

2023년 제15회 학술대회

융복합 시대의 피아노 교수법 : 음악과 과학의 다각적 접근으로

한국 피아노 교수법 학회

The Korean Association of Piano Pedagogy

융복합 시대의 피아노 교수법 : 음악과 과학의 다각적 접근으로

사회 김태정 · 이희승 (학술분과 공동위원장)

개회사 정완규 (회장)

12:30-	등록			
13:00-	개회사			
13:10-	주제발표	피아노 즉흥연주와 재현연주에서의 fNIRS 뇌활성화 비교 연구	강효지	
14:15-	공개레슨		이대욱	
16:20-	구두발표 (B121)	F. 쇼팽과 I. 모살레스의 에튀드에 나타난 테크닉 비교 분석 연구	심관섭 (좌장)	신한솔
		한국적 정체성을 담은 교육용 피아노 작품 창작 및 활용을 위한 제언	윤소윤	차선희
		변주곡에 대한 R. 슈만의 새로운 시도: 〈즉흥곡〉 Op. 5를 중심으로	안정아	조미정
	구두발표 (B142)	‘Healthy’ Teaching: A Reflection on ‘Piano and Song’ by Friedrich Wieck	김성은	이정화
		롤피아노를 활용한 중등 피아노 음악교육	정완규	임아름
		A. 비치의 시기별 피아노 작품 분석 연구	이상연	최혜정
포스터세션	G. 스페르디노프의 《눈보라》에 나타난 특징적 작곡 기법 분석		김경중	
	J. K. F. 피셔의 《음악의 파르나수스》 중 모음곡 5번 분석 연구		김수현	
	C. V. 알캉의 〈그랜드 소나타〉 Op. 33에 관한 연구		박건하	
	W. 길록의 작품집 《팡파레》에 사용된 바로크 시대의 특징적 건반음악 어법		손명희	
	M. 라벨의 《밤의 가스파르》 중 제 3곡 〈스카르보〉에 나타난 문학과 의 상관관계 분석 및 연구		윤유희	
	S. 프로코피예프의 《열 개의 피아노 소품》 Op. 12 중 고전모음곡 형식을 제목으로 하는 3개의 춤곡		이미연	
18:30	폐회			

| Contents

주제발표

- 피아노 즉흥연주와 재현연주에서의 전전두엽의 fNIRS 데이터 비교 연구 3
강효지 (국립한국교통대학교 음악학과, 미디어 & 콘텐츠학과 조교수)

구두발표

- F. 쇼팽과 I. 모살레스의 에튀드에 나타난 테크닉 비교 분석 연구 33
신한솔 (숙명여자대학교 음악대학 강사)
- 한국적 정체성을 담은 교육용 피아노 작품 창작 및 활용을 위한 제언:
세종음악경연대회 피아노부문 지정곡을 중심으로 55
차선희 (한세달크로즈센터 강사)
- 변주곡에 대한 R. 슈만의 새로운 시도: 〈즉흥곡〉 Op. 5를 중심으로 71
조미정 (중앙대학교 강사)
- ‘Healthy’ Teaching: A Reflection on 『Piano and Song』 by Friedrich Wieck 87
Dr. Junghwa Lee (Southern Illinois University Carbondale, Professor)
- 롤피아노를 활용한 중등 피아노 음악교육 97
임아름 (송례중학교 음악교사)
- A. 비치의 시기별 피아노 작품 분석 연구 107
최혜정 (숙명여자대학교 음악대학 강사)

포스터 세션

- G. 스비리도프의 《눈보라》에 나타난 특징적 작곡 기법 분석 133
김경중 (한세대학교 일반대학원 피아노교수학 박사과정)
- J. K. F. 피셔의 《음악의 파르나수스》 중 모음곡 5번 분석 연구 141
김수현 (숙명여자대학교 일반대학원 음악학과 박사과정)
- C. V. 알캉의 〈그랜드 소나타〉 Op. 33에 관한 연구 155
박건하 (세종대학교 일반대학원 음악학과 박사과정 수료)
- W. 길록의 작품집 《팡파레》에 사용된 바로크 시대의 특징적 건반음악 어법 169
손명희 (한세대학교 일반대학원 음악과 박사과정)
- M. 라벨의 《밤의 가스파르》 중 제 3곡 〈스카르보〉에 나타난 문학과 의 상관관계 분석 및 연구 ... 177
윤유희 (이화여자대학교 일반대학원 음악학부 석사)
- S. 프로코피예프의 《열 개의 피아노 소품》 Op. 12 중 고전모음곡 형식을 제목으로 하는 3개의 춤곡 ... 185
이미연 (세종대학교 일반대학원 음악학과 박사과정 수료)

주제 발표

- 피아노 즉흥연주와 재현연주에서의 전전두엽의 fNIRS 데이터
비교 연구
강효지 (국립한국교통대학교 음악학과, 미디어 & 콘텐츠학과 조교수)

피아노 즉흥연주와 재현연주에서의 전전두엽의 fNIRS 데이터 비교 연구

강효지 (국립한국교통대학교 음악학과, 미디어 & 콘텐츠학과 조교수)

I. 서론

본 연구는 연주의 형태 중 악보를 보고 작곡가가 원하는 바를 재현하는 연주 (이하 재현 연주)와 상상을 통해 즉흥적으로 만들어내는 연주(이하 즉흥연주)에서 기능적 근적외선 분광측정(functional near-infrared spectroscopy, 이하 fNIRS) 장비를 통해 전전두엽의 뇌 활성도를 측정하는 연구이다.

기존의 음악을 재현하는 연주 방법에는 악보를 보고 치는 방법, 구전으로 듣고 따라 하는 방법 등이 있으며, 대체로 악보를 통해서 작곡가의 이상을 기호와 나타냄말, 연주적 관습, 시대적 반영을 통해서 재현하는 것이 일반적인 재현연주 방법이다. “즉흥연주는 떠오르는 영감을 음악적 감각을 토대로 악기를 통하여 실제 소리로 즉흥적으로 표현하는 창의적 행위이다”(황옥희, 2003, p. 8). 음악적 창작은 음악적 아이디어를 창조하고 악기나 목소리를 통해 즉흥적으로 표현하는 복잡하고 다면적인 과정으로, 최근 몇 년간 음악적 창작의 인지과 신경 메커니즘에 관한 연구가 많이 이루어졌으며, 다양한 이론들이 제안되었다.

대표적인 이론 중 하나는 창의적 인지 접근법(Creative Cognition Approach, CCA)으로, 이 이론은 음악가가 대량의 가능한 음악적 아이디어를 생성하고, 그 중에서 가장 유망한 것들을 선택하여 발전시키는 인지적 탐색 과정이 음악적 창작에 관여한다는 것을 주장한다. 또 다른 중요한 이론은 신경 효율 가설(Neural Efficiency Hypothesis)로, 이 이론은 음악적 창작이 과거에 습득된 습관적인 반응을 억제하고 새로운 아이디어를 생성하는 능력과 높은 신경적 유연성이 필요하다고 주장한다.

반면 재현연주는 이미 존재하는 악보나 작곡물을 해석하고 연주하는 것으로, 음악적 창작과는 다른 인지와 운동 기술이 필요하다. 대표적인 연주 연구에서 중요한 개념 중 하나는 연주적 표현력(expressive performance)으로, 이는 음악가가 연주를 통해 감정을 전달하고 음악적 의미를 전달하는 능력을 말한다.

음악적 창작과 재현연주의 인지 및 신경 메커니즘을 연구한 많은 연구가 존재하는데, 그 중 유명한 예로는 림과 브라운(Limb & Braun, 2008)이 재즈 음악의 창작 과정에서 뇌 활성화를 조사한 기능성 자기공명영상(functional magnetic resonance imaging, 이하 fMRI) 연구와 유슬린과 베스트피엘(Juslin & Västfjäll, 2008)이 연주에서 음악적 표현의 감정적 전달을 탐구한 연구 등이 있다. 브라운 등과(Brown et al., 2006)과 프레싱(Pressing, 1988)이 각각 음악적 창작과 악보 보기에 관여하는 인지적 프로세스를 조사한 연구 또한 이와 같은 관련 연구 중 일부이다.

본 연구에서는 치료 분야 및 재즈 장르를 제외하고 교육, 연주 분야에서 상대적으로 소외된 즉흥연주가 재현연주와 비교하여 어떠한 뇌 활성도의 차이점을 보이는지 알아보고, 그것이 연주의 몰입도, 난이도, 자기효능감, 음의 밀집도와 어떤 관련이 있는지 알아보려고 한다.

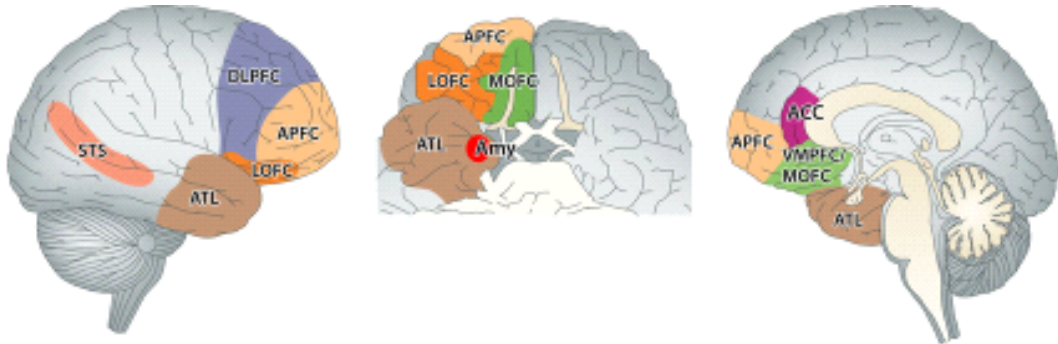
본 연구에서는 연주 환경과 가급적 동일한 환경에서 fNIRS를 착용하여 실험함으로써, 실제로 연주 환경에서의 결과를 도출하여, 음악가의 재현 및 즉흥연주에서의 뇌 혈류에 대한 이해를 통해 음악치료 및 창의성 연구에 활용할 수 있는 데이터를 마련하고자 한다. 이 연구는 구조화된 연주와 즉흥적인 연주와 같은 다른 음악적 프로세스에 대한 더 깊은 이해를 제공할 수 있으며, 전두엽의 역할에 대한 인식을 높일 수 있다. 이 연구는 또한 신경학적 및 인지적 장애가 있는 환자들을 위한 음악 치료 분야에서 많은 가치를 지닌다. 이러한 연구 결과는 환자들이 음악적 전문성과 창의성에 기반한 인지 및 뇌 과정을 이해하고 맞춤형 치료 계획을 개발하는 데 도움을 줄 것이다.


유사한 연구로서 타치바나 외(Tachibana et al., 2019)가 작성한 ‘록 음악에서의 즉흥적인 창의성과 관련한 전전두피질의 활성화(Prefrontal activation related to spontaneous creativity with rock music improvisation: A functional near-infrared spectroscopy study)’ 연구에서 블루스 록 기타연주자들로 실험을 진행하였으며, 왼쪽 배외측 전전두피질(DLPFC¹⁾)의 활동 감소를 보고하였다. 이는 다른 변수들과 상관없이 나타났으며, 처음 5초와 마지막 5초는 분석에서 사용하지 않고, 5에서 15초, 15에서 25초, 25에서 35초간을 분석하여 서로 비교하였다. BA46L²⁾의 디옥시헤모글로빈(탈산화 헤모글로빈, Deoxyhemoglobin, Hb)과 주관적인 창의성 느낌의 유의미한 상관관계는 연주자가 주관적으로 창의적으로 연주할 때 BA46L의 뇌 활동이 감소하였다는 것을 시사한다. 즉, 연주자가 주관적으로 자신이 창의적으로 연주한다고 느낄 때, 테크닉 수준과 관계없이 BA46L의 신경 활동이 감소하였

1) DLPFC: Dorsolateral Prefrontal Cortex(배외측 전전두피질)의 약자. 이는 대뇌 전두엽의 전층에 위치한 지역 중 하나로, 인지적, 감정적, 행동적 조절 및 실행 기능에 연관된 뇌 영역.

2) 좌반구 Brodmann 영역 46

으며, 반대로, 주체가 주관적으로 공식적으로 연주한다고 느낄 때, 이 활동은 증가하였다 (Tahchibana et al., 2019). 이 연구에서는 프로에서 아마추어에 이르기까지 다양한 집단을 활용하여 실험하였으며, 심지어 오른손 왼손잡이도 섞여 있었다. BA46L 영역은 측전두 피질(LPFC)³⁾를 대변한다. 이 실험은 E 단조로 작곡된 블루스 루프를 40초 동안 깔아 줌으로써 그 위에 다양한 멜로디를 만드는 것으로 실험을 디자인하였다.



 Forbes CE, Grafman J. 2010. Annu. Rev. Neurosci. 33:299-324

〈그림 1〉 뇌 영역에 따른 구분 (Forbes & Grafman, 2010, p.311)

림과 브라운(2008, p. 4)은 fMRI를 이용하여 프로 재즈피아니스트의 뇌를 연구한 바 있다. fMRI 장비 안에 들어가서 35개의 건반으로 된 플라스틱 키보드로 학습된 멜로디와 즉흥적인 멜로디 등을 실험하여 뇌 활성도를 비교하였으며, 즉흥연주는 DLPFC와 측부비교엽전두피질은 (LOFC)⁴⁾부분이 전반적인 전두엽의 저활성화(deactivation)되며, 전두하중실근 (MPFC)⁵⁾ 지역의 국소 활성화(focal activation)이 일어남을 알아냈다.

여러 연구에서 학습한 곡의 연주와 즉흥적인 연주를 비교한 결과, 전두하중실근 (MPFC)의 활동이 증가하고, 바깥쪽 전두엽 대피질의 활동이 감소하는 것이 이론을 뒷받침하며 보

- 3) LPFC: Lateral Prefrontal Cortex, LPFC: 전두피질의 델테 편층(cortical layers) 중 하나인 측전두피질은 전두엽의 가장 바깥쪽 영역 중 하나이다. LPFC는 좌우 반구에 따라 구조적 및 기능적 특성이 다르며, Dorsolateral Prefrontal Cortex(DLPFC)와 Ventrolateral Prefrontal Cortex(VLPFC)로 나누어져 있다. DLPFC는 인지 제어와 관련이 있으며, VLPFC는 사회 인지와 관련이 있다(El-Baba, 2017).
- 4) LOFC: lateral orbitofrontal cortex: 측부비교엽전두피질은 인간의 건강한 인지, 감정 조절 및 행동에 매우 중요한 많은 복잡한 기능을 수행하는 데 주요한 역할을 한다. 구체적으로, 이 지역은 보상 기반 학습, 의사 결정, 감정 조절 및 재해석 등의 고도로 복잡한 기능들에 관여한다. 이러한 기능들은 인간이 다양한 환경에서 유연하게 대처하고 목표를 달성하기 위해 필수적인 역할을 한다(Fettes et al., 2017).
- 5) MPFC: medial prefrontal cortex: 기본적인 뇌 기능을 담당하는 곳으로 자아와 감정을 조절하는 역할을 한다(Gusnard et al., 2001).

고되었다.

우뇌의 전두엽 전방부(APFC)⁶⁾와 중간 전두피질회랑(MFG)⁷⁾는 인지적, 감정적, 사회적, 동기적 제어 및 실행 기능을 담당하는 뇌 영역이다. 특히, 전두엽 전방부(APFC)는 실행 제어, 추론, 문제 해결 및 의사 결정에 중요한 역할을 한다. 또한, 중간 전두피질회랑(MFG)는 작업 기억과 주의 집중 등의 뇌 기능과 연관되어 있다.

이 영역이 억제(inhibition) 되었다는 것은 신경 활동이 감소하여 해당 영역의 기능이 일시적으로 억제되었다는 것을 의미한다. 이러한 실행적 제어 네트워크(Executive control network)의 억제는 창의적 아이디어 생산 능력을 향상하는 것으로 유추하고 있다.

이러한 내용은 리우 외(Liu et al., 2012, p. 384) 연구에서 기능적 자기 공명 영상(fMRI)을 통한 다양한 뇌 연구에서 확인되었다. 음악적 창의성을 측정하는 과정에서, 이러한 뇌 영역의 활동이 감소하면서 창의성이 증가하는 것으로 나타났다. 이 연구에서는 음악적 창조성을 실험실에서 조작된 과제를 통해 연구했기 때문에 실제 음악적 창조성과는 다소 차이가 있을 수 있다. 실제 연주과정과는 많이 다른 상황에서의 실험이라는 한계점을 가지고 있다.

카이말 외(Kaimal et al., 2017) 선행연구에서 창의성에 관한 뇌의 활성화 구역을 선정하여 하나의 채널만 집중적으로 관찰하기로 하였으나, 따라 그리기, 그려진 그림을 색칠하기, 자유롭게 그리기 세 개의 실험군에서의 서로 간의 차이를 발견하지 못하였다. 이 연구는 미술을 매체로 하여, 본 연구와 비슷한 실험 디자인을 하고 있다. 그러나 하나의 채널만을 미리 선택하여 실험, 분석함으로써, 실험 간의 차이점을 발견하지 못한 가능성이 충분히 있다. 이에 따라 본 연구는 fNIRS 장비인 오비랩(OBELAB)의 NIRSIT LITE를 사용하여, 15개 채널 모두를 분석하며, 몰입도와 자기효능감, 음의 밀집도(Density) 등을 같이 조사하는 방법을 사용하였다.

소리의 기록 및 분석을 위해서, 가장 피아노 소리를 그대로 재현하고 있는 악기 중 하나이며, 동시에 미디 입력 장치인 디스클라비어(자동 연주장치 피아노)를 사용하여 미디 신호로 연주 데이터를 저장하였다. 음악치료에서 점차 미디를 활용한 연구가 시작되고 있으며, 미디 악기를 활용한 음악치료에 관한 선행연구(전희준, 2007)에서 지적장애 청소년을 대상으로 소 근육 운동 조절 능력, 길이(Length)와 음량(Velocity)의 비교 분석을 연구를 위해 마스터 키보드를 사용하였다. 정신 지체 청소년들을 대상으로 소 근육 운동 조절 능력 및 지각 능력에 미치는 효과에 관한 연구이다. 미디(MIDI)는 'Musical Instrument Digital

6) APFC: anterior prefrontal cortex: 전두엽 전방부. 뇌의 전두엽 부분 중에서 중앙고랑 바로 앞에 놓인 띠를 말한다. 이 영역은 1차 운동피질이라고도 불리며, 신체 각 부위의 근육에 축삭을 보내는 뉴런들이 위치해 있다.

7) MFG: middle frontal gyrus 중간이마이랑

Interface'의 약자로 다양한 전자악기, 컴퓨터, 오디오 기기 등을 연결하는 통신 규격을 의미한다.

과제의 난이도와 관련하여 다수의 연구에서 전전두엽이 연주에 중요한 역할을 하며, 특히 인지적 제어와 주의력이 필요한 과제에서 더욱 그러하다는 것을 시사하며, 더욱 어려운 음악 과제에서 높아지는 전전두엽의 활성화와 관련이 있다는 것을 보여준다.

이전 연구에서는 연주하는 즉흥연주의 범위가 재즈, 록 블루스, 클래식 기반 즉흥 등으로 제한적이었다. 예를 들어 림과 브라운(2008) 및 리우 등(2012)의 연구는 각각 재즈와 프리스타일 랩 연주에 초점을 두고 있다. 이러한 연구는 이러한 특정 음악 장르의 뇌 기전을 이해하는 데 중요한 통찰력을 제공하지만, 완전히 자유로운 즉흥연주에 일반화하기에는 한계가 있다. 본 연구는 클래식 음악과 모티브 변형을 통한 즉흥연주, 자유 즉흥연주를 포함하여 특정 장르가 아닌, 즉흥연주를 통해 전전두엽의 활성화를 조사하고자 한다.

또한, 본 연구는 연주 중 PFC 활성화에 영향을 미칠 수 있는 추가적인 요소, 예를 들어 자기효능감, 작업 난이도, 몰입도 및 음의 밀집도(연주시간 동안의 음의 개수) 등을 조사하고자 한다. 이는 즉흥연주라는 창의적 행위 이외에, 자기효능감이나, 어려움을 느끼는 정도, 작업에 몰입하는 것, 템포나 리듬과 같은 음악적 요소들이 뇌에 영향을 줄 것으로 예상하여, 분석의 도구에 함께 활용하도록 하였다. 조성 및 화성, 다이내믹의 경우에는 즉흥에서의 조성과 화성의 자유도가 무한하고, 뇌전도검사(Electroencephalography, EEG)⁸⁾와 달리 다이내믹에 따른 시계열 분석이 용이하지 않아서 이번 연구에서는 측정은 하되 분석에 사용하지는 않았다.

본 연구자는 독일 하노버 음대(Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover)에서 음악 의학 분야로 예술가의 정신질환에 관한 연구를 진행하여 학위논문을 작성한 바 있다. 또한 세계적으로 매우 드물게, 자유 즉흥연주와 클래식 연주를 국제무대에서 연주하고 있으며, 피아노와 작곡 양쪽에서 박사 수준의 학위를 받거나 수료하였다. 음악 의학에 대한 사전 지식과 창의적 연주와 재현연주에 대한 깊은 이해와 경험을 가지고 자신을 대상으로 연구를 진행하였으며, 이러한 연구 방법을 자기 연구(Self-study research)라고 한다. 본 연구 방법은 피츠제럴드 등(Fitzgerald et al., 2009)이 “자기 연구의 실재를 위한 연구 방법” (*Research methods for the self-study of practice*)을 통하여 심층적으로 연구된 바 있다.

본 연구는 국립한국교통대학교 음악학과의 강효지 연구팀(강효지, 김다현, 김홍신, 소선윤, 이지은)의 책임연구 및 충북대학교 조겨리 연구팀(조겨리, 박주호, 오민석, 유지원)과의

8) 이 기술은 뇌파를 측정하고 기록하는 것으로, 뇌의 신경세포들이 발생시키는 작은 전기 신호를 감지하고 분석한다. 이를 통해 뇌의 활동 패턴을 파악하고 뇌 질환이나 신경계 장애를 진단하는 데 사용된다.

공동연구로 진행되었으며, 서울대학교 심리학과 차지욱 연구팀(차지욱, 이진우)에서 선행 실험 및 설문 데이터 취득 및 분석, 상명대학교 대학원 뉴미디어 음악학과 석사과정 함지선이 미디어데이터 취득 및 분석을 하였으며, 분당 서울대학교 병원 정한길 교수의 의학 자문으로 시행되었다.

II. 연구 방법

1. fNIRS의 개념 및 측정 원리

1) fNIRS의 원리 및 fMRI와의 비교

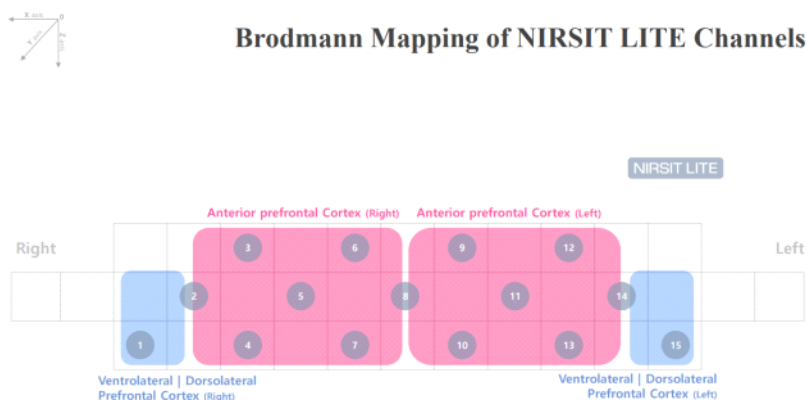
뇌 혈류 활동을 관찰할 수 있는 대표적인 장비로는 기능적 자기공명영상(functional magnetic resonance imaging, fMRI), 기능적 근적외선 분광법 (functional near-infrared spectroscopy, fNIRS) 등이 있다.

fMRI는 신경세포의 전기적 활동과 국소 혈류 변화를 측정한다. 어느 부분에 뇌 손상이 일어났는지 볼 수 있는 대표적인 의료장비로서, 공간에 대한 해상도가 매우 높다. “fMRI의 가장 일반적인 형태는 혈중 산소 농도에 따른 혈류 수준 변화(BOLD) 기술을 사용한다”(Lebby , 2013, p. 238).

fNIRS는 뇌의 다른 영역에서 발생하는 뉴런 활동과 관련된 혈액 산소화 수준의 변화를 측정하는 데 가까운 적외선 범위 내의 빛을 사용한다. 두 파장의 근적외선(~780nm, ~850nm)을 대뇌 피질에 조사한 뒤 반사된 빛을 센서로 측정하여 광 흡수율에 따른 대뇌 혈중 헤모글로빈 농도를 비침습적으로 측정하는 기법이다(OBELAB Inc., 2023). 옥시헤모글로빈(산화헤모글로빈, oxyhemoglobin, HbO)과 디옥시헤모글로빈의 흡수 특성이 다르므로 두 분자의 농도 변화를 측정하여 뉴런 활동의 변화를 추론할 수 있다(Scholkmann et al., 2014). 또한 이동성, 저렴함 및 사용의 편의성 등의 장점이 있다. fNIRS 장비는 fMRI 스캐너보다 작고 저렴하며, 임상 및 가정환경을 포함한 다양한 환경에서 사용할 수 있다. 또한, 소음을 생성하지 않으며 참가자는 모니터링을 받으면서 실험 사이에 머리를 움직일 수도 있다. fNIRS는 시간 해상도와 공간 해상도가 우수한 장점이 있고, fMRI이나 EEG와 같은 실시간 뇌 영상 측정 장비들과 비교했을 때 움직임이나 환경의 제약을 크게 받지 않으며 적외선을 사용하기 때문에 피실험자에게 상해가 가지 않는다는 장점이 있다(송재진, 2016; 박기표, 2021). fNIRS는 그러나, 움직임, 온도 변화, 주변 광 등의 잡음 및 아티팩트(artifact)에 영향을 받을 수 있다(Scholkmann et al., 2014).

본 연구에서는 실제 연주 상황에 따른 뇌 혈류의 측정을 중요시하고, 연주자에게 물리적으로 부담이 적으면서, 기존 연구들을 통해서 장비의 정확도 및 연구 도구로서의 기능이 검증된 OBELAB의 NIRSIT LITE를 실험 장비로 채택하였다. NIRSIT LITE로부터 측정된 신호는 변형 베르-람베르트 법칙(Modified Beer-Lambert Law, MBL)¹⁰⁾에 따라 옥시헤모글로빈 농도로 변환되었다(Baker et al., 2014). 호흡 및 심장박동 등으로부터 기인하는 저주파 변동 등의 아티팩트 제거를 위해 변환된 신호에 대해 저역 통과 필터를 사용하였다. 또한, 모션 센서를 통한 움직임 보상 알고리즘을 기반으로 신호가 보정되었다.

2) NIRSIT LITE 채널



〈그림 2〉 NIRSIT LITE 채널(OBELAB Inc., 2022)

실험에 사용한 장비는 OBELAB사의 NIRSIT LITE이며 총 15개의 채널로 구성되어 전두엽의 뇌 활성화를 측정한다(그림 2). 전두엽의 영역은 독일의 해부학자인 코르비니안 브로드만(Korbinian Brodmann)이 정의한 브로드만 영역으로 구분할 수 있는데 NIRSIT LITE의 각 채널은 브로드만 영역을 기준으로 전전두피질(prefrontal cortex, PFC)에 속하는 총 세 가지 세부 영역의 데이터를 측정한다. PFC는 다른 뇌 영역과의 광범위한 연결을 통해 생각, 행동, 감정을 지능적으로 조절하는 영역이며(Arnsten, 2009) 세부 영역으로는 앞쪽 전전두피질(Anterior prefrontal Cortex, APC), 배외측 전전두피질(Dorsolateral prefrontal

9) 의학에서 측정 기기의 불완전성, 환자나 측정 대상의 움직임, 외부 간섭 등으로 인해 측정된 신호에서 원래의 정보와는 다른 신호 혹은 노이즈를 말한다. 즉, 의료 검사에서 측정된 신호에서 생기는 오차나 왜곡된 신호를 일컫는다.

10) 빛의 감쇠 현상에 대한 법칙이다.

Cortex, DLPFC), 복외측 전전두피질(Ventrolateral prefrontal Cortex, VLPFC) 등이 있다 (표 1).

APC는 복잡하고 고차원적인 행동을 신속하게 결정하는 역할을 하는 것으로 알려져 있으며(Boschin et al., 2015) 기기의 2번, 3번, 4번, 5번, 6번, 7번, 8번, 9번, 10번, 11번, 12번, 13번, 14번 채널이 이에 해당된다. DLPFC의 역할은 작업 기억, 반응 선택과 같은 인지 기능을 제어하는 역할을 하고(Xia et al., 2021) 기기의 1번, 15번 채널이 이에 해당된다. VLPFC의 우측은 목표 지향을 위한 정서 조절 및 운동 억제, 좌측은 언어의 생성과 이해에 중요한 역할을 하며(He et al., 2018; Levy et al., 2011) 기기의 1번과 15번 채널이 이에 해당된다.

〈표 1〉 PFC의 세부 영역 및 기능

세부 영역	기능	해당 채널
APC	고차원적 행동을 신속히 결정	2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14
DLPFC	작업 기억, 반응 선택과 같은 인지 기능을 제어	1, 15
VLPFC	정서 조절 및 운동 억제	1, 15

2. 실험디자인

1) 참가자

본 연구에서는 1명의 전문연주자 강효지의 데이터를 수집했다. 총 12번에 걸쳐 실험하였으며, 나이는 40세이다. 오른손잡이이며 여성이다. 즉흥연주와 클래식 연주 양쪽에서 전문적으로 연주하고 있는 세계에서 매우 드문 연주자이다. 서울대학교와 독일 하노버 음대에서 피아노와 작곡을 전공하였으며, 총 피아노 교육연수는 36년이며, 즉흥연주는 교육받지 않고, 스스로 하였으며, 경험 연수는 36년 이상이다. 클래식 연주의 무대 경험은 30년 이상이며, 회수는 100회 이상이다. 즉흥연주의 무대 경험은 20년 이상, 회수는 20회 이상이다. 실험 절차는 충북대학교 생명윤리위원회의 승인(IRB 연구관리번호: CBNU-202303-HR-0057)을 받았다. 연구 대상자는 연구의 성격을 완전히 이해하고 서면 동의서를 제공했다.

2) 음악적 자료

이 연구에서 사용된 곡은 클레멘티(Muzio Clementi, 1752-1832)의 소나티네로 2박자, 4박자 계열 중 장조의 빠른 악장을 선정하였으며, 모두 유사한 난이도를 가지고 있다. 악보 보고 적당한 템포로 칠 수 있도록 준비하도록 3일 전에 악보를 주었으며, 연구 대상자가 레퍼토리로 즐겨 치거나 암기하는 수준이 아닌 곡이면서, 악보를 보고서도 너무 어려운 나머지 집중하기 힘들지 않은 정도의 곡으로 선정하였다.

음악 과제의 난이도가 증가하면 일반적으로 실행 기능에 대한 요구가 증가하며, 결과적으로 전전두엽의 활성화도 증가한다. 이에 대한 예로 베스테 등(Beste et al., 2016)은 피아니스트들이 어려운 곡을 연주할 때 전전두엽에서 쉬운 곡보다 더 높은 활성화를 보인다는 것을 발견하였다. 본 연구에서 난이도는 주관적인 판단으로 설문하였으며, “테크닉뿐만 아니라 연주 시 전체적으로 느낀 어려움에 대한 정도”를 표시하도록 하였다.

3) 실험 과정

실험 시 연주 방법은 총 3가지로 정하였으며, A.악보를 보고 연주하는 방법 (재현연주), B.악보에서 특정한 2마디를 추출하여 그 부분을 모티브로 하여 변형해나가는 연주 (변형연주), C.자유롭게 상상하여 연주하는 즉흥연주 (즉흥연주)를 총 12번에 걸쳐서 실험하였으며, 각각 k1에서 k12로 실험을 명명하였다.

k1에서 k6는 같은 곡 클레멘티 소나티네 Op. 36 No. 3의 제1악장을 반복적으로 연주하였으며, k7에서 k12까지는 비슷한 난이도의 클레멘티 소나티네 중 2박자 및 4박자이면서 장조이고 빠른 악장을 선정하여 총 6곡을 선정하여 진행하였다.

k7에서 k12까지의 곡은 다음과 같다.

k7 - 클레멘티 소나티네 Op. 36 No. 1 제1악장. 2/2박자

k8 - 클레멘티 소나티네 Op. 36 No. 2 제1악장. 2/4박자

k9 - 클레멘티 소나티네 Op. 36 No. 5 제3악장. 2/4박자

k10 - 클레멘티 소나티네 Op. 36 No. 5 제1악장. 2/2박자

K11 - 클레멘티 소나티네 Op. 36 No. 6 제1악장. 4/4박자

K12 - 클레멘티 소나티네 Op. 36 No. 3 제3악장. 2/4박자

이는 본 실험 전 실행한 사전 실험에서 동일한 연구 대상자가 재현연주 악보의 반복적 연주에 의한 몰입도 저하 및 피로감을 호소하는 것을 반영하여, 거의 비슷한 난이도의 같은 작곡가의 같은 형식, 박자, 비슷한 템포의 곡을 연주함으로써 재현 악보(A)간의 음악적 특징의 차이는 줄이고, 반복적 연주에서 나타날 수 있는 실험의 오류를 줄일 수 있는 객관성

을 확보하고자 하였다.

실험 시 연주 A(재현), B(변형), C(즉흥)에 대한 디자인은 다음과 같다(표 2). 전 휴식과 후 휴식은 fNIRS 측정 시 필수적으로 필요한 것으로 전 휴식에 대한 구간은 분석에 활용하여, 휴식(rest) 구간의 비교, 휴식 및 연주(play) 구간 간의 분석으로 사용하고자 하였다. 연주 상상 구간은 몰입에 필요한 최소한의 시간을 선행연구들에서 확보하여, 30초 정도 연주에 대해 준비를 하도록 하였고, 재현연주에서는 악보를 보게 하였으며, 변형연주에서는 특정 마디를 주고 상상하도록 하였고, 즉흥연주에서는 아무 악보도 올려놓지 않은 상황에서 자유롭게 즉흥에 대한 마음의 준비를 하게 하였다. 연주 직전 10초간 휴식을 통해서 연주 구간에 집중할 수 있는 시간 및 측정자들이 정확히 동시에 측정할 수 있도록 카운트하였고, 총 8박의 예비 박을 메트로놈 소리로 들려준 후 연주에 들어가도록 하였다.

〈표 2〉 뇌영상 측정 및 연주에 대한 실험 디자인

하는 일	휴식	연주를 준비, 상상 (A, B일 경우 악보를 봄)	휴식	연주	휴식	계
시간	30초	30초	10초	150초	30초	250초 (4분 10초)

하나의 실험 세션은 세 개의 실험을 세트로 하며 〈표 3〉과 같이 진행되었다.

〈표 3〉 세션에 대한 디자인

하는 일	자기효능감 검사	실험 A	몰입도 및 자기효능감 검사	실험 B	몰입도 및 자기효능감 검사	실험 C	몰입도 및 자기효능감 검사
시간	1분 이내	4분 10초	1분 이내	4분 10초	1분 이내	4분 10초	1분 이내

fNIRS 장비인 NIRSIT LITE를 착용하여 이마에 머리카락이 없는 상태에서 15개의 채널이 모두 인식이 되었는지 확인을 하고, 피아노를 치는 위치에서 고정하여 사용하였다. 세션 전 자기효능감 검사를 시행하였으며, 각각의 실험 후에 몰입도 및 자기효능감 검사를 시행하였다. 연주 중 아티팩트를 최소화하기 위해서 움직임 최소화하였으며, 이마 조임에 의한 불편함을 감안하여 세션 사이에 충분한 휴식을 취하도록 하였다. 전문 피아노 스튜디오를 대여하여 야마하 디스크라비어 그랜드피아노를 사용하여 실험을 진행하여 준연주장급의 분위기에서 실제 피아노와 가장 흡사한 MIDI 수음이 가능한 악기를 사용함으로써 실제

적 연주에서의 측정을 실현하고자 하였다. 모든 연주는 미디 및 웨이브, 영상 파일로 기록하였다. 총 12번의 세션을 반복하였고, A, B, C의 순서는 무작위로 하여 같은 수로 반복하도록 디자인했으며, 연구 대상자에게 미리 알려주지 않았다.

4) 자기효능감 및 몰입도, 난이도 설문 항목

〈표 4〉의 10개 문항은 몰입 척도 (Core Flow State Scale; Martin & Jackson, 2008) 이다. 본 논문을 참조해 번안하였으며, 5점 척도의 리커트 척도로 응답을 받았다.

〈표 4〉 몰입 척도

방금 전의 연주 동안, 귀하의 경험을 가장 잘 설명하는 응답에 동그라미로 표시하여 주십시오.

	매우 동의하지 않는다	동의하지 않는다	그저 그렇다	동의한다	매우 동의한다
1. 나는 푹 빠져있었다. (I am 'totally involved')					
2. 모든게 원하는대로 되었다. (It feels like 'everything clicks')					
3. 내가 하고 있는 것과 싱크가 잘 맞았다. (I am 'tuned in' to what I am doing)					
4. 무아지경이었다. (I am 'in the zone')					
5. 내가 상황을 통제했다. (I feel 'in control')					
6. 신나고 새로운 것에 밝고, 흥미가 있었다. (I am 'switched on')					
7. 무엇인가에 몰입한다고 느꼈다. (It feels like I am 'in the flow' of things)					
8. 다른 것들은 상관없다고 느꼈다. (It feels like 'nothing else matters')					
9. 나는 흥겨웠다. (I am 'in the groove')					
10. 나는 내가 하는 일에 완전히 집중한다고 느꼈다. (I am 'totally focused' on what I am doing)					

방금 전 연주에서의 난이도 (테크닉 뿐 아니라 전반적인 느껴진 제법 난이도)는 어느 정도인가요?

매우 쉬웠다	쉬운 편이었다	그저 그랬다	어려운 편이었다	매우 어려웠다.

방금 전 연주에서 느낀 소감을 자유롭게 서술해주시십시오.

〈표 5〉의 11개 문항은 재즈 즉흥연주에서의 자기효능감 척도(Jazz Improvisation Self-Efficacy Scale; Watson, 2010)을 연구 및 실험 상황에 맞춰 번안한 내용이다. 원래는 12개 문항이나, 6번 문항(“I enjoy improvising on my instrument while performing.”)의 경우 이미 “performing”이라는 상황에서 “improvising을 즐긴다”라는 내용을 묻고 있기 때문에 제외하였다. 마찬가지로 본 논문을 참조해, 5점 척도의 리커트 척도로 응답을 받았다.

〈표 5〉 자기효능감 척도

음악 연주와 관련하여, 귀하의 생각을 가장 잘 나타내는 응답에 동그라미로 표시하여 주십시오.

	매우 동의하지 않는다	동의하지 않는다	그저 그렇다	동의한다	매우 동의한다
1. 나는 음악 연주에 재능이 있다.					
2. 다른 사람들은 내가 음악 연주에 재능이 있다고 생각한다.					
3. 나는 음악을 연주하는데 능숙해질 수 있을 것이다.					
4. 나는 음악을 연주할 때 마주하게 되는 도전을 즐기는 편이다.					
5. 나와 같은 악기를 연주하는 다른 연주자들은 대체로 나보다 연주를 더 잘한다.					
6. 나는 음악 연주 연습을 즐기는 편이다.					
7. 다른 사람들은 나보다 음악 연주에 더 많은 재능을 가지고 있다.					
8. 나는 내가 언젠가는 전문가의 수준으로 음악을 연주할 수 있을 것이라고 믿는다.					
9. 나는 음악을 어떻게 연주해야 하는지에 관해 다른 누군가를 가르칠 수 있다.					
10. 나는 나의 악기를 연주하는데 있어 나의 능력에 확신을 갖는다.					
11. 음악을 연주하는 일은 내게 그렇게 어려운 일은 아니다.					

III. 분석 및 결과

1. 검정 및 GLM 비교 분석

1) 휴식 상태의 뇌 활성화도에 대한 평균 차이 검정

재현연주와 즉흥연주 실험에서의 연주 구간 비교에 앞서, 먼저 두 실험 시의 휴식 구간의 상태에 차이가 없음을 확인하고자 하였다. 이에 따라, 샤피로-윌크 검정(Shapiro-wilk test)¹¹⁾, 레빈의 등분산 검정(Levene's test)¹²⁾, 모클리의 구형성 검정(Mauchly's sphericity test)¹³⁾, 프리드만 검정(Friedman test)¹⁴⁾ 및 반복측정 분산분석¹⁵⁾을 진행하였고 두 실험의 휴식 구간 간에는 유의한 차이가 없음을 확인하였다.

2) GLM 및 T-Test 기반 비교 분석

각 채널의 데이터 수치를 일반 선형 모델(Generalized linear model, GLM)을 이용하여 예상되는 이상적 신호 모델을 설정하고 측정된 신호와의 상관관계 분석을 통해 GLM 회귀 계수 β 값을 산출하여 두뇌 활성 추정에 활용하였다(박진선 외, 2021). GLM 모델을 나타내면 다음과 같다.

$$y = X\beta + \varepsilon$$

이때, y 는 각 채널의 옥시헤모글로빈의 농도(Oxyhemoglobin, HbO)을 의미하고, X (design matrix)는 실험 자극의 타이밍 등으로 산출할 수 있다(탁성호 외, 2009). 즉흥연주와 재현연주의 실험 디자인이 동일한 k1~k6 실험과 k7~k12 실험 두 그룹에 대해 각각 GLM 그룹 분석을 수행하였다. 각 그룹에서 연주 구간과 휴식 구간의 차이를 계산한 값을 기반으로 즉흥연주와 변형연주, 즉흥연주와 재현연주를 비교했을 때 유의하게 다른 채널은

-
- 11) 샤피로-윌크 검정(Shapiro-Wilk test): 표본이 정규분포를 따르는 모집단으로부터 추출되었는지를 검정하는 정규성 검정 방법.
 - 12) 레빈의 등분산 검정(Levene's test): 집단 간의 분산이 동일한지를 검정하는 통계적 검정 방법.
 - 13) 모클리의 구형성 검정(Mauchly's sphericity test): 서로 다른 두 집단 간의 차이 분산이 동일한지를 검정하는 통계적 검정 방법.
 - 14) 프리드만 검정(Friedman test): 표본의 정규성, 등분산성 등이 만족하지 못할 때 연관된 집단 간의 평균 비교를 위해 사용되는 비모수적 검정 방법.
 - 15) 반복측정 분산분석(Repeated Measures Analysis of Variance, RM ANOVA): 연관된 집단 간의 평균 비교를 위해 사용되는 통계적 검정 방법.

없음을 확인하였다.

이에 따라 T-검정을 통해 12개 실험에 대해 개별적인 분석을 진행한 결과, 재현연주와 변형연주 간에는 유의한 차이가 없었으나 재현연주와 즉흥연주의 경우 OBELAB Analysis Tool의 전처리 과정에 의해 필터링 된 k1, k3 실험을 제외한 모든 실험(k2, k4~k12)의 전체 채널에서 유의한 차이를 보였다. 그러나 재현연주 시에 즉흥연주보다 더 활성화되는 채널과 반대 양상이 보이는 채널이 혼재하는 등 실험 및 채널의 종류에 따라 차이의 패턴이 모두 다른 것을 확인하였다. 이에 따라 이후 실험에서는 재현연주와 즉흥연주 간의 비교에 초점을 두어 추가 분석을 진행하였다.

2. MIDI 분석

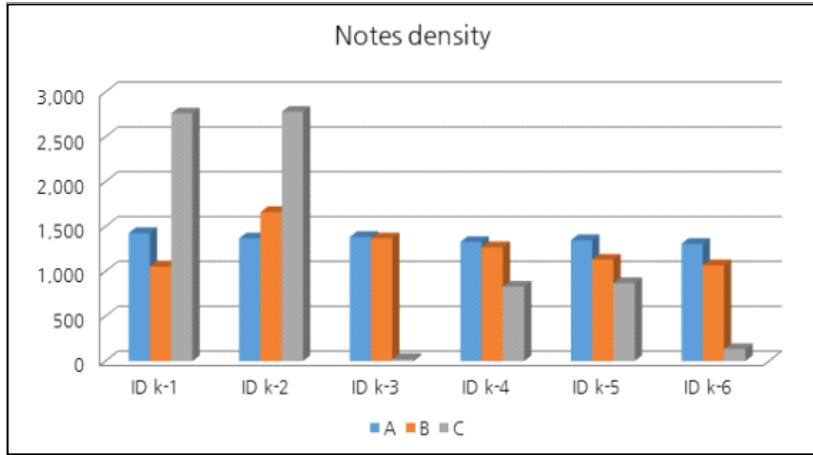
1) 즉흥-재현 간의 동일 시간 내에서의 음표 개수 (density) 분석

k1-k6(동일곡 재현연주)에서의 A(재현)-B(변형)-C(재현)의 일정 시간 내에서의 (2분 30초) 음표의 수를 비교 분석하였다(표 6).

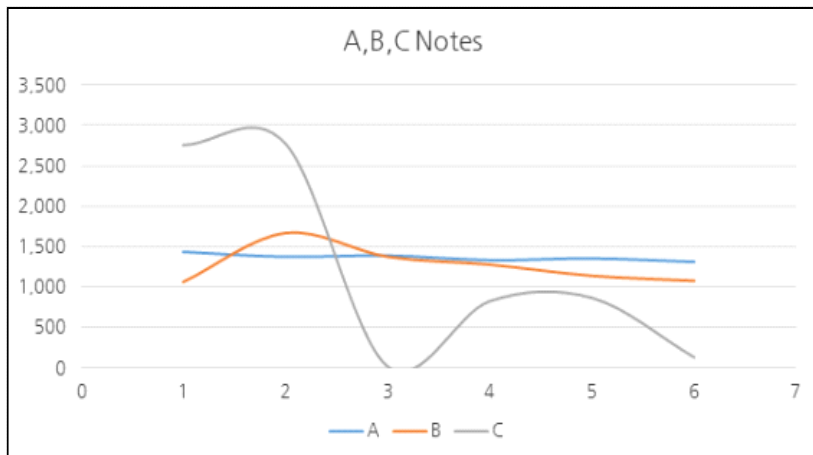
〈표 6〉 재현(A), 변형(B), 즉흥(C) 연주에서의 음표 개수

식별번호 \ ABC연주스타일	A	B	C
ID k-1	1,429	1,054	2,764
ID k-2	1,370	1,663	2,781
ID k-3	1,385	1,369	23
ID k-4	1,330	1,271	831
ID k-5	1,350	1,132	871
ID k-6	1,309	1,069	135

〈그림 3〉과 〈그림 4〉에서 볼 수 있듯이, 음의 개수는 A에서 거의 일정, B에서 약간의 변화, C에서 가장 큰 폭으로 세션 간의 차이를 보였다. A, B, C의 범위 및 변이성 분석을 하였다. A의 범위(Range)는 0.044, 표준편차(Standard Deviation)는 0.0117이다. B의 범위는 0.109이며, 표준편차는 0.0431이다. C의 범위는 0.992, 표준편차는 0.198이다.



〈그림 3〉 음의 밀집도 막대그래프



〈그림 4〉 음의 밀집도 선형 분석 그래프

3. 설문에 대한 통계분석

자기효능감(SE), 몰입(IF), 난이도(diff) 통계분석을 하였다. 시행 수가 (sample size)가 12개로 적어 윌콕슨 부호 순위 검정 (Wilcoxon signed rank test)를 실시하였다.

1) 연주 전/후 SE 비교 | A < pre ≍ B ≍ C

연주 전(pre) vs. A 후(A) 비교: A 조건 후의 SE가 더 유의미하게 낮았음
(W = 108; p = .005***¹⁶) ; p-FDR = .015*).

연주 전 vs. B 후 비교: 유의미한 차이 없음 (W = 84; p = .395¹⁷); p-FDR = .593).

연주 전 vs. C 후 비교: 유의미한 차이 없음 (W = 72; p = 1; p-FDR = 1).

2) 세 조건에서의 IF 비교 | A ≍ B < C

* A vs. B: 유의미한 차이 없음 (W = 40; p = .065; p-FDR = .065)

* A vs. C: C 조건에서 더 높음 (W = 1; p < .001***; p-FDR < .001***)

* B vs. C: C 조건에서 더 높음 (W = 11.5; p < .001***; p-FDR < .001***)

3) 세 조건에서의 diff 비교 | A < B ≍ C

* A vs. B: B 조건에서 더 높음 (W = 28.5; p = .011*; p-FDR = .017*)

* A vs. C: C 조건에서 더 높음 (W = 23; p = .003**; p-FDR = .009**)

* B vs. C: 유의미한 차이 없음 (W = 69.5; p = .895; p-FDR = .895)

4. 선형회귀 모델을 통한 요인 분석

앞선 결과에서 GLM을 사용한 개별 분석 시에 차이의 패턴이 다르다는 것을 확인했다. 이러한 결과를 바탕으로 연주 시행 별 특성(몰입도, 효능감, 난이도, 노트 수)이 즉흥연주와 재현연주 차이에 영향을 줄 것으로 보고, 다중 선형회귀 분석을 사용하였다. 우리가 사용하고자 하는 다중 선형회귀 분석은 다음과 같이 표현할 수 있다.

$$\Delta Y_n = \beta_n^F \Delta F_n + \beta_n^S \Delta S_n + \beta_n^D \Delta D_n + \beta_n^N \Delta N_n + \epsilon$$

여기서 ΔY_n 은 n번째 연주 시행에서 각 채널의 즉흥-재현 조건에서 HbO 농도의 차이를 나타내며, 그 값으로는 T-검정을 통해 계산된 t-값을 사용하였다. 또한, $\beta_n^F, \beta_n^S, \beta_n^D, \beta_n^N$ 는 추정해야 할 회귀계수이며, ϵ 은 Y의 관측치에 관련된 오차항, $\Delta F_n, \Delta S_n, \Delta D_n, \Delta N_n$ 은

16) 연주 전과 A연주 후의 중앙값 차이는 유의수준 (p-value)가 0.05보다 작으므로 이 사이에 유의미한 차이가 있는 것을 나타낸다.

