
몸의 수사학(修辭學), 음악의 수사학(修辭學)* : 바로크 부레(Bourrée)의 경우

정 경 영

(한양대학교 작곡과 교수)

시작하는 말

바로크 시대의 음악 전체를 수사학(修辭學)으로만 설명하는 것은, 그것이 매력적이라고 하더라도, 한계가 있다. 아무리 그 의미를 확대한다고 하더라도 수사학은 음악적 재료의 운용과 관계있는 것이지, 음악적 재료 자체, 혹은 그 양식의 변화를 설명할 수는 있는 것은 아니기 때문이다. 그러나 이 시대 수사학의 영향을 그저 당대에 자주 사용되던 음형을 지적 하는 것으로 축소하는 것은, 비록 그것이 안전하다고는 하더라도, 그 의미를 형편없이 폄하하는 것이다. 수사학은 말하기와 이야기에 대한 세세한 기술(技術)이기 이전에 권위와 논증에 관한, 믿음과 설득에 관한, 그리고 보다 포괄적으로는 형식과 내용에 관한 사고의 전환을 담지하고 있는 것이기 때문이다.

이 글은 바로크 시대의 춤곡인 '부레'에 관한 것이다. 그러나 17세기 중엽 부레의 춤동작과 음악, 그리고 춤과 직접적인 관련을 가지고 있지 않은 바로크 후기의 양식화된 부레 음악을 살피면서 궁극적으로 드러내려고 하는 것은 (이들 각각의 재료적인 자율성이 아니라) 바로 이들 모두를 포괄적이고 일관되게 설명할 수 있는 틀을 제공해주는 수사학적 사고이다.

수사학은 이 글에서 서로 각기 다른 역사, 관습, 관성을 가지는 구별되는 매체인 춤과 음악 사이의 유비를 드러내는 연결점으로 작용한다. 실제 춤과 함께 사용되었던(예컨대 루이 14세 시대의) 음악과 양식화된 음악(예컨대 바흐의 건

* 이 논문은 2005년 정부(교육인적자원부)의 재원으로 한국학술진흥재단의 지원을 받아 수행된 연구임(KRF-2005-050-G00001).

반악기 춤곡) 사이의 관계를 살폈던 연구들이 그간 부족했던 까닭은 춤과 음악이라는 각기 다른 매체를 동시에 비교하는 것이 쉽지 않았기 때문이다. 물론 수사학 역시 이들을 직접 비교할 수 있는 방법을 제공하는 것은 아니다. 그러나 수사학은 시간과 공간 속에서 일관성과 형식을 지향하며 펼쳐지는 각기 다른 두 매체의 움직임을 공통적인 시각으로 바라볼 수 있는 기본적인 틀을 제공한다.

이 글에서는 우선 17세기 춤으로서의 부레를 무보(choreography)를 통하여 살펴보고 그 몸 동작의 배후에 놓여있는 수사학적인 특징들을 살펴볼 것이다. 그 다음 바흐의 건반악기를 위한 부레를 중심으로 18세기 전반의 양식화된 춤 음악을 살필 것이다. 이러한 과정을 통해 18세기 춤 음악이 단순히 추상화되고 양식화된 면모, 예컨대 빠르기, 박자, 액센트뿐만 아니라 그보다 훨씬 구체적이고 세세한 몸 동작, 혹은 몸 동작의 수사학적 전략을 담지하고 있다는 사실이 드러나기를 기대한다.

1. 루이 14세 시대의 부레

1.1 루이 14세 시대의 세 가지 궁정 춤

루이 14세 시대의 궁정 춤을 몸 동작의 다양성을 기준으로 삼아 구별한다면 세 가지 종류로 구별할 수 있다. 첫 번째는 일정한 몸 동작을 음악에 맞추어 처음부터 끝까지 반복하는, 상대적으로 간단한 춤이고, 두 번째는 그 반대로 춤을 출 때마다 새로운 안무가 짜여져 그 춤에 대한 일반적인 몸 동작이나 스텝을 예상할 수 없는 경우, 그리고 마지막으로 세 번째는 그 중간쯤에 위치하는 것으로, 특정한 몸 동작이나 스텝이 있기는 하지만 그것만을 반복해 추는 것이 아니라 그것을 바탕으로 다양한 동작이나 스텝을 엮어가며 추는 춤이다. 첫 번째의 좋은 예가 미뉴엣이고 두 번째가 사라방드라면, 세 번째의 좋은 전범은 부레이다.

미뉴엣의 경우 무릎을 굽히며 발을 옮기는 ‘드미 쿠페’(demi-coupé)와 자연스런 걸음걸이인 ‘파 마르쎬’(pas-marché)로 구성된, ‘파 드 미뉴엣’(pas de minuet)이라는 스텝을 반복하는 동작으로 이루어져 있다.¹ 이때 드미 쿠페 동작

1 미뉴엣의 스텝에 대해서는 아직도 많은 논란거리가 있고 남아 있는 기록에서도 서로 상반되는 것이 있다. 또한 파 드 미뉴엣이라는 스텝조차도 무릎을 굽히는 동작의 횟수(무브망, movement)에 따라 여러 가지로 나누어 진다. 그러나 적어도 특정 지역에서 특정한 시기에 미뉴엣은 따로 안무가 되는 것이 아니라 일정한 몸 동작 패턴을 반복하는 춤이었다는 것은 사실인듯 하다. 물론 이러한 미뉴엣이라고 할지라도 특수한 경우, 예컨대 발레에 등장하는 미뉴엣이나 특별한 연회 시의 미뉴엣은 특수한 방식으로 안무되었을 가능성도 여전히 남아있다. 정경영, “춤과 음악의 간극: 루이 14세 시대의 미뉴엣을 중심으로,” 『서양음악학』10-3 (2007), 99-119를 보시오.

을 몇 번하느냐 즉 몇 번의 무브망(movement)으로 되어 있느냐에 따라 '두 개의 무브망으로 되어 있는 파 드 미뉴엣'(Pas de Minuet à Deux Movements), 혹은 '세 개의 무브망으로 되어 있는 파 드 미뉴엣'(Pas de Minuet à Trois Movements)으로 구별된다.² 그러나 그 중의 어떤 스텝이든 한번 결정되면 곡의 끝까지 반복해서 한 가지의 스텝이 반복된다.

다른 한편으로 사라방드는 미뉴엣과는 달리 그 때 마다 다른 방식으로 안무가 되었으며, 그러므로 주로 연회에서 누구나 출 수 있는 춤이라기 보다는 다분히 (비록 궁정 무도회에서 출 경우라도) 공연의 성격이 남달리 강한 춤이었다고 할 수 있다.³

이들과는 달리 부레는 그 중간쯤에 위치하고 있다. 부레 역시 미뉴엣과 같이 이 춤의 이름이 붙은 '파 드 부레'(pas de bourée)라는 기본 스텝을 사용한다. 이 스텝은 '파 드 미뉴엣'과 닮았는데, 역시 무릎을 굽혔다가 올리는 '드미 쿠페' 동작에 자연스런 걸음걸이 '파 마르쉐'가 두 번 연결되는 간단한 것이다. 물론 이때 '드미 쿠페'는 한번만 하게 되어있으므로 두 개나 세 개의 무브망으로 되어 있는 '파 드 미뉴엣'보다 간단하다. 부레에서는 이 스텝이 '기본단위'로 사용되며, 이 간단한 기본단위를 바탕으로 점점 더 복잡한 동작을 첨가하는 방식으로 춤을 구성해 나간다. 그리하여 이 춤을 추는 사람들이면 누구나 '파 드 부레'가 기본적인 스텝이라는 것을 알고는 있으나 매번 연회 때마다 그 스텝이 다른 스텝들과 어떻게 결합되고 또한 어떻게 다른 스텝으로 발전해 나가는지 미리 안무를 배워 연습을 했어야 했을 것이다.

