

글루크와 피치니의 《토리드의 이피제니》: ‘비극’과 ‘드라마’의 교차점

이남재(한국교원대학교, 교수)

1. 들어가면서

글루크(Christoph Willibald Gluck, 1714-1787)의 《토리드의 이피제니》(*Iphigénie en Tauride*)는 1779년, 피치니(Niccolò Piccinni, 1728-1800)의 동명(同名) 작품은 1881년 각각 파리의 왕립음악아카데미에서 초연되었다. 이처럼 두 작곡가가 같은 제목의 서정 비극을 작곡하게 된 직접적인 계기는 1777년 파리 오페라 신임 감독으로 임명된 드빔(Anne Pierre Jacques de Vismes de Valgay, 1745-1819)이 제공하였다. 절충주의자였던 드빔은 글루크파와 피치니파, 프랑스와 이탈리아를 막론한 모든 종류의 음악에 문호를 개방하였다.¹⁾ 그러나 이러한 감독의 개인적 성향만으로 글루크와 피치니의 《토리드의 이피제니》가 지금의 형태로 남게된 이유를 모두 설명할 수는 없다. 따라서 본 연구에서는 이 두 작품이 제작된 역사적 배경과 작품 자체에 대한 폭넓은 고찰을 통해 그 근본 원인을 되짚어 보려고 시도하였다.

1.1. 18세기 프랑스의 오페라 논쟁

18세기 프랑스에서 벌어졌던 프랑스와 이탈리아의 오페라를 둘러싼 논쟁의 개요는 국내에서도 이미 몇 차례 소개된 바 있다. 이러한 논쟁의 주제는 한결같이 프랑스 오페라와 이탈리아 오페라의 우열을 가늠하는 문제였다. 프랑스 오페라 대본의 문학적 우월성과 이탈리아 오페라의 음악적 우

1) Gustave Le Brisoy Desnoiresterres, *La musique française au XVIIIe siècle: Gluck et Piccinni, 1774-1800*, 2e éd. (Paris: Didier, 1875), 244.

월성이 대립각을 이루었던 이러한 18세기의 프랑스 오페라 논쟁은 일반적으로 다음 네 단계로 구분된다.²⁾ 17세기 신구논쟁의 연장선 위에서 18세기 벽두에 벌어졌던 프랑스 오페라와 이탈리아 오페라의 장단점에 대한 라그네와 르 세르프의 논쟁, 1733년 라모의 《이폴리트와 아리시》의 성공을 기점으로 시작된 릴리파와 라모파의 논쟁, 1752년 이탈리아 순회 극단에 의해 파리 오페라 무대에 올려진 《마님이 된 하녀》로부터 비롯된 프랑스 오페라를 옹호하는 “왕의 코니(coin du roi)” 일파와 이탈리아 희극 오페라를 선호했던 “여왕의 코니(coin de la reine)” 일파가 충돌한 부풍 논쟁, 본 연구의 대상인 1770년대 후반에 펼쳐진 글루크파와 피치니파의 논쟁들이 18세기 내내 펼쳐져 왔다. 그러나 이러한 논쟁을 주도했던 인물과 중심 작품 및 이를 둘러싸고 벌어졌던 사건들에 대한 세세한 사항은 여전히 제한적으로만 알려져 왔다. 그 중에서도 라모와 루소가 개입했던 부풍 논쟁에 대해서는 국내에서도 비교적 상세히 소개된 바 있지만, 한 세기 가깝게 이어졌던 프랑스 구체제 오페라 논쟁의 마지막 고비였던 글루크와 피치니의 논쟁에 대한 연구는 좀처럼 찾기 어려웠고, 다만 글루크파와 피치니파의 논쟁이 펼쳐졌던 경위에 대한 강희석의 논문에 포함된 다음과 같은 개요만을 찾을 수 있었다.

18세기 마지막 오페라 논쟁은 1774년 르 블랑 뒤 룰레와 크리스토프 빌리발트 글루크의 『아울리스의 이피게네이아』의 공연으로 촉발되었으며, 글루크와 피치니 사이의 논쟁을 불러일으킨다. 대본 작가인 칼차비지와 함께 세 편의 이탈리아 오페라, 『오르페우스와 에우뤼디케』(1762), 『알케스티스』(1767), 『파리스와 헬레네』(1770)를 무대에 올린 바 있는 글루크는 프랑스 오페라에도 지대한 관심을 보였다.³⁾ 예전부터 릴리파와 라모의 작품을 공부했으며 1764년에는 파리에서 『오르페우스와 에우뤼디케』를 출간하기도 했던 그는 빈에서 자신의 오페라 『파리스와 헬레네』가 성공을 거두지 못한 데다가 자신이 음악을 가르쳤던 마리 앙투아네트가 1770년 프랑스의 왕태자비가 되자 프랑스 오페라 무대에 더욱더 큰 관심을 보인다. 그는 1771년 빈 주재 프랑스 대사관원으로 있던 뒤 룰레가 라신의 비극을 출전으로 해서 만든 대본 『아울리스의 이피게네이아』를 토대로 오페라를 완성한다. 1773년 말에 파리에 도착한 글루크는 몇 달 동안의 연습 끝에 1774년 4월 19일 『아울리스의 이피게네이아』를 파리의 무대에 올려 큰 성공을 거둔다. 이 작품의 성공에 고양된 글루크는 이전에 만든 『오르페우스와 에우뤼디케』와 『알케스티스』를 수정해 프랑스어로 무

-
- 2) 이경희, “글루크의 개혁오페라 발전 과정에 관한 고찰”, 『이화음악논집』 17/1, (2013), 7-31. 이혜령 “부풍논쟁의 정치·문화적 배경과 경위.” 한국방송통신대학교 『논문집』 제44집 (2007), 381-401. 김영희, “오페라 양식 논쟁의 경위와 배경 연구.” 『낭만음악』 21(4) (2009), 27-58.
- 3) 빈 궁정을 위해 1758년에서 1764년 사이에 오페라 코미크를 창작하면서 프랑스어 리듬과 운율에 익숙해진 글루크는 파리 진출 이전에 이미 본격적인 프랑스 오페라를 창작할 준비가 되어있었다. 그 전에는 이탈리아 오페라 세리아 작곡가로 이름을 날렸던 글루크가 파리로 진출하면서 표방했던 목표는 “국가적 음악 양식 간의 우스꽝스러운 구분을 버리고 모든 나라에 알맞은 음악을 제작하는” 것이었다. Patricia Howard, *Gluck: An Eighteenth-Century Portrait in Letters and Documents*. (Oxford: Clarendon Press, 1995), 106-107.

대에 올린다. 그의 성공에 자극을 받은 이탈리아 오페라의 지지자들은 이탈리아에서 피치니를 불러들여 글루크와 경쟁시키지만 두 사람의 경쟁은 같은 대본에 각각 곡을 붙인 『타우리케의 이피게네이아』에서 글루크의 승리로 끝을 맺는다.⁴⁾

1.2. 글루크의 파리 오페라 활동

이미 빈 궁정을 위한 프랑스 오페라 코미크 작곡을 통해 프랑스어 대본에 작곡하는 경험을 쌓았던 글루크에게 새로운 목표는 파리 오페라(공식 명칭: 왕립음악아카데미)의 무대에 올릴 본격적인 서정 비극을 통해 성공을 거두는 것이었다.⁵⁾ 빈 주재 프랑스 대사관 직원 뒤 룰레(François-Louis Gand Le Bland Du Roulet, 1716-1786)가 쓴 대본에 작곡한 글루크의 첫 서정 비극 《올리드의 이피제니》(*Iphigénie en Aulide*)⁶⁾로 1774년 큰 성공을 거둔 후 파리 오페라 경영진⁷⁾과 여섯 편의 오페라⁸⁾ 작곡 계약을 체결한 글루크는 1779년까지 다음 작품들을 파리 오페라의 무대에 올렸다.

1774 《올리드의 이피제니》 (*Iphigénie en Aulide*)

1774 《오르페와 유리디스》 (*Orphée*)

1776 《알세스트》 (*Alceste*)

1777 《아르미드》 (*Armide*)

1779 《토리드의 이피제니》 (*Iphigénie en Tauride*)

1779 《메아리와 나르시스》 (*Écho et Narcisse*)

4) 강희석, “뒤 룰레와 글루크의 『아울리스의 이피게네이아』 연구” 『프랑스학연구』 59 (2012), pp. 6~7. 이후 논의에서 보듯 글루크와 피치니의 작품은 각각 가야르(Nicolas-François Guillard, 1752-1814)와 뒤브뢰유(Alphonse du Congé Dubreuil, 1734-1801)가 대본을 썼기 때문에 엄밀한 의미에서 “같은 대본” 위에 작곡된 것은 아니었다.

5) 빈 궁정을 위한 글루크의 오페라 코미크에 대해서는 이남재, “18세기 후반의 프랑스 오페라: 글루크의 빈을 위한 마지막 오페라 코미크 《뜻밖의 만남》,” 『이화음악논집』 24권 2호 (2020), 51-93.

6) 《토리드의 이피제니》와는 달리 글루크 이전에는 한 번도 서정 비극으로 제작되지 않았던 《올리드의 이피제니》에 대해 디드로는 오페라를 위한 이상적인 주제라고 평했으며, 알가로티 또한 글루크 오페라 개혁의 원칙들을 제시한 《음악 작품에 대한 논문》(*Saggio sopra l'opera in musica*, 1755)의 부록에 가상적인 오페라 제작을 전제로 산문 줄거리를 수록하기도 하였다. Vincent Giroud, *French Opera: a Short History*. (New Haven and London: Yale University Press Inc., 2010), 82.

7) Jacques-Gabriel Prod'homme, *Christoph-Willibald Gluck*, (Fayard, 1985), 169, 179, 247.

8) Prod'homme, *Christoph-Willibald Gluck*, 177; Howard, *Gluck: An Eighteenth-Century Portrait*, 107.

1.3. 피치니의 파리 진출

1760년 로마에서 초연된 오페라 부파 《체키나》(*Cecchina*) 또는 《좋은 딸》(*La buona fanciula*)의 대성공으로 명성을 떨쳤던 피치니는 1776년 12월 31일 파리에 도착하였다. 파리 오페라에 대한 관심을 높이기 위한 “글루크와의 음악 논쟁”을 벌이기 위해 파리에 초빙된 피치니에게 주어진 첫 임무는 이미 글루크가 작업 중이었던 키노의 《롤랑》 대본에 곡을 붙이는 것이었다. 그러나 파리로 돌아온 글루크가 이를 눈치채고 작업했던 악보를 태워버림으로써 두 작곡가에게 경쟁 시도는 무산되었다.⁹⁾ 1778년 1월 초연된 피치니의 서정 비극 《롤랑》은 글루크의 첫 파리 오페라 《올리드의 이피제니》 초연 때 벌어졌던 수입을 능가하는 대성공을 거두었다.¹⁰⁾

2. 《토리드의 이피제니》의 문학적 배경

2.1. 그리스 비극

《토리드의 이피제니》 줄거리의 핵심은 15년 넘게 헤어져 있던 이피제니와 오레스트 남매의 재상봉에 있다. 이피제니와 오레스트는 둘 다 신들이 간여한 비극적 운명의 희생자들이다. 이피제니는 아버지 아가멤논에 의해 자행된 자녀 살해 미수 사건의 피해자인 반면 오레스트는 아버지 아가멤논을 살해한 어머니 클리템네스트르를 죽인 연쇄 친족 살해의 피해자인 동시에 가해자이다. 이처럼 피비린내 나는 가족사는 탄탈로스 후손의 저주받은 운명에 뿌리를 두고 있다.¹¹⁾ 다음은 탄탈로스를 시조로 하고 미케네에서 세력을 키운 유력한 가계인 아트레우스(*Atrous*) 일족의 피비린내 나는 신화의 개요이다.

9) Howard, *Gluck: An Eighteenth-Century Portrait*, 164-5.

10) Howard, *Gluck: An Eighteenth-Century Portrait*, 183. 당시 파리를 방문했던 모차르트도 이 작품의 공연을 보았다. Julian Rushton, “The Theory and Practice of Piccinnisme,” *Proceedings of the Royal Musical Association* 98 (1971-1972), 31-46., 46.

11) 이러한 고대 전통이 비교적 덜 익숙한 청중들을 위해 괴테는 이 가문의 비극 줄거리를 자신의 《타우리스의 이피제니에》의 주인공 이피제니에의 대사 중에 넣었다. 윤도중 역, 『괴테 고전주의 대표 희곡 전집』 (서울: 집문당, 1996), 155-159.

