권.

(7) 김민지. (2018). 「오페라 교육적 활용에 관한 연구」, 『음악교육학』, 제76권.

(8) 알리오페라단 유튜브 페이지https://www.youtube.com/@알리오페라단

2025 지역대표 예술단체 지원
지역공연 비평 지원사업 비평결과집

음악·오페라

리:바운드 비평

2025 지역대표 예술단체 지원

해녀, 수덕

리바운드 비평문

비평가 성명

성용원

비평가 소속

한국예술비평가협회

예술단체명

제주오페라연구소

공연명

해녀, 수덕

공연일시

2025년 10월 16일 19시 30분

공연장소

강북문화예술회관 소나무홀

해녀, 수덕

성용원

지역에서 창·제작한 공연을 서울에서 선보이는 유통 지원형 공연예술축제인 2025리:바운드축제(Re:Bound Festival)의 첫날은 강북문화예술회관에서 열린 제주 오페라연구소의 창작오페라 '해녀, 수덕'이었다. 인간이 창조한 예술 형식 중에서 음악, 문학, 연극, 미술, 무용이 하나로 어우러진 종합예술인 오페라가 한국에서는 음악 위주의 프로젝트가 아니라 본격적인 지적, 사회적, 미적 산물로 되어 버렸다. '모든 상처를 품어주는 바당의 품으로'라는 주제로 유네스코 인류무형문화유산인 해녀를 소재로 자연과 인간의 조화, 여성의 삶과 공동체 정신을 예술적으로 풀어내기 위해 오페라라는 예술 형태를 선택하였을 뿐이었을 정도로 음악극이라는 오페라의 전통적인 개념에서는 많이 벗어난, 더군다나 오늘의 공연은 11월에 있을 정식 초연을 앞둔 일종의 쇼케이스 또는 하이라이트로서 현직 해녀인 정유경의 해설로 오페라에 수록된 아리아와 중창, 합창 중 11곡을 발췌하여 피아노 반주로 소개하는 낭독회에 불과했다.

주인공 수덕(소프라노 최윤정)은 어릴 때 엄마를 잃고 아빠랑 단둘이 사는 16살의 소녀로 말을 더듬고 행동이 굼떠 아이들에게 놀림 받고 왕따를 당하기 일쑤지만 바다에만 들어가면 뛰어난 물질을 보이면서 최고의 해녀가 되기를 꿈꾼다. 수덕보다 2살 어린 난새(소프라노 장지애)는 야무지고 악착같지만, 물질에 소질이 없어 수덕의 재주를 시기하여 동네에서 골목대장 노릇을 하면서 수덕을 괴롭히는 데 앞장선다. 아내 금자를 잃고 고통스러운 나날을 보내는 수덕의 아빠인 양 씨(테너 강동명)는 물질하는 수덕을 보면 화를 내고 그녀의 박새기마저 깨부순다. 그런 아빠의 모습을 이해하지 못한 수덕은 마을의 수호자인 상군 해녀 빗개 할머니(메조소프라노 김선형)를 찾아가기에 이르는데 그녀에게 가족과 마을의 옛이야기를 듣고 아빠가 왜 자신이 물에 들어가는 걸 싫어하는지 깨닫게 된다. 이때 북쪽에서 큰바람과 함께 모살태풍(한겨울 북풍에 모래가 날리는 현상)이 불어와 마을을 향해 다가온다. 이장(바리톤 김성국)은 마을

사람들과 단합하여 이 위기를 넘기면서 서로의 상처를 보듬고 화해하면서 함께 마을의 밝은 앞날을 만들어 나가는 걸 다짐하며 오페라는 막을 내린다. 줄거리의 추이를 따라 악절들이 하나하나 맞물려서 오페라의 실체를 구성해 나가는 건데 이미나의 피아노 반주에 맞춰 옴니버스식으로 노래만 끊고 이어가면서 쭉 불러 정작 오페라를 끌고 가야 하는 내러티브의 부제가 역력하고 위와 같은 스토리를 알아낼 도리가 없었다. 각각의 노래에는 바다를 숙명으로 삶의 터전으로 안고 살아가는 해녀들의 필연적인 비통함과 삶의 시작과 끝이 맞물리는 바다에 사랑하는 이들을 떠나보내고 떠도는 영(靈)을 안고 살아가야 하는 산 자들의 애통함, 생과 사의 경계를 끊임없이 오고 가는 애환과 거기서 발생하는 희로애락을 표현하려고 하였으며 그걸 위해 작곡가 이근형은 베리스모 오페라 양식을 쫓으며 제주 민요의 선율을 차용하기도 하였다. 2막 4장의 오페라에서 11개의 노래를 들려주었는데 그중 9개가 1막에 편중되어 있었다. 정유경의 해설로 인해 10번째 노래부터 2막이라는 걸 알게 되어 그전만큼 분량으로 음악을 들을 수 있겠다고 짐작하였으나 2막에서는 겨우 수덕과 할망의 2중창인 '함께 견디다보면'과 피날레 합창일거라 예측되는 '그날의 인사'만 들려주었다. 극도로 명확하게 구분되는 부분들(예를 들어 레치타티보와 아리아, 식별할 수 있는 극적 단위로 확장되는 앙상블) 등으로 이근형이 작곡한 11개의 노래 중 가장 인상적이었던 건 9번째로 들은 전반부는 이탈리아 오페라 레치타티보로, 후반부는 아리아로 구성된, 베르디의 오페라 '라 트라비아타'(La Traviata) 1막 엔딩 비올레타의 유명한 아리아 '이상하다! 이상해, 아...그이인가, 언제나 자유롭게'(E strano!.. Ah, fors”e lui.. Sempre libera)를 모델로 삼은 듯한 '물결은 언제부터'였으며 오페라의 배경과 분위기를 암시해 주는 첫 곡인 어린이 합창의 ‘넘을락’도 제주의 색깔이 드러나 기억에 남았다. 전체적으로 가수들은 여러 감정을 대담히 조합하여 열창을 선보였다.

K-Pop을 비롯한 대중 음악계에서는 다수의 음악 프로듀서, 작곡가, 아티스트가 일정 기간 한 공간에 모여 협업하며 집중적으로 창작하는 대규모 공동 작업을 하는 송캠프 방식이 대세로 자리 잡았다. 즉 어떤 이는 선율을 쓰고, 어떤 이는 그 선율에 화음을 입히고, 어떤 이는 그렇게 완성된 곡을 관현악 편곡을 담당하는 식이다. 이러한 방식은 집단지성으로 창작자의 정수만 집대성하고 효율을 극대화한다는 장점이 있다. 하지만 오페라는 음악 창작자의 창의와 독립성 그리고 예술성이 본질이기 때문에 이런 방식이 먹히지 않고 작가정신에 따라야 한다고 주장한다. 그렇다면 오페라에 맞는 작곡가를 발굴하고 전문 오페라 작곡가를 육성해야 하는데 21세기에 국자 주도로 여러 기관에서 시행된 정책과 지원을 통해 오페라라고 하면 떠오르는 한국 작곡가가 정말 생겼나 자문해 본다. 극적인 작품에 뛰어난 재능과 업적을 남긴 로시니, 도니체티, 바그너, 베르디, 푸치니 같은 자들이 교향악이나 기악곡에는 그만큼의 성과를 거두지 못한 건 작곡가마다 전문 분야가 확고하다는 방증이다. 물론 이런 논쟁 자체를 불식시켜 버리는 불세출의 모차르트나 칼 마리어 폰 베버, 리하르트 슈트라우스 같은 인물들이 있으니 이 문제는 논외로 치더라도 오페라에 특화된 작곡가의 존재에 대해 고민해 보자. 이수인의 '고향의 노래'나 '별', 이흥렬의 '섬집아기' 같은 노래는 출시된 지 수십 년이 지난 2025년에도 여전히 애청 되고 애창되고 있지만 이수인이나 이흥렬 같은 작곡가들이 기악곡에서 괄목할 만한 작품을 남겼다고 할 순 없다. 현제명의 오페라 '춘향전'의 춘향과 이도령이 부르는 사랑의 2중창 '한번을 보아도 내 사랑' 정도가 창작오페라 80년 역사에서 그나마 불리고 알려진 아리아일 건데 현제명은 본인이 성악가이자 서울대학교 음악대학 학장으로 작품의 전파에 절대적으로 유리한 위치에 있었다. '춘향전' 역시 한국 최초의 창작오페라라는 문헌적 의의를 빼면 베르디의 '라 트라비아타'의 아류라 할 수 있을 정도다. 작품의 예술성과 독창성을 차치하고 한국 최초의

오페라가 한국 창작오페라 중에서 가장 많은 공연을 기록하고 있다는 사실 자체만으로 한국 오페라 시장과 환경이 큰 변화가 없었다는 사실만 증명하고 있는 셈이다. 오페라에 대해 잘 모르는 작곡가라 할지라도 2~3편의 작품을 써보고 무대에서 올린다면 그걸 바탕으로 성장해야 할 건데 그러지 못한다면 누구를 탓하랴! 상술한 '춘향전'만 해도 장르 불문 수십에서 수백의 버전이 존재하는 마당에 지금까지 현제명의 것을 뛰어넘는 작품이 나오지 않은 사정은 후배 작곡가들이 이유 불문 그만큼의 역량에 도달하지 못했다는 사실이다. '해녀, 수덕'의 작곡을 누가 맡았냐에 따라 음악의 방향과 스타일도 달라졌을 것이다. '토스카'(Tosca) 역시 원래 출판사에서 작곡을 맡기려 했던 알베르토 프란게티(Alberto Franchetti)에게 넘어갔더라면 지금의 푸치니 '토스카'만큼 성공하였을지 의문이다. 오늘 작곡가 이근형이 객석에 참석하였음에도 불구하고 커튼콜 때 일언반구 소개도 없고 인사도 시키지 않은 건 한국 오페라계가 작곡가를 바라보는 인식과 태도, 예의를 보여주는 적나라한 사례라 아니 할 수 없다.

오페라는 종합예술이자 총체이다. 오페라에서 청각적인 부분 못지않게 중요한 것이 시각적인 만족이다. 탄 둔(Tan Dun)의 오페라 '첫 번째 황제'(The first Emperor)는 압도적인 스케일을 가진 무대장치와 화려한 의상으로 중국 문화가 가진 웅장함을 강렬하게 전달했다. 일본 작곡가 이쿠마 단(Ikuma Dan)의 조건 없는 아가페적 사랑과 진실한 우정을 주제로 한 오페라'유즈루'(Twilight Crane)는 미니멀리즘을 추구하는 무대로 극의 내용과 일치를 이루며 한 폭의 수묵화 같은 비주얼적인 요소가 성공의 한 요인이었다고 평가받고 있다. 2024년 9월, 서울시오페라단의 푸치니'토스카'는 베리스모와 리얼리즘의 이상적인 혼합이자 잘 갖추어진 세트와 의상과 분장 그리고 소품까지 적절하여 오페라의 본 내용에 몰입할 수 있는 공감의 장이었다. 극의 내용과 배경을 알 수 있고 이야기에 몰입하게 만들어주는 잘 갖추어진 무대 위의 세트, 등장인물의 신분과 성격을 상징하는 복식, 화려한 조명, 비디오아트 등의 첨단 기술이 한데 어울려 압도적인 스케일로 관객을 끌어당기거나 소극장에서는 이런 요소들이 아기자기하게 맞물려 생동감과 사실성을 확보해야 공연의 만족도를 높이고 오페라라고 칭할 수 있는데 '해녀수덕'의 서울 나들이는 무대와 소도구들이 없다시피 하고 활용도 극히 제한적이고 최소한이다 보니 뮤지컬과 대중음악 무대와 같은 화려함에 이미 적응해 버린 관객들에게는 실망감만 안겨주었다. 1960년대 초반, 초가을 무렵부터 겨울까지로 시기를 잡고 제주의 어느 바닷가 마을이 장소가 되었다. 과거와 현대, 상상과 현실을 결합하여 제주시 이호동(현사 마을)을 배경으로 하였다. 그러나 장면을 무대에서 세트로 구현하기보다는 스크린의 배경으로만 띄우다 보니 그런 사실을 전혀 알 수가 없었고 오페라의 구성요소 중 하나에 불과한 성악가의 목소리만을 앞세우다 보니 현란한 무대와 볼거리, 전문화되고 세분된 제작 시스템과 공격적인 마케팅을 앞세운 뮤지컬, 대중음악 등에 밀릴 수밖에 없음이 자명해 보였다. 이런 상황을 받아들여야 하는 데에는 절박하고 실용적인 이유가 있다. 위와 같은 프로덕션을 따르고 가능케 하려면 자금력과 스타급 성악가들이라는 희소한 자원이 필요하다. 경제적인 자립과 자생력을 갖추기란 세계적인 유명 오페라단이라도 쉽지 않은 현실에 저예산의 오페라 무대와 빈약한 무대장치 등은 전혀 감흥을 주지 못하고 신기한 볼거리도 제공하지 못한다. 오페라가 극적, 시각적, 음악적, 정치적 차원으로 관객을 끌어들여 우리 시대 삶의 집단적 파토스를 느끼게 하려면 음악과 극, 시각 요소는 논의의 수준을 상징하는 것은 물론 그것을 어느 정도 위치까지 끌어올려야 한다.

이번 제주 오페라연구소의 '해녀, 수덕'은 제주도라는 지역적 특성과 인물에 깊이 연관되어 있다. 인물 중심의 전개는 드라마적인 요소의 부재로 관객과의 공감대를 형성하는 데 실패하고 마치 일방향적인

위인전과 같다. 그러다 보니 향토심에 바탕을 둔 지역문화 발전이라는 명목하에 재연의 가치성이 현격히 떨어진다. 일회성에 그치고 확장에 실패해 예산만 낭비하는 게 문제다. 토착민에 의한 토착민을 위한 오페라는 음악적 취향과 스타일에 감복하여 창작오페라의 작곡가가 누구냐에 따라 그 작곡가의 작품을 들으러 관람객이 극장을 찾는 풍토와 문화적 수준이 도달하지 않은 우리나라에선 그저 지역 연고 또는 인맥으로 운영되고 있는 현실을 반영하고 있다. 서양의 오페라가 대략 400년이라는 역사를 통해 약 25,000개 이상의 작품이 나왔으며 전 세계적으로 보급 또는 상업적으로 유통되고 있다. 위대한 작곡가들도 숱한 시행착오와 수정과 보완을 거쳐 현재까지 공연되는 작품들을 탄생시킨 것을 서양 오페라의 변천사를 통해 알 수 있다. 바그너가 '탄호이저'(Tannhaeuser) 파리 초연을 위해 시행한 리허설이 총 167회였다. 수많은 난관과 역경, 빚쟁이들의 독촉과 위협, 반대자들의 시기와 훼방 그리고 서양음악사 최악의 초연 중의 하나로 꼽히는 파리극장에서의 난동과 몸싸움까지, 그렇게 하나의 역작이 산고를 거치며 세상에 뿌리를 박았다. 오페라라고 하면 감미로운 음악과 대단한 기교를 자랑하는 아리아, 기억에 남는 볼거리, 귓가에 쉽게 지워지지 않는 단순화된 구성과 이해하기 어렵지 않고 따라 부르기 쉬운 달콤한 멜로디, 여기에 적재적소에 가수들의 기교가 한껏 발휘되는 장면의 배치, 극의 진행을 끊거나 불필요해 보일지라도 화려한 발레나 무용이 들어간 장면, 격정적 드라마, 의상과 무대장치, 우리의 눈과 귀를 뗄 수 없게 만드는 환상의 세계 등이 모든 음악과 스토리, 대본에 멋들어지게 감응하는 무대를 기대하게 해야 한다. 오페라에 대한 기본적인 온전성이 사라진다면 오페라 공연은 애당초 의미가 사라지고 오페라라는 예술 장르에 발품을 파는 관객도 없을 것이기 때문이다. 오늘의 공연은 어디까지 프로모션이라 할 수 있다. 그래서 '해녀, 수덕'의 11월 제주아트센터에서의 정식 초연 때 참석하여 마지막 커튼이 내려올 때까지 제대로 감상하고 싶은 마음이 강해졌으니 어찌 보면 서울에서의 시연회는 성공적이었다 할 수 있지 않을까?

2025 지역대표 예술단체 지원

해녀, 수덕

리바운드 비평문

비평가 성명

이주영

비평가 소속

공연과이론을위한모임

예술단체명

제주오페라연구소

공연명

해녀, 수덕

공연일시

2025년 10월 25일 16시

공연장소

강북문화예술회관 소나무홀

‘숨비’ 자리에서 ‘다시’ 말하다

이주영(공연과이론을위한모임)

오페라 공연치고는 객석에 어린이와 노년층 동반 가족이 유독 많았다. 9년 차 현직 해녀 전유경의 구수한 진행이 관객들의 긴장을 낮추고 천천히 공연에 집중하도록 돕는다. ‘오페라는 어렵다’는 인식을 넘어 ‘함께 숨을 맞추는 자리’가 형성된다. 20여 명의 어린이합창단이 부른 〈넘을락〉으로 공연이 시작되자 객석의 공기는 한층 따뜻해졌다. 이 작품은 해설형 가족 오페라의 형식을 취하지만, 동시에 공동체와 기억의 정동을 환기하는 장으로 작동한다.

2025년 10월 16일 서울 강북문화예술회관 소나무홀에서 열린 오페라 〈해녀, 수덕〉(오능희 예술감독, 이범로 연출, 이근형 작곡, 고순덕 대본) 하이라이트 공연은, 제주를 넘어 타 지역 관객과 해녀의 삶을 공유하기 위한 확장형 공연 모델이었다. 공연장 인근 지역 주민들이 객석의 상당수를 차지하며 화기애애한 분위기를 만들었다. 이 자리에서 〈해녀, 수덕〉은 단순한 클래식 공연이 아니라, 제주 해녀의 삶과 몸의 기억을 현재화하는 체험의 장이 된다.

현직 해녀가 직접 발화하는 무대

이 공연에서 결정적인 전환점은 누가 말하는가였다. 전유경은 〈해녀, 수덕〉의 서사를 ‘설명’하지 않는다. 그는 자신의 삶과 작품 속 이야기를 겹쳐 말하는 발화자에 가깝다. 그의 언어는 기록이 아니라 기억이고, 해석이 아니라 몸으로 살아낸 숨의 리듬이다. 제주 방언과 표준어를 오가며 “해녀는 파도를 이기는 사람이 아니라, 파도를 읽는 사람입니다.” 라고 말하는 순간, 〈해녀, 수덕〉은 과거의 이야기로 고정되지 않는다. 서사는 현재진행형의 해녀 공동체로 확장된다. 전유경은 자신이 매일 바다에서 만나는 평균 연령 70대인

해녀들을 ‘어머니’라고 부른다. 그 말은 1960년대 해녀 수덕이 일군 공동체가 2025년에도 여전히 살아 있고 계승되고 있음을 증언한다. 따라서 이 공연은 해녀를 설명하는 작품이 아니라, 해녀가 스스로를 말할 수 있는 자리를 되찾는 무대가 된다.

