

## 바로크 무용의 예술적 가치 재조명을 위한 역사와 용어 연구\*

장 인 주

파리 1 대학 예술과학박사

프랑스 국립 고등과학 연구소(CNRS) 무용부문 상임연구원

---

I. 머리말

II. 바로크 무용 형성에 있어서의  
사회적·문화적 배경

III. 보상-웨이에 무보법으로 기록,  
보존된 두 종류의 바로크 무용

IV. 바로크 무용과 고전 발레  
의 용어 비교 연구

V. 맺음말  
참고문헌

ABSTRACT

---

### I. 머리말

학문의 차원에서 무용 연구는 무엇보다도 무용사를 새로운 시각에서 재정립하는 것이 최우선의 직업일 것이다. 국적을 막론하고 각각의 시대적 문화에 영향을 미쳤던 정치적 또는 사회적 현상들을 이해하는 것은 물론이며, 기록상으로 보존되어 있는 자료를 총망라하여 검토함으로써 비로소 현재를 직시하고 미래를 전망 할 수 있는 능력의 발판을 이룰 수 있다고 하겠다. 이러한 시점에서 볼 때 민속무용보다는 많은 자료로 보존되어있는 궁정무용에 관한 연구야말로 각 나라 무용예술에 내포되어 있는 그 시대의 문화, 이념과 사상 등을 포괄적

---

\* 이 논문은 1998년 프랑스 파리 1대학에서 취득한 박사학위 논문 “La danse de cour entre Orient et Occident (동양과 서양의 궁정무용)”의 일부를 발췌하여 재구성한 것으로 바로크 무용에 관한 개괄적인 연구에 해당한다.

으로 연구하는데 근본 바탕지식을 이룬다. 그럼에도 불구하고 시대가 발전함에 따라 무용을 연구하는 학자나 작품을 구상하는 안무자들이 아방가르드적인 생각이나 고도의 기술을 보여주는 데만 주력한 나머지 국적을 불문하고 궁정무용은 몇 세기를 두고 잊혀진 채 지나 온 것이다.

발레의 본산지인 프랑스의 경우 17, 18세기의 궁정무용이 1700년에 발표된 헤이에(Feuillet) 방식으로 기록되어 현재까지 보존되고 있다. 그러나 1980년대에 이르러서야 본격적인 연구가 시도되었고 아직도 상상을 초월하는 많은 기록들이 방치되어 있는 상황이다. 전통 발레의 체계적인 이론정립의 바탕에는 루이 14세와 함께 이루어 놓은 그 시대 무용가들의 업적이 절대적인 것임은 세계 어느 무용가도 인지한다. 그러나 지난 역사 속에 묻혀 있는 한 장르에 불과하다는 모순된 생각이 있어 선뜻 새로운 노력과 투자를 하지 못한 것이다. 음악의 경우 현재 예술과학분야까지도 총괄하고 있는 프랑스 국립 과학연구소에서 바로크 시대의 음악에 관한 재정립을 결산하는 전산작업이 마무리 단계에 이르고 있는 실정이다. 그러나 무용은 이에 비하면 아직도 작업 초기단계에 미칠 뿐이다. 프랑스 궁정 무용임에도 불구하고 영국이나 미국에서 바로크 무용에 관한 연구가 활발하게 시작되었는데 결정적으로 원전(原典)이 보관되어 있는 프랑스 국립도서관에서 모든 자료들이 정리되어야만 비로소 연구의 마무리를 할 수 있을 것이다.

이 논문은 바로크 무용이 형성되기까지의 역사적인 배경을 재조명하고 오늘날의 무용인들에게 지식적 도움이 될 수 있는 자료가 되기 위하여 발레 용어의 뿌리를 찾아 다시 검토해 볼 것이다.

## II. 바로크 무용 형성에 있어서의 사회적·문화적 배경

바로크<sup>1)</sup> 무용은 17세기부터 18세기 중반까지 주로 프랑스 궁정에서 행해진 무용을 총괄하여 일컫는다. 18세기에 이르러서는 프랑스의 무용교사들에 의해

1) “바로크(baroque)”는 포르투갈어의 “barocco”에서 유래된 단어로 변형된 진주라는 의미를 갖는다. 예술에 있어서 바로크가 갖는 의미는 수입되어졌거나 모방한 예술이라는 뜻이다.

유럽 전역에 걸쳐 전파되었는데 귀족들의 예절교육을 위한 필수 과목으로 취급되었다. 모자를 드는 법에서부터 어떤 모습으로 남녀가 왕 앞에 나서야 하는지 까지를 설명하는 지침서가 바로 무용전문서임을 보면 귀족사회에서 무용의 중요성은 더 이상 강조할 필요가 없다고 하겠다. 예를 들어, 피에르 라모는 1725년에 출간한 그의 저서 『*Maitre à danser*(무용교사)』의 머리말에 이렇게 설명하고 있다.

이 책은 무용을 배우려는 젊은이뿐 아니라 기품 있고 예의 바른 사람들에게 걷는 법, 인사하는 법 그리고 어떠한 사회에서든 적절하게 어울리는 예절을 설명하고 있다<sup>2)</sup>.

결국 귀족들의 화려한 의상이 춤의 형태의 많은 부분을 결정지어 주었으며<sup>3)</sup>, 승마와 펜싱 등 그들만의 신체 교육에서 우러나오는 자세는 바로크 무용의 대부분의 특징을 나타내주었다. 어느 누구의 예보다 루이 14세는 7살 때부터 베르뜨프레(Vertpré)로부터 무용을 배우기 시작하여 13살의 나이로 1651년에 루브르 궁에서 올려진 「바카스의 축제(Fêtes de Bacchus)」에 직접 출연하는 등 절대적인 무용 애호가였다. 그후 2년 뒤에는 「밤의 발레(Ballet de la nuit)」에서 아폴로 역할을 맡아 태양 왕 복장을 입고 등장함으로써 그 이후로 “태양의 왕”이라고 불리게 된 유래가 되었는데 서양 무용사에 있어 최초의 남성 무용수로 그를 꼽을 만큼 그의 무용에 대한 애착은 단순한 여흥물에 대한 것은 아니었다. 그의 기술적인 실력 수준은 극히 놀라운 정도였는데 예를 들어 ‘앙트르샤 트르와(entrechats trois)’를 완벽하게 해 보였다고 한다. 그래서 이 동작을 ‘앙트르샤 로알’ 즉 ‘왕의 앙트르샤’라고 부르게 된 것이다. 루이 14세는 일주일에 꼭 두 번씩의 무도회를 열었다. 베르사이유 궁에서 그는 매일매일 무용을 연습하며 걷는 모습과 옷 입는 습관까지 무용과 연관시켜서 생각하였다. 드디어 그는 이러한 열정의 결실로 1661년 국립 음악 아카데미 설립(1669년)에 앞서 국립 무용

2) Rameau, P.(1725), *Le Maître à danser*, Paris, chez l'auteur, p.2.