17) 유의수준 0.05보다 크므로 (p-value > 0.05), 이는 이 두 값 사이에 유의미한 차이가 없음을 나타낸다.

각각 즉흥연주와 재현연주 간의 몰입도, 효능감, 난이도, 노트(note) 수 차이를 나타낸다(김종용 외, 2013).

〈표 7〉 4번 채널에 대한 다중 선형회귀 분석 결과

	Estimate	Std. Error	t value	Pr(> t)
(Intercept)	-13064.726	5503.381	-2.374	0.0636
효능감(ΔS)	-16923.231	8499.718	-1.991	0.1031
몰입도(ΔF)	1238.501	3614.963	0.343	0.7458
난이도(ΔD)	9901.956	3046.212	3.251	0.0227
노트 수(ΔN)	4.051	2.958	1.369	0.2292
Multiple R^2		0.7855		
Adjusted R^2		0.614		

〈표 8〉 5번 채널에 대한 다중 선형회귀 분석 결과

	Estimate	Std. Error	t value	Pr(> t)
(Intercept)	-15369.687	1928.706	-7.969	0.000502
효능감(ΔS)	-6034.516	2978.797	-2.026	0.098635
몰입도(ΔF)	-155.249	1266.894	-0.123	0.907242
난이도(ΔD)	7919.606	1067.570	7.418	0.000701
노트 수(ΔN)	-2.801	1.037	-2.702	0.042679
Multiple R^2		0.938		
Adjusted R^2		0.8884		

다중 선형회귀 분석 결과, 설문조사를 통해 수집한 네 가지 연주 시행 별 특성 중 한 가지 이상의 특성이 즉흥연주와 재현연주의 뇌 활성화 차이와 연관이 있는 것으로 나타난 채널은 4번과 5번 채널이었다. 〈표 7, 8〉은 4번과 5번 채널에 대한 다중 선형회귀 분석의 결과로, 각 특성에 대해 예측된 회귀계수(Estimate)와 표준 오차(Std. Error), t-값(t-value), 유의확률(Pr(> |t|)), 회귀 모델에 대한 다중결정계수(Multiple R^2)와 수정결정계수(Adjusted R^2)를 포함하고 있다. 이를 통해 4번 채널에서는 난이도, 5번 채널에서는 난이도와 노트 수가 즉흥연주와 재현연주의 뇌 활성화 차이에 영향을 주는 요소임을 알 수 있다.

난이도와 노트 수가 각 연주 시행 별로 뇌 활성화도에 미친 영향에 대한 추가적인 분석을 위해, 다중 선형회귀 분석 모델에서 사용된 HbO 농도의 차이값(ΔY)과 난이도(4번, 5번 채널)와 노트 수(5번 채널)의 영향을 제거했을 때의 차이값 ΔY_r 을 비교하고자 하였다(표 9, 10). <표 9, 10>은 ΔY , ΔY_r 와 그 차이를 계산한 $\Delta Y - \Delta Y_r$, 각 시행 별로 즉흥연주와 재현연주에서 측정된 난이도(각각 D_C , D_A), 난이도의 차이값(ΔD)을 포함하고 있다.

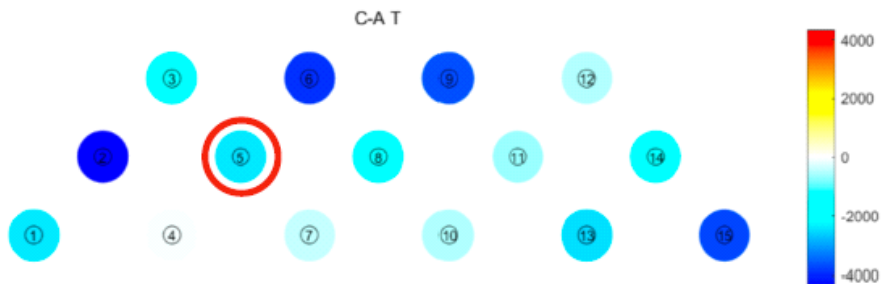
<표 9, 10>에 따르면 4번, 5번 채널에서 공통적으로 난이도 또는 노트 수의 영향을 제거했을 때 ΔY_r 는 음수 값을 보이며, 이는 실험대상자의 뇌 활성화도가 즉흥연주에서보다 재현연주에서 높았음을 의미한다. 또한, 난이도의 경우 두 채널에서 모두 회귀계수가 양수로 예측되어 즉흥연주에서 난이도가 더 높을 때($\Delta D > 0$), $\Delta Y - \Delta Y_r$ 값 또한 양의 값을 가지며, 이는 즉흥연주에서 재현연주보다 크게 낮았던 뇌 활성화도 차이를 좁히거나(k2~k6, k10, k12), 역전 시키는(k7, k9, k11) 결과를 보여준다. 유일하게 재현연주에서 난이도가 더 높았던($\Delta D < 0$) k8번 시행에서는 반대로 즉흥연주와 재현연주 간의 뇌 활성화도 차이를 더 크게 벌리는 양상을 확인할 수 있다.

<표 9> 다중 선형회귀 모델에서 난이도의 영향에 따른 뇌 활성화도 차이(ΔY)의 예측값 변화 (4번 채널)

시행	ΔY	ΔY_r	$\Delta Y - \Delta Y_r$	D_C	D_A	ΔD
k2	-11709.3	-13430.5	1721.2	3	3	0
k4	-80.4	-18691.7	18611.3	3	1	2
k5	-488.1	-16772.2	16284.1	3	1	2
k6	-1851.8	-16706.4	14854.6	4	3	1
k7	25374.2	-43.0	25417.2	3	1	2
k8	-28398.0	-14540.4	-13857.6	2	3	-1
k9	6460.8	-15956.4	22417.2	3	2	1
k10	-1680.2	-18888.5	17208.3	5	3	2
k11	2392.3	-12916.4	15308.7	4	2	2
k12	-5761.2	-6619.6	858.4	2	1	1
Avg.	-1574.2	-13456.5	11882.3	3.2	2.0	1.2
S.D.	13539.2	5895.9	11995.8	0.92	0.94	1.03

노트 수의 경우 5번 채널에 대한 모델에서 회귀 계수가 음수로 예측되어(표 8), 난이도와는 반대로 즉흥연주에서 재현연주보다 크게 낮았던 뇌 활성화 차이를 더 크게 만드는 영향을 준다. 이는 난이도의 영향이 없는 k2번 시행의 ΔY , ΔY_r 값을 통해 확인할 수 있다(표 10). 그러나 난이도와 노트 수의 영향이 동시에 다른 방향으로 작용하는 k7, k11 시행에서 $\Delta Y - \Delta Y_r$ 의 값이 양수인 것을 통해 볼 때, 노트 수보다는 난이도가 뇌 활성화 차이에 더 큰 영향을 주는 것으로 유추할 수 있다.

5번 채널



Coefficients:

	Estimate	Std. Error	t value	Pr(> t)	
(Intercept)	-15369.687	1928.706	-7.969	0.000502	***
delta_SE	-6034.516	2978.797	-2.026	0.098635	.
delta_IF	-155.249	1266.894	-0.123	0.907242	
delta_diff	7919.606	1067.570	7.418	0.000701	***
delta_note	-2.801	1.037	-2.702	0.042679	*

Signif. codes: 0 '***' 0.001 '**' 0.01 '*' 0.05 '.' 0.1 ' ' 1

Residual standard error: 2948 on 5 degrees of freedom

Multiple R-squared: 0.938, Adjusted R-squared: 0.8884

F-statistic: 18.92 on 4 and 5 DF, p-value: 0.003199

〈표 10〉 다중 선형회귀 모델에서 난이도와 노트 수의 영향에 따른 뇌 활성화 차이(ΔY)의 예측값 변화 (5번 채널)

시행	ΔY	ΔY_r	$\Delta Y - \Delta Y_r$	ΔD	N_C	N_A	ΔN
k2	-23088.7	-18314.5	-4774.2	0	2781	1370	1411
k4	-2443.3	-18625	16181.7	2	831	1330	-499
k5	-102.1	-17372.5	17270.4	2	871	1350	-479
k6	-3071.4	-15509.4	12438.0	1	135	1309	-1174
k7	1748.2	-12342.1	14090.3	2	1087	671	416
k8	-20215.3	-14334.6	-5880.7	-1	160	1406	-1246
k9	304.4	-15540.5	15844.9	1	263	1313	-1050
k10	-208.9	-15980.4	15771.5	2	158	1338	-1180
k11	-4323.5	-17668.3	13344.8	2	2564	1253	1311
k12	-1536.0	-12280.0	10744.0	1	451	1536	-1085
Avg.	-5293.7	-15796.7	10503.1	1.2	930.1	1287.6	-357.5
S.D.	8826.6	2283.9	8569.3	1.03	979.19	229.31	1037.4

위 실험 결과로부터 예측하여 보면, 먼저 재현연주보다 즉흥연주에서 난이도가 더 높을 때 즉흥연주와 재현연주 사이의 뇌 활성화 차이가 더 좁혀지는 양상을 보인다. 이는 재현연주 시 뇌 활성화도가 낮아졌거나 즉흥연주 시 뇌 활성화도가 높아졌을 가능성을 유추할 수 있다. HbO의 값은 재현연주에서 더 표준편차가 작은 편으로, 재현연주 시 뇌 활성화도가 모든 시행에서 비슷하다고 가정하면 후자의 경우, 즉 즉흥의 난이도가 더 높을수록 뇌 활성화도가 높아진 것으로 예측할 수 있다.

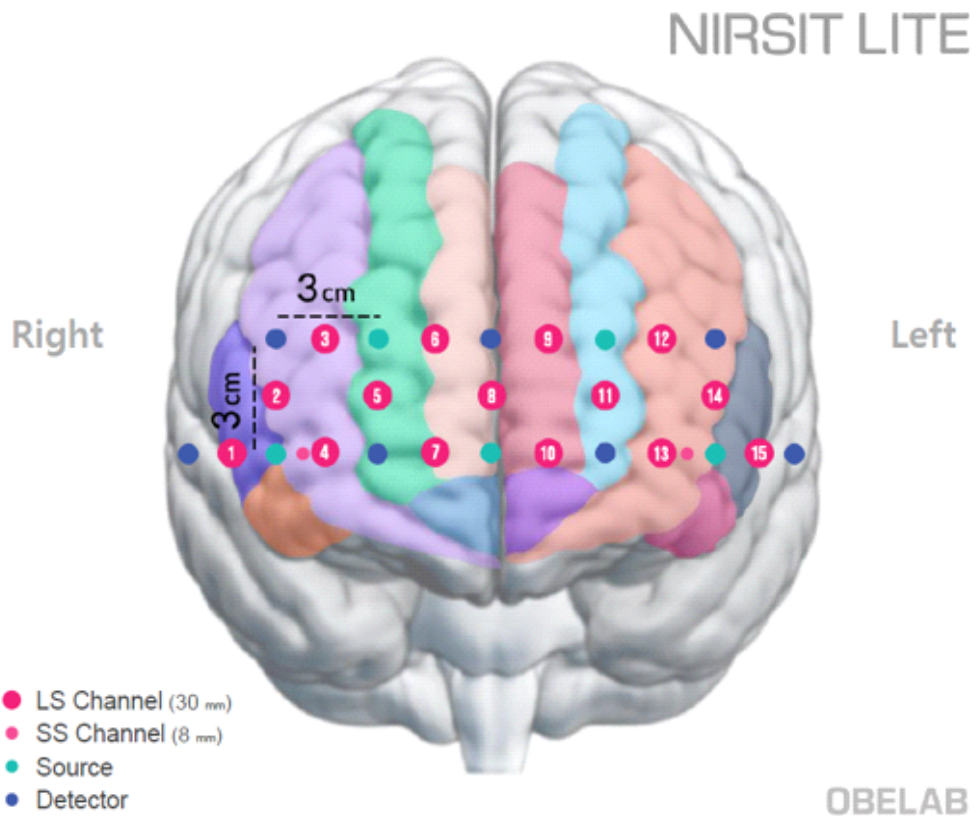
또한 재현연주보다 즉흥연주에서 노트 수가 더 많을 때 즉흥연주와 재현연주 사이의 뇌 활성화도 차이가 더 벌어지는 양상을 확인할 수 있는데, 이는 재현연주 시 뇌 활성화도가 다른 요인에 높아졌거나, 음표 수를 많이 칠 때, 뇌 억제가 상승하는 (더 많은 deactivation) 가능성 중, 하나(또는 둘 다)일 것으로 추정할 수 있다.

IV. 결론

본 연구를 통해서 재현연주, 그리고 그것과 상관없는 자유로운 즉흥(즉흥연주)을 같은 환경에서 했을 때, 4, 5번 채널(표 11, 그림 5) 즉, 우뇌 전전두피질의 MFG (중간이마이랑)과 우뇌 전전두피질의 SFG (위이마이랑)에서 재현연주보다 즉흥연주에서 일관적으로 옥시헤모글로빈의 저활성(deactivation)이 일어나는 것으로 나타났다. 이는 이 부분에서의 기능이 억제(inhibition)된 것으로, 본 실험에서는 연주의 난이도가 높을수록 억제가 감소, 즉 저활성화 폭이 좁고, 음표 개수가 많을수록 억제가 증가, 즉 저활성화의 폭이 커졌다. 즉흥연주는 MPFC 및 DLPFC 등 전두엽 전반적인 활동 감소와 같이 전두엽 피질의 활동 패턴이 변화하는 것으로 알려져 있다. 이는 핀호 등과 (Pinho et al., 2014), 베르코비츠와 안사리 (Berkowitz & Ansari, 2010) 의 이전 연구에서 보고된 결과이다. 구체적인 뇌 영역 관련하여, MPFC는 자가 감시, 오류 감지, 반응 억제 등과 관련된 것으로 알려져 있어, 즉흥연주 중 활동량이 감소하는 것을 설명할 수 있다(Hester & Garavan, 2004; Kerns et al., 2004). “즉흥연주 중, 보다 능숙한 즉흥연주자들은, 전반적으로 전두 두정 연합지역에 낮은 활동을 보였고, 전전두엽, 전조성 및 운동 피질의 기능적 연결성이 증가하였다”(Pinho et al., 2014).

〈표 11〉 NIRSIT LITE 4, 5번 채널의 브로드만 영역 및 Automated Anatomical Labeling (AAL)에 따른 구분

4번 채널	5번 채널
Anterior prefrontal cortex (Brodmann)	Anterior prefrontal cortex (Brodmann)
Middle Frontal Gyrus (AAL Label)	Superior Frontal Gyrus (AAL Label)
전두엽의 전전두피질 중간이마이랑	전두엽의 전전두피질 위이마이랑



〈그림 5〉 뇌 영역에 따른 NIRSIT LITE 채널 분포(OBELAB Inc., 2022)

MPFC는 자기 감시, 오류 감지 및 반응 억제와 관련된 뇌 영역으로, 음악 치료 분야에서는 즉흥연주가 뇌의 억제 제어를 감소시킴으로써, 불안이나 우울증과 같은 조건을 가진 개인들의 치료에 유용할 수 있다는 것을 의미한다. 즉흥 음악에 참여함으로써, 개인은 억제 제어를 감소시키고 감정적인 해방을 경험할 수 있다.

이는 뇌 전전두엽에서 억제 작용을 유발하여, 억제적 통제가 강조되는 불안이나 우울증과 같은 상태에서 치료적 효과를 가질 수 있다는 것을 보여준다.

V. 논의

이 연구에는 다루어져야 할 몇 가지 한계 사항이 있으며, 미래의 연구 방향도 제안될 수 있다.

첫째, 연구의 표본 크기는 12개로 상대적으로 작으며, 이로 인해 결과를 일반화하는 것이 어려울 수 있다. 후속연구에서는 더 큰 표본 크기로 연구할 필요가 있다.

둘째, 연구는 클레멘티의 소나티네와 같은 유형의 음악만을 사용하였으며 난이도도 유사하게 설정되었기 때문에, 결과를 다른 음악 장르와 난이도에 일반화하는 것이 제한될 수 있다. 후속연구에서는 다양한 음악 장르와 난이도를 포함하여 연구를 진행하여, 결과가 다른 유형의 음악에서도 일관성을 유지하는지 연구할 필요가 있다.

셋째, 베르코비츠와 안사리의 연구에서는 (2008) 멜로디와 리듬의 제한에 따라서 즉흥연주에서의 뇌 활성화 구역에 차이를 보였다 (Beaty, 2015, p. 112에서 재인용). 본 연구에서는 재현연주와 즉흥연주 시 어떠한 제한도 두지 않았으며, 예비 박을 같은 템포로 제시하였으나, 템포, 강약, 리듬, 조성 어떤 면에서도 같은 조건을 갖지 않은 상태에서 실험하였다. 즉흥연주는 매우 복잡한 활동이며, 이로 인해, 리듬, 장단조, 혹은 무조성, 강약 등 어떤 부분에 의해서 뇌의 활동이 일어났는지 선택적으로 관찰할 수는 없었다. 이는 본 실험 디자인이 최대한 연주 상황에 대입하여 실제 연주 시에 일어나는 뇌의 작용을 관찰하기 때문이며, 연주 방식에 제한이 없다는 점에서 팩터마다의 구체적인 연관성을 발견하기에는 어려움이 있으나, 실제로 연주자가 즉흥연주에서 일어나는 진실한 뇌의 활성도를 관찰할 수 있었다. 제한과 실제 상황이라는 두 가지 측면을 어떻게 놓고 디자인하고 분석하느냐가 후속실험에 중요한 관건이 될 것이다.

본 연구에서는 즉흥연주의 기법 중 모티브를 활용한 즉흥, 즉 변형의 연주에서는 재현에 비교하여 억제가 유의미하게 다르지 않았으며, 이것은 연구 대상자가 즉흥연주의 기법 중 모티브를 변형하는 것에 대한 경험이 거의 없고, 자유로운 즉흥을 하는 것을 전문으로 하는 숙련도와 관련이 있을 가능성이 있다. 또한, 모티브를 변형한다는 것은 과제를 이성적으로 해결해나가는 과정, 즉 전전두엽의 적극적 참여가 필요하며, 음악 과제의 난이도가 높을수록 전전두엽이 활성화되는 선행연구들에서도 볼 수 있는 사항이다.

타치바나(2019)의 연구에서 볼 수 있듯이 몰입도가 더 높은 퀄리티의 연주를 이끌어내고, 이는 자기효능감의 상승으로 이어지는 연관성을 생각해 볼 수 있다.

본 연구에서도 즉흥연주 시 재현연주보다 일관적으로 높은 몰입도 및 자기효능감이 조사되었으나, 그것이 뇌 활동과의 연관성이 있는지는 유의미한 결과를 보이지 않았다. 그러나 즉흥연주 수업의 진행이 자기효능감을 상승시키는 연구들이 속속 나오고 있고, 높은 몰

입도가 주는 행복감에 관한 기존 연구들을 토대로, 전전두엽의 억제로 인해서 억제가 풀리는 (탈억제, disinhibition) 다른 뇌의 부분은 어디인지, 호르몬 등에 변화에 관한 후속연구를 통해서 즉흥연주에서의 효능과 뇌 활성의 연관성 연구를 계속해서 이어나가는 것이 음악교육과 치료에서 즉흥연주의 필요성과 실제적 효능을 입증하여 적용하는 데에 매우 중요한 역할을 할 것이다.

인간의 차오르는 행복감이 어디서 오는 것인지에 대한 탐구는 계속되어야 하며, 이번 연구를 통해 부분적으로, 그것이 전전두엽의 억제에 의한 것임을 알아내었다. 이성적, 계획적 행위를 잠시 멈춘 채, 마음이 이끌리는 대로 잠시 자기 자신을 맡기는 행위가 신체에 여러 가지 작용을 하며, 깊은 행복과 만족감을 선사하는 것으로 추론된다. 이러한 연구를 통해 인간을 긴장과 정신적 고통에서 안정과 기쁨, 행복으로 이끌어주는 도구를 개발하여 치료로서의 기능을 할 수 있으며, 궁극적으로 인간으로서의 삶을 풍요롭게 하는 데에 큰 기폭제의 역할을 할 것으로 기대한다.

참고문헌

- 김종용, 장준혁, 정민아, 이성로(2013). 다중 선형회귀 분석 기반의 음성 존재 불확실성 추정 기법. **대한전자공학회 학술대회**, 11, 796-798.
- 박기표(2021). 기능적 근적외선 분광법 (fNIRS) 을 활용한 미술표현에 따른 뇌 활성 연구 및 시사점 탐구. **교원교육**, 37(4), 135-152.
- 박진선, 권용주(2021). 자기조절의 과정에서 나타나는 과학영재학생과 일반학생의 두뇌 활성과 사고 과정 비교 - fNIRS 연구. *Brain, Digital, & Learning*, 11(3), 405-416.
- 송재진(2016). 신경이과 영역에서의 기능적 신경 영상 연구 기법. *Research in Vestibular Science*, 15(1), 5-10.
- 전희준(2007). 컴퓨터음악을 통한 음악치료. 석사학위 논문, 한세대학교 음악대학원.
- 탁성호, 예종철(2009). 근적외선 분광 및 기능자기공명영상의 동시 측정을 통한 고해상도의 뇌기능 영상화. **정보과학회지**, 27(4), 43-49.
- 황옥희(2003). 창의적 표현능력 신장을 위한 즉흥연주 지도방법 연구. 석사학위 논문. 춘천교육대학교 교육대학원.
- OBELAB Inc. (2022). NIRSIT Channel Information, Seoul, Korea, <https://www.obelab.com/info/notice.php>.
- OBELAB Inc.. PRODUCTS, NIRSIT Brochure. 접속일 04. 13. 2023, <https://www.obelab.com/>.
- Arnsten A. F. (2009). Stress signalling pathways that impair prefrontal cortex structure and

- function. Nature reviews. *Neuroscience*, 10(6), 410-422.
- Baker, W. B., Parthasarathy, A. B., Busch, D. R., Mesquita, R. C., Greenberg, J. H., & Yodh, A. G. (2014). Modified Beer-Lambert law for blood flow. *Biomedical Optics Express*, 5(11), 4053-4075.
- Beaty, R. E. (2015). The neuroscience of musical improvisation. *Neuroscience & Biobehavioral Reviews*, 51, 108-117.
- Berkowitz, A. L., & Ansari, D.(2010). Generation of novel motor sequences: The neural correlates of musical improvisation. *NeuroImage*, 52(3), 617-625.
- Beste F. Yuksel, Kurt B. Oleson, Lane Harrison, Evan M. Peck, Daniel Afegan, Remco Chang, and Robert JK Jacob. (2016). Learn Piano with BACH: An Adaptive Learning Interface that Adjusts Task Difficulty Based on Brain State. In Proceedings of the 2016 CHI Conference on Human Factors in Computing Systems (CHI '16). *Association for Computing Machinery*, New York, NY, USA, 5372-5384.
<https://doi.org/10.1145/2858036.2858388>
- Boschin, E. A., Piekema, C., & Buckley, M. J.(2015). Essential functions of primate frontopolar cortex in cognition. *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America*, 112(9), E1020-E1027.
- Brown, S., Martinez, M. J., & Parsons, L. M.(2006). Music and language side by side in the brain: a PET study of the generation of melodies and sentences. *European Journal of Neuroscience*, 23(10), 2791-2803.
- El-Baba, M.(2017). "Lateral Prefrontal Cortex (LPFC)." *Encyclopedia of personality and individual differences*. In: Zeigler-Hill, V., Shackelford, T. (eds). Springer: Cham.
https://doi.org/10.1007/978-3-319-28099-8_772-1
- Fettes, P., Schulze, L., & Downar, J. (2017). Cortico-striatal-thalamic loop circuits of the orbitofrontal cortex: promising therapeutic targets in psychiatric illness. *Frontiers in systems neuroscience*, 11, 25.
- Forbes, C. E., & Grafman, J.(2010). The role of the human prefrontal cortex in social cognition and moral judgment. *Annual Review of Neuroscience*, 33, 299-324.
- Kaimal, G., Ayaz, H., Herres, J., Dieterich-Hartwell, R., Makwana, B., Kaiser, D., & Nasser, J. (2017). Functional near-infrared spectroscopy assessment of reward perception based on visual self-expression: Coloring, doodling, and free drawing. *The Arts in Psychotherapy*, 55, 85-92.
- Gusnard, D. A., Akbudak, E., Shulman, G. L., & Raichle, M. E.(2001). Medial prefrontal cortex and self-referential mental activity: Relation to a default mode of brain function. *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 98(7), 4259-4264.
<https://doi.org/10.1073/pnas.071043098>
- He, Z., Lin, Y., Xia, L., Liu, Z., Zhang, D., & Elliott, R.(2018). Critical role of the right VLPFC

- in emotional regulation of social exclusion: a tDCS study. *Social Cognitive and Affective Neuroscience*, 13(4), 357-366.
- Hester, R., & Garavan, H.(2004). Executive dysfunction in cocaine addiction: Evidence for discordant frontal, cingulate, and cerebellar activity. *Journal of Neuroscience*, 24(49), 11017-11022.
- Juslin, P. N., & Västfjäll, D. (2008). Emotional responses to music: The need to consider underlying mechanisms. *Behavioral and Brain Sciences*, 31(5), 559-575.
- Kerns, J. G., Cohen, J. D., MacDonald, A. W., Cho, R. Y., Stenger, V. A., & Carter, C. S.(2004). Anterior cingulate conflict monitoring and adjustments in control. *Science*, 303(5660), 1023-1026.
- Lebby, P. C.(2013). *Brain imaging: a guide for clinicians*. Oxford University Press.
- Levy, B. J., & Wagner, A. D.(2011). Cognitive control and right ventrolateral prefrontal cortex: reflexive reorienting, motor inhibition, and action updating. *Annals of the New York Academy of Sciences*, 1224(1), 40-62.
- Limb, C., & Braun, A.(2008). Neural substrates of spontaneous musical performance: An fMRI study of jazz improvisation. *PloS One*, 3(2), E1679.
- Liu, S., Chow, H., Xu, Y., Erkinen, M., Swett, K., Eagle, M., Braun, A. (2012). Neural correlates of lyrical improvisation: An fMRI study of freestyle rap. *Scientific Reports*, 2(1), 834.
- Logothetis, N.(2008). What we can do and what we cannot do with fMRI. *Nature*, 453(7197), 869-878.
- Pinho, A., De Manzano, &, Fransson, P., Eriksson, H., & Ullén, F. (2014). Connecting to create: Expertise in musical improvisation is associated with increased functional connectivity between premotor and prefrontal areas. *The Journal of Neuroscience*, 34(18), 6156-6163.
- Pressing, J. (1988). Cognitive processes in improvisation. In J. Sloboda (Ed.), *Generative processes in music: The psychology of performance, improvisation, and composition* (pp. 129-178). Oxford, UK: Clarendon Press.
- Scholkmann, F., Kleiser, S., Metz, A. J., Zimmermann, R., Mata Pavia, J., Wolf, U., & Wolf, M. (2014). A review on continuous wave functional near-infrared spectroscopy and imaging instrumentation and methodology. *NeuroImage, Suppl.Part 1*, 85, 6-27. doi:https://doi.org/10.1016/j.neuroimage.2013.05.004
- Tachibana, A., Noah, J. A., Ono, Y., Taguchi, D., & Ueda, S. (2019). Prefrontal activation related to spontaneous creativity with rock music improvisation: a functional near-infrared spectroscopy study. *Scientific Reports*, 9(1), 1-13.
- Watson, K. (2010). The Effects of Aural Versus Notated Instructional Materials on Achievement and Self-Efficacy in Jazz Improvisation. *Journal of Research in Music*

Education, 58(3), 240-259.

Xia, X., Li, Y., Wang, Y., Xia, J., Lin, Y., Zhang, X., Liu, Y., & Zhang, J. (2021). Functional role of dorsolateral prefrontal cortex in the modulation of cognitive bias. *Psychophysiology*, 58(10), e13894.

* 본 과제는 2023년도 교육부의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 지자체-대학 협력기반 지역혁신 사업의 결과입니다.(2021RIS-001)

This research was supported by “Regional Innovation Strategy (RIS)” through the National Research Foundation of Korea(NRF) funded by the Ministry of Education (MOE)(2021RIS-001)

구 두 발표

- F. 쇼팽과 I. 모살레스의 에튀드에 나타난 테크닉 비교 분석 연구
신한솔 (숙명여자대학교 음악대학 강사)
- 한국적 정체성을 담은 교육용 피아노 작품 창작 및 활용을 위한 제언:
세종음악경연대회 피아노부문 지정곡을 중심으로
차선희 (한세달크로즈센터 강사)
- 변주곡에 대한 R. 슈만의 새로운 시도: 〈즉흥곡〉 Op. 5를 중심으로
조미정 (중앙대학교 강사)
- 'Healthy' Teaching:
A Reflection on 『Piano and Song』 by Friedrich Wieck
Dr. Junghwa Lee (Southern Illinois University Carbondale, Professor)
- 롤피아노를 활용한 중등 피아노 음악교육
임아름 (송례중학교 음악교사)
- A. 비치의 시기별 피아노 작품 분석 연구
최혜정 (숙명여자대학교 음악대학 강사)

F. 쇼팽과 I. 모살레스의 에튀드에 나타난 테크닉 비교 분석 연구

신한솔 (숙명여자대학교 음악대학 강사)

I. 서론

1. 연구의 필요성과 목적

피아노 연주를 하기 위해서는 테크닉의 연습이 필수적이다. 다수의 학생이 테크닉을 연마할 때 초급 레퍼토리인 하농(Charles Louis Hanon, 1819-1990)이 작곡한 교본 하농과 체르니(Carl Czerny, 1791-1857)의 연습곡을 친 후 곧바로 고급 레퍼토리인 쇼팽(Frédéric François Chopin, 1810-1849) 에튀드로 넘어가는 경우가 많은데, 이는 중급 레퍼토리 부재로 인해 생기는 테크닉 격차로 학생들에게 혼란을 일으킬 수 있다. 더하여 하농, 체르니의 연습곡이 단순한 교본의 목적이란 쇼팽의 에튀드는 테크닉 연습용이자 연주를 위한 콘서트용 에튀드이기에 학생들이 더 큰 어려움을 느낄 수 있다.

따라서 본 논문은 중급 레퍼토리의 부재로 인해 테크닉 격차를 느끼는 학생들의 혼란을 줄이고자 쇼팽 에튀드를 시작하기 전에 연습하기 적합한 중급 레퍼토리 연습곡인 모살레스(Ignaz Moscheles, 1794-1870)의 에튀드를 소개하고 쇼팽의 에튀드와 비교하고자 한다.

2. 연구방법

모살레스는 쇼팽의 에튀드를 처음 쳤을 때 기교적으로 너무 어려우며 전반적으로 남성답지 못하며 심오하지 않다고 비판하였지만, 쇼팽이 음악 세계에서 단연코 하나밖에 없는 존재라며 그의 순수성을 인정한 기록이 있다(Schonberg, 2003). 쇼팽 또한 제자들의 테크닉을 훈련하기 위해 모살레스의 에튀드를 사용한 것으로 알려져 있으므로 그들이 서로에게 음악적인 성격 및 테크닉 면에서 영향을 받았을 것이라는 추측을 할 수 있다.

이러한 배경으로 쇼팽 에튀드에 주로 등장하고 학생들이 어려워하는 테크닉인 아르페지오, 반음계, 꾸밈음, 3도와 6도 겹음 패시지 테크닉을 중점으로 모살레스 에튀드와 쇼팽 에튀드를 비교해보고자 한다.

본 논문이 테크닉을 공부하려는 학생들에게 가치 있는 연구가 되길 바라며, 나아가 학생들의 테크닉 연마를 위한 곡 레퍼토리의 범위가 더 넓어지기를 기대한다.

II. 쇼팽과 모살레스 에튀드에 나타난 테크닉의 종류

쇼팽 에튀드와 모살레스 에튀드에는 다양한 테크닉이 등장하지만 본 논문에서 비교할 테크닉은 아르페지오, 반음계, 꾸밈음, 3도 및 6도 겹음패시지다. 그 이유는 위의 4가지 테크닉이 쇼팽의 에튀드에 다수 등장하는 테크닉이자 학생들이 하농과 체르니에서 쇼팽 에튀드로 들어갈 때 느끼는 테크닉 격차의 원인이기 때문이다. 모살레스의 에튀드에서도 위의 4가지 테크닉이 등장하는데 쇼팽 에튀드와 비교해보며 어떤 공통점과 차이점이 있는지 하나씩 살펴보려 한다.

1. 아르페지오 및 로테이션

요제프 레빈(Josef Lhevinne, 1874-1944) 교수는 '최고의 테크닉은 대체적으로 음계와 아르페지오'라고 말할 정도로 사람들은 음계의 확고한 숙련을 테크닉의 완성으로 제시하고 있다(박영수, 1998).

아르페지오를 잘 치기 위해서는 우리가 가지고 있는 손가락들이 모두 크기와 모양이 다른 것을 이해해야 한다. 이에 대한 설명을 조르지 산도르(György Sándor, 1912-2005), 보리스 버만(Boris Berman, b. 1948), 송정이 교수(d. 2008), 시모 핁크(Seymour Fink, b. 1929)의 의견 등을 참고하여 살펴보려 한다. 산도르는 아르페지오를 칠 때 엄지를 손바닥 밑으로 집어넣으면 안 되며, 손 옆에 엄지손가락을 두고 팔꿈치를 약간 바깥쪽으로 돌리면서 팔뚝을 내려서 손가락이 수직으로 내려갈 수 있도록 준비해야 한다고 주장한다(Sándor, 2018). 버만은 엄지손가락이 축의 역할을 할 때 엄지손가락의 큰 관절을 손바닥 아래로 밀어넣지 않는 대신 제일 작은 관절로 시작하면서 접혀야 한다고 이에 동의했다(Berman, 2004). 시모 핁크는 산도르, 버만과 다르게 엄지손가락을 구부리고 아르페지오 음형의 방향이 올라갈 때는 팔꿈치를 바깥쪽으로, 내려올 때는 안쪽으로 진행해야 한다고 주장한다(Fink, 1999). 송정이 교수도 엄지손가락을 밑으로 바꾸어 주되, 다섯째 손가락이 위로 올

라가지 않도록 해야 하며, 아르페지오 음형이 올라갈 때는 팔꿈치가 몸의 바깥쪽으로, 내려 올 때는 몸의 안쪽으로 돌려줘야 한다고 핀크와 동일하게 주장한다(송정이, 2003). 이러한 팔의 회전 동작을 로테이션(Rotation)이라고 하며 이 로테이션 기법은 아르페지오를 연주 하는 데 있어서 함께 등장한다. 샨도르는(2018) 이 로테이션을 프로네이션(Pronation)¹⁾, 수피네이션(Supination)²⁾으로 나눈다.



〈사진 1〉³⁾ 프로네이션(Pronation)과 수피네이션(Supination)

샨도르는(2018) 로테이션을 할 때 위팔은 앞 팔이 회전 동작을 잘 수행될 수 있도록 앞 팔이 움직일 때 따라가기만 하는 수동적인 역할만 하며, 6-7도보다 넓은 음정 간의 로테이션을 할 때가 되어서야 비로소 옆으로 움직이는 앞 팔과 함께 위팔 또한 축 회전 동작을 하면서 수평적으로 같이 움직인다고 주장한다. 하지만 이러한 샨도르의 기법을 반대하는 사람들도 적지 않다. 그중 한 사람인 버만은 두 가지를 주장하며 샨도르의 의견에 반박한다.

첫째, 앞서 샨도르가 앞 팔과 손가락만이 능동적이고, 위팔과 손목은 수동적이며 팔목은 동작에 전혀 참여하지 않는다고 주장한 방법과 달리, 버만은(2004) 피아니스트가 작고 재빠른 동작을 취하려면 손목을 회전시키고, 수평으로 이동하며, 위아래로 움직이는 등 유연하고 부드럽게 작업할 수 있어야 한다고 반박한다. 즉, 손목과 팔목은 앞 팔의 움직임에 따라가는 수동적인 역할을 할 뿐이라는 샨도르의 의견과는 달리, 버만은 손목이 유연해야 한다고 주장한다.

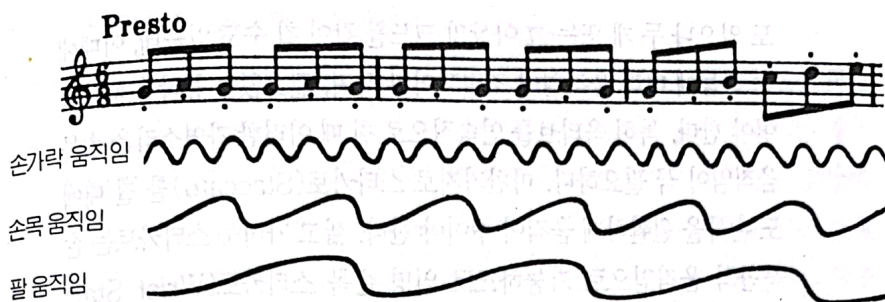
1) 프로네이션 : 엄지손가락을 몸쪽으로 향하게 하는 회전 동작으로 다섯째 손가락은 조금 들려 있어야 한다.
 2) 수피네이션 : 다섯째 손가락을 몸쪽으로 향하게 하는 회전 동작으로 엄지손가락은 조금 들려 있어야 한다.
 3) 저자의 제작

둘째, 연주되는 곡의 음악적 스타일을 참작하여 테크닉을 사용해야 한다고 주장한다. 예를 들어, J. S. 바흐(Johan Sebastian Bach, 1685-1750)의 평균율 2권, 프렐류드 G장조에서 앞 팔 로테이션을 사용해야 한다는 산도르의 의견과 달리, 버만은(2004) 손가락 액션으로만 사용하여 명료한 아티클레이션이 필요하다고 주장했다(악보 1).



〈악보 1〉 J. S. 바흐 《평균율 2권》 중 〈프렐류드 G장조〉, 마디 1-2

즉, 버만은 산도르와 달리, 곡 스타일에 따라 로테이션을 사용하지 않을 때도 있다. 산도르의 의견과 반대되는 송정이 교수는(2003) 자신의 저서 『피아노 연주와 교수법』에서 위팔과 아래팔이 큰 동작으로 움직이면서 작은 동작을 하는 손가락 움직임을 도와야 한다고 주장하며 손가락, 손목, 팔의 원활한 동작을 아래 예시처럼 나타냈다(악보 2).



〈악보 2〉 로테이션 및 스케일을 연주할 때 손가락, 손목, 팔의 움직임

위 그림을 보면 로테이션 및 스케일을 연주할 때 손가락 움직임이 제일 능동적이며, 그 다음이 손목 움직임과 팔 움직임 순서이다. 즉, 송정이 교수도(2003) 버만과 동일한 입장으로 손목과 위 팔이 수동적이라는 산도르의 의견과 반대하며 위 팔과 앞 팔, 손목은 이들 손가락이 원활하게 움직일 수 있도록 모두 도와줘야 한다고 주장한다.

논문에서 다룰 작곡가 중 한 명인 쇼팽은 아르페지오를 연주할 때 처음으로 팔과 그 무게를 사용한 작곡가로서 그의 말에 따르면, 스케일과 아르페지오의 균등한 소리는 다섯 손가락 운동을 통해 얻은 균등한 손가락의 힘과 엄지손가락의 자유로운 사용에 달려 있을 뿐만 아니라, 손이 매끄럽고 일정하게 옆으로 움직이는 것에 달려 있다고 하였다(김민정, 2011). 쇼팽은 기록에 따르면 연주할 때 손목, 손, 손가락 이외에도 윗 팔과 앞 팔이 함께 사용돼야 하며, 유연성이 중요하다고 말한 바 있다(Schonberg, 2003). 즉, 산도르의 의견은 쇼팽의 의견과 일치하지 않는 걸 볼 수 있다.

이러한 아르페지오 및 로테이션 테크닉이 잘 나타나는 곡들을 쇼팽과 모살레스의 에튀드를 비교해보며 살펴보자.

〈표 1〉

	쇼팽	모살레스
아르페지오	Etude Op. 25 No. 1 A♭장조	Etude Op. 70 No. 14 g단조
	Etude Op. 10 No. 8 F장조	Etude Op. 70 No. 4 E장조 Etude Op. 70 No. 11 E♭장조

(1) 쇼팽 에튀드 Op. 25 No.1 A♭장조 & 모살레스 에튀드 Op. 70 No.14 g단조 비교

위의 곡들은 한 박마다 한 옥타브 간격으로 아르페지오가 연속으로 사용되어 힘이 상대적으로 약한 손가락을 강화하는 곡들이다. 모살레스의 〈Op.70 No.14번〉에서는 오른손에 아르페지오가 한 박마다 연속으로 등장하면서 4번 손가락이 강조된다(악보 3). 쇼팽 〈Op.25 No.1〉에서는 양손에서 아르페지오가 등장하며 오른손에서 4-5번을 강조하는 주제 선율이 등장한다(악보 4).

The image shows a musical score for Liszt's Etude Op. 70 No. 14. The score is in G minor, 12/8 time, and marked 'f con energia'. The right hand part features a series of arpeggios. Red annotations highlight specific technical aspects: '아르페지오' (Arpeggio) is written above the first measure, and '4번 손가락 강화' (4th finger reinforcement) is written above the second and third measures, with red circles and arrows pointing to the fourth finger notes. The left hand part consists of a simple bass line with chords and single notes.

〈악보 3〉 모살레스 〈에튀드 Op. 70 No. 14〉, 마디 1-2

〈악보 4〉 쇼팽 〈에튀드 Op. 25 No. 1〉, 마디 1-2

(2) 쇼팽 에튀드 Op.10 No.8 F장조 & 모살레스 에튀드 Op.70 No.4 E장조 & Op.70 No.11 E \flat 장조 비교

위의 곡들은 모두 아르페지오가 연속으로 상/하행이 되는데 자연스럽게 엄지손가락 위로 다른 손이 가로지르는 곡들이다. 쇼팽 에튀드 〈Op.10 No.8〉에서는 4번 손가락이 엄지손가락 위를 가로지르며(악보 5), 모살레스 에튀드 〈Op.70 No.4〉에서는 3번과 4번이(악보 6), 〈Op.70 No.11〉에서는 2번, 3번, 4번이 가로지른다(악보 7).

〈악보 5〉 쇼팽 〈에튀드 Op. 10 No. 8〉, 마디 1-2

〈악보 6〉 모살레스 〈에튀드 Op. 70 No. 4〉, 마디 1-2

11.

Eb M *

〈악보 7〉 모살레스 〈에튀드 Op. 70 No. 11〉, 마디 1-3

2. 반응계

피아노에서 각 옥타브는 5개의 검은 건반과 7개의 흰 건반으로 구성되어 있는데, 여기서 검은 건반이 더 낮고 흰 건반에 비해 높고 폭이 좁으며, 이러한 건반에 대한 감각을 익히기 위해서는 반응계 연습이 중요하다(Fink, 1999). 또한 운지법의 중요성은 여러 작곡가가 다음과 같이 주장하였기에 숙지하고 있어야 한다. 카를 필립 엠마누엘 바흐(Carl Philipp Emanuel Bach, 1714-1788)는 예술적 수완이나 미적 감각이 아무리 좋아도 서투른 운지법에 의해 손실되는 부분을 보완할 수 없다하였고, 쇼팽 또한 모든 것은 적절한 운지법에 달려 있다 주장하였다(이재숙, 1995).

17세기 초반까지는 스케일을 연주할 때 엄지손가락이 허용되지 않아서 불가피하게 긴 손가락들이 가로질러 가는 경우가 있었다(김민정, 2011)(악보 8). 18세기에 C.P.E. 바흐가 손을 원활하게 움직일 수 있도록 두 번째와 세 번째 손가락을 연속으로 사용할 때 엄지손가락을 사이에 두고 바꾸는 방법으로 운지법의 발전에 큰 변화를 가져왔으며, 이를 이어받은 체르니가 반응계 진행을 할 때 검은 건반에 주로 세 번째 손가락을 사용하고 엄지손가락으로 바꾸는 변화를 일으켜, 오늘날 엄지손가락은 모든 손가락 움직임의 중심이 되었다(송정미, 2003)(악보 9).

오른손

왼손

〈악보 8〉 아머바흐, 오르간 또는 악기용 테블러추어



〈악보 9〉 체르니 〈에튀드 Op. 365 No. 19〉, 마디 7-8

본 논문에서 다루는 쇼팽은 동시대의 멘델스존(Felix Mendelssohn, 1809-1847), 리스트(Franz Liszt, 1811-1886), 슈만(Robert Schumann, 1810-1856)보다도 반음계를 많이 사용한 특성을 보여주는 작곡가이다(김태정, 2021). 모살레스의 곡에서도 반음계를 사용한 곡들이 등장한다. 위의 테크닉이 사용된 에튀드들을 살펴보자.

〈표 2〉

반음계	쇼팽	모살레스
	Etude Op. 10 No. 2 a단조	Etude Op. 70 No. 3 G장조

쇼팽 에튀드 Op.10 No.2 a단조 & 모살레스 에튀드 Op.70 No.3 G장조 비교

쇼팽 에튀드 Op.10 No.2는 더블 노트 연습곡으로 오른손 3, 4, 5번으로 반음계를 연주해야 하는 테크닉 중점의 에튀드이다(김태정, 2021)(악보 10). 이러한 독특한 운지법은 스케일을 연주할 때 엄지손가락이 허용되지 않아서 불가피하게 긴 손가락들이 가로질러가던 17세기 초반의 건반 운지법에서 발전된 방법이다(김민정, 2011). 반면 모살레스의 곡은 1-2-3번 운지법을 사용하였다(악보 11). 이는 앞서 설명했던 체르니의 반음계 진행을 할 때 검은 건반에 주로 세 번째 손가락을 사용하고 엄지손가락으로 바꾸는 운지법을(송정이, 2003) 모살레스도 사용한 것이라고 볼 수 있다. 흥미로운 점은 모살레스의 에튀드 Op.70은 1825-26년도에 작곡되었으며, 쇼팽의 12개의 에튀드 Op. 10 또한 1829-1832년으로 비슷한 시점에 작곡되었는데 두 작곡가 모두가 오른손 반음계 패시지에 운지법을 다르게 사용한 점이다.

2. **반음계 상행**
1 *p* *cresc.*
am
반음계 하행 **운지법 3-4-5 사용**

〈악보 10〉 쇼팽 〈에튀드 Op. 10 No. 2〉, 마디 1-4

3. **반음계 상행**
1 *mf*
GM
운지법 1-2-3 사용
3 *p*

〈악보 11〉 모살레스 〈에튀드 Op. 70 No. 3〉 마디 1-5

3. 꾸밈음

꾸밈음은 국가나 작곡가에 따라 악보에 기재하는 방법과 연주법이 달라서 오늘날까지 꾸밈음의 올바른 연주는 미흡하며, 현대에 와서도 가장 시급한 연구 과제중 하나이다(박영수, 1988). 처음에는 그레고리안 성가 멜로디에 연주자의 기교를 과시하기 위하여 한 음을 여러 개의 꾸밈음으로 노래하는 창법이 성행하였고, 이것이 J. S. 바흐 시대에서는 꾸밈음이 주로 강박에서 시작하며 완전 1도 위 또는 아래에서 시작하는 것으로 발전된다(송정이, 2003). C.P.E. 바흐는 그의 저서 『건반악기 연주의 진정한 예술에 관한 논문』 (*Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, 1753)에서 다음과 같이 서술하고 있다.

꾸밈음은 필수불가결한 존재이다. 꾸밈음들을 사용하면서 음들을 연결시키고 활기차게 하며, 강조 및 억양을 전달한다. 이는 음악을 즐겁게 하며, 꾸밈음에 의해 표현이 고조된다. 꾸밈음이 없다면 멜로디는 공허하고 효과적이지 않을 것이다(C.P.E. Bach, Mitchell, W. J.(역), 1948, p. 79).

즉, 바로크 시기의 곡들을 연주하는 데 있어서 꾸밈음이 항상 존재한다. 고전 시대부터는 트릴을 한 음 위에서 시작해야 할지 또는 주음에서 시작해야 하는지의 문제가 오늘날까지도 학자들의 논쟁이 되어 정확하지 않으며, 19세기 낭만 시대부터는 작곡가들이 꾸밈음을 악보에 자세히 기재하고 있어서 연주자들이 꾸밈음을 해석하는 데 어려움이 없어졌다(송정이, 2003). 쇼팽과 모살레스의 에튀드에서는 아르페지오 꾸밈음, 앞꾸밈음, 그리고 낭만 시대 특징 중 하나인 기재된 꾸밈음들이 등장하며, 이에 대해 하나씩 살펴보려 한다.

