

후안 데 띠모네다의 성체극과 음악*

이 만 희

한국외국어대학교

이만희(2015), 후안 데 띠모네다의 성체극과 음악. 이베로아메리카연구.

초 록 성체극의 발전에 있어서 음악은 매우 중요한 역할을 담당하였다. 16세기 초 성체극이 탄생되면서부터 음악이 사용되었지만, 그것은 극의 도입부나 종결부를 장식하는 부차적인 요소로 활용되는 수준이었다. 트렌토 공의회가 폐회되고 반종교개혁이 본격적으로 전개되는 16세기 후반으로 가면서 성체극은 관객 교육이라는 종교적 목적을 위하여 음악을 적극적으로 활용하게 된다. 후안 데 띠모네다의 성체극은 바로 이런 시대적인 환경 가운데 창작되었기 때문에 이전 시대의 성체극과 다른 방식으로 음악을 사용하고 있다. 작가는 그리스 비극의 프롤로그 부분을 가톨릭 미사 전례의 입당송으로 대체하고, 합창 속의 후렴구를 통하여 성체에 관한 교리를 반복적으로 관객들에게 교육하였다. 디오니소스 제전의 제사장과 같은 역할을 담당하였던 고전 비극의 극작가는 이제 성체성사를 비롯한 칠성사의 효력에 대해 신자들에게 강론하는 가톨릭교회의 사제의 역할을 담당하게 된 것이다. 작가는 대중의 호응을 유도하고 종교적 감수성을 일깨우기 위해 음악을 비롯하여 춤과 같은 시청각적 요소들을 적극적으로 사용하였다. 극의 도입부와 대미를 장식하던 코러스를 개별 배우들의 독창으로 확대시켰으며, 음악의 공간을 무대 뒤편으로까지 확장하였다. 이를 통하여 무대 정면이 가리키는 가시적인 현실 세계와 대비되는 천상의 세계를 창조함으로써, 그리스 비극을 그리스도교적 신비극으로 적절하게 변용하고 있다. 스페인 성체극은 후안 데 띠모네다를 거치면서 장르의 전성기인 17세기에 가히 폭발적인 형태로 음악적인 요소를 도입한다. 스페인 연극에서 성체극은 사르수엘라와 같은 음악극의 발전에 중요한 장르가 되는데, 띠모네다의 성체극은 형태적으로 언어극적 성체극이 음악극형식의 성체극으로 이행해가는 과도기적 단계의 작품으로 자리매김할 수 있다.

핵심어 후안 데 띠모네다, 성체극, 음악, 르네상스 희곡, 스페인문학

* 이 논문은 2015년도 한국외국어대학교 학술연구비의 지원을 받아 연구되었음.

I. 서 언

성체극(auto sacramental)은 성체축일(Fiesta del Corpus Christi)에 공연할 목적으로 그리스도의 성체(Eucaristía)의 신비를 주제로 한 알레고리 단막극이다. 이 극 형식은 스페인 16세기 초엽에 탄생하여 17세기 칼데론 델 라 바르카(Calderón de la Barca)에 의해 절정을 구가하였다. 1765년 6월, 신교전주의자들의 영향을 받은 계몽전제군주 까를로스 3세가 왕명으로 공연을 금지시키기까지 스페인 사회에서 지속적으로 무대에 오른 스페인 고유의 종교극이다.

성체극은 장르의 태동기부터 음악과 연결되어 발전했는데, 16세기 전반기의 성체극은 주로 배우들의 대사에 의해 연극이 진행되고, 음악은 작품의 도입부에서나 종결부를 장식하는 수준에 그쳤다. 그러나 16세기 후반기로 들어서면서 음악적인 요소가 작품의 여러 장면에서 등장하기 시작하고, 그 기능도 다양하게 변하기 시작하였다. 고대 그리스 비극의 코러스와 같은 음악적 요소가 성체극에 도입되면서 대사를 위주로 하던 성체극은 음악극적 요소를 띠기 시작하였다.¹⁾

이 시기의 대표적인 극작가가 발렌시아 태생의 후안 데 티모네다(Juan de Timoneda, 1518?-1583)이다. 16세기 대부분의 성체극들은 출판이 되지 않았기 때문에 작가를 정확히 알 수 없는 데 비해, 티모네다의 성체극은 극작가이면서 동시에 출판업자로 활동한 작가의 이력 덕분에 저자를 알 수 있는 몇 안 되는 경우에 해당한다. 티모네다는 트렌토 공의회(1545-1563)가 폐회되고 얼마 지나지 않은 1575년에 「잃어버린 양 *Aucto de la oveja perdida*」, 「신앙에 관한 성체극 *Aucto de la fee*」, 「일곱 가지 성사의 샘 *Aucto de la fuente de los siete sacramentos*」, 「그리스도의 결혼식 *Obra llamada los desposorios de Cristo*」을 작품집 형태로 출판하였다. 본 논문은 16세기 후반 티모네다의 성체극 속에 나타나는 음악적인 요소들이 장르의 발전에 어떻게 기여했는지 고찰하고자 한다.

1) 고대 그리스 비극의 코러스와 스페인 성체극 사이의 관련성에 대해서는 김균형(1999), 138과 이만희(2009), 177-195를 참조하시오.

II. 성체극과 음악

16세기 초 태동기의 성체극은 중세 예배극의 음악적 형식을 그대로 가져다 사용하였다. 비얀시꼬(villancico), 칸시온(canción), 꼬플라(copla), 로만세(romance)와 같은 음악 형태를 극의 서두나 말미에 배치하여 마치 미사에서 찬미가가 가져다주는 효과를 얻고자 하였다. 이 시기 성체극은 배우들의 대사가 주를 이루는 언어극의 형태를 띠고 있었고, 음악은 극의 장식품으로서 작품 전개 상 부차적인 기능을 수행할 뿐이었다(이만희 2015, 287-288).

