
근대를 위한 몸짓: 바로크 시대의 춤과 음악*

정 경 영

(한양대학교)

I. 들어가는 말

음악에서 나타나는 근대성의 한 중요한 징후는 음악이 자율성을 갖게 되는 것이다. 음악 외부의 것과의 연관 관계를 통해서 음악의 의미를 드러내는 것이 아니라 음악 내부의 논리와 구성력으로 의미를 창출하는 것, 그러므로 음악 밖의 세계와 일종의 마술적인 공명 관계를 상징하고 있는 것이 아니라 탈신비화된 분리를 전제하는 것, 참여자(연주자)와 대상의 상호관계 속에서, 정해진 틀 안에서 창조적 여백을 남겨두고 있는 것이 아니라 작품 외부에서 정확한 기보를 통해서 전체를 조망하고 통솔하는 절대적인 주체로서의 작곡가를 전제하는 것이 모두 이러한 자율적 음악, 근대적 음악의 특징이다.

음악이 자율적일 수 있다는 생각, 혹은 음악이 특정한 기능에 봉사하거나 다른 매체에 기대지 않고도 의미 전달이 가능하다고 하는 근대적 생각이 어떻게 형성되었는지를 춤과 음악의 관계에서 살피려고 하는 것이 이 글의 목적이다. 근대화는 16세기 말부터 오랜 기간 동안 광범위한 지역에서 일어난 매우 복잡한 삶과 사유의 변천 과정이다. 음악의 근대화도 마찬가지로 다양한 층위에서 여러 가지 모습으로 나타난다. 그러므로 춤과 음악의 관계가 음악적 자율성이라는 관념을 형성한 음악적 근대를 가능하게 한 유일한 동인이라고 주장하는 것은 근대화의 과정을 지나치게 편협한 시각으로 바라보는 태도일 것이다. 이 글의 목적은 그러므로 근대적 음악이 형성되는 유일하고 결정적인 하나의 동인을 찾

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

아내어 그 인과관계를 살피려는 것이 아니라 오히려 광범위하고 다양한 층위에서 오랜 기간 동안에 걸쳐 일어난 음악적 근대화의 일반적인 과정을, 춤과 음악의 관계라는 하나의 예를 통하여 가늠해 보고자 하는 것이다.

이렇게 관심의 범위를 한정시키고 나서 주목해야할 중요한 사항은 어떻게 16세기 말 이후에 춤을 수반하던 ‘춤음악’이 춤을 돕는 기능 없이도 그 자체로 청취되고 나름의 의미를 형성하는 춤‘음악’이 되는가 하는 점이다. 예컨대 16세기 후반과 17세기 초의 ‘춤음악’들은 예외 없이 실제 춤을 반주하는 것이었지만 18세기 초의 모음곡 등에 포함되어 있는 춤‘음악’들은 그 음악에 맞추어 실제 춤을 추는 음악이 아니라 그 자체로 감상의 대상이 되는 음악이 되었는데 이 기간 동안에 대체 어떤 일이 생겼는지 하는 것이 이 글의 관심이라는 것이다.

이러한 관심을 좇기 위하여 이 글은 먼저 춤이 익숙한 몸짓으로 막연히 기억되는 것이 아니라 체계적으로 기록되기 시작한 시점에서부터 시작할 것이다. 체계적인 무보법의 출현은 춤을 단순한 패턴의 반복이 아닌 패턴과 동선을 이용한 하나의 극적인 구성물로, 즉 이야기, 혹은 내러티브를 갖는 것으로 바꾸어 놓았다는 점에서 매우 중요하다. 이 과정에서 춤과 음악은 때로는 호응하여 내러티브를 강화하기도 하고 혹은 길항하여 그 갈등을 통하여 나름의 의미를 발생시키기도 한다(중요한 사실은 이 과정에서 이미 춤과 음악 사이의 간극이 발생하고 있다는 것이다. 즉, 음악이 춤에 함몰되어 있다거나 춤을 위한 완전히 종속적인 기능을 갖는 것이 아니라 나름의 관성을 가지고 다소간 독립되어 있다는 점이다).

춤이 내러티브를 갖게 되는 데에는 춤 관습 자체의 자연스럽고 논리적 발전이라고 설명하기 힘든 단절이 있다. 16세기 말부터 드러나는 이러한 단절의 원인을 이 글에서는 당대의 수사학에서 찾아보고자 한다. 바로크시기를 관통하여 나타났던 이 시대의 수사학에 대한 관심은 그저 수사학이 하나의 기술이나 단순한 분과학이 아니라 실은 새로운 인식론이었음을 짐작하게 한다. 그러므로 이 시대의 춤이나 음악에 나타나는 수사학적 관심의 범위가 그저 미사여구적인 관용구의 사용 정도에 그친다고 생각한다면 그것은 이 시대 수사학의 영향력과 함의를 편협하게 이해하는 것이다. 바로크 시대의 수사학은 오히려 ‘무엇을’에 관한 관심을 ‘어떻게’에 대한 관심으로 돌려놓은 사고의 전환을 담지하고 있다. 그리고 이러한 사고의 전환이 춤과 음악 모두에 영향을 미치게 된 것이다. 바로크 시대의 수사학적 전회와 그에 따른 춤과 음악의 변화는 이 글의 또 다른 중요한 관심거리이다.

그 다음으로는 이러한 수사학의 영향이 구체적으로 어떻게 춤과 음악의 분리를 가능하게 했으며 어떻게 음악이 춤 없이도 나름의 의미를 표현하는지를 설

명해볼 것이다. 예컨대 바흐의 음악은 비록 실제 춤을 수반하지 않더라도 음악 자체만으로 춤의 몸동작과 수사적 전략을 잘 표현하고 있다. 그리하여 궁극적으로 음악이 춤 없이도 독립적으로 존재할 수 있는, 즉 자율적인 음악의 단초를 마련하게 되는 것이다.

이러한 과정을 따르는 연구로서 이 글은 분명히 춤과 음악이라는 대상에 대한 역사적, 사변적 서술이 될 것이지만 한편으로는 음악 연주의 실제에서 늘 제기되어온 문제에 대한 간접적인 응답도 될 것이다. 예컨대 바로크 후기의 모음곡을 실제 ‘춤음악’으로 이해해야 할 것인지 아니면 춤‘음악’으로 이해해야 할 것인지와 같은 문제가 그것인데 이 글은 왜 이러한 문제가 제기되는지 그리고 ‘춤음악’과 춤‘음악’ 사이를 여전히 관통하고 있는 중요한 요소가 무엇이고 그 사이에 발생한 단절이 무엇인지를 밝혀줄 수 있을 것이기 때문이다.

1. 무보법(choreography)의 등장

서구의 역사에서 춤의 실제 모습을 처음으로 구체적으로 기록하고 있는 것은 15세기경에 이탈리아에서 나온 무용 이론서이다. ‘도메니키노’(Domenichino)라고 불리기도 했던 도메니코 다 피아첸차(Domenico da Paiaenza, 1400경-1470경), 줄리엘모 에브레오(Guglielmo Ebreo, 15세기에 활동), 안토니오 코루나차노(1430경-1484)의 이론서들이 대표적이다.¹ 이 책들은 공통적으로 2부로 되어 있다. 1부에서는 주로 이론적이고 사변적인 내용, 즉 춤의 원리, 구성 요소, 기본적 파(par) 동작 설명과 춤에 대한 철학적이고 미학적인 내용을 주로 다루고 있다. 2부는 실제 춤에 관한 내용으로 주로 당대의 바스 단스나 발리에 대해 설명하고 있다. 그러나 이 이론서들과 또한 16세기 초까지 살았던 체사레 네그리(Cesare Negri, 1535경-1605경)의 이론서들은 모두 춤의 실제 모습을 그저 글로 묘사하고 있다는 한계를 가지고 있다. 그러므로 실제 춤의 모습을 정확히 알 수 없다.

실제 춤을 조금 더 적극적으로 표현하려고 했던 책들은 15세기 중반에 나타난다. 그 중에서도 특별히 주목할 만한 것은 현재 브뤼셀 왕립 도서관에 소장되어 있는 것인데 보통 “브뤼셀 필사본”(Brussel Manuscript)라고 불린다.² 이 비

1 각 이론서의 제목은 다음과 같다. Domenico da Piacenza, *De arete et saltandi choreas ducendi* (1425). 현재 Bibliotheque Nationale f. Ital 972에 보관되어 있다. Guglielmo Ebreo, *Trattato dell'arte del ballo*. 이 책은 1873년에 F. Zambrini가 1885년에 Messori Boncuglia가 다시 편집하여 출판하였다. 1985년 판은 www.archive.org/details/trattatodellarte00gugluofte에서 전문을 볼 수 있다. Antonio Cornazano, *Libro dell'arte dnzare* (1455). 이 이론서는 현재 Biblioteca Apostolica Vaticana (Capponiani 203)에 보관되어 있다.

스한 시기에 처음으로 출판된 책은 미셸 툴루즈(Michel Toulouze, 15세기에 활동)의 『좋은 무용수를 위한 기술과 교육』(L'Art et instruction de bien dancier)이라는 책이다. 이 책들은 두 가지 측면에서 '실제적'이라고 할 수 있는데, 첫 번째로는 춤의 성격이나 기분만을 묘사한 것이 아니라 구체적인 몸짓, 즉 여러 가지 종류의 파와 테크닉을 서술하고 있다는 것이고 두 번째로는 그 춤을 수반하고 있는 음악의 악보를 신고 있다는 점이다.

당대의 춤은 그리 복잡하지 않았기 때문에 이 책들은 몇 가지 동작들이 소개하고 그 동작들을 약자로 표기하고 있다. 예컨대 단순 파(simple par)는 's'로, 이중 파(double par)는 'd'로 몸무개의 중심을 옮기는 동작인 브랑르(branle)는 'b'로 표시하였다. 다만 뒤로 움직이는 동작인 데마르쎬(démarche)의 경우 이미 'd'를 이중 파에서 사용하였으므로 '뒤로 간다'는 뜻을 가진 단어 reculer에서 'r'을 빌려 사용하였다. 브뤼셀 필사본과 툴루즈의 책에는 춤 동작을 나타내는 이러한 약어들이 악보와 함께 실려 있어서 앞서 언급했던 이탈리아의 이론서들 보다는 훨씬 구체적으로 춤의 실체를 기록하고 있다.



[그림 1] 툴루즈, L'Art et instruction de bien dancier, p. 6

[그림 1]에서 볼 수 있듯, 악보에는 테너 선을 만 그려져 있고 아래에는 가사가 적혀있다 (“Le petit Rouen”). 15세기의 춤 음악 기록 관습으로는 다른 성부들을 대체로 기록하지 않았다.³ 가사 바로 밑에는 약자로 춤 동작을 표시해 놓고 있다. 그러나 악보의 거의 모든 음들이 자세한 리듬을 생략한 채 브레비스만으로 그려져 있고 그 밑에 있는 춤 동작 기호들도 수직적으로 위의 음표들과 잘 맞지 않아서 미리 이 춤을 알고 있는 사람이 아니라면 이 표시만을 보고 새로 춤을 익히기 쉽지 않을 것처럼 보인다. 뿐만 아니라 이 시대의 춤 이론서들은 아직 춤의 또 다른 중요한 요소인 동선을 표시하지 않고 있어서 구체적인 춤의 실체를 전하기가 어렵게 되어 있다.