〈표 3〉

	쇼팽	모살레스
아르페지오 꾸밈음	Etude Op.10 No. 11 E♭장조	Etude Op. 70 No. 2 e단조
앞꾸밈음	Etude Op. 25 No. 5 e단조 Etude Op. 25 No. 3 F장조	Etude Op. 70 No. 7 B♭장조
돈꾸밈음		Etude Op. 70 No. 7 B♭장조
트릴	Etude Op. 25 No. 5 e단조	Etude Op. 70 No. 7 B♭장조 Etude Op. 70 No. 10 b minor

1) 아르페지오 꾸밈음

아르페지오 꾸밈음은 층거리꾸밈음으로서, 코드를 위 또는 아래로 분산하며 치는데 쇼팽과 모살레스가 활동한 낭만 시대에서는 '물결을 타는 듯한 주법'으로 이 꾸밈음을 연주했다(송정이, 2003). 이러한 주법의 아르페지오 꾸밈음이 사용된 쇼팽과 모살레스의 에튀드 곡은 다음과 같다.

쇼팽 에튀드 Op. 10 No. 11 E \flat 장조 & 모살레스 에튀드 Op. 70 No. 2 e단조 비교

두 곡 모두 전체적으로 양손에 아르페지오 꾸밈음이 사용되었다. 쇼팽은 왼손과 오른손의 아르페지오가 같이 시작하는 것을 원칙으로 하고 있기에(송정이, 2003) 양손 아르페지오 화음이 동시에 시작해야 한다(악보 12). 차이점이라면 쇼팽은 주로 양손에서 3성의 화음이 꾸밈음 형태로 등장했다면 모살레스의 에튀드에서는 양손에서 4성의 화음이 꾸밈음 형태로 등장한다(악보 13).

〈악보 12〉 쇼팽 〈에튀드 Op. 10 No. 11〉, 마디 1-3

〈악보 13〉 모살레스 〈에튀드 Op. 70 No. 2〉, 마디 1-5

2) 앞꾸밈음

앞꾸밈음은 바로크 시기부터 등장하며 앞꾸밈음의 종류 중 하나로 강박에 오는 짧은 앞꾸밈음이 있다(송정이, 2003). 이러한 꾸밈음을 사용한 쇼팽과 모살레스의 곡을 살펴보자.

쇼팽 에튀드 Op.25 No.5 e단조 & 모살레스 에튀드 Op. 70 No. 7 B \flat 장조 & 쇼팽 에튀드 Op. 25 No. 3 F장조 비교

세 곡 모두 탄력 있는 리듬이 마치 강박에 오는 짧은 앞꾸밈음이 사용된 것과 같은 느낌을 준다. 쇼팽 <Op. 25 No. 5>와 모살레스 <Op. 70 No. 7>은 오른손에 강박에 오는 짧은 앞꾸밈음이 사용되었고(악보 14), (악보 15), 쇼팽 <Op. 25 No. 3>은 양손에 강박에 오는 짧은 앞꾸밈음이 사용되었다(악보 16).

<악보 14> 쇼팽 <에튀드 Op. 25 No. 5>, 마디 1-3

<악보 15> 모살레스 <에튀드 Op. 70 No. 7>, 마디 1-2

양손 강박에 오는 짧은 앞꾸밈음

3. *leggiero*

F M ♩ * ♩ * ♩ * ♩ * ♩ * ♩ * ♩ * ♩ * ♩ *

〈악보 16〉 쇼팽 〈에튀드 Op. 25 No. 3〉, 마디 1-3

3) 돈꾸밈음

돈꾸밈음은 모차르트가 가장 많이 사용한 꾸밈음으로 세 개의 음으로 되어있는 돈꾸밈음, 음표와 음표 사이에 오는 돈꾸밈음, 부점음표 다음에 오는 돈꾸밈음 등이 있다(송정이, 2003).

모살레스 에튀드 Op. 70 No. 7 B b 장조

26마디부터 부점음표 다음에 오는 돈꾸밈음이 기재되어 등장한다(악보 17).

기재된 돈꾸밈음

〈악보 17〉 모살레스 〈에튀드 Op. 70 No. 7〉, 마디 24-28

27마디에 꾸밈음을 직접 기재하지 않고 돈꾸밈음으로 표현하면 다음과 같다(악보 18).



〈악보 18〉 모살레스 〈에튀드 Op. 70 No.7〉, 마디 27 돈꾸밈음 예시

4) 트릴

트릴을 연주할 때는 트릴이 붙은 음에 포함되는 음표의 수와 빠르기를 확실히 정한 후 운지법을 결정해야 한다(송정어, 2003). 버만은 트릴을 연주할 때 손가락으로 연주하거나 손목 회전을 통해서 연주해야 하며, 큰 음량으로 오랫동안 지속되는 트릴을 연주해야 할 때 손가락 액션과 손목 회전을 혼합해서 사용하는 것이 현명한 방법이라고 주장한다(Berman, 김혜선 역, 2004). 산도르는 손가락들과 연결된 앞 팔 근육 간에 줄이 잘 맞추어 지도록 하여 팔목과 팔이 자유롭게 조절 동작이 가능해야 하며, 팔이 경직되지 않도록 손가락들이 트릴을 칠 때 수직적, 수평적 조절 운동이 잘 돼야 하고, 트릴의 속도가 빨라지면 전체적인 움직임의 크기가 줄어들어야 한다고 주장한다(Sándor, 2018). 이러한 이론을 토대로 트릴이 등장하는 쇼팽과 모살레스의 에튀드를 살펴보자.

모살레스 에튀드 Op. 70 No. 7 B♭장조 & 모살레스 에튀드 Op. 70 No. 10 b단조 & 쇼팽 에튀드 Op. 25 No. 5 e단조 비교

모살레스의 〈Op. 70 No. 7〉 에튀드에서는 전체적으로 왼손에서 트릴이 등장하는데 1900년 이후부터 모든 트릴을 주음으로 시작하는 전통이 있기에 주음에서 시작한다(악보 19). 쇼팽 에튀드 〈Op. 25 No. 5〉에서는 9마디부터 오른손 음가가 16분음표에서 32분음표로 축소되면서 트릴과 같은 형태가 연속으로 등장하며(악보 20), 모살레스 에튀드 Op. 70 No. 10에서도 오른손에서 트릴이 꾸준히 등장한다(악보 21).

〈악보 19〉 모살레스 〈에튀드 Op.70 No. 7〉, 마디 1-2

〈악보 20〉 쇼팽 〈에튀드 Op.25 No. 5〉, 마디 10-12

〈악보 21〉 모살레스 〈에튀드 Op. 70 No. 10〉, 마디 1-3

4. 3도와 6도 겹침 패시지

버만은(2004) 3도를 연주할 때 장 3도 운지법은 러시아 태생 피아니스트 안나 예시포바(Anna Yesipova, 1851-1914)가 추천한 방법으로 사용하며, 단 3도 운지법은 쇼팽의 방법으로 사용한다고 주장한다(악보 22).

Right hand (3 4)
 (1 2)
 4 5 3 4 3 4 5 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 5 3 4 3 4 3 4 5 3 4 3
 2 3 1 2 1 2 3 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2-2 1

Left hand
 2 1 2 1 2 1 3 2 1 2 1 3 2 2-2 1 2 1 2 1 2-2 1 2 1 2
 4 3 4 3 4 3 5 4 3 4 3 5 4 4 3 4 3 5 4 3 4 3 4 3 4 3 5 4

장 3도 : 안나 에시포바

단 3도 : 쇼팽

〈악보 22〉 버만이 추천하는 장 3도와 단 3도 운지법
 (Berman, 2004, p. 57)

송정이 교수는(2003) 오늘날 엄지손가락과 다섯째 손가락이 중요하기에 가능한 다섯 손가락을 모두 활용하여 좀 더 음을 연결하는 데 중점을 두어, 손가락의 불필요한 자리바꿈을 피하여 아래와 같이 3도 운지법을 사용한다(악보 23).

(v) 3도화음의 음계 송정이 교수의 단 3도 운지법

오른손 3 4 5 4 5 3 4 3 4 5 4 5 3
 1 2 1 2 1 1 2 1 2 1 2 1 1

다섯째 손가락을 사용하여 연결하도록 하였다.

〈악보 23〉 송정이 교수의 단 3도 운지법

쇼팽이 사용한 단 3도 운지법과는 달리 다섯째 손가락을 활발하게 사용하여 음을 연결하려는 모습이 보인다. 이렇듯 같은 패시지라 할지라도 서로 다른 운지법을 사용하기에 쇼팽이 기재한 운지법과 출판사별로 운지법이 어떻게 다른지, 모살레스의 겹음 패시지가 등장하는 에튀드와 쇼팽의 겹음 패시지 에튀드의 공통점과 차이점이 무엇인지에 대해 살펴보려 한다.

〈표 4〉

	쇼팽	모살레스
3도와 6도 겹음 패시지	Etude Op.25 No.6 g#단조	Etude Op.70 No.13 D장조
	Etude Op.10 No.7 C장조	Etude Op.70 No.5 a단조

(1) 쇼팽 에튀드 Op. 25 No. 6 g#단조 & 모살레스 에튀드 Op. 70 No. 13 D장조 비교

두 곡 모두 오른손이 3도 겹침 패시지로 이루어져 있다는 공통점이 있지만 쇼팽은 출판사에 따라 대안으로 운지법이 다양하다. 쇼팽은 곡에 운지법을 직접 아래와 같이 기재하였는데 이러한 운지법은 실제 연주자에게 상당한 어려움을 겪게 만들기에 출판사별로 많은 대안이 나오고 있다(조영미, 1998)(그림 1).

3 4 5 3 4 3 4 3 4 5 3 4 3
1 2 1 2 1 1 2 1 2 1 2 1 1

〈그림 1〉 쇼팽이 Op.25 No.6 곡에 직접 기재한 운지법
(조영미, 1998, p. 275)

파데레프스키(Paderewski) 출판사와 헨레(Henle) 출판사의 운지법은 아래와 같이 기재되어 있다(악보 24).

파데레프스키 : 운지법 4-1 / 5-2 사용

g# m

3번 대안 헨레 : 4-1/5-2 사용

g# m

〈악보 24〉 쇼팽 〈에튀드 Op. 25 No. 6〉, 마디 1-2

헨레 출판사에서는 파데레프스키와 동일한 운지법이 기재되어 있지만 4번 손가락 대신 3번 손가락도 대안으로 사용할 수 있도록 지시한다. 쇼팽의 5-6마디도 피아니스트 알프레드 코르토(Alfred Denis Cortot, 1877-1962)는 이 3도 겹침 음형의 반음계 상승 패시지에 다양한 운지법을 제안한다(악보 25).

5

A. 3 4 5 3 | 4 3 4 3 | 4 5 3 4 | 3 4 5 3 | 4 3 4 3 | 4
 1 2 1 2 | 1 1 2 1 | 2 1 2 1 | 1 2 1 2 | 1 1 2 1 | 2 1 2 1

B. (1) 3 4 5 4 | 5 3 4 3 | 4 5 4 5 | 3 4 5 4 | 5 3 4 3 | 4
 1 2 1 2 | 2 1 2 1 | 2 1 2 2 | 1 2 1 2 | 2 1 2 1 | 2

B. (2) 3 4 | 3 4 | 3 4 | 3 4 | 3 4 | 3 4
 2 2 | 2 2 | 2 2 | 2 2 | 2 2 | 2 2

C. 3 4 3 4 | 3 4 5 3 | 4 3 4 3 | 4 5 3 4 | 3 4 5 3 | 4
 1 2 1 2 | 1 2 3 1 | 2 1 2 1 | 2 3 1 2 | 1 2 3 1 | 2

D. 4 5 4 3 | 5 4 5 4 | 5 4 3 5 | 4 5 4 3 | 5 4 5 4 | 5
 2 3 1 2 | 1 2 3 1 | 2 1 2 1 | 2 3 1 2 | 1 2 3 1 | 2

E. 3 4 5 4 | 5 4 5 3 | 4 5 4 5 | 4 5 4 3 | 5 4 5 3 | 4
 1 2 1 2 | 1 3 2 1 | 2 1 2 1 | 3 2 1 2 | 1 3 2 1 | 2

F. 3 4 5 3 | 4 5 4 3 | 4 5 3 4 | 5 4 5 3 | 4 5 4 3 | 4
 1 2 1 2 | 2 1 2 1 | 2 1 2 2 | 1 2 1 2 | 2 1 2 1 | 2

G. 3 4 5 4 | 5 4 5 3 | 4 5 4 5 | 4 5 3 4 | 5 4 5 4 | 5
 1 2 1 2 | 1 2 3 1 | 2 1 2 1 | 2 3 1 2 | 1 2 3 2 | 3

H. 3 4 3 4 | 5 3 4 3 | 4 3 4 5 | 3 4 3 4 | 5 3 4 3 | 4
 1 2 1 2 | 3 1 2 1 | 2 1 2 3 | 1 2 1 2 | 3 1 2 1 | 2

I. 3 4 5 4 | 5 3 4 3 | 4 5 4 5 | 3 4 5 4 | 5 3 4 3 | 4
 1 2 1 2 | 1 1 2 1 | 2 1 2 1 | 1 2 1 2 | 1 1 2 1 | 2 1 2 1

Chopin's fingering

〈악보 25〉 코르토의 쇼팽 에튀드 Op. 25 No. 6), 마디 5-6 운지법
 (김민정, 2011, p. 96)

반면 모살레스의 페터스(Peters) 출판사와 유르겐슨(P.Jurgenson) 출판사의 운지법은 다음과 같으며, 운지법이 두 출판사 모두 동일하다(악보 26).

페터스 : 4-2/4-1 사용

유르겐슨 : 4-2/3-1 사용

〈악보 26〉 모살레스 〈에튀드 Op. 70 No. 13〉, 마디 1-2

(2) 쇼팽 에튀드 Op. 10 No. 7 C장조 & 모살레스 에튀드 Op. 70 No. 5 a단조 비교

두 곡 모두 화음이 3도와 6도 겹침 패시지가 연속적으로 등장한다. 손가락 사이를 넓게 확장하여 연주하여야 함과 동시에 손을 매우 가볍게 하여 손가락을 빠르게 움직여야 한다 (홍성목, 2001). 운지법은 출판사별로 동일하며, 3도와 6도 겹침 패시지가 연속으로 등장하는 쇼팽과는 달리 모살레스는 3도보다 6도가 주로 사용되는 것을 볼 수 있다(악보 27), (악보 28).

〈악보 27〉 쇼팽 〈에튀드 Op. 10 No. 7번〉, 마디 1-3

〈악보 28〉 모살레스 〈에튀드 Op. 70 No. 5〉, 마디 1-3

III. 결론

본 논문은 낭만 시대에 유행하였던 에튀드 중 대표작품인 쇼팽 에튀드 Op. 10, Op. 25와 동시대에 그와 영향을 주고받은 모살레스의 작품 중 하나인 에튀드 Op. 70의 테크닉을 아르페지오, 반음계, 꾸밈음, 3도와 6도 겹음 패시지 네 개의 카테고리로 나눠서 비교 및 분석하였다. 이를 통해 알 수 있는 점은 다음과 같다.

첫째, 아르페지오 패시지를 두 작곡가 모두 연속으로 사용하여 힘이 상대적으로 양한 손가락을 강화하려고 하거나, 엄지손가락 위로 다른 손가락이 가로질러 갈 때 팔꿈치와 위팔의 움직임으로 자연스러운 엄지손가락의 이동을 도와주어 선율의 흐름을 풍요롭게 만드는 것에 중점이 되는 에튀드를 작곡하였다.

둘째, 반음계를 두 작곡가 모두 오른손에 상, 하행 패시지로 만들어서 흰 건반과 검은 건반의 폭에 대한 감각을 익히는 것을 도와주는 에튀드를 작곡했다. 차이점이라면 쇼팽은 17세기 초반의 건반 운지법에서 발전된 방법인 오른손 3, 4, 5번 운지법을 사용하였고 모살레스는 검은 건반에 세 번째 손가락을 사용한 다음 엄지손가락으로 바꾸는 변화를 일으킨 체르니의 1, 2, 3번 운지법을 사용하였다.

셋째, 꾸밈음을 두 작곡가 모두 아르페지오 꾸밈음, 앞꾸밈음, 돈꾸밈음, 트릴을 집중적으로 사용하여 자유로운 손목과 팔의 회전, 손가락 액션 등을 도와주는 에튀드를 작곡하였다.

넷째, 3도와 6도 겹음 패시지를 두 작곡가 모두 3도 겹음 패시지로만 이루어져 있는 에튀드와 3도와 6도 겹음 패시지가 연속적으로 등장하는 에튀드를 작곡하였다. 하지만 3도 겹음 패시지로 이루어져 있는 에튀드에서 운지법과 관련하여 두 작곡가는 차이를 보이는데, 모살레스는 운지법이 출판사마다 모두 동일한 반면 쇼팽은 출판사에 따라 운지법이 다양하여 연주자들이 자신에게 맞는 운지법을 찾아야 한다.

본 논문을 통해 알 수 있는 점은 두 작곡가가 운지법과 관련하여 약간의 차이점은 있지만 중요시하는 테크닉의 종류가 아르페지오, 반음계, 꾸밈음, 3도와 6도 겹음 패시지 등으로 비슷한 점, 그리고 한 에튀드마다 한 가지의 테크닉만이 집중적으로 사용되었다는 것이다. 이러한 점을 보았을 때 두 작곡가는 서로에게 영향을 미치는 작곡가였음을 알 수 있으며, 쇼팽이 중시하는 테크닉과 모살레스가 중시하는 테크닉이 비슷하기 때문에 학생들이 고급 레퍼토리인 쇼팽 에튀드를 진입하기 전에 중급 레퍼토리로 모살레스 에튀드를 연습하면 더 알맞은 테크닉을 구사할 수 있을 것이다. 두 작곡가의 에튀드 테크닉을 연구한 본 논문이 에튀드를 공부하는 학생들에게 가치가 있기를 바란다.

참고문헌

- 김태정(2021). **피아노 문헌(하권)**. 서울: 도서출판 좋은땅.
- 박영수(1998). **모피아니스트의 연주법과 교수지침: Chopin으로부터 Beroff까지 82명의 연주 미학과 교수법**. 서울: 학문사.
- 송정이(2003). **피아노 연주와 교수법**. 서울: 음악춘추사.
- 이재숙(1995). 피아노 운지법에 대한 이해. **음악과 민족**, 10, 359-375.
- 조영미(1998). F. Chopin etüde Op. 25에 관한 고찰. **예술문화논총**, 7, 265-287.
- 홍성목(2001). F. Chopin의 연습곡 Op. 10의 분석과 연주법 고찰. **논문집**, 7(1), 263-290.
- Bach, C. P. E.(1948). *Essay on the true art of playing keyboard instruments*. Mitchell, W. J.(Eds.). New York: W. W. Norton & Company.
- Berman, B.(2004). **피아노 연주법**. 김혜선(역). 서울: 다리출판.
- Fink, S.(1999). **피아노 테크닉의 완성: 학생, 교사 연주자를 위한 안내서**. 조삼진(역). 서울: 음악춘추사.
- Kim, M. J.(2011). *The Chopin etudes: A study guide for teaching and learning op.10 and op.25*. Ed. D. diss. Texas: University of North Texas.
- Sándor, G.(2018). **온 피아노 플레이**. 김귀현, 김영숙(공역). 서울: 음악춘추사.
- Schonberg, H. C.(2003). **위대한 피아니스트**. 윤미재(역). 서울: 나남출판.

악보

- Bach, J. S.(1972). *The Well-Tempered Clavier Book II*. München: G. Henle Verlag.
- Chopin, F.(1983). *Etudes*. München: G. Henle Verlag.
- _____.(1997). *Etudes*. Paderewski, I. J. ed., 서울: 음악춘추사.
- Czerny, C.(1950). *Schule Des Virtuosen*. Leipzig: C. F. Peters.
- Moscheles, I.(1870). *Studien für das Pianoforte*. Moscow: P. Jurgenson.
- _____.(2021). *Studien Vol. I*. Leipzig: C. F. Peters.
- _____.(2021). *Studien Vol. II*. Leipzig: C. F. Peters.

한국적 정체성을 담은 교육용 피아노 작품 창작 및 활용을 위한 제언: 세종음악경연대회 피아노부문 지정곡을 중심으로

차선희 (한세달크로즈센터 강사)

I. 서론

피아노를 학습하는 과정에서 학생들은 작곡가의 생각과 소통하고 작곡가가 살았던 시대의 문화를 향유할 수 있게 된다. 하지만 우리나라의 피아노 교육은 짧은 시간 안의 테크닉 향상과 암보를 목표로 이루어져 대부분 학생이 피아노 학습 과정에서 작곡가가 작품을 통해 전달하고자 한 지적·문화적 유산을 경험할 기회를 얻지 못하고 한정된 레퍼토리의 범주 내에서 주입식 반복 연습이 강조되는 교육을 받아야만 했다(이연경, 2012). 그런데 2000년을 전후로 국내에 ‘피아노 교수학’에 대한 관심이 높아지면서 피아노 교육 현장에는 피아노 교수학의 학문적 바탕으로 집필한 다양한 피아노 교재들이 소개되었고, 포괄적 음악성 향상을 강조하는 교육이 이루어지기 시작했으며, 이를 통해 학생들은 바이엘·체르니 일련도의 교육에서 벗어나 학습 초기부터 다양한 시대 및 국적의 작곡가들 작품을 포괄적으로 이해하면서 학습할 기회를 얻게 되었다(권수미, 2012; 유승지, 2016; 이희승, 2022).

세계 각국의 민족음악 발달사를 살펴보면 러시아의 발라키레프(M. Balakirev, 1837-1910), 헝가리의 버르토크(B. Bartok, 1881-1945)와 코다이(Z. Kodály, 1882-1967), 체코의 스메타나(B. Smetana, 1824-1884), 브라질의 빌라 로보스(H. Villa-Lobos, 1887-1959), 멕시코의 차베스(C. Chavez, 1899-1978) 등 자국의 선율을 수집하여 작품을 창작하고 연주한 사람들이 있는 것을 발견하게 된다(나운영, 1975). 연주자는 이러한 작품을 통해 각국의 민족적 색채를 느끼며 문화를 경험하게 된다. 특히 헝가리의 민족적 소재를 현대음악 어법과 접목해 초급에서부터 고급에 이르는 다양한 작품을 작곡한 버르토크의 <미크로코스모스>(Mikrokosmos, 1926-1939)를 어린 시절부터 연주한 학생들은 선법과 현대적 리듬 어법을 자연스럽게 경험하는 것뿐 아니라 헝가리의 민족음악에 젖어 들 기회를 가질 수 있다. 이강숙(1936-2020)은 “언어에는 모국어와 외국어가 있다. 그것은 확실하다. 그렇다면 음악 언어의 경우에도 모국어와 외국어가 있어야 한다”(이강숙, 1985, p. 1)라고 하였는데,

한국의 피아노 교육 현장에서 음악적 모국어란 쉽지 않다(박진희, 2010; 정완규, 2011). 하지만 피아노를 배우는 초급 과정에서부터 학생들이 한국 색채를 지닌 교육용 작품을 접할 수 있게 된다면, 이는 피아노 교육뿐 아니라 우리나라의 전통음악에 관한 관심으로 이어지게 될 것이다.

해외에서는 학생들의 수준과 흥미를 고려한 교육용 작품 창작이 매우 활발하게 이루어지고 있고 전문적으로 교육용 작품을 창작하는 작곡가들도 많이 있다(유승지, 2016; 이연경, 2016; 채수아, 2017). 2011년 알베르고(C. Alberg)와 알렉산더(R. Alexander)가 출간한 『Piano Repertoire Guide: Intermediate and Advanced Literature』에는 1900년대 이후의 피아노 작품이 ‘1900년대 이후의 현대 문헌’과 ‘1900년대 이후의 교육용 작품 작곡가의 현대 문헌’으로 구분되어 있다. 이 책에서는 20세기 이후 교육용 피아노 작품을 주로 창작한 82명의 작곡가가 소개된다. 작곡가들의 국적을 살펴보면 미국과 캐나다 출신의 작곡가들이 대다수를 이루지만 러시아, 말레이시아, 아르헨티나, 우크라이나, 잉글랜드, 일본, 체코, 쿠바, 키프로스, 폴란드 등 다양한 국적의 작곡가들이 발견되고 자국의 민족적 정서를 포함한 작품들도 발견된다. 하지만 그중에서 한국인 작곡가가 한 명도 포함되지 않은 점은 매우 유감스러운 일이다. 또한 급수 시험을 체계적으로 실시하고 있는 영국, 캐나다, 미국, 중국의 경우 급수 시험 지정곡으로 자국 작곡가의 작품을 다수 포함하고 있지만 국내 급수 시험 과제 곡에서는 이러한 창작곡들이 전혀 포함되지 않고 있는 현실이다(권수미, 정완규, 2014; 김단하, 2014; 한국음악교육협의회, 2021).

한국의 경우 1950년대 이후 진정한 현대적 의미의 창작 음악이 본격적으로 시작되었는데(권순호, 2007), 우리 민족의 정체성을 음악에 드러내는 것을 강조하였던 나운영(1922-1993)은 민속음악은 ‘방언(方言: 지방어)’이고 민족음악은 ‘방언(邦言: 세계성을 띤 표준어)’이라고 하면서 작곡가들이 역사적 전통을 고수하는 수준에서 벗어나 전통을 서양 음악에 새롭게 흡수하여 국제성을 띠는 음악을 만들어야 한다고 강조하였다(홍정수, 1995). 그리고 이러한 생각을 품고 있었던 작곡가들에 의해 한국의 전통적인 것을 서양의 다양한 악기에 효과적으로 담아내는 방법들이 꾸준히 탐색 되었고, 지금도 많은 작곡가가 한국인의 정체성을 담은 음악 창작과 활용을 위해 고민하고 있다(김미옥, 2010). 그런데 연주자로서 이러한 작품을 구해서 연주하는 것은 아직 그리 쉽지 않다(김미숙, 2016; 김영, 2021). 특히 피아노를 학습하는 과정에서는 더욱더 그러하다.

이러한 상황에서 2004년부터 시카고에서 열리고 있는 세종음악경연대회는 주목할 만한 가치가 있다. 세종음악경연대회는 작곡가들에게 한국 음악적 특징을 담은 새로운 작품 창작을 위촉하고, 이를 경연대회의 필수 지정곡으로 채택하여 외국인을 포함한 경연대회 참가자들이 자연스럽게 한국 음악적 특징을 가진 작품들을 연주하고 한국 문화를 접할 수 있

게 한다. 특히 유치부부터 고등부까지 지정곡을 수준별로 제시하여 학습 초기부터 한국적 정체성을 지닌 작품을 경험할 수 있는 환경을 구축한 것은 매우 가치 있게 여겨진다.

따라서 지난 19년의 기간 동안 한국 음악적 특징을 가진 교육용 작품 발굴과 세계화에 앞장서 온 세종음악경연대회의 면면을 분석하고, 그간의 성과를 고찰하는 과정은 앞으로 국내·외 피아노 교육 현장에서 한국적 정체성을 가진 교육용 작품의 창작 및 활용방안을 모색하는데 유용한 정보를 제공하게 될 것으로 여겨진다. 이에 본 연구는 첫째, 세종음악경연대회 운영 방법과 피아노 부문 지정곡 분석을 통해 한국적 정체성을 드러내는 작품 창작과 교육용 피아노 작품 개발의 방향을 제시하고 둘째, 한국적 정체성을 담은 교육용 피아노 작품의 창작과 활용을 위해 도움이 될 만한 국내·외 모범사례를 소개하고, 한국 음악계에 적용이 가능한 제도 및 정책적 아이디어를 제시하는 것을 중심으로 이루어졌다.

II. 세종음악경연대회

미국 시카고에 기반을 둔 세종문화회는 한국 문화유산에 대한 인식과 이해를 증진 시키는 것을 목적으로 2004년에 설립된 비영리단체이다(세종문화회, www.sejongculturalsociety.org). 세종문화회의 시작은 중국예술협회(Chinese Fine Arts Society)에서 주관하는 ‘공자를 기리는 음악 경연대회(Music Festival in Honor of Confucius Competition)’¹⁾에서 기인하였다. 이 경연대회 참가자들은 중국의 음률을 담은 지정곡을 필수적으로 연주하여야 하는데, 이 행사를 목격한 세종문화회의 공동 설립자인 박종희²⁾는 한국의 문화유산을 자손들에게 소개할 수 있으면 좋겠다(Steifel, 2008)는 생각을 품게 되었으며, 그의 생각에 동참해 준 여러 사람의 후원을 통해 세종문화회가 설립되었다. 세종문화회는 설립 이후 현재까지 세종음악경연대회, 세종국제작곡경연대회를 비롯하여 세종작문경연대회와 시조경연대회등의 다양한 사업을 진행 중이며 2022년에는 그 공로를 인정받아 한국 문화체육관광부에서 주관하는 제41회 세종문화상(대통령 표창) 수상 단체로 선정됐다(박원정, 2022).

- 1) 공자를 기리는 음악경연대회는 1984년 설립된 중국예술협회에서 주관하는 음악콩쿠르로 기악(바이올린, 비올라, 첼로, 피아노), 중국 악기, 성악, 그리고 실내악 분야로 구분되어 진행된다.
- 2) 박종희(Lucy Park)는 서울대학교 의과대학을 졸업한 후 30년 넘게 일리노이 대학교(University of Illinois) 의과대학의 교수로 재직해 왔다. 특히 2004년 세종문화회를 공동 설립한 후 시조와 음악 프로그램 개발하여 한국의 민요와 시조에 기초한 작품 창작을 의뢰하고 미국 전역의 교사, 학생, 일반 성인들에게 시조를 가르치는 등 세종문화회의 주요 사업을 계획하고 발전시켜왔다.

세종문화회의 다양한 사업 중 2022년 제19회 대회를 개최한 세종음악경연대회는 미국에 거주하는 12학년 이전의 학생을 대상으로 하는 음악경연대회로, 참가자들은 자유곡 1곡과 한국 음악적 특징을 담은 지정곡 1곡을 연주하게 되어있다. 특히 지정곡을 가장 우수하게 연주한 사람에게는 부문별로 ‘최우수 한국 음악 해석상(Best Interpretation of Korean Piece)’을 수여하는데, 세종음악경연대회 기획위원인 이소정³⁾은 “한국 고유의 선율이 들어간 음악을 미국에 알리고 학생들에게 지정곡 연습을 장려하기 위해 이 상을 만들었다”고 전한다(인터뷰, 2021년 5월 1일). 이처럼 세종음악경연대회는 한국인뿐 아니라 여러 민족의 사람들에게 한국 음악적 특징을 담은 작품들을 알리는 역할을 담당하고 있는데, 세종문화회가 세종음악경연대회를 통해 이루어낸 성과들은 다음과 같다.

1. 한국적 정체성을 가진 교육용 피아노 작품 발굴

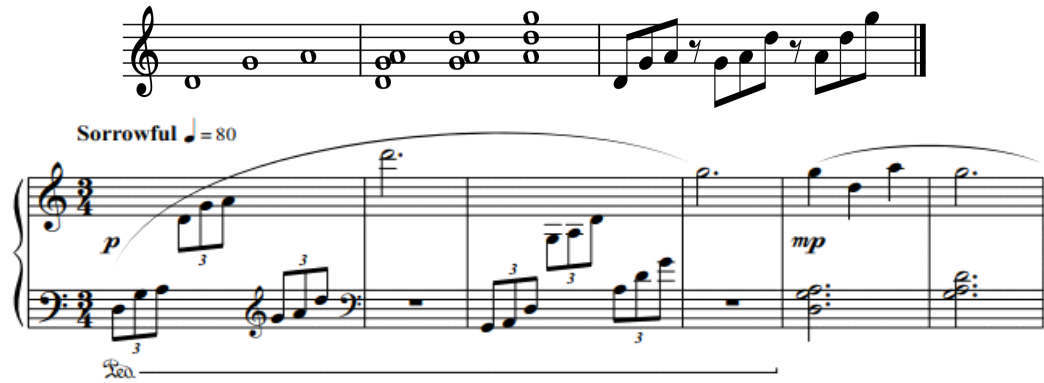
지난 18년간 유치부, 초등부, 중등부, 고등부 4개 부문의 피아노 지정곡으로 채택된 작품은 총 59곡이다. 작품 대부분은 <표 1>과 같이 한국 음악적 특징을 잘 보여주는 민요나 전래동요의 선율을 차용하여 작곡되었고, 예외적으로 ‘애국가’와 가곡 ‘그네’의 선율을 차용한 작품도 발견된다.

<표 1> 작품 창작에 차용된 민요 및 전래동요

작품 창작에 차용된 민요 및 전래동요
강강술래, 경복궁타령, 군밤타령, 널리리야, 도라지타령, 동그래당실, 대문 놀이, 몽금포타령, 밀양아리랑, 새야새야 파랑새야, 새타령, 아리랑, 여우야 여우야 뭐 하니?, 옹헤야, 우리 집에 왜 왔니, 장타령, 진도아리랑, 창부타령, 패지나칭칭나네, 한강수타령, 한오백년, 해 나오기를 바라며

원곡의 전통 선율은 다양한 방법으로 적용되었는데, 창작곡 전체에 전통 음계를 사용한 경우와 전통 음계와 다른 음계를 조합한 경우로 구분되었다. 김미숙의 <파랑새의 꿈>(Dream of Blue Bird)은 전래동요 ‘새야새야 파랑새야’의 [레, 솔, 라] 3음으로 만들어질 수 있는 다양한 펼침화음과 모음 화음을 사용하여, 원곡의 음계를 창작곡 전체에 적용한 좋은 예이다(악보 1).

3) 이소정(Sojung Lee Hong)은 예원학교, 서울예술고등학교, 서울대학교 음악대학 및 대학원에서 피아노를 전공하였고, 일리노이 대학교에서 피아노 연주와 문헌 전공 및 반주 부전공으로 음악 박사학위를 취득하였다. 1998년부터 저드슨대학교(Judson University)의 음악과 교수로 재직하고 있다.



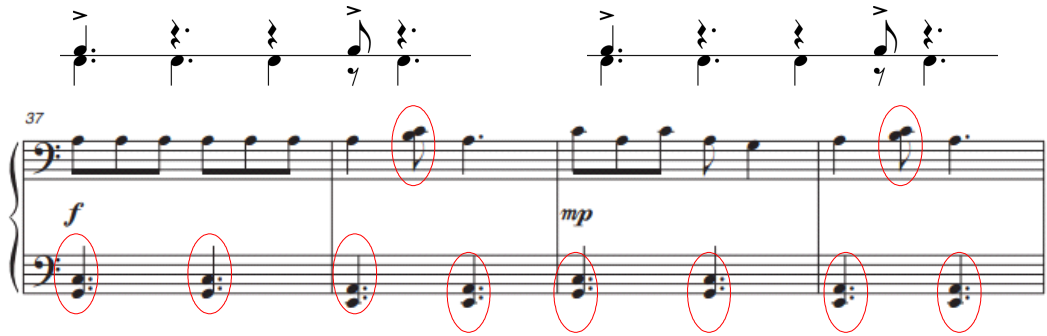
〈악보 1〉 김미숙 〈파랑새의 꿈〉, 마디 1-4: 3음 음계의 적용

민요 '진도아리랑'의 선율이 차용된 유치부 지정곡인 위정윤의 〈진도아리랑〉(Jindo Arirang)은 오른손 민요 선율과 왼손 반음계의 2성부 진행인 특징으로 작품으로 성부 간에 나타나는 다양한 음정들은 A단조의 화성감을 부여하는 역할을 한다(악보 2).



〈악보 2〉 위정윤 〈진도아리랑〉, 마디 1-8: 반음계의 특징적 사용

창작에 사용된 민요와 전래동요의 장단을 살펴보면 세마치, 굿거리, 중모리, 자진모리장단 등으로 다양하다. 그중 전래동요 '대문놀이'를 기초로 창작된 초등부 지정곡 김미숙의 〈대문놀이〉(Play Grown Up)에서는 자진모리장단의 활용을 찾아볼 수 있는데, 〈악보 3〉과 같이 자진모리장단 리듬 패턴의 지속적인 사용으로 특유의 흥겨운 분위기가 고취된다.



〈악보 3〉 김미숙 〈대문놀이〉, 마디 37-40: 자진모리장단의 적용

지정곡에서는 한국 전통의 음계, 장단 이외의 한국적 정체성을 담은 작품의 창작을 위해 적용된 민족적 요소들이 관찰된다. 메기고 받는 가창 방식은 창작과정에서 형식과 프레이즈 구성에 영향을 미친 것으로 나타났으며 전통 음식, 풍습, 일상생활의 놀이, 자연경관을 소재로 작곡된 원곡의 선율 및 가사는 창작곡의 특징적 분위기를 만들어내는 데 많은 영향을 미쳤다. 또한 한국 전통 악기의 음향을 모방하는 것이 창작곡에서는 다양한 방식으로 적용되었는데 빠르고 흥겨운 작품에서는 짝두름을 모방한 전통 타악기의 음향을, 슬픈 감정이 담긴 작품에서는 농현 주법을 적용한 전통 현악기의 음향을 느낄 수 있다(차선희, 2022).

2. 학생의 수준별 특징이 고려된 작품 창작

지정곡에 사용된 박자를 살펴보면 초등부의 경우 홑박자의 곡이 대부분을 차지하고 6/8 → 9/8과 같이 겹박자 계열에서 박자가 변하는 지정곡은 1곡 제시된 것으로 나타났지만, 중·고등부에서는 변박자에 기초한 작품이 급격히 많아진 것을 찾을 수 있었다. 고등부의 변박자 작품 중에는 7/4 → 3/4 → 7/4 → 5/4 → 6/8 → 9/8(…)와 같이 홑박자, 겹박자, 혼합박자가 혼재하여 빈번하게 바뀌는 곡도 찾아볼 수 있었다. 유·초등부의 경우 오음음계를 조성음악의 틀에 넣어 비교적 학생들이 이해하기 쉽도록 작곡된 것이 발견되었는데, 중·고등부의 지정곡에서는 온음음계, 반음계를 비롯하여 무조의 색채가 강조된 작품도 상당수 있어, 부문별 난이도가 확연하게 구분되었다.

3. 한국적 정체성을 가진 교육용 피아노 작품 창작 작곡가 발굴

지정곡 59곡을 작곡가별로 분류하여 분석해보니 총 29명의 작곡가가 집계되었고, 그중 10명은 세종국제작곡경연대회 수상자였다. 세종국제작곡경연대회는 총 4번의 경연이 진행되었고, 반드시 한국 음악적 특징을 포함해서 작곡하도록 규정되어있었다. 참가 대상은 모든 연령, 모든 국적, 모든 민족 배경의 작곡가에게 열려 있었는데(세종문화회, www.sejongculturalsociety.org), 이에 따라 한국인뿐 아니라 미국, 캐나다 국적의 작곡가들도 경연대회에 참가한 것이 관찰된다.

세종음악경연대회 지정곡 작업에 참여한 니더마이어(T. Niedermaier)는 미국인임에도 불구하고 한국민요를 기초로 다양한 작품을 작곡하였다. 그리고 14회 작품이 채택된 한국계 미국인인 리(L. Lee)의 경우는 할 레너드(Hal · Leonard) 출판사에서 기획한 중급 학생들을 위한 세계 민요 모음곡 시리즈의 한국 편인 『Korean Folk Songs Collection』을 출간하여 피아노곡으로 한국민요를 알리는 역할을 하였다.

4. 한국적 정체성을 담은 교육용 피아노 작품의 세계화에 공헌

지난 2021 세종문화회의 기금모금 행사에서 발표된 자료에 의하면 2004년부터 2020년까지 세종음악경연대회에 참가한 인원은 총 1,364명이며 그중 외국인 참가자의 비중은 2004년 16%에서 2020년 80%로 대폭 증가한 것으로 나타났다(<https://url.kr/8apo2g>). 이러한 결과는 세종음악경연대회가 한국인뿐 아니라 다양한 국적 학생들의 관심을 끄는 행사로 발전했음을 보여준다. 한편, 이소정은 2020년에 그동안 피아노 부문 지정곡으로 제시되었던 작품 중 24곡을 모아 *From East to West*라는 제목으로 음반을 출시하였다. 그리고 이 음반은 세종문화회의 웹사이트뿐만 아니라 애플 뮤직(Apple Music), 스포티파이(Spotify) 등에서 디지털 음원으로 구매할 수 있어 세종음악경연대회의 지정곡을 통한 세계화가 또 다른 모습으로 이루어지고 있음을 발견하게 된다.

시카고 지역 사회에 한국의 문화유산을 전하기 위해 시작된 세종문화회의 활동은 ‘한국적 정체성을 가진 교육용 피아노 작품 발굴과 세계화’라는 열매를 맺으며 현재도 진행되고 있다. 이에 지정곡 악보들의 보존 및 활용, 학생의 수준을 고려한 난이도 설정에 관한 연구 작업, 그리고 더욱 왕성한 활동을 위한 재정 확보 등에 대해 심도 있는 논의가 이루어진다면 세종음악경연대회가 더욱 발전적으로 성장하게 될 것이라 여겨진다. 그리고 이러한 논의는 국내에서도 한국적 정체성을 가진 교육용 피아노 작품 창작 작업이 활성화되고 우리의 교육 작품을 세계 속에 알리는 방법을 모색하는 데 많은 도움이 될 것으로 기대한다. 이에 다음의 내용을 제언한다.

III. 제언

1. 교육과정 개선과 인식의 전환을 통한 작곡가 발굴

음악경연대회나 급수자격검증시험에 한국적 정체성을 담은 작품이 지정곡으로 제시되기 위해 시급하게 해결되어야 할 문제는 그러한 교육용 작품을 충분히 확보하는 것이다. 이 과정에서 학생들의 수준을 잘 이해하고, 한국의 전통적 요소를 서양음악에 잘 버무려 학생들이 흥미롭게 연주할 수 있는 작품을 창작할 수 있는 작곡가의 양성은 매우 중요하다.

2009년 대학에서 서양음악을 전공한 사람들과 전통악기 연주자들이 모여 창단된 ‘동서악회’는 회장 이복남의 한국인이 한국 음악을 모르면 안 된다는 생각으로부터 시작되어 전통음악에 관한 연구, 나아가 전통음악을 현대적인 요소들과 결합하여 우리 시대의 우리 음악으로 재해석하는 것을 목표로 창단되었다(박정은, 2021). 이복남 회장의 경우처럼 많은 작곡가가 해외에서 공부하는 과정에서 한국인의 정체성에 대해 고민하고, 전통적인 것에 관한 연구를 새롭게 한다. 이러한 현상이 발생하는 것은 우리 대학의 교과 과정과도 밀접한 연결이 되어있는 것으로 보이는데, <표 2>의 국내 5개 대학의 커리큘럼을 살펴보면 작곡과에는 국악 관련 과목이, 국악작곡과에는 서양 음악 관련 과목이 개설되어 있어 국악과와 서양 작곡과 간에 상호 교류가 활발하게 이루어지고 있는 학교도 있지만, 양과에 그러한 교과목이 전혀 개설되지 않거나 개론 과목만이 개설된 학교도 있는 것으로 나타났다. 따라서 대학에서도 학생들이 한국 전통음악을 심도 있게 학습할 기회 제공을 위한 커리큘럼 보완이 필요해 보인다.

<표 2> 국내 5개 대학 작곡과, 국악작곡과 커리큘럼

학교 (가나다순)	작곡과: 국악 관련 개설교과목	국악작곡과: 서양음악 관련 개설교과목
서울대학교	관련 개설교과목 없음	관련 개설교과목 없음
연세대학교	국악 개론	.
중앙대학교	국악 개론	세계음악사
한국예술종합학교	국악의 이해, 국악 관현악법, 국악기 실습, 한국 장단	서양음악 작곡기법, 피아노 실기
한양대학교	국악개론, 국악사, 국악실기	서양음악이론, 서양음악사, 피아노반주법

또한 외국의 경우처럼 피아노 교사가 작곡에 직접 참여하는 시스템의 도입을 위해서 피아노 교사들의 작곡 관련 능력 함양을 위한 교육도 필요하다. 이에 2020년 각 대학원 피아노교수학 전공 교과목을 살펴보면 국민대학교, 명지대학교, 수원대학교, 숙명여자대학교에서 반주 관련 교과목을 찾아볼 수 있었지만, 창작과 직접적 연관된 교과목은 한세대학교의 ‘고급 건반 화성 및 작곡’뿐이었다(김보람, 2020).

한편, 신동일은 “우리나라 작곡가들은 음악을 통해 일반 대중이나 어린이들과 의사소통을 하는 데에는 전혀 관심을 두고 있지 않습니다”(2000, p. 3)라며 음악계의 현실을 꼬집었다. 왜 우리나라에서는 저명한 작곡가들이 작곡한 교육용 피아노 작품을 만나는 것이 이렇게 어려운 일일까? 초급에서부터 중급 수준의 다양한 교육용 작품을 작곡한 차트만(S. Chatman, b. 1950)은 브리티시 컬럼비아 대학교(University of British Columbia)의 작곡과 교수로 활동하며 캐나다를 대표하는 수많은 작곡가를 배출해내었고 업적을 인정받아 그로브 사전에도 등재되었다(<http://www.drstephenchatman.com/bio.html>). 그리고 영국 왕립음악학교의 피아노과 교수로 재직했던 라스트(J. Last, 1908-2002)는 초·중급 수준의 학생들이 칠 수 있는 다양한 작품을 남겼다(Albergo & Alexander, 2011). 또한 미국의 저명한 교육용 작품 작곡가였던 반달(R. D. Vandall, 1944-2017)이 400곡 이상의 작품을 창작할 수 있었던 것은 그가 교수학적 훈련(Pedagogical Training), 교수 경험(Teaching Experience), 그리고 작곡 재능(Compositional Talent)을 가지고 있었기에 가능한 것이었다(Johnson, 2007). 따라서 교육용 작품 작곡가를 양성하기 위해서는 이러한 작업의 중요성을 작곡과뿐 아니라 피아노과 교수진 및 학생 모두 깨닫고 적극적으로 관심을 가질 필요가 있다. 그리고 작곡과의 커리큘럼을 구성할 때도 ‘한국의 전통음악’, ‘수준별 학생들의 특징’, 그리고 ‘교육용 작품 레퍼토리’를 학습할 수 있는 과목들을 포함하는 것이 요구된다.

2. 교재출판 및 음원 제작

세종음악경연대회의 지정곡 분석을 하면서 그동안 지정곡으로 제시되었던 작품들이 책으로 출판되어 일반 대중에게 소개되고 있지 않은 것은 큰 아쉬움으로 남았다. 앞으로 작품들의 보존을 어떻게 해나갈지는 세종문화회사가 당면한 중요한 과제로 여겨진다. 이러한 관점에서 최근 한국작곡가협회가 다양한 작품 개발과 보존을 위해 여러 기관과 협력하는 사례는 참고할 만하다. 현대문화기획과의 협업을 통한 다양한 창작 교재출판, 국립합창단, 구리시립소년소녀합창단, 우리가곡연구회 등 다양한 단체와의 협업을 통한 창작곡 만들기 프로젝트 진행, 한국문화예술회사의 창작음악아카이브 사업 협력 등이 그것이다. 앞으로 국내에서도 한국적 정체성을 담은 피아노 교육용 작품 창작이 활성화되기 위해서는 현재 한국작곡가협회에서 시도하고 있는 것과 같은 다양한 협력이 이루어질 필요가 있다.

한편, 현재 학원 총 연합회소속인 한국음악교육협회의 사단법인단체에서 운영되고 있는 국내 피아노 급수제도도 이러한 협력관계를 통해 지속해서 연구 개발이 이루어지면 보다 발전적인 제도로 운영될 것이다. 영국의 ABRSM⁴⁾은 2년에 한 번씩 지정곡을 개정하여 새로운 곡을 수록하고, 중국의 중앙음악대학도 2020년 개정된 급수 교재를 출판하였다. 2008년에 출간된 국내의 피아노 급수 지정곡 집은 현재 절판된 상태로 2021년 새롭게 피아노 급수 지정곡집이 출간되었지만, 수록곡의 변화는 거의 없었다.

대학에서 작곡 이론을 전공하고 도서 출판 예술을 설립한 김재선은 “예술의 생명이 창작인데 다들 유럽에서의 작곡 방식만 따라가는 것 같아 예술가의 사회적 역할을 생각하며 출판에 뛰어들었다”(인터뷰, 2021. 10. 5)라고 회고한다. 그리고 그의 이러한 생각은 출판에 그대로 반영되어 한국 작곡가들의 작품인 신동일의 〈노란우산〉, 〈푸른 자전거〉, 〈건반 위의 작은 세상〉을 비롯하여 피아노로 연주하는 전래동화 그림 악보집인 〈흑부리 영감〉 그리고 〈콩쥐 팥쥐〉 등의 출간으로 이어졌다. 특히 이 교재들은 악보와 함께 음원 작업이 함께 이루어져 학습자들이 친숙하게 작품을 접할 수 있게 되어있다. 또한 2021년 7월에 출간된 〈노란우산EZ〉(Easy-쉬운 버전)는 어린이들도 쉽게 연주할 수 있게 편곡되어 학생들의 수준을 고려한 창작의 좋은 예로 여겨진다.

