



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

어은정 교수 지도

박사학위 청구논문

김상(金湘)의 중국 창작 오페라

<원야>(原野)에 관한 연구

- 오페라 사교와 주요 아리아 분석을

중심으로 -

2023

성신여자대학교 대학원

음악학과

린 영

김상(金湘)의 중국 창작 오페라

<원야>(原野)에 관한 연구

- 오페라 사교와 주요 아리아 분석을

중심으로 -

어 은 정 교수 지도

이 논문을 박사학위논문으로 제출함

2023년 4월

성신여자대학교 대학원

음악학과

린 영

# 인 준 서

린영의 박사학위 논문으로 인준함

2023년 4월

|      |     |                          |
|------|-----|--------------------------|
| 심사위원 | 박지현 | (인)                      |
| 심사위원 | 오미선 | (인)                      |
| 심사위원 | 정수연 | (인)                      |
| 심사위원 | 공영숙 | (인)                      |
| 심사위원 | 어은정 | (인) <i>Erin Jung Cho</i> |

성신여자대학교 대학원

## 논문 개요

본 연구는 중국 작곡가 김상(金湘)<sup>1)</sup>의 중국 창작 오페라 <원야>(原野)에 대한 연구이다.

중국 창작 오페라는 서양 오페라가 20세기 초에 중국에 전래된 후, 중국 본토의 기존 음악 예술과 결합하여 형성된 독특한 예술 형식으로, 중국 민족 음악(특히 희곡 음악과 가무 음악)과 외국 오페라 등 다양한 예술 형식을 바탕으로 발전하였으며, 중국과 서양의 연극과 음악이 융합된 결과물이다.<sup>2)</sup> 19세기 낭만주의 시대 이래 서양 오페라의 영향력은 중국과 한국 등 아시아 지역을 포함한 전 세계 곳곳에도 미쳤다.

중국의 유명 작곡가 여금휘(黎錦暉)가 1919년에 창작한 아동 가무극 <참새와 아이>(麻雀与小孩)는 중국 오페라의 창작의 길을 공식적으로 열었다. 1980년대 중국 창작 오페라 예술은 진일보한 발전을 이루었고 중국 음악가들은 서양 음악 기술을 참고로 중국의 미학 사상과 민족 음악 요소를 결합시켜 우수한 창작 오페라를 제작하였다. 그러나 현재 전 세계 경제의 통합화, 문화 다원화, 중국과 해외의 끊임없는 문화 교류 배경에서 중국 창작 오페라의 발전은 매우 큰 압력을 받고 있다. 따라서 선인들의 귀중한 경험을 통해 중국 창작 오페라에 적합한 발전 경로를 모색하는 것이 시급하다.

중국의 유명 작곡가 김상이 창작한 오페라 <원야>는 1987년에 북경에서 초연되며 당시 중국 사회의 광범한 관심과 호평을 불러일으켰다. <원야>는 1992년 미국 워싱턴 D.C(Washington, D.C.)의 케네디 아트센터(The John F. Kennedy Center for the Performing Arts)에서 11회 연속 공연되었으며, 이로써 미국 주요 오페라하우스에서 연속 공연된 최초의 중국 오페라가 되

---

1) 김상(金湘, 1935-2015): 중국 유명한 작곡가, 지휘자이자 음악 평론가이다.

2) 陳磊. 『中國歌劇藝術發展研究』. 延邊大學出版社. 2017.06

었다. 미국의 '더 뉴욕 타임즈'(The New York Times)는 '중국에서 온 푸치니의 메아리'라는 제목으로 오페라 <원야>의 미국 초연 성공을 알렸고, 이 오페라의 창작은 글로벌 '다문화'교류를 매우 성공적으로 실현했다고 평가하며 “<원야>는 국제 오페라 유산 작품에서 한자리를 차지하는 최초의 중국 오페라가 될 것”이라고 언급하였다.<sup>3)</sup> 오페라 <원야>는 개혁개방의 새로운 시기의 중국 오페라 창작의 최고 수준을 대표한다.<sup>4)</sup>

중국의 유명 연극가 조우(曹禺)의 동명 희곡을 각색한 오페라 <원야>는 사회 최하층에 있는 젊은 농부 구호의 아버지가 초씨 일가에게 살해되고 약혼녀 금자는 초임왕의 아들 초대성에게 시집가게 되며, 구호의 여동생이 모함을 받고 기생으로 전락되며 병에 걸려 사망하게 되고, 구호 자신도 두 다리가 부러지고 억울한 누명을 쓰게 되며 감옥에 투옥되고, 구호가 원한을 품고 8년이라는 시간을 견디다 감옥을 탈옥하여 고향으로 돌아가 복수를 벌이는 이야기를 담고 있다. 극중 주요 인물 이미지의 묘사는 매우 전형적이고 인물 관계의 복잡함과 플롯의 격렬한 전개는 강렬한 연극적 충동과 비극적인 색채를 띠고 있다. 오페라 <원야>는 복잡다단한 이야기 줄거리를 통해 자유롭고 아름다운 생활에 대한 사람들의 동경과 추구, 봉건 지주계급의 악학 세력에 대한 맹렬한 비난을 표현하고 있다. 작곡가 김상은 <원야>의 음악을 창작하면서 유럽의 엄숙한 오페라의 표현 기법을 받아들였고 중국 전통 희곡의 요소를 융합시켜 음악과 연극을 밀접하게 통합시켰다.<sup>5)</sup>

김상은 오페라 <원야> 음악의 창작에서 유럽 그랜드 오페라의 표현 방식을 바탕으로 중국 전통문화의 요소를 융합하여 음악과 연극이 밀접하게 결합되어 “음악의 연극, 연극의 음악”의 창작 사상을 구현하였다.<sup>6)</sup>

3) 劉蓉(2009).在音樂中探尋戲劇的“原野”——歌劇<原野>的音樂解讀.交響-西安音樂學院學報(01), 35-40.

4) 居其宏.『歌劇綜合美的當代呈現』,中央音樂學院出版社,2006.

5) 金湘音樂作品選集<原野>鋼琴縮譜,中國北京:人民音樂出版社,2001.

6) 徐文正.(2012).我國新時期三部嚴肅歌劇音樂創作研究(博士學位論文),南京藝術學院).

본 논문의 본론 부분은 다음의 네 장으로 구분된다.

제1장은 중국 창작 오페라의 발전 과정을 시기별로 분류하고 각 시기의 대표 작품들을 분석하고 논의하였다. 구체적으로 제1장에서는 중국 창작 오페라의 발전 과정을 첫째, 탄생 및 초기 발전기(명·청 시기~1949년), 둘째, 민족 오페라의 발전 번영기(1949년~1978년), 셋째, 개혁개방의 새로운 시기의 다원화 발전기(1948년~2000년), 넷째, 새로운 시대의 다원화된 심화 발전기(2000년~현재)의 네 단계로 구분하였다. 또한 각 시기의 대표 작품을 선택하여 그들의 형식적 특징을 논의하고 작품 내용의 정치적 배경, 창작 극본, 음악적 특징과 인물 성격 등에 따라 개괄적으로 묘사하고 정리하였다.

오페라 <원야>는 중국 창작 오페라 발전 과정 중의 기념비적인 작품으로서 오페라 텍스트의 각색, 음악의 조식 조성, 화음 구성 등의 요소를 통한 캐릭터 형성, 이야기 전달, 중국 창작 오페라의 창작, 중국 성악의 노래와 교육에 모두 일정한 계발점을 가지고 있다.

또한 본 연구는 중국 창작 오페라를 탐색하기 위해 오페라 <원야>를 중심으로 연구하고자 한다. 최근 몇 년간 한국과 중국 사이의 문화 교류가 활발해지면서 앞으로 한·중 양국 간의 오페라 교류도 증가할 것으로 예상된다. 이에 중국의 창작 오페라 중에서도 가장 중국적인 특성을 담고 있다고 보는 <원야>에 대한 연구는 양국의 창작 오페라에 대한 이해와 교류 발전에 크게 기여할 것으로 기대된다. 본 논문은 저자의 관점에서 작품의 이해도를 높이고 음악적 해석을 돕는 데 기여하며, 한국이나 다른 국가에 <원야>를 소개하는 학술적 자료로 활용될 것을 겸손하게 기대한다.

# 목 차

## 논문 개요

|  |    |
|--|----|
| I. 서론 .....  | 1  |
| 1. 연구 배경 .....   | 1  |
| 2. 연구 의의 .....   | 5  |
| 3. 연구 방법과 연구 범위 .....                                      | 7  |
| II. 중국 창작 오페라의 발전 과정 .....                                 | 8  |
| 1. 중국 창작 오페라의 탄생 및 발전 초창기(명·청(明清)시기-1949년) .....           | 8  |
| 1) 중국 창작 오페라의 태동기(명·청시기 - 1912년) .....                     | 8  |
| 2) 중국 창작 오페라의 초기 도입기와 형성기(1920년 - 1929년) .....             | 10 |
| 2. 중국 창작 오페라의 발전 및 변영기(1949년-1978년) .....                  | 14 |
| 1) 중국 창작 오페라의 변영 초기(1949년-1957년) .....                     | 14 |
| 2) 중국 창작 오페라의 성숙기(1957년-1966년) .....                       | 16 |
| 3) 틈새에서 살아난 중국 창작 오페라(1966년-1976년) .....                   | 18 |
| 4) 중국 창작 오페라의 부흥초기(1976년-1978년) .....                      | 19 |
| 3. 중국 개혁개방 신시기 오페라의 다원화 발전기(1978년-2000년) .....             | 20 |
| 1) 중국 창작 오페라의 전면적인 부흥기(1978년-1981년) .....                  | 20 |
| 2) 중화인민공화국 건국 후 중국 창작 오페라의 두 번째 전성기(1981년<br>-1986년) ..... | 21 |
| 3) 중국 창작 오페라의 심화 발전기(1987년-2000년) .....                    | 23 |
| 4. 중국 신세대 오페라의 다원화 발전 시기(2000년-현재) .....                   | 26 |

|  |           |
|--|-----------|
| 1) 창작 오페라 주제의 다양성 .....                          | 26        |
| 2) 창작 오페라 음악 소재의 다양화 .....                       | 30        |
| 3) 요약 .....                                      | 32        |
| <b>Ⅲ. 김상의 오페라 &lt;원야&gt;에 대한 중국 국내외 반향 .....</b> | <b>33</b> |
| 1. 작곡가 김상 .....                                  | 33        |
| 1) 작곡가 김상의 음악 작품 .....                           | 36        |
| 2) 김상의 오페라 창작 역사 .....                           | 40        |
| 2. 작곡가 김상의 '오페라 사고' .....                        | 47        |
| 3. 작곡가 김상의 창작 오페라 <원야>의 반향 .....                 | 50        |
| 1) 오페라 <원야>의 중국에서의 반향 .....                      | 50        |
| 2) 오페라 <원야>의 국제적 반향 .....                        | 52        |
| <b>Ⅳ. 오페라 &lt;원야&gt;의 예술적 특성 .....</b>           | <b>55</b> |
| 1. 오페라 <원야>의 창작 개요 및 줄거리 특성 .....                | 55        |
| 1) 오페라 <원야>의 창작 개요 .....                         | 55        |
| 2) 오페라 <원야>의 줄거리 소개 .....                        | 63        |
| 2. 오페라 <원야>의 극적 특성 .....                         | 69        |
| 1) 인물 이미지의 양면성 .....                             | 69        |
| 2) 스토리의 비극성 .....                                | 71        |
| 3) 요약 .....                                      | 73        |
| 3. 오페라 <원야>의 음악 특징 .....                         | 74        |
| 1) 오페라 <원야>의 성악 부분의 음악 특성 .....                  | 75        |

|   |     |
|---|-----|
| 2) 오페라 <원야> 기악 부분 음악 특성 .....                     | 80  |
| 3) 오페라 <원야> 음악의 종합 특성 .....                       | 86  |
| 4. 오페라 <원야> 남녀 주인공 아리아의 음악적 특성 .....              | 90  |
| 1) 구호의 아리아 "초염왕, 당신은 왜 죽었는가?"의 음악적 특성 .....       | 90  |
| 2) 금자의 아리아 "아, 나의 호자 오빠"의 음악적 특성 .....            | 100 |
| 3) 구호의 아리아 "지금은 이미 밤이 깊었다"의 음악적 특성 .....          | 107 |
| 4) 구호와 금자의 듀엣 "당신이 나이고, 내가 당신이다"의 음악적 특성<br>..... | 116 |

**V. '오페라 사고'와 <원야>가 현대 중국 오페라 창작에 주는 중요 계시**  
..... 126

|   |     |
|---|-----|
| 1. 현대 중국 창작 오페라 작곡의 융합 통일 문제 해결을 위한 계시 .....  | 128 |
| 1) 음악과 연극의 전체적인 융합 .....                      | 129 |
| 2) 민족 특징과 서양 기법의 융합 .....                     | 132 |
| 3) 성악과 기악의 융합 .....                           | 134 |
| 4) 요약 .....                                   | 136 |
| 2. 현대 중국 오페라 창작의 대본 문제 해결을 위한 계시 .....        | 137 |
| 1) 오페라 대본 각색에서 '오페라 사고'의 주도 작용 .....          | 138 |
| 2) 오페라 대본 개선에서 '오페라 사고'의 선도적인 역할 .....        | 140 |
| 3) 오페라 대본의 부분적인 내용 변경에서 '오페라 사고' 지도적 작용 ..... | 141 |
| 4) 오페라 대본의 내용 확장에서 '오페라 사고'의 향도 작용 .....      | 143 |
| 5) 요약 .....                                   | 145 |
| 3. '오페라 사고'와 <원야>가 중국 오페라 작곡에서 성악 문제 해결을 위해   |     |

|                                 |     |
|---------------------------------|-----|
| 주는 계시 .....                     | 146 |
| 1) 오페라 <원야>의 성악 구성에 대한 계시 ..... | 146 |
| 2) 오페라 <원야>의 성악 공연에 대한 계시 ..... | 148 |
| 3) 요약 .....                     | 150 |
| <br>                            |     |
| VI. 결론 .....                    | 151 |
| 참고문헌 .....                      | 154 |
| ABSTRACT .....                  | 160 |

## 표 목차

|  |     |
|--|-----|
| <표 1> 학생 시기(1947년~1956년)의 작품 .....     | 36  |
| <표 2> 신강 시기(1963년~1978년)의 작품 .....     | 36  |
| <표 3> 영상 음악 시기(1979년~1985년)의 작품 .....  | 37  |
| <표 4> 80년~90년대 작품 .....                | 37  |
| <표 5> 새 시대(2000년~2015년)의 작품 .....      | 39  |
| <표 6> <원야>의 대본 구성 .....                | 64  |
| <표 7> 주요 등장인물 성부와 인물 성격 .....          | 66  |
| <표 8> "초염왕, 당신은 왜 죽었는가?" 가사 번역 .....   | 90  |
| <표 9> "초염왕, 당신은 왜 죽었는가?"의 악식 구조 .....  | 92  |
| <표 10> "아, 나의 호자 오빠" 가사 번역 .....       | 101 |
| <표 11> "아! 나의 호자 오빠"의 악식 구조 .....      | 101 |
| <표 12> "지금은 이미 밤이 깊었다" 가사 번역 .....     | 107 |
| <표 13> 다부 병렬의 악식 구조 .....              | 109 |
| <표 14> "당신이 나이고, 내가 당신이다" 가사 번역 .....  | 116 |
| <표 15> "당신이 나이고, 내가 당신이다"의 악식 구조 ..... | 118 |

## 악보 목차

|   |     |
|---|-----|
| [악보 1] 제1막 기악 반주 특징 .....                         | 82  |
| [악보 2] 간주곡 1번 주제 '사랑' .....                       | 85  |
| [악보 3] "초염왕, 당신은 왜 죽었는가?"의 (마디 233-250) .....     | 93  |
| [악보 4] "초염왕, 당신은 왜 죽었는가?"의 두 번째 악구 .....          | 94  |
| [악보 5] "초염왕, 당신은 왜 죽었는가?" 중 (마디 251-159) .....    | 95  |
| [악보 6] "초염왕, 당신은 왜 죽었는가?" 중 (마디 265-272) .....    | 96  |
| [악보 7] "초염왕, 당신은 왜 죽었는가?"의 엔딩 .....               | 98  |
| [악보 8] "아, 나의 호자 오빠" 중 (마디 755-769) .....         | 102 |
| [악보 9] "아, 나의 호자, 오빠" 중 A 부분 4개 악구의 시작음 .....     | 103 |
| [악보 10] "아, 나의 호자, 오빠" 중 B부분(마디 770-782) .....    | 104 |
| [악보 11] "아, 나의 호자, 오빠" 중 반주의 핵심 음정 .....          | 105 |
| [악보 12] "지금은 이미 밤이 깊었다"의 도입부(마디 1558-1560) .....  | 110 |
| [악보 13] "지금은 이미 밤이 깊었다"의 A 부분(마디 1561-1571) ..... | 111 |
| [악보 14] "지금은 이미 밤이 깊었다" b 악구 엔딩 의 반주 특징 .....     | 112 |
| [악보 15] 제1막 서곡의 단편 .....                          | 113 |
| [악보 16] "지금은 이미 밤이 깊었다"의 연결 1 부분 .....            | 113 |
| [악보 17] "지금은 이미 밤이 깊었다"의 연결 2 부분 .....            | 114 |
| [악보 18] "당신이 나이고, 내가 당신이다"의 제시부 A .....           | 120 |
| [악보 19] "당신이 나이고, 내가 당신이다"의 대비 종지 B 부분 .....      | 121 |
| [악보 20] "당신이 나이고, 내가 당신이다." 중 A 부분의 반복 .....      | 122 |

[악보 21] "당신이 나이고, 내가 당신이다." 중 B 부분의 반복 ..... 123

[악보 22] "당신이 나이고, 내가 당신이다." 중 a 악구 재현(마디 2210-2214)  
..... 124

# I. 서론

## 1. 연구 배경

오페라는 16세기 말 이탈리아의 피렌체에서 시작되었으며, 고대 그리스 연극의 극장 음악이 원형이 되어, 이후 유럽 각국에 전해져 유럽 전역에 퍼졌고, 프랑스와 영국에서도 자국의 특성과 민족적 스타일을 지닌 오페라 예술이 잇따라 생겨났다.<sup>7)</sup> 오페라는 독특한 예술적 매력과 미적 가치로 '음악 예술 왕관 속의 보석'으로 불린다. 또한, 인류 음악 문화의 중요한 부분으로서 다른 문화예술과 함께 사회학, 인류학, 문화학, 심리학 등의 학문적 영향을 많이 받았으므로 근현대 음악사의 작곡가, 지휘자, 성악 공연 예술가들은 창작 오페라를 통해 음악계에서 입지를 다져야 했다.<sup>8)</sup> 오페라는 서양에서 4세기 동안의 발전을 거치면서 하나의 고상한 예술로서 한 국가, 한 민족 음악 예술의 최고 수준을 가장 잘 나타낸다.<sup>9)</sup>

중국의 다양한 현대 문화 및 예술 역사에서 전통 극장을 "오페라"라고 불렀다. 이 다중 명칭은 유럽 선교사들이 중국 극장을 지칭하는 데서 유래되었다. 유럽인들이 중국 극장 예술을 알게 된 것이 중국인들이 유럽 오페라를 알게 된 것보다 훨씬 더 오래되었음은 알려져 있다. 이것은 주로 중국 극장이 오페라보다 먼저 생겨났고, 퍼지기 시작했기 때문이며, 게다가 유럽에서는 한때 중국 문화 열풍이 있었기 때문이다. 이 과정에서 유럽인들은 중국 전통 극장을 '오페라'라고 불렀다. 오늘날 대부분의 서양인들은 중국의 오페라에 대한 이야기를 들을 때, 미리 특정한 설명이 주어지지 않는다면 중국 희곡으로 오해할 수도 있다.

7) 郭年平, 『中國歌劇藝術發展與演唱實踐研究』.中國書籍出版社, 2022.

8) 滿新穎, 『中國近現代歌劇史』.中國文聯出版公司,2012,12

9) 彭俊媛,(2018). 『中國歌劇藝術的傳播思考』.音樂傳播(01),4-12.

따라서 '중국 창작 오페라'는 '중국 현대 오페라'로서 중국의 경극 등 전통 희극과 구분되며 민족 문화에서의 중국인의 자부심과 자신감을 수립하는 데 도움이 된다. 또한, 세계로 하여금 중국 오페라의 세계 현대 문명에 대한 기여를 알리는 데도 유리하다.<sup>10)</sup>

신문화운동<sup>11)</sup> 시절 유명한 중국 작곡가 여금희는 아동가무극 <참새와 아이>(麻雀與小孩)를 창작하여 중국 창작 오페라의 선구자가 되었다. 1934년 전한(田漢)이 극본을 쓰고 섭이(聶耳)가 작곡한 <양자강 폭풍>(揚子江風暴)은 중국 창작 오페라의 현실주의 길을 열었으며 중국 창작 오페라 역사에 한 획을 그었다. 또한, 항일 전쟁 기간에 중국의 창작 오페라는 대부분 항일 전쟁을 소재로 삼았다. 1945년 연안루예(延安魯藝)가 공동으로 창작한 오페라 <백모녀>(白毛女)는 중국 창작 오페라 역사상 최초의 기념비적인 작품으로 서양 오페라의 민족화와 중국 전통 희극 현대화의 융합을 모색하고 서양 오페라의 중국 민족화의 길을 열었으며 중국 창작 오페라 발전사의 중요한 작품으로 평가받고 있다.<sup>12)</sup>

1949년 신중국이 건국된 이후 중국 창작 오페라 창작은 중국 전통 희극과 민족 음악을 기반으로 하고, 이를 바탕으로 서양 오페라의 창작 경험을 배우고 대중에게 다가가 일상과 밀접한 주제를 다루는 경향을 보였다. 1957년 중국은 오페라 작곡을 논의하는 최초의 대규모 회의인 '신가극 토론회'(新歌劇討論會)를 개최하여 향후 오페라 작곡 발전에 좋은 이론적 토대를 마련하였다.<sup>13)</sup> 그 후 발표된 두 편의 오페라 <홍호적위대>(洪湖赤衛隊)와 <강저>(江姐)는 당시 '오페라 예술의 두 개의 최고봉'으로 칭송받았다.<sup>14)</sup>

10) 滿新穎.中國近現代歌劇史.中國文聯出版公司. 2012.12

11) 민국 초에는 정치적 불안이 계속되고, 원세개의 제제 운동 움직임과 공자를 존중하는 복고 사조가 일어나고 있었다. 더 나아가 북경 정부가 공개적으로 하늘과 공자묘(孔子廟)에 제사를 올리는 현실은 신지식인들의 불만을 초래하였다. 그리하여 일부 신지식인층이 반봉건적인 계몽 운동, 즉 신문화 운동을 전개하였다.

12) 田亞茹.(2004).中國歌劇史上的三次高潮引發的思考.人民音樂(04),19-21+64.

13) 楊曙光,陳燕.(2010).中國歌劇演唱研究(續一). 中國音樂(04),254-262.

14) 宛煜.(2010).中國當代歌劇藝術發展述略. 四川戲劇(04),82-85.

1978년 말부터 시작된 중국의 개혁개방(改革開放)<sup>15)</sup> 물결은 이후 뉴미디어의 전면적인 유입, 급속한 경제발전, 급속히 향상된 삶의 질과 함께 사회의 모습은 극적인 변화를 겪었다. 특히 21세기에 들어 텔레비전·영화·인터넷 매체로 대표되는 새로운 정보화 시대가 열리면서 여가 및 오락 활동이 더욱 다채로워졌다. 중국 창작 오페라의 발전에는 다음과 같은 변화가 나타났다:

첫째, 전통 음악 시장은 대중음악의 영향을 받았고, 둘째, 패스트푸드 문화(Fast Food Culture)를 선호하는 사람들에게 미국식 음성 기반 오페라가 더 이상 흥미롭게 느껴지지 않게 되면서 미에 대한 인식이 바뀌었다. 오늘날 다문화주의의 급속한 발전으로 사람들은 더 단순하고 생활에 가까운 예술 형식을 선호한다. 이러한 상황에서 오페라는 점차 원래의 시장을 잃었고, 중국 창작 오페라의 창작과 발전에도 일정한 영향을 미쳤다.

1987년, 중국 오페라단(中國歌劇院)은 문화부가 주최한 제1회 중국 예술제(中國藝術節)에서 유명 작곡가 김상의 오페라 <원야> 초연을 무대에 올렸고, 이 작품은 수도 북경에서 즉각적으로 큰 화제를 일으키며 지역 사회의 폭넓은 관심과 찬사를 받았다. 음악평론가들은 "오페라 <원야>의 성공은 당시 창작 저조기에 있던 중국 창작 오페라계가 10년간의 탐색과 축적을 걸쳐 필연적으로 이뤄낸 결과이며, 중국 창작 오페라 창작자들이 슬럼프의 어려움을 딛고 새로운 정점에 도달했음을 보여주는 것"이라고 해석하였다.<sup>16)</sup>

이후 <원야>는 국내외 무대에서 공연하고 수상하며 영향을 미쳤다. 1989년 뮌헨에서 열린 제3회 국제 연극 연구 연맹(International Federation for Theatre Research)에서 '특별영예증서상'(特別榮譽證書獎)을 수상했으며,<sup>17)</sup> 1992년 1월부터 2월까지 워싱턴 D.C. 케네디 예술 센터(The John F.

---

15) 개혁개방: 중화인민공화국의 덩샤오핑의 지도 체제 아래에서, 1978년 12월에 개최된 중국 공산당 제11기 중앙위원회 제3회 전체 회의에서 제안되었고, 그 후 시작된 중국 국내 체제의 개혁 및 대외 개방정책을 말한다.

16) 胡波,唐健梅.(2009).仇虎的“愛”與“復仇”——談<原野>中“仇虎”的角色塑造. 歌劇(02),57-61.

17) (2012).封面人物.人民音樂(12), 75.

Kennedy Center for the Performing Arts)에서 11회 연속으로 공연했다. 이는 미국 주요 오페라 하우스에서 공식적으로 연속 공연된 최초이자 유일한 중국 창작 오페라였다. 서양 언론은 오페라 <원야>를 서양 무대를 뒤흔든 최초의 중국 창작 오페라라고 표현하며 오페라 <원야>의 탄생과 세계무대 데뷔는 20세기 말 오페라 역사상 가장 중대한 사건 중 하나라고 평가하였다.<sup>18)</sup> 1993년 오페라 <원야>가 '20세기 중국인 경전'(20世界華人經典)을 수상하였고, 1998년 8월 미국 코네티컷주(State of Connecticut) 유진에 있는 오닐 극장 센터에서 '무대 열람'(舞臺閱覽)으로 재연되었으며, 같은 해 미국에서 <원야>의 CD도 발매되었다. 그렇게 12년이 지나 오페라 <원야>는 중국으로 돌아와 1999년 8월 북경 세기극장에서 공연돼 다시 한 번 큰 화제를 일으켜 중국 예술계의 최고상인 '문화대상'을 수상하였다. <원야>는 신시대 중국 창작 오페라 작품의 최고 수준을 대표한다.<sup>19)</sup> 작곡가 김상 또한 '동양의 푸치니'라는 찬사를 받기도 하였다.

2001년 4월 중국인민음악출판사(中國人民音樂出版社)는 오페라 <원야>의 중국어와 영어로 된 가사를 대조한 피아노 악보를 축약하여 출판하여 전국 및 국제 음악계에 널리 공연되고 전파될 수 있는 여건을 마련했다. 또한 <원야>의 수많은 유명한 아리아들은 중국 성악가와 음악대학에서의 필수 곡으로 자리 잡았다.

오페라 <원야>는 중국 창작 오페라 무대를 빛내 중국 창작 오페라 부흥의 이정표가 되었다.

---

18) 高曉東.(2013).中國歌劇發展的國際化趨勢.理論與現代化(05),88-91.

19) 劉丹霓.(2022).21世紀以來中國歌劇批評若干重要議題述論.天津音樂學院學報(02), 40-58.

## 2. 연구 의의

조우(曹禺)의 동명 극본을 원작으로 한 오페라 <원야>는 억울한 누명을 쓴 옛 중국 사회의 청년 농민 구호(仇虎)가 강압적인 세력에게 원한을 갚는 것으로 자신의 복수 계획을 실현했으나 정신적 수렁에 빠져 스스로 목숨을 끊는 비극적인 이야기를 담고 있다. 이는 1980년대 후반까지 중국 창작 오페라 발전의 가장 대표적이고 성공적인 오페라 작품 중 하나이다.

오페라 <원야>의 각색은 이미 매우 성공적인 예술 창작으로 인정받았으며, 특히 독특한 음악 표현은 중국 오페라 창작 분야의 발전에 큰 참고 의의가 있다.<sup>20)</sup> 첫째, 본 작품은 주제를 관통하는 구조적 방식을 채택하였다. 둘째, 많은 양의 레치타티보(Recitative), 아리아 등의 가창 형식을 통해 극중 갈등의 심화됨을 강조함으로써 인물의 심리상태를 더욱 깊이 있게 드러내었으며, 레치타티보를 중국 창작 오페라에 적용한 것은 하나의 성공적인 돌파구이다. 셋째, 창작기법에서는 중국 전통음악과 서양 현대음악예술을 결합하여 오페라 공연에 더욱 적합하게 하였다. 마지막으로 본 작품은 음악 스타일이 뚜렷하여 등장인물의 개성특징을 부각시켰으며, 가창 기법에서는 극의 필요와 인물의 성격 특징에 따라 과감히 혁신하였다.

<원야>의 경전적인 아리아에는 "초염왕, 당신은 왜 죽었는가?"(焦闔王, 你爲什麼死了?), "아, 나의 호자 오빠"(啊! 我的虎子哥), "지금은 이미 밤이 깊었다"(現在已是夜深深), "당신이 나이고, 내가 당신이다"(你是我, 我是你) 등이 있다.

30여 년 동안 국내외 수많은 음악 평론가와 언론들은 오페라 <원야>의 대성공을 언급하며 작곡가 김상, 극본가 만방(萬方), 연출가 이도천(李稻川), 이 세 명의 중요한 창작자를 극찬하였다. 중국 창작 오페라 100년 역사에서

---

20) 李吉提.(2021).中國西體歌劇音樂創作的得與失.中國音樂學(02),101-117.

오페라 <원야> 처럼 국내외 동업자들로부터 인정과 호평을 받으며 국내외 무대에서 오랜 세월을 견뎌낸 작품은 찾아보기 어렵다.<sup>21)</sup>

오페라 <원야>의 성공은 어떤 의미에서 중국 창작 오페라에 대한 인정이며, 그 성공은 대본가, 연출가, 배우, 지휘자, 악기 연주자, 무용수들이 합심하여 노력한 결과이다. 본 작품은 중국 창작 오페라의 발전에도 강력한 촉진 작용을 하여 오페라 예술가들이 지속적으로 혁신하도록 영감을 주었고, 오페라 전문가들이 더욱 확고히 중국 특색을 지닌 창작 오페라의 길을 걸어 나가게 하는 원동력이 되었다. <원야>의 성공은 중국 오페라 창작의 제3의 절정을 나타내며, 중국 창작 오페라 사업의 꾸준한 발전에 중요한 상징적 의의를 가지고 있다.<sup>22)</sup>

오페라 <원야>의 광대한 영향력과 중국 오페라 창작에서 도달한 새로운 높이를 바탕으로 본 작품에 대해 전면적인 연구를 진행하는 것은 이 작품을 더욱 이해하고 작곡가 김상의 음악 스타일을 이해하는 데 도움이 될 뿐만 아니라 향후 중국 창작 오페라의 발전에도 방향성을 제시할 수 있을 것이며, 동시에 중국 창작 오페라 발전사와 중국 음악사 연구에 중요한 시사점도 제공할 수 있을 것이다.

중국 창작 오페라의 사상적 내용과 민족성을 바탕으로 한 독특한 음악적 표현수법과 창작 특징을 깊이 파악하여 중국 창작 오페라의 새 시대의 발전에 대해 아이디어와 참고할만한 경험 및 혁신적인 영감을 제공할 수 있기를 바란다.

---

21) 張譯文.(2016).生命的吶喊(碩士學位論文,重慶大學).

22) 王升典.(2011).歌劇<原野>研究綜述.大舞臺(02), 15.

### 3. 연구 방법과 연구 범위

본 논문은 첫째, 중국 창작 오페라의 발전 역사를 시대적 배경에 따라 네 개의 주요시기로 정리한 다음, 각 시기의 창작 오페라의 다양한 문화적 배경, 장르, 창작 방법, 음악적 특징 및 오페라를 통해 표현되는 사상적 함의 등에 대해 논술하여 중국 창작 오페라의 발전 과정을 보다 포괄적으로 서술한다.

둘째, 작곡가 김상의 생애, 음악 작품, ‘오페라 사고’ 이론 및 대표작 오페라 <원야, 原野>의 중국 창작 오페라 발전 과정에서의 위상과 새 시대 중국 창작 오페라의 발전에 미치는 영향에 대해 논술한다.

셋째, 오페라 <원야>의 창작 배경에서 출발하고 음악적 언어의 특징부터 시작해 이 작품이 처한 시대 문화, 역사적 배경과 작곡가의 오페라 창작 이념과 결합하여 현대적인 음악적 시각으로 오페라 <원야>를 바라보고 중국 창작 오페라의 발전 맥락을 살펴보았다. 오페라 <원야>의 창작 이념, 곡의 구조, ‘중서합벽’(中西合璧)<sup>23)</sup>의 작곡기법, 성악 선율의 특징, 관현악 악기의 특성, 가창 형태의 다양성과 오페라를 통한 작곡가가 구현한 심층적 함축성 등을 분석한다. 음악적 미학에서 민족성, 시대성, 선도성 및 기타 이데올로기에 이르기까지 <원야>는 중국 민족 음악 요소에 뿌리를 둔 기초 위에, 김상의 ‘오페라 사고’를 핵심으로 하여 중국 창작 오페라의 음악 구상, 가창 기술 및 작곡 기법 등의 방면에서 창작의 새로운 사상을 이끌어 냈다.

---

23) 중서합벽 :중국과 서양의 장점을 취하여 합하다.

## Ⅱ. 중국 창작 오페라의 발전 과정

### 1. 중국 창작 오페라의 탄생 및 발전 초창기(명·청(明清)시기 -1949년)

#### 1) 중국 창작 오페라의 태동기(명·청시기 - 1912년)

##### (1) 서양 오페라의 중국 첫 진출

서양 오페라는 명나라 말기 청나라 초에 천주교(예수회)의 중국 선교활동과 함께 중국에 소개되었다. 그러나 오페라가 중국에 전래되기 전, 중국의 봉건주의는 이미 정점에 이르렀고, 소설, 연극, 시, 회화의 문화는 모두 강한 민족적 특색을 가지고 있었다. 특히 중국의 회곡은 그의 전성기에 이르렀고 오랫동안 흥하고 쇠퇴하지 않는 단계에 이르렀다. 서양 오페라의 현지화에 대한 배타성으로 인해 중국 창작 오페라의 태동기는 150년이 넘는 기간을 거쳤고 발전 과정은 더디었고 심지어 정체되기까지 하였다.<sup>24)</sup>

##### (2) 이탈리아 오페라 <라 세치나>(La Cecchina)

중국 및 외국의 관련 문헌에 따르면 이탈리아인 니콜로 피치니(Niccolò Piccinni) 작곡의 오페라 <라 세치나>은 1778년(청나라 건륭 43년)에 중국에 처음 들어왔다. 이 역사적 사실을 최초로 기록한 사람은 유럽의 선교사와 민간 작가이다.<sup>25)</sup>

24) 滿新穎.中國近現代歌劇史.中國文聯出版公司.2012.12

<라 세치나>의 줄거리는 중국 전통 희극에 대한 중국인의 수요 측면에서 볼 때 감정적이고 의식적이며, 비록 남녀 간의 자유로운 연애는 18세기 중국 전통사회의 문화와는 거리가 멀지만, 사랑에 장애물이 많고 슬픔으로 시작했으나 행복하게 끝난다는 점에서 전통 희곡인 <서상기>(西廂記)에 묘사된 사랑과는 어느 정도 닮았다. 이야기의 결말 또한 중국 유교사상의 “즐거우나 음탕하지 않고, 슬프지만 속상하지 않다”라는 미학적 기준에도 부합하며, 동시에 인물 간의 갈등을 중립적인 방식으로 완화하였다. 논리적으로 보았을 때 본 작품은 '이화위미'(以和爲美)라는 중국 미학적 관념에 부합한다.

서양 음악의 수용 과정에는 우여곡절이 많았으며, 서양 오페라의 창작 수법에 대한 일방적인 오해도 생겨났다.

---

25) 滿新穎.中國近現代歌劇史.中國文聯出版公司.2012.12

## 2) 중국 창작 오페라의 초기 도입기와 형성기(1920년 - 1929년)

### (1) 최초의 중국 창작 오페라: 아동가무극

여금휘가 1920년대에 창작한 아동 가무극은 중국인들이 유럽 오페라의 영향을 받아 중국 현지 문화를 기반으로 중국의 신형 음악극 문화를 창조한 최초이자 가장 영향력 있고 비교적 높은 성과를 거둔 오페라 스타일 실험 중 하나이다.<sup>26)</sup> 중학교 이전부터 중국 클래식 음악에 대한 이해가 깊었던 여금휘는 고등학교를 졸업한 후 한동안 '학당요가'(學堂樂歌)<sup>27)</sup> 교사로 일하였고, 학당요가과에서 서양음악에 대한 풍부한 지식을 습득하였다.

