

L.Minkus의 ‘Don-Quixote’ 음악을
응용한 발레클래스 반주법 연구

황 규 자 교수지도

이 논문을 석사학위 논문으로 제출함

2005년 11월

성신여자대학교 대학원
반 주 학 과
강 혜 경

황 규 자 교수지도
석사학위청구논문

L.Minkus의 ‘Don-Quixote’ 음악을 응용한
발레클래스 반주법 연구

2006

성신여자 대학교 대학원
반 주 학 과
강 혜 경

인 준 서

강혜경의 석사학위 논문으로 인준함

심사위원	인
심사위원	인
심사위원	인

성신여자 대학교 대학원

논문개요

학문에 있어서 무용예술은 공연예술의 특질적 성격으로 인하여 그동안 무용학 연구에 대한 무용가들의 의식이 약간은 소홀히 한 경향이 없지 않았으나 현재는 10여 개의 학회지를 비롯하여 무용학에서 여러 가지 형태로 다양한 학문적 연구가 진행되고 있어 미래의 무용학 연구는 무용이 다방면에서 어떻게 활용될 수 있는가 하는 기틀을 마련하는 좋은 밑거름이 될 것이다.

이러한 측면에서 볼 때 무용과 음악과의 불가분한 상호보완적 관계는 매우 중요한 문제임에 틀림이 없다. 특히, 발레분야에서 과거 우수한 기량에도 불구하고 국제콩쿨에서 음악적 문제로 좌절한 경험이 허다하였으나 현재는 발레 반주자의 발레반주에 맞추어 발레 클래스를 행함으로서 의식적이든 무의식적이든 음악에 관한 이해성을 높임으로서 발레 반주의 역할이 매우 중요함을 여러 가지 발레계의 발전현상에서 찾아볼 수 있다.

본 논문은 발레에 있어서 음악의 역할, 상관관계 내지는 상호작용을 통한 음악적 이해의 상승효과 및 발레의 미적 동작을 원활하게 하기 위한 음악 특히 발레 반주의 역할에 대하여 가장 성격적 음악이 잘 나타나있는 ‘돈키호테’를 통해 발레클래스 반주음악에 대한 연구를 하였다.

특히, 발레 반주에 있어서 발레의 특성을 고려한 반주가 어떻게 발레 무용수들에게 도움을 주고 동작을 효과적으로 실시할 수 있는지에 관한 음악적 역할과 그 동작에 맞는 멜로디 연구에 이 논문의 목적이 있다.

목 차

논문개요

I. 서론

1.연구의 필요성.....	1
2.연구의 범위와 방법.....	3

II. 이론적 배경

1.발레반주의 개요 및 역사성.....	4
2.무용과 음악의 상호관계.....	12
1)무용에 있어서 음악의 기능.....	12
2)무용에 있어서 음악의 필요성.....	14
3)반주자의 역할과 태도.....	15
3.발레반주에 있어서 음악의 결정요소.....	19
1)짜임새.....	20
2)빠르기.....	21
3)리듬.....	24
4)강약.....	25
5)악절.....	26
6)동작이나 스텝의 성격과 질.....	28

III. L.Minkus의 ‘Don-Quixote’음악과 발레클래스 동작의 상호관계

1.L.minkus의 생애와 음악세계.....	31
2.‘Don-Quixote’의 배경과 줄거리.....	33
1)‘Don-Quixote’의 배경.....	33
2)‘Don-Quixote’의 줄거리.....	35
3.‘Don-Quixote’음악을 응용한 발레클래스 반주음악.....	38
1)Bar works.....	38
2)Center works.....	50

IV. 결론.....56

참고문헌

ABSTRACT

I. 서론

1. 연구의 필요성

음악이 주는 효과는 무용수에게 고도의 테크닉을 발휘할 수 있는 기회를 제공하며, 관객으로 하여금 예술적인 감흥을 불러일으킨다. 무용 이론가이며 무용 미학자인 수잔 랭거(Susanne Langer)는 무용의 본질을 뮤지컬(Musical)이라고 말했다. 즉 무용수들은 무용의 효과를 극대화 시키고 있는 음악의 감흥적 흐름을 느껴서 그 느낌을 행동으로 표현한다는 것이다. 이것은 무용이 아름다운 이유는 음악과의 아름다운 조화 때문이라고 하는 것이며, 무용수는 단지 음악에 의 단순한 박자에 움직임을 대입시키는 것이 아니라 자연스럽게 무용의 음악 속에 스며들어 함께 공존 해 왔다.

이처럼 무용과 음악은 서로에게 절대적 존재로서 발레음악은 새로운 학문 분야로서 큰 의미를 가지게 된다.

이러한 중요한 사실을 무용수나 지도교사, 교육기관에서 인지하고 있음에도 불구하고 인식부족 및 경제적인 이유, 전문 무용음악 반주자의 부족 등으로 우리나라의 경우 중·고등학교와 무용학원에서는 물론 대학에 이르기까지 극소수 무용과를 제외하고는 무용지도에 있어 발레반주자 없이 무용수업을 해 오고 있는 실정이다. 음악반주의 필요성에 대해 소홀히 하고 있는 것이 현실이다. 뿐만 아니라 무용음악이 대학교과에 개설되었다 하더라도 음악을 전공한 음악인에 의해 타악기나 피아노를 지도해 주는 것이 고작이

며, 무용음악의 이론적인 연구나 수준 높은 무용음악의 작곡, 편집 등은 연구되지 않고 있는 것이 현실이다.

따라서 본 논문은 무용과 음악과의 상관관계를 연구함으로써 무용반주 음악의 중요성을 재인식하는데 그 목적이 있다. 그리고 Minkus의 작품 ‘Don-Quixote’ 음악을 중심으로 발레클래스 음악과 발레동작의 상호관계를 응용한 새로운 무용 반주 음악을 창작함으로써 무용반주음악의 중요성 및 필요성을 인식시키고 더 나아가 반주법을 활성화시키는데 이 연구의 목적이 있다.

2. 연구의 범위와 방법

이 연구는 발레음악에 관한 단행본과 연구 논문 그리고 발레음악등 문헌 연구를 통해서 시대별 발레역사 및 음악사를 함께 다루었다.

발레음악의 역사에 관한 문헌적 연구가 별로 이루어지지 않고 있으므로 발레음악 역사문헌과 더불어 시대별 발레역사·음악사를 함께 다루었다.

발레작품 L. Minkus의 “Don-Quixote”의 역사적 배경을 살펴보고, 이 작품의 음악을 응용한 발레클래스 반주법을 제시하였다. 기본적으로 발레의 동작 및 발레용어를 이해하고 동작에 따른 음악을 분석하고 동작과 조화롭게 어울릴 수 있는 무용반주법을 L. Minkus의 “Don-Quixote” 작품악보를 중심으로 창작하여 제시하였다.

II. 이론적 배경

1. 발레음악의 개요 및 역사성

1) 발레음악의 역사적 배경

발레와 발레음악의 역사는 시대를 거둬가면서 다양하게 변화하면서 춤, 마임, 음악, 장치의 4가지 요소를 갖추어서 이야기나 주제를 종합적으로 표현하는 종합예술로 변모하였다.

발레음악은 단순히 배경이나 동작을 효과적으로 보여주기 위한 박자지시 역할을 하는 것이 아니고 움직임에 결정적 느낌을 부여하는 중요한 요소로 인식되고 있다. 이는 발레가 춤으로만 이루어지는 것이 아닌 춤을 이끌어주는 음악과 몸짓의 언어인 마임과 줄거리를 돕는 무대장치가 어우러져 하나의 독특한 예술세계를 만들기 때문이다.

발레가 탄생할 무렵인 15세기 이탈리아에서의 음악은 엄격한 ‘그레고리안 성가(Gregorian Chant)’에서 벗어나 보다 강한 강약과 선율을 가진 음악으로 발전하게 되었다.

음악에서 시대를 구분할 때 흔히 사용되는 바로크 시대에 발레는 전문화되었다. 즉 루이 14세 때 발레와 음악은 적극적인 후원을 받아서 많은 발전을 이루었다. 이 시기의 중요한 인물로 안무자인 보상(Pieer Beauchamp,

1636~1705)¹⁾과 작곡가인 뤼리(Jean Baptist Lully, 1632~1687)가 있었다. 특히 뤼리는 안무가 겸 음악가이며, 현재 파리 오페라좌의 시초인 왕실 음악 무용 아카데미의 교장으로 많은 업적을 남겼다. 그는 발레에 있어서 여러 가지 다양한 패턴과 Floor Design의 무용을 고안했고 발레를 단순히 여흥을 위한 아마추어 형태에서 직업적인 형태로 바뀌어 가는 전환의 시기였다. 발레를 궁정발레(Ballet de Court)로 확고히 자리 잡게 하였으며 음악과 춤의 밀접한 관계를 발레로 표현하였다. 또한 오페라 발레인 ‘사랑의 승리’에서 여성 무용수를 최초로 도입하였다. 이 시기에 발레가 체계적으로 연구되어 동작과 스텝의 명칭을 만들고 무용학교에서 가르치게 되었고 이때 만들어진 발레용어는 전 세계에서 아직도 불어로 사용되고 있다.²⁾ 음악에 있어서는 많은 발레곡과 오페라 곡을 썼는데 특히 그의 오페라 안에서의 발레는 필수 불가결한 것이어서 발레가 무용으로서의 표현력이 급속도로 확대된 반면에 음악에 대한 의존도도 정비례하게 강해졌다. 그의 작품 중에는 순수한 고전극에 가까운 것, 목가 풍의 것, 디베르티스망 등 여러 가지 성격의 작품이 있으나 대체로 후기의 작품일수록 극적인 부분에 발레가 도입되고 음악이 차지하는 역할이 증대되었다. 또한 그 당시 오페라와 발레에 중요한 무곡형식 - 미뉴에트, 가보트, 샤콘느- 등에 생생한 색채를 넣어 17세기 말 18세기 초에 활동한 많은 작곡가들의 표본이 되었으며 이 후 발레는 오페라 발레로 전환하게 되었다. 이 후 궁정 발레는 사라지고 코미디 발레가 그 자리를 차지 하게 되어 궁정 신하들의 볼룸 댄스가 직업 무용수들의

1) 프랑스의 뛰어난 무용수, 발레테크닉의 기초인 발의 5가지 자세 확립,

2) 서정자저. 서양무용예술사. 도서출판 대한미디어. 1977,

마임과 춤으로 대체되었다. 그 뒤 발레는 음악과는 떨어질 수 없는 관계로 음악과 함께 오페라 발레로 전환 되었다.

1687년 뤼리 사망 이 후 예술로서의 발레는 점점 쇠퇴해지고 1700년대 초엽에 들어서면서 발레는 많은 사람들이 무용보다 노래를 강조한 오페라를 선호하였기 때문에 작품과 전혀 관계가 없는 무용들이 오페라 중간 막간극으로서만 이용되고 있었다.³⁾ 오페라 발레는 왕립 음악 아카데미를 무대로 하는 직업적 연극형태⁴⁾로서 그 구성은 프롤로그와 3,4,5의 제한된 수의 무대, 그리고 에필로그가 그 구조를 이루는데 또한 이 무대들은 서로 완전하게 독립되어 있으며 배경도 같은 장소나 같은 시대가 아니고 같은 이야기 줄거리나 같은 등장인물을 갖고 있지도 않다. 이러한 오페라 발레의 대표적인 작곡가는 뤼리의 후계자인 라모(Rameau)였다. 그는 프랑스의 이론가 및 작곡가로서 뤼리와 달리 수직무용(위로 뛰는 무용)을 지향하였으며, 그의 대표적인 발레 「화려한 인도」는 어느 막에서도 우아한 발레와 호화로운 스펙터클이 많이 쓰여져 관객들의 시각을 충분히 즐겁게 만드는 당시 오페라 발레의 전형적인 작품이다.

이렇게 17세기 후반까지의 발레와 음악의 관계를 보면, 우선 음악가는 동시에 안무가였고, 발레는 노래와 춤과 목극의 혼성체로써 춤으로 보면 발레고, 노래로 보면 오페라였기 때문에 음악과 무용이 절대적인 관계였음을 알 수 있다.

