

# 한국과 일본의 오페라 수용과 발전과정에 대한 비교 - 창작오페라를 중심으로

## Comparison of the Acceptance and Development of Opera in Korea and Japan - Focusing on Development of Contemporary Opera

손수연

사)대한민국오페라단연합회

Soo yeoun Sohn(yonu44@naver.com)

### 요약

한국과 일본은 지리적으로 밀접하고 같은 한자문화권에 속해있다. 때문에 많은 유사점을 가진 가운데 나름의 차이를 발견할 수 있는 문화를 발전시켜왔다. 이런 특징은 서양음악의 수용과 발전 과정에서도 관찰된다. 창작오페라에 있어서 양국은 토대가 되는 서양음악의 도입경로나 시기, 소재, 자생력이 없는 순수 공연예술이라는 일반적인 유사성을 보이고 있지만 담보상대인 한국에 비해 일본 창작오페라는 ‘유즈루’라는 세계무대에서 활용할 수 있는 작품을 만들어내는 등 오페라를 통한 문화적 교류에 능동적으로 나서고 있다는 부분에서 상이점이 존재한다. 오페라가 서양의 음악양식이라 할지라도 고급예술의 음악적 언어를 통해 자국의 문화를 전달하고 소통하는 것은 문화강국으로서의 지위를 확보하기 위한 중요한 문제 중 하나다. 디지털기술의 발달로 오페라의 영역이 미디어엔터테인먼트로 확장되는 이때, 우리보다 앞서 창작오페라를 문화커뮤니케이션의 도구로 활용했던 일본의 사례와 우리나라의 창작오페라 발전과정을 비교 연구해 보는 것은 한국 창작오페라가 수준 높은 공연문화콘텐츠로 발전하는데 도움이 될 것으로 생각한다.

■ 중심어 : | 한국과 일본 | 서양음악 | 창작오페라 | 문화비교 | 공연문화콘텐츠 |

### Abstract

South Korea and Japan are closely located in the Chinese character cultural area, so we have developed our culture not only with many similarities but also with own distinct ways. These were also in adoption and development of Western music. Unlike Korea, Japan is showing its potential through Opera ‘Yuzuru’. Even though opera is Western music style, communicating Asian culture through their own language is one of the important issues to secure status as a cultural power in the world. As the field of opera is expanded to media entertainment with the development of digital technology, it is necessary to compare the development process of Japanese and Korean opera, which used contemporary opera as a tool of communication between cultures, It will help to develop into performing arts contents.

■ keyword : | Korea and Japan | Western Music | Contemporary Opera | Cultural Comparison | Performing Arts Contents |

## I. 들어가며

한국과 일본은 역사적 배경으로 인한 민족감정 및 여러 복잡한 정치적인 문제에도 불구하고 동북아시아 국가로서 지정학적 위치와 문화의 많은 부분을 공유하고 있다. 특히 서양이나 이국의 문물을 받아들이는데 있어서 양국은 오랜 기간 비슷한 도입경로를 밟았거나 서로의 매개체가 되어왔다. 서양음악을 수용한 과정에서 많은 공통점을 보이고 있는데 오페라 분야 역시 그러하다.

오페라는 400년 이상의 역사를 가진 순수예술 장르임에도 과거와는 달리 오늘 문화산업으로서 기능은 많이 약해진 상황이다. 2015년 공연예술실태조사에 따르면 우리나라 오페라의 유료 관객율은 42.8%로 같은 기간 뮤지컬의 67.3%에 비해 현저히 낮은 수치를 기록하고 있다[1]. 본고장인 유럽에서도 점차 소수의 애호가를 위한 예술로 인식돼 생존을 고민하고 있는 이 시점에 동아시아에서 오페라를 공연하고 특히 창작하는 작업의 가치가 있는가에 대한 의문에서 본 연구는 출발하였다.

오페라의 기능을 수익 창출을 강조하는 문화산업적인 관점에서 본다면 오페라 분야는 문화고고학의 범주로 이동해야겠지만 현재의 아시아에서는 오페라를 복합적인 의미를 가진 예술로 이해하고 활용해야 할 것이다.

“오페라는 특정 국가의 예술인들이 계승해 온 소위 ‘전통예술’ 과 전혀 축을 달리하는 ‘세계 예술’ 로서의 성격을 가지고 있다. 따라서 오페라는 전통 문화와 공존해야 하는 장르이며, 오늘날 스포츠를 제외하고 국제적 교류를 가장 종합적이고 효과적으로 할 수 있는 분야 또한 오페라이다[2].”

이는 오페라의 문화활인율이 낮다는 것을 의미한다. 우리나라의 전통음악 역시 소중히 계승, 발전시켜 나가야 할 문화유산임에 틀림없으나 전 세계와 문화적 이질감이 없이 소통하자면 서양의 음악형식을 통하는 것이 가장 효과적인 전달 수단이 될 수 있다. 특히 오페라는 음악, 미술, 문학, 무용을 아우르는 종합예술이므로 서양 오페라 형식에 우리의 문화콘텐츠를 담아 만든 창작 오페라는 효과적인 문화 커뮤니케이션의 도구가 될 수 있다고 본다[3].

본 연구에 앞서 선행된 관련 기존 연구에는 한국과 중국, 일본의 서양음악의 수용 비교나 서양음악의 초기 수용과정을 동아시아를 중심으로 다룬 학술이나 학위 논문은 있으나(민경찬,2005),(신대철,2005),(정윤선,2014) [4-6] 창작오페라를 중심으로 한 비교나 활용 방안을 제시한 연구는 존재하지 않는 상황이다. 약 60 여 편에 달하는 한국 창작오페라에 대한 학술, 학위 논문 역시 창작오페라의 역사와 작품분석을 주요 주제로 하고 있다. 얼마 되지 않는 한국 창작오페라 연구 논문 중에서 발전과정과 작곡기법 분석에 치중한 논문이 많은 것도 아직까지 한국 창작오페라에 대한 철저한 자료 정리와 분석이 미흡하기 때문이라고 볼 수 있다. 최근에는 한국 창작오페라의 소재를 주제로 한 연구(채경화,2013), (손수연,2015)[7][8]가 등장하고 있어 창작오페라 연구에도 다변화 경향이 보이고 있다.

