발레 클래스와 음악의 상호작용에 관한 연구

-Vaganova method를 중심으로

박 재 근 교수지도

이 논문을 석사학위 논문으로 제출함

2005년 5월

성신여자대학교 대학원
반 주 학 과
김 상 연

인 준 서

김상연의 석사학위 논문으로 인준함

심사위원 인
심사위원 인
심사위원 인

성신여자 대학교 대학원
박 재 근 교수지도
석사학위청구논문

발레 클래스와 음악의 상호작용에 관한 연구

-Vaganova method를 중심으로

2005

성신여자 대학교 대학원
반 주 학 과
김 상 연

논 문 개 요

근래에 와서 한국 무용계에도 새로운 변화가 일어나고 있다. 발레 반주에 대한 관심이 높아지고 녹음된 음악이 아닌 실제 연주에 맞춰 수업하는 것이 얼마나 더 효과적인가에 대한 인식이 높아지고 있다. 물론 이러한 인식의 변화는 무용계 자체의 선각자적인 노력도 있었고 (이화여대 중심의 일련의 반주활동)[1], 무용계 출신의 여러 교수님들의 무용음악에 대한 여러 저서 번역 활동도 이러한 변화의 물꼬를 터놓았다고 볼 수 있다[2]. 아울러 음악계 출신의 무용 음악에 대한 연구와 도전활동이 상승작용을 일으켜 경쟁적으로 발전하고 있다고 본다.[3]

그러나 아직까지도 발레 반주에 대한 인식이 완전히 바람직하게 바뀌었다고 할 수 없다. 예를 들면 발레 클래스는 무용교사가 매 수업마다 안무를 짜고 학생들에게 제시하여 연습하는 방식으로 수업이 진행되므로 그날의 안무에 따라 적절한 음악의 사용이 매우 중요함에도 불구하고 여전히 녹음된 음악에 의해 수업하는 경우가 많기 때문에 오히려 음악에 안무를 맞춰야 하는 비효율적인 발레 클래스가 운영되고 있다.

아울러 모든 무용학과 실기시험과 입학시험, 각종 오디션, 발레공연까지도 반주자 없이 녹음된 음악이 사용되는 경우가 허다하다. 물론 이러한 상황이 우리 무용계

---

1) 이화여대,무용과 반주자 김은수교수

2) •양선희역, [History de la Dance]삼신각 1992
   •손윤숙,나선영역, [무용음악], 도서출판 금광 1995
   •서차영역, [클래식 발레 테크닉] 대한 미디어 출판사 1999
   •이상우역, [Agrippina Vaganova Teaching Method] 예니 2002

3) •한국예술종합학교 무용원(무용반주 전문사 과정, 우광혁 교수)
   •무용음악협회(김은수 교수를 중심으로 활동)
   •성신여대 문화산업대학원 무용반주 전문가 과정(임성희 교수)
   •성신여대 대학원 반주학과(무용반주 전공, 임성희 교수)

만의 책임도 아니고 음악계만의 책임도 아니지만 한국 무용계의 위상을 생각하고 참다운 미래 한국의 무용발전을 지향하는데 크나큰 문제점이라는 것을 부인할 사람은 없을 것이다.

발레반주에 대한 체계적인 연구업적도 미비하고 활동하는 반주자들 역시 체계적인 교육을 통해 배출된 사람들이 적기 때문에 발레 동작에 대한 정확한 지식과 경험없이 수많은 시행착오를 거치며 쌓아온 경험에 의해 반주하는 경우가 허다한 실정이다. 또한 발레 반주자의 자질과 태도, 무용에 대한 열정과 정확한 지식, 무용가를 이해하고 같이 예술작업을 병행한다는 사명감 없이 발레 반주에 뛰어드는 경우도 있다.

본 논문은 이러한 상황을 충분히 인지하고 어떻게 하면 유능한 발레 반주자가 될 수 있고 어떤 공부를 어떻게 해야 훌륭한 반주자가 될 수 있는지에 대한 해답을 얻고자 하는데 있다. 무용과 음악의 상호작용에 대한 이론적 배경을 일별하고 발레 수업 반주의 기본 원리와 무용교육의 주류를 이루고 있는 Vaganova Method에서 우수한 반주자가 갖추어야 할 기본 지식과 발레 클래스에서 사용하는 각 동작의 특성과 그에 알맞은 악보의 예를 연구하여 다음과 같은 결론을 도출하였다. 아울러 Vaganova Method의 저학년(1~2학년) 교육과정에서 중요한 반주자의 역할과 음악 사용법에 대한 고찰의 결과로 다음과 같은 결론을 도출했다.

①발레 반주자는 최소한의 무용 이론(무용사, 무용음악에 대한 기초이론, 무용 테크닉) 또한 국제적으로 통용되고 있는 발레의 프랑스 용어를 알고 있어야 되고 고도의 음악적 테크닉이 필요함을 알았다.
②발레반주의 기본원리와 고도의 음악적 기능을 알고 갖추어야 하며 적절한 음악선택을 위해서는 음악의 요소(음질과 스타일, 템포, 악절, 조, 음역, 맥박)가 절대적으로 필요하다는 것을 알게 되었다.

③반주자는 적절하고 다양하며 근육적으로 영감을 주는 음악으로 무용수의 귀를 자극함으로써, 단지 기술에만 집중하려는 무용수의 경향을 바로 잡을 수 있는 경지에 도달할 수 있도록 최선을 다해야 함을 알 수 있었다.
④반주자는 올바른 지식과 신뢰를 갖추고 수업이 부드럽게 잘 진행될 수 있도록 해야함을 알 수 있었다.
⑤반주자는 음악적 지식이 부족한 무용교수의 부족함을 보완하고 또한 주요 동작과 연결 동작의 리듬을 명확히 하도록 도와야 되는 위치에 있음을 알게 되었다.
⑥발레에 대한 애정과 클래스에서의 적극적인 참여로 무용교수의 수업에 도움이 되어야 함을 알게 되었다.
⑦반주자는 모든 레벨의 무용수들과 접촉할 가능성에 대해 충분히 준비되어 있어야 하고 그 중에서도 가장 중요한 것은 무용수와 교수들의 음악에 대한 지식고양에 이바지 할 수 있어야 하고 무엇보다 음악에 대한 그들의 호기심을 자극하는 것이 중요하다는 것을 알았다.

Vaganova Method에 있어서 저학년 클래스의 특색은 다음과 같다.
첫째, Vaganova Method를 가르치는 발레 학교에서는 테잎이나 CD가 아닌 반드시 반주자를 사용한다. 즉, 전체 수업이 음악반주자의 반주를 사용하고 있다.
둘째, 1학년 과정에서는 음악적으로는 학생들이 리듬감을 익힐 수 있도록 해 주는 것이 가장 중요하며 박자와 템포에 대한 것을 스스로 터득하게 한다.
셋째, 저학년의 음악은 흥미로우면서도 단조로워야 한다. 즉 반주자는 다양한 템포의 음악을 준비하되 학생들의 연령에 맞게 흥미를 유발시킬 수 있는 음악을 준비하는 것이 좋다.
넷째, 반주자의 음악 선택이 아주 중요하게 취급되고 있다. 음악을 단지 박자를 보여주는 것으로 인식하는 것을 방지하고 음악 프레이즈를 구분 할 수 있고 음악의 성격,리듬, 강약을 잘 이해하도록 교육하고 있다.

다섯째, 아직 저학년이므로 동작이 느린 만큼 음악도 느린 템포여야 한다. 액센트 없이 리듬감만 느껴지게 연주해야 한다.
여섯째, Center 동작에서 폴카를 배우게 되는데 이는 춤 감각과 음악 감각을 익히기 위한 목적이 있다.
일곱째, 수업 전후의 인사까지도 음악에 맞추게 함으로서 학생들 자신의 모든 동작과 생활을 음악에 맞추게 하고 있다.

목 차

논문개요

Ⅰ서론

1.연구의 목적 1
2.연구의 범위와 방법.....3

Ⅱ이론적 배경

1. 발레 음악의 역사적 배경.....4
2. Vaganova Method 의 탄생과 개요.....9
3. 무용과 음악의 상호작용에 대한 기초 이론.....12
1)발레와 음악의 관계 12
2)무용과 음악의 기원을 통해 본 상호작용.....13
3)시각와 청각의 인지도를 통해 본 상호작용.....13
4)음악성.....15

5)무용의 독립적인 면과 협력적인 면.....16
6)무용 안무의 어려운 문제점들.....16
7)음악과 무용의 상호의존 방식.....17
8)리듬.....21
9)발레와 음악의 상호의존성 22
4. 발레 동작에 작용하는 음악적 요소.....25

Ⅲ 발레 클래스와 음악

1.발레의 기본 포지션.....29
2.Vaganova Method의 학년별 교육내용.....35
3.발레 클래스의 동작과 음악의 상관관계.....38
1)Bar Works.....38
2)Center Works.....56
3)Point Works.....66
4.저학년(1,2학년) 발레 클래스 동작과 음악.....72

Ⅳ결론.....92

참고문헌

ASTRACT

부록- Vaganova Ballet Academy 저학년 시험 각 동작별 악보 예시

그림목차

그림1) 발의포지션.....30
그림2) Croise , Efface.....32
그림3) En dehors 과 En dedans.....33
그림4) 팔 기본 포지션.....34
그림5) Plie.....39
그림6) Battement Tendu와 Battement Jete.....41
그림7) Ronds de jambe a terre.....44
그림8) Battement fondu.....46
그림9) Battement frappe.....48
그림10) Ronds de jambe en l'air.....51
그림11) Battement developpe.....53
그림12) Grand battement jete.....55
그림13) Changement.....58
그림14) Assemble.....58
그림15) Glissade.....59
그림16) Sissonne Ouverte.....61
그림17) Sissonne Ferme.....62
그림18) Grand Allegro.....64
그림19) Releve.....66
그림20) Echappe.....68
그림21) Assemble.....69
그림22) Tours.....70

Ⅰ. 서론

1.연구의 목적

무용과 음악은 오랜 인류 역사를 통해 그 뿌리를 같이 하며 서로의 중요성을 인지하면서 그 관계를 유지해 왔다. 특히 발레 음악은 표현적이고 자연스럽게 공존하는 충동으로써 무용가들의 강력한 감정을 불러 일으키며 움직임에 결정적 필링(Feeling)을 부여하는 중요한 요소로 인식되고 있다.[4)]
이것은 발레가 춤으로만 이루어지는 것이 아닌 춤을 이끌어주는 음악과 몸짓의 언어인 마임과 줄거리를 돕는 무대장치가 어우러져 하나의 독특한 예술세계를 만들기 때문이다.

이때 음악은 단순한 박자 지시기의 역할만이 아니고 자연스럽게 춤에 스며들어 춤과 함께 공존하는 것이다.
역사적으로나 현실적으로 무용과 음악은 밀접한 관계로 발전해 왔으나 국내에서는 무용과 음악의 상호작용에 대한 만족할 만한 연구성과가 없이 외국연구업적을 소개하는 정도에 그치고 있다.

뿐만 아니라 발레 클래스에서의 반주 역시 현재와 같이 피아노로 하기 시작한 것은 1900년대부터이며 그 이전엔 바이올린으로 반주했었고 1950년대부터 현대식 그랜드 피아노로 반주하게 되었다.

---

4) E.Sawyer,무용음악, 손윤숙,나선영역, 도서출판 금광,1995,p26.

우리나라 발레 반주의 역사는 더욱 짧으며 그것은 한국발레의 역사적 발전과 무관하지 않다. 아직도 실제 연주가 아닌 녹음된 음악을 사용하는 경우가 90% 이상이며 발레반주에 대한 필요성에 대한 인식이 아직도 많이 부족한 상태이다.

최근 몇 년간에 이르러 피아노 전공자들이 발레 반주라는 새로운 분야에 대해 상당한 관심을 보여 왔고, 그 결과 꾸준한 발전을 해오고 있지만 발레 반주자 자신조차도 어떤 기본적 이론과 실기가 병행된 교육을 받지 못한 채 많은 시행착오를 거친 경험을 바탕으로 점차적으로 발전된 반주자가 되어가는 경우가 허다하다.

이런 상황 속에서 무용가는 효과적인 동작연습을 위한 효율적인 음악의 형태를 반주자에게 요구할 수 있는 전문적 지식이 필요하나 음악에 대한 소양이 부족하고 반주자 또한 발레 동작에 가장 적절한 음악사용에 대한 전문적 지식이 부족하고 즉흥연주 능력이 부족하여 자신감이 결여된 채 있다 보니 무용가와 반주자가 서로 상승작용을 일으키는 완벽한 발레 클래스가 되지 못하는 것이 현실이다.

이런 현실을 타개하기 위하여 이 논문은 발레동작과 음악의 상호작용에 대해 연구하고 특히 Vaganova Method 에 의한 발레 클래스의 저학년에서의 발레 동작과 음악에 대한 상관관계를 살펴봄으로써 발레 음악의 이론적 체계를 넓히려는데 그 목적이 있다. 아울러 발레 클래스에 사용되는 음악에 대한 연구를 통해 반주자와 무용가 상호간의 전문적 지식의 부족으로 인한 시행착오를 최소화 하는데 도움이 되고자 한다.

2.연구의 범위와 방법

발레 음악은 발레 수업에 사용되고 있는 음악에서부터 발레 작품에 사용하고 있는 음악에 이르기까지 그 종류 또한 다양하며 각 나라별로 발레 교수법에 따라 발레 변천사에 따라서도 각각 다른 특징을 가지고 있다.
이 논문에서는 다양한 발레음악 전체를 다루지 않고 일반적으로 통용되고 우리나라 무용계에 큰 영향을 끼치고 있는 Vaganova Method를 중심으로 그에 사용되는 음악과 동작의 기본 원리에 대해서 한정적으로 연구하고 각 학년별 동작에 대한 기초적 소개와 음악적 요소들을 제시하였고 특히 저학년(1,2학년) 과정의 동작과 음악에 대해 연구하는 것으로 한정하였다.

연구방법은 Vaganova Method를 중심으로 그에 사용되는 음악을 중심으로 연구하고자 한다. Vaganova Method의 발레 동작과 각 동작에 쓰이는 음악적 요소들을 분석하여 발레 동작과 음악의 상호관계를 살펴 볼 것이다. 특히 저학년(1,2학년)에서의 발레 동작과 음악의 상호작용에 대한 연구를 실용적 학문으로서의 서술방법을 택했다. 물론 사용되는 악보는 러시아 Vaganova 발레학교에서 사용되는 악보를 주로 사용하였다. 참고로 이 논문에서 제시된 악보는 거의 M.I.빨쩨바(Vaganova Ballet Academy 러시아 작곡가,반주자)가 작곡한 것임을 밝혀둔다.

Ⅱ. 이론적 배경

1.발레음악의 역사적 배경

발레의 기원은 선사시대의 동물춤, 원시시대 원시인들의 전투나 사냥, 주술적인 의미의 춤, 이집트 시대의 신을 숭배하는 춤, 그리스의 종교적 체험과 신체적인 교육차원에서의 춤, 로마의 마임의 요소가 강한 풍자 무용, 중세의 기독교 예배의식에서의 동작에서 생겨났으나 본격적인 발레는 르네상스 시대부터 시작되었다고 말할 수 있다.[5)]

이때 처음으로 궁정 발레가 시작되었으며 예술, 정치 그리고 오락이 치밀하게 계산되어 혼합되어 궁정 발레의 목적은 국가의 영광을 기리는 것이었다.[6)] 이러한 궁정무용이 프랑스에서 성행하게 된 것은 1533년 14세의 이탈리아 공주 카타리나 데 메디치(Catharina de Medici) 가 프랑스의 앙리 2세와 결혼하여 이후 50년간 재위하면서 새로운 유행으로 확립되었다. 이 무렵부터 발레[Ballet]라는 용어가 세계적 무용 공통어인 불어로 쓰이게 되었다.

이 시대에 성행한 궁정무용의 위세가 프랑스에서 확립되었으며 궁정의 위계를 반영시킨 꼬리페(Coryphe'e- 주도적 무용수), 꼬르드 발레(Corps de ballet-군무자)등의 구조를 굳건히 확립시켜 지금까지도 이 구조가 지속되고

---

5) 서정자저, 서양무용예술사, 도서출판 대한 미디어, 1977, p34.
6) 수잔 오, 서양 춤 예술의 역사,김채현역, 이론과 실천, 1990, p8.

있는 것을 보면 알 수 있다.[7)]

이 시대의 궁정 발레는 무용수의 발레가 아닌 왕족과 귀족들로 이루어진 비전문적인 무용수들의 춤이었다. 또한 1661년에야 직업 무용수 양성을 위한 최초의 왕립 무용원이 설립되었고 이 아카데미 설립 이후에는 발레의 전문화가 이루어져 초기의 발레는 귀족이 추었지만 이제는 잘 훈련된 전문 무용수들이 추게 되었다.[8)]

발레다운 발레가 탄생한 이 시기의 중요한 인물로 안무자인 삐에르 보샹(Pierre Beauchmp, 1636~1705)[9)]과 작곡가인 쟝 밥티스트 륄리(Jean Baptist Lully, 1632~1687)[10)]가 있었다. 륄리는 음악과 춤의 밀접한 관계를 발레로 표현하였다. 또한 오페라 발레인 '사랑의 승리'에서 여성 무용수들을 최초로 도입하였다. 이 시기에 발레가 체계적으로 연구되어 동작과 스텝의 명칭을 만들고 무용학교에서 가르치게 되었고 이때 만들어진 발레용어는 전 세계에서 아직도 불어로 사용되고 있다.[11)]

17세기 후반까지 발레와 음악은 음악가가 발레의 안무가였고 발레는 춤과 동시에 음악과 연극을 취한 형태로 발전해 왔기 때문에 중요한 상관관계를 맺고 있었다. 1687년 륄리가 죽은 후 예술로서의 발레는 점점 쇠퇴해지고 1700년대 초엽에 들어서면서 발레는 많은 사람들이 무용보다 노래를 강조한 오페라 발레를 선호하였기 때문에 작품과 전혀 관계가 없는 무용들이 오페라 중

---

7) 정승희저, 서양 무용사, 보진제, 1981.p p54~55.
8) 김말애저, 발레,어떻게 탄생되었나, 춤과 사람들 통권 21호, 2000,p84.
9) 프랑스의 뛰어난 무용수, 발레테크닉의 기초인 발의 5가지 자세 확립, 삐루엣 동작과 공중돌기를 만듬.
10) 이태리 출신의 프랑스 바이올린 연주자, 20세가 되기 전 왕실 작곡가로 활약.
11) 서정자저, 전게서, p228.

막간극으로서만 이용되고 있었다.[12)]

'무용과 발레에 대한 편지'를 1760년에 출판한 장 조오지 노베르(Jean Georges Noverre. 1727~1810)[13)]는 무용수의 표현력이 기술적인 면보다 중요하다고 믿었으며 신체의 모든 부분은 감정을 전달하는데 이용되어야 한다고 주장했는데 이렇게 몸의 움직임을 통해 의미를 전달하는 것이 발레닥숑(Ballet dáction)이다. 바로 이 발레닥숑이 주류를 이루기 시작하는 이 시기에 발레 음악 작곡가가 나타나기 시작했다.

돈 후앙(Don Jyan), 알렉산드로(Alexandro), 중국의 고아(L'orfano della China), 세미라데(Semirade) 4개의 발레음악을 작곡한 글룩(C.W.Gluck, 1714~1787,빈)이 있었다.

또한 모차르트는 노베르의 의뢰로 작은 인연(Les petit riens)을 작곡하고 베토벤도 기사의 발레(Ritter ballet)와 프로메테우스의 창조물(Die Geschopte des Promtheus) 등 2곡의 발레작품을 썼지만 음악사적으로는 높이 평가되지 않고 있는 실정이다.[14)]

또한 프랑스에서도 낭만주의 사조에 힘입어 라 실피드(La Sylphide)가 1832년에 공연됨으로써 로맨틱 발레가 시작되었다. 로맨틱 발레는 발레리나들에게 사랑을 받았으나 남자 무용수들은 파트너의 우아함을 돋보이게 하는 수단 정도에 지나지 않았고 이때부터 발레의상의 변화가 시작됐는데, 이것은 자유로운 동작 연기를 하기 위함이었고 바로 치마 길이가 짧아지는 것으로 나타났으며 굽이 높은 구두에서 Point-shoes로 바뀌고 상체의 이용과 함께 빠른

12) 서정자, 전게서, p238.
13) 프랑스 안무가.
14) 음악인명사전, 세광음악 출판사, 1987,p6. p492.

발동작을 사용하는 고난도 동작들이 선보이게 되었다.[15)]

한편으로 17세기 중엽에 러시아에서 새로운 발레 사조가 탄생되었다. 이러한 움직임의 모체는 러시아의 앤(Anne, 1693~1740) 황후가 프랑스 무용 지도자들을 받아들일 수 있는 위원회를 만들었다. 이렇게 해서 러시아의 발레는 발전하기 시작하였고 남성 무용수들은 여자 무용수들의 보조적이고 소극적인 춤에서 벗어나 프랑스 고전 발레의 기초위에 강하고 박력 있는 러시아만의 스타일의 발레로 발전하게 되었다. 이런 발전의 기초는 '고전발레의 아버지'라고 불리는 마리우스 쁘띠빠(Marius Petitpa, 1818~1910)의 활동으로 시작되었다. 쁘띠빠가 안무한 돈키호테(Don Quixote), 라 바야데르(La Bayadere),잠자는 숲속의 미녀(Sleeping Beauty), 푸른 수염(Blue Beard)과 레브 이바노프(Lev Ivanov)와 공동 안무한 백조의 호수(Swan Lake), 호두까끼 인형((The Nuteracker) 등은 아직까지도 모든 이들로부터 사랑받는 고전 작품으로 남아있다. 쁘띠빠가 대활약을 펼치던 이 시기에 차이코프스키(P.I.Tchaikovsky)가 나타나 음악적으로 발레음악을 발레 음악에 종속된 것이 아닌 발레와 대등한 위치로 끌어올리는 작품인 백조의 호수(Swan Lake)와잠자는 숲속의 미녀(Sleeping Beauty), 호두까끼 인형((The Nuteracker)을 작곡했다.

쁘띠빠의 낭만주의자 경향은 후에 포킨(M.Fokine, 1880~1907)[16)]에 의해 계승되었다. 백조의 호수 공연 12년 후 포킨(M.Fokine)은 안나파블로바(Anna Pavlova,1881~1931)를 위하여 '빈사의 백조(The Dying

15)Robina Beckles Willson, 강민성역, 발레리나를 위한 가이드 발레, 금광 출판사, 2000,p21.
16)러시아 태생의 무용가로 표현성, 예술의 조화를 안무를 통해 이루어냄. 유명한 안무가. 파리로 떠났다가 혁명 후 다시 러시아로 옴

Swan,1907)'라고 하는 독무를 만들었는데 이 작품은 레브 이바노프의 표현이 풍부한 안무를 직접 계승한 것이었다. 아울러 그 음악은 생상의 동물의 사육제중 백조를 사용하였다. 그 이듬해 포킨은 좀더 낭만주의적인 쇼피니아나(Chopiniana)-후에 레 실피드(Les Sylphides)로 개명-를 안무했는데 탈리오니의 전성기에 의도적으로 그녀의 우아함을 쇼팽의 음악에 맞추어 표현하였다.[17]

위에서 살펴본 발레음악의 역사적 변천을 개괄하면
①원시시대의 무용은 음을 몸으로 표현하는 음악을 시각화 시킨 것이었다.
②15세기에 궁정 발레를 중심으로 무용이 개념화 되기 시작하는 시기였지만 이때도 무용으로서 완전한 형태를 갖추지 못하고 음악 또한 독립된 형태가 아닌 시, 음악, 무용이 함께 조화를 이루어 하나의 줄거리를 전개해 가는 형식으로 발전해 왔다. 당시의 작곡자들은 악곡의 발췌곡을 모아 일정한 순서를 따라 연주하였고 이것은 클래식 조곡(Classic Suite)형식으로 확립되었다
③프랑스 대혁명 이후 발레는 현대에 이르기까지 시대에 따라 다양한 스타일로 변화되고 발전되어 왔다. 이때부터 발레에서의 음악은 쁘티파(M.Petipa)가 안무하고 차이코프스키(P.I.Tchaikovsky)가 작곡한 스토리 발레 [백조의 호수],[잠자는 숲속의 미녀]처럼 안무가의 의도와 직접적인 연관을 갖고 독특한 안무형식과 스타일의 특성에 따라 작곡한 경우가 있고, (참고로 차이코프스키가 쁘띠빠에게서 받은 잠자는 숲속의 미녀 제1막 끝장면에 대한 작곡의뢰서의 일부분을 소개한다.