라모가 사망이 후, 파리 오페라단의 발레는 발레의 요소-무용, 음악, 내

3) 서정자저, 전계서, p238

4) Germaine Pyudhommeau, 무용의 역사(서울: 삼신각,1992)

용, 장면-들이 각각 따로 노는 듯한 침체기에 빠지게 되는데 이것을 다시 통일하여야 한다고 주장한 인물이 노베르(Jean Georges Noverre, 1727~1810)였다. 그는 발레에서 최초의 이론가였으며, 무용과 발레에 대한 편지⁵⁾를 1760년에 출판한 함으로써 그의 발레에 대한 사상이 알려지게 되었다. 노베르는 무용수의 표현력이 기술적인 면보다 중요하다고 믿었으며, 신체의 모든 부분은 감정을 전달하는데 이용되어야 한다고 주장하였다. 이렇게 몸의 움직임을 통해 의미를 전달하는 것이 발레 닥송(Ballet d'action)이다. 발레 닥송이 주류를 이루기 시작하는 시기가 음악에서는 고전시대에 해당하는데, 이 시대의 발레 음악작곡가는 글룩(C.W.Gluck 1714~1787)⁶⁾, 모차르트(W.A.Mozart 1756~1791), 베토벤(L.V.Beethoven 1770~1827)이 있다.

글룩은 18세기 최대의 오페라 및 발레 작곡가이다. 그는 「돈 후앙」, 「알렉산더」, 「중국의 고아」, 「세미라미데」을 작곡하였다. 특히, 그의 발레 「돈 후앙」(Don Juan)은 노베르의 영향으로 인해 새로운 판토마임 발레에 대한 사상이 싹트기 시작할 무렵 노베르의 이론을 실제로 옮긴 작품으로 간주된다. 이것은 무용수의 추상적인 동작이나 묘기보다도 발레의 극적 내용에 중점을 두어 만들어 졌으며 음악의 역할은 단지 몸동작을 음으로 써서 나타내는 것만이 아니라, 줄거리의 내용에 직접 참가하여 무용수가 몸동작으로 나아가는 드라마의 일부를 맡도록 되어 있다.

5) '발레는 일종의 무언극으로써 그 줄거리와 극적 행위는 오직 춤과 무언극적 연기로써 표현되어야 하며 음악은 무용에 적합하게 특별히 제작되어야 한다.'는 내용.

6) 오스트리아 오페라의 작곡가. 아리아 중심의 오페라를 개혁, 드라마적인 성격을 중시한 오페라로 후세에 큰 영향을 미쳤다.

모차르트는 노베르의 의뢰로 「작은 인연」을 썼고, 베토벤도 2곡의 발레 작품 「기사의 발레」와 「프로메테우스의 창조물」을 썼다.⁷⁾

프랑스 혁명 이후 수년간 혼란을 거치면서 정지되었던 발레는 낭만주의 사조와 관계하여 새롭게 변모하게 되었다. 이 때는 그 당시의 모든 예술에 흥미되고 있던 낭만주의 사조와 관계하여 새로운 인기와 창작적 발전을 이루게 되었다. 이 낭만주의시기를 발레에서는 ‘황금기’라고 하는데 이 시기에 발레는 의상에 대해 더욱 더 개혁이 이루어지게 되었는데 이는 자유로운 동작 연기를 하기 위함이었고 치마 길이가 짧아지는 것으로 나타났으며 굽이 높은 구두에서 Point-shoes로 바뀌고, 상체의 이용과 함께 빠른 발동작을 사용하는 고난도 동작들이 선보이게 되었다.⁸⁾ 또한 발레의 주인공은 더 이상 고전신화에 나오는 가공적인 인물의 역만 하는 것이 아니었다.

낭만주의시대에 가장 전형적이며 대표적인 발레작품인 「라 실피드」(La Sylphide)는 탈리오니(1804~1884)를 위해서 안무되었고 「지젤」(Giselle)은 그리지(1818~1899)를 위해서 안무되었다.

19세기 중엽 즈음에 러시아에서 새로운 발레의 물결이 일어났다. 프랑스 고전 발레의 기초 위에 강하고 박력 있는 러시아 스타일의 발레로 발전시키면서 그 빛을 발하게 한 안무가는 ‘고전 발레의 아버지’라고도 불리우는 마리우스 쾨띠빠(Marius Petipa, 1818~1910)로 발레에 많은 업적을 남겼다. 쾨띠빠가 안무한 「돈키호테」, 「라 바야데르」, 「잠자는 숲속의 미녀」 등은 아직까지도 모든 이들로부터 사랑받는 고전 작품으로 남아있다.

7) 음악 인명사전, 서울 :세광음악출판사, 1987

8) Robina Beckles Wilson, 강민성역, 발레리나를 위한 가이드 발레, 금광출판사 2000

19세기 중반의 발레공연의 모든 관심은 오로지 탈리오니와 에슬러 같은 스타 무용수 1명에게만 있었고, 그들이 어떻게 하면 기교와 미모를 과시할 수 있느냐에 있었기 때문에 그 밖의 다른 요소들 -음악, 연출 등- 에는 신경을 쓰지 않았다. 9) 그러므로 발레에 있어서의 음악도 어떤 영감에 의해 쓰여 졌던 것이 아니라 춤을 위한 아무런 내용 없는 음악을 그저 요구하는 대로 제공하는 역할 밖에 하지 못했으며, 순수기악음악분야에서 포제음악, 교향시 등 형식에 많은 변화를 겪고 있는 것에 비해 발레음악은 여전히 모음곡 형식으로 별다른 진전을 볼 수 없었다. 그러나 그 중 약간이나마 이러한 발레음악의 퇴보로부터 구해낸 것이 들리브(Leo Delibes)이고 그의 작품 「코펠리아」(Coppelia)와 「실비아」(Sylvia)는 그 뒤의 유명한 작곡가 차이코프스키에게 새로운 영감을 주어 발레음악의 새로운 시대를 열게 하는 계기가 되었다. 차이코프스키(P.I.Tchaikovsky, 1840~1893)는 발레음악으로 「백조의 호수」, 「잠자는 숲속의 미녀」, 「호두까기 인형」을 작곡하였다. 차이코프스키의 발레음악을 계기로 발레음악은 발레에 종속된 자세가 아닌 대등한 위치에 놓이게 되었으며 후대 작곡가 스트라빈스키(Stravinsky), 프로코피에프(Prokofieff)등에게 영향을 주었다.

쁘띠빠의 뒤를 이은 사람은 포킨(Michel Fokin 1880~1907)과 디아길레프(Serge Diaghileve)이다. 젊은 무용수이면서 안무가인 포킨은 뿌띠빠가 죽기 5년 전인 1905년 ‘전통’에 대항하면서 안나 파블로바(Anna Pavlova)를 위한 짧은 서정 발레인 「빈사의 백조」(The Dying Swan)를 창조하였다. 여기서 그는 그의 선배인 살레, 노베르, 비가노가 주장했던 것처럼 “발

9) 김말복, 무용의 이해. 서울 :예전출판사. 1999

레는 무용, 음악, 디자인을 종합한 예술로서 해석적이어야 하며 감명을 줄 수 있어야 한다”라고 하였다.¹⁰⁾ 그의 이러한 주장은 그 당시 디아길레프에 의하여 지지되어 표면화 되었고 이 후 모든 발레혁신의 중심인물이 되었다. 디아길레프는 그에 의해 음악과 미술과 무용이 하나로 통합될 수 있었으며 그에 의해 창설된 발레단인 발레 뤼스(Ballet Russes)는 당시 유명한 안무가, 무용가가 속해 있었고, 그 당시 가장 유명한 음악가, 미술가가 이 발레 뤼스를 위해 작품을 쓰고 디자인을 하였다. 이 발레단이 존재한 20년 동안 디아길레프는 18명 이상의 작곡자들에게 악보를 의뢰했다. 그러한 작곡자들로 스트라빈스키, 드뷔시, 라벨, 슈트라우스 등을 들 수 있는데 이들은 발레사 뿐만 아니라 음악사에도 중요하게 평가되는 음악을 작곡하였다.

스트라빈스키는 전 생애를 통해 지속적으로 발레와 연관을 가졌고, 그 첫 작품은 「불새」이며, 구 위 걸작으로 남고 있는 드라마틱 발레 「페트루슈카」를 작곡하여 발레에서 이상적인 음악은 관중으로 하여금 음악을 볼 수 있는 춤을 들을 수 있도록 하였다. 그의 음악은 안무가들을 끊임없이 매혹시켰고 그는 안무가 발란신을 위해 3편의 악보를 만들었다. 마르코바(Alicia Markova)와 돌린(Anton Dolin)을 위해 작곡한 음악은 애쉬턴(Frederick Ashton)이 새들러스 웰스 발레단을 위해 안무하였다. 무용을 위한 작곡가로서 스트라빈스키에 대한 평가는 1972년 31개 이상의 악보가 무용을 위한 음악으로 선보인 뉴욕시티 발레단의 스트라빈스키 페스티벌에서 절정을 이루었다.¹¹⁾

10) 문애령 서양무용사. 눈빛출판사. 1995 p.25

11) 서차영. 발레감상법. 대원사,1997. p.19

이후 발레음악은 여러 나라의 작곡가들에게 새로운 영감을 주어서 러시아에서는 쇼스타코비치(shostakovich)가 「맑은 시냇물」(Svetliy)를, 카차투리안(Khachaturian)이 「가야네」(Gayane)를 그리고 프로코피에프가 1940년에 「로미오와 줄리엣」(Romeo and Juliet)을 작곡하였으며, 또한 미국에서는 코플랜드(Copland)가 「아파라치안의 봄」(Appalachian Spring) 및 「로데오」(Rodeo)등을 작곡하였다.¹²⁾

12) 김두연 “음악이 발레에 끼친 시대적 분류상의 고찰” (석사학위논문, 이화여자대학교 대학원,1975) p.22

2. 무용과 음악의 상호관계

1) 무용에 있어서 음악의 기능

발레에 있어서 음악의 기능은 문장이나 시를 읽고, 혹은 자연풍경을 보거나 아름다운 음악을 들었을 때 춤추고 싶은 충동이 생기는 것처럼 음악은 운동을 일으키는 충동을 주는 조건의 하나이다. 이것이 무용에 대한 음악의 기능의 하나이다.

무용작품을 구성하는 데에는 작품의 성립을 위하여 질서가 필요한데, 이 기능의 기초적인 것이 반주음악이다. 반주라는 것은 포괄적인 의미로, “악곡의 주요 선율 혹은 성부를 보충하고 강조하는 목적으로 붙여진 성부 또는 연주”¹³⁾를 의미하며 반주가의 역할은 “독주가로 하여금 충분히 어떤 작품을 독주할 수 있도록 원조할 뿐만 아니라 그것을 아름답게 그리고 가치 있게 하기 위하여 가급적 자기를 억제해야 해야 하는 것”¹⁴⁾이라고 되어 있다.

또한 현대무용과 같이 음악이 전혀 필요치 않는 경우가 있는데 무반주 무용이 이에 속한다. 또 반주를 필요로 하는 무용이라 할지라도 반주 음악과 반주음의 사용은 구분된다.

반주 음악이란 전통적인 악기와 연주법을 사용하여 반주를 하는 것으로 어느 정도 음악의 형식을 갖추는 것이지만 엄밀히 말하면 음악 특유의 형식에서 보면 불완전한 음악이라 할 수 있다. 또한 반주음이란 전통적인 악기나 연주법에 의하지 않고 여러 가지 물체나 물질의 소리를 사용하여 무용의

13) 사전편찬위원회, 음악용어사전. 서울: 세광음악출판사, 1986. p365-366

14) 사전편찬위원회. 전계서 p.10

효과를 높이기 위해 사용되는 효과음이다. 만일 어떤 무용이 반주음을 필요로 하여 그 무용이 요구하는데 따라 반주음을 만들게 되면 이 반주음은 연출 효과를 높이는데 좋은 역할을 할 수 있다.

그러나 보통 작품에 있어서는 무용의 효과를 높이기 위한 반주음과 무용에 대한 제 2의 기능은 반주음악과 반주음으로서, 무용의 반주를 하는 것이라고 말할 수 있다. 결국 무용을 하는데 있어 음악이란 반주 음악 또는 반주음이 되어 무용의 효과를 넓히는데 간접적으로 도움을 주는 보조적 요소가 되는 것이다.