이 가문의 시조인 소아시아의 왕이자 제우스의 아들인 탄탈로스는 신처럼 전지전능해지기 위해 아들 펠로프스를 죽여 신들의 식탁에 올렸다가 벌을 받아 명계(冥界)로 떨어져 영원히 굶주리는 “탄탈로스의 고통”에 처해졌다. 신들에 의해서 소생된 펠로프스는 소아시아로부터 그의 이름이 붙은 펠로폰네소스 반도로 와서 오이노마오스왕의 마차 경기에 왕자 뿔티로스를 매수해 승리하여 왕녀 히포다메이아를 신부로 맞았으나, 비밀 누설을 막으려고 살해한 뿔티로스는 죽기 직전 펠로프스 일족에게 주술을 걸었다. 펠로프스의 두 아들 중 형 아트레우스는 아르테미스 여신에게 자신이 가진 가장 아름다운 양을 제물로 바치기로 서약 하였으나, 황금양이 태어나자 이를 어겼다. 이 무렵 미케네 왕국에 내분이 일어나 신탁에 의해 펠로프스의 아들을 왕으로 맞기로 하고 황금양의 소유자를 왕으로 삼기로 하였다. 이에 동의한 형제 중 형수와 밀통하여 황금양을 입수한 동생 티에스테스가 이를 제시했으나, 제우스가 태양 운행을 역행시켜 그 간계를 폭로한 결과 동생은 추방되고 아트레우스가 왕위에 올랐다. 아트레우스는 화해를 가장하여 동생과 그 아들을 향연에 초대하였으나, 조카를 살해하여 그 살을 아버지인 동생에게 먹인 후 남은 머리와 손발을 내보였다. 이에 티에스테스는 복수를 위해 신탁에 따라 자기 딸 펠로페이아와의 사이에서 아이기스토스를 낳았다. 아이기스토스에 의해 아트레우스가 살해되자 그의 아들 아가멤논이 왕위를 이었으며, 이후 동생 메넬라오스와 함께 아트레우스 일족이라 일컬어진다. 스파르타 왕이 된 동생 메넬라오스의 처 헬레나가 파리스와 눈이 맞아 트로이로 가버리는 데로부터 시작된 트로이 전쟁에서는 아가멤논은 원정군 총 대장이 되어 10년에 걸친 원정에서 개선하고 돌아왔으나, 자신의 처 클리타임네스트라 및 그녀와 밀통한 사촌 아이기스토스에게 죽임을 당했다. 그러나 이 두 사람 역시 아가멤논의 아들 오레스테스와 그 누이 엘렉트라에 의해서 죽음을 맞는다. 생모를 죽인 오레스테스는 복수의 여신들의 끊임없는 괴롭힘을 받아 광기에 빠지는데, 법과 질서의 신 아폴론의 변호로 아테나이 법정 재판에서 무죄 선고를 받아 마침내 저주받은 일족에게 얹힌 죄와 벌의 긴 사슬이 끝났다.

아트레우스 가문의 이야기는 에우리피데스를 비롯한 고대 비극작가들이 즐겨 다룬 주제였다. 특히 이피제니의 동생 오레스테스를 중심으로 벌어진 사건들은 여러 작가들에 의해 다각도로 다루어진 바 있었다.

2.2. 글루크와 피치니를 위한 기야르와 뒤브뢰유의 《토리드의 이피제니》 대본

1) ‘토리드의 이피제니’를 주제로 삼은 선행 작품들

킨츨러는 알레산드로 스키타를 비롯한 18세기 전반에 활동했던 여러 이탈리아 작곡가들의 ‘토리드의 이피제니’ 또는 ‘오레스트’를 제목으로 삼은 오페라들을 소개하였으며, 특히 1763년 초연된 트라에타의 오페라가 줄거리가 단순하고 간결하다는 점에서 글루크의 오페라와 닮았다고 지적하였다. 또한 킨츨러는 글루크와 피치니의 《토리드의 이피제니》 대본에 직접 영향을 준 프랑스 작품들로 테아트르 프랑세즈에서 1757년 초연된 라투쉬(Claude Guimond de La Touche,

1723-1760)의 동명 비극과, 뒤세(Joseph-François Duché de Vancy, 1668-1704)의 대본에 데마레와 캉프라가 작곡하여 1704년 초연된 서정 비극 《토리드의 이피제니》를 꼽았다.¹²⁾ 라투쉬의 비극에는 남녀 간의 사랑이라는 요소가 전혀 나오지 않으나, 뒤세의 서정 비극 대본에는 피치니를 위한 뒤브뢰유의 대본처럼 토아스가 이피제니를 사랑하는 것으로 설정되어 있었다.¹³⁾

2) 라투쉬의 비극과 서정 비극 대본들

라투쉬의 비극과 기야르와 뒤브뢰유의 서정 비극 대본들의 가장 명백한 외형적 차이는 비극이 5막으로 이루어져 있는 반면 대본들은 둘 다 4막으로 구성되어 있다는 점이다. 라투쉬 비극의 각 장면들과 이에 해당되는 기야르 및 뒤브뢰유 서정비극 대본의 장면들을 비교한 다음 표에서 볼 수 있듯 이러한 축약은 비극의 4막과 5막을 서정 비극의 4막으로 축약함으로써 성취되었다.¹⁴⁾

| 라투쉬 | 기야르 | 뒤브뢰유 |
|-----|---------------------------------|----------------|
| I/1 | G intro[폭풍우-I/1a | D I/1 |
| I/2 | G I/1b | D I/2,3 |
| I/3 | [이피제니의 두 시녀 이스메니와 외멘느 없어 해당 없음] | |
| I/4 | G I/2,3,4,5 | D I/4,5,[폭풍우-6 |

12) Catherine Kintzler, *Théâtre et opéra à l'âge classique: Une famille étrangeté* (Fayard, 2004), 283. 또한 킨츨러는 서정 비극의 전형을 보여주는 뒤세와 데마레/캉프라의 작품에는 이러한 틀에서 벗어난 기야르와 글루크의 작품에 결여된 “최소한 하나의 연애 사건, 무언극(無言劇)이 아닌 발레, 더 잦고 다양한 경이(驚異, merveilleuses)”가 모두 들어 있으며, “deus ex machina”로 표현되는 신들의 출현이 갑자기 하늘에서 떨어지는 것이 아니라 꼭 필요한 놀라움으로 설정되어 있어야 설득력이 높아진다고 적었다. 같은 책, 285.

13) 이러한 설정은 글루크의 《토리드의 이피제니》와 마찬가지로 1779년 바이마르에서 초연된 괴테의 동명 비극에도 채택되었다. 뒤세의 서정 비극 대본과 글루크와 피치니의 서정 비극 대본들의 비교는 Julian Rushton, “Music and Drama at the Academie Royale de Musique (Paris), 1774-1789,” (Ph.D. diss., Oxford University, 1969), 164-5에 표로 제시되어 있다. 라투쉬의 비극은 Kindle Edition을 통해 볼 수 있다. M. Guymont de La Touche, *Iphigénie en Tauride*. Norph-Nop Editions, 2011.

14) 이 표에서 라투쉬의 비극 중 기야르와 뒤브뢰유가 삭제한 장면은 이탤릭체로 표시되었다. 서정 비극을 “다른 비극들” 중 하나로 본 클레망은 비극과 마찬가지로 서정 비극에도 “신화나 고대에서 영감을 받은 부분과 사랑을 다루는 부분”이 있지만, 비극과는 달리 극의 즐거리가 “가장 중요한 지위를 발레, 기계 장치, 구경거리 에 안배”하며 “모든 진실다움의 법칙을 무시하고 기대하지 않은 특이한 만남의 기회, 또는 무대 장치나 분위기의 갑작스러운 변화의 기회를 만들고자 한다”고 기술하였다. 또한 프랑스 관객들은 “18세기 말까지 결코 이 연극을 싫어하지 않았다”라고 적었다. 브루노 클레망, 송민숙 옮김, 『프랑스 고전 비극』 (서울: 동문선, 2002), 141.

I/5 [이파제니의 두 시녀 이스메니와 외멘느 없어 해당 없음]

| | | |
|------|----------------|--------------|
| II/1 | G II/2[신전 장관+] | D II/3[토아스+] |
| II/2 | G II/3,4 | |
| II/3 | G II/1 | D II/2 |
| II/4 | ≠G II/5 | ≅D III/2 |
| II/5 | G II/6 | D III/3 |

II/6 [외멘느 없어 해당 없음]

III/1

III/2 G III/3

III/3

III/4 G III/3 D III/4a

III/5 G III/4 D III/5a

III/6 G III/5 D III/4b

III/7 G III/6 D III/5b

III/8 ≅G III/7 ≅D III/6

IV/1,2,3,4

IV/5 G IV/1 D IV/2

IV/6 G IV/2b,c,d,e,f,g D IV/3ab

IV/7 G IV/3

IV/8 [이파제니의 두 시녀 이스메니와 외멘느 없어 해당 없음]

V/1,2,3,4

V/5 G IV/4a

V/6 G IV/4b,c, D IV/4

V/7

V/8 G IV/5 D IV/5 [6 없음]

V/9 G IV/6,7

D IV/7,8,마지막

전체적으로 볼 때 1막에서 3막까지는 기야르와 뒤브뢰유 둘 다 대체로 라투쉬의 막 구분을 따르고 있지만, 4막과 5막을 하나로 합치기 위해서는 이 두 막의 첫 네 장들을 각각 삭제하였음을 알 수 있다. 전체 극에서 비극에는 있으나 서정 비극으로 옮겨지지 못한 장면들은 대체로 이피제니가 자신의 두 시녀 이스메니와 외멘느와 대화를 나누는 장면들이다. 라투쉬의 비극에는 두 시녀가 나오지만, 기야르의 대본에는 시녀가 아예 등장하지 않고 두 여사제들이 그 역할을 담당하는 반면, 뒤브뢰유의 대본에는 ‘엘리즈’라는 이름의 시녀만 등장한다.

1막은 이피제니와 토아스가 차례로 등장하는 방식으로 진행된다. 마찬가지로 2막의 첫 세 장에서도 오레스트와 필라드가 차례로 등장하여 극의 주요 인물들이 하나씩 등장한 후 다시 등장한 이피제니가 오레스트를 심문하는 라투쉬 비극의 2막 4장부터 본격적으로 인물들의 상호작용이 시작된다. 3막에서는 이피제니와 오레스트가 처한 상황이 하나씩 드러나지만, 아직 이들이 서로 남매임을 깨닫는 데까지는 이르지 못한다. 서정 비극 4막에 남아 있는 라투쉬 비극 4막의 극적 핵심은 오레스트와 이피제니가 서로 남매간임을 깨닫는 것이고, 라투쉬 5막으로부터는 토아스의 강요에 못이겨 이피제니가 오레스트를 제물로 바치려는 순간 필라드가 이끄는 그리스군이 나타나 토아스를 죽이고 디안느 여신의 지시에 따라 모두 함께 토리드를 떠나 아르고스를 향해 떠나는 장면들이 남아 있다.

3) 글루크와 피치니의 《토리드의 이피제니》 작곡 경위

이미 언급한 대로 글루크의 《토리드의 이피제니》 대본은 기야르, 피치니의 《토리드의 이피제니》 대본은 뒤브뢰유가 각각 작성하였다는 것은 잘 알려져 있지만, 이들 두 작곡가가 두 대본에 곡을 붙이기까지 겪었던 과정은 파악하기가 쉽지 않다. 《토리드의 이피제니》 대본에 대해 언급한 현존하는 최초의 언급은 글루크가 빈에서 파리의 뒤 룰레에게 보낸 1775년 7월 1일자 편지에 “《토리드의 이피제니》를 쓸 때 내 생각에 따라달라”는 구절이 들어있는 것이 처음이다.¹⁵⁾ 그러나 그 후 작품이 완성된 1778년 말 이전의 어느 시점에 이 대본의 저자가 뒤 룰레로부터 기야르로 바뀌었다.¹⁶⁾ 그러나 이후에도 글루크는 이 오페라를 줄곧 뒤 룰레의 것이라고 불렀다.¹⁷⁾

15) Howard, *Gluck: An Eighteenth-Century Portrait*, 147.

16) Jeremy Hayes는 뒤 룰레가 기야르에게 대본 작업을 넘긴 것이 1776년이었을 것이라는 증거는 있지만, 확정 지을 수는 없다고 하였다. Cécile Champonnois, “Nicolas François Guillard: un librettiste de Gluck encore méconnu,” in *Musacorum No. 9: Les Lumières et la culture musicale européenne: C. W.*

피치니 《토리드의 이피제니》의 대본작가 뒤브뢰유는 자신의 대본이 1776년 이미 존재했으며, 1777년에는 이에 바탕을 두어 작곡할 것을 글루크에게 제안했으나 거절당했다고 주장했다.¹⁸⁾ 같은 해 여름 파리 오페라의 음악감독 임명을 앞둔 드빔은 피치니에게 뒤브뢰유의 대본에 작곡할 것을 지시했다.¹⁹⁾ 그러나 글루크의 같은 주제의 오페라가 먼저 공연될 경우 이와 비교될 것을 염려한 피치니는 이를 받아들이지 않으려 했으나, 결국 글루크의 오페라보다 피치니의 것을 먼저 무대에 올리겠다는 드빔의 감언이설에 넘어가 이를 받아들였다. 그러나 결국 이러한 약속은 글루크의 《토리드의 이피제니》가 먼저 초연됨으로써 물거품이 되었고 피치니의 동명 서정 비극은 1781년에 가서야 초연되었다.