이처럼 국내에서 교육용 피아노 작품의 창작과 출판이 그동안 전혀 이루어지지 않은 것은 아니다. 경남지역을 기반으로 활동한 김국진은 40여 곡의 어린이를 위한 작품을 남겼고 (최필선, 1997), 이순정(2000)의 『한국 현대 피아노 음악 문헌』에도 한국 작곡가들이 작곡한 어린이를 위한 작품들이 상당수 발견된다. 한편, 그동안 여러 연구자의 노력으로 『한국 작곡가 사전 I, II, III』(김춘미 외, 1995-1999), 『한국 작곡가 연구를 위한 기초서지』(김춘미, 2008) 등을 통해 한국 작곡가들의 정보와 작품이 정리되었다. 하지만 본 연구 과정을 통해 『한국 현대 피아노 음악 문헌』에서 소개된 어린이를 위한 작품들 대부분이 절판되거나 출간이 잠정 중단되었고, 『한국 작곡가 사전』은 절판되어 도서관의 소장 자료로만 검색이 가능한 것을 확인할 수 있었다. 이러한 상황에서 반달의 인터뷰는 출판사와 작곡가와의 이상적 관계를 보여주는데 그 내용은 다음과 같다.

나는 마이클라스(Myklas) 출판사의 클라크(M. E. Clark)가 나를 홍보하는데 돈을 쓰고, 후원하는 것을 알게 되었다. (...) 그녀는 항상 나를 적극적으로 후원해 줬고 나의 멘토가 되어 줬다. (...) 훗날 그녀가 은퇴하면서 마이클라스 출판사를 알프레드 출판사에 매각한 후 나는 랭카스터(E. L. Lancaster)와 코왈치크(G. Kowalchyk)이라는 훌륭한 편집자를 만날 수 있게 되었고 알프레드 출판사는 내 음악들을 새롭게 포장하여 출판해줬고 더 많은 사람이

4) 영국의 왕립음악대학연합회(Associated Board of the Royal Schools of Music)에서 운영하는 급수제도이다.

사용할 수 있도록 해줬다. 그리고 나에게 새로운 작품을 쓸 수 있는 더 많은 기회도 제공하였다(Johnson, 2007, pp. 7-8).

앞으로 국내에서도 이렇게 ‘교육 현장에서 유용하게 쓰일 수 있는 작품을 작곡할 수 있는 작곡가’, ‘작곡가를 적극적으로 후원하는 출판사’, ‘시장의 흐름을 잘 파악하고 잘 포장해낼 수 있는 편집자’가 만나서 작업이 이루어질 때 더욱 많은 교재가 출판되고 교육 현장에서 사용될 수 있을 것이다.

3. 콩쿠르 및 급수자격검증을 위한 지정곡으로 창작작품 사용

세종음악경연대회는 한국 음악적 특징을 담은 지정곡을 제시함으로써 피아노 학습자뿐 아니라 지역 사회에 한국 문화를 알리는 역할을 하였다. 세종음악경연대회처럼 한국 작곡가의 작품을 피아노경연대회에서 지정곡으로 제시하는 빈도를 조사하기 위해 국내 경연대회 정보 전문 수집 사이트인 아이러브콘테스트(<http://ilovecontest.com>)의 ‘주요 콩쿨 연간 일정’을 검색하였다. 이 사이트를 통해 소개된 2021년의 주요 경연대회는 총 73개로 집계되었는데, 그중 성격이 다른 5개를 제외한 나머지 68개 경연대회의 지정곡과 요강을 살펴보니 피아노 부문에서 한국 작곡가의 작품을 지정곡으로 제시한 경연대회는 중앙음악콩쿠르와 윤이상국제음악콩쿠르 뿐이었다. 이에 중앙음악콩쿠르의 역대 지정곡 및 요강을 살펴보니, 2019, 2021년 본선 지정곡이 ‘한국 작곡가의 작품(출판 및 공연된 곡) 1곡을 포함한 독주회 프로그램’이었으나 2020, 2022, 2023년에는 한국 작곡가의 작품은 지정곡으로 제시되지 않았다(<https://concours.joins.com>). 윤이상 국제음악콩쿠르의 경우는 윤이상의 작품이 지정곡에 포함되어 있는 것으로 나타났다. 국내에서 개최되는 다른 국제 콩쿠르인 서울국제음악콩쿠르의 역대 지정곡을 살펴보니, 2014년도 이전까지는 한국 작곡가의 작품이 필수 지정곡으로 제시되었지만 2017년도 이후에는 지정곡에서 한국 작곡가의 작품을 찾아볼 수 없었다(<http://seoulcompetition.com/previous-competition/>). 국제 콩쿠르 진행 과정을 고려하여 볼 때 한국의 창작곡을 지정곡으로 제시할 법도 한데, 한국의 피아노 창작곡이 외면당하고 있어 아쉬움이 남았다.

아이러브콘테스트의 목록에는 포함되지 않았지만 한국음악지도협회 경남지회에서 주관하는 한국의 얼 전국음악경연대회는 유치부부터 초등학교 6학년의 예선 지정곡으로 한국의 작곡가인 김국진, 김종덕, 태미의 작품 중 한 곡을 골라 연주하는 것이 제시되어 있어 눈길을 끌었다. 하지만 경연대회가 전국적으로 잘 알려지지 않고 경남지역에서 진행되는 점, 김국진을 포함한 몇몇 작곡가의 작품만 지정곡으로 제시되는 점, 그리고 중등부부터의 지정곡에는 한국 작곡가의 작품이 배제되고 다른 경연대회와 유사하게 진행되는 점은 앞으

로 보완되어야 할 사항으로 여겨졌다.

한편, 자국 작곡가의 작품을 피아노 급수시험에 포함하는 외국의 사례도 참고해 볼 만하다. 영국·캐나다·중국·한국의 피아노 급수시험 요목을 비교 분석한 김단하(2014)는 지정곡의 작곡가 중 자국 작곡가의 작품수룩 비율이 영국은 20.8%, 캐나다는 23.4%, 중국은 27.8%인데 반해 한국은 0%를 차지한다고 밝혔다. 2021년 새롭게 출간된 한국 피아노 실기급수 검정을 위한 『피아노 급수 지정곡집』에는 9급 지정곡으로 ‘우크라이나 민요’가 제시되었고, 여전히 한국의 민요나 전래동요를 기초로 한 작품은 어느 급수에서도 찾아볼 수 없었다(한국음악교육협의회, 2021).

자국 작곡가의 작품들이 모두 그 나라의 민족적 특징을 포함하는 것은 아니지만 한국의 급수자격검증제도도 해외 사례를 반영하여 개선의 노력을 기울일 필요가 있다. 국내 상당수의 어린이가 학원 교육을 통해 피아노를 접하고 이 학생들이 학원총연합회에서 운영하는 급수자격검정을 접하는 현실을 고려해 볼 때 외국처럼 급수자격검정을 위한 지정곡으로 한국적 정체성을 담은 작품이 제시된다면 교육 현장에서 이러한 작품들이 더욱 폭넓게 연주될 것으로 여겨진다. 그리고 국내에서도 세종음악경연대회처럼 한국작곡가의 창작곡을 유치년부터 일반부까지 수준별로 지정곡으로 제시하는 콩쿠르의 개최도 고려해 볼 만하다.

4. 다양한 플랫폼을 통한 홍보 및 데이터베이스 구축

‘비대면 디지털’로의 전환이 가속화된 요즘 온라인 플랫폼을 이용한 다양한 활동을 무시하고는 살 수 없는 세상이 되었고, 지식을 전달하고 공유하는 것이 이전과는 완전히 다른 형태로 이루어지고 있다. 교재가 출간되어도 전국을 돌며 세미나를 하는 대신 유튜브, 인스타그램의 라이브 방송 및 다양한 원격화상 수업 도구를 통해 한국뿐 아니라 전 세계인을 대상으로 강의한다. 그리고 개인이 콘텐츠 제작을 할 수 있는 간편한 도구들도 하루가 다르게 개발되고 있다. 개인이 가지고 있는 지식을 세상에 알리는 것이 무척 쉬운 세상이 된 것이다.

‘UIPianoPed’(https://url.kr/dy7txa)는 구독자 3만 명을 보유하고 있는 아이오와대학교 피아노페다고지프로젝트(The University of Iowa Piano Pedagogy Project)의 유튜브 채널 이름이다. 이 프로젝트를 통해 초급에서 중급 수준 학생을 위한 피아노 교육용 작품 9000개 이상의 동영상은 유튜브에서 소개되고 있다. 이러한 유튜브 채널의 활용에 대해 박혜성(2021)은 다음과 같이 말한다.

세계 여러 예술 단체와 예술교육 기관들은 자체 웹페이지를 소유하고 있으며 자신들의 웹 사이트에서 많은 단체 관련 영상자료들을 공개하고 있다. 하지만, 유튜브 알고리즘 추천

영상에 익숙한 일반인들이 저마다의 홈페이지를 방문하여 영상을 찾아보는 일은 알고리즘에게 추천받기보다 수고스러울 수 있으며, 알고리즘 추천과 같이 부가 정보를 얻을 확률도 적기에 유튜브를 통해 필요 정보를 얻기를 선호할 수 있다. 그러므로 오늘날 많은 예술교육 기관과 단체들은 유튜브를 통하여 자체 제작 콘텐츠를 배포한다(박혜성, 2021, pp. 194-195).

현재 유튜브에 ‘한국작곡가협회’를 검색하면 약 300개의 한국작곡가협회의 창작곡 영상 자료를 찾을 수 있다. 더불어 한국작곡가협회 산하단체의 영상자료도 손쉽게 찾아볼 수 있다. 그런데 창작곡의 악보를 구하기 위해서는 다시 자체 웹사이트를 통해 신청해야 하는 번거로움이 있다. 유튜브의 여러 기능 중의 하나인 하이퍼링크기능을 활용하면 영상자료 설명이나 댓글에서 자체 웹사이트로의 직접적인 연결이 가능하다. 이러한 기능을 활용하여 영상자료의 소개와 구매가 함께 이루어진다면 창작곡에 대한 접근과 활용이 조금은 더 편리해질 것이다.

‘공자를 기리는 음악경연대회’ 홈페이지의 지정곡들을 살펴보면 『Chinese Piano Pieces for Children』과 『Sin-foreign Piano Masterpiece』에서 선곡된 작품도 상당수 눈에 띈다. 이 교재들은 중국 작곡가들의 작품을 수록한 작품집으로 미국의 유명 악보 사이트 혹은 아마존에서 구매할 수 있다. 위에서 소개된 『Chinese Piano Pieces for Children』에서 ‘Chinese’ 대신 ‘Korean’과 ‘Japanese’을 대입해서 아마존 사이트를 검색해 보니 중국과 일본 교재가 상당수 검색되는 데 반하여 한국 교재는 찾을 수가 없었다.

그렇지만 반가운 사례도 발견된다. 1954년 설립되어 현재 26개 작곡 단체 및 동인을 산하단체로 두고 있는 한국작곡가협회의 경우 산하단체 회원들 작품을 중심으로 주문형 도서출판(POD: Publish On Demand)을 위한 플랫폼을 제공하고 있다. 그리고 2011년 예술자료를 시간·공간의 제약을 넘어 활용할 수 있도록 하고자 소장예술자료를 디지털화하는 한국예술디지털아카이브의 작업을 통해 1750개의 한국현대음악작품이 저장된 것으로 나타났다(한국예술디지털아카이브, <https://url.kr/zp1dlf>). 하지만 이러한 작업에서도 악보의 구매는 별도의 절차를 거쳐야 하는 번거로움이 있으며, 교육용 작품을 전문적으로 소개하거나 작품을 난이도별로 구별해 연주자들의 선택을 도와주는 작업은 아직 시도되지 않고 있는 것으로 보인다.

이상에서 제시된 다양한 플랫폼들의 활동 내용을 살펴보면 광범위한 데이터베이스 구축을 위해 지속해서 투자하고 노력을 기울인 것으로 나타나고, 그 주체도 교육기관, 출판사, 정부 기관, 학술 단체 등 다양하다. 따라서 한국적 정체성을 담은 교육용 작품의 활발한 창작과 활용을 위해서는 온라인상에서 현재 이루어지고 있는 다양한 사례를 참고하고 우리의 현주소를 정확히 파악하여 개선해나갈 필요가 있다.

IV. 결론

외국의 초·중급 피아노 교재에 자국의 민족적 요소를 보여주는 작품이 다수 수록된 것을 보면서 국내에서도 이러한 작업이 활발해지면 좋겠다는 생각을 항상 품고 있었다. 그런데 시카고로부터 전해진 소식은 한국에서도 이러한 작업이 더 적극적으로 진행되어야 함을 알려주는 신호로 받아들여졌다. 이에 본 연구가 시작되었고, 초등부에서 고등부까지 다양한 난이도의 한국적 정체성을 담은 창작곡을 지정곡으로 제시하고, 한국인뿐 아니라 외국인 작곡가들에게까지 한국적 특징을 담은 작품 창작을 위촉한 세종문화회의 활동은 바로 한국의 문화를 알리는 과정이었다는 것을 발견하게 되었다. 그동안 세종문화회가 세종음악 경연대회 진행을 통해 쌓은 결과들은 한국적 정체성을 담은 교육용 작품 창작의 활성화를 위해 꼭 참고해야 할 내용을 포함하고 있다. 본 연구에서 세종문화회의 활동과 국내·외 관련 사례 분석을 기초로 하여 이러한 작업을 촉진하는 방안으로 제시한 1) 교육과정 개선과 인식의 전환을 통한 작곡가 발굴, 2) 교재출판 및 음원 제작, 3) 콩쿠르 혹은 급수자격검증을 위한 지정곡으로 창작작품 사용, 4) 다양한 플랫폼을 통한 홍보 및 데이터베이스 구축 등을 통해 국내 음악계가 위와 같은 작업의 중요성을 인식하는 계기가 마련되고, 우리의 교육용 창작곡이 국내·외 피아노 교육에 널리 쓰이는 그날이 속히 오기를 기대한다. 과거의 세종문화회의 시작이 그랬던 것처럼 우리도 결단을 내릴 필요가 있다.

참고문헌

- 권수미(2012). 피아노 교육에서 《체르니 100번 연습곡》의 연주 기술 분석과 활용 실태 조사. **音.樂.學**, 20(1), 71-110.
- 권수미, 정완규(2014). 국내외에서 운영되는 음악 급수시험제도 비교연구. **음악교육연구**, 43(4), 25-55.
- 권순호, 최승준, 허방자, 여영환, 정지영, 권오연, 이혜영, 김지민(2007). 한국현대음악에 나타난 전통음악적 요소에 대한 분류연구 및 현대적 음향군이론 정립. **낭만음악**, 19, 153-235.
- 김단하(2014). 영국·캐나다·중국 피아노 급수평가요목 비교를 통한 국내피아노 급수평가제도 개선방안 모색. 박사학위 논문, 한세대학교 대학원.
- 김미숙(2016). 국내 주요 연주회장에서 연주되는 피아노 앙상블의 현황과 레퍼토리 분석. **음악교수법연구**, 17(2), 35-56.
- 김보람(2020). 피아노 교사의 전문성 함양을 위한 국내외 피아노 교사 재교육 현황 조사. 석사학위 논문, 이화여자대학교 대학원.

- 김영(2021). 서울지역 주요 연주회장에서의 피아노독주회 현황과 레퍼토리 분석(2017-2019). **음악 교수법연구**, 22(1), 77-101.
- 김춘미(2008). **한국 작곡가 연구를 위한 기초서지**. 서울: 민속원.
- 김춘미, 김용환, 이영미, 민경찬(1995-1999). **한국 작곡가 사전 I, II, III**. 서울: 시공사.
- 나운영(1975). **수상집 3집 '스타일과 아이디어'**. 서울: 보이스사.
- 박진희(2010). 우리나라 중급피아노과정에서 사용되는 학습문헌연구. **음악교수법연구**, 6(0), 27-58.
- 박혜성(2021). 유튜브 매개 온라인 음악교육의 특성. **한국예술연구**, 34, 189-210.
- 신동일(2000). **건반 위의 작은 세상**. 서울: 예술출판사.
- 이강숙(1985). **음악적 모국어화를 위하여: 이강숙 음악평론집**. 서울: 현음사.
- 이순정(2000). **한국 현대 피아노 음악 문헌**. 서울: 태림출판사.
- 이연경(2012). 20세기 현대 피아노 작품 지도를 위한 레퍼토리 조사. **음악교육연구**, 41(2), 279-308.
- _____(2016). 미국 작곡가 에마 루 디머(Emma Lou Diemer)의 교재용 피아노 악곡 연구. **음악교수법연구**, 17(1), 77-104.
- 이희승(2022) 초급 피아노 교재 활용에 관한 피아노 전공생들의 인식 연구. **음악교수법연구**, 23(2), 97-116.
- 정완규(2011). 피아노 교재 선택요인 분석 및 만족도 조사. **음악교육연구**, 40(3), 275-296.
- 차선희(2022). 한국적 정체성을 담은 교육용 피아노 작품 분석과 창작 및 활용을 위한 제언. 박사학위논문, 한세대학교 대학원.
- 차선희, 유승지(2022). 한국적 정체성을 담은 교육용 피아노 작품 창작과 세계화를 위한 제언. **음악과 현실**, 63, 209-243.
- 채수아(2017). 윌리엄 길록(William Gillock)의 피아노곡집 <리듬과 양식: 바로크, 고전, 낭만, 그리고 근대 양식>의 중급 보충교재로서의 역할에 관한 연구. **음악교수법연구**, 18(2), 193-220.
- 최필선(1997). 김국진의 삶과 작품. **음악과 민족**, 14, 13-29.
- 한국음악교육협의회(2021). **피아노 급수 지정곡집**. 경기: 동서음악출판사.
- 홍정수(1995). 나운영의 음악관-그의 민족음악론을 중심으로. **음악과 민족**, 10, 134-151.
- Albergo, C. & Alexander, R.(2011). *Piano repertoire guide: intermediate and advanced literature*. Champaign, IL: Stipes Publishing L.L.C.
- Hong, S. L.(2020). *From east to west: twenty-four piano solos based on Korean folk songs*. Illinois Arts Council Agency.
- Johnson, R. G.(2007). Feature article: perspective in pedagogy. *Keyboard Companion, Winter*, 6-11.

인터넷 자료

박원정(2022년 10월 3일). 시카고의 세종문화회 제41회 세종문화상 수상. **뉴스매거진 시카고**. 접속일 12. 06. 2022.

<https://www.newsmzn.com/2022/10/03/sejong-cultural-society-wins-sejong-award/>.

박정은(2021년 5월 14일). 전통음악에 현대식 어법 입혀 상생의 길 모색하죠. **스카이데일리(Sky Daily)**. 접속일 12. 14. 2022.

https://www.skyedaily.com/news/news_spot.html?ID=131057

서울국제음악콩쿠르. 역대 콩쿠르. 접속일 10. 03. 2022,

<http://seoulcompetition.com/previous-competition/>.

세종문화회. 세종문화회 개요. 접속일 01. 03. 2021,

<http://www.sejongsociety.org>

세종문화회. 세종국제작곡경연대회. 접속일 01. 03. 2021,

<https://url.kr/134iye>.

아이러브콘테스트. 주요콩쿨연간일정. 접속일 04. 21. 2021,

<http://ilovecontest.com>.

유튜브. 세종문화회 2021년 기금모금 행사. 접속일 01. 03. 2021,

<https://url.kr/8apo2g>.

중앙음악콩쿠르. 과제곡 및 요강. 접속일 04. 21. 2021,

<https://concours.joins.com>.

한국예술디지털아카이브. 작품별 한국현대음악. 접속일 03. 01. 2022,

<https://url.kr/zp1dlf>.

한국작곡가협회. 판매 악보. 접속일 03. 01. 2022,

http://kocoas.com/NEW/sub04_01.html.

Stiefel, Y.(2008, May 8). "Sejong Cultural Society shares Korean culture.", *Glenview Announcements*. Retrieved June, 26, 2021 from

http://www.sejongsociety.org/news_articles/general/pioneerlocal/glenview_announcement_20080508.htm.

Wohlberg, Tara.(2012). "Stephen Chatman: Composer", Retrieved November 30, 2021 from

<http://www.drstephenchatman.com/bio.html>.

Youtube. UIPianoPed. Retrieved March 1, 2022 from

<https://url.kr/dy7txa>.

인터뷰

도서 출판 예술 대표, 김재선과의 인터뷰. 2021년 10월 5일.

피아니스트, 이소정과의 인터뷰. 2021년 5월 1일.

변주곡에 대한 R. 슈만의 새로운 시도: 〈즉흥곡〉 Op. 5를 중심으로

조미정 (중앙대학교 강사)

I. 서론

변주곡은 음악사에서 가장 오래된 장르 중 하나이다. 하지만 상대적으로 역사가 짧은 소나타의 실험적이고 혁신적인 발전과정과 비견하면 변주곡 형식의 변화는 미비하게 보인다. 그렇기에 방대한 양의 변주곡들 중에서 문헌적으로 의미 있는 작품은 소수이다: 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)의 〈골드베르크 변주곡〉(Goldberg Variations) BWV 988, 베토벤(Luwig van Beethoven, 1770-1827)의 〈디아벨리 변주곡〉(Diabelli Variations) Op. 120 이 대표적인 예이다. 변주곡의 발전을 논할 때 자주 언급되지 않지만, 슈만(Robert Schumann, 1810-1856) 역시 변주곡을 새로운 차원의 정교한 장르로 발전시킨 중요한 작곡가이다.

슈만의 음악과 문학의 깊은 연관성은 널리 잘 알려져 있다. 문학과 긴밀히 연결되어있는 작곡가들은 많지만 유독 슈만이 문학과 함께 언급되는 이유는 그 방식의 독특함 때문일 것이다. 슈만이 문학적 영감을 음악으로 옮기는 방법은 단순히 특정 문학 작품의 이야기를 음악적으로 묘사하는 것이 아니다. 그는 음악은 문학의 변형이며 동일한 지적 실체를 전달할 수 있다는 믿음으로 음(音)을 문자화 시켰다(Brown, 1969). 그리고 슈만이 음악을 마치 문학처럼 대하는 방식과 그것을 이루고자 했던 그의 시도들이 슈만의 변주곡 작품들에 나타난 형식의 변형과 맞닿아 있다.

슈만은 특히 작곡 시기 초기(1828-1835)에 나비를 뜻하는 파피용(Papillon)의 상징적인 의미에 심취해 있었던 것으로 보인다. 그리고 파피용이 문학적으로 내포한 의미들을 음악적으로 발전시키기 위해 여러 장치들을 실험 했는데 그 중심에 변주곡이 있다: 〈아베크 변주곡〉(Abegg Variations) Op.1(1829-30), 〈즉흥곡〉(Impromptus) Op.5 (1833), 〈카나발〉(Carnaval) Op.9(1834-35)¹⁾, 〈교향적 연습곡〉(Symphonic Etudes) Op.13(1834-35). 출판된 네 개의 변주곡 중 하나인 〈즉흥곡〉은 〈아베크 변주곡〉에서 〈카나발〉과 〈교향적 연

습곡)에 이르는데 중요한 가교역할을 할 뿐만 아니라, 슈만의 새로운 변주곡에 대한 핵심적인 생각들을 압축적으로 보여준다.

이 논문에서는 슈만의 문학적 영감이 변주곡 형식의 변화에 어떻게 반영되었는지 살펴본다. 먼저, 그에게 가장 영향을 미쳤던 작가들의 특징들과 더불어 파피용의 핵심 개념이 위의 변주곡 작품들에 어떻게 전이 되었는지 연구한다. 그리고 그 혁신적인 변주곡 기법의 중심에 있는 〈즉흥곡〉을 세밀히 탐구하여 이 작품의 의미와 중요성을 논하고자 한다.

II. 본론

1. 문학적 배경

1) 이중성과 불연속성

잘 알려진 바와 같이 장 폴 리히터(Jean Paul Friedrich Richter, 1763-1825)와 E. T. A. 호프만(Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, 1776-1822)은 슈만의 작곡 스타일에 직접적인 영향을 미친 작가들인데 이들의 가장 중요한 특징들로 이중성(Duality)과 불연속성(Discontinuity)을 꼽을 수 있다. 리히터는 소설에서 종종 두 명의 대조적인 인물을 도플갱어(Doppelgänger) 또는 쌍둥이로 등장시켰다. 마찬가지로, 호프만의 소설에는 현실(산문적 세계)과 환상(몽환적 세계)이 공존하는 경우가 많다. 음악 비평에서도 호프만은 서로 다른 관점을 주장하는 분신을 창조했다. 따라서 슈만의 작곡과 비평에서 대변인으로 등장한 플로레스탄과 오이제비우스는 슈만이 채택한 두 가지 주요 목소리로, 해당 작가들의 작품에서 명확한 선례를 찾을 수 있다.

또한, 그들의 내러티브 스타일(Narrative Style)은 단절된 단편들에 의해 통합됨으로써 이야기의 연속성은 의도적인 불연속성에 의해 만들어지기도 하고 손상되기도 한다. 게다가 유기체론(Organicism)²⁾은 낭만주의 시대에 매우 중요하게 여겼던 미학이었기 때문에 슈만의 주요 관심사 중 하나는 어떤 식으로든 내부적으로 연결된 다양한 대조적인 섹션을 아우르는 큰 틀, 즉 끊임없는 일탈을 통한 통일성을 만드는 것이었다(Mechell, 2016). 그리고 물론 이것은 변주곡의 핵심 원칙이기도 하다.

-
- 1) 이 작품은 성격적 소품집으로 여겨지지만 변주곡으로도 이해될 수 있다. 이에 대한 논의는 본문에서 하기로 한다.
 - 2) 하나의 작품은 서로 의존하는 부분들로 복잡하게 연결되어 마치 하나의 유기체와 같다고 보는 관념적 이론이다.

2) 파피용의 수수께끼

리히터의 소설 『유홍의 한 때』(Flegeljahre)의 가면무도회 장면은 1830년대 슈만의 작품, 특히 〈파피용〉(Papillon) Op. 2와 〈카나발〉에 가장 중요한 원천이 되었다. 가면 무도회의 가장 분명한 주제는 물론 춤이지만, 이 장면에는 이 외에도 다양한 의미들을 찾을 수 있다. 첫 번째로, 플로레스탄과 오이제비우스의 영감으로 여겨지는 일란성 쌍둥이 발트(Walt)와 폴트(Vult)는 그들의 정체성을 숨기기 위해 가면을 교환 하는데 이는 이중성 또는 분열된 자아의 상징이 된다(김태정, 2021). 그 다음으로, ‘가면’이라는 개념 자체가 음모, 신비, 그리고 숨겨진 정체성의 의미를 내포한다.

마지막으로, 가장 흥미로운 것은 가면 무도회를 뜻하는 독일어 단어가 ‘Larventanz’라는 점이다. 독일어에서 ‘Larve’는 가면을 뜻함과 동시에 ‘애벌레’를 뜻한다. 애벌레를 나비가 되기 전의 미완성 단계라고 이해한다면 이 라벤탄츠는 은유적으로 유충에서 곤충으로의 탈바꿈, 즉 변태(Metamorphosis)의 의미를 내포한다고 볼 수 있다. 슈만은 이러한 ‘Larve’의 중의적이고 모호한 특징을 〈파피용〉에서 충분히 활용한 것으로 보인다. 애벌레가 정교한 변태 과정을 거쳐 우아하고 매력적인 나비의 모습으로 탈바꿈하듯 〈파피용〉은 12개의 단편적 소품들이 하나의 집합체이자 유기체로 재탄생 되었다(Chissel, 1972). 그리고 이러한 아이디어는 〈인터메조〉(Intermezzi) Op. 4, 〈즉흥곡〉, 〈카나발〉, 그리고 슈만 자신이 ‘두 번째 파피용 세트’라고 묘사한 〈교향적 연습곡〉에서 더욱 촘촘한 내부망(Inner-web)으로 발전한다.³⁾

1832년 슈만은 출판사 브라이트코프에게 “파피용의 방식에 따라 *XII Burlesken*(Burle)를 완성했다”고 편지를 보냈다(Daverio, 1997). 비록 이 곡이 출판되지는 않았지만, 이곡에 대한 단편적인 스케치 중 일부가 〈즉흥곡〉, 〈카나발〉, 〈교향적 연습곡〉의 스케치에서 부를라(Burla)⁴⁾로 발견되어, 이 곡이 파피용 아이디어의 연장선상에 있음을 확인할 수 있다(Daverio, 1997). 또한 슈만은 〈인터메조〉를 “확장된 파피용”이라고 묘사하기도 했다(Chissel, 1972).

흥미롭게도 〈아베크 변주곡〉의 A-Bb-E-G-G 동기는 〈인터메조〉의 제 6곡에도 등장한다(악보 1).

3) 또한, Op. 2의 선율은 〈다비드동맹무곡〉(Davidsbündlertänze), Op. 6 뿐만 아니라 〈카나발〉에서도 인용되며, 소나타 Op. 11의 3악장에도 *Burla*(본문 참조)가 등장한다. 따라서 파피용의 아이디어는 1830년대 슈만의 창작에 큰 영향을 미친 것으로 보인다.

4) Burle의 단수형.



〈악보 1〉 슈만 〈인터메조〉 Op. 4, No. 6, 마디 43-46

사실 Op. 2는 처음에 ‘파피용 뮤지컬’(Papillons Musicaux)이라는 제목이 붙여졌고, Op. 1은 ‘파피용’이라는 제목으로 언급되었다(Chou, 1998). 따라서 슈만이 A-B-E-G-G를 원래의 파피용 동기로 간주하였고 이를 확장된 파피용(인터메조)에 인용했다고 보는 것이 타당해 보인다. 또한, 그가 파피용의 개념을 작품번호 1번과 2번에 연결지어 생각했다는 점은 파피용이 상징하는 변형의 아이디어가 변주곡과 성격적 소품(Character Piece) 모두와 밀접한 관련이 있음을 강력하게 시사한다. 그리고 마침내 작품번호 5번 〈즉흥곡〉에서 ‘성격적 변주곡’의 형태로 이 두 장르가 하나의 장르로 결합 된다. 이것은 은유적으로 그의 문학적 이상과 관련되어 있으며, 장르 발전의 새로운 단계이다(Sisman, 1993).

다시 말해, 이중성, 불연속성, 사교춤, 숨겨진 정체성, 유기적 변태 등의 파피용 사상은 모두 슈만의 문학적 연관성의 일부이다. 그리고 이러한 암호들이 음악의 언어로 해독되면서 슈만의 작품에서 독창적인 ‘성격적 변주곡’이라는 형태로 나타났다. 〈즉흥곡〉에서 처음 선보인 성격적 변주곡은 이후 〈카나발〉과 〈교향곡 연습곡〉에서 더욱 발전하게 된다.

2. 슈만의 초기 변주곡

변주곡은 19세기에 가장 인기 있는 장르 중 하나였지만, 종종 열등한 장르로 평가받기도 했다. 근본적으로 반복적인 구조를 가장 큰 장애물로 삼았다. 그리고 작곡가들은 대중의 흥미를 위해 유명한 곡, 보통 이탈리아 오페라의 아리아를 주제로 삼아 연주자(보통 작곡가 자신)의 뛰어난 기교를 강조하는 브라부라(Bravura) 스타일로 변주하는 경우가 많았기에 변주곡은 그 독창성과 예술성을 높이 평가받지 못하는 경우가 있었다. 슈만 역시 이 장르를 ‘기교를 공허하게 보여주는 것’ 그리고 ‘익숙한 곡을 피상적으로 변주하는 기계적인 스타일의 건반 연주’로 간주하며 좋지 않은 시각을 가졌다(Andreievski, 2012).

5) 성격적 변주곡 자체는 처음이 아니다. 베토벤은 이러한 변주곡을 변주곡 Op. 34와 〈에로이카 변주곡〉, Op. 35, 그리고 〈디아벨리 변주곡〉, Op. 120에서 이미 선보였다. 하지만 이 혁신적인 변주곡들에서도 베토벤은 주제의 구조를 유지했다. 반면, 슈만의 변주곡들은 주제가 아닌 공통된 동기에 의해 연결되며, 곡은 동기의 발전과 암시에 의해 진행된다.

그럼에도 불구하고 슈만은 이 장르의 엄청난 인기를 무시할 수 없었기에 특히 1828년부터 1836년까지의 초기에는 이 장르에 대한 새로운 접근법을 탐구하는 데 몰두했다. 그리고 그 결과 초기작품 중 출판된 네 개의 변주곡 세트 Opp. 1, 5, 9, 13에서 매우 독특한 특징을 보여준다.

작품번호 1번인 <아베크 변주곡>은 대부분 이 시대 변주곡의 대표적인 특징들을 따르고 있지만 이미 변주곡에 대한 독특한 접근 방식을 보여준다. 먼저, 슈만은 자신이 직접 작곡한 짧은 다섯 개의 음정을 동기화 하는 독창적인 선율을 사용한다. A-B-E-G-G는 암호(Cipher)의 일종으로 음정으로 번역되며, 이 다섯 음은 전체 주제를 구성하는데 사용된다(악보 2).



<악보 2> 슈만 <아베크 변주곡> 마디 1-5

하지만 이 동기는 항상 내성에 배치 되어있고 더 작은 단위로 쪼개지기도 하면서 동기가 표면적으로 드러나지 않는다. 특히 피날레에서 Bb-E-G-G가 처음에는 코드의 일부로 나타났다가, 음이 하나씩 사라지면서 동기가 나타나는 이 부분은 슈만의 유머와 주제를 감추는 방법을 보여주는 좋은 예로 볼 수 있다(악보 3).



<악보 3> 슈만 <아베크 변주곡> 마디 194-197

결과적으로 <아베크 변주곡>에서 변주곡 형식에 대한 전통적인 개념들이 느슨해졌는데 이러한 양상은 <즉흥곡> 더욱 발전된다. <즉흥곡>은 다음 장에서 자세하게 살펴보기로 한다.

<카나발>은 일반적으로 성격적 소품으로 여겨지지만, ABEGG와 유사한 글자 암호 동기인 A-S-C-H 음정을 기반으로 한 변주곡 형태로도 분석할 수 있다.⁶⁾ ASCH는 1834년 슈만의 약혼녀의 고향 이름인 동시에 독일어로 카니발을 뜻하는 Fasching이라는 단어와 자신의 이름인 Robert Alexander Schumann에서 이 글자가 모두 발견된다. 그리고 ASCH는 세 가지 방식으로 음악으로 번역될 수 있다: ASCH(A-Eb-C-B), SCHA(Eb-C-B-A), AsCH(Ab-C-B). <악보 4-1>에서는 ASCH와 SCHA가 한마디 안에 동시에 나타나는 것을 찾아볼 수 있고 <악보 4-2>에서는 AsCH의 예시를 확인할 수 있다.



<악보 4-1> 슈만 <카나발> 중 '플로레스탄'(Florestan), 마디 1-6



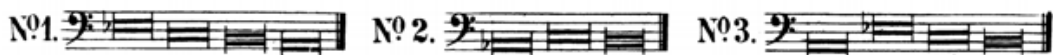
<악보 4-2> 슈만 <카나발> 중 '키아리나'(Chiarina), 마디 1-5

이러한 다양한 변형의 가능성은 변조, 이명동음, 으뜸음화(Tonicization)의 기회를 확대시키고 궁극적으로 대규모 작품에 동기적 그리고 조성적 통일성 부여한다.

이 음악적 암호는 악곡 중간에 스피нк스(Sphinxes)라는 제목과 함께 독특한 방식으로 인쇄되어 있다(악보 5).

6) 이 곡의 부제가 “네 음 위의 작은 장면들”(Scènes mignonnes sur quatre notes)이라는 것도 이 작품이 변주곡 형태라는 주장을 뒷받침한다.

Sphinxes.



〈악보 5〉 슈만 〈카나발〉 중 ‘스핑크스’ 마디 1-3

슈만은 나중에 한 평론에서 만족스러운 전체를 형성하기 위해서는 일련의 변주곡이 곡의 중간에 주제를 제시해야 한다고 제안 한 바 있다(Puchelt, 685). 이런 점에서 ‘스핑크스’는 선율이나 구조 없이 곡의 씨앗만 제공하는 〈카나발〉의 주제로 간주할 수 있다. 다시 말해, 〈카나발〉은 해독해야 할 음악적 미스터리(Mystery)이고, ‘스핑크스’는 작품의 중심에 있는 수수께끼인 것이다. 슈만은 〈카나발〉 전체에 암호화된 동기가 분산된 상황에서, 가면 주제의 ‘유기적 성장’을 통해 통일된 변주곡을 완성하는 혁신적인 방법을 찾아냈다. 이는 슈만의 가장 창의적인 업적 중 하나이다.

슈만은 〈카나발〉과 〈교향적 연습곡〉을 동시에 작곡했지만 서로 다른 변주 기법을 선보인다. 두 개의 주제를 가진 〈교향적 연습곡〉 역시 동기적, 리듬적, 음조적 상호 관계를 보여 주지만, 이 작품의 가장 새로운 측면은 19세기의 유행 장르 중 하나인 변주곡 형식과 에튀드의 융합이다. 슈만은 쇼팽이 그랬던 것처럼 연습곡을 성격적 소품으로 변형하여 변주곡 형식으로 재탄생 시켰다. 〈아베크 변주곡〉에 나타난 변주곡 세트에 대한 슈만의 독특한 이해는 〈즉흥곡〉과 〈카나발〉에서 점점 더 개인적이고 파격적인 방향으로 진행되다가 〈교향적 연습곡〉에서 에튀드와 교향곡 사이클에 접목된 것이다(Sisman, 1993, p. 15에서 재인용).

기념비적인 작품인 〈카나발〉과 〈교향적 연습곡〉은 슈만의 혁신적인 변주곡의 성숙한 형태를 보여준다. 파피용 아이디어를 기반으로 두 가지 장르가 접목되었고 이를 통해 성격적 소품의 단편적인 특성과 변주곡의 반복적인 느낌을 모두 극복되었다. 하지만 이 두 작품에 제시된 요소와 기법 중 어느 것도 완전히 새로운 것은 없다. 대부분의 장치들은 이미 〈즉흥곡〉에 나타나 있다.

3. 〈즉흥곡〉 Op. 5

〈파피용〉과 〈카나발〉에 비해 〈즉흥곡〉 5번은 연주자와 학자 모두에게 상대적으로 덜 다루어져 왔다. 그러나 이 작품은 슈만의 독특한 변주곡 형식이 발전하는 면에 있어 중요한 단계를 확립하며, 〈아베크 변주곡〉에서 〈카나발〉과 〈교향적 연습곡〉에 이르는 다리 역할을 하는 중요한 작품이다. 작품번호 1번의 즉흥성과 함께 9번과 13번의 이중 주제, 암호로 된 짧은 동기, 가면적인 성격 등의 독특한 변주 기법은 이미 〈즉흥곡〉 5번에도 등장한다.

1) 이중성

〈즉흥곡〉에는 두 개의 주제가 등장한다. 베이스 주제가 모노포니(Monophony)로 형식으로 나타나면서 곡은 시작되고 곧이어 고음부에서 다른 주제가 선율로 나타난다. 베이스 주제 역시 선율과 함께 오스티나토(Ostinato) 형식으로 등장한다(악보 6).

The image shows a musical score for Schubert's Impromptu No. 1, measures 1-32. The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment with a bass line and a treble line. The tempo is 'Un poco Adagio'. The score includes dynamic markings like 'p' and 'pp', and a 'Romanza' section. The piece is marked 'Componirt 1828.'

〈악보 6〉 슈만 〈즉흥곡〉 중 1번, 마디 1-32

위 악보의 주제 구성은 베토벤 스스로가 '완전히 새로운 변주곡'이라고 일컬었던 〈에로리카 변주곡〉(Eorica Variations) Op. 35를 즉시 떠올리게 한다(악보 7).

The image shows a musical score for Beethoven's Eroica Variations, measures 1-6. The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment with a bass line and a treble line. The tempo is 'pp'. The piece is marked 'ff' and 'pp'.

〈악보 7〉 베토벤 〈에로리카 변주곡〉, 마디 1-6

즉흥곡의 주제 부분 구조가 베토벤의 에로िका 변주곡의 영향을 받은 것은 분명해 보이지만, 두 주제의 상징과 의미는 베토벤의 변주곡과는 다르며 슈만의 독창적인 파피용 사상을 대변한다.

먼저, 베이스 주제와 선율은 별개의 의미와 기능을 갖는다. 베이스의 주제는 슈만이 작곡한 것이고 상성부에 선율로 나타나는 주제는 클라라(Clara Schumann, 1819-1896)의 초기작품인 〈로망스 변주곡〉(Romance variée) Op. 3번에서 주제를 인용한 것인데 이것으로 말미암아 두 개의 주제를 슈만과 클라라 그 자체로 생각할 수도 있다(악보 8).



〈악보 8〉 클라라 슈만 〈로망스〉 중 주제, 마디 1-6

그리고 더 나아가, 은유적으로 플로레스탄과 오이제비우스로 해석하는 것도 가능하다. 일반적으로 플로레스탄의 이름은 베토벤의 피델리오에서 유래했으며 자유로운 즉흥 연주자로 묘사된다. 그렇기에, ‘즉흥곡’이라는 제목과 더불어 베토벤과의 연관성만 보더라도 〈즉흥곡〉에서 플로레스탄을 인식하는 것은 어렵지 않다.

오이제비우스라는 이름의 정확한 출처는 알려지지 않았다. 하지만 슈만이 편지에서 클라라를 오이제비우스로 자주 언급했다는 사실과 잘 알려져 있다. 그리고 〈즉흥곡〉의 변주곡들에서 대부분의 온전한 〈로망스〉 주제는 오이제비우스 스타일로 나타난다는 점은 클라라와 오이제비우스의 연관성을 뒷받침한다. 따라서 〈즉흥곡〉은 〈파피용〉과 장 폴 리히터의 발트와 플트가 플로레스탄과 오이제비우스로 발전한 모습을 은밀하게 보여주는 최초의 작품으로 볼 수 있다. 음악에서 이중인격을 표현하고자 했던 슈만의 추상적인 아이디어는 즉흥곡에서 구체화 된 것이다.

2) 암호화 된 동기

베이스 주제는 네 개의 음표로 구성된 C-F-G-C음 동기로 시작된다. 유기적으로 이어지는 짧은 동기는 이미 〈아베크 변주곡〉에서 발견되었지만, 이 C-F-G-C 동기는 훨씬 더 광범위한 의미를 담고 있다. 한 학자는 슈만이 CFGC라는 글자와 의미 있는 연관성을 가지고

있다는 흥미로운 제안을 했는데 C는 클라라, F는 플로레스탄, 그리고 G는 슈만의 가명 중 하나인 구스타프와 연결 지었다(Schumann, p. V). 이러한 가설은 CFGC 또한 하나의 글자 암호로 해석될 수 있음을 뒷받침한다.

3) 변주곡들의 유기적 관계

한 평론에서 슈만은 새로운 변주 시대를 맞아 내부적 연결(Inner Connection)과 시적 총체성(Poetic Totality)을 위해 노력해야 한다고 언급했다(Sisman, 1993, p.15에서 재인용). 그리고 이러한 노력은 그가 '새로운 형태의 변주곡'으로 간주한 <즉흥곡>에서 잘 드러난다(Daverio, 107). 지속되는 다성적(Polyphonic) 짜임새(Texture)와 특정 리듬이 C-F-G-C동기 와 함께 얽히며 촘촘한 내적 연결망을 형성하는데 이들이 곡의 구조에 어떻게 기여 하는지 이해하는 것이 중요하다. 변주곡들은 다양한 방식으로 상호 작용하며 밀접하게 연결되어있는데 공통된 동기와 제스처(Gesture)에 따라 변주곡들을 몇 개의 그룹으로 분류해볼 수 있다(표 1).

〈표 1〉

번호	박자	마디	섹션	동기 혹은 제스처
1 (주제)	2/4	32	1. 도입부	- 증가하는 짜임새 - 지속적인 움직임
2	2/4	16		
3	2/4 + 6/8	32		
4	2/4	24		
5	6/8 + 2/4	16	2. 발전부 I	- 부점 리듬 - 지속적인 움직임
6	12/16	16		
7	2/4	32		
8	2/4	16	3. 발전부 II	- 지배적인 <로망스> 주제 - 대조적인 움직임 - 하행 5도의 동기 - 가장 시적이고 극적인 분위기
9	4/4	16		
10	12/16	16		
11	3/4	88	4. 피날레	- 절정의 순간 - 대조적인 움직임
12	6/8	177		

〈표 1〉이 보여주는 바와 같이 〈즉흥곡〉의 12개 변주곡을 4개의 부분으로 나누어 볼 수 있으며, 각 섹션은 서로 다른 역할을 수행한다.⁷⁾ 처음 네 개의 변주곡은 도입부이다. 동일한 박자를 기반으로 진행되는 첫 네 개의 변주곡은 짜임새가 점점 두꺼워지는 양상을 보인다. 주제인 1번의 전반부에는 슈만 주제가 먼저 베이스 라인에 나타나고 후반부에 이 베이스의 주제는 고정선율(Cantus Firmus)로 나타나며 클라라의 〈로망스〉 주제가 소개된다(악보 6).

2번부터 4번까지는 주제의 형태와 구조를 유지하면서 동기적 요소들이 재배치된다. 예를 들어, 〈로망스〉 주제의 알토는 2번에서 소프라노로 이동하고, 그 후 3번에서는 더 감추어진 형태로 테너에 등장한다(악보에서 동그라미 부분). 이후 4번에서는 〈로망스〉 주제의 세 번째 마디에 나타난 반음계 동기가 강조된다(악보 9).



〈악보 9-1〉 슈만 〈즉흥곡〉 중 2번, 마디 1-8



〈악보 9-2〉 슈만 〈즉흥곡〉 중 3번, 마디 1-5



〈악보 9-3〉 슈만 〈즉흥곡〉 중 4번, 마디 1-4

7) 이 분석은 전체 구조와 변주곡들의 관계에 기반한 것이다. 각 변주곡에 대한 이론적 분석은 Stevens, pp. 58-117에서 확인 할 수 있다.

이 그룹의 또 다른 중요한 측면은 점진적으로 증가하는 짜임새의 변화이다. 단선율에서 완전한 4성부로의 증가는 다시 베토벤의 <에로이카 변주곡>의 도입부를 떠올리게 한다. 주 선율 주제가 나타나기 전에 베이스 주제가 네 번 반복 되며 유니슨(Unison)에서 4성부로 발전되는 <에로이카 변주곡>의 도입부와 <즉흥곡>의 유사성은 슈만이 이중 주제와 네 개의 음정으로 된 동기뿐만 아니라 작품 전체의 구조와 배열에서도 에로이카 변주곡을 모델로 삼았다는 것을 명백하게 보여준다.

다음은 섹션은 첫 번째 발전부로 5-7번은 부점 리듬을 공통분모로 서로 연결되어있다. 특정 리듬은 계속 유지되지만, 다이내믹과 음역의 범위가 점차 확장되고 짜임새 또한 두터워진다. 점차 빨라지는 템포 또한 곡이 전개되는 느낌을 가중 시키며 에너지를 축적해간다 (악보 10).



〈악보 10-1〉 슈만 〈즉흥곡〉 중 5번, 마디 1-5



〈악보 10-2〉 슈만 〈즉흥곡〉 중 6번, 마디 1-2



〈악보 10-3〉 슈만 〈즉흥곡〉 중 7번, 마디 1-5

두 번째 발전부에 속한 다음 세 작품은 가장 대조적인 관계를 보여준다. 갑작스러운 분위기 전환은 플로레스탄과 오이제비우스의 교차를 떠올리게 하므로 이 섹션은 슈만의 성격적 소품이 보여주는 특징 및 문학적 영감과 가장 직관적으로 연결되는 부분이다. 공통적으로 이 세 개의 작품들에서는 <로망스> 주제가 두드러지게 나타나며 5도 하행 하는 동기 또한 통일감을 유발한다. 더불어, 제스처의 일체감도 보이는데 8번 알토에서 나타나는 상행의 제스처가 9번에서는 옥타브로 그리고 10번에서는 베이스와 소프라노를 넘나들며 더욱 확장되어 나타난다. 이렇게 8, 9, 10번은 동기적 세포를 공유하며 동기들이 다방면으로 확대된다(악보 11).



〈악보 11-1〉 슈만 〈즉흥곡〉 중 8번, 마디 1-5



〈악보 11-2〉 슈만 〈즉흥곡〉 중 9번, 마디 1-2, 9-10



〈악보 11-3〉 슈만 〈즉흥곡〉 중 10번, 마디 1-3, 10-12

마지막 두 개의 즉흥곡은 베토벤이 〈에로이카 변주곡〉에서 그랬던 것처럼 인상적인 푸가로 정점을 찍는 웅장한 피날레로 구성되어 있다. 이 마지막 두 곡의 길이는 앞의 열 곡을 합친 것보다 길고 감정 표현의 범위가 눈에 띄게 확장되어 있다. 11번은 전체 작품 중 가장 환상적인 느낌을 주는 부분이지만, 이전 작품이나 다음 작품과의 연결고리가 뚜렷하지 않다. 슈만은 1852년 즉흥곡을 개정할 때 이 곡을 생략했다.

