

## ‘안무가’ 마크 모리스(Mark Morris)의 ‘음악적’ 해석

「Falling Down Stairs」의 부레(Bourrée) 분석을 중심으로

이 소 연\*

I. 시작하는 말	IV. 마치는 말
II. 춤과 음악의 관계	참고문헌
III. 「Falling Down Stairs」의 부레(Bourrée) 분석	Abstract

### I. 시작하는 말

안무가에게 있어서 우선적으로 고려해야 할 춤의 재료로 음악을 꼽는 것은 너무나도 상식적인 일일 것이다. 역사를 거슬러 올라가면 특히 바로크 시대에는 춤과 음악의 관계가 유달리 긴밀하여 그때부터 시작된 두 매체의 밀접한 관계를 미루어 볼 때 오늘날의 안무가에게 있어서도 음악은 고려해야 할 가장 핵심적인 요소임에는 분명하다. 이러한 춤과 음악의 관계는 20세기에 들면서 다양한 모습으로 나타나기 시작하는데 20세기 초기에는 음악의 구조와 내용을 춤으로 표현하려는 시도, 즉 음악과 춤 사이의 필연적 관계를 찾아내고 그것을 표현하려는 시도가 우세하였고 중기 이후부터는 포스트모더니즘의 영향으로 음악과의 분리를 시도하면서 양자의 자율적인 면모를 강조하는 경향이 짙어졌다. 무용학자 샬리 베인즈(Sally Banes)는 20세기의 춤과 음악의 관계에 대해 다음과 같이 서술하였다.

이사도라 던컨(Isadora Duncan)과 루스 데니스(Ruth St. Denis)<sup>1)</sup>는 교향곡을 춤으로 시각화하였고, 한 세대 후의 마리 뷔그만(Mary Wigman)<sup>2)</sup>은 단순한 타악 연주를 더 좋아하였으며 머스

\* 한국예술종합학교 무용원 출강, 한양대학교 음악학 박사과정, best-soyeon@hanmail.net

1) 미국의 안무가 이사도라 던컨(Isadora Duncan, 1877-1927)과 루스 데니스(Ruth St. Denis, 1879-1968)는 미국의 현대무용의 중요한 선구자들이다. 던컨은 발레를 거부하고 고대 그리스 무용의 부활이라고 생각했던 새로운 형식의 춤을 가지고 전 세계를 여행했다. 1915년 데니스는 L.A 댄스 스쿨을 공동 설립하였는데 이 곳은 마사 그레이엄(Martha Graham)과 도리스 험프리(Doris Humphrey)를 포함한 미국 현대무용의 1세대라 여겨지는 주요한 인물들을 포함한 현대 무용가들의 첫 배출지가 되었다. Damsholt Inger(2006), Mark Morris, Mickey Mouse, and Choreomusical Polemic, *The Opera quarterly* 20(1), p.3.

2) 마리 뷔그만(Mary Wigman, 1886-1973)은 자신의 주관적이고 사실적인 감정들을 신체의 원시적이고 강렬한 동작들로 왜곡하고 변형하여 표현함으로써 독일의 표현주의의 새로운 장을 연 안무가이다. 나일화, 김말복(2014), 20세기 무용예술에서의 리얼리즘 경향과 표현, 『무용예술학연구』 50, pp.20-21.

커닝엄(Merce Cunningham)<sup>3)</sup>은 우연을 제외하고는 구조적으로 음악과 전혀 일치하지 않게 안무 하였다. 또한 분석적인 포스트모더니즘 안무가들은 종종 무음으로 춤을 추었다.<sup>4)</sup>

이와 같이 현대무용에 있어서 ‘해체(deconstruction)’를 화두로 한 포스트모더니즘의 영향<sup>5)</sup>을 받았던 1960년대 이후 대부분의 안무가들이 시도했던 것은 음악으로부터 춤이 자유로워지는 것이다. 그러나 1980년대에 들면서 다시 안무가들이 음악에 관심을 두기 시작하였는데 이러한 시기에 활동한 안무가가 마크 모리스(Mark Morris)<sup>6)</sup>이다. 이 연구에서 논의하고자 하는 것은 바로 마크 모리스의 춤과 음악의 결합 방식이다. 그가 활동하던 때의 대부분의 안무가들은 음악과의 연결 고리를 최소화하고 움직임의 자유로움을 추구했으므로 춤 비평가 클리베 반즈(Clive Barnes)와 같은 이들은 “모리스는 주로 음악에서 알 수 있는 명백한 것을 가지고 안무하므로 내 생각에 그것은 디즈니같은(Disneyesque) 것일 뿐”<sup>7)</sup>이라며 그의 안무를 진부하고 편협하게 평가하기도 하였다.

그러나 음악과 춤, 두 매체가 만나는 접점에서의 의미를 살피는 것은 춤에 있어서 음악이 미치는 영향이 어느 정도인지를 파악하거나 춤에 부여된 자율성의 범위를 논의하기 이전에 가장 근본적으로 고찰되어야 할 일이다. 이러한 이유로 두 매체의 결합 방식에 대한 논의는 근원적인 작업인 동시에 안무가에게 무한한 상상력의 토대를 제공한다고 할 수 있다.

이를 위해 이 글에서는 마크 모리스의 안무작 「Falling Down Stairs」<sup>8)</sup>에서 나타난 두 매체의 결합 방식을 새로운 관점에서 분석하고자 한다. 이를 통해 음악의 시간적 재료들이 춤의 공간적 재료들과 어떻게 결합하고 움직임으로 펼쳐 보이는가에 대한 근본적인 의미를 파악하게 될 것이며, 안무가가 읽어내는 음악적 분석과 해석은 어떠한 것이고 그것이 어떻게 춤에 적용되는지에 대한 기본적인 방법을 이해하게 될 것이다.

춤음악은 춤과 음악이 밀접한 관계를 맺고 있던 17세기 중반을 지나 서서히 춤음악으로서의 성격이 희미해지면서 양식화된 장르로 남게 되는데 이러한 역사적 배경을 바탕으로 20세기의 안무가 마크 모리스가 바로크 시대의 양식화된 춤음악을 가지고 만들어내는 춤의 내러티브를 살펴보는 일은 앞서 제시한 이 연구의 의미를 뒷받침 해주는 충분한 예증이 될 것이다. 이를 통해 진부하게 여겨졌던 음악의 시각화

3) 현대 무용의 개념을 혁신한 20세기 무용계의 대표적인 인물인 머스 커닝엄(Merce Cunningham, 1919-2009)은 1950년대부터 작품 창작 과정에 우연성을 도입하여 미국 아방가르드 예술을 이끈 안무가이다. 그는 존 케이지, 백남준 등과 작업하면서 무용전통에서의 탈 중심과 해체를 위한 작업을 시작하였으며 이러한 작품들을 ‘이벤트(event)’라 칭하였다. 커닝엄은 20세기 예술계 전반에서 가장 전위적인 예술 사상의 선구자로 평가받고 있다. 김말복(2012), 해체미학의 선구 머스 커닝엄, 『무용예술학연구』 35, pp.9-11.

4) Damsholt Inger(2006), p.4.

5) 김말복(2012), p.4.