이러한 경향은 16세기 후반기로 가면서 서서히 변화하게 되는데, 후안 데 띠모네다의 성체극은 음악의 비중과 역할이 증가함으로써, 성체극이 언어극에서 음악극으로 변모해가는 과정을 보여주고 있다.

1. 소재와 음악

김광선은 서양 음악극의 역사를 다루면서 서양 연극의 기원이 되는 고대 그리스 비극에서 음악이 가진 기능과 역할의 중요성에 대해서 다음과 같이 기술하고 있다.

그리스 비극작가의 업적은 새로운 이야기를 발견해 내는 데 있는 것이 아니라, 이미 존재하는 신화적 소재를 다시 엮어내는 과정, 즉 이미 존재하는 비극적 신화를 새롭게 채워넣는 방식에 있었다. 이야기의 내용을 이미 다 알고 있는 관객의 관심 역시 작품의 결말보다는 작가가 그 지점에 도달하는 과정과 방식, 즉 ‘어떻게’에 놓여 있었을 것이다. 여기에서 작가는 그 표현력에 있어서 서로 다른 에너지를 가질 수밖에 없는 말과 음악이라는 상이한 두 언어를 조합하고, 상호 보완하면서 극을 하나의 통일체로 완성시켜야 하는 과제를 안고 있었다.(김광선 1997a, 88)

그리스 비극에서 작가의 창의성이 발휘되는 영역은 관객에게 익숙한 작품의 줄거리보다 음악에 있었다는 것이다. 김광선은 계속해서 니체를 인용하면서 서양 연극에서 음악의 위상을 다음과 같이 강조하고 있다.

이러한 작업에서 음악이 기여하는 바를 니체는 신화의 신비한 원천을 해석

해 주고, 새로운 의미를 주는 힘의 제공이라고 말하고 있다. 신화의 이상성과 최고의 정신화에 도달하는 것이 언어의 힘만으로 불가능하였기 때문이라는 것이다. 어차피 무대의 모든 행위가 줄거리를 위한 준비가 아니라 정열을 위한 준비이기 때문에 음악의 힘은 더욱 증폭되었다는 설명이다.(김광선 1997a, 88)

그리스 비극에서 극의 소재와 음악과의 이러한 관계는 스페인 성체극에도 그대로 적용할 수 있다. 성체극 역시 성체축일에 공연할 목적으로 창작되었기 때문에 성체 찬양이 공통 주제였으며, 작가들에 의해 다루어지는 소재란 것이 대부분 성서에서 차용해온 것이었기 때문에 일반 관객들에게 익숙한 것이었다.

후안 데 락모네다의『잃어버린 양』이란 성체극에서 작품의 현사에 해당하는 부분이 다음과 같이 기록되어 있다.

목가로 불리는 이 작품은 후안 데 락모네다에 의해 여러 복음서에서 끄집어 낸 내용으로 이제 새롭게 창작되고 추가되어, 하느님의 은총으로 안티오키아의 총대주교이시며 발렌시아의 대주교가 되신 위대하시고 존엄하신 후안 데 리베라(Juan de Ribera)께서 참석하신 가운데 공연되어졌다.(Timoneda 1865b, 76)

이러한 언급은 락모네다가 다루는 성체극의 줄거리가 주로 성서의 내용을 끌어와 재창조했다는 것을 보여준다. 따라서 이 장르의 연극 창작에 있어서 극 작가의 독창성은 음악과 같은 스토리 이외의 요소들을 어떻게 사용하느냐에 달려있다고 볼 수 있다.

2. 음악과 공간

이그나시오 데 루산(Ignacio de Luzán)은 자신의 미학 이론서인 『시학 *La poética*』(1737)에서 연극공연에서 배우가 일상 대화를 노래로 하는 것은 신고전주의 미학의 원칙인 ‘사실성(verosimilitud)’에 위배된다고 비판하였다.

연극 공연에서 음악은 전혀 필요하지 않다. 특별히 고대인들의 합창을 더 이상 사용하지 않는 우리 시대에는 작은 소극(笑劇) 형식인 막간극이나 무용극,

사이네메가 그것을 대체하였다. 음악으로 이루어진 비극이나 희극은 전혀 적절하지 않다. 음악의 아름다움보다 오히려 숙련되고 재능 있는 배우들의 연기가 훨씬 좋은 효과와 더 큰 즐거움을 가져다주기 때문이다. 비록 음악이 사람의 감정을 움직이기는 하지만, 좋은 연기로 이루어진 공연의 힘에는 결코 미치지 못한다. 연극공연에서 노래를 하는 것은 사실적이지 않으며 노래가 가진 부드러움은 연극작품의 주의를 분산시킬 뿐이다.(Luzán 1977, 515)

결국 이러한 신고전주의 문학이론에 기초한 계몽주의자들의 공격 때문에 1765년 6월 11일 카를로스 3세의 칙령으로 성체극 공연이 금지된다. 그런데 아이러니하게도 루산이 공격한 음악이 가진 비사실성은 초현실적인 세계를 다루는 종교극에서는 반드시 필요한 요소라는 것이다. 노래가 가진 비사실적인 성격이야말로 성체의 신비를 찬양하면서 현실 세계와 다른 차원의 신앙의 세계를 표현해야 하는 성체극에서 필연적으로 요구되는 부분인 것이다.

같은 맥락에서 후안 데 띠티모네다의 성체극은 극이 다루는 종교적·신비적인 차원을 표현하기 위해 공간의 사용에 변화를 주고 있다. 띠티모네다는 자신의 작품에서 음악의 위치를 무대 전면에서 무대 뒤편, 비가시적인 공간으로 확장시키고 있다.

「잃어버린 양」 제7장에서 무대 위에는 ‘끄리스토팔’과 ‘베드로’, 그리고 ‘성 미겔’이 등장한다. 이 세 명은 잃어버린 양을 찾아 떠나는데, 같은 장의 마지막 대목에서 수호천사로 등장하는 목자가 무대 뒤편에서 다음과 같이 노래하는 장면이 연출된다.