몸 동작을 기준으로 위와 같이 세 가지 종류로 바로크 시대의 춤을 나누어 보고 나면, 그 각각의 춤이 나름의 의미를 형성하는 방식도 각기 달랐을 것으로 짐작된다. 우선 미뉴엣은 무엇보다도 음악과 춤 사이의 기본적인 간극이 춤의 의미를 형성하는데 중요한 동력이 되었을 것으로 생각된다. '파 드 미뉴엣'은 한 단위가 시작되고 끝나는 부분과 액센트의 위치가 미뉴엣의 음악과 맞아 떨어지지 않는다. 또한 전체 춤의 길이와 음악의 길이도 항상 일치하지 않는다. 이러한 불일치, 혹은 간극이 미뉴엣과 같은 첫 번째 유형의 춤이 의미를 발생하는 그 출발점이다.⁴ 또한 이 춤의 동선(floor pattern)과 이에 상응하는 몸 동작 역시

2 이때 드미 쿠페와 파 마르쉐는, '드미 쿠페 - 드미 쿠페 - 파 마르쉐 -드미 쿠페'의 순으로 이루어진다.

3 물론 루이 14세 시대에는 궁정 춤이라고 할지라도 '공연'의 성격이 강했던 것 같다. 정경영, 위의 글(2007)을 참조하시오. 그러나 그 중에서도 사라방드는 다른 춤들보다 훨씬 복잡한 스텝이나 몸 동작을 많이 사용하였기 때문에 일반인들이 쉽게 익힐 수 없었을 것으로 보인다. 그럼에도 불구하고 춤 선생이 상주하고, 늘 새로운 연회의 안무를 궁정인에게 가르치던 당대의 습관을 생각해 볼 때 사라방드와 같이 일정한 패턴이 없는 춤 역시 나름의 즐거움을 주었을 것으로 여겨진다.

미뉴엣과 같은 첫 번째 유형의 춤이 의미를 형성하는 기본 요소이다.⁵

사라방드와 같은 두 번째 유형의 춤은 적극적인 표현성을 특징으로 한다. 예상할 수 없는 다양한 스텝과 몸 동작, 일정하지 않은 몸 동작의 템포 등은 단순하고 규칙적인 음악과 대조를 이룬다.⁶ 사라방드 춤의 의미는 규칙적이고 단순한 음악을 기준으로, 그 주위를 자유롭게 예측할 수 없이 움직이는 몸 동작을 통해서 드러난다.

이들 춤에 비해 부레가 그 의미를 형성해 나가는 방식은 독특하다. 부레는 ‘파 드 부레’라는 스텝을 ‘기본 단위’로 삼고 그 기본 단위가 점점 복잡한 스텝, 예컨대 한 번의 도약과 두 번의 걸음걸이로 이루어지는 ‘콘트르탕 드 가보트’(contretemps de gavotte)나 두 번의 도약을 이어서 실행하는 ‘파 드 시손느’(pas de sissone)와 같은 스텝으로 나아가는 것이다. 사라방드의 스텝들이 변화무쌍하며 예상할 수 없는 것이라면, 부레의 스텝들은 기본적으로 ‘파 드 부레’를 기본으로 하고 있으며 이것이 화려하게 변화한 형태를 가지고 있어, 스텝의 일관성을 유지하고 있다. 그러므로 부레에서의 의미의 형성은 기본 단위가 어떻게 일관성을 유지하면서도 다른 것으로 변해가는가 하는 것에서 시작된다. 간단한 ‘파 드 부레’로부터 음악의 진행에 따라 기본 단위가 더 복잡한 스텝으로 변형되는 것이 부레의 원래 성격이라고 여겼던 라모(Pierre Rameau, 1674-1748)는 ‘드미 쿠페’ ‘파 마르쉴’와 더불어 도약 동작인 ‘드미 즈떼’(demi-jeté)가 부레를 이루는 기본 동작이라고 주장하였다.⁷

그러면 구체적으로 17세기의 부레가 어떤 식으로 추어지는지, 그 실례를 한번 살펴보도록 하자.

1.2. 아킬레스의 부레(La Bourée d'Achille)

현재 악보와 무보가 함께 전해 내려오는 부레 중 가장 유명한 것은 ‘아킬레스의 부레’이다. ‘아킬레스의 부레’는 뮐리(Jean Baptiste Lully, 1632-87)의 마지막 오페라인 <아킬레스와 폴리제느> (Achille et Polyxène)에 나오는 노래에 춤

4 미뉴엣의 춤과 음악 사이의 간극과 그 간극에서 비롯되는 의미 작용에 관해서는 정경영, 위의 글 (2007)을 참조하십시오.

5 미뉴엣의 동선과 이에 따른 몸 동작에 대해서는 정경영, 위의 글 (2007) 중 특히 104-108을 참고 하시오.

6 사라방드에 춤에 대한 17세기 후반의 프랑수아 포메(François Pmey)의 글이 이러한 사라방드의 성격을 잘 보여준다. 이 글의 번역과 이에 대한 페트리샤 라움의 언급과 정경영의 해석을 보려면, 정경영, “춤-음악’으로서의 사라방드: 기원, 역사, 양식,” 『서양음악학』 11-3 (2008), 39-66, 특히 53-55를 참고하십시오.

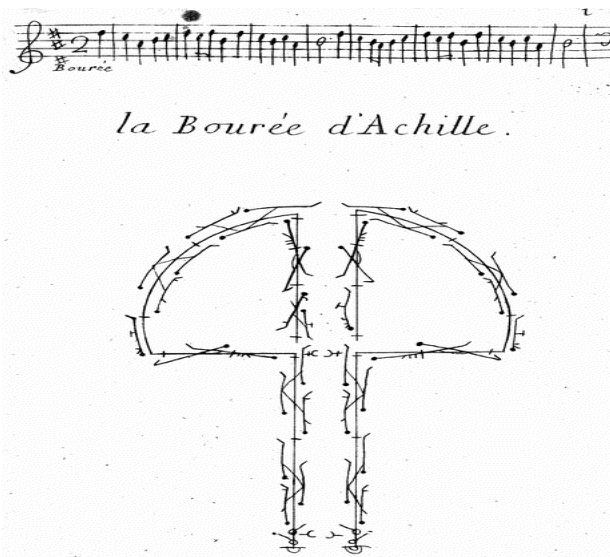
7 Wendy Hilton, *Dance of Court and Theater* (Princeton: Princeton Book Company, 1981), 181.