한국과 일본의 밀접한 지리적 위치와 역사적 특수성은 서양음악의 수용과 창작오페라의 발전에 있어서도 유사성과 상이성을 만들어 냈다. 이러한 점을 바탕으로 본 연구는 기존의 연구들과 달리 한국 창작오페라의 발전과정을 일본의 사례와 비교함으로써 향후 한국 창작오페라의 활용방안을 제시 하고자 하는데 그 목적이 있다. 비슷한 도입경로를 가졌으나 현재 한국보다 발전된 모습을 보이고 있는 일본 창작오페라의 특징을 찾아 비교해보는 것은 한국 창작오페라의 발전과 미래에 중요한 시사점이 될 수 있기 때문이다. 우리나라는 안타깝게도 일제강점기를 겪으며 일본이라는 창구를 통해 서양음악이 유입되었기 때문에 발전과정과 전개가 일본과 상당히 유사한 것을 볼 수 있다.

공연기록 등 최근까지 결과를 보면 일본은 창작오페라로 효과적인 공연예술콘텐츠로 활용하는 방식을 습득한 것으로 보인다. 우리와 발전과정이 유사한 일본의 창작오페라를 비교해 보는 1차적 목적은 한국도 일본의 사례를 벤치마킹하기 위함이라고 할 수 있다.

문화예술이란 특수한 목적성을 배제해야 한다고 말하지만 한류를 보면 알 수 있듯이 오늘날 국제정세에서 문화는 상당히 도구화되어가는 추세이다[9]. 21세기 ‘문화의 탈영토성’은 오페라라는 장르를 미디어 엔터테인먼트의 기능을 겸하도록 만들었다. 과거 오페라가 제한

된 장소인 극장에서 소수의 인원만이 감상되는 라이브 엔터테인먼트였다면 현재는 공연실황이 라이브 스트리밍 플랫폼을 통해 실황이 전 세계로 송출되고 공연 실황 DVD가 발매되고 있는 시대다. 시공간의 확장이 가능해진 순수공연예술도 콘텐츠산업으로서 가치가 생긴 것이다[10]. 한류의 사례에서 볼 수 있듯이 미디어에 저장된 문화는 영토와 민족의 경계 없이 이동하고 소비와 체험이 이뤄지고 있다[11].

일본은 창작오페라분야에 있어서 이런 환경의 변화에 적극적으로 대처하고 있는 상황이다. 1950년대부터 꾸준한 교류와 악보 제공 등 지속적인 노력을 통해 일본어로 된 일본 오페라를 이태리나 체코, 멕시코 등 서양의 오페라하우스에서 일본인 스태프 없이 공연하게 만들었고[12] 유명한 서양 오페라를 일본의 전통콘텐츠를 담은 작품으로 재창작해 공연한 실황을 DVD로 발매해서 화제를 이끌어내기도 한다[13].

이처럼 일본이 자국의 문화적 교류를 위해 오페라를 고급 문화콘텐츠를 담은 틀로 활용하여 미디어커뮤니케이션의 도구로 사용할 수 있는 반면 한국의 창작오페라는 아직 그 흐름에 부응하지 못하고 있는 실정이다.

## II. 연구의 방법

본 연구에서 창작오페라를 언급하기에 앞서 논의의 전제조건으로서 한국과 일본의 서양음악과 오페라 수용사를 비교해 보는 것은 창작오페라의 토대가 서양음악에 있음에 기인한다. 비슷한 시기와 경로로 서양음악을 수용했던 한국과 일본이 현재 클래식음악콘텐츠 활용에 있어 다른 수준을 보이게 된 원인을 ‘문헌고찰에 의한 자료분석법’에 따라 1차적으로 관련 문헌고찰과 함께 사례가 되는 공연의 직접적인 감상, 공연의 자료와 기록 분석을 통해 찾아보고 창작오페라의 발전과정을 고찰, 분석해보고자 한다.

1차 분석된 자료를 가지고 양국의 대표적인 작품 사례와 특징을 2차 비교, 분석하는 재분석의 과정을 거치려고 한다. 이번 연구에서 문헌분석과 병행할 사례 연구로 한국의 창작오페라 ‘춘향전’과 일본의 ‘유즈루’를

선택하였다. ‘춘향전’과 ‘유즈루’는 양국 창작오페라 역사에서 초기에 속하는 작품이지만 현재까지 가장 많이 공연된 오페라이고[8][14] 현재까지 양국 창작오페라의 특징을 가장 선명하게 드러내고 있다는 점에서 대표적인 사례로 선택하였다.

양국 창작오페라를 비교하고 분석할 기준으로 ①도입시기와 경로, ②초연시기, ③음악적 특징, ④소재, ⑤작품의 형식, ⑥해외진출의 성공여부, ⑦공연예술콘텐츠로서 활용도, ⑧대중성 확보, ⑨자생력, ⑩지원 방식 등 총 10개 항목을 적용해 결과를 도출하고자 한다. 본 연구에서는 오페라를 음악으로 분석하는 것이 아니고 공연예술콘텐츠인 창작오페라를 문화커뮤니케이션의 도구로써 활용할 수 있는가에 대한 가능성을 찾고자 하고 있다. 따라서 비교분석의 세부 항목 선정기준을 그 활용여부에 맞췄음을 밝혀둔다. 양국의 대표적인 창작오페라 사례연구를 통해 나타난 특징으로 한일 창작오페라의 유사점과 상이점을 비교 분석해보고 그 결과를 바탕으로 한국 창작오페라의 발전가능성을 모색하고자 한다.

## III. 한국과 일본의 창작오페라와 발전과정

### 1. 서양의 음악양식과 오페라의 도입

한국에 양악(洋樂), 즉 서양음악의 유입이 시작된 것은 1880년대 기독교 선교사에 의해 도입된 찬송가를 기원으로 보는 입장과 1900년 양악대의 창설을 기원으로 보는 두 가지 입장으로 나뉜다[15].

일본에 서양음악이 처음 들어온 시기는 우리나라 보다 상당히 앞서있다. 16세기 에도 막부시대부터 제한적으로 교류가 있었고 서양의 음악회나 오페라도 이미 공연되기는 했으나 대중에게 본격적으로 서양음악이 도입된 것은 1853년의 개항이후로 보고 있다[16].

한국과 일본의 서양음악 수용의 역사는 상당한 유사성을 보인다. 첫째, 1800년대 중후반 비슷한 시기에, 개항에 의해 수동적인 수용이 시작됐다는 것이고 둘째, 기독교 선교사들의 찬양가가 서양음악 보급에 큰 역할을 수행했다는 것 셋째, 사회가 근대화 되어감에 따라

창설된 군악대의 음악이 서양음악의 본격적인 수용과 활용의 출발이 됐다는 점을 일반적인 공통점으로 볼 수 있다. 다만 한국의 경우, 일본에 의한 강제병합으로 군악대의 활용이 오래 지속되지 못했다는 것은 안타까운 점이 아닐 수 없고 이후 해방 때까지 한국의 근대 서양음악은 일본을 매개체로 수용되는 한계를 보이고 있다.