3) “몸을 조이는 코르셋은 여자들의 상반신을 곧게 세우는 역할을 하였으며, 수평으로 어깨 선까지 파인 목둘레는 팔을 일정한 높이로밖에는 올릴 수 없게 제한하고, 땅에 길게 끌리는 옷자락은 뒤로는 움직일 수 없게 하는 등의 귀족들의 의상은 춤추는 형태에 있어 자연스러운 규칙들을 만들었다. 이에 덧붙여 굽 있는 신은 일정한 엘레바씨옹(élévation, 도약)을 조장하며, 손목 밑까지 길게 늘어진 소매는 손목의 움직임을 강조하게 하였다”(장인주(1994), “서정비극(Tragédie lyrique) 속의 무용에 관한 연구”, 『발레연구논문집』 8권 p.124).

아카데미(l'Académie Royale de Danse) 문을 열게 된 것이다.

물론, 무용이 이렇게 왕과 귀족들에 의해 발전하고 주로 궁정에서 행해졌다고 해서 그들만의 소유물은 결코 아니었다. 여흥물의 개념으로서 직업 무용수 뿐 아니라 아마추어들에 의해 폭넓게 애용되기도 했다. 우선 극장 문화형세에 크게 이바지한 직업 무용수들의 역사를 살펴보자.

1655년 처음으로 「기쁨의 발레(le Ballet des plaisirs)」에 직업무용수들이 등장했다. 그리고 1658년 「알시디안(Alcidiane)」에서 왕과 함께 샤콘느를 춘 페르트프레를 비롯한 8명의 무용수가 무대 위에 올랐다. 그러나 무용아카데미 소속의 첫 여자 무용수들이 「초조의 발레(Ballet de l'impatience)」에 출연함으로써 공식적으로는 1661년에 처음으로 직업 무용수라는 명칭을 사용하게 된 것이다.

직업 무용수 중 남녀의 비율은 남성 쪽이 월등히 우월했음을 짐작할 수 있다. 프랑스 무용역사가 프뤼도모(Prudhommeau)는 궁정무용이 여성들의 적극적인 참여로 발전하였다는 상반된 주장<sup>4)</sup>도 하지만 1675년 아카데미에서 공연된 「테제(Thésée)」에서 25명의 남성 무용수들만이 출연하여 여성역할도 변장하여 소화했다는 기록을 바탕으로 한 부르시에(Bourcier)의 주장이 더 신빙성이 있다고 본다. 파스토리(Pastori)나 크리스투(Christout)의 주장도 그러하다.

1681년까지 무용은 취미활동이나 직업으로서나 남성들만의 소유물이었던<sup>5)</sup>.

직업 여성무용수가 존재했음에도 불구하고 몇몇의 역할에서만 여성을 볼 수 있었다. 특히 루이 14세 때에는 요정, 마녀, 이집트 여인 등의 역할을 남성이 변장하여 출연하였다. 그리고, 평민들과 뒤섞여 귀족들이 등장하는 경우도 많았다<sup>6)</sup>.

즉, 1681년 「사랑의 승리(le Triomphe de l'amour)」에서 'étoile(불어로 "별"이라는 뜻으로, 수석 무용수를 의미한다)'이라는 칭호를 단 여성 무용수 드 라퐁텐(De Lafontaine)이 등장하기까지는 극장에서 공연될 경우 무용은 주로 남성에게

4) Prudhommeau, G.(1984), "A propos du "Ballet comique de la reine", *La recherche en danse*, 3: p.20.

5) Pastori, J.-P.(1980), *L'homme et la danse*, Paris, Ed.Vilo-Paris, p.27.

6) Christout, M.-F.(1987), *Le ballet de cour au XVII<sup>e</sup> siècle*, Genève, Minkoff, p.11.

의해 추어졌다고 할 수 있다.

국립 무용 아카데미의 다른 수석무용수들을 살펴보자면 마리 테레즈 드 쉬블리니(Marie-Thérèse de Subligny), 보상의 조카인 미셸 브롱디(Michel Blondi) 그리고 가장 몸이 가볍기로 인정받던 장 발롱(Jean Balon)등이 있다.

결국 무도회에서 보여주던 무용을 귀족들은 같은 언어로 극장에서 추기 시작했으며 점차적으로 예술적인 표현과 무대 연출을 가미한 형태로 전문가들에 의해 발전하게 된다. 그러나 여전히 귀족들이 강조하였던 바닥 평면에 그러지는 안무도의 중요성은 몰리에르(Molière)의 코메디 발레(Comédie-ballet), 뤼리(Lully)의 서정비극(Tragédie lyrique) 그리고 오페라 발레(Opéra-ballet)와 같은 장르를 지나 2세기 후에 나타날 마리우스 프티파(Marius Petipa)의 고전발레에 까지 그 맥이 이어질 정도로 잘 보존되었다.