이 보다 조금 더 구체적으로 춤의 실체를 전하는 책은 아르보(Thoinot Arbeau, 1519-95)의 유명한 책 *Orchésogrophy*(1589)이다.⁴ 아르보가 춤에 대한 책을 썼다는 것 자체가 이 시대에 춤이 얼마나 유행하였는지를 가늠해 볼 수 있는 척도가 된다. 왜냐하면 아르보는 당대의 무용 선생도 아니었고 춤이 유행하던 궁정에 살던 사람도 아니었기 때문이다. 그는 성당에서 참사원, 부주교를 지낸 성직자였다. 원래 이름도 아르보가 아니라 장 따부로(Jehan Tabourot) 였는데, 이름의 철자를 뒤섞어 아르보라는 필명을 만들어 내었다. 성직자가 무용에 관한 책을 저술할 만큼 이미 춤은 궁정과 귀족, 그리고 심지어 성직자들에게 충분히 중요한 그들의 덕목으로 자리 잡았음을 알 수 있다.

이 책이 이전의 이론서와 구별되는 점은 우선 훨씬 다양한 종류의 포지션과 파, 스텝, 춤 종류를 포괄하고 있다는 것이다. 그리하여 이때까지의 어떤 책보다도 16세기와 17세기의 춤의 실체에 관한 포괄적 지식을 전해주고 있다. 뿐만 아니라 이 책에는 중요한 동작들을 목각으로 그려 넣어서 독자들의 이해를 돕고 있다. 예컨대 [그림 2]는 춤을 시작하기 전 인사하는 모습을 그려 넣은 것이다.

3 Daniel Heartz, “Hoffdanz and Bass dance,” *Journal of the American musicological Society* 19/1 (Spring, 1966), 20.

4 이 책의 프랑스어 원본은 미국 국회 도서관(Congress Library) 사이트에서 볼 수 있다. (http://memory.loc.gov/cgi-bin/query/D?musdibib:1:./temp/~ammem_4oT8:) 영어 번역본은 다음 책을 참조 할 수 있다. Thoinot Arbeau, *Orchésogrophy* trans. Mary Stewart Wvans, ed. Julia Sutton, (New York: Dover Publications, INC., 1967).

RÉVÉRENCE

[그림 2] 아르보, *Orchésogrophy*에 나오는 삽화

또한 아르보는 특이하게도 악보를 수직 방향으로 그려 넣고 이에 병행되는 동작들을 수평으로 적어놓아 이전의 이론서 보다 훨씬 더 분명하게 음악과 춤의 상관관계를 드러내고 있다. [그림 3]은 아르보가 설명한 브랑르의 한 예이다.

DE THOINOT ARBEAV. 80
Tabulature du branle d'Escoffe.

Air du premier branle d'Escoffe. Mouvements pour ce premier branle.

	<p>pied largy gaulche. pied droit approché. pied largy gaulche. pied croisé droit.</p>	<p>Ces quatre pas equi- polét vn double a gaulche.</p>
	<p>pied largy droit. pied gaulche approché. pied largy droit. pied croisé gaulche.</p>	<p>Ces quatre pas e- quipolét vn double a droit.</p>
	<p>pied largy gaulche. pied croisé droit.</p>	<p>Ces deux equi- lét a simple gaul.</p>
	<p>pied largy droit. pied croisé gaulche.</p>	<p>Ces deux equi- lét a simple droit.</p>
	<p>pied largy gaulche. pied droit approché. pied largy gaulche. pied croisé droit.</p>	<p>Ces quatre equi- polent vn double a gaulche.</p>

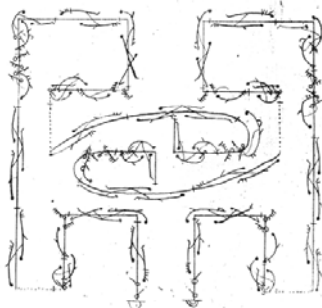
[그림 3] 아르보, *Orchésogrophy*에 나오는 음악과 춤 설명

위의 예에서 볼 수 있는 바와 같이 아르보는 이 전의 어떤 이론서에서 보다 음악과 몸동작의 상관관계를 자세히 알 수 있도록 표시해 놓고 있다. 그러나 여전히 이러한 무보법은 한계가 있는데, 무엇보다도 앞서 언급한 바와 같이 춤의 또 다른 중요 요소인 동선이 드러나지 않는다는 사실이다. 또한 이미 알려져 있지 않은 춤 선생의 새로운 안무를 얼마나 이러한 무보법으로 상세히 알려줄 수 있을 것인가 하는 것도 여전히 숙제로 남는다. 이러한 문제가 해결되는 것은 17세기의 일이며 이 때 등장한 새로운 무보법이 바로 푸이에 무보법이다.

푸이에 무보법은 바로크 시대의 춤의 모습을 가장 잘 드러내는 무보법이다. 오늘날 바로크 시대의 춤을 복원해 낼 수 있었던 것도 바로 이 푸이에 무보법 덕분이라고 할 수 있다. 이 무보법은 프랑스 루이 14세의 춤 선생이었던 보상(Pierre Beauchamp, 1631-1705)이 처음 고안했다고 알려져 있으나 1700년에 푸이에(Raoul Auger Feuillet, 1653경-1709경)가 처음으로 이 무보법을 사용한 책(*Chorégraphie*, 1700)을 출판하였기 때문에 푸이에 무보법, 때로는 보상-푸이에 무보법이라고 불리고 있다. 이 기보법은 곧 인기를 얻어서 이 방법을 사용하여 만든 무보집이 프랑스는 물론, 영국, 독일, 스페인, 포르투갈에서 까지 출판되어 약 350여권이 남아있다.⁵ 다음 그림은 푸이에 무보법의 한 예이다([그림 4]).



Le Rigaudon de la Paix



[그림 4] 푸이에, *Recueil de dances, composée par Mr. Feuillet*에 나오는 리고동 안무의 예⁶

5 Jennifer Nevile, "Dance in Europe 1250-1750," *Dance, Spectacle and the Body Politic 1250-1750*, ed. Jennifer Nevile (Bloomington: Indiana University Press, 2008), 25.

이 무보법을 이 글에서는 자세히 설명할 겨를이 없다.⁷ 그러나 이전의 무보법과 다른 몇 가지 점을 지적하고 넘어갈 수 있을 것 같다. 우선 이 무보법은 춤의 진행 방향, 즉 동선을 알려준다. 제일 아래쪽 중앙에 있는 반원 두 개가 출발점이다. 한 선으로 되어 있는 반원은 남자 무용수를, 겹선으로 되어있는 반원은 여자 무용수를 의미하고, 원의 절단면, 즉 직선으로 되어 있는 부분이 정면이고 등근 부분이 후면이다. 이 기보법에서 출발점은 무대 안쪽(upstage)이고 반대쪽, 그러니까 그림의 윗부분이 무대 바깥쪽(downstage)이다. 무대 바깥쪽 선의 윗부분에 주로 무도회의 주인(프랑스 궁정의 경우 왕)이 자리 잡게 된다. 반원과 수직으로 이어진 직선이 춤의 진행 방향이다. 점선은 같은 자리로 되돌아오는 것을 의미하므로 [그림 4]의 경우 무대 바깥쪽으로 불룩한 디근자로 진행했다가 유타하여 다시 무대 바깥쪽으로 진행되는 식으로 춤이 진행된다.

두 번째로 이 무보법은 춤 동작을 상세히 알려준다. 제일 처음 부분의 흰 동그라미와 연결된 선은 시작 전의 포지션을 의미하고 그 뒤로 검은 점은 동작을 시작하는 뒷꿈치를, 곡선은 발이 진행되는 방향을 마지막 짧은 사선은 동작을 마친 후 발의 방향을, 그 사이의 짧막한 사선, 반원 등은 걸음걸이의 성격, 즉 굽혔다 펴며 걷는 것인지, 그냥 걷는 것인지, 흡인지, 점프인지 등의 정보를 알려준다.

세 번째로 퓨이에 무보법은 음악과 춤 동작을 잘 연결시킬 수 있게 고안되었다. 진행방향을 나타내는 직선들 중간에 수직으로 그려져 있는 짧은 직선들은 이 무보 위에 그려져 있는 음악의 마디선과 일치한다. 그러므로 위의 악보에서 음악이 반복되므로 무보 위의 마디도 모두 16마디가 된다(반복이 시작되는 부분은 무대 바깥쪽의 수평선 부분이다).

이렇게 퓨이에 무보법은 이 무보법을 읽을 수 있는 사람이고 이미 춤 일반에 대한 기본 지식이 있는 사람이라면 누구든지 처음 고안된 새로운 안무의 춤이라고 하더라도 바로 춤을 출 수 있을 만큼 상세하고도 충분한 정보를 제공해 주고

6 Raoul Auger Feuillet. *Recueil de dances, composées par Mr. Feuillet* (Paris: L'Auteur, 1709). 책 전체는 미국 국회 도서관 사이트에서 볼 수 있다. 이 페이지가 있는 곳의 주소는 다음과 같다. [http://memory.loc.gov/cgi-bin/ampage?collId=musdi&fileName=073//musdi073.db&recNum=0&itemLink=r?ammem/musdibib:@field\(NUMBER+@od1\(musdi+073\)\)&linkText=0&presId=musdibib](http://memory.loc.gov/cgi-bin/ampage?collId=musdi&fileName=073//musdi073.db&recNum=0&itemLink=r?ammem/musdibib:@field(NUMBER+@od1(musdi+073))&linkText=0&presId=musdibib)

7 퓨이에 무보법을 이해하기 위한 가장 기초적인 지식만을 빨리 알기 위해서는 정경영, “춤과 음악의 간극: 루이 14세 시기의 미뉴엣을 중심으로,” 『서양음악학』 10-3 (2007, 통권 15호) 99-119를 보거나 무보에 나타난 몸동작을 글로 풀어놓은 정경영, “춤-음악으로서의 사라방드: 기원, 역사, 양식,” 『서양음악학』 11-3 (2008, 통권 18호), 특히 58-59의 무보와 60-61의 <표 1>을 비교해 보면 도움이 될 것이다. 보다 본격적인 연구를 위해서라면 Wendy Hilton, *Dance of Court and Theater: the French Noble Style, 1690-1725* (Princeton: Princeton Book Company Publisher, 1981)을 참고하여야 한다.

있다. 춤에 필요한 모든 몸짓의 정보를 충실히 담고 있는 무보법이 생겼다는 사실은 춤에 대한 생각과 실체에 변화가 생길 수 있는 단초가 마련되었다는 것을 의미한다. 즉, 이제 춤은 일정한 춤의 기본 동작을 반복한 채 단순한 변화를 주는 것이 아니라 처음부터 끝까지 극적인 구성을 갖추는 것이 되었으며, 그러한 극적인 구성이 가능해지자 이제는 그 춤을 안무한 사람이 누구인지가 중요한 상황이 된 것이다.

춤 동작은 공동체가 임의의 음악에 그때그때 사정에 맞추어 적당히 변형하여 추는 것이 아니라 춤을 만든 주체인 '저자'의 의지대로 적혀진 텍스트에 맞추어 그 것을 그대로 따라해야 하는 것이 되었다. 그리고 그 '저자'는 똑같은 패턴을 반복하는 것에서 그치는 것이 아니라 그 패턴을 변화시켜 혹은 동선을 변화시켜 자신의 의지 혹은 예술적 자아를 텍스트를 통해서 투사할 수 있게 된 것이다. 이러한 방식으로 무보법의 발전은 춤을 근대화하는 중요한 요소가 된다.

