

2015년 제7회 학술대회

**피아노교수법 연구의 실제와 방법**  
**- 피아노교수법의 지속적인 발전을 위한**  
**연구방법론과 논문작성지침 -**

한 국 피 아 노 교 수 법 학 회

The Korean Association of Piano Pedagogy

# | 일 정 표

2015년 제7회 학술대회

사회 박지원 부회장(나사렛대 교수)

09:00-09:30	등록 및 커피 타임			
09:30-09:50	개회사 학술대회 연혁 및 인사말		정완규 회장 (중앙대 교수) 김성은 학술분과위원장 (명지대 교수)	아트홀
09:50-11:20	주제 발표 I	음악연구방법론 및 논문작성법의 실제적 접근	최진호 (중앙대 교수)	아트홀
11:30-12:00	구두 발표 I	피아노 연주에서의 효율적인 암보 방법	김다해라 (중앙대 일반대학원) 좌장 김신영 (국립목포대 교수)	202호
		무장한 남자(L'Homme armé) 선율에 대한 고찰	김지언 (배화여대 교수) 좌장 이중희 (연세대 강사)	203호
		피아노 교육에 있어 바로크 건반음악의 리듬 기보와 해석에 대한 고찰	이주혜 (이누리 평생교육원 교수) 좌장 전순식 (한세대 강사)	208호
		피아노 선생님이 주는 9가지 선물	송지혜 (한국피아노교수법연구소 소장) 좌장 권수미 (한국교원대 교수)	210호
12:00-12:40	중식			
12:40-01:10	포스터 세션	<피아노 어드벤처>의 성인 피아노 교재와 아동 피아노 교재의 비교·분석	강은진 (중앙대 일반대학원)	로비 전시장
		스페인 안달루시아 지방 춤곡을 소재로 한 피아노곡: 파야, 그라나도스, 알베니즈를 중심으로	구성은 (한세대 일반대학원)	
		회화의 기법을 결합한 피아노 교육: 칸딘스키의 점, 선, 색채를 중심으로	김한내 (이화여대 공연예술대학원)	
		니콜라이 카푸스틴의 피아노 음악	노진아 (중앙대 일반대학원)	
		노인 음악교육 프로그램 개발의 필요성	박윤선 (이화여대 공연예술대학원)	
		한국 바이엘 류(類) 교재의 문제점과 효과적인 지도방안: 즉흥연주와 반주법 지도를 중심으로	이선아 (중앙대 일반대학원)	
		국내외 피아노 급수평가제 비교 연구	이희주 (숙명여대 사회교육대학원)	
초급 피아노 교재를 활용한 효과적인 리듬 지도법: <속성과정 피아노 어드벤처>를 중심으로	최성경 (중앙대 일반대학원)			
1:10-1:40	피아노 지도 공개 레슨	스케일을 사용하여 작곡된 두 개의 중급 연습곡: C. Czerny의 <Etudes de Mechanisme>, Op. 849, No. 11 / F. Burgmüller의 <18 Characteristic Studies>, Op. 109, No. 2 'The Pearls'	문주혜 (한국피아노교수법연구소 연구원) 전문지도자 송지혜 (한국피아노교수법연구소 소장) 좌장 신지연 (서울사이버대 교수)	203호

		R. Schumann의 <Allegro in B minor>, Op. 8	박지영 (중앙대 일반대학원) 전문지도자 김신애 (중앙대 강사) 좌장 정지영 (세종대 교수)	208호
		F. Chopin의 <Ballade in A b Major>, Op. 47	김현진 (명지대 문화예술대학원) 전문지도자 안미현 (성신여대 교수) 좌장 이중희 (연세대 강사)	210호
1:50-2:20	구두 발표 II	20세기 작곡가들의 24개 피아노 전주곡집 연구	정혜연 (University of Illinois 강사) 좌장 정지영 (세종대 교수)	203호
		도로시 타우브만 (Dorothy Taubman) 테크닉의 적용: 초급 교재를 중심으로	채수아 (이화여대 강사) 좌장 유순영 (건국대 강사)	208호
		한국에서의 음악과 영어 통합교육에 대한 인식 조사 연구	최은정 (Clafin University 교수) 좌장 박지원 (나사렛대 교수)	210호
2:30-3:00	구두 발표 III	니콜라이 카푸스틴의 <연주회용 재즈 연습곡> Op. 40 중 1, 2, 3번의 설명과 연주기법 소개	이보라 (University of Illinois 강사) 좌장 김신영 (국립목포대 교수)	202호
		리버만(Lowell Liebermann)의 <피아노 소나타>, Op. 1, No. 1 의 신고전주의적 측면에 대한 고찰과 그를 통해 바라본 현대음악의 접근방법	최은영 (중앙대 강사) 좌장 오상은 (숙명여대 교수)	203호
		그룹 피아노 교육의 장점과 개인 교습 적용 가능성	최지현 (Bradley University 교수) 좌장 이중희 (연세대 강사)	208호
		음악 요소 기반의 피아노 즉흥연주 지도방안	이연경 (청주교대 교수) 좌장 권수미 (한국교원대 교수)	210호
3:10-4:40	주제 발표 II	다양한 피아노작품의 내용적 접근: 분석 후에 무엇을 할 것인가?	이남재 (한국교원대 교수)	아트홀
4:40-5:30	렉처 리사이틀	Youthful & Useful Repertoire for Duo : Essential one-piano four-hand music for musical development	강의 Reid Alexander (University of Illinois 교수, 숙명여대 교환교수), 통역 정혜연 (University of Illinois 강사)	아트홀
		<ul style="list-style-type: none"> <li>■ <i>Nothin' But the Blues</i> by Arletta O'Hearn (from <i>Jazz Together</i>, Kjos)</li> <li>■ <i>Deep South Blues</i> by Tony Caramia (from <i>Keyboard Musicianship</i>, vol. II, Stipes)</li> <li>■ <i>By the Brook</i> by Christos Tsitsaros (from <i>Looking in the Mirror</i>, Frederick Harris)</li> <li>■ <i>A Little Song</i> by Jon George (from <i>Two at One Piano</i>, elementary duets, book I, Alfred)</li> <li>■ <i>Nostalgic Song (Little Pieces on 5 Notes)</i> by Ettore Pozzoli (from <i>Smiles of Childhood</i>, Ricordi)</li> <li>■ <i>First Steps (easy duets)</i> by Samuel Maykapar (Leeds Music)</li> <li>■ <i>Prélude</i> by Céline Bussiéres-Lessard</li> </ul>	pf. Reid Alexander, 정혜연	

	<p>(from Keyboard Musicianship, vol. I, Stipes)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>■ <i>Another Simple Waltz</i> by Tony Caramia (from Keyboard Musicianship, vol. I, Stipes)</li> <li>■ <i>Scarborough Fair</i> (English) arranged By James Lyke (from Keyboard Musicianship, vol. I, Stipes)</li> <li>■ <i>Take Me Out to the Ball Game</i> (Tilzer) arranged by James Lyke (from Keyboard Musicianship, vol. I, Stipes)</li> <li>■ <i>Ballad</i> by Céline Bussiéres-Lessard (from Keyboard Musicianship, vol. II, Stipes)</li> <li>■ <i>Play Time</i> and <i>Story Time</i> by Norman Dello Joio (from Family Album, Marks Music)</li> <li>■ <i>The Ballerina</i> by Norman Dello Joio (from Five Images, Marks Music)</li> <li>■ <i>Indian Summer</i> by Jon George (from Kaleidoscope Duets, vol. III, Alfred)</li> <li>■ <i>Computer Model #1087</i> by Jon George (from Kaleidoscope Duets, vol. IV, Alfred)</li> <li>■ <i>Enchanted Forest</i> by Jon George (from Kaleidoscope Duets, vol. V, Alfred)</li> <li>■ <i>A Mischievous March</i> by Stella Goud (from Off-Balance Duets, Frederick Harris)</li> <li>■ <i>Rockin' Chair</i> by Eugenie Rocherolle (from headin' south..., Kjos)</li> <li>■ <i>A Quiet Place</i> by Dale Reubart (from 2 x 2: Etudes for Piano Duet, Frederick Harris)</li> <li>■ <i>It's A Most Unusual Day (McHugh and Adamson)</i> arranged by Jim Lyke (from We Love A Piano, Alfred)</li> <li>■ <i>Jingle Bells (Pierpont)</i> arranged by Reid Alexander (from Christmas Music from Around the World, Frederick Harris)</li> <li>■ <i>Good King Wenceslas (Piae Cantiones, 1582)</i> arranged by Reid Alexander (from More Christmas Music from Around the World, Frederick Harris)</li> <li>■ <i>Jesus, Jesus, Rest Your Head</i> by Vincent Persichetti (from Appalachian Christmas Carols, Elkan-Vogel)</li> <li>■ <i>Deck the Halls</i> (Old Welsh Carol) arranged by Eugénie R. Rocherolle (from Christmas Side by Side, Kjos)</li> <li>■ <i>Adeste Fideles</i> by Franz Liszt (from Christmas Liszt For Two, eds. Weekley and Arganbright, Kjos)</li> </ul>		
5:30-6:00	<b>폐회식</b>	<b>아트홀</b>	

# | Contents

## 주제발표 I

- 음악연구방법론 및 논문작성법의 실제적 접근 ..... 3  
최진호 (중앙대학교 교수)

## 구두발표 I

- 피아노 연주에서의 효율적인 암보 방법 ..... 15  
김다해라 (중앙대학교 일반대학원)
- 무장한 남자(L'Homme armé) 선율에 대한 고찰 ..... 29  
김지언 (배화여자대학교 교수)
- 피아노 교육에 있어 바로크 건반음악의 리듬 기보와 해석에 대한 고찰 ..... 35  
이주혜 (이누리 평생교육원 교수)
- 피아노 선생님이 주는 9가지 선물 ..... 45  
송지혜 (한국피아노교수법연구소 소장)

## 포스터 세션

- <피아노 어드벤처>의 성인 피아노 교재와 아동 피아노 교재의 비교·분석 ..... 55  
강은진 (중앙대학교 일반대학원)
- 스페인 안달루시아 지방 춤곡을 소재로 한 피아노곡:  
파야, 그라나도스, 알베니즈를 중심으로 ..... 65  
구성은 (한세대학교 일반대학원)

□ 회화의 기법을 결합한 피아노 교육: 칸딘스키의 점, 선, 색채를 중심으로 .....	75
김한내 (이화여자대학교 공연예술대학원)	
□ 니콜라이 카푸스틴의 피아노 음악 .....	83
노진아 (중앙대학교 일반대학원)	
□ 노인 음악교육 프로그램 개발의 필요성 .....	91
박윤선 (이화여자대학교 공연예술대학원)	
□ 한국 바이엘 류(類) 교재의 문제점과 효과적인 지도방안: 즉흥연주와 반주법 지도를 중심으로 .....	99
이선아 (중앙대학교 일반대학원)	
□ 국내외 피아노 급수평가제 비교 연구 .....	107
이희주 (숙명여자대학교 사회교육대학원)	
□ 초급 피아노 교재를 활용한 효과적인 리듬 지도법: <속성과정 피아노 어드벤처>를 중심으로 .....	119
최성경 (중앙대학교 일반대학원)	

### 피아노 지도 공개레슨

□ 스케일을 사용하여 작곡된 두 개의 중급 연습곡: C. Czerny의 <Etudes de Mecanisme>, Op. 849, No. 11 / F. Burgmüller의 <18 Characteristic Studies>, Op. 109, No. 2 'The Pearls' .....	129
문주혜 (한국피아노교수법연구소 연구원)	
□ R. Schumann의 <Allegro in B minor>, Op. 8 .....	133
박지영 (중앙대학교 일반대학원)	
□ F. Chopin의 <Ballade in A ♭ Major>, Op. 47 .....	135
김현진 (명지대학교 문화예술대학원)	

## 구두발표 II

- 20세기 작곡가들의 24개 피아노 전주곡집 연구 ..... 139  
정혜연 (University of Illinois 강사)
- 도로시 타우브만 (Dorothy Taubman) 테크닉의 적용: 초급 교재를 중심으로 ..... 147  
채수아 (이화여자대학교 강사)
- 한국에서의 음악과 영어 통합교육에 대한 인식 조사 연구 ..... 155  
최은정 (Claflin University 교수)

## 구두발표 III

- 니콜라이 카푸스틴의 <연주회용 재즈 연습곡>, Op. 40 중  
1, 2, 3번의 설명과 연주기법 소개 ..... 165  
이보라 (University of Illinois 강사)
- 리버만(Lowell Liebermann)의 <피아노 소나타>, Op. 1, No. 1 의  
신고전주의적 측면에 대한 고찰과 그를 통해 바라본 현대음악의 접근방법 ..... 171  
최은영 (중앙대학교 강사)
- 그룹 피아노 교육의 장점과 개인 교습 적용 가능성 ..... 177  
최지현 (Bradley University 교수)
- 음악 요소 기반의 피아노 즉흥연주 지도방안 ..... 185  
이연경 (청주교육대학교 교수)

## 주제발표 II

- 다양한 피아노작품의 내용적 접근: 분석 후에 무엇을 할 것인가? ..... 195  
이남재 (한국교원대학교 교수)

## 렉처 리사이틀

- Youthful & Useful Repertoire for Duo: Essential one-piano four-hand  
music for musical development ..... 203  
강의 Reid Alexander (University of Illinois 교수, 숙명여대 교환교수),  
통역 정혜연 (University of Illinois 강사)



# 주제발표 I

주제발표  
I

음악연구방법론 및 논문작성법의 실제적 접근  
최진호 (중앙대학교 교수)

## 음악연구방법론 및 논문작성법의 실제적 접근

### I. 들어가며

현재 21세기를 맞이하고 있는 한국의 대학사회와 학계에서 가장 뜨겁게 대두되고 있는 문제 중 하나는 논문과 관련한 연구윤리위반 및 연구부정행위이다. 실제로 몇 년 전 있었던 황우석 박사의 줄기세포 연구 부정행위 사건을 시작으로 학계에서 공직에 나가는 많은 사람들이 논문표절과 중복게재 등 연구윤리위반으로 인사청문회를 통과하지 못하고 낙마하는 사례가 빈번히 발생하면서 논문에 대한 윤리 문제가 사회 전반으로 확대되고 있다. 이와 같은 상황은 우리 음악계도 크게 다르지 않다. 음악학과 음악교육 분야에서 논문의 중요성은 커져가고 있지만, 실제 연구윤리에 대한 정확한 지침이나 세부 가이드라인의 부재로 논문의 표절과 연구 부정행위에 대한 인식은 매우 미약한 상태이다.

이러한 배경에서 정부는 앞으로 글로벌 차원의 과학기술 경쟁이 심화되면서 연구개발에 대한 투자가 날로 증대하고 성과주의가 강조됨에 따라 연구 부정행위 역시 증가할 것으로 예상하여, 과학기술계 및 관계부처의 의견 수렴을 거쳐 연구윤리 확보를 위한 지침을 과학기술부 훈령으로 공포하였다(교육과학기술부, 2009). 그러나 다양한 학문분야의 각각의 특성상 모든 학문분야를 아우르는 일반적으로 보편화된 연구윤리의 공통점을 찾는 것은 쉬운 일이 아니다. 이러한 문제는 음악 분야도 다르지 않다. 다시 말하면, 일반적인 의미에서 음악은 예술에 속하지만, 음악학은 인문학에 가까우며, 음악교육학은 실제 교육현장을 대상으로 하는 교육학이기 때문에 사회과학에 속한다. 미국에서는 이러한 점에서 매우 분명한 경계를 가지고 있다. 일반적으로 미국음악대학에 속해있는 각과는 각 학문 분야가 가지고 있는 특성을 고려해 나름대로 자신의 학문분야에 맞는 논문작성양식 및 연구윤리규정을 채택해 사용하고 있다. 예를 들면, 일반적인 음악예술(연주)분야는 시카고 매뉴얼 등을 사용하는 경우가 많고, 음악학에서는 인문학에서 주로 사용하는 Turabian이나 MLA 양식을 주로 쓰고 있다. 하지만 음악교육학은 실제 교육현장에서 사람

을 대상으로 연구하는 사회과학에 속하기 때문에 APA양식을 사용하며, 모든 학생들과 연구자들은 미 연방정부 차원의 연구윤리 세부 가이드라인에 해당하는 IRB(Institutional Review Board)의 정해진 훈련과 절차를 철저히 거치도록 하고 있다.

반면, 한국에서는 음악 분야가 대부분 실기 위주로 발전해 왔기에 논문을 작성하는 것에는 상대적으로 취약한 점이 있었다. 최근 들어서 음악학 또는 음악교육학을 중심으로 논문의 중요성이 매우 커지고 있으며, 일반대학원의 음악전공, 또는 교육대학원의 음악교육 전공생들의 석, 박사 논문과 음악대학 교수들의 논문 발표가 크게 확대되면서 논문 작성에 대한 중요성이 더욱 확대되고 있다. 하지만 논문 작성에 대한 이해와 연구윤리에 대한 기본적인 가이드라인의 부재로 인하여 음악 분야에 대한 논문을 작성하는 데 여러 가지 혼란이 있어왔던 것이 사실이다. 이러한 점에서 본 학술 발표의 목적은 음악분야의 특수성을 고려한 논문작성법과 연구윤리 관련 상황을 제시하고, 음악연구방법론에 기초한 체계적인 음악 분야의 연구논문 작성양식과 올바른 연구실천 방안을 제시하는 것이다.

## II. 연구방법론에 따른 음악연구의 유형<sup>1)</sup>

성태제(2010)는 연구의 정의에 대해 “어떤 사실을 발견하거나 확인하기 위하여 체계적이고 과학적으로 접근하는 작업(p. 19)” 또는 “증거가 없는 상식을 체계적, 구체적, 논리적인 방법으로 증거를 확인하여 이론을 정립하여 주는 작업(p. 23)”이라고 하였다. 다시 말하면, 과학적 연구는 체계적인 방법을 통해 증거를 모으고, 모아진 증거를 통해 연구자의 주장이나 어떤 사실을 지지하거나 반박하는 것을 말한다. 과학적 연구방법에서는 연구의 유형을 크게 양적연구(quantitative research)와 질적연구(qualitative research)로 분류하고, 다시 연구의 목적과 방법론에 따라 관찰(exploration), 설명(descriptive), 상관(relational), 그리고 실험(experimental) 연구로 분류하고 있다(Fraenkel & Wallen 2003; Grady 1998; Huck 2000).

우선 양적연구는 19세기 실증주의자들의 사상에 근거한 자연과학적 연구방법을 따르는 것으로, 예를 들면, 자연현상을 관찰하고 가설을 세우고 가설을 검증할 실험상황을 설계하고, 실제 실험을 통해 가설을 검증하여 실제 가설이 참인지 거짓인지 밝히는 것을 말한다(Fraenkel & Wallen, 2003). 양적연구의 가장 중요한 특징은 수집된 자료의 형태가 수(numbers)로 이루어져 있기에 객관적/실증적으로 나타낼 수 있다는 것이다. 이러한 양적연구의 특성을 정리하면 먼저, 양적연구의 모아진 증거자료는 수로 표시될 수 있어야 하며

---

1) 본 장은 발표자의 2011년 2월 음악교육공학 제12집에 출간된 “연구방법론을 통해 본 음악교육학 연구의 현황과 과제”의 내용을 요약 정리한 것이다.

둘째, 연구자를 포함한 연구의 모든 절차와 과정이 가치중립적이어야 하고 셋째, 현실에 적용이 가능한 일반적이면서 보편적인 원리나 법칙을 발견할 수 있다는 것이다(Gall et al., 2003; Huck, 2000).

반면, 질적연구는 양적연구가 계속 발전하는 가운데 양적연구를 통해 해결할 수 없는 문제점들에 관심을 가지게 되면서 발전하게 되었다. 질적연구를 옹호하는 연구자들의 양적연구에 대한 비판은 양적연구가 너무 이론에 구속되며, 양적연구가 지향하는 객관성과 가치중립성을 유지하는 것이 쉽지 않고, 특정한 연구 상황에서 도출된 양적연구 결과를 사회문화적 맥락이 다른 상황에 일반화하는 것에 문제가 있다는 것이다(성태제, 2003; Gall et al., 2003). 이러한 문제에서 양적연구의 한계를 지적하는 질적연구자들은 사회현상과 자연현상 사이에는 차이가 있으며, 복잡하게 얽혀있는 사회현상을 파악하기 위해서는 각 상황의 맥락을 고려하는 가운데 보다 다양한 연구방법들을 사용하는 것이 필요하다고 주장하였다(성태제, 2003; Eisner, 1997).

이런 질적연구의 특징을 살펴보면, 연구자의 주관에 철저히 배제하고 일정한 틀을 가지고 객관적·가치중립적으로 연구하는 양적연구와는 달리 연구방법에 일정한 형식이 없고, 연구자의 주관에 따라 자연 상태에서 총체적 연구를 하여야 함을 강조하는 것이다. 또한 일반화를 목적으로 하는 양적연구와는 달리 연구결과를 특정한 상황에만 적용하도록 하는 것이 중요한 특징이라고 할 수 있다. 하지만 이러한 질적연구의 특징들 때문에 연구자의 주관에 따라 연구결과가 왜곡되는 결과를 가져올 수 있으며, 연구결과들을 일반적인 다른 상황에 적용하지 못하는 것은 단점이라고 할 수 있겠다. 성태제는(2003) 양적연구와 질적연구의 차이를 표를 통해 잘 비교해 놓았다(<표 1> 참조).

<표 1> 양적연구와 질적연구의 비교 (성태제 2003, p. 28)

	양적연구	질적연구
실재의 본질	실재를 형성하는 인간의 특성과 본질이 존재한다고 가정. 따라서 복잡한 패러다임에 관한 연구가 가능	객관적 실재라고 일반화시킬 수 있는 인간의 속성과 본성은 없다고 가정. 따라서 단편적인 연구가 아닌 총체적인 연구의 필요성 주장
연구자와 연구대상의 관계	연구자와 연구대상 간의 관계가 밀접하게 되면 연구 자료가 왜곡될 수 있으므로 거리를 유지	연구자와 연구대상이 서로 밀접한 관계를 유지
일반화	일반화 가능	연구 자체가 독특하기 때문에 일반화 시킬 수 없음
인과관계	행위 현상을 인과관계로 설명	원인과 결과의 명확한 구분이 어려움

	양적연구	질적연구
가치	객관적 절차에 의해 자료수집. 질적연구에 비해 가치 중립적	연구절차나 방법이 연구자의 주관에 의해 결정됨
연구방법	조사방법, 실험설계, 관찰법	관찰법

지금까지 살펴본 양적연구와 질적연구 방법들은 다시 연구자의 구체적인 연구목적과 연구 방법론적 측면에서 세부적으로 나누어진다. 먼저 양적연구는 연구의 목적과 방법론에 따라 현재 상태나 상황을 설명/묘사하여주는 서술(기술)연구(descriptive research), 두 개 이상의 변수간의 관계를 규명하는 상관연구(relational research), 그리고 변수들을 조작/통제하여 원인과 결과를 밝히는 실험연구(experimental research)로 나누어질 수 있다(Fraenkel & Wallen, 2003). 서술 연구는 현재 "통제되지 않은 자연적 상황에서 질문을 통하여 현상을 파악하는 연구로서, 현재의 사실을 있는 그대로 연구하는 것을 말하는데" (성태제, 2010, p. 216), 보통 설문지나 인터뷰 방법을 통해 연구 자료를 모으는 조사연구(survey research)가 여기에 해당한다. 조사연구는 음악교육연구에서도 많이 사용되는 방법으로 연구대상에게 설문지(questionnaire)를 통해 자료를 수집하는 방법과 면접(interview)을 통해 자료를 수집하는 방법으로 크게 나뉜다.

두번째로 양적연구에서 중요한 연구방법에 의한 유형은 두 변수 간 관계를 밝히는 상관연구가 있겠다. 상관연구는 서로 연관이 있을 것 같은 두 개의 변수를 선택해서 두 변수간의 상관관계가 있는가 하는 것을 통계적 방법을 거쳐 확인하는 것이다. 예를 들면 학력과 수입의 관계라든지 흡연과 폐암의 관계와 같이 두 변수 간의 상관성을 밝히면 의미 있는 결과를 얻을 수 있는 경우이다. 음악에서는 다문화 음악에 대한 선호도와 다문화에 대한 태도의 관계를 알아본다든지(최진호, 2010a) 아니면, 음악수업시수와 아이들의 폭력성의 상관관계를 밝히는 연구 등을 예로 들 수 있겠다. 이런 상관관계를 밝히는 연구에서 주의해야 할 점은 두 변수 간의 관계에 통계상 유의미한 상관결과가 밝혀졌다고 하더라도 그 자체로 원인과 결과의 의미로 받아들여서는 안 된다는 것이다. 예를 들면, 흡연과 폐암이 서로 상관관계가 있는 것으로 밝혀졌다고 하더라도 흡연이 폐암의 원인이라는 결과를 내리는 것은 위험하다. 왜냐하면, 상관연구에서는 원인과 결과를 밝히는 것이 목적이 아니라 두 변수 간 관계를 확인하는 것에 있기 때문이다. 만약 두 변수 간 원인과 결과를 밝히고 싶다면 흡연이라는 독립변수를 제외하고 폐암이라는 종속변수에 영향을 줄 수 있는 모든 조건(매개변수)을 통제된 실험실 상황에서 흡연이 폐암의 실제 원인인지를 밝히는 실험연구를 시행할 때에만 원인과 결과를 확인할 수 있는 것이다(Gall et al., 2003).

이와 같이 양적연구의 마지막 연구방법에 속하는 실험연구는 변수들 사이의 원인과 결과를 밝혀 일반화 시킬 수 있는 유일한 방법이다. 실험연구의 정의는 "처치, 환경, 조건을 의도적으로 조작 혹은 통제하여 연구대상이나 물체에 어떤 변화가 있는지를 분석함으로써 인과관계를 밝히는 연구이다(성태제, 2003, p. 191). 실험연구에서의 변수는 영향을 주는 독립변수(independent variable) 즉, 처치변수와 영향을 받는 변수인 종속변수(dependent variable)로 나누어 질 수 있다. 앞의 예에서 살펴보면, 흡연은 독립변수로 종속변수인 폐암의 발생빈도에 영향을 주게 되고, 독립변수인 흡연의 처치 강도에 따라 종속변수의 폐암의 발생빈도가 영향을 받게 되는 것을 말한다. 음악의 경우를 예를 들면, 특별한 음정교정 교수법이 기존의 교수법과 차이가 있는지를 알고 싶은 경우, 음정교정 교수법은 독립변수, 즉 처치변수가 되고, 음정교정 점수는 종속변수가 되는 것이다. 이러한 두 변수를 실험상황에 넣고 두 집단 즉, 개발된 음정교정 교수법을 처치 받는 실험 그룹(experimental group)의 음정교정 점수와 기존의 교수법 그룹(control group)의 음정교정 점수를 비교하여 통계적 유의미한 결과를 측정하는 것이 실험연구이다.

다음으로 살펴볼 연구방법은 질적 연구방법으로, 질적 연구방법의 가장 중요한 특징은 연구자 자신이 연구의 도구가 되며, 연구자의 관찰을 통한 사례연구(case study)가 가장 보편적인 연구방법이라는 것이다. 질적연구의 특징을 앞서 지적한 양적연구와 같은 방식으로 묘사하자면, 자연스러운 상황 속에서의 관찰과 탐구(exploration)라고 볼 수 있겠다. 마치 미지의 세계를 처음 들어가는 탐험대와 같이 어떤 특정한 상황 속에 들어가 거기에서 연구자가 보고 느끼고 관찰한 사실들을 기술해 나가는 것이 질적연구의 가장 보편적인 연구방법이다. 이러한 점에서 연구자가 '연구 상황이나 목적을 연구목적에 맞도록 통제하거나 조작하지 않고 자연그대로에서 연구하였는가' 하는 것이 질적연구의 타당성을 보장하는 중요한 요소가 된다(Gall et al., 2003).

### III. 음악과 관련된 학술연구 분야의 논문작성양식 비교 분석

먼저 음악학, 종족음악학, 음악이론 등에 주로 사용하는 MLA(The MLA style manual and guide to scholarly publishing) 양식은 1985년 미국 현대 언어학회(Modern Language Association of America)에서 인문학, 특히 현대 언어 및 영어에 관한 논문 작성에 필요한 세부사항들을 제시해 놓은 것으로 현재 미국 내 논문작성에 관한 지침 중 가장 널리 채택되어 사용되고 있는 논문작성 양식 중 하나이다(Raimes, 2000). 실제로 미국 내 대학들의 인문학 전공생들은 대부분 MLA 양식에 맞춰 논문을 작성하고 있으며, 1100여개에 달하

는 전문 학술저널들이 MLA를 논문작성 양식으로 채택해 사용하고 있다. 여기에서 주의 깊게 보아야 하는 것은 출간년도와 페이지 넘버이다. MLA 양식에서는 본문에 인용할 경우, APA와 같이 출간년도가 저자 뒤에 오도록 하는데, 이는 APA 양식과 매우 유사하지만, 페이지 넘버를 표시할 경우 “,” 와 "p" 를 생략하도록 하여 이를 모두 적도록 하는 APA 양식과는 차이를 보인다. 이와 마찬가지로 참고문헌에서 출간년도가 뒤에 오도록 한 점은 시카고 매뉴얼이나 튜라비언 양식과 비슷하지만, 각주와 미주 등 주석 사용을 제한하도록 하는 것은 시카고 매뉴얼이나 튜라비언 양식과 다른 점이다.

두 번째로 살펴 볼 논문작성 체제는 음악역사학, 음악학, 음악이론과 연주 관련 논문에서 주로 사용하는 시카고 매뉴얼 양식(The Chicago manual of style: system of endnotes or footnote)이다. 시카고 매뉴얼 양식은 1906년 시카고 대학 출판사가 <Manual of style: being a compilation of the typographical rules in force at the University of Chicago Press>라는 제목으로 미국에서 논문작성 및 인용에 관한 규정들을 제시한 이후, 2010년 8월, 16번째 개정판이 나오기까지 미국 내 대학과 학계에서 앞에서 제시한 MLA와 APA 양식과 함께 가장 넓게 사용되어지는 논문작성 양식중 하나이다(Raimes, 2000). 처음 출간 당시 200여 페이지 정도의 분량이던 시카고 매뉴얼은 2010년 발간된 16번째 개정판에 이르러, 1,040 페이지에 달할 만큼 방대한 분량이 되었다. 현재 몇몇의 사회과학(social science) 저널 중에서 시카고 매뉴얼을 사용하는 경우가 있지만, 대부분의 인문학(humanities)에 포함되는 문학(literature), 역사(history), 예술(arts)과 연관된 학문분야에서 시카고 매뉴얼을 기준으로 채택해 학술적 논문을 작성하고 있다. 이러한 이유에서 역사적 음악작품과 배경을 중심으로 학술적 연구를 시행하는 대부분의 음악대학과 음악계에서는 시카고 매뉴얼을 기준으로 학술적 논문을 작성하고 있는 실정이다.

시카고 매뉴얼의 가장 큰 특징은 학문분야에 따라 다음의 두 가지 인용방식으로 크게 나누어지는데, 먼저, 주석과 참고문헌을 주로 사용하여 적는 방식(notes and bibliography: 문학, 철학, 역사, 예술과 같은 인문학 분야)과 저자와 출간연도 방식(author-date: 자연/사회과학 분야)이다(Raimes, 2000). 저자와 출간연도를 적는 방식은 MLA 또는 APA 양식과 유사하며, 사회과학에서는 대부분 APA 양식을 사용한다는 점에서 시카고 매뉴얼의 가장 큰 특징은 역시 각주, 미주 등을 사용하는 주석 방식이라고 할 수 있다. 이는 MLA와 APA 양식이 각주와 미주 등 주석의 사용을 극히 제한한 것과 차이가 있다. 이처럼 시카고 매뉴얼에서 각주, 미주 등의 주석방식을 사용하는 이유를 살펴보면, 역사적 사실과 관련한 인문학, 예술 분야 논문의 경우 논문을 읽어나가면서 각주와 미주 등의 설명을 통해 논문을 이해하는 것이 유리하기 때문이다. 다시 말하면, 인문학, 예술분야 논문은 전문용어와 함께 당시의 역사적 배경을 이해하면서 읽어나가는 것이 필요한데, 각주와 미주 등의 주석

은 이러한 인문학, 예술분야 논문에 매우 적합하다. 이러한 이유에서 현재 한국의 많은 음악대학과 음악관련 전문적 학술지들이 각주와 미주 등의 주석을 사용하는 시카고 매뉴얼의 기본 원칙을 따르고 있는 것이다.

한편, 앞에서 설명한 바와 같이 시카고 매뉴얼은 1040 페이지가 넘는 방대한 양으로, 대학원생이나 연구자들이 이를 참고해 논문을 작성하기에 여러 가지 불편함이 있었다. 이러한 점에서 시카고 대학의 튜라비안 교수는 시카고 대학 출판사가 제작한 시카고 매뉴얼 양식(The Chicago Manual of Style)의 방대한 부분 중에서 학생들의 학술적 페이지와 학위 논문들을 작성하는 데 가장 필요한 부분을 추려서 논문작성양식을 만들었는데, 이를 ‘튜라비안 양식’(Turabian’s manual for writers of research papers, theses, and dissertations)이라 부른다. 이런 이유에서 튜라비안 양식은 시카고 매뉴얼이 논문출간에 관해 제공하고 있는 것처럼 아주 세부적인 사항들은 빠져있지만, 기본적으로 시카고 매뉴얼 양식과 큰 차이가 없으며, 실제 전문적 학술지에 논문을 출판하는 것을 목적으로 하지는 않는다.

마지막으로 피아노 교수법과 관련된 논문에서 주로 사용하는 APA 양식(The Publication Manual of the American Psychological Association)에 대해 알아보려고 한다. APA 양식은 1929년 미국 심리학회에서 사회과학 및 행동주의 과학의 논문작성에 관한 규정을 제시한 것을 시작으로 미국 연방정부 연구재단(US National Research Council)의 후원 아래 사회과학(social science), 특히 심리학, 사회학, 그리고 교육학에 관한 논문 작성에 필요한 세부사항들을 명시해 놓은 것이다(APA, 2009). 미국 내 대학들의 사회과학에 관련된 전공과 전문 학술저널들 대부분이 APA 양식에 맞춰 논문을 작성하고 있으며, 음악에서는 피아노교수법을 포함하여 음악교육학, 음악심리학, 음악사회학, 음악치료학 등에서 주로 사용하고 있는 논문체제이다. 특히 사회과학의 특성 상 사람을 대상으로 한 연구가 많은 관계로 다른 논문작성 양식에 비해 연구윤리에 관한 내용이 많이 강조되어 있다.

이상에서 살펴 본 미국에서 음악과 관련된 대표적 논문작성 양식에 대한 유사점과 차이점을 표로 분석해 보면 다음과 같다. 먼저 <표 2>는 앞에서 음악 분야별 논문작성양식을 비교 및 분석해 놓은 것이다.

**<표 2> 음악과 관련된 미국 내 대표적 논문작성양식의 주요해당 음악분야 분류**

미국 내 대표적 음악관련 논문작성 양식	주요 해당 음악 분야
MLA	음악학, 종족음악학, 음악이론 등
APA	음악교육학, 음악심리학, 음악사회학, 음악치료학 등
Chicago Manuel	음악역사학, 음악학, 음악연주, 음악이론,



미국 내 대표적 음악관련 논문작성 양식	주요 해당 음악 분야
	그 밖에 음악에 관련된 학술적 글쓰기 등
Turabian	시카고 매뉴얼과 같음

다음의 <표 3>은 MLA, APA, 그리고 Chicago/Turabian 양식의 대표적인 인용방식의 유사점과 차이점을 비교해 놓은 것이다.

<표 3> 음악과 관련된 미국 내 대표적 논문작성 시 인용방식의 유사점과 차이점 비교

인용 방식	MLA	APA	Chicago/Turabian
주석(Footnote, Endnote)의 유무	X	X	O
참고문헌에서 연도의 위치 (앞 or 뒤)	뒤	앞	Note-Bibliography: 뒤 Author-Date: 앞
이름(First Name: Full name or Initial)	Full Name	Initial	Full Name
제목에 " " 사용 유무	책(X) 저널(O)	X	책(X) 저널(O)
이탤릭체 사용 유무	책 제목(O) 저널 명(O)	책 제목(O) 저널 명(O)	책 제목(O) 저널 명(O)
p 표시 사용 유무	X	O	X
본문 안에 출간 연도 표시 유무	X	O	Note-Bibliography: X Author-Date: O
본문 안에 인용 시, 저자와 연도 사이에, 유무	X	O	X
저자가 두 명 이상일 경우 연결 방식(and or &)	and	&	and
권 다음에 오는 표시 (, or :)	:	,	:

X: 매우 제한적 또는 사용치 않음, O: 사용함,

## IV. 나가며

지금까지 살펴본 음악연구방법론 및 논문작성체제는 학계의 연구를 촉진시키고 효과적인 연구발표 및 정당한 연구윤리를 확립하는데 반드시 필요한 요소이다. 미국의 학계에서

는 논문의 표절(plagiarism), 연구결과 조작, 그리고 이중게제 등과 연관된 연구윤리위반에 대해서 매우 엄격하게 처리하고 있는 실정이다. 실제로 대부분의 미국 대학들의 학기 초 수업에 들어가면 강의계획표상에 표절과 부정행위에 관한 내용을 자세한 규정과 함께 제시해 놓는다. 먼저 표절에 관한 내용을 살펴보면 표절의 정의는 직접인용, 간접인용을 포함하여, 출간되었거나 출간되지 않은 다른 사람의 글이나 생각 등을 적절한 인용 없이 사용하는 것을 말하며, 저자미상의 경우에도 정확한 인용 없이 사용된 경우 모두 표절에 해당한다고 밝히고 있다(성태제, 2010). 그리고 수업에서 표절이 발생할 경우 그 과목을 0점 처리하는 것은 물론 학교의 academic misconduct committee에 회부되어 징계절차를 밟도록 하여 표절에 대한 엄격한 잣대를 적용하고 있다.

앞에서 언급했던 미국의 논문작성양식에서도 논문작성과 출간에 관한 연구윤리에 대하여 자세하게 밝혀 놓았다. APA의 경우 중복출판(duplication publication)과 복수제출, 그리고 표절의 원칙에 대하여 언급하였고, MLA를 포함한 다른 저널의 경우에도 논문작성과 출간에 대한 연구윤리에 대하여 자세하게 언급하고 있다. 출간된 자기 논문의 글을 정확한 인용 없이 그대로 쓰는 것 역시 문제가 된다. 이 부분에 관해서는 현재 한국의 학계에서도 여러 가지 논쟁의 여지가 있긴 하지만, 미국의 경우 본인이 출간한 논문의 글이라도 정확한 인용방식을 거쳐 사용하는 것이 여러 가지 문제를 미리 예방할 수 있는 것으로 보고 있다. 이러한 이유에서 미국의 대학과 학술단체들은 연구논문을 출간하는 모든 연구자들과 학자들에게 표절의 시비를 없애기 위해 홈페이지에 각자 저널의 성격에 맞도록 MLA, APA, 시카고 매뉴얼 등 자신들이 기준으로 채택한 정확한 논문 인용방식을 명시하고 따르도록 하고 있다.

현재 한국에서도 논문작성과 관련한 연구윤리 위반 및 부정행위가 심각한 사회문제로 대두되었고, 이러한 문제에 대한 정부와 학계의 자정 노력과 올바른 연구문화가 자리 잡아야 한다는 필요성이 대두되고 있다. 이러한 올바른 연구문화가 확립되기 위해서는 보다 명확한 연구윤리와 논문체제에 대한 가이드라인이 반드시 제시되어야 한다. 다시 말하면, 미국의 학계가 각 학문분야에 적합한 논문작성체제와 연구윤리 가이드라인을 확립하고 있는 것처럼 한국의 학계도 보다 확실한 논문작성체제 확립과 연구윤리 가이드라인이 절실하다는 것이다. 특히 음악계에서는 각주 방식을 사용하는 시카고 매뉴얼만 논문작성체제로 알고 있는 경우가 많아 논문심사에서 심사자간 이견이 있는 등, 어려움을 겪는 경우가 많다. 이러한 점을 감안하여 한국의 음악계에서도 연구방법론 및 논문작성체제에 대한 이해를 넓히고 음악 연구 논문에 적합한 논문작성 및 연구윤리 가이드라인을 속히 확립하여 바람직한 연구문화를 정착해 나가는 것이 필요하겠다.

## 참고문헌

- 교육과학기술부 (2009). **연구윤리학보를 위한 지침**. 서울: 저자
- 김영천 (2010). **질적연구방법론Ⅲ**. 서울: 아카데미프레스.
- 성태제 (2003). **교육연구방법의 이해**. 서울: 학지사.
- 성태제, 시기자 (2010). **연구방법론**. 서울: 학지사.
- 최진호 (2010a). 음악대학원생들의 다문화에 대한 태도와 다문화 음악선호도와의 관계. **음악교육공학**, 10, 81-94.
- 최진호 (2010b). 음악교육전공 대학원생들의 교육대학원 교과과정 운영체제에 대한 만족도 조사. **음악교육연구**, 38, 149-171.
- 최진호, 정완규 (2010). 피아노 교수학 전공 선택요인 분석과 졸업 후 진로 조사. **음악교육연구**, 37, 215-244.
- 최진호 (2011). 연구방법론을 통해 본 음악교육학 연구의 현황과 과제. **음악교육공학**, 12, 205-220.
- American Psychological Association. (2009). *Publication Manual of the American Psychological Association*. (6<sup>th</sup> ed). New York: Author.
- Eisner, E. W. (1997). The promise and perils of alternative forms of data representation. *Educational researcher*, 26(6), 4-10.
- Fraenkel, J. R. & Wallwn, N. R. (2003). *How to design and evaluate research in education*. New York: McGraw-Hill.
- Gall, M. D., Gall, J. P. & Borg, W. R. (2003). *Educational research*(7th ed.). New York: Longman.
- Grady, M. P. (1998). *Qualitative and action research: A Practitioner handbook*. Bloomington, IN: Phi Delta Kappa Educational Foundation.
- Hopkins, K. D. (2000). *Educational and psychological measurement and evaluation*(8th ed.). Boston: Allyn and Bacon.
- Huck, S. W. (2000). *Reading statistics and research*(3rd ed.). New York: Longman.
- Merriam, A. (1967). *Ethnomusicology of Flathead Indians*. Chicago: Aldine.
- Raimes, A. (2000). *Pocket keys for writers*. New York: Houghton Mifflin Co..

# 구두발표 I

구두발표  
I

피아노 연주에서의 효율적인 암보 방법

김다해라 (중앙대학교 일반대학원)

무장한 남자(L'Homme armé) 선율에 대한 고찰

김지언 (배화여자대학교 교수)

피아노 교육에 있어 바로크 건반음악의 리듬 기보와 해석에 대한 고찰

이주혜 (이누리 평생교육원 교수)

피아노 선생님이 주는 9가지 선물

송지혜 (한국피아노교수법연구소 소장)

## 피아노 연주에서의 효율적인 암보 방법

### I. 서론

음악은 제약된 시간과 한정된 공간에서 청중들에게 최상의 연주를 선보여야만 하며, 한번 연주한 이상 되돌리거나 수정이 불가능하다. 이처럼 시간 종속적이라는 음악의 특성으로 인하여 연주자들은 연주에 대한 심리적 부담을 호소하고 있다(진은경, 2004, p. 8).

피아노 연주에 있어 적당한 떨림이나 심리적 부담은 연주에 몰입할 수 있는 좋은 효과로 작용하기도 하지만 지나친 심리적 부담은 자신의 평소 실력 발휘를 할 수 없게 만들고 성공적인 연주를 통한 성취감 획득의 방해 요소로 작용한다. 그 중에서 기억력에 대한 불신, 즉 암보에 대한 확신은 이러한 심리적 부담을 가중시킬 수 있다. 암보에 대한 확신이 없는 연주자는 연주가 중단되지 않을까 하는 초조함과 그에 따른 실수의 두려움으로 인하여 집중력이 분산되고, 결국 최상의 연주를 실행하지 못하는 결과를 가져올 수 있다. 다시 말하면, 암보에 대한 의구심은 연주자의 불안을 증진시키는 요인이 될 수 있으며(김태현, 2003, p. 39), 작품의 난이도가 높아지고 외워야 할 분량이 많아지게 되면 암보에 대한 심리적 부담감은 더욱 큰 부담으로 작용할 수 있다는 것이다(유은석, 2008, p. 386).

피아니스트들을 위한 효과적인 암보 방법은 다양하다. 그러나 여러 암기방법들은 실제 피아노를 가르치고 배우는 현장에 적용되지 못하고 있는 것이 사실이다. 이론적 토대를 갖춘 효과적인 암보 방법을 지도받거나 학습하기보다는 피아니스트마다 오랜 기간 동안의 경험과 연습을 통하여 각자의 암보 방법을 갖게 되는 것이 보편적이며, 대부분의 학생들은 곡이 외워 질 때까지 반복 연습을 하여 곡을 암보하는 것이 일반적인 상황이다(주희선, 2009, p. 84). 이러한 배경에서 본 연구의 목적은 초급, 중급, 고급의 각 학습 수준에 알맞은 암보 방법, 그리고 각 곡의 구조와 화성 진행, 또는 곡 스타일에 적합한 암보 방법에 대한 문헌들을 조사하여 피아노 연주에 대한 효율적인 암보 방법들을 제시함으로써 성공적인 연주와 최고의 성취감을 얻고자 하는 이들에게 도움이 되고자 하는 것이다.

## II. 본론

### 1. 암보의 종류

#### 1) 청각적 암보

청각에 의한 기억력은 연주자들에게 대단히 중요하며(Sandor, 2001, p. 199), 어떤 곡을 듣기만 하고도 연주가 가능한 학생들은 상대적으로 쉽게 암보할 수 있다(Shockley, 2002, p. 3). 이처럼, 뛰어난 청각능력은 암보 연주에 긍정적인 영향을 미친다. 유은석은(2008) 청각적 암보에 대해 다음과 같이 언급하였다.

청각적 암보는 귀로 듣고 따라서 연주하는 것이며, 민감한 청각 능력을 가진 사람은 음악을 들을 때 기본적인 음고(pitch)와 리듬 외에도 악상과 음색, 아고직 등을 파악할 수 있지만, 이러한 청각능력이 효과적으로 암보에 연결되기 위해서는 들은 것이 지적인 개념으로 인식되어야 한다.

다시 말해 청각적 암보는 귀에 의한 암기라고 할 수 있으며, 귀로 음악을 암기하고 그 다음에 나올 음을 미리 예상하여 그 소리들을 건반위에서 실행시키는 것이다.

#### 2) 시각적 암보

시각적 암보는 눈에 의한 암보로써, 악보를 마치 사진 찍은 듯이 머릿속에 저장하는 기억법과 건반위에서 연주하는 손과 그 건반을 보며 위치와 움직임을 시각적으로 기억하는 것을 말한다. 시각적으로 기억할 수 있는 능력이 뛰어난 연주자들은 피아노에서의 연습 없이 악보만 보고도 암기가 가능하거나, 악보 전체를 그대로 기억할 수도 있다. 시각적 암보는 ‘눈’이라는 감각에 의존하는 암보이기 때문에 이 암보 방법의 단점을 보완해 줄 수 있는 다른 방법도 함께 학습해야 할 것이다. 그리고 본인이 가지고 있는 암보 능력과 암기하고자 하는 작품에 알맞은 암보 방법을 찾아서 학습한다면 더욱 확실하고 안전한 암보연주를 경험할 수 있다.

#### 3) 운동적 암보

운동적 암보는 반복 연습에 의하여 저절로 손가락이 움직이게 되는 것이므로 자신에게 가장 적합한 운지를 찾아내어 표기해 두고 정확하고 일관된 운지 사용이 중요하다

(유은석, 2008, p. 389). 동일한 운지법을 사용하지 않을 경우 근육의 움직임은 패턴이 달라지고 오랜 시간동안 연습해왔던 곡이라도 생소하게 느껴지면서 암보 실수를 범할 수 있다. 그러므로 연주자는 연습을 처음 시작하는 단계에서부터 각 패시지마다 음악적으로 거슬리지 않으면서 가장 편안한 운지법을 찾아야 한다.

#### 4) 분석적 암보

분석적 암보는 말 그대로 악곡을 분석하여 암기하는 것으로써, 제일 기본적이면서도 다른 암보 방법에 비해 가장 믿을만한 방법이다. 청각적, 시각적, 운동적 암보는 자연스럽게 이루어지는 감각적 암기이기 때문에 아무리 완벽하게 준비하여도 예상치 못한 변수가 생기면 갑자기 기억이 나지 않는 상황이 일어나기도 하지만, 분석적 암보는 음악적 지식을 토대로 조사하고 탐구하여 의식적으로 암기하는 지적 암기이며, 철저하게 이해를 바탕으로 기억하기 때문에 다른 암보 방법들보다 안전성이 매우 높다고 할 수 있다.

#### 5) 음악맵핑을 통한 암보

“미국 컬럼비아 대학의 루빈-랩슨(G. Rubin-Rabson)은 1937년에 악보를 알기 쉽게 시각적으로 도표를 그리며 학습하는 경우는 곡을 훨씬 빠르게 익히고 암보도 더 잘한다는 실험 결과를 발표하였다(유은석, 2008, p. 390).” 이처럼 음악도 연주자가 기억하기 쉬운 이미지로 기호화하면 오랫동안 기억하기에 용이하며, 이러한 암기법을 음악에 적용한 것으로, 쇼클리(R. P. Shockley)의 음악맵핑(music mapping)이 있다. 악보의 도법화(圖法化), 즉 건반위에서 연주하기 전에 악보만 살펴보고, 선율과 화성 등과 같은 곡의 주요 특징들을 기억하기 쉽도록 기호화하며, 즉흥 연주를 통해 머릿속에 그리는 것이다.

## 2. 단계별 학습에서의 암보방법 제시

여러 가지의 암보 방법들은 개개인의 학습 능력과 각 곡의 구조와 화성 진행 또는 스타일에 따라 알맞게 선택하여 적용할 수 있다. 연주자들은 자신에게 적합한 암보 방법을 탐구하여 암보 학습에 주력한다면 누구든지 성공적인 연주를 해낼 수 있다. 하지만, 연주자로서 정상에 오른 피아니스트나 전문 연주자가 아닌 이상 본인 수준에 맞는 암보 방법을 스스로 찾기로 결코 쉽지 않으며, 피아노를 배우는 학습자가 교사로부터 올바른 암보 방법에 대하여 배우는 경우도 극히 드물다. 그러므로 초급, 중급, 고급의 단계별 학습에 알맞은 암보 방법을 제시하는 것이 시급하며, 단계별로 고려하여 제시된 암보 방법은 효율적인 암보 연주에 좋은 영향을 끼칠 것이다.

## 1) 초급 학습자의 암보 방법

학문의 어떠한 분야에서든지 가장 중요한 시기는 기초 단계일 것이며 피아노 교육 또한 기초단계에서 어떻게 지도하느냐에 따라 학습의 성패가 좌우되기 때문에 초급 학습자를 교육할 때에는 더욱 신중해야 한다. 그리고 초급 학습자에는 미취학 아동, 초등학교생, 그리고 시작 단계에 있는 성인들이 포함되며 각 그룹마다 학습 목표와 자료들이 분명히 다르기 때문에 각각 따로 살펴볼 필요가 있다(Uszler et al., 2003, p. 365). 이처럼 초급 학습자는 세 그룹으로 나누어 구별된 학습 방법을 제시해 주어야 하며 각 학습자에 알맞은 암보 방법을 알아보았다.

### (1) 미취학 아동의 암보 학습

이 세 그룹 중에서 미취학 아동, 즉 연령대가 가장 적은 초급 학습자를 위한 효과적인 암보 방법은 단순한 반복, 노래, 가사를 통하여 쉽게 외우게 하는 것이다(곽지현, 2006, p. 141). 이 시기의 아동들은 지적 능력 발달의 초기 단계이기 때문에 글이나 설명보다는 감각적 능력을 통하여 음악을 보고, 듣고, 느끼면서 배우는 것이 효과적이다. 교사의 시범 연주에서 건반의 움직임과 손가락의 위치를 보고 곧바로 흉내 내는 방법은 되풀이하며 습득하는 중에 손 움직임을 도와주고 귀를 발달시켜 준다(유은석, 2008, p. 193). 교사의 시범 연주를 듣고 모방하거나, 여러 종류의 소리를 귀로 듣고 다양한 음색을 경험하고, 리듬을 몸으로 표현하며 신체로 체험함으로써 음악을 학습한다. 교사의 시범 연주를 듣고 그 소리를 바로 기억하여 치는 것은 청각적 암보의 형태로써, 감각에 의존하는 아동기에 적합한 암보 방법이다.

그리고 흥미를 느낀 동작이나 노래를 반복하는 것을 좋아하고, 새로운 것 보다는 익숙한 것의 반복을 좋아하는 성향을 가지고 있으며, 이러한 반복을 통하여 주위의 모든 소리와 사물을 학습하게 된다(곽지현, 2006, pp. 141-142). 결론적으로 이 시기의 아동들은 지속적인 반복을 통하여 음악을 기억할 수 있도록 유도해야 하며, 유의해야 할 점은 학생이 지루해 하지 않도록 노래와 가사, 또는 재미있는 놀이를 제시함으로써 지속적으로 흥미를 유발해야 한다.

