

박 재 근 교수지도  
석사학위 청구논문

## 발레 동작과 음악의 상관관계

- 센터웍(center works)을 중심으로 -

2007

성신여자대학교 대학원

반주학과

임주현

# 발레동작과 음악의 상관관계

-센터웍(center works)을 중심으로-

박 재 근 교수지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2006년 11월

성신여자대학교 대학원

반 주 학 과

임 주 현

# 인 준 서

임주현의 석사학위 논문으로 인준함.

심사위원 \_\_\_\_\_인

심사위원 \_\_\_\_\_인

심사위원 \_\_\_\_\_인

성신여자대학교 대학원

## 논문 개요

음악과 무용은 확실히 다른 장르이지만 고대부터 음악이 있는 곳에 움직임이 있었고 움직임이 있는 곳에는 음악이 공존해 왔다.

본 논문은 그러한 움직임과 음악의 발달에서부터 지금의 발레라는 장르에 이르기까지의 역사적 배경과 이론적 배경을 정리해 보았고, 발레와 음악의 상호 작용이라는 관점에서 현재 각 무용 수업에서 행해지고 있는 발레반주가 무엇인지의 그리고 반주자의 역할에 대하여 연구하였다.

또한 발레반주에 있어서 필수불가결한 음악적 요소를 정리하였고, 그 요소들을 바탕으로 각 동작마다의 적절한 음악적 형태들을 연구하였다.

무용의 움직임과 음악은 분리된 것이 아니고, 무용에서의 움직임에 나타나는 시간 선상에 발생하는 각 동작들이 음악에서의 박자, 악센트, 프레임즈와 조합되어 일치함으로써 무용과 음악이 하나가 되는 것이다.

# 목 차

## 논문개요

### I. 서론

- 1. 연구의 목적 .....1
- 2. 연구의 방법 및 제한점 .....3

### II. 이론적 배경

- 1. 발레음악의 역사 .....4
- 2. 발레반주의 개념 .....18
  - 1) 발레반주의 기본 원리 .....18
  - 2) 발레반주의 역할 .....19
  - 3) 발레반주의 음악적 형태 요소들 .....22
- 3. 발레동작과 발레음악의 상관관계 .....34
  - 1) 발레수업의 구성과 기본 자세 .....34
  - 2) 센터에서 음악의 형태와 동작 .....39

### III. 결론 및 제언 .....58

#### 참고문헌

#### ABSTRACT(영문초록)

# I. 서론

## 1. 연구의 목적

음악과 무용은 상호간의 밀접한 연관성을 가진 예술이다. 비록 음악과 무용이라는 표면적 장르는 다르지만 그 내부에서 움직임의 파장은 같다는 전제를 두고, 발레의 동작과 음악의 상호관계에 대하여 연구하고자 한다.

한때 무용에서 음악의 역할은 정해진 동작에 제한된 음악적 표현들로 그 모습을 지녔었다. 따라서 음악이 무용에 종속되어 버리는 것은 아니냐 하는 비판도 있었지만 같은 시공간을 두고 흐르는 두 예술은 이제 서로 동등한 입장에서 서로를 조망하며, 협력하고 있는 현실이다.

이제는 무대에서도 음악과 무용의 유기적 결합은 일치와 불일치, 부재와 존재의 맥락을 뛰어 넘어 하나의 종합예술로써 한국 사회에 자리 잡아 가고 있는 현실이다.

이러한 무용의 가장 기본이 되고 중요한 영역은 바로 수업이며, 이때에 무용수들은 동작들을 끊임없이 발전시켜 나아가며 학습한다. 이렇게 무용수들이 동작을 실현시키는데 필요한 예술적 영감과 무용수업의 교육적 효과를 증진시키는 역할을 하는 것이 바로 무용반주이다.

그러나 우리나라에서는 아직도 그 위치와 역할의 개념이 미비한 상태이다. 또한 무용반주 체계가 잘 잡혀있지 않은 현실적 문제로 인하여 효율적인 무용반주가 이루어지지 않고 있는 실정이다.

본 논문에서는 이러한 어려움을 다소 개선시키고자 하는 취지하에

무용음악에서 발레반주의 역할과 개념, 발레반주자가 지녀야 할 음악적 요소들을 바탕으로 발레수업의 센터연습을 중심으로 연구하고자 한다.

서두에서 언급한 바와 같이 음악과 무용은 서로 분리할 수 없는 관계이므로 무용의 한 장르인 발레에서의 음악도 마찬가지이다.

발레의 한 작품이 공연에서 실현되기까지는 많은 요소들이 필요하다. 그 중에 가장 기본이 되고 중요한 것이 바로 수업에서의 발레동작을 익히고 습득하며 작품 아닌 작품으로 승화시키는 것이다. 여기에서 음악의 결부는 있을 수 없다.

그러므로 발레반주자는 발레수업에 있어서 없어서는 안 되는 존재이며, 그 만큼의 역할을 충실히 수행하여야 한다.

발레 반주를 할 때는, 무용수들이 무용을 하는 것이 아닌 음악을 할 수 있도록 음악과 동작의 일치에 중점을 기울여야 하며, 이를 위해서는 특히 발동작에 주의를 기울이고, 무용수들의 호흡을 읽을 수 있어야 한다. 그 후에는 동작에 따른 음악적 흐름과 표현들을 앞으로 다룰 음악적 요소에 근거하여 알맞은 음악적 형태로 적용할 수 있어야 한다.

위에서 개괄한 바와 같이 본 논문은 음악과 발레의 상호 관련된 역사적 흐름을 살피고, 발레반주의 개념과 역할에 대하여 논하고, 마지막으로 이러한 이론적 실질적 배경을 토대로 발레의 동작에 적합한 음악적 형태를 연구하고자 한다.

## 2. 연구의 방법 및 제한점

발레와 음악이 상호관계 된 역사적 배경에 대하여 알아본 바는 여러 서적들과 학술자료들을 토대로 하였고, 발레반주의 기본 원리와 역할 부분은 아직까지는 그 심도가 깊이 있게 연구되어 있지 않은 점을 감안하여 기존에 발레반주의 개념을 체계적으로 서술해 놓은 출간자료들을 토대로 발레반주의 개념과 역할은 무엇인가에 대하여 연구하였다.

마지막으로 무용수업 중, 센터수업에서의 각 발레 동작에 따른 음악적 형태 요소들은 선학들로부터의 자문과 필자의 경험을 바탕으로 연구하였다.

제한점으로는 각 나라마다의 발레 교수법의 차이, 학년별 수준 등으로 인한 편차의 정도 때문에, 그 범위를 보편적이고 기본적인 초, 중급 수준의 동작으로 한정하였고, 예시되어진 악보는 영국과 미국, 러시아에서 사용되어지는 발레 음악 악보와, 곡들 중에는 발레 동작에 따라 원곡에 약간의 변형을 시도하였음을 밝힌다.

## II. 이론적 배경

### 1. 발레음악의 역사

‘발레는 아름답다. 그리고 무엇보다도 화려한 무대 예술이다. 인간이 자기 몸의 품위를 발레만큼 느끼게 해주는 예술은 없다’<sup>1)</sup>

이러한 발레와 함께 공존해 온 발레음악, 그 역사에 대해 살펴보고자 한다.

오늘날의 무용교사와 학생들에게 전수된 가르침의 전통을 추적하려면, 무용지도책이 나타난 15세기로 거슬러 올라가야 한다. 15세기 이전까지 무용에 대한 언급은 무용지침서가 없기 때문에 무용에 관한 문화 유물 연구로 단지 추측을 할 수밖에 없다.

이러한 무용에 관한 문화 유물들은 음악악보나 문학적인 자료, 미술적인 묘사, 무용에 반대하는 비판, 무용에 대한 철학적인 옹호, 그리고 많은 참고 자료들을 통해 얻은 증거가 포함되어 있다. 예를 들면, 동굴 벽화에 나타난 그림을 통해 우리는 고대인들이 때때로 동물과 같이 옷을 입었고 매우 다양한 방법으로 춤을 사용했다는 것을 알 수 있다.

플라토(Plato)가 ‘몸의 움직임은 무용이라 부르는데 이는 두 종류가 있다. 하나는 고귀한 인물들을 모방하는 기품 있는 춤, 다른 하나는 더 비천한 인물들의 것으로 천박한 것을 모방한다.’<sup>2)</sup> 라고 했던 것처럼 고상함과 도취라는 춤의 두 가지 본질은 그리스 문화에서도 명백히 찾아 볼 수 있다.

---

1) 미우라 마사시, 무용의 현대, 남정호, 이세진역, 늘봄, 2004, p. 8

2) Ingrid, "Domenico da Piacenza", in The New Grove Dictionary of Music and Musicians, vol.5(London: Macmillan), 1980, p. 332-333

16세기 이후 서구의 극장 무용은 주제와 의상에서 그리스의 영향을 받았다. 노래, 시, 그리고 극적인 표현의 밀접한 관계가 점차 쇠퇴하기 시작했다. 어떤 공통어도 공유하지 않았던 제국의 사람들을 위하여, 그리고 고전적인 드라마 형태보다 재미있고 화려한 볼거리를 더욱 좋아했던 관객들을 위하여, 로마의 연극 상연물은 시나 노래보다 동작과 몸짓을 강조하는 무용으로 된 작품들을 발전시키게 되었다. 비극의 전문가였던 필라디스(Pylades), 희극의 거장인 바셀러스 (Bathyllus)와 같은 매우 기교 높은 무연극(pantomime) 예술가들은 대단한 부와 상당한 정치적인 힘을 누렸고, 곡예를 하는 것과 같은 특성을 지닌 일부 판토미미(pantomimi)가 높이 평가되었음을 그 당시의 기록을 통해서 알 수 있다.

로마제국이 몰락하고 르네상스가 시작되는 주세기인 5세기에서 14세기까지의 시기에는 세속적인 무용이 전혀 없었지만, 교회의 힘이 약해진 11세기에 들어서 중세시대 생활에 변화들이 일어나기 시작했고, 점차 예술적인 노래와 세련된 사교 무용에 대한 취미들이 사람들에게 퍼지게 되었다.

따라서 음유시인과 마술사들은 우아하고 세련된 사회의 요구에 부응하기 위하여 무용가와 안무가로서 그들의 기술을 단련하는데 집중하였다.

그리하여 15, 16세기 무용은 모든 유럽 왕실을 넘나들었고 스텝, 음악, 그리고 시들까지도 군주제의 정치적 목표를 강화하는 가장 커다란 상징적 효과를 만들기 위해 서로 밀접하게 관련이 되었다.

루이 14세(1643-1715)의 오랜 통치 기간 동안 궁중 발레는 가장 찬란한 시기를 맞이하게 되었고, 보상(Beauchamps)등의 안무가를 초청하여 발레를 지도하고 작품을 제작토록 하였다.

또 루이 14세가 왕위에 오른 1661년에는 왕립무용학교(Academie Royal de Danse)를 파리에 세웠는데, 이때 발레 음악을 책임질 작곡가로서 바이올리니스트와 무용수로서 두각을 나타내었던 장 밥티스트 뢰리(Jean -Baptiste Lully)를 임명한 것은 중요한 일이었고, 뢰리는 안무가 겸 음악가이며, 현재 파리 오페라 좌의 기원이 되었다. 이처럼 프랑스에서 발레는 훌륭한 예술로 발전하여 현대 발레의 기초를 이루었으며, 특히 왕립무용학교 전임 교사인 보샤는 <다리의 다섯 가지 포지션(The five positions of feet)>을 창안하여 발레 발전에 크게 공헌하였으며, 뢰리는 <사랑의 승리>를 상연하여 처음으로 여성 무용수를 무대에 세웠다.

발레는 일반적으로 “춤, 마임, 음악, 장치의 4가지 요소를 갖추어서 이야기나 주제를 종합적으로 표현하는 종합예술”<sup>3)</sup>로 현재의 모습을 갖추고 있지만, 이 시대의 발레는 춤과 음악과 낭송과 무언극의 혼합물이라는 영역을 벗어나지 못했다.

뢰리의 작품 중에는 순수한 고전극에 가까운 것, 목가풍, 디베르티스망 등의 여러 가지 성격의 작품들이 있으나, 후기 작품일수록 극적인 부분에 발레가 도입되고 음악이 차지하는 역할이 증대되었다.

그는 오페라에 서정적인 기악곡을 넣어서 교향적인 수법을 발전 시켰으며, 현과 관의 조화로운 구성으로 인해 근대 관현악법의 기초를 구축했다. 뢰리의 발레와 오페라 속의 무곡은 후에 독립한 기악모음곡으로 편곡된 형태로 널리 알려지게 되었다.

이는 17세기 말 18세기 초에 활동한 많은 작곡가들의 표본이 되었다. 그의 음악기법은 궁정발레에 사용된 무곡형식과 궁정가요의 서정성을 크게 벗어나지 않는 범위에서 고전적인 균형과 화려함이 넘치는 하나의

---

3) 송수남, 무용교육의 이론과 실제, 학연출판사, 1988, p. 338

양식을 완성시켰다.