“처음 물질할 때 파도가 세서 오늘은 물질할 수 없겠다 했는데, 어머니가 파도를 이겨야 한다. 해녀는 파도가 세다고 포기하지 않는다. 비가 와도 눈이 와도 물질을 하는 게 해녀다. 이쪽 바다 파도가 세면 파도를 읽어가면서, 몸으로 배워가면서 물질을 한다.”[1)]

관객들은 1960년대의 해녀 수덕과 2025년의 해녀 유경이 두 개의 채널로 동시에 활성화된 입체적인 공연을 관람하는 셈이다. 무대 위 오페라 속 서사와 전유경 해녀의 현재적 발화가 서로를 호출하며, 과거와 현재가 대화 구조를 이룬다. 이 공연이 단순한 해설형 하이라이트가 아니라, 시간을 건너 발화가 이어지는 자리처럼 느껴지는 이유가 여기에 있다.

오페라 속 해녀의 처연한 삶과 공동체의 위태로운 연대는 60년의 시간을 넘어 현재진행형의 해녀 공동체로 이어진다. 전유경은 자신이 매일 함께 물질하는 고령의 해녀들, 그녀가 ‘어머니’라고 부르는 동료 해녀들의 숨과 노동의 리듬을 이야기한다. 이 발화는 옛 서사를 설명하는 것이 아니라, 지금 여기에 살아 있는 해녀의 몸과 숨을 호출하는 행위이다. 그 순간 극은 현실로 번지고, 현실은 다시 극으로 되돌아온다. 전유경의 말은 1960년대 물벗 수덕과 난새의 관계로, 더 멀리 1950년대 금자와 춘심의 우정과 애도로 자연스럽게 이어진다. 공연은 서사를 따라가는 것이 아니라, 여러 시공간에 흩어져 있던 해녀들의 정동을 관객의 몸 앞으로 모아오는 방식으로 진행된다. 관객은 이야기의 관찰자가 아니라, 여러 시공간을 겹쳐 체험하는 존재가 된다. 어느 순간 강북문화예술회관 소나무홀은 단순한 공연장이 아니라, 제주 해녀의 삶과 공동체를 탐색하는 몰입형 체험 공간으로 변모한다.

서울에서 살던 전유경은 10년 전 제주로 돌아와 해녀가 되었다. 평균 연령이 70대를 넘는 제주 해녀 공동체에서 그는 ‘아기 해녀’로 살아간다. 이 사실은 〈해녀, 수덕〉의 중심주제 중 하나인 ‘노동의 댓가’를 다시 생각하게 한다. 어린이 합창 〈넘을락〉에 이어 공연된 중창 〈그리운 제주바당〉 속 ‘육지물질’에 대한 전유경의 설명은 특히 인상적이었다. 제주 바다가 아닌 육지, 때로는 일본의 해안가에서 물질을 하는 ‘육지물질’은 수입이 높지만 위험하고 고되다. 그러나 이를 견뎌내 다녀오면 노래 가사처럼 집을 마련하고, 혼수를 갖추고, 가족의 생계를 유지할 수 있다. 이 현실적 상황 속에서 해녀의 숨은 생존의 호흡이자, 가족 공동체를 떠받치는 노동의 리듬이다.

“저승에서 벌어서 이승에서 쓴다는 말이 있다. 보통 사람들은 숨을 쉬어야 살지만 해녀들은 바다에 들어가 숨을 멈춰야 살아갈 수 있다. 이 노래는 그 애환을 담고 있다.”[2)]

전유경의 발화는 〈해녀, 수덕〉의 노래를 지식으로 이해하게 하는 것이 아니라, 가슴으로 듣게 만든다. 그의 말과 노래, 그리고 숨은 작품의 정동적 층위를 지금 이 자리에서 다시 살아 있는 것으로 되돌린다.

---

1) 이하 전유경 해녀의 발언은 2025.10.16 강북문화예술회관 소나무홀 공연 현장에서 필자가 직접 청취하여 기록한 메모를 바탕으로 재구성하였다. 일부 표현은 발화의 맥락과 숨의 리듬을 살리기 위해 다듬었음을 밝힌다.

2) 전유경 해녀(공연 중 발화, 필자 현장 메모 재구성)

관객은 더 이상 감상자가 아니다. 노래와 호흡, 박수와 환대 속에서 서로의 숨을 맞추는 존재가 된다. 무대 뒤편에 영사된 이호바다의 이미지와 바람과 물빛의 잔향은 극 속 1960년대와 현실의 2025년이 서로를 비추는 정동의 통로가 된다. 전유경의 발화는 오페라의 이야기 순서를 안내하는 해설이 아니라, 각 장면의 호흡을 조율하는 마중물이었다. 이는 해녀 문화의 핵심인 '숨비소리(바다에서 되찾은 숨을 내뿜는 소리)'의 재현이자, 기억을 리듬으로 전승하는 수행의 행위였다.

정동의 서사-물벗 수덕과 난새, 금자와 춘심

이번 하이라이트 공연의 구성은 원작 오페라의 서사 순서와 완전히 동일하지 않다.[3] 그러나 이는 단순한 축약이나 편집이 아니라, 관객이 해녀의 세계에 진입하는 감정의 순서를 설계한 구성으로 이해된다. 이 공연은 '무슨 일이 있었는가'를 설명하는 대신, 그들이 어떻게 느끼는가를 먼저 열어 보여준다. 정동이 서사를 앞서 움직인다.

서문을 여는 어린이 합창 〈넘을락〉은 현재의 숨이다. 관객은 이 장면에서 해녀가 과거의 상징적 존재가 아니라 지금 이곳을 살아가는 사람들임을 체감한다. 이어지는 〈그리운 제주바당〉은 개별 인물 서사로 들어가기 전, 해녀들이 공유하는 감정의 지형을 펼쳐 보이는 장면이다. 노동의 고됨 속에서도 바다를 사랑하는 마음, 바다와 함께 늙어가는 생의 의지가 음악으로 형상화된다. 세 번째 곡 〈멜 건지라〉는 공동체의 장면으로 넘어간다. 이 장면에서 해녀의 노동은 개인의 생존 기술이 아니라 마을을 유지시키는 공동의 생활 세계임이 드러난다. 관객은 해녀를 '비범한 존재'로 바라보던 시선을 내려두고, 그들을 우리와 같은 일상의 노동자로 인식하게 된다.

네 번째 곡 〈바당에서 태어난 아이〉에서 비로소 수덕의 서사가 열린다. 수덕(최윤정 분)과 할마님(김선형 분)의 이중창은 바다를 기억의 장소이자 생명의 근원으로 제시한다. 수덕의 정체성은 개인적 자아가 아니라 바다와 공동체가 함께 만든 존재라는 사실이 드러난다. 이어지는 다섯 번째 곡, 양씨(강동명 분)의 아리아 〈부디 내 손을〉은 슬픔을 드러내기보다 슬픔이 남은 자리를 보여주는 노래다. 금자를 잃은 뒤의 죄의식, 그리움, 회한이 저음의 공명으로 가라앉는다. 이 장면은 관객이 극의 서사 구조를 완전히 파악하지 못해도 감정의 깊이를 먼저 경험하도록 설계된다. 여섯 번째 곡, 마을사람들의 합창 〈불행의 씨앗〉은 상실이 개인에게만 속한 것이 아니라 공동체가 함께 감당해야 하는 무게임을 확인한다.

이어지는 춘심의 아리아 〈금자야〉는 '말하지 못한 사랑'의 정동을 애도의 수행으로 불러낸다. 금자와 춘심의 관계는 경쟁이나 질시가 아니라, 부재를 대신 품고 살아낸 우정의 정념이다. 그리고 수덕과 난새의 이중창 〈그 눈빛은〉은 이 정서를 다음 세대로 잇는다. 금자-춘심 세대가 끝내 해내지 못했던 상호 의탁과 연대의 윤리를 수덕과 난새는 서툴지만 끝내 실천한다. 이 작품에서 우정은 '감정'이 아니라 숨을 맞추는 기술이다. 마지막 곡 〈그날의 그림자〉에서 수덕은 슬픔을 폐부에 머금은 채 기억으로 변환한다. 상군 해녀가 되겠다는 결심은 영웅화된 자기 극복이 아니라, 공동체의 숨을 지키겠다는 윤리적 응답이다. 결국 이 서사에서 가장 깊게 남는 정조는 애도되지 못한 사랑이다. 금자, 춘심, 양씨, 그리고 수덕과 난새까지,

3) 본 공연 후 대본 비교를 통해 확인할 수 있었다.

그들은 경쟁하거나 소유하지 않는다. 그들은 사랑하되 끝까지 말할 수 없었던 관계로 서로에게 남는다.

공동체의 '몸과 숨'을 지키는 사람들

해녀들은 매 순간 바다에서 삶(숨)을 멈추고, 육지에서 다시 삶(숨)을 잇는다. 물질이 끝난 뒤에도 해녀들은 서로의 호흡을 놓지 않는다. 해녀의 방과 불턱, 장비의 관리와 수확물의 분배, 누군가의 병세나 부고에 이르기까지, 그들의 일상은 함께 숨을 세고, 함께 숨을 모으는 시간의 연속이다. 해녀 공동체는 경쟁하는 생산자 집단이 아니라, 서로의 생존을 감시하고 지켜내는 돌봄의 공동체다. 물질 중 한 사람이 숨을 오래 붙잡거나, 물속에서 방향을 잃는 순간, 그와 오랜 시간을 함께한 물벗은 말하지 않아도 위험을 감지한다. 이 감각은 설명으로 전승되지 않는다. 수백 번의 물질과 수천 번의 숨을 나누어야 비로소 체화되는 기술이다. 양영길의 표현처럼, "해녀의 몸에는 바다가 각인되어 있다."[4)]

바다는 언제나 위태롭고, 그 위태로움은 각자의 몸과 기억 속에 켜켜이 쌓인다. 그래서 해녀들의 서사는 결코 개인의 비극으로 환원되지 않는다. 금자를 떠나보낸 양씨의 고통이 마을의 침묵으로 남아 있는 이유, 춘심이 금자의 부재를 자기 몸으로 대신 견디는 이유는 해녀의 삶이 언제나 공동체의 애도와 함께 존재하기 때문이다. 즉, 〈해녀, 수덕〉 속 인물들은 서로의 고통을 대신 살아내는 사람들이다.

서울 하이라이트 공연에서 전유경 해녀의 발화가 특별히 깊게 자리한 것도 이 때문이다. 그는 노래를 '해설'한 것이 아니라 그 비극과 연대의 호흡을 지금 이 자리로 호출했다. 이 무대에서 사랑은 개인적 감정이 아니라, 공동의 생존을 가능하게 하는 윤리였다. 이 작품의 정동은 파도처럼 흐른다. 밀려오고, 머물고, 다시 빠져나가는 호흡의 곡선이다. 흔들리지만 사라지지 않는 감정의 리듬이다. 어린이 합창 〈넘을락〉으로 공연의 문을 연 것은 바로 이 리듬의 초심을 관객에게 되돌리기 위해서다. 막 물질을 배우는 아이들은 듣고, 보고, 따라하며 바다의 리듬을 배운다. 공연 중 어린 관객들이 미소를 띠고, 손을 흔들고, 몸으로 리듬을 받아들이던 순간 해녀 문화는 더 이상 '전시된 유산'이 아니라, 지금 이 순간 살아 있는 시간이 되었다.

서울 하이라이트 공연은 감동을 완성하는 무대가 아니었다. 숨을 맞추는 입구였다. 11월 7일과 8일 제주아트센터 본공연에서 그 숨은 어디로 향할 것인가. 숨비는 참는 숨이 아니다. 숨비는 다시 살아가기 위해 되찾는 숨이다. 〈해녀, 수덕〉은 해녀의 삶을 재현한 공연이 아니라, 해녀의 삶을 관객들과 함께 숨으로 공유하고 감각하는 공연이다. 해녀 서사는 언제나 '개인의 영웅 서사'가 아니라 '함께 숨을 지키는 공동체의 정동'으로 구성되어 왔다. 오페라는 그 정동을 '호흡-공명-침묵'의 층위에서 펼칠 수 있는 가장 넓고 가장 느린 형식의 무대다. 해녀 공동체는 서로의 숨을 지키는 방식으로 기억을 전승한다. 이 작품이 '공동체 드라마'로 소구되는 이유이기도 하다.

해녀는 한국 문화에서 오래도록 '말해진' 존재였다. 근대 민속 채록, 사진 기록, 관광 산업의이미지 소비 속에서 해녀는 종종 강인함을 상징하는 장식적 상징으로 호출되었다. 하지만 그 강인함은 해녀 자신이

4) 양영길. 『해녀, 제주 바다를 살아낸 여성들』. 산지니, 2021.

말한 것이 아니라 타자가 부여한 이름이었다. 해녀의 숨, 노동, 위험, 공동체적 감각은 외부에서 해설되거나 박제되어 왔다. 〈해녀, 수덕〉은 해녀의 정동은 대사로 말해지지 않고, 숨과 노래로 수행됨을 선언한다. 바로 이날 서울 하이라이트 공연처럼 해녀 자신의 당사자성 목소리를 통해서.

참고문헌

강정일. 『제주 해녀의 삶과 문화』. 한울아카데미, 2015.

고영자. 「제주 해녀 공동체의 노동과 젠더」. 『한국여성학』, 2012.

김진경. 「숨비 소리와 해녀의 호흡 기술. 『한국민속학연구』, 2018.

양영길. 『해녀, 제주 바다를 살아낸 여성들』. 산지니, 2021.

2025 지역대표 예술단체 지원

해녀, 수덕

리바운드 비평문

비평가 성명

지형주

비평가 소속

음악미학연구회

예술단체명

제주오페라연구소

공연명

해녀, 수덕

공연일시

2025년 10월 16일 19시 30분

공연장소

강북문화예술회관 소나무홀

〈해녀 수덕〉, 미완으로 뭍에 오르다

지형주

올 상반기에 방영된 드라마 [폭싹 속았수다]는 안방극장의 우위를 독점했다. 출연 배우들의 열연과 섬세한 연출, 가슴 따뜻한 이야기로 시청자들의 인기를 차지했으며, IMF 시대를 관통하며 삶을 살아온 부모님 세대에 대한 헌사라는 점에서 호평을 받았다. 특히 제주도 해녀들의 삶을 통해 당시의 사회상과 해녀들의 강인함을 보여주며 깊은 울림을 주었다.

제주도는 한반도의 아픈 손가락 같은 역사적 지정학적 위치를 가지고 있다. 제주 4·3 사건과 일제강점기 전쟁 관련 역사가 밝혀지며 다크 투어리즘이 성행하고 제주도민에 대한 연민이 만연해졌다. 소설가 한강은 소설 『작별하지 않는다』에서 제주 4·3 사건을 배경으로 그 생존자들의 삶과 슬픔을 섬세한 필치로 써내려가 2022년 프랑스 메디치 외국 문학상을 수상하였으며, 이 작품은 노벨문학상 수상에 기여하였음에 분명하다.

제주도가 마냥 아픔을 떠올리는 곳만은 아니다. 아름다운 자연경관과 풍부한 문화유산, 지역 특상물 등 자랑거리가 많은 곳이다. 한때는 국내 신혼여행의 제1순위로 등극했으며, 지금도 비행기를 타고 여행의 기분을 한껏 낼 수 있는 국내 최고의 휴양지로 꼽힌다. 2000년대 들어서 제주도는 5개 분야에서 유네스코 등재를 달성하였으며, 그중에는 4·3사건의 기록물이 세계기록유산으로, 제주 해녀가 인류무형문화유산으로 등재하는 쾌거를 이루었다.

제주를 배경으로 하는 창작오페라 〈해녀, 수덕〉이 뭍으로 올라왔다. 10월 16일(목) 강남문화예술회관 소나무홀에서 2025 리바운드 축제의 한 무대를 꾸렸다. 〈해녀, 수덕〉의 작품 의도는 훌륭하다. 프로그램에 소개되어 있듯이 “유네스코 인류무형문화유산인 해녀를 자연과 인간의 조화, 여성의 삶과 공동체 정신을

예술적으로" 풀어낸 작품으로 음악의 종합예술형태인 오페라에 담고 있다는 것은 탁월한 선택이었다.

이야기는 어린 해녀 수덕을 둘러싸고 펼쳐진다. 물질에는 뛰어나지만 성격적으로 느리고 겁이 많이 아이들에게 놀림감의 대상이다. 그녀의 물질에 아버지는 살림살이를 부수며 화를 내는 통에 수덕은 몰래 물질을 나간다. 수덕은 마을의 수호자 역할을 하는 상군 해녀 빗개 할망을 의지하고, 그녀로부터 가족과 마을의 비극적인 이야기를 듣게 된다. 아내를 잃은 아버지가 왜 딸의 물질을 싫어하는지 알게 되고 비로소 수덕은 아버지를 이해하게 된다. 제주의 태풍은 예고 없이 찾아오는 법. 또 다시 위기에 처했을 때 수덕은 마을의 운명을 짊어지고 아버지의 배웅을 받는다.

대본가 고순덕은 제주 출생으로 어린이와 유아를 위한 작업을 주로 동화작가이며 연극 작업도 하고 있다. 대본가의 출생과 경력이 〈해녀, 수덕〉을 섬세하게 써 내려가는데 일조하였다. 주최측으로부터 공연 전 대본을 받아서 읽어볼 기회가 있었는데, 제주도 방언이 자연스럽게 배여있었고 수덕의 마음과 해녀들의 여린 마음이 섬세한 필치로 쓰여졌다. 고향 사람이기에 더 절실했기에 제주의 아픔에 대해서도 공감대가 형성되도록 표현되었다. 아리아와 중창의 가사는 노래하기 편하도록 운율적이고 합창은 후렴구로 여운을 남기며 맛을 내고 있었다.

작곡가 이근형은 한국 창작 오페라의 경험이 다수 있다. 김용범 작가의 소설에 기반을 둔 〈나는 이중섭이다〉(2012)로 대한민국작곡상 최우수상을 수상하였다. 〈운영〉(2015)은 고대소설 『운영전』과 안견의 『몽유도원도』를 바탕으로 궁녀 운영과 가객 김생의 비극적 사랑 이야기를 다루고 있다. 조선 시대 화가 장승업의 삶을 현대적으로 재해석한 오페라 〈취화선〉(2023)은 영화와는 다른 초점으로 만들어진 이근형 작곡의 오페라이다. 〈나는 이중섭이다〉에서는 조성과 무조성을 넘나들며 화가 이중섭의 복잡한 내면적 자아를 적절히 묘사했다는 호평을 받았다. 〈운영〉에서는 한국적 정서를 현대음악과 잘 어우러지도록 엮어냈으며, '글로벌 K-오페라'를 지향하는 〈취화선〉은 시대적 배경을 고려하여 오음음계와 같은 전통적 정서를 배제하지 않으면서도 세계를 겨냥하는 만큼 조성적 바탕 위에 현대적 감각으로 극적 전개를 도모하였다.

