

\* 안혜원

목차	Abstract
	I. 서론
	II. Cage, J. 이전 20세기 무용음악의 기류
	III. Cage, J. 이전 아방가르드 음악의 기류
	IV. Cage, J.가 무용음악에 미친 영향
	1. 음악 재료의 다양화
	2. 정형성 거부
	3. 유연성
	V. 결론
	참고문헌

\* 계원예술고등학교 무용과 강사

논문투고일 : 2016.04.30.

논문심사일 : 2016.05.17.

게재확정일 : 2016.06.01.

## John Cage's influence on dance music

---

136

Ahn, Hye-won  
Kaywon High school of Arts

The purpose of this study is to prove that Cage, J.'s music was the turning point in the dance music history by analysing Cage, J.'s various musical experiments which were expressed on his works and studying the effects of his venture.

The characteristics of Cage, J.'s dance works are have the variety of sound material, pattern rejection and aleatory music. These things allow dancers to focus on the essence of dance, to realize the freedom of motion and to pursue the unexpected changes.

These results were possible because Cage, J. and choreographer Cunningham, M. shared the view of art and followed the same aesthetic value, furthermore, were able to suggest a new choreographic approach to posterity dance artists.

<key words> John Cage, dance music, avant-garde, aleatory music, postmodernism, Merce Cunningham.

주요어) 존 케이지, 무용음악, 아방가르드, 우연성 음악, 포스트모더니즘, 머스 커닝햄

음악철학자, 소리 발명가, 행위 예술가등 **Cage, J.**에 대한 여러 별칭은 음악가로서 그의 작업과 작품이 다각적인 관점으로 해석될 수 있음을 의미한다. 아방가르드 정신을 실천한 예술가로서, 또 포스트모더니즘의 기수로서 다양한 예술 영역과 문화에 영향력을 끼친 **Cage, J.**에 대한 이해는 전통적 방식의 작품 분석이나 비교를 통해 이루어질 수 있는 성질이 분명 아니다. 그가 경계를 넘고 간극을 메우며<sup>1)</sup> 추구했던 음악의 세계는 ‘하나의 사기’, ‘속임수’라는 비평을 뛰어넘는 분명한 예술 철학을 보여줌으로써 모든 예술 장르를 기존의 질서로부터 해방시키는 명분을 제공하였으며 더불어 그들 간의 정신적 융합을 가능케 하였다.

클래식 음악의 주류에서 포용할 수 있는 변칙과 파격의 범위를 넘어서버린 **Cage, J.**의 작곡 기법은 오히려 타 예술과의 협력을 통해 긍정적 시너지 효과를 보여주었다. 특히 안무가 **Cunningham, M.**과 함께한 작업들은 서로의 예술 세계에 대한 깊은 이해와 교감 속에서 이루어졌으며 ‘청각적 향유’라는 음악의 고전적 수용방식만으로는 설명되기 어려운 **Cage, J.** 음악 본연의 의미와 의도를 잘 드러내는 통로가 되었다.

**Cage, J.**에게 있어 무용음악은 그의 퍼포먼스적인 표현 방식과 ‘소리’에 대한 다양한 실험의 출발점이자 실현의 무대였으며 **Cage, J.**의 철학과 작곡 방식을 무용에 적용시킨 **Cunningham, M.**의 작품은 결과적으로 후대 무용 예술가들에게 새로운 안무방식을 제시함과 동시에 시대정신의 표상으로 평가되고 있다. **Cage, J.**와 **Cunningham, M.**의 협업은 아방가르드적 모험 이상의 의미를 가진다. 예술과 일상의 경계를 허무는 철학, 표현의 본질에 대한 새로운 관점, 주관적 의지가 갖는 편협한 사고를 탈피하기 위해 선택한 시도들은 틀 안에 갇혀있던 예술가들에게 표현의 자유를 부여하였으며 공통된 예술 철학 안에서 융합예술의 가장 이상적인 예를 보여줌으로써 새로운 시대의 장을 열었다. 따라서 **Cage, J.** 음악에 대한 무용음악사적 관점에서의 구체적인 분석과 그 영향에 대한 심도 있는 연구가 필요하며 이는 **Cage, J.**와 **Cunningham, M.**이후에 나타난 무용·음악 작품들과 예술 사조에 대한 이해를 위해서도 중요한 의미를 갖는다.

본 연구는 무용작품에 나타난 **Cage, J.**의 음악적 실험과 그 영향에 대해 분석함으로써 **Cage, J.** 음악이 무용음악사에 전환점이 되었음을 입증하는데

1) 포스트모더니스트 Fidler, L.의 논문 제목

목적이 있다. 이를 위해 먼저 20세기 무용음악의 변화와 Cage, J. 이전에 시도된 아방가르드 음악의 기류를 알아보고 Cage, J.의 일탈적 작곡 기법이 무용과 융합을 이룰 수 있었던 배경을 살펴본다. 또한 홍승연(2003)이 제시한 Cage, J.의 음악적 특징을 참고하여 무용작품에서 드러나는 Cage, J. 음악의 특징과 그 의미, 영향력에 대해 분석한다. 이를 위해 문헌자료와 저서 『Silence』를 고찰하는 것으로 연구를 진행한다. 본 연구 범위에 포함되는 Cage, J.의 작품은 무용음악으로, 안무가는 Cunningham, M.로 제한하며 동양철학, 선불교에 대한 언급 역시 무용음악 작품에서 드러난 결과에 한하여 논하고자 한다.

## II . Cage, J. 이전 20세기 무용음악의 기류

무용음악의 형식, 악기 구성, 멜로디, 화성, 리듬 등의 요소들은 무용의 안무, 에너지, 동선, 내러티브, 주제와 유기적으로 연결되어 있다. 무용과 음악의 관계방식에 대해 Sawyer, E.는 친화법<sup>2)</sup>, 반대법<sup>3)</sup>, 합성법<sup>5)</sup>으로 분류하여 설명하였는데(최은옥, 1998:125) 어느 것이든 음악에 대한 이해가 선행되어야 함은 분명하다.