17) 정승희저, 전게서,p145.

오로라는 노파를 본다, 노파는 2/4박자로 그녀의 뜨게질 바늘로 두드린다. 서서히 그녀는 3/4박자의 대단히 아름다운 선율의 왈츠로 바꾼다. 그러나 갑자기 멈춘다. 오로라가 손가락을 찌른다. 비명을 지르고 고통을 느낀다. 피가 흐른다. 4/4박자로 8 소절을 넣을 것. 그녀는 춤을 시작한다. 현기증을 일으킨다. 독거미에 물린 듯 계속 돌다가 갑자기 숨이 끊어지고 넘어진다. 이것은 24소절 내기 32소절까지 가야한다. 이 끝에 고통의 울부짖음과 흐느껴 우는 몇 소절의 tremolo가 따라야 한다. 노파는 변장을 벗어던진다. 이 순간 반음계로 전 오케스트라의 소리를 울려야 한다.)

④발란신(G.Balanchine)처럼 기존에 발표된 작곡된 음악을 사용하여 추상발레 세레나데[18]를 안무한 경우도 있고
⑤포킨(M.Fokine)은 쇼팽(F.Chopin)의 음악 중 여러 곡을 편집하여 안무한 무드발레 레 실피드를 안무하는 형식으로 변천해 왔다.
⑥음악을 무용에 활용하는 일반적 형태로는 음악의 수평적 구조를 인식하여 리듬의 페턴을 주로 활용하는 경우, 음악이 무용에 효과나 분위기를 도와주기 위해 활용되는 경우, 멜로디의 구조, 대위법적인 요소나 화성적 구조 등을 복합적으로 활용하는 경우 등 여러 가지로 변천해 왔음을 알 수 있다.

2.Vaganova Method의 탄생과 개요

러시아의 중요 발레 스타일은 모스크바의 볼쇼이 발레단과 키로프 발레단이 있다.(키로프는 1935년 뻬쩨르부르그의 마린스키 발레단에게 주어진 이름)

18) 차이코프스키, '현을 위한 세레나데'의 음악으로 발란신 안무의 추상발레

키로프 발레단의 스타일과 구성에 있어서의 특징있는 전통은 바가노바(A.Vaganova,1879~1951)가 구 레닌그라드 무용학교의 교장으로 임명됨으로서 확립되었다.[19]

그 당시에는 교수법이 정착이 안된 시기로 Ceccheti Method와 기존 프랑스 교수법이 공존하고 있었다.

프랑스 교수법은 우아하고 장식적이며 불필요하게 인공적이고 미적인 면을 강조하여 여자 무용수의 발과 몸의 에너지를 통합적으로 사용하는 것을 무시하였고, 이에 대한 반동으로 Ceccheti Method가 퍼지게 되었는데 근원지는 이태리이며 주 활동은 러시아에서 하게 되었다.체케티 교수법의 특징은 어려운 동작을 쉽게 익히는 훈련으로 계획적 단계별로 수업을 진행하는 방식을 택하며 지나치게 각진 팔 포즈 등 경직된 방식을 택하고 있다.

바가노바(A.Vaganova)는 Ceccheti Method를 '러시아 발레 교육학의 역사에 있어서, 더 나아가서는 러시아 발레의 발전에 있어서 역할을 해낸 사건'이라고 했지만 리듬감 있는 동작의 지나친 딱딱함이나, 때로는 지나치게 곧게 내뻗거나 팔꿈치 부분이 날카롭게 구부러진 , 두 손의 긴장된 포즈, 점프를 할 때에 두 다리가 현저하게 구부러지는 것 등의 단점을 발견해 냈다.

바가노바(A.Vaganova)는 작품 속에 보기 드문 발레의 영감성, 포즈의 신선함, 두 손의 자유롭고 시적인 율동적인 움직임을 이루어 낸 젊은 안무가 미하일 포킨의 활동을 주의 깊게 살펴보았으며, 마침내 러시아 발레 교육방법의 가장 특징적인 성격들을 점차적으로 선별해 낼 수 있었다.

---

19) 러시아 출신의 무용가, 빼쩨르부르그 왕립 발레 아카데미 출신의 무용가로 세계적인 3대 무용교수법중 하나인 Vaganova Method의 창시자

이에 바가노바(A.Vaganova)는 러시아 전통에 기초를 둔 팔운동에 대단한 유동성을 두고 강한 라인과 높은 점프 방법을 도입하였다. 바가노바(A.Vaganova)는 여성스러운 유럽스타일에 대한 강한 반발심을 가지고 있었으며 러시아인의 강한 이미지를 심고자 했기 때문이다. Vaganova Method는 세밀하게 분석된 체케티 교수법과 개인적 스타일의 조화로운 통일을 보여주었으며, 20세기 발레 발전에 가장 많이 쓰이는 발레 교수법이 되었다.[20]

바가노바(A.Vaganova)가 강조하는 것은 동작은 반드시 신체로부터 시작되어야한다는 것이다. 특히 끊임없는 연구의 대상이었던 것은 두 손의 포즈로 그녀의 방법론에 따르면 두 손은 무용수의 예술적인 외모를 완성시켜주고 표현력이 넘치며 가볍고 경쾌하게 해줄 뿐 아니라, 커다란 점프를 사전 준비나 도약적인 밀침이 없이도 그 즉시 실행할 수 있다.그리고 두 손을 자유롭게 구사할 수 있는 능력에 따라 회전에 있어서 동작을 적극적으로 도와줄 수 있다. 그러므로 바가노바(A.Vaganova) 시스템은 몸 전체로 춤추도록 가르치고 동작의 조화로움을 이루어 내며 표현력의 범위를 확대시켜 나가는 것을 지향하고 있는 것이다.

Vaganova Method에서는 리듬이 너무 강하거나 빠른 곡은 음악 자체만으로도 너무 활발하기 때문에 무용과 결합했을 때 다음에 이어지는 동작들에 영향을 미칠 수 있으므로 적절하지 않다고 본다. 하지만 넓은 음역과 선율라인이 긴 멜로디 그리고 다양한 리듬과 풍부한 화성을 사용하는 것이 특색이다.

---

20) 박재근, 바가노바 시스템에 대한 고찰, 한양대학교 1985 p.11

3. 무용과 음악의 상호작용에 대한 기초 이론

1)발레와 음악의 관계

발레는 춤의 많은 형태 중 하나로써, 역사에서 단지 짧은 시간 동안 존재해 왔다. 짧은 시간에도 불구하고 발레는 많은 다양성이 강조되어 왔다. 종종 발레리나의 역할이 모든 것을 좌우했다. 그리고 때로는 스토리나 스펙터클한 장면이 동작을 압도하여 모든 것이 이상한 불균형을 초래하기도 했다. 이러한 이상한 발전과 함께 르네상스 시대의 궁중 여흥으로 시작되어 17세기 오페라 무대를 거쳐 19세기의 로맨틱 발레나 클래식 발레를 거쳐 오며 균형 잡히지 않고 변덕스럽게 발전해 오던 발레는 디아길레프 발레단의 출현으로 무미건조한 풍경화에 눈부신 색깔을 입히고 열정을 넣는 것처럼 변화시켰으며 새롭고 보다 높은 차원의 안무를 보여주었다. 포킨과 그의 동료들은 한명의 발레리나 우상화, 지루한 스토리, 드라마틱 무드, 무대셋트와 의상들은 단순한 배열이 아닌 종합적이며 균형 있는 복합 창조물로 발레를 가꾸어 나갔다.[21]

안무가, 대본 작가, 음악가, 무대 디자이너들의 협력이 잘 이루어진 발레는 관중들의 반응도 극대화 된다. 노베르가 꿈꾸던 발레 드라마는 발레 작품의 심미안적인 예술성, 좋은 음악, 잘 선택된 의상, 무대장치 그리고 이 모든 것들이 자연스럽게 어우러져 최고 기술의 무용을 선보이는 것이었고 이것이 20세기 초반에 러시아 발레로 현실화되어 오늘의 발레로 이어지고 있다.

즉 발레는 전시되는 것이 아니라 표현되어야 한다. 그러므로 그 표현되는

---

21) E,Sawyer, Dance with the music,임성희역, 미출판 자료, 제2장 무용과음악과의관계

예술인 발레에서는 무용과 음악은 불가분의 관계에 있다.

2)무용과 음악의 기원을 통해 본 상호작용

무용과 음악은 박자에 맞추어 움직인다는 것 외에도 일상생활의 리듬으로부터 파생되었다는 공통점을 가진다. 리듬이라는 요소가 무용과 음악 두 예술 모두를 지배하고 있다. 멜로디와 화음이 없이 리듬만 있는 음악은 가능하다.

그렇지만 리듬이 없는 가운데 하모니(화음)가 작동할 수 없다. 마찬가지로 5개의 발레의 기본 위치, 스토리, 발레스타, 무대장치, 음악 등이 없는 움직임은 존재할 수 있지만, 무질서한 움직임으로부터 질서 있는 표현을 도출해 낼 수 있는 리듬이 없이는 움직임이 존재할 수 없다.

따라서 음악은 무용과 완전히 별개의 상태에서 탄생한 이질적인 기원을 가진 것이 아니라 음악과 무용이 역사적으로 상호 깊은 연관성이 있었고, 상호 표현력을 극대화 시킬 수 있는 보완적인 요소라는 것을 알 수 있다.[22)]

3)시각과 청각의 인지도를 통해 본 상호작용

종합예술로서의 발레에서는 사운드의 리듬이 움직임의 리듬과 실처럼 엮여 서로 상호가 힘차게 보강시키는 것을 알 수 있다.

소리는 변화를 즉시 우리 몸에 보고하는 직접적인 자극제가 된다. 소리는 당장 일어나는 일을 전달하고 있다. 그러나 시각은 우리들의 호기심에 의해 일어나는 간접적인 느낌이다. 다시 말하면 무엇을 본다는 것은 간접적으로 느끼는 감정이지만 소리는 우리 몸 전체로 직접 자극을 주는 전달과정이 된다.

---

22) Dance with the music, 임성희역, 미출판 전게자료, 제2장.

발레에서 청각적인 요소만 뺀다면 무용 움직임, 무대 셋트, 의상, 조명 등 모든 요소는 시각적이다. 따라서 이 시각적인 요소만 사용된다면 발레는 단조롭고 획일화될 가능성이 크다. 발레의 근본적인 관객 호소방식은 시각적이다. 하지만 장면을 위한 장면 연출에만 몰입하다 보면 관중들도 단지 보는 것으로 끝날 뿐이지 느끼고 생각하지는 못하게 될 것이다[23]. 발레의 시각적인 표현에다 청각적인 음악의 요소를 가미함으로서 새로운 입체적인 예술이 열리게 되며 새로운 예술세계와의 교감이 이루어지게 되는 것이다.

시각적인 요소들은 우리들의 몸과는 떠나 있는 상태이다. 하지만 음악의 흐름은 우리 몸에 직접 닿게 되고, 우리의 몸에 직접 자극을 주어 예술의 감흥을 더욱 깊게 하고 작품에 대한 예술적인 사고의 깊이를 더하게 해주는 것이다.

예술가의, 특히 무대에 오를 예술의 궁극적인 목표는 정신적이며 혼을 추구하는 것이다. 어리석은 대중에게 영합하려고 예술의 본질을 흩트리는 모습을 보여서는 안된다. .우아한 단순함이 가장 아름다운 것이다. 이것저것 잡탕식으로 차려 놓기만 하는 것은 있을 수 없다. 무용은 음악의 도움으로 완벽한 예술로 승화될 수 있다. 곡마단 같은 기교만 늘어놓는다면 무용은 예술이 아니고 서커스가 되어 버린다.[24]

예술로서의 발레의 역사는 단순한 동작의 나열이나 기술적인 과시에서 벗어나 드라마틱하고 심미안적인 표현을 이룩하자는 것이었다. 발레가 드라마틱하고 심미안적 정신 예술로 승화되기 위해서는 음악의 도움이 필연적이다. [25]

23) Dance with the music, 임성희역, 미출판,전게자료 제2장
24) August Bournonville, 댄마크의 안무가,무용 지도자
25) Dance with the music, 임성희역, 상게자료 제2장 참고

4)음악성

박자나 맞추고 있는 무용수들의 춤은 대단히 둔하고 리듬감이 없다. 그리고 단순히 박자나 맞추고 있는 것은 무용 본래의 본능적이며 순수한 모습을 잃게 하고 무용의 호흡을 끊으면서 무용 흐름을 리듬과 가뿐함을 없애 버리는 것이다 라고 에드윈 덴비(Edwin Denby)가 지적했다.

무용에서 음악이 박자를 맞추는 것에만 사용된다면 많은 문제가 즉시 파생된다. 무용수가 박자 맞추기에만 신경을 쓰게 되고 무용 반주가도 박자를 만드는데만 집중하게 되며, 결국 무용수의 춤은 석고처럼 되어 버리는 것이다.

반대로 어떤 무용 지도자나 안무가는 음악의 박자 지시기능은 거의 무시하고 단지 열정적인 자극제로만 사용하려는 경향이 있는데 너무 음악성만을 추구하는 것도 문제가 있다.

무용이 공연될 때 무용수가 연주되는 음악에 동시에 즉각적으로 듣고 반응하지 못하게 되면 음악과 무용수 사이에 시간차가 생겨버려 관중들은 굉장히 불편해진다. 음악의 느낌은 연습과 리허설 동안에 충분히 자기 것으로 만들어 놓은 후 실제 무대에서는 충분히 자신의 감정을 전달할 수 있어야 한다.

음악이 발레에서 단순히 박자 지시기로서만 끝나서도 안되며 음악이 발레에서 모든 감정을 지배해서도 안된다. 평범한 안무가들은 음악 작품을 듣고 자극받아 발레 작품을 안무하지만 훌륭한 발레 예술가들은 음악에 단순히 자극받는 것이 아니라 음악을 자신들의 안무 목표에 합리적으로 사용하였던 것이다.[26)]

---

26) E,Sawyer, Dance with the music,임성희역, 미출판 자료, 제2장

5)무용의 독립적인 면과 협력적인 면

랑거(Langer)는 무용처럼 잘못 이해되고 감적인 판단을 받고 불확실한 해석을 받는 예술은 없다고 했다. 또한 무용은 기본적으로 강력하고 발랄한 힘을 창조하는 제스츄어를 통해 얻어지는 환상으로부터 생기는 독립된 예술이라고 했다. 리드미컬하게 이루어진 제스츄어가 전달하는 이 힘들이 서로 작용하여 만드는 것이 우리가 말하는 무용이라는 것이다.

관중들은 무용수 신체의 움직임을 봄과 동시에 음악을 함께 듣고 이 두 요소를 하나의 운동감각적인 이미지로 통합시킨다. 즉 자신의 몸 자체에서 느끼는 무용 움직임의 감각을 음악의 리듬에 실으면서 무용을 감상하게 된다는 것이다. 여기서 동작과 생각이 합쳐지는 강력한 느낌을 갖게 된다. 음악이 무용수와 관객들 사이에 교감이 통하도록 가능하게 만드는 것이다.[27]

무용은 음악으로부터 나오는 것도 아니지만 음악이 없으면 존재할 수도 없다. 무용과 음악은 무용수와 관객들이 서로 연결되어 상호작용 하듯이 무대위에서 상호보완하면서 작용하고 있는 것이다

6)무용 안무의 어려운 문제점들

몸으로 나타내는 시각적인 공간과 소리로 나타내는 청각적인 공간, 두 개의 매개체를 이용해야 되는 무용의 안무는 언제나 많은 어려움이 따른다. 이 두 개의 매개체는 서로 각각의 법칙이 철저히 준수되어야 하는 이질적인 요소들이다.

무용은 제스츄어를 통해 공간을 시각적으로 만들고 무용수들의 리듬과 움직

27) E.Sawyer, Dance with the music, 임성희역, 미출판 자료,제2장.

임의 패턴 변형을 통해 소리의 환상을 만든다고 했다.

또한 무용의 움직임은 연속성이 있으나 음악의 움직임은 연속성이 없다. 각각의 음은 연결되지 않고 있다. 하지만 무용수의 신체는 언제나 신체 그 자체로 유지되고 있다. 음악은 공간을 나누거나 아름답게 꾸밀 수 없다. 이 모든 작업은 무용이 해야 된다.

모든 음악 악기의 음을 높이면 소리는 가늘어 진다. 그리고 음이 낮아지면 소리는 안정되고 굵게 들린다. 높은 음을 내려면 성악가의 성대 근육이 긴장되어야 하듯이 무용수들도 leap할 때 Plie로 앉은 자세보다 더 많은 긴장이 필요하다. 하지만 문제는 내려앉는 자세지만 무용수들은 더 많은 긴장이 필요하다는 것이다. 즉 무용에서 밑으로 가라앉는 동작이라고 해서 음악도 긴장을 꼭 해야 한다는 것이 아니라는 것이다.

무용에서 시각적인 매개체와 청각적인 매개체 사이에 오는 필연적인 불일치 현상은 다른 곳에서도 찾을 수 있을 것이다.

이런 모든 현상들은 대단히 미묘하고 복잡하다. 따라서 안무가들은 이런 현상을 잘 이해하고 파악하고 있어야 실질적이고 좋은 발레를 만들 수 있을 것이다.

7)음악과 무용의 상호의존 방식

원시시대의 음악은 무용에 대해 직접적인 자극이 되어왔지만 현대에는 다른 작용을 한다. 무용수와 관객사이를 연결시켜주는 매개체 역할을 하여 관중들은 무용수 신체의 움직임을 봄과 동시에 음악을 함께 듣고, 이 두 요소를

하나의 운동감각적인 이미지로 통합시킨다. 즉 자신의 몸에서 느끼는 무용 움직임의 감각을 음악의 리듬에 실으면서 무용을 감상하게 된다는 것이다. 음악이 무용수와 관객 사이에 교감이 가능하게 하는 것이다. 무용은 음악으로부터 나오는 것은 아니지만 음악이 없으면 존재할 수도 없다. 무용과 음악은 무용수와 관객들이 서로 연결되어 상호작용하듯이 무대 위에서 상호보완하면서 작용하고 있는 것이다.

음악과 움직임이 서로 자연스럽게 상호의존하는 방식은 한가지로 한정될 수 없다. 생각해 볼 수 있는 것은 친화법, 반대법, 합성법 이렇게 3가지 방식인데, 각각은 분별력있게 쓰여야 효용을 볼 수 있다.음악과 움직임의 연결은 각각의 독창성보다는 조화를 중요시해야 한다. 독창성이란 하나의 방법에 집착하는 것이지만 조화는 여러 방식을 찾을 수 있기 때문이다.

①친화법

친화법은 음악이 우월한 위치에 있는 이론으로 박자, 리듬, 템포, 스타일, 무드 등 모든 것이 음악에 따라 무용이 이루어지며 음악 형태에 무용구조를 맞춘다는 것이다. 음악이 ABACABA 순서이면 무용의 순서는 음악과 같아지며 푸가음악이 사용되면 푸가풍의 무용이 순서대로 진행되는 것처럼 무용이 음악에 종속되어 있는 방식이다.

친화법을 종합 분석해보면, 무용이 음악의 규정에 잘 맞아 들어가고는 있으나 무용과 음악 사이의 깊은 차원의 교류는 이루어지지 않기 쉽다. 단지 발레가 정확해지고 편안하게 되며 예견이 가능해져 가끔 무대에서의 성공을 바랄 수도 있다. 친화법에 대한 두 개의 극단적이 비판을 보면 무용이 자칫하면 움

직임의 진열장처럼 되어버린다는 것과 다른 하나의 비판은 소위 말하는 추상 발레에서 흔히 볼 수 있는데 음악이 무용을 압도해버려 무용수들은 꼭두각시가 되어버린다는 것이다. 무용수들은 음악과 안무가들이 주는 지시를 수동적으로 받아들이기만 하고 무대에서 자신의 감정을 직접 참여하지 못하게 된다는 것이다.

②반대법

반대법은 단어 그대로 무용과 음악이 서로 반대되는 것을 표현하는 것인데 음악 템포와 무용흐름이 달라서 빠르며 스타카토의 음악일 때 무용은 느리고 천천히 진행되며 느리게 흐르는 음악일 때 날카롭고 빠른 무용을 진행시킨다.

또한 음악의 액센트를 무시하는 무용을 하여 전체 분위기를 불균형하며 긴장스럽게 끌고간다. 드라마틱한 분위기를 나타내기위해 음악의 정형적인 형태를 무시하고 음악의 분위기와 반대되는 움직임을 함으로 추상발레의 경우 심리적인 갈등을 전개시키고 감정을 고조시키는 역할을 할 수 있다.

풍부한 상상력을 동원하여 잘 사용하면 반대법은 친화법에서는 생각할 수도 없는 힘차고 다이나믹한 효과를 얻을 수 있다. 하지만 이를 위해서는 노련한 경험이 있어야 하고 예술적인 감각이 커야 한다. 안무가가 반대법을 너무 많이 사용하게 되면 무용수들은 신체적인 순서를 쉽게 잊어버릴 수도 있고 무엇보다도 관중들이 혼란과 피곤 속에 빠져드는 수도 있다.

③합성법

합성법은 앞의 친화법과 반대법을 융화시켜서 사용하는 방법이다. 친화법

과 반대법에서 각각 나타난 한계를 극복하는 방법으로 볼 수 있다.많은 발레가 합성법으로 이루어졌다. 무용의 움직임들이 음악의 기계적인 구조에 완벽히 구속받지 않는다. 안무가들은 음악을 완전히 이해하며, 음악의 감성적인 핵을 무용에 이용한다. 음악의 기본 박자 기능은 이용하지만, 음악전체의 하나의 흐름을 큰 단위로 보고 무용전체에 이용한다. 무용 움직임 하나하나를 음악에 맞추려고 하지 않으며 유연하고 끊임없이 전체 무용 흐름을 음악의 흐름과 맞춘다.

안무가들이 음악을 잘못 사용하면 무용수와 관객 모두에게 큰 짐을 줄 수도 있다. 앞에서 말한 3가지 방식중 합성법을 사용할 수 있는 경지에 다다르면 입체적인 안무를 할 수 있게 된다.

하지만 모든 발레에서 합성법이 적용된 것은 아니다. 발레의 타입에 따라 적용되는 방식이 달라진다. 잠자는 숲속의 미녀와 같이 비교적 단순한 구조를 가지는 스토리 발레는 친화법이 제일 좋고 스토리는 없으나 감정을 전달하고 있는 레 실피드와 같은 발레는 합성법으로 안무되었다.

발레의 안무에 친화법, 반대법, 합성법 등 어떤 방식을 쓰던 중요한 것은 무용과 음악이 하나로 일치되어 완벽한 발레를 만들겠다는 노력이다.