구조적으로 마지막 즉흥곡은 작품의 정점이며, 교향곡풍의 성격과 승리의 분위기가 돋보인다. 그리고 부점 리듬과 하행 5도의 동기가 다시 강조 된다. 곡의 중간에는 90마디가 넘는 푸가가 등장한다. 피날레의 시작 부분은 푸가 이후에 다시 돌아오고, 처음부터 축적된 에너지가 마침내 *fff* 다이내믹과 함께 4옥타브 유니즌의 C-F-G-C 동기에 도달한다. 선언적인 슈만 주제에 이어 〈로망스〉 주제의 파편이 마지막으로 등장하고 갑자기 *p*가 등장하며 작품은 〈아베크 변주곡〉처럼 매우 부드럽게 끝난다. 이렇듯, 〈즉흥곡〉의 대조적인 두 주인공이 마지막에 극적으로 등장하며 곡은 마무리된다(악보 12).



〈악보 12〉 슈만 〈즉흥곡〉 중 12번, 마디 145-177

〈즉흥곡〉의 긴 여정은 웅장한 피날레로 마무리되며 내러티브의 느낌이 분명하다. 슈만 자신도 1833년 8월 9일자 편지에서 〈즉흥곡〉을 "이야기"라고 불렀다(Stevens, 52). 변주곡 들은 서로 연관되어 있으며, 변주곡 그룹은 이야기를 효과적으로 구성하기 위해 독특한 역할을 수행한다. 두 가지 주제와 함께 작은 단위의 동기와 특징적인 리듬이 변주곡 전체에 통일감을 부여하고, 두 개의 발전부 섹션은 연속적인 흐름과 대조적인 진행을 통해 서로 다른 방식으로 긴장감을 높인다. 그리고 이러한 요소들은 슈만이 파피용 아이디어를 음악화 하고자 한 강한 실험정신을 돋보이게 한다.

III. 결론

〈즉흥곡〉 Op. 5는 〈파피용〉이나 〈카니발〉의 인기를 누리지 못했고 학자들로부터도 큰 관심을 끌지 못했다. 그 이유 중 하나는 슈만이 작품의 전체적인 구조에 집착한 나머지 그의 풍부한 상상력을 다소 제한했기 때문으로 보인다. 즉흥성은 존재하지만, 동기가 자유롭게 변형되지 않고, 흰 건반의 C-F-G-C 동기는 변조를 위한 충분한 기회를 제공하지 않아 〈카니발〉과 〈교향적 연습곡〉에서 볼 수 있는 흥미로운 변형들이 부족하다. 또한 〈로망스〉 주제의 동기가 다양하게 처리되지 않아 다양한 캐릭터를 통해 내러티브를 생성하려는 슈만의 노력이 성공적으로 실현되지 못했다.

그럼에도 불구하고 <즉흥곡> Op. 5는 슈만에게 중요한 도약의 계기가 되었다. 그는 변주곡의 형식을 발전시키려는 시도에서, 파피용 아이디어에서 파생된 문학적, 베토벤에게서 얻은 음악적인 영감을 종합하여 성격적 소품 개념에 변주곡을 접목함으로써 <카나발>과 <교향적 연습곡>에 대한 청사진을 제시했다. 그러므로 <즉흥곡>은 변주곡에 대한 슈만의 새로운 접근 방식을 이해하는 데 중요한 자료가 됨을 알 수 있다.

참고문헌

- 김태정(2021). **피아노 문헌(하)**. 서울: 도서출판 좋은땅.
- Andreevski, K.(2012). *Schumann's Opus 1: Formation and Sources of Influence*. DMA diss. University of Houston.
- Brown, T. A.(1969). *The Aesthetics of Robert Schumann*. New York: Philosophical Library.
- Chissell, J.(1972). *Schumann Piano Music*. London: British Broadcasting Corporation.
- Chou, C. W.(1998). *Aspects of Historical Background, Literary Influence, Form, and Performance Interpretation in Robert Schumann's Carnaval*. DMA diss, The Ohio State University.
- Daverio, J.(1997). *Robert Schumann*. New York: Oxford University Press.
- Mechell, C. W.(2016). *Through a Literary Lens: The Effect of Jean Paul and E.T.A. Hoffmann's Writing Styles on the Compositional Techniques of Robert Schumann*. DMA diss. University of Washington.
- Puchelt, G.(1972). Robert Schumann and the Variation for piano. *NZ: Neue Zeitschrift für Music, Vol. 133, No. 12*, 683-686.
- Schumann, Clara. Romance variéee, Op. 3. Imslp., Score, Retrieved April 10, 2023, from [https://imslp.org/wiki/Romance_vari%C3%A9e%2C_Op.3_\(Schumann%2C_Clara\)](https://imslp.org/wiki/Romance_vari%C3%A9e%2C_Op.3_(Schumann%2C_Clara))
- Schumann R.(2009). Impromptus Opus 5. Herttrich, Ernst. ed., Score, Remagen: G. Henle.
- _____.(2004). Abegg-Variationen Opus 1. Herttrich, Ernst. ed., Score, Schalkenbach: G. Henle.
- _____.(1977). Carnaval Opus 9. Boetticher, Wolfgang. ed., Score, München: G. Henle.
- Sisman, E. R.(1993). *Haydn and the Classical Variation*. Cambridge. Massachusetts, and London: Harvard University Press.
- Stevens, C.(1977). *A study of Robert Schumann's Impromptus, Op.5: Its sources and a critical analysis of its revisions*. AD diss., Boston University.

'Healthy' Teaching: A Reflection on 『Piano and Song』 by Friedrich Wieck

Dr. Junghwa Lee (Southern Illinois University Carbondale, Professor)

I. Introduction

Friedrich Wieck(1785-1873), Clara Wieck Schumann(1819-1896)'s Father, was a noted piano teacher of the 19th century, and also a voice teacher, piano seller, and writer, but his teaching approaches have not been of much discussion in sources for teaching methods, Clara Schumann's performance careers or biographies. Friedrich Wieck as a writer contributing to pedagogical articles and critical views to journals including Chopin's Op. 2 put together these kinds of writings in his *Clavier und Gesang (Piano and Song)* subtitled *Didactic and Polemical* in 1853 projecting his strongly held views on pianistic and vocal pedagogy as well as performance, and sharing a 'healthy' way of teaching and practicing. Since COVID-19, a general concern and awareness for health has increased. This session will introduce Wieck as a teacher and summarize the main points of his writings related to teaching and piano playing. It will discuss the common approaches between a 19th century teacher and the present day (21st century), by describing the essence of Friedrich Wieck's teaching who was the teacher of several renowned musicians such as Clara Wieck, Robert Schumann(1810-1856), and Hans von Bülow(1830-1894), and the lessons one can learn as a music teacher of the current age and a performer of the present who needs to consider both the repertoire choices and the artistry to be communicated through various means including virtual media.

II. Friedrich Wieck's Viewpoints as a Teacher and Musician

1. Individual Differences

As a teacher one has to be open to help students and young performers finding ways suitable to their playing approaches, and there is no 'one and only method' that works for all. Friedrich Wieck mentions individual differences to consider as a thoughtful teacher, stating, "Every thoughtful teacher, striving for the best result, must, however, take care that this shall only be acquired gradually, and must teach it with a constant regard to individual peculiarities"(Wieck, 1853/1988, pp. 148-149).

2. Wieck's Comments on His Contemporaries and the Backgrounds of His Book *Clavier und Gesang (Piano and Song)*

Wieck comments on his contemporaries' piano playing fashion of the time with a negative connotation saying, "We also have much better aids in instruction books, etudes, and suitable piano pieces; but still we find everywhere 'jingling' and 'piano-banging,' as you express it, and yet no piano-playing"(Wieck, 1853/1988, p. 27).

3. Friedrich Wieck's Views Shared by His Students

Wieck's views as a teacher and musician were shared by his students among whom Robert Schumann wrote the following that can be viewed as commonly applicable to "the Schumann Circle"¹⁾ regarding piano playing and 'healthy' way of learning music:

The older I grow, the more convinced I am that the piano expresses itself mainly in the following three styles: (1) richness of sound and varied harmony progressions (made use of by Beethoven and Franz Schubert); (2) pedal effect (as

1) The Schumann circle includes Mendelssohn, Friedrich Wieck, Robert Schumann and Clara Wieck Schumann. Gerig, 2007, p. 197.

with Field); (3) volubility (Czerny, Hertz, and others). In the first category we find the expansive players; in the second, the fanciful ones; and in the third, those distinguished by their pearly technique. Many-sided, cultured composer-performers like Hummel, Moscheles, and finally, Chopin, combine all three, and are consequently the most beloved by players; those writers and performers who neglect to study any of these fall into the background (Schumann, 1946, pp. 82-83).

On music and technique, Robert Schumann commented, in a similar vein to Friedrich Wieck's points on virtuosos:

The public has lately begun to weary of virtuosos and, as we have frequently remarked, we have too. The virtuosos themselves seem to feel this (Schumann, 1854/1946, p. 81).

Wieck's similar mention of it is:

But returning to the subject closest to my heart, our music lovers are, to be sure, tired of virtuosos, but not of music, as was the case in 1848 and 1849. There is again a demand for music, including good piano music, if played in a masterly rather than dilettante fashion (Wieck, 1853/1988, p. 160).

III. Friedrich Wieck as a Teacher Viewed by Others

1. Wieck's Student's Comments

Wieck is known as the father and only piano teacher of Clara Schumann, but he was also the teacher of Clara's half sister Marie who was a concert pianist and teacher, and also of Hans von Bülow, who wrote to Wieck in 1863 from Hamburg:

I have never forgotten or denied - and in this the future will mirror the past - what I have you, most revered master, to thank for. It was you who, first and fundamentally, taught my ear to hear, impressed upon my hand proper rules and logical procedures, and raised my talent from the dusk of unconsciousness to the

bright light of consciousness. He who cherished and cultivated the insignificant-appearing seed with exceptional care and love is entitled to claim substantial co-authorship in the ripened fruit(Wieck, 1853/1988, p. 1).

2. The Present-Day Writer's Comments on Wieck as a Teacher

Henry Pleasants the translator of Friedrich Wieck's Book "Piano and Song" commented in 1982, "His career as a private tutor suggests an innate leaning toward pedagogy"(Wieck, 1853/1988, p. 3).

On a similar viewpoint, Clara Schumann scholar Nancy B. Reich writes, "In his major written work, *Clavier und Gesang*, a book that still holds great interest for piano pedagogues... Wieck was a brilliant and creative teacher, and his daughter was always grateful for the foundation he bestowed with such scrupulous care"(Reich, 1986, p. 255). Reich mentions Wieck's "extraordinary gift for pedagogy" saying, "As a young tutor he wrote some thoughtful observations on education that demonstrate his extraordinary gift for pedagogy and his understanding of the learning process"(Reich, 1986, p. 252). Reich also mentions the qualities of Wieck as a teacher saying, "Conscientious, observant, and intelligent, Wieck was a perceptive teacher. He understood the latest thought in educational psychology (dominated, at that period...) and applied it successfully to his students. The young teacher [Friedrich Wieck] speculated on such concepts as individualized learning and the critical role of motivation in teaching"(Reich, 2001, p. 5). These points highlight Wieck's natural gifts in teaching and pedagogy and his understanding of 'educational psychology' to help students grow in music studies and piano playing (and singing).

IV. 'Healthy' Teaching Reflected in Wieck's Writing

1. Good Teaching Described by Friedrich Wieck

'Good' teaching described by Friedrich Wieck is a good example of 'healthy' teaching since what he wrote otherwise with examples of imaginary other teachers

(vs. good teaching) leads to injuries and unmusical ways of playing according to much of his book *Clavier und Gesang (Piano and Song)*.

Friedrich Wieck refers to effective practicing by his daughters which was not for the quantity but of quality:

But that they put in fewer hours a day than many thousands who..., for they ... always [practice] properly and profitably(Wieck, 1853/1988, p. 43).

Friedrich Wieck describes good teaching as “first of all, attend to a correct tone production” emphasizing in the importance of the tone quality, and the choice of pieces not to be too difficult even to the most advanced pupils, and to first lay the technical groundwork since “confidence rests on a healthy, tonally rich, secure, lovely and full touch.” He says, “Only on this foundation stone can a respectable technique and its continuous development be laid...” To clarify his point further, he also remarks, “It is a mistake to think that through the playing of scales and etudes alone the correct touch essential to satisfactory performance will come of itself” (Wieck, 1853/1988, pp. 95-96). Wieck again mentions “first and foremost, with ... security and ease, I seek to draw from the piano the ‘ultimately beautiful sound,’...” Regarding technical exercises, he states, “There is, of course, no getting away from scales, for it is essential that you give great care and attention to the timely and relaxed placement of the fingers, and, moreover, to the proper and relaxed management of the arm”(Wieck, 1853/1988, p. 125).

Describing scale exercises in detail, Wieck writes:

...a daily quarter of an hour of scales that I shall have you play, as I see fit, *staccato*, *legato*, fast, slow, *forte* and *piano*, with one hand alone, with both hands, etc., especially as I see that with you I am not confronted with stiff fingers or with unpracticed ...hands. With very young beginners with weak fingers there can be talk only of soft playing, without any kind of shading, until the fingers gain strength. ... for without responsive and fluent fingers all talk and teaching is of no avail... Thus I proceed for two weeks, but each day in a different way, and with many variations. After only a few lessons we combine the exercises with two pieces(Wieck, 1853/1988, p. 125).

Wieck states, “I have never been boring as a teacher”(Wieck, 1853/1988, p. 125). An important point to ponder on as a present day teacher as well!

As mentioned above, Wieck points out the importance of the choice of repertoire which leads to young students’ success and eventual mastery:

…I avoided, of course, the common mistake of choosing pieces either too difficult or [...] rather than pianistic interest. Instead, I always chose lighter and shorter pieces without conspicuous difficulties, whose correct and polished performance could not fail to give pleasure. The youngsters studied these pieces soberly, slowly and sympathetically (an important achievement!) simply because they experienced an anticipation of success and eventual mastery(Wieck, 1853/1988, p. 64).

2. 12 Points in Summary Applicable to Today’s Teaching

Our current era of 21st century piano playing has much commonness with Friedrich Wieck’s approaches to a ‘healthy’ teaching (vs. imaginary other teachers’ teachings described in his book *Clavier und Gesang (Piano and Song)*) which can be summarized as follows and are still as viable as then considering ways of teaching, practicing and playing:

- Non-pushing for technique focused teaching and practicing
- Practice with enjoyment
- Emphasis on listening while playing
- Clear and economical pedal usage
- Soft pedal [una corda] - use sparingly
- Repertoire choices - musical purposes and music focused rather than audience pleasers
- Encouraged performing frequently at home soirées and intimate settings of musical gatherings if one is learning to play an instrument
- Garnering love for music and fun to learn from the very first lesson of a beginner
- Singing tone from the piano
- Technical exercise part of regular practice vs. no technique or only technique

- Listening while playing for the tone quality and musical expression
- Ultimately, music making as art rather than a display of technique or showpieces

As seen in this list, Wieck's emphasis on tone quality and musical approaches both in repertoire choices and playing is evident. What is fascinating is that apart from some of his descriptions regarding arm and wrist movements, one can learn from it tremendously useful and practical tools to teaching and playing that applies to today, 170 years after his writing of this book!

3. Other Applicable Points to Today's Teaching

Friedrich Wieck urges the efficient usage of a spare time, i.e., ten minutes between schedule which applies to today's - the modern day society's - busy lifestyle as well:

With other scholarly pursuits taking up so much time in our educational curriculum, ...and with ...[other activities and events] devouring whole days, we have to be stingy with the remaining minutes. Run to the piano! [you have 10 minutes between schedule] Two scales, two five-finger exercises, two difficult passages from the piece I'm studying, and a self-invented exercise on the dominant and subdominant, all done in a jiffy... [you have 10 minutes before departure] Quick to the piano, even if awkwardly attired... Try anything once... do the most profitable exercises ...How many hours do you suppose these minutes add up in a year? (Wieck, 1853/1988, pp. 37-38)

Wieck also emphasizes practicing the bass parts, and mentions separate hands practice (as he did for scale exercise descriptions above as well):

Accept a word of advice. Play and practice your bass parts much and often, faster or slower, for one or two weeks with the left hand alone, in order to give your full attention to a clean, correct and secure execution(Wieck, 1853/1988, p. 106).

You must always keep the foundation, the bass, in mind, lest the whole house come tumbling down(Wieck, 1853/1988, p. 107).

Wieck mentions “three simple attributes” that “make the good piano or singing teacher”:

In fact - as I believe in my simple way - it can all be resolved and summed up in this little aphorism: three simple attributes make the good piano or singing teacher. They are: the finest taste, the most profound sensibility and the most sensitive hearing. Add to them the requisite knowledge, industry and experience - *voilà tout!*(Wieck, 1853/1988, p. 71)

Regarding the stages of growth, Wieck mentions his preference for “a development proceeding gradually, step by step... with a certain consistency... plus musical instinct... then a slow awakening.” He also talks about patience and endurance needed for a teacher mentioning five stages of human development:

It has required great patience and endurance over a period of six years or more, exposing the childish and the childlike to no rash speculation about the future. The result has always been happy, assuming that my teaching and guidance were not ...interrupted!(Wieck, 1853/1988, p. 109)

V. Conclusion

Wieck(1853/1988), in his *Clavier und Gesang (Piano and Song)* which projects his strongly held views on pianistic and vocal pedagogy and performance with vivid imaginary examples, leads a reader to the same conclusion he holds, that is: Leading students through enjoyment of music-making rather than harsh discipline and drills. Friedrich Wieck as a teacher emphasizes a beautiful, singing tone in piano playing, and was against show-off technicians who pounded the instrument, overpowered the pedal, and overly used both sustaining and *una corda* pedal, as well as those pianists who sounded the same as numerous others due to their training primarily focused on technical drills and had no individuality for expression. Wieck as a teacher emphasized natural tone production and sincere approaches to musical interpretation - contrary to overly exaggerated performance

-, and the choice of the appropriate repertoire for the health and well being of the musician and the quality of the performance, which are also applicable to today's piano teaching and in-person and online performance scenes.

References

- Gerig, R. R.(2007). *Famous pianists & their technique* (new ed.). Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Reich, N. B.(1986). Clara Schumann. In J. Bowers & J. Tick eds., *Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150-1950*, pp. 252-255.
- Reich, N. B.(2001). *Clara Schumann: The Artist and the Woman* (Revised ed.). Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Schumann, Robert.(1946) *On music and musicians*(Wolf, K. ed., Rosenfeld, P. Trans.). New York: Pantheon Books Inc.(Original work published in 1854).
- Wieck, Friedrich.(1988). *Piano and song (didactic and polemical): the collected writings of Clara Schumann's father and only teacher*(Pleasants, H. trans., ed.& annot.). Stuyvesant, NY: Pendragon Press.(Original work published in 1853).

롤피아노를 활용한 중등 피아노 음악교육

임아름 (송례중학교 음악교사)

I. 서론

시대가 변하면서 학교 음악교육이 점차 발전하였고 감상과 이론이 중점이 되는 수업보다는 다양한 악기를 연주하는 수업으로 변화하고 있다. 교육부에서 발표한 「2017 창의 예술 교육기부 활성화 기본 계획」(교육부, 2017, p. 20)에 따르면 학교 예술교육을 활성화하기 위한 방안 중 학교 음악교육 지원사업으로 학생들이 원하는 악기를 다루어 예술적 감수성 및 음악적 재능을 계발할 수 있도록 1인 1악기 운동을 제안하고 있다. 이전보다 '1인 1악기'를 지향하는 수업이 활발해지면서 몸으로 체득하는 실기 수업이 주목받고 있다. 또한 기술의 발전을 통해 전자기기를 활용한 수업도 많이 나타나고 있는데, 애플(Apple)의 '가라지 밴드(Garage Band)'와 같이 실제로 악기를 가지고 있지 않아도 연주의 경험이 가능한 점을 이용하여 수업을 진행해 나간다. 실습 위주의 수업은 학생들의 예술성과 더불어 흥미도 높이고 참여도도 높은 장점이 있으나 실습과 함께 기초적인 음악 지식 또한 충분히 이해하고 학습할 수 있어야 할 것이다.

필자는 현재 중학교 학생들이 이론과 실습을 어떻게 하면 효과적으로 융합하여 잘 익힐 수 있을까 고민하게 되었다. 더불어 학생들이 악보를 읽을 수 있다는 자신감을 기르고 단순한 곡이더라도 스스로 피아노를 연주해냄으로써 성취감을 느끼게 하고자 이 수업을 구상하였다.

II. 중학교 피아노 교육의 실제

1. 사전 조사

현재 필자가 재직 중인 송례중학교는 서울에서 규모가 손에 꼽히는 중학교로 현재 모든 학년이 16개 반으로 운영되고, 전교생은 1000명이 넘는 대규모 학교 중 하나이다. 롤피아노(Roll-up Piano) 수업은 2학년을 대상으로 6주 동안 주당 2시수로 진행하였다. 학교에는 2개의 음악실과 1개의 악기 준비실이 있고, 각 음악실에는 그랜드 피아노가 1대씩 있으며 전자 피아노가 여분으로 2대 구비되어있다. 필자는 '1인 1악기'를 최대한 실현하기 위해 여러 가지 방법을 구상하다가 롤피아노를 활용한 수업을 시행하기로 결정하였다.

학생들의 기본적인 이론 수준을 알기 위해 첫 수업은 항상 진단평가를 실시한다. 진단평가의 문항은 <중학교 교육과정(2018-150호)> 음악 중 [음악 요소와 개념 체계표](교육부, 2015)에서 중학교 1-3학년에 제시된 내용에 근거하여 구성하였다.

〈표 1〉 [음악 요소와 개념 체계표]

중학교 1~3학년		
• 여러 가지 박자	• 여러 가지 박자의 리듬꼴	• 말붙임새
• 장단, 장단의 세	• 여러 가지 장단의 장단꼴	
• 여러 가지 음계	• 여러 지역의 토리	• 여러 가지 시김새
• 팔림7화음	• 다양한 소리의 어울림, 중지	
• 형식(연음 형식, 한배에 따른 형식, 론도, ABA, 변주곡 등)		
• 셈여림의 변화		
• 빠르기의 변화		
• 여러 가지 음색		

〈그림 1〉과 같이 높은음자리표와 낮은음자리표의 명칭을 구분할 수 있는가, 계이름과 음표의 길이를 아는가와 같은 내용으로 구성되었으며, 이와 더불어 피아노를 배운 경험이 있는지와 현재도 배우거나 취미로 연주를 계속하고 있는지 등의 질문을 추가하였다.

1. 오른쪽 큰 보표에서 나타나는 자리표 두 가지의 이름을 쓰세요.



→ ()
→ ()

2. 다음 음악용어의 뜻을 써봅시다. 예 : *Allegro* (빠르게)
Andante () *crescendo* ()
rit. () *mf* ()

4. 다음 악보의 계이름을 모두 쓰고, 표시된 5개의 음표와 첨표의 이름과 박자를 순서대로 쓰세요.



계이름()

①()분음표 ()박자
 ②()분음표 ()박자
 ③()분음표 ()박자
 ④()분음표 ()박자
 ⑤()분첨표 ()박자 첨

〈그림 1〉 진단평가 일부 내용

답변들 가운데 학생들 대부분은 어릴 때 피아노를 배운 적이 있었고 계이름과 박자를 알고 있는 학생들도 다수였지만, 그중 현재는 피아노를 연주할 수 없다는 응답이 많은 비중을 차지했다. 피아노를 취미로 하고 있거나 연주가 가능하다고 자신 있게 응답한 사람은 30명을 기준으로 각 반에 1~2명 정도에 그쳤다. 전혀 피아노를 연주할 수 없는 학생들의 수가 과반수였기 때문에 가장 기초적인 수업부터 차근차근 진행하도록 수업을 구상하였다.

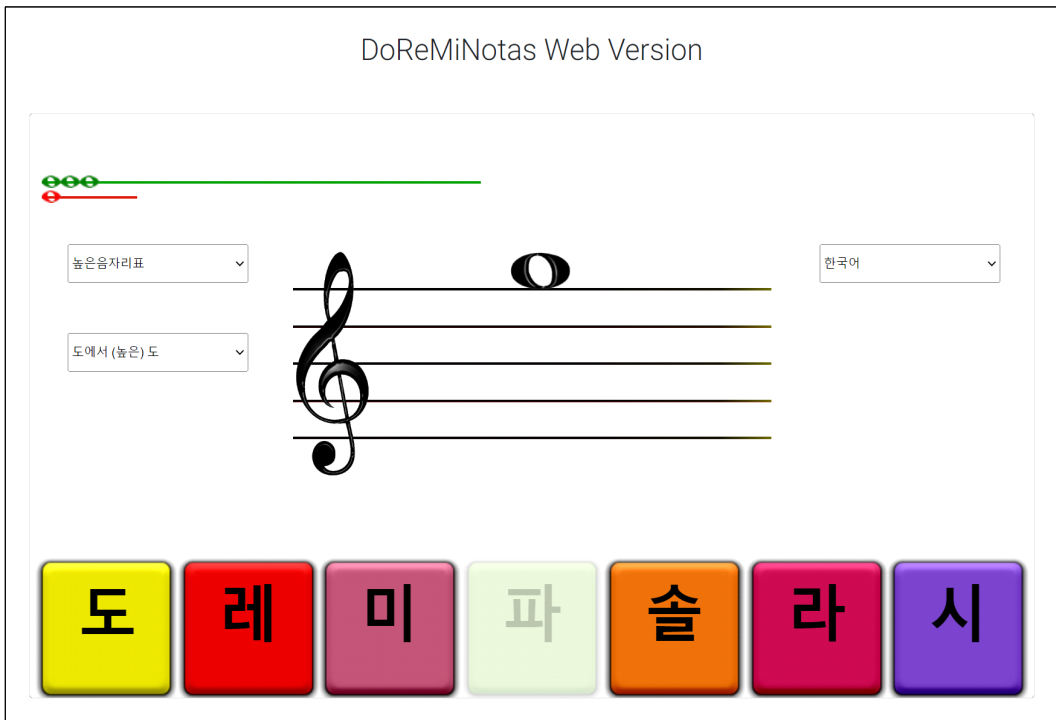
2. 수업 진행

1) 기본 이론

진단평가를 토대로 기본적인 음악 기호에 대해 학습하고 퀴즈와 빙고 게임을 통해 학생들이 스스로 기호를 읽어나가기를 반복하며 자연스럽게 친숙해질 수 있도록 유도하였다. 이 단계가 지나면 오선지를 나누어 준 후 계이름을 읽는 방법을 순차적으로 지도하고 직접 연습해보도록 한다. 각 수업을 진행하기 전이나 시간 여유가 있을 때는 랜덤으로 나타나는 계이름을 순서대로 돌아가면서 말해보도록 하여 수시로 학생들이 계이름을 읽어볼 수 있도록 하였다.

당시 온라인 수업이 병행되었기에 도레미노타스(DoReMiNotas)라는 웹사이트를 통해 계이름을 읽는 학습이 연장되도록 하였다. 이 웹사이트는 높은음자리표와 낮은음자리표에 따

라 랜덤으로 게이름이 제시되며 학생들이 제시된 음정을 보고 올바른 게이름을 선택하는 게임 형태로 되어있다. 음역대를 지정할 수 있어 학생들이 난이도를 조절해가며 연습할 수 있고 정해진 정답의 개수를 모두 채워야 끝이 난다. 학생들이 완료된 화면을 캡처하여 제출하도록 진행하였고 학생들의 실력에 따라 제출하는 시간에는 차이가 있었다. 이 사이트는 빠른 시간 내에 많은 반복 학습을 할 수 있고 게임 형태로 되어있어 학생들이 보다 쉽게 목표에 도달하도록 한다는 점이 유익해보여 선택하게 되었다.



〈그림 2〉 도레미노타스(DoReMiNotas) 웹사이트

2) 롤피아노 실습

롤피아노는 〈그림 3〉과 같이 롤업할 수 있는 형태의 피아노로 공간 활용성과 휴대성이 좋다. 건전지로 작동하며 전자 피아노처럼 다양한 소리가 입력되어 있어 여러 가지 효과를 낼 수 있다. 펼쳤을 때 굴곡이 없는 평평하고 말랑한 재질로 되어있고 건반을 눌렀을 때 바닥면과 접촉이 되면 소리가 나는 구조이다. 88개의 건반으로 이루어진 롤피아노도 있으나 실제 수업에서는 건반 수가 61개인 롤피아노를 사용하였다. 롤피아노의 건반 사이즈는 가

로 폭과 세로 길이가 모두 실제 피아노와 거의 동일하다. 그러나 건반의 깊이가 1-2mm 정도로 매우 낮고 이로 인해 터치하면 소리가 바로 나는 방식이어서 연주를 위한 악기로는 다소 한계가 있다. 그래서 수업 대상의 학생들이 악보를 보고 정확한 건반을 정확한 운지로 소리 내는 연습을 목적으로 이 악기를 활용하였다.



〈그림 3〉 실제 사용한 롤피아노

본격적인 실기에 앞서 학생들의 관심과 흥미를 높이기 위해 학교에 있는 그랜드 피아노를 활용하여 피아노의 구조와 소리를 눈과 귀로 직접 듣고 보며 학습하도록 하였다. 이때 교사는 적절한 발문을 통하여 학생들의 호기심과 참여도를 높인다.

피아노에 앉는 자세와 건반에 얹은 올바른 손 모양에 대해 소개하고 손가락 번호를 본인의 손을 활용하여 몸으로 익히도록 지도한다. 이어 피아노 건반을 학습지에 직접 그려본 후 ‘도’의 위치를 알게 하고 ‘도, 레, 미’ 위에 1, 2, 3번 손가락을 얹어볼 수 있도록 지도한다.

롤피아노를 1인당 1개씩 나누어주어 실제 피아노 건반에서 손가락 번호와 자세를 점검한다. 간단한 〈비행기〉를 연주해보며 3개의 건반에서 손동작이 원활하게 돌아가는지 확인 후 다섯 개 손가락을 모두 가온도에서 솔 건반에 각각 얹어놓고 〈나비아〉를 연주하도록 한다. 교사는 순회지도하면서 학생들이 올바른 자세와 손가락 번호로 연주하는지 확인한다. 곡이 숙달이 되면 이어서 〈그대로 멈춰라〉를 연습해보도록 지도한다. 학생들이 건반에서 처음 연주할 때 가온도는 1번 손가락으로, 레는 2번 손가락으로, 솔은 5번 손가락으로 고정하여 연주하도록 연습하게 되는데, 이를 벗어나는 아래, 위의 음정들은 어떻게 연주해야 하는지 어려워하는 반응을 보였다. 마지막 곡인 〈그대로 멈춰라〉를 연습하면서 학생들이 손가락의 위치를 좌우로 이동하며 연주할 수 있도록 지도한다.

〈표 2〉는 실제 연습 지도 방향을 악보의 일부를 첨부하여 이해하기 쉽도록 제시한 것이다.

〈표 2〉 실제 연습 지도 방향

조건	비행기	나비야	그대로 멈춰라
악보			
나오는 음정	3개	5개	8개
손가락 번호	1~3번 손가락을 가운데, 레, 미에 고정하여 연주	5개 손가락을 가운데 ~ 솔 음정에 고정하여 연주	5개 손가락으로 아래라 ~ 라 음정을 좌우로 이동하며 연주

3) 왼손 코드 익히기

학습자가 먼저 기본 코드를 이해하게 되면 나아가 다양한 응용 코드 반주까지 배울 수 있게 된다. 음악교육학 총론(민경훈 외, 2016)에 따르면 학생들을 지도할 때 새롭고 창의적인 반주를 통해 음악의 풍성함을 알게 해주어야 하며, 반주에 대한 즉흥연주 능력에 대해서도 언급하고 있다. 코드 반주법 지도는 규칙성을 띤 기본 3화음으로 시작하지만 최종적으로는 학습자가 음악의 다양성을 이해하고 즉흥연주 능력을 길러 창의적으로 자신만의 음악을 만들 수 있도록 해준다.

본 수업은 우선 기본 코드를 정확하게 이해하기 위한 초급의 단계에 있다. 가장 먼저 C 장조와 c단조 코드의 소리를 각각 듣고 장조와 단조의 들리는 차이를 직접 느껴보도록 한 후 어울리는 코드와 어울리지 않는 코드 등을 예시로 소개한다. 악보 상에 코드가 어떻게 나타나는지 함께 살펴보고, 코드를 연주하는 방법과 규칙에 대해 이해하기 위해 연습하고 있던 곡에 적용해봄으로써 학생들이 곧바로 몸으로 익혀볼 수 있도록 지도한다.

연주의 난이도는 순차적으로 높아가며 진행하는데, 가장 먼저로는 C코드를 '도'를 한 음정만 치는 방법에서 시작하여 3화음인 '도, 미, 솔' 음정을 동시에 누르는 것과 가장 최종 단계로는 코드를 활용하여 다양한 방법으로 연주해보는 것을 목표로 하되 학생의 수준에 맞게 진행한다.

4) 수준별 학습

학생들의 수준은 다양하고 익히는 속도 또한 개인마다 차이가 있다. 이를 존중하여 어느 정도의 수준별 학습을 고려한 수업을 구상, 진행하였다.

본 수업에서는 가장 먼저 학생들이 피아노를 완전히 처음 접하는 학생과 그렇지 않은 학생으로 나누었다. 피아노를 배워본 적이 있는 학생들 중에서도 빠르게 습득하는 학생과 천천히 습득해나가는 학생으로 구분하여 과제를 제시하였다. <표 3>에서 보는 바와 같이 곡의 난이도를 조절하였다.

<표 3> 수준별 학습의 예시

피아노를 처음 배우는 학생	피아노를 배워본 적이 있는 학생	
	단계별 지도가 필요한 학생	습득력이 매우 빠른 학생
생일 축하 노래 (G장조) + 1개 음 반주	가을 아침 (D장조) + 3화음 코드 반주	가을 아침 (D장조) + 코드 안에서 자유롭게

3. 평가

1) 연주

평가는 <중학교 교육과정(2018-150호)> 음악 중 표현 영역 성취기준의 [9음01-01]과 [9음01-05]에 근거하여 계획을 수립하였다. 학생들은 총 2가지 곡을 실제 피아노에서 연주하게 되며 <표 4>의 '음악과 평가 기준'과 같이 항목을 나누어 채점하였다.

평가 시 피아노는 음악실 내에 있는 그랜드 피아노로 진행하였다. 첫 번째 곡을 평가할 때는 학생들이 자유롭게 개인 연습을 하는 동안 한 명씩 실제 피아노로 나와 짧게 1:1 레슨을 하며 피드백을 하는 형태로 진행하였다. 두 번째 곡을 평가할 때는 학생들이 개인 연습을 하지 않고 연주회의 청중이 되어 매너를 지켜 감상하도록 하는 공개 연주 평가로 진행되었다. 두 번의 평가 사이의 차시에는 개인 연습을 반복하는 수업이 진행되었고 교사는 순회 지도를 통해 학생들이 어려워하는 부분을 개별적인 도움과 피드백을 하며, 이때 관찰한 수업 참여도를 종합하여 평가에 반영하였다.

2) 이론

지금까지 배운 내용을 토대로 퀴즈로 문항을 만들고, 10분 동안 학생들이 답변을 작성하도록 시간제한을 두고 실시했으며 정답 개수에 따라 점수를 부여하였다. 평가 항목은 계이름과 영어 음이름, 조표의 종류와 뜻, 악보에서 코드가 표기되는 곳 등을 포함하였고 최대한 실제 피아노와 연계하여 생각할 수 있는 문제들로 구상하였다. 예를 들어 건반을 문제에 제시하고 문제에 해당하는 음정이 어떤 것이며 건반에서는 어디를 나타내는지를 모두 연관지어 찾아야하는 방식으로 진행하였다.

〈표 4〉 음악과 평가 기준

평가항목	악기 연주하기					
핵심역량	자기관리 역량, 음악적 감성역량, 음악적 소통역량					
성취기준	[9음01-01] 악곡의 특징을 이해하며 개성 있게 노래 부르거나 악기로 연주한다. [9음01-05] 바른 자세와 호흡 및 정확한 발음으로 노래 부르거나 악기에 따른 연주법을 익혀 표현한다.					
평가요소	배점	15점	13점	11점	9점	7점
기본습득 능력	곡1	손을 올린 모양, 앉아있는 전체적인 자세가 바르다 손가락 번호를 정확하게 연주한다 음정 실수 없이 모든 마디를 연주한다 버벅이지 않고 박자에 맞게 연주가 가능하다				
실제연주 능력	곡2	4개 항목을 모두 충족할 경우 15점 만점 (항목별 감점)				
평가요소	배점	10점	9점	8점	7점	6점
이론적 이해	퀴즈	학습지에 기반한 10문제 가량의 퀴즈를 10분 정도 테스트 정답 개수에 따라 차등 점수 배분 예) 10개 10점 / 8-9개 9점 / 5-7개 8점 / 2-4개 7점 / 0-1개 6점				
과제수행 능력	학습지 참여도	학습지1 제출(1) / 학습지2 제출(1) / 수업 참여도(2)				

3) 학생들의 피드백

연주 평가를 한 뒤 학생들에게서 실제 피아노와 롤피아노가 느낌이 확실히 다르다는 일관적인 피드백이 있었으나 이유에 대한 입장 차이는 있었다. 첫째, 피아노의 터치감이 다른 점을 많이 언급하였다. 롤피아노에서보다 실제 피아노가 훨씬 무겁고 힘이 많이 들어간다는 의견이었다. 이런 피드백을 한 학생들은 처음 피아노를 접하여 손가락에 힘이 없거나 큰 피아노가 부담스럽다고 하였다. 둘째, 롤피아노는 납작해서 건반을 누르는 느낌이 실제 피아노보다 덜하기 때문에 롤피아노로 연주하는 것이 오히려 어렵게 느껴진다는 의견이 있었다. 이러한 피드백은 어느 정도 연주를 할 줄 아는 학생들의 의견으로 섬세한 연주가 불가능하기 때문이었다. 처음 배우지만 이와 같은 의견을 가진 학생들도 있었다. 이 외에도 롤피아노의 소리가 기계음 같다는 의견 등이 있었다. 그러나 공통적으로 각자 1개의 악기를 가지고 연습할 수 있다는 점에는 긍정적인 반응을 보였다.

Ⅲ. 마무리

피아노라는 악기는 악기 특성상 학교 내에 학생 수에 맞게 구비하는 것이 불가능하지만 롤피아노를 활용하여 모든 학생들이 피아노를 칠 수 있게 된 점은 매우 유익했다. 롤피아노는 전자피아노와 유사하며, 61개의 건반으로 중학생 수준에서 연주하기에 충분했고 어디서나 펼칠 수 있는 장점이 있다. 그러나 실제 건반과 같은 느낌을 얻을 수 없는 점과 빠르고 섬세한 연주가 불가능하기에 일정 난이도 이상의 연주는 할 수 없다는 점이 아쉬웠다.

롤피아노를 지역아동센터에서 활용하여 수업한 한 논문(김수지, 2021)에 따르면 롤피아노를 활용하여 수업을 하고 난 후 학생들의 피아노에 대한 관심도와 피아노 관련 지식이 높아진 것을 알 수 있다. 또한 사전, 사후 검사를 통해 학생들 간의 사이도 전보다 좋아진 점이 인상적이었다. 개인이 각자 악기를 가지고 혼자 연주하는 것임에도 음악을 통해 소통과 관계에 대한 회복이 있었음을 느끼게 되었다. 모든 학생들이 실제 피아노를 활용하여 수업을 하기 어려운 상황에서 롤피아노가 도움이 되어 피아노 수업이 앞으로도 더욱 긍정적인 영향을 끼치며 활발해질 수 있을 거라 기대한다.

누구나 배워볼 수 있고 가장 많이 접해본 악기 중 하나인 피아노라는 악기가 학생들에게는 가깝지만 멀게 느껴지는 존재인 것 같다. 본 수업을 통해 학생들에게 기대하는 바는 피아노에 대해 조금 더 심도 있게 이해함은 물론이고, 악보를 볼 줄 안다면 언제든지 연주할

수 있으며 코드를 활용하여 보다 다양한 곡에 다양한 형태로 자신만의 연주를 만들어낼 수 있음을 알게 하는 것이었다. 실제로 학생들이 집에서 피아노를 처음으로 열어 연주해보았다거나 연주하고 싶은 악보를 가지고 궁금한 부분에 대해 물어보러 오는 것은 교사에게는 보람찬 일이었다. 앞으로도 학생들이 악기에 대해, 더 나아가 음악에 대해 막연하게만 생각하는 것이 아니라 스스로 음악을 향유하며 자신만의 음악을 만들어나가는 주체가 되기를 바란다.

참고문헌

- 교육부(2015). **음악과 교육과정**. 교육부 고시 제2015-74호[별책12].
- 김덕원, 석문주, 최은식, 함희주(2006). **음악교육의 기초**. 파주: 교육과학사.
- 김수지(2021). 지역아동센터 아동의 사회정서학습을 위한 플업피아노 프로그램. 석사학위 논문, 이화여자대학교 공연예술대학원. 도레미노타스웹. EstiloWeb507. 03. 23. 2023, doreminotas.com/doreminotas_web.php
- 민경훈, 김신영, 김용희, 방금주, 승윤희, 양종모, 이연경, 임미경, 장기범, 조순이, 주대창, 현경실 (2016). **음악교육학 총론** 2판. 서울: 학지사.
- 서울특별시 교육청 교육혁신과. 2017 창의 예술 교육기부 활성화 기본 계획(20170324). 접속일 04. 20. 2023, <https://buseo.sen.go.kr/buseo/bu10/index.do>
- 장기범, 박경화, 김주경, 홍종건, 조성기, 송무경, 황지연(2018). **음악 1**. 서울: ㈜미래엔

A. 비치의 시기별 피아노 작품 분석 연구

최혜정 (숙명여자대학교 음악대학 강사)

I. 서론

에이미 비치(Amy Marcy Cheney Beach, 1867-1944)는 19세기 말에서 20세기 초반 미국 뉴잉글랜드 지역을 중심으로 작곡 및 연주, 교육과 후원 등의 다양한 분야에서 활동을 펼친 국제적으로 인정받은 최초의 미국인 여성 작곡가이다.

비치의 전반적인 작품 스타일은 19세기 낭만주의 음악 스타일을 계승하며 동시에 비치만의 다양한 장르와 형식을 확립하였다. 이러한 이유로 비치는 미국 음악 발전사의 중요한 인물로 평가받고 있으며 당대 미국 음악 교육 발전을 촉진시킨 계기가 되었다.

본 연구는 상대적으로 덜 알려진 에이미 비치의 음악어법에 관해 살펴보고자 하며, 그녀의 전 피아노 작품을 시기별로 분류하여 시기별 주요 피아노 작품을 살펴보고 분석하여 그녀의 작곡 시기별로 나타나는 다양한 스타일의 특징을 연구하고자 한다.

II. 본론

1. 에이미 비치의 작품 경향

비치의 작품 스타일은 19세기 후기 낭만주의 스타일에 영향을 받았으며 비치만의 특유의 색채와 특징은 그녀의 다양한 작품들에 나타난다.

아드리엔 프라이드 블록(Adrienne Fried Block, 1921-2009)¹⁾은 비치의 작곡 시기 중에서 성숙된 작품이 나온 증가-서기를 1885-1910년으로 정의하였다(Block, 2001). 본 연구

1) 비치의 삶과 음악에 대해 연구한 학자이자 전기 작가.

에서는 단편적인 스타일을 특징으로 하는 비치의 초기 작품을 비추어 봤을 때 <변덕스러운 왈츠>(Valse-Caprice) in E장조, Op. 4 한 작품만 초기 작품으로 정하였다. 더불어 필자는 비치의 작품 시기를 초기(1883-1889), 중기(1890-1910), 후기(1911-1944) 총 세 개의 시기로 분류하고자 한다.

비치의 초기 피아노 작품에는 후기 낭만 스타일이 나타나고 그녀의 작곡기법에 많이 사용되었던 아르페지오, 꾸밈음, 빈번한 트릴, 그리고 낭만 시대에 많이 사용하였던 3도 조성 관계가 나타난다.

중기는 헨리 (Henry Harris Aubrey Beach, 1843-1910)와 결혼 후, 비치의 전성기로 수많은 기악곡, 가곡, 실내악곡 등이 쏟아져 나오는 시기이다. 이 시기에는 다양한 스타일의 작품들을 작곡하는데 낭만 시대의 문학과 음악이 연결된 작품, 아이들의 음악 교육을 위한 교본 목적의 작품들과 민속 요소 차용기법이 들어간 작품 등을 작곡하였다.

후기는 비치의 남편과 어머니의 연이음은 죽음, 유럽으로 떠나게 된 그녀의 배경, 전쟁 등과 맞물려 그녀의 작품에서는 많은 변화가 일어나게 된다. 후기의 피아노 작품은 주로 짧은 피아노 소품들이 주를 이루고 있다. 이러한 환경 변화 속에서 그녀는 20세기 초 현대적인 작곡기법을 사용하여 실험적인 행보를 보여준다. 전체적으로 비치의 작품에서는 후기 낭만 시대 스타일이 많이 나타나며 아름다운 선율이 작품에 많이 나타난다. 그리고 다양한 음악 지시어와 대조되는 셈여림 표현, 다채로운 화성이 잘 조화된 비치의 작품들은 그녀만의 섬세함, 대담함 등 다양한 색채와 감각을 나타내고 있다. 다음은 비치의 피아노 작품 목록이다(표 1).

〈표 1〉 비치의 피아노 작품 목록

곡목	작품번호	작곡년도
베토벤 <피아노 협주곡 No.3> Op.37 c단조의 카덴차	Op.3	1888
변덕스러운 왈츠(Valse Caprice)	Op.4	1889
발라드(Ballade)	Op.6	1894
4개의 스케치(Four Sketches) : No.1 가을(In Autumn), No.2 유령(Phantoms), No.3 꿈(Dreaming), No.4 반딧불이(Fireflies)	Op.15	1892
가면무도회(Bal Masque)	Op.22	1894
어린이들의 축제(Children's Carnival)	Op.25	1894
3개의 캐릭터 조각들 (Trois morceaux caracteristiques) : 벳노래(Barcarolle), 미뉴엣(Minuet), 꽃들의 춤(Danse des Fleurs)	Op.28	1894

곡목	작품번호	작곡년도
어린이들의 앨범(Children's Album)	Op.36	1897
피아노 협주곡 c#단조(Piano Concerto in c#)	Op.45	1899
여름의 꿈(Summer Dreams)	Op.47	1901
스코트랜드 전설(Scottish Legend), 가보트 판타지(Gavotte Fantastique)	Op.54	1903
발칸 주제에 의한 변주곡(Variation on Balkan Themes)	Op.60	1904
에스키모(Eskimos) : No.1 북극의 밤(Arctic Night), No2 돌아온 사냥꾼(The Retuning Hunter), No.3 망명(Exiles), No.4 썰매개들과 함께(With Dog-teams)	Op.64	1907
콜롬빈의 꿈(Les Rêves de Colombine) : I. 분수요정(la Fee de la Fontaine), II. 상냥한 왕자(Le Prince Gracieux), III. 사랑의 왈츠(Valse Amoureuse), IV. 별빛아래(Sous les stoiles), 알르퀸의 춤(Danse d'Arlequin)	Op.65	1907
프렐류드와 푸가(Prelude and Fugue)	Op.81	1918
대륙 검은지빠귀 언덕으로부터(From Blackbird Hills)	Op.83	1922
판타지아 푸가타(Fantasia Fugata)	Op.87	1923
아이레의 아름다운 언덕, 오! 오래된 아이리쉬 멜로디 (The Fair Hills of Eire, O! Old Irish Melody)	Op.91	1922
저녁의 갈색 지빠귀(The Hermit Thrush at Eve), 아침의 갈색 지빠귀(The Hermit Thrush at Morn)	Op.92	1922
할머니의 정원(From Grandmothers Garden) : 나팔꽃(Morning Glories), 삼색 제비꽃(Heartsease), 목서초(Mignonette), 로즈마리와 루타(Rosemary and Rue), 인동덩굴(Honetsuckle)	Op.97	1922
여름의 작별(Farewell Summer), 춤추는 나뭇잎들(Dancing Leaves)	Op.102	1924
달빛아래 오래된 예배당(Old Chapel by Moonlight)	Op.106	1924
녹턴(Nocturne)	Op.107	1924
쓸쓸한 엄마의 자장가(A Cradle Song of the Lonely Mother)	Op.108	1924
고요한 물가에(By the Still Waters)	Op.114	1925
티롤리안 왈츠-판타지(Tyrolean Valse-Fantaisie)	Op.116	1926
6시부터 12시까지(From Six to Twelve)	Op.119	1927
세 개의 피아노포르테 소품(Three Pianoforte Pieces) : 스케르쵸 : 피터보로의 다람쥐(Scherzino : A Peterborough Chipmunk), 어린 자작나무(Young Birches), 벌새(A Humming Bird)	Op.128	1932
심연 밖으로(Out of the Depths)	Op.130	1932
5개 즉흥곡(5 Improvisations)	Op.148	1943

2. 시기별 피아노 작품 분석

1) 초기(1883-1890)

〈변덕스러운 왈츠〉(Valse-Caprice in E장조, Op. 4, 1889)

1889년에 작곡된 이 작품은 연주 시간 약 6분 정도의 짧은 성격소품(Character Piece)으로 비치가 같은 해 비치는 이 작품을 같은 해 보스턴 헌팅턴 홀(Huntington Hall)에서 열린 독주회에서 초연하였다.