6) 미국의 현대 무용가이자 안무가이며 MMDG(Mark Morris Dance Group)의 디렉터인 마크 모리스(Mark Morris, 1956-)는 어렸을 때 플라멩고와 발레를 배우고 고등학교 졸업 후 에스파냐로 유학을 떠났다가 미국으로 돌아와 뉴욕에서 라 루보비치, 로라 딘 등의 안무가들과 함께 활동했다. 그 후 1980년 마크모리스댄스그룹(MMDG)을 결성하고 50여 편의 안무작을 발표했으나 주목받지 못하다가 1984년 뉴욕 브루클린음악아카데미 극장에서 열린 넥스트 웨이브 페스티벌에서 평론가들로부터 ‘조지 발란신 이후 가장 신선한 안무가’로 평가받으며 이름을 알리기 시작했다. 주요 작품으로는 「가루비누와 세계」, 「오르페우스와 에우리디체」, 「중국의 닉슨」, 「가장 미국적인 현대발레라는 평가를 받는 「오직 당신의 눈을 춤배를 드시오」 등이 있다.

7) Acocella Joan(1993), *Mark Morris*(New York: Farrar, Straus and Giroux), p.176.

8) 이 작품에는 바로크 시대의 음악인 J. S. 바흐의 「첼로 모음곡 No.3, C장조」가 사용되었으며 이 글에서는 이 곡 중에서 ‘부레(Bourrée)’를 중심으로 살펴본다. 이 작품은 ‘Inspired by Bach’의 일환으로 시도된 것으로 ‘Inspired by Bach’는 J.S. 바흐의 6개 무반주 첼로 조곡을 가지고 여러 아티스트들과의 협업 과정을 연출가 바바라 윌리스 스위트(Barbara Willis Sweete)가 필름에 담은 것이다. 이 중 3번은 첼리스트 요요 마(Yo Yo Ma)의 연주와 모리스의 안무를 통해 만들어졌다.

의 중요성이 강조되는 계기가 될 것이며, 시각화의 개념을 효과적으로 안무에 적용한 마크 모리스의 음악적 해석력과 통찰력 또한 재평가되는 기회가 될 것이다. 더 나아가 춤을 바라보는 시각이 단순히 ‘춤을 보고 음악을 듣는’ 것을 넘어 ‘춤을 듣고 음악을 보는’ 시각으로의 전환을 이루는 계기가 되었으면 하는 바람이다.

## II. 춤과 음악의 관계

음악과 춤의 관계를 설명하는 데 있어서 ‘음악의 시각화(music visualization)’<sup>9)</sup>라는 개념은 음악에 기반을 두면서 이전보다 자유로운 움직임의 추구를 했던 20세기 초 무용계에 큰 영향을 미쳤다. 이 개념은 루스 테니스가 처음 사용한 것으로<sup>10)</sup> 음악의 특정한 시간적 재료들을 춤의 공간적 세계에 적용함으로써 음악이 춤이라는 매개체를 통해 구현되는 것을 의미한다. 이 개념이 확립되기까지는 에밀 자크-달크로즈(Emile Jaues-Dalcroze)<sup>11)</sup>의 영향이 크다고 할 수 있는데 그는 음악의 구조를 이루는 박자와 리듬, 프레임즈, 다이내믹 등의 세부적인 재료들이 움직임으로 보여질 수 있도록 하는데 집중하였으며 그 결과 음악과 움직임 사이의 연관 관계가 있는 공통적 요소들을 선택하여 이를 도표화하기도 하였다(표 1).

이와 같이 음악의 요소를 몸의 움직임으로 표현하려는 달크로즈의 개념은 루스 테니스와 그의 파트너인 테드 쉰(Ted Shawn),<sup>12)</sup> 그리고 테니스의 제자인 도리스 험프리(Doris Humphrey)<sup>13)</sup>에게도 영향을 주었다. 이 후 20세기 중반에 들어서면서 마사 그레이엄(Martha Graham)<sup>14)</sup>은 음악의 시각화보다는 정신적이고 심리적인 요인을 강조하며 자신의 독특한 스타일을 추구해 나갔다. 그레이엄을 지지했던 작곡가 루이스 호스트(Louis Horst)<sup>15)</sup>는 안무된 이후에 춤음악을 작곡하는 것이 최선이라는 견해를 주장

9) 마크 모리스가 등장하던 시기에 음악의 시각화는 병행 관계(Parallelism)와 미키 마우징(Mickey Mousing)을 같은 개념으로 사용되어 왔다. 그러나 이 글에서는 음악과 춤이 결합할 때 두 매체의 관계를 병행 관계와 대조 관계(Counterpoint)로 구분하였으며 병행 관계뿐 아니라 대조 관계도 음악의 시각화의 개념을 전제로 하는 시각에서 서술하였다. 즉 시각화, 병행 관계, 미키 마우징을 모두 같은 위치의 개념으로 두지 않고 시각화를 상위 카테고리에서 두었다. 또한 미키 마우징은 병행 관계를 극대화하여 만들어 낸 개념으로 파악하였다. 한편 20세기말 음악과 춤의 협업 관계에서 새롭게 등장한 신조어인 ‘코리오뮤지컬로지(choreomusicology)’에 대한 논의는 또 다른 논문의 연구 주제로 다루어져야 할 것이므로 이 글에서는 마크 모리스의 「Falling Down Stairs」의 춤과 음악 분석에 초점을 두었다.

10) Jordan Stephanie(2000), *Moving Music: Dialogues with Music in Twentieth-Century Ballet*(London: H.Charlesworth & Co., Huddersfield), p.74.

11) 스위스 음악가이자 음악교육가인 에밀 자크-달크로즈(Emile Jaues-Dalcroze, 1865-1950)는 모든 소리에는 적절한 움직임이 있고 움직임에는 적절한 소리가 있다는 견해를 펼치며 몸의 움직임을 통하여 음악을 경험하고 학습하는 유미드믹스(Eurhythmics)를 창안하였다.

12) 테드 쉰(Ted Shawn, 1891-1972)은 미국의 현대무용가이자 안무가로 1915년 아내인 루스 테니스와 함께 L.A.에 테니스무용학교를 설립하였다. 1933-1940년에는 남성 무용수들로만 구성된 무용단을 조직해 활동했으며 미국에서 최초로 시작된 댄스 축제인 제이콥스필로우댄스페스티벌(Jacob's Pillow Dance Festival)의 탄생에도 결정적인 역할을 했다.

13) 미국의 현대무용가이며 안무가로 특히 무용교육이론의 발전에 공헌한 도리스 험프리(Doris Humphrey, 1895-1958)는 테니스무용학교에서 수학하고 테니스무용단에서 솔리스트로 활동한 후 음악에 얽매인 안무에 반발해 동료인 찰스 와이드먼과 함께 험프리와이드먼무용학교와 무용단을 설립한다. 그녀는 인간의 움직임이 모두 균형과 불균형의 전환 상태에 있다고 주장하며 움직임의 근본원리들을 모색하여 1920-30년대 혁신적인 사상들을 반영하는 실질적인 움직임 어휘를 만들어 내었다. 김말복, 이지선(2014), 기호학적 관점에서 바라본 춤의 현대성과 표현, 『무용예술학연구』 48, pp.23-24.

14) 마사 그레이엄(Martha Graham, 1894-1991)는 미국의 현대무용가이며 안무가로 테니스무용단에서 50년 이상 활동하며 170여편의 작품을 만들었다. 그녀는 현대무용에 ‘수축과 이완’을 춤의 중요한 원리로 도입하며 독창적이고 실험적인 안무를 통해 70살이 넘어서도 무대에 서면서 미국현대무용계의 2세대를 이끌었다. 주요 작품으로는 「비탄」, 「프론티어」, 「에팔레치아의 봄」, 루이스 호스트의 신비로운 음악을 배경으로 한 「원시의 신비」 등이 있다.

