

한국음악극연구소의 음악극 실험*

최 애 경

1. 들어가며
2. 오페라 연출가 문호근(1946-2001)과 작곡가 이진용(1947-):
음악·연극·음악극
3. ‘한국음악극’의 이상과 실천적·이론적 토대
4. 한국음악극연구소의 ‘한국음악극’ 실험: ‘노래극’과 ‘민족가극’
5. 나가며: 한국음악극 실험의 사회적 의의와 전망

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

개 요

본 논문은 오페라 연출가 문호근(1946-2001)이 주도하여 1986년 12월 설립한 ‘한국음악극연구소’의 음악극 실험에 대한 연구이다. 먼저 연출가 문호근과 작곡가 이건용(1947-)의 공동작업, 음악극 실험의 이론적 배경이 되었던 한국음악론을 살펴본 다음, 노래극과 민족가극의 탄생과정과 특징, 그 전개과정을 살펴보았다. 마지막으로 한국음악극연구소의 1980-90년대의 음악극 실험이 ‘오늘, 여기’에서 지니는 사회적 의의와 그 전망을 숙고해 보았다.

주제어: 한국음악극연구소, 한국음악극, 한국음악론, 노래극, 민족가극

1. 들어가며

음악극은 ‘음악’과 ‘극’이 결합된 형태의 공연예술 장르를 일컫는 용어로, 음악을 중심으로 하는 종합무대예술이다. 전통적으로 음악, 문학과 시, 연극, 미술, 무용 등 모든 예술장르를 종합해 만든 음악극은 오늘날 21세기 첨단과학기술을 활용한 입체적인 조명, 무대장치, 영상 등 그야말로 당대에 가능한 모든 예술·기술의 통합과 협업으로 만들어지는 총체적 예술이다. 서구 문화권에서 탄생한 ‘오페라’, ‘오페레타’, ‘뮤지컬’ 등과 한국의 ‘관소리’ 및 이를 무대화한 ‘창극’(唱劇), 일본의 ‘노가쿠’(能樂), 중국의 ‘경극’(京劇) 등 각각의 문화권마다 길고 짧은 공연예술 및 문화적 흐름 속에서 탄생한 노래·음악·춤·극이 결합된 다종다양한 음악극 양식들은 사회적 변화와 예술에 대한 시대적 요구에 따라 제 나름대로의 ‘역사’를 가지고 변화·발전해왔으며, 여기저기서 지금도 창조적 변화를 끊임없이 모색해가고 있다.

언어와 문화가 다른 유럽의 오페라가 이 땅에 들어온 지도 80년이 지났고¹⁾, 서양 오페라를 직접 무대에 올리고, 또 우리의 작곡가들이 음악극을 직접 만들기 시작한지도 70년, 또는 80년이 흘렀다.²⁾ 1930년대 일제강점기

-
- 1) 유럽의 오페라가 한반도에서 최초로 상연된 것은 일제강점기인 1937년 5월로, 부민관(府民館, 현 서울시의회 건물)에서 일본인들의 주최로 선보인 푸치니의 《나비부인》이다.
 - 2) 우리가 제작해(테너 이인선이 조직한 국제오페라사) 무대에 올린 최초의 유럽 오페라 공연은 1948년 1월 시공관(현 명동예술극장)에서 한국어로 선보인 베르디의 《춘희》(La Traviata)이며, 서양 오페라의 틀을 가지고 창작된 최초의 한국 오페라는 1950년 5월 국립극장(옛 부민관)에서 공연된 현제명 작곡의 《춘향전》으로 기록되어 있다. 최초의 한국창작오페라가 무엇이나에 대한 물음은 학계에서 심심치 않게 제기되고 있다. 예를 들어 작곡가 한유한(1910-1996, 본명은 한형석)의 항일가극 《아리랑》(1939년 작곡, 1940년 5월 중국 시안에서 공연)이 최초의 한국창작오페라라는 주장이 있는가 하면, 1940년대 활발하게 창작·공연된 성악가이자 작곡가 안기영(1900-1985)의 《콩쥐팍쥐》(1941), 《견우직녀》(1942), 《은하수》(1943) 등의 ‘향토가극’을 최초의 창작오페라로 간주해야 한다는 음악학자들의 시각도 있다.

에 시작된 서양 오페라의 수용과, 당시의 민중에게는 아직 ‘낯선’ 신음악(= 서양음악)보다 정서적으로 훨씬 더 ‘익숙하고’ 자연스러운 우리의 ‘전통적인’ 노래풍이 결합된 ‘악극’ 또는 ‘가극’으로 불렸던 ‘1세대’ 작곡가들에 의한 우리 음악극의 ‘역사’는 해방 후 분단과 전쟁으로 이어지면서 그 흐름이 단절되었다. 남한의 음악계는 이후 서구의 ‘선진’ 문화를 따라잡기 위해 서구음악·이론의 수입과 학습에 총력을 기울였다. 서구 유학을 통해 그들의 ‘고급’음악을 학습한 제도권 음악가들 대부분은 6·25(전쟁), 4·19(혁명), 5·16(군사쿠데타), 5·18(광주민중항쟁) 등 격동과 파란의 20세기 한국 현대사를 온몸으로 부딪치며 살아가는 대다수 민중의 삶과 사회에 대해 무관심한 태도 속에 특수한 사회계층 및 전문가 집단을 위한 ‘순수’음악 내지 ‘서양’음악의 성실한 대리인 역할을 담당하였다.

이러한 기성 음악인들의 서구적 음악언어와 순수주의 음악관에 균열을 일으키고 음악계에 새로운 방향설정 및 과제를 요구하는 계기가 된 대전환기적 사건이 1980년대 일어났다. 1980년 ‘5·18 광주민중항쟁’이라는 역사적 사건과 1970년대 말부터 음악학자 이강숙에 의해 논의되기 시작해 80년대 본격화된 음악적 모국어 담론인 ‘한국음악론’은 창작·연주·이론·비평을 포함한 음악계 전 영역에서 우리의 음악상황에 대한 반성적 성찰의 계기를 마련해 주었다. ‘우리 시대 우리들의 학문과 예술은 어떠해야하는가?’ 자신이 하는 학문과 예술에 대한 사회적 의미와 역할에 대한 이러한 질문은 80년대 실천적인 음악운동(‘제3세대’, ‘노래를 찾는 사람들’, ‘한국음악극연구소’, ‘한국음악학회’, ‘민족음악연구회’와 ‘민족음악협의회’ 등)으로 이어졌다

‘한국음악극연구소’는 1986년 12월 오페라 연출가 고 문호근(1946-2001)을 중심으로 ‘우리 시대 우리들의 음악극은 어떤 형태여야 할 것인가?’라는 물음에 뜻을 같이하는 예술가와 이론가들이 참여해 만든 한국 최초의

오희숙, “안기영,” 『음악과 민족』 28 (2004), 66-99와 전정임, “작곡가 안기영의 향토가극 연구,” 『음악과 민족』 30 (2005), 167-196참고.

음악극 연구소이다. 이 연구소는 ‘이 땅에서 오늘을 사는 우리가 함께 나누며 공감할 수 있는 형식의 음악극’을 모색하고 실천하는 역사적인 모임과 활동을 전개했다. 한국음악극의 새 방향을 모색하기 위한 학술모임, 창작모임, 워크숍공연, 음악극 페스티벌 등을 개최하는 한편, ‘노래극’ 《우리들의 사랑》(1987)과 《구로동 연가》(1988), ‘민족가극’ 《금강》(1994)과 《백두산》(1995)이라는 실험적인 작품을 제작·발표했다. 두 편의 노래극은 우리 시대 도시빈민과 공장노동자들의 삶의 현실을 우리 사회에 통용되고 있는 다양한 음악언어로 보여줌으로써 새로운 한국음악극 양식의 창조 가능성을 보여주었다는 평을 받았다. 1993년 가극단 ‘금강’을 창단해 공연을 준비하고 선보인 두 편의 민족가극은 각각 동학농민혁명과 항일무장투쟁을 주제로 한다. 이 두 작품을 통해 연구소는 1990년대 국내외의 정치사회적 변화 - 구소련의 붕괴로 인한 동구 사회주의 체제의 붕괴, 독일 통일, 냉전이데올로기의 해체, 한국의 문민정부 수립과 남북의 화해와 통일에 대한 기대와 희망 등 - 와 함께 통일을 향한 새 시대가 필요로 하고 남과 북의 대충이 수용할 수 있는 새로운 한국음악극 양식을 창출하고자 노력했다.

한국음악극연구소의 (한국)음악극 실험은 90년대 민족가극 《백두산》 이후 맞게 된 IMF체제, 신자유주의적 세계화의 가속화로 문화가 급속하게 시장에 예속되는 문화산업의 자본화 현상과 상업적인 대형 종합예술을 지향하는 거대 문화자본에 밀려 지속되지 못했다. 한국오페라70년사 발간위원회가 최근에 발행한 『한국오페라70년사』에 정리된 1948년부터 2017년까지의 ‘한국오페라 70년 공연연보’에 한국음악극연구소가 제작·공연한 창작 음악극들은 들어있지 않다.³⁾ 오페라, 뮤지컬, 창극 등의 기존 음악극들을 뛰어넘어 새로운 한국음악극의 가능성을 실험한 이들 음악극은 한국 오페라가 아닌가? 그러나 우리의 오페라 역사에서 한국음악극연구소는 우리 시대 대중의 삶과는 거리가 먼 서구 오페라를 우리 것으로 소화해 내지

3) 한국오페라70년사 발간위원회, 『한국오페라70년사』 (서울: 리움북스, 2018), 69-109.