하지만 발레 수업에서의 반주는 후자에서 언급한 것처럼 ‘무용수로 하여금 충분히 어떤 작품이나 동작을 최상으로 수행 할 수 있도록 원조할 뿐만 아니라 그것을 아름답게 그리고 가치 있게 하기 위한 것이고, 그러기 위해서 가급적 반주가 자신을 억제해야 하는 것’이라고 말할 수 있다.

발레 수업에서의 음악은 순수하게 발레의 동작이나 스텝(step)¹⁵⁾을 위하여 존재하는 것이나, 단순히 동작에 맞추어 반주해주는 것 이상을 의미한다. 생생한 연주는 발레 수업의 에너지를 유지하는데 도움이 된다. 그리고 무용수들이 춤을 추고 싶게 만들어 주는 것이다. 발레 교사와 반주자는 연습 동작이나 콤비네이션(combination)¹⁶⁾의 전,후 혹은 수행 동안에도 지속적으로 의사소통이 이루어져야 하며 이것이 수업의 효과적인 진행과 생동감을 좌우하게 된다. 고도로 숙련되고 동작의 구성과 내용에 맞게 잘 짜여진 반주자의 반주는 무용수의 움직임에 효과적으로 수행할 수 있게 도와주며,

15) 발의 동작

16) 센터에서 여러 가지 스텝과 동작을 연결하여 만든 연습동작.

동작의 역동성, 심미적 표현이 가능하게 도와준다. 이러한 반주는 발레의 동작이나 스텝에 대한 지식이나 이해가 요구되는데, 각 동작의 특성에 맞는 음악의 템포, 박자, 분위기 등에 대한 파악이 가능한 반주자라야 그 발레 수업의 효율적인 운영을 도와주는 반주를 기대 할 수 있기 때문이다.

2) 무용에 있어서 음악의 필요성

무용에 있어서 음악이란 갖가지 무용에서 나타나는 박자와 리듬유형을 반복되는 박자 군으로 구성한 음악을 말한다. 대부분 무용과 선율이 동일한 리듬을 타고 흐르게 된다. 또한 리듬의 강세 뿐 아니라 악구 길이, 분위기도 대부분 일치한다. 음악의 형식이나 선율, 화성, 구조 같은 요소들은 무용과 절대적으로 일치하는 것은 아니지만, 안무가가 이미 작곡된 음악을 가지고 적절한 동작을 붙이거나, 기존의 안무를 보고 음악가가 작곡을 하거나 해서 음악과 무용의 형식은 밀접한 관계를 유지하고 있다. 심각하고 복잡한 형식은 무용음악으로 적당하지 않다. 그렇다고 해서 반드시 명확하고 간결한 음악만이 무용음악으로 사용될 수 있는 것은 아니다. 음악의 분위기에 따라 무용이 달라질 수 있다. 17)

발레를 하는 수많은 사람들 중에 발레에 있어서 중요하지 않다고 생각하는 사람은 한 사람도 없다. 하지만 문제는 그 많은 무용수나 음악가들이 무용에 있어서의 음악의 역할을 가볍게 생각하고 있다는 점이다. 그저 작품을 이끌어 가는 단순한 도구 정도로 생각하고 있는 것이 현실이다.

17) 박용구 “무용과 음악과의 관계” 무용 통제2호, 서울 : 무용사, 1972

물론 무용에 있어서 음악이 박자관념에 입각해서 너무 주가 된다면 그 공연은 너무도 딱딱하고, 기계적인 동작이 될 것이다. 하지만 우리가 생각해야 할 점은 반대의 경우이다. 이 경우는 실로 심각하다. 무용수는 무용수대로 음악은 음악대로 연주되어지는 공연을 우리는 자주 접할 수 있다. 이 경우는 기초적인 두 분야의 전문성을 배제한 경우이다. 아무리 테크닉이 뛰어난 무용수라 할지라도 음악과 조화를 이루지 못한다면, 그것은 예술가라기보다는 체조선수에 가까운 예가 될 것이다.

음악이 무용에서 단순한 박자의 개념에 그쳐서도 안 되고, 또 무용의 모든 감정에 우선해서도 안 된다. 뛰어난 무용가들은 음악에 이끌려 작품을 안무하는 것이 아니고, 음악을 안무목표에 적합하게 사용해 왔다. 음악과 무용이 하나로 연결된다는 것은 어려운 현실이다.

무용에 있어서 음악이 절대적으로 필요하긴 하지만, 음악과 무용을 표리관계에 있는 예술 간의 관계로 보아 무용을 음악에 맞추어 몸을 움직이는 것으로 정의하는 일이 많은데, 무용과 음악은 본질적으로 별개의 독립예술임은 재론할 필요가 없는 것이다.

3) 반주자의 역할과 태도

① 반주자의 역할

무용은 인간 자체를 표현하는 모든 예술의 근원이라고 하였다. 무용 연습을 시작하게 되면 학생들은 자신의 육체가 자연스런 리듬 감각 및 신체동작 능력을 무한히 가지고 있다는 사실을 알게 될 것이다. 무용음악은 제각기

기본적인 리듬 및 형식을 가지고 있다. 거의 모든 무용연습 과정은 준비 운동으로 온 몸의 근육을 풀 후 기교를 향상시키기 위한 강한 연습으로 이어진다. 반주자는 수업의 흐름을 파악하며, 학생들이 준비운동을 무리하지 않게 시작하고, 마음의 준비를 할 수 있도록 긴장을 풀어주는 음악으로 시작하여야 한다.¹⁸⁾

발레 반주자들은 무용수들에게 역동적인 상상력을 불러일으키고 무용수 근육에 예술적인 감정을 넣어준다. 악절을 분명히 해주어야 하며 템포를 안정감 있게 유지시켜야 한다. 무용수의 귀가 예술적인 심미안을 가지게 해주어야 하며, 무엇보다도 피아노와 무용수 신체사이의 공간을 반주자가 완전히 연결시킨다는 자세가 필요하다. 그리고 마치 자신이 춤을 추듯 모든 동작에 빠져들어야 한다. 이렇게 되면 무용수의 몸은 시각적으로 움직이는 음악이 되며, 음악은 무용을 하게 되는 것이다.

녹음된 음악을 사용하였을 때 고정된 템포의 반복음악에 길들여져 있는 무용수들은 음악성이 결여 될 수 있다. 이런 무용수들에게 반주자는 그들의 귀를 열어주어서 다양한 리듬을 접할 기회를 많이 제공해 주어야 한다. 무용수들의 청각을 음악을 통해 고무시켜, 무용수 근육의 다양한 영감을 불러 넣어 주는 작업을 하여, 무용수의 발레기법 발전에 도움을 주어야 한다.

무용반주자들은 완벽한 음악가이어야 한다. 완벽한 음악적인 기교, 풍부한 리듬감, 깊은 음악성, 각 악절에 대해 확실히 이해 할 수 있는 연주자 이어야 한다.

그리고 음악의 지식과 신뢰감을 완벽히 갖춰야만 발레클래스를 원만하게

18) 오을자, 무용교육입문. 서울: 금광. 1987

이끌어 나갈 수 있다. 피아노 기본 테크닉을 숙지하고, 발레의 기본동작과 스텝에 대해서 숙지해야 하며, 발레의 용어들을 이해해야 한다. 또한 무대에서의 발레 상황을 이해해서 진정한 파트너가 되어야 한다.

발레반주자들은 무용실에서 단순히 음악을 들려주는 역할만 하는 게 아니라 스스로 참여자가 되어야한다. CD에 있는 곡은 생명력이 없으며 상황에 맞게 무용과 상호작용 할 수가 없기 때문에 날마다 사용하기에는 적합하지 않다. 따라서 반주자들은 생동감 있는 예술적인 정열과 함께 클래스 상황에 맞는 음악을 제시해 주어야 한다.

또한 많은 레파토리를 가지고 좋은 기억력으로 어느 상황에서든 즉흥연주를 할 수 있는 준비가 되어 있어야 한다. 피아노 연주에 대한 완벽한 기술적 자신감을 가지게 되면 다양한 무용수업을 가치 있게 보내게 될 것이며, 예술적인 보람과 충족감을 느끼게 될 것이다.

바(Bar)에서 정확한 리듬연습이 센터(Center)에서 근육을 바르게 사용하는 에너지 표출능력을 키워주므로, 바에서 신체의 동작을 정확히 해 두어야 한다. 신체의 정확한 리듬사용 훈련을 통해 에너지와 근육의 올바른 사용이 가능하도록 반주자는 리듬감을 익혀주는 작업을 해야 한다.

바 연습이 단순한 워밍업(Warming up)으로 간주되어서는 안 되기에 무용수들은 바에서 근육을 여러 템포에 맞춰 다양한 형태의 움직임으로 연습을 하여야 한다. 바 연습 때의 음악은 센터 연습 때의 음악만큼 중요하므로, 바에서 정확한 운동이 센터에서의 모든 근육동작을 좌우하게 된다. 따라서 반주자는 날마다 바(Bar) 연습을 철저히 계획하여 진행해야하며, 이때 리듬과 템포를 다양하게 한 연습은 그 다음 센터 콤비네이션 연습에 결정적

인 도움을 준다는 것을 기억하여야 한다.

②반주자의 태도

발레의 모든 동작들은 고유의 기본적인 리듬부호가 있다. 이 고유의 리듬을 따라야 모든 스텝이 기술적으로 이루어진다. 바와 센터에서의 모든 발레 동작들은 이런 원리에서 이뤄지므로 반주자는 이런 발레의 기본 움직임에 이해하고, 이 기본움직임이 다양한 속도의 변형을 통해 다양해 진다는 것을 알아야 한다.

반주자는 어떤 움직임에 대해 적당한 음악이 생각나지 않으면 즉흥적으로 편곡하여 연주 할 수 있는 능력을 갖춰야 하며, 고전 및 현대 음악의 다양한 레파토리를 준비하고 있어야 한다.

또한 무용지도자를 도와 그들의 창의성을 이해하고 그들의 요구를 파악해서 적절히 맞춰 나가야 할 것이다. 지도자와 가장 가까운 상태에서 작업을 할 경우 무용과 음악이 조화를 이뤄 하나의 유기체처럼 보일 것이다.

무엇보다도 중요한 것은 무용수와의 접촉을 강화하여 그들의 음악지식을 열어주고 음악에 대한 관심을 키워주어서 음악을 가슴으로 느끼고 신체적으로 표현할 수 있게 많은 대화를 나눠 그들의 요구사항을 받아들여야 한다. 무용수는 음악의 요구에 반응하여 움직이게 되면, 각 동작이 몸 각 부분 사이에서 완전히 조화 될 뿐만 아니라, 한 스텝내의 목적에 부합되기 위해 시간이 맞춰지게 된다.

그러므로 반주자는 단지 악보만 보는 것이 아니라 무용수의 동작을 보면서 음악과 조화를 이루게 하는 능력을 길러야겠다. 동작의 고조와 이완의

순간과, 숨쉬는 곳을 정확히 파악하여서 동작의 각 부분에 정확한 힘 혹은 강조를 주는 곳에 피아노 반주와의 정확한 타이밍을 맞춰야 한다.

물론 최상의 반주자는 훌륭한 음악성과 발레에 대한 열정이 풍부한 사람을 가리킨다. 사실 어떤 분야에서 일을 하던지 자기가 하는 일에 의욕을 가지지 못하면 아무것도 성취할 수 없다.

반주자가 싫증을 느끼게 되면 그 클래스는 엉망이 되어버린다. 반주자들은 무용수들의 신체가 얼마나 혹사당하고, 힘든 상태에 있는가 하는 것을 알아야 한다. 그래서 반주자는 항상 의욕을 가지고 무용실의 분위기를 바꿀 수 있는 그런 능력 있는 수준에 도달해야 하겠다.

또한 발레반주자는 발레예술을 알고자 하는 끊임없는 열정과 피아노 연주에 대한 완벽한 기술적 자신감을 지녀야 하고 단원들과의 원만한 관계 속에 재미있고 흥미로운 수업이 되게 항상 연구하는 자세로 임해야 하겠다.

무엇보다 반주자는 무용수나 안무자들과 틈틈이 많은 대화를 나누고, 서로의 예술에 대한 아이디어, 스타일, 특성 등에 대해 의견을 수시로 교환하고, 새로운 정보에 대해 많은 관심과 대화를 나눠서 진보된 수업이 진행되게 노력을 꾸준히 하여야 한다.