하면서 이미 작곡되어진 음악이 움직임의 결정을 받는 것에 반기를 들기도 했다.

〈표 1〉 음악과 무빙 플라스틱(moving plastic)<sup>16)</sup>의 공통 요소<sup>17)</sup>

Music	Moving Plastic
음높이(Pitch)	공간안에서 움직임의 위치와 방향
음의 세기(Intensity of sounds)	움직임의 세기
음색(Timbre)	(성별과 관련한) 신체 유형의 다양성
음의 길이(Duration)	움직임의 길이(Duration)
시간(Time)	시간(Time)
리듬(Rhythm)	리듬(Rhythm)
쉼표(Rests)	동작의 정지 상태(Pause)
선율(Melody)	개별적인 움직임의 연속
대조, 대위(Counterpoint)	반대되는 움직임
화음(Chords)	관련있는 동작의 단위
화성적 연결(Harmonic successions)	관련있는 움직임의 연속
프레이징(Phrasing)	프레이징
구조, 형식(Construction, Form)	공간과 시간에 따른 움직임의 구분
오케스트레이션(Orchestration, Timbre)	(성별과 관련한) 신체 유형의 대조나 결합

위의 〈표 1〉은 달크로즈가 음악과 움직임의 공통된 요소들을 음악의 시간적 언어와 움직임의 공간적 언어로 연결시켜 둘 사이의 연관성을 보여준 것으로 ‘음악의 시각화’를 이루기 위한 근본적인 아이디어를 제공한다고 할 수 있겠다. 한편 스테파니 조던(Stephanie Jordan)은 음악과 춤의 관계를 서로 영향을 주고 받는 변증법적 관계로 설명하면서 음악과 춤이 결합할 때 ‘병행 관계(Parallelism)’와 ‘대조 관계(Counterpoint)’의 두 가지의 모델을 제시하여 설명하고 있다. 여기서 병행 관계는 음악의 시각화 이론에서 나온 개념으로 조던의 연구의 출발점도 음악의 시각화임을 그의 책 서문에서 밝혔다.<sup>18)</sup> 그러나 그녀는 이러한 두 관계를 양극에 위치한 독립적인 영역이 아니라 서로 연속선상에 놓여있는 개념으로 이해하는 것의 중요성을 강조하고 있다.<sup>19)</sup>

병행 관계는 〈표 1〉에서 음악의 요소로 언급한 형식, 리듬, 박자, 프레이징, 음높이, 선율 등의 음악적 재료들이 춤에 그대로 반영되어 마치 춤에서 음악적 아이디어를 읽어낼 수 있는 관계이다. 다시 말해 춤이 음악에서 아이디어를 얻으며, 음악이 말하고자 하는 것을 춤동작으로 형상화시키는 것을 의미한다.

15) 미국의 음악가로 무용 음악과 안무에 학문적 체계를 구축한 루이스 호스트(Louis Horst, 1884-1964)는 테니손무용단의 음악감독으로 일했고, 마사 그레이엄 등이 개성적인 무용 양식을 확립하는데 많은 도움을 주었다. 현대무용 월간지 『댄스 옵서버(Dance Observer)』를 창간하였고, 『현대무용의 형식(Morden Dance Forms)』 등을 저술하였다. 메디컬코리아 편집부(2011) 『세계무용사전』.

16) 달크로즈는 다음과 같이 언급하였다. “유리드믹스’는 음악을 몸으로 이해할 수 있도록 고안된 훈련 시스템이며 ‘무빙 플라스틱(Moving Plastic)’은 관객에게 직접 전달되는 완전한 예술로서 유리드믹스의 예술적 연장선이자 관객들에게 음악의 느낌을 시각화시킬 수 있는 것이다.” Damsholt Inger(2006), p.18.

17) Jordan Stephanie(2000), p.15.

18) Ibid., p.xi.

19) 조던은 parallelism과 counterpoint 모형은 춤과 음악의 구조적 관계를 연구하는데 있어서 유용하다고 밝혔다. Ibid., p.73, 89.

이와는 반대로 움직임이 음악의 아이디어와 다르게 표현되는 것이 대조 관계이다. 여기서 유의해야 할 점은 대조 관계(Counterpoint)에 내재되어 있는 의미를 구분해야 한다는 것이다.

〈표 1〉에서의 음악적 변수로 사용된 ‘대조, 대위(Counterpoint)’는 음악에서 대조를 이룰 때 움직임에서도 대조를 이룬다는 것으로 음악의 내용이 움직임에 그대로 반영되는, 즉 병행 관계에서 나타나는 경우이다. 이와는 반대로 움직임이 음악의 아이디어와 다르게 표현되는 경우 이것이 병행 관계와는 상반되는 또 다른 의미의 ‘대조 관계’이다. 잉거 댄솔트(Inger Damsholt)는 그의 논문에서 두 가지 의미의 대조 관계를 설명하면서 마크 모리스의 「Gloria」를 분석한 그의 논문에서의 대조 관계는 음악의 아이디어와 상반되도록 춤의 아이디어를 구현한 것이라고 서술하였다.<sup>20)</sup> 스테파니 조던도 저서 『Moving Music』(2000)에서 음악의 리듬이 춤의 리듬과 상반되어 나타나는 대조 관계를 흥미롭게 다루고 있다.

음악의 요소가 춤의 움직임으로 구현될 때 병행 관계와 대조 관계를 이루는 예들을 살펴보고자 한다. 비평가 에드윈 에반스(Edwin Ewans)가 “음악 구조안의 모든 패턴에는 안무와의 동등함이 내재되어 있다”<sup>21)</sup>고 말한 것은 바로 병행관계를 시사한다고 할 수 있겠다. 이와 같이 춤과 음악의 병행관계에 있어서 춤에 직접적으로 영향을 주는 음악의 재료는 형식이나 편성이다. 예를 들어 음악이 A-B-A 형식이거나 캐논 또는 푸가라면 춤도 음악과 같은 형식으로 안무될 것이고, 4성부 합창곡이라면 춤도 4명의 무용수를 배치하거나 4부분으로 나누어질 것이다. 20세기 발레계를 주도했던 조지 발란신(George Balanchine)의 작품 「바로크 협주곡 *Concerto Barocco*」은 J.S. 바흐의 「두 대의 바이올린을 위한 협주곡」을 가지고 안무한 것으로 다음의 인용문은 이 곡 1악장 안무에 관한 설명이다.

발란신의 「바로크 협주곡」에서는 8명의 무용수가 서로 대칭되는 대형을 이루어 신속하게 움직이거나 위치를 바꾼다. 음악안에서 두 대의 바이올린이 등장할 때 춤에서도 두 명의 여성 무용수가 등장한다. 이 둘은 똑같은 동작을 하거나 대위적으로 움직이는데 이 때 8명의 군무 그룹은 두 명의 무용수 뒤에서 수직적으로 또는 수평적으로, 교차되거나 V자의 형태로 직선을 이루며 대형을 바꾸게 된다.<sup>22)</sup>

위의 인용문에서 볼 수 있듯이 발란신은 음악에서의 두 명의 바이올린 독주자를 두 명의 여성 무용수로 표현하였다. 또한 나머지 6명의 무용수들에게는 마치 협주곡에서의 오케스트라와 같은 역할을 부여했음을 짐작할 수 있다. 이와 같이 음악 작품의 편성이 안무에 직접적으로 반영될 수 있는 것이다. 또한 음악의 형식을 춤에 반영한 예는 도리스 험프리의 안무에서 볼 수 있다.

