

# 한국의 해적판 뮤지컬 다시 보기\*

—〈지저스 크라이스트 슈퍼스타(Jesus Christ Superstar)〉의 경우

최승연\*\*

## 〈차례〉

1. 문제 제기
2. 해적판으로의 확산과 법적 정리
3. '록 오페라(Rock Opera)'의 개념과 전복적, 진보적 장르화
4. 1980년대 한국 공연계가 흡수한 〈지저스 크라이스트 슈퍼스타〉
  - 4.1. 진지한 '연극 예술' 그리고 신앙 고백의 텍스트
  - 4.2. 느슨한 프레이징과 아티큘레이션, 빅밴드 스타일로 흡수된 넘버
5. 나가기 : 또 다른 문제 제기

## 국문초록

현재 한국 뮤지컬 신(scene)은 2001년 라이선스 버전 〈오페라의 유령〉 이후를 산업화가 시작되는 공식적인 역사로 놓고 그 이전의 역사, 특히 해적판 시대의 뮤지컬은 '본격적인 뮤지컬 역사'와 다소 무관하다고 판단하는 경향을 보인다. 본 논문은 초창기 뮤지컬 역사에 관한 연구 성과와 실제 뮤지컬 신의 인식론 사이에 차이가 있음을 직시하고, 마커스 레디커가 『대서양의 무법자』에서 보여주었던 해적/노예들의 전복적, 균열적 상상력을 활용하여 해적판 시대 뮤지컬을 섬세하게 역사화하려는 시도라 할 수 있다. 이를 위해 1980년 2월에 초연된 현대극장의 해적판 〈수퍼스타 예수 그리스도〉가 오리지널 〈지저스 크라이스트 슈퍼스타〉를 어떻게 흡수, 충돌, 융합, 굴절, 변용했는지 살핀다.

오리지널 〈지저스 크라이스트 슈퍼스타〉는 '록 오페라' 양식으로 개발되었던 공연으로서 1969년 『슈퍼스타』라는 싱글 앨범으로 첫 선을 보인 이후 1970년 록 음악을 사용한 콘셉트 앨범으로 전체가 제작되었다. 당시 콘셉트 앨범은 영역을 확장하던 록 음악을 활용하여 모든 음악을 하나의 테마 안에서 통일하는 방식으로 제작되었는데, 『지저스 크라이스트 슈퍼스타』

\* 본 논문에 자문을 해주신 박지훈(뮤지컬 음악감독), 장유정(단국대학교 교수, 한국대중음악학회 회장), 조영현(고려대학교 교수), 최유준(전남대학교 교수) 네 분께 깊은 감사를 드린다.

\*\* 고려대학교 세종캠퍼스 세종교양교육원 강사

콘셉트 앨범 역시 마찬가지였다. 앨범은 '록 오페라'라는 개념 안에서 테마를 더 심화시켜 명확한 드라마에 따라 음악이 구성되는 방식으로 제작되었고, 이 1970년의 콘셉트 앨범과 1971년의 록 오페라 초연 사이에 수많은 미국의 해적판들이 다양한 음악극과 콘서트 형식으로 쏟아지게 되었다.

그러므로 한국의 해적판 공연들, 즉 1973년 한국에서 처음 공연되었던 육완순의 무용극 <수퍼스타 예수 그리스도>와 1980년 현대극장 뮤지컬 버전은 한국에서만 벌어진 현상이 아니라 <지저스 크라이스트 슈퍼스타>의 잠재적 흥행력을 보여주던 미국 공연계의 상황과 본질적으로 다르지 않은 것이라 상정할 수 있다. 한편 현대극장의 <수퍼스타 예수 그리스도>는 당시 한국 언론들이 담론화했던 '록 오페라'에 대한 전복적이고 진보적인 개념에서 다소 비껴나, 기독교의 신앙고백 차원이 강화된 진지한 연극 예술의 양상을 더했다. 또한 음악의 측면에서는 정성조 밴드 특유의 관악기 편곡이 두드러지고 이지리스닝과 포크의 중간지대에 머물렀던 1970년대적 록 사운드를 보여주면서 당시 대중들의 공감을 폭넓게 살 수 있었다. 따라서 1980년 현대극장의 <수퍼스타 예수 그리스도>는 규격화된 법적 규제 밖에서 당대 한국 공연계의 역량 및 정체성과 결합되었던 흥미로운 뮤지컬 '텍스트'였다고 이야기될 수 있다.

주제어 : 라이선스, 로컬화, 록 오페라, 전복성, 지저스 크라이스트 슈퍼스타, 해적판

## 1. 문제 제기

이 논문은 1980년 6월 15일에 발매된 2장짜리 『수퍼스타 예수 그리스도 (Jesus Christ Superstar)』<sup>1)</sup> OST LP 음반으로부터 시작되었다.<sup>2)</sup> 이 음반은 1980년 2월 현대극장에 의해 초연된 뮤지컬 <수퍼스타>의 대구 공연을 앞두고 제작된 것으로서 상당히 이례적이었다. 당시 현대극장을 안정적으로 운영하기 위한 레퍼토리였던 <수퍼스타>는 초연의 성공 이후 1980년 내

- 
- 1) <수퍼스타 예수 그리스도>라는 제목은 현대극장의 초연 제목일 뿐만 아니라, 1973년 육완순이 동일 원작을 '현대 무용'으로 제작하면서 먼저 사용한 제목이기도 했다. 따라서 <수퍼스타 예수 그리스도>는 당시 통용되던 <지저스 크라이스트 슈퍼스타>의 한국어 번역 제목이었음을 짐작할 수 있다. 이후 현대극장 초연은 다른 설명이 없는 경우 당시 제목을 따라 <수퍼스타>라고 칭하며, 오리지널 버전은 <수퍼스타>로 명명하도록 한다. 이는 'super'를 '슈퍼'로 표기하는 외래어 표기법에 따른 것이다.
  - 2) 이 음반의 크레딧은 다음과 같다. 기획 김도향, 프로듀서 김도향, 마스터링 엔지니어 최세영, 기획 서울오디오, 레코딩 서울 스튜디오, HKR 한국음반(주), 1980. 6. 15.

내 공연되면서 그해 최다 관객을 동원한 공연으로 기록되었는데,<sup>3)</sup> 따라서 일차적으로 공연 음반의 제작은 공연 자체의 성공을 증명하는 결과물이라 가정할 수 있다. 그러나 당시 공연과 음반을 둘러싼 상황을 이렇게 단순하게 읽을 수만은 없을 것이다.

주지하다시피 한국에서 <수퍼스타 예수 그리스도>라는 제목으로 초연된 <지저스 크라이스트 슈퍼스타>는 공연의 저작권을 담당하는 RUG(The Really Useful Group)와 정식 라이선스 계약을 맺지 않고 공연된 '해적판'이었다. 당시 한국은 1987년 국제저작권협정(UCC) 및 베른협약, 세계 무역기구(WTO)의 무역 관련 지식재산권에 관한 협정(TRIPS), 세계지식재산권기구(WIPO)에 가입하기<sup>4)</sup> 전의 상황에서, 저작권 협약 및 실현 전반에 관련된 '법적인 인식'이 없는 상태였다. 당시 현대극장 대표 김의경은 공연을 제작하기에 앞서 미국, 영국, 일본에서 공연되던 <슈퍼스타>를 관람한 후<sup>5)</sup>, 1980년 2월의 초연이 영미의 오리지널 버전을 참고하면서도 “우리 나름대로 소화하여 우리의 풍습과 감각에 맞는 보편성을 찾는데 목표를”<sup>6)</sup> 둔 것임을 강조했다. 오리지널 공연을 그대로 흉내 내지 않았다는

- 
- 3) 당시 <수퍼스타>는 1980년 2월 23일-28일까지 국립극장에서 초연된 이후 서울에서만 3월 5일-9일 국립극장 재연, 5월 8일-17일 류관순기념관 삼연, 8월 29일-31일 세종문화회관대강당 사연, 12월 23일-26일 세종문화회관대강당 오연을 완료했으며 2차의 부산 공연과 대구 공연, 6차례의 청소년극장 공연 등 1980년 10개월 동안 124회의 공연을 기록, 총 22만 2천 2백 여 명이 찾은 그해 최고 관객을 동원한 공연이 되었다. (『조선일보』, 1980. 12. 24.)
- 4) 장지영, 「예술작품은 저작권법에 의해 보호 받는다」, 『문화예술』, 2006년 3월호, 50면.
- 5) 이미 잘 알려진 것처럼 <슈퍼스타>는 앤드류 로이드 웨버(Andrew Lloyd Webber)의 작곡과 팀 라이스(Timothy Miles Bindon Rice)의 작사, 그리고 톰 오호건(Tom O'Horgan)의 연출로 1971년 10월 12일 브로드웨이의 마크 헬링거 극장(Mark Hellinger Theatre)에서 초연되었다. 브로드웨이의 흥행에 이어 영국에서는 1972년 8월 9일에 팰리스 극장(the Palace Theatre)에서 오픈되어 8년 동안 공연됨으로써 브로드웨이의 흥행을 넘어섰을 뿐만 아니라 당시 영국에서 가장 장기 흥행한 뮤지컬이 되었다(Sheridan Morley, *Spread a Little Happiness: The First Hundred Years of the British Musical*, Thames and Hudson, 1987, p.176.) 또한 일본에서는 시키의 아사리 게이타에 의해 1973년에 초연되었다.

점에 강점을 두었다는 설명이었다. 김의경은 뮤지컬을 시도하면서 무조건 창작만이 능사가 아니며, 우수한 외국 작품일 경우 연극계가 적극 수용해야 한다는 입장을 갖고 있었다. 뮤지컬의 음악과 안무 역량도 중요하지만 ‘작법’이 수용되지 않는 한 창작은 불가능하다고 판단했기 때문이었다.<sup>7)</sup> 따라서 김의경의 앞의 설명을 현대극장의 뮤지컬 토착화 작업으로 해석할 수도 있지만, 다른 한 편으로 영미의 오리지널 버전과 현대극장 버전 사이의 거리를 뚫으로써 공연의 층위에서 만들어질 수 있는 현대극장의 오리지널리티를 강조하고 있는 것으로도 이해할 수 있다. 토착화 자체가 목적이라기보다 해외 오리지널 버전과의 ‘차이’를 강조하기 위해 한국적 변용을 가미하고 있음을 강조한 것이라는 관점으로도 읽을 수 있다는 이야기다.

이렇게 본다면, 저작권을 정식으로 취득하지 않고 공연했던 시대의 뮤지컬들이 한국 뮤지컬 신(scene)에서 비공식적인 공연으로 취급되는 현상으로 논의를 이어갈 수 있다. 현재 국내의 많은 뮤지컬 연구들은 2001년 라이선스 버전 <오페라의 유령> 공연부터 뮤지컬의 산업화가 본격화되었다고 보고, 이를 기점으로 ‘그 이후’의 역사를 주류로 놓고 있다. <오페라의 유령>이 전례 없는 성공을 거둔 이후 정식으로 라이선스를 취득하고 제작된 뮤지컬들이 본격화됨으로써, 뮤지컬 산업의 구조와 시스템이 만들어질 수 있는 ‘뮤지컬 시장의 규모가 ‘공식적으로’ 형성되었다는 관점이 널리 통용되고 있기 때문이다.<sup>8)</sup> 또한 뮤지컬 현장의 인식 역시 해적판 공연은 불법적인 것이므로 윤리적으로 ‘옳지 못하다’는 하나의 관점으로

6) 정중헌, 「『슈퍼스타』 제작한 김의경 씨」, 『조선일보』 1980. 2. 3.

7) 유인경, 「극단 현대극장 뮤지컬의 공연활동과 그 의미」, 『공연문화연구』 제16집, 공연문화학회, 2008, 272면.

8) 당시 <오페라의 유령>을 제작했던 설도윤의 생각을 정리한 『헤이, 미스터 프로듀서』(다홀미디어, 2010)에서 명확히 제기된 이러한 관점은 현재 많은 연구들에서 공식적으로 이어지고 있다. 본 논문은 한국 뮤지컬의 역사가 산업화 이전과 이후로 나뉘는 현상이 더 세심하게 정리될 필요가 있다는 문제의식을 갖고 있다.

로 폭넓게 유지되고 있다. 이러한 점들을 감안할 때, ‘비공식적’인 혹은 ‘무법적인 시대의 뮤지컬들에 대한 논의가 더 정교하게 이루어져야 할 필요가 있다. 특히 OST 음반에 흔적을 남겨 놓은 공연들은 어떤 관점으로 다뤄져야 할 것인지에 대한 논의가 필요하다. 만약 한국 뮤지컬의 역사를 오로지 ‘합법의 세계’ 안으로만 끌어와 기술한다면, 저작권 이전 시대의 공연들은 윤리적으로도 질적인 수준에서도 함량 미달인 ‘삭제되어야 할’ 혹은 ‘열등한 텍스트로만 남을 것이며, OST 음반이 보여주고 있는 문화들 사이의 충돌, 융합, 굴절, 흡수, 변용 등의 동역학은 ‘해적질’로만 인식될 수밖에 없다. 따라서 이 논문은 비공식적인 해적판 공연들을 어떻게 역사화할 것인가에 초점을 두고, 이를 OST 음반이 남아 있는 현대극장의 <수퍼스타> 공연을 대상으로 논의하려 한다.