3. 발레반주에 있어서 음악의 결정요소

발레 수업을 위한 반주자가 발레 스텝과 동작의 특성을 알고 있다는 것은 무용수의 호흡까지 계산이 가능하다는 것을 의미하며 다음에 진행되는 동작

을 위한 시간적인 공간 배려도 있어야 한다. 이러한 음악은 리듬이 무용수의 신체 안으로 스며들어 발레와 음악이 하나가 되어 외부로 표현된 움직임이 아름답고 이상적인 동작이 되게 한다.

발레 반주에서는 예술적인 음악의 흐름도 중요하지만 기본적으로 발레 동작에 알맞은 빠르기, 리듬, 강약, 프레이즈, 분위기 등을 갖는 것이 더 중요하다. 거기에다 예술성을 가미한다면 완벽하고 조화를 이루는 효과적인 발레 수업을 위한 음악이 되는 것이다.

1) 짜임새(Texture)

발레수업은 마루 운동과 바 그리고 센터의 훈련, 이렇게 3부분으로 나뉘어져 있다. 각 부분의 수업의 내용에 따라 음악의 선택이 달라져야 한다. 마루 운동에서의 동작은 발목 강화 운동이나 다리, 상체의 유연성을 위한 훈련 동작들이 있는데, 누워서 그 동작을 수행할 경우에는 반대로 엎드려서도 같은 동작을 수행하게 된다. 그리고 동작 내용에 따라 특성에 맞는 음악의 짜임새(Texture)를 생각하고 있어야 한다. 예를 들어 마루 운동의 발목 강화 운동의 음악 연주에 있어서, 보통 4박자의 경쾌한 음악을 사용한다. 바에서 Plié 동작을 위해서는 느린 템포의 4/4박자 음악이나 6/8박자 음악을 사용한다. 센터에서의 큰 도약인 그랑 알레그로(Grand Allegro)는 강한 3박자의 마주르카나 강한 비트(Beat)의 왈츠가 주로 쓰인다.

2) 빠르기 (Tempo)

발레의 모든 움직임들은 각각의 동작에 맞는 박자, 템포, 그리고 리듬을 가지고 있다. 여기에서 템포란 음악반주나 무용동작의 속도를 의미한다. 템포의 변화 즉 저속에서 고속으로 또는 정반대의 경우 동작의 변화를 가져온다. 빠르기의 비율을 말하는 ‘속도’의 기호는 음악의 걸음걸이라고 말할 수 있다. 음악의 흐름은 박자를 수반한다. 속도는 정서적인 함축을 의미한다. 흥분한 순간에 우리의 말투는 빨라지고, 열심일 때 우리의 몸은 앞으로 기울어지며, 권태로울 때는 뒤로 물러난다. 활기와 명량함은 기운찬 보조와 연관되며 절망은 느린 보조를 요구한다. 우리의 맥박, 호흡, 그리고 우리의 몸 전체는 의식적, 또는 무의식적으로 움직임의 속도와 그 속도에서 야기되는 느낌에 순응한다. 속도와 기분은 밀접한 관계로서 속도 기호는 음악의 보조와 함께 그 음악의 성격을 나타낸다.¹⁹⁾ 속도와 볼륨의 상호작용은 에너지의 쓰임에 관계가 있다. 즉, 부드러운 볼륨(Volume)은 긴장된 에너지가 필요하고, 고음을 필요로 하는 연주는 많은 양의 에너지가 필요하다. 여기에 에너지를 쏟아보면 템포를 조절하는 능력을 잃기 쉬워지므로 무용수들은 템포와 에너지를 잘 조절해야 한다.

또한 반주자들은 수업 대상에 따라서 요구되는 템포를 정확히 알아야 한다. 초보자의 수업에서는 기본 템포보다 음악을 2배로 느리게 연주해야 한다. 초보자들은 각 동작에 대한 이해가 느리며, 그 동작을 위한 근육이 준비되어 있지 않기 때문에 동작에 대한 익숙하지 않은 근육들을 조심스럽게 움직일 수 있게 하고 이로써 그 동작을 완벽하게 수행할 수 있게 충분히 느리

19) 손운숙, 나선영. 무용음악. 서울: 금광 1995

게 연주되어야 한다. 특히 초보자들 사이에서도 키와 운동 감각 발달 정도에 따라서 속도가 달라져야 한다는 것은 간과하기 쉬운 사항이고 주의를 기울여 반주해야 한다.

만약 7-9세의 무용수에게 스텝이나 동작을 감지하게 하기 위하여 10-12세 정도의 무용수에게 요구되는 느린 음악을 준다면, 어린 무용수의 다리 근육으로는 버티고 있기가 힘이 들어서 포기하거나, 혹은 무리한 근육의 사용으로 과도한 근육 발달이 이루어져 보기 흉한 다리 근육이 만들어지는 원인이 되기도 한다. 수업의 대상의 연령과 수준에 따라서 교사는 적절한 박자와 템포의 음악을 요구해 주어야 하고, 반주자는 무용수의 움직임에 관찰하고 파악하여 그 대상이 움직임을 수행하기에 적절한 템포의 음악을 연주하여 주어서 무용수의 움직임을 도울 수 있게 해 주어야 한다.

음악의 속도는 동작 수행에 있어서 매우 중요한 요인이 된다. 근육에 익숙하지 않은 동작을 무리하게 빨리 하다보면 올바른 근육의 사용을 할 수가 없고, 미처 준비되지 않은 상태에서 중심 이동이 이루어지는 상태의 불안정한 동작이 나오게 된다. 그리고 필요 없는 근육의 사용으로 체형도 틀어지게 되며, 심지어 무용수의 부상을 초래하게 된다. 반대로 너무 느린 연주 또한 무리한 근육의 사용으로 부작용을 초래하거나, 반동(Bounce)을 이용하는 작은 도약인 빠띠 알레그로(Petit Allegro)나 그랑 알레그로의 동작에서는 반동을 이용할 수가 없게 되어 동작 수행이 어려워진다. 반주자는 무용수의 움직임을 주시하여 적절한 템포를 사용하여 동작을 충분히 할 수 있도록 배려해야 한다.

교사가 템포의 변화를 시범할 때 템포의 변화가 동작의 변화에 어떠한 영

향을 미치는지 살펴봐야 한다. 템포의 변화는 지루한 동작을 흥미롭게 해준다. 무용수는 계속해서 반복되는 박자에 맞추어 춤을 춘다면 얼마 못 가서 곧 싫증을 느끼게 된다. 무용수는 가끔 리듬을 무시한 자유스러운 동작에 관심을 갖는다. 다양한 리듬과 동작의 상호관계는 무용연습을 통해 즐거움으로 변하게 될 것이다.

센터에서의 왈츠의 예를 들자면, 발랑세(Balancé)²⁰⁾의 동작이 제자리에서 하는 경우는 밝고 경쾌하게 그리고 조금 빠르게도 연주할 경우도 있지만, 공간의 사선을 이용하여 많이 이동하면서 수행하는 경우의 왈츠는 앞의 경우보다 템포가 느려져야 한다. 공간을 이동하는 시간과 몸의 무게 중심이동이 이루어 져야 하는 시간이 필요하기 때문이다. 그러므로 반주자는 어떠한 동작인지 반드시 확인하고 교사와의 의사소통을 확실히 하고 연주하도록 한다.

또한 같은 음악이라 하더라도 연주 환경에 따라 속도가 달라질 수 있다. 실내 연주인가, 옥외연주인가, 혹은 무용음악이 발레공연용으로 연주되는지, 그렇지 않으면 콘서트용으로 연주되는지에 따라 음악의 속도는 달라진다.

반주음악의 템포 문제는 단순히 박동의 속도지시라는 차원에서 볼 문제가 아니라 음악의 템포는 심리적인 상태까지 포함하는 음악의 중요한 한 요소가 된다.

클래스에서 발레스텝 속도는 거의 고정되어 있으므로, 음악선택에 더욱 신중해야 한다. 이것은 무용음악을 하나로 고정시키라는 말은 아니다. 같은

20) 3/4박자의 왈츠 음악을 주로 사용하며, 한 다리에서 다른 다리로 중심이 이동되면서 좌우, 혹은 전후로 흔들거리듯이 보이는 동작이다.

스텝을 거의 같은 속도로 반복하는 교실에서의 레슨 동안, 1년 내내 1-2개의 같은 음악으로 연주된다면 수업분위기는 생명력을 잃게 된다. 다양하고 수많은 분위기와 스타일의 음악연주를 통해 수업분위기는 고무되고 음악성도 높아질 것이다. 반주자는 학생들이 단순한 무용로보트가 되는 것을 방지하기 위해서라도 여러 종류의 다양한 스타일과 분위기 있는 음악을 학생들에게 연주해 주어야 한다.

3)리듬(Rhythm)

그리스어로 ‘흐름’이라는 뜻인 ‘리듬’은 시간 속에서의 음악의 통제된 운동을 가리키는 말이다. 또한 장단의 시간적인 관계를 가지며, 그 관계로부터 악센트가 생겨나고, 더구나 지속해 나가는 일련의 음조직을 리듬이라 한다. 이것은 음악의 요소 중에서도 가장 중요한 동시에, 또 가장 복잡한 요소이기도 한다. 규칙적으로 악센트를 되풀이하는 그 방법을 인용하여 음악의 흐름을 측정하는 것을 박자라고 부른다. 즉 박자는 일정한 간격으로 나타나는 비트에 주기적인 썸여림이 붙어서 되풀이되는 상태를 말하고, 리듬은 비트를 타고 흐르는 음의 장단, 썸여림, 나아가 음이 없는 시간 등이 결합되어 이루어지는 독자적인 음형을 말한다.

리듬의 음형은 음표나 썸표의 배열 상태에 따라 극히 자연스럽게 음악적인 악센트가 붙고, 그 자체가 최소한의 질서를 유지하고 있다. 왈츠를 들으면, 우리들은 거기에서 기초적인 세 개의 장단을 느낄 수 있다. 이 세 개의 장단 중에는 처음의 박이 강하고, 강약약-강약약과 같이 들린다.

음악을 듣다보면 박자에 따라 고개를 끄덕이거나 발장단을 치는 것은 이 리듬 때문이다. 무용의 반복적인 움직임도 리듬의 율동적인 배치에 의해 전개되어 있다. 그래서 무용수들이 음악을 듣고 이 리듬감을 빨리 파악한다면 훨씬 순조롭게 동작을 펼칠 수 있을 것이다. 리듬을 파악하는 것이 무용수들의 음악성과 관계가 있다고 해도 과언은 아닐 것이다.

4)강약(Dynamics)

‘강약’은 음악의 연주에서 세고 여림의 정도를 나타낸다. Forte(f), Piano(p)는 강약기호이나 동시에 음색을 바꿔야 하는 것을 의미한다. 즉 Forte는 밝게, Piano는 어둡게 따라서 Crescendo는 어두운 음색에서 점점 밝게, Diminuendo는 밝은 음색에서 점점 어둡게 연주하라는 뜻이 된다.

신비스러움과 두려움은 속삭임을 필요로 하고, 기쁨의 환호와 활력적인 운동은 충만감 있는 울림을 동반한다. 다시 말해서 음악의 강약표현은 무용 동작과 곡의 느낌을 그대로 나타내 준다.

Dynamics의 기호나 용어는 빠르기말과 똑같이 상대적인 성격을 가진 것이므로, 세기의 정도는 연주가의 주관적 판단에 맡겨진다.

모든 동작에는 각 부분에 정확한 힘 또는 강조되는 부분이 있는데, 정확한 타이밍을 음악과 맞추는 게 중점이다. 무용의 강약은 음악의 강약에 따른다. 음악이 높아지면 남자무용수가 발레리나를 들어올리고, 음악이 낮아지면 발레리나는 팡세(Penché)²¹⁾한다. 튀면서 강조하는 음악이 나오면, 무용

수는 빠 드 샹(Pas de chats)²²⁾를 하고, 음악이 4분 음표로 늘어지면 무용수들은 걷는 동작이 나오고, 빠른 음표가 사용되면 빠 드 부레(Pas de bourrées)²³⁾를 한다.

네 번째 박자가 강조되면 무용수들은 방향을 갑작스레 바꾼다. 이처럼 모든 무용은 음악에 순응한다.