안무가에게 있어 음악사용에 대한 고심과 갈등은 대개 어느 것을 우위에 두는가와 같은 이분법적 사고에서 출발하는데 이는 무용과 음악 각 영역 모두 서로에게 지배받지 않고 독립적인 미학과 예술관을 표현하고자 하는 의지를 갖고 있기 때문이다. 이러한 고민은 특히 현대무용의 출현과 함께 더욱 구체화되었다.

20세기 초, 동작의 자유와 영혼표현을 부르짖으며 등장한 현대무용의 시조 Duncan, I.은 음악이 주는 영감에 주목하고 무용이 될 수 없는 음악이란 존재하지 않는다고 주장하였다(최은옥, 1998:131). 그녀는 악센트, 셈여림, 리듬과 멜로디 등 동작에 도움을 줄 수 있는 음악요소의 유무와는 상관없이 브람스, 바그너, 모차르트, 쇼팽의 음악으로 춤을 추었다. 이것은 육체가 정신과 영혼을 전달하는 매체가 되어야 한다(이사도라, 1978:182)는 그녀의 무용지론이 음악을 기반으로 하고 있기 때문이었다.

2) 박자, 장단, 템포, 스타일, 무드 등 모든 것이 음악에 따라 무용이 이루어지는 것(최은옥, 1998:125, 재인용).

3) 음악의 템포와 무용흐름이 다르고 음악의 엑센트를 무시, 드라마틱한 분위기를 나타내기 위해 음악의 정형적인 형태를 무시하며 스타일을 변형시키는 방식(최은옥, 1998:126, 재인용).

4) 앞의 친화법과 반대법을 융화시켜서 사용하는 방법. 무용과 음악의 어느 한쪽의 예술성에 손상을 주지 않고 상호간의 올바른 이해와 균형을 유지하는 타협적인 유형(최은옥, 1998:126).

Duncan, I.의 자유정신과 더불어 인상주의, 모더니즘 같은 시대적 배경은 발레뤼스의 작품에도 영향을 미쳤는데 이는 안무가들이 더 이상 줄거리, 구조, 형식, 전통에 구애받지 않고 자아, 주관적 견해, 내적 표현, 이미지 추구로 눈을 돌림으로써 작품에서 사용하는 음악의 종류와 폭이 자연스럽게 확장되는 결과로 이어졌다. 후에 표현주의 발레의 개화(박영애, 1996:187)로 평가되는 Fokine, M., Nijinsky. V.의 작품음악들은 이전의 발레음악과는 확연히 구분되는 차이를 보이는데 이는 《목신의 오후》, 《봄의 제전》의 예에서 확인할 수 있다. 특히 《봄의 제전》을 작곡한 Stravinsky, I.는 발레뤼스 시대에서 빼놓을 수 없는 음악가이며 그의 원시적인 리듬과 불협화음의 에너지는 당시로는 매우 파격적인 것으로 러시아적 색채와 현대적 감각과 어우러지면서 발레뤼스의 성공 신화에 견인차 역할을 하였다.

무용과 음악의 전통적 연합방식, 즉, 예상되는 음악의 흐름과 여기에 어울리는 동작들은 관객에게 심리적 안정감과 조화의 만족감을 선사해왔지만 이것은 점차 오래된 관습으로 인한 매너리즘을 발생시켰다. 더구나 예술사의 분기점에서 안무에 대한 철학적 인식이 구체화 되면서 이에 부응하는 새로운 음악이 요구되기 시작할 때에 불협화음, 파격적 리듬, 색채를 강조한 관현악법, 모호한 화성 등 새로운 작곡 기법의 등장은 무용음악에 신선한 자극이 되었다.

Petipa, M.와 Tchaikovsky, P. I.의 조합으로 대표되던 무용음악이 현대무용의 등장과 함께 다양한 모습으로 변화하게 된 데에는 앞서 언급했듯이 무엇보다 안무가들의 안무철학과 예술관이 중요한 작용을 하였다. 그 중 표현주의와 형식주의는 20세기에 대두된 주요 무용예술미학으로 표현주의는 내면의 감정과 정서의 표현에, 형식주의는 예술의 재질적 요소에 미적 가치를 두고 있다.

표현주의의 대표적 안무가는 Duncan, I., Laban, R. V., Wigman, M., Humphrey, D., Graham, M.이 있으며 형식주의의 안무가로는 Balanchine, G., Hawkins, E., Cunningham, M.등이 있다. 하지만 같은 예술사조의 안무가들이라 할지라도 음악에 대한 관점과 태도에서는 분명한 개인적 차이를 보이고 있다.

표현주의의 안무가인 Wigman, M.은 오직 움직임만으로 모든 정서적 표현이 가능하다는 '순수무용'을 표방하였으며 이를 위해 무 음악이나 최소한의 음악에 안무를 하였다. 반면 Graham, M.의 낭만적, 문학적 안무에서는 음악이 중요한 역할을 하였으며 특히 음악가 Horst. L.의 절대적인 조력은 그녀에게

큰 영향을 미쳤다<sup>5)</sup>.

형식주의 안무가인 **Balanchine, G.**이 추구했던 디자인적 아름다움, 동작의 완벽한 예술성은 선율의 고저, 악기 구성의 입체감, 리듬의 다이내믹, 프레임즈 같은 음악의 재료적 요소를 무용과 조화시킴으로써 얻어졌다. 그에게 있어 음악은 움직임의 근원이 되며, 그의 무용들은 동작과 음악의 형식적 구성에 있어 일치를 보여준다(박영애, 1996:192). 반면 같은 형식주의 안무가이지만 **Cunningham, M.**은 무용과 음악의 철저한 독립을 주장한다.