다음은 미취학 아동 학습자에 알맞은 암보 방법을 예시를 통하여 자세히 알아보았다.

#### ① 로트 플레이잉(rote playing)을 통한 암보의 예시

로트 플레이잉이란 어린이가 곡을 흉내 내거나 소리를 기억하여 치는 방법으로써, 악보를 읽지 못하는 아주 나이가 적은 어린이는 교사가 연주하는 건반의 움직임을 보고 곧바로 흉내 낼 수 있으며, 방금 들은 노래를 쉽게 기억하며 외워서 칠 수 있는 능력이다



(송정미, 2001, p. 113). 이 방법은 학생이 똑같은 것의 반복을 통하여 습득하게 되며, 익숙한 것의 반복을 좋아하는 아동의 특성을 이용하여 암기를 유도한다.

아래는 교사와 학생이 레슨 시 나눈 대화 내용이다. 이처럼 교사는 학생이 지루해하지 않는 소재를 통하여 반복 학습을 자연스럽게 유도해야 한다. 학생에게 반복 학습을 “그림자놀이”로 소개함으로써 특별한 놀이로 인식되어 흥미를 가지고 반복적으로 연주 할 수 있으며, 좋아하는 숫자를 통해 “그림자놀이”를 한 번 더 제안함으로써 반복 학습이 충분히 이루어질 수 있다.

〈표 1〉

T : 오늘은 그림자놀이를 해보도록 해요. 선생님이 연주하는 것을 듣고 그림자처럼 똑같이 쳐 보세요.
S : 네!
T : 잘 했어요. 아침에 유치원 갈 때의 그림자 같아요. 이번에는 맛있게 점심을 먹은 후, 놀이터 갈 때의 그림자처럼 쳐 볼까요?
S : 배가 부르면 힘이 세지니깐 더 크게 쳐 볼래요.
T : 잘했어요. 1에서 10까지의 숫자 중에서 좋아하는 숫자가 무엇인가요?
S : 3번 좋아해요.
T : 그럼 좋아하는 숫자만큼 그림자놀이를 3번만 더 해볼까?

(2) 초등학생의 암보 학습

초등학생 학습자를 위한 효과적인 암보 방법은 미취학 아동 학습자에 비해 조금 더 다양성을 지닌다. 먼저, 초등학생은 지적 능력이 어느 정도 발달된 상태이면서 감각적 능력에도 어느 정도 의존하려는 경향이 있기 때문에 음악 맵핑을 통한 암보 학습이 큰 도움이 된다. 음악 맵핑을 통한 암보는 시각적 암보와 분석적 암보가 적절히 융합된 암보 방법으로써, 단 한가지의 암보 방법으로는 학습 하였을 경우에 나타나는 단점을 보완 할 수 있다. 그리고 초등학생이라는 지적 수준을 고려하였을 때, 분석적 암보는 어렵고 복잡하게 느껴질 수 있기 때문에 보다 쉽고 가볍게 작품의 구조를 파악할 수 있는 음악 맵핑을 통한 암보 방법이 적합하다. 초등학생 학습자에게 시각적 암보 또한 효과적이다.

초등학생이라는 신분과 초급 학습자라는 점으로 미루어 보았을 때 테크닉 또는 음악적으로 수준이 높지 않을 것이며 학습하는 작품 또한 복잡하지 않고 단순하다. 즉, 악보가 매우 간단하기 때문에 시각적으로 암기하기에 적합하다. 사진을 찍듯이 악보 전체를 기억하여 연주 할 때에 악보가 눈앞에 펼쳐지는 방법으로, 악보가 실제로 눈앞에 있다고

생각한다면 더욱 편안한 마음가짐으로 연주에 집중할 수 있다. 시각적 기억력을 더욱 정확하게 하기 위해서 악보를 보고 똑같이 그려보는 방법도 있다.

다음은 초등학생 학습자에 알맞은 암보 방법을 작품 예시를 통하여 자세히 알아보았다.

① 음악 맵핑을 통한 암보의 예시

이 곡은 쉬테(L. Schytte)의 <왼손을 위한 멜로디>, Op. 108, No. 2 이다. 선율은 왼손에서 흐르고 오른손 화음 반주는 마지막 마디를 제외하고는 모두 8분음표의 반복이며 화성의 변화가 극히 드물다. 오른손은 가능한 한 여리게 하여 왼손의 선율을 표현하는데 주력한다.

<악보 1> L. Schytte <왼손을 위한 멜로디>, Op. 108, No. 2

Moderato (보통 빠르기) ♩=108-120

쉬테 (1848~1909)  
로마의 낭만시대 작곡가

27 *mf*

선율이 왼손에 있습니다.  
오른손 화음 반주는 가능한 한 여리게 하여 왼손의 선율을 표현하는데 주력합니다.

5

9 *mf*

13 화음 변화를 느껴봅시다.

아래의 악보는 원곡을 토대로 맵핑한 것이다. 오른손은 동일한 화음이 한 마디 이상 지속되는 패턴이 반복되고, 왼손의 선율은 악보를 최소화하기 위해 알파벳으로 표기하였으며, 써 놓은 알파벳의 위치를 보고 선율의 상행과 하행을 알 수 있다. 음정을 뜻하는 알파벳의 뒤에 오는 “-” 기호는 그 음정의 길이를 뜻한다.

〈악보 2〉 L. Schytte 〈왼손을 위한 멜로디〉, Op. 108, No. 2의 맵핑

The image shows a musical score for the piece 'L. Schytte (Left Hand Melody), Op. 108, No. 2'. The score is presented in four staves, each with a treble clef and a bass clef. The time signature is 2/4. The notation includes chord diagrams (D, B, G) and letter-based notation for notes and chords. The notes are G, F#, D, B, C, C#, A. The notation includes 'X 4' for chords and dashes for note duration. There are also slash marks indicating rests or specific articulation.

(3) 성인의 암보 학습

성인 학습자는 분석적 암보 방법으로 기억한다면 쉽게 기억할 수 있다. 지적 수준이 높으며 체계적인 절차로 진행하는 것을 선호하는(Uszler et al., 2003, pp. 60-61) 습성이 있기 때문에 체계적이면서 정확한 분석적 암보가 적합하다. 음악 맵핑을 통한 암보 방법 또한 분석적 암보에 포함되기는 하지만, 성인 학습자들은 효율적으로 빠르게 진행하고, 짧은 시간 안에 결과물이 나오는 것을 좋아하기 때문에 맵핑을 하는 과정을 거치기보다는 악곡을 바로 분석 하는 것을 원할 것이다. 또한, 성인 학습자를 위한 교재에는 간단한 화성분석이 되어 있기도 하여 분석적 암보 학습에 도움이 된다.

유은석은(2008) 성인 학습자는 “체력이 뒷받침되므로 오랜 연습에도 무난히 견딜 수 있으며, 지루하다고 생각되는 훈련도 인내심을 가지고 잘 넘길 수 있다.”라고 언급하였다. 감성에 치우치기 보다는 이성적인 판단으로 말하고 행동하는 성인이기 때문에 본인이 배우고자 하는 의지와 시간적 여유만 있다면 동일한 작품을 오랜 시간동안 연습해야 하는 어려움을 비교적 쉽게 견뎌낼 수 있다. 그러므로 성인 학습자는 운동적 암보를 통해서 연주하면 효과적인 암보 연주를 할 수 있다.

## 2) 중급 학습자의 암보 방법

중급 단계는 여러 방면에서 가장 많이 성장하고 발달하는 시기이다. 신체적으로는 손가락이 유연해지고 민첩해지므로 한층 수준 높은 테크닉을 구사할 수 있게 되고, 지적으로 성숙해지면서 음악적 표현 또한 더욱 무르익으며, 피아노를 대하는 자세와 연습 습관이 형성된다(유은석, 2008, p. 289). 그리고 교사의 가르침에 있어서 흡수가 빠른 편이다. 이처럼, 다방면으로 발달하고 성장하는 매우 중요한 시기이므로 암보 학습 또한 다양하고 여러 가지 감각을 통하여 이루어져야 한다.

중급 학습자는 손가락 크기, 손가락의 힘, 건반 위의 손가락 움직임에 있어서 스스로가 조절 할 수 있는 능력 등 신체적으로 적절하게 성장이 되어 있는 상태이기 때문에 기술적으로나 음악적으로 폭넓은 중급 레퍼토리를 접하게 된다. 다양한 작품을 접하기 시작할 때, 명연주자들의 여러 음반을 들어보면서 명성 있는 피아니스트들의 훌륭한 해석과 음악적 표현을 귀를 통하여 경험한다. 음반을 들으면서 작품의 전체적인 흐름을 파악하고 자신의 음악적 해석과 비교해 보면서 자연스럽게 청각을 이용한 암보가 이루어진다.

연습을 위해 많은 시간을 할애하면 손가락은 더욱 단단해지고 견고해지며 소근육이 발달되어 테크닉적 부분에서 실력을 향상시킬 수 있다. 이처럼 반복적인 연습은 신체적 발달에 도움을 주며 뿐만 아니라 암보 학습에도 매우 효과적이다. 정신을 집중하고 올바른 자세와 정확한 운지법을 구사하면서 연습을 꾸준히 할 때, 이미 자연스레 암기하고 있는 자신을 발견할 수 있다. 그리고 작품의 구조가 비교적 복잡한 곡은 의식적으로 양손을 따로 외우는 방법도 성공적인 암보 연주에 큰 도움이 된다.

신체적 성장이 급격히 발달을 이루어 테크닉의 향상에 가속이 붙는 시기이므로 기계적이고 반복적인 암보 학습과 인지적인 암보 학습이 조화를 이루어 져야 한다(곽지현, 2006, p. 146). 그러므로 이 시기에는 감각을 통한 암보와 함께 지적 능력을 통한 암보가 더해져야 한다. 작품의 구조가 너무 복잡하지 않을 경우에 음악 맵핑을 통해 형식과 구조를 파악하고 분석한다면 시각적 암보 학습에도 도움이 된다.

중급 단계는 매우 중요한 시기이다. 누군가에게는 피아노에 대한 음악적 재능을 발견

하여 전문 연주자의 길을 들어서기 위한 준비 과정이 될 수 있고, 다른 학습자에게는 단지 흥미로운 취미 생활로 정해지는 순간이 될 수도 있으며, 조금씩 복잡해지고 까다로워지는 작품의 난이도를 극복하지 못하여 학습을 중단하게 되는 시기가 될 수도 있다. 이처럼, 중급 단계는 많은 변화가 요구되고 있으며 고급 단계로 들어서기 위한 과정이므로 암보 학습 또한, 더욱 섬세하고 체계적이며 다양한 암보 학습을 조화롭게 병행해야 한다. 다음은 중급 학습자에 알맞은 암보 방법을 작품 예시를 통하여 자세히 알아보았다.

(1) 운동적 암보를 통한 암보의 예시

쇼팽(F. Chopin)의 <Prelude>, Op. 28, No. 4는 e minor, 템포는 Largo의 매우 느린 곡으로써, 이 작품의 가장 큰 특징은 오른손과 왼손의 패턴이 확연히 다르다는 것이다. 오른손은 간단한 리듬의 멜로디가 움직임이 거의 없는 형태의 단선율로 진행되며, 왼손은 동일한 리듬의 수직적 3화음이 반복적으로 등장한다. 이처럼 양손의 패턴이 전혀 다르고, 리듬과 화성진행이 복잡하지 않은 작품은 양손을 먼저 따로 암기하는 것이 더욱 정확하고 오랫동안 기억할 수 있다. 그리고 양손을 따로 암기하기 위한 연습을 할 때, 한 손은 건반 위에서, 그리고 연주하지 않는 다른 한 손은 무릎에 올려놓고 그 위에서 연주하는 시늉을 하며 연습을 한다면 양 손을 함께 연주할 때 어색하지 않고, 자연스러운 암기가 가능하다.

<악보 3> 운동적 암보를 통한 암보의 예

Largo

4

*p* *espressivo*

동일한 리듬의 수직적 3화음이 반복적으로 등장한다.

멜로디의 움직임이 거의 없는 단선율 진행

5

### 3) 고급 학습자의 암보 방법

이 시기에는 어떤 암보 방법이 효과적이라고 단정 지을 수 없으며, 모든 암보 방법을 작품 스타일 또는 연주자의 성향에 따라 적절하게 사용해야 한다.

연습을 하며 자신의 소리를 의식적으로 듣거나 또는 유명 피아니스트들의 음반을 들으며 청각을 이용한 암보를 할 때, 더욱 섬세하고 예민하게 들을 수 있도록 정신을 집중해야 한다. 이 때, 유명 연주자들의 실제 연주 장면이 담겨있는 DVD를 감상한다면 청각적 부분과 함께 시각적 암보에도 효과적일 것이다.

피아노를 떠나 악보에만 의존하여 암기 할 때, 연습하면서 생각하지 못하였던 중요한 무언가를 발견하게 될 때가 종종 있다(Bernstein, 2009, p. 268). 이러한 의미에서 사진식 시각적 암보는 매우 유용하며 작품을 완벽하게 모두 암기하고 나서 최종적으로 기억을 한 번 더 확인하고자 할 때 효과적이다. 또한, 더 자유롭게 음악의 느낌에 자신을 반응하도록 허용해 준다(Bernstein, 2009, p. 269). 그리고 연주하는 손과 건반을 보면서 그 위치를 기억하는 또 다른 시각적 암보는 반복적인 연습을 통하여 익숙해진다.

반복적인 연습을 통해 암보를 하고자 할 때, 정확한 운지법을 구사하며 평범하게 처음부터 외우는 방법, 양 손을 따로 외우는 방법, 그리고 중간에서 또는 끝에서부터 외우는 방법 등 다양한 방식으로 암기하여 기억 체계를 더욱 확고히 준비하여 돌발 상황이 발생하지 않도록 만발의 준비를 해야 한다. 또한, 연습을 할 때에도 무대에서 연주하는 것과 같이 의식이 깨어 있어야 하며 편안한 자세를 유지해야만 온전한 암보 연주가 가능하다.

고급 학습자에게 분석적 암보는 가장 중요하다. 그리고 분석을 통하여 암기를 하지는 않더라도 작품을 시작할 때 악곡 분석은 필수적으로 해야 하는 과정이다.

고급 단계에서는 항상 새로운 레퍼토리와 마주하며 끊임없는 연습과 무대 연주를 통해 자신만의 음악을 구축해 나가야 한다. 다양한 암보 방법들을 모두 경험해 보면서 자신의 음악을 더욱 안정감 있고 완벽하게 해 주는 방법을 스스로 찾아야 하며 때에 따라서는 작품과 환경에 알맞은 암보 방법을 재빠르게 선택할 수 있어야 한다. 암보가 확실해 졌을 때, 설득력 있고 효과적인 연주를 해낼 수 있다.

다음은 고급 학습자에 알맞은 암보 방법을 작품 예시를 통하여 자세히 알아보았다.

#### (1) 운동적 암보와 시각적 암보의 예시

이 곡은 쇼팽의 <연습곡>, Op.10, No. 8 이다. 오른손 선율은 16분음표의 아르페지오 패시지로 이루어진, 빠르고 민첩한 손가락의 움직임을 요구하는 연습곡이다. 왼손은 점

리듬과 텍스처가 두꺼운 화음이 오른손 선율과 함께 흘러간다.

악보를 전체적으로 보았을 때, 상행 진행 후에 하행 진행을 하는 패턴의 일정한 규칙이 있는 패시지에서는 시각적으로 암보하기에 적합하다. <악보 4>과 같이 선율의 움직임에 일정한 규칙이 있기 때문에 흐름을 예측할 수 있어 악보를 사진 찍은 듯이 보다 쉽게 기억할 수 있다.

#### <악보 4> 시각적 암보를 통한 암보의 예

왼손과 오른손을 따로 암기 하는 방법과 섹션을 나누어 중간에서부터 혹은 끝에서부터 외우는 방법은 암보를 더욱 확실하게 한다. 특히, 도약이 많은 왼손은 따로 암기해야 할 필요가 있다. 템포가 빨라질수록 실수를 하게 될 가능성이 커지기 때문에 도약이 넓은 패시지는 완벽하게 암기하여 템포 변화에 상관없이 안전감 있는 연주를 할 수 있도록 한다. 그리고 눈을 도약해야 하는 음에 자연스럽게 고정시키고 다른 한 손은 계속 무게를 주어 중추의 역할을 하게 한다(Bernstein, 2009, p. 257).

〈악보 5〉 운동적 암보를 통한 암보의 예

The image shows a musical score for piano, measures 46 to 52. The score is written in G major and 3/4 time. It features a complex, rhythmic pattern in the right hand, primarily consisting of eighth and sixteenth notes. The left hand provides a steady accompaniment of quarter notes. Annotations include 'cresc.' (crescendo) markings and 'Tad.' (tacet) markings. A red box highlights a passage in measures 47-48, and another red box highlights a passage in measures 49-50. A text box with a red arrow points to the second red box, containing the Korean text: '완벽한 암기가 필요한 넓은 도약의 패시지' (A wide leap passage that requires perfect memorization). The score also includes fingering numbers (1, 2, 3, 4, 5) and dynamic markings like '>' (accent).

또한, 느리게 칠 때와 빠르게 칠 때의 운지법을 동일하게 설정해야 하며 암보 연주를 할 때, 세세한 운지법은 기억하지 못하더라도 자동적으로 손가락이 자연스럽게 움직일 수 있도록 반복적인 연습이 필요하다. 이처럼 학습 수준이 높아지고 작품의 난이도가 높아질수록 한 가지 암보로만 암기하기 보다는 다양한 암보 방법을 절충하여 확실하게 암기해야 한다.

### III. 결론

피아노를 전공하거나 학습하는 연주자들에게 제약된 시간과 한정된 공간에서 청중들에게 최상의 연주를 선보여야만 한다는 사실은 매우 큰 부담으로 작용할 수 있다. 특히 대부분의 연주를 암보로 해야만 하는 피아니스트들에게 암보의 문제는 이러한 부담감을 더하여 주는 것이 사실이다. 이러한 심리적 부담과 암보 연주의 실패에 대한 두려움은 완벽한 암기와 암보연주에 대한 철저한 대비를 통한다면 극복이 가능하다. 이러한 점에



서 본 논문은 피아노 연주에 있어 여러 가지 암보의 종류를 알아보고 초급, 중급, 고급의 각 학습 수준에 알맞은 암보 방법을 제시함으로써 성공적인 피아노 연주를 통해 최고의 성취감을 얻고자 하는 학습자들에게 도움을 주고자 하였다.

암보의 종류에는 청각적 암보, 시각적 암보, 운동적 암보, 분석적 암보, 그리고 음악 맵핑을 통한 암보가 있다. 본 논문에서는 이 다섯 가지의 암보방법을 초급, 중급, 고급의 각 학습 수준에 알맞게 적용시킴으로써, 학습자들이 쉽게 작품을 암보할 수 있도록 하였으며, 특히 각 연령과 수준에 적합한 방법을 피아노 작품과 함께 구체적인 예시를 통해 제시하였다.

초급 학습자들 중에서 가장 연령대가 낮은 미취학 아동 학습자를 위한 효과적인 암보 방법에는 청각적 암보와 운동적 암보를 들 수 있다. 아동기에는 노래 부르기, 교사의 시범 연주를 보고 따라 연주하기 등 놀이를 통하여 자연스럽게 암기할 수 있도록 유도해야 하기 때문이며, 이시기에는 교사의 역할이 매우 중요하다. 본 논문에서는 신체적, 지적 능력의 발달이 활발하게 이루어지는 시기인 초등학생 학습자에게 가장 적합한 암보 방법으로 음악 맵핑을 통한 암보와 시각적 암보로 정하였으며, 제시된 음악 맵핑은 학습자의 흥미와 호기심을 유발시켜 즐겁게 악곡 분석을 할 수 있도록 구성하였다. 마지막으로 초급 학습자들 중에서 가장 연령대가 높은 성인 학습자는 매우 이성적이며 체계적인 것을 선호하기 때문에 분석적 암보와 운동적 암보 방법을 통하여 음악을 기억할 수 있는 방법을 제시하였다.

중급 단계로 넘어가면서 학습해야 하는 암보 방법의 종류가 더욱 다양해지기 때문에 한 가지 암보 방법으로는, 음악을 기억하기에는 작품의 구조가 복잡해지고 레퍼토리오 더욱 방대해지게 된다. 이러한 이유에서 본 논문에서는 다양한 종류의 암보 학습이 가능하도록 운동적 암보와 음악 맵핑 또는 작품 분석을 통하여 음악을 암기하는 방법들을 제시하였다.

마지막으로 고급 단계에서는 어떠한 암보 방법이 더 효과적이라고 단정 지을 수 없으며, 모든 암보 방법을 적절하게 학습해야 하기에, 학습자의 성향, 습득된 기술과 재능에 따라 선호하는 암보 방법을 선택할 수 있도록 하는 것이 중요하다. 이러한 점에서 본 논문에서는 작품의 형식과 구조, 그리고 화성 변화 등 작품 스타일에 따라 적용할 수 있는 다양한 암보 방법을 제시하였으며, 지적인 면과 감각적 능력이 항상 함께 병행되어 더욱 안전한 암보 연주를 할 수 있도록 하였다. 본 논문에서 제시된 여러 가지 암보 방법들이 최상의 성공적인 연주를 바라는 피아노 연주자들에게 도움이 되기를 바란다.

## 참고문헌

- 곽지현 (2006). 성공적인 피아노 연주를 위한 효율적인 암보 학습에 관한 연구. 석사학위논문, 이화여자대학교 실용음악대학원, 서울.
- 김태현 (2003). 피아노 전공 학생들이 실기시험 때 겪는 불안감에 대한 실제조사와 감소방법에 관한 연구. 석사학위논문, 단국대학교 교육대학원, 용인.
- 송정미 (2001). 피아노 연주와 교수법. 서울: 음악춘추사.
- 안미자 (2007). 피아노 어떻게 배울까. 서울: 이화여자대학교 출판부.
- 유은석 (2008). 21세기 교사를 위한 피아노 전략. 서울: 학지사.
- 주희선 (2009). 효율적인 암보를 위한 피아노 연습. *낭만음악*, 21, 84.
- 진은경 (2004). 연주 불안에 대한 실태조사 및 그에 따른 극복방법의 문헌적 고찰. 석사학위논문, 경성대학교 일반대학원, 부산.
- Bernstein, S. (2009). 자기 발견을 향한 피아노 연습. 백낙정 역. 서울: 음악춘추.
- Sandor, G. (2001). 온 피아노 플레잉. 김귀현, 김영숙 역. 서울: 음악춘추사.
- Shockley, R. P. (2002). 음악 맵핑. 김명서 역. 서울: 한양대학교 출판부.
- Uszler, M., Gordon, S. & Smith, S. M. (2003). 피아노 교수법-최고의 길잡이. 조운수, 최소영 역. 서울: 뮤직필.

## 무장한 남자(L'Homme armé ) 선율에 대한 고찰

### I. 서론

본 논문은 15세기 후반부터 현대에 이르기 까지 수많은 미사곡과 현대 작곡가들의 작품에 사용된 선율인 <무장한 남자>(L'Homme armé)에 대한 연구를 목적으로 한다. 첫째로 <무장한 남자> 선율에 대한 근원을 살펴보는 문헌적 연구를 한다. 최초의 필사본, 작곡가와 작곡년도를 가늠했던 연구들을 살펴보고 음악사에서 아직도 미제로 남아있는 질문인 그 기원과 연대에 대한 연구 자료를 제시한다. 둘째로 당대를 풍미했던 작곡가들에 의해 경쟁적으로 선율이 모방된 이유를 알아보기 위해 <무장한 남자>의 가사가 가지는 상징적인 의미들에 대한 알아본다. 마지막으로 멜로디 자체가 가진 정선율로서의 가치를 설명한다. 본 연구가 갖는 학문적 공헌성은 <무장한 남자> 선율에 대하여 연구하여 당대 음악의 중요한 요소에 대한 좀 더 깊은 통찰력을 제시하고, 이에 대한 음악계의 후속 연구를 활성화하는 방향성을 제시하는 것이다.

역사적으로 많은 음악가들은 그들의 작품의 창작에 있어 이전부터 존재해 왔던 기존의 선율을 다양한 방법으로 사용해 왔다. 그것은 이전 작곡가에 대한 존경, 기존 선율에 대한 재발견, 한 시대를 풍미했던 일종의 양상에 일조하는 의미, 그리고 자신을 다시 가다듬거나 신앙심을 재확인하는 등의 의미였다. 그들의 이러한 기존 곡의 차용(借用)은 잊혀진 작품에 대한 재발견을 선사하기도 하고, 한층 더 성숙되고 견고해진 작품으로 재탄생되기도 하였다. 음악사에 있어 이렇게 차용된 많은 선율들은 한 두 작곡가에 의해 차용되기도 하였지만, 그보다 더 많은 후세 작곡가들에게 창작의 원천이 되기도 하였다. 거기에는 그 차용된 선율만이 가진 그럴만한 가치가 존재한다.

그 중에서도 음악사에 중요한 가치를 부여한 <무장한 남자>라고 불리는 선율은 그 대표적인 예로, 대략 1450년경부터 17세기 말까지 30곡이 넘는 미사곡에 테노르(tenor)로 사용되었다(Follow, 2001). 이러한 양상은 학자들에게 계속된 질문들을 야기 시켜왔으며,

그 중 많은 부분들에 대해서 여전히 정확한 해답을 제시하지 못하고 있다. 이 선율이 한 시대동안 이토록 많은 미사곡에 정선율(cantus firmus)로 사용된 이유는 무엇일까. 가사가 내포하는 역사적인 유용성이 있었는가, 아니면 선율 자체가 가진 이유를 설명할 수 있을 만한 기능이 있는 것인가? 그 멜로디의 기원은 누구로 부터 온 것이며, 작곡 년도를 가늠할 수 있는 것인가? 그 상송은 원래 단선율 민요(혹은 단성 성가)로부터 온 것인가 아니면, 다른 상송의 테노르 성부에 있던 선율인가 하는 것이다.

따라서 본 연구에서는 <무장한 남자> 선율에 대한 근원과 연대에 대한 문헌을 연구하고, 그 가사가 지닌 중요성에 대한 역사적 접근을 할 것이다. 마지막으로 멜로디 자체가 가진 정선율로서의 구성을 분석한 문헌을 연구하여 그 기능성을 분석할 것이다.

## II. <무장한 남자> 선율의 근원과 연대

<무장한 남자> 선율에 대한 문헌적 연구는 일리노이대학교(University of Illinois) 음악사 교수였던 플라메낙(D. Plamenac)에 의해 시작되었다(Plamenac, 1925). 1925년에 발행된 그의 논문에서 플라메낙은 나폴리<sup>1)</sup>에 소장되어있던 <무장한 남자>에 대한 필사본을 정식으로 소개하였는데, 이는 성악 작품집 <멜롱 샹쇼니에>(Mellon Chansonnier)에 수록된 곡으로, 상송 <무장한 남자>의 근원에 대한 정보를 제공하는 첫 번째 자료가 된다.

<멜롱 샹쇼니에>는 <무장한 남자>에 대한 최초의 필사본을 제공한다는 점에 있어 그 중요성을 지니고 있지만, 플라메낙에 의해 소개된 나폴리의 필사본은 <무장한 남자>의 여섯 개의 정선율 미사곡 전체를 제시한다는 것 이외에도 최초로 완성된 가사를 담고 있다는 점에서 매우 중요한 역사적 가치를 지닌다(Lockwood, 1972). 이 자료만 보면 선율의 기원이 다성 성가에서 온 것으로 추측할 수 있으나, 이는 음악사에서 아직까지도 미제의 질문으로 남아 있음을 밝힌다.

상송 <무장한 남자>의 연대를 살펴보면, <멜롱 샹쇼니에>는 상송 <무장한 남자>의 작곡년도를 가늠할 만한 출처자료로서 가장 오래된 것이며, 여기에서 이 상송은 세 성부 성가에 사용되었다. 정선율과 알토, 테노르의 세 성부 중 상송 <무장한 남자>의 선율은 테노르 성부에 있다. 캐나다의 민족음악학자 코헨(J. Cohen)은 이 세 성부 성가를 부르고뉴(Burgundian) 궁정 작곡가였던 몰톤(R. Morton)의 <무장한 남자>를 정선율로 사용한 성가와 비교하였다. <멜롱 샹쇼니에>에 나타나는 세 성부 성가에 비해 몰톤의 성가에는 베이스(bass) 성부가 추가된 네 성부 성가에 <무장한 남자>의 선율이 사용되고 있어 몰

1) 이탈리아의 서남부 나폴리 만의 항구도시를 일컫는다.

톤의 작품이 더 후기의 작품으로 간주된다고 가정하였다(Lockwood, 1972).

미국의 음악 학자이자 프린스턴 대학의 교수였던 스트링크(O. Strunk)는 <멜롱 샹소니에> 이후에 <무장한 남자> 멜로디에 대한 가장 강력한 영향력을 가진 사람은 르네상스 시대 브루고뉴 악파 중 한 사람인 부스노아(A. Busnois)라고 하였다(Strunk, 1974). 스트링크는 그의 논문에서 아론(P. Aron)의 <무장한 남자>의 선율에 대한 명제를 언급하며, 부스노아가 가진 <무장한 남자>와 그 시대의 음악에 대한 영향력을 행사한 것에 대한 주요한 논지를 펼쳤다. 아론의 주장은 르네상스 시대의 많은 미사곡에 정선율로 쓰였던 <무장한 남자>의 선율이 부스노아에 의해 작곡되었다는 것이었다. 또한 다른 음악학자들도 부스노아의 음악이 그 이후 성가 곡의 방향성을 만들었다고 설득력 있는 주장을 펼쳤다. 부스노아는 당대 음악에 새로운 혁신을 이루었으며, 다음 세대의 음악적 스타일을 특정 짓는 음악적 요소들을 발전시켰다고 하였다(Sparks, 1953). 이러한 주장에 대한 사실 여부를 제외하고서도, 부스노아의 미사곡이 당대의 작곡가들에게 큰 영향력을 끼친 사실은 간과할 수 없다. 오브레흐트(J. Obrecht)의 미사 <무장한 남자>에서 부스노아의 선율과 유사한 흐름을 볼 수 있으며, 뒤파이(G. Dufay) 또한 부스노아의 선율을 그대로 사용한 것을 보아도 스트링크의 주장이 강하게 뒷받침 되고 있음을 볼 수 있다.

미국의 음악학자 타루스킨(R. Taruskin) 또한 미사 <무장한 남자>에 대한 부스노아의 영향력을 강조하였다. 타루스킨은 <무장한 남자>의 선율을 실제로 사용하였거나 경의를 표한 뒤파이를 포함한 다른 작곡가들의 작품에 대한 분석을 바탕으로 부스노아의 선율이 그 후의 미사 <무장한 남자>들의 모델이 되었다고 하였다(Taruskin, 1986). 스트링크의 부스노아에 대한 논증은 당시 음악학계 상당한 집중을 받았다(Sparks, 1968). 그러나 이후 1930년대 중반까지 더 많은 접근 가능한 학술자료들이 제시되었음에도 불구하고, 미사 <무장한 남자>에 대한 주요 논제인 그 기원에 대한 증명은 사실상 크게 변화된 것이 없다 하겠다.

상승 <무장한 남자>의 연대를 가늠할 만한 또 하나의 단서가 되는 것은 프롤라티오(prolatio)<sup>2)</sup> 기보법에 있다. 이는 주로 박의 개념과 관련된 것으로 오케겜(J. Ockeghem), 부스노아, 텅토리스(J. Tinctoris) 등 15세기의 많은 작곡가들이 그들의 미사곡에 프롤라

---

2) 프롤라티오는 세미 브레비스(◆)를 미니마(♣)로 나누는 관계이다. 하나의 기본 음가를 기준으로 해서 음가가 모두스(modus), 템푸스(tempus), 프롤라티오(prolatio) 등으로 나누어진다. 모두스는 롱가(■)를 브레비스(■)로 나누는 관계를, 템푸스는 브레비스를 세미 브레비스(◆)로 나누는 관계를, 프롤라티오는 세미브레비스를 미니마(♣)로 나누는 관계를 뜻했다. 이 모든 관계에서 큰 단위를 작은 단위로 나누는 데에는 2분할과 3분할의 원리가 모두 적용되었다. 2분할을 불완전, 3분할을 완전이라 했고, 모두스는 예외적으로 항상 불완전 분할만 했다. 박자표는 4가지로 나뉘는 가운데 템푸스와 프롤라티오를 표시했다.

티오 기보법을 사용하였다. 이러한 기보법이 1430년까지의 상송의 기보법으로 일반적으로 사용된 것으로 보아 <멜롱 상쇼니에>의 연대를 대략 짐작할 수 있을 것이다. 또한 <멜롱 상쇼니에>에 나타나는 상송 <무장한 남자>의 흰 음표 정량 기보법으로 볼 때, 흰 음표가 정상음표로 되고 대신 검은 음표가 장식을 나타내는 음표로 변형되다가 점차 흰 음표 정량기보법이 쓰이게 된 1420년경 이후로 그 연대를 추정할 수도 있을 것이다.

### III. 상송 <무장한 남자> 가사의 상징적 의미

상송 <무장한 남자>는 필립 선공(善公, Philip the Good)과 샤를공(Charles the Bold)에 의해 훈련된 십자군이 터키족을 대항하기 위하여 재개할 때 그 군대를 결속시키기 위한 노래였던 것이 그 기원이 된다고 헨나스는 주장하였다. 이는 칸투스(g)의 가사 중 ‘doubté turcq’에 무게를 둔 것으로 15세기 후반 유럽의 정치적인 상황 아래에서 전체 가사의 중심점을 찾은 것이다. 또한 헨나스는 가사에 나오는 ‘Maistre Symon’을 부르그뉴 궁정에서 일했던 뒤파이의 동료라고 주장했으며, 더 나아가서는 뒤파이가 상송 <무장한 남자>의 원 작곡가일 수도 있다고 조심스럽게 제안했다. 이러한 학설을 볼 때, <멜롱 상쇼니에>에 나오는 상송 <무장한 남자>의 작곡가는 부르그뉴 궁정과 연관이 있으며, 뒤파이와 뱅슈아(G. Binchois)와 같은 세대의 사람이라고 가정하는 것이 가능하다 하겠다.

<무장한 남자> 선율이 15세기에서 16세기의 미사곡에 널리 쓰인 데는 위와 같이 당대의 사회적·정치적 시사점과 연관된 부분이 있겠지만, 그 이후의 연구에서는 가사가 주는 상징적 의미에 더 중점을 두어 해석하였다. 레지스(J. Regis)는 그의 미사 <무장한 남자>를 천사장 미하엘(Saint Michael the Archangel)<sup>3)</sup>의 성찬을 위한 마니피카트(magnificat, ‘찬미하다’라는 의미의 라틴어로 성모 마리아 성가를 뜻함)의 응답합창 성가(antiphone)와 연결지으며, ‘l’homme armé’가 미하엘이라고 하였다(Reese, 1954).

이와 비슷하게 미국의 음악학자이자 UCLA 교수였던 스티븐슨(R. M. Stevenson)도 상징적인 해석을 덧붙였다. 그는 스페인의 작곡가 모랄레스(C. Morales)의 미사곡을 언급하였다. 모랄레스는 상송 <무장한 남자>의 선율을 사용하여 두 개의 미사곡을 작곡하였는데, 그 중 하나는 네 성부이고 다른 하나는 다섯 성부로 되어 있다(Gangswere, 2004). 스티븐슨에 의하면 두 개의 미사곡 중 네 성부 미사곡 <무장한 남자>는 그 삽화나 주제구에 있어 명백히 샤를 5세(Charles V, 1500-1558)를 지칭한다고 논지를 펼쳤다(Stevenson, 1976).

3) 일곱 대천사(천사장)중 첫 번째 천사장. 하나님에게 반기를 든 루시퍼를 하늘에서 내쫓고, 지옥 불속에 떨어트린 천사장이다. 악마와 대적해서 싸우기 때문에 그는 갑옷을 입고 날개 달린 무장한 남자로 표현된다.

## IV. 결론

<무장한 남자>라고 불리는 선율은 약 15세기 후반부터 17세기 말까지 수많은 미사곡에 테노르로 사용되었다. 오랜 역사 속에서 음악학자들에 의해서 작곡가가 누구인지, 그 기원이 단선율에서 온 것인지 다성부의 한 성부에서 온 것인지, 그 가사가 의미하는 상황과 인물은 어디에 근원을 두고 있는 것인지에 대한 연구가 계속되어 왔지만 여전히 명확한 해답을 제시하지 못하고 있다.

여전히 <멜롱 상쇼니에>는 상송 <무장한 남자>에 대한 정보를 제공하는 가장 근원적이고도 중요한 자료가 되고 있고, 스트렁크와 아론 등에 의해 주장된 부스노아의 <무장한 남자> 선유과 당시의 작곡가들에 대한 영향력에 대한 주장은 강하게 뒷받침되고 있음을 알 수 있다. <무장한 남자> 가사에 대한 해석은 다양하지만 이로 인하여 그 연대에 대한 의견이 좁혀져가고 있으며, 이에 기보법 또한 그 단서를 제공한다.

이러한 연구에도 불구하고, 미제로 남아있는 질문들이 있음은 앞으로의 연구 또한 닫혀있지 않음을 시사한다. 음악학자 플랜차트(A. E. Planchart)는 <무장한 남자>의 유래에 대해 명확한 해답을 제시하기 어려운 이유를 세 가지로 주장하였다(Panchart, 2003). 첫 번째는 영국에서 복사된 모든 15세기 합창곡의 유실로 보았고, 두 번째는 올드 홀(Old Hall)<sup>4)</sup> 필사본 중 현존하는 악보의 시작 부분의 유실로 보았다. 마지막으로, 몇 개의 대륙에서 발견된 15세기 영국 미사곡에서 보이는 예외적인 부분이 있음에서 그 이유를 설명하였다. 이러한 연구가 당대를 풍미한 한 작품에 대해 조금이라도 더 깊은 통찰력을 제공할 수 있기를 바란다.

## 참고문헌

- 박혜자 (2007). 오케겜의 미사 L'Homme arme 중 키리에 분석에 적용된 15세기 선법이론(modal theory). *이화음악논집*, 11(1), 87-118.
- Fallow, D. (2001). "L'Homme armé," in *The new Grove dictionary of music and musicians*. Sadie, S. ed. 14 vols. London: Macmillan.
- Gangwere, B. (2004). *Music history during the Renaissance period, 1520 - 1550*. Westport, CT: Praeger Publishers.
- Hannas, R. (1952). Concerning deletions in the polyphonic mass credo. *Journal of the American*

4) 현재는 대영 도서관(British Library)에서 소장하고 있는 자료로, 14세기 후반과 15세기 영국의 성가에 있어 가장 방대하고 중요한 필사본이며, 영국의 중세 후기에 대한 근거자료가 된다.

*musicological society*, 5(3), 155-186.

- Lockwood, D. (1972). Aspects of the L'Homme armé tradition. *Proceedings of the Royal musical association*, 100(1), 97-122.
- Plamenac, D. (1925). La Chanson de L'Homme armé et le manuscrit VI E 40 de la Bibliothèque Nationale de Naples. *Annales de la federation archéologique et historique de Belgique, Congresjubilaire*, 25, 229-230.
- Planchart, A. E. (2003). The origins and early history of L'Homme armé" *The journal of musicology*, 20(3), 305-57.
- Reese, G. (1954). *Music in Renaissance*. New York: W. W. Norton & Co. Inc..
- Sparks, E. E. (1963). *Cantus firmus in mass and motet*. Los Angeles: University of California Press.
- Sparks, E. E. (1953). "The motets of Antoine Busnoys" *Journal of the American musicological society*, 6(2), 216-26.
- Stevenson, R. (1976). *Spanish cathedral music in the golden age*. Stonesfield: Greenwood Press.
- Strunk, O. (1974). *Essay on music in the western world*. New York: W. W. Norton & Co. Inc..
- Taruskin, R. (1986). "Antoine Busnoys and the L'Homme armé tradition" *Journal of the American musicological society*, 39(2), 255-93.
- Tinctoris, J. (1976). *Natura et Proprietate Tonorum*. Seay, A. trans. Colorado Springs: Colorado College Music Press.



## 피아노 교육에 있어 바로크 건반음악의 리듬 기보와 해석에 대한 고찰

### I. 서론

21세기 피아노 교육에 있어서 중요한 레퍼토리로 사용되고 있는 바로크 건반음악들은 음악 전문 교육기관에서 입학시험 또는 학기별 시험과제로 지정하고 있음에도 불구하고, 현장의 피아노 교사들은 바로크 건반음악의 리듬 독보 방법에 대한 전문적인 인식이 부족하다는 의견이 제기되고 있다. 바로크 시대 건반음악 작품들의 리듬 기보법은 현대의 독보 방식으로 해석할 때 다른 리듬을 의미하는 경우가 종종 있다. 이는 관습적으로 그렇게 표기한 경우도 있고, 보다 풍부한 음악적 표현을 위해 변용되거나, 또는 연주자의 역량에 맡겨 기본적인 틀만 제시하는 경우도 있다. 관습적인 표현으로는 점음표의 사용, 비균등 리듬(inequality) 등이 있고, 풍부한 음악적 표현을 위한 변용으로는 템포 루바토(tempo rubato), 아고직(agogic) 악센트 등이 있다. 마지막으로 전문성을 갖춘 연주자들을 위해 윤곽적인 틀만 제시하는 경우로 비정량 프렐류드(unmeasured prelude)와 레치타티브(recitative) 등이 있다. 이렇듯 리듬 기보와 실제 연주가 다른 바로크시대 건반음악의 리듬 독보에 대한 연구는 주로 음악학자들(musicologists) 중심으로 ‘시대적 연주관습’(performance practice) 분야에서 학술적으로 다루어지기 때문에 이의 연구 성과가 실제 피아노 연주나 교육에 쉽게 적용되지 않고 있다.

이 논문은 피아노 전공 학생들이 주로 과제로 접할 수 있는 악곡에서 나타나는 리듬적 요소들을 다루고자 하므로 전문 연주자들을 대상으로 하는 비정량 프렐류드와 레치타티브의 즉흥연주는 포함하지 않는다. 대신, 점음표의 사용, 비균등 리듬, 템포 루바토, 아고직 악센트에 대해 문헌 및 출판된 악보의 비교를 통해 고찰한다. 이를 통해 나타난 바로크시대 음악의 리듬적 특징과 이의 연주 시 올바른 활용으로 지도교사와 학생들이

바로크시대의 리듬적 연주관습을 가르치고 배우는데 도움을 주는 것에 본 연구의 목적이 있다.

## II. 본론

### 1. 점음표의 사용

생-랑베르는(1984, p. 26) 음표 머리 옆에 점이 붙을 경우 이 점은 “음의 길이를 원래 음의 길이의 반만큼 늘인다.”고 설명했다. 그러나 바로크시대 음악에서는 점음표로 기보된 음이 어떤 음악적 맥락에 속해있느냐에 따라 그 음가의 해석이 앞서 언급한 기본적인 ‘점’의 의미와 달라질 수 있다. 도닝턴은(1989, p. 441) 바로크시대 ‘점’의 해석에 대해 ‘편의에 따른 음가의 연장’에도 사용될 수 있다고 설명하였다. 이제 셋잇단음표부터 겹점음표까지 다양하게 해석될 수 있는 바로크 음악에서의 기보된 점음표의 연주를 3:1, 2:1, 7:1과 그 외 부정확한 기보의 경우로 나누어 살펴보자.

#### 1) 에 대한 3:1 비율의 해석

기보된 리듬을 변형시킬 특별한 표현상의 이유가 없거나 다른 성부에 같은 부점리듬을 사용할 경우, 악보에 충실하게 짧은 음과 긴 음의 비율은 3:1이 된다(민은기 외, 2006, p. 219). 이는 가장 기본적인 부점 리듬의 연주형태이자 현재 음악이론 교재에서 설명하는 부점의 해석방식이며, 18세기 중반 이후의 음악은 모두 이 방식으로 해석되므로 학생들에게는 이미 익숙한 형태이다. 도닝턴(1989, p. 441) 역시 대다수의 바로크시대 부점이 이 형태를 가지고 있다고 했다. <악보 1>을 보면 두 성부에서 점음표 리듬이 번갈아 등장하는데, 이때 다른 성부에서는 네 개의 16분음표 리듬으로 반주하고 있다. 여기서 점음표는 쓰인 음가 그대로 연주한다.

<악보 1> 3:1 비율의 해석: J. S. Bach. <Invention>, No. 7 BWV 778, 마디 1-7.

**Inventio 7.**



## 2) ♩에 대한 2:1 비율의 해석

부드러운 분위기를 표현하거나 문맥 동화적인 의미에서 점음표가 셋잇단음표의 리듬으로 연주되는데, 여기서 긴 음과 짧은 음의 비율은 2:1이 된다. C. P. E. 바흐는(1949, p. 160) 4분음표가 기본박인 박자에서의 셋잇단음표의 사용이 나아가 12/8, 9/8, 6/8박자로도 이어지는데, <악보 2>의 a)처럼 상성부는 셋잇단음표 리듬인데 반해 하성부는 점음표의 리듬이 지속될 경우, 아포지아투라의 강세를 피하기 위해 <악보 2>의 b)처럼 왼손의 점음표 리듬을 오른손의 셋잇단음표 리듬에 동화시켜 변용하여 연주하기를 제안했다.

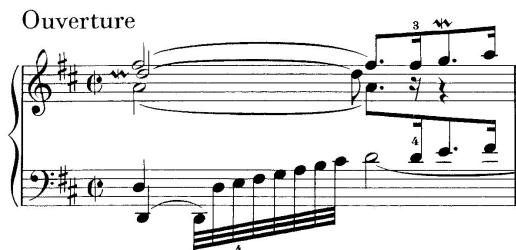
<악보 2> 3:1 비율의 해석: J. S. Bach(1970). <French suite>, No. 4 BWV 815 중 'Courante,' 마디 1-2.

## 3) ♩에 대한 7:1과 부정확한 리듬 비율의 해석

바로크시대 음악의 표현에 있어 중요시되었던 것 중 하나는 각각의 곡이 지닌 '정서 (affection)'이다(C. P. E. Bach, 1949). 악곡이 지닌 가사와 감정의 효과적인 표현은 이 시대 음악의 중요한 관심사였고 조성이나 음역, 템포 등을 특정한 정서를 표현하는 것으로 도식화시키는 감정이론(Affektenlehre)이 발달하기도 했다(민은기 외, 2006, p. 63). 부정점 역시 어떤 비율로 연주하느냐에 따라 다른 정서를 나타내게 되는데, 특히 과장된 부정점의 (over-dotting) 표현은 자긍심, 고귀함, 긍정의 위상을 상징하였고, 이 정서가 사용된 대표적인 음악 양식으로 프랑스 서곡(French overture)이 있다(Troeger, 2003, p. 170). 크반츠는(1966, p. 316) 오페라의 시작에 연주되던 프랑스 서곡은 근엄하고 위엄이 있어야 한다고 언급했으며, 이러한 훌륭한 효과 덕분에 프랑스보다는 독일에서 더 오랫동안 인기를 얻었다고 서술했다. 따라서 프랑스 서곡 양식을 가진 곡에 등장하는 부정점은 겹부점으로 해석하여 연주할 수 있으며, 이 때 긴 음과 짧은 음의 비율은 7:1이 된다. <악보 3>의 a)는 J. S. 바흐의 파르티타 4번의 첫 번째 곡 '서곡(overture)'으로 프랑스 서곡의 웅장하고 화려한 정서를 나타내며, 이에 따라 여기서의 부정점은 겹부점 리듬으로 연주된다.

### <악보 3> 7:1 비올리나 과장된 리듬

a) J. S. Bach, <Partita>, No. 4 BWV 828 중  
'Overture' 마디 1



b) F. Couperin, <Pièces de clavecin> 중  
'ordre 8 Passacaille,' 마디 50.1)



<악보 3>의 b)에서는 점음표 뒤의 세음을 128분음표로 표기한 것을 볼 수 있다. 이론적으로는 32분음표 셋잇단 리듬으로도 충분할 길이지만 여기서는 과장된 리듬을 사용하여 부점은 보다 길게 연주하며, 뒤 이은 짧은 음들을 위에 언급한 크반츠의 설명대로 최대한 빠르게 연주할 것을 시각적으로 강조하고 있다.

## 2. 비균등 리듬(inequality)

비균등 리듬은 악보 상으로는 같은 리듬으로 기보되어있지만 실제 연주에서는 균등하지 않게 연주하는 연주방식을 말한다. 특히 프랑스 바로크음악에서 많이 사용되는 비균등 리듬은 학생들이 쿠프랭이나 라모의 작품을 연주할 때 적용하여야 할 연주관습이다. 비균등 리듬의 연주관습은 성악음악에서 비롯된 것으로 보이는데 프랑스어(語)에 있어 비균등성은 발음을 매끄럽게 하는데 도움을 준다(Cyr, 2007, p. 119). 이 관습은 기악음악에도 적용되었고 이후 바로크시대의 전반적인 음악의 취향으로 발전하게 되었다. 바로크 시대의 이론가들은 기보된 리듬이 실제로 연주될 때는 '좋은 감각'(good taste)으로 연주되어야 한다고 주장하였다. 여기서의 'good'이라는 단어의 해석에 대해 무팻(G. Muffat)은, 바로크적 관점에서의 'good'과 'bad'는 오늘날 일반적으로 '강함'과 '약함'으로 구분되며 'good note' 또는 주음(主音)은 '자연스럽게 귀에 남는 음'으로 표현하고 따라서 비율적으로 보다 길거나 같은 음가를 가진 음들이 나열될 경우 홀수 밖에 위치한다고 했다(Troeger, 2003, p. 164). 또 다른 이유로 생-랑베르는(1984, p. 46) 비균등 리듬으로 연주하면 음악이 보다 우아해지기 때문에 사용한다고 적었다. 비균등 리듬의 사용은 그

1) Troeger, 2003, p. 171에서 재인용.

외 바로크시대 연주관습에 대한 프랑스, 이탈리아, 스페인, 독일, 영국 등의 문헌에서도 언급되고 있는데, 그 중 가장 유명한 비균등 리듬은 프랑스 스타일의 노트 이네갈(*notes inégales*)이다(Troeger, 2003, pp. 164-165). 노트 이네갈은 악보는 균등한 8분음표로 기보되어있지만 실제 연주에서는 두 개의 8분음표를 L(long, 길고)-S(short, 짧은) 리듬의 결합으로 연주하는 관습이다. 홀만(P. Holman)은<sup>2)</sup> 노트 이네갈이 모든 형태의 프랑스 바로크 음악에 사용되었으며, 도닝턴은(1989, pp. 452-453) 부점보다는 셋잇단 리듬을 이용한 2:1이 적절하고 언급했다. 트로거는(2003, p. 165) 기본박의 반 정도 음가로 곡에 전반적으로 나타나는 음가, 이 리듬이 획일적일 때, 도약보다는 순차적으로 움직이고 ‘우아한’ 분위기의 곡에 이를 적용할 수 있다고 했다. 꼬레트(M. Corrette)는 리고동(*rigaudon*), 가보트(*gavotte*), 부레(*bouree*), 코티용(*cotillon*)에서 노트 이네갈을 사용할 것을 언급했다(Cyr, 2007, p. 121). 구체적인 음악의 예는 <악보 4>에서 찾아볼 수 있다.

<악보 4> J.-P. Rameau(1959). <Pièces de clavecin> 중 '1<sup>er</sup> Rigaudon,' 마디 1-5.



비균등 리듬이 적용되지 않는 경우는 두 개 이상의 음이 이음줄로 연결되거나(Troeger, 2003, p. 165) 음표 머리에 점이나 짧은 선이 있을 때에도 균등하게 연주하라는 의미가 된다. 이들은 현재 스타카토와 스타카티시모로 사용되어 음의 분리를 의미하지만, 바로크 음악에서는 ‘균등한 리듬’이나 강세를 의미하는 경우도 있다는 것을 유의해야 한다(Dolmetsch, 2005, p. 73). 또한 ‘Andante’라는 지시어가 있을 때나(Donington, 1989, p. 457) 바소 콘티누오(*basso continuo*)와 곡의 성격이 다소 절제되어 있을 때(모음곡에서의 *allemende*), 기보에 충실하게 각각의 소리가 분리되어 연주된다(Cyr, 2007, p. 119). 균등한 리듬으로 연주할 것을 의미하는 지시어들은 그 외에도 다양하게 있는데, 다음의 <표 1>은 균등 리듬과 비균등 리듬을 지시하는 나타냄말을 정리한 것이다(민은기 외, 2006, p. 224).

2) 홀만(P. Holman)은 이 책 중 두 번째 장(章) ‘2. 기보법과 해석’의 저술자이다.