그러나 춤을 통해서 이러한 변화가 나타나는 것은 단지 무보법이 더 상세한 춤의 모습을 기록할 수 있도록 개선되었기 때문만은 아니다. 어쩌면 오히려 '저자'의 의지를 춤을 통해서 투사하고 싶도록 만든, 즉 춤을 단순한 패턴의 반복이 아니라 동작과 동선을 통한 이야기로 만들고 싶도록 한 당대의 유행, 또는 사고방식의 변화가 무보법을 발전시킨 것은 아닐지 생각해 보게 된다. 그런 의미에서 17세기 이후 변화된 춤의 모습을 구체적으로 살펴보기 전에, 우선 이러한 변화를 가능하게 한 바로크 시기의 새로운 사고방식, 인식들의 변화를 잠깐 살펴볼 필요가 있다. 이 글에서는 이러한 인식들의 변화에 중요한 역할을 했던 것이 당시의 '수사학'(修辭學)이라고 여기고 있으며 수사학의 재발견의 결과 '진리'에 대한 열망이 '가능성'에 대한 호기심으로, '절대성'에 대한 강박이 '상대성'에 대한 인정으로, 그리고 '대상'에 대한 관심이 '방법'에 대한 관심으로 변하게 되었다고 믿는다. 이러한 인식들의 변화를 다음 장에서는 '수사학적 전회'(rhetorical trun)이라고 부를 것이다.

2. 수사학적 전회

필자는 이미 몇 편의 논문을 통해서 서구 바로크 시기의 수사학이 개별적인 하나의 분과학이라기 보다는 인식의 한 양태임을 시사한 바 있다.⁸ 그 논문에서

8 정경영, "음악 수사학(修辭學)에 대한 수사학(修史學)적 접근," 『낭만음악』 18/4 (2006, 가을), 49-66, 정경영, "몸의 수사학, 음악의 수사학: 바로크 부레의 경우," 『음악논단』 23 (2009), 47-68.

필자는 수사학이 이 시대의 시대정신 혹은 인식들의 결과라기보다는 오히려 원 인임을 조심스럽게 유추하였다. 수사학에 대한 최근의 연구들은 이러한 유추를 보다 확고한 것으로 지지해 주고 있다. 예컨대 2009년에 출판된 『수사학, 양상, 근대성』(*Rhetoric, Modality, Modernity*)이라는 저서에서 저자인 낸시 스트루버(Nancy Struever)는 수사학이 근대 바로 이전 시대, 그러니까 르네상스에서 바로크 시대에 나타난 중요한 인식틀임을 전제하고 이 때의 사고방식을 절대적 지식이나 철학이 아니라 발생 가능성에 대한 탐구인 양상(modality)을 추구하는 인식 양태라고 주장하고 있다.⁹ 그는 이 저서를 통해서 고대의 수사학이 하나의 분과학이자 기술이었던 것에 비해 전근대에 있어서는 하나의 인식틀로 변하였으며 근대 이후에도 철학자(예컨대 하이데거)들이나 역사학자(예컨대 가다머)들에 의해 수사학의 인식론적 가능성이 계속 탐구 되고 있음을 설득력있게 추적한다.

이와 유사한 사고는 (잘 드러나지 않고 숨어있기는 하지만) 음악학의 분야에서도 나타난다. 예컨대 로렌스 드레이퓌스(Laurence Dreyfus)의 사고가 그렇다. 그는 1996년에 출판한 『바흐와 인벤션의 패턴』(*Bach and the Patterns of Invention*)이라는 저서에서 예술(혹은 음악) 분야에서의 인식틀이 계몽주의 이후, 특히 칸트 이후에 변화되었다는 점을 지적하며, 특히 수사학에서의 착상법(*inventio*)이라는 개념이 근대 이후 ‘천재’(그리고 이와 관련된 ‘창조’)라는 개념에 의하여 어떻게 변했는지 설명하고 있다.¹⁰ 그의 저서의 거의 모든 부분은 바로크의 인식론으로서의 수사학 개념이 어떻게 바흐의 음악 창작에 영향을 미치고 있는지를 자세히 설명하는데 바쳐진다. 그가 수사학을 작품의 세세한 부분들의 의미를 추출하기 위해서 이용하는 것이 아니라 작품 전체의 착상과 응집성, 그리고 제작 원리를 설명하기 위해서 수사학을 사용한다는 점에서 바로크 시대의 작품을 설명하고자 했던 이전의 수사학적 시도와는 매우 다른 입장에 서있다고 할 수 있다.¹¹

9 Nancy S. Struever, *Rhetoric, Modality, Modernity* (Chicago: University Of Chicago Press, 2009).

10 Laurence Dreyfus, *Bach and the Patterns of Invention* (Cambridge: Harvard University Press, 2006)

11 사실 바로크시기에 일어났던 수사학적 전회에 이에 따른 음악의 변화에 대한 연구들은 그것만을 따로 모아 논문이나 저서를 쓸 수 있을 만큼 최근 풍성하게 나타나고 있다. 앞서 언급한 드레이퓌스의 저서를 비롯하여 팀 카터의 2005년 저서에 실린 글(Tim Carter, "The search for musical meaning" *Seventeenth-Century Music* ed. Tim Cater and John Butt (Oxford: Oxford University Press, 2005), 158-196. 특히 184-87을 보라)에 자극 이상을 주었을, 비록 바로크 이후의 시대를 다루고 있지만, Mark Evan Bonds, *Wordless Rhetoric* (Cambridge: Harvard University Press, 1991)이 그 근거에 자리 잡고 있다. 뿐만 아니라 본즈의 저서와 마찬가지로 바흐 이후, 정확히는 바흐의 아들(C.P.E.Bach)의 음악을 다루고 있지만 마찬가지로 수사학적 사고가 여전히 근대 이후의 음악의 위상에 영향을 미치고 있음을 보여주고 있는 크레이머의 논문 Richard

실제로 수사학은 전 시기의 기본적인 교양 과목이었던 4과에 속해있지 않던 것으로 바로크시기에 들어서 처음으로 이를 대신한 3과의 한 과목으로 포함되어 이 시기의 학식있는 사람들이라면 누구나 배워야할 덕목으로 자리잡는다. 바로크 음악사에 대한 개론서의 저자인 힐(John Walter Hill)은 1600년부터 수사학이 얼마나 유럽에서 널리 읽히고 교육되었는지를 강조하고 이것이 이 시대 교육의 중요한 핵심이었다고 말하고 있다. 게다가 수사학이 실제적인 도움 외에도 지식인들과 귀족들을 차별화 해주는 핵심 덕목이었다고 주장하는데 왜냐하면 수사학이 이 시대의 모든 예술의(언어적인 것이든 비언어적인 것이든) 근간이었기 때문이라는 것이다.¹²

이러한 수사학적 전회가 왜 생겼을까? 이러한 물음에 대한 상세한 추적은 이 글의 범위를 벗어난다. 다만 크리스티안 에르크(Kristiaan Aercke)는 중세시대의 교부철학의 근간이 되었던 플라톤주의가 신플라톤주의로 변하고 또한 플라톤의 이상주의와는 대비되는 아리스토텔레스의 사상이 르네상스 이후에 새롭게 재발견되면서 수사학에 대한 관심이 이 시대에 대두되었을 것이라고 주장한다. 그 또한 새로운 인식들을 통한 조망이 이 시대의 예술을 이해하는 데 필수적이라고 여긴다.¹³

이 시대의 수사학에 대한 연구는 이미 많이 이루어져 있고 또한 음악과의 관련 하에서의 논의도 필자의 논문을 비롯한 여타 논문들이 많이 나와 있으므로 상세한 설명을 생략하기로 한다.¹⁴ 다만 이 글에서는 바로크 시대의 수사학을 음악의 분야에 적용할 때 흔히 드러나는 오해를 해소하는 것으로 대신하고자 한다. 그러나 그 과정에서 인식론으로서의 수사학과 그것이 지닌 춤과 음악을 비롯한 여타 예술에서 중요한 함의들이 충분히 밝혀지리라 생각한다.

수사학에 대한 첫 번째 오해는 앞서 언급한 대로 수사학을 이 시대의 인식론으로 받아들이는 것이 아니라 ‘말 잘하는 방법’이라는 하나의 기술 또는 분과학

Kramer, "Emanuel Bach and the Allure of the Irrational," *Unfinished Music* (Oxford: Oxford University Press, 2008) 25-152 이 그러하다. "절대음악은 3과에서는 불가능하다"는 다니엘 추아의 언급(Daniel Chua, *Absolute Music and the Construction of Meaning* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999) 63.)은 이러한 관점에서 조금 어렵다. 그가 심지어 '언어학적 전회(linguistic turn)'가 바로크 시대에 일어났음을 인정하면서도 그 때 언어라는 것을 지나치게 현대의 언어학적 관점에서 바라보아 '언어학=분류학'이라는 도식적 사고를 펼치는 것처럼 보이기 때문이다. 그리하여 예컨대 피렌체 카메라타의 연행(performance, 즉 억양)에 대한 수사학적 관심도 이러한 도식 속에서 특별한 것으로 고려되지 않고 있다.

12 John Walter Hill, *Baroque Music* (New York: W.W.Norton & Company, 2005), 15-21.

13 Kristiaan Aercke, *Gods of Play: Baroque Festive Performance as Rhetorical Discours* (Albany: State University of New York Press, 1994). 특히 "Prelude"와 그에 속한 각주를 참조하시오.

14 정경영, "음악 수사학(修辭學)에 대한 수사학(修史學)적 접근"

의 자격으로만 적용 범위를 제한하는 것이다. 이렇게 수사학의 범위를 제한하게 되면 음악이나 춤에서 나타나는 특정한 표현 양식만을 구별해 내고 그것을 분류하여 이름을 붙이는 것으로 만족하게 된다. 물론 이러한 적용이 당시의 예술들을 이해하는데 아주 무익한 것은 아니다. 때로는 언어화되지 않는 비언어적 예술의 언어적 의미를 밝히는데 매우 유용하게 사용되기도 한다. 실제로 18세기를 통해 독일의 많은 음악이론가들이 음악에서 나타나는 이러한 수사학적 면모에 집중한 바 있다. 그러나 이러한 방식으로 수사학을 적용하는 것은 개별 작품의 의미를 명확히 할 수 있는 장점(그러나 예술작품의 의미를 지나치게 획일화한다는 위험 역시 존재한다)이 있는 반면 수사학이 갖는 이른바 수사학(史學)적 의미를 간과하게 한다.

되풀이 해 말하지만 바로크 시기의 수사학은 관습화된 미사여구를 사용하거나 그것을 암기하고 연기하는 것에만 그치지 않고 자신이 맞서는 대상과 세계에 대한 새로운 접근법을 포함하고 있다. 그것은 수사학의 기본적인 태도와 관련이 있는데, 수사학이 가르치는 교훈은 어떤 대상의 속성이나 그것의 진리가 아니라 그것을 대하는 태도, 방법과 관계가 있기 때문이다. 다시 말하면 수사학은 ‘무엇’을 말할 것인가 하는 문제에 관심이 없다. 다만 ‘어떻게’ 말할 것인가에 관심이 있는 것이다. ‘어떻게’는 대상의 진위에 무관심하다. 내가 말하는 것이 진리이건 거짓이건 ‘어떻게’ 그것을 효과적으로 전달할 것인가, ‘어떻게’ 그러한 전달이 상대방의 마음을 움직일 것인가에 관심이 있는 것이다. 이러한 수사학의 면모가 가장 잘 드러나는 것은 수사학의 한 분과인 ‘배열법’이다. 배열법은 한 마디로 표현하자면 이야기를 어떤 순서로 할 것인가에 관한 관심이다. 그리고 이러한 관심을 가장 일반적이고 상투적인 말로 표현하자면, 예컨대 ‘기-승-전-결’의 원칙과 같은 것이다. 이러한 ‘방식’을 따르면 상대를 설득하거나 감동시킬 수 있다는 것이 바로 수사학의 주된 관심인 것이다. 말하자면 수사학의 관심은 ‘내용’보다는 ‘형식’에 있다고 할 수 있을 것이다. 그리고 바로 그러한 점이 수사학을 비언어적인 예술에까지 적용할 수 있게 하는 것이다.