무용에 있어 음악의 사용은 사조와는 상관없이 영감의 원천, 표현의 대상, 표현 매체, 안무철학에 따른 개인적 차이에 의해 각기 다르게 나타나며 **Cage, J.**와 **Cunningham, M.** 이전의 대부분의 무용음악은 클래식 음악의 범주 안에서 이루어졌다. 이것은 그간 나름 모험과 파격으로 평가 받았던 무용음악의 다양한 시도들이 곧바로 클래식 음악의 영역으로 편입되었음을 의미하는데 이는 이런 시도들이 애초에 기존 음악의 구조와 질서가 허용할 수 있는 범위 안에서 이루어졌기 때문이다<sup>6)</sup>.

### III. Cage, J. 이전 아방가르드 음악의 기류

20세기처럼 다양한 사조와 많은 음악가들이 활동한 시기를 정리하기란 쉽지 않다. 중세, 르네상스, 바로크, 낭만으로 이어지던 클래식 음악의 흐름은 20세기를 맞이하면서 한마디로 정의할 수 없는 개성과 다양함의 시대, 즉 현대 음악 시대로 접어들었기 때문이다. 음악 구성요소들의 기능은 무너지고 변질되기 시작하였으며 새로운 음악들과 작곡 기법들이 연이어 등장하기 시작하였다.

12음 음렬기법의 **Schoenberg, A.**, 전형적인 박자 틀을 벗어난 **Stravinsky, I.**, 민속소재를 현대기법에 담은 **Bartók, B.**, 12음 음렬기법을 발전시켜 음의 간결함을 강조한 점묘주의 기법의 **Webern, A.** 등이 바로 현대음악의 주요 작곡가들이다. 특히 **Schoenberg, A.**와 **Webern, A.**을 계승한 전후 세대 작곡가들은 ‘머릿속에 내재한 전통적 음악에 대한 기억’이 파고들 여유가 없도록 주관적 사고를 배제한 총렬음악을 발전시켰는데(오희숙, 2001:301) 이는 음악적

5) Horst L.는 미국 현대무용이 성장하는데 공헌한 음악가로서 무용에 대한 계획이 먼저 세워진 후 음악이 작곡되어 움직임을 살려주고 함께 적절한 조화를 이루어 나갈 것을 요구했다(박영애, 2008:50).

6) 20세기 음악의 혁명가로 불렸던 **Stravinsky, I.**는 「음악시학」에서 전통은 현재를 자극하고 가르치는 생동감 있는 힘(민정은, 2004:10, 재인용)이라고 말함으로써 스스로 전통주의자임을 자처하였다.

요소를 통제하고 극단적인 이성적 규칙에 의해 구성되는 음악이라고 할 수 있다.

12음 음렬기법, 점묘주의 기법, 총렬음악으로 이어지는 작곡 기법들은 논리와 이성위에 만들어졌으며 전통적인 작곡 방식과는 대립되는 진보적인 기법들이었지만 청중과 좁히지 못한 거리는 ‘예술가의 예술’이라는 태생적 모더니즘 성향을 드러낸 것으로 평가된다. 어쨌든 이런 시도들이 ‘음악’이라는 범주 안에서 이루어졌음을 생각할 때 진정한 의미의 아방가르드적 시도는 미래파에 의한 ‘소음음악’에서 그 기원을 찾을 수 있을 것이다.

이탈리아에서 시작된 미래파의 ‘소음예술’은 현대 문명과 기계화에 대한 찬양을 기반으로 한다. 고대 로마와 르네상스에 대한 동경에서 탈피하고 산업 사회를 표현할 수 있는 새로운 예술방법을 모색했던 **Marinetti, F. T.**는 1909년 ‘르 피가로’ 1면에 ‘미래파의 창설과 선언문’을 올림으로써 예술 전반에 걸친 아방가르드의 시작을 알렸다. 특히 1913년 **Russolo, L.**에 의한 ‘소음의 예술’ 선언은 아방가르드 음악의 시작으로 볼 수 있다. 인간이 들을 수 있는 모든 소리가 다 음악이라는 그의 생각은 음악의 범위에 대해 새로운 인식을 갖게 하였으며 다다dada운동의 기반이 되었으나 대중적인 관심은 받지 못했다.

다다이즘dadaism은 1차 세계대전이 진행되던 1916년 스위스 취리히의 카바레 볼테르를 중심으로 일어난 사조로 의성어로 된 시, 소음과 같은 음악으로 무대를 아수라장으로 만들면서 서구 전통에 대한 거부와 시대적 허무주의를 온몸으로 표출하였다. 다국적 예술인들이 예술 영역의 구분 없이 함께 어울려 한바탕 소동처럼 시작된 이 예술관은 과거의 모든 예술 형식과 가치를 부정함으로써 어떤 구속으로부터도 자유로울 수 있는 폭발력을 전파하였다. 이는 예술가들이 주류에서 벗어나 다양한 예술행위를 시도할 수 있는 기반이 되었는데 결국 소음예술이나 음악과 뒤섞인 퍼포먼스는 그 자체의 음악적 가치보다는 시대의 상징, 혹은 아방가르드 정신을 대변한 것으로 이해할 수 있다. 물론 소음예술이 20세기 중반 **Schaeffer, P.**에 의해 구체음악으로 계승되었고 이를 통해 전자 음악이 탄생된 점은 간과할 수 없는 중요한 의미를 지닌다.