반주자가 동작에 맞춰 악센트를 잘 살려 연주를 하면 움직이는 동작에 효과를 부여할 수 있게 된다. 무용수들이 알맞은 강약리듬 속에서 무용할 수 있는 적절한 음악을 제공하기 위해, 반주자들은 무용 콤비네이션(Combination)에 대해 완벽히 이해하는 것이 중요하다.

5)악절(Phrasing)

무용에서 악절의 개념은 동작을 단순한 움직임으로만 나타내는 것이 아니라 예술적 표현으로 승화시킬 수 있는 것으로 매우 중요하다.

무용수들은 무용움직임 도중 호흡을 하지 않으면 안 된다. 마찬가지로 성악가들도 정규박자 도중에 호흡을 해야 한다. 무용반주자들은 연주도중 호흡을 위해 정지할 필요가 없기 때문에 이점을 놓치기 쉽다. 한 악절에서 다음 악절로 넘어가는 부분은 인체호흡의 기회 뿐 아니라, 동작의 완성도를 높이는 중요한 기준이 된다.

21) “구부린다”는 뜻

22) "고양이 스텝"이라는 뜻, 높이 점프할 때 다리가 고양이처럼 오므라드는 것에서 유래.

23) 미끄러지는 스텝의 대표적인 동작의 하나로 가볍고 잘게 발을 옮겨 놓는 스텝

발레 교사나 무용수가 음악을 계산하는 것과 반주자들이 음악을 계산하는 것이 다르다. 발레 교사나 무용수에게 음악의 박자는 스텝이나 팔 동작의 어떤 움직임에 대한 이정표로서의 역할을 의미한다. 무용수는 음악의 어떠한 박자에 약속된 어떤 장소로 움직여서 그 곳에 있게 해야만 하는 것이다. 음악은 여러 가지 방법으로 계산되어지게 된다. 아다지오의 움직임과 큰 도약을 위한 그랑 알레그로 스텝들을 마디(Measures)에 의해 계산된다.

발레수업에서 한 악절은 가장 작게 8마디로 되어 있는데 하나의 무용프레이즈가 8개의 카운트로 구성되어 4개의 그룹화로 구성되어진다. 예를 들어, 데벨로빠 드방(Developé devant)²⁴⁾이라는 동작 하나를 하기 위해서는 3/4 박자의 4마디가 필요하다. 발레 교사는 ‘1-2-3, 2-2-3, 3-2-3, 4-2-3’이라고 구령을 붙인다. 이런 아다지오나 그랑 알레그로를 수행하기 위한 시간의 틀은 움직임이 다른 움직임보다 느리거나 더 크기 때문에 더 길어진다. 반면, Petit Allegro와 같은 작은 도약의 빠르고 예민한 움직임은 무용수에게 음악의 각 박자에 맞추어 사용하도록 요구 된다. 여기에서 교사는 ‘1-2-3-4, 2-2-3-4, 3-2-3-4, 4-2-3-4’라고 구령을 붙이며, 이 정도의 길이를 동작이 하나의 콤비네이션으로 만들어지며 한 그룹이 하고 다른 그룹이 이어서하게 된다. 이 악절들이 모여 16마디, 32마디, 64마디로 나눌 수 있다.

음악에서는 16마디가 되므로 2악절이 되지만, 교사나 무용수는 작음 콤비네이션의 하나를 동작 절(Monement Phrase)로 보기도 한다. 바에서는 오

24) 데벨로빠는 다리의 높이가 바닥에서 시작하여 발목을 거쳐서 무릎, 그리고 더 높이 펼쳐지는 다리의 동작으로, 이 동작이 앞쪽으로 행해지면 프랑스의 말의 앞이란 뜻의 ‘드방’이라고 한다.

른 쪽을 2악절의 길이로 한 후에 반대쪽을 하는 경우가 많다. 특별히 연습 동작 후에 중심 잡는 훈련을 위해서 파세(Passé)²⁵⁾나 아라베스크(Arabesque)²⁶⁾, 또는 아티튜드(Attitude)²⁷⁾로 중심을 잡고 있는 경우에는 추가로 8마디 정도를 더 사용하기도 한다. 보통 8마디 악절을 사용하는 동작은 거의 없고 16마디를 기본으로 한다. 하지만 8개 카운트의 무용 프레이즈를 둘로 쪼개어 4개의 카운트로 이루어진 음악은 피해야 한다. 이와 같은 조합은 동작의 흐름을 방해하기 때문이다. 64마디처럼 동작이 길 경우 동작은 반복 안에서 이루어지더라도 음악은 동일하게 반복하지 않고 변형하여 연주하는 것이 좋다.²⁸⁾ 발레의 움직임은 각 각의 고유의 리듬을 가지고 있지만, 그 동작들을 음악에 잘 짜 넣어서 하나가 되게 해야 한다는 것을 명심해야 한다.

6) 동작이나 스텝의 성격과 질(Quality)

동작이나 스텝의 성격은 음악의 선택에 있어서 중요한 요인이다. 각 동작의 내용의 특성에 따른 짜임새의 음악을 사용하는 것이 중요하다는 것이다. 음악적으로 “전형적인 두터운 화음과 아르페지오는 신체를 무겁고 느리게

25) 서있는 다리의 무릎에 다른 쪽의 다리가 세모의 모양으로 붙어있는 것처럼 보이나, 무릎 높이까지 들어서 그 다리의 뒤쪽으로 지나가고 있는 상태의 다리 모양이다.

26) 발레의 기본자세 중의 하나이다. 한 다리로 서고 다른 다리는 뒤쪽으로 무릎과 발끝을 펴서 들고 있으며, 팔은 다리와 조화를 이루어 여러 방향으로 뻗치고 있는 자세이다.

27) 한 다리로 서 있고 다른 다리는 앞이나 뒤로 무릎을 구부린 채 들고 있는 자세이다.

28) 최경휘, 음악과 발레동작의 상호관계에 관한연구, 단국대학교육대학원, 2001, p19

하는 경향이 있으며, 조직의 폭이 얇고 단순한 음역을 가지면 경쾌한 느낌을 줄 수 있다.” 그러므로 큰 동작을 할 때는 보통 음역을 2옥타브 정도로 두고 조직을 두텁게 하며 작은 동작을 할 때에는 음역을 1옥타브 정도로 조직을 단순하고 얇게 하면 동작과 어울리는 음악을 연출할 수 있게 된다.²⁹⁾

동작이나 스텝의 성격에 따라서 반주는 매우 달라지는데, 그 동작의 성격을 나타내는 것에는 음악의 악센트(Accent)가 매우 중요한 요인이 된다. 예를 들어 바에서의 연습 동작들은 움직임의 어느 특정 부분에 서로 다른 악센트를 가지고 있으며, 센터의 동작에서도 특정 부분에 악센트를 가지고 있다. 그것의 몇 가지의 예는 다음과 같다.

- 악센트는 종종 처음 시작하는 박자에 주어진다. 예를 들어 지휘자가 지휘봉을 위에서 아래로 떨어 뜨려 강조하는 하박 혹은 강박을 말한다. 이러한 것은 무용수들이 Petit Battement나 Battement frappé와 같은 동작을 할 때 빠른 움직임에서 사용된다.
- 방향적인 악센트는 Battement Tendu에서와 같이 동작의 움직임의 바깥쪽으로 초점을 맞추게 하던가. 혹은 Battement Jeté에서와 같이 동작의 움직임의 안쪽에 초점을 맞추게 하는 것을 말한다.
- 무게 중심 이동을 위한 악센트는 음악 박자의 “& 1”에 맞추게 된다. 글리사드(Glissade)³⁰⁾같은 동작의 악센트가 여기에 속한다.
- 높이의 변화에 악센트를 주는 것은 플르베(Relevé)³¹⁾를 강조하거나, 혹은

29) 박수연 “발레 반주법 연구” (서울: 연세대학교 교육대학원 석사학위 논문, 1999) p.27

30) 미끄러지듯이 옆으로 혹은 앞, 뒤로 움직이는 동작으로 빠띠 알레그로에서 주 동작의 연결동작으로 많이 사용된다.

은 올라가는 움직임, 혹은 발바닥으로 내려가는 움직임을 강조할 때 사용된다.

- 큰 도약의 움직임이 있는 그랑 알레그로의 악센트는 위로 올라가는 움직임에 혹은 시작하기 전의 “&”의 박자에 악센트를 준다.
- 도는 동작은 주로 회전이 일어나는 순간에 악센트를 준다. 그러나 푸에떼(Fouetté)³²⁾와 같은 특수한 회전 동작이 발레 작품에서 수행될 때에는 무용수가 회전 후에 반동을 위하여 내려가는 순간에 악센트가 있다. 이러한 경우에 교사는 무용수나 반주자에게 내려가는(Down) 박자에 악센트가 있다고 말한다.

동작의 특성에 맞는 정확한 악센트를 가진 음악은 무용수가 동작을 수행하는데 도움을 주어 정확하고 완전한 동작 수행이 가능하게 해 주며, 자연스럽게 아름답게 콤비네이션을 마무리 할 수 있게 도와주게 된다.

31) 발끝으로 올라서는 동작.

32) 무용수가 한 다리만으로 지탱하고 서서 다른 다리로는 채찍질을 하듯이 하며 연속해서 도는 동작으로 고전 발레에서는 여자 주역 무용수의 32회전 고난이도의 기술이 수행된다.

Ⅲ. L.Minkus의 ‘Don-Quixote’ 음악과

발레클래스 동작의 상호관계

1. L.Minkus의 생애와 음악세계

밍쿠스는 체코와 폴란드계의 작곡가 겸 바이올리니스트로 비엔나에서 공부하고 주로 러시아에서 활동을 하였다. 1853년부터 1856년까지 러시아 페테르부르크에서 유주포프(N. B. Yusupov)왕자의 관현악단을 지휘하였고, 1861년부터는 모스크바의 볼쇼이 극장 관현악단의 바이올린 솔리스트로 활약하였다. 그는 러시아에서 생활하면서 파리에서도 음악활동을 계속하여 1866년 당시 러시아 마린스키 극장의 발레 마스터였던 안무가이자 음악가인 생 레옹을 위하여 파리에 들리브(Leo Delibes 1836-1891)와 함께 「샘(La Source: 1866)」을 작곡하였다.

1869년 페테르부르크의 황실 마린스키 극장의 전임 발레작곡가로 임명되면서 「돈키호테(Don Quixote: 1869)」를 작곡하여 상연하였는데, 이는 오늘날 까지도 끊임없이 사랑받는 레퍼토리로 남아있다. 그는 1872년 러시아의 강력한 발레 후원자인 게데오노프(Gedeonov)의 초청으로 인해 오페라 발레 「믈라다(Mlada)」 중의 발레장면 음악의 작곡을 의뢰 받았다. 발레 이외의 오페라 장면은 러시아 5인조 중에서 보로딘(Alexander Borodin 1833-1811), 립스키 코르사코프(Nicolai Rimsky-Korsakov 1844-1908)가 맡을 예정이었다. 비록 게데오노프의 이러한 계획이 현실화 되지는 않았

지만, 그는 립스키 코르사코프와 같은 작곡가와 함께 한 부분을 담당할 수 있을 만큼 훌륭한 작곡가였다.³³⁾ 결국 이 작품은 오페라로 공연되지 않고 1879년 페테르부르크에서 발레로 상연되었다. 밍쿠스는 이 외에도 「카마르고(La Camargo: 1872)」, 「나비(La Papillon: 1874)」, 「라 바야데르(La Bayadere: 1877)」, 「눈의 딸(The Daughter of the Snow: 1879)」, 「밤과 낮(Night and Day: 1833)」 「마법의 약(The Magic Pill: 1886)」 등 수많은 발레곡을 작곡하였고 1881년에는 그가 파리에서 젊은시절(1846), 델데베즈(Edouard Deldevez(1817-1897)와 함께 작곡했던 「파키타(Paquita: 1846)」에 “파 드 트로아(Pas de trois: 3인무)”와 “그랑 파(Grand Pas)” 고전 발레에서 행하여지는 것으로 여성, 남성의 수석무용수와 군무진들의 도입부로 시작하여 아다지오와 다양한 바리에이션 그리고 코다로 구성된다. 밍쿠스는 20곡이 넘는 발레곡을 작곡하였고, 마린스키 극장의 전임 발레 작곡가로 있으면서 뿌띠빠와 함께 많은 명작들을 남겼다.