또 한사람의 오페라 작곡가는 뮐리의 후계자인 라모(Jean-Philippe Rameau)이다. 1733년 <이폴리트와 아리시(Hippolyte et Aricie)>에 의해 오페라 작곡가로 데뷔한 그는 2년 뒤 그의 대표작인 영웅적 발레 <화려한 인도(Les Indes Galantes)>를 발표하였는데, 이 작품은 모든 막에서 우아한 발레와 호화로운 스펙터클이 많이 쓰여 졌고, 이로 인해 관객들의 시각을 충분히 즐겁게 만드는 당시 오페라 발레의 전형적인 작품이었다.

결국 라모는 뮐리의 방법을 더욱 발전시킨 프랑스 궁정 오페라의 옹호자로서 이탈리아 오페라의 선율주의, 성악 중심주의에 대항하여 후일의 글루크와 바그너의 오페라 개혁에 선도적인 역할을 한 사람이고, 또한 그의 작품들은 무곡형식을 중시하는 등 프랑스 음악의 정신과 특징을 대표하는 것이라고 할 수 있겠다.<sup>4)</sup>

이렇게 17세기 후반까지의 발레와 음악의 관계를 보면, 우선 음악가는 동시에 안무가였고, 발레는 노래와 춤과 목극(默劇)의 혼성체로써 춤으로 보면 발레이고, 노래로 보면 오페라였기 때문에 음악과 무용이 절대적인 관계였음을 알 수 있다.

라모가 사망한 뒤, 파리오페라단의 발레는 발레의 각 요소 - 무용, 음악, 스토리, 장면들이 각각 따로 노는 듯한 침체기에 빠지게 되는데 이것을 다시 통일하여야 한다고 주장한 인물이 노베르(Jean George Noverre, 1727 - 1809)였다.<sup>5)</sup>

당시 발레 교사였던 노베르는 1776년 자신의 제자였던 프랑스의 왕비 마리 앙투아네뜨(Marie Antoinette)에 의해 그의 오랜 염원이었던 파리오페라의 발레 교사로 임명된다. 그는 일생동안 약 150편의 발레를

4) 김은수, 무용음악의 이해, 삼신각, 1996, p. 59-60

5) 박수연, 발레 반주법 연구(바 연습을 중심으로)논문, 연세대학교 교육대학원, 1999, p. 7

창작했으나 현재 아무것도 남아 있지 않다. 그는 포기하는 것을 경멸했기 때문이다.<sup>6)</sup>

그는 발레 사상 최대의 공로자로 ‘무용의 셰익스피어’라 불려 졌고, 무용의 성서라 일컬어지는 <무용과 발레에 관한 편지(Letters on the Dance and Ballets)>를 저술하여 당시의 형식적인 동작을 배척, 의상의 개혁, 가면의 배격에 비상한 노력을 기울였다.

또한 판토마임 기법을 발레에 최초로 채용하여 노래나 대사의 설명을 배격하고, 줄거리를 무용과 묵극적인 동작만으로 표현한 무용극인 “발레단송(ballet d’action)”을 창시하여 오페라와 발레를 완전히 분리 시켰다.

이것은 무용이 음악의 종속적 단계에서 하나의 독립된 매체로 도약, 발전하게 되는 계기가 되었으며, 이 후 발레 음악도 독자성을 갖게 되었다. 바로 이 시대에 대표적인 발레음악 작곡가로 글룩(Christoph Willibald Gluck, 1714-1787)을 들 수 있겠다.

글룩은 18세기 최대의 오페라 세리아 및 발레 작곡가이다. 그는 <돈 후안>, <알렉산드로>, <중국의 고아>, <세미라미데>등 4개의 발레 음악을 작곡하였으며, 그의 발레 <돈 후안(Don Juan)>은 18세기 중엽 노베르의 영향으로 인해 새로운 판토마임 발레에 대한 사상이 싹트기 시작할 무렵 노베르의 이론을 실제로 옮긴 작품으로 간주된다.

이것은 무용수의 추상적인 동작이나 묘기보다는 발레의 극적 내용에 중점을 두어 만들어졌으며 음악의 역할은 단지 몸동작을 음으로 써서 나타내는 것만이 아니라, 줄거리의 내용에 직접 참가 하여 무용수가 몸동작으로 나아가는 드라마의 일부를 말도록 되어 있다. 이 음악은 31개의 짧은 곡들(가보트, 판당고 등)로 구성되어 있고 처음부터 끝까지

---

6) S. N. Hammond, Ballet Basics, 최성이역, 1993, p. 174

아무런 노래나 대사 없이 발레로만 연결된다. 이것은 1936년 포킨에 의해 성공적으로 리바이벌된 바 있다.

또 그의 오페라 <오르페오와 유리디체(Orfeo et Euridice)>는 이탈리아어 판과 프랑스어 번역판의 두 가지 악보가 있는데, 이탈리아 초연 후 12년이 지난 1774년에 만들어진 프랑스판은 음악도 상당히 변경되었고, 프랑스인의 취미와 화려한 연출에 맞추기 위해 합창과 발레가 추가되었다. 이 중 프랑스판의 제2막 1장에서 나타나는 복수의 여신과 저승의 원령들의 춤은 그의 <돈 후안>중에 나오는 <원령들의 춤(Dance of the Feries)>을 덧붙이기도 했다.

이 외에도 파리에서 공연된 오페라는 <알체스테(Alceste)>, <아르미드(Armide)>, <타우리스의 이피게니아(Iphigenie en Tau -ride)> 등이 있는데 이들 모두 효과적인 발레를 포함하고 있다.

그의 오페라나 발레음악을 보면 음악을 효과적인 극의 진행을 위해 적절하게 사용하였고, 오페라 속에 있는 많은 발레 음악은 작품을 더욱 빛나게 해주고 있다.

이 시대 또 다른 발레 작곡가로는 모차르트(Mozart)와, 베토벤(Beethoven)을 들 수 있는데 먼저 모차르트의 몇 가지 발레 음악을 살펴보면, 노베르의 의뢰로 만들어진 <작은 인연(Les petits riens)> 과 1930년 그라즈(Graz) 필사본에서 발견된 <사랑의 시련(L'Épreuve d'Amour)>, 그리고 그의 오페라 <피가로의 결혼>중 판당고와 <돈지오반니>중 축제의 연회 장면, <이도메네오>에서의 발레 등을 들 수 있겠다.

이 중 <이도 메네오>에서 발레 음악은 무용의 형태에 따라 군무일 때는 악기도 투티로, 솔로일 때는 소수 악기나 솔로 연주로 하는 등 무용수에 악기가 호응하고 있다.

그리고 고전시대와 낭만시대의 교량역할을 한 베토벤은 <기사의 발레(Ritterballet)>, <프로메테우스의 창조물(Die Geschöpfe des Prometheus)>이라는 2개의 발레음악을 작곡하였다. 특히 후자는 당시의 일류 무용가 살바토레 비가노(Salvator Vigano, 1769-1821)가 의뢰해서 작곡된 것으로 서곡과 16개의 곡으로 되어 있는데, 비가노의 대본은 베토벤의 음악으로 더욱 감동을 주게 되었다.

베토벤은 비가노와 자주 접하면서 무대에서의 동작에 따라 음악의 분위기나 빠르기를 조절하는 등 많은 노력을 하였다. 이 작품은 베토벤 자신뿐 아니라 발레 음악의 역사에 있어서도 중요한 발전의 밑거름이 된 곡이라고 말할 수 있다.<sup>7)</sup>

이 시대 무용수들은 예술적인 변화, 즉 낭만적인 움직임이 문학과 음악, 그리고 미술에서처럼 발레에서도 느껴졌다.

디델로의 철사를 이용한 무용수들의 공중 비행은 새로운 발레에서 초자연적인 창조물들을 나타내는 데 이상적 이었지만, 무용수들은 그들 자신의 몸을 움직여서 마치 공기와 같은 우아한 환상을 창조하고 싶어 했다. 왜냐하면 초자연적인 창조물의 역할을 맡게 된 것은 바로 여성들이었고, 최소한의 지면에서 발가락 끝으로 춤추기를 원했던 사람도 여성들이었기 때문이었다.

이러한 열망의 시기 가운데 대표적인 여성 무용수 중 한명이었던 마리 탈리오니(Marie Taglioni)가 1822년 데뷔를 준비하던 시기에 했던 전형적인 훈련 방법이 바로 그것이다. 매우 힘든 훈련을 통해 그녀는 새롭게 발전하는 스타일을 집약했고 이전 세기(17세기)에 발가락의 반만 사용해서 느리게 일어섰던 동작 대신 완전히 포인트를 하는 섬세한 삐께(piqué)를 했다. 약간 뒤로 뺀 한쪽 다리는 허리 높이에서

---

7) 김은수, 무용음악의 이해, 삼신각, 1996, p. 65-69

아라베스크 자세를 취하고, 다른 쪽 발은 하늘로 올라가고 싶어 하는 열망을 나타내는 상징적인 동작인 포인트(en pointe)자세를 취했다.

이러한 훈련을 시킨 그녀의 아버지 필리포(Filippo)는 딸의 우수한 기술을 과시하기 위해 많은 발레를 창조했고, 그의 걸작 <라 실피드(La Sylphide, 1832, Paris)>는 부드럽고 섬세하게 균형을 잡으면서 조용하면서도 높이 잰테(jetés)를 하는 탈리오니는 그 거대한 오페라 하우스 무대를 떠다니는 것처럼 보였다.

마리 탈리오니의 의상과 발레 기술, 그리고 개성은 낭만 발레의 황금기를 예고했고 오늘날까지도 인기 있는 스타일이 되고 있다. 라 실피드가 발표된 지 76년 후에 쇼팽의 음악에 맞추어 미셸 포킨(Michel Fokine)이 만든 스토리가 없는 신낭만주의 발레가 바로 <레 실피드(Les Sylphides)>이다.

이 시기 탈리오니와 같이 주목을 받았던 여성 무용수로는 파니 에슬러(Fanny Elssler)가 있다. 그녀는 숙련된 발레 기술을 가진 비엔나의 발레리나로, 생기 있고 정확하게 추어야 하는 극적인 민속춤에 능했다. 마리 탈리오니와 경쟁 사이로서 발레 팬들을 두 파로 분리시켰으나, 곧이어 양쪽의 특성 모두를 대중에게 제공한 또 다른 발레리나 카를롯타 그리지(Carlotta Grisi)와 발레 <지젤 (Giselle)>이 등장했고, 1841년에 처음으로 공연된 지젤은 줄거리가 감동적이고 배역이 매우 매력적이기 때문에 모든 발레리나가 도전해 보는 작품이 되었다.

아돌프 아담(Adolphe Adam)은 이 작품 전체에 걸쳐 주요 등장 인물들과 동일시되는 주제 음악을 작곡했다. 사실 미묘하게 창백하고 이 세상 사람이 아닌 것 같았던 낭만주의 시대의 발레리나들은 건장하고 관능적인 18세기의 발레리나들보다 훨씬 더 강한 기교가들이

었고, 이때 서양 극 무용의 역사에 처음으로 여성들이 주연 무용가로서 남성들을 대신하게 되었다.

한편, 이 시기 두 명의 남성 무용가이자 안무가인 어거스트 부르농빌(Auguste Bournonville)과 아서 생레온(Arthur Saint-Léon)은 특별히 언급을 할 만한 가치가 있다. 부르농빌은 덴마크 레퍼토리 의 개발자였고, 생 레온은 무용 기록법 체계와 코펠리아(Coppélia)를 만들었다.

로열 테니쉬 발레단(Royal Danish Ballet)에 의해서 오늘날까지 공연되고 있는 그의 많은 발레 작품들을 통해서 볼 때, 그는 프랑스 발레 전통을 계속해서 보존시키는 책임을 지고 있었다는 것을 알 수 있으며, 오늘날 흔히 볼 수 있는 ‘라 실피드’는 탈리오니의 것이 아니라 그의 ‘라 실피드’ 버전이다.<sup>8)</sup>

“끝없이 단조로운 화려한 묘기들, 전체적인 안무동작에 퍼져 있는 명백하게 음란한 경향, 발레의 여주인공은 계속해서 똑같은 반짝이는 복장으로 나타난다..”라는 Patricia N. McAndrew의 논평처럼 19세기 중반의 발레 공연의 모든 관심은 오직 탈리오니와 에슬러 같은 스타 무용수 1명에게만 있었고, 그들이 어떻게 하면 기교와 미모를 과시할 수 있느냐에 있었으므로, 그 밖의 다른 요소들에는 신경을 쓰지 않았다.<sup>9)</sup>

이처럼 19세기 말 쯤 서유럽의 발레가 퇴폐성이 강해지므로 인해 발레가 서서히 그 세력을 잃어 갈 때쯤, 러시아에서 발레가 대두되기 시작 한다.

러시아 발레는 초창기 앤(Anne)이라는 여황제시대(1693-1740)에 그 역사가 시작 되었고, 오랫동안 외국의 재능에 의존해 왔다. 18세기에 프랑스 발레 교사 장 밥티스트 랑데(Jean-Baptiste Landé)와 샤를르

---

8) S. N. Hammond, Ballet Basics, 최성이역, 음악세계, 1993, p. 182

9) 김말복, 무용의 이해, 예전출판사, 1999, p. 102

삐끄(Charles Lepicq), 그리고 발레 닥시옹(ballet d'acón)의 해설자인 프란츠 힐베르딩 (Franz Hilverding)과 가스파로 안지올리니(Gasparo Angiolini)등이 러시아로 초빙되면서 러시아 발레가 시작 되었다.