음악사에서 20세기는 전통을 탈피하고 새로운 예술 표현을 거침없이 실험했던 아방가르드 시대라고 할 수 있다. 전통의 기반 위에 이루어진 파격이든, 전통 자체를 부정하고 완전히 새롭게 세운 개념이든 그 내면에 아방가르드 정신이 흐르고 있음은 부정할 수 없다. 그 결과를 모더니즘의 연장선상으로 볼 것인가, 아니면 인간의 삶을 바꾸어 놓을 혁명으로 볼 것인가에 대해서는 여러 분석들이 있지만 여기서 주목할 것은 이렇게 계속되는 실험과 새롭게 제시되는 개념들이 인간 사고의 폭을 크게 확장시켰다는 점이다. 전통에 세뇌되어

간혀있고 경직되었던 표현욕구가 예술을 통해 다양한 방법으로 분출되어 나오고 여기에 산업화, 세계대전 같은 시대적 배경이 맞물리면서 다원성, 본질, 이질성, 상대성 등이 중요한 개념으로 대두되기 시작한 것이다. 이런 시대적 흐름은 자연스럽게 Cage, J.에게 영향을 미쳤으며 그의 출현으로 아방가르드 음악은 정점을 맞게 된다. Cage, J.는 위의 새로운 개념들을 포용하였으며 모험 정신을 추종하는 이단적 예술가들에게 철학적 기반을 제공함으로써 폄하될 수 있는 그들의 작업에 대해 의미를 부여하였다. Cage, J.는 활발한 강연과 다양한 활동을 통해 당대 많은 예술가들에게 영향을 미쳤는데 이것은 예술 융합의 구심점으로 작용하였다. 특히, 예술적 동지였던 Cunningham, M.과 함께한 무용작품들을 통해 그의 음악이 시각적으로 구현된 것은 큰 파급 효과를 불러일으켰다. 그것은 음악사와 무용사의 새로운 시작을 알림과 동시에 이제까지와는 전혀 다른 무용음악을 보여준 획기적인 시도들이었기 때문이다.

#### IV. Cage, J. 가 무용음악에 미친 영향

20세기에 많은 아방가르드적 시도가 있었음에도 불구하고 무용음악의 기류는 대부분 클래식 음악의 범주 안에서 이루어졌다. 이것은 무용이 음악의 기본적인 조직 안에 있을 때 좀 더 명료해지는 특성을 갖고 있기 때문이다. 물론 발레뤼스의 《Parade》에서 효과음들이 사용되고 Wigman, M.의 경우 무음악이나 최소한의 타악기만을 사용하기도 하였으나 여기에 무용음악으로서 큰 의미를 부여하기는 어렵다.

아방가르드의 중심인물로서 Cage, J.가 주장하는 음악의 개념, 창작 과정, 예술관 등의 모든 것들은 음악의 보편적인 관습에서 벗어나 있다. 그의 음악 행위는 음악사에서 모두 새롭게 등장하는 내용들이었다. 그럼에도 불구하고 그의 음악이 클래식 제도권 안에 머물러 있던 무용음악을 대신하여 사용될 만큼 가치를 갖는 이유는 그의 작곡 기법이 안무에 직접적인 영향을 끼쳤을 뿐만 아니라 그의 예술 철학이 안무가들에게 큰 반향을 일으켰기 때문이다. 이것은 피상적인 효과나 억제에 의한 변화와는 근본적으로 다른 부분이다.

선불교가 Cage, J. 예술 철학에 배경이 된 것은 잘 알려진 사실이다. 음악을 해방시키고 소리를 자신의 기억과 호불호에서 자유롭게 하는 작곡방식(강나원, 2010:191 재인용)에 대해 Cage, J.는 자연에 부합하기 위함이라고 주장하였다.



작곡가의 개입을 배제하고 자연에 부합되어 나름대로의 방식대로 움직일 수 있도록 하는데서 착안한 그의 ‘우연성 음악’은 무한한 가능성을 갖는다. 우연성 음악은 작품의 임의적인 요소들이 각각 나름대로의 생명력을 갖고 우연적으로 선택된 방법에 의해 연주되는 것을 의미한다. 여기에 무용이 같은 방법에 의해 동시에 실현될 때 불확실성에 의한 창조적 융합이 형성되며 하나의 작품을 이루면서 예측하지 못했던 또 다른 미를 발견하게 되는데(최문애, 한경자, 2006:199) 바로 이것이 Cage, J.가 추구하는 무용과 음악의 만남인 것이다.

Cage, J.의 음악 특징은 ‘주위의 사소한 것도 음악적 재료가 될 수 있다’, ‘정형화된 음악의 거부’, ‘의도하지 않은 음악’으로 요약되는데(홍승연, 2003) 이를 ‘음악 재료의 다양화’, ‘정형성 거부’, ‘우연성’으로 정리하여 살펴보고자 한다. 그의 음악적 특징이 무용음악에서 어떻게 발현되며 어떤 영향을 미쳤는지에 대한 분석은 다음과 같다.

## 1. 음악 재료의 다양화

Cage, J.가 무용작품에서 사용한 음악 재료는 ‘존재하는 모든 소리’이다. 역설적이게도 Cage, J.음악에서는 ‘침묵’마저도 소리에 포함된다. 음악이 소리의 개념으로 확장될 때 안무가는 조성이나 멜로디가 주는 관념적인 의미를 벗어날 수 있게 된다. 조성이나 멜로디에는 유도하는 감정이나 예측할 수 있는 표현이 있기 마련이며 이것은 안무가에게 속박의 틀로 작용하기 때문이다. 음악이 아닌 소리를 통해 무용은 더욱 자유로워진다.

소리는 소리이며 사람은 사람임을 받아들이고, 질서나 감정 표현의 관념에 대한 환상 및 지침까지 계승해 온 모든 미적 허풍을 버리지 않으면 안된다(Cage, J., 1961, 나현영 역, 2014:99).