동작을 붙인 것이다. 뮐리는 이 오페라의 1막만을 작곡하고 죽었으므로 이후의 막(5막까지 있음)들과 이 음악은 뮐리의 제자였던 콜라스(Pascal Colasse, 1649-1709)가 작곡했을 것으로 여겨진다.⁸

원래 오페라에서 이 음악에 춤을 추었는지 아니면 단순히 주인공 중 한 명이 부르는 아리아였는지 알 길이 없으나, 이 곡에 궁정 춤 양식의 안무를 붙여 넣은 것은 페쿠(Louis Guillaume Pecour, 1653-1729)였다. 페쿠는 루이 14세의 춤 선생(dance master)이었던 보상(Pierre Beauchamp, 1631-1705)의 뒤를 이어 왕의 궁정 무도회를 위하여 여러 개의 춤을 안무한 것으로 알려져 있다.

페쿠가 안무한 이 춤의 무보는 페이지가 편집한 1709년판 무보집, *Recueil de dance Composée par M. Pecour*에 실려있다. ‘아킬레스의 부레’는 이 책의 제일 앞부분에 실려 있는데, 부레 전체가 한번 등장한 다음, 3박자의 미뉴엣이 중간에 끼어들고 다시 동선만 다르고 스텝 구성이나 음악은 동일한 부레가 다시 등장한다. 동선에 관한 고찰은 잠시 미루고 일단 스텝 구성에 대한 것을 살펴보기로 한다. <그림 1>은 미뉴엣이 나오기 전까지의 ‘아킬레스의 부레’의 악보와 무보이다.

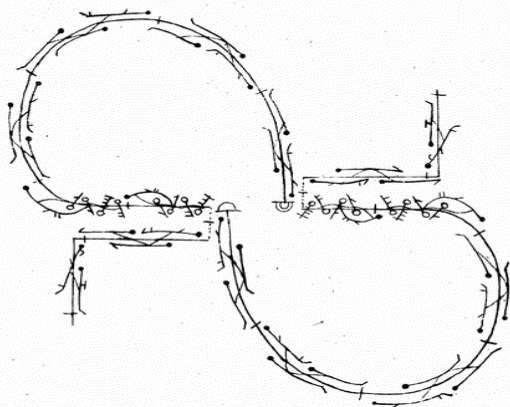
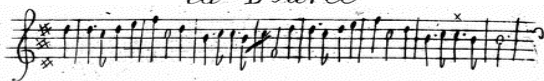
<그림 1> 페쿠가 안무한 뮐리의 ‘아킬레스의 부레’⁹



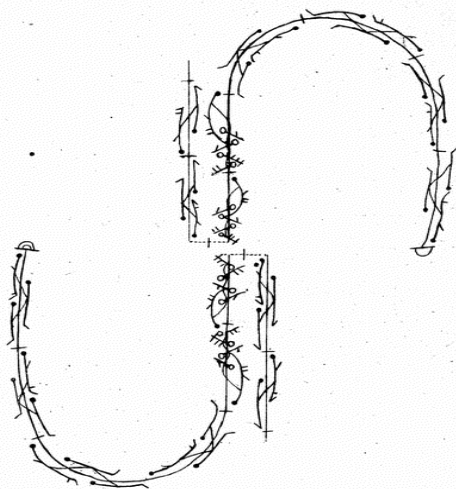
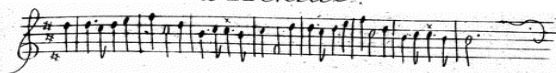
8 Wendy Hilton, "Dances to Music by Jean-Baptiste Lully," *Early Music*, vol. 14, no. 1 (Feb. 1986), 52-53.

9 Raoul Auger Feuillet, *Recueil de dance Composée par M. Pecour* (1709), 1-3.

la Bourée

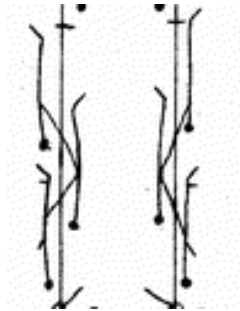


d'Achille



이 글에서는 이 무보에 나오는 페이에-보상 무보법의 세부 사항을 다 설명할 겨를이 없지만, 적어도 잠깐 훑어 보기라도 하면 무보의 첫 부분에서부터 나타나는 <그림 2>와 같은 패턴이 전체 무보에 있어서 압도적으로 많이 등장하는 것을 알 수 있다. 이것이 바로 페이에-보상 식의 무보법으로 표시된 ‘파 드 부레’이다.

<그림 2> ‘아킬레스의 부레’ 무보의 첫 부분



이 그림에서 우측 줄은 남성, 좌측 줄은 여성 무용수를 표시한다. 각 패턴은 중앙의 직선을 따라 아래에서 위로 진행하고 있으며 중앙 줄을 중심으로 좌측(왼발)과 우측(오른쪽 발)의 점(시작점을 표시한다)으로 시작하여 짧은 사선(스텝이 끝났을 때 발의 방향을 표시한다)으로 끝나는 하나의 단위가 한 스텝을 표시해 준다. 각 스텝을 연결해주는 긴 사선은 이 스텝들이 연결되어 하나의 패턴을 이루고 있음을 알려주는 것이다. 각각(즉 남녀 무용수)의 첫 시작은 점으로부터 시작하여 무릎을 굽히는 짧은 사선을 지나 무릎을 펴는 짧은 가로선을 지나 끝난다. 이것이 바로 ‘드미 쿠페’이다. 계속해서 이어지는 두 번의 스텝은 점과 마지막 발의 방향을 나타내는 사선까지 아무런 표시가 없으니 그냥 자연스럽게 발걸음으로 두 번 나아가라는 표시이고 이것을 ‘파 드 마르쉐’라고 부른다. <그림 2>는 그러므로 한 번의 ‘드미 쿠페’와 두 번의 ‘파 드 마르쉐’가 연결되는 ‘파 드 부레’를 나타낸 것이다.

한편 <그림 3>과 같이 ‘드미 쿠페’ 중간에 짧은 선이 하나 더 첨가된 것은 두 무릎을 굽힌 뒤 한 발로 도약하고 다른 발로 착지 하는 ‘즈페’를 의미한다.

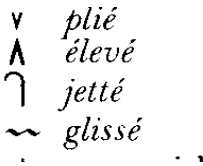
<그림 3> '아킬레스의 부레'의 무보에 나타난 '즈메'



<그림 1>의 무보에는 여러 가지 복잡한 모양들이 그려져 있지만, 기본적으로 이 두 가지 즉, '파 드 부레'와 여러 가지 패턴의 도약이 섞여 있음을 알 수 있다. 바흐 음악에 나오는 춤곡들에 대한 중요한 연구서의 저자인 리틀(Meredith Little)과 진(Natalie Jenne)은 무보와 음악의 관계를 간략하게 여주기 위하여 다음과 같은 기호를 사용하여(그림 4a)는 춤곡들을 <그림 4b>와 같이 표현하고 있다.

<그림 4> 리틀과 진이 간략한 기호로 표시한 '아킬레스의 부레' 악보와 무보¹⁰

a.



(plié: 무릎을 굽히는 동작. élevé: 무릎을 펴는 동작. jetté: 한 발로 뛰어서 다른 발로 착지하는 도약. glissé: 발을 지면에 대고 끌어오는 동작.)

10 Meredith Little / Natalie Jenne, *Dance and the Music of J.S.Bach*, expanded ed. (Bloomington: Indiana University Press, 2001), 22 & 36-37. 리틀과 진에 의하면 이 악보와 무보는 *Recueil de danse Composée par M. Pecour* 의 1700년 판을 따랐다고 한다. 1709년판을 따른 <그림 1>과 악보가 약간 다른 점이 있는데, <그림 4>를 기준으로 할 때, 첫 번째 부분을 되돌이로 연주할 때 마디 1, 마디 3, 마디 7, 마디 11의 리듬과 음이 약간 차이가 난다. 그러나 이 차이는 이 글의 논지를 약화시키지 않는다.

b.