이 논문이 참고할 수 있는 선행 연구들은 두 가지 계열로 나눌 수 있다. 하나는 김의경의 현대극장 작업을 역사화 하는 과정에서 언급된 <수퍼스타> 연구들이다. 대표적으로 유인경은 1980년의 <수퍼스타> 공연을 “뮤지컬 대중화 시대의 물꼬를 텃고, 뮤지컬에 대한 기존의 인식변화를 가져왔다는 점에서 획기적”이라고 언급했다.<sup>9)</sup> 또한 박지혜 역시 같은 맥락에서 <수퍼스타>는 현대극장 관객층의 다양성을 확보함으로써 극단 운영의 전문화를 가능하게 했던 공연이라고 평가했다.<sup>10)</sup> 이 연구들은 <수퍼스타> 공연이 ‘아마추어리즘에서 탈피’하여 전문극단을 표방<sup>11)</sup>했던 김의경의 현대극장 창단(1976) 비전을 상당 부분 실현시켰음을 주장한다. 1980년대 번역 뮤지컬<sup>12)</sup>을 주도했던 현대극장의 작업을 한국 연극사의 큰 흐름 위에서 정리한 의미 있는 선행 연구들이다. 또 다른 하나는 오리지

9) 유인경, 앞의 글, 273면.

10) 박지혜, 「김의경 연구- 연극 활동을 중심으로」, 고려대학교 석사논문, 2019, 41면.

11) 「전문극단 ‘현대극장’ 창립」, 『동아일보』 1976. 9. 4.

12) ‘번역 뮤지컬’이라는 용어가 공연예술학계와 번역학계에서 서로 다른 함의를 가진 용어로 쓰이고 있는 양상에 대하여 홍정민, 「국내외 뮤지컬 번역 연구 현황 및 향후 연구 방향」, 『번역학연구』 제21권 1호, 한국번역학회, 2020, 241-242면을 참고할 것.

널 버전 <슈퍼스타> 자체에 대한 연구들이다. 이 연구들은 대부분 학위 논문으로 제출되어 있으며, 작품의 서사구조와 음악 분석에 집중하는 경향을 보이고 있다.<sup>13)</sup>

이 논문은 이상에서 정리된 선행 연구들 위에 마커스 레디커의 『대서양의 무법자』로부터 유효한 논점을 얻는다.<sup>14)</sup> 저명한 해양학자인 마커스 레디커는 대형 범선의 시대에 바다를 누볐던 일반 선원, 노예, 해적, 그리고 여러 다른 무법자들이 역사를 만들어간 힘에 주목하고 ‘아래로부터의 역사를 기술한다. 그는 “오랫동안 변경에 머무르는 극소수로, 기묘하고 이국적인 자들로 조롱받은 선원들은 오랜 시간이 흐른 후 결국 우리 세상의 역사를 심대하고 지속적인 방식으로 형성했던 세계의 탁월한 노동자이며 진정한 의미의 세계주의자”<sup>15)</sup>라고 평가한다. 물론 이 평가는 해적들이 만든 대안적 선상 문화가 “자신[해적]들이 그 전까지 겪었던 고통과 곤궁에 대한 즉자적 대응에 가깝다.”<sup>16)</sup>고 말한 현재열의 지적처럼 과장된 측면이 없지 않다. 실제로 해적들은 해적의 ‘황금기’에 해당하는 1690년에서 1730년 사이에 급격하게 발흥했다가 제국 체제를 정비한 영국 정부의 강공책과 “1720년대에 급격하게 진행된 선원들의 법적 지위 및 처우 개선 조치들 덕분에”에 급격하게 쇠퇴했기 때문이다.<sup>17)</sup>

이 논문의 관점 역시 해적판 <슈퍼스타>와 당대 창작자들의 ‘지위’와 ‘자리를 복원하는 것에 있지 않다. 그것보다 마커스 레디커의 논의 기반

13) 황금실, 「시대 문화적 관점에서 바라본 뮤지컬 <지저스 크라이스트 슈퍼스타> 작품분석: 텍스트와 음악 분석을 중심으로」, 단국대학교 석사논문, 2015; 허규, 「송스루(Song-Through) 뮤지컬에서의 서사구조 연구: 록뮤지컬 <지저스 크라이스트 슈퍼스타>를 중심으로」, 단국대학교 석사논문, 2015; 양혜원, 「앤드류 로이드 웨버의 뮤지컬과 영국 전통 극음악과의 문화적 연속성 연구: <지저스 크라이스트 슈퍼스타>, <캣츠>, <오페라의 유령> 중심으로」, 성균관대학교 박사논문, 2018.

14) 마커스 레디커, 박지순 옮김, 『대서양의 무법자』, 갈무리, 2021.

15) 위의 책, 247면.

16) 현재열, 「황금기 대서양 해적의 ‘해적 규약’: 대안적 사회 질서의 가능성」, 『해양도시 문화교섭학』 제23호, 한국해양대학교 국제해양문제연구소, 2020, 90면.

17) 위의 글, 같은 면.

에 있는 해적들의 전복적, 균열적 상상력을 적용시켜, <슈퍼스타>가 정식 라이선스를 획득하여 ‘합법적으로’ ‘표준화’ 되기 전 서양의 문화를 흡수하여 변화시키고 굴절시켰던 풍경에 주목한다. 해적질의 동역학(The Dynamics of Piracy) 속에 던져진 역사를 관찰함으로써 기존 뮤지컬사의 정리를 섬세하게 보강하도록 한다.

## 2. 해적판으로의 확산과 법적 정리

한국의 해적판 공연을 다루기에 앞서, 먼저 오리지널 <슈퍼스타>의 1971년 브로드웨이 초연은 다양한 해적판 공연들과 전쟁을 치르며 ‘공식적인 공연’을 확정짓고 예견된 성공을 증명해가는 과정이었음을 언급할 필요가 있다. 이미 잘 알려져 있듯 <슈퍼스타>는 영국이 아닌 미국에서 먼저 공연화 되었는데 이는 1970년에 발매된 2장의 콘셉트 앨범(Double long play album)이 결정적이었다.

앤드류 로이드 웨버와 팀 라이스는 <슈퍼스타> 이전 빅토리아 시대의 자선사업가 바나도(Thomas John Barnardo)에 관한 뮤지컬 <The Likes of Us><sup>18)</sup>를 썼으며 이후 성경 내용에 기초한 15분짜리 팝 칸타타 <요셉 어메이징 테크니컬러 드림코트(Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat)>(1968, 이후 <요셉>)를 썼는데, 당시 제작이 되지 못했던 전자와 달리 후자는 먼저 음반으로 발매(1969)된 이후 1970년 아마추어 공연과 1972년 에딘버러 페스티벌 공연으로 이어질 수 있었다. 실제로 선 음반, 후 공연 패턴으로 성공한 것은 <슈퍼스타>였다. <슈퍼스타> 공연은 MCA(Music Corporation of America)<sup>19)</sup>가 진행한 타이틀곡 『슈퍼스타(Superstar)』 싱글 앨범으로부터 시

18) <The Likes of Us>는 1965년 두 사람이 함께 작업한 첫 뮤지컬이었으나 당시에는 제작으로 이어지지 못했으며 2005년 시드몬틴 축제에서 처음으로 공연되었다.

19) 1924년에 설립된 미국 미디어 기업으로서 원래 뉴욕에 기반을 둔 예약 대행사로 시작

작되었다. 웨버와 라이스는 타이틀곡 <슈퍼스타>가 완성되었을 때 싱글로 앨범을 출시하여 뮤지컬 <슈퍼스타>가 가능한 프로젝트인지 알아보려 했다. 이에 따라 공연의 열개와 타이틀곡의 아이디어를 MCA와 공유하고 1969년에 싱글 앨범을 출시했다.<sup>20)</sup> 이 싱글 앨범은 영국에서 1969년 11월 21일(MCA-UK), 미국에서 12월 1일에 발매되었는데 영국에서 데이빗 프로스트의 TV 토크 쇼(David Frost's TV chat show)에 특집으로 소개되어 하루에 3,500부가 판매된 것 이상의 흥행을 올리지 못했던 것에 비해, 미국에서는 빌보드 14위를 차지하는 등 흥행에 성공했다.<sup>21)</sup> 따라서 웨버와 라이스는 먼저 앨범 전체를 출시하여 공연화의 가능성을 심화시킨다는 계획을 잡고 프로듀서 데이비드 랜드(David Land)와 함께 MCA에서 콘셉트 앨범을 출시했다.<sup>22)</sup> 딥 퍼플의 이언 길런(Ian Gillan)이 예수를 맡고 싱글 앨범부터 참여했던 가수이자 배우인 머레이 헤드(Murray Head)가 유다를 맡아 완성도를 더욱 높였다. 그 사이에 데이비드 랜드는 런던에서 공연화를 위해 노력했으나, 런던의 공연 제작자들은 록 음악은 뮤지컬로 적합하지 않으며 '정신이 온전한 기획자라면 지겹고 논쟁적인 종교적인 공연을 무대에 올리지 않을 것'이라며 거절했다.

---

했다. 대공황 이후 빅 밴드와 관련된 가장 유력한 예약 대행사로 성장하면서 영화, 텔레비전, 음반, 공연 사업까지 확장했다. MCA가 음악 사업을 확장하는 과정에서 효율 지상주의와 냉정함을 내세우자 음악인들은 MCA를 '유명 스타로 장식한 문어(Star Spangled Octopus)'라고 부르기도 했다. (래리 스타·크리스토퍼 워터먼, 김영대·조일동 옮김, 『미국 대중음악』, 한울, 2015, 172-173면.)

- 20) Mel Gussow, "Superstar a Hit Before Opening", *The New York Times*, 1971. 10. 12.  
 21) <https://www.jesuschristssuperstarzone.com/discography/original-concept-recording-1970/> (검색 일자 2022. 7. 7.) 1969년의 싱글 앨범은 영미권 밖에서도 흥행을 거둬서 네덜란드에서는 레드 제플린과 엘비스 프레슬리를 이기고 1위를 차지했으며 벨기에, 브라질, 호주, 뉴질랜드에서는 Top 100에 진입했다. 오로지 영국에서만 반응이 좋지 않았다. 이후 <슈퍼스타>는 톰 오호건이 연출한 '합법적인' 공연으로 완성되는 과정에서 다양한 형태의 '국제적인' 해적판 공연으로 확산되는데, 이는 싱글 앨범의 성공에서부터 예견된 것이었다.  
 22) 1970년 콘셉트 앨범은 총 2장 90분 길이의 분량이었다. 팀 라이스는 당시 작업을 위해 한 면당 22분에서 23분에 맞춰 무대용으로 쓰고 있던 대본을 축약해야 했다. (Tim Rice, *Oh, What a Circus*, Coronet Books(ebook), 1999, Location 2929 of 8287.)

그러나 이 콘셉트 앨범은 1970년 10월에 발매된 이후 4개월 만에 미국 빌보드 앨범 차트 1위를 차지했으며 LP와 카세트테이프를 포함하여 1년 만에 음반 판매량 350만 장을 기록함으로써 소매 총액이 약 4천만 달러에 달했는데,<sup>23)</sup> 이러한 미국 내의 폭발적인 성공은 다양한 방식의 해적판 공연과 앨범들을 발생시켰다. 그리고 거꾸로 해적판 공연이 양산되면서 콘셉트 앨범은 더욱 유명세를 타기도 했다. 이 해적판들은 일종의 시대적 현상(phenomenon)처럼 미국 안팎에서 우후죽순으로 생겨났다. 동시대 히트곡을 저렴하게 출시하는 것으로 유명한 ‘버짓 레이블(budget labels)’부터 <슈퍼스타> 곡을 활용한 콘서트, 대학의 아마추어 공연까지 『슈퍼스타』의 콘셉트 앨범에 기반을 둔 공연들이 ‘불법적으로’ 양산되었다. LP 음반을 제작하면서 서까지 공연을 했던 내셔널 록 오페라 컴퍼니(National Rock Opera Company)는 6개월 동안 26개 주에서 120회 이상의 공연을 완료했고, 캐나다에서 온 아메리칸 록 오페라 컴퍼니(American Rock Opera Company)의 공연도 있었다. 라이프(Life) 잡지는 1971년 5월 28일에 발행된 이슈에 <슈퍼스타> 공연의 성공을 다루며 록 오페라 스타 크리스 브라운(Chris Brown)을 커버에 실었다. 또한 그가 속했던 리릭 오페라단(Lyric Opera)의 캔자스시티 프로덕션을 본문에 자세히 다루며 해적판 공연을 공식화했다.<sup>24)</sup>

사진-1. 콘셉트 앨범(1970)부터 1971년 브로드웨이 초연 캐스트 앨범 사이에 놓인 다양한 앨범들<sup>25)</sup>

23) John R. Allison, “Protection of Performance Rights to “Jesus Christ Superstar”: The Dramatic-Nondramatic Dilemma”, *Performing Arts Review*, Jan 1. 1973. p. 13.

