



저작자표시 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.
- 이차적 저작물을 작성할 수 있습니다.
- 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#) 

신 인 선 교수지도
석사학위 청구논문

발레 클래스 반주를 위한 찬송가 편곡

- 바 워크(Bar work)을 중심으로 -

2020

성신여자대학교 대학원
반 주 학 과
박 슬 기

발레 클래스 반주를 위한 찬송가 편곡

- 바 워크(Bar work)을 중심으로 -

신인선 교수 지도

이 논문을 석사학위 논문으로 제출함

2020년 5월

성신여자대학교 대학원

반주학과

박슬기

인 준 서

박슬기의 석사학위 논문으로 인준함

2020년 5월

심사위원장 지 형 주 (서명 또는 인)

심 사 위 원 신 인 선 (서명 또는 인)

심 사 위 원 김 미 영 (서명 또는 인)

성신여자대학교 대학원

논문개요

본 논문은 먼저 발레 클래스를 위한 발레 반주의 개념과 특성을 발레의 역사와 발레 반주의 발전과정을 통하여 알아보았다. 이탈리아에서 태동한 발레는 프랑스에서 성장하고 러시아에서 꽃을 피우게 된다. 발레 무용이 사교 무용에서 전문적인 공연예술로 발전함에 따라 정식 발레 학교가 설립되었고, 발레 클래스 역시 이러한 과정 속에서 반주악기의 변화와 함께 발전하였다.

발레에서 무용수의 기술적, 예술적 성장을 위한 훈련시간으로 마스터와 함께 발레 클래스를 진행하게 된다. 발레 클래스의 무용동작에서 나타나는 반복되는 리듬과 박자의 구성으로 현장에서 연주되는 음악이 발레 클래스 반주음악이다. 이러한 반주음악은 즉흥연주를 기본으로 클래식 음악, 발레작품 음악 등을 주로 사용하며, 반주자에 따라 반주음악의 레퍼토리 확장을 위해 대중음악, 민요 등의 리듬을 이용해 발레 클래스에 적용하기도 한다.

이러한 발레 클래스 반주음악 레퍼토리 확장의 일환으로 연구자는 발레 클래스를 위한 반주음악의 역사, 반주곡의 특성, 반주음악에 대한 선행연구 분석, 반주음악과 발레동작의 상호관계 등을 살펴보고 교회음악 중 찬송가의 발레 클래스 활용 가능성에 관하여 연구 하였다.

그 결과 500여 곡이 넘는 다양한 곡과 단조롭고 쉬운 선율의 찬송가는 발레 클래스에 활용할 수 있는 충분한 레퍼토리를 가질 수 있다는 점을 확인하였다. 이러한 레퍼토리 확장 가능성을 실증적으로 확인하기 위하여 바워의 각 발레 동작에 필요한 찬송가 편곡 반주음악을 제시하였다. 이를 통해 찬송가가 발레 반주음악으로 편곡하기에 쉬운 구조로 되어 있고, 화성적 부분에서는 찬송가는 주로 주요 3화음인 I, IV, V만을 사용한 기본적인 화성진행으로 악곡이 구성되어 있으나 편곡의 과정에서 부속화음이나 변성화

음을 사용하거나 주선율에 반음계적 비화성음 등을 사용함으로써 발레의 특정 동작을 강조할 수 있었다. 또한 음악에 색채적 변화를 주어 발레 동작 표현에 도움을 주거나, 프레이즈의 끝맺음을 강조하는 등의 효과를 낼 수 있어 발레 동작과 음악의 관계를 더욱 긴밀하게 할 수 있음을 연구를 통하여 확인하였다.

목 차

논문개요

I. 서론	1
1. 연구의 배경 및 목적	1
2. 연구의 방법 및 제한점	4
II. 본 론	5
1. 발레의 역사	5
2. 발레 반주의 발전과정	12
1) 16-17세기 발레 반주	12
2) 18-20세기 발레 반주	16
3. 발레 클래스 반주음악 선행연구 분석	17
4. 발레 동작과 음악의 상호관계	22
1) 발레 동작의 기본자세	22
2) 바 워크(Bar work)의 기본동작과 음악적 특성	23
(1) 레베랑스(Révérence)	24
(2) 플리에(Plié)	25
(3) 바뜨망 탄듀(Battements Tendus)	27
(4) 제떼(Jetés)	29
(5) 롱드 잠브 아떼르(Ronds de jambe à terre)	30
(6) 풍듀(Fondu)	31
(7) 후라빠(Frappé)	32
(8) 썬띠 바뜨망(Petit Battement)	33
(9) 롱드 잠브 앙 레르(Ronds de jambe en l'air)	34

(10) 바뜨망 데벨로빠(Battements Développés)	35
(11) 그랑 바뜨망(Grand Battements)	36
5. 찬송가를 소재로 한 발레 클래스 음악편곡	37
1) 레베랑스(Révérence) 《그 맑고 환한 밤중에》	38
2) 플리에(Plié) 《저 장미꽃 위에 이슬》	41
3) 바뜨망 탄듀(Battements Tendus) 《태산을 넘어 험곡에 가도》 ...	44
4) 바뜨망 탄듀 제떼(Battements Tendus Jetés) 《주와 같이 길 가는 것》 ...	47
5) 롱드 잠브 아떼르(Ronds de jambe à terre) 《사철에 봄바람 불어 있고》 ...	49
6) 바뜨망 풍듀(Battements Fondus) 《마음속에 근심 있는 사람》 ...	52
7) 바뜨망 후라빠(Battements Frappés) 《기쁘다 구주 오셨네》 ...	54
8) 뿌띠 바뜨망(Petit Battement) 《찬송으로 보답할 수 없는》	56
9) 롱드 잠브 앙 레르(Ronds de jambe en l'air) 《주는 나를 기르시는 목자》 ..	58
10) 바뜨망 데벨로빠(Battements Développés) 《너 근심 걱정 말아라》 ...	60
11) 그랑 바뜨망(Grands Battement) 《주의 진리 위해 십자가 군기》 ...	62
III. 결론 및 제언	64

참고문헌

ABSTRACT(영문초록)

부 록

그림 목차

그림 1) 《여왕의 발레극》 서막장면	8
그림 2) 포세트(Pochette or Kit Violin)	15
그림 3) 발레의 5가지 기본 포지션	23
그림 4) Plié 1세트 16마디 구성	26
그림 5) 발레 카운트	29

표 목차

표 1) 발레 클래스 반주음악을 주제로 한 선행연구 분석	18
표 2) 찬송가와 편곡의 구성 비교(플리에)	41
표 3) 찬송가와 편곡의 구성 비교(롱드 잠브 아페르)	49

악보 목차

악보 1) Révérence	25
악보 2) Plié	27
악보 3) Battements Tendus	28
악보 4) Jetés	30
악보 5) Ronds de jambe à terre	31
악보 6) Fondu	32
악보 7) Frappé	33
악보 8) Petit Battement ⁵⁷⁾	34
악보 9) Ronds de jambe en l'air	35
악보 10) Battements Développés	36
악보 11) Grand Battements	37
악보 12-1) 찬송가 112장 《그 맑고 환한 밤중에》 마디 16-20	39
악보 12-2) 《그 맑고 환한 밤중에》 편곡 예시(박슬기 편곡)	40
악보 13-1) 찬송가 442장 《저 장미꽃 위에 이슬》 마디 1-4	42
악보 13-2) 《저 장미꽃 위에 이슬》 편곡 예시(박슬기 편곡)	43
악보 14-1) 찬송가 445장 《태산을 넘어 험곡에 가도》 마디 1-5	45
악보 14-2) 《태산을 넘어 험곡에 가도》 편곡 예시(박슬기 편곡)	46
악보 15-1) 찬송가 430장 《주와 같이 길 가는 것》 마디 1-4	47
악보 15-2) 《주와 같이 길 가는 것》 편곡 예시(박슬기 편곡)	48
악보 16-1) 찬송가 559장 《사철에 봄바람 불어 잇고》 마디 1-8	50
악보 16-2) 《사철에 봄바람 불어 잇고》 편곡 예시(박슬기 편곡)	51
악보 17-1) 찬송가 365장 《마음속에 근심 있는 사람》 마디 1-4	52
악보 17-2) 《마음속에 근심 있는 사람》 편곡 예시(박슬기 편곡)	53
악보 18-1) 찬송가 115장 《기쁘다 구주 오셨네》 마디 1-8	54

악보 18-2) 《기쁘다 구주 오셨네》 편곡 예시(박슬기 편곡)	55
악보 19-1) 찬송가 40장 《찬송으로 보답할 수 없는》 마디 1-4	57
악보 19-2) 《찬송으로 보답할 수 없는》 편곡 예시(박슬기 편곡)	57
악보 20-1) 찬송가 570장 《주는 나를 기르시는 목자》 마디 1-4	59
악보 20-2) 《주는 나를 기르시는 목자》 편곡 예시(박슬기 편곡)	59
악보 21-1) 찬송가 382장 《너 근심 걱정 말아라》 마디 1-4	61
악보 21-2) 《너 근심 걱정 말아라》 편곡 예시(박슬기 편곡)	61
악보 22-1) 찬송가 358장 《주의 진리 위해 십자가 군기》 마디 1-5 ...	62
악보 22-2) 《주의 진리 위해 십자가 군기》 편곡 예시(박슬기 편곡)	63

I. 서론

1. 연구의 배경 및 목적

발레의 무용연습에는 발레 공연을 준비하기 위한 작품연습과 무용수의 무용동작에 있어서 기본기와 기술 향상을 위한 발레 클래스가 있다. 오늘날 대중문화의 미디어에서 등장하는 발레의 모습은 공연이 진행되는 모습 보다는 발레 클래스에서 연습하는 도중의 바 워크(bar work)의 모습일 것이다. 일상생활에서의 발레는 아직까지 발레공연을 관람하는 기회보다 취미나 교양 무용으로서의 발레가 흔한 모습이기 때문이다.

이러한 발레 클래스의 무용동작에서 나타나는 반복되는 리듬과 박자의 구성으로 무용연습의 현장에서 연주되는 음악이 발레 클래스 반주음악이다. 여기서 반주는 박자와 리듬이 내포된 음악으로서 단순히 무용수의 자연스러운 무용동작을 이끌어내는 역할뿐만 아니라 무용수로 하여금 강렬한 감정을 이끌어 내어 이를 예술적으로 표현해낼 수 있는 조력자로서의 역할도 한다.¹⁾

무용수가 발레의 기술과 예술성을 높이는 교육과 훈련의 시간으로서 발레 클래스에 임할 때, 발레 반주자는 무용동작의 긴장과 이완 등 세세한 움직임의 변화 하나까지도 놓치지 않고 무용수와 주의 깊게 호흡하며 예술적 감정을 고양 시켜주면서도 동작의 흐름을 자연스럽게 유도해 줄 수 있는 효과적인 음악을 제시해 주는 것이다.

하지만, 반주자가 시의적절하게 즉흥연주로서 음악을 연주하지 못하거나 발레 클래스가 진행될 때마다 매번 유사한 곡과 멜로디, 리듬의 반복을 누적적으로 사용한다면 반주자와 무용수 모두에게 발레 클래스의 내용적 빈곤뿐만 아니라 발전적 클래스가 진행될 수 없다.

1) Sawyer Elizabeth, 『무용음악』, 손윤숙, 박영훈 and 나선영 번역 (서울: 금광, 1995), 26.

발레 클래스 반주의 목적 자체가 발레 무용의 진행을 위한 예술로서 음악을 연주하는 것만이 아닌, 발레 무용교육을 통한 무용수들의 기술적 훈련과 예술적 감흥을 몸으로 체득하게 하는 것에 있기 때문이다.

반면에 동일한 무용동작에 대하여 수업마다 즉흥연주로서 새로운 반주음악을 제시하면서도, 그 음악이 예술적 감흥을 충분히 북돋아 줄 수 있다면 무용수에게 음악적 신선함과 예술적 표현력을 고양시킬 수 있다. 이는 곧 반주자와 무용수 간의 호흡과 안무의 예술적 표현력을 상승시켜 발레 클래스의 목적을 효율적으로 달성할 수 있게 된다.

이 때문에 발레음악 반주자들은 저마다의 음악적 경험과 다양한 장르의 음악들을 섭렵하여 발레 클래스 반주음악에 새로운 시도를 이어가고 있다. 전통적 방식의 클래식이나 오페라, 발레작품 등의 음악을 발레 클래스 반주음악으로서 편곡하여 사용하기도 하며, 서양의 민요나 대중음악의 주요 리듬을 반주음악에 적용하기도 한다. 최근에는 K-Pop 열풍에 힘입어 한국의 대중음악²⁾이나 심지어 국악³⁾ 등도 발레 클래스를 위한 반주음악으로 활용하기도 한다.

이러한 다양한 음악적 변형과 새로운 장르의 음악 도입으로 발레 클래스 수업의 음악적 다양성이 점차 풍부해지고 무용수들도 다양한 음악적 경험을 할 수 있게 되었다. 하지만 이러한 음악적 다양성은 발레 클래스에 신선함을 가져다 줄 수 있겠지만 기존의 클래식이나 발레작품 음악에서 다소 떨어진 새로운 시도는 예술적 표현력이나 감흥이 떨어질 수 있다. 특히 대중음악 위주의 반주음악은 클래식 음악과는 달리 짜임새(texture)가 단순하기 때문에 클래식 발레의 특성을 표현하는 데에는 한계점이 있다. 이러한 대중음악의 한계점 때문에 대중음악의 마디수만 편곡해서 발레 클래스에 적용하는

2) 정소영, “나르민 엘리아소바의 발레 클래스 음악 편곡의 다양성에 관한 연구”, 『한국예술연구』 23(2019), 245-271.
3) 유미, “우리나라 민요 주제에 의한 발레 클래스 음악소재 개발 연구”, (한국예술종합학교 예술전문사과정, 2011) 1-4.

것은 자칫 발레동작의 질감과 어울리지 않을 수 있고 발레 클래스의 분위기를 저하시킬 수 있다.⁴⁾

지금까지의 선행연구들은 앞서 설명한 바와 같이 클래식부터 대중음악까지 여러 장르의 음악을 발레 클래스에 활용해 왔음을 알 수 있다. 하지만 서양음악사에서 중세이후 음악의 중심이자 기원이 된 것은 교회음악이었다.⁵⁾ 중세시대의 음악적 활동은 교회에서만 주로 이루어 졌다. 음악뿐만 아니라 모든 예술분야는 종교를 위하여 창작되었고 종교를 위해서 사용될 때에만 가치를 인정받는 시대였다. 특히 음악은 기독교 예배의식에서 반드시 사용되는 필수적인 요소였고 종교적인 종속물로서 서양음악의 발전사에 지대한 영향을 미쳤다.⁶⁾

위와 같이 교회음악은 서양음악의 분류에 있어서 중요한 역할을 하였고 중세이후 클래식 음악에도 영향을 준 서양음악의 뿌리이다.⁷⁾ 하지만 지금까지의 발레 반주음악에 있어서 다양한 장르의 음악을 접목하려는 시도는 많았지만 서양음악의 부흥기를 이끌었던 교회음악을 반주음악으로서 새롭게 적용하려는 시도는 없었다.

이에 본 연구에서는 발레 클래스 반주음악 레퍼토리 확장의 일환으로 기독교 교회음악의 찬송가를 새롭게 활용하고자 한다. 찬송가는 회중찬송⁸⁾으로서 500여 년 전 종교개혁의 결과인 루터교로부터 시작되었다.⁹⁾ 회중찬송가는 ‘대중적인 교회음악’으로 불릴 정도로 일상화된 교회음악이고, 오늘날까지 기독교 종교인들이 일상적으로 쉽게 접근할 수 있는 음악도 찬송가이다.

4) 김예림, “대중음악을 소재로 한 발레 클래스 반주법 연구”, (국민대학교 석사학위논문, 2017) 60.

5) 김문자, 『들으며 배우는 서양음악사』 (서울: 심설당, 2007), 7.

6) 홍세원, “중세 교회음악의 세속성에 관한 연구”, 『이화음악논집』 1(1997), 305-330.

7) 홍혜정, 『클래식 속의 재즈』 (고양: 천미디어, 2012), 6.

8) 종교개혁 이전에 사제나 성가대만 부를 수 있었던 성악음악의 찬송과 대비되는 개념으로서 예배에 모인 일반 평신도들이 부르는 찬송을 의미한다.

9) 김경신, “‘코랄(Chorale), 그 이후의 교회음악’에 관한 연구”, (경북대학교 박사학위논문, 2018) 2.

이러한 찬송가는 서양음악의 분류에서 기원한 음악적 특성으로 인해 클래식 발레에도 적용 가능하다. 또한 회중찬송의 특성으로 기독교인이 아니라 하더라도 누구나 한번쯤 들어보았을 대중적인 음악이라는 점이 특징이다. 더 나아가 존재적 근원을 찬양하는 종교음악의 특성상 예술적 감흥도 충분히 끌어올릴 수 있다는 특징이 있다. 이를 통해 발레 클래스의 반주음악으로서 무용수의 기술적 훈련과 예술적 감흥을 끌어올릴 수 있는 새로운 반주음악의 레퍼토리 확장 가능성을 제시하고자 한다.

2. 연구의 방법 및 제한점

발레의 태동과 발전, 발레 클래스에 사용된 반주음악의 역사적 고찰을 통해 발레 클래스 반주자로서 전반적인 발레의 특징과 발전과정을 연구한다. 발레 클래스에서 실시되는 연습 중 바 워크(bar work)을 중심으로 이루어지는 각 동작의 특징과 그에 수반되는 반주음악의 특징을 살펴보고 각 동작별 필요로 하는 음악적 요소에 대하여 분석한다. 이를 통해 찬송가 중 발레 클래스 반주음악에 도입할 수 있는 음악을 선택하고 해당 음악을 발레 동작에 어울릴 수 있도록 새롭게 편곡 제시한다.

