

오페라 「예브게니 오네긴」의 리브레토 연구*

신 영 선**

- 개요 -

본 연구는 러시아 문학의 대표작인 원작과 러시아 오페라의 대표작인 「예브게니 오네긴」을 구체적으로 이어주는 연결고리인 리브레토를 극작술적 관점에서 분석함으로써 문학적 원천이 오페라 무대에 적용되는 원칙과 영향 관계를 규명하고자 한다. 작곡가는 이 작품을 오페라가 아닌 ‘서정적 장면들’이라 불렀으며 초연 당시 무대 효과가 좋지 않다는 비판을 받았다. 그럼에도 불구하고 이 오페라가 100년이 넘도록 높은 대중성과 공연적합성을 유지하는 것은 기존의 오페라 문법과 다른 극작술상의 요소가 있음을 의미한다. 리브레토는 원작과 상당한 차이를 보이는데 우선 주인공의 자리에 타이틀 롤인 오네긴 대신 타티아나를 내세우고 원작에서 비판의 대상이었던 렌스키에게 감동적인 테너 아리아를 배정한 점, 타티아나의 남편에게 인상적인 아리아를 주면서도 정작 오네긴에게는 그에 상응하는 독립된 노래가 거의 없다는 점 등에서도 인물 형상의 해석이 다르다. 또한 사건 위주의 극 구성에서 벗어나 대조의 원칙과 앞뒤 시간을 축약하는 시간의 극작술을 사용하여 정서적 긴장감을 유지하는 방식으로 극적 흥미를 지속하였다. 작곡가는 원작에서 ‘사랑의 엇갈림’이라는 주제를 한정적으로 선택하여 음악적 드라마로 재구성하였고 이는 공연사에서 성공적인 시도였던 것으로 평가된다.

주 제 어: 「예브게니 오네긴」, 리브레토, 극작술, 각색, 푸시킨, 차이콥스키

* 이 논문은 2017년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF-2017S1A5B5A07062234).

** 경희대학교 러시아어학과 학술연구교수.

1. 들어가며

푸시킨의 「예브게니 오네긴」은 19세기 러시아생활의 백과사전이라 불리는 러시아 문화의 대표 콘텐츠로 차이콥스키의 동명 오페라 역시 19세기 러시아 오페라를 대표하는 작품으로 일컬어진다. 일례로 뉴욕 메트로폴리탄 오페라극장의 공연기록에 따르면 「예브게니 오네긴」은 1920년에서 2017년까지 155회 공연되었으며 이러한 공연 횟수는 메트로폴리탄 역대 공연 횟수 순위 49위, 러시아 오페라 중 2위(1위는 「보리스 고두노프」)에 해당한다.¹⁾ 국내 공연기록은 국립 오페라단의 1993년 정기공연²⁾과 2008년 오페라 콘체르탄테³⁾, 2014년 콘서트 오페라⁴⁾가 있다.

차이콥스키의 「예브게니 오네긴」은 그 예술적 중요성과 대중성에도 불구하고 기존의 국내 연구는 음악학 전공자들에 의한 음악분석에 치우쳐 있었다. 본 연구는 러시아 문학의 대표작인 원작과 러시아 오페라의 대표작인 「예브게니 오네긴」을 구체적으로 이어주는 연결고리인 리브레토를 극작술의 관점에서 분석함으로써 문학적 원천이 오페라 무대에 적용되는 원칙과 영향 관계를 규명하고자 한다. 극작술은 전통적인 희곡을 분석하고 창작하는 틀이나 오랫동안 공연예술 현장에서 검증되어 온 효율적인 공연 텍스트 구성의 원칙으로 모든 공연대본에 적용할 수 있다고 판단하였다. 일반적으로 러시아 오페라의 리브레토는 작곡가가 원작을 선택하고 직접 각색 작업을 하거나(희곡의 경우 각색을 거의 하지 않고 원작을 대본으로 사용하는 경우도 많다) 작곡가의 요구에 맞추어 전문작가가 쓰는 경우, 또는 양자의 공동 작업으로 이루어지며 따라서 대부분 작곡가의 요구와 의도가 반영된 것으로 간주된다. 그러므로 원작과 리브레토, 완성된 오페라의 비교분석은 원작자와 작곡가의

1) 메트로폴리탄 오페라 아카이브: <http://archives.metoperafamily.org/archives/frame.htm> (검색일: 2020.01.15).

2) 국립오페라단: <http://www.nationalopera.org/Pages/Perf/LastPerf/LastPerf.aspx> (검색일: 2020.01.15).

3) opera concertante: “오페라에서 무대 장치와 의상, 연출 등을 빼고 하는 공연이다. 성악가들이 오케스트라와 함께 무대에 서서 노래만 이어 부른다,” 『중앙일보』 2008.06.12, <https://news.joins.com/article/3179212> (검색일: 2020.01.15).

4) 예술의 전당: <http://www.sac.or.kr/SacHome/perform/detail?searchSeq=17966> (검색일: 2020.01.15).

도의 공통점과 차이점을 규명하는 작업이 된다.

「에브게니 오네긴」의 리브레토 역시 작곡가와 실롭스키가 공동으로 집필하였으며, 나중에 실롭스키가 자신의 이름을 빼줄 것을 부탁할 만큼 작곡가의 의도대로 만들어진 듯하다.⁵⁾ 완성된 리브레토는 원작과 상당한 차이를 보이는데 주인공의 자리에 타이틀 롤인 오네긴 대신 타티아나를 내세우고 원작에서 비판의 대상이었던 렌스키에게 감동적인 테너 아리아가 배정된 점, 타티아나의 남편에게 인상적인 아리아를 주면서도 오네긴에게는 그에 상응하는 노래가 거의 없다는 점 등 인물 형상의 해석과 강조점이 다르다.

차이콥스키가 오페라를 만들 때 가장 중요하게 생각하는 것은 인물들의 내면이며 자기 자신과 같은 일상적이고 구체적인 인물들의 내면을 그리고자 했다고 전해진다. 작곡가는 이 작품을 오페라가 아닌 ‘서정적 장면들’이라 불렀으며 실제로도 무대 효과가 좋지 않다는 비판을 받았다. 이는 전통적 오페라들이 추구한 드라마틱한 구성과 스펙터클한 효과가 부재함을 암시하며 실제로 작곡가 자신은 베르디 오페라와 같은 무대 효과를 신중히 기피하고 기존의 오페라 극장 멤버가 아닌 모스크바 음악원의 학생들을 주요 제작진으로 삼아 소극장인 모스크바 말르이 극장에서 초연(1889년 3월 29일)을 올릴 만큼 기존 오페라의 문법에서 벗어나고자 시도하였다. 그럼에도 불구하고 이 오페라가 100년이 넘도록 높은 대중성과 공연적합성을 유지하는 것은 2시간 40분 가량의 공연 시간을 지탱해줄만한 텍스트상의 요소가 내재한다고 보아야 한다. 본 연구는 오페라 「에브게니 오네긴」의 호소력을 구성하는 보편적 구성 원칙을 리브레토의 차원에서 규명하고 작곡가가 내세운 장르 규정인 ‘서정적 장면들’이 의미하는 바를 원작과 리브레토의 차이점을 중심으로 밝히고자 한다.

본 연구는 1979년에 완간된 학술원판 푸시킨 전집 5권과 1963년에 출간된 리브레토, 1937년에 출간된 악보와 2013년 메트로폴리탄 오페라 공연 DVD의 곡목 구분을 기준으로 한다. 한국어 리브레토는 1993년 국립오페라단 공연의 프로그램 북에 수록된 대본⁶⁾을 참고하였다.

리브레토를 분석하는 방법으로 G. 프라이탁이 『드라마의 기법』⁷⁾에서 제시한 고전적인 드라마 구조와 함께 P. 뤼츠가 『드라마 속의 시간: 극적 긴장

5) 최선(2009) 「차이코프스키의 푸슈킨 읽기」, 『러시아어문학연구논집』, 제31집, 174쪽.

6) 국립오페라단(1993) 『에브게니 오네긴』, 국립오페라단, 13-18쪽(프로그램 북, 가사 번역: 문호근).

7) G. 프라이탁(1992) 『드라마의 기법』, 임수택, 김광요 역, 청록출판사.

조성의 기법』⁸⁾에서 제시한 시간구성의 원칙을 사용한다. 시간의 예술인 음악의 가세로 상연의 시간성이 극작술의 요소 중 가장 정면에 부각된 특성이라 판단하였다. 또한 상기 공연영상에서 해당 부분의 연주 시간을 참고하여 물리적 ‘길이’의 안배를 염두에 두었다. 이는 양적 시간과 그 외의 요소들로부터 파생되는 질적 시간의 효과를 검토하는 근간이 될 것이다.

2. 원작에서 리브레토로

리브레토는 주로 원작에서 네 남녀의 관계와 인물들의 말이 직접 인용되는 부분을 발췌하여 만들어졌다. 아래는 악보에 명시된 악곡의 번호와 제목과 함께 괄호 안에 출처가 되는 원작의 부분, 그 뒤에 소요 시간을 ‘분:초’ 형식으로 정리하였다. 서곡은 개막 전에 연주되는 독립된 악곡이므로 아래 번호에 포함되지 않는다.

1막 1장

- №1. Дуэт и квартет 이중창과 사중창 (「Певец」⁹⁾, 2장 29~36연) 5:47
- №2. Хор и пляска крестьян 농민들의 합창과 춤 (원작에 없음) 5:29
- №3. Сцена и ария Ольги 장면과 올가의 아리아 (2장 22~28연) 3:53
- №4. Сцена 장면 (2장 29~36연) 3:24
- №5. Сцена и квартет 장면과 사중창 (3장 5,6,8연) 3:40
- №6. Сцена и ариозо Ленского 장면과 렌스키의 아리오조 (2장 20~21연) 6:39
- №7. Заключительная сцена 종결 장면 (원작에 없음) 3:01

2장

- №8. Интродукция и сцена с няней 전주곡과 유모 장면 (3장 17~21연) 8:48
- №9. Сцена письма 편지 장면(3장 31/32연 사이 오네긴에게 보내는 타티아나의 편지) 14:42

8) P. 퀴츠(1994) 『드라마 속의 시간: 극적 긴장 조성의 기법』, 조상용 역, 도서출판 들불.