24) <https://kcstudio.org/how-the-lyric-operas-production-of-jesus-christ-superstar-made-the-cover-of-life-magazine/> (검색 일자 2022. 7. 9.)

25) 이 앨범 리스트는 <http://www.jesuschristsuperstarzone.com/discography/>에 정리되어 있는 것을 캡처하여 인용한 것이다.

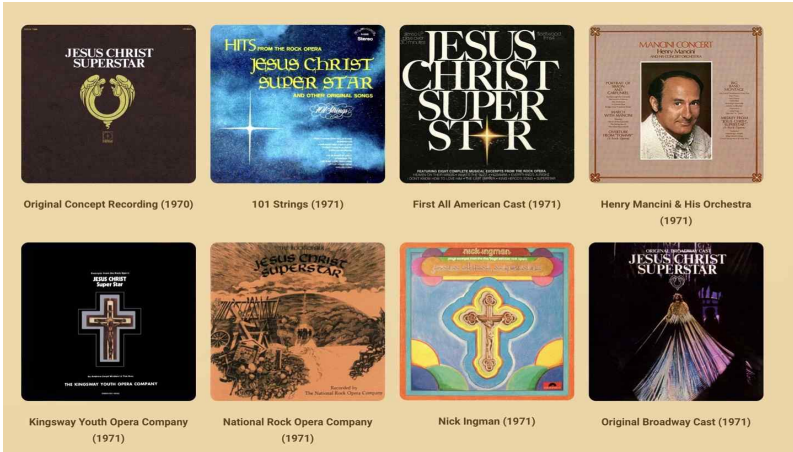
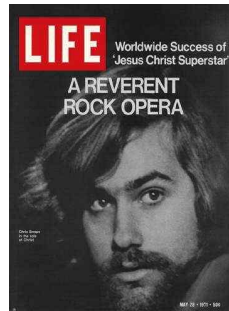
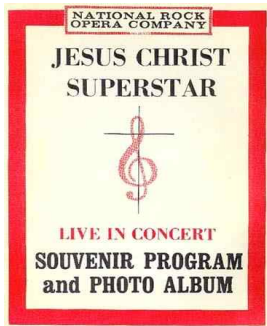


사진-2. 내셔널 록 오페라 컴퍼니의 공연 포스터 (좌)

사진-3. 1971년 5월 28일 라이프 잡지 커버 (우)



콘셉트 앨범의 성공으로 당시 가장 유능한 공연 프로듀서였던 로버트 스티그우드(Robert Stigwood)와 손을 잡게 된 그들은, 스티그우드의 매니지먼트 아래 록 오페라 <슈퍼스타>를 브로드웨이에서 초연하게 되었는데 그 과정은 해적판들과 저작권 법정 분쟁을 벌이며 <슈퍼스타> 공연의 본질은 무엇인가를 개념적으로 확립하는 것이기도 했다. 스티그우드는 양산되는 해적판 공연들을 보며 <슈퍼스타>의 초연 시점이 더 당겨져야

한다고 판단했고 스티그우드 법률 팀은 초연 프로덕션이 진행되는 동안 해적판 공연들을 공식적으로 멈추게 했다. 당시 그들이 내세웠던 논리는 “<슈퍼스타>는 누구나 공연할 수 있는 단순한 노래 모음이 아니다. 무대 세트와 의상을 갖추어 공연했는지 여부와 상관없이 연극 작품(theatrical piece)이다.”<sup>26)</sup>는 것이었다. 각종 콘서트 형식의 공연, 자의적인 형태의 공연들은 <슈퍼스타>의 예술적 지향점과 어긋나기 때문에 <슈퍼스타> 공연이 아니라는 논리였다. 이들의 강력한 법적 대응으로 1971년 8월 즈음 거의 모든 해적판 공연들이 중단되었는데,<sup>27)</sup> 대신 스티그우드는 오디션을 통해 콘서트 버전의 투어 팀을 조직하여 배우들의 연기나 연출이 거의 없는 단순 록 콘서트 형식으로 <슈퍼스타>의 첫 합법적 공연을 시작했다. 피츠버그에서 1971년 7월 12일에 시작된 콘서트 투어는 성공을 거두었고 스티그우드는 이후 두 개의 다른 전미 투어 팀을 만들어 <슈퍼스타>의 록 콘서트 버전을 미국 전역에 선 보였다. 그해 10월 브로드웨이에서 록 오페라 초연을 앞두고 있던 배우들은 록 콘서트 버전에 돌아가며 투입되면서 실전에서 연습을 할 수 있었다.

콘셉트 앨범과 초연 사이의 약 1년의 시간 동안 기승을 부렸던 해적판 공연들은 법적으로 중단되어야 할 대상들이었지만, 웨버와 라이스의 음악을 개별적으로 해석한 다양한 주체들의 프로덕션 결과물이기도 했다. 그 해적판들은 정식 록 오페라로 제작되기 전, 성경과 음악만 가지고 나름의 해석을 더한 것이었으며 그 자체가 <슈퍼스타> 공연의 잠재력을 내포한 바로미터와 같았다. 기존 뮤지컬들과 결이 달랐던 록 오페라 <슈퍼스타>가 전 세계적으로 가장 인기 있는 공연이 될 수 있었던 것은 <슈퍼스타>가 뉴욕과 런던에서 수차례 재공연 되었던 사실보다, 저작권을

26) Tim Rice, 앞의 책, Location 3778 of 8287.

27) <슈퍼스타>의 해적판들이 보여주었던 다양한 공연의 형태가 저작권의 법적 테두리 안에서 어떠한 논의점을 만드는지 자세히 고찰한 연구로 John R. Allison의 앞의 논문을 참고할 것.

해결하고 진행되었던 엄청나게 많은 <슈퍼스타> 지역 투어와 커뮤니티 학교 프로덕션 때문이었다는 토마스 히석(Thomas S. Hischak)의 주장은 이런 맥락에서 흥미롭다.<sup>28)</sup> 실제로 웨버와 라이스는 록 오페라 초연 이전의 해적판들이 궁금하여 관극을 하려 했으나 순수한 차원의 관극일지라도 마치 특정 해적판을 ‘허락한다는’ 인상을 줄 수 있기 때문에 금지한다는 스티그우드 법률 팀의 판단에 의해 관극을 포기했다.<sup>29)</sup>

오리지널 <슈퍼스타>의 초연과 관련된 이러한 당시 정황은 1980년 한국의 <수퍼스타> 공연과 그 이전 한국에 처음 <수퍼스타>를 소개했던 1973년 육완순의 무용극<sup>30)</sup>이 한국만의 현상이 아니었음을 인식하도록 만든다. 물론 한국 버전들은 위의 상황과 시차가 있어 록 오페라가 완전한 공연으로 완성된 이후이기 때문에 초기 해적판들보다 모사품에 가깝지만, 인터넷도 없고 여행도 자유롭게 할 수 없던 시절임을 감안하면 <슈퍼스타> 자체의 파급력과 잠재력을 반영했던 초기 미국의 현상과 본질적으로 다르지 않다는 판단이 가능하다.

### 3. ‘록 오페라(Rock Opera)’의 개념과 전복적, 진보적 장르화

그렇다면 이렇게 다양한 해적판 공연들이 가능했던 이유는 무엇이였을까? 일차적으로 “고전적인 하드 록의 리듬과 리프를, 다양한 스타일을 참조하여 실험하는 프로그레시브 록과 결합시키던 시대적 흐름<sup>31)</sup> 위에 놓

28) Thomas S. Hischak, *The Mikado to Matilda: British Musicals on the New York Stage*, The Rowman & Littlefield Publishing Group, 2020, p. 135.

29) 기실 이 공연들에 대한 법적인 정리는 정격의 예술적 모델을 만든다는 명분으로 향후 발생할 엄청난 수익금의 주체를 정리하는 비즈니스적 행위기도 했다.

30) 육완순은 1972년 여름에 뉴욕과 런던에서 공연되고 있던 <슈퍼스타>를 관람한 후 공연에 매료되어 무용극으로 제작할 열망을 갖게 된다. (육완순, 「내가 체험한 예수」, 『록 오페라 슈퍼스타 예수 그리스도』 프로그램 북, 1980.) 관련하여 육완순의 무용극 <슈퍼스타>를 단독으로 논의한 윤지현, 「현대무용 <슈퍼스타 예수 그리스도>의 문화상호성 연구」, 『대한무용학회논문집』 제70권 3호, 2012를 참고할 수 있다.

인 웨버의 음악 때문이었을 것이다. 그러나 만약 공연이 ‘록 오페라 양식’으로 발표되지 않았다면, 특히 콘셉트 앨범이 록 오페라의 방향성을 갖고 있지 않았다면 파급력이 이처럼 크지 않았을 것이다.

한국의 <슈퍼스타> 관련 논의들은 <슈퍼스타>가 록 오페라 양식으로 개발되었던 것을 다소 간과하는 측면이 있다. “록 음악을 오페라 형식에 접목시키면서 진일보한 록 오페라를 선보였다.”<sup>32)</sup> “웨버와 라이스는 <슈퍼스타>를 록 뮤지컬이 아닌 ‘록 오페라’로 자칭하였는데, 본 작품이 관객이나 대중에게 오페라로 인식된 적은 없는 것으로 보인다.”<sup>33)</sup>와 같이 모호하게 처리하고 있다. 여기서 질문해야 할 것은 오페라 계에 ‘록 오페라’라는 장르가 실제로 존재하는가 하는 점이며, <슈퍼스타>가 록 음악을 오페라 양식에 붙인 작품인가 하는 점이다. 이에 대하여 현재 뮤지컬로 인지되고 있는 <슈퍼스타>가 오리지널 음악 자체로는 오페라 계에서 잘 다뤄지지 않고, 오페라가 ‘록’을 취하는 순간 오페라 가수의 출연은 불가능하다는 점이 고려될 필요가 있다.

록 오페라는 기실 대중음악의 록 신(scene)에서 발생했으며 록 밴드들의 콘셉트 앨범에 연원을 둔 용어였다. 그 시작은 비치 보이스의 『펫 사운드(Pet Sounds)』(1966)로서 이것은 록 사상 최초의 콘셉트 앨범이었다. 『펫 사운드』가 콘셉트 앨범으로 지칭될 수 있었던 이유는 “전체의 곡이 하나의 맥락으로 이루어져 있으며 내용적으로 연결되는 노래를 의도적으로 엮은 앨범”이라는 의미에서였다.<sup>34)</sup> 포노그래프로 플레이 되는 음악을 리모콘

31) John Snelson, *Andrew Lloyd Webber*, Yale University Press, 2004, p. 65.

32) 박병성, 『뮤지컬 탐독』, 마인드빌딩, 2019, 89면.

33) 허규, 앞의 글, 2면. 허규는 이후 “대중음악의 측면에서 1950년대에 미국의 록음악(로큰롤)을 수용한 영국에서는 1960년대 비틀즈(The Beatles)를 선두로 영국 록(British Rock)의 미국 진출 시대를 열었고, 이런 시대적 흐름에 발맞춰 앤드류 로이드 웨버는 록 뮤지컬을 미국에 진출시키면서 미국의 자생적 록 뮤지컬과 경쟁 또는 공존하는 양상을 만들었다.”라고 서술하고 있다. ‘영국 록의 미국 진출’이라는 역사적 사실은 틀림이 없으나 웨버가 ‘(영국의) 록 뮤지컬을 미국에 진출시켰다’는 언급은 당시 <슈퍼스타>가 초연되던 양상을 통해 볼 때 채고될 여지가 있다.

34) 래리 스타·크리스토퍼 워터맨, 앞의 책, 343면.

없이 순서대로 들어야 했던 LP 판의 특성상 곡 순서는 매우 중요한 미학적인 의미를 갖고 있었다. “다양하고도 비범한 악기 편성, 특히 현악기와 관악기의 풍부한 활용, 빼어난 화음을 선사하는 고난도의 보컬 편곡, 때때로 보이는 형식적인 실험”<sup>35)</sup> 등은 ‘아티스트적인 면모’를 보였고 이후 비틀즈의 『페퍼 상사의 고독한 밴드(Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band)』(1967), 후(the Who)의 『토미(Tommy)』(1969) 작업에 영향을 미쳤다. 이 앨범들은 주제와 미학적 관점에서 통일된 곡을 수록했는데, 이로써 이들 록 앨범은 단순한 싱글 모음집이 아니라 LP 용량을 하나의 독립체로 다루는 창조적이고 예술적인 작업으로 개념화된다.<sup>36)</sup> 주목해야 할 것은 이중 『토미』가 ‘록 오페라’로 지칭되었다는 점이다. “록 오페라는 콘셉트적인 장르로서 로큰롤 음악이 연극성과 결합된 것이다. 마치 연작 가곡(A Song Cycle)처럼 노래들이 주제에 의해 연결되어 있다.”<sup>37)</sup>는 개념 규정은 『토미』로부터 시작된 것이라 할 수 있다. 『토미』는 주제적으로 통일된 곡을 수록한다는 개념에서 더 나아가 ‘창작과 시각, 언어 장애를 가진 토미가 학대를 받으며 지내다 핀폴 전문가 및 영적인 리더가 되는’ 강렬한 드라마를 보여주었다. 앨범에 수록된 곡과 곡 사이에 대사가 없을 뿐, 전체적 음악 배치는 드라마의 흐름을 명확히 했다. 정교한 스튜디오 녹음으로 심화된 앨범 자체의 예술적 지향은 이후 몇몇 오페라단들이 『토미』 앨범 수록곡들을 클래식하게 편곡하여 공연하게 만드는 원천이 되었다. 『토미』에 붙은 ‘록 오페라’라는 명칭은 이렇게 록 음악의 연결로만 드라마가 구현되는 양상, 그리고 록 음악이 예술적으로 고양되는 양상을 함께 표상한 것이라 할 수 있다. 이후 『토미』가 본격적인 뮤지컬로 제작된 것은 1992년이었으며 브로드웨이에서는 1993년에 공연될 수 있었는데, 뮤지컬은 제목을 아예

35) 위의 책, 같은 면.