본 연구는 초, 중급의 발레 교육이 주로 이루어지는 중학생의 발레 클래스를 대상으로 필요한 동작과 그에 따른 반주음악을 연구한 것이다. 따라서 본 연구에서 편곡된 반주음악은 이보다 상위 클래스의 학생들에게는 적용하기 어려울 수 있다는 한계점이 있다.

II. 본 론

1. 발레의 역사¹⁰⁾

‘발레’(Ballet)라는 단어의 어원은 ‘춤을 추다’는 의미의 이탈리아어 ‘발라레’(ballare)와 ‘무도장’(ballroom)에서 주어지는 춤을 지칭하는 ‘발로’(ballo)에서 유래하였다. ‘발라레’의 명사형인 ‘발레토’(balletto), ‘발로’의 애칭인 ‘발리’(balli)와 ‘발레띠’(balletti)가 프랑스로 건너가 ‘발레’의 직접적인 근원이 되었다.¹¹⁾

1350년 독일 프랑크푸르트 암 마인(Frankfurt-am-main)에서 처음으로 마루가 깔린 ‘무도장’이 만들어지면서 귀족들은 바닥에서 발을 거의 떼지 않으면서 우아하게 미끄러지는 동작으로 춤을 출 수 있게 되었다. 이는 그 당시 서민들이 즐겼던 거칠고 동작이 큰 민속춤과 달리, 머리장식과 보석, 바닥에 끌리는 가운 등으로 큰 동작이 불가능 했던 귀족들이 우아한 스텝과 회전으로 무용을 할 수 있게 해주었다.

이렇게 ‘무도장’에서 주어지는 춤 ‘발로’는 왕실과 귀족들의 춤을 의미하게 되면서, 궁정 무도회에서 춤을 출 때는 거만함이 강조되었다. 14-15세기의 궁정춤은 발이 마루에서 거의 떨어지지 않고 느린 아다지오의 ‘바스 당스’(basse danse)와 활발한 높이뛰기나 도약으로 구성된 ‘오우트 당스’(haute danse)로 나뉘어 졌다. 위엄 있게 출 것이 강조되는 ‘바스 당스’보다 도약적인 리듬과 발랄한 속도감을 갖는 ‘오우트 당스’는 기술적으로도 차이가 분명했다. ‘오우트 당스’는 여러 형태의 스텝과 다양한 박자의 춤들로 조화를 이루며 발레의 근원인 ‘발리’나 ‘발레띠’로 불리게 되었고, 이탈리아에서 오랫동안

10) 발레의 역사는 김말복, 『무용의 이해』 (서울: 예전사, 2000), 74-98을 중심으로 요약, 정리하여 기술한 것이다. 다른 문헌을 참조한 경우는 추가로 각주 처리하여 참고문헌을 제시한다.

11) Jennifer Homans, *APOLLO'S ANGELS : A History of Ballet* (New York: Random House Inc., 2010), 정은지 역 『아폴로의 천사들: 발레의 역사』 (서울: 까치글방, 2010), 31-32. 김정민, “발레교육의 역사적 흐름”, (숙명여자대학교 석사학위논문, 2007) 7.

동안 유행하며 ‘발레’의 초창기 형태를 띠게 되었다.

르네상스 시대 이탈리아의 초창기 발레는 관객들을 위한 대중공연이 아닌 왕실과 귀족 등 상류층을 위한 ‘궁중의 사교춤’(court dance)이었다. 이는 귀족들의 사교를 위한 오락물로서 무용뿐만 아니라, 귀족 사회의 일원이 되기 위한 필수 예절이었다. 무도회가 하나의 관례이자 교육의 일부가 되자, 귀족들은 집 안에 ‘무용교사’¹²⁾(dancing master)들을 상주시켜 귀족의 젊은 남녀들에게 그 당시 유행하던 궁정춤과 예절교육을 가르치기도 하였다.

이탈리아에서 궁중의 사교춤으로서 유행하던 발레는 1533년 프랑스 왕궁으로 시집을 간 이탈리아 메디치 가문의 카트린느(Catherine de Medici : Caterina Maria Romula di Lorenzo de' Medici, 1519-1589) 왕비에 의해 프랑스에 소개되면서, 사교춤으로서의 발레는 공연예술 형태로 바뀌었다.

카트린느 왕비 및 프랑스 왕실의 전폭적인 지지를 받은 발레는 1581년 최초의 발레극 《여왕의 발레극》(*Le Ballet Comique de la Reine*)¹³⁾ 탄생으로 이어졌다.

이는 최초의 발레극 공연으로서 카트린느 왕비의 여동생 결혼식을 축하하기 위한 공연이었다.¹⁴⁾ 《여왕의 발레극》의 주요 스토리는 로마신화에서 전쟁의 여신인 ‘미네르바’와 최고의 신인 ‘주피터’에게 패배한 여자 마법사 ‘키르케’에 대한 우화로 진행 되었다. 당시의 회화 예술에서처럼 발레마스터도 신화 속 신들의 우화적, 상징적 성격이 상세히 기술된 지침서들을 가지고 극을 구성했고, 왕과 왕비가 적들을 무찌르며 평화가 승리하는 이야기로 끝을 맺었다. 저녁 10시 정각에 시작하여 6시간 이상 이어진 당시의 발레 공연이 끝나쳤을 때, 관람객들은 경외로 가득한 기분을 표현하였다.¹⁵⁾

12) 중세 말기 읍유시인과 무용가, 마술사, 어릿광대들로 이루어진 연예인들이 이탈리아, 프랑스 등 유럽 궁정에 소속되면서 무용교사(dancing master)라는 특이한 직업이 생겨났다.
김말복, 『무용의 이해』(서울: 예전사, 2000), 75.

13) 《왕비의 희극 발레》로도 불림.

14) 왕비 여동생 결혼식 공연으로는 마상시합, 마상발레, 불꽃놀이 등이 포함되어 있었으며, 고대의 스타일로 시 낭송, 음악, 춤을 섞어서 축하 행사를 진행하였다.

이전까지 궁정의 춤이 멋들어진 걸기 동작의 사교춤 이었다면, 이 공연을 시작으로 ‘궁정 발레’(ballet de court)라는 새로운 발레극이 탄생한 사건이었다. 또한 창작자가 무용과 음악을 통해 우주 질서의 척도(기하학적 완벽함 추구)를 만들려는 열망에서 시작된 무용 스텝의 규율과 면밀한 구성은 고전 발레무용의 테크닉을 형성하는 토대가 되었다.

《여왕의 발레극》 총지휘자겸 안무가인 ‘발타자르 드 보주아외’(Balthasar de Beaujoyeux, 1500년경-1587)가 창작한 무용의 동작은 정확하게 구성된 기하학적 모양의 스텝들로 이루어 졌다. 스텝들의 동작을 따라가 보면 바닥에 완벽한 모양의 원, 사각형, 삼각형 등이 그려졌고, 이러한 기하학적 모습은 우주와 인간의 영혼에 질서를 부여하는 방식을 발레로 표현한 것이었다.¹⁵⁾

반면에 이 당시 발레 공연의 공연자가 모두 남성 아마추어 무용수로 이루어져 있고, 의상에는 너무 많은 장식품을 달고 가면까지 착용하였기에 춤을 추기에는 매우 부적합하였다. 무대 역시 극장의 본격적인 스테이지(stage)가 아닌 과리의 ‘프티 부르봉’ 궁정의 실내 홀에서 열렸고 홀의 한가운데에서 배우들은 관객들과 가까이 공연하였다. 특히 3면에서 관객들이 공연자들을 내려다보는 모습은 오늘 날의 발레공연과 차이가 있었다(그림1).

15) Jennifer Homans, 『아폴로의 천사들: 발레의 역사』, 정은지 번역 (서울: 까치글방, 2010), 35-37.

16) Jennifer Homans, 위의 책, 36.



그림 1) 《여왕의 발레극》 서막장면¹⁷⁾

또한 발타자르 드 보주아외가 발레극을 “몇 사람이 함께 추는 기하학적 결합”이라고만 정의할 정도로 단순히 발레극을 패턴을 갖춘 춤의 공연을 뜻할 뿐 그 이상의 극적 의미를 부여하지 않았다는 한계점이 있다. 이러한 한계점에도 불구하고 당시 새로운 발레극의 출현은 이전까지의 이탈리아 발레 문화와 선을 긋는 중요한 계기가 되었으며, 이후 프랑스 발레는 연극적 요소를 도입하여 점차 무용을 통해 극적인 의미와 스토리를 전하는 발레극의 의미로 발전하였다.

17세기에 이르러 루이 13세(Louis XIII, 1601-1643 / 재위 1610-1643)는 절대왕권을 강화하고자 하는 목적에 발레를 적극 이용하였다. 왕위에 오르기 전에는 본인이 직접 대본을 고르고 주인공으로 출연한 발레 《레날도의 해방》(*The Liberation of Renaldo*)에서 섭정 중이던 어머니에게 자신이 왕

17) Jacques Patin(15??-1587), *《The Ballet Comique de la Reine》*, published by Balthasar de Beaujoyeux, 1582.

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Balet_comique_de_la_Royne_1582_p4r_illustration_by_Jacques_Patin_-_Gallica_2010_\(adjusted\).jpg?uselang=ko](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Balet_comique_de_la_Royne_1582_p4r_illustration_by_Jacques_Patin_-_Gallica_2010_(adjusted).jpg?uselang=ko) [2020년 4월 30일 접속]

위를 이양 받을 준비가 되어 있음을 내비쳤다. 집권 이후에는 결혼 23년 만에 얻은 첫 왕자의 탄생을 축하하는 《환희의 발레》(*Ballet de la Felicite*) 공연을 주최하는 등 수십 차례의 발레공연을 성대히 치렀다. 이 시기부터 발레는 하룻밤 동안 궁전 한 곳에서만 공연을 한 것이 아니라 궁전에서 귀족저택으로, 다시 귀족저택에서 모든 시민이 볼 수 있는 시청 앞 광장 플랫폼에서 공연되어 지기도 하였다. 이 모든 발레공연들에는 막대한 경비와 물자, 인적자원이 소요됨에도 불구하고 당대에 축제의 일환으로 발레공연이 진행됐던 이유는 절대왕정의 권위와 스펙터클을 보여주기 위해 이것을 대체할만한 것이 없었기 때문이다.

17세기 중반에 이르면, 발레 역사상 최초의 스타가 된 태양왕 루이 14세(Louis XIV, 1638-1715 / 재위 1643-1715)가 등장한다. 태어날 때부터 아버지 루이 13세로부터 《환희의 발레》로 축하를 받은 그는 어려서부터 발레에 매우 심취하게 된다. 12살 때 무용교사 피에르 보샹(Pierre Beauchamps, 1636-1705)에게 처음 발레 레슨을 받은 이후 20년 동안 매일 그에게 레슨을 받으며, 발레를 하나의 예술이자 가장 수준 높은 권위의 표현으로 생각하게 되었다. 자신의 정치적 의도를 내세우기 전에 무대 위에서 그 생각을 발레 무용으로 표출하였고, 그럴 때마다 그가 직접 주인공으로 공연하게 되는 발레는 점차 대규모의 웅장한 공연이 되어 갔다.

그가 14살 때 공연한 《밤의 발레》(*La Ballet de la Nuit*)에서 그는 떠오르는 태양의 역할을 포함해 무려 여섯 인물의 역할을 맡았고, “왕실이 왕국의 돌아가는 축이자 태양”이라는 자신의 정치적 철학을 발표하였다. 13시간이나 이어진 그 공연으로 루이 14세는 태양왕이라는 별칭이 붙었고, 그 자신도 태양의 이미지를 너무나 좋아하여 본인의 상징으로 삼게 되었다. 이렇게 발레를 통하여 본인의 권위와 절대왕정의 힘, 정치적 철학을 표현한 루이 14세는 그 동안 산발적으로 이루어 졌던 발레의 기술과 공연의 체계를

확립하기 위해 본격적인 발레교육을 위한 학교인 ‘왕립 무용 아카데미’(Academie Royale de Dance)를 1661년에 설립하여 피에르 보샹에게 발레의 팔과 발의 기본자세 및 발레 기술의 기초를 만들도록 하였다.

1669년에는 제2의 학교인 ‘오페라 아카데미’(L’Academie d’ Opera)를 설립하였고, 이는 곧 1672년 ‘왕립 음악 아카데미’(Academie Royale de Musique, 현재의 파리 오페라단)와 병합되었다. 이 아카데미는 음악 교육기관이었지만 설립시기부터 발레단을 가지고 있었고, 발레 작품을 음악과 함께 공연하였다. 왕립 음악 아카데미의 초대 교장은 오케스트라 지휘봉을 최초로 사용한 사람으로 알려진 음악가이자 무용가인 장 바티스트 뢰리(Jean-Baptiste Lully, 1632-1687)였다. 뢰리는 몰리에르(Molière, 본명 ‘장 밥티스트 포클랭’(Jean-Baptiste Poquelin, 1622-1673)), 라신(Jean-Baptiste Racine, 1639-1699) 등의 유명 극작가 및 보샹과 같은 안무가와 함께 협업하여 ‘오페라 발레’를 탄생시키기도 하였다.

뢰리의 뒤를 이어 보샹이 ‘왕립 음악 아카데미’의 교장이 되었다. 보샹은 오늘날 발레의 기초가 된 발레의 5가지 기본 발동작 포지션을 만들고, 12가지 팔자세의 기준을 확립하였다. 동작을 기록할 수 있는 무보법을 또한 고안하여 ‘보샹-뢰리에 무보법’¹⁸⁾의 틀을 확립하였다. 이와 같이 17세기는 발레학교의 설립과 더불어 발레의 기본 규칙과 기술들이 체계화된 시기로 발레 역사의 기틀이 된 시기이기도 하다. 오늘날 발레용어의 주요 어원이 프랑스어에서 유래한 사항도 이 시기에서 비롯되었다.

17세기 말이 되면서 발레는 유럽 전역의 국가들로 전파되었다. 프랑스 궁정을 문명세계의 최극단으로 보는 군주들에게 발레는 하나의 통치수단이자 표현수단이 될 수 있었고, 여러 국가들 중 러시아 역시 궁중의 적극적 지원

18) ‘보샹-뢰리에 무보법’(Beauchamp-Feuillet notation)

1674년 루이 14세의 명으로 피에르 보샹이 고안하고, 라울 뢰리에(Raoul Feuillet, 1675-1710)가 정리한 무보법

https://en.wikipedia.org/wiki/Beauchamp-Feuillet_notation 위키피디아 [2020년 4월 30일 접속]

속에 새로운 발레의 흐름이 싹트기 시작한다.

1673년 독일의 한 무용단이 러시아에서 공연을 하게 되면서 러시아에도 처음 발레가 소개되었다. 하지만 17세기까지 러시아는 오랜 쇠국정책과 낙후된 도시발전, 중세적 특권을 여전히 누리고 있는 귀족사회로 본격적인 발레의 시대까지는 오랜 시간이 걸렸다. 피터(표트르) 대제(Peter the Great, 1672-1725)의 시기에 이르러 러시아는 개혁개방 및 서구화에 앞장서기 시작했고, 1735년 러시아의 안나 이바노브나(Анна Иоáнновна, 1693-1740) 여왕이 프랑스의 왕립 무용 아카데미를 따라서 상트 페테르부르크(St. Petersburg)에 왕실무용학교를 설립하며 러시아의 발레가 급속도로 발전하는 시대가 도래 한다.

1789년 프랑스 대혁명과 함께 프랑스 절대왕조가 무너지면서 프랑스에서 더 이상 발레를 지원할 수 없게 되었고, 19세기에 접어들면서 유럽에서 발레에 대한 관심도가 떨어지게 되자 유럽의 뛰어난 발레 무용가들은 또다른 전제군주국이자 왕실무용학교가 있는 러시아로 그 활동무대를 옮기게 된다.

이 시기 대표적인 프랑스 출신 발레교사는 마리우스 프티파(Victor Marius Alphonse Petipa, 1818-1910)였다. 파리 오페라 극장에서 활동하던 무용수였던 그는 1847년 수석 무용수로서 러시아에 초빙되게 된다. 그 이후 50여 년간 러시아 발레를 이끌었으며, 러시아 발레를 세계의 중심으로 만들게 된다. 프티파는 차이코프스키(Pyotr Ilyich Tchaikovsky, 1840-1893), 체자레푸니(Cesare Pugni, 1802-1870) 등 유명 작곡가들과 함께 오늘날까지 전해지는 《지젤》(*Giselle*, 1841), 《백조의 호수》(*Swan Lake*, 1876), 《잠자는 숲속의 미녀》(*Sleeping Beauty*, 1889), 《호두까기 인형》(*The Nutcracker*, 1892) 등 고전발레의 명작들을 이 시기에 만들었고, 상트 페테르부르크의 마린스키 극장은 그의 노력을 통해 세계의 발레 중심지로 거듭나게 된다.¹⁹⁾

19) 국립발레단, 『즐거워라 발레』(서울: 범조사, 2001), 31-33.

이처럼 오늘날 우리가 알고 있는 발레의 초기 태동은 이탈리아에서 시작되었지만, 구체적인 형식으로 체계화되고 국가적 후원을 통해 발전하게 된 곳은 프랑스이며, 예술로서 융성하고 명작으로 발돋움하게 된 곳은 러시아다. 이러한 지리적 확장 및 발전 속에서 발레는 점차 공연예술로 전환되었고, 그에 따라 전문적인 무용수를 육성하는 발레학교의 설립이 이루어졌다. 또한 발레학교에서의 교육을 위해서 동작 및 기술용어의 체계화가 이루어졌고, 무용수의 테크닉 연습과 작품의 완성을 위한 발레 클래스 반주가 필수적 요건이 되었다. 이는 각 시대의 악기 발달과 문화적 조류에 따라 발전하게 된다.