19세기 초 디델로가 페테르부르그로 와서 교수법을 개혁하였고 러시아 학교의 토대를 확립하였다.

가장 큰 영향을 끼쳤던 또 다른 프랑스인 마리우스 삐띠빠(Marius-Petipa)는 러시아에서 56년 동안 거의 60편에 가까운 발레를 창작했고, 러시아인의 선천적인 재능을 너무도 잘 이끌어내어서 가장 훌륭한 발레는 러시아 발레를 의미한다는 것을 확신시켰다.

그가 만들어낸 공연은 활기찬 희극적인 춤이나 민속춤을 포함한 사실적인 배경으로 이루었고, 4명이나 8명, 32명 또는 그 이상의 사랑스런 여성들의 그룹이 아름답게 조화를 이루면서 정교한 패턴으로 움직이는 것은 삐띠빠의 발레를 특색 있게 만들었다.

무용 악절은 종종 세 번 반복되었고, 그리고 나서 적절하게 화려한 연주로 끝을 맺는다. 남녀 주인공은 대개 더욱 귀족적이고 고전적인 스타일로 공연했고, 그들의 2인무(pas de deux)는 공연의 절정을 이루었다. 아다지오, 바리에이션(variation), 그리고 코다(coda)로 이루어진 그랑 빠 드 뒤(grand pas de deux)는 예술적 수준에 이르렀고 현재까지도 남아 있다.

삐띠빠의 레퍼토리 중 하나인 <잠자는 숲속의 미녀(The Sleeping Beauty)>는 1890년에 만들어진 것으로, 음악을 맡은 차이코프스키를 위하여 삐띠빠가 꼼꼼하게 시나리오의 윤곽을 잡았다. 이 음악은 차이코프스키의 가장 훌륭한 작품들 중의 하나로 간주된다.<sup>10)</sup>

또 그의 동료인 레프 이바노프(Lev Ivanov)는 1890년대에 발레와

---

10) S. N. Hammond, Ballet Basics, 최성이익, 1993, p. 186

연관된 가장 인기 있는 작품이고 차이코프스키가 음악을 맡았던 <호두  
까기 인형(The Nutcracker)>과 <백조의 호수<Swan Lake)> 중 2막과  
4막의 안무를 맡았다.

이탈리아 출신의 또 다른 무용수 엔리코 체케티(Enrico Cecchetti)  
역시 놀라운 기술을 지니고 있었고 러시아의 매우 소중한 발레 스승이  
되었다.

한편 뿌티빠는 1910년에 사망하게 되는데 그가 죽기 몇 년 전 부터  
그가 완결시켰던 클래식 발레는 뿌티빠의 예술적 독재 하에 전형적이고  
영감이 부족한 것으로 되어 개혁을 필요로 하게 되는데 그 주도적인  
역할을 한 인물이 미셸 포킨(Michel Fokine, 1880-1942) 과 세르게이  
디아길레프(Sergey Diaghilev)이다.

이때부터 발레는 새로운 혁신을 맞이하면서 현대발레로 접어들게  
된다.<sup>11)</sup> 바로 디아길레프에 의해 창설된 발레단인 발레 뤼스(Ballets  
Russes)의 창단인데 이 발레단은 각 작품마다 특유한 무용 양식이  
있었다.

발레 뤼스의 성격은 ‘종합예술’이었고, 춤은 음악에서 생겨난 것처럼  
표현되었다. 이 역사적으로 중요한 발레단은 이끌고 있던 디아길레프는  
미술이나 음악 또는 춤에 뛰어나지는 않았지만 각 방면에서 가장  
뛰어난 재능인을 찾아내서 발전시키는 능력을 가지고 있었다.

또한 그는 그들 자신과 러시아를 그때까지 다소 야만스런 나라로  
생각하고 있던 유럽 사회에 단원들의 재능을 보여주기를 간절히  
원했고, 이러한 유럽에서 공연들이 성공함에 따라 그는 러시아 발레의  
뛰어난 스타들과 함께 유럽인에게는 완전히 새로운 작품으로 다가갔다.

디아길레프가 파리 사람들을 위해 선택했던 발레는 루이 14세 시대의

---

11) 박수연, 발레 반주법 연구(바 연습을 중심으로)석사학위논문, 연세대학교 교육대학원, 음악교육  
학과, 1999, p. 11

우아한 궁중 스타일을 연상시키는 파빌론 아미드(La Pavillon d'Amide)와 고대 이집트의 극적인 비전인 클레오파트라(Cl'eopatre), 낭만적인 의상을 입고 낭만적 스타일로 춤을 추는 <레 실피드(Les Sylphides)>, 그리고 <이고르 왕자(Prince Igor)>중에서 야만인인 플로베시안(Polovt-sian)의 춤이었다.

이 때 이고르 스트라빈스키(Igor Stravinsky)는 '레 실피드'를 위한 쇼팽의 음악 몇 개를 미리 편곡해 줄 것을 요청받았다.

당시의 전설적인 인물들은 수석 무용수였던 바슬라브 니진스키(Vaslav Nijinsky)와 수석 발레리나였던 안나 파블로바(Anna Pavlova)가 있었다. 그녀는 포킨의 철학을 집약한 것처럼 보였다. 포킨은 이런 그녀를 위해 <빈사의 백조(The Dying Swan)>를 만들었는데 이제까지 만들어진 것들 중에서 가장 훌륭하고 극적인 발레 솔로 작품으로 남고 있다.

그 외에 인물들로는 타마라 카르사비나(Tamara Karsavina), 베라 포키나(Vera Fokina), 아돌프 볼름(Adolph Bolm), 미하일 모르킨(Mikha il Morkin), 특히 파리인들이 극찬한 '클레오파트라' 역의 이다 루빈스타인( Ida -Rubinstein)등이 있다.

1909년부터 1913년까지는 발레와 관계된 모든 것이 주목할 만한 성공을 이룬 시기였으며, 디아길레프는 러시아 극장으로부터 완전히 독립된 영구 발레단을 만들었다.

포킨은 <세헤라자데(Sch'e'h'erezade)>, <불새(The Firebird)>, <카르나발(Carnaval)>, <장미의 정(Spector of the Rose)>, <다프니스와 클로에(Daphnis and Chloe)>, <페트루슈카(Petrouchka)>, 그리고 그다지 유명하지 않은 8편의 작품 등 많은 작품들을 만들었다. <불새>의 음악을 작곡했던 이고르 스트라빈스키는 그 음악으로 유명해졌고 디아

길레프 발레단과 긴밀한 관계를 유지하게 되었다.

그 후 니진스키는 안무가로서 그의 독특한 재능을 나타냈고 그가 안무한 네 개의 발레 중 <목신의 오후(Afternoon of a Faun)>와 <봄의 제전(The Rite of Spring)>은 고전발레에 대한 거부를 나타내는 듯했는데, 그 경직되고 어색한 ‘원시적인’ 동작들과 울동적인 자극은 훗날 마리 비그만(Mary Wigman)과 마사 그레이엄 (Martha Graham) 같은 현대 무용수들에 의해 더욱 발전되었다.

1914년 제1차 세계대전으로 인하여 혼란스러운 시기였음에도 불구하고 새로운 안무가인 레오니드 마쉴느(Leonide Massine)를 중심으로 디아길레프의 발레단은 계속 유지되어 간다. 새로운 레퍼토리의 형태가 갖춰지기 시작하고 그것은 마치 전쟁의 세계 한가운데 있는 독립된 작은 예술 왕국과 같았다.<sup>12)</sup>

이처럼 20년 동안 발레 뤼스는 세상 사람들에게 발레에 대한 새로운 인식을 심어 주었고 디아길레프 발레단은 1929년 그의 사망과 함께 해체되었고 무용수들은 뿔뿔이 흩어졌으며 그 시대는 막을 내렸다.

디아길레프 발레단과 함께 일했던 작곡가들은 사티(Satie), 뿔랑(Poulenc), 미요(Milhaud), 필라(Falla), 프로코피에프 (Prokofiev), 라벨(Ravel), 드뷔시 (Debussy), 스트라빈스키 (Stravinsky)였다.

특히 스트라빈스키의 발레음악은 오케스트라의 아름다운 소리만을 추구하던 낭만주의에 반기를 든 것으로 멜로디나 하모니에 있어서도 종래의 음악이 지니고 있던 전통을 타파해 버렸으며, 발레 또한 전통적인 기법에서 음악과의 유기적 연합을 위해서, 전시적이기 보다는 표현적이어야 한다고 주장함으로써 모던 발레로 발전하는 계기를 만들었으며, 이로부터 작곡가와 안무가의 혼연일체가 되는 작품이 이루

---

12) S. N. Hammond, Ballet Basics, 최성이익, 1993, p. 190

어졌다.

발레음악은 이후 여러 나라의 작곡가들에게 새로운 영감을 주었다. 쇼스타코비치(Shostakovich)가 <맑은 시냇물(Svetlity)>, 아사피에프가 <빠리의 불꽃(Flames of Paris)>을, 카차투리안(Khachaturian)이 <가야네(Gayane)>를 작곡하였다.

또 만년을 소련에서 보낸 프로코피에프가 1940년에 <로미오와 줄리엣(Romeo and Juliet)>, 1945년에 <신데렐라(Cinderella)>를 작곡했다.

미국에서는 코플랜드(Copland)가 <아파라치아의 봄 (Appalachian Spring)>, <빌리 더 키드(Billy the Kid)>및 <로데오(Rodeo)>등을 작곡하였다.<sup>13)</sup>

---

13) 김두연, 음악이 발레에 끼친 시대적 분류상의 고찰, 석사학위논문, 이화여자대학교 대학원, 무용학과, 1975, p. 22

## 2. 발레반주의 개념

### 1) 발레반주의 기본 원리

‘발레의 모든 동작들은 고유의 기본적인 리듬부호가 있다. 이 고유의 리듬을 따라야 모든 스텝이 기술적으로 이루어진다.

각 동작의 리듬부호는 결코 바뀌지 않지만, 각각의 템포는 바뀐다. 따라서 무용수들은 각 동작의 고유의 리듬 움직임을 완벽히 파악한 다음, 이것들을 다양한 움직임의 속도로 변화시켜 적용할 수 있는 능력을 키워야 한다.

바와 센터에서의 모든 발레동작들은 이런 원리 속에 이루어져야 한다. 이런 원리를 모르는 무용반주가들의 발레클래스 참여는 어려워진다. 무용반주가들은 가능하면 이런 발레의 기본 움직임을 이해하고, 이 기본 움직임이 다양한 속도의 변형을 통해 다양해진다는 것을 알아야 한다.’<sup>14)</sup> 라고 역설한 유명한 무용지도자 마가렛 블랙의 말처럼 무용반주가들은 연주하는 음악들이 무용수들의 스텝사이에 감성적인 결합의 끈을 연결시켜 준다는 것을 알아야 한다.

또한 무용반주가가 클래식발레 무용수업의 완벽한 일원이 되기 위해서는 발레의 모든 움직임들과 앙쉴느망(enchaînement)의 리듬패턴을 이해하고 있어야 할 필요가 있다.

또한 무용 수업에서의 음악사용의 목적은 무용수들로 하여금 음악 악절에 대한 본능적인 감각을 키우는 것이라는 사실도 간과해서는 안 된다..

그런데 초급 학생들이 음악박자 맞추는 데만 급급하게 되면 그들의 움직임은 한없이 경직되고 말 것이다. 초급 학생들에게는 음악악절의 시작과 끝이 비교적 쉽게 감지되는 곡이 필요할 것이며, 고급 학생들

---

14) Elizabeth Sawyer, 무용음악, 손윤숙, 나선영역, 도서출판 금광, 1995, p. 107

에게는 그에 상응하는 더 넓은 음역과 풍부한 화성 등을 다양하게 사용할 줄 알아야 할 것이다.

## 2) 발레반주의 역할

무용에서 반주라는 개념은 공연예술로서의 음악으로만 존재하는 것이 아닌, 무용교육의 기초에서부터 무용과 함께 존재하는 것이다.

무용 수업에서 무용인들은 음악에 역동적으로 반응한다. 그들은 음악을 듣는 즉시 근육 자체에서 본능적인 반응이 나타나기도 한다. 무용반주가 음악이 살아있고, 영감을 주는 음악이라면 무용 움직임도 경이로운 것으로 바뀔 것이다.

무용반주자들은 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 신체 사이의 공간을 반주자가 완전히 채워서 연결시킨다는 자세가 필요 하다.

그리고 마치 자신이 춤을 추듯 모든 동작에 빠져들어야 한다. 이렇게 되면 무용수의 몸은 시각적으로 움직이는 음악이 되며, 음악은 무용을 하게 되는 것이다.

대부분 무용지도자들은 무용반주자들이 그들과 마찬가지로 중요한 역할을 무용실에서 한다고 생각하고 있다. 무용반주자들은 무용실에서 단순히 음악을 틀어주는 전축의 역할만을 해서는 안 된다. 스스로 참여자가 되어야 한다. 사실 발레클래스용 음반이나 테이프도 많다. 하지만 아무리 좋은 음반이라 하더라도 날마다 사용하기에는 적합하지 않다. 음반의 곡은 죽어있는 것이다. 생명력이 없으며 어떤 상황에서 상호작용이 불가능하다. 하지만 무용반주자들은 살아 움직이는 예술적인 정열과

함께, 클래스에 어떤 갑작스러운 상황이 생기더라도 이에 대처해 낼 수 있다.