36) 위의 책, 426-427면 참조.

37) Aleksandar RAKOVIĆ, “Yugoslav Rock Opera Gubec-beg (1973-1984)-Theatrical Spectacle and Cultural Diplomacy”, *Токови историје*, Vol. 29, Issue 3, Institut za noviju istoriju Srbije, 2021, p. 255.

<후의 토미(The Who's Tommy)>라고 붙여 1969년의 록 오페라 앨범에 연원을 두고 있음을 명확히 했다.<sup>38)</sup>

『슈퍼스타』의 콘셉트 앨범은 이러한 『토미』 앨범의 시도를 이어간 것이었다. 유다의 시선으로 바라본 예수의 마지막 7일의 삶이 앨범의 드라마로 명확히 구현되었으며 서곡(Overture)에서 시작하여 대사 없는 드라마의 흐름을 따라 음악이 배치되어 있었다. 따라서 『슈퍼스타』의 앨범은 굳이 대본이 없어도 성경을 토대로 공연이 가능한 ‘자료’가 될 수 있었다. 1971년의 초연은 뮤지컬 대신 ‘록 오페라’라는 장르명을 사용함으로써 앨범의 양상과 인지도를 이어가고자 했던 기획의 산물이었다.<sup>39)</sup> 이에 대하여 뮤지컬 사적 측면에서는 커트 겐즐(Kurt Gänzl)의 논의를 참고할 수 있는데, 그는 <슈퍼스타>의 양식과 톤이 기존 뮤지컬들과 완전히 달랐기 때문에 ‘록 오

38) 뮤지컬 <The Who's Tommy>는 국내에서도 공연된 적이 있다. MBC와 세종문화회관, (주)아이브랜드가 주최하고 뮤지컬컴퍼니 대중이 주관하여 2001년 12월 4일-11일에 세종문화회관 대극장에서 공연되었다. 당시 서울시뮤지컬단 단장이었던 이종훈이 연출했으며 황정민이 주인공 토미 역을 맡았다.

39) 본문에서 록 오페라의 개념을 규정하였으나 여전히 모호한 측면이 있다. 록 오페라를 표방하며 제작된 앨범과 공연이 많지 않기 때문에 개념 규정에 필요한 작품의 개수가 적어, 실제로 필자를 포함하여 논자마다 거론하는 작품도 개념도 조금씩 차이가 있다. 관련한 논의로 먼저 Elizabeth Lara Wollman, *The Theater Will Rock: A History of the Rock Musical, from Hair to Hedwig*, University of Michigan Press, 2009가 있다. 단행본으로 록 뮤지컬의 역사를 정리했으나 부정확한 정보가 있어 개정이 필요하다는 평가를 받는다. 또한 브로드웨이 <슈퍼스타> 초연과 동시대에 집필되었던 John R. Allison의 논문 “Protection of Performance Rights to “Jesus Christ Superstar”: The Dramatic-Nondramatic Dilemma”, *Performing Arts Review*, Jan 1. 1973은 각주 1번에서 다양한 자료를 인용하며 <슈퍼스타>의 양식 개념을 다음과 같이 정리해 놓았다. 1) 오페라라기보다 오라토리오에 가깝다. 2) 록도 아니고 오페라도 아니다. 가장 잘 봐도 오페레타지, 절대 록은 아니다. 3) 오라토리오와 록 오페라 사이에 놓인 ‘하이브리드’이다. 또한 최근의 논의로 Angie Bates, “What Is a Rock Opera?”, *MusicalExpert.org*, 2022. 7. 1가 있다. 이 글에서는 록 오페라를 1960년대 말에서 1970년대 사이에 가장 인기가 있었던 장르라고 전제한 뒤, 록 오페라는 상징적인 양식과 완전한 양식의 두 가지가 있다고 설명한다. 상징적인 양식은 배우도 등퇴장도 없는 단지 오디오 레코딩 앨범만 존재하는 경우이며, 완전한 양식은 배우가 있으며 극으로 공연되는 경우라고 설명해 놓았다.

페라라는 명칭은 작품의 특징을 매우 잘 드러내는 용어라고 설명했다. ‘록’은 재즈와 락타입처럼 점차 용어가 포괄하는 음악의 범위가 확장된 장르로서 <슈퍼스타> 안에서 젊은 감각에 뿌리를 둔 스타일의 음악과 드라이빙 뮤직까지 확장되었고 ‘오페라’는 <슈퍼스타>가 전통적인 오페라의 방식으로 음악이 계속 이어지는 성스루(sung-through)를 표상한다는 점에서 두 용어의 결합은 공연의 특이점을 잘 보여준다는 것이다.<sup>40)</sup>

이제 관찰해야 할 것은 1980년의 현대극장 버전도 ‘록 오페라’의 장르명을 달고 있었다는 점이다. 뮤지컬도 낯설었던 시대의 한국에서 ‘록 오페라’라는 개념을 활용한 이유는 무엇이었을까. 당연하게도, 먼저 이는 오리지널 공연에 붙어 있던 용어를 그대로 이어받은 것이라는 판단이 가능하다. 생소한 개념이지만 1980년의 한국 공연이 오리지널 공연의 자장 속에 있다는 것을 인식적으로 표상하는 것이었다. 이에 더하여, 당시의 자료들이 ‘록 오페라’의 개념에 대한 두 가지 맥락을 제시하며 새로운 해외 문화를 수용하는 방식은 매우 흥미롭다. 당시 자료들은 록 오페라란 ‘록을 사용한 오페라’로서 진보적이고 모던한 장르이며, ‘정통 음악에 비해 비주류적 전복성을 갖고 있음을 강조했다. 1980년 <수퍼스타> 공연은 문화방송과 경향신문의 공동 후원을 받았는데, 경향신문은 1970년대 중반부터 록 오페라에 대한 기사를 꾸준히 발행하며 위의 담론을 주도했다. 록 오페라의 개념을 설명하는 「현대의 젊은 감각 록 오페라 각광」<sup>41)</sup>이라는 기사(1975)에서, 당시 록 오페라의 흥행은 시대적 요구로서 정통 오페라는 팝 뮤직이 성행하는 현대의 젊은 감각에 부응할 수 없는 높은 장벽이 있는 반면 록 오페라는 이 장벽을 초월할 수 있는 ‘새 형태의 음악’이라고 상찬했다. 록 오페라란 한 마디로 정통 오페라 양식에 록 뮤직을 대입한 것으로서, “급자기 붐을 이루고 있는 록 오페라에 대하여 정통 음악인들

40) Kurt Gänzl, *The Musical: A Concise History*, Northeastern University Press, 1997, p. 340.

41) 「현대의 젊은 감각 록 오페라 각광」, 『경향신문』, 1975. 5. 15.

은 논외로 치고 있지만 오늘의 기승이 계속되는 한 록 오페라에 대한 새로운 평가가 있어야 할 것"이라고 미래를 전망했다. 록 오페라는 클래식 오페라에 비하여 비주류로 취급되고 있지만 양식의 혼종성은 전복적인 힘을 내포하고 있음을 주장하고 있는 것이다. 이 기사에는 록 오페라가 시대의 공감을 불러일으키고 있음에도 불구하고 '정통 음악에 의해 무시되고 있는 현상이 전제되어 있다. 오페라의 형식과 대중음악의 감각과 리듬을 복합적으로 결합한 혼종성의 사회적 파급력을 록 오페라 개념의 가장 상위에 놓으려는 지향이 발견된다.

경향신문은 이와 더불어 <슈퍼스타>의 영향력을 보여주는 흥미로운 기사를 이어갔다. <슈퍼스타>와 록 오페라에 대한 기획 기사를 빈번하게 게재하지는 않았지만 장르 개념을 설명한 위 기사의 앞뒤로 꾸준히 관심을 이어갔다. 『뉴욕 타임즈』 기사 「소비에트 록 뮤지컬, '지저스 크라이스트 슈퍼스타'의 곡조에 발을 맞추다 (Soviet Rock Musical Taps 'Jesus Christ Superstar' Tunes)」를 「관객들에 영똥한 감동. 뮤지컬 '슈퍼스타' 소(蘇)서 인기」<sup>42)</sup>라는 제목으로 바꾸어 번역해서 신기도 하고, 연석원의 『어부』를 '한국 최초의 록 오페라'로 언급하며 소개하기도 했다.<sup>43)</sup> 전자인 『뉴욕 타임즈』의 기사는 소련의 <여명의 로큰롤(Rock 'n' Roll at Dawn)><sup>44)</sup>을 소개하는 내용으로, 소련의 암시장에서만 거래되던 『슈퍼스타』 앨범의 인기로 <슈퍼스타>를 아예 음악과 드라마 면에서 두루 참고한 록 뮤지컬이 소련에서 자체적으로 제작되었던 사실을 전했다. <여명의 로큰롤>은 미국의 펜타곤에서 신무기가 개발되고 있는 상황을 미국의 젊은이들이 혁명으로 지지한다는 사건을 갖고 있으며 예수는 혁명 계획을 펜타곤과 거래 하던 중국 외교관에게 터트리는 배신자, 유다는 데모대의 리더로 설정해

42) 「관객들에 영똥한 감동. 뮤지컬 「슈퍼스타」 소(蘇)서 인기」, 『경향신문』, 1974. 11. 19.

43) 「어민들 애환 그려 우리나라 최초 록 오페라 「어부」 완성」, 『경향신문』, 1978. 4. 10.

44) Vadim Nekrasov & Tomas Kolesnichenko 대본으로 모스크바 고골 극장에서 1974년에 초연되었다.

놓았다. 극은 젊은이들의 혁명 계획이 발각되자 오하이오주 켄트대학 총기 난사 사건<sup>45)</sup>을 연상시키는 장면을 만들어 학생들이 침몰하는 비극적인 최후를 그렸다. 공연 안에는 소련에서 통용되던 ‘부르주아’ 미국에 대한 부정적인 클리셰가 가득했으며, 미국의 사회윤리적 책임 의식 부재를 통렬하게 비판하는 목적성이 강하게 노출되어 있었다. 그러나 『뉴욕 타임즈』는 공연 안에 소련의 현실을 직접 상기시키는 장면들을 배치하여 그 장면들로 인해 소련 젊은이들이 가져야 할 윤리적 태도까지 함께 고려하도록 만들었다는 평가를 내렸다. 냉전시대의 소련이 미국의 부정적 현실을 재현함으로써 반면교사로 활용하는 작품이었다는 것이다. <여명의 로큰롤>은 <슈퍼스타>의 인물 구도를 정치적으로 더욱 심화시켜 예수는 아예 배신자로, 반대로 유다는 ‘혁명 정신’을 표상하는 인물로 재현하여 종교적 관점을 완전히 뒤트는 전복적인 해석을 시도했다. 당시 경향신문의 기사는 <슈퍼스타>를 의미적으로 확장시킨 소련 뮤지컬의 전복성을 주목하면서도, 헤드라인에 ‘영똥한 감동’이라는 표현을 쓰고 원 기사에 없는 내용인 “소련의 관중들은 극중의 풍자를 소련의 현실과 비교하면서 박수를 하고 또 폭소를 터뜨리기도 했다.”(밑줄 필자)는 문장을 삽입하여, <여명의 로큰롤>이 공연될 당시 소련 관객들이 자신들의 현실이 암시되는 장면에서 진지하게 박수를 보냈던 실제 상황을 휘발시키며 기사의 초점을 흐렸다. 그러나 ‘냉전시대’ 경향신문의 각색은 오히려 <슈퍼스타>의 영향력이 정치적 전복성에 맞춰져 있음을 역설적으로 강조하는 것이기도 했다.

1978년에는 작곡가이자 가수인 연석원이 제작한 『어부』가 한국 최초의 록 오페라로 소개되었다. 기사는 연석원이 “미국의 록 오페라 「슈퍼스타 예수 그리스도」에 깊은 감명을 받아 처음으로 록 오페라를 만들었다.”<sup>46)</sup>

45) 1970년 4월 오하이오주 켄트주립대학에서 벌어진 사건으로 교내 반전시위를 진압하던 주방위군이 총기를 난사하여 학생 4명이 사망하고 9명이 부상하였다.