베드로: 빌어먹을! 감시다, 가요.
 그런데 발에서 누가 노래를 부르는 거지?
 미겔: 내가 사랑하는 보호자요.
 (여기서 수호천사가 무대 뒤에서 노래를 부른다.)
 보호자: 양들이 해를 끼친다네.
 나는 슬픔에 젖어 바라보고 있다네.
 내가 지키던 양에게
 그토록 충고를 했건만,
 얼마나 교만한지,

겪게 될 해를 전혀 겁내지 않았다네.
그래서 나는 슬픔에 젖어 바라보고 있다네.(Timoneda 1865b, 87)

띠모네다는 무대 뒤편에서 들려오는 음악을 통하여 현실 세계인 무대 전면과 구분되는 신비적인 공간 또는 천상의 세계를 표현하고자 하였다. 이러한 공간 사용은 다음 세기 성체극에서는 빈번하게 볼 수 있는 연출이다. 예를 들어, 칼데론은 『세상은 거대한 시장 *El gran mercado del mundo*』(1635)에서 코러스장의 기능을 담당하는 ‘명성’을 제외하고, 코러스 자체는 무대 뒤에 배치하여 무대 전면의 배우들이 무대 뒤의 음악과 대화를 나누도록 연출하고 있다 (Calderón 1991, 129).

이처럼 후안 데 띠티모네다의 성체극은 종교적인 주제 전달을 위해 비사실적이며 환상적인 요소로서 음악을 활용하면서, 동시에 그리스도교적 세계관을 구현하는 초월적인 공간을 모색하는 방향으로 나아갔다.

3. 음악과 춤

김균형(1999, 122)에 따르면, 그리스 비극이 공연되는 물리적인 환경은 관객들의 청각에 호소하는 단순한 대사보다 노래와 춤과 같은 강력한 시청각적 수단을 필연적으로 사용하게 만들었다. 그리스 극장은 대부분 반원 형태의 야외 노천극장이었고, 수용인원이 수천에서 수만 명에 이르기 때문에 구조적으로 배우들의 대사보다 노래와 춤을 담당했던 코러스가 중요하였다. “코러스는 음성언어인 대사를 위주로 관객과 의사소통을 피하기보다는 근본적으로 노래와 춤 등의 시청각적인 언어를 이용하여 우선 무대의 상황을 관객들에게 효과적으로 전달해 작품의 이해를 쉽게 했다”(김균형 1999, 123).

이전 성체극이 주로 중세의 예배극의 음악적 요소만을 활용한 것에 비해(이만희 2015, 286-288), 띠티모네다는 자신의 성체극에 음악과 함께 춤이란 요소를 추가하였다. 작가는 대사가 주는 단조로운 청각적 효과를 음악이라고 하는 역동적인 요소를 통하여 증폭시키고, 거기에 춤을 가미함으로써 시청각적 효과를 극대화하였다.

작가는「잃어버린 양」의 마지막 부분에서 목자들이 잃어버린 양을 찾은 다음, 보호 목자로 하여금 노래를 부르게 하면서, 배우들이 춤을 추도록 장면을 연출하고 있다.

베드로: [...] 보호 목자여, 노래를 부르시오.
당신은 참 좋은 목청을 가진 것 같소.
우리 모두 기뻐합니다.
노래하고 춤을 춥시다.(Timoneda 1865b, 88)

이 성체극의 줄거리에 모티브를 제공한 루가복음²⁾의 비유를 보면, 목자가 잃어버린 양을 찾은 다음, 잔치를 베푸는 장면으로 끝이 난다. 띠틈모네다는 이 잔치 분위기를 표현하기 위해 노래와 함께 춤을 도입한 것인데, 이것은 이후 17세기 성체극에서 음악과 함께 춤이 활용되는 출발점이 되었다.

띠모네다의 성체극은 트렌토 공의회가 폐회되고 얼마 지나지 않은 시점에 발표되었기 때문에, 그 어느 때보다도 반종교개혁의 이상을 민중들에게 전달할 열정에 충만하였다. 성체극이 대중에게 접근하기 위해 기울인 이러한 시도는 장르의 형식 부분에서 성체극에서 대사의 약화를 초래하였지만, 반대로 음악과 춤과 같은 시청각적인 요소의 확장을 가져오게 하였다.

4. 입당송(入堂頌)

그리스 비극에서는 본 공연이 시작되기 전, 즉 코러스가 오케스트라로 입장하기 전에 한 사람이 등장하여 공연 내용을 간략하게 소개하는 ‘프롤로그’ 부분이 있었다(김광선 2012, 56). 후안 데 띠틈모네다는 자신의 성체극에 이와 유사한 부분을 도입하고 있는데, 그는 그 이름을 ‘입당송(introito)’이라고 불렀다. 이

2) “너희 가운데 누가 양 백 마리를 가지고 있었는데 그 중에서 한 마리를 잃었다면 어떻게 하겠느냐? 아흔 아홉 마리는 들판에 그대로 둔 채 잃은 양을 찾아 헤매지 않겠느냐? 그러다가 찾게 되면 기뻐서 양을 어깨에 메고 집으로 돌아와 친구들과 이웃을 불러 모으고 ‘자, 같이 기뻐해 주십시오. 잃었던 양을 찾았습니다’ 하며 좋아할 것이다”(루가복음 15:4-6).

용어는 가톨릭 미사 의식에서 미사가 시작되면서 사제가 제단으로 나오는 동안 신자들이 암송하거나 노래하는 기도문을 가리킨다(최형락 1995, 174).