그리고 발레클래스는 어떤 전통적인 분위기가 있는데, 그런 전통 속에서도 어떤 날은 다른 분위기가 나타나기도 하기 때문에 반주자들은 이를 잘 감지해야 된다.

스튜디오의 온도가 처음 시작하는 pliés의 연습템포를 좌우할 수 있다. 무용수들의 근육은 덥고 습기 찬 여름날보다는 추운 겨울에 워밍업하기가 어렵다.

또, 무용지도자의 기분도 무시할 수 없다. 평소 때 좋은 무용지도자라 하더라도 어떤 날은 기분이 좋지 않을 때가 있다.

그리고 무용수들의 기분도 고려 대상이다. 정말 이상하게도 어느 날은 클래스 전체가 침울해 있는 날을 발견하기도 하는데, 이럴 때 무용반주가의 역할은 커지며, 무용반주가의 센스 있는 반주가 이루어질 경우 무용실 전체 분위기를 살릴 수도 있다. 이처럼 무용실의 분위기를 바꿀 수 있는 무용반주가는 정말 완벽한 무용반주가 수준에 와 있는 것이다.

또한 무용지도자의 자질이 부족한 클래스에서는 아무리 훌륭한 반주자라고 하더라도 클래스의 분위기는 바꾸기 어렵다. 무용수의 움직임은 발레의 철저한 기본 원리에 대해 잘 훈련되어 있고 지적인 체계를 갖춘 사람에 의해 교육되어야 한다.

이런 상황에서도 무용반주가의 클래스에서의 역할은 엄청나다고 볼 수 있다. 클래스의 분위기를 흥분과 열의 속에 빠뜨릴 수 있으며, 둔하고 어눌한 수업 분위기를 명쾌한 분위기로 이끌 수 있다.

무용수들에게 어렵게 느껴지는 콤비네이션을, 정확한 음악적 리듬 감각을 불어 넣어 무용수들이 동작을 보다 쉽게 처리할 수 있도록 도울 수 있다.

그리고 한편으로 보면 아무리 좋은 무용지도자라 할지라도 무용반주가를 잘못 만나면 수업이 엉망이 되는 수가 있다. 실력 없는 무용반주가는 무용지도자의 창의성을 이해하지 못하여 수업 전체를 망치기도 한다.

무용지도자가 무용반주가의 잘못을 지적하기 위해 수업을 중단 시키는 경우가 많아지면 수업 분위기는 끊기게 되며, 반주자를 두고 불신의 분위기가 휩싸이게 되고, 학생들도 신체의 리듬이 끊기게 된다. 보통의 경우 무용지도자들은 무용반주가들의 능력을 완전히 이용하지 못하며, 반대로 실력이 떨어지는 무용반주가들이 무용지도자들의 의도를 완전히 따르지 못하는 경우도 있다.

하지만 음악성이 있는 무용지도자와 훌륭한 무용반주가가 만난 발레 클래스는 경쾌한 즐거움이 충만해 있다.

이와 같이 앞에서 열거한 바를 바탕으로 무용반주가들의 역할을 다시 한 번 정리해 보고자 한다.

무용반주가는 무용수들의 청각을 음악을 통해 고무시켜, 무용수의 근육에 다양한 영감을 불어 넣어주는 작업을 하여, 무용수의 발레 기법 발전에 도움을 준다.

그리고 음악의 지식과 신뢰감을 완벽히 갖춰 발레클래스를 원만하게 이끌어 나가며, 평범한 능력의 무용지도자들을 도와고, 컴비네이션의 리듬을 명확히 해주고, 훌륭한 무용지도자들에게는 협력과 참여를 통해 도운다.

무엇보다 가장 중요하는 것은 어린이, 성인 구별 없이 다양한 연령층의 무용수들과의 접촉을 강화하여 그들의 음악지식을 키워주고, 음악에 대한 관심을 키워주는 것이다.<sup>15)</sup>

---

15) Elizabeth Sawyer, 무용음악, 손윤숙, 나선영역, 도서출판 금광, 1995, p. 83~86

### 3) 발레반주의 음악적 형태 요소들

하나의 무용 작품을 만드는 과정에서 필연적으로 생겨나는 것이 무용과 음악의 일치 문제이다.

흔히 음악과 맞다 혹은 음악에 맞춘다고 말하곤 하는데, 여기에 대해서도 의견이 분분하다. 어떤 사람들은 그야말로 ‘맞추기’ 위해 상당한 노력을 하는 데 반해 어떤 사람들은 의도적으로 맞는 것을 기피하기도 한다.

중요한 것은 상황에 맞추는 노력이 아니라 상황 자체에 대한 이해라 는 것이다.

음악을 들으면서 뭔가 느끼는 것이 있는데, 그 느낌이 눈으로 보이는 동작과 일치할 때 또 한 번 놀라게 된다. 이러한 경이감은 단지 현장에서 무용과 음악이 일치가 이루어지는 것으로부터 오기도 하지만 그만큼 일치를 이루기 위해 연구하고 분석하고 연습했을 시간과 노력에 대해서도 생겨난다. 일치가 일어나면 일체감이 생기는 것은 당연하다.

그러나 무용과 음악 사이의 일체감은 태권도 시범이나 군인들의 행진 같은 것과는 그 성격이 다르다.

음악과 무용은 엄연히 서로 다른 종류의 예술이고 서로 다른 현상 인데 이것이 일치하게 되면 그 둘이 조화 있게 공존하는 것이 아니라 아예 하나가 된다. 이러한 일체감이 이루어지면 그 때부터 마음을 통째로 빼앗길 만큼 몰입할 수 있게 된다.

일체감의 중요성의 한 예로 음악가들 중에는 노래와 반주 사이에서 일체감을 느끼지 못하는 경우를 경험해 본 사람들이 적지 않으며, 바로 그 사람들이 입을 모아 하는 말이 음악에서 일체감의 문제가 얼마나 중요한지에 대한 공감이다.

한 편 독주와 반주가 그 역할의 위상 때문에 문제가 될 때가 있다. 가령 바이올린 독주회에 가보면 바이올리니스트 혼자 연주하는 것이

아니라 피아니스트가 함께 연주를 한다. 그러면 그것이 독주회나 아니면 2중주회나 문제 가 될 수 있다. 게다가 거기서 연주되는 곡이 베토벤이나 모차르트 등의 소나타라면 더더욱 그렇다. 베토벤이 작곡한 악보의 표지에는 ‘바이올린 독주곡’이라고 쓰여 있지 않고 ‘바이올린과 피아노를 위한 2중주곡’이라고 쓰여 있기 때문이다.

그 작품 속에서 피아노는 단지 부수적으로 따라가며 도와주기만 한다거나 바이올린이 혼자 외롭지 않도록 친구역할만 해주는 것이 아니라, 때로는 독립된 파트로서 대등하게, 때로는 앞에서 이끌어 주거나 뒤에서 밀며 동등한 파트너로서의 역할을 하는 것이다.

여기에서 생각해 봐야 하는 것이 무용과 음악의 2중주 개념이다. 음악이 무용에 대해 반주적인 입장에서 하나의 보조 수단으로 그치는 것이 아니라 각각이 독립된, 그러나 완벽하게 일체감을 제공하는 2중주의 차원으로 올라가야 한다는 것이다.

그래서 독립된 개체임에도 불구하고 완벽하게 일치함으로써 결과적으로 일체감을 느끼게 하는 무용 작품으로까지 발전해 나갈 수 있을 것이다.

또한 음악은 무용수에게 들리는 순간 몇 분의 몇 박자이며 어느 정도의 템포이며 등등의 신호를 주는데, 이 신호에 어울리게 동작을 짜면 굳이 ‘하나, 둘, 셋, 넷’하면서 카운팅을 할 필요가 없어지는 것이다. 그러다보니 잘 만들어진 작품은 암기하기도 쉽다는 말을 할 수 있는 것일지도 모른다. 음악이 무용을 기억시키고, 변화의 시점을 알려주며, 그 다음에 이어지는 동작들을 미리 생각하게 하고 대비 시키는 역할을 하기 때문이다.

이러한 요소들을 모아서 형태적인 요소로 구분하고, 이제 형태적인 요소가 어떻게 일치하게 되는지 논하고자 한다.

### ① 형식

옛날부터 음악의 형식은 무용의 형식 노릇을 해왔다. 원시시대부터 있어 온 각 민족의 민속무용을 들여다보면 음악과 무용이 분리된 것이 아니라 하나의 형태였음을 알 수 있다.

그렇다면 음악의 형식이 무용의 형식이 되는 것, 거꾸로 무용의 형식이 곧 음악의 형식이었다는 것에 대해 의심할 여지가 없다.

음악이 흐르지 않는데 무용이 추어지는 일이 없었고, 무용이 추어지는데 음악이 정지하는 법이 없었다. 무용의 스텝은 곧 음악의 리듬이었고, 리듬은 곧 스텝이었다.

지금도 자주 들을 수 있는 바로크 시대의 음악 중에서 알레망드, 꾸랑뜨, 사랑방드, 지그 등의 제목을 가진 음악들은 춤을 추기 위해 무용의 스텝에 따라 짧은 곡들을 묶어서 만든 모음곡의 단편들이다. 그러니까 알레망드의 음악에는 알레망드 춤, 꾸랑뜨에는 꾸랑뜨 춤을 추는 식이었는데, 그렇게 볼 때 결국 이 제목들은 음악의 제목이 아니라 춤의 제목이었고, 그것도 임의로 가져다 붙인, 요즘 식의 타이틀 개념이 아닌, 스텝의 이름이었던 것임을 확인할 수 있다.

음악의 형식 속에는 하나의 주제를 여러 가지 방법으로 변형시켜 나가는 변주곡 형식, 음악의 무게감이 기승전결의 순으로 형성되는 기승전결 형식, 뒤로 갈수록 긴장감이 고조되는 원추형 형식, 작품의 한 가운데에 클라이막스가 오는 타원형식, 수시로 주제가 나타났다가 사라지는 론도 형식, 음악이 한없이 자유롭게 흐르며 즉흥적인 진행 속에서 쾌감을 느끼는 광시곡이나 환상곡 형식 등 이루 말할 수 없이 많은 형식이 있다.

이러한 음악의 형식들에 대해 전혀 사전 지식이 없으면 음악을 듣고도 그 형식이 어떠한지 알기가 어려울 수도 있다.

그러나 몇 개의 작품을 선택하여 그 형식을 분간하면서 들어보는 연습을 하면, 그 때부터는 대개 어떤 음악이든지 그 형식을 금방 알아차릴 수가 있게 된다. 이런 요소들을 파악하여 청각적 요소를 시각적 요소와 결합하면 예술적으로, 혹은 미적으로 아주 높은 효과를 거둘 수 있다.<sup>16)</sup>

## ② 박자(meter 혹은 time)

박자는 소절이라고 불리는 시간의 단위 속에 규칙적으로 조직된 박동들의 모임의 단위를 말한다. 박자는 언제나 첫 번째 박동에 액센트가 오게 된다. 박자는 변형이 가능하지만, 박동은 변형이 되지 않는다.

박자는 리듬과 성격이 다르다. 3/4박자가 왈츠리듬과 같은 의미로 쓰이지 않으며, 모든 2/4박자 곡이 폴카리듬이 아닌 것이다. 3/4박자 예는 왈츠, 마주르카, 폴로네이즈, 미뉴에트, 사라방드 등 여러 리듬이 포함된다.

박자의 조직에서 고정되어 있는 것은 박동의 수이다. 다시 말하면 박자는 그 자체로 표현력이 없고, 특성도 없다.

3/4박자라고 말할 때는 수학적인 수치를 말하지만, 왈츠리듬 음악이라고 할 때는 사람의 감정이 포함된다.

2박자와 3박자 차이를 알아보면, 2박자는 1개의 큰 박동 다음에, 하나의 작은 박동이 따라오고, 3박자는 1개의 큰 박동 다음에 2개의 작은 박동이 따라온다.

2박자 리듬은 힘차고, 강하고, 굳은 느낌을 주며, 땅으로 향하는 느낌을 준다. 반면에 3박자 리듬은 우아하고, 자유로우며, 하늘로 날아오르는 듯한 느낌을 준다. 2박자는 각이 지며, 통제받는 느낌을 주며, 3박자는

---

16) 우광혁, 무용의 동작과 리듬, 예술, 2004, p.154

둥글며, 자유스러운 느낌을 준다. 행진곡과 왈츠의 차이점 혹은 폴카와 지그의 차이점에서 그것을 알 수 있다.<sup>17)</sup>

이러한 사실은 박자를 헤아려 파악하는 과정이 무용에도 그대로 적용될 수 있다는 것을 말해준다.

따라서 음악에서도 박자가 파악되고 무용에서도 파악된다면, 이 두 박자가 일치할 때 상승감을 느낄 수 있다.<sup>18)</sup> 이처럼 수업에서도 주어진 양체느망을 자연스럽게 편안하게 하는데 있어 박자가 아주 중요한 역할을 한다.

즉, 반주가는 각기 다른 양체느망에 맞는 적합한 박자를 빨리 감지하고 연주해야 하는 것이다.