않은 채 그대로 이식했던 한국 오페라계 40년 역사를 반성하고, 시대가 요청하는 예술적 요구를 실천하기 위해 자생적인 한국음악극 양식을 치열하게 모색하고 실험했다. 우리 시대 대중의 현실적인 삶과 정서, 민족 공통의 역사를 담아내 분단을 극복하고 미래의 통일시대를 열어젖히려 한 한국음악극 연구소의 예술적 실천 방식과 그 의미는 새로운 역사적 전환기를 맞이하고 있는 오늘날에도 결코 작지 않다.

한국음악극연구소가 실천하고자 한 한국음악극의 이상은 무엇인가? 대중성과 예술성, 국악과 서양음악, 전통과 현대, 음악과 연극의 동등한 만남을 지향한 한국음악극의 창작방식은 구체적으로 어떠한 형태의 것인가? 한국음악극의 가능성을 찾으며 실험한 ‘노래극’과 ‘민족가극’ 작업이 갖는 성과와 한계는 무엇이고, 그 의미는 무엇인가? 본 연구는 먼저 한국음악극 연구소의 설립과 활동에 중심적인 역할을 담당했던 연출가 문호근과 작곡가 이건용(1947-)의 음악극에 대한 생각을 살펴보고, 한국음악극 연구소가 한국 현대음악사에서 자생적인 한국음악문화 형성을 위한 생산적인 담론을 이끈 1980년대의 실천적 음악운동 안에서 어떠한 형태의 음악극을 추구했는지 살펴볼 것이다. 이어서 노래극과 민족가극이라는 새로운 음악극 양식의 내용과 이러한 한국음악극연구소의 한국음악극 실험의 현재적 의미와 새로운 가능성을 규명해 볼 것이다.

2. 오페라 연출가 문호근(1946-2001)과 작곡가 이건용(1947-): 음악·연극·음악극

한국음악극연구소를 출범(1986년 12월 6일)시킨 후 《우리들의 사랑》(1987)과 《구로동 연가》(1988)의 노래극을 잇달아 성공적으로 연출하며 실험적인 ‘한국음악극’ 작업을 열정적으로 실천해오던 오페라 연출가 고 문호근은 옥중에 있는 그의 부친 고 문익환(1918-1994) 목사⁴⁾에게 쓴 편지

(1991년 10월 21일자)에서 당시 한국 오페라의 상황에 대한 자신의 답답한 심정을 다음과 같이 밝힌 바 있다.

한국 오페라가 언제까지 이토록 한심한 상태로 있어야 하는가 하고 가슴이 답답했습니다. 서양문화가 아무런 여과 없이 직수입되었고, 제대로 해보자고 욕심을 내는 사람들이 없어진 것이겠지요.⁵⁾

88년 서울국제올림픽 이후 1990년대 들어 한국 오페라계는 신자유주의와 세계화의 영향으로 대형 오페라 공연과 본고장 오페라 무대를 재현하는 방향으로 흐르며 지휘, 연출, 무대장치, 의상 등 모든 제작진을 해외에서 수입·초빙하는 사례가 경쟁적으로 많아졌다. “한국오페라70년 공연연보”⁶⁾에 기록된 이 시기(89-92년) 오페라 공연을 살펴봐도 서양의 대규모 오페라가 공연의 대부분을 차지하고 있고, 실험성이 강한 소극장 오페라와 창작 오페라 공연은 거의 없다고 봐도 좋을 정도로 극히 소수에 불과하다. 위의 편지는 이러한 상황에 대한 문호근의 비판적 인식의 단면을 보여준다.

문호근이 한국 오페라계에 오페라 연출가로서 본격적으로 등장한 것은 1982년이다.⁷⁾ 이 해는 국립오페라단이 소극장 오페라 운동을 시작하면서

4) 전국민족민주운동연합(전민련)의 상임고문이었던 늦봄 문익환 목사는 북한의 조국평화통일위원회의 초청을 받아 정부의 허가 없이 1989년 3월 25일부터 4월 3일까지 북한을 방문했다. 통일이 없이는 민주주의도 없다는 당시 진보 기독교인들의 인식에 따른 이 방북사건으로 문익환 목사는 국가보안법상의 ‘반국가단체잠입죄’로 구속·수감되었다. 징역 7년을 선고받고 복역하다가 1990년 10월 20일 형집행정지로 석방되었지만, 1991년 6월 6일 재수감되었고, 1993년 3월 6일 사면되었다.

5) 정상영, “‘한국적 오페라의 창조자’ 되살리다,” 『한겨레』, 2011. 5. 15.

6) 한국오페라70년사 발간위원회, 『한국오페라70년사』, 69-109.

7) 문호근은 이미 1977년 국립극장 대극장에서 공연된 김자경오페라단의 《무당》, 《노처녀와 도둑》(G. C. Menotti 작곡)을 통해 오페라 연출가로 데뷔했고, 79년에 한국문화예술진흥원(현재는 한국문화예술위원회)의 1기 장학생으로 선발되어 유럽으로 유학을 떠나 영국 로얄오페라하우스, 독일 뮌헨오페라하우스, 이탈리아 오페라하우스에서 오페라 연출을 공부하고 84년에 귀국하게 된다.

한국 오페라 운동의 새로운 전환점을 마련한 의미 있는 해이기도 하다. 국립오페라단은 국립 소극장 무대에 올릴 첫 작품인 메노티의 단막오페라 《무당》(The Medium)과 《전화》(The Telephone)의 연출을 당시 독일에 서 오페라 연출공부를 마치고 그곳에서 활동 중이던 문호근에게 맡겨 좋은 성과를 거두었다.⁸⁾ 1984년 귀국한 문호근은 이후 오페라 연출가로서 활발한 활동을 전개하였고, 한국 오페라는 문호근 이전과 이후로 구별된다는 평가를 받을 정도로 한국에서 전문 오페라 연출 시대를 열었다.

문호근은 원래 서울대 음대에서 작곡을 전공했다. 그는 대학시절 서울대 연극반에서 연극을 하며 연극배우가 되고자 했는데, 그 이유는 연극을 통해 대중과 직접 만나 교감하고 소통하기 위해서였다. 연기에 소질이 없다고 생각한 그가 선택한 것이 연출이었으며, 그 어떤 매체보다도 가장 강력한 힘을 가진 장르가 오페라라는 신념을 가지고 오페라 연출가의 길을 선택한 것이다. 대중과의 소통을 예술의 사명으로 여긴 그는 오페라 자막이 없던 시절 직접 자신이 연출을 맡은 서양 오페라의 노래 가사와 대사를 선율에 맞게 우리말로 번역해 무대에 올림으로써 관객이 이해할 수 있는 오페라를 만들기 위해 애썼다. 그가 연출한 오페라는 오페라 최대 관객 동원, 최초의 연장공연, 매회 전석 매진 등의 기록을 남길 정도로 청중의 뜨거운 호응을 불러일으켰다.

80년대 한국의 정치적·사회적 상황에서 문호근은 예술의 사회 참여라는 시대적 요구와 함께 ‘오페라’가 이 시대에 무엇을 할 수 있는지 생각했다. 문호근은 86년 12월 그와 고민과 뜻을 같이하는 작곡가 이건용 등과 함께 한국음악극연구소를 설립하고, ‘우리 시대 우리의 삶을 우리말로 노래하는 우리의 음악극’을 만드는 실천적 작업을 본격적으로 시작한다. 80년 ‘광주’ 이후의 폭압적인 시대적 상황에서 음악의 사회적 역할을 묻고 예술가로서 담당해야 할 과제를 고민하고 실천에 옮겼던 이건용은 문호근과의 우리음

8) 한국오페라70년사 발간위원회, 『한국오페라70년사』, 395.

악극 작업의 시작 동기를 다음과 같이 밝히고 있다.

음악이 사회에 대해 아무 이야기도 할 수 없다면 무슨 가치가 있습니까? 예술가가 사회에 무슨 역할을 할 수 있을까 자연스럽게 질문하면서, 고민을 나눌 대화상대 친구를 만나게 됐는데, 그중에 문호근이라는 오페라 연출가가 있었어요. 오페라가 그 어떤 장르보다도 가장 강력한 힘을 가진 장르라는 신념을 가진 친구였어요. 오페라 연출을 맡으면 꼭 우리말로 번역을 해서 작품을 올릴 만큼. 그러다가 소박하더라도 우리음악극을 만들자는 데 의견이 합치한 겁니다.⁹⁾

연출가 문호근과 작곡가 이건용은 친구 사이이면서 많은 공통점을 가지고 있다. 둘 다 목사 아버지를 두었고, 서울대 음대 작곡과 시절 연극 동아리인 무대예술연구회를 함께 만들어 연극에 빠져 살았는가 하면, 문학과 시에도 재능과 식견을 가지고 있었다. 이건용은 대학 2학년 때인 1967년 소설로 경향신문 신춘문예에 당선될 정도로 문학에 재능을 보였다. 시를 노래하는 가곡이 좋아 음악을 시작한 이건용은 자신의 얘기를 하고 싶어 연극을 하고 또 소설을 썼다. 음악과 연극과 문학과 시는 문호근과 이건용 두 사람 모두에게 자기 자신과 세상과 소통하기 위한, 자신의 정체성을 가장 잘 표현해주는 예술장르였던 것이다. 서울대 음대에서 작곡을 공부한 두 사람은 대학시절 빠져 살았던 연극무대를 거쳐 한 사람은 오페라 연출가의 길을, 한 사람은 작곡가의 길을 선택했다. 오페라 연출가와 작곡가로서 한국에서 80년대를 살아가는 두 사람이 예술에 대한 시대적 요구에 함께 뜻을 모은 것이 음악과 문학과 시와 연극이 결합된 종합예술장르인 ‘음악극’이었다는 사실은 너무도 자연스러운 귀결처럼 보인다.

9) 김일송, “Interview/서울시 오페라단 단장 이건용: 지금, 여기, 그리고 당신을 위한 음악,” <http://theartpark.co.kr/>, 검색일: 2019. 4. 12.