연출가 이범로는 〈세비야의 이발사〉, 〈라 보엠〉, 〈사랑의 묘약〉 등 다수의 오페라를 연출하고 문화관광부 장관상까지 수상한 베테랑이다. 현제명의 〈춘향전〉 등 한국 오페라 연출에도 경험이 있으며, 최근 제주도를 배경으로 한 창작 오페라 〈홍윤애〉(2023)와 〈궁글궁글 테왁박새기〉(2023/2024)의 연출을 맡았기에 이어지는 올해의 작품 〈해녀 수덕〉에 더욱 관심이 주목된다.

〈해녀, 수덕〉을 제작한 제주오페라연구소 2015년에 창단되어 제주특별자치도의 음악발전과 오페라 음악의 저변확대를 위해 지난 10년간 부단히 노력해 왔다. 제주에서 자생할 수 있는 생태계 조성, 제주의 창작활동 활성화 도모, 공연문화 정착을 위한 기틀 마련, 제주공연의 대중화라는 기치 아래, 오페라 연구 개발 및 기획, 연출, 제작을 위해 노력해 왔다. 푸치니의 〈라보엠〉(2020 공연) 같은 명작 오페라나 〈헨젤과 그레텔〉(2021 공연)과 같은 가족 오페라를 비롯하여 오페라 갈라콘서트를 다수 주최하였다. 매력적인 문화예술의 섬 제주 이야기를 담은 오페라로는 이범로가 연출한 〈궁글궁글 테왁박새기〉가 있다. 1960년대 해녀들의 삶과 애환을 주제로 한 이 오페라는 2023년 11월 이호테우해수욕장이라는 이색 무대에서 음악극으로 쇼케이스 공연에 이어 2024년 12월 제주문예회관 소극장에서 완성된 형태로 공연되었다.

〈해녀, 수덕〉은 제주오페라연구소 10년을 기념하는 오페라로 튼튼한 대본과 경험 있는 작곡가와 연출가로 인해 기대를 모은 작품이다. 서울까지 상경하여 축제 음악으로 선보일 때는 무언가 야심찬 기획의도가 있었을 것이다. 아쉽게도 막상 당일의 공연은 사회자가 리드하는 하이라이트 공연으로 진행되었다. 현직 해녀 아나운서가 해녀 복장으로 무대에 올라 마치 [6시 내고향] 제주 편을 방송하는 듯한 진행으로 막을 연 것은 어린이 청중과 대부분 관객에게 아주 친근한 시작이 되었다. 실제 전유경 사회자는 그 프로그램에서 제주도 리포터로 활동하고 있다.

첫 음악으로 난새와 마을 아이들이 나와 '넘을락'을 불렀다. 난새는 주인공 수덕보다 물질은 떨어지나 재빠르고 야무지고 악착같아서 아이들이 대장으로 떠받들고 있다. 그런 난새가 아이들과 함께 무대를 이리저리 저어가며 고무줄 놀이를 하는 모습은 충분히 매력적이고 아이들의 연기와 음악은 관객의 눈과 귀를 사로잡았다. 어린이 합창단의 청아한 목소리와 연기도 흠잡을 데가 없었다. 두 번째 무대부터는 주인공 수덕, 팽나무에 좌정한 마을 신 할마님, 아내 금자를 잃고 고통스런 나날을 보내고 있는 수덕 아빠 양씨, 마음이 넉넉하고 이해심 많은 멜잡이꾼 이장, 수덕 엄마와 절친이며 물벗인 난새 엄마 춘심, 해녀 삼촌들, 용식, 젊은 해녀들의 아리아와 중창이 연주되었다.

독창 아리아는 모두 오페라 가수들의 역량이 최대한 발휘되었다. 양씨의 아리아의 극적인 표현이 작품의 생동감을 더하였다. '부디 내 손을'은 오랜 시간 불행을 심정을 부여잡고 살아온 고통이 잘 드러나 먹먹함이 느껴졌으며, '죽음의 파도'는 죽은 아내를 삼켜버린 파도에 대한 원망과 타부를 드라마틱하게 표현하였다. 춘심의 아리아 '금자야'는 다소 음정이 불안한 듯 하였으나 노련한 연기에 물벗 금자를 그리워하는 감정이 절실히 실려있었다. 마지막 무대를 장식한 수덕의 아리아 '그날의 그림자'에서는 그저 물질만 잘하는 철부지 해녀에서 마을을 지켜내려는 의지가 강한 해녀로 성숙한 여주인공의 굳은 의지가 드러났다. 작품의 결말은 열려있지만 수덕의 아리아로 희망을 갖게하는 의미심장한 노래였다. 수덕과 할마님의 이중창 '바당서 태어난 아이'는 호흡이 잘 맞았고 작품 배경이나 주인공을 파악하기에 효과적이었다. 수덕과 난새의 이중창 '그 눈빛은'에서는 현실의 경쟁 관계를 떠나 어린 수녀들의 물질에 대한 교감과 추억이 아름답게 노래되었다. 아리아와 중창들은 제주 민요 선율을 인용해 지역적 특색을 살리면서도 청중들에게 난해하지 않도록 서정적 선율로 엮어져 있었다. 피아노만 반주되었기에 관현악이 낼 수 있는 색채적 효과나 드라마틱한 요소는 살릴 수 없었지만 의상(박선미)과 분장(이정수)까지도 잘 준비되었고, 연주자들은 자연스런 연기와 함께 최선을 다해 노래했다.

문제는 당일 연주가 오페라가 아니었다는 점이었다. 공연은 인터미션 없이 70분간 진행되었다. 프로그램에 '하이라이트'라는 안내조차 나와있지 않았기에 좀 짧은 길이의 오페라라고만 생각되었다. 그러나 종합예술은커녕 아리아 중심으로 진행된 미완의 무대였다. 구성도 지나치게 단조로왔다. 설명, 음악, 설명, 음악이 반복되는 진행은 결국 중반부가 넘어가 관객에게 지루함을 유발시켰고 흥미를 잃은 어린이 관객을 잠으로 유도했다. 첫 시작이 합창이었으니 마지막 곡을 합창으로 마무리 짓던지 중간 중간 오페라의 핵심이 되는 극중 장면을 연출했더라면 지루한 구성을 상쇄시킬 수도 있었을 것이다. 음악은 피아노 반주로만 단조로이 진행되어 갈라콘서라고도 할 수 없는 일종의 어른 학예회였다. 사회자 조차도 집중이 어려운지 곡을 혼동하기도 하였고 재치있게 실수를 넘겼어도 아나운서의 멘트를 통해 오페라의 전체 맥락을 이해하기에는 역부족이었다. 자막에는 배역의 이름이 나와야 했다. 자막으로 음악을

이해하는데 어느 정도 도움이 되기는 했지만 아나운서의 멘트를 놓쳤을 때는 어느 맥락에서 부르는 누구의 노래인지 알 수 없었다. 아이들과 함께 등장하였던 난새도 첫 곡으로 주목으로 끌었을 때 주인공인 줄 알았다. 나중에 수덕이 나와 아리아를 부를 때야 그녀가 누구인지가 분명해졌다. 이렇게 서울에서의 공연은 많은 아쉬움을 남겼다.

음악사에서도 오늘날 명작으로 꼽히는 오페라의 초연이 실패한 경우가 왕왕 있었다. 베르디 최고의 오페라라고 꼽히는 〈라 트라비아타〉는 1753년 초연 당시 연이은 오페라 작곡으로 내용이 부실한데다 미스캐스팅까지 더해 언론의 조롱을 받았다. 비제의 〈카르멘〉도 1875년 초연에서 대실패를 겪었다. 부도덕한 여주인공의 부도덕성이 당시의 윤리관으로는 수용되지 못했다. 오페라는 종합예술이기에 대본, 작곡, 연출이 합하여 무대에 오르기까지 많은 노력과 오랜 시간이 걸린다. 그래서 더욱 기획이 중요하다. 오페라 〈해녀, 수덕〉의 서울 공연은 기획력의 부족했던 것일까? 〈해녀, 수덕〉은 6월 11일 제주에서 이미 하이라이트 공연으로 대중에게 소개되었다. 그 공연은 포스터에 '하이라이트'라고 선명히 안내되었다. 프로그램은 이번 서울 공연과 비슷한 구성이었을 것이며, 거기에 예술감독, 작곡가, 대본가, 연출가가 창작 과정을 직접 소개하는 토크 콘서트 형식으로 구성되었으니 작품을 이해하는데 훨씬 진지한 무대가 되었을 것이다. 〈해녀, 수덕〉은 11월 7일과 8일 제주아트센터에서 공연이 예정되어 있다. 그때 모든 갖추어진 오페라로 무대가 펼쳐진다면, 결국 〈해녀, 수덕〉의 서울 나들이 공연은 또 한번의 부분 리허설을 위한 전초전이라고 할 수 밖에 없었다.

〈해녀, 수덕〉의 서울 공연은 창작 오페라 공연으로서 한계가 있음에도 불구하고 다음과 같은 의의를 찾아볼 수 있다. 첫째, 독창적인 주제이다. 유네스코 무형문화유산인 '해녀'의 주제는 제주도를 넘어 글로벌한 무대를 향한 적절한 소재이다. 조성진, 임동찬 등 연주계에서 이미 세계 정상을 오른 K-클래식을 생각한다면 창작에서도 세계무대를 겨냥한 작품들이 등장할 만한 때에 때맞추어 작곡된 고무적인 작품이다. 둘째, 음악과 여성이라는 이슈이다. 남성 중심의 역사에 가려져 있던 '여성'의 존재는 근대에 이르러 새롭게 인식되기 시작했고, 최근 젠더사로서 확장되었으며 창작의 주요 주제로 등장했다. 수덕이 더 이상 미미하고 수동적 존재가 아닌 적극적으로 마을을 구원하는 중심 역할로 그려낸 것은 이 작품이 보여주는 동시대성이다. 셋째, 완전 오페라로 거듭남에 대한 기대이다. 창작음악의 경우 개정과 수정을 거쳐 발표되는 경우가 많고 오페라처럼 규모가 큰 작품들은 시간과 함께 익어가는게 수순이라 〈해녀, 수덕〉도 11월 제주 공연에서는 완전한 오페라로 청중을 매료시키는 무대가 될 것으로 기대한다. 비록 미완의 서울 공연이었지만 이번 무대를 꾸며낸 모든 출연진과 제작진께 감사를 전한다. 폭싹 속았수다!

2025 지역대표 예술단체 지원

헤르만헤세의 음악세계

리바운드 비평문

비평가 성명

마들렌 포군트케-Madlen Poguntke

비평가 소속

음악미학연구회

예술단체명

군포프라임필하모닉오케스트라

공연명

헤르만헤세의 음악세계

공연일시

2025년 10월 19일 17시

공연장소

강동아트센터 대극장 한강

선율로 그린 헤세의 세계

군포 프라임필과 함께한 감동의 밤

마들렌 포군트케–Madlen Poguntke

2025년 10월 19일, 군포 프라임필하모닉오케스트라는 강동아트센터에서 '리:바운드 축제'의 일환으로 〈헤르만헤세의 음악세계〉를 선보였다. 수년째 이어지고 있는 리:바운드 축제는 교육과 공연을 결합한, 친근하고 흥미로운 프로그램을 통해 관객에게 다가가고 있다. 2020년부터 이 축제에 참여해 온 군포프라임필하모닉은 이번 헤세 주제의 공연을 대표적인 시그니처 프로그램으로 발전시켰다. 음악과 문학을 잇는 이 공연은 세대를 아우르며 폭넓은 관객층을 끌어들이고 있으며, 올해 역시 그 전통을 이어가며 이 공연이 왜 꾸준히 성공적이고 의미 있는지를 다시금 보여주었다.

강동아트센터 대극장은 거의 만석에 가까웠고, 어린 학생부터 노년의 부부, 아이를 동반한 가족까지 다양한 관객이 자리했다. 이러한 폭넓은 관객층은 이 오케스트라가 지닌 큰 강점 중 하나를 반영한다. 즉, 음악적 배경이나 수준과 관계없이 모두가 즐길 수 있는 프로그램을 설계할 줄 안다는 점이다. 예술적 실험이나 난해한 레퍼토리에 집중하는 공연들과 달리, 군포프라임필하모닉오케스트라의 접근은 언제나 감정적으로 공감할 수 있으면서도 높은 수준의 연주를 제공하는 데 있다. 공연장의 분위기는 친근하면서도 기대감이 가득했다. 관객은 단순히 즐기기 위해서만이 아니라, 새로운 것을 배우고 경험하기 위해 공연장을 찾은 듯했다. 약 70분간 이어진 공연은 집중하기에 알맞고 무겁지 않아 부담 없이 즐길 수 있었다.

공연장의 음향은 따뜻하고 투명하여 바로크와 고전 시대 작품 모두에 적합했다. 무대의 짙은 적색 목재는 조명 아래 현악기의 황금빛과 어우러져 시각적으로도 조화를 이루었고, 그 색채감은 오케스트라의 소리와 자연스럽게 맞물렸다. 공연이 시작되자 조명이 서서히 어두워지며 관객의 시선을 자연스럽게 무대로 집중시켰다. 이러한 세밀한 연출은 관람 환경을 쾌적하고 집중도 높게 만드는 주최 측의 노련함을

보여주었다.

첫 곡은 프레데리크 쇼팽의 〈녹턴 2번(Op.9)〉으로, 피아노 독주곡을 오케스트라 편곡으로 들려주었다. 많은 이에게 익숙한 이 곡은 오케스트라 버전으로 새 생명을 얻었다. 현악파트는 매끄러운 프레이징과 맑은 음색으로 주제 선율을 이끌었고, 클라리넷을 비롯한 목관 악기들이 따뜻한 색채를 더했다. 저현의 피치카토는 곡 전체에 부드러운 맥박을 주어 흐름을 가볍고 자연스럽게 유지했다. 솔로 바이올린은 우아하고 달콤한 음색을 들려주었으나, 몇몇 순간에는 조금 더 뚜렷하게 드러났으면 하는 아쉬움도 남았다. 연주는 제1 바이올린의 섬세한 하모닉스로 잦아들며 과장 없이 완벽한 마무리를 지었다. 관객은 조용한 집중 속에서 곡의 부드럽고 세밀한 아름다움에 깊이 빠져들었다.

쇼팽 연주 후 무대에는 이영숙이 등장해 첫 번째 해설을 진행했다. 그녀는 헤르만 헤세의 생애를 소개하며, 특히 감정적·심리적으로 어려운 시기마다 음악이 그를 어떻게 지탱해 주었는지를 설명했다. 또한 헤세의 창작 과정이 음악, 회화, 자연의 영향을 받았음을 짚으며, 예술을 내면의 갈등을 극복하는 수단으로 보았던 그의 시선을 전했다. 발표는 정보가 명확하고 구성도 체계적이었지만, 다음 곡이 이어지는 동안 무대 양옆 스크린의 슬라이드가 계속 켜져 있어 약간의 방해가 되었다. 특히 오르간 연주자가 무대 뒤편에 자리 잡고 있었기 때문에 화면의 빛이 시선을 분산시켰다. 그럼에도 그녀의 설명은 이번 공연의 핵심 주제인 '헤세가 사랑한 음악을 통해 그의 세계를 탐구한다는 의도'를 관객이 이해하도록 돕는 역할을 충분히 했다.

다음 곡은 디트리히 북스테후데의 〈프렐류드, 푸가, 그리고 샤콘느(BuxWV 137)〉로, 오르가니스트 김혜향이 연주를 맡았다. 이날 공연 중 가장 흥미로운 순간 중 하나였다. 한국에서 교향악 연주회에서 바로크 음악이 포함되는 경우가 드물고, 그중에서도 오르간 작품은 특히나 희귀하다. 군포프라임필하모닉은 이번 공연을 위해 특별히 오르간을 설치하며 프로그램의 다양성에 대한 의지를 드러냈다. 김혜향의 연주는 정교하고 양식적으로 명료했다. 푸가는 각 성부가 또렷하게 이어지며 점차 발전했고, 그녀의 프레이징 조절은 노련함을 보여주었다. 음색의 대비를 살리기 위해 건반과 페달 간의 레지스트레이션이 세심하게 선택되어 각 구절의 색채를 명확히 했다. 그녀의 해석은 기술적 정밀함과 음악적 감수성을 균형 있게 조화시켰고, 과장 없이 절제된 표현을 유지했다. 홀을 가득 채운 오르간의 울림은 임시로 설치된 악기임에도 공연장의 음향이 이를 충분히 뒷받침한다는 것을 입증했다.

다만 시각적 배치는 아쉬움이 남았다. 오르간이 무대 오른쪽 뒤편에 배치되어 관객이 거의 볼 수 없었고, 솔로 연주 중에도 김혜향은 악기 뒤에 가려졌다. 많은 관객이 그녀의 연주 모습을 좀 더 명확히 보고 싶어 했을 것이다. 그럼에도 음악적으로는 완벽에 가까웠고, 이런 작품을 실연으로 들을 수 있다는 점만으로도 신선하고 값진 경험이었다. 큰 박수 대신 조용한 집중이 이어졌지만, 그 침묵 속에는 작품의 희소성과 중요성을 인식하는 관객의 존중이 담겨 있었다.

북스테후데에 이어 프로그램은 게오르크 프리드리히 헨델의 〈오르간 협주곡 2번(Op.4)〉으로 이어졌다. 시간상 알레그로 한 악장만이 연주되었는데, 짧은 공연 구조 속에서는 타당한 선택이었다. 오케스트라와 오르간은 활기찬 대화처럼 주고받으며 생동감 있는 리듬을 만들어 냈다. 오르간의 빠른 악절은 명료하고 에너지 넘치게 연주되었고, 오케스트라는 가볍고 깨끗한 아티큘레이션으로 이에 응답했다. 비록 헨델의 원 악보보다 규모가 큰 편성이었지만, 연주자들은 투명하고 균형 잡힌 음향을 유지했다. 관현과 금관파트는

세심히 제어되어 오르간의 소리가 명확히 들릴 수 있었다. 바로크 리듬의 화려함과 현대 교향악단의 풍성함이 어우러진, 기쁨이 가득한 연주였다.

이후 이영숙이 다시 무대에 올라 두 번째 발표를 이어갔다. 이번에는 기술적인 문제가 해결되어, 발표가 끝난 뒤 조명이 꺼지며 관객이 음악에 완전히 집중할 수 있었다. 그녀는 헤세의 예술관이 '조화'와 '내면의 균형'과 밀접하게 관련되어 있으며, 모차르트와 베토벤 같은 작곡가들이 그와 유사한 이상을 음악으로 표현했다고 설명했다. 문학과 음악이 모두 인간이 평화와 명료함, 그리고 의미를 추구하는 과정을 반영한다는 점도 강조했다. 그녀의 어조는 차분하고 사색적이었으며, 지나치게 학문적이지 않아 젊은 관객과 연령대 높은 청중 모두가 내용을 쉽게 이해할 수 있었다.