두 번째 오해는 바로 수사학에 대한 이러한 언급에서 비롯된다. 배열법 이외의 수사학의 분과에는 미사여구법, 암기법, 연기법, 그리고 착상법이 포함된다. 마지막에 언급한 ‘착상법’은 수사학이 ‘형식’과 관련되어 있다는 위의 언급에 배치(背馳)되는 것처럼 보인다. 착상이란 ‘무엇’을 말할까와 관계되는 것이라고 여겨지기 때문이다. 만일 그렇다면 수사학은 이미 ‘형식’에 관한 문제 뿐 아니라 ‘내용’에 관한 문제까지 모두 포함하고 있는 것이기 때문이다. 그러나 이러한 반론은 수사학의 ‘착상법’에 대한 오해의 결과이다. 착상법은 간단히 설명하자면 구체적인 ‘내용’을 떠올리는 것이라기보다는 앞으로 행해질 언술을 구성

할 기본적인 단위를 떠올리는 것을 말한다. 이 단위는 이야기의 핵이 되며 착상법은 이야기의 '주제'라기 보다는 '모티브' 혹은 이야기의 '구성'을 위한 아이디어에 가깝다. 그래서 그것에 '관한' 이야기를 하게 되는 것이 아니라 오히려 그것 덕분에 이야기가 하나의 이야기로 구성되는, 즉 이야기에 일관성을 부여하고 유기적인 관계를 유지하게 하는 것을 말한다. 더 나아가서 그러한 일관성과 유기적 관계를 유지하게 하는 장치에 대한 생각을 하게 하는 것, 그것이 바로 착상법이다.

그러므로 착상법은 비로소 '법'으로 이해된다. 즉, 번개처럼 떠오르는 영감과 같은 것이 아니라 차근 차근 배워서 익힐 수 있게 되는 운영의 방식이 되는 것이다. 바로 그렇기 때문에 수사학을 연구한 많은 학자들이 칸트의 '천재' 개념 이후에 수사학이 폐기된다고 말하고 있는 것이다. 천재는 배워서 익히는 '법'에 관여하는 사람이 아니기 때문이다.

이렇게 수사학에 관한 두 가지 오해를 해소하고 나면 춤과 음악에 나타난 수사학의 영향을 보다 넓은 시각에서, 그리고 역사적인 흐름 안에서 조망할 수 있게 된다. 이제 먼저 춤에서 나타난 수사학의 영향을 살펴보도록 하자.

3. 춤에서 나타난 수사학의 영향

춤에서 나타나는 수사학적 영향을 한마디로 말하자면 앞서 언급한 대로 형식에 대한 관심의 발생이라고 말할 수 있다. 1장에서 살펴본 대로 퓨이에 무보법은 처음으로 춤을 일종의 드라마로, 다시 말하면 의미를 발생하는 형식으로 구성할 수 있는 단초를 마련해 주었다. 바로크 시대의 춤이 형식으로 나타나는 일종의 드라마를 구성하고 있다는 사실은 이 당시의 춤을 르네상스 시대의 것과 비교해 보면 더 잘 드러난다.

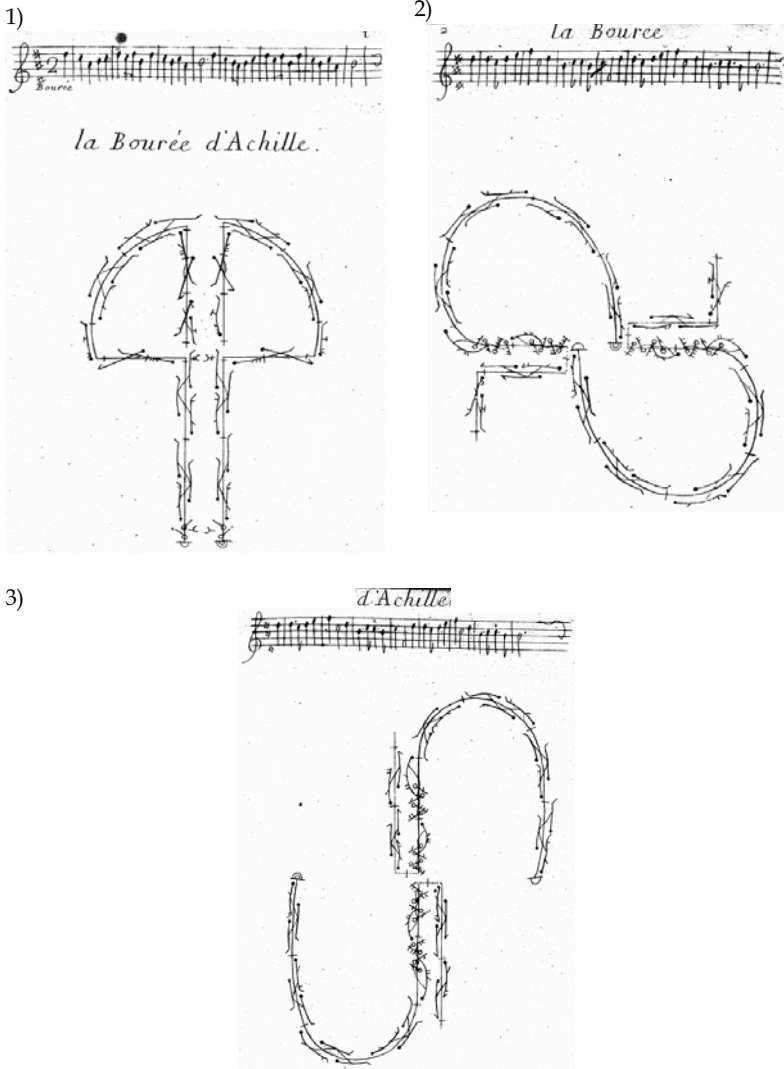
잠시 1장에서 살펴보았던 툴루즈의 바스 단스를 한번 살펴보도록 하자. [그림 1]에서 살펴보면 앞서 살펴 본 대로 음표와 가사 아래 적혀있는 춤 동작을 볼 수 있다. 이 춤 동작들이 정확히 어떤 음에서 이루어지는지 확실치는 않지만, 그 동작들을 음악과 별도로 나열해 보면 일종의 규칙성을 발견할 수 있다. 처음에 등장하는 R b 는 인사와 그에 뒤이은 준비 자세이므로 별도로 하고 나머지 부분을 규칙적으로 배열해 보면 다음과 같다(<표 1>).

〈표 1〉 툴루지의 바스 단스 춤을 기호로 정리한 것

R b ss ddddd rrr b
 ss d rrr b
 ss ddd rrr b
 ss d rrr b
 ss ddd rrr b

위의 표를 보면 르네상스의 춤이 기본적으로 특정한 몸 동작을 순서대로 배열해 놓고 그 동작의 수만 조금씩 바꾸어 놓은 것임을 알 수 있다. 뿐만 아니라 변하는 부분도 전체 패턴의 일정 부분만이어서 실은 거의 모든 부분이 일정한 스텝의 그룹을 반복하는 것임을 알 수 있다. 물론 바스 단스의 종류도 매우 여러 가지이며 그 종류에 따라 각기 다른 스텝을 가진다. 그러나 기본적으로 한 가지 혹은 두 가지의 스텝 그룹을 반복한다는 점에서 서로 많이 다르지 않다. 각기 다른 춤 동작은 주로 그 동작과 함께하는 음악의 선율 이름을 따서 불렀는데 이는 마치 우리나라 놀이 중 고무줄놀이의 관행과 비슷하다.

퓌이에 무보법 이후의 춤은 사뭇 다르다. 퓌이에 무보법이 출판된 지 9년 후에 나온 페쿠(Louis Cuillaume Pecour, 1653-1729)의 춤 모음집(Recueil)에 보면 제일 첫 장에 유명한 <아킬레스의 부레> (La Bourée d'Achille)가 나온다. 이 무보만 보더라도 퓌이에 기보법 이후 춤의 동작이 얼마나 다양해 졌는지, 그리고 규칙적으로 반복되기 보다는 안무자의 의도에 따라 얼마나 자유롭게 펼쳐지는지 짐작할 수 있다.



[그림 4] 아킬레스의 부레

우선 눈에 띄는 것은 화려한 동선이다. 푸이에 기보법 이전의 춤의 동선은 확실히 알 수 없으나 전진하거나 후진하거나 혹은 오른쪽, 왼쪽으로 대칭적으로 움직였을 것으로 짐작되는 것에 비하여 위의 무보가 보여주는 동선은 훨씬 다양

한 모습을 보여준다.¹⁵ 춤의 동선을 이러한 식으로 디자인하는 것은 이 기보법이 생기기 전에는 불가능한 일이었을 것으로 보인다. 더구나 이 춤이 실린 책이 해마다 새로운 안무를 여러 사람들에게 알리기 위한 Recuil(Recueil 즉, 춤 모음서)이었다는 것을 생각해 보면 분명히 이 무보법의 목적은 이전의 춤 이론서가 이미 알고 있는 춤 동작을 잘 기억하기 위했던 것과는 달리 춤을 전혀 모르는 사람에게 알려려고 했던 것임이 분명하다.

춤 동작들을 자세히 살펴보다라도, 비교적 단순한 시작 부분임에도 불구하고 여기에서 파 드 부레(pas de bourée), 콩트르탕 드 가보트(contretemps de gavotte), 탕 드 쿠랑트(tems de courante), 파 드 시손네(pas de sissonne), 즈테(jettes), 파 드 쿠페(pas de coupé)가 섞여서 사용되고 있다. 또한 춤 전체를 쉽게 암기할 수 있게 하는 특별한 규칙성을 발견하기가 힘들다. 이 무보에 사용된 스텝 단위들을 간략하게 정리하면 다음과 같다(<표 2>).

〈표 2〉

1)	2)	3)
b b g c	b b b b	j j b j j b
b b g c	s s b cou	s s b cou

b=pas de bourée: 무릎을 굽히며 한 걸음 나아간 뒤(드미 쿠페), 자연스런 걸음으로 두 걸음 걷는다(파 드 마르쉐).

g=contretemps de gavotte: 무릎을 굽히고 한 발로 도약하여 그 발로 착지한 후 두 번의 파 드 마르쉐를 한다.

c=tems de courante: 두 무릎을 굽혔다가 한 발로 펴면서 다른 한 발은 지면에 닿게 끌고 온다.

s=pas de sissonne: 무릎을 굽힌 뒤 도약하여 두 발로 착지하면서 다시 무릎을 굽히고 다시 한 발로 도약한다.

j=jette: 한 발로 뛰었다가 다른 발로 착지한다. (cf. hop: 한 발로 뛰었다가 그 발로 착지)

cou=pas de coupé: 한 발로 자연스럽게 걷고 다른 발은 따라온다.¹⁶

15 물론 단순한 춤동작을 가졌지만 화려한 동선을 가졌던 예가 없지 않다. 특히 초기 무대 춤, 즉 발레나 극장 공연용 춤에서는 동선을 이용해 기하학적 무늬를 만들거나 심지어 정치적 메시지가 갖는 알파벳 모양을 만들어 내기도 하였다. 그러나 이러한 춤의 경우 특정한 시대, 특정한 용도로 극히 한정되어 있어, 춤의 역사적인 변화를 서술하기에 예외적인 것으로 여겨진다. 또한 그러한 춤들은 동선 자체가 문제의 핵심이 아니라 움직여 결과적으로 만들어지는 최종 기하학적 무늬에 관심이 있는 것이므로 현재의 논지를 벗어난다. 이러한 춤에 대한 연구로는 Mark Franco, *Dance as Text: Ideologies of the Baroque Body* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993) 15-31 을 참고할 수 있다.