The musical score is divided into three systems, each with two staves (treble and bass clef) and a corresponding diagram of dance steps and footwork. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

System 1 (Measures 1-4):

- Measure 1: pas de bourée (Footwork: R L R)
- Measure 2: pas de bourée (Footwork: L R L)
- Measure 3: contretemps de gavotte (Footwork: L R L)
- Measure 4: tems de courante (Footwork: R)

System 2 (Measures 5-8):

- Measure 5: pas de bourée (Footwork: R L R)
- Measure 6: pas de bourée (Footwork: L R L)
- Measure 7: pas de bourée (Footwork: R L R)
- Measure 8: pas de bourée (Footwork: L R L)

System 3 (Measures 9-12):

- Measure 9: pas de sissonne (Footwork: repeat later in dance)
- Measure 10: pas de sissonne (Footwork: pas de bourée)
- Measure 11: pas de bourée (Footwork: jettés)
- Measure 12: pas coupé (Footwork: pas de bourée)

The footwork diagrams use letters (R, L) for right and left feet, vertical lines (|) for foot placement, and curved lines (∩) for jumps or lifts. Some measures include a 'repeat later in dance' instruction.

(contretemps de gavotte: 무릎을 굽히고 한 발로 도약하여 그 발로 착지 한 후 2번의 파 마르쉐. tems de courante: 두 무릎을 굽혔다가 한 발로 펴면서 다른 한 발은 지면에 닿게 끌고 오는 동작. Pas de sissone: 무릎을 굽힌 뒤 도약하여 두 발로 착지하면서 다시 무릎을 굽히고 다시 도약하는 동작.)

<그림 4>에서 먼저 악보를 살펴보면 도돌이표까지의 전반부가 4마디를 반복하는 8마디로, 후반부가 8마디를 반복하는 16마디로 되어 있음을 알 수 있다. 가장 작은 기본 단위는 두 마디로, 네 번째 박에서 시작하여 8박 동안 진행되어 마디의 세 번째 박에서 끝난다.

전반부를 살펴보자면, 마디 1-2(이때 마디는 그 전 마디의 약박부터 시작하는 것으로 간주한다)와 마디 3-4가 서로 맺구를 이룬다. 2마디의 셋째박은 주화음의 제1전위로 끝나고 4마디는 두 번째 반복되었을 때 주화음의 기본위치로 끝난다.

후반부의 경우 6마디의 두 번째 마디가 속화음으로 끝나기 때문에 8마디에서 주화음으로 돌아와 질문-응답 식의 맺구를 기대하게 하지만 이 기대는 다시 8마디의 둘째 박에서 나오는 속화음 때문에 연장되게 된다. 그러나 또 다시 10마디에서 속화음이 나오고 기다렸던 주화음은 마지막 12마디에서나 등장하게 된다. 결과적으로 후반부에서는 주화음의 등장이 유보됨에 따라 점차 긴장이 고조되어 마디 9-10에서 절정에 이르고 이어서 마디 11-12를 통해서 그 긴장이 해소되는 것을 알 수 있다.

그런데 이러한 화성적인 긴장 고조와 해소의 과정이 리듬형을 통해서도 드러난다. 이 곡에서는 극히 한정된 리듬형만이 사용된다(<표 1>).

<표 1> '아킬레스의 부레' 음악에 나오는 리듬형

번호	리듬형	변형	마디
1)	♪/♪♪♪♪/♪♪♪	♪/♪♪♪♪/♪♪♪	1-3
2)	♪/♪♪♪		4-5, 9-10
3)	♪/♪♪♪		6, 8, 10
4)	♪/♪♪♪♪	♪/♪♪♪♪	3, 7, 11

각각의 리듬형은 정해진 역할을 가지고 있다. 1)번 리듬은 이 곡의 모든 리듬들의 기본형이다. 다른 모든 리듬이 기본적으로 이 리듬의 변형이라고 볼 수 있다. 2)번 리듬은 새로운 악구가 시작되는 부분에서 사용된다. 3)번 리듬은 악

구가 끝날 것으로 기대되는 부분에서, 그러나 악구를 끝내지 않고 연장하는 부분에서 사용된다. 4)번 리듬은 악구를 끝낼 때 사용된다.

각각의 리듬이 이러한 역할을 가지고 있는 것으로 생각해 보면, 앞에서 화성적인 면모를 살펴볼 때 관심사가 되었던 마디 7-8은 리듬의 측면으로 관찰하여도 흥미로운 부분이 된다. 왜냐하면 이 때 사용되는 리듬 (즉 리듬형 4)의 변형)은 마디 8의 첫박에서 이 악구가 일단락 될 것을 기대하게 하기 때문이다. 그러나 마디 8에서는 기대되는 첫박의 2분 음표 대신 리듬형 3)번이 등장함으로써 악구가 종결되지 않고 연장된다.

무보를 살펴보면 거기에서도 몸 동작에도 나름대로 몇 가지 기본 스텝들이 사용되고 리듬유형들과 같이 그 스텝들이 일정한 역할을 담당하고 있는 것을 살펴볼 수 있다 (<표 2>).

<표 2> '아킬레스의 부레' 의 무보에 나오는 스텝 유형

번호	스텝형	마디
1)	∨ / ^	1, 2, 5, 6, 7, 8, 11
2)	∨ / ∩	3
3)	∨ / ∩ ∨ ∩	9, 10, 되돌이 후에 5, 7, 9, 10
4)	∨ / ^ ~ ~ ~	4, 12

스텝 1)은 기본 스텝이다. '파 드 부레'라고 불리는 이 스텝은 다른 모든 스텝들의 기본이며, 과연 이 무보에서 가장 많이 사용되는 스텝이다. 2)번 스텝은 이 춤을 통하여 단 한번 등장하는 스텝이다. 마디 3에 등장하는데 기본형의 무릎을 펴는 동작을 약간의 도약으로 변형시킨 것이다. 3)번 스텝은 무릎을 굽혔다가 도약을 하는 동작을 반복하는 것으로 이루어져 있는데, 이 춤에서 가장 활발한 스텝이어서 전체 춤의 하이라이트 부분에서 등장한다. 4)번 스텝은 기본 스텝형의 '파 마르쉴' 대신 한발을 땅에 대고 끌어오는 동작이다. 특정 부분이 일단락되는 부분에서만 사용된다.

이와 같이 살펴보면 기본적으로 이 무보에 나타나는 스텝은 크게 1)번과 3)번으로 나누어지고 2)번과 4)번은 기본적으로 1)번을 약간 변형한 것에 지나지 않는다. 혹은 이 춤의 기본 요소는 자연스런 걸음걸이와 도약으로 구분된다고도 할 수 있다.