당시의 아카데미의 무용교사들은 예술가로서의 다방면의 소질을 갖추고 있었다. 예를 들어 안무가 벨빌(Belleville)은 만도르를 포함한 여러 가지 악기를 연주하였고 무용동작과 연결되는 많은 음악을 작곡하였다. 또한 유명한 무용교사인 보캉(Bocan)은 훌륭한 바이올린 연주가였다<sup>7)</sup>. 이렇듯 탁월한 재능을 갖춘 13명의 무용교사들이 모여 있던 아카데미에서는 끊임없는 연구와 노력으로 이태리로부터 받아들인 무용을 고전발레라는 새로운 장르로 발전시켰다. 특히 어느 무용교사보다도 먼저 피에르 보샹(Pierre Beauchamps)이 발레의 기본 다섯가지 발 자세를 정의하였는데 이 이론은 수세기를 지난 후 니진스키에 의해 파괴되기까지 발레 역사에서 철저하게 고수되어졌다. 또한, 그는 쉽게 가르치고 배울 수 있도록 무용을 기록해야 한다는 주장을 하였다. 그러나 이러한 생각들을 명확히 글로 남겨 놓지 않았기 때문에 과연 누가 먼저냐 하는 논란이 없었던 것도 아니지만 기본자세에 관하여는 라모(Rameau)의 책에 정확히 그 내용이 실려있다.

이 예술(무용)을 좀더 명확히 정립하는 데 절실하게 필요한 무용동작의 기본자세에 관한 정의는 보샹에 의해 창안되었으며, 그 이전에는 전혀 알려지지 않은 내용이었고 그의 이 예술에 관한 집착을 증명하고 있다<sup>8)</sup>.

그러나 보샹은 1674년에 무보법(notation chorégraphique)을 창안하였음에도 불

7) Christout, M.-F., *op. cit.*, p.12.

8) Rameau, P., *op. cit.*, p.9.

구하고 전혀 기록으로 남겨 놓지 않았다. 결국 그의 제자 루이 기욤 페쿠르(Louis-Guillaume Pécour)에 의해 겨우 보존만 되다가 30년 가까이 지난 1700년 라울 오제 웨이에(Raoul Auger Feuillet)가 무보법을 소개한 책을 발표함으로써 그의 아이디어는 실천에 옮겨졌다. 그후 웨이예를 상대로 소송까지 걸리는 사건도 발생하였다고 하나 이미 웨이예의 이름으로 기록된 책이 유럽 전역에 전해진 후이기 때문에 보상을 지지하는 제자들의 뜻은 이루어지지 않았다. 현대에 이르러 이 무보법을 연구하는 이들은 대부분 보상의 업적을 인정하여 웨이예-보상 무보법이라고 정정하여 부르기도 하지만 아직도 웨이예 무보법이라고 더 많이 알려진 상태이다. 웨이예가 유럽 최초로 발표한 이 무보법의 특징은 잘 요약된 기호들과 동작분석을 용이하게 해주는 요소와 음악과의 관계까지도 표시해주는 무용 기록의 합리적인 방식이다.

### III. 보상-웨이예 무보법으로 기록, 보존된 두 종류의 바로크 무용

바로크 무용은 당시에는 ‘아름다운 무용(la Belle Danse)’이라고 불렸는데 앞에서 보았듯이 공연되던 장소에 따라 두 종류로 구분 지을 수 있다. 즉 궁정의 무도회장에서 추어지던 무도회무용(danses de bal)과 극장에서 행해지던 극장무용(danses de théâtre 또는 entrées de ballet)이다. 1700년 이전에는 무보법이 발표되기 이전이므로 전혀 기록이 없는 것은 당연한 사실이고 그 이후에 여러 무용가들에 의해 기존의 무용과 새로운 안무가 책으로 발표되기 시작하였다.

프랑신 랑슬로의 통계에 의하면 1700년에서 1790년 사이에 인쇄물과 수사본(手寫本)을 합하여 발표된 무용작품의 수는 278편에 달한다<sup>9)</sup>. 랑슬로의 통계를 바탕으로 좀더 자세한 분석을 해보면 다음의 도표에서 보는 바와 같은 결과를 얻을 수 있다. 즉, 278편의 무용작품은 무도회무용이 144편, 극장무용은 134편으로 구분된다.

작품 이해를 위한 필수요건인 반주음악을 찾는 과정에서 밝혀진 결과는 현재까지 144편의 무도회 무용 중 65편과 134편의 극장 무용 중 111편만이 무용반

9) Lancelot, F.(1996), *La Belle Danse*, Paris, Van Dieren Editeur, P.XII.

〈표 1〉

	무도회 무용	극장 무용	합 계
인쇄물	106	94	200
수사본	38	40	78
합 계	144	134	278

주곡의 악보가 보존되고 있다는 것이다. 이 악보들은 역시 1700부터 1790년 사이에 출간되어진 것들이다<sup>10)</sup>. 그리고, 다행히도 필리도르 총서에 실린 다량의 발레 음악들 중 이 악보들을 찾을 수 있다<sup>11)</sup>.

#### IV. 바로크 무용과 고전 발레의 용어 비교연구

앞서 살펴본 바로크 무용에 관한 전반적인 역사적 지식을 바탕으로 전 세계에서 아직도 통용되고 있는 발레 용어와 고전 발레의 모체라고 할 수 있는 바로크 무용의 그것을 비교해 보고자 한다. 발레 용어는 프랑스 국립 무용 아카데미에서 정립된 이래로 러시아와 이탈리아에서 각각 변화하여 새로운 의미를 창조하기도 했지만 혹은 변조되기도 하고 동작의 원동력을 설명하는 용어로서 그 의미를 잃기도 했다. 그렇다면 이러한 시점에서 우리가 해야 할 작업은 잘 알려진 기본 이론부터 다시 한번 재검토하고 재정립하면서 본연의 의미를 확인하는 것이라고 하겠다.

우선 연구 대상 자료서적으로는 1700년에 최초로 발간된 웨이예의 *Chorégraphie ou l'art de décrire de la danse, par caractères, figures et signes démonstratifs*(안무 또는 문자, 그림 그리고 지시기호로 표시되는 무용 기록법)와 1725년에 발표된 라모의 *Le Maître à danser*(무용교사)를 선택하였다. 특히, 라모의 경우 어깨와 팔꿈치, 손목의 움직임을 개별적으로 설명하여 팔의 움직임을 정의하는 등 웨이예의 책에서는 미처 이해하기 어려웠던 세세한 부분까지 다루고 있다. 또한 이

10) Lancelot, F., *op. cit.*, p. XXV. III.