험프리는 J.S. 바흐의 「Passacaglia in C minor」를 선택해 안무하였다. 이 곡은 처음부터 끝까지 8마디의 주제가 끊임없이 반복된다. 춤은 군무 대형으로 조용히 시작되며, 음악은 주제가 반복될 때마다 조금씩 변주되는데 춤도 음악이 변주될 때마다 리듬과 강세가 강조되면서 더 넓은 공간을 사용하며 더 큰 움직임을 이룬다. 그리고 음악이 끝날 때는 처음의 대형으로 돌아온다.<sup>23)</sup>

20) Damsholt Inger(2006), *Mark Morris, Mickey Mouse, and Choreomusical Polemic*(London: Oxford Univ. Press, vol.22, No.1), p.5-6. 그는 음악의 시각화를 병행 관계(Parallelism)와 미키 마우징(Mickey Mousing)과 같은 개념으로 규정하였다. 그 당시 음악의 시각화는 진부하고 시대에 뒤떨어진 개념으로 평가받고 있었으나 1980년대 초 마크 모리스의 등장으로 시각화의 개념은 또 다른 평가를 받게 된다.

21) Ewans Edwin(1948), *Music and Dance*(London: Herbert Jenkins Limited), p.11.

22) Cass John(1999), *The Dance*(London: McFaland & company), pp.116-117.

위의 예문에서 보면 험프리는 파사칼리아의 음악 형식을 잘 따르고 있음을 알 수 있다. 파사칼리아는 베이스 오스티나토(Bass Ostinato)에 의한 변주곡 형식으로 기본 베이스 선율을 바탕으로 음악이 변주되는데 그녀의 안무도 음악이 변주될 때마다 공간이나 리듬, 강세 등이 달라지고 있음을 알 수 있다. 또한 변주가 마무리될 때는 춤도 처음의 모습으로 돌아가는데 이것은 음악의 형식이 춤을 구성하는 직접적인 요소로 작용하고 있음을 보여 준다.

춤과 음악의 병행관계를 이루는 또 다른 주요 요소는 음악의 리듬이다. 리듬과 관련된 여러 요소들 중 특히 액센트에 주목할 필요가 있는데 음악의 운율적 액센트(Metrical accent)와 일치하여 움직임이 이루어지면 병행관계로, 그것과 반대의 경우는 대조관계로 드러나게 된다. 다음은 발란신의 작품 「Symphonie Concertante」(1947)으로 춤동작과 음악의 운율적 강세가 일치하는 경우이다(그림 1).



〈그림 1〉 모차르트 「Symphonie Concertante」 2악장 도입부<sup>24)</sup>

〈그림 1〉은 모차르트(Mozart)의 「Symphonie Concertante」의 느린 2악장의 도입부이다. 이 음악의 안무를 보면 왼손 반주의 각 비트에 맞춰 군무 그룹이 플리에(plié) 동작을 취하면서 가벼운 스텝으로 입장한다. 이것은 동작이 음악의 운율적 액센트와 병행을 이루는 관계라 할 수 있다. 이와 다르게 음악과 동작의 운율적 액센트가 어긋나는 경우도 있다(그림 2).



〈그림 2〉 차이코프스키 2인무 중 여자 독무<sup>25)</sup>

〈그림 2〉는 발란신이 안무한 「차이코프스키의 2인무 *Tchaikovsky Pas de Deux*」(1960)중에서 여자 독무 부분으로 음악과 동작의 운율적 액센트가 서로 다르게 나타나는 경우이다. 위 악보를 보면 음악은 2/4박자로서 2박 단위로 운율적 액센트가 붙여지지만 동작은 3박 단위로 움직인다. 동작을 보면 ① ②

23) Ibid., p.117.

24) Jordan Stephanie(2000), p.77. 〈그림 1-3〉은 조던이 분석한 내용을 인용한 것이다.

25) Ibid., p.88.

에서는 피께(Piqué)를 하고 5번 포지션으로 들어오며, ③에서는 앙트르샤 트루아(Antrechat trois)를 한다. 여기서 움직임은 3박 단위로 구분되어 2/4 박자 음악의 6마디, 즉 12박 동안에 동작은 4번 반복된다. 이것은 음악과 춤동작의 운율적 액센트가 서로 어긋남으로 인해 대조관계를 형성하면서 긴장감을 조성하게 되는 경우이다.

음악과 무용의 관계를 연구하는 학자들은 음악과 움직임의 ‘병행관계’가 극대화되어 악보위에 있는 음과 음의 일 대 일 관계로 나타나는 양상을 ‘미키마우징(Mickey Mousing)’<sup>26)</sup>이라는 용어로 이야기한다. 이 말은 디즈니가 제작한 애니메이션 ‘판타지아(Fantasia)’에서 비롯된 것으로 음악의 시각화를 비하하거나 진부한 것으로 평가하려는 의도를 배제할 수 없다. 한편 악보를 그대로 번역하여 움직임으로 재현한다는 측면에서 볼 때 음악의 시각화, 병행관계, 미키마우징을 모두 같은 것으로 간주하기도 한다. 미키마우징은 아이러니하거나 유머러스한 효과를 주기도 하는데 이것은 마크 모리스의 안무에서 나타나는 특징의 하나이다. 다음의 예는 스트라빈스키(Stravinsky)의 음악으로 발란신이 안무한 「Agon」의 2인무에서 병행관계가 극대화되어 나타나는 경우이다(그림 3).



〈그림 3〉 스트라빈스키의 「Agon」 2인무<sup>27)</sup>

〈그림 3〉을 보면 음악의 마디424는 바이올린의 피치카토(pizzicato)와 첼로의 마르카토(marcato)로 구성되어 있으며 그 개별적인 음표마다 각각의 동작이 부여된다. 마디424의 첫 음에서는 여자 무용수가 팽세(Penché) 자세에서 한 쪽 다리를 남자 무용수 어깨위에 올리고, 그 다음 음에서는 남녀가 함께 잡은 오른손을 풀고(1), 여자는 풀고 난 오른손을 아래로 쪽 뺏으며 남자는 여자의 왼쪽 다리를 잡는다(2). 그리고 남자는 뒤쪽 위로 손을 쪽 뺏고 여자는 다리를 위로 곧게 뺏는다(3). 이것은 동작과 음악의 음높이, 리듬이 완전히 일치하는 경우로 그로테스크한 느낌의 음악에 진지하면서도 유머러스한 분위기로 청중들을 집중시킨다.

음악학자 알렌 잘만(Arlene Zallman)은 “음악의 시각화는 자제력있게, 그리고 적절하게 사용될 때

26) 애니메이션 「판타지아 *Fantasia*」에 나오는 캐릭터들은 그 움직임이 음악의 구조, 리듬, 선율, 악구 등과 정확히 일치한다. 이것을 춤이 음악에만 사로잡혀 예측 가능하고 상상력이 없는 동작으로 구성된 안무라고 비난하거나 음악의 시각화를 폄하할 때 비평가들 사이에서 ‘미키마우징’이라 부른다. 이에 대해 디즈니사에서는 “음악을 이해 가능하게 만들으로써 듣는 사람에게 즐거움을 주고 더 깊이 느낄 수 있도록 해준다. 또한 미키마우징의 용어가 의미하는 것은 음악과 움직임의 관계가 예측가능성 그 이상의 것을 의미한다”라고 피력하였다. 또한 애니메이터 Frank Thomas와 Ollie Johnston은 “예측가능성을 뒤집기 위해서는 리듬에 가장 잘 맞도록 움직임을 구성한 다음 거기에 기대하지 못했던 액센트를 삽입하여야 한다”고 말하고 이러한 작품을 만들기 위해서는 애니메이션을 엄격하게 통제하여야 할 뿐 아니라 또 다른 경제적인 조치들이 필요하다고 덧붙였다. Duerden Rachel(2008), Preditability and Inevitability in Dance-Music Relationships in Mark Morris’s *Falling Down Stairs*, *Dance Chronicle* 31(2), p.246.