여금휘는 1920년 중국 최초의 아동가무극을 창작하였으며, 대표 작품은 <어린 화가>(小小畫家), <참새와 아이>(麻雀與小孩), <포도선자>(葡萄仙子) 등의 대표작을 보유하고 있다. 그의 아동 가무극 작품 속의 동요는 통속성이 강하며, 아이들의 미적 특성을 포착하고 노래와 춤의 결합을 통해 사상과 감정을 전달하였다. 여금휘의 작품들은 중국 창작 오페라로 간주하여 당시 큰 반응을 불러일으켰다.<sup>28)</sup>

### (2) 서양 오페라의 창작 경험을 바탕으로 한 시도: 아론·압살로모프(A арон Авшалóмов)의 <관음>(觀音)

러시아 음악가 아론·압살로모프는 유대계 러시아인으로 중국과 러시아 국경의 작은 마을인 사찰 거리에서 자라 많은 화교와 모여 살았다. 어린 시절

26) 陳磊. 『中國歌劇藝術發展研究』. 延邊大學出版社, 2017.06

27) 학당요가: 20세기 초 중국 각지의 신식 학교의 음악 수업에서 널리 불리던 일부 원곡 음악을 가리킨다. 이 노래들은 대부분 번호로 표기된 숫자 악보로 기록하고, 곡조는 일본 및 유럽, 미국에서 왔으며, 중국인이 중국어로 다시 작사한다.

28) 王亞莉. 『從無到有到有的探索：中國現代歌劇的發展之路』. 中國書籍出版社. 2016.

아론·압살로모프는 중국 어부의 보살핌을 받으며 중국 민족음악을 접하였고, 특히 중국 경극 공연예술에 매료되었다.

아론·압살로모프는 1920년대부터 수많은 중국 음악 작품을 작곡하였다. 1925년에는 중국의 유명한 보살 관음 설화를 바탕으로 중국 민족 음악을 소재로 삼고 중국 희곡의 음색과 결합하여 오페라 <관음>을 창작하였다. 오페라 <관음>은 중국이 서양 오페라를 본격적으로 탐구한 최초의 시도로 볼 수 있다.

### (3) 가곡극(歌曲劇)<sup>29)</sup>

가곡극은 연극적 구조, 줄거리 전개, 인물의 대화를 바탕으로 비교적 전문적인 가곡을 넣어 인물의 생각과 감정을 표현하고 연극의 내용을 표현하는 예술 형식이다.<sup>30)</sup>

### (4) 중국 창작 오페라의 형성 초기

#### ① 양가극(秧歌劇)<sup>31)</sup>

'양가'는 중국 산시성 북부 지역의 민족 예술로 민족 예술 형식을 위주로 하며 주요 표현 형식은 민족 예술이다. '공농병을 위해 봉사'의 출처는 모택동(毛澤東)이 1942년 '연안 문예 강화'(延安文藝講話)이며, 이는 중국 문화 예술 종사자들에게 방향성을 제시하였다. 중국 음악가들은 '양가'라는 민족 가무 형식에 혁명적인 내용과 다양한 예술적 처리를 가미하여 양가 본래의

29) 가곡극 : 연극 형식으로, 스토리에 맞춰 솔로나 합창곡 몇 곡을 삽입하고, 간단한 음악 반주를 통해 스토리 진행을 강조했다.

30) 滿新穎, 『中國歌劇音樂劇理論思潮發展與嬗變研究』, 安徽文藝出版社, 2014, 01

31) 양가극 : '양가'의 형식을 빌어 연출하는 가극.

가무 형식과 연극, 시, 쾌판(快板) 등의 예술적 요소를 융합하여 생생한 형식, 풍부한 내용, 완벽한 스토리를 갖춘 중국 가무극을 탄생시켰다. 일종의 신식 가무극, 즉 가무극이 이렇게 흥성하게 발달하기 시작하여 인민대중 속으로 깊이 들어갔다.

## ② 오페라의 새로운 시대를 연 <백모녀>(白毛女)

역사의 흐름과 사회의 요구, 특히 항일전쟁(抗日戰爭)시기 감동적이고 영웅적인 사연이 많이 등장하면서 양가극의 단순함과 그 안에 담긴 거대한 의미 사이에 모순이 생겨났다. 이런 배경에서 주인공을 묘사하기 위해 극적인 표현을 가진 음악 작품을 구상함으로써 양가극의 소규모 한계를 벗어날 필요가 있었다. 음악가의 끊임없는 탐구와 혁신의 결과로 신가극이 탄생하는데, 1945년에 작곡된 오페라 <백모녀>는 신가극 시대의 대표작이다.<sup>32)</sup>

<백모녀>는 당시 사회의 심각한 문제를 반영하였는데, 구시대에는 사람을 귀신으로, 신시대에는 귀신을 사람으로 되게 하는 현상을 표현하여 대중으로부터 전례없는 환영을 받았다.

음악 창작에 있어서 <백모녀>는 하북(河北), 산서(山西), 섬서(陝西) 등지의 민간과 지방극 곡조를 활용하고, 중국 고전희곡(古典戲曲)에서 가창(歌唱), 음송(吟誦), 도백(道白)<sup>33)</sup>의 세 가지를 유기적으로 결합하는 전통을 반영하여 인물의 성격과 내면의 생각을 표현하였다. 그밖에 <백모녀>는 서양 오페라에서 인물의 성격을 중점적으로 표현하는 처리방법을 참고하여 저마다 특색 있는 음악 이미지를 형상화하였다. 아울러 중국과 서양의 문화를 융합한 민족적 표현형식을 창조하여 신가극 발전에 새로운 길을 개척하였

32) 居其宏.(2018). 民族歌劇音樂創作範式的奠基人與完形者—馬可歌劇創作生涯 歷史回顧與當代思考. 音樂研究(05),5-21+44.

33) 도백 : 중국 전통극의 대사, 아니리.

다.<sup>34)</sup>

### (5) 국민당 통치 구역(國統區)오페라의 발전 및 대표작

<추자>는 국민당 통치구의 배도(陪都)<sup>35)</sup> 충칭 지역의 첫 번째 대형 오페라로, 항전을 주제로 한 우수한 작품이며, 중국 음악 근현대사에서 매우 중요한 위치를 차지하고 있다. <추자>는 서양 악기로만 작곡된 음악으로 구성된 서양식 대극으로, 서양 오페라 곡조와 서양 무용을 사용하여 적군의 반전 정서를 표현하였다. 아리아, 레치타티보, 중창, 합창, 관현악 등의 창작 기법을 사용하며 스토리 라인의 우여곡절과 갈등을 표현하였고, 극적 갈등의 표현과 음악적 이미지 형성에 대해 유익한 탐색을 하였으며, 일본 원소의 음색을 음악 속에 교묘하게 적용하였다. 이처럼 황원락(黃源洛)은 '서양 문화 중에서 유익한 것을 받아들여 중국의 발전에 이용'에 대한 대담한 탐구를 진행하였으며 이는 중국의 오페라 창작에 중요한 참고 자료이다.<sup>36)</sup>

---

34) 王暢.(1995).論歌劇<白毛女>的歷史價值.文藝理論與批評(05).

35) 배도 : 수도 이외에 별도로 설치한 제2의 수도를 가리키며, 배도는 일반적으로 수도와 함께 '양경(兩京)'으로 불린다. 1940년, 일본이 남하정책을 적극적으로 추진하였고, 9월6일 국민정부는 전국에 회람을 발표하며 후방의 중요한 남서부 도시인 중경을 '배도'로 규정하였다.

36) 虞和平.(2005).抗日戰爭與中國文藝的現代化進程.抗日戰爭研究(04),1-25.

## 2. 중국 창작 오페라의 발전 및 변영기(1949년-1978년)

### 1) 중국 창작 오페라의 변영 초기(1949년-1957년)

#### (1) 해방 초기 중국 창작 오페라의 창작 배경

1949년 10월 1일 중화인민공화국이 건국되면서 중국의 창작 오페라도 발전의 새로운 시기를 맞이하였다. 이로써 중국 창작 오페라 산업은 보기 드문 호황을 누렸다. 이 시기의 오페라는 항일전쟁 당시 '연안 양가 운동'(延安秧歌運動)<sup>37)</sup>을 배경으로 창작 열기가 급증하면서 격렬한 정치운동도 함께 생겨났다.

전시의 문예는 전쟁에 걸맞아야 하므로 이 시기의 창작 오페라는 당시의 정치 상황을 잘 이해할 수 있도록 실제 사회를 반영한다는 특징이 있다. 작곡가는 서양 오페라의 일부 예술 형식을 배우고 참고하였다. 구체적으로, 전통적인 보수 사상을 버리고 중국 전통 희곡 중의 고전적 표현을 채택하였으며, 음악에 있어서는 중국 민족 요소에 집중하여 그의 장점을 취하고 단점을 보완하며, 혁신과 개선을 통해 오페라의 표현력이 대중의 미학적 요구에 더욱 부합하도록 하였다.<sup>38)</sup>

---

37) 연안 양가 운동:1942년 모택동(毛澤東) 동지의 '연안 문예 강화'가 발표된 후, 해방지역의 문예 작가들은 주석님이 가리키신 문예 방향을 따라 현실에 깊이 뿌리내리고 민간 예술을 배우기 시작했다.

38) 中國歌劇史(1920-2000)上冊,中國歌劇史編委會,文化藝術出版社, 2012年4月.

## (2) 해방 초기 중국 창작 오페라의 대표 작품 <소이흑 결혼> (小二黑結婚)

1952년 초연된 신가극 <소이흑 결혼>은 중국 최초의 회가극로 극작가 전천(田川), 양난춘(楊蘭春), 작곡가 마가(馬可)를 비롯한 기성세대 대표 예술가들의 공동 작품이다.

<소이흑 결혼>은 산시성의 항일 근거지인 유가준(劉家俊)이라는 산골 마을에서 젊고 아름다운 아가씨 소근(小芹)이 촌민병대장 소이흑(小二黑)과 사랑에 빠지는 이야기를 담았다. 그러나 양가 부모님의 봉건적이고 미신적인 믿음으로 인해 그들의 사랑은 방해받았지만, 우여곡절 끝에 마침내 가족을 이루게 되었다. 줄거리는 소근과 소이흑의 어려운 결혼을 바탕으로 당시 사회의 봉건적이고 퇴폐적인 면을 풍자하고 있다. 마지막 해피엔딩은 오랜 세월 대중을 가두어 온 봉건적이고 미신적인 사상이 민심을 지배할 수 없다는 것을 암시하고 있으며, 새로운 사상이 결국 낡은 관념을 이겨내고 국민이 주인이 되는 이야기를 전달하였다.

전체 극 음악은 곡의 연결을 중심으로 한다. 아울러 연극의 ‘판강체’ 구조 기법이 발전된 아리아를 참고하고 산서민가와 산서방자(山西梆子)<sup>39)</sup>, 하남방자(河南梆子)<sup>40)</sup> 등 지방 희곡음악을 소재로 하여 짙은 지방색과 순박한 향토적 색채를 지닌다. 음악적으로 중국 민간음악 및 희곡음악의 요소를 바탕으로 하여 가사가 생생하고 통속적이며 스토리 플롯의 재미를 더해준다. 이를 통해 깨어있는 농민의 진보적인 새로운 역량을 열정적으로 노래함으로써 사회 발전이라는 심오한 주제를 표현하였다. 이러한 창작 스타일은 대중적으로 인정받으며 큰 사랑을 받아왔다. 그리하여 가극 <소이흑결혼>은 <백모녀>의 뒤를 이어 중국 창작가극의 두 번째 이정표가 되었다.

39) 산서방자 : 진극(晉劇), 중국 산서성 지방의 전통극.

40) 하남방자 : 예극(豫劇), 중국 하남성 지방의 전통극.

## 2) 중국 창작 오페라의 성숙기(1957년-1966년)

### (1) '신가극 토론회'(新歌劇討論會) 개최

1957년 중국연극인협회와 중국음악가협회가 공동으로 1957년 2월 15일부터 3월 14일까지 28일간 '신가극 토론회'를 대규모로 개최하였다.<sup>41)</sup> 1957년 <희곡보>(戲劇報) 제4호에 따르면 이 회의에는 북경, 천진, 상해, 안휘, 사천, 선양, 서안, 하얼빈, 산서 등지의 극작가, 음악가, 비평가와 지방과 부대 문공단에서 신가를 작품 관계자 170여 명이 참석하였다. 회의에서는 신가극의 발전 기반과 방향, 창작과 관련된 문제에 대해 토론하였다.<sup>42)</sup>

'신가극 토론회'는 건국 이후 처음으로 대규모로 오페라 창작 문제에 대한 논의를 진행한 것으로, 중국 창작 오페라 예술의 과거 경험과 교훈을 체계적으로 정리했을 뿐만 아니라 향후 오페라 발전을 위한 건고한 이론적 토대를 마련했다는 점에서 깊은 의의를 갖는다.<sup>43)</sup>

'신가극 토론회' 이후 10년 동안 중국은 창작 오페라의 풍년기를 맞이하였고, <붉은노을>(紅霞), <홍호적위대>(洪湖赤衛隊), <홍산호>(紅珊瑚), <두아원>(竇娥冤), <유삼저>(劉三姐), <강저>(江姐) 등 비교적 영향력이 큰 대형 오페라 작품이 탄생하였다.

이 작품들은 <백모녀>가 개척한 길을 따라 발전하였고, 이 시기의 중국 창작 오페라는 주제와 음악적 표현 측면에서 더욱 실험적이고 창의적이었으며, 서양 오페라의 예술적 형식을 선택적으로 배우고 차용하였다. 또한, 중국 전통 희곡의 일부 표현 방법으로 시대를 노래하고, 혁명 투쟁 생활을 표현하고, 현실을 반영하는 것이 예술 창작의 주제가 되었다. 따라서 중국 창

41) 劉青.(2021).關於“新歌劇”問題的討論. 天津音樂學院學報(02),34-49.

42) 趙小林.(2007).對中國歌劇的回顧與展望(碩士學位論文,河北大學).

43) 盛雯.(2013).中國歌劇表演史研究(博士學位論文,華東師範大學).

작 오페라의 형식은 뚜렷한 중국 민족 특색과 시대적 특징을 가지고 있다.<sup>44)</sup>

## (2) 창작 오페라 발전에 대한 의의

이 시기의 오페라는 중국 창작 오페라의 발전사에서 특별한 의미가 있으며, 이는 중국의 오페라 개념과 오페라 구조가 정형화되고 성숙해지는 시기였다. 이와 동시에 중국 창작 오페라가 음악 언어, 음악 스타일, 가창 스타일 등의 측면에서 가지고 있는 장점과 단점도 이 시기에 충분히 반영되었으므로 이 시기의 오페라는 중국 창작 오페라의 발전사에서 매우 중요한 지위를 차지하고 있으며 큰 공헌을 하였다.<sup>45)</sup> <홍호적위대>가 중국 창작 오페라 절정의 시작점이라면 <강저>는 그 절정의 정점이다.

---

44) 徐娟.(2009).從<白毛女>到<蒼原>的創作比較看中國歌劇之發展(碩士學位論文, 山西大學).

45) 楊曙光、陳燕.(2010).中國歌劇演唱研究(續一). 中國音樂(04),

### 3) 틈새에서 살아난 중국 창작 오페라(1966년-1976년)

#### (1) 10년의 '문화대혁명' 46)

1966년부터 1976년까지 10년간 지속된 '문화대혁명'은 중국 현대사에서 전례 없는 대재앙이었다. 이름에서 알 수 있듯이 문화대혁명에서 가장 큰 피해를 입은 것은 문화 분야였으며, 이는 중국 창작 오페라의 발전에도 큰 영향을 미쳤다.<sup>47)</sup>

정치적 요인으로 인해 중국에서 오페라, 희극 및 기타 공연 예술의 창작은 사실상 중단되었다. 이 10년 동안 신장 위구르족(Uighur族)<sup>48)</sup> 자치구 오페라 극장에서만 1972년 경극 '양관 오페라'를 바탕으로 위구르족 오페라 <홍등기>(紅燈記)를 각색하였고, 장자커우 오페라 극장에서 중국 창작 오페라 극장에서 파견한 전문가의 지도로 <광부의 딸>(礦工的女兒)을 연습하였으며, 1974년 <봄바람이 온기를 보낸다>(春風送暖), 해정문공단(海政文工團)이 영화 <빛나는 붉은 별>(閃閃的紅星)을 원작으로 한 <붉은 별이 전투의 길을 비춘다>(紅星照我去戰鬥), 중국오페라무용단의 대형 오페라 무용극 <수조원>(收租院) 등 여러 희귀 작품이 있었다. 그러나 당시 정치적 배경으로 인해 모든 면에서 이전 오페라 수준에 이르지 못해 대중과 관객들에게 큰 관심을 끌지 못하였고, 문학계에서도 거의 영향을 미치지 못하였다.<sup>49)</sup>

---

46) 문화대혁명:1966년 5월~1976년 10월에 걸쳐 중국 전역에서 전개되었던 정치적 문화운동을 지칭하는 것으로, 줄여서 '문혁'이라 부르기도 한다.

47) 盛雯.(2013).中國歌劇表演史研究(博士學位論文,華東師範大學).

48) 위구르족 : 중국 신장 자치구에 사는 소수 민족의 하나.

49) 張平.(1995).中國歌劇發展之脈絡(下). 黃河之聲(02),16-17.

#### 4) 중국 창작 오페라의 부흥초기(1976년-1978년)

1976년 '4인방'<sup>50)</sup>이 무너진 1976년부터 1970년대 말까지 중국 창작 오페라는 3년간의 완전한 회복기에 접어들었다. 이 기간의 첫 2년 동안 음악가들은 대부분 '4인방'이 붕괴된 기쁨에 빠져 다른 것에 신경 쓸 겨를이 없었다. 당시 중국 음악계에서 신가극을 만들 시간과 에너지를 가진 사람은 아무도 없었다.

<홍호적위대>, <강저>, <유호난>(劉胡蘭), <아이구리>(阿依古麗), <백모녀> 등 문화대혁명 이전 시기 최고의 작품들이 재공연되면서 중국 창작 오페라의 부활에 대한 희망이 생겼고, 중국 창작 오페라에 대한 대중의 사랑을 일깨워 주었다.<sup>51)</sup> 본격적인 회복기의 첫 3년 동안 새로 창작된 오페라는 거의 없었고 1977년에 단 한 편의 신가극 <해랑>(海娘)가 제작되었으며, 1978년에는 <위발군>(韋拔群), <란화화>(藍花花), 신장 위구르족 오페라 <전투의 과정>(戰鬥的歷程)과 <강 기슭의 브루트인>(楚河岸邊的布魯特人) 등 신가극이 창작되어 무대에 올랐다.<sup>52)</sup>

'문화대혁명'이 끝난 후 1978년까지 3년은 중국 창작 오페라가 회복되기 시작한 새로운 시기였다.

50) 4인방: 중국의 문화대혁명 기간 동안 모택동의 주위를 맴돌며 권력을 장악한 네 사람을 가리킨다.

51) 趙小林.(2007).對中國歌劇的回顧與展望(碩士學位論文,河北大學).

52) 中國歌劇史(1920-2000)下冊.中國歌劇史編委會.文化藝術出版社.2012,04.

### 3. 중국 개혁개방 신시기 오페라의 다원화 발전기 (1978년-2000년)

#### 1) 중국 창작 오페라의 전면적인 부흥기(1978년-1981년)

1978년 12월 중국공산당 제11기 중앙위원회 제3차 전체회의 이후 전체 이데올로기는 바로 세워지고 사람들은 미신에서 벗어나 사상을 해방시켰다.<sup>53)</sup> 신가극의 창작에도 즉시 큰 변화를 맞이하였고 오페라계의 신규 예술가들의 창작 열정은 지하의 용암처럼 분출되었다. 1979년부터 1981년까지 많은 새로운 창작 오페라극이 우후죽순처럼 생겨 오페라 창작의 작은 고조를 이루었고. 오페라는 전면적으로 회복되는 좋은 국면을 보였으며. 불완전한 통계에 따르면 1979년에만 지방, 현 및 시립 극장에서 25 개 이상의 오페라가 제작되었다.<sup>54)</sup> 이 작품들 중에는 영웅적인 인물을 칭송하는 '붉은 오페라' (紅色歌劇)<sup>55)</sup> <장엄한 결혼식>(壯麗的婚禮), <중원여열>(中原女烈) 등이 있고, 소수민족 지역에서 인기를 얻었던 민족단결과 애국 주제 작품 <엘리보와 새내모>(艾利甫與賽乃母), <계명성>(啓明星), <오레이·일란>(傲蕾·一蘭) 등이 있다.<sup>56)</sup> 이러한 작품의 등장은 중국 창작 오페라의 재출발 시기의 새로운 정점이 되었다.<sup>57)</sup>

53) 戴嘉枋.(2007).沉重的歷史迴響——論中國“文革”音樂及其在新時期的影響. 南京藝術學院學報(音樂與表演版)(03),1-15.

54) 滿新穎,中國歌劇音樂劇理論思潮發展與嬗變研究.安徽文藝出版社, 2014.1

55) 붉은 오페라:무산계급의 정권 수립을 찬양하는 오페라.

56) 中國歌劇史(1920-2000)上冊.中國歌劇史編委會.文化藝術出版社.2012年4月.

57) 滿新穎.中國歌劇音樂劇理論思潮發展與嬗變研究.安徽文藝出版社, 2014.1

## 2) 중화인민공화국 건국 후 중국 창작 오페라의 두 번째 전성기 (1981년-1986년)

### (1) 오페라 토론회 개최:

1981년, 1984년, 1986년에 각각 개최된 세 차례의 전국 오페라 토론회는 중국 창작 오페라 부흥의 서막을 열었고, 수많은 신가극 작품이 등장했으며, 태동과 탄생 단계를 거쳐 점진적으로 형성되었다. 또한 제1 창작의 절정기에서 '문화대혁명'의 추락을 겪었고, 마침내 건국 후 중국 창작 오페라의 제2 창작의 절정을 맞이하였다.<sup>58)</sup> 이 시기 제작된 오페라의 수는 백여 편이 넘을 정도로 상당히 많았지만, 그중 사람들에게 지속적인 영향을 남긴 오페라는 많지 않았다.<sup>59)</sup> 이 시기의 대표적인 오페라 작품으로는 <백번째 신부>(第一百個新娘), <상서>(傷逝), <한마음 매듭>(同心結), <햇불 축제>(火把節), <방초심>(芳草心), <심궁욕해>(深宮欲海), <무감 선구자>(木卡姆先驅) 등이 있다.

### (2) 이 시기 대표 오페라 <상서>

1981년, 시광남(施光南)은 문학가 노신(魯迅) 탄생 100주년을 기념해 노신의 소설 <상서>를 바탕으로 한 서정 오페라 <상서>를 작곡하였다. <상서>는 시광남이 작곡한 첫 번째 오페라이자 중국 창작 오페라 예술의 성공적인 탐구작이었다.<sup>60)</sup>

오페라 <상사>의 남녀 주인공은 '5·4운동'<sup>61)</sup>의 영향을 받아 개성해방과

58) 賈亞鋒.(2008).淺談從1949年——1999年中國歌劇的發展. 讀與寫(教育教學刊)(04),

59) 趙小林.(2007).對中國歌劇的回顧與展望(碩士學位論文,河北大學).

60) 王振國.(2021).歌劇<傷逝>的音樂特徵對中國民族歌劇創作的啓示. 戲劇之家(18),

61) 5·4운동:1919년 5월 4일 중국 북경의 학생들이 일으킨 항일운동이자 반제국주의, 반봉 건주

자유연애, 남녀평등을 추구하며 봉건주의와 용감하게 싸웠으나 결국 현실의 압력으로 패배의 운명을 받아들여야 했다. 노신의 <상서>는 당대 중국 지식인 계급의 운명과 진로에 대한 일종의 배려로, 작가는 중국 혁명의 역사적 맥락에서 지식인 계급의 지위와 역할을 초점을 맞추고, 봉건세력에 의한 여성에 대한 억압과 박해에 대해 깊이 분석하였으며, 개성해방이 여성을 해방하는 효과적인 수단이 아니라는 점을 분명히 지적하였다.

창작기법을 살펴보면, 시광남은 가극 <상서>에서 서양 그랜드오페라(Grand opera)의 창작기법을 참고하여 아리아와 레치타티보를 사용해 극중 인물의 이미지를 형상화하였다. 음악 창작에 중국의 20~30년대 가극 창작기법을 많이 활용하였다. 즉 음률은 전통음악의 음률과 스타일을 흡수하여 구성이 기본적으로 서양의 ‘두도막형식’, ‘세도막형식’ 위주로 이루어지지만, 형식 면에서는 중국 전통음악 구성과 긴밀하게 연결되어 격식에 맞는 반듯함을 유지한다. 이처럼 중국과 서양을 결합한 창작방식으로 인해 가극음악은 비교적 참신한 스타일을 나타낸다. <상서>는 작곡가 시광남의 음악적인 독창적 시선을 보여주는 중국 신시대 오페라 세리아 창작의 선도적인 작품이다.<sup>62)</sup>

---

의 혁명운동. 중국에서 일어난 항일운동이자 제국주의에 반대하는 운동이지만, 중국의 신민주주의 혁명의 출발점으로 평가되며, 또한 근대사·현대사의 새로운 기원을 여는 사건으로 평가 한다.

62) 居其宏.中國歌劇音樂劇通史.中國合肥：安徽文藝出版社，2014

### 3) 중국 창작 오페라의 심화 발전기(1987년-2000년)

#### (1) 중국 창작 오페라 발전기의 동향

제11기 중앙위원회 제3차 전체회의 이후 중국의 정치, 경제, 문화 등 각 방면에서 큰 변화가 일어났고, 이는 중국 창작 오페라가 처한 환경에 근본적인 변화를 가져왔다. 오페라 예술가가 추구하는 목표는 시대에 발맞추고 대중의 미적 요구에 적응하며 전통과 현대, 동서양 문화의 만남과 충돌, 재탄생과 창조 등이다. 오페라 예술가들의 관념 전환과 관객들의 오페라에 대한 미적 감각의 진화는 오페라 창작에 뚜렷한 양극화 추세를 가져왔다.

새로운 시대에 중국의 창작 오페라는 한편으로는 '우아함'을 향해 발전하기 시작했으며 일부 작품은 유럽의 엄숙한 대형 오페라의 길을 따라 엄숙한 느낌으로 제작되었다. 한편, 작곡가들은 중국의 지역 발전에 적합한 대중적인 뮤지컬의 저속화를 탐구하기 시작하였다. 우아함과 저속함의 두 가지 수준 사이에서 경극, 희극, 민족오페라, 가무극은 더 활발하게 활동하기 시작했고, 충정 연극단이 공연한 <특구회선곡>(特區回旋曲)과 선양시 연극단이 창작·공연한 대형 가무뮤지컬 <차를 잘못탔다>(搭錯車) 등은 다시금 성공을 거두었다.

#### (2) 중국 창작 오페라 발전기의 창작 유형<sup>63)</sup>

##### ① 그랜드오페라(Grand opera)

A. 오페라 창작의 주제가 풍부하고, 서로 다른 역사 시기의 영웅적인 실

---

63) 宮妮. 歌劇在中國文化背景下本土化演唱技術變革與發展的研究. 吉林出版集團股份有限公司. 2022,06

화를 위주로 사회 전체의 모습, 백성의 생활 습속, 대중의 사상적 감정을 나타내며, '인간성'으로 다시 초점이 맞춰지는 특징이 있다. 예를 들어, 복수와 사랑을 주제로 한 오페라 <원야>, 80년대 도시 청년들의 실생활을 주제로 한 오페라 <방초심>(芳草心)등이 있다.

B. 오페라의 창작언어, 음악구조 등에 큰 변화가 있었는데, '민족선율에 전통화성을 추가하기'와 가요체(歌謠體)<sup>64</sup>, 판강체 등의 구조패턴이 사라지고 중국식 음송체(吟誦體)<sup>65</sup> 구조와 기법으로 대체되었다.

## ② 오페레타(Operetta)

A. 주제는 시대, 생활 및 관객과 밀접한 관련이 있으며, 현대 생활, 이야기 및 인물(특히 청년)을 연극의 줄거리로 선택하여 관객의 공감과 사랑을 불러일으킨다.

B. 공연 형식이 다채롭다. 기본적으로 노래와 춤으로 구성되며, 춤은 색채와 부가적인 역할만 하고, 춤이 거의 없는 연극은 가창을 가미한 연극이며, 춤이 있는 연극은 연극적인 기능을 가진 가무극형이다.

## (3) <원야>의 성공 중국 오페라 창작 역사의 세 번째 절정 유발

오페라<원야>는 1987년 중국 문화부가 주최한 제1회 중국 예술제에서 큰

---

64) 가요체:신시는 새로운 시 형태로, 새로운 시의 창작 과정에서 가요의 요소들인 구어, 사투리, 그리고 가요의 형식과 음악적 특징 등을 통합하고 있다.

65) 음송체:그 특징은 문학적 예술 표현에 중점을 두면서도 음악적 아름다움의 표현에도 주목하며, 목소리와 억양을 주요한 표현 수단으로 하는 시의 표현 방식이다.

성공을 거두며 중국 창작 오페라 창작의 세 번째 절정을 이루는 놀라운 업적을 남겼다.<sup>66)</sup>

오페라 <원야>는 극작가 만방이 조용의 동명 희곡을 각색하고 작곡가 김상이 음악을 작곡한 총 4막으로 구성된 오페라다. 오페라 <원야>는 젊은 구호의 복수 및 그의 연인인 금자와 봉건적인 사회에서의 애절한 사랑 이야기를 담았다. 이야기는 대조적인 갈등으로 강렬하고 드라마틱하며, 옛 사회 백성들이 겪었던 박해를 사실적으로 반영하고 있다. 남녀 주인공인 구호와 금자의 이야기는 그 시대 사회의 축소판과도 같다.

작곡가는 민족성, 낭만, 다조성, 무조성 등의 음악적 기교를 과감히 구사하여 다조성의 사상과 멜로디 조각을 결합하고 음악과 언어 사이의 융합에 중점을 두는 동시에 희곡의 도백, 고대의 시가 음송은 방법과 설창음악(說唱音樂)<sup>67)</sup>의 형식을 참고하여 레치타티보에 중국 특색과 다양성을 부여하였다.

1992년 <원야>가 해외로 진출하여 미국 워싱턴 D.C에서 초연을 올린 후 대성공을 거뒀고, <뉴욕타임즈>와 <워싱턴포스트>는 장문의 칼럼으로 공연의 성공을 높이 평가하였다. 이로써 중국 예술가들은 자신들의 진정한 예술 실력으로 국제적인 무대에서 인정을 받으면서 중국 창작 오페라는 당당히 서양 예술 궁전으로 입성하였다. <원야>는 서양 오페라계에서는 서양 오페라의 궁전 문을 두드린 최초의 동양 오페라로 불린다. <원야>의 성공적인 해외진출은 중국 창작 오페라가 세계로 뻗어나가기 시작했음을 의미하며, 이는 중국 창작 오페라 역사에서 한 획을 그었다.<sup>68)</sup>

66) 楊曙光、金永哲.(2010).中國歌劇演唱研究. 中國音樂(02),168-177+216.

67) 설창음악: 중국의 연극 예술의 공연 형식, 일반적으로 한 명 또는 두 명의 배우가 공연하며, 자신이 반주하거나 악대 반주했다

68) 郭年平.中國歌劇藝術發展與演唱實踐研究.中國北京:中國書籍出版社, 2022

#### 4. 중국 신세대 오페라의 다원화 발전 시기(2000년-현재)

21세기 이후 중국에서 오페라는 수 세기 동안 발전했다. 경제가 발전하고 정보화 시대가 도래하면서 국가와 국가 간의 문화 교류가 점점 더 빈번해지고 문화가 융합되고 서로 침투하고 배움에 따라 많은 음악가는 더 영향력 있는 클래식 작품을 만들기 위해 민족화와 현대화 사이에서 더 많은 발전과 혁신을 추구했으며 많은 작품이 탄생하기 시작했다.

20세기에 비해 최근 중국 창작 오페라는 장르가 더욱 다양해졌으며, 신극 형식이 많이 등장하기 시작했다. 크게 다음과 같은 범주로 분류할 수 있다:

##### 1) 창작 오페라 주제의 다양성

###### (1) 그랜드오페라(Grand Opera)

그랜드오페라 진지한 오페라로 알려져 있으며 역사적 사건과 역사적 인물에 초점을 맞춘 음악 연극의 한 유형으로, 음악적 이미지 묘사와 극적 전개에 중점을 두고 있으며 중국에서 정통 오페라 형식으로 간주된다.<sup>69)</sup> 이 장르는 처음부터 중국 창작 오페라의 상당 부분을 차지해 왔으며, 전체 3막으로 구성된 유럽식 정식 오페라에 더 많이 의존하며, 레치타티보와 아리아의 연결로 구성되고 음악은 대부분 전체적으로 주제에 따라 전개되며 더 웅장하고 화려한 장면으로 구성되는 경우가 많다. 예를 들어, <양귀비>(楊貴妃), <초패왕>(楚霸王), <나씨고아>(趙氏孤兒), <패왕별희>(霸王別姬), <뇌우>(雷雨)가 모두 이 장르에 속한다.<sup>70)</sup>

69) 滿新穎.中國歌劇音樂劇理論思潮發展與嬗變研究.中國合肥:安徽文藝出版社, 2014.1

## (2) 중국 민족 오페라(中國民族歌劇)

중국 민족 오페라는 중국에서 가장 독특한 오페라 장르로, 중국 현대 문화의 오랜 역사와 중국 혁명에서 출현 되었으며 중국의 전통문화를 흡수한 독특한 창작물이다. 서양 오페라 예술의 공통된 특징과 중국 문화를 동시에 가지고 있으며 중국과 서양 음악의 유기적 결합과 고도의 통합 결과이다. 그 특징과 혁신을 도출하면 아래와 같다.

## (3) 전위 오페라(an avant-garde opera)

전위라(前衛歌劇)라고 불리며 아르놀트 쇤베르크 (Arnold Schoenberg) 이후 현대 무조성, 십이음기법, 음렬주의(serialism), 네오로맨티시즘(neo-romanticism), 신고전주의(Neoclassicism) 작곡가 등을 포함한 오페라계에서 현대 유파 작곡가들의 탐구 결과물이다. 대표작으로는 곽문경(郭文景)의 <광인일기>(狂人日記)와 온덕청(溫德靑)의 <생명을 걸다>(賭命), 담순(譚盾)의 <진시황>(秦始皇)이 있다. 이 장르 작곡가들의 공통적인 특징은 구어체 선율의 자유로운 표현이다. 복잡한 음향 효과를 통해 감정적 갈등을 표현하고 동양주의 음악 미학을 바탕으로 오페라를 작곡한다. 신비로운 고대 중국 전설을 바탕으로 하여 동양적인 풍미가 강하게 느껴진다.

## (4) 뮤지컬(Musical comedy)

뮤지컬은 음악, 희극, 무용, 연극 연기를 통합한 무대 예술의 일종으로, 이해하기 쉽고 경쾌한 주제와 서정적인 내용이 특징이다. 21세기에 들어 중국

---

70) 魏波.(2012).論21世紀中國原創歌劇的多元化創作特徵.河南師範大學學報(哲學社會科學版)

뮤지컬은 더욱 빠르게 발전했으며 장천일(張千一)과 주설석(周雪石)이 작곡한 <내 마음은 날아간다>(我心飛翔)와 왕맹(王猛)과 서점해(徐占海)가 작곡한 <홍하이탄>(紅海灘) 그리고 추야(鄒野)가 작곡한 <마란화>(馬蘭花)등을 대표작으로 꼽힐 수 있다.

#### (5) 실내오페라(Chamber opera)

실내오페라는 '적은 등장인물'과 '작은 오케스트라'라는 두 가지 주요 특징을 가지고 있어 소극장 공연에 적합하며 시대적 특징이 뚜렷하다. 주석(周石)은 2001년 12월 1일 북경 인민극장에서 초연된 최초의 소극장 오페라 <재별강교>(再別康橋)를 작곡하여 중국 소극장 오페라 창작의 선구자가 되었다.

#### (6) 실경 오페라(實景歌劇)

실경 오페라 형태의 공연은 2004년에 중국에 처음 등장하기 시작했다. 이 이야기의 배경이 되는 발원지에서 공연되는 역사적 이야기나 지역 주민들이 지방 풍속과 전통을 노래와 춤으로 표현하고 소리와 빛과 같은 현대적인 표현 수단을 추가하는 것이 특징이며 이 유형의 오페라는 대표적으로 장예모(張藝謀)감독의 작품 <인상·유삼저>(印象·劉三姐)와 <인상·여강>(印象·麗江)가 있다.

#### (7) 멀티미디어 오페라(多媒體歌劇)

멀티미디어 오페라는 멀티미디어 기술과 연극의 결합, 즉 노래, 춤, 드라

마, 음향, 조명, 전기, 멀티미디어 컴퓨터 특수효과가 결합된 시청각 예술 형식이며 2009년에는 담순의 <문>(門)이 중국 최초의 멀티미디어 오페라로 소개되었다. 이외에 내놓된 작품으로 <주선>(周璇), <홍일법사>(弘一法師), <말리화>(茉莉花)등이 있다.

위에서 소개한 중국 창작 오페라의 7가지 범주는 분류 및 개념 측면에서 서로 다양성을 나타내며 장르 간에 상호 흡수, 차용 및 혼합성을 가지고 있어 중국 창작 오페라의 형식과 구조 다양화를 촉진했을 뿐만 아니라 음악적 소재와 예술적 수단의 발전도 함께 발전시켰다.