2. 발레 반주의 발전과정

발레가 사교춤에서 시작되었듯 무용의 범주에서 춤은 항상 음악과 연계해서 발전해 왔다. 이는 춤이라는 인체의 동작과 그 동작을 표현하게 된 근원적인 이유, 동작을 표현할 때 나타나는 리듬감과 그 리듬에 활용되는 음악이 어떠한 방식으로 발전되어 왔는지 살펴볼 필요성이 있다.

무용의 반주로서 완전한 멜로디가 있는 음악은 기보법이 등장한 이후에나 확인할 수 있다. 이에 따라 앞서 발레의 역사를 다룬 장에서는 궁정음악과 사교춤으로서 발레가 태동하기 시작한 시기인 16세기 이후부터를 집중적으로 다루었다. 따라서 본 장에서는 발레와 발레음악이 태동하기 시작한 이탈리아 르네상스 시대 이후의 발레 반주 발전과정을 중심으로 논하고자 한다.

1) 16-17세기 발레 반주

16세기 당대 프랑스의 무용 교사이자 가톨릭 사제였던 트와노 아르보(Thoinot Arbeau, 1520-1595)²⁰⁾는 궁정 무용이 발전하기 시작한 시기에 무용을

“음악에 맞추어 손발과 몸을 움직이는 것으로, 건강을 위해 좋고 동시에 즐거운 예술로 나이든이나 젊은이 모두에게 적절하다”라고 표현하였다.²¹⁾ 또한 그의 저서 『오케소그라피』(*orchestography*)²²⁾에서 무용이 지속적으로 음악에 종속된다는 점과 무용수에게 음악성의 중요성을 강조하였다. 위와 같은 사실은 발레가 발전하던 16세기 유럽에서 발레와 그에 맞는 반주음악의 중요성을 당대 무용수들이 인지하고 있었다는 것을 확인시켜 준다. 또한 『오케소그라피』는 무용과 반주음악의 관계에 대하여 기술한 문헌기록이라는 점에서 큰 의의가 있다.

르네상스 시대 이후로 유럽 전역에 있던 무용의 대가들이 이탈리아를 기반으로 활동하기 시작하였다. 이 시기에 쓰여진 마르코 파브리티오 카로소(Marco Fabritio Caroso, 1526/1535-1605/1620)²³⁾의 무용교본 『발레리노』(*Il Ballarino*)에는 류트(lute)로 반주하기 위한 음악도표(lute tablature)들이 기록되어 있다. 또한 이탈리아의 유명 무용수이자 궁정 안무가인 세자르 네그리(Cesare Negri, 1535-1605)도 그가 작곡한 《하얀꽃(비앙코 피오레)》(*Bianco Fiore*)를 류트로 연주하기 위한 음악으로 작곡한 것처럼 그 당시 무용과 관련한 반주음악은 주로 류트로 연주되었음을 알 수 있다.²⁴⁾ 류트는 손가락으로 현을 튕는 방법의 기교적인 악기로서 독주 및 앙상블 악기로 사용되었고, 반주 악기로도 두루 사용되었다. 그 시대 가장 대중적인 악기이자 가정용 악기로서도 그 인기가 높아, 많은 이탈리아 도시에서 류트를 지도하는 교습소가 생겨날 정도였다.²⁵⁾

20) 프랑스 출신의 가톨릭 사제이자 무용이론가. 1588년 프랑스 최초의 발레 테크닉 교본 『오케소그라피』(*orchestography*)를 펴냈다.

https://en.wikipedia.org/wiki/Thoinot_Arbeau 위키피디아 [2020년 4월 30일 접속]

21) 김말복, 『무용의 이해』(서울: 예전사, 2000), 16.

22) Thoinot Arbeau(1967), *Orchestography*, New York : Dover Publications, Inc. p. 16.

23) 르네상스 시대 이탈리아의 무용 교사이자 작곡가. 『Il Ballarino』(1581)와 『Nobilta di Dame』(1600) 등 춤 교본을 썼고, 춤의 역사와 무용음악, 반주 등에 관하여 언급하였다.

https://en.wikipedia.org/wiki/Fabritio_Caroso 위키피디아 [2020년 4월 30일 접속]

24) 이탈리아 밀라노에 활동한 무용수이자 궁정 안무가. 1554년 발레아카데미를 설립하고 발레의 기본 동작 5가지를 설명하는 최초의 문헌인 《Le Grazie d'Amore》를 썼다.

당대 유행했던 무용이자 발레의 기원인 바스당스와 발리가 위와 같은 유명 무용수이자 안무가들에 의해서 교습되면서 200가지가 넘는 16세기의 궁중무용 안무법이 오늘날까지 무용 교습서로 보존되어 왔지만, 그에 반해 무용의 반주음악은 정밀히 기록되지 못하였다.²⁶⁾ 하지만 무용수들의 무용교본과 당대 류트의 인기를 감안한다면 류트를 활용한 무용 반주곡들이 흔하게 연주되었음을 알 수 있다.

17세기부터는 발레의 중심지가 프랑스로 옮겨지면서 류트는 반주에 있어서 그 우월성을 상실하였다. 프랑스에서는 소수의 류트 곡만 작곡되었을 뿐 연주에 있어서 인기를 끌지 못하였다.²⁷⁾ 이는 이탈리아 출신인 카로소와 네그리가 류트에 한정하여 반주음악을 소개하던 것과는 달리 프랑스 출신인 아르보가 그의 저서에서 악기 사용에 관하여 파이프(pipe), 리코더(recorders), 색뿔(sackbuts), 테이버(tabor), 바이올린(violins) 등 당시 사용하던 모든 종류의 악기들에 대하여 기록한 것에서도 차이가 난다.²⁸⁾

프랑스에서는 루이 14세에 의해 설립된 왕립 무용 아카데미에서 발레수업이 이루어졌는데, 이때 사용한 악기는 포세트(pochette)였다. 영어권에서는 키트 바이올린(kit violin)이라고 불리며, 프랑스어로 ‘주머니’라는 뜻에 걸맞게 주머니 안에 넣을 수 있을 정도로 작아서 휴대성이 좋았고, 발레 무용 교사들에게 200여 년 동안이나 쓰일 정도로 큰 인기를 끌었던 악기이다.²⁹⁾

25) 민은기, 박을미, 오이돈 외, 『서양음악사1』 (과주: 음악세계, 2014) 184.

26) 김은수, 『무용음악의 이해』 (서울: 삼신각, 1996), 53.

27) 김은수, 위의 책, 216.

28) Andrew Lamb and et al, “Dance.” in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. (2001), 6:892.

29) 최선미, “발레 클래스 반주의 다양화를 위한 20세기 음악의 활용 사례”, (국민대학교 석사학위논문, 2009), 5.



그림 2) 포셰트(Pochette or Kit Violin)³⁰⁾

이렇듯 프랑스에서는 무용을 반주하기 위한 주된 악기가 바이올린 종류의 악기였고, 무용교사들이 직접 곡을 쓰고 자신의 발레 클래스 수업에 바이올린으로 반주를 하였다. 이와는 달리 이탈리아에서는 류트, 스페인에서는 기타 등 프랑스 이외의 국가에서는 발현악기³¹⁾들이 무용 교습에 사용되었다.

무용 교습에 현악기가 반주악기로 사용되었을 뿐 아니라, 공연이나 감상을 위한 무용곡에도 현악기가 중심으로 사용되었다. 그 예로는 루이 14세를 위해 설립된 무용반주 전문 합주단인 ‘24 비올른 뒤 루아’(24 Violons du Roi)가 있었다. 이들은 무용반주 전문 합주단이자 직업 오케스트라로서 주로 바이올린족의 악기들과 첼리드의 관악기 등을 사용하였다.³²⁾

30) https://en.wikipedia.org/wiki/Kit_violin 위키피디아 [2020년 4월 30일 접속]

31) 손가락이나 다른 기물로 튕겨서 소리 내는 현악기

32) Andrew Lamb and et al, “Dance.” in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. (2001), 6:894.

2) 18-20세기 발레 반주

1709년 이탈리아의 크리스토포리(Bartolommeo Cristofori, 1655-1731)가 쳄발로(cembalo)의 몸통을 활용한 피아노포르테(pianoforte)라 이름 붙인 건반악기를 만들면서, 음악가들에게서 호응을 얻게 된다. 쳄발로는 음 하나하나의 음질을 자유로이 변화시킬 수 없지만³³⁾, 피아노포르테는 현을 해머로 치며 음절마다 자유로이 변화를 주고 리듬을 만들 수 있다는 장점이 있었다. 특히 강약의 변화가 뚜렷하고 음의 조절이 쉬워 작곡가뿐만 아니라 일반 가정에서도 연주하기 수월하였다. 이러한 장점으로 오늘날 발레 클래식 반주음악의 기본 악기로 사용하는 피아노의 시초가 된 것이다. 하지만 초기의 피아노는 4옥타브만 구현할 수 있었고, 이를 극복하고 보다 큰 음량을 내기 위해 더 많은 현이 추가되기 시작하였다. 이 때문에 피아노는 더 커지고 현의 높은 장력으로 인해 구조가 휘어지는 등 18세기 말까지도 구조적 결함 등을 가지고 있었다. 이러한 이유로 1770년 대 까지도 유럽의 건반악기는 하프시코드와 클라비코드 등이 여전히 인기를 누리고 있었다.³⁴⁾

19세기에 이르러 독일, 영국 등에서 피아노의 대량생산이 이루어지고, 비로소 발레 클래스에서 반주 악기로 피아노 사용이 일반화되기 시작하였다. 특히 장 드 라 폰텐(Jean de La Fontaine, 1621-1695)³⁵⁾의 우화원작 《두 마리의 비둘기》(*Les Deux Pigeon*)를 앙드레 메사제(Andre Chales Prosper Messenger, 1853-1929)³⁶⁾가 1886년 동명의 오페라 발레 작품으로 재탄생시

33) 쳄발로는 그 모양이 ‘그랜드 피아노’와 유사하지만, 음을 내는 현을 무두질한 가죽 등의 발목(撥木)이 재크를 건반의 뒤끝으로 밀어 올려 현을 튕긴다.

<https://terms.naver.com/entry.nhn?docId=1147052&cid=40942&categoryId=33037> 두산백과 [2020년 5월 5일 접속]

34) <https://en.wikipedia.org/wiki/Piano> 위키피디아 [2020년 5월 5일 접속]

<https://terms.naver.com/entry.nhn?docId=3574178&cid=60476&categoryId=60476> 악기백과 [2020년 5월 5일 접속]

35) 17세기의 프랑스의 대표적 시인이자 우화작가. 1668년-1694년까지 그의 우화모음집이 총 12편 출간되었으며, 그 중 첫 6편의 이야기 대부분은 ‘이솝우화’로부터 유래되었다.

https://en.wikipedia.org/wiki/Jean_de_La_Fontaine 위키피디아 [2020년 5월 11일 접속]

36) 프랑스의 극작가, 피아니스트, 오르가니스트, 지휘자. 프랑스 파리의 오페라코미크 극장, 오페라 극

킨 공연의 리허설을 목적으로 처음 피아노가 발레에 사용되었다. 이후 피아노는 점차 대중적이고 일반화된 악기로 사용되어 오면서, 오늘날 발레 클래스에서 사용되는 모든 발레 반주가 피아노로 진행되고 있다.³⁷⁾

20세기에 들어서서 자유로운 사회적 분위기와 다양한 장르의 음악이 탄생하면서, 발레 반주음악도 클래식에만 국한되지 않은 재즈, 대중음악, 민속음악 등 자유로운 음악의 활용으로 다채로운 작품의 채용이 나타나기 시작했다.

3. 발레 클래스 반주음악 선행연구 분석

발레 클래스 음악에 대한 선행연구는 다양한 음악 장르를 연구대상으로 하여 진행되고 있다. 본 연구를 통해 조사한 선행연구를 표로 정리하면 아래 표1)과 같다.

장, 파리음악원관현악단, 영국 런던의 커번트 가든 음악감독 지휘자 역임.
https://en.wikipedia.org/wiki/Andr%C3%A9_Messager 위키피디아 [2020년 5월 11일 접속]
37) 권경미, “발레 클래스의 포인트 워 반주법 연구”, (국민대학교 석사학위논문, 2007) 5.

구 분	연구제목	반주음악 장르
최경화 (2017)	「발레수업 반주를 위한 즉흥연주법 연구」	즉흥연주
김정연 (2007)	「발레 반주법 연구」	
정소영 (2019)	「나르민 엘리아소바의 발레 클래스 음악 편곡의 다양성에 관한 연구」	대중음악
김예림 (2017)	「대중음악을 소재로 한 발레 클래스 반주법 연구」	
김지연 (2019)	「쇼팽 작품을 활용한 발레 클래스 음악 창작」	클래식 (오페라, 발레작품)
구미희 (2013)	「발레 클래스에서의 레그타임 적용에 관한 연구」	
이소망 (2008)	「19세기 프랑스 그랜드 오페라에서 찾은 발레 클래스 음악 레퍼토리 연구」	
강혜경 (2005)	「L.Minkus의 ‘Don-Quixote’ 음악을 응용한 발레 클래스 반주법 연구」	
유 미 (2011)	「우리나라 민요 주제에 의한 발레 클래스 음악소재 개발 연구」	
이사라 (2016)	「빌 에반스 음악 어법에 기초한 발레 클래스 음악 레퍼토리 연구」	외국민요

표 1) 발레 클래스 반주음악을 주제로 한 선행연구 분석

위 표 1에 정리한 발레 클래스 반주음악에 대한 선행연구의 제목을 통해 볼 때, 발레 클래스의 반주음악과 관련하여 주로 즉흥연주와 클래식음악이 가장 많이 논의되고, 그 밖에 대중음악을 소재로 한 편곡, 기타 민요 등을 사례로 다루고 있다. 위 선행연구들에서는 다양한 곡을 발레 클래스 반주음악으로 활용함에 있어 장점과 단점들이 있음을 확인할 수 있다.

최경화(2017)는 발레 반주의 즉흥연주에 대하여 크게 세 가지의 장점을 논한다. 첫째, 반주자와 무용가가 상황에 따라 다양한 음악과 즉흥적 반주로 발레 클래스의 진행을 자연스럽게 이끌어 갈 수 있다. 둘째, 다양한 장르의

음악을 즉흥으로 사용할 수 있다. 이는 반주자로서 음악적으로 폭넓게 사고할 수 있는 기술과 기능의 습득으로 좀 더 다양하고 풍성한 반주음악의 연주가 가능하게 한다. 셋째, 즉흥연주의 가장 큰 장점으로 반주자로서 무용가의 동작 흐름, 강세 및 에너지, 연속성과 역동성 등을 실시간으로 파악하여 현장감 있는 연주와 대처가 가능하다는 점이다.

반대로 단점으로는 첫째, 규정된 악보에 의존하지 않고, 기존의 선율을 무용가의 동작에 맞춰 일치하도록 즉시 편곡하는 능력, 즉흥으로 새로운 선율을 연주할 수 있는 고도의 테크닉이 필요하다. 둘째, 이런 고도의 즉흥연주 테크닉이 필수 조건인 이유로 연주자의 철저한 훈련과 부단한 모방, 연습과정 등이 필요하고, 이를 완결하지 못할 경우 연주자를 한없이 좌절시키기 때문에 발레 반주 연주자로서 누군가는 즉흥연주를 자신있어하고, 누군가는 두려워한다는 사례를 들고 있다. 셋째, 즉흥연주의 가장 큰 단점으로 즉각적이고 자발적인 연주의 특성으로 인해 차후에 발레 반주에 있어서 동일한 연주를 반복하기 어렵다는 점이다.

김정연(2007) 역시 즉흥연주의 단점으로 연주곡의 기록이 어렵다는 점을 들고 있다. 발레 클래스 반주자에게 고정된 레퍼토리가 아닌 다양한 레퍼토리의 끊임없는 연구가 필요함을 주문하고 있다.

클래식 음악을 활용한 발레 클래스 반주음악에 있어서 김지연(2018)은 발레 동작의 정교함과 예술적 표현이 클래식 음악을 모태로 하여 시작되었기 때문에 클래식 음악이 발레 동작의 특징을 가장 최적화 하여 표현할 수 있다는 점을 부각시켰다. 반면에, 클래식 음악은 유려한 선율이 특징으로서 이는 발레 동작의 에너지를 축소시키고 박자 개념을 모호하게 할 수 있다는 단점을 지적하였다. 이에 대한 보완으로 클래식 음악의 아름다운 화성 진행은 그대로 사용하되, 비화성음, 꾸밈음, 세분화된 선율 등은 과감히 생략하여 반주할 것을 제안하고 있다.

그 밖에 이소망(2008)은 오페라의 음악을 발레의 태동기부터 발레와 오페라가 하나의 통합된 예술로서 공존해 왔고, 완성도 있는 오페라 작품으로 템포나 리듬, 분위기가 다양하게 구성되어 있어 발레 클래스 음악으로 활용할 수 있다고 한다. 오페라에서도 특히 그랜드오페라(Grand Opera)는 발레극 장면이 많이 등장하기 때문에 발레 클래스 음악으로 활용할 수 있는 요소가 많음을 강조하고 있다. 또한 반주자가 어떠한 레퍼토리를 보유하고 있고, 어떻게 연주하느냐에 따라 발레 클래스의 질이 달라지므로, 반주자에게 큰 책임감과 많은 양의 레퍼토리를 보유해야 한다는 점을 지적하고 있다.