46) ‘어민들 애환 그려 우리나라 최초 록 오페라 「어부」 완성’, 위의 글.

는 점을 밝히며, 바다와 함께 살아가는 어민들의 애환을 그린 작품이라 설명했다. 『어부』를 만들기 위해 연석원은 거제도에서 20여 일간 어부들과 함께 생활하며 ‘구전민요’를 채록했으며, 이를 무그 신디사이저를 활용하여 편곡하고 바람, 파도, 갈매기 소리 등의 음향 효과를 덧붙였다. 애초에 『어부』는 LP 음반 3장 분량으로 기획되었으나 결국 경비 문제로 <어부>, <아낙네>, <사랑>, <비>, <뱃노래>, <에야루야누야> 등 8곡이 수록된 하이라이트 버전의 앨범으로 발매되었으며, 또한 함께 기획되었던 공연 역시 취소되었다.

따라서 1978년의 하이라이트 앨범 『어부』는 드라마와 음악 두 층위에서 서양적 의미의 록 오페라는 아니다. 그보다 주목해야 할 것은 『어부』의 사운드스케이프(soundscapes)에서 록 오페라의 개념이 수행되던 방식이다. 당시 한국에 ‘한 대박에 없었던 무그 신디사이저의 도입을 강조한 기사의 내용은, 1970년대 서구에서 프로그레시브 록 밴드를 중심으로 무그 신디사이저가 본격적으로 사용됨으로써 스튜디오 내에서만 행해지던 전자음악이 무대로 확산되고 전자음악 자체에 많은 기술적 발전을 가져온 현상을 전제한다.<sup>47)</sup> 무그(Moog) 신디사이저는 1964년 로버트 무그(Robert Moog)에 의해 만들어진 악기로 이는 발매 당시 기존 신디사이저들의 문제로 지적된 사이즈, 기능, 컨트롤 세 가지 측면을 만족시키며 큰 성공을 거두었다.<sup>48)</sup> 이에 1960년대 중후반 대규모 청중을 위한 음악에 사용되다가 1970년대 이후 자신의 음악에 새로운 음향을 도입하던 음악가들에게 집중적으로 활용되었다. 한국에서 무그는 1974년 이상호 감독의 <별들의 고향> 사운드 트랙에서부터 사용되었고 1970년대의 대중음악 신에서 주로

47) 권현우·박재록, 「한국 대중음악에서의 전자악기 수용 연구-1970년대부터 1980년대 초까지의 사례를 중심으로」, 『음악과현실』 51권, 민족음악학회, 2016, 216-219면.

48) Thom Holmes, “The Sound of Moog: Using Vinyl Recordings to Reconstruct a History of the Moog Synthesizer”, *Notes*, Vol. 71 Issue 2, p. 220. (권현우·박재록, 앞의 글, 214면에서 재인용.)

포크 록 분야의 모던한 사운드를 만드는 악기로 인식되었다.<sup>49)</sup> 따라서 『어부』는 같은 맥락에서, 전자기계의 소리 ‘질감’을 더함으로써 당대의 록 사운드를 만들고 새로운 음향을 넣었던 ‘진보적’ 앨범이었다.<sup>50)</sup> 이로써 연석원의 ‘록 오페라’ 개념은 드라마보다는 ‘최신 전자 사운드’의 측면을 만족시키는 것이었다고 할 수 있다.

#### 4. 1980년대 한국 공연계가 흡수한 <지저스 크라이스트 슈퍼스타>

1970년대 한국의 록 오페라 개념은 이렇듯 전복적, 진보적인 틀 위에 있었다. 그러나 이러한 장르 인식은 연석원의 실험 외에 한국에서 록 오페라가 제대로 실현된 적이 없었으므로 추상적인 ‘개념’일 수밖에 없었다. 따라서 1980년 현대극장의 <수퍼스타>는 공연과 음반으로 이 개념을 구체화했던 하나의 예시였다. 실제로 현대극장이 ‘록 오페라’라는 개념을 적극적으로 공연에 적용했는지의 여부는 명확하지 않으나, 공연 프로그램 표지에 ‘록 오페라’라는 용어를 써서 양식을 규정짓고 공연에 직간접적으로 참여한 인사들이 대부분 <수퍼스타>를 ‘록 오페라’로 인식하고 있는 양상은 공연이 록 오페라라는 개념을 나름의 방식으로 채워가며 무대화되었다는 것을 반증한다.

##### 4-1. 진지한 ‘연극 예술’ 그리고 신앙 고백의 텍스트

49) 권현우·박재록, 앞의 글, 223-224면.

50) 당시 『어부』 앨범에 수록되었던 〈벧노래〉는 <https://www.youtube.com/watch?v=d2Jng0QYd8g>에서, 〈비〉는 [https://www.youtube.com/watch?v=MRs\\_nZN\\_bolw](https://www.youtube.com/watch?v=MRs_nZN_bolw)에서 들을 수 있다.

그렇다면 그 양상은 어떠했을까. 현대극장의 <수퍼스타>는 이미 완성된 오리지널 공연과 콘셉트 앨범을 직접적인 재료로 활용했기 때문에 연석원의 실험과 달리 '록 오페라의 기본적인 요건을 만족시키는 공연이었다고 할 수 있다. 그러나 사진-4가 표상하듯<sup>51)</sup>, <수퍼스타>는 '당시 한국에서 공연이 가능한 방식으로' 변모되었으며 따라서 그 변모 양상이 세심하게 관찰될 필요가 있다.

사진-4. 한국 해적판 초연 <수퍼스타> 공연 프로그램 북 표지



이미 잘 알려져 있듯 김의경이 이끈 현대극장은 1977년 <빠담 빠담 빠담>을 공연하면서 상업극 논쟁에 크게 휘말린 적이 있었다. 프랑스 상송 가수 에디트 삐아프(Édith Piaf)의 생애를 다룬 공연은 '프랑스 뮤지컬로 소개되었으나 엄밀히 말하면 음악이 있는 연극(Play with song)이었다. 그러나 공연이 흥행에 성공하자, 이태주, 유민영, 정진수와 같은 연극평론가들은

51) 프로그램 북 표지의 그림은 윤보 김기창의 <예수의 생애> 연작 30점 중 마태복음 14장의 내용을 그린 <물 위를 걷다>(1952-1953)이다. 예수는 영적인 능력이 있음을 표시하는 두광을 쓰고 있으며 물에 빠진 사람은 예수의 능력을 의심했던 베드로이다. 서양의 인물을 마치 전통적인 풍속화와 같은 이미지와 색감으로 표현한 김기창의 '한국적 성화'는 프로그램 북의 표지로 활용되며 현대극장 <수퍼스타> 공연의 방향타를 제시하고 있다.

‘관객이 많이 들었다는 사실을 부정적인 지표로 간주하여<sup>52)</sup> <빠담 빠담 빠담>이 “유행과 시류에 아부하는 간교한 상업 근성”을 드러내는 공연이라고 비판했다.<sup>53)</sup> 이에 김의경이 정면으로 반박함으로써 <빠담 빠담 빠담>을 통한 상업극 논쟁은 연극계 전체의 이목을 끌게 되고, 뮤지컬은 연극계 내에서 매우 부정적인(상업적인) 장르로 인식된다.

이러한 경험은 김의경이 <수퍼스타> 공연을 ‘연극’ 혹은 ‘연극작’이라는 의식을 갖고 접근한 원인이 되었다고 판단된다. 김의경은 <수퍼스타>가 ‘여타의’ 브로드웨이-웨스트엔드 뮤지컬과 달리, 다시 말해 공연으로 돈을 벌겠다는 1차적 목표를 갖고 있는 엔터테인먼트 뮤지컬과 달리 “예술적이고 문학적인” 작품이라는 인식을 갖고 있었다.<sup>54)</sup> 김의경은 이 작품으로 돈을 벌 수 있을 것이라고 생각하지 않았는데, 이는 <수퍼스타>가 브로드웨이 내에서도 실험적인 작품이라는 생각을 갖고 있었기 때문이다.

80년의 우리의 과제가 새로울 것은 없다. 지금까지의 열등한 연극행위로 받은 만 가지 항목으로 우리는 모두가 죄수가 되어 있다. 그러나 모범수가 되기보다는 차라리 온갖 구속에 저항하는 도전의 역사가 되기를 원한다. 연극 예술을 제한하는 온갖 제약, 연극예술인을 괴롭히는 온갖 역사에 대항하여 연극인은 80년대의 새로운 지평을 열기 위해 보다 적극적으로 싸우지 않으면 안 될 것이다. 「안 된다」는 열등의식으로부터 해방하여 진취적이고 패기만만한 80년대의 지평을 열어야겠다.<sup>55)</sup>

52) 김유미, 「1970년대 평단의 상업성에 대한 태도 연구」, 『한국연극학』 62호, 한국연극학회, 2017. 10-15면 참고.

53) 이태주, 「상반기 공연」, 『신동아』, 1977년 8월, 393면.

54) 이승엽, 「창간2주년 특별기획: 한국현대예술경영의 흐름③ 김의경」, 『웹진 예술경영』 vol.105, (재)예술경영지원센터, 2010. 12. 2.

[https://www.gokams.or.kr/webzine/wNew/column/column\\_view.asp?id=643](https://www.gokams.or.kr/webzine/wNew/column/column_view.asp?id=643)  
(검색 일자 2022. 7. 1.)

55) 김의경, 「80년대의 지평을 새롭게 연다」, 『로크 오페라 수퍼스타 예수 그리스도』 공연 프로그램, 1980. 2. 23, 18면.

위의 내용은 <슈퍼스타> 공연 프로그램에 김의경이 쓴 내용이다. 현대극장 대표로서 1980년대 연극의 비전을 제시하는 내용이라 얼핏 <슈퍼스타>의 프로그램 북에 적합하지 않아 보이지만, 이 내용에서 현대극장의 방향성 속에 존재하는 <슈퍼스타>의 자리가 읽힌다. 현대극장은 '연극 예술을 하는 단체로서 공연에 온갖 구속과 제약을 가하는 역사에 도전하고 열등의식을 극복함으로써 진취적인 미래를 모색해야 한다고 천명하고 있다. <슈퍼스타>는 이러한 극단의 의지를 실현하는 작품이라는 행간의 의미를 읽을 수 있으며, 이는 김의경이 극단의 (경제적) 안정을 모색하는 가운데 '상업성이 없다고' 판단한 공연을 올린 명분이 되고 있다. 그러나 당시 이미 <슈퍼스타>는 영미권을 포함한 전 세계에서 엄청난 흥행력을 증명하고 있었으며, 특히 <슈퍼스타> 초연 상황을 '법적으로' 정리하던 MCA의 전략은 김의경의 대의적 명분과는 거의 상관이 없는 것이었다. 따라서 김의경이 <슈퍼스타>를 통해 추구하던 '연극 예술의 개념은 상업극 논쟁에 대한 경험으로부터 주어진 '진지한 공연', '쇼가 아닌 것' 혹은 '진지한 정신과 같은 것이었으며, 다른 한편으로는 당시 전복적이고 진보적인 틀 안에 놓여 있던 록 오페라의 개념과 맥이 닿아 있는 것이기도 했다.

<슈퍼스타>는 김의경의 이와 같은 연극 예술 개념에 잘 부합했던 공연이었다. <슈퍼스타>의 핵심 DNA는 팀 라이스가 처음부터 추구했던 '인간 예수를 바라보는 유다의 시선'이며, 이것은 드라마와 음악의 모든 것을 결정했다. 성경 속 배신자의 아이콘 유다는 미래에 대한 희망을 잃어버려 극단적인 선택을 했던 불쌍한 인간으로 묘사되었고, 예수는 죽음을 앞에 두고 인간적인 열패감과 공포를 느끼는 인물로 변모했다. 뮤지컬은 예수가 신의 운명을 받아들여 결국 죽음을 선택함으로써, 예수를 로마의 압제로부터 유대인을 해방시켜줄 '정치적 영웅'일 것이라 판단하고 추종했던 유다의 희망이 산산조각 나는 드라마의 흐름을 선명하게 부각시켰다. 유다는 자신이 신(神) 예수의 목적 달성에 희생양이 되어 버린 비극

적 운명을 원망하기도 하고 예수를 팔아버린 자신의 행동을 자책하기도 하는 등 극단적인 양가감정 속에서 죽음을 맞이하는데, 이러한 극적 긴장감은 유다가 사후에 부르는 마지막 넘버 ‘슈퍼스타’까지 이어져 ‘예수가 누구인지’, ‘그 희생의 의미는 무엇인지’ 질문하는 뮤지컬의 주제와 정확히 맞물린다. 따라서 <슈퍼스타>는 모던한 관점으로 신의 정체를 묻는 ‘질문하는 텍스트’로서, 1970년대 영미뿐만 아니라 1980년대 한국에서도 매우 도발적인 작품이었다.