2.3. 《토리드의 이피제니》의 네 등장인물

위에서 본 것처럼 글루크와 피치니를 위한 기야르와 뒤브뢰유의 《토리드의 이피제니》 대본은 둘 다 라투쉬의 비극을 바탕으로 삼고 있기에 동일한 주인공들이 나오고 전체적인 줄거리와 구성 요소 또한 비슷하다. 다음은 두 작곡가의 《토리드의 이피제니》에 공통적으로 나오는 네 주인공들에 대해 개별적으로 고찰한 것이다.

1) 이피제니

에우리피데스의 두 비극 《아울리스의 이피게네이아》와 《타우리케의 이피게네이아》의 주인공 이피게네이아(프랑스식 이름 이피제니)는 트로이 원정에 나선 그리스군의 총사령관이었던 미케

Gluck (Tours: Université François-Rabelais, 2011), 100. 기야르는 아직 20대의 젊은 나이였지만, 킨츨러는 그를 “매우 능숙한 서정 시인”이라고 평가했다. Kintzler, *Théâtre et opéra*, 283. 러쉬턴 역시 기야르의 대본을 “글루크가 본 중 가장 뛰어난” 것이었으며, “구조적 경제”를 달성했다고 평가했다. Julian Rushton, “Iphigénie en Tauride”: The Operas of Gluck and Piccinni.” *Music & Letters* 53/4 (Oct., 1972), 412, 414. 이후 기야르는 살리에리가 작곡한 서정 비극 《오라스》(*Les Horaces*, 1786)의 대본도 썼다.

17) Howard, *Gluck: An Eighteenth-Century Portrait*, 187.

18) Kintzler, *Théâtre et opéra*, 284. 프로돔은 피치니를 위한 대본 머리말에 뒤브뢰유의 첫 제안이 1776년에 있었으며, 1777년에 거둬졌다고 적었음을 전했다. Prod’homme, *Christoph-Willibald Gluck*, 277.

19) 하워드 드빔이 같은 해 9월 취임했다고 했으나 (Howard, *Gluck: An Eighteenth-Century Portrait*, 186), 프로돔은 드빔의 취임이 1777년 10월이었다면서, 뒤브뢰유의 대본이 만족스럽지 못했기 때문에 장그네가 이를 손질한 후에야 비로소 곡을 붙일 수 있었다고 적었다. Prod’homme, *Christoph-Willibald Gluck*, 277-8. 이 에피소드는 장그네가 쓴 피치니의 생애와 작품에 대한 소책자에 수록되어 있다. Pierre Louis Ginguené, *Notice sur la Vie et les Ouvrages de Nicolas Piccinni* (Paris: Panckoucke, An IX [1800]), 47-50.

네 지역 아르고스의 왕 아가멤논의 맏딸이다. 트로이 원정군의 집결항 아올리스(올리드)에서 다이아나(디안느) 여신의 훼방으로 바람이 불지 않아 발이 묶인 그리스 함대의 전열이 흐트러질 위기에 직면한 아가멤논은, 잔꾀를 내어 아킬레스와의 결혼이라는 거짓 빌미로 자신의 딸 이피제니를 아르고스로부터 불러온다. 그러나 결혼은커녕 다이아나 여신에게 제단에 바쳐진 이피제니는 제물로 희생되기 직전 여신이 보낸 암사슴으로 대치되며, 이피제니 자신은 여신에 의해 지금의 크림반도(크리미아)에 해당하는 타우리케(토리드)로 옮겨진다.²⁰⁾

2) 토아스

토리드의 왕인 토아스는 이피제니에게 다이아나 여신 신전의 제사장직을 맡겼는데, 여제사장의 주요 임무는 난파한 그리스인들을 희생제물로 바치는 것이었다. 이러한 기본 뼈대 위에 각 작가는 토아스의 성격은 서로 매우 다르게 설정하였다. 우선 토리드가 이피제니는 사랑하는 것으로 설정된 작품들과 그렇지 않은 작품들이 대조된다. 이미 언급된 피치니의 《토리드의 이피제니》처럼 토아스가 이피제니를 사랑하는 것으로 설정된 전례로는 대본가 뒤셰와 작곡가 데마레가 제작에 착수했다가 대본가 당셰와 작곡가 캠프라에 의해 완성되어 1704년 초연한 서정 비극이 있었다. 이처럼 ‘남녀간의 사랑’이라는 요소가 도입된 것은 17세기 말부터 프랑스 “오페라의 심장에 사랑이 자리하고” 있었기 때문이며, “전설의 모든 원천에 거스르게 오페라의 주인공들은 사랑에 빠져 있어 야” 했기 때문이다.²¹⁾ 그러나 글루크의 대본을 쓴 기야르는 1757년 초연된 라투쉬의 비극에서처럼 남녀 간의 사랑을 배제하고 토아스를 신들의 분노가 두려워 노심초사하는 인물로만 묘사하였다.²²⁾ 그 결과 글루크의 《토리드의 이피제니》에는 남녀 간의 사랑이 배제된 채 친구 간의 우정과 혈육 간의 사랑만이 남게 되었다.

20) 이피제니 비극이 항상 이러한 결말로 끝나는 것은 아니어서 라신의 《이피제니》는 아가멤논의 딸 이피제니 대신 ‘헬레네와 은밀히 연분을 맺은 테세우스’ 사이에서 태어난 동명이인이 다이아나 여신이 선택한 진짜 제물이기에 이피제니는 살아남는 것으로 되어 있다. 글루크 자신의 《올리드의 이피제니》 역시 마지막에 나타난 다이아나의 용서를 받아 아킬레스와 결혼하는 것으로 끝나기 때문에 《토리드의 이피제니》의 줄거리와는 전혀 연결되지 않는다.

21) Laura Naudeix, *Dramaturgie de la tragédie en musique (1673-1764)*. (Paris: Honoré Champion, 2004), 51-52.

22) 글루크의 《토리드의 이피제니》가 초연된 1779년에 초고가 완성된 괴테의 《타우리스의 이피제니아》에는 토아스가 “고결한 분”으로 묘사되어 있다. 전작들에 비해 긍정적인 이와 같은 토아스의 이상적 군주로서의 묘사에는 여기에는 당시 바이마르 공국의 추밀고문관의 직에 있었던 괴테의 영주에 대한 입장이 반영되었을 것으로 보인다.

3) 오레스트

글루크의 《올리드의 이피제니》에서 제단으로 향하기 전 어머니 클리템네스트르와 눈물겨운 작별 인사를 나누던 이피제니는, 너 없이 살고 싶지 않다는 어머니에게 자기 동생 오레스트를 위해 서라도 살아야만 한다고 위로한다. 이피제니가 사라진 후 이 가족에게는 피비린내 나는 비극적 사건이 뒤를 잇는다.²³⁾ 이피제니를 제물로 바친 남편 아가멤논을 증오했던 클리템네스트르는 아가멤논의 사촌이자 원수지간인 아이기스토스와 공모하여 남편을 살해한 후 왕이 된 아이기스토스의 왕비가 된다.²⁴⁾ 어려서 포키스 왕국으로 보내졌던 아들 오레스트는 아버지의 원수를 갚으라는 아폴로의 신탁을 받고 친구인 필라데스(필라드)와 함께 고향 아르고스로 돌아온다. 이피제니의 동생이자 자신의 누나인 엘렉트라에의 재촉으로 오레스트는 왕궁에 들어가 어머니와 그의 정부를 죽이는데 성공한다.²⁵⁾ 이후 어머니를 죽인 오레스트는 복수의 여신들(Eumenides)들에게 끊임없이 시달림을 받는다. 이를 피해 델포이의 아폴로 신전으로 피신한 오레스트의 꿈속에서도 어머니 클리템네스트르의 사주를 받은 복수의 여신들이 나타나 여전히 괴롭히지만, 아폴로의 도움으로 아테네를 향해 간 오레스트는 아테나 여신에게 무죄 선고를 받은 후 아르고스로 돌아간다. 아테나 여신의 부탁으로 복수의 여신들이 자비의 여신들로 변모하자 마침내 탄탈로스 가계의 피비린내 나는 비극이 멈추고 평온이 찾아온다.²⁶⁾

4) 필라드

오레스트와 함께 아르고스로 돌아온 친구 필라드는 아이스킬로스의 《제주를 바치는 여인들》, 소포클레스의 《엘렉트라》, 에우리피데스의 《엘렉트라》에 모두 등장인물로는 올라 있지만, 정작 비극 자체에서는 대사가 있거나 거의 없는 미미한 역에 지나지 않았다. 그러나 라투쉬는 필라드를 오레스트에 버금가게 중요한 인물로 다루었으며, 이는 글루크와 피치니의 서정 비극에도 그대로 반영되어 있다.

23) 오레스트를 둘러싼 비극적 사건들은 아이스킬로스의 『오레스테이아』 삼부작에 펼쳐져 있다. 이에 대해서는 아이스킬로스·소포클레스, 조우현 외 옮김, 『희랍비극 I』, (서울: 현암사, 1995), 17-21 참조.

24) 이는 아이스킬로스의 삼부작의 첫 작품인 《아가멤논》의 줄거리이다.

25) 이는 아이스킬로스 삼부작의 둘째 작품인 《제주(祭酒)를 바치는 여인들》, 소포클레스의 《엘렉트라》, 에우리피데스의 《엘렉트라》의 줄거리이다. 아이스킬로스·소포클레스, 『희랍비극 I』 및 에우리피데스, 여석기 외 옮김, 『희랍비극 II』, (서울: 현암사, 1995) 참조.

26) 이는 아이스킬로스 삼부작의 셋째 작품인 《자비로운 여신들》의 줄거리이다.

2.4. 주요 장면 비교

기야르와 뒤브뢰유의 서정 비극 대본들은 다음과 같은 주요 장면들로 구성되었다.

- 1) 도입부/서곡
- 2) 이피제니의 꿈
- 3) 토아스와 스키타이인들
- 4) 오레스트와 필라드
- 5) 이피제니의 심문
- 6) 이피제니의 선택
- 7) 오레스트와 필라드의 논쟁
- 8) 남매임을 알아봄
- 9) 토아스의 죽음
- 10) 디안느 여신의 출현과 대단원(大團圓)

이처럼 극적 장면들의 전체적 흐름이 같은 것은 등장인물들처럼 두 작품의 대본 모두 라투쉬의 같은 비극을 각색했기 때문에 당연한 일이지만, 각 장면을 구체적으로 작품화한 방식에는 커다란 차이가 있다. 다음은 각 장면들이 두 작품에 어떻게 실현되어 있는지를 염두에 두고 하나씩 살펴본 것이다.

1) 도입부/서곡

서곡 없이 시작되는 라투쉬의 비극은 논외로 하더라도 같은 장르인 글루크와 피치니의 두 《토리드의 이피제니》 사이에도 시작되는 방식에 분명한 차이가 있다. 기야르와 뒤브뢰이유의 대본 자체가 같은 비극에 바탕을 두고 있다고 생각하기 어려울 만큼 다른 방식으로 진행되기 때문에 글루크와 피치니가 붙인 음악 역시 본질적으로 다를 수밖에 없다. 두 작품의 첫 장면 모두 라투쉬의 비극처럼 처음 등장하는 이피제니가 디안느 신전을 배경으로 펼쳐지지만, 구체적 내용은 크게 다르다. 차분하게 시작된 글루크의 “도입부와 합창”(Introduction et chœur)은 곧 격렬한 폭풍우를 묘사하는 음악으로 바뀌었다가 폭풍우가 한참이던 중간에 이피제니의 “위대한 신들이여!”(*Grands Dieux!*)라는 절규에 가까운 노래와 이에 응답하는 여사제들의 합창으로 이어진다.²⁷⁾ 반면에

“Ouverture”라는 프랑스어 제목에도 불구하고 내용상으로는 이탈리아식 신포니아인 피치니의 서곡은 빠르고 느리고 빠른 A-B-A 형식으로 되어 있으며, 이어지는 비극 내용과는 전혀 무관하다.

2) 이피제니의 꿈

글루크의 《토리드의 이피제니》에서는 마침내 폭풍우가 완전히 가라앉은 후에도 이피제니는 여전히 불안한 심정을 토로한다. 불안의 이유를 묻는 여사제에게 이피제니는 지난 밤 꿈에 아버지 아가멤논을 보았다는 이야기를 레치타티보와 아리오조를 섞어 부른다. 이를 들은 여사제들은 합창 “오 무서운 꿈이여”(Ô songe affreux)로 답한다. 다시 이피제니가 “오 펠롭스의 종족이여”(Ô race de Pélops)²⁸⁾라는 레치타티보 중 자신의 아버지 아가멤논 왕을 언급한다. 절망을 가라앉히려는 여사제의 제언을 거부한 이피제니가 디안느 여신에게 “오 내 날들을 연장한 당신이여”(Ô toi qui prolongeas mes jours)를 부른 후 여사제들은 “언제나 우리의 눈물들이 마르는 걸 보게 될까요?”(Quand verrons-nous tarir nos pleurs?)를 합창함으로써 첫 장면이 마무리된다.