한국과 일본은 비슷한 시대와 역사적 배경을 가지고 서양음악을 수용했지만 수준과 접근방식에서는 점차 차이를 보이기 시작한다. 1900년대 이후 일본은 서양음악 수용에 적극적인 태도를 보이면서 서구와 교류를 활발하며 발전시켜나간 반면 우리나라는 일본을 통해 제한적으로 서양음악을 비롯한 문화예술 전반을 접할 수밖에 없었기 때문이다. 그럼에도 불구하고 서양음악에 대한 관심과 수용은 일제강점기에도 지속되었고 성악 분야에 있어 우리 작곡가에 의해 작곡된 가곡이 발표되는 등 한국적 특징을 가진 서양음악과 성악예술의 발전을 위한 많은 노력들이 있었다[17].

오페라 분야에 있어서도 1930년대 이르러서는 일본인이나 한국인들이 콘서트 형식으로 올리는 공연이 종종 있었다. 1940년 일본 후지와라오페라단이 하얼빈교향악단과 공동으로 부민관에서 '카르멘'을 공연하는 등 일본인에 의한 오페라는 있었지만 한국인이 만든 최초의 전막 오페라는 해방 후 공연되었다. 1945년 이인선이 조직한 조선오페라협회를 중심으로 1948년 1월 베르디의 '라 트라비아타'를 서울 시공관에서 전막 공연한 것이 첫 오페라다.

일본의 오페라 역사에 있어서 일본인들의 자력으로 전막 오페라를 공연 한 것은 1903년이 최초로 알려져 있다[16]. 동경음악학교 주악당에서 도쿄제국대학 교사들의 지도하에 졸업생들이 글루크의 오페라 '오르페우스'를 공연 한 것이다. 일본 음악계에서는 이 공연을 서구인들에 의해 일방적인 수용을 하던 시대를 벗어나 오페라 예술을 하기위해 주체적으로 무엇을 해야 하는가에 대한 생각하는 단계에 들어간 신호로 보고 있다.

한국이 최초의 전막 오페라 공연을 무대에 올린 것이 1948년이니 한국과 일본의 오페라 역사는 45년 정도의 시간차가 존재한다.

## 2. 창작오페라의 시작과 발전과정

1948년 한국 최초의 오페라가 공연된 지 약 2년 뒤인 1950년 5월 최초의 창작오페라로 알려진 현제명 작곡의 '춘향전'이 공연됐다. 일본과 비교해 오페라의 역사가 늦게 시작된 것에 비해 창작오페라의 등장은 상당히 빨랐음을 알 수 있다[18]. 오페라 '춘향전'은 유명한 민담을 바탕으로 당시 인기 극작가였던 이서구가 대본을 썼고 첫 공연이 유치진의 연출로 이뤄졌으니 당대에는 최고의 문화 엘리트들이 참여한 결과물이었다[19]. 이렇게 시작된 한국의 창작오페라는 66년이 지난 2015년 기준, 160여 편이 넘는 오페라를 생산했다[8].

첫 작품의 등장 이후 한국 창작오페라는 국공립오페라단과 민간오페라단을 합해 매년 2-3편 정도의 새로운 한국어 오페라가 창작되고 공연된 셈이다.

1960년 국립오페라단의 창단공연도 작곡가 장일남의 '왕자 호동'이었고 세종문화회관 개관이나 88올림픽 등 국가적 행사 때마다 이를 기념하는 오페라는 창작되고 공연 되었다[20]. 또 창작오페라를 위한 크고 작은 프로젝트들이 기획돼 발전을 위한 노력을 해왔다. 이처럼 양적으로 눈에 띄는 성장을 보인 한국 창작오페라가 질적으로도 성공한 문화콘텐츠로서 자리 잡았는지에 대해서는 검증이 필요하다. 100편이 넘는 창작오페라가 등장했음에도 현재 창작오페라는 1950년 작곡된 첫 창작오페라 현제명의 '춘향전'이 기록될 정도로 재공연 횟수가 미미한 상황이다[8]. 공연예술은 가치와 기능, 완성도 등을 판단하는 기준으로 관객 수와 함께 재공연의 횟수가 언급되곤 한다. 수요자인 관객의 반응에 따라 재공연 횟수가 정해지고 그에 따라 가치를 평가받기 때문이다. 이런 관점과 기준으로 본다면 우리의 창작오페라는 대중성을 확보한 공연예술이 되지 못했고 문화산업적 경쟁력이 없는 상태에서 존재자체에 대한 질문마저 대두되는 실정이다.

일본은 창작오페라 역시 우리나라에 비해 상당히 빨리 만들었다. 1906년 초연된 가극형식의 '하로고모'(羽衣)는 2-30분으로 추정되는 연주시간에 오페라에 해당되는 구성 형식을 갖추고 있어 실질적으로 일본 최초의 창작오페라로 인식된다[16]. '하로고모'는 선녀가 벗어둔 날개옷을 주운 어부가 그녀의 낙담하는 모습을 동정

해 돌려준다는 일본의 전통 민담을 소재로 하고 있다.

이후 일본은 서양과 적극적으로 교류하면서 정통 오페라를 수입하고 학습하며 그 가운데 일본적인 특색을 가진 일본 오페라를 만들기 위해 노력해왔다.

태평양전쟁 패배의 여파가 조금 가신 1950년에서 52년까지 약 3년의 시간 동안 일본오페라에는 많은 변화와 발전이 일어난다. 이 시기 창작오페라 분야에 있어 주목해볼야 할 중요한 사건은 1952년 단이쿠마(團伊玖磨) 작곡의 오페라 ‘유즈루’(夕鶴)가 발표됐다는 것이다 [16]. ‘유즈루’는 가장 성공적인 일본오페라로 평가받는 작품으로 공연의 횟수, 해외공연 실적, 오페라의 완성도 면에서 높은 평가를 받아왔다[14].

그 배경에는 당시 시작됐던 일본 ‘창작오페라운동’이 있었다. 1950년대부터 일본의 창작오페라 제작은 일본어라는 언어를 서양의 음악발성 방식에 얼마나 효과적으로 접목시키느냐가 큰 과제가 되었고 그것에 대해 작곡가와 대본가, 연출가 등 여러 관련 예술가들의 논의와 연구가 이어져 간사이 지방을 중심으로 ‘창작오페라운동’까지 만들어졌다[16]. 이 ‘창작오페라운동’은 ‘창작오페라 전문위원회’까지 결성된 조직적이고 대규모 활동이었다.