그런데 현대극장 공연의 수행적 차원에서 고려해야 할 것은 여기에 ‘신앙 고백의 텍스트’라는 의미가 부과되어 있다는 점이다. 한국에서 처음 <슈퍼스타> 공연을 시작했던 육완순의 신앙 고백<sup>56)</sup>은, 현대극장 공연에서 예수 역을 맡았던 가수 이종용의 신앙 고백<sup>57)</sup>, 그리고 빌라도 역 유인촌이 전한 공연 풍경<sup>58)</sup>으로 확대되며 실질적으로 ‘질문’보다 ‘고백’의 차원을 더 명확히 했다. 프로그램 북에도 한국신학대학장, 연예인교회 목사, 기독교봉사 편집국장 등의 인사말이 상징적으로 실려 있으며 연출과 음악감독 역시 기독교 신자로서 공연의 신앙적 의미를 강조했다. 공동 연출을 맡았던 표재순과 이반은 “무대 예술을 하면서 자신의 신앙의 대상을

56) 육완순은 1972년 뉴욕과 런던에서 <슈퍼스타>를 보면서 “[공연이] 내 가슴 속에 예수를 보게 해주었다.”는 고백을 하며 무용극을 제작하게 되었다. (육완순, 『내가 체험한 예수』, 『로크 오페라 슈퍼스타 예수 그리스도』 공연 프로그램, 1980. 2. 23, 8면.)

57) 예수 역의 이종용은 1975년 12월 이장희, 윤희주와 함께 대마초 파동으로 구속·수감된 이후 1976년 3월 징역 1년 6개월, 집행유예 3년을 선고 받는다. 출소 후 연예인교회에서 표재순, 박규석, 윤복희 등과 신앙 활동을 열심히 하였으나 ‘대마초 사범 연예인’이라는 제약 때문에 고생하다가 1979년 12월 규제가 완전히 풀려 활동을 재개한다. 따라서 1980년 2월의 <슈퍼스타>는 이종용에게 재기의 발판을 마련해준 공연으로서 ‘작고 못생긴 자신이 어떻게 예수를 연기할까 고민이 많았으나 신앙의 힘으로 극복하려 했다.’는 고백을 남겼다. (『「슈퍼스타」 예수 역에 가수 이종용 “신앙의 힘으로 맡은 역 극복하려 노력”』, 『경향신문』 1980. 8. 9.) 이종용은 예수 역으로 재기에 성공한 뒤 가수 활동을 하다가 미국으로 건너가 목회를 했다.

58) 유인촌은 <슈퍼스타>의 배우들이 대부분 기독교 신자였기 때문에 개막 전에 반드시 기도를 한다는 백스테이지 풍경을 전했다. (『슈퍼스타 예수 그리스도 빌라도 역 유인촌 개막전 반드시 기도』, 『조선일보』, 1980. 8. 29.)

무대 위에서 표현해볼 수 있는 기회를 가졌다는 것 자체가 행운이며 동시에 고난의 길"이라고 말했으며, 음악감독을 담당했던 정성조는 “「앤드류 로이드 웨버」는 분명히 기도하는 마음으로 이 위대한 곡을 작곡하였을 것입니다. 이 시대가 하나님께 영광드릴 수 있는 커다란 선물 중의 하나를 창조한 것입니다.”<sup>59)</sup>라고 칭송했다.

사진-5. 한국 해적판 초연 중 넘버 'Superstar' 장면<sup>60)</sup>



위의 사진-5는 <슈퍼스타>에서 가장 도발적인 장면 중 하나인 마지막 넘버 '슈퍼스타(superstar)' 장면이다. 유다가 죽은 후 천사들과 함께 예수의 정체와 희생의 의미를 묻는 장면으로서, 그 도발적인 수위만큼 보통 매우

59) 정성조, 「협동 속의 조화」, 『로크 오페라 슈퍼스타 예수 그리스도』 공연 프로그램, 1980. 2. 23, 18면.

60) 사진-5는 현대극장 공연 LP 음반을 디지털로 변환하여 제작한 유튜브 콘텐츠로부터 가져온 것이다. 해당 영상은 넘버 '슈퍼스타' 부분의 1:21:55부터 1:22:53까지 짧게 붙여 있다. 이 짧은 영상으로 공연의 전모를 파악하기는 어렵지만 '공연의 톤'을 파악할 수 있다는 점에서 매우 소중한 자료이다. 당시 유다 역할에 김도향과 추송웅이 더블 캐스팅되었는데, 음반의 '슈퍼스타'는 김도향의 목소리로, 영상의 '슈퍼스타'는 추송웅의 연기로 분화되어 있다. 김도향의 증언에 의하면 <슈퍼스타> 출연 섭외 당시 본인이 광고음악 제작 사업으로 매우 바빠 지방공연 소화가 불가능하다고 하자 추송웅이 더블 캐스팅되었고, 이후 추송웅은 최선을 다해 연습하여 경상도 사투리로 염불하듯 넘버를 소화했다고 한다. 한편 김도향은 '유다 역에 적합한 음역대를 가진 가수가 없다'며 이중용과 윤복희가 끈질기게 섭외한 끝에 결국 유다 역할을 수락했다고 한다. (김도향과 필자와의 인터뷰, 김도향의 공덕동 사무실, 2022년 6월 29일.) 사진-5의 왼쪽에서 '슈퍼스타'를 부르고 있는 추송웅의 모습이 확인된다.

해당 영상은 <https://www.youtube.com/watch?v=ZhdilYPSSDw>에서 확인할 수 있다.

키치한 방식으로 연출된다. 그러나 현대극장 버전은 전체가 커튼콜의 일부로 흡수되어 있고 유다의 뒤에 위치한 앙상블이 단순한 스타일의 무용을 반복함으로써 다소 순수한 정서로 관객과 소통하도록 되어 있다. 현재 확인되는 당시 공연 사진 중 '유다의 죽음(Judas's Death)' 장면 또한 같은 맥락에서 이해된다. 이 장면은 유다가 자신의 밀고로 잡힌 예수가 고통을 당하는 것을 보고 거의 정신 착란 상태에서 자살하는 방식으로 보통 연출되지만, 현대극장 버전에서는 유다가 예수를 배신한 행위에 대해 응분의 대가를 받는다는 설정이 보인다. 역시 질문보다는 신앙 고백의 의미를 강조한 연출적 해석인 것이다.

사진.6. 한국 해적판 초연 중 'Judas's (김도향) Death' 장면



또한 김도향의 증언에 따르면, 오리지널은 유다가 죽어 예수의 갈 길을 제시하는 결말이었으나 현대극장 버전은 공연의 마지막에 예수가 승천하는 장면을 넣어 기독교 신자들이 더욱 감동을 받을 수 있도록 만들었다. 표재순 연출의 종교적 감성이 들어가 승고한 느낌까지 드는 공연이었다.<sup>61)</sup> 따라서 당시 상당수의 기사들이 <수퍼스타> 공연을 '기독교 예배 형식'이라고 언급한 것은 이렇게 예수와 유다에 대한 성경적 관점을 크게 뛰어 넘지 않은 연출 방식에 기인한 바가 크다. 오디션을 통해 기독교 신

61) 김도향과 필자와의 인터뷰, 앞의 사항 참조.

자들을 앙상블 배우로 대거 흡수하고 연예인교회(담임목사 하용조)에 출석하던 표재순, 이종용, 윤복희(막달라마리아), 광규석(헤롯) 등을 캐스팅한 것은 1980년 한국에서 공연이 가능한 방식으로 조율된 방법이었다. 한국 버전 <슈퍼스타>는 김의경의 진지한 연극 예술 개념과 종교극의 정서가 결합된 방향성 속에서 움직인 결과물이었다.

#### 4-2. 느슨한 프레이징과 아티클레이션, 빅밴드 스타일로 편곡된 넘버

이제 가장 중요한 공연 음반을 통해 <슈퍼스타>의 음악과 보컬이 어떻게 연주되었는지 확인할 차례다. 이를 위해 먼저 넘버 연주와 음반 제작에 대한 몇 가지 사실을 정리하면 다음과 같다.

첫째, 당시 현대극장은 저작권을 해결하지 않았기 때문에 <슈퍼스타> 에이전시부터 오케스트레이션 스코어를 제공받지 못했다. 대신 현대극장은 음악감독을 맡았던 정성조에게 『슈퍼스타』 콘셉트 앨범과 뉴욕에서 구입한 보컬 스코어 『Selections of Superstar』를 제공하여 넘버 전체를 채보하도록 했다.<sup>62)</sup> 김도향은 당시 명동의 오비스 캐빈과 로얄 호텔에서 정성조와 메신저스로 활발한 활동을 하고 있던 정성조를 섭외했고 정성조는 채보와 편곡을 맡아 넘버 구현과 음반 제작이 가능하도록 했다.<sup>63)</sup>

둘째, 당시 국립극장은 라이브 연주와 뮤지컬 공연이 동시에 가능한 음향 시스템을 갖추고 있지 않았다. 따라서 공연은 복수의 마이크를 천장에 매달고 배우가 그 앞에 가서 노래를 하거나 배우가 직접 라인이 달린 마이크를 들고 노래를 하는 방식으로 연출될 수밖에 없었다.<sup>64)</sup>

62) 이승엽, 앞의 글.

63) 몇몇 자료에 의하면 정성조는 1980년 1월 경에 미국 유학을 간 것으로 기록되어 있다. (신현준·최지선 정리, 「정성조 | 재즈의 '메신저', 포크 록의 산파」, 『weiv』, 2002. 10. 23, <https://www.weiv.co.kr/archives/11092>. 검색 일자 2022. 5. 19.) <슈퍼스타> 공연이 2월이었기 때문에 정성조는 미국 유학 직전까지 <슈퍼스타> 공연을 정리했던 것으로 보인다.

64) 이승엽, 앞의 글; 김도향과 필자와의 인터뷰, 앞의 사항 참조.

사진.7. <슈퍼스타> 미국 브로드웨이 초연(1971) 중 넘버 'The Temple'과 'I don't know how to love him' 장면



사진.8. <슈퍼스타> 한국 해적판 초연(1980) 중 넘버 'Everything's Alright(rep)'와 'I don't know how to love him' 장면



위의 사진.7과 8을 비교해보면, 마이크와 관련된 한국 해적판의 공연 방식을 읽어낼 수 있다. 브로드웨이 초연의 연출이었던 톰 오호건은 그로 테스크하고 키치한 연출을 완성함으로써 <슈퍼스타> 공연의 미학을 정초했는데, 장사치들과 각종 병자들로 더럽혀진 성전 안에서 극한의 스트레스를 받는 예수를 표현한 넘버 'The Temple' 장면이 대표적이다. 사진.7에서 알 수 있듯, 이 장면에서 톰 오호건은 예수제프 펜홀트가 유선 마이크로 제작된 채찍을 내리치며 성전을 정화하는 블로킹을 사용함으로써 록 샤우팅으로 가창되어야 하는 예수의 솔로 구간을 마이크 효과로 증폭시켰다. 막달라마리아(이본느 엘리먼)는 이 채찍 마이크를 이어 받아, 바로 이어지는 솔로 넘버 'Everything's Alright(rep)'와 'I don't know how to love him'

를 유선 마이크로 완성했는데, 이 구간은 <슈퍼스타>의 가장 유명한 넘버가 나오는 부분인 만큼 배우-싱어의 가창력을 극대화한 하이라이트로 연출되었다. 같은 장면인 한국 해적판 초연 사진.8에서도 동일한 연출 아이디어가 적용되어 있어 주목된다. 왼쪽 사진에서 막달라마리아(윤복희)는 손에 유선 마이크를 들고 'Everything's Alright(rep)'에서 예수(이종용)가 짧게 노래하는 구간의 음향을 해결하고 있다. 음향 시스템의 부재로 유선 마이크를 사용할 수밖에 없는 상황이었으나, 이러한 연출은 유선 마이크에 극적 의미를 넣었던 브로드웨이 초연의 아이디어를 이어 받은 것으로 해석된다. 막달라마리아가 마이크로 예수의 노래를 도와주는 연출은 성전의 무질서함에 지친 예수를 위로하는 마리아의 넘버 'Everything's Alright(rep)'의 내용을 시각적으로도 잘 표현하고 있기 때문이다.

그러나 위의 장면은 연출 아이디어가 열악한 음향 시스템을 해결해준 극히 드문 경우였고, 실제로 공연은 유선 마이크를 들고 노래하는 사진.8의 윤복희처럼 배우가 직접 마이크를 들고 이어가는 방식이었다. 김도향은 유다를 연기하면서 마이크 라인이 꼬여서 블로킹이 어려웠던 적이 많았으며, 따라서 공연은 단순화된 안무와 블로킹을 쓸 수밖에 없었다고 회고한다. 또한 궁극적으로 같은 이유로 안무와 블로킹보다 '음악을 잘 만드는' 방향으로 공연의 방향성이 설정되었다.<sup>65)</sup>

<슈퍼스타> 음반 제작은 바로 이 맥락에서 완성된 것이었다. 해적판 초연은 라이브로 했으나, 열악한 음향 문제는 차지고서라도 관악기 위주로 편성되어 있던 '정성조와 메신저스'의 특성으로 인해 배우의 보컬이 관악기의 라이브 사운드에 묻히는 경우가 많았다.<sup>66)</sup> 이 문제를 해결하기 위해 김의경은 초연 이후 당시 서울오디오 대표이기도 했던 김도향에게 MR 제작을 부탁했고, 김도향은 이미 초연을 완료하여 연습이 충분히 되어 있는 만큼 MR 제작과 더불어 공연 음반을 함께 제작하는 것으로 기획

65) 김도향과 필자와의 인터뷰, 앞의 사항 참조.