토아스가 등장하기 전까지 이어진 글루크의 첫 장면이 이피제니의 독백과 이에 대한 합창의 응답으로 일관된 반면, 이에 해당하는 피치니의 세 장면들은 보다 다양한 모습을 보인다. 1장에서는 이피제니가 아리아 “오 파멸의 날이여”(Ô jour fatal)를 부른다.²⁹⁾ 2장에서 여사제들이 “젊고 아름다운 공주시여”(Jeune et belle princesse)라고 합창하며 눈물을 닦고 결혼과 사랑에 열의를 보이려고 권유하자 이피제니는 “나의 불행들을 누그러뜨리려고 모두가 헛되이 획책하는구나”(pour adoucir mes maux vainement tout conspire)로 시작되는 레치타티보를 통해 고향에 돌아가지 못할 포로 신세가 된 자신의 처지를 격하게 한탄한다.³⁰⁾ 뒤이어 이피제니가 디안느 여신을 소리높여 부르며 자신에 대한 노여움을 가라앉히기를 탄원하자 여사제들은 “아무 말 없이 신들을 섬기자”(sans murmurer servons les Dieux)라는 합창으로 답한다. 다른 여사제들이 물러가고 시녀 엘리스와 둘만 남은 3장에서 이피제니는 풍량이 몰아치는 음악을 배경으로 자신의 신세를 어두운 독백의 레치타티보로 한탄하다가, 갑자기 구름 없는 하늘을 노래하는 밝고 차분한 아리아로 희망을 되살린다. 이처럼 급격한 분위기 돌변은 이피제니의 성격을 분명히 부각시키기는 커녕 오히려 중

27) 극적 상황의 중간부터 극이 시작되는 이러한 효과는 관현악의 사용으로 더욱 강화되었다.

28) 이피제니의 조상인 펠롭스는 자신의 아버지에게 의해 몸이 토막 나 신들에게 식사로 제공되었으나, 이를 간파한 신들에 의해 다시 살아났다는 전설의 주인공이다.

29) 러쉬턴은 어두운 가사에 밝은 음악이 붙은 이 아리아의 가사를 “오 행복한 날이여”(Ô jour heureux)로 바뀌어도 아무 문제가 없다고 지적하였다. Rushton, “Iphigénie en Tauride,” 418.

30) 이피제니가 올리트에서 납치된지 15년이 지났음을 상기할 때 “젊고 아름다운”이라는 가사가 적절할지에 대해서는 의문이 제기될 수 있다.

잡을 수 없게 만든다. 토아스 일행이 다가오는 발소리가 들려오며 3장이 마무리된다.

글루크와 피치니의 《토리드의 이피제니》의 첫 극적 흐름에서 발견되는 가장 큰 차이는 글루크의 이피제니의 애통이 아버지에 의해 희생물로 바쳐졌다가 뜻하지 않게 먼 이방으로 옮겨졌다는 운명적인 것에 근원을 둔 반면, 피치니의 이피제니는 원치 않는 토아스와의 결혼을 피하기 어렵다는 무력감을 표출하고 있다는 데 있다. 기야르와 뒤브로유의 대본 자체에서 비롯된 이러한 차이는 두 작곡가가 이들을 음악적으로 형상화하는 방식에 따라 더욱 달라진다. 앞서 언급한 대로 토리드의 거주하는 스키타이인의 왕인 토아스가 이피제니를 사랑한다는 설정은 라투쉬의 비극이 아닌 1704년 초연된 데마레와 캉프라가 작곡한 뒤세의 대본 1막 1장에서 연유(緣由)한다. 그러나 뒤세가 결혼 문제를 이피제니의 꿈 이야기에 덧붙인 반면, 뒤브로유는 이를 이피제니가 겪는 고통의 가장 큰 이유인 것처럼 제시하였다. 1막 2장의 독백에서도 뒤브로유의 이피제니는 자신의 어린 시절을 언급한 후 이내 포로 신세로 무죄한 이방인들을 희생제물로 바쳐야 하는 여사제장의 끔찍한 역할을 수행해야 하는 현재의 처지만을 비판한다. 그 결과 피치니를 위한 뒤브로유의 대본은 개인적 사랑에 방점(傍點)을 두는 오페라 부파의 성격이 가미되었다. 반면 라투쉬의 비극처럼 남녀 간의 사랑을 배제하고 오레스트와 필라드의 우정 및 이피제니와 오레스트 남매의 가족 간의 사랑만을 강조한 글루크를 위한 기야르의 대본은 프랑스 고전 비극 전통을 넘어 그리스 비극에 더 가까워졌다. 이러한 차이는 이어지는 토아스와 스키타이인 장면에서도 드러나 있다.

3) 토아스와 스키타이인들

위 논의에서 짐작할 수 있듯 글루크의 토아스와 피치니의 토아스는 상반된 성격의 소유자들이다. 기야르의 2장에 등장하는 토아스는 라투쉬의 비극에서처럼 자신의 왕국에 닥친 불행을 초래한 디안느 여신의 노여움을 달래기 위해 여사제장 이피제니에게 희생제를 드려 자신의 공포를 없애줄 것을 촉구하는 진지한 인물로서 그의 아리아 “암울한 예감이여”(De noire pressentiment)는 이러한 심정이 잘 담겨 있다. 이에 반해 뒤브로유의 4장에 등장하는 토아스는 이피제니와의 결혼을 앞두고 들뜬 마음으로 축제를 준비하는 경박에 가까운 인물이다. 이러한 토아스에게 이피제니는 이러한 결혼은 신들의 뜻에 어긋난다며 단호히 거부한다.

이어지는 스키타이인들의 합창의 성격도 토아스만큼이나 다르다. 먼저 3장에 나오는 기야르와 글루크의 합창 “신들이여 노여움을 푸소서”(Les Dieux apaisent leur couroux)와 뒤브로유와 피치니 5장에 나오는 토아스의 행복을 축원하는 대규모 합창 “그 운명이 매력적인 토아스를 찬양하자”(Chantons Thoas que son sort est charmant)은 서로 대조적인 내용을 담고 있다.³¹⁾ 두 합

창의 음악적 양식 또한 매우 다르다. 글루크의 합창이 전타음이 액센트를 돋보이게 하는 강한 리듬의 이국적 음악으로 스키타이인들이 야만적 몸짓으로 신들에게 호소하는 모습을 담고 있는 반면에, 여성 3중창과 5부 합창이 교창으로 부르는 피치니의 합창에서는 이국적인 음악적 흔적을 찾을 수 없는 유럽식 합창 어법이 사용되었다.

합창 후 이어지는 극적 진행도 두 작품이 매우 다르다. 글루크의 경우 합창 후 이피제니와 토아스가 레치타티보로 짧은 대화를 나누는 중 스키타이인 하나가 등장하여 제물이 될 두 그리스 젊은이들이 해변에 밀려왔음을 알린 후 합창이 반복된다. 이어서 이피제니가 “거룩할지는 몰라도 잔인한” 자신의 의무에 대해 한탄하지만, 토아스는 이에 아랑곳하지 않고 제물들을 제단에 바치라고 명한 후 이피제니와 여사제들이 퇴장한다. 이어지는 4장에서 토아스가 스키타이인들에게 전쟁 노래를 하늘까지 닿게 부르라고 명하자 제물의 피로 우리의 죄를 씻자는 야만적인 합창과 함께 서정 비극에 필수적인 디베르티스망이 시작된다. 합창에 뒤이어 네 부분으로 구성된 발레가 이어진 후 5장에서 오레스트와 필라드가 토아스와 짧게 적대적 대화를 나눈 후 합창이 다시 반복됨으로써 1막이 마무리된다.

피치니의 1막 마무리는 글루크의 이러한 마무리와 근본적으로 다르다. 5장을 대규모 합창으로 시작한 후 스키타이인들은 춤을 추기 시작한다. 이 디베르티스망은 4/4 안단테와 2/4 알레그로의 느리고 빠른 두 부분으로 이루어져 있는데, 조성은 D 장조로 일관한다. 발레가 끝난 후 금관악기의 느리고 불길한 신호가 들린 후 음산한 현악기의 트레몰로가 풍량이 일기 시작하는 모습을 그린다. 점차 거칠어지는 폭풍우에 토아스는 땅이 흔들린다고 외치자 스키타이인들은 합창으로 신들의 매질을 멈춰달라고 합세한다. 폭풍우가 계속되던 중 한 스키타이인이 난파하여 해변으로 밀려오던 배와 바다에 빠진 사람들을 발견하면서 6장이 시작된다. 이에 토아스가 이들이 ‘물에 빠져 죽겠구나’라고 외치자 합창이 ‘희생자들을 우리에게 보내주소서, 우리가 제물로 바치리이다’라는 탄원으로 답한다. 폭풍우가 몰아치는 가운데 1막이 끝나지만, 그 마지막은 반마침으로 끝난 후 중단없이 2막의 음악으로 이어지는 점이 특이하다.³²⁾

4) 오레스트와 필라드

글루크와 피치니의 《토리드의 이피제니》 2막에 나오는 오레스트와 필라드는 서로 대신해 죽기를 원할 정도로 깊은 우정을 나눈 친구로 나온다. 이와 같은 설정은 그리스 비극 중 오직 에우리

31) 피치니의 합창은 데마레의 1막 6장의 합창을 본받은 것으로 보인다.

32) 피치니의 총보는 1막과 2막을 휴지(休止)없이 계속하라고 명시하였다. 이처럼 특이하게 1막을 마무리한 이유에 대해 피치니는 ‘장면의 환상’(l'illusion de la scène)을 유지하기 위한 것이라고 2막 초두에 밝혀 놓았다.

피데스의 《토리드의 이피제니》에서만 찾아볼 수 있다. 반면에 필라드는 아이스클로스의 《제주(祭酒)를 바치는 여인들》에서는 딱 한 마디, 소포클레스와 에우리피데스의 《엘렉트라》에서는 대사 한마디 없이 오레스트를 따르는 등 그 외의 작품에서는 종속적인 존재에 지나지 않는다. 서정 비극에서는 함께 부르는 이중창 때문에 두 친구의 대등한 비중이 더욱 두드러진다. 또한 오페라 배역 중 주인공이 아닌 인물들도 반드시 아리아를 하나라도 부르는 전통이 있는 것도 필라데스의 중요성이 부각된 원인 중 하나이다.

이미 언급한 것처럼 글루크의 《토리드의 이피제니》의 마지막 장면에서는 오레스트와 필라드가 이미 스키타이인들에게 붙잡혀 쇠사슬에 묶인 채 처음 등장했다. 따라서 2막에서는 디안느 신전의 희생제물을 가뒤편에 방에 갇힌 상태에서 이들의 이야기가 본격적으로 시작된다. 이에 반해 오레스트와 필라드가 처음 등장하는 피치니의 2막은 풍광에 시달려 지친 필라드가 바닷가 바위를 배경으로 등장하는 것으로 시작한다. 이렇듯 상이한 두 작품의 극적 처리는 1막과 2막 사이의 연속성을 도모하는 두 가지 양상을 보여준다. 피치니의 경우 1막과 2막을 이어주는 폭풍우 음악으로 이를 달성한 반면, 기야르는 오레스트와 필라드를 1막 마지막에 잠깐 등장시켜 2막 시작을 준비하는 극적 설정을 통해 이를 성취하였다.

글루크는 오레스트와 필라드가 함께 감옥에 갇혀 있는 장면을 레치타티보와 아리아의 연속으로 처리함으로써 전체 작품 중 가장 오페라 세리아에 가까운 방식으로 다루었다. 처음에 레치타티보로 나누는 대화에서 오레스트는 자신이 필라드를 죽음에 이르게 했다면서 신들에게 자신의 목숨을 거두어달라는 광란에 가까운 아리아를 부른다. 이에 오레스트를 달래기 위해 필라드는 너를 사랑하는 친구를 괴롭히지 말라며 어린 시절부터의 우정을 되새긴 후, 함께 죽어 무덤에 묻힌다면 행운일 것이라는 아리아를 부른다.³³⁾

피치니의 작품에서도 오레스트와 필라드가 2막 처음에 등장하지만, 먼저 등장한 필라드가 아리오조로 오레스트를 잃었음을 한탄한 후 파도 사이에서 그를 발견해 구해내는 불거리를 제공한 후 2장에 가서야 비로소 두 친구의 대화가 시작된다. 네가 아니었다면 죽었을 것이라며 고마워하면서도 또한 오레스트는 자기 같은 죄인은 죽었어야 했다며 자신을 구해준 필라드가 잔인하다고 오히려 힐난한다. 이에 뜨거운 우정의 눈물로 반박하는 필라드에게 오레스트는 자신이 죽인 어머니 클리템네스트르의 모습이 떠오르고 복수의 여신들에게 쫓긴다며 ‘내가 부모 살해자라면 최가

33) 오레스트와 필라드의 우정에 대해서는 아이스클로스의 《제주(祭酒)를 바치는 여인들》과 소포클레스의 《엘렉트라》를 통해 이미 18세기 후반의 관객들에게 잘 알려져 있었기 때문에 글루크와 피치니의 오페라에서는 따로 상세한 설명이 필요치 않았다. 아이스클로스·소포클레스, 『희랍비극 I』 참조.