강혜경(2005)은 무용수들에게 친숙한 음악인 기존 발레작품 음악이 다른 장르의 음악보다 더 좋은 수업효과를 가져올 수 있다는 점을 이야기 한다.

반면에 구미희(2013)는 발레 지도자가 콤비네이션(combination)을 짤 때 솔로 작품의 한 부분과 비슷하게 할 경우 그것이 실제 발레작품에서도 사용되는 음악이기 때문에 발레 동작에 있어서 효과적인 연주가 될 수 있지만, 다른 동작에서 발레작품 음악을 자주 사용하면 무용수로 하여금 기존 작품상의 스텝을 연상시켜 오히려 방해가 된다고 언급한다. 또한 다양한 음악을 새로 접하기 보다는 익숙한 음악만을 선호하게 되는 양상이 나타날 수 있음을 지적한다.

전통 클래식이 아닌 과거부터 민간에 전해져 내려온 민요를 발레 클래스 음악에 적용한 연구도 살펴볼 수 있다. 이사라(2016)는 민요는 대중들에게 친숙하게 이미 알려져 있는 곡들이 많고, 민요의 특성상 화성과 진행이 단순하고 음악의 구조도 단순해 선율의 구조를 바꾸지 않아도 되는 점을 이야기 한다. 특히, 민요곡들이 충분히 많이 전해지고 있기 때문에 발레 클래스 음악의 한 레퍼토리로서 충분하다는 점을 언급하고 있다. 이는 서양의 민요가 외국 민요이지만 세계적으로 많은 이들에게 이미 알려진 곡들이 많고, 아름다운 선율이 인상적이어서 발레 클래스 음악으로서 다양하게 편곡하여

수업을 진행할 수 있기 때문이다.

기존의 서양음악 중심에서 벗어나 우리 국악과 민요를 활용해서 발레 클래스 음악으로 활용한 사례는 유미(2011)의 연구에서 살펴볼 수 있다. 해당 연구에서 연구자는 한국 전통음악인 한국 민요나 국악의 선율을 발레 클래스 음악으로 활용할 수 있음을 제시한다. 한국전통음악은 한국인의 기본적인 내적 정서를 효과적으로 표현할 수 있는 음악적 소재이자, 발레 무용가와 반주자 모두 다양한 음악적 소재의 한 축으로서 음악의 변화에 대한 민감성을 키우고 그 소재를 활용할 수 있다는 점을 장점으로 강조했다. 반면에 국악 및 전통 민요의 선율을 발레 클래스 음악으로 적용하는 과정에서 고유의 선율을 그대로 적용하기에는 한계가 있음을 지적하면서 서양의 음악적 어법을 적용하여 박자나 장단을 변형하는 것을 제안하고 있다. 또한 한국음악의 변형은 발레 클래스 음악의 근본적 기능상 동작의 박자나 리듬을 적절하게 반영하기 위한 작업이다.

이와 같이 기존의 선행연구들에서는 발레 클래스 반주음악으로서 적용되고 있는 다양한 장르의 음악 중 각각의 장르별 장점은 극대화하고 단점은 다른 방식으로 보완하고 절충하는 방식으로 발레 클래스 음악에 맞도록 편곡하고 제시하는 방안을 제시하고 있었다.

본 연구에서는 위와 같은 기존 발레 클래스 반주음악의 단점을 해소하며 발레수업에 활용할 수 있는 음악적 다양성과 레퍼토리의 발굴을 위하여 새로운 선율 도입의 한 축으로서 기독교 음악 중 찬송가의 선율을 발레 클래스 반주음악으로서 활용가능성을 제시하고자 한다. 또한 이를 통해 발레 클래스 즉흥연주의 음악적 다양성과 감정적으로 좀 더 풍부한 내면의 표현을 이끌어 낼 수 있는 반주법을 연구하고자 한다.

4. 발레 동작과 음악의 상호관계

즉흥으로 연주하든, 아니면 이미 작곡된 음악을 연주하든 발레에 사용되는 음악은 발레의 동작에 적합해야 한다. 발레 반주자는 매번 무용수³⁸⁾와 각 동작에 필요한 전체적인 안무의 분위기를 서로 소통하며 필요한 음악을 선택하고 제시하게 된다. 이러한 반주음악의 선택과 발레동작의 구성은 아래와 같이 다양한 요소로 서로 상호작용 하게 되며 그 결과는 훌륭한 발레 클래스의 완성으로 귀결된다.

1) 발레 동작의 기본자세³⁹⁾

발레 동작은 17세기에 보상이 정립한 발 포지션의 기본자세로 이루어진다. 제1번 포지션부터 제5번 포지션까지 다섯 가지의 발동작으로 구성되며 다리를 곧게 펴서 양발에 무게 중심을 고루 분배하고 있는 것이 특징이다.

제1번 포지션은 턴 아웃(turn-out) 자세로서 양발의 위치를 뒤꿈치만 붙이고 180도에 가깝게 벌리고 서있는 동작이다. 발꿈치부터 무릎, 허벅지 안쪽까지 전부 붙여서 일직선을 유지하는 자세이다. 무릎과 발이 항상 같은 방향으로 향하게 된다.

제2번 포지션은 제1번 포지션과 비슷하지만 발꿈치를 붙이지 않고 양발의 간격을 발길의 1.5배 정도 떨어져 벌린 상태로 포지션 하는 것이다.

제3번 포지션은 턴 아웃 상태가 유지된 상태에서 양발의 발꿈치를 뒤로 반쯤 교차하여 포지션 하는 것이다. 한쪽 발의 뒤꿈치가 다른 발의 발등 근처까지 온다.

제4번 포지션은 두 발 중 하나를 제5번 포지션에서 앞으로 또는 뒤로 움직이며 발과 발 사이의 벌린 거리는 대략 한발의 길이만큼 벌린다.

38) 발레 클래스에서는 학생들의 무용동작을 지시하는 안무가, 마스터

39) 황규자, 『발레 교수법』(서울: 금광, 1993), 20-22.

제5번 포지션은 한 쪽 발의 뒤꿈치가 다른 발의 발끝에 위치한다. 제5번 포지션이 잘 이루어지기 위해서는 턴 아웃이 잘 되어야 한다.

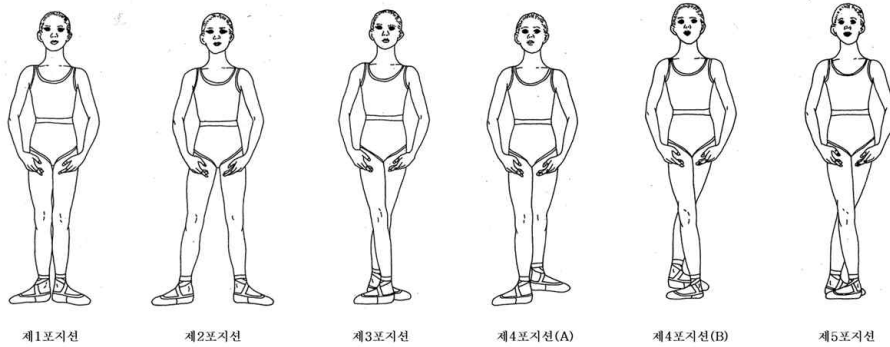


그림 3) 발레의 5가지 기본 포지션⁴⁰⁾

발레 반주자는 위와 같은 기본 포지션들을 구별할 수 있는 능력이 요구되며 각각의 동작별 특성이나 회전방향 등을 이해하고 있어야 좋은 반주음악의 연주가 가능하다. 특히 발레 클래스의 수업이라는 특징 때문에 수업 중간 중간 발레 선생님인 안무가(이하 ‘마스터’라 함)가 동작을 중단시킬 수 있고, 진행되던 발레 동작의 컴비네이션⁴¹⁾이 다시 시작될 경우 반주자인 발레 피아니스트(이하 ‘반주자’라 함)가 마스터가 요구하는 발레 용어나 해당 컴비네이션의 내용을 충분히 인지하고 있어야 즉각적인 반주음악이 연주될 수 있기 때문이다.

2) 바 워크(Bar work)의 기본동작과 음악적 특성

발레 클래스의 구성은 바 워크(Bar work)과 센터 워크(Center work)⁴²⁾으로

40) 황규자, 『발레 교수법』, 20-22.

41) 발레의 여러 동작을 마스터에 의해 조합한 순서의 동작, 보통 16카운트 또는 32카운트를 하나의 조합으로 진행한다.

42) 황규자, 『발레 교수법』, 198-205.

마루 중심에서 진행되는 센터 워크는 바에서 진행한 동작들을 바의 도움 없이 마루에서 펼치는 연습이다. 바 워크에서 익힌 기본적 동작을 중심으로 아다지오(adagio), 삐루엣(pirouette), 삐띠 쏘떼(petit saut), 삐띠 알레그로(petit allegro), 그랑 알레그로(grand allegro), 그랑 쏘떼(grand saut) 등의 동작

구분된다. 바 워는 무용수가 본격적인 센터 워를 진행하기 전 무용동작으로 몸을 풀고 근육과 관절을 유연하게 하는 단계이다.

마스터의 성향이나 발레 클래스 방식에 따라 차이는 있지만 일반적으로 발레 클래스의 시작과 끝에 인사와 예절의 의미로 레베랑스(révérence)가 이루어지고 플리에(plié) → 탄듀(tendu) → 제떼(jeté) → 롱드 잠브 아페르(ronds de jambe à terre) → 풍듀(fondu) → 후라빠(frappé) → 롱드 잠브 앙레르(ronds de jambe en l'air) → 데벨로페(développé) → 그랑 바뜨망(grand battement)의 순서로 진행된다.⁴³⁾ 때에 따라서 발목 중심으로 빠른 동작인 빠띠 바뜨망(petit battement)이 포함되기도 한다. 본 장에서는 후라빠 다음의 동작으로 빠띠 바뜨망의 예시를 두었다.

본 연구에서는 발레 클래스의 가장 중심이 되는 동작이자 발레의 기본인 바 워의 동작을 중심에 두고, 그에 필요한 발레 반주음악의 특성을 살펴보고자 한다.

(1) 레베랑스(Révérence)

레베랑스(Révérence)는 프랑스어로 ‘존경’, ‘숭배’, ‘경례’의 의미를 갖는 단어로 발레 클래스의 시작과 끝에 마스터와 반주자에게 예의를 갖춰 인사는 하는 단계이다. 한 쪽 다리로 몸 전체를 지탱하며 반대 쪽 다리를 몸 뒤로 포인트 잡아 이동하며 양 무릎을 절반 정도 굽히며 ‘우아하고 공손한 느낌’으로 고개를 살짝 기울여 절을 하는 듯한 동작을 취한다.⁴⁴⁾

이 동작에 적합한 음악은 8마디를 기본으로 구성하며, 첫 4마디는 마스터에게 인사하고 뒤의 4마디는 뒷발의 순서를 반대 쪽 다리로 변경하여 반주자에게 인사한다. 짧게 진행하는 경우는 2+2마디의 4마디로 구성된 레베랑

이 이루어진다.

43) 황규자, 위의 책, 192-197.

44) 황규자, 『발레 교수법』, 44-45.

스도 가능하다. ‘우아하고 공손한’ 인사의 분위기인 레베랑스에 맞는 음악의 조성은 환하고 밝은 장조이다. 템포는 안단테(Andante) 박자는 3/4박자를 사용하며 3음의 전주(프레빠라송, *préparation*)로 시작한다. 앞부분 그리고 뒷부분 4마디를 시작하는 첫 음을 테누토(*tenuto*)를 사용하여 인사하듯 팔과 다리가 펼쳐지는 것과 맞춘다.

레베랑스에 부합하는 음악의 특징을 보여주고 있는 예는 아래 <악보 1>⁴⁵⁾과 같다.

Andante Improvised by Park Sue Youn

악보 1) Révérance

(2) 플리에(Plié)

플리에(*plié*)는 ‘구부리다’는 뜻의 프랑스어로 발레에서 두 무릎을 구부렸다 펴는 동작이다. 무릎을 완전히 구부리는 ‘그랑 플리에’(*grand plié*)와 무

45) 박수연, 『박수연의 무용 즉흥곡집』 (서울: 음악춘추, 2016), 9.

이하 발레 동작과 관련한 반주음악의 예는 국내 초기의 발레 반주자인 박수연의 『박수연의 무용 즉흥곡집』에 포함된 예시로 제시한다.

릎을 반만 구부리는 ‘드미 플리에’(demi-plié)로 구분된다. 일반적으로 발레 클래스에서 플리에라 함은 그랑 플리에나 드미 플리에만을 의미하는 것이 아니라 상체와 팔을 움직이는 기술인 ‘폴 드 브라’(port de bras)를 조합한 동작을 의미한다.⁴⁶⁾

플리에에는 동작의 특성상 무릎을 구부렸다 펴면서 자연스럽게 다음 동작으로 이어주는 역할을 한다. 따라서 플리에의 음악적 분위기는 부드럽고 아름답게 흐름을 연결하는 음악을 반주음악으로 사용할 필요가 있다. 반주 음형은 부드럽게 흘러가야 하므로 보통 아르페지오를 사용하며 주로 3/4박자를 사용하지만 때때로 4/4박자와 6/8박자를 사용하기도 한다. 3/4박자일 경우 64마디, 4/4박자 및 6/8박자일 경우 32마디로 구성된 음악을 사용한다. 레베랑스의 전주는 프레빠라송 3음에 2카운트⁴⁷⁾를 첨가한 전주로 시작되는 플리에에는 16마디(8+8마디)가 하나의 포지션으로 구성된다. 8마디로 구성되는 하나의 선행 프레이즈는 드미 플리에를 위한 2+2마디 그리고 그랑 플리에를 위한 4마디로 구성된다. 후행 8마디 프레이즈 또한 2+2+4의 구조로 동일하지만 드미 플리에 뒤는 폴 드 브라 동작이 온다(그림4 참조).

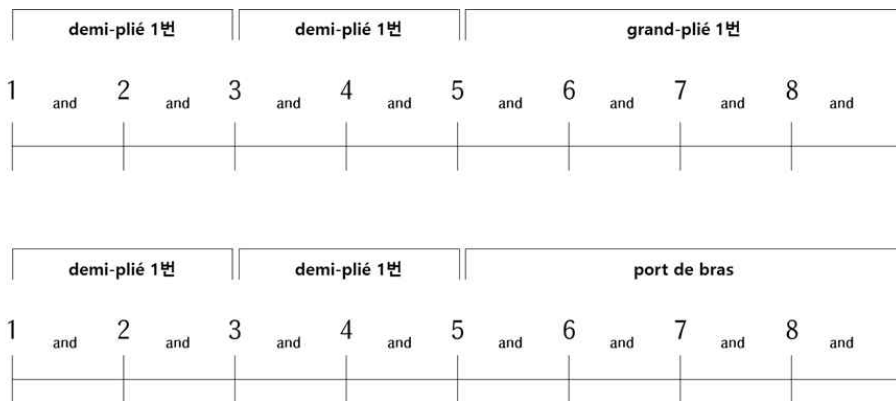


그림 4) Plié 1세트 16마디 구성

46) 조승미, 『서양무용사』 (서울: 보진제, 1981), 107-108.

47) 보통 2카운트 또는 4카운트 전주를 사용하는데 수업의 레벨과 마스터가 요구하는 상황에 따라서 다르게 전주할 수 있다.

플리에 음악의 템포는 안단테(Andante) 정도의 빠르기로 레가토(Legato)로 연주된다. 플리에 음악으로 예시한 악보2의 분산화음 반주에서와 같이 3박자 계통의 녹턴(Nocturne)이나 발라드(Ballade)풍의 부드러운 선율의 음악을 사용한다.

Andante cantabile Improvised by Park Sue Youn

Préparation

악보 2) Plié

(3) 바뜨망 탄듀(Battements Tendus)

‘바뜨망’(battements)은 프랑스어로 ‘두드리다’, ‘부딪히고 되받다’, ‘주기적인 왕복운동’ 등의 의미이고, ‘탄듀’(tendu)는 ‘팽팽하게 당겨지다’의 뜻으로 발끝을 바닥에서 긴장감 있게 끌며 내미는 동작에 해당한다.⁴⁸⁾ 발끝을 절도 있게 내밀고 다시 끌어당기기 때문에 짧은 시간에 절도있는 곡의 분위기가 연출되는 반주음악이 필요하다. 템포는 모데라토 정도의 빠르기이며 박자는 주로 2박이나 4박 계통의 박자를 사용하고, 절도 있게 연주를 해주어야 한다. 반주리듬은 셋잇단음표나, 붓점, 싱크페이션 같은 리듬을 사용 할 수 있으며

48) 황규자, 『발레 교수법』, 48-49.

4마디 전주와 64마디 구성의 본 음악으로 반주한다. 이처럼 탄두 동작에 있어서는 선율의 분위기를 절도있는 터치로 연주하는 것이 중요하다.

Andante Improvised by Park Sue Youn

Préparation

악보 3) Battements Tendus

아래 <그림5>와 같이 바뜨망 탄두의 카운트는 탄두 동작의 앤(&)에 발이 나갈 때 반주음악도 앤(&)에 액센트를 붙이게 되는데, 이 경우는 시작이 못갓춘마디로 시작하게 되는 특징이 있다.