이제 죽으나 사나 내가 붙들고 살게 된 음악에서 구해야 할 것은 젊은 시절 나로 하여금 연극으로 눈을 돌리게 한 그 무엇을 음악에서 찾을 수 있도록 하는 일이다. 즉 나의 이야기 우리들의 모습을 음악에서 구현할 수 있도록 하는 것이다. 적극적으로 우리의 삶, 우리의 호흡, 우리의 분노와 사랑을 음악 속에 그려 넣는 것이다. 내가 음악극에 관심을 가진다면 바로 이 때문이다. 연극에서는 가능했던 그 일을 음악으로 옮겨 놓는 일을 음악극을 통해서 하려는 것이다.

문호근은 학창시절부터 나와 연극 활동을 같이 했거니와 그 역시 음악→연극→다시 음악→음악극을 거쳐 오늘에 이르는 사람이다. 합의한 바는 없지만 그 역시 음악극을 하는 이유가 나와 같으리라 생각한다.¹⁰⁾

문호근의 연출관과 이건용의 작곡관 또한 시대정신과 작가정신이라는 공통의 의식을 공유한다. 문호근은 연출과 연출가의 역할에 대해 다음과 같이 말했다.

연출가는 시대의 진정한 작가여야 합니다. 음악이며 배우, 그리고 무대, 조명 등 나머지는 분화되더라도 착상을 제안하고 시대의 문제를 제기하고 또한 시대의 정서, 예술의 형태, 함께 미래의 우리가 이뤄야 할 예술의 형태까지를 제공하는 역할은 연출자가 해야 하는 것입니다. 이것은 다시 말해 공연 전체의 틀을 우리 시대가 요청하는 것으로 합당하게 만드는 역할을 해야 한다는 것입니다. 연출은 결국 지속적으로 미래와 만나는 창조 작업입니다.¹¹⁾

10) 이건용, “우리들의 이야기를 담은 음악극을 위하여,” 『동학백주년 기념공연 사랑과 혁명의 대서사시 - 가극 《금강》 초연 팸플릿』 (제작: 가극단 금강, 1994. 8. 15.-8. 18.), 8.

11) 신동호, “오페라 연출가 문호근의 28년 꿈과 민족가극 「금강」,” 『월간 말』 98 (1994), 146이하.

이건용은 어떠한가? 그는 음악이 사회와 무관하지 않고, 음악이 시대를 반영한다는 것은 지극히 당연한 것이며, 그 자신 현실에 대한 발언을 음악을 통해 해온 실천적 작곡가로서 다음과 같이 작곡가에 대해 말한다.

작곡가들이 그렇게 현실에 둔감한 사람들이 아닙니다. 작곡가는 작가입니다. 작곡가는 어떻게 시대의 목소리를 내야 하는가를 고민하는 작가입니다. 시대에 대해 소리로 이야기하는 사람인 겁니다. 일례로 베토벤은 그걸 리드했던 작곡가였는데요, 베토벤이 작곡한 곡의 실제 의미를 알았다면 정부에서 베토벤을 가만두지 않았을 겁니다.¹²⁾

연출가로서, 작곡가로서 각자의 영역에서 시대를 고민한 문호근과 이건용이 한국음악극연구소를 만들어 함께 실천하고자 한 ‘우리 시대 우리의 삶을 우리말로 노래하는 우리 음악극’의 모색작업은 억압적이고 정의롭지 않은 시대와 사회에 대한 저항이자, ‘지금 여기’의 삶과 동떨어진 예술의 허위의식을 비판하고 해방된 미래를 열어나가기 위한 실천적 음악운동이요 현재진행중인 음악(극)혁명이라고 평가할 수 있다. 그렇다면 그들이 추구하며 실천하고자 한 한국음악극은 어떤 형태의 것이고, 그것의 실천적·이론적 토대는 무엇인가?

3. ‘한국음악극’의 이상과 실천적·이론적 토대

‘우리 시대 우리의 삶을 우리말로 노래하는 우리의 음악극’을 만들기 위한 한국음악극연구소의 개소식¹³⁾에서 음악학자·평론가 이강숙은 ‘한국음

12) 김일송, “Interview/서울시 오페라단 단장 이건용: 지금, 여기, 그리고 당신을 위한 음악,” <http://theartpark.co.kr/>, 검색일: 2019. 4. 12.

13) 연출가 문호근을 소장으로 하는 한국음악극연구소는 작곡가 이건용, 강준일, 김철

악극의 가능성'이라는 제목으로 개소 기념 강연을 했다. 문호근과 이건용의 스승이며, 80년대 한국음악계에 큰 영향을 미친 '한국음악론'의 주창자이기도 한 그는 '현재 한국에는 없지만 앞으로 만들어 나가야 할 한국음악극의 가능성은 어떤 모델을 설정해 놓고 창조해 나가는 것이 아니고 우리들의 현실을 담은 그릇으로 만들어 나가다 보면 그 모습이 떠오르지 않겠느냐'¹⁴⁾라며 한국음악극연구소가 앞으로 실천적으로 풀어나가야 할 쉽지 않은 과제를 제시했다. 이강숙에 의해 시작된 '한국음악론'은 '한국음악극' 실천의 이론적 토대이다. 한국음악극의 이상과 실천 방식을 논하기에 앞서 먼저 '한국음악론'의 내용과 전개에 대해 간략하게 살펴보기로 하겠다.

한국음악론¹⁵⁾은 해방 후 분단과 전쟁을 거치며 30년 동안 별다른 반성 없이 진행된 우리 음악계의 서양음악 추종과 서양음악에 종속적인 음악상황에 대한 본격적인 반성의 계기를 마련해주었다. 한국음악론의 핵심은 '음악적 모국어 찾기 운동'으로, '서양음악 양식을 그대로 답습하고 있는 이름만의 한국음악' 양식에 대한 비판과 반성에서 출발해 음악과 사회, 음악과 삶의 관계에 대한 논의로 발전되어 나갔다. 한국음악론은 1980년대 후반에 가면 한편으로 서구음악에 종속적인 한국의 음악상황이 음악내적인 문제만이 아닌 음악사회적인 문제임을 파악하고, 근본적인 원인이 우리나라의 분단 현실에 기인하고 있다는 인식에 도달해 음악의 문제와 사회 및 민족의 문제를 하나로 파악하기에 이른다.

다른 한편으로 한국음악론은 우리나라 음악문화 활동의 주체를 전문가가 아닌 일반 대중으로 인식하려는 노력을 기울인다. 이상적인 음악사회는

호와 음악학자 김춘미를 운영위원으로 두고, 성북동의 작은 지하연습실 공간에 연구소를 마련해 1986년 12월 6일 출범했다.

- 14) 노동은, “한국음악극연구소의 『우리들의 사랑』, 무엇을 적중시키려고 하나?,” 『맨발로 부른 연가: 문호근 1주기 기념문집』 (김춘미 편집, 서울: 벨로체, 2002), 592.
- 15) 한국음악론에 대한 서술은 이건용, “‘80년대 음악론의 전개과정 - 한국음악론·노래운동론·민족음악론 -,” 『음·악·학』 2 (1990), 91이하를 참조.

전문가와 애호가,의 음악을 동등하게 여기고, 특정계층이 아닌 모든 사람이 음악을 누리는 사회라는 인식을 바탕으로 제도권의 음악(엘리트음악, 고급음악)과 비제도권의 음악(대중음악, 저급음악)¹⁶⁾이 보다 높은 차원에서 만나 참된 의미의 음악 및 음악문화를 만들어가야 한다는 생각을 발전시킨다. 제도권 음악계에 대한 비판과 반성에서 출발한 한국음악론은 이 지점에서 당시 민중운동 및 문화운동의 중심에서 주로 대중음악을 비판하고 반성하며 ‘삶을 지향하는 노래’, ‘진실의 노래’를 지향하는 실천적 노래운동¹⁷⁾에 이론적 논리를 제시하는 80년대 노래운동론¹⁸⁾과 자연스럽게 만나게 된다.

노래운동론은 80년대 후반 ‘민족음악’이라는 새로운 목표를 지향하게 되고, 한국음악론도 음악의 문제와 사회 및 민족의 문제를 하나로 보면서 한국음악론과 노래운동론은 80년대 후반 ‘민족음악론’으로 결합된다. 앞에서 이미 언급한 바와 같이 서양음악에의 종속문제, 서로 다른 사회계층간의 음악 감수성의 분열문제 등 해방 이후 형성된 한국의 이러한 음악상

- 16) 오늘날 우리사회에서 대중음악의 위상과 사회적 영향력은 클래식음악을 훨씬 능가하는 위치에 서있다. 그러나 80년대까지만 해도 제도권의 음악(서양 고전 및 현대음악)은 화이트칼라가 즐기는 ‘고급음악’이요, 비제도권의 음악(대중음악)은 블루칼라가 즐기는 ‘저급음악’이라는 음악의 이분법적 인식이 지배적이었다. 당시 대학생들을 참가대상으로 등장하기 시작한 대학가요제, 강변가요제 등에 음악대학 학생들이 참가하면 학교에서 제적당하는 사례도 실제로 있었다.
- 17) 1970년대 김민기의 노래들(<아침이슬>, <상록수>, <금관의 예수> 등)이 저항적 노래로 불리기 시작했고, 80년대 들어서는 학생운동을 포함해 노동자, 농민 등 각종 운동적 성격의 집회나 시위에서 사람들을 하나로 묶는 노래의 힘이 커지면서 노래운동의 큰 흐름이 형성된다. 노래운동단체(‘노래를 찾는 사람들’, ‘새벽’, ‘꽃다지’ 등)가 만들어져 활발하게 활동하고 정태춘, 안치환 등 전문 가수들도 생겨나 활발한 노래운동 활동을 펼치게 된다.
- 18) 노래운동에 관한 이론적 작업은 1984년 실천문학사에서 간행된 무크지 『노래』를 통해 처음 발표되었다. 이후 비판의 대상을 대중음악에만 머무르지 않고 제도권의 예술음악으로까지 넓혀나갔으며 노랫말, 노랫가락, 노래양식 등 이론적 범위를 확대해 나갔다.