## 2) 창작 오페라 음악 소재의 다양화

최근 몇 년 동안 오페라 예술가들은 오페라 음악을 창작하는 데 있어 극적 갈등을 높이고, 인물의 성격을 더 정확하게 묘사하며, 인물의 감정을 더 깊이 있게 표현하기 위해 음악 창작에서 다양한 형식의 창작 기법을 사용하고 있다.

### (1) 음악 소재 출처의 다양화

당대 작곡가들은 새로운 음색과 표현력을 넓히기 위해 노력하고 있으며, 과감하게 새로운 음원을 사용하고 있다. 오페라 <차>(茶)에서는 동서양의 오케스트라가 어우러진 오케스트라가 만들어졌고, 여기에 여러 가지 생활 도구를 악기로 사용하여 곡을 연주하였다. 그릇, 주진 자, 유리컵과 같은 많은 생활용품은 상상할 수 없는 악기로서 독특하고 원시적인 소리를 만들어 낸다.

### (2) 다양한 음악 스타일의 융합

20세기 말, 세계 각국의 문화 교류가 활발해지면서 서로 다른 음악적 요소를 융합하는 일종의 '크로스오버' 기법이 나타났으며, 이는 오페라 음악에서도 예외가 아니었다. 예를 들어, <야화 춘풍도 고성>(野火春風斗古城) 중국 하북성 희곡, 곡예, 민요와 산시성, 하북성, 산둥성, 허난성 등의 음악 그리고 일본 음악을 융합하여 일종의 '융합' 적 특색을 형성하였다.

### (3) 중국 창작 오페라의 변영

오페라 예술은 세계를 통합한 무대 예술이다.<sup>71)</sup> 오페라 무대는 국가 간의 경쟁과 같으며, 국제적으로 통용되는 언어 예술로 중국의 이야기를 들려주고, 중국 문화를 세계 예술 전당에 주입하고, 새로운 요소와 활력을 더하는 것은 중국 창작 오페라의 필연적인 사명이며 21세기 중화민족의 위대한 부흥의 길에서 전 인류 문명에 크게 기여할 것이다.<sup>72)</sup>

중국 창작 오페라는 처음부터 중국과 서양의 문화예술 융합의 산물이다. 중국 창작 오페라는 과거 서양 오페라의 창작 형식을 참고하여 '융합하여 들어온 것'이었다. '융합하여 들어온' 오페라는 중국의 문화예술을 풍부하게 발전시켰으며, 서양 예술이 중국에 기여를 한 것이었다. 오늘날 우리는 중국 오페라를 밖으로 내세우고, 사람들로 인정받고, 받아들이고, 공유하게끔 노력하는 것이 바로 '융합하여 나가는 것'이다. '융합해 나가는 것'은 중국이 세계 문명에게 위기 여일 것이다. 중국 오페라가 진정으로 '나가기' 위해서는 오페라의 질과 양에 달려 있다. 질적인 방면, 오페라 작품은 반드시 높은 규격과 훌륭한 품질을 갖추어야 하며, 세계의 훌륭한 오페라와 견줄 만한 뛰어난 예술작품이어야 한다. 국내 관객들도 좋아하지 않는 것이라면 세계로 뻗어나가는 자기기만일 뿐이다. 양적인 방면, 수많은 훌륭한 오페라가 세계에 영향을 미치지 않는 한 '중국 창작 오페라'의 개념을 확립할 수 없다.<sup>73)</sup>

---

71) 焦傑.(1985).歌劇美初探. 中國音樂學(01),

72) 馬興智.中國民族歌劇傳承與當代發展路徑探究. 中國水利水電出版社.2019,03

73) 居其宏,歌劇美學綱論.上海音樂學院出版.2021,07.

### 3) 요약

오페라는 세계 각국의 사람들에게 사랑받는 예술로서 세계 음악 문화 분야에서 중요한 위치를 차지하고 있다. 중국의 창작 오페라는 탄생부터 지금까지 태동기부터 성숙, 혁신에 이르며 100년에 걸친 험난한 여정을 걸어왔다.

서양 주류예술에서 파생된 당대 중국예술품종 중 하나인 '중국 창작 오페라'는 한때의 정치적 요구에 부응하고, 현대 문학과 예술의 흐름을 이끌며, 예술적 번영을 촉진하는 임무를 맡아 자신만의 독특한 매력을 지니고 있다.<sup>74)</sup>

신중국 건국 이후에도 오페라는 여전히 혁명적 주제를 바탕으로 발전을 이어갔지만, 실제 백성의 실생활과는 거리가 멀었다. '문화대혁명' 10년의 오페라 창작 공백기를 지나 중국 창작 오페라의 부흥이 점차 진행되어 새로운 시대에 접어든 후 중국 창작 오페라의 발전은 더욱 번영하여 대량의 창작 오페라 작품이 등장하였다.<sup>75)</sup>

시진핑(習近平) 중국 국가주석이 2014년 전국 문예 작품 토론회에서 "개혁 개방 이후 중국의 문예 창작은 봄을 맞이하여 인기 있고 뛰어난 작품을 많이 만들어 냈지만, 고품질 작품이 부족한 현상도 존재한다"라고 지적한 바 있다.<sup>76)</sup>

중국 창작 오페라의 역사 속에서 오페라 <원야> 처럼 국제무대에 설 수 있고, 해외로부터 한결같은 인정과 호평을 받으며, 오랜 시험을 이겨낼 수 있는 성공적인 오페라 작품은 거의 없다.

---

74) 劉明福、王忠遠.(2014). 習近平民族復興大戰略——學習習近平系列講話的體會. 決策與資訊

75) 丁慶.(2022). 新世紀以來中國歌劇研究數據的分析與思考. 北方音樂(04),

76) 厲震林.(2023). 文藝號角和電影史詩. 群言(01).

### Ⅲ. 김상의 오페라 <원야>에 대한 중국 국내외 반향

#### 1. 작곡가 김상

김상(1935년~2015년)은 중국의 작곡가, 지휘자, 음악평론가이며 중국음악학원(中國音樂學院) 작곡과 교수이다. 또한, 중국음악가협회 이사, 중국영화음악학회 초청 이사, 국가문화대상 심사위원, 국가정품공정(國家精品工程) 심사위원이며 정부 특별보조금 수상자이다. 그는 ‘세계 저명 인물록’과 ‘미국 2000명 명인록’에 등재된 바 있다. ‘동방의 푸치니’로 불리는 김상의 본적지는 절강성(浙江省) 제기시(諸暨市)로 1935년 4월 강소성(江蘇省) 남경시(南京市)에서 태어났다. 7세 때 피아노를 배우기 시작해 11세 때 난징국립음악학원 유년반에 입학하여 첼로와 피아노를 전공하였다. 1952년 중앙음악학원 소년반을 졸업하고 중앙음악학원 민족음악연구소로 옮겨 민족민족음악의 수집·정리·연구에 종사하였다. 1954년 9월, 북경중앙음악학원 작곡과에 추천되어 진학하였다.

김상은 1957년 ‘우파’(右派)로 오해 받아 20년간 신강(新疆)으로 하방(下放)<sup>77)</sup>되었다. 1979년 명예를 회복한 후 북경 가무단 교향악절의 지휘자 겸 작곡가로 재직하였다. 1984년 2월에는 중국음악학원에서 작곡과 부교수 겸 작곡 교육연구실 주임을 맡았다. 1990년 7월 미국 시애틀 워싱턴 대학교에서 방문 교수로 재직하였고, 1991년 9월에는 미국 워싱턴 오페라 하우스 전임 작곡가로 재직하였으며, 1992년에 미국 뉴욕 줄리아드 음대에서 방문 교수로 재직하였다. 1994년부터 중국음악학원의 작곡과 교수로 재직하였으며, 2004년부터 중국예술연구원 박사과정 지도교수로 재직하였다.<sup>78)</sup>

77) 하방 : 간부(幹部)·지식인은 공장·농촌 등 말단 부서로 전근되어 일하고 생활한다.

김상은 중국 현대음악 발전사의 장기적인 발전 과정에서 음악 작품의 수량이나 규모, 작품의 수준, 음악 사업에 미치는 지대한 영향, 탁월한 업적 등의 측면을 고려할 때 후배들이 본받을 수 있는 본보기 및 연구할 만한 중요한 대상으로 널리 여겨지고 있다.<sup>78)</sup>

그는 작곡가로서 중국 현대음악 창작에 평생을 헌신하며 대형 오페라, 교향곡, 협주곡, 실내악, 대합창, 예술가곡, 영상음악 등 다양한 장르의 작품 총 106편을 작곡했으며, 중국 국내외에서 명성을 얻었다. 대표작으로는 오페라 <원야>, 교향곡 <하늘>(天), 교향모음곡 <시경5수>(詩經五首) 등이 있다. 그의 음악작품은 표현적인 측면에서 단순한 감성표현이 아니라 깊이 있는 인문적 정서와 풍부한 사상적 내면을 드러냈을 뿐만 아니라, 뛰어난 작곡 기술과 섬세한 미적 감각을 반영하고 있다. 이와 동시에, 동양 미학의 전통과 서양의 현대 작곡기법이 유기적으로 결합된 다양한 스타일을 통해 그의 작품은 뚜렷한 독창성을 드러내며 현대적인 미의식을 구현하여 중국과 서양의 폭넓은 청중들로부터 높은 평가를 받았다. 그의 오페라 <원야>는 1993년 '20세기 중국 음악의 클래식 작품'으로 선정되었으며, 1999년 '문화대상'을 수상하였다.

김상은 지휘자로서 오케스트라의 구성과 지휘 기술에 능숙하여, 열정적인 지휘력과, 구조 감각이 있었다. 따라서 그가 지휘한 작품들은 모두 아름다운 효과를 얻으며 청중들에게 깊은 인상을 남겼다. 1970년대부터 북경, 상하이, 광저우, 신장 등지에서 교향악 절, 오페라단, 무용 극단, 영화 악절과 협연해 공연과 음악 작품을 지휘 및 녹음하였으며, 1990년대 이후 국제 음악계에서 여러 차례 지휘 공연 활동을 펼쳐 국제적인 호평을 받았다.

'혁신'은 음악이론가로서 김상이 언제나 추구하는 목표였다. 그는 오랜 음악 작곡을 바탕으로 많은 경험을 얻었으며, 또한 음악 창작의 경험을 이성

78) 作曲家金湘." 人民音樂 .07(2006):26.

79) 楊和平,吳遠華."簡論金湘音樂創作的美學向度." 人民音樂 .08(2018):26-29.

적인 판단으로 승화시켜 ‘오페라 사고’라는 개념을 제시하여 ‘음악 창작학’이라는 이론체계를 구축하여 ‘중화음악파’라는 이상을 실현하였다.

김상은 음악평론가로서 강한 사회적 책임감과 사명감을 가지고 음악계의 문제를 직시하고, 어디서나 세상과 타협하지 않는 뚜렷한 개성을 가지고 있었다. 1990년에 출판된 <혼란과 탐구- 한 작곡가의 사색>이라는 책에는 1980년대 음악 논문의 대표작 약 20편이 수록되어 있다. 또 다른 문집 <탐구무한>에는 90년대 대표작 약 30편이 수록되어 있다. 김상의 직설적이고 날카로운 문체는 중국 현대 음악 평론가들에게 좋은 모범적인 선례를 제공하였다.

김상은 음악교육자로서 탄탄한 음악 전문 기술, 풍부한 음악 창작 경험, 기초가 튼튼한 음악 교육 능력을 가지고 있을 뿐만 아니라 학생들에게 친절한 선생님이었다. 그는 유청(劉靑), 여흔(呂欣), 위양(魏揚), 유진군(柳進軍) 등 중국 현대 음악계에서 활약하는 작곡가들을 길러내며 음악 인재들을 대대로 이어 나가는 데 큰 기여를 하였다.

김상은 중국의 서로 다른 역사적 시기를 거치면서 성장한 세대이다. 전쟁, 혁명, 개혁, 평화 등 모든 사회적 배경을 경험하였다. 신강에서 힘겹게 생활한 20년의 시간도 그의 수많은 우수한 작품에 표현되어 있다. 김상은 “의지를 단련하고, 감정을 응집시키며, 정서를 승화시키고, 순수한 인격을 가꾸게 되었다.”<sup>80)</sup>고 말하였다.

---

80) 劉宇.金湘歌劇創作與聲樂表演藝術互動研究.2013.遼寧師範大學碩士學位論文,

## 1) 작곡가 김상의 음악 작품81)

<표 1> 학생 시기(1947년~1956년)의 작품

| 작품번호 | 연도         | 작품명  | 작품 장르          |
|------|------------|--|----------------|
| Op.1 | 1947년      | 『상학거(上學去)』   | 인벤션(Invention) |
| Op.2 | 1951-1952년 | 『치화가곡집(治淮歌曲集)』   | 가곡집            |
| Op.3 | 1953년      | 『하곡민가개편곡양수(河曲民歌改編曲兩首)』<br>1) 『삼천노정양천도(三天路程兩天到)』<br>2) 『위십마다문부찰문궁(爲什麼他們富咱們窮)』 | 독창<br>남성합창     |
| Op.4 | 1956년      | 『장이수화가상(張二嫂話家常)등 3곡』   | 가곡             |

<표 2> 신강 시기(1963년~1978년)의 작품

| 작품번호  | 연도    | 작품명            | 작품 장르              |
|-------|-------|----------------|--------------------|
| Op.5  | 1963년 | 『청년협주곡(青年協奏曲)』 | 제와프와 신강 민족악대곡      |
| Op.6  | 1973년 | 『수화담(繡花毯)』     | 가무                 |
| Op.7  | 1975년 | 『늑대를 때리다(打狼)』  | 소무용극               |
| Op.8  | 1974년 | 『천산대채정(天山大寨情)』 | 신강 민족 악대곡          |
| Op.9  | 1972년 | 『과벽대채인(戈壁大寨人)』 | 신강 민족 오페라          |
| Op.10 | 1973년 | 『위대적영수, 偉大的領袖』 | 코러스                |
| Op.11 | 1973년 | 『인민공사호(人民公社好)』 | 신강 위구르족 대가무(단체 합작) |

81) "金湘主要作品創作年表." 人民音樂 No.596.12(2012):74-75.

<표 3> 영상 음악 시기(1979년~1985년)의 작품

| 작품번호  | 연도    | 작품명              | 작품 장르   |
|-------|-------|------------------|---------|
| Op.12 | 1979년 | 『금야성광찬란(今夜星光燦爛)』 | 영화 OST  |
| Op.13 | 1980년 | 『달녀(妬女)』         | 영화 OST  |
| Op.14 | 1983년 | 『도범(逃犯)』         | 영화 OST  |
| Op.15 | 1984년 | 『합자미덕기우(鴿子迷的奇遇)』 | 영화 OST  |
| Op.16 | 1984년 | 『목옥(木屋)』         | 영화 OST  |
| Op.17 | 1985년 | 『해남호(海南好)』       | 영화 OST  |
| Op.18 | 1984년 | 『장미여마마(玫瑰與媽媽)』   | 영화 OST  |
| Op.19 | 1983년 | 『연조비가(燕趙悲歌)』     | 드라마 OST |
| Op.20 | 1985년 | 『음악세계(音樂世界)』     | 드라마 OST |
| Op.21 | 1984년 | 『가춘추(家春秋)』       | 드라마 OST |
| Op.22 | 1984년 | 『사력(砂磔)』         | 영화 OST  |
| Op.23 | 1982년 | 『금릉성하(金陵城下)』     | 영화 OST  |
| Op.24 | 1983년 | 『출문쟁전적인(出門掙錢的人)』 | 영화 OST  |
| Op.25 | 1983년 | 『월광하적소옥(月光下的小屋)』 | 영화 OST  |
| Op.26 | 1984년 | 『미인적악대(迷人的樂隊)』   | 영화 OST  |

<표 4> 80년~90년대 작품

| 작품번호  | 연도         | 작품명                    | 작품 장르                  |
|-------|------------|------------------------|------------------------|
| Op.27 | 1982-1986년 | 『예술가곡집지일(藝術歌曲集之一)』     | 예술가곡                   |
| Op.28 | 1982-1986년 | 『예술가곡집지이(藝術歌曲集之二)』     | 예술가곡                   |
| Op.29 | 1981년      | 『자야사시가(子夜四時歌)』         | 연작 가곡                  |
| Op.30 | 1978년      | 『탑서와의(塔西瓦依)』           | 교향 서사시                 |
| Op.31 | 1980년      | 『옥외유열류(屋外有熱流)』         | 창작 오페라                 |
| Op.32 | 1982-2001년 | 『합창가곡집지일(合唱歌曲集之一)』     | 합창가곡집                  |
| Op.33 | 1982-2008년 | 『합창가곡집지이(合唱歌曲集之二)』     | 합창가곡집                  |
| Op.34 | 1982년      | 『설련(雪蓮)』               | 피아노 협주곡                |
| Op.35 | 1984년      | 『막주(漠舟)』               | 피아노곡                   |
| Op.36 | 1983-2006년 | 『환(女)』                 | 바순 협주곡                 |
| Op.37 | 1985년      | 『시경5수(詩經五首)』           | 민족 교향곡                 |
| Op.38 | 1987년      | 『타클라마칸락영(塔克拉瑪幹掠影)』     | 민족 교향곡                 |
| Op.39 | 1986년      | 『국화집-송,죽,매(國畫集-松,竹,梅)』 | 인벤션(Invention)         |
| Op.41 | 1989년      | 『조설근(曹雪芹)』             | poeme                  |
| Op.42 | 1989년      | 『홍루부상(紅樓浮想)』           | poeme                  |
| Op.43 | 1989년      | 『여와(女媧)』               | poeme                  |
| Op.44 | 1990       | 『일출(日出)』               |                        |
| Op.45 | 1991년      | 『제일현악사중주(第一弦樂四重奏)』     | 현악 사중주(String Quartet) |
| Op.46 |            | 『없음(暫缺)』               |                        |

|       |            |                                |                               |
|-------|------------|--------------------------------|-------------------------------|
| Op.47 | 1991년      | 『실내협주곡(室內協奏曲)』                 | 실내악                           |
| Op.48 | 1991년      | 『형여신(形與神)』                     | 목관 악기 8중주(Wind Octet)         |
| Op.49 | 1993년      | 『천문(天問)』                       | 교향곡광시<br>(symphonic rhapsody) |
| Op.50 | 1993-2008년 | 『초패왕(楚霸王)』                     | 창작 오페라                        |
| Op.51 | 1994년      | 『명(冥)』                         | 피리와 민족 교향악                    |
| Op.52 | 1994년      | 『슬(愁)』                         | 비파와 민족 교향악                    |
| Op.53 | 1995년      | 『냉월(冷月)』                       | 민족 내악                         |
| Op.54 | 1995년      | 『사(思)』                         | 양금 독주                         |
| Op.55 | 1995년      | 『색(索)』                         | 얼후와 민족 교향악                    |
| Op.56 | 1996년      | 『대막영웅(大漠英雄)』                   | 교향 모음곡                        |
| Op.57 | 1996년      | 『무란산(樓蘭散)』                     | 첼현금 독주                        |
| Op.58 | 1996년      | 『一九九七(1997)』                   | 교향 서곡                         |
| Op.59 | 1996년      | 『No.1 화계지일(花季之一)』              | 호와 민족 교향악대                    |
|       | 1998년      | 『No.2 화계지이(花季之二)』              | 얼후 독주                         |
|       | 2005년      | 『No.3 화계지삼(花季之三)』              | 민족궁현악기와 타악기                   |
| Op.60 | 1996년      | 『신대기판(新大起板)』                   | 민족 교향 서곡                      |
| Op.61 | 1997년      | 『금릉제(金陵祭)』                     | 교향 대합창                        |
| Op.62 | 1997년      | 『무(巫)』                         | 소교향악(sinfonietta)             |
| Op.63 | 1997년      | 『순간(瞬間)』                       | 클라리넷과 피아노                     |
| Op.64 | 1996년      | 『토명아(土命丫)』                     | 창작오페라                         |
| Op.65 | 1998년      | 『봄(春天)』                        | poeme                         |
| Op.66 | 1998년      | 『보천렬(補天裂)』                     | 드라마 OST                       |
| Op.67 | 2002년      | 『화지무(火之舞)』                     | 운남 이족(云南彝族)문화영화               |
| Op.68 | 1997년      | 『연(蓮)』                         | 실내악                           |
| Op.69 | 1998년      | 『천제(天祭)』                       | 성악과 실내악                       |
| Op.70 | 1998년      | 『오,마카오,나의오문!(哦, Macau, 我的澳門!)』 | 교향시                           |
| Op.71 | 1999년      | 『중국서예(中國書法)』                   | 타악 3중주                        |

<표 5> 새 시대(2000년~2015년)의 작품

| 작품번호            | 연도         | 작품명                          | 작품 장르                   |
|-----------------|------------|------------------------------|-------------------------|
| Op.72           | 2000년      | 『유란산(幽蘭散)』                   | 민악 3중주                  |
| Op.73           | 1999년      | 『두견제혈지일(杜鵑啼血之一)』             | 피리(笛子)와 타악기             |
|                 | 2001년      | 『두견제혈지이(杜鵑啼血之二)』             | 피리와 현악 3중주              |
|                 | 2003년      | 『두견제혈지삼(杜鵑啼血之三)』             | 현악 3중주                  |
| Op.74           | 2000년      | 『용봉연(龍鳳緣)』                   | 민족 쌍관 협주곡               |
| Op.75           | 2000년      | 『고풍신운(古風新韻)』                 | 편종 독주                   |
| Op.76           | 2000년      | 『서산적월(西山의月)』                 | 낭송과 실내악                 |
| Op.77           | 2000년      | 『금색동년(金色童年)』                 | 아동 피아노 스위트(Piano Suite) |
| Op.78           | 2000년      | 『세기지교(世紀之交)』                 | 대합창                     |
| Op.79           | 2001년      | 『이수한(易水寒)』                   | 성악과 실내악                 |
| Op.80           | 2001년      | 『Beautiful Warrior(아름다운 용사)』 | 영어 뮤지컬                  |
| Op.81           | 2001년      | 『절일적예화(節日的禮花)』               | 합창 교향곡                  |
| Op.82           | 2004년      | 『양귀비(楊貴妃)』                   | 창작 오페라                  |
| Op.83           | 2004년      | 『이소(離騷)』                     | 민족 관현악                  |
| Op.84           | 2004년      | 『구자야화(龜茲夜話)』                 | 샤쿠하치(shakuhachi)&비파     |
| Op.85           | 2005년      | 『팔녀투강(八女投江)』                 | 창작 오페라                  |
| Op.86           | 2005년      | 『청희(聽戲)』                     | 피아노곡                    |
| Op.87           | 2007년      | No.1비파협주곡 『금슬파(瑟破)』          | 교향악                     |
|                 |            | No.2비파협주곡 『금슬파(瑟破)』          | 민족 관현악                  |
| Op.88           | 2007년      | 『송사육수(宋詞六首)』                 | 교향 합창                   |
| Op.89           | 2008년      | 『신강(新疆)』                     | 교향악 서곡                  |
| Op.90           | 2007년      | 『흑여홍-일출순간(黑與紅-日出瞬間)』         | 피아노곡                    |
| Op.91           | 2007년      | 『암향(暗香)』                     | 혼성 합창                   |
| Op.92           | 2008년      | 『원관대지진(汶川大地震)』               | 교향 서곡                   |
| Op.93-<br>Op.98 | 『없음(暫缺)』   |                              |                         |
| Op.99           | 2008년      | 『천(天)』                       | 교향악 3 부작 중의 하나          |
| Op.100          | 2001-2009년 | 『열와보연가(熱瓦普戀歌)』               | 창작 오페라                  |
| Op.101          | 2008년      | 『원야(原野)』                     | 교향 조곡                   |
| Op.102          | 『없음(暫缺)』   |                              |                         |
| Op.103          | 2009년      | 『상호정(湘湖情)』                   | 하프와 현악                  |
| Op.104          | 2011년      | 『성음적조형어색채<br>(聲音的造型與色彩)』     | 무반주 합창                  |
| Op.105          | 2013년      | 『홍방재봉(紅幫裁縫)』                 | 창작 오페라                  |
| Op.106          | 2015년      | 『일출(日出)』 (오페라)               | 창작 오페라                  |

## 2) 김상의 오페라 창작 역사

김상은 1970년대에 오페라 작곡을 시작하여 발전을 거듭하며 총 10편의 작품을 남겼다.<sup>82)</sup>

### (1) 1972년 창작된 <과벽대채인>(戈壁大寨人)

역사적 의미가 있는 이 작품은 김상이 ‘문화대혁명’ 시기 신강에 있을 때 시험 삼아 창작한 작품이다. 김상은 이 작품에 대해 “비록 미숙하고 시대의 흔적을 간직하고 있지만, 깊은 삶의 정취와 위구르 민족 음악에 물들어 미련이 남는다”고 말하였다.

### (2) 1979년~1980년 창작된 <옥외유열류>(屋外有熱流)

이 작품은 단막 오페라로 편폭이 비교적 긴밀한 편으로, 작곡가 김상이 북경으로 돌아온 후 창작한 작품이다. 김상은 “이 작품은 북경으로 돌아온 후 전문수준 회복기 동안 다시 쓴 북귀작 이다.”라고 말하였다.

### (3) 1986년~1987년 창작된 <원야>(原野)

일부 학자들은 <원야>는 김상의 ‘오페라 사고’에서 최고 성과를 거둔 작품이라고 하였다. 첫 번째는 이 오페라의 극본에서 비롯된 것이고, 두 번째는 오페라의 음악적 창작에서 연유한 것으로, 이 두 가지는 김상의 ‘오페라 사고’에 대한 개술에서 ‘의도’라는 단어와 일치한다. 세 번째는 이 오페라의

---

82) 劉宇.(2013).金湘歌劇創作與聲樂表演藝術互動研究(碩士學位論文,遼寧師範大學).

무대연출에서 나온 것으로 감독과 배우의 2차 창작을 통해 표현되는 독특한 예술법칙에서 기인한다. 이 오페라는 유명한 극작가 조우(曹禺)의 딸인 극본가 만방(萬方)이 아버지의 동명의 저서를 바탕으로 각색한 것이다. 줄거리는 주로 구호(仇虎)의 복수, 금자(金子)의 사랑의 상실, 봉건가정의 비극적인 운명에 초점을 맞추고 있으며, 등장인물들이 겪는 불행과 비극을 통해 봉건제도가 인간의 자유를 억압하고 제약하는 모습을 드러내며, 인간 본성의 불행과 고통을 표현한다. 조우의 연극 <원야>는 가장 최고의 작품은 아니지만 극작가 만방의 각색과 작곡가 김상이 현대적, 민족적, 낭만주의 음악 창작 기법을 영리하게 사용하고, 서양 오페라에서의 레치타티보를 중국화하였으며, 이를 극 전반에 걸쳐 투영하여(이는 중국 창작 오페라 창작 분야의 선구적인 시도였다.) 동명의 다른 예술작품보다 오페라 버전인 <원야>를 더욱 눈부시게 만드는 성과를 거두었다. <원야>는 1992년 처음으로 국제무대에 진출하였는데 미국에서의 초연도 호평을 받으며 중국 창작 오페라가 국제무대에 진출하는 이정표를 마련하였다.

김상은 <원야>에 대해 "<원야>는 내 음악 창작 시간이 20년 동안의 고통스러운 시련을 겪은 후 마침내 다시 시작되었으며 오페라의 이념이 실천되고 '오페라 사고'가 마침내 확립됐다는 상징이기도 하다."라고 말하였다.

#### (4) 1993년~1994년 창작된 <초패왕>(楚霸王)

황유약(黃維若) 이도천(李稻川)이 대본을 맡았으며, 상하이 오페라 하우스에서 발표하였다. 이 오페라는 중국 한나라 때의 유방과 항우가 천하의 패권을 다투는 이야기를 그렸다. 음악 창작 과정에서 김상은 많은 반음 화성의 요소를 사용하여 극중의 복잡한 모순에 더욱 깊은 철학적 함의를 부여하였다. 이는 김상이 바그너의 '악극' 이념을 참고한 결과이기도 하다. 또한,

김상은 오페라 소재 선정과 음악 창작 과정에서 중국 전통 음악을 충분히 존중했을 뿐만 아니라 신가극을 창작할 시 동양의 요소와 서양 음악을 깊이 결합시키는 자유로운 창작 기법을 과감히 구사하여 그의 음악 창작에서 혁신적인 의식을 보여주었다.

#### (5) 1996년 쓰촨 가무극원과 공동으로 창작한 <토명아>(土命丫)

김상은 이 오페라의 창작에 있어 단순하고 순박한 민족 음악의 기조로 회귀하였다. 이 오페라는 중국의 가난한 산간지방의 여성인 토명아가 그저 자신의 운명을 하늘에 맡기는 다른 사람들과 달리 자신의 이상을 과감히 추구하여 전통 사상관념의 속박에서 벗어나 낙후된 고향의 모습을 성공적으로 바꾸는 이야기를 담고 있다. 김상은 이 극에서 보다 많은 민족 음악적 요소를 응용하여 토명아에게 새 시대의 모습을 부여하였고 음악의 선형에 중점을 두었다. 이 오페라는 김상의 모든 오페라 작품 중 가장 향토색 편에 속한다.

#### (6) 2003년 창작된 <열와보연가>(熱瓦普戀歌)

2003년 세계적으로 유명한 리릭 콜로라투라 소프라노(lyric coloratura soprano)이자 핀란드 국립오페라극장의 종신 솔리스트인 디리베르(迪裏拜爾) 교수를 위해 창작된 위구르족(Uighur 族) 스타일 창작 오페라이다. 작곡가 김상은 하방으로 인해 오랜 기간 신장에서 생활하였는데 중국의 유명한 소프라노 딜리바이어를 알게 된 후 그녀의 감미로운 노랫소리에 감동하게 된다. 김상은 신장 출신인 이 성악가가 고향의 모습을 보여줄 수 있는 창작

오페라 작품을 부르고 싶어 한다는 사실을 알게 된 후 그녀를 위해 신장을 주제로 한 오페라 작품을 만들기로 결정하였다. 김상은 <열와보연가>에서 소프라노의 아름다운 가창력을 보여주기 위해 화려한 콜로라투라 아리아를 많이 작곡하여 관객들이 콜로라투라 노래가 가져다주는 즐거움을 충분히 경험할 수 있도록 하였다. 이 연극은 민족 문화적 색채가 짙으며, 주제는 방황하는 예술가의 삶의 경험을 중심으로 삶, 사랑, 예술적 추구, 고향에 대한 사랑 등 네 가지 방면의 내용을 포함하고 있다.

### (7) 2004년 작된 또 하나의 역사 소재의 작품 <양귀비>(楊貴妃)

오페라 <양귀비>는 양옥환과 당현중 사이의 순수하고 진실한 사랑의 감정을 두 인물의 묘사를 통해 생생하게 담아냈다. 또한 작품은 일본 여성 사다코의 건강하고 발랄한 모습을 생생하게 그려내며 사랑을 위해 몸을 사리지 않는 아름다운 멋을 표현하였다. 또한 정교한 무대 배경과 장중한 분위기로 여러 공연에서 관객들의 호평을 받았다. 이 오페라의 또 다른 특징은 악기편성이다. 5막의 음악을 각각 금, 목, 수, 화, 토 등 중국의 전통적인 '오행'(五行)<sup>83)</sup>으로 조합하여 음악적 기초를 확립하여 중국음악문화의 특색을 구현하였으며 서양음악창작의 색채와는 뚜렷이 구별되는 특징을 지니고 있다. 김상은 "이 오페라는 내가 줄곧 추구해 온 음악이란 인간의 가장 선량하고 아름다운 응축과 승화의 집중적인 구현이라는 것을 보여준다."라고 말하였다.

---

83) 오행이라고 하는 것은 목(木), 화(火), 토(土), 금(金), 수(水)의 다섯 가지를 말한다.

#### (8) 2005년 창작된 <팔녀투강>(八女投江)

이 작품은 김상의 마지막 오페라이자 유일하게 혁명과 전쟁을 주제로 한 오페라이다. 이 작품의 창작 목적은 중국 인민의 항일전쟁 승리 및 세계 반파시스트 전쟁 승리 60주년을 기념하기 위해 만들어졌다. 이 작품은 김상과 작가 공원(孔遠), 감독 이도천 등이 심혈을 기울여 창작한 것으로 혁명 이상주의를 고취하고 항일연합군 전사들을 칭송하는 혁명 역사를 노래한 3막 멀티미디어 창작 오페라이다. 오페라는 플래시백 창작 구조와 산문적인 창작 기법을 채택하고 유일한 남자 주인공 초위명(肖偉明)의 내레이션 통해 '강에 투신한 여덟 여자'의 서사적이고 장엄한 역사적 이야기를 섬세하게 묘사한다. 이 극의 주제는 매우 심오하고 흥미로우며, 묵직한 역사 및 문화적 배경을 반영하였다. 극 중의 등장인물들은 생동감이 넘치고 다채로우며 혁명가의 영웅적 이미지를 강조함과 동시에 전쟁의 참혹한 장면과 사랑, 가족애, 우정 등 인간의 감정을 심오하게 표현하고 있다. 이 오페라의 음악적 창작은 중국 전통의 요소를 계승하는 동시에 새로운 시대의 특징이 합쳐졌다.

#### (9) 2013년 창작된 <홍방재봉>(紅幫裁縫)

2013년 창작된 <홍방재봉>의 '홍방'은 19세기 중엽이래 중국 Ningbo(寧波奉化江) 양안에서 재봉사들에 의해 발전된 의복 유품을 가리키며 의류 산업에서 '닝파방(宁波幫)'의 '대명사'이기도 하다. 홍방 정신은 일종의 혁신, 해나백천(海納百川), 토고납신(吐故納新)의 정신을 가리킨다. '홍방재봉'은 최초의 양복, 최초의 중산복, 최초의 양복점, 최초의 양복 이론 저서, 최초의 양복 공예 학교 등 중국에서 다양한 최초라는 수식어를 만들어냈다. 김상의 창작 오페라 <홍방재봉>은 '홍방 역사', '홍방 의상' 등 전통문화의 풍부한

자원을 충분히 활용하여 우수한 전통문화를 선전, 홍보하고 등장인물의 운명과 러브스토리를 통해 세계 최초를 향한 도전 정신을 보여주었으며, 더욱이 중화 영혼의 ‘중국 정신’을 구현하여 중화의 우수한 전통문화와 사회주의 핵심 가치 체계에 대한 사람들의 인식을 강화하였다.

#### (10) 2015년 창작된 <일출>(日出)

2015년은 희곡 거장인 조우의 고전 희곡 <일출(日出)>의 창작 발표 80주년이 되는 해이다. 중국 국립 대극원은 작곡가 김상, 극작가 만방 등 초일류 창작팀을 초청하여 <일출>의 오페라 버전을 적극 제작함으로써 거장에 대한 경의를 표하고 고전에 대한 찬사를 표하였다. 작곡가 김상의 음악은 유창하고 간결하며 뚜렷한 단서, 풍부한 색채감, 선명한 시대적 스타일을 가지고 있다. 창작 과정에서 특히 음악의 극적인 충동을 강화하고 인물의 음악적 이미지를 정확하게 형성화하였다. 오페라 <일출>은 관객에게 진백로라는 생동한 한 여성에 대해 이야기하고, 묘사함과 동시에 이 여성을 ‘찢기게’ 한다. 그녀는 구시대적 사교계의 꽃이다. 때로는 자유롭고 방탕하며, 때로는 순정적이고 낭만적이며, 때로는 제멋대로이고, 때로는 애절하고 절망적이다. 그녀는 침몰하고 있지만, 침몰하지 않으려 하고, 그녀는 물욕이 넘쳐나는 추악한 사회를 꿰뚫어 보았지만, 호화로운 생활에 대한 미련 속에 빠져산다. 그녀는 생활의 수렁에서 풍기는 악취를 맡았지만, 자신의 발을 떼지 못하고 발버둥 치며 타락하고, 경멸하고 즐기고, 사랑하고 미워한다. 인간 본성은 지금까지 언제나 모순되고 복잡하다. 진백로의 인생 경험과 운명은 마치 서양 오페라 중의 ‘La Traviata’(라 트라비아타)와 비슷하다. 진백로의 최후의 파멸은 인생의 슬픈 엘레지이다.

김상이 창작한 10편의 오페라는 역사 소재, 민족 소재, 소수민족 스타일

소재, 혁명 소재 등으로 제재가 다양하다. 이러한 작품들은 보편적으로 사랑이라는 주제를 다루고 있는데, 이 주제는 김상의 낭만주의 스타일을 완벽히 보여줄 뿐 아니라 시기별, 사회적 배경에서 사람들의 마음속 깊은 곳에서의 가장 섬세하고 복잡한 심리활동을 충분히 보여주었다. 김상은 항상 다양하고 혁신적인 창작 사고를 고수 하면서 끊임없이 자신을 초월하고 돌파하였다. 김상의 음악 창작을 보면 비록 그가 서양의 '무조성'과 바그너의 '악극' 등의 창작 기술을 사용하여 여러 나라의 음악 요소와 서로 다른 창법을 융합하였지만, 이는 단지 혁신적인 수단일 뿐이며 그의 음악적 창작의 근간은 중국 음악이 부여한 전통적인 요소이다.<sup>84)</sup>

---

84) 李吉提.(2021).中國西體歌劇音樂創作的得與失. 中國音樂學(02),101-117.