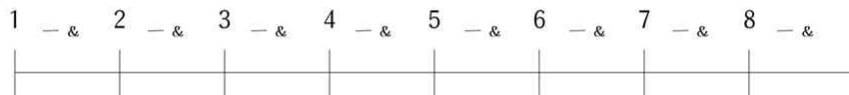
정박 발레 카운트 2/4박자, 4/4박자일 경우



엇박 발레 카운트 2/4박자, 4/4박자일 경우



정박 발레 카운트 3/4박자일 경우



정박 발레 카운트 3/4박자일 경우

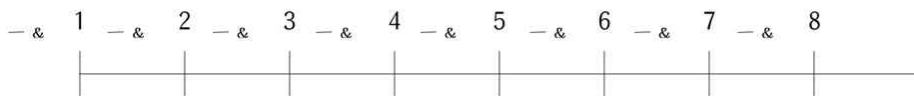


그림 5) 발레 카운트

(4) 제떼(Jetés)

제떼(jeté)는 프랑스어로 ‘던져진’이라는 의미로서 발레 동작은 탄두와 유사하지만 제떼의 뜻과 같이 공중으로 발끝을 들어 올려서 동작을 진행하는 것이 특징이다. 발끝을 지면에서 약 45도 정도 들어 올리고 탄두와 같은 방식으로 안무가 진행된다.⁴⁹⁾

음악은 탄두처럼 절도가 있지만 발끝이 들어 올려 졌기 때문에 춤을 추는 즐거움이 가미될 수 있도록 가볍고도 조금은 자극적인 요소가 필요하다.⁵⁰⁾ 이를 위해 짧은 스타카토 음형, 꾸밈음, 가벼운 악센트 등이 자주 사용된다. 템포는 보통빠르기나 알레그레토를 사용하고 초급반은 4박자 위주

49) 황규자, 『발레 교수법』, 114-115.

50) 박수연, “발레 반주법 연구”(연세대학교 석사학위논문, 1999), 34.

로 동작에 집중하게 하며, 상급반에서는 주로 2박자를 사용하면서 재즈풍을 가미하여 춤추는 즐거움을 더 느낄 수 있게 하기도 한다. 4마디의 전주와 64마디의 본 음악으로 구성된다.

Allegretto Improvised by Park Sue Youn

Préparation

악보 4) Jetés

(5) 룽드 잠브 아페르(Ronds de jambe à terre)

룽(ronds)은 프랑스어로 ‘원형의’, ‘둥근’의 의미이고, 잠브(jambe)는 ‘다리’, ‘정강이’, 페르(terre)는 ‘지면’, ‘지표면’을 의미한다. 발레 동작의 의미 그대로 한발로 중심을 잡고 다른 발끝을 마루 위에 원형을 그리듯 회전시켜 반원의 모양을 만드는 동작이다.⁵¹⁾ 한쪽 다리를 둥글게 계속 회전시키는 동작으로 꾸준한 속도로 지면에 정확하게 넓은 원을 그리도록 연습하는 것이 중요하다. 발 동작에서는 그랑 제떼(grand jeté) 그리고 상체는 앞에서 설명한 폴드 브라 동작과 같이 이루어진다.

룽드 잠브 아페르는 3세트 48마디로 이루어지는데 1-2세트 32마디는 아

51) 황규자, 『발레 교수법』, 92-93.

페르로 이루어지고 마지막 1세트 16마디는 폴 드 브라로 이루어진다. 이때 폴 드 브라의 반주음형은 아르페지오로 변형하여 폴 드 브라의 부드럽게 몸을 접고 다시 일어나는 동작을 반주로 표현해준다. 일정한 속도가 중요하므로 초급반에서는 악센트가 규칙적이고 균등한 2박자 계통의 음악을 연주하고 상급반에서는 다양한 음악에 노출될 필요성이 있으므로 3박자 계통으로 연주할 수도 있다. 회전을 하는 동작인 롱드에서는 차분히 가라앉는 느낌의 리듬으로 연주하고 발을 들어 올리는 그랑 제떼에서는 앞서 설명한 제떼보다는 좀 더 강한 멜로디와 화음을 강조시켜 연주하는 것이 좋다. 전주는 4마디를 주며, 경우에 따라 마스터가 짧은 전주를 원할 때에는 3음 예비음에 2마디 전주를 사용하기도 한다.

Moderato con garbo Improvised by Park Sue Youn

Préparation

악보 5) Ronds de jambe à terre

(6) 풍듀(Fondu)

풍듀(fondu)는 프랑스어로 ‘액체상태가 된’, ‘녹아서 가라앉은’의 의미로 무용수가 동작 중이던 다리를 매우 부드럽고 천천히 바닥에 내려놓으며 유

연하게 구부리는 동작을 의미한다. 이는 한 쪽 다리로 하는 점프를 진행할 때 중요한 동작으로 무릎을 반 정도 구부렸다 다리를 45도 또는 90도로 뻗으면서 펴는 동작이다.⁵²⁾

양쪽 다리를 굽히고 펴는 동작이 풍뎉라는 단어처럼 끈적이는 느낌으로 항상 부드럽게 이어져야하기 때문에 반주음악은 ‘붓점리듬’과 부드러운 선율의 ‘펼친화음’ 형태의 반주가 무용에 효과적이고 레가토(legato)로 연주한다.⁵³⁾ 초급반의 경우 아래 <악보6>과 같이 2박 또는 4박자를 사용하는데 정확한 카운트가 들릴 수 있는 일정한 박자를 사용한다.

Slowly with expression Improvised by Park Sue Youn

악보 6) Fondu

(7) 후라빠(Frappé)

후라빠는 ‘치다’, ‘타격을 입은’이라는 뜻으로 풍뎉와는 반대로 한쪽 다리를 힘 있게 공중에서 한 번에 뻗었다 다시 빠르게 구부리는 동작이다. 이때 동작하는 발이 발끝으로 곧게 세워진 반대 발의 복사뼈 근처 발목 부분을 대고 바깥으로 뻗었다가 다시 발목으로 돌아오는 동작을 앞, 옆, 뒤의 모든 방향으로 진행한다.⁵⁴⁾ 이러한 발목에 대었다 나가는 동작 때문에 음악의 액센트는 발목에 부딪혔다가 나가는 시점에 주고, 이를 정확하게 표현하기 위해 강한 붓점의 리듬이 필요하다. 박자는 3박자 계통보다는 2박자 또는 4박

52) 황규자, 『발레 교수법』, 177.

53) 박수연, “발레 반주법 연구”, 39-40.

54) 황규자, 『발레 교수법』, 91.

자 계통이 효율적이며 동작의 특성상 경쾌한 느낌의 발로 차는 듯한 뉘앙스의 음악이 필요하기 때문에 빠르고 짧은 스타카토 음형들이 많이 사용된다. 주로 4마디 전주에 32마디의 본 음악으로 구성되며, 발란스(balance)⁵⁵⁾나 뺨뺨 바뜨망(petit battement)을 위해 16마디의 후주를 넣기도 한다.⁵⁶⁾ 아래 예시 악보에서 스타카토 음형은 발목을 두드리는 부분이고 액센트 음형은 발이 나가는 동작에 해당한다.

Allegro Improvised by Park Sue Youn

Préparation

악보 7) Frappé

(8) 뺨뺨 바뜨망(Petit Battement)

뺨뺨(petit)는 ‘작은’이라는 뜻으로 움직이는 다리로 지탱하는 다리의 발목 앞과 뒤를 빠른 교차로 반복해서 작게 치는(battement) 동작이다. 작은 바뜨망을 하는 동작으로서 발목 주변에서만 작고 빠른 동작이 이루어지기 때문

55) 무용수가 몸의 균형을 잡기위해 양 팔을 머리 위로 들고, 한 쪽 다리로만 서서 중심을 잡는 것. 마스터가 마지막 동작에 발란스를 요청할 경우 8마디 또는 16마디를 앞의 음형과 유사하게 추가로 연주해주며 마무리 한다.
 56) 박수연, 『박수연의 무용 즉흥곡집』 (서울: 음악춘추, 2016), 36.

에 발랄함이 돋보이는 동작이다.

빠른 교차 동작이 필요하기 때문에 신속하게 연주가 행해져야 하고 움직이는 다리가 지탱하는 다리의 앞을 칠 때가 강조되어야 한다. 2박자나 4박자 1마디에 빠띠 바뜨망이 8개가 들어가는 연주 스타일이 많이 쓰인다. 아래 악보 예시에서 각 스타카토 부분이 발목을 교차해서 한 번씩 치는 부분이다.



57)

악보 8) Petit Battement⁵⁷⁾

(9) 롱드 잠브 앙 레르(Ronds de jambe en l'air)

기존 롱드 잠브 아페르의 회전 방식에서 지면을 뜻하는 페르(terre)가 아닌 공기를 뜻하는 에흐(air)가 붙어 있는 용어의 의미처럼, 발을 공중에서 타원형의 모습으로 회전시키는 동작이다. 바깥쪽 방향인 ‘앙 드오르’(en dehors)나 안쪽 방향인 ‘앙 드당’(en dedans)의 동작으로 실시되며, 다리를 바깥쪽으로 완전히 펼친 상태일 때 음악적 액센트를 준다. 3/4박자나 4/4박자 모두가 사용되며 왼손이 왈츠형 3박자 계통을 사용할 때는 공중에 떠있는 다리의 회전 동작에 경쾌함을 주기 위한 왈츠 혹은 마디 첫마디에 점음표 리듬이 있는 마주르카를 효과적으로 사용할 수 있다.

57) 박수연, “발레 반주법 연구”, 41.

Tempo di Valse

Improvised by Park Sue Youn

Préparation

mp

8^{va}

6

악보 9) Ronds de jambe en l'air

(10) 바뜨망 데벨로삐(Battements Développés)

데벨로삐는 프랑스어로 ‘전개된’, ‘펼쳐진’의 의미로 다리를 공중으로 천천히 곧게 펴서 들어 올리는 동작이다. 바 워의 꽃이라고 불리며 무용수의 우아함과 균형미를 느낄 수 있는 동작이다. 무용수의 입장에서는 공중에 다리를 높이 들고 장시간 유지해야하는 지구력이 필요한 순간이다. 특히 에너지와 감정을 최대한 끌어올려야 하는 순간이므로 음악은 아다지오(Adagio)의 느리고 아름다운 선율이 요구되며, 동작 변화의 순간마다 풍부한 화성을 넣어줄 경우 효과적인 반주가 될 수 있다. 마스터의 요구에 따라 4/4박자나, 3/4박자, 8/6박자 등을 모두 사용하며 아래 예시 악보에서는 왼손의 아다지오 선율을 일부 변형하여 에너지와 감정을 최대한 끌어올리고자 선율 속에 화성을 추가한 사례이다. 이를 통해 단선율 아르페지오를 사용하는 것 보다 무용수를 좀 더 에너지 있는 동작을 할 수 있게 도와줄 수 있다.

Adagio appassionato

Improvvised by Park Sue Youn

The image shows a musical score for a piece titled 'Battements Développés'. The score is written for piano and consists of two systems of staves. The first system includes a 'Préparation' section with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The second system continues the piece with more complex rhythmic patterns and dynamics. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. Dynamics include *mf* and *f*. There is a triplet of eighth notes in the right hand of the first system.

악보 10) Battements Développés

(11) 그랑 바뜨망(Grand Battements)

그랑 바뜨망은 ‘크게 마주치다’라는 뜻으로 움직이는 다리를 90도 또는 그 이상 허공으로 들어 올렸다 다시 내리는 동작이다. 힘차고 빠른 속도로 진행되는 동작이므로 행진하듯 장엄한 분위기 연출될 수 있는 음악이 필요하다. 따라서 폴로네이즈나 행진곡 풍의 4/4 또는 2/4박자 곡으로 전주와 32마디의 본 음악으로 이루어진 행진곡 형태의 음악이 자주 사용된다.

Con brio Improvised by Park Sue Youn
Préparation

악보 11) Grand Battements

5. 찬송가를 소재로 한 발레 클래스 음악편곡

과거 프랑스에서 발레가 융성하기 시작했을 때부터 안무가이자 음악연주자로서 마스터들은 바이올린을 통해 매 수업마다 새로운 곡과 즉흥연주로 음악에 변화를 주어 발레 클래스의 목적을 달성하곤 하였다.

음악의 변주나 편곡은 기존 원곡의 주제, 화성, 리듬 등의 소재를 통해 연주자 또는 작곡가가 필요로 하는 음악 및 목적에 따라 특정한 흐름의 음악적 분위기로 변화를 주어 연주하거나 작곡하는 것이다.⁵⁸⁾ 발레 반주자는 발레 클래스의 연주자이자 작곡가로서 그 수업의 발레 동작을 위한 음악을 연주하여야 한다. 현대의 발레에서는 마스터와 반주자의 역할이 철저히 나뉘어 전문화 되어 있고, 반주자는 수업마다 다양한 음악적 레퍼토리를 준비

58) 최경화, “발레수업 반주를 위한 즉흥연주법 연구”(국민대학교 박사학위논문, 2016), 17.

해야 하는 것이다.

이러한 레퍼토리 확장의 일환으로 본 연구에서는 선행연구나 발레 반주자들이 다루지 않았던 기독교 음악의 찬송가를 활용하였다. 기독교 음악의 특징은 서양음악의 본류로서 그대로 클래식 음악에도 영향을 주었고 발레 반주음악으로서도 거부감 없이 그대로 받아들여질 수 있는 장점이 있다. 또한 찬송가는 종교인들이 예배에 참석하여 다 같이 함께 부르고 듣는다는 점에서 대중적이고 기독교인이 아니더라도 누구나 한 번쯤 들어봤을 정도로 익숙한 음악이기도 하다. 따라서 기존에 도입되었던 클래식이나 대중음악 등 여러 장르의 음악뿐만 아니라 발레 클래스의 반주음악으로서 충분히 활용될 가치가 있다.

본 연구는 이에 대한 적용 가능성을 찬송가 원곡의 편곡을 통해 살펴보았다. 이를 위해 찬송가의 일정 부분의 내용에 대해서 발레 클래스 반주음악으로서 편곡한 사항의 단편을 제시하고 편곡 전체 악보는 부록으로 제시하였다.

1) 레베랑스(Révérance) 《그 맑고 환한 밤중에》

레베랑스의 반주를 위한 찬송가로는 《그 맑고 환한 밤중에》⁵⁹⁾를 선택하였다. 이 찬송가는 성탄절에 자주 불리는 밝은 분위기의 곡일뿐만 아니라 느린 템포와 4마디의 프레이즈 구성을 갖추고 있어 레베랑스와 어울릴 수 있는 조건을 갖추고 있다. 하지만 《그 맑고 환한 밤중에》의 박자체계는 3/4박자가 아닌 6/8박자이기 때문에 3/4박자에 맞는 레베랑스를 위해 찬송가 원곡의 한 마디를 3/4박자 두 마디로 편곡하였다. 또한 레베랑스는 8마디의 음악적 구성이 필요하므로 찬송가 전체를 편곡 대상으로 삼지 않았다. 조성

59) 《그 맑고 환한 밤중에》는 1849년 미국의 찬송시인인 에드먼드 해밀턴 시어즈(Edmund Hamilton Sears, 1810-1876)가 작사하고 리처드 윌리스(Richard Storrs Willis, 1819-1900)가 1850년 작곡한 크리스마스 캐럴이다.

역시 좀 더 밝은 분위기를 위하여 원곡의 조성인 B^b장조에서 C장조로 조옮김하였다.

인사하는 동작인 레베랑스는 첫 박이 테누토로 강조되어야 하므로 편곡할 때 마디1과 4의 첫 박을 긴 음가로 변화시켰다.(악보 12-2, 참조) 《그 맑고 환한 밤중에》 마디 18에서 ‘고요’의 4분음표와 8분음표로 구성된 동음반복을 악보 12-2의 편곡에서는 점4분음표로 바꿔 주었을 뿐만 아니라, 아르페지오를 첨가하여 레베랑스에서 필요한 테누토 효과를 준 것이다.

그 온저 온 소세천세 란상기상사 하던세상이 다 고요하도 다
 던때뻔는 세뛰찬사 상놀며을들 다 찬으화 송며쉬하 도도다
 다다라다

B^b:V⁷ I IV I I IV V⁷ I

악보 12-1) 찬송가 112장 《그 맑고 환한 밤중에》 마디 16-20⁶⁰⁾

60) 한국찬송가공회, 『반주용 새찬송가』 (서울: 재단법인 대한기독교서회, 2008), 찬송가 112장.

악보 12-2) 《그 맑고 환한 밤중에》 편곡 예시(박슬기 편곡)

첫 번째 마디에 해당하는 ‘E-F-G’ 3음 첨가는 레베랑스의 전주(preparation)인데, C장조의 으뜸화음 구성음인 E와 G 사이에 F음을 경과음으로 삽입하였다. 전주의 마지막 음인 G에서 찬송가의 첫 부분에 해당하는 음인 E로 장6도 도약하면서 찬송가의 주제 선율을 살렸다. 그와 동시에 오른손 음형에서는 아르페지오로 화음을 채워 넣어 음향을 풍부하게 뒷받침하도록 하였다.

《그 맑고 환한 밤중에》의 후렴구 마디 16-20의 화성진행은 B^b장조의 주요 3화음(I, IV, V)만을 사용하고 있다. 그러나 고개를 숙이며 팔을 펼쳐 인사하는 레베랑스의 동작에 좀 더 적합한 음악으로 편곡하기 위해 경과음과 반음계적 진행을 첨가했다. 그 결과 원곡 마디 17에서 으뜸화음을 지속했던 단순한 화성 진행은 편곡 마디 4-5에서 C장조의 iii 화음과 부속화음(V7/ii)의 색채적 변화를 담게 된다. 특히 편곡의 마디 5는 앞서 진행했던 레베랑스의 인사 동작을 반대 방향으로 한 번 더 수행하기 위한 시작에 해

당한다. 따라서 무용수가 방향을 바꾸었으므로 음악적 변화도 이에 맞춰 부속화음(V7/ii)으로 변화를 주었다.