〈변덕스러운 왈츠〉는 총 243마디로 구성되어 있고 구조는 크게 서주-A-B-A-코다로 구성되어 있다. 먼저, 이 작품은 E장조로 작곡되었으며 서주는 딸림음인 B음이 중심음으로 나타나고 있다. 또한 리듬에서는 왈츠의 3박자 리듬이 나타난다. 그리고 초기 작품부터 후기 낭만 스타일이 나타나고 있는데 낭만 시대에 많이 사용한 3도 조성 관계로 조성의 축이 구성되었다. 이 작품은 서주 마디 1-8에서 비치의 작곡 재료로 자주 등장하는 짧은 꾸밈음, 아르페지오, 트릴이 사용되고 있다(악보 1).

Amy Beach
Valse Caprice
Op. 4

A Capriccio (♩ = 152)

짧은 앞꾸밈음 짧은 앞꾸밈음

중심음 B; D# D# E

비치의 작곡 재료 (아르페지오)

〈악보 1〉 비치 〈변덕스러운 왈츠〉, 마디 1-10

2) 중기(1891-1910)

비치는 헨리와 결혼 후 중기로 접어들며, 수많은 작품이 쏟아져 나오는 그녀의 전성기가 된다. 중기의 작곡 스타일은 비치의 작곡 재료인 긴 트릴과 긴 지속음, 비화성음 등이 많이 사용되고 반음계적인 상·하행 스케일, 넓은 음역대의 아르페지오, 셋잇단 리듬의 사용 등이 두드러지게 나타난다. 이 시기의 작품들은 당시의 낭만 문학과 음악의 결합, 표제가 있는 성격소품 스타일 작품, 어린아이들의 음악 교육을 위한 교본 목적의 작품들이 있다. 또한 비치는 민족적 선율에도 관심이 많았으며 발칸반도, 남부 유럽이나 에스키모, 이집트 등 여러 지역들의 민속 선율 차용 기법이 들어간 작품 등을 작곡하였다. 이 중에서 낭만 문학과 음악이 결합된 <발라드>(Ballade) D♭장조, 교본 목적의 《어린이들의 축제》(Children's Carnival)를 분석하고자 한다.

<발라드>(Ballade) D♭장조 Op. 6

<발라드>는 1894년에 작곡되었으며 그녀의 피아노 작품 시기 중 중기에 해당하는 작품이다. 이 작품은 낭만 시대 작곡가 프레데릭 쇼팽(Frédéric François Chopin, 1810-1849)의 스타일을 따라 서사적 스타일로 작곡된 작품이다.

이 작품은 비치의 성악곡집 《세 개의 노래》(Three Songs) Op. 12 (1889-1891)의 세 번째 곡으로 그녀의 남편 헨리에게 헌정된 <나의 사랑은 붉으며, 붉은 장미> (My Love Is Like A Red, Red Rose, 1889)를 피아노 독주곡으로 편곡하였다. 이 피아노 작품은 원곡 가곡 작곡 5년 후에 아더 슈미츠(Arthur Schmidt)에 의해 출판되었다.

<발라드>는 비치의 작곡기법 중에서 선율 차용기법이 나타나고 있는데 비치의 성악곡에서 선율을 그대로 가져와 피아노 작품에 차용하고 있으며 이 차용기법을 통하여 서정적이며 극적이고 격정적인 분위기를 효과적으로 표현하고 있다. 특히, 이 작품은 낭만 문학의 영향을 받은 작품이며 18세기 스코틀랜드의 시인 로버트 번스(Robert Burns, 1759-1796)가 1794년에 발표한 '나의 사랑은 붉으며, 붉은 장미'라는 시에 바탕을 두고 있다(시 1).

O, my luv'e's like a red, red rose,
That's newly sprung in June;
O, my luv'e's like the melodie,
That's sweetly play'd in tune.

As fairs art thou, my bonnie lass,
so deep in luv'e am I;
And I will luv'e thee still, my dear,
Till a'the seas gang dry:

아, 내 사랑하는 사람은 붉고 붉은 장미이고
6월에 막 피어난 신선한 장미입니다.
아, 내 사랑하는 사람은 고운 선율로
감미롭고 달콤하게 연주되는 노랫소리입니다.

당신은 참으로 아름다운, 어여쁜 내 사람
나는 그대를 마음 깊이 사랑합니다.
나 언제까지나 당신을 사랑할 겁니다.
바닷물이 다 마를 때까지²⁾

〈시 1〉 ‘나의 사랑은 붉으며, 붉은 장미’ 중 일부 발췌

2) 시의 영문 번역은 논문 저자의 한글 번역이다.

다음은 성악곡 악보 일부분이다(악보 3).

MY LUVE IS LIKE A RED, RED ROSE

(Robert Burns.)

Allegretto espressivo

Mrs. H. H. A. BEACH

pp

dolce

O my Luve is like - a red, - red rose That's

legato

cresc. *mf* *mf*

new - ly sprung - in June: O my

cresc. *mf*

〈악보 3〉 비치 〈나의 사랑은 붉으며, 붉은 장미〉, 마디 1-12

이 작품의 구조는 서주-A-B-A'-코다로 구성되고, 조성은 D \flat 장조이다. 첫 시작인 서주는 D \flat 장조의 딸림음인 A \flat 음으로 시작하며 셋잇단음표 음형을 이용하여 곡의 분위기를 암시하고 있고 마디 2에서는 오음음계(Pentatonic Scale)의 음형이 등장한다. 총 4마디로 구성된 서주는 물결처럼 출렁거리는 듯한 음형으로 나타나며 마치 한 편의 이야기의 시작을 알리는 듯한 무드로 나타난다.

주제선율은 왼손의 베이스와 알토의 성부를 넘나들며 폭넓은 셋잇단음표의 아르페지오가 반주로 등장하고 오른손은 소프라노 성부에 주제선율을 진행하며 선율과 반주의 구분이 정확하게 나타난다. 음악적 지시어는 '부드럽고 노래하듯이(po dolce cantabile)'라고 나타내고 있으며 이 지시어를 통해 성악적인 주제선율을 부드럽게 연결하며 마치 성악가가 하나의 긴 프레이즈를 긴 숨으로 노래하듯이 표현하는 것이 중요하다. 그리고 이 A 부분에서도 D \flat 장조와 f단조의 조성을 통하여 낭만 시대에 많이 사용하였던 3도 관계의 전조가 등장한다(악보 4).

Andantino → 5음음계 (Pentatonic)

서주 *pp* *riten.* 악박 중지 *a tem-*

D♯M; → V/D♯ (A♯음)

프레이즈 (Phrase) ①

po dolce cantabile

D♯M; I

프레이즈 (Phrase) ②

cresc. *sempre legato*

fm; (D♯M과 3도 조성 관계)

프레이즈 (Phrase) ③

pp

fm; (D♯M과 3도 조성 관계)

〈악보 4〉 비치 〈발라드〉, 마디 1-20

마디 45-48은 앞에 등장한 주제선율이 단조의 조성과 반음계적인 화성 진행을 통해 변주되어 나타나고 있다. 오른손 소프라노 성부는 ‘부드럽게 노래하듯이(dolce cantando)’, 왼손 테너 성부는 ‘음들을 지속하여 노래하며(il canto ben tenuto)’라는 음악 지시어로 나타나고 있다. 이 부분은 대위적으로 진행되며 극적인 진행을 보이고 있으며 드라마틱하고 이중창의 무드를 만들며 마치 남녀의 비극적인 사랑 이야기를 나누는 모습을 표현하고 있다(악보 5).



〈악보 5〉 비치 〈발라드〉, 마디 45-48

B 부분의 큰 특징은 ‘활력을 갖고 빠르게(Allegro con vigore)’와 ‘음을 충분히 강조해서(ben marcato)’라는 음악 지시어를 통해 앞의 분위기와 대조적인 분위기로 새로운 주제가 등장한다. 이 부분에서는 레치타티보 성격이 나타나는 양손의 선율 진행과 잦은 *sfz*와 악센트(Accent), 옥타브 유니즌 음형들, 기교적인 패시지 등이 나타나며 마치 리스트(Franz Liszt, 1811-1886)를 연상케 하는 피아니즘을 보여주고 있다(악보 6).



〈악보 6〉 비치 〈발라드〉, 마디 91-95

마디 133-136에 등장하는 양손 3도 간격의 트레몰로는 리스트의 <단테를 읽고, 소나타 풍의 판타지>(Après une Lecture du Dante, Fantasia quasi Sonata, 1849)에 나타나는 음형과 비슷한 느낌을 주며 이 부분에서도 리스트적인 피아니즘이 나타난다(악보 7), (악보 8).

8va
trillo
sempre p
trillo
legatissimo
3
3
3

〈악보 7〉 비치 〈발라드〉, 마디 133-136

Andante
8va
tremolando
pp
♯ ♯ ♯ ♯ * ♯ ♯

〈악보 8〉 리스트 〈단테를 읽고, 소나타 풍의 판타지〉, 마디 290-293

《어린이들의 축제》(Children's Carnival Op. 25), 1984

비치는 음악 활동 외에도 아이들의 음악 교육에 대한 관심이 매우 많았다. 그러나 그녀는 직접 학생들을 가르치지 않고 비치 클럽을 후원하고 연주회를 주최하며 다양한 연주 기회를 제공하였다.

비치의 피아노 음악 교육은 그녀의 음악적 이상이 잘 드러나고 있으며 이 작품에서 나타나는 스타일과 음악적 기법은 학생들의 기술과 창의력을 장려하고 있다. 비치의 교본 목적의 작품들의 공통점은 그녀가 피아노를 교육받는 초급, 중급 학생들에게 필요하다고 생각하였던 피아노 테크닉을 발달시키는데 목적이 있으며 특히, 이 작품의 표제는 전통 축제에 등장하는 다양한 캐릭터들의 이름을 사용하며 학생들의 흥미를 높이며 다양한 음악 테크닉

연습을 보여준다(Robinson, 2014).

1894년에 작곡된 《어린이들의 축제》는 낭만 시대의 성격 소품집이며 총 56개의 소품곡으로 구성되어 있으며 각 ‘판토마임(Pantomime)’³⁾이나 ‘코메디아 델라르테(Commedia dell’arte)’⁴⁾에 등장하는 캐릭터들의 이름이 붙어있다.

No. 1 프롬나드(Promenade)

이 곡의 구조는 4마디+4마디+8마디의 기본 구조로 구성되어 있으며 양손의 행진 리듬의 팡파레(Fanfare) 리듬의 사용이 특징적이다. 양손의 옥타브 음형인 팡파레 리듬을 사용하여 마치 트럼펫이 축제의 시작을 알려주는 듯한 무드를 연출한다. 그리고 비치는 연타음과 스타카토 음형을 고르게 연주하기 위한 구체적인 손가락 운지법을 직접 기입해 놓았다(악보 9).

No. 1 PROMENADE

Mrs. H. H. A. Beach, Op. 25. No. 1.

→ 행진곡처럼
Alla Marcia

서주

→ 양손 옥타브 음형의 팡파레 (Fanfare) 리듬 사용

CM;

구체적인 손가락 운지법

〈악보 9〉 비치 《어린이들의 축제》 중 1번 〈프롬나드〉, 마디 1-4

- 3) 유행가, 춤, 농담 등이 포함된 대중적인 공연을 뜻하며 가족끼리 크리스마스 시즌을 중심으로 하는 놀이이다.
- 4) 16세기에서 18세기 사이에 이탈리아에서 유행한 즉흥극이며 오늘날 하나의 연극 형태로 남아 있다. 공연의 구성원은 10명 정도이며, 대본이 없고 열린 공간에서 무료로 공연된다. 소품은 거의 사용되지 않지만 가면 사용 때문에 ‘즉흥 가면극’이라고 불리기도 한다. 여기에 등장하는 캐릭터들은 알르퀸(Harlequin), 풀치넬라(Pulcinella), 판탈롱(Pantalone), 콜롬빈 (Colombina), 피에로(Pierrot) 등이 있다.

A 부분의 마디 5에서 이 곡의 모티브X가 등장하고 이 부분은 프레이즈가 4마디+4마디+8마디로 나뉘는 기본 구조이며 학생들이 음악 구조를 쉽게 익히기 위한 목적으로 보인다. 그리고 왼손은 반주 음형, 오른손은 붓점 음형의 선율로 구성되어 있는데 양손의 음형을 통해 반주와 레가토의 선율을 연습하기 위한 음형으로 나타난다(악보 10).

〈악보 10〉 비치 《어린이들의 축제》 중 1번 〈프롬나드〉, 마디 5-8

No. 2 콜롬빈(Columbine)

콜롬빈은 우하하고 여린 여성 캐릭터의 특징을 표현하기 위해 작품 전체에 *p*와 *pp*의 여린 썸머림과 칸타빌레(Cantabile)의 선율이 왼손에 나타나고 있다. 그리고 전체적으로 붓점리듬과 레가토의 선율과 두 개, 세 개의 음으로 구성된 짧은 레가토 음형으로 진행한다. 이 곡은 학생들에게 두 가지의 중요한 테크닉을 제시하고 있다. 첫 번째, 다이내믹을 통해 왼손의 레가토 선율을 부드럽게 표현하는 것이다. 두 번째, 왼손 선율과 오른손의 반주의 균형을 맞추는 연습이다. 비치는 이 곡에서도 손가락 운지법을 구체적으로 악보에 기입하였다(악보 11).

〈악보 11〉 비치 《어린이들의 축제》 중 2번 〈콜롬빈〉, 마디 3-6

No. 3 판탈롱(Pantalon)

판탈롱은 콜롬빈과 같이 ‘코메디아 델아르테’에 나오는 주요 캐릭터이다. 이 캐릭터는 활동적인 이탈리아 베네치아의 사람들을 묘사하고 있으며 극단적인 감정을 가지고 있으며 탐욕과 지위를 최고로 생각하는 캐릭터로 표현된다. 이를 표현하기 위하여 비치는 빠른 박자에서 슬러로 이어진 2개의 16분음표와 8분음표 스타카토(Staccato) 도약 음형을 사용하였다. 처음 서주에서 짧은 앞꾸밈음이 동일하게 3번 등장하는데 같은 음형이 연속해서 나올 때 다이내믹을 다르게 나타내어 어린이들에게 흥미를 선사한다(악보 12).

PANTALON.

Mrs. H. H. A. Beach, Op. 25. No. 3.

Allegro

서주 모티브 X

1 2 3

1 2 3

1 2 3

순차진행 스타카토 도약

CM;

〈악보 12〉 비치 《어린이들의 축제》 중 3번 〈판탈롱〉, 마디 1-4

No. 4 피에로와 피에레테(Pierrot and Pierrette)

이 곡의 ‘피에로와 피에레테’도 ‘코메디아 델아르테’에 등장하는 캐릭터이다. 피에로는 하인의 캐릭터를 상징하고 피에레테는 여성 피에로를 뜻한다. 이 캐릭터는 시, 소설, 연극 무대를 위한 작품에서 슬픈 광대의 성격을 가지고 있다. 오른손에서 서정적이며 단순한 선율로 진행되며 왼손은 3박자 반주 음형으로 진행된다. 오른손의 복잡하지 않고 단순한 선율은 마치 슬픈 광대의 모습을 표현하고 있는 듯하다. 이 곡에서도 비치는 손가락 운지법을 기입해 놓았는데, 이는 오른손으로 선율을 음악적으로 연결하여 연주하는 연습에 목적을 두고 있다. 음악 지시어로 ‘왈츠 템포로(Tempo di Valse)’로 표기하고 있는데 이 곡을 연습하는 학생들이 세 박자의 왈츠 박자를 개인이 연주하기 편한 박자로 정해서 연주할 수 있도록 지시해 놓았다(Robinson, 41)(악보 13).

Pierrot and Pierrette

Amy Beach, Op. 25 No. 4

→ 왈츠 박자로
Tempo di Valse → 오른손 긴 레가토 선율 손가락 운지법 기입
 A → 왼손 왈츠 3박자 반주 음형
 GM;

〈악보 13〉 비치 《어린이들의 축제》 중 4번 〈피에로와 피에레테〉, 마디 1-8

No. 5 비밀(Secrets)

이 곡에서는 전체적으로 양손의 분산화음 음형이 지배적으로 등장하고, 양손의 첫 음들을 테누토로 표시하여 그 선율을 표현하는 연습에 중점을 두고 있다(악보 14).

Secrets

Amy Beach, Op. 25 No. 5

Andantino
 la melodia molto tenuto

〈악보 14〉 비치 《어린이들의 축제》 중 5번 〈비밀〉, 마디 1-4

No. 6 알르퀸(Harlequin)

알르퀸은 콜롬빈의 애인이자 ‘판토마임’의 주역이다. 이 캐릭터는 가벼우면서 민첩하고 체크무늬 의상이 특징적이다. 비치는 장난스러운 광대 알르퀸을 표현하기 위해 오른손 음형에 앞꾸밈음으로 장식하며 도약하는 선율로 묘사하고 있으며 왼손의 8분음표 스타카토 음형은 알르퀸의 가볍고 민첩한 모습을 표현하였다. 이러한 성격의 알르퀸을 표현하기 위해 오른손의 짧은 앞꾸밈음을 정확하고 고른 연습을 위한 목적으로 작곡하였다(악보 15).

Harlequin

Amy Beach, Op. 25 No. 6

Vivace

손가락 운지법

짧은 앞꾸밈음 장식

4	3	2	5
5	2	1	1

A

p

sempre staccato

FM;

cresc.

손가락 운지법

3	2	1	5	4	3
---	---	---	---	---	---

스타카토 음형

f

스타카토 + 2개 이음줄 음형

〈악보 15〉 비치 《어린이들의 축제》 중 6번 〈알르퀸〉, 마디 1-12

3) 후기(1911-1944)

비치의 후기는 남편과 어머니의 죽음과 유럽에서의 그녀의 환경, 전쟁 등으로 그녀의 작품에 많은 변화가 일어나는 시기이다. 후기의 피아노 작품들은 짧은 소품들이 많으며 현대적인 작곡기법을 사용하는 실험적인 요소도 보여준다. 선율의 음역대는 초기 작품부터 계속 확대되어 넓은 음역대를 사용하고 트레몰로 기법이나 극심한 셈여림의 대조, 다양한 음역대의 아르페지오의 반복을 통해 화성적인 색채가 강하게 나타나고 리스트의 작품에 잘 나타나는 기교적인 화려함도 보여준다.

<심연 밖으로>(Out of Depths) Op. 130

이 작품은 1932년에 작곡되었으며, 비치의 종교적인 성향과 후기 낭만 시대 스타일, 그리고 현대 작곡기법이 잘 결합된 작품이다.

이 작품은 시편들 중 가장 유명한 시편을 기초로 하여 매우 극적이고 설득력 있게 작곡되었으며 교향시적인 경향을 나타내고 있다. 먼저, 시편이란 '다윗의 찬양 시'이며 시편 130은 성전에 올라가는 노래로 절망 중에 용서를 얻고자 여호와께 부르짖는 죄인의 고백으로 고난 중에 자신의 죄악을 깨달으며 하나님의 용서하심을 간절히 호소하고 있는 내용이다.

비치는 이 작품에서 4단 악보를 사용하고 있는데 피아노의 가장 낮은 음역과 중간 음역이 극적인 대화를 나누는 짜임새를 사용하여 시편 130의 내용을 나타내고 있다. 이 곡은 약 4분의 짧은 성격 소품곡이며 지속음과 반음계 하행 스케일을 사용하여 깊은 곳의 어둡고 우울하고 불안한 분위기를 나타내고 있고 반대로 상성부의 소프라노 선율을 통하여 점차 높은 곳으로 올라가는 밝은 분위기를 비치의 종교적인 경향을 잘 나타내고 있다.

(1) A 부분(마디 1-13)

첫 시작 음은 이 곡의 중심음인 B음의 옥타브 음형으로 시작하며 상성부에서는 B음을 중심으로 반음계 하행 음계를 사용하고 저음부에서는 B음 베이스타가 지속음으로 13마디를 걸쳐 나오며 강조하고 있다.

전체적으로 A 부분은 시편 139편 1절의 '여호와여 내가 깊은 곳에서 주께 부르짖었나이다'를 표현하기 위해 상성부의 반음계 선율은 깊고 어두운 곳으로 내려가는 모습을 나타내고 있으며 특히 저음부의 B음 지속음의 울림을 통해서 어두운 무드를 표현하고 있다(악보 16).

Out of the Depths

(Psalm 130) → 시편 130

Mrs. H. H. A. BEACH

Op. 130

→ 작품번호 130

Lento con espressione

A

반음계 하행 선율
Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

중심음 B; → B음 페달 포인트 (Pedal Point)

〈악보 16〉 비치 〈심연 밖으로〉, 마디 1-5

(2) B 부분(마디 14-34)

이 부분은 네 단의 악보가 하나의 단으로 합쳐지고 왼손은 아르페지오 반주 음형이 낮은 음에서 상성부로 올라가는 음형으로 작곡되었으며, 이러한 음형은 마치 깊고 어두움 속에서 높은 곳을 향한 희망을 나타내고 있는 듯하다(악보 17).

dolcissimo marcato

ppp

poco a poco

(tre corde)

〈악보 17〉 비치 〈심연 밖으로〉, 마디 16-23

마디 29부터는 *sfz*와 앞의 E음에서 한 옥타브 위 E음으로 도달하여 앞부분보다 좀 더 높은 곳으로 향한 모습을 음역대를 넓혀가며 표현하고 있다. 마디 32-34는 처음부의 긴 음가의 울림과 상성부의 리타르단도(Ritardando)를 통해 하나님께 마지막으로 용서를 구하며 기다리는 모습을 나타낸다(악보 18).

8^{va} 한 옥타브 E음 위로 도달

점차 높은 곳으로 올라가는 모습 암시

(8)

긴 음가의 울림

〈악보 18〉 비치 〈심연 밖으로〉, 마디 29-34

III. 결론

비치는 기악곡, 성악곡, 실내악 등 다양한 장르의 작품들을 작곡하였고 약 300곡 이상의 작품들을 출판하였다. 비치는 후기 낭만 시대에 활동하였으나 전통적인 고전 시대의 형식 안에서 후기 낭만주의의 음악어법을 잘 조화하여 나타내었다. 그리고 후기로 갈수록 20세기 초 현대 작곡 스타일도 찾아볼 수 있다.

비치의 전반적인 작품 스타일은 형식면에서 고전적, 화성과 선율면에서 낭만적이며, 리스트, 브람스와 맥도웰 등의 작곡가들로부터 많은 영향을 받았다. 그녀의 작품에서 반음계주의(Chromaticism)와 빈번한 전조, 부분마다 나타나는 조성의 모호함 등은 독일 후기 낭만주의 음악들과 유사하며, 이런 특징은 비치의 작곡기법에서 중요한 재료들이라 할 수 있다. 그리고 음악적 지시어나 대조되는 악상, 템포 변화 등을 많이 사용하여 극적인 무드를 표현하였고 긴 트릴과 트레몰로, 반음계적 스케일, 유니즌(Unison), 옥타브 진행과 같은 음형도 빈번히 사용하였다(Brown, 1994).

비치의 다양한 작품에는 그녀의 삶이 반영되어 있으며, 그녀는 그 작품들을 통해 자신의 삶을 표현하고자 하였다(Brooks, 1943).

본 연구가 상대적으로 덜 알려진 에이미 비치에 관한 많은 관심을 불러 일으키고, 그녀의 천재적인 음악성과 다양한 작곡 스타일, 비치만의 음악 세계를 재조명하는 데 큰 역할을 하게 되기를 바란다.

참고문헌

저서

- 이디스 재크(2019). *세이렌의 노래-여성 작곡가들의 삶과 음악*, 배인혜(역), 서울: 만복당.
- Block, Adrienne Fried(1998). *Amy Beach Passionate Victorian: The Life and Work of an American Composer, 1867-1944*. New York: Oxford University Press.
- Brooks, Benjamin(1943). The 'How' of Creative Composition: A Conference with Mrs. H. H. A. Beach. *The Etude* 61, 151.
- Brown, Jeanell Wise(1994). *Amy Beach and her Chamber Music: Biography, Documents, Style*. Metuchen, NJ: The Scarecrow Press, Inc.
- Kelton, Mart Katherine(1992). *The Songs of Mrs. H. H. A. Beach*. Austin, TX: The University of Texas at Austin.

Robinson, Nicole Marie(2013). *To the Girl Who Wants to Compose: Amy Beach as a Music Educator*. Tallahassee, FL: Florida State University Libraries.

사전

Block, Adrienne Fried(2001). "Amy Beach", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Sadie, Stanley. ed., 2nd Edition, London: Macmillan.

악보

Beach, A.(1889). Valse-Caprice. Boston: Arthur P. Schmidt.

_____.(1894). Ballade. Boston: Arthur P. Schmidt.

_____.(1894). Children's Carnival. Boston: Arthur P. Schmidt.

_____.(1932). Out of Depths. Boston: Arthur P. Schmidt.

포스터 세션

- G. 스비리도프의 《눈보라》에 나타난 특징적 작곡 기법 분석
김경중 (한세대학교 일반대학원 피아노교수학 박사과정)
- J. K. F. 피셔의 《음악의 파르나수스》 중 모음곡 5번 분석 연구
김수현 (숙명여자대학교 일반대학원 음악학과 박사과정)
- C. V. 알캉의 〈그랜드 소나타〉 Op. 33에 관한 연구
박건하 (세종대학교 일반대학원 음악학과 박사과정 수료)
- W. 길록의 작품집 《팡파레》에 사용된 바로크 시대의
특징적 건반음악 어법
손명희 (한세대학교 일반대학원 음악과 박사과정)
- M. 라벨의 《밤의 가스파르》 중 제 3곡 〈스카르보〉에 나타난
문학과와의 상관관계 분석 및 연구
윤유희 (이화여자대학교 일반대학원 음악학부 석사)
- S. 프로코피예프의 《열 개의 피아노 소품》 Op. 12 중
고전모음곡 형식을 제목으로 하는 3개의 춤곡
이미연 (세종대학교 일반대학원 음악학과 박사과정 수료)

G. 스비리도프의 《눈보라》에 나타난 특징적 작곡 기법 분석

김경중 (한세대학교 일반대학원 피아노교수학 박사과정)

I. 서론

스비리도프(G. Sviridov, 1915-1998)는 20세기 후반 러시아의 대표적인 합창음악 작곡가이며, 러시아의 신민족주의운동(New Nationalist Movement)을 이끈 중요 음악가 중 한 명이다(Belonenko, 2001; Goodman, 1999). 러시아 중부 쿠르스크(Kursk)지방의 작은 마을에서 태어난 그는 어린 시절 교회를 다니면서 종교에 관해 관심을 가지게 되었고, 러시아 정교회 음악의 텍스트와 음악 스타일은 그의 작품 창작과정에 영향을 미쳤다(Lokhina, 2022). 러시아에서는 1932년 스탈린 체제 아래 순수 예술에 대한 억압정책이 시작되었는데 작곡가들은 공산 체제 선전을 위하여 대중에게 쉽게 다가갈 수 있는 음악을 작곡해야 했고, 이를 위해 민족적 감정을 표현할 수 있는 민속적 소재의 사용, 그리고 20세기 들어 관심 밖에 있었던 전통적 대규모 음악(예: 합창음악, 오페라, 교향곡 등)의 창작이 권장되었다(홍정수 외, 2018; Stolba, 1990). 이러한 시대적 영향을 받아 스비리도프는 러시아를 대표하는 낭만주의 작곡가, 차이콥스키(P. Tchaikovsky, 1840-1893), 라흐마니노프(S. Rachmaninoff, 1873-1943), 그리고 무소르스키(M. Mussorgsky, 1839-1881)의 음악에 심취하였고, 그의 작품에는 전통적인 화성과 형식, 다양한 선법, 대중에게 접근하기 쉬운 서정적 선율, 그리고 러시아 민속 선율 등이 특징적으로 나타난다(Sly & Callahan, 2021). 따라서 스비리도프의 작품에서 발견되는 신낭만주의(Neo-Romanticism)와 민족주의(Nationalism)적 특징들은 그가 살았던 시대를 관통하고 있었던 사상인 사회주의 리얼리즘(Socialist Realism)의 소산물이라고 할 수 있다.

또한, 스비리도프는 러시아 문학가들인 푸시킨(A. Pushkin, 1799-1837), 블로크(A. Blok, 1880-1921), 튜체프(P. Tyutchev, 1803-1873), 예세닌(S. Yesenin, 1895-1925), 투르게네프(I. Turgenev, 1818-1883) 등의 작품에 많은 영향을 받았는데, 푸시킨의 시를 바탕으로 작곡한 성악곡 《푸시킨의 시에 기초한 6개의 로망스》(6 Romances on Lyrics by

Alexander Pushkin, 1935)를 통해 비평가들의 주목을 받게 되었고 그 이후로도 푸시킨은 그의 창작 활동에 많은 영감을 주었다(Jermihov, 1992; Sly & Callahan, 2021). 특히 푸시킨의 『벨킨 이야기』(The Belkin Tales, 1831)에 수록된 ‘눈보라’(The Blizzard 혹은 The Snowstorm)가 1964년 바소프(V. Basov, 1923-1987) 감독에 의해 영화로 만들어지면서 스비리도프는 영화 음악을 작곡하게 되었고, 이후 1974년 스비리도프는 영화에 삽입된 음악을 바탕으로 오케스트라 작품을 완성하였다(https://www.wikiwand.com/en/Georgy_Sviridov). 그 외 티타렌코(K. Titarenko, 생몰년도 미상)에 의해 1979년 피아노 듀엣, 1980년 피아노 독주곡이 편곡되어 출판되었고, 그라즈노프(V. Gryaznov, 1982-)가 편곡한 합창곡이 2015년에 출판되었다.

국내에서는 《눈보라》의 네 번째 작품인 〈로망스〉(Romance)를 김연아 선수가 2003-2004년 시즌 쇼트 프로그램 음악으로 사용하여 대중에게 알려졌다(심지은, 2021). 그리고 러시아에서 유학하고 2010년 독일 ARD콩쿠르 피아노 듀오 부문에서 우승한 ‘피아노 듀오 베리오자’가 2018년 9월 5일 예술의 전당 IBK홀에서 개최한 귀국 리사이틀에서 이 작품을 피아노 듀엣으로 소개함으로써 피아노 음악계에도 스비리도프를 각인시키는 계기를 마련하였다(<https://www.youtube.com/watch?v=CuH9efqtauA>).

푸시킨의 문학을 소재로 작곡된 이 작품은 러시아 특유의 서정성이 짙은 낭만적 선율과 러시아의 자연, 문화 및 민속적 요소가 풍성하게 담긴 작품이다. 이에 본 연구에서는 피아노 듀엣으로 편곡된 《눈보라》에서 나타나는 특징적 작곡 기법을 분석하는 과정을 통해 ‘푸시킨의 단편 소설을 9개의 모음곡으로 만들어가는 과정에서 스비리도프가 문학적 소재를 어떻게 음악으로 재탄생시켰는가?’ 그리고 ‘스비리도프의 민족주의 및 신낭만주의적 작곡 기법이 작품에서 어떻게 구사되었는가?’를 살펴보는 것이 주요 연구 문제로 다루어졌다.

II. 《눈보라》 개요

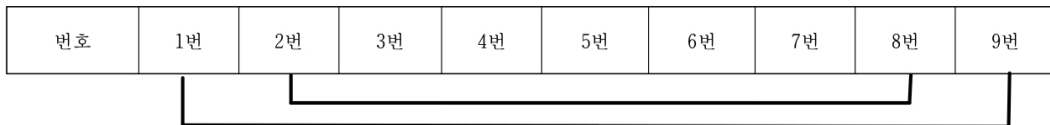
《눈보라》의 각 곡 주요 특징은 <표 1>과 같이 요약된다. 총 9곡의 모음곡으로 구성된 이 작품은 각 악장에 제목이 있는 표제음악으로 구성되어 있다. 조성을 살펴보면 5번과 6번을 제외한 7곡 모두 단조로 구성된 것이 발견되고, 단조의 경우 에올리아 선법과 단조가 오가는 형태를 띤다. 박자는 겹박자로 작곡된 5번을 제외하고는 모두 홑박자로 작곡되어 20세기 작곡가들이 시도한 박자의 실험은 보이지 않는다. 형식의 경우 주제 선율이 다양한 변주로 변형되는 형식(1번, 4번, 7번, 9번), 곡의 끝부분에서 다시 앞으로 돌아가 반복하는 다카포(Da Capo)형식(2번, 6번), 그리고 3부분 형식(3번, 8번) 등이 나타난다. 또한 1번이 9

번에서, 2번이 8번에서 다소 축소되어 나타나서 전체 모음곡의 구조가 아치(Arch) 형태로 구성되어 있다(표 2).

〈표 1〉 《눈보라》의 구성

제목	조성	박자	형식	템포
1. 트로이카 (Troika)	g minor	4/4	Intro-A-A'-A''	Con moto ♩=104-108
2. 왈츠 (Waltz)	c# minor	3/4	Intro-A-B-A'-C-Intro-A-B-A'	Tempo di Valse (Allegro) ♩=66
3. 봄과 가을 (Spring and Autumn)	A Major	2/2	A-B-A'	Allegretto ♩=52
	a minor	2/2	A-B-A'	Adagio ma non troppo ♩=44
4. 로망스 (Romance)	b minor	4/4	Intro-A-A'-A''-A'''-A''''	Molto adagio ♩=40
5. 전원 (Pastoral)	C Major	6/8	A-B-A'-B'	Andantino ♩=40
6. 군대행진곡 (Military March)	F Major	4/4	Intro-A-B-C-간주-A-B	Tempo di marcia allegro ♩=126
7. 결혼식 (Wedding)	b minor	4/4	A-A'-coda	Molto adagio (♩=66-69) - Largo con passione Pochissimo piu mosso, ma tenuto (♩=40)
8. 왈츠 메아리 (Waltz Echoes)	c# minor	3/4	Intro-A-B-A'	Tempo di Valse ♩=66
9. 겨울 길 (Winter Road)	g minor	4/4	A-A'-A''	Con moto ♩=104-108

〈표 2〉 전체 모음곡의 구조적 특징



III. 《눈보라》에 나타나는 특징적 작곡 기법 분석

1. 푸시킨의 소설을 음악적 소재로 활용

푸시킨의 작품은 러시아 작곡가들이 즐겨 사용한 작품의 소재였다. 스비리도프에게 많은 영향을 미친 차이콥스키의 〈예브게니 오네긴〉(Eugene Onegin), 그리고 무소르그스키의 〈보리스 고두노프〉(Boris Godunov)는 모두 푸시킨의 작품에 기초하여 만들어진 오페라이다. 스비리도프는 이전 작곡가들이 푸시킨의 문학을 오페라 음악으로 만든 것과는 달리 영화를 위한 음악으로 창작하였고 이후 소설 속의 주요 장면을 모아 모음곡으로 완성하였다.

푸시킨 소설 『벨킨 이야기』 중의 ‘눈보라’는 너무나 사랑했지만 이룰 수 없었던 블라디미르와 마리아의 사랑, 그리고 운명적인 만남을 통해서 마침내 결실을 맺은 마리아와 부르민의 사랑이야기를 담고 있다. 1번, 2번과 중복되는 8번, 9번을 제외한 7개의 모음곡과 연계되는 영화 속의 주요 장면은 다음과 같다.

〈표 3〉 음악과 연계된 영화 속의 주요 장면(Shavirin, 2018)

제목	내용
1. 트로이카	눈보라를 헤치고 결혼식을 위해 교회로 가는 블라디미르
2. 왈츠	보르디노 전쟁에서 돌아온 부르민이 승리의 기념으로 왈츠를 추고, 그 모습을 본 마리아가 사랑에 빠짐
3. 봄과 가을	블라디미르와 마리아가 숲을 걸어가는 장면: 봄과 가을로 계절이 바뀌면서 나타남
4. 로망스	마리아가 피아노로 로망스를 연주하고, 이 음악이 흐르면서 부르민과 마리아가 산책
5. 전원	들판을 거닐다 아버지의 무덤 앞에 서 있는 마리아
6. 군대행진곡	부르민이 보르디노 전쟁에서 승리하고 군악대의 음악에 맞춰 군인들과 함께 위풍당당하게 등장하는 모습
7. 결혼식	작은 마을 교회에서 마리아가 블라디미르를 기다리는 장면

2. 러시아의 민족적 특징을 드러내는 작곡 기법

스비리도프의 《눈보라》는 러시아의 자연, 문화 및 민족적 정서를 느낄 수 있는 여러 요소가 포함되어 있는 곡이라 할 수 있다. 러시아의 자연은 1번과 9번(겨울), 3번(봄과 가을),

5번(전원)에서 두드러지게 묘사되었다. 1번(9번)의 경우 눈보라가 휘몰아치는 모습이 잘 표현되었고(악보 1), 계절을 묘사하는 과정에서 조성은 매우 중요하게 다루어졌는데, 추운 겨울은 단조의 조성으로 어둡고 우울한 분위기를 묘사하였고, 봄과 가을은 동일한 선율을 장조와 단조로 대비시켜 제시하였다(악보 2). 또한 러시아의 전통악기인 발랄라이카(Balalaika) 소리가 연상되는 패시지가 1번(9번)에서 두드러지게 나타난다(악보 3). 한편, 우수에 어린 선율 진행이(악보 4)와 같이 단조와 선법을 오가며 진행되는 것이 특징적으로 나타나는데, 이는 그가 큰 영향을 받은 러시아 정교회 음악의 영향으로 보인다. 4번에서는 교회 음악에서 많이 사용되는 코랄 기법으로 작곡되었고(악보 5), (악보 6)과 같이 옥타브 혹은 두터운 짜임새로 이루어진 코드 진행들은 교회의 종소리를 연상시킨다.



〈악보 1〉 1번, 마디 11-12



〈악보 2〉 3번(I, II), 마디 1-4



〈악보 3〉 1번, 마디 11-12



〈악보 4〉 7번, 마디 17-20

4. ПОМАHC

INTRADA
Molto adagio $\text{♩} = 40$

〈악보 5〉 4번, 마디 1-4

Con passione

31

〈악보 6〉 4번, 마디 43-45

3. 낭만주의에 영향 받은 선율 및 화성의 적용

급진적이고 혁신적 경향이 20세기 초의 수십 년 동안에 나타났었으나, 전과 다름없이 낭만주의적 흐름은 20세기의 주류로서 남아 있었다(Miller, 1985). 스페리도프 역시 표현주의, 아방가르드적 경향의 반대편에 서 있었고, 《눈보라》는 신낭만주의적 특징을 가진 조성에 기반을 둔 음악으로 작곡되었다. 특히 청중에게 쉽게 다가가는 서정적인 선율, 그리고 긴 호흡의 프레이즈가 특징적으로 나타나는데, 1번(9번)의 경우 〈악보 7〉과 같이 끊어질 듯 이어지는 주제 선율이 12마디로 길게 제시되고 곡 전반에 걸쳐 동일한 선율이 반복적으로 등장한다. 그리고 나머지 곡들에서도 8마디 이상 선율이 길게 이어지는 프레이즈가 빈번하게 발견된다. 기본적으로 온음계(Diatonic Scale)에 기초하고 있지만, 낭만주의 작곡가들의 작품에서 발견되는 화성 어휘들이 빈번하게 발견된다. 7화음, 9화음, 부속화음, 변화화음이 사용되어 색채감이 풍부한 음색을 만들어내고 있으며, 반음계적 선율 진행, 비화성음, 페달 톤(Pedal Tone) 등을 사용하여 생기는 불협화음으로 인해 그가 낭만주의 작곡가들의 기법에 많은 영향을 받았음을 알 수 있다. 한편, III도 화성을 강조한 것이 특징적으로 발견되는데, 이는 의도적으로 V도 대신 III도를 사용하여 화성단음계의 특징음인 7음의 #을 ♮로 만들어서 선법적인 색채를 강화한 것으로 볼 수 있다(악보 8).

1. Troika

G. Sviridov

5

<악보 7> 1번, 마디 12-24

<악보 8> 1번, 마디 16

IV. 결론

푸시킨의 문학으로부터 출발하여 영화 음악, 피아노 듀엣, 피아노 독주곡 및 합창곡으로 편곡된 《눈보라》는 사회주의 리얼리즘이 팽배했던 20세기 러시아의 신낭만주의와 민족주의적 특징을 담고 있는 매우 아름다운 작품이다. 우수에 어린 낭만적인 선율은 아주 쉽게 대중들에게 각인되었고, 이러한 대중적인 인기를 바탕으로 여러 형태의 편곡 작품이 창작되었다. 본 연구에서는 다양한 형태의 편곡 작품 중 피아노 듀엣 작품을 중심으로 스비리도프의 특징적 작곡 기법을 분석하였고, 분석 결과 다음과 같은 특징적 작곡 기법이 발견되었다. 첫째, 푸시킨의 소설을 음악적 소재로 활용하면서 모음곡에 수록된 9개의 작품이 소설의 주요 장면과 연계된 표제를 가지고 있는 것으로 발견되었다. 둘째, 러시아의 민족적 특징을 드러내는 다양한 요소들의 활용(자연, 계절, 전통악기, 러시아 정교회 음악 등)이 두드러지게 나타났다. 셋째, 낭만주의에 영향 받은 선율 및 화성의 적용: 1) 서정적인 선율, 2) 긴 호흡의 프레이즈, 3) 동일한 선율 반복, 4) 색채감을 주는 화성(7화음, 9화음, 부속화음, 변화화음), 5) 불협화음 요소들(반음계적 선율 진행, 비화성음, 페달 톤)이 특징적으로 나타났다. 이러한 분석 결과는 스비리도프의 《눈보라》 뿐 아니라 20세기 러시아의 신낭만주의 및 민족주의적 경향을 띤 작품을 이해하는데도 많은 도움을 줄 것으로 기대한다. 본 연구를 통해 《눈보라》 외에도 다양한 피아노 음악을 작곡한 스비리도프에 대한 관심이 높아져, 그의 작품에 관한 연구가 활발하게 이어지길 기대해 본다.

참고문헌

- 홍정수, 김미옥, 오희숙(2018). **두길 서양음악사 2**. 서울: 나남출판.
- Belonenko, A. S.(1990). "The musical world of Georgy Sviridov." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Sadie, Stanley. ed., 24 vols. London: Macmillan. 751-753.
- Goodman, A.(1999). *Stylistic trends in late 20th-century Russian choral music*. D.M.A. diss. Cincinnati, OH: University of Cincinnati.
- Jermihov, P.(1992). *Keys to a Russian national composer: An introduction to Georgy Sviridov*. D.M.A. diss. Urbana, IL: University of Illinois.
- Lokhina, T.(2022). *A Performance guide to selected songs by Georgy Sviridov*. D.M. diss. Bloomington, IN: Indiana University.
- Miller, H. M.(1986). **새서양음악사**. 최동선(역). 서울: 현대음악출판사.
- Pushkin, A. S.(2020). **눈보라**. 심지은(역). 서울: 녹색광선.
- Shavirin, S. Suite "The Snow Storm" by Georgy Sviridov, as a musical illustration for Pushkin's novel "Eugene Onegin". Retrieved March 25, 2023, from https://figshare.com/articles/preprint/Suite_The_Snow_Storm_by_Georgy_Sviridov_as_a_musical_illustration_for_Pushkin_s_novel_Eugene_Onegin_/6736892.
- Sly, G. & Callahan, M. R. Eds.(2021). *Twentieth-and twenty-first-century song cycles: Analytical pathways toward performance*. New York, NY: Routledge.
- Stolba, K. M.(1990). *The Development of western music: A history*. Dubuque, IA: W.C. Brown.
- Wikiwand. Georgy Sviridov. Retrieved March 13, 2023, from https://www.wikiwand.com/en/Georgy_Sviridov.
- Youtube. Georgi Vasilyevich Sviridov-The Snowstorm for 4 hands/Piano Duo Berioza(피아노 듀오 베리오자). Tool Music's website. Retrieved March 13, 2023, from <https://www.youtube.com/watch?v=CuH9efqtauA>.

J. K. F. 피셔의 《음악의 파르나수스》 중 모음곡 5번 분석 연구

김수현 (숙명여자대학교 일반대학원 음악학과 박사과정)

I. 서론

기악음악이 발달하기 이전인 르네상스 시기의 15-16세기의 음악은 무반주의 다성부 합창곡과 같이 성악곡이 주를 이뤄 독주 악기의 연주는 당시 이해하기 어려운 음악이었다. 특히 건반 음악은 주로 성악의 반주나 춤곡의 합주 악기로 사용되었다. 이후 종교적인 목적에서 시작되었던 오르간 음악이 건반 악기 음악으로 확대되었고 독립된 장르로 발전되면서 세속음악에서 반주나 춤곡을 위한 건반 음악들이 성악곡, 춤곡의 편곡으로 독립되어 발전하기 시작하였다. 이렇게 발전된 건반 음악은 바로크 시대¹⁾에 이르러 오르간이 아닌 건반 음악만을 위한 악곡으로 더욱 다양화되었고 이 시기에 가장 많이 쓰인 건반 장르는 모음곡과 변주곡이 있다(김태정, 2020).

17세기 초반의 문화·예술계를 이끌었던 나라는 이탈리아와 프랑스로 그들만의 음악적인 어법을 발전시켰고 꽃을 피웠다. 이에 반해 독일, 오스트리아 지역은 전쟁 및 내전으로 어지러운 정세였던 영국과 마찬가지로 문화·예술 분야에서 앞서가지 못하였다. 특히 독일은 1618년에서 1648년까지 약 30년의 전쟁²⁾으로 대부분의 지역이 전쟁터였다. 그 당시 독일 작곡가들은 전쟁의 여파로 주로 종교 음악에 집중하였고 독일과 오스트리아의 음악

1) 바로크시대는 대략 17세기-18세기 초까지를 의미한다. 바로크는 '바로코'라는 단어에서 기원을 찾을 수 있는데, 이는 일그러진 진주를 뜻하는 단어이다. 따라서 바로크 스타일에는 기괴한, 환상적인, 과장되어 있는 스타일이란 의미가 포함되어 있다. 이 시기의 음악가들은 음악적 표현에 매우 대담하였고, 사실주의적이며, 르네상스 시대의 복잡한 대위법적 다성음악에 반하여 베이스 진행과 윗선율을 강조한 짜임새를 구성하였다. 종교에서 벗어나 좀 더 자유로운 감정 표현과 감정적 본질에 다가간 음악이라 볼 수 있다.

2) 독일의 30년 전쟁(1618-1648)은 종교개혁을 지지하는 신교도들과 가톨릭을 지지하는 구교도들이 충돌하여 생긴 전쟁이다. 독일과 오스트리아 대부분의 지역이 전쟁터로 변화였으며, 사망자가 약 800만 명에 달했던 역사상 가장 길고 잔혹한 전쟁 중 하나로 기록된다. 구교와 신교의 분리로 인해 이 지역의 종교음악은 가톨릭 종교음악과 프로테스탄트 교회음악으로 나누어지게 된다(김태정, 2020).

양식이 존재하였으나 이탈리아와 프랑스 음악의 영향을 크게 받았다(Kirby, 1997).

순수 기악음악에 속하는 건반 음악은 세속음악 즉, 노래와 춤에서 유래하기 때문에 17세기 초 독일에서는 루터파 교회의 코랄 선율을 기반으로 오르간과 건반 악기 작품에 이를 이용한 코랄 변주곡, 코랄 판타지아 등이 발전하였고 17세기 중반 이후 점차 건반 악기를 위한 작품이 늘어나기 시작하였다(김태정, 2020). 특히 프랑스에서 건반 음악의 춤곡을 모아 Suite이라 이름 붙인 모음곡 장르는 독일 작곡가인 프로베르거(Johann Jacob Froberger, 1616-1667)에 의해 악장이 정형화되었다.

피셔는 독일 건반 악기 테크닉과 조성 확립에 큰 역할을 하였고 J. S. 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)에 직접적인 영향을 끼친 중요한 작곡가 중 한 사람이다. 피셔의 건반곡집인 《아리아드네 무지카》(Ariadne musica)는 20개의 조성을 사용한 프렐류드와 푸가 작품집으로 24개 장·단조 조성을 모두 사용한 J. S. 바흐의 《평균율 클라비어 곡집》(Well-tempered Clavier)의 모델로 유명하다. 또한 피셔는 많은 모음곡집을 남겼고 그의 모음곡은 바흐의 모음곡(Suite) 형성에도 중요한 역할을 하였다. 그 중 《음악의 파르나수스》(Musicalischer Parnassus, 1738년 출판)는 독일의 정형을 완벽하게 따르진 않지만 바흐 이전의 모음곡 특징과 피셔의 음악적 특징을 살펴볼 수 있는 작품이다.

피셔의 작품은 거의 소실되고 일부 문헌 자료만 남아있어 다른 작곡가들의 자료에 비해 상대적으로 부족하다. 따라서 본 연구는 건반 문헌에서 중요한 자료가 될 것이다. 본 글에서는 춤곡의 종류와 모음곡의 특징들을 살펴보고 피셔의 전체 작품집 중 《음악의 파르나수스》 중 모음곡 5번 〈에라토〉(Erato)를 소개하고자 한다.

II. 본론

1. 춤곡의 종류 및 특징

춤음악은 17세기 중반 바로크 시대를 지나면서 두 가지 변화를 겪게 된다. 첫째는 원래 춤을 추기 위한 반주음악이었던 춤곡이 점차 감상을 위한 음악으로 발전하게 된 점이다. 둘째는 모음곡이라 하여 몇몇 나라의 특징적인 춤을 모아서 한꺼번에 연주하는 관습이 생긴 것이다. 춤곡은 르네상스 말부터 느린 2박자 춤곡과 빠른 3박자 춤곡이 쌍을 이루어 연주되는 전통이 생겨났다(민은기, 2013).