## 2. 작곡가 김상의 '오페라 사고'

'오페라 사고'는 김상이 1980년대에 제기한 오페라 창작의 미학 사상이다. 김상은 오페라 창작에 종사하는 전문예술가들이 자각적으로 오페라 예술의 고도의 종합적 특점에 따라 각종 예술수단을 충분히 동원하여 무대의 종합에 참여하는 모든 요소를 유기적으로 종합하는 것을 주장한다. 화합과 전체의 화합은 오페라 예술의 종합미를 무대연출에서 최대한 완벽하게 구현한다.<sup>85)</sup>

'오페라 사고'는 오페라 예술창작을 할 때 일종의 형식 사유이다. 즉 오페라 예술가가 어떻게 오페라라는 매개체로 자신의 의도(이야기 줄거리, 감정적인 생각)를 사용하고 이 오페라를 매개체로 그 자체의 특유한 예술 법칙을 구현해 낸다.

김상의 '오페라 사고'는 주로 다음과 같은 방면에서 나타난다.

첫째, 음악과 희곡의 구조는 창작 초기부터 동시에 설계되고 구상되며, 이는 오페라의 성공과 실패를 결정하는 열쇠이다. 일반적으로 음악 구조와 희곡구조는 대부분 동시에 설계되지만, 특수한 예도 있다. 예를 들면 희곡 줄거리와 음악 절락의 역방향, 심리정서와 음향 상태의 차이 등이다.

둘째, 오페라는 음악의 독특한 특징을 요구한다. 즉 연극의 음악, 음악의 연극을 말이다. 음악은 인물의 부동한 정서와 심리상태를 노래해야 한다. 음악은 희곡 줄거리의 전개와 모순의 격화를 추동해야 하며 음악은 무대의 빛과 색깔을 표현해내야 하고 음악이 인물의 행동을 지점과 동력으로 삼아야 하는 등 오페라의 음악은 반드시 오페라의 언어를 갖추어야 한다.

셋째, 부동한 음악 형태는 그 기법에 대한 요구도 다르다. 교향악은 교향악 기법의 특징이 있어야 하고 희곡 음악은 희곡 음악의 기법 특징이 있어

---

85) 居其宏.(2010).“歌劇思維”及其在《原野》中的實踐. 中國音樂學(03)

야 하며 오페라 음악은 오페라 음악 자체의 기법 특징이 있어야 한다. 오페라 음악의 연극성, 정체성, 교향성은 오직 그 특유의 음악적 기법(문자로 표현되는 것이 아닌)을 통해서만 달성된다. 오페라 음악에서 거의 모든 기법(악기 색채의 사용, 직물형태의 변환, 선율전개의 폭과 소리의 변화, 리듬의 기복 등)은 드라마적 줄거리, 인물의 개성과 긴밀하게 연결되어 있다. 그것들은 '음악의 연극', '연극의 음악'을 구성하고 구현하는 가장 기본적인 요소들이다. 아주 높은 빌딩도 평지로부터 시작한다. 우리는 절대로 '사고'만 담론하지 말고 기타 일련의 구체적인 기법들에 대해서도 마땅히 중시해야 한다. 연극 기법 중에서의 '개성'은 우선 '연극의 음악'의 일반적 원칙을 파악해야 한다. 예를 들어, 아리아의 연극적 성격; 낭송과 언어의 결합, 레치타티보와 아리아의 결합, 단편의 선율의 교체와 언어의 결합 등이다. 동시에 '음악중성악과 기악의 결합' 기악부분의 극적인 융합', 그리고 장면의 소리와 빛의 묘사 등 작곡기법에 대해서도 충분한 주의를 기울여야 한다.

넷째, 다원적 사고방식이 중요한데 이는 '오페라 사고'의 한 측면이기도 하다. 세계의 다양한 종류의 오페라를 한 가지 형태만으로 조합할 수는 없다. 유럽의 전통 오페라는 그랜드 오페라 (Grand opera), 오페레타 (Operetta), 오페라 코미크 (Opera-comique), 악극 (Music Drama) 등으로 구분된다. 우리는 이미 21세기에 들어섰다. 다양한 유형의 오페라는 이미 존재하고 있을 뿐만 아니라 우리의 상상력과 창조력으로 발전, 개척되기를 기다리고 있다. 멀티미디어 오페라, 서정 오페라, 산문시 악극, 가무극, 첩단을 달리는 전위 오페라 등 각 유형의 오페라는 모두 그 특유의 표현 방법, 구조의 규칙을 가지고 있으므로 우리는 소극적인 태도로 그것의 존재를 허락하는 것이 아니라 적극적으로 연구하고 발전시켜야 한다.

다섯째, '오페라 사고'는 원작의 창작 또는 이차 창작(작곡뿐만 아니라 극본, 연출, 배우, 무용, 지휘등)을 창작실천의 전반에 관통시키고 있다.<sup>86)</sup>

그뿐만 아니라 '오페라 사고'는 포괄적이고 비교적 넓은 개념이고, 그 이념의 실행은 작품의 구체적 상황에 따라 결정되지만, 핵심은 여전히 음악을 주요 서술방식으로 삼는 것이다. 음악이 주된 서술방식이라는 것은 단순히 아리아 혹은 레치타티보로 오페라를 채우는 것이 아니라 음악을 통해 인물 관계를 보여주고, 음악적 방식으로 환경을 묘사하고, 스토리를 진행하는 것이다.

김상의하는 말로: '나의 생각으로는 우리만의 민족악파를 세우고, 중국과 서양의 모든 훌륭한 전통을 융합하여 배움을 통해 익혀야 하며 서양에 대해 완전히 거절하거나 엇드러지지 않아야 한다. 이러한 음악은 첫째, 기술을 무시할 수 없고, 둘째, 맹목적으로 기술을 쌓기보다는 기술의 목적을 명확히 하고, 셋째, 음악 형식의 아름다움에 주의를 기울이는 동시 인간의 생각과 감정을 표현해야 하며, 넷째, 과감하게 혁신하여 틀에 박혀있지 않아야 한다. 내가 얘기하는 민족악파는 결국 사람에 대한 봉사, 역사와 사회에 대한 책임이며, 그 위치는 감상이나 공연의 수준보다 높으면서도 그들의 능력에 맞게 감당할 수 있는 곳에 있어야 한다. 그래야만 우리 음악이 세계에서든 우수한 음악 문화와 어우러질 수 있다. 나의 창작 취지는 바로 총체적인 관점에서 이러한 요구에 도달하려는 것이다.'

하나의 오페라는 오직 창작 과정에서 자신의 '오페라 사고'를 전개하고 자신의 '오페라 사고'를 준수해야 비로소 진정한 의미의 오페라 작품을 만들어 낼 수 있다. 김상이 오페라 사고를 제기한 것은 단지 개인의 연극관을 밝히기 위한 것이 아니라, '오페라 사고'를 이해함으로써 새로운 착안점을 찾아내 중국 창작 오페라가 현재 봉착한 일부 어려움을 해결하고 중국 오페라 사업의 발전에 이바지하는 데 있다.<sup>87)</sup>

---

86) 金湘.(2009).我寫歌劇《原野》——歌劇《原野》誕生20周年有感. 歌劇(02)

87) 姚亞平.(2022).中國歌劇的分類及其不同理念. 音樂研究(04)

### 3. 작곡가 김상의 창작 오페라 <원야>의 반향

#### 1) 오페라 <원야>의 중국에서의 반향

중국 창작 오페라는 지난 세기에 탄생된 후 오늘에 이르기까지 100년간의 발전을 거쳐 수많은 우수한 연극 작품들을 배출해냈다. 우수한 극작품인 <원야>는 1980년대 중국의 노래를 대표하는 최고수준의 작품으로 된다. <원야>는 당대 중국 오페라창작의 롤모델 작품이라고 할 수 있다.

음악학자 거기굉(居其宏)<sup>88)</sup> 오페라 <원야>를 오페라의 여러 가지 요소를 종합적으로 표현하였다고 평가하였다. 오페라 <원야>는 중국의 시대적 특색이 선명한 오페라로서 중국 창작 오페라의 발전에 거대한 영향을 끼쳤으며 당대 오페라 창작이 성숙단계에 들어섰다는 표징이기도 하다.

오페라 <원야>는 중국 당대 저명한 작곡가인 김상의 대표작중 하나로서 1987년 7월 25일에 중국 오페라 무극원에서 북경 천교극장에서 초대 되어 강렬한 반향을 불러 일으켰다. “오페라 <원야>가 드디어 무대에 올라섰다! 비장하고 강렬한 마지막 화음을 끝으로 극이 끝나자 우렁찬 박수, 감격에 찬 환호소리가 극장을 뒤덮었다.....관중의 반응은 매우 강렬하였다.” 1987년 9월부터 1988년 8월 사이 오페라<원야>는 연이어 북경, 대련, 정주 등 지역에서 공연 되었다.

1993년, <원야>는 증도웅(曾道雄)의 지휘로 대만 성립 교향악절에서 공연 되었다.<sup>89)</sup>

처음 공연 당시 “오페라<원야>의 성공은 당시 침체기에 처해있던 중국 창작 오페라가 10년간의 탐색과 축적을 거쳐 거둔 필연적인 결과이며 우리

88) 거기굉:절강사범대학 음악학원 특별 초빙교수, 남경 예술학원 교수, 중국 음악평론학회 부회장.

89) 金湘.任重而道遠 寫在歌劇《原野》在臺灣演出之前.表演藝術.03(1993).

나라 오페라 종사자들이 어려운 발걸음을 내디디며 새로운 높이에 올라섰다는 것을 보여준다.”라는 평가받았다. <원야>의 출현은 시대와 역사의 발전 흐름에 부합되고 당시 문화의 수요에 부응하였으며 당대의 심미의식과 현대 리듬으로 원작을 집중적으로 개괄하였고 민족풍 격에 입각한 기초에서 서양 오페라의 창법을 참조하고 흡수하였다. 이러한 상호 참조와 융합은 전체 작품을 더욱 완벽하게 보여주었다. 오페라<원야>는 탄생한 이래 사회 각계의 관심을 받았으며 각지에서 끊임없이 공연되었는데 모두 큰 성공을 거두었다.

오페라 <원야>는 20세기 하반기 중국 창작 오페라의 가장 대표적인 작품 중의 하나가 되었다. 이 오페라는 극본의 선택과 처리, 음악 연극 구조의 설계, 음악언어의 융합, 음악스타일의 경향 등 여러 방면에서 중국 오페라의 발전에 유익한 탐색을 하였다.

작곡가 김상은 1989년 '중국음악연감'에서 '중국음악명인'으로 선정되었다. 오페라 <원야>는 1993년에 '20세기 중국인 음악의 고전'작품으로 선정되었고 1999년에는 중국 정부의 공연예술최고상인 '원화대상'을 받았다.

## 2) 오페라 <원야>의 국제적 반향

<원야>는 미국 코네티컷(Connecticut), 워터포드(Waterford), 뉴욕에서 수십 차례 공연을 했다. 1989년, <원야>는 제3회 Munich(뮌헨) 국제뮤지컬연구회에서 "특별영예증상"을 받았다.

<원야>는 국외에 소개된 첫 번째 중국 창작 오페라로서 1992년 1월 미국 워싱턴 DC의 케네디센터 아이젠하워 극장에서 공연 되었고 중국계 성악가들이 배역을 맡았으며, 미국 측 구성원들이 지휘, 감독, 밴드와 합창단을 맡았다. <원야>는 워싱턴에서 연속 11회 공연하였는데 매 회마다 매진되었으며 미국의 주요 오페라 하우스에서 연속 공연된 첫 번째이자 유일한 중국 창작 오페라였다.<sup>90)</sup>

1997년, <원야>는 유럽에서 순회공연을 하였는데 강렬한 반향을 일으켰다.

서방언론은 오페라 '원야'를 "서방 무대를 뒤흔든 중국의 첫 오페라"라고 표현했다. 오페라<원야>는 진정한 의미에서 중국 창작 오페라와 세계 오페라 사이의 대화를 실현하였다.<sup>91)</sup>

1998년 8월 오페라 <원야>는 미국 코네티컷 주(State of Connecticut) 유진오닐 오페라센터에서 콘서트 버전으로 공연되어 성공을 거두었고 같은 해 미국에서 CD가 발매되었다. 2001년 4월, 인민음악출판사에서 오페라 <원야>의 중국어, 영어가사 대조 피아노 악보를 출판, 발행하였고 후에 또 상해 음악 출판사에서 오페라 <원야>의 중국어, 영어 가사 대조 총보를 출판, 발행하여 전국 및 국제 음악계에서의 공연과 전파에 조건을 마련해 주었다.

90) 金湘.(1993).任重而道遠 寫在歌劇《原野》在臺灣演出之前.表演藝術.03

91) 魏揚.(2016).『金湘歌劇《原野》海外傳播的啓示』.歌劇.09

## (1) 영예 획득

작곡가 김상은 1992년 영국 케임브리지 국제 명인 전기 센터(International Biographical Centre)에 의해 1991년~1992년 세계 명인으로 선정되었고, 동시에 세계 걸출인 목록과 미국명인 목록에도 수록되었다.

## (2) 국제 악계 평론

1992년 1월18일, 오페라 <원야>가 중국어로 미국의 워싱턴에서 공연 되어 열렬한 반향을 받았다. <워싱턴포스트>와 <뉴욕타임즈>의 음악평론을 발췌하여 중국 창작 오페라의 창작과 공연에 대해 탐색한다.

① The New York Times(뉴욕타임즈): "오페라: 중국에서, 푸치니의 메아리(From China, Echoes of Puccini). <원야>는 노래와 작곡이 모두 훌륭하다! 92) "

근래에 많은 구미 작곡가는 개인의 독특한 풍격이 없이 기성 음악과 희곡 양식만을 이용하려고 하는 가짜 푸치니 작품을 써냈다. 그러나 중국 작곡가 김상이 1987년에 쓴 4막 오페라<원야>는 이곳 워싱턴 오페라 하우스에서 토요일 저녁 미국에서 공연되었고 수준이 높은 개인 창작이다. 그의 문법은 푸치니와 거의 비슷하고 현대적 효과의 관현악과 강렬한 동양적 색채를 가졌으며 세기 초의 선명한 유럽 풍격을 띤 작곡가의 거작이다.

---

92) <https://www.nytimes.com/1992/01/20/arts/review-opera-from-china-echoes-of-puccini.htm>

② The Washington Post(워싱턴 포스트) 워싱턴 오페라 하우스:

'<원야> : 멜로디의 악의'

(SAVAGE LAND: MALICE IN MELODY)<sup>93)</sup>

최근 오페라 시즌은 변화가 없다고 할 수 있지만 토요일 밤은 역사를 만들었다. 김상이 작곡하고 만방이 대본을 쓴 <원야>는 미국의 주요 극장에서 공연된 첫 중국 창작 오페라이다. <원야>는 영어 자막과 편안한 선율을 이용하여 언어의 장벽을 타파하였으며 국제 곡목에서 한 자리를 차지한 최초의 중국 창작 오페라로 되었다. 아프리카계 미국인들에게 영향을 준 "Porgy and Bess(포기와 베스)"가 아프리카계 미국인들에게 준 영향처럼 이 오페라도 중국 성악가들에게 기초를 건립하고 전시할 기회를 주었다.

국제적 수준을 갖춘 4명의 주요 성악가들이 공연에 출석하였다. 지휘자 폴리홉터(Polly Harper)의 처리, 리양 메겔(Léon Mégé)의 깊은 감명을 준 연출, 워싱턴 오페라 하우스에서의 첫 미국 공연<원야>를 통해 역사적인 연출을 하게 되었다. 비록이 극장은 향래 19세기 곡에 충실 하였지만 최근 오페라 시즌에서 그나마 나온 제작은 20세기 작품들이다. 1991년과 92년의 5편의 오페라를 본 후 나는 <원야>가 그 중에서 가장 좋다고 생각한다.

전반전은 대부분 중국 작곡가들이 서양양식을 시도하는 것처럼 들리고, 후반전은 서양 작곡가들이 중국 양식을 채택하는 경우가 많다. 아무튼 김상의 음악 어휘는 그 구조와 감정 표현에 있어서 모두 적절하다. 대부분의 경우 음악은 템포가 빠르고 느슨함을 피하며 상당한 힘을 생겼다.<sup>94)</sup>

---

93) <https://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/1992/01/20/savage-land-malice-in-melody/d2635e9e-6fab-4d20-aa21-60648ceb18f9/>

94) 袁孝殷、呂懿德、黃輔棠.(1993)『<原野>的回聲』.表演藝術.03

## IV. 오페라<원야>의 예술적 특성

### 1. 오페라 <원야>의 창작 개요 및 줄거리 특성

#### 1) 오페라 <원야>의 창작 개요

##### (1) 오페라 <원야>의 창작 배경

1970년대 개혁개방이 시작되면서 중국은 '4인방'을 무너뜨리고 문화적 권위주의에서 벗어났다. 다양한 사상 유파와 문예 형식이 잇따라 중국에 쏟아져 들어오는 가운데 이처럼 너그러운 환경은 오페라 작가에게 창작 사상의 해방과 예술적 관념의 변화를 촉진하였다. 그리하여 기존의 전통적인 경직된 모델의 속박에서 벗어나 자신의 미학적 이상과 예술 스타일을 자유롭게 추구할 수 있게 되었다. 중국 창작 오페라계는 한동안의 경험 축적을 거쳐 마침내 누군가 나서서 역사적인 한 걸음을 내딛기에 이르렀다.

1985년 연극 연출가 이도천은 예술사업에 대한 끝없는 열정을 품은 채 작곡가 김상을 찾았다. 오페라 <원야>의 음악 창작은 원래 김상의 창작 계획에는 없었다. 그런데 이도천 감독의 <원야> 시나리오에 대한 열의와 오페라 사업에 대한 사심 없는 헌신에 감동한 김상은 계획을 바꾸어 <원야> 창작팀에 합류한 뒤 꼬박 1년간 전력투구했다. 새로운 시대 중국 창작 오페라 창작의 최고 걸작으로 불리는 작품은 이렇게 탄생하였다. 당시 중국 창작 오페라무용극장의 교우 원장은 제안으로 그 가치를 알아보고 이 오페라의 초연을 수락했다.<sup>95)</sup>

오페라의 성공을 위해서는 소재 선정이 무엇보다 중요하다. 선정 기준은

95) 趙璐璐.(2017).金湘的“歌劇思維”研究(博士學位論文,哈爾濱師範大學).

음악성, 연극성, 문학성의 세 가지를 지켜야 하며 세 가지 중 하나도 없어서는 안 된다. 그렇지 않으면 절대 위대한 오페라를 만들어낼 수 없다.<sup>96)</sup>

작곡가 김상은 이렇게 말했다. “<원야>의 주제는 반봉건이다! 수천 년 동안 봉건주의가 중국의 광활한 ‘들판’에서 살아가는 수많은 사람들의 정신과 육체에 가져다준 질곡과 왜곡, 그리고 선량한 사람들의 봉건주의를 향한 반질곡, 반왜곡이 <원야>의 갈등을 구성하는 근본이다! 간단히 말하자면 영과 육의 왜곡과 반왜곡, 질곡과 회복은 이 오페라의 심층적인 주제이다.” 이처럼 심오한 주제의 소재를 선정하는 것은 현명하기 그지없는 선택이었다.

## (2) 작곡가 김상과 오페라 <원야>

연극 <원야>는 ‘구호의 복수’를 중심으로 한 연극으로, 구씨(仇家) 집안과 초씨(焦家) 집안의 2대에 걸친 사랑과 원한의 스토리를 담았다. 구호는 감옥에서 도망쳐 나온 후 초염왕에게 복수하고자 하지만 그는 이미 사망한 뒤였고 자신의 약혼녀였던 금자는 초염왕의 아들 초대성에게 이미 시집가 그의 후처가 되었음을 알게 된다. 한편 초모(焦母)는 금자를 매우 잔인하게 대한다. 구호는 금자를 찾아가 복수를 끝낸 후 함께 멀리 달아나자고 이야기한다. 집에 돌아온 대성은 어린 시절 형제처럼 지낸 구호와 함께 술잔을 기울이다가 곧 크게 취한다. 구호는 이 기회를 틈타 초대성을 죽인다.

한편 초모는 구호의 처소를 찾았다가 실수로 자신의 손자를 죽이고 만다. 구호는 금자를 데리고 숲으로 도망을 치지만 양심의 가책으로 인해 환각에 시달리고 결국 죽음으로 죄를 씻고자 한다.<sup>97)</sup>

이 비극적인 운명은 작가 김상의 생명에 대한 사고를 불러일으켰고, 지방

96) 張強.(2012).新中國初期民族歌劇表演藝術研究(1949-1966) (博士學位論文,南京藝術學院).

97) 曹禹,『原野』.北京十月文藝出版社.2018.

으로 하방(下放)되었던 경험이 있는 김상은 주인공이 겪는 내면의 갈등에 강렬하게 공감했다.

김상은 평생 여러 차례 굴곡을 경험했다. 그는 가장 열기왕성했던 청장년 시절과 창작의 열정이 솟아나던 시절 ‘문화대혁명’에 의해 ‘우파’로 분류되어 음악 창작의 권리를 박탈당한 채 신장으로 내려가 20년간 지내야 했다. 힘겨운 삶은 작가로서의 김상의 신분과 완전히 동떨어진 것이었다. 당시 극도로 다른 삶을 살아야 했던 그는 인생에 대해 커다란 회의를 느꼈지만 동시에 인생을 끊임없이 탐구하며 깨달음을 얻는 계기가 되었다.

김상은 <원야>의 창작에 관해 다음과 같이 언급한 바 있다. “<원야>를 선택한 이유는 단순히 ‘계급투쟁 선전’이나 ‘자유연애 추구’가 아니라 <원야>에 함축된 심오한 역사의 격동과 거대한 예술적 매력에 끌렸기 때문이다. <원야>에 등장하는 그 길고 정체된 봉건사회는 인간의 거의 모든 아름다운 감정을 말살하였다. 바로 이러한 ‘인성의 외침, 야성의 저항’(人性的呼喚, 野性的反抗)이 강렬한 극적 성격과 거대한 비극성을 구성하였다.”

<원야>의 각색은 김상이 복권 후 당시의 우파 타도를 향해 외친 의분에서 찬 목소리였다. 그는 이 작품을 통해 ‘문화대혁명’ 과정에서 박해당한 원한을 쏟아내고 사람들을 압박해 온 봉건의 굴레에서 벗어나 민족의 각성을 불러일으키기를 바랐다.

김상은 1993년 <원야>의 대만 공연을 앞둔 저녁에 이렇게 말했다. “만약 20년 전의 고통이 쓰고 싶어도 창작이 허락되지 않은 데에서 비롯되었다면 지금은 쓰라도 해도 써낼 수 없으니 이것이 더 큰 고통이다! 그렇다, 불우한 경험, 삶의 축적, 감정의 응집은 내게 20년 전보다 더 심오한 창작의 기반을 가져다주었지만 나는 확실히 음악 창작의 가장 기본적인 수단인 기술을 잃어버렸다. 20년은 인간의 역사에서 그저 짧은 한순간일 뿐이지만 한 작곡가가 일에서 멀어지기에는 충분한 시간이다. 특히 산 속에서는 고작 수일이

세상에서는 이미 천년이니! 오늘날 작곡 기법은 날로 새로워져 어지러운 지경이고 어찌할 바를 모르겠다.....나는 분명히 알겠다. 사람들은 당신의 불우한 처지에 동정을 보낼지라도 역사는 모든 졸작을 가차없이 버릴 뿐이라는 사실을 말이다. ‘상실감’은 강자의 감정이 아니다. 모든 것이 지나간 이상 아까운 시간을 연연해하느라 낭비할 필요가 어디 있겠는가. ‘득과 실’!? ‘긴박감’은 내게 얼른 다시 일어나라고 재촉한다. 만약 어려서부터 사랑했던 일-작곡을 다시 하고 싶다면 유일한 선택은 하루라도 빨리 뛰어들어 옛것을 복습하고 새 것을 배우는 길뿐이다. 나는 이미 희미해진 실력을 되살리기 위해 밤낮없이 노력했고 지금의 갖가지 새로운 기법을 배우는 데 목말라하며 다양한 장르의 새로운 작품을 써냈다.”<sup>98)</sup>

지방으로 하방된 채 지낸 20년은 인생에서 가장 소중한 시간이었다. 그 힘겨운 세월 속에서 많은 사람이 당시의 가슴 가득 끓어오르던 열정을 일찌감치 다 잃었지만, 김상은 자신의 음악을 향한 꿈을 일생동안 버리지 않았다. 그리고 바로 이 풍부한 인생 역정은 그의 생명의 깊이와 폭을 더해주어 그가 음악의 길을 가는 동안 시종일관 진선미의 신념을 지켜갈 수 있도록 만들어 주었다.

복권 후 김상은 밤낮으로 정진하며 수많은 음악 작품을 창작하는 동시에 이론서를 대거 집필하여 음악 창작에 풍부한 소재를 제공하였다. 신강에서의 인생 경험은 김상에게 강렬한 민족적 정서를 부여하였고, 이로 인해 김상의 후반 창작에는 민족성과 비판성이 모두 선명하게 드러난다. 그의 음악 예술적인 심오한 정서와 평생 어려움과 고통 속에서 표현한 불굴의 정신은 후대 학자들에게 커다란 용기를 가져다 준다.<sup>99)</sup>

---

98) 金湘.『任重而道遠 寫在歌劇〈原野〉在臺灣演出之前』.表演藝術.03(1993).

99) 周韻.金湘歌劇〈原野〉中的悲劇美.2016.星海音樂學院碩士學位論文

### (3) 극작가 만방(萬方)

극작가 만방은 1950년대에 태어났다. 당대 대부분의 문학가가 그러했듯 그 역시 ‘문화대혁명’의 과정에서 말할 수 없는 수난을 당했다. 잘 알려져 있다시피 만방의 부친은 연극 <원야>의 저자인 조우이다. 그러나 그녀는 아버지의 후광으로 큰 관심을 받지 못했고 도리어 14세 되던 해에 아버지로 인해 ‘반동적 학술 권위’로 분류되어 어린 시절 마땅히 누려야 할 즐거움과 행복하게 배울 자유를 잃어버렸다. 만방은 운명처럼 문학 창작의 길로 들어섰다. 처음에는 굴곡진 길이 이어졌지만, 불굴의 의지와 아버지의 전폭적인 지지 아래 마침내 창작의 방법과 정신을 찾아냈고 그 후부터는 수많은 문학 작품 속에서 자유롭게 유행했다.

김상은 만방을 ‘수려한 겉모습 속에 지혜를 담고 있는 교만하지도 속되지도 않은 재능있는 여성’이라고 표현하였다. 만방은 장편소설 <원야>를 각색할 때 원작의 주제 사상에 충실하여 플롯의 주요 라인을 완전하게 고수하였을 뿐만 아니라 오페라의 낭만주의 미학의 특징과 장르의 특수성에 필요한 플롯을 바탕으로 확장되도록 각색을 진행하였다. 그리하여 오페라 음악, 공연 등 여러 가지 측면을 아우르며 지극히 복잡한 체계적 프로세스를 구성하였다. 이 모든 것은 쉽지 않았다. 오페라 시나리오를 다시 쓰면서 이전의 각색 소설과 차별화하는 과정에는 어려움이 많았다. 예를 들어 노래가 대사하는 시간보다 길어야 했으므로 원작의 구성을 새롭게 배치하고 스토리를 대거 삭제해야 했지만 원작의 주제를 훼손하는 내용을 삭제해서는 안 되었다. 또한 가사는 소설이나 연극과는 달리 지나친 ‘대사’톤이 아니라 운치 있게 표현되어야 했다. 그리하여 대사를 시적 표현으로 다시 써야 했다.

만방은 이처럼 여러 가지 면을 모두 탁월하게 해냈다. 오조강(吳祖強)<sup>100)</sup>

---

100) 오조강:중국 저명 음악가, 중앙음악원 전임 원장, 작곡과 교수.

은 오페라 ‘원야’에 박수를 보낸다]라는 글에서 다음과 같이 언급했다. “오페라 <원야> 시나리오의 정제되고 치밀한 각색은 오페라로서 굳건더기름을 찾아볼 수 없다. 플롯이 집중되어 있고 설정의 흐름이 부드럽게 이어지며 풍부한 대조와 자연스러운 기복 속에서 시화된 노래 가사가 캐릭터의 성격 및 시나리오 특유의 격조를 효과적으로 살린다. 영창(詠唱)과 서창(宣敘)처럼 많지 않은 대화에서 비례관계가 많이 나오는 입에 맞는 단어여서 음악적 감각이 풍부하다.” 만방의 극본은 <원야> 성공에 든든하고 힘 있는 토대가 되었다.

#### (4) 감독 이도천(李稻川)

이도천 감독은 당대 중국에서 보기 드문 여성 오페라 및 뮤지컬 감독으로서 <원야>, <소홍모>, <카르멘>, <리콜레토> 등 10여 편의 국내외 오페라와 뮤지컬을 연출하였다. 그 가운데 <소홍모>는 1981년 중앙문화부가 수여한 ‘오페라 감독 2등상’을 수상하였고, <홍요대>는 1989년 화북예술제에서 ‘감독 1등상’을 수상하였다. 그러나 가장 큰 영예를 가져다준 작품은 단연 <원야>를 꼽는다. 이 작품은 1999년 중앙문화부가 선정한 ‘우수 감독상’과 1999년 정부 ‘문화공연상’을 수상했다. 이도천의 연출 스타일은 대범하고 웅장하며 간결하게 응축된 기법으로 음악을 중요하게 본다. 그는 음악을 극적 행동을 걸음으로 드러내는 기본적인 요소로 보며 무대를 조각하듯 효과적으로 처리하고 극강의 현대적인 감각을 보여준다. 이러한 성과는 모두 초창기 극공연 경험 덕분이다.

이도천은 15세에 상하이 극 전문학교에 입학하여 공연을 공부하였고 1951년부터 1978년까지 북경 중앙오페라원에서 일하며 오페라배우로 여러 편의 국내외 오페라 공연에 참여했다. 1979년 중앙희극학원 감독연수반에 입학하

여 1981년 졸업한 후 지금까지 중앙오페라원에서 연출을 맡고 있다.<sup>101)</sup>

오페라 <원야>의 탄생은 이도천 감독의 기획이 없었다면 불가능했을 것이다. 이도천 감독의 열정적이면서도 성실한 요청과 중국 창작 오페라에 대한 사심 없는 봉사정신은 김상을 깊이 감동시켰고 그리하여 <원야>라는 성공적인 오페라 작품이 세상에 나오게 되었다. 거기평은 <오페라 사고 및 ‘원야’에서의 그 실천>이라는 글에서 이도천 감독을 다음과 같이 평가했다. “그는 만방의 시나리오와 김상의 음악에 담긴 음악의 깊이 있는 극적 성격을 정확히 이해하고 주요 인물들의 성격적 특징 및 극 동작의 기본적인 요소를 파악하여 중요한 극적 장면에서 등장하는 음악을 처리하는 과정에서 등장인물의 감정이 오고 가는 미묘한 지점, 심리적 차원의 복잡한 지점, 성격이 충돌하는 격렬한 지점, 음악이 묘사하는 반짝이는 지점을 적재적소에 배치하여 효과적으로 연출하였다.”<sup>102)</sup>

#### (5) 김상의 ‘오페라 사고’가 <원야>에 미친 영향

오페라 <원야> 창작에서 작곡자 금형, 각색자 만방, 감독이 도천 등 세 사람은 밀접한 관계에 있다. 세 사람은 각각 독립된 자신만의 작품을 완성한 다음 각 부분을 합친 것이 아니라 처음부터 공동으로 작업을 진행했다. ‘오페라 사고’의 창작 이념과 공동의 예술 관념을 확립한 후 시나리오 창작, 음악 창작부터 연출 처리에 이르기까지의 과정에서 시종일관 세 사람은 함께 했다. 그들은 각자의 전문적인 기량을 갖추고 있는 만큼 일부 예술적 처리에 대해서는 논쟁이 끊이지 않았지만, 논쟁 속에서 의견을 나누고 서로 보완해 나갔다. 거기평은 만방의 시나리오를 높이 평가했다. “오페라 문학에

101) 孫禹, “歌劇思維下的導演行爲——論李稻川的導演藝術.” 藝術評論 .02(2015): 94-100.

102) 居其宏, “「歌劇思維」及其在<原野>中的實踐.” 中國音樂學. 03(2010):96-101.

서 오페라 음악 창작으로의 전환 과정에서 파란만장하면서도 긴박한 플롯, 선명한 인물의 성격과 강렬한 극적 충동을 설정하는 동시에 시나리오와 음악을 고도로 통합하여 완벽하게 구현해낸 점에서 중국 창작 오페라 문학 창작 가운데 최고의 오페라 시나리오는 바로 <원야>라고 생각한다.”

## 2) 오페라 <원야>의 줄거리 소개

### (1) 오페라 <원야>의 줄거리 개요

4막으로 이루어진 오페라 <원야>는 주로 민국 초기 북방의 외딴 마을에서 벌어진 복수의 비극적 운명을 바탕으로 이야기가 전개된다.<sup>103)</sup>

1920년 동베이에서 충격적인 사건이 벌어졌다. 남주인공은 구호, 여주인공은 금자였다. 그들은 소꿉친구 사이로 유년 시절 이미 남몰래 결혼을 맹세하였다. 그러나 좋은 시절은 오래가지 못했으니 그들이 미래를 채 설계하기도 전에 지주 초염왕은 구씨 집안의 넓은 땅을 차지하고 집안 대대로 내려오는 가택을 불태워버렸다. 구호의 아버지는 그대로 죽음을 맞았고 구호의 여동생은 기생으로 팔려 갔다가 치욕을 견디지 못하고 원한을 품은 채 자살하고 말았다. 그뿐만 아니라 초염왕은 관청을 매수하여 구호를 강도로 모함해 두 다리를 절단한 뒤 옥에 가두었다. 그렇게 8년의 억울한 세월이 흘렀다. 구호가 감옥 안에 갇혀 있는 동안 어린 시절 아리따웠던 금자는 초염왕의 강압에 의해 그 아들의 재취로 들어가게 되었고, 아버지와 여동생은 죽음을 맞이했다. 초씨 집안을 향한 사무치는 원한에 그는 반드시 복수를 하겠노라고 결심한다. 오페라 <원야>에서 음악과 극 사이의 갈등은 바로 구호가 8년 후 탈옥에 성공하여 초씨 집안을 향해 복수를 시작하는 줄거리를 중심으로 전개된다.

감옥에서 탈출한 구호는 백사자(白傻子)의 입을 통해 초염왕이 이미 죽었고 금자는 대성의 아내가 되었음을 알게 되고 더욱 분노하여 복수의 결심을 다진다. “아버지의 빛을 아들이 갚는다”는 봉건사상은 그의 이 분노가 초대성을 향하게 한다. 이러한 상황에서 아무리 친한 친구라 해도 그의 한맺힌

103) 曹禺, 『原野』.北京十月文藝出版社.2018.

복수심을 막을 수는 없었다. 그는 초염왕이 행한 악행에 대가를 치르도록 해야 했다. 과거의 연인이었던 금자는 원수 아들의 아내가 되어 결코 행복하지 않은 날을 보내며 날마다 말못할 괴로움 속에 살고 있었으니 그 분노는 더욱 끓어올랐다.

그는 금자를 깊이 사랑하고 있었다. 금자와 십여 일 남짓 함께 지내는 동안 구호의 마음 깊숙이 자리하고 있던 인성이 깨어났고 두 사람의 감정도 그와 함께 달아올랐다. 구호는 금자와 함께 있는 모습을 대성에게 들키고 그로 인해 언쟁이 벌어진 끝에 대성을 죽이고, 초모가 그 손자 소혹자를 실수로 죽이게까지 만든다. 구호는 금자를 데리고 숲으로 달아나지만, 체포대에 의해 포위되어 앞길이 막막해진다. 게다가 사람을 죽였다는 죄책감과 자책감으로 괴로워하며 정신적으로 무너진다. 그리하여 때때로 환각에 시달리며 정신적인 고통을 겪은 끝에 막다른 길에 이른 그는 금자와 태어나지 않은 자식을 지키기 위해 자살이라는 참혹한 결말을 선택하게 된다.

## (2) 오페라 <원야>의 대본 구성

<표 6> <원야>의 대본 구성

| 막                 | 추가 제목 | 구성                                 | 내용  |
|-------------------|-------|------------------------------------|---|
| 서막                | 지옥    | 머리말이나 서주에 해당                       | 사회적 배경 개괄, 지옥과 원혼   |
| 제1막               | 돌아오다  | 메인 파트나 제1악장에 해당                    | 스토리의 주요 인물 및 인물 간 주요 갈등을 소개                                     |
| 제1막 종료 곧이어 "간주곡1" |       |                                    |   |
| 제2막               | 사랑    | 세컨파트나 서정적 악장에 해당                   | 구호와 금지의 사랑을 중점적으로 묘사  |
| 제3막               | 복수    | 진개부나 극적 악장에 해당하며 극의 갈등과 충돌이 절정에 달함 | 구호가 초모를 찾아가 원수를 갚고자 하고 초모가 실수로 소혹자를 죽이는 대목에서부터 구호가 대성을 죽이는 도망까지 |
| 제3막 종료 곧이어 "간주곡2" |       |                                    |   |
| 제4막               | 도망    | 제현부나 피날레 악장에 해당                    | 구호와 금자가 멀리 떠나 후회와 원망이 교차하는 갈등의 심리부터 다시 어둠으로 돌아온 비참한 결말까지        |

**제1막:** 구호는 감옥에서 8년간 지내며 원한을 품고 복수를 꿈꾼다. 결국 감옥에서 탈출에 성공하여 기차를 타고 집으로 향한다. 황야를 걸으며 구호는 마음 속 원한이 터져나오고 이내 “나는 돌아왔다”라는 아리아를 부른다. 그는 초염왕을 찾아가 복수하려 하지만 백사자로부터 그가 이미 죽었고 그가 한시도 잊은 적이 없는 금자는 초씨 집안에 강제로 시집가 첩이 되었음을 듣게 된다. 쌓이고 쌓인 원한이 한데 얽혀 구호의 분노를 하늘을 찌르고 복수심은 일그러져 “아버지의 빛을 아들이 갚는다”는 마음을 품게 된다. 이때 초씨 집안에서 억압받는 삶을 살고 있는 금자는 거대한 굴레를 느끼며 두렵고 억눌린 삶 속에서 마치 새장에 갇힌 새처럼 그곳을 벗어나고 싶어하는 자신을 느낀다. 바로 이러한 때에 구호가 나타난다.