티모네다는 자신의 성체극에서 이 용어를 처음으로 사용하였는데, 이전의 성체극에서는 이와 같은 도입부 없이 곧 바로 제1장이 시작되거나, 혹은 이 부분에 로아(loa)³⁾가 배치되기도 하였다. 작가는 가톨릭 미사 의식을 염두에 두고 이전의 로아에 비해 상당히 긴 분량의 입당송을 사용하고 있다.

「잃어버린 양」에서 입당송은 두 부분으로 나누어져 있다. 첫 번째는 발렌시아의 주교인 후안 데 리베라에 대한 헌사에 해당하는 부분이고, 두 번째는 일반 관객을 위한 부분(Introito para el pueblo)이다. 이 두 번째 부분은 장장 90행으로 이루어져 있다.

[...] 영광의 왕께서

루가복음 15장에서

거룩한 열정을 가지고

서기관들과 바리새인들에게

말씀하셨다네.

어떤 사람이 양 백마리가 있는데

그 중 한마리를 잃으면

모든 양떼를 두고

잃어버린 양을 찾아내기까지

기꺼이 찾아 나서지 않겠느냐?(Timoneda 1895b, 78)

티모네다는 이 부분에서 성체극의 전체적인 줄거리를 소개하고 있다. 이어서 등장인물을 소개하면서 극의 제1장이 시작되기 전까지의 사건의 배경에 대해서 설명하고 있다.

3) 로아는 작품의 도입부에서 관객에 대한 인사말로 시작하여 등장인물을 소개하면서 극의 줄거리를 개략적으로 소개한 다음, 마지막에는 극의 부족한 점에 대한 양해를 구하거나 정숙을 유지하며 연극에 집중해달라는 요청으로 마쳤다. 16세기 전반기 성체극들은 이러한 내용 중에서 한두 가지를 선택해서 작성하였는데, 내용에 따라 그 길이는 짧게는 8행에서 14, 15, 20, 24, 30, 40행에 달했으며, 가장 긴 로아는 50행에 달하는 것도 있었다(González Pedroso 1865, 7-75).

[...] 보호자가 늦지 않게
 나타난 것을 주목하셔야 해요.
 그는 커다란 기쁨으로 양이 풀을 뜯어먹도록
 인도하는 목자이며,
 그 영혼을 지키는 천사예요.
 이 복된 보호자가
 즐겁게 양을 치고 있을 때,
 다른 목자가 다가와
 양을 끄집어 가는데
 그는 다름 아닌 육욕이예요.(Timoneda 1895b, 78)

작가는 성서의 ‘잃어버린 양의 비유’를 극화하면서 자신이 창조한 부분을 극의 도입부에서 배경 설명으로 제시하고 있는 것이다.

티모네다의 입당송이 단순한 대사로 처리되었는지, 아니면 음악을 곁들인 낭송이나 노래로 불렸는지 정확하게 판단할 수 있는 지문이 제시되어 있지 않다. 그런데 작가의 다른 작품 「그리스도의 결혼식」에서, 입당송 다음에 제1장이 시작되면서, 첫 번째 등장인물인 ‘본성’이 “그만 모든 노래를 멈추시오.”(Timoneda 1865d, 104)라고 말하는 대목이 나온다. 여기서 말하는 노래가 입당송이 끝나고 본 극이 시작되는 사이에 배치된 음악으로 볼 수도 있으나, 작가가 노래(cantar)라고 표현한 것으로 보아, 입당송이 노래로 불렸을 가능성이 크다.

5. 배우와 노래

그리스 비극에서 코러스는 집단배우이면서 동시에 개별 배우로 자리바꿈이 가능한 존재였다. 김균형은 이러한 코러스의 성격에 대해 다음과 같이 설명한다.

코러스란 한마디로 집단적인 존재를 말한다. 그러나 우리가 여기에서 말하는 코러스란 마치 브로드웨이 뮤지컬에서와 같이 단순하게 개인적인 이름을 소유하지 않고 대부분 장식적이거나 부수적 역할을 수행하는 이차적 집단적 존재가 아니다. 반대로 연극이 진행되는 상황에 따라 언제든지 고유한 이름을 가지는 개인으로 해방될 수 있는 적극적이며 능동적인 집단적 존재를 말한다. 그리고 이런 개인에서 집단으로 혹은 그 반대로의 전이에 아무런 저항이나

혹은 방해가 없이 완전히 자유로우며 진행되는 연극의 상황에서도 자유로운, 즉 극의 내부와 외부에 동시에 존재할 수 있는 그런 존재를 말한다(김균형 2001, 104).

후안 데 띠티모네다는 이러한 코러스의 기능을 활용하여 코러스가 때로는 합창으로, 때로는 개별 배우가 되어 독창으로 노래를 부르도록 지시하고 있다. 「잃어버린 양」에서 본 연극이 시작되면서 지문은 “작품이 시작되고, ‘보호자’가 양 한 마리를 데리고 노래를 부르면서 들어온다.”(Timonedá 1865b, 78)고 지시하고, ‘보호자’는 다음과 같이 노래한다.

내 양아,
너는 착한 양이니,
즐겁게 풀을 뜯어먹어라.
우리 안에서
즐겁게 풀을 뜯어먹어라.
너는 착한 양이니,
금지된 것,
먹어서는 안 되는 것은
그것이 크든 작든
먹지 말아야 해.(Timonedá 1865b, 78)

초기의 그리스 비극에서 합창단이었던 코러스는 후기로 가면서 여러 가지 조합의 성악 양식으로 분화되어갔다(김광선 2012, 33). 이와 같이 16세기 초엽의 성체극에서 여러 명으로 구성된 합창 형식의 음악이 띠티모네다의 작품에서는 배우들이 작품 곳곳에서 독창을 하는 방식으로 분화되기 시작한다.

띠모네다는 ‘보호자’로 하여금 앞에서 언급한 대목을 솔로로 부르게 한 다음, 이어지는 다음 부분을 대사로 처리하도록 지시하고 있다.