2) 플리에(Plié) 《저 장미꽃 위에 이슬》

플리에 동작의 반주를 위한 찬송가로는 6/8박자, A^b장조의 《저 장미꽃 위에 이슬》을 선택하였다. 찬송가의 박자체계는 3박자 계통의 박자체계를 갖고 있는 플리에 음악과 일치하지만, 발라드풍으로의 편곡을 위해 찬송가의 8분음표를 4분음표로 음가를 확대하여 편곡은 3/4박자로 구성하였다. 이런 편곡은 원곡의 속도를 ‘안단테’로 느리게 하여 초급발레반 무용수에게도 쉽게 적용될 수 있는 결과를 낳는다. 또한 플리에 음악의 녹턴 또는 발라드풍의 분위기 형성을 위해 찬송가의 코랄풍 반주를 악보 2에서와 같은 분산화음 음형의 반주로 편곡하였다.

	찬송가		편곡				
박자	6/8		3/4				
섹션	A	B	Preparation	A	B	A'	B'
마디	1-8	9-16	1-3	4-19	20-35	36-51	52-67
조성	A ^b 장조	A ^b 장조	B ^b 장조	B ^b 장조	B ^b 장조	E ^b 단조	E ^b 장조

표 2) 찬송가와 편곡의 구성 비교(플리에)

앞 장에서 플리에 곡의 특성에서 설명한 바와 같이, 플리에에는 6/8박자일 때 8마디씩 4개의 프레이즈로 구성된 32마디의 음악을 사용하고, 3/4박자일 때 16마디씩 4개의 프레이즈로 구성된 64마디의 음악이 사용된다. 그러나 찬송가의 전체 마디 수는 16마디이며 박자표는 6/8박자이므로, 찬송가 전체를 3/4박자로 음가를 두 배 확대하여 편곡한다 하더라도 마디 수는 32마디 밖에 되지 않기 때문에 32마디 구조의 악곡을 두 번 반복하여 총 64마디로

편곡을 구성하였다. 이것은 원 찬송가 전체를 통째로 반복하여 2절까지 부른 것과 동일한 구조이지만, 편곡에서는 찬송가의 2절이 시작되는 지점에 해당하는 36마디부터 조성이 E \flat 단조로 전조되고, 선율 진행도 약간의 변화를 주는 등 단순 반복이 되지 않도록 구성하였다.(표2 참조)

1. 저 장미꽃 위에 이슬 아직 맺혀 있는 그 때 에
 2. 그 청아한 주의 음성 우는 새 도 잠잠케 한 다
 3. 밤 깊도록 동산안 에 주와 함께 있으려 하 나

A \flat : I I I I V 7 /IV IV IV I I

악보 13-1) 찬송가 442장 《저 장미꽃 위에 이슬》 마디 1-4⁶¹⁾

61) 한국찬송가공회, 『반주용 새찬송가』 (서울: 재단법인 대한기독교서회, 2008), 찬송가 442장.

The image shows a piano score for a piece titled '저 장미꽃 위에 이슬' (Dew on the Rose). The score is divided into three systems. The first system (measures 1-5) is marked 'Préparation' and 'Andantino', with dynamics 'mf' and 'mp'. It includes the instruction 'demi-plié'. The second system (measures 6-9) is marked 'demi-plié' and 'grand plié'. The third system (measures 10-11) is marked 'grand plié'. Chord symbols are provided below the notes: B^b, V, V, I, iv/B^b_m, I, V⁷/IV, IV, iv/B^b_m, I, I.

악보 13-2) 《저 장미꽃 위에 이슬》 편곡 예시(박슬기 편곡)

마디 1-3은 플리에 발레음악에서 자주 사용하는 전주를 위한 정가이다. 찬송가에서는 못갓춘마디로 시작되지만, 편곡에서는 3/4박자의 갓춘마디로 찬송가의 선율 편곡이 시작된다. 찬송가의 못갓춘마디의 A^b 장조의 딸림음 E^b을 편곡에서는 3마디 전주의 마지막 마디 시작음에 위치하게 하면서 동음 반복으로 시작하는 찬송가의 기본적인 진행에 변화를 주었다.

마디 6에서는 점2분음표로 편곡되어야 할 음가를 반음계적 진행을 첨가하여 음가를 분할하였는데, 이 편곡은 그림 4의 동작 중 드미 플리에의 무릎을 펴는 동작을 마디 7의 첫 번째 박자에 맞출 수 있도록 예비하는 역할

을 한다.

마디 1 (악보 13-1) 전체가 으뜸화음으로 구성된 찬송가를 편곡하면서 마디 5-6 (악보 13-2)의 화음을 으뜸화음에서 변성화음(B \flat 단조의 iv)으로 진행하면서 색채적 변화를 주었는데, 이것은 플리에의 다리를 구부렸다 일어서는 부분의 동작과 음악적 변화를 일치시키기 위한 의도이다. 변성화음을 사용한 편곡은 마디 9 (악보 13-2)에서도 적용시켰다. 이는 그랑 플리에의 동작에 해당하며 더 깊게 앉는 부분으로, 가라앉는 듯한 느낌을 강조하기 위한 편곡이다.

3) 바뜨망 탄듀(Battements Tendus) 《태산을 넘어 험곡에 가도》

탄듀 동작의 반주를 위한 찬송가로는 《태산을 넘어 험곡에 가도》를 선택하였다. 《태산을 넘어 험곡에 가도》는 9/8박자로 못갓춘마디에서 3개의 8분음표가 제시되고, 갓춘마디에서는 점4분음표를 두 번 반복하는 리듬 형태로 선율이 구성되어 있다. 이 기본리듬 형태는 곡 전반에 걸쳐 변형되지 않고 계속 반복되어 규칙적인 느낌을 준다. 이는 탄듀의 절도있는 동작에 어울리며, 찬송가의 빠르기 또한 모데라토로 탄듀의 빠르기와 일치한다.

하지만 찬송가는 3박자 계통의 박자 체계를 갖고 있기 때문에 2박자 계통의 탄듀 동작에 적합하지 않다. 9/8박자인 찬송가의 한 마디는 3개의 점4분음표로 구성되는데, 두 번째 점4분음표의 음가를 두 배로 늘리면 한 마디에 4개의 점4분음표가 들어갈 수 있는 2박자 계통의 12/8박자로 바뀌게 된다. 그리고 점4분음표를 4분음표로 음가를 축소하여 4/4박자로 만든 후 이것을 다시 절반으로 나누어 2/4박자로 편곡하였다. 이 과정에서 찬송가의 못갓춘마디 3개의 8분음표 리듬은 4분음표의 한 박자를 3개로 쪼갠 셋잇단음표 리듬으로 변화되었으며, 이는 셋잇단음표를 적극적으로 사용하는 기존 탄듀 음악의 성격에도 부합한다.

편곡의 왼손 음형은 가벼운 강약 리듬의 반주를 사용하였고, 오른손 음형은 붓점, 당김음, 셋잇단음표 등의 절도있는 리듬을 주로 사용하여 탄두의 동작과 어울리도록 편곡하였다.

앞 장에서 바쁘망 탄두 동작에서 설명한 바와 같이 탄두는 탄두 동작의 앤(&)에 발이 나갈 때 반주음악에도 앤(&)에 해당하는 약박에 액센트를 붙이게 되는데, 편곡은 원 찬송가와 동일하게 못갓춘마디로 선율을 구성하여 약박에 셋잇단음표의 특징적인 리듬이 등장하여 탄두 동작의 앤(&)을 강조할 수 있도록 구성하였다.

1. 태산을 넘어 험곡에 가도 빛가운 데로 걸어가면
 2. 캄캄한 밤에 다닐지라도 주께서 나의 길되시고
 3. 광명한 그 빛마음에 받아 찬란한 천국 바라보고

G I V I I V⁷/V V

악보 14-1) 찬송가 445장 《태산을 넘어 험곡에 가도》 마디 1-5⁶²⁾

62) 한국찬송가공회, 『반주용 새찬송가』 (서울: 재단법인 대한기독교서회, 2008), 찬송가 445장.

Andante

Piano

Bb V7 V7 I I V7 V7

8

Pno

I I V7 V7

악보 14-2) 《태산을 넘어 험곡에 가도》 편곡 예시(박슬기 편곡)

찬송가 마디 2(악보 14-1)의 화성진행은 G장조의 딸림화음(V)을 유지하다가 일곱 번째 박자에서 으뜸화음(I)으로 변화하였다. 이것을 편곡에 그대로 적용하면 마디 7(악보 14-2)의 두 번째 박자가 Bb 장조의 으뜸화음이 되어야 하고 마디 8 역시 으뜸화음으로 지속되어야 한다. 하지만 딸림화음에서 으뜸화음으로 변하는 등의 화성 리듬의 변화 지점이 약박에 위치할 경우 음악의 박질이 흔들릴 위험이 있어, 강박인 마디 8에서 화음이 변화하도록 마디 7의 화음은 딸림화음을 그대로 유지하였다. 또한 편곡의 마디 8, 9에서는 찬송가에서 부속화음(V7/IV)을 사용하여 반음계적 변화를 준 것과는 다르게 같은 화음을 계속 유지하여 탄두의 발동작이 계속 동일한 동작으로 반복되는 것과 음악의 흐름이 일치되도록 하였다.

4) 바뜨망 탄두 제떼(Battements Tendus Jetés) 《주와 같이 길 가는 것》

제떼 동작의 반주를 위한 찬송가로는 《주와 같이 길 가는 것》을 선택하였다. 이 찬송가는 4/4박자와 보통 빠르기의 곡으로 제떼 동작의 박자 체계가 2박자 계통인 것, 그리고 빠르기 역시 모데라토나 알레그레토 정도인 것과 일치하며 즐겁고 밝은 곡의 분위기가 제떼의 경쾌한 동작과도 잘 어울린다.

4/4박자의 16마디 악곡인 찬송가 전체를 2/4박자로 바꾸어 32마디로 편곡하였고, 3마디의 전주를 포함하여 총 35마디로 구성하였다. 가벼운 표현을 주기 위해 왼손 음형은 스타카토를 사용한 짧은 리듬으로, 경쾌한 표현을 위해 오른손 음형은 꾸밈음과 붓짐 리듬을 적극적으로 사용하였다. 특히 편곡의 마디 20-35는 제떼 동작에서 발이 지속적이고 주기적으로 앞으로 튕겨져 나가는 것을 표현하기 위해 오른손 음형이 스타카토가 붙은 8분음표의 같은 리듬으로 계속 지속되도록 하였다.

1. 주와 같이 길 가는 것 즐거운 일 아닌가
 2. 어린 아이 같은 우리 미련하고 약하나
 3. 꽃이 피는 들판이나 험한 골짜기라도
 4. 옛 선지자에 녹 같이 우리들도 천국에

E^b I I IV IV I I V⁷/V V

악보 15-1) 찬송가 430장 《주와 같이 길 가는 것》 마디 1-4⁶³⁾

63) 한국찬송가공회, 『반주용 새찬송가』 (서울: 재단법인 대한기독교서회, 2008), 찬송가 430장.

Préparation
Allegretto

Piano

Pno

G V V I I V⁷/IV IV⁷

7

V⁷/V V⁷ I VI⁷ V⁷/II V⁷/V V

악보 15-2) 《주와 같이 길 가는 것》 편곡 예시(박슬기 편곡)

편곡의 마디 4(악보 15-2)에서는 찬송가의 마디 1(악보 15-1)의 첫 박자에서 B^b음이 4분음표 길이로 지속되던 것을 2개의 8분음표로 분할하였고 음정 또한 D의 동일한 음이 완전8도 도약하도록 편곡하였다. 이것은 밖으로 던져지는 듯한 제때의 발동작을 표현한 것이다. 또한 제때 동작에서 발이 앤(&)에 나가기 용이하도록 마디 1의 두 번째 박자인 약박에 액센트를 첨가하였다.

찬송가의 마디 4에서 부속화음(V⁷/V)이 등장하는 것을 제외하면 악곡 전체에 걸쳐 B^b장조의 주요 3화음인 으뜸화음(I), 버금딸림화음(IV), 딸림화음이 주로 사용되었는데, 편곡에서는 첫 프레이즈(마디4-11)에서만 마디 5에서 V⁷/IV, 마디 7과 10에서 V⁷/V, 마디 9에서 V/ii 의 다양한 부속화음이 등장하는 등 악곡 전체에 걸쳐서 부속화음을 적극적으로 사용하였다. 이것은 발

을 들어 올리는 동작이 계속 반복되는 제때 동작에 춤을 추는 즐거움을 가미할 수 있도록 음악의 화성 진행에 있어서 반응계적 변화를 주어 자극적인 요소를 첨가한 것이다.

5) 롱드 잠브 아페르(Ronds de jambe à terre) 《사철에 봄바람 불어 잇고》

롱드 잠브 아페르 동작의 반주를 위한 찬송가로는 《사철에 봄바람 불어 잇고》를 선택하였다. 《사철에 봄바람 불어 잇고》는 구두희(1921-2018) 전 숙명여대 음대학장이 사계절 모두 하나님의 은혜로 항상 따뜻하고 화목한 가정이 되기를 소망하는 뜻으로 작곡한 곡으로서, 차분하고 따뜻한 곡조의 곡으로 아페르의 분위기와 잘 어울리고 박자 역시 3/4박자로 동일하여 아페르에 적합하였다.

	찬송가		편곡			
박자	3/4		3/4			
섹션	A	B	Preparation	A	A'	B
마디	1-16	17-32	1-3	4-19	20-35	36-51
조성	D ^b 장조	D ^b 장조	D장조	D장조	E ^b 장조	E ^b 장조
동작			Preparation	아페르	아페르	폴 드 브라

표 3) 찬송가와 편곡의 구성 비교(롱드 잠브 아페르)

원 찬송가 전체를 편곡하였으나 롱드 잠브 아페르가 세트당 16마디씩 1, 2세트는 아페르, 3세트는 폴 드 브라의 동작으로 구성된다는 점에서 찬송가의 섹션 A를 두 번 반복하여 아페르 동작이 두 세트 반복되는 것과 일치하도록 편곡의 형식을 구성하였다. 두 번째 아페르 세트인 편곡 A' 섹션에서는 첫 번째 아페르 세트의 조성이었던 D장조를 반응 위의 조성인 E^b 장조로 전조하여 음악에 변화를 주었다. 편곡의 왼손 음형 역시 아페르 동작에

서는 4분음표 3개가 반복되는 단순한 음형으로 구성하였다면, 폴 드 브라 동작에 해당하는 마디 36부터는 아르페지오 음형을 사용하여 부드럽게 몸을 접고 펴는 동작과 음악이 일치하도록 하였다.

편곡의 마디 4(악보 16-2)에서는 찬송가의 마디 1(악보 16-1)의 첫 박자에서 A♭ 음이 4분음표 길이로 지속되던 것을 2개의 8분음표로 분할하였고, 음정 또한 A의 동일한 음이 완전8도 도약한 후 찬송가의 선율과 같이 순차 하행시켰다. 음정의 도약은 아페르에서 다리를 미는 동작, 선율의 순차 하행 진행은 밀었던 다리가 다시 돌아오는 동작을 음악적으로 표현한 것이다.

1. 사철에 봄바람 불어잇고 하나님 아버지 모셨으 니
 2. 어버이 우리를 고이시고 동기들 사랑에 뭉쳐잇고
 3. 아침과 저녁에 수고하여 다같이 일하는 온 식구 가

D^b I I V I I I V V⁷/V V

악보 16-1) 찬송가 559장 《사철에 봄바람 불어 잇고》 마디 1-8⁶⁴⁾

64) 한국찬송가공회, 『반주용 새찬송가』 (서울: 재단법인 대한기독교서회, 2008), 찬송가 559장.

The image shows a piano score for a piece in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The score is divided into two systems. The first system is marked 'Moderato' and 'a tempo' with a 'Préparation' bracket. The second system is marked 'Pno' and '7'. Chord symbols are provided below the bass line of each system.

System 1 Chords: D, V⁷, V⁷, I, I, V

System 2 Chords: I, I, VI, V⁷/V, V

악보 16-2) 《사철에 봄바람 불어 있고》 편곡 예시(박슬기 편곡)

찬송가와 편곡의 화성 진행은 큰 차이는 없으나 찬송가 마디 4-6의 화성 진행이 으뜸화음으로 계속 지속되어 지루한 느낌을 줄 수 있다. 따라서 편곡에서는 마디 9에서 으뜸화음 대신 대리화음인 vi 화음을 사용하여 화성 진행에 변화를 줌과 동시에 베이스음 역시 B로 변화하면서 마디 8-10의 베이스음이 D-B-E로 찬송가에 비해 조금 더 부드러운 선율 진행이 되도록 구성하였다.

6) 바뜨망 풍뉘(Battements Fondus) 《마음속에 근심 있는 사람》

풍뉘 동작의 반주를 위한 찬송가로는 《마음속에 근심 있는 사람》을 선택하였다. 찬송가의 마디 1-2(악보 17-1)에서 순차 하행하는 선율 구조나 마디 3, 4의 마지막 박자에서 도약하여 하행 진행하는 선율 구성은 다리를 구부리는 풍뉘의 동작과 어울리고, 찬송가와 풍뉘 동작 모두 2박자 체계를 갖고 있기 때문에 《마음속에 근심 있는 사람》을 편곡 대상으로 삼기 적합하였다.