11) Christout, m.-f., *op. cit.*, p. 13.

러한 팔 동작을 나열함에 그치지 않고 발목, 무릎, 골반 등과 연결한 하체 움직임에 관한 해부학적 해설은 비록 지금은 사용되지 않는 옛말로 쓰여졌다는 데 해석의 큰 어려움이 있지만 용이 연구를 위해 필수적으로 통과해야할 전문서임은 분명하다.

이 논문에서는 바로크 무용의 기본 정의에 해당하는 발동작 중심의 연구를 제시해 보고자 한다. 무보법을 이해하는 데 가장 기본적인 웨이에 무보법의 기본 개념을 살펴 볼 것이다.

## 1. 하체 움직임의 기본 정의

### 1) 자세(position)

보상이 정의한 5가지 기본자세는 우선 무용수로 하여금 90°에 해당하는 대퇴골의 외각 회전을 요구한다. 발레에서는 180°의 회전이 요구되지만 17세기 당시에는 좀 더 자연스러운 편안한 자세를 강조한 것이다. 웨이에는 “position”을 이렇게 정의하였다.

Position, 자세는 다양한 공간 속에서 춤을 추면서 놓여지는 두 발의 상태를 의미한다<sup>12)</sup>.

그러나 웨이예의 이러한 정의는 미흡한 점이 있다. 왜냐하면 발이 놓여진 상태 즉 ‘포즈’라고만 정의하였을 뿐 상체의 위치나 몸 중심에 관한 설명이 전혀 되어 있지 않기 때문이다. 그 후 라모는 좀 더 정확한 정의를 제시하였다.

Position, 자세는 우리가 걸거나, 춤을 추거나 또는 멈추었을 때 몸이 균형이나 평형을 이루는 상태에서 계산된 거리사이의 두발의 균형을 의미한다<sup>13)</sup>.

그는 또한 수직적인 균형과 평형의 차이를 강조하였다. 단순한 몸의 무게중심의 평형분배와 신체 수직상태의 중심 균형의 차이라고 설명할 수 있을 것이다. 무용 실기 외에도 펜싱 등 균형훈련을 받아본 사람이라면 쉽게 구분 지을

12) Feullet, R.-A., *Chorégraphie ou l'art de l'écriture de la danse par caractères, figures et signes démonstratifs*, Paris, chez l'auteur, 1700, p.2.

13) Rameau, P., *op. cit.*, p.9.

수 있을 것이다.

즉, 두 무용교사의 정의의 차이를 종합하여 보면 두 발의 관계에서 보여지는 바닥에 그려진 발 모양을 통해서만이 보상의 5가지 기본자세를 유추할 수 있다. 한편 한 발의 자세를 나타낼 때는 'demi-position(반 자세)'라고 정의한다.

그러면 간략하게 5가지 자세에 대해 웨이예와 라모의 이론과 발레이론을 비교하며 알아보기로 하자. 첫 번째로 두 발뒤꿈치가 마주친 상태에서 두 발이 같은 각도로 벌어진 모양이 1번 자세이다. 두 다리는 곧게 펴져야 하며 벌어진 발 끝은 발레에서는 180°의 각을 이루어야 한다. 'demi-coupé(드미 쿠페)'로 시작하는 모든 발 동작은 이 자세에서 시작한다. 그리고 두 번째 자세는 두 발이 한 발 거리를 사이에 두고 평행선상에서 벌어진 상태를 말한다. 이때 라모는 지적하기를 체중이 절대적으로 두 발 사이에 있어서 체중이동이 용이하여야 한다고 강조하였다.

이상의 자세는 바로크 무용과 발레가 요구하는 외각의 차이를 제외하고는 별 다른 점이 없다. 그러나 세 번째와 네 번째 자세는 차이점이 있다. 즉, 웨이예의 정의에 의하면 세 번째 자세는 한 발뒤꿈치가 다른 발목에 맞추어진 상태라 한다. 그리고 네 번째 자세는 두 발이 한 발 거리를 사이에 두고 서로 앞뒤로 놓여진 상태를 말한다. 그렇다면 이 때 무게 중심은 어디에 있는가. 두 자세 모두 발뒤꿈치에 있다. 4번이 3번 자세를 일직선 상태에서 앞뒤로 발뒤꿈치를 벌린 상태임을 이해한다면 쉽게 수긍이 갈 것이다. 그러나 발레에 있어서는 일단 발의 각도가 180°이기 때문에 3번의 경우 무게 중심이 발뒤꿈치가 아닌 발목에 4번의 경우 발의 가운데에 위치한 아치형을 이루는 입방꼴에 있다. 즉, 어느 경우든지 무게 중심이 두 다리사이에 있다는 점에는 일치하지만 수직선상의 균형상태를 유지하는 데는 발레의 3, 4번이 훨씬 용이함을 지적할 수 있겠다. 물론 앙 드울(en dehors, '바깥쪽으로'라는 의미로 골반으로부터 이어지는 다리의 외각 회전을 뜻한다)의 상태에 따라 결정되는 차이점이기도 하지만 바로크 무용은 유연한 에너지로 체중이동을 강조함을 보면 되도록 자연스러운 회전을 위하여 무게중심이 발뒤꿈치에 있어야 유리하다고 보겠다. 끝으로 다섯 번째의 자세는 웨이예가 정확하게 정의를 하였다. 두 발이 겹치는데 발꿈치와 다른 발의 발끝이 만난다. 물론 바로크 무용의 경우 한 발만 겹쳐지게 된다.

이상에서 본 5가지 기본 자세를 무용에 도입함으로써 얻어지는 이익점을 알아보기로 하자. 첫째, 두 발은 부딪힘 없이 교차되는 이동이 가능하다. 둘째, 신체 방향 변경 시에 이미 골반에서 앙 드율이 이루어진 상태이므로 빠르게 전환할 수 있다. 마지막으로 무용수들이 상체는 정면을 바라본 채 수평으로 용이하게 움직일 수 있다.