9) A. C. Пушкин(1978) “Певец”(“Слыхали ль вы за рощей глас ночной...”), *Полное собрание сочинений*: в 10 т., Т. 1, Л.: Наука, С. 184. 리브레토에는 1, 3연이 사용되었다. 이후 원작의 인용은 이 서지의 5권에 수록된 것이며 출처는 장과 연만을 표기한다.

№10. Сцена и дуэт 장면과 이중창 (3장 33~35연) 7:30

3장

№11. Хор девушек 처녀들의 합창 (3장 39/40연 사이, 처녀들의 노래) 3:11

№12. Сцена и ария Онегина 장면과 오네긴의 아리아 (3장 39연, 4장 12~14,16연) 9:46

2막 1장

№13. Антракт и вальс, сцена и хор 간주곡과 왈츠, 장면과 합창 (5장 28,31,41연, 3장 6연) 7:52

№14. Сцена и куплеты Трике 장면과 트리케의 쿠플레 (5장 27, 33연, 쿠플레 가사: 실롭스키) 7:13

№15. Мазурка и сцена 마주르카와 장면 (원작에 없음) 4:49

№16. Финал 피날레 (원작에 없음) 5:23

2장

№17. Интродукция, сцена и ария Ленского 전주곡, 장면과 렌스키의 아리아 (6장 21~22연) 10:25

№18. Сцена поединка 결투 장면 (6장 26~28, 30, 35연) 6:17

3막 1장

№19. Польский 폴로네즈 (8장 7연) 4:46

№20. Сцена, экосез и ария Гремина 장면, 에코세즈와 그레민의 아리아 (8장 12~14, 17, 18, 27, 29연) 12:17

№21. Сцена и ариозо Онегина и экосез 장면과 오네긴의 아리오조와 에코세즈 (8장 20,21,30연, 타티아나의 편지 도입부) 4:00

2장

№22. Заключительная сцена 종결 장면 (8장 40, 42~45, 47연) 15:24

2.1. 삭제된 요소: 화자의 논평과 변화과정

원작과 리브레토 사이에 가장 눈에 띄는 차이점은 화자와 그의 논평이 사라진 것이다. 화자가 인물들에게 거리를 두고 다양한 태도를 보이면서 작중 상황에 대한 감정이입과 동일시를 방해하는 데 비해 직접 말하고 행동하는 (서사극 이전의) 무대에서는 인물이 주체가 될 수밖에 없다. 화자의 일탈이 원작의 가장 큰 특징이라고 한다면 이 작품의 무대화가 원작의 배반이 되는

것은 장르의 속성상 필연적이다.

1막 1장에서 타티아나의 어머니와 유모가 나누는 대화는 원작 2장에서 화자가 들려주는 어머니의 처녀 시절 이야기로 유모는 어머니의 상담역¹⁰⁾으로 등장하여 화자가 서술 형식으로 전하는 내용을 대화 장면으로 바꾸어주는 기능을 한다. 어머니는 자신의 감상주의 시절과 그 이후의 적응과정을 직접 회상하면서 딸 역시 감상적 몽상에서 깨어날 것을 권한다. 화자가 전체 작품의 가치로 내세우는 ‘성숙’은 등장인물의 것으로 상대화된다.

1막 3장에서는 타티아나가 오네긴의 대답을 기다린다. 원작의 해당 부분에는 오네긴의 도착을 인식한 타티아나의 떨리는 마음(3장 39연)과 오네긴의 대답(4장 12~14,16연) 사이에 긴 화자의 일탈이 있다. 기다림과 답변을 3장과 4장에 나누어서 다음 장면을 초조하게 만들고 일탈로 시간을 지연시키는 원작의 서술전략은 무대상에서는 불가능하다. 오네긴이 며칠간 반응이 없어 애타는 타티아나의 심정 또한 생략되어 있다. 오페라에서는 편지를 부친 다음 장면에서 오네긴이 나타나므로 그의 등장은 편지를 받은 직후처럼 보인다. ‘시간의 흐름’이라는 원작의 주제가 약화되고 무대의 직접성이 강화되어 나타난다.

2막 2장의 결투장면(№18. 아, 이제들 오논군!(А, вот они!..))(С. 56)¹¹⁾에서 렌스키와 오네긴은 결투를 후회하는 캐논¹²⁾ 이중창을 부른다. 두 사람은 정확히 같은 가사를 4분의 1마디의 시차를 두고 부르는데 이는 두 사람이 같은 생각을 하고 있음에도 불구하고 결국 화해하지 못하는 상황을 음악적으로 표현한다. 원작에서 이 구절은 이 결투가 어리석은 것이라는 화자의 논평이지만 오페라에서는 당사자들의 말이 된다. 오네긴과 렌스키는 결투를 원치 않으면서도 물러날 수 없는 비극적 인물이다. 또한 서정성을 지향한 작곡가의 의도를 감안하면 연인에 대한 노래를 부르고 죽는 인물에 대해 관객이

10) Confidant: 연극에서 주요 인물의 대화상대로 등장하여 독백을 대화로 만들어주는 인물. 주로 하인이나 친구, 시녀, 유모 등이다. <햄릿>의 호레이쇼가 대표적이다.

11) П. И. Чайковский и К. Шилловский(1963) *Евгений Онегин* П. И. Чайковского, (Оперные либретто), 2-е изд., М.: Гос. муз. изд-во, С. 56. 이후로 리브레토 인용은 이 출판본을 사용하고 해당 부분 첫 줄의 쪽수만 표기한다.

12) “캐논이란 두 개 이상의 성부가 시간 차이를 두고 앞의 성부를 따라 하는 음악 형식을 말한다. 먼저 렌스키가 노래하면 오네긴이 시차를 두고 6도 간격으로 이를 따라 한다. 멜로디도 같고, 가사도 같다. 하지만 동시에 부르지 않고, 일정한 시차를 두고 부른다.” 진희숙(2019) 『무대 위의 문학: 오페라』, 니케북스, 715-716쪽.

감정이입을 하지 않기란 거의 불가능한 일이다. 3막 1장에서 오네긴은 2막과 3막 사이에 있었던 자신의 사정을 이야기한다. 오네긴은 ‘아내도, 일도 없다’는 화자의 말을 스스로 하면서 공허함을 자각하는 인물이 된다. 이 자기 인식은 타티아나와 재회의 배경이 되고, 급격히 타오르는 열정을 동기화한다. 그가 타티아나의 남편과 조우하는 원작의 마지막 장면은 삭제된다. 오네긴의 마지막 상황은 사모하는 여인의 남편과 조우하는 난감한 것이 아니라 실연에 절망한 모습이 된다. 오네긴에 대한 화자의 태도 중 조롱과 거리감이 사라지고 공감만이 남는 것이다. 이 외에도 등장인물이 화자를 대신하여 직접 자신의 입장을 밝히는 방식은 화자가 인물에 대하여 임의로 거리를 두고 행하던 논평을 인물 자신의 것으로 바꾸어 놓는다. 독자와 인물 사이에 매개로 존재하던 화자가 사라지면서 관객은 인물을 감정이입의 대상으로 직접 만나게 된다.

리브레토에서 사라지는 또 다른 원작의 요소는 ‘변화의 과정’이다. 원작의 도입부인 1장이 오네긴의 성장기와 사교계 생활을 전하는 데 비해 오페라는 원작 2장에 등장하는 타티아나에 대한 소개로 시작된다. 오네긴이 어떤 과정을 거쳐 현재의 모습이 되었는가에 대한 설명이 일체 없는 것이다. 관객들은 타티아나의 입장에서 시골의 일상에 갑자기 나타난 수도의 신사를 만나게 된다. 이러한 갑작스러운 등장은 3막에서 입장을 바꾸어 반복된다. 3막은 원작의 7장을 생략하고 8장에서 발췌한 구절들로 이루어져 있다. 7장은 타티아나가 수도의 귀부인이 되기까지의 과정을 서술하는데 이 부분이 빠지고 그녀가 오네긴의 실체를 깨닫는 서재 장면, 그에 대한 자신의 욕망과 불안을 자각하는 꿈 등 변화와 성숙의 과정이 모두 생략된다. 이에 따라 타티아나의 변신은 관객과 오네긴의 입장에서 볼 때 갑작스러운 것이 된다. 1막의 오네긴과 3막의 타티아나는 각각 상대방에게 강렬한 인상을 주고, 이는 갑작스러운 열정을 동기화한다. 인물의 변화 과정 생략은 드라마의 흐름을 바꾸어놓는 계기를 강화하는데 기여한다고 볼 수 있다.