66) 이승엽, 앞의 글.

을 바꿨다. 김도향은 극장에서 폴 사운드 라이브처럼 들리도록 애초에 MR 세션을 풍성하게 편성했는데<sup>67)</sup>, 이렇게 제작되었던 반주에 맞춰 배우들이 연습한 것을 하루 만에 녹음한 결과물이 공연 음반이었던 것이다.

따라서 실제로 당시 음반은 밴드 사운드 측면에서 풍성한 질감으로 되어 있다. 그리고 그 질감은 ‘정성조와 메신저스’가 당시에 구현했던 밴드 사운드 안에 존재한다. 정성조는 원효로에 있던 화양<sup>68)</sup>에서 색소폰 연주자인 밴드 마스터 이정식을 사사하고 고등학생 때부터 미 8군 무대에 투입되어 활동했다. 미 8군 무대의 활동은 아주 길지 않았으나, 관악기 연주자로 미 8군 직업 연주인의 길을 걷게 된 정성조는 이후 메신저스 활동에서도 관악기 편성을 강화하여 밴드 음악의 질감을 만들었다. <수퍼스타> 음반은 이러한 메신저스의 특성을 잘 반영한 것으로, 스트링 계열이 아닌 트럼펫과 트럼본(혹은 색소폰)의 브라스 계열로 백그라운드 사운드를 만드는 편곡을 다수 활용했다. 따라서 해적판 <수퍼스타>의 음악은 전반적으로 빅밴드 스타일로 구현되어 있으며, 특히 넘버의 이펙트와 애들립 구간을 브라스 계열로 처리하여 그랜드한 느낌을 주는 경우가 많다. 가장 두드러진 예로, 넘버 10(2) ‘어떻게 그를 사랑해(I don't know how to love him)’는 오리지널 콘셉트 앨범처럼 기타가 아니라 건반을 베이스로 놓고 ‘유혹해볼까’의 가사로 시작되는 하이라이트 구간을 브라스 편곡으로 바꿔서 막달라마리아의 정서를 크게 증폭시켰다. 1970년 오리지널 콘셉트 앨범의 같은 구간은 기타 베이스를 덤덤하게 유지하는 가운데 때때로 울리는 드럼 사운드로 보컬 정서의 증폭을 표현한다. 오리지널 앨범은 따라서 보컬

67) 당시 공연 음반에는 밴드 크레딧이 구체적으로 적시되어 있지 않지만, 1970년대 초반 이후 ‘정성조와 메신저스’는 최선배(trumpet), 유영수(drum), 조정수(bass & vocal), 정성조(Sax. Flute Wood Ins), 최병걸(singer), 변성용(organ), 장석용(guitar & vocal) 등으로 구성되어 있었다.

68) 화양은 미 8군 무대를 대상으로 하는 연예기획사였다. 당시 화양에는 11개 단체의 쇼단이 있었으며, 하우스 밴드는 100여 개를 보유하고 있었다. 한 단체 당 밴드 멤버는 10명-11명으로 구성되어 있었다. (신현준·최지선 정리, 앞의 글.)

의 리듬과 그에 맞는 록 사운드가 더욱 강조되는 한편 해적판 음반은 브라스 사운드가 보컬의 정서를 강조하는 방식으로 차별화된다.

“록은 창조와 유통이 레코딩 테크놀로지에 중심을 두는 대중음악의 한 전통”<sup>69)</sup>이라는 정의를 참고하면, 해적판 <수퍼스타> 음반은 전자음을 활용한 사운드보다 ‘연주의 측면을 강화한 버전이었다고 이야기될 수 있다. 그리고 그 위에 없어진 보컬은 유선 마이크를 사용하여 드라마의 내용을 전달하는 데 가장 큰 목표를 둔 것이었다. 해적판 음반의 보컬은 현재 국내에서 통용되는 번역과 완전히 다른 가사를 사용하는데, 무엇보다 가장 큰 차별점은 100퍼센트 한국어로 거의 직역되어 있다는 점이고 또 다른 특이점은 보컬이 멜로디와 박자를 정확히 지키는 것보다 원 가사의 내용을 충실하게 전달하는 것에 목표를 두고 있다는 점이다. 이러한 이유로 한국어 구문의 강세와 멜로디 흐름의 강세가 서로 대응되지 않는 구간이 무수히 많으며 따라서 프레이징과 아티큘레이션이 매우 느슨하게, 때로는 원곡과 거의 상관없는 방식으로 구현된다.<sup>70)</sup> 특히 유다와 안타고니스트 계열의 인물들 즉, 헤롯왕, 빌라도, 가야바, 안나스 등의 보컬은 원곡의 멜로디에 부점이 붙어 있어 록의 질감을 명확히 내야 하지만, 멜로디에 붙이기 어려울 정도로 많은 가사가 부여되어 있어 명확한 아티큘레이션이 불가능한 상태로 고착되었다. 유다 솔로 대부분과 넘버 11 ‘영원한 저주/핏값(Damned/Bloody Money)’에서 특히 이러한 현상이 잘 드러난다. 반대로 넘버 12 ‘최후의 만찬(The Last Supper)’에서 예수의 솔로 구간은 셋잇단음표

69) 테오도어 그래썸, 장호연 옮김, 『록 음악의 미학』, 이론과실천, 2002, 24면.

70) 프레이징(phrasing)은 악구(혹은 모티브, 주제)에 적절한 이완감을 주는 것 또는 악구를 나누는 방법이라고 정의된다. (서울대학교 서양음악연구소 편, 『Dictionary of Music』, 음악세계, 2003, 301면.) 보통 뮤지컬에서 프레이징은 악구를 적절히 나누어 가사의 의미단락을 명확히 전달하는 방식이라고 인식된다. 아티큘레이션(articulation)은 음 하나하나를 뚜렷하게, 낱말 하나하나를 확실하게 연주하기라는 음악 용어이다(위의 사전, 31면.) <수퍼스타> 음반에서는 원 가사를 거의 그대로 직역한 가사와 멜로디 사이의 대응이 쉽지 않아 프레이징과 아티큘레이션이 거의 재창작 수준으로 구현된 구간이 다수 발견된다.

대신 한국인들에게 매우 익숙한 트로트적 부점으로 보컬이 구현되어 이 지리스팅과 포크의 중간지대에 머물렀던 1970년대적 록 사운드가 재현되고 있다.

악보-1. 넘버 12 ‘최후의 만찬 중 예수’의 솔로 구간에서 셋잇단음표가 활용된 부분의 악보와 『수퍼스타』 음반 동일 구간의 보컬 구현 양상을 채보한 악보

The image shows a musical score for a solo section. It consists of two systems of music. The first system has a vocal line with lyrics '이 술은 나의 피, 이 맥은 내 살과 뼈' and a piano accompaniment. The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The piano part includes markings for 'colla voce' and chords like Ab and Gm. The vocal line features triplet rhythms.

결론적으로, 『수퍼스타』 음반은 “한국 록음악의 역사는 철저하게 비주류 장르 취급을 받으면서도 끊임없이 이전의 음악 언어와 단절하고 새로운 글로벌(로 칭해지는 영미) 록음악의 흐름을 도입하고자 노력해온 과정이다.”<sup>71)</sup>라는 역사적 흐름과 다소 무관한 자리에 놓여 있었다. ‘록 오페라’ 해적판은 당시 한국 연극계와 대중음악계가 ‘당대의 정서와 음악을 베이스로 놓고 흡수한 서양의 문화였다. 이것은 바로 1980년 초 대중들이 국립극장 무대의 스케일과 웨버의 음악에 압도당하면서도 거부감 없이 받아들일 수 있었던 원동력이었던 것으로 파악된다.

## 5. 나가기 : 또 다른 문제 제기

이상으로 1980년 2월의 현대극장 해적판 초연 <수퍼스타>와 OST 음반을 통해 서양과 한국 당대 문화 사이의 동역학을 살펴봄으로써, 해적판

71) 조일동, 「대학가와 변방에서 시작된 셋덩이와 바위 소리들- 한국 록의 다르고 같은 태동」, 『문학동네』 24.1, 2017, 1면.

<수퍼스타>의 뮤지컬사적 의의를 고찰해보았다. 현대극장의 해적판 <수퍼스타>는 오로지 한국만의 현상이 아니며 <수퍼스타>의 1970년 MCA 콘셉트 앨범과 브로드웨이 ‘록 오페라’ 초연(1971년) 사이에 탄생되었던 수많은 해적판 공연들과 맥을 같이 하는, <수퍼스타> 자체의 파급력을 반영한 국제적인 현상으로 이해할 수 있다. 저작권에 대한 법적인 인식이 거의 존재하지 않았던 시대의 한국 해적판 <수퍼스타>는 열등하고 미개한 공연이 아니라, 당시 한국이 실현할 수 있었던 하나의 문화적 현상이었으며 당대의 개념과 음악이 서양의 문화와 어떻게 융합되고 충돌하는지 관찰하도록 만드는 흥미로운 텍스트였다.

<수퍼스타> 해적판 초연 연구는 그러나 다음과 같은 문제들을 또 다시 제기한다. 첫째, 현재의 문화산업은 저작권 개념이 부재하던 장에 개념을 도입하고 해당 장르를 법제화함으로써 비즈니스 모델을 새롭게 개발하는 방향으로 움직이고 있다. 이는 마치 MCA 법률 팀이 <수퍼스타> 해적판 공연들을 삭제하고 법적 지위와 권위를 MCA 제작 록 오페라에만 온전히 부여함으로써 차후 발생할 이윤을 일원화했던 것과 동일하다. 애매한 장들의 경계를 나누고 창작 주체에 대한 법적인 지위를 확립하는 것은 IP 소유자가 됨으로써 부가가치를 창출하려는 현대 문화산업의 가장 핵심적인 발전 방향이다. 그러나 당시 상황을 비교적 빠르게 정리했던 MCA와 달리, 현재는 특정 장에 대한 법적 분화와 저작권 부여의 필요성이 제기될수록 그에 따른 분쟁과 각종 요구들은 매우 복잡하고 심각하게 전개되고 있다. 공연 영상화의 저작권 문제, 한국 창작뮤지컬의 독립장르화 및 법제화 방안 등은 각종 이권들이 복잡하게 얽힌 해결이 쉽지 않은 동시대 이슈다. 비단 뮤지컬 시장뿐만이 아니라 문화산업의 가장 큰 과이를 차지하는 한국 K팝 시장과 안무 저작권 분화의 문제 등 동시대 한국 문화산업은 저작권과 관련된 이슈로 팽배해 있다. 해적판 뮤지컬에 대한 연구는 문화산업 전체의 현 상황을 조망할 수 있도록 시각을 확장해주지만, 정답이 없는 세계를 또한 관찰하게 만드는 키워드와도 같다.

둘째, 공연의 저작권을 해결하고 공식적으로 라이선스 공연을 제작하는 것은 현대 문화산업의 기본 전제와 생리, 그리고 창작자들의 권리를 인정하는 지극히 마땅한 행위다. 그러나 한국 뮤지컬 시장에서는 이 행위가 ‘무조건 옳다는 인식’ 위에서 구축되어, 저작권 해결 과정에서 무의식 중에 전달되는 문화사대주의까지 ‘어쩔 수 없는 것’으로 인식되는 상황으로 비화되기도 한다. 현대극장의 해적판은 저작권 이슈에서 자유로울 수 없으나, 라이선스 체결을 통한 표준화된 공연 매뉴얼을 따르지 않았기 때문에 역설적으로 1970년대 말과 1980년대 초 한국 연극계와 대중음악계의 역량을 선명하게 확인할 수 있도록 만드는 콘텐츠라고 할 수 있다. 관련하여, 1994년 서울시립가무단에서 공연되었던 <유논과 아보스>(세종문화회관, 1994년 3월 11-20일)의 작곡가 알렉세이 리브니코프의 이야기는 유효한 참고점을 제시한다. <유논과 아보스>는 1981년 모스크바 초연 당시부터 서구 언론에 의해 ‘러시아 최초의 록 오페라’라는 평가를 받았는데, 리브니코프는 이러한 평가에 부정적인 입장을 보였다. 당시 한국 공연을 위해 내한했던 리브니코프는 자신의 작품을 “브로드웨이 뮤지컬이나 서구 록 음악과 러시아 음악 전통을 섞어 만든 장르로 바라보던 서구 언론의 시각”에 반대하고 “러시아의 종교음악, 민속음악들을 현대음악과 결합시켰지만 미국적인 음악 양식은 쓰지 않았다.”며 ‘록 오페라’라는 양식명보다 ‘현대 오페라’라는 명칭으로 불리기 원했다.<sup>72)</sup> 홍보를 위해 서구 언론의 시각을 무조건 수용하기보다는 공연의 본질을 정확히 알리기 원하는 작곡가의 의도가 너무나도 선명하다.