간사이음악협회 회원들에게 창작 오페라 기부금을 모집하는 등 일본어로 하는 창작 오페라에 대한 열정이 대중적인 문화운동으로 높아지고 이 운동의 중심인물이었던 연출가 아사히나 다카시는 당시 창작오페라에 필요한 것은 “아름다운 일본어로 된 뛰어난 대본, 그 일본어를 자연스럽게 전달 수 있는 악곡, 그리고 창작 오페라의 독자적인 연출방법”이라는 의견을 피력했다 [21]. 이후 일본에서는 현재까지 1000 여 편이 넘는 창작오페라가 공연돼 일본어와 서양오페라 형식의 결합이라는 과제에 적합한 오페라를 찾기 위한 노력을 계속하고 있다.

한국과 일본의 첫 번째 창작오페라는 모두 자국의 민담설화를 소재로 전통적 멜로디를 차용한 민족적 특성이 나타난 작품이었지만 완성도면에서 서양의 정통 오페라와 비교해보면 반주부의 오케스트레이션이나 대본 구성에 있어서 미흡한 부분이 많았다. 다만 정통 오페라 양식에 가깝도록 작곡된 자국어 오페라의 출현이라

는 점이 의의가 있다고 하겠다.

### 3. 한일 창작오페라의 특징 비교

#### 3.1 오페라 ‘춘향전’ 과 ‘유즈루’

‘춘향전’은 우리나라에 잘 알려진 민담으로 이미 조선 후기 판소리 다섯마당 중 하나인 ‘춘향가’로 존재했고 영화로도 다수 제작됐으며 뮤지컬, 창극 등 다양한 장르로 공연됐을 정도로 독보적인 문화콘텐츠 중 하나로 인식되고 있다. 우리 오페라 작곡가들도 드라마가 음악극으로 변환된 점에 주목했는지 오페라의 소재로 ‘춘향전’에 많은 관심을 가져왔다. 현재 알려진 작품만 해도 현재명, 장일남, 김동진, 박준상 작곡 등 네 편의 창작오페라가 존재한다.

이중에서 현재명의 ‘춘향전’이 우리나라를 대표하는 창작오페라로 평가받는 이유는 첫째, 우리 창작오페라의 작품 당 3회 이상 재공연율이 10% 정도로 상당히 낮은 현실에서 현재까지 가장 공연이 많이 된 오페라가 이 작품이라는 점이다[8]. 둘째, 자주 공연된 만큼 우리 창작오페라 중에서 관객들에게 가장 익숙한 멜로디를 가진 오페라다. 실제로 이 오페라에 등장하는 이중창 ‘사랑가’는 초연 당시 대중가요 못지않은 인기를 누리면서 현재까지 잘 알려진 곡으로 남았다[22]. 셋째, 한국 창작오페라를 대표하는 작품으로 역시 가장 많은 해외 공연이 이뤄진 오페라가 되었다. 이 오페라는 서울오페라단의 미국투어를 시작으로 베세토오페라단의 중국, 이태리공연, 뉴서울오페라단의 중국공연 등 한국오페라단의 해외대극장 공연기록 중 40%의 비율을 차지하고 있다.

오페라 ‘춘향전’의 장점은 소재의 익숙함과 멜로디의 친근함을 우선적인 장점으로 꼽을 수 있다. 연애담인 춘향전이 갖는 재미와 일부중사의 유교적 교훈은 한국인들에게는 너무도 낯익은 것이고 우리 전통 가락이 적절히 배합된 민요풍의 음악이 친근감을 불러일으키고 있다. 물론 초기 오페라로서 ‘춘향전’이 갖는 한계도 존재한다. 이 작품은 음악적으로 반주부의 빈약한 화성과 오페라로는 막의 분할이 지나치게 많다는 대본상의 복잡함을 가지고 있어 최근 공연은 음악감독이 새롭게 편곡을 하거나 연출자의 재량에 따라 막을 다시 나누기도

한다. 또 한국어 가사가 서양식 음악과 일치되지 않아 가사전달이 어려울 때도 있으나 이런 문제점에도 불구하고 ‘춘향전’은 위에서 언급했듯이 현재까지 한국을 대표하는 창작오페라로 인정받고 있다.

일본 오페라 ‘유즈루’는 1952년 오사카 아사히 회관에서 초연된 뒤 2016년 현재, 국내외에서 800회 이상 공연을 하며 일본 오페라 역사상 최다 공연 횟수를 가진 작품으로 일본어로 된 오페라의 가능성을 확인시켜준 작품의 시초로 평가받고 있다[23].

우리나라의 민담 ‘은혜 깊은 학’과 비슷한 ‘학 아내’라는 일본의 민담을 극작가 기노시타 준지(木下 順二)가 1949년 희곡 ‘유즈루(夕鶴)’로 탄생시켰다. 이 작품은 1950년 연극으로 공연돼 마이니치연극상 본상과 연출상을 수상하는 등 작품성을 인정받은 작품이다. ‘대본에서 한 개의 단어수정도 안 된다’는 조건으로 작곡가 단이쿠마는 이 희곡을 오페라로 만들어 1952년 발표했다.

‘유즈루’가 일본을 대표하는 창작오페라로 인정받는 이유는 일본 안에서 특정 출연자나 단체의 레퍼토리뿐만 아니라 적지 않은 다양한 제작진과 프로덕션에 의해 제작된 횟수가 순차적으로 쌓여 왔다는 점에 특색이 있다. 출연한 성악가의 수와 연출의 다양함, 광범위한 공연지역 등으로 보아 고전임을 입증하기에 충분하다는 데 있다[12].

그보다 더 큰 이유로 해외에서도 작품성을 인정받는 오페라가 됐기 때문이다. 1952년 초연된 이 작품은 1957년 취리히에서 공연을 시작으로 지금까지 수십 차례 해외에서 공연됐다. 단이쿠마는 처음부터 이 작품을 세계무대를 겨냥한 일본오페라로 기획하고 작곡을 했다고 밝힌 바 있다[12].

이처럼 ‘유즈루’는 오랜 기간 해외에서 초청공연을 해 온 이래 2005년 멕시코, 2007년에는 체코에서 현지 극장인력만으로 일본어로 이 작품을 공연했다. 이후 이태리, 러시아에서도 공연이 이뤄져 멕시코에서는 ‘유즈루’의 배역을 노래한 성악가가 10명이 넘을 정도로 아시아 오페라의 세계화 가능성을 구체적으로 보여주었다.