**제2막:** 구호와 금자의 뜻밖의 만남은 금자에게 다시 한번 희망을 보게 한다. 금자와 구호는 다시 옛사랑을 회복하고 10일 동안 가장 원초적이고 가장 단순한 방식으로 서로를 깊이 사랑하게 된다. 맹인인 초모는 이 사실을 알고 남의 일에 참견하기를 좋아하는 심보 고약한 상오를 시켜 이를 염탐하게 하고 일을 보러 나갔던 초대성을 불러들인다. 초모는 대성에게 금자를 호되게 때리라고 엄히 명하는데, 이때 구호가 모두의 앞에 모습을 드러내고 복수를 결행할 일촉즉발의 순간이 눈앞으로 다가온다.

**제3막:** 초모는 온갖 방법으로 아버지의 원수를 대성을 통해 갚겠다는 구호의 마음을 돌리지 못한다. 그리하여 그녀는 금자를 놓아줌으로써 그 마음의 한을 풀어주고자 하지만 아버지와 여동생을 위해 복수하겠다는 구호의 마음에는 변함이 없다. 금자는 구호와 달리 순종적이고 성격이 유약한 초대성에게서 연민을 느끼기 시작한다. 한바탕 충돌 끝에 구호는 초대성을 죽인

다. 한편 초모는 쇠지팡이로 구호를 죽이려고 더듬거리며 방으로 들어가다가 실수로 초씨 집안의 독자인 손자 소 흑자를 죽이고 만다. 이 순간 극의 충돌과 갈등은 절정에 이르고 초씨 집안은 멸문당하지만, 구호는 조금도 기쁘지 않고 도리어 죄책감에 깊이 빠져든다.

**제4막:** 구호는 금자를 데리고 도망쳐 나와 꿈에도 그리던 미래를 생각한다. 그는 금자를 데리고 곧장 달려 마음에 품고 있던 ‘황금이 뒤덮힌’ 땅으로 향하지만 무성한 숲에서 길을 잃고 만다. 구호는 대성을 죽였고 어린 소 흑자까지 연루되어 불행한 죽음을 당하자 정신적으로 무너져 광기에 사로잡힌다. 긴밤이 지나 새로운 하루가 찾아오고 희망을 가득 실은 열차가 경적을 울리며 다가오지만 그와 동시에 체포대가 찾아온다. 구호는 금자에게 아들을 낳아 대신 복수해 줄 것을 부탁한 후 스스로 목숨을 끊었으니 이곳은 바로 열흘 전 그가 손발의 수갑을 끊었던 곳이기도 했다. 구호는 금자에게 한줄기 생명을 남김으로써 영혼의 자기구원을 실현하였다.<sup>104)</sup>

### (3) 오페라 <원야>의 주요 인물

<표 7> 주요 등장인물 성부와 인물 성격

| 주요 인물              | 성부       | 인물 성격                               |
|--------------------|----------|-------------------------------------|
| 구호(남주인공)           | 베르디 바리톤  | 가슴 속에 깊은 복수심을 간직하여 야성과 남성적인 역동감이 넘친 |
| 금자(여주인공)           | 스핀토 소프라노 | 자유를 동경하며 저항 의식이 다분함                 |
| 초대성(초엽왕의 아들)       | 테너       | 유약하고 선량함                            |
| 초모(맹인, 초대성의 어머니)   | 메조소프라노   | 표독스럽고 음험함                           |
| 상오(초씨 집안의 손님)      | 베이스 바리톤  | 용졸한 속물                              |
| 백사자(원야에서 양을 치는 백치) | 테너       | 지적장애인 캐릭터                           |

104) 金湘音樂作品選集<原野>鋼琴縮譜,人民音樂出版社, 2001.

②주요 인물 소개<sup>105)</sup>

**구호:** <원야>의 남주인공으로 당시 사회 하류층에서 억압받던 사람들을 대표한다. 하늘, 그들의 하늘이다. 그들은 하늘에 의지해 밥을 먹지만 하늘의 불공평함을 원망한다. 계급의 압박과 불평등은 계급에 대한 원한을 심어주고 원한은 항상 고통을 수반한다. 초염왕이 죽었다는 소식을 들었을 때, 초대성을 죽였을 때, 소혹자가 자신으로 인해 실수로 죽임당하는 모습을 지켜보면서 그는 망연자실하여 어찌할 바를 몰랐다. 그는 선량하지만 복수심으로 뒤틀려있고 현명하지만 분노에 눈이 먼 인물이다. 그는 고된 삶을 살아간 수많은 대중의 화신이다.

**금자:** <원야>의 여주인공으로 과거 사회의 불행한 여성들을 상징한다. 그녀의 여성으로서의 지위는 태어나면서 불평등을 타고 났으며 더욱 불행히도 사회 하류층 가정에서 태어났다. 불평등이 겹쳐 그녀는 고부갈등 속에서 저주의 대상이 될 운명이다. 그녀는 새로운 삶을 열렬히 동경하지만 현재 상황을 바꿀 힘이 없고 그저 구호에게 희망을 걸 뿐이다. 그녀는 과거 시대 여성의 전형적인 모습을 보여준다. 마음 속에 희망을 품지만 변화를 일으킬 용기와 힘은 없다. 그러나 희망의 빛을 보는 순간 모든 대가를 불사하고 그것을 추구한다. 그러나 결국 그녀 자신이 유일한 희망이 된다.

**초대성:** 과거 사회의 타협형 인물을 대변한다. 초대성은 선량하고 효성스러우며 겁이 많고 유약하다. 그는 누구에게든 친절하지만 고부 간의 원한 앞에서는 무능하다. 그는 자신이 초염왕의 후대라는 사실을 자랑스러워하지만 이 이름이 수많은 사람의 피로 얼룩져있음을 알지 못한다. 그는 어머니

---

105) 馬騰.(2009).淺析歌劇<原野>的音樂創作及主要唱段的戲劇功能(碩士學位論文, 西安音樂學院).

앞에서 말을 잘 듣는 착한 아들이고 아내 앞에서는 연약하고 무능한 남편이다. 한편의 어머니, 다른 한편의 아내, 두 사람 누구에게도 미안한 일은 하지 못한다. 그의 유약함은 비극을 불러온다. 초대성으로 대표되는 보수파는 계급투쟁에서 침묵하고 타협한다. 그리하여 치열한 계급 충돌 속에서 무고하지만 필연적인 희생양이 된다.

**초모:** 그녀는 <원야>의 악역으로 봉건사회의 대변인이자 과거 사회의 권위적인 힘을 상징한다. 그녀는 절대다수의 사회적 자원을 손에 쥔 채 무지막지하게 패권을 휘두르며 생사여탈의 권력을 장악한다.

**상오 나리:** 극 전체에 감초처럼 등장하는 조연으로 그의 그림자는 과거 사회의 각 계층에 늘 존재한다. 그들은 대단히 정직하지도, 선량하지도 않고 그렇다고 매우 사악하거나 추악하지도 않다. 그들은 각 계층 사이를 오가며 언제나 이익이 되는 것을 좇으며 시키는대로 행동할 준비를 한다.

**백사자:** 스토리 배경을 설명하며 단서를 제공하고 플롯을 진행시키는 감초같은 인물이다. 오페라 전체의 정보를 전달하며 작품을 ‘전개’시키는 역할을 담당한다.

## 2. 오페라 <원야>의 극적 특성

### 1) 인물 이미지의 양면성

#### ① 아름다움과 추악함(美与丑)

<원야>의 남녀 주인공 캐릭터는 시각적으로 강렬한 대조를 이룬다. 황량한 벌판에서 감옥에 갇혔다가 탈출한 구호는 얼굴에 깊은 상처가 있고 손에는 무거운 수갑이 채워진 채 곱추에 절뚝거리며 추하고 우악스러운 흉악한 모습으로 변했다. 반면에 그의 어린 시절 연인인 금자는 열정적이고 활기차고 매력적이고 아름다워서 백사자조차도 그녀에게 매료된다. 두 사람은 이처럼 대조적인 외모를 가졌지만 같은 영혼을 지녔다. 그리하여 봉건 사회의 억압에 힘들어하며 사랑하고 미워하기를 주저하지 않는 그들은 거칠고 자유롭게 사랑을 위해 모든 것을 바치는 의연하고 결연한 모습으로 함께 나아간다.

#### ② 선과 악(善与惡)

완벽한 사람은 없으며 이 작품에는 그러한 인성의 갈등이 고스란히 드러나 있다. 초모는 봉건적이고 고리타분한 맹인 여성으로, 며느리인 금자가 분수를 모르고 현명하지 못하며 초대성의 관심을 빼앗아 간다고 원망하고, 그러한 불만 때문에 '저주 인형'까지 만들어 금자를 저주한다. 하지만 이 악랄해 보이는 노파는 아들 초대성과 손자 소혹자를 물심양면으로 보살피며 초씨 가족을 진심으로 보호한다. 어린 시절 친구 구호를 따뜻하고 우정 어린 시선으로, 아내 금자를 순종적으로 대하는 순박한 초대성은 성격이 유약하

고 선량하지만, 놀랍게도 두 사람은 힘을 합쳐 그를 배신한다. 분노에 가득 차 칼을 든 그는 인간 본성의 사악함이 극에 달한다. 구호는 증오심으로 감옥에서 탈출하여 복수를 위해 돌아왔지만 복수에 성공한 후 양심에 가책을 느끼며 정신적으로 무너진다. 금자는 초대성에게 권태로움을 느끼며 초씨 집안을 원망하지만 구호가 대성을 죽이려하자 연민을 느껴 대성을 위해 거듭 사정한다. 이 극에서는 모두가 선과 악 사이에서 갈등하며 진정한 선인도 완벽한 악인도 없는데, 이는 현실의 삶을 그대로 반영한 것이다.

## 2) 스토리의 비극성

오페라 <원야>는 비극적 색채가 다분한 작품으로 구호의 복수를 메인 스토리라인으로 이야기가 펼쳐지는데, 그의 복수의 길은 동시에 그의 비극의 길이기도 하다.

1막 첫 부분에서 족쇄와 수갑을 찬 채 온몸에 상처를 입은 구호는 비극적인 이미지로 무대 위에 선다. 복수를 위해 돌아왔지만 원수가 죽고 연인은 이미 결혼한 것을 알게 된 그는 운명의 불공평함을 원망하고 증오에 눈이 멀어 ‘아버지의 빛을 아들에게 갚기’로 결정한 후 복수를 이어간다. 결국 초염왕의 아들 초대성을 죽이고 초모가 자신의 손자 소혹자를 우연히 죽이도록 함정을 파는데 자신은 복수 후 죄책감과 공포에 시달리다 결국 정신적으로 무너져 자살을 선택한다.

<원야>의 스토리에는 총 세 차례의 비극적 행동이 등장하는데 그 설계가 매우 절묘하여 비극적 효과를 극대화한다. 고대 그리스 극작가 아리스토텔레스는 비극에서 가족 간의 비극적 행동을 네 가지 범주로 나누었는데, 작곡가는 여기에서 이를 차용하였다. 즉 첫째, 죽이려는 사람이 가족임을 알고 죽이는 경우, 둘째, 상대방이 가족임을 모르고 죽였다가 나중에 진실을 깨닫고 크게 고통받는 경우, 셋째, 상대방이 가족임을 몰랐다가 곧바로 진실을 발견하고 상대를 구하는 경우, 넷째, 상대방이 가족임을 알고 행하지만 결국 끝까지 행하지 않는 경우이다.<sup>106)</sup>

아리스토텔레스는 세 번째 비극의 살인 방식이 가장 좋고 첫 번째와 두 번째가 그다음이라고 주장했다. 구호는 친구 초대성이 ‘아버지의 빛을 아들이 갚아야 하는지’의 갈등 속에서 고통스럽게 몸부림친다. 한편 초대성은 금자가 구호와 힘을 합쳐 자신을 배신했다는 사실을 알고 분노에 차 칼을 든

---

106) 於潤洋.西方音樂通史.上海.上海音樂出版社, 2006

체 구호에게 달려든다. 구호는 이 기회를 틈타 초대성을 죽이고 이때 극작가는 아리스토텔레스의 비극론 중 첫 번째 방식을 선택한다. 그리하여 초모는 구호를 사지로 몰아넣고 수사대가 체포하기 전 구호를 죽여버릴 준비를 하지만 뜻밖에 구호의 뒷에 걸려들어 손자인 소 후자를 실수로 죽이고 만다. 이 비극적인 행동에서 극작가는 두 번째 방식을 사용하였다. 초대성을 죽인 구호는 복수의 짜릿함은커녕 도리어 죄책감과 공포에 사로잡혀 정신적인 공황에 빠지고 결국 무너진다. 손자를 실수로 죽인 초모는 절망이 극에 달해 비틀거리며 집 밖으로 뛰쳐나가는데 아들 초대성이 이미 죽었음을 알게 되고, 두 혈육의 죽음 앞에서 미치고 만다. 금자는 봉건제도의 굴레에서 벗어나 어린 시절의 연인 구호와 멀리 떠나는 모습을 상상한다. 그녀는 자신이 자유와 행복을 얻었다고 생각하지만, 사랑하는 구호는 죄 없는 초대성을 죽임으로 인해 죄책감과 공포에 사로잡히고 결국 자살을 선택하였으니 금자는 여전히 자신의 사랑을 잃게 된다. 마지막 장면에서 구호의 곁에 등장하는 ‘오랜 친구’ 족쇄와 수갑은 마치 그가 아무리 해도 빠져나올 수 없는 봉건사회의 굴레를 보여주는 듯 첫 번째 장면과 호응하며 극 전체의 비극적 플롯을 절정으로 끌어올린다.

죄 없는 초대성은 죽임을 당하고 소후자는 초모에 의해 실수로 죽음을 맞고 구호는 자살을 선택한다. 이처럼 모든 인물이 득과 실의 얽힘 속에서 ‘실’(失)로 끝을 맺으며 인성의 선악이 적나라하게 드러나고 극 전체는 강렬한 비극적 색채를 보여준다.

### 3) 요약

<원야>라는 제목의 이 작품은 비극적 색채가 다분하다. 이야기는 주로 복수를 메인 스토리라인으로 펼쳐지는데 그 복수의 길은 곧 비극의 길이기도 하다. 구호는 “아버지의 빚을 아들이 갚는다”는 심정으로 복수에 나선다. 결국 초염왕의 아들 초대성을 죽이고 초모가 손주인 소혹자를 실수로 죽이게 만들지만 그 자신 역시 복수로 인해 정신적으로 무너져 자살을 선택한다. 스토리 속에서 세 차례의 비극적 행동이 나타나는데 그 구상이 대단히 정교하다. 모든 인물이 득과 실 가운데 '실'로 끝을 맺으며 인간 본성의 선과 악을 적나라하게 드러내고 작품 전체의 비극적 색채는 강렬한 극적 갈등을 표현해낸다.

### 3. 오페라 <원야>의 음악 특징

오페라는 '음악으로 표현하는 극'으로서 문학적 요소, 연극적 요소, 음악적 요소 등이 한데 어우러진 종합 무대예술이다. 사람마다 오페라를 느끼고 감상하는 목적과 취지는 다르다 할지라도 현대의 우리에게 오페라는 이미 낯선 분야가 아니다.<sup>107)</sup> 오페라를 통해 우리는 음악이 나타내려고 하는 것을 감상할 수 있고 음악이 선사하는 아름다움 또한 오페라를 통해 향유할 수 있는 것이다.

오페라는 음악이 지배적이지만 교향화(交響化)된 연극을 통해 음악의 흐름으로 인물들의 감정을 표현하고 음악적 이미지와 연극적 이미지가 유기적으로 결합하여 오페라의 인물들을 재창조함으로써 오페라에서 표현되는 개 개인의 등장인물들을 만들어 내는 것이다. 음악이라 함은 인간이 내는 소리로써 사람들의 현실생활에서 표현되는 모든 감정을 표현해내는 예술이다. 음악의 표현형식으로는 사람의 소리와 악기의 소리로 나눌 수 있다.<sup>108)</sup>

본 장에서는 오페라 <원야>를 성악적 특징, 악기적 특징, 음악의 종합적 특징 등 세 분야로 나누어 살펴보고 한다.

---

107) 格勞特、顧連理."二十世紀的西方音樂." 音樂藝術 .03(1989):47-67+70.

108) 王次.(1995).音樂與文學在媒介材料、表現對象及結構方面之對比(上). 中央音樂學院學報(01).

## 1) 오페라 <원야>의 성악 부분의 음악 특성

### (1) 독창부분의 음악 특성

서양오페라는 대사에 음악을 붙인 것으로 아리아와 레치타티보로 나뉜다. 아리아는 오페라 주인공의 선율적인 독창곡으로 가수의 기량을 드러내고 음악적인 표현을 하는 것에 중점을 두고 있으며 오페라에서 표현하는 인물의 풍부한 내적인 감정들을 보여준다. 이에 반해 레치타티보는 노래의 선율적인 면은 좀 약하지만 극중의 대사내용이나 스토리 진행을 주요 목적으로 하므로 대사를 말하듯이 노래하는 형식의 창법이다. 이에 연극적 요소인 말에 가까운 음높이와 리듬을 가지며 빠르고 경쾌하게 진행된다.

아리아와 레치타티보는 극중에서 서로 교차되어 운용되는데, 아리아는 레치타티보 부분에서 극적인 상황이 빠르게 전개되면서 어느 정도의 정서가 통제할 수 없을 만큼 높아졌을 때 음악적인 배출구 역할을 하며, 아리아를 부르는 동안 극적인 상황은 일시적으로 정지되지만 음악적인 면에서 가장 진솔한 가창 기술을 나타내는 역할을 한다.

서정성이 강한 아리아는 관중들을 사로잡기에 충분하다. 중국의 창작오페라에서도 이 아리아를 기본적으로 사용하는데 곡조의 아름다움뿐만 아니라 박자, 음률적인 면에서의 우세함이 중국 창작오페라의 유행을 촉진시키는데 큰 역할을 한 것이다.<sup>109)</sup> 중국 창작오페라에서 레치타티보보다 아리아를 지향하는 심미적 요구는 오페라 창작에서 이미 관례가 된 지 오래다. 아리아 "아, 나의 호자 오빠", "지금은 이미 밤이 깊었다", "한 번뿐인 인생"(人就活一回)은 고난도의 선율을 보이는 곡이지만 많은 성악가를 통해 불렀기 때문에 우리에게 익숙한 곡이다.

109) 史海靜, 歌劇<原野>聲樂旋律創作及對聲樂表演的啓示, 陝西教育(高教), 2014(11):26+32.

## (2) 중창의 응용

다른 음악 형태에 비해 중창은 다성 결합의 형태로 그 음역의 폭이 넓을 뿐만 아니라 음향의 효과 또한 입체적이고 다층적이다. 연구 문헌을 보면 사람들은 20-20000헤르츠 범위 내의 소리를 식별할 수 있는데 소리 정보에 대해 느낄 수 있는 범위가 아주 넓으며 더욱이 음악의 형태로 받아들일 때 다양한 종류의 소리 형태로 처리할 수 있다. 아울러 그 소리들의 강도와 높낮이의 차이를 느낄 수 있는데 이는 중창 기법이 사람들에게 심미적으로 느끼게 하는 생리적이자 심리적인 체험인 것이다.<sup>110)</sup>

오페라에서 중창 기법은 이외에도 중요한 요인이 있는데 연극적인 기교가 그것이다. 오페라에서의 등장인물의 이미지, 등장인물의 성격 등을 표현함은 물론이고 연극적 구성을 더욱 두드러지게 하는 중요한 역할을 하는 것이다, 빅토르 위고(Victor Hugo)는 리골레토(Rigoletto)의 중창 부분을 감상한 후 "음악의 표현력은 때로 시나 에세이를 뛰어넘는데 이처럼 오페라 역시 연극보다 더 우월함을 보여주기도 한다. 연극 작가들은 어떠한 경우라도 연극에서 각기 다른 인물들과의 감정적인 교류를 동시에 표현해낼 수 없을 뿐만 아니라 관객들에게 그들의 생각을 전달할 수 없다."라고 말했다.

하지만 오페라의 중창은 어떠한 장면에서도 각자의 서로 다른 음악적 이미지를 연출하면서 서로의 화합을 이룬다. 중창은 유기적으로 가창, 가사, 연기 그리고 각종 연극적 요소와 융화되어 오페라 가수들이 가창하는 동안 제2의 창작을 하게 하며, 이는 여러 분야의 예술적 총체로 작곡가가 오페라 중창을 통해 표현하려고 하는 아름다움이다. 이 아름다움이 바로 오페라 본연의 심미이다. 중국 창작오페라 <원야>의 중창은 오페라 전체에서 심미적 요소를 최대로 발휘해 중요한 역할을 하는데 극 중 인물들 간의 모순과 충

---

110) 韓瑩.歌劇<原野>中的重唱藝術碩士學位論文,山東大學.2016

돌을 실감 나게 표현했다. <원야>는 극 중 모순과 충돌을 노래하는 부분에서 각각의 인물 적 성격과 모습, 정서의 차이에 따른 중창의 형식으로 많이 보여진다. 중창의 구성이 교차가 되었다가 나누어지기도 하면서 그 구성연결이 아주 촘촘한데 오페라 전체를 아우르면서 자유분방하면서도 격렬한 연극적 요소를 보여준다. 구호, 금자, 초대성, 초모 역할은 극중에서 서로 다른 성부 간의 2중창, 3중창의 형태로 보여준다. 이야기를 전개할 때의 서사적 중창과 정서를 표현할 때의 서정적 중창이 그것이다. 하지만 극중에서는 모순과 충돌 부분을 노래할 때 가장 많이 사용된다. 중창 부분은 인물들의 풍부한 정서와 뚜렷한 성격묘사를 더욱 잘 나타내주며 이야기의 구성을 한층 더 연극화시켜준다. 이렇듯 <원야> 구성은 관객들에게 직관적으로 느낄 수 있게 하는데 극중에서의 격한 모순과 충돌 부분에서는 관객들이 몸소 그 감정들을 체험하고 느낄 수 있다는 것이다.

관객들이 오페라 감상 시에 느낄 수 있는 지루함을 덜어주기 위해 돌발적인 듀엣으로 노래하거나 아리아, 레치타티보 등을 넣기도 한다. 예를 들어 제2막과 제4막의 충돌 장면에서 두 주인공이 중창하는데 두 막의 중창 단락에서 이어서 남자 주인공인 구호의 아리아가 들리며 이야기 전개가 더욱 흥미로워진다. 그밖에 제3막의 금자와 초대성의 듀엣 "한 번뿐인 인생"가 있다. <원야>는 오페라 전 막에서 3중창 부분이 아주 많은데 매 막 주요 인물들 간의 3중창을 볼 수 있다. 이것을 통해 극적인 갈등을 표현하는 것이다.

### (3) 합창과 독창의 대비(對比)적 가창

20세기 초, 합창은 서양문화가 중국으로 유입됨에 따라 교회에서 불렀던 찬가의 영향이 점차 합창의 형식으로 발전하게 된 것이다. 당시 중국의 '신

학'(新學)이 제창한 '학당요가' 운동으로 합창이 발전하는 계기가 된다. 최초의 합창은 '부국강병'(富國強兵), '저어외욕'(抵禦外辱)<sup>111)</sup>의 정신을 살리고자 함에 있었는데 간단한 단성(單聲)부분을 제창할 때 다성(多聲)으로 합창함으로써 기인한다.<sup>112)</sup> 이것이 중국의 합창 시초가 된 것이다.

항일전쟁 발발후 중국의 합창 예술(형태)은 공전의 발전을 거두게 되는데 이 시기의 합창은 중국 국민들의 항일에 대한 열정을 더욱 북돋워 주었으며 따라서 국민들을 격려하고 분발시키는 많은 작품들이 탄생하게 된다. "황하대합창"(黃河大合唱), "정기가"(正氣歌), "유격대가"(遊擊隊歌)등이 그 대표적 작품이다.

신중국 건립 후, 중국의 합창형태는 그 발전을 거듭하여 사회주의 건설시기에는 예술가들의 신중국과 새 시대에 발맞춘 "조국송"(祖國頌), "나의 조국"(我的祖國), "가창조국"(歌唱祖國) 등의 작품들이 등장했다. 개혁개방 이후 사람들의 사유는 더욱 성숙해졌으며 합창의 표현 방식과 소재는 더욱 더 풍부해지고 다양해지게 된다. 예를 들어 창작 오페라 <원유>의 등장인물 중 구호는 원수의 아들을 살해하는 방식으로 복수를 하는데 얼마 지나지 않아 자신의 양심의 소리를 듣게 되며 이로 인하여 고통과 번뇌의 이중의 상태에 빠지게 된다. 바로 초가네 집을 찾아가 피로써 복수를 한 것과 무고한 사람들을 죽인 것에 대한 양심의 가책에 빠진 부분이다. 그때 그가 산림 속으로 도망갈 때 이미 자신이 저지른 일에 대해 깨닫게 되는데 죄책감으로 인해 초대성의 '소리없는 원망의 소리'가 환청으로 들리며 마치 자신이 소혹자와 초모의 원혼을 본 듯 착각한다.

작곡가는 구호의 환각과 복잡한 내면의 심리적 묘사를 위해 가창의 방법으로 원혼의 통곡을 표현했는데 원혼을 부르는 장면에서는 전혀 음악의 높

---

111) 저어외욕:외국의 침략과 압박에 저항하다

112) 匡迎輝. 「和聲」之「雄渾」-百年中國合唱與美頌關係的文化、美學解讀. 博士學位論文,暨南大學.2014

낮이를 느낄 수 없으며 관객들에게 음산함과 공포감까지 느끼게 해준다. 이러한 공포감을 쫓고 자신이 저지른 살인을 변호하기 위해 구호는 끊임없이 마음 속의 고통을 표현한다. "소혹자는 내가 죽인 게 아니야. 그의 할머니가 죽인 거라고. 내가 아니란 말이야." 이러한 합창과 독창의 교차는 암흑같은 장면(scene)으로 빠져들게 하며 그 가창은 관객들의 마음 깊이 파고들어 마치 관객들 자신조차도 부지불식 간에 오페라 속으로 몰입하게 만든다.

## 2) 오페라 <원야> 기악 부분 음악 특성

기악은 오페라 음악의 중요한 구성 부분으로서 성악과 어깨를 나란히 한다고 할 수 있다. 시대가 발전함에 따라 기악은 최초의 간단한 반주에서 강력한 연극 표현력을 가진 장르로 발전했다. 성악에 비해 기악 장르는 가사가 없으므로 추상적으로 보이지만 오페라 전체의 발전과 성악 장르에 대한 힌트를 보여줄 수 있는 연극적 사명이다. 따라서 성악과 기악은 오페라에서 상부상조하며 혼연일체가 되어 서로 의지하고 엇갈려 발전한다. 때때로 두 가지 장르가 결합되어 따로 각각 발전하기도 한다.<sup>113)</sup> 오페라의 서곡, 막간곡 등 독립적인 기악 형식도 오페라에서 중요한 연극적 기능을 부여했다.

오페라 <원야>는 한 편의 성악과 기악이 결합된 작품이다. 오페라는 인간성의 복잡성과 다면성을 깊이 있게 보여주기 위해 성악과 기악의 다양한 표현 수단을 동원했다. 즉, 성악의 서정성과 연극성이 있을 뿐만 아니라 기악의 연주와 기악과 성악 간의 고도의 결합을 매우 중시한다. <원야> 서곡과 간주곡에서 기악은 강렬한 서정성과 연극성을 나타낸다.

### (1) 음성과 기악의 교묘한 융합

오페라는 연극의 한 종류인데, 그 오페라는 “하나의 종합예술”이라고 이해해야 한다. 음악, 연극, 무용, 미술 등 오페라에서의 종합은 어떤 동지들이 이야기하는 “물리성”과 같지 않으며, 일종의 화합이라고 할 수 있다.<sup>114)</sup>

이곳의 음악은 바로 성악과 기악을 가르치며, 연극은 바로 대본과 공연이고, 미술은 무대의 아름다움이다.

113) 劉紅.“中西歌劇合璧之經典——<原野>音樂創作特點概述.” 戲劇文學. 06(2009):100-103.

114) 姚亞平.“對中國歌劇創作幾個問題的看法.” 音樂文化研究 .03(2019):37-58+3-4.

오페라에서 성악과 기악은 영혼이지만 두 가지도 주차가 있다. 인물이 자신의 내면세계를 표현할 때 소리가 주를 이루고, 기악이 반주의 위치이며, 인물이 노래하지 않을 때 기악 반주가 지배적이어서 서로 교체가 되어야 조화롭게 발전할 수 있다.<sup>115)</sup> 예를 들어 제1막에서 백사자가 구호에게 초염왕이 죽었다고 말하자 구호는 매우 실망했다. 왜냐하면 그가 탈옥하여 나온 것은 바로 초염왕을 죽이기 위해서였지만, 지금은 그의 모든 원수는 갚을 수 없기 때문에 마음속으로 이 고통을 받아들일 수 없다.([악보 1]참조)

악보 1에서 알 수 있듯이 인물이 노래하는 동안 현악조만이 가사를 반주하고 가사가 없을 때는 기악 플루트(F1), 오보에(Ob), 클라리넷(C1), 바순(Fg), 프렌치 호른(Cor), 트럼펫(Trumpet), 작은 북이 단계별로 들어가 남자 주인공 구호가 가슴 아파하는 심리적인 느낌을 조성한다.

---

115) 陳雄鷹.西洋歌劇詠嘆調的美學研究.碩士學位論文.湖南師範大學.2002

[악보 1] 제1막 기악 반주 특징

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The top section includes Piccolo (Pic.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fg.). The middle section includes Cor I & II, Cor III & IV, and Trombone (Tuba). The bottom section includes Timpani (Timp.), Small Drum (小军鼓), Large Drum (大鼓), and Gong (白锣). The vocal line is for the character 代伙 (Dai Huo), with lyrics in Chinese and English. The string section includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

Key features of the score include:

- Flute and Clarinet:** Both parts play a melodic line starting at measure 260, marked with *mf* and *f* dynamics.
- Cor I & II:** Play a rhythmic accompaniment with accents, marked with *mf*.
- Violins and Viola:** Play a rhythmic accompaniment with accents, marked with *mf*.
- Violoncello and Contrabass:** Play a rhythmic accompaniment with accents, marked with *pizz.* and *arco*.
- Vocal Line:** The character 代伙 sings the lyrics: "我是土匪，把我打下大狱，一待就是八年！" (I am a bandit, you put me in prison, here I suffered eight long years!).

Lyrics and English translation:

我是土匪，把我打下大狱，一待就是八年！  
 me a ben-dit, You put me in coor-s-on, in pris-on here I suf-fered eight long years!

Additional notes in the score include: (1), (II), (III), and [仇虎内心独白……] [Chou Hu's expression shows bitter hatred].

오페라에서 기악은 때로는 노래를 부르는 사람을 위해 봉사하고, 때로는 무용수를 위해 봉사하며, 한마디로 모두 오페라를 위한 것이다. 이것은 작곡가가 서로 다른 내용의 요구에 따라 합리적인 반주를 할 것을 요구하며, 이 중에 어느 하나 빠트릴 수 없다. 인물의 심리 성격은 보통 가수의 소리에 의해 표현되며, 기악 반주는 인물의 심리 변화 활동에 사심 없이 기여하는 경우가 더 많으며, 단일 소리로는 작품의 내용을 완전히 해석할 수 없으며, 인물의 형상을 완전히 묘사할 수도 없다.<sup>116)</sup>

오페라 <원야>의 주요 인물 몇 명이 등장할 때의 음악과 음색은 모두 인물의 성격 특징에 따라 다르다.

## (2) 기악은 연극의 기능을 단독으로 담당한다

오페라, 기악이 단독으로 뮤지컬 드라마의 기능을 담당하는 단락은 두 개의 막간곡에 집중적으로 나타난다. 지적해야 할 것은 이 두 개의 상대적으로 독립된 기악 단락은 기악 표현에 기회를 제공할 뿐만 아니라 극의 내용 발전의 수요에서 비롯된 것이며, 그들은 연극 음악의 전체 구조에서 없어서는 안 될 유기적인 구성 부분이다.<sup>117)</sup>

제1막 말미에 구호가 갑자기 금자앞에 나타났다. 그들은 어릴 때부터 함께 자란 연인이지만 원수의 모함을 받아 결혼하지 못하고 헤어진 지 몇 년 만에 다시 만나니 마음속에는 자연스럽게 많은 슬픔과 기쁨이 있었다. 이치대로라면 이때는 두 사람이 재회한 후에 발생한 일이어야 하는데 대본이 너무 짧아 <원야>에서 가장 두드러진 모순인 만큼 이 극의 줄거리는 막후로 옮겨져야 되었다.<sup>118)</sup> 이때 음악적인 부분은 이점을 활용해 두 사람의 달콤

116) 朱金鳳. 生命的吶喊與詩意的言說. 碩士學位論文. 浙江師範大學. 2012

117) 徐文正. "歌劇音樂研究的理論框架." 音樂生活 .01(2023):9-16.

118) 연극에서 10일간의 격정적인 장면을 아리아로 표현했다.

한 사람을 표현할 수 있다.

제1막과 2막 사이에는 상대적으로 독립된 기악 간주곡으로서 이 악곡은 텍스처가 가볍고, 통일 음색, 대비 음색 등 서로 조화를 이루는 악기를 배치하여 주조와 다성부 음악 텍스처의 특징을 표현함과 동시에 관현악 텍스처에서의 연결 기교와 대사 기교를 운용하여 강렬한 서정 색채를 표현하였다. 이 막간곡의 출현은 두 가지 목적이 있다: 한편으로는 남녀 주인공이 재회한 지 열흘 만에 일어난 일을 암시하며, 이것은 서술적인 방식이 아니라 하나의 아름다운 음악의 감정 표현을 통해 두 사람이 함께 있을 때의 달콤함을 느끼게 한다. 다른 한편으로는 간주곡은 장면을 묘사하고, 분위기를 부각하여 제2막 초반의 구호와 금자의 사랑 줄거리에 낭만을 깔았다.

이 막간곡은 단 2부의 곡식 구조로 사랑 주제 발전 수법으로 다음과 같이 작성하였다:<sup>119)</sup> 처음에 하나의 도입부로서 저음 현악이 1막이 끝나는 음을 이어받아 점차 진행되었으며, 그중에는 독주 플루트와 독주 오보에가 이어받아 연주하는 사랑 제1주 제의 동기가 나타났다. 첫 번째 단락은 큰 서정 단락으로 하프의 가볍고 밝은 아르페지오가 받쳐주는 가운데 오보에에게 E장조에서 달콤한 사랑의 첫 번째 주제를 연주한다. ([악보 2] 참조). 이 주제는 전체 오페라의 가장 감동적인 선율 중 하나이며, 진지하고 애뜻하며, 약하고 하향식 6도 도약은 일종의 억제할 수 없는 충동과 걱정을 의미하고 있으며, 그 후의 상행 선율은 또 하나의 끝없는 부드러움을 내포하고 있다.

그 후 호른의 부름에 따라 제1, 2 바이올린이 옥타브 간격으로 반복되면서 텍스처도 점점 두터워져 정서가 점점 격앙되며, 제2단에서는 신나는 점프의 단락이 있는데 플루트의 트릴은 피아노, 하프의 하행 아르페지오 그리고 현악의 진 음이 함께 매우 역동적으로 보여 구호와 금자 두 사람이 쫓으며 사랑에 빠지는 즐거움 심정을 표현했다. 이 악구는 끝이어 바이올린이

---

119) 朱金鳳. 生命的吶喊與詩意的言說. 碩士學位論文. 浙江師範大學. 2012

한번 연주하고, 첼로는 옥타브를 모방하며, 하프는 (글리산도) gliss기법으로 정서를 한 층 더 추진하여 신나게 쫓는 이미지와 내면의 즐거움을 이미지로 표현하였다. 후반부에는 시작할 때의 주제를 반복하고 바이올린 G현에서의 노래를 채택해 질감이 강하고 정서가 깊고 힘이 있으며, 사람의 표현은 더욱 깊어졌다.

간주곡이 점점 약해지는 분위기에서 끝나 2막 장면을 끌어낸다.

[악보 2] 간주곡 1번 주제 '사랑'

The musical score is for the first theme 'Love' in the interlude. It is in 3/4 time and marked 'Andantino'. The score is divided into three systems. The first system shows the piano introduction with a harp (Hp.) and woodwind entries for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), and Oboe (Ob.). The second system continues the piano introduction. The third system shows the woodwind instruments playing the main theme, with measures 560 and 561 marked.