황이 분단 현실에 기인하고 있다는 깨달음은 음악의 문제가 곧 통일의 문제라는 근본적인 인식의 전환을 가져오게 된다. 민족음악론은 실천적 민족음악운동의 역사를 해방공간, 일제강점기, 개화기 등 분단 이전의 민족의 역사 속에서 찾는 작업을 통해 분단적 음악문화를 극복하는 다양한 논의와 실천을 전개해 나갔다.

1981년 이진용을 비롯한 젊은 작곡가들로 구성된 작곡동인 ‘제3세대’¹⁹⁾와 1986년 연출가 문호근을 중심으로 평론가, 작곡가, 연극인, 성악인 등 실천적 예술가 및 이론가들이 종합예술인 ‘한국음악극’을 새롭게 탄생시키기 위해 ‘공동체적 역사의식’을 가지고 참여한 한국음악극연구소의 출범은 이강숙에 의한 한국음악론, 그리고 80년 ‘광주’라는 역사적 사건이 중요한 영향을 미친 것이다. ‘제3세대’가 한국의 전통음악 양식을 새롭게 해석한 음악, 청중이 쉽게 이해할 수 있는 쉬운 음악어법의 음악, 한국의 현실을 반영한 음악을 공동의 실천방향으로 선언하고 앞 세대 작곡가들의 한계를 극복함으로써 서양음악의 종속에서 해방된 자생적인 음악문화를 창출하는 것을 목표로 했다²⁰⁾, 한국음악극연구소 역시 지금까지의 모든 형태의 음악극(오페라, 뮤지컬, 판소리, 창극 등)이 갖는 한계를 극복해 ‘우리 시대 우리의 삶을 우리말로 노래하는 우리의 음악극’을 새롭게 만들어 보자는 목표를 가졌다.

그렇다면 ‘우리 시대, 우리의 음악극’이란 무엇을 의미하는 것이며, 구체적인 실천방향은 어떤 것인가? 문호근은 1988년 11월 25일 ‘한국 음악극의 제문제’라는 주제로 열린 국제극예술협회 한국본부 심포지엄에서 ‘음악극의 이상’이라는 글을 발표했다. 시기적으로 이미 두 편의 ‘노래극’(《우리들의 사랑》과 《구로동 연가》)을 만들어 공연하고 난 이후에 발표한 이

19) ‘제3세대’는 1981년 창단 당시 이진용, 진규영, 정태봉, 유병은, 황성호, 허영한으로 출발했으며 이후 작곡가 강준일과 이만방도 참여했다.

20) 이진용, “민족음악, 돌아보며 내다보며,” 『민족의 길, 예술의 길』 (김윤수 외, 서울: 창작과비평사, 2001), 99.

글을 통해 그가 생각한 한국음악극의 이상과 실천 방향성을 요약하면 다음과 같다.²¹⁾

1. ‘우리’의 개념은 흩어져있는 해외 동포까지 포함하는 ‘한민족’이라는 매우 넓은 개념이고, ‘우리 시대’라는 뜻도 ‘한민족, 분단, 이산의 시대’를 의미하는 넓은 개념임.
2. 위의 개념에 따라 ‘우리 시대, 우리의 음악극’은 ‘흩어져 있는 한민족이 하나로 다시 화합하는 그때까지, 그 일에 기여하게 하는 종합예술’이라는 이상을 가짐.
3. 이러한 이상을 실현하는 음악극을 위한 큰 방향의 작업원칙으로는 첫째, 우리 민족 공통의 뿌리인 전통예술에서 그 실마리를 찾을 것. 둘째, 민족 구성원들의 문제를 소재로 삼을 것. 셋째, 이를 감동적으로 다룰 것.
4. 새로운 음악극은 뛰어난 작품성을 지닌 것이어야 하며, 이를 위해 말과 음악의 조화로운 관계, 연극과 음악과 춤의 자연스러운 연결 등 기초적인 기법들에 대한 지속적인 연구와 모색작업이 이루어져야 함.

이상을 종합해보면 문호근과 이건용이 중심이 되어 운영된 한국음악극연구소의 한국음악극 작업은 한국음악론, 노래운동론, 민족음악론으로 이어지며 전개되는 80년대 음악론의 총체적 실천 작업이었음을 알 수 있다. 한국음악극연구소는 결과적으로 총 네 편의 실험적 음악극을 만들어 무대 공연을 펼쳤는데, 그중 소극장에서 선보인 두 편의 ‘노래극’ 《우리들의 사랑》(1987)과 《구로동 연가》(1988)는 ‘한국음악론’과 ‘노래운동론’의 실천적 작업의 성과물이고, 대극장에서 공연된 두 편의 ‘민족가극’ 《금강》(1994)과 《백두산》(1995)은 ‘한국음악론’과 ‘노래운동론’이 결합되어 논의가 진전된 ‘민족음악론’의 구체적 실천 작업의 결과물이라 할 수 있다.

21) 문호근, “음악극의 이상,” 『맨발로 부른 연가: 문호근 1주기 기념문집』 (김춘미 편집, 서울: 벨로체, 2002), 17이하.

다음은 한국음악극연구소가 모색한 ‘한국음악극’ 실험의 내용을 살펴보고, 이러한 실험이 가지는 사회적 의의가 무엇인지 살펴보기로 하겠다.

4. 한국음악극연구소의 ‘한국음악극’ 실험: ‘노래극’과 ‘민족가극’

연출가 문호근을 중심으로 설립된 한국음악극연구소는 출범 초기부터 이론, 창작, 워크숍 공연 등의 모임을 활발하게 개최하며 우리시대 우리들의 이야기를 담은 한국음악극 양식을 적극적으로 모색해 나갔다. 한국음악극의 이론정립을 위한 다양한 주제의 연구와 발표 및 토론을 행하는 학술모임(김춘미 중심), 작곡과정에서부터 무대와 유기적인 관련을 가지고 작품 창작을 시도하는 창작모임(이건용 중심), 일반대중들에게 음악극을 알리기 위한 음악극페스티벌의 개최, 음악극에 필요한 인력양성과 실제공연을 위한 이론 및 실기를 지도하는 오페라 워크숍 코스²²⁾ 및 워크숍 공연 등이 유기적으로 연결되어 새로운 예술양식의 창조를 위해 공동체적인 노력을 기울였다.

이러한 과정을 거쳐 탄생한 첫 음악극이 노래극 《우리들의 사랑》과 《구로동 연가》이다. 이후 5년간의 창작의 휴식기를 지나 한국음악극연구소는 1993년 연구소 내에 새로운 음악극 공연을 위한 가극단 ‘금강’을 창단해 민족가극 《금강》과 《백두산》을 무대에 내놓았다. 두 편씩 짝을 이루며 만들어진 《우리들의 사랑》과 《구로동 연가》, 그리고 《금강》과 《백두산》은 음악극 창작의 시기, 소재와 방식, 작품의 규모, 공연의 형식 등에서 명확한 차이를 보인다. 음악극의 명칭도 전자는 ‘노래극’으로,

22) 워크숍코스의 지도위원으로 위촉된 사람들은 박은성, 최승한, 박성원, 박수길, 정은숙, 김덕기, 조성진, 오영인 등이다.

후자는 ‘민족가극’이라는 이름으로 부르면서 변화와 차별성을 나타내고 있다. 본 장에서는 노래극과 민족가극이라 이름 붙인 두 종류의 한국음악극 실험의 구체적인 내용과 형식이 무엇인지 살펴보기로 하겠다.

1) 노래극: 《우리들의 사랑》과 《구로동 연가》

한국음악극연구소는 87년과 88년 한국음악극 모색 작업 초창기에 《우리들의 사랑》과 《구로동 연가》를 통해 노래극을 실험한다. 노래극이란 무엇을 의미하는가? 80년대부터 90년대 초까지 크고 작은 수많은 노래공연을 연출한 문호근은 ‘노래’, ‘노래공연’, ‘노래극’의 의미에 대해 1) 일정한 주제, 일정한 정서를 갖는 것이 ‘노래’이며, 2) 노래들이 연결되면서 일정한 ‘의미망’을 엮어내는 것이 ‘노래공연’이고, 3) 그 일정한 의미망을 긴밀하게 하여, 보다 구체적인 주제, 또는 주장을 전달하고자 한 것이 ‘노래극’이라고 정의하고 있다.²³⁾

노래극 양식의 태동과 그것의 본질적인 내용을 이해하기 위해 한국음악극연구소의 첫 음악극 작품 《우리들의 사랑》을 탄생시킨 두 번의 학술모임과 두 번의 워크숍 공연, 그리고 네 번의 창작모임의 내용에 주목할 필요가 있다. 지향점이 무엇인지 추측해 볼 수 있기 때문이다. ‘한국음악극의 방향설정을 위한’ 첫 번째 학술모임²⁴⁾을 가진 후 얼마 후에 개최된 워크숍 공연에서 다루어진 작품은 모두 우리나라의 현실에 대한 문제의식을 간접적으로 드러내는 서양 오페라였다.²⁵⁾ 예를 들어 《총독 시몬》(G. Verdi,

23) 문호근, “‘노래공연’에서 ‘노래극’으로,” 『실천문학』 22 (1991), 355. 동일한 내용이 문호근, “‘노래공연’에서 ‘노래극’으로,” 『맨발로 부른 연가: 문호근 1주기 기념문집』 (김춘미 편집, 서울: 벨로체, 2002), 70에도 수록되어 있다.

24) 1987년 2월 6일 한국음악극연구소에서 열린 제1차 학술모임은 이견용의 사회로 진행되었고 “한국음악극에의 물음”(김춘미), “오페라에 관한 제반 문제”(이유선), “한국 오페라의 사회적 배경”(박용구), “한국 전통음악극의 고찰”(이보형)이 발표되었다. 한국음악극연구소, 『한국음악극을 찾아』 (서울: 청년문예, 1994), 13.