어떻게 관찰하든지 간에 흥미로운 사실은 이 춤이 1)번 스텝과 3)번 스텝, 혹은 자연스런 걸음걸이와 도약을 기본적인 아이디어로 정해놓고 그것들을 시

간의 흐름을 통해 효과적으로 배치하는 방식으로 춤의 의미를 만들어 나간다는 사실이다. 후자에 대하여 조금 더 상세하게 설명하자면, 전반부에서 춤은 기본적인 스텝인 스텝 1)을 반복한 뒤 3/4 지점에서 살짝 도약을 집어넣음으로써 변형, 혹은 긴장을 만들어 낸다. 마찬가지로 전반부와 후반부 전체를 아우를 때 마지막 1/3이 시작되는 마디인 마디 9-10에서 스텝 3)을 처음으로 사용함으로써 이 부분이 춤 동작의 절정부가 되도록 배려한다. 그 뿐만이 아니라 되돌이표까지 전부 계산하여 전체를 24마디로 계산한다면 마지막 1/3이 시작되는 마디 17(되돌아 온 후 마디 5)부터 스텝 3)이 시작된다. 그러므로 폐쿠는 부레를 안무하면서 기본적인 스텝들을 엄두에 두고 그 스텝들을 효과적으로 배치함으로써 그 춤이 나름대로의 의미를 형성하도록 하였던 것이다.

음악과 춤 사이의 관계를 살펴보는 것도 흥미롭다. 음악과 춤은 대체로 비슷한 배열을 갖고 있다. 특히 곡의 후반부로 진행이 될수록 긴장을 고조시키는 방식이 각각 다른 매체를 사용하고 있지만 비슷하다. 또한 긴장을 완화 시키는 특별한 단위를 가지고 있다는 것도 비슷할 뿐 아니라 그것이 자리 잡고 있는 위치 또한 유사하다. 그러므로 간단히 말하자면, 음악의 리듬 3)번은 스텝 유형 3)과 비슷한 역할을 하고 있고, 리듬 4)는 스텝 유형 4)와 유사한 역할을 담당하고 있다. 마찬가지로 기본 리듬 1)은 비록 춤에서만큼 전면에서 등장하지는 않지만, 다른 리듬이 이것에 기초하고 있다는 의미에서 스텝 유형 1)과 유사하다고 볼 수 있다.

그러나 더욱 흥미로운 것은 음악과 춤의 단위가 비슷한 역할을 하는 경우에도 서로 엇갈리는 모습을 보이기도 한다는 것이다. 그 대표적인 경우가 리듬 3)번 유형과 스텝 유형 3)번이 만나는 지점이다. 예컨대 마디 6과 8에서 음악의 리듬은 두 번째 박에 머물고 있음에도 불구하고 춤은 마치 리듬 유형 1)을 만난 것과 같이 4분음표 단위로 몸 동작을 이어가고 있다. 그런가 하면 마디 10에서는 아예 음악의 리듬이 멈추어 있는 동안 도약을 함으로써 그 간극을 더 벌려 놓는다. 이러한 엇갈림은 음악과 춤이 서로 상호작용을 하며 흥미를 더 하게 하며, 상대적으로 간극이 덜한 부레라는 춤에서 긴장과 의미를 더하는 부수적인 요소로 작용하기도 한다.

1.3. 수사학(修辭學)적 함의(含意)

이상에서 살펴본 바로크 시대의 춤과 음악은 수사학적 함의를 갖는다. 그 동안 바로크 시대 음악 연구에서 수사학은 주로 가사가 있는 노래에 해당되는 것으로 간주되어 왔다. 그리하여 가사의 표현이 어떻게 음악으로 어떻게 번역되는

지를 살피는 것이 주 영역인 것처럼 여겨졌다. 그러나 이미 앞서 언급한 바와 같이 만일 가사의 음악적 번역이나 변용만을 살핀다면 그것은 바로크 시대에 있어 수사학의 함의를 폄하하는 일이 된다.

바로크 시대의 수사학은 흔히 5개의 하부분야로 나뉘어 졌다. 그것은 1) 주제설정법(*inventio*), 2) 배열법(*dipositio*), 3) 미사여구법(*elocutio*), 4) 연기술(*actio*), 5) 기억술(*memoria*) 이다. 그 중 연기술과 기억술이 무엇을 의미하는지는 자명할 뿐 아니라 주로 연주에 관련되는 사항이기 때문에 작품 자체를 논할 때는 많이 언급되지 않는다. 그 간의 음악 수사학에서 주로 언급된 음악은 바로 미사여구법 이었다. 특정 감정이나 단어를 묘사하는 특정 음형을 지정하여 그것을 문체(*figure*)에 해당하는 음형(*musical figure*)으로 삼아 음악이 어떻게 언어 같이 소통할 수 있는가 하는 문제를, 혹은 작곡가들이 어떻게 소통하고자 했는가 하는 문제를 다루는 것이었다. 그러나 바로크 시대에 식자들 간에 기본적인 교양으로 여겨졌던 수사학이 미사여구법 못지않게 영향을 미쳤던 하부분야는 주제설정법과 배열법이다.¹¹

앞서 살펴보았던 ‘아킬레스의 부레’에는 이러한 주제설정법과 배열법의 영향이 드러나고 있다. 수사학에서는 미사여구를 잘 사용한다거나 적절한 배치, 형식을 사용하는 것만큼 이야기를 끌고나갈 수 있는 좋은 기본 아이디어를 찾아내는 것이 중요하다고 보았다. 바흐의 작곡 과정을 연구한 학자 드레이퓌스(Laurence Dreyfus)는 바흐가 자신의 작품 제목에 ‘인벤션’이라는 말을 사용했을 때 이러한 수사학적 용어를 염두에 두었던 것이라고 주장한다. 그리고 그는 이때 수사학적 용어로서의 *inventio*(주제설정법)는 작품 배후에 있는 아이디어를 말하는 것이었다고 한다.¹² 또한 원래 수사학에서의 주제설정법이란 단순히 연설의 주제를 만들어 내는 방법이라는 의미에서 그치는 것이 아니라 그러한 주제를 찾아가는 방법을 연구하는 것이라는 의미가 있었다고 한다. 그리하여 모범이 될만한 좋은 연설을 읽고 연구하는 것이 주제설정법의 중요한 과정이었다고 한다.

결국 주제설정법에서 말하는 주제란 단순히 고정된 하나의 아이디어를 말하는 것이 아니라 연설 전체를 하나로 통일시켜주고 그 연설을 통해서 변형되고 발전하여 응집성을 형성하는 그 무엇을 말한다. 좋은 주제를 찾는 일은 그러므로 연설을 하기 전에 연설을 충분히 이끌어 갈 수 있는 어떤 동력, 기본적인 아

11 수사학에서 미사여구법이 아닌 다른 하부분야 특히 배열법이 바로크 시대의 음악에 대해 갖는 새로운 의미에 대해서는 줄고, “음악수사학(rhetoric)에 대한 수사학(historiography)적 접근,” 『낭만음악』 (2006, 가을), 49-66을 참고하십시오.

12 Laurence Dreyfus, *Bach and the Patterns of Invention* (Cambridge: Harvard University Press, 1996), 2.

아이디어를 찾는 일과 다르지 않다.

이렇게 생각해 보면, 앞서 살펴본 ‘아킬레스의 부레’에서 ‘파 드 부레’의 역할이 바로 이러한 주제와 비슷하다는 생각을 해 볼 수 있다. 부레가 미뉴엣이나 사라방드 같은 춤과 구별되는 지점은 미뉴엣과 같이 어떤 춤 동작의 ‘주제’를 고정적으로 반복하는 것도 아니고, 사라방드처럼 그때그때의 기분과 감정을 일관성 없이 표현하는 것도 아니라는 점이다. 부레는 어떤 한 가지 ‘주제’를 작품을 구성하는 그 중심점에 자리 잡게 하고는 그것이 작품 안에서 적절하게 변형, 발전하는 과정을 통해서 의미를 의사소통하고 싶어 하는 것이다.