16 스텝과 스텝 단위들에 대한 이 설명은 이해를 돕기 위해 가장 간단하고 평이한 말로

위의 표(<표 2>)를 푸이에 무보법 이전의 무보를 정리한 표(<표 1>)과 비교해 보면 둘 사이의 차이가 확연히 드러난다. 물론 <표 2>의 경우 <표 1>과는 달리 스텝 단위, 즉 몇 가지 다른 스텝이 합쳐져 하나의 단위를 이루는 것을 기준으로 표시한 것이지만 그것을 다 풀어서 기본 스텝으로 해체 놓아도 결과적으로 똑같은 대비를 이룬다. <표 1>의 규칙성에 비해 <표 2>의 임의성이 두드러지게 나타나는 것이다.

두 가지 춤 사이에 드러나는 또 한가지 중요한 차이는 전자의 경우 그 춤을 고안한 사람의 이름이 등장하지 않는다는 것이다. 단지 이 춤은 통상 이 춤을 수반하는 곡의 이름 “Le Petite Rouen”으로 불리는 것이다. 이에 비해 후자의 경우 페루가 고안한 춤이라는 것이 이 모음서에 분명히 드러나 있고 이후의 이론서에서도 항상 고안자의 이름과 함께 기록된다. 이러한 사실은 푸이에 무보법 이후의 춤이 얼마나 ‘작가’에 의존하고 있는지를 보여주며 결국 춤은 그것을 기록하는 정교한 무보법과 함께 근대화 되고 있음을 잘 알 수 있다.

마지막으로 한 가지 더 언급하고 싶은 사실은 <표 2>가 드러내는 일종의 내러티브이다. 도면 1)에서 춤은 단순한 스텝을 두 번, 변화 없이 반복한다. 그러나 도면 2)과 도면 3)으로 옮겨 오면서 스텝이 변하기 시작하여 도면 2)의 첫 부분에서는 매우 단순한 스텝을 보이다가 두 번째 부분에서 도약으로 인하여 더 화려해지기 시작하고 도면 3)의 첫 부분에서는 도약의 횟수가 빈번해져 가장 화려한 클라이막스를 이룬 후 두 번째 부분에서는 오른쪽 도면의 두 번째와 같은 스텝으로 돌아와 정리가 되는 느낌을 주는 것이다. 이러한 일종의 준비-전개-클라이막스-정리는 바로 앞서 언급한 바와 같은 수사학적 사고가 춤에 반영된 것이라고 할 수 있을 것이다.

부레 외의 다른 바로크 춤들도 위에서 언급한 바와 같은 수사학적 사고를 잘 보여준다. 특히 공연을 목적으로 한 춤들의 경우 특별히 춤 동작과 동선으로 내러티브를 만들려는 의지를 더욱 분명히 보여준다.¹⁷ 바로크 시기 예수회 신부

설명하려고 한 시도일 뿐이다. 스텝과 스텝 단위는 매우 정교하게 정의되어 있어서 처음 시작하는 포지션과 먼저 나가는 발, 그 후에 남는 발의 위치, 음악과의 관계에서 걸리는 시간 등이 자세히 설명되어 있다. 보다 상세한 설명을 원한다면 다음을 참고할 수 있다. Rebecca Harris-Warrick, Carol G. Mrash, *Musical Theatre at the Court of Louis XIV* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), 105-113.

17 바로크 시대의 춤은 궁정 춤과 극장 춤으로 나눌 수 있다. 그러나 춤의 기본 동작을 고려할 때 두 가지 춤은, 후자가 조금 더 전문화된 장식을 갖는 것 외에 기본적으로 다르지 않다. 뿐만 아니라 바로크 시대의 궁정춤은 기본적으로 공연적 성격을 가지고 있다. 그러므로 이 둘을 구분하는 것은 이 글의 문맥에서 그리 큰 의미를 가지지 않는다. (정경영, “춤과 음악의 간극: 루이 14세 시대의 미뉴엣을 중심으로,” 『서양음악학』 10-3 (2007), 99-119.) 그러나 속성상 극장 춤이 분명히 더 “표현적”일 것이라는 점은 짐작할 수 있겠다.

있던 프랑수아 포메(François Pomey, 17세기 후반에 활동)의 사라방드에 대한 기록은 이 시대의 사라방드가 얼마나 극적인 표현성을 가지고 있는지 잘 보여준다.¹⁸ 또한 슈왈츠(Judith L. Schwartz)나 마더(Betty Bang Mather)같은 학자들은 각각 페쿠가 릴리의 음악에 붙인 파사칼리에의 안무가 얼마나 당대의 수사학적 배열법에 정확히 들어맞는지를 설득력 있게 보여주고 있다.¹⁹

1660년경부터 사용된 바로크 시대의 미뉴엣 역시 조금 다른 방식으로이지만 춤의 내러티브를 드러낸다. 미뉴엣의 경우는 동선을 적극적으로 사용한다. 그리하여 기본적으로 거꾸로 된 S 형태나 Z자의 동선을 반복하면서 남녀 무용수가 가운데에서 만날 때마다 오른손, 왼손, 그리고 마지막으로 양손을 모두 뺀 방식으로 춤의 극적 재미를 더한다.²⁰

지금까지 서술한 대로 바로크 시대의 춤은 당대의 시대정신 혹은 새로운 인식들이었던 수사학적 사고를 반영한다. 그리고 이러한 사고는 무보법의 발전, 즉 발의 동작과 몸의 동선을 자세히 객관적으로 서술하고 또 그러한 서술을 통해 안무자 자신을 드러낼 수 있는 퓨이에 기보법의 등장과 무관하지 않다.

이제 마지막으로 살펴볼 것은 과연 이러한 춤의 변화를 초래한 수사학적 전회가 과연 음악에도 영향을 미쳤는가 하는 점이다. 만일 음악 자체가 수사적 힘을 갖게 된다면 그것은 곧 음악이 특정한 기능성을 갖지 않더라도, 또한 다른 매체의 도움(예컨대 말이나 춤)을 받지 않고서도 나름의 의미를 형성하고 소통할 수 있는 자율성을 확보할 단초를 마련하게 되는 셈이다. 만일 이러한 일이 일어났다면 춤은 그 과정에서 어떤 역할을 했을까? 과연 ‘춤음악’과 ‘춤음악’ 사이에는 깊은 단절이 있는 것인가? 아니면 연속성이 존재하는 것일까? 궁극적으로 ‘춤음악’에서 ‘춤음악’으로의 변화는 음악에서의 근대화 과정을 드러내고 있는가? 다음 장은 이러한 물음에 대한 답이다.

4. 춤‘음악’에서 나타나는 춤과 수사학의 영향

17세기 내내 유럽 전역에서 활발하게 나타나던 궁정 춤의 전통이 왜 18세기

18 프랑수아 포메의 사라방드에 대한 기록 전문을 우리말로 옮겨놓은 것이 다음 글에 실려 있다. 정경영, “춤-음악’으로서의 사라방드: 기원, 역사, 양식,” 『서양음악학』 10-3 (2007), 39-66.

19 슈왈츠의 경우 <아르미데>에 나오는 파사칼리아를, 마더의 경우 <페르세>에 나오는 파사칼리아를 분석하고 있다. Judith L. Schwartz, “the Passacaille in Lully’s Armide: Phrase structure in the choreography and the music,” *Early Music* 26/2 (1988), 300-320. Betty Bang Mather, *Dance Rhythms of the French Baroque* (Bloomington: Indiana University Press, 1987), 119-125.

20 보다 자세한 설명은 다음을 참고하시오. 정경영, “춤과 음악의 간극: 루이 14세 시대의 미뉴엣을 중심으로.”

에 갑자기 희미해졌는지에 대한 답은 이 글의 범위를 넘어선다. 아마도 궁정 춤의 원류인 프랑스의 정치적 사정이나 궁정 춤의 전성기를 이끌었던 루이 14세의 취향(특히 그의 말년에 나타난)의 변화가 그 원인에 대한 최소한의 간접적인 답변이 될 수도 있을 것이다.

이 장의 관심은 궁정 춤의 유행이 사라진 이후에도 여전히 인기가 있었던 춤 '음악'에 관한 것이다. 물론 춤 '음악'에 대한 이전의 연구가 없었던 것은 아니다. 그러나 대부분의 이전 연구들은 이미 춤이 양식화된 후, 다시 말하면 춤 '음악'에 배어있는 춤 동작과 음악이 아니라 음악적 특징을 통해 특정한 춤을 '지시'하는 음악에 관한 연구들이 대부분이었다. 예컨대 하이든이나 모차르트의 음악의 특정 부분에 나타나는 리듬, 템포 등을 통해 그 부분이 특정한 춤을 지시하고 있음을 밝혀내는 연구였던 것이다.²¹ 비교적 최근의 새로운 연구는 이러한 관심을 낭만주의 음악에까지 확장하여 음악에 붙어있는 춤 제목이, 실제 음악의 양식적 특징과 서로 조화를 이루는지 혹은 반대로 조화를 이루지 않는지를 살펴 춤 이름의 장르적 특성과 장르의 명칭이 갖는 의사소통적 의미에 관한 연구도 활발히 전개되고 있다.²²

그러나 이러한 연구들은 그 의미가 지나치게 평면화되고 양식화된 후의 춤을 다루고 있다. 이들 연구에서 춤은 몸동작으로서의 의미를 갖는 것이 아니라 주로 그것의 사회적 의미, 즉 계층적, 민족적 의미들의 담지자로 간주된다. 상징적인 의미로 평면화된 춤 속에서는 그 춤이 원래 지니고 있던 '몸짓'은 사라지고 그것이 사용되던 컨텍스트 만이 남게 되기 때문에 '춤음악'이 얼마나 구체적으로 춤 '음악' 속에 스며들어 있는지 가늠하기가 힘들다.

이 연구의 독특한 점은 바로 '춤음악'과 그 몸짓이 수사학의 시대를 거치면서 획득했던 수사학적 표현력을 얼마나 춤 '음악'도 간직하고 있는가 하는데 초점을 맞추고 있다는 점이다. 그리하여 지금부터 살펴볼 것은 원래의 춤이 가지고 있던 몸동작과 그 수사학적 운용이 얼마나 춤 '음악' 속에 잘 '번역'되어 있는지 하는 것이다.