있는 것은 신들이다'라고 레치타티보로 외친 후, “번개를 치소서, 복수의 신이여 무장하소서”(Fait éclater la foudre arme toi Dieu vengeur)로 시작되는 아리아를 부른다. 지쳐 쓰러진 오레스트와 필라드 앞에 토아스가 등장하여 이방인을 제물로 삼는 토리드의 범을 알려준 후, 이들을 신전으로 호송하여 제물로 바치라고 스키타이인들에게 명령한다. 두 친구가 서로 위로하는 가운데 토아스와 스키타이인의 합창이 이어져 2막이 끝난다.

피치니의 《토리드의 이피제니》 2막에서 토아스와 스키타이인들이 등장하는 상황에 상응하는 것이 글루크의 작품에서는 신전 관리와 호위병들이 등장하는 장면이다. 그러나 이후 진행은 두 작품이 매우 다르다. 피치니의 토아스와 스키타이인들의 합창은 2막의 피날레인 반면, 필라드를 데려가기 위해 등장한 글루크의 신전 관리와 호위병들은 오레스트가 홀로 남아 자신의 내면을 숨김없이 드러내는 상황을 빚어내기 때문이다. 둘을 떼어놓겠다는 신전 관리의 말에 오레스트와 필라드는 입을 모아 한목소리로 강력히 항의하지만 소용이 없다. 홀로 남은 오레스트는 필라드가 죽임을 당하러 간 줄 알고 신들에게 차라리 천둥을 울려 자신을 없애달라고 원망하다 쓰러진다. 가까스로 정신을 되찾은 오레스트는 “공포가 지난 후 묘한 고요가 뒤따른다”는 레치타티보에 이어 아리아 “내 마음에 평안이 다시 찾아드네”(Le calme rentre dans mon cœur)를 부르기 시작한다. 이 아리아의 가사 내용이 반영된 차분한 선율과는 대조적으로 끊임없이 일렁이는 초조한 반주는 가사로 표명된 의식과 관현악이 드러내는 무의식 간의 불일치를 들려주는 감동적인 곡이다. 노래를 마친 후 다시 지쳐 잠든 오레스트의 꿈속에 복수의 여신들이 나타나 판토마임과 더불어 “복수 하세, 자연과 분노한 신들을”(Vengeons et la nature et les Dieux couroux)이라는 합창을 부른다. 공포에 사로잡힌 오레스트는 합창 사이사이에 비명을 지르지만, 복수의 여신들은 “그는 어머니를 죽였으니 자비는 없다”라고 이를 무시한다. 이러한 과정이 되풀이되면서 공포의 절정에 달한 순간 오레스트는 갑자기 나타난 자신의 어머니를 보고 외마디 소리를 지르지만, 실제로 이는 때마침 등장한 이피제니였다.

5) 이피제니의 심문

주요 인물들이 모두 등장한 후 포로가 된 그리스 젊은이들에 대한 이피제니의 심문이 시작된다. 이피제니의 심문은 포로들의 고향에 대한 질문으로 시작된다. 기야르와 글루크의 2막 5장에 나오는 이피제니의 심문 대상은 바로 앞에서 복수의 여신에게 시달렸던 오레스트에 국한되지만, 뒤브뢰유와 피치니의 이피제니는 3막 2장에서 오레스트와 필라드 두 친구가 함께 있는 가운데 먼저 필라드를 향해 질문을 던진다. 이들이 니케아의 아르고스 출신임을 알게 된 이피제니가 아가멤논은 어

떻게 됐느냐고 물으면서 심문은 그 첫 절정에 달한다. 아버지의 이름을 들은 글루크의 오레스트는 “아가멤논”을 연거푸 더 소리 높여 부르며, 필라드와 이피제니의 대화를 듣고만 있던 피치니의 오레스트는 갑자기 “아가멤논”이라고 외치며 극적으로 이피제니와의 대화를 시작한다. 그 이후의 진행은 두 작품이 비슷하다. 오레스트가 아가멤논이 죽었음을 알리자 이피제니는 누가 죽었느냐고 캐물어 배우자 클리템네스트라가 죽었음을 알게 되며, 그녀는 어떻게 되었느냐는 거듭된 추궁에 오레스트는 그 아들이 아버지의 복수를 했다고 대답한다. 처참한 운명에 망연자실한 이피제니와 여사제들은 죄악이 누적된 것을 합창으로 한탄한다. 이제 누가 남았느냐는 이피제니의 질문에 엘렉트라만이 남았다는 답을 들은 이피제니는 오레스트에게 나가 있으라고 명한다.

심문이 끝난 후의 극적 진행 역시 비슷하지만, 글루크와 기야르는 2막을 끝내야 하는 반면 피치니와 뒤브뢰유는 3막 3장으로 이어져야 하기 때문에 뒷처리가 다를 수밖에 없다. 글루크의 이피제니는 자신에게 닥쳐온 불운을, 여사제들은 조국의 불운을 슬퍼하는 노래를 부른다. 뒤이어 이피제니가 아리아 “오 불행한 이피제니여!”(*Ô malheureuse Iphigénie*)를 통해 오레스트의 죽음으로 왕을 잃은 조국의 불쌍한 처지에 대해 감동적으로 노래하자 여사제들이 이에 합세한다. 이피제니의 제안에 따라 죽은 오레스트의 대한 장중한 장송 행진곡과 함께 장례 의식이 거행됨으로써 글루크의 2막이 마무리된다. 피치니 작품의 3막 3장에서도 이피제니는 오레스트의 죽음을 애통해하면서 자신의 삶도 끝내줄 것을 신들에게 탄원하다가 슬픔에 못이겨 쓰러진다. 뒤이어 여사제들이 “오 파멸의 날이여!”(*Ô jour fatal*)로 시작되는 합창으로 이피제니를 위로하자 다시 깨어난 이피제니가 “오 두려운 날이여!”로 시작되는 레치타티보에 뒤이어 시녀 엘리스에게 두 포로들을 데려오라고 명한다. 또다시 오레스트의 죽음을 애도하던 이피제니가 자기 여동생 엘렉트르에게 편지를 쓰는 것이 남아 있는 유일한 희망이라고 혼잣말을 하는 사이 오레스트와 필라드가 나타나 3막 4장으로 넘어간다.

6) 이피제니의 선택

기야르와 글루크의 3막은 뒤브뢰유와 피치니의 3막과 마찬가지로 이피제니의 독백으로 시작된다. 그러나 이미 2막에서 오레스트의 심문을 마친 글루크의 이피제니가 자신도 모르는 이유로 둘 중 오레스트에게 끌리는 마음을 표현한 반면, 피치니의 이피제니는 자신은 원치 않지만 토아스의 명으로 그리스 포로들을 죽여야 하며, 마음 같아서는 둘 다 구하고 싶지만 고집불통 토아스 때문에 하나밖에 살릴 수 없음을 한탄한다. 이유는 다르지만 두 작품 모두 앞으로 제기될 누구를 살리느냐는 문제에 대한 복선을 깔고 있다는 점에서는 일치한다.

글루크의 3막 2장에서 뜻밖에 다시 만난 오레스트와 필라드는 이어지는 3장에서 기쁨을 한껏 나눈다. 이 모습에 감동받은 이피제니가 ‘우리의 조국 그리스의 가장 온화한 기후’를 언젠가 보았다고 하자 이피제니가 그리스 출신임을 몰랐던 필라드는 깜짝 놀란다. 토아스만 아니라면 둘 다 살려주고 싶다면 두 친구와 함께 삼중창을 시작한 이피제니가 최소한 둘 중 하나는 살리겠다고 다짐하자 필라드와 오레스트는 한 목소리로 조급하게 ‘네가 살아라’라고 촉구한다. 자신도 아르고스에서 태어났다면서 아직 거기에 있는 친구에게 편지를 전해주겠다고 맹세하라는 이피제니에게 오레스트와 필라드는 입을 모아 이중창으로 함께 서약한다. 마침내 살려줄 한 사람으로 오레스트를 지목한 이피제니가 잠시 퇴장하자 오레스트와 필라드는 서로 자기가 죽겠다는 논쟁을 4장에서 벌인다.

뒤브뢰유와 피치니의 작품에서 이피제니의 선택은 3막 4장에 나온다. 시녀 엘리스가 데려온 두 포로에게 이피제니는 둘 다 살려주고 싶지만 이곳의 폭압적인 법 때문에 마음대로 할 수 없다면서 한 명만 살려줄 수 있다고 선언한다. 이러한 선택을 해야만 하는 자신의 처지를 한탄한 이피제니가 오레스트를 지목하면서 그리스로 가서 내 슬픈 운명을 전해달라고 부탁한 후 퇴장하자 둘만 남은 오레스트와 필라드는 누가 죽느냐는 문제를 놓고 5장에서 열띤 논쟁을 벌인다.

7) 오레스트와 필라드의 논쟁

글루크의 3막 4장에서 펼쳐지는 오레스트와 필라드의 서로 자기가 죽겠다는 논쟁은 먼저 자신이 죽음으로써 친구가 살게 됐다는 것을 기뻐하던 필라드가 오레스트의 ‘넌 날 사랑하니?’라는 질문에 당황하는 것으로 시작된다. 여사제장의 선택을 뒤바꾸자는 오레스트의 요구를 필라드가 거절하자 두 사람은 열띤 이중창으로 격론을 벌이다가 마침내 신들에게 상대방의 마음을 바꿔달라고 한목소리로 탄원한다. 필라드가 여전히 자신의 말을 듣지 않자 오레스트는 자신의 삶이 얼마나 괴로운지 아느냐면서 레치타티보로 어머니의 피값으로 복수의 여신들에게 시달리는 환영(幻影)을 보는 광란 상태에서 외쳐대다가 마침내 탈진하여 필라드의 팔에 안긴다. 어쩔 줄 몰라 신들의 도움을 청하는 필라드에게 오레스트는 겨우 얻은 죽음의 평안을 뺏지 말라고 간청한다. 마음이 약해진 필라드가 이어지는 아리아에서 친구에게 용서를 구하는 한편 여사제장의 선택에 따르자고 다시 한번 권유하자 오레스트는 노래 사이에 간간히 신들을 이름을 목놓아 부른다. 필라드의 아리아가 끝난 후 이피제니와 여사제들이 다시 등장한 5장 초두에서 오레스트는 그래도 네 목숨을 구하겠노라고 선언하지만, 이피제니는 필라드를 동정하면서도 여사제들에게 그를 제물로 인도해가라고 노래한다. 이에 오레스트가 내가 죽어야 할 자라고 재차 항변하자 필라드 역시 그 말을 듣지 말라고 응수한다.

이처럼 두 친구가 서로 죽겠다고 옥신각신하는 가운데 이피제니는 오레스트에게 네가 살도록 선택한 것은 신들의 뜻이었다고 자신의 결정을 재확인한다. 긴 논란 끝에 오레스트가 필라드가 죽게 된다면 자신도 당장 눈앞에서 죽어버리겠다고 격렬히 주장하자 이피제니는 이를 마지못해 수락한다. 친구에게 작별을 고한 후 오레스트가 떠나자 시작되는 6장에서 이피제니는 필라드에게 편지를 주며 그리스로 가서 엘렉트르에게 전하라고 명한다. 놀란 필라드가 그녀와 무슨 관계냐 묻지만 이피제니는 비밀이라며 퇴장하고, 홀로 남은 필라드는 위대한 영혼들의 신에게 기원하면서, 오레스트를 구하지 못한다면 자신이 죽겠다고 맹세하는 아리아로 3막을 마무리한다.

뒤브뢰유와 피치니의 3막 5장의 누가 죽느냐는 논쟁 역시 오레스트가 살도록 선택된 것을 기뻐하는 필라드의 레치타티보로 시작된다. 자기가 대신 죽겠노라는 말을 필라드가 듣지 않자 오레스트는 격렬한 아리아 “잔인한 자여, 그러면서도 나를 사랑한다느냐”(Cruel, et tu dis que m'aime)를 부른다. 이에 필라드는 찝막한 레치타티보 후 아리아 “오레스트, 조국의 이름과 네 여동생 및 신들의 이름으로”(Oreste, au nom de la patrie, au nom de ta sœur et des Dieux)로 답한다. 이후 이피제니와 여사제들이 오레스트와 필라드에 합류한 6장에서는 글루크의 5장과 비슷한 극적 진행이 레치타티보로 이어지다가 3막 피날레로 이피제니, 오레스트, 필라드가 삼중창을 부른 후 막이 내린다.