2.2. 축약된 요소

타티아나의 동생 올가는 렌스키의 연인으로 원작에서 타티아나보다 먼저 등장하여 나름의 연애사와 결혼 이야기를 갖는다. 그녀는 렌스키와 별 불만 없이 약혼하고 연애하지만 실상 그와 어울리지 않는 여성이며 렌스키가 죽은

뒤 얼마 지나지 않아 다른 사람과 결혼한다. 그러나 오페라에서 올가는 타티아나와 대조되어 그녀를 부각시키고 렌스키와 오네긴의 갈등의 빌미가 되는 보조적인 기능을 맡는다. 1막 1장에서 타티아나는 농민들의 노래를 듣고 감상에 빠지는 데 비해 올가는 그들의 노래를 따라하며 춤을 춘다. 이 노래는 올가의 유일한 독창곡으로 첫 번째 곡에서 같은 노래를 부르던 자매를 분리하는 기능을 한다. 젊은 여성인물로는 드물게 콘트라alto¹³⁾로 설정된 점도 올가의 역할이 언니와의 대조에 있음을 암시한다. 원작의 화자 역시 이 두 자매를 대조하는데 화자가 서술하는 문장은 서술 대상이었던 자매들 자신의 입으로, 즉 대상에서 주체로, 3인칭에서 1인칭으로의 변화를 겪는다. 또한 올가는 네 남녀의 4중창(№5. 장면과 사중창)(C. 20)에서 자신의 이야기가 아니라 오네긴과 타티아나에 대한 소문을 화자 대신 관객에게 전해준다. 렌스키의 결투를 만류하다가 그의 이별통보를 듣고 쓰러지는 모습을 마지막으로 올가는 더 이상 등장하지 않는다. 타티아나의 형상을 강조하고 결투를 촉발하는 기능이 종결되었기 때문이다. 또한 렌스키와 영원한 이별을 슬퍼하는 모습은 낭만적인 사랑에 무심한 원작의 올가에서 벗어나 사랑에 충실한 기존 오페라의 여성 인물에 가까워진다.

2.3. 추가된 요소: 제시와 구체화

원작에 없는 요소로는 시와 민요, 춤, 트리케의 쿠플레 등 주로 제시의 계기가 추가되었다. 제시(presentation)는 현실을 모사(재현, representation)하기보다는 그 자체로 즐기고 무언가를 표현하는 기능이다.¹⁴⁾ 일반적인 연극이 사건을 ‘모방’하는 데 중점을 둔다면 오페라, 발레 등은 음악과 춤 등 제시적 요소의 비중이 훨씬 크다고 할 수 있다.

작곡가는 오페라의 첫 곡부터 원작자의 시를 ‘제시’한다(№1. 이중창과 사

13) 콘트라alto 가수 자체가 매우 드물고 어머니와 유모가 메조소프라노인 점을 감안하면 올가의 성부는 소프라노인 타티아나와 대조를 위한 것으로 생각된다. “가장 낮은 음역의 여성 가수. 거의 오페라에서만 정확한 쓰임새로 사용된다. 낮은 음역으로 인해 가수 층이 매우 얇다.” 이재신(2020) 『가곡과 오페라 작곡론: 음악 중의 음악, 오페라』, 헤드림 출판사, 143쪽.

14) 김학민(2016) 『아르코창작아카데미』 2권 뮤지컬, 한국문화예술위원회(미출간 자료집), 140쪽.

중창)(C. 9).¹⁵⁾ 타티아나와 올가는 모습을 보이기 전에 목소리로 먼저 등장한다. 감상적인 사랑의 슬픔을 노래하는 가사는 푸시킨의 초기 시 「가수(Певец)」를 인용하였다. 공연용 대본을 만들 때 원문에 없는 텍스트가 필요한 경우 동일 작가의 다른 작품을 응용하는 것은 세계관과 어조, 기법 등의 유사성으로 인해 기존 텍스트와 이질감을 줄이는 효과적인 방법이라 할 수 있다.¹⁶⁾ 「가수」는 푸시킨이 20세가 되기 전에 쓴 시로 10대 소녀 주인공을 소개하는 ‘I am/want song’¹⁷⁾으로 사용하기에 적당하다. 아직 이름도, 얼굴도 등장하지 않은 주인공은 이 시를 통하여 ‘사랑의 동경’을 자신의 목표로 설정한다.

농민들의 합창과 춤(№2. 나의 날랜 발이 아프구나(Болят мои скоры ноженьки)(C. 13) 역시 제시적 요소가 강하다. 독창자가 메기고 합창이 받는 형식의 노래는 원작에 없는 기존의 민요이다. 합창과 춤은 19세기 오페라에서 요구되던 볼거리의 측면을 담당한다. 앞 장면과 마찬가지로 이 합창을 부르는 농민들은 무대 밖에서 노래를 시작한 뒤 등장한다. 합창의 기능이 배경과 분위기 제시에 집중되어 있다고 볼 수 있다. 합창의 두 번째 부분에서는 차이콥스키가 작곡한 노래 「작은 다리를 따라(Уж как по мосту-мосточку..)」¹⁸⁾와 함께 춤이 시작된다. 타티아나는 이 춤이 시작되기 직전에 처음으로 무대에 등장한다. 농민들의 노래 가사는 열렬한 짝사랑과 순박한 애정에 대한 것으로 타티아나의 주된 특성인 소박함을 드러낸다. 원작에 나오는 점치기나 꿈 이야기, 해몽 등 타티아나의 ‘러시아성¹⁹⁾’을 이루는 요소들이 생략된 대신

15) 악곡의 세부 구분과 연주 시간은 메트로폴리탄 오페라하우스의 2013년 공연 영상 DVD의 것을 따랐다. 가사 첫줄로 곡목을 대신한다.

16) 연출가 메이예르홀트도 고전 작품을 각색할 때 이 방법을 즐겨 사용하였다. 작곡가의 다른 곡을 오페라에 사용한 사례도 있다. T. 쿠렌치스가 지휘하고 P. 셀라스가 연출한 모차르트의 <티토의 자비(La clemenza di Tito)>(잘츠부르크 페스티벌, 2017)에서는 모차르트의 C단조 미사(KV. 427)를 오페라에 추가하여 해피엔딩이었던 작품을 비극으로 만들었다. <https://www.youtube.com/watch?v=jZ4GiQRzi6U> (검색일: 2020.01.15).

17) I am song: 인물의 성격을 드러내는 노래로, 등장인물이 누구인지에 대해 소개함으로써 주인공의 성격과 태생 등을 기술한다.

I want song: 인물의 바람(혹은 결여상태)를 드러내는 노래로, 바람을 이루어내기 위해 이후 극 전개 과정을 통해 갈등과 위기를 겪게 된다는 점에서 앞으로의 일련의 행위들에 대한 동기를 부여해준다. 극 초반에 나오는 경우가 많다(김학민 2016: 30).

18) R. Cannon(2012) *Opera*, New York: Cambridge University Press, p. 231.

무대효과를 확보할 수 있는 합창과 춤이 대신 등장했다고 해석할 수 있다.

트리케의 쿠플레 가사도 원작에 없는 것으로 실롭스키가 쓴 것이다. 원작에서 이 시는 무도회 시작 전에 등장하지만 오페라에서는 오네긴과 렌스키 사이의 긴장감이 상승하는 무도회 중간에 위치하여 희극적 이완을 만들어낸다. 이후의 결투와 죽음의 비극성을 두드러지게 해주는 배치라 할 수 있다. 또한 우스꽝스러운 노래는 파티의 주인공답지 않은 타티아나의 침묵과도 대조되어 화자의 야유 섞인 서술을 구체화한다.

화자가 생략한 부분을 구체화한 장면은 주로 오네긴과 렌스키에게 배당되어 있다. ‘№5. 장면과 사중창’(C. 20)에서 오네긴과 렌스키는 라린 가를 방문한다. 원작에서 이 방문은 3장 3연과 4연 사이에 생략된 사건이지만, 오페라에서는 네 남녀의 조우를 직접 보여준다. 3장 5,6,8연에 등장하는 타티아나와 올가에 대한 오네긴의 인물평 역시 방백이라는 무대 관습을 이용하여 라린 가에서 바로 이루어진다. 정중하지만 간단히 인사하는 오네긴에 비해 렌스키의 인사와 대화는 애정에 차 있다. 두 남자 주인공의 성격 역시 두 자매의 경우처럼 대조를 통하여 제시되는 것이다.

또한 원작의 무도회장에서는 별 말이 없던 렌스키가 오페라에서는 삼각관계 장면을 보여준다. 올가 역시 렌스키의 질투를 의도적으로 무시하고 오네긴의 춤 신청을 받아들여 긴장감이 상승한다. 마주르카는 무도회의 중심이며 그 자체로 무도회의 절정을 의미²⁰⁾하는데 그와 함께 렌스키의 질투심이 절정에 달한다. 원작에서는 렌스키가 마주르카 다음에 오는 코티용을 올가에게 신청했다가 거절당하는 것으로 묘사한다. 그러나 작곡가는 코티용과 마주르카를 합쳐 무도회의 마지막 춤으로 압축하고 그 뒤에 이어지는 오네긴과 렌스키의 싸움을 보여준다. 원작의 결투 신청은 서면으로 조용히 전달되지만 오페라에서는 무도회장에서 공개적으로 이루어진다. 작곡가는 원작을 그대로 옮기기보다는 남성 인물들의 싸움을 가시화하여 격렬한 무대효과를 얻는 편을 택했다. 렌스키의 성격과 사랑 또한 적극적으로 표현되었으며 이 결투가 어리석고 무의미하다는 화자의 평가는 사라진다. 따라서 오페라에서 렌스키

19) 오네긴의 뿌리 없음과 대조되는 타티아나의 러시아적 특성은 다음 논문에서 상세히 논의되었다. 김상현(2019) 「푸쉬킨의 『예브게니 오네긴』에 나타난 러시아성 주제 구성의 시학」, 『노어노문학』, 제31권 1호, 187-234쪽.

20) 로트만(2011) 『러시아 문화에 관한 담론: 러시아 귀족의 일상생활과 전통』 1권, 김성일·방일권 역, 나남, 251쪽.

의 결투는 진실한 사랑으로 인한 것으로 보인다.