내가 보기에, 나의 어린 양은
내 목소리를 듣고 매우 기뻐하네.
내 양이 풀을 뜯어먹고 싶은
마음이 생기도록 내가 잘 인도해줘야지.(Timonedá 1865b, 78)

여기서 대사 부분은 노래로 전달한 교육적 주제와 구분되는 단순한 내용, 즉 사건 서술과 관련한 내용을 처리하기 위한 것임을 알 수 있다.

띠모네다의 성체극에서는 17세기 작품에서 볼 수 있는 것처럼 등장인물 소개에 악사들이 따로 소개되지 않고 있다. 바로크 시대 극작가들은 자신의 극에 직접적으로 ‘코러스(coro)’란 이름으로, 또는 일반적인 형태로 ‘악사들(músicos)’이란 이름으로 춤과 노래를 담당하는 집단적인 인물을 등장시키고 있다(이만희 2009, 180). 이것은 배우들과 코러스가 기본적으로 분리되어 각자의 역할을 담당했다는 것을 의미한다.

반면, 띠티모네다의 성체극에서는 코러스가 독립적으로 운영되지 않았고, 배우들은 때로는 독창으로 때로는 합창으로 노래를 부르는 가수의 역할을 겸하고 있다. 「신앙에 관한 성체극」에서 마지막 노래는 마지막 장에 등장한 배우 전원 이 합창으로 부르고 있다. 제3장에서 무대에 ‘신앙’과 ‘세상’, 그리고 ‘사람’이 등장하고 있는데, 4장에서는 나머지 배우들인 ‘정의’와 ‘이성’이 합류하게 되면서 모든 배우들이 무대에 등장하게 된다. 마지막 노래를 부르기 전에 ‘사람’은 무대에 나와 있는 모든 배우들에게 함께 노래를 부르자고 제안하고 있는 것을 알 수 있다.

사람: 정의와 이성, 당신들에게
하느님께서 커다란 은총을 베풀어 주시길 빕니다.
신앙이여, 당신에게
용서를 구합니다.
제가 당신을 화나게 했다면,
그것은 당신이 제 영혼을
그 고통에서 해방시키려 했기 때문이에요.
자, 이제 성체를 찬양하는 노래를
다같이 부릅시다.
세상을 화나게 만들도록.(Timonedda 1865a, 94)

여기서 등장인물 전원이 합창에 참가한 것을 알 수 있는데, 이것은 띠티모네다의 배우들이 노래를 부를 수 있는 역량을 갖춘 가수로 구성되었다는 것을 의미

한다. 이것은 그리스비극 초기에 코러스와 배우가 구분되지 않았던 시기의 음악 형식과 유사하다.

티모네다의 성체극은 이전의 성체극의 전통을 따라 노래로 불리는 부분을 음악 형식, 즉 비얀시꼬나 깐시온으로 표기하기도 하고, 때로는 음악 형식에 대한 표기 대신 등장인물의 알레고리화한 캐릭터로 표기하기도 하였다.

「신앙에 관한 성체극」에서 제1장이 시작되자마자 ‘신앙’이 비얀시꼬를 부르면서 무대에 등장한다.

(작품이 시작되고 ‘신앙’이 다음 노래를 부르며 들어온다.)

비얀시꼬: 아담의 혈통을 이어받은
초청객들이여, 어서 오시오.
내가 주는 빵을 드시오.
손으로 받지 말고
입으로 받아 드시오.
그리스도교도들이여,
커다란 유익을 줄 것이니
이 빵을 드시오.
형제들이여, 이 빵은
아담의 치료약이오.
내가 주는 빵을 드시오.(Timoneda 1865a, 89-90)

그런데 제2장 첫 장면에서 ‘세상’이 노래를 부르며 등장하지만, 음악 형식 대신 노래를 부르는 배우의 역할을 작품에 기록하고 있다. ‘사탄’의 수하이면서 빵장수로 등장하는 ‘세상’이 무대로 나오면서 다음과 같이 노래를 부른다.

(‘신앙’이 무대에 있고, ‘세상’이 노래를 부르며 등장한다.)

세상: 누가 빵을 팔러온 사람에게서
빵을 살까요?
가격이 없는
공짜로 주는 빵이라오.(Timoneda 1865a, 90)

이러한 이중적 표기 형태는 17세기 성체극에서는 거의 자취를 감추고, 알레고리화한 배우들의 캐릭터로 표기되는 방향으로 진행된다. 이것은 성체극이

중세 예배극의 형식에서 점차 탈피하여 등장인물의 캐릭터가 자신의 성격을 개성 있게 표현하는 방법으로 음악이 사용되는 쪽으로 변천해 갔음을 보여준다.

6. 후렴구

김광선은 아이스킬로스의 코러스가 가진 반복성의 효과에 대하여 다음과 같이 설명하고 있다.

아이실로스는 초기 작품까지만 해도 고대 코러스의 종교적 특성을 이어받아 그것을 예술적 수단과 형식으로 사용하였다. 그가 받아들인 것 중 하나는 로고스(말)의 반복이다. 그의 노래에 나타나는 언어의 반복성은 강력한 에너지를 잉태하고 있다. 신에 대한 찬가, 혹은 주술적 노래에서는 세계의 어느 문화권이든 일반적으로 그러하듯, 반복은 그 내용의 밀도와 강도를 상승시키며, 언어에 깃들어 있다고 여겨지던 신성한 태초의 의미를 기억 속으로 불러낸다. 아이실로스의 초기 코러스만 해도 여전히 태초의 종교적인 힘을 떠올리게 하는 것이다.(김광선 2012, 20-21)

가사의 반복성이 종교적 힘으로 표출되는 그리스 비극의 코러스는 띠틀모네다의 성체극에서도 재현되고 있다. 띠틀모네다의 성체극을 마무리하는 짧은 합창 속에서 두드러지는 것은 반복되는 후렴구의 활용이다.