안무가들은 음악을 통해 다양하고 표현력 있는 작품을 창조해 낼 수 있다. 음악은 고착된 성격을 띠지 않으며 다양한 심지어는 정반대의 의미를 한꺼번에 지닐 수 있다는 표현의 다양성 때문에 앞에서 거론한 3개의 안무 방식에 맞추어 수많은 발레 작품을 만들 수 있는 것이다. 음악과 무용 모두 대사가

없다는 특성을 이용하여 안무가들은 수많은 유연하면서도 다양한 작품을 이끌어낸다. 음악이 발레에서 보조 역할로 끝나서는 안되며 또한 무용도 음악에 단순히 반응하는 정도의 예술로 끝나서는 안된다. 음악의 피상적인 느낌에 폭넓은 시야의 새로운 음악해석을 통한 안무를 함으로 작품의 성격을 다양하게 할 것이다.[28)]

8)리듬

무용수의 무용은 신체적인 동작과 안무가에 의해서 구성된 음악의 진행 리듬, 전달하고자 하는 메시지의 진행에 따른 매우 섬세한 신체의 움직임에 의해서 표현되어야 한다. 리듬감이 없는 무용은 발레의 메시지와 컨셉을 모두 파괴시키며 이전의 모든 동작과 연결된 무용 전체를 망가뜨리게 된다.

무용에서 절정의 순간들은 모든 예비동작이나 연결부 동작과 깊은 관련이 있기 때문에 리듬감이 없으면 그 절정감을 적절히 표현할 수 없다. 어떤 사람들는 관중이 환호하는 순간은 절정에 도달하는 순간이며 관중은 절정에 도달하기 위한 사전 단계나 연결동작에 대해서는 잘 모른다고 생각할 수도 있다.

그러나 무용수에게 중요한 것은 절정 그 자체보다는 절정에 도달하기 위한 사전단계와 연결동작들이다. 무용수가 절정전의 사전단계와 절정후의 연결동작이 자연스러운 리듬감에 의해서 표현한다면 절정의 순간 동작을 위해서 무용수가 고심할 필요는 전혀 없다.

음악성이 없는 무용은 안무가의 안무를 망치며 발레 전체 작품을 망가뜨리

---

28) E,Sawyer, 무용음악, 손윤숙,나선영역 도서출판 금광 1995 pp.32~36

게된다. 안무가가 아무리 무용수들간의 역할 분담과 무용수들간의 적절한 배치를 포함하는 안무를 한다 해도 성공적인 발레가 되기 위해서는 음악성과 리듬감이 있는 무용수가 있어야만 가능해진다.

최근 음악성 있는 무용수들의 동작들은 이전 발레가 표현하지 못했던 영역을 표현함으로 발레의 영역을 더욱 넓혀놓았는데, 그런 발레 영역의 확장은 음악성있는 무용수와 안무가의 공동연출로써만 가능해진다.

무용수는 안무가나 연출자가 원하는 이상의 음악을 신체로 연주해야 하며 공연동안 새로운 음악을 신체를 이용해서 만들어내야 한다. 무용을 듣게 만들고 음악을 보이게 만드는 것이 무용과 음악의 상호교류이다. 들을 수 있는 무용과 볼 수 있는 음악이란 무용이 음악의 보조수단이나 음악이 무용의 보조수단이 아닌 서로 적절히 조화를 이루는 것이다.

이처럼 리듬감과 음악성을 가진 무용수들은 '음악을 춤춘다'는 의미를 잘 알고있지만 반주자나 관중에게 무용을 연주한다는 말은 아직은 낯선 표현이다. 무용을 반주하는 것은 쉬운 작업은 아니지만 무용가가 리듬감 있게 춤출 수 있도록 하는 반주자의 존재는 필수적인 것이다. 이때의 반주는 단순히 무용을 반주하거나 반주를 위한 반주를 해서는 안되며 자신이 무용을 하듯이 반주해야 무용수와 교감이 이루어져 시너지 효과를 일으킬 수 있다.무용수와 반주자의 교감과 일체감을 통해 무용의 성패가 좌우되는 것이다.[29)]

9)발레와 음악의 상호 의존성

발레와 음악과의 통합은 매우 복잡하고도 어려워서 일련의 관계로 말하기는

29) E,Sawyer, 무용음악, 손윤숙,나선영역 도서출판 금광 1995 p.41

어렵다. 발레와 발레 음악을 하나의 관계로 보는 것은 쉽지 않다. 발레는 시간마다 다른 모습을 보여주는 다양한 형태와 관계들을 만들어내는 만화경처럼 다양한 색깔로 보여준다. 이런 면만이 좋다라고 하면서 그 면을 부각시키는 것은, 다양한 모습을 보여줄 수 있는 만화경의 특징을 포기하는 것과 같다. 안무가는 발레의 구성 요소들 중에서 특정 부분들만으로 발레를 안무하지만 관중들은 안무가가 강조한 발레의 구성요소들 중에서 관중 나름대로의 선택에 의해서 관람하게 된다. 안무가의 의도와 관객의 얻는 메시지에는 차이가 있다.그럴지라도 발레의 구성요소들은 서로 분리시킬 수 없으며 분리시켜서도 안된다. 빨간색 유리와 만화경이 보여주는 빨간색은 서로 다른 것과 마찬가지이다.

발레는 무용수의 뛰어난 능력만을 보여주는 무용은 아니다. 발레는 무용수의 능력이다 라고 보는 것은 셰익스피어 연극은 배우가 말 잘하는 것이다 라고 생각해서 연극 연출을 웅변대회처럼 연출하는 것과 같다. 무용수가 발레를 발레답게 만들고 발레의 표현과 대상영역을 넓히기는 하지만 무용수 자체가 발레의 전부는 아니며 발레가 무용수만으로 가능한 것은 아니다.

Austin은 발레에서의 무용수란 무용과 음악과의 통역사이며, 음악이 말하는 것을 대신 말해주고, 대신 강조해 주고, 음악을 기억하도록 해주는 것이 무용수이다,무용수가 안무를 하지는 않지만, 무용 그 자체는 무용수의 것이다 라고 말한다.

음악과 발레에 대한 이런 관계들 때문에 안무가는 계속해서 무용수 연습을 보게된다. 무용에 관한 많은 책들을 보면 '음악은 발레의 전조등과 같아서 발레에 필요한 중요 요소들을 모두 가지고 있다' 혹은 전달하고자 하는 메시

지나 음악 등이 없는 무용만을 위한 음악을 볼 때, 우리는 현대 발레의 단점을 수정하고 발레 본래의 모습을 찾고 싶은 욕구를 가지게 한다. 이런 점 때문에 Hall, Gibbons 등은 발레를 단순한 동작이나 곡예가 아닌 다양한 모습을 가진 발레를 보여주려고 한다.

Gibbons은 무용수 자체의 능력도 강조하지만, 동시에 무용수의 능력이외에 발레의 다른 구성요소들과 무용수의 음악해석 능력도 동시에 강조하고 있다. 발레의 구성요소나 무용수의 음악해석 능력이 발레에서 매우 중요하다고 강조하는 것이 발레는 음악이 전부이다 라는 것은 아니다. 위에서 강조했다시피 음악이 발레에서 중요한 이유는 음악이 가지는 이중성과 해석의 다양성 때문이다. 음악에 대한 다양한 해석이나 이해가 가능하기 때문에 안무의 시간적, 공간적 그리고 리듬감 표현의 제약 속에서도 안무가는 좀 더 다양한 안무가 가능해진다. 그렇더라도 모든 음악이 발레에 적합한 것은 아니다. 중요한 것은 음악들의 단점들을 이해하고 음악을 사용하는 것이다.

다시 한번 음악 자체만의 문제점을 살펴보면 Anony Tudor(미국의 안무가 지도자)의 말처럼 발레에서의 무용과 음악은 동반자적 관계이다. 그러나 그 동반자적 관계는 음악이 항상 무용을 선도하거나 무용이 음악을 항상 선도한다는 것이 아니며, 선도관계는 적절한 선택이 발레 안무에서는 매우 중요하다.

4.발레동작에 작용하는 음악적 요소

무용에서 차지하는 음악의 중요성은 매우 중요하다. 중요하다는 것은 그만큼 작용하는 요소가 많다는 뜻인데 음악의 여러 요소들이 직, 간접적으로 무용에 상당한 영향을 미치게 된다.

①음질과 스타일(Quality and Style)

음질과 스타일은 음악과 동작의 기술적인 요소로부터 떨어질 수 없는 것이다. 선율과 스텝의 소재인 리듬, 역동성 및 어택(Attack)은 예를 들면 골격과 근육과 같고 음질과 스타일은 외형과 성격 같다고 볼 수 있다.
음질과 스타일은 각 동작마다 특징이 있다. 일반적으로 서정적이고 부드러운 곡을 선택할 때의 레가토 연주와 역동적이고 활동적인 곡의 느낌의 스타카토, 절도있는 동작에 쓰이는 액센트 등이 있다.

무용동작은 각 동작별로 특징이 있으므로 그 동작의 특징에 맞는 분위기의 곡을 선택해야 한다. 동작에 따라 밝은 분위기의 곡을 선택할 것인지 좀 더 서정적이고 부드러운 곡을 선택할 것인지 아니면 레가토로 연주할 것인지 스타카토로 연주할 것인지를 적절하게 선택해야 할 것이다.

또한 피아노라는 악기가 지니는 특징인 자연스럽게 힘 있는 울림, 날카로운 타악기적 효과, 반주자 자신이 지니는 터치를 이용하여 최대의 효과를 낼 수 있도록 해야 한다. 이런 효과를 이용해 노래할 수 있는 음악을 제공함으로 무용수가 몸으로 노래하도록 고무시킬수 있다. 비록 무용수가 실제 소리내어 노래하지 않지만 그런 열린 느낌의 확장된 경험을 하게 될 것이다.

하지만 지나치게 반주자가 곡에 치중하여 자칫 피아노 독주를 감상하는 느낌이 들어서는 안 될 것이다. 언제나 발레동작과 음악은 하나가 분리된 것이 아니라 같이 어울려 하나가 되어야 한다.

②박자(Meter)

음악에 박자가 있듯이 무용도 적합한 박자가 있는데, 발레에서의 박자와 음악에서의 박자는 차이점이 있으므로 음악적 개념으로 생각하지 말고 무용적 개념에서 정확히 박자를 셀 수 있어야 한다. 음악에서는 보통 마디로 박자를 구분하지만 무용에서는 카운트로 구분하므로 카운트에 대한 정확한 이해가 필요하다. 흔히 처음 무용 반주를 할 때 카운트를 한 마디나 한 박자로 이해하고 반주하는 경우가 허다한데 한 카운트란 마디에 구애되는 것이 아니고 한 동작을 나타내는 것으로 한마디가 될 수도 있고 그 이상이 될 수도 있으므로 그 개념을 잘 숙지해야 할 것이다.

그리고 무용교사가 박자를 구체화하여 제시하지 않는 경우, 반주자가 선택해야 한다. 모든 박자는 2박자와 3박자의 계열로 되어 있거나 그 조합으로 되어있다.[30]

③템포(Tempo)

반주자는 각 동작의 템포를 정확히 알고 있어야 하며, 무용교사가 동작을 설명할 때 보통은 실제 템포로 시범을 보이므로 그 박자를 기억하고 정확한

30) E,Sawyer, Dance with music,임성희역, 미출판 자료 제6장

속도로 연주해야 한다. 때때로 실제 행해질 템포로 시범이 보여지지 않고 간략하게 구두로 설명이 끝날 때도 있으므로 반주자는 적합한 템포를 선택할 수 있어야 한다. 그러기 위해서 각 동작을 정확히 알고 발레용어를 충분히 익혀야만 주어진 안무를 이해할 수 있을 것이다.

④악절(Phrase)

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

발레수업에서의 한 악절은 가장 작게 8마디로 되어있는데 하나의 무용 프레이즈가 8개의 카운트로 구성되어 4개의 그룹화로 구성되어지며, 이 악절들이 모여 16마디, 32마디, 64마디로 나눌 수 있다. 보통 8마디 악절을 사용하는 동작은 거의 없고 16마디를 기본으로 한다. 하지만 8개 카운트의 무용 프레이즈를 둘로 쪼개어 4개의 카운트로 이루어진 음악은 피해야 한다. 이와 같은 조합은 동작의 흐름을 방해하기 때문이다. 64마디처럼 동작이 길 경우 동작은 반복 안에서 이루어지더라도 음악은 동일하게 반복하지 않고 변형하여 연주하는 것이 좋다. [31]

⑥음역 (Register)

일반적으로 빠르고 작은 동작은 높은 음역에서 가볍게, 크고 힘찬 동작은 낮은 음역에서 웅장하게 사용하는데, 만약 힘찬 동작에서 중간 음역만을 계속 사용한다면 그 동작은 음악에서 도움을 받지 못하게 될 것이다. 그러므로 음

31) 최경휘,음악과 발레동작의 상호관계에 관한 연구,단국대교육대학원, 2001, p19

역의 사용은 매우 중요하다. 동작의 효과를 위해 음역 역시 다양하게 사용해야 한다. 강력하고 명백한 맥박을 가진 베이스와 자유로운 고음부 선율간의 상호작용이 이루어져야 하며 리듬의 패턴에 따라 예를 들어 4,5번째 카운트에 강한 감정과 고조를 이루며 7,8번째 카운트에 마무리 하게 된다.

⑦ 맥박 (Pulse)

맥박은 리듬에서 가장 기본적인 요소이다. 쿠퍼와마이어(Cooper & Meyer)는 맥박을 '일련의 규칙적으로 되풀이 되는, 정확하게 동질적인 자극중의 하나, 맥박은 시간적 연속에서의 동일한 단위를 표시 한다'로 묘사하고 있다.
비록 맥박에 대한 느낌이 무용음악의 특성일지라도 그것은 효과적으로 만들어져야만 한다. 인간은 그들의 환경에 질서를 부여하고 노력하는데 수도꼭지에서 물이 일정하게 떨어지는 것이나 기차바퀴의 칙칙거리는 소리를 거의 무의식적으로 두 개나 세 개의 패턴으로 마음속에서 그룹화 시키려고 한다. 이것은 박자를 창출해낸다.[32]

32) E,Sawyer, Dance with the music,임성희역, 미출판 자료, 제6장 참고

Ⅱ 발레 클래스와 음악

1. 발레의 기본 포지션

1) 발 포지션

발 포지션은 5개의 기본적 포지션이 있다. 발을 턴 아웃하고도 쉽게 계속적으로 움직일 수 있는 제6번 포지션도 있으나 잘 사용하지 않는다. 발 포지션의 가장 중요한 것은 Turn-out이다.

•다음은 발 포지션의 설명이다.

제1번 포지션- 완전하게 발바닥을 바깥쪽으로 벌린 Turn-out 두 다리의 형태로 발꿈치에서 허벅지 안쪽까지 붙여서 일직선을 형성하게 한다.

제2번 포지션-두 바닥이 일직선상에 있기는 하지만 발꿈치 사이는 한 발짝 정도 간격을 둔다.

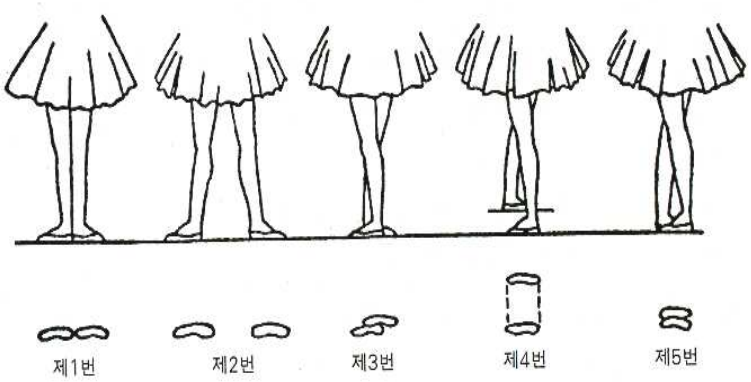
제3번 포지션-두 발바닥은 바깥쪽으로 벌어진 채 Turn-out하고 발꿈치만 닿게 되며 발꿈치는 반쯤 교차를 하게 된다.

제4번 포지션-제 5번 포지션과 비슷하기는 하지만 두 다리 중 하나를 제 5번 상태에서 앞으로 혹은 뒤로 움직이게 되며 발과 발 사이엔, 한 발짝 거리를 유지한다.

제5번 포지션-두 발바닥은 최대한도로 길게 바깥쪽으로 접촉을 하게 되는

데 이 경우 한 다리의 발끝은 다른 다리의 뒤꿈치에 이르게 된다.

그림1)[33]



• Epaulement Croise

Croise를 번역하면 닫힌다, 교차라는 의미를 갖는다. Croise 자세는 Devant과 Derriere가 있다

33) 사용된 그림은 모두 Agrippina Vaganova Teaching Method, 이상우역 예니 2002

Croise devant-왼쪽 다리를 앞으로 해서 오른쪽 다리는 발끝을 쭉 펴고 앞쪽으로 드러내고 몸은 8번 방향으로 틀며 머리는 오른쪽으로 하면 두 다리가 교차되게 된다. 왼쪽 손은 위로 하여 제3번 자새를 취하게 되지만, 오른쪽 손은 옆으로, 제2번 자세로 돌리게 되는데 이것이 Croise devant 의 기본적인 자세이다. 두 손과 머리는 다양하게 콤비네이션 될 수 있다.

Croise derriere-오른쪽 다리를 축으로 해서 신체와 머리를 같은 방법으로 방향을 바꾸며 왼발은 발끝을 쭉 편 채로 뒤에 있게 된다. Croise devant에서 기본적인 자세를 위해 앞으로 내딛는 발과 반대되는 손을 위로 올렸지만 여기에서는 옆으로 내딛은 발처럼 손이 위로 올려지게 된다. 다시 말해 왼손이 위로 오른손은 옆으로 오른쪽으로 행하게 된다. 여기서도 머리와 두 손은 다양하게 콤비네이션 시킬 수 있다.

•Epaulement Efface

이 자세는 Croise와는 달리 다리가 열리게 되고 전체모습이 펼쳐지게 된다. Efface Devant -왼발을 축으로 오른쪽 다리는 발끝을 쭉 펴고 오픈한 채로 몸은 2번 방향으로 돌리게 되며 머리는 왼쪽으로 왼손은 제3번 자세에 오른손은 제2번 자세로 오픈을 하며 몸은 뒤로 기울게 된다. 몸을 앞으로 굽혀서 왼손 밑으로 바라볼 수 있다. 손끝이 바깥쪽으로 젖혀지게 하는 등 다른 콤비

네이션들도 가능하다.

Efface Derriere -오른발을 축으로 왼발은 발끝을 6번 방향으로 향하게 하여 쭉 편다. 머리, 두 손과 신체는 똑같은 위치이다. 하지만 신체가 약간 앞으로 쏠리고 자세는 마치 도약을 하는 것 같은 이미지를 나타내게 된다. 바로 이점에서 이후에 하게 될 콤비네이션이 가능하게 된다.

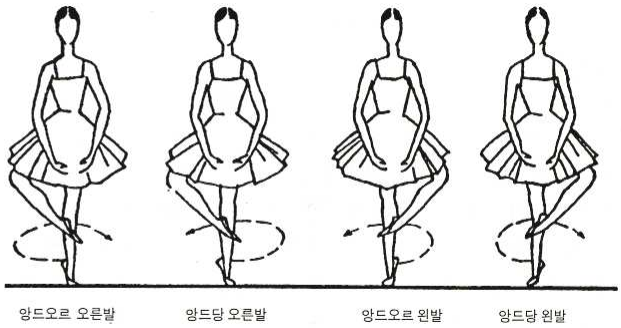
그림2)

•En dehors 과 En dedans

En dehors은 밖으로 회전하는 것으로 앞-옆-뒤의 진행을 뜻하는 것이고

En dedans은 안으로 회전하는 것으로 반대동작인 뒤-옆-앞의 진행을 뜻한다.

그림3)



2) 팔의 포지션

• 두 팔의 준비동작(Preparation)-두 팔을 내리고 손끝은 안쪽으로 향하며 포개지듯 두 손을 가깝게 두되 서로 접촉하지는 않도록 하고 팔꿈치는 가볍고 둥글게 만든다. 팔꿈치에서 어깨에 이르기까지 팔이 몸에 닿지 않게 하고 겨드랑이 아래가 꽉 끼지 않아야 한다.

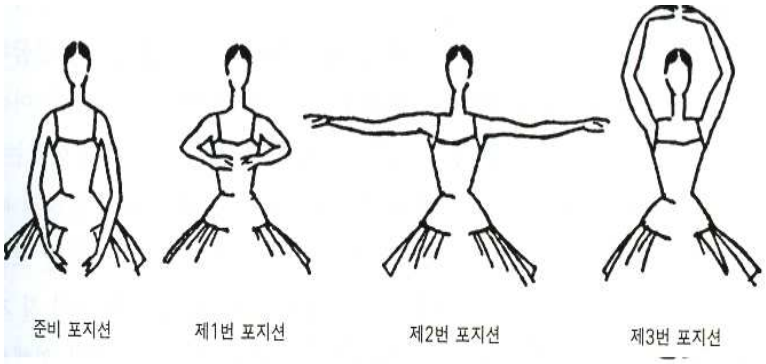
•제1번 포지션ㅡ몸 앞부분에서 두 손을 허리에서부터 조금 높게 모아진 두 손

은 배꼽과 횡경막 중간 앞까지 들어올린다. 두 손은 약간 숙여져야 한다.

•제 2번 포지션-두 손은 옆으로 옮겨지게 되고 팔꿈치 부분이 약간 동그랗게 구부러지게 된다. 손 윗부분 근육을 긴장시켜 팔꿈치를 유지해야 한다.

•제 3번 포지션-팔꿈치를 동그랗게 만들어서 위쪽으로 두 손을 들어 올리고 선을 서로 포개듯이 하여 손목관절에서 손끝까지 부분을 안쪽으로 향하게 한다. 하지만 서로 접촉을 하게 해서는 안되며 고개를 들지 않더라도 눈으로 볼 수 있어야 한다.

그림4)



2.Vaganova Method의 학년별 교육내용

① 1학년

바가노바 교수법 1학년 과정에서는 얼굴, 손끝, 발끝이 조화를 이루는 전체적 코디네이션을 배우게 되며 유연성과 중심 잡는 법을 배우게 된다. 학년이 높아짐에 따라 템포가 빨라지고 발등 힘을 키우기 위해서 Demi-pointe로 연습하게 된다. 음악의 템포는 대부분 느린 4/4의 곡을 사용한다.

② 2학년

1학년보다 힘을 키우기 위한 많은 연습을 하게 되며 발등의 힘을 키우기 위해서 Demi-point로 연습하게 되고, 몸의 방향전환으로 인한 무게중심의 이동을 교육받게 된다.

동작의 내용은 1학년 과정의 반복에 위의 내용을 추가하는 것으로 사용하는 음악은 1학년보다 빠른 템포로 교육하게 되며 준비음악도 2박자로 들어가게 된다.

③ 3학년

13개의 새로운 Bar 스텝과 13개의 Center 스텝, 14개의 Allegro, 10개의 Point 동작으로 교육내용이 이루어진다. 이 수준의 학생들은 Demi-point에서 도는 스텝을 시작하고 균형과 유연성 개발을 위한 동작이 주를 이룬다.

2학년 과정보다 더 빠른 템포로 연습하게 되며 액센트와 큰 점프연습이 시작된다. 2학년 과정까지 4/4박자 1마디 1카운트로 사용하던 것이 1마디 2카운트로 사용하게 된다.

④ 4학년

이 과정부터는 Variation을 통한 전문성을 익혀 나가기 시작하는 단계로, Demi-point와 Point의 다양한 움직임에 있어서 균형의 보강과 강화를 익히고 다양한 회전 운동을 가르치며 몸과 팔의 유연성 개발교육이 주가 된다.