바흐의 음악은 이러한 사실을 증명하기 위한 좋은 기회를 제공한다. 비록 바흐가 활동하던 개신교 독일 도시들에서 경건주의(pietism)자들이 춤의 관행에

21 이러한 연구 중 대표적인 것으로는 Wye Allanbrook, *Rhythmic Gesture in Mozart: Le Nozze di Figaro and Don Giovanni* (Chicago: Chicago University Press, 1983) 이 있다. 우리말로 된 연구 중에는 다음의 연구들이 유용하다. 권송택, "서양고전주의 음악의 관습적 표현 양식," 『음악과 문화』 13 (2005) 89-124. 와 같은 저자의 "모차르트 오페라의 관습적 이디엄," 『서양음악학』 Vol. 19 (2009), 41-79. 가 있다.

22 대표적인 연구로는 다음을 참고할 수 있다. Jeffrey Kallberg, "The Rhetoric of Genre: Chopin's Nocturne in G Minor," *Chopin at the Boundaries: Sex, History, and Musical Genre* (Cambridge: Harvard University Press, 1998).

반대하는 설교를 많이 행해졌다고 하더라도 오히려 그러한 사실은 당시에 춤의 관행이 여전히 활발히 이루어졌다는 것의 반증이 될 뿐이다. 뿐만 아니라 바흐는 어릴 적부터 춤의 원류였던 프랑스 언어와 문화, 그리고 수사학에 대한 교육을 받고 자랐을 것이 분명하다. 가이링거(Karl Geiringer)는 바흐가 어릴 때 다녔던 뤼네부르크 학교의 기숙사에서 그 도시의 다른 학교인 Ritterakademi 학생들과 함께 지냈는데, 그 학교는 당시 프랑스 문화의 중심이었고 그리하여 그 학생들을 통하여 바흐가 프랑스 문화 전반, 즉, 언어, 춤, 음악 등에 익숙하였을 것이라고 주장한다.²³

뿐만 아니라 파쉬(Johannes Pasch, 1653-1710), 헤벤스트라이트(Pantaleon Hebenstreit, 1667-1750), 볼루미에르(Jean-Baptiste Volumier, 1670경-1728)와 같은, 프랑스에서 활동하거나 공부하고 온 춤 선생들이 바흐의 절친한 친구들이었기 때문에 당연히 바흐는 프랑스를 중심으로 펼쳐진 당대의 춤 관행에 대해서 잘 알고 있었을 것이다.

그러나 바흐가 그의 음악들을 실제로 춤을 추기 위한 실용적인 용도로 작곡하였다는 기록은 없다. 그러므로 춤의 관습을 잘 알고 있기는 하되 그것을 실제로 춤을 반주하기 위한 용도로가 아닌 순수한 음악적 목적으로 작곡한 그의 작품에 춤 몸짓의 흔적이 어떻게 남아있는 것을 살피는 것은 실로 흥미로운 일이다.

필자는 이미 다른 논문에서 바흐의 작품 중에서 부레의 예를 통해 바로크 시대의 춤의 수사학적 전략이 얼마나 바흐의 음악에 잘 드러나는지 상세히 밝힌 바 있다. 그리고 춤과 음악이라는 각기 다른 매체가 비록 다른 ‘성질’을 가지고 있기는 하지만 그것을 운영하는 ‘방법’, 즉 매체에 대한 수사학적 이해에 있어서 연속성을 가지고 있다고 주장하였다.²⁴ 이 글을 통해서 그러한 점을 다시 주장할 필요는 없을 것이다. 대신 이 글에서는 바로크 시대의 가장 단순한 몸 동작을 주축으로 했던 미뉴엣의 예를 통해서 구체적인 춤의 동작이 어떻게 춤‘음악’에 반영이 되며, 또한 그 동작이 반영된 모티브 혹은 수사학적 용어를 사용하자면 ‘착상법’이 어떻게 드러나는지를 살펴봄으로써 ‘춤음악’과 춤‘음악’의 상호관계, 그리고 춤‘음악’이 춤의 몸짓이라는 재료와 수사학적 방법을 통해 어떻게 자율성을 획득하는지를 살펴볼 것이다. 살펴볼 미뉴엣은 바흐의 <영국 조곡 3번>에 나오는 아주 간단한 미뉴엣인 “미뉴엣 I”이다.

23 Karl Geiringer, *Johann Sebastian Bach: the Culmination of an Era* (Oxford: Oxford University Press, 1966). Meredith Little, Natalie Jenne, *Dance and the Music of J.S.Bach* (Bloomington: Indiana University Press, 2001), 3-4에서 재인용.

24 정경영, “몸의 수사학, 음악의 수사학: 바로크 부레의 경우.”

바흐의 미뉴엣에 나타나는 바로크 춤을 이해하기 위해서는 간단히라도 바로크 시대의 춤인 미뉴엣의 몸동작을 이해하여야 한다. 바로크 시대의 미뉴엣은 비교적 다른 춤들보다 늦은 시기에 프랑스 궁정에 소개 되었지만 그 단순한 동작 덕분에 매우 인기를 끈 춤이었다. 미뉴엣은 기본적으로 파 드 미뉴엣(pas de minuet)이라는 동작을 반복하는 것으로 진행된다. 미뉴엣은 두 마디를 음악과 춤 동작의 한 단위, 즉 기본 악구로 여긴다. 이러한 두 마디 단위가 두 개씩 모여 더 큰 단위를 이루며 정상적인 미뉴엣의 경우 전체 곡과 춤의 길이는 음악으로 말하자면 4의 배수 마디 길이를 가진다. 이러한 미뉴엣의 기준으로 볼 때 바흐의 미뉴엣은 두 부분(마디 1-16과 16-32)이 각각 16마디로 이루어진 표준적인 미뉴엣이다. 그런데 흥미로운 점은 음악의 두 마디를 기준으로 하는 미뉴엣의 기본 스텝 단위가 음악의 두 마디 악구와 살짝 엇갈린다는 점이다.



[그림 5] 바로크 미뉴엣에 나타나는 음악과 춤의 간극²⁵

위의 그림에서 보듯, 음악적 단위는 앞마디의 첫 박에서 시작되며 각 마디 첫 박에 강박이 놓이는 대신 춤의 단위는 앞마디 바로 전의 마지막 박에서 시작되며 강박은 첫 마디의 첫째박과 셋째 박에 놓인다. 이러한 엇갈림 혹은 음악과 춤의 간극이 미뉴엣을 흥미롭게 하는 기본적 요소이다. 바흐는 미뉴엣의 이러한 엇갈림을 잘 이해하고 있는 것처럼 보인다.

25 더 자세한 내용은 정경영, “춤과 음악의 간극: 루이 14세 시대의 미뉴엣을 중심으로.” [그림 5] 역시 간편한 이해를 위해 그 논문에서 다시 빌려온 것이다.

<악보 1> J.S.바흐, <영국 조곡 3번>, '미뉴엣 I'

곡의 마디 2에서부터 이러한 모습이 드러난다. 선율선은 마디 1에서 시작되어 마디 2의 두 번째 박인 C에서 일단락되고 세 번째 박은 앞에서의 순차적 선율을 진행과는 달리 4도 위로 도약하여 다소간 앞의 선율선과 분리되어 있는 느낌을 준다. 마디 2의 세 번째 음은 그리하여 미뉴엣에서 몸동작이 음악이 시작하는 것 보다 한 박자 먼저 무릎을 굽히는 동작으로 시작된다는 것을 환기시켜준다 (<악보 2>).

<악보 2> J.S.바흐, <영국 조곡 3번>, '미뉴엣 I' 마디 1-4.



그리하여 원래 기대되는 3/4박자에서 기대되는 음악적 단위는 위의 예에서 꺾쇠로 표시된 것처럼 나타나는 것에 비하여 실제 음악의 흐름은 동그라미로 표시된 F음 때문에 박스로 표시한 것처럼 나타나게 된다. 마치 미뉴엣에서 음악의 흐름과 춤의 흐름 사이에 간극이 생기는 것과 같은 효과를 처음 시작되는 네 마디에서 잘 표현하고 있는 것이다. 만일 처음 시작 부분부터 못갖춘마디로 시작해서 미뉴엣의 '춤' 모습을 그대로 표현했다면 이러한 갈등이 잘 드러나지 않았을 터인데 바흐는 교묘하게 첫 두 마디는 미뉴엣 '음악'을, 두 번째 두 마디는 미뉴엣 '춤'의 모습을 따르고 있어서 그것이 서로 충돌하게 만들고 있다. 이러한 충돌은 곡 전체를 통해 같은 자리, 즉 4마디를 하나의 단위로 생각할 때 두 번째 마디의 세 번째 박이 이탈하는 자리에서 나타난다.

그런데 이제 바흐는 이러한 충돌 그 자체를 음악 전체를 이끌어 나가는 하나의 수단으로 여기고 있다. 처음 여덟 마디를 통해 두 번의 선율적 이탈(같은 화성 내에서 선율만 순차진행에서 도약진행으로 이탈하고 있다)을 만들어 이것이 하나의 패턴이 된 다음에 세 번째 자리 즉 마디 10에서는 세 번째 음이 과연 앞의 마디에서 시작한 악구의 마지막 음인지 아니면 다음 시작하는 악구의 처음인지 혼란스럽게 만든다.

<악보 3> J.S.바흐, <영국 조곡 3번>, '미뉴엣 I' 마디 9-12의 악구 구조.



위의 <악보 3>에서 보듯 마디 10은 앞에서 같은 역할을 하던 마디들(마디 2, 6)과 다르게 선율적인 이탈을 하고 있지 않다. 마디 10에서 베이스 선율과의

호응을 고려하여 선율선을 추정하면 c-d-e로 순차진행을 하고 있고 이 진행을 뒷받침하는 화성은 바뀐 조성 C장조에서의 I도로 머물러 있다. 결국 이 부분, 즉 음악을 4마디씩 분할했을 때 세 번째로 등장하는 부분에서는 앞서의 두 부분과는 달리 미뉴엣의 춤 동작을 드러내기 보다는 미뉴엣 음악의 논리를 따랐다고 할 수 있다.

그러나 이 미뉴엣 전반부의 마지막 부분(마디 13-16)에서 동일한 부분, 즉 마디 14의 셋째 박은 비록 선율적인 이탈을 하고 있지는 않지만(그리고 선율의 형태도 바뀌었지만) 첫 번째, 두 번째 박의 화성(C: V)과 다른 화성(C: vi)을 하고 있어서 다시 한번 이 음이 다음 악구의 시작임을 즉 미뉴엣의 몸동작을 따르고 있음을 강하게 암시한다.

결국 바흐는 ‘춤음악’ 미뉴엣에서 나타나는 춤 동작과 음악 간의 간극을 자신의 ‘춤음악’의 기본적인 아이디어로 사용하고 있음을 알 수 있다. 이러한 간극은 두 마디의 작은 단위에서도 드러날 뿐만 아니라 작은 단위 두 개가 모여 이루는 4마디 단위에서도 드러나 이러한 간극이 바흐의 기본적인 악곡 구성의 아이디어가 되고 있음을 알 수 있다. 다시 말하면 음악과 춤의 간극 자체를 자기 음악의 ‘착상법’으로 사용하고 있는 것이다.

미뉴엣의 후반부에서는 이러한 아이디어의 운영이 다소간 더 복잡하게 드러난다. 음악적 악구보다 춤의 논리가 드러날 것으로 기대되는 첫 번째 순간인 마디 20에서는 눈에 띄는 선율적 이탈은 드러나지 않는 대신 앞의 두 박과는 다른 화성이 사용되어(C:V2/IV=F:IV2) 기대대로 춤 동작을 따랐음을 드러내지만 마디 2의 선율적 모티프를 사용하여 앞 마디를 동형진행으로 따라하는 마디 24에서는 동형진행을 더 중요하게 간주하여 셋째박의 F를 전 악구에 속한 것으로 보아야 할지 혹은 화성의 변화(1,2박=d:V, 3박=d:i)를 쫓아 이 음을 후행 악구의 첫 번째 음으로 간주해야할지 모호한 순간을 만들어낸다(<악보 4>).