또한 배열법 역시 ‘아킬레스의 부레’를 통하여 잘 드러난다. 배열법은 ‘무엇을’이 아니라 ‘어떻게’에 관심을 가지는 수사학의 기본적인 속성을 잘 보여주는 하부분야이다. ‘아킬레스의 부레’에 대해서 기본적으로 ‘무엇을’이라고 묻는다면 춤에 관한 한 기껏해야 두 가지(자연스런 걸음걸이와 도약), 혹은 아주 세부적으로 4가지의 스텝 유형을 말할 수밖에 없을지 모른다. 하지만 그 춤이 나름대로 흥미를 불러일으키고 의미를 갖는 이유는 그 두 가지 혹은 4가지 유형의 스텝이 적절한 방식으로 배열되어 있기 때문이다. 특별히 도약은 드라마틱한 순간을 위해서 유보되었다가 여러 층위에서 절반을 넘어간 순간(예컨대 전반부에서, 혹은 전체 마디 수에서)에 등장하여 그 극적인 재미를 더하고 있는 것이다.

만일 이러한 생각들이 당대 수사학의 영향이라는 뚜렷한 증거가 없다고 해도 이러한 생각이 수사학적 사고와 맞닿아 있다는 그 사실만큼은 부정할 수 없다. 그리고 이렇게 부레에 나타나는 춤의 모습을 수사학으로 설명할 때 비로소 춤이라는 매체가 그 이후의 양식화된 춤 음악과 비교될 수 있는 여지가 생긴다. 이제 춤으로부터 18세기 전반기의 양식화된 춤 음악으로 눈을 돌려볼 차례이다. ‘아킬레스의 부레’에서 볼 수 있었던 여러 가지 특징이 바흐의 건반 음악 전반에서 잘 나타나지만, 이 글에서는 <바흐의 영국 모음곡 No.1> A장조 중 ‘부레 I’을 그 한 예로 살펴보려고 한다.

2. 바흐의 건반 부레: <영국 모음곡 No. 1, A장조>, ‘부레 I’의 경우

2-1. 주제설정법(inventio)

앞에서 살펴본 ‘아킬레스의 부레’의 ‘파 드 부레’처럼 <바흐의 영국 모음곡 No. 1, A장조> 중 ‘부레 I’ 역시 악곡 전체를 이끌어 가는 기본적인 아이디어를 가지고 있다. 그것은 음악적 동기인데 3도나, 4도 혹은 5도 도약 후 순차적으로 장2도씩 상승하는 것이다(악보 1).

<악보 1> 바흐. <영국 모음곡 No. 1, A 장조> 부레 I. 마디 1.



이 동기는 주로 8분 음표 비화성음과 같이 나오는데 그 비화성음을 장식음으로 간주하면 실제 리듬은 ‘파 드 부레’의 기본적인 리듬과 동일해 진다. 이 음악적 동기는 곡 전체를 통하여 등장하여 곡에 통일성을 부여한다. 예컨대 마디 5-6까지는 왼손에서 이 동기가 나오며 마디 17-20, 25-28에서는 오른 손과 왼손에서 번갈아 가며 이 동기가 나타난다.

그러나 이 동기는 같은 방식과 동일한 역할을 가지고 소극적으로 반복되어 곡의 통일성을 형성하는 데에만 기여하는 것이 아니라 오히려 그 자체로 음악을 구성해 나가는 중요한 동력의 역할을 한다. 이러한 동력은 마디 안에서 이 동기의 위치를 바꾸어 생기는 음악적 긴장에 기대고 있다.

위의 <악보 1>에서 본 바와 같이 이 동기가 처음 등장할 때에는 부레의 특징대로 앞 마디의 마지막 박에서 시작하여 다음 마디의 셋째 박에서 끝나는 모습을 가지고 있다. 이것을 이 동기의 정상적 위치라고 한다면 악곡이 진행될 수록 이 동기는 자기 위치를 이탈하여 음악에 긴장을 부여한다. 예컨대 마디 21에서는 이 동기의 위치가 변하여 마디 첫 박에서 시작하여 마지막 박에서 끝나게 된다(악보 2).

<악보 2> 바흐. <영국 모음곡 No. 1, A 장조> 부레 I. 마디 21-24.



이렇게 되면 원래 부레의 기본 리듬이 갖는 프레이즈가 한 박씩 밀려나는 효과가 생기게 되고, 그리하여 부레 리듬의 프레이즈와 이 곡에서의 기본 동기가 형성하는 프레이즈 사이에 음악적 긴장이 생긴다. 악곡 전체의 기본 아이디어가 되는 동기가 마디 내에서 그 위치를 옮김으로써 음악적 긴장을 불러일으키게 되는 것이다. 그런데 거기에서 멈추는 것이 아니다. 이 동기는 마디 29부터는 한 박자 더 밀려나서 마디의 두 번째 박부터 시작하여 다음 마디의 첫 번째 박까지로 옮겨지게 되며 이때 음악적 긴장은 최고조에 달한다(악보 3).

<악보 3> 바흐. <영국 모음곡 No. 1, A장조> 부레 I. 마디 27-38.

38마디에서는 전형적인 부레의 종지형과 더불어 결정적으로 기본 동기가 원래 위치에서 돌아갈 수 있는 절호의 찬스를 맞는다. 그러나 이 때에도 바흐는 기본 동기를 원래대로 돌려놓는 것이 아니라 한 단계 전 즉, 마디의 첫 박에서 동기가 시작되어 마지막 박에서 끝나는 위치로 돌아온다. 게다가 왼손에서도 이 동기가 8분음표로 나누어지지 않은 명확한 모습으로 첫 박에서 시작하여 마지막 박에서 끝나도록 운용된다. 그리하여 이 마지막 10마디를 들을 때면 마치 ‘아킬레스의 부레’에서 후반부가 되풀이 되는 부분에서 도약이 연속해서 등장함으로써 절정을 만들어 가는 것과 매우 유사한 기분을 느끼게 된다(악보 4).

<악보 4> 바흐. <영국 모음곡 No. 1, A장조> 부레 I. 마디 39-48.

이러한 방식으로 바흐는 <예 1>에 나오는 기본 아이디어를 악곡 전체에서 사용할 뿐 아니라 그것의 위치 변형을 이용하여 음악의 긴장을 만들어 내고 있는 것이다. 이러한 점에서 볼 때 <예 1>의 동기는 '아킬레스의 부레'에 나오는 '파 드 부레'와 유사한 역할을 하고 있다고 볼 수 있다. 기본 동기가 원래의 위치에 있을 때에는 마치 '파 드 부레'의 기본적인 스텝을 춤추는 것 같은 안정감이 생기지만 원래 위치에서 이탈하게 되면 마치 '파 드 부레'의 자연스런 걸음걸이가 도약으로 변하는 것과 같은 긴장이 유발되는 것이다. 이러한 의미에서 바흐는 수사학의 이 동기를 통하여 '주제설정법'을 시도하고 있다고 말할 수 있다.