4학년부터 남자와 여자의 클래스가 분리되며 교육내용의 차이 때문이 아니라 큰 점프와 이에 필요한 근육훈련을 위한 것이다.

남자 클래스는 Petit Allegro, Grand Allegro가 주를 이루므로 반주자도 그에 따른 음악을 준비해야 한다.

⑤ 5학년

비트와 회전을 위한 다양한 예비운동과 한 가지 큰 포즈에서 다른 포즈로 옮기는 연습, 점프의 기초운동을 포함한 다양한 점프를 교육한다. 이때부터 무대를 위한 모든 부수적인 연습이 포함되며 무용수가 되기 위한 거의 모든 것이 다 포함되어 있다. 11개의 Bar 스텝, 14개의 Center 스텝, 20개의 Allegro, 12개의 Point 연습으로 이루어지므로 반주자는 다양한 리듬의 2박자의 빠른 곡과 3박자의 빠른 곡을 준비해야 한다.

⑥ 6학년

이 교육과정부터는 완전히 전문화된 과정으로 들어서며 상급반 승급을 위한 시험이 치뤄진다. 또한 복잡한 비트와 느린 동작부터 빠른 동작을 포함한 광범위한 연습을 하나의 과정으로 집약시켜 실시하여 남자는 큰 점프를 포함한 다양한 형태의 턴 훈련도 실시한다. 이 과정에서 음악의 사용은 느린 동작도

4/4 박자에서 3/4박자의 곡 사용으로 빨라지게 된다.

⑦ 7학년

이제까지 배운 모든 기초지식을 포함한 고급 동작까지 연습하는 완벽한 끝마무리 과정이며 Bar 운동은 약간 빠른 템포로 이루어지고 모든 연습은 Variation을 통해 실시하고 큰 점프와 비트를 포함한 훈련이 따로 실시된다. 이것은 마지막 고급반 승급 과정을 위한 끝마무리 과정으로 반주자는 수업을 위해 다양한 작품의 Variation을 준비해야 할 것이다.

⑧ 8학년

동작의 보다 심오한 완벽과 무대를 위한 끝마무리 훈련 과정으로 Adagio, Allegro, Pointe 뿐만 아니라 음악적 요소와 무대 위에서 새로운 예술을 창조할 감각적 요소까지 갖추는 과정이다.

모든 과정은 시험을 치르고 끝나는데 8학년 교육과정은 기초부터 고도의 테크닉까지 다시 한번 훈련할 수 있는 과정이다.

이 과정은 본인이 아무 동작이나 선택하여 필요한 클래스만 할 수 있는 자유가 주어지며 시험은 Variation으로 치루어 진다.[34)]

34) 박재근, 바가노바 시스템에 대한 고찰, 한양대학교 1985

3.발레 클래스의 동작과 음악의 상관관계

1) Bar Works

발레 클래스에서 바 연습은 모든 무용수 개인의 신체적 성장과 능력에 따라 동작의 올바른 습관과 정확한 테크닉을 익히기 위한 연습이며, 센터에서의 근육을 바르게 사용하는 에너지 표출능력을 키워주는데 직접적인 관련이 있기 때문에 단순한 워밍 업으로 간주되어서는 안되며 학생들이나 프로 무용수들도 공연 전까지 연습하는 과정이다.

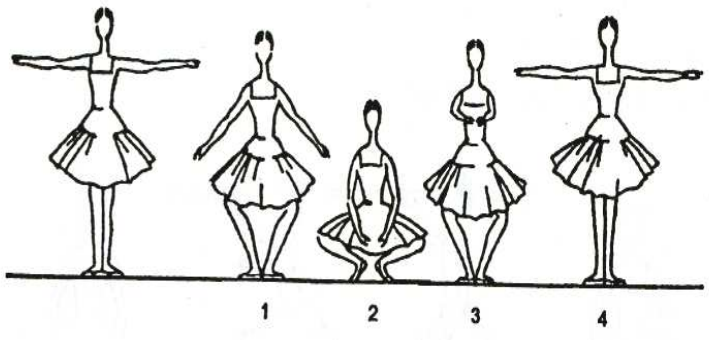
① Plie

Plie는 다리의 마디와 근육을 부드럽고 탄력있게 하며, 특히 아킬레스건을 매우 탄력있게 하는 기본적인 동작이며, 균형감각을 발달시키는 동작이다. 또한 모든 도약 동작 ,모든 점프 동작과 회전의 속도를 조절하는데 중요한 연습이다. 때문에 서정적인 왈츠나 아리아와 같이 골격근의 기능을 안정되게 하는 요소-레가토, 멜로디와 화음을 강조하는 것, 음색, 템포에서 서서히 변화하는 것, 부드러우면서 역동적인 것, 차분히 가라앉는 리듬형태가 반복되는 음악을 필요로 한다. 오른손이나 왼손에 아르페지오가 들어있는 아름다운 선율선이 있으며, 악절이 한 포지션에 8마디 (4/3박자), 혹은 4마디 (4/4박자)로 끝나는, 안단티노 혹은 모데라토 정도의 음악이 적절하다.

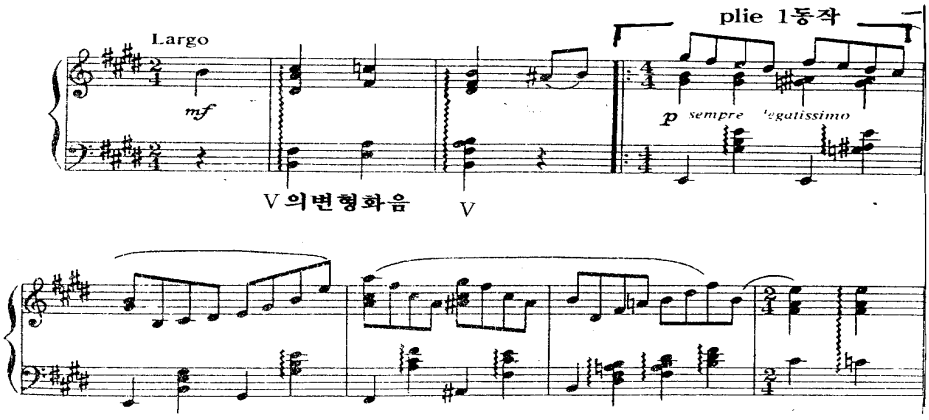
그러나 시각적으로는 밑으로 내려가는 움직임이지만 실제적으로는 호흡이 올라가고 있고 성악가들이 낮은 음에서 편해지는 것과는 달리 무용수들은 더 큰 긴장을 필요로 하기 때문에, 지나치게 선율이 내려가는 음악은 피해야

한다. 마디수로는 3/4박자는 64마디를 연주하고 4/4박자는 32마디를 연주하게 된다.

그림5)

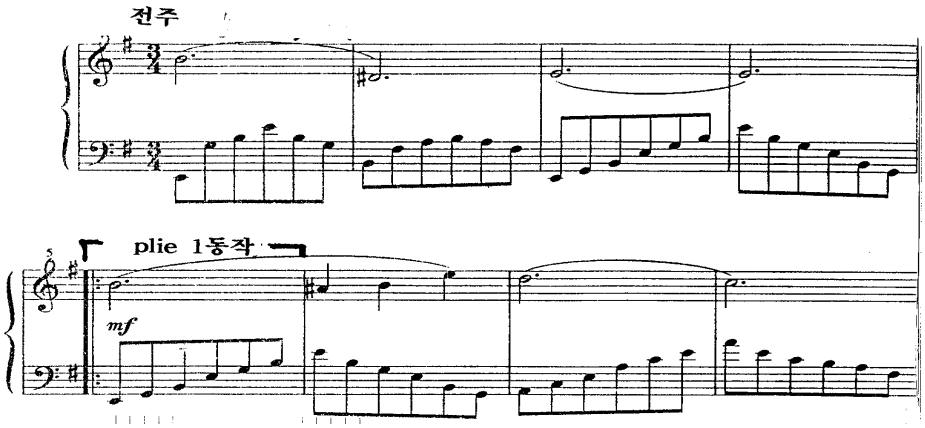


악보1)[35] 저학년 클래스 – 4/4박자 1마디 1카운트로 사용 된 경우



35) Vaganova Ballet Academy 1,2학년 교과서 M.I.빨쩨바 작곡 일부분

악보2)[36] 고학년 클래스 – 3/4박자 1마디 1카운트로 사용 된 경우
4/4박자보다 템포가 빨라짐을 알 수 있다.



② Battements Tendu와 Battements Jete

Battements Tendu와 Battements Jete는 다리의 발등을 뻗었을 때와 들어올 때를 동등하게 강화시키는 연습인 점을 감안하여 음악은 왼손의 가벼운 반주에 절도성 있는 분위기와 박자를 가질 수 있는 음악요소 – 당김음이나 강한 붓점, 짧은 동기로 이루어진 선율 단편 등– 가 선율선에 있는 음악이 효과적이다.

특히 Battements Jete는 Battements Tendu보다 동작이 크고 강해서 더욱 더 골격근의 기능에 자극을 주는 음악적 요소들 – 스타카토나 꾸밈음, 액센

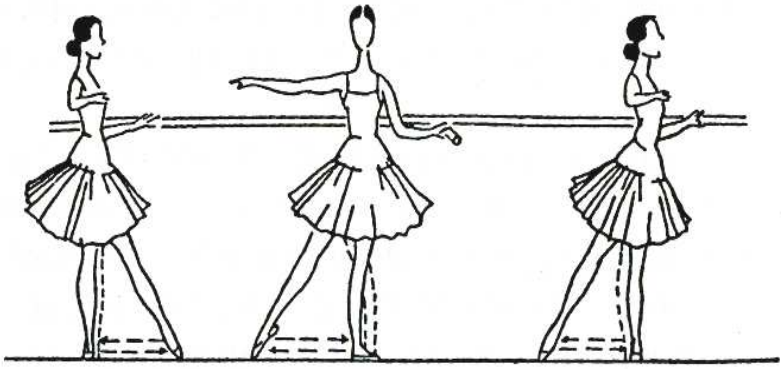
36) 중국 발레클래스 곡집중에서, 공희경 작곡

트, 리듬이 강조된 곡, 피치, 소리의 크기, 음색, 템포에 있어서의 갑작스런 변화의 음악-을 필요로 한다.

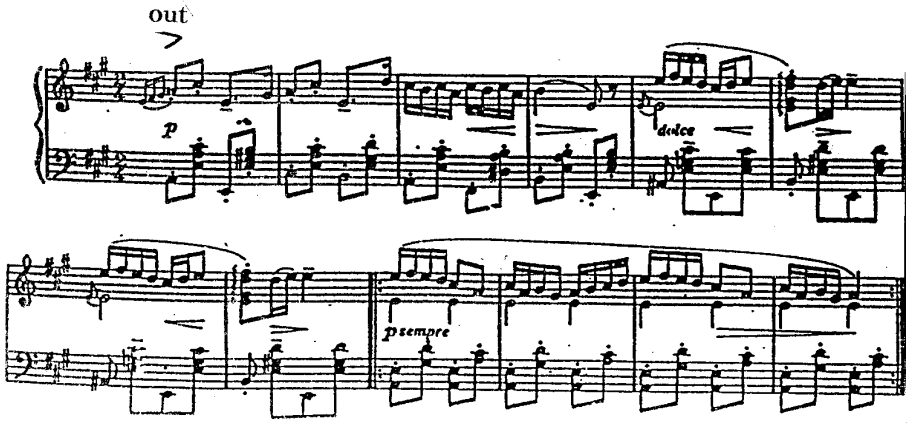
두 동작 모두 초급은 복잡하지 않은 단순한 선율을 가진 음악이, 중급으로 갈수록 당김음의 사용이 풍부한 리듬을 감안한 음악이 적당하며, 박자는 2, 3박자 계열이 다 가능하지만 동작의 효율성을 위하여 2박자 계열을 사용하는 것이 더 효과적이다.

또한 당김음이 풍부한 음악을 사용할때는 너무 당김음이 전체음악을 지배하지 않은 범위 내에 있는 음악을 선택한다. 마디수는 보통 16마디를 사용하고 길게는 32마디를 사용하기도 한다.

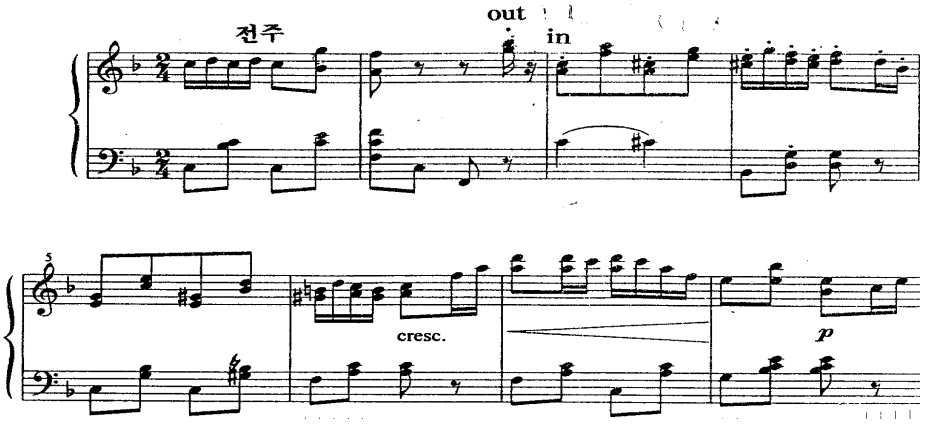
그림6)



악보3)[37] 저학년 2/4 박자 1마디 1카운트로 Battements Tendu 한동작에 2카운트 사용할 경우 - 상당히 느리고 첫박이 out 동작이 된다.



악보4)[38] 고학년 2/4 박자 1마디 2카운트 한 동작에 1 박자로 사용할 경우 -저학년에 비해 템포가 빨라지고 동작의 시작이 예비박에서 out 동작이 된다



37) 노르웨이 춤곡 일부분, 그리그 작곡
38) 중국,발레클레스 곡집중에서, 공희경 작곡

Battements Jete의 경우 Battements Tendus와 박자의 사용은 같으나 반주의 방법에 있어서 구별할 수 있어야 한다. Battements Tendus 동작은 바닥을 밀듯이 발바닥이 움직이므로 반주도 너무 끊어서 하는 것보다는 첫 음을 좀 더 무게를 주어 테누토로 눌러 쳐주는 것이 좋고 Battements Jete 동작은 발바닥이 완전히 바닥에서 떨어지므로 스타카토나 당김음으로 연주하는 것이 좋다. 그리고 액센트 사용에 있어서 고학년으로 갈수록 더 확실히 주어야 한다.

③ Ronds de jambe a terre

Ronds de jambe a terre는 포지션 이동을 정확히 해야 하는 동작으로 각각의 부분 동안 꾸준하고 일정한 움직임으로 정확하게 연결되어지는 것을 원칙으로 한다. 따라서 음악의 박자가 매우 중요한 역할을 한다. 일찍이 바가노바에서는 이러한 동작의 효율성을 위해 액센트가 규칙적이고 균등히 분포되있는 2박자 계통의 음악을 사용하는데 이러한 박자의 효과는 하나의 롱드 를 실시할 경우 균등한 효과를 볼 수 있기 때문이다.

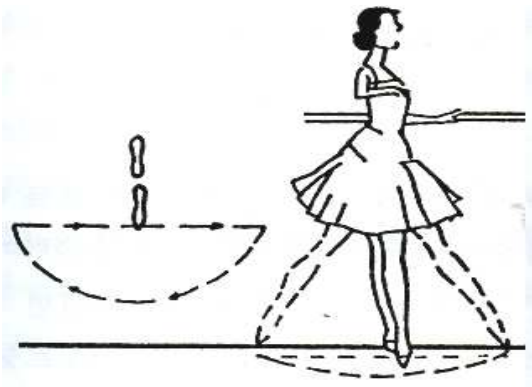
하지만 고학년이 되면 템포가 빨라지므로 3/4박자의 곡을 사용한다. 음악형태는 Plie 보다는 움직임이 크고 강하기 때문에 역동적인 요소를 포함한 음악이 효과적이다.

지면에서 발을 떼지 않고 하는 롱드에서는 차분한 리듬형태를, Grand Battement에서는 좀 더 강한 멜로디와 화음이 강조된 음악을, 연이어 나오는 Port de bras에서는 같은 음악의 형태라고 반주부분이나 선율부분을 더 부드럽게 리듬의 변화를 주어 연주해야 할 것이다.

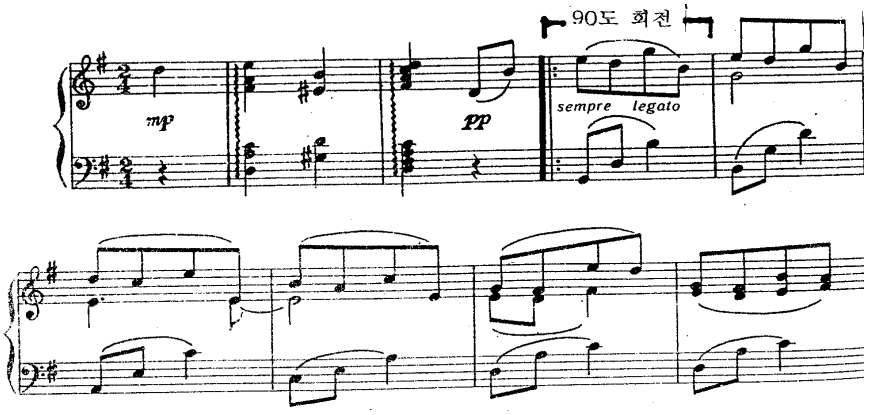
저학년인 경우는 느린 Ronds de jambe a terre를 연습해야 하므로 음악은 2/4 박자일 경우 1마디에 90도 회전으로 연습하고 익숙해지면 1마디 360도 회전을 연습한다. 3/4를 사용할 경우 2마디에 걸쳐 하나의 회전을 연습하고 고학년이 되면 1마디에 하나의 회전을 연습한다.

음악은 서정적인 느낌의 왈츠가 효과적이고 빠른 Ronds de jambe a terre를 연습할 때는 약간은 역동적인 것이 가미된 음악이 효과적이다. 반주자는 정확한 박자를 느끼도록 연주해야 하며 마디 수는 Port de bras를 포함하여 4/4박자일 경우 24마디를 사용하고 3/4박자일 경우 48마디에서 64마디를 사용한다. 이것은 한마디에 회전한 동작인지 두 마디에 한 동작인가에 따라 마디수가 변화하기 때문이다. 마디 첫 박에 액센트를 주어 반주한다.

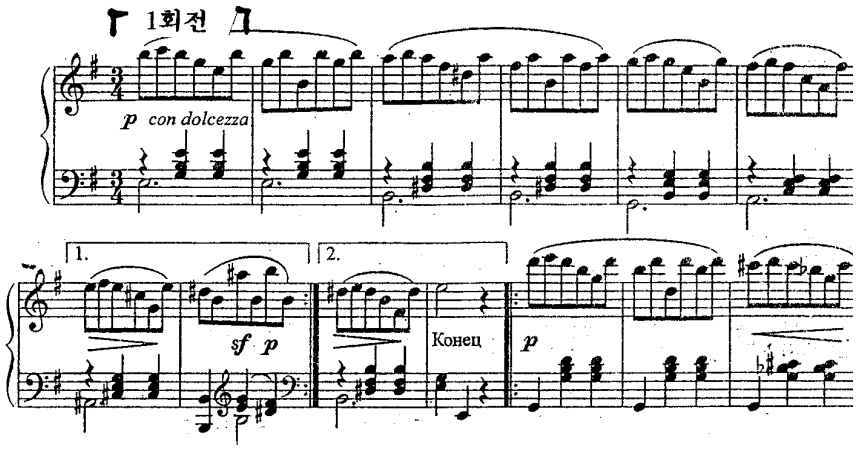
그림7)



악보5)[39] 2/4 박자 의 곡을 사용할 경우



악보6)[40]3/4의 곡을 사용할 경우



39) Vaganova Ballet Academy 1,2학년 교과서 M.I.빨제바 작곡 일부분
40) 왈츠, A.그리비예도프 작곡

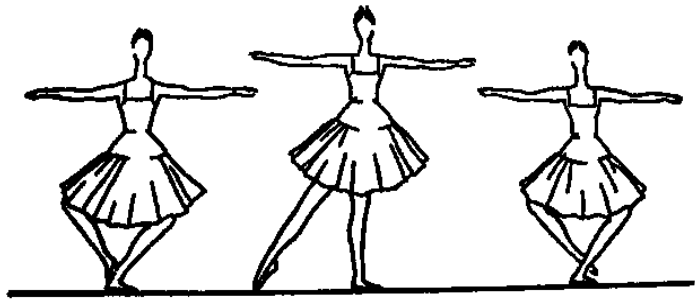
④Battement Fondu

Battement Fondu는 한쪽 다리로 하는 모든 점프의 동작을 위한 중요한 준비 동작으로 무릎의 굽히기와 펴기가 항상 조화롭게 조화되어야 한다. 움직이는 발을 서있는 발의 발목 앞에 Point하며 서있는 다리를 천천히 펴면서 움직이는 다리가 늘여지면 위 또는 공간에 Point로 다리를 뻗는 동작이다. 이때 펴는 다리는 45도 또는 90도에서 연습한다.

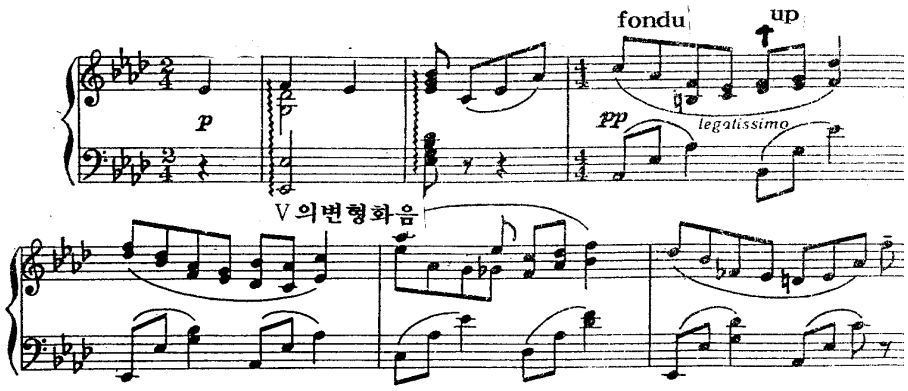
저학년의 경우 2/4나 4/4박자의 곡을 사용하고 고학년이 되면 3/4박자의 곡을 사용한다. 음악은 동작의 원활함을 돕기 위해 굽혔다가 필 때의 순간에서 점음표 리듬을 사용하는 것이 효과적이며 2, 3박자 계통의 펼침 화음의 반주에 선율적이면서 리듬적인 선율을 가진 음악이 좋다.

점음표이 있는 곡을 사용할 경우 무릎을 펴는 동작에 힘을 실어주는 역할을 할 수 있고 마디 마지막 박은 작아지는 것이 좋다.