결투 신청과 수락이 공개적으로 이루어짐에 따라 원작에는 없는 2막 1장의 피날레 장면이 생겨났다. 2막의 끝도, 전체 작품의 끝 장면도 아닌 장면에 유일하게 ‘피날레(Финал)’라는 제목이 붙어있으므로 의도적인 용어 사용으로 보인다. 형식상으로도 여러 인물이 각자의 입장을 동시에 노래하는 앙상블 피날레²¹⁾이다. 2막에서는 타티아나가 후면으로 물러나고 오네긴과 렌스키의 외적 행위가 전면에 등장하여 관습적인 오페라에 가까운 극적인 장면을 만들어낸다. 이에 따라 2막은 관찰자 시점의 원작과 가장 큰 차이를 보이며 내면 묘사에 집중하는 오페라의 여타 부분과도 다른 성격을 띠게 된다. 질투로 인한 갈등의 가시화는 이렇다 할 사건이 없는 이 오페라의 중간에 위치하여 긴 공연 시간 동안 관객의 흥미를 유지하는 요소가 된다.

2.4. 확장된 요소: 사랑하는 자

원작의 렌스키는 올가에 대한 오네긴의 혹평에 무뚝뚝하게 대답하고 입을 다물었지만 오페라에서는 열렬히 반박한다. 그가 올가에 대해 묘사하는 구절(아래 인용문의 밑줄 친 부분)은 화자가 오네긴과 렌스키의 차이점을 지적하는 말로 본래의 맥락에서 완전히 이탈한 것이다. 작곡가는 작중 성숙한 시인인 화자의 말을 렌스키에게 부여하여 그를 진정한 시인으로 만든다. 또한 공통점이 없는 두 사람의 우정을 아이러니컬하게 표현하는 구절(2장 13연)을 올가에 대한 찬미로 바꾸어 거리를 위한 장치를 몰입을 위한 장치로 뒤집어 놓았다. 렌스키의 찬미는 반복되면서 타티아나가 오네긴에게 반하는 가사의 배경이 된다.

Ленский

... Волна и камень,

Стихи и проза, лед и пламень

Не столь различны меж собой,

21) ensemble finale: 한 막의 끝에 여러 사람들이 한두 명씩 혹은 그룹으로 등장해서 사연들이 얽히고설키는 노래(김학민 2016: 35).

비대면적 중창: 각 인물들이 직접적으로 대화하지 않고 각자 독백을 한다. 장소와 시간이 다르거나 인물의 속마음이기도 하다. 관객에게 전달되지만 인물 간에는 모르는 것으로 간주한다(이재신 2020: 242).

렌스키

... 파도와 바위,
시와 산문, 얼음과 불꽃도
그만큼 다를 수는 없지.

Татьяна (про себя)

Я дождалась, открылись очи!
 Я знаю, знаю: это он! (С.22)
 타티아나 (혼잣말로)
 기다림은 끝났어, 눈이 뜨였네!
 난 알아, 안다고, 바로 그 사람이야!

렌스키는 ‘적극적인 사랑의 주체’라는 측면에서 타티아나와 유사한 주요 인물이 된다. 오네긴에게 결투를 신청한 뒤 렌스키는 올가의 만류를 뿌리치고 그녀에게 영원한 작별을 고한다(영원히 안녕! Прощай навек!)(С. 54). 이 가사는 타티아나가 오네긴에게 작별을 고할 때 반복되는데 여기서도 렌스키의 위상과 비중의 확대를 단적으로 확인할 수 있다. 렌스키가 보통 젊은 남성 연인 - 남주인공 - 의 목소리인 테너 배역이라는 점 역시 이러한 평가를 뒷받침한다.

‘№6. 장면과 렌스키의 아리오조’(С. 23)에서 렌스키는 올가와 사랑을 속삭이고 오네긴과 타티아나는 서로를 탐색한다.²²⁾ 냉담한 오네긴의 말 직후에 이어지는 렌스키의 아리오조는 ‘그대를 사랑하오(Я люблю вас)’라는 직설적인 사랑의 고백으로 시작된다. 아리오조의 가사는 2장 20, 21연에서 화자가 렌스키의 사랑을 서술하는 문장을 1인칭으로 바꾼 것으로 여기서 렌스키는 다시 한 번 화자(=시인)의 말을 자신의 것으로 가져온다. 3인칭 소설의 서술은 1인칭 가사(Lyrics)가 되면서 원작의 거리와 아이러니가 사라지고 서정적인 사랑 노래가 된다. 사랑의 주체와 서정적 자아, 테너 연인이 일치하는 것이다. 또한 렌스키의 열렬한 사랑은 오네긴의 올가에 대한 냉담한 평가

22) “두 쌍의 남녀가 부르는 두 겹의 이중창은 구노의 오페라 「파우스트」에서 마르그리트와 파우스트, 메피스토와 마르타의 장면에서 영향을 받은 것이다.” 박종호 (2008) 『불멸의 오페라』 3권, 시공사, 621쪽.

「파우스트」에서처럼 네 사람의 성격과 두 쌍의 관계가 대조된다. 어린 시절에 약혼한 올가와 렌스키의 관계와 초면인 오네긴과 타티아나의 대화가 대조되며, 냉담한 오네긴과 설레는 타티아나의 태도도 확연히 대조된다.

와 충돌하리라 예측할 수 있다. 사랑의 장애물에 저항하여 극적 행위를 구성하는 인물, 즉 전통적 극적 주인공에 근접하는 인물은 렌스키인 것이다. 모든 것에 싫증난 ‘잉여인간’ 오네긴은 별다른 행동을 취할 가능성이 없으므로 본질적으로 극적 주인공에 적합하지 않다고 볼 수 있다.

렌스키의 아리아(2막 2장)의 가사로는 원작에서 결투 전날 쓴 시가 거의 그대로 등장한다. 이 시를 ‘어둡고 생기 없는, 가짜 낭만주의’라고 논평하는 화자가 사라지면서 아리아는 자신의 죽음을 예감하는 시인의 비극적인 노래가 된다. 오페라의 렌스키²³⁾는 가짜 낭만주의 시인에서 사랑 때문에 죽어가는 진지한 인물로 상승한다.

‘사랑의 주체’로 부각되는 또 다른 인물은 그레민 공작이다. 그는 아내에 대한 사랑을 서정적인 아리아로 노래한다. 아리아 도입부 가사는 ‘모든 나이의 사람들이 사랑에 복종한다네(Любви все возрасты покорны...)(С. 63)’인데 이는 원작에서 타티아나에 대한 오네긴의 사랑을 묘사하는 화자의 말(8장 29연 1행)이다. 같은 구절을 정반대의 상황에 사용한 셈이다. 이 오페라에서 가장 유명한 독창곡인 렌스키의 아리아, 타티아나의 편지 장면, 그레민의 아리아의 내용을 종합해 보면 사랑하는 자에 대한 작곡가의 가치 평가를 유추할 수 있다. 원작에서 타티아나의 남편은 이름이 없고 이미지도 명확하지 않으나 작곡가는 이름과 인상적인 아리아, 아내를 사랑하는 남편의 형상을 준다. ‘만약 가정이라는 울타리로 내 삶을(Когда бы жизнь домашним кругом)’으로 시작되는 오네긴의 노래(1막 3장)는 이 오페라에서 유일한 그의 아리아인데 그 내용이 사랑이 아니라 거절이라는 점에서 작곡가가 이 인물을 렌스키나 타티아나와 달리 ‘사랑하지 않는 자’로 규정했음을 알 수 있다.²⁴⁾

3막에 등장하는 타티아나의 애정 또한 원작보다 확장되었다. 마지막 장면(3막 2장)에서 타티아나가 오네긴의 편지를 읽으며 하는 6행의 대사는 원작에 없는 것이다. 그녀는 오네긴의 구애에 진심으로 동요한다.

23) 주역급 테너들이 이 역할을 맡으며 그의 아리아가 콘서트에서 자주 연주되는 러시아 테너의 주요 레퍼토리라는 점도 작곡가가 이 인물에게 부여한 비중을 짐작하게 한다.

24) 차이콥스키가 타티아나를 사랑하고 오네긴을 부정적으로 보았다는 점은 여러 연구자가 지적하고 있다.

Татьяна (плача)

О, как мне тяжело! Опять Онегин
 Встал на пути моем, как призрак беспощадный!
 Он взором огненным мне душу возмутил,
 Он страсть заглохшую так живо воскресил,
 Как будто снова девочкой я стала,
 Как будто с ним меня ничто не разлучало!.. (С.66)

타티아나 (울며)

오, 너무 괴롭구나! 또다시 오네긴이
 무자비한 유령처럼 내 앞에 나타나다니!
 불타는 시선으로 내 영혼을 뒤흔들고,
 잠자던 열정을 생생하게 되살려놓았네,
 다시금 소녀가 된 것 같고,
 그와 나는 헤어진 적이 없는 것 같구나!

원작의 공작부인은 편지를 읽고 눈물을 흘리지만 동요하지는 않는다. 따라서 그녀가 현재의 오네긴의 구애에 응답할지도 모른다는 기대나 긴장감은 생기지 않는다.

Она вздрогнула и молчит,
 И на Онегина глядит
 Без удивления, без гнева...
 그녀는 몸을 떨고 아무 말 없이,
 놀라움도 분노도 없이
 오네긴을 쳐다본다...²⁵⁾ (8장 41연)

1막 3장의 오네긴의 설교와 대칭을 이루는 타티아나의 설교는 거의 원문 그대로 옮겨진다. 원작은 타티아나의 설교에 오네긴이 한 마디도 대꾸하지 못한 채 그녀가 자리를 뜨는 것으로 끝난다. 오페라에서는 중간 중간에 오네긴의 간청이 끼어들고 타티아나가 흔들리고 망설이면서 일방적 설교는 구애와 거절의 격렬한 이중창으로 바뀐다.

Онегин и Татьяна

Счастье было так возможно,
 Так близко, так близко, близко!

25) 푸슈킨(2009) 『예브게니 오네긴: 시로 쓴 소설』, 김진영 역, 을유문화사, 278쪽.

오네긴과 타티아나
 행복은 바로 곁에 있었는데
 그토록 가까이, 그토록 가까이, 가까이!