그러나 찬송가의 빠르기는 알레그레토 정도이고 안단테 정도의 빠르기의 동작인 풍뉘와 맞지 않아 편곡에서는 템포를 느리게 하였고, 4분음표를 기준으로 두 박자마다 강박을 배치하여 풍뉘 동작을 할 때 정확한 카운트가 들릴 수 있도록 원 찬송가의 4/4박자를 2/4박자로 편곡하였다. 이에 16마디의 찬송가가 편곡에서는 32마디가 되며, 준비 동작에 해당하는 한 마디를 곡의 첫 부분에 추가하여 총 33마디로 구성된다. 찬송가의 절반에 해당하는 마디 9-16의 후렴구는 찬송가의 조성인 B^b장조가 유지되지만, 풍뉘에서는 동일한 동작이 2번 반복되므로 편곡의 절반에 해당하는 동작이 반복되는 부분인 마디 18-33은 편곡의 원래 조성인 G장조에서 A^b장조로 전조하여 음악에 변화를 주었다.

1. 마음속에 근심있는사람 주 예수앞에 다아되어라
 2. 눈물나며 깊은한숨실때 주 예수앞에 다아되어라
 3. 괴로움과 두려움있을때 주 예수앞에 다아되어라
 4. 죽음앞에 겁을내는자여 주 예수앞에 다아되어라

B^b I I IV I V V I I

악보 17-1) 찬송가 365장 《마음속에 근심 있는 사람》 마디 1-4⁽⁶⁵⁾

악보 17-2) 《마음속에 근심 있는 사람》 편곡 예시(박슬기 편곡)

양쪽 다리를 굽히고 펴는 동작이 풍류라는 단어처럼 끈적이는 느낌으로 표현되어야 하므로, 오른손 음형에 화음 구성음을 밀집되게 배치하였고, 주선율과 반주의 리듬이 일치하는 찬송가의 반주 형태도 정확한 카운트가 필요한 풍류 동작에 적합하였다. 하지만 이런 리듬 구성은 한편으로 다리를 천천히 구부리는 동작에 딱딱한 느낌을 줄 수 있으므로 왼손 음형에 아르페지오 음형과 4분음표의 리듬이 반복되도록 구성하거나 찬송가의 가볍게 느껴질 수 있는 붓점 리듬을 하나의 4분음표 또는 두 개의 8분음표 리듬으로 바꾸어 동작이 부드럽게 이어지도록 리듬을 구성하였다.

편곡 마디 3, 5, 7, 9(악보 17-2)는 다리를 구부렸다가 끈적하게 일어나는 풍류의 동작에 해당하는 부분으로, 마디 3과 마디 9에서는 부속화음을 사용하여 화성진행에 반응계적 변화를 주었다. 마디 5에서는 주선율이 4도 도약 진행을 하며, 마디 7에서 반응계적 비화성음을 첨가하여 음악에 변화를 주

65) 한국찬송가공회, 『반주용 새찬송가』 (서울: 재단법인 대한기독교서회, 2008), 찬송가 365장.

는 지점과 다리를 펴는 동작이 일치되도록 편곡하였다.

7) 바뜨망 후라빠(Battements Frappés) 《기쁘다 구주 오셨네》

바뜨망 후라빠 동작의 반주를 위한 찬송가로는 《기쁘다 구주 오셨네》를 선택하였다. 밝고 경쾌한 곡조를 가진 캐럴 곡인 찬송가는 다리를 빠르게 뻗었다가 구부리는 바뜨망 후라빠의 동작과 어울리며, 둘 다 2박자의 박자체계를 갖고 있어 편곡의 대상으로 삼기에 적합하였다.

1. 기쁘다 구주 오셨네 만백성 맞으라 온 교회
 2. 구세주 탄생했으니 다 찬양하여라 이 세상
 3. 온 세상 죄를 사하러 주 예수 오셨네 죄와 슬
 4. 은혜와 진리 되신 주 다 주관하시니 만국 백

D I I ii⁶ I⁴ V⁷ I IV V I I

악보 18-1) 찬송가 115장 《기쁘다 구주 오셨네》 마디 1-8⁶⁶⁾

66) 한국찬송가공회, 『반주용 새찬송가』 (서울: 재단법인 대한기독교서회, 2008), 찬송가 115장.

악보 18-2) 《기쁘다 구주 오셨네》 편곡 예시(박슬기 편곡)

원 찬송가의 전체가 아닌 마디 1-15(악보 18-1)를 편곡하였는데, 찬송가의 첫 번째 프레이즈가 7마디로 구성되어 있어 4마디씩 프레이즈를 구성하기 적합하지 않아 찬송가의 마디 7을 한 번 반복하여 총 16마디가 되도록 하였다. 그리고 마디 15의 종지 형태가 딸림 화음으로 프레이즈를 마무리하는 반종지인데, 이는 이후 악곡이 계속 이어진다는 것을 의미하므로 마디 15의 마지막 화음에 으뜸화음을 추가하여 정격 종지로 프레이즈를 마무리함으로써 악곡 역시 종결되도록 편곡하였다. 또한 2/4박자의 16마디로 구성된 찬송가의 두 마디를 편곡에서 4/4박자의 한 마디로 합쳐, 찬송가 부분의 편곡은 8마디가 되며 이를 한 번 반복하여 16마디가 되도록 구성하였다. 또한 마디 1-9는 B^b장조이지만 동작이 반복되는 부분인 마디 10부터는 B장조로 전조하여 음악에 변화를 주었고, 전주는 2마디가 추가되어 총 18마디가 된다.

오른손 음형에 붓집 리듬과 스타카토를 적극적으로 사용하여 가볍고 경쾌한 후라빠 동작에 적합하도록 편곡하였다. 특히 각 마디의 첫 박자는 후

라빠의 발이 나가는 동작에 해당하므로 액센트를 붙여 더욱 동작을 강조하도록 하였다. 발을 신속하게 찬 뒤 다시 들어오는 동작에 맞게 왼손 음형을 당김음으로 구성하여 음악의 전체적인 리듬이 후라빠의 동작과 최대한 일치하도록 편곡하였다.

찬송가도 변화화음을 사용하지 않았을 뿐 아니라 후라빠 음악은 알레그로 정도로 빠른 템포를 가지고 있어, 부속화음이나 변성화음 등의 반응계적 변화를 자주 준다면 같은 동작을 수행하는 무용수들에게 혼란을 줄 수 있다. 따라서 무용수들에게 안정적으로 반주가 들릴 수 있도록 변화화음을 사용하지 않고 주요 3화음인 I, IV, V를 위주로 사용한 화성진행으로 편곡하였다.

8) 뽀띠 바뜨망(Petit Battement) 《찬송으로 보답할 수 없는》

뽀띠 바뜨망 동작의 반주를 위한 찬송가로는 《찬송으로 보답할 수 없는》을 선택하였다. 4/4박자인 찬송가 마디 1(악보 19-1) 선율의 리듬은 8분음표 8개로 구성되어 있는데, 발을 빠르고 일정하게 교차하는 뽀띠 바뜨망의 동작과 리듬적인 공통점이 있으며 16마디의 구성 역시 뽀띠 바뜨망과 일치한다.

1. 찬송으로 보답할 수 없는 큰 사랑 주님께 영광 할렐루야
 2. 우리 받은 주님은 헤한량 없도다 주님께 영광 할렐루야
 3. 잠시 후에 우리 모두 주를 보겠네 주님께 영광 할렐루야
 4. 만국 백성 천국에서 소리 높여서 주님께 영광 할렐루야

D I I IV I I I V V

악보 19-1) 찬송가 40장 《찬송으로 보답할 수 없는》 마디 1-4⁶⁷⁾

Préparation
 Allegro molto
 Piano
 mp
 5
 Pno

G V⁷ I I IV I I I V⁷ V

악보 19-2) 《찬송으로 보답할 수 없는》 편곡 예시(박슬기 편곡)

전주 음형은 3음과 2 카운트의 전주를 사용하였고 찬송가의 못갓춘마디 선율 역시 전주에 포함된다. 또한 8분음표 8개로 구성된 찬송가의 마디 1의 리듬을 모티브로 하여 전체 편곡의 리듬을 8분음표가 계속 반복되도록 구성

67) 한국찬송가공회, 『반주용 새찬송가』 (서울: 재단법인 대한기독교서회, 2008), 찬송가 40장.

하였다. 이를 통해 발을 교차하는 동작이 계속 반복되는 뺨뺨 바뜨망의 동작과도 일치하도록 하였다. 음가를 모두 8분음표로 분할하였지만 찬송가의 선율 선을 최대한 살리고자 하였다. 편곡 마디 4(악보 19-2)를 보면 가장 높은 음인 첫 번째와 네 번째 8분음표의 E음에서 다섯 번째와 여덟 번째의 D음으로 2도 하행하는데, 이것은 찬송가 마디 2의 선율이 B에서 A로 2도 하행한 것과 같다. 또한 통통 튀는 듯한 뺨뺨 바뜨망 동작에 맞도록 스타카토를 적극적으로 사용하여 편곡하였으며, 전체적인 음역을 높여 밝고 가벼운 느낌이 들도록 하였다.

찬송가와 화성 진행에 있어 큰 차이는 없으나, 뺨뺨 바뜨망이 4마디 단위의 프레이즈로 구성된다는 점에서 마디 6의 반중지를 더욱 강조하기 위하여 딸림화음(V) 앞에 부속화음(V7/V)을 삽입하였다.

9) 룽드 잠브 앙 레르(Ronds de jambe en l'air) 《주는 나를 기르시는 목자》

룽드 잠브 앙 레르 동작의 반주를 위한 찬송가로는 《주는 나를 기르시는 목자》를 선택하였다. 밝고 경쾌한 곡조가 동작과 어울리고 동작과 찬송가 모두 4/4박자의 16마디 구성이며 빠르기 역시 알레그레토 정도로 일치한다.

발을 공중으로 뻗었다가 다시 접는 앙 레르 동작의 리듬은 붓점 리듬과 잘 맞으므로 편곡의 주요 리듬을 붓점 리듬으로 구성하였으며, 이 붓점 리듬은 스윙 리듬으로도 연주 가능하다. 또한 발이 공중으로 나아가는 부분에 해당하는 박자에는 오른손 음형에 액센트를 주어 동작을 더 정확히 수행할 수 있도록 하였다.

1. 주는 나를 기르시는 목자 요나는 주님의귀한어린 양
 2. 예쁜 새들 노래하는 아침 과노을 비끼는고운황혼에
 3. 못된 짐승 나를해치 못하 고 거친 비바람상치못하리

G I I I IV V⁷ V I IV V

악보 20-1) 찬송가 570장 《주는 나를 기르시는 목자》 마디 1-4⁶⁸⁾

Préparation
 Allegretto
 Piano
 mp
 Pno
 5
 G V I I IV V⁷
 I I V⁷ V

악보 20-2) 《주는 나를 기르시는 목자》 편곡 예시(박슬기 편곡)

전주는 3음과 2카운트의 전주를 사용하였는데, 찬송가의 못갓춘마디 ‘레’, ‘솔’은 무릎을 접는 부분을 붓점으로 표현한 것이다. 동작의 카운트 원(1)에 해당하는 부분이 발을 펴는 부분이기 때문에 해당 부분의 강박에 액센트를 사용하여 강조하였다. 찬송가의 마디 1의 약박인 네 번째 박자(악보 20-1)에서 버금딸림화음(IV)이 사용되었고, 이후 마디 2의 첫 번째 박자의 화음도

68) 한국찬송가공회, 『반주용 새찬송가』 (서울: 재단법인 대한기독교서회, 2008), 찬송가 570장.

버금딸림화음 역할을 하는 부속화음인 V7/V를 사용하여 화음이 변화하는 박절이 약박이 되므로 화성적 리듬이 어색한 면이 있다. 따라서 버금딸림화음으로 변화하는 박절을 편곡의 마디 4(악보 20-2)의 강박에 배치함으로써 더욱 자연스럽게 화음의 역할이 변화될 수 있도록 하였다. 또한 첫 프레이즈의 마지막 부분인 마디 6의 반중지를 더욱 강조하기 위해 딸림화음(V) 앞에 부속화음(V7/V)을 삽입하였다.

10) 바뜨망 데벨로빠(Battements Développés) 《너 근심 걱정 말아라》

바뜨망 데벨로빠 음악은 마스터의 요구에 따라 2박자나 3박자 계통의 박자를 모두 사용할 수 있으므로 박자 체계보다는 악곡의 분위기나 빠르기가 찬송가 선택의 중요한 기준이었다. 다리를 공중으로 천천히 곧게 펴서 들어 올리는 우아한 동작인 바뜨망 데벨로빠와 아다지오의 느린 템포와 차분한 곡조를 가진 찬송가인 《너 근심 걱정 말아라》가 어울리므로 선택하였다. 6/8박자인 찬송가의 한 박자 8분음표를 4분음표로 음가를 확대하여 3/4박자로 박자를 변화시켜 3박자의 박자 체계를 가진 음악으로 편곡하였다. 따라서 16마디 구성의 찬송가 한 마디가 편곡에서는 두 마디가 되어 총 32마디로 구성된다. 그리고 찬송가의 마디 14와 마디 15에는 페르마타로 음을 강조하는 부분이 있는데 데벨로빠 동작의 연속성을 위하여 편곡에서는 페르마타를 생략하였다.

1. 너 근심 걱정 말아라 주 너를 지키리
 2. 어려워 낙심될 때에 주 너를 지키리
 3. 너 쓸 것 미심리 아시고 주 너를 지키리
 4. 어려운 시험 당해도 주 너를 지키리

B^b I I V⁷ I I V⁷ V⁷ I

악보 21-1) 찬송가 382장 《너 근심 걱정 말아라》 마디 1-4⁶⁹⁾

Adagio
 Piano
 mf

E^b I I V⁷ VI VI

6
 Pno
 ii V⁷ I I

악보 21-2) 《너 근심 걱정 말아라》 편곡 예시(박슬기 편곡)

전주는 3개의 4분음표를 테누토로 강조하여 동작의 준비를 충분히 할 수 있도록 구성하였다. 주선율의 리듬은 모두 4분음표로 구성하였는데 느린 템포의 악곡에 맞춰 동작을 수행하는 무용수들이 박자를 놓치지 않도록 하기

69) 한국찬송가공회, 『반주용 새찬송가』 (서울: 재단법인 대한기독교서회, 2008), 찬송가 382장.

위함이다. 테벨로빠는 바 위의 마지막 에너지를 끌어올리는 동작이기 때문에 오른손 음형의 주선율에 화음 구성음을 밀집되게 배치하여 음악적 표현을 더욱 단단하게 하였고, 왼손 음형은 아르페지오 음형을 선택하여 발라드풍의 반주로 우아한 테벨로빠 동작과 잘 어울리도록 구성하였다.

찬송가의 화성 진행은 으뜸화음(I)과 딸림화음의 단순한 화성진행으로 악곡이 진행되는데 편곡에서 마디 3의 부속화음(V7/vi), 마디 5의 ii화음을 사용하는 등 화성진행을 더욱 다채롭게 하여 무용수의 에너지와 감정 표현에 도움을 주도록 하였다.

11) 그랑 바뜨망(Grands Battement) 《주의 진리 위해 십자가 군기》

그랑 바뜨망 동작의 반주를 위한 찬송가로는 《주의 진리 위해 십자가 군기》를 선택하였다. 힘찬 곡조가 그랑 바뜨망 동작과 어울리고, 동작과 찬송가 모두 2박자 계통의 빠른 템포를 가지고 있는 점이 모두 일치한다. 4/4박자의 16마디 구성인 찬송가를 편곡은 2/4박자의 32마디로 분할하였으며, 발을 힘차게 위로 차올리는 그랑 바뜨망의 동작을 붓점 리듬과 셋잇단음표 리듬으로 표현하였다.

1. 주의 진리 위해 십자가 군기 하늘 높이 들고 서
 2. 원수 들이 비록 강할지라도 주의 군기 붙잡고
 3. 산과 들과 바다 가는 곳마다 주의 군기 날리며
 4. 원수 들은 이미 예수의 손에 하나 없이 패하고

악보 22-1) 찬송가 358장 《주의 진리 위해 십자가 군기》 마디 1-5⁷⁰⁾

70) 한국찬송가공회, 『반주용 새찬송가』 (서울: 재단법인 대한기독교서회, 2008), 찬송가 358장.

Con brio

Piano

C V⁷ V⁷ I I I I

8

Pno

V⁷ V⁷ I I

악보 22-2) 《주의 진리 위해 십자가 군기》 편곡 예시(박슬기 편곡)

전주는 3마디로 구성되었고 찬송가의 못갓춘마디 선을 역시 포함하고 있다. 그랑 바뜨망 동작이 앤(&)에 해당하는 약박에 발이 재빠르고 높게 올라 갔다가 다시 내려오기 때문에 해당 부분을 강조하기 위하여 액센트를 붙여 약박을 더욱 강조하였다. 왼손 반주 음형은 행진곡풍의 그랑 바뜨망과 어울리도록 첫 박자에 옥타브로 베이스음을 옥타브로 치고 두 번째 박자에 화음 구성음을 연주하는 단순한 음형으로 구성하였다.

III. 결론 및 제언

발레 클래스에서 반주자가 연주하는 음악의 특성과 곡의 구성에 따라 발레 클래스에 임하는 무용수의 기술적 훈련과 예술적 감흥을 체득하는 것에 큰 영향을 줄 수 있다. 따라서 발레 클래스에서 발레음악을 연주하는 반주자는 다양한 음악적 레퍼토리를 확보해야 할 필요성이 있다.