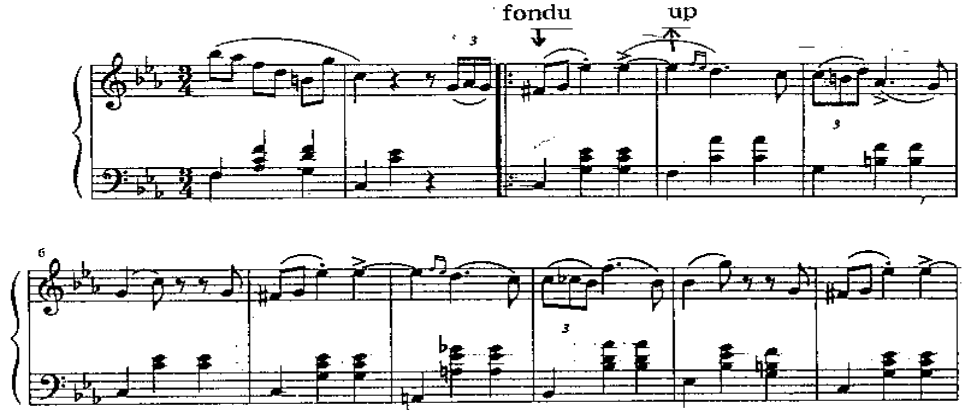
그림8)



악보7)[41]4/4박자 곡을 사용할 경우- 저학년 1마디에 굽히고 1마디에 폄



악보8)[42]3/4박자의 곡을 사용할 경우- 고학년 1마디에 굽히고 1마디에 편다



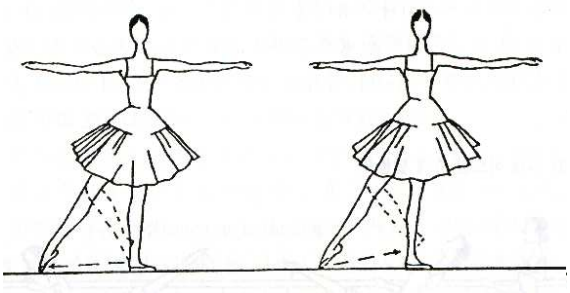
41) Vaganova Ballet Academy 1,2학년 교과서 M.I.빨쩨바 작곡 일부분
42) 마주르카 일부분, M.글린카 작곡

⑤ Battements Frappe

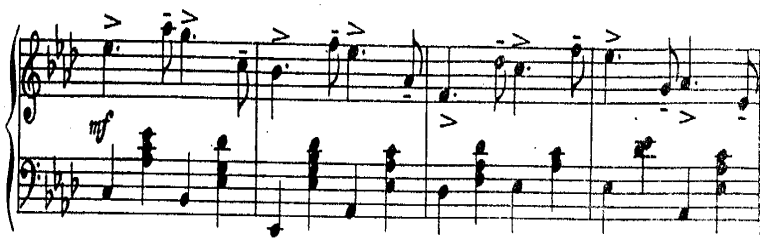
Battement frappe는 다리의 허벅지 근육을 강화하는 동작으로 다리를 밖으로 뻗을 때의 빠른 속도는 위로 점프할 때 다리를 마루로부터 밀어내는 속도와 직접 관계가 있기 때문에 항상 다이나믹한 자세로 연습되어야 하며, 음악형태에 강한 점음표의 리듬이 있는 다이나믹한 폴카나 갤롭과 같은 음악이 효과적이며 2박자 계통의 곡을 선택해야 한다. Battement double frappe는 시각적으로 두 번 치는 동작으로 음악 사용시 못갖춘 마디와 같은 리듬 형태가 반복되는 곡이 적당하며, Petit battement이 삽입되어 동작을 짤 경우 발목에서의 빠른 교차와 신속성 때문에 빠른 형태의 스케일이나 짧은 스타카토의 음형들이 적당하다.

매 클래스마다 안무가 달라지므로 반주자는 준비한 음악에 그날의 동작에 맞는 즉흥성을 가미하여 리듬의 변형이 가능해야 할 것이다. 그러므로 Battement frappe는 Battement Tendu보다 더 리듬감이 느껴지는 점음표, 빠른 스케일, 스타카토 등이 필요하며, 활기차고 다이나믹한 음악이 효과적이다.

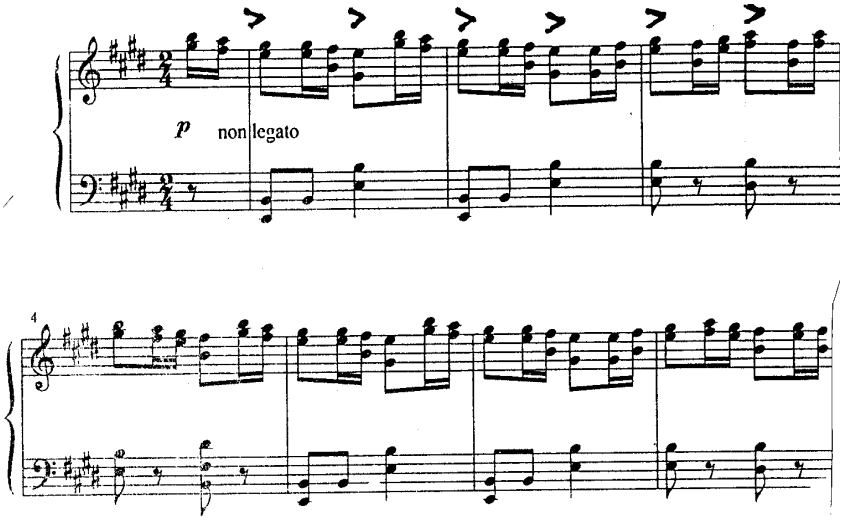
그림9)



악보9)[43] 4/4의 빠른 Battements Frappe 4개가 사용되는 경우

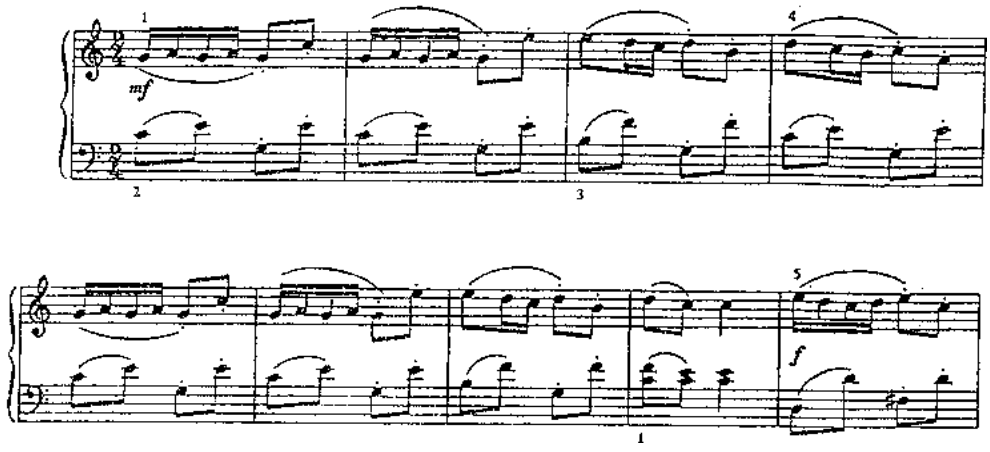


악보10)[44]2/4의 Battements Double Frappe 2개가 사용되는 경우



43) Vaganova Ballet Academy 1,2학년 교과서 M.I.빨쩨바 작곡 일부분
44) Paanini etude N.5 일부분, F.리스트 작곡

악보11)2/4의 Petit Battements 8개가 사용되는 경우



-일반적인 동작의 프레이즈 구조 2+2+2+2
동작의 흐름을 창출하도록 유도하기 보다는 음악과 동작이 확실하게 조화를 이루어 접근하도록 만든다.

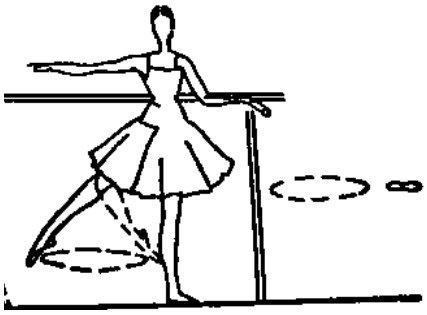
⑥ Ronds de jambe en l'air

Ronds de jambe en l'air는 지면이 아닌 공중에서 다리회전을 뜻하는 것으로, 다리의 안쪽 강화를 위한 동작으로 다리전체를 견고하게 하고 무릎에서 발끝까지의 움직임을 자유롭게 해주는 연습이다.

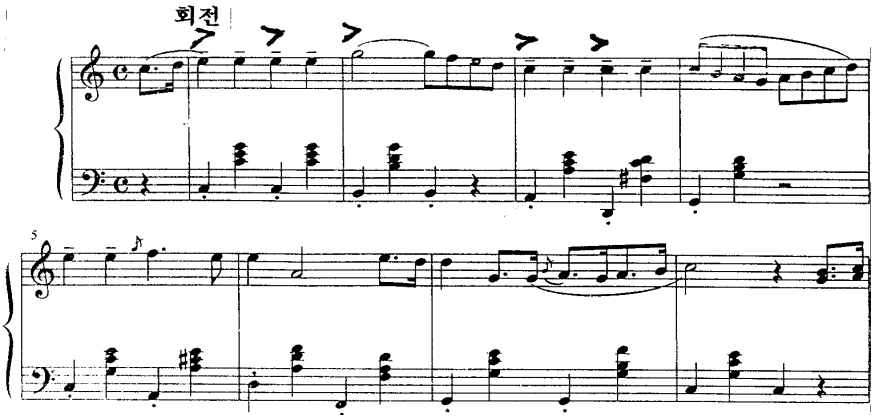
Ronds de jambe a terre가 지면에서 원을 그리는 연습이라면 앙네르는 공중에서 원을 그리는 연습이다.

초보자일수록 다리의 강화를 위해 음악의 마디를 충분히 사용해야 한다. 음악은 2, 3박자 계열의 음악과 3박자일 경우는 경쾌한 리듬의 왈츠나 마주르카가 효과적이다. 2박자 계통의 곡은 저학년이나 느리게 사용할 경우에 3박자곡은 고학년 클래스에 적당하다. 액센트는 다리를 바깥쪽으로 편 상태일 때 들어간다.

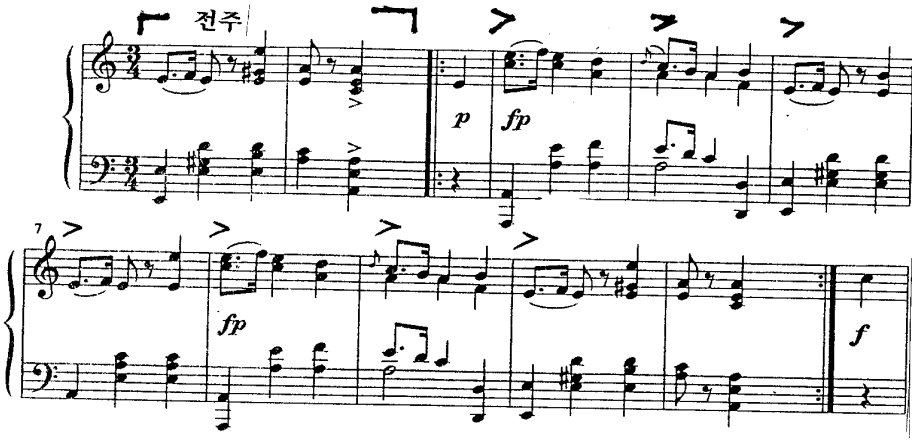
그림10)



악보12)[45]4/4박자의 곡을 사용할 경우



악보13)[46]3/4박자의 빠른 회전 2개를 사용할 경우



45) 오페라 '해적'중에서, 벨리니 작곡
46) 마주르카 일부, 그릴리예프 작곡

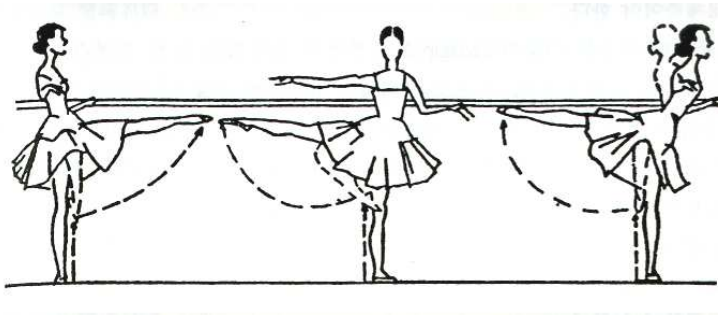
⑦ Battements Developpes

Battements Developpes는 움직이는 다리가 지탱하는 다리를 공중으로 끌어서 완벽한 균형을 이루는 동작으로 윗몸을 견고하게 하고 아다지오의 움직임을 위한 연습이다.

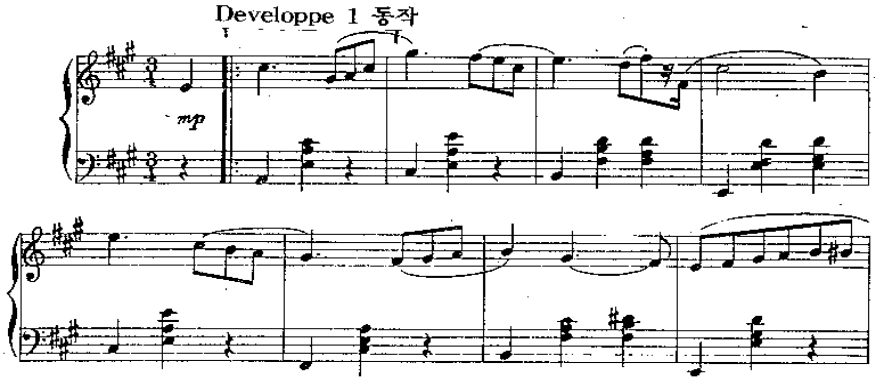
처음에는 4 카운트에 올라가고 4 카운트에 내려오도록 연습한 다음 익숙해지면 4 카운트에 올라가서 2카운트 기다리고 2 카운트에 내려온다. 이런 식으로 점차 다리를 들고 있는 카운트를 늘려나가도록 연습한다.

멜로디는 음악을 선택하는데 가장 먼저 고려해야 할 사항이다. 화성과 리듬은 공간에 크게 영향을 주며 동작의 프레이즈와 연관되어 숨쉬는 것이어야 한다.왼손 반주부를 부드러운 아르페지오로 사용하면 동작을 더 효과적으로 이끌 수 있다. 그리고 동작의 변화에 따라 화성의 변화를 주는 것도 역시 효과적이다.

그림11)



악보14)[47]



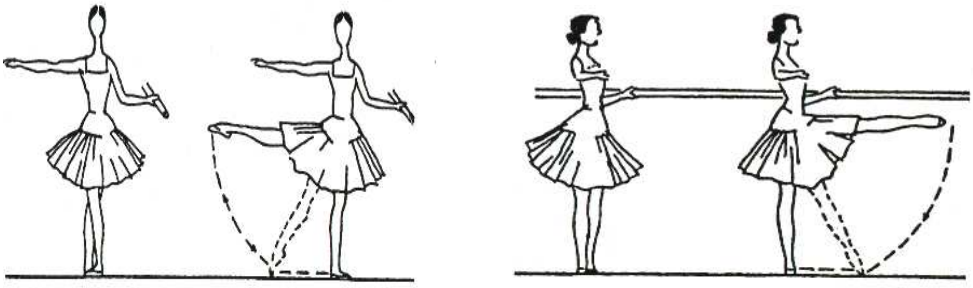
⑧ Grand Battement Jete

Grand Battement Jete는 신속하고 힘찬 동작으로 모든 그랑 알레그로 점프를 위한 중요한 준비동작이다. 이 동작은 둔부, 윗몸, 양다리의 움직임을 자유롭게 해주는 연습으로 강하고 힘찬 음악을 사용하는 것이 동작에 도움이 된다. 바의 가장 마지막 단계로 가장 큰 움직임을 가진 동작이므로 음악적으로도 구조가 두껍고 웅장한 형태의 폴로네이즈나 행진곡풍의 음악을 사용하는 것이 좋고 저학년에서는 천천히 고학년에서는 한마디안에 빠르게 실시해야 한다. 박자는 2/4박자, 4/4 박자, 3/4 박자 모두 가능하다. 마디 수는 16마디가 기본이지만 안무에 따라 더 길어질수 있다. 왼손 베이스 반주는 힘찬 옥타브로 하는것이 효과적이다.

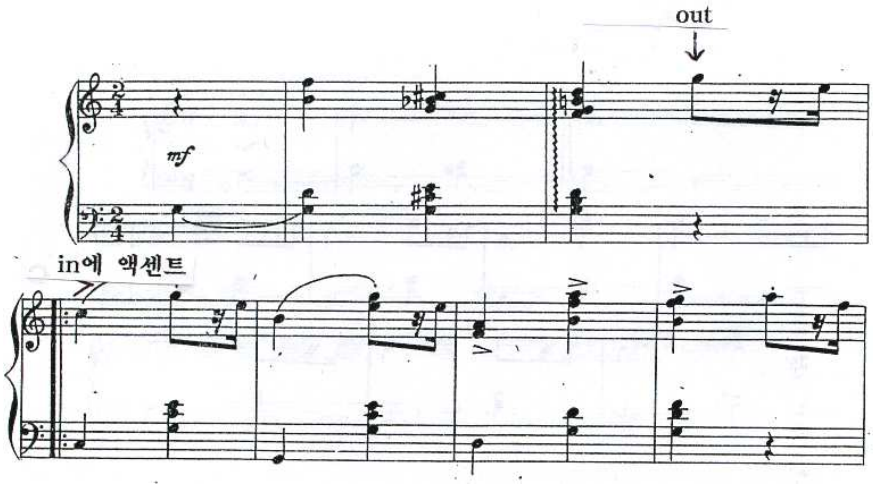
---

47) Vaganova Ballet Academy 1,2학년 교과서 M.I.빨쩨바 작곡 일부분

그림12)



악보15)[48]



48) Vaganova Ballet Academy 1,2학년 교과서 M.I.빨쩨바 작곡 일부분

2) Center Works

Bar에서는 관절과 근육의 제어력과 유연성을 위한 연습이었다면 Center에서의 동작들은 에너지 표출 능력을 위한 균형미, 조절력을 위한 연습이다.
처음에는 정확한 기본의 반복연습을 충분히 하고 그 다음에 간단한 Plie를 통한 뒤꿈치를 들고 서는 것이나 Developpes를 연습하며 3학년이 되면 Rond De Jambe이나 Developpes와 약간 큰 동작을 포함한 동작을 연습하게 된다.4학년이 되면 Tendu와 Jete의 조화있는 동작과 약간 큰 점프를 시키며 그 후에는 기초동작을 포함한 모든 동작이 조화를 이루도록 연습하게 된다는 것이 바가노바 교육법의 센터 연습의 기초 개념이다.
음악은 Adagio, Tendu, Jete 등은 바와 같은 형태의 음악을 사용하고 알레그로나 그랑 알레그로에서는 각 동작에 맞는 곡들을 선택해야 한다.
본 연구에서는 Adagio, Tendu, Jete, Grand Battement은 바에서의 연습과 동일하므로 Allegro (점프) 동작부터 다루도록 하겠다.

①빠르고 작은 점프 동작들

센터에서 연습하는 Allegro 동작들이 있는데 Allegro는 크게 3가지로 분류된다. 두 다리로 시작해서 두 다리로 점프하는 동작, 두 다리로 시작해서 한 다리로 점프하는 동작, 한 다리로 시작해서 한 다리로 점프하는 동작이 있고 저학년 때는 바를 잡고 연습 한 다음 센터로 나오게 한다.

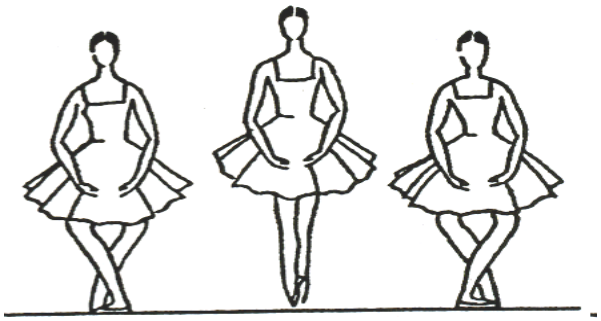
작은 동작의 점프 동작들은 점프를 도와줄 수 있도록 가볍고 경쾌한 음악을 사용해야 효과적이며 액센트가 정확히 들어가야 한다. 리듬이 경쾌해서 동작을 도와줄 수 있어야 하며 선율이 하행하는 것보다는 상행하는 곡들이 좋다. 보통 2박 계열 16마디로 진행되며 한 동작이 아니라 여러 동작이 콤비네이션으로 연습하게 된다.

다음은 점프 동작들의 종류이다.

- Changement

점프의 유연성과 탄력성을 연마시켜 주는 연습으로 동작들은 Plie를 위한 지탱없이, 끊어지지 않고 하나로 연결된 채 실행된다. 액센트는 공중에 떠있을 때가 아니고 바닥에 Plie 할 때 있게 된다. 음악은 빠른 2/4 곡으로 가볍고 경쾌한 곡이 효과적이다.

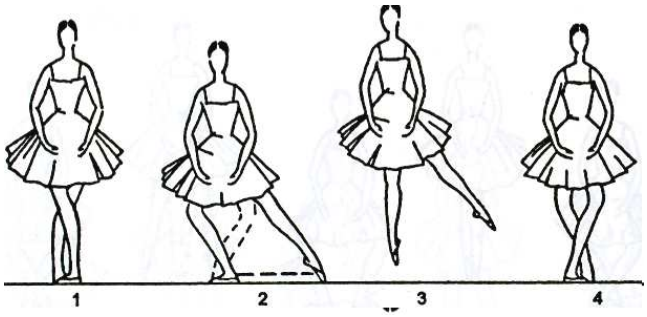
그림13)



• Assemble

Assemble는 점프를 개발하기 위해 필요한 기본적인 동작이다. 초보자들에게 있어서는 중요한 기초 동작이자 발레를 향한 첫 번째 발걸음이라고도 할 수 있다.

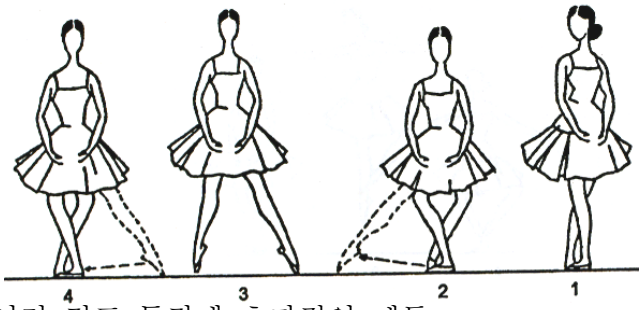
그림14)



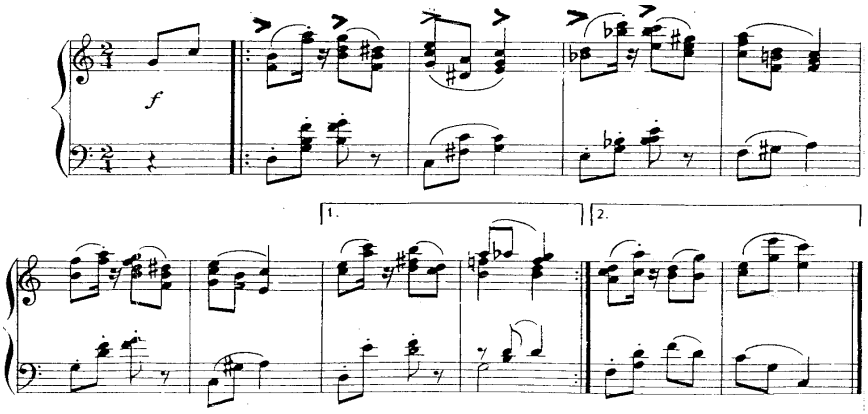
• **Glissade**

Glissade라는 명칭은 미끄러지듯 움직이는 특성을 지적하는 것으로 동작의 시작과 끝이 Plie로 행해진다. 마지막 Plie는 그 다음에 따라오는 점프를 촉진시키게 되는데, 이 동작이 점프를 위한 가장 좋은 준비가 될 수 있기 때문이다.