보상은 이상의 동작을 ‘바른 자세’라고 칭하였다. 또한 그와 반대되는 즉 발끝이 안쪽을 향하는 앙 드당(en dedans) 상태의 5가지 자세를 ‘나쁜 자세’라고 하였다. 당시 편식이 귀족들에게 있어 필수적인 교육이었기 때문에 앙 드율 자세가 얼마나 수평이동에 절대적인 자세인지는 익히 알고 있는 사실이지만 이렇듯 체계화된 이론은 좀더 명확한 무용교육의 실천을 실현하였다.

## 2) 발 동작(pas)

불어로 pas는 걸음 즉 양다리가 벌어져 체중이동이 일어났을 때의 한 걸음을 의미한다. 그러나 무용 용어로서의 pas는 일반적인 발 동작을 지칭한다. 한 자리에서 행해지지 않는 수평적 발 움직임을 포함한 모든 동작은 pas에 해당한다.

웨이에는 5가지로 기본 발 동작을 구분하였다. 즉, 곧바른 동작(pas droit), 열린 동작(pas ouvert), 둥근 동작(pas rond), 꼬인 동작(pas tortillé) 그리고 치는 동작(pas battu)이다. 그리고 각 기본 동작들은 플리에(plié), 엘르베(élevé), 쏘테(sauté), 카브리올레(cabriolé), 통베(tombé), 글리세(glissé), 투르네(tourné), 피에 앙 레르(pied en l'air), 푸엔테(pointé), 포제 르 탈롱(posé le talon)등의 10가지의 기호를 소유하며 좀더 복잡한 형태로 발전한다. 이때 기호가 위치한 상태가 동작 실행 전이나 실행 중이나 아니면 실행 후냐에 따라 명확한 차이가 있음에 유의하여야 한다. 결국 실행 전과 실행 중의 기호는 무게 중심의 발 동작에 해당하고 실행 후의 기호는 직접 동작이 행해지고 있는 무게 중심이 전혀 없는 다리의 동작을 뜻하기 때문이다.

### 가. 플리에(plié)

웨이에는 플리에를 ‘무릎을 구부린다’라고 정의하였다. 라모는 이에 덧붙여 ‘춤추는 것은 무릎을 구부리는 것과 펴는 것만 알면 된다’고 말하였다. 즉 세계 어느 나라의 무용을 막론하고 가장 기본이 되는 동작이 바로 플리에임을 강

조한 말이다. 발레에서는 무릎의 구부러지는 각도에 따라 드미 플리에(demi-plié)와 그랑 플리에(grand-plié) 두 종류로 구분되며 발레의 드미 플리에에는 바로크 무용의 플리에에 해당한다.

#### 나. 엘르베(élévé)

헤이에는 엘르베를 단순한 무릎 펴기로 설명하였으나, 사실상 이 동작은 균형상태에서의 신체 상승(élévation) 효과를 요구한다. 즉, 바닥으로부터 발을 떼지 않은 상태로 신체가 길게 늘어나는 듯한 느낌으로 설명된다. 그리고, 발목과 발등의 유연성과 힘이 엘르베의 질을 결정지어준다. 발레에서는 엘르베라는 용어가 쓰이지 않으며 를르베(relevé)나 솔르베(soulevé)로 대체되었다. 참고로 플리에와 엘르베를 합해서 하나의 움직임(mouvement)이라고 한다.

#### 다. 쇼테(sauté)

헤이에는 쇼테를 공중으로 뜨는 동작이라고 설명하였다. 그리고 쏘(saut)와 쇼테(sauté)의 차이를 간략하게 덧붙였는데 쇼테는 쏘와는 달리 체중이동이 존재한다. 바로크 무용과 발레를 비교해 보면 유난히 이 동작에서 많은 발전이 있었음을 알 수 있다. 우선 다음의 비교표를 보기로 하자.

아래표는 출발하는 다리와 도착하는 다리를 기준으로 공중으로 뛰는 동작을

〈표 2〉

	바로크 무용	발 레
한 다리로 뛰어올라 다른 다리로 떨어진다	demi-cabriolet (=jeté battu), jeté	balancé, ballotté, chassé, coupé sauté, entrechat volé, gargouillade, jeté, saut de basque, saut de chat, temps de ciseaux, temps de flèche
한 다리로 뛰어 올라 두 다리로 떨어진다	assemblé	assemblé, brisé, failli-glissade
한 다리로 뛰어 올라 그 다리로 떨어진다	demi-contra-temps	ballonné, cabriolet, contra-temps, fouetté sauté, rond de jambe en l'air sauté, temps levé sur un pied
두 다리로 뛰어 올라 한 다리로 떨어진다	sissonne	brisé volé, entrechat volé, retiré en sautant, sissonne
두 다리로 뛰어 올라 두 다리로 떨어진다	soubresaut	changement de pied, échappé sauté, entrechat, saut d'ange, soubresaut, temps levé sur les deux pieds

5가지 형태로 구분한 것이다. 바로크 무용에서는 우선 드미 카브리올레(demi-cabriolé)와 드미 콩트르탕(demi-contretemps)에서 보듯이 드미 즉 반이라는 의미가 나타내듯 한 동작을 반만 하였을 때 뛰는 동작으로 마무리되는 상태를 말한다. 역으로 설명하자면 주로 크거나 높게 뛰는 동작으로 강조되지 않고 곧바로 다른 발 동작을 이어지는 복합동작의 일부분으로 주로 사용되었다는 것이다. 그리고 발레동작에서 보면 발레가 그 형태를 자리잡던 18세기에 무엇보다도 엘레바쉴(élévation, 도약)이 주된 철학이었음을 증명하듯이 미처 나열하지 못한 동작들까지 포함하여 이름짓기도 어려울 정도로 다양한 형태로 뛰는 동작이 발달하였음을 볼 수 있다.