1891년 밍쿠스는 새로 극장 지배인으로 취임된 브세볼로지스키(Ivan Vsevolozhsky 1835-1909)가 발레의 개혁을 단행하면서 해임되었으나, 그의 음악은 악구의 길이나 리듬의 사용에 있어서 발레의 극적인 장면으로의 전환이 용이하고, 무용을 하기에 매우 효과적으로 작곡되었기 때문에 오늘날까지도 무용수와 발레 안무가들에게 많은 애호를 받고 있다. 그의 많은 발레 작품 중 특히 다음의 세 작품 「파키타」, 「돈키호테」, 「라 바야데르」는 오늘날에도 중요 레퍼토리로 상연되고 있다.

33) 김은수 “발레동작에 대한 밍쿠스(L. Minkus)의 음악적 표현 연구” 한국 음악학회논문집, 2002

2. L.Minkus ‘Don-Quixote’ 작품의 배경과 줄거리

1) ‘Don-Quixote’의 배경

발레 ‘돈키호테’는 스페인 작가 미겔 데 세르반테스 세들러가 당시 대 히트를 한, 장편 해학소설 「기상천외의 무사 돈키호테 델라 만차」(1605년에 정편 네 권이, 1616년에 속편이 출판 되었다.)를 바탕으로 하여 만들어진 작품이다. 이것이 발레의 주제가 된 것은 1768년 빈에서 발레 닥시옹의 아버지라 불리는 노베르가 발표한 것이 최초이다. 그 이후 1801년 1월 18일에 밀롱(Louis Milon)이 파리 오페라에서 《가마쉬의 결혼》이라는 제목으로 상연, 1805년에는 폴 탈리오니가 베를린에서 ‘돈키호테’라는 제목으로 상연했다. 그러나 나중에 서술하게 될 뿌띠빠(Marius Petipa)판과 마찬가지로 이것들 전부는 주로 스페인 무용을 클래식 발레의 양식에다 도입시켜 일반에게 널리 소개하는 하나의 장애 지나지 않았으며, 돈키호테를 중심으로 하여, 세르반테스의 원작의 분위기를 전해 주는 것은 결코 아니었다.

그러나 ‘돈키호테’가 현행의 형태로 공연되기까지는 발레 사면에서도 중요한 몇 개의 우여곡절이 있다. 프랑스의 무용가로, 특히 차이코프스키의 3대 발레의 안무가로써 이름 높은 마리우스 뿌띠빠(Marius Petipa)가 안달루시아 지방을 돌며 스페인 무용을 배운 후 러시아에 초청되어 페로(Jules Perrot)의 후계자로 쌍 빼쎄르부르크와 황실 마린스키극장의 메트르 드 발레의 지위를 이어 받은 것이 1862년, 그 이후에 모스크바의 불쇼이 극장의 명으로 1869년 12월 14일에 초연 된 것이 ‘돈키호테’이다.

프롤로그가 붙은 4막 8장이나 되는 이 작품은 작곡가 밍쿠스의 음악이,

단지 스페인 풍 선율을 조성하는 정도의 것으로 높은 평가를 받지 못함에도 불구하고 프티파에게는 그의 사실적인 작품의 일대 걸작으로 인정 되었다. 그 이후 프티파는 1871년 9월 21일 본 고장인 쌍 빼제르부르크의 황실 마린스키 극장에서 대강의 줄거리는 그대로 두고 5막 11장의 작품으로 재연하였고, 이것 또한 대 성공을 보았다. 두 번에 걸친 성공은 민주적이며, 이론파인 모스크바 사람들의, 그리고 세련된 정서파의 쌍 빼제르부르크 관객들이 찾고자 하는 것을 그가 잘 파악하고 있었던 결과였다. 모스크바관은 최대한의 행복을 찾고자 노력하는 지극히 흔한 인간 드라마가 철저한 코미디 터치로 그려져 있으며, 원작의 소설 제 2권에서 채택한 키테리아(Quiteria)와 바실리오(Vasilio)(발레에서는 키트리(kitri)와 바질(Basil))의 사랑 이야기가 처음으로 삽입되었다. 그러나 돈키호테는 이 두 사람의 연인을 결합 해 주는 역으로만 존재하고 있으며, 이 판에서는 키트리와 돈키호테의 「사모하는 아가씨」 들시네아를 동일한 인물로 취급하지 않고 있다. 또한 환상장면에서 정말로 달이 눈물을 흘리는, 매우 인간적인 터치로 그려지고 있는 것이다. 무용장면에서는 뽀띠빠가 젊었을 때 본 고장에서 배운 스페인 무용이나 그 이외의 캐릭터 무용이 종으로 횡으로 구사 되어 있으며, 키트리와 바질도 스페인 무용의 몇 곡을 춤춘다. 무용과 연기가 지극히 자연스럽게 흐르고 있어서, 이러한 면에서도 완벽하게 인정을 받게 되는데 이와 같은 일은 수년 후의 클래식한 형식으로 빠져 버리게 되는 그의 작품과 비교 해 보면 매우 흥미롭다.

2) 'Don-Quixote'의 줄거리

- 3막의 발레
- 작곡 : 루드비히 민쿠스
- 안무 : 마리우스 쾨디빠

첫 공연은 1869년 볼쇼이 발레단이 공연한 5막 11장의 '돈키호테'인데 이후 수많은 안무가들이 이 작품을 재 안무 했다. 그중 1900년 볼쇼이 발레단의 고르스키라는 안무가가 프티파 원작을 3막7장으로 간편하게 재구성한 작품이 가장 널리 알려져 있다. '돈키호테'는 스페인 춤의 매력 때문에 만들어졌다고 할 만큼 처음부터 끝까지 춤의 향연이 무궁무진하게 펼쳐진다. 1막에서 스페인의 민속춤을 발레와 결합시킨 춤들로 짜여져 있으며, 2막에서는 정통 발레 의상을 입은 여성 무용가들의 고전 발레로, 3막에서는 볼레로, 판당고 등의 스페인 민속춤이 끝난 후 유명한 그랑 파드되로 구성되어져 있다.

프롤로그: 돈키호테의 서재

라 만차노에 사는 한 사나이가 기사 이야기를 읽고 나서 자신이 마법사와 싸우는 기사라는 망상에 사로잡혀 스스로 공적을 세우기로 작정한다. 근처에 사는 조금 모자란 농부 산초 판자(Scancho Panza)를 꼬드겨 부하로 삼고 스스로를 돈키호테라 칭하고는 늙고 둔한 말 로시난테를 타고서 한번도 본 적 없는 꿈속의 여인 돌시네아(Dulcinea)공주를 찾아 길을 떠난다.

<제 1막> 바르셀로나 광장

광장에서 투우사와 스페인 여인들의 흥겨운 춤이 펼쳐지는 가운데 선술집 주인의 딸인 아름다운 키트리가 등장하여 연인 이발사 바질과 춤을 춘다. 그러나 키트리의 아버지 로렌조는 딸을 명칭한 부자 가마쉬에게 시집보내려고 한다. 인기절정의 투우사 에스파-다(Espada)의 등장으로 광장은 활기를 띄우고, 그들의 멋들어진 망토춤, 검의 춤에 뒤섞여 에스파-다의 연인이며 주점의 춤꾼인 멜세데스도 요염하게 춤을 춘다. 그때 돈키호테와 산초판자가 등장한다. 키트리를 돌시네아로 착각한 돈키호테가 사랑을 고백하며, 무도회라 믿고, 가마쉬와 바질과 함께 모두 미뉴엣을 춤춘다. 돈키호테가 퇴장하고 다시 원무가 전개되다가 바질과 키트리의 친구인 빠키리아, 자네타의 춤, 탬버린을 가진 키트리와 바질의 춤 등이 펼쳐지다 갑작스런 산초의 등장으로 광장은 또다시 대소동이 일어난다. 이것을 본 키트리와 바질은 손을 잡고 도망쳐버린다.

<제 2막> 제 1장 : 선술집

도망친 키트리와 바질이 선술집에 들어오고 그 뒤를 쫓아 로렌조와 가마쉬가 들이닥치고, 그리고 돌시네아 공주가 납치되었다고 여기는 돈키호테가 등장한다. 로렌조가 가마쉬와 바질의 결혼을 무리하게 진행하려 하자 바질이 자살 소동을 벌인다. 죽은 바질에게 달라붙어 떠날 줄을 모르는 키트리를 보고 두 사람의 애정을 확인한 돈키호테는 로렌조에게 바질과 키트리의 관계를 승낙하게 만든다. 죽었던 바질이 벌떡 일어나자 모두 기뻐한다. 테이블위에서 투우사 연인의 춤을 비롯한 활기찬 춤들이 펼쳐진다.

제 2장 : 풍차집 근처

집시들의 야영장소를 돈키호테가 지나간다. 한 여인이 악당에게 겁탈당하는 모습을 집시가 인형극으로 보여주는 것을 보고 현실로 착각해버린 돈키호테는 그곳으로 돌진해 들어간다. 설상가상으로 돌아가는 풍차를 그 여인을 겁탈한 악당으로 여긴 그는 창을 들고 돌진하다가 풍차에 감겨 기절하고 만다.

제 3장 : 숲 속(꿈의 장면)

산초에게 간호를 받는 돈키호테는 꿈속에서 들시네아 아가씨가 큐피트나 요정들에게 둘러싸여 자기에게 말을 거는 듯하며 춤추는 것을 본다. 그러나 큐피트의 활이 그의 가슴을 쏘려고 하는 동시에 꿈은 사라진다. 꿈에서 깨어난 돈키호테는 지나가던 귀족의 도움을 얻어 함께 여관으로 향한다.

<제 3막> 키트리와 바질의 결혼식

키트리와 바질이 각각 들시네아 공주와 은반의 기사로 나온다. 은반의 시가와 싸워야만 여인에게 걸려 있는 마법을 풀 수 있다고 들었던 돈키호테는 용감하게 은반의 기사에게 도전하지만 자신의 발에 걸려 넘어지고 만다. 키트리와 바질은 축복받는 가운데 결합되고 연회는 두 사람의 그랑 파 드 뒤를 중심으로 계속된다. 이것은 군무를 동반하는 도입부로 시작되어, 여성 솔리스트에 의한 알레그로와 아다지오 두 곡의 바리에이션(Variation), 그

리고 주역 두 사람의 바리에이션이 삽입되어 있어, 통상의 그랑 파 드 되보다 길게 구성되고 마지막 종막을 더욱 성대하게 만든다.

에필로그

가엾은 돈키호테의 꿈은 깨어지고 산초와 함께 또 다른 이상을 찾아 모험의 길을 떠난다.

3. ‘Don-Quixote’음악을 응용한 발레클래스 반주음악

1)Bar Works

①Plié

일반적으로 통용되는 다리를 움직이는 프랑스어 명칭으로, 러시아어로는 ‘무릎을 옆으로 굽히기’라고 할 수 있다. 이 동작은 아킬레스건을 탄력 있게 하며 균형 감각을 발달시키는 동작이다. 신체의 무게 중심을 두 다리 뿐만 아니라 두 발바닥에 두되, 발바닥 끝부분을 의지하지 말고 균등하게 나누어서 연습해야 하므로 서정적인 왈츠나 음색, 템포에서 서서히 변화하는 것, 차분히 가라앉는 리듬형태(Rhythmic pattern)가 반복되는 것³⁴⁾을 필요로

한다. 악보에는 화음 왼손반주일지라도 실제 수업에서는 아르페지오나 레가토로 진행하는 아름다운 선율이 있는 반주로 바꾸어 연주하는 것이 효과적이다. 시각적으로 밑으로 내려가는 움직임인데, 이것을 음악적으로 표현한다면 선율이 ‘하행’하는 것을 말한다. 그러나 시각과 청각의 불일치가 더욱더 효과적인 동작을 수행하는데 도움을 줄 수 있다. 즉, 모든 음악악기의 음을 높이면 소리는 가늘어지며, 성악가의 성대근육도 긴장되어지는 것과 같이 무용수들도 도약할 때 더 큰 긴장이 필요한 것은 사실이다. 그러나 성악가들이 낮은음에서 편해지는 것과는 달리 무용수들은 더 큰 긴장을 필요로 한다.³⁵⁾ 따라서 실제로는 호흡이 올라가고 있으므로 지나치게 선율이 내려가는 음악은 피해야한다.