미적 허풍을 벗어버릴 때 무용수는 본질에 집중할 수 있게 된다. 움직임, 신체, 형태, 선, 공간 등 무용을 구성하는 기본요소에 더욱 주목하게 되는 것이다. 그런 의미에서 ‘소음’은 더욱 중요한 의미를 갖게 된다. 소음은 어떤 의도나 목적을 나타내지 않으며 있는 그대로의 결과로 존재하기 때문에 본질에 더욱 가깝게 접근하도록 한다. 또한 일상의 삶을 작품으로 끌어들이므로써 일상과 예술의 경계를 허무는 역할을 하는 것이다.

시속 80킬로미터로 트럭이 지나가는 소리, 채널과 채널 사이의 잡음, 빗소리. 우리는 이 소리들을 포착하고 통제하여 음향 효과뿐만 아니라 악기로 쓰고 싶어 한다(Cage, J., 1961, 나현영 역, 2014:3).

여기서 주목할 것은 소음에 대한 Cage, J.의 개념이 단순한 효과음이 아닌 악기로서의 역할이라는 점이다. 다시 말해 진폭과 진동수를 조절하고 리듬을 부여함으로써 소음으로 작곡을 하고 연주를 하는 것이다<sup>7)</sup>. 즉, 그에게 음악을 만드는 행위는 ‘소리의 조직화’를 의미하며 이를 위해서 리듬의 중요성은 더욱 커질 수밖에 없다. 따라서 Cage, J.가 무용음악을 작곡하기 시작한 그 순간부터 타악기에 집착했던 것은 당연한 과정으로 볼 수 있다. 무용음악 창작에 있어 ‘소리’, ‘리듬’, ‘타악기’는 가장 자연스러운 조합이기 때문이다.

‘침묵’에 대해서는 그의 대표적 작품 《4분 33초》<sup>8)</sup>가 모든 걸 말해주지만 침묵을 무용작품에 적용시켰을 때 Cunningham, M.은 ‘표현적인 것으로서의 정지 상태’로 사용하였다. 즉, 음악은 보일 뿐 들리지 않고 다만 무용수의 발 떨어지는 소리와 숨 쉬는 소리만이 있는 것이다(장정운, 2005:171). 청각적인 연주는 정지되어 있지만 무용수의 움직임은 청각의 자극보다 훨씬 표현적인 소리로 울리며 바로 그 순간 Cage, J.의 관점에서는 발소리와 숨 쉬는 소리가 연주되고 있는 것이다.

Cage, J.의 음악에 대해 무조성인가, 불협화음인가에 대한 언급은 아무 의미가 없다. 그는 세상에 존재하는 모든 소리를 가지고 음악을 만든다. 그 소리는 철저하게 소리 그 자체로 존재하며 관념적인 의미 부여를 거부한다. 그 안에서 무용은 자유로워지며 본질에 충실해진다. 소음과 침묵을 포함한 ‘소리’는 안무, 구성, 속도, 공간에 어떠한 제재도 가하지 않으며 동작 흐름의 기승전결을 유도하는 일도 없다. 다만 예측하지 못한 만남이 가져오는 무목적의 기쁨이 존재할 뿐이며 Cunningham, M.의 안무철학도 바로 여기에서 출발한다. 따라서 이들의 협업에서 보여 지는 무용과 음악의 독립과 자율성은 서로의 존재에 대한 무의미나 방관을 뜻하는 것이 아니라 의도하지 않은 만남과 공생에 의한 순수한 즐거움을 의미한다. 관객은 작품의 목적과 주제를 이해하기 위해 무용수의 동작에서 의미를 발견하고자 애쓰며 음악에 귀 기울이는 것이 아니라 눈앞에 펼쳐지는 몸짓의 향연과 다양한 소리가 주는 느낌 그 대로를 즐기면 되는 것이다. 무용과 음악의 독립성은 리듬과 형식의 정형성을 거부하고 탄력적인 선택의 여지를 갖도록 한 부분에서도 다음과 같은 특별한 의미를 갖는다.

7) Cage, J.는 테크놀로지를 적극적으로 사용하였는데 특히 전자 악기의 기능에 대해 강조하였다. 그는 전자 악기를 통해 귀에 들리는 모든 소리를 음악적 목적으로 사용할 수 있게 되었으며 광전자, 필름, 음악을 합성하기 위한 기계적 수단의 탐구가 이루어져야 한다고 말했다(Silence, 2014:4).

8) 1952년 발표한 피아노곡으로 연주자가 4분 33초 동안 침묵하다가 퇴장하여 당시 많은 논란을 일으켰던 작품. 소리를 포함하지 않은 침묵은 없으며 일상의 모든 소음이 의미를 가질 수 있음을 보여준다.

## 2. 정형성 거부

Cage, J.의 음악 행위는 정형화된 음악의 모든 속성에서 벗어나 있다. 특히 관습적인 개념으로 설명하기 어려운 리듬과 악기 사용은 그의 무용음악 작품에서 두드러지는 특징이다. 지나친 변형에 대한 논란은 언제나 있었지만 아이러니하게도 대중은 그의 노력을 어렵지 않게 받아들였으며 이는 시대적 분위기가 그의 실험적 돌출행위를 받아들일 만큼 성숙 되어있었다는 반증이기도 하다(홍승연, 2003:301)<sup>9)</sup>.

현대 무용은 무용수가 악구 구조가 명료한 기존의 음악에 맞춰 춤을 출 때 명료해지는 경향이 있다. 여기서 안무를 먼저 만들고 나중에 음악을 붙이는 안무가들의 보편적 습관 자체를 비판할 생각은 없다. 그러나 현대 안무가들이 리듬 구조의 명료함을 우선순위에 두지 않는다는 사실 때문에, 무용이 먼저고 음악이 나중인 방법이 사용될 때 그 리듬 구조는 유기성을 잃고 우발적으로 나타나게 된다(Cage, J., 1961, 나현영 역, 2014:110).