바로크 시대의 춤곡은 감상용 음악으로 양식화되어가는 과정에서 형식이 상당 부분 획일화된다. 대부분 반복되는 두 부분 형식을 갖추어 각각이 반복되고 프랑스에서는 론도 형

식과 변주적인 춤곡이 나타난다(김미옥 외, 2012).

조성은 첫 부분에서는 으뜸조에서 딸림조(또는 나란한장조)로 조바꿈이 이뤄진다. 그리고 두 번째 부분은 종종 다른 조들을 경과한 다음 으뜸조로 되돌아오고 근본적으로 첫 번째와 같은 주제적 소재를 사용한다. 특히 쿠랑트(Courante)와 미뉴에트(Minuet)에서는 무곡의 변주인 더블(Double)이 사용되었다(김미옥 외, 2012). 춤곡의 종류와 박자와 리듬을 살펴보면 다음과 같다.

〈표 1〉 건반 음악 춤곡들

명칭	박자와 리듬	유행시기
파반느 (Pavane)	4/4 ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩	16/17세기
가야르드 (Galliard)	3/2 ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩	16/17세기
알르망드 (Allemande)	4/4 ♩ ♩ ♩ ♩ ♩	16/17세기
쿠랑트 (Courante)	3/4 ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩	17세기
샤콘느 (Chaconne)	3/4 ♩ ♩ ♩ ♩ ♩	16/17세기
부레 (Bouree)	2/2 ♩ ♩ ♩ ♩ ♩	17/18세기
사라방드 (Sarabande)	3/2 ♩ ♩ ♩ ♩ ♩	17/18세기
가보트 (Gavotte)	2/2 ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩	17/18세기
지그 (Gigue)	6/8 ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩	17/18세기
미뉴에트 (Minuet)	3/4 ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩	17/18세기
폴로네즈 (Polonaise)	3/4 ♩ ♩ ♩ ♩	19세기
마주르카 (Mazurka)	3/4 ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩	18/19세기
왈츠 (Waltz)	3/4 ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩	19세기

이처럼 다양한 춤곡들이 있지만 더 나아가 모음곡에 정형화되는 춤곡들에 대하여 살펴보고자 한다. 먼저, 알르망드는 1550년경에 등장한 느린 2박자 계통의 독일 춤곡으로 17세기의 전형적인 춤의 특성을 갖고 있다. ‘겉기’ 정도의 빠르기로 엷박으로 시작하며 16분음표가 지속적으로 사용되는 특징을 가졌다(박유미, 2020).

쿠랑트는³⁾ 그 기원이 프랑스로 1660년~1700년에 크게 유행했다. 쿠랑트는 두 가지 유형이 있는데 ‘쿠랑트’는 프랑스 유형으로 보통 빠르기의 3박자 춤곡이다. 이 곡은 주로 3/2 박자이고 여러 방식으로 악센트가 나타난다. 그리고 ‘코렌테’는 이탈리아 유형으로 쿠랑트

3) 쿠랑트(Courante)는 프랑스 스타일, 코렌테(Corrente)는 이탈리아 스타일의 춤곡이다.

에 비해 덜 정교한 성격이다. 악센트 패턴이 자주 바뀌는 쿠랑트와 달리 코렌테의 리듬은 보다 안정적이고 코드 반주 위로 빠른 움직임의 선율이 펼쳐진다(Gillespie, 2005).

사라방드는 스페인에서 유래하여 17-18세기에 유행했던 느린 3박자의 춤곡이다. 이 곡에서 나타나는 특징을 살펴보면 주로 둘째 혹은 셋째 박에서 긴 음표가 나오고 이로 인해 우아하면서도 중간에 멈춰서는 듯한 효과를 보여준다(Gillespie, 2005). 그리고 상당수의 장식음이 눈에 띄고 고상한 성격의 춤곡이 두 부분으로 나뉘어진다.

지그는 3박자 춤곡으로 그 기원은 영국이다. 1603년경 버지널 음악에서 첫선을 보였고 이로부터 약 40년 후에 유럽 대륙으로 건너가 발전되었다. 이 곡은 부점, 싱코페이션이 빈번히 구사되면서 선율에 경쾌한 느낌을 부여한다. 대륙적 유형의 지그는 두 부분이 각기 다른 푸가처럼 시작되는 것이 특징이다(Gillespie, 2005).

2. 모음곡의 특징

바로크 시대의 춤은 귀족과 중산층 모두에게 대중화된 오락이었다. 그 당시 유행하는 여러 춤곡은 바로크 시대 오페라와 발레가 중요 요소인 프랑스 오페라에서 화려하게 소개되었다. 특히 뤼리(Jean-Baptiste Lully, 1632-1687)의 춤곡들은 국제적인 명성을 갖고 있어서 유럽 전역에서 많이 모방되었다. 그 당시 유럽은 국가 간에 음악가의 이동이 흔했고 국적이 다양한 춤곡들을 한 벌로 모아 양식화된 작품을 썼으므로 춤모음곡의 역사는 바로크의 국제주의를 잘 반영하고 있다. 각 곡의 특징적 양식은 프랑스에서 확립되었지만 춤곡들을 모아 모음곡이라는 하나의 음악적 조직으로 확립한 나라는 독일이다(허영환 외, 2009).

프랑스의 모음곡은 무곡들의 세트나 연속물 이상을 의미하지 않았다. 그래서 특정 장르의 의미를 함축하지 않았지만(Kirby, 2007), 독일 작곡가인 프로베르거는 악장 간의 통일성을 구축하고 좀 더 정형화시킨 모음곡 형식을 탄생시켰다. 그의 모음곡들은 기본적으로 알르망드, 쿠랑트, 사라방드, 지그로 구성되지만 사라방드의 앞과 뒤에 미뉴에트, 부레, 가보트, 파스피에, 폴로네즈, 리고동, 앙글레즈, 루즈, 에르 등 다양한 춤곡들이 삽입된다(민은기, 2013).

바로크 시기의 모음곡은 두 가지 종류로 볼 수 있다. 무정형의 프랑스 클라비어 모음집과 4개의 기본 춤곡을 중심으로 다른 곡들이 덧붙여진 독일식이다.

프랑스의 모음곡인 오르드르(Ordre)는 소곡들을 별 원칙 없이 묶어놓은 것이다. 투명한 짜임새와 여러 가지 장식으로 꾸며진 섬세한 선율이 간결함과 해학적인 면과 함께 프랑스 음악의 전형적인 특징을 보여 준다(박세원, 1988). 또한 시작 악장이 프렐류드, 오버추어, 토카타 등 자유로운 악장으로 시작하는 것이 특징이다.

독일의 모음곡인 파르티타는 알르망드, 쿠랑트, 사라방드, 지그의 네 가지 무용곡이 일정

한 순서로 나타난다. 그리고 하나의 악장이나 그 이상의 무용곡들이 사라방드의 앞이나 뒤에 추가되기도 한다. 이 곡들은 프랑스곡에 비해 섬세함과 명쾌함이 부족하지만 화성이 더 풍부하고 꾸밈음을 덜 강조하는 것이 특징이다(Kirby, 2007).

III. 《음악의 파르나수스》

피셔는 보헤미안 출신의 작곡가 겸 건반 연주자로 독일 바덴의 마르그라베 궁정에서 봉직하였다. 그는 생전에 위대한 건반 악기 연주자로 평가받았고 종교 작품, 오페라, 궁정 축제를 위한 작품들을 작곡하였지만 모두 소실되고 일부 문헌만 남아있는 상황이다. 그의 작품은 건반 악기를 위한 작품이 주를 이루고 특히 건반 악기 음악 역사에 큰 영향을 끼친 주요 작곡가이다.

그의 작품 중 《아리아드네 무지카》는 J. S. 바흐의 《평균율 클라비어곡집》의 가까운 선례로 각기 다른 조로 된 20개의 프렐류드와 푸가로 구성되어있고, 이는 당시에 현대적이라 여겼던 평균율로 조율된 하프시코드의 장·단조 조성 지침서로 의도되었다.

그의 하프시코드 곡집은 두 권으로 제 1권은 《클라브생 모음곡집》(Les Pieces de Clavecin, 1696), 제 2권은 《음악의 파르나수스》이다. 이 두 건반곡집은 프랑스 발레 모음곡의 예로도 볼 수 있다(Walter, 2001).

《클라브생 모음곡집》은 전체적으로 프랑스 모음곡의 스타일로 작곡되었고, 종지형이나 장식음의 사용법에서 오르간이 아닌 하프시코드를 위한 작품이라 할 수 있다(김태정, 2020).

《음악의 파르나수스》는 시작 악장을 프렐류드, 오버추어, 토카타 등 자유로운 악장으로 시작하여 프랑스풍의 영향을 볼 수 있다. ‘파르나수스 산’은 그리스 신화에 나오는 산을 의미하고 9개의 모음곡으로 구성되어 있다. 각 모음곡에는 그리스 신화에 등장하는 뮤즈의 이름이 붙어있다. 이 작품집에서 피셔는 장식음에 있어서 프랑스적 취향을 덜 따르고 악장 배열은 건반 악기 모음곡의 통상적 순서⁴⁾에서 벗어났다. 그리고 알르망드와 지그를 넣어 그만의 모음곡 순서를 보여줌으로써 그가 프랑스와 독일 스타일을 통합하길 원했던 것으로 보인다(Walter, 2001). 알르망드는 가끔 성부 진행 및 코드들의 음 배치 방식이 서툰 것을 제외하면 J. S. 바흐의 프랑스 모음곡의 알르망드 악장들과 유사하다. 《음악의 파르나수스》 9개의 모음곡을 살펴보면 다음과 같다.

4) 알르망드-쿠랑트-사라방드-지그의 순서

〈표 2〉 《음악의 파르나수스》 9곡 구성

번호	이름	조성	곡 구성
No. 1	클리오 Clio, (역사의 여신)	C Major	Praeludium harpegiato Allemande Courante Sarabande Balet Anglois Menuet Gigue
No. 2	칼리오페 Calliope (서사의 여신)	G Major	Ouverture Balet Anglois Gigue Bouree Menuet 1 & Menuet 2, Alternativemen
No. 3	멜포메네 Melpomene (비극의 여신)	a minor	Praeludium Allemande Passepied Rondeau Chaconne Gigue Bouree Menuet 1 & Menuet 2, Alternativement
No. 4	탈리아 Thalia (희극과 전원시의 여신)	Bb Major	Toccatina Allemande Menuet 1 & Menuet 2, Alternativement Balet Gigue
No. 5	에라토 Erato (사랑의 여신)	e minor	Praeludium Allemande Chaconne Gavotte Gigue
No. 6	오이테르페 Euterpe (플룻과 서정시의 여신)	F Major	Praeludium Allemande Air anglois Bouree Menuet Chaconne

번호	이름	조성	곡 구성
NO. 7	테프시코레 Terpsichore (춤과 합창의 여신)	g minor	Tastada Allemande Riguadon Rondeau Gacotte Gigue Menuet 1 & Menuet 2, Alternativement
No. 8	폴리힘니아 Polyhymnia (신성시의 여신)	D Major	Harpeggio Allemande Menuet 1 & Menuet 2, Alternativement Marche Combattement Air des Triomphans
No. 9	우라니아 Urania (천문의 여신)	d minor	Toccata Allemande Courante Sarabande Gavotte Gigue Rigaudon Rigaudon Double Menuet 1 & Menuet 2, Alternativement Passacaglia

IV. 《음악의 파르나수스》 중 모음곡 5번 분석

모음곡 5번 〈에라토〉(Erato)는 총 5곡으로 구성되었고, 모든 곡의 조성은 e단조로 통일되어 있다. 각 곡의 길이는 길지 않고, 반복하는 곡들과 그렇지 않은 곡들이 있다. 모음곡 5번 〈에라토〉의 구성은 다음과 같다.

〈표 3〉 《음악의 파르나수스》 모음곡 5번 〈에라토〉

총곡 이름	박자	조성	형식
Praeludium	4/4	e minor	
Allamande	4/4		2부형식
Chaconne	3/4		
Gavotte	2/2		2부형식
Gigue	6/8		2부형식

제 1곡: 프렐루디움(Praeludium)

5번의 첫 번째 곡인 프렐루디움은 전주곡의 성격을 잘 보여주는 곡으로 4/4박자, 총 15마디로 구성되어있다. 첫 시작은 캐논(Canon)으로 모방하며 3성을 제시한다<악보 1>.



〈악보 1〉 프렐루디움, 마디 1-2

이후 에피소드와 같이 앞서 제시됐던 주제 선율을 재료로 악곡을 진행한다<악보 2>.



〈악보 2〉 프렐루디움, 마디 4-6

마디 7에서는 새로운 음형을 보여주며 마디 8부터 두 박자로 나뉘지는 선율로 서로 모방하며 그 진행을 이어나간다. 후에 마디 11부터는 선율이 한 박으로 좁아지며 곡의 끝맺음을 준비한다. 피카르디 3도(Picardy 3rd)로 종지를 맺는다<악보 3>.

새로운 음형 등장

선율 진행을 두 박씩 묶어볼 수 있다.

선율 진행이 한 박으로 좁아진다

피카르디 3도로 끝마침

<악보 3> 프렐루디움, 마디 7-15

제 2곡: 알르망드(Allemande)

알르망드는 총 11마디로 되어있으며, 4/4박자로 반복되는 A-B(의) 2부 형식이다. 첫 시작은 못갓춘마디로 시작하여 부점 리듬과 16분음표의 리듬이 등장하는데, 이후 이 리듬 주제를 소재로 곡을 진행한다. 도돌이 후 두 번째 부분인 B로 진행할 때에는 관계조인 G Major로 전조된다<악보 4>.

A **1** 리듬의 모방

G; 관계조로 전조된다

〈악보 4〉 알르망드, 마디 1-5

B부분에서는 상행하는 듯한 화성 진행을 보여주며 악곡을 이끌어 가고 있다. 그리고 첫 번째곡인 프레루디움의 음형과 비슷한 음형 진행을 보여주고, 종지는 피카르디 3도로 종지된다〈악보 5〉.

B **6**

상승하며 곡을 진행

피카르디 3도로 종지

〈악보 5〉 알르망드, 마디 6-11

제 3곡: 샤콘느(Chaconne)

세 번째 곡인 샤콘느는 3/4박자로 반복 없이 총 25마디로 구성되어 있다. 왼손이 연주하는 아래 파트는 샤콘느 리듬형을 ♩ ♩ ♩ 볼 수 있으며 곡 전체에 걸쳐 이 리듬형이 등장한다. 오른손 파트에서는 8분음표와 트릴이 붙는 음형들이 나오는데 리듬형을 모방하여 뒤에서도 계속해서 등장한다(악보 6).

〈악보 6〉 샤콘느, 마디 1-4

마디 9부터는 오른손의 형태가 반주 음형처럼 바뀌면서 왼손이 멜로디적인 역할을 한다. 이후 11마디에서는 왼손의 멜로디 리듬부터 오른손으로 옮겨가며 마디 16마디까지 서로 주고받듯이 악곡을 진행한다(악보 7).

〈악보 7〉 샤콘느, 마디 9-17

마디 17부터는 앞서 나왔던 음형들로 돌아오며 곡의 끝마침을 준비한다.

제 4곡: 가보트(Gavotte)

4번째 곡인 가보트는 총 24마디로 2/2박, 반복 형태의 A-B 2부 형식이다. 가보트의 리듬형 ♩ | ♩ | ♩ | ♩의 못갓춘 마디로 시작하는 리듬을 볼 수 있다. B파트는 관계조인 G Major로 전조되며 그 경쾌함을 이어나간다. A와 B부분의 노래들이 통일성 있게 진행되며 곡을 끝마친다<악보 8>.

<악보 8> 가보트, 마디 1-13

제 5곡: 지그(Gigue)

제 5곡인 지그는 이 모음곡의 마지막 악장으로 6/8박자의 총 31마디로 구성되어 있다. 반복 형태의 A-B 2부 형식이며, 지그의 리듬형인 ♩ | ♩ | ♩ | ♩을 볼 수 있다. 곡 전반적으로 부점리듬의 음형이 등장하여 경쾌함을 더해준다. B부분은 관계조인 G Major로 전조되며 마무리는 피카르디 3도로 종지한다<악보 9>.

A **1** Gigue의 6/8박 경쾌한 리듬

em; 부점리듬이 곡 전반적으로 등장

G;

〈악보 9〉 지그, 마디 1-14

V. 결론

피셔는 바로크 시대에 활동했던 독일 작곡가로 그의 작품은 많은 부분 소실되었지만 남아있는 작품들은 건반 문헌에 있어서 주요한 부분을 차지한다. 그의 《아리아드네 무지카》는 20개의 장·단조로 구성된 건반곡집으로 J. S. 바흐의 《평균율 클라비어곡집》의 가까운 선례로 볼 수 있고 그가 남긴 두 권의 모음곡집은 바흐 이전의 춤곡 모음곡의 형태를 잘 보여준다.

피셔의 《음악의 파르나수스》는 9개의 모음곡집으로 각 번호에는 그리스·로마 신화에 등장하는 뮤즈의 이름이 붙어있다. 이 곡들은 독일 프로베르거의 정형화된 악장 구성인 알르망드-쿠랑트-사라반드-지그의 형태를 완벽하게 따르지 않지만 부분적으로 정형화된 악장의 곡들을 찾아볼 수 있고 그만의 악장 배열 순서를 갖고 있었음을 알 수 있다. 더 나아가 이 모음곡에서는 프랑스의 발레 춤곡 악장을 넣어 프랑스 모음곡의 영향을 받았음을 알 수 있다. 그러나 각 악장에서 프렌치 장식음의 화려한 요소들은 배제되었으므로, 피셔는 프랑스식 스타일을 보여주면서도 독일의 음악 요소들을 통합하려 시도하였다.

《음악의 파르나수스》 모음곡 5번은 프렐루디움, 알르망드, 샤콘느, 가보트, 지그로 구성되었다. 전체 곡의 조성은 e단조로 악곡별 춤곡의 특징적인 리듬 형태가 잘 나타난다. 알르망드, 가보트, 지그에서는 2부 형식으로 B부분에서 e단조의 관계조인 G장조로 전조되어 전통적인 조성의 기능을 보여준다. 또한 전체 다섯 곡에서 유기적인 통일성을 찾아볼 수 있는데, 첫 번째 곡인 프렐루디움의 16분음표 음형은 각 곡에서 시작하는 선율의 음형과 관련있어 보이고, 프렐루디움, 알르망드, 지그의 종지는 피카르디 3도를 사용하여 전체 악곡에 통일성을 부여한다.

피셔의 《음악의 파르나수스》는 J. S. 바흐의 모음곡집에 비한다면 간결한 형태이지만 평균율에 기반한 기능화성이 정립되어 있어 현대의 피아노 작품으로 편곡이 가능한 작품이다. 그리고 악장의 정형화 면에서 독일 춤곡 모음곡의 특징을 잘 보여주는 동시에 피셔의 음악어법을 살펴볼 수 있는 작품이므로 이 연구가 앞으로의 건반 문헌 연구에 도움이 되길 바란다.

참고문헌

- 김미옥, 차호성, 오희숙(2012). **피아노문헌연구 1**. 서울: 도서출판 심설당.
- 김태정(2020). **피아노 문헌(상)**. 서울: 도서출판 좋은땅.
- 민은기(2015). **서양음악사 피타고라스부터 재즈까지**. 파주: 음악세계.
- 박유미(2020). **피아노 문헌**. 서울: 음악춘추사.
- 전영혜, 김혜선(1991). **피아노음악문헌**. 서울: 음악춘추사.
- Friskin, J. & Freundlich, I.(1991). **피아노음악문헌**. 전영혜·김혜선 역. 서울: 음악춘추사.
- 허영한 외 6인(2009). **새 들으며 배우는 서양음악사 본문 1**. 서울: 도서출판 심설당.
- Gillespie John(2005). **피아노 음악**. 김경임 역. 대구: 계명대학교출판부.
- Kirby, F. E.(1997). **건반음악의 역사**. 김혜선 역. 서울: 도서출판 다리.
- _____.(2007). **피아노 음악사 : 20세기 말까지**. 김혜선 역. 서울: 도서출판 다리.
- Walter Rudolf(2001). “Fischer, Johann Caspar Ferdinand, 1: Life.” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Sadie, Stanley. ed., 2nd Edition, London: Macmillan.

〈악보〉

Fischer, Johann Kaspar Ferdinand. 〈Musicalischer Parnassus_Neun Suiten für Cembalo, Ruf, Hugo., Bermann, Hans., ed. Mainz: Schott, 1971.〉

C. V. 알캉의 〈그랜드 소나타〉 Op. 33에 관한 연구

박건하 (세종대학교 일반대학원 음악학과 박사과정 수료)

I. 서론

18세기 말에 등장한 낭만주의(Romanticism) 시대는 자유와 다양한 표현방식, 주관적인 감정의 세계를 추구하였다. 이 시대의 음악은 문학과 연계된 예술가곡(Gesang), 교향시(Symphonic Poem), 표제 교향곡(Programme Music)이 등장하였고, 많은 성격 소품(Character Piece)이 작곡되었다. 교회와 궁정을 위한 작곡은 점차 공공음악을 위한 작곡으로 변화였고 비루투오소(Virtuoso)의 등장은 작곡가들에게 많은 기교를 보여줄 수 있는 작품을 작곡하는 계기가 되었다. 이러한 낭만주의 시대의 대표적인 작곡가는 멘델스존(Felix Mendelssohn, 1809-1847), 쇼팽(Frderyk Chopin, 1810-1849), 슈만(Robert Schumann, 1810-1847), 리스트(Franz Liszt, 1811-1886)가 있으며 알캉(Charles-Valentin Alkan, 1813-1888)은 이들과 동시대에 활동한 작곡가 중 한 명이다.

알캉은 낭만주의 시대의 프랑스 작곡가로 그의 작품은 교향곡과 실내악 몇 곡을 제외하고 대부분 피아노 음악이다. 알캉은 성서를 프랑스어로 번역하는 등 유대교에 대한 관심이 많았으며 이러한 점은 알캉으로 하여금 유대교를 바탕으로 하는 독특한 음악을 작곡하게 하는 계기가 되었다. 그는 훌륭한 피아노 연주 실력이 있었지만 조용한 성격에, 연주보단 작곡 위주의 작품 활동을 하였고 그 시대에 이해하기 힘든 어려운 음악을 작곡하여 대중들에게 많은 관심을 받지 못하였다.

현재 국내에서 발표된 알캉의 관한 연구를 살펴보면 알캉의 에튀드(Etude)에 관한 연구만 진행되어 알캉의 다양한 작품 활동에 비해 문헌적 정보가 부족한 상황이다. 본 논문에서는 알캉의 음악적 특징을 알아보고 그의 대표적인 작품인 〈그랜드 소나타〉(Grand Sonata) Op. 33을 분석하여 그만의 독창적인 작품의 특징을 연구해 보고자 한다.

유대교 하시드 춤곡 선율

두 선율이 유사한 진행을 보인다.

알캉의 시나그고 선율

〈악보 2〉 유대교 하시드 춤곡 리쿠드와 알캉의 시나그고 선율 비교

알캉은 당시에 설립된 바흐 협회(Bach-Gesellschaft)의 최초의 가입자 중 한 명으로 알려져 있다. 그렇기 때문에 그의 작품에는 바흐가 자주 사용하던 캐논(Canon)과 푸가(Fugue) 등 대위법적 요소들이 등장한다(지정은, 2005). 〈악보 3〉은 알캉의 〈지그와 고전 스타일의 발레의 곡조〉(Gige et air de ballet dans le style ancien) Op. 24에서의 푸가 선율을 보여주고 있다.

Presto

푸가 등장

〈악보 3〉 알캉 〈지그와 고전 스타일 발레의 곡조〉, 마디 1-3

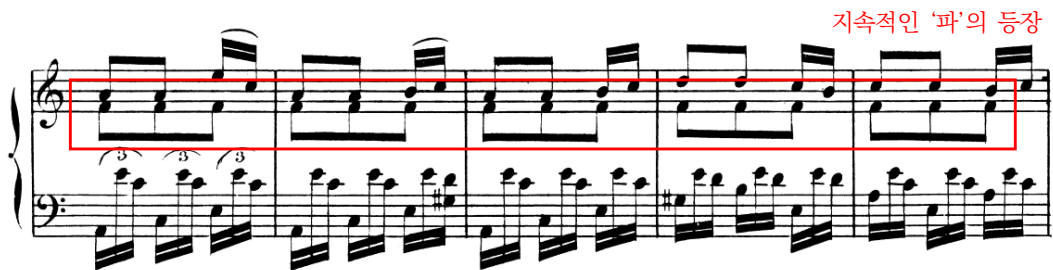
알캉은 현대 음악에 자주 사용되는 톤 클러스터(Tone Cluster) 기법을 자신의 작품에 사용하였다(Smith, 2000). 알캉의 작품 중 《12개의 장조 에튀드》(12 Etudes, in all the major keys) Op. 35 No. 7과 〈로켓〉(Une fusée, introduction et impromptu) Op. 55, 《48개의 주제 스케치》(48 Motifs, Esquisses) Op. 63 No. 45 등에서 톤 클러스터가 사용되었다(악보 4).



〈악보 4〉 알캉 《48개의 주제 스케치》 제 45번, 마디 53-53

알캉은 당대에 발명된 페달 피아노(Pedallier)에 깊은 관심을 보였다(유진범, 2021). 페달 피아노는 피아노에 파이프 오르간 페달이 달린 피아노인데 알캉은 생전에 대중들 앞에서 페달 피아노를 시연하기도 하였다. 자신의 유언에서 유산 800프랑씩을 기부해 페달 피아노를 위한 콩쿨 개최를 부탁했지만, 오늘날 페달 피아노는 잊혀진 악기가 되어버렸다. 그의 작품에는 페달 피아노를 위한 작품이 빈번히 등장하며, 그 예로는 〈베네딕투스〉(Benedictus) Op. 54, 〈13번째 기도〉(13 Prieres) Op. 64, 《11개의 프렐류드와 헨델 메시아 편곡》(11 Grands preludes, and a transcription from Handel's Messiah) Op. 66, 〈루터 성가에 의한 즉흥곡〉(Impromptu sur le choral de Luther 'Un fort rempart est notre dieu) Op. 69 등이 있다.

〈악보 5〉는 알캉의 타악기적 요소 사용을 보여주는데 그의 작품 《두 번째 가곡집》(Deuzieme recueil de chants) Op. 38, No. 8에서 'F'의 단음을 411번 반복시키며 새로운 음향을 추구하였다(Smith, 2000).



〈악보 5〉 알캉 《두 번째 가곡집》 제 8번, 마디 6-7

그 외에도 알캉은 자신의 작품에 풍성한 화음을 사용하여 거대한 울림을 내거나 넓은 간격의 음역대 사용으로 소리의 공백을 느끼게 하고 빈번하게 페달 포인트를 사용하여 그 시

대에 흔하지 않은 불협화음 효과와 새로운 울림을 추구하였다. 이처럼 자신만의 개성을 살린 독특한 작곡을 했지만, 그 시대에 대중들에게는 인정받지 못했다. 1847년 한 비평가는 알캉의 음악에 정당성이 없는 뻔뻔한 화성이 있다고 이의를 제기하였고 1837년에는 《비극적 주제에 의한 세 개의 단편》(Trois morceaux dans le genre pathétique) Op. 15는 리스트에게 헌정 되었지만 이 곡은 슈만에게 ‘거짓되고, 자연스럽게 않은 예술’이라는 혹평을 받았다. 하지만 폭넓은 시대의 기법을 활용한 그의 작품들은 아직도 연구해 볼 만한 가치가 있는 것이 많으며 그에 따른 연구가 필요하다.

III. 알캉의 〈그랜드 소나타〉 Op. 33 관한 연구

알캉의 〈그랜드 소나타〉는 그의 아버지인 알캉 모항에게 헌정되어 1847년에 출판되었다. 이 곡은 ‘4개의 시대’(Les quatre âges)라는 뜻을 가지고 있다. 알캉은 자신의 의도를 명확하게 표현하여 곡의 제목과 작곡 의도를 작품의 서문에 밝혔다. 유일한 피아노 소나타인 이 곡은 4악장으로 이루어져 있으며 각 악장마다 시대별 제목이 붙어 있다. 또한 이 곡은 1악장에서 4악장으로 갈수록 속도가 점차 느려진다는 점에서 전형적인 피아노 소나타와 다른 특징을 가지고 있다. 이 곡의 2악장에 파우스트 희곡과 4악장에 프로메테우스 신화의 내용을 바탕으로 알캉 자신만의 독특한 작곡을 하였다. 〈그랜드 소나타〉는 각각의 악장들이 그의 개인적 심리상태를 보여줄 뿐만 아니라 소나타 형식을 적극적으로 창의적으로 확장했음을 보여준다. 다음은 〈그랜드 소나타〉의 구조를 〈표 1〉로 정리한 것이다.

〈표 1〉 알캉의 〈그랜드 소나타〉 악장별 구조

	1악장	2악장	3악장	4악장
제목	20대	30대	40대	50대
조성	D Major	D minor-F minor	G Major	G# Major
속도	très vite (매우 빠름)	assez vite (매우 빠름)	lentment (천천히)	extreme lent (매우 느림)
부제	-	Quasi Faust	행복한 가정	프로메테우스
형식	스케르초 형식	소나타 형식	인터메조 형식	론도 형식

1. 제 1악장

1악장은 ‘Très vite’로 ‘매우 빠름’이라는 뜻을 가지고 있다. 이 곡은 3/4박자로 ABA 형식의 활기찬 스케르초 악장이다. <악보 6>은 제 1주제로 오른손 선율은 오름차순으로 도약하고 이 진행은 1835년에 출판된 쇼팽의 <스케르초> Op. 20, No. 1에서도 비슷한 모양으로 나타난다. 그리고 알캉은 이 부분에서 헤미올라 리듬을 사용하였다(Eddie, 2007).

<악보 6> 알캉 <그랜드 소나타> 1악장, 마디 1-5

트리오는 마디 167부터 B장조로 등장한다. <악보 7>은 f#단조로 전조 후 마디 198에서 오른손의 노래하는 선율과 왼손의 3박자로 이루어진 화음 진행으로 이루어져 있고, 왼손 첫 박의 음은 반음 관계로 내려온다. 이 부분은 쇼팽의 <스케르초> Op. 54의 트리오와 유사한 진행을 보인다(Eddie, 2007)(악보 7)(악보 8).

<악보 7> 알캉 <그랜드 소나타> 1악장, 마디 196-205

<악보 8> 쇼팽 <스케르초> Op. 54, 마디 393-401

2. 제 2악장

2악장은 ‘Assez vite’로 ‘매우 빠름’이라는 뜻을 가지고 있다. 연속적인 화음과 옥타브, 큰 도약 등 곡의 길이가 길고 기교적으로 어려운 소나타 형식의 악장이다. 이 곡은 ‘Quasi Faust’라는 부제로 알 수 있듯이, 괴테(J. W. V. Goethe 1749-1832)의 파우스트(Faust)를 음악적으로 재해석한 작품이다. <악보 9>는 서주로 팡파레를 연상시키는 음역으로 시작한다. 서주는 높은 음역의 점점음표로 이루어진 리듬과 낮은 음역의 셋잇단음표 리듬이 특징이며 이 곡 전체에서 다양한 잇단음표와 넓은 음역대를 사용하고 있다.

<악보 9> 알캉 <그랜드 소나타> 2악장, 마디 1-4

그 후 마디 36에서 오른손과 왼손의 G_b으로 이루어진 반복음이 등장 후 제 2주제의 호모포니(Homophony)적 화음이 등장한다. 알캉은 이 부분에 악마라는 뜻의 ‘Le Diable’이란 단어를 적어 놓았으며 이 부분은 메피스토펠레스의 등장을 나타낸다(악보 10).

<악보 10> 알캉 <그랜드 소나타> 2악장, 마디 36-41

<악보 11>은 제 3주제로 마디 56의 마지막 박에서 시작된다. 메피스토펠레스와 거래 후 나타나는 파우스트의 삶을 성악적으로 노래하는 선율과 반주로 표현하였다.

파우스트와 계약 이후를 음악적으로 표현

〈악보 11〉 알캉 〈그랜드 소나타〉 2악장, 마디 54-59

재현부는 마디 190에 등장하고 마디 230에서 끝세로줄이 나타난 후 마디 231부터 푸가토(Fugato)가 등장한다. 〈악보 12〉는 7성 푸가토 등장 첫 시작을 나타낸 것이다.

〈악보 12〉 알캉 〈그랜드 소나타〉 2악장, 7개의 푸가토 선율의 시작

마디 259의 지시어는 'Le Seigneur'로 '주님'이라는 뜻이다. 유대교에 관심이 많았던 알캉은 <그랜드 소나타> 안에서도 지시어를 통해 단편적으로 그의 신념을 보여준다. 이 부분은 넓은 도약과 짝 찬 화성으로 기교적으로도 매우 어렵다(악보 13).

Le Seigneur

화음을 이용한 넓은 도약

〈악보 13〉 알캉 <그랜드 소나타> 2악장, 마디 259-231

코다는 마디 304에서 시작하고, 연속적인 트레몰로가 등장한 후 셋잇단음표가 등장한다. 셋잇단음표와 함께 있는 왼손의 베이스음은 세 마디 단위로 같은 음과 같은 진행이 6번 반복 후 2악장은 마무리된다(악보 14).

연속적인 트레몰로

F# F# G# B A# G# F# F#

G# B A# G#

〈악보 14〉 알캉 <그랜드 소나타> 2악장, 마디 310-314

3. 제 3악장

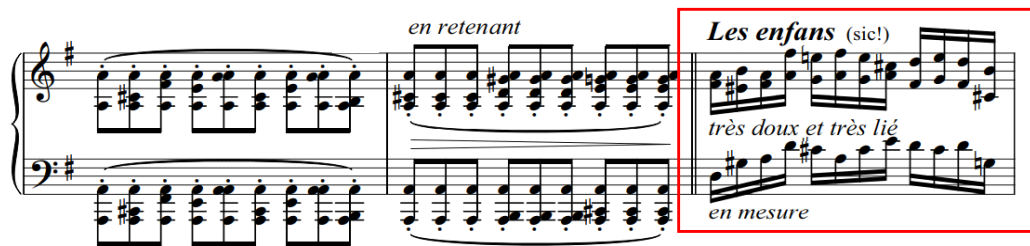
3악장은 ‘Un Heureux Ménage’라는 부제가 붙어 있는데 뜻은 ‘행복한 가정’이다. 이 곡은 작곡 당시 34세였던 알캉이 그가 꿈꾸는 40대의 행복한 가정을 표현하였다. ‘Lentement’는 프랑스어로 ‘천천히’라는 뜻이며 이 악장은 ABA로 이루어진 인터메조(Intermezzo) 형식이다. <악보 15>는 A 섹션에 해당하는 부분으로 ‘avec tendresse et quiétude’(부드러움과 평온함)라는 지시어가 제시된다. 차분한 곡으로 오른손의 선율과 왼손의 셋잇단음표 리듬으로 이루어져 있다.



왼손의 셋잇단음표로 이루어진 리듬의 반주

<악보 15> 알캉 <그랜드 소나타> 3악장, 마디 1-4

B 섹션의 ‘Les enfants’는 ‘어린 아이’라는 뜻이다. 행복한 가정에서 아이들이 뛰어노는 모습을 상상하여 작곡하였으며 이 부분에서는 셋잇단음표의 리듬이 겹세로줄 이후 정박으로 변화되고 오른손은 지속적인 화음과 왼손은 단선율의 음가가 등장한다(악보 16).



리듬을 변화시켜 어린아이의 모습을 표현

<악보 16> 알캉 <그랜드 소나타> 3악장, 마디 54-57

마디 154에서는 10시를 가리키는 지시어와 10개의 악센트가 등장한다(악보 17). 이후 마디 159의 ‘Le priere’는 ‘기도’란 뜻인데 이 부분에서도 알캉의 유대교적 신념이 보인다. 선율의 진행은 호모포니적 진행으로 아이들을 재우고 10시에 기도하는 부모의 모습을 나타내었다(Joshua, 2018)(악보 18).



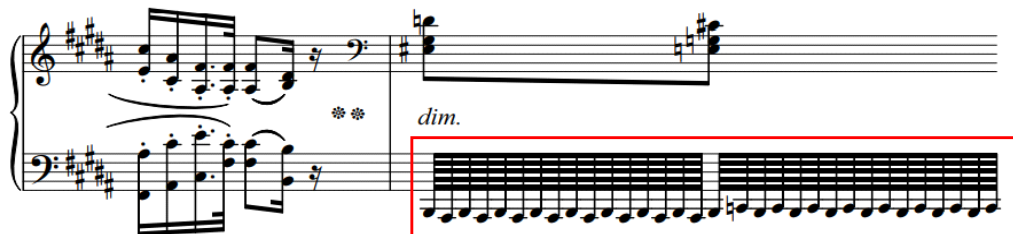
〈악보 17〉 알캉 〈그랜드 소나타〉 3악장, 마디 154-156



〈악보 18〉 알캉 〈그랜드 소나타〉 3악장, 마디 159-168

4. 제 4악장

4악장은 ‘50대’라는 제목으로 ‘Prométhée Enchaîné’라는 부제를 가지고 있는데 뜻은 ‘사슬에 묶인 프로메테우스’이다. 이 악장에서는 죽음을 바라보는 남자를 묘사하였고 곡의 첫 페이지 서두에 프로메테우스 신화를 적어놓았다. 4악장의 지시어는 ‘extreme lent’로 ‘매우 느린’이라는 뜻이며 전체 악장 중에 가장 느린 론도 형식이다. 〈악보 19〉는 서주 이후 나오는 A 섹션으로 부점 리듬과 화음으로 이루어진 선율과 128분음표로 이루어진 트레몰로는 대비를 이루며 번갈아 나온다. 신화에서 등장하는 프로메테우스의 비극적인 감정을 표현하기 위해 트레몰로를 사용하였다.



〈악보 19〉 알캉 〈그랜드 소나타〉 4악장, 마디 28-29

코다에서는 연속적인 3음으로 이루어진 반음계 진행의 화음이 상행 진행하며 마지막 포르티시모로 이루어진 코드 후 피아니시모로 마무리된다(악보 20).

반음으로 이루어진 상행 진행

포르티시모와 피아니시모
이루어진 마무리

〈악보 20〉 알캉 〈그랜드 소나타〉 4악장, 마디 66-68

IV. 결론

알캉의 〈그랜드 소나타〉는 ‘4개의 시대’라는 제목으로 생애의 단계를 각 악장에 표현하였다. 이 곡은 4악장으로 이루어져 있으며 작곡가의 주관적인 감정이 담겨 있다. 1악장에서 4악장으로 갈수록 점점 느려진다는 점에서 독특한 작품 스타일이 보인다. 1악장은 ‘20대’라는 제목으로 빠르고 기교적인 스케르초 악장이고 친하게 지냈던 쇼팽의 〈스케르초〉와 유사한 진행을 보인다. 2악장은 ‘30대’라는 제목으로 파우스트 희곡의 내용을 표현한 소나타 형식으로 겹점음표와 셋잇단음표, 여섯잇단음표의 사용, 넓은 도약과 7성의 푸가토가 등장한다. 3악장은 ‘40대’란 제목으로 34세의 알캉이 평안한 가정을 상상하며 작곡한 인터메조 곡이며 호모포니적 선율과 성서와 관련된 지시어가 등장한다. 4악장은 ‘50대’라는 제목으로 프로메테우스 신화의 내용을 바탕으로 작곡을 하였고 극적인 느낌의 트레몰로와 호모포니 화음이 번갈아 나오는 론도 형식이다.

낭만주의 소나타는 악장의 수 변화, 소품 형식의 악장, 문학을 이용한 작곡 등 음악에 많은 발전이 있었다. 알캉의 〈그랜드 소나타〉 역시 악장 수의 변화와 문학을 이용한 작곡이라는 점에서 낭만주의 시대의 경향을 따라가고 있지만 4악장으로 갈수록 점점 느려지는 속도와 유대교에 관련된 작곡, 시대순의 제목을 사용한 악장은 기존 낭만주의 시대와 다른

독특한 특징을 나타낸다.

19세기 음악가인 브람스, 슈만, 쇼팽, 리스트에 대한 연구는 많이 이루어지고 있지만 동시대의 인물인 알캉에 대한 연구는 상대적으로 많이 이루어지지 않았다. 알캉의 작품은 아직 출판되지 않은 것이 많고 그의 독창적인 작곡기법이 나타나는 개성적인 작품은 현재 많은 연구가 필요하다. 알캉의 작품에 관한 연구가 지속적으로 이루어지며 그에 맞는 평가가 이루어지길 기대한다.

참고문헌

- 유진범(2021). Charles-Valentin Alkan의 Douze Études Op. 35, Douze Études Op. 39 작품 연구. 석사학위 논문, 충남대학교 대학원.
- 지정은(2005). Charles-Valentin Alkan의 Douze Études Op. 39에 관한 연구. 석사학위 논문, 이화여자대학교 대학원.
- Eddie, W. A.(2007). *Charles Valentin Alkan: his life and his music*. Edinburgh: Routledge.
- Grill, D.(1987). *The book of the piano*. New York: Cornell University Press.
- Joshua, L. H.(2018). *Solving the riddle of Alkan's Grande Sonate Op. 33 'Les quatre âges': a performance guide and programmatic overview*. D. diss. Arizona: Arizona State University.
- MacDonald, L. E.(1966). *The piano music of Charles Valentin Alkan*. D. diss. Ohio: Ohio State University.
- Matthew, J. S.(2006). *Background conglomerates in Alkan's Quasi-Faust, op. 33, no. 2*. Master's thesis. Louisiana: Louisiana State University.
- Smith, R.(2000). *Alkan the man the music*. London: Kahn and Averill.

W. 길록의 작품집 《팡파레》에 사용된 바로크 시대의 특징적 건반음악 어법

손명희 (한세대학교 일반대학원 음악과 박사과정)

I. 연구개요

길록(W. Gillock, 1917-1993)은 미국의 음악 교육자이며 작곡가로서 피아노 교사와 학생들에게 사랑받는 작품을 다수 남겼다. 그의 작품은 특히 선율이 아름다워 ‘어린이 음악 작곡계의 슈베르트’라는 별칭이 있으며, 초급 단계부터 고급 단계까지 모든 레벨의 학생을 위한 레퍼토리를 작곡하였다. 대표 작품집으로는 <리듬과 양식>(Accent on Rhythm and Style), <고전 양식의 소나티나>(Sonatina in Classical Style), <낭만 양식의 서정적 전주곡>(Lyric Preludes in Romantic Style) 등이 있다. 이와 같이 길록은 다양한 시대의 스타일을 담은 작품을 남겼는데, 그 중 《바로크 양식의 팡파레와 궁정 장면》(Fanfare and Other courtly Scenes in Baroque Style)¹⁾은 바로크 스타일을 다룬 그의 주요 작품집이다. 우리나라 피아노 학습자들이 접하게 되는 바로크 문헌은 거의 바로크 후반인 J. S. 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750) 작품에 치중된 경향이 있으며 많은 학생들이 대위법 위주의 작품에 어려움을 느끼는 것이 사실이다(임혜숙, 2002). 길록의 《팡파레》는 바로크 중기의 왕궁 행사용 음악을 비롯하여 프랑스에서 성행했던 다양한 춤곡 및 프렐류드와 같은 즉흥 양식의 곡들을 소개함으로써 대위법 이외 바로크 시대의 다채로운 어법을 경험할 수 있게 했다. 이에 작품집 《팡파레》에 나타나는 특징적 건반 음악 어법을 분석 연구하여 교사와 학생의 바로크 시대에 대한 이해를 돕고 레퍼토리 선택의 지경을 넓히는 데 도움이 되고자 한다.

1) 이하 약칭 <팡파레>

II. 바로크 시기별 전반 음악 경향

바로크 시대는 세 시기로 구분할 수 있다(Hinson, 1998). 바로크 초기 작곡가들은 대략 1590-1640년에 걸쳐 르네상스 시대의 기악적 유산을 발전시켜 새로운 종류의 기악 음악을 실험, 개척하였다. 이 시기 바소 콘티누오(Basso Continuo)의 영향으로 화성에 따른 베이스라인의 중요성이 대두되기 시작한다. 초기 건반 음악 유형으로는 프렐류드로 대표되는 즉흥 양식, 리체르카레(Ricercare)에서 발전하는 모방 양식, 다양한 춤곡들, 변주곡, 초기 소나타 등을 들 수 있다. 주요 작곡가로는 지오반니 가브리엘리(Giovanni Gabrieli, 1554-1612), 프레스코발디(G. Frescobaldi, 1583-1643), 스벨링크(J. P. Sweelinck, 1562-1621), 슈츠(H. Schütz, 1585-1672) 등이 있다. 중기는 대략 1640-1690년에 걸치며 양식, 장르, 형식의 안정화시기로 볼 수 있는데, 오페라 아리아에서 파생된 ABA 다 카포(Da Capo) 형식이 기악 음악에도 적용되었으며 토카타, 프렐류드, 푸가 등이 뚜렷한 성격을 갖추게 된다. 특히 개별 춤곡들이 조곡 또는 모음곡으로 묶여 순수 기악 장르로 자리매김한다. 이 시기 영국에서는 혼파이프와 같은 춤곡, 궁정 행사용 트럼펫 봉헌곡(Trumpet Voluntary)과 같은 특유의 양식이 발견된다(Macdonald, 1980). 주요 작곡가로는 윌리(J. B. Lully, 1632-1687), 당글베르(J. H. d'Angelbert, 1629-1691), 프로베르거(J. J. Froberger, 1616-1667), 퍼셀(H. Purcell, 1659-1695), 클라크(J. Clarke, 1674-1707) 등이 있다. 1690-1750년은 후기 바로크 시대로써 조성의 규칙성이 확고히 정립되고 이전 시기를 통해 발전한 푸가 스타일이 J. S. 바흐에 이르러 완성을 이루게 된다. 약 1720년경부터는 보다 가벼운 로코코 혹은 깎린트 스타일이 등장하여 전통적인 바로크 스타일과 공존하기 시작한다. 이 시대 프랑스 작곡가들은 묘사적인 제목이 붙은 성격 소곡들을 많이 만들었다(김미옥 외, 2012). 주요 작곡가로는 쿠프랭(François Couperin, 1668-1733), 라모(J. P. Rameau, 1683-1764), 도메니코 스카를라티(Domenico Scarlatti, 1685-1757), 헨델(G. F. Handel, 1685-1759), J. S. 바흐를 들 수 있다.

III. 《팡파레》 작품집 개요

1. 전체 구조

길록의 《팡파레》(Fanfare)는 총 14개의 곡이 4개의 모음곡으로 나뉘어 묶여 구성된 작품집이다. 3개 혹은 4개의 곡으로 이루어진 각 모음곡은 동일한 조성이며 각 곡에는 궁정 안

팍의 인물, 장소 그리고 여러 장면을 묘사한 제목이 붙어있다<표 1>. 각 곡의 난이도는 다소간 차이가 있으나 대체로 초급 후반과 중급 초반 정도 레벨에 적합한 수준이다.

〈표 1〉 길록의 《팡파레》 작품 구성

제목		박자	형식		템포 및 나타냄 말	장르
Little Suite in B-Flat	팡파레 (Fanfare)	4/4	ABA'		화려하게-엄격한 행진곡풍으로 Flamboyantly-Strict march time	Trumpet Voluntary
	잠드는 어린 왕자 (Sleepy Little Prince)	3/4	ABA'		부드럽게 Tenderly	Polonaise
	국왕 만세 (Hail the King)	4/4	AB		품위를 가지고 위풍당당하게 In a regal manner, with pomp and dignity	Trumpet Voluntary
Little suite in F	설레는 숙녀들 (Ladies in Wating)	4/4	AB		적당히 빠르게 Moderately	Prelude
	대 무도회장 (The Great Hall)	4/4	AA'		축제 때의 설렘으로 On a Festive occasion, happily	Bouree
	태피스트리 짜는 사람 (Tapestry Weavers)	3/4	A B A		사라반드 템포로; 천천히 조절하여 Sarabande tempo; in a slow and measured manner	Sarabande
	실 잣는 사람 (The Spinners)	2/2	ABA		빠르고 가볍게; 무한히 움직이듯이 Swiftly and lightly; like a perpetual motion	Prelude
Little Suite in G Minor	리허설 (Rehearsal)	4/4	AA'		적당히 느리게 Moderately slowly	Prelude
	춤의 제왕 (Dancing Master: Gavotte)	4/4	*A (ab)	A B A	가보트 템포로; 침착하게 Gavotte tempo; deliberately	Gavotte
	공주님 (The Princess Royal: Musette)	4/4	B (aa' ba")		같은 템포로; 섬세하게 Same tempo; delicately	Musette
	가면무도회 (Masked Ball)	3/4	ABA		자유분방하게 With gay abandon	Minuet
Little suite in E Minor	류트 연주자 (The Lute Player)	4/4	ABA'		보통 빠르기로;; 약간 자유롭게 Moderately; somewhat freely	성격 소곡
	유모의 자장가 (Lullaby of an Nursemaid)	6/8	ABA'		평화롭게; 부드럽고 흔들거리는 동작으로 Peacefully; with a gentle, swaying motion	Siciliana
	매사냥 (Falcon Hunt)	4/4	AA' AA'		속도감 가지고 노련하게 With skill and velocity	성격 소곡

* g 단조 모음곡의 2번과 3번은 바로크 춤곡의 미뉴에트-트리오처럼 두 곡을 한 곡의 형태로 연주하라고 지시되어 있으므로 각각의 곡 구조와 두 곡을 연결하여 연주할 때의 구조를 함께 제시하였다.