〈표 1〉 균등 리듬과 비균등 리듬의 지시어

균등한 연주를 뜻하는 지시어	비균등한 연주를 뜻하는 지시어
tempo eguale, note eguale, egualmente, note égales, coups égaux, staccato, marcato, détachez, notes martelées, mouvement décié, marqué 등	note diseguale, note puntate, note lunghette, inégales, note inégales, pointer, lourer, couler, andante 등

### 3. 아고직 악센트(agogic accent)와 템포 루바토(tempo rubato)

아고직 악센트와 템포 루바토는 음악적인 표현을 위해 주어진 음의 길이를 늘이거나 줄여 연주하는 방식을 의미한다. 한 프레이즈에서의 절정이나 당김음을 표현할 때, 또는 심한 도약, 손 위치를 갑작스레 바꾸게 될 경우 등 물리적인 시간 여유가 필요한 부분에 아고직 악센트나 템포 루바토를 사용하여 기술적인 효과를 누리게 되는데, 이들은 정도의 차이는 있지만 모든 음악에서 필수적으로 발생하게 된다. 그러나 바로크 건반음악에서는 아고직 악센트와 템포 루바토가 필요한 또 하나의 이유가 있다. 이 시기의 대표적인 건반악기인 오르간과 하프시코드는 음량의 조절이 자유롭지 못하였으므로 음악적 표현의 주된 방식으로 다이내믹이 아닌 리듬의 변화를 선택했기 때문이다. 크게 치지 못하는 대신 약간 길게 연주하는 방식으로 주요 음을 강조하여 ‘악센트’를 표현하는 것이 아고직 악센트이다(민은기 외, 2006, p. 212). 프레스코발디는 1614년에 출판된 그의 건반음악 작품집 서문에 “박자를 강조하지 말고 때에 따라 느리게, 빠르게, 혹은 잠시 멈춘다면 보다 쉽게 연주하게 될 것”이라 적고 있다(Dolmetsch, 2005, p. 5). 독일 바로크 시대 음악을 이끌었던 프로베르거(J. J. Froberger)는 악보에 아고직 악센트를 직접 그려 넣는 것으로 알려져 있는데 주로 빠른 음계의 움직임에서 첫 음에 부점을 넣는다(Troeger, 2003, p. 162). <악보 5>에 표시된 부분에서 기보된 아고직 악센트와 아첼레란도를 찾아 볼 수 있다.

〈악보 5〉 J. J. Froberger(1993). 〈Toccatà〉 No. 4, BWV 104. 마디 10-11.



이러한 기보 방식은 이후의 J. S. 바흐의 작품에도 나타나는데, 바두라-스코다는 (Badura-Skoda, 2007) J. S. 바하의 <이탈리아 협주곡> BWV 971의 Andante 악장을 대표적인 작품으로 꼽는다. 이곡에서 왼손이 제 박자로 규칙적인 8분음표 리듬을 연주하는 동안 오른손은 유려한 선율을 기보된 음표의 길이에 따라 늘이고 줄이고를 반복한다. 바두라-스코다는(2007, p. 100) 그의 저서에서 루바토가 없을 경우의 형태와 J. S. 바흐가 실제 기보한 루바토의 악보를 비교하여 J. S. 바흐가 사용한 루바토의 예를 보여준다.

<악보 6> J. S. Bach의 <Italian concerto>, BWV 971 중 'Andante,' 마디 41-42.<sup>3)</sup>

악보에 정확한 리듬으로 표기되어 있지 않은 아고각 악센트와 템포 루바토의 경우는, 사실 보다 많은 경우로 대부분의 음악에서 악보에 정확한 리듬으로 기보되어 있지 않고 단순화된 리듬 형에서 연주자가 표현의 용도에 맞게 아고각 악센트와 템포 루바토를 적용하도록 되어있다. 그러나 아고각 악센트와 루바토는 구체적인 음표로 기보가 되어있는 경우일지라도, 그 리듬을 정확히 지키는 것만으로 완벽히 표현된다고 할 수 없다. 아고각 악센트와 루바토에 대한 감각을 기르기 위해 학생들에게 이들이 직접 기보되어 있는 악보와 그렇지 않은 악보의 비교를 통해 그 용법을 익히도록 하며, 다양한 연주자들의 많은 연주를 감상하도록 독려하고, 또한 직접 쳐보면서 소리와 시간의 조합이 이끌어내는 느낌의 변화를 예민하게 구분할 수 있도록 훈련시키는 것이 필요하다.

3) Badura-Skoda, 2007, p. 100에서 재인용.

### Ⅲ. 결론

바로크시대는 작곡가가 악보에 적어 넣은 것을 그대로 연주하는 시대가 아니다. 연주자들은 기존의 곡들에 최소한의 장식음부터 시작하여 지속저음, 변주까지 자유로운 즉흥성을 발현하여 연주하는 관습이 있었기 때문에 작곡가들도 작품의 기보에 있어 연주자들의 음악성을 제한하지 않도록 배려하여 기보를 했다. 또한 ‘음악성의 표현’이라고 볼 수 있는 리듬적인 변용은 각각의 경우에 따라 다른 형태를 나타내므로 이에 대한 기보도 연주관습에 의지하여 구체적으로 지시하는 경우가 드물다. 따라서 바로크시대 음악을 이해하기 위해서는 그 당시의 연주관습에 대한 연구를 통해 기보법의 해석에 도움을 받아야한다. 바로크시대의 리듬적 연주관습은 이 시대의 건반음악을 공부하는 학생들이 바로크시대 음악 양식에 어울리는 연주를 할 수 있도록 교육에 있어 사전지도가 필요한 영역이다. 피아노 교수자들은 이 필요성을 인식하고 바로크 음악의 교육 내용과 방식에 대한 보다 심화된 연구를 계속하기를 제언한다. 또한 바로크 연주관습에 대한 교육의 분야는 리듬뿐만 아니라 다이내믹, 아티큘레이션, 악기, 장식음 등에 대한 연구로 확대되기를 기대한다.

### 참고문헌

- 민은기, 심은섭, 오지희, 이경희, 이보경, 이서현, 이재용 (2006). **21세기 음악가를 위한 바로크 음악의 역사적 해석**. 서울: 도서출판 음악세계.
- Badura-Skoda, P. (2007). **바흐 건반악기 음악의 연주와 해석**. 김경임 역. 서울: 음악춘추사.
- Cyr, M. (2007). **바로크 음악 연주하기**. 양승열 역. 서울: 도서출판 상지원.
- Vogt, H. (2002). **요한 제바스티안 바흐의 실내악**. 윤진영 역. 서울: 음악춘추사.
- Bach, C. P. E. (1949). *Essay on the true art of playing keyboard instruments*. Mitchell, W. J. trans. New York: W. W. Norton & Company.
- Burton, A. ed. (2013). *A performer's guide to music of the Baroque period*. ABRSM. Amersham, Bucks: Halstan & Co. Ltd..
- Dolmetsch, A. (2005). *The interpretation of the music of the seventeenth and eighteenth centuries*. Mineola, NY: Dover Publications, Inc..
- Donington, R. (1989). *The interpretation of early music*. London: W. W. Norton & Company.
- Mozart, L. (1985). *A treatise on the fundamental principles of violin playing*. Klocker, E. trans. Oxford: Oxford University Press.



- Quantz, J. J. (1966). *On playing the flute*. Reilly, E. R. trans. Boston: Northeastern University Press.
- Saint-Lambert, M. (1984). *Principles of the harpsichord*. Harris-Warrick, R. trans. Cambridge: Cambridge University Press.
- Thiemel, M. (2001). "agodic." *The new Grove dictionary of music and musician*. Sadie, S. ed. 29 vols. New York, NY: Oxford University Press, Inc. I: 219-220.
- Troeger, R. (2003). *Playing Bach on the keyboard: a practical guide*. Pompton Plain, NJ: Amadeus Press, LLC.

## 피아노 선생님이 주는 9가지 선물

### I. 서론

선생님은 연주도 잘 하시고 팔이 아파 본 적이 없는데, 그 제자는 피아노를 잘 못 치고 소리도 맑지 않고, 연습하면 팔까지 아프다고 할 경우 “너 연습 부족해서 그런 거야”라고만 말 할 수 있을까?

연주 실력이 뛰어난 교사가 자기처럼 치라고 가르쳐도, 모든 학생들이 그대로 따라 할 수 있는 것은 아니다. 물론 그 중 몇몇 ‘눈썰미 좋은’ 학생들이 스승의 수제자가 되어 선생님의 주법을 따라 할 수도 있겠지만 그렇지 못한 다수의 나머지 학생들은 어떻게 될 것인가? 피아노를 전공하면서 들은 좌절 되는 말들 가운데 “테크닉을 타고났어요”, “가르칠 필요가 없었어요”라는 말들이 있다. 이런 이야기를 들으면 마음이 힘들다. 만약 테크닉을 타고 나지도 못하고 최고의 교사도 만나지 못한 필자 같은 사람은 피아노 하지 말라는 말인가? 그래서인지 필자의 관심은 테크닉을 타고 나지 못하거나 가르칠 게 많은 아이들, 한번 말해서는 잘 따라 하지 못하는, ‘나머지’들에게 있었다. 선생의 입장에서 보면 ‘말귀를 잘 못 알아듣는’, ‘기초가 없는’, ‘재주가 없는’ 학생들, 말하자면 ‘피아노가 좋아 전공하겠다는데 도대체 어디부터 가르쳐야 할지 모르겠는’ 학생들이었다. 심지어 그들 중엔 잘못된 연습방법으로 부상까지 당한 경우도 종종 있었다. 음악을 사랑하는 마음은 가락하지만 그 실력으로는 예술 학교나 대학입시에 실패가 뻔 한 학생들을 단시간에 기초부터 가르쳐야 하는 경우가 내게 맡겨진 임무였다. 아무리 레가토를 강조해도 음과 음 사이는 여전히 끊어지고, 소리는 공명이 되지 않고, 쇼팽 연습곡이라도 치다 보면 중간 페이지부터 팔에 힘이 들어간다. 팔이 아파도 참고, 천천히 여러 가지 부점 연습만 계속하면서 언젠가 빠르고 고르게 치게 될 거라고 믿고 있는 이런 애들은 도대체 어떻게 기초를 배웠기에 그렇게 오래 동안 피아노를 배우고도 여전히 문제가 생기는 것일까?

그 이유를 알게 된 것은, 전국의 수많은 일선 교사들을 만나기 시작하면서이다. 대학의 평생교육 일환으로 시작된 연세대학교의 피아노 지도자 과정은 당시 직면한 한국 피아노 교수법의 현실이었다. 피아노 교수법이라는 말조차도 흔하지 않던 당시 전국의 동네 피아노 선생님들이 몰려든 수업에는 열정만 가득한 만학 피아노 교사들이 모였다. 기초와 중급피아노 레슨, 피아노 문헌, 개인지도까지 어떻게 하면 피아노를 더 잘 가르칠 수 있을지 고민하면서 매주 다른 주제의 강의를 개설했다. 그런데 문제는 강의제목이 아니었다. 팔의 무게를 느끼지 못하는 교사들에게 손끝에 팔의 무게를 실어 가르치라니? 피아노교습이 음악교습과 다른 점은 피아노 연주법을 가르치기 때문이다. 심지어 듣고 연주할 수도 있어야 했다. 피아노를 시작한 아이부터 전공생, 졸업하면 가르치는 게 직업이 될 대학생들 그리고 원장님들도 함께 보며 이해 할 수 있는 주법서, 실용이론서가 필요했다.

## II. 본론

### 1. 교재만 좋으면 피아노를 잘 치게 된다?

바이엘 한 권으로 시작해서 피아노를 배우든, 세트로 구성된 수입 교재들로 피아노를 배우든, 무슨 교재로 배우던 간에 피아노를 잘 치는 것은 교재의 문제가 아니라고 생각한다. 이유는 18, 19세기에는 요즘 같은 교본이 없는데 오히려 훌륭한 피아니스트들이 있었기 때문이다. 결국 피아노 레슨이란 악보보거나 음악 용어 공부하는 것이 아니라 귀로 음악을 알아보고, 몸으로 공명된 소리내기를 찾아 이를 악보와 연관시켜 몸과 손에서 원하는 소리를 구현하도록 가르치는 것이다. 예를 들면 아침마다 전문의를 따라 회전하는 레지던트 인턴들, 미장원 원장님의 올림머리전수 같은 장인의 계보를 가지고 전수되는 기술이 피아노 레슨과 가장 흡사한 피아노 교수법의 행태이다. 아무리 좋은 악보들이 아이들의 발달 단계별로 잘 되어 있다고 해도, 천천히 진도를 나간다고 해도, 교사의 적극적인 개입과 노하우 없이 교본만으로 피아노를 잘 치게 되는 것은 아니기 때문이다. 교사들도 마찬가지이다. 본인이 잘 친다고 해서 또 많은 지식을 가졌다 하더라도 그 전달 방법이 학생들에게 잘 이해 될 수 없다면 그 실력은 전수 되지 않을 것이다.

한국의 입시학생들이 가장 많은 어려움을 겪는 문제는 근육 긴장과 이와 연관된 문제들이다. 몸 쓰기와 연결된 피아노 주법이 악보만으로 가르쳐 질까? 쇼팽 연습곡의 음악 해석을 알려 줄 수 있는 교사는 많지만, 고질적으로 생기는 근육의 긴장 문제를 지닌 학생을 근본부터 개조하는 교사를 찾기는 쉽지 않다. 쉽게 고쳐지는 문제가 아니기 때문이다. 몸과 손의 생김새와 움직임의 원리를 통해 바르게 사용하는 법을 몰라 생기는 이 문

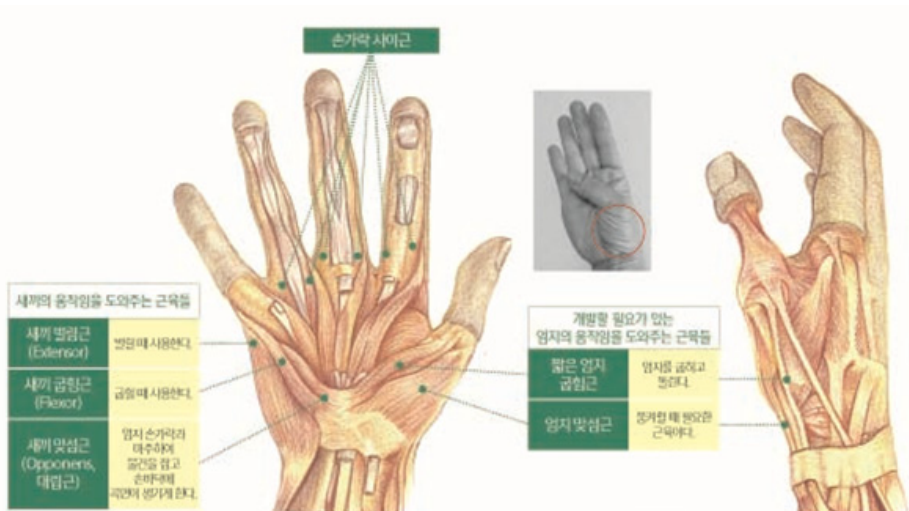
제들은 30년 전이나 지금이나 여전하다. 피아노 치면서 생기게 될 많은 질문들과 그에 대한 해답 그리고 왜 그런지 납득할 만한 설명을 문제가 일어나기 전에 교육 하면 해결 되지 않을까? 문제의 근원을 해결하기 위해 악보뿐 아니라 피아노 치는 신체에 관련된 그림이나 사진 등을 통해 설명해 주고, 움직임의 원리를 실행해 볼 수 있도록 쉽고 간단한 곡에서부터 실험해 보고 성공해 보면서 점점 자신감을 얻도록 하면 결국 나중에는 명곡이나 대곡들도 어려움 없이 해결할 실마리가 풀릴 것 같은데. 그래서 만든 교재가 <피아노 선생님이 주는 9가지 선물>이었다. 그런데 문제는 해결되지 않았다.

## 2. 몸으로 배우는 피아노 레슨

피아노 교사들이 흔히 하는 레슨내용 중 ‘왼손 반주부분을 작게’ 치라는 지시가 있다. 양손의 균형을 맞추기 위해 왼손을 작게 하라고 하면 학생들은 두 가지 반응을 한다. 작게 치려고 해도 안 되거나 작게 치는 것을 잊은 경우이다.

작게 치려고 해도 안 되는 것을 고치려면 왼손을 작게 하기 위해 손등이 무너지지 않으면서도 손목이 유연한 상태 그리고 손끝은 예민하게 연주하는 훈련이 필요하다. 그러기 위해서는 기초 자세와 손가락 관절, 손목의 뼈들, 굳어지지 않는 근육 등에 대한 설명과 함께 이를 훈련할 간단한 예시 악보가 있으면 좋다. 손가락 사이의 근육에 대해 설명해 주기 위해 다음과 같은 그림들을 삽입하여 실제로 피아노를 칠 때 쓰는 근육들을 보고 느끼고 체험하도록 하여 애매한 엄지의 움직임을 설명할 수 있었다.

<그림 1> <피아노 선생님이 주는 9가지 선물> p. 44.



그런데 작게 치는 것을 잊었을 경우는 문제가 다르다. 주로 학생의 주의가 산만해서 교사의 지시를 자꾸 잊어버리는 것이다. 예를 들어 어깨 내려, 손목 유연하게, 손가락 세워, 손등 무너지지 말고 같은 지시들로 주로 기초 자세에 연관된 것일 경우이다. 왜 자꾸 잊을까? 이미 몸의 습관들로 굳어졌기 때문이다. 선생님은 지속적으로 지적하고 교정하지만 학생들은 머리로 기억해도 몸이 말을 듣지 않는다. 선생님은 같은 말을 계속하니 피곤해지고 학생들은 똑같은 얘기를 지속적으로 듣게 되므로 만성이 된다. 같은 말을 반복 하지 않고 학생들에게 각인 시킬 만한 신선한 방법은 없을까?

### 3. 소통

“어깨 내려, 손가락 휘어지지 않게, 손목 뺏겨, 손가락 끝 단단히, 손목은 부드럽게 돌리면서, 양손 균형 맞추세요, 미리 악보를 봐, 팔을 건반에 평행하게, 윗소리 들리게, 새끼손가락 단단하게 해서 멜로디 내세요, 소리를 연결해야지, 레가토 만들어.”

위의 글들은 어디서 많이 들어 본 말들이다. 스무 개가 넘지 않는 이런 짧은 문장들은 보편적으로 피아노 교사들이 레슨에서 가장 많이 사용하는 종류의 지시들이지만 고질적으로 지켜지지 않는 습관의 문제 들이다. 이러한 문제들을 교정하려면 그저 말로만 해서 되는 것은 아니고 먼저 원인을 알아야 한다. 학생마다 가지고 있는 원인을 해부학, 생리학, 학적 관점으로 몸의 움직임을 통해 근본적으로 찾고 나면 이제부터는 몸에 붙은 습관을 고치기 위해 지속적으로 기억시킬 수 있는 장치를 마련해야 한다. 연주자 본인의 의지가 없이는 고쳐 지지 않는 것이 습관이기 때문이다. 습관은 의지도 문제지만 자꾸 잊는 게 더 문제이다. 기억을 떠올리게 하고 습관을 고치게 하는 정신적 신체적 장치가 필요하다. 그렇게 해서 생겨난 아이콘 심벌들은 피아노 레슨에서 가장 흔히 사용되는 지시나 의미를 연상하게 만든 그림문자이다. 지도 교사와 학생 양쪽을 돕기 위해 고안된 이 아이콘들은 사실 새로운 것은 아니다. 컴퓨터나 스마트폰을 사용하는 요즘 세대들에게는 익숙한 소통의 도구이다. 이 작고 간단한 표식들은 설명이 필요 없다. 보는 순간 이미지를 통해서 서로의 느낌이나 감정, 또는 글이나 말을 대신 전달한다. 소통을 가속시키는 이 아이콘들은 피아노 레슨에서 빈번하게 나오는 지시들을 형상화 시킨 것이다. 이들은 사제 간에 소통을 용이하게 할 수 있으며, 빠른 소통으로 교정이 가속화되는 효과를 볼 수 있다. 빠른 변화를 체득한 학생들은 연습의 보상을 경험하니 흡족해진다.

음악이란 소통이다. 연주자는 청중과 교감하는 것을 소통이라고 한다. 그러기 전에 연주자는 작곡자의 의도를 전달하는 사람이 되어야 한다. 선생님들은 학생들이 연주를 잘 할 수 있도록 가르친다. 소통능력이 좋으면 더 잘 가르친다. 소통이 좋은 교사들은 교구

가 없어도 사람을 끄는 목소리, 다양한 표정, 눈에 띄는 몸짓 하나로 아이들을 사로잡기도 하고 졸리게 하기도 한다. 그러면 소통능력이 없는 교사들이 소통을 향상시킬 방법은? 아이콘은 이 소통을 용이하게 하기 위한 교육용 도구이다. 사실 아이콘 아이디어는 이미 2007년 <소나티네의 비밀> 한국어판에 소개되었던 도구로 특허 신청까지 한 것인데 점점 더 연구 발전되어서 2013년 <소나티네의 비밀> 영문판 <Sonatine secrets: a creative approach to developing technique and musicality>(Joy J Song, 2013)의 출간과 함께 신개념 혁신 교수법이라는 리뷰로 영어권에 먼저 알려진 아이콘 피아노 레슨법 이다. 이는 다시 <Smart icon sticker book: A practice aid> (J. Song, 2014)를 통해 각자 지닌 의미에 따라 1) 기본자세에 대한 아이콘들 2) 음악적 해석을 돕는 아이콘들 3) 화성적 해석을 표현하는 아이콘 등 세 가지로 분류되어 기능별로 더욱 구체화 되었다. 아이콘 북은 연주 능력에 관계없이 누구나 사용할 수 있다. 망각은 초보나 전문가나 차별이 없기 때문이다. <Sonatine Secrets>에 사용된 아이콘들에 대해 브룩스(B. Serra-Brooks) 박사는 전미 음악 교사 협회 (MTNA)의 공식 저널인 미국 음악 교사(American music teacher, 2014 Feb/March) 라는 잡지에 다음과 같은 평을 통해 미래의 음악교육에 소통의 중요성을 공감하였다.

저자는 필수적 테크닉과 음악적 표현을 쉽게 이해시켜 실행시키고자 재미있는 컴퓨터 스타일의 아이콘을 사용한 획기적인 방법을 고안해 내었습니다. 이 독특한 교재는 각 페이지가 보기 쉽고, 아름답게 디자인 되어있으며, 무엇보다 컴퓨터 테크놀로지와 함께 자라온 이 시대의 학생들에게 매력적으로 접근할 수 있도록 악보와 더불어 아이콘을 사용하는 것이 특징입니다. 이 아이콘들은 학생들로 하여금 올바른 자세나, 음악적 아이디어, 또는 화성을 잘 표현 할 수 있도록 돕는 가이드로 사용됩니다. 예를 들어, 모래시계 아이콘은 잠시 멈추고 기다리는 타이밍을 위해서 사용되고, 큰 귀의 얼굴 아이콘은 친 소리를 들어야 하는 경우에 사용됩니다. 각 소나티네의 스마트 팁 페이지에는 곡에서 반드시 다루어져야 하는 포인트들과 그에 관한 상세한 설명이 포함되어 있습니다. 또한, 이 교재의 전반에 걸쳐 소나티네 스토리 라인은 어린 학생들이 궁금해 할 수 있으나, 미처 물어보지 않는 피아노 연주와 관련된 흥미로운 질문들과 그에 대한 답을 제시하고 있습니다. 여기서 다루지고 있는 미묘한 음악적 표현과 개념에 대한 설명은 어린 학생들을 위한 가장 큰 이점이라고 할 수 있습니다. 소나티네 스토리에 제시된 음악적 또는 테크닉을 위한 아이디어들은 피아노를 가르치는 교사들이 다른 곡에서도 유용하게 응용 할 수 있습니다. 또 다른 이점은 학생들로 하여금 피상적으로 음악기호나, 연주법 기호를 따르는 것에서 벗어나 자신만의 곡 해석 능력을 키울 수 있도록 디자인 되어 있다는 것입니다. 모든 아이콘의 의미를 기억해야 하는 것이 어려워 보일 수 있으나, 이것이 새로운 세대의 학생들의 관심을 이 교재에 집중시킬, 아주 신선한 방법임이 분명합니다(Serra-Brooks, 2014).

## 4. 개정판 피아노 선생님이 주는 선물

지난 14년간의 <피아노 선생님이 주는 9가지 선물>은 전공생들과 교사들에게 주법의 원리를 설명하는 책이었다면 개정판 <피아노 선생님이 주는 9가지 선물>은 아이들을 위해 원리를 아이콘으로 접목, 고급스런 피아노 연주 개념들을 재미있게 이해하며 쉽게 기억하도록 하였다. 그리고, 수년간 미흡했던 해부학적인 지식들(특히 등에서부터 시작되는 날개 뼈의 적극적인 사용, 소리의 공명을 돕는 손가락 사이근 사용, 애매했던 엄지사용에 대한 상세한 설명과 주법, 다양한 손목뼈들의 역할 등)이 더 명확하게 보충되었다. 적용할 악곡들도 일부러 가장 익숙한 바이엘과 체르니 100번의 명곡들을 선택했고 어차피 만나게 될 명곡들인 모차르트, 베토벤, 드뷔시 중 개념과 연계된 곡들을 골라 일부 삽입하여 적용해 보면서, 고급 곡들도 해부학적, 생리학적 기초만 정확하게 익히면 그리 어렵지만은 않게 해결할 방법이 얼마든지 있다는 암시를 주었다. 이는 피아노의 연주 기초는 처음 배울 때부터, 해부학적인 바른 자세를 익히고 이를 통해 공명된 소리를 얻고 나아가 진정한 음악적 표현이 성취된다는 이론을 담은 것이다. 피아노를 배우는 모든 학생들이 먼저 신체를 통한 예술적 기량을 익히면, 음악 자체가 즐거워질 수 있다는 본질적인 피아노 교육을 추구한 것이다.

## 5. 피아노 선생님이 주는 9가지 선물의 커리큘럼

피아노 치는 데 가장 궁금한 질문들은 9가지만 있었을까?

전국 강연을 끝내면 일선 교사들에게 질문이 이어진다. “손가락이 휘어지는 아이들을 어떻게 해야 하나요?”, “팔이 자꾸 굳어져요.”, “콩쿨 지도는요?”하는 질문들이 나온다. 그런데 신기한 것은 마치 미리 짠 것처럼 어디를 가나 같은 질문들을 하는 것이다. 나중에는 교사들이 “손가락이...”라고 말문을 꺼내면 “아, 휘어진다고요?”라고 질문을 받아 칠 정도가 되었다. 이러한 질문들을 모아 보니 대강 20가지 정도로 추려진다. 그 중 가장 시급해 하는 질문 중 하나는 콩쿨 입상을 하려면 어떻게 음악지도를 해야 하는 가였다. 빠른 결과를 보고 싶은 교사들은 어디를 루바토하고 어디를 강조하고 등을 예상한 거 같았다. 그러나 나의 의견은 달랐다. 콩쿨 입상이 되려면 먼저 소리가 달라야 했다. 좋은 소리를 내는 것은 순식간에 나오지 않는다. 음악적인 해석을 하려 해도 무너진 손등과 굳어진 손목으로는 소리조차 달라지지 않기 때문에 음악표현이 완성되지 않는다. 받았던 수많은 질문들의 순서는 다시 정리 되어야 했다. 기본자세에 대한 질문들과 답 먼저 설명 하고 연결 연습곡으로 들어간다. 몸의 큰 근육부터 자세가 잡혀야 한다. 몸이 준비되면 팔과 손 그리고 손가락들의 움직임에 대해 충분히 한 단원씩 다루었다. 다섯

손가락을 공명 있게 칠 줄 알아야 스케일이 시작된다. 다섯 손가락을 각각 손가락의 특징에 맞게 소리 낸 후엔 소리에 대한 질문들을 답해 줄 수 있다. 소리가 준비되면 드디어 기다리던 음악적인 질문들을 해결할 수 있다. 음악적인 내용은 무궁무진 하다. 하지만 9가지 선물에는 가장 기본적인 질문들 3개만 먼저 포함했다. 미처 다 실지 못한 내용들은 <피아노 선생님이 주는 9가지 선물>의 후속편인 <스케일 선물과 소나티네의 비밀>에 ‘소나티네 스토리’라는 형식으로 추가 하였다. 9가지 질문들은 이미 책에 포함되어 있으므로 생략한다.

### III. 결론

실용이론은 적용에서 결과가 확실해야 이론에 타당성이 생긴다. 3단원(팔이 굳어지는 이유는?)은 <피아노 선생님이 주는 9가지 선물>의 심장과 같은 부분으로 손이 굳어지지 않는 원리와 다섯 손가락의 주법의 기초까지만 다룬 것이 아쉽다. 원래는 스케일까지 다루려고 했었는데 지면이 허락하지 않았다. 피아노 연주의 가장 중요한 기초이기도 한 이 스케일 주법은 후에 <스케일의 손가락 번호의 비밀>(송지혜, 2003), <고른 스케일의 비밀>(송지혜, 2004), <빠른 스케일의 비밀>(송지혜, 2005) 및 <어린 학생들을 위한 구슬이의 스케일 워크북>들로 출간되었고, 이어 한글판 <소나티네의 비밀>(송지혜, 2007)까지 이어졌다. 이 책은 스케일의 기초를 갖춘 학생들이 한 걸음 더 나아가 예술적 피아노 연주법의 해석과 적용을 하게 하기 위해 피아노 교육의 필수 악곡인 소나티네를 이용한 것이다.

피아노 교수법은 평생 갈고 닦아질 장인 기술의 하나이다. 본래는 피아노 연주(음악)를 잘 가르치기 위해 시작된 학문이지만 이를 실행할 대상이 사람이다 보니 점점 인문학적인 내용들을 포함하게 되었다. 음악 교육학은 기본이고, 유아 발달, 심리학, 음악 역사, 사회학, 철학까지도 연계할 수 있다. 피아노 교사들이 다른 분야까지 관심을 넓혀 연계하면서 예술교육에 깊이를 더 해 준다면, 음악이 지닌 치유의 힘이 피아노 교수법을 통해 더욱 힘있게 펼쳐질 것이다.

### 참고문헌

Serra-Brooks, B. (2014), Review of sonatine secrets. *American music teacher*, 64(1), 64-66.



# 포스터세션

포스터  
세션

**<피아노 어드벤처>의 성인 피아노 교재와 아동 피아노 교재의 비교·분석**

강은진 (중앙대학교 일반대학원)

**스페인 안달루시아 지방 춤곡을 소재로 한 피아노곡: 파야, 그라나도스, 알베니스를 중심으로**

구성은 (한세대학교 일반대학원)

**회화의 기법을 결합한 피아노 교육: 칸딘스키의 점, 선, 색채를 중심으로**

김한내 (이화여자대학교 공연예술대학원)

**니콜라이 카푸스틴의 피아노 음악**

노진아 (중앙대학교 일반대학원)

**노인 음악교육 프로그램 개발의 필요성**

박윤선 (이화여자대학교 공연예술대학원)

**한국 바이엘 류(類) 교재의 문제점과 효과적인 지도방안: 즉흥연주와 반주법 지도를 중심으로**

이선아 (중앙대학교 일반대학원)

**국내외 피아노 급수평가제 비교 연구**

이희주 (숙명여자대학교 사회교육대학원)

**초급 피아노 교재를 활용한 효과적인 리듬 지도법: <속성과정 피아노 어드벤처>를 중심으로**

최성경 (중앙대학교 일반대학원)

**피아노 선생님이 주는 9가지 선물**

송지혜 (한국피아노교수법연구소 소장)

## <피아노 어드벤처>의 성인 피아노 교재와 아동 피아노 교재의 비교·분석

### I. 서론

빠르게 변화하는 시대에 살고 있는 현대인들은 편리한 삶을 살고 있지만, 그만큼 바쁘게 살고 있다. 바쁜 삶 속에서 즐거움과 마음의 안정을 찾기 위해 미술, 체육, 음악 등의 문화적 여가생활을 즐기는 성인들이 점점 늘어나고 있다. 그 중 음악은 사람의 다양한 감정을 표현하고, 스트레스 해소와 정서안정에도 도움이 되므로 선호되고 있다. 음악 중에서도 피아노라는 악기는 음역이 넓고 초보자들도 쉽게 소리를 낼 수 있기 때문에 가장 기본이 되는 악기이다. 또한 피아노는 음악의 3요소인 리듬, 가락, 화성을 모두 배울 수 있어 음악을 기초부터 배우고자 하는 학습자에게는 가장 적합한 악기이다.

과거에는 피아노를 배우려는 성인 학습자의 수가 적은 편이었다(Bastien, 1990). 그래서 피아노 교육은 보편적으로 아동을 중심으로 진행되었고, 아동을 위한 교재들이 많이 연구되고 발달해 왔다. 그러나 성인 학습자의 수가 늘어남에 따라 성인들의 특성을 고려한 성인을 위한 피아노 교재가 많이 편찬되고 있지만, 아동교재에 비하면 아직 발달이 더디게 진행되고 있는 편이다. 그 결과 성인학습자를 가르치는 구체적인 교수법이나 교재들이 부족하게 되었고, 교사들도 적절한 지도방법을 갖추지 못해 많은 어려움을 겪고 있다.

성인 피아노 학습자의 증가는 아동들의 교육만큼이나 중요성을 지니고 있기 때문에 성인 피아노 교육에 대해 많은 논의가 되어야 한다(김진영, 1999). 따라서 본 연구의 목적은 <피아노 어드벤처>에서 나온 성인을 위한 교재와 아동을 위한 교재를 비교하여, 성인을 위한 피아노 교재가 성인학습자 특성에 맞게 구성이 되어있는지 살펴봄으로써 성인학습자를 가르치는 피아노 교사들에게 도움을 주고자 하는 것이다.

## II. 이론적 배경

### 1. 성인교육의 특징

현대사회에서 과학기술은 수준이 향상되고 기계화로 인해 생산력이 증대되었으며, 필연적으로 노동시간을 단축시켜 여가 시간의 증대를 가져왔다(김진영, 1999). 현대사회는 급속히 변화하는 사회에 적응하고 새로운 문제들을 잘 해결하도록 하기 위해 성인들에게 지속적인 교육을 요청하고 있고, 성인들 또한 자신의 운택한 삶을 위해 여가시간을 적극적으로 활용할 필요를 느끼게 되었다(김진영, 1999). 이러한 결과로 성인들이 성인교육의 필요성을 인식하게 하고, 자기 성장과 자아실현을 위한 교육을 찾아서 배우는 성인들이 늘어났다. 따라서 성인교육이란 성인들이 의식적으로 인생의 의미를 이해하고, 훌륭한 인간관계를 회복하며, 정신적·물질적으로 성숙해가는 기회를 제공하여 개인의 행복을 추구하는 것이다(이한울, 2013). 성인교육은 학교에서 받는 학교교육과는 달리 자신이 하고 싶은 분야를 선택해서 교육을 받기 때문에 다양한 특성을 지닌 학습자들을 대상으로 한다. 그러므로 다양한 흥미와 욕구를 충족 시켜주기 위해서는 교사의 확고한 교수법과 교육철학을 가지고 있어야 한다.

### 2. 성인학습자의 특징

피아노 교재 중에서는 아동을 위한 교재들이 많이 출판되어 있다. 하지만 아동과 신체적, 심리적, 사회적으로 다른 특징을 지닌 성인이 그 교재를 가지고 피아노를 배운다면 많은 어려움이 따르기 때문에 성인의 특징에 맞춘 알맞은 교재와 교수법이 필요하다.

먼저, 성인학습자의 특징을 살펴보자. 성인학습자를 몇 살부터로 설정해야 할지는 모호하나, 우즐러는(Uszler, 2003) 조금 나이든 학생(9-10세), 10대들, 음악을 전공하지 않은 대학생들, 음악 전공 대학생들, 취미활동으로 피아노를 연주하는 어른들, 노인들을 성인학습자라고 설정했다. 이처럼 성인학습자는 10대부터 노인에 이르기까지 다양하다. 다양한 학습자들이 피아노를 배우려고 하는 이유는 단순히 여가생활 이외에도 많이 있을 것이다. 이런 다양한 학습자들의 욕구를 충족시켜 주기 위해 먼저 개개인의 특징을 이해하는 것이 중요하다.

#### 1) 신체적 특징

성인의 신체적 변화는 성인 전기부터 후기로 가면서 점진적으로 변화한다(남소라,

2006). 성인 전기에는 체력, 지구력, 집중력이 절정에 이르러 손의 움직임이 능률적이고 민첩성이 높게 나타나지만 후기로 갈수록 근육의 유연성이 떨어지고 시각도 점진적으로 감퇴하기 시작한다(이한울, 2013). 하지만 피아노라는 악기는 성인이 연주하기에 알맞은 사이즈로 되어 있다. 페달도 쉽게 밟을 수 있고, 옥타브도 짚기에도 쉽기 때문에 초보단계에서도 화음을 모두 연주하며 배울 수 있다. 그리고 성인들은 지적능력이 발달하여 이해력이 빠르기 때문에 정해진 시간에 많은 진도를 나갈 수 있는 장점이 있다. 성인학습자를 가르칠 때는 학생 개인의 능력에 맞는 방법으로 적절하게 진도를 조절하여 레슨을 하는 것이 중요하다.

## 2) 심리적 특징

아동학습자들은 어머니의 권유로 피아노 학습을 시작하는 경우가 많은데, 성인학습자들은 자신의 필요에 의해 자발적으로 피아노 학습을 시작하는 경우가 대부분이다. 그러므로 성인들은 자기주도적인 자세를 가지고 있으며, 자신의 목표와 필요를 잘 알고 있다. 피아노 교사는 성인학습자와 좋은 관계를 유지하여, 학생 스스로가 좋아하는 연주곡을 선택하게 할 수 있으며, 더 효율적으로 수업을 진행할 수 있다.

하지만 성인들은 아동보다 더 많은 수치심과 부끄러움을 느껴서 실패에 대한 두려움으로 지나치게 몸이 긴장되어 부드러운 레가토를 만드는 곡이나 빠른 곡을 연주할 때의 어려움이 있다. 그리고 새로운 동작이나 움직임을 배움에 있어 많은 연습과 시간이 필요한데, 성인들은 짧은 시간의 투자로 좋은 결과를 얻으려고만 노력한다(Uszler, 2003). 그래서 뚜렷한 변화가 나타나지 않으면 금방 싫증을 느끼고 포기하고 만다.

## 3) 사회적 특징

성인은 사회적 요구와 기대에 따라 변화하는 특징이 있다. 성인에게 영향을 미치는 사회적 요인으로는 사회계층의 영향, 사회적 규범, 사회문화적 요소, 발달 과업 등이 있다. 성인들은 자신의 과업을 성공적으로 수행하길 바라고, 다양한 지식의 습득을 위해 피아노 교육에 관심을 가지게 되었다(남소라, 2006). 그러나 스스로 결정하여 피아노를 배우기로 결정하였음에도, 자신의 직업 일에 매이거나 다른 바쁜 일들 때문에 수업을 계속 유지하지 못하고 중도에 포기하는 경우가 많이 있다(김강희, 2010).

### III. 연구방법

#### 1. 아동교재와 성인교재의 비교

<피아노 어드벤처>의 아동교재는 1~8급으로 구성되어 있고, 성인교재는 1~4급으로 이루어져 있다. 성인학습자가 피아노 교육을 시작하여, 성인을 위한 <피아노 어드벤처> 1~4급까지의 내용을 모두 마치면, 아동교재의 7급으로 이어서 학습이 이루어진다. 아동교재와 성인교재의 음악적 개념들과 테크닉, 독보방법이 어떻게 소개 되었는지 초급단계에 집중하여 비교해 보았다.

〈표 1〉 〈성인을 위한 어드벤처〉 1급의 구성

피아노의 구조	
1단원	- 피아노 앞에서의 자세 (손 모양, 손가락 번호, 댐퍼 페달, f 와 p, 조옮김, 동형진행)
2단원	- 보표 예비학습 (박자표, 4/4, 3/4박자, 가운데 C, D, E, F, G, 가운데 C, B, A, 레가토, 초견)
3단원	- 악보 읽기 복습 (G음자리표, F음자리표, 낮은음자리표 G, F, 코드)
4단원	- 보표에서의 3도 (건너뛰기, 4분셈표, 다카포 알 피네, C화음, 2분셈표, 온셈표)
5단원	- 낮은C 다섯손가락 자리 (음표 기둥의 위치, 스타카토, 도돌이표)
6단원	- 8분음표 (꼬리, mp, 프레이즈, 크레센도, 디미누엔도, 늘임표, Csus4화음)
7단원	- 높은음자리표의 칸음 F-A-C-E (손 넘기기, F화음, 손을 넘기는 아르페지오)
8단원	- 높은C 다섯손가락 자리 (모방, 리타르단도)
장조 다섯 손가락 자리	
음악 용어 사전	

#### 1) 독보지도

##### (1) 2개 검은건반과 3개의 검은건반으로 연주하기

성인교재에서는 2개 검은건반과 3개의 검은건반을 소개하고 연주하는데 까지, p. 7~11을 사용하여 설명해주지만, 아동교재에서는 p. 22~55까지를 사용하여 설명하고 있다. 아동에 비해 성인은 인지능력이 뛰어나기 때문에, 시간을 더 절약할 수 있다. 한 가지 아쉬운 점은 아동교재에서는 검은 건반을 연주함에 있어서 편리한 손가락 번호 2, 3, 4번만을 사용하여 연주를 하지만, 성인교재의 곡 ‘어메이징 그레이스(Amazing Grace)’에서

검은 건반을 손가락 번호 1번과 5번도 사용하여 피아노를 처음 접하는 초급자에게는 상당히 불편한 손가락 번호로 보인다.

## (2) 음이름 읽기

일반적으로 사용하는 피아노 건반의 88개의 처음 음이름 A에서부터 시작하여 마지막 음이름 C까지 모두 사용하여 음이름을 읽어보고 연주해 보게 한 것이 인상 깊다. 차례로 한음씩 눌러보고 음의 높낮이가 어떻게 변화하는지 느껴보는 활동을 통해 청음능력이 향상된다. 그리고 두 개의 검은건반을 싸고 있는 흰 건반의 음이름은 C-D-E이고, 세 개의 검은건반을 싸고 있는 흰 건반의 음이름은 F-G-A-B라고 설명한다. 이제 음이름을 읽고 연주를 하게 되는데, 아동교재와 성인교재 모두에 ‘기쁨의 노래’가 수록되어 있는데, 아동교재에서는 음이름을 읽고 연주하는 것에만 중점을 두었지만, 성인교재에서는 악곡의 형식까지도 설명을 해주어 악곡의 형식을 이해하고 연주를 할 수 있도록 하였다.

## (3) 음정 관계

음정 관계를 설명할 때, 2도 음정을 ‘차례가기’라고 하고, 3도 음정을 ‘건너뛰기’라고 한다. 성인교재에서는 음정에 대해 먼저 설명하고 2도, 3도 음정에 대해서 설명하지만, 아동교재에서는 1-B급에서 바로 옆에 있는 음을 ‘차례가기’, 한 음 건너뛰어 다음 건반을 ‘건너뛰기’라고만 제시할 뿐, 음정에 대한 설명은 2-A급에 제시되었다. 보표 없이 연주하는 방법을 먼저 제시하여 방향적인 독보 능력을 키울 수 있다(이한울, 2013).

## (4) 음의 진행

무보표 악보에서는 음이 올라가는 지, 내려가는 지, 반복되는 지를 시각적으로 확인할 수 있기 때문에 음의 진행방향을 확인할 수 있는 좋은 악보이다. 아동교재에서는 각각의 과제곡에 적절한 제목과 그림을 넣어 아동이 이해를 더 쉽게 이해하도록 돕는다. 음이 점점 올라가는 곡이 과제곡이라면 ‘풍선’이라는 제목을 붙여 풍선이 점점 높이 올라가는 삽화를 넣어서 음이 올라가는 이미지를 상상하게 하였다. 하지만 성인 책에는 그림을 전혀 사용하지 않았다. 상상력을 불러일으키기 보다는 개념 설명 위주로 구성되어 있다.

## 2) 리듬지도

### (1) 박과 리듬

아동교재에서 음표의 소개는 4분음표부터 시작하여 하나하나 소개되지만, 성인교재에서는 4분음표, 2분음표, 점2분음표, 온음표를 한꺼번에 소개하여 4박을 기준으로 받을 구르거나 손뼉을 치며 박자를 느껴본다. 달크로즈는 음악교육에서 신체적인 활동을 강조하였는데, 신체를 이용한 리듬활동이 잘 활용되었다. 초급 학습자들이 어려워하는 8분음표도 소개 되는데, 4분음표를 기준으로 4분음표는 걸어가는 음표, 8분음표는 뛰어가는 음표라고 정의하여 '8분음표는 한 박이 둘로 나누어진 것'이라고 설명한다. 손뼉을 치거나 받을 구르면서 리듬치기를 해보고, 아무 건반에서나 리듬을 연주해 봄으로써 몸으로도 8분음표를 느낄 수 있다. 쉼표가 소개되는 부분에서는 리듬치기와 입으로 박자를 함께 세면서, 쉼표가 나오면 리듬치기는 하지 않고 박자만 세어 쉼표의 박자를 정확히 몸으로 느끼도록 도와준다.

### (2) 템포(tempo)

아동교재에서는 특별히 메트로놈(metronome)에 대한 언급이 없지만, 성인교재는 첫 부분부터 메트로놈을 소개하고, '딱' 소리 하나가 4분음표 한 박이라는 것을 제시한다. 그리고 어느 정도의 빠르기로 박을 세어야 하는지 정확한 수치를 제시하고 규칙적으로 박자를 셀 수 있게 도와준다. 반면, 과제곡이 나올 때마다, '보통 빠르기로', '조금 느리게'와 같은 빠르기말이 적혀있는데, 학생의 능력에 따라 적당한 빠르기로 연주하거나, 메트로놈을 보며 어느 정도가 보통 빠르기인지 조금 느리게인지 수치를 보여주어 메트로놈으로 템포를 통제하며 연주하거나 조절하는 것이 필요하다.

## 3) 테크닉 지도

### (1) 자세와 손모양

피아노를 배우기 전에는 먼저 피아노 앞에 앉는 자세에 대해서 배워야 한다. 아동교재의 1-A급에서는 아동에게 먼저 그림을 보게 하여, 자세에 대해 잘못된 점에 대해서 말해보고 좋은 자세는 태권도 자세, 둥근 손모양은 꽃이 피어나듯이 하는 손모양 등과 같이 아동의 눈높이에 맞춰 이해하기 쉽게 설명한다. 성인교재에서는 팔은 건반과 같은 높이로 하고, 의자의 중앙 앞부분에 걸터앉기와 같은 직접적으로 설명하는 방식을 사용한다. 하지만 성인교재와 아동교재에서 자세를 보여주는 부분에 같은 그림을 사용하였는데,

성인교재에서는 좀 더 구체적인 사진자료를 첨부하였으면 성인들이 이해하기에 더 수월했을 것이다(이한울, 2013).

## (2) 레가토와 스타카토(legato와 staccato)

레가토란 음과 음이 끊어지지 않도록 부드럽게 이어서 연주하는 것이고, 연주하는 방법은 한 손가락이 올라가는 순간에 다른 손가락을 내리는 것이라고 소개된다. 아동교재에서는 아이들의 이해를 돕기 위해 다양한 레가토 연습을 시키는데, 사탕이나 솜사탕 같은 단 것을 손으로 만지면 손이 끈적끈적 해지는 것처럼, 버터사탕 손가락, 솜사탕 손가락, 카라멜 손가락이라는 묘사를 통해 레가토를 표현하게 하였다.

스타카토는 튀어 오르듯 툭툭 끊어지는 소리를 내는 것인데, 아동 교재에서는 이해를 돕기 위해 딱따구리가 나무 위에서 딱-딱-딱 하는 것처럼 스타카토를 연주하라고 설명한다. 스타카토는 레가토의 반대말로 아동교재에서는 레가토 다음에 스타카토를 소개하여 서로 비교하며 이해가 가능하지만, 성인교재에서는 2단원에 레가토, 5단원에 스타카토가 소개되어 서로의 연관관계를 파악하기에 어려움이 예상된다.

## (3) 셈여림

성인교재나 아동교재나 포르테(f)와 피아노(p)는 초보단계에서 제시된다. 피아노를 배우는 초보자들도 소리의 크기는 쉽게 구별할 수 있기 때문이다. 이제까지 살펴본 바로 아동교재에서는 상상력을 자극하는 다른 무언가에 빗대어 표현하는 설명형식이 많았고, 성인교재에서는 직접적인 설명이 많았다. 하지만 셈여림에서는 피아노는 빗방울, 포르테는 천둥으로 표현하여 이해를 도와준다.

# 4) 음악성 지도

## (1) 음악이론

아동교재에서의 음악이론은 하나의 개념을 배우면 복습할 수 있도록 바로 제시된다. 만약 p. 35에서 2분음표의 개념을 배웠다면 p. 36-37에는 2분음표를 따라서 그려봄으로써 아이들이 잊지 않도록 하였다. 하지만 성인교재에서는 1단원을 배우고 나면 배웠던 모든 내용을 1단원 마지막 부분에서 이론으로 문제를 봄으로써 테스트 형식으로 구성되었다.



## (2) 시창과 청음

아동교재나 성인교재 모두 과제곡을 연주하기 전에 연습을 어떻게 하면 좋을지 ‘연습 제안’이 적혀있다. 무릎 위에서 리듬치기, 손가락 번호를 말하며 연주, 박을 세면서 연주, 가사로 노래하며 연주 등을 통해 시창능력을 키우고, 교사 듀엣으로 교사가 과제곡에 반주를 넣어주거나 반주 CD를 틀어놓고 연주를 하여 같은 곡을 다양한 방법으로 연주하여 상대방의 소리를 들으며 다양한 음역을 표현하는 것이 청음능력 향상에 매우 도움을 준다. 그리고 선생님의 연주를 듣고 이 곡이 3/4박자 곡인지, 4/4박자 곡인지 맞추어 보는 이런 활동을 통해서 교사와 재미있게 수업을 할 수 있고, 청음능력도 발달하게 된다.

## (3) 화음

C화음은 가장 기본이 되는 화음으로, 아동교재나 성인교재 모두에서 가장 먼저 소개되는 화음이다. C에서 위로 3도씩 쌓아 세 개의 음으로 이루어진 C화음을 먼저 학습자에게 가르쳐 주고, 과제곡 속에서 C화음이 어디에 나오는지 찾아보게 하여 자신이 연주하는 화음이 어떤 화음인지 이해하고 연주할 수 있게 한다. 그런 다음 아동교재에서는 딸림7화음이 소개되는데, 딸림7화음은 G-B-D-F의 네 음을 가진 화음이다. 하지만 이것을 간단하게 하기 위해서 곡 속에서는 B-D음을 생략하고 F-G음만 연주하도록 하는데, 딸림화음을 소개하지도 않은 상태에서 이러한 설명은 오히려 혼란을 일으키게 된다. 성인교재에서는 C화음 다음에 Csus4화음을 소개하는데, 3음 대신에 4음을 사용하여 진행이 잠시 보류되는 듯한 느낌을 주는 화음이라서 다시 C화음으로 해결해야 된다. C화음과의 적절한 연관성과 조금 다른 듯한 느낌은 함께 제시하기에 매우 적절했다.

## IV. 연구결과

살펴본 것과 같이 <피아노 어드벤처>의 성인을 위한 교재와 아동교재의 접근방식은 크게 차이가 없었지만, 아동은 성인보다 이해력이 더 느리기 때문에 아동교재에서는 하나의 개념을 더 많은 곡으로 복습하여 성인보다 더 진도가 느리다는 단점이 있다. 무보표 활동을 성인교재에서는 1단원에서만 제시하지만, 아동교재에서는 1-A급 한 권에 걸쳐 무보표 활동을 한다. 성인교재는 아동교재의 있는 내용을 훨씬 효율적이고, 폭 넓게 제시하여 성인 학습자들이 효과적으로 피아노를 배울 수 있도록 만들어 졌다.

## V. 결론 및 논의

<피아노 어드벤처>의 성인을 위한 교재와 아동교재를 비교해 보았을 때 가장 큰 차이점은 개념을 설명할 때의 방법이다. 아동은 비유를 통해서 재미있게 설명하고, 성인들은 직접적으로 설명하였다. 하지만 성인들도 개인마다 다양한 특성을 지녔으니 개인의 특성에 따라 적절한 교육방법으로 가르치는 것이 중요하고, 개인의 필요에 따라 적절한 병행곡을 함께 연주하면 효과적이다. 만약 교회에서 반주를 하고 싶어서 피아노를 배우는 학습자라면 쉽게 편곡된 찬송가를 병행곡으로 해서 함께 연주하면 된다.

피아노 교사가 어떻게 교재를 활용하여 어떻게 가르치는 지에 따라 교육의 성패가 결정된다. 그러므로 교사는 다양한 피아노 교재 연구와 음악적인 능력을 키우기 위해 끊임 없이 노력해야 할 것이다.

## 참고문헌

- 김강희, 이순정, 공누이, 형희진 (2010). **피아노 교수법 개론**. 서울: 세광 음악 출판사.
- 김진영 (1999). **성인 피아노 교육에 대한 실태조사 : 서울시 종로구와 강남구 소재 음악학원을 중심으로**. 석사학위논문, 이화여자대학교 교육대학원, 서울.
- 김현숙 (2003). **성인 피아노 학습의 실태 연구**. 석사학위논문, 성신여자대학교 교육대학원, 서울.
- 김현영 (2009). **비전공 성인 피아노 학습자의 자기주도성에 따른 수업 관찰 연구**. 석사학위논문, 이화여자대학교 교육대학원, 서울.
- 남소라 (2006). **성인학습이론에 기초한 비전공 성인 피아노 지도 연구**. 석사학위논문, 이화여자대학교 교육대학원, 서울.
- 유소영 (2002). **아마추어 성인의 피아노교육방법 고찰을 통한 학습 현황실태 조사**. 석사학위논문, 연세대학교 교육대학원, 서울.
- 이한울 (2013). **성인을 위한 피아노 교습서 연구 『성인을 위한 피아노 어드벤처』를 중심으로**. 석사학위논문, 경희대학교 교육대학원, 서울.
- Bastien, J. W. (2000). **성공적인 피아노 교수법**. 송지혜 역. 서울: 음악춘추사.
- Faber, N. & Faber, R. (2012). **성인을 위한 피아노 어드벤처 1**. 서울: Music Eduventure.
- Faber, N. & Faber, R. (2012). **피아노 어드벤처 1-A 급부터 2-B급**. 서울: Music Eduventure.
- Uszler, M. (2003). **피아노 교수법: 최고의 길잡이**. 조운수, 최소영 역. 서울: 뮤직필.