가장 흔한 소재 표현을 가장 쉽게 드러나는 운율로 가장 명료하게 배열한다고 최고의 시가 되지는 않는다(Cage, J., 1961, 나현영 역, 2014:111).

Cage, J.음악의 중요한 강조점은 리듬 구조에 있는데 이것은 마치 1년을 계절, 월, 주, 일로 분할하고 그 안에 소리나 음높이, 침묵 같은 일련의 사건들이 자연스럽게 일어나는 것<sup>10)</sup>에 비유할 수 있다. <그림 1>에서 보듯 가능성의 영역 전체를 대략적으로 나누고<sup>11)</sup> 그 구분 안에서 실제 소리를 숫자로 표시하여<sup>12)</sup> 연주자나 테이프 편집자가 선택하도록 하는 것이다(Silence, 2014:11).

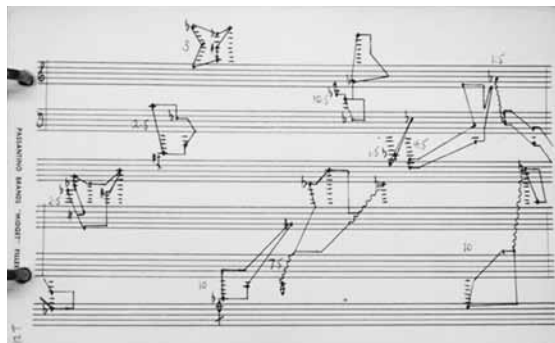


그림 1. Cage, J. 악보

<sup>9)</sup> 미래파, 다다이즘, 초현실주의 등을 이미 겪은 대중들은 예술가들의 일탈적 행동에 대해 어느 정도 익숙해져 있었다.

<sup>10)</sup> 보통 고정되어 있지 않고 상황에 맞는 형식으로 제시되거나 주역의 원리, 주사위 기법 등을 사용한다.

<sup>11)</sup> 예를 들어 《금속의 구성 1》의 리듬구조는 한 단위(unit)가 4·3·2·3·4의 16마디 구조이고 16단위로 이루어진 곡 전체 역시 4·3·2·3·4비율의 다섯 부분(Section)으로 나뉘는 이중구조로 이루어져있다.

<sup>12)</sup> 테이프 음악으로 구성될 경우 테이프의 거리 단위인 센티미터로 소리의 길이를 기보한다.

〈그림 2〉는 리듬의 구조 안에서 우연에 의해 선택된 요소들이 관습적인 박자 카운트가 아닌 시간 길이로 표시되어 있는 것을 보여주는데 이때 리듬은 가변적으로 움직이며 탄력성을 갖게 된다.



그림 2. 리듬을 시간 길이로 나타낸 Cage, J.의 악보

무용과 음악이 별도로 작업되어지며 그 둘이 단지 구조상의 지점들 **structural point**에서만 만나지는 방식(장정운, 2002:131)을 통해 **Cunningham, M.**은 구성의 자율성을 보존하였으며 발전과 변형을 통한 동작의 무한한 전개를 추구할 수 있었다. 즉, 끊임없는 변화와 연속성을 가진 리듬 안에서 여러 무용수들은 저마다의 속도로 움직일 수 있었으며 역동성과 속도, 방향에 대해서도 자유로울 수 있었던 것이다. 음악과 무용의 독립으로 발생하는 리듬은 밤하늘의 별들이나 공중에서 내려다본 지상의 바쁜 일상처럼 시공간 안에서 벌어지는 무수한 사건들을 떠올리게 한다는 **Cage, J.**의 글(Silence, 2014:114)은 이를 입증한다. 이것은 이들의 목적이 무엇을 표현하는 것이 아니라 무언가를 하는데 있기 때문이며 이는 선불교를 통해 흡수했던 사물과 인간, 비방해성<sup>13)</sup>, 상호침투성의 개념(양은희, 2014:134)이 두 예술가 사이에 완벽하게 일치했기 때문에 가능할 수 있었다.

타악기는 **Cage, J.**에게 있어서 가장 손쉽게 전통을 벗어날 수 있는 매체였다. 두드릴 수 있는 모든 것이 그에게는 악기요, 그때 울리는 모든 소리가 음악이었기 때문이다. 무엇보다 타악기는 리듬의 구조를 만들기 위해 최적화된 매체이며 그 '비음악적'인 소리는 그에게는 매력적인 탐구 대상이었다. 악기의 이름을 떠올림과 동시에 생각나는 식상한 음색은 그에게 어떠한 자극도 주지 못했다. 다양한 리듬, 새로운 음색, 음높이를 손쉽게 구현할 수 있는 타악기에 대한 갈망은 결국 프리페어드 피아노 **prepared piano**를 고안하도록 만들었으며 이것을 사용한 첫 번째 곡은 바로 무용작품이었다<sup>14)</sup>.

<sup>13)</sup> 사물과 사물 사이의 자유로운 관계를 인정하는 것.

<sup>14)</sup> 1938년 무용수 시빌라포토 **Syvillia Fort**를 위해 쓰인 《바카날레 Bacchanale》(홍승연, 2003:300).

프리페어드 피아노는 피아노 현 위에 이물질이 놓이면 이물질들의 다양한 특징에 따라 피아노 소리가 변화하는데서 착안하였는데 건반을 두드리거나 현을 뜯거나 망치를 이용하는 등의 타법으로 독특한 음색을 구사할 수 있다. 프리페어드 피아노의 효과는 지금까지도 이어지고 있으며 <그림 3>처럼 많은 현대무용 공연에서 활용되고 있다. 이는 프리페어드 피아노 연주가 퍼포먼스적인 성격을 갖고 있는데다 무용수의 움직임에 따라 그때그때 즉흥적으로 다양한 음색, 리듬, 음높이를 표현할 수 있고 건반 타건 속도와 같은 빠르기로 섬세한 리듬의 연주가 가능하기 때문이다.