띠모네다는 「잃어버린 양」의 마지막 부분에서 양을 지키는 수호천사가 노래를 부르는 것으로 대단원의 막을 내리고 있는데, 짧은 비안시꼬 속에서 동일한 가사가 세 번이나 반복되고 있다.

보호자: 부활절 거친 천아래

그 천아래 그분이 계신다네.

젊은이들,

이 모습 아래

천국의 영광,

사람들을 위한 양식이 있다네.

부활절 거친 천아래

그 천아래 그분이 계신다네.

항상 초대해주는 그분이 있다네.

스스로 자신이 변하여 빵이 되어,

그의 천상의 왕국에서
 자신의 죽음으로 생명을 주기 원하신다네.
부활절 거친 천아래
그 천아래 그분이 계신다네.(필자 강조)(Timoneda 1865b, 88)

작가는 극을 종결하면서, 후렴구의 반복을 통하여 관객들에게 종교적인 감성을 고양시키고, 성병(聖餅)으로 변한 그리스도의 몸에 대한 교리적 지식을 각인시키고 있는 것이다.

띠모네다의 「일곱 가지 성사의 샘」의 거의 마지막 부분에서 등장인물들이 성체에 대하여 한 마디씩 찬양의 대사를 외친다.

평안: 오, 하늘에서 내려온 빵이여!
 이해: 영원하고 찬양받을 빵이여!
 요한: 살아있으며 건강에 좋은 빵이여!
 평안: 생명을 주는 거룩한 빵이여!
 이해: 영원한 생명의 빵이여!
 요한: 그리스도께서 뿌려진 빵이여!(Timoneda 1865c, 100)

이 대목은 이 성체극의 주제 전달 부분에 해당하는데, ‘평안’과 ‘이해’와 ‘요한’이 동일한 순서를 따라 일곱 번이나 대사를 이어가고 있다. 노래로 불린 것은 아니지만 운문이 가진 반복적인 운율과 감탄문 형식을 통하여 음악적인 효과를 만들어내고 있다.

이러한 부분은 「그리스도의 결혼식」에서도 볼 수 있는데, 역시 작품의 마지막 부분에서 네 명의 등장인물들이 돌아가면서 성체를 찬양하는 대사를 다음과 같이 감탄문으로 처리하고 있다.

신약: 오, 빵이여! 살아있는 성체로다!
 오, 빵이여! 사랑과 자비와 믿음을
 주는 거룩한 양식이로다!
 묵상: 은총의 빵, 생명의 빵이여!
 행동: 영광과 위로의 빵이여!
 아담: 내 타락의 치료약이여! [...] (Timoneda 1865d, 111)

작가는 이 부분을 1행으로 된 운문으로 대사를 만들고 감탄문으로 표현하고 있는데, 이처럼 시적 대화를 감탄문으로 처리하여 음악성을 제고한 방식은 17 세기에 들어서면서 등장인물들 사이에 돌림노래 형식으로 발전한다. 예를 들어, 프란시스코 반세스 칸다모(Francisco Bances Candamo, 1662-1704)가 1691년의 성체축일에 공연할 목적으로 집필한 「운명의 여신의 식탁 *Las mesas de la Fortuna*」에서, 네 명의 배우가 등장하여 사중창의 형식으로 노래를 부르고 있다.

아벨: 여기서 죽음이 시작되었다네.

희생제물이 바쳐진 것도 이곳에서 시작되었다네.

아담: 이곳에 내 무덤이 있다네.

바로 이곳에서 나는 생명을 기다린다네.

이삭: 이 산에서 나의 아버지가

하느님께 내 목숨을 바치려고 하셨지.

멜기세덱: 이 산 꼭대기에서

빵과 포도주로 된 제사가 이루어졌다네.(Bances Candamo 1865, 569)

이렇게 네 명의 배우이자 가수들은 동일한 순서대로 자신의 대사를 노래로 부르면서 극을 진행하고 있다. 여기서 띠모네다의 성체극이 본격적으로 언어극 형식에서 음악극 형식으로 발전하는 과도기적 단계에 있음을 알 수 있다.

7. 강론

그리스 비극은 아테네 시민들에게 동일한 공동체에 소속하고 있다는 귀속감을 공유하게 만들고, 그들이 속한 사회의 정치·종교적인 가치를 교육하는 역할을 하였다.

그리스비극의 합창은 개인에게 국가적 존재로서 정체성 형성을 가지도록 할 뿐만 아니라 비극적 사건을 대할 때마다 여러 신들에게 호소함으로써 종교적 공동체의 일원으로서도 정체성을 굳건히 하려 한다. 아이스퀼로스의 합창이 제우스와 아테네의 신 관념으로 정의(正義)를 강조함으로써 시민의 민주주의적 정체성을 정립하려 했다면, 성직자 출신의 소포클레스는 인간의 죄에 대

한 아폴로 신의 가차 없는 처벌을 강조함으로써 신정국가의 사법부 관념을 더욱 확고히 했다. 그의 신적 공동체 이념은 에우리피데스에게서도 예외가 아니다(인성기 2008, 16).

그리스 비극 작가들은 음악, 즉 합창을 통하여 폴리스의 시민들을 신화적 종교 공동체의 일원으로서 정체성을 가지도록 교육하였다.

니체로부터 아티카 비극을 부활시키는 예술가라고 불린 바그너에 따르면, 극작가는 연극을 통하여 신에게 제사를 드리는 제사장이었다.

비극이 공연되는 그러한 날은 신에 대한 제전의 날이었다. 왜냐하면 여기에서 신이 명확하고 알아들을 수 있게 말씀하시기 때문이다. 작가는 신의 최고 제사장이었다. 그는 실제로 생동감 있게 자신의 작품 안에 들어와 있었고, 춤추는 이의 운무를 이끌었으며, 소리들을 합창으로 고양시켰고, 조음의 언어로 신의 말, 그 지식의 말을 포고하였다.⁴⁾

이러한 극작가의 위상은 그리스도교적 성체극에 와서는 미사를 집전하는 사제의 자리로 자연스럽게 전위되었다. 후안 데 띠모네다는 입당송과 같은 미사 용어를 성체극에 도입한 것에서부터 시작하여, 공연을 통하여 반종교개혁의 이데올로기를 전파하는 제사장의 역할을 자임하고 있는 것이다.