27) Jordan Stephanie(2000), p.75.

예술적 잠재력을 풍부하게 해 줄 것이다. 그러나 이것이 미키마우징이라고 일컫는 모방하는 수준이 되지 않도록 음악적 제스처를 실현(음악의 시각화)해야 한다”<sup>28)</sup>고 말하면서 절제된 음악의 시각화를 강조하였다. 또한 작곡가 콘스탄트 램버트(Constant Lambert)는 “안무가가 단순히 음악을 시각화하여 안무한다면 이것은 안무의 질을 저하시키는 것이다. 춤은 음악을 번역하는 것이 아니라 해석하는 것이며, 안무가는 음악의 재료를 모방하는 것에 집착하지 말고 대비되는 주제를 덧붙여야 한다”<sup>29)</sup>고 말하면서 음악의 시각화에 있어서 대조관계를 중요시하였다. 이러한 견해들을 종합해 볼 때 음악의 시각화에 따른 병행과 대조관계, 그리고 미키마우징의 개념은 해석의 범위에 따라 그 경계가 모호할 수 있으며 바라보는 시각에 따라 똑같은 안무에도 평가가 달라질 수 있다.

이러한 이유로 음악과 춤의 두 매체가 결합하는 근본적인 방식을 이해하기 위해서는 병행 관계와 대조 관계의 이분법적인 분류 방식의 사고에서 벗어나야 한다. 사실상 이러한 구분은 직관적이고 표면적으로 드러난 관계일 뿐 그것의 내면을 들여다보면 이러한 관계들이 서로 얽혀져서 또 다른 효과를 만들어 내고 있음을 알게 된다. 또한 더 나아가서 음악이 춤에 영향을 미치는 일방향적인 관계가 아니라 춤 동작이 음악을 새롭게 환기시키는 경우도 발견하게 된다. 그러므로 이러한 관계는 각각 양극에 위치한 독립적인 개념이 아니라 하나의 연속선상에 놓인 연속체로 고찰되어야 할 것이다.

다음의 마크 모리스의 작품 분석을 통해 연속선상에 놓인 관계들이 병행과 대립관계로 혹은 두 관계가 서로 얽혀져서 어떻게 춤의 내러티브를 형성하게 되는지를 살펴보고자 한다.

### III. 「Falling Down Stairs」의 부레(Bourrée) 분석

마크 모리스의 작품에서 나타난 춤과 음악의 관계를 살펴보기 위해 이 글에서는 음악과 춤을 각각의 단위로 나누고 그 단위 안에서 음악의 구조, 형식, 리듬, 선율, 정서등이 춤동작과 어떠한 방식으로 결합하여 나가는지에 대해 살펴볼 것이다.

#### 1. 부레의 무대 공간

음악과 동작을 분석하기 전에 부레에서 사용된 무대 공간과 그 의미에 대해 살펴볼 필요가 있다. 안무가 모리스는 부레 I에서 ‘계단’이라는 제한된 공간을 선택하였다. 그는 9명의 무용수를 마름모 대형으로 계단위에 세우고 다리는 고정시킨 채 상반신만을 사용하는 한정된 동작을 보여준다. 이 때 동작은 정확하게 박자를 느낄 수 있는 절도있고 분절된 동작으로써 <그림 4>에서와 같이 두 손을 모은 합장의 제스처로 부레의 시작과 끝을 알린다. 요한 마테존(Johann Mattheson)이 부레에 담겨있는 정감(affectations)을 만족과 즐거움<sup>30)</sup>이라고 말했듯이 모리스도 그러한 감정을 전달하고자 했다면 그 감정은 한정된 공간에서

28) Damsholt Inger(2006), p.18.

29) Hodgins Paul(1992), *Relationships between Score and Choreography in Twentieth-century Dance: Music, Movement and Metaphor*(New York: the Edwin Mellen press), p.11.

30) 요한 마테존(Johann Mattheson)은 그의 저서 『Der vollkommene Capellmeister』에서 춤곡에 반영된 정감(affectations)을 다음과 같이 언급하였다. 부레(Bourrée)는 만족과 즐거움, 론도(rondeau)는 활기, 파스피에(passepiéd)는 흔들림과 불안정성, 지그(gigue)는 열정, 가보트(gavotte)는 환희와 무한한 기쁨, 미뉴엣(minuet)은 절제된 즐거움이다.



〈그림 4〉 부레 I의 춤공간



〈그림 5〉 부레 II의 춤공간



〈그림 6〉 부레 II 무대 중앙의 춤공간

제한된 신체 부위를 통해 더 극대화되어 나타날 것이며, 일종의 커뮤니케이션의 수단이라 할 수 있는 상반신의 제스처는 춤의 의미를 더 직접적이고 즉각적으로 전달할 것이다.

부레 II에서는 마름모 대형으로 계단에 서 있던 9명의 무용수가 3명씩 계단위에 앉아 있는 사각형 대형으로 바뀌게 되고, 무대 가운뎃에는 무용수가 등장한다(그림 5, 6). 부레 I에 등장했던 무용수들은 자유롭게 움직이면서 춤의 또 다른 내러티브를 펼쳐내는 그들을 응시하고 있다. 부레 II가 끝난 후 다시 반복되는 부레 I에서는 앉아 있던 9명의 무용수들이 부레 II의 사각형 대형을 유지한 채 일어서서 부레 I의 동작을 반복하게 된다.

## 2. 부레 I

일반적으로 음악의 형식은 춤의 형식에 반영된다. 여기에서도 춤이 J. S. 바흐의 「첼로 모음곡 No.3, C장조」중에서 부레(Bourrée)의 부레 I-부레 II-부레 I, 즉 A-B-A의 형식 구조를 따르고 있다.

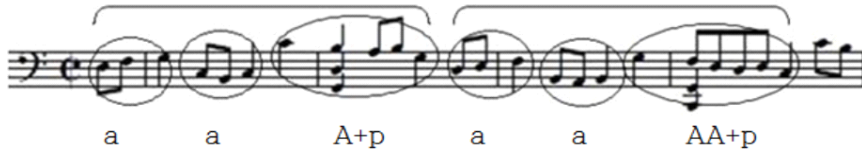
〈표 2〉 부레 I의 음악 구조<sup>31)</sup>

	마 디	마디 수	조 성	전조된 마디	전조된 조성
부레 I (전반부)	* 1-4	4	C장조		
	5-8	4	G장조		
(후반부)	* 9-12	4	C장조	11-12	a단조
	13-16	4	a단조	미키마우징(마디16)	
	* 17-20	4	G장조	19-20	C장조
	21-28	8	C장조		

부레 I과 부레 II는 각각 2부형식이다. 부레 I의 전반부(마디1-8)는 8마디가 반복되며 이는 4마디 단

Oliver, Strunk(1998), *Source Readings in Music History*(New York: w.w.Norton & Company, Inc.), p.699.  
31) 춤에 있어서 동작 a로 시작하는 마디에 \* 표시를 하였다(〈그림 7〉 참조).

위로 구성된 두 개의 악구로 이루어진다. 다시 앞의 4마디는 각각 2마디 단위의 질문과 응답 형식의 맺구를 이루는 구조이며, 뒤의 것(마디5-8)은 4마디가 하나의 악구가 된다.