2.2. 배열법

이미 위에서 살펴본 바와 같이 바흐는 인벤티오(inventio)로서, 즉 악곡의 기본 아이디어로서의 동기가 등장하는 위치를 바꾸는 방식으로 음악의 긴장과 의미를 만들어 내고 있다. 그리고 이러한 긴장이 최고조에 달하는 부분을 대략 곡의 3/4쯤 되는 지점(마디 29-38)에 자리잡게 함으로써 최고의 효과를 얻어내고 있다. 그리고 이러한 방식은 이미 페쿠의 안무에서 살펴본 바와 같이 수사학의 배열법의 효과를 보여주고 있다. 전에 등장하지 않았던 전혀 다른 내용, 즉 그 '무엇'을 들려주는 것이 아니라 이미 들려주었던 것을 '어떻게' 들려주느냐에 따라 다른 효과가 날 수 있다고 생각하는 믿음이 이 음악을 구성하는 밑바탕이 되고 있는 것이다. 게다가 앞서 살펴본 바와 같이 곡이 끝나는 무렵에서는 춤으로서의 부레가 그러했듯 양손에서, 원래 위치에서 벗어난 음악적 동기가 번갈아 등장함으로써 곡의 대단원을 장식하고 있는 것이다.

그런데, 이러한 동기 운용 말고도 바흐는 또 다른 방식으로 배열법의 묘미를 살리고 있는데 그것은 바로 화성의 운용을 통해서 드러난다. 이 곡은 제법 규칙적인 조성 리듬을 가지고 있다. 전반부에서는 4마디 단위로 으뜸화음의 제1전위와 딸림 화음이 번갈아서 등장한다. 후반부에서는 조성적인 탐험이 시작되는데, 처음에는 D의 영역으로 갔다가(마디 20), 5도권 진행을 통해 B의 영역(마디 24)에 들렀다가 A의 영역(마디 28)으로 되돌아간다.

여기까지의 진행은 상당히 규칙적이어서 4마디 간격(마디 4, 8, 12, 16, 20, 24, 28)으로 화성의 변화가 생기고 있음을 알 수 있다. 그러나 그 다음에는 조금 사정이 달라진다. 그 다음에 나타나는 진행에서는 지속음을 연상시키는 a 음이 반복되어 D조성이 기대되는데, 이 때 기대되었던 D 조성은 예상했던 대로 32마디에서 나타나는 것이 아니라 한 마디가 밀린 33마디에서 나타난다. 이 후 다시 지속음 같은 b 음이 왼손에서 반복되고 기대되었던 E 조성은 마찬가지로 한 마

다가 밀린 37마디에서 나타난다.

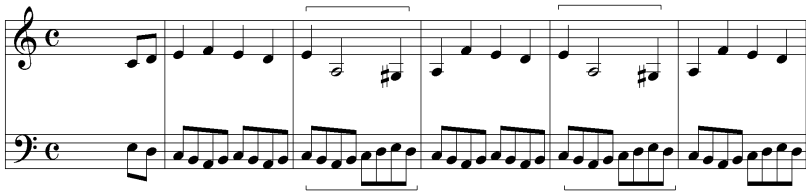
이렇게 화성적 리듬이 깨지면서, 다시 말하면 나와야 할 조성의 위치를 조금씩 조정하여 배열함으로써 바흐는 다시 한 번 긴장감을 고조 시키고 있다. 마침 이러한 화성적 리듬의 밀림 현상은 원래 음악적 동기가 두 박 옮겨진, 즉, 가장 긴장이 고조되어있는 부분과 궤를 같이하여 그 효과를 극대화하고 있다. 그리하여 마침내 40마디에서 조성이 마침내 a로 돌아와 화성적 리듬이 제자리를 찾았을 때 그 안도감이 더욱 강조되는 것이다. 물론 이러한 안도감은 완전한 것이 아니어서 앞서 언급한 바와 같이, 기대와는 달리 음악적 동기는 여전히 제자리를 찾아가지 못하고, 오히려 더 빈번히 오른 손과 왼손에서 한 박 밀린 잘못된 자리에서 번갈아 등장하고 화성 역시 또 다시 F-B-E-A-E라는 5도권 진행을 통하여 다시 한 번 마지막 긴장감을 유발한다.

이와 같이 ‘아킬레스의 부레’에 등장했던 배열법의 원리는 바흐의 음악에서도 마찬가지로 중요한 역할을 하며, 바흐의 부레는 다른 어떤 요소 못지않게 이러한 수사학적 전략을 부레라는 춤의 특징으로 간직하고 있는 것이다.

2.3. 간극

‘아킬레스의 부레’에서 또 다른 흥미로운 점은 음악과 춤 사이의 어긋남 혹은 간극이었다. 춤과 음악이 일치하지 않고 서로 간극을 드러낼 때 그 사이에서 긴장감이 조성되고 그 긴장감은 해결되거나 심화되어 예술적 언술의 한 중요한 부분이 된다. 바흐의 부레에서는 각기 다른 매체가 만나는 것이 아니므로 ‘아킬레스의 부레’의 경우와 같은 분명한 간극은 기대하기가 힘들다. 그러나 이 부레를 포함한 바흐의 여러 춤곡에서 춤과 음악 사이의 간극은 종종 성부 사이의 관계로 변화되어 나타난다. 사실 이를 가장 잘 보여주는 예는 지금까지 살펴본 바흐의 부레 다음 곡인 ‘부레 II’이다. 이 곡의 첫 부분 마디 2와 4에서 두 성부는 각기 ‘아킬레스의 부레’에서의 춤과 음악의 역할을 대신한다(악보 5).

<악보 5> 바흐, <영국 모음곡 No. 1, A장조> 부레 II. 마디 1-5.



이 곡의 마디 2와 4에서 윗 성부는 부레의 특징적인 당김음 리듬(♩ ♩ ♩)을 보여주고 있다. 이 때 아랫성부는 기본적으로 4분음표를 단위로 움직이는 사이에 경과음들을 사용하고 있는 것이므로 4분음표를 기준으로 한 스텝씩을 움직이는 ‘파 드 부레’를 연상시킨다. 그리하여 마치 음악은 마디 2와 4의 두 번째 박에서 머물고 있는데 몸의 스텝은 4분 음표를 기준으로 계속 움직이는 것과 같은 기분을 만들어 내고 있는 것이다. 실제로 이와 유사한 춤과 음악 사이의 간극이 앞에서 살펴본 ‘아킬레스의 부레’ 6마디와 8마디에서 나타나고 있다.

바흐의 부레 I에서는 기본적으로 양 성부가 모두 4분음표 한 개를 기준으로 움직이고 있어서 이러한 간극을 드러내는 경우가 드물다. 하지만, 부레의 전형적인 리듬인 4분음표와 점4분음표, 8분음표의 결합이 나타나는 부분, 즉 마디 5-6이나 마디 39 같은 부분에서 윗 성부의 점4분 음표와 아랫 성부의 4분음표가 약간의 간극을 드러내며, 그 외에도 마디 21-22나 마디 41-42 같은 부분에서는 이 곡에서는 드물게 양 성부가 각각 독립된 리듬으로 움직여 마치 실제 춤 음악에서 춤과 음악이 서로 간극을 만들어 내는 것과 같은 효과를 보여준다.