트렌토 공의회가 끝난 이후에 발표된 띠모네다의 성체극에서는 이전 시대의 성체극보다 성체성사에 대한 교리적 언급이 훨씬 빈번하게 나타난다. 이것은 공의회가 프로테스탄트 진영의 공격을 받고 있던 성체성사에 대해서 반박의 논리를 제시해 주었기 때문이다. 따라서 띠모네다의 성체극은 그리스 비극의 코러스가 가진 교육적 기능을 활용하여 이전의 성체극보다 더욱 강력하게 성체에 대한 교리 교육을 실행하였다.

특히 「일곱 가지 성사의 샘」에서는 트렌토 공의회가 강조한 칠성사(七聖事)에 대해 집중적으로 다루고 있다. 작품의 입당송에서 작가는 성체성사를 비롯

4) Richard Wagner(1838), *Dichtungen und Schriften*, Frankfurt, Insel Verlag, p. 276. 김광선(1997b), 「서양 음악극의 역사 3 -리하르트 바그너의 총체극」, p. 73에서 재인용.

한 일곱 개의 성사의 원천에 대하여 다음과 같이 신학적 강론을 하고 있다.

작가: [...] 여러분들이 조용히
주의 깊게 관람해주시면,
천상의 포도주와 빵이 가진
최상의 은총을 거울로 보는 것처럼
목격하게 될 것입니다.(Timonedá 1865c, 95)

띠모네다의 이 극은 제목이 직접적으로 드러내는 것처럼, 반종교개혁의 이상을 교육하는 도구적 성격의 성체극으로서 성체 찬양을 본격적으로 표현하고 있다. 극의 클라이맥스 부분에서 ‘평온’과 ‘이해’와 ‘요한’은 단행으로 이루어진 성체 찬미 대사를 20회에 걸쳐 돌아가면서 읊조리고 있다.

평안: 오, 하늘에서 내려온 빵이여!
이해: 영원하고 찬양받을 빵이여!
요한: 살아있으며 건강에 좋은 빵이여!
[...]
요한: 전쟁 통에 평화를 가져다준 빵이여!
평안: 측량할 수 없고 셀 수 없는 빵이여!
이해: 하늘과 땅의 빵이여!(Timonedá 1865c, 100)

띠모네다는 작품 도입부의 입당송에서 극의 줄거리를 소개하면서, 마지막에는 성체성사를 언급함으로써 극의 내용이 이 성사로 귀결된다는 사실을 관객들에게 주시시키고 있다.

작가는 「잃어버린 양」의 입당송의 말미에서도 “베드로는 양에게서 독을 씻어낸 다음, / [...] 성사(聖事)의 기름으로 / 양에게 생긴 부스럼을 닦아준다.”(Timonedá 1865b, 78)라고 하면서 성체성사의 효력을 언급하고 있다.

띠모네다의 성체극은 성체의 신비를 전파해야 하는 성체축일 용 연극으로서, 미사에서의 사제의 강론과 같이 종교적 목적을 구현하기 위한 도구로 제작되고 공연되었다는 것을 보여주고 있다.

III. 결 어

성체극의 발전에 있어서 음악은 매우 중요한 역할을 담당하였다. 16세기 초 성체극이 탄생되면서부터 음악이 사용되었지만, 그것은 극의 도입부나 종결부를 장식하는 부차적인 요소로 활용되는 수준이었다. 트렌토 공의회가 폐회되고 반종교개혁이 본격적으로 전개되는 16세기 후반으로 가면서 성체극은 관객 교육이라는 종교적 목적을 위하여 음악을 적극적으로 활용하게 된다.

후안 데 띠티모네다의 성체극은 바로 이런 시대적인 환경 가운데 창작되었기 때문에 이전 시대의 성체극과 다른 방식으로 음악을 사용하고 있다. 띠티모네다는 당시 다른 장르의 희곡들과 대비될 정도로 음악을 적극적으로 도입하였는데, 그는 고대 그리스 비극에서 코러스가 실현했던 음악적 기능을 재현하거나 변형시켜 사용하였다. 작가는 그리스 비극의 프롤로그 부분을 가톨릭 미사 전례의 입당송으로 대체하고, 합창 속의 후렴구를 통하여 성체에 관한 교리를 반복적으로 관객들에게 교육하였다. 디오니소스 제전의 제사장과 같은 역할을 담당하였던 고전 비극의 극작가는 이제 성체성사를 비롯한 칠성사의 효력에 대해 신자들에게 강론하는 가톨릭교회의 사제의 역할을 담당하게 된 것이다.

띠모네다는 극의 도입부와 대미를 장식하던 음악을 개별 배우들의 독창으로 확장시켰는데, 이것은 그리스 비극에서 코러스장이 가졌던 기능의 응용으로 볼 수 있다. 작가는 대중의 호응을 유도하고 종교적 감수성을 일깨우기 위해 음악 이외에 춤과 같은 시청각적 요소들을 적극적으로 사용하였다. 그리고 음악을 무대 뒤로 배치함으로써 무대 정면이 가리키는 가시적인 현실 세계와 대비되는 천상의 세계를 창조함으로써, 그리스 비극을 그리스도교적 신비극으로 적절하게 변용하고 있다.