# 스페인 안달루시아 지방 춤곡을 소재로 한 피아노곡: 파야, 그라나도스, 알베니즈를 중심으로

## I. 서론

스페인이 가지고 있는 다양한 문화적 유산 아래 알베니즈(I. Albeniz), 그라나도스(E. Granados), 파야(M. d. Falla)는 특히 프랑스 인상주의의 영향을 받아 그들의 독특한 개성을 서로 다르게 표출하였다. 스페인 민속음악은 지역에 따라 크게 북부, 중부, 남부로 나눌 수 있는데, 이 중 남부의 음악을 파야, 그라나도스, 알베니즈의 작품 5곡을 중심으로 살펴보고자 한다.

본 연구의 목적은 스페인의 피아노 음악 중에서 안달루시아 지역의 민속음악이 어떻게 예술적으로 표현되었는지 알고, 작품을 연주할 때 그 색채와 특징을 잘 살릴 수 있는 연주 해석에 도움을 주고자 한다.

## II. 본론

### 1. 안달루시아(Andalusia) 지방의 음악

스페인 남부를 대표하는 안달루시아 지방의 민속음악은 노래와 무용이 악기의 반주음악과 잘 융합되며 지중해, 이슬람, 인도의 춤곡과도 융합된 특징이 나타난다. 또한, 16세기에 이 지역에 정착한 집시들은 플라멩코(flamenco)라는 독특한 음악을 탄생시켰다.

## 2. 파야

### 1) <스페인 소곡집>(Piezas Espanolas)의 작품배경

<스페인 소곡집>은 스페인의 지역 이름을 표제로 하여 각각 ‘아라고네자(Aragonesa)’, ‘쿠바나(Cubana)’, ‘몬타네자(Montan~esa)’, ‘안달루시아(Andaluza)’의 4곡으로 구성되어 있다. 각 곡은 그 제목에 따라 그 지방의 특징적인 민속요소를 포함하고 있으며 이를 피아노 음악 어휘로 새롭게 변화시키고 있다.

### 2) <스페인 소곡집> 제4번 안달루시아 악곡분석

스페인 고유의 심오한 노래인 칸테 혼도(cante jondo)의 장식적이고 멜리스마적인 선율 특성을 나타내고 있다. 아울러 안달루시아 전통의 플라멩코 음계인 프리지아 선법(Phrygian mode) 및 기타와 타악기 효과를 도입하였다. 특히 기타의 여러 가지 기법들이 피아노 주법으로 응용된 모습을 보여주고 있다.

#### (1) 구조

A - B - C - B' - A'

#### (2) 리듬과 선율적인 특징

<악보 1>



[라르게라도 짧은 장식음]

1-4마디에서는 기타의 굵은 음형으로 형상화된 날카로운 음향의 코드들이 나타나는데 여기에 짧은 장식음과 강세가 더해져 더욱 거친 감성으로 표현됐다.

〈악보 2〉



[기타의 푼데아토 주법 효과]

21-24마디에서는 기타의 현을 뜯는 주법인 푼데아토의 효과를 나타내고 있다.

〈악보 3〉



[기타의 트레몰로 주법 효과]

49마디부터는 강한 리듬과 강세가 계속되던 앞부분과 대조적으로 안달루시아의 전통적 민요인 칸테 혼도 스타일의 서정적 선율이 나타난다. 좁은 음역에서의 완만한 진행과 프레이즈 끝에 붙는 장식적인 멜리σμα, 끊임없는 기타 반주의 트레몰로 음형이 계속 나타난다.

### 3. 그라나도스

#### 1) 작품세계

알베니즈와 같은 지방 출신이었으나 내성적이며 토착적인 면을 지니고 있으며 소박하고 감상적인 작품들을 작곡했다. 그의 초기 작품 <스페인 춤곡>(Danzas Espanolas)에서 안달루시아 음악의 영향을 잘 보여주고 있는데 민요나 춤곡 원형 그대로 사용하지 않고서 스페인적 감성을 나타낸다.


## 2) <스페인 춤곡>, Op. 37의 작품배경


스페인 각 지방의 민속춤곡을 바탕으로 만들어져, 안달루시아 지방을 대표하는 4곡, 다른 지방을 대표하는 8곡, 모두 12곡으로 구성되어 있고, 3곡씩 4집으로 묶여 있다. 매우 스페인적인 성격을 가진 춤곡이다. 12곡은 전부가 거의 3부 형식의 곡으로 되어 있고, 스페인의 민속적인 음악을 바탕으로 해서 작곡되었다. 이 곡은 <고예스카스>와 더불어 그라나도스의 대표적인 피아노 음악이다.

## 3) <스페인 춤곡>, Op. 37중 제3곡 '판당고'(Fandango) 작품 분석

### (1) 리듬

판당고의 기본 리듬은 크게 두 가지이다.

① 판당고 그란데(fandango grande): 

② 판당고 치코(fandango chico): 

그러나 그라나도스의 스페인 춤곡의 3번째 곡인 판당고에서는 다음과 같은 리듬이 자주 사용되었다.




### (2) 구조

춤곡의 기본 구조인 A B A 형식이다.

<표 1>

A	B
 <p>• 양손이 같은 리듬으로 움직인다.</p>	 <p>• B부분은 두 가지 형태를 가지고 있다. • B-① 음역이 낮고 오른손은 꾸밈음을 사용한 선율형태이고 왼손은 반주이다.</p>

A	B
	 <p>• B-② 음역이 높고, 양손이 같은 리듬으로 움직인다.</p>

#### 4) 〈스페인 춤곡〉, Op. 37중 제5곡 ‘안달루시아’(Andaluza) 작품 분석

E단조로 1893년에 작곡되었고, 안달루시아지역의 인상을 묘사한 것으로 기타의 주법을 모방하고 있다.

이 곡집 중 가장 유명한 곡이다. 약간 답답한 느낌으로 작곡되어 있다.

##### (1) 리듬

기본 리듬은 다음과 같다.



2박과 5박에 강세가 들어가는 당김음이 주로 사용되었다.

##### (2) 구조

춤곡의 기본 구조인 A B A 형식이다.

〈표 2〉

A	B
 <ul style="list-style-type: none"> <li>• 빠르기는 quasi Allegretto</li> <li>• 꾸밈음을 사용한 16분음표 리듬반주</li> </ul>	 <ul style="list-style-type: none"> <li>• 빠르기는 Andante</li> <li>• 빠르기도 바뀌며, 4분음표 위주의 반주</li> </ul>

주제는 약간 슬픈 느낌이나 중간부는 밝아진다. 그러나 그 선율의 리듬은 주제의 모티브를 3/4으로 옮긴 것이라고 말할 수 있다.

#### 4. 알베니즈

##### 1) 작품세계

스페인 음악은 16세기에 영광을 누렸고 이를 되돌려 받기 위한 계기로서 시작한 사르수엘라(zarzuela)를 많이 작곡하였으며 피아노에 기타의 음색을 옮겨서 민속적 춤곡리듬을 사용하는 독특한 어법을 만들어 냈다. 그의 음악은 주로 남부 스페인의 안달루시아 지방의 민속 음악에 뿌리를 두고 있으나 음악적 소재를 보다 자유롭게 낙천적으로 받아들이고 있다.

##### 2) 〈여행의 추억〉(Recuerdos de Viaje) Op. 71 중 제6번 ‘항구의 소문 (Rumores de la Caleta)-Malaguena’ 악곡분석

###### (1) 리듬

말라게냐의 기본 리듬은 다음과 같다.





하지만 알베니즈의 <여행의 추억> 6번째 곡인 '항구의 소문'에서는 다음과 같은 리듬이 많이 사용되었다.



(2) 구조

A-B-C-A-B

<표 3>

A	B	C
<ul style="list-style-type: none"> <li>• 16분음표와 셋잇단을 이용한 짧은 모티브가 리듬의 변화를 주어서 변주의 형태를 띈다.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 오른손 선율, 붙임줄을 이용한 당김음 사용</li> <li>• B 안에 A의 요소가 들어있다.</li> <li>• A가 B의 반주가 된 형태이다.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• A, B는 minor 인데 C는 F Major 이다.</li> <li>• 3성으로 되어있는데 오른손 윗선율은 멜로디, 아래는 16분음표와 16분쉼표로 반주하고 있고, 왼손은 8분음표 3개로 반주되고 있다.</li> </ul>




### 3) <스페인 모음곡> 중 Ⅲ. '세비야'(Sevilla) 악곡분석

(1) 구조

A-B-A-C-A

(2) 리듬

〈표 4〉

A	B	C
 <p>• 8분음표와 16분음표의 경쾌한 리듬과 멜로디로 시작한다.</p>	 <p>• E♭으로 전조되면서 오른손은 외성부가 노래하며 왼손은 같은 단순한 패턴으로 반주를 한다.</p>	 <p>• Cm로 전조가 되었고, 양손이 2옥타브 간격의 유니즌으로 선율이 진행된다.</p>

### III. 결론

본 연구에서는 19세기 스페인 민족주의 음악을 국제적인 음악으로 승화시킨 알베니즈, 그라나도스, 파야의 작품 세계를 중심으로 스페인 민속음악이 새로운 경향의 음악과 결합하여 창조해낸 새로운 음악어법에 대하여 다루었다. 이들 세 명의 작곡가들은 스페인 민족 음악적 요소들을 국제적 요소들과 결합하여 독창적인 작품세계를 구축하는 작업에 성공하였고, 그리하여 이들의 작품에서 보이는 특징들은 19세기 말의 스페인 피아노 음악을 대표하는 특징들이라고 말할 수 있다.

본 연구는 19세기 스페인 피아노 음악을 대표하는 알베니즈, 그라나도스, 파야의 피아노 음악을 실제 연주하고, 연구를 계획하는 음악가에게 스페인 음악에 대한 이해의 폭을 넓히는데 도움이 되었으면 한다.

## 참고문헌

- 강희정 (1998). **파야의 피아노 음악에 나타난 민속 어법에 관한 연구**. 석사학위논문, 이화여자대학교 대학원, 서울.
- 도정란 (2003). **Manual de Falla의 민족주의 음악 중 안달루시아 경향에 관한 연구**. 석사학위논문, 숙명여자대학교 대학원, 서울.
- 라루스세계음악사전** (1998). 서울: 세광음악출판사.
- 세광 명곡 해설 대사전** (1993). 서울: 세광음악출판사.
- 이현정 (2006). **19C 스페인 피아노 음악의 특징 연구**. 박사학위논문, 연세대학교 대학원, 서울.
- 양정은 (2011). **Manuel de Falla 의 『Peces Espagnoles』에 관한 연구**. 석사학위논문, 국민대학교 대학원, 서울.
- 음악대사전** (1988). 서울: 세광음악출판사.

# 회화의 기법을 결합한 피아노 교육: 칸딘스키의 점, 선, 색채를 중심으로

## I. 서론

### 1. 연구의 필요성과 목적

21세기 현대사회는 단순한 지식을 뛰어넘는 새로운 지식을 창출하고자 기존의 학문과 다양한 분야가 서로 융합하는 현상이 대두되고 있다. 그중에서 시간예술이라 할 수 있는 음악과 공간예술이라고 할 수 있는 미술은 오래전부터 함께 연구되어져 왔다. 19세기 후반부터 20세기 초 미술계에서는 전통적인 회화기법을 거부한 인상주의 회화운동을 시작으로 원근법을 부정하게 되었다. 원근법의 부정은 음악에서 있어서 조성음악을 부정하는 것과 같은 맥락으로 볼 수 있다. 기존 조성음악이 무너지면서 무조음악으로 바뀌게 되었으며 이를 계기로 음악에서는 조성음악 안에서 표현의 한계를 극복 할 수 있었고 현대음악의 발전에 큰 영향을 미쳤다(문지윤, 2001, pp. 21-22; 백병동, 1998). 이렇듯 20세기에는 음악과 미술이 함께 기존의 예술의 한계를 벗어나 서로 결합하려는 시도가 나타났다.

본 연구는 20세기 이전에 회화와 음악이 결합된 작품들을 살펴보고 20세기 이후의 화가인 칸딘스키(W. Kandinsky)가 구체적으로 음악을 어떻게 회화의 기법으로 담았는지를 알아봄으로써 현대 사회의 예술 결합의 새로운 가능성을 더욱 발전시키고 나아가 새로운 피아노 교육 프로그램의 개발과 현대의 예술 융합교육의 가능성을 알아보려고 한다. 또한 피아노 교육에 적용하여 아이들의 다이내믹, 아티클레이션, 독보, 암기 등 연주실력 향상에 도움을 줄 수 있는지 알아보려는 목적을 가지고 연구한다.

## 2. 연구의 방법과 범위 및 제한점

본 연구는 다양한 회화 기법을 활용하여 피아노 교육에서 긍정적으로 영향을 끼칠 수 있는 것들을 연구하려고 한다. 특히 칸딘스키의 색채로 표현한 추상회화를 중점으로 문헌 및 논문을 토대로 연구하였으며 본 연구자가 운영하는 학원에 다니는 학생들을 대상으로 실험을 하였다. 총 2그룹으로 A그룹은 실험집단, 나머지 B그룹은 통제집단으로 각 그룹의 학생들의 연주 수준과 연령을 고루 섞이도록 분류 하였지만 아이들의 개인 실력 차이가 존재할 수 있다는 연구의 제한점이 있다.

## II. 본론

### 1. 이론적 배경

#### 1) 20세기 이전의 음악과 회화의 결합

20세기 이전부터 이미 음악과 회화 사이에 매우 밀접한 예술가가 있었다. 첫 번째로 쇼팽의 음악적 기법을 회화에 적용한 화가로 들라크루아(E. Delacroix)가 있다(윤익영, 2012, pp. 319-922). 쇼팽은 음악에서 고음의 아름다운 성악적 선율과 극적인 긴장감의 효과를 주기 위해 저음부의 움직임은 상대적으로 줄인 기법으로 작곡을 했다. 들라크루아는 바로 이 부분을 하이라이트 부분으로 강조하기 위해 상대적으로 어두운 배경을 깔아서 효과적으로 표현을 하고 있다. 이는 음악을 미술에 적용하여 밝음과 어둠이 대비되어 긴장감을 끌어낸 시도를 했다고 볼 수 있다. 다음은 아프리카로부터 원시적인 영향을 받은 화가와 작곡가인 마티스(H. Matisse)와 스트라빈스키(I. Stravinsky)가 있다. 스트라빈스키는 <봄의 제전>, <불새> 등의 작품에서 아프리카의 원시적인 리듬을 변박과 폴리 리듬 등을 사용하여 표현하고 있다. 마티스의 ‘춤’ 이라는 작품역시 아프리카의 강한 생명력과 원색으로부터 영향을 받았으며, 원색적인 색채 중 특히 붉은색을 많이 사용했다. 스트라빈스키의 <봄의 제전>에서도 붉은색이 인상적인데, 모두 역동적인 리듬과 강인한 생명력, 붉은색의 강렬하고 자극적인 색채가 느껴진다는 공통점을 가지고 있다.

〈그림 1〉 춤 II 마티스(H. Matisse): 캔버스 유채, 260cm x 391cm.



마지막으로는 음악에 색채를 도입시켜 작곡한 스크리아빈(A. Scriabin)이 있다. 스크리아빈은 초기에 쇼팽의 영향을 받았으나 말년에는 신지학이라는 종교에 대한 믿음을 음악적으로 표현하기 위해 신비화음과 색채음악의 기법을 도입했다. 신비화음이란 증4도, 감4도, 증4도, 완전4도, 완전4도의 음정을 쌓아 만든 독특한 음색 분위기를 들려주는 화음이며, 이 화음을 기반으로 종합예술작품인 <프로메테우스>에서 모든 음에 색을 입혀 작곡했다(정유하, 2005, pp. 59-61). 특히 이 작품을 연주할 때 합창, 오케스트라, 피아노 등 모든 연주자가 하얀 옷을 입도록 지시했다. 그 이유는 조성과 화성이 바뀔 때마다 자신이 제시한 색깔을 조명으로 비춰서 색과 음악을 결합하려고 했기 때문이다. 그러나 스크리아빈의 사망으로 작곡가 자신은 실제로 무대를 보지는 못했다.

## 2) 20세기 이후 칸딘스키의 음악적인 회화

추상화의 아버지라고 불리는 칸딘스키는 1866년 12월 16일 러시아 모스크바에서 태어났다. 칸딘스키가 추상회화의 길로 들어서게 된 결정적인 계기는 인상주의 전람회에 출품된 모네(C. Monet)의 작품 ‘건초더미’와 바그너의 <로엔그린>을 감상한 후였다. 그는 <로엔그린>을 관람한 후 회화의 선들을 떠올렸으며, 바이올린, 콘트라베이스, 관악기 등 각 악기들의 음색을 색과 결합시켰다. 그 결과 ‘즉흥19’를 작품을 완성했다고 그의 자서전 ‘예술에 있어서의 정신적인 것에 대하여’에서 언급하고 있다(백은경, 2011, p. 39; 윤익영, 2008, p. 124; Kandinsky, 1910).

〈그림 2〉 즉흥 19 칸딘스키(W. Kandinsky, 1911): 캔버스 유채, 97×106cm.



〈표 1〉 칸딘스키 색의 특성과 공감각에 의한 악기와 색

색채	색의 특성과 상징	공감각에 의한 악기의 색채현상
빨간색	힘, 에너지, 승리, 기쁨, 흥분, 열정, 투쟁, 위험, 용기	호른, 코넷, 튜바의 배음
주황색	자신감, 건강함, 따뜻하고 활기찬 느낌	트럼펫, 색소폰, 트롬본
노란색	대중적이지 않음, 불안함, 흥분, 광기, 행복, 즐거움, 생동감	예리한 음의 트럼펫 고음의 팡파레 나팔소리
초록색	중성적, 수동적, 휴식, 종교적으로 신앙, 불멸, 명상, 신선함, 순수함	오보에
파랑색	차가움, 청명, 수동적, 고요함, 신중함 남색의 어두운 계열의 파랑은 슬픔, 우울, 어두움, 무거움	깃발이 펄럭이는 소리, 플루트 어두운 청색은 첼로, 콘트라베이스
보라색	침착, 장엄, 불행을 암시, 성자의 참회를 상징, 우아함, 화려함, 고상함, 외로움, 슬픔	잉글리시 호른
자주색	장엄, 풍요, 호화로움, 빨강의 용감과 정력, 파랑의 영적인 것과 숭고함	트럼펫
갈색	중성색, 흙, 낙엽, 목재 등 자연의 색	저음의 관악기와 바순
흰색	화려, 경쾌함, 맑음, 순결, 청초, 결백	피아노 음악은 흑색과 백색을 연상
회색	부드러움, 편안함, 단념, 겸손의 노년을	사이드 드럼, 트라이앵글은 은회색을 연상
검정색	억제, 압박, 엄숙, 슬픔, 죽음, 우울, 공포, 악, 비밀	저음을 내는 북, 피아노

<그림 3>은 칸딘스키가 1911년 1월 2일 뮌헨에서 열린 쇤베르크(A. Schönberg)의 음악회에서 새로운 음악적 시도를 처음으로 감상한 후에 감명 받아 그린 그림이다. 검은색으로 칠한 면은 무대 위의 그랜드피아노를 상징한 것이며, 왼편의 여러 개의 검은 얼룩들은 무대 가까이 앉아있는 청중이라고 한다. 피아노를 중심으로 양 편의 흰 기둥은 악기에서 부터 퍼져 나가는 음향을 표현한 것이고 가장 큰 인상을 주는 요소인 노란색은 쇤베르크의 피아노 소리가 연주홀을 가득 채운 것으로 음악회에 대한 인상을 시각적인 이미지로 표현하고 있는 것이다. 여기에서 칸딘스키가 말하는 노란색의 이미지는 불안과 대중적이지 않음, 광기를 상징하는 색깔이다(Kandinsky, 1910; 백은경, 2011, p. 23). 이 작품은 연주회의 외형적인 묘사가 아닌 연주에 대한 내면의 체험을 단순화된 형태와 강렬한 색채를 통해 표현하고 있는데 다시 말해 쇤베르크의 무조음악의 느낌을 회화적으로 해석하여 표현하고 있다고도 할 수 있다.

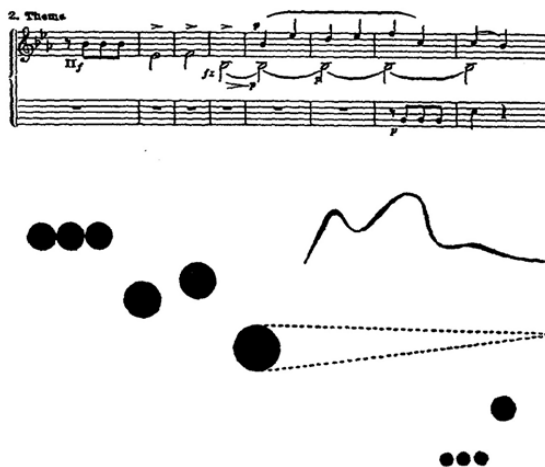
<그림 3> 인상 3 - 콘서트 칸딘스키 (W. Kandinsky, 1911): 캔버스 유채, 77.5x100cm.



칸딘스키는 색채 외에 미술의 기본적인 표현 재료인 점과 선들로 음악적인 회화 표현을 했다. 칸딘스키가 말한 음악에서의 점의 의미는 팀파니를 두들기는 소리나 트라이앵글 등 여러 가지 타악기라고 얘기하고 있으며 특히 점을 유추시키는 악기중의 하나로 피아노를 꼽고 있다.



〈그림 4〉 베토벤 교향곡 5번 1악장 주제, 점 선 면(W. Kandinsky, 1926)



〈그림 4〉는 악보의 교향악적이고 다이내믹한 표현을 점과 선을 통해 추상적으로 표현하여 옮겨 놓은 것이다. 칸딘스키는 대부분의 악기들은 선의 성격을 갖고 있으며 악기들 고유의 음높이는 선의 폭과 일치한다고 이야기했다. 즉, 바이올린, 플루트, 피콜로에서는 매우 가느다란 선으로 표현할 수 있으며, 비올라와 클라리넷은 좀 더 굵은 선으로 표현할 수 있다고 했다. 더욱 폭이 넓은 선으로 표현할 수 있는 악기는 콘트라베이스나 튜바를 언급하고 있다. 또한 음악에서의 선은 음역대 뿐만 아니라 셈여림에 따라 선의 굵기를 표현할 수 있는데, 피아니시모(pianissimo)에서부터 포르티시모(fortissimo)에 이르기까지의 강도에 따라 선의 예리함, 내지는 선의 굵기를 연주 주법으로 표현할 수 있다(문지윤, 2001, p. 34; Kandinsky, 1926).

## 2. 피아노 교육에서 점과 선, 색채의 기법을 적용

피아노 교육에서의 점, 선, 색채의 기법을 적용하기 위한 실험을 하기 위해 A그룹 학생들에게 칸딘스키의 색채, 악기, 선을 주제로 총30분의 특강 수업으로 진행하였다. 두 번째 주에는 생상(C. Saint-Saëns)의 <동물의 사육제> 중 ‘백조’를 권순환, 김영민의 연주로 유튜브 영상을 보면서 그림을 그리게 하였으며 물감, 색연필, 파스텔, 싸인펜을 제공하였고 빨강, 주황, 노랑, 초록, 하늘, 파랑, 보라, 검정을 색깔을 주었다. 특별히 물감에는 하얀색을 추가하였으며 그림을 그리게 하였다. 마지막 주에는 생상의 동물의 사육제 악보를 5일 동안 연습하여 마지막 날에 연주해보기로 했다.

실험에 참여한 참가자는 모두 <피아노 어드벤처> 1A, B, 박숙련의 <알고 연주하는 바이엘> 1, 2, 3, 4권을 배우고 있는 1년 이상의 아이들을 대상으로 같은 연령과 진도 수준으로 나뉘었다. 바이엘 1을 배우고 있는 7세 2명, 바이엘 2권을 배우고 있는 8세 2명, 바이엘 3권을 배우고 있는 9세 2명, 바이엘 4권을 배우고 있는 9세 2명씩 A와 B그룹으로 나뉘었다. 또한 박숙련의 <알고 연주하는 체르니 100번>을 배우고 있는 같은 나이의 학생 2명을 각 그룹에 나뉘었다. 따라서 A그룹 9명, B그룹 9명으로 총 18명을 선정하여 3주차로 실험을 진행하였다.

### III. 결론

본 실험은 특강수업을 진행하였던 A그룹과 특강수업을 받지 않았던 B그룹과 비교하여 다이내믹, 아티큘레이션, 독보와 초견, 암보로 나누어 분석하였다. 또한 결과의 객관성을 위하여 A그룹과 B그룹에 속해 있는 아이들의 연주를 듣고 두 그룹 간에 더 좋았던 연주에 스티커를 붙이게 하여 연주 평가를 하였다.

실험에 참여하였던 A그룹의 학생들은 호수를 연상하며 그리기도 하였고 첼로의 선율을 부드러운 선으로 표현하였다. A그룹의 학생들은 B그룹의 학생들보다 p-f (크레센도와 데크레센드)의 다이내믹을 분명하게 표현했다. 또한 피아노의 고음역대 보다는 중, 저음역대에서 연주하는 것을 선호하였다. 생상의 ‘백조’는 다양한 아티큘레이션의 표현이 없어서 두 그룹간의 학생들의 아티큘레이션 표현은 차이가 나타나지 않았다. A그룹과 B그룹의 초견 수준은 진도에 따라 비슷한 학생을 대상으로 나뉘었다. 레슨 없이 5일 동안 아이들이 혼자 악보를 보고 마지막 날 연주하였는데 A그룹의 학생들이 초견이 훨씬 좋았으며 연주를 할 때도 리듬이나 틀린 음이 거의 없었다. 두 그룹 학생들 모두 독보는 완벽하지는 않았지만 A그룹의 학생들이 비교적 독보를 잘 되었다. 연주평가는 같은 시간대에 온 학생들을 대상으로만 연주를 듣고 두 그룹간의 학생들 중에서 더 좋았던 연주에 스티커를 붙이게 하였다. 그 결과 A그룹의 학생의 연주가 더 좋았다는 의견이 많았다.

지금까지 음악기법을 회화에 적용하거나 음악과 결합한 작품에 대해 알아보았다. 특히 음악을 그린 화가 칸딘스키는 회화에서 표현할 수 있는 기본적인 점, 색, 음 자체만으로도 아름답고 감동을 줄 수 있다는 것을 전하고자 하였다. 이는 외형을 아름답게만 표현하려 하지 않고 그 자체 만으로도 아름다운 예술작품이 탄생할 수 있다는 무한한 가능성에 영향을 주었다.

본 연구자는 이와는 반대로 색을 통해 음악이 가지고 있는 추상적이며, 구체화될 수 없는 것들을 시각화하여 아이들과 함께 활동을 해보았으며 이를 피아노 교육에 적용하여 다이내믹과 아티큘레이션을 더욱 표현하거나 독보와 암기 또한 음악에 대한 감정과 상상력, 창의력을 통해 연주력을 향상시킬 수 있다는 결론을 얻었다. 이번 실험을 통해 피아노 악보 안에서 만의 교육이 아닌 미술과의 결합을 개인의 표현에서 그치지 않고 토론하며 연주회를 가지는 다양한 시도로 아이들에게 더욱 재미있고 즐거운 음악을 가르쳐 줄 수 있는 교수법을 연구할 필요성을 느꼈다.

## 참고문헌

- 문지윤 (2001). **현대음악과 회화의 관련성에 관한 연구-칸딘스키 추상회화와 쇤베르크 무조주의를 중심으로-**. 석사학위논문, 동아대학교 교육대학원, 부산.
- 백은경 (2011). **음악적 표현을 도입한 바실리 칸딘스키 회화에 관한 연구**. 석사학위논문, 전북대학교 교육대학원, 전주.
- 윤익영 (2008). 19세기 프랑스 회화 속의 음악 : 앵그르, 들라크루아를 중심으로. **한국프랑스학논집**, 63, 313-330.
- 정유하 (2005). 스크리아빈의 색채음악 「프로메테우스」에 관하여. **예술논집**, 6, 59-79.
- W. Kandinsky (2000). **예술에서의 정신적인 것에 대하여**. 권영필 역. 파주: 열화당.
- W. Kandinsky (2004). **점 선 면**. 차봉희 역. 파주: 열화당.

## 니콜라이 카푸스틴의 피아노 음악

### I. 서론

카푸스틴(N. Kapustin)은 러시아의 피아니스트 겸 작곡가이다. 그는 피아노 연주에 능통하여 곡의 대부분이 피아노 독주곡이며, 이외에도 피아노 듀오, 피아노 협주, 실내악, 오케스트라, 독주 악기와 오케스트라를 위한 곡 등을 작곡하였다.

그의 작품에는 서드 스트림(third stream)이라는 음악스타일이 존재하는데, 이는 클래식 음악의 대표적인 형식을 바탕으로 재즈의 선율이나 화성을 조화롭게 결합시킨 것을 의미한다(Creighton, 2009; 박서연, 2013). 이와 같은 스타일은 카푸스틴의 작곡 활동 이전부터 클래식 음악 속에서 찾아볼 수 있는데, 대표적인 작곡가로는 거쉰(G. Gershwin), 라벨(M. Ravel), 스트라빈스키(I. Stravinsky), 미요(D. Milhaud), 코플란드(A. Copland), 피아졸라(A. Piazzolla)등이 있다(권오경, 2006). 카푸스틴이 추구하는 음악의 목표는 클래식과 재즈를 동등한 관계로 결합한다는 점에서, 상대적으로 앞의 언급한 작곡가들과의 차이점이 존재한다고 볼 수 있다. 또한 카푸스틴은 러시아를 벗어난 적이 없으며 재즈음악은 보통 라디오를 통해 듣거나, 오케스트라의 편곡자 일을 통하여 경험하였다. 이러한 점에서 카푸스틴의 작품은 러시아 음악의 틀 안으로 재즈 스타일을 포용했다는데 가치가 있다.

본 연구에서는 카푸스틴의 생애와 러시아가 재즈를 수용하기까지의 시대적 배경, 서드 스트림 및 피아노 작품을 알아봄으로써, 현대 피아노 문헌에서 카푸스틴의 작품이 가지는 의미를 조명해 보고자 한다.

## II. 본론

### 1. 생애

카푸스틴은 1937년 우크라이나의 고를로프카(Gorlovka)에서 태어났다. 12살 때부터 피아노 수업을 받았으며 모스크바 음악원에 입학하였다. 그곳에서 러시아 피아노의 거장 알렉산더 골덴바이저(A. Goldenweiser)에게 사사받으며 러시아 전통 피아니즘을 익혔다. 그는 피아노 연주뿐만 아니라 고전 문학과 재즈 등 여러 장르로 관심의 폭을 넓혀갔다. 모스크바 음악원을 졸업하기 전인 1957년 제 6회 모스크바 국제 청소년과 학생 축제에서 <피아노와 재즈 오케스트라를 위한 협주곡>(Concerto for Piano and Orchestra) Op. 1을 작곡하고 직접 연주하였다. 이 곡은 그의 첫 번째 작품으로 여겨지며 이때부터 활발한 작곡 활동이 이루어졌다(Mann, 2007).

1961년에 음악원을 졸업한 후 올레그 룬드스트렘의 경음악 오케스트라(Oleg Lundstrem's Symphony Orchestra of Light Music, 1961-1972), 바딤 류드비코프스키의 방송 오케스트라(Vadim Lyudvikovsky's Television and Radio Light Orchestra, 1972-1977), 주립 영화음악 오케스트라(The State Cinematography Symphony Orchestra, 1977-1984)등에 속하여 피아니스트 겸 편곡자로 일하며 클래식, 재즈, 영화음악 등 다양한 장르의 곡을 경험하였다. 위와 같은 활동을 바탕으로 카푸스틴은, 대규모 오케스트라를 위한 협주곡, 관현악기를 위한 협주곡, 피아노 협주곡, 피아노 3중주, 피아노 4중주, 현악 4중주, 재즈 4중주 등 여러 분야의 곡을 작곡하였다(Creighton, 2009; 박지현, 2013). 특히 카푸스틴은 피아노 연주가 뛰어났기 때문에 그의 작품 중 피아노 작품이 상당수를 차지하고 있다. 그는 다양한 곡을 작곡했음에도 불구하고 클래식 음악계에서 주목받지 못하다가 2000년대에 들어서면서 관심 받기 시작하였다. 이는 오스본(S. Osborne), 아믈랭(M. A. Hamelin), 페트로프(N. Petrov)가 카푸스틴의 곡을 음반으로 발매하면서 시작되었으며, 최근에는 피아니스트 보로딘(A. Volodin)의 인터뷰에 소개되고, 손열음이 유명 콩쿠르에서 카푸스틴의 곡을 연주함으로써 널리 알려지게 되었다.

### 2. 시대적 배경

1900년대 초반 미국에서부터 시작된 재즈는, 1920년대에 접어들면서 유럽까지 그 영향이 확대되었다. 1922년 안무가 파낙(V. Y. Parnakh)에 의해 러시아 최초로 재즈 콘서트가 개최되었지만, 당시 미국과 러시아의 정치적 대립관계 등의 영향으로 크게 성행되지 못하였다. 그럼에도 불구하고 러시아 중심의 엘리트 계층에서 재즈를 유지하려는 지속

적인 시도가 있었다(박서연, 2012). 그러나 1928년 스탈린 주도의 문화혁명시기에 재즈가 탄압의 대상이 되면서 공식적으로 연주와 작곡이 불가능해졌다. 이후 1941년 히틀러가 러시아를 침공하면서 제2차 세계대전에 미국과 러시아가 함께 참전하였다. 당시 연합국 군인들의 사기진작을 위하여 군내에 재즈 오케스트라가 조직되었으며 이를 계기로 양국의 음악 교류가 활발해졌다. 그러나 1946년 말에 미국과 러시아의 냉전시대가 시작되면서 러시아 정부는 이전보다 강하게 재즈를 억압하였다. 이 시기에는 재즈라는 단어 자체가 금기어로 공포되었으며, 음악적으로 재즈와 관련된 선율 및 화성을 사용할 수 없게 하였다. 또한 색소폰 연주자들은 악기를 정부에 내어놓아야 하는 상황까지 이르렀다. 하지만 1950년대 말 흐루쇼프(N. Khrushchev)의 개혁을 기점으로 새로운 서방세계 문화를 받아들일 수 있었으며, 이는 침체되었던 러시아의 음악이 발달할 수 있는 계기가 되었다(박서연, 2012). 카푸스틴은 앞서 언급한 사회 분위기를 느끼며 성장하였고, 그가 작곡활동을 시작한 1950년대 말 즈음에도 재즈를 사용하는데 있어서 제한적인 부분이 존재하였다. 그러나 카푸스틴이 사회적인 억압 없이 창작에 전념할 수 있었던 요인은, 그의 곡은 즉흥연주 부분이 연주자에게 맡겨지는 일반 재즈 스타일로 구성되지 않았기 때문이다. 또한 재즈와 클래식음악 형식을 결합하는 작곡 형태를 취했지만 상대적으로 클래식음악의 형식이 더 강하게 드러났다는 점도 한 요인이었다.

### 3. 서드 스트림(third stream)

서드 스트림이란 명칭은 미국의 작곡가 겸 지휘자인 쉐러(G. Schuller)에 의해 탄생되었다. 이는 클래식과 재즈가 결합함으로써 이전에 없었던 새로운 음악 장르가 형성됨을 의미한다고 볼 수 있다. 서드 스트림에서 가장 중요한 부분은 소나타, 변주곡, 전주곡 등의 클래식 음악 형식을 기초로, 재즈음악이 표현할 수 있는 다양한 요소가 악보에 기보되는 것이다(Mann, 2007; Creighton, 2009). 특히 연주자의 기량을 볼 수 있는 즉흥연주 부분이 철저하게 악보에 나타난다는 점은, 일반 재즈음악과 서드 스트림 음악 간의 차이를 분별할 수 있는 기준 중 하나이다.

### 4. 카푸스틴의 피아노 작품과 음악적 특징

카푸스틴의 피아노 작품은 피아노 소나타, 피아노 듀오, 피아노 협주곡과 소나타를 제외한 다양한 형식의 독주곡이 있다. 그 중에서도 클래식 음악 형식을 나타내는 곡이 많은 비중을 차지하고 있다. 이러한 점에서 카푸스틴의 작품은 다양한 문헌을 경험할 수 있으며, 나아가 연주하기에도 적합하다고 볼 수 있다. 아래는 카푸스틴의 피아노 작품을 정리한 표이다.

〈표 1〉 피아노 소나타

작품명	작곡년도
Piano Sonata No. 1, "Sonata-Fantasy", piano, op. 39	1984
Piano Sonata No. 2, op. 54	1989
Piano Sonata No. 3, op. 55	1990
Piano Sonata No. 4, op. 60	1991
Piano Sonata No. 5, op. 61	
Piano Sonata No. 6, op. 62	
Piano Sonata No. 7, op. 64	
Piano Sonata No. 8, op. 77	1995
Piano Sonata No. 9, op. 78	
Piano Sonata No. 10, op. 81	1996
Piano Sonata No. 11, "Twickenham", op. 101	2000
Piano Sonata No. 12, op. 102	2001
Piano Sonata No. 13, op. 110	2003
Piano Sonata No. 14, op. 120	2004
Piano Sonata No. 15, "Fantasia quasi sonata", piano, op. 127	2005
Piano Sonata No. 16, op. 131	2006
Piano Sonata No. 17, op. 134	2008
Piano Sonata No. 18, op. 135	
Piano Sonata No. 19, op. 143	2011
Piano Sonata No. 20, op. 144	

〈표 2〉 피아노 듀오

작품명	작곡년도
Sinfonietta Op.49 for Piano 4-hands	1987
Paraphrase on Dizzy Gillespie's "Manteca", 2-pianos, op.129	2006
Triptych 2-pianos op.145	2012
Capriccio piano 4-hands op.146	

〈표 3〉 피아노 협주곡

작품명	작곡년도
Concerto No. 1, piano and orchestra, op. 2	1961
Concerto No. 2, piano and orchestra, op. 14	1974
Concerto No. 3, piano and orchestra, op. 48	1985
Concerto No. 4, piano and orchestra, op. 56	1989
Concerto No. 5, piano and orchestra, op. 72	1993
Concerto No. 6, piano and orchestra, op. 74	
Concerto No. 1, piano and orchestra, op. 147 (revisited, 2nd version)	2012

〈표 4〉 피아노 독주곡(피아노 소나타를 제외한 독주곡)

작품명	작곡년도
Day-Break (Sunrise), piano, op. 26	1976
Suite In the Old Style, piano, op. 28	1977
Toccatina, piano, op. 36	1983
Eight Concert Studies, piano, op. 40 [Prelude; Dream; Toccata; Reminiscence; Shufka; Pastoral; Intermezzo; Final]	1984
Variations, piano, op. 41	
Motive Force, piano, op. 45	1985
Big Band Sounds (The Sounds of Big-Band), piano, op. 46	1986
Contemplation (Meditation), piano, op. 47	1987
Twenty-Four Preludes, piano, op. 53	1988
Andante, piano, op. 58	1990
Ten Bagatelles, piano, op. 59	1991
Berceuse, piano, op. 65	
Three Impromptus, piano, op. 66	
Three Etudes, piano, op. 67	1992
Five Etudes in Different Intervals, piano, op. 68	
Capriccio, piano, op. 71	
Ten Inventions, piano, op. 73	1993



작품명	작곡년도
Humoresque, piano, op. 75	1994
Theme and Variations, piano, op. 80	1996
Twenty-Four Preludes and Fugues, piano, op. 82	1997
Impromptu (Improvisation), piano, op. 83	
Seven Polyphonic Pieces, piano left hand, op. 87	1998
Suite for Piano (4 pieces), op. 92	1999
Ballad, piano, op. 94	
Scherzo, piano, op. 95	
Sonatina, piano, op. 100	2000
Paraphrase on the theme of Paul Dvoirin, piano, op. 108	2003
There is Something Behind That, piano, op. 109	
Gingerbread Man, piano, op. 111	
End of the Rainbow, piano, op. 112	
Wheel of Fortune, piano, op. 113	
No Stop Signs, piano, op. 114	2003
Fantasia, piano, op. 115	
Rondoletto, piano, op. 116	
Spice Island, piano, op. 117	
Paraphrase on “Aquarela do Brasil” (by Ary Barroso), piano, op. 118	2004
Nothing to Loose, piano, op. 119	
Vanity of Vanities, piano, op. 121	
Two Etude-Like Trinkets, piano, op. 122	
Paraphrase on “Blue Bossa” (by Kenny Dorham), piano, op. 123	2006
Introduction and Rondo, piano, op. 128	
Countermove, piano, op. 130	2007
Six Little Preludes, piano, op. 133	
Good Intention, piano, op. 137	2009
Sleight of Hand, piano, op. 138	
Holy Cow, piano, op. 139	
Freeway, piano, op. 140	

작품명	작곡년도
Dialogue for solo piano, op. 148	2013
Etude Courte mais Transcendante pour piano, op. 149	
Nobody is perfect, piano, op 151	
A Pianist in Jeopardy, piano, op. 152	
Wandering, piano, op. 153	
Curiosity, piano, op. 157	2015

### III. 결론

카푸스틴은 우크라이나 출신의 러시아 피아니스트 겸 작곡가이다. 모스크바 음악원 재학 시절부터 시작한 작곡 활동을 현재까지 이어오고 있으며, 피아노를 전공하였기 때문에 다른 악기 보다 피아노곡의 수가 상대적으로 많은 편이다. 그는 피아노 소나타 20곡, 피아노 듀오 4곡, 피아노 협주곡 7곡, 피아노 소나타를 제외한 독주 작품 53곡을 작곡하였으며, 그 기초는 클래식 음악 형식에 재즈의 선율과 화성을 조화롭게 결합한 서드 스트림의 경향을 따른 것이다. 카푸스틴의 작품에는 러시아 스타일의 긴 프레이즈로 나타나는 화려하고 웅장한 화성과 선율의 작곡기법을 발견할 수 있으며, 재즈 특유의 멜로디, 리듬, 화성 등을 경험할 수 있다. 또한, 피아노 소나타, 변주곡, 전주곡, 에튀드, 스케르초, 소나티나, 인벤션 등의 다양한 형식을 경험할 수 있으며, 이러한 점에서 카푸스틴의 작품은 교육의 목적과 연주의 목적 모두를 충족시킨다고 볼 수 있다. 따라서 카푸스틴의 곡을 연주하기 위해서는 그의 음악적 기질을 파악하고, 클래식과 재즈를 동등한 위치에서 바라보는 자세가 필요하다.

본 연구를 진행하면서 아쉬웠던 점은 카푸스틴의 작품 활동에 비해 선행연구가 많이 부족하다는 점이었다. 앞으로 연구가 소수의 작곡가들에게만 국한되지 않고, 현대피아노문헌의 다양한 작곡가들과 작품에 관한 연구가 진행되기를 바란다.

## 참고문헌

- 권오경 (2006). **클래식 음악이 재즈에 미친 영향에 관한 연구 -Nicholas Slonimsky와 John Coltrane을 중심으로-**. 석사학위논문, 중앙대학교 예술대학원, 서울.
- 박서연 (2012). **N. Kapustin의 <Variations, Op. 41>에 대한 분석연구**. 석사학위논문, 국민대학교 대학원, 서울.
- 박지현 (2013). 카푸스틴의 <24 Preludes in Jazz Style for Piano>에서의 형식적 실험. **음악과 문화**, 29, 5-37.
- 윤재웅 (2014). **N.카푸스틴, 클래식과 재즈 두 얼굴의 구도자 -초기 피아노소나타의 형식을 중심으로-**. 박사학위논문, 경성대학교 대학원, 부산.
- Creighton, R. J. (2009). *A man of two worlds: Classical and jazz influences in Nikolai Kapustin's twenty-four preludes, Op. 53*. Doctoral dissertation, University of Arizona, Tucson, AZ.
- Mann, J. E. (2007). *Red, white, and blue notes: The symbiotic music of Nikolai Kapustin*. Doctoral dissertation, Indiana University, Bloomington, IN.
- Nikolai Kapustin: Pianist & composer* (2015). Retrieved February 24, 2015 from <http://www.nikolai-kapustin.info/>.

## 노인 음악교육 프로그램 개발의 필요성

### I. 서론

2014년 11월 19일 서울시가 발표한 ‘서울통계연보’에 따르면 지난해 서울 시민의 평균 연령은 39.7세로(헤럴드경제뉴스, 2014. 11. 20) 우리나라의 고령화 속도는 세계 최고 수준이며, 노인복지와 더불어 자아실현이 중요한 문제로 받아들여지면서 문화예술교육을 통한 문화 복지서비스가 노인복지정책의 하나일 정도로 노인문화예술교육이 보편화되었다.

현재 우리나라의 노인문화예술교육은 일반적으로 노인복지회관의 사회교육 부서에서 실무를 담당하고 있는데, 음악교육프로그램은 가창과 기악 프로그램이 주를 이룬다. 가창으로는 팝송, 수화노래교실, 가곡교실, 가요교실, 흘러간 옛 가요, 합창, 경기민요 등이 있고, 기악은 통기타교실, 하모니카, 아코디언, 오카리나, 핸드벨, 난타, 가락 장구, 사물놀이 등이 있다(조수하, 2009).

현대의 새로운 60대 노인들은 해방 이후에 태어난 사람들로 기존의 노인들과 다른 문화적·정서적 배경을 가지고 있으며, 피아노교육이 일반 아동들을 위한 예능교육으로 확산된 1970년대 이후에(정완규, 권수미, 2008) 피아노를 배울 기회를 가졌거나 자녀들에게 피아노교육을 받게 했던 이들이다. 보울스의(1991) ‘어린 시절 공연에 참여하거나 콘서트를 관람했던 사람들이 어른이 되어서도 음악에 대한 관심을 가지게 된다’는 연구결과로 미루어보아 앞으로 클래식음악에 관심을 가진 노인들이 점점 증가할 것이며, 더 높은 질과 다양한 음악교육 프로그램이 요구될 것이라 예측할 수 있다.

또 해마다 엄청난 수의 피아노교사가 음악대학에서 배출되고 있는 것에 반해, 출산율 저하로 어린 학생들의 수가 줄어들고 있으며, 입시 위주의 교육 환경으로 인해 학습 중단 연령이 점점 더 낮아지고 있다. 그러므로 피아노 교사들도 다양한 연령과 다양한 교육 콘텐츠의 개발에 관심을 가지고 변화해야 하는 시기가 왔다는 것을 의미한다.

이러한 사회적 배경에 대한 이해를 바탕으로 문헌연구를 통해 노인교육에 관한 노인의 욕구와 국내 노인 음악교육 프로그램의 운영 실태, 노인에 적합한 음악교수방법과 성인피아노교육 및 교수방법에 대해 살펴보고자 한다. 그럼으로써 우리나라 노인음악교육 프로그램의 다양화와 노인 피아노교육의 활성화에 기여하고, 피아노교사들이 다양한 연령으로 시야를 넓히는 기회를 제공하고자 한다.

## II. 노인의 교육적 욕구

노인교육의 경우 아동기, 청소년기와 달리 매우 다양한 연령의 노인들이 같은 교육에 참여하기 때문에, 학력, 건강, 문화, 경제력 등 다양한 부분에서 많은 차이를 보이고 개인의 학습능력과 관심분야, 선호도가 매우 다양하다. 노인들은 사회적 관계형성에 대한 관심이 높으며(허명숙 외, 2000) 연령이 높을수록 ‘건강증진’의 이유로 가장 많이 교육에 참여한다. 희망하는 취미교육 중 가장 선호하는 프로그램은 기악교육프로그램이며, 지리적 여건과 시간이 수업만족도에 영향을 미친다. 연령이 증가할수록 교육프로그램 참여에 대한 욕구가 높아지고 노인들의 97%가 평생교육이 필요하다고 응답할 만큼 나이가 들수록 교육의 필요성을 더 강하게 느낀다(김정엽, 이재모, 2010).

노인교육은 지성적, 신체적, 심리적, 정서적, 사회적인 모든 영역을 아우를 수 있어야 하며, 더 많은 노인들이 참여할 수 있도록 노인들의 욕구를 반영한 다양한 프로그램이 개설되어야 하겠다(김정엽, 이재모, 2010).

## III. 노인 음악교육 프로그램 개발의 필요성과 교수방법

대부분의 노인은 음악을 좋아하고(김경혜, 2001), 음악활동이 신체적, 심리적 건강을 향상시키기 때문에 음악활동에 참여하는 것은 안녕(安寧)과 질병 예방을 중요하게 여기는 노인들에게 적절한 활동이며, 음악을 통한 성공적 경험으로부터 얻게 되는 성취감과 만족감은 노인들의 고통과 스트레스를 해소시키므로 긍정적인 정서 반응을 경험하게 한다(Clair, 1996). 또 음악을 들으며 속도, 리듬, 공간 안에서 신체를 움직이는 것은 체력과 지구력, 민첩성이 증가되는 효과를 주며, 관절유연성을 강화하는 장점이 있다(이선혜, 1996). 궁극적으로 건강에 직접, 간접적으로 긍정적인 효과를 미친다는 것이다.

평생교육에서의 노인음악수업에 관한 조수하의(2009) 연구에 따르면 2008년을 기준으

로 가창은 가요교실이 압도적으로 많았고, 기악의 경우 다양한 기악 교육이 이루어지지만 노인들에게 익숙한 전통음악 중심으로 이루어지고 있었다. 기악은 핸드벨, 오카리나, 아코디언, 하모니카, 통기타, 장구와 사물놀이 등이었으며, 미국과 유럽의 노인 기악교육 프로그램과 비교해 보았을 때 우리나라의 기악 프로그램은 주로 연주가 간단하고 친근하게 느낄 수 있는 악기들이 대부분이었다. 노인음악지도에 대한 체계적인 지침서의 부족과 대학교나 음악협회의 도움의 부재로 인한 전문 강사와 홍보의 부족이 노인음악교육이 발전하지 못하고 있는 하나의 원인이라고 분석하였다.

노인은 신체적으로 노화되었고 각기 다른 질병을 가지고 있는 경우가 많기 때문에 노인의 신체 특성에 맞게 지도하는 것이 중요하다. 특히 노인들은 눈이 잘 보이지 않는 것을 고려하여 악보 제작 시 음표와 가사 등의 표기의 크기가 적당히 큰 것이 중요하다.

노인들에게는 음악용어가 낯설 수 있기 때문에 실생활과 관련지어서 지도하는 것이 효과적이다(조수하, 2009). 성인들은 예를 들어 설명하는 것을 좋아하며 비유와 비교 등의 언어구사를 선호하고, 새로운 것을 학습할 때 개인적인 경험을 통합하는 것을 즐긴다(Myers, 1992). 그러므로 음악 개념이나 피아노 연주의 물리적 활동을 직장이나 다른 삶의 경험들과 연관시켜 설명하는 것이 좋다(Wristen, 2006).

또 노인들은 낯선 환경에 적응하는 것을 어려워하기 때문에 노인들에게 친숙한 음악을 사용하는 것이 특히 중요하다(Hennessey, 1976). 김경혜의(2001) ‘노인의 음악선호도 조사연구’에 따르면 노인들이 가장 좋아하는 음악은 대중가요이며 다음으로 국악, 종교 음악, 클래식 성악곡, 클래식 기악곡, 외국 팝송 순으로 나타났는데, 나이가 높을수록 국악을 선호하며 교육수준이 높을수록 클래식음악에 대한 선호도가 높았다. 또 현재 선호하는 음악은 주로 20-30대 젊은 시절에 들던 음악이었다.

노인들은 느린 음악을 선호할 것이라는 일반적인 통념과 달리 음악의 빠르기에 대한 선호도는 큰 차이가 없었으며 밝고 경쾌한 분위기를 가장 좋아한다. 슬픈 과거를 기억하는 것이 싫어 슬픈 분위기의 곡은 싫어하며, 노래의 가사가 선호도에 큰 영향을 미치고 추억을 생각하게 하거나 마음에 위안을 주는 내용, 향수를 느끼게 하는 내용 등의 가사를 좋아한다. 또 교육수준이 낮을수록 쉬운 노래를 선호하고 신세대 음악에 대해서도 긍정적으로 생각한다(김경혜, 2001).

여러 선행연구를 바탕으로 노인의 심리적, 신체적 특성을 충분히 고려하여 수업의 목표와 내용을 계획하는 것이 필수적이라는 것을 알 수 있다. 앞서 언급한 바와 같이 노인은 60세 이상부터 90세 이상까지 매우 다양한 세대가 노인 집단으로 구분되며 각기 다른 문화와 삶을 긴 기간 동안 살아왔기 때문에 같은 프로그램에 참여하더라도 개인차가 매우 크며, 지역에 따라 큰 차이를 보이므로 학습목표와 제재곡, 교수방법 선택에 있어

서 학습대상자에 대한 깊은 이해를 동반한 교수자의 능동적이고 적극적인 변형이 필수적이라 하겠다.