공연의 2부는 볼프강 아마데우스 모차르트의 오페라 〈돈 조반니〉 중 세 개의 아리아로 시작되었다. 바리톤 박정민은 「Deh vieni alla finestra」를 매끄럽고 자신감 있는 음성으로 불렀으며, 일관된 조절력과 표현력을 유지했다. 그의 해석은 꾸밈없이 명료했고, 단순하지만 설득력 있는 방식으로 아리아의 정서를 전달했다. 이어서 소프라노 오신영이 「Mi tradi quell'alma ingrata」를 불렀다. 그녀의 연주는 정확성과 감정의 균형으로 두드러졌다. 콜로라투라 구절들은 깨끗하고 정교했으며, 슬픔과 강인함이 공존하는 섬세한 프레이징이 인상적이었다. 지휘자 구모영은 두 성악가의 솔로 구간에서 오케스트라의 다이내믹을 세심하게 조절해, 음향적 여유와 안정감을 만들어 주었다.

이후 이어진 듀엣 「Là ci darem la mano」는 공연의 분위기를 한층 밝히는 사랑스럽고 경쾌한 장면이었다. 박정민과 오신영은 자연스러운 몸짓과 눈빛으로 서로 호흡을 맞추며 짧지만 생동감 있는 장면을 만들어 냈고, 관객은 미소와 함께 그 순간을 즐겼다. 두 성악가의 목소리와 오케스트라 간의 대화도 효과적이었다. 바리톤의 선율이 플루트에 의해 부드럽게 반향을 일으키고, 소프라노의 라인이 바순의 음색과 어우러졌다. 이런 섬세한 오케스트레이션과 두 성악가의 호흡이 어우러져, 이 듀엣은 공연의 하이라이트 중 하나로 남았다. 관객은 열렬한 박수와 여러 번의 '브라보' 외침으로 화답하며, 친숙하고 활기찬 무대 분위기를 마음껏 즐겼다.

공연의 마지막은 루트비히 판 베토벤의 교향곡 〈6번 F장조(Op.68, '전원')〉로 장식되었다. 이번에는 「시냇가의 정경」과 「목동의 노래」 두 악장만이 연주되었다. 이 두 악장은 공연의 전체 콘셉트와 완벽하게 어울렸다. 갈등이나 드라마보다는 고요함, 성찰, 자연의 아름다움에 초점을 맞춘 이번 프로그램의 성격은 헤세가 추구한 예술적 이상과도 맞닿아 있었다. 「시냇가의 정경」에서는 투명하고 따뜻한 음향이 돋보였다. 현악기의 흐르는 선율과 목관의 부드러운 움직임, 특히 새소리를 모사한 플루트의 음색이 자연의 이미지로 생생히 다가왔다. 각 파트의 균형은 뛰어났고, 다이내믹 조절 또한 섬세했다.

마지막 악장 「목동의 노래」에서 오케스트라는 기쁨과 감사의 감정을 탁월하게 표현했다. 잉글리시 호른과 클라리넷이 부드럽게 어우러진 도입부는 빛나는 결말로 자연스럽게 이어졌다. 지휘자는 전환을 매끄럽게 이끌었고, 음악은 점차 확장되며 밝고 따뜻한 에너지로 마무리되었다. 폭풍이 지나간 뒤의 안도와 기쁨은 비록 해당 악장은 포함되지 않았음에도 불구하고 오케스트라의 밝고 생동감 있는 음향을 통해 충분히 전달되었다.

이날 저녁 내내 군포프라임필하모닉은 견고한 합주력과 음악적 이해력을 보여주었다. 비록 국내 최고

수준의 오케스트라로 평가받는 단체는 아니지만, 연주의 질과 일관된 완성도에서 그들의 성실함과 헌신이 분명히 드러났다. 특히 목관파트는 명료하고 자신감 있는 연주로 전체적인 음향의 윤곽과 색채를 형성했다. 현악기는 따뜻하고 균질한 소리를 냈으며, 금관은 과하지 않게 조화를 이루었다. 이 오케스트라의 강점은 불필요한 복잡함 없이 음악의 본질을 전달하는 데 있으며, 이는 이번 프로그램의 철학과도 완벽히 맞아떨어졌다.

지휘자 구모영은 작곡가의 시대와 스타일에 따라 유연하게 해석을 달리했다. 바로크와 고전 작품에서는 최소한의 제스처로 균형과 정밀함에 집중했고, 베토벤에서는 보다 넓은 동작과 역동적인 대비를 보여주었다. 그의 접근은 실용적이면서도 세심했으며, 레퍼토리와 청중 모두에 대한 깊은 이해가 느껴졌다. 차분한 지휘 아래 오케스트라는 여유롭게 호흡했고, 그 덕분에 공연 전체가 자연스럽게 흘러갔다.

리:바운드 페스티벌 자체도 여전히 대중에게 다양한 음악 경험을 소개하는 중요한 플랫폼으로 기능하고 있다. 공연과 해설, 그리고 서사를 결합함으로써 단순한 오락을 넘어선 가치를 만들어 내고 있다. 특히 일반적인 교향악 공연에 익숙하지 않은 가족 단위 관객이나 학생들에게 문화적 교육의 장으로 작용한다는 점에서 의미가 깊다. 올해의 헤세 프로그램 역시 그러한 취지를 충실히 보여주었다. 작곡가가 아닌 문학가를 중심으로 한 콘셉트는 공연에 특별한 정체성을 부여했고, 음악과 언어가 서로에게 어떤 영향을 주며, 두 예술이 각기 다른 방식으로 인간의 감정을 비추는지를 생각하게 했다.

마지막 박수가 점점 커질 때까지 공연장의 분위기는 따뜻하고 긍정적으로 유지되었다. 공연이 끝난 뒤에도 많은 이들이 잠시 자리를 떠나지 않고 여운을 즐겼다. 미소, 조용한 대화, 그리고 반복된 박수 속에서 공연이 관객의 감정에 진정으로 닿았다는 사실이 느껴졌다. 그 박수는 단지 연주자들에게만이 아니라, 공연의 전체 개념인 문화, 교육, 예술적 즐거움을 하나로 엮어내려는 시도에 대한 감사의 표현이기도 했다.

군포프라임필하모닉은 이 프로그램을 이미 수년째 선보이고 있으며, 매년 조금씩 내용과 구성을 다듬으며 발전시켜 왔다. 발표의 일부는 시각적으로 조금 더 간결해질 수 있겠지만, 전체적으로 해설과 음악의 균형은 훌륭했다. 듣는 것과 배우는 것이 번갈아 이어지는 구조는 관객의 집중력을 유지하게 했고, 헤세의 작품에 익숙하지 않은 이들도 그의 사상과 음악 사이의 연결을 자연스럽게 이해할 수 있었다.

결국 이번 공연은 의도했던 바를 정확히 달성했다. 고전 음악이 지적으로 의미 있으면서도 감정적으로 개방될 수 있음을 증명했다. 이 공연은 기교나 복잡함이 아니라, 연주자와 청중, 그리고 문학과 음악 사이의 '소통'에 관한 것이었다. 쇼팽, 북스테후데, 헨델, 모차르트, 베토벤을 잇는 음악적 여정은 서로 다른 시대를 관통했지만, 헤세가 글을 통해 탐구했던 것과 동일한 인간적 주제인 성찰, 조화, 희망으로 묶여 있었다.

많은 관객에게 이번 공연은 문화와 아름다움, 배움이 균형을 이룬 저녁이었다. 오케스트라의 헌신, 명확한 프로그램 구성, 그리고 조화로운 분위기가 인상적인 공연으로 남았다. 불이 켜지고 사람들이 하나둘 자리에서 일어날 때, 홀 안에는 고요한 만족감이 감돌았다. 〈헤르만헤세의 음악세계〉는 여전히 리:바운드 페스티벌의 의미 있는 축의 하나로 남아 있으며, 현대 사회 속에서 세대 간의 연결과 공감의 힘을 일깨우는 고전 음악의 가능성을 보여준 한 예였다.

2025 지역대표 예술단체 지원

헤르만헤세의 음악세계

리바운드 비평문

비평가 성명

서주원

비평가 소속

한국음악평론가협회

예술단체명

군포프라임필하모닉오케스트라

공연명

헤르만헤세의 음악세계

공연일시

2025년 10월 19일 17시

공연장소

강동아트센터 대극장 한강

현실 너머, 도피와 안식

〈헤르만 헤세의 음악세계〉에서 만난 이상과 현실

서주원

I. 현실과 이상이 만나는 공간: 리:바운드 축제와 강동아트센터

2025년 서울에서 열린 리:바운드(RE:BOUND) 축제는 지역 창작공연을 서울의 주요 무대에서 선보이는 유통지원형 공연예술축제로, 관객에게는 새로운 예술적 경험을, 창작자에게는 작품의 유통과 성장의 기회를 제공한다. 올해로 3회째를 맞이한 이번 축제는 서울 자치구 문화재단과 협력해 강동을 포함한 8개 공연장이 새롭게 참여했으며, 서로 다른 문화와 다양한 예술적 감성이 서울 무대 위에서 만나 새로운 연결과 흐름을 만들어 냈다. 그중 〈헤르만 헤세의 음악세계〉는 한국인이 특별히 사랑하는 세계적 작가 헤르만 헤세의 작품 속 음악세계를 웅장한 오케스트라와 해설과 함께 만나는 공연이다. 군포필하모닉오케스트라가 2025년 10월 19일 오후 5시, 강동아트센터 대극장 한강에서 선보인 이 무대는 문학과 음악이 엮어내는 서사와 정서 속에서 청중에게 현실 너머 이상을 향한 도피와 안식의 순간을 꿈꾸게 했다.

강동아트센터는 명일근린공원 내에 자리 잡고 있어, 공원의 자연과 공연장이 맞닿아 있는 구조를 갖추고 있다. 로비에 들어서자마자 차분한 우드톤 공간에 깊은 숲 내음을 연상시키는 그윽한 향이 감돌았다. 빨강과 노랑 등 다양한 색채로 칠해진 생동감 있는 화장실까지 같은 향이 감싸고 있어, 공간 곳곳에서 기분 좋은 감각적 즐거움을 누릴 수 있었다. 이러한 시각적·후각적 자극은, 공연이 시작되기 전부터 현실 속 공간 안에서 이상적 감각과 마주하는 순간을 체험하게 했다. 이처럼 강동아트센터에서 감상하는 〈헤르만 헤세의 음악세계〉는 잠시 현실을 벗어나 내면을 성찰하고 이상적 경험을 상상하게 하는 도피처이자 안식처로서의 가능성을 보여주었다. 이번 비평에서는 헤세가 예술을 통해 얻은 도피와 안식의

의미를 살펴본 후, 공연 속 음악적·문학적 체험이 이상과 현실의 간극 속에 사는 현대인에게 어떻게 정서적 위안과 희망의 가능성을 제공했는지, 그리고 그 경험이 어떻게 새로운 감각적·정서적 연결을 만들어 냈는지 분석하고자 한다.

II. 예술 속 도피와 안식의 체험: 감각과 상상력을 확장하는 시간

이번 공연은 문학과 음악이 서로의 언어를 해석하듯 맞물려 구성되었다. 해설을 맡은 이용숙 평론가(이하 해설가)는 헤세의 생애와 그의 작품 속에 등장하는 음악을 따라, 문학적 사유가 음악으로 확장되는 지점을 안내했다. 오케스트라 연주는 해설의 흐름에 맞춰 헤세가 예술을 통해 현실 너머로 향하고자 했던 내면의 여정을 소리로 펼쳐냈다. 문학적 맥락과 연주의 흐름이 교차하면서, 청중은 헤세가 예술을 통해 꿈꾸었던 이상적 세계를 감각하고 사유할 수 있었다. 이러한 공연 구성과 흐름 속에서, 헤세가 문학과 음악을 통해 어떻게 현실의 제약을 벗어나 내면의 안식처를 구축했는지 먼저 살펴볼 필요가 있다.

1. 헤세의 문학적·음악적 도피

헤세는 예술을 통해 현실의 제약과 내면의 혼란을 넘어서는 길을 모색한 작가였다. 독일 태생인 그는 어린 시절부터 남다른 섬세한 감수성을 지녔다. 자연 풍광이 아름다운 고향 칼프는 그의 내면에 풍부한 정신적 자양분을 제공했다. 자유롭고 행복했던 어린 시절을 보낸 그는 바젤의 선교사 학교에서 진행된 엄격하고 현실적인 교육에 강한 반감을 느꼈다. 시인을 꿈꾸던 그는 신학생이 되었지만, 14세에 수도원 기숙학교에서 도주했다. 이후 서점에서 일하며 시집과 산문집을 내고 작가의 삶을 시작했다. 27세에 결혼하여 안정된 삶을 꾸렸으나, 결혼생활에 위기가 찾아오자 산으로 도망치기도 했다.[1] 사회와 인간관계의 갈등 속에서 신경쇠약과 우울증을 겪으며, 그는 긴 세월을 내적 고통 속에서 보냈다.

이러한 경험 속에서 헤세는 작품 속 문학과 음악을 매개로, 일상적 긴장에서 벗어나 자신만의 내면적 안식처를 구축했다.[2] 그의 음악세계는 단순한 배경이나 장식이 아니라, 인간의 내면 깊은 곳으로 향하는 통로이자 자기 구원의 언어로 작용했다. 그에게 음악은 말로 표현할 수 없는 감정의 진동을 담아내는 또 하나의 언어였으며, 이를 통해 현실의 불안과 긴장을 잠시 벗어나 내적 조화를 회복할 수 있었다. 헤세는 음악에 대해 "세계가 그 사람을 향해 울린다"라고 감탄하며, "예술의 기적이 벌어진다. 천지가 다시 한번 창조되고 있다"라고 찬탄한다.[3] 결국 음악은 그에게 도피의 수단이 아니라, 현실을 초월해 자신과 세계를 다시 화해시키는 치유의 장이 되었다. 이러한 헤세의 예술세계와 연결됨으로써, 감상자 역시 그가 예술 속에서 찾고자 했던 치유와 회복의 의미를 자신 안에서 되새기게 된다.

---

1) 김정민. "헤르만 헤세 작품과 음악과의 관련성 연구." 석사학위논문, 충남대학교, 2014. pp. 8-9.

2) 이신구는 "헤세에게 음악은 생명이며 삶을 지탱하는 근원적 힘이었고, 깊은 절망에 빠져 마음의 고향과 평화를 찾지 못해 방황하는 그에게 어둠의 길을 밝혀주는, 영원히 꺼지지 않는 등대의 빛이며 영혼의 안식처였다."라고 언급했다. (이신구, "헤세의 음악가 소설 「게르트루트」 속의 음악." 『헤세연구(Hesse-Forschung)』 26 (2011): p. 7.)

3) Hesse, Hermann. 『헤르만 헤세, 음악 위에 쓰다』(Musik: Betrachtungen, Gedichte, Rezensionen und Briefe). 김윤미 역. 서울: 북하우스, 2022. p. 28.

2. 헤세에게 영감을 준 음악들

〈헤르만 헤세의 음악세계〉 공연은 헤세 작품 속에 등장하거나 그에게 영감을 준 음악들을 연주함으로써, 청중이 그의 정신적 지향과 정서를 감각적으로 체험할 수 있는 예술적 공간을 마련했다. 프로그램은 바로크 오르간 음악에서 고전주의 오페라와 교향곡, 그리고 낭만주의 서정적 녹턴에 이르기까지, 시대와 양식을 넘나드는 곡들로 구성되어 헤세 예술세계의 다층적 정서를 풍부하게 드러냈다.

첫 곡은 쇼팽이 20대 초반에 쓴 〈녹턴 제2번 Op.9〉였다. 해설가는 헤세가 20살에 쓴 시 〈녹턴〉을 낭독하며, 청중이 음악의 서정적 의미를 음미하도록 이끌었다. 섬세한 감정의 결을 따라 인간 내면의 진실을 노래한 '피아노의 시인' 쇼팽의 음악에 헤세가 매혹된 것은 어쩌면 자연스러운 일이다. 그는 자신의 시에서도 쇼팽의 음악이 주는 음악적 효과가 드러나기를 바랐다.[4] 이러한 헤세의 서정시는 많은 작곡가에게 영감을 주었고 가곡으로 탄생했다.[5]

이어서 북스테후데의 〈프렐류드, 푸가와 샤콘느, BuxWV137〉과 헨델의 〈오르간 협주곡 제2번 Op.4〉가 연주됐다. 해설가는 헤세가 소설 『게르트루트』에서 내면의 목소리를 일깨우는 북스테후데의 음악을 예찬했으며, 『유리알 유희』에서는 시간의 한계를 넘어서는 바로크 음악에 대한 사랑을 노래했다고 설명한다. 내적 세계에 몰두하게 하고 시간을 초월하는 음악의 성격은, 일상의 표면 아래 감춰진 정신세계를 탐색하게 한다. 푸가와 샤콘느의 반복과 변주는 끊임없이 새로움을 창조하면서 청중을 음악 속으로 끌어들여 현실의 경계를 넘어서는 체험으로 이끈다.

한편, 헤세가 음악적 완성의 이상으로 여긴 작곡가는 모차르트로, 그의 작품은 헤세가 추구한 예술적 이상과 조화를 이루었다. 이번 연주회에서는 모차르트의 오페라 〈돈 조반니〉 중 세 개의 아리아가 연주됐다. 해설가는 이 작품에서 모차르트가 도덕적 판단을 하지 않는다고 설명했다. 헤세는 특별히 모차르트의 음악에서 세속적 외형과 깊은 정신적 울림 사이의 긴장을 예리하게 포착하였다. 그는 극적 아리아에서 청중의 내적 세계를 자극하고 감정적·정신적 체험을 촉발하는 예술적 힘을 발견하였다.[6] 즉, 헤세에게 모차르트의 음악은 즐거운 청취나 기술적 성취를 넘어, 내면적 감각과 영적 공명을 동시에 일깨우는 매개체였다.

마지막 연주곡은 베토벤의 교향곡 〈제6번 '전원' F장조, Op.68〉 중 두 악장(2악장 '시냇가의 정경'과 5악장 '폭풍이 지나간 뒤의 기쁨과 감사')이었다. 베토벤은 이 작품이 표제가 붙은 교향곡이지만, 단순히 전원의 풍경을 그리는 회화적 묘사가 아니라, 그 속에서 느낄 수 있는 다양한 정서와 경험을 음악적으로

---

4) 정경량. "헤르만 헤세의 시에 나타난 음악 = Die Musik in den Gedichten Hermann Hesses." 『헤세연구(Hesse-Forschung)』 20 (2008): p. 51.