그림15)

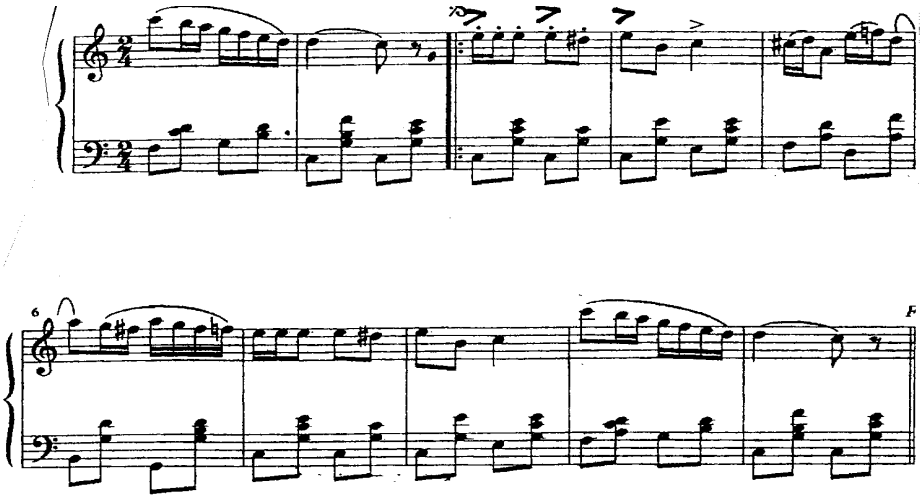


악보16)[49] 여러 점프 동작에 효과적인 예들

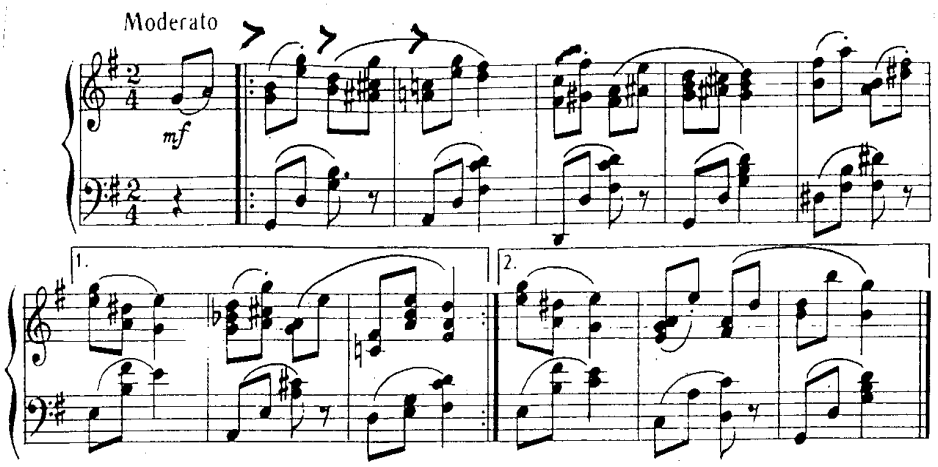


49) Vaganova Ballet Academy 1,2학년 교과서 M.I.빨쩨바 작곡 일부분

악보17)[50]



악보18)[51]



50) 오페라 '루슬란과 루드밀라'중에서, M.글린카 작곡
51) Vaganova Ballet Academy 1,2학년 교과서 M.I.빨쩨바 작곡 일부분

②중간 점프의 동작들

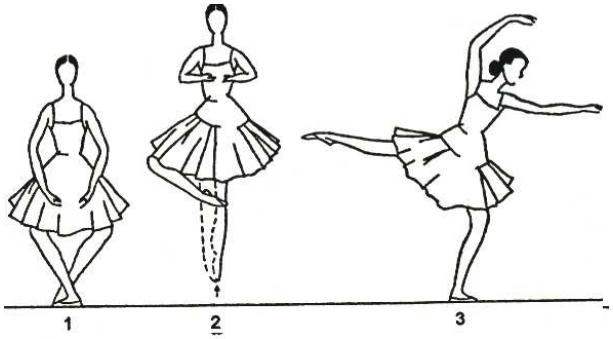
중간 점프를 보통 Sissonne이라고 부른다. 중간 점프 동작들은 작은 점프보다 동작이 커지므로 음악도 2박자의 가벼운 곡에서 3박자 계통의 왈츠곡들을 사용하여 동작이 커진 것을 도와주게 된다.

마디 첫음에 액센트가 확실하게 들어가야 하며 중간에 박자 변화가 생기지 않고 일정한 박자로 연주하도록 주의해야 한다. Sissonne의 종류에는 여러 가지가 있으나 클래스에 주로 사용되는 동작들을 소개하도록 하겠다.

• Sissonne Ouverte

Ouverte란 열다라는 뜻으로 바에서 먼저 연습한 후 센터로 나온다. 떨어질때 발바닥 전체로 떨어져야 하며 Assemble와 콤비네이션 된다. 고학년에서는 점프는 보다 높고 힘있게 다리는 90도 각도로 들어서 에티튜드, 아라베스크 등등의 자세를 취하게 된다.

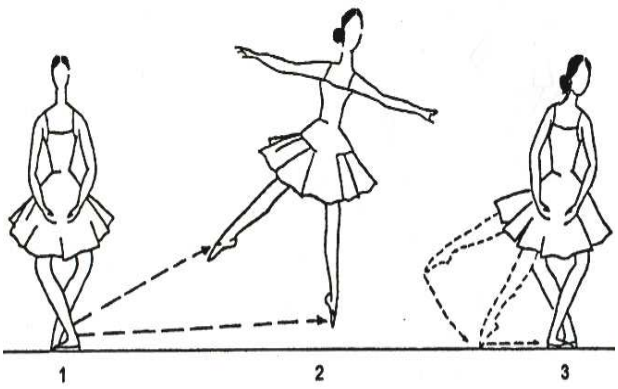
그림16)



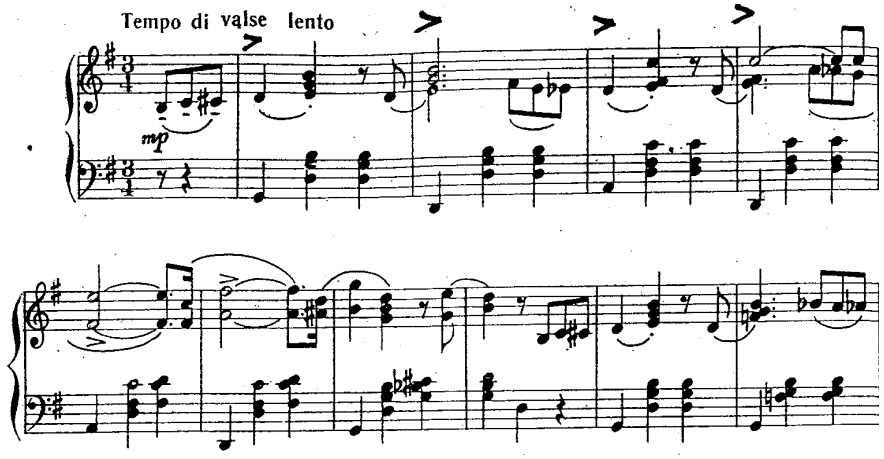
• Sissonne Ferme

Sissonne Fermee는 Ouverte와 반대되는 뜻으로 닫힌다는 뜻이다. 앞, 옆, 뒤 모두 두 다리가 5번으로 떨어져 동작이 닫히게 된다. 열리는 다리로 무게 중심이 이동해야 하며 발끝이 마루를 치고 들어와서 5번 포지션으로 착지하게 된다. Plie는 길게ㅡ하고 상체는 흔들림이 없어야 한다.

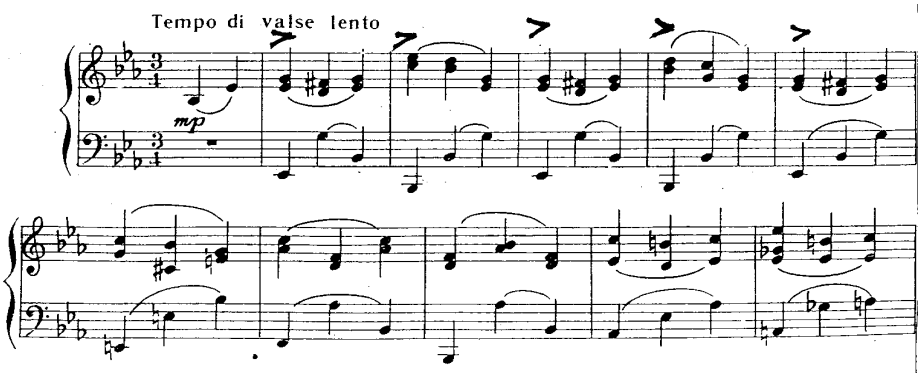
그림17)



악보19)[52]중간 점프에 사용되는 곡들의 예



악보20)[53]



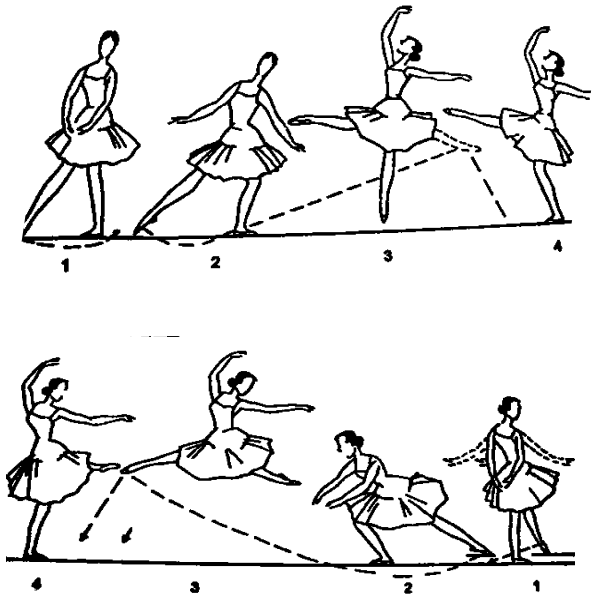
*첫박에 액센트를 이용한 왈츠가 적당하며 점프하기에 적당한 멜로디의 도약이 들어있는 곡이 좋다

52) Vaganova Ballet Academy 1,2학년 교과서 M.I.빨쩨바 작곡 일부분
53) Vaganova Ballet Academy 1,2학년 교과서 M.I.빨쩨바 작곡 일부분

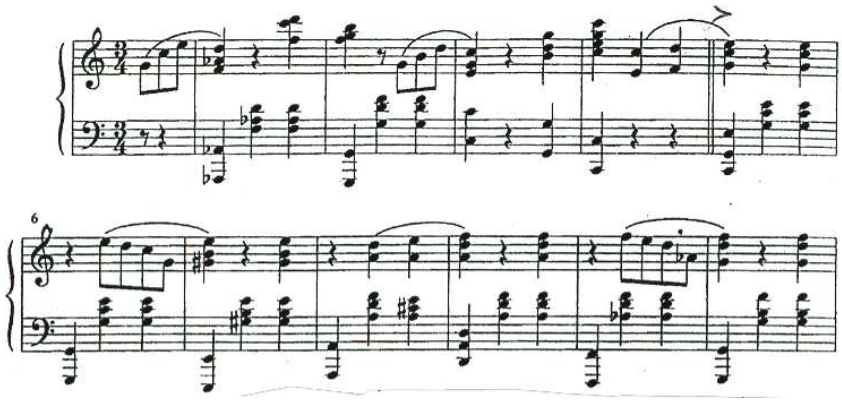
③ Grand Allegro

연습 동작 중 가장 큰 동작으로 음악도 아주 크고 웅장하게 연주해야 하며 작품속에 나오는 Variation을 준비하면 효과적이다. 3/4박자의 곡으로 준비하고 마디 첫 박에 액센트가 확실해야 한다. Grand Allegro는 여러 동작의 컴비네이션으로 이뤄지므로 반주자는 어느 부분에서 어느 동작인지 안무를 보고 이해할 수 있어야 한다. 베이스 반주는 옥타브로 선율 화성은 도약을 빈번히 사용하여 반주한다.

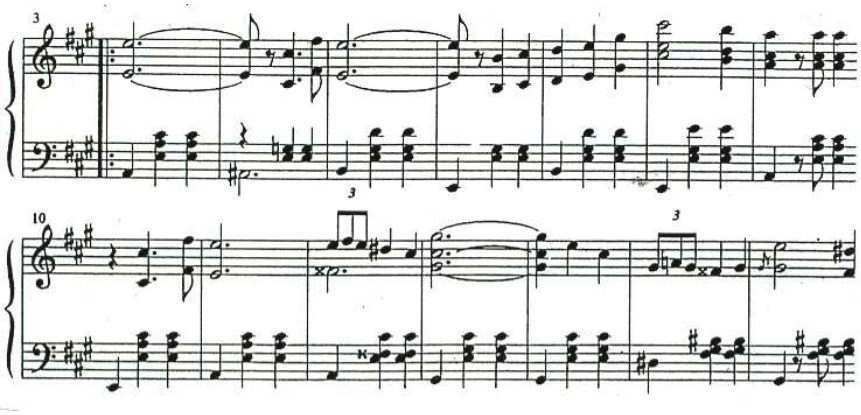
그림18)



악보21) Grand Allegro에 사용되는 악보



악보22)[54]Paquita Variation



54) Paquita Variation 일부분, L.들리브 작곡

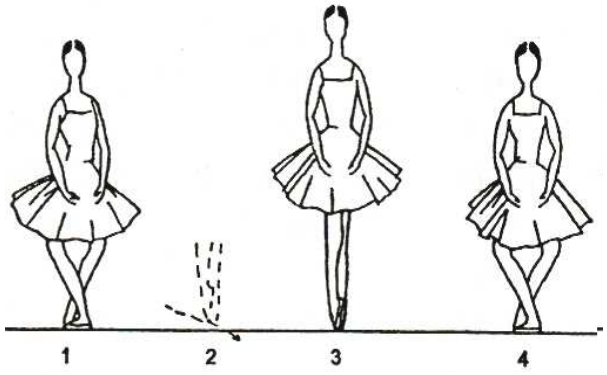
3)Pointe Works

Pointe 란 발등을 곧게 편 채로 모든 발가락들의 끝으로 하는 무용을 말한다. Pointe로 무용을 하는데 보다 편안한 다리는 곧고 마치 잘려진 듯한 발가락과 높지 않은 발등 그리고 건강하고 단단한 복사뼈를 가진 다리라 할 수 있다. Pointe 수업에 사용되는 음악들은 동작은 센터 수업의 알레그로와 같지만 훨씬 느린 박자로 연습하게 되므로 템포에 신경 써야 한다.

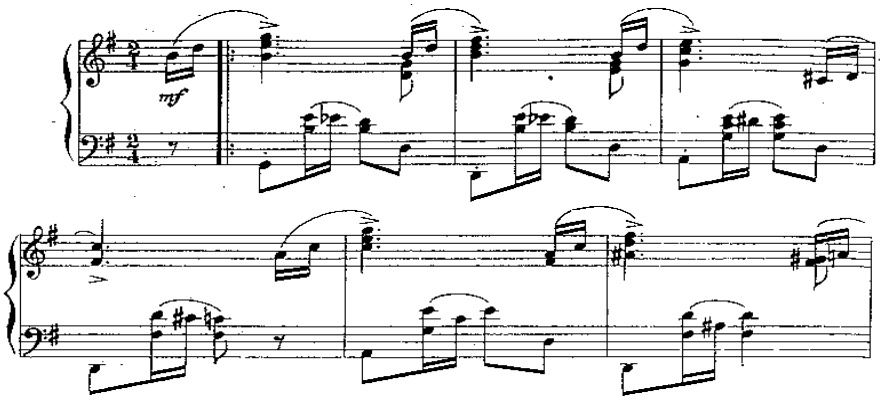
① Releve

이 연습은 모든 포지션에서 사용 가능하고 기본 자세에서 point로 일어서는 연습이다. 음악은 동작과 보조를 맞추는 것이 중요하고 선율도 위 아래로 움직이는 것이 효과적이다. 박자는 2/4박자를 사용하는 것이 좋다.

그림19)



악보23)[55]

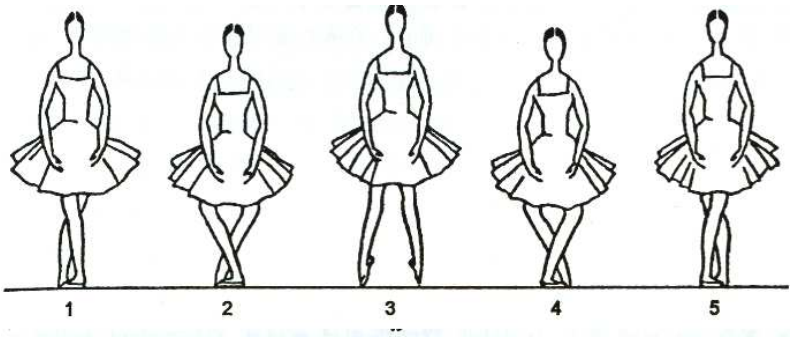


② Echappe

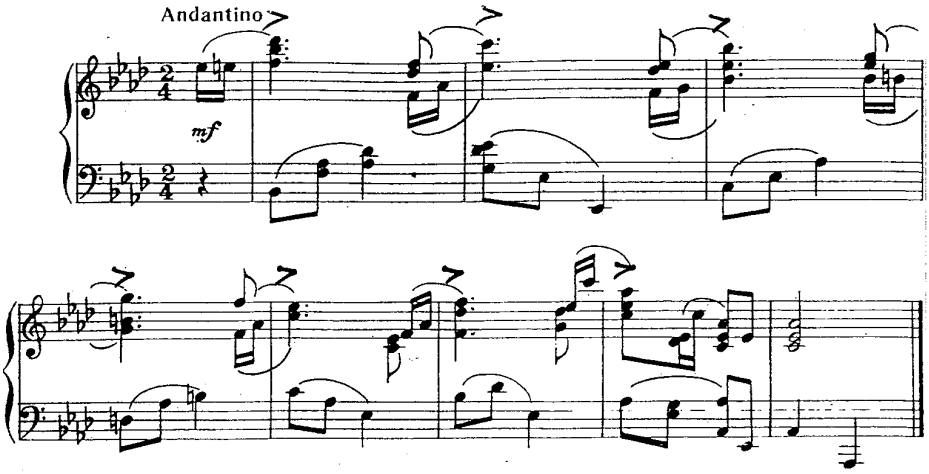
이 동작은 센터에서의 Echappe 동작인데 점프를 하는 것이 아니고 Echappe 자세에서 다리를 벌렸다가 5번 자세로 모으는 연습이다. 이 연습은 point로 섰을때 몸의 중심이 가운데 와야 하는 것을 도와주는 연습이다. 반주 음악은 동작과 함께 상승과 하강의 움직임이 있는 곡이 좋다.

55) Vaganova Ballet Academy 1,2학년 교과서 M.I.빨쩨바 작곡 일부분

그림20)



악보24)[56]

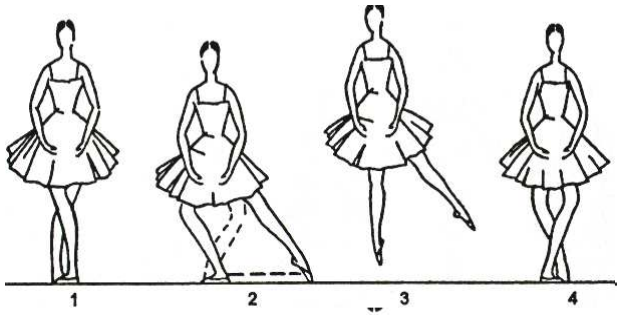


56) Vaganova Ballet Academy 1,2학년 교과서 M.I.빨쩨바 작곡 일부분

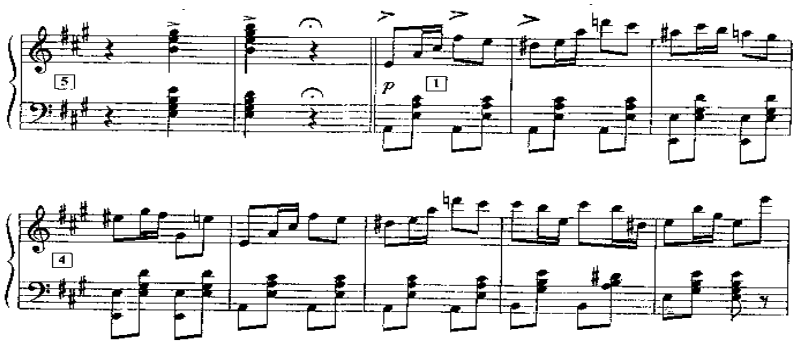
③ Assemble

이 연습은 5번 자세에서 한쪽 다리를 벌리고 힘의 중심이 이동할 때 정확하게 몸이 균형을 잡게 도와주는 연습이다. 음악은 2/4박자의 경쾌하고 상향하는 멜로디로 이루어진 음악을 사용하는 것이 효과적이고 액센트는 없는 것이 좋다. 하지만 힘의 중심의 이동이 명확하도록 반주도 명확한 리듬을 한결같은 템포로 들려줘야 한다.

그림21)



악보25)[57]

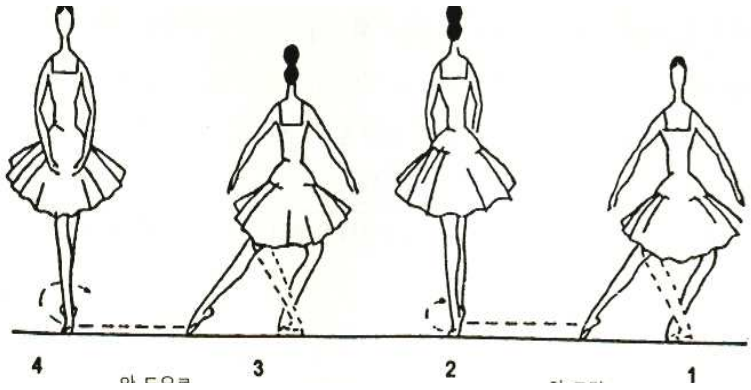


57) Paquita Variation 일부분, 데레데비예즈작곡

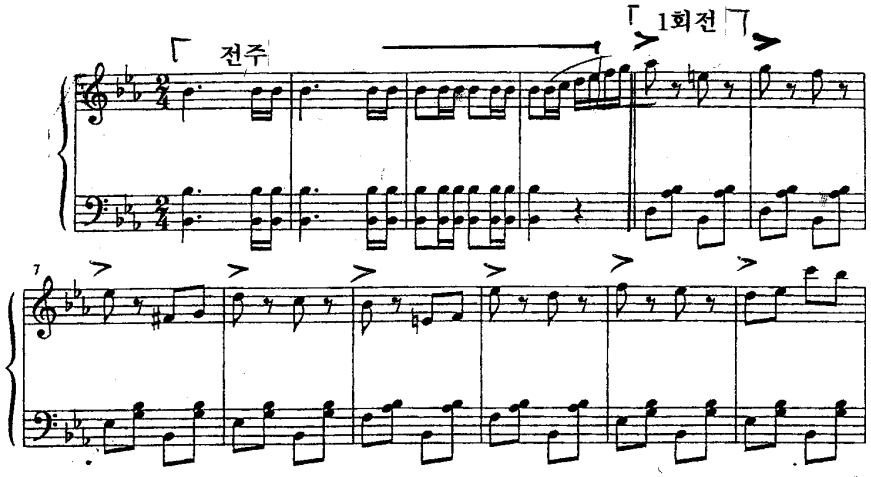
④ Tours

이 연습은 point 슈즈를 신고 회전을 연습하는 것인데 발끝으로 연습을 하는 것이기 때문에 중심을 잡고 도는 것을 도와주는 연습이다. 모든 클래식 발레 작품에는 작품의 피날레를 장식할 때 여 무용수와 남자 무용수의 Tours가 포함되는 것이 기본이므로 매우 중요한 연습이라 할 수 있다.
음악은 보통 2박 계열로 작품 안에서 Tours 음악을 사용하는 것이 무용수에게도 음악이 익숙하므로 효과적이다. 반주자는 정확한 템포로 흔들림 없이 연주해야 한다.