#### IV. 성인 피아노 학습자의 특성과 효율적인 교수방법

국내의 노인을 대상으로 한 피아노교육에 관한 연구가 아직은 미비한 실정이기에 성인 피아노교육에 대한 문헌연구를 통해 노인 피아노 교육의 가능성을 검토하고자 한다.

성인은 어린 학생들과 달리 이미 자아가 형성되어 있기 때문에 아이들을 지도하는 방식과 다른 ‘성인 학습자의 특성을 고려한 지도방법’이 필요하다.

첫째, 성인 학습자는 음악을 하는 과정 자체를 즐겁게 여기고 학습의 내적 가치를 인식하고 있으며(Boswell, 1992), 어린 아이들에 비해 더 많은 분석과 반성을 하는 경향이 있다(Myers, 1992).

둘째, 성인들은 직업상황의 변화나 시간부족, 가족에 대한 의무, 근무 스케줄 등으로 인해 중간에 학습을 포기하는 경향이 강하다(Boswell, 1992; Marciano, 1990; Wristen, 2006).

셋째, 성인은 머리로서는 음악적으로 자신이 원하는 것이 무엇인지 정확히 인식하고 있지만 신체적으로는 그 능력을 따라가지 못한다(Wristen, 2006). 그렇기 때문에 마르시아노는(1990) 성인 피아노 학습자들의 비현실적인 기대를 지적했으며, 마리스는(2000) 성인들은 자신의 이미지나 자존심을 상할까봐 익숙하지 않은 상황에 처하는 것을 꺼리며 교사나 동료 앞에서 연주하며 망신당할 것을 두려워하는 경향이 있다고 주장한다.

쿠퍼의(1996) 연구에서 살펴보면 참여자 101명은 테크닉 향상과 개인적 기쁨, 즐거움 그리고 악기연주를 통한 자기표현을 음악학습의 이유로 들었으며, 슈트래스의(2006) 연구 참여자 711명의 경우도 꿈의 성취, 음악적 지식과 즐거움, 자기 효능감의 향상, 피아노테크닉 발전, 일상에서의 탈출, 개인적 성장 등을 얻고자 한다.

또 다른 학습자집단과 달리 성인학습자들은 강사의 자질에 대한 요구가 매우 구체적이고 다양한 것이 특이한 점으로, 강사에게 인내심과 이해심, 긍정적이고 격려해주는 태도, 음악에 대한 지식과 열정, 유머감각, 클래스를 재미있게 운영할 수 있는 능력, 명확하고 간결하게 교육내용을 전달할 수 있는 능력, 건설적인 피드백, 전문성/일관성 등을 기대한다(Wristen, 2006). 성인들의 강사에 대한 기대는 매우 구체적이고 전문적인 수준을 요구하고 있음을 알 수 있었다.

성인 학습자들은 스스로 자신의 학습속도를 설정하는 것을 선호하기 때문에 교사가 주도적으로 속도를 설정하면 불안감이 증가할 수 있고(Maris, 2000), 반대로 너무 많은

자유를 주면 스스로 수업내용과 방향에 대한 판단을 하는 것이 스트레스가 될 수 있으므로 교사는 학습자에게 스스로 선택할 수 있는 기회를 제공하는 것과 안내와 틀을 제시하는 것 사이의 균형을 잘 유지해야 한다(Johnson, 1996). 또 앞에서 언급된 성인학습자의 특성 중 비현실적인 기대감을 완화시킬 수 있도록 학습자가 현실적인 기대를 하도록 하여 학습의욕을 유지할 수 있게 하는 것이 교사의 매우 중요한 역할이다(Johnson, 1996).

성인 피아노 학습자는 근본적으로 즐겁고 오락적인 경험을 기대하며 새로운 학습에 자신의 개인적인 경험을 통합하는 것을 즐긴다. 그러므로 교사는 음악 개념이나 연주 테크닉을 지도할 때 성인들의 직장생활 또는 삶의 경험들과 연관하도록 노력하는 것이 중요하며, 개개인의 특성을 고려하여 지도하는 것이 중요하다(Myers, 1992).

성인들이 음악활동을 하는 중요한 이유 중 하나인 ‘사회적 동기 부여’를 충족하기 위해 그룹 피아노 교육이 더 효과적이다. 또 그룹 피아노 교육은 성인학습자들이 매력적으로 여기는 테크놀러지를 통합할 수 있는 기회를 제공한다(Boswell, 1992). 마이어스는(1990) 자신의 연주능력 향상에 대한 평가가 그룹형태일 때 더 높았다고 결론 내렸으며, 그룹과 함께 연주하면 리듬감이 향상되며(Bissell, 1984) 다른 사람 앞에서 연주하는 것에 자연스럽게 익숙해지게 된다(Devereux, 1986). 물론, 그룹 학습은 개별적인 지원과 교육, 장애인에 대한 배려, 시간 부족 등을 포함한 잠재적 한계를 갖고 있지만 그럼에도 불구하고 성인 피아노 교수방법으로 매우 효과적이다(Wristen, 2006).

그 밖에 성인학습자의 경우도 아동들과 마찬가지로 새로운 개념과 기술을 익힐 수 있는 충분한 시간을 제공해야 하며 자주 기존에 배운 내용과 습득되어 있는 테크닉의 수준을 고려하고(Myers, 1992) 자주 복습해야 한다(Wristen, 2006). 쿠퍼는(1996) 대부분의 성인 학습자에게 교사의 지원과 격려, 예를 들어 학생들의 적극적인 참여를 유도하거나 구체적인 칭찬을 자주 하는 것 등이 강한 동기부여가 된다고 결론 내렸다.

마지막으로, 인내심과 음악에 대한 지식, 열정, 그리고 연령에 적합한 교육을 제공하도록 노력해야 한다(Wristen, 2006). 연령에 적합한 교육을 위해서 대상자의 특성에 대한 이해와 배려가 선행되어야 할 것이다.

## V. 결론

우리나라 인구의 고령화가 급속도로 진행되고 있으나 노인에 대한 이해를 바탕으로 한 음악교육에 대한 연구는 미비하고, 학습 중단 연령이 점점 낮아지고 있는 피아노교육



분야에도 새로운 학습자에 대한 연구가 시급한 상황이다. 이러한 사회적 흐름에 의해 질 높은 노인음악교육과 노인 피아노교육에 대한 연구의 필요성이 대두되고 있다.

대상에 대한 깊은 이해를 바탕으로 한 노인음악교육과 피아노교육 프로그램의 개발, 기관 간의 협력 모델의 개발, 그리고 노인 피아노교육 프로그램 운영에 관한 후속연구를 통해 우리나라의 노인 음악교육과 피아노교육이 더욱 활성화될 것을 기대해 본다.

## 참고문헌

- 김경혜 (2001). 노인의 음악선호도 조사 연구. *한국음악치료학회지*, 3(1), 16-29.
- 김정엽, 이재모 (2010). 노인교육에 관한 노인의 욕구분석: 노인의 연령별 차이를 중심으로. *대한정치학회보*, 18(1), 75-101.
- 이선훈 (1996). *노인이 인지하는 건강과 운동의 의미에 관한 연구*. 석사학위논문, 한양대학교 대학원, 서울.
- 정완규, 권수미 (2008). 우리나라와 미국 대학원에서의 피아노교수학 전공 운영 및 교과과정비교 연구. *음악교육연구*, 35, 107-149.
- 조수하 (2009). *평생교육에서의 노인음악수업 관찰연구 : 기악 앙상블을 중심으로*. 석사학위논문, 명지대학교 교육대학원, 서울.
- 허명숙, 조유향, 김학렬, 김기순 (2000). 노인교육 수강자와 비수강자의 노인교육프로그램 요구조사. *한국노년학연구*, 10, 159-174.
- 헤럴드경제뉴스 (2014.11.20). 서울 시민 평균 연령, 40세 육박...LTE급 고령화, 독거노인 비율은?. 2015.03.17 접속, [http://news.heraldcorp.com/view.php?ud=20141120001256&md=20141121003006\\_BL](http://news.heraldcorp.com/view.php?ud=20141120001256&md=20141121003006_BL).
- Bissell, P. M. (1984). Group keyboard and the adult market. *American music teacher*, 34(1), 12-17.
- Boswell, J. (1992). Human potential and lifelong learning, *Music educators journal*, 79(4), 38-40.
- Bowles, C. (1991). Self-expressed adult music education interests and music experience. *Journal of research in music education*. 39(3), 191-205.
- Clair, A. A. (1996). Therapeutic uses of music with older adults. *Health professions press, inc.*.
- Cooper, T. L. (1996). *Adults' perceptions of piano study: Achievements, experiences, and interests*. Doctoral Dissertation, University of Texas, TX.
- Devereux, R. (1986). Learning the piano in an adult group, *Music Teacher*, 65, 17.
- Hennessey, M. J. (1976). Music and group work with the aged. In. I. M. Burnside (Ed.). *Nursing and aged*, 255-269.
- Johnson, R. (1996). The adults students: motivation and retention, *American music teacher*, 46(2), 16-18.
- Jutras, P. (2006). The benefits of adult piano as self-reported by selected adult piano students. *Journal*

*of research in music education*, 54(2), 97-110.

Marciano, T. D. (1990). A sociologist investigates the adult piano student, *American music teacher*, 39(6), 24-27.

Maris, B. (2000). *Making music at the piano*. New York: Oxford University Press.

Myers, D. E. (1992). Teaching learners of all ages, *Music educators journal*, 79, 23-26.

Wristen, B. (2006). Demographics and motivation of adult group piano students. *Music education research*, 8(3), 387-406.

# 한국 바이엘 류(類) 교재의 문제점과 효과적인 지도방안: 즉흥연주와 반주법 지도를 중심으로

## I. 서론

### 1. 연구의 필요성 및 연구의 목적

피아노 교육에서 교재의 선택은 매우 중요하다. 어떤 교재를 사용하느냐에 따라 학생의 음악적 개념 형성과 음악적 능력 개발에 영향을 줄 수 있으며(이윤경, 2008), 피아노 학습에 대한 관심과 흥미를 고취시킬 수 있기 때문이다. 이러한 이유로 교재의 선택 시, 교사는 교육적 철학과 교수법에 대한 전문지식을 갖고 신중하게 교재를 선택해야 한다. 또한 선택한 교재 이외에 다른 교재들의 특징과 장, 단점을 파악하여 교육의 목적과 학생의 진도, 요구 등 필요에 맞게 부교재와 보충교재를 병행하여 지도를 하는 것이 효과적이다(한효명, 2001). 그러나 우리나라에서는 교재를 선택 할 때, 학습 진도상의 편의나 교사의 전문 지식 부족 등의 이유로 국내외의 피아노 교재에 대한 활발한 연구가 일어나고 있음에도 불구하고 다양한 교재의 활용도가 부족하다. 또한 한국에서 마치 관습처럼 오랜 기간 동안 사용되어져 왔다는 이유로 과거의 교재들을 그대로 사용하고 있는 것을 많이 볼 수 있다. 이에 대표적인 예로 바이엘 류의 교재를 들 수 있다. 정완규는(2011) 피아노 교재선택 요인 및 만족도 조사에서 154명의 피아노 교사들에게 실시한 설문조사를 통해 피아노 교사들이 <피아노 어드벤처> 교재(39%)에 뒤이어 바이엘 류(類) 교재(36%)를 많이 사용하고 있다고 하였다. 이렇듯 여전히 피아노 교육에서 많은 교사들이 바이엘 류의 교재를 사용하고 있으나, 이 교재들은 <바이엘> 교재의 시초인 바이엘(F. Beyer)의 교본과는 작품과 순서를 비롯한 내용의 구성이 전혀 다르다. 이는 한국에서 출판되는 과정에서 내용의 수정 및 편곡으로 인해 가치와 교육적 목표를 상실한 것으로 볼 수 있다. 따라서 한국에서 출판되는 바이엘 류의 교재 사용 시, 교사는 바이엘

원본 교재의 교육적 가치와 목표를 이해하고 지도해야 하며, 한국의 바이엘 류 교재가 갖고 있는 문제점을 파악하고 이를 보충하여 지도할 수 있는 전문능력이 필요하다.

한국의 바이엘 류 교재가 가진 특징과 문제점은 독보, 리듬, 테크닉 지도 등 어느 것을 중심으로 두느냐에 따라 다양한 시각으로 접근할 수 있으나, 본 글에서는 즉흥연주와 반주법 지도 시 바이엘 류 교재가 갖는 문제점을 중심으로 살펴 볼 것이다. 즉흥연주와 반주법은 포괄적인 음악성(comprehensive musicianship)을 개발하기 위한 건반연주기술(functional skills)의 일부이다. 건반연주기술이란 연주기술력을 개발하는 것 이외에 건반 화성, 반주, 음악분석, 청음, 스케일, 아르페지오, 테크닉, 전조, 조바꿈, 즉흥연주, 암보 능력, 초견 등을 개발시키는 것을 말한다(권수미, 2010, p. 316에서 재인용). 이와 같은 건반연주기술들은 피아노 학습을 통해 노래나 다른 악기의 반주를 희망하는 학생들에게는 더욱 요구되는 능력이며, 이러한 학습 동기를 실현하기 위해서는 즉흥연주와 반주법에 대한 교육이 필요하다.

한국에서는 입시위주 교육의 영향으로 예체능 교육이 등한시 되고 있는 실정이며, 이로 인해 초등학교 고학년이 되면 피아노 교육이 중단되는 경우가 많다(안수정, 2010). 전체적인 피아노 학습 기간이 짧다는 점에서 미취학 아동이나 초등학교 저학년 학생들이 많은 초급단계에서부터 건반에서 할 수 있는 다양한 활동들을 경험해 볼 수 있도록 즉흥연주와 반주법에 대한 지도가 함께 이루어져야 한다. 이는 초급단계의 아동학습자 뿐만 아니라 성인학습자에게도 해당 되는 내용이라 할 수 있다. 그러나 초급단계에서 많이 사용되고 있는 한국의 바이엘 류 교재에서는 즉흥연주와 반주법에 대한 소개와 학습내용이 매우 부족하다(유은석, 2008). 따라서 바이엘 류 교재의 사용시 효과적으로 이러한 내용을 지도할 수 있는 방법을 연구해야 한다.

본 연구의 목적은 한국에서 출판되는 바이엘 류 교재로 즉흥연주와 반주법을 지도할 때 발견되는 문제점과 이 문제들을 보완하기 위한 효과적인 방안을 논하는 것이다. 이를 통해 초급단계의 학생들을 위한 효과적인 피아노 교육을 돕는 데 목적이 있다.

## II. 본론

### 1. <바이엘> 교재의 교육적 목표

한국의 피아노 교육에서 초급단계의 교재로 많이 사용되고 있는 바이엘 류 교재의 시초는 독일의 바이엘에 의해 1850년경 작곡된 피아노 교본으로 <피아노 주법을 위한 입문서>(Vorschule im Klavierspiel), Op.101라는 원제목을 갖고 있다(이성희, 2000). 바이엘

은 교재의 서문에 “처음으로 피아노 공부를 하는 사람에게 가장 손쉬운 방법으로 피아노 교육을 하기 위해 범위를 넓히지 않고 하나씩 단계를 밟아 공부하도록 꾸며진 것”이라고 교재의 목적을 밝히고 있다. 이는 <바이엘> 교재의 수록곡의 구성을 살펴보면 알 수 있듯이 피아노를 처음 접하는 초보자가 음역의 범위를 확장시켜가며 단계적으로 접근할 수 있도록 구성되었다는 것을 의미한다. 곡의 구성은 106개의 악곡과 음계 연습곡, 부록으로 33개의 손가락 연습곡과 24개의 장·단음계로 이루어져 있다(이테유미꼬, 2006).

이처럼 초급 피아노 학습자를 위한 입문서로써 작곡 된 <바이엘> 교본은 한국에서 출판되는 과정에서 수록곡의 생략과 한국의 동요가 편곡되어 첨가되는 등 출판사마다 다르게 변형되어 있는 형태로 교육의 현장에서 사용되고 있다. 원본 <바이엘> 교본 역시 즉흥연주나 반주법에 대한 소개는 이루어지지 않고 있다는 것은 마찬가지이다. 그러나 이러한 문제점을 보완하기 보다는 오히려 간추린 형태가 되어 단계적인 훈련에 대한 체계성이 감소되었다는 점에서 바이엘 류 교재를 사용하는 초급 학습자에게 부실한 기초 교육으로 연결될 수 있다.

## 2. 한국 바이엘 류 교재의 특징 및 문제점

본 글에서는 한국에서 출판되는 바이엘 류 교재로 즉흥연주와 반주법을 지도할 때 발생할 수 있는 문제점을 살펴보기 위해 세광음악출판사의 <세광 바이엘>, 삼호뮤직의 <포인트 바이엘>, 현대음악출판사의 <현대 어린이 바이엘> 교재를 참고하였다. 여기서 앞으로 언급할 문제점은 즉흥연주와 반주법의 개발을 위해 부교재를 사용하지 않는다는 전제 하에서 발생할 수 있음을 밝힌다.

즉흥연주와 반주법을 개발하기 위해서는 우선적으로 화음에 대한 이해가 필요하다. 화음에 대한 이해는 주어진 선율에 화성적으로 어울리는 자유로운 반주를 가능하게 하기 때문이다. 그러나 한국의 바이엘 류 교재에서는 이러한 화성에 대한 소개가 체계적이고 다양하지 않으며, 제한적으로 제시되고 있다(김정화, 1987). 세 출판사의 교재에서는 모두 다장조에서의 주요 3화음에 대한 소개는 이루어지고 있다. 그러나 <세광 바이엘>에서 만 추가적으로 딸림 7화음(V7)에 대한 소개와 다장조 이외의 조에서의 주요 3화음들에 대해 소개하고 있음을 발견할 수 있었을 뿐, 부3화음에 대한 소개는 세 교재 모두 공통적으로 없다. 특히 3화음에 대한 소개는 주요 3화음에만 제한되어져 있음을 볼 수 있다(이성희, 2000). 또한 화음의 전위 형태에 대한 이론적 설명도 찾을 수 없으며, 코드(영어 음 이름)로 화음을 표기하거나 이에 대한 소개가 이루어지지 않고 있다. 이로 인해 학생은 코드로 반주가 표기된 악보에서 반주를 만들어 연주하는 데 어려움이 생길 수 있다.

또한 다양한 화음을 이해하기 위해서는 조성과 음계의 개념과 원리에 대한 이해가 밑바탕이 되어야 하나, 이 역시 체계적으로 구성되어 있지 않음을 확인 수 있다. 세 교재에서 모두 교재 수록곡의 절반 이상을 다장조 곡에 중점을 두어 구성하였으며, 그 외의 조성에 대해서는 매우 제한적으로 소개 하고 있음을 볼 수 있다. <포인트 바이엘>에서는 다장조와 사장조, 바장조의 음계만 소개된 채로 교재를 끝마친다. 이처럼 다양한 음계에 대한 설명은 제한적이거나 아예 배제되었다는 것을 알 수 있다(유송지, 2010). 이러한 교재로 기초단계를 학습한 학생들은 교재에 소개된 조성 이외의 다양한 조성을 경험해 보지 못할 뿐 아니라 더 나아가 조표가 많은 다른 조성의 곡에서는 독보의 어려움도 함께 발생할 수 있다. 또한 단조의 곡에 대해서는 더욱 소개가 적으며, 다양한 음계에 대한 소개의 미흡은 전조와 이조와 같은 조옮김에서 어려움을 야기 시킬 수 있다. <현대 어린이 바이엘>에서는 바이엘 원본과 같이 교재의 뒷부분에 부록의 형태로 24개의 음계를 소개하고 있으나 교사의 특별한 관심과 지도가 없다면 이마저도 경험하지 못할 수 있다.

또 다른 문제점으로서는 한정 된 음역 안에서 비슷한 반주 패턴이 연속으로 한참 동안 소개되고 있음을 확인할 수 있다. 주로 알베르티 베이스(Alberti bass)의 반주 패턴을 중심으로 분산화음과 모음화음 형태의 반주가 많을 뿐 그 밖의 다양한 반주패턴을 경험할 수 있도록 구성되어 있지는 않다. 이는 학생이 레슨에서 배운 음악적 지식과 경험을 이용해 창의적인 음악활동을 하기 보다는 악보에 있는 반주패턴만 경험하도록 한정짓게 한다. 비록 초보학습자에게 <바이엘> 교재 작곡 당시 유행했던 고전시대의 반주법을 철저히 습득시켜주려는 작곡가의 의도 일지라도(이데유미꼬, 2006) 국내에서 수정되어 출판되는 과정에서는 편곡이나 새로 첨가된 곡에 다양한 반주패턴을 제시할 수 있었을 것이다. 이러한 문제점은 비교적 다양한 패턴을 소개하는 <세광 바이엘>에서 잘 보완되어 있는 편이다. 한편, <현대 바이엘>에서는 학생이 치는 선율에 맞춰 교사가 앙상블로 연주할 수 있도록 반주부가 제시되어져 있다. 학생이 연주하는 곡에 비해 비교적 다양한 반주 패턴으로 교사의 반주가 구성되어있기 때문에 학생이 간접적으로 반주를 경험할 수는 있으나 정작 학생 스스로가 창의적으로 연주할 수 있도록 장려하는 곡은 없다.

또한 즉흥연주를 해볼 수 있는 기회 자체가 거의 없다는 것도 눈에 띄는 문제점이다. 즉흥연주란 연주자가 떠오르는 악상을 즉흥적으로 연주하는 것으로(유은석, 2008) 연주자의 창의력을 개발할 수 있는 음악적 활동이다. 자신만의 음악을 작곡하고 직접 연주함으로써 표현 할 수 있다는 점에서 학생 스스로 자신감과 성취감을 경험할 수 있는 기회가 될 수 있다는 것에 가치가 있다. <세광 바이엘>에서는 학생 스스로 즉흥적으로 반주를 만들어 볼 수 있도록 제시하고 있으나 그 또한 매우 적은 분량이다. 이 밖의 두 교재에서는 이러한 즉흥연주를 시도해볼 수 있는 내용은 전혀 소개가 되지 않고 있다.

### 3. 효과적인 지도방안 제언

즉흥연주와 반주법을 지도하기 위해서는 조성음악의 기본이 되는 조와 조성에 대한 감각을 길러주고 경험시켜주어야 한다. 그러나 초급단계에서부터 조와 조성에 대한 개념을 주입식 교육 방법으로 이론교육을 통해서만 익혀진다면 초급단계 학생들, 특히 나이가 어린 학생일수록 피아노에 대한 흥미가 떨어 질 수 있다. 즉, 이는 학생이 즉흥연주와 선율에 반주를 붙이는 과정을 통해 경험할 수 있는 창의적인 활동이나 흥미로운 활동을 방해할 수 있다. 따라서 우선적으로 24개의 모든 장, 단조를 건반에서 경험해 보고 소리를 들어볼 수 있도록 지도해야 한다. 바이엘에 수록된 학습곡만으로는 충분히 조성감각을 형성 할 수 없다. 그렇기 때문에 교사의 재량이 분명히 필요한 부분이므로 적절한 부교재나 교사의 응용능력이 필요하다. 예를 들어, 음계를 다섯 손가락 내에서 연주한다거나, 한 옥타브에서만 연주해보는 등 쉬운 단계에서 부터 학생들이 다양한 조를 접할 수 있도록 지도하는 것이다.

반주 만들기를 지도 할 때는 일정한 패턴을 모든 학생들에게 친편일률적으로 가르치기 보다는 자유롭고 창의적으로 만들 수 있도록 장려해야 한다. 기존의 우리나라에서 출판되는 <바이엘> 교재를 비롯해 반주법 교재라는 이름으로 출판되는 교재들의 상당 부분이 거의 알베르티 베이스 반주패턴에만 의존해있다. 이러한 학습곡 역시 학생들의 창의력을 방해 할 뿐만 아니라 지루한 교육방법이 될 수 있다. 따라서 간단한 수준의 리듬 변형에서부터 간단하게 비화성음을 삽입하면서 반주멜로디를 바꿔보는 것도 초급단계의 학생에게는 신선하고 재미있는 활동이 될 수 있다. 음악을 만들어내고 연주하는 것에 대한 자신감을 길러줄 수 있다. <바이엘> 교재를 이용해 반주법을 바꿔보는 것도 하나의 활용방안이 될 수 있다. 이 때, <바이엘> 교재의 학습곡들은 오른손 선율, 왼손 반주패턴의 형식으로 대부분이 구성되어 있기 때문에 반주만들기 활용 학습곡으로 적합할 수 있다.

또한 화음기호로의 표기 뿐 만 아니라 일반적 악보에서 흔히 찾아 볼 수 있는 코드이름으로도 학생들에게 익혀주어야 한다. 화음기호로는 화성의 성질과 구조를 찾아 볼 수 있기는 하지만, 학생들이 실제로 접하는 악보에서는 코드표기가 더 많이 사용되기 때문이다. 화음기호로의 표기가 불필요하다는 것은 아니지만 코드 표기도 함께 병행되어야 한다는 것이다.

교사와 함께 듀엣(duet)으로 연주하는 것도 하나의 대안이 될 수 있다. 맨 처음 단계에서는 학생이 선율을 연주하고 교사가 화음반주나 변형된 리듬 반주를 통하여 학생에게 화성감각을 심어주고 즉흥적으로 반주를 붙여 연주하는 것에 대한 거부감이나 부담감을

줄여줄 수 있도록 해야 한다. 이러한 듀엣연주의 장점은 즉흥연주 감각과 더불어 정확한 박자감각이 부족한 학생에게 간접적으로 교사의 좋은 리듬감을 전달해 줄 수 있다. 뿐만 아니라 듀오연주를 비롯한 앙상블 활동을 미리 경험해 볼 수 있다는 장점이 있다. 그 다음 단계에서는 학생이 화음반주를 만들어 볼 수 있도록 권장하는 것이다. 선율을 보면서 각 마디에 적합한 화음을 생각해보고 찾아 볼 수 있도록 지도한 뒤, 교사가 선율을 연주하고 학생이 자유로운 반주를 만들어 연주할 수 있도록 지도하는 것이다. 이 과정에서 학생 스스로 즉흥연주를 경험할 수 있게 된다.

### III. 결론

본 글은 한국에서 출판되는 바이엘 류 교재의 특징과 문제점을 알아보고, 이러한 문제들을 보완할 수 있는 효과적인 지도방안에 대해 논한 것이다. 다양한 음악적 경험이 이루어져야 하는 초기학습단계에서 건반연주기술, 특히 즉흥연주와 반주법에 대한 지도가 이루어지지 않다는 점을 중점으로 이에 따른 문제점들을 논하였다.

한국에서 출판되는 바이엘은 전반적으로 화음과 조성, 음계에 대한 소개가 체계적이지 않으며 24개의 장, 단조 음계의 연습곡이 균형적으로 소개되어 있지 않다는 점에서 즉흥연주와 반주법을 지도하기에 어려움이 있다. 또한 다양한 반주법에 대한 소개가 부족하고 즉흥연주에 대해서도 학생이 직접 경험해 볼 수 있는 학습곡이 없다는 것에 문제가 있었다.

<세광 바이엘>의 경우 즉흥연주와 반주법 지도를 위한 내용이 약간은 첨가되어 있다는 점을 보아 새로 개편되어 나오는 과정에서 즉흥연주와 반주법 지도가 한국의 피아노 교재에서도 점점 고려되고 있다는 것을 알 수 있다. 하지만 아직은 좀 더 체계적이고 효과적인 지도를 위한 내용과 곡들이 구성되어야 한다. 교재를 만드는 저자나 출판사의 입장에서도 이러한 내용들의 연구와 고려가 이루어져야 할 것이다. 그리고 실제 교재를 사용하는 출판되는 교재들 이외에도 교사들이 교재를 잘 활용할 수 있는 방법에 대해 연구해야 한다.

이러한 문제점의 대안으로 우선적으로 다양한 조와 조성을 경험할 수 있는 지도과정을 첨가해야 하며, 다장조에만 치우친 바이엘의 학습곡에서 벗어나고 응용할 수 있도록 해야 한다. <바이엘> 교재에서 다루지 않는 코드표기에 대해서도 지도가 필요하고, 다양한 반주법을 지도하고 직접 연주해 볼 수 있도록 지도해야 한다. 또한 교사와의 듀엣활동을 통해서도 반주법과 즉흥연주를 경험할 수 있도록 지도할 수 있다.



즉흥연주와 반주법에 대한 지도가 교재에 포함되어 있지 않다는 것은 단지 한국에서 출판되는 바이엘 류 교재에서만 발견되는 문제점은 아니다. 일본 바이엘이나 한국에서 출판되는 그 밖의 교재들에서도 발견할 수 없는 경우가 있다. 그러나 우리나라의 교사들이 많이 사용하는 교재가 바이엘 류 교재라는 선행연구를 바탕으로 한국의 연구가들에 의해 출판된 교재가 더욱 발전하기 바라는 차원에서 문제점을 논한 것이다.

각 교재들이 갖고 있는 장, 단점이 다르므로 어느 교재가 가장 효율적이고 좋다고 확정적으로 말할 수는 없으나, 교사는 교재를 파악하고 활용할 수 있는 전문성이 필요하다. 사용하고 있는 교재의 문제점에 대해 생각하여 보고 이를 보완할 수 있는 교재나 자신만의 효과적인 지도를 위한 방안을 마련하는 태도를 가져야 한다.

## 참고문헌

- 권수미 (2010). 한국 피아노교육에서의 반주교재 활용 실태조사. **음악과민족**, 39, 315-344.
- 김정화 (1987). Bastien교재와 Beyer교재의 비교연구. **논문집**, 1, 55-79.
- 삼호뮤직 편집부 (2007). **포인트 바이엘**. 서울: 삼호뮤직.
- 안수정 (2010). **음악학원의 기능과 한계에 관한 현장실태 조사 및 개선방안 고찰; 구미 지역 피아노 학원을 중심으로**. 석사학위논문, 계명대학교 교육대학원, 대구.
- 유승지 (2010). 초급 피아노 교재에 사용된 장, 단조 체계 이외의 악곡 분석과 활용 방안. **음악과 문화**, 23, 73-107.
- 유은석 (2008). **21세기 교사를 위한 피아노 교수 전략**. 서울: 학지사.
- 이테유미코 (2006). 바이엘 피아노 교본에 관한 연구; 교육적 가치와 우수성의 재확인. **낭만음악**, 18(3), 51-68.
- 이성희 (2000). **바이엘 피아노 교재의 분석 연구**. 석사학위논문, 이화여자대학교 교육대학원, 서울.
- 이윤경 (2008). **우리나라 음악학원에서 사용되는 피아노 교재 연구: 바이엘과 알프레드 교재를 중심으로**. 석사학위논문, 계명대학교 교육대학원, 대구.
- 정완규 (2011). 피아노 교재 선택요인 분석 및 만족도 조사. **음악교육연구**, 40(3), 275-296.
- 한국음악교재연구회 (2008). **세광바이엘**. 서울: 세광아트.
- 한혜명 (2001). 20세기 피아노 교재와 지도에 관한 연구. **초등교육연구**, 12, 89-99.
- 현대음악출판사 편집부 (2009). **현대어린이바이엘**. 서울: 현대음악출판사.

# 국내외 피아노 급수평가제 비교 연구

## I. 서론

### 1. 연구의 필요성 및 목적

현대의 피아노 교육은 빠른 속도로 발전하고 있으며 연주 분야만큼이나 각광받고 있는 분야가 되었다. 여러 우수한 외국 교재들과 교수법이 한국에 소개되어 사용되고 있을 뿐 아니라 한국에서도 다양한 교재들이 발간되고 이에 대한 연구가 늘어나면서 피아노 교육 분야는 2015년 오늘날까지 꾸준한 성장을 이루어 오고 있다. 이에 따라 2000년대 이후 피아노를 배우고자 하는 학생들의 연령층도 넓어지면서 각종 콩쿠르와 음악 분야 입시제도에 대한 관심도 증가하고 있는 추세이며, 이와 함께 음악 실기급수 자격검정 또한 여러 나라에서 꾸준히 시행되면서 피아노를 배우는 학생과 가르치는 선생님들의 관심대상이 되고 있다. 음악 실기급수 자격검정이 입시제도나 콩쿠르와 다른 점은 제한된 인원만 선택이 되는 것이 아니고 한 단계씩 도전하여 성취감을 맛볼 수 있다는 것이며, 이러한 특징은 선생님과 학생 모두 지속적인 피아노 연주의 향상을 도모할 수 있다는 장점으로 연결된다. 또한 이 평가제는 어린 초보자 학생부터 입시를 준비하는 중·고등학생과 성인에 이르기까지 자신의 수준에 맞는 급수를 택하여 응시할 수도 있는 특성이 있으며, 공신력 있는 평가제로 자리 잡아 가고 있다.

본 연구에서는 국어, 수학, 영어 교과와 컴퓨터 및 생활부문 관련 능력을 재는 각종 평가시험 만큼 피아노 급수평가제가 갖는 의미와 그 중요성을 알아보고, 오늘날 우리나라 음악과 피아노 급수검정시험의 현황을 직시하여 이 평가제의 활용을 극대화 시킬 수 있는 방법을 찾고자 한다.

## 2. 연구의 범위 및 방법

현재 각 대학교와 대학원에서 음악과 관련된 학과의 학생을 선별할 시 높은 수준의 피아노 테크닉과 음악성을 요구하고 있으며 다양한 콩쿠르들이 늘어나고 있는 추세이다. 이와 관련해 본 연구에서는 피아노 학습자의 탄탄한 연주 기교와 음악 해석능력을 길러주며 꾸준한 도전을 통해 피아노를 배우는 동기와 흥미를 갖게 해주는 피아노 급수 평가시험에 관하여 알아보려고 한다. 먼저 피아노 급수평가시험이란 무엇이며 국내 현황과 미국, 캐나다, 영국의 평가현황을 알아보고, 국내 피아노 급수평가제의 개선방안에 대해 살펴보자.

## II. 본론

### 1. 피아노 급수평가제 현황 및 비교

피아노 급수평가제는 서양에서 도입 및 발전되어 왔는데 영국은 1889년도부터 시작되었고, 캐나다는 1928년도, 미국은 1955년도 그리고 한국은 1978년도에 처음 시행되었다. 이에 본 연구에서는 국내를 포함하여 미국, 캐나다, 영국의 4개국 피아노 급수평가제 현황을 서로 비교 및 분석해 보고자 한다. 비교 기준은 음악급수평가제 명칭, 평가제 도입 시기, 피아노 분야 개최횟수 및 수록곡 수, 심사항목 및 심사위원 자격조건, 응시자격조건, 주관으로 분류하였다.

한국의 경우 사단법인 한국 학원 총연합회에서 주관하며 음악급수평가제 분야로는 클래식 피아노, 실용피아노, 바이올린, 플루트, 이론이 있다. 미국의 경우 전미 음악 교육 협회에서 주관하며 현악, 관악, 타악, 성악, 피아노 독주, 실내악, 대규모 오케스트라, 밴드, 합창단의 평가제 분야가 있다. 캐나다의 경우 로열 콘서바토리 주관으로 평가제가 이루어지며 24종의 악기 프로그램을 평가받을 수 있다. 마지막으로 영국의 경우 영국 왕립 음악대학 연합회에서 주관하며 35종류의 악기평가를 받을 수 있게 구성되어 있다.

본 연구자는 2015년을 중심으로 한 국내외 음악급수평가제 현황을 알아보고 비교·분석하여 보고자 한다.

#### 1) 국내 피아노 급수평가제

음악 교육 선진국들은 음악 교육 표준화의 일환으로 급수평가제를 시행하고 있는데

우리나라에서는 피아노 교육 도입 50여 년 동안 뚜렷한 피아노 평가제가 없었다. 이에 1978년 8월 최초로 음악실기급수자격검정을 실시한 후 학생들이 본인의 실력을 객관적으로 판단할 수 있는 기준이 정립되었으며 지속적으로 이 평가제를 발전시켜 한국의 음악 교육에 이바지 하였다. 또한 1987년 새롭게 급수 지정곡을 출판하여 수준 높고 종합적인 음악 급수 자격 검정시험으로 현재까지 발전을 거듭하고 있다. 이 평가제가 도입되면서 급수시험을 실시해 온 한국학원 총연합회 전국음악교육협의회가 지속적인 데이터 관리 속에 문제점과 시행착오를 거쳐 완성도 있는 시스템을 갖추 오늘날의 공신력 있고 체계성을 갖춘 평가제로 발전되어 가고 있다. 이 평가제를 도입하게 된 배경은 다음과 같다.

음악을 배우는 학생들에게 급수가 한 급씩 올라가는 것을 통해 성취감을 주는 것은 물론 입시, 취미, 성취, 취업, 무대경험, 학원경영 등 다양한 목적을 가진 이들에게 도움을 주고 무엇보다 급수를 통해 음악 실력의 객관적인 평가를 지원하는 것을 본 급수제도 운영의 목적으로 삼는다(피아노 급수 지정곡집, 머리말, p. 3).

현재 매년 지역별로 10회에서 12회 정도 음악실기급수자격검정을 시행하고 있으며 연인원 3만 명 이상 참가하고 있다. 2013년 12월 31일자 부로 민간 자격 등록을 마쳤으며, 피아노 분야 뿐 아니라 바이올린과 플루트 그리고 실용피아노 분야도 시행되고 있다.

급수시험 3급 이상을 통과한 응시생은 특정 학교의 음대 지원 시 혜택이 주어지는데 현재 서울신학대학교와 협약 체결 진행 중이며 한국국제대학교와 협약 체결 예정 중에 있다. 한편, 급수 시험의 이러한 혜택은 자체 대학의 시험 상황에 따라 매년 변하며 급수시험을 주관하는 전국음악교육협의회와 연계 관계로 진행되지는 않는다.

### (1) 클래식 피아노 급수평가제

피아노 급수자격 검정시험은 일반급수와 전면오픈급수로 나뉘어져 시행된다. 일반급수는 협회에 회원으로 등록된 음악학원 소속 학생들 대상으로 연 4회 4월, 6월, 10월, 12월 넷째 주 토요일에 시행되며, 학원 학생들을 포함한 교습소 학생들과 일반인 응시자들까지 참여가 가능하도록 시행되고 있는 전면오픈급수시험은 2월과 8월 연 2회 넷째 주 토요일에 치러지고 있다.

급수시험 단계는 BP(Best Player)급에서 12급까지 13단계로 구분하여 진행되는데 외국의 경우 1급이 가장 낮은 단계인 반면, 한국의 급수자격검정시험은 12급이 가장 낮은 단계이다. 또한 피아노 급수시험의 지정곡은 일신서적에서 출판되었다가 2008년 뮤직트리

출판사가 개정하고 정완규 외 2명이 감수한 교재에 수록되어 있는 곡을 현재까지 사용하고 있다. 급수평가 지정곡은 총 3권으로 구성된 피아노 급수지정곡 집에 총 82곡이 수록되어 있다. 1권은 12급부터 5급을 위한 작품들이 있고, 2권은 4급에서 2급에 해당하는 작품들이 있으며, 3권은 1급부터 BP급을 위한 곡들이 제시되어 있다. 12급부터 9급은 제시된 작품들 중 1곡을 평가받으며 8급부터 BP급은 A곡 중 한곡, B곡 중 한곡을 선택하여 평가받게 된다. A곡은 주로 테크닉 검정을 위한 곡으로 이루어져 있으며 B곡은 음악적 연주 검정을 위한 곡으로 이루어져 있다.

## 2) 국외 피아노 급수평가제

### (1) 미국 피아노 급수평가제

전미 음악교육협의회 지원을 받으며 60여 년 동안 성장해온 NYSSMA(New York State School Music Association)는 뉴욕 주 학교음악협회의 합의부 역할을 하며 각 50개 주에 설립된 비영리 단체 중 하나이다. 1955년 9월 25일 뉴욕 주 교육위원회 규정에 근거하여 설립되었으며 50개의 주 연합 단위 음악협회들은 각 주에 속한 공립학교 음악교육과 교육자들을 지원하는 규모나 활동 면에서 가장 크고 활발한 교육단체이다. 약 6,000여 명의 음악교육과 관련된 정회원이 가입되어 있고 해마다 약 10만 여 명에 해당하는 뉴욕 주의 공립학교 학생들이 매해 봄 연주 급수평가에 참여하고 있다. NYSSMA에서는 현악, 관악, 타악, 성악, 피아노가 개설된 독주분야와 실내악, 대규모 오케스트라, 밴드, 합창단이 참여하는 단체분야의 연주평가를 시행하고 있다. 서로 경쟁하게 되는 음악대회와는 달리 NYSSMA의 연주평가제도는 참여한 학생들과 단체에게 서술형으로 작성된 구성적인 평가서를 제공하고 학생들은 이를 통하여 연주력을 개발할 수 있는 기회를 얻을 수 있다. 때문에 페스티벌(festival)이라 불리고 있다. 매년 3, 4, 5월 봄 학기에 수천 명에 이르는 학생들이 공교육과 사교육을 통해 습득한 능력을 평가받기 위하여 NYSSMA 평가시험(evaluation festival)에 지원하는데 한 악기 당 1회만 가능하다. 그리고 NYSSMA에서는 연주급수평가 이외에도 겨울에 4,000여명 이상 참가하는 겨울 학술발표회, 여름 음악 컨퍼런스 등을 개최하여 음악교사와 학생들의 음악발전에 이바지 하고 있으며 음악 소식지를 발행하여 일 년 내내 NYSSMA 회원에게 음악교육 관련정보를 제공하고 있다.

NYSSMA 급수제도는 초급인 1급부터 상급인 6급까지 총 6단계로 구성되어 있으며 뉴욕학교 음악협의회 회원으로 가입되어 회비를 납부한 공립 및 사립 초·중·고 학생들은 누구나 참여 가능하다. 급수시험에 참여를 희망하는 학생은 해당학교에 신청서를 제출

하여 학교가 각 지역 학교음악협회 지부에 대표로 신청하게 된다. 급수시험 후 연주 평가지는 각 학교로 배부된다. NYSSMA 매뉴얼에 제시된 연주평가요목을 살펴보면 레벨 1에는 31곡 이상, 레벨 2에는 50곡 이상, 레벨 3에는 63곡 이상, 레벨 4에는 50곡 이상, 레벨 5에는 84곡 이상, 레벨 6에는 70곡 이상이 제시되어 있다. 연주목록에 작곡가와 작품명만 제시된 것이 아니라 악곡집 목록까지 포함되어 있어 ABRSM의 영국 왕립 음악 대학 연합회 내에서 출판하는 악보만을 사용해 학습하는 것과 차별화가 된다.

## (2) 캐나다 피아노 급수평가제

왕립음악시험인증프로그램은 캐나다 토론토에 위치한 왕립음악원(The Royal Conservatory of Music)에서 주관하는 급수평가제도로 1935년 11단계로 나누어지는 급수평가제도가 완성되었다. 전 세계적으로 매년 10만여 명 이상의 응시자들이 시험을 치른다고 하며 피아노를 포함한 24종의 악기를 위한 프로그램으로 구성되어 있다. 피아노에 관련된 급수 시험은 예비급 A/B, 일반급수 1급 - 10급, 피아노연주 자격증(associate diploma in piano performance), 초급·중급·고급 피아노 교수법 자격증(associate in piano pedagogy)분야로 시행되고 있다.

한편, 왕립음악원은 프로그램의 효과적인 운용을 위하여 <Music Matters>라는 온라인 잡지를 1년에 4회 계간지로 출판하고 교사들에게 교수학적인 정보를 다양하게 제공한다. 또한 지역마다 교사협회가 따로 구성되어 있어 왕립음악학교와 긴밀한 유대관계를 유지하면서 지역사회의 음악교육 발전을 효과적으로 이루어내고 있다.

응시자들을 위한 평가 곡은 프레드릭 해리슨(The Frederick Harris Music) 출판사를 통해 제작되며 온라인과 오프라인으로 제공되고 있다. 평가 곡목은 연주곡 337곡과 연습곡 143곡으로 구성되어 있다. 왕립음악원의 피아노 평가제는 레퍼토리(repertoire), 연주를 위한 고른 테크닉 (technique), 음악성(musicianship), 역사 및 음악이론에 대한 지식 (musical literacy)으로 평가항목이 구분되어 있다.

## (3) 영국 피아노 급수평가제

영국의 ABRSM(The Associated Board of Royal School of Music)은 1889년 설립된 왕립 단체로 현재 엘리자베스 2세 여왕이 후원하고 있고 찰스 황태자가 총재직을 맡고 있다. 125년 동안 급수평가 제도를 운영해 오며 영국 뿐 아니라 유럽, 아시아, 아프리카, 북미지역, 중동지역 등 65만 명 이상의 지원자들이 참여하면서 세계 각 지역의 음악교육활성화에 기여하고 있다. ABRSM에서는 프로그램의 원활한 운영을 위해 온라인과 오프라인으로

<Libretto>라는 음악잡지를 연 2회 출판하고 있고 이를 통해 새 소식과 음악교육에 관련된 다양한 정보를 학생, 교사, 학부모들에게 소개하고 있다. 그 외에도 지역별로 다양한 교사 워크숍, 포럼, 학술대회를 개최하여 급수평가제에 관련된 유익한 정보를 제공하고 있다. 특히 교사자격프로그램(CT ABRSM Plus: Certificate of Teaching ABRSM)은 교사들의 자질 향상을 위해 시행하는 과정이며 영국, 홍콩, 싱가포르에서만 1년 과정으로 진행된다.

현재 적용되고 있는 급수평가의 8단계는 1933년 완성되었으며, 피아노와 관련된 급수 평가시험은 일반급수가 1급~8급으로 구분되어 있고 교사나 전문연주자 대상의 디플로마 시험은 별도로 시행된다. 이 제도는 연 2회 실기, 이론, 디플로마 시험이 실시되는데 봄(3월에 이론, 4월·5월에는 실기와 디플로마 시험)과 가을(11월에 이론, 10월·11월에는 실기와 디플로마)에 치러진다. 시험을 위한 교재는 연주교재 9권, 연주CD 8개, 테크닉 교재 8권, 초견교재 8권, 청음교재 3권(1급~3급, 4급~5급, 6급~8급), 이론교재 등으로 구성되어 있다. ABRSM의 지정곡 수는 예비급의 두 곡을 포함 총 160곡이 수록되어 있다.

### 3) 국내외 피아노 급수평가제 현황비교

〈표 1〉 국가별 피아노 급수평가제 현황비교

국가 명 준거	한국	미국	캐나다	영국
음악 급수 평가제 명칭	음악실기 급수자격 검정시험	New York State School Music Association	The Royal Conservatory Examinations Certificate Program	Associated Board of the Royal Schools Music
평가제 도입 시기	1978년	1955년	1928년	1889년
개최 횟수	연 2회 - 4회	연 1회	연 2회	연 2회
피아노 급수 구성	초급 12급 - 고급 BP급 총 13단계	초급 1급 - 고급 6급 총 6단계	예비급, 초급 1급 - 고급 10급 총 11단계	예비급, 초급 1급 - 고급 8급 총 9단계
수록 곡 수	82곡	348곡	480곡	160곡
피아노 부문 심사 항목	12급~9급은 주어진 곡 중 한 곡 심사. 8급~BP급은 A에서 한 곡과 B에서 한 곡 총 두 곡을 심사함.	각 급수별 요구되는 스케일과 매뉴얼에 제시된 독주 곡 중 한 곡, 초견을 평가함	연주 외 테크닉, 초견, 시창 및 청음, 음악역사, 음악이론을 함께 심사함	연주 외 초견, 테크닉, 시창 및 청음, 뮤지션 섹, 음악이론을 함께 평가함

국가 명	한국	미국	캐나다	영국
준거				
심사위원 자격조건	대학 또는 전문대학 해당분야 전임강사 이상 재직하는 자	미국 뉴욕 주 학교 음악 협의회 소속 급수 전문시험관	캐나다 왕립음악원 소속 급수 전문시험관	약 700명의 ABRSM 전문시험관
응시자격조건	초급에서 고급까지 순차적으로 응시			
주관	사단법인 한국 학원 총 연합회	全美 음악 교육 협회	로열 콘서바토리	영국 왕립 음악 대학 연합회

먼저 음악급수평가제 명칭을 보면 한국은 음악실기 급수자격 검정시험, 미국은 New York State School Music Association, 캐나다는 The Royal Conservatory Examinations Certificate Program, 영국은 Associated Board of the Royal Schools of Music이다. 급수평가제는 명칭에서도 알 수 있듯 초급에서 중급을 거쳐 고급까지 순차적으로 응시하는 시험이다.

국내의 경우 음악급수평가제 도입 시기는 1978년으로 피아노 분야 개최 횟수는 연 2회에서 4회이며 초급인 12급부터 고급인 BP급까지 총 13단계로 구성되어 있다. 응시자는 82곡의 수록곡 중 12급에서 9급까지는 주어진 곡 중 한 곡을 평가받으며 8급부터 BP급까지는 A에서 한 곡, B에서 한 곡 총 두 곡을 심사받는다. 미국의 경우 1955년 평가제가 도입되었으며 피아노 분야는 연 1회 실시하고 있고 초급인 1급부터 고급인 6급까지 총 6단계로 나뉘어져 있다. 응시자는 348곡 이상의 수록곡 중 자신의 급수에 해당하는 독주 곡 한 곡과 함께 스케일, 초전을 평가받는다. 캐나다의 경우 평가제가 도입이 된 시기는 1928년으로 피아노 분야는 연 2회 실시하며 예비급을 포함하여 초급 1급부터 고급 10급까지 총 11단계로 구성되어 있다. 평가곡은 연주곡 337곡과 연습곡 143곡으로 총 480곡이 있는데 1급부터 7급까지는 A, B, C 중 각 1곡씩 선택하여 연주하며 8급에서 9급은 A, B, C, D 중 각 1곡씩, 마지막 10급은 A, B, C, D, E 중 각 1곡씩 연주하여 심사받는다. 응시자는 연주 외에 테크닉과 초전, 시창 및 청음, 음악역사, 음악이론 지식을 함께 평가받게 된다. 영국의 경우 1889년 평가제가 도입되었으며 피아노 분야는 연 2회 실시하며 예비급을 포함하여 초급 1급부터 고급 8급까지 총 9단계로 구성되어 있다. 평가곡은 160곡이 있는데 1급부터 8급까지 A, B, C 중 각 1곡씩 연주하여 심사받는다. 응시자는 연주 외에 초전, 시창 및 청음, 뮤지션 쉽, 음악이론을 함께 평가받는다.

심사위원 자격조건을 살펴보면 한국은 대학 또는 전문대학에서 해당분야 전임강사 이상으로 재직하는 자여야 하며 미국은 뉴욕 주 학교 음악 협의회 소속 급수전문시험관



(MTNA)이 채점한다. 캐나다는 왕립음악원 소속 급수전문시험관이 심사하며 영국은 약 700명의 ABRSM 전문시험관이 평가한다. 응시자는 초급부터 중급을 거쳐 고급까지 순차적으로 급수평가제를 치르게 되는데 한국의 경우 개별수준에 따라 초등부 및 유치부는 8급, 중등부 이상은 5급부터 응시자격을 부여받을 수도 있다.

### III. 결론 및 제언

본 연구자는 학생들을 지도할 때 급수평가제 현장에서 학생들 연주에 따른 평가를 참고로 하여 다음 급수평가를 준비하곤 한다. 그만큼 음악을 지도하는 교육자와 학생에게 평가는 매우 중요한 자료 및 도구가 된다. 국내 피아노 급수평가제는 심사위원과 평가기준이 엄격하기에, 평가방법이 보완된다면 응시자들의 음악적 기술과 해석이 더욱 향상될 것이다. 이에 본 연구자는 국내 피아노 급수평가제 평가방법 개선방안으로 세 가지를 제시하고자 하는데 첫째로는 평가제 활성화의 필요성, 둘째로는 평가제의 다양화 방안, 셋째로는 평가기준의 구체화가 그것이다.

먼저 평가제 활성화의 필요성에 관한 내용은 다음과 같다.

전국음악교육협의회에서도 밝힌 바와 같이 현재 4년제 대학까지 급수시험을 통과한 지원자들의 혜택을 확대하고 있는 추세이다. 응시자들의 특성을 고려하여 특별전형이나 가산점 등 다양한 방법으로 급수증서에 대한 혜택이 확대된다면 앞으로 보다 많은 대학에서 피아노 급수 자격증을 인정할 것이고, 하나의 객관적인 기준이 될 수 있다.

이러한 급수제의 홍보를 위해 3급 이상의 높은 급수에 도전하는 응시자 참여도와 12급~9급의 비교적 낮은 급수를 응시하려는 학생의 관심도를 높이는 방법이 강구된다면 피아노 급수시험에 관심을 갖는 집단의 범위가 넓어질 것이다. 예컨대 3급 이상의 급수증서를 가진 예고 학생이 음대 지원 시 가산점을 추가로 받게 된다면 고급 급수시험에 관심을 갖는 학생, 학부모, 선생님들이 늘어날 것으로 예상된다. 또한 예고 학생이 아닌 일반 고등학생이 음악과 무관한 전공을 선택해 대학에 진학하더라도 급수증서를 소지함으로써 혜택을 받을 수 있다면 이 또한 초급 및 중급을 응시하고자 하는 학생들을 증가시키는 방법이 될 것이다. 이러한 혜택이 해외에서도 적용될 수 있다면 그 효과는 더욱 배가 될 것인데 요즘은 해외로 유학하는 학생들이 많은 것이 그 이유이다. 한국에서 급수증서를 취득한 학생이 해외에서도 그 증서를 인증 받게 된다면 한국 피아노 급수평가제와 교육방식의 많은 홍보가 되리라 예상된다.