#### 라. 카브리올레(cabriolé)

카브리올레는 한 발 또는 두 발로 뛰어 오른 상태에서 한 발이 다른 발을 부딪치는 동작이다. 바로크 무용에서는 주로 한 발로 뛰어 올라 다른 발로 착지하는 동작을 일컫는데 반해 발레에서는 한 발로 뛰어 같은 발로 착지하는 것이 차이점이다. 그리고 공중에서 상체가 사선으로 누울 정도로 높이 뛰어야 하므로 무릎과 발목에서 주는 힘을 발레에서는 요구한다.

#### 마. 통베(tombé)

통베는 균형을 잃고 자체의 체중으로 땅에 떨어지는 동작이라고 웨이에는 정의하였다. 즉, 통베에 앞서 엘르베가 필수적으로 동반되어야 함은 부연 설명 없이도 짐작할 수 있다. 이 동작은 단독으로 실행되는 경우는 드물고, 바로크 무용에서는 주로 드미 주테를 준비하는 전 동작으로 이용되며, 발레에서는 그 랑 쏜 바로 뒤에 착지동작에서 보여진다.

그리고 한 가지 혼동하지 말아야 할 것은 발레에서 통베는 도는 동작이나 뛰는 동작 뒤에서 2번이나 4번 자세로 몸을 유지하기 위한 데가제(dégagé)로 쓰인다는 것이다. 또한 통베는 곧바로 플리에 동작으로 연결되므로 사실상 부득이 분석하지 않는 한 다른 동작들의 마무리 단계에 감추어진 동작에 불과함을 지적한다. 한편 두 다리가 함께 실행하는 경우 중에는 가장 일반적인 동작으로 쿠페(coupé)가 있다.

#### 바. 글리세(glissé)

라모는 ‘발을 바닥에 가볍게 대면서 부드럽게 앞으로 내미는 것이 글리세다’라고 정의하였다. 또한 느리게 하면 할수록 아름답다고 하였다. 바로크 무용에서의 글리세는 부드러운 동작을 대표하는 가장 음악에 충실한 동작으로 애용되었다. 그러나 발레에서 글리사드(glissade)로 변형되면서 한 발씩 차례로 가볍게 바닥을 미끄러져 이동하는 동작을 뜻하는 한편 여러 동작을 연결하거나 뛰는 동작의 준비단계로 이용되게 되었다.

#### 사. 투르네(tourné)

투르네 동작은 말 그대로 돈다는 뜻이다. 바로크 무용에서는 1/4 바퀴, 반 바퀴, 3/4 바퀴, 한 바퀴 등으로 구분되는 등 극히 작은 회전을 주로 실행하였다. 그러나 발레에서는 무용수의 기술이 발달함에 따라 다양한 형태로 변하였고, 좀 더 많은 수의 회전이 무용수의 실력을 대표하기도 한다. 또한 발레에서의 투르네 동작은 세 가지로 구분 지을 수 있다. 우선 한 발로 도는 동작으로는 피루에트(pirouette), 투르 피케(tours piqués)가 있다. 그리고 두 발로 도는 경우는 투르 쑤트뇌(tours soutenus), 아쌍블레 쑤트뇌 앙 투르낭(assemblée soutenus en tournant), 데볼레(déboués)등이 있다. 세 번째는 돌면서 뛰는 동작으로 투르 앙 레르(tours en l'air)가 있다.

#### 아. 피에 앙 레르(pied en l'air)

피에 앙 레르는 발이 공중에 있다는 뜻이다. 즉, 한 동작으로 실행되기보다는 다른 동작중의 한 자세로서 이용된다. 다른 동작의 이름에서도 앙 레르라는 단어가 주로 쓰이는 것도 공중에 있다는 의미로 주로 접합되어 사용되기 때문이다.

#### 자. 푸앵테(pointé)

발끝으로 체중을 이동한 상태를 말한다. 한 발 또는 두 발로도 가능하며, 두 발의 경우 드미 푸앵트(demi-pointes)라고 부른다.

#### 차. 포제 르 탈롱(posé le talon)

발뒤꿈치에 체중이 실린 상태를 말한다. 즉 발바닥 전체에 체중을 나누는 것이 아니라 발끝을 들어야 가능한 동작이다. 발레에서는 거의 단독으로는 쓰이

지 않으나 고전발레 작품에 등장하는 민속무용 중에서 흔히 볼 수 있다.

## 2 단순 동작과 복합 동작

이상에서 살펴본 기본 동작들은 동작 분석을 위한 가장 원초적인 형태임을 강조한다. 즉, 이러한 동작들이 배열되어 새로운 형태로 발전되어야 비로소 ‘안무’라는 개념을 도입할 수 있다. 그렇다면 웨이예와 라모가 정의한대로 기본 동작이 배열된 두 가지 형태의 동작에 대해 알아보기로 하자. 앞서 말했듯이 플리에와 엘르베가 합해져야 비로소 하나의 움직임(mouvement)이 된다. 즉 하나의 움직임으로 구성된 경우 단순 동작(pas simple)이라고 하고, 둘 이상이 합쳐진 경우 복합 동작(pas composé)이라고 구분 짓는다. 단순 동작에는 드미 쿠페(demi-coupé), 드미 카브리올레(demi-cabriolé), 주테(jeté), 탕 드 쿠랑트(temps de courante) 그리고 피루에트(pirouette) 등이 있다. 그리고 복합 동작에는 파 드 가이아르드(pas de gaillarde), 쿠페(coupé), 파 드 부레(pas de bourrée), 콩트르탕(contretemps), 콩트르탕 드 가보트(contretemps de gavotte), 샹세(chassé), 파 드 시쏬느(pas de sissonne), 앙트르샤(entrechats), 사이이(saille), 발랑세(balancé), 발로네(ballonné), 파 드 므뉴에(pas de menuet), 콩트르탕 드 므뉴에(contretemps de menuet), 파 드 리고동(pas de rigaudon), 파 드 쿠랑트(pas de courante), 아쌍블레(assemblé), 앙부와테(emboité) 등이 있다.