[0:동작의 단위, a:두 손을 모아 아래로 찌르는 동작, p:두 손을 모아 가슴 앞에서 합장하는 동작  
A: a를 더 크게 취하는 동작, AA: A를 반복하는 동작]

〈그림 7〉 마디1-4

〈그림 7〉를 보면 춤에 있어서 a는 동작의 최소단위가 되며, 일반적으로 춤의 박이 그러하듯이 약박에서 동작이 시작되어 마디1의 첫째 박은 왼쪽으로, 셋째 박은 오른쪽으로 두 손을 모아 아래를 찌르는 동작을 취한다. 마디2의 첫째 박은 a의 동작을 왼쪽으로 더 크게 취하면서(A) 셋째 박에서 합장의 동작(p)과 함께 춤과 음악이 반중지된다. 이 후 마디3-4는 마디1-2 동작과 맺구를 이루며 반복된다. 이 때 마디2의 첫 박인 4분음표가 마디4에서 8분음표로 분할되는데 동작도 리듬에 따라 4분음표에 하나씩 동작 A를 반복한 후(AA) 합장(p)의 동작으로 중지된다. 따라서 〈그림 7〉의 음악과 동작의 관계를 살펴보면 음악에서 맺구를 이루는 악구는 동작에서도 맺구를 이루며, 리듬이 분할되었을 때 동작도 그 리듬을 따라 움직이고 있음을 알 수 있다. 또한 음악에서 (반)중지되는 부분에서는 춤도 (반)중지를 의미하는 ‘합장의 제스처’를 사용하며 음악의 구조를 따라가고 있다.

시간속에서 펼쳐지는 선율의 방향성은 춤의 공간속에서 형상화될 수 있는데 이 때 선율의 상, 하행에 따라 동작도 같은 방향으로 움직이게 되면 이를 ‘병행관계’라 할 수 있겠다. 그런데 마디1-4의 동작은 상행하는 선율과는 반대로 움직이고 있다. 더욱이 마디1의 넷째 박은 선율이 옥타브로 도약하지만 동작은 더 깊이 아래로 향하는데 이것은 선율의 방향과 ‘대조를 이루는 관계’이다.



○ : 약박에 액센트, □ : 맺구를 이루는 동작, □ : 동작의 단위

조성 G:

V I

〈그림 8〉 마디5-8

마디5-8의 동작을 보면 마디4의 넷째 박에서 두 손을 위로 올린 후 마디5-6의 하행선율을 따라 왼쪽과 오른쪽을 번갈아가며 어깨를 살짝 벌려주면서 내려오게 되는데 이 때의 액센트는 반복적인 동작에 활기를 불러 일으킨다. 즉 강박에 액센트를 주는 평범한 규칙을 깨고 약박인 C음에 액센트를 주어 리듬

감있게 표현하였다. 종지를 이루는 마디7-8에서는 춤과 음악의 구조가 어긋나는 ‘대조관계’를 보인다. 이를테면 음악에서 종지를 이룰 때 춤에서도 종지의 의미를 나타내는 동작이 사용된다면 이것은 병행관계라 할 수 있는데 여기에서는 기대와 다른 의외의 움직임이 나타난다. 즉 이 부분에서는 마디8을 세분화하여 마디7의 3-4박과 마디8의 1-2박의 움직임이 서로 맺구를 이루도록 하였는데 이것은 동작의 단위가 음악의 마디를 넘어서 형성된 것으로서 ‘움직임이 음악의 의미를 재해석’하고 있는 것으로 이해할 수 있을 것이다.

동작	a	a	A'+p	b	b'	b''+p
조성	C:	V	I	a:	ii	V

[b~b'': 머리 위에서 손과 손목을 사용하면서 방향으로 변화를 주는 동작]

〈그림 9〉 마디9-12

부레 I의 후반부가 시작되는 마디9-12는 마디1-4와 같이 두 마디씩 맺구를 이루는 악구 구조이다. 그리하여 움직임도 음악의 구조를 반영함에 따라 마디9에서는 마디1의 동작 a가 왼쪽과 오른쪽에서 교대로 나타나게 되며, 마디10에서도 마디2의 A와 같이 움직임의 방향만 다를 뿐 동일한 형태의 움직임(A')이 나타나고 있다. 그런데 마디11-12에서는 예상했던 마디3-4의 동작이 보이지 않는다. 〈그림 9〉에서 보면 마디11의 조성이 C장조에서 a단조로 전조되었음을 확인할 수 있는데 여기서 흥미로운 것은 변화하는 조성에 민감하게 반응하여 움직임에도 변화를 주었다는 것이다. 즉 마디1-4에서는 악구구조와 춤동작이 병행관계로 나타났으나 마디9-12에서는 대조관계로 드러나고 있는 것이다. 이러한 상황은 G장조에서 C장조로 전조된 마디19-20에서도 찾아 볼 수 있다.

조성	a:	V	i
----	----	---	---

① ② ③

〈그림 10〉 마디13-16

〈그림 10〉에서 보면 마디13-16은 마디5-8과 같이 4마디가 하나의 악구이지만 동작의 단위는 그것과 다르게 구분된다. 자세히 보면 한 마디씩 이루어지는 큰 단위의 동작안에 작은 단위로 분절된 움직임의 집합으로 구성되어 있다. 특히 마디16에서의 음악과 동작의 관계가 흥미로운데 이것은 음표와 움직임이 일대 일로 결합된 미키마우징이 사용된 것이다. 동작을 살펴보면 먼저 마디15 동작의 마무리 단계로 두 손바닥을 붙인 후(①) 손바닥을 모은 상태에서 머리를 한 쪽으로 기울인다(②). 그 다음 머리를 정면으로

하고 가슴 앞에서 합장의 동작을 취하게 된다(③). 이와 같은 춤과 음악의 결합 방식은 원조인 C장조에서 a단조로 조성이 전조되면서 전조된 조성이 강조됨과 동시에 그 부분의 움직임에 더 집중하도록 하는 효과가 있다.



〈그림 11〉 마디21-28

〈그림 11〉의 마디21부터는 부레 I의 클라이맥스에 해당된다. 연속되는 8분음표의 패턴이 반복되면서 섬없이 절정으로 향하고 있는 이 8마디의 악구에서 춤의 움직임은 액센트의 위치와 팔 동작의 방향을 변화시키면서 음악의 클라이맥스와 일치를 이루고 있다.

자세히 보면 8마디를 두 마디씩 분절하여, 마디21-22에서는 주먹 쥐 한 손을 다른 한 손이 감싸고 사선방향 아래로 발꿈치를 짚는데 이 동작을 4번 반복한다. 이 때 액센트는 약박에 있다. 마디23-24에서는 강박에 액센트를 주면서 두 손을 위로 뿌리는 동작을, 마디25-26에서는 역시 강박에 액센트를 주면서 손을 12, 2, 3, 6시 방향을 향해 차례대로 뿌리는 동작을 4번 반복한다. 마디27-28의 동작을 살펴보면 마디27의 1-2박에서는 두 손을 위로 높이 올리고, 3-4박에서 크게 원을 그리며 합장하는 동작을 취하는데 이 합장의 동작은 그 다음 마디까지 이어진다. 여기에서 마디27-28을 마디7-8과 비교해보면 매우 흥미롭다. 우선 이것의 공통점은 모두 음악의 종지부분으로 V-I로 진행된다(〈그림 8〉와 〈그림 11〉 참조). 그런데 〈그림 8〉에서는 동작의 단위가 음악의 마디를 넘어서 맺구를 이루고 있고, 〈그림 11〉에서는 하나의 동작이 마디를 통합하고 있음을 알 수 있다.