그림 3. 피아니스트 Hauschka 와 무용수 Edivaldo Ernesto의  
An encounter of improvised music & dance 의 한 장면

악기사용에 대한 그의 놀라운 발상은 정형성의 거부에서 출발한 것이지만 기존에 있는 악기도 새로운 가능성에 무한하게 열려있음을 보여주고 있다는 점에서 특별한 의미를 가진다.

### 3. 유연성

좋은 음악과 나쁜 음악에 대한 판단과 호불호는 개인의 주관적 경험에 의해 결정된다. Cage, J.의 관점에서는 작곡가들 역시 자기 상상 속의 소리 안에서 음악을 만들며 외부에서 들어오는 소리는 들으려 하지 않는 사람들이다. 이는 작곡가의 자아가 오히려 음악을 제한하고 있으며 작곡가가 갖고 있는 관습과 선입견이 그것을 ‘좋은 음악’으로 생각하도록 만들기 때문이다.

유연성의 원리는 무한한 가능성의 세계로 나아가기 위해 Cage, J.가 선택한 최적의 절제 방법이며 자아와 관습, 전통에 대한 탈출구이다. 이에 대해 비평가들은 작곡 기법의 부재를 감추기 위한 수단<sup>15)</sup>이나 허구적 논리라고 비판하기도 하였으나 오히려 무용계에서는 이를 안무에 적극 활용하였다<sup>16)</sup>.

<sup>15)</sup> 20세기 아방가르드 작곡가 Boulez, P.의 글 ‘알레아Alea’의 내용(강나원, 2010:196).

<sup>16)</sup> Cage, J.는 자신의 표현방식이 연주자보다는 무용수에게 더 적격이며 이는 무용수가 더 많은 소재를 다루고 있기 때문이라고 하였다(Silence, 2014:107).

Cunningham, M.은 우연성의 원리를 도입하여 공간 이동, 등퇴장, 속도, 방향, 높이, 시간 길이 등에 대해 무한한 변화를 창출할 수 있었으며 특히 이것은 형식주의 안무가로서 Cunningham, M.이 추구하는 본질에 가장 근접할 수 있는 방법이었다.

인간의 주관적인 의미 부여에서 벗어나 있는 그대로의 모습에 눈을 돌리는 것, 그 자체를 깨닫는 것에 우연성의 목적이 있다. 이때 음악이나 안무는 절대 그 어떤 감상적 태도도 요구하지 않는다. 서로 연관되지 않는 무용과 음악의 우연한 병존을 인지하는 가운데 관객 스스로 무대공간에서 중요하다고 느끼는 부분을 선택하여 감상하는 것이다(장정운, 2002:138).

우연성의 원리는 합리적인 완성을 추구하는 예술 철학적 견지에서는 미완성의 작품으로 볼 수밖에 없기 때문에 이를 반예술Anti-art이라고도 부르지만(홍승연, 2003:307) 열린 음악, 열린 안무, 열린 감상의 측면에서는 예술의 자유에 대한 진정한 실천의 결과로 평가할 수 있다.

## V. 결론

미학과 표현에 대한 독립적인 의지를 갖고 있던 음악과 무용의 관계는 항상 이분법적인 관습으로 무용작품 안에서 조화를 이루어왔다. 현대무용의 등장으로 무용음악은 다양한 모습으로 변화하게 되었는데 이는 시대적 배경에 따라 안무가들이 자기만의 안무 철학을 구체화 시키면서 여기에 부응하는 새로운 경향의 음악들을 사용하기 시작했기 때문이다. 하지만 신선한 자극으로 대두된 무용음악들도 클래식 음악의 주류 안에 속해 있었으며 이는 무용이 기본적으로 음악의 조직 안에 있을 때 명료해지는 특성을 갖고 있기 때문이었다.

Cage, J.는 아방가르드의 주도적 인물로서 가장 실험적인 음악 성향을 가진 작곡가였으며 그의 음악 개념, 창작 과정, 예술관은 모든 관습과 전통에서 벗어나는 것이었다. 그럼에도 불구하고 Cage, J.는 Cunningham, M.과 오랜 시간 동안 많은 무용작품을 창작하였으며 그들의 협업은 공통된 예술 철학 안에서 융합예술의 가장 이상적인 예와 예술 표현의 자유를 보여주었을 뿐만 아니라 시대정신의 표상으로 평가되고 있다.

이에 본 연구는 새로운 시대의 문을 연 Cage, J.와 Cunningham, M.의 협

업에 주목하고 무용음악사의 전환점으로서 **Cage, J.**가 갖는 의미를 살펴보고자 ‘음악 재료의 다양화’, ‘정형성 거부’, ‘우연성’으로 대표되는 그의 음악 특징이 무용작품에 어떤 의미와 영향을 미치는지 분석하였으며 그 결과는 다음과 같다.

첫째, ‘음악 재료의 다양화’는 이 세상에 존재하는 모든 소리의 사용을 의미한다. 음악이 소리의 개념으로 확대될 때 안무가는 조성이나 선율이 주는 관념적인 틀을 벗고 움직임, 신체, 형태, 공간 등 무용의 본질에 집중할 수 있게 된다.

둘째, ‘정형성 거부’는 음악의 모든 정형화된 속성에 대한 거부를 의미한다. 특히, 리듬의 가변성과 프리페어드 피아노의 예에서 볼 수 있는 악기 사용의 독창성은 그의 무용작품에 나타나는 주요 특징이다. 이는 동작의 무한한 전개와 변화를 가능하게 하며 소리 매체에 대한 발상의 전환을 보여준다.