반주가가 각 동작에 맞는 적합한 박자를 알기 위해서는 무용수업 중에 각 동작마다 이뤄지는 무용교사의 양체느망을 시각적 이미지로 기억한 후 2박자 계통인지 3박자 계통인지 파악하는 능력이 필요하다. 또는, 각 동작 전 교사가 양체느망 전개 중 언어로 박자를 표현하는 경우도 많다. 예로 2/4박자 계통이면 ‘원 앤 투 앤’이라고 하는 경우를 들 수 있다.

### ③ 템포(tempo)

템포는 조절기 역할을 한다. 무용 움직임의 템포는 음악에 의해 좌우된다. 더 정확히 말하면 음악을 이용해 안무가가 만든 드라마틱한 내용과 무드에 의해 템포는 좌우된다. 무용템포를 흐트리는 요소들은 나쁜 무대 시설이나 갑자기 추운 날씨 등이다.

수업에서는 무용교사나 무용반주가들에 의해 무용 템포가 결정된다. 속도에 대한 유연함은 수업 중 교사들과 안무가들 사이에 다른 차이를 보인다. 안무된 무용 스텝과는 달리 교실에서의 무용스텝은 템포가 거의

17) Elizabeth Sawyer, 무용음악, 손윤숙, 나선영역, 도서출판 금광, 1995, p. 130

18) 우광혁, 무용의 동작과 리듬, 예술, 2004, p. 159

고정되어 있다. 감정과 극적인 요소를 배제한 순수한 클래식 발레스텝은 언제나 완벽한 고유의 속도가 있다.<sup>19)</sup>

예를 들어 바에서 빨리에는 4/4일 때 Andante(M.M. ♩ = 66-72) 정도이고 롱드장 아 페르는 3/4일 때 Moderato(M.M. ♩ = 84-92) 정도이다. 이러한 템포는 동작을 편안하게 해주는 최적의 템포로써 가끔 교사들이 동작의 효율성을 위해서 빠르고 느리게 약간의 변화를 주는 것을 제외하고는 항상 유지되고 있어야 한다.

또 템포는 무용에서는 다음동작의 무용동작이 이루어질 수 있는 힘을 실어주기도 한다.

음악에서 다음의 긴장을 위해 템포를 조절하는 경우가 있다. 예를 들어, 피루엣이나 그랑 점프가 그러한 동작들인데 이때 템포는 피루엣이나 그랑 점프 동작 직전에 너무 예술적인 본질을 상실하지 않는 범위 내에서 힘을 줄 수 있도록 변화하여야 한다.

그리고 반주가는 반주하고 있는 곡의 흐름에 심리적인 영향을 받지 않도록 자신을 자제할 필요가 있다. 이것은 반주가가 연주가이기 때문에 가끔 범하는 음악적 오류이다. 예를 들어, 반주가는 곡을 연주하다 보면 곡 자체의 흐름에 따라서 템포를 약간씩 변화시키는 경우가 있다. 즉, 곡에서 단지 음을 높히라는 지시인데도, 연주가는 곡의 속도까지 빨라지는 경향이 있으며, decrescendo의 지시에 ritardando를 가미하는 오류를 범하게 되는 경우도 있다.

이것은 반주가에게는 대수롭지 않은 문제일지 모르나 무용수들에게는 치명적이 될 수 있다. 왜냐하면 무용은 연속적인 동작을 하는데 있어서 조금의 오차라도 생기면 제대로 할 수 없고 심지어는 다칠 수도 있기 때문이다.

---

19) Elizabeth Sawyer, 무용음악, 손윤숙, 나선영역, 도서출판 금광, 1995, p. 133

그러므로 반주가는 음악을 선택하는데 있어서 그런 템포의 심리적인 영향을 받지 않으면서 동작에 적합한 음악을 선택해야 하므로 더욱 신중해야 한다.

#### ④ 악절(Phrasing)

경험 있는 무용반주자들은 무용음악을 선택할 때 음악의 박자보다는 음악의 악절을 주요 결정요인으로 보며, 앞에서도 언급했듯이 발레 수업에서 무용악절에 대한 개념은 너무나도 소중한 것이다. 무용악절 없이 수행되는 움직임은 단순한 박자로 연속되는 원시적인 동작일 뿐이다.

무용에서 악절의 개념은 박동과 박자에 활동의 기회를 주고, 리듬의 개념을 창출해 낸다. 또한 무용의 한 악절은 발레에서 가장 중요한 호흡하고, 뛰어오르는(ballon), 두 개의 요소를 가능케 한다.

즉, 박자는 분리되지만, 악절은 연결된다. 박자는 시간을 통제하지만, 악절은 시간을 풍요롭게 한다. 악절 속에서는 박자단위라는 개념의 구속에서 벗어날 수 있다. 하나하나의 소절을 무시하는 것이 아니라 음악의 소절단위를 극복해 내는 것이다.

발레수업에서의 효과적인 악절의 곡 구조를 알고 있어야 한다. 많은 발레수업들의 바에서의 음악은 한 악절이 보통 8마디로 이루어지고, 네 개의 악절이 모여서 하나의 음악을 이룬다. 그러므로 32마디로 되어있고 반대편으로 연속적으로 할 경우 64마디가 된다. 이럴 경우 반주가는 일반적으로 A-A-B-A나 A-B-C-A, 혹은 A-B-C-D의 형식 등을 쓸 수 있으며 반대편으로 할 경우는 전조를 하거나 변주를 하면 된다.

그러나 센터에서는 자주 몇 그룹이 연속적으로 동작을 연이어서 하며, 반주가는 5분이나 10분정도 멈추지 않고 연주를 계속하여야 하는 경우도 있는데, 이럴 때 비록 무용수들은 똑같은 동작을 계속적으로 반복하지만

반주가는 똑같은 곡을 계속적으로 반복하면 안 된다.

즉, 맨 처음 그룹에 선택했던 곡을 연주하면서 처음 쳤던 곡의 구조를 명확히 기억하고, 동작과 곡의 일치가 이루어진다면 그 곡의 구조를 가지고 더 풍부한 화성으로 발전시키거나. 조바꿈을 하여 지속적인 곡의 증진 계획을 염두에 두고 연주해야 할 것이다.

예를 들어, 무용수의 그룹이 6그룹으로 이루어지고 반대편으로 계속할 경우는 음악이 6개의 작품으로 연관성이 있는 곡일 필요가 있으며 그 질을 유지하면서 곡의 구조와 분위기를 증진시켜서 연주할 필요가 있다는 것이다.

또한 때때로 스텝중간에 음악을 바꾸는 것도 무용수에게 신선한 영향을 창조할 수 있다.<sup>20)</sup> 또 무용수들은 무용 움직임 도중 호흡을 하지 않으면 안 된다.

그러나 무용반주자들은 연주도중 호흡을 위해 정지할 필요가 없기 때문에 이점을 놓치기 쉽다. 화려한 연주에만 집착하다보면 다른 사람을 질식시킬 수도 있다.

악절이 처음 생긴 것은 인간의 호흡한계 때문이다. 한 악절의 끝부분에 숨을 쉴 여유를 주어 다음 악절을 편안히 넘어가게 하는 것이다. 이런 악절의 정지순간을 훌륭한 음악예술가들은 멜로디 극치의 정점으로 만드는 노력을 함께 해왔다.

이렇게 하여 한 악절에서 다음 악절로 넘어가는 부분은 인체호흡의 기회뿐 아니라, 음악의 완성도를 높이는 새로운 기점이 된다.

음악악절을 이루는 가장 기본적인 요소는 멜로디다. 물론 악절을 구성하는 데는 화음과 리듬 등의 요소가 필요하지만, 멜로디가 없으면 다른 요소의 존재 가치가 없어지게 된다.

---

20) 박수연, 발레 반주법 연구(바 연습을 중심으로)논문, 연세대학교 교육대학원, 1999, p. 26

대부분의 사람들은 악절의 개념을 멜로디의 개념으로 생각한다.

발레 에서도 마찬가지인데 발레악절의 움직임 지시기는 멜로디가 된다.

발레 안무가들은 스텝의 악절을 이루어내기 위해 거의 전적으로 멜로디에 의존한다.

하나의 무용 양체느낌은 이성적인 절정을 보여 주어야 하며, 그 다음 일어날 움직임을 부드럽게 선도하고 있어야 한다. 악절개념을 잘게 쪼개어버린 현대음악 중 일부는 무용수들이 스텝의 순서를 기억하기 어렵게 만든다. 순서에만 쫓기게 되면 예술의 깊이 있는 표현이 불가능해진다.

따라서 발레에는 언제나 선명한 멜로디 라인을 가지는 단순하면서도 간결한 발레음악이 필요하다.

무용음악을 선택할 때 물론 우선적으로 음악의 예술적인 스타일을 살펴야겠지만, 그다음 중요한 일은 무용악절을 전체적으로 고려해야 된다는 것이다. 하나하나의 스텝이나 박자에 잘게 좌우되면 안 되고, 무용의 악절단위로 음악의 선택폭을 넓혀야 한다.

그리고 무용음악을 선택할 때 자동화부품 선택처럼 엄격한 틀 속에 움직일 필요는 없으며, 기본적인 원리와 규칙을 서로 조화시키는 유연함이 필요하다.

기본 원칙을 지키면서도 유연성과 본능적인 직관, 거의 무의식적인 예술적 영감이 함께 필요한 것이다. 가능하면 음악악절이 짧은 것이 좋을 것이며, 짧은 것과 긴 것을 혼합시켜도 좋다.

좋은 무용음악의 선택능력은 결국은 길고도 오랜 경험의 산물이라고 할 수 있다.<sup>21)</sup>

---

21) Elizabeth Sawyer, 무용음악, 손윤숙, 나선영역, 도서출판 금광, 1995, p. 131

## ⑤ 분위기

모든 음악이 각기 분위기를 가지고 있듯이 무용 동작 하나하나에도 각기 다른 분위기가 있다.

예를 들면, Pliés는 부드럽고 우아하며, Battement Tendu는 세련되고 절도 있으며, Battement Fondu는 여는 유희 속에 내제된 강한 힘이 느껴지며, Battement Frappé는 밝고 경쾌하며, 그랑 바뜨망은 넓고 밝은 느낌이고, 아다지오는 단아하고 움츠렸던 몸이 기지개를 켜듯이 뻗어나가는 분위기가 있다.

이처럼 각 동작마다 고유의 분위기가 있으므로 반주가는 음악 자체 만으로도 이러한 분위기를 느낄 수 있는 곡을 선택하여야 하며, 클래스 분위기 또한 파악한 후 곡을 연주해야 한다.

## ⑥ 음역(Register)

음의 가장 높은 부분과 가장 낮은 부분을 완전히 사용하는 연주는 음색의 폭을 훨씬 넓혀 주며, 많고 다양한 음악적인 효과를 맛 볼 수도 있다.

하지만 많은 발레클래스 연주자들은 피아노 중간 부분의 건반만 사용하는 경우가 많다. 높은 옥타브 음악을 쓴다면 음악요소의 힘도 함께 빌리게 되므로 무용 동작에 맞는 전제하에 큰 효과를 볼 수 있다.

남자 무용수업에서는 낮은 음역을 사용하면 무게 있고 강한 움직임 느낄 수 있다.

음역의 폭을 넓히면 무용반주의 음의 세계를 넓혀 준다. 하지만 중간 건반에서 너무 떨어진 곳에만 집착하면 음의 부조화를 이룰 수 있으니 조심해야 된다.

높은 음역의 음표나 화음은 낮은 음역의 것들 보다 가벼운 느낌을

준다. 마찬가지로 음이 올라가면 가벼운 느낌, 음이 내려가면 무거운 느낌을 준다. 무용반주가들은 음의 이런 특색을 잘 이용하여 무용수들의 움직임의 역학에 적용시켜야 한다.

#### ⑦ 조직(Texture)

화음의 폭과 밀도에 따라, 그리고 연주 형태에 따라 피아노의 음색은 다양하게 나타난다.

얇게 조직되어진 경쾌한 반주는 빠른 알레그로 연주에 제격이다. 두터운 화음과 아르페지오는 신체를 무겁고 느리게 하는 경향이 있고, 옥타브의 폭을 넓게 그리고 단순한 인터벌을 가지면 경쾌하고 스피디한 느낌을 준다. 무용반주가들은 곡을 선택할 때 이러한 점을 고려해야 된다.

#### ⑧ 전조와 조(Modulation and key)

무용반주가들은 곡의 조성을 자유로이 바꿀 수 있어야 무용 수업을 하는데 있어서 실용적인 효과를 줄 수 있다.

만약 단조로만 클래스를 진행한다면 무용수들은 엄청난 스트레스를 받을 것이다. 또 밝은 느낌의 키를 사용 하더라도 오래 써서는 안 된다.

키를 잘 선택하는 것은 음악의 사운드를 다양하게 하고, 교실 수업 분위기를 원만하게 해준다.

G장조 다음에 E플랫 단조가 따르면 좋은 효과를 볼 수 있으나. 힘이 부족할 수도 있다. G장조보다 밝은 키인 D혹은 A장조를 사용하면 계속된 무용이 가능할 수 있다. 키는 음악에서 결정적인 중요한 요소가 된다.