서양 오페라하우스가 자체적으로 공연을 할 정도로 이 오페라가 작품성을 인정받은 이유는 지고지순한 사랑과 돈 앞에 이성을 잃은 인간의 탐욕, 학으로 대변되

는 순수한 자연과 인간으로 상징되는 욕망의 대립이라는 보편적인 주제 때문이다. 또 일본어의 덕선이 오페라에 적합하게끔 작곡된 음악의 수준도 상당히 높은 평가를 받고 있다. 단순한 작품구성과 소수의 등장인물도 다양한 작품연출을 하기에 유리한 조건이 된다.

아래 [표 1]은 본 연구의 세부 항목별 분석기준에 따라 한국과 일본을 대표하는 오페라 ‘춘향전’ ‘유즈루’를 비교한 것이다.

오페라를 구성하는 기본요소인 음악, 소재, 형식 이외에도 양국 창작오페라 도입시기와 초연시기, 문화산업으로서 두 작품의 자생력, 대중성 공연예술콘텐츠로서 활용도, 해외 공연의 성공여부, 순수문화예술에 대한 정부의 지원 여부를 항목에 따라 비교해 보았을 때 양국의 오페라 유입 시기는 50년 정도의 차이가 나며 최초의 창작오페라가 등장한 시기도 그만큼 벌어짐을 알 수 있다.

표 1. 오페라 ‘춘향전’ 과 ‘유즈루’ 비교

| 분석 기준   | 춘향전              | 유즈루               | 비고   |
|---------|------------------|-------------------|--|
| 초연시기    | 1950             | 1952              | 춘향전은 한국 최초의 창작오페라다. 일본 최초의 창작오페라 초연은 1906년 |
| 음악      | 전통음악적 특징을 가진 멜로디 | 현대 음악 기법을 사용한 멜로디 |  |
| 소재      | 전래민담             | 전래민담              |  |
| 형식      | 정통오페라 형식을 추구     | 정통오페라 형식          | 정통오페라: 서창-독창과 중창, 합창이 공식에 따라 적용된 양식        |
| 해외진출 여부 | 이벤트성 초청공연        | 서양오페라극장의 자체적인 공연  | 춘향전 20여회의 해외 공연기록이 있으나 모두 일회성 공연이었다        |
| 활용도     | 미흡               | 성공적인 공연콘텐츠        |  |
| 자생력     | 부족               | 부족                |  |
| 대중성     | 미흡               | 미흡                |  |
| 지원방식    | 특별 지원            | 특별 지원             |  |

오페라를 구성하는 기본요소를 음악과 소재, 형식으

로 나누었을 때 ‘춘향전’은 음악에서 민족적 특색이 많이 느껴지는 전통 음악적인 멜로디가 많이 사용됐다. 이것은 한국의 관객들에게 친숙함으로 다가왔지만 5음 음계의 특징과 한국음악 특유의 여유로운 장단이 섞인 리듬은 외국인이 연주하기에 쉽지 않은 부분이다. 반면 ‘유즈루’는 현대 서양음악의 작곡기법이 많이 사용된 음악으로 바그너 이후 신고전주의의 분위기가 느껴지는 음악적인 특징을 가지고 있다. 소재 측면에서 두 작품 다 전래된 민담을 사용해 민족적인 특징이 부각된 소재를 사용했다. ‘춘향전’에 한국적 상황에 대한 장치가 많이 필요한 반면 ‘유즈루’는 즉각적인 수용이 가능한 보편적이고도 이해가 쉬운 소재를 사용했다는 차이가 있다. 오페라는 서창과 독창, 중창과 합창이 철저한 공식에 따라 적용되는 공연예술이다. ‘춘향전’이 복잡한 극의 전개와 산만한 구성으로 추구하고자 했던 정통오페라 양식을 재현하는데 미흡했다면 ‘유즈루’는 이 부분에서도 깔끔하고 단순한 구성으로 현대오페라로 인정하기에 부족함이 없다고 평가 받고 있다.

해외진출 여부 측면을 보면 ‘춘향전’도 해외공연 기록이 존재하나 ‘유즈루’는 위에서 언급한 바와 같이 서양 오페라극장에서 자체적인 공연이 이뤄졌다. 따라서 공연예술콘텐츠로서 ‘춘향전’은 한국문화의 매력을 전달하는 도구로 사용되기에 아직 미흡한 반면 ‘유즈루’는 상당히 성공적인 콘텐츠로 자리 잡았다고 할 수 있다. 문화산업측면에서 자생력과 대중성의 확보는 두 작품 다 부족한 것이 현실이다.

이처럼 자생력이 부족한 순수예술에 대해서 정부의 지원이 필요한 시점이나 경우에 따른 특별 지원이 가능하다는 하지만 일반적으로 두 작품 모두 정부 차원의 지원은 없다고 할 수 있다.

일본의 ‘유즈루’는 첫 창작오페라가 탄생한 지 50년이 지난 뒤에 등장한 작품으로 많은 시행착오와 실험을 거친 끝에 나온 산물이다. 반면 ‘춘향전’은 한국의 첫 번째 창작오페라로 두 작품의 완성도나 작품성을 단순비교하기에는 무리가 따른다. 다만 현재 한국의 창작오페라 가운데서도 ‘춘향전’과 같은 특징을 보이는 작품이 여전히 존재하므로 ‘유즈루’와 비교를 통해 작품의 완성도와 나아가야 할 방향을 제고하는 계기가 되리라 본다.

### 3.2 한일 창작오페라의 유사성과 상이성

서양음악이 국내에 유입된 지 오래지 않아 한국과 일본에서는 자국어로 만든 정통 오페라 양식의 공연이 있었다. 첫 오페라가 선보인 지 65년이 지난 우리나라는 2015년 기준으로 120편이 넘는 창작오페라가 공연됐고 100년이 넘는 일본의 경우는 1000편이 넘어 지난 2011년에서 2014년까지 4년간 초연된 창작오페라만 하더라도 155편이 존재한다[25].