5) 대표적으로 500곡이 넘는 가곡을 남긴 독일 작곡가 아돌프 쿠르트 뵘(Adolf Kurt Böhm, 1926-2020)은 헤르만 헤세의 낭만적 시에 곡을 입혔다. 〈로코코〉(1987), 〈밤〉(1988), 〈별이 빛나는 밤〉(1990) 등은 그가 헤세의 언어 속 서정을 음악으로 표현한 작품이다.

6) 헤세는 모차르트에 대해서 이렇게 썼다. "모차르트는 우리를 가르치려 들지 않는다. 이들 작품의 분위기는 외견상 매우 세속적임에도 여느 위대한 교회음악 작품 못지않게 우리를 감동시키고 전율케 하며 행복하게 해준다." (Hesse, Hermann. 『헤르만 헤세, 음악 위에 쓰다』(Musik: Betrachtungen, Gedichte, Rezensionen und Briefe). 김윤미 역. 서울: 북하우스, 2022. p. 98.)

환기한다는 점을 강조했다. 헤세 또한 자연을 우주의 조화로운 음악이자 내면의 반향으로 여겼다. 그는 "나에게 나무는 가장 통찰력 있는 설교자"[7]라고 고백하기도 했다. 헤세는 거주하는 곳마다 손수 정원을 가꾸며 자연과 교감했다. 자연에 귀 기울이며 사유를 확장한 헤세의 세계관은, 작품 속에서 자연과 인간의 조화로운 관계를 탐구하는 모습에서 그대로 나타났다.

III. 이상과 현실의 간극: 기획과 연주, 진행의 조화

스무 살의 헤세는 부모님께 보낸 편지에서, "제 정신적·영적 삶의 본질적인 것 모두가 쇼팽의 따뜻하고 생동감 있는 선율, 자극적이고 관능적이며 섬세한 화성, 극도로 내밀한 음악과 관계 맺고 있어요."라고 격정적으로 고백했다. 쇼팽에 대한 시도 보냈지만, 아버지는 인상적인 것이 없다고 답했다. Hesse, Hermann. 『헤르만 헤세, 음악 위에 쓰다』(Musik: Betrachtungen, Gedichte, Rezensionen und Briefe). 김윤미 역. 서울: 북하우스, 2022. p. 190.

해설가 역시 공연 전에 낭독한 헤세의 시 〈녹턴〉에 대해 그의 부모가 냉담하게 반응해 헤세가 실망했다고 전했다. 아들의 감흥에 공감하지 못한 아버지의 모습은 부자의 심리적 거리를 드러내는 동시에, 이날 공연의 전반적 분위기를 상징적으로 보여준다. 밤의 정취와 고독, 감상을 내밀한 떨림으로 표현한 피아노 독주곡이 오케스트라 연주로 재현될 때, 그 미묘한 뉘앙스는 희석된다. 쇼팽의 선율이 오케스트라 솔로 악기로 연주될 때는 음악의 아름다움이 돋보였지만, 합주에서는 그 정제된 뉘앙스를 온전히 전달하기 어려웠다.

또한 해설가가 강조했듯 바로크 오르간 음악은 "내면의 목소리를 일깨우며" "시간의 한계를 넘어서는" 경험을 기대하게 했다. 이러한 해석에 따라 청중은 연주 속에서 시간의 두 층위, 즉 연속적 시간인 크로노스와 특별한 순간인 카이로스를 체험하기를 기대하게 된다. 그러나 이날 무대에서 오르간은 측면 구석에 배치되었고, 연주자는 높게 세워진 콘트라베이스 보면대에 가려져 객석에서는 연주자와 악기를 거의 볼 수 없었다. 결국 청중은 스피커를 통해 전달되는 소리만으로 오르간 독주를 감상할 수밖에 없었고, 그 결과 연주회에서 기대되는 시각적·청각적 요소의 결합을 통한 몰입감은 느낄 수 없었다.

모차르트의 오페라 〈돈 조반니〉 중 세 개의 아리아—바리톤 아리아 '창가로 나와 날 위로해 다오', 소프라노 아리아 '나는 그에게 배반당했지만', 이중창 '우리 손을 맞잡고'—는 모두 원어인 이탈리아어로 노래되었지만, 무대 양쪽 모니터에는 가사가 표시되지 않았다. 그 결과 한국 일반 청중을 대상으로 한 이번 공연에서는 아리아가 전달하고자 하는 감정적·극적 의미가 충분히 전달되지 못했다. 오페라 무대에서 아리아는 본래 연기와 함께 표현하는 것이 일반적이지만, 이번 공연에서는 성악가들이 연기 없이 노래만 불러 이러한 한계가 더욱 두드러졌다. 게다가 무대 모니터에는 연주 중에 연주곡과 상관없는 자료가 띄워져 있어 오히려 청중의 집중을 방해했다. 마지막 이중창에서는 두 성악가가 연기를 곁들였는데, 가사를 이해하지 못해도 곡의 분위기와 흐름을 쉽게 따라갈 수 있어 효과적이었다.

---

7) Excellence Reporter, "Hermann Hesse: Man Like Trees and the Meaning of Life." https://excellencereporter.com/2023/03/28/hermann-hesse-man-like-trees-and-the-meaning-of-life/ [2025년 10월 25일 접속].

베토벤 교향곡 연주에서는 전체 튜닝이 끝난 후에 오케스트라 단원 한 명이 늦게 입장하는 등, 진행상의 혼선도 목격되었다. 이번 공연은 기존에 몇 차례 무대에 올린 기획이었음에도 새로운 공연장에서는 진행상의 미흡함이 도드라졌다. 또한, 처음에 안내된 예정 연주 시간은 중간 휴식 없이 70분이었으나, 실제 공연은 80분간 연속적으로 진행되어 어린이를 동반한 가족 단위 관객에게 다소 부담되었을 것으로 보인다.

IV. 현실과 이상이 맞닿는 순간: 안식과 도피의 가능성

전반적으로 공연 주체자들은 완성도 높은 공연을 위해 보다 세심한 준비가 필요함이 분명했다. 그럼에도 이번 공연에서 주목할 만한 장점이 분명 존재했다. 첫째, 문학과 음악을 긴밀하게 연결하려는 색다른 시도가 돋보였다. 둘째, 해설은 자연스럽고 충실했으며, 군포프라임필하모닉오케스트라는 공연 후반부 모차르트와 베토벤의 연주에서 완성도 있는 연주를 선보였다. 군포필은 오페라를 비롯한 극음악 반주 전문 오케스트라로서 이미 그 전문성을 인정받고 있으며, 민간 오케스트라로서는 유일하게 예술의전당 교향악 축제에 매년 참가해 그 역량과 저력을 증명해 왔다. 이러한 실력 있는 단체로서, 향후 더욱 참신한 기획과 치밀한 진행을 통해 한층 극적이고 완성도 높은 연주를 선보일 수 있을 것으로 본다.

비록 이번 공연에는 몇 가지 아쉬움이 남았지만, 두 가지 중요한 가능성을 확인할 수 있었다. 첫째는 한국 청중의 높은 예술적 감수성과 적극적 참여이며, 둘째는 공연을 통해 제공되는 내적 안식과 성찰의 경험이다. 특히 청중의 존재와 참여, 그리고 이들의 예술적 열정은 한국 공연 예술을 지탱하는 중요한 요소임이 다시 한번 확인되었다. 공연 후 공연장을 채운 열렬한 박수는 청중이 새로운 무대와 시도를 적극적으로 받아들이고 예술적 경험에 대한 갈망이 크다는 사실을 보여주었다. 청중은 헤세가 현실 속에서 문학과 음악을 통해 추구한 완벽한 도피를 온전히 경험하지는 못했을지라도, 공연을 통해 음악과 문학이 지닌 도피와 안식의 의미를 인식할 수 있었을 것이다. 공연장 로비의 향기와 부대시설의 색채 등 공연을 둘러싼 감각적 장치가 오케스트라 연주 및 해설과 결합하며, 청중이 몰입할 수 있는 환경적·심미적 조건을 마련했다. 그러나 일부 진행상의 불균형은 현실적 제약과 이상적 체험 사이의 간극을 역설적으로 드러냈다. 모든 기대를 충족하지는 못했음에도, 이번 공연은 음악과 문학이 제공할 수 있는 도피와 성찰의 가능성을 보여주었다. 나아가 현대인의 정신적·정서적 여유와 내적 탐색을 가능케 하는 가장 생동하는 예술적 장치로서 공연예술의 존재 이유와 잠재력을 다시금 일깨워 주었다.

참고문헌

서적

Hesse, Hermann. 『헤르만 헤세, 음악 위에 쓰다』(Musik: Betrachtungen, Gedichte, Rezensionen und Briefe). 김윤미 역. 서울: 북하우스, 2022.

학술 논문

이신구. “헤세의 음악가 소설 「게르트루트」 속의 음악.” 『헤세연구(Hesse-Forschung)』 26 (2011): pp. 5–22.

정경량. “헤르만 헤세의 시에 나타난 음악 = Die Musik in den Gedichten Hermann Hesses.” 『헤세연구(Hesse-Forschung)』 20 (2008): pp. 49-69.

학위 논문

김정민. “헤르만 헤세 작품과 음악과의 관련성 연구.” 석사학위논문, 충남대학교, 2014.

사이트

Excellence Reporter, “Hermann Hesse: Man Like Trees and the Meaning of Life.” 2023년. 3월. 28일. https://excellencereporter.com/2023/03/28/hermann-hesse-man-like-trees-and-the-meaning-of-life/ [2025년 10월 25일 접속].

고두현, “정원사 헤세,” 한경포럼, 2015년 5월 5일. https://www.hankyung.com/article/2015050516981 [2025년 10월 26일 접속].

2025 지역대표 예술단체 지원

헤르만헤세의 음악세계

리바운드 비평문

비평가 성명

이채훈

비평가 소속

음악저널

예술단체명

군포프라임필하모닉오케스트라

공연명

헤르만헤세의 음악세계

공연일시

2025년 10월 19일 17시

공연장소

강동아트센터 대극장 한강

헤르만헤세의 음악세계

이채훈

1. 개관 : 문학의 향기 흐른 가을 오후의 음악회

가을이 무르익는 10월 19일 오후, 강동아트센터는 〈헤르만 헤세의 음악세계〉로 발갛게 물들었다. 헤세의 시정(詩情)이 아름다운 음악으로 영글어서 관객들을 만나고 있었다. '2025 리:바운드 축제'의 일환으로 군포프라임필하모닉오케스트라(이하 '군포프라임필')가 마련한 이 음악회는 강동구 주민은 물론, 멀리서 찾아온 음악 애호가들의 마음을 포근하게 어루만져 주었다.

레퍼토리는 누구나 귀에 익은 쇼팽의 녹턴 2번으로 시작, 북스테후데와 헨델의 오르간 음악, 모차르트 〈돈 조반니〉의 아리아와 이중창, 베토벤 〈전원〉 교향곡의 2악장과 5악장으로 이어졌다. 가장 대중적인 레퍼토리로 청중들에게 다가서려는 진정성이 느껴졌다.

군포프라임필은 1997년 창단 후 해마다 100회 이상의 공연을 소화해 온 자부심 높은 관현악단답게 탄탄한 기량으로 좋은 앙상블을 들려주었다. 실력파 지휘자 구모영은 안정되게 오케스트라를 이끌었고, 해설을 맡은 이용숙 교수는 음악평론가 겸 독문학자답게 재미있는 설명으로 이해를 도왔다. 오르간 김혜향, 소프라노 오신영, 바리톤 박정민 등 솔로이스트들도 수준 높은 연주로 청중들을 만족시켰다.

헤르만 헤세(1877~1962)는 잘 알려진 음악 애호가로, 자신의 시, 소설, 에세이에서 전문가 수준의 안목으로 음악을 얘기했다. 〈황야의 늑대〉는 모차르트, 〈유리알 유희〉는 바흐에 대한 사랑을 가득 담았고, 〈게르트루트〉는 젊은 음악가 쿤의 내면세계를 묘사했다. 에밀 싱클레어라는 소년의 성장을 그린 〈데미안〉은 헤세의 소설 중 가장 널리 사랑받는 작품으로, 바흐와 북스테후데의 오르간 음악이 등장한다. 〈데미안〉은 제1차 세계대전이 마무리된 직후인 1919년 출판됐는데, 군포프라임필은 2019년 이 소설 출판

100주년을 기념하여 〈헤르만 헤세의 음악세계〉란 타이틀의 콘서트를 개최한 바 있다. 이번 '2025 리:바운드 축제'의 연주회는 그 연장선에 있는 셈이었다.

〈헤르만 헤세의 음악세계〉는 문학과 음악을 결합하여 청중들의 인문학적 요구를 충족시키는 훌륭한 기획이었다. 2019년 첫 연주회는 군포문화예술회관 철쭉홀, 지휘 장윤성, 해설 정경량이었다. 그 뒤 2020년 예술의전당 IBK홀, 2023년 안산문화예술의전당 해돋이극장, 2024년 경남문화예술회관 등으로 장소를 옮기며 더 많은 청중을 만났고, 이번에 '2025 리:바운드 축제'의 참여단체로 강동아트센터 무대에 오른 것이다. 이번 공연이 성공할 수 있었던 것은 그동안 여러 지휘자와 해설자를 거치면서 음악을 다듬고 진행 방식을 개선해 온 결과로 보아도 좋을 것이다.

2. 현장으로 : 마음 담은 연주와 훌륭한 해설, 포근한 위안 선사

첫 곡은 쇼팽의 녹턴 E♭장조 Op.9-2, 조명이 켜지고 해설 없이 연주를 시작했다. 음악은 말로 설명하고 머리로 이해할 게 아니라 그냥 마음으로 느끼는 게 중요하다는 뜻으로 읽혔다. 원래 쇼팽이 파리에 도착한 뒤 살롱의 청중들 앞에서 연주하여 크게 히트한 피아노곡이다. 이날은 피아노 독주 대신 오케스트라 편곡판을 감상할 기회였다. 플루트, 오보에 등 다양한 악기의 음색으로 가을의 시심을 느끼게 해 준 좋은 출발이었다.

오케스트라가 퇴장한 뒤 음악평론가 이용숙 교수가 등장했다. 그는 오페라를 비롯한 클래식 음악을 오랜 세월 해설해 왔고 클래식 해설서뿐 아니라 수많은 독일 소설을 번역하는 등 독문학에도 조예가 깊은 사람으로, 헤세의 음악세계를 소개하기에는 최적임자였다. 클래식 작품을 해설하는 것 자체가 쉬운 일이 아닌데, 이 곡들을 헤세 문학과 연결 지어서 설명하는 건 보통 어려운 일이 아닐 것이다. 이 교수는 두 마리 토끼를 잡는 이 어려운 임무를 무난히 해냈다.

그의 해설은 안정감 있고, 구체적이고, 생생했다. 헤세가 42살에 발표한 〈데미안〉이 저항적 메시지 때문에 나치 치하에서 금서가 됐고 2차 세계대전 직후 〈유리알 유희〉로 노벨문학상을 받게 됐다는 점을 짚어 준 것은 헤세 문학의 이해에 도움이 됐다. 헤세가 쇼팽을 사랑했다고 짚어준 뒤 22살 때인 1899년에 쓴 시 〈녹턴〉을 낭독해 주었는데, 쇼팽 녹턴을 첫 곡으로 선정한 이유를 자연스레 알게 해 준 훌륭한 해설이었다.

이 교수는 〈데미안〉, 〈게르트루트〉, 〈유리알 유희〉에 나오는 헨델, 바흐, 북스테후데의 오르간 음악에 대한 헤세의 언급을 소개했다. 이어서 오르가니스트 김혜향이 무대에 올라 북스테후데의 프렐류드, 푸가와 샤콘느를 연주했다. 바흐가 북스테후데의 음악을 듣기 위해 뤼베크까지 400km를 걸어서 간 일화를 듣고 나서 실제 연주를 감상하니 음악이 훨씬 실감 나게 다가왔다. 헨델이 1738년에 작곡한 오르간 협주곡 B♭장조 Op.2-4가 이어졌다. 김혜향의 연주는 힘차면서도 안정감이 있어서 듣기에 편안했다. 청중들은 자주 듣기 어려운 오르간과 오케스트라의 앙상블에 흥미를 느끼며 귀를 기울였다. 오르간을 오케스트라 뒤편에 배치했고 스피커를 연결해서 사운드를 증폭했는데, 음질과 음량은 무난했다.

헤세는 모차르트를 사랑했고 특히 오페라 〈돈 조반니〉에 열광했다. 이용숙 교수는 헤세가 〈황야의 이리〉에서 〈돈 조반니〉를 예찬한 대목을 소개하고, 중세 이후 유럽 사람들이 그에게 열광한 이유를

설명해서 이해를 도왔다. 그는 돈 조반니가 27살의 나이에 2,065명의 여자를 정복했다는 기록이 있으며, 그의 '세레나데'가 짧은 건 너무 많은 여자를 정복하느라 한 여자에게 길게 구애할 시간이 없었기 때문이라는 농담으로 청중들에게 웃음을 안겨 주었다.

바리톤 박정민은 〈돈 조반니〉의 '세레나데'를 멋지게 불러서 큰 박수를 받았다. 오케스트라의 바이올린과 비올라 연주자들이 악기를 기타처럼 들고 피치카토를 연주하는 모습이 재미있었다. 소프라노 오신영은 돈나 엘비라의 아리아 '은혜를 모르는 이 사람은 나를 속였지만'을 열창했다. 이 아리아는 오페라 〈돈 조반니〉에서 가장 숭고한 대목으로, 빠른 스케일로 노래하면서 오케스트라와 교감해야 하는 어려운 곡이다. 오신영은 돈나 엘비라의 미묘한 감정을 잘 표현하며 안정감 있게 노래하여 큰 박수를 받았다. 이어서 박정민과 오신영은 유머러스한 제스처와 함께 이중창 '우리 손을 맞잡고'를 불러서 청중들을 즐겁게 해 주었다.

마지막 곡은 베토벤 교향곡 6번 F장조 〈전원〉이었다. 2악장 '시냇가의 풍경'과 5악장 '폭풍우가 지나간 뒤 목동이 부르는 감사의 노래'는 이날 연주회의 대미를 장식하기에 좋은 선곡이었지만 헤세 문학과 어떤 관계가 있는지 알 수 없어서 다소 아쉬웠다. 이용숙 교수는 베토벤의 청력 상실과 하일리겐슈타트의 유서, 1808년 이 곡을 쓸 당시의 상황 등을 설명하고 이 작품이 표제음악을 시도한 획기적 작품이라고 해설했지만, 왜 이 곡을 선곡했는지에 대한 궁금증은 풀 수 없었다. 앙드레 지드의 소설 〈전원 교향곡〉과 관계가 있을 뿐 헤세의 소설과 직접적인 관계는 없어 보이는데, 헤세 문학과 연결되는 음악만 일관되게 선곡하는 게 낫지 않았을까 싶었다.