1857/1881)은 계층 간의 갈등과 정치 분쟁에 눈을 돌린 총독을, 《보책》(A. Berg, 1914-22)은 다른 상황적 배경에서 희생되는 인간을, 《거지 오페라》(J. Gay, 1728)는 사회비판적 성격을 강하게 지닌 오페라이다.²⁶⁾ 특히 한국음악극연구소가 오페라의 대중화를 위해 우리나라 음악역사상 처음 개최한 제1회 ‘음악극 페스티벌’ 기간 동안에는 연구소의 다양한 연구 및 창작모임 등을 페스티벌 일정에 포함시킴으로서 일반대중이 한국음악극에 대한 전문가들의 논의에 자연스럽게 함께 참여할 수 있도록 했다. 음악극 페스티벌 기간 동안 ‘말과 음악의 관계’라는 주제로 제2회 학술모임²⁷⁾이 열렸고, ‘극작가와 작곡가의 만남’을 모토로 하는 창작모임은 4인의 극작가와 9인의 작곡가²⁸⁾가 참여해 의견을 나누었으며, ‘번안 사례 발표’(문호근)에서는 《철수와 영희》, 《거지 같은 오페라》가 다루어졌다. 또한 학술 및 창작모임 외에도 ‘음악과 토론’, ‘음악극 감상회’가 열렸는데 특히

25) 제1회 오페라 워크숍 공연(1987. 3. 29.-3. 31.)에서는 모차르트의 오페라 《바스티앙과 바스티엔》을 번안한 번안오페라 《철수와 영희》, 베르디의 《시몬 보카네그라》, 푸치니의 《라보엠》, 알반 베르크의 《보책》이 유니버스 형식으로 공연되었다. 이 중 베르디의 《시몬 보카네그라》와 베르크의 《보책》은 국내에 처음 소개되는 오페라였다. ‘오페라의 대중화를 위하여’라는 주제로 열린 국내 최초의 제1회 음악극 페스티벌 기간(1987. 6. 12-6. 20.) 중 가졌던 두 번째 오페라 워크숍 공연에서는 베르디의 오페라 《총독 시몬》(시몬 보카네그라) 전체 공연과 함께 베르크의 《보책》, 글루크의 《오르페오》, 페푸시의 《거지 같은 오페라》를 유니버스로 형식으로 묶어 공연했다.

26) 김춘미, “『구로동 연가』 공연에 부처,” 『노래극 《구로동 연가》 초연 팸플릿』 (1988. 6. 5-6. 16.).

27) 연구소 공간을 벗어나 음악극 페스티벌 장소인 미리내 극장에서 음악평론가 이순열의 사회로 열린(1987.6.15.) 제2차 학술모임에서는 “서양음악에 있어서의 말과 음악에 대한 연구를 위하여”(김춘미), “말과 음악”(이강숙), “한국 전통음악극에서의 말과 음악의 관계”(최종민)가 발표되었다.

28) 이건용의 사회로 열린 창작모임 ‘극작가와 작곡가의 만남’에 참가한 작곡가는 강석희, 강준일, 김민기, 백병동, 이종구, 최창권, 김동진, 장일남, 김철호이고 참가한 작가는 최인석, 구희서, 이강백, 정복근이다. 대중음악 작곡가와 현대음악 작곡가들이 함께 참여한 것이 눈에 띈다.

‘음악과 토론’에서는 외국작품을 한국말로 부를 때 번역 및 가창의 문제가 다루어졌으며, 국악기 반주에 맞춰 서양노래를 직접 불러보는 실험도 했다. 레코드와 녹음테이프를 감상하는 ‘음악극 감상회’도 열렸는데, 6편의 국내외 음악극 - 몬테베르디의 《오르페오》(1607), 모차르트의 《이도메네오》(1780-81), 카를 오르프의 《카르미나 부라나》(1935-36), 쿠르트 바일의 《서퐁짜리 오페라》(1928), 전통탈놀이 《양주별산대놀이》, 창극 《윤봉길 의사》 - 감상을 통해 서양의 고전과 현대 오페라, 한국의 전통음악극과 근대음악극을 비교해보는 자리를 마련했다.

이론 및 실재를 아우르는 이처럼 다양한 연구와 창작모임, 워크숍 공연을 거쳐 새로운 한국음악극 창작의 모든 열린 가능성을 타진한 후 시도한 첫 번째 실험이 바로 노래극 양식의 음악극이다. 노래극은 규모가 작은 소극장용 음악극을 의미하는데, 위에 언급한 한국음악극연구소의 활동을 통해 초기 한국음악극의 지향점을 거칠게 살펴보면 첫째, 우리시대 우리의 삶과 현실을 다루는 음악극, 둘째, 한국말이 자연스럽게 살아있는 음악극, 셋째, 대본가와 작곡가가 창작과정에 함께 참여하는 음악극, 넷째, 전문가만이 아닌 일반대중이 즐길 수 있는, 대중지향적인 음악극, 다섯째, 우리의 전통과 현대, 서양의 고전과 현대음악극 등의 요소를 지금-여기에 소통시키는 열린 우리의 음악극 등으로 요약해 볼 수 있다.

노래극으로서의 첫 작품은 우리 사회 가장 밑바닥 계층에 놓인 사람들의 삶을 다룬 《우리들의 사랑》(부제: 양아치전²⁹⁾)이다. 도둑, 장물아비, 포

29) 이 작품은 초연(1987. 10. 30.-11. 5., 문예회관 소극장) 시 제목을 ‘양아치전’으로 하려고 했으나, 극장 측인 문예회관에서 제목이 품위가 있어야 한다는 이유로 이 제목을 못 쓰게 해 바뀌어야 했다고 한다. 김춘미 편, “한국음악극연구소 학술모임 논문 및 토론자료,” 『맨발로 부른 연가: 문호근 1주기 기념문집』, 582. ‘양아치전’은 1987년 11월 7일-12월 6일 신선 소극장에서 《우리들의 사랑》이 연장 공연할 때 부제목으로 사용되었다.

주가 등장하는 《우리들의 사랑》의 원작은 위크숍 공연에서 선보여 일반 대중으로부터 가장 큰 호응을 얻었던 18세기 영국의 발라드 오페라(Ballad Opera)인 《거지 오페라》(The Beggar's Opera, 1728)로, 20세기 독일의 극작가 겸 연출가인 브레히트(Bertolt Brecht, 1898~1956)와 작곡가 쿠르트 바일(Kurt Weil, 1900-1950)이 《서푼짜리 오페라》(Die Dreigroschenoper, 1928)로 개작하여 더욱 유명한 ‘오페라’이다.

한국음악극연구소가 새로운 한국음악극을 만들어 가기 위한 역사적인 출발점에서 18세기 영국의 《거지 오페라》, 그리고 이를 개작한 20세기 초반 독일의 《서푼짜리 오페라》를 모델로 선택한 이유는 무엇인가? 첫째는 이 두 오페라가 각각 18세기 영국 런던 사회 전체에 만연해 있는 정치·사회적·도덕적 타락상과 1920년대 1차 세계대전 이후 극심한 경제적 어려움으로 인한 사회하층민들의 실업과 범죄가 만연한 베를린의 정치·사회적 현실을 반영함으로써 시대성·현실성·정치·사회적 풍자성을 가진 오페라의 예를 성공적으로 보여주고 있는 점이다. 둘째는 이러한 사회비판적·풍자적인 주제를 효과적으로 전달하기 위해 기존 오페라 양식의 틀을 과감하게 깨고 주제에 걸맞은 새로운 오페라 양식을 성공적으로 탄생시켰다는 점이다. 셋째는 사회의 특수한 계층만이 즐기고 이해하는 오페라가 아니라 ‘대중’과의 소통과 보편적인 수용이 가능한 음악을 추구하였다는 점이다. 넷째는 앞에 거론된 문제들을 해결하는 중심적 역할을 두 오페라 모두 기존의 기교적이고 인위적인 오페라 ‘아리아’(Aria)가 아닌, 이해하기 쉽고 자연스러운 ‘송’(Song), 즉 ‘노래’가 맡았다는 것이다.

《거지 오페라》와 《서푼짜리 오페라》의 이러한 특징들이 바로 1980년대 한국의 시대적 상황에서 한국음악극연구소가 찾아가고자 하는 한국음악극의 방향성을 거울처럼 비춰주는 하나의 대안적 모델의 역할을 한 것이라 하겠다. 또한 브레히트와 바일의 실천적 예술관도 사회비판적 성격을 지닌다는 측면에서 문호근과 이진용의 그것과 공통점을 지닌다. 브레히트는 “대중문화의 사회적 영향력을 이용하여 예술을 사회변혁의 동력으로

활용”³⁰⁾하고자 했으며, 대중과의 폭넓은 소통을 모색하면서 “대중문화적 요소에 사회비판적 관점과 내용을 부여하려고 부단히 노력”³¹⁾하며 대중지향적 창작방식을 실천했다. 작곡가 바일은 새로운 시대에 맞는 새로운 음악을 꿈꾸며 “특정집단만을 위하고 특정 집단만이 향유하던 음악이 사회를 구성하는 모든 이들을 위한 음악이 되어야 한다.”³²⁾고 생각하며 음악의 개혁을 외쳤다. 풍자적·사회비판적 성격의 《서푼짜리 오페라》는 이러한 두 예술가의 생각이 만들어낸 새로운 양식의 오페라다.

노래극 《우리들의 사랑》과 《구로동 연가》는 공통적으로 1960-70년대를 거치며 우리 사회가 빠른 속도로 진행되는 산업화 과정에서 삶의 근거지인 농촌 ‘고향’을 떠나 공장이 있는 도시로 내몰린 사람들, 다른 아닌 공장노동자들을 비롯한 도시빈민들의 삶의 모습을 다룸으로써 우리 사회의 부조리한 현실을 풍자하고 있다.