2. 수록곡 양식 분류

《팡파레》에 수록된 곡의 양식은 크게 궁정 행사용, 춤곡, 즉흥 양식, 성격 소곡으로 나눌 수 있다. 아래의 <표 2>는 각 곡의 세부 장르에 따라 양식 유형을 나눈 것이다. 위의 <표 1>에서 프렐류드로 표시된 곡들은 바로크 시대 모음곡에서 흔히 발견되듯 《팡파레》 중 두 개 모음곡의 시작 곡으로 쓰이고 있으나 어법적으로 즉흥 양식에 속하여 <표 2>와 같이 구분하여 제시하였다.

<표 2> 길록의 《팡파레》의 성격 분류

궁정 행사용	춤곡	즉흥 양식	성격 소곡
Fanfare, Hail the King.	Sleepy Little Prince, The Great Hall, Tapestry Weavers, Dancing Master, The Princess Royal, Masked Ball, Lullaby of an Nursemaid.	Ladies in Wating, The Spinners, Rehearsal.	The Lute Player, Falcon Hunt.

IV. 악곡 분석

1. 궁정 행사용

<국왕 만세>(Hail the King)는 ‘품위를 가지고 위풍당당하게’라는 지시어에서도 알 수 있듯이 왕의 행차를 소재로 한 곡이다. <악보 1>에서 보이는 2분음표와 4분음표 위주의 절도 있고 규칙적인 리듬과 포르테 중심의 다이내믹이 위엄 있고 당당한 왕궁의 행사 분위기를 나타낸다. 양손의 동형 리듬 진행과 뚜렷한 화성 윤곽으로 인해 바로크 레퍼토리를 처음 접하는 학생도 큰 무리 없이 연주할 수 있다. 이 같은 곡은 주로 영국 작곡가들이 즐겨 작곡하였는데 클라크의 트럼펫 봉헌곡(Voluntary) 작품 <덴마크 왕자의 행진곡>(The Prince of Denmark’s March)과 매우 유사한 어법을 보인다(악보 2).



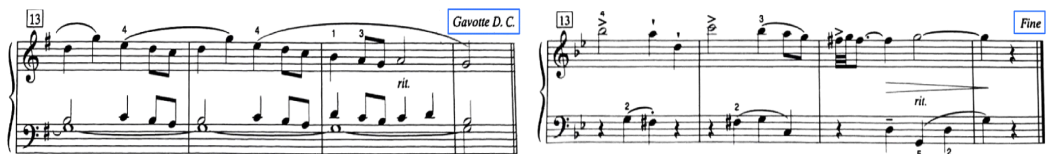
〈악보 1〉 길록 《팡파레》 중 〈국왕 만세〉, 마디 1-4 〈악보 2〉 클라크 〈덴마크 왕자의 행진곡〉, 마디 1-4

2. 춤곡

〈춤의 제왕〉(Dancing Master: Gavotte)과 〈공주님〉(The Princess Royal: Musette)은 g 단조 모음곡에 수록된 가보트와 뮈제트다. 〈춤의 제왕〉은 조금 빠른 2박자 계열로 4분음표 2개가 여린 박에서 ♩, ♩ 리듬으로 시작되며 스타카토로 된 모티브가 활기찬 가보트의 특징을 보이는 반면(악보 3), 〈공주님〉은 템포는 가보트와 같지만 지속 저음 악기에 실리는 부드럽고 순차적인 레가토 진행이 뚜렷한 대조를 보여준다(악보 4). 가보트는 g 단조이지만 뮈제트는 G 장조의 동음이조로 〈악보 5〉의 마디 16에서 Gavotte D.C와 Fine로 제시된 바와 같이 서로 연결되어 ABA의 큰 구조를 가지며 이는 바흐의 조곡에서도 발견되는 두 춤의 관계적 특성이다.



〈악보 3〉 길록 《팡파레》 중 〈춤의 제왕〉, 마디 1-4 〈악보 4〉길록 《팡파레》 중 〈공주님〉, 마디 1-4



〈악보 5-1〉 길록 《팡파레》 중 〈공주님〉, 마디 13-16 〈악보 5-2〉 길록 《팡파레》 중 〈춤의 제왕〉, 마디 13-16

3. 성격 소곡

〈매사냥〉(Falcon Hunt)는 《팡파레》의 가장 마지막 곡으로써 비교적 넓은 음역에 걸쳐 기동성을 가지고 지속적으로 움직이는 오른손으로 인해 곡집 중 난이도가 높은 편이다(악보 6). 오른손의 음형은 끊임없이 움직이는 매(새)의 모습을 나타내는데 이는 바로크 프랑스의 묘사적 성격 소곡인 다깁(Louis-Claude Daquin, 1694~1772)의 〈삐꾸기〉(Le Coucou)와 분위기와 제목 모두 유사한 점을 찾아볼 수 있다(악보 7). 기동성이 요구되는 오른손과 달리 왼손은 포르타토 주법으로 오르간의 음색을 연상시키며 마치 바소 콘티누오와 같은 화성의 윤곽을 담당한다.



〈악보 6〉 길록 《팡파레》 중 〈매사냥〉, 마디 1-4

〈악보 7〉 다깁 〈삐꾸기〉, 마디 1-4

V. 결론

작품집 《팡파레》는 모음곡 형태로 이루어졌지만 모든 곡에 인물, 장소 및 장면을 나타내는 묘사적 제목을 붙임으로써 17-18세기 프랑스의 오드르(ordre)의 특징을 나타내고 있다. 이 같은 표제적 성격으로 인해 네 개 모음곡의 소재와 흐름은 스토리텔링에도 걸맞은 모양새를 보여준다. 각 악곡에는 바로크 초기부터 존재했던 즉흥 양식, 중기 바로크 영국에서 찾아볼 수 있는 트럼펫 봉헌곡 및 각종 춤 장르, 그리고 프랑스적 성격 소곡 등의 특성이 나타나며 그 시대 작곡가들인 클라크, 퍼셀, 다깁, 바흐, 쿠프랭, 헨델 등의 스타일을 모델로 삼은 점이 발견된다. 특히 난이도 높은 대위법이 아닌 영국이나 프랑스의 궁정과 귀족 문화를 배경으로 한 호모포닉한 어법을 주로 사용한 점은 바로크 레퍼토리 입문용으로 매우 적절하다고 사료된다. 길록은 이 작품집을 통해 기존 작곡가들의 작품을 만나기 전 단계에서 다채로운 바로크 스타일을 경험하게 해주고 있는바 초·중급 학습자들이 《팡파레》를 통해 특정 작곡가와 고정된 스타일에 편중되지 않고 여러 가지 바로크 어법을 학습해 볼 수 있기를 기대한다.

참고문헌

김미옥, 차호성, 오희숙(2012). **피아노 문헌 I**. 서울: 심설당.

임혜숙(2003). 초급피아니스트를 위한 바로크 시대 문헌의 교육학적 연구. **이화 교육논총**, 13, 401-413

Hinson, M.(2011). *Anthology of Baroque keyboard music*. Hinson, Maurice. ed., LA: Alfred Publishing.

Macdonald, H.(1980). "England" *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 20 vols., VI: 174, Sadie, Stanley. ed., London: Macmillan.

M. 라벨의 《밤의 가스파르》 중 제 3곡 〈스카르보〉에 나타난 문학과와의 상관관계 분석 및 연구

윤유희 (이화여자대학교 일반대학원 음악학부 석사)

I. 서론

본 논문은 프랑스 인상주의(Impressionism)를 대표하는 작곡가인 라벨(Maurice Ravel, 1875-1937)의 《밤의 가스파르》(Gaspard de la nuit, 1908) 중 제 3곡 〈스카르보〉(Scarbo)에 대한 분석과 연구이다. 《밤의 가스파르》는 프랑스의 낭만주의 시인인 알루아지우 베르트랑(Aloysius Bertrand)의 산문시인 『밤의 가스파르 : 렘브란트와 칼롯풍의 환상』(Gaspard de la Nuit: Fantasies à la manière de Rembrandt et de Callot, 1824) 중 세 개의 시를 택해 작곡되었으며, 각 곡에는 곡의 배경을 두고 있는 시의 원문이 함께 적혀있다. 산문시는 비유와 상징, 함축적인 사용을 강조하는 시로 라벨이 화음·리듬·음형 등을 통해 시의 신비롭고 초현실적인 분위기를 묘사하고 있을 뿐만 아니라 시의 구조를 구현해내고 있음을 암시한다(Sun A Lee, 2012, p. xiii). 또 시의 원문을 함께 적어둔 것은 음악의 해석적인 본질을 부각시킨 것(Orenstein/전혜수, 2000, p. 227)이다. 시의 내용에 바탕을 둔 곡이기 때문에 사물과 자연의 순간을 포착해 객관적으로 묘사했던 동시대 인상주의 음악과는 차이점을 가지며 이러한 점에서 라벨이 《밤의 가스파르》를 작곡하기 이전의 인상주의적인 피아노 작품과는 작곡 기법에서 차이점이 발견될 것으로 생각되었다. 본 논문에서는 시의 내용에 근거한 곡의 형식, 화성, 선율 등과 더불어 악상과 템포를 중심으로 연구하여 시의 음악적인 반영, 묘사 등을 관찰하는 것에 의의를 두고자 한다. 연구를 위해 국내 단행본과 더불어 여러 학자에 의한 다양한 유형의 영문 자료를 참고하였으며 곡의 분석을 위한 악보로는 두랑(Durand) 원본 에디션, 베르트랑의 시와 라벨 곡의 해설과 연주법 등이 설명되어있는 연주자용 편집 악보인 알프레드(Alfred) 에디션을 참고하였다.

II. 본론

1. 《밤의 가스파르》 작품 배경

베르트랑의 『밤의 가스파르』는 디종(Dijon)의 공원 벤치에 앉아있는 자신의 모습을 묘사하며 시작된다. 그곳에서 베르트랑은 한 남자를 만나 예술의 본질에 대해 토론하게 되고, 그 후 남자는 베르트랑에게 시와 같은 제목을 가진 원고를 주고 홀연히 사라진다. 다음 날 베르트랑은 남자에게 원고를 돌려주기 위해 찾아가지만 남자는 사라지고, 포도주 재배자에 의해 그 남자는 밤의 가스파르이자 지옥에 있는 악마라는 사실을 알게 된다(Nancy, 2003). 이를 통해 알 수 있듯이 가스파르는 지옥에 있는 악마를 묘사하며 『밤의 가스파르』는 초자연적이고 환상적인 존재를 묘사하는 산문시이다. 라벨은 그의 친구였던 리카르도 비네스(Ricardo Viñes, 1875-1943)를 통해 베르트랑의 시를 접하게 되었고, 이에서 영감을 얻어 《밤의 가스파르》를 작곡하게 되었다. 라벨은 발라키레프(Mili Alekseevich Balakirev, 1837-1910)의 《이슬라메이》(Islamey)를 기술적인 모델로 삼았으며 더 어려운 작품을 작곡하길 원했고, “초월적인 기교의 피아노 작품을 쓰기 원했다”라고 언급하였다(Burge, 1990, p. 49). 그로 인해 〈스카르보〉에서는 연주자에게 반복되는 음, 트릴, 교대되는 코드와 큰 도약, 스타카토로 이루어진 구절 등의 연주를 요구한다(Nichols, 2011, p. 103).

2. 제 3곡 〈스카르보〉(Scarbo) 작품 분석

스카르보는 작고 사악한 난쟁이 요정 혹은 악마를 상징하며 베르트랑의 시는 스카르보의 도발적인 행동을 묘사하고 있다. 시의 내용은 다음과 같다(Nancy, 2003).

SCARBO

Il regarda sous le lit, dans la cheminée, dans le bahut: personne. Il ne put comprendre par où il s'était introduit, par où il s'était évadé.

HOFFMANN (Contes nocturnes)

Oh! que de fois j'ai entendu et vu Scarbo, lorsqu'à minuit la lune brille dans le ciel comme un écu d'argent sur une bannière d'azur semée d'abeilles d'or!

스카르보

그는 침대 밑, 굴뚝, 찬장 안을 보았다. 아무도 없었다. 그는 그가 어떻게 들어왔는지, 또 어떻게 탈출했는지 이해할 수 없었다.

HOFFMANN (밤 이야기)

오! 나는 몇 번이나 듣고 보았는가, 스카르보를. 금빛 벌이 새겨진 군청색의 깃발 위의 은빛 방패처럼 달이 밝게 빛나는 한밤중에!

Que de fois j'ai entendu bourdonner son rire dans l'ombre de mon alcôve et grincer son ongle sur la soie des courtines de mon lit!

나는 몇 번이나 들었던가, 나의 침대가 있는 방 안에서 소란스럽게 들리는 웃음소리를, 침대 위의 비단 보자기 위를 손톱으로 긁어대는 소리를!

Que de fois je l'ai vu descendre du plancher, pirouetter sur un pied et rouler par la chambre comme le fuseau tombé de la quenouille d'une sorcière!

나는 몇 번이나 보았던가, 천장에서 뛰어내려 마치 마녀의 지팡이에서 떨어진 것처럼 방안을 발끝으로 서서 빙글빙글 도는 것을!

Le croyais-je alors évanoui? le nain grandissait entre la lune et moi comme le clocher d'une cathédrale gothique, un grelot d'or en branle à son bonnet pointu!

사라져 버렸다고 생각하자, 스카르보는 고딕 대사의 원의 종탑처럼 달과 나 사이에서 커졌다. 그의 원뿔처럼 뾰족한 모자에서는 황금종이 울렸다!

Mais bientôt son corps bleussait, diaphane comme la cire d'une bougie, son visage blémissait comme la cire d'un lumignon, -et soudain il s'éteignait.

그러나 그의 몸은 곧 창백해지며 양초의 촛농처럼 투명해졌다. 그의 얼굴은 양초의 촛농처럼 창백해지며-그리고 그는 갑자기 사라졌다.

〈스카르보〉는 총 627마디로 소나타 형식에 기초하고 있으며 복잡한 리듬 구조 속에서 스카르보를 표현하는 다양한 주제와 동기가 나타난다. 주제와 동기의 등장과 변형, 교대, 결합, 재정렬된 반복 등으로 곡이 전개되는 모습을 보인다(Howat, 2009, p. 47). 본 논문에서는 시에서 반복되는 환상적 요소인 스카르보(Mawer, 2000, p. 85)를 묘사하는 특정 부분에 집중하여 곡을 연구하였다.

1) 동음의 연타

곡의 서주 부분에 해당하는 마디 2의 왼손 성부에서 D#을 연타하는 트레몰로 음형이 등장한다. 이 음형은 오른손 성부의 장단 7화음과 함께 울리며 마디 6까지 이어지고, 스카르보의 재빠른 움직임을 표현한다. 이러한 음형은 마디 8에서 한 옥타브 낮아진 장단 7화음과 함께 반복된다(악보 1).



〈악보 1〉 장단 7화음과 함께 울리는 D# 트레몰로 음형, 마디 1-4

마디 52에서 동음 연타가 특징적인 주제 선율로 오른손 상성부에서 스타카토로 등장한다(악보 2). 이 선율은 특히 스카르보의 특징인 가볍고 날쌔 움직임과 날아다니는 곤충의 왕왕거리는 날갯짓(김미숙, 2016, p.11) 또는 또는 한 음절마다 스타카토로 끊어지는 웃음 소리를 묘사한 것이다(조수현, 2012, p. 42).



〈악보 2〉 동음 연타로 이루어진 주제 선율, 마디 52

마디 94에서 등장하는 주제 선율 역시 빠른 속도의 날카로운 동음 연타가 두드러지는 선율이며, D#음으로 시작되어 2도 간격으로 상행하거나 하행하고 3도 도약하는 모습을 보인다. 이어서 마디 98, 마디 102, 마디 104에서 한 옥타브씩 상승하며 분산 화음 형태로 변형되는 모습을 보이는데 곡 진행을 더욱 숨 가쁘게 만들며 재빠른 스카르보의 움직임을 더욱 극적으로 묘사한다(Lee Sun A, 2012, p. 108)(악보 3).



〈악보 3〉 동음 연타가 두드러지는 주제 선율과 옥타브 분산 화음 형태로의 변형, 마디 94-109

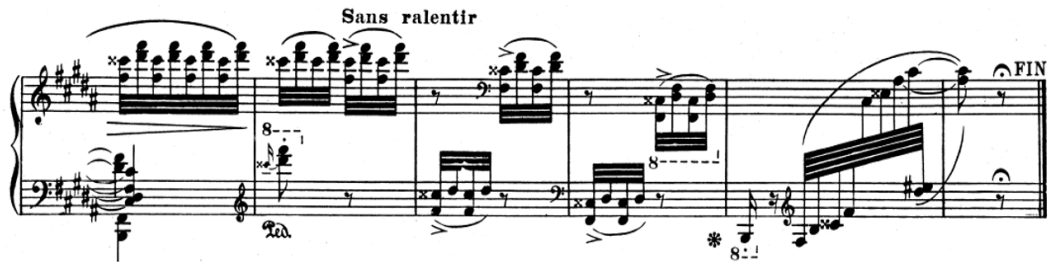
2) 2도 음정 관계와 트레몰로 음형

곡 전반에서 두드러지게 나타나는 불협화적인 2도 음정 또한 스카르보를 상징하는 것이다. 특히 저음부에서 2도 음정 관계로 울리는 트레몰로 음형이 곡 전체에서 발견되고 주제 선율의 등장 후 나타나는 마디 57의 동기에서도 2도의 겹음을 포함하고 있다(악보 4).



〈악보 4〉 2도 겹음을 포함한 동기, 마디 57

시에 등장하는 스카르보는 교활한 난쟁이, 악마이기 때문에 기괴하고 불편한 존재이다. 극히 불협화적인 2도를 사용한 악구는 라벨의 이전 작품에서 들을 수 없던 기괴한 음향을 만들어낸다(서혜영, 2004, p. 45). 마디 623부터 세 마디에 걸쳐 나타나는 양손의 하행하는 트레몰로 음형과 마디 626의 불협화적인 9화음 아르페지오 음형은 시의 5연 내용에 해당하는 스카르보는 사라지고 촛불이 훅 꺼지는 모습을 묘사한다(악보 5).



〈악보 5〉 사라지는 스카르보와 촛불이 꺼지는 모습의 묘사, 마디 625-627

3) 갑작스러운 휴지와 소재의 반복

곡의 서주에서부터 발견되는, 스카르보가 날아다니는 것을 멈추고 얼어붙은 것만 같은 갑작스러운 휴지(Nichols, 2011, p. 103)와 후에 나타나는 소재의 반복은 시에서 사라지지 않고 존재하는 악마인 스카르보의 변덕스러운 성격과 화자의 주위를 계속하여 빙빙 도는 모습 등을 음악적으로 표현하는 것이다. 이러한 구성은 곡 전반에 걸쳐 활용되는 모습을 보인다. 특히 곡의 코다(Coda)부분에 해당하는 마디 617에서 마디 1에 나타났던 세 음으로 이루어진 동기의 길이가 변형되어 주제 선율처럼 등장하는데, 이는 사라진 줄 알았던 스카르보가 화자와 달 사이에서 다시 커지며 등장하는 모습을 표현한 것이고 함께 올리는 B 페달 포인트는 고딕 대사원의 종탑, 내성에 Cx-D# 2도 음정을 포함한 오른손 트레몰로 음형은 모자에 달린 황금종 소리를 묘사한 것이다(악보 6).

♩ = ♩. du mov^t précédent 2도 음정을 포함한 트레몰로

세 음 동기

2nd B# 페달 포인트

〈악보 6〉 코다에서 재등장하는 마디 1의 세 음 동기, 마디 615-621

4) 점음표와 당김음 리듬

마디 65에서는 왼손의 2도 음정 관계 트레몰로 음형과 함께 오른손에서 스케르초(Scherzo)풍의 점음표 리듬 선율이 나타난다(악보 7). 이 짧은 점음표 리듬은 스카르보가 비단 보자기를 날카로운 손톱으로 긁어대는 것을 묘사하며 이어 마디 121에서 나타나는 당김음 리듬 주제의 등장을 예견한다(악보 8).

2nd 페달

〈악보 7〉 짧은 점음표 리듬 선율, 마디 64-69

pp

sourdine

〈악보 8〉 당김음 리듬의 주제, 마디 121

III. 결론

라벨의 《밤의 가스파르》는 베르트랑의 산문시에 기초하여 음악으로 시의 내용을 묘사하고 있다. 특히 제 3곡인 〈스카르보〉에서는 동기와 주제 선율을 끊임없이 반복하고 변형하여 곡 전체에 배치하여 사라지지 않고 나타나는 스카르보를 묘사하고 2도 음정, 트레몰로 음형, 동음의 연타, 당김음 리듬 등을 통해 스카르보의 민첩한 움직임과 행동을 묘사하며 곡에 기괴함과 불안감을 조성한다. 본 연구를 통해 라벨이 시에서 영감을 얻어 시의 내용을 음악으로 옮기는 면모를 발견할 수 있었다.

참고문헌

저서, 논문

- 김미숙(2016). 모리스 라벨의 밤의 가스파르에 관한 연구, **한국교통대학교 논문집**, 51, 353-356.
- 서혜영(2004). **20세기의 피아노 음악 : 드뷔시에서 볼콥까지**. 서울: 지음.
- 조수현(2012). 라벨의 「Gaspard de la nuit 중 Scarbo」의 분석과 시와의 연관성에 대한 연구, 석사학위 논문, 수원대학교 대학원.
- Arbie, O.(2000). **라벨의 삶과 음악**. 전혜수 역. 서울: 음악춘추사.
- Burge, D.(1990). *Twentieth-century piano music*. New York: Schirmer Books; Toronto: Collier Macmillan Canada, New York: Maxwell Macmillan International.
- Howat, R.(2009). *The art of French piano music : Debussy, Ravel, Fauré, Chabrier*. New Haven, Conn., London: Yale University Press.
- Lee, S. A.(2012). *Interpretation of Gaspard de la Nuit in the perspective of Symbolist Literature*. D.M.A diss. Yonsei University.
- Mawer, D.(2000). *The Cambridge companion to Ravel*. New York: Cambridge University Press.
- Nichols. R.(2011). *Ravel*. New Haven: Yale University Press.

악보

- Ravel, M.(2003). *Gaspard de la nuit : three poems for piano by Aloysius Bertrand.*, Bricard, N. annot. & ed., Van Nuys, Ca.: Alfred Pub. Co.
- Ravel, M.(1909). *Gaspard de la nuit*. Paris: Durand.

S. 프로코피예프의 《열 개의 피아노 소품》 Op. 12 중 고전모음곡 형식을 제목으로 하는 3개의 춤곡

이미연 (세종대학교 일반대학원 음악학과 박사과정 수료)

I. 서론

세르게이 프로코피예프(Sergei Prokofiev, 1891-1953)는 20세기 신고전주의를 대표하는 러시아 작곡가 중 한 사람이다. 그는 상트페테르부르크 음악원에 작곡 전공으로 입학하여 “재학생 피아니스트가 받을 수 있는 최고상인 루빈슈타인상을 받으며”(Gregory Heart, 2014) 수석 졸업하고, 국제적으로 명성을 얻은 피아니스트였다. 이를 반영하듯 그의 주요 작품은 피아노 소나타¹⁾와 피아노 협주곡,²⁾ 성격소품³⁾ 등 주로 피아노 문헌에 집중되어 있다.

본고에서 집중 조명하고자 하는 《열 개의 피아노 소품》(Ten pieces, Op. 12, 1913)은 프로코피예프의 초기작품⁴⁾으로 음악원에 재학당시 1906-1913년까지의 7년 동안 작곡되었다. 이 작품은 각 곡마다 조성을 두고 있고 춤곡, 행진곡, 스케르초 등 다양한 고전적 모음곡의 양식을 따르고 있어 신고전적 입장을 취하고 있다고 말할 수 있다. 이에 더해, 이 작품에는 18-19세기 전통 화성의 토대를 가지면서도 “선율적 움직임과 불규칙하게 자주 변하는 조성이나 갑작스러운 화음의 변화 등이 공존”함으로써 ‘농담’과 ‘조소’의 요소가 들어 있는 작곡가의 개성적인 화성 어휘가 잘 드러난다고 평가된다(송경진, 2021).

본 연구는 《열 개의 피아노 소품》 중 바로크 시대의 모음곡과 동일한 양식을 활용한 3개의 춤곡의 기원과 형식을 중심으로 분석하여, 작품 안에 나타나는 신고전주의적 경향을 연구하는 것을 목적으로 한다. 본고에 사용된 악보는 1914년 모스크바에서 출판된 유르겐슨(P.Urgenson)사의 판본을 사용하였음을 밝힌다.

1) 피아노 소나타 제1번-9번, Op. 1, 14, 28, 29, 38, 82, 83, 103.

2) 피아노 협주곡 제1-5번, Op.10,16,26,53,55.

3) 대표적으로 《D단조 토카타》(*Toccata in D minor*, Op.11),《사르카슴》(*Sarcasms*, Op.17) 등이 있다.

4) 프로코피예프의 생애의 초기를 구분하는 기준은 ‘1. 초기: 어린시절과 성장과정(1891~1918)’의 내용을 근거로 한다(한미숙, 2009,p.200).

II. 본론

1. 《열 개의 피아노 소품》Op. 12 중 3개의 춤곡 분석과 주요 논지

프로코피예프의 초기작품에 해당되는 이 작품은 총 열 개의 소품으로 구성된 근대 모음곡⁵⁾이다. 이 작품은 대체로 3부 형식으로 작곡 되었으며(Park, 2009), 곡마다 간결한 선율과 프로코피예프의 독특한 화성적 어법이 잘 드러난다. 그중에서도 아래 <표 1>과 같이 본곡을 구성하는 열 개의 소품 중 제2, 3, 8번의 세 곡이 고전모음곡에 등장하는 춤곡 양식을 제목으로 갖추고 있으며, 각각의 시대적 기원과 특징을 반영한다(표 1). 본고에서는 이 세 곡에서 취한 바로크 춤곡 양식과 전통 화성적 측면으로부터 20세기 모더니즘⁶⁾을 더하여 자신의 어법을 드러내는 신고전주의적 경향⁷⁾을 살펴보는 것에 초점을 맞추어 논지를 전개한다. 이를 위해 프로코피예프의 작품 분석을 기반으로 바로크 시대의 작품과 비교 분석하여 해당 춤곡에 대한 이해를 한층 높이고자 한다.

<표 1> 《열 개의 피아노 소품》 Op. 12의 개요

번호 및 제목	박자	템포	형식	마디 수	음악사적 형식기원 시기	고전 악식 원형
No.1 March	2/4	Allegro	변형된 론도	93	17~18C	예술 행진곡
No.2 Gavotte	4/4	Allegretto	3부분	76	16-17C	고전 모음곡
No.3 Rigaudon	4/4	Vivace	연속적 2부분	58		
No.4 Mazurka	3/4	Caoriccioso	3부분	69	17C	마주르카

- 5) 근대모음곡(Modern Suite)은 19세기 말에 성행한 모음곡의 시대적 형태로(심성태, 2000, p.128) 고전 모음곡(Classic Suite)과 구별된다. 19세기에 이르러 성행한 근대모음곡은 일정한 형식 없이 작곡가의 표현 의도를 반영한 표제가 붙은 소규모의 곡조를 하나의 작품으로 묶은 형태를 보이기 때문이다.
- 6) 세르게이 프로코피예프(Sergey Prokofiev, 1891~1953)는 처음에는 충격적인 불협화음과 역동적인 리듬을 결합한 급진적인 모더니스트로 명성을 얻었다(Donald J. Grout, 2013, p.326).
- 7) 1차 세계대전이 끝날 무렵 후기 낭만주의에 대한 반작용으로 신고전주의 운동이 형성되기 시작했는데 이 운동은 1920년대부터 1945년까지 지속적으로 이루어졌다. 이 움직임은 절대음악이 지니는 객관성을 옹호하고 대위법을 강조하며 연주 재료의 함축성, 18세기에 유행하던 전통적형식의 부활을 특징으로 하고 주제의 성격은 당시 만연하던 작곡 기법에 따른다는 점들이 주목된다(홍세원, 2001, p.576).

번호 및 제목	박자	템포	형식	마디 수	음악사적 형식기원 시기	고전 악식 원형
No.5 Capriccio	4/4	Allegretto capricciosamente	변형된 론도	103	17C/ 19C	초기 푸가/ 자유 소곡
No.6 Legend	6/8	Andantino	3부분	39	19C	성격소품 (전설곡)
No.7 Prelude	4/4	Vivo e delicato	3부분	80	15-16C	자유 악곡 (10-20마디)
No.8 Allemande	4/4	Allegro risoluto	순환 2부분	94	16-17C	고전 모음곡
No.9 Scherzo Humorisque	4/4	Allegro	3부분	74	18C	고전 소나타 (미뉴엣 대체악장)
No.10 Scherzo	3/4	Vivacissimo	3부분	199	18C	

1) 가보트

제2곡 <가보트>는 보통빠르기의 2박계 “프랑스 춤곡”으로, 고전모음곡에 빈번하게 등장하는 16~17세기 기악음악이다(심성태, 2000, p.6). 무용으로서의 가보트는 우아하고 경쾌한 분위기의 커플 댄스인데, 춤곡 가보트는 이 성격을 그대로 유지하며 17세기 프랑스 무곡으로서 독립적 형태를 보인다(Grove music online, 2001). 가보트는 대체로 2박 주기의 강박을 가지며 흔히 4마디 단위의 선율을 보인다. 프랑스의 초기 바로크 작곡가 장 필립 라모(Jean-Philippe Rameau, 1683-1764)의 가보트에서는 2박계 박자가 명시되어 있으며 선율의 리듬과 방향성, 중심음의 이동(오른손 상성부 A4-E5)에 의해 4마디 단위의 프레이즈가 나타난다(악보 1).

〈악보 1〉 장 필립 라모 <가보트>, 마디 1-8

〈가보트〉는 프로코피예프가 상트페테르부르크 음악원의 수업에서 썼던 초고를 1913년에 개정한 것이다. 라모의 것과 마찬가지로 너무 빠르지 않은 흥겨운 템포와 2박계 리듬이 특히 잘 드러나며 원조인 G단조 안에서 4마디 단위의 명확한 프레이즈와 종지를 볼 수 있다. 특히 다음 〈악보 2〉의 마디 64-68에서는 가보트의 전형적인 특징을 볼 수 있다. 여기에 다성부적 구조와 여러 성부에서 확장된 반음계적 순차진행, 피아노의 음향을 효과적으로 활용하는 옥타브나 그 이상의 음정을 활용하는 음형들은 프로코피예프 특유의 어법을 잘 나타낸다(악보 2).

Piano

9: | ∇
명확한 종지

- 2박계 리듬과 4마디 단위의 선율
- 옥타브 이상의 수직적 음정 활용으로 피아노 음향 효과 배가
- 여러 성부를 넘나드는 반음계적 순차진행 성부

〈악보 2〉 프로코피예프 〈가보트〉, 마디 64-68

이 곡은 크게 보았을 때 고전모음곡에서의 가보트와 같은 A-B-A'의 3부 형식을 취하고 있다. 그러나 선율의 구분에 따라 작은 프레이즈를 나누고, 이들의 반복을 각 섹션 안에서 구분해 보면 다음 〈표 2〉에서와 같이 세부 구조가 자유롭게 나타나는 것을 볼 수 있다. 특히 섹션 B의 경우 새로운 하위 구조가 생겨나면서 프레이즈의 반복을 중심으로 3도 관계의 전개가 나타난다.

〈표 2〉 프로코피예프 〈가보트〉의 형식과 구조 및 조성

고전모음곡의 가보트와 동일한 세부분 형식
 각 섹션 안에서 세부 구조의 조합이 자유롭게 나타남

섹션	A			B						A'		
	a	b	a'	c	c'	d	c''	d'	c'''	a''	b'	a'''
마디	1-8	8-16	16-24	24-28	28-32	32-36	36-40	40-44	44-48	48-56	56-64	64-78
조성	g	Bb	g	G	b	G			b	g	Bb	g

나란한 조
반 나란한 조
나란한 조

변성화음(공통음) 전조

또한 고전모음곡에서는 대체로 섹션 안에서 조성 변화가 적고 전반적으로 온음계적 전조를 통해 1차 관계조에서 잠시 전조가 이루어지는 반면, 이 곡에서는 각 섹션 안에서 나란한 조뿐 아니라 그의 반 나란한 조성으로 전조하거나 섹션의 이동 시 변성화음 전조를 통해 반음계적 관계를 부각하기도 한다. 이와 같이 거시적인 관점에서 고전 모음곡과 형식적인 큰 틀은 동일하게 유지하면서도 세부적인 구조를 달리하며 그 안에서 음악적 내용과 함께 조성 구조를 근현대적 화성 관계에 입각하여 전개하는 것은 프로코피예프의 어법적 특징이라고 말할 수 있으며, 이후 언급되는 제 3곡〈리고동〉과 제 8곡〈알르망드〉에서도 발견할 수 있다.

2) 리고동

제3곡 〈리고동〉은 17-18세기 프랑스를 중심으로 영국, 독일 등에서 유행했던 쾌활한 성격의 춤으로 궁정무곡과 기악곡의 형태를 가진다(심성태, 2000, p.102). 춤곡 리고동이 빠른 템포로 밝은 분위기를 묘사하는 것은 이러한 춤의 성격과 연관된다. 또한 이 춤곡은 2/4 혹은 4/4박자의 2박 계열의 박자를 지니며, 약박에서 선율이 시작되는 것이 특징적이다(Grove music online, 2001). 다음에 제시되는 리고동은 18세기 초기에 작곡된 피아에(Raoul Auger Feuillet, 1660-1710)의 《춤곡 모음곡》(*Recueil de dances*) 중 〈평화의 장난〉(*Le rigaudon de la paix*)의 일부이다. 악보 하단에는 다양한 문자로 리고동 춤의 동작이 표기되어 있는데 J로 나타낸 쥬페(Jette, 점프)가 나올 때 전 음에서 도약 혹은 상행하는 방향성이 보인다. 이에 더해, 두 마디 단위에서 선율 안의 강세가 나타난다(악보 3). 이 곡에 나타나는 리고동의 특징들은 프로코피예프의 리고동에서도 이어진다.

2박계 리듬

V : bend (plié)
 ^ : tise
 I : plain step
 J : leap (jetté)

〈악보 3〉 피아에 〈평화의 장난〉, 마디 1-4

프로코피예프의 〈리고동〉의 마디 1-4에서도 고전적 리고동 양식에 나타난 선율·화성 및 박절적 특징들을 찾아볼 수 있다. 우선 마디 1-2의 C장조 안에서 주로 도약하는 음정과 3도 및 3화음 병진행을 통한 음색적 보완은 리고동의 점프 스타프를 연상시킨다(그림 1). 또한 선율의 주기와 하이퍼미터(Hypermeter)⁸⁾를 통해 두 박 단위의 강세를 두 마디로 확대하여 입체적으로 강조한다(악보 4).



〈그림 1〉 리고동의 점프스텝

Vivace

Piano

3도 병진행 : 상성부 선율 돋보이게 함 (음색적 보완)

〈악보 4〉 프로코피예프 〈리고동〉, 마디 1-2

리고동 춤의 또 다른 특징 중 하나인 두 박 단위의 강세는 이 곡에서 두 마디 단위의 하이퍼미터 구조 안, 그리고 또다시 나뉘는 하위 개념의 두 박 단위 리듬 구성에서도 찾아볼 수 있다. 프로코피예프는 이를 두 마디마다 강조되는 베이스 성부 음과 반주 음형을 통해 표현하였다. 이 때 화성진행은 기본적으로 조성의 기능을 강조하고 있으나 온음계 및 반음

8) 한 마디보다 넓은 범위에서 박의 패턴이 반복되어 제시됨으로써 마디 이상의 영역에서 박자와 유사한 성질을 가짐으로써 박절감을 이루는 현상.(Edward T. corn, 1968)

계적 병진행 요소로 인해 맥락에 따라 뚜렷한 조성의 확립을 피하면서 프로코피예프의 개성적인 화성 어법을 보여준다.

Vivace 2마디마다 구분되는 선율의 흐름과 이를 구성하는 2박자계 리듬

Piano *f* *dim.* *p*

2마디마다 반복되는 베이스 음

후반 2마디에 이어지는
내성 안 반음계적 3도 병진행

→ 2마디 단위의 하이퍼미터 구성

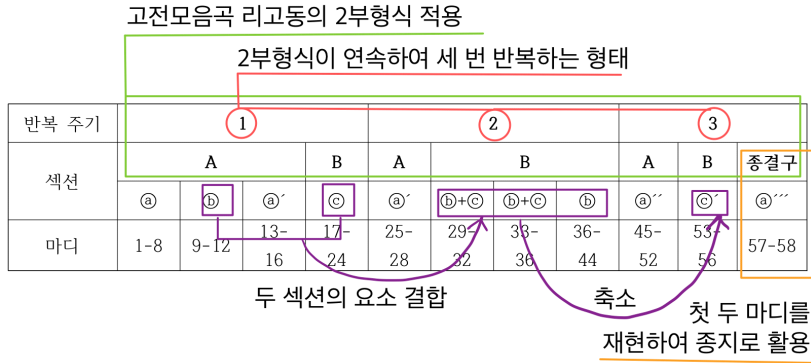
〈악보 5〉 프로코피예프 〈리고동〉, 마디 1-4

리고동은 보편적으로 2부분 형식으로 이루어졌다. 2부분 형식은 큰악절이 2개 모여 A(a-a')-B(b-a') 또는 A(a-a')-B(b-b') 등의 모습으로 전개된다(이성천, 1958, p.129). 하지만 프로코피예프의 〈리고동〉에서는 마디 1-16까지의 섹션 A와 마디 17-24의 섹션 B가 하나의 주기를 이루어 이것이 총 세 번 반복되는 2부분 형태를 띤다.

섹션 A는 선율적 특징에 따라 또다시 세 개의 부분으로 나뉘는데, 특징적인 것은 두 번째 주기에서 이것이 반복될 때 섹션 A'는 매우 짧게 축소하고 섹션 B에서는 섹션 A의 일부와 섹션 B의 일부를 결합하여 하나의 섹션으로 활용한다는 것이다. 마지막 주기에서 섹션 A'는 다시 한 번 축소되며, 이 때 섹션 B' 또한 하나의 작은 부분으로 축소되어 나타난다.

여기에는 마지막 두 마디가 이 곡의 첫 두 마디를 연상시키는 작은 종결구 역할을 하며 전체 곡의 종지를 맺고 있기도 하다. 앞에서 언급된 것과 같이, 이 곡에서도 고전적 리고동과 마찬가지로 프로코피예프는 고전 형식의 큰 형태는 갖추고 있지만 자신의 어법과 의도대로 하위 구조를 구성해가면서 자유롭게 전개해나가는 모습을 보인다(표 3).

〈표 3〉 프로코피예프 〈리고동〉의 형식과 구조



3) 알르망드

제 8곡 〈알르망드〉는 18세기 중엽 프랑스에서 유행한 바로크시대 기악모음곡 중 하나로, 1500년경에 시작된 느린 2박자 계통의 우아한 성격을 지닌 독일 무곡이다(심성태, 2000 p.259). 알르망드는 무용음악에서 완전히 독립한 18세기부터 기악모음곡의 첫 번째 악장에 등장하였다. 대체로 4/4박자의 못갓춘마디로 시작하며 2부 형식으로 작곡된 알르망드는 J. S. 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)의 《프랑스 조곡 2번》(French Suite No. 2) BWV 813 c단조에서 첫 번째 악장에 해당하는 〈알르망드〉에서 그 성격과 특성을 발견할 수 있다(악보 6).

못갓춘 마디의 보통 빠르기

→ '우아한' 분위기를 위한 장식음과 리듬 분할

〈악보 6〉 J.S.바흐 〈알르망드〉, 마디 1-4

〈알르망드〉에서는 프로코피예프의 자서전에 언급되는 다섯 가지 작곡어법⁹⁾ 중 ‘기괴한 (Grotesque)’¹⁰⁾ 특징이 두드러지게 나타난다. 특히 고전 ‘알르망드’의 빠르기나 박자, 박절적 특징의 기초는 유지하되 선율과 화성, 특히 음향적 측면에서 원래의 우아한 분위기 대신 괴이한 표현이 느껴지도록 이어 나감으로써 제목에서 기대되는 고전적 정취와 모순된 전개를 보여준다. 특히 약박이 강조되는 박절 구조와 반음계적으로 반진행하여 안으로 수렴하는 형태의 외성구조, 조성을 흔들려 놓는 화음과 증·감 음정 및 화성들은 이를 뒷받침한다.

빠르기와 형식만 유지
Allegro risoluto

Piano

증4 감5 증4 감5 증4 반감7 증4 증2 증2 장7, 증2, 증4..

안으로 수렴하는 반음계적 외성
수직적 증/감 음정 및 불협화적 화음
약박에 위치하여 이를 강조하는 화음 및 악센트

〈악보 7〉 프로코피예프 〈알르망드〉, 마디 1-4

제 8곡 〈알르망드〉는 특정 형식을 가지되 각 섹션 안에서 작은 프레이즈가 여러 번 반복되는 프로코피예프 특유의 전개 방식이 특징적으로 나타난다. 고전모음곡의 알르망드와 마찬가지로 순환 2부분 형식을 가지는 이 곡은 섹션 A에서 작은 세 부분으로 제시되지만 곧 이어 두 번째 섹션부터 반복적인 전개를 보여준다(표 4). 섹션 B는 네 마디 단위의 작은 프레이즈 ©가 다섯 번에 걸쳐 반복되며, 이는 이후 섹션 B"에서 다시 같은 양상으로 나타난다. 다만 섹션 B"에서는 섹션 B에서보다 반복이 세 번으로 줄어드는데, 이때의 반복은 섹

9) 프로코피예프는 “시기에 따라 정도의 차이는 있으나 다섯 가지 요소들이 그의 예술을 지배해왔다고 말했는데 이들은 다음과 같다. (1) 고전적 성격: 바로크와 고전주의 시대 고유의 형식들을 좋아함. (2) 혁신: 새로운 화성 언어, 그리고 보다 강력한 정감 표현을 위한 수단들을 모색함. (3) 토카타 혹은 동력적 요소(motivic element): 여기에서는 리듬의 활력이 중요한 역할을 함. (4) 서정적 요소. (5) 「악마적 암시 Suggestion Diabolique」(1909)와 같은 작품에서 아주 전형적으로 잘 드러난 괴상스러움, 익살 혹은 빈정댐의 요소”(John Gillespie, 2008).

10) 프로코피예프는 자서전 『Prokofiev by Prokofiev-A Composer's Memoir』(1979)에서 본인의 작품경향에 대하여 고전적 혁신적 토카타적(혹은 동력적) 기괴한 성격에 대하여 기록했다. 이 곡에 나타나는 ‘기괴함’은 그 중 다섯 번째 특징으로 그의 예술과 작품경향 전반에 나타난다.

션 B의 마디 29-40에 해당한다. 또한 섹션 A'에서도 작은 프레이즈 ⑥가 ⑥'로 다시 반복되며, 마지막 섹션 A''에서는 전반적으로 반복을 기본으로 하되 ①와 ②가 결합된 형태로 다시 반복된다.

〈표 4〉 프로코피예프 〈알르망드〉의 형식과 구조

고전모음곡 알망드와 동일한 순환2부분 형식

	하부 프레이즈의 반복 및 축소									하부 프레이즈의 반복과 결합에 의한 변주								
섹션	A			B'						A'			B''			A''		
	①	②	①'	③	③'	③''	③'''	③''''	④'	④	④'	⑤'	⑤''	⑤'''	⑥''	⑥+⑦	⑥+⑦	
마디	1-8	9-16	17-24	25-28	29-32	33-36	37-40	41-44	45-53	54-61	62-65	66-69	70-73	74-77	78-85	86-90	91-95	

III. 결론

프로코피예프의 작품 《열 개의 피아노 소품 Op. 12》에는 그가 상트페테르부르크 음악원 재학당시 선대 작곡가들의 양식을 학습하던 고전 지향적 시각과 신진 작곡가로서 20세기 모더니즘을 추구하며 지니고 있었던 미래 지향적 시각이 공존하고 있다. 이 작품의 초고로부터 7년 동안 끊임없이 개작을 시도했던 기록과 흔적들은 본연의 개성을 연마해가는 시발점과 그 과정을 단편적으로 발견하게 한다. 또한 이 작품은 17-18세기 형식을 바탕으로 자신의 개성이 드러나는 화성적 어법을 적용하고 구조적 측면에서 다시 재구축하여 신고전주의적 입장을 명확히 하였다.

본고는 프로코피예프의 작품 경향에서 특징적으로 찾아볼 수 있는 신고전주의적 관점에 입각하여 바로크 시대 춤곡 양식 중에서도 가보트, 리고동, 알르망드를 활용한 이 작품의 제2, 3, 8곡을 형식·구조·화성적 측면에 집중하여 비교 분석하여 보았다. 더 나아가 이와 일치하는 제목과 양식을 가진 17-18세기의 춤곡을 사례로 들어 공통점과 차이점을 살펴보았다. 본 연구에서 도출한 비교의 결과들은 이 곡들이 가진 시대적 관점과 재해석의 시각을 재조명하게 하며, 이를 통해 바로크 시대 춤곡의 유물적 가치와 순수성에 대한 각성을 일으킨다.

하나의 작품을 연마하고 청중 앞에 서기까지 올바른 표현을 위한 작곡가의 의도 파악과 이를 위한 다각적 분석의 접근은 반드시 필요하다. 본 연구가 프로코피예프의 초기 작품에

관심을 가지는 연주자와 그의 피아노 음악에 입문하려는 연주자에게 작은 도움이 되길 기대한다.

참고문헌

국내·외 서적

- 심성태. (2000). **음악용어사전**. 현대음악출판사.
- 이성천. (1971). **음악통론과 그 실습**. 서울대학교 음악대학.
- 20세기 작곡가 연구회. (2009). **20세기 작곡가 연구 II**. (이석원 외 편). 음악세계.
- 홍세원. (2001). **서양음악사**. 연세대학교 출판부.
- Cone, Edward T. (1968). *Musical Form and Musica Performance*. W. W. Norton.
- Grout, J. D., Palisca, V. C., Burkholder, P. J. (2013). *A history of western music seventh edition*. (민은기 외 역). 이앤비플러스. (원서출판 1960).
- Heart, Gregory. (2014). *Prokofiev his life and music*. (임선근 역). 포노. (원서출판 2014).
- Gillespie, John. (2008). *Five Century of Keyboard Music*. (김경임 역). 계명대학교출판부. (원서출판, 1982).
- Prokofiev, Sergey. (1979). *Prokofiev by Prokofiev-A Composer's Memoir*, (translated by Guy Daniels, ed. by David H.Apple). Doubleday.

국내·외 논문 및 학술지

- 채혜연. (2005). 20세기 전반기 소련의 음악: 정치 사회적 격변기의 모더니즘과 사회주의 리얼리즘 음악. 박사학위논문, 서울대학교 대학원.
- Jung Hee, Park (2009). *A Performers Perspective : A Performace History and Analisys of Sergey Prokofiev's Ten Piano Pieces Op. 12*. Ph. D. Dissertation, Boston: The University of Boston.
- 송경진. (2021). 프로코피에프의 딸림화음, 전통과 혁신의 공존 : Op.64 《로미오와 줄리엣》(*Romeo and Juliet*)을 중심으로. **음악이론연구 37**, 서울: 서울대학교 서양음악연구소.

악보

- Prokofiev, Sergey (1914). *10 Pieces for Piano*. P. Urgenson. Moscow.

인터넷자료

Grove music online. (2001) *Gavotte*. Oxford Music Online.
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.10774>

Grove Music Online. (2001). *Rigaudon*. Oxford Music Online.
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23459>

Grove Music Online. (2001). *Suite : 2.Teory*. Oxford Music Online.
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27091>

2023년 제15회 한국피아노교수법학회 학술대회 도움주신 분들

▶ 2023 KAPP 임원단

회장 정완규
고문 박지원 이연경
부회장 김성은 김준 안미경 이상연
공연예술분과 위원장 강우성
교육분과 위원장 이상연
대외협력분과 위원장 임리라
문화사업분과 위원장 박진우
편집분과 위원장 김도희
학술분과 위원장 김태정 이희승
홍보분과 위원장 이주용
감사 김문정 김희진
회계 정자영
총무 김선민

▶ 2023 KAPP 학술대회 책임위원

학술분과 공동위원장 김태정 이희승
부위원장 김민주 김은옥 심관섭 안정아 윤소윤 이훈
위원 권호빈 김소영 윤수민 이예진 조미정

2023년 제15회 한국피아노교수법학회 학술대회

인 쇄 | 2023년 5월 20일

발 행 | 2023년 5월 20일

발 행 인 | 정완규

발 행 처 | 한국피아노교수법학회 학술분과

홈페이지 | www.pianopedagogy.or.kr

퍼 낸 곳 | 디자인우리