즉, 단조는 어둡고, 슬프며, 장조는 밝고, 명랑하다. 곡의 밝고 어두움을 결정하는 음악적 요소로는 환경, 리듬, 다이내믹, 연주악기 등의 여러 가지가 있겠지만, 장조와 단조의 차이에서 나타나는 결정 요소가 가장

크다고 볼 수 있다.

그러므로 각 동작의 느낌에 맞도록 알맞은 곡의 키를 선택하는 것도 발레반주자가 고려해야 할 부분이다.

### 3. 발레동작과 발레음악의 상관관계

#### 1) 발레수업의 구성과 기본자세

##### ① 구성

바(barre)에서의 연습에서 시작하여 센터(center)에서의 연습으로 구성된다.

바 연습은 동작 나름대로의 목적을 갖고 있지만 대체로 발, 다리와 등을 강하게 하고, 동작의 범위를 넓혀준다. 또한 신체의 능력을 조절, 턴-아웃(turn-out)과 그리고 발과 다리의 민첩함을 기르기 위한 동작들로, 한마디로 발레 테크닉을 가르치기 위한 것이다.

연습의 순서는 바에서의 수업은 발레의 가장 기본적인 동작인 Plié, 즉 다리를 구부리는 동작에서 시작되고, Grand Battement의 활발한 동작이나 다리를 힘 있게 차는 동작으로 끝난다.

이 순서는 교사와 학교에 따라 다르지만 일반적으로 작고 느린 동작에서 시작하여 발에서 무릎을 거쳐 엉덩이에 이르기까지 점차로 다리를 많이 사용하며, 간단한 동작에서 복잡한 동작으로 이어지게 된다.

이런 동작의 순서들처럼 앞에서 언급한 것처럼 바에서 단순한 발레 동작까지도 생명력을 지닌 동작으로 거듭나는 센터에서의 연습은 Port de Bras와 작은 Adagio 동작으로 무게의 이동을 강조하며, 바에서의 동작의 안정감과 안정성으로부터 중앙에서의 연습으로 점진적인 전이를 제공한다. 22)

본 연구에서는 바에서 좀 더 발전된 동작의 결합인 센터에서의 음악적 형태들과 동작들을 다루고자 한다.

센터에서는 주로 6가지 동작으로 범위가 나뉜다.

---

22) Gretchen Ward Warren, 클래식 발레 테크닉, 서차영역, 1996, p. 78

Adagio, Petit Allegro, Demi Allegro, Grand Allegro, Pirouette, Tour 로 이루어진다.

## ② 기본자세

### i. 다섯 가지 발의 기본 포지션

이 다섯 가지 동작은 17세기 후기에 확립된 발레의 기본 테크닉이다. 모든 발레 스텝과 동작, 그리고 자세는 이러한 포지션들 중의 한 가지 또는 그 이상과 관련이 있다.

1번 자세는 다리는 엉덩이에서부터 턴-아웃(즉, 완전한 180도 turn-out)하고 발뒤꿈치와 무릎은 붙이고, 발은 일직선이 되도록 한다.

2번 자세는 다리는 1번과 같이 엉덩이에서부터 turn-out 한다. 그러나 발 뒤꿈치는 무용수의 발 크기 만큼 넓혀 준다.

3번 자세는 다리는 엉덩이에서부터 turn-out하고, 한 다리를 다른 다리의 바로 앞에 놓고 각각의 발뒤꿈치가 다른 발의 가운데 부분에 닿게 한다.

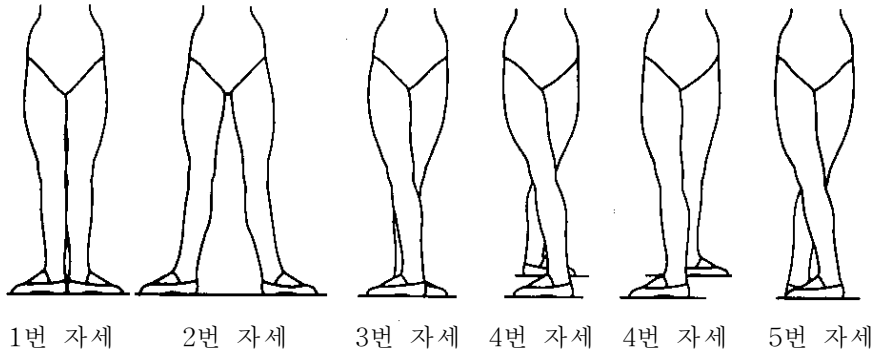
4번 자세는 다리는 엉덩이에서부터 turn-out하고, 한 발을 다른 발의 앞쪽에 놓는데 발 하나 길이만큼 거리를 두거나, 또는 1번 자세와 같은 넓이 만큼 거리를 둔다.

5번 자세는 다리는 엉덩이에서부터 turn-out 한다. 한 발은 다른 발 바로 앞에 놓고, 앞에 있는 발뒤꿈치를 뒤에 있는 발의 발가락 관절에 붙인다.<sup>23)</sup>

---

23) S. N. Hammond, Ballet Basics, 최성이역, 1993, p. 18

그림1)



ii. En Dehors 와 En Dedans

En Dehors는 앞-옆-뒤의 진행으로 외전을 뜻하고, En Dedans은 뒤-옆-앞의 진행으로 내전을 뜻한다.

iii. Épaulement Croisé

Croisé는 '교차하다'라는 의미를 갖는다. Croisé 자세는 Devant과 Derrière가 있다. Devant은 '앞'이라는 의미로 Croisé Devant은 '앞으로 교차시킨다'라는 의미가 되고, Derrière는 '뒤'라는 의미로 Croisé Derrière는 '뒤로 교차시킨다'라는 의미이다.

iv. Épaulement Effacé

Effacé는 '가려진'이라는 의미를 갖는다. Effacé Devant 자세는 무용수가 앞 무대의 한쪽 코너를 향하여 앞에 놓인 다리를 4번 자세로 앞으로 뺀다. 뺀 다리의 반대쪽 팔을 위로 들고 다른 팔을 옆으로 든다. 몸을 허리에서부터 아주 약간 뒤로 기울인다. 머리는 높이 든 팔 쪽으로 기울인다. Effacé Derrière는 무용수가 앞 무대의 한쪽 코너를 향하여 뒤에 놓인 다리를 4번 자세로 뒤로 뺀다. 뺀 다리 쪽의 팔을 위로

들고 다른 팔은 옆으로 든다. 몸은 지탱하는 다리 위로 약간 앞으로 기울이며 머리는 높이 든 손을 향하여 아주 조금 돌리면서 든다.

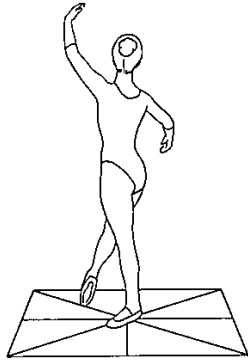
#### v. Épaulement Écarté

Écarté는 ‘분리된 또는 멀리 떼어 놓은’의 뜻으로 Écarté Devant은 무용수가 앞 무대의 한쪽 코너를 향하여 관객 가까이 있는 다리를 옆으로 뻗는다. 뻗은 다리 쪽의 팔을 위로 들고, 다른 팔은 옆으로 든다. 몸통은 곧게 세우고 머리는 높이 든 손을 향하여 아주 조금 돌리면서 든다. Écarté Derrière는 무용수가 앞 무대의 한쪽 코너를 향하여 관객으로부터 멀리 있는 다리를 옆으로 뻗는다. 같은 쪽 팔을 위로 들고 다른 팔은 옆으로 한다. 몸통과 머리를 옆에 있는 팔 쪽으로 약간 기울인다.<sup>24)</sup>

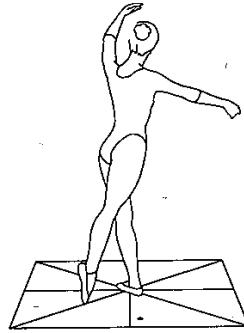
---

24) S. N. Hammond, Ballet Basics, 최성이역, 1993, p. 64

그림2)



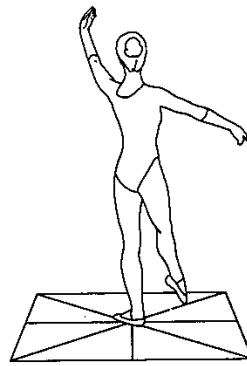
Croisé devant



Croisé derrière

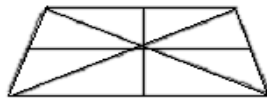


Ecarté devant



Efface devant

front



## 2) 센터에서 음악의 형태와 동작

센터는 느리고 풍부한 느낌과 부드러우면서도 아름다운 선율의 연주를 필요로 하는 Adagio에서부터 점점 속도도 빨라지고 활기 넘치는 동작이 이뤄지기 때문에 넓은 음역과 풍부한 화성의 사용을 요구하는 Grand Allegro까지의 다양한 음악과, 여러 동작들의 혼합으로 이루어진다.

반주가가 연주할 때 무용수들이 각 동작마다에서 얻는 효과를 최대한으로 높이기 위해 그 예를 들면 Adagio 음악으로는 풍부한 음역과, 기지개를 켜는 듯 한 느낌의 음악을 선택할 때에 무용수들에게 심리적으로 안정감을 갖도록 해주고, 동작에서 얻는 효과도 극대화 시킬 수 있다. 이처럼 클래스에서 반주자의 역할은 심리적 교육적 측면에서도 매우 중요하다고 할 수 있다.

바에서의 단순한 발레 동작까지도 생명력을 지닌 동작으로 거듭나는 센터에서의 연습은 Port de bras와 작은 Adagio 동작으로 무게의 이동을 강조하며, 바에서의 동작의 안정감과 안정성으로부터 중앙에서의 연습으로 점진적인 전이를 제공한다.<sup>25)</sup>

이제 센터웍에서의 음악적 형태들과 동작의 예들을 다루고자 한다. 앞에서 언급했듯이 센터에서 주로 6가지 주요 동작의 형태가 있다.

그 순서는 느리고 부드러운 음악을 쓰는 Adagio, 절도 있고 리드미컬한 멜로디를 가진 선율을 쓰는 Battement Tendu, 우아한 화성과 풍부한 음역을 써주어야 하는 Battement Fondu, 기본 박자는 살아 있으면서 생동감 있는 느낌의 멜로디 라인을 가지고 연주해야 하는 Petit Allegro, 조금 더 확장된 음역과 3박자의 왈츠계통 곡을 많이 연주하는 Demi Allegro, 아주 큰 느낌의 3박자 곡이 적당한 Grand Allegro, Pirouette, Tour로 이루어진다.

---

25) Gretchen Ward Warren, 클래식 발레 테크닉, 서차영역, 1996, p. 78

### ① Adagio

Adagio는 주로 3/4박자, 6/8박자, 12/8박자의 곡이 적당하며 3/4박은 보통빠르기의 Adagio에 어울리며, 6/8박자는 조금 더 느린 Adagio에, 12/8박자는 Grand Adagio에 어울린다. 전주는 곡의 템포에 맞도록 하여 2 count를 준다. 무용동작에도 음악에서의 악절과 같은 구분이 있으므로 호흡을 잘 읽고 여리게 시작하여 동작이 커지는 클라이막스 부분은 crescendo 해준다.

동작 자체가 비교적 느리기 때문에 우아하고 당당한 태도의 조화가 잘 이루어져야 하며, 이러한 연결 동작들을 위해서는 화성과 리듬이 동작의 공간을 채워주기에 충분하도록 왼손 반주부는 arpeggio 주법을 사용하고, 멜로디는 legato 주법이 적당하다.

- 컴비네이션 되는 동작과 악보의 예1)

G.DICKSON-PLACE

The image shows two systems of musical notation for a piece by G. Dickson-Place. The first system includes the following annotations:

- 예비박 (preparation, 5th position)
- foudu retir'e devant
- develope -crois'ee -devant
- attitude -crois'ee -derni'ere pique en avant

The second system includes the following annotations:

- 다리를 내린다 (foudu retir'e devant)
- 90도 developpe -'a la seconde 와 demi pointe 하면서 옆으로 pique
- 5th crois'ee en bas

연주할 때에 동작이 점점 커지면 음악도 crescendo로 연주하고, 동작이 닫히게 되면 decrescendo를 해줌으로 인해 무용수들에게 심리적인 안정감을 부여할 수 있겠고, 무용수가 동작을 하는데 있어 음악과의 조화에서 오는 감동을 느끼게 되어 심미적인 효과도 얻을 수 있다.

## ② Battement Tendu

Battement Tendu에서 쓰이는 박자는 주로 4/4박자, 2/4박자, 좀 더 느린 Battement Tendu는 6/8박자를 쓰기도 한다. Battement Tendu가 out에서 시작할 때는 전주 2 count 곡의 첫 박자에서 out으로 시작하고,

in에서 시작할 때는 전주의 2 count 중 마지막 박자, 즉 못갓춘마디 에서 이미 발등이 나가 있다가 곡이 시작하는 첫 박에 in으로 들어온다. 그러므로 악센트의 위치는 같다고 할 수 있다.

Battement Tendu는 다리의 발등을 뺐었을 때와 들어올 때 동등하게 강화시키는 연습이므로 곡의 성질은 절도 있는 곡으로 2박 계통의 음악이 적합하다. 정확한 맥박과 왼손 반주부의 동작에 따른 악센트가 더해져 절도 있는 리듬, 이와 함께 오른손의 리드미컬한 멜로디가 더해져서 전체적으로 리듬에서 생동감이 느껴지도록 연주한다. turn을 할 경우에는 첫 박자에 약간의 악센트를 주면 효과적이다.