<악보 4> J.S.바흐, <영국 조곡 3번>, ‘미뉴엣 I’ 마디 22-26.



이러한 모호함은 마디 28에서 화음의 변화와 약간의 선율적 이탈을 통해 다소간 해소되며, 마디 32에서는 완전한 선율적 이탈(옥타브 하행)을 통해 완전히

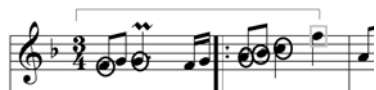
해소된다.

후반부를 보더라도 바흐는 미뉴엣의 춤과 음악의 간극이라는 핵심적 의미소를 자신의 음악에 중요한 요소로 운용하고 있음을 잘 알 수 있다. 뿐만 아니라 여기서 또 한가지 주목할 만한 사실은 그러한 간극이 처음에 선명하게 드러나다가 그 다음 다소간 모호해졌다가 후반부의 두 번째 부분에서 가장 모호해지고 나머지 두 번의 기회를 통해서 점점 분명하게 성격을 드러내는 것, 즉 자신의 기본적인 아이디어를 전개해 나감에 있어서 하나의 이야기를 구성하고 있다. 이러한 이야기 구성 방식이야말로 이 글에서 이미 언급했던 수사학적인 접근 방법이고 이는 이미 춤의 몸동작에서 드러났던 바 있다. 결국 이 곡을 통해서 바흐는 춤의 몸 동작 그 자체를 착상법의 기초로 삼았을 뿐 아니라 미뉴엣이라는 춤이 가진 가장 기본적인 의미소인 춤과 음악의 간극을 또한 기본 착상법으로 삼았고 그것을 춤에서와 같이 수사학적으로 운용하여 그의 춤·음악이 ‘춤음악’과 긴밀한 연관을 가지고 있음을 보여주고 있다.

그런데 여기서 주목해야할 점은 ‘춤음악’과 춤·음악이 연속성을 가지고 있다는 그 자체가 아니다. 오히려 이러한 연속성 덕분에 역설적으로 춤·음악이 춤으로부터 독립적일 수 있게 되었다는 사실이다. 이제 춤이없는 음악은 ‘의미 없는’ 것이 아니라 나름대로의 움직임 통해서 ‘춤음악’이었던 당시의 의미를 환기시킬 수 있게 된 것이다. 설혹 그렇지 않다 하더라도 음악으로만 이루어진 나름의 수사법을 통해 음악이 독립적일 수 있는 기초가 마련된 것이다. ‘춤음악’에서 춤·음악’으로의 변화는 자율적 음악의 시작, 즉 근대적 음악의 출발을 의미한다.

이 곡에서 선율선의 움직임을 거시적인 시각에서 살펴보면 이러한 바흐의 음악을 자율적으로 만들어 주는 수사학적 운용법이 한 가지 더 드러난다. 첫 두 마디에 나타나는 선율적 아이디어가 이 곡 전체를 지배하는 기본적 아이디어로 작용한다. 이 선율은 기본 형태는 장식을 가진 순차 상행 5도이다 (F-G-(F-G)-A-B-C)(<악보 5>).

<악보 5> J.S.바흐, <영국 조곡 3번>, ‘미뉴엣 I’ 마디 1-2의 선율선.



여기에 다음 악구의 첫 음까지 고려하면 기초적인 선율적 아이디어는 ‘F-G-A-B-C(F)’ 된다. 이 기본적 선율 아이디어는 4마디 단위가 반복될 때마다 한 음씩 상행하여 반복된다. 그리하여 마디 5에서는 ‘G-A-B-C-D(G)’의 형태로

드러난다. 마디 7에서는 역시 예상대로 이 선율 유형이 한음 위인 A에서 시작된다. 그러나 마디 10은 앞의 마디들과는 다른 양상을 보인다. 'A-B-C-D-E'로 예상하였던 진행은 그대로 등장하지만 마지막의 A음으로의 도약은 잠시 미루어졌다가 그 다음 마디(마디 11)에서의 재시도 끝에 마디 13에서야 A음에 도달하게 되는 것이다(<악보 6>).

<악보 6> J.S.바흐, <영국 조곡 3번>, '미뉴엣 I' 마디 9-12, 선율선 구조.



이 때 마디 13에서 나타나는 A음은, 마치 이 음이 이 곡 전반부 선율의 목표음이라는 것을 드러내기라도 하듯, 마디 2의 F음이나 마디 6의 G음과는 달리 원래 나올 것으로 기대되었던 순간 보다 3마디나 후에 등장할 뿐 아니라 처음으로 강박에 나타나게 된다.

후반부에서도 이러한 거시적 선율 아이디어는 계속된다. 마디 17에서 기본 선율 아이디어가 E음에서 시작되고 곧 이어 마디 19에서는 F음으로 올라간다. 그러나 마디 21에서 28마디까지는 더 이상의 상행 없이 선율적으로 또 조성적으로 불안정한 상태를 유지하다가 마침내 마디 29에서 원래 첫 마디에서 나왔던 선율 아이디어를 그대로 한 옥타브 위에서 반복하는 것으로 전체 선율 운용을 마치게 된다.

선율이라는 관점에서 볼 때 이 곡에서 바흐는 '순차적 상행'이라는 기본적인 착상을 두 가지 차원에서 활용하고 있다. 우선 반복하여 사용되는 기본 선율 아이디어 자체가 5도 순차 상행하는 모습을 가지고 있고, 뿐만 아니라 그 기본 선율 아이디어를 순차 상행해가면서 음악의 클라이막스를 만들어 가고 있는 것이다. 그리하여 춤과는 별개로, 그러나 아마도 춤 동작에서 배웠을, 아니면 춤 동작이나 음악에 모두 영향을 미친 수사학을 통해서 배웠을 드라마를 만들어 나가는 것이다. 그리고 그 드라마는 이번 경우, 순수히 음악적이다.

이상에서 살펴본 바와 같이 바흐는 아주 단순하고 짧은 작품에서도 실제 춤의 모습을 잘 반영하는 음악을 만들고 있다. 앞에서 살펴본 바와 같이 첫째는 춤 동작이 가지고 있는 의미 작용의 핵심을 파악하여 그것을 음악적으로 번역해 내는데 성공하고 있고 또한 무보법의 발전 이후에 나타난 춤의 수사학적 전략을

음악적으로도 사용하고 있는 것이다.

바로크 시대를 지나면서 원래 춤과 음악의 결합을 통해서 의미 혹은 예술적 쾌를 전달하던 '춤음악'은 바흐의 음악에서 살펴볼 수 있는 바와 같이 음악만으로 그와 유사한 의미를 전달할 수 있는 가능성을 발견하게 되었다. 결국 이러한 방식으로 음악은 춤의 그늘을 벗어나서 자기 스스로의 의미를 발생할 수 있는 단초를 마련하게 된 것이고 이러한 사건은 음악이 자율성을 찾아가는 근대로의 여정에 중요한 한 걸음이 된다.

II. 나가는 말

춤 기록하는 무보법에서 '춤음악' 그리고 춤'음악'까지의 발전과정을 살펴 어떻게 춤'음악'이 자율적 음악의 단초를 마련하였는지 혹은 음악적 근대성을 획득하기 시작하였는지 살핀 이 글은 사실 그간의 연구들이 미처 살피지 못했던 '잃어버린 고리'(missing link)를 탐구한 셈이 되었다. 그간의 연구들은 '춤음악'에 대한 연구와 소위 양식화된 춤음악 사이를 긴밀히 연결시키지 못한 채 양자의 특징을 서술하는 데에 그쳐왔다. 그리하여 특정한 춤의 몸짓이 구체적으로 음악적 제스처로 어떻게 연결되는지를 이해하지 못한 채 양식화된 춤들의 평면화되고 추상화된 특징이나 음악 외적인 상징만을 언급할 수 있었던 것이다. 이러한 이전 연구의 문제점은 춤음악을 통해 음악이 근대화되는 '과정'을 언급하지 못하고 근대화된 결과만을 논의하게 되는 데에 있었다. 이 글이 이러한 문제점을 다소나마 해소할 수 있기를 기대한다.

그런데 춤과 음악의 관계를 통해 드러나는 음악의 근대성은 그 둘의 관계를 파악하는 것을 통해서만이 아니라 앞에서 논의한 바와 같이 이 시대의 수사학을 하나의 인식론으로 받아들이는 것을 통해 가능했다. 즉, 바로크 시대의 수사학이 언어나 언어적 예술에만이 아니라 여타의 예술을 표현하고 해석하는데도 여전히 유용하고 타당하다는 가정이 있었기에 가능한 일이었다.

춤 음악을 통해 이렇게 확대된 수사학에 대한 평가나 논의는 본문에서 언급한 대로 이 글만의 주장이 아니며 현재 학자들에 의해서 활발히 논의되고 있는 사항이기도 하다. 이 글의 범위를 넘어서기는 하지만 필자는 '수사학적 전회'에 대한 인식과 이를 음악 역사 서술에 적용하여 바로크 시기의 음악을 총체적으로 바라보는 틀로 적용하여 보는 시도가 의미 없지 않으리라고 생각한다.

결과적으로 춤과 음악에 나타나는 수사학을 근대성과 연결시키려는 이 글의 시도에 대해 있을 수 있는 오해에 대하여 마지막으로 언급하여야 할 듯하다. 수사학은 일반적인 논의에서 보통 오히려 근대적인 사고방식과 대비되는 사고 양식으로 여겨진다. 추상화하고 분리하여 계측 가능하고 정확한 사고를 특징으로

하는 근대적 사고는 실로 가능성을 탐구하고 추상화되기 전의 개별적인 양태에 관여하며 정확한 사고보다는 유용하고 효과적인 사고를 우선순위로 삼는 수사학과는 거리가 있어 보인다.

그러나 들어가는 말에서도 언급한 바와 같이 음악적 근대성, 혹은 근대성이 역사에 모습을 드러내는 과정은 어느 한 순간이 아니라 16세기 말경부터 오랜 기간을 걸쳐 일어나는 문화와 사고의 변화과정이다. 이러한 과정 중에 수사학은 중세 시대의 사고방식을 넘어서는 중요한 틀로서 작용을 한 것으로 여겨지고 그러한 틀을 바탕으로 변화된 인식틀이 다시 오랜 기간을 두고 확장되고 변한 결과 근대성의 뚜렷한 특징들이 삶과 사유의 곳곳에서 그 모습을 드러내게 되는 것이다.

이 글에서도 춤과 음악에 대한 수사학의 도움이 낭만주의의 이론가들이 만들어낸 개념인 '절대음악'과 직접 연결될 것이라고 주장하는 것은 아니다. 음악의 근대성은 춤과 음악의 관계에서 뿐 아니라 조성의 확립, 조율법의 합리화, 그러한 새로운 음악 언어와 재료에 대한 새로운 운영 방식 등을 통해서 마침내 그 뚜렷한 특징을 드러낸다. 이 글에서 설명한 '춤음악'에서 춤'음악'으로의 변화는 그러한 광범위하고 긴 시간을 요하는 변화의 일부일 뿐이다. 그러나 그러한 변화를 서술할 수 있게 한 사고의 방식은 근대라고 표현되는 어떠한 음악적 현상을 설명하는 데에도 여전히 유효하리라고 믿는다.