음악회는 아름답게 마무리됐다. 구모영 지휘 군포프라임필은 마음을 담아서 '시냇가의 풍경'을 연주했다. 2악장 끝부분, 베토벤이 그토록 간절히 듣고 싶어 한 꾀꼬리, 메추리, 뻐꾸기 소리를 플루트, 오보에, 클라리넷이 연주할 때 청중들은 가슴 뭉클한 감동을 느꼈다. 5악장 '폭풍우가 지나간 뒤 목동이 부르는 감사의 노래', 8분의 6박자의 아름다운 선율은 청중들의 마음을 적셔 주었다. 목동의 고요한 기도와 함께 곡이 끝나자 청중들은 가슴에서 우러나온 박수를 보냈다. 헤세의 문학, 그리고 아름다운 음악에 대한 감사의 박수였다.

3. 비판과 제언 : 기획 콘서트 '〈황야의 늑대〉와 모차르트'도 기대

음악과 해설 등 음악회를 구성하는 여러 요소들은 나무랄 데가 없었다. 그러나 청중들이 헤세의 문학적 향기에 빠져들고 그의 음악 사랑을 나누도록 이끌기 위해서는 다양한 요소들을 통합하고 묶어내는 연출 기능이 필요해 보였다. 해설자가 등장하고 오케스트라가 퇴장할 때 생기는 단절감을 없애는 게 절실해 보였다. 무대 진행이 매끄러워야 청중들이 음악과 문학에 더 몰입할 수 있기 때문이다. 오페라 아리아와 이중창을 부를 때 가사 자막이 없는 것도 아쉬웠다. 가사를 모르면서 오페라를 제대로 감상할 수는 없지 않은가. 사소한 부분이지만, 아티스트들의 일부 무대 매너가 세련되지 못한 것도 개선할 여지가 있어 보였다. 관객들은 아티스트들의 무대 위 동작에도 매혹되고 감동하기 때문이다.

모든 스태프와 출연자들이 제 몫을 다했는데도 이러한 결함이 생긴 것은 전체 공연을 총괄 감독할 연출 기능이 없기 때문으로 보인다. 〈헤르만 헤세의 음악세계〉는 해를 거듭하며 완성도를 높여 왔는데, '2025

리:바운드 축제' 연주를 성공적으로 마친 지금이야말로 공연 전체를 재점검하고 업그레이드할 때가 아닌가 싶다. TV 연출자로서 일한 경험이 콘서트 연출의 안목으로 직결되지는 않겠지만, 아래 몇 가지 제언이 앞으로의 공연에 조금이나마 참고가 되길 바란다.

연출 기능을 도입한다는 전제 아래 두 가지를 제안하고 싶다. 먼저, 헤세 문학을 소개하는 부분과 음악을 해설하는 부분을 분리해서, 헤세가 쓴 글은 사전 제작된 동영상으로 보여주는 게 나을 것이다. 유튜브를 검색하면 헤세의 문학세계를 소개하는 동영상이 쏟아져 나온다. MBC 〈명작의 무대〉를 위시한 문학 다큐멘터리에서 보듯, 문학의 향기 가득한 동영상을 보여주는 게 관객들에겐 효과적이다. 가령 헤세의 에세이 〈음악〉에 나오는 다음 구절을 보자. "우리 삶에 음악이 없다면! 꼭 연주회에 가야 하는 건 아니다. 한 번의 피아노 소리면, 고마운 휘파람 소리나 흥얼거리는 노래 하나면 족하다. 누군가 내게서, 음악을 사랑하는 사람에게서 바흐의 성가곡을, 모차르트의 〈마술피리〉나 〈피가로의 결혼〉 아리아를 빼앗고, 금지하고, 기억에서 떼어놓는다면, 그것은 몸에서 장기 하나를 제거하는 것과 같은 재앙일 것이다. 감각 하나를 반쯤, 아니 전부 잃어버리는 것과 같은 아픔이 될 것이다." - 〈헤르만 헤세, 음악 위에 쓰다〉 p.34~35

이 구절은 무대 위의 해설자가 말로 하는 것보다 성우 내레이션을 활용한 동영상을 보여주는 게 훨씬 더 쉽게 와닿을 것이다. 〈황야의 늑대〉에서 모차르트를 예찬하는 대목, 〈유리알 유희〉에서 바흐를 예찬하는 대목 등 헤세의 글에는 이런 아름다운 구절이 수두룩하다. 대형 스크린을 설치해야 하는 기술적 문제가 따르고 동영상 제작에 추가 비용이 들겠지만, 앞으로 공연할 때는 이런 방식을 활용해서 '명품 콘서트'의 수준에 도달하면 좋겠다. 해설자는 곡목 해설에 집중하면서 동영상을 유도하는 멘트를 해 주면 될 것이다. 대형 스크린을 사용하면 오케스트라가 들락거려야 하는 번거로움도 피할 수 있다.

둘째, 헤세 작품별로 콘서트를 구성해서 한 걸음 더 들어가는 방안을 검토할 수 있다. 〈황야의 늑대〉와 모차르트, 〈유리알 유희〉와 바흐, 〈게르트루트〉와 음악가의 내면 등 주제를 나눠서 서너 차례의 기획 콘서트 시리즈를 만들 수 있을 것이다. 이렇게 하면 헤세가 모차르트나 바흐를 사랑하는 이유를 자세히 소개할 수 있고, 바그너나 브람스 등 헤세가 "너무 장황하다"라며 그리 좋아하지 않은 작곡가 얘기도 짚어 줄 수 있을 것이다. 이에 따라 좀 더 심층적인 접근과 함께 음악회의 품격을 한 단계 업그레이드시킬 가능성을 엿볼 수도 있다.

장르별로 협주곡, 오페라 아리아, 교향곡 등 연주 형태를 나누고 이에 해당하는 작품들을 모아서 서너 차례 연주회를 마련하는 것도 가능하지 않을까? 한 무대에 독주곡, 협주곡, 교향곡 등 서로 다른 장르의 음악을 올리는 번거로움을 피할 수 있으니 연주회 준비가 비교적 수월해지고, 효율적인 전달이 가능해질 것이다.

청중들의 요구가 다양해지면서 연주회의 내용과 형태도 매우 구체적으로 세분되는 추세다. '2025 리:바운드 축제'에서 선보인 군포 프라임필의 〈헤르만 헤세의 음악세계〉는 이러한 요구에 잘 부응한 훌륭한 기획이었다. 앞으로 더 질 높은 공연으로 더 많은 청중에게 감동을 줄 수 있도록 끊임없이 노력해 주시기를 바란다.

2025 지역대표 예술단체 지원

혹부리 영감이 되고 싶은 도깨비

리바운드 비평문

비평가 성명

이나리메

비평가 소속

공연과이론을위한모임

예술단체명

알리오페라단

공연명

혹부리 영감이 되고 싶은 도깨비

공연일시

2025년 11월 7일 19시 30분

공연장소

예술의전당 자유소극장

어린이 음악극이 요구하는 것들
감정과 리듬이 만나는 지점

이나리메

충북을 기반으로 활동하는 알리오페라단의 어린이 오페라 〈혹부리 영감이 되고 싶은 도깨비〉는 전래동화 〈혹부리 영감〉에 '도깨비 나라 노래대회'라는 설정을 더해 재구성한 창작 음악극이다. 지역에서 창·제작된 작품을 서울 주요 공연장으로 끌어올리는 유통지원형 공연예술축제 '리:바운드(RE:BOUND FESTIVAL)'의 초청 작품으로 예술의전당 자유소극장 무대에 올랐다. 전국 유일의 어린이 오페라단을 표방하는 이 단체가 전래동화를 오늘의 어린이 음악극 언어로 어떻게 변환했는지를 확인하는 일은 지역 창작 생태계의 현재와 가능성을 읽는 과정과도 맞닿아 있다.

전래동화를 다시 쓰는 방법 — 이야기의 재구성

원래의 〈혹부리 영감〉은 욕심 많은 노인과 착한 노인을 대비시키는 전형적인 권선징악 구조의 이야기다. 전래동화를 실마리로 삼아 이야기를 계속 변주해 나가는 방식은 연극 현장에서 '끝없이 이어 쓰는 이야기 놀이'의 형식으로도 자주 나타나는데, 〈혹부리 영감이 되고 싶은 도깨비〉의 구조 역시 그 감각과 맞닿아 있다. 도깨비 나라의 노래대회라는 서사적 틀 안에서 원래 이야기를 조금 비틀고, 캐릭터를 나누며, 결말의 뉘앙스를 조정하는 식으로, 익숙한 전래동화를 오늘의 어린이 관객이 다시 써보는 이야기처럼 들려준다. 도깨비들이 노래 잘하는 혹부리 영감을 찾아 인간 세상으로 내려오는 여정 속에서 전래동화의 세계에는 음악이 자연스럽게 스며들고, 대본을 쓴 김계현은 도깨비 네 인물의 성정과 관계를 중심에 두고 이야기를 단순하면서도 명료하게 정리해 어린이 관객이 무리 없이 따라갈 수 있는 구조를 만든다.

음악이 만든 균형 — 어린이 음악극의 미학적 기준

무엇보다 인상에 남는 것은 이 작품의 음악적 성격이다. 작곡가 유준의 음악은 극의 정서를 다루는 방식이 순수하지만 단순한 감상이나 도식에 머물지 않고, 이야기와 인물, 어린이 관객의 리듬에 맞춰 밀도와 색채를 세심하게 조절한다. 반음계의 사용과 화성 진행, 리듬과 템포 설정은 시공간과 감정을 함께 다루는 음악극의 기본에 충실하면서도, 작곡가 고유의 감각을 조용히 드러낸다. 선율이 과도하게 자기주장을 하거나 반대로 기능적 배경음으로만 물러나는 두 극단을 피한 채, 극의 흐름과 함께 숨 쉬는 음악을 만들어 냈다는 점에서, 이 작품은 어린이 음악극으로서 보기 드문 균형을 보여준다.

어린이 음악극, 결코 간단하지 않다

어린이를 위한 작품은 예술적 밀도를 낮추어도 된다는 이유가 되지 않는다. 드뷔시의 〈어린이 차지〉, 프로코피예프의 〈피터와 늑대〉, 훔퍼딩크의 〈헨젤과 그레텔〉을 떠올려 보면, '어린이를 위한'이라는 표지는 오히려 작곡가가 자신의 음악적 언어를 더 정제하고, 표현의 불순물을 걷어내는 계기가 되어 왔다. 이 작품들은 어린이라는 대상을 고려해 난이도를 조절하되, 그 과정에서 작곡가 고유의 정서나 음향적 감각을 희석하지 않는다. 오히려 본인이 어떤 음악적 색을 지니고 있는지, 무엇을 가장 소중하게 여기는지 더욱 선명하게 드러낸다.

장면을 구성하는 음악 — 구조와 어법의 차이

어린이 음악극이 어려운 이유도 여기에 있다. 작곡가는 자신의 어법을 버리거나 억지로 단순화하는 것이 아니라, 어린이의 인지 리듬에 맞추되 본연의 미학적 질서를 유지해야 한다. 조성·무조의 문제나 현대적 어법의 난해함은 본질적인 장벽이 아니다. 중요한 것은 어떤 언어를 쓰든, 그것이 어린이의 감정과 상상력이 닿는 자리까지 명확히 전달되도록 음악적 구조를 다시 조직해 내는 능력이다. 이는 성인을 대상으로 한 오페라보다 조금도 덜 복잡한 일이 아니며, 때로는 더 치밀한 균형 감각과 사려 깊은 판단을 요구한다.

어린이 오페라는 아니지만 그런 의미에서 같은 시기 다른 무대에서 만난 〈침묵 1948, 김주원 작곡〉과의 비교는 이번 작품의 음악적 성격을 더 분명하게 보여준다. 〈침묵 1948〉이 선율과 화성 자체의 완결성을 중시하는 쪽에 가까웠다면, 〈혹부리 영감이 되고 싶은 도깨비〉의 작곡은 선율·화성·리듬을 장면 구성의 부품으로 사용하는 쪽에 더 가깝다. 어린이 음악극에서 중요한 것은 한두 개의 인상적인 선율보다 아이가 장면과 인물을 이해하도록 돕는 음악적 맥락이다. 이 점에서 알리오페라단의 이번 작업은 제한된 편성과 여건 속에서도 음악극 작곡의 기본기를 비교적 충실히 보여준다. 다만 신디사이저 두 대와 확성에 의존할 수밖에 없는 편성은, 어린이들에게 '몸에서 나오는 소리'가 지닌 밀도를 충분히 경험하게 하지는 못한다. 이는 많은 지역 창작 오페라가 뮤지컬과 유사한 사운드 관습 안에 머물고 있는 현실을 떠올리게 하는 대목이기도 하다. 앞으로 같은 작곡가·단체가 조금 더 안정된 음향 환경과 라이브 편성을 확보한 상태에서 이번에 보여준 음악극 감각을 어떻게 확장해 나갈지 지켜볼 필요가 있다.

이런 측면에서 볼 때, 어린이를 위한 작품은 단순히 쉽고 친절한 음악을 제공하는 장르가 아니라, 작곡가가 자신의 음악적 진심을 가장 투명하게 드러내는 형식이다. 음악과 이야기, 무대의 리듬을 다시

조정해 '순도 높은 감정의 구조'를 만드는 과정에서, 작곡가에게 요구되는 미학적 책임은 오히려 더 커진다. 어린이라는 관객을 향해 있다는 사실이 작품을 가볍게 만드는 것이 아니라, 반대로 더 정교하게 다듬어야 한다는 강한 요청으로 작동한다.

도깨비들의 성정 — 캐릭터와 미학의 만남

이 음악적 균형은 작품이 다루는 '성정과 자기 인식'이라는 주제와도 긴밀하게 연결된다. 이 작품의 흥미로운 지점은, 노래대회라는 설정 아래에서 사건의 벌·보상보다는 성정과 자기 인식의 문제에 더 큰 비중을 두고 있다는 점이다. 도깨비 나라에서는 노래 실력으로 왕을 뽑는다. 표면적으로는 재능 경쟁의 이야기 같지만, 무대 위에 등장한 도깨비들은 단순히 '누가 잘 부르느냐'의 서열로 나뉘지 않는다. 소심이는 이름 그대로 나서기를 어려워하는 성격이지만, 타인의 감정에 민감하게 반응하고 조심스럽게 상황을 살피는 인물이다. 두 명의 상상이는 계산기를 들고 다니며 숫자로 상황을 모델링하는 존재로, 차갑게 이해득실을 따지는 악역이라기보다 그때그때 조건을 읽어내는 중립적 사고의 화신에 가깝다. 자랑이는 디즈니 애니메이션의 브루투스를 떠올리게 하는 덩치와 과장된 몸짓으로 등장한다. 실제 실력과는 별개로 자신을 끊임없이 부풀려 말하고, 자신의 한계를 인식하지 못하는 과잉 자신감의 캐릭터다.

무대와 시각적 어휘 — 작은 무대가 품어야 할 것들

이 인물들이 살아 움직이기 위해서는 무대의 구조와 시각적 어휘가 그 성정과 호흡을 지지해야 한다. 무대에서는 장점과 아쉬움이 함께 드러났다. 지역에서 보관하던 배경 막은 구김이 그대로 노출되어 시각적 밀도를 떨어뜨렸으나, 영상 전환은 간결하게 장면의 흐름을 도왔다. 이중 무대 길을 화단처럼 구성한 시도 또한 단조로운 공간을 피하려는 고민이 읽힌다. 그럼에도 프로시니엄을 그대로 사용하는 방식은 자유소극장의 특성을 충분히 활용하지 못한 선택이었다. 작은 무대일수록 단차와 입체감을 적극적으로 활용해 공간의 깊이를 만들어 낼 수 있으며, 이는 완성도의 핵심 요소다. 의상은 캐릭터의 콘셉트가 분명했으나 디자인의 정교함에서는 아쉬움이 있었다. 최근 어린이극·어린이오페라 의상의 수준이 높아진 흐름을 고려하면, 이 작품만의 미학적 어휘가 담긴 의상이었다면 장면의 질감이 한층 더 선명하게 드러났을 것이다.

어린이 관객은 무엇을 본다 — 반응의 조건

이런 시각적 요소들의 아쉬움에도 불구하고, 관객 반응은 또 다른 층위에서 작품의 성취를 드러냈다. 아이들은 배경 막의 구김이나 거친 비주얼에 크게 영향을 받지 않았고, 도깨비들의 움직임과 음악, 말투에 몰입했다. 어린이극에서 관객을 수동적 감상자로 머물게 하지 않고 안전한 범위 안에서 반응하게 하는 일은 핵심 요소이며, 이 공연은 그 지점을 놓치지 않았다. 배우들의 호응 유도는 특히 뛰어났다. 네 도깨비의 연기는 어린이 관객과 자연스럽게 상호작용하며 장면의 리듬을 흔들림 없이 유지했다. 아이스브레이킹 타이밍이 정확했고, 장면 전환 역시 스피디하게 설계되어 지루함을 남기지 않았다.

전래동화와 도깨비라는 상상계의 이야기지만, 동시대적 코드—현대적 유머·빠른 리듬·반응 유도 방식—가 적절히 배치되어 어린이와 어른 양쪽의 공감대를 확보한 점도 긍정적이다.

마음가짐이 만든 결말: 이야기의 윤리

결국 이 작품이 최종적으로 긍정하는 것은 외형적인 재능이 아니라 자기인식과 마음가짐에 가까운 태도임을 네 도깨비의 대비를 통해 자연스럽게 드러낸다. 소심이는 우여곡절 끝에 혹부리 영감이 남긴 '노래주머니'를 손에 넣고 노래대회에 나가 우승하지만, 자신이 혹 덕분에 이겼다고 믿으며 죄책감을 느낀다. 이후 혹이 사라졌음을 알게 되고, 결국 "모든 것은 마음먹기에 달려 있다"라는 깨달음을 얻는다. 민속 동화가 보여주던 직선적인 권선징악이 '착하면 복을 받는다'라는 사건의 도식이었다면, 이 작품은 한 발 옆으로 물러나 내가 나를 어떻게 인식하느냐, 타자를 어떻게 대하느냐로 질문의 초점을 옮긴다. 어린이 음악극으로서는 비교적 분명한 윤리적 입장을 취하면서도, 캐릭터의 성정과 관계를 통해 그 입장을 무대 위에서 보여주려 한다는 점에서 극작의 방향은 충분히 읽힌다. 다만 이 윤리적 메시지가 일부 장면에서는 설명조로 강조되면서, 아이들이 스스로 질문을 만들어 볼 수 있는 여지가 더 넓게 열리지는 못했다는 아쉬움도 함께 남는다.