### 3. 부레 II

부레 II에서의 춤은 공간의 배치와 동작에 있어서 부레 I과 대조적이다. 이것은 음악 형식과 조성이 반영되었다고 할 수 있겠는데 부레 II는 A-B-A 형식의 B부분이고, 조성도 C장조에서 c단조로 변화되었다(표 3). 앞서 언급했듯이 부레 II의 춤공간은 마름모 대형으로 계단에서 있던 9명의 무용수가 3명씩 계단위에 앉아 있는 사각형 대형으로 바뀌게 되고, 무대 가운데는 무용수가 등장한다(그림 5, 6 참조).

〈표 3〉 부레 II의 음악 형식구조

부레 II	마디 구분	마디 수	기본 조성
(전반부)	1-4	4	c단조
	5-8	4	E♭장조
(후반부)	9-12	4	c단조
	13-16	4	c단조
	17-24	8	c단조

〈표 4〉 부레 II의 리듬형과 움직임

리듬형	마디	움직임
리듬형(1) (♩) / ♩ ♩ ♩	1, 5, 9, 12, 13	박절이 느껴지는 직선적 움직임
리듬형(2) ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩		
리듬형(3) ♩ ♩ ♩	16	미키마우징

부레 II에서의 춤동작의 특징은 곡선적 움직임과 직선적 움직임의 대비이다. 이것은 c단조의 정서적 분위기를 반영한 듯 부드러운 곡선의 움직임이 중심이 되면서 악구의 처음과 끝부분에 주로 나타나는 직선의 움직임과 대비를 이루고 있다. 그런데 이러한 움직임은 음악의 리듬과 연관이 있다. 〈표 4〉를 보면 리듬형(1)에서는 박을 인식할 수 있는 직선 형태의 움직임이 나타나며, 8분음표가 연속되는 리듬형(2)에서는 상, 하행하는 음계의 음형이 곡선 형태의 움직임으로 시각화되고 있다.

① ② ③

□ : 리듬형(1), ▤ : 동작의 단위, ○ : 리듬형(2), ◻ : 리듬형(3)

〈그림 12〉 부레 II의 마디1-16

〈표 4〉와 〈그림 12〉에서 마디1, 5, 9, 12, 13은 박질이 분명한 리듬(리듬형(1))을 시각화하여 직선 형태의 동작으로 표현된다. 구체적으로 동작을 살펴보면 마디1과 5에서는 무대 중앙에 있던 5명의 무용수들이 손을 잡고 아라베스크(arabesque)를, 마디5에서는 샤페(chassé)를 두 번한다. 마디12에서는 아삼블레(assemblée)를 하며, 마디13(마디12의 넷째 박 포함)에서는 어깨와 엉덩이 순으로 리듬에 맞춰 흔들리는 동작을 한다. 마디16에서는 미키마우징이 사용되는데 ①과 ②에서는 그랑 바뜨망 주떼(Grand Battement jeté)를, ③에서는 검지 손가락을 아래로 찌르는 제스처를 보여준다.

마디2-4, 6-8, 10-11, 14-15의 리듬은 8분음표가 연속되는 패턴(리듬형(2))이며 이러한 패턴에 의해 음계는 상, 하행하면서 곡선의 형태를 그리게 된다. 이러한 음계의 형상이 움직임으로 시각화되면서 무용수들은 모였다 흩어졌다하는 자유로운 움직임을 구사한다.



〈그림 13〉 부레 II의 마디17-24

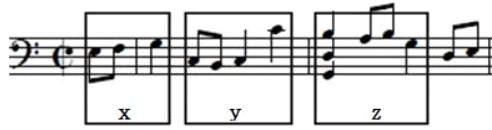
마디17(마디16의 넷째 박 포함)부터는 부레 II의 클라이맥스이다. 이 부분은 이전의 리듬형의 규칙을 따르지 않고 있다. 〈그림 13〉의 마디17-18에서는 음형을 시각화하여 직선적 움직임을 보이다가 마디18의 이분음표에서는 두 박이 지속되는 동안 아라베스크를 한다. 마디19의 E♭ 음은 부레 II의 클라이맥스에서 가장 높은 음위치(Pitch)로서 동작은 플리에 한 후에 점프를 하게 된다. 이것은 음높이와 움직임의 위치가 병행관계로 시각화된 것이다. 또한 마디21는 리듬형(2)의 패턴이지만 직선의 움직임을 보인다. 여기에서는 반음 하행하고 다시 3도 상행하는 음형이 반복되고 있는데 이러한 음형이 시각화되어 유머러스한 직선적 움직임이 나타난다. 마디22-23에서는 리듬형(2)의 규칙대로 5명의 무용수가 아래에서 위로 크게 원을 그리며 일어난 후에 앞으로 자유롭게 달려 나가면서 부레 II를 마무리한다.

#### 4. 반복되는 부레 I

다시 반복되는 부레 I에서는 3명씩 그룹을 지어 계단위에 앉아 있던 9명의 무용수들이 일어서서 맨 처음 부레 I의 동작을 반복하게 된다.

〈그림 14〉에서와 같이 맨 위에서 서 있는 3명의 무용수들은 음악이 시작되기 전에 먼저 동작 x를 시작하고, 그 동작은 가운데 서 있는 세 명에게 모방되어진다. 결국 가운데 줄의 무용수들이 원래의 박자대로 움직이고 있음을 알 수 있다. 그리고 가운데 줄의 움직임은 맨 아래에 있는 무용수들에게 또 모방되어지는데 이것은 동작 x만큼 늦게 시작한 셈이다. 이것은 음악의 캐논 형식이 춤에 적용된 것으로 춤의 움직임이 일정한 시간차를 두고 아래로 모방되어 나타나고 있는데 이러한 양상은 「Falling Down

Stairs」라는 안무 제목의 ‘떨어지고 있다’라는 의미를 더 잘 드러내고 있다고 볼 수 있다.



윗 줄의 움직임:	x	y	z		
중심줄의 움직임:		x	y	z	
아래줄의 움직임:			x	y	z

〈그림 14〉 반복된 부레 I의 캐논 형식

## IV. 마치는 말

지금까지 살펴본 바와 같이 음악의 시각화를 이루는 두 가지의 결합 관계, 즉 병행과 대조 관계는 모리스의 작품 속에서 다양한 층위의 여러 형태로 나타난다. 이러한 특징이 모리스의 춤을 이루는 기본적인 원리라 할 수 있겠으며 이를 통해 자신만의 독특한 춤의 내러티브를 형성해 나가고 있다. 따라서 그의 안무적 특징을 음악적 측면과 정서적 측면에서 정리해 보고자 한다.

안무가가 음악을 접할 때 가장 먼저 고려하는 요소는 음악의 구조와 형식일 것이다. 여기에 음악성이 있는 안무가는 리듬을 더 고려할 것이며, 나아가 음악적 분석 능력이 뛰어난 안무가는 조성과 화성까지 염두에 둘 것이다. 우선 모리스는 음악에서 나타나는 것 이상으로 춤리듬의 다양성을 부여하였다. 예컨대 부레 I에서는 똑같은 음악적 패턴일지라도 때로는 강박에, 때로는 약박에 액센트를 붙여 리듬감을 살려 긴장감을 조성하기도 하였다. 또한 조성에 대해서도 민감한 반응을 보였다. 예를 들어 부레 I의 마디 9-12와 17-20과 같이 음악의 형식은 선행구와 후행구가 서로 맺구를 이루고 있지만 후행구의 조성이 다를 경우 움직임은 후행구의 전조된 조성을 반영하여 선행구와는 다르게 나타나기도 한다.