급수평가제를 활성화하기 위해서는 학원장의 자격조건이 강화되어야 한다고 생각한

다. 피아노를 오랫동안 접할 수 있는 장소는 음악학원인데 현재는 피아노를 전공한 음악학원 원장이 많지 않은 것이 현실이다. 급수제와 더불어 피아노를 꾸준히 배우는 학생이 늘어나려면 전문적인 세미나 확대 및 연수를 통하여 가르치는 선생님의 자격조건을 높여야 한다. 피아노를 가르치는 사람의 교육 수준이 높을수록 급수를 시도하는 학생들의 음악적 테크닉과 곡 해석 능력도 높아질 것이고 이는 중·고급 급수 평가제를 활성화하는 데 큰 역할을 해 줄 것이다.

두 번째로 평가제의 다양화 방안에 관한 내용은 다음과 같다.

한국의 피아노 급수자격검정의 평가 곡은 미국과 캐나다, 영국의 급수평가시험에서 제시한 곡목들과 비교하였을 때 선택할 수 있는 곡의 폭이 좁다. 이러한 부분을 개선하기 위하여 평가 곡의 목록을 더 늘린다면 응시자들은 다양한 곡을 접하게 되면서 자신에게 맞는 곡을 선정할 수 있고, 결과적으로 참가자들을 늘릴 수 있는 계기가 된다. 바로크 시대·고전 시대·낭만 시대·20세기의 곡목들을 추가한다면 응시자들은 다양한 시대의 곡들을 접하면서 풍부한 레퍼토리를 연주할 수 있게 된다.

또한 현재 시행중인 피아노 급수시험 곡목들 중 3급 이상의 곡목들은 대학 입시 시험에서 평가받을 수 있는 곡들이다. 따라서 고급(BP, 1급, 2급, 3급)의 급수 곡들은 그 수준에 맞는 곡들 안에서 다양한 작품들이 신중히 검토되어야 응시자들과 심사위원의 평가가 더욱 체계화 되고 객관적이 되어 공신력 있는 자격시험으로 발전할 수 있게 된다.

해외의 경우 음악을 평가하는 분야가 앙상블, 아코디언 등 다양한데 반해 한국은 그렇지 못한 것도 인지도가 낮은 이유 중 하나라 생각된다. 최근 사단법인 한국 학원 총 연합회 주최의 실용피아노와 사단법인 모던 생활음악협회 주최의 우쿨렐레 분야가 생겨나면서 다양해지고 있으나 피아노 듀오와 오케스트라와 같은 그룹 분야도 생겨난다면 많은 인원의 참여가 가능해진다.

국내에서 2005년 이론시험과 2013년 실용피아노 분야가 추가된 것처럼 점진적으로 하나씩 늘려간다면 학생과 학부모, 음악을 지도하는 선생님들의 급수평가제 관심도는 더욱 더 높아질 것이라 예상된다.

마지막으로 평가기준의 구체화에 대한 내용은 다음과 같다.

응시자들은 피아노 급수평가제가 순차적으로 수준이 나뉘어 있는 만큼 다음 단계를 준비하기 마련이다. 따라서 평가자들이 지금의 응시자가 다음 레벨의 급수를 준비할 때 장점을 보강하고 단점을 개선하도록 서술형 평가서를 자세히 제시해 줄 필요가 있다. 급수시험 참가자가 연주의 템포 및 스피드, 강약처리, 조음(조절, 특수효과음...), 기술 및 위치(손의 위치, 손가락 늘림), 전반적인 음악적 태도(연주 시 뉘앙스의 표현, 악구에 대한 감각...), 음높이의 올바른 표현 등에 관련된 내용이 적힌 평가지를 받게 되면 지원자

의 피아노 교육이나 연습에 큰 도움이 될 뿐만 아니라 다음단계를 철저히 준비할 수 있는 자료가 된다. 이를 위해 급수시험을 평가하는 시간과 분야를 늘리는 것도 필요한 과정이라 판단된다. 평가시간을 살펴보면 한국의 경우 급수를 평가하기 위해 소요되는 시간이 대략 1분~3분 정도인데 반해 해외는 15분~30분 내외이다. 한 학생의 음악을 평가하기 위해서는 현재보다 평가하는 시간을 늘려야 한다. 이와 관련하여 독주 평가분야도 연주를 비롯해 초견, 시창 및 청음이 포함된다면 기술성과 음악성, 뮤지션쉽 등을 다각도로 관찰할 수 있어 더욱 객관적인 평가제가 될 수 있겠다. 또한 응시자들이 자발적으로 연습 계획을 세우는 데 많은 도움을 받게 될 것이다. 앞으로 출판사들과 전문가들이 더 많은 관심을 가져준다면 유일한 이 국내 음악급수평가를 통해 더욱 완성도 높은 실기평가를 할 수 있게 될 것이다.

## 참고문헌

- 권덕원, 석문주, 최은식, 함희주 (2012). **음악 교육의 기초**. 서울: 교육과학사.
- 권수미, 정완규 (2014). 국내외에서 운영되는 음악 급수시험제도 비교연구. **한국음악교육학회 논문집**, Vol. 43, No. 4.
- 김단하 (2014). **영국·캐나다·중국 피아노급수평가요목 비교를 통한 국내 피아노 급수 평가제도 개선방안 모색**. 박사학위 논문, 한세대학교 일반대학원. 경기.
- 김명희, 윤상웅 (2007). **예술 교과에서의 수업설계와 평가 - Arts propel 3: 음악 -**. 서울: 문음사.
- 김석우, 최태진 (2007). **교육 연구방법론**. 서울: 학지사.
- 김태희 (1998). **영국 왕립 음악원 연합체의 피아노 교재연구 - 중급 수준을 중심으로 -**. 석사학위 논문, 연세대학교 교육대학원. 서울.
- 사단법인 한국학원 총연합회 전국음악교육협의회 (2008). **피아노 급수 지정곡집**. 서울: 뮤직트리.
- 손세진 (2011). **ABRSM 청음교재 연구**. 석사학위 논문, 명지대학교 교육대학원. 서울.
- 신명희 외 (2014). **교육 심리학**. 서울: 학지사.
- 이은주, 오상은, 홍혜정, 김현영 (2013). **피아노 교수학 개론**. 서울: 숙명여자대학교 사회교육대학원 피아노 페다고지학과.
- 한국학원총연합회 전국음악교육협의회 (2015). 급수자격검정. Retrieved March 16, 2015, from <http://www.ma.or.kr/>.
- ABRSM (2015). *Our exams*. Retrieved March 15, 2015, from <http://kr.abrsm.org/en/home>.
- ABRSM 한국센터 (2008). Home; 실기시험; 실기시험평가기준표. Retrieved March 15, 2015, from <http://www.abrsm.co.kr>.
- Magrath, J. (1995). *The pianist guide to standard teaching and performance literature*. Van Nuys:

Alfred Publishing Co..

The Frederick Harris Music (2008). *Piano syllabus / 2008 edition*. Tronto, ON: Library and Archives Cataloguing in Publication.

The Royal Conservatory of Music (2015). *Home; Examinations; General information*. Retrieved March 16, 2015, from <http://www.rcmusic.ca>.

# 초급 피아노 교재를 활용한 효과적인 리듬 지도법: 〈속성과정 피아노 어드벤처〉를 중심으로

## I. 서론

오늘날 교육학의 발달로 아동의 교육수준이 높아지고 여성의 사회 진출이 증가함에 따라 가정 중심의 교육보다 전문가에 의한 교육이 증가하고 있다. 이에 따라 다양한 분야에서 아동 교육에 대한 관심도가 높아졌으며, 이른 나이부터 교육을 받아 많은 지식을 습득함으로 학습 연령이 더욱 더 낮아지고 있다. 이러한 조기교육의 중요성은 이미 사회적 관심사로 대두 된지 오래이다. 조기교육에 대한 관심이 집중됨에 따라 예술분야의 조기교육 또한 확산되고 있으며, 특히 음악교육에 대한 관심도가 높아지고 있다. 이러한 사회 변화에 발맞춰 음악교육은 이전에는 음악의 기술적인 부분을 중심으로 하는 프로그램이 대부분이었다면 21세기부터는 오르프, 야마하, 짐보리뮤직, 유리드믹스, 뮤직가튼 등 음악성 개발을 목적으로 하는 다양한 프로그램들이 생겨났다(이화정, 2010). 이처럼 음악교육 프로그램이 다양해짐에 따라 음악학습자의 수가 점차 증가하였고 특히 악기 중 가장 보편화 되어있는 피아노를 배우는 아동학습자들이 증가하였다.

대부분의 아동학습자들이 피아노를 처음 접하는 곳은 본인의 집, 본인이 다니는 학교 또는 다른 종류의 학원과 가까이 위치해 있는 피아노 학원이다. 학부모들은 피아노 학원 선택 시 피아노 교사의 음악적 능력 수준도 중요시 하지만 피아노 학원이 집에서 가까운 거리에 있는가를 고려하기 때문이다(오정자, 2000). 그러나 그렇게 선택되어진 대부분의 피아노 학원에서의 교육은 아동의 발달단계나 개개인의 능력 차이는 간과 되어진 채 기교중심의 교수법 등이 병행되고 있다는 문제점이 있다(염지선, 2007). 또한 교육계획과 목적이 결여된 진도위주의 획일적인 수업이 이뤄지고 있다(염지선, 2007). 이와 같은 문제로 인해 많은 아동들이 피아노 학습과정에서 싫증과 고충을 느끼고 피아노에 대한 거부감을 느껴 음악자체를 싫어하는 사례가 발생하고 있다.

아동학습자의 피아노 교육에서 교사의 역할 역시 매우 중요하다. 특별히 교사는 초급 아동학습자에게 그들의 연령대에 적합한 전문적인 지도를 하기 위한 학습 곡 선택능력과 교수법에 대한 전문성을 갖추어, ‘효과적인 피아노 교수법’에 대한 연구를 하는 것이 중요하다. 또한 초급아동학습자에게 가장 중요한 것은 올바른 음악적 소양을 길러주는 것이므로 피아노를 가르치기에만 급급하지 말고 교사 자신이 아동학습자의 음악적 소양을 길러줄 수 있는 능력과 자질을 갖추고 있는지 점검하고 준비해야 한다.

본 연구에서는 또한 효과적인 리듬 지도법에 대해 다루고자 한다. 많은 음악 교사들은 리듬감 육성을 위한 리듬 학습의 중요성은 인식하지만 효과적인 리듬 지도법에 대한 인식은 부족하다(이연경, 2002). 따라서 효과적인 리듬 지도를 위해 교사는 리듬 교육에 대한 전문적인 지식을 소유하고 있어야 한다. 또한 지도에 필요한 교재를 선택할 때 어떤 교재가 좋은 교재인지에 관한 정확한 눈을 가지고 있는 것이 좋을 것이다(정완규, 2011). 그러나 대부분의 리듬 교육은 리듬을 수학 분할식 관점에서 바라보며 음표를 설명하고 주입 암기시키려는 이론 중심의 지도에 그치는 경우가 많다(이연경, 2002). 이와 같이 전문성을 갖추지 못한 교사에게 리듬 교육을 받은 아동학습자들은 리듬에 대한 개념이 확고하게 인식되어 있지 않기 때문에 전체적인 피아노 학습에 부정적인 영향을 미칠 수 있다.

따라서 본 연구의 목적은 피아노 교육의 현장에서 피아노 교사들이 현재 가장 많이 사용하고 있는 교재 <피아노 어드벤처>를 활용하여(정완규, 2011), 어떻게 리듬을 소개하고 활동하도록 제시하는지를 살펴보고, 이를 토대로 효과적인 리듬법을 찾는 것이다. 그리하여 본 연구를 통해 많은 피아노 교사들이 초급아동학습자들에게 창의적이고 체계적이며 효과적인 리듬 지도를 할 수 있도록 도움을 주고자한다.

## II. 본론

### 1. 리듬의 정의 및 리듬의 중요성

리듬은 음의 장단과 셈여림이 시간적으로 결합하여 진행되는 것을 의미한다(송덕희, 2007). 또한 리듬은 박자, 속도, 액센트, 패턴의 네 가지 요소로 구분된다. 이 요소들은 서로 상호작용하여 다른 요소에 영향을 주며, 이들 중 하나라도 변하게 되면 리듬뿐만 아니라 곡의 해석까지 달라지기 때문에 이 요소들을 신중하게 고려해야한다(최현미, 2008). 이와 같이 리듬의 정의는 매우 다양하며 광범위하다. 그리고 통상적으로 말하는 리듬(rhythm)은 ‘흐름’을 뜻하는 그리스어 ‘리트머스(rhythmos)’에서 유래한 말로 장단이나 강약에 따른 규칙적인 음의 흐름이며, 음악이 흘러가고 움직이게 하는 매우 중요한

음악의 요소이다(강연주, 2007). 리듬은 음악뿐만 아니라 인체의 맥박과 우리 주변 생활 속의 기본 요소이다. 음악적으로는 음악의 3요소인 리듬, 멜로디, 하모니 중에서 가장 중요한 역할을 하며 음악교육의 기초가 된다(허정현, 2002). 또한 리듬은 연주의 흐름을 결정하기 때문에 리듬이 정확하게 바로서지 못하면 불안하고 안정감이 없는 연주를 하게 된다. 따라서 연주자는 안정감 있는 연주를 위해 리듬을 몸으로 느끼고 경험할 뿐만 아니라 소리 안에 리듬을 담아 선율과 결합된 연주를 해야 한다. 이와 같이 리듬을 숫자의 개념으로 이해하여 머리로 계산하고 눈으로만 보는 것보다 박자 세기와 듣기를 통해 리듬을 소리 속에서 구분하고 신체로 직접 체험하는 것이 중요하다. 또한 리듬이 적절하게 잘 살아있는 연주를 하기 위해 학습자 스스로 소리 안에 리듬이 살아있는가를 확인할 수 있어야 한다. 박자대로 치는 행위만 하는 것이 아니라 리듬의 흐름을 의식하면서 연주를 해야 리듬감이 성장한다.

그렇다면 교사는 학습자의 리듬감 육성을 위해 어떻게 지도해야 할까? 교사는 초급 아동학습자의 리듬 교육을 위해 어릴 때부터 올바른 접근법을 가지고 눈과 귀를 사용하여 듣고 느끼는 훈련을 시켜야 한다. 특히 처음 피아노를 배우는 초급학습자는 듣는 훈련을 통해 리듬을 느끼고 경험함으로써 리듬에 대해 이해할 수 있도록 지도해야 한다. 왜냐하면 듣는 행위 없이 박자를 세고 치는 데에만 집중하게 될 경우 소리 속의 리듬을 정확히 체득하고 느낄 수 없기 때문이다.

기본적으로 대부분의 초급피아노교재에는 학습자의 기초적인 리듬 학습을 위해 신체 활동을 통한 리듬 경험을 제시하고 있다. 이는 교사와 함께 손뼉 치기 또는 발 구르기를 통해 신체적으로 리듬을 느끼고 경험하게 하는 것이다. 또한 교사는 이러한 신체활동 후 학습자가 리듬 활동에 흥미를 느낄 수 있도록 리듬 악기를 활용하여 리듬 학습을 할 수 있다. 초급학습자들이 쉽게 접할 수 있는 리듬 악기에는 큰북, 작은북, 트라이앵글, 캐스 터네츠, 탬버린 등이 있으며, 다양한 리듬과 빠르기를 학습할 수 있는 비교적 쉬운 음악에 맞춰 리듬악기 사용을 시작하는 것이 리듬감 향상에 도움이 된다.

이처럼 교사들은 초급학습자가 쉽게 리듬경험을 할 수 있도록 지도한 후에는 이를 응용하여 조금 더 어려운 수준의 활동으로 발전시켜 나가야 한다. 응용 된 리듬 학습 활동에는 다음과 같은 방법이 있다.

첫째, 초급피아노교재에서 ‘가사’가 첨가 된 곡을 연주하는 것이다. 가사를 읽게 될 경우 음표의 음가에 리듬말을 덧붙이는 훈련을 할 수 있다(고정운, 2014). 또한 음악 속에서 단순하게 리듬을 느끼는 것보다 가사를 읽으면서 가사의 뜻을 느끼는 것이 더 쉽고 접근성이 높다. 따라서 어느 정도의 흥미유발을 위한 가사도 필요하지만 음악에서 리듬감을 향상시키는데 도움을 줄 수 있는 가사도 필요하다. 먼저 학습자가 가사를 읽으며 리듬을

경험하게 한 후, 가사를 부르며 피아노 연주를 할 때 효과적인 리듬감 향상이 이루어진다.

둘째, 교사 또는 다른 학습자와 리듬 경험을 위한 앙상블 연주를 하는 것이다(Uszler, Gorden & Smith, 2003). 전문적인 실력을 갖춘 교사와 앙상블 연주 활동을 하면서 학습자가 교사의 소리를 듣고 따라하며 함께 호흡하는 등 다양한 리듬 경험을 하다보면 보다 효과적으로 리듬감이 형성될 수 있다. 또한 학습자 자신과 비슷한 수준에 있는 다른 학습자와 함께 연주하며 서로의 소리를 듣고 맞춰가는 과정을 통해 청각과 화성감이 함께 발달할 수 있다.

이와 같이 교사는 초급학습자의 리듬감 개발을 위해 다양한 지도 방법과 훈련을 겸하고, 학습자가 소리 속의 리듬을 느끼고 있는지 파악해야 하며, 스스로 리듬을 듣고 경험하는지 체크해야 한다. 또한 감정을 느끼고, 표현하고, 신체를 조절 할 수 있도록 부족한 부분을 채워주어야 한다. 무엇보다 좋은 리듬감을 가지려고 노력하는 학습자와 좋은 리듬감을 가질 수 있도록 지도하는 교사의 상호 작용이 중요하다.

## 2. 초급피아노교재를 활용한 리듬 지도

### 1) <속성과정 피아노 어드벤처> 레슨 1 교재

<피아노 어드벤처> 시리즈는 미국 음악 교재 출판사 FJH Music Company Inc.에서 출간한 것으로 낸시 웨이버(N. Faber)와 랜달 웨이버(R. Faber) 부부에 의해 만들어진 교재이다. 이 부부가 20년간의 연구를 거쳐 1993년 초판을 발행한 이후로 한국을 포함한 여러 나라에서 출간되고 있다(윤정미, 2012). 이 교재는 필수교재인 레슨, 이론&청음, 연주, 테크닉&음악성개발 교재로 구성되어 있다. 또한 필수교재 외에 병행교재를 사용하여 각 교재가 서로 상호 작용을 하여 다양한 음악적 지식을 쌓을 뿐만 아니라 음악적 소양이 함께 향상될 수 있도록 구성되어 있다.

#### (1) 교재의 특징

여러 필수교재 중에서도 가장 기본적인 음악적 개념 소개와 그에 대한 여러 활동이 담긴 ‘레슨’교재를 위주로 교재의 특징을 살펴보았다.

첫째, 새롭게 소개되는 여러 음악적 개념들이 소개로만 끝나는 것이 아니라 그 개념이 적용된 연주곡 학습을 통해 이해력을 높이고 있다.

둘째, 새로 소개된 음악적 개념이 적용된 응용곡에는 개념과 어울리는 제목을 지어 학습자가 새로운 개념에 대해 더 쉽게 인지할 수 있도록 돕고 있다.

셋째, 개념이 소개될 때마다 연습 방법을 제시하여 학습자가 건반 위에서 다양한 방법



으로 체험하고 경험할 수 있도록 하고 있다.

넷째, 응용곡의 가사가 학습한 개념의 이해를 높이기 위해 작사되어, 노래를 부르며 연주를 할 경우 상상력을 자극할 뿐만 아니라 효과적으로 음악성 발달을 돕고 있다.

다섯째, 네 가지 필수교재들이 서로 연계되어 있어 함께 사용했을 때 같은 주제 또는 유사한 주제로 다양한 활동을 즐길 수 있다.

## (2) 교재의 리듬 제시 방법

첫째, 이 교재는 ‘리듬’이라는 큰 제목 아래 온음표, 2분음표, 4분음표를 함께 소개하면서 <그림 1>과 같은 연습 방법을 제시하였으며, 교사의 시범 연주를 통해 학습자가 올바르게 따라할 수 있도록 하였다.

<그림 1> 속성과정 피아노 어드벤처 레슨1(Faber & Faber , 2005, p. 10).

### 연습 방법 :

1. “리듬 깃발”을 위에서부터 차례대로 손뼉치기 해보세요. 큰소리로 세면서 고정박을 느껴 보세요.
  2. 흰건반 하나를 선택해서 “리듬 깃발”을 위에서부터 아래로, 다시 아래에서 위로 연주해 보세요.  
(선생님의 시범 연주를 잘 보세요.)
- 연주 시 큰 소리로 세면서 고정박을 느껴 보세요.

둘째, 박자표가 제시되어있지 않지만 온음표, 2분음표, 4분음표가 적용된 4/4박자 패턴의 학습곡을 연주하게 함으로 자연스럽게 4/4리듬 패턴을 경험하도록 하였다. 그 후에 4/4박자와 3/4박자의 개념을 소개하여 박자표에 대한 거부감이 들지 않도록 하였으며 이해를 돕기 위해 각 마디 첫 박자에 엑센트를 추가하여 정확하게 4박자, 3박자 리듬을 느낄 수 있도록 하였다.

셋째, 4분음표를 소개할 때는 손뼉 치기와 손뼉 치기의 쉬기를 통해 음표와 쉼표의 차이를 느끼고 알게 하였다.

넷째, 8분음표가 반박자라는 개념의 이해를 돕기 위해 두 개의 8분음표는 한 개의 4분음표와 길이가 같다는 설명을 첨부하였다.

마지막으로 유사한 모양의 2분음표와 온음표를 동시에 소개함으로써 두 기호의 위치와 박자 등 각각의 특징 차이를 바로 알게 하였다. 또한 온음표가 4박자 쉬는 것 외에 박자와 상관없이 한 마디 전체를 쉴 때도 온음표 기호를 사용한다는 설명을 함께 제시하였다.

이처럼 초급학습자의 리듬 지도를 위한 다양한 지도법이 있으며, 이를 활용하기 위한

<속성과정 피아노 어드벤처> 교재의 구성과 순서는 교사의 전문성과 활용능력에 따라 달리 활용될 수 있다. 그러므로 현재 피아노 교육현장에서 피아노를 가르치고 있는 교사들에게 가장 선호되고 있는 <피아노 어드벤처> 교재를 통해 초급아동학습자들의 리듬감 육성을 위한 효과적인 리듬 지도법을 알아보고 연구하는 것은 매우 가치 있는 일이라 하겠다.

### (3) 문제점 및 개선점

교사의 교재활용능력은 교사의 교재선택능력보다 중요하다. 교사로서의 능력과 자질을 제대로 갖추었느냐에 따라 같은 교재를 가지고 전혀 다른 교수법으로 가르칠 수 있기 때문이다. 먼저 교사가 교재를 활용하여 리듬지도 시 겪을 수 있는 어려움 중 하나는, 박자를 정확하게 세는 법이다. <속성과정 피아노 어드벤처> 교재에서 음표표를 소개할 때, 음표 아래에는 네 박자를 뜻하는 숫자 ‘1-2-3-4’와 세는 법 ‘하나-두울-세엣-네엣’이 함께 표기되어 있다. 교사가 박자를 셀 때 학습자에게 ‘하나’라고 말했을 경우, 음절로 따지면 ‘하-나’는 두 음절이 된다. 때문에 뜻은 한 박 이지만 음절로 따진 음가는 ‘하나’가 아닌 ‘둘’이 된다. 다시 말해 학습자의 입장에서 박자를 세는 방법이 혼동되지 않도록 해야 한다.

<피아노 어드벤처> 교재 외에 피아노 교육 현장에서 교사들이 사용하고 있는 <바이엘>류의 교재, <알프레드> 교재와 <클라비어> 교재를 살펴본 결과 박자를 세는 법에 있어 각 교재들이 통일되어 있지 않았다. 예를 들어 A교재에서 ‘하나-둘-셋-넷’이라고 하지만 B교재에서는 ‘하나-두울-세엣-네엣’이라 표기되어 있다. 이러한 경우 학습자가 학원을 옮기거나 교사를 바꿨을 시 교재를 바꾸게 되면 학습자에게 혼란이 올 수 있다. 따라서 박자 세기에 대한 혼란을 대처할 수 있는 교사의 능력이 요구된다. 교사는 한 가지 읽기 방법으로 일관성 있게 통일해서 가르치거나 학습자의 학습능력이나 수준에 따라 다양한 방법을 활용할 수 있도록 지도 방법을 연구하는 자세가 필요하다.

두 번째로 겪을 수 있는 어려움은 ‘손뼉 치기’ 학습이다. 시중에 많이 활용되고 있는 대부분의 교재에는 리듬 학습에 ‘손뼉 치기’가 포함되어 있다. ‘손뼉 치기’는 신체로 박을 느끼고 경험하는 데에 있어 매우 중요한 활동이다. 그러나 학습자들에게 ‘손뼉 치기’ 활동을 권해본 결과 대부분의 학습자들이 피아노를 치는 행위 외의 활동을 하는 것을 수줍어하고 꺼려했다. 특히 피아노 학원의 경우 이렇게 신체 활동을 겸한 레슨을 하는 경우가 드물어 학습자들이 굉장히 생소해 했다. 이러한 학습자의 태도에 대처하지 못하는 교사의 경우 함께 손뼉 치기 활동을 하지 않고 넘어가게 된다. 이와 같이 교사는 박자 경험을 위한 활동을 학습자가 꺼려할 경우를 대비해 또 다른 활동을 연구해야 한다.

또한 오래전부터 고수되어 온 ‘손뼉 치기’보다는 다양한 종류의 타악기를 활용한 리듬 활동 등의 새롭고 재미있는 방법을 찾는 것이 바람직한 교사의 자세라 할 수 있다.

세 번째, 교사가 겪을 수 있는 어려움은 음표의 이름과 그 음표의 박자 수가 가진 수학적 연계성을 초급의 아동학습자에게 이해시키기 어렵다는 것이다. 학습자의 학습 단계와 수준에 따라 음표와 그 음표의 박자 수에 대한 수학적 개념 설명이 어려울 수 있다. 따라서 학습자는 음표와 박자 수를 개념 설명과 상관없이 무조건 암기해야 하는 어려움이 있다. 예를 들어 한 박자의 의미를 지닌 4분음표, 또는 반 박자의 의미를 지닌 8분음표와 같이 이름에 포함된 숫자와 박자 수가 다른 음표는 학습자에게 혼란을 줄 수 있다. 따라서 교사는 학습자의 수준을 고려하여 음표와 박자 수의 수학적 연계성에 따라 정확하고 충분한 개념 설명을 하는 것이 중요하다.

이와 같이 전문적인 교사는 한 가지 피아노교재만 고집하는 것이 아니라 다양한 종류의 교재를 접하고 분석할 수 있어야 한다. 또한 교재 분석을 통하여 부족한 부분을 보완하고 문제점을 개선함으로써 효과적인 리듬 지도 교수법을 개발시켜야 한다. 뿐만 아니라 학습자 개인의 특성을 고려하여 각기 다른 리듬 지도를 할 수 있어야 한다.

### III. 결론

음악에 있어서 생명 같은 역할을 하는 리듬은 음악교육 또는 피아노 학습에서 매우 중요하며 음악을 처음 접하는 초급아동학습자에게는 우선적으로 다루어져야 할 내용이다. 리듬 교육은 단순히 지적인 이해와 주입식 지도를 통해서만 가능한 교육이 아니라 신체를 통해 리듬감을 느끼고 받아들여야 한다는 점에서 좀 더 특별한 지도가 요구된다. 또한 초급의 피아노아동학습자는 음악적 소양이 길러지는, 시기적으로 가장 중요한 시기이므로 계획적이며 철저한 리듬교육이 필요하다.

따라서 학습자를 올바르게 지도할 수 있는 교사의 역할이 매우 중요하며 효과적인 지도를 위한 교사의 끊임없는 교수법 연구가 필요하다. 교사는 자신의 교수법에 여러 음악 교육학자들의 리듬 지도법을 참고하는 것이 좋다. 예를 들어 학습자로 하여금 가사를 첨가한 연주곡을 연주하게하고 교사와 앙상블 연주를 하는 등 리듬감 개발에 도움이 되는 적절한 지도를 해야 한다. 또한 교사는 올바른 리듬학습을 위해 학습자가 리듬을 신체로 느끼고 경험할 수 있도록 유도하고 도와줘야 한다. 뿐만 아니라 교재 선정 시 다양한 리듬 학습의 특징을 고려하여 초급학습자에게 좋은 리듬감을 형성해 줄 수 있는 내용이 구성되어 있는지 살펴보아야 한다.

예를 든 <속성과정 피아노 어드벤처> 교재에는 초급아동학습자 교육에 도움이 되는 여러 특징들이 포함되어 있지만 아직까지 예전 방식에서 벗어나지 못한 오래된 지도법들이 있다. 좋은 교사는 교재 선정에도 신중해야하지만 모든 교재가 원하는 것을 충족시킬 수 없기 때문에 학습자를 가르치면서 지혜롭게 교재의 내용을 바꿀 수 있는 교재활용능력을 개발시킬 필요가 있다.

이와 같이 교사는 학습자의 리듬 지도, 더 나아가 피아노 지도, 음악 지도를 위해 교사로서의 충분한 자질을 갖추어야 한다. 다시 말해 항상 연구하는 자세로 학습자와 원활하게 소통할 수 있는 능력을 갖추어야 한다. 또한 교재선택능력과 더불어 교재활용능력 개발에 힘쓰고, 학습자를 대하는 적극적이고 책임감 있는 자세가 필요하다.

## 참고문헌

- 강연주 (2007). **달크로즈, 코다이, 오르프의 리듬학습 이론에 기초한 리듬교육 지도방안: 중학교 1학년 양악 제재곡 중심으로**. 석사학위논문, 경북대학교, 대구.
- 고정윤 (2014). **초급피아노 교재를 활용한 리듬 지도 방안**. 석사학위논문, 부산교육대학교, 부산.
- 염지선 (2007). **음악학원의 실태분석에 의한 교육방법의 연구 - 서울지역 피아노학원 중심으로**. 석사학위논문, 관동대학교, 강릉.
- 오정자 (2000). **자녀의 피아노학원 교육에 대한 어머니의 인식**. 석사학위논문, 이화여자대학교, 서울.
- 윤정미 (2012). **피아노 조기교육을 위한 초급교재 분석-바이엘, 알프레드, 베스틴, 피아노 어드벤처를 중심으로**. 석사학위논문, 대구가톨릭대학교, 대구.
- 이연경 (2002). 리듬감 신장을 위한 다양한 리듬 지도 기법에 대한 연구. **음악교육연구**, 22, 106.
- 이화정 (2010). 『**알프레드 프리미어 피아노코스**』를 활용한 초급지도 연구 - 리듬감 개발을 중심으로. 석사학위논문, 숙명여자대학교, 서울.
- 정완규 (2011). 피아노 교재 선택요인 분석 및 만족도 조사. **음악교육연구**, 40, 285-286.
- 최현미 (2008). **피아노 조기 교육의 효과적인 리듬 지도 방법에 관한 연구 - K. Orff의 리듬 학습을 중심으로**. 석사학위논문, 관동대학교, 강릉.
- 허정현 (2002). **신체활동을 통한 유아리듬 지도에 관한 연구 : 6, 7세 유아를 중심으로**. 석사학위논문, 중앙대학교, 서울.
- Camp, M. W. (1995). **피아노 연주법: 교수법 철학**. 안미자 역. 서울: 이화여자대학교 출판부.
- Faber, N. & Faber, R. (2012). **속성과정 피아노 어드벤처 레슨 1**. 뮤직트리 출판부. 서울: 뮤직에듀벤처.
- Uzeler, M., Gorden, S., & Smith, S. M. (2003). **피아노교수법: 최고의 길잡이**. 조윤수, 최소영 역. 서울: 뮤직필.

# 피아노 지도 공개레슨

피아노  
지도  
공개레슨

스케일을 사용하여 작곡된 두 개의 중급 연습곡: C. Czerny의 <Etudes de Mecanisme>, Op. 849, No. 11 / F. Burgmüller의 <18 Characteristic Studies>, Op. 109, No. 2 'The Pearls'  
문주혜 (한국피아노교수법연구소)  
R. Schumann의 <Allegro in B minor>, Op. 8  
박지영 (중앙대학교 일반대학원)  
F. Chopin의 <Ballade in A Major>, Op. 47  
김현진 (명지대학교 문화예술대학원)

01:10-01:40 203호

발표 : 문주혜 (한국피아노교수법연구소 연구원)

전문지도자 : 송지혜 (한국피아노교수법연구소 소장)

좌장 : 신지연 (서울사이버대학교 교수)

## 스케일을 사용하여 작곡된 두 개의 중급 연습곡: C. Czerny의 <Etudes de Mecanisme>, Op. 849, No. 11 / F. Burgmüller의 <18 Characteristic Studies>, Op. 109, No. 2 'The Pearls'

### I. 작품소개

체르니(C. Czerny)는 오스트리아 빈(Wien)에서 태어났고 어려서부터 음악가인 아버지에게서 피아노의 기초교육을 받았으며 3세 때부터 피아노를 시작하여 7세 때는 이미 작곡을 시작하였다. 9세부터 12세까지 3년 동안 베토벤(L. v. Beethoven)을 사사하면서 그의 음악세계와 표현방법을 익히면서 본격적으로 음악수업을 시작하여 11세에는 모차르트(W. A. Mozart)의 협주곡을 연주하여 성공적으로 데뷔하면서 스승인 베토벤도 놀랄 만큼 훌륭한 피아니스트로 재능을 인정받았다. 그러나 체르니는 내성적인 성격 때문에 20대 이후에는 연주에 부담을 느껴 연주생활과 사교계를 은퇴하고 음악교육과 작곡에만 전념하게 되었다. 이후 피아노 교사와 작곡가로 활약하였고 피아노곡, 미사, 레퀴엠, 극음악, 교향곡, 서곡, 협주곡, 실내악곡, 가곡 등 1000여곡 이상의 작품을 썼다(박이슬, 2014, pp. 5-6). 그 중 <Etudes de Mecanisme>, Op. 849는 체르니의 후기작품으로서 피아노 연주의 가장 기본적인 테크닉(음계, 화음, 펼친화음, 옥타브 등)을 다루며, 그 중 No. 11은 스케일을 위한 연습곡이다.

부르크뮐러(F. Burgmüller)는 독일태생의 작곡가 겸 피아니스트이며 아버지와 형제도

음악가인 집안에서 태어났다. 1832년 파리로 건너가 많은 피아노 소품과 발레음악, 오페라 등을 작곡했다. 그는 생전에 최소 400곡 이상의 작품을 남겼으며 당시 파리의 음악적 취향과 수요에 대응하는 곡들을 많이 작곡하였다. 그 중 피아노 교육 중급과정에서 사용하는 피아노 교본 <부르크뮐러 25개의 연습곡>, Op. 100, <부르크뮐러 18개의 연습곡>, Op. 109 등은 제목이 붙은 작은 소품곡으로 테크닉과 음악성을 함께 기를 수 있는 연습곡이다. 이 중 Op. 109, No. 2 ‘The Pearls’에서는 앞의 체르니 연습곡과 마찬가지로 주요 멜로디에 스케일이 장식처럼 붙어있는 곡이다.

이 두 곡은 작곡가는 다르지만 매우 유사한 스타일로 작곡되었으며, 중급의 단계에서 사용할 수 있는 짧은 연습곡이다. 부르크뮐러의 ‘The Pearls’를 연습하기 전에 체르니 40번 연습곡을 예비곡으로 삼으면 훨씬 효과적인 학습이 될 것이다.

## II. 학습전략

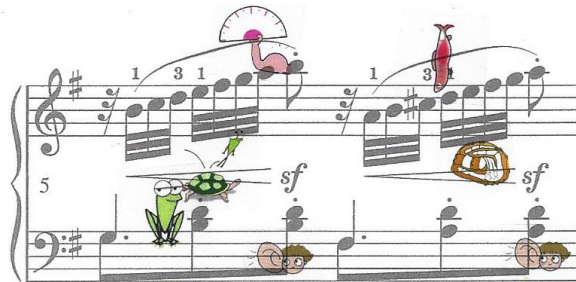
1. 작품에서 스케일을 인지하고 조성을 알고 연주할 수 있도록 유도한다.
2. 신체의 원리에 의한 바른 자세의 자연스러운 연주를 지향한다.
3. 청음훈련을 시키고 소리의 개념을 정확히 판단할 수 있게 하여 바른 소리로 연주할 수 있게 지도한다.
4. 조성이나 스케일에 대한 개념과 스케일의 테크닉 등을 설명할 때 쉽게 이해 할 수 있도록 다양한 교구와 자료들을 준비하여 지도한다.
5. 다른 두 작품에서의 스케일을 응용하여 연습할 수 있게 지도한다.

## III. 교수전략

1. 학생이 스케일의 개념을 확실히 알 수 있도록 교구를 이용하여 교육한다. (5도권의 개념을 이용하여 만든 교구 - 스케일 키재기)
2. 스케일 부분을 구별하여 찾아보고 조성을 알아본다. 곧바로 응용하여 다른 작품 안에서의 스케일을 찾아보고 분명한 개념을 익힌다.
3. 스케일을 여러 가지 방법으로 연습시킨다. 연습계획은 다음과 같다.
  - 1) 손가락 번호를 알아보고 한 음씩 큰 소리로 연습해보며 정확한 자리와 각 손가락의 특성을 고려하여 고르게 한다.

- 2) 스케일을 점차 더 빨리 치기 위해 2묶음, 3묶음, 4묶음으로 연습한다(송지혜, 2004b).
- 3) 스케일을 연주할 때 방해가 되는 손가락을 찾고 특별히 중간에 나오는 엄지를 처리하는 방법을 한 번 더 설명하고 숙지시킨다. 피아노아이콘스티커를 이용하여 쉽게 설명할 수 있다(송지혜, 2014).
- 4) 스케일을 고르게 소리내기 위해 온음과 반음의 원리를 이용해 스케일을 음악적으로 표현하게 한다.
4. 오른손의 스케일을 숙지하고 난 뒤 왼손 반주와의 밸런스를 공부한다(송지혜, 2014).
5. 전체적인 곡의 구성을 하고 진행되는 화성들을 고려하여 곡을 완성한다.

〈악보 1〉 아이콘 스티커 악보응용 1

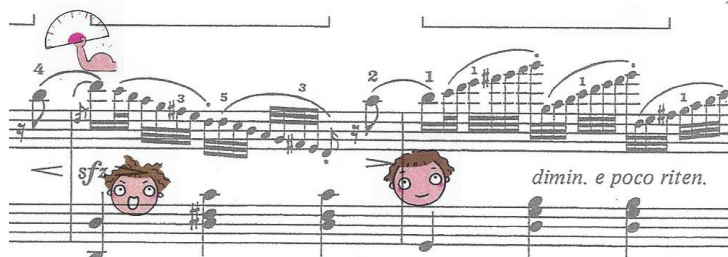


〈악보 2〉 아이콘 스티커 악보응용 2

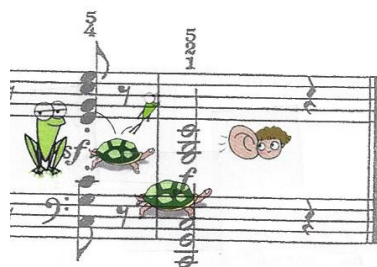




〈악보 3〉 아이콘 스티커 악보응용 3



〈악보 4〉 아이콘 스티커 악보응용 4



## 참고문헌

- 박이슬 (2014). 체르니 30 Etudes de Mecanisme Op. 849와 베토벤 초기 피아노 소나타 연주기법에 대한 연관성 연구. 석사학위논문, 경성대학교 대학원, 부산.
- 송지혜 (2004a). 고른 스케일의 비밀 1, 2. 서울: 한국피아노교수법연구소.
- 송지혜 (2004b). 빠른 스케일의 비밀. 서울: 한국피아노교수법연구소.
- 송지혜 (2014). 피아노 선생님이 주는 9가지선물 (제3판). 서울: 한국피아노교수법연구소.

## R. Schumann의 <Allegro in B minor>, Op. 8

### I. 작품소개

슈만은 낭만주의를 가장 잘 대표하는 작곡가의 한 사람으로서 그의 피아노 음악은 정교하게 만들어진 소품들로 분위기를 묘사하거나 심리를 표현하는, 흔히 음으로 그린 그림들이라 생각할 수 있다. 특히 슈만의 피아노 음악은 친밀감, 감상성, 주관적 성격을 그 특징으로 삼는다. 슈만은 내적 세계가 현실 생활이 된 몽상가이자 이상주의자였는데, 그는 자신의 음악에서 열정을 19세기 어느 다른 작곡가도 능가한 적이 없을 만큼 강렬하게 표출했다.

슈만의 피아노 작품 중 <Allegro in B minor>, Op. 8은 1831년에 작곡되었다. 슈만은 바로 이전 해에 <Abegg Variations>, Op. 1과 <Toccata>, Op. 7을 작곡했으며 큰 야심에 불타 <Allegro in B minor>, Op. 8을 거장풍의 스타일로 작곡하였다. 그는 처음에 이 곡을 규모가 큰 소나타의 제1악장으로 쓰기 시작했다고 한다. 따라서 이 곡은 상당히 자유로운 형식이지만 고전적인 소나타 형태를 따르고 있다. 특히 알레그로는 슈만의 피아노 작품 중 마지막으로 작곡된 작품으로 그의 신경이 쇠약해지기 전 4달여에 걸쳐 작곡되었다. 슈만은 이 곡을 종종 독특한 표현으로 연주하곤 했는데, 우리가 현재 사용하는 에디션은 가장 최근의 학문적 해석을 포함해 교정한 결과물이다.

### II. 지도목표

1. 소나타의 도입부를 연상시키는 곡의 첫 시작에서 템포, 리듬, 멜로디를 잘 이해하고 효과적으로 연주할 수 있다.
2. 자유롭게 전개되는 곡의 분위기를 이해하고 각 특징들을 잘 살려 균형 잡힌 연주를

할 수 있다.

3. 다양한 화음과 세밀한 리듬, 선율의 표현을 비롯한 슈만의 음악에서 나타나는 음악적 특징을 이해하고 명확하게 표현할 수 있다.

### III. 지도전략

1. 정교한 텍스처(texture) 안에서 멜로디가 나올 때 양손의 소리를 잘 듣고 균형을 효과적으로 표현한다.
  - 1) 멜로디를 표현하는 손을 빠르고 정교하게 연주해보고, 양손을 맞추었을 때 리듬이 흐트러지지 않도록 다양한 방법으로 연습한다.
  - 2) 표현해야 할 음정에 무게를 실어 연주하는 테크닉을 연습하고 고르게 연주하도록 한다.
2. 프레이즈의 연결과 흐름을 생각하고 자연스러운 음악적 표현이 되도록 음악적 상상력을 부여한다.
  - 1) 다이내믹의 풍부함을 표현할 수 있는 신체의 에너지를 적극 활용하고, 큰소리-작은 소리와 같이 대비되는 볼륨을 효과적으로 표현한다.
  - 2) 긴 호흡으로 멜로디를 이어 진행할 수 있도록 노래 부르기, 다른 악기들의 색채 상상하기 등 스토리를 만들어 연주를 돕는다.
3. 새로운 음악적 아이디어가 전개 될 때마다 색다른 분위기와 화성, 조성의 변화를 느끼며 연주한다.
  - 1) 변화되는 화성에 따른 음색의 특성을 충분히 귀로 듣고 꼼꼼하게 표현한다.
  - 2) 리듬변화에 섬세하게 반응하고 흐름에 맞게 아티큘레이션을 효과적으로 표현한다.

### 참고문헌

- 김한아 (2012). '낭만적 아이러니'의 음악적 적용-슈만의 피아노 작품을 중심으로. 석사학위논문, 서울대학교 대학원, 서울.
- 이미배 (2012). 슈만 성격소품의 음악양식적 정의를 위한 시론. **한국음악학학회**, 23, 7-37.
- Gillespie, J. (2007). **피아노 음악**. 김경임 역. 계명대학교 출판부.

## F. Chopin의 <Ballade in A ♭ Major>, Op. 47

### I. 작품소개

19세기 낭만주의를 대표하는 작곡가이자 피아니스트 쇼팽(F. Chopin, 1810-1849)은 피아노가 지닌 다양한 음색과 음향에 관한 가능성을 고전적 음악형식과 낭만적 음악기법에 담아 자신만의 독특한 어법으로 표현하며 크고 작은 다수의 작품을 남겼다. 그 중에서도 발라드는 시와 성악에서 사용되던 형식이었는데 쇼팽에 의해 기악음악에 처음 사용되었기에(Grout, 1988, p. 679), 피아노 음악사에 있어 새로운 가치를 부여한 작품이며 시에서 받은 감흥이 자유롭게 표현되어있고 고전적인 형식을 유지하면서도 쇼팽의 음악적 특징을 섬세하고도 대범하게 나타내고 있는 작품이다. <Ballade in A ♭ Major>, Op. 47은 1840년부터 1841년 사이에 걸쳐 완성된 곡으로 4곡의 발라드 중 세 번째 작곡된 작품으로 가장 경쾌하고 우아한 프랑스풍의 곡이며 쇼팽의 행복한 정서를 담고 있다. 또한 멜로디가 자유롭게 변화하고 발전하며 사용되면서도 전체적으로 곡의 통일성을 잃지 않는 형태를 보여주고 있다(오연진, 2010).

### II. 지도목표 또는 발표할 주제 및 내용

소나타와 에튀드에 익숙한 중급 이상의 학생에게 발라드라는 낭만주의 시대의 새로운 장르를 소개하고 작품배경에 대한 설명을 통해 곡에 대한 흥미와 이해를 돕는다. 또한 곡의 형식을 분석하여 전체적인 흐름을 파악하도록 하며 그 안에 들어있는 세 가지의 주제 선율을 찾아보고 변형, 확장, 변주된 주제들이 어떻게 유기적으로 연결되어 한 작품을 이루는 지를 이해하여 연주할 수 있도록 지도한다.

### III. 지도전략

#### 1. 작품에 관한 소개를 통한 동기유발

발라드라는 장르에 대해 소개하고 학생이 그동안 학습했던 소나타나 에튀드와는 다른 장르적인 차이를 스스로 발견하게 한다. 발라드에서 중요한 요소는 같은 주제를 곡 전체를 통해 변화하는 양식으로 사용하는 것인데, 이 점이 낭만음악의 중요한 기법이며 모든 발라드 작품에서 이런 기법을 보여주고 있다. 또한 이런 주제적 변주를 사용하는 것은 쇼팽이 문학 적 발라드에서 영감을 얻은 것으로, 그가 소나타와 견줄만한 규모가 크고 어려운 새로운 장르를 만들었음을 설명하고 쇼팽의 독창적인 음악세계를 이해하도록 지도한다(이인영, 2013).

#### 2. 곡의 형식 분석

이 작품은 형식구조면에서 제시부, 발전부, 재현부를 갖는 소나타형식(sonata allegro form)이라는 고전적인 틀을 유지하면서도, 순환형식(circulate form)을 사용하여 낭만시대의 음악과 쇼팽만의 자유로운 음악양식을 충실히 표현하고 있다(이인영, 2013). 이점을 학생이 본인에게 익숙한 소나타 형식과 비교하여 곡의 형식을 분석해보며 전형적인 소나타 형식과 어떤 부분이 다른지를 찾아내어 곡의 구조를 이해하여 연주할 수 있도록 지도한다.

#### 3. 주제 선율

곡이 전체적으로 길고 구조가 복잡하므로 어린 학생은 자칫하면 제시된 주제선율을 잃을 수 있다. 따라서 제 1주제, 제 2주제의 선율과 에피소드를 찾아보고 곡이 진행되어 감에 따라 어떻게 발전하고 변화하는지를 찾아 쇼팽이 그 주제 선율들을 얼마나 자유롭게 발전시켜 나갔는지를 이해하며 연주 할 수 있도록 지도한다.

### 참고문헌

- 오연진 (2010). *F. Chopin Ballade Op. 47 in A b Major에 관한 연구*. 석사학위논문, 세종대학교 대학원, 서울.
- 이인영 (2013). *F. Chopin Ballade에 관한 연구: F. Chopin <Ballade Op. 47>의 작품해석*. 석사학위 논문, 세종대학교 대학원, 서울.
- Grout, D. J. (1988). *서양음악사*. 편집국 역. 서울: 세광음악출판사.

# 구두발표 II

구두발표 II	<p>20세기 작곡가들의 24개 피아노 전주곡집 연구 정혜연 (University of Illinois 강사)</p> <p>도로시 타우브만 (Dorothy Taubman) 테크닉의 적용: 초급 교재를 중심으로 채수아 (이화여자대학교 강사)</p> <p>한국에서의 음악과 영어 통합교육에 대한 인식 조사 연구 최은정 (Claffin University 교수)</p>
------------	---

## 20세기의 24개 피아노 전주곡집 연구

### I. 서론

소위 전주곡이라 일컬어지는 프렐류드(prelude)는 건반악기 역사에 있어서 세기를 넘나들며 오랜 세월 동안 많은 작곡가들이 가장 빈번하게 사용해오며, 또한 연주자들에게도 많은 사랑을 받아온 음악 장르 중 하나이다. 여러 개의 프렐류드가 한 모음집으로 묶여서 출판되기도 하고 짧은 성격소품(character piece)과 같이 종종 개별적인 작품으로 다뤄지기도 하는데 그 중에서도 완전한 모음곡의 형태를 띠는 것이 24개의 전주곡이다. 24개 곡수가 가장 먼저 연상시키는 바흐(J. S. Bach)의 <평균율>(Das Wohltemperierte Klavier)과 같이 전문 연주자들에게도 큰 시간과 노력의 할애를 요구하는 상당한 수준의 작품이 있는 반면에 교육 목적으로 어린 학생들을 위하여 비교적 쉽게 쓰여진 작품집들도 있다. 저자는 24개로 이루어진 프렐류드 작품집의 기능성과 역할에 대하여 알아보고 바로크 시대부터 20세기로 이어지며 더 다양해지고 있는 24개의 프렐류드 작품집들을 소개, 그들의 조성, 짜임새, 그 특징들을 짚어보려고 한다. 아울러 피아노 페다고지의 관점에서 피아노 교사들을 위한 참고가 되도록 어린 학생들이 꼭 익혀야 할 24개 전주곡 작품들도 이곳에 소개한다.

### II. 본론

#### 1. 프렐류드란 무엇인가

##### 1) 장르와 악장으로서의 프렐류드

프렐류드는 15세기에 오르간 음악에서 즉흥연주 스타일의 곡으로 처음 시작되어 클래식

음악의 한 장르로 자리를 잡았다. “전에 연주되는 곡”이라는 뜻의 라틴어 ‘praeludium’과 독일어 ‘vorspiel’에서 유래한 프렐류드에서 꼭 필요한 두 가지 요소는 주로 건반악기에 해당하는 ‘기악곡’과 ‘즉흥성’이다. 프렐류드의 동의어라고 할 수 있는 toccata, ricercar, fantasy, fantasia, praeludium, preambulum은 모두 바로크(Baroque) 시대 하프시코드 모음곡의 한 악장으로 다소 빠른 템포의 즉흥연주의 성격을 가지고 있다(Dean, 2007).

## 2) 기능과 역할

한 두 페이지의 짧은 전주곡을 연주함으로써 연주자들은 본연주가 시작되기 전에 손을 풀거나 악기 조율을 하기도 했으며, 또한 종교 음악에서는 오늘날 교회에서도 보듯이 청중들, 즉 교인들이 오르가니스트의 전주곡 연주를 들으며 예배를 준비하는 기능으로 쓰이기도 했다. 대부분의 전주곡은 그 자체로 독립적인 기능이라기보다는 푸가(fugue)와 함께 짝을 이루거나 바흐의 영국모음곡, 프랑스 모음곡, 프랑스 서곡 등의 시작하는 악장으로 많이 사용되었다. 건반 악기뿐만 아니라 19세기에 이르러서는 프렐류드가 오케스트라 음악에서 단일 악장으로도 사용되었는데 그 예로는 드뷔시(C. Debussy)의 <목신의 오후에의 전주곡>(Prélude à l'après-midi d'un faune)과 리스트(F. Liszt)의 <교향시>(Symphonic Poem) 등이 있다. 그 뿐 아니라 기능 면에 있어서 오페라의 서곡(overture)에서 프렐류드가 연주되기도 한다(Ferguson, 2007).

## 2. 24개 프렐류드 모음곡의 완성: 바흐와 쇼팽(F. Chopin)

바흐의 <평균율>은 더 이상 강조하지 않아도 될 만큼 건반악기 역사에 있어서 주춧돌과도 같은 중요한 작품이다. 바흐는 두 권의 책에 각각 24개씩 총 48개의 전주곡과 푸가를 작곡했는데 한 옥타브에서 나올 수 있는 모든 장조와 단조를 가지고 조성 체계를 제시하는 24개 프렐류드 작품집의 선구자가 되었다.

많은 작곡가들이 세기를 넘나들며 24개로 구성된 전주곡집을 출판했는데 그렇다면 어떻게 이것이 하나의 작곡 스타일로서 자리매김을 하게 된 것일까? 우선 24개의 모든 장조와 단조를 다루어 다양한 색깔과 분위기의 표현이 가능하고 주로 1-3 페이지의 비교적 짧은 분량이기 때문에 한 아이디어나 모티브를 가지고 음악이 자유로우면서도 짜임새 있는 구성이 가능해진다. 24개의 조성을 다룰 때 작곡가들은 저마다 다른 조성 배열을 사용하는데 가장 많이 사용하는 패턴이 반음계 스케일과 5도권(circle of fifth)이다.