선행연구 분석을 통해 발레 클래스 반주음악과 관련하여 주로 즉흥연주와 클래식 음악이 가장 많이 논의되고 있음을 확인하였다. 또한 최근에는 대중음악뿐만 아니라 국악이나 민요까지 발레 클래스에 적용하고 있음을 알 수 있었다. 이를 통해 반주자는 다양한 장르의 음악을 기반으로 레퍼토리의 확장을 통해 발레 클래스에서 나타날 수 있는 음악적 빈곤을 없애야 할뿐만 아니라 대중적이면서도 예술적 감흥까지 불러일으킬 수 있는 곡을 섭렵해야 한다는 사실을 알 수 있었다. 이와 같이 반주음악으로서 레퍼토리의 다양성 확장을 위해 본 연구자는 선행 연구자들이 다루지 않았던 교회음악 중 찬송가의 발레 클래스 반주음악 적용 가능성을 편곡을 통해 살펴보았다.

연구를 위해 발레 클래스의 바 밖에서 진행되는 각 발레동작의 음악적 특성을 살펴보았고 편곡을 통해 각 발레동작에 적용 가능한 적절한 찬송가를 선정하였다. 선정된 찬송가를 중심으로 각 발레동작의 특성에 맞게 리듬, 화성, 조성, 박자에 변화를 주었고, 발레의 손과 발의 무용동작에 맞게 액센트를 추가하여 편곡하였다. 이를 통해 아래와 같은 특징을 알 수 있었다.

첫째, 발레 반주는 필연적으로 즉흥연주를 수반하기 때문에 다양한 레퍼토리의 음악을 섭렵한다면 발레 클래스에서 나타나는 여러 동작에 대한 즉각적인 대응이 가능해진다. 그런 의미에서 500여 곡이 넘는 다양한 곡과 단조롭고 쉬운 선율의 찬송가는 발레 클래스에 활용할 수 있는 충분한 레퍼토리를 가질 수 있다.

둘째, 발레 반주의 구성 자체가 찬송가와 마찬가지로 32마디 또는 64마디의 짧은 음악으로 이루어져 있기 때문에 찬송가는 발레 반주를 위한 편곡 작업이 용이하고 즉흥연주를 위한 음악성 향상에도 큰 도움을 줄 수 있다.

셋째, 화성적 부분에서는 찬송가는 주로 주요 3화음인 I, IV, V만을 사용한 기본적인 화성진행으로 악곡이 구성되어 있으나 편곡의 과정에서 부속화음이나 변성화음을 사용하거나 주선율에 반음계적 비화성음 등을 사용함으로써 발레의 특정 동작을 강조할 수 있다. 또한 음악에 색채적 변화를 주어 발레 동작 표현에 도움을 주거나, 프레이즈의 끝맺음을 강조하는 등의 효과를 낼 수 있어 발레 동작과 음악의 관계를 더욱 긴밀하게 할 수 있다.

넷째, 각 발레 클래스 동작에 맞는 찬송가를 선정하고 편곡하여 발레 클래스에 적용 가능함을 실증적으로 제시함으로써 찬송가를 활용하여 발레 클래스의 무용에 반주음악으로 적용 가능함을 확인하였다.

다섯째, 실제 발레 클래스에서 학생들에게 해당 편곡 음악들을 적용한 결과 익숙하면서도 새로운 분위기에 집중력과 수업 만족도가 높아졌음을 알 수 있었다.

이와 같이 본 연구는 찬송가의 편곡을 통한 발레 클래스 반주음악 적용을 통하여 마스터와 무용수들의 수업 만족도를 높일 수 있었으며, 반주자로서도 그 동안 시도하지 않았던 교회음악의 도입을 통하여 다양한 곡의 레퍼토리 확장 가능성을 열어준 연구였다는 점에서 의의가 있었다.

본 연구는 초, 중급의 발레 클래스를 위한 반주음악 찬송가 편곡을 중심으로 논의되었지만, 발레 클래스의 바깥 이외에도 센터 밖에서도 활용할 수 있도록 향후 연구에서는 발레 클래스의 전반적인 활용에 초점을 맞추어 새로운 곡들을 제시할 필요성이 있다.

참고문헌

1. 단행본 및 번역서

- 국립발레단. 『즐거워라 발레』. 서울: 범조사, 2001.
- 김말복. 『무용의 이해』. 서울: 예전사, 2000.
- 김문자. 『들으며 배우는 서양음악사』. 서울: 심설당, 2007.
- 김은수. 『무용음악의 이해』. 서울: 삼신각, 1996.
- 민은기, 박을미, 오이돈, 이남재 공저. 『서양음악사1』. 파주: 음악세계, 2014.
- 박수연. 『박수연의 무용 즉흥곡집』. 서울: 음악춘추, 2016.
- 조승미. 『서양무용사』. 서울: 보진재, 1981.
- 주성희. 『교회음악문헌』. 서울: 총신대출판부, 2009.
- 홍혜정. 『클래식 속의 재즈』. 고양: 천미디어, 2012.
- 황규자. 『발레 교수법』. 서울: 금광, 1993.
- Thoinot, Arbeau. *Orchesography*. New York: Dover Publications Inc., 1967.
- Jennifer, Homans. *APOLLO'S ANGELS : A History of Ballet*. New York: Random House Inc., 2010.
- 정은지 역. 『아폴로의 천사들: 발레의 역사』. 서울: 까치글방, 2010.
- Sawyer, Elizabeth. *Dance with the music : the world of the Ballet musician*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
- 손윤숙, 박영훈 and 나선영 공역. 『무용음악』. 서울: 금광, 1995.

2. 학술지 논문

- 정소영. “나르민 엘리아소바의 발레 클래스 음악 편곡의 다양성에 관한 연구.”, 『한국 예술연구』 23(2019):245-271.
- 홍세원. “중세 교회음악의 세속성에 관한 연구.”, 『이화음악논집』 1(1997):305-330.

3. 학위논문

- 강혜경. “L.Minkus의 ‘Don-Quixote’음악을 응용한 발레 클래스 반주법 연구.” 성신여자대학교 석사학위논문, 2006.
- 구미희. “발레 클래스에서의 래그타임 적용에 관한 연구.” 한국예술종합학교 석사학위논문, 2014.
- 권경미. “발레 클래스의 포인트 워크 반주법 연구.” 국민대학교 석사학위논문, 2007.
- 김경신. “코랄(Chorale), 그 이후의 교회음악’에 관한 연구.” 경북대학교 박사학위논문, 2018.
- 김예림. “대중음악을 소재로 한 발레 클래스 반주법 연구.” 국민대학교 석사학위논문, 2017.
- 김정민. “발레교육의 역사적 흐름.” 숙명여자대학교 석사학위논문, 2007.
- 김정연. “발레 반주법 연구.” 단국대학교 석사학위논문, 2007.
- 김지연. “쇼팽 작품을 활용한 발레 클래스 음악 창작.” 국민대학교 석사학위논문, 2018.
- 박민선. “중세교회음악과 종교개혁이 바흐의 칸타타에 끼친 영향에 대한 연구.” 국제신학대학원대학교 석사학위논문, 2011.
- 박수연. “발레 반주법 연구.” 연세대학교 석사학위논문, 1999.
- 유 미. “우리나라 민요 주제에 의한 발레 클래스 음악소재 개발 연구.” 한국예술종합학교 석사학위논문, 2011.
- 이사라. “빌 에반스 음악 어법에 기초한 발레 클래스 음악 레퍼토리 연구.” 한국예술종합학교 석사학위논문, 2016.
- 이소망. “19세기 프랑스 그랜드 오페라에서 찾은 발레 클래스 음악 레퍼토리 연구.” 한국예술종합학교 석사학위논문, 2009.
- 최경화. “발레수업 반주를 위한 즉흥연주법 연구.” 국민대학교 박사학위논문, 2017.

최선미. “발레 클래스 반주의 다양화를 위한 20세기 음악의 활용 사례.” 국민대학교 석사학위논문, 2009.

최성윤. “한국찬송가의 국악적 접근방법에 관한 모색 및 연구.” 명지대학교 석사학위 논문, 2010.

4. 사전

Andrew Lamb(with Hellen Thomas), E. Kerr Borthwick, Indgrid Brainard, Julia Sutton, and Rebecca Harris-Warrick. “Dance.” In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 6, edited by Stanley Sadie, 879-907. Second Edition. New York: Grove's Dictionaries Inc., 2001.

John Percival, Noel Goodwin, Rebecca Harris-Warrick. “Ballet.” In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 2, edited by Stanley Sadie, 565-596. Second Edition. New York: Grove's Dictionaries Inc., 2001.

5. 찬송가 곡집

한국찬송가공회. 『반주용 새찬송가』. 서울: 재단법인 대한기독교서회, 2008.

6. 인터넷 자료

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Balet_comique_de_la_Royne_1582_p4r,_i_lustration_by_Jacques_Patin_-_Gallica_2010_\(adjusted\).jpg?uselang=ko](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Balet_comique_de_la_Royne_1582_p4r,_i_lustration_by_Jacques_Patin_-_Gallica_2010_(adjusted).jpg?uselang=ko).
2020년 4월 30일 접속.

https://en.wikipedia.org/wiki/Beauchamp-Feuillet_notation. 2020년 4월 30일 접속.

https://en.wikipedia.org/wiki/Thoinot_Arbeau. 2020년 4월 30일 접속.

https://en.wikipedia.org/wiki/Fabritio_Caroso. 2020년 4월 30일 접속.

https://en.wikipedia.org/wiki/Kit_violin. 2020년 4월 30일 접속.

<https://terms.naver.com/entry.nhn?docId=1147052&cid=40942&categoryId=33037>
. 2020년 5월 5일 접속.

<https://en.wikipedia.org/wiki/Piano>. 2020년 5월 5일 접속.

<https://terms.naver.com/entry.nhn?docId=3574178&cid=60476&categoryId=60476>
. 2020년 5월 5일 접속.

https://en.wikipedia.org/wiki/Jean_de_La_Fontaine. 2020년 5월 11일 접속.

https://en.wikipedia.org/wiki/Andr%C3%A9_Messenger. 2020년 5월 11일 접속.

<https://ko.wikipedia.org/wiki/%EC%B9%B8%ED%83%80%ED%83%80>. 2020년 5월 5일 접속.

[부 록]

부록 1) 레베랑스(Révérance) - 그 맑고 환한 밤중에

Reverence<그 맑고 환한 밤중에>

박슬기 편곡

The musical score is written for piano. The first system, labeled 'Piano', begins with a 'Préparation' section. The music is in 3/4 time. The first staff (treble clef) has a melodic line starting with a quarter note G4, followed by quarter notes A4 and B4. The second staff (bass clef) has a bass line starting with a quarter note G2, followed by quarter notes A2 and B2. The first system ends with a double bar line. The second system, labeled 'Pno', starts at measure 7. The first staff has a melodic line starting with a quarter note G4, followed by quarter notes A4 and B4. The second staff has a bass line starting with a quarter note G2, followed by quarter notes A2 and B2. The score includes dynamics markings: *mp* (mezzo-piano) and *mf* (mezzo-forte).

부록 2) 플리에(Plié) - 저 장미꽃 위에 이슬

Plies <저 장미꽃 위에 이슬>

박슬기 편곡

Andantino

Piano

6

Pno

10

Pno

15

Pno

19

Pno

mf

mp

f

24

Pno

29

Pno

34

Pno

39

Pno

43

Pno

48

Pno

52

Pno

f

57

Pno

62

Pno

67

Pno

부록 3) 바뜨망 탄듀(Battement Tendus) - 태산을 넘어 험곡에 가도

Battement Tendus<태산을 넘어 험곡에 가도>

박슬기 편곡

Andante

Piano

8

Pno

15

Pno

22

Pno

29

Pno

mf

f

ff

부록 4) 바뜨망 탄듀 제떼(Battements Tendus Jetés)

jeté<주와 같이 길 가는 것>

박슬기 편곡

Allegretto

Piano

7

Pno

13

Pno

19

Pno

26

Pno

Musical score for piano (Pno) in G major, measures 32-35. The score is written in treble and bass clefs. Measure 32 starts with a forte (*ff*) dynamic. The right hand features a series of chords with accents, while the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. A slur covers the right hand from measure 32 to the end of the piece. The piece concludes with a double bar line.

부록 5) 롱드 잠브 아페르(Ronds de jambe à terre)

- 사철에 봄바람 불어 잇고

Rond de jambe á terre<사철에 봄바람 불어 잇고>

박슬기 편곡

Piano

Préparation
Moderato
a tempo
mp

Pno

7
mf

Pno

13
f

Pno

19
mp

- ((-

25

Pno

f

31

Pno

regato

37

Pno

41

Pno

46

Pno

50

Pno

The musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves have a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. Measure 50 shows a melodic line in the right hand starting with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The left hand has a bass line starting with a quarter note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3. Measure 51 shows a whole chord in the right hand (G4, B4, C5) and a whole note in the left hand (G2). A fermata is placed over the final chord in measure 51.

부록 6) 바뜨망 풍듀(Battements Fondus)

- 마음 속에 근심 있는 사람

Battement Fondus<마음 속에 근심있는 사람>

박습기 편곡

Andante

Piano

8

Pno

16

Pno

23

Pno

30

Pno

g♯

The musical score is for a piano piece titled 'Battement Fondus' with the subtitle '<마음 속에 근심있는 사람>' (A person with a troubled heart). It is arranged by Park Seung-gi. The score is in 2/4 time and consists of five systems of piano accompaniment. The tempo is marked 'Andante'. The key signature starts with one sharp (F#) and changes to three flats (Bb, Eb, Ab) at measure 16. The dynamics are marked as *mp* (measures 1-8), *f* (measures 9-15), *mf* (measures 16-22), and *ff* (measures 23-30). The piece ends with a fermata over a chord containing a G# note.

부록 7) 바뜨망 후라빠(Battements Frappés) - 기쁘다 구주 오셨네

Battements frappés<기쁘다 구주 오셨네>

박슬기 편곡

Allegro

Piano

5

Pno

9

Pno

12

Pno

15

Pno

18

Pno

부록 8) 뽀뽀 바뜨망(Petit Battement) - 찬송으로 보답할 수 없는

Petits Battement<찬송으로 보답할 수 없는>

박슬기 편곡

Allegro molto

Piano

mp

Detailed description: This system contains the first four measures of the piece. The tempo is marked 'Allegro molto'. The music is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The right hand (treble clef) features a complex melodic line with many beamed sixteenth notes, while the left hand (bass clef) provides a steady accompaniment of quarter notes. A dynamic marking of 'mp' (mezzo-piano) is placed above the right hand in the third measure.

5

Pno

mf

Detailed description: This system contains measures 5 through 7. The right hand continues with its intricate melodic pattern, and the left hand maintains the accompaniment. A dynamic marking of 'mf' (mezzo-forte) is placed above the right hand in the seventh measure.

8

Pno

Detailed description: This system contains measures 8 through 10. The musical texture remains consistent with the previous systems, featuring the same melodic and accompaniment patterns.

11

Pno

f

Detailed description: This system contains measures 11 through 13. The right hand's melodic line continues, and the left hand's accompaniment is steady. A dynamic marking of 'f' (forte) is placed above the right hand in the eleventh measure.

14

Pno

Detailed description: This system contains measures 14 through 16. The piece concludes with the same melodic and accompaniment patterns as the previous systems.

17

Pno

부록 9) Ronds de jambe en l'air - 주는 나를 기르시는 목자

Ronds de jambe en l'air <주는 나를 기르시는 목자>

박슬기 편곡

Préparation
Allegretto

Piano

5

Pno

8

Pno

11

Pno

14

Pno

17

Pno

부록 10) 바뜨망 데벨로페(Battements Développés) - 너 근심 걱정 말아라

Battements Développés<너 근심 걱정 말아라>

박슬기 편곡

Adagio

Piano

mf

6

Pno

f

11

Pno

16

Pno

ff

21

Pno

The image shows a piano score for two systems. The first system starts at measure 26 and ends at measure 30. The second system starts at measure 31 and ends at measure 33. The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The piano part features a strong dynamic of *f* (forte) in measure 26. The right hand plays chords and moving lines, while the left hand provides a steady accompaniment. The score concludes with a double bar line at the end of measure 33.

부록 11) 그랑 바뜨망(Grands Battements) - 주의 진리 위해 십자가 군기

Grands Battements<주의 진리 위해 십자가 군기>

박슬기 편곡

The musical score is written for piano (Piano/Pno) in 2/4 time. It consists of five systems of music. The first system starts with the instruction 'Con brio' and a dynamic marking of 'f'. The second system begins at measure 8 and includes a triplet. The third system begins at measure 16 and includes a triplet. The fourth system begins at measure 23 and includes a triplet. The fifth system begins at measure 30 and includes a dynamic marking of 'ff' and a 'grace' note. The score is written for piano (Piano/Pno) with treble and bass staves.

ABSTRACT

A Study on Hymn Arrangement for Ballet Class Accompaniment - focused on the bar works -

Park, Seul Ki

Department of Collaborative Piano
Graduate School of
Sungshin University

Ballet classes are held as training session for technical and artistic growth of dancers with accompanist and master.

The music played with the composition of repeating rhythms and beats in dance movement is accompaniment music of the ballet class. An accompanist who plays ballet music in a ballet class needs to secure various musical repertoires.

The accompanist mainly uses classical music and ballet music based on improvisation. And they also apply various musics such as popular music and folk songs to expand their repertoire in the ballet class.

The purpose of this study is to analyze the possibility of using hymns as accompaniment music in ballet classes. On the basis of interrelationship between accompaniment music and ballet movement, this study were able to arrange hymn music for the ballet class.

The results of this study are shown as below.

First, the repertoire of accompaniment music can be expanded by using the hymns of numerous songs.

Second, hymns have advantage of raising artistic inspiration.

Third, it was confirmed that hymns can be used as accompaniment music to dance in ballet classes.

As above, it was confirmed that the hymn to secure the diversity of ballet accompaniment music can be used as accompaniment music in the ballet class.