8) 남매임을 알아봄

3막 후반부터 시작된 글루크와 피치니 작품의 극적 진행의 유사성은 4막에서도 계속된다. 디안느 신전 내부에서 펼쳐지는 종막 사건들의 핵심은 글루크 작품의 2장과 피치니의 3장에 나오는 이피제니와 오레스트가 남매지간임을 서로 인식하는 장면이다. 이 장면에 앞서 두 작품 모두 4막 초두에 이피제니의 노래와 여사제들의 합창이 나오는데, 이들의 순서는 서로 뒤바뀌어 있다. 글루크의 4막 1장에서는 먼저 이피제니가 원치 않는 희생을 바쳐야만 하는 자신의 신세를 레치타티보와 아리아로 한탄한 후 여사제들의 합창이 나오는 2장부터 희생 제물을 바치는 예식이 시작되지만, 피치니에서는 처음부터 여사제들이 화병에 든 화관과 성스러운 칼을 가져와 제단 아래 놓는 합창을 통해 예식이 시작된 상황에서 오레스트를 데려오라고 명한 이피제니는 기다리는 동안 굴곡이 심한 아리오조를 통해 토아스의 명령에도 불구하고 그를 죽이지 않으려고 다짐한 후 비로소 오레스트가 등장한다.

그러나 이러한 차이는 이후 펼쳐지는 이피제니와 오레스트가 서로 남매지간임을 알게 되는 과정의 차이에 비하면 그 극적 중요성이 떨어진다. 글루크의 작품에서는 여사제들의 합창 후에 슬

품 때문에 기운이 빠져 의자에 앉은 이피제니와 고통에서 벗어나 죽게된 것을 기뻐하는 오레스트의 대화가 레치타티보로 오간 후, 자신의 불행에 눈물을 흘려주는 이피제니의 진심에 감동한 오레스트가 아리오조를 부른다. 이피제니의 탄식 후 제물로 바쳐지기 위해 꽃들로 치장된 오레스트를 제단으로 인도하면서 여사제들은 ‘레토의 딸’ 디안느 여신에게 찬가를 부른다. 제물에게 합당한 향기로 감싸인 오레스트는 제단 뒤로 인도되어 머리 위에 술을 부어 정화된다. 신들에게 도움을 청하는 이피제니에게 네 명의 여사제들은 다가와 당신의 의무를 다하라고 하자 제단으로 무거운 발걸음을 옮긴 이피제니에게 한 여사제가 성스러운 단도를 건넨다. 그러나 피가 얼어붙는 떨림으로 팔에 힘이 빠진 이피제니에게 여사제들이 ‘찌르시오!’라고 재촉하자 불현듯 오레스트가 ‘올리드에서 이런 식으로 죽었나요, 내 누이 이피제니여!’라고 혼잣말을 내뱉자 그의 정체를 알게된 이피제니가 ‘내 동생! 오레스트여!’라고 고함치자 여사제들이 ‘오레스트? 우리 왕?’이라고 화답한다. 믿을 수 없는 기쁨에 한동안 서로를 재확인하던 중 이피제니는 디안느 여신이 자신을 여기 데려왔다고 동생에게 알리고, 오레스트는 누나에게 나를 무서워하지 않고 사랑하느냐고 묻는다. 이에 이피제니는 이제 죽을 것 같은 기억은 잊어버리자면서 동생을 만난 행복에 겨워 아리아를 부른다.

피치니 작품의 4막 3장에 나오는 이피제니와 오레스트가 남매임을 깨닫는 장면 역시 레치타티보로 시작된다. 제물로 희생되기 직전 극적으로 정체가 드러나는 기야르의 처리와는 달리 뒤브로유는 먼저 오레스트와 죽음에 대해 대화를 나누던 이피제니가 너는 누구길래 내 마음에 정답게 느껴지느냐면서 그리스에서의 이름과 신분을 물어본다. 모르는 채로 죽고싶다는 오레스트의 답에 이피제니가 다시 그리스에서 아직도 이피제니 이야기를 하느냐고 되묻자 오레스트가 격한 감정적 반응을 보이면서 극적 긴장감을 고조되기 시작한다. 사람들이 아직도 그녀의 죽음을 슬피하고 있다는 오레스트의 말에 그녀가 아직 살아 있다고 답하고, 그러면 어디 있느냐는 오레스트의 물음에 다시 이 신전에 있다는 답이 돌아온다. ‘이피제니’를 반복해 외치는 오레스트를 보면서 고심을 거듭하던 이피제니가 마침내 ‘오레스트’라는 이름을 부르자 서로 남매인 것을 확인한 두 사람은 극도로 고조된 흥분 상태에 빠져 힘껏 껴안은 채 기쁨의 이중창을 부른다.

이피제니와 오레스트가 서로 알아보는 장면은 글루크와 피치니의 극적 처리 방식의 차이를 분명히 보여준다. 글루크가 레치타티보와 아리오조를 적절하게 배합하여 극적 긴장감을 높여간 후 순간적으로 두 사람이 남매간임을 깨닫게 되는 역동적인 방식으로 이를 처리한 반면, 피치니는 레치타티보만으로 사용함으로써 가사의 비중을 훨씬 높게 처리하다가 남매간임을 깨달은 후에야 형식이 갖추어진 이중창을 부름으로써 오히려 극적 초점이 흐려지는 결과를 초래하였다. 글루크는 여사제의 예고를 통해 이 장면에 이어지는 토아스의 등장예 대비할 복선을 깔아둔 반면, 피치니는

이중창이 끝나자마자 예고 없이 토아스가 들이닥치는 것으로 처리하였다. 여기에는 아마도 토아스가 이피제니를 사랑하는 것으로 설정되어 있었기에 오레스트와 껴안고 있는 모습을 보고 더욱 화를 내는 모습을 보여주려는 의도가 있었던 것으로 보인다.

9) 토아스의 죽음

글루크의 작품에서는 한 여사제가 경고한 대로 화가 잔뜩 난 토아스가 등장하여 이피제니가 배반했다며 비난을 퍼붓고 오레스트를 죽이라고 명령한다. 이피제니가 무슨 말이나며 거부하자 토아스는 더욱 화를 내고, 여사제들은 자신들을 구해줄 것을 신들에게 탄원한다. 경비병들에게 오레스트를 잡으라는 토아스의 명령에 이피제니는 그가 내 동생이라고 외치고 오레스트도 이를 시인하자 잠시 모든 움직임이 멈춘다. 경비병들에게는 다가오지 말라고 경고하는 동시에 여사제들에게 오레스트를 보호하라고 명하는 이피제니에게 토아스는 그녀와 제물인 오레스트를 둘 다 자기 손으로 죽이겠다고 외쳐댄다. 놀란 오레스트가 ‘죽이겠다고, 내 누이를?’이라며 울부짖지만, 토아스는 이를 아랑곳하지 않고 피를 보고야 말겠다는 순간 필라드가 나타나 ‘네가 죽어!’라면서 칼을 휘둘러 5장으로 넘어간다.³⁴⁾ 토아스가 죽은 후에도 왕의 죽음에 복수하려는 스키타이 군병들과 그리스인들의 전투는 한동안 격렬하게 이어진다.

피치니의 상응하는 장면에 느닷없이 나타난 토아스가 이피제니의 품에 오레스트가 안긴 모습을 보고 화를 내자 이피제니는 오레스트가 동생임을 밝히고, 오레스트 역시 자신이 아가멤논의 아들이라며 고개를 숙일 것을 명한다. 토아스가 이런 말을 무시하고 오레스트를 죽이려는 순간 필라드가 그리스 군사들을 이끌고 등장하여 토아스를 칼로 내리친 후 그리스군과 스키타이군의 전투가 짧은 합창에 맞춰 벌어진다. 천둥이 크게 울리고 이피제니가 신들에게 감사를 올리자고 하자 여사제들이 이에 화답한다. 레치타티보 위주의 진행에 짧은 합창이 삽입되는 피치니의 이 장면 처리는 일관된 ♩♪♪♪ 리듬 반주 위에서 펼쳐지는 글루크의 솜씨에 비해 훨씬 소박하다.

34) 글루크의 《토리드의 이피제니》에는 필라드가 어디서 그리스 군인들을 데리고 왔는지 알 수 없게 되어 있는데, 이는 기야르의 대본 중 그리스 군인들의 인솔자인 알세(Alcée)가 언급된 부분이 포함된 18행을 글루크가 작곡하지 않았기 때문이었다. Kintzler, *Théâtre et opéra*, 302-3. 기야르와 뒤브뢰유 대본의 원작인 라투쉬의 비극에는 알세가 해변에 숨어 있게 된 경위가 분명히 밝혀져 있기 때문에 글루크는 보다 박진감 있는 극적 진행을 위해 대다수가 이 비극을 이미 읽었을 청중들을 염두에 두고 이 부분은 생략했던 것으로 보인다. Kintzler, 같은 책, 289. 반면 피치니의 《토리드의 이피제니》에는 자세한 경위가 밝혀져 있지 않은 가운데 알세의 이름만이 언급되어 있다.

10) 디안느 여신의 등장과 대단원(大團圓)

글루크의 작품에서 끊임없이 이어지던 스키타이 병사들과 그리스인들의 전투는 6장의 갑작스러운 디안느 여신의 출현으로 중단된다. 디안느 여신은 스키타이 인들에게 오래 여기 있었던 자신의 신상을 그리스로 보내라고 명한 후, 오레스트에게는 네 죄가 사해졌으니 이피제니와 함께 미케네로 가서 왕으로 통치하라고 선포한다. 이피제니가 오레스트의 누이였느냐고 놀라는 필라드에게 오레스트가 누나에 대한 따스한 마음을 드러낸 후 모두 함께 신들을 찬양하는 합창을 부르면서 오페라가 끝난다.

피치니의 작품에서도 토아스가 죽은 후 스키타이 병사들과 그리스인들의 전투가 펼쳐지지만, 디안느가 바로 출현하는 것이 아니라 갑자기 울리는 천둥소리 때문에 중단된다. 뒤이어 이피제니가 신들의 섭리에 감사하자고 하자 여사제들의 합창이 이를 반복한다. 이어지는 7장에서 오레스트와 필라드가 재회의 기쁨을 나눈 후 이피제니는 디안느 여신의 출현을 전한다. 8장에 등장한 디안느 여신은 피흘리는 희생 제사를 폐지하고, 디안느 여신상을 다시 그리스로 옮겨갈 것을 명한다. 뒤이어 무대 뒤를 가렸던 막이 열리고 바람을 받아 돛이 부푼 그리스 선원들로 가득한 배가 보이는 가운데 디안느 여신은 오레스트에게 행복한 운명을 따라 이곳을 떠나라고 명하는 아리아를 부른 후 하늘로 올라간다. 모든 등장인물들이 이 음울한 곳을 떠나 덕과 사랑이 지배하는 곳으로 가자는 합창을 부른 후 막이 내린다.

3. 이피제니와 오레스트의 독백

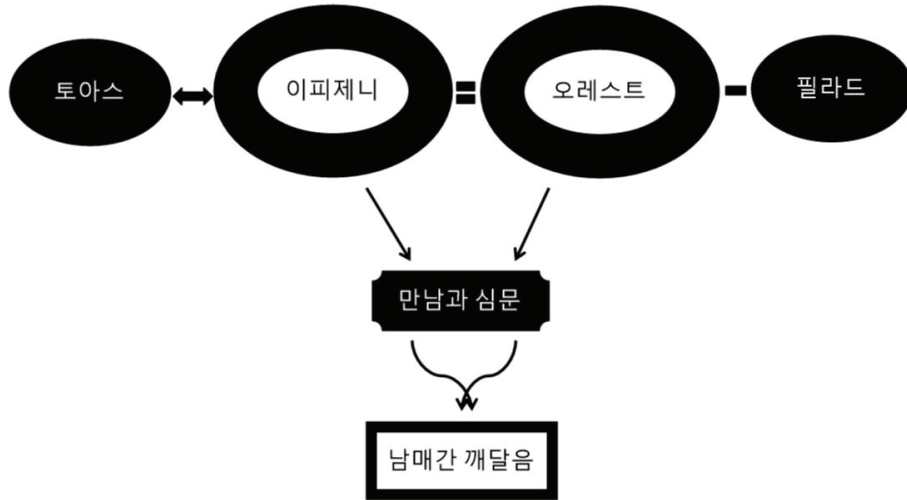
글루크와 피치니의 《토리드의 이피제니》의 궁극적 차이는 글루크의 오페라가 “진정한 비극, 그리스 비극”³⁵⁾인 반면, 피치니는 “오페라 부파로부터 이야기 전개의 풍부함을 채택”했다는 점에 있다.³⁶⁾ 이와 같은 차이는 네 주인공 중 진정한 비극의 주인공이자 남매지간인 이피제니와 오레스트의 독백을 통해 가장 뚜렷하게 드러난다.³⁷⁾ 글루크의 《토리드의 이피제니》 1막과 2막 전반에

35) *Mémoires secrets*, xiv, 58 (21 May 1779), Howard, *Gluck: An Eighteenth-Century Portrait*, 199로부터 재인용.