바에서의 Battement Tendu 음악보다 조금 더 발전된 화성과 일정한 패턴을 갖춘 멜로디의 진행이 동작에 더욱 활력과 힘을 불어 넣어 줄 수 있다. 마지막 끝날 때의 stay 동작이 half-turn으로 끝날 경우에는 곡의 마지막에 마무리 화음으로 마무리 동작과 일치시킨다.

· 동작과 악보의 예2)

한마디에 Battement Tendu 1개 (M.M.♩ = 108 정도)

예비박 out  
계속 battement tendu a la seconde

open position turn turn

T - pointe tendu C-close in 5th position

위는 Battement Tendu와 Tour가 컴비네이션 된 경우인데, Tour 부분 첫 박에 악센트를 넣어서 무용수가 돌 수 있도록 도와주어야 한다.

· 동작과 악보의 예3)

한마디에 Battement Tendu 1개

G. DICKSON-PLACE

The image displays three systems of musical notation for a piano exercise. Each system consists of a grand staff with a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The music is in 3/4 time. The first system shows a sequence of chords in the bass clef, with the notes G, B, and D marked as 'T' (Tendu) and C marked as 'C'. A red bracket under the first two measures is labeled '예비박' (pre-beat) and 'in'. The second system continues the sequence, with similar 'T' and 'C' markings. The third system shows the continuation, with the word 'turn' written in green above the bass clef notes in the second and third measures. The right hand of the piano plays a melodic line with slurs and accents, often in red ink.



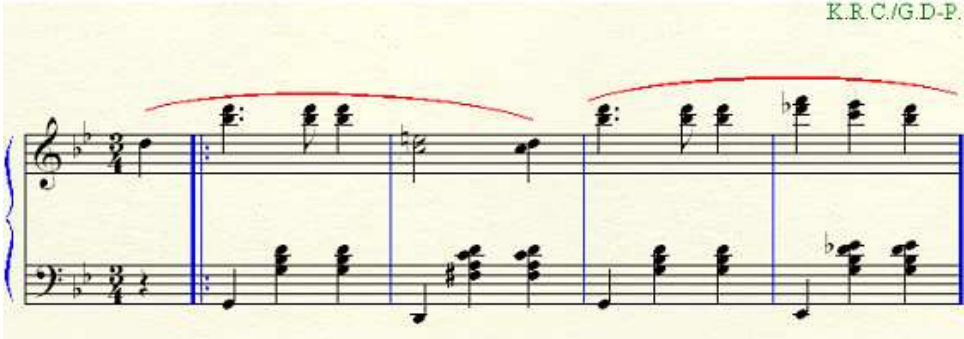
· 동작과 악보의 예5)

팔의 움직임과 다리를 조화시키기 위한 연습으로 앞 무대 왼쪽 방향으로 오른발을 point tendu한다. 4번 자세에서 demi-plié를 하면서 오른팔을 몸 앞으로 들고 왼팔은 2번 자세로 벌린다. 두발로 바닥을 밀면서 앞에 놓은 오른발로 relevé하여 동시에 왼발이 retiré가 되도록 재빨리 올렸다가 왼팔을 오른팔과 같이 몸 앞으로 가져오며 앞 무대 오른쪽을 향하여 몸의 균형을 유지한 후 왼발을 앞에 놓은 5번 자세로 demi-plié 하면서 끝낸다. endedan이 이루어지는 마디에서 약간의 악센트로 무용수가 강하고 빨리 돌 수 있도록 해준다. 그리고 점진적인 상승을 위해서 회전 전 마디에 crescendo 해 준다.

K.R.C./G.D-P.

· 동작과 악보의 예6)

처음부터 tour가 나올 경우 endehor이 이루어질 때 악센트를 준다.



#### ④ Battement Fondu

Battement Fondu는 2박과 3박이 모두 가능하다. 즉 4/4박자, 2/4박자, 3/4박자, 6/8박자 모두 사용할 수 있다. 2박 계통일 때는 첫 count에 Battement Fondu하고 두 번째 count에 업 한다. 조금 더 느린 Battement Fondu를 할 때에는 3박 계열이 적당하다. 예로 3/4박자의 곡을 쓸 때에는 한마디 안의 세 박자가 전개되는 동안 Battement Fondu가 이루어지고 그다음 마디에서 업이 되기 때문에 느린 Battement Fondu를 할 경우에 3박 계통의 음악을 쓰는 것이 적당하다.

첫 count에 앉는다고 해서 너무 처지게 연주하지 않아야 하고 반드시 그 다음 동작이 일어서는 동작임을 염두에 두고 앉은 후 일어설 수 있도록 곡을 연주해야 한다. 일어서는 동안에 주어진 박자 안에서 템포에 맞춰 연주하는 것 보다는 약간의 음악적 여유를 주어 느리고 당기는 분위기를 줄 수 있도록 연주한다.

· 동작과 악보의 예7)

3/4박자의 비교적 느린 곡으로 2마디에 Battement Fondu 1개가 이루어진다.

The image displays two systems of musical notation for a piano accompaniment. The first system shows a treble and bass staff in 3/4 time, with a red bracket under the first two measures labeled '예비박' (pre-beat). The second system continues the piece, with a green label 'tomb'e' under the first measure and 'pas de bourr'ee' under the second measure, indicating the start of the Battement Fondu movement.

Battement Fondu에 컴비네이션 되어지는 연결스텝 중 하나인 pas de bourrée 부분은 스텝에 맞춰서 멜로디 라인이 들리도록 연주하고, 전체적인 음악 느낌은 아름답고 우아한 분위기로 연주하며, 앉는 동작이지만 다시 일어날 것을 미리 예상하고 음악 자체만으로도 무용수의 몸을 위로 끌어올리는 느낌이 느껴지도록 연주해야 한다.

## ⑤ Grand Battement

센터에서의 Grand Battement은 보통 3박 계통을 많이 사용한다. 왜냐하면 Grand Battement 동작과 다른 Balancé 동작도 콤비네이션 되기 때문이다. Grand Battement은 다리를 공중으로 힘차게 들어 올리는 동작이므로 이를 제대로 실행할 수 있도록 웅장한 곡을 택해야 한다. Grand Battement의 동작은 크게 3가지 형태로 나눌 수 있는데, 첫째, close in 5th position부터, 다리를 pointe tendu를 거쳐 앞으로 브러쉬하고 빨리 완전한 높이까지 들어 올리는 Grand Battement이 있고, 둘째, close in 5th position부터, 다리를 pointe tendu 거치지 않고 바로 들어올리는 Grand Battement으로만 이루어지기도 하며, 이때에 전주 후 곡의 첫 박에 close in 5th position인 경우와, 셋째에 해당하는 전주 후 곡의 첫 박에 바로 Grand Battement이 이루어지는 경우로 나눌 수 있다. 곡의 박자는 2박 3박 모두 가능하고, 성격은 폴로네이즈나 왈츠풍의 음악이 적합하다.

또한 동작 자체가 ‘앤(and)’박자로 이어서 이루어지며 발을 제자리에 놓을 때도 박자가 들어가야 하므로, 2박 계열의 곡을 사용할 경우 다리를 들어 올릴 수 있도록 못 갖춘마디에 부점 리듬으로 첫 박을 끌어당기듯 연주하는 것이 무용수들이 다리를 들어 올리는데 더 도움을 줄 수 있다.

· 동작과 악보의 예6)

센터에서 3/4박자 왈츠풍의 음악이 많이 쓰인다. balancé나 chaînés 등의 동작들이 콤비네이션 되어졌을 경우 3박 계통이 어울린다.

The image shows a musical score for piano in 3/4 time. The first system consists of six measures. The first three measures are bracketed together with a red line and labeled '예비박' (pre-measure) in green. The second system starts at measure 7 and consists of five measures. Above the notes in both systems, the letters 'C', 'G', and 'T' are written in green, indicating specific techniques: C for close in 5th position, G for grand battement, and T for point 2th tendu.

C- close in 5th position    G-grand battement    T-point 2th tendu

여기까지의 동작들이 발레 테크닉에서 가장 중요한 부분이라고 할 수 있는 Allegro를 위한 준비 과정이라고 할 수 있다.

### ⑥ Allegro

작고 경쾌한 곡에 웅장하고 큰 스케일의 3박의 곡까지 쓰이게 되는 Allegro의 동작은 Petit Allegro, Demi Allegro, Grand Allegro로 구분된다. Allegro는 음악 용어에서 비롯된 것으로 발레에서는 점프와 연결된 보조 동작을 포함한, 활기 있고 빠르며 역동적인 스텝을 의미한다. 이러한

역동적인 스텝은 공중 도약이 행해 질 때 가장 절정을 이룬다. 이제 다룰 동작은 무용수가 바닥과 공중에서 실행하는 동작들이다.

이러한 동작들을 하기 위해서 무엇보다도 중요한 것이 바로 반주자의 역할이다. 작은 점프에서부터 큰 jeté까지의 동작을 할 때, 무용수들의 근육을 더 긴장시킬 수 있고, 뛰어오를 수 있도록 도와주는 효과적인 리듬을 써야한다.

이제부터는 그러한 센터에서의 작은 점프에서부터 큰 점프까지 점진적으로 발전해 나가는 흐름의 맥을 다루고자 한다.

#### i . Petit Allegro

활기차고 생동감 넘치도록 연주해야 하는 Petit Allegro는 여러 동작들의 콤비네이션으로 이루어진다. 작은 점프 동작들이므로 반주의 분위기 또한 밝아야 하겠다. 박자는 2/4박자 4/4박자 모두 가능하다. 아래 성부보다는 가볍게 뛰는 Echappé일 경우에는 주로 피아노 건반의 위 음역을 사용해 준다. 너무 아래 건반만을 치게 되면 동작을 누르는 듯한 느낌이 들 수도 있기 때문이다.

왼손은 2박의 원앤 투엔 박자로 연주하되 오른손은 경쾌한 8분 음표의 진행하는 것이 좋다.

진주는 보통 2 count를 주며, 정확한 템포가 중요하다. 무용수들이 끊임없이 뛰어 오르므로 템포가 흐트러진다면 동작의 진행에 방해가 될 수도 있다.

· 동작과 악보의 예7)

échappé, échappé, changement, changement, sous-sus, entrechat의  
순으로 동작이 진행될 때

Arr. by Joseph P. Elsno

The image shows a musical score for a piano piece in 2/4 time, arranged by Joseph P. Elsno. The score is written for both the right and left hands. The right hand starts with a series of eighth notes, followed by a red circle around a specific eighth note. The left hand plays a series of chords. Below the score, the letters 'E' and 'C' are placed under the first and third measures respectively. Below these letters, the text 'E-Échappé' and 'C-Changement' is written.

E E C C

E-Échappé C-Changement

· 동작과 악보의 예8)

échappé sauté 동작 이루어 질 때

MARTY KOSTERE

The image shows a musical score for a piano piece in 2/4 time, by Marty Kostere. The score is written for both the right and left hands. The right hand starts with a series of eighth notes, followed by a red circle around a specific eighth note. The left hand plays a series of chords. The score is marked with a blue vertical line at the beginning and another blue vertical line at the end.

## ii. Demi Allegro

Demi Allegro는 중간 점프 즉, Demi Sissonne라고도 하는데 착지 후에도 다리가 뻗어 있는 동작인 Sissonne Ouverte, 또는 오픈(open) 과, 착지 후에 5번 자세로 빨리 돌아오는 Sissonne Fermée<sup>26)</sup>가 있다.

Petit Allegro와 마찬가지로 Demi Allegro도 여러 동작으로 콤비네이션 되어 진다.

음악은 2박보다는 3박 계통의 왈츠 곡을 사용하는 것이 효과적이다. 전주는 보통 뗄 수 있는 준비가 필요하기 때문에 예비 박으로 한음을 친 후 2 count나 4 count를 준다.

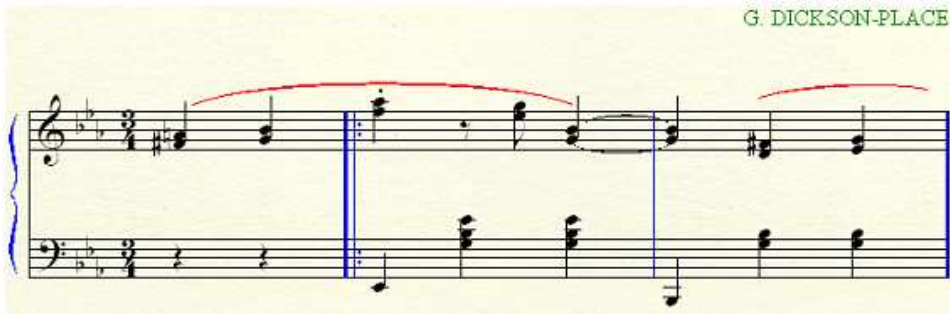
동작이 진행되면서 점프하는 부분에서는 뛰어오름을 효과적으로 도울 수 있도록 악센트와 그에 따른 시간적 여유도 있어야 할 것이다. 아주 큰 점프가 아니므로 박자는 정확하게 지키면서 전체적으로 부드럽게 연주하며 중간 점프이므로 음역은 너무 좁지 않은 곡을 택해야 한다. 또한 자칫 두터운 화음은 신체를 무겁고 느리게 할 수 있으니 연주할 경우라면 그 음색이 어둡지 않도록 연주해야 한다. 마지막 끝나는 부분은 동작의 마무리 맞도록 속도를 조절하여 연수도 함께 끝내준다.