### 3) 오페라 <원야> 음악의 종합 특성

음악은 오페라 줄거리의 발전에 대체할 수 없는 역할을 하며, 관중에게 한 편의 오페라가 주는 가장 큰 매력은 음악의 표현력이다. <원야>가 이렇게 성공한 원인은 독특한 예술적 매력 외에 민족성, 연극성, 교향성이 일체화된 음악 때문에 있다. 이는 음악의 여러 가지 특징을 충분히 발휘하여 인물의 감정을 음악을 통해 표현하고 교향화를 연극 전개에의 기본 수단으로 삼아 성악 노래와 밴드 반주를 똑같이 중요한 위치에 놓고 특정한 일물의 성격과 심리를 묘사하여 극이 충동성과 복잡성을 두드러지게 하여 대본 속의 인물이 무대에서 생동감 있게 하고 관중을 깊이 감동시킨다.<sup>120)</sup>

#### (1) 음악과 연극의 전체적인 융합

연극과 음악을 겸용하는 것은 모두 현대 예술의 중요한 구성 부분이며 둘은 서로 융합되어 자신의 독특한 매력을 완벽하게 발휘할 수 있다. 오페라를 창작하고 공연하는 과정은 바로 스토리와 음악 사이의 보조이며 이것은 예술가들이 정성껏 만들어서 이 둘을 완벽하게 융합시켜 작품이 가진 예술 효과를 나타내도록 해야 한다. 음악과 스토리 주제의 관계 처리는 먼저 음악의 스타일을 파악해야 하며, 줄거리를 확장하여 서술하는 과정에서 음악은 줄거리 발전에 따라 리듬과 스타일 변화가 일어나야 하고, 음악은 또한 감정 표현의 지도를 주도하여, 오페라 전체는 둘 사이의 유연한 처리를 파악해야 오페라 자체의 예술적 감염력을 반영할 수 있다.

오페라 <원야>의 음악 스타일을 파악하는 데 있어 작곡가는 기존의 스토리를 주선으로 삼던 창작 방식을 돌파하고 작곡가, 작가, 감독의 3자 협상과

120) 丁珺. 歌劇<原野>男女主人公人物心理及演唱處理的分析. 碩士學位論文. 山東師範大學. 2008

협력을 통해 이야기 줄거리, 인물 표현 방식, 음악 창작, 장면 디자인 등 장면의 융합 통해 오페라가 공연에서 주제를 주선으로 하는 창작 모델을 실현함으로써 주제와 인물 표현을 더욱 예술적 힘을 가지게 하며 주제를 더욱 뚜렷하게 만든다. 여러 가지 성악 형식의 완벽한 결합은 극작 공연에서 더욱 입체적이고 예술적 감화력을 가지게 한다.<sup>121)</sup>

## (2) 음악의 전체 관통 원칙

<원야>에서의 연극적인 충돌은 이어져가며, 한 장면이 다음 장면으로 이어진다. 김상은은 이런 특징에 따라 비정형적이고 개방적인 음악 구조를 채택해 음악이 매끄럽게 연결되도록 함으로써 음악의 역동성을 크게 높였다.<sup>122)</sup> 전체 극 중의 각 부분은 밀접하게 연결되어 있고, 매 캐릭터의 노래 단락 역시 밀접하게 연결되어 있으며 막과 막 사이에는 또 막간곡으로 밀접하게 연결되어 있다. 이 밖에 극 중의 대사, 노래 곡조 등은 이야기 분위기를 과장하고 일정한 예술 가공을 하였다. 예를 들면 대사가 나타날 때 작곡가는 대사에 대해 일부 특수한 처리를 한다. 예를 들면 음악의 정지이다. 그러나 이런 정지는 음악을 멈추게 하지 않고 오히려 음악을 더욱 두드러지게 한다. 결론적으로 말하자면 <원야> 음악 창작의 전체 관통의 원칙은 음악이 극 중의 모든 부분에 스며들어 단숨에 효과를 거두게 한다.

## (3) 다양한 창작 기법의 융합이 관통되다

조성에 있어서 작곡가는 각종 조성을 충분히 활용하여 음악효과를 더욱 풍부하게 하였는데 단일한 조성을 가지면서도 전환 조성을 가지게 하였다.

121) 張聰.從歌劇<原野>中探索金湘的「歌劇思維」碩士學位論文,河北師範大學.2012

122) 趙禎.歌劇<原野>音樂戲劇性特點研究.碩士學位論文.山西師範大學2016.

유조성의 이동과 근사한 무조성. 이 밖에 또 다른 특징은 다조성의 응용이다.

화음의 경우 작곡가는 단2도, 장 7도, 정4도, 감 5도가 주를 이루며, 4도와 5도의 중첩을 틀로 하고, 다른 음정 관계의 중첩과 조합이 더해져 화음 효과를 더욱 풍부하게 한다.

악기를 배정하는 데 있어 오케스트라의 다양한 악기들을 통상의 연주법과 특수한 연주법을 결합하고 피아노, 현악조의 특수 연주 기법을 활용하여 나오는 음색이 음악이 표현하고자 하는 내용과 부합되고 강한 특징을 가지도록 하였다.

리듬성에 있어 이 곡은 경극의 '난추'(亂錘)<sup>123</sup>식의 리듬성 특징을 더욱 많이 사용하여 단면고를 위주로 하고 느린 것에서 빠른 것으로 강한 추진력을 가지고 있다. 이밖에 김상은 또 중국 희곡 '긴남만창'(緊拉慢唱)<sup>124</sup>의 절박 형식 특징을 참고했다. 예를 들면 제2막이 끝나기 전에 금자의 아리아에서 채택되었다. (다음 장에는 이 작품의 분석이 있으며, 여기서는 생략한다).

작곡가 김상은 심사숙고한 후 각종 기법을 서로 융합시켰다: 스타일 파악에 있어 근현대 기법으로 인성의 왜곡과 대자연의 변형을 표현하였다. 낭만주의, 인상주의 기법을 많이 채택하여 인성의 소생과 대자연의 본색미를 표현했다. 각종 기법을 종합하는 동시에 그는 또 여러 가지 서로 다른 수법을 운용하였다: 전체적인 구조중에 일반적으로 큰 곡조가 필요한 곳에는 전체적으로 멜로디 선이 강하고 조성이 비교적 명확한 수법을 많이 사용하였고, 몽롱한 장면, 연극적 단락 및 레치타티보, 대사와 같은 추상적인 단락에는 구조가 모호하고 멜로디 감각이 약하며 음정이 날카로운 다층적으로 결합된

123) 난추중국 고대 희곡의 행명은 일종의 반주 징과 북이다.

124) 긴남만창 : 중국 경극의 절박, 호금이라는 비교적 빠르고, 음이 비교적 많으며, 사람이 부르는 것은 비교적 느리고, 한 글자는 여러 호금의 음에 대응한다.

수법을 사용하였다.<sup>125)</sup> 이러한 확연히 다른 창작 수법은 그들로 하여금 강렬한 충돌, 대비에서 서로 다른 정과 경치를 나타낼 뿐만 아니라 음악 자체의 아름다움도 표현하게 한다.<sup>126)</sup>

여러 기법과 수법의 운용으로 오페라 <원야>는 연극 연출력과 감상 가치가 매우 풍부하고 관중들로 하여금 새로운 시각에서 조우(曹禺) 연극 원작에 속하는 아름다움을 감상하게 한다.

---

125) 趙禎, 歌劇<原野>音樂戲劇性特點研究, 碩士學位論文, 山西師範大學2016.

126) 金湘, 座標的選擇及其它—歌劇<原野>作曲隨記之一, 歌劇藝術, 1989, No.2

#### 4. 오페라 <원야> 남녀 주인공 아리아의 음악적 특성

<원야>는 중국의 기념비적인 오페라를 대표하는 곡으로 경전적 아리아와 중창곡이 많다. 예를 들어 "아! 나의 호자 오빠", "오, 날이 또 어두워졌네", "이제는 이미 깊어", "당신은 나고, 내가 당신이야.", "사람은 한 번만 산다." 등이다. 아리아는 극의 극적인 발전을 촉진하는 역할을 하며 한다.

다음 절에서는 남녀 주인공의 대표적인 아리아와 중창을 분석한다.

##### 1) 구호의 아리아 "초염왕, 당신은 왜 죽었는가?"의 음악적 특성

<표 8> "초염왕, 당신은 왜 죽었는가?" 가사 번역

| 영어  | 한국어                                  |
|---|--------------------------------------|
| Aria of Chou Hu<br>-- Devil Jiao, why have you died?              | 구호의 아리아<br>"초염왕, 당신은 왜 죽었는가?"        |
| And so I 've come back in vain, in vain !                         | 그럼 나는 괜히 왔어, 괜히 왔어!                  |
| Devil Devil you devil Jiao!                                       | 염라왕, 염라왕, 초염왕,                       |
| How could you die ?<br>Why did you not wait for my return ?       | 당신은 왜 죽었어?<br>왜 내가 돌아올 때까지 기다리지 않았어? |
| You stole our land from us,<br>You burned our home to the ground, | 당신은 우리 집 땅을 빼앗고<br>우리 집을 불태웠어.       |
| You buried my father,<br>Slaughtered my sister,                   | 당신은 우리 아버지를 생매장했고<br>내 여동생을 죽였어      |
| You   | 당신,                                  |
| you you you   | 당신, 당신, 당신                           |
| you branded me a bandit,  | 당신은 나를 도피라고 부고했다                     |
| You put me in prison, in prison                                   | 나를 감옥에 처넣고                           |

|  |                             |
|--|-----------------------------|
| here I suffered eight long years !                               | 8년이란 세월이 흘렀다                |
| [Chou Hu 's expression shows bitter hatred.]                     | (구호는 마음이 아프다...)            |
| I've suffered eight long years,<br>I've waited eight long years, | 나는 8년을 버텼다.<br>나는 8년을 기다렸다. |
| Eight years I've waited for this day !                           | 내가 8년을 기다린 건 바로 이날!         |
| Two generations of bitter hatred.                                | 두 세대의 원한, 두 세대의 한,          |
| I have returned to find you dead.                                | 당신은 내가 돌아오기도 전에 죽었다.        |
| Now where can I find my revenge?                                 | 우리 집 원수는 누구에게 갚아야 하나?       |
| No ! I'll dig you out of the ground.                             | 아니! 나는 땅을 파야겠다.             |
| Devil Jiao, do you hear my words?                                | 초염라, 내 말 들려?                |
| I have returned, I, Chou Hu!<br>I have returned, I, Chou         | 나 구호가 돌아왔다,<br>나 구호가 돌아왔다.  |
| You devil Jiao, show yourself.<br>Come out now!                  | 나와, 초염왕, 나와!                |
| [Chou Hu collapses against the tree<br>in despair]               | (구호는 절망한 채 거대한 나무에 쓰러진다)    |

### (1) 아리아 "초염왕, 당신은 왜 죽었는가?" 곡조 구조 특성

전체 악곡은 병렬식의 두도막 형식의 곡으로 도입부는 극적인 단락을 강조하며 3연은 음형과 날카로운 불협화음의 화음을 사용하여 음산한 분위기를 연출했다. 연결 부분에서는 행진곡 스타일을 서정적인 스타일로 변화되며 첫 번째 고조를 끌어낸다. B 부분에서 전체 곡의 첫 고조가 등장하며 긴 선율과 민족풍의 음정을 사용해 주인공의 비참한 과거를 강조하였다. 전체 곡은 중국 전통 희곡 요소를 융합하고 대사 등의 기법을 사용하여 가사와 음악의 유기적인 통합을 표현하였다.

이 아리아는 병렬 2부 곡조이며, 곡조 구조는 다음 도표와 같다:

<표 9> "초염왕, 당신은 왜 죽었는가?"의 악식 구조

| 단락 명칭 | 도입부     | A부분     | 연결      | B부분     | A부분     | B부분     | 연결      |
|-------|---------|---------|---------|---------|---------|---------|---------|
| 마디 번호 | 233-250 | 251-259 | 260-264 | 265-272 | 273-283 | 284-291 | 292-295 |
| 마디 수  | 18      | 9       | 5       | 8       | 11      | 8       | 4       |
| 악구 구분 | 6+12    | 4+5     | 2+3     | 4+4     | 7+4     | 4+4     | 3       |

도입부(마디 233-250)는 극성을 강조하는 단락으로 6+12 두 개 악구로 나눌 수 있다. 첫 번째 악구 "그러면 나는 괜히 왔구나, 괜히 왔구나!"라는 구호의 아리아 도입으로서 가창부의 삼 연음은 반주 바순 성부의 나지막한 삼 연음, 그리고 현악 성부의 분할 리듬이 결합하여 구호가 절박하게 돌아와 복수하는 심리를 만들어 낸다. 현악부 제1 제2 바이올린 연주 하행 불협화음과 음향, 첼로 연주의 상행 불협화음이 마디마다 진행되면서 점점 날카로워져 원야의 음산한 분위기를 구현한다. ([악보 3] 참조)

[악보 3] "초염왕, 당신은 왜 죽었는가?"의 (마디 233-250)

*poco mosso*  
仇虎  
Chou Hu: *mp*

那么 我是白来了,  
And so I've come back in vain,

*poco lento*  
白来了!  
In vain!

阎王.  
Dev-il

두 번째 악구 "염라왕, 염라왕, 초염왕, 당신은 왜 죽었어? 왜 내가 돌아올 때까지 기다리지 않았어, 내가 돌아올 때까지 기다리지 않았어, 내가 돌아올 때까지 기다리지 않았어, 내가 돌아올 때까지 기다리지 않았어!" 음악은 삼 연음의 피겨를 따르고 반 복적인 발전 기법을 사용한다. 매번 반복될 때마다 트롬본과 튜바로 약독성의 리듬을 동반하여 구호가 복수하러 돌아왔는데 원수가 이미 죽어 복수의 목표가 없어져 내심에서 만감이 교차하는 드라마틱 효과를 표현하였다. 이 부분의 아리아 선율에 아니리([악보 4] 참조)를 넣어 중국 전통 희곡의 요소와 절묘하게 융합했다. 제 244-247마디에서

“내가 돌아올 때까지 기다리지 않았어, 내가 돌아올 때 까지 기다리지 않았어!” 중 선율과 가사 언어의 자연스러운 음조가 어우러져 문자 표현과 음악 언어의 표현이 유기적으로 통합되었다.

[악보 4] "초염왕, 당신은 왜 죽었는가?"의 두 번째 악구

The musical score consists of two systems. The first system is a vocal line in bass clef with a tempo marking of ♩ = 66. It features a triplet of eighth notes followed by a series of eighth notes, and then a slower section marked '(放宽) largando' with a dynamic marking of *f*. The lyrics are: 阎王, 焦阎王, 你怎么死了? 你怎么不等. Below the Korean lyrics are the English translations: Devil youdev-il Jiao! How could you die-? Why did you not wait for. The second system is a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). It begins with a dynamic marking of *mp* and features a series of chords and moving lines in both hands, ending with a dynamic marking of *mf*.

A 부분(마디 251-259)은 4+4 병행의 두 악구로 구성되었고, 악구는 시퀀스 기법으로 진행하였다. 첫 번째 악구 "당신은 우리 집 땅을 빼앗고, 당신은 우리 집을 불태워 버리고, 당신은 우리 아버지를 생매장하고, 내 여동생을 죽였어." 이 부분의 악기에 스네어 드럼을 추가하여 행진곡 스타일을 나타냈다. 첼로와 콘트라베이스는 반음 하행으로 진행된다.([악보 5] 참조)

[악보 5] "초염왕, 당신은 왜 죽었는가?" 중 (마디 251-159)

250

你抢了 我家的地， 你烧了 我家的房， 你活埋了  
 You stole our land from us, You burned our home to the ground, You bur-ied my

*rit.* *a tempo*

我爹， 害死我妹妹， 你你你你 你诬告  
 fa-ther, Slaughtered my sis-ter, You you you you you brand-ed

145 小军鼓 S.D.

다음 연결 부분(마디 260-264)은 행진곡 스타일이 서정적인 스타일로 넘어가는 부분이다. 먼저 목관 팀의 플루트, 클라리넷으로 이어지는 메인 선율을 연주하고, 두 마디 후에 현악 팀이 이 선율을 따라 연주한다. 그 후 짧게 따라 한 다성부 음악이 합주로 바뀌어 이 아리아의 첫 절정을 끌어낸다. ([악보 1] 참조)

B 부분(마디 265-272)은 이 아리아의 첫 절정으로, 기복을 이루는 긴 선율로 구호의 비참한 과거를 드러내 "나는 8년을 버텼고, 나는 8년을 기다려, 나는 이날만을 기다렸다!". 선율 속 음정은 중국 민족 스타일을 참고하여 플루트, 바이올린, 비올라와 성악 성악부가 합창한다. ([악보 6] 참조)

[악보 6] "초염왕, 당신은 왜 죽었는가?" 중 (마디 265-272)

41

Picc.  
 Fl.  
 Ob.  
 Cl.  
 Fg.  
 Cor. I  
 Cor. II  
 Cor. III  
 Cor. IV  
 III  
 Tuba.  
 Temp.  
 吊鐘  
 小軍鼓  
 喇叭  
 I've suf-fered eight - - - long years, I've wait-ed  
 我等了八 - - - 年, 我等了

270

Picc.  
 Fl.  
 Ob.  
 Cl.  
 Fg.  
 Cor. I  
 Cor. II  
 Cor. III  
 Cor. IV  
 Tpt. I  
 Tpt. II  
 Tbn. I  
 Tbn. II  
 Tuba  
 Timpani  
 Snare  
 Cym.  
 Soloist  
 Violin I  
 Violin II  
 Viola  
 Violoncello  
 Contrabass

八 年， 我 等 的 成 是 这 一 天， 两 代 的  
 eight - long years, Eight years I've wait - ed for this day! Two gen - er -

*f*  
*poco rit*  
*Agitato*

A' 부분(마디 273-283)과 B' 부분(284-290 마디)은 AB 부분의 변화 중복이다. 그중 B' 부분 "나 구호가 돌아왔다, 나 구호가 돌아왔다"라는 전곡의 두 번째 절정으로 아리아 엔딩에 위치하며, 악기는 포르테(Forte)로 거의 전주를 울릴 정도로 기세가 드높다. 엔딩에서 '너 나와, 염라대왕 나와'는 음악의 화성 흐름을 끊고, 자연스럽게 다음 듀엣으로 넘어간다. ([악보 7] 참조)

[악보 7] "초염왕, 당신은 왜 죽었는가?"의 엔딩

The musical score consists of two systems. The first system features a vocal line in the bass clef and a piano accompaniment in the grand staff. The vocal line includes the lyrics: "回来了, 你出来, 出来 阎" and "I, Chou Hu. You dev- il Jiao, show your- self. Come out". The piano accompaniment includes a measure number "288" and dynamic markings like *f*. The second system is a piano solo with the instruction "[仇虎绝望地扑倒在巨树上]" and "[Chou Hu collapses against the tree in despair]". It includes dynamic markings such as *mp* and *p*, and performance instructions for Percussion (Perc.) and Harp (+Hp.).

## (2) 요약

오페라<원야>의 제1막의 원호의 아리아 "초염왕, 당신은 왜 죽었는가?"에서 음악언어와 텍스트 언어의 유기적인 결합은 이 단락의 아리아가 더욱 강한 극성과 감정 표현력을 가지게 한다. 음악상의 표현은 반복과 동행 진행 등의 수법을 사용하여 다양한 악기의 연주에 배합하여 일종의 긴장감과 음산한 분위기를 조성하여 관객들이 원호의 내면세계를 복잡한 감정을 더욱 깊이 있게 느낄 수 있도록 하였다. 이 밖에 이 아리아는 중국 전통 희곡 요소를 융합시켜 중국 문화의 독특한 매력을 구현하였다. 종합적으로 보면 이 아리아는 뛰어난 음악적 표현을 하였을 뿐만 아니라 동시에 관객들에게 희곡의 풍부한 긴장감과 감정적 충격력을 가진 이야기를 들려주며 관객들이 음악을 통해 감정적 울림과 내면의 정서적 충격을 받도록 하였다.

## 2) 금자의 아리아 "아, 나의 호자 오빠"의 음악적 특성

"아, 나의 호자 오빠"는 오페라 2막의 두 번째 곡으로, 노래는 2부 형식의 구조에, 4/4박자로 금자의 아리아이다. 금자와 구호가 재회하여 열흘 동안 사랑 빠진 생활을 하는 장면에서 이 노래를 부른다. 아리아 "아, 나의 호자 오빠"는 오페라 <원야>의 서정적인 부분으로 사랑을 품고 있는 금자의 마음을 보여준다. 전체 곡의 곡조 구조는 2부 형식으로 그 중 A는 4개 악구로 구성되며 내림 D의 치조(徵調)식 선율로 이루어져 있으며, 반주는 대부분 2도, 4도, 5도의 겹친 음정을 사용하여 중국 민족적 특색을 보여주고 있다.

A 부분의 네 악구의 시작 음이 모두 서로 다른 박자 위치에 있으므로 음악의 리듬감을 파괴하고 자유로운 가창의 청각적 효과와 중국 전통 음악인 경극에서 '긴납만창'의 효과가 있다.

B 부분은 두 개의 악구로 구성되어 있으며, 내림 G의 궁조(宮調)식을 사용한다. 그중 d 악구의 악절은 시작은 같고 마지막은 다르며, 선율은 전체적 루프로 하행 진행한다. e 악구의 가사와 음악은 모두 반복 기법을 사용하여 금자가 호자에 대한 긍정적인 감정을 강조한다. 곡 전체의 구조가 간결하고 명 결하며 작곡가가 전통 민족 음악과 서양 장조 화성을 교묘하게 사용한 것을 보여주었다.

<표 10> "아, 나의 호자 오빠" 가사 번역

| 영어   | 한국어                        |
|--|----------------------------|
| Aria of Jin Zi--<br>-- Oh! My dear Hu Zi"                              | 금자의 아리아<br>"아, 나의 호자 오빠"   |
| Oh ! My dear Hu Zi,<br>spirit of th is savage land,                    | 아! 나의 호자 오빠,<br>이 들판의 귀신.  |
| These ten short days are worth more than my<br>whole life !            | 이 열흘의 나날은 이생보다 낫다!         |
| I am reborn !<br>I am reborn !   | 나는 다시 살아났다!<br>나는 다시 살아났다! |
| This feeling of being alive is worth the world to<br>me.               | 이 살아있는 느낌은 무엇과도 비교할 수 없다.  |
| The night, it passes by so quickly, I wake and my<br>heart is dancing. | 밤이 너무 짧아져 깨어나니 마음이 즐겁다.    |
| And this feeling is all because I have you.                            | 이 모든 것은 당신이 있었기에 가능했다.     |
| How could I not so ache<br>for you, dear?                              | 내 가족 내가 어찌 걱정되지 않을 수 있겠는가? |
| Love you always?   | 어찌 사랑하지 않을 수 있겠는가?         |
| Never let you go?  | 어찌 당신을 버릴 수 있겠어?           |
| [The two embrace]  | [두 사람 서로 포옹]               |

(1) "아! 나의 호자 오빠" 곡조 구조 특성

이 작품은 2부 형식 곡조이며, 곡조 구조는 다음 도표와 같다:

<표 11> "아! 나의 호자 오빠"의 악식 구조

| 주구조 명칭 | 도입부         | A부분              | B부분         | 엔딩      |
|--------|-------------|------------------|-------------|---------|
| 차구조 명칭 | 도입부         | a악구+b악구+c악구+b'악구 | d악구+e악구     | 엔딩      |
| 마디 번호  | 753-754     | 755-769          | 770-782     | 783-785 |
| 마디수    | 2           | 15               | 13          | 3       |
| 악구 구분  | 2           | 4+4+3+4          | 4+9         | 3       |
| 조식 조성  | 내림 D (라) 장조 |                  | 내림 G (사) 장조 |         |

도입부(마디 753-754)에서 현악 팀은 내림 G 장조의 딸림화음과 주화음을 연주하여 반주 중 서양 장조의 화성 사고를 구현한다.

A 부분(마디 755-769)은 a4+b4+c3+d4, 네 악구로 구성되었다. 멜로디는 내림 D의 치조(徵調)식을 적용하고, 반주는 대부분 2도, 4도, 5도 중첩 음정을 사용하여 민족 특색을 가졌다.([악보 8] 참조)

[악보 8] "아, 나의 호자 오빠" 중 (마디 755-769)

The image shows a musical score for the piece "Oh! My dear Hu-Zi, you". It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in the treble clef and starts with the lyrics "金子, Jin Zi: p" followed by "啊! 我的虎子哥, 你 Oh! My dear Hu-Zi, you". The piano accompaniment is in the grand staff (treble and bass clefs) and is marked "Sub. p". A specific section of the piano accompaniment in the right hand, starting at measure 755, is circled in blue. The tempo is marked "Andantino" with a quarter note equal to 66 (♩ = 66). The key signature has four flats (B-flat major or D-flat minor).

A 부분의 네 개 악구의 시작 음은 서로 다른 박자 위치에 있으며, [악보 9]에서 보는 바와 같이 서로 다른 위치의 악구는 음악의 울동을 파괴하고 자유롭게 노래하는 청각 효과가 있다. 삼 연은, 16 음표, 오염은 등 빠른 반주가 어우러져 중국 전통 음악인 경극에서의 '긴남만창' 효과를 낸다. 네 개 악구는 모두 하행식 선율로 중국 민요의 슬픈 감정을 담고 있다.

[악보 9] "아, 나의 호자, 오빠" 중 A 부분 4개 악구의 시작음

The image shows four measures of music in a key signature of three flats (B-flat major/C minor) and a 4/4 time signature. Each measure is annotated with boxes explaining the starting points of phrases and dynamics.

- a 악구:** 제1악절 시작음 4번째 박자에 위치 (First phrase starts on the 4th beat). 제2악절 시작음 4번째 박자에 위치 (Second phrase starts on the 4th beat). Dynamics: *p*.
- b 악구:** 제1악절 시작음 1번째 박자에 위치 (First phrase starts on the 1st beat). 제2악절 시작음 3번째 박자에 위치 (Second phrase starts on the 3rd beat).
- c 악구:** 제1악절 시작음 1번째 박자에 위치, 자유 연장 기호 추가 (First phrase starts on the 1st beat, with a fermata). 제2악절 시작음 2번째 박자에 위치 (Second phrase starts on the 2nd beat).
- b' 악구:** 제1악절은 약한 시작 소절, 시작 음 앞 1소절 4번째 박자 마감 16분음표에 위치, 자유 연장 기호 추가 (First phrase is a weak starting section, starting note at the end of the 4th beat of the first section, with a fermata). 제2악절 시작음 3번째 박자에 위치 (Second phrase starts on the 3rd beat).

B 부분(마디 770-782)은 d4+e9 비 병행 무 재현인 두 악구로 구성되었고 조성은 내림 G의 궁조(宮調)식이다. d 악구는 2+2 두 개 섹션으로 나뉘는데, 섹션은 시작은 같고 끝은 다르다. 선율은 전체적으로 루프식 하행으로 진행된다. e 악구는 2+1+1+1+4 다섯 개 악구로 나뉘는데, 처음 두 악절은 두 번의 하행 도약(각각 하행 5도 도약, 하행 6도 도약)과 한 번의 상행 5도 도약이 있다.

다음 세 섹션의 가사는 "어찌 걱정되지 않을 수 있겠는가? 어찌 사랑하지 않을 수 있겠는가? 어찌 당신을 버릴 수 있겠는가?" 세 개의 '어찌'라는 반복되는 가사는 호자에 대한 금자의 감정을 강조하며, 음악에서도 반복적인 수법으로 가사와 호응 된다. 마지막 내림 E음부터 내림 G인 장음까지의 카

덴자 진행은 악곡 중 유일한 상행으로, 음악 언어로 묘사된 일종의 긍정이다([악보 10] 참조).

[악보 10] "아, 나의 호자, 오빠" 중 B부분(마디 770-782)

Andantino J=66

이 곡의 반주는 대부분 병행 음정을 사용함과 동시에 각 악기 성부를 번갈아 진행한다. 이러한 병행 음정은 대부분 2도, 4도, 5도 구조를 화음을 구성하는 핵심 음정([악보 11] 참조)으로 사용하여 서양 장 조화성의 5음 음계 색채감을 부여하였다.

[악보 11] "아, 나의 호자, 오빠" 중 반주의 핵심 음정

The musical score consists of several systems. The first system features a vocal line (金子) with lyrics in Chinese and English: "唉, 这十天的日子, 胜过一世。" (Sigh, these ten short days are worth more than my whole life!). Below it are staves for Violin I and Violin II, with two boxes highlighting specific chordal textures. The second system shows the Piano accompaniment (Hp) and a second vocal line (金子) with lyrics: "夜变得是那么短, 醒来心里阵阵欢喜。这" (Night it passes by so quick-ly, I wake and my heart is dancing. And this). The third system includes parts for Cor I, Cor II, Cor III, Cor IV, and Tmp II, with a box highlighting a specific rhythmic and harmonic pattern in the trumpet line.

## (2) 요약

금자의 아리아 "아, 나의 호자 오빠"는 사랑을 품고 있는 금자 마음을 담은 감성 가득한 노래이다. 작곡가는 곡식 구조에서 전통 민족 음악과 서양식 화음의 요소를 운용하여 민족 음악의 특색을 보존하면서도 서양 음악의 매력을 표현하였다. 곡 전체가 간결하고 명료하며 아름답고 서정적이며 사랑을 도취시킨다. 이 노래는 음악적 매력뿐만 아니라 사랑에 대한 찬가로 깊이 음미하고 감상할 만한 곡이다.

### 3) 구호의 아리아 "지금은 이미 밤이 깊었다"의 음악적 특성

이 아리아는 도입부, A 부분, B 부분, C 부분, D 부분, E 부분과 엔딩 부분으로 구성되는 여러 편의 병렬 곡식을 특징으로 한다, 악절 사이에는 세 개의 연결이 있고, 성악 부분은 자유롭고 박자가 느슨한 중국 전통 희곡의 리듬 형태를 채택하여 구호의 마음속 모순과 투쟁을 표현하여 관객이 캐릭터 감정의 격동과 혼란을 느끼게 한다. 반주와 선율이 다른 조식을 통해 구호가 초대성과 친구이자 적인 얽힌 관계에 초점을 맞추고 모순과 갈등을 강조하여 구호 마음속의 격렬한 투쟁과 몸부림을 표현한다.

<표 12> "지금은 이미 밤이 깊었다" 가사 번역

| 영어   | 한국어                              |
|--|----------------------------------|
| Aria of Chou Hu<br>- " It is now the depths of night "                     | 구호의 아리아<br>"지금은 이미 밤이 깊었다"       |
| It is now the depths of night  | 지금은 밤이 깊어,                       |
| Hell's gates have opened, the black, black gates of Hell!                  | 지옥이 열렸다, 검은 문이 열렸다!              |
| Demons holding the Book of Souls, mark the names, taking in the new souls. | 청면 꼬마귀신은 혼을 뺏는 쾌를 들고 새 귀신을 유인한다! |
| It's time to act! Don't delay !  | 손을 쓸 때가 되었으니 주저하지 마라!            |
| Ah, Da Xing Da Xing!   | 아, 대성, 대성,                       |
| How could the son of the Devil really be you?                              | 왜 염라대왕의 아들은 하필 너냐?               |
| Ah, Da Xing Da Xing!   | 아, 대성, 대성,                       |
| How could the son of the Devil turn out to be you?                         | 왜 염라대왕의 아들은 하필 너란 말이나?           |
| Bodhisattva!   | 보살님 보살님                          |
| Ah, my heart is not so cruel.  | 아, 제가 마음이 독한 게 아니라.              |
| It's trembling! Bodhisattva!   | 가슴이 떨린다! 보살님 보살님                 |
| Ah,my hands are not so savage.   | 아, 제가 악독한 게 아니라                  |
| They're shaking!   | 손이 떨린다!                          |
| Devil! Why do you laugh?   | 염왕, 왜 웃어?                        |
| You mock my panic.   | 당신은 내가 못할 거라고 비웃는다.              |

|  |                                  |
|--|----------------------------------|
| You laugh because I am a frightened coward!          | 당신은 내가 당당한 사나이가 아니라고 비웃는다!       |
| Hate that will not die,<br>blood that will not fade, | 두 세대의 원수, 두 세대의 원한,              |
| these must be avenged!<br>These must be repaid !     | 결코 무시할 수 없다,<br>결코 보상하지 않을 수 없다. |
| Father! Give me strength! Sister ! Give me strength! | 아버지! 도와주세요!<br>동생아, 도와줘!         |
| Give me strength!                                    | 도와주세요!                           |

### (1) 작품 개요

“지금은 이미 밤이 깊었다”라는 작품의 제3막 여섯 번째 곡으로, 구호가 우정과 원한 사이에서 어려운 선택을 하는 과정을 그린 작품이며, 결국 실성이 이성을 이겨 구호가 원수인 초대성을 죽인다. 이 아리아는 구호 성격의 양면성과 모순성을 나타내는 결정적인 악절이다. 가사 분석은 <표 12>와 같다. 음악 언어에서 이 아리아는 다중 부분 병렬 곡식을 적용했고, 느슨한 구조를 가진다. 성악 선율은 대부분 무조성 선율이며 리듬도 느슨하고 박자가 여러 번 변한다. 화음은 날카로운 2도 음정을 많이 사용했다.

(2) 작품 <지금은 이미 밤이 깊었다> 상세 분석

<표 13> 다부 병렬의 악식 구조

| 주구조 명칭 | 도입부           | A 부분          |               | 연결 1          | B 부분          |               | C 부분          |               |
|--------|---------------|---------------|---------------|---------------|---------------|---------------|---------------|---------------|
| 차구조 명칭 | 도입부           | a 악구          | b 악구          | c 악구          | d 악구          | d 악구          | e 악구          | e 악구          |
| 마디 번호  | 1558<br>-1560 | 1561<br>-1566 | 1561<br>-1571 | 1572<br>-1576 | 1577<br>-1579 | 1580<br>-1582 | 1583<br>-1586 | 1587<br>-1590 |
| 마디 수   | 3             | 6             | 5             | 5             | 3             | 3             | 4             | 4             |

| 주구조 명칭 | 연결 2          | D 부분          | 연결 3          | E 부분          |               | 엔딩            |
|--------|---------------|---------------|---------------|---------------|---------------|---------------|
| 차구조 명칭 | 연결            | f 악구          | 연결            | g 악구          | h 악구          | 엔딩            |
| 마디 번호  | 1591<br>-1594 | 1595<br>-1599 | 1600<br>-1605 | 1606<br>-1609 | 1610<br>-1619 | 1620<br>-1626 |
| 마디 수   | 4             | 5             | 6             | 4             | 10            | 7             |

도입부(마디 1558-1560) 현악 팀이 연주하는 여섯 개의 블록 코드는 약함에서 강함으로, 다시 강함에서 약함으로 진행되며, 원야의 밤을 펼친다. 화음 진행은 병행으로 진행되며, [악보 12]에서 보는 바와 같이 바이올린은 bB과 bE 음으로 구성된 완전 4도 음정에서, 단2도 상행역 ♯B와 ♯E로 돌아가는 완전 4도 음정으로 올라가며, 그 음향적 효과가 기괴하고 불협하여 원야 야밤의 두려움과 음산함을 자아낸다.

[악보 12] "지금은 이미 밤이 깊었다"의 도입부(마디 1558-1560)

A 부분(마디 1561-1571)은 a6+b5로 구성되며, a 악구 성악 가창 부분의 조성은 e 단조이며, 삼 연은, 부정 음과 당김음 등 다양한 리듬 형의 결합으로 불규칙적이고 자유로우며 분산된 박자의 중국 전통 희곡 리듬 형태를 이룬다. 반주 성부와 선율은 중국 전통 음악에서 2도와 4~5도가 겹치는 코드를 사용해 병행식으로 진행되며, 조성의 속박을 깨뜨렸다. "지옥이 열렸다, 검은 문이 열렸다." 부분의 반주 리듬은 현실에서 낡은 문을 천천히 여는 소리와 흡사하다. ([악보 13] 참조)

[악보 13] "지금은 이미 밤이 깊었다"의 A 부분(마디 1561-1571)

The image shows a musical score for two systems. The first system covers measures 1561-1565. The vocal line (bass clef) has the lyrics: "地獄 打开了, 黑 the black, black" and "Hell's gates have o - pened, the black, black". The piano accompaniment (treble and bass clefs) features a bass line with eighth notes and a treble line with chords. Measure 1563 is marked. The second system covers measures 1566-1571. The vocal line has the lyrics: "色的 大门! 青面小鬼" and "gates of Hell! De-mons hold-ing". The piano accompaniment includes a triplet of eighth notes in both hands starting at measure 1566. Measure 1566 is marked.

b 악구 부분의 반주는 5음 온음 음계(장 2도 진행)를 사용해 환상적인 음향 색채를 선사한다.([악보 14] 참조) 온음 음계는 끊임없이 다음 장면인 구호의 우정과 증오에 얽힌 이야기를 끌어낸다.

[악보 14] "지금은 이미 밤이 깊었다" b 악구 엔딩 의 반주 특징

牌, 把那新鬼引!  
names, taking in the new souls.

1569

연결 1(마디 1572-1576), 연결은 대사 "손 쓸 시간이야, 망설이지 마!"를 포함하여 이때 반주는 오페라 1막 중 원야를 주제로 한 빠른 2도 음정이 톱니형 피겨로 진행된다. [악보 15]는 1막 서곡이며, [악보 16]은 연결 1의 톱니형 피겨이다. 이런 피겨는 오페라가 시작되자마자 "흑색아, 증오야! 맘소사!" 등 의미를 담고 있다. 이곳의 연결은 동일한 의미의 피겨를 사용하여 원야의 어두움과 구호 마음속 한을 고백했다.