쇼팽의 <24개의 피아노 전주곡>, Op. 28은 아마도 피아노 연주 무대에서 전곡으로는



가장 많이 연주되는 전주곡 작품일 것이다. 바흐의 <평균율>에서 프렐류드는 푸가에 앞선 ‘전주곡’으로서 사용되었는데, 쇼팽은 프렐류드를 뒤따르는 악장의 전주곡이나 모음곡의 한 악장으로서가 아닌 독립적인 장르로서 처음으로 전주곡만을 가지고 24개 피아노 모음곡을 작곡하였다. 쇼팽의 피아노 위에는 언제나 바흐의 <평균율>이 올려져 있었다고 알려져 있는데 쇼팽의 24개 전주곡집이 바흐의 직접적인 영향을 받았음은 의심할 여지가 없다. 24개의 화성을 배열하는데 있어서 바흐는 C에서 시작하여 상행하는 반음계 위에 병행 장단조, 즉 C 장조 - c단조 - C#장조 - c#단조 - D장조 - d단조.....B b 장조 - b b 단조 - B장조 - b단조의 순서로 프렐류드와 푸가를 쓴 반면에 쇼팽은 5도권 위에 나란한조 관계를 만들었다. 쇼팽 전주곡의 조성 관계는 C 장조 - a단조 - G장조 - e단조.... B b 장조 - g단조 - F장조 - d단조로 바흐의 그것에 비해 화성적으로 더 밀접한 관계에 놓여있기 때문에 24곡 전체를 하나의 연주곡으로 볼 때 훨씬 자연스럽게 느껴지는 장점이 있다. 바흐 <평균율>과 쇼팽의 <24개의 피아노 전주곡>, Op. 28은 이후 작곡가들의 24개 피아노 모음곡의 화성적 기틀을 마련하였다.

### 3. 20세기로 이어지는 24개 피아노 전주곡집 열풍과 다양성

#### 1) 드뷔시의 <24개의 전주곡>

20세기에 들어서 무수히 많은 24개 프렐류드 작품집이 나오기 시작했다. 기존의 화성 배열을 따르면서도 기능성과 음악적 표현, 난이도 면에 있어서 더 다양해지고 소재목을 붙여 회화적으로 표현된 모음집들도 작곡되었다. 드뷔시의 피아노 전주곡 24개 작품은 두 가지 면에서 흥미롭다 하겠는데 그 첫 번째는 24라는 숫자에서 예상할 법한 조성관계를 배제하고 자유롭게 작곡을 했다. 화성적으로 연관성이 없어 보이는 그의 작품을 자세히 들여다보면 1권의 1-3번 전주곡에서 B b 을 중심으로 화성적 연관성이 느껴지기도 한다.<sup>1)</sup> 또한 드뷔시는 각 전주곡의 끝에 제목을 붙였는데 선 연주 후 제목 스타일의 이 전주곡들은 작품 감상에서 느껴지는 회화적인 요소들을 선입견 없이 연주자나 청중 모두의 상상력을 활용하여 작품 해석의 다양성을 중요시 한 작곡가의 의도가 엿보인다. 주어진 이 제목들은 대부분 묘사적이며 몇 개의 전주곡에는 따옴표 안에 시의 한 구절을 직접 인용하기도 했다.<sup>2)</sup>

1) 작곡가의 의도인지는 정확히 알 수 없지만 드뷔시의 전주곡 1권의 1번 ‘델피의 무희들(Danseuses de Delphes)’을 B b 장조로, 2번의 ‘돛(voiles)’을 묘사하는 B b 페달포인트, 그리고 3번 ‘들을 지나는 바람(Le vent dans la plaine)’의 왼손에서 반복되는 B b 을 통해 화성적 연관성이 느껴진다.

## 2) 스트라빈스키(S. Stravinsky)의 24개 전주곡 작품 <스케일의 예술> (The Art of Scales)

우리에게 잘 알려진 러시아 작곡가 이고르 스트라빈스키(I. Stravinsky)의 막내아들인 솔리마 스트라빈스키(S. Stravinsky)는 미국에서 활동하는 피아니스트이자 작곡가였다. 그는 일리노이 대학교(The University of Illinois at Urbana-Champaign)의 피아노과 교수로 30년 이상을 재직하며 그의 학생들을 위해 어떻게 하면 스케일을 재미있게 효과적으로 연습시킬 것인가를 생각하다가 24개 전주곡 작품집을 작곡했다. 스트라빈스키는 각 프렐류드에 손가락번호를 제시하며 제목을 붙였는데 ‘오른손의 다장조 스케일과 왼손의 검은건반’(alternation of C major scale in R.H. and black keys in L.H.)이라든지 ‘5개 손가락 순차진행’(five-finger pattern) 등 각 스케일 연습곡의 성격을 설명하고 있다. 같은 교육 목적으로 그는 이후에도 <손가락번호의 예술>(The Art of Fingering)이란 제목으로 12개의 피아노 전주곡을 썼는데 그는 악보 머리말에서 “학생들이 테크닉 연습을 하지 않는 것을 발견하고 좀 더 재미있는 방법으로 연습할 수 있도록 도움을 주고자 이 전주곡들을 작곡했다”고 서술하고 있다.

## 3) 쇼스타코비치(D. Shostakovich)의 <24개의 전주곡과 푸가>, Op. 87

이 작품은 바흐의 직접적인 영향을 받은 것으로 쇼스타코비치가 1950년, 바흐의 서거 200주년을 기념하기 위하여 열린 제 1회 바흐 콩쿠르에서 러시아의 26세 젊은 여성 피아니스트인 타티아나 니콜라예바(T. Nikolayeva)가 암보하여 연주하는 바흐의 평균율 48곡 전곡을 듣고 깊게 감명을 받아 작곡하였다. 쇼스타코비치의 <24개의 전주곡과 푸가> Op. 87은 총 2시간 30분에 달하는 방대한 양의 작품으로 바흐 <평균율>에서와 같은 전주곡과 푸가 형식을 가지며 쇼팽 전주곡에 쓰였던 조성배열(병행 장단조의 연속 딸림 관계)을 바탕으로 한다. 쇼스타코비치가 24곡 전곡을 완성하기까지 4달 정도가 소요되어 이곡을 작곡하도록 영감을 준 피아니스트 니콜라예바에게 헌정, 이듬해에 이 연주자에 의해 초연되었다.

---

2) 드뷔시는 전주곡 1권의 4번 ‘소리와 향기가 저녁 대기 속에 감돈다(Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir)’, 2권의 4번 ‘요정의 무희(Les fees sont d'exquises danseuses)’, 6번 ‘괴짜 라빈 장군(General Lavine)’ 세 곡의 제목만을 인용부호안에 넣었는데 그가 영향을 받은 시, 회화 등의 한 부분을 그대로 가지고 왔다.

#### 4) 반달(R. Vandall)의 <24개의 피아노 전주곡>(24 Original Piano Solos in All Major and Minor Keys)

수십 년간 어린 학생들을 위한 피아노 작품을 많이 내놓아 미국의 대표적인 페даго지 작곡가로 잘 알려져 있는 반달의 24개의 피아노 전주곡은 애초에 바흐의 300주년 생일을 기념하기 위하여 1984년에 쓴 7개의 전주곡으로 시작되었다.<sup>3)</sup> 대략 초중급 레벨에서 중상급에 이르는 총 3권으로 나누어진 이 작품집은 각 권당 난이도가 더해지는데 1권은 초중급 레벨, 2권은 중상급 레벨, 3권은 상급 레벨에 적합하다. 조성 관계를 살펴보면, 1권에서는 반달은 C장조 - D장조 - e단조 - F장조 - G장조 - A장조 - b단조, 2권에서는 c#단조 - d단조 - Eb장조 - f단조 - g단조 - Ab장조 - B장조, 3권에서는 c단조 - Db장조 - E장조 - F#장조 - g#단조 - a단조 - Bb장조로 장조와 단조를 자유롭게 섞어 “CDEFGAB”의 흥미로운 순차 배열을 선택하였다. 각 프렐류드가 순서대로 작곡되었음에도 불구하고 마지막 22, 23, 24번은 3권이 아닌 2권에 들어가 있는데 그것은 난이도 조절을 위함이다. 반달의 프렐류드 17번 A b 장조는 바흐의 <평균율> 1권의 17번 A b 장조의 프렐류드와 매우 흡사하여 그의 직접적인 영향을 느낄 수 있다.

#### 5) 길록(W. Gillock)의 <24개의 서정적인 전주곡>(Lyric Preludes in Romantic Style: 24 Short Pieces in All Keys)

이 전주곡집은 서정성과 리듬의 다양함을 잘 조화시킨 작품으로 미국에서 학생들과 선생님들에게 널리 사랑을 받고 있다. 비교적 짧고 쉬운 작품을 많이 담고 있기 때문에 어린 학생들이 헬러(S. Heller), 부르크뮐러(J. F. F. Burgmuller), 그리그(E. Grieg) 등, 낭만시대 작곡가들의 초중급 레벨 곡들을 위한 준비 단계로 안성맞춤이다(Alexander, 2011, p. 127). 각 프렐류드에는 ‘인어공주의 노래(Song of mermaid)’, ‘여름 폭풍(Summer storm)’, ‘가을 스케치(Autumn sketch)’ 등 서정적이면서도 묘사적인 제목이 붙어있어 작품을 표현하는데 필요한 아이디어와 분위기 등을 함께 제공해준다. 아름다운 선율로 노래하는 부분이 특별히 많아서 몇 개의 작품을 제외하고는 거의 모든 곡에서 레가토를 요구한다. 바흐 <평균율>에서의 병행 장단조 관계와 쇼팽 전주곡에서의 5도권을 한데 묶어 C장조 - c단조 - G장조 - g단조.. 순으로 작곡하였다.

3) 프렐류드 전집 발간 전문에서 반달은 처음에 1권을 발표했을 때까지도 24곡 전곡을 작곡할 계획은 없었다고 한다. 3회에 걸쳐 각 권당 7개의 전주곡을 작곡하였고 2005년 3권까지 총 21개의 프렐류드를 작곡한 이후 Alfred 출판사 편집장의 권유해 이듬해 마지막 3곡을 더함으로써 24개의 전곡이 완성되었다.

## 6) 알렉산더(D. Alexander)의 <24개의 성격 전주곡>(24 Character Preludes)

이 작품은 바흐, 멘델스존, 슈만, 라흐마니노프, 드뷔시, 라벨, 프로코피예프, 거쉰, 코플랜드 등 클래식 피아노 음악을 총 망라하는 다양한 음악적 스타일로 작곡이 되었다. 길록의 전주곡집과 마찬가지로 각 작품에 제목을 붙여있는데 ‘지그재그(Zigzag)’, ‘후회(Regrets)’, ‘아침의 영광(Morning Glories)’, ‘환희(Julilato)’ 등 다소 추상적이며 감각적이다. 대부분의 곡들이 한 두 페이지로 짧기는 하지만 쇼팽의 전주곡과 비교하여도 손색이 없을 만큼 음악적으로나 기교적으로 깊이가 있다. 길록의 작품이 초중급 레벨 학생들을 위한 것이라면 알렉산더의 작품은 중상급 학생들이 배우기에 적합하다. 19세기와 20세기의 특징들을 잘 조합하여 서정적이면서도 리듬감 넘치며, 일정하면서도 5/8, 3/8, 5/4 등 어린 학생들에게 익숙하지는 않지만 흥미로운 박자와 리듬을 많이 사용하여 표현한 연주곡집이다.

## 7) 카푸스틴(N. Kapustin)의 <24개의 전주곡>, Op. 53

카푸스틴의 피아노 전주곡은 테크닉 뿐만 아니라 음악적으로도 쇼팽, 스크리아빈, 라흐마니노프의 작품들과 대등한 기량을 요구한다. 작곡가 본인이 뛰어난 피아니스트이기도 했고 재즈 음악가이기도 했던 카푸스틴은 주로 피아노 곡을 많이 작곡했는데 그의 작품에는 상당한 수준의 비르투오소 재즈와 록 음악의 요소가 서양 클래식 음악과 조화를 이루어 현대시대 ‘퓨전 작곡가’로 알려져 있다. 쇼스타코비치와 마찬가지로 카푸스틴도 <24개의 전주곡>, Op. 53과 <24개의 전주곡과 푸가>, Op. 82를 작곡하였는데 두 작품집 모두 쇼팽의 조성관계를 따랐다. 특별히 <24개의 전주곡>, Op. 53은 블루스(11번), 발라드(5, 9번), 재즈왈츠(18번), 스윙(17, 19번) 등 여러 가지 재즈 스타일을 다양하게 보여준다.

## 8) 갈(H. Gal)의 <24개의 전주곡>, Op. 83

한스 갈은 피아노를 위한 <24개의 전주곡>(1960)과 <24개의 푸가>(1979-80)를 각각 20여 년의 시간 차이를 두고 작곡했는데 푸가는 바흐의 <평균율>에서와 같이 반음계 위에 병행 장단조를 쌓아간 반면에 전주곡은 그 조성관계가 주목할 만하다. 갈은 3번의 장3도와 1번의 완전 4도를 규칙적으로 병행 장단조를 번갈아가며 사용하여, B장조 - b단조 - Eb장조 - eb단조 - G장조 - g단조 - C장조 - c단조 - E장조 - e단조 - Ab장조 - ab단조 - Db장조 - c#단조 - F장조 - f단조 - A장조 - a단조 - D장조 - d단조 - F#장조 - f#단조 - Bb장조 - bb단조와 같이 독특한 배열을 만들어냈다. 그의 작품집은 난이도 면에서 상당히 까다롭긴 하지만 슈베르트와 브람스와 같이 낭만주의의 아름다운 선율과 대

위법적인 짜임새를 선호하면서도 20세기의 복조성(dual key signature), 음렬주의, 반음계 등을 잘 접목시켰다.

### 9) 아워바흐(L. Auerbach)의 〈24개의 피아노 전주곡〉

러시아 태생의 미국 작곡가이자 피아니스트 레라 아워바흐는 1998년 카라무어(Caramoor) 국제 음악제의 위촉을 받아 24곡의 피아노 전주곡집을 작곡하게 되었다. 조성에 있어서 바흐와 쇼팽의 전통을 따르면서도 각 프렐류드는 다채로운 음색과 박자, 리듬, 20세기 피아노 음악의 여러 가지 스타일을 함께 보여주어 전문 연주자들이 흥미를 가지고 공부해볼만한 작품집이다. 아워바흐는 거의 모든 프렐류드 곡마다 페달과 악상 등을 자세하게 표기했으며 테크닉적으로 화려한 곡들이 많이 수록되어 있다.

## III. 결론

24개의 피아노 전주곡 모음집은 이미 수많은 작곡가들에 의해 작곡되었으며 오늘날까지 가장 빈번하게 사용되는 장르 중 하나이다. 자칫 지루하게 느껴질 수도 있는 24개의 모음곡 여정이 다양한 음악적 특성과 색깔을 곡마다 더하여 피아니스트들의 주옥같은 연주 프로그램이 되고 있다. 새로운 전주곡집의 발견이 학술연구에서 뿐만 아니라 실제 연주회장과 어린 학생들의 무대에서도 계속되기를 바란다.

〈표 1〉 24개의 피아노 프렐류드 모음곡

작곡가	생몰년도	작품명	권	출판사	출판년도	조성관계	레벨
J. S. Bach	1685-1750	Well-tempered Clavier	I, II	Henle	1722, 1742	Chromatic-P	I-A*
F. Chopin	1810-1849	24 Preludes Op. 28		Paderewski	1835-1849	Circle of fifth-R	I-A
S. Heller	1813-1888	24 Preludes Op. 81		Schirmer	1853	Circle of fifth-R	I-A
S. Rachmaninoff	1873-1943	Op. 3 No. 2, Op. 23, Op. 32		Boosey & Hawkes	1892, 1901, 1903, 1910	특정순서없음.	A
A. Scriabin	1872-1915	24 Preludes Op. 11		Marks Corp.	1895	Circle of fifth-R	A
C. Debussy	1862-1918	24 Preludes	I, II	Durand	1910-1913	N/A	EA-A
S. Palmgren	1878-1951	24 Preludes Op. 17		Fazer	1907	특정순서없음.	A
Y. Bowen	1884-1961	24 Preludes Op. 102	I-IV	J&W Chester	1938-50	Chromatic-P	A

작곡가	생몰년도	작품명	권	출판사	출판년도	조성관계	레벨
H. Gal	1890-1987	24 Preludes Op. 83	I, II	Universal	1965	3rd, 4th -P	EA-A
A. Chasins	1903-1987	24 Preludes Op. 10-13	I-IV	Oliver Ditson	1928	Circle of fifth-R	A
D. Kabalevsky	1904-1987	24 Preludes Op. 38		Muzyka	1943-44	Circle of fifth-R	A
D. Shostakovich	1906-1975	24 Preludes Op. 34		Kalmus	1932-33	Circle of fifth-R	A
	1906-1975	24 Preludes and Fugues Op. 87		Sikorski	1950-51	Circle of fifth-R	A
S. Stravinsky	1910-1994	Art of Scales: 24 Preludes for Piano		Peters	1965	Chromatic-P	EA-A
W. Gillock	1917-1993	24 Lyric Preludes		Alfred	1958, 1992	Circle of fifth-P	EI-I
D. Alexander		24 Character Preludes		Alfred	2001	Circle of fifth-P	I-A
N. Kapustin	1937-	24 Preludes Op. 53		A-RAM	1988	Circle of fifth-R	A
	1937-	24 Preludes and Fugues Op. 82		A-RAM	1997	Circle of fifth-R	A
R. Vandall	1944-	24 Preludes	I-III	Alfred	1984-2006	Sequential order	I-EA
L. Auerbach	1974-	24 Preludes for Piano Op. 41		Sikorski	1998	circle of fifth-R	A

\*EI: Early Intermediate, I: Intermediate, EA: Early Advanced, A: Advanced

## 참고문헌

- Alexander, R. & Albergo, C. (2011). *Piano repertoire guide: Intermediate and advanced literature*. Champaign, IL: Stipes Publishing L.L.C.
- Dean, J. (2007). *Prelude*. Oxford: Oxford University Press. Retrieved March 20, 2015, from <http://www.oxfordmusiconline.com>.
- Ferguson, H. (2007). *Orchestra prelude*. Oxford: Oxford University Press. Retrieved April 5, 2015, from <http://www.oxfordmusiconline.com>.

## 도로시 타우브만(Dorothy Taubman)

### 테크닉의 적용: 초급 교재를 중심으로

#### I. 타우브만(D. Taubman) 테크닉의 개요

##### 1. 타우브만의 생애와 업적

타우브만(D. Taubman)은 미국 뉴욕 태생의 저명한 피아노 교육자로서 1950년대부터 일명 ‘타우브만 방법론’(the Taubman method)을 개발하고 발전시켰으며 ‘타우브만 피아노 연구소’(Taubman Institute of Piano)의 설립자이기도 하다. 연구소를 설립하기 전에는 퀸스 칼리지(Queens College)와 템플 대학교(Temple University)에서 교편을 잡았고 미 동부 지역에서 명성을 떨치며 각종 신문과 정기간행물에 자주 등장하여 음악계의 관심을 받았다. 타우브만은 자신이 고안한 테크닉을 이용하여 피아노 연습으로 인한 각종 부상을 예방, 치료하는 것으로 특히 명성을 얻었으며, 레온 플라이셔(L. Fleisher), 요헤베드 카플린스키(Y. Kaplinsky), 그리고 후에 자신의 조수로 활약한 에드나 골란스키(E. Golandsky) 등 다수의 유명 피아니스트들의 부상을 완화, 치료한 것으로도 알려져 있다.

##### 2. 타우브만 테크닉(Taubman technique)의 정의

###### 1) 타우브만 테크닉의 기본 원리

타우브만 테크닉은 피아니스트들이 신체적으로 편안하고 무리 없이 소리를 낼 수 있는 일명 ‘건강한’ 테크닉으로 고안되었다. 팔의 로테이션(rotation) 동작, 신체 여러 부위의 효과적인 조화(coordination) 등을 통하여 피아니스트들이 손가락과 팔의 연결된 움직임을 강화하고 조직화한다. 이러한 기본 원리를 바탕으로 하여 고안된 타우브만 테크닉

은 피아니스트들로 하여금 보다 강화된 소리를 갖추게 하는 동시에 더욱 표현력 있는 음악을 창조하고, 연습 시 찾아올 수 있는 통증과 부상으로부터 신체를 보호할 수 있다.

## 2) 타우브만 테크닉 관련 용어 및 개념 해설

타우브만은 자신이 고안한 테크닉을 ‘coordinate motion theory’, 즉 조화로운 움직임에 기반한 이론이라고 명명하였다. 이 이론은 피아노 위에서 가장 효율적으로 움직일 수 있는 신체적 조건을 만족시키는데 중점을 두었다. 타우브만의 조수였으며 타우브만 테크닉 비디오 테이프의 주 해설과 진행을 담당한 골란스키(E. Golandsky)는 이 테크닉 관련 용어와 개념을 다음과 같이 정리하고 있다.

### (1) 피아노 구조의 이해(the mechanism of the piano)

피아노 건반에 접근할 때는 기본적으로 팔의 무게가 실려야 한다. 학생들은 힘이 건반 바닥에 이르도록 신체를 사용하되 억지로 강요된 움직임이 아닌 자연스러운 안무(choreography)를 창조하고, 이에 따라 아름다운 소리를 생산하는 것에 목표를 두어야 한다.

### (2) 동작(movement)

피아노를 연주하는 동작은 시소(seesaw)와 같은 지렛대의 원리에 기초한다. 즉, 각각의 동작은 신체의 고정된 부위에서 시작되는데; 손가락은 중수수지(손바닥 부분, metacarpophalangeal joints, bridge)로부터 움직이기 시작하고; 손은 손목으로부터 움직이며; 전완(팔뚝, forearm)은 팔꿈치로부터 동작을 시작한다. 타우브만은 이렇게 연결된 테크닉을 가리켜 ‘조화로운 신체 동작’(coordinate movement)이라고 지칭하였다.

### (3) 손 위치와 모양(hand position)

손가락은 언제나 가장 자연스러운 형태를 유지한다. 과도한 스트레칭과 손의 오그림을 동시에 피하도록 한다.

### (4) 근육(muscles)

팔과 손을 움직이는 데는 많은 근육들이 사용된다. 이 근육의 조합은 크게 두 가지로 나눌 수 있다. 첫 번째 그룹은 전완 굴근(forearm flexors), 즉 팔의 안쪽에 위치한, 주먹을 쥘 수 있게 하는 근육군이다. 두 번째 그룹은 전완 신근(forearm extensors)으로서 팔의 바



깎쪽 부분이며 손가락을 오픈할 수 있게 하는 근육들이다. 타우브만 테크닉의 원칙에 의하면 이 두 개의 근육군들이 동시에 사용되었을 때 팔에 가장 큰 긴장이 야기된다.

#### (5) 전완, 팔뚝(forearm)

타우브만 테크닉의 가장 중요한 부분은 전완의 움직임이다. 골란스키에 의하면 상완(윗팔, upper arm)은 주로 느리게 움직이는 근육으로 이루어져 있기 때문에 팔꿈치 이하 전완의 빠르고 정확한 움직임을 가능케 하는 근육들을 이용하여 피아노를 연주해야 한다고 말한다.

#### (6) 이완(relaxation)

피아노 교사에게 있어서 ‘이완’이라는 단어는 다소 위험할 수도 있다. 골란스키는 지나친 이완은 지나친 긴장과 뻣뻣함만큼이나 바람직하지 않다고 말한다. 따라서 ‘이완’이라는 단어보다는 ‘편안함’ 또는 ‘쉽’(resting down)이라는 용어를 선호하며, 이는 경직되지 않고 준비된 단계를 뜻한다.

#### (7) 타우브만 테크닉의 주요 동작들

##### ① 로테이션(rotation)

팔꿈치 이하 전완의 대표적인 동작이자 타우브만 테크닉의 기초가 되는 움직임으로서 마치 문고리(doorknob)를 돌리는 것과 비견된다. ‘싱글 로테이션’(single rotation)과 ‘더블 로테이션’(double rotation)으로 구분하는데, 전자는 반대 방향으로의 움직임, 그리고 후자는 같은 방향으로의 움직임을 돕는다. 이 로테이션 동작으로 말미암아 전완은 손가락 자체의 힘만이 아니라 팔 전체의 무게를 얹게 되고 더 넓은 간격(interval)으로의 움직임이 용이해진다.

##### ② 인 앤 아웃(in and out)

건반의 끝부분뿐만 아니라 흑건 부분까지도 자유롭게 커버하며 움직이는 ‘인 앤 아웃’ 동작을 통하여 흑건을 연주할 때 과한 손목의 비틀림을 방지한다. 손가락을 어느 위치에 놓을지를 미리 계획하여 in, up, forward 동작 등으로 안무한다.

### ③ 걸어다니는 팔과 손(walking arm and hand)

발걸음을 땔 때 마다 다리가 다소 흔들리듯이 팔 전체를 움직이며 걷는 동작을 연상시키는 움직임을 취한다. 타우브만은 이 동작을 가리켜 ‘걷기’(walking)라고 지칭한다.

### ④ 모양 만들기, 손목의 유연함(shaping)

손과 손목을 위, 아래로 움직여 곡선의 동작을 생성시킨다. 마치 파도 모양의 움직임을 연상시킨다.

## II. 타우브만 테크닉의 적용

타우브만 테크닉은 이미 향상된 피아노 연주 기술을 지니고 있는 피아니스트뿐만 아니라 기초 단계의 학생들에게도 손쉽게 적용할 수 있다. 초급 학생들에게 자주 사용되는 교재 중 하나인 페이버(Faber & Faber)의 <피아노 어드벤처>(Piano Adventures) 교재의 제1권(primer level)에 등장하는 몇몇 연습곡들을 예로 들어 타우브만 테크닉의 기본 원리를 탐구하고자 한다.

### 1. 싱글 로테이션과 더블 로테이션(single rotation & double rotation)

#### <악보 1> 두 마리 검은 개미

검은 건반 두 개 또는 세 개씩 보여 있습니다.

피아노 위에서 이 건반들을 찾아 보세요.

두 마리 검은 개미

피아노의 가운데에서 시작

2 3 동시에 연주 두 마리

바코 아래쪽 2 3 개미가

원손 3 2

더 아래쪽 2 3 저 아래

더 아래쪽 2 3 동굴로

10 < 악보 1 > 물론 테크닉을 위해 2, 3번 손가락을 두 개의 검은 건반 뒤에 동시에 떨어뜨리는 연습을 시작하세요. >

처음 등장하는 제2번 손가락 연주 시 싱글 로테이션 -> 3번 손가락 더블 로테이션 -> 2, 3번 동시 연주 시 싱글 로테이션 동작이 발생한다. 기초 단계부터 손가락, 또는 손에 국한된 것이 아닌 전완 전체를 알고, 느끼고, 사용하는 습관을 기를 수 있는 연습방법이다.


## 2. 싱글 로테이션, 인 앤 아웃(single rotation & in and out), 부드러운 손목 모양 만들기(shaping)


<악보 2> 시계 소리

**연습 제안 :**


1. 손모양을 등글게 하여 무릎 위에서 리듬치기
2. "1, 1" 또는 "타, 타"로 세면서 피아노 연주
3. 가사노 노래하며 연주
4. 피아노의 높은 음, 낮은 음, 중간 음으로 위치를 바꿔가며 연주

레슨



시계 소리  악보를 보세요. 손글 보면 안돼요! CD 2/3

양손 위치



2번, 3번 손가락을 동시에 연주

오 (오른손) 3 | 2

톡      딱      톡      딱      시      계      소      리      두 번 연주!


쉬      지      앞      고      톡      딱      톡      딱!

왼 (왼손) 2 | 3

2번, 3번 손가락을 동시에 연주

IN

표시된 악보에 따라, 왼손과 오른손이 '시계 소리' 연주를



2, 3번 동시 연주는 싱글 로테이션 -> 다섯 번째와 여섯 번째 음에서 발생하는 연타, 즉 반복음(repeated notes)을 연주할 때 인 앤 아웃 동작을 사용한다. 반복되는 음을 칠 때 전완 전체를 앞으로 움직여(forward) 건반의 같은 자리가 아닌 안쪽으로 이동시켜 연주하는데, 이는 일종의 '걷는 동작'(walking motion)으로 간주될 수도 있으며, 팔꿈치 이하 전완의 동작을 느끼는 동시에 손목의 유연성, 즉 모양 만들기(shaping)의 기초로서 교육할 수 있다.

### 3. 타건 속도(key speed)와 강약의 상관관계

#### 〈악보 3〉 메아리

병행교재 : 연주 p.6 이론 p.1

센 소리와 여린 소리는 음악을 더욱 재미있게 만듭니다.  
**포르테(f)**는 세게(크게), **피아노(p)**는 여리게(작게).

메아리



양손 위치



손의 모양과 위치가 정확한가요?

오  
**f** 산 에 울 라 야 호      **p** 메 아 리 가 야 호  
**f** 센 소 리 로 야 호      **p** 여 름 소 리 야 호  
 왼      2      3      4      2      3      4      2      3      4      2      3      4

포르테(**f**)와 피아노(**p**) 표시에 동그라미하세요. 반복음도 모두 찾아 보세요.

교사 팁 (학생은 1옥타브 위에서 연주)



타우브만은 손가락이 건반에 접근하는 시간을 가리켜 ‘타건 속도’(key speed)라고 명명하였다. 타우브만은 피아노 테크닉에 관하여 “체조와 같은 스포츠가 아닌 시간과 동작의 연구”라고 말한 바 있다. 타건의 속도에 따라서 주어지는 팔의 힘이 달라진다는 역학을 이해하면 타건 속도의 중요성이 부각되는 것은 당연한 일이다. ‘포르테’ 악상으로 시작하는 이 곡은 타건 속도를 빨리하여 연주하고, 곧이어 ‘피아노’ 악상 부분에서는 같은 동작이지만 한층 느려진 타건 속도로 악상을 조절하는 테크닉을 기를 수 있다.

## 4. 5음 음계(five-finger pattern)

〈악보 4〉 C-D-E-F-G 행진곡

**차레가기** CD 20/21

차레가기는 바로 옆 건반으로 이동하기입니다.  
(예: D-E, E-F)



C의 자리

C-D-E-F-G 행진곡

왼손



오른손





어느 쪽 손부터 연습을 시작하나요?

C   D   E   F   G   G   G   G   F   E   D   C   C   C

*f* 원 5 4 3 2 1 1 2 3 4 5

*p* 오 1 2 3 4 5 5 4 3 2 1 1 2 3 4 5

C 의 자 리 연 주 해 다 시 한 번 C 자 리

이 노래는 \_\_\_\_\_음부터 차레차레 올라가고 \_\_\_\_\_음에서 내려옵니다.  
E에서 차레가기로 올라가면 \_\_\_\_\_입니다. B에서 차레가기로 내려가면 \_\_\_\_\_입니다.

모든 음계의 기본이 되는 5음 음계를 연주하게 되는 곡이다. 길이가 각각 다른 모든 손가락을 이용하는 곡이니만큼 처음 배우는 학생들에게 도전이 될 수 있는 연습곡이다. 우선 5번 손가락을 싱글 로테이션과 안으로 들어가는(in) 움직임으로 약한 손가락에 무리가 가지 않도록 연주한다. 이어지는 4-3-2-1 손가락은 더블 로테이션으로, 반복음들은 in-out, 또는 in-in, 즉 walking arm을 응용한 테크닉으로 마무리한다.

### III. 요약 및 정리

타우브만은 몇 세기에 걸쳐서 꾸준히 제기되고 실습되어온 신체 조화적 테크닉 (coordinate motion technique)을 체계적으로 조직화한 피아노 교육자이다. 타우브만이 제

시한 방법론은 힘에 의하여 강요된 연주가 아닌 시간, 반사작용, 그리고 신체 여러 부위의 조화로써 비르투오즘(virtuosm)을 완성하는 데 그 주안점을 두고 있다. 이 구두 발표를 통하여 타우브만 테크닉의 기본 원리를 설명하고, 이 테크닉을 피아노 학습을 시작하는 초급 학생들에게 실질적으로 적용할 수 있도록 교사들에게 몇 가지 예를 제시하였다. 타우브만 테크닉을 적용함으로써 학생들은 초급 단계부터 조화로운 신체 테크닉을 습득하고 이에 따른 결과로 아름다운 소리와 성숙한 음악성을 갖출 수 있게 된다.

## 참고문헌

- Adams, A. (2013). Dorothy Taubman's teacher: The life and writings of Jacob Nicolai Helmann. *American music teacher*, 62(6), 630-34.
- Dorothy Taubman obituary (2013). *Clavier companion*, 5(4), 54.
- Smith, S. M. (2012). Edna Golandsky on Taubman technique. *Clavier companion*, 4(5), 50-52.
- Taylor, M. (2004). My "super teacher": Dorothy Taubman. *American music teacher*, 53(5), 104.
- Urvater, E. director (1994). *The Taubman techniques: A series of ten videocassette presenting the keyboard pedagogy of Dorothy Taubman*. VHS video volumes 1 - 10. New York: JTJ Films Inc..

# 한국에서의 음악과 영어 통합교육에 대한 인식 조사 연구

## I. 서론

### 1. 연구의 필요성 및 연구의 목적

21세기의 교육 분야는 통합교육을 지향한다. 이는 미국의 교육자인 듀이(J. Dewey)가 주장한 교육과정에서의 통합을 기초로 하며, 인간에게 필요한 여러 종류의 “학습 경험들을 재조직하고 전인적 발달을 도모하기 위하여 구성된 교육과정”을 말한다(김정렬, 2003, p. 3). 또한, 교과 영역별간의 통합을 이루어가는 과정에서 그 의미를 찾을 수 있다(김정렬, 2003; 유광찬 외, 2009).

외국에서는 여러 학자들이 통합교육의 필요성을 인식하고, 이를 교육과정에 적용하기 위해 활발하게 연구한다. 그 사례들을 살펴보면, 유아들을 위한 교육과정에서 음악과 언어(영어) 습득 프로그램을 통합적으로 진행하거나, 음악적 요소인 리듬을 언어 습득과정의 말하기와 듣기능력을 향상시키는데 활용하기도 한다(Legg, 2009; Mizener, 2008). 또한, 이러한 통합교육방법은 인간관계를 형성하는 커뮤니케이션 능력(communication skills)까지도 발달시킬 수 있다고 주장한다(Gan & Chong, 1998).

한국에서도 교육과정 변천흐름상 통합교육의 중요성이 대두되면서 음악과 영어를 통합적으로 가르칠 수 있는 교육방법에 대한 실험과 노력이 이어져 왔다. 소수의 영어유치원에서는 음악적 요소를 영어교육과정에 적용하여 진행하기도 하며, 연세대학교 사회교육원과 백석문화대학에서는 음악영어를 정규과목으로 채택하여 프로그램을 운영하고 있다.

따라서 본 연구는 한국의 교육현실에 대두되어 온 음악과 영어의 통합교육의 가능성에 대해 음악과 영어분야의 전문교육자들을 포함한 일반 대학생과 학부모들의 인식을 구체적으로 조사하여, 현 시대를 살아가는 학생들에게 필요한 현실적인 음악과 영어의 통합교육방법의 근거를 모색하고, 음악교육자들이 통합교육방안의 근거를 마련할 수 있는 인식의 전환을 제시하는데 그 목적이 있다.

## 2. 연구방법 및 절차

본 연구는 서울과 경기 지역에 위치한 10개의 대학교·대학원(건국대, 경희대, 고려대, 동덕여대, 백석대, 세종대, 숙명여대, 이화여대, 한세대, 한양대)을 선정한 후, 각 대학을 방문하여, 연구자가 직접 제작한 설문지에 자발적으로 참여하기로 동의한 음악 대학(원)생들과 일반 대학(원)생들을 대상으로 설문조사를 실시하였다. 또한, 우리나라의 전문 학술단체인 한국피아노교수법학회, 한국영어학회, 한국영어교육학회의 학술대회와 심포지엄을 방문하여, 설문조사에 자발적으로 참여한 회원들과 참가자들을 대상으로 그 결과를 수집하였다. 설문조사는 2012년 5월 10일부터 7월 20일까지 이루어졌으며, 총 650부를 배포하였고, 그 중 567부(87%)를 회수하여 결과 분석 자료로 활용하였다.

본 연구의 자발적 참여에 동의한 연구 대상자는 총 567명( $n=567$ )으로, 참여자들의 구체적인 직업적 배경은 다음과 같다: 음악대학(원)생 181명(31.9%), 일반대학(원)생 167명(29.5%), 영어 대학교수(강사) 47명(8.3%), 음악 개인교사 33명(5.8%), 음악 대학교수(강사) 30명(5.3%), 학부모 27명(4.8%), 초등학교 영어교사 26명(4.6%), 영어학원이나 유치원 강사 21명(3.7%), 음악학원장이나 강사는 20명(3.5%), 중·고등학교 영어교사 15명(2.6%).

본 연구의 검사 도구는 연구자가 직접 제작한 설문지(총 28문항)를 바탕으로 구성하였고, 그 설문지의 구성 내용은 다음과 같다: Section I. 음악과 영어 통합교육의 가능성에 관한 인식 수준 조사, Section II. 음악과 영어 통합교육의 효율성 조사, Section III. 응답자 배경조사. 그 중, 통합교육의 가능성에 대한 인식을 조사하기 위한 객관식 6문항을 본 연구에 적용하였으며, 그 내용은 다음과 같다: 통합교육방법의 가능성 여부, 통합교육방법의 진행효과 여부, 효과적인 학습자의 연령대, 효율적인 교육형태의 규모, 교육과정 참여여부와 교육비용, 통합교육 지도경험 여부.

본 연구의 자료 분석은 수집된 자료의 통계처리를 데이터 코딩(data coding: 데이터 자료를 통계프로그램에 적합하도록 코드를 작성하는 일)과 데이터 클리닝(data cleaning: 데이터를 입력한 후, 분석에 앞서 조사 과정이나 입력 과정의 실수를 찾아내어 수정하는 일) 과정을 거쳐, SPSS(Statistical Package for Social Science) v. 15.0 통계분석 프로그램을 활용하여 결과를 도출하였다.



### 3. 연구의 제한점

본 연구는 서울과 경기 지역에 위치한 10개의 대학교·대학원 (건국대, 경희대, 고려대, 동덕여대, 백석대, 세종대, 숙명여대, 이화여대, 한세대, 한양대)의 음악 대학생·일반 대학생들과 3개의 전문 학술단체(한국피아노교수법학회, 한국영어학회, 한국영어교육학회)에서 진행된 학술대회와 심포지엄에 참여한 회원들과 참가자들만을 대상으로 하였다. 따라서 이 연구의 결과 분석은 전국 단위의 조사로 일반화시킬 수 없는 한계성이 있다. 그리고 이 연구는 자발적인 참여자들의 응답을 분석하였으므로, 참여하지 않은 이들의 다른 견해가 있을 수 있다.

## II. 이론적 배경

음악과 영어를 교육과정 안에서 통합하여 진행할 수 있다는 가능성에 대한 이론적 배경은 잉그램(J. Ingram)이 설명한 교육과정이나 교과간의 내용통합을 이루는 것에서부터 시작한다. 잉그램은 교과간의 통합과정을 통해 이룰 수 있는 교육의 효율성을 중요하게 간주하였다(Ingram, 1979).

음악과 영어의 통합교육방법에 관한 선행연구들을 살펴보면, 영어라는 언어의 학습과정에서 음악적 요소가 언어발달과정에서 어떻게 적용될 수 있는가를 보여주고 있다. 렘스(Lems, 2005) 노래 부르기를 이용한 영어교육은 단순한 흥미유발의 차원을 넘어, 학습과정에서 오는 스트레스까지도 완화시킬 수 있다고 주장하였다. 미즈너는(Mizener, 2008) 음악적 활동(챠트를 리듬에 맞추어 말하기, 노래 부르기, 음악 감상)이 언어의 빠른 습득을 강화시킬 수 있다고 주장하며, 이를 어떻게 언어 발달 단계에 활용할 수 있는지를 연구하였다.

한국에서는 음악과 영어의 통합교육에 대한 선행 연구 결과물은 많지 않지만, 대학원에서의 학위논문 중심으로 이에 대한 연구가 조금씩 이루어진다. 김영미는(2003) 영어노래와 챠트가 초등학교 교육 현장에서 학습 성취도에 미치는 효과들을 연구결과를 통하여 체계적으로 분석하였다. 또한 학생들은 영어노래나 챠트를 따라 부르면서 영어의 강세, 리듬, 억양을 자연스럽게 습득하는 과정에서 영어학습에 대한 집중력과 그 흥미를 향상시킬 수 있다고 하였다(김영미, 2003, pp. 44-46). 안선미는(1998) 음악적 리듬이 유아들의 영어문장기억에 미치는 효과를 분석하여, 영어의 음율과 일치하는 리듬을 통한 영어 학습효과에 대해 다양한 실험을 하였다(안선미, 1999, p. 7).

### Ⅲ. 연구결과 및 분석

본 연구는 한국에서의 음악과 영어 통합교육방법에 대한 가능성을 조사하기 위해 음악(교육)분야 종사자, 영어(교육)분야 종사자, 일반 대학(원)생, 그리고 학부모들을 포함한 총 567명(n=567)을 대상으로 설문조사를 실시하였고, 그 결과를 수집하여 분석 자료로 활용하였다. 다음의 <표 1>은 음악과 영어 통합교육에 대한 가능성 여부를 묻는 첫 번째 문항을 구체적인 직업에 따라 세부적으로 분석한 결과다. 통합교육이 가능하다고 응답한 경우는 481명(84.8%), 가능하지 않다고 응답한 경우는 86명(15.2%)으로 나타났으며, 응답자의 대다수는 음악과 영어 통합교육의 가능성에 대해 긍정적으로 응답하였다.

<표 1> 통합교육이 가능하다고 생각하는지에 대한 여부

구분	세부직업	예(명)	아니오(명)
음악분야	대학교수(강사)	29	1
	음악학원장(강사)	15	5
	음악개인교사	28	5
	음악대학(원)생	150	31
영어분야	대학교수(강사)	44	3
	중·고등학교 교사	12	3
	초등학교 교사	23	3
	영어학원(유치원)교사	17	4
일반	대학(원)생	141	26
	학부모	22	5
합계		481명(84.8%)	86명(15.2%)

두 번째 문항인 음악수업을 영어로 진행하는 것이 효과적이라고 생각하는지에 대해서는, 효과적이라고 생각하는 긍정적 응답이 328명(57.6%)로 나타났고, 부정적인 응답은 239명(42.4%)로 나타났다. 이는 해외에서 직접적으로 영어를 생활 속에서 경험한 정도 여부에 따라 응답이 크게 엇갈렸으며, 개인의 직업분야에서의 영어 사용정도에 따라 큰 응답차이를 나타냈다.

세 번째, 통합교육과정을 위한 효과적인 학습 시작 연령대를 묻는 항목에 대해서는, 대다수의 응답자들이 유치원이나 초등학교 저학년을 통합교육의 효과적인 연령대로 인

식하는 것으로 드러났는데, 그 세부적인 결과는 다음과 같다: 유치원 175명(30.8%), 초등학교 저학년 188명(33.1%), 초등학교 고학년 89명(15.7%), 중학교 61명(10.8%), 고등학교 35명(6.2%), 성인 19명(3.4%). 특히, 음악분야의 교육자들은 유치원부터의 학습시작 연령대를 더 선호하였고, 영어분야의 교육자들도 유치원이나 초등학교 저학년 과정을 통합교육의 효과적인 학습연령대로 인식하고 있다.

네 번째, 효율적인 통합교육 형태의 규모를 묻는 항목에서는, 1:4-6명 정도의 그룹지도를 선호한 응답이 59.4%로 가장 높게 나타났다. 분야별로 살펴보면, 음악분야 응답자들은 1:1 개인지도를 더 선호하거나 1:4-6의 소규모 교육 형태를 선호하는 것으로 나타났고, 영어분야의 응답자들은 1:4-6명 또는 1:8-12명 정도의 그룹지도를 선호하는 것으로 나타났다. 이는 교육의 특성상 음악분야 응답자들은 개인지도나 소규모 그룹지도를 더 효과적인 교육 형태로 인식하고 있으며, 영어분야 응답자들은 대체적으로 그룹지도를 더 효과적인 교육 형태로 인식한다는 것을 알 수 있다.

다섯 번째, 302명(53.3%)의 응답자들이 대학원이나 영리단체에서 제공하는 통합교육 훈련과정에 긍정적인 참여의사를 드러냈으며, 그들 가운데 277명(91.7%) 이상은 한 달(주2회, 1시간씩)을 기준으로 하여 20만원 이하의 교육비용을 적정선으로 생각하였다. 265명(46.7%)의 응답자들은 부정적인 참여의사를 드러냈다.

마지막으로, 통합교육 지도경험 여부에 대한 문항에서는 483명(85.2%)이 지도 경험이 없다고 응답하였고, 84명(14.8%)명만이 긍정적으로 응답하였다. 또한 긍정적으로 응답한 84명에게, 본인의 지도방법에 대한 만족도를 조사한 결과, 본인의 통합교육 지도방법에 만족하였다는 긍정적인 응답의 경우가 57명(67.9%)로 부정적인 응답을 한 27명(32.1%)보다 높게 나타났다. 외국에서의 교육경험 정도가 높을수록 응답자들의 만족도가 더 높은 것으로 드러났으며, 전반적으로 영어분야의 응답자들이 음악교육분야의 종사자들보다 더 높은 만족도를 드러냈다.

#### IV. 결론 및 제언

본 연구의 목적은 한국에서의 음악과 영어 통합교육방법의 가능성에 대한 인식을 구체적으로 조사하여, 음악교육자들이 효과적인 통합교육방법을 연구할 수 있는 근거를 제시하는 것이었다. 이를 위하여 음악교육 분야와 영어교육 관련 종사자, 그리고 대학(원)생과 일반 학부모들에게 설문조사를 실시하였고, 그 결과, 음악과 영어의 통합교육 방법의 가능성에 대한 긍정적인 평가를 확인하였다. 또한, 우리나라 교육 현장에서 통합

교육을 진행할 때 고려되어야 할 현실적인 항목들에 대한 인식을 조사하여, 그 변화에 대응할 수 있는 근거를 제시하였다.

따라서, 음악교육자들은 우리나라 현실에 필요한 근본적인 음악교육방법의 전환과 발전에 눈을 돌려야 한다. 학생들이 음악을 배우기 위해 필요한 언어 능력을 갖추 수 있는 실질적이면서 체계적인 교육방법의 연구가 절실하다. 이는 통합교육을 통하여 교육의 효율성을 극대화할 수 있고, 통합시대를 살아가는 학생들의 음악적 능력을 더욱 발달시키며, 학교교육과정에서 음악교과의 경쟁력을 높일 수 있기 때문이다. 본 연구를 바탕으로 음악적 발달단계에 따른 체계적인 통합교육의 지도방안에 대한 후속 연구들을 제안한다.

## 참고문헌

- 김영미 (2003). *노래와 챗트를 이용한 학습성취 효과 -초등학교 6학년 학습자를 중심으로-*. 석사학위논문, 국민대학교, 서울.
- 김정렬 (2003). *초등영어 통합교육론*. 서울: 한국문화사.
- 안선미 (1998). *리듬을 이용한 유아의 영어학습이 영어문장 기억에 미치는 효과*. 석사학위논문, 계명대학교, 대구.
- 유광찬, 이영준, 송규영 (2009). *통합교과교육*. 서울: 교육과학사.
- 홍경숙 (1997). *영어 동요의 리듬과 리듬보의 활용*. 석사학위논문, 한국교원대학교, 청주.
- Brown, H. D. (2007). *Principles of language learning and teaching*. NY: Pearson Education, Inc..
- Brown, H. D. (1994). *Teaching by principles: An interactive approach to language pedagogy*. New Jersey: Prentice Hall Regents.
- Dewey, J. (1997). *Experience & education*. New York: Touchstone.
- Fonseca-Mora, M. C., Toscano-Fuentes, C., & Wermke, K. (2011). Melodies that help: The relation between language aptitude and musical intelligence. *AnglistikInternational journal of English studies*, 22(1), 101-118.
- Fortson, L. R & Reiff, J. C. (1995). *Early childhood curriculum: Open structures for integrative learning*. Boston: Allyn & Bacon.
- Gan, L. & Chong, S. (1998). The rhythm of language: Fostering oral and listening skills in Singapore pre-school children through an integrated music and language arts program. *Early child development and care*, 144(1), 39-45.
- Ingram, J. B. (1979). *Curriculum integration and lifelong education*. New York: Pergamon Press.
- Legg, R. (2009). Using music to accelerate language learning: An experimental study. *Research in*

*education*, 82, 1-12.

Lems, K. (2005). Music works: Music for adult English language learners. *New directions for adult and continuing education*, 107, 13-21.

Miranda, M. (2011). My name is Maria: Supporting English language learners in the kindergarten general music classroom. *General music society*, 24, 17-22.

Mizener, C. (2008). Enhancing language skills through music. *General music today*, 21(2), 11-17.

Paquette, K. & Rieg, S. (2008). Using music to support the literacy development of young English language learners. *Early childhood education journal*, 36(3), 227-232.

# 구두발표 III

## 구두발표 III

니콜라이 카푸스틴의 <연주회용 재즈 연습곡>, Op. 40 중 1, 2, 3번의 설명과 연주기법 소개

이보라 (University of Illinois 강사)

리버만(Lowell Liebermann)의 <피아노 소나타>, Op. 1, No. 1 의 신고전주의적 측면에 대한 고찰과 그를 통해 바라본 현대음악의 접근방법

최은영 (중앙대학교 강사)

그룹 피아노 교육의 장점과 개인 교습 적용 가능성

최지현 (Bradley University 교수)

음악 요소 기반의 피아노 즉흥연주 지도방안

이연경 (청주교육대학교 교수)

## 니콜라이 카푸스틴의 <연주회용 재즈 연습곡>, Op. 40 중 1, 2, 3번의 설명과 연주기법 소개

### I. 서론

카푸스틴(N. Kapustin)의 <연주회용 재즈 연습곡>, Op. 4는 1984년의 작곡되었다. 카푸스틴이 가장 활발하게 활동하던 1980년대에 작곡된 이 곡은 그의 광범위하고 창의력 있는 작곡 스타일을 잘 드러나는 작품으로, 다양한 연주회와 콩쿨에서 가장 인기있는 20세기 재즈 피아노곡으로 연주된다. 총 8개의 연습곡으로 구성되어있으며, 각 연습곡은 다양한 연주기법을 다루고 있기 때문에 연주자들에게는 기교적으로 상당히 어려운 곡으로 인식되고 있다. 각각의 연습곡은 작품이 가지는 음악적 형식과 음악 양식, 성격과 분위기를 나타내는 제목을 가지고 있는데 이들은 ‘프렐류드’(prelude), ‘꿈’(reverie), ‘토카티나’(toccatina), ‘추억’(reminiscence), ‘농담’(raillery), ‘목가’(pastoral), ‘간주곡’(intermezzo), ‘피날레’(finale) 등이다.

그러나 카푸스틴은 2012년 10월 28일 저자와의 이메일 인터뷰에서 각 연습곡의 제목을 자신이 붙인 것이 아니라 초판을 인쇄한 출판사에서 넣은 것이며, 본인은 이 제목들이 마음에 들지 않는다고 밝혔다. 따라서 카푸스틴은 곡의 제목보다는 번호로 부르는 것을 선호한다. 이 중 몇 곡은 서정적이고 아름다운 선율을 가졌지만 대부분의 연습곡은 에너지와 활기가 넘치는 블루스 레그타임과 같은 재즈 화음과 리듬감을 보여준다.

이 작품의 연주에 대해 피아니스트이자 비평가인 아이사코프는(2004, p. 5) 다음과 같이 서술했다.

카푸스틴 작곡 스타일의 절정을 보여주는 이 연습곡을 한 곡씩 개별적으로, 또는 작은 묶음으로 연주도 가능하지만 자연스러운 곡의 흐름을 보여주기 위해서는 8개의 연습곡 전곡을 이어서 한 번에 연주하는 것이 가장 이상적이다.

실제적으로 쇼팽이나 리스트의 연습곡처럼 화려한 앵콜곡으로 연주되는 경우도 많다. 본 논문에서는 카푸스틴의 <연주회용 재즈 연습곡>, Op. 40 중 1, 2, 3번에 대한 작곡배경과 곡 소개, 그리고 연주기법에 대해 살펴보고자한다.

## II. <연주회용 재즈 연습곡>, Op. 40, No. 1

첫 번째 연습곡인 ‘프렐류드’는 고도의 기교를 보여주는 곡으로써 재즈 선율과 함께 당김음 리듬, 스트라이드 피아노 테크닉(stride piano technique)<sup>1)</sup>, 그리고 변화 9도, 11도, 13도의 화음이 잘 어우러져 있다. 프렐류드는 전주곡을 의미하지만 19세기나 20세기의 프렐류드의 형식과 특징은 이전의 전주곡 양식과는 무관하다. 카푸스틴의 첫 번째 연습곡인 이 곡의 제목은 프렐류드이지만 실제로 전주곡의 양식을 보이지 않는다.