원작에서 이 대사는 타티아나가 혼자 말하는 긴 설교의 중간에 나온다. 그러나 오페라에서는 오네긴과 함께 부르는 부분으로 점점 느리게 반복되며 안타까움과 아쉬움을 극대화한다.

이중창의 마지막 부분은 격행 대화²⁶⁾로 갈등의 절정을 보여준다. 타티아나는 렌스키와 같은 작별인사를 남기고 퇴장한다. 이 부분의 악상기호는 *fff*²⁷⁾, 최고 음정은 High B로 매우 격렬한 감정을 표현하고, 연출 역시 오네긴을 뿌리치고 달려 나가는 사례가 많다. 낫 나간 오네긴을 버려둔 채 초연히 자리를 뜨는 원작의 타티아나와는 사뭇 다른 모습이다.

원작과 리브레토의 비교를 종합해보면 인물이 직접 자기 이야기를 하고 재현하는 주체가 되면서 직접성과 감정이입의 수월성을 확보한 점, 그리고 노래와 춤 등 제시적 측면이 강화된 점을 장르상의 특성으로 파악할 수 있다. 또한 사랑의 주제가 전면에서 부각되고 특별히 사랑하는 주인공 타티아나의 중심성이 두드러지며 다른 요소들은 상대적으로 약화된 것을 관찰할 수 있다.

3. 구성의 효과

「에브게니 오네긴」은 ‘극적인 것’을 구성하기에는 행위의 요소가 부족하다. 원작의 주인공은 앞서 언급했듯이 별다른 의도나 목적을 지니지 않은 잉여인간이다. 사실상의 주인공인 타티아나는 우연히 만난 대상을 운명이라 여겨 사랑에 빠지고 그에게 거절당한 뒤에는 사랑을 쟁취하기 위한 별다른 행동을 취하지 않는다. 올가나 그레민 역시 적극적으로 행동하는 인물은 아니다. 그나마 렌스키가 질투하고 결투를 신청하는 등 드라마에 근접한 행동을 취하지만 오네긴이 올가를 실제로 유혹할 의도가 없으므로 역시 진지하게 맞서 싸울만한 상대가 아니다. 오네긴과 렌스키의 결투는 두 사람 모두 원하지

26) *stichomythia*: 그리스 희곡에서 한 줄 건너 쓰는 형식의 대화. 주로 열띤 논쟁 장면에서 각 등장인물이 운문 1구씩을 말한다.

27) *fortississimo*: 포르테(세기)에서 두 단계 더 세게.

않는 행동이었다. 인물들이 만나고 사랑에 빠지는 계기도 모두 의지나 필연이 아닌 우연이다. 주인공 타티아나의 가장 적극적인 행위인 편지쓰기가 타인과의 갈등이나 외적 행위가 아니라 완전히 고립된 긴 독창 장면으로 제시되는 것은 ‘극적이지 않고 서정적인’ 이 오페라의 특성을 단적으로 보여준다고 할 수 있다. 즉 이 작품에서는 관습적인 의미의 극적 행위를 주도할 인물이나 동기, 목표를 찾기 어렵다. 목표가 선명하지 않으니 장애물을 극복하기 위한 복잡한 간계나 과정도 있을 수 없다. 이 장에서는 극의 여러 구성 요소를 검토하여 관객의 주의를 끌기에 적합한 계기를 찾아내고자 한다.

이 오페라는 ‘서정적 장면들’이라는 부제에 걸맞게 독립적 성격의 7개의 장으로 구성되어 있다. 막은 큰 사건의 단위로 막과 막 사이에는 시간과 구성단계상의 비약이 있는 불연속적 구성을 취한다. 장은 장소의 변화에 따른 단위로 개별적 시작과 중간과 종결²⁸⁾을 지닌다. 가장 ‘극적인’ 2막 1장의 경우에는 고전극의 발전단계를 적용하여 발단은 오네긴의 짜증, 상승은 춤 신청으로 인한 실랑이, 정점은 렌스키의 결투 신청, 하강은 오네긴의 수락, 파국은 렌스키가 올가에게 이별을 고함으로 개별 장 자체가 독립적인 드라마의 구조를 갖고 있다고 할 수 있다. 모든 막과 장에 이 다섯 단계를 적용하기는 어려우므로 작곡가가 구성단위별로 시작, 중간, 끝을 구성한 방식을 살펴볼 것이다.

3.1. 처음: 음악적 도입부

1장이 시작되기 전에는 오페라 전체의 서곡이 있고 이후에도 극적 장면이 시작되기 전에 합창이나 춤, 기악 연주 등이 배치된 점을 감안하면 각 장면 앞에 개별 도입부가 있다고 해석할 수 있을 것이다. 타티아나와 올가의 이중창은 주인공의 성격과 장면의 분위기를 전달하는 제시적 성격을 띠고 있으므로 1막 1장의 도입으로 배치되어 있다고 이해할 수 있다. 1막 2장의 도입부

28) “시초는 그 자신 필연적으로 다른 것 다음에 오는 것이 아니고, 그것 다음에 다른 것이 존재하거나 생성되는 성질의 것이다. 반대로 종말은 그 자신 필연적으로 또는 대개 다른 것 다음에 존재하고, 그것 다음에는 다른 것은 아무 것도 존재하지 않는 성질의 것이다. 중간에 그 자신 다른 것 다음에 존재하고, 또 그것 다음에 다른 것이 존재하는 것이다.” 아리스토텔레스(1994) 『시학』, 천병희 역, 문예출판사, 54쪽.

에는 유모 장면 전에 짧은 전주곡이 붙어 있어 앞 장과 다른 밤의 분위기를 제시한다. 1막 3장 도입부는 딸기 따는 처녀들의 합창이 오네긴의 답변을 기다리는 타티아나의 초조한 마음과 대조를 이루는 배경이 된다.

1막이 끝난 후에는 중간휴식이 있다. 휴식 후에는 관객들의 주의를 다시 집중시켜야 하므로 작곡가는 간주곡으로 후반부를 시작한다. 2막 1장의 도입부인 왈츠와 합창은 휴식 전 장면인 오네긴의 거절과는 대조적인 활기찬 분위기를 만든다. 왈츠는 당대의 관례상 무도회의 두 번째 춤²⁹⁾이므로 한창 달아오른 분위기를 의도했음을 알 수 있다. 2막 2장이 첫머리에도 역시 짧은 전주곡이 붙어 있어 공개적인 결투 신청으로 소란스러운 앞 장면과 조용한 새벽의 결투 장면을 구분한다.

3막 1장의 폴로네즈는 한 곡 전체가 가사 없는 춤 장면이다. 19세기 초에 무도회는 폴란드 춤(폴로네즈)으로 시작되었다.³⁰⁾ 이 장면은 3막의 시작을 알리는 음악적 도입이자 오페라의 관객이 기대하는 볼거리 역할을 한다. 구성상으로는 마지막 막에서 새로운 이야기가 시작됨을 암시한다고 볼 수 있다. 또한 2막의 시골 무도회와 대비되는 화려하고 세련된 페테르부르크의 사교계를 보여주며 오네긴이 소속된 세계를 제시한다. 3막 2장은 예외적으로 음악적 도입 없이 타티아나가 오네긴의 편지를 읽으며 동요하는 장면으로 시작된다. 정서적으로는 직전 장면의 오네긴의 열정적인 아리오조와 빠른 템포의 에코세즈 음악과 춤이 마지막 장면의 도입부 배경이 된다.

종합해보면 오페라를 이루는 일곱 장면은 대부분 별도의 도입부를 지니는데 이전 장면과는 구분되는 해당 장면의 분위기와 인물의 상황 등을 제시하고 볼거리와 들을 거리를 제공하는 제시적 속성에 충실하다고 할 수 있다. 극적 의미에서 ‘시작’은 제시적 도입부가 끝난 뒤 작곡가가 ‘장면’이라 이름 붙인 대화에서 이루어진다. 이 오페라에서 장면(Сцена)은 일반적인 레치타티보³¹⁾나 세나³²⁾와 다르다. 전통적인 오페라에서 말과 유사하게 만드는 레치타

29) 로트만(2011), 246.

30) 로트만(2011), 244.

31) recitativo: 서창(敍唱), 말하듯이 노래하는 형식이다. 오페라에서는 아리아나 합창 등 노래를 제외한 부분, 즉 대화, 독백, 설명 등 극의 진행이나 내용을 전달하기 위해 쓰인다. 대사전달에 중점을 두기 때문에 선율적이지 않고 거의 말하는 듯한 선율 선을 갖지만 주어진 음높이가 있어서 성악적 발성으로 표현한다(이재신 2020: 191).

티보는 기승전결이 있는 정식 노래(number: 아리아 등)에 비해 멜로디가 건조하고 간략한 편이다. 그러나 이 오페라에서는 레치타티보와 아리오조, 아리아가 모두 선율적이어서 명확히 구분되지 않는다. 작곡가는 악보에 굳이 레치타티보라는 용어를 표기하지 않고 극적 행위를 진행시키는 대화 장면을 모두 ‘장면’으로 통일하여 지칭한다. 레치타티보로 극적 행위를 진행하고 정식 노래로 정서적 효과를 전달한다는 전통적인 번호오페라의 이분법이 희미해지는 것이다. 이에 따라 레치타티보의 인위성은 약화되고 ‘장면’과 이어지는 독립적인 노래(아리아, 아리오조)들은 자연스럽게 이어져 정서적 몰입이 지속되도록 돕는다.