셋째, ‘우연성’은 주역이나 동전, 주사위 등을 통해 진행 상황을 결정하는 것을 의미한다. 이를 통해 주관적 의지를 벗고 예측할 수 없는 가능성의 세계로 나아감으로써 자연스러운 흐름 속에 있는 현상적인 아름다움을 만나게 된다. 이 방법은 안무에 적극적으로 도입되어 공간 이동, 등퇴장, 속도, 방향, 높이, 시간 길이의 선택에 사용되었다.

**Cage, J.**는 전통과 과학, 예술과 과학의 경계를 허물고 일상을 음악 안에 끌어들이으로써 음악의 미적 기준과 개념을 바꾸었으며 이를 통해 무용음악을 더욱 풍요롭게 만들었다. 또한 주체적이면서도 무용의 불가결한 일부가 되는 무용음악을 보여줌으로써 무용과 음악의 연합 방식에 대해 새로운 방향성을 제시하였다. **Cage, J.**에게 있어 무용과 음악의 독립성은 서로의 존재에 대한 무의미나 방관을 뜻하는 것이 아니라 의도하지 않은 만남과 공생에 의한 순수한 즐거움을 의미하며 이를 통해 이루어지는 자율성은 동작의 무한한 전개를 가능하게 하였다. **Cage, J.**는 경험이라는 좁은 사고에서 유발되는 호불호에 대한 판단을 경계하고자 우연의 방식을 사용하였으며 이를 통해 보이는 현상 그 자체에 집중하고자 하였다. 그리고 이것은 **Cunningham, M.**을 통해 무용의 본질에 대한 고찰과 함께 형식주의 무용의 미학이 확립되는 결과로 이어졌다. 따라서 **Cage, J.**의 음악은 무용음악사 뿐만 아니라 무용사에서 새로운 시대를 여는 중요한 전환점의 가치를 갖는다.

**Cage, J.**에 대한 연구는 후에 꽃피울 포스트모던댄스에 대한 이해를 위해서도 중요한 의미가 있다. **Cage, J.**의 다양한 음악적 실험은 콜라주음악, 음색

탐구, 미니멀 음악, 전자 음악 등으로 발전되어 계속해서 무용작품에 나타나기 때문이다. 따라서 무용예술의 변화에 따라 함께 발전하는 무용음악에 대한 꾸준한 연구가 이루어져야하며 특히 본 연구를 기반으로 Cage, J. 이후 무용음악의 기류에 대한 연구가 나오기를 기대하는 바이다.

### 참고문헌

- 강나원(2010), "케이지 무연성음악의 철학적 배경에 관한 비판적 고찰-동아시아 철학 수용의 문제를 중심으로", 한국서양음악학회, **서양음악학 13(3)**, 189-216.
- 김은수(2014), "디아길레프가 무용음악사에 미친 영향", 한국무용교육학회, **한국무용교육학회지 25(2)**, 121-148.
- 민정은(2004), "Igor Stravinsky의 음악미학관에 근거한 신고전주의 연구와 Opera<The Rake's progress>의 실제해석", 미간행, 석사학위논문, 이화여자대학교 대학원.
- 박영애(1996), "형식주의와 표현주의 미학에 비추어 본 무용예술의 정의", 한성대학교, **한성대학교논문집 20(1)**, 183-197.
- \_\_\_\_\_(2008), "음악가, (Louis Horst)가 무용계에 끼친 영향", 대한무용학회, **대한무용학회논문집 제 56호**, 47-61.
- 양은희(2014), "예술의 '융합': 마르셀 뒤샹, 존 케이지, 그리고 1950년대와 1960년대의 예술가들을 중심으로", 현대미술학회, **현대미술학 논문집 18(1)**, 115-170.
- 오희숙(2001), "음악적 포스트모더니즘에 대한 논의", 한국음악학학회, **음악학 제 8호**, 293-329.
- 장정윤(2002), "Merce Cunningham의 무용작품에 관한 미학적 분석", 대한무용학회, **대한무용학회논문집 제 33호**, 129-154.
- \_\_\_\_\_(2005), "머스 커닝햄의 1970년대 작품에 관한 연구", 대한무용학회, **대한무용학회논문집 제 45호**, 161-176.
- 최문애, 한경자(2006), "머스 커닝햄 작품 성향의 변천 과정:무정형, 무결정, 우연", 한국체육사학회, **체육사학회지 제18호**, 195-205.
- 최은옥(1998), "20세기 현대무용가와 음악과의 관계", 한국무용교육학회, **한국무용교육학회지 9(2)**, 121-139.
- 하혜석(2010), "미리 뷔그만의 표현주의가 현대 무용교육에 미친 영향", 한국체육철학회, **운동의 철학: 한국체육학회지 18(2)**, 245-257.
- 홍승연(2003), "포스트모더니즘을 통해 본 존 케이지의 음악고찰", 민족음악학회, **음악과 민족 제 26호**, 297-315.
- Cage, J.(1961), *Silence*, 나현영(역, 2014), **침묵**, 서울:오픈하우스.
- Duncan, I.(1927), 유자효(역, 1978), **이사도라 이사도라**, 서울:모음사.

그림 1. Cage, J. 악보(2016, June, 1).

<http://www.newmusicbox.org/articles/cage-tudor-concert-for-piano-and-orchestra/>

그림 2. 리듬을 시간 길이로 나타낸 Cage, J.의 악보(2016, June, 1).

<http://rosewhitemusic.com/piano/2010/10/09/john-cage-two-getting-started/>

그림 3. 피아니스트 Hauschka 와 무용수 Eivaldo Ernesto의 An encounter of im -provised music & dance의 한 장면(2016, June, 1).

<http://www.kulturverein-tempel.de/index.php?id=534>