[악보 15] 제1막 서곡의 단편

5

(保持原速) *a tempo*

啊, -ness 黑啊 Darkness 黑啊 Dark-ness

(Tutti)

恨 哪! Hatred! 恨 哪! Hat-red!

天 哪 Heav-en 天 哪 Heav-en 天 哪 Heav-en

恨 (N) Hate 恨哪, 恨哪, Hate..... 恨 (N) Hate..... 恨哪, 恨哪, Hate.....

(加速) *Accel.*

Trp. 45 \* Trb.

[악보 16] "지금은 이미 밤이 깊었다"의 연결 1 부분

该动手了, 莫迟 疑! It's time- to act! Don't de- lay!

1574

Trb.

B 부분(마디 1577-1582)은  $d3+d'3$  동일한 길이의 2개 악구로 구성되며, 박자는 5/4 박자이다. 두 마디의 가사는 거의 같으며, "아! 대성아 대성아, 왜 염라대왕의 아들이 하필이면 너냐? 아! 대성아, 대성 아, 왜 염라대왕의 아들이 하필이면 너 난 말이냐?" 한 가사가 반복되면서 강조되고, 음악도 가사에 맞춰 변화가 반복된다. 마디 1582부터 6/4박자로 바뀌어 짧게 구울

을 깨 놓았다.

C 부분(마디 1583-1590)은 e4+e'4 두마디의 병행 정사각형 악구로 구성되며, 박자는 5/4박자이다. 이 악구는 바리톤 고음대에 위치하며, 메조 포르테(mezzo forte)의 강도로 가볍게 노래한다. 구호는 원수의 아들을 죽여 복수를 하고 싶었지만, 원수의 아들은 하필 좋은 친구였고, 그의 마음은 얼마나 괴로울지, 구호는 자신이 악독하다고 느끼며 신령 "보살"로부터 마음의 위로를 빈다. 빌어도 효과가 없으니, 구호는 여전히 "가슴이 떨리고" "손이 떨린다".

연결 2(마디 1591-1594) 중 마디 1594, 박자는 7/4박자로 바뀌고, 반주에 다시 온음 음계인 c-d-e-#f로 환상적 선율이 등장([악보 17] 참조)하여 구호의 다음 환상을 예고한다.

[악보 17] "지금은 이미 밤이 깊었다"의 연결 2 부분



D 부분은 일부 형식(마디 1595-1599)이다. 이때 구호는 그의 원수 초염왕을 만나는 환상을 가졌다. 마치 죽은 초염왕의 비웃음을 느낀 듯 "염왕,

왜 웃어? 내가 못 할까 봐 비웃는 거야, 내가 당당한 사나이가 아니라고 비웃는 거야!”라며 내면의 갈등은 구호를 끊임없이 환각에 빠지게 한다. 연결 3(마디 1600-1605)에서 두 개의 상행의 자연스러운 멜로디는 구호가 환각을 벗어나 현실로 돌아올 것을 예고한다.

E 부분(마디 1606-1619)은  $g4+h10$  두 개 악구로 구성되었다. 이때 구호는 큰 원수는 역시 갇아야 한다고 생각한다. 하지만 그의 마음은 충분히 강하지 않고, 약간의 선량함이 남아 있어, “아버지! 도와주세요! 동생이 도와줘!”라고 외친다.

### (3) 요약

이 아리아는 구호의 성격의 양면성과 모순성을 가장 잘 구현할 수 있으며, 친구와 적 사이에서 구호의 어려운 선택을 그리고 있다. 오페라 <원야> 제3막의 아리아 음악 언어에 대한 상세한 분석을 통해 작품의 곡식 구조, 리듬 형태와 화음 구조 등의 특징을 깊이 탐구하였다. 또한 구호의 성격의 모순성과 내면 투쟁의 복잡성을 밝혀 구호가 우정과 복수 사이에서 어려운 선택을 하는 과정을 보여준다. 전체적으로 보면 이 아리아는 오페라<원야>에서 중요한 장면으로서 그 곡식 구조와 표현 방식의 독특성은 희곡의 감정적 충돌과 긴장감을 더욱 부각하게 시킨다.

#### 4) 구호와 금자의 듀엣 "당신이 나이고, 내가 당신이다"의 음악적 특성

"당신이 나이고, 내가 당신이다"라는 작품의 제4막 여섯 번째 곡으로 작품의 결말 부분에 있다. 노래는 도입부와 엔딩이 포함된 2부 형식, 장조, 4/4 박자로 구호와 요사이의 듀엣이다. '아버지의 원수를 갚는다'라는 생각으로 구호는 초염왕의 무고한 아들을 죽였고 작은 소흑자(小黑子)도 초모의 실수로 인해 살해된다. 구호는 추적을 피하고, 자기 영혼의 죄책감을 떨쳐버리기 위해 금자를 데리고 밤새 도망치는 과정에서 이 노래를 부른다.

기차의 굉음을 들으며 새로운 생활이 눈앞에 있다고 생각했을 때 그는 그를 쫓던 수사대가 이미 그를 포위하고 있음을 발견한다. 노래의 첫 번째 악절은 구호의 독창으로 금자에 대한 절절한 사랑을 표현하며, 두 번째 단락은 듀엣으로 '당신은 나이고, 내가 당신이니, 우리가 어떻게 헤어질 수 있을까!', '아이가 있으니, 우리도 있다!' 등 생이별의 애절한 감정을 가득 담아 앞으로 태어날 아이에게 모든 것을 내건다.

##### (1) "당신이 나이고, 내가 당신이다" 가사 번역

<표 14> "당신이 나이고, 내가 당신이다" 가사 번역

| 영어   | 한국어                                     |
|--|---|
| Duet of Chou Hu and Jin Zi<br>-- ' You are me,I am you.' | 구호와 금자의 듀엣<br>"당신은 나고, 나는 당신이야"         |
| Jin Zi ! Jin Zi ! Jin Zi ! Jin Zi !                      | 금자야! 금자야! 금자야! 금자야!                     |
| you are in my heart.                                     | 그대는 내 마음 속에,                            |
| You are me, I am you,<br>How can we ever part !          | 당신은 나이고, 내가 당신이니,<br>우리가 어떻게 헤어질 수 있을까! |
| Jin Zi ! Jin Zi !  | 금자야! 금자야!                               |

|  |  |
|--|--|
| where you are, there, too am I.  | 당신이 있기에 내가 있고,                                   |
| Where ever our son is,<br>there too are you and I !                    | 아이가 있으니 우리도 있다!                                  |
| He will be Heaven above!<br>He will be the earth it-self!              | 애를 낳으면 그애가 바로 하늘이다!<br>애를 낳으면 그애가 바로 땅이다.        |
| Ah ! He will be Heaven and Earth!                                      | 오! 그가 바로 하늘이고 땅이다!                               |
|  |  |
| Chou HU : Jin Zi ! Jin Zi !  | 구호: 금자야! 금자야!                                    |
| where you are, there, too, am I.                                       | 당신이 있으니 내가 있고,                                   |
| Jin Zi :You, you are me, I, yes, I am you.                             | 금자: 당신, 당신이 나이고, 나, 내가 바로 당신이다                   |
| Chou HU : where ever our child is there, too, are you and I.           | 구호: 애가 있으니 우리가 있다                                |
| Jin Zi : where ever our child is there,too, are you and I.             | 금자: 애가 있으니 우리가 있고.                               |
|  |  |
| Chou HU:<br>He will be Heaven above,<br>He will be the Earth it-self ! | 구호:<br>애를 낳으면 그애가 바로 하늘이다!<br>애를 낳으면 그애가 바로 땅이다! |
| Jin Zi :<br>He will be Heaven above,<br>He will be the Earth it-self ! | 금자:<br>애를 낳으면 그애가 바로 하늘이다!<br>애를 낳으면 그애가 바로 땅이다! |
| Chou HU:<br>He will be Heaven above,<br>He will be the Earth it-self ! | 구호:<br>애를 낳으면 그애가 바로 하늘이다!<br>애를 낳으면 그애가 바로 땅이다! |
| Jin Zi :<br>He will be Heaven above,<br>He will be the Earth it-self ! | 금자:<br>애를 낳으면 그애가 바로 하늘이다!<br>애를 낳으면 그애가 바로 땅이다! |
|  |  |
| Chou HU : Jin Zi   | 구호:금자야!  |
| Jin Zi : Hu Zi,  | 금자: 호자야  |
| Chou HU : Go quickly now!  | 구호: 얼른 가!  |
| J in Zi : No, no,  | 금자: 아니야, 아니야,                                    |
| Chou HU : You take my very life with you !                             | 구호: 얼른 내 목숨 가지고 가!                               |
| Jin Zi : I can not leave you I can-not !                               | 금자: 난 당신을 떠날 수 없어.<br>그럴 수 없어.                   |
| Chou HU : Go!  | 구호: 가!   |
|  |  |
| Jin Zi : No!   | 금자: 아니   |
| Chou HU : Go!  | 구호: 가!   |

|   |                             |
|---|-----------------------------|
| Jin Zi : No,no!                                     | 금자:아니야, 아니야!                |
| Chou HU : Go!                                       | 구호: 가!                      |
| Jin Zi : No! No! No!                                | 금자: 아니야, 아니야, 아니야!          |
| Chou HU : Jin Zi ! The son you bear must avenge me! | 구호: 금자야! 아이를 낳아 복수해줘!       |
| Jin Zi : Hu Zi !                                    | 금자: 호자야!                    |
| Chou HU : If you stay here I can-not forgive you !  | 구호: 당신이 가지 않으면 난 죽어도 용서 못해! |
| J in Zi : Then, I'll go! I'll go!                   | 금자: 그래! 가자! 가자!             |

## (2) "당신이 나이고, 내가 당신이다" 상세 분석

이 아리아는 도입부와 엔딩 단일의 2부 형식을 가지고 있으며, 전체 구조 변화는 한번 반복한다. 상세 구조는 다음과 같다:

<표 15> "당신이 나이고, 내가 당신이다"의 악식 구조

| 노래       | 구호의 득창 |           |           |            |            |
|----------|--------|-----------|-----------|------------|------------|
|          | 도입부    | 제시부 A     | (제시부 A반복) | 대비 종지 B 부분 |            |
| 주구조 명칭   | 도입부    | 제시부 A     | (제시부 A반복) | 대비 종지 B 부분 |            |
| 차구조 명칭   | 도입부    | a 악구+b 악구 | a 악구+b 악구 | c 악구       | a 악구 재현 감소 |
| 마디 번호    | 2158   | 2163      | 2173      | 2181       | 2187       |
|          | -2162  | -2172     | -2180     | -2186      | -2191      |
| 마디 수     | 5      | 10        | 8         | 6          | 5          |
| 악구/악절 구분 | 5      | 4+6       | 4+4       | 3+3        | 2+3        |
| 음계 음색    | 무조성    | G 장조      |           |            |            |

| 노래     | 구호와 금자의 듀엣 |         |         |         |          |       |
|--------|------------|---------|---------|---------|----------|-------|
|        | A 부분 반복    | B 부분 반복 |         |         | 코다(Coda) |       |
| 주구조 명칭 | A 부분 반복    | B 부분 반복 |         |         | 코다(Coda) |       |
| 차구조 명칭 | a 악구+b 악구  | c 악구    | c 악구 반복 | a 악구 재현 | 연극 부분    | 악기 연결 |
| 마디 번호  | 2192       | 2201    | 2205    | 2210    | 2215     | 2227  |
|        | -2200      | -2204   | -2209   | -2214   | -2226    | -2235 |
| 마디 수   | 9          | 4       | 5       | 5       | 12       | 9     |
| 악구 구분  | 4+5        | 2+2     | 2+3     | 2+3     | 8+4      | 9     |
| 조식조성   | G 장조       |         |         |         | 무조성      |       |

도입부(마디 2158-2162)는 이 아리아와 그 전의 내용을 이어주는 부분이고 무거운 분위기를 조성하였다.

제시부 A(마디 2163-2180)는 대비비 병행 두 악구  $a_4+b_5$ 로 구성되며, 선율은 끝이어 한 번 반복된다. 반복 시 두 개의 병행 악구( $a_4+b_4$ )로 변한다. a 악구는 여린내기로 시작하고, b 악구는 강박에서 시작하여 마디 2170까지 진행되었을 때, 강박에서의 팔분쉽표와 자유 연장 기호의 사용은 3/4박자를 중단하여 마치 구호의 울먹임처럼 b 악구를 중지에서 여린내기 시작의 형식으로 돌아간다([악보 18] 참조).

제시부 A에서 처음으로 서술할 때 반주는 어쿠스틱 기타와 유사한 반주 피겨를 채택하고 하프가 부드럽게 연주하며 현악은 화성음을 기반으로 부드럽고 음색은 따뜻하게 연주한다. 이런 절제된 악기 구성은 조용한 분위기를 부각해 관객들이 구호의 자유롭고 감성적인 노래를 뚜렷하게 들을 수 있게 한다. A 제시부가 반복되면 하프 단선을 반주가 두꺼워지고, 메인과 세컨드 바이올린이 보컬 음향과 함께 연주되어 감정이 깊어지고 절정을 이룬다. 제시부의 조성은 G 장조로 볼 수 있으며, 종료 시 딸림음인 음인 D 장조로 전환하거나 G의 궁조(宮調) 위주에 D의 궁조(宮調)를 보조로 하는 중국 칠성 민족 조성으로 볼 수 있다.

[악보 18] "당신이 나이고, 내가 당신이다"의 제시부 A

The image shows a musical score for the section 'Andante' of the song 'You are me, I am you'. The score is in 6/8 time and includes piano accompaniment, vocal lines for soprano and tenor, and orchestral parts for Violins I & II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The tempo is marked 'Andante'. The lyrics are in Korean and English. A red box highlights the Korean lyrics '怎能分离!' and the English lyrics 'we ever part!' in the vocal line.

대비 중지 B 부분(마디 2181-2191)은 비 병행 두 악구 c6+a5로 구성된다. c 악구 음높이는 옥타브 e 음에 이르며, 이 아리아에서 가장 높은 음으로 forte의 강도로 노래한다([악보 19] 참조). 두 섹션은 시작이 같고 마감이 다름으로 "애를 낳으면 그 애가 하늘이다! 그 애를 낳으면 그 애가 땅이다!"인 구호의 생전 마지막 소망을 강조한다. 재현 구 a의 선율은 총괄 속성을 가지고 있으며, 가사는 c 악구 내용 인"오! 그가 바로 하늘이고 땅이다!"을 반복하고 있다. 선율은 제시부의 a 악구와 병행되지만 줄여서 G 장조의 으뜸음이 메인 코드로 끝난다.

[악보 19] "당신이 나이고, 내가 당신이다"의 대비 종지 B 부분

A 부분 반복(마디 2192-2200)은 a4+b5 두 개 악구로 구성된다. 구호의 독창에서 구호와 금자의 듀엣으로 바뀌며, 구호가 선창하고 금자는 구호의 노래가 시작하고 두 박자 후 시점에서 노래를 시작한다([악보 20] 참조). 악곡 마디 2196-2200에서 금자의 가사 "당신, 당신이 나이고, 나, 내가 당신이다"라는 구호의 독창 마디 2165-2166의 가사 "당신이 나이고, 내가 당신이다"에서 따온 것이다. 마디 2196-2200에서 "아이가 생겨서 우리도 우리가 되었

다"에서 금자는 구호의 가사를 중복하고, 마치 금 자가 구호 임종 직전 당부의 말을 되뇌듯 한다.

[악보 20] "당신이 나이고, 내가 당신이다." 중 A 부분의 반복

金子  
你. 你 就是 我, 我, 我 就是 你, 有 了 孩 子  
You you you are me, I, yes, I am you Where our child

伏虎  
地! 金 子, 金 子, 有 了 你 就 有 了 我, 有 了 孩 子  
Earth! Jin Zi, Jin Zi, where you are, there, too, am I. Where ever our child is

Vln. I *div.*  
Vln. II *div.*  
Vla.  
Vc. *div.*  
Cb. *arco.* *div. arco.* *pizz.*

金子  
子 就 有 了 我 们! 生 下 他, 他 就 是 天! 生 下 他, 他 就 是 地!  
is there, too, are you and I. He will be Heav - en a - bove, He will be the Earth it - self

伏虎  
就 有 了 我 们,  
there, too, are you and I.

Vln. I *mf*  
Vln. II *mf*  
Vla.  
Vc. *unis.* *mf*  
Cb. *unis.* *pizz.*

B 부분 반복(마디 2201-2214)은 c4+c5+a5 악구로 구성된다. 금자와 구호의 2성부 중창은 제창으로 바뀌어 두 번 연속된다. 즉 c4+c5 중 네 번 반복하는 "그 애를 낳아라!"라는 구호와 금자 함께의 신념이다. 제2 악구 c5'에서 그 애를 낳아라'를 부를 때 하프 반주는 제1막 간주곡의 싸움 피겨로 돌아갔지만, 이때 피겨는 하행([악보 21] 참조)으로 진행한다. 상행은 사랑에 대한 갈망을, 하행은 사랑하는 사람 구호를 잃은 비통이다. 작곡가는 하프 성부 부분에서 앞뒤로 교묘하게 설정했으며, 금자와 구호의 사랑 이야기의 결말은 음악의 언어에서도 드러난다.

[악보 21] "당신이 나이고, 내가 당신이다." 중 B 부분의 반복

The image shows a musical score for the B part repetition of the piece "You are me, I am you". The score is arranged in a standard orchestral format with vocal parts and instrumental parts. The Harp (Hp.) part is highlighted with a blue box. The vocal parts are for Jin Zi (金子) and Hu Zi (仇虎). The instrumental parts include Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Cello (Cb.), and Double Bass (Cb.). The score includes various performance markings such as *mp*, *pp*, *solo*, *[Tutti]*, *div. arco.*, and *pizz.*. The lyrics are in both Korean and English.

a 악구의 재현 부분(마디 2210-2214), 구호의 노래 가사 "금자, 얼른 가!"

어서 내 목숨을 가지고 가!" 선율 중 가사 '가자'에 해당하는 곳은 모두 단3도 상행이다.([악보 22] 참조) 반주 화음은 관계 단조의 주 화음인 G 장조의 VI 급 소삼화음을 사용하며 악구 피날레에 사용된다. 상행 3도, 부드러운 3도 화음 및 불안정한 종료 화음의 구성은 아직 끝나지 않은 음악의 느낌을 자아내며, 금자에 대한 구호의 부드러운 애정과 아쉬움을 잘 보여준다.

[악보 22] "당신이 나이고, 내가 당신이다." 중 a 악구 재현 (마디 2210-2214)

虎子, 不, 不, 不, 我不能离  
Hu Zi, No, no, I can-not leave

子, 快走吧! 快带着我的命  
Zi! Go quick-ly now! You take my ver- y life

开你, 不能! 不, 不, 不!  
you I can-not! No! No, no!

2211 走吧! 走! 走!  
with you! Go! Go!

### (3) 요약

<당신이 나이고, 내가 당신이다>는 오페라<원야>의 중요한 구성 부분으로, 복수 후 자살하기 전 금자에 대한 남자 주인공 구호의 부탁과 사랑을 노래한다. 이 듀엣 사랑의 주제 선율은 1막 간주곡에 처음 등장하고, 2막의 제3곡 아리아와 듀엣에 다시 등장한다. 이러한 반복적인 연주 방식은 전체 오페라로 하여금 연속성과 완전성을 가지게 한다. <당신은 나고, 나는 당신이야>의 사랑의 선율은 이전 두 번의 표현에 비해 더욱 복잡하고 심오하다. 이야기 전개가 끝까지 진행되면서 남녀 주인공의 결말은 함께 할 수 없는 절망과 미래에 대한 기대로 남녀 주인공의 감정이 더욱 깊어진다. 전반 작품의 선율, 화음, 리듬과 곡식 등 방면에 대한 구축을 통해 작곡가는 구호와 금자의 복잡한 감정과 결말을 성공적으로 표현하고 음악과 희극 융합의 본질을 보여주었으며 중요한 예술적 가치와 역사적 의의를 갖고 있다.

## V. '오페라 사고'와 <원야>가 현대 중국 오페라

### 창작에 주는 중요 계기

오늘날에도 오페라는 교향악, 발레 음악과 함께 세계적으로 인류 음악 문화를 대표하는 고차원적인 예술 중 하나이다. 오페라는 막대한 비용과 부담 등의 요인으로 인해 많은 어려움을 겪었음에도 불구하고 보존되었으며 각국의 대중음악계에서 활발히 활동하고 있는 중요한 예술 형식 중 하나이다.<sup>127)</sup>

중국의 창작 오페라는 백년의 발전 동안의 슬럼프와 절정을 겪으며 중국에 없어서는 안 될 민족 문화 중 하나로 자리 잡았다. 중국의 창작자는 서양 전통을 흡수하고 중국 오페라를 창작함에 있어서 자연스럽게 먼저, 서양 오페라 전통의 본질적 요소를 어떻게 이해하고 선택할 것인가? 그리고, 어떻게 중국 특색을 가진 현대 오페라를 창작할 것인가? 라는 두 가지 문제에 봉착하게 된다. 이 두 가지 문제는 모두 중국과 서양의 전통에 대한 참고 과정에서 오페라의 핵심을 유지하면서도 어떻게 새로운 오페라를 창작할 것인가라는 문제와도 관련된다.

김상의 '오페라 사고'의 관념은 바로 이러한 근본적인 문제를 해결하기 위해 제기된 것이다. 김상은 오페라의 음악 창작에는

'오페라 사고'의 특징이 있어야 한다고 주장하였다. 그는 '오페라 사고'를 음악을 핵심으로 하는 종합 예술적 사고 모델로 보았다. '오페라 사고'는 전체성의 오페라 개념이기도 하지만, 더 중요한 것은 계승과 발전의 문제를 해결해야 한다는 것이다. 음악 미학의 이론인 '오페라 사고'의 핵심은 인간의 정신적 욕구와 미적 가치에 주목하는 것이다. 김상은 작곡가가 오페라 창작에서 '현시대를 관찰하고 인도한다'라는 사상을 고수해야 한다고 강조

127) 金湘. 『困惑與求索——一個作曲家的思考』, 上海音樂出版社, 2003.

하였다. 음악 창작에 대한 이러한 미래 지향적 인식은 작곡가의 깊고 함축적인 사상을 통해 표현된다.

거기광 교수는 “김상이 제기한 ‘오페라 사고’는 더 다양한 의미에서 하나의 이론적 명제가 아니라 하나의 실천적 명제이다. 간단히 말하면, 오페라는 오페라 예술이 가지고 있는 고도의 종합적인 미학 범칙에 따라 오페라의 모든 창작 명제를 고려하고 처리해야 한다는 것을 의미한다. 실제적으로는 예술가가 오페라 예술과 그 표현 규칙에 대한 고도의 자각적인 인식, 총체적인 파악 방식과 전면적인 통제 능력을 가리킨다. 오페라 사고가 제창하는 것은 오페라 창작의 각 분야에 종사하는 전문 예술가들이 의식적으로 오페라 예술의 고도의 종합적인 특징에 따라 각종 예술 수단을 충분히 동원하여 종합 무대에 관련된 모든 요소(음악, 연극, 무대 미술, 무용, 연출 예술과 극장)를 유기적으로 통합함으로써 오페라 예술의 종합적 미학이 무대 연출에서 가능한 한 완벽하게 구현되도록 하는 것이다. 그러나 중국 오페라 창작 공연 실천에서 ‘오페라 사고’를 시종일관 관철하며 무대 검증을 통해 완벽하게 구현할 수 있는 예술가와 작품은 흔치 않다”고 언급하였다.

오페라 <원야>는 계승과 선도라는 시대적 특징을 잘 구현하여 중국 창작 오페라 창작의 미래는 물론 중국 음악과 문학의 창작에 시사하는 바가 크다. 이는 중국 전통문화와 세계 우수문화의 계승과 혁신일 뿐만 아니라 중화민족의 위대한 부흥과정의 기념비적인 중요한 사건이다.

## 1. 현대 중국 창작 오페라 작곡의 융합 통일 문제 해결을 위한 계시

오페라는 음악, 연극, 문학, 무용, 무대미술 등 여러 요소를 갖춘 종합예술이다<sup>128)</sup>. 오페라 쓰기에 관한 한 오페라 극본가와 작곡가가 연극 내용에만 치중하고 음악의 존재를 무시한다면 생생한 표현과 깊은 감정이 부족하여 대중의 관심을 끌지 못할 것이고, 반대로 음악적 기교와 작곡기법의 표현만 지나치게 중시하면 음악이 작품 자체와 독립되어 내용에서 유리되는 결과를 초래할 수도 있다. 따라서 오페라의 음악과 연극은 긴밀하게 연결되어 서로에게 도움이 되는 공생 관계를 이루어야 한다. 즉, 음악은 줄거리의 전개를 촉진하여 줄거리는 기복이 있고 질서 정연하여 연출하며, 반대로 줄거리도 청중들이 음악에 대해 더 깊이 이해하고 정서적인 공감 형성에 도움을 주어 극 중 캐릭터의 상황, 심리 및 극의 분위기를 더욱 부각하는 데 도움이 된다. 따라서 음악과 연극을 적절하게 융합해야만 감동적인 오페라 예술 작품을 창조할 수 있고, 관객들이 오페라 관람에 몰두할 수 있으며, 오페라가 현 시대에 미치는 사회적 영향을 더욱 확대할 수 있다.

오페라 <원야>의 음악 창작의 융합과 통일은 다음과 같은 측면에서 나타난다.

---

128) 南利華, 歌劇概論, 中國武漢: 華中科技大學出版社, 2008

## 1) 음악과 연극의 전체적인 융합

### (1) 음악 이론에서 "음악은 연극의 음악이어야 하고, 연극은 음악의 연극이어야 한다"<sup>129)</sup>

오페라는 음악으로 진술의 연극으로, 오페라의 가장 이상적인 경지는 음악과 연극의 완벽한 결합이다. 오페라의 음악성과 예술성은 음악적 요소와 연극적 요소라는 두 가지 기본 요소로 구성되어 있다. 오페라 <원야>의 구성에 있어서, 김상은 '음악과 연극의 관계'를 먼저 잘 다루어야 한다고 강조하였다. 음악 요소와 연극 요소의 유기적 결합과 고도의 통일성은 오페라 작품이 지속적인 생명력을 지니는가의 관건이다. 오페라는 종합 예술 형식으로서 두 가지 이상의 예술적 요소를 하나로 통합하여 서로 스며들고 보완하며 서로의 장점을 끌어낼 수 있다는 것이 주요 특징 중 하나이다. 김상은 오페라 창작에서 음악적 전개는 드라마틱해야 하고, 연극은 음악을 기반으로 발전해야 하며, 연극에 입각하여 또한 음악이 전체 작품을 이끌어야 오페라의 토대를 마련할 수 있다고 하였다. 김상 본인도 이 점을 중시하며 오페라 <원야>를 창작하는 과정에서 과거 연극이 지배하고 음악이 보조적이었던 적인 방식을 바꾸어 음악으로 연극의 전개를 주도함으로써 갈등과 대립을 표현하며 오페라에서 지배적인 위치를 차지하도록 하였다.

또한, 김상은 시나리오 작성과 음악 창작이 따로 진행되는 전통적인 창작 방법을 개혁하여 모든 참가자가 '오페라 사고'를 핵심으로 하는 공동창작 방식을 택하였다. 작곡가, 극본가, 연출가는 서로 긴밀히 협력하며 음악의 전체적 배치부터 특정 장면의 디자인, 인물 간의 충돌, 줄거리 전개 등을 조율함으로써 각각의 음악이 파편화되지 않도록 하였다. 줄거리 전개에 따라

129) 胡波、黃瑾."解讀中國歌劇<原野>的整體特點與創作構思." 藝術教育. 12(2008):99.

각 성부의 다양한 성악 형식을 적용하였고, 관현악이 다양한 색채의 타악과 어우러져 입체적인 교향곡의 예술적 효과를 보여주었다.

예를 들어 김상은 음악 전개 과정에서 등장인물 간의 단조롭고 직설적인 대화 대신 음악으로 주도하였다. 오페라 속 인물들의 극적 갈등은 전적으로 밴드와 배우의 독창, 듀엣, 중창으로 표현함으로써 음악과 연극이 진정한 의미의 통일, 그리고 음악과 연극의 완벽한 결합이라는 오페라 예술의 이상을 실현하였다.

## (2) 인물 형성에 있어서 "음악적 형상과 연극적 형상의 고도 융합"<sup>130)</sup>

성공적인 오페라 배역은 음악적 이미지와 연극적 이미지가 유기적으로 결합되어 고도로 통일된 결과물이어야 한다. 과거 일부 오페라에서 극적인 갈등을 음악으로 표현하지 않아 음악적 공백이 발생하였으며, 극이 전개에 따라 연극이 점차 부각되어 오페라는 단순한 연극에 노래를 더한 형식이 되었다. 이와 같은 괴리 형상은 음악적 요소를 뒷순위로 두거나 완전히 포기함으로써 생기는 음악적 이미지와 연극적 이미지의 충돌이다. 이러한 창작방식은 극적 갈등을 보여주는 음악 이미지의 예술적 매력을 크게 감소시킬 수밖에 없으며, 오페라 예술의 원리에서도 벗어나게 된다. 오페라 <원야>의 작가 만방은 원작자의 딸이라는 독특한 조건을 갖추고 있어 원문의 요지를 잘 알고 있다. 음악과 연극의 결합에 있어서 그는 간결함과 정확성을 추구하며, 음악이 진행되는 동안 인물 간의 설전을 삼가하 음악이 지배적인 위치를 차지하도록 하였다. 또한, 극 속 인물 간의 갈등 장면 등은 거의 전적으로 배우의 독창, 듀엣, 중창, 그리고 밴드로 표현하였다. 예를 들어 구호의 아리아 "초염왕, 당신은 왜 죽었는가?"(焦閻王, 你怎麼死了?)는 처음부터

130) 劉蓉, "在音樂中探尋戲劇的"原野"—歌劇<原野>的音樂解讀."交響-西安音樂學院學報 28.01(2009)

구호의 캐릭터 특징을 강화하였고, 극이 진행됨에 따라 투쟁은 더욱 치열해지고 감정의 분출도 더욱 격렬해졌다. 구호의 비참한 처지는 극 전체의 감정의 절정으로 끌어올려 관객과 배우 모두 음악 속에서 연극이 깊어질수록 감정이 뭉클하게 하였다.

## 2) 민족 특징과 서양 기법의 융합

오페라 <원야>를 작곡할 때 김상은 중국 민족 희곡과 서양 오페라를 결합하는 방식을 사용하였으며 중국 전통 희곡의 운율인 독백의 운율을 모방하였다. 음악은 레치타티보형식을 주로 하고 고전 시를 읊는 것을 보조로 하는 중국과 서양 예술을 융합한 신가극의 형식을 창조하였다.<sup>131)</sup>

<원야>는 훌륭한 현대 성악 예술 공연일 뿐만 아니라 사람들에게 회자되는 훌륭한 민족 기악 작품이기도 하다. 이 작품에서 작곡가는 전통 민요와 서양 오페라를 결합하고 혁신적으로 발전시켜 뚜렷한 민족성과 시대감을 나타냈다. 동시에 신중국 창작 오페라 사상 처음으로 중국 전통문화에 대한 작곡가들의 계승과 발전을 반영한 작품이다. 작곡가 김상은 자신의 인생과 사회에 대한 생각을 작품에 담아 독특한 예술 형식으로 관객들에게 사랑받고 있다. 그의 예술은 민족성을 기반으로 하며, 과거와 미래를 연결하고, 창작 기법에서는 여러 기법의 장점을 받아들여 새로운 기법을 창조한다.

음악 창작에서 김상은 크게 두 가지 측면에 초점을 맞추었다. 첫째는 인간성의 회복과 왜곡이고, 둘째는 자연의 본색과 변형이다. 김상은 "스타일의 파악에 있어서 인간성의 왜곡, 대자연의 변형 등을 표현하기 위해 나는 근현대적인 기법을 많이 사용하고, 인간성의 소생과 대자연의 자연미를 표현하는 데 있어서 주로 낭만주의, 인상주의 기법을 사용한다. 전체적인 구상에서, 아리아와 듀엣 등 큰 곡조는 대부분 멜로디가 강하고, 조화가 비교적 명확한 기법을 사용했다. 몽롱한 장면, 극적인 구절, 레치타티보 등의 단락은 구조가 모호하고, 멜로디가 약하며, 날카로운 음정을 다차원적으로 결합하는 기법을 많이 사용한다. 이처럼 감정과 풍경을 서로 다른 방법으로 표현함으로써 강렬한 갈등과 음악 자체의 아름다움을 보여준다. 이로써 <원야> 음

131) 張文敏."民族歌劇<原野>의悲劇性創作藝術探因." 戲劇文學 .08(2008):94-97.

악의 전체적인 구성이 완성되었다”라고 설명하였다.

또한, 김상은 <원야>를 작곡할 중국 희곡 요소의 민족적 특성을 녹여냈다<sup>132)</sup>. 구체적으로는 다음과 같은 두 가지 측면이 있다.

### ① 레치타티보 (Recitativo)

레치타티보는 본래 서양 오페라의 독특한 표현 수단이지만 <원야>라는 작품에서 김상은 오히려 중화민족의 전통적인 요소를 서양식 표현형식과 융합하여 음악과 대사의 융합에 주의를 기울였다. 중국 희곡의 독백 운율과 고전 시를 읊는 방식, 레치타티보음악의 형식을 조합하여 중국 특색을 지닌 레치타티보를 창조해 내었다. 이는 구체적으로 노래하면서 말하기, 말하면서 노래하기, 노래 반 말 반, 노래하면서 낭송하기, 노래하지 않고 말하기 등으로 나눌 수 있다.

### ② 리듬

김상은 중국 희곡의 요소를 차용하여 연극 전체에 경극 '난추'리듬의 특징을 반복적으로 사용하며 대부분 관구로 연주하며, 리듬이 점차 빨라지는 매우 역동적인 표현으로 극의 전개를 효과적으로 촉진시켰다. 예를 들어 2막의 금자의 아리아 '긴납만창'에 응용한 것과 같이 중국 희곡의 '춤춤하지만 느린 노래'의 형식을 참고하였다. 또한 김상은 중국인 사고 습관에 따라 선형적 화성 논리를 채택하였다.

---

132) 陳曉鵬.“中國歌劇藝術特點思考.” 藝術品鑒 .23(2020):166-167.

### 3) 성악과 기악의 융합

성악을 주축으로 하고 기악을 기본으로 하여 교향적이고 입체적이며 정체의 통일된 구상을 추구한다. 성악과 기악은 오페라 음악 구성의 두 가지 주요 표현 수단이다. 흔히 기악 부분의 연주를 소홀하거나 반주로 취급할 수 있다. 사실 이 두 가지 형태는 각각 특성과 장점이 있어 서로를 대체할 수 없으며 서로를 보완해야 한다. 김상은 아리아에서 성악 부분이 중심이 되어야 하고 레치타티보인 기악 부분의 표현력을 고려해야 하며, 이 두 가지가 전체적으로 구상되고 계획되어야 하고, 서로 지배하여 적절한 시기에 성악·기악의 주도적 지위를 전환할 수 있어야 한다고 주장하였다.<sup>133)</sup>

오페라 2막 8장 "초대성, 금자, 초모 삼중창"의 결말처럼 오케스트라는 인물들의 극적인 갈등을 표현하는 데 중요한 역할을 한다. 금자가 연인의 정체를 밝힐 수밖에 없는 상황에서 현악 섹션을 시작으로, 먼저 현악부, 목관악기 고정음형의 곡을 연주하고, 곧이어 호른, 트럼펫, 트럼본이 차례로 등장해 고함을 지르는 듯한 음색을 연주하며 타악부 역시 긴장감을 더해 분위기를 더욱 고조시켰다. 이후 오케스트라는 현악기 위주로 진행하며, 목관조의 고정음형을 계속 발전시켜 고조시켰고, 금관악기는 단2도 하향음을 병행하여 오케스트라 전체가 웅장한 사운드로 갈등을 최고조로 끌어올렸다. 그 순간 세 사람 사이의 치열한 갈등과 가슴속의 복잡한 감정들이 오케스트라 심포니에서 강하게 표출된다.

또한 작곡가는 대사를 음악화하기 위해 등장인물의 내적 활동과 줄거리 전개를 기반으로 오케스트라 기법을 사용하였다. 대사를 오페라 전체의 음악적 구조의 필수적인 부분으로 만들어 음악이 대사에 종속되고 연극적 줄거리에서 적극적인 기능을 발휘하여 음악에서 순수하게 대사만을 들었을 때

133) 汪靜一: "西方的語言 民族的靈魂 - 淺議歌劇〈原野〉創作中民族因素與西方語言的結合." 科技資訊(學術研究).28(2008):244-245.

남는 음악의 공백을 채웠다.

예를 들어, 2막의 하나인 <구호와 금자의 듀엣>에서, 금자는 대사에 있어서 비교적 독특하게 중국 경극의 요소인 “춤추지만 느린 노래”의 리듬을 차용하였다.<sup>134)</sup>

금자는 저주했다:

“역 - 겹 - 다!”

“이 - 못생긴 - 놈아!”

“어서, 나오지 - 못할까!”