〈표 3〉

발레용어로 보전된 바로크 무용의 용어		발레용어에는 더 이상 존재하지 않는 바로크 무용의 용어
assemblé	pas de bourrée	contretemps de gavotte
balancé	pied en l'air	contretemps de menuet
ballonné	pirouette	élevé
cabriole	plié	pas de courante
chassé	posé le talon	pas de gaillarde
contretemps	posé la pointe	pas de menuet
coupé	sauté	pas de rigaudon
emboité	sissonne	saille
entrechats	tombé	temps de courante
glissé	tourné	
jeté		

그리고 <표 3>을 보면서 발레의 용어로 보존되어진 바로크 무용의 용어와 사라진 용어를 구분해 보기로 하자.

위와 같은 분류는 힐튼(Hilton)이나 랑슬로(Lancelot)와 같은 기존의 학자들이 구분한 것을 바탕으로 본인이 직접 바로크 무용을 익히면서 발견한 점들을 감안하여 새롭게 제안한 것이다. 동작 하나 하나에 관한 자세한 설명과 발레 동작과의 비교는 생략하고 안무 작품을 예로 들어 기술할 기회에 하기로 하자.

## V. 맺음말

이상의 본문에서 보았듯이 바로크 무용의 용어는 변형되기는 하였으나 발레 속에 그대로 맥이 이어졌다. 단, 두 무용간에 무시할 수 없는 근본적인 차이점은 있다. 음악을 어떻게 이용하는가 하는 문제이다. 바로크 무용의 경우 특별한 지시가 없는 한 강박에 모든 동작이 시작된다. 에너지의 발동이 강박에 걸리는 '상승 동작'이라고 할 수 있다. 그리고 약박에는 다른 동작으로의 연결을 꾀하는 중간동작들이 나열된다. 그러나 발레의 경우 강박에는 어느 동작이든지 실행 완료가 되어야 한다는 것이다. 즉 플리에로 완결되는 '하락 동작'이라고 특징지을 수 있다. 예를 들어 같은 동작임에도 불구하고 음악을 어떻게 이용하는가에 따라 다르게 불리는 바로크 무용의 쿠페 비트(coupé vite)와 발레의 글리사드(glissade)를 살펴보자. 쿠페 비트는 강박이 드미 쿠페 즉 두 다리가 체중이동과 함께 벌어지는 순간에 있다. 그러나 글리사드는 두 다리가 모아지는 마무리 동작에 강박이 있다. 즉, 이와 같은 음악적 차이점을 좀 더 주의 깊게 관찰한다면 바로크 무용의 예술적 가치를 이해하는데 큰 도움이 될 것이다.

이 논문의 목적은 바로크 무용이 발전하게 된 사회적 문화적 배경을 통한 역사를 재조명하고 용어를 재검토함으로써 3세기가 지난 당시의 작품들을 좀더 원전예 충실하게 재 공연하고 현대인의 구미에 뒤지지 않게 재구성하는 것이다. 즉 예술적인 가치를 다시 부여하는 것이 목적이다. 그렇다면 이러한 관점에서 다시 한번 바로크 무용의 특징을 정의해 보기로 하자. 귀족들에게 예절을 가르치는 무용이 필수 교양과목이었듯이, 교양을 표현하는 움직임은 바로크 무용

의 생명이나 다름없었다. 또한 귀족들의 의상은 아름다움의 가치를 한층 돋보여 주는 최대의 수단이었다. 그리고 미학적 입장에서 볼 때 다른 장르의 무용과 비교하여 뚜렷한 바로크 무용만의 특징은 안무도(dessin chorégraphique)이다. 대칭, 선과 선이 만나 각도를 이루는 여러 형태의 모양, 탁월한 곡선 등으로 정의할 수 있는 바닥평면상의 안무도는 웨이예의 무보법 창안에도 결정적인 모티브를 제공하였다. 이렇듯 데카르트 철학에 기인한 공간 구성과 장식동작(omementation)으로 치장된 감성이 이어진 상태에서 바로크 무용의 정신세계를 비로소 연출하게 될 것이다.

## ■ 참고문헌

- 1) 장인주(1994). "서정비극(Tragédie lyrique) 속의 무용에 관한 연구", 『발레연구논문집』 8: 123-138. 서울: 한국발레연구회.
- 2) Antony, J. R. (1982). *La musique en France à l'époque baroque*. Paris: Harmonique-Flammarion.
- 3) Arbeau, T. (1995). *L'Orchésographie(1588)*. Paris: Klincksieck.
- 4) Aubry, C. (1987). "Francine Lancelot, chorégraphe baroque", *Opéra de Paris*. n°44: pp. 17-19.
- 5) Aubry, P., Dacier, E. (1905). *Les caractères de la danse - histoire d'un divertissement pendant la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle*. Paris: Honoré champion.
- 6) Beaujoyeux, B. de(1582). *Ballet Comique de la Reine*. Paris: Adrian le Roy, Robert Ballard, & Mamert Patisson.
- 7) Beaussant, P. (1988). *Vous avez dit "Baroque"?*. Paris: Actes sud.
- 8) Bland, A. (1977). *L'histoire du ballet et de la danse en Occident*. Paris: A. Michel.
- 9) Blistene, B., Kahane, M., Le Bourhis, J., Louppe, L.(1993). *L'écriture de la danse*. Paris: Bibliothèque-Musée de l'Opéra.
- 10) Bouissou, S. (1996). *Vocabulaire de la musique baroque*. Paris: Minerve.