36) Elisabeth Schmierer and Arthur Groos, “Piccinni’s “Iphigenie en Tauride”: ‘Chant périodique’ and Dramatic Structure,” *Cambridge Opera Journal* 4, no. 2 (July, 1992): 118.

37) 17세기 프랑스 고전 비극 작가 피에르 코르네이유는 독백에 대해 “한 배우가 혼자 무대에 있으면, 그는 자기 자신과 대화를 나누는 것으로 추정되며, 그가 말을 하는 것은 단지 관객이 그가 무엇에 대해서 말을 하는지, 무슨 생각을 하는지 알기 위해서이다”라고 말했다. 클레망, 『프랑스 고전 비극』, 122. 또한 클레망은 독백이

각각 나오는 이 두 주인공들의 독백은 철저하게 분리되어 있으며, 독백이 모두 끝난 후에야 이들의 만남과 대화가 시작된다. 이후 한참 동안 서로 남매임을 알지 못하던 두 사람은 4막에 가서야 비로소 이를 깨닫게 된다. 이들을 중심으로 한 이 비극의 기본 뼈대는 다음과 같다.



이처럼 글루크의 이피제니와 오레스트는 각자가 처한 비극적 상황과 이에서 비롯된 내적 갈등을 독백을 통해 드러내는 반면 피치니의 이피제니와 오레스트는 다른 등장인물과 대화를 나누는 중 상대방에게 자신의 처지를 한탄하기 때문에 진정한 의미의 독백은 이루어지지 않는다. 그 결과 글루크의 이피제니와 오레스트는 의식과 무의식의 영역을 넘나드는 독백을 통해 각자가 처한 내밀한 비극적 상황을 한껏 표출하는 반면 피치니의 이피제니와 오레스트는 의식의 테두리를 결코 벗어나지 않는 가운데 자신들이 처한 상황을 서술하는 데 머문다.

3.1. 글루크의 독백

앞선 장면 소개에서 이미 본 것처럼 글루크의 《토리드의 이피제니》에서는 이피제니와 오레스트가 각각 꿈을 통해 자신의 가슴 속 깊은 곳에 감추어진 비밀을 내보인다.

“억압된 자신의 정념을 자유롭게 표현”하도록 해주며, 이러한 내적인 “비극적 갈등의 표현들은 마침내 이상적인 질서로 편입”되고, 독백 부분을 말하는 연기자 또한 “그 부분에서 자신이 칭찬받을 수 있도록” 시인이 최선을 다한다고 썼다. 같은 책, 123.

1) 이피제니의 ‘악몽’

도입부의 폭풍우가 가라앉은 후 시작된 이피제니의 악몽 이야기는 1막 1장 전체를 차지한다. “평온은 돌아왔지만, 내 마음 깊은 바닥에는, 아!, 여전히 격랑이 이네”로 시작되는 이 장면에서는 두 여사제들의 궁금함에 대한 대답으로 “지난밤 아버지의 궁전을 보았지”라는 말에 뒤이어 꿈 이야기가 펼쳐진다. 행복한 꿈속에서 고향을 떠난지 15년이 지났음을 잠시 잊었던 이피제니는 곧 지진과 화재로 궁전이 무너지는 것을 보았다고 말한다. 뒤이어 이피제니는 폐허 가운데서 들려오는 가슴을 파고드는 슬프고도 부드러운 목소리를 들었고, 피투성이가 된 아버지의 모습과 무서운 어머니의 유령을 보았다고 토로한다. 달아나려는 이피제니를 동생 오레스트가 불러세우자 이피제니 자신이 동생의 가슴에 칼을 꽂았다는 꿈 이야기는 앞으로 펼쳐질 오페라의 줄거리를 암시하는 복선이기도 하다. 이피제니의 악몽 이야기를 듣고 공포에 휩싸인 여사제들은 “무서운 꿈이여! 공포의 밤이여”라는 합창으로 분노를 거두어주기를 하늘에 탄원함으로써 이피제니의 꿈 이야기 독백을 마무리한다.

2) 환영(幻影)에 시달리는 오레스트

글루크의 《토리드의 이피제니》 2막 초두에 나오는 오레스트의 독백은 친구 필라드가 스키타이인들에 이끌려 어디론가 사라진 후 홀로 남은 상태에서 펼쳐진다는 점에서 여사제들과의 대화의 결과 펼쳐지는 이피제니의 1막 독백보다 더욱 처절하게 실존적이다. 절망에 빠져 신들을 원망하다 기절한 오레스트는 다시 깨어나자 “내 마음에 평온이 다시 들어오네”(Le calme rentre dans mon cœur)라고 노래한 후 다시 잠든다. 꿈속에서 ‘복수의 여신들’(Les Euménides)이 등장하여 합창으로 “자연과 분노한 신들의 복수를 하자! 고통을 줄 궁리를 하자. 그는 자신의 어머니를 죽였다!”(Vengeons et la nature et les Dieux en courroux! Inventions des tourments, Il a tué sa mère)라고 합창을 곁들인 춤으로 위협하자 비명을 지르며 괴로워하던 오레스트는 뜻하지 않게 등장한 이피제니를 보고 비몽사몽간에 “내 어머니! 하늘이여!”라고 외치면서 악몽에서 깨어난다.

3.2. 피치니의 독백

1) 이피제니의 ‘악몽’

피치니의 ‘악몽’은 1막 1장부터 3장까지 계속되는 이피제니를 소개하는 여러 부분 중 짧은 한 장면만을 차지한다. 글루크의 한 장을 피치니의 세 장으로 나눌 수 있는 것에서 이미 알 수 있듯

피치니의 이피제니 첫 등장은 여러 개의 작은 부분들로 이루어져 있으며, ‘악몽’은 그 중 하나에 지나지 않는 것이다. 이처럼 여러 소장면들로 나뉘어진 근본적인 이유 중 하나는 이미 썼던대로 토아스가 이피제니를 사랑하는 것으로 설정되어 있기 때문이다. 어떻게 보면 이를 비극적 운명의 희생자인 이피제니가 원치 않는 사랑 때문에 더욱 고통이 심화된다고 볼 수도 있겠지만, 전체적으로는 이피제니가 겪었던 비극의 심각성이 완화되고 오히려 중산층 드라마의 주인공에 가까워지는 일상이 부각되는 결과를 낳는다.³⁸⁾ 이러한 특성은 이미 언급한 바와 같이 이피제니의 첫 아리아 “파멸의 날이여”(*Ô jour fatal*)의 음악이 “행복한 날이여”(*Ô jour heureux*)라는 가사가 붙어도 전혀 어색함이 없는 비극성과 희극성이 혼재한다는 사실로도 더욱 분명히 알 수 있다.³⁹⁾ 이러한 비극적 요소와 희극적 요소의 혼재가 빚어내는 성격의 불명확성은 1막 3장의 마지막 부분에서 “갑자기 하늘에서 구름이 걷히네”(*Mais tout à coup le Ciel est sans nuage*)라는 시작하여 다시 새로운 희망을 품는 아리아로 이어짐으로써 더욱 심화된다.

2) 오레스트의 ‘환영’

피치니의 2막 첫 장의 필라드가 바다에 빠진 오레스트를 구하는 불거리에 이어지는 2막 2장에서 오레스트는 물에 빠진 자신을 목숨을 걸고 구해낸 필라드에게 왜 죽어야 마땅한 죽게 내버려두지 않았느냐고 원망한다. 레치타티보가 이어지는 알레그로에서 오레스트는 자신이 죽인 어머니 클리템네스트르의 피흘리는 명령과 어머니를 찌른 단검의 환상을 보게 되자 용서를 구한 후 자신을 찌르라고 청한다. ‘여긴 어디지’라는 말과 더불어 정신을 되찾은 오레스트는 밤마다 자신을 뒤쫓는 복수의 여신들에 대해 언급한 후 과감히 운명에 도전하겠다는 아리아를 부른 후 완전히 정신을 잃는다.⁴⁰⁾ 바로 이어지는 장면에서 토아스가 등장함으로써 글루크 작품의 같은 상황에서 오레스트가 불

38) 프랑스어로 ‘드람’(drame)라고 부르는 장르는 원래 디드로가 “진지한 장르”(genre sérieux)라 이름붙였던 것으로 “현대 사회 중산층의 가정 내 상황”을 다루는 것이었다. Marvin Carlson, *Voltaire and the Theatre of the Eighteenth Century*. (Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1998), 110. 클레망 역시 진지한 드라마 장르가 “우리 가정의 불행을 대상으로” 한다는 디드로의 말을 인용하였다. 클레망, 『프랑스 고전 비극』, 152. 18세기 이래 이 단어는 이탈리아의 오페라 부파의 일종인 ‘드라마 지오코조’(drama giocoso)를 지칭하며, 비극보다 친숙한 형태의 감동적 인물이 주인공이다. “DRAME” in Arthur Pougin, *Dictionnaire historique et pittoresque du theatre et des arts qui s’y rattachent*, (Paris: Didot, 1885), 305-306. 이 장르는 또한 후에 보마르셰가 “중산층 비극”(tragédie bourgeoise)라고 부른 “감상적(感傷的) 코메디”(comédie larmoyante)를 뜻하기도 했다. Albert Du Casse, *Histoire Anecdotique de l’Ancien Théâtre en France*, Tome Second (Paris: Dentu, 1864), 299-300.

39) 각주 29 참조.

40) 이 아리아에 대해 러쉬턴은 “가장 어울리지 않는다”라고 평가절하했다. Rushton, “Iphigénie en Tauride,”

현듯 나타난 누이 이피제니를 어머니로 착각하는 무의식과 의식을 넘나드는 심정적 동일시를 포착해 표현하는 절묘한 솜씨는 사라지고, 차라리 죽는 게 낫겠다는 평범한 오레스트의 말만이 이어진다.

4. 글루크와 피치니의 오페라를 둘러싼 미학적 논쟁

초두에 언급했듯이 글루크파와 피치니파의 논쟁은 프랑스 오페라와 이탈리아 오페라 중 어느 쪽이 우월한지를 놓고 18세기 내내 벌어졌던 논쟁의 연장선상에 있다. 또한 이러한 논쟁은 오페라의 본고장인 이탈리아에서 벌어질 이유가 없었기에 프랑스만의 고유한 논쟁이기도 하다. 이 논쟁의 초점은 결국 오페라의 어떤 측면이 비교의 대상으로 강조되느냐에 따라 좌우될 수밖에 없었다. 이 연구를 통해 글루크와 피치니의 논쟁은 결국 ‘비극’과 ‘드라마’ 두 장르의 대립으로 귀결됨을 알 수 있었다.⁴¹⁾ 달로우가 “극적인 극(極)”(the dramatic pole)과 “감각적인 극”(the sensuous pole)의 대립이라고 불렀던 이 두 장르의 차이는 뒤브뢰유/피치니의 작품에서와는 달리 기야르/글루크의 이피제니와 오레스트의 비극이 주변 인물들과의 현재적 상호작용이 아니라 신들의 의지에 따른 과거사에 뿌리를 둔 불가항력적 운명에 기인하였다는 데서 두드러지게 드러난다.⁴²⁾ 이는 두 작품에서 독백의 비중이 크게 차이가 난다는 결과를 빚어낸다. 독백이 홀로서기를 해야만 하는 실존적 존재의 표상인 반면, 대화는 타인이나 외부 상황에 반응하는 관계적 존재의 특징이기 때문이다. 구체제 절대왕정의 이념적 기초인 정교(政敎) 일치에 기반한 ‘왕권신수설’과 일맥상통하는 인간사에 신이 개입한다는 이러한 비극의 세계관은, 왕의 통치권의 초자연적 정당성을 부여하는 동시에 모든 일이 통치자가 뜻하는 대로 모두 이루어지는 것만은 아니라는 진리 또한 깨우쳐준다.

피치니의 《토리드의 이피제니》에 대한 논문에서 쉬미러는 글루크와 피치니의 논쟁에 대해 다음과 같은 결론을 내렸다.

425.

41) 이러한 갈등은 한 세기 전에 벌어졌던 전통적인 프랑스 고전 비극과 새로운 장르인 키노와 릴리의 서정 비극을 둘러싸고 벌어졌던 “알케스티스 논쟁”과 비교해 볼 수 있다. 라신과 페로를 중심으로 펼쳐졌던 이 논쟁에서 라신은 “희랍 비극의 계승을 표방하며 새로운 장르에 위엄을 부여하려 했던 릴리와 키노에 대해 비극 장르를 옹호”하려 했던 것이다. 강희석, “신구논쟁의 전초전인 오페라 『알케스티스』 논쟁의 의미,” 『불어불문학연구』 75 (2008), 56. 비평가들이 글루크의 《토리드의 이피제니》를 “진정한 비극, 그리스 비극”이라고 평가했던 것 역시 이러한 맥락에서 이해될 수 있다.