그림22)



악보26)[58]



*회전할 때 액센트 루바토는 흐름을 방해하므로 피하는것이 좋다

*깔끔한 톤와 정확한 템포가 요구된다.

*같은 화성이 오래 계속되면 운동적인 충동을 약화시키므로 주의해야 한다

58) 발레작품'해적' 중 코다 일부분, 푸니 작곡

4. 저학년(1,2학년) 발레 클래스의 동작과 음악

1)1학년 과정

1학년 과정의 가장 중요한 목표는 발레 대한 관심을 깨워주고 발레의 아름다움에 대한 기본 인식을 심어주는데 있다. 교사는 학생들이 수업에 집중할 수 있고 더 적극적으로 참여할 수 있게 만들고 어떠한 동작을 할때 어디에 신경을 써야 하는지 설명해야 한다.

수업을 진행할 때 동작들을 최대한 다양하게 바꾸어 학생들이 동작을 자동으로 따라 하는 것이 아니라 수업에 집중할 수 있도록 해야 한다.

바에서 하는 연습과 센터에서 하는 연습의 시간이 가능한 일치하게 배정되어야 하고 학생들에게 동작을 보여주고 어디에 가장 큰 주의를 기울여야 하는지 알려주고, 개인적 충고 이외에 모든 학생들의 다리, 상체, 팔의 포지션이 정확한지 확인하는 것이 좋다.

음악 반주가 있을 경우 교사가 박자를 세지 않아야 한다. 그것은 학생들이 리듬감을 익히는데 방해가 되기 때문이다. 학생들에게 본 동작의 박자와 템포에 대한 설명을 하고 학생들이 직접 음악을 들을 수 있게 해야 한다. 음악을

단지 박자를 보여주는 것으로 인식하는 것을 방지하고 음악 프레이즈를 구분할수 있고 음악의 성격, 리듬, 강약을 잘 이해하도록 해야한다.

전체 수업이 음악반주에 맞춰 이루어져야 하며 수업 전후의 인사까지도 음악에 맞춤으로 학생들이 자신의 동작을 항상 음악에 맞춰 하는 것이 익숙해져야 한다.

① 1학기 교육내용

리듬 감각을 기르고 음악에 맞추어 움직일 수 있는 훈련을 하기 위해 음악에 맞추어 걷는 연습을 한다. 처음에는 변하지 않는 리듬에 맞춰서, 후에 음악에 따라 동작이 빨라지고 느려지고 멈추면서 포즈를 취하는 연습을 한다. 반주자는 다양한 템포의 음악을 준비하되 학생들의 연령에 맞게 흥미를 유발시킬수 있는 음악을 준비하는 것이 좋다.

이때 모든 동작의 기본적인 것을 배우게 되는데 5개 발 포지션과 손의 준비 포지션에 대해 배우고 Face bar 상태에서 상체, 머리, 팔의 위치에 대해 배운다.

Battement tendus 의 첫 단계- 동작을 느리게 하고 4/4 박자에 맞춰서 하나의 Battement tendu를 4마디 동안 한다.(첫 번째 마디- 움직이는 다리를 옆으로 내민다; 두 번째 마디-이 상태에서 멈춘다; 세 번째 마디-움직이는 다리를 다시 원상태로 되돌린다; 네 번째 마디-이 상태에서 멈춘다) 동작이 느리므로 음악도 느린 템포의 곡으로 선택해야 하며, 이때 느린 템포라는 것은 보통 반주자가 생각하는 템포보다 훨씬 더 느린 템포이다. 아직 저학년이므로 액센트없이 리듬감만 느껴지게 연주해야 한다.

Demi-plie- 다리의 1번 포지션에서 먼저 시작하고 다음 2, 3, 5번 포지션을 한 다음 4번 포지션으로 끝난다. 이때 모두 Face bar 상태에서 한다. 한 동작이 2/4 박자 4마디 또는 4/4 박자 2마디로 하고 첫 번째와 두 번째 마디에서 천천히 내려가고 세 번째와 네 번째 마디에서 천천히 올라간다. 음악은 보통

Plie에서 사용하는 음악과 같이 부드럽고 서정적인 곡으로 연주한다.

이때 센터에서 기초적인 춤 감각을 익히기 위해 폴카를 배우게 되는데 1학기가 끝난 무렵에는 원을 그리면서 추는 폴카를 난이도가 높은 동작을 넣어서 배우게 된다. 이는 춤감각과 음악 감각을 익히기 위한 연습이다.

다리 Sur le cou-de-pied 포지션-이 자세를 효과적으로 익히기 위하여 4/4박자의 2마디 걸리는 준비 동작을 배운다. 첫 번째 마디의 첫 번째 박자와 두 번째 박자에서 다리를 재빨리 앞으로 Cou-de-pied 상태로 올린다. 세 번째와 네 번째 박자에서 이 상태에서 멈춘다; 두 번째 마디의 첫 번째 박자와 두 번째 박자에서 다리를 원상태로 밑으로 또는 옆으로 내리고 세 번째와 네 번째 박자 동안 이 상태에서 멈춘다. 뒤로 Cou-de-pied 동작을 같은 방식으로 한다. 이때 음악은 빠르지 않으면서도 경쾌한 리듬의 곡을 연주해야 지루해지지 않을 것이다.

Preparation-동작을 시작하기 전에 팔이 1번 포지션을 지나서 2번으로 열린다. 1학년 때는 Preparation을 4/4박자로 하는 것이 좋다; 첫 박자에서 팔이 준비 자세를 취하고; 두 번째 박자에서 1번 포지션으로 올라가고 세 번째 박자에서 2번으로 열린다. 이 동작을 할 때 그리고 Bar를 한 손으로 잡고 하는 모든 동작들을 할 때 애초부터 Bar를 잡고 있는 손 자세에 주의해야 한다; 손에 긴장이 들어가지 않고 팔꿈치와 손목이 가볍게 내려가 있고 손가락은 Bar에 올릴 때 손목이 상체보다 약간 앞에 가 있고 내려가 있는 팔꿈치는 옆구

리 옆으로 와 있어야 한다.

제 1번 Port de bras(center에서)- 제 1 번 Port de bras를 처음 배울때 4/4 박자의 느린 템포로 하고 4마디씩 멈추면서 하는데 다음과 같이 한다;시작 자세-오른발 앞에 5번 Epaulement croise; 첫 번째와 두 번째 박자에서 팔이 준비 자세에서 1번 포지션으로 올라가고 시선을 손가락에 두면서 머리를 왼쪽으로 기울인다; 세 번째와 네 번째 박자에서 이 상태로 멈춘다; 두 번째 마디의 첫 번째와 두 번째 박자에서 팔이 3번 포지션으로 올리는데 이 머리는 똑바로 하고 시선을 손가락에 둔다. 세 번째와 네 번째 박자에서 이 상태로 멈춘다; 세 번째 마디의 첫 번째와 두 번째 박자에서 팔이 2번 포지션으로 열리는데 머리가 오른쪽으로 돌아간다. 세 번째와 네 번째 박자에어 이 상태로 멈춘다; 4 번째 마디의 첫 번째와 두 번째 박자에서 팔을 준비 자세로 내린다; 세 번째와 네 번째 박자에서 이 상태로 멈춘다. Port de bras에 사용되는 음악은 Plie나 Adagio 와 같은 음악으로 부드럽고 선율적인 음악을 선택하여 학생들이 머리와 팔의 포즈에 대한 아름다움을 느끼는데 도움이 되도록 해야한다.

Petits battement 학습의 첫 단계-Face bar 상태에서 따로따로 하는 방법으로 배운다. 4/4 박자에서 하나의 동작(다리의 위치를 바꾸는 것)이 한마디이다; 첫 박자-움직이는 다리가 Sur le cou-de-pied의 위치에서 2번 포지션으로 열리는데 2번 포지션까지 거리의 반 만큼 열린다; 두 번째 박자- 이 상태에서 멈춘다; 세 번째 박자-움직이는 다리가 Sur le cou-de-pied 위치로 닫

힌다; 네 번째 박자-이 상태에서 멈춘다.

Battement frappe- 학기 초에는 준비동작을 배우고 학기말로 가면서 Double frappe를 배우게 된다. 역시 Face bar 상태에서 앞, 옆, 뒤로 연습한다. 4/4박자의 곡에 맞춰 하나의 동작이 1마디;첫 박자는 움직이는 다리를 앞으로 Cou-de-pied 로 굽힌다; 두 번째 박자에는 다리를 뒤로 Cou-de-pied; 세 번째 박자에는 다리를 옆으로 열고; 네 번째 박자에 이 상태로 멈춘다. 음악은 Double frappe 를 할때는 점음표가 들어간 경쾌한 리듬의 음악이 좋다.

Battements fondu-처음단계에서 따로 하고 앞으로의 Cou-de-pied로 하고 옆으로 먼저 배우고 다음 단계에서 모든 방향으로 한다. 4/4 박자 1마디에 한 동작을 하고 액센트 없이 일정한 템포로 흐르듯이 연주해야 한다.

옆으로 Battement developpe-느린 템포로 하고 4/4박자 2마디에 동작을 한다. 첫 박자에서 움직이는 다리가 5번 포지션의 시작 자세에서 Sur le cou-de-pied 자세를 취한다; 두 번째 박자에서 움직이는 다리를 발가락으로 서있는 다리를 닿으면서 서있는 다리의 무릎까지 올린다; 세 번째와 네 번째 박자에서 옆으로 90도 올라간다; 두 번째 마디의 첫 번째와 두 번째 박자에서 이 상태에서 멈추고; 세 번째와 네 번째 박자에서 시작자세로 돌아온다. 움직이는 다리가 동작의 가장 처음부터, 즉 Sur le cou-de-pied 자세에서부터 골반에서 잘 돌아가야 하고 골반과 무릎에서의 Turn-out을 유지하면서 위로 올라가야 한다. 음악은 두 마디 짧은 길이의 부드러운 멜로디로 연주한다. 짧지

만 종지의 느낌이 들어야 할 것이다.

② 2학기

1학기에 배운 동작들을 복습하고 Face bar 상태에서 하던 모든 동작들을 한 손으로 bar를 잡고 하는 단계로 넘어간다.

Rond de jambe en l'air의 준비 동작-Face bar 상태에서 한다. 이 준비 동작은 Turn-out 된 상태에서 골반의 근육을 훈련시키고 다리가 무릎 관절에서 굽히고 펴질 때 골반을 움직이지 않게 하고 고정시키는 훈련을 하는 역할을 한다. 이때 준비동작이기 때문에 발끝으로 원을 그리는 것이 아니라 발끝을 직선으로 움직이게 한다. 움직이는 다리를 2번 포지션 방향으로 45도로 올린다. 4/4 박자 1마디로 하고 동작은 첫 마디에서 움직이는 다리를 무릎관절에서 굽혀 발끝이 서 있는 다리의 종아리의 중간까지 오도록 하고 이 상태에서 멈춘다; 두 번째 마디에서 움직이는 다리를 2번 포지션 방향으로 열고 이 상태에서 멈춘다. 이때 음악은 다리가 열릴 때 액센트가 들어가게 연주해야 한다.

Grands battement jetes- 새로 배우는 동작이므로 Face bar 상태에서 배운다. 다리가 90도로 올라가도록 힘차게 차도록 해야 한다. Point가 되어있는 다리를 올릴 때 빠르고 힘찬 동작으로 5번 또는 1번 포지션으로 내릴 때는 천천히 내리고 발끝으로 바닥을 스치도록 주의한다. 음악 역시 힘찬 동작에 어울리는 강한 음악으로 연주하며 2/4 박자나 4/4 박자의 곡으로 준비한다.

처음 배우는 단계이므로 발을 찰 때 강한 액센트가 들어가게 연주해야 한다.

1번 포지션에서 Grand plie-하나의 동작은 느린 템포의 4/4박자 2마디로 하고 첫 번째 마디에서 느리고 일정한 속도로 내려가고 두 번째 마디는 Plie에서 일정한 속도로 올라간다. 학생들이 이 동작을 할 때 처음부터 끝까지 같은 속도로 하고 Plie로 내려갔을 때 멈추지 말고 바로 일정한 속도로 올라가는 것을 시작해야 한다. 음악도 일정한 속도로 유지해야 하는데 곡이 느리고 서정적인 곡이므로 특히 반주자도 모르는 사이 Rubato되지 않도록 각별히 템포에 신경 써야 할 것이다.

1번 포지션에서 점프-2학기가 되면 점프를 배우는데 아직은 센터에서 하지 않고 Face bar 상태에서 한다. 처음에 1번 포지션에서 연습하고 익숙해지면 2,4번 포지션으로 배우게 된다. 점프하기 전에 Demi-plie 했을때 상체가 다리 바로 위에 있어야 하고 뒤로 빠져서는 안되고; 뒤꿈치는 뛰기 전에 바닥에서 떨어져서는 안되고 바닥에 붙어 있어야 한다. 점프는 4/4박자로 하고 동작 하나가 1마디에 한다; 첫 박자의 첫 8분음표에 Demi-plie; 첫 박자의 두 번째 8분음표에 점프; 두 번째 박자에 뛰고 나서 Demi-plie; 세 번째와 네 번째 박자에서 Plie에서 일어서고 멈춘다. 음악은 점프할 수 있도록 리듬이 분할되고 경쾌한 것으로 스타카토로 연주한다.

③3학기

1, 2학기에 배운 동작들을 복습하고 더 많은 동작들을 Center에서 하고

Face Bar 상태에서 연습하던 동작들을 한 손으로 Bar를 잡고 연습한다.

Rond de jambe a terre- 처음에 En dehors를 배우고 후에 Bar를 잡고 En dedan에 대한 Preparation을 배운다. 움직이는 다리를 앞으로 내밀 때 옆구리와 어깨가 바른 자세를 유지하고 등은 직선의 상태로 있어야 한다. En dedan으로 할 때 상체가 앞으로 기울여서는 안된다.
이 동작은 4/4 박자 1마디로 다음과 같이 한다; 첫 번째, 두 번째 박자에서 움직이는 다리를 앞으로 내밀고 동시에 팔을 1번 포지션으로 올린다; 세 번째, 네 번째 박자에서 다리를 옆으로 팔은 2번 포지션으로 이동시킨다.
처음 Preparation을 배울 때 머리를 돌리지 않으면서 하고 후에 머리를 손에 따라 돌린다.

Echappe- Face-bar상태에서 배운다. 처음에 준비 동작처럼 따로 배운다.
4/4 박자 2박자로 한다. 첫 번째 박자와 두 번째 박자- 5번 포지션으로 demi-plie와 다리를 2번 포지션으로 열어서 Demi-plie; 세 번째 와 네 번째 박자에 무릎을 펴서 2번 포지션에서 멈춘다; 두 번째 마디의 첫 번째 박자와 두 번째 박자- 2번 포지션에서 Demi-plie와 다리를 5번 포지션으로 모아서 Demi-plie' 세 번째와 네 번째 박자-무릎을 펴서 5번 포지션에서 멈춘다. 학습의 다음 단계에서 2번 멈추지 않으면서 한다.

Pas de bourree-다리를 바꿔가면서 Face-bar 상태에서 한다. 3/4박자 1마디로 다음과 같이 한다; 시작 자세- 왼쪽 다리가 뒤로 나아가 있고 발끝으로

땅을 닿는다; 못 갖춘 마디- 오른쪾 다리로 Demi-plie, 동시에 왼쪽 다리가 뒤로 Sur le cou-de-pied 자세를 취한다; 첫 번째 박자-왼쪽 다리는 발끝으로 올라서고 동시에 오른쪽 발은 앞으로 Sur le cou-de-pied로 올라가는데 서 있는 다리에서 약간 떨어진 위치로 붙인다; 두 번째 박자-오른쪽 발은 발끝으로 서도록 제2번 포지션 방향으로 무게중심을 옮기고 동시에 왼쪽 발은 앞으로 Sur le cou-de-pied로 올라간다; 세 번째 마디-왼쪽 다리로 Demi-plie하고 동시에 오른쪽 다리가 뒤로 Sur le cou-de-pied를 취한다.다음은 동작이 반대방향으로 반복된다. 음악은 리듬이 많이 분할된 것이 좋고 점음표보다는 음표의 길이가 균등하게 분할된 리듬이 좋다.

④4학기

배운 동작들을 충분히 복습하고 새로운 동작을 학습한다. 학기말에는 그동안 배운 동작들을 어렵지 않게 콤비네이션하여 시험을 본다.

Jete- Face-bar 상태에서 배운다. 4/4박자로 동작을 끊으면서 다음과 같이 한다; 첫 번째 박자- 5번 포지션에서 Demi-plie; 두 번째 박자- 다리를 옆으로 열고 그 다리로 뛴다; 세 번째 박자- 서 있는 다리의 무릎을 피고; 네 번째 박자- 다리를 Sur le cou-de-pied에서 5번 포지션으로 내린다. 이 상태에서 반대 다리로 시작해서 동작을 반복한다. 점프할 때 공중에서 양쪽 다리가 잘 펴지고 Sur le cou-de-pied에서 움직이는 다리가 서 있는 다리 뒤로 가지 말아야 한다.

4학기에는 Face-bar에서 배우던 Center 동작들을 점차로 Bar를 잡지 않고 Center에서 수업한다.

2) 2학년 과정

2학년 과정의 목표는 다리의 근육을 훈련하고 테크닉을 익히는 것 이외에 발레의 가장 중요하고 어려운 요소인 '동작의 일치'의 기초적인 것들을 익혀나가는 것이다. 다리, 상체, 팔과 머리의 동작들이 서로 조화롭게 어울리게 할 수 있는 능력을 키운다는 것은 무용이 표현적이고 내용을 담을 수 있게 하는데 도움이 되기 때문에 필수적이다.

1학년에서 어떠한 포즈를 했을 때 머리의 각도를 정확히 하고 팔의 자세를 올바르게 했던 것으로 만족할 수 있었다면 2학년에서 교사는 학생들에게 각 포즈의 미적인 면도 고려해야 할 것이다.

학생들의 집중력을 높이고 또한 학생들은 동작을 할 때 자동으로 하는 것을 방지하기 위해 점점 여러 개의 익힌 동작들을 하나의 콤비네이션으로 묶는 경우가 많아진다. 그렇지만 아직 어렵고 다양한 콤비네이션을 피해야 한다. 이것은 동작의 질이 떨어지고 학생들이 동작을 정확하지 않고 대충하게 되는 것의 원인이 될 수 있기 때문이다.

2학년에서는 템포가 약간 빨라진다. 또한 대부분의 동작에서 박자를 세는 방법이 달라진다. 예를 들어, 1학년에서 모든 점프는 4분의 4박자 1마디에 하

나씩 따로 하고 중간에 쉬면서 했다면 2학년에서 4분의 2박자의 1마디로 하고 중간에 쉬지 않고 한다.

제대로 알고 있고 충분히 연습이 된 다음 템포를 바꾸는 것이 좋다. 새로 배우는 동작들은 각 동작의 미세한 부분까지 신경 쓰면서 할 수 있게끔 처음에 느린 템포로 하고 습득함에 따라 템포를 점점 빨리 한다.

저학년 발레 클래스의 반주는 높은 수준이어야 한다. 그 이유는 바로 이때 학생들이 음악에 대해 그리고 무용과 음악의 결합에 대해 처음으로 배우게 되기 때문에 학생들에게 이러한 결합의 법칙과 원리에 대해서 올바른 개념을 주어야 하기 때문이다.

①1학기

1학년 과정에서 배웠던 내용과 근육의 컨디션을 되살리기 위해서 첫 2주동안 1학년 때 배운 동작들을 복습한다. 그런 다음 배운 내용의 복습과 동시에 2학년 과정의 새로운 동작들을 배운다.

Battement developpes passes- 움직이는 다리를 90도로 앞, 옆, 뒤로 내민 채 발끝을 서 있는 다리의 무릎 밑으로 대는 동작이다. Passe 의 자세에서 움직이는 다리의 골반이 Turn-out 되어 있고 잘 고정시키고 움직이는 다리의 발끝이 정확하게 서 있는 다리의 무릎 밑으로 온다. 이때 서 있는 다리에 가볍게 댈 뿐이지 기대서는 안된다. 음악은 처음에 4/4 박자 느린 템포로 하고 중간에 멈추면서 하는 것이 좋다. 예를 들어; 첫 번째 마디에서 90도로 앞으

로 Developpe 하고 다음 마디의 첫 번째와 두 번째 박자에서 움직이는 다리가 Passe 를 하고 세 번째와 네 번째 박자와 세 번째 마디의 첫 번째와 두 번째 박자에서 이 상태에서 멈춘다. 세 번째와 네 번째 박자에서 다리를 앞으로 90도로 내밀고 네 번째 마디에서 다리를 5번 포지션으로 천천히 내린다.

Petits battement-2/4 박자의 반주에 맞춰서 하고 두 번째 박자에서 멈추면서 한다. 처음에 올라갈 때 Demi-plie 하지 않고 뒤로 액센트를 넣어서 한다. 음악도 동작의 액센트와 같게 액센트를 넣어서 연주한다. 한마디에서 하나의 Petit battement 을 한다.

Demi rond de jambe developpe -90도로 En dehors 과 En dedans 를 팔과 같이 한다. 처음에 배울때 4/4박자의 4마디로 다음과 같이 한다; 첫 번째 마디-90도로 앞으로 Developpe 동시에 팔이 1번 포지션으로 올라간다. 두 번째 마디-움직이는 다리를 90도로 옆으로 돌리고 동시에 팔은 2번 포지션으로 열린다. 세 번째 마디-이 상태로 멈춘다. 네 번째 마디-팔과 다리를 원상태로 내린다.
이러한 방법으로 익숙하게 되면 4/4 박자 2마디로 할수 있다; 첫 번째와 두 번째 박자에서 앞으로 Developpe , 세 번째와 네 번째 박자에서 다리를 90도로 돌리고 두 번째 마디의 첫 번째와 두 번째 박자에서 다리와 팔을 원상태로 내린다. 동작을 처음 배울 때 앞-옆 방향과 뒤-옆 방향으로 먼저 배우고 다음에 옆-뒤와 옆-앞의 방향으로 배우는 것이 좋다. 다리를 하나의 위치에서 다른 위치로 이동시킬때 Turn-out 을 최대한으로 한 상태에서 이동시키도록

주의하고 90도 높이를 정확히 유지하도록 주의한다. 이외에 위로 잘 당겨져 있는 상체가 서 있는 다리에 중심을 두고 Bar 반대쪽으로 또는 Bar 쪽으로 기울여지지 않고 팔은 다리의 동작과 정확하게 일치하도록 주의한다.

Sissone ouverte 의 기초단계-옆으로 발끝으로 땅을 닿은 채로 처음에는 bar를 향해서 하고 몇 번 수업 후에 Center에서 한다. 4/4박자 1마디로 하는데 첫 번째 박자의 첫 8분음표에서 5번 Demi-plie, 두 번째 8분음표에서 점프, 두 번째 박자에서 서 있는 다리로 Demi-plie 하고 움직이는 다리가 Cou-de-pied를 통해서 발끝을 땅에 댄 채로 옆으로 연다. 세번째 박자에서 움직이는 다리가 5번 포지션으로 들어온다. 동시에 서있는 다리가 Demi-plie에서 펴진다. 네 번째 박자에서 이 상태로 멈추고 다음에 반대발로 동작을 반복한다. 점프할 때 양쪽 다리가 공중에서 5번 포지션에서 잘 펴지고 움직이는 다리가 마지막 순간에 Cou-de-pied를 통해서 열리도록 한다. 또한 다리가 옆으로 열릴 때 상체와 독립적으로 열리도록 해야 하고 골반이 다리를 따라 나아가지 않고 양쪽 다리가 Turn-out 잘되어있고 등은 반듯한 자세를 유지하도록 주의한다.