리:바운드와 지역대표예술단 - 작품이 도달한 제도적 맥락

작품 내부의 미학적 논의를 거친 뒤에는, 이 공연이 어떤 제도적 경로를 통해 지금의 무대에 도달했는지 또한 함께 보아야 한다. 〈혹부리 영감이 되고 싶은 도깨비〉는 '지역대표예술단 지원사업'으로 개발된 작품이며, 이번 서울 공연은 '리:바운드(RE:BOUND) 축제'의 초청 구조를 통해 가능해진 무대였다. 이 두 제도적 축은 작품의 외형뿐 아니라, 지역 기반 창작오페라가 어떤 환경 속에서 유통되고 확장되는지를 판단하는 중요한 단서가 된다.

리:바운드 축제는 "서울에서 펼쳐지는 지역 공연예술의 새로운 여정"을 표방하며, 지역에서 창·제작한 공연을 서울 주요 공연장으로 이동시키는 유통지원형 플랫폼이다. 낯설지만 강렬한 무대를 통해 서로 다른 도시와 관객을 연결하고, 작품이 축제 이후에도 또 다른 무대로 이어지도록 발판을 마련하는 것이 이 축제가 스스로 설정한 목표다. 이번 공연은 바로 그 구조 속에서 예술의전당 자유소극장 무대에 올랐다.

예술의전당이 자체적으로 제작비를 부담한 기획 공연이라기보다, 충북 기반 알리오페라단이 지역대표예술단 선정 예산으로 개발한 어린이 오페라를 리:바운드가 '초청' 형식으로 서울 무대에 옮겨 온 사례에 가깝다. 예술의전당은 공간·홍보 네트워크를 제공하고, 단체는 서울 공연이라는 상징성과 관객 기반을 확보한다. 제한된 예산과 조건 속에서도 1층 객석을 중심으로 만석에 가까운 관객을 모으며, 자유소극장이라는 공간 안에서 집중도 높은 장면 흐름을 만들어 냈다는 점도 이 구조의 성과로 볼 수 있다.

지원사업의 언어로 말하자면, 이번 공연은 '완성형 모델'이라기보다 "지역에서 제작된 어린이 음악극이 서울 관객과 실제로 어떻게 만나는가"를 시험해 본 파일럿에 가깝다. 예산의 제약은 무대·음향의 밀도에서 분명히 드러났지만, 민속 동화 기반 어린이 오페라를 꾸준히 개발해 온 지역 단체가 이러한 유통 플랫폼을

통해 예술의전당이라는 공간을 경험했다는 사실은 결코 작지 않다. 이 경험이 이후 지역 공연에서 무대·음향 환경을 보완하는 방향으로 되돌아간다면, 리:바운드가 내세운 "새로운 여정"이라는 문장은 실제 현장의 변화와 만날 가능성이 있다.

어린이를 대상으로 한 작품은 '가볍다'는 통념이 여전히 존재하지만, 이번 공연은 그 전제가 얼마나 쉽게 무너지는지를 보여준다. 어린이극에서는 언어·이미지·음악의 층위를 정교하게 정리하는 능력이 무엇보다 중요하다. 정보의 양을 줄이는 것이 아니라, 어떤 감정과 어떤 변화를 먼저 전달할 것인지 구조적 우선순위를 세우는 일이 핵심이다. 이 작품은 소심이·상상이·자랑이의 성정 차이를 분명하게 제시하고, 작곡가가 각 캐릭터나 상황을 음악적 유도동기로 조직함으로써 이야기를 감정적으로 설득력 있게 끌어가는 방식을 보여주었다. 서사적·음악적 통합을 지혜롭게 구현했다.

또한 어린이 관객은 예술적 언어에 매우 직관적으로 반응하는 관객이다. 이번 공연에서도 배경막의 구김 같은 시각적 한계는 큰 영향을 미치지 않았지만, 장면의 타이밍과 배우의 움직임, 음악의 리듬은 즉각적인 반응을 이끌어 냈다. 이는 예산 규모와 무관하게 어린이극이 무엇을 우선순위로 삼아야 하는지를 분명히 보여준다. 작은 무대라도 장면의 정보가 명확하고 음악과 인물이 밀착되어 있으면, 어린이는 그 세계에 주저 없이 진입한다.

지역 창작의 의미 — 세대적 전환의 신호

마지막으로, 지역 창작 어린이오페라가 갖는 사회적 의미 역시 간과할 수 없다. 창작 기반이 지역에 존재한다는 사실은 단체의 지속 가능성을 높일 뿐 아니라, 지역 문화생태계의 다양성을 확장한다. 이번 공연은 완성도의 측면에서 여전히 과제가 남아 있으나, 이러한 프로젝트가 꾸준히 이어질 때 비로소 지역 단체는 자신만의 음악·무대·서사 스타일을 구축할 수 있다. 이는 장기적으로 한국 어린이 음악극의 스펙트럼을 넓히는 중요한 토대가 될 것이다. 이번 공연은 그 과정의 한 지점이며, 다음 작품에서 어떤 음악적·무대적 확장이 이어질지 주목할 만하다.

맺음 — 다음 음악극을 기대하게 하는 이유

결국 〈혹부리 영감이 되고 싶은 도깨비〉는 어린이 음악극의 기준에서 보았을 때 일정 부분 한계를 드러내지만, 전래동화를 오늘의 감수성으로 재구성하려는 시도와 어린이 관객을 향한 이야기·음악의 균형이라는 측면에서 의미 있는 출발점으로 남는다. 도깨비라는 익숙한 존재를 통해 어린 관객과 자연스럽게 호흡하는 구조를 마련했고, 빠른 장면 전환과 분명한 캐릭터 설정, 유머가 살아 있는 대사 흐름을 통해 집중도를 안정적으로 유지했다. 무엇보다 배우들의 기본기가 장면의 에너지로 확장되며, 어린이 오페라가 지닌 교육성과 유희성을 균형 있게 구현하려는 단체의 의도가 분명하게 드러났다.

지역 창작 어린이오페라가 지닌 사회적 의미도 작지 않다. 창작 기반이 지역에 존재한다는 사실은 단체의 지속 가능성과 더불어 지역 문화생태계의 다양성을 확장한다. 이러한 프로젝트가 꾸준히 이어질 때 비로소 지역 단체는 자신만의 음악·무대·서사 스타일을 축적할 수 있으며, 이는 장기적으로 한국 어린이 음악극의 스펙트럼을 넓히는 중요한 토대가 된다. 특히 다수 지역 오페라단이 기성세대 중심의 운영 관성에 머물러

있는 현실에서, 비교적 젊은 예술가들이 주도하는 알리오페라단의 존재는 지역 창작 생태계에서 드물게 나타나는 '세대적 전환'의 징후로도 읽힌다.

이번 공연은 그 과정의 한 지점이며, 리:바운드 축제와 지역대표예술단 지원이라는 정책·유통 구조 속에서 이 단체의 예술적 정체성이 어떤 방향으로 심화될지 지켜볼 만하다. 다음 작품에서 어떤 음악적·무대적 확장이 이어질지 기대하게 하는 지점이 바로 여기에 있다.

2025 지역대표 예술단체 지원

혹부리 영감이 되고 싶은 도깨비

리바운드 비평문

비평가 성명

정다운

비평가 소속

멜로스

예술단체명

알리오페라단

공연명

혹부리 영감이 되고 싶은 도깨비

공연일시

2025년 11월 7일 19시 30분

공연장소

예술의전당 자유소극장

혹부리 영감이 되고 싶은 도깨비

정다운

"2025리:바운드 축제"의 일환으로 알리오페라단의 〈혹부리 영감이 되고 싶은 도깨비〉가 2025년 11월 7일 예술의전당 자유소극장에서 막을 올렸다. 지역에서 탄생한 공연예술 작품들의 확장을 위해 기획된 리:바운드 축제는 서로 다른 도시와 관객을 연결하자는 취지로 탄생하였다. 서울 외의 지역에서 공연된 작품 중 우수작을 선정하여 서울에서의 재공연을 통하여 지역 문화의 소통을 꾀한 기획이다. 〈혹부리 영감이 되고 싶은 도깨비〉는 충북 청주에 근거지를 둔 알리오페라단에서 제작한 작품이며 예술의전당자유소극장과 구로창의아트홀에서 서울의 관객들을 만났다.

소극장이라서 무대와 객석이 매우 가까웠고 무대가 객석보다 낮아서 편안한 시선에서 극을 관람할 수 있었다. 푸른빛의 조명 아래 동화 속 정경처럼 꾸며진 소박한 무대가 꾸며져 있었고 무대의 한쪽 끝에는 키보드 두 대가 설치되어 있었다. 어린이를 위한 공연인 만큼 부모와 함께 온 어린이들이 객석을 가득 채웠다.

전래동화에서는 혹부리 영감이 주인공인 것과 달리, 이번 이야기에서는 도깨비들이 주인공이다. 깨비마을에 사는 소심깨비, 자랑깨비, 상상깨비, 똑똑깨비, 날쌘깨비, 심술깨비들은 각기 인간의 유형을 대변한다. 주인공인 소심깨비는 착하지만 소심하고 자신감이 없어서 자기의 의견도 똑 부러지게 말하지 못하고 늘 걱정이 많다. 이와 반대로 심술깨비는 온갖 종류의 빌런을 대표하며 계산기를 들고 돌아다니는 똑똑깨비, 날쌘깨비와 함께 다닌다. 도깨비 마을에서는 노래대회로 새 왕을 뽑기로 한다. 소식을 들은 소심깨비와 친구들은 인간 마을에 사는 혹부리 영감이 노래를 잘 부르니, 혹부리 영감에게 노래를 배우러 가자고 한다. 가짜 혹부리 영감인 최 부자에게 속기도 하지만 우여곡절 끝에 소심깨비는 혹부리 영감을

만난다. 혹부리영감은 소심깨비에게 자신의 혹이 노래 주머니이며 노래 주머니를 가지면 누구나 노래를 잘할 수 있다고 설명한다. 소심깨비는 혹부리영감을 마을로 데려다주는 대가로 노래주머니를 가지기로 한다. 노래 주머니를 손에 쥔 소심깨비는 그 전과 달리 자신감을 얻어 고음도 큰 소리로 거침없이 부를 수 있게 된다. 심술깨비 일당은 소심깨비가 혹부리영감의 노래 주머니를 얻어왔다는 소식을 듣고 밤중에 몰래 가서 소심깨비의 노래 주머니를 훔쳐 온다. 노래 대회가 열리는 날 도깨비들은 각기 솜씨를 뽐내는데, 노래 주머니를 가졌다고 생각하여 자신감이 넘치는 소심깨비는 가장 높은 성적을 거둔다. 노래 주머니를 훔친 깨비들은 노래를 부르다가 그만 바지에 실수를 하고 퇴장한다. 왕으로 뽑힌 소심깨비는 심술깨비와 그 친구들을 너그럽게 용서하고 앞으로 살기 좋은 깨비마을을 위해 힘을 합치기로 한다.

단순한 권선징악 구조의 해피엔딩 스토리였지만 배우들의 노래와 연기가 좋아서 시간 가는 줄 모르고 극에 몰입할 수 있었다. 알리오페라단이 우리나라 유일의 어린이오페라 전문단체이기 때문에 배우들 모두 탄탄한 클래식 음악에 기반하였다는 사실이 이들만의 강점이었다. 벨칸토 발성에 기초한 창법이라 필자에게는 모든 노래가 매우 편안하게 들렸다. 뮤지컬 공연에서는 간혹 배우들의 과도한 진성이나 부정확한 피치 등으로 불안할 때가 있었는데, 이번 공연은 마음을 푹 놓고 들을 수 있었다. '도깨비들의 노래 대회'라는 형식을 통해서도 관객들은 색다른 재미를 누릴 수 있었다. 노래 대회에 참가한 도깨비들은 〈마술피리〉의 '밤의 여왕 아리아', 〈카르멘〉의 '투우사의 노래' 같은 유명한 성악곡들을 불러서 관객들의 귀를 즐겁게 해주었다. 동요풍의 노래를 부르다가 갑자기 음색을 바꾸어 클래식 레퍼토리를 부르는 것이 결코 쉽지 않을 텐데도 배우들은 상당히 좋은 연주를 보여주었다. 젊은 성악가들의 기량이 돋보이는 대목이었다. 또한 관객을 보러 온 어린이들에게는 유명한 클래식 성악곡과 자연스럽게 만나는 계기가 되었을 것이다. 클래식 레퍼토리뿐 아니라 '멋쟁이 토마토' 같은 동요, '소다팝' 같은 케이팝도 등장하여 어린이 관객들을 환호하게 해주었다.

공연 내내 객석과 적당한 소통을 끌어낸 것도 좋은 시도라고 보인다. 막이 오르자, 배우들은 공연장의 뒤쪽에서 등장하여 관객들 사이의 중앙통로를 지나 무대로 입장하였다. 도깨비로 분장한 배우들은 객석의 어린이들과 인사를 나누거나 악수하며 친근감을 주었다. 극 중간중간에도 관객들의 참여를 유도한 부분이 있었다. 가짜 혹부리 영감인 최 부자는 '푸니쿨리, 푸니쿨라'를 시원하게 부른 뒤 자기처럼 노래를 잘 부르게 만들어 주는 '혹'을 파는 형식으로 어린이들의 호응을 유도하였다. 손을 든 관객에게 마음대로 값을 매겨보라고 하고 배지를 나눠주어 공연 후 자기를 찾아오라고 하였다. 자랑깨비는 '투우사의 노래'를 부르기 전에 자신이 깃발을 펄럭일 때 관객들에게 '올레'를 외치도록 하였다. 심술깨비는 '1등이 최고'라고 하며 자기가 선택한 어린이 관객에게 자기의 명함을 나누어주고 공연 후 만나자고 하였다. 이런 교감이 약간 어색한 부분도 있었다. 빌런인 심술깨비가 '1등이 최고야, 그렇지?'라고 어린이들에게 물어보고 동의를 요구한 것은 좀 무리였다. 어린이들 입장에서는 동의하자니 부담스럽고, 대놓고 심술깨비에게 반론을 제기하기도 어려운 질문이었다. 대답하기 쉽게 질문을 약간 바꾸어 관객들이 부담 없이 참여하도록 했으면 좋았을 번했다. 자랑깨비가 나와서 파프리카의 좋은 점을 설명한 것은 지나치게 교육적이며 개연성이 부족하다는 인상을 주었다. '멋쟁이 토마토' 노래의 영역과 약간 겹치는 영역이었기 때문이다. 물론 나중에 자랑깨비의 주머니 속에 소심깨비에게서 훔친 '혹'이 들어있다고 의심받는 장면에서 주머니 속의 파프리카가 나름의 정당성을 확보하기는 했지만 말이다.

극을 관람할 당시에는 가짜 혹부리 영감인 최 부자와 혹부리 영감의 부인은 스토리 전개상 굳이 필요한 인물은 아니라는 인상을 받았다. 그러나 극이 끝난 후 곱씹어 보니, 최 부자는 모양은 그럴듯하지만 진정한 스승, 혹은 예술인은 아닌 사람을 분별해야 함을 경고하는 의미로 볼 수 있겠다는 생각이 들었다. 놀부 부인 같은 이미지로 등장했던 혹부리 영감의 부인은 '이놈의 영감은 맨날 노래만 해서, 집안 살림살이는 온통 내가 도맡아서 해야 한다'라고 불평을 했는데 그 모습은 어쩌면 오늘날 안정적인 직업을 갖기가 쉽지 않은 음악 전공생들, 더 나아가서는 예술인들의 모습을 그린 것으로도 볼 수 있겠다. 겉모양은 웃겼지만, 실상은 씁쓸한 현실을 풍자한 게 아닌가 싶다.

도깨비 마을의 새로운 지도자가 된 소심깨비는 내향인들을 대표한다고 볼 수 있다. 자랑을 달고 사는 자랑깨비, 마치 AI처럼 계산기를 두드리며 모든 일의 정확한 확률을 계산하는 똑똑깨비, 힘으로 친구들을 억압하는 심술깨비가 사람들 보기에는 주목받고 잘사는 것처럼 보인다. 이런 세상에서 소심깨비는 의기소침하게 지낼 수밖에 없었다. 그러나 혹부리 영감의 혹이 노래 주머니가 아님에도 불구하고 그에게 노래 주머니로 인식되었을 때 갑자기 이전과는 다르게 넘치는 자신감을 갖게 된다. 사실 소심깨비 역할을 한 배우는 뛰어난 가창력을 가지고 있었기에, 그에게는 오히려 음치 연기가 어려웠을 것이다. 극을 관람하러 온 어린이들에게도 보이지 않는 소심깨비의 노래 주머니를 한 개씩 나눠주어, 자신들의 노래를 아름답게 부르도록 하면 좋겠다는 생각이 들었다. 한발 더 나아가 소심깨비의 포용력 있는 리더십이 결국에는 자랑깨비, 똑똑깨비, 심술깨비들의 계산과 계략을 뛰어넘을 수 있다는 희망을 줄 수 있으면 더할 나위 없이 좋겠다.

반주자들에게 후한 점수를 주고 싶다. 메인 건반과 세컨드 건반이 계속 음색을 바꿔가며 라이브로 극 전체를 반주하였는데 두 사람 모두 안정감 있는 연주를 보여주었다. 특히 세컨드 건반 연주자는 어떤 순간에는 메인 건반을 리드하기도 하였고, 배우들이 약간 급하게 연주하여 템포가 흔들리는 위기에도 안정감 있게 연주하여 중심을 잡아 주었다. 그러면서도 여유 있게 연주에 임하는 모습이 인상적이었다. 극을 보면서 미소를 짓기도 하고 웃긴 부분에서 함께 웃기도 했다. 반주자들은 충분히 극을 즐기면서 반주했고, 그러한 편안함이 관객들에게도 전달되었던 점은 높이 평가할 만하다. 환상적인 느낌의 무대장치, 조명, 컴퓨터 그래픽을 사용한 입체적 배경이 정서를 자극하여 극에 몰입하기 쉽게 해주었다. 특히 등장인물이 스크린 뒤의 공간에서 연기하여 실루엣만 보이도록 한 부분의 연출은 초현실적이며 신비로운 분위기를 만들어 냈는데 왜 그런지는 모르겠지만 그 신이 필자에게는 특히 좋았다.

인터미션 없이 한 시간이 조금 넘게 진행된 공연이었는데, 집중력이 길지 않은 어린이들도 충분히 몰입할 수 있도록 긴장을 풀어주는 구간을 넣었던 것도 흥행의 이유인 것 같다. 그러나 무엇보다도 음악과 연기가 훌륭했고 성인이 봐도 재미있고 구성이 탄탄한 무대였기에, 청주에서의 공연으로만 끝났으면 매우 아까웠을 법했다. 알리오페라단이 클래식 기반의 젊은 성악가들로 구성되었다는 강점을 충분히 개발하기를 바란다. 크로스오버로 가지 않더라도 본인들의 전문가적 기량을 십분 살리며 무대에 설 기회가 많이 생기도록 다양한 지원이 이루어지면 좋겠다. 기존의 뮤지컬 공연 단체와 차별화되는 점들은 어린이 공연에서 바람직한 블루오션을 개척할 수 있으리라.