3.2. 끝: 기대감을 주는 종결부

극적 진행에 직접적으로 관여하지 않는 도입부와 달리 각 장의 종결부는 앞에서 진행된 사건과 정서를 마무리하고 다음 장면을 기대하게 하는 역할을 한다. 1막 1장의 종결부인 7번곡은 원작에 없는 부분으로 유모가 타티아나의 사랑을 눈치 챈다. 유모가 관객에게 다음 장면의 ‘유모 장면’과 ‘편지 장면’을 예고하는 것이다. 1막 2장의 종결부는 유모가 편지를 전하러 떠나는 것으로 고백의 수락 여부를 기다리게 한다. 3장의 종결은 오네긴의 거절로 1막 전체의 이야기인 ‘타티아나의 사랑’을 마무리한다. 2막 1장의 종결은 결투 신청과 수락으로 다음 장면의 결투를 예고하고, 2장의 종결은 렌스키의 죽음으로 질투와 결투를 마무리한다. 3막 1장의 종결은 오네긴의 새로운 열정으로 1막 2장과 유사한 고백을 준비하며, 마지막 장면은 최종적 거절로 이야기가 계속될 여지가 남아 있지 않은 전체의 종결이다.

일곱 장의 종결부를 종합해 보면 이 오페라 전체는 사랑과 그 좌절로 구성되어 있다. 오페라의 강조점이 원작의 주제인 성숙이나 문학, 시간의 문제가 아닌 사랑에 맞추어져 있음을 다시 한 번 확인하게 된다.

32) scena: 오페라에서 극적인 박력을 지닌 독창. 보통 ‘극창(劇唱)’이라고 번역되며 특히 이탈리아 오페라에서의 극적 성격을 가진 박력 있는 독창을 가리킨다. 아리아만큼 영탄적이지도 않고 레치타티보만큼 서술적이지도 않다. 대개 아리아에 앞서서 부른다.

3.3. 중간: 샌드위치 구조

1막 1장에서 타티아나가 처음 등장하는 부분을 보면 구성상으로 농민들이 부르는 두 개의 노래가 타티아나의 첫 등장을 앞뒤로 감싸는 모양³³⁾을 하고 있다. 단위별 중간 지점이 정점, 혹은 강조점이나 전환점이라고 볼 때³⁴⁾ 타티아나의 등장이 신중하게 계산된 시점에 이루어졌음을 알 수 있다. 이 외에도 이 오페라에서는 장면이나 악곡의 중심이 되는 부분을 중간에 놓고 이를 앞뒤로 감싸는 춤, 합창 등을 배치하는 현상을 반복적으로 관찰할 수 있다. 이러한 배치는 중간 부분을 강조하고 앞뒤 부분을 중간을 위한 맥락으로 만들어 전체 장면의 의미를 명확하고 풍요롭게 만든다.

1막 2장에서 유모 장면은 ‘편지 장면’을 앞뒤로 감싸는 샌드위치 구조의 외부를 이룬다. 유모의 모성적 애정과 조력이 첫사랑의 열정을 감싸고, 중간에 있는 편지 장면이 도달하는 정점을 보조한다. 유모 장면은 대화 위주의 ‘장면’으로 사건의 재현에 해당하고 편지 장면은 의식의 흐름과 감정을 표현한 제시에 가깝다. 1막 3장의 도입부에서는 딸기 따는 처녀들의 노래가 타티아나의 초조한 기다림과 대조적인 배경이 된다. 이 합창은 3장의 마지막에 다시 등장하여 ‘오네긴의 거절(아리아)’을 앞뒤로 감싼다.

2막 1장에서는 무도회 손님들의 왈츠와 합창(제시)이 샌드위치 외부를 구성한다. 오네긴은 올가에게 왈츠를 청하여 렌스키와 갈등을 빚는다(재현). 왈츠는 ‘너무 친밀한 춤’으로 간주³⁵⁾되었으므로 렌스키의 질투를 유발하기에 적당한 계기이다. 이 장면의 마지막에는 합창이 반복되어 역시 중심 사건인 렌스키의 질투를 감싼다. 2막 2장은 오네긴의 지각에 대한 언급과 오네긴이 도착하여 지각을 사과하는 부분(재현)이 렌스키의 아리아(제시)를 감싼다. 오네긴의 무심함과 무례함, 렌스키의 고독과 비극성이 상호적으로 부각된다.

3막 1장에서는 화려하고 웅장한 폴로네즈와 템포가 빠른 에코세즈 춤이

33) 샌드위치 기법은 고대 수사법의 하나로 하나의 스토리가 중간에 삽입된 다른 스토리에 의해 둘로 나뉘는 형태이다. 내부와 외부 이야기가 합쳐서 서로를 해석하는 근거가 된다. 이 오페라에서는 주로 외부 요소가 내부의 요소를 강조하고 해석하는 배경으로 작용한다. 이 글에서는 고대 수사법과 유사한 구조와 약간 다른 효과를 종합하여 ‘샌드위치 구조’라 부르기로 한다.

34) 프라이탁(1992), 107-108.

35) 로트만(2011), 248.

권태와 우수를 고백하는 오네긴의 독백 전후에 배치되어 대조를 이룬다. 독백 이후의 에코세즈 다음에는 오네긴의 아리오조가 오고 그 후로 다시 에코세즈가 배치된다. 경쾌한 춤과 음악(제시)은 오네긴이 사랑에 빠지는 3막 1장의 중심장면(재현)을 앞뒤로 감싸는 배경을 이룬다.

종합해보면 사건을 재현하는 부분과 정서와 배경을 제시하는 부분이 번갈아가며 핵심이 되는 중간 부분을 강조하는 특징을 발견할 수 있다. 곳곳에 샌드위치 구조를 배치하여 개별 장면의 완성도와 집중력을 확보한 것은 전체적으로 통일된 행위가 명확하지 않고 불연속적으로 구성된 에피소드식 구성의 단점을 보완하는 방식으로 작용한다.

3.4. 막 단위의 구성

개별 막과 전체 오페라의 구성 역시 ‘시작-중간-종결’로 나누어 볼 수 있다. 1,2,3막은 모두 개별적인 시작-중간-종결을 지니며 각각의 막은 또다시 전체 오페라의 시작-중간-종결로 기능한다.

1막 1장은 타티아나를 공들여 소개하고 그녀의 사랑을 길게 준비한 끝에 마지막에서 오네긴을 ‘오랫동안 기다린 그 사람’으로 지목한다. 2장은 두 사람을 둘러싼 소문, 사랑에 빠지는 과정을 생략하고 곧바로 사랑을 고백하는 편지 장면으로 이루어진다. 2장은 1막의 중간 부분으로 다시 1장과 3장이 감싸는 구조를 하고 있는 1막의 정점이다. 주인공과 상대역 단 두 사람이 등장하여 내밀한 고백의 장면을 만들어낸다. 동경과 고독, 조우와 매혹이 전개되는 1장은 열정적인 고백인 2장을 준비하기 위한 상승이다. 그 고백이 거절당하는 3장은 하강과 파국에 해당한다. 1막 전체가 ‘사랑의 준비-고백-거절’이라는 세 단계를 압축적이고 직접적이며 중간과정 없는 불연속적 방식으로 제시한다. 장애물을 극복하기 위한 복잡한 행위나 갈등이 없고 가장 중요한 행위는 인물의 내면에서 이루어지며, 무대에서 보이는 장면은 최소한의 연결 장면과 독창/내면의 토로로 구성되어 강화된 서정성을 보여준다. 관객들은 구체적인 사건의 정황보다는 타티아나의 감정의 흐름을 따라가게 된다. 그 마지막에 위치하는 ‘오네긴의 거절’은 타티아나의 사랑 이야기를 마무리 짓는 전반부의 파국에 해당한다. 전체 구성상으로 보면 ‘오네긴의 거절’은 타티아나를 중심으로 한 전반부에서 오네긴을 중심으로 한 후반부로의 전환점이

며, 공연 시간상으로도 절반 지점에 해당한다. 프라이탁은 이러한 부분을 ‘정점³⁶⁾’이라고 부르며 주인공의 행위가 정점에 달하고 그에 따르는 반작용이 시작되는 지점으로 본다.

1막에서 속내를 털어놓지 않았던 오네긴은 2막부터는 방백으로 본심을 이야기한다. 전반부가 타티아나의 이야기였다면 후반부는 타티아나의 전반부에 대한 반작용으로 오네긴이 움직이는 것이다.³⁷⁾ 2막의 구성은 보다 관습적인 극적 구조를 따른다. 3막에서 오네긴은 타티아나가 1막에서 거친 과정을 좀더 간략하게 보여준 끝에 그녀와 충돌한다. 시작 부분에서 페테르부르크 사교계라는 배경이 제시되고 오네긴의 고립된 모습과 상태를 보여준다. 중간 부분에서는 우연히 타티아나와 재회하여 사랑에 빠진다. 1막의 핵심이었던 편지 장면은 3막에서는 아리오조의 짧은 구절과 타티아나가 편지 읽는 장면으로 대체-축약된다. 원작에서 오네긴은 타티아나와 재회한 후 초반부의 그녀처럼 독서를 하고 연애편지를 쓰는데 오페라에서는 이 부분이 생략된다. 대신 아리오조의 후반부에서 타티아나의 편지 도입부(Пускай погибну я, но прежде/ Я в ослепительной надежде...)를 반복함으로써 두 사람의 상황이 역전되었음을 단적으로 보여준다.

오네긴의 설교는 타티아나의 설교로 돌아와 원작의 대칭 구조를 유지한다. 마지막 2중창에서는 1막의 타티아나의 사랑과 3막의 오네긴의 사랑, 즉 과거와 현재의 열정이 충돌하고 엇갈려 영원한 이별로 종결된다.

각각의 막과 장은 그 나름대로 완결성을 지닌다. 막과 장은 연주나 춤 장면으로 시작되어 감각적 자극으로 관객을 유도한 뒤 독립적인 기승전결을 진행한다. 막과 막 사이에는 시간과 사건의 비약이 있어 상대적으로 덜 중요한 사건을 배제하고 행위와 정서의 핵심 부분만을 전달하는 축약의 방법을 사용되었다. 사건의 흐름이 단순한 이 오페라에서 구성의 여러 차원이 변주되며 반복되는 구성, 뒤로 갈수록 짧아지는 축약, 그에 따라 빨라지는 사건의 속도는 관객의 극적 흥미를 유지하고, 재현 장면 사이사이에 수시로 등장하는 제시적 장면들은 감각적 흥미를 위한 수단이라 할 수 있다.