42) 또한 달로우는 글루크파의 입장에 비해 피치니파의 입장은 “덜 명확했다”고 평가하였다. Darlow, *Dissonance*, 13-14.

피치니의 음악을 정당화하기 위해 글루크에 대적하는 ‘말싸움(Querelle)’ 같은 논쟁에 빠져들어야만 하는 것은 결코 아니다. 작곡가들의 서로 다른 오페라 개념들에는 각기 다른 평가 기준이 필요하며, 각자는 나름의 방식으로 오페라 개혁에 이바지했다. 중심적인 문제는 누구의 음악이 더 극적이거나 극에 가장 잘 맞는다는 것이 아니다..... 보다 핵심적인 요인은 프랑스와 이탈리아의 오페라 전통을 고수하는 정도가 다르다는 점이다. 글루크는 명상적인 요소를 유지하면서도, 정서를 교체하는 대신 다양한 음영을 통해 이탈리아 전통인 정서의 통일성을 채택하였다. 피치니는 프랑스 오페라에서도 실현하기 위해 오페라 부파로부터 풍부한 즐거리(action)를 채택하였다. 글루크처럼 그도 반주 붙은 레치타티보(recitativo obbligé), 짧은 아리아 및 합창의 논평을 활용하였다. 따라서 이 두 작곡가의 차이는 이들의 드라마의 등급보다는 드라마를 실현하기 위한 이들의 상이한 전략의 비중이 더 크다.⁴³⁾

이 인용문에 언급된 “명상적 요소”가 바로 글루크의 《토리드의 이피제니》에 들어 있는 이피제니와 오레스트의 ‘독백’들이다.

5. 에필로그: 피치니즘의 유산

러쉬턴은 “글루크와 피치니의 작품은 프랑스 음악의 일반적인 이탈리아화에 비추어 대조되어야 한다”라고 하였으며,⁴⁴⁾ 또한 “글루크파와 피치니파 모두 옛 프랑스 양식을 되풀이하려는 시도는 중지되어야 하지만 특히 구조의 상대적인 자유 같은 프랑스 오페라의 몇몇 요소들을 지켜져야 한다는 데 동의했다. 그러나 양쪽 다 이탈리아화된 음악을 원했다”라고 거듭 강조했다.⁴⁵⁾ “글루크의 영향이 보편적”이었음을 인정한 러쉬턴은 “프랑스 대혁명을 앞둔 15년 동안의 오페라들은 글루크의 것들을 기준으로 평가될 수밖에 없었다”라면서도, 하지만 이 오페라들의 “양식과 극적 접근법은 거의 언제나 피치니의 것과 더 가까웠다”라고 기술했다.⁴⁶⁾ 이처럼 피치니 주의를 따르는 작품이 주류를 이루게 된 것은 개인적 취향에 따른 것이 아니라 18세기 후반 파리 사회의 일반적 추세였다. 이러한 추세에 대해 클레망은 “연극의 역사는 볼테르의 비극보다 디드로가 제안한 [진지한 드라마 이론에 빛진 바가 더욱 크다”라고 썼으며,⁴⁷⁾ 멜턴은 “1750년경에 이르면 궁정에 기반을 둔

43) Schmierer, “Piccinni’s “Iphigenie en Tauride,” 118.

44) Rushton, “The Theory and Practice of Piccinnisme,” 32.

45) Rushton, 위의 글, 33.

46) Rushton, 위의 글, 42. 러쉬턴은 에릭 블룸의 “정신적으로 《이도메네오》는 글루크보다는 피치니에 더 가깝다”라는 언급을 인용하면서 모차르트가 1778년 파리에서 피치니의 《롤랑》 공연을 보았음을 강조하였다. Rushton, 같은 글, 46.

과거의 비극은 쇠퇴해가는 장르로서, 디드로와 보마르세 같은 작가들의 ‘중산층’ 드라마에게 부분적으로 추월당했다”라고 기술하였다.⁴⁸⁾ 드빔의 절충주의 자체가 왕립음악아카데미에서 뿐만 아니라 정통 연극의 보루인 코메디 프랑세즈에서도 1770년대에 보다 대중적인 대로변 극장 무대(the boulevard stage)에서 비롯된 연극과 연기자들을 채택하게 되었던 흐름과 궤를 같이하는 것이었다. 결국 과거에 뿌리를 둔 비극의 요소들을 보존하는 동시에 새로운 길을 모색했던 글루크에게는 뒤를 이을 뚜렷한 후계자가 없었던 반면, 오페라 부과 작법에 기반을 둔 중산층 드라마에 가까운 피치니의 오페라들은 많은 후배 작곡가들이 나아갈 길을 보여주는 본보기가 되었다. 글루크와 피치니 논쟁 이후의 상황은 보마르세가 살리에리를 위해 쓴 《타라르》(*Tarare*, 1787) 대본 서문에 나오는 “오페라는 결코 비극이 아니고, 희극도 아니다”라는 구절에 잘 축약되어 있다. “디드로와 칼 차비지가 발전시킨 새로운 개념의 프랑스 서정 작품”들이 마침내 실현되었던 것이다.⁴⁹⁾

검색어

《토리드의 이피제니》(*Iphigénie en Tauride*), 글루크(Gluck), 피치니(Piccinni), 글루크파와 피치니파의 논쟁(*Querelle des Gluckistes et des Piccinnistes*), 비극(tragedy), 드라마(drame)

47) 클레망, 『프랑스 고전 비극』, 152.

48) James van Horn Melton, *The Rise of the Public in Enlightenment Europe*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), 180-181.

49) Laurine Quétin, “La reconnaissance de «l’universalité de la langue musicale»: Antonio Salieri et l’opéra en France après 1780,” *Lumen XXVI* (Canadian Society for the 18th Century Study, 2007), 222.

참고문헌

- 강희석, “신구논쟁의 전초전인 오페라 『알케스티스』 논쟁의 의미,” 『불어불문학연구』 75 (2008), 31-78.
- 강희석. “뒤 롤레와 글루크의 『아울리스의 이피게네이아』 연구.” 『프랑스학연구』 59 (2012): 5-37.
- 김영희. “오페라 양식 논쟁의 경위와 배경 연구.” 『낭만음악』 21(4) (2009), 27-58.
- 이경희. “글루크의 개혁오페라 발전 과정에 관한 고찰.” 『이화음악논집』 17/1, (2013), 7-31.
- 이남재. “18세기 후반의 프랑스 오페라: 글루크의 빈을 위한 마지막 오페라 코미크 《뜻밖의 만남》.” 『이화음악논집』 24권 2호 (2020), 51-93.
- 이혜령. “부풍논쟁의 정치·문화적 배경과 경위.” 한국방송통신대학교 『논문집』 제44집 (2007. 8), 381-401.
- 라신, 장 (Racine, Jean), 정병희 외 옮김. 『라신 희곡선』(*Œuvres choisies de J. Racine*). 서울: 이화여자대학교출판부, 2008.
- 아이스클로스·소포클레스, 조우현 외 옮김. 『희랍비극 I』. 서울: 현암사, 1995.
- 에우리피데스, 여석기 외 옮김. 『희랍비극 II』. 서울: 현암사, 1995.
- 윤도중 역. 『괴테 고전주의 대표희곡 선집』. 서울: 집문당, 1996.
- 클레망, 브루노 (Clément, Bruno), 송민숙 옮김. 『프랑스 고전 비극』(*La tragédie classique*). 서울: 동문선, 2002.
- Carlson, Marvin. *Voltaire and the Theatre of the Eighteenth Century*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1998.
- Casse, Albert Du. *Histoire Anecdotique de l’Ancien Théâtre en France*, Tome Second. Paris: Dentu, 1864.
- Champonnois, Cécile. “Nicolas François Guillard: un librettiste de Gluck encore méconnu,” in *Muscorum No. 9: Les Lumières et la culture musicale européenne: C. W. Gluck*, Tours: Université François-Rabelais, 2011, 99-111.
- Charlton, David. *French opera, 1730-1830: meaning and media*. Aldershot: Ashgate, 2000.
- Darlow, Mark. *Dissonance in the Republic of Letters: The Querelle des Gluckists et des Piccinnists*. London: Modern Humanities Research Association and Maney Publishing,

2013.

Desnoiresterres, Gustave Le Brissoys. *La musique française au XVIIIe siècle: Gluck et Piccinni, 1774-1800*, 2e éd. Paris: Didier, 1875.

Ginguené, Pierre Louis. *Notice sur la vie et les ouvrages de Nicolas Piccinni*. Paris: Panckoucke, an IX (1800-1801).

Howard, Patricia. *Gluck: An Eighteenth-Century Portrait in Letters and Documents*. Oxford: Clarendon Press, 1995.

Kintzler, Catherine. *Théâtre et opéra à l'âge classique: Une famille étrangeté*. Fayard, 2004.

Melton, James van Horn. *The Rise of the Public in Enlightenment Europe*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

Naudeix, Laura. *Dramaturgie de la tragédie en musique (1673-1764)*. Paris: Honoré Champion, 2004.

Pougin, Arthur. *Dictionnaire historique et pittoresque du theatre et des arts qui s'y rattachent*. Paris: Didot, 1885.

Prod'homme, Jacques-Gabriel. *Christoph-Willibald Gluck*. Fayard, 1985.

Quetin, Laurine. "La reconnaissance de «l'universalité de la langue musicale»: Antonio Salieri et l'opéra en France après 1780," *Lumen XXVI* (Canadian Society for the 18th Century Study, 2007), 205-222.

Rushton, Julian. "Music and Drama at the Academie Royale de Musique (Paris), 1774-1789." Ph.D. diss., Oxford University, 1969.

Rushton, Julian. "The Theory and Practice of Piccinnisme." *Proceedings of the Royal Musical Association* 98 (1971-1972), 31-46.

Rushton, Julian. "'Iphigénie en Tauride': The Operas of Gluck and Piccinni." *Music & Letters* 53/4 (Oct., 1972), 411-430.

Schmierer, Elisabeth and Arthur Groos, "Piccinni's 'Iphigénie en Tauride': 'Chant périodique' and Dramatic Structure," *Cambridge Opera Journal* 4, no. 2 (July, 1992): 91-118.

Touche, M. Guymont de La. *Iphigénie en Tauride*. Norp-Nop Editions, 2011. (Kindle Edition)

Iphigénie en Taurides of Gluck and Piccinni: Intersection of Tragedy and Drama

Namjai Lee

Iphigénie en Taurides of Gluck and Piccinni are the focal points of the *Querelle des Gluckistes et des Piccinnistes*. Although the comparative merit of the two composers has been disputed extensively, their *Iphigénie en Taurides* settled the debate in favor of Gluck. The criteria for such decision, however, are also contradictory. In general, the criterion of the Gluckists is the dramatic quality of the libretto and its musical realization. The argument for Piccinni, on the other hand, is based on the concept of “chant périodique.” Although the final goal of both Gluck and Piccinni was the creation of the opera based on the French libretto with Italianated music, there is discrepancy in terms of how to accomplish this common object. The difference is due to their respective models: Guillard and Gluck retain the elements of Greek tragedy while Dubreuil and Piccinni took the modern drama as its dramatic model. Since the drama was in the process of replacing court-based tragedy during the time of this quarrel, *Iphigénie en Taurides* of Gluck and Piccinni could be characterized as the intersection of the two genres.

글루크와 피치니의 《토리드의 이피제니》: ‘비극’과 ‘드라마’의 교차점

이남재

글루크와 피치니의 《토리드의 이피제니》는 “글루크파와 피치니파의 논쟁”의 최종 판정을 끌어낸 작품들이었다. 이 두 작곡가 중 누가 더 우월하냐는 것을 놓고 오랫동안 벌어졌던 논쟁의 결론이 이들의 《토리드의 이피제니》로 인해 마침내 글루크 쪽으로 기울었다. 그러나 이러한 판정의 기준 또한 혼란스럽다. 일반적으로 글루크파들이 내세우는 기준이 대본의 극적 우수성을 잘 살린 음악에 있었던 반면, 피치니를 옹호했던 사람들은 “주기적 노래” 개념에 바탕을 두고 주장을 펼쳤다. 비록 글루크와 피치니 두 작곡가 모두 “프랑스어 대본에 이탈리아식 음악”을 붙인 오페라를 만든다는 목표는 공유했지만, 이를 어떻게 구체적으로 실현하느냐는 데 있어서는 차이가 있었다. 이러한 차이는 글루크와 그의 대본작가 기야르가 그리스 비극을 본보기로 삼았던 반면 피치니와 그의 대본작가 뒤브뢰유는 새로운 드라마를 본보기로 삼았다는 데 기인한다. 이 논쟁이 벌어질 무렵에는 이미 드라마가 비극을 대치하는 과정 중에 있었기 때문에, 글루크와 피치니의 《토리드의 이피제니》는 이 두 장르의 교차점에 있었던 작품들로 특징지을 수 있다.

논문투고일자: 2020년 10월 31일

심사일자: 2020년 11월 22일

게재확정일자: 2020년 11월 25일