이상 결론에서 제기된 문제들에 대한 답은 모두 유보적일 수밖에 없다. 이는 모두 해결되기 어렵고 해결되기 불가능한 문제들일 수 있다. 그러나 한국의 뮤지컬 시장이 이러한 문제의식을 갖고 있는지의 여부는 미래 뮤지컬 산업의 지형도에 적지 않은 영향을 미칠 것이 분명하다. 2022년 K-뮤

72) 안정숙, 「인터뷰: 뮤지컬 ‘유논과 아보스’ 작곡가 리브니코프 러시아 민속음악과 현대 음악의 결합」, 『한겨레』, 1994년 3월 6일자.

지컬국제마켓에 참여했던 영미 프로모터들이 한국 창작뮤지컬들의 ‘유럽 지향성’을 비판적으로 보고 동시대 ‘한국의 문화와 역사’를 말하는 뮤지컬을 기대하고 있음을 발언한 것<sup>73)</sup>은 현재 한국 뮤지컬 시장에 적지 않은 울림을 준다. 1980년 현대극장의 해적판 <수퍼스타>는 지금-여기의 문화 산업과 뮤지컬 시장 상황을 객관적으로 관찰하게 만드는 중요한 자료인 것이다.

---

73) 데이빗 켄달, 「한국 뮤지컬이 가지고 있는 것을 믿어라」, 『예술경영』 482호, 2022. 6. 30. [https://www.gokams.or.kr/webzine/wNew/column/column\\_view.asp?idx=2560&page=1&c\\_idx=90&searchString&c\\_idx\\_2&fbclid=IwAR1E-TcReEBTf7LCFJzriy9mdckYjYZVIRlpWZIGg6GnAQ4AtL9C-SZohTo&fs=e&s=cl](https://www.gokams.or.kr/webzine/wNew/column/column_view.asp?idx=2560&page=1&c_idx=90&searchString&c_idx_2&fbclid=IwAR1E-TcReEBTf7LCFJzriy9mdckYjYZVIRlpWZIGg6GnAQ4AtL9C-SZohTo&fs=e&s=cl). 검색일자 2022. 7. 10.

## 참고문헌

### 1. 기본자료

<수퍼스타 예수 그리스도> OST 앨범, 기획 서울오디오, 레코딩 서울 스튜디오, HKR 한국음반(주), 1980. 6. 15.

『로크 오페라 슈퍼스타 예수 그리스도』 프로그램 북, 1980.

앤드류 로이드 웨버 작곡, 팀 라이스 작사, 「지저스 크라이스트 슈퍼스타」 UK Tour 악보, 1998.

### 2. 단행본

박병성, 『뮤지컬 탐독』, 마인드빌딩, 2019.

서울대학교 서양음악연구소 편, 『Dictionary of Music』, 음악세계, 2003.

이수진·조용신, 『뮤지컬 이야기』, 숲, 2011.

테오도어 그래치, 장호연 옮김, 『록 음악의 미학』, 이론과실천, 2002.

래리 스타·크리스토퍼 워터맨, 김영대·조일동 옮김, 『미국 대중음악』, 한울, 2015.

마커스 레디커, 박지순 옮김, 『대서양의 무법자』, 갈무리, 2021.

Elizabeth Lara Wollman, *The Theater Will Rock: A History of the Rock Musical, from Hair to Hedwig*, University of Michigan Press, 2009.

John Snelson, Andrew Lloyd Webber, Yale University Press, 2004.

Kurt Gänzl, *The Musical: A Concise History*, Northeastern University Press, 1997.

Sheridan Morley, *Spread a Little Happiness: The First Hundred Years of the British Musical*, Thames and Hudson, 1987.

Thomas S. Hischak, *The Mikado to Matilda: British Musicals on the New York Stage*, The Rowman & Littlefield Publishing Group, 2020.

Tim Rice, *Oh, What a Circus*, Coronet eBooks, 1999.

### 3. 논문 및 기타

권현우·박재록, 「한국 대중음악에서의 전자악기 수용 연구-1970년대부터 1980년대 초까지의 사례를 중심으로」, 『음악과현실』 51권, 민족음악학회,

2016.

- 김유미, 「1970년대 평단의 상업성에 대한 태도 연구」, 『한국연극학』 62호, 한국연극학회, 2017.
- 박지혜, 「김의경 연구- 연극 활동을 중심으로」, 고려대학교 석사논문, 2019.
- 신현준·최지선 정리, 「정성조 | 재즈의 ‘메신저’, 포크 록의 산파」, 『weiv』, 2002. 10. 23, <https://www.weiv.co.kr/archives/11092> (검색일자 2022. 4. 19.)
- 안정숙, 「인터뷰: 뮤지컬 ‘유논과 아보스’ 작곡가 리브니코프 러시아 민족음악과 현대음악의 결합」, 『한겨레』, 1994. 3. 6.
- 양혜원, 「앤드류 로이드 웨버의 뮤지컬과 영국 전통 극음악과의 문화적 연속성 연구: <지저스 크라이스트 슈퍼스타>, <캣츠>, <오페라의 유령> 중심으로」, 성균관대학교 박사논문, 2018.
- 유인경, 「극단 현대극장 뮤지컬의 공연활동과 그 의의」, 『공연문화연구』 제16집, 공연문화학회, 2008.
- 윤지현, 「현대무용 <슈퍼스타 예수 그리스도>의 문화상호성 연구」, 『대한무용학회논문집』 제70권 3호, 2012.
- 이승엽, 「창간2주년 특별기획: 한국현대예술경영의 흐름③ 김의경」, 『웹진 예술경영』 vol. 105, (재)예술경영지원센터, 2010. 12. 2.  
[https://www.gokams.or.kr/webzine/wNew/column/column\\_view.asp?idx=643](https://www.gokams.or.kr/webzine/wNew/column/column_view.asp?idx=643)  
(검색일자 2022. 7. 1.)
- 이태주, 「상반기 공연」, 『신동아』, 1977년 8월호.
- 장지영, 「예술작품은 저작권법에 의해 보호 받는다」, 『문화예술』, 2006년 3월호.
- 정중헌, 「『슈퍼스타』 제작한 김의경 씨」, 『조선일보』 1980. 2. 3.
- 조일동, 「대학가와 변방에서 시작된 섯덩이와 바위 소리들- 한국 록의 다르고 같은 태동」, 『문학동네』 24.1, 2017.
- 허 규, 「송스루(Song-Through) 뮤지컬에서의 서사구조 연구-록뮤지컬 <지저스 크라이스트 슈퍼스타>를 중심으로」, 단국대학교 석사논문, 2015.
- 현재열, 「황금기 대서양 해적의 ‘해적 규약’: 대안적 사회 질서의 가능성」, 『해양도시문화교섭학』 제23호, 한국해양대학교 국제해양문제연구소, 2020.
- 홍정민, 「국내외 뮤지컬 번역 연구 현황 및 향후 연구 방향」, 『번역학연구』 제21권 1호, 한국번역학회, 2020.

- 황금실, 「시대 문화적 관점에서 바라본 뮤지컬 <지저스 크라이스트 슈퍼스타> 작품분석: 텍스트와 음악 분석을 중심으로», 단국대학교 석사논문, 2015.
- 데이빗 캔달, 「한국 뮤지컬이 가지고 있는 것을 믿어라」, 『예술경영』 482호, 2022. 6. 30.  
[https://www.gokams.or.kr/webzine/wNew/column/column\\_view.asp?idx=2560&page=1&c\\_idx=90&searchString&c\\_idx\\_2&fbclid=IwAR1E-TcReEBTf7LCFJzri9mdckYjYZVIRlpWZIGg6GnAQ4AtL9C-SZohTo&fs=e&s=cl](https://www.gokams.or.kr/webzine/wNew/column/column_view.asp?idx=2560&page=1&c_idx=90&searchString&c_idx_2&fbclid=IwAR1E-TcReEBTf7LCFJzri9mdckYjYZVIRlpWZIGg6GnAQ4AtL9C-SZohTo&fs=e&s=cl). (검색일자 2022. 7. 10.)
- 「「슈퍼스타」 예수 역에 가수 이종용 “신앙의 힘으로 맡은 역 극복하려 노력”」, 『경향신문』 1980. 8. 9.
- 「관객들에 영똥한 감동. 뮤지컬 「슈퍼스타」 소서 인기」, 『경향신문』, 1974. 11. 19.
- 「슈퍼스타 예수 그리스도 빌라도 역 유인촌 개막전 반드시 기도」, 『조선일보』, 1980. 8. 29.
- 「어민들 애환 그려 우리나라 최초 록 오페라 「어부」 완성」, 『경향신문』, 1978. 4. 10.
- 「전문극단 ‘현대극장’ 창립」, 『동아일보』 1976. 9. 4.
- 「현대의 젊은 감각 록 오페라 각광」, 『경향신문』, 1975. 5. 15.  
『조선일보』, 1980. 12. 24.
- Aleksandar RAKOVIĆ, “Yugoslav Rock Opera Gubec-beg (1973-1984) -Theatrical Spectacle and Cultural Diplomacy”, *Токлови историје*, Vol. 29, Issue 3, Institut za noviju istoriju Srbije, 2021.
- Allison, John R. “Protection of Performance Rights to “Jesus Christ Superstar” : The Dramatic-Nondramatic Dilemma”, *Performing Arts Review*, Jan 1. 1973.
- Angie Bates, “What Is a Rock Opera?”, *MusicalExpert.org*, 2022. 7. 1.
- Mel Gussow, “Superstar a Hit Before Opening”, *The New York Times*, 1971. 10. 12.  
<https://www.youtube.com/watch?v=4FUJnAbjUa4>  
<https://www.youtube.com/watch?v=d2Jng0QYd8g>  
[https://www.youtube.com/watch?v=MRs\\_nZNbolw](https://www.youtube.com/watch?v=MRs_nZNbolw)  
<https://www.youtube.com/watch?v=ZhdilYPSSDw>

<http://www.jesuschristsuperstarzone.com/discography/original-concept-recording-1970/> (검색일자 2022. 7. 7.)

<https://kcstudio.org/how-the-lyric-operas-production-of-jesus-christ-superstar-made-the-cover-of-life-magazine/> (검색일자 2022. 7. 9.)

김도향과 필자와의 인터뷰, 김도향의 공덕동 사무실, 2022년 6월 29일.

Abstract

Rethinking Korean Pirate Musicals  
—The case of *Jesus Christ Superstar*

Choi Seungyoun

Currently, the Korean musical scene tends to regard the history after the licensed version of *The Phantom of the Opera* in 2001 as an official history of industrialization, especially musicals in the era of piracy, as an era somewhat unrelated to the "complete musical history." This paper confronts the difference between the research achievements of early musical history and the real musical epistemology, and attempts to overcome it by utilizing the subversive and crack imagination of pirates/slavery shown by Marcus Reddicker in *Outlaws of the Atlantic*. To this end, the Korean pirate version of *Jesus Christ Superstar*, which premiered in February 1980, elaborately complements the existing musical history by examining how the original *Jesus Christ Superstar* absorbed, collided, fused, refracted, and transformed.

The original *Jesus Christ Superstar* was developed in the "rock opera" style, and was first produced as a concept album using rock music in 1970 after the single "Superstar" was released in 1969. At that time, the concept album was produced in a way that unified all music within a single theme using rock music that expanded its scope, and the concept album "Jesus Christ Superstar" was also the same. "Jesus Christ Superstar"

was produced in a way that deepened the theme within the concept of "rock opera" and music was listed according to clear dramas, and as a result, numerous pirated versions poured out in the United States between the concept album in 1970 and the premiere of the rock opera in 1971. Therefore, Yuk Wan-soon's dance play *Jesus Christ Superstar* which was first performed in Korea in 1973 and the pirate musical version, were not essentially different from the situation in the American performance industry, which showed the box office power of *Jesus Christ Superstar*, not Korea's solo pirated performance.

In addition, the Modern Theater's *Jesus Christ Superstar* somewhat deviated from the progressive and telegraphic conceptual framework of "rock opera" discussed by the Korean media at the time, adding to the serious theatrical art aspect that strengthened the level of Christian faith confession. In terms of music, the arrangement of wind instruments by Jung Sung-jo's band stood out and combined with rock sound in the 1970s, which remained in the middle of easy listening and folk, was able to draw wide public sympathy at the time. In this way, it can be said that the Modern Theater's *Jesus Christ Superstar* in 1980 was an interesting musical "text" that was combined with the identity of the performing world of Korea of the time outside of standardized legal regulations.

Key words : *Jesus Christ Superstar*, license, localization, piracy, progressive, rock opera, subversive

접 수 일: 2022년 7월 13일

심사기간: 2022년 7월 15일~2022년 7월 29일

게재결정: 2022년 8월 13일