36) 프라이탁(1992), 119.

37) 이렇게 전, 후반의 주인공이 다른 ‘두 주인공 극’은 오페라에서는 드물지만 연극사에서는 소포클레스의 <안티고네> 등의 사례를 종종 볼 수 있다.

3.5. 여러 차원의 대조

인물의 성격과 입장을 다양한 차원의 대조를 통해 효과적으로 보여주는 것은 원작의 특징으로 오네긴과 렌스키, 올가와 타티아나의 대조가 대표적이다. 주인공 타티아나의 성격과 자질은 동생과의 대조를 통해, 그리고 사랑하는 자로서의 렌스키와의 비교를 통해 제시된다. 유모는 타티아나의 어머니보다 더 먼 과거의 사람으로 당시에는 연애를 통해 결혼한다는 것은 상상도 할 수 없었으며 교육과 자유가 없는 계급에 속해 있어 젊고, 책을 많이 읽었으며, 감상적인 연애에 몰두해 있는 타티아나와 대조를 이룬다. 개인의 성격 뿐 아니라 관계의 성격도 대조를 통해 드러난다. 오네긴-타티아나의 관계와 렌스키-올가의 관계는 하나의 4중창 안에서 압축적으로 대조되어 제시된다.

또 다른 차원의 대조는 침묵과 소란이다. 가장 중요한 표현 수단으로 소리를 사용하는 오페라에서 침묵은 있어야 할 것이 없는 방식(Минус-приём)으로 존재감을 드러낸다. 2막 1장에서 타티아나는 명명일 파티의 주인공으로 등장해 있지만 아무 말도 하지 않는다. 그녀의 침묵은 파티를 즐기는 주변 분위기를 대조를 이루고, 직전 장면에서 오네긴에게 거절당한 그녀가 그와 알츠를 추는 장면은 긴장을 유발한다. 이 장면의 마지막에서 타티아나는 남들에게 들리지 않게 탄식하는데 2막에서 유일하게 그녀의 목소리가 들리는 장면이다. 이 방백으로 1막에서 긴 사랑의 편지를 쓰던 타티아나의 침묵이 더욱 두드러진다. 긴장이 극대화되는 결투 장면에서는 가사가 사라지고 음악과 행동만 남는다. 렌스키의 죽음을 확인하는 단어의 반복(죽었소? 죽었소! Убит?.. Убит!)은 앞뒤의 침묵을 더욱 무겁게 만드는 낙인처럼 들린다.

3막 1장의 폴로네즈 장면에서 오네긴은 춤추는 사람들을 지켜보기만 한다. 그의 침묵과 부동은 말과 행동보다도 직전 장면에서 본 렌스키의 죽음의 영향과 공허감을 효과적으로 보여준다. 이는 타티아나의 침묵과 유사한 것으로 그녀와 유사한 고독과 우수가 드러난다. 3막 1장에서 재회한 오네긴과 타티아나는 각각 다른 사람과 대화하며 상대방의 존재를 확인한다. №5의 사중창에서 네 남녀가 상대를 평가했던 상황과 비슷하지만 오네긴과 타티아나의 상황은 정반대가 되어 있다. 두 사람의 역전된 상황 역시 대조의 일종으로 볼 수 있다. 조용한 장면과 떠들썩한 장면, 인원이 적은 장면과 많은 장면을 번갈아 배치하는 것도 양자의 대조를 통해 관객의 주의를 집중시키는 수단이다.

3.6. 시간의 흐름³⁸⁾

「에브게니 오네긴」에서 시간은 비약과 생략이 많아 불연속적이지만 기본적으로는 시간의 흐름에 따라 순서대로 배치되어 있다. 앞으로 일어날 일을 미리 예고하는 선취나 과거에 있었던 일을 지금 무대로 불러내어 돌아보는 역전보다는 과거에서 미래로 흐르는 연속의 원칙이 지배적인 것이다.

과거에서 미래로 흐르는 시간에도 완급이 있다. 1막 1장은 극작술의 관점에서 보자면 막이 열린지 15분이 지나도록 주인공 소개가 끝나지 않는 매우 느린 전개라 할 수 있다. 개막 후 이 정도 시점에는 주요 인물과 배경 소개가 끝나고 문제가 되는 사건이나 갈등이 제시되는 것이 보통이다. 그러나 타티아나는 아직 동생의 ‘I am song’으로 간접적으로 소개받는 단계에 머물러 있다. 그 다음 곡인 ‘№4. 장면’(C. 17)은 주인공 제시의 네 번째 단계로 어머니와의 대화에서 타티아나가 원하는 것이 비로소 드러난다. 어머니는 직접적으로 ‘그런 주인공은 없다’고 충고하며 딸의 추구를 간접적으로 반대한다. 과거 유사한 자질을 지녔던 어머니도 타티아나로부터 분리되는 것이다. 어머니의 과거는 역전에 해당하는 회상으로 무대에 호출된다. 첫 장면에서 타티아나와 올라, 어머니와 유모의 이중창이 중첩되며 보기 드문 여성 4중창이 만들어진다. 소녀들은 사랑에 대한 감상적인 동경을, 모든 것을 지나온 어머니와 유모는 사랑과 행복 대신 찾아온 적응과 습관에 대해서 노래한다. 원작의 주제를 기준으로 생각하면 할머니-어머니-딸이라는 인생의 세 연령대의 여성들이 시간에 따라 생겨나는 성숙의 주제를 대조를 통해 제시하는 것으로 읽을 수 있다. 극적인 효과를 기준으로 한다면 이 4중창은 딸들의 감상적인 동경과 그 좌절을 경험한 어머니의 회상이 충돌하여 ‘사랑의 좌절’이라는 전체 주제를 미리 제시하는 프롤로그의 기능을 한다. 어머니의 회상과 타티아나의 미래에 대한 암시가 공존하는 이 장면은 현재가 아닌 과거와 미래를 무대 위로 불러내어 아직 등장하지 않은 주인공에 대한 기대와 긴장감을 형성한다. 주인공이 무대에 등장하기 전에 그에 대한 정보를 전달하거나 목소리가 먼저 등장함으로써 기대감을 높이는 것은 그만큼 중요한 주인공의 등장을 준비하고 기대하게 하는 ‘줄거리의 연속’³⁹⁾ 기법으로 볼 수 있다. 긴 소

38) 이 장에서 극적 시간의 분류는 앞서 언급한 뤼츠의 책에 따른 것이다.

39) “줄거리의 연속은 등장인물의 언급과 출현에 의존하고 있다.”(뤼츠 1994: 68)

개 후 아무 예고 없이 오네긴이 나타나고 타티아나는 즉시 사랑에 빠진다. 느린 시간과 빠른 시간이 교체되어 나타나면서 시간의 리듬이 생겨나는 것이다. 이러한 리듬은 3막의 상황 역전에서도 반복된다. 전술하였듯이 1막의 사건이 3막에서 반복될 때는 축약되어서 점점 더 빠르게 진행된다. 점점 더 빨라지는 전개는 후반부로 갈수록 느슨해지는 관객의 집중력이 유지되도록 돕는다.

감상주의 소설에 심취했던 어머니의 과거는 타티아나의 현재 모습의 거울이다. 자연스럽게 자기 의사에 반한 결혼과 행복을 대신한 습관, 남편의 애정 등 이후 어머니가 거쳐 온 과정 역시 타티아나의 것이 됨을 암시한다. 농민들이 지주인 라리나에게 존경을 표하는 장면 역시 공작부인이 된 타티아나에게 사교계가 보내는 찬탄(3막 1장)을 암시한다. 어머니의 운명이 반복되리라는 사실은 명시적으로 예언되거나 계획되는 일은 아니나 도입부에 길게 제시되어 결말을 미리 짐작하게 한다.

3막에는 오네긴이 본래 자신이 있던 세계로 돌아오는 ‘귀향’의 모티브가 등장한다. 귀향은 역전의 형식 중 하나로 오랫동안 떠나있던 인물이 본래 자리로 돌아왔을 때 사람들이 그를 알아보지 못하거나 그가 떠난 사이에 자리를 잡은 사람들과 갈등을 일으키는 극적 계기이다. 오네긴은 공간적으로는 사교계로 귀환하며 관계적으로는 타티아나의 곁으로 돌아온다. 그는 본래 자리의 가치를 새롭게 발견하고 돌아가고자 하지만 그가 자리를 비운 사이 상황은 완전히 달라져 있고 ‘귀향’은 실패하게 된다.

4. 나가며

작곡가는 오페라를 만들면서 원작의 여러 주제 중 ‘사랑’에 집중하여 개작을 수행하였다. 원작의 많은 부분이 생략되었으며 리브레토로 취해진 부분은 네 남녀의 사랑에 대한 것뿐이다. 사랑하는 인물인 타티아나, 렌스키, 그레민 공작에게 원작보다 더 많은 비중이 주어지고 오네긴은 사랑하지 않는 자로서 비판의 대상이 된다. 원작 화자의 평가 기준이 ‘성숙’에 있고 렌스키 등 성숙하지 않은 인물이 비판의 대상이었던 것과 다르다. 또한 원작이 전반부에 오네긴, 후반부에 타티아나를 강조하는 데 비해 오페라는 전반부에 타티아나, 후

반부에 오네긴이 중심인물로 나타난다. 원작의 전반부에서 오네긴은 모든 것을 알아버린 인물로 등장하여 아직 순진한 타티아나에게 설교를 늘어놓는다. 후반부에서 타티아나는 일련의 과정을 거쳐 성숙한 뒤 오네긴에게 다시 설교를 한다. 타티아나가 후반부의 중심인물이 되는 것은 주체가 성숙에 있음을 보여준다. 그러나 오페라는 사랑하는 인물이 장면의 중심을 이룬다. 전반부에서는 타티아나가 오네긴을, 후반부에서는 오네긴이 타티아나를 사랑하고 마지막 장면에서 두 사람의 과거와 현재의 사랑이 충돌하는 구조이다. 이러한 구조로 이루어져 보여 작곡가는 이 오페라의 주제를 ‘엇갈린 사랑’으로 정한 듯하다.