원작인 《거지 오페라》의 뼈대에 극본(문호근)과 음악(이건용·강준일·김철호)을 새롭게 써서 만든 《우리들의 사랑》은 ‘오늘, 여기’라는 시대성과 현장성에 초점을 맞춘 작품이다. 우리나라에서 불리는 모든 노래 양식(타령조, 흥얼조, 잡가조, 팝송, 포크송, 발라드풍, 가곡, 동요 등)을 대본의 극적 상황, 등장인물의 성격에 따라 배정하고, 세 명의 작곡가가 각각 등장인물을 나누어 맡아 그 등장인물에 필요한 총 26개의 노래를 작곡했다.³³⁾ 출연진도 뮤지컬가수, 포크가수, 클래식 전공자, 연극배우, 갓 졸업한 성악인 등으로 다양하고 반주도 기존 오페라의 관행과는 달리 피아노와 장구,

30) 오성균, “21세기와 베르톨트 브레히트 - ‘문화의 세기’와 브레히트의 예술실천,” 『뷔히너와 현대문학』 28 (2007), 108.

31) 오성균, “21세기와 베르톨트 브레히트 - ‘문화의 세기’와 브레히트의 예술실천,” 109.

32) 신혜수, “1920년대 베를린의 대중과 『서푼짜리 오페라』,” 『브레히트와 현대연극』 37 (2017), 80.

33) 한국음악극연구소, 『노래극 《우리들의 사랑》 초연 팸플릿』 (1987. 10. 30.-11. 5.).

드림, 기타가 맡는다.

총 24곡의 노래로 구성된 《구로동 연가》(문호근 연출, 원창연 극본, 이건용·강준일·김철호 작곡)는 처음부터 한국음악극연구소와 극단 연우 무대의 공동기획으로 진행되어 음악인과 연극인이 기획 및 제작과정부터 함께 참여해 만든 노래극이다. 1980년대 당시의 우리 사회의 가장 큰 이슈였던 도시 노동자들의 삶을 다루어 화제가 된 이 작품³⁴⁾은 등장인물에 따라 곡을 배정해 작곡했던 《우리들의 사랑》과 달리 극의 전개에 따른 음악들을 각각의 작곡가들이 나누어 작곡하는 방식을 취하고 있다. 《구로동 연가》를 자세하게 분석·연구한 이민희는 《구로동 연가》의 음악을 ‘막간노래, 노래, 이미 작곡된 노래의 인용, 부수음악, 음향’의 총 다섯 가지 층위의 음악으로 구분하고 있다.³⁵⁾ 이민희의 분석에 따르면³⁶⁾ 막간노래는 극의 흐름과 상관없이 막 전환에 등장하는 노래로, 당대 유명 노동자 시인(박노해, 김해화, 김기홍)의 시를 텍스트로 하여 이건용이 작곡한 총 4곡을 가수 안치환이 노래했다. 그다음 층위인 노래에서 극을 이끌어어나가는 음악으로 등장인물들이 부르고 상황을 만들어가는 음악은 강준일이(총 11곡), 극중의 노동자들이 놀이판에서 부르는 노래는 김철호(총 5곡)가 작곡했다. 대학가의 노동가요 및 당시 유행했던 가요들의 ‘인용’에는 <늙은 군인의 노래>를 개사한 <늙은 노동자의 노래>, <임을 위한 행진곡>, <아! 대한민국> 등이 등장한다. 키보드로 연주되는 부수음악은 장면들과 이질적인 음악들의 연결 등 작품 전체의 통일성에 중요한 역할을 하고 있으며, 소극장 무대의 공간적 묘사나 공간변화를 음향의 질감변화를 통해 표현하는 기능

34) 《구로동 연가》는 1988년 6월 5일-16일까지 문예회관 소극장에서 초연되었으며, 이후 수정·보완을 거쳐 1988년 7월 1일-31일까지 연우소극장에서 연장공연이 이루어졌다. 총 102회의 공연기록은 이 노래극이 당시의 대중들에게 얼마나 많은 관심을 불러일으켰는지 알 수 있다.

35) 이민희, “미완의 완성작 - 노래극 <구로동 연가>(1988) 연구 -,” 『한국극예술연구』 58 (2017), 327.

36) 이민희, “미완의 완성작 - 노래극 <구로동 연가>(1988) 연구 -,” 327이하 참조.

을 하는 음향은 작곡가 황성호가 담당했다.

두 노래극은 전문인과 음악애호가, 제도권의 음악(서양 클래식)과 비제도권의 음악(대중음악), 음악과 연극이 한 작품 속에서 동등하게 만나는 새로운 예술양식을 실험하는 한국음악극의 초기 형태로, 앞서 거론된 80년대 음악론이 음악극이라는 실제적 작업을 통해 구체적 실천으로 옮겨진 것이다. 또한 대중음악에서부터 클래식, 동요에 이르기까지 우리 사회 여러 계층에서 향유되고 있는 서로 다른 음악 양식을 하나의 음악극 작품 안에 수용해 새로운 양식을 창출하려는 노래극 실험은 음악의 분열을 곧 계층 간의 분열 현상으로 인식하고 이를 새로운 음악양식을 통해 극복하려는 것임을 알 수 있다.

예술이 사람과 사람을 갈라놓는 일을 해서는 안 된다고 생각합니다. 내가 좋아하는 노래를 내가 좋아하지 않는 것은 괜찮지만, 그 노래 때문에 너와 내가 갈라져서는 안 되겠다는 것입니다. 많이 배운 사람, 돈 많은 사람이 좋아하는 노래가 못 배운 사람, 가난한 사람의 노래와 다르다면 어떻게 될까요? 노래가 이 세상을 하나로 묶어주는 커닝 오히려 너와 나 사이를 찢어 놓는 구실을 하게 될 것입니다. 지금 우리의 노래가 그런 형편임을 누구나 다 알고 있습니다. 노래뿐만이 아닙니다. 우리의 예술은 사회 계층을 갈라놓는 일을 하고 있습니다. 그리고 그 현상은 갈수록 더 심해지고 있습니다.³⁷⁾

2) 민족가극: 《금강》과 《백두산》

두 편의 노래극 이후 문호근이 이끄는 한국음악극연구소는 93년까지 더 이상의 노래극을 만들지 못했지만³⁸⁾, 이 기간 동안 “수난 받는 민중과 함께

37) 문호근, “우리를 하나 되게 하는 예술을 위하여,” 『동학백주년 기념공연 사랑과 혁명의 대서사시 - 가극 《금강》 초연 팸플릿 (제작: 가극단 금강, 1994. 8. 15.-8. 18.), 7.

하면서 그들의 문제를 우리 것으로 하기 위해” 수많은 민중·민중운동 관련 행사 및 집회의 현장에 직접 참여해 활동했다. 또 한편으로는 “이 땅의 ‘분단모순’에 대한 뼈저린” 체험과 “그것을 극복하는 방안으로서의 예술에 대한 고민”을 거듭해나갔다.³⁹⁾ 그 고민의 결과가 1993년 한국음악극연구소 내에 설립된 가극단 ‘금강’이며, 가극단 ‘금강’의 작업은 두 편의 민족가극 《금강》과 《백두산》으로 결실을 보게 된다. 먼저 오페라나 뮤지컬, 창극이 아닌 새로운 음악극으로서의 ‘민족가극’의 탄생배경과 개념 및 그 의미에 대해 살펴보자.

1990년대는 구소련 및 사회주의 국가의 붕괴로 국제정치 및 국내정치의 근본적인 변화가 일어난다. 국내에서도 1993년 문민정부가 들어서면서 통일에 대한 논의와 기대가 활발하게 일어났다. 이러한 시대적인 변화와 함께 ‘민족가극’은 ‘노래극’과 달리 한마디로 분단으로 갈라진 겨레를 하나로 묶는 예술은 어떤 것이어야 할까, 라는 물음에서 출발한 것이다. 민족가극은 미래의 통일시대를 대비하는, 또는 앞당기기 위한 예술이라는 목적의식을 가지고 만들어진 한국음악극의 또 하나의 형태이다.⁴⁰⁾

38) 가장 큰 이유는 한국음악극연구소를 이끄는 연출가 문호근의 부친 문익환 목사가 1989년 3월 25일부터 4월 3일까지 북한을 방문한 소위 ‘문익환 복사 방북사건’으로 조사를 받으며 구속·수감되고 이후 징역을 살게 되는데, 아버지의 사건으로 조성된 공안정국의 여파가 문호근에게도 미쳐 한국음악극연구소에 대한 재정적 지원도 끊기는 등 활동에 어려움과 제약을 많이 받게 된다. 문민정부가 출범한 93년부터 문호근은 다시 음악극 작업을 이어가게 된다.

39) 문호근, “가극 <백두산> 창작보고,” 『맨발로 부른 연가: 문호근 1주기 기념문집』 (김춘미 편집, 서울: 벨로체, 2002), 110. 이 글은 문호근, “극단 금강의 민족가극 <백두산> 창작보고서: “서태지와 민요, 클래식, <민족의 태양>을 하나로 묶는 예술을 고민했다.” 『사회평론 길』 96/2 (1996), 186-195에 수록되어 있다.

40) 문호근, “가극 <백두산> 창작보고,” 90이하. 민족가극 《금강》은 노무현 정부시절인 2005년 6월 평양 봉화예술극장에서 역사적인 평양 공연이 이루어진 바 있다. 올해 4월 2일 다시 평양 공연 예정이었던 《금강》은 오디션 등을 통해 배우선발을 마치고 연습에 들어가는 일만 남은 마지막 단계에서 최종적으로 무산돼 예정됐던 공연은 이루어지지 못했다.