Battement fondu -Demi-point 로 올라가면서 4/4박자의 1마디로 한다. 처음 배울때 Demi-point 로 올라가면서 하는 동작과 올라가지 않으면서 하는 동작을 번갈아 하는 것이 좋다. Demi-point 로 올라와 있는 서 있는 다리가 무릎이 잘 펴져있고 발이 Turn out 되야 하며 엄지 발가락에 무게가 쏠리지 않도록 주의한다. 또한 Demi-point에서 Demi-plie로 내려올때 뒤꿈치가 내려오

기 전에 무릎을 먼저 편 다음에 내려가도록 주의한다. 음악은 액센트 없이 고르게 연주해야 하며 점음표의 사용 보다는 같은 길이의 음표로 되어 있는 리듬이 좋다.

Glissade -처음에는 Face bar 상태에서 수업하고 다음에 Center에서 한다. 배우는 첫 단계에서는 4/4 박자 1마디로 다음과 같이 한다; 첫 번째 박자의 첫 번째 8분음표에서 5번 포지션에서 Demi-plie를 하고 두 번째 8분음표에서 Glissade를 하고 두 번째 박자에서 5번 포지션 Demi-plie 로 끝난다. 세 번째 박자에서 무릎을 피고 네 번째 박자에서 그 상태로 멈춘다. 다음에 이 동작을 반복한다. Glissade는 미끄러지면서 하는 점프이기 때문에 Glissade를 할 때 하나의 다리에서 다른 다리로 넘어갈 때 점프로 넘어가고 땅에서 발끝을 떼지 않고 해야 하고 다리가 나아가고 들어올 때 Turn-out을 유지하도록 주의한다. 음악은 점프하기에 알맞은 가벼운 곡이어야 하며 리듬의 분할이 많이 된 곡이 좋다. 그리고 위로 점프해야하기 때문에 음역이 하행하는 곡보다 상행하는 음악이 적당하다.

Temps leve 와 Changement de pied- 1, 2, 5 번 포지션에서 박자를 바꾼다. 이전 수업에 했던 것처럼 중간에 쉬면서 동작을 하는 것과 가끔 중간에 쉬지 않고 동작을 하는 것을 번갈아 연습한다. 예를 들어 1번 포지션에서 첫 Temps leve 를 쉬면서 하고 다음 2개를 쉬지 않고 한다. 4/4박자 2마디로 다음과 같이 한다; 첫 박자의 첫 8분음표에서 1번 포지션에서 Demi-plie를 하고 두 번째 8분음표에서 점프, 두 번째 박자에서 점프후의 Demi-plie, 세 번

째와 네 번째 박자에서 무릎을 피면서 멈춘다.[59] 다음 마디의 첫 박자의 첫 8분음표에서 1번 포지션에서 Demi-plie 두 번째 8분음표에서 점프; 두번째 박자의 첫 8분음표에서 점프 후의 Demi-plie, 두 번째 8분음표에서 점프; 세 번째 박자에서 점프 후의 Demi-plie, 네 번째 박자에서 무릎을 피고 멈춘다.[60]

동작을 할 때 상체가 위로 올라가 있는 느낌을 유지하고 공중에 있을 때 다리가 잘 펴지고 Turn-out 되어 있어야 한다.

Point에서 assemble soutenu- 처음에 4/4 박자 1마디로 한다; 첫 번째 박자-5번 포지션에서 Demi-plie 두 번째 박자에서 움직이는 다리를 발끝으로 땅에 닿은 채 옆으로 내민다. 세 번째 박자에서 다리를 다시 5번 포지션으로 닫고 동시에 양쪽 다리로 Point로 올라간다. 네 번째 박자에서 그 상태로 멈춘다. 동작을 하고 나서 반대 발로 반복한다. 동작이 익숙해지면 2/4 박자 1마디로 한다. 반주자는 수업의 진행 정도에 따라 알맞은 박자의 곡을 준비해야 한다.

② 2학기

역시 배운 동작들을 복습하고 새로운 동작들을 배운다

Rond de jambe en l'air -1학년 과정에서 4/4 박자 2마디로 하던 것을 2/4

59) ♪♪♩♩♩
60) ♪♪♪♪♩♩

박자 1마디로 할 수 있게 된다. 못 갖춘 마디로 시작하고 첫 박자에서 다리가 2번 포지션으로 45도로 열리고 두 번째 박자에서 멈춘다.

2번 포지션에서 Echappe- 끝날 때 다리를 Sur le cou-de-pied로 한다. 배우는 첫 단계에서 움직이는 다리를 Cou-de-pied에서 5번 포지션 앞, 뒤로 내리면서 한다. 중간에 멈추면서 하고 4/4박자 1마디로 한다. 첫 박자의 첫 8분음표-5번 포지션에서 Demi-plie, 두 번째 8분음표-2번 포지션에서 점프하고 세 번째 박자에서 하나의 다리로 떨어지고 다른 다리가 Sur le cou-de-pied로 점프를 마치고 , 네 번째 박자에서 다리가 Cou-de-pied에서 5번 포지션으로 내려간다.

큰 Echappe- 중간에 멈추면서 하고 4/4 박자 1마디로 한다. 음악은 2번 포지션에서의 Echappee 와 같다. 큰 점프할 때 다리가 공중에서 5번 포지션을 최대한으로 오래 유지하고 마지막 순간에 2번 포지션으로 열리도록 해야 한다. 다리를 2번 포지션에서 5번 포지션으로 닫을 때도 마찬가지로 한다.

Point에서 옆으로 Glissade- 처음에 배울때 중간에 멈추면서 하고 4/4박자 1마디로 다음과 같이 한다; 첫 번째 박자-5번 포지션에서 Demi-plie, 두 번째 박자에서 움직이는 다리를 발가락을 바닥에 닿은 채 옆으로 내민다. 세번째 박자- 이 다리로 Point로 올라가서 동시에 반대 발을 끌어와서 양쪽 발로 Point로 올라간다. 네 번째 박자- 이 상태에서 멈춘다. 동작을 익히면 2/4박자 1마디로 한다.

옆으로 Sissonne ferme-처음에 배울때 다른 점프와 마찬가지로 중간에 멈추면서 하고 4/4박자 1마디로 한다. 점프할 때 다리가 가는 방향의 다리가 열려야 하고 반대쪽 다리가 높지 않게 올라가야 한다. 양쪽 다리가 잘 펴져 있고 공중에 있을 때에도, 바닥에 닿았을 때에도 Turn-out을 유지해야 하고 5번 포지션으로 동작을 마쳐야 한다.

③ 3학기

배운 동작들을 복습하고 새로운 동작들을 배운다

Demi-point로 tombee와 coupe- Frappes 또는 Petit battement 와의 콤비네이션으로 넣어서 한다. 4/4 박자 1마디로 하고 다음과 같이 한다;첫 번째 박자에서 움직이는 다리로 Demi-plie로 서 있는 다리의 위치에 5번 포지션으로 Tombee, 다른 다리가 Sur le cou-de-pied로 올라간다; 두 번째 박자-이 상태로 멈춘다; 세 번째 박자-Coupe, 이때 Cou-de-pied로 있는 다리가 Demi-point로 올라가고 다른 다리는 옆으로 45도로 올라간다; 네 번째 박자에서 이 상태에서 멈춘다. 팔과 머리의 자세가 올바르도록 주의하고 어깨가 나란히 있고 Bar 반대쪽으로 돌아가서는 안된다.

Echappe- 2번 포지션에서 들어올 때 한쪽 다리가 Sur le cou-de-pied로 들어오고 Assemble로 동작을 끝난다. 처음에 배울 때 중간에 멈추면서 하고 4/4 박자 한마디로 다음과 같이 한다; 첫 박자의 첫 8분음표-5번 포지션에서

Demi-plie, 두 번째 8분음표-점프해서 다리를 2번 포지션으로 한다; 두 번째 박자의 첫 8분음표-2번 포지션에서 Demi-plie, 두 번째 8분음표에서 2번 포지션에서 점프해서 세 번째 박자의 첫 8분음표에서 한쪽 다리가 Sur le cou-de-pied를 한 채로 끝나고 두 번째 8분음표-움직이는 다리가 5번 포지션을 스쳐서 옆, 또는 뒤로 Assemble를 해서 네 번째 박자의 첫 8분음표에서 5번 포지션 Demi-plie로 끝나고 두 번째 8분음표에서 양쪽 다리의 무릎을 편다.[61]

앞으로 Pas de basque-몇 번 수업 후에는 뒤로도 한다.
3/4 박자 1마디로 하고 처음에 느린 템포로 한다. 점프할 때 하나의 다리에서 다른 다리로 넘어갈 때 학생들은 발끝을 바닥에서 떨어지지 않도록 주의해야 한다. 왜냐하면 Pas de basque가 Par terre 종류의 점프이기 때문이다. 또한 다리가 Turn-out 되어있고 모든 자세에서 다리의 위치가 정확하도록 주의한다. 음악은 3/4 박자의 왈츠가 적당하며 점프하기에 적당한 멜로디의 도약과 점음표의 리듬이 들어있는 곡이 좋다.

팔과 머리를 작은 포즈의 자세로 한 Jetes-처음 배울 때 4/4 박자의 1마디로 중간에 멈추면서 한다. 동작을 익히면 2/4 박자 1마디로 하고 Plie를 못갖춘 마디에서 한다. 점프할 때 양쪽 다리가 양쪽 다리가 공중에서 잘 펴지고 Sur le cou-de-pied 위치가 정확해야 한다. 즉, 움직이는 다리가 서 있는 다리의 뒤로 가서는 안된다. 그러기 위해서 움직이는 다리의 골반을 잘 Turn-out 시

61) ♫♫♫♫

키고 고정시켜야 한다. 움직이는 다리가 Sur le cou-de-pied 위치에서 5번 포지션을 지나서 옆으로 나아가야 한다. 포즈에서 팔이 정확한 자세를 유지하고 점프할 때 2번 포지션을 지나서 포지션을 바꿔야 하는데 다리와 동작을 동시에 해야 한다.

Double assemble-처음 배울 때 4/4 박자 1마디로 하고 중간에 멈추면서 하는데 다음과 같이 한다;첫 박자의 첫 8분음표- 5번 포지션에서 Demi-plie; en 번째 8분음표에서 옆으로 Assemble 하고 두 번째 박자의 첫 8분음표에서 점프를 끝내는데 5번 포지션으로 다리를 바꾸지 않으면서 끝난다. 두 번째 박자의 두 번째 8분음표에서 옆으로 Assemble를 세 번째 박자 첫 8분음표에서 하고 5번 포지션으로 다리를 바꿔서 끝난다; 세 번째 박자 두 번째 8분음표와 네 번째 박자에 무릎을 펴고 멈춘다[62]. 다음에 동작을 반대 발로 반복한다. Assemble 할 때 양쪽 다리가 공중에서 잘 펴져서 모아지고 움직이는 다리가 높이 올라가지 않고 두 번째 점프가 첫 번째 점프보다 힘차고 높아야 한다.

점점 small jump 동작에서 점프 하나씩 2/4 박자의 1마디로 하는 템포로 넘어간다. 이때 Plie는 못갖춘 마디에서 하게 된다.

④ 4학기

Point에서 Sissonne simple-처음에는 En face로 한다. 2/4 박자 1마디로 한

62) ♫♫♫♫

다. 서 있는 다리가 Point로 올라갔을 때 turn-out 되어있고 움직이는 다리가 Sur le cou-de-pied로 되어 있을 때 위치가 정확해야 한다. 발끝이 서 있는 다리 뒤로 가서는 안된다. 그러기 위해서 골반을 잘 Turn-out 시키고 고정시켜야 한다. Demi-plie에서 point로 올라갈 때 힘차고 재빠른 동작으로 올라가야 한다. 마치 Point로 뛰어 올라 가듯이 올라가야 하고 Point에서 Demi-point로 내려올 때 억제하면서 내려와야 한다.

무대 형식의 Balance와 Pas de basque(90도 회전)-3/4박자의 음악에 맞춰서 한다. 동작이 아름답도록 특별히 신경 쓰고 En tournant 할 때 다리의 동작이 정확해야 한다.

그 동안 배운 동작들을 복습하고 새로운 동작들을 익히며 학기말에 있을 시험을 준비한다. 2학년 총 시험에는 배운 동작들을 어렵지 않고 길지 않은 콤비네이션으로 하게 된다.[63]

63) L.야르몰로비치저,클래식발레,1,2학년교수법참고서,임성희역,미출판자료,(Vagavova Ballet Academy)pp5~9

Ⅳ결론

본 논문은 발레 음악에 대한 전반적인 이론 체계 확장과 발레 반주자들에게 도움을 주고자 쓴 실용성을 감안한 논문이다. 발레와 음악의 상호작용에 대한 연구인 만큼 기존 이론인 음악과 무용의 역사적 변천과 무용과 음악이 상호작용하는 일반 이론을 개괄적으로 연구하고 본론으로 발레수업 반주의 기본원리와 Vaganova Method에서의 주요 동작과 그에 사용되는 음악과 일반적인 음악 사용에 대해 연구하고 그중에서도 1,2학년(저학년)수업의 음악반주를 위한 중요동작과 음악사용 예를 연구하고 부록으로 각 학년별 시험과정에 사용되는 음악 예를 예시하였다.

본 연구를 통한 결론을 요약하면 다음과 같다.

①발레 반주자는 최소한의 무용 이론(무용사, 무용음악에 대한 기초이론, 무용테크닉) 또한 국제적으로 통용되고 있는 발레의 프랑스 용어를 알고 있어야 되고 고도의 음악적 테크닉이 필요함을 알았다.
②발레반주의 기본원리와 고도의 음악적 기능을 알고 갖추어야 하며 적절한 음악선택을 위해서는 음악의 요소(음질과 스타일, 템포, 악절, 조, 음역, 맥박)가 절대적으로 필요하다는 것을 알게 되었다.
③반주자는 적절하고 다양하며 근육적으로 영감을 주는 음악으로 무용수의 귀를 자극함으로써, 단지 기술에만 집중하려는 무용수의 경향을 바로 잡을 수

있는 경지에 도달할 수 있도록 최선을 다해야 함을 알 수 있었다.
④반주자는 올바른 지식과 신뢰를 갖추고 수업이 부드럽게 잘 진행될 수 있도록 해야 함을 알 수 있었다.
⑤반주자는 음악적 지식이 부족한 무용교수의 부족함을 보완하고 또한 주요 동작과 연결 동작의 리듬을 명확히 하도록 도와야 되는 위치에 있음을 알게 되었다.
⑥발레에 대한 애정과 클래스에서의 적극적인 참여로 무용교수의 수업에 도움이 되어야 함을 알게 되었다.
⑦반주자는 모든 레벨의 무용수들과 접촉할 가능성에 대해 충분히 준비되어 있어야 하고 그 중에서도 가장 중요한 것은 무용수와 교수들의 음악에 대한 지식고양에 이바지 할 수 있어야 하고 무엇보다 음악에 대한 그들의 호기심을 자극하는 것이 중요하다는 것을 알았다.

Vaganova Method에 있어서 저학년 클래스의 특색은 다음과 같다.

첫째, Vaganova Method를 가르치는 발레 학교에서는 테잎이나 CD가 아닌 반드시 반주자를 사용한다. 즉, 전체 수업이 음악반주자의 반주를 사용하고 있다.
둘째, 1학년 과정에서는 음악적으로는 학생들이 리듬감을 익힐 수 잇도록 해주는 것이 가장 중요하며 박자와 템포에 대한 것을 스스로 터득하게 한다.
셋째, 저학년의 음악은 흥미로우면서도 단조로워야 한다. 즉 반주자는 다양한 템포의 음악을 준비하되 학생들의 연령에 맞게 흥미를 유발시킬 수 있는 음악

을 준비하는 것이 좋다.
넷째, 반주자의 음악 선택이 아주 중요하게 취급되고 있다. 음악을 단지 박자를 보여주는 것으로 인식하는 것을 방지하고 음악 프레이즈를 구분 할 수 있고 음악의 성격, 리듬, 강약을 잘 이해하도록 교육하고 있다.
다섯째, 아직 저학년이므로 동작이 느린 만큼 음악도 느린 템포여야 한다. 액센트 없이 리듬감만 느껴지게 연주해야 한다.
여섯째, Center 동작에서 폴카를 배우게 되는데 이는 춤 감각과 음악 감각을 익히기 위한 목적이 있다.
일곱째, 수업 전후의 인사까지도 음악에 맞추게 함으로서 학생들 자신의 모든 동작과 생활을 음악에 맞추게 하고 있다.

이 논문에서 미처 다루지 못한 부분들이 있으며, 또한 연구방법의 다양성을 갖추지 못하고 실용적인 학문으로서의 한계를 벗어나지 못했음을 인정한다. Vaganova Method에 대해 다년간 연구하지 못하고 자료로만 연구할 수밖에 없었던 아쉬움이 있었다. 앞으로 반주자의 나아갈 길과 반주자의 음악 선택, 반주자의 역할에 대해 더 깊이 있는 연구를 지속할 것을 다짐해 본다.

참 고 문 헌

1.단행본

서정자저, *서양무용 예술사* 서울: 도서출판 대한 미디어 1977

정승희저, *서양무용사,* 서울: 보진제 1981

이덕희저, *발레에의 초대*, 서울: 현대미학사 1992

박금자저, *무용론* 서울: 도서출판 금광 1995

김은수저, *무용음악의 이해*, 서울: 삼신각 1996

대한무용학회, *무용교육이란 무엇인가* 서울: 한학문화사 1996

서차영저, *발레감상법* 서울: 대원사 1997

우광혁저, *음악의 언어와 무용의 언어*, 서울: 예솔 1998

우광혁저, *무용과 음악이 만날 때*, 서울: 예솔 2000

2.논문

박재근, *바가노바 시스템에 관한 고찰*, 석사학위논문, 서울:한양대학교 1985

이혜경, *발레에 있어서 움직임과 음악의 상호관계에 대한 연구*, 석사학위논문, 서울: 이화여자대학교대학원 1988

박수연, *발레반주법 연구* 석사학위 논문, 서울: 연세대학교대학원 음악교육과,1999

김말애, *발레 어떻게 탄생되었나,* 서울: 춤과 사람들 통권 21호 2000

최경휘, *음악과 발레동작의 상호관계에 관한 연구*, 서울: 단국대학교대학원,2001

김지영, *봄의제전에 나타난 무용과 음악의 Dynamics에 대한 연구* 서울: 이화여자대학교대학원 2003

3.번역서

양선희역(Germaine Prudhommeau), *History de la DanceⅡ* ,서울: 삼신각 1992

손윤숙, 나선영역, *무용음악*, 서울: 도서출판 금광 1995

김민희역, *The Classic Ballet*, 서울: 금광 출판사 1996

김말복역(Joan Cass), *dance of History*, 서울: 이화여자 대학교 출판부1998

문치빈역(Joan Lawson) *발레교실*, 서울: 도서출판 금광 1998
서차영역, *클래식 발레 테크닉*, 서울: 대한미디어 출판사 1999
김채현역(수잔 오) *서양춤 예술의 역사* , 서울: 이론과 실천 1990
강민성역(Robina Beckles Willson) *발레리나를 위한 가이드 발레,* 서울: 금광 출판사 2000
이상우역(Agrippina Vaganova) *Agrippina Vaganova Teaching Method*, 서울:예니 2002
임성희역(E.Sawyer) *Dance with the music,* 서울: 미출판자료

4.사전
조승미, 발레용어사전, 서울: 대광서림출판사 1980
음악인명사전, 서울: 세광출판사 1987

ABSTRACT

Kim SangYeon
The Dedartment of Accompany
Graduate School of
Sungshin women's University

In recent years a great change has come over Korean ballet. People have become much more interested in ballet accompaniment than recorded music, and have realized real ballet-performance is quite more effective than recorded performance for students. This change has resulted from pioneering accompaniment efforts[1] made by Ewha Women's University, translating many accompaniment books in Korean[2], and performing joint-researches by musicians and ballet dancers[3].

1) Prof. Kim, Eunsoo, a ballet accompanist, at Ewah Women's University.
2) Son Yoonsuk and Nah Sunyoung, Ballet music, published by Geumsung, 1995.
Lee Sangwoo, Agrippina Vaganova Teaching Method, published by Yenie, 2002

Despite of these efforts, people's stereotype for ballet accompaniment has not changed a lot. Basically, for example, a ballet instructor arranges and teaches a dance, and students exercise the dance for every class. Music selection plays very important role for the class as well. Since many ballet classes still use recorded ballet music, the arrangement of the dance must be changed (or fit) to the recorded music. Thus, the ballet classes are ineffectively operated. Moreover, almost every ballet test, audition, performance, etc, are operated by recorded music without ballet accompanists. Nobody has responsibilities for this ineffective situation. However, every musician and ballet dancer should know we have to jump this obstacle for the bright future of Korean ballet dancing.

Since ballet accompaniment in Korean lacks research works and education systems of making active ballet accompanists, existing ballet accompanists are not systematically-educated and just play by trial and error. In addition ballet accompanists come to the ballet field without attitude, passion, knowledge, etc.

The main purpose of this dissertation assumes this ballet accompaniment situation, and gives some solutions for how to study in order to become talented ballet accompanists. Moreover, it represents theoretical backgrounds of music and ballet accompaniment for in-class-ballet-accompaniment and reviews basic knowledge, such as ballet movements and their musical scores, for ballet accompanists, based on the Vaganova Method. Especially, important educational roles of ballet accompanists for freshmen and sophomore levels are as follows;

---

3) Ballet, The Korean National University of Arts (Profe. Woo Gwanghyuk, on the program of ballet accompanists)
The Dance Music Associate (represented by Prof. Kim, Eunsoo)
Program of ballet accompanists at Sungshin Women's University (Prof. Lim Sunghee)
Dept. of ballet accompaniment at Sungshin Women's University (Prof. Lim Sunghee)

Ballet accompanists should

1. Know minimal sets of ballet theories such as history of ballet, introduction of ballet music, and ballet techniques.
2. Understand French terms for ballet and has steady music performance technique.
3. Know high-level music theories such as tone quality, style, tempo, sentence, range, etc, in order to choose proper music.
4. Try the best to control ballet dancers, only concentrating on their performance, by stimulating dancers' ears and muscles with inspirational music performance.
5. Progress ballet classes smoothly with right knowledge and trust.
6. Assist the ballet instructor, lacking in music knowledge, to make clear the main movement and the transition movements.
7. Prepare to meet all-levels of ballet dancers, and assist the ballet instructor and students to stimulate their curiosity.

Characteristics of the Vaganova Method for freshmen and sophomore levels are as follows;

1. Schools and programs to teach the Vaganova Method should use ballet accompanists, not recorded music such as CD and types.
2. It is the most important for freshmen-levels to understand rhythmical senses.
3. Music for freshmen and sophomore levels should not be variety. But, the accompanist prepares music with various tempos.
4. Music selection by the accompanist plays a very important role. The accompanist teaches students to distinguish music phases, characteristics, rhythms, and strength and weakness.
5. Music selection by the accompanist should be slow since students are still in freshmen and sophomore levels.
6. Students are taught polka in order to feel dance and music together.

7. By letting students bow before and after class to music, students can dance to music during the class.