이 간단한 대사를 통해 청중들은 금자가 구호를 몹시 미워하고 구호의 도박을 무시한다는 느낌을 받을 수 있지만, 기악 부분의 구조는 춤추하고 생동감이 넘쳐 실은 금자는 마음속으로 구호를 오랫동안 기다려온 기쁨의 정서가 가득 차 있음을 암시하여 기악과 성악의 입체적인 전체 구상을 실현하였다.

---

134) 汪靜一:“西方的語言 民族的靈魂——淺議歌劇<原野>創作中民族因素與西方語言的結合.” 科技資訊(學術研究) .28(2008):244-245.

#### 4) 요약

오페라 <원야>는 중국 현대 오페라의 성공작으로, 이전의 전통 오페라와는 창작 양식, 창작 수법, 지도 사상과 구상 방면에서 비교적 뚜렷한 차이가 있으며, 특히 "음악과 연극의 전체적 융합", "민족 특징과 서양 기법의 융합", "성악과 기악의 융합"을 다루므로 오페라 실무자들이 진지하게 고민하고 적극적으로 참고할 가치가 있다.

## 2. 현대 중국 오페라 창작의 대본 문제 해결을 위한 계시

바그너는 오페라를 음악으로 펼쳐지는 연극이라고 말하였고, 김상은 "연극이 오페라의 기초"라고 거듭 강조하였다.<sup>135)</sup> 이는 오페라에는 좋은 대본이 필요하다는 것을 의미한다. 좋은 오페라 대본과 좋은 연극 대본의 차이점은 다음과 같다<sup>136)</sup>.

첫째, 오페라 대본이 음악을 최대한 활용하여 극의 주요플롯과 보조플롯을 전개하는 방식으로 작성되었는지와 주요플롯과 보조플롯이 얽혀있는 다양한 내재적 관계를 잘 표현하였는지 여부.

둘째, 오페라 대본이 이러한 관계를 표현하기 위해 음악적으로 적절한 창작 수단(아리아, 레치타티보, 합창, 관현악 등)을 배치하는 것을 고려하여 작성되었는지 여부.

셋째, 오페라 대본이 무대 위의 행동 동선, 구조적 디자인, 음향 및 조명, 음악적 디자인 등을 동기화하고 반전시키려는 의식적인 노력이 필요한지 여부. 김상의 말을 빌리자면, 대본 창작이 '오페라 사고'<sup>137)</sup>를 구현하고 있는 지이다.

오페라 <원야>의 대본은 극작가가 '오페라 사고'에 따라 오페라 대본을 성공적으로 각색한 사례이다. 대본에서 무대에 오르기까지의 과정에서 '오페라 사고'의 가치와 역할은 탐구하고 연구할 가치가 있다. 현재 대부분의 중국 대본가들은 진정한 의미의 '오페라 사고' 방식을 가지고 있지 않은 것이 현실이다.

135) 金湘. 『困惑與求索——一個作曲家的思考』, 上海音樂出版社, 2003.

136) 溫輝明. "“歌劇思維”在<原野>劇本改編中的意義." 中國音樂學.03(2015):119-123.

137) 金湘. "當代中國歌劇發展掠影——兼談“歌劇思維與歌劇創作”." 藝術評論. 12(2011):19-24.

## 1) 오페라 대본 각색에서 '오페라 사고'의 주도 작용

연극에서는 주로 독백과 대사를 통해 인물의 심리 활동과 성격을 표현한다. 그러나 오페라로 각색할 때는 가사의 감정과 이미지를 표현하기 위해 음악이 사용된다. 이러한 '축매제'를 사용함으로써 극의 많은 디테일이 음악적으로 맞지 않아 극 전개에는 지장이 없는 내용은 모두 삭제하였다.

### (1) 심리 묘사 부분의 적절한 삭감

예를 들어 1막에서 백사자(白傻子)는 구호에게 초염왕이 죽었다는 소식을 전한 뒤, 극은 적을 죽이지 못한 것에 대한 구호의 실망과 고뇌를 묘사하는데 긴 부분을 할애하였다. 오페라로 편곡된 뒤 1막에서 구호의 아리아 <초염왕, 당신은 왜 죽었는가?>에서 김상은 민중 음악과 극적인 선율로 구성된 복잡한 음악 구조를 사용하여 구호의 복수심을 최고조로 표현해냈다. 이러한 상황에서 만약 후반부의 내용을 그대로 추가하면 '과유불급'이 될 수 있어 장황한 심리묘사를 삭감하였다.

### (2) 대사 부분의 적절한 삭감

연극에서 '대화'는 줄거리를 보여주는 주요 방식이며 연극 대본의 핵심이다. 그러나 오페라 <원야>에서는 주요 줄거리가 아닌 대사가 많이 삭감되었다.

예를 들어, 연극의 서곡에서 초모와 금자는 다성을 떠나보내고 마침 백사자를 만나게 되면서 초모와 백사자 사이에 '대화'가 벌어지게 되는데, 이는 주로 초모의 '지독함'과 백사자의 '멍청함'의 성격을 강조하기 위함이다. 반

면 오페라의 경우 이미 1막의 "초모의 레치타티보"에서 자유롭고 난해한 음색과 모호한 비음으로 초모의 잔인함과 교활함을 보여주었고, <백사자 아리아>에서는 단조로운 '유치한' 낭송적 레치타티보으로 백사자의 지적장애를 표현하여 두 사람의 캐릭터가 선명하게 드러났으므로 연극 대본의 '대화'를 더욱 강화할 필요가 없다.

### (3) 동작과 활동 묘사 부분의 적당한 삭감

연극 <원야>가 오페라로 각색되면서 주요 연극 줄거리에 영향을 미치지 않는 행동과 활동 묘사가 많이 삭제되었다. 예를 들어 연극 대본의 경우 백사자가 양을 몰고 가는 장면이 여러 번 묘사되어 있지만, 이러한 묘사는 백사자의 '어리석음'을 강조하는 데 결정적인 역할을 하지 않았기 때문에 오페라 대본에서 삭감되었다. 오페라 <원야>에서 동작과 활동은 주로 등장인물과 그들의 성격을 묘사하기 위한 음악적 보조 수단으로 사용되며 단독으로 사용되는 경우는 거의 없다.

## 2) 오페라 대본 개선에서 ‘오페라 사고’의 선도적인 역할

연극, 독백, 대사는 감정을 표현하는 주요 수단듯이 오페라에서는 음악을 감정 표현의 주요 도구로 사용한다. 따라서 오페라 <원야>의 대본은 연극의 대본을 각색하여 사용하였고 그 내용은 다음과 같이 정리할 수 있다.<sup>138)</sup>

### (1) 서정적인 묘사 부분의 개선

600자 이상의 산문시로 시작하는 <원야>는 오페라에 맞게 각색된 후 ‘억울함’, ‘증오’, ‘어둠’등으로 단순화 되어 공포와 슬픔의 감정을 합창과 오케스트라에 의해 표현되었다.

김상은 기괴한 우연의 음악, 복잡한 ‘7화음’과 ‘순수 5화음’(주로 그가 만든 하모니 시스템), 그리고 ‘무조성’과 ‘미분음’의 조성 시스템으로 <원야> 오프닝에 강력한 감정적 긴장을 선사하였다.

### (2) 주요 대사의 개선

<원야>가 오페라로 각색된 후 주요 줄거리에 영향을 미치는 연극의 ‘대사’는 듀엣이나 중창으로 바뀌었다. 예를 들어, 극 중 금자가 대성을 일터로 보내는 대목에서는 설명적인 대사가 많은데, 오페라로 각색된 후 이 대사의 전반부는 “대성과 금자의 듀엣”으로, 극 1막에서 초모가 창우 스승에게 진지를 염탐해달라고 부탁하는 대목에서는 <금자와 창우의 듀엣>과 창우의 아리아 <당신은 그를 알지 못하리>로 변형되어 대사의 많은 부분이 개선되었다.

138) 張宏.“金湘的“歌劇思維”在歌劇文本創作中的審美特徵.”哈爾濱師範大學社會科學學報 03(2017)

### 3) 오페라 대본의 부분적인 내용 변경에서 '오페라 사고' 지도적 작용

오페라 대본 창작에서는 “음악적 감정 표현의 강점을 살리고 줄거리와 묘사의 약점을 피한다”라는 원칙을 지켜야 한다.<sup>139)</sup> 연극 <원야>를 오페라로 각색할 때 서막을 1막으로 바꾸었고, 주요 행동 묘사와 일부 중요한 대사도 그러한 원칙에 따라 오페라 아리아로 변경한 것이다.

#### (1) 연극의 서막을 '오페라의 1막'으로 변경

일반적으로 연극의 서막은 줄거리의 전개와 발전을 위한 '도입부' 역할을 하지만, 오페라는 는 주로 음악을 통해 감정을 표현하는 음악 중심의 예술 형식이다.<sup>140)</sup> 따라서 <원야>에서는 오페라로 각색된 줄거리 텍스트의 일부를 제외하고는 대부분 세련된 가사로 변경되어 연극적 충돌에 대한 대처, 음악적 정서 발굴은 오프닝의 '서론' 역할을 훨씬 뛰어넘었다.

예를 들어, 1막의 구호의 아리아 "초염왕, 당신은 왜 죽었는가?"와 금자의 아리아 "오, 날이 또 저물었구나" 등은 이후 '1·2·3막'의 음악과 줄거리와 같으며 연극적 특징이 강해 <원야>의 서막이 오페라로 바뀌면서 3막의 연극이 4막의 오페라가 되었다. 이런 변화는 단순한 형식적 변화가 아니라 '오페라 사고'의 산물이다.

#### (2) 연극의 중요 대사 중 일부를 '오페라의 아리아'로 변경

극의 오프닝 장면에서 금자는 대성을 외지로 보내면서 자신과 초모가 동

139) 濫輝明.““歌劇思維”在<原野>劇本改編中的意義。”中國音樂學.03(2015):119-123.

140) 楊曙光,金永哲.“中國歌劇演唱研究。”中國音樂 .02(2010):168-177+216.

시에 물에 빠진다면 대성은 누구를 먼저 구하겠느냐는 어려운 질문을 던진다. 이 긴 대사는 오페라에서 대성의 아리아 "오 여인"으로 대체되었다. 이 아리아는 당시 사회의 지배적인 분위기를 반영하므로 테너의 열정적인 감정이 관객들에게 더욱 큰 울림을 선사한다.

#### 4) 오페라 대본의 내용 확장에서 '오페라 사고'의 향도 작용

서정적이고 정서적 충동을 잘 표현하는 음악의 특성에 맞춰 오페라 <원야>의 대본은 극의 내용을 확장하여 금자, 구호, 초모와 같은 인물의 개성을 더욱 뚜렷하고 입체적으로 만들고 극적·비극적 요소를 강화하였다.

특히 금자의 성공적인 캐릭터 묘사의 확장의 예를 보자면 오페라의 2막에서 금자와 구호가 다툰 후 구호가 분노하여 즉 가문을 떠나고, 이때 금자가 달려와 구호를 껴안으며 인기 아리아 "아! 나의 구호 오빠"를 부르는 장면으로 구호에 대한 금자의 충성심과 그를 향한 가슴 아픈, 그리고 삶과 죽음을 넘나드는 사랑을 표현하였다. 이 아리아 가사는 연극의 줄거리를 바탕으로 한 '확장'이기도 하다.

오페라 <원야>는 이 내용을 확장하고 추가하여 중국 창작 오페라 역사상 가장 독특하고 인간적이며 사실적으로 금자를 묘사한 작품이 되었다. '오페라 사고'의 매력은 바로 이처럼 이론만이 아닌 실천에 있다.

##### (1) 구호의 성공적인 캐릭터 묘사의 확장

3막에서 구호가 대성을 죽이기 전, 극의 대사를 바탕으로 다듬고 확장한 "밤이 깊었네"라는 아리아가 나온다. 이는 극적인 음악 언어를 사용하여 복수하기 전 구호의 모순과 투쟁(대성은 구호를 좋은 형제로 여기지만 그는 자신의 아버지와 여동생을 위해 복수한다)을 표현하는 동시에 친절하고 사랑스럽고 충성스러운 성격도 표현하였다.

이런 장단 확장 형식은 구호 캐릭터를 완벽하게 묘사한다. 도전적이고 무모하며 거친 이미지와 더불어 대성 앞에서는 친절하고 '감성적인' 면모를, 금자 앞에서는 '부드러운' 면모와 열정적이고 대담한 면모를 보였다.

<원야>는 금자, 구호와 같은 풍부한 캐릭터를 만들어냄으로써 중국 창작 오페라 역사상 유일무이한 모델로 자리 잡았다.

## 5) 요약

저자의 소견으로는 <원야>의 대본은 중국 창작 오페라 역사상 최고 중 하나라고 본다. 본 대본은 ‘삼위일체’(작곡가, 대본가, 감독)의 공동 노력으로 김상의 ‘오페라 사고’를 실천한 가장 좋은 예이며, 오페라 <원야>에서 음악, 연극, 연기의 세 가지 요소가 유기적으로 통합된 결과물이다. 대본의 각색에 채택된 접근 방식은 ‘오페라 사고’의 본질이자 가장 가치 있는 측면이다.<sup>141)</sup>

현재 중국 창작 오페라 대본 작성 및 연구의 한계점은 오페라 대본에 관한 연구가 부족하다는 것이며, 이는 중국 창작 오페라의 발전에 큰 제약이 되고 있다. <원야>의 대본 연구는 중국 창작 오페라 대본의 발전에 중요한 방향성을 제공할 수 있을 것으로 생각한다.

---

141) 居其宏.“歌劇思維”及其在<原野>中的實踐.” 中國音樂學 .03(2010):96-101.

### 3. '오페라 사고'와 <원야>가 중국 오페라 작곡에서 성악 문제 해결을 위해 주는 계시

#### 1) 오페라 <원야>의 성악 구성에 대한 계시

오페라 <원야>의 멜로디 구성은 가창에 가이드 역할을 갖추고 있으며 국내외의 수많은 성악 작품을 종합한 결과 멜로디 구성을 아래 세 가지 종류로 나눌 수 있으며 작문 수법의 특성에 따라 가창에 미치게 될 가이드 역할도 달라진다.<sup>142)</sup>

첫 번째 유형의 멜로디는 미적 감각을 갖추고 있지만 일반적이고 포괄적이며 개성과 성격이 부족한 유형이다. 이 유형의 멜로디는 정서의 종류에 따라 묵상이나 사색과 같은 기법을 사용할 수 있으며 흥겹게 가사를 전달하여 불러도 된다. 이런 유형의 작품에서는 말과 노래 사이의 득과 실은 비교적 잘 균형을 이루고 있지만 그 장점을 최대한 끌어내는 것은 어려워 보인다.

두 번째 유형은 테마성 또는 개인적 동기가 있는 멜로디 유형이다. 이 유형의 멜로디는 가사에 표현된 감정과 일치하는 악센트와 선율 방향을 가지고 있으며, 가사의 성조에 얽매이거나 가사의 음색에 국한되어 있지 않고 주제의 전달력과 표현력이 강하여 가사의 문자적 의미를 넘어 그 이상의 상상력을 자극하고 정서적 이해의 폭을 넓혀주기 때문에 정신적 만족감이 높게 나타난다. 따라서 이런 작품은 가수가 단어와 음표에 더 잘 공명하게 인도해 주며 더 균형 잡히고 일관되게 소리가 전달되기 때문에 언어의 수준을 초월하고 더 자연스러운 느낌을 줄 수 있다.

142) 石惟正.“歌劇<原野>의旋律創作對聲樂表演的良好導向——兼論聲樂旋律創作的三種類型.” 音樂研究 .02(2009):114-120.

세 번째는 선율적인 독립성이 낮고 가사의 성조에 따라 선율적 움직임이 만들어지는 멜로디 유형이다. 이런 종류의 음악의 리듬, 음조 및 기타 움직임은 가사의 정서와 일치하며, 자연스러운 흐름과 음조로 가창이 가능하도록 하고, 가수가 여러 가창 방식으로 노래하는 것을 허용하며, 가사의 메시지가 잘 전달됨에 따라 노래하는 자와 멜로디와의 친밀감이 느껴지도록 하며 더 나은 즐거리로 만들 수 있게 한다.

오페라 <원야>는 예술적 표현의 필요성에 따라 세 가지 유형의 멜로디를 통합적으로 결합하였다. 즉 번째와 세 번째 유형의 멜로디 만 사용하거나 첫 번째 유형의 멜로디만 사용하여 서구화되거나 민요 또는 민족 지역 스타일로 작성된 오페라보다 다각적인 미적 개념이 담겨져 중국 창작 오페라 작곡과 성악 독창적이고 혁신적인 작품으로 인정되었으며, 중국의 오페라 작곡과 성악에 주도적인 역할을 하였다.

오페라 <원야>의 성공적 요소는 위에서 언급한 세 가지 오페라의 공통적인 시사점과 성악의 멜로디 창작적 접근을 하였기 때문이며 표현 방식에 있어서 중국의 오랜 전통 예술 형식을 활용했기 때문이다.

## 2) 오페라 <원야>의 성악 공연에 대한 계시

오페라 <원야>의 성공은 우리에게 오페라 공연 분야에서 독특하고 귀중한 여러 가지 경험을 제공했으며, 이는 중국 창작 오페라 제작의 발전에 강력한 자극을 주었다. 본 연구는 중국 창작 오페라 성악 공연 예술의 발전을 더욱 촉진하기 위해 성악 공연의 구체적인 문제점을 실제 상황의 관점에서 조사하고 분석하려고 한다<sup>143)</sup>.

### (1) 성악 작품 창작을 위한 프레임워크 정의하기

오페라와 같은 성악 예술 작품의 경우 먼저 그 구성에 대한 개념을 정의해야 하며 오페라의 창의적인 개념은 오페라의 공연 방식 및 공연 중 감정의 표현 방식을 결정하기 때문에 중국에서 오페라를 창작하는 과정에 있어서 전통적인 오페라 창작 개념의 한계를 버려야 할 동시의 성악 형식과 멜로디 표현 측면에 있어서 서양 오페라의 경험을 참고해야 한다. 오페라 작품 창작에 대한 완전한 틀을 정의하고 다른 나라의 오페라 공연 경험과 기술을 활용해야만 중국 창작 오페라 제작이 뿌리에서 벗어나 새로운 생명을 얻을 수 있을 것이다.

### (2) 중국과 서양 오페라의 문화적 강점 활용하기

오페라 창작에 있어 성악은 중국과 서양 오페라의 각 강점을 최대한 발휘하여 중국 전통 노래를 계승하여 중국 민요의 독특한 매력을 강조하는 동시에 서양 오페라의 고급 노래 기술을 끌어들이어 동서양의 장점을 결합하고 노

---

143) 戴宇山."歌劇<原野>聲樂旋律創作與聲樂表演." 戲劇之家 .15(2015):56.

래할 때 발음의 정확성과 멜로디의 유창함에 주의를 기울여 중국 전통 노래의 혁신을 이루고 중국 창작 오페라 성악 노래의 발전과 발전을 촉진해야 한다.

### 3) 요약

성악은 오페라의 독립적인 예술 형식으로서 음악 발전에 기여하는 동시에 성악가들의 발전에 중요한 역할을 한다. 성악을 발전시키는 과정에서 중국은 서양 성악의 선진 기술과 경험을 바탕으로 <원야>와 같은 뛰어난 오페라 작품을 계속 제작하고, 그 본질에서 배우고 단점을 버리려고 노력해야 하며 중국 성악의 발전을 효과적으로 촉진하기 위하여 서양 성악의 선진 기술과 경험에서 배우고 단점을 버려야 할 것이다.<sup>144)</sup>

---

144) 邱雅洲.“將戲劇表演中角色體驗理念與思維引入高校聲樂教學中.” 南京藝術學院學報(音樂與表演) .04(2014):87-90+8.

## VI. 결론

오페라는 수입품으로, 중국 음악가들은 중국에서 오페라를 창작하는 데 있어 발전의 길을 끊임없이 모색해 왔다.

서양 오페라의 발전사를 살펴보면, 오페라는 처음에 귀족 예술에 속하였고, 나중에 궁정에서 민간으로, 전당에서 극장으로 전해졌다. 그러나 이 민간 역시 광범위한 대중이 아니라 고위급 군사 및 정치 관리, 산업계 지도자, 지식 엘리트층과 일부 중산층으로 구성된 '상류사회'이다. 그러므로 서방 선진국에서는 오페라 극장에 들어가 오페라를 보는 것이 여전히 고아한 행동이므로 양복과 구두가 필요하다. 오늘날까지도 그 전통은 기본적으로 남아 있다.

반면 중국의 발전 과정은 완전히 다르다. 그것은 민간에서 시작하여 교실(아동 가무극), 광장(연안 앙가극)에서 극장으로 점차 나갔다. 이는 중국 오페라의 심미적 품격의 주축이 처음에 무대 등장한 이래 광범위한 인민 대중을 지향해 왔음을 설명한다.<sup>145)</sup>

신문화 운동 당시의 아동가무극 <참새와 아이>부터 중화인민공화국 건국 전의 <백모녀>, 중화인민공화국 건국 초기의 <소이후 결혼>, 신시대의 <원야>에 이르기까지 중국은 험난과 혼란, 곤혹을 겪으며 오페라를 창작해 왔고 마침내 '수입'에서 중국화, 현대화의 길을 걷게 되었다. 오페라의 중국화라는 위대한 문화 프로젝트를 완성하기까지 수백 년의 실천이 필요하였다. 수백 년에 걸친 오페라 창작의 역사는 사람들에게 민족적 특색의 예술적 매력을 확인시켜 주었다.

그러나 상연 이래 30여 년 동안 호평이 이어지며 세계적인 찬사를 받은 작품은 오페라<원야>뿐이라고 할 수 있다. 음악 구상에서 극적인 갈등과

---

145) 王亞莉. 『從無到有的探索：中國現代歌劇的發展之路』. 中國書籍出版社.

풍부한 인물상을 서로 통일시키는 표현 수단으로, 서양 오페라와 중국 희곡 등이 긴밀하게 융합된 창작기법으로 복잡한 인간성과 갈등의 속내를 드러내며 중국 사회의 모습을 파헤쳐 중국 신시대 오페라 창작의 획기적인 걸작으로 자리매김하였다.

중국 창작 오페라는 중국 민족의 오페라로 풍부한 민족성과 다원성을 가지고 있으며, 백 년이 넘는 발전 과정에서 끊임없이 정제, 융합, 발전, 재추출을 거쳐 탄생한 예술이다. <원야>는 오늘날까지도 중요한 위치를 차지하고 있으며 시간이 흘러도 역사에서 차지하는 위치는 변함이 없다. 시간의 시련을 견뎌낸 중국 창작 오페라 <원야>는 전례 없는 훌륭한 예술 보물이다.

본 연구는 오페라 <원야>의 창작 배경에서 시작하여 음악과 극의 융합과 통일의 관점에서 중국 당시의 정치적, 문화적 배경과 작곡가 김상의 ‘오페라 사고’ 창작이념을 결합하여 현대 음악의 관점에서 오페라 <원야>를 분석하였다. 극적 갈등의 표현, 민족적 요소와 서양 기법이 융합된 음악 창작의 특성, 성악과 기악의 완벽한 조화 등에 대한 분석을 통해 오페라의 민족성, 현대성, 선도적 사상에 대한 연구를 진행하여 오페라 <원야>가 현대 중국 오페라 음악 창작의 융합과 통일 문제, 오페라 대본 창작 문제, 오페라 창작에서 성악 문제 해결에 대한 중요한 함의를 도출하였다. 본 연구의 결과는 중국의 새로운 시대 오페라 창작에 관한 연구들의 유의미한 참고자료로 활용될 수 있을 것으로 예상된다.

본 연구를 진행하는 과정에서 필자는 중국의 다른 뛰어난 창작 오페라에 대한 통찰력을 얻었다. 예를 들어 <백모녀>, <소이후 결혼>, <강저>, <상서>, <창원> 등을 통해 오페라의 발전 과정, 오페라의 음악적 특성, 오페라 대본 작성 기법 등 중국 창작 오페라 작곡의 전반적인 현황에 대한 이해를 높일 수 있었다. 중국 창작 오페라는 중국의 발전과 밀접한 관련이 있으며

역사와 함께 발전하였다. 발전 과정에서 중국 창작 오페라는 혁신과 변화를 거듭하며 새로운 지평을 열고 서양의 오페라 예술을 흡수하고 통합되는 과정에서도 항상 강하고 독특한 중국 민족적 매력을 유지해 왔다.

중국 창작 오페라의 발전 측면에서 연구자는 끊임없는 탐구 과정을 통해 전진해야만 더 깊은 수준에서 더 많은 가능성을 발굴하고 더 높고 더 멀리 나아갈 수 있다.

## 참고문헌

### 국내 단행본

- 김자경. 『한국의 창작오페라를 생각함』.서울:대한민국예술원 간행.1985.  
오희숙, 이창숙, 진내량, 신혜경. 『중국 현대 오페라의 문화적 정체성』.서울:모노폴리,2021.

### 중국 단행본

- 거기평. 『중국 오페라 뮤지컬 통사-중국 오페라 뮤지컬 창작과 현황 연구』, 중국합비:안휘문예출판사  
곽년평. 『중국 오페라사예술 발전과 가창실천 연구』 중국북경:중국서적출판사  
김상. 『고민과 탐색-한 작곡가의 사고』, 중국상해:상해음악출판사  
김상. 『무한한 탐구』 중국북경:인민음악출판사  
마홍지. 『중국 민족 오페라 전승과 당대 발전경로 탐구』.중국북경:중국수리수전출판사  
만신잉. 『중국 오페라 뮤지컬 이론 사조의 발전과 변천 연구』.중국북경:안휘문예출판사  
서문정. 『중국 신시대 세 편의 엄숙한 오페라 음악 창작 연구』.중국북경:중국문련출판사  
송춘연. 『오페라 예술의 발전과 감상』 중국서적출판사. 중국북경:중국서적출판사

- 왕아리. 『무에서 유로의 탐색 : 중국 현대 오페라 발전의 길』. 중국북경 : 중국서적출판사
- 왕지체, 이운 『사랑과 슬픔의 노래—오페라사 원야의 당대 미학과 공연 해석』. 중국상해 : 상해대학출판사
- 우운양. 『서양 음악 통사』. 중국상해 : 상해 음악 출판사
- 조우. 『원야』. 중국북경 : 북경 10월문예출판사
- 중국오페라사편찬위원회. 『중국 오페라사(1920-2000) 상권』. 중국북경: 문화예술출판사
- 중국오페라사편찬위원회. 『중국 오페라사(1920-2000) 하권』. 중국북경: 문화 예술출판사

## 중국 학술지 논문

- 金湘, “越是民族的, 就越是世界的.”, 『藝術評論』, 2013.
- 金湘. “作曲家的困惑.”, 『人民音樂』, 1989.
- 金湘. “作曲家的求索.”, 『中央音樂學院學報』, 2001.
- 厲震林. 「文藝號角和電影史詩.» 『群言』, 01(2023) : 29-33.
- 劉紅. “中西歌劇合璧之經典--<原野>音樂創作特點概述.”, 『戲劇文學』, 2009.
- 李樹凱. “<原野>是一部佳構劇.”, 『西北師範大學』(社會科學版), 1993.
- 馬小壹. 淺析中國第二次歌劇高潮發展——以<江姐><洪湖赤衛隊>爲例. 『黃河之聲』, 12(2019), 49+51.
- 滿新穎. “<歌劇思維>論觀產生的背景, 實質及其價值.”, 『黃鐘』, 2009.
- 楊曙光 & 陳燕.(2010). 中國歌劇演唱研究(續一). 『中國音樂』, (04), 254-262.
- 楊和平, 吳遠華. “簡述金湘音樂創作的美學向度”, 『人民音樂』, 2018.

- 溫輝明. "金湘二十年來所創作的音樂作品之特點.", 『音樂創作』, 2014.
- 王立和. 竇智. "改革開放後中國歌劇的研究.", 『北方音樂』, 2018.
- 王叔新. "<白石道人歌曲>對詞學研究的啓示.", 『廣西社科學』, 2010.
- 王靄琳 『<蒼原>的成功及其對中國歌劇創作的啓示』, 『沈陽音樂學院學報』, 01(1996)
- 王永燁. "淺析改革開放以來的歌劇創作.", 『劇作家』, 2006.
- 魏揚. "金湘創作中的'純五度複合和聲體系'探究'.". 『音樂研究』, 2013.
- 魏揚. "民族根中華情--<探究無垠·金湘音樂論文集之二>書評.", 『人民音樂』, 2015.
- 畢海靜. 淺析話劇<原野>中'白傻子'的人物塑造.", 『青春歲月』, 2018.
- 黃翔鵬.(1991).金湘音樂論文集序. 『人民音樂』,(06),35.

## 국내 학위논문

- BAI XUE. "중국 창작오페라의 시기 구분과 특징 연구." 국내박사학위논문 한세대학교 대학원, 2019. 경기도
- 김효정. "이철우 창작오페라 『장화왕후』에 관한 연구." 국내박사학위논문 광주대학교 대학원, 2021. 광주
- 손수연. "한국 창작오페라의 발전방향에 관한 연구." 국내박사학위논문 건국대학교, 2017. 서울
- 여지영. "이건용 창작오페라 <봄봄> 연구." 국내석사학위논문 이화여자대학교 대학원, 2012. 서울
- 염명경. "이영조의 창작오페라 황진이(1994) 연구." 국내석사학위논문 숙명여자대학교 대학원, 2004. 서울
- 오유미. "윤이상 시기별 작품 양식의 변화 고찰." 국내박사학위논문 성신여

- 자대학교, 2020. 서울
- 유쓰쓰. "진시양(金湘)의 중국 창작오페라 <원야>(原野)의 음악 연구." 국내 박사학위논문 영남대학교 대학원, 2022. 경상북도
- 이영숙. "한국 창작오페라의 성장과정에 대한 연구." 국내박사학위논문 한세대학교, 2016. 경기도
- 주문삼. "중국 창작 오페라<백모녀>와<창원>에 대한 비교분석." 국내석사학위논문 경희대학교 대학원, 2013. 서울
- 최신희. "한국 창작오페라의 효시 「춘향전」 연구." 국내석사학위논문 숙명여자대학교 대학원, 2011. 서울
- 최하은. "지역문화콘텐츠로서 한국 창작오페라의 가치와 참여자의 인식에 관한 연구." 국내석사학위논문 서울시립대학교, 2017. 서울
- 허영. "중국 현대 오페라 연구." 국내박사학위논문 경북대학교 대학원, 2017. 대구

## 중국 학위논문

- 杜萍萍. "試論歌劇<原野>的時代藝術創新.", 蘇州大學碩士學位論文, 2020.
- 呂海霞. "文革"前中國歌劇的發展歷程.碩士學位論文.陝西師範大學,2006.
- 柳進軍.音樂的戲劇與戲劇的音樂——歌劇<原野>作曲分析.碩士學位論文.中國音樂學院, 2007.
- 柳欣. "歌劇<原野>的音樂美學研究.", 廣西大學碩士學位論文, 2018.
- 李豔芳. "中國現代經典歌劇的裏程碑-<傷勢>解析.", 雲南大學碩士學位論文, 2012.
- 滿新穎, 「中國歌劇的誕生」.博士學位論文.廈門大學, 2006.
- 徐文正.我國新時期三部嚴肅歌劇音樂創作研究.博士學位論文,南京藝術學院.2012

- 盛雯.中國歌劇表演史研究.博士學位論文.華東師範大學,2013.
- 於文霞. "論中國民族歌劇的'角色化'演唱風格特徵.", 哈爾濱師範大學碩士學位論文, 2020.
- 熊婷. "中國民族歌劇<原野>金子角色分析與演唱的探究.", 江西財經大學,碩士學位論文, 2016.
- 鄭一強. "淺析歌劇<原野>中仇虎的角色定位.", 哈爾濱師範大學碩士學位論文, 2017.
- 趙璐璐.金湘的“歌劇思維”研究.博士學位論文.哈爾濱師範大學, 2017.
- 曹漫. "論歌劇<原野>中焦母的角色塑造與演唱分析.", 吉林大學碩士學位論文, 2010.
- 趙禎. "歌劇<原野>音樂學戲劇性特點研究.", 山西師範大學碩士學位論文, 2016.
- 周韻. "金湘歌劇<原野>中的悲劇美", 星海音樂學院碩士學位論文, 2016.

## 악보

- 金湘音樂作品選集<原野>總譜, 上海:上海音樂出版社, 2005.
- 金湘音樂作品選集<原野>鋼琴縮譜, 北京:人民音樂出版社, 2001.

## 사전류

- 『핸드북 음악용어사전』. 서울:일신음악연구회, 1994.
- 邁克爾·肯尼迪, 喬伊斯·布爾恩, <牛津簡明音樂詞典>, 人民音樂出版社, 2002.

## 웹 페이지

<https://www.nytimes.com/1992/01/20/arts/review-opera-from-china-echoes-of-puccini.html>, 2023년 4월 16일 접속.

<https://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/1992/01/20/savage-land-malice-in-melody/d2635e9e-6fab-4d20-aa21-60648ceb18f9/>, 2023년 4월 16일 접속.

# ABSTRACT

## **A Study on Chinese Creative Opera <Savage land>**

**Composed by Jin Xiang**

- Focusing on the "Operatic Thinking" and the Main Aria -

LIN YING

Vocal Music Major

Department of Music

Graduate School of

Sungshin Women's University

This study focused on the Chinese modern opera *Savage Land*, composed by Chinese composer Jin Xiang.

Chinese modern opera is a unique art form that emerged from the combination of Western opera, introduced to China in the early 20th century, and traditional Chinese music. Drawing from various art forms, including Chinese folk music (particularly operatic and song-dance music) and foreign opera, it represents a fusion of Chinese and Western operatic and musical styles. Since the Romantic era of the 19th century, the influence of Western opera has extended to Asian regions, including China and Korea, and around the world.

The creation of the children's song-dance drama *Sparrow and Child*,

composed by renowned Chinese composer Li Jinhui in 1919, marked the beginning of Chinese modern opera. In the 1980s, Chinese modern opera made significant progress as Chinese musicians borrowed Western music techniques and integrated them with Chinese aesthetics and folk music elements to produce outstanding modern operas. However, in the context of global economic integration, cultural diversity, and ongoing exchanges between China and other countries, the development of Chinese modern opera is facing immense pressure. It is therefore essential to draw on the valuable experiences of predecessors and explore suitable paths for the development of Chinese modern opera.

Savage Land, composed by Jin Xiang, premiered in Beijing in 1987, garnering widespread attention and praise in Chinese society. In 1992, Savage Land was performed for 11 consecutive shows at the John F. Kennedy Center for the Performing Arts in Washington D.C., becoming the first Chinese opera to have a continuous run at a major American opera house. The New York Times reported on the successful American premiere of "Savage Land" under the headline "Echoes of Puccini from China," praising the opera for its significant achievements in global "multicultural" exchange and predicting that Savage Land would become the first Chinese opera to secure a place among international opera masterpieces. Savage Land represents the highest level of Chinese modern opera creation in the 20th century.

The Chinese modern opera Savage Land is an adaptation of the eponymous play by renowned Chinese playwright Cao Yu. The opera tells the story of Chou Hu, a young peasant from the lowest stratum of

society, whose father is killed by the Jiao family. Chou Hu's fiancée, Jin Zi, marries Jiao Da Xing, the son of Jiao Yanwang, his sister is sold into a brothel where she eventually dies of illness, and Chou Hu's own legs are broken before he is wrongfully imprisoned. After enduring eight years of incarceration, Chou Hu escapes and returns to his hometown seeking revenge.

The main characters in the opera are vividly depicted, and the complex relationships between them, coupled with the intense plot development, create a powerful dramatic conflict and tragic tone. *Savage Land* conveys the longing and pursuit of a better, freer life through its intricate and multi-layered storyline, as well as a strong condemnation of the evil feudal landlord class. Composer Jin Xiang incorporates European serious opera techniques and traditional Chinese opera elements into the music of *Savage Land*, seamlessly integrating music and drama to achieve the creative concept of "dramatic music and musical drama."

This paper was divided into four chapters:

Chapter One classified the development of Chinese original opera by period and discussed representative works from each era. Specifically, the chapter divided the development of Chinese original opera into four periods: 1) Emergence and early development (Ming and Qing Dynasties - 1949), 2) The flourishing development of national opera (1949-1978), 3) Diversified development in the new era of reform and opening up (1978-2000), and 4) Deepening diversified development in the new era (2000-present). Representative works from each period were selected for discussion, focusing on their formal characteristics, political background,

creative scripts, musical features, and character personalities.

Chapter Two provided an overview of Jin Xiang, the composer of *Savage Land*, his representative works, and his operatic thinking. Chapter Three analyzed the innovations in the national, historical, and contemporary aspects of *Savage Land* in terms of its creative profile, dramatic conflicts, musical composition, and representative arias. Chapter Four summarized the important insights *Savage Land* offers for the creation of original Chinese operas in the new era.

As a milestone in the development of Chinese original opera, *Savage Land* offers valuable insights into adapting opera texts, shaping characters and storytelling through musical elements such as modality, tonality, and harmonic texture, and developing Chinese original opera creation, vocal performance, and teaching.

Furthermore, cultural exchanges between China and South Korea have become increasingly active in recent years, and it is expected that opera exchanges between the two countries will also increase. Therefore, researching *Savage Land*, considered the most representative Chinese opera, will make a significant contribution to the understanding and development of original opera exchanges between the two nations. This paper aimed to enhance the understanding of the work, promote the interpretation of music, and sincerely hoped it can serve as an academic resource for introducing *Savage Land* to South Korea or other countries.