2025 지역대표 예술단체 지원

혹부리 영감이 되고 싶은 도깨비

리바운드 비평문

비평가 성명

황승경

비평가 소속

한국연극평론가협회

예술단체명

알리오페라단

공연명

혹부리 영감이 되고 싶은 도깨비

공연일시

2025년 11월 8일 11시

공연장소

예술의전당 자유소극장

도깨비와 오페라가 만날 때
아동 심리를 깨우는 감각적 예술

황승경

오페라의 본질과 청각적 정서 경험

알리 오페라단의 〈혹부리 영감이 되고 싶은 도깨비(2025.11.7-8, 예술의전당 자유소극장)〉는 단순한 음악극의 범주를 넘어, 현대 어린이 교육 환경의 변화와 전통문화의 단절이라는 문제를 예술적 서사 안에 정교하게 직조하며, 동서 문명의 예술적 기원을 충돌과 조화를 통해 입체적으로 드러내는 작품으로 평가된다. 무엇보다 이 공연은 오페라라는 장르의 근원적 특징인, 인간의 몸에서 직접 생성되는 육성(肉聲)의 진동과 숨결의 압력을 어린이 관객에게 그대로 전함으로써, 디지털 음향이 소리를 균질화하는 오늘의 환경 속에서 점차 희미해진 '청각적 정서 경험'을 다시 불러일으킨다는 점에서 교육적 의미가 크다. 성취의 척도에 익숙해진 시대를 살아가는 아이들뿐 아니라 어른들에게도, 이 공연은 잊혀가던 '과정의 감각'을 다시 환기하는 인문학적 제스처로 다가온다. 이 오페라는 경쟁과 결과 중심으로 흐르는 오늘의 교육 환경에서 드물게 '과정 중심의 감각 경험'을 제시하며, 성장의 본질이 성취가 아니라 경험 그 자체에 있음을 자연스럽게 일깨운다. 교육심리학은 오래전부터 아동의 정서 안정과 공감 능력이 청각적 자극의 질감과 긴밀히 연관된다고 보아왔고, 특히 사람의 목소리라는 '살아 있는 소리'가 감정적 파장을 가라앉히고 관계적 신뢰를 형성하는 핵심적 매개임을 강조해 왔다. 메를로-퐁티의 체화된 지각(embodied perception)이 말하듯 인간은 세계를 '신체를 통해' 인식하며, 아이 역시 소리를 단순히 귀로 듣는 것이 아니라 온몸으로 진동을 흡수하며 감각을 확장한다. 그런 점에서 이 작품은 결과로 환원되지 않는 감각의 시간을 아이에게 건네고, 경쟁의 언어로는 포착되지 않는 배움의 깊이를 다시 열어 보인다. 성악가의 호흡과 진동을 직접 마주하는 경험은 경쟁 중심의 학교 교육에서는 좀처럼 얻기 어려운 감각적 배움의 장이며, 이는 아이가 타자와 조율하고 세계를 감지하는 방식 자체를 새롭게 구성한다.

여기서 성악 발성이 지닌 또 하나의 결정적 요소가 바로 '배음(Overtones)의 풍부함'이다. 오페라 가수의 발성은 단순히 음을 높이거나 크게 내는 기술이 아니라, 성도(聲道)를 공명 공간으로 활용하여 기본음 위에 여러 개의 고조파를 동시에 울려 보내는 방식이다. 이러한 배음 구조는 소리가 공기 중으로 퍼져나가며 다층적인 진동 패턴을 형성하기 때문에, 스피커로 증폭된 어린이 뮤지컬의 마이크 소리와는 전혀 다른 '입체적 울림'을 만든다. 특히 배음이 만들어 내는 복잡한 울림 구조는 결과 중심의 음악 경연에서 강조되는 '정확성' 대신, 소리의 질감과 몸의 반응이라는 경험적 차원을 아이에게 일깨우는 효과가 있다. 특히 고음역에서 배음이 강하게 형성될 때 아이들은 귀뿐 아니라 흉곽·복부·사지 전반에서 미세 진동을 체감하며, 이 진동은 신체 감각을 깨우며 정서 각성과 집중을 돕는다. 즉, 성악의 울림은 볼륨의 크기와 무관하게 아동의 몸 전체에 파동을 전달하는 고유한 교육적 효과를 지닌다. 이는 '얼마나 잘 불렀는가'보다는 '어떻게 듣고 느꼈는가'를 중심에 두는 비경쟁적 청취 문화를 아이들에게 자연스럽게 학습시키는 경험이기도 하다.

이 공연은 배음의 대표적 사례로 모차르트 〈마술피리〉 속 '밤의 여왕 아리아', 비제 〈카르멘〉 중 '투우사의 노래'와 같이 고도의 공명과 화려한 고음역이 요구되는 아리아를 적절히 배치해 아이들이 자연스럽게 '풍부한 배음이 포함된 음역'을 경험하도록 한다. 어린이에게 이 음역은 단순히 높은 음이 아니라, 뇌의 각성·주의집중·정서 환기를 촉진하는 주파수대에 해당한다. 여러 음악치료와 음향인지 연구들은 고주파 성분을 지닌 소리나 실제 악기의 진동이 아동의 감정 조절과 언어 처리에 긍정적인 영향을 미친다고 시사해 왔다. 이러한 연구 결과는 성악 발성의 배음 구조가 단순한 음악적 특성이 아니라, 아동의 신경계를 섬세하게 자극하는 감각 환경임을 뒷받침한다. 이러한 체험적 효과는 심리 음악학적 연구와도 맞닿아 있다.

〈혹부리 영감이 되고 싶은 도깨비〉는 단순히 라이브 성악의 물리적 울림만을 전달하는 데 그치지 않고, 도깨비 캐릭터의 움직임과 감정선을 세밀하게 음악적 흐름에 맞춰 구성함으로써 어린이 관객이 서사와 음향을 자연스럽게 통합해 인지하도록 설계되었다. 특히 주요 장면에서 성악가의 표현과 오케스트라의 질감이 극적 긴장과 완화를 명확히 그려내며, 이는 아동의 정서적 리듬과 동기화되는 순간을 여러 차례 만들어 낸다. 이처럼 작품은 오페라 형식의 미학적 정수를 유지하면서도 어린이 관객의 수용성을 세심하게 고려한 드문 사례라는 점에서 예술적 완성도가 높다. 특히 연출은 장면 전환의 호흡을 과도하게 빠르게 가져가지 않으면서도, 아이들이 음향·몸짓·빛의 층위를 따라가도록 리듬을 정교하게 조율한다. 성악파트의 프레이징과 딕션은 어린 관객에게 서사의 동기를 또렷하게 전달하며, 무리한 성량 과시 대신 공명과 텍스트 이해를 우선시한다. 이러한 지점에서 이 공연은 오페라의 본질을 어린이에게 가장 직접적으로 경험하게 한다. 이러한 감각적 체험의 층위는 오페라가 단순한 음악극을 넘어, 인간의 감정과 사유를 탐구하는 예술임을 다시 상기시킨다.

인문학적 전통과 심리 성장 서사의 결합

오페라라는 장르는 본래 르네상스 시대 인문주의자들이 고대 그리스 비극을 복원하는 과정에서 탄생한 예술로, '노래하며 연기하는 방식'을 통해 감정·윤리·운명에 대해 사유하던 고대의 예술적 태도를 현대적 형식으로 부활시킨 결과물이다. 이러한 사유의 연장은 작품이 전래동화의 응징 구조를 변주한 방식에서도

잘 드러난다. 이는 오페라 탄생의 인문학적 태도와도 깊게 맞닿아 있다. 그리스 비극은 단순한 연극이 아니라 공동체 전체가 참여하는 성찰의 장이었고, 음악·언어·동작이 결합 된 총체적 예술을 통해 인간 내면의 어둠·빛·갈등·화해를 탐구했다. 그러므로 오페라는 근본적으로 생각하게 만드는 음악, 정서를 탐구하는 연기, 내면을 노래로 드러내는 형식이며, 아동에게 매우 적합한 교육적 도구가 된다. 아이들은 인물의 노래를 통해 감정의 흐름을 이해하고, 선율을 따라가며 내면의 리듬을 조절하며, 등장인물의 발성과 표정에서 타인의 정서를 읽는 법을 자연스럽게 습득한다. 〈혹부리 영감이 되고 싶은 도깨비〉는 이러한 오페라의 철학적 근간을 한국 전래 설화와 결합함으로써, 감각·사유·문화의 통합적 경험을 제공한다. 특히 원 설화에서 '혹 부자'가 거짓말의 대가로 혹을 하나 더 붙이는 응징 구조는 오페라에서는 도덕적 처벌 대신 상호 이해와 화해로 전환되며, 이는 현대 인문학이 중시하는 관계성의 윤리를 명확히 드러낸다. 응징 중심의 구조가 '공감·조율·상생'의 구조로 바뀌는 순간, 아이는 인간관계가 벌과 보상으로만 작동하지 않는다는, 보다 복합적인 윤리 감각을 체험하게 된다.

대본 구성은 아동의 내면을 세밀히 반영하여, 극적 흐름과 정서의 변화가 자연스럽게 흘러가도록 짜임새 있게 디자인되었다. 이는 출연 배우들의 연기력이 극대화되는 배경으로 작용하며, 가창력뿐 아니라 캐릭터의 심리적 세밀한 묘사가 가능하도록 구성되어 아동과 어른 모두에게 깊은 감동을 선사한다. 더불어 작품은 '누가 더 잘하느냐'의 경쟁 구도가 아니라, 서로의 소리를 듣고 협력하며 성장하는 관계적 감정 구조를 제시함으로써, 아동이 경쟁보다 협력을 가치로 인식하게 만드는 정서적 장치를 마련한다.

동서 융합과 교육적 의미의 확장

작품의 서사는 전래 설화 〈혹부리 영감〉을 바탕으로 하지만, 현대 아동의 감각 구조와 정서 리듬에 맞게 정교하게 재해석되었다. 특히 전래 설화 속 징벌적 요소가 오페라에서는 '다름의 존재들이 서로를 이해하는 장면'으로 바뀜으로써, 공동체적 화해라는 현대적 가치를 어린이에게 자연스럽게 전달한다. 깊은 산골에 음악을 사랑하는 도깨비들이 살고, 노래 실력으로 왕을 정한다는 설정은 단순한 유희 요소를 넘어 '음악적 능력은 곧 내적 자질의 표지'라는 상징적 의미를 지닌다. 소심깨비·링깨비·상상깨비가 혹부리 영감을 찾아 나서는 과정은 전래 설화의 전형적 영웅 모티프인 길 떠남-시련-성장의 구조를 유지하면서도 현대 아동의 내면 심리를 세밀하게 반영한다.

이 줄거리는 단순한 사건 배열이 아니라, 아동 발달의 핵심 단계를 은유적으로 압축한 심리적 성장 서사이다. 특히 도깨비들이 '혹부리 영감이 되기 위한 경쟁'에 빠지는 것이 아니라, 서로의 목소리를 발견해 가는 과정 자체에 의미가 있다는 흐름은, 성취를 우상화하는 오늘의 아동 환경에 중요한 반성을 제기한다. 도깨비나라에서 인간 세계로 향하는 여정은 아동이 익숙한 환경을 벗어나 사회적 확장을 시도하는 발달적 과정을 상징하며, 이는 신화학과 민담학에서 반복적으로 등장하는 '통과의례(rites of passage)'와 정확히 일치한다. 세 도깨비는 서로 다른 개성을 지니는데, 이는 아동의 내면을 구성하는 다양한 감정의 파츠들이 외부 세계와 부딪히며 갈등·조율·협력을 반복하는 구조를 반영한다. 소심깨비가 홀로 남겠다고 결심하는 장면은 자기주도성과 내적 동기의 발현을 상징하며, 아동이 타인의 틀에서 벗어나 스스로 결정하는 중요한 발달적 순간을 드러낸다. 혹부리 영감과의 만남은 아동이 외부의 권위나 상징적 대상에 능력을 의존하려는 심리를 은유적으로 재현하며, 혹부리 영감의 "혹에서 노래가 나온다"라는 거짓말은 아동이 외재적 동기에

의존해 자신감을 얻는 모습을 상징한다. 그러나 혹이 사라진 뒤에도 자신의 노래가 빛난다는 깨달음은 아동이 내면의 능력과 정체성을 스스로 발견하는 '자기 효능감(self-efficacy)'의 결정적 순간이다. 이는 발달심리학의 핵심 개념인 '보상적 성장(compensatory growth)'과 맞물린다. 아동이 실패·상실·혼란을 겪은 뒤 더욱 깊은 성찰과 자각을 얻는 과정을 정교하게 드러내는 순간이다. 줄거리 전체는 아동이 자기 이해·정체성 확립·감정 조절·대인 관계의 기초를 터득하는 발달적 과정을 은유적으로 담고 있으며, 그 과정이 자연스럽게 서사적 흐름 속에 녹아 있어 교육적 효과가 크다. 무엇보다 '벌을 받아야 한다'라는 응징 중심 사고에서 벗어나, 서로의 상처를 보듬고 미래로 나아가는 관계적 윤리를 제시한다는 점은, 공동체 회복을 중시하는 현대 인문학의 핵심 가치와도 이어진다.

이러한 내적 성장의 흐름은 오페라의 음악적 요소와 결합하며 더욱 강력한 감정적 울림을 만들어 낸다. 라이브 오케스트라의 현장성은 어린이에게 단순한 청각적 경험을 넘어, 신체 전체가 음악의 파동을 통해 감정과 리듬을 이해하는 '감각적 사유'를 제공한다. 현악기의 떨림, 목관악기의 호흡, 타악기의 명확한 타점, 성악가의 공명은 다층적 감각 세계를 만들며, 아이들에게는 새로운 정서적 지평을 열어준다. 심리음악학에서도 실제 진동을 경험한 아동이 감정 조절 능력과 공감 능력, 리듬 이해 능력이 크게 향상된다고 말하는데, 이 공연은 그러한 연구를 무대 위에서 살아 숨 쉬게 하는 사례라고 할 수 있다.

전래문화학적 관점에서도 이 작품은 매우 풍부한 의미를 지닌다. 한국의 도깨비는 일본의 오니가 가지는 공포 중심의 이미지나, 중국의 요·귀가 지닌 권력·징벌·운명적 속성과 다르게, 유희·재치·양가성·관계성을 중심으로 한 존재다. 이러한 한국 도깨비의 특징은 아이들에게 두려움을 주기보다는 상상력·놀이·정서적 친밀감을 불러일으키며, 이 작품은 그 정체성을 현대적으로 재현하는 데 성공했다. 또한 한국 설화의 구조적 특징인 해학, 모험, 교훈, 공동체 윤리를 아리아, 중창, 레치타티보, 오케스트라라는 서양 오페라의 형식적 장치와 결합한 이 공연은 단순한 혼합을 넘어 동서 융합적 미학을 구현한다.

이는 브루너가 말한 문화-서사적 학습(cultural-narrative learning)의 대표적 예라 할 수 있는데, 아이는 서로 다른 문화적 서사 구조를 체험함으로써 사고의 형식 자체가 확장되고, 낯선 문화도 자신의 내러티브 속에서 소화할 수 있는 능력을 기르게 된다. 공연 속에서 아이는 한국 전래 설화의 상징성과 서양 오페라의 음악적 구조를 동시에 경험하며, 비교문화적·다문화적 감각을 자연스럽게 습득하게 된다. 이는 단일 문화에 고착되지 않고 세계의 다양한 서사 구조와 예술 형식을 이해하는 데 중요한 기초가 된다.

감각의 총체로서의 무대

무대미술·조명·의상 역시 아동 관객의 감각 리듬을 섬세히 고려해 설계되었다. 도깨비나라와 인간 세계의 대비는 색채·질감·빛의 강약을 통해 명확히 드러나고, 장면 전환은 과흥분을 유발하지 않으면서도 서사의 긴장과 완화를 유지하는 방식으로 구성된다. 이는 시각적 자극에 민감한 현대 아동의 특성을 고려한 세심한 연출이며, 안정적 몰입과 감정적 안전을 동시에 확보한다. 화해의 장면에서 색감 설계는 차분한 톤으로 수렴되며, 상생의 주제가 시각적 레이어에서도 충분히 체감되도록 한다. 특히 상생을 강조하는 장면에서는 조명과 색채가 은은하게 조율되며, 서사적 화해가 시각적으로 자연스럽게 체감되도록 연출된다.

이처럼 작품은 음악·서사·심리·문화가 교차하는 복합적 구조 안에서 아동의 감각 세계를 정교하게 확장시킨다. 종합하자면, 〈혹부리 영감이 되고 싶은 도깨비〉는 그리스 비극의 사유 전통인 오페라의 인문학적 깊이와 한국 전래 설화의 정서적 지혜, 또한 현대 아동교육의 핵심 원리를 하나의 무대에서 조화롭게 결합한 동서 융합 예술이다. 아이는 인간의 목소리로부터 감정을 배우고, 설화를 통해 윤리와 상징을 배우며, 오페라를 통해 사유의 깊이를 기른다. 이 작품이 남긴 가장 큰 가치는 화려한 장면이 아니라, 인간 목소리가 가진 가장 오래되고 따뜻한 진동이며, 그 진동은 아이에게 정서의 토양이 되고, 어른에게는 잊고 있던 감각을 부드럽게 흔들어 깨우는 울림이 된다. 결국 이 오페라는 아이들에게 '이겨야 한다'라는 압박보다 '함께 듣고 함께 성장하는 과정'의 가치를 되돌려주는, 드문 교육적·인문학적 성취를 이룩했다. 이 성취는 예술이 세대와 문화를 잇는 근본적 힘임을 분명하게 보여준다.

2025 지역대표 예술단체 지원
지역공연 비평 지원사업 비평결과집

주 최 문화체육관광부
주 관 (재)예술경영지원센터
기획·운영 (재)예술경영지원센터 공연유통팀
정인혜 팀장
조혜령 주임
사업운영 (주)장앤파트너스그룹

발 행 일 2026년 1월
발 행 처 (재)예술경영지원센터

주 소 03082 서울시 종로구 대학로 57 (연건동) 3층, 12층
전 화 02-708-2260

ISBN
979-11-93836-10-1

본 비평결과집은 문화체육관광부 〈2025 지역대표 예술단체 지원〉 사업에 선정된 예술단체와 작품을 홍보하기 위해 예술경영지원센터에서 발행하였습니다.
본 비평결과집에 실린 글과 도판은 문화체육관광부·예술경영지원센터의 동의 없이 무단으로 사용할 수 없습니다.

비매품/무료
93680
9 791193 836095
ISBN 979-11-93836-09-5