악보1) 'Adagio' from Ballet Don Quixote



34)김군자. 음악치료의 이론과 실제. 양서원출판사. 1998.p.39

35)손윤숙, 나선영 역(소어, 엘리자베스저). 무용음악. 금광출판사. 1995

처음 두 박자 동안 무릎을 양옆으로 벌려 굽히고 또 두 박자 동안에는 굽힌 양 무릎을 펴면서 곧게 일어선다. 고학년인 경우 좀 더 Active한 수업을 위해서 3/4또는 6/8의 박자가 적당하며 마디수로는 64마디를 연주하게 된다.

②Battement Tendu 와 Battement jeté

Battement Tendu는 ‘쪽 뺨은’이라는 뜻을 가진 용어으로써, 두 무릎을 곧게 편 채로 움직이는 발은 지면에서 발가락을 떼지 않고 제 1또는 제 5번에서 다시 1번 또는 5번으로 돌아오는 동작을 뜻한다.³⁶⁾ Battement jeté는 ‘던져진’이라는 뜻을 가진 용어로서 동작은 Battement tendu와 비슷하나 Jeté는 지면에서 발을 떼기 때문에 Tendu보다 음악적으로 가벼워야 한다. 이 동작은 다리의 무릎과 윗부분을 특히 강하게 유지해야하는 동작으로서 빠르기는 Moderato Allegro정도이고, 동작에 맞추어 리듬감 있게 연주한다. Tendu일 경우 당김음이나 붓점이 쓰인 음악이 효과적이며 Jeté일 경우 짧은 스타카토나 꾸밈음, 가벼운 악센트가 쓰인 음악이 적당하다. 2박자와 4박자 모두 가능하지만 상급클래스일 경우 2박자를 선호하며 초급클래스일 경우 4박자의 단순한 선율 선율 가지며 절도 있는 리듬 형태를 지닌 것이 적당하다.

36)조승미.전계서 .p.27

악보2) 'Pas d'action' from Ballet Don Quixote

1마디 2카운트로 한 동작에 1박을 사용한 경우

The image displays a piano accompaniment for the piece 'Pas d'action' from the ballet Don Quixote. It consists of four systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system starts with a treble clef staff containing a half note G4 and a quarter note G4, followed by a bass clef staff with a half note G2 and a quarter note G2. The second system begins with a treble clef staff featuring a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) and a quarter note G4, with the bass clef staff providing harmonic support. The third system starts with a treble clef staff with a half note G4 and a quarter note G4, and the bass clef staff with a half note G2 and a quarter note G2. The fourth system begins with a treble clef staff containing a half note G4 and a quarter note G4, and the bass clef staff with a half note G2 and a quarter note G2. The piece concludes with a double bar line.

③ Rond de jambe à terre

Rond de jambe à terre는 Rond de jambe라는 ‘다리의 회전’이라는 뜻과 à terre라는 ‘지면에서’라는 뜻이 조합하여 ‘지면에서 닿은 다리의 회전’을 뜻하는 용어이다.³⁷⁾ 한 발로 서서 다른 한 발로 마루 위에 반원형을 그

37) 조승미, 전게서, p.118

리는 동작으로 발을 모았다가 반원을 그리기 시작 할 때가 강박이 된다. 지면에서 발을 떼지 않고 하는 Rond de에서는 차분한 리듬 형태를, Grand Battment에서는 좀 더 강조하는 듯한 화음이 섞인 것이 적당하며, 마지막 Port de bras에서는 앞의 반주 형태보다는 훨씬 부드러우며 선율선이 강조된 멜로디 형태가 좋으며 왼손은 아르페지오로 반주하는 것이 효과적이다. 빠르기는 Andantino나 Andante로 천천히 해야 한다.

악보3) ‘Kitri and Basil’ from Ballet Don Quixote Act1.

6/8박자 1마디 2카운트로 사용할 경우

1마디에 2카운트를 사용한 경우이며 첫째 마디는 준비 동작으로 두 번째 마디부터 동작이 시작된다. 두 번째 마디의 2카운트 동안 Rond de jambe

를 하며 셋째마디의 첫째 박은 à terre, 둘째 박은 다시 준비 동작이 된다. 3/4박자가 6/8박자가 적당하지만 초급클래스인 경우는 2/4또는 4/4박자로 동작을 정확히 수행할 수 있도록 반주하는 것이 효과적이다. 3/4박자로는 32마디를 하고 Port de bras 8마디를 하는 것이 보통이다.

④Battement Fondu

Battement Fondu는 ‘가라앉는’이라는 뜻을 가진 용어로 서있는 다리의 무릎의 구부림에 의해 이루어지는 몸의 하강을 묘사하는데 사용되는 단어이다. 움직이는 다리가 끌어내려져 천천히 공중의 개방된 위치로 뺏어져 거기서 완벽한 균형을 이루는 동작으로 모든 Jump수업을 위한 중요한 준비 운동으로, 무릎의 구부림에서 뿔 때, 45도 또는 90도에서 실시된다. 음악은 느리고 우아하게 연주하는 것이 좋다. 느리다는 점에서 Plié와 비슷할 수 있으나 동작이 Plié보다 좀 더 크므로 음악도 Plié에 음악과는 달리 분위기 있는 음악으로 음역도 확대되어 연주하는 것이 효과적이다.

악보4) Ballet Don Quixote Act3.

첫째 마디는 준비동작으로 둘째 마디 첫 박부터 동작이 시작된다. 저학년의 경우 2/4박자 또는 4/4박자를 사용하고 고학년이 되면 3/4박자를 사용



한다. 펼침 화음의 반주에 선율적이면서 리듬적인(붓점리듬) 선율을 가진 음악이 좋다.

⑤Battement Frappé

Battement Frappé는 ‘두드린’이라는 뜻을 가진 용어로서 움직이는 발이 곧게 세워진 발의 복사뼈 근처에 대고 앞으로 내뺐었다가 다시 복사뼈 근처로 돌아오는 동작³⁸⁾으로 발목과 발끝을 강하게 하며 종아리 근육을 강하게 하고 상승력을 발달시키는 것을 목표로 한다. 동작을 정히 수행하기 위해 음악은 강한 붓점 리듬이 필요하며 3박자보다 2박자가 적합하다.

38) 조승미. 전계서. p.26

악보5) Ballet Don Quixote 'Prologue'

2/4박자. Battement Frappé 2개에 해당하는 1마디



Battement Frappé는 Battement Tendu보다 더 리듬감이 느껴지는 점음표, 빠른 스케일, 스타카토 등이 필요하며 활기차고 다이내믹한 음악이 효과적이다. 보통 2/4박자 또는 4/4박자를 16마디를 사용하고, Petit Battement가 삽입된 경우에는 8마디가 추가된다.

⑥Rond de Jamde en l'air

Rond de Jamde en l'air라는 용어는 앞에서 설명했던 'Rond de jambe' 다리를 둥글게 회전 시키는 것에 'en l'air'가 붙어 지면에서가 아닌 공중에서의 다리 회전을 뜻하는 것으로, 움직이는 다리의 발끝이 공중에서 타원형을 1번(Single)이나, 2번(Double)을 행하는 동작으로서 앙드올이나 앙드당으로 실시되며³⁹⁾ 이 동작의 악센트는 다리를 바깥쪽으로 편 상태에 있다.

2, 3박자 계열의 경쾌하고 미묘한 느낌을 주는 음악으로 왈츠나 마주르카가 효과적이다. 저학년클래스일 경우 단순한 리듬형태로 악센트가 분명한 것으로 2박자를 사용하며, 고학년클래스일 경우 3박자 계통이 적당하다.

악보6) Ballet Don Quixote Act3.

2/4박자 Rond de 2개에 해당하는 2마디



2/4박자 1마디에 1카운트가 사용된 경우이며 각 마디 첫 박에 Rond de하며 악센트는 다리를 바깥쪽으로 편 상태 일 때 들어간다. 보통 16마디 또는 32마디를 사용한다.

39) 서차영 역(위렌, 그체첸 저). 클래식 발레 테크닉. 서울: 대한미디어출판사. 1999

⑦Battements Developpés

Battements Developpé는 움직이는 다리가 지탱하는 다리를 끌어서 완벽한 균형을 이루는 동작이다. 이것은 Adagio로 이루어진 동작으로, 느린 템포가 적격이다. 특히 저학년 과정에서 최고점으로 움직임을 정지시킨 채로 이 동작을 실행해야 한다. 중심을 잡고 서 있는 다리는 완전히 바깥쪽을 향해 벌어진 무릎의 상태로 직립 상태로 있어야 한다. 2박자 또는 3박자 계통 모두 가능하며 풍부한 선율선, 레가토가 섞인 음악이 적당하다. 동작의 Combination에 따라서 화성을 변화시키는 것이 효과적이다.

악보7) 'Pas d'action' from Ballet Don Quixote

The image displays a musical score for piano accompaniment, consisting of three systems of music. Each system is written for a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The first system starts with a treble clef and a bass clef, with a brace between them. The second system starts with a treble clef and a bass clef, with a brace between them. The third system starts with a treble clef and a bass clef, with a brace between them. The music features a mix of chords and melodic lines, with some passages marked with a '7' (seventh) and a '4' (fourth).

2/4박자 1마디에 1카운트를 사용하며 첫째마디 첫 박에 다리를 천천히 들었다가 둘째마디 두 번째 박자에 Passe해서 다음 Developpé동작을 준비한다. 3/4박자일 경우 32마디를 연주하며 2박자 계통은 16마디를 연주한다. 느리면서도 웅장한 느낌의 음악으로 스트레치 할 때나 센터 운동에서 Adagio 동작에서도 쓰인다.

⑧Grand Battement Jeté

Grand Battement Jeté은 동작하는 다리를 90도 또는 더 높이 허공으로 들어올렸다가 다시 내리는 신속하고 힘찬 동작으로 모든 그랑 알레그로 점프를 위한 중요한 준비동작이다.⁴⁰⁾ Plié와 같이 다리와 허리를 바깥쪽으로 벌리고 더욱 굳세게 하기 위한 가장 기초적인 움직임이며, 바의 가장 마지막 단계로 가장 큰 움직임을 가진 동작이다. 음악은 힘차면서 웅장하게 그리고 가볍지 않는 폴로네이즈나 힘찬 행진곡풍의 곡이 좋다. 빠르기는 Andantino나 Moderato가 적당하다.

40) 조승미. 전계서. p.22

악보8) Ballet Don Quixote Act3.

반주는 4/4박자의 3마디나 2/4박자의 4마디 전주로 보통 16마디의 곡에 맞추어 동작을 표현하며, 2/4박자의 곡은 2마디 단위로 프레이즈를 만들고, 4/4박자의 곡은 강·약·중강·약을 잘 지켜서 연주해야한다. 무용수가 악센트에 따라 동작을 표현하기 쉽게 무용수를 보면서 연주하고 강약의 표현을 또렷이 하여 무용수와 호흡을 같이 하는 것이 중요하다.

2)Center Works

①Adagio

균형감과 힘을 요구하는 동작으로 음악은 느린 템포로 연주되어야 동작의 위치와 선이 살아난다. 2, 3박 계열 모두 가능하며, 2마디 또는 4마디의 느린 전주로 무용수가 충분히 리듬을 타고 준비할 수 있게 연주해야 한다. 부드러운 서정적 선율의 음악으로 아르페지오나 분산화음의 왼손반주가 효과적이다.

악보9) Ballet Don Quixote 'Pas de deux'

The image shows a musical score for a 'Pas de deux' from Ballet Don Quixote. It consists of two systems of music. The first system has five measures, and the second system has three measures. The music is written for piano, with a treble clef and a bass clef. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The melody is primarily in the treble clef, featuring a mix of quarter and eighth notes, often with slurs. The bass clef part provides harmonic support with chords and single notes. The score ends with a double bar line.

3/4박자 1마디에 1카운트를 사용하며, 악센트 없이 부드럽고 아름답게 선율을 살려가며 연주하는 것이 효과적이다. 2/4, 4/4, 6/8, 12/8박자의 느린 템포가 적당하며 보통 16마디가 적당하다.