남쪽에서 살아온 사람들과 북쪽에서 살아온 사람들이 좋아하는 노래가 서로 다른 현상, 그것을 우리는 어떻게 해야 할까요? 노래가 서로 갈라져 살아온 사람들을 하나로 이어주지는 못할망정, 서로가 영 동화될 수 없는 사람들로 인식하게 한다면 큰일이 아닐 수 없습니다. 가극단 「금강」은 한겨레라면 누구나 다 같이 할 수 있는 가극을 만들려고 합니다.⁴¹⁾

민족가극은 “두레풍물의 민중적 정서, 속악에서의 연희적 기능과 가사의 발전, 일제하에서 싹튼 근대희곡의 발전과 창극과 가무극의 계승, 해방이후 본격적인 논쟁에 접어든 예술의 대중화 논쟁”에서 이미 그 토대가 형성되었다.⁴²⁾ 한국음악극연구소의 1990년대 새로운 한국음악극 작업은 ‘민족가극’이라는 이름을 사용함으로써 분단 이전의 음악극인 1940년대 ‘향토가극’ 내지 그 이전의 ‘항일가극’ 등과 하나로 연결되는 새로운 음악극의 지평을 열고 있다. ‘민족가극’이라는 이름은 한마디로 단절된 역사와 예술 개념의 재복원을 통해 민족예술의 정통성을 회복하고 새로운 미래의 예술, 미래의 한국음악극으로 나아가는 민족예술의 지평을 열어가고자 하는 목적의식을 내포하고 있는 것이다. 나아가 민족가극은 민족의 문제를 민족의 보편적 정서에 맞게 표현함으로써 동시대를 살아가는 모든 인류의 보편적인 정서를 대변하고자 한다.

민족가극 《금강》과 《백두산》은 남북이 모두 공감할 수 있는 분단 이전의 역사적 이야기를 다루는 것에 그치지 않고, 역사적인 주제를 오늘날 우리의 현실과 삶의 문제와 관계 맺게 함으로써 시대성과 역사성을 결합한 새로운 민족예술의 전형을 모색하고 있는 작품이다. 두 작품 모두 서사적 구조를 지니고 있으며 길이가 긴 노래체의 서사시를 음악극화한

41) 문호근, “우리를 하나 되게 하는 예술을 위하여,” 7.

42) 문호근, “민족가극 ‘금강’의 의의와 전망 - 21세기 민족의 예술, 미래의 문화를 준비하면서 -,” 『맨발로 부른 연가: 문호근 1주기 기념문집』 (김춘미 편집, 서울: 벨로체, 2002), 85-86.

것이다. 동학농민혁명과 3·1운동, 4·19혁명을 하나의 역사적 흐름으로 연결하고 있는 신동엽 시인의 서사시 「금강」을 원작으로 하는 민족가극 《금강》은 동학혁명과 오늘의 민족·민주화운동을 연결시키고 있으며, 고은 시인의 대서사시 「백두산」을 내용적 토대로 하고 있는 가극 《백두산》은 항일무장투쟁의 역사에서 출발해 오늘날 우리의 당면과제인 민족의 화합과 대단결을 노래한다. 동학혁명 1백주년을 기념하는 작품 《금강》과 해방 50주년 기념 작품인 《백두산》은 공개모집을 통해 선발되어 가극공연을 위한 훈련을 거친 가극단 ‘금강’ 단원들에 의해 각각 1994년 8월과 1995년 11월 세종문화회관 대강당 무대에 올려졌다.

음악과 춤과 노래와 대사는 가극 《금강》과 《백두산》의 공통적 구성요소로 극적상황은 음악과 춤이, 극의 전개는 주인공들의 대사로, 주인공들의 심리발전은 개별적인 노래가 맡고 있는 구조로 되어 있다.⁴³⁾ 서막과 막간극을 포함한 2막 9장 구성의 《금강》은 총 32곡의 노래와 11개의 춤으로 이루어졌으며, 막간극을 포함해 총 4막으로 구성된 《백두산》은 총 29곡의 노래와 8개의 춤이 등장한다. 《금강》은 칼노래, 동학교노래, 천주교성가, 일본가요, 실구테 등 구전가요와 전래동요에서부터 민요, 궁중음악(배경음악), 발라드풍의 대중가요, 오페라의 아리오조나 아리아 풍의 노래까지 매우 다양한 양식과 어법의 음악으로 이루어져있다. 《금강》의 음악은 이현관을 비롯해 이진, 김철호, 김상철, 안치환 등 당시 민족예술운동진영에서 활발한 활동을 펼치고 있는 총 5명의 작곡가가 맡아 작곡하였고, 이중 60% 이상의 곡을 이현관이 썼다. 반면 1920년대 말 경성을 첫 장면으로 하는 4막 구성의⁴⁴⁾ 《백두산》은 러시아 농민들의 민요인 스텐카 라친, 러시아 무곡, 중국의 가요, 일본의 엔카 등과 함께 황성옛터, 유랑

43) 문호근, “가극 <백두산> 창작보고,” 96.

44) 《백두산》은 1막 - 경성, 2막 - 북간도, 3막 - 하르빈, 막간극 - 경성, 4막 - 백두산을 배경으로 일제 치하의 항일무장투쟁의 역사 속에서 고통 받는 사람들의 모습이 음악과 춤과 극을 통해 전개된다.

가, 상여소리, 압록강 행진곡 등 동북아시아 각 민족의 노래와 민속춤 등이 “현재의 대중이 향유하고 있는 음악적 스타일과 정서, 내용, 그리고 가사가 큰 줄기를”⁴⁵⁾ 이루는 창작곡과 극적으로 결합되어 전개된다. 여러 명의 작곡가가 참여했던 《금강》과는 달리 《백두산》의 음악은 이현관이 모두 맡았다.

가극 《금강》의 공연에 대해 가극이 다루고 있는 역사적 사건의 당시 상황을 나타내는 다양한 음악의 인용과 오늘날의 시대와 정서를 표현하는 새로운 창작곡들의 결합, 국악·민중가요·클래식·대중가요 등 장르 간의 벽을 허무는 다양한 음악양식과 어법의 결합, 기존의 성악가가 아닌 연기자 또는 비전공자의 노래 등을 통해 민족가극의 언어를 찾는 다양한 실험과 시도가 보다 차원 높은 새로운 예술 양식으로 통일되는 질적 전환을 이루지 못했다는 평가도 있지만⁴⁶⁾, 민족가극 《금강》과 《백두산》은 통일문화시대를 내다보고 한국음악극의 새로운 창조 가능성을 향해 나아가는 시발점으로서 중요한 의미를 지닌다고 하겠다.

본 논문에서 다루지 못한 텍스트와 실제 음악의 결합에 대한 심도 있는 분석은 앞으로의 중요한 연구 과제로 남아있다. 또한 한국음악극연구소의 실험적 음악극 양식과 북한의 ‘혁명가극’ 및 ‘민족가극’ 양식 등과의 비교 연구, 나아가 남북한 음악극의 공연 및 학술 교류는 통일시대에 걸맞은 민족예술을 창조해 나가는데 있어 새로운 시사점을 제공해 줄 것이다.

45) 이현관, 『민족의 고향 살아오는 전설 가극 - 《백두산》 초연 팸플릿』 (제작: 가극단 금강, 1995. 11. 27.-11. 30.), 6.

46) 이소영, “민족가극의 정체성 확보를 위하여: 가극 ‘금강’의 공연평,” 『민족음악의 이해』 3 (1994), 320.

5. 나가며: 한국음악극 실험의 사회적 의의와 전망

우리 시대 우리들이 살아가는 삶의 이야기를 담는 한국음악극을 만들기 위해 한국음악극연구소가 출범한 것이 1986년 12월, 지금으로부터 33년 전이다. 한국음악극을 만들기 위해 한국음악극연구소가 행한 다양한 실천적 작업과 새로운 예술양식의 시도는 성공여부를 떠나 우리 음악사에서 매우 역사적이고 의미 있는 사건이었음에 틀림이 없다. 21세기 문화의 세기를 살고 있는 오늘의 시점에서 한국음악극연구소의 한국음악극 실험이 갖는 의의를 크게 몇 가지로 규정해보면 다음과 같다고 하겠다.

첫째, 우리 자신들의 삶의 이야기를 펼쳐갈 음악언어를 가지지 못한 사회, 사회구성원들의 필요에 의해 생겨난 것이 아닌 수입된 음악과 음악이론만이 제도교육에 의해 학습되는 사회는 식민지적 문화일 수밖에 없다는 자각에 따라, 그렇다면 한국음악극은 어떤 모습이어야 하느냐, ‘내 것’을 찾아보자는 데서 출발한 것이 바로 한국음악극연구소의 한국음악극 모색 작업이다. 음악극에서의 음악적 모국어 찾기 운동에 다름 아니다. 21세기 세계문화는 자신의 고유한 언어를 가진 문화들의 참여로 풍부해지는 것이다. 자기의 언어를 갖지 못한 문화 및 음악극은 21세기 문화의 세기에 세계 속에 설자리가 없다.

둘째, 한국음악극연구소의 한국음악극 실험은 무엇보다 이론 및 실재를 아우르는 다양한 연구와 창작모임, 워크숍 공연 등을 개최하며 현장에서 여러 가지 가능성을 토론하고 탐색한 후, 이를 실제 음악극으로 형상화하는 실험적 작업과 공연, 그리고 공연 후에 이루어지는 후속 평가 작업을 통해 한국음악극의 독자적인 이론과 개념을 확립하고자 했다. 우리들의 자유롭고 해방된 삶, 행복한 삶에 기여해야 하는 이 땅의 학문과 예술이 우리의 독자적인 개념과 이론을 갖는다는 것은 우리가 우리의 문제를 우리 스스로 해결할 수 있다는 것을 의미한다. 그것은 곧 오늘날 세계가 당면한

문제들에 우리의 독자적인 이론과 개념 위에 성립된 우리의 학문과 예술로 기여하는 것이기도 하다.