기술적으로 두드러진 차이점은 화자의 유무이다. 화자는 소설 장르의 특징적인 장치로 19세기 오페라에서는 생각하기 어려운 존재이다. 화자가 무대에 등장하는 경우는 현대의 몇몇 예외에 속한다. 기본적으로 무대 위에 있는 인물들은 극적 행위를 수행하는 자기 행동의 주체이다. 이러한 장르적 조건에 따라 원작의 화자는 사라지고 화자의 일탈도 생략된다. 문학에 대한 논의, 인물이나 세태에 대한 평가, 판단 등이 사라지고 전후 상황이나 인물에 대하여 필요한 설명은 간략하게 압축되어 올라, 유모 등 주변 인물의 말로 대체된다. 주요 인물들 역시 화자가 주로 서술로 전달해주던 이야기를 스스로 하게 된다. 인물이 평가의 대상에서 노래, 즉 서정의 주체가 되는 것이다.

또한 말하기에서 보여주기로, 즉 서사 장르에서 극 장르로의 전환이 이루어지며 화자를 작중 인물을 3인칭으로 묘사하던 문장들은 1인칭으로, 간접화법은 직접 화법으로 전환된다. 원작의 운문은 작곡가가 거의 그대로 곡을 붙이는 데 무리가 없을 만큼 운율과 구성, 시적 효과 면에서 잘 만들어진 것이다. 그러나 주어와 인칭이 바뀌면서 동일한 내용과 문자적으로 거의 같은 시구들은 수용자(독자/관객)에게 보다 직접적인 인상을 주는 가사로 변모한다. 화자의 평가가 사라지고 인물이 시구를 자신의 말로 직접 토로하면서 거리가 사라지고 감정이입이 그 자리를 대신하게 된다. 화자가 인물을 관찰하여 제시하는 복잡한 평가와 자유로운 입장 선정으로 만들어내는 다양한 거리는 독자로 하여금 인물의 입장에 완전히 공감하거나 몰입하는 것을 방해한다. 이 방해가 사라지고 인물의 직접적 토로와 음악의 정서적 효과가 합쳐지면서 관객들은 인물에 대해 평가하고 사유하기보다는 그들의 입장에 몰입하고 공감하게 되는 것이다. 작곡가는 장면을 제시하는 두 원칙인 제시와 재현 중 제시에 보다 중점을 두었다. 사건의 재현은 주로 정서적인 제시 부분을 동기화하기 위하여 간략하고 효율적으로 재구성되었다. 이는 베르디나 무소르스키

등 동시대 오페라 작곡가들이 민족주의적 지향으로 역사적이거나 정치적, 민속적 소재를 거대한 스펙터클로 재현하는 방식과는 상반된 것이다. 결국 작곡가는 원작에서 ‘사랑의 엇갈림’이라는 개인적인 주제를 한정적으로 선택하여 몰입하기에 적절한 음악적 드라마로 재구성하였으며 공연사는 이를 성공한 시도로 평가하고 있다.

참고문헌

- 국립오페라단(1993) 『에프게니 오네긴』, 국립오페라단(프로그램 북).
- 김상현(2019) 「푸슈킨의 『에브게니 오네긴』에 나타난 러시아성 주제 구성의 시학」, 『노어노문학』, 제31권 1호, 187-234쪽.
- 김학민(2016) 『아르코창작아카데미』 2권 뮤지컬, 한국문화예술위원회(미출간 자료집).
- 로트만, I.(2011) 『러시아 문화에 관한 담론: 러시아 귀족의 일상생활과 전통』 1권, 김성일·방일권 역, 나남.
- 메이예르홀트(2016) 『메이예르홀트의 연출세계』, 김혜란·박현섭·백승무·안지영 역, 한국문화사.
- “무대장치 없는 오페라 청중의 ‘심리’ 못 끝었다”, 『중앙일보』, 2008.06.12., <https://news.joins.com/article/3179212> (검색일: 2020.01.15).
- 민세희(2005) 「19세기 러시아 문학과 오페라의 관계 연구와 P. I. Tchaikovsky의 오페라 <Eugene Onegin> 분석」, 석사학위논문, 이화여자대학교대학원.
- 박종호(2008) 『불멸의 오페라』 3권, 시공사.
- 아리스토텔레스(1994) 『시학』, 천병희 역, 문예출판사.
- 이재신(2020) 『가곡과 오페라 작곡론: 음악 중의 음악, 오페라』, 해드림출판사.
- 이정윤(2000) 「Tchaikovsky의 오페라 *Eugene Onegin* 연구」, 석사학위논문, 숙명여자대학교대학원.
- 이현정(2008) 「오페라로서의 문학」, 석사학위논문, 연세대학교대학원.
- 진회숙(2019) 『무대 위의 문학: 오페라』, 니케북스.
- 최선(2009) 「차이코프스키의 푸슈킨 읽기」, 『러시아어문학연구논집』, 제31집, 173-207쪽.
- 편집부(2004) 『차이코프스키』, 음악지우사.
- 푸슈킨, A.(2009) 『에브게니 오네긴: 시로 쓴 소설』, 김진영 역, 을유문화사.
- 푸츠, P.(1994) 『드라마 속의 시간: 극적 긴장 조성의 기법』, 조상용 역, 도서출판 들불.
- 프라이탁, G(1992) 『드라마의 기법: 고전비극의 이념과 구조』, 김광요 역, 청록출판사.
- Пушкин, А. С.(1978) *Полное собрание сочинений: в 10 т., Т. 1, 5, Л.:*

Наука.

Чайковский, П. И. и К. Шиловский(1937) *Евгений Онегин: Vocal score*,
 М.: Музгиз.

_____ (1963) *Евгений Онегин П. И. Чайковского*, (Оперные либретто), 2-е изд., М.: Гос. муз. изд-во.

Cannon, R.(2012) *Opera*, New York: Cambridge University Press.

Gasparov, B.(2005) *Five operas and a symphony: word and music in Russian culture*, New Haven: Yale University Press.

Kerman, J.(1988) *Opera as drama*, Berkeley: University of California Press.

Schmidgall, G.(1977) *Literature as Opera*, Oxford Univ. Press.

Tchaikovsky, P. I.(2013) *Eugene Onegin(Russian Edition)*, London: JiaHu Books.

국립오페라단: <http://www.nationalopera.org/Pages/Perf/LastPerf/LastPerf.aspx> (검색일: 2020.01.15).

메트로폴리탄 오페라 아카이브: <http://archives.metoperafamily.org/archives/frame.htm> (검색일: 2020.01.15).

예술의 전당: <http://www.sac.or.kr/SacHome/perform/detail?searchSeq=17966> (검색일: 2020.01.15).

<티토의 자비(La Clemanza di Tito)>(잘츠부르크 페스티벌, 2017) 중 모차르트의 C 단조 미사(KV. 427) 삽입 장면, <https://www.youtube.com/watch?v=OeEeFi0mrX8> (검색일: 2020.01.15).

DVD

Tchaikovsky, P. I.(2008) *Eugene Onegin*, D. Barenboim 지휘, A. Breth 연출, Salzburg Festival, Deutsche Grammophon.

_____ (2014) *Eugene Onegin*, V. Gergiev 지휘, D. Warner 연출, MetOpera, Deutsche Grammophon.

Abstract**A Study on Libretto of Opera “Eugene Onegin”****Shin, Young-Sun***

This study aims to identify the principles and influences that literary sources are applied to the opera stage by analyzing Libretto, a link between the original work of Russian literature and the representative work of Russian opera “Eugene Onegin” in detail. The composer called this work “the lyrical scenes” rather than the opera and was criticized for the poor stage effect at the time of the premiere. Nevertheless, maintaining the high popularity and suitability of this opera for more than 100 years means that there are elements of dramatization different from the existing opera grammar. Libretto shows a significant difference from the original, instead of placing the title roll, Onegin, in place of the main character, Tatiana, and assigning the impressive tenor aria to Lensky, who was criticized in the original, giving him an impressive aria to Tatiana’s husband. The interpretation of the figure is different. In addition, the composer continued dramatic interest by maintaining the emotional tension by using the principle of contrast and the dramatization of time to shorten the time before and after. The composer selected and limited the subject of ‘Love Crossing’ from the original, and reconstructed it into a musical drama.

Key words: “Eugene Onegin”, Libretto, Dramaturgy, Adaptation, Pushkin, Tchaikovsky

* Research professor in the Department of Russian Language at Kyung Hee University.

신 영 선

경희대학교 러시아어학과 학술연구교수. 서울대학교 국어국문학과를 졸업하고 동대학 노어노문학과에서 공부하여 문학박사 학위를 취득했다. 관심영역은 러시아 희곡과 연극이다. 번역서인 『레르몬토프 희곡 전집』과 논문 「『카라마조프가의 형제들』의 공연본 연구」, 「오페라 「보리스 고두노프」의 리브레토 연구」가 있다.

Shin, Young-Sun

Research professor in the Department of Russian Language at Kyung Hee University. She majored in Korean Language and Literature at Seoul National University, and pursued her study to receive Ph.D. in Russian Language and Literature at the same university. She published translation “*Plays by Lermontov Collection.*” Her latest journal articles are “A Study on Performance Scripts of *The Brothers Karamazov*” and “A Study on Libretto of Opera “Boris Godunov.”

 논문심사일정

논문투고일:	2020. 3. 31
논문심사일:	2020. 4. 24 ~ 2020. 5. 14
심사완료일:	2020. 5. 15