현재 일본은 오페라전문극장인 도쿄 신국립극장이 1년에 일본 창작오페라를 2편 이상 의무적으로 공연하도록 하는 공연쿼터제를 시행해서 창작오페라를 보존, 진흥하는 정책을 사용하고 있다[25]. 반면 우리나라는 문화예술위원회에서 창작오페라 콘텐츠를 개발하고 지원하는 사업을 마련하고 있기는 하지만 외국 오페라와 비교해 의무적인 규정은 사용하고 있지 않다[26]. 일본은 창작오페라 재정적인 지원을 하지는 않지만 정책적으로 보호하고 있고, 한국은 보호하기 위한 특별규정이나 정책은 없지만 창작오페라를 공연하는데 각종 재정적인 지원이 따른다는 점에서 차이가 있다. 우리나라 국립오페라단에서는 지난 2011-12년에 걸쳐 ‘MOM프로젝트’라는 신작 창작오페라 발굴 지원 사업을 진행하였다. 문화체육관광부에서는 민간 공연시장의 활성화를 위해 2013년부터 2014년까지 연극, 뮤지컬, 오페라, 발레 등을 제작 초기부터 지원하는 ‘창작팩토리’ 사업을 지원하였고 2014년부터 현재까지 한국 문화예술위원회에서 ‘창작산실’을 사업을 진행하며 역시 공연예술분야의 작품 창작과 초연을 지원하고 있다. 이 같은 소재 발굴과 작품 창작에 대한 지원 사업이 의미가 없는 것 아니지만 대부분의 지원이 신작 창작에만 치우치고 있고 지속적으로 운영되지 못하는 것은 기존 작품에 대한 수정보완과 활용이 어렵다는 점에서 비효율적인 지원책이 될 수도 있다.

‘춘향전’과 ‘유즈루’의 비교를 통해 한국과 일본의 대표적인 창작오페라 특징을 분석해 본 바와 같이 양국 창작오페라의 전반적인 발전과정과 특징을 정리해보면 몇 가지 유사성과 상이성을 찾아볼 수 있다. 이는 대표적인 사례의 분석에 따른 결과로 한일 창작오페라 전체의 특징으로 일반화하기에는 위험성이 따를 수 있다.

다만 현재까지도 가장 많이 공연된 작품으로 기록 될 만큼 대표적인 작품의 사례이고 이후 현재까지 창작오페라의 형태와 양식이 이 두 작품과 별로 달라지지 않는 것을 고려하여 [8] 연구방법에서 제시했던 분석 기준을 적용해 유사성과 상이성을 비교 해 본 결과 아래 [표 2]와 같은 결과 얻을 수 있었다.

표 2. 한국과 일본 창작오페라의 유사성과 상이성

|     | 분석 기준   | 한국과 일본              |                            |
|-----|---------|---------------------|----------------------------|
| 유사성 | 도입 시기   | 19C 교회선교음악, 군악대     |                            |
|     | 소재      | 전통 설화, 민담           |                            |
|     | 음악      | 서양음악과 전통 선율, 리듬의 결합 |                            |
|     | 형식      | 정통오페라 양식을 지향        |                            |
|     | 대중성     | 미흡                  |                            |
| 상이성 | 지생력     | 부족함 상당부분 외부지원에 의존   |                            |
|     | 초연시기    | 1950                | 1906                       |
|     | 해외진출 여부 | 이벤트성 초청 공연          | 서양오페라하우스에 자체적으로 하는 공연이 존재함 |
|     | 활용도     | 미흡                  | 성공적인 작품 보유                 |
|     | 지원방식    | 재정적 지원              | 의무 공연 비율                   |

유사한 점으로 [표 2]에서 볼 수 있듯이, 첫째, 창작오페라가 등장하기까지 서양음악이 도입된 시기와 경로로 양국 모두 교회의 찬송가 보급과 군악대의 창설을 보고 있다. 둘째, 오페라의 소재는 최근까지도 대부분 전승된 민담과 설화 등에서 주로 가져오고 있고 이밖에도 역사적 사실이나 인물 등 전통적인 소재를 많이 사용하고 있다. 이 부분은 한일 양국오페라의 공통적이고 뚜렷한 특징 중 하나인데 이것은 오래된 역사 속에 축적된 콘텐츠가 많기 때문이기도 하고 고전을 새롭게 해석한다는데 의의를 두기 때문이기도 하다[27]. 셋째, 음악적인 측면에서 서양음악의 형식 안에서 자국의 전통적인 요소를 도입해보려는 시도 역시 양국의 공통된 점이다. 넷째, 클래식 음악이나 공연예술 가운데 창작오페라는 대중적인 인기나 관심을 얻지 못하고 있는 것도 양국이 유사한 부분이다. 다섯째, 문화산업적인 측면에서 자생력이 결여돼 스스로 이익을 창출하기보다 외부의 지원에 상당부분을 의존해서 공연을 지속할 수밖에 없는 실정이라는 것도 공통점이다.

이같이 한국과 일본의 창작오페라는 일반적으로 공통적인 특징을 보이고 있기는 하나 세부적인 면에서는

조금 다른 양상을 보인다. 위 [표 2]에서 보는 바와 같이 양국의 창작오페라에는 뚜렷한 상이성이 존재한다. 첫째, 서양음악의 도입경로나 대략적인 시기는 비슷했을 지라도 일본의 창작오페라는 한국보다 반세기 가까이 일찍 공연돼 그만큼의 발전격차가 벌어졌다. 둘째, 우리나라 창작오페라도 국립오페라단이 임준희 작곡의 오페라 ‘천생연분’을 가지고 2014 싱가포르, 2015 터키와 홍콩을 다녀왔고 그보다 앞서 민간 오페라단인 클로리아 오페라단은 장일남의 ‘춘향전’으로 미국과 일본을, 베세토오페라단은 현제명의 ‘춘향전’으로 이태리 토레텔 라고 페스티벌과 중국 등을 다녀오는 등 적지 않은 해외 공연 횟수를 가지고 있고 좋은 반응도 있었지만 특별한 이벤트 형식으로 참가하는 일회성 초청공연이었을 뿐 지속가능한 교류나 공연으로 이어지지는 못하는 실정이다. 이에 반해 일본은 서양의 오페라하우스가 일본인출연진 없이 자국민들만으로 일본어오페라를 공연하게 되었다. 이는 일본어오페라가 서양 오페라하우스의 상설 레퍼토리가 될 가능성이 높다는 것을 의미한다고 할 수 있다. 셋째, 일본은 ‘유즈루’를 통해 자국의 문화적 위상을 높이는 효과적인 도구로 사용하고 있지만 한국의 창작오페라를 가지고 세계와 소통할 수 있는 콘텐츠로 활용할 가능성을 아직까지는 등장하지 않았다고 봐야한다. 넷째, 창작오페라가 외부지원이 필요한 공연예술인 점은 양국이 동일하지만 그 방법에 있어 한국은 공모를 통해 공연제작비를 지원하는 방식이고 일본은 국립극장에서 창작오페라를 공연하도록 의무규정을 두는 방식을 택하고 있다. 일본도 재정적인 지원을 하지 않는 것은 아니지만 그것은 공모나 초연이 아니라 여러 가지 측면에서 확실히 검증이 된 작품에 한해서만 지원하고 있는 점은 공모를 통해 검증되지 않은 초연작에 지원을 해주는 한국의 사례와 비교해 불만하다. 이미 한국도 창작오페라 공연이 50년이 넘는 시점에서 양적인 팽창보다는 질적인 성장에 집중해야 할 시점으로 판단된다.