셋째, 한국음악극연구소의 음악극 실험이 눈을 돌렸던 음악극의 소재들, 즉 노래극 《우리들의 사랑》과 《구로동 연가》, 민중가극 《금강》과 《백두산》을 통해 다루었던 우리 사회의 구성원들이 살아가는 구체적인 삶의 현실, 그리고 역사적인 문제를 문학화한 대서사시들은 여전히 유효한 한국음악극의 소재들로 우리 앞에 놓여있다. 경쟁적 소비주의 대중문화가 만연해 있는 현실, 기업의 구조조정과 정리해고로 고통당하는 노동자 현실, 비정규직 문제, 청년실업, 이념갈등 등 지금의 우리 삶의 문제 역시 새로운 예술을 요구하고 있기 때문이다. 또한 남북 정상이 판문점에서 만나 손을 맞잡고 분단과 전쟁을 종식하고 영구적인 평화와 번영의 시대로 나아가고자 하는 바로 지금이야말로 한국음악극연구소가 폭넓은 대중과 소통하는 한국음악극을 모색하며 실천했던 방식, 즉 우리 음악사회에 통용되고 있는 모든 음악양식 - 전통음악, 현대음악, 대중음악, 서양고전음악 등 - 의 주체적이고 성숙한 만남을 통한 새로운 예술실천을 필요로 하고 있다.

한국음악극 실천 작업에 중심적인 역할을 담당했던 작곡가 이진용은 2012년 서울시오페라단 단장을 맡으면서 한국 (창작)오페라 개발을 위해 ‘세종카메라타’라는 단체를 결성했다. 1980년대 한국음악극연구소의 부활, 재탄생이라고도 할 수 있는 이 단체는 ‘지금 - 여기’ 우리가 살아가는 이야기를 담는 한국 오페라를 만들기 위해 더욱 진화된 형태의 새로운 실험들을 이어가고 있다. 작곡가와 대본작가들이 정기 워크숍을 통해 공동으로 한국 오페라를 개발하고, 여기서 개발된 콘텐츠를 수정·보완하여 전문가들과 관객들을 대상으로 리딩공연을 연 뒤, 또다시 보완과 수정작업을 거쳐 대본과 음악을 완성한 후, 최종 선정된 작품을 무대에 올려 레퍼토리로 정착시키는 작업을 하고 있다. 지금까지 《달이 물로 걸어오듯》(작곡 최

우정·대본 고연옥)이 2014년 초연된 후 재공연(2016) 되었고, 2016년에는 《열여섯 번의 안녕》(작곡 최명훈·대본 박춘근)이 초연되었다. 올해 2019년에는 《덧밭 킬러》(작곡 안효영·대본 윤미현)가 정식 작품으로 선정되어 무대에 오른다. 말과 음, 극과 음악의 결합인 (한국)음악극은 한국음악극연구소에서 세종카메라타로 이어지는 실험적 작업을 통해 창조적인 변화를 꾀하고 있다.

예술은 구체적인 현실의 문제를 끊임없이 새롭게 다루어나가면서 미래를 내다보는 비전을 제시한다. 미래를 내다보는 새로움을 향한 시도가 없는 역사와 예술은 죽은 역사, 죽은 예술이다. 예술은 매순간 새롭게 태어나는 것이다.

참고문헌

- 김석만. “남북연극교류의 양식적 문제 - 가극 『금강』 평양 공연을 참고하여.” 『민족미학』 10/1 (2011), 206-209.
- 김윤수 외. 『민족의 길, 예술의 길』. 서울: 창작과비평사, 2001.
- 김춘미. “가극 ‘금강’을 위한 워크숍 공연을 보고.” 『낭만음악』 23 (1994), 171-176.
- 김춘미 편. 『맨발로 부른 연가: 문호근 1주기 기념문집』. 서울: 벨로체, 2002.
- 문호근. “‘노래공연’에서 ‘노래극’으로.” 『실천문학』 22 (1991), 341-358.
- _____. “극단 금강의 민족가극 <백두산> 창작보고서: “서태지와 민요, 클래식, <민족의 태양>을 하나로 묶는 예술을 고민했다.” 『사회평론』 96/2 (1996), 186-195.
- 서연호. “현대음악의 난기류 속에서 탄생된 총체극.” 『공연과 리뷰』 24/3 (2018), 21-35.
- 신동호. “오페라 연출가 문호근의 28년 꿈과 민족가극 『금강』.” 『월간 말』 98 (1994), 144-151.
- 신혜수. “1920년대 베를린의 대중과 『서푼짜리 오페라』.” 『브레히트와 현대연극』 37 (2017), 73-101.
- 오성균. “21세기와 베르톨트 브레히트 - ‘문화의 세기’와 브레히트의 예술 실천.” 『뷔히너와 현대문학』 28 (2007), 101-114.
- 오희숙. “안기영.” 『음악과 민족』 28 (2004), 66-99.
- 유인경. “근대 ‘향토가극’의 형성과 특질 연구 - 안기영 작곡 가극 작품을 중심으로 -.” 『공연문화연구』 19 (2009), 221-280.
- 이건용. “음악의 한계를 극복하려는 움직임.” 『실천문학』 6 (1985), 394-396.
- _____. “‘80년대 음악론의 전개과정 - 한국음악론·노래운동론·민족음악론 -.” 『음·악·학』 2 (1990), 87-129.
- _____. “민족음악론, 그 이론과 실천.” 『월간사회평론』 92/1 (1992), 256-259.

- _____. “작품으로서의 음악극/연행으로서의 음악극: 가극 ‘금강’의 공연 평.” 『민족음악의 이해』 3 (1994), 311-315.
- _____. “민족음악, 돌아보며 내다보며.” 『민족의 길, 예술의 길』 (김윤수 외). 서울: 창작과비평사, 2001, 93-109.
- _____. “문호근이 하려고 했던 일.” 『낭만음악』 63 (2004), 2-4.
- _____. “5·18과 음악.” 『서석사회과학논총』 6/1 (2013), 153-163.
- _____. “한국오페라를 찾아서.” 『한국창작오페라 70년, 그 의미와 반성』 (2018 CNU창작오페라중점사업단 발족기념 제1차 학술대회 자료집), 7-12.
- 이미경. 『도전, 혹은 스킴: 작곡가 이건용과의 대담』. 서울: 예종, 2007.
- 이민희. “미완의 완성작 - 노래극 <구로동 연가>(1988) 연구 -.” 『한국극 예술연구』 58 (2017), 295-344.
- 이소영. “민족가극의 정체성 확보를 위하여: 가극 ‘금강’의 공연평.” 『민족음악의 이해』 3 (1994), 316-322.
- 이희경. “한국 음악극의 의미 있는 한 걸음, 고연옥·최우정의 <달이 물로 걸어오듯>.” 『오늘의 작곡가 오늘의 작품』 9 (2016), 84-91.
- 전정임. “작곡가 안기영의 향토가극 연구.” 『음악과 민족』 30 (2005), 167-196.
- 한국오페라70년사 발간위원회. 『한국오페라70년사』. 서울: 리움북스, 2018.
- 한국음악극연구소. 『한국음악극을 찾아』. 서울: 청년문예, 1994.

팸플릿

- 가극단 금강. 『동학백주년 기념공연 사랑과 혁명의 대서사시 - 가극 <<금강>> 초연 팸플릿』 (1994. 8. 15.-8. 18.).
- _____. 『민족의 고향 살아오는 전설 - 가극 <<백두산>> 초연 팸플릿』 (1995. 11. 27.-11. 30.).
- 김춘미. “『구로동 연가』 공연에 부쳐.” 『노래극 <<구로동 연가>> 초연 팸플릿』 (1988. 6. 5.-6. 16.).

문호근 “우리를 하나 되게 하는 예술을 위하여.” 『《금강》 초연 팸플릿』
(1994. 8. 15.-8. 18.).

_____. “우리들의 이야기를 담는 음악극을 위하여.” 『《금강》 초연 팸플릿』
(1994. 8. 15.-8. 18.).

한국음악극연구소. 『노래극 《우리들의 사랑》 초연 팸플릿』 (1987. 10.
30.-11. 5.).

_____. 『노래극 《구로동 연가》 초연 팸플릿』 (1988. 6. 5.-6.
16.).

신문기사

정상영. “‘한국적 오페라의 창조자’ 되살리다.” 『한겨레』. 2011. 5. 15.

인터넷 자료

김일송. “Interview/서울시 오페라단 단장 이건용: 지금, 여기, 그리고 당신
을 위한 음악.” <http://theartpark.co.kr/>. 검색일: 2019. 4. 12.

문화포털. <http://www.culture.go.kr>. 검색일: 2019. 4. 18.

민주화운동기념사업회 오픈아카이브. <http://db.kdemocracy.or.kr>. 검색일:
2019. 4. 18.

한국예술디지털아카이브. <http://www.daarts.or.kr/>. 검색일: 2019. 4. 18.

Abstract

Music Theater Experiment by the Institute of Korean Music Theater

Ae-Kyung Choi

This article deals with the musical theater experiment of the “Institute of Korean Music Theater” founded by the opera director Moon Ho-Geun (1946-2001) in December, 1986. Firstly, this article goes over the collaboration between the director Moon Ho-Geun and the composer Lee Guen-Young (1947-) and analyzes the Hanguk-eumak theory that was the theoretical background of their musical theater experiment. Also, this paper delves into the characteristics and the development processes of the Noregeuk and Minjok-Gageuk. Lastly, this paper examines the meaning and prospects of the musical theater experiment by the “Institute of Korean Music Theater” in 1980s and 1990s to today.

Key Words: Institute of Korean Music Theater, Korean Music Theater, Hanguk-eumak Theory, Noregeuk, Minjok-Gageuk

투고일	심사일	게재 확정일
2019년 4월 15일	2019년 5월 1일 - 6월 12일	2019년 6월 13일

DOI 10.34303/mscol.2019.27.1.003