---

26) S. N. Hammond, Ballet Basics, 최성이익, 1993, 제4장

· 동작과 악보의 예9)

곡 시작부터 첫째 마디는 Fermée가 이루어지고, 둘째 마디는 Port de bras가 이루어진다.



F P  
F- Fermée P-Port de bras

### iii. Grand Allegro

Grand Allegro는 앞에서 다루었던 동작들의 확장으로 더 넓게 바닥을 가로지르면서 더 많은 공간과 힘을 필요로 하기 때문에 같은 3박 계통의 곡을 쓰더라도 더 풍부한 화성과 음역을 사용해야 한다.

3/4박자의 곡을 연주하며 왼 손 반주부에 적당한 다이내믹을 주어 첫 박에 악센트를 넣으면서 무용수가 춤을 출 수 있도록 박자 안에서 적절한 음악적 융통성이 필요하다.

전주는 예비박 한음을 준 후 2 count 음악에 있어서는 보통 3박의 큰 왈츠를 연주하는 것이 적당하며, 처음 도약을 도와주기 위해 연주 또한 악센트를 넣어주며 음역도 넓고 풍부하게 만들어준다. 정확한 템포로 연주하지만 공중에 떴을 때 음악도 동작과 함께 약간의 기다림의 간격을 주지만 원래 템포에서 벗어나지는 않아야 한다.

동작들은 여러 콤비네이션이 있고, 종류에는 Grand Fouetté Sauté, Saut de Basque, Grand Jeté en Tournant, Grand Tour Jeté 등이 있다.

무엇보다도 모든 동작들에 대한 반주가 그렇지만 처음 교사에 의해서 제시 되어지는 양체느망을 잘 본 후에 어느 부분에 도약이 이루어지는 지, 어디서 Port de bras가 이루어지는지의 호흡을 잘 기억하고 연주를 해야 한다.

또한 수업의 규모에 따라서 여러 그룹으로 나뉘어 Grand Allegro를 진행하는 경우가 많은데, 이때에 반주자는 한곡을 계속 반복해서 치기 보다는 동작과 일치했던 리듬 패턴을 기억해서 같은 패턴으로 관계조나 반음 위의 조로 조옮김하여 연주한다면 수업이 더 활기 있고 지루하지 않을 것이다.

· 동작과 악보의 예10)

Grand Fouette Sauté하며 공중으로 뿔 때 연주도 함께 악센트를 넣어 주어야 하며 곡은 3박 계열이 가장 좋다.

The image shows a musical score for a piece titled "Herve (Chilp'erie)". It consists of two systems of piano accompaniment. The first system includes a treble and bass clef staff. Annotations include a red dashed line labeled "8<sup>me</sup>" above the treble staff, a red bracket labeled "예비박" (pre-beat) under the bass staff, and a green bracket labeled "90도 'a la seconde arabesque efface로 en dedan" under the bass staff. A green label "plie" is placed above the treble staff. The second system shows a continuation of the piano accompaniment with a treble and bass clef staff, including a triplet of eighth notes in the treble staff.

⑦ Piqué Tour

보통 2박 계통의 절도 있고 경쾌한 음악을 선택한다. 진주는 보통 2count 또는 4count를 준다. 곡이 시작되면 무용수의 머리부터 몸통 전체가 spotting이 이루어지면서 도는데, 이때에 보다 효과적인 동작을 위해 spotting이 이루어질 수 있도록, 연주 또한 적절한 악센트와 다이 나믹을 가지고 연주해야 한다.

무용수가 멈춤 없이 회전해야 하므로 반주가도 마찬가지로 명확한 음색과 정확한 리듬이 느껴지도록 연주하며 적절한 페달 사용과 동작이 마지막 부분으로 진행될수록 무용수에게 더 힘을 불어넣어 주기 위해 긴 페달을 써주는 융통성도 요구된다.

· 동작과 악보의 예11)

전주는 4 count이고, Piqué turn이 이루어질 때에는 첫 박에 악센트를 준다. 곡의 첫 박에 spotting이 이루어지므로 이 곡의 한마디 안에서는 2번의 Piqué turn이 이루어진다.



### Ⅲ. 결론 및 제언

본 논문은 현재 학교 일선에서 발레반주자들의 수요가 증가하는 현상을 보며, 무용 수업에서 발레반주자의 역할과 발전을 도모하고자 하는 측면에서 연구하였다.

이를 위해, 발레음악의 변천과 발전과정들을 살펴보고, 발레반주의 기본 원리, 역할, 음악적 형태 요소들에 대해서 살펴보았다.

발레음악의 스타일은 반주자의 성품이나 자기 선호하는 음악 스타일에 따라 다르지만 본 연구에서는 수많은 발레 동작 중에서 가장 핵심이 되고 기본이 되는 동작들과 그에 적절한 음악적 형태가 어떠한 것인지 연구하였다.

연구 결과 다음과 같은 결론을 추론할 수 있었다.

첫째로 발레음악의 변천과 그 발전과정 등을 살펴봄으로 모든 예술이 그렇지만 인간의 일상생활과 함께 그 발전이 이루어져서 음악과 무용이 서로 유기적 연합을 함으로 현재의 수많은 무대에서 상호 보완적, 상호 발전적 관계로 어우러지며 하나의 무대예술로서의 승화됨을 알 수 있었다.

둘째로, 무용 수업에서의 반주자는 가능하면 각 동작의 고유의 리듬 움직임을 완벽히 파악하여, 발레의 기본 움직임을 이해하고 있어야 하며, 이 기본 움직임이 다양한 속도의 변형을 통해 다양해진다는 것을 숙지해야 한다.

따라서, 무용반주가는 연주하는 음악들이 무용수 스텝사이에 감성적인 결합의 끈을 연결시켜 준다는 것 또한 간과해서는 안 된다. 또 무용 수업에서의 무용 근육자체에서 본능적인 반응이 일어나기도 하므로, 예술적인 영감을 넣어주어야 한다.

이러한 반주자의 역할을 정리해보면

1. 무용반주가는 무용수들의 청각을 음악을 통해 고무시켜, 무용수의 근육에 풍부하고 다양한 영감을 불어 넣어주는 작업을 하여, 무용수의 발레 기법 발전에 도움을 준다.
2. 무용 수업에서 음악의 지식과 신뢰감을 완벽히 갖춰 클래스를 원만하

게 이끌어 나가며, 평범한 능력의 무용지도자들을 돕고, 콤비네이션의 리듬을 명확히 해 준다.

3. 어린이, 성인 구별 없이 다양한 연령층의 무용수들과의 접촉을 강화하여 그들의 음악지식을 키워주고, 음악에 대한 관심을 키워준다.

셋째, 음악과 무용은 서로 다른 장르의 예술이지만, 청각과 시각으로 인식되어지는 특성이 있음에도 불구하고, 이것이 일치하게 되면 그 둘이 조화로워질 뿐만 아니라 완전한 하나가 됨을 알았다.

대체적으로 무용 수업에서의 센터는 일정한 체계가 잡혀져서 이루어지고 있기 때문에 각 동작마다의 적절한 분위기나 템포 등을 기억해야 하겠고, 악보에 의존하기 보다는 즉흥연주의 중요성은 언급하지 않을 수 없는 것이, 동작마다의 콤비네이션이 늘 바뀌므로 때에 따른 적절한 음악을 연주해야 하기 때문이다.

반주가는 끊임없는 자기개발이 먼저 이루어져야하고, 무용을 보는 심미안을 키워서 무용 수업에서의 질적 양적 향상을 도모해야 함을 강조하고 싶다.

무엇보다도 무용반주가들의 활동이 늘어나고 있는 요즘 무용반주의 동작에 따른 음악의 체계가 잡힌 자료들이 많이 나와 있지 않아, 무용반주가가 되려는 음악도들이 이 분야를 공부하는데 어려움이 있지만 본 논문이 그런 어려움을 덜고 발레반주가로 성장하는데 약간이나마 도움이 되었으면 한다.

## 참 고 문 헌

### 1. 단행본

- 조승미저, *서양무용사*, 서울: 보진제출판사 1981
- 배소심, 김영아편저, *History of the Dance*, 서울: 도서출판 금광 1985
- 송수남저, *무용교육의 이론과 실제*, 서울: 학연출판사 1988
- 이덕희저, *발레에의 초대*, 서울: 현대미학사 1992
- 김은수저, *무용음악의 애해*, 서울: 삼신각 1996
- 서차영저, *발레감상법*, 서울: 대원사 1997
- 우광혁저, *음악의 언어와 무용의 언어*, 서울: 예술 1998
- 김말복저, *무용의 이해*, 서울: 예전출판사 1999
- 우광혁저, *무용과 음악이 만날 때*, 서울: 예술 2000
- 우광혁저, *무용의 동작과 리듬*, 서울: 예술 2004

### 2. 논문

- 김두연, “음악이 발레에 끼친 시대적 분류상의 고찰”, 석사학위논문, 서울: 이화여자 대학교 대학원 1975
- 이혜경, “발레에 있어서 움직임과 음악의 상호관계에 대한 연구“, 석사학위논문, 서울: 이화여자대학교 대학원 1988
- 박수연, “발레반주법 연구”, 석사학위논문, 서울: 연세대학교 대학원 음악교육과 1999
- 최경휘, “음악과 발레동작의 상호관계에 관한 연구”, 석사학위논문, 서울:

단국대학교 대학원 2001

이혜원, “음악의 아티큘레이션 요소와 발레 동작의 상관관계 연구“, 석사학위논문, 서울: 한국예술종합학교 2003

### 3. 번역서

박중길역(Jim Taylor, Ceci Taylor 공저), *무용심리학*, 서울: 도서출판 들불 1995

손윤숙, 나선영역(Elizabeth Sawyer), *무용음악*, 서울: 도서출판 금광 1995

서차영역(Gretchen Ward Warren), *클래식 발레테크닉*, 서울: 도서출판 대한 미디어 1996

문치빈역(Leo Kersley, Janet Sinclair), *발레용어 사전*, 서울: 도서출판 금광 1998

최성이역(Sandra Noll Hammond), *발레 베이직*, 서울: 음악세계 2000

이덕희역(Vaslav Nijinsky), *니진스키 영혼의 절규*, 서울: 도서출판 푸른숲 2000

남정호, 이세진역(미우라 마사시), *무용의현대*, 서울: 늘봄 2004

### 4. 사진

Ingrid, "Domenico da Piacenza", in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol.5(London: Macmillan) 1980

Cohen-Stratynner, and Barbara Naomi, *Biographical Dictionary of Dance*, New York: Schirmer Books 1982

조승미저, *발레용어사전*, 서울: 대광서림출판사 1986

5. 국외 단행본

Hammond, Sandra Noll, *Ballet: Beyond the Basics*, Palo Alto: Mayfield  
1982

Stuart, Muriel, and Lincoln Kirstein, *The Classic Ballet*, New York:  
Knopf 1982

Gordon, Suzanne, *Off Balance: The Real World of Ballet*, New York:  
Pantheon Books 1983

Whitehill, Angela, and William Noble, *The Young Professional's Book  
of Ballet:*

*From Student to Ballerina*, Princeton, N.J.: Princeton Book 1990

**ABSTRACT**

## **An interrelation between ballet and music**

**- focused on center works -**

Lim Ju hyun

Department of

Accompanying Music

Graduate School of

Sungshin women's University

Dance and music are surely two different genres. However, since the ancient times where there was music, there were movements and where there were movements, there was music as well.

I have arranged the historical and theological background of the development of such music and movements, as well as today's so-called genre of 'ballet'. Also, I have included general description of ballet accompaniment which is practiced in studios and dance classes in the perspective of interaction between ballet and music, and also reviewed the role of an accompanist. I organized and researched the essential musical elements to ballet accompaniment and from the basis of these essential elements, the adequate musical structures to each movements.

Gestures in music and dance are not separated. Rather it becomes one through unison by mixing movements, which is generated along the timeline of the dance, and the beats, accents, phrases in music.

The role of a ballet accompanist can be concluded as following.

1. Ballet accompanists inspire dancers to perform well by stimulating the auditory sense through music; therefore, they contribute to the development of ballet techniques.
2. In ballet class, a ballet accompanist with a good knowledge and confidence in music leads the class amicably; it allows not only ordinary dancers to boost their competence, also to make a clear in combination rhythms.
3. A ballet accompanist who encounters dancers with different age groups encourages them to advance in knowledge and interest in music.

Even though music and ballet are separate genre of arts, which are based on different sense organs of hearing and sight, a joint of these creates a harmonious art; futhermore, they become a united body.

It is desirable for a ballet accompanist to have an aesthetic appreciation for ballet as well as to take priority over continuous self-development so that improvement on ballet class in both quality and quantity can be achieved

The increasing number of ballet accompanists is facing a difficulty in studying ballet accompaniment for lack of precedent materials; it is expected for this thesis to be a good help to ballet accompanists.