창작오페라에 있어서 새로운 콘텐츠를 발굴하기 위해 ‘창작산실’ 같은 공모 방식을 활용하는 것도 좋은 방법이기도 하다[26]. 그러나 이런 공연들의 대부분이 초연 이후 재공연이 되지 않는다는 것이 문제점으로 지적



된다. 공연 예술이라는 것은 꾸준히 공연 되며 수정, 보완을 거듭하는 것이 중요한 발전 방식인데 우리나라 창작오페라의 대부분은 초연이 마지막 공연에 그치는 경우가 많다.

위에서 언급한대로 문화산업의 관점에서 보면 동아시아에서 경쟁력이 부족한 창작오페라를 제작 공연하는 것에 대해 의문이 들지 않을 수 없지만 그럼에도 불구하고 자국의 문화와 언어를 담은 창작오페라를 만들어야 하는 이유를 오페라 ‘유즈루’와 ‘오이디푸스 왕’의 사례에서 다시 찾아볼 수 있다.

비교적 오페라가 인기 있는 순수 클래식 예술 장르로 자리 잡고 있는 현재 일본에서도 창작오페라의 입지와 전망은 밝지 않다. 다만 대중적인 인기와는 별개로 창작오페라를 일본의 고금문화를 전파하는 도구로 사용하려는 시도는 계속되고 있다. 그러한 노력의 첫번째 결과물이었던 ‘유즈루’가 서양 오페라 하우스에서 공연된다는 사실은 위에서 언급한 바 있는데 이는 상당히 중요한 의미를 지니고 있다. 서양 오페라하우스가 낯선 일본어를 익히며 오페라를 공연했다는 것은 고정 레퍼토리에 포함될 가능성이 높다는 것이고 세계에서 일본오페라의 공연이 지속적으로 이뤄지는 것을 말하기 때문이다.

또 이고르 스트라빈스키(I. Stravinski)가 1927년 발표한 오페라 ‘오이디푸스 왕(Oedipus Rex)’의 대사를 일본어로 바꾸고 일본의 연극적 전통을 담은 오페라로 재창작해 1992년 일본에서 공연된 ‘오이디푸스 왕’은 세계적인 화제를 모으면서 실황영상물은 1993년 몬트리올영화제에서 심사위원상을 수상했다.

이 작품은, 스트라빈스키의 현대오페라지만 대사가 일본어로 변안됐고 일본의 색이 강하게 표현돼 일본의 창작오페라처럼 보이면서 일본 문화의 색다른 매력을 부각시키고 있다. 이처럼 일본은 아시아에서 오페라를 창작하는 취지를 잘 활용하고 있다.

이 부분에서도 한국과 일본은 차이점을 보인다. 창작오페라가 문화산업적 측면에서 자생력을 갖지 못한 공연예술이라는 점은 공통 현상이나 일본에서는 이를 극복하고 세계에 내놓을 일본의 문화콘텐츠로 활용하기 위한 목표로 설정해서 노력 중이다. 이에 비해 한국은

체계적인 연구나 정책에 따른 결과물을 내놓기 보다는 단기적으로 예산 확보가 가능한 작품이 위주가 돼 공연 예술의 생명이라고 할 수 있는 지속가능한 공연이 성사되지 못하고 있는 실정이다. 이는 지속적인 정책지원보다 일시적 재정지원을 해온 문화행정 때문이라고도 할 수 있는데 가시적 성과에 집착하는 한국의 근시안적 문화행정은 창작오페라 분야도 예외는 아니다.

우리 창작오페라 역사에 있어서 한국어에 맞는 오페라를 하기위한 작곡가 김동진의 ‘신 창악운동’ 등이 있었지만[20] 개인적인 작업이었을 뿐 위에서 언급한 1950년대 일본 ‘창작오페라운동’처럼 자국어에 오페라에 적합하도록 작곡하고 노래하기 위한 조직적인 연구 활동은 없었다. 이와 같이 한국과 일본은 서양음악의 수용과 창작오페라의 일반적인 특징들 중에서는 여러 가지 유사한 부분이 많았으나 창작오페라를 기획, 제작하는데 있어서 목표와 방향의 설정 등 세부적인 상이점이 오늘날 창작오페라의 수준과 활용도에 있어서 차이를 초래했다고 볼 수 있다.

#### IV. 나가며

한국과 일본의 서양음악의 수용은 여러 가지 측면에서 비슷한 모습을 보이고 있고 그것을 바탕으로 발전하게 된 창작오페라 분야에서도 일반적인 공통점을 찾아볼 수 있다. 그것은 아시아 국가로서 지리적, 문화적 배경이 유사한 것에 기인한 바가 크다.

한국과 일본의 창작오페라의 발전과정을 고찰하고 유목에 따라 비교 분석한 결과, 오페라의 도입시기와 작품의 소재, 음악적 구성, 오페라의 형식 등은 양국이 유사한 양상을 보이고 있다. 또 문화산업으로서 대중성과 자생력 확보에는 어려움을 겪는 공통점도 나타났다. 반면 한국과 일본은 창작오페라 공연 시작에 있어 50년 정도의 시간차를 가지고 있고 일본은 일본어를 오페라에 적합한 양식으로 적용하기 위해 조직적인 연구와 노력을 한 결과 세계적인 공연예술콘텐츠로 활용할 수 있는 오페라 ‘유즈루’를 만들어 가능성을 계속 타진하고 있고 한국은 아직까지 그런 수준에는 도달하지 못하고

있는 상황이다.

정부의 지원방식도 한국과 일본은 차이를 보이고 있는데 일본극장처럼 의무공연 비율을 통해 창작오페라를 보호하고 존재 가치를 꾸준히 확인하는 제도를 우리나라에 적용하는 것을 제안하고자 한다.

아시아의 창작오페라가 문화산업적인 경쟁력을 갖지 못하는 상황에서 오페라를 창작하고 공연하는 목적 중 하나는 고급 예술인 오페라를 매개체로 자국의 문화를 세계무대에 무리 없이 소개하고 소통하고자 하는 것이라고 본다.