스페인 성체극은 후안 데 띠티모네다를 거치면서 장르의 전성기인 17세기에 가히 폭발적인 형태로 음악적인 요소를 도입한다. 최종적으로 이 장르는 본격적인 음악극 형태인 사르수엘라(zarzuela)화한 성체극, 즉 대사보다 노래와 연주가 극을 지배하는 음악극적 성체극으로 발전하게 된다. 스페인 연극에서 성체극은 사르수엘라와 같은 음악극의 발전에 중요한 장르가 되는데, 띠티모네다

의 성체극은 형태적으로 언어극적 성체극이 음악극 형식의 성체극으로 이행해 가는 과도기적 단계의 작품으로 자리매김할 수 있다.

참고문헌

- 김광선(1997a), 「서양 음악극의 역사(1) -그리스 극에서 현대 뮤지컬까지」, 공연과리뷰, No. 12, pp. 80-89.
- _____(1997b), 「서양 음악극의 역사(3) -리하르트 바그너의 총체극」, 공연과리뷰, No. 14, pp. 72-79.
- _____(2012), 『디오니소스 제전에서 뮤지컬까지: 서양 음악극의 역사』, 연극과 인간.
- 김균형(1999), 「코러스의 필요와 역할에 대하여」, 연극교육연구, Vol. 4, pp. 113-150.
- _____(2001), 「『리어왕 *King Lear*』을 중심으로 살펴본 코러스의 적용 방법에 대한 연구」, 한국연극학, Vol. 17, pp. 97-127.
- 대한성서공회(편)(1986), 『공동번역 성서』, 대한성서공회.
- 설러(2002), 「비극에서 합창의 사용에 관하여」, 『메시나의 신부』, 최석희 옮김, 예비, pp. 114-124.
- 아이스퀼로스(2008), 『아이스퀼로스 비극 전집』, 천병희 옮김, 숲.
- 안영옥(2014), 『스페인 중세극』, 지식을만드는지식.
- 이만희(2009), 「깔데론 델 라 바르카의 성체극과 코러스」, 스페인어문학, No. 52, pp. 177-195.
- _____(2015), 「스페인 16세기 성체극과 코로스」, 스페인어문학, No. 75, pp. 283-301.
- 인성기(2008), 「고대 그리스비극에서 합창의 역할 -동일시와 카타르시스-」, 뷔히너와현대문학, Vol. 31, pp. 5-29.
- 최형락(편)(1995), 『천주교 용어사전』, 작은예수.
- Arias, Ricardo(ed.)(1998), *Autos sacramentales: El auto sacramental antes de Calderón*, México: Editorial Porrúa.
- Bances Candamo, Francisco(1865), “Las mesas de la Fortuna,” Eduardo González Pedroso(ed.), *Autos sacramentales desde su origen hasta fines del siglo XVII*, Madrid: M. Rivadeneyra, pp. 564-580.
- Calderón de la Barca, Pedro(1991), *El gran teatro del mundo/ El gran mercado del mundo*,

Madrid: Cátedra.

González Pedroso, Eduardo(ed.)(1865), *Autos sacramentales desde su origen hasta fines del siglo XVII*, Madrid: M. Rivadeneyra.

Huerta Calvo, Javier(2001), *El teatro breve en la Edad de Oro*, Madrid: Laberinto.

_____(ed.)(1985), *Teatro breve de los siglos XVI y XVII*. Madrid: Taurus.

Luzán, Ignacio de(1977), *La poética. Reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, Barcelona: Labor.

Rull Fernández, Enrique(ed.)(2003), *Autos sacramentales del Siglo de Oro*, Madrid: Ediciones Libertarias.

Timoneda, Juan de(1865a), “Aucto de la fee,” Eduardo González Pedroso(ed.), *Autos sacramentales desde su origen hasta fines del siglo XVII*, Madrid: M. Rivadeneyra.

_____(1865b), “Aucto de la fuente de los siete sacramentos,” Eduardo González Pedroso(ed.), *Autos sacramentales desde su origen hasta fines del siglo XVII*, Madrid: M. Rivadeneyra.

_____(1865c), “Aucto de la oveja perdida,” Eduardo González Pedroso(ed.), *Autos sacramentales desde su origen hasta fines del siglo XVII*, Madrid: M. Rivadeneyra.

_____(1865d), “Obra llamada los desposorios de Cristo,” Eduardo González Pedroso(ed.), *Autos sacramentales desde su origen hasta fines del siglo XVII*, Madrid: M. Rivadeneyra.

이 만 회

경기도 용인시 처인구 모현면 외대로 81 한국외국어대학교 어문관
abemanheelee@hanmail.net

논문투고일: 2015년 7월 15일

심사완료일: 2015년 8월 13일

게재확정일: 2015년 8월 19일

Juan de Timoneda's Sacramental Acts and Music

Lee, Man-Hee

Hankuk University of Foreign Studies

Lee, Man-Hee(2015), Juan de Timoneda's Sacramental Acts and Music. *Revista Iberoamericana*.

Abstract Music played an important and essential role in the development of sacramental act. This religious drama made an active use of musical elements to educate the audience with the doctrines of the Council of Trent in the second half of the 16th century. At this time, the sacramental acts of Juan de Timoneda were created and the author used music in different ways from the former works of the same genre. Timoneda reproduced and transformed functions of chorus in ancient Greek tragedy. He replaced the prologue of Greek drama into Introit of Catholic Mass. While the dramatist of ancient tragedy played the role as chief priest of Dionysian festival, Timoneda charged the role of priests in the Catholic Church, giving a sermon about the effect of the Sacrament of Eucharist to the audience. The author made use of audiovisual elements actively like music and dancing, not only to attract the public's response but to arouse religious sensibility. Timoneda placed music in the back of the stage, so he created a spiritual world in contrast of a visible real world, which was resented at the front stage. Through these reformations, Juan de Timoneda transformed Greek tragedy into Christian mystery drama properly. In Spanish drama, sacramental act became an important genre in the development of musical play like zarzuela. Timoneda's sacramental act was in a period of transition from dialogue drama to musical play.

Key words Juan de Timoneda, Sacramental act, Music, Renaissance drama, Spanish literature