- 11) Bourcier, P. (1995). *Naissance du ballet*, Paris: Librairie de la danse.
- 12) Brinson, P. (1966). *Background to european ballet, a notebook from its archives*.  
Leyden: A. W. Sijthoff.
- 13) Buch, D. J. (1993). *Dance music from the ballet de cour 1575-1651 - Historical  
Commentary, Source Study, and Transcriptions from the Philidor Manuscripts*.  
Dance & music series n°7, New York: Pendragon press.
- 14) Challet-haas, J. (1987). *Terminologie de la danse classique*, Paris: Ed, Amphora.
- 15) Christout, M.-F. (1987). *Le ballet de cour au XVII<sup>e</sup> siècle*, Genève: Minkoff.
- 16) \_\_\_\_\_ (1971). *Le ballet de cour en France 1581-1671*, Aix-en  
Provence: Musée du Pavillon de Vendôme.
- 17) \_\_\_\_\_ (1995). *Le ballet occidental, naissance et métamorphoses*,  
XVI<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles, Paris: Desjonguères.
- 18) Compan, C. (1979). *Dictionnaire de danse, contenant l'histoire, les règles & les  
principes de cet art, avec des réflexions critiques, & des anecdotes curieuses  
concernant la danse ancienne & moderne; le tout tiré des meilleurs auteurs qui  
ont écrit sur cet art(1787)*, Genève: Ed, Minkoff reprint.
- 19) De Lauze, F.(1977). *Apologie de la danse et la parfaite méthode de l'enseigner  
tant aux cavaliers qu'aux dames(1623)*, Genève: Ed, Minkoff reprint.
- 20) De Soye, S.(1991). *Les verbes de la danse*, Paris: L'arche.
- 21) Feillet, R.-A.(1700). *Chorégraphie ou l'art d'écriture la danse par caractères, figures  
et signes démonstratifs*, Paris: chez l'auteur.
- 22) \_\_\_\_\_ (1700). *Recueil de danses composées par Mr. Pécour*, Paris: chez  
l'auteur.
- 23) \_\_\_\_\_ (1704). *Recueil de danses contenant un très grand nombre d'entrées  
de ballet de Mr. Pécour*, Paris: chez l'auteur.
- 24) Gaudrau(1712). *Nouveau recueil de danse de bal et celle de ballet contenant un  
très grand nombre des meilleures entrées de ballet de Mr. Pécour*, Paris: chez  
l'auteur.
- 25) Girdlestones, C. (1983). *Jean-Philippe Rameau: sa vie, son oeuvre*, Paris: Desclée

de Brouwer.

- 26) Guest, I. (1976). *Le Ballet de l'Opéra de Paris: trois siècles d'histoires et de tradition*. Paris: Flammarion.
- 27) Guillot, G., Prudhommeau, G. (1971). *Grammaire de la danse classique*. Paris: Fachette.
- 28) Hajdu Heyer, J. (1989). *Jean-Baptiste Lully and the music of the French baroque*. London: Cambridge university Press.
- 29) Hilton, W. (1981). *Dance of court and theater: the french noble style 1690-1725*. London: Dance Books LTD.
- 30) Kahane, M. (1995). *Côté costume*. Paris: Ed. Plume.
- 31) Laane, R.-M. (1981). *Pédagogie de la danse classique*. Paris: Ed. Amphora.
- 32) Lancelot, F. (1988). "L'écriture Feuillet, regards sur terminologie et typologie", *La recherche en danse*, n°4. Paris: Ed. Chiron. pp.19-28.
- 33) \_\_\_\_\_ (1996). *La Belle Danse - catalogue raisonné fait en l'an 1995*. Paris: Van Dieren Editeur.
- 34) Linval, E. (1985). *Traité moderne de danse classique - 1. Dictionnaire dynamique*. Paris: Ed. Chiron.
- 35) \_\_\_\_\_ (1986). *Traité moderne de danse classique - 2. Langage de la danse*. Paris: Ed. Chiron.
- 36) Louppe, L. (1991). *Danses tracées: dessins et notation des chorégraphies*. Marseille: Musée de Marseille.
- 37) Magny(1980). *Principes de chorégraphie suivis d'un traité de la Cadence, qui apprendra les temps & les valeurs de chaque pas de la danse, détaillés par caractères, figures & signes démonstratifs(1765)*. Genève: Ed. Minkoff reprint.
- 38) McGowin, M. (1963). *L'art du ballet de cour en France 1581-1643*. Paris: Ed. du CNRS.
- 39) \_\_\_\_\_ (1983). "Le ballet de cour remis au jour", *La recherche en danse*, n°2. Paris: Ed. Chiron.
- 40) Prudhommeau, G. (1989). *Histoire de la danse*. Paris: Ed. Amphora.

- 41) \_\_\_\_\_ (1984). "A propos du ballet comique de la reine", *La recherche en danse*, n°3, Paris: Ed. Chiron, pp.15-24.
- 42) Prunieres, H.(1935-36). "Lully, créateur de l'opéra française", *Histoire du théâtre lyrique en France*, vol.1, Paris: Poste national Radio-Paris, pp.80-87.
- 43) \_\_\_\_\_ (1983). *Le ballet de cour en France, avant Berseade et Lully suivi du Ballet de la Délivrance de Renaud*, Paris: Ed. d'aujourd'hui.
- 44) Rameau, P.(1725). *Le Maître à danser*, Paris: chez l'auteur.

## ABSTRACT

### **Terminological and historical study for the artistic reevaluation of baroque dance**

In-Joo Chang

*Faculté d'histoire de l'art*

*Université Paris I*

*Chercheur CNRS*

Court dances such as baroque dance in France fulfilled mostly a political and social function. Their transmission was not only oral, in the case of popular dances, but also written, thanks to the Beauchamps Feuillet writing system.

Writing dances has not been a wide-spread practice during all the periods: even during the 17th century in France, choreographers made little use of the existing writing systems.

How can we stage again a French dance three centuries old and, particularly, how can we deal with it within a 'total' contemporary entertainment ? From which elements can we re-create such a dance nowadays if we want to respect the spirit of the time while building it into a production designed for today's audience ? This is the purpose of our study of the social and cultural aspects of the baroque dance terminology.

Baroque dance is an art of movement based on a combination of opposite elements. Choreographic writing makes an extensive use of frontal and diagonal lines. The changing directions of the dancer's body keep on breaking the lines to convey a sense of fluidity. Straight lines disappear in a wealth of ornaments. Through the volutes of their rounded motions, the dancers seem to escape from the structure.

Baroque dance creates an imaginary, intemporal space. It combines a Cartesian logic (through the construction of the space) with a sensuality (through its art of ornamentation) which suggests several transient states of mind. In this way, baroque dance is the art of sublimated passion.