더 흥미로운 것은 부레 I과 II의 마디16에서와 같이 음악 분석적 측면에서 볼 때 크게 중요하지 않은 종지 부분에 미키마우징을 사용함으로써 움직임에 집중하게 만드는 동시에 그 부분의 음악을 환기시키고 있다는 것이다. 또한 부레 I의 마디7-8과 같이 마디를 넘어 움직임의 맺구를 이루게 하거나 마디 27-28과 같이 하나의 동작으로 마디를 통합하기도 한다.

그의 음악적 해석 능력은 선율에 있어서도 돋보인다. 특히 선율이 반복되는 경우 움직임은 모방되기도 하고, 대조 또는 대칭되기도 하면서 다양하고 복합적인 형태로 드러난다. 이와 같이 모리스는 음악의 규칙을 따르기도 하고, 스스로 안무의 규칙을 만들어 가기도 하지만 어느 부분에서는 그 규칙에서 벗어난 움직임을 보여주기도 한다. 모리스의 규칙에서 벗어난 움직임은 그렇지 않은 움직임과의 완벽한 조화를 이루어 없어서는 안 될 ‘필연적인 관계’로 드러나고 있다. 이러한 이유로 그의 춤동작은 음악을 반영함은 물론 춤동작을 통해 음악의 존재감을 돋보이게 할 뿐 아니라 음악적으로 소외되었던 작은 부분 까지도 음악적 의미를 부여하기도 한다.

정서적 측면에서 본다면 모리스의 안무에는 진지하면서도 희화적인 감정이 공존한다. 이러한 감정들

은 음악의 구조와 형식을 반영한 균형있는 움직임 속에서 예측하지 못한 우스꽝스럽거나 익살맞은 동작에 의해 표출된다. 특히 부레 II의 마디13과 21에서와 같이 음형을 그대로 움직임으로 표현할 때 희화적 감정은 더 잘 드러난다. 이러한 감정의 공존을 통해 우리는 안정되고 조화로우면서도 독특하고 의외성이 강조되는 모리스만의 안무적 특징을 발견할 수 있다.

결과적으로 이 글은 두 가지의 결론에 이르게 된다. 첫 번째로, 음악과 춤이 만나는 접점에서 볼 때 춤이 음악을 반영하는 범주는 그 반대의 경우보다 훨씬 직관적이고 직접적인 형태로 드러난다는 것이다. 왜냐하면 음악을 이루는 재료들은 움직임의 것보다 더 구체적이고 명확하게 드러나는 속성을 지니기 때문이며, 이러한 이유로 음악적 재료들이 춤동작에 더 직접적으로 영향을 미치게 된다. 이것이 곧 ‘음악의 시각화’로 표출되는 것이다. 그러므로 춤에 있어서 음악을 시각화하는 것은 춤과 음악이 만나 안무가 이루어지는 그 접점의 순간에 가장 근원적이면서 무한한 상상력의 토대가 될 것이다.

두 번째로, 춤 비평가들이 ‘음악의 시각화’를 폄훼하지 않도록 하기 위해서는 움직임의 예측 가능성을 어느 범위만큼 두느냐 하는 것의 숙고가 필요하다는 것이다. 이것은 예측 가능한 움직임 속에서 예상할 수 없는 의외성을 어떻게, 어떤 방식으로 부여하여 긴장감을 조성할 것인가에 대한 의미로 이해될 수 있다. 이러한 문제를 해결하기 위해서는 오로지 안무가의 음악적 분석력과 통찰력에 의존해야 할 것이며, 앞서 살펴본 마크 모리스의 안무적 특징으로 미루어볼 때 그의 작품속에서 나타난 음악의 시각화는 예측 가능한 것과 의외적인 것이 얽혀져서 필연적인 관계로까지 인식하게 만든다. 이러한 인식은 모리스의 안무를 미키마우징으로 평가하는 비평가들의 시각을 무색하게 할 것이며, 오히려 뛰어난 음악적 해석 능력을 지닌 안무가로 재평가되어야 할 것이다. 또한 그의 음악적 통찰력은 ‘춤을 보고 음악을 듣는’ 것을 넘어 ‘춤을 듣고 음악을 보는’ 시각에서 나오는 것인데 피아니스트 린다 도우텔(Linda Dowdell)의 다음의 말이 이러한 시각을 뒷받침 해주고 있다.

“모리스가 우리에게 주는 가장 사적인 것은 그가 음악을 듣는 방법이다.”<sup>32)</sup>

32) Acocella Joan(1993), *Mark Morris*(New York: Farrar, Straus and Giroux), p.182.

■ 참고문헌

- Acocella, Joan(1993). *Mark Morris*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Cass, John(1999). *The Dance*. London: McFaland & Company.
- Hodgins, Paul(1992). *Relationships between score and choreography in twentieth-century dance: music, movement and metaphor*. New York: the Edwin Mellen press.
- Jordan, Stephanie(2000). *Moving Music: Dialogues with Music in Twentieth-Century Ballet*. London: H.Charlesworth & Co., Huddersfield.
- Strunk, Oliver(1998). *Source Readings in Music History*. New York: W. W. Norton & Company, Inc..
- 김말복, 이지선(2014). 기호학적 관점에서 바라본 춤의 현대성과 표현, 『무용예술학연구』, 48: 23-24.
- 김말복(2012). 해체미학의 선구 머스 커닝엄, 『무용예술학연구』, 35: 9-11.
- 나일화, 김말복(2014). 20세기 무용예술에서의 리얼리즘 경향과 표현, 『무용예술학연구』, 50: 20-21.
- Damsholt, Inger(2006). Mark Morris, Mickey Mouse, and Choreomusical Polemic. *The Opera quarterly*, 20(1): 4-6, 18.
- Duerden, Rachel(2008). Preditability and Inevitability in Dance-Music Relationships in Mark Morris's Falling Down Stairs. *Dance Chronicle*, 31(2): 239-257.
- Rhombus Media(1997), BBC broadcast(1998). *Inspired by Bach*. Toronto, Ontario.
- <<http://www.imslp.org/>, 2014.9.10>.

논문투고일	2015.	8.	14
심사일	2015.	8.	20
심사완료일	2015.	9.	3

## **‘Musical Interpretation’ of the ‘Mark Morris’**

- In Case of Bourrée from 「Falling Down Stairs」 -

**Lee, Soyeon**

Instructor of School of Dance, KNUA.

This article discusses how dance interacts with music when they meet. To do this, I analyze Bourrée from Mark Morris's 「Falling Down Stairs」 using J.S. Bach's cello suit no. 3. The conclusion is as follows:

- 1) When music and dance meet, category that the dance reflected music is much more intuitive and a direct sphere than the other way around. Therefore 'music visualization' in dance is the most fundamental process and the foundation of imagination to the choreographer.
- 2) The important thing in music visualization is to consider how much is the range of predictability of movement and how we create the tension by giving the audience the unexpectedness.

In this sense, the music visualization by Mark Morris suggests an inevitable engagement of predictability and unpredictability. Therefore his musical interpretation enables us to 'hear the dance, to watch the music'.

**Keywords:** Music visualization(음악의 시각화), Predictability(예측 가능성), Unpredictability(의외성), Bourrée(부레), Musical interpretation(음악적 해석)