②Pirouette

Pirouette은 한 다리로 서서 몸을 완전히 회전시키는 동작으로, Demi-Fouetté나 Fouetté의 한쪽 다리로 Turn하는 것을 가리킨다. 신속한 균형을 요하는 동작으로 반주자는 무용수와 호흡을 같이 하는 것이 중요하며 2/4박자의 강한 비트의 음악이나 3/4박자의 경쾌한 Waltz음악이 적당하다.

악보10) 'Coda' from Ballet Don Quixote Act3.

The image shows a piano accompaniment score for the 'Coda' section of Act 3 from the ballet Don Quixote. The score is written in 3/4 time and consists of three systems of music. Each system has a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is one sharp (F#). The first system contains measures 1 through 3. The second system contains measures 4 through 6, with a '3' indicating a triplet in the bass line of measures 4 and 6. The third system contains measures 7 through 8, also with a '3' indicating a triplet in the bass line of measure 8. The music features a steady bass line with chords and some melodic movement in the treble.

③Changement

Changement은 ‘변화, 갈아치우다’라는 뜻으로 발의 위치를 바꾼다는 의미를 가지고 있다. 즉 공중에서 발을 바꾸는 도약으로, 점프의 유연성과 탄력성을 연마시켜주는 연습이다. 무용수는 뛰기 전에 뒤편치가 떨어지지 않게 Demi-plié를 깊게 해야 하므로, 공중에 떠있을 때가 아닌 바닥에 Plié할 때 악센트가 있는 음악이 효과적이다. 2/4박자의 가볍고 경쾌한 곡으로 보통 16마디가 적당하다.

악보11) Ballet Don Quixote Act2.

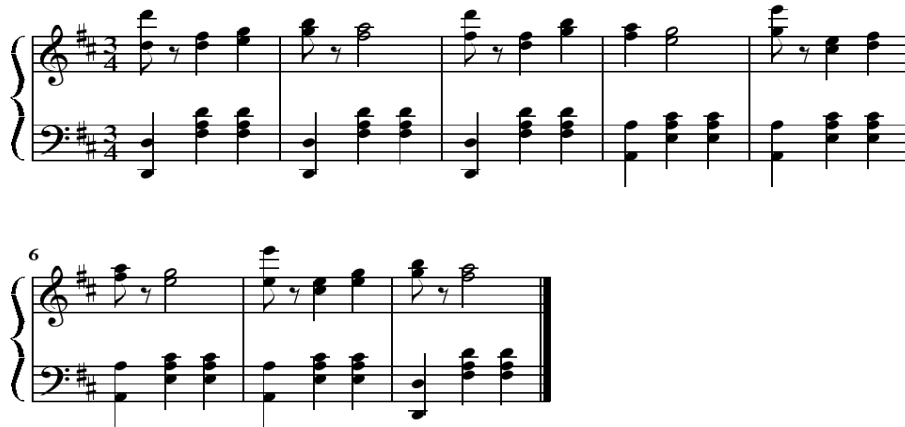


④Sissonne

두 다리에서 하나의 다리로 동시에 다리를 모으면서 하는 점프로 Plié는

길게 하고 상체는 흔들림이 없어야 한다. 3박자의 Waltz음악으로 적당한 멜로디의 도약이 있는 음악이 효과적이며, 보통 16마디가 적당하다.

악보12) 'Coda' from Ballet Don Quixote Act1.



⑤ Grand Allegro

양다리를 90도 또는 그 이상으로 크게 도약하는 화려한 동작으로 웅장한 왈츠나 힘 있는 행진곡풍의 곡이 적합하다. 여러 가지 Combination에 따른 다양한 음악의 변화가 필요하며, 화음을 넣어 화려하고 역동적으로 표현해야 한다. 또한 무용수의 숫자에 따라 곡의 반복횟수(전체 마디 수)가 달라지므로 반주자는 무용수를 잘 보고 연주해야 한다. 보통 Grand Allegro에서는 발레작품에 나오는 Variation음악을 많이 사용한다.

악보13) 'Basil variation' from the Ballet Don Quixote



⑥Pique Tours

Tour는 몸의 Turn을 가리키고, Pique는 ‘찌르다’라는 의미로 들어서 뺨은 다리의 힘 있게 편 발끝을 재빨리 내려서 순간적으로 마루를 치고 즉시 위로 다시 튀어 오르는 동작이다. Allegro속도로 2/4또는 4/4박자에 맞춰 악센트를 살려가며 연주해야 한다.

악보 14) Ballet Don Quixote 'coda

The musical score is written for piano in 2/4 time. It consists of two systems of music. The first system contains measures 1 through 5. The second system contains measures 6 through 8. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The melody in the right hand features eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of chords and eighth notes. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 8.

IV. 결론

발레 음악에 대한 체계적인 이론 연구와 발레음악 반주법의 필요성을 인식시키고 활성화시키기 위한 목적으로 무용음악의 이론적 배경, 무용과 음악의 상관관계, 발레수업 시 반주의 개념과 역할을 문헌연구를 통해 분석하였다. 특히 L.Minkus의 ‘Don-Quixote’의 음악을 응용한 발레클래스 반주법에 대해 연구를 시도하였다.

발레클래스에 사용되어지는 발레음악의 종류는 작곡음악에서부터 일반 피아노곡, 즉흥연주에 이르기까지 아주 다양한 형태를 지니고 있다. 특히 작곡음악은 무용수들에게 친숙한 음악으로 발레클래스에서 반주음악으로 사용했을 경우 그 효과는 다른 음악을 사용했을 때보다 훨씬 더 좋은 수업효과를 기대할 수 있게 된다. 따라서 이 논문에서는 ‘Don-Quixote’ 작품을 응용하여 발레클래스 음악을 체계화 시키는 과정 등을 통해서 다음과 같은 결론을 얻었다.

첫째, 발레음악의 역사적 배경을 살펴보고 그 이론을 체계화 하여 단순한 반주가 아닌 발레와 음악이 같이 호흡할 수 있을 때야 비로소 종합예술로서 재창조 될 수 있다.

둘째, 발레와 음악의 상호관계에서는 발레 동작과 음악은 종속적인 관계가 아닌 작품 안에서 동등하게 이루어지며, CD와 같은 단순한 박자의 지시가 아닌 연주음악은 곡의 느낌이 무용수의 동작을 통해서 그대로 전달되었다.

셋째, 발레의 기본동작과 스텝은 발레반주 음악의 기본원리와 음악형태와 밀접한 관계가 있었으며, 발레음악은 2,3박자 계통의 음악 모두 사용가능하나 동작의 효용성에 도움을 주는 박자가 존재한다.

넷째, 발레작품을 응용한 발레클래스 반주를 통해서 무용수에게 익숙한 곡들을 클래스 반주에 응용함으로써 더욱 원활한 수업을 진행 할 수 있음을 알게 되었다.

발레클래스 반주 음악이 다양하지 못한 자료 부족으로 이 분야의 학제현상은 절실히 필요하고 많은 피아니스트나 음악가들이 이 분야에 관심을 가져 좋은 문헌자료가 많이 나올 수 있게 노력 해 나가야 한다. 또한 발레클래스 반주자들은 다양한 음악을 접해보고 클래스에 맞는 음악의 양을 늘려가며 수업참여시 동작에 적합한 음악이 생각나지 않을 경우에 즉흥연주 또한 필요하다.

발레와 음악의 두 예술 영역이 발레음악으로 새로운 영역을 확보하고 나아가 학문적으로 발전함으로써 결국 음악과 발레 모두의 발전에 도움이 되는 것임을 알아야 한다.

참 고 문 헌

1. 단행본

- 서정자저, *서양무용 예술사*, 서울: 도서출판 대한 미디어 1977
- 이덕희저, *발레에의 초대*, 서울: 흥익출판사 1981
- 방정미저, *무용미학*, 서울: 형설출판사 1982
- 오화진저, *무용문화사*, 서울: 금광출판사 1985
- 오을자저, *무용교육입문*, 서울: 금광. 1987
- 송수남저, *무용교육의 이론과 실제* 서울: 학연출판사 1988
- 황규자저, *발레교수법*, 서울: 금광 1993
- 문애령저, *서양무용사* 서울: 눈빛출판사 1995
- 김은수저, *무용음악의 이해* 서울: 삼신각 1996
- 서차영저, *발레감상법*, 서울: 대원사 1997
- 우광혁저, *음악의 언어와 무용의 언어*, 서울: 예술 1998
- 김군자저, *음악치료의 이론과 실제*, 서울: 양서원출판사. 1998.
- 김말복저 *무용의 이해*, 서울 :예전출판사. 1999
- 우광혁저, *무용과 음악이 만날 때*, 서울: 예술 2000

2. 논문

- 김두연, “음악이 발레에 끼친 시대적 분류상의 고찰”, 석사학위논문 서울: 이화여자대학교대학원 무용학과, 1975
- 이혜경. “ballet에 있어서 Movement와 음악의 상호관계에 대한 연구” 석사학위논문 이화여자대학교 1988
- 경희수. “반주의 역사적 변천과정 연구”, 석사학위논문 연세대학교 교육대학원 음악교육학과. 1988
- 박수연, “발레반주법연구”, 석사학위 논문 서울: 연세대학교대학원 음악교육학과 1999
- 최경휘, “음악과 발레동작의 상호관계에 관한 연구”, 서울 :단국대학교 대학원 2001
- 김은수 “발레동작에 대한 밍쿠스(L.Minkus)의 음악적 표현 연구” 한국 음악학회논문집, 2002
- 김상연 “발레클래스와 음악의 상호작용에 관한 연구”, 석사학위논문 성신여자대학교대학원 반주학과 2005

3.번역서

- 그린, 더글라스. *조성 음악의 형식* 서울: 삼호출판사, 1990
- 양선희역(Germaine Pyudhommeau). *무용의 역사*, 서울: 삼신각, 1992.
- 손윤숙.나선영저, *무용음악*, 서울: 금광 1995
- 김민희역 *The classic Ballet*, 서울 :금광 출판사 1996

문치빈역(Joan Lawson) 발레교실, 서울: 도서출한 금광 1998
김채현역(수잔 오) 서양춤 예술의 역사, 서울: 대한미디어 출판사 1999
강민성역(Robina Beckles Wilson), 발레리나를 위한 가이드 발레, 서울 :
금광 출판사 2000
이상우역(Agrippina Vaganova) Agrippina Vaganova Teachong
Method, 서울: 예니 2002

4.사전

조승미, 발레용어사전, 서울: 대광서림출판사 1980
사전편찬위원회, 음악용어사전. 서울: 세광음악출판사, 1986.
음악인명사전, 서울: 세광출판사 1987

ABSTRACT

Kang Hye-kyung
The Department of Accompanying
Graduate School of
Sungshin women's University

The study of dance is comparatively lower than others, as a point of the dance is an actual performance art. Also, the study of dance is comparatively lower than other art fields. Because, in a school education dance was treated as a extremely small part of physical education. But, recently the study of dance progress quite actively and almost 20 unit of college and graduate school are studying dance in academic degree course. So as an aspect of quantity the study of dance have a bright prospect.

And, contrary to this low quantity of study and bright prospect of dance, dance music considered as a very important thing to the dancer. In a dance performance, the dance always cooperated with music and a famous dance work always cooperated with famous music. But, a guide for the researching, teaching and studying of dance music is too insufficient. Until just a few years ago, middle & high schools, dance institutes and colleges are doing their dance class without dance music accompanist, except for a minimum number of

dance college. And they also neglect the study of dance music.

Recently, by the rising of interest in dance music, using a dance music accompanist in a dance class of art middle & high school and college are generalized.

This treatise understands the theoretical background of dance music, interrelation between dance and music, and the role and concept of accompaniment in ballet class to know dance music and ballet accompaniment. Specially, analyze the 'Don-Quixote', which is a work of L.Minkus, and study the interrelation between ballet movement and music in Don-Quixote.

The conclusion as like below.

First, to recreate the accompaniment as a synthetic art, we have to synchronize the music with ballet by understand the historical background of ballet music and systematize the theory.

Second, in the interrelation between ballet and music, ballet movement and music have to be in equal position not in subordinate position. And I could know that the music shown by the dancer's movement, unlike a simple CD music.

Third, I could know that the basic movement and step of ballet are in intimate relation with the basic principal of music.

Fourth, I could know that by inspect the accompaniment, which adapt ballet work, closely we can know about the work profoundly and more smooth class could be progressed by adapting familiar music to class accompaniment.