한국 창작오페라가 일본처럼 세계무대에서 공연이 가능한 오페라를 창작하기 위해서는 첫째, 한국어를 오페라양식에 적합하도록 하는 지속적인 연구가 필요하다. 둘째, 우리는 이미 보편타당하면서도 흥미로운 소재를 많이 가지고 있다. 이를 오페라문법에 알맞게 재창작하는 대본의 전문성이 요구된다. 셋째, 전략적인 차원에서 한국 창작오페라의 존재를 알릴 수 있도록 외국 오페라하우스에 오페라 악보를 소개하는 일을 꾸준히 해야 한다. 소설은 번역의 과정을 거쳐야 해외에 알리기 쉽지만 오페라는 오선악보라는 공통의 약속된 기호와 텍스트를 사용하기 때문에 보다 쉽게 전달 될 수 있다. 이는 개인적 활동보다는 정부 차원의 지원이 필요한 작업이다.

이번 연구는 한일 창작오페라의 작품 전체에 대한 분석으로 이뤄지지 못하고 대표적인 작품으로 사례연구만 진행됐다는 한계가 있다. 이번 연구를 통해 도출된 결과는 한일 창작오페라의 일반적인 특징을 보여주고는 있으나 한국과 일본 창작오페라의 개별적이고도 세부적인 특징을 완전히 대변하고 있기는 어렵다. 다음 기회에 보다 다양한 수요의 작품군을 가지고 심층적인 논의를 시도 해보고자 한다.

21세기에 문화적 콘텐츠의 중요성은 더 말할 나위 없이 강조된다. 창작오페라가 문화산업으로서의 자생력은 떨어진다고 할지라도 자국의 문화를 전파하고 세계와 소통하는 보편적인 언어로 활용할 수 있다. 우리보다 반세기 앞선 창작오페라의 역사를 가진 일본의 사례처럼 한국의 고유한 문화콘텐츠를 담은 오페라를 통해서 문화적 위상을 높이고 우리가 가진 다양한 문화적 스펙

트럼을 활용할 방안을 찾아야 할 것이다.

## 참고 문헌

- [1] 문화체육관광부 2015 공연예술실태조사, p.122, 2015.
- [2] 조성진, *오페라 감상법*, 대원사, p.14, 1999.
- [3] 최윤희, *문화 간 커뮤니케이션*, 커뮤니케이션북스, p.23, 2013.
- [4] 민경찬, “서양음악의 수용과 아시아 - 한국·중국·일본·타이완의 초기 수용과정을 중심으로 -”, *낭만음악*, pp.99-139, 2005(12).
- [5] 신대철, “한국·중국·일본의 서양음악 수용,” *한국국악학회 한국음악연구*, Vol.38, pp.143-172, 2005.
- [6] 장운선, *근대 일본의 서양음악 수용 연구 - 로쿠메이칸(鹿鳴館)의 매개적 역할과 그 영향을 중심으로*, 한국예술종합학교 예술전문사 과정 음악원 음악학과 음악사 전공, 석사학위논문, 2013.
- [7] 채경화, *한국 고전문학을 활용한 오페라 창작 방법 연구*, 한남대학교 대학원 일반대학원 국어국문학과, 박사학위논문, 2013.
- [8] 손수연, “한국 창작오페라 소재의 특징 분석과 전개양상에 관한 연구,” *건국대학교 글로컬 문화전략연구소 문화콘텐츠연구*, 제5호, pp.45-70, 2015(6).
- [9] 김숙현, 김평희, 박기순, 신인아, 이두원, 정현숙, 최윤희, *한국인과 문화간 커뮤니케이션*, 커뮤니케이션북스, 2001.
- [10] 허난영, “공연예술콘텐츠의 가치와 융합적 구조 - 공연예술실태영상을 중심으로,” *한국콘텐츠학회논문지*, Vol.16, No.1, pp.241-255, 2016(1).
- [11] 방정배, 한은경, 박현순, *한류와 문화커뮤니케이션*, p.9, 2007.
- [12] 新國立劇場運營財團, *夕鶴 공연프로그램 북*, 新國立劇場運營財團營業部, 2016.
- [13] I. Stravinsky *OEDIPUS REX*, Decca, 2005.
- [14] 團伊玖磨, *オペラ「夕鶴」ピアノ・ヴォーカル*

- スコア 樂譜, 全音樂譜出版社, 1998(12).
- [15] 이강숙, 김춘미, 민경찬, *한국문화예술총서 우리 양악 100년*, 현암사, 2001.
- [16] 増井 敬二 著, *日本オペラ史 ~ 1952 上*, 昭和音樂大學オペラ研究所 編, 水曜社, 2003.
- [17] 김호연, *韓國 近代 樂劇 研究*, 단국대학교 대학원 국어국문학과 현대문학전공, 박사학위 논문, 2003.
- [18] 김정희, *한국 창작오페라의 발전과정에 대한 연구*, 계명대학교 대학원, 박사학위논문, 2005.
- [19] 현제명 작곡, 이서구 대본, *춘향전*, 을유문화사, 1958.
- [20] 한상우, *한국오페라 50년사*, 세종출판사, 1998.
- [21] 關根 礼子 著, *日本オペラ史 1953 ~ 下*, 昭和音樂大學オペラ研究所 編, 水曜社, 2011.
- [22] 손수연, “한국창작오페라 조명하기,” 월간 음악저널, Vol.264, 2011(12).
- [23] <http://www.daion.ac.jp/anniversary/kinen/detail.php?no=Mjgz>
- [24] 昭和音樂大學オペラ研究所, *日本のオペラ年鑑 2014*, 昭和音樂大學オペラ研究所, 2015.
- [25] <http://www.nntt.jac.go.jp/english>
- [26] <http://www.arko.or.kr>
- [27] 정은영, 최현주, “공연예술 콘텐츠로서 무용에 나타나는 설화의 수용양상과 의미,” 한국콘텐츠학회논문지, Vol.12, No.3, pp.122-138, 2012(12).

저자 소개

손수연(Soo yeoun Sohn)

종신회원



- 1998년 2월 : 숙명여자대학교 성악과(음악학사)
  - 2002년 2월 : 숙명여자대학교 문화예술행정전공(문화예술행정학석사)
  - 2013년 2월 : 건국대학교 문화콘텐츠학과(박사수료)
- 음악평론가
- 2011년 ~ 현재 : 사)대한민국 오페라단연합회 홍보이사
- <관심분야> : 오페라, 뮤지컬, 공연문화콘텐츠, 예술행정, 예술경영