이렇게 볼 때 바흐는 춤과 음악이 만나 생기는 자연스런 엇갈림, 간극의 느낌을 음악만으로 만들어 내려고 시도했던 것 같다. 결국 실제 춤에서 사용되었던 수사학적 방법들을 음악에 원용함으로써, 설혹 춤에 드러나는 몸짓을 완전히 음악적으로 번역해내지는 못한다 하더라도 적어도 흡사한 효과를 얻어내려고 노력했던 것이다.

마치는 말

18세기 이후의 음악에 통용되는 양식화된 춤의 특성이나 춤이 가지는 특정한 토포스는 그 춤이 실제로 음악에 맞추어 추어지던 17세기에 형성된 것이 아니라 그 이후에, 즉 춤이 양식화된 이후에 생긴 것일 가능성이 높다. 어떤 춤음악은 다행히 실제 춤을 반주하던 음악과 상당히 많은 음악적 특성을 공유하기도 하지만 또 어떤 춤들은 그리 많은 특징을 공유하지 않는다. 한 가지 예를 들자면, 느린 세 박자에 두 번째 박에 강세가 있는 것으로 ‘양식화’ 되어 있는 사라방드의 경우, 진짜 사라방드 춤곡에서는 그러한 양식적 특징이 잘 나타나지 않는다. 오히려 첫 번째에 강세가 있는 경우가 훨씬 흔하다.

이러한 사실은 양식화된 춤곡과 실제 춤 사이의 관계를 살펴보려는 연구자들에게 실망을 안겨 준다. 과연 양식화된 춤과 실제 춤과의 사이에는 아무런 관계가 없는 것일까? 혹은 관계가 있다 하더라도 춤과 음악은 그 매체적 특징이 다르므로 직접 비교할 수 없는 대상인 것일까?

이 글은 이러한 질문에 대한, 부분적인 답이다. 18세기의 양식화된 춤 음악들이 그 이름이 담지하고 있는 춤의 형태를 어떤 식으로든 반영하리라고 짐작하는 것은 정당하다. 하지만 그 춤의 모습이 음악을 통해 투명하게 드러나리라고 생각하는 것은 성급하다. 춤의 동작들이 어떤 방식으로든 음악적 모습으로 번역될 수 있으리라는 가능성을 쉽게 포기할 필요는 없다. 그러나 분명한 것은 음악과 춤은 각각 구별되는 재료적 성질과 관습, 관성을 지니고 있기 때문에 직접적인 비교가 쉽지는 않을 것이라는 사실이다.

그러나 춤과 음악이 각기 구별되는 재료를 사용한다고 하더라도 그 재료를 운용하는 방식, 방법에서는 공통점을 찾을 수 있다. 재료가 무엇이건 간에 그것을 가지고 자신을 표현하는 방식, 상대방을 설득하는 방식, 공감을 얻어내는 방식에 공통점이 있다면, 그것을 ‘통해서’ 실제 춤과 양식화된 음악 사이를 비교할 수 있을 것이다. 바로 그 자리에 수사학이 있다. 수사학은 재료나 내용에 관한 연구가 아니라 ‘방법’에 관한 것이기 때문이고 그것은 매체의 특수성과 관련이 있는 것이 아니라 매체의 다름을 뛰어넘는 공통적인 운용방식과 관련이 있기 때문이다.

비록 이 글에서는 ‘아킬레스의 부레’와 ‘영국 모음곡 제1번의 부레’라는 두 곡만을 비교하였지만, 이 두 곡의 비교에서 드러나는 방법적인 공통점, 즉 수사학의 영향은 이 두 작품만이 아니라 세계를 바라보는 이해하는 방식에 수사학이 영향을 미쳤던 모든 시기에 공통적으로 드러난다. 그 수사학의 영향이 미친 공통의 시기가 기존의 음악사에서 바로크라고 부르는 시기에 한정되는 것인지 아니면 그 경계를 앞으로 혹은 뒤로 넘어가는지 그리하여 기존의 역사적 경계를 위협하게 될지는 앞으로의 연구를 더 두고 볼 일이다.

한글 검색어: 부레, 수사학(修辭學), ‘아킬레스의 부레’, <영국 모음곡 제1번> 부레 I, 바로크 춤, 양식화된 춤.

영문 검색어: Bourée, rhetoric, ‘Bourée d’Achillé, ‘Bourée I’ from <English Suite No. 1>, Baroque Dance, Stylized Dance.

참고문헌

- 정경영. "음악수사학(rhetoric)에 대한 수사학(historiography)적 접근." 『낭만음악』 (2006, 가을), 49-66.
- _____. "춤과 음악의 간극: 루이 14세 시대의 미뉴엣을 중심으로." 『서양음악학』 10-3 (2007), 99-119.
- _____. "춤-음악으로서의 사라방드: 기원, 역사, 양식." 『서양음악학』 11-3 (2008), 39-66.
- Dreyfus, Laurence. *Bach and the Patterns of Invention*. Cambridge: Harvard University Press, 1996.
- Feuillet, Raoul Auger. *Recueil de Dance Composée par M. Pecour*. 1709.
http://memory.loc.gov/cgi-bin/query/D?musdibib:3:/temp/~ammem_g7xL:
(accessed June 28, 2009)
- Goring, Paul. *The Rhetoric of Sensibility in Eighteenth-Century Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- Hilton, Wendy. *Dance of Court and Theater*. Princeton: Princeton Book Company, 1981.
- _____. "Dances to Music by Jean-Baptiste Lully." *Early Music*. Vol. 14, No. 1 (Feb. 1986), 51-63.
- Lester, Joel. "Heightening Levels of Activity and J.S.Bach's Parallel-Section Constructions." *JAMS*. Vol. 54, No. 1 (Spring, 2001), 49-96.
- Little, Meredith / Matalie Jenne. *Dance and the Music of J. S. Bach*. Expanded ed. Bloomington: Indiana University Press, 2001.
- Mather, Betty Bang. *Dance Rhythms of the French Baroque*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- Mirka, Danuta / Kofi Agawu, eds. *Communication in Eighteenth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- Neville, Jennifer, ed. *Dance, Spectacle, and the Body Politick, 1250-1750*. Bloomington: Indiana University Press, 2008.
- Orden, Kate van. *Music, Discipline, and Arms in Early Modern France*. Chicago: The University of Chicago Press, 2005.
- Schulze, Hans-Joachim. "The French Influence in Bach's Instrumental Music." *Early Music*. Vol. 13, No. 2 (May, 1985), 180-184.

Abstract:

Rhetoric of Body, Rhetoric of Music: an Exploration on Baroque Bourée

Kyung-Young Chung

Rhetoric had a great influence in Baroque era. Dances and Music were not exceptions. Until recently, however, scholars who have studied the musical rhetoric focused exclusively on the relationship between texts and music. Naturally, only the role of *elocutio* has been emphasized among sub-disciplines of rhetoric. Other sub-disciplines, such as '*inventio*' and '*dispositio*' also are very important to understand the influence of rhetoric on Baroque dance and music. These sub-disciplines also provide an useful frame of reference to compare the Bourée during the reign of Louis XIV and the one that has been stylized during the 18th-century. In this study, the author compares the '*Bourée d'Achille*' and J. S. Bach's Bourée I' from <English Suite> from the rhetorical view.

[논문투고일: 2009. 08. 31]

[논문심사일: 2009. 09. 20]

[최종본제출일: 2009. 10. 18]