한글검색어: '춤음악', 춤'음악', 근대성, 수사학, 무보법, 바로크

영문검색어: dance music, dance 'music', modernity, rhetoric, choreography, Baroque

참고문헌

- 권송택. “서양고전주의 음악의 관습적 표현 양식.” 『음악과 문화』 13 (2005), 89-124.
- 김말복. 『무용 예술의 이해』 서울: 이화여자대학교 출판부, 2003.
- 우광혁. 『무용과 음악이 만날 때』. 서울: 예술, 2000.
- 정경영. “음악수사학(rhetoric)에 대한 수사학(historiography)적 접근.” 『낭만음악』 18/4 (2006), 49-66.
- _____. “춤과 음악의 간극: 루이 14세 시대의 미뉴엣을 중심으로.” 『서양음악학』 10/3 (2007), 99-119.
- _____. “춤-음악으로서의 사랑방드: 기원, 역사, 양식.” 『서양음악학』 11/3 (2008), 39-66.
- _____. “몸의 수사학, 음악의 수사학: 바로크 부레의 경우.” 『음악논단』 (2009), 47-68.
- 작스, 쿠르트. 『춤의 세계사』 (Word history of the Dance). 김매자 역. 서울: 박영사, 1992.
- 프뤼모도, 제르멘느. 『무용의 역사 II』 (Histoire de la Danse). 양선희 역. 서울: 삼신각, 1992.
- Aercke, Kristiaan. *Gods of Play: Baroque Festive Performance as Rhetorical Discours*. Albany: State University of New York Press, 1994.
- Anthony, James R. *French Baroque Music*. Oregon: Amadeus press, 1997.
- Buch, David Joseph. “The Influence of the Ballet de Cour in the Genesis of the French Baroque Dance Suite.” *Acta Musicologica*, LVII/1 (1985), 94-109.
- Butler, Gregory. “The Projection of affect in Baroque dance music.” *Early music*, 12/2 (1984), 200-207.
- Butt, John. *Playing with History: the Historical Approach to Musical Performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- Carter, Tim. “The Search for Musical Meaning” *Seventeenth-Century Music*. Ed. Tim Cater and John Butt. Oxford: Oxford University Press, 2005. 158-196.
- Cobau, Judith. “The Preferred Pas de Menuet.” *Dance Research Journal* 16/2 (1984), 13-17.
- Devro, Lisa C. *The Court Dance of Louis XIV as Exemplified by Feuillet’s Choré*

- ographie(1700) and How Court Dance and Ceremonial Ball Were Used as Forms of Political Socialization*. Ph.D. diss., New York University, 1991.
- Dreyfus, Laurence. *Bach and the Patterns of Invention*. Cambridge: Harvard University Press, 1996.
- Esses, Maurice. *Dance and Instrumental Differencias in Spain during the 17th and Early 18th Centuries*. Vols 1-2. Stuyvesant: Pendragon Press, 1992.
- Franko, Mark. *Dance as text: Ideologies of the Baroque body*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- Fenlon, Iain and Tim Carter, eds. *Con che soavita: Studies in Italian Opera, Song and Dance, 1580-1740*. Oxford: Clarendon Press, 1995.
- Feuillet, Raoul Auger. *Recueil de Dance Composée par M. Pecour*. 1709. http://memory.loc.gov/cgi-bin/query/D?musdibib:3:./temp/~ammem_g7xL: <9. 14, 2010>
- Geiringer, Karl. *Johann Sebastian Bach: the Culmination of an Era*. Oxford: Oxford University Press, 1966.
- Goehr, Lydia. *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Oxford University Press, 1997.
- Goring, Paul. *The Rhetoric of Sensibility in Eighteenth-Century Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- Harlow, Julia Tikker. *A musician's introduction to Baroque dance*. DMA. diss., University of Oregon, 1993.
- Harris-Warrick, Rebecca. "The tempo of French Baroque dances: Evidence from 18th-century metronome devices." *Proceedings of the Society of Dance History Scholars* 5 (1982), 14-23.
- _____. "Ballroom dancing at the court of Louis XIV." *Early music* 14/1 (1986), 40-49.
- _____. "Interpreting pendulum markings for French Baroque dances." *The journal of Early Music America* 6/1 (1993), 9-22.
- _____. *Musical Theatre at the Court of Louis XIV*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- Heartz, Daniel. "Hoffdanz and Bass dance" *Journal of the American Musicological Society* 19/1 (1966), 20.
- Hill, John Walter. *Baroque Music*. New York: W.W.Norton & Company, 2005.

- Hilton, Wendy. "A Dance for Kings: The 17th-century French Courte." *Early music* 5/2 (1977), 161-172.
- _____. *Dance of Court and Theater: The French Noble Style 1690-1725*. Princeton: Princeton Book Co., 1981.
- _____. "Dances to Music by Jean-Baptiste Lully." *Early Music* 14/1(1986), 51-63.
- _____. *Dance and the Music of Court and Theater*. New York: Pendragon Press, 1997.
- Hogwood, Christopher. "In defence of the minuet and trio." *Early music* 30/2 (2002), 236-251.
- Horst, Louis. *Pre-Classic Dance Forms*. New Jersey: Dance Horizons Book, 1987.
- Hudson, Richard. *The Allemande, the Balletto and the Tanz*. 2 Vols. Cambridge: University Press, 1986.
- Kallberg, Jeffrey. "The Rhetoric of Genre: Chopin's Nocturne in G Minor," *Chopin at the Boundaries: Sex, History, and Musical Genre*. Cambridge: Harvard University Press, 1998.
- _____. "Sarabande." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. ed. Stanley Sadie. London: Macmillan Publishers, 2001.
- Keller, Kate Van Winkle. "The eighteenth-century ballroom: A mirror of social change." *Annual proceedings of the Dublin Seminar for New England Folklife* 21 (1998), 16-29.
- Kermann, Joseph. *Contemplating Music: Challenges to Musicology*. Cambridge: Harvard University Press, 1985.
- Kramer, Richard. "Emanuel Bach and the Allure of the Irrational," *Unfinished Music*. Oxford: Oxford University Press, 2008. 25-152.
- Lester, Joel. "Heightening Levels of Activity and J.S. Bach's Parallel-Section Constructions." *Journal of the American Musicological Society*. 54/1 (2001). 49-96.
- Little, Meredith & Matalie Jenne. *Dance and the Music of J.S. Bach*. (expanded edition). Bloomington: Indiana University Press, 2001.
- _____. "Dance under Louis XIV and XV: Some Implications for the Musician," *Early Music* 3/4 (1975), 331-40.
- _____. "Recent research in European dance, 1400-1800." *Early music* 14/1

- (1986), 4-14.
- _____ & Natalie Jenne. *Dance and the Music of J.S. Bach*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1991.
- _____ & Carol Marsh. *La Danse Noble: An Inventory of Notated Dances and Sources*. New York: Broude Bros., 1992.
- _____. "Gigue." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. ed. Stanley Sadie. London: Macmillan Publishers, 2001.
- _____. "Minuet." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. ed. Stanley Sadie. London: Macmillan Publishers, 2001.
- _____ & Suzanne G. Cusick. "Allemande." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. ed. Stanley Sadie. London: Macmillan Publishers, 2001.
- _____ & Suzanne G. Cusick. "Courante." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. ed. Stanley Sadie. London: Macmillan Publishers, 2001.
- Marissen, Michael. *The Social and Religious Designs of J.S. Bach's Brandenburgconcertos*. Princeton: Princeton University Press, 1995.
- Marsh, Carol. *French Court Dance in England-A Study of the Sources*. Ph.D. diss., City University of New York, 1985.
- Mather, Betty Bang. *Dance Rhythms of the French Baroque*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- Mirka, Danuta & Kofi Agawu. Ed. *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.
- Pierce, Ken. "Dance Notation Systems in Late 17th-Century France," *Early Music* 26/2(1998), 286-299.
- Rameau, Pierre, *Le Maître a Danser*, 1748. (초판: 1725.)
- Ranum, Patricia. "Audible Rhetoric and Mute Rhetoric: the 17th-century French Sarabande" *Early Music*, 14/1 (1986), 20-39.
- Russel, Tilden A. "The unconventional dance minuet: Choreographies of the Menuet d'Exaudet." *Acta musicologica*, 64/2 (1992), 118-138.

- Schulze, Hans-Joachim. "The French Influence in Bach's Instrumental Music." *Early Music*. 13/2 (1985), 180-84.
- Schwartz, Judith L. and Christena L. Schlundt. *French Court Dance and Dance Music: A Guide to Primary Source Writings 1643-1789*. New York: Pendragon Press, 1987.
- _____. "The Passacaille in Lully's *Armide*: Phrase structure in the choreography and the music," *Early Music* 26/2 (1988), 300-320.
- Steven, Robert. "The First Dated Mention of the Sarabande," *Journal of the American Musicological Society* 5 (1952).
- Nancy S. Struever, *Rhetoric, Modality, Modernity*. Chicago: University of Chicago Press, 2009.
- Sutton, Julia, E. "The Minuet: and Elegant Phoenix." *Dance Chronicle* 8/3(1985), 119-152.
- _____, Kerr Borthwick, Ingrid Brainard, Rebecca Harris-Warrick and Andrew Lamb. "Dance." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. ed. Stanley Sadie. London: Macmillan Publishers, 2001.
- Thom, Eitelfriedrich. "Tanz und Musik im aus Shenden 17. und im 18. Jahrhundert." XIX. *Wissenschaftliche Arbeitstagung, Michaelstein*, 13-16 June 1991, 1993. 158.
- Thorp, Jennifer. "In defence of dances minuets." *Early music* 31/1 (2003), 100-108.
- Tomlinson, Kellom. *The Art of Dancing Explained by Reading and Figures: Whereby the Manner of Performing the Steps is Made Easy by a New and Familiar Method*. London, 1735. Facsimile reprint, New York: Dance Horizons, 1970; 2nd ed. London, 1744.

한글초록:

근대를 위한 몸짓: 바로크 시대의 춤과 음악

정 경 영

바로크시기를 통하여 ‘춤음악’은 춤‘음악’으로 변한다. 이러한 변화는 이 시기에 일어난 서구의 근대화 과정을 반영한다. 바로크 시대의 춤은 17세기에 생겨난 정교한 무보법의 개발에 힘입어 안무가의 의도를 반영하는 복잡한 춤으로 변한다. 보다 복잡한 이 시기의 춤은, 당대의 기본 교양을 넘어서 인식의 틀로 작용한 수사학의 영향을 받아 드라마를 가진 것으로 변한다. 18세기 초 중반의 춤‘음악’은 수사학과 춤의 영향을 받고 춤의 기본적인 의미소를 수사학적 창안법으로 삼아 춤 없이도 의미를 전달할 수 있는 자율적인 음악의 단초를 이룬다.

Abstract:

The Modernized Body and Music in Baroque Era

Kyung-Young Chung

The 'dance music' became the dance 'music' through the Baroque era. This change reflects the process of modernization in the field of music. Dances in Baroque era developed and get more complicated with the invention of the sophisticated system of choreography. In this process, the rhetoric or the rhetorical thinking also helped to formulate a new, dramatic dance. The stylized dance of the mid-18th century was strongly influenced by the dance and rhetorical thinking of the time. It laid foundation for music to be an autonomous, that is 'modern' art.

[논문 투고일: 2010. 08. 31]

[논문 심사일: 2010. 09. 17]

[최종본제출일: 2010. 10. 04]