첫 12마디 동안 이 곡의 조성은 뚜렷이 나타나지 않는다. 피아니스트 아믈랭(M.-A. Hamelin)은, 도입에서 C 장조를 기반으로 중심 선율이 시작되고 당김음 리듬은 뉴올리언즈(New Orleans)의 마디 그라(Mardi Gras)<sup>2)</sup> 중 복잡한 거리를 연상시킨다고 했다(Backer, 2008, p 217). 또한, 아믈랭(M.-A. Hamelin, 2004, CD)의 연주 해설에서도 설명하기를 “카푸스틴의 첫번째 연습곡은 관객의 귀와 시선을 한번에 사로 잡을 수 있는 곡의 느낌을 충분히 가지고 있다”라고 했다. 곡 전체적으로 악센트가 많이 사용되었기 때문에 이를 강조하여 연주하면 보다 흥을 돋울 수 있다. 곡의 절정은 마지막 부분에 나타나는데 여기에서 반음계가 포르테시모의 음량으로 매우 역동적으로 등장한다.

---

1) 1920년대 할렘에서 발전한 재즈 피아노의 스타일로 오른손으로 멜로디를 타고, 왼손으로는 센 박자로 베이스의 단음이나 옥타브를, 여린 박자에서 화음을 탄다. 래그타임의 피아노 연주법에서 유래했다.

2) 마디 그라(Mardi Gras)는 원래 천주교의 절기인 사순절에 들어가기 전에 벌어지는 축제이다. 세계적으로 유명한 시드니 동성에 축제나 브라질 리오 카니발도 마디그라 축제에 속한다.



<악보 1> No. 1 '프렐류드'

ВОСЕМЬ КОНЦЕРТНЫХ ЭТЮДОВ EIGHT CONCERT ÉTUDES  
Прелюдия 1 Prelude  
Николай КАПУСТИН  
Nikolai KAPUSTIN  
Op. 40

카푸스틴의 '프렐류드'는 리스트의 <열두개의 연습곡>(Twelve grand études S. 139)중에서 첫 번째 연습곡과 비교할 수 있다. 이 곡 또한 프렐류드라고 이름이 정해져 있고 C 장조이다. 게다가 이 두 개의 연습곡은 번갈아 가면서 넓은 화음 진행과 빠른 박자에 민첩한 스케일로 이루어져 있기 때문에 연주자에게 고난이도의 기교를 요구한다. 재즈 피아노에 익숙한 재미있는 멜로디와 당김음으로 이루어진 리듬은 곡의 재미를 더욱 더 높여주고, 앵콜곡으로 기교를 뽐내기에도 적절한 작품이다.

### III. <연주회용 재즈 연습곡>, Op. 40, No. 2

두 번째 연습곡인 '꿈'은 잔잔하고 조용한 분위기를 보여준다. 카푸스틴은 좋아하지 않았지만 출판사가 지은 '꿈'이라는 제목이 잘 어울리는, 전체적으로 아름다운 석양을 담은 꿈을 꾸는 듯하다. 하지만 중간 부분은 포르테의 4분의 3박자의 왈츠 구성으로 급격하게 바뀐다. 이 곡의 '연습곡'이라는 제목에 잘 어울리는 고난이도의 기교와 이의 구현을 위한 많은 연습을 필요로 한다. 6도와 3도, 또는 6도와 4도를 반음계 진행이 오른손에 반복되는 가운데 주 선율은 왼손에서 연주하므로 왼손의 표현이 중요하다.

<악보 2> No. 2 '꿈'

Мечта
2
Reverie

Moderato ( $\text{♩} = 92$ )

이 곡은 오른손의 어려운 기교를 요구하는 라흐마니노프의 <전주곡>, Op. 23, No. 9를 모델로 삼았다(Whitehouse, 2011, p. 1). 계속 변화하는 7도, 6도, 3도 음형의 최상성부가 주 선율이므로 이를 드러낼 수 있도록 주의해야한다. 이 곡의 가장 어려운 부분은 급격한 변화를 주는 중간부분의 도입부이다. 여기에서는 점점 작아지면서 빠르기의 변화와 재즈 느낌을 주는 리듬감을 잘 살려야한다. 중간 부분 이후 첫 부분이 다시 나오는데 이 때, 점점 작아지면서 재현부의 분위기를 잘 구현해야한다. 이런 구성으로 보아 이 곡은 소나타 형식과 마찬가지로 제시부, 중간 부분(발전부), 재현부의 세 부분으로 구분할 수 있다.

#### IV. <연주회용 재즈 연습곡>, Op. 40, No. 3

세번째 연습곡인 ‘토카티나’는 가장 에너지가 넘치는 곡이다. 곡 제목에서 보여주듯이 피아니스트의 기교를 제일 폭넓고 깊게 보여줄 수 있다. 이 곡은 전체 8개 연습곡 중 가장 유명한 작품으로, 20세기의 전형적인 토카타로 평가받는 프로코피에프와 하차투리안의 토카타와 비슷한 형식을 보여준다. 뿐만 아니라, 카푸스틴은 라벨의 <쿠프랭의 무덤>(Le Tombeau de Couperin) 중 ‘토카타’(toccata)에서도 많은 영향을 받았기 때문에 여기에서도 비슷한 점이 많다. 이는 러시아 작곡가들이 프랑스 문화와 예술을 경외하고 모방하는 경향과도 일치한다.

<악보 3> No. 3 ‘토카티나’

Токкатина                      3                      Toccata

The musical score is presented in three systems. The first system (measures 1-2) is in bass clef with a tempo marking of 'Allegro (♩ = 132)' and a dynamic marking of 'mf'. The second system (measures 3-4) continues the bass line and introduces some melodic elements in the upper line. The third system (measures 5-6) features a more complex rhythmic pattern in the bass line and a melodic line in the upper line. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

이 곡에 등장하는 지속적으로 반복되는 음들은 용감하고 적극적인 곡의 분위기를 이끌어간다. 최상성의 주선율이 잘 드러나도록 하기 위해 조용한 음량에서 반복되는 중간 음들을 가능하면 짧은 스타카토로 연주하면 효과적이다. 그리고 긴 호흡이 필요한 선율을 오른손이 음악적으로 연결하여 연주할 수 있도록 반드시 댐퍼 페달을 사용하기를 제안한다.

이 연습곡은 피아노시모에서 포르테시모에 이르는 풍성하고 다양한 음량의 변화, 연주 기교 및 리듬의 구성이 다채롭다. 가장 중점적으로 연습이 필요한 것은, 반복음이 단음의 형태에서 곡이 진행될수록 복잡한 화음으로 변화되는 중에도, 주된 선율 선이 화음 안에서 잘 드러날 수 있도록 하는 것이다. 또한 힘이 넘치고 신나는 곡이기에 당김음 리듬이 잘 드러나도록 라틴적인 느낌의 요소들을 강하고 열정적으로 연주해야 한다.

## 참고문헌

- Becker, A. (2008). Marc-André Hamelin in a state of jazz. *American record guide*, 71(5), 217.
- Distler, J. (2004). *Notes to Nikolai Kapustin piano music*, Hyperion CDA67433, CD.
- Feigen, L., ed. (1985). *Russian jazz: New identity*. New York: Quartet Books.
- Hamelin, M. (2004). *Kapustin: Piano music 2*. Hyperion, CD.
- Isacoff, S. (2004). Marc-André Hamelin plays the wild and jazzy music of Nikolai Kapustin. *Piano today: The magazine you can play*, 24(4), 4 - 6.
- Kapustin, N. (2005). *Eight concert etudes, Op. 40*. Moscow: A-Ram.
- New Grove Online. Retrieved April 20, 2015, from <http://www.oxfordmusiconline.com>.
- Nicolai Kapustin, composer's homepage. Retrieved April 20, 2015, from <http://www.nikolaikapustin.net> and <http://www.nikolaikapustin.info>.
- Nicolai Kapustin, composer's performance. Retrieved April 20, 2015, from [http://www.youtube.com/results?search\\_type=&search\\_query=kapustin&aq=f](http://www.youtube.com/results?search_type=&search_query=kapustin&aq=f).
- Stuessy, J. (1977). *The confluence of jazz and classical music from 1950 - 1970*. Doctoral dissertation, dissertation, University of Rochester, Rochester, NY., University of Rochester.
- Whitehouse, R. (2011). *Notes to Nikolai Kapustin: Eight concert etudes and 24 preludes in jazz style*. performed by Catherine Gordeladze. Naxos 8.572272, CD.

# 리버만(Lowell Liebermann)의 <피아노 소나타>, Op. 1, No. 1 의 신고전주의적 측면에 대한 고찰과 그를 통해 바라본 현대음악의 접근방법

## I . 서론

### 1. 연구의 필요성 및 연구의 목적

이전에 비해 음악가들 사이에서, 또 클래식 음악을 사랑하는 대중들 사이에서 현대음악, 즉 새로운 음악에 대한 관심은 높아지고 있는 추세이다. 서양음악사상 낭만시대 이후 현대음악으로 분류되는 시기는 대략 20세기 초 부터인데 21세기를 살고 있는 우리들에게 있어 1900년대의 음악은 이미 더 이상 새롭지 않은 것이 사실이다. 그래서 현대음악을 20세기 음악, 모던음악, 포스트 모던음악 등으로 세분하는 경우도 종종 있다. 조성음악이 지배적이던 낭만시대이후 쇤베르크의 무조음악이나 12음 기법, 침묵을 이용한 존 케이지의 <3분 44초>, <Prepared piano> 등은 당시의 사람들에게겐 충격적일 만큼 신선했던 주제였으나 현재의 우리에게 음악사 시간에 배우는 과거의 일이 되고 말았다. 이러한 일을 예상이라도 한 듯 작곡가들은 점점 더 새로운 소재나 작법을 찾기 위해 힘쓰게 되었으나 점차 소재는 고갈되었고 더 이상 새로움이 존재하기 어려움을 느낄 때 쯤 그들은 다시 이전으로 돌아가고자 하는 움직임을 보인다. 우리가 흔히 ‘신’(neo-)이라는 글자를 붙여 분류하는, 이전의 양식이지만 새로운 것들, 그 중의 하나가 신고전주의라고 할 수 있는데 리버만(L. Liebermann)이 작곡한 <피아노 소나타>, Op. 1, No. 1 은 말 그대로 신(새로움)과 고전(이전의 양식)이 공존함을 보여주는 적절한 곡이라고 할 수 있다. 이 소나타는 1961년에 태어난 우리와 동시대를 살아가고 있는 젊은 작곡가 리버만이 작곡한 곡으로 대중적으로 많이 알려져 있지는 않지만 새로운 작법과 이전의 양식이 동시

에 존재하기 때문에 신선하면서도 아주 난해하지는 않으며 접근하기에 부담감이 덜하므로 현대곡을 처음 접하는 학생 지도에 있어서 사용하기에 적절하다고 여겨진다.

이 연구에서 리버만의 <피아노 소나타>, Op. 1, No. 1에 대한 이론적 분석과 고찰을 통해 이 곡에 드러난 리버만의 새로운 면과 이전의 익숙한 면은 무엇이며 이 대비되는 두 가지 특징이 어떻게 곡 안에서 융합되었는지에 대해 알아보고 곡에 대한 이해를 돕고자 한다.

## 2. 작곡가 소개

리버만은 1961년 미국 뉴욕에서 태어났으며 8세에 피아노를 시작, 14세엔 작곡공부를 시작했다. 그의 <피아노 소나타>, Op. 1, No. 1은 그의 나이 15세에 작곡된 곡으로 리버만에 의해 카네기 홀에서 초연되었는데 이 무대는 곧 그의 작곡가로써의 데뷔무대였다. 이후 그는 줄리어드 음악학교에서 다이아몬드(D. Diamond)와 펠시체티(V. Persichetti)와 함께 공부했으며 학사, 석사, 박사학위를 취득했다. 그는 모든 장르에 걸쳐 100여개의 곡을 작곡했는데 2개의 오페라와 다수의 챔버곡, 오케스트라 곡, 피아노 곡, 성악곡을 작곡하였다. 그의 작품 중 가장 잘 알려진 곡으로는 <플룻과 피아노를 위한 소나타>와 <가고일>(Gargoyles)을 들 수 있다. 리버만의 작곡 스타일은 조성음악에 가깝지만 실험적인 화성이 주를 이루는 것이 특징인데 <뉴욕 타임즈지>(The New York times)에서는 리버만에 대해 “혁신을 추구하는 그러나 동시에 전통을 중시하는 작곡가(as much of a traditionalist as an innovator)”라고 칭찬 바 있다. 이는 신고전주의자들이 추구하는 이상과도 닮아있다고 할 수 있다. 리버만 자신도 한 인터뷰에서 자신의 음악을 굳이 분류하자면 신고전주의라고 밝힌 바 있는 만큼 그의 작곡 스타일을 신고전주의로 보는 데엔 큰 무리가 없을 듯하다.

## II. 본론

리버만의 <피아노 소나타>, Op. 1, No. 1은 1977년 작곡되었으며 유명한 피아니스트인 허프(S. Hough)에게 헌정되었다. 이 곡은 야마하 뮤직 페스티벌(Yamaha music festival)에서 뛰어난 작곡상(outstanding composition award)을 수상하였으며 국립 음악 교사연맹(Music Teachers National Association)에서 열린 작곡 대회에서 1위를 수상하기도 하였다. 이러한 수상경력은 이 소나타가 15세라는 어린나이에 쓰였음에도 불구하고 상당한 완성도를 지니고 있었음을 증명하는 결과라고 할 수 있다.

서론에서도 언급했 듯 리버만의 주요 작법이 신고전주의적 특징을 띄고 있는 만큼 새

로운 면과 이전의 양식에서 보아온 익숙한 면에 대해 우선 분리하여 접근하고자 한다.

이 곡에서 찾아볼 수 있는 익숙한 요소들은 형식, 조성, 모티브, 조성음악에 있어 으뜸음의 역할, 그리고 푸가를 들 수 있다.

첫째, 형식면에서 이 소나타는 크게 4개의 대조되는 악장들(느린-빠른-느린-빠른)로 이루어져 있으며 그 악장들을 이루는 형식들은 세부분 형식(2, 3, 4 악장)이나 한부분형식(1악장)과 같은 우리에게 익숙한 형식이다. 두 번째로 각각의 악장들은 고유의 조표를 가지고 있으며 I에서 시작해 V, vi, 또는 같은 으뜸음조로 전조되었다가 다시 원래의 조로 돌아오는 형식을 취하고 있다. 이때 다시 돌아오는 것은 조성 뿐 아니라 이전에 사용되었던 모티브들 역시 다시 사용되는 것을 볼 수 있는데 이 또한 고전소나타에서 많이 드러나는 특징들 중 하나라고 볼 수 있다.

이해를 돕기 위해 리버만의 소나타를 간략히 구조화 하면 다음과 같다.

〈표 1〉 Liebermann 〈Piano Sonata〉, Op. 1, No. 1의 구조

1악장	mm.	1-4	5-8	9-12	13-30	31-36	37-51
		┌──────────────────┐			┌──┐	┌──┐	┌──┐
Adagio		A			B	A'	B'
		i (F# minor)			v (C# minor)	i (F# minor)	
2악장	mm.	1-13		14-31		32-38	
		┌──┐		┌──┐		┌──┐	
Presto		A		B		A'	
		I (C# major)		vi (A# minor)		I (C# major)	
3악장	mm.	1-14		15-31		32-45	
		┌──┐		┌──┐		┌──┐	
Lento		A		B		A'	
		i (C# minor)		iv (F# minor)		I (C# major)	
4악장	mm.	1-36	37-54	55-58	59-90	91-95	
		┌──┐	┌──┐	┌──┐	┌──┐	┌──┐	
Presto strepitoso		A	B	bridge	A'	codetta	
		i (F# minor)	I (F# major)	i (F# minor)	i (F# minor)		

또한 리버만은 그의 소나타 1악장 B부분에서 푸가의 사용을 보여주었는데, 이때 흥미로운 점은 푸가의 주제가 A부분을 구성하고 있는 두 개의 모티브 중 하나를 택해 그것으로 주선율과 대선율을 구성하여 푸가를 작곡했다는 점이다. 이는 그가 하나의 모티브를 어떻게 다양하게 사용하였는지를 잘 보여준다고 할 수 있다.

4개의 대조적인 악장들, 모티브의 재사용, 고전소나타의 전형적인 방식의 전조, 그리고 1악장에서의 푸가의 사용은 이 소나타의 보수적인 면을 여실히 보여준다고 할 수 있다. 뿐만 아니라 이러한 특징들은 리버만의 소나타에서 베토벤의 후기 피아노 소나타들의 그림자를 떠올리게 한다.

모티브, 푸가, 조성, 화성진행이라는 익숙한 형식 안에서 그럼 리버만이 추구한 ‘새로움’은 과연 무엇일까? 이는 그가 그의 음악의 조성을 지켜가는 방법에 있다고 볼 수 있다. 우리에게 익숙한 조성음악체계에서 화음(triad)란 특정 음(root)을 뿌리삼아 존재한다. 이러한 음을 우린 흔히 으뜸음이라고 부르며 으뜸음은 곧 조성의 이름이 된다. C major의 으뜸음은 도이고 그 화음의 구성음은 도(c), 미(e), 솔(g)이며 우리가 곡의 특정부분의 화성분석을 I이라 하기 위해서는 그 부분을 구성하는 핵심 화성들이 1도 화음의 구성음인 도, 미, 솔 이어야 한다. 그런데 리버만은 그의 소나타 1악장에서 그저 파#과 라를 왼손파트에 지속음(pedal tone)으로 배치함으로써 연주시에 1전위된 F# minor의 1도 화음(라, 도#, 파#)의 구성음인 라와 파#을 울리게 하였고 이를 통해 그 부분의 조성이 F# minor임을 강조하고 있다. 사실상 오른손 부분의 수많은 임시표들은 이곡의 조표의 존재 의미를 무색하게 한다. 그러나 리버만이 배치한 지속음 때문에 우리는 이 곡이 F# minor에 있음을 확신할 수 있다. (<악보 1> 참조)

<악보 1>

<Ex.1> **Adagio** (♩ = c. 40)

Pedal Tone \* 8va.....

1악장의 조성유지 도구가 지속음이었다면 2악장의 조성유지 도구는 C# major 음계의 구성음을 반복적으로 왼손부분에서 사용하는 것이다. 2악장 1-2마디의 왼손부분의 음들을 빨간색 숫자의 순서대로 재배열하면 완전한 C# major scale (도#-시#-라#-솔#-파#-미#-레#-도#)을 얻을 수 있다. 1악장과 마찬가지로 2악장 역시 한눈에 보기에는 오른손 파트



의 수많은 임시표들 때문에 조성이 모호하지만 반복적으로 들리는 왼손 파트의 C# major 음계가 이 부분의 조성을 C# major로 만들어 준다. (<악보 2> 참조)

<악보 2>

<Ex.2>

3악장은 이 소나타의 다른 악장들에 비해 가장 보수적인 양상을 보이고 있으며 이 악장에서 드러나는 리버만의 조성유지 도구는 중간 섹션에 배치한 왼손의 F# 지속음이라 할 수 있겠다. (<악보 3> 참조)

<악보 3>

<Ex.3>  
15 **Doppio movimento**

다음으로 4악장에서 리버만이 사용한 조성유지 도구는 반복적으로 사용된 베이스 선 율인데 이 역시 도약하는 부분을 한 옥타브 아래로 옮겨 재배열하면 F#-G#-A-B-C#, 즉 F# minor 음계를 얻을 수 있다. (<악보 4> 참조)

<악보 4>

<Ex.4> **Presto strepitoso** (♩ = c. 144)

### III . 결론

리버만은 그의 <피아노 소나타>, Op. 1, No. 1에서 오래된 작곡 방식인 푸가, 모티브, 조성의 개념 등을 사용하고 있으나 그 틀 안에서 리버만 특유의 화성과 장치로 채우고 있기 때문에 결과적으로는 기존의 조성음악과는 다른 결과를 보여준다. 조성유지를 위해 그가 택한 방법들(예를 들어 으뜸음을 반복 또는 길게 연주하거나, 아니면 그 조의 구성음들을 재배열해서 사용하는 방법)은 기존에 우리가 가지고 있었던 조성음악의 확립방식에 대한 고정관념을 깨는 신선함을 보여주었고 이는 우리에게 현대 곡을 접할 때 취해야 할 또 하나의 시선을 제시해 준다. 얼핏 보면 복잡해보이지만 막상 분석해 보면 우리에게 익숙한 고전소나타와 닮아있으며 불협화음들조차 작곡가의 의도에 의해 계획된 견고한 구성의 작품이라는 걸 말이다.

결국 난해한 음악으로 점철되기 쉬운 현대음악은 다른 시각에서 보면 새롭고 특이하며 다른 색을 가진, 우리와 동시대를 사는 사람들에게 의해 작곡된 음악으로 보일수도 있는 것이다. 현재 피아노 교육에서 바이블로 쓰이는 바흐의 평균율도 그 당시에는 현대음악이었으며 리버만의 <피아노 소나타>, Op. 1, No. 1 역시 100년 후엔 오래된 곡들 중 하나에 지나지 않게 될 것이다. 21세기를 사는 지금도 대부분의 음악회의 레퍼토리는 바로크, 고전, 낭만에 국한되어 있는 경우를 많이 본다. 후대의 음악 발전을 위해, 그리고 연주자로서의 시각을 넓히기 위해서라도 이제는 오래되고 익숙한 음악들을 잠시 제쳐두고 우리와 동시대를 살아가는 작곡가들의 작품에 관심을 가져보는 것도 의미 있는 일이라 생각한다.

### 참고문헌

*Commentary magazine, a monthly magazine, the new tonalists.* Retrieved March, 23, 2015, from <https://www.commentarymagazine.com/article/the-new-tonalists-1>.

*Lowell Liebermann, composer's homepage.* Retrieved March, 23, 2015, from <http://www.lowelllibermann.com>.

*New music box, a publication from new music USA, Would you describe yourself as a new-romantic? Why (not)? Lowell Liebermann.* Retrieved March, 23, 2015, from <http://www.newmusicbox.org/article.nmbx?id=2209>.

*The new york times, a newspaper, Bringing tonality, and fans, to contemporary music.* Retrieved March, 23, 2015, from <http://www.nytimes.com/1999/01/31/arts/music-bringing-tonality-and-fans-to-contemporary-music.html>.

*The oxford dictionary of music.* Retrieved March, 23, 2015, from <http://www.oxfordmusiconline.com>.

*Wikipedia, the free encyclopedia.* Retrieved March, 23, 2015, from [http://en.wikipedia.org/wiki/Lowell\\_Liebermann](http://en.wikipedia.org/wiki/Lowell_Liebermann).

## 그룹 피아노 교육의 장점과 개인 교습 적용 가능성

### I. 서론

그룹 피아노 클래스는 일반적으로 각기 다른 음악적 수행 능력과 배경을 가진 여러 학생들이, 여러 대의 디지털 피아노가 설치되어 있는 피아노 교실(piano lab)에서 동시에 배우는 방법이다. 이러한 교습 방법은 단지 제한된 수업시간을 학생 수에 맞추어 분배함으로써, 단순히 짧은 개별적 지도를 하는 것과는 상당한 차이가 있다. 그룹 피아노 교습의 참 의미는 개별지도뿐만 아니라, 다른 학생들과의 협력(interactive learning)과 전체 클래스 활동을 통해서 반주, 앙상블, 화음 넣기, 조옮김, 즉흥연주, 총보 읽기 등의 다양한 활동을 하며, 또 그렇게 이루어 졌을 때 그룹피아노가 갖는 최대의 목적에 달성하게 된다. 효과적인 그룹 피아노 교수방법은 단지 책을 통해서만 배울 수 있는 것은 아니며, 그룹 피아노에 대한 열정을 갖고 끊임 없는 수업 관찰과 경험, 적합한 교재의 모색과 학생들에 대한 올바른 이해를 통해 성공적인 수업이 가능하게 된다.

그룹 피아노 교육의 선구자중 한명인 페이스는(R. Pace, 1980) 흥미진진한 그룹 피아노 현장을 다음과 같이 처음으로 목격하게 된다.

버로우스(R. Burrows)의 클래스 피아노(그룹 피아노)는 나에게 여러 학생을 한 교실에서 함께 배우게 하는 것이 한번에 한 명씩 지도하는 것 보다 얼마나 더 효과적으로 가르칠 수 있는지 깨닫게 해 주었다. 특히 곡 분석, 조건연습, 조옮김 등의 그룹 활동은, 개인지도에서는 다루기 힘든 무대공포증을 그 어떤 경험과 비교할 수 없을 정도로 효과적으로 치료해 주고 있었다(Forrester, 1997, p. 76에서 재인용).

한편, 페이스의 제자이자 그룹 피아노 교육 방법과 교재 등에 지대한 공헌을 한 라이크는(J. Lyke) 그룹 피아노 교육에 대한 편견을 이야기 한다. 그에 따르면, 그룹 피아노

교육에 대한 그릇된 인식이 만연하며 여러 대의 피아노가 필요하거나 전자피아노가 꼭 필요하다고 오해하는 경우가 많다. 그러나, 성공적인 그룹 피아노 교육은 매스터 클래스 형식으로도 진행할 수 있으며 여러 학생들을 대상으로 워크샵이나, 매스터 클래스 형식으로 전공자 실기 지도나 부전공 학생들을 얼마나 효과적으로 가르칠 수 있느냐 하는 것도 포함한다(Choi, 2012, p. 128).

저자는 그룹 피아노의 본고장인 미국에서 수년간 여러 대학과 음악 캠프를 통해 가르치고 연구하면서 발견하게 된 그룹 피아노 교육의 교육성과 다양한 장점들을 한국의 교육자들과 공유함으로써, 그룹 피아노 교육에 대한 인지도를 높이고 대학에서 그룹 피아노를 가르치고 있는 교수진뿐만 아니라 개인 교습을 하는 교육자들에게도 도움이 되는 방법을 제안하고자 한다.

## II. 그룹 피아노 교습과 개인 교습의 비교

베이커-조던(M. Baker-Jordan)은 예로부터 많은 거장 피아니스트나 작곡가들 경우에 그룹으로 작곡과 가르침을 받았던 사실을 거론하면서, 개인레슨의 형태로 변화된 이유를 다음과 같이 설명한다.

- 1) 피아노라는 악기의 개발과 발전으로 인해 곡들이 난해해지고 예로 마스터 클래스나 곡 중심으로 가르쳤던 사례를 보여준다. 그러나 세월이 지나면서 피아노 독주곡이 급격히 많이 작곡되었기 때문이다.
- 2) 그러한 화려한 피아노곡들이 대중에게 인기를 끌면서 연주 전문가들이 더 많아졌기 때문이라고 설명한다(2004, p. 269).

피아노 교육의 많은 경우에는 개인교습이 주로 행해져 왔기 때문에, 그룹 레슨이 많이 알려져 있기보다는 다소 생소하거나 잘못 인식되어 있는 경우가 많다. 그 차이점을 다음과 같이 비교해 본다.

〈표 1〉 그룹 피아노와 개인 교습의 장단점과 특징

차이점	개인 교습	그룹 피아노 교습
지도방법과 지도자의 자질	교사는 자신이 어려서부터 개인교습을 받은 경험을 토대로 가르치게 된다.	개인 교습의 접근방법과는 달라야 하며 효과적인 그룹 지도방법과 내용에 대한 끊임 없는 연구와 많은 경험과 수업방안을 계획해야 한다.

차이점	개인 교습	그룹 피아노 교습
지도 내용	학생의 능력과 음악적 배경에 맞추어서 가르칠 수 있다. 하지만 앙상블은 다루기 어려우므로 주로 독주곡과 테크닉을 집중적으로 다루게 된다.	개인 중심의 연습뿐만 아니라 소규모 그룹이나 전체 클래스 활동을 통해, 독주곡을 포함한 건반악기 수행능력(musicianship skills) 훈련을 골고루 함으로써 배움의 재미를 더하고 실제적으로 전공에 도움이 되도록 할 수 있다.
접근방법	교사의 시범 연주와 접근방법이 학생에게 동기를 부여하는 경우가 많다. 학생의 연습 부족으로 수업 준비가 되어있지 않을 때는 교사가 학생의 학습 태도와 수준에 맞는 창조적인 방향으로 동기 유발을 해주어야 한다.	교사의 시범 연주뿐만 아니라 다른 학생들의 연주가 서로에게 자극이 된다. 다양한 그룹 활동을 통해, 학생 스스로 준비가 되어 있지 않으면 수업활동에 참가하기 힘들다는 것을 인식하게 됨으로써 서로에게 동기부여가 된다.
비용	대학에서의 부전공 교육으로서의 개인 교습은, 높은 자질을 갖춘 교수진에게 지도를 받음으로 고난도의 교육은 될 수도 있겠지만, 초급이나 중급 수준 학생의 한계를 잘 이해하지 못하는 교수진이나, 전공자를 가르치거나 더 높은 수준의 학생을 가르치기 원하는 교수진의 경우에는 수업이 건설적이지 않을 수 없으며, 학교로서도 강의료나 개별 교습장소 확보로 인한 지출을 고려해야 한다.	한 선생님이 여러 학생을 동시에 가르치므로, 처음 피아노 교실을 설치하는 설비비를 제외하면 개인 교습에 비해 강의료를 절약할 수 있다. 특히 부전공자들 중 같은 분야에서 중사할 학생들끼리 묶어서 교육할 수 있다면, 그들이 필요로 하는 것을 더 집중해서 할 수 있는 효과를 누릴 수 있다.
교재	개별 학생의 수행능력과 필요에 따라 차별 선택되어야 한다.	학생들의 수준과 배움의 목적에 따라, 다양한 건반수행 연습곡들과 솔로, 앙상블 곡들을 포함하는 적합한 수준의 교재선택이 매우 중요하다.

### III. 그룹 피아노 교습의 바른 이해

공누이의(2008) 연구에서는 서울소재 대학교의 그룹 피아노의 상황을 소개하고 있는데, 그 중 하나의 그룹 강좌는 모든 학생들이 같은 시간에 출석하되 헤드폰으로 연습하면서 자신의 차례를 기다려서 3-10분의 레슨을 받게 되었다(p. 2). 같은 연구에서, 여러 명의 학생을 제한된 시간 안에 가르쳐야 하므로 기초가 부족한 학생에게 충분한 시간을 할애하지 못하는 경우도 많다는 점도 논의하였다(p. 11).

하지만, 진정한 그룹 피아노 교습은 이렇듯 단지 차례를 기다려서 받는 독주곡 레슨이 아니다. 비록 다른 배경의 학생들이더라도 그것에 제한 받기보다는 교사의 능력으로 모

든 학생이 궁극적인 수업목적에 도달하게 하는 창의적인 교습방법과 이해도가 절실하다. 그렇지만, 이러한 교사의 시도가 성공에 이르자면, 적극적인 학교시스템 지원이 뒷받침 되어야 한다. 공누이의(2008) 연구에 의하면 어떤 강좌는 75분 수업에 최대 20명까지 수용하는 경우와 17대의 디지털 피아노가 있는 교실에 인원제한 없이 수강생을 받는 사례를 보였다. 이러한 사례는 그룹 교육이 갖는 의미를 상실할 뿐만 아니라 피아노 전공 이외에 음악대학 학생들이 충분히 개발해야 할 좋은 수준의 피아노 교육이 될 수 없는 것은 자명한 사실이다. 미국 그룹 피아노 교육환경의 예로, 예전에는 6-8 학생들이 50분 수업을 일주에 2회씩 갖는 것을 주로 행해 왔다. 하지만 많은 학교들이 재정적인 어려움으로 인해, 현재는 적게는 8명, 많게는 14명까지의 학생이 동시에 수업을 받게 되는 경우가 증가하고 있다. 여기에서, 짝수의 학생을 선호하는 이유는 짝과의 활동(peer activity)이나 그룹을 만들기가 수월하기 때문이다. 하지만 언제나 이상적인 수강인원을 채울 수는 없다. 학생들의 결석이나 홀수인원의 학생이 참석할 경우, 선생님의 재빠른 판단과 조절 능력으로 수업을 성공적으로 이끌 수 있는 능력과 철저한 계획이 선행되어야 한다.

## IV. 효과적인 그룹 피아노 교육

일반적으로 그룹피아노 교육은 가능한 모든 피아노 기술을 연마할 수 있게 하는데 목적이 있다. 그 예로는 초견 능력 개발, 화음넣기, 전조, 총보읽기, 반주, 독주곡과 앙상블곡, 즉흥연주와 테크닉 등을 포함하며, 그 중 몇 가지를 아래와 같이 소개하고자 한다.

### 1. 초견 능력 개발(sight-reading)

그룹 피아노가 갖는 무궁무진한 장점 중 하나가 초견 연습이다. 악보를 처음 접하고, 수분 안에 쳐낼 수 있는 능력은 누구나 다 갖고 싶어 하는 기술이다. 하지만 초견이라는 부분은 꾸준한 초견 연습 자체를 통하지 않고서는 지름길은 없다. 다양한 형태의 곡들을 제한된 시간 안에 곡의 성격을 파악하고 조성과 리듬을 이해하여 끊이지 않고 쳐낼 수 있게 만드는 것이 이 훈련인데, 그룹피아노 교재에 수록되어 있는 짧고 단계별 수준의 예제 곡을 여러 부분으로 나누어 부분을 각각의 학생들이 돌림노래 형태로 치게 함으로써, 다소 실수가 있더라도 전체가 끊이지 않고 하나의 긴 곡을 읽게 하는 활동이 가능하다(round-robin manner). 또한 피아노 듀엣 등도 이러한 방법으로 꾸준히 실행시킴으로 자신도 모르게 초견능력이 향상되고 고른 템포를 유지하는 습관을 들이게 되는 사례를 많이 보아왔다.

## 2. 독주곡 지도(solo repertoire)

공누이의(2008) 연구에 의하면, 주로 우리나라 대학 부전공 피아노 교육에서 이루어지는 것은 독주곡임을 알 수 있다(p. 6-7). 그렇지만, 위에서 언급한 대로 제한된 시간과 건반 악기 능력 연습 등으로 제한된 수업시간에 긴 독주곡만 다룰 수는 없다. 그렇다면 어떻게 하는 것이 가장 이상적인 독주곡 지도일까? 우리 주위에는 유명 작곡가들이 작곡한 소품들이나 피아노 교육적인 목적으로 작곡한, 비교적 짧으면서도 좋은 공부가 되는 많은 좋은 곡들을 찾아볼 수 있다. 긴 곡을 제한된 시간에 비효율적으로 가르치는 것 보다는 비교적 짧은 곡을 완성도 있게 가르치는 것이 그룹피아노 교사의 능력이라고 할 수 있다. 긴 곡을 한 학생에게 가르침으로 소모되는 시간이 길게 되면 다른 학생들이 흥미를 잃게 되는 경우는 자명하다. 이러한 경우는, 매 시간마다 그 곡을 나누어서 부분적으로 지도함으로써 각각의 학생에게 골고루 시간을 배분하는 능력이 선생님에게 요구된다.

## 3. 즉흥연주(improvisation)

흔히 즉흥연주라 하면 재즈 연주를 하는 경우에 해당한다고 생각하기 쉬우나 이 능력은 미국의 NASM(National Association of School of Music)에서 모든 음악대학의 피아노 교과과정에 특별히 포함하도록 제시할 만큼 모든 피아노 연주가들에게도 주어져야 할 배움의 기회이다. 역사적으로 유명한 작곡가들과 대가들은 모두 즉흥연주의 귀재들이었음을 우리는 알고 있다. 즉흥연주능력을 기르는 여러 가지 방법과 활동 중 저자의 학생들이 가장 즐겨 하는 방법으로는, 특정한 조성의 테크닉, 화음 등을 배운 후에 다양한 스타일의 반주 음형을 넣어주면서 한 사람씩 차례로 돌아가면서 즉흥연주를 한다. 이러한 활동을 통해 학생들은 조성의 이해와 테크닉을 점검할 수 있을 뿐만 아니라 다른 학생들의 창조적인 아이디어를 들음으로써 그룹피아노 클래스의 재미를 더할 수밖에 없다.

## 4. 화성연습과 조옮김(harmonization and transposition)

이 두 가지 항목 중 어떤 것도 간과 되어서는 안 될 부분인데, 좋은 그룹 피아노 교재들은 다양한 전통멜로디를 소개하고 있으므로 각기 다른 예제들을 학생들에게 지정해 주고 연습하게 함으로써 다양한 멜로디를 서로에게 듣게 되고, 자신의 예제뿐만 아니라 다른 학생들이 연주하는 반주 음형도 배울 수 있는 계기가 된다. 조옮김 연습은 학생들의 조성 이해에 상당한 도움을 주며, 자신들이 이론시간에 배웠던 내용들을 피아노 위에서 구체화함으로써 피아노 연습에 더 필요성을 느끼게 되는 경우가 많았다. 이러한 장점

은 이미 우즐러가(2000) 아래와 같이 소개한 바 있다.

음악 이론을 안다는 것은 그것을 어떻게 실제적으로 적용할 수 있는지를 아는 것을 말한다. 어떤 이론적 내용을 가르치던지, 기술을 가르치던지 항상 ‘안다’는 것의 의미를 이해하고 또 집중해야 한다(p. 346).

## V. 개인교습에서 활용할 수 있는 그룹 피아노 교습의 활동들

라이크는 좀더 구체적으로 그룹 피아노 교수법을 개인지도에 활용할 수 있는 방법을 다음과 같이 소개하였다.

그 당시만 해도 개별 지도만이 피아노 전공자들이 배울 수 있는 방법이었던 때문에 고급 그룹 피아노 클래스는 그들에게 피아노의 새로운 영역에 눈을 뜨게 하여 주었다. 피아노 전공 학생들은 그룹활동을 통해, 개인 레슨 에서 배우기 힘들었던 초견, 반주받기, 듣고 악보 없이 치기, 풍부한 앙상블 곡을 배우는 흥미진진한 기회를 누렸다(Choi, 2012, p. 63).

개인교습에서 그룹피아노 활동을 성공적으로 이끌기 위해서는, 각각의 학생의 학습태도와 그들의 음악적 경험과 배경을 이해함으로써 더 적합한 방법의 교수법을 고안할 수 있다. 그 예로, 비슷한 유형과 능력을 가진 학생들을 앞뒤로 시간 배치를 하여 앙상블의 기회를 준다. 중요한 것은, 교사의 평생에 걸친 끊임없는 레퍼토리 연구가 필요하다. 초견 훈련 역시 그룹피아노 활동을 교사와 학생 간에 번갈아 치거나 듀엣곡을 이용하여 시작하기 전 재빨리 곡의 형태를 파악하는 연습과 멈추지 않고 치게 하도록 하여 꾸준한 초견 연습 기회를 제공한다. 이 밖에도, 교사의 창의력을 통해 정기적인 소모임인, 피아노 파티를 고안해 볼 수도 있다.

개인 교습 시간이나 정기적인 학생 연주회 이외에 그룹 활동 모임을 제공하는 것은 미국 피아노 스튜디오에서 많이 찾아 볼 수 있다. 그러한 그룹 클래스는 여러 가지 형태와 이름으로 실행 될 수 있으며, 주 목적은 친목을 도모하고 편안한 분위기를 조성함으로써 서로의 연주도 듣고, 음악사나 이론에 관한 게임들을 할 수 있으며 공개 레슨의 형태로 진행할 수도 있다. 다른 학생의 연주를 경청하고, 건설적인 감상의견(feedback)을 줄 수 있도록 장려하여서 다른 사람 앞에서 말하는 연습과 비교 분석 할 수 있는 태도가 자신의 연습에도 적용할 수 있는 기회가 된다. 이 부분 또한 진정한 피아노 교육에서 중



요한 부분을 차지한다고 학자들은 말해왔다(Uszler, 2000, p. 268). 또한 멀티미디어를 이용한 음악용어나 음악사 등의 개념을 준비해서 보여줌으로써 선생님이 같은 설명을 각각의 학생에게 여러 번 해야 하는 노력도 줄이고 함께 배움의 효과도 극대화 할 수 있다. 피아노는 단지 혼자서 외롭게만 치는 것이 아니라는 인식을 심어주어 배움의 즐거움을 더할 수 있다.

## VI. 결론

학자들은 세 가지 요소의 탄탄한 균형이 좋은 피아노 교육을 이룩한다고 말해왔다. 이 세 가지란 좋은 자질의 선생님과 이해심 있는 부모의 지원, 음악적이거나 그렇지 못하더라도 배움의 열정이 있는 학생을 이야기 한다. 선생님의 자질을 향상은 피아노 교수법 학회와 회원들의 꾸준한 노력으로 가능해져 왔고 또 앞으로도 끊임없이 발전될 것이라 믿어 의심치 않는다. 전국피아노 페다고지(National Conference on Piano Pedagogy, 현 National Conference on Keyboard Pedagogy)의 합동창시자이며 원장을 역임했던 크로니스터(R. Chronister)는 ‘피아노 교육자들을 양성하고 다음 세대의 예술적 교육자들을 양성하는 작업은 우리가 피아노 페다고지를 통해서 할 수 있는 일 중 가장 훌륭하고 의미 있는 일’이라고 언급했다(Choi, 2012). 또한 그의 동료였던 라이크는 자신이 가르쳤던 그룹 클래스를 방문했던 학생의 부모가 ‘나도 저렇게 피아노를 배웠으면 얼마나 좋았을까!’라고 말했던 것을 떠올리며 그룹 피아노 클래스가 긍정적인 결과를 나올 수 있는 진정한 효과적인 방법이라고 알려준다(Choi, 2012, p. 129).

효과적인 그룹 피아노라는 것은 꼭 필요한 장비를 갖추고, 가르침에 대한 어려움을 논의 할 수 있는 기회들과, 개인지도와 그룹지도의 조화, 또한 그룹 피아노 교수법에 대한 진정한 이해가 반드시 필요하다. 라이크는, 교사들은 독주와 합주 연주 능력과 건반악기 수행능력을 같은 비중으로 훈련시켜야 하며 단지 이런 기술을 연마하는 수업이 될 뿐만 아니라 서로가 협력하고 장려하는 건설적인 수업 환경을 조성하여 학생들이 관심을 갖고 집중하게 하는 것이 교사의 능력에 달려있다고 믿는다(Choi, 2012, p. 128). 이에 덧붙여, 김수영은(2012) 성인 전문 피아노 학원과 학습자에 대한 연구에서 밝힌 바와 같이 성인들을 위한 그룹 피아노 교실이나 그에 적합한 교재의 개발이 시급하다고 기술하였다(p. 38).

피아노 선생님께서 학생들에게 음악을 통해서 그들이 얼마나 윤택한 삶의 기회를 누리고 사는지에 대한 설명은 꾸준히 할 필요가 있다고 생각한다. 어렸을 때 피아노 배

움의 중요성을 인식하지 못하다가 장성한 후 깨닫고 좀더 열심히 하지 않은 부분에 대해 후회하는 사람들을 항상 접한다. 우리나라에서는 많은 경우에 고학년이 되거나 중학교에 진학하면서 취미 활동으로의 피아노 레슨을 중지하는 경우가 빈번하다. 그러기에, 피아노로 가능한 기능들을 함께 가르침으로, 언젠가는 다시 회복하여 피아노 연주의 즐거움을 되찾을 수 있도록 도와주는 것이 필요하다. 분명히 피아노를 배우고 어려움을 극복하고 또 배움과 연주의 즐거움을 맛본 학생들과 기회가 없었거나 중도에 하차한 학생들과는 후에 지대한 차이점이 있다. 모든 학생들이 피아노 전공자가 되는 것을 기대하고 교육하지는 않는다. 피아노 교사들은 학생들이 좋은 음악을 배우고 즐거움으로 건전한 삶과 정신을 갖게 하는 중요한 역할을 하고 있는 사람들이라 생각한다. 격려와 건설적인 방법으로 가르친 학생들이 더 밝은 미래 사회를 건설하게 된다는 것을 생각하면 끊임없는 연구가 절실하다.

## 참고문헌

- 김수영 (2012). 성인 전문 피아노 학원 학습자 실태조사를 통한 교육 발전 방안 연구. **음악교수법 연구**, 9, 25-60.
- 공누이 (2008). 수강생 대상 설문조사를 통한 “클래스피아노” 연구. **한국피아노교수법학회논문집**, 4, 1-18.
- Baker-Jordan. M. (2004). *Practical piano pedagogy*. CA: Warner Brothers Publication.
- Choi, C. H. (2012). *The contributions of James Lyke to piano pedagogy*. Doctoral dissertation, University of Illinois, Urbana-Champaign, IL.
- Forester, J. J. (1997). *Robert Pace: His life and contributions to piano pedagogy and music education*. Doctoral dissertation, University of Miami, Coral Gables, FL. Retrieved September 18, 2008, from Dissertations & Theses: Full Text database (Publication No. AAT 9824540).
- Uszler, M., Gordon, S., & Smith, S. M. (2000). *The well-tempered keyboard teacher* (2nd ed.). Belmont, CA: Schirmer.

## 음악 요소 기반의 피아노 즉흥연주 지도방안

### I. 들어가는 말

피아노는 음악을 표현하고 창조하는 등 다양한 음악적 행위를 실행하는데 효과적인 매체로 간주되고 있어 음악대학의 비피아노 전공자나 교사 양성대학의 예비 음악교사 모두에게 필수적으로 이수해야 하는 기본 악기로 요구되고 있다. 대학 클래스 피아노 프로그램의 기본 목표는 포괄적인 건반 기능을 계발하는데 있다. 대학 음악 교육과정 기준에 대한 지침을 제공하는 공식 기관인全美음악대학협회(NASM: National Association of Schools of Music, 2007)는 대학 클래스 피아노 과정에서 다음과 같은 실용적 건반 기능이 습득되어야 할 것을 명시하고 있다(NASM, 2007): 조옮김, 초건, 즉흥연주(improvising), 반주, 선율의 화성화, 및 앙상블 연주. 베스틴은(Bastien, 1973) 클래스 피아노 수업에서는 건반 기능 뿐 만 아니라 음악이론, 악곡분석, 피아노문헌, 및 음악사 등 여러 음악학습 영역이 통합되어 지도될 수 있는 교수법적 접근이 필요하다고 주장하였다.

그러나 종래의 국내 대학 클래스 피아노 교육은 대체적으로 독보와 테크닉 연습, 레퍼토리, 화음 반주 붙이기 등을 중점 학습내용으로 지도해 온 경향이다. 클래스 피아노에서 지도되어야 하는 여러 실용적 건반 기술 중 가장 소홀히 다루어지는 분야는 ‘즉흥연주’로서 학생들에게 최소한의 훈련조차 제공되지 못하는 경우도 있다. 미국의 경우도 대학 음악교육에 대한 정책 발표 성명에 의하면, 대학 클래스 피아노 음악 프로그램의 교과과정에서 연주, 이론, 음악사적 지식은 강조되고 있는 반면 즉흥연주 훈련에는 가장 낮은 비중이 주어졌으며 지도방법상의 세부사항은 제시되고 있지 않다는 문제점이 지적되었다(NASM, 2007).

친도(Chin, 2008-2009) 그의 연구에서 대학의 클래스 피아노 수강자들이 아직도 실용적 건반 기능을 충분히 습득하지 못하는 경우가 많다고 보고하면서 그 이유는 포괄적

음악성 신장을 목표로 하는 클래스 피아노의 교육목표에 대한 인식 부족 때문이라고 설명하였다. 친은 피아노 연주학위를 취득한 강사들이 일 대 일 개인 레슨에 의해 훈련되어 왔기 때문에 그룹 피아노 여건의 지도 방식에 익숙하지 않다고 언급하였다(Chin, 2008-2009, pp. 18-19). 따라서 본고에서는 즉흥연주 지도에 대한 교수법적 아이디어를 제공하기 위한 목적으로 클래스 피아노에서 음악요소에 대한 개념적 이해를 도모하면서 창의적 즉흥연주 기술을 습득시킬 수 있는 음악요소 기반의 즉흥연주 지도방안을 제시하고자 한다.

## II. 즉흥연주 학습의 교육적 의미

‘즉흥연주’는 즉각적으로 음악적 개념을 조작할 수 있는 능력이 요구되는 자발적인 작곡으로 정의할 수 있으며, 즉흥연주 연습은 학생들에게 건반을 탐색하고 다양한 음악적 요소를 실험하고 음악적으로 자신을 표현할 수 있는 기회를 제공한다. 또한 즉흥연주는 귀를 훈련시키고 조성감을 형성하며 건반패턴에 신속히 반응하도록 유도한다. 즉흥연주는 음악적 생각을 표출하는 행위라 할 수 있는데, 음악적 어휘의 내면화를 통해 이해된 음악적 개념을 즉흥적으로 표현하는 것으로 설명되고 있다(Azzara, 1993, p. 330). 예를 들면, 8마디의 단순한 선율 즉흥연주를 하기 위해서는 음악의 구조에 대한 기본적인 이해가 바탕이 되어야 하며 다음과 같은 여러 음악적 요소에 대한 이해 없이는 의미 있는 음악 창작행위는 실행되기 어렵다: 조성 측면에서의 시작음과 끝음의 처리, 종지, 조성, 화음 구조, 악절 구조, 음계 체제, 선율 진행, 선율 윤곽(melodic contour), 박자, 리듬패턴, 음역, 클라이맥스 및 통일성과 다양성.

아자라의(Azzara, 1993) 실험연구를 통해 즉흥연주 학습은 음악의 조성적, 리듬적, 표현적 요소에 대한 명확한 이해를 도모시키는 것으로 입증되었다. 아자라는 즉흥연주 과정에서 선율패턴과 리듬패턴에 목적과 의미를 부여하면서 행해지는 정신적 연습과 신체적 연주는 화성 진행에 대한 이해를 증대시킨다고 언급하였다. 로이드는(Lloyd, 1975) “완벽한 음악성 계발에 도달하기 위해서는 즉흥연주는 필수적인 학습이다”라고 강조하면서 실제로 즉흥연주는 가장 실용적이고 질서 있는 형태의 음악창조 학습영역이라고 교육적 가치를 지적하였다(Lloyd, 1975, p. xi). 이처럼 피아노 교육에 있어서 음악적 이해력은 단지 제시된 악곡을 배우는 방식, 즉 악보를 읽고 건반에서 치는 독보 중심 방식 보다는 음악을 만들면서 즉흥적으로 표현하는 창조적 접근방식에 의해 더욱 효과적으로 강화되는 것으로 제안되고 있다.

특히 음악요소 기반의 즉흥연주는 창조적 건반연주 기술뿐만 아니라 음악적 분석력을 계발하게 되어 피아노 작품의 미적 특성을 파악, 분석, 해석하여 연주할 수 있는 미적 통찰력을 함양시킨다. 즉흥연주 기술은 체계적인 교육에 의해 계발될 수 있는 능력으로 보고되듯이 건반에서의 다양한 즉흥연주 경험을 통해 누구나 선천적으로 소유하고 있는 창조적 잠재력을 발휘하도록 해야 하는 것이다.

### III. 음악요소별에 따른 피아노 즉흥연주 기법의 유형

본 연구는 즉흥연주 기법의 유형을 파악하기 위해 피아노 교수법 관련 문헌 및 포괄적 음악성 함양을 목적으로 개발된 많은 종류의 대학 클래스용 피아노 교재를 조사하였으며 그 중에서 즉흥연주 학습을 포함하고 있는 10여권의 교재들을 선정하여 즉흥연주 기법을 검토 분석하였다. 분석 결과에 의하면 각 교재에 사용된 즉흥연주 기법에는 많은 차이가 있으며 지도 음악요소 측면에서도 대다수의 교재가 특정 개념만을 한정적으로 다루는 것으로 조사되었다. 검토 교재의 즉흥연주 기법들을 종합 정리한 내용과 저자의 지도경험에 근거하여 다양한 유형의 기법들이 구안되었는데 아래에 음악요소별로 분류하여 제시하도록 한다.

#### 1. 리듬 요소에 근거한 즉흥연주 기법

- 지정한 음표들을 사용하여 박자에 맞는 리듬 프레이즈 창작하기
- 제시된 선율을 리듬을 변화시켜 즉흥연주하기
- 제시된 선율이나 악곡 다른 박자로 바꾸어 연주하기
- 악곡의 특정 리듬패턴을 새로운 리듬패턴으로 대치하여 읽는 창의적 악보 읽기

#### 2. 선율 요소에 근거한 즉흥연주 기법

- 제시된 2마디 또는 4마디 질문 악구에 어울리는 응답 선율을 즉흥적으로 연주하기
- 제시된 리듬을 보고 선율 즉흥연주하기
- 왼손의 오스티나토(ostinato) 반주형 위로 선율 즉흥연주하기
- 제시된 화음에 어울리는 선율 즉흥연주하기
- 간단한 선율이나 감상곡의 주제 외워서 치거나 듣고 치기
- 1마디 길이로 제시된 리듬형을 중심 리듬 모티브로 사용, 전개하여 4마디 또는 8마

디 길이의 프레이즈 선율 즉흥연주하기

- 악보 보고 선율의 일부 음들이나 특정 마디 전체를 다른 음으로 대치하여 연주하기
- 제시된 선율을 보면서 선율 변주 기법을 사용하여 즉흥적으로 연주하기
- 제시된 선율 모티브를 다음의 여러 동기 전개 기법을 사용하여 8마디나 16마디의 선율을 창작하거나 즉흥연주하기: 동형진행(sequence), 전위(inversion), 역진행(retrograde)
- 단순한 구조의 오른손 선율에 어울리는 대선율을 왼손 성부에 만들어 2성부 대위법적 양식의 음악 즉흥연주하기

<악보 1> 연습과제 예시 1. 아래 곡조의 오른손 선율에 병진행, 반진행의 대위 선율을 즉흥연주해보자. 병진행은 6도나 10도 음정으로 진행하도록 한다.



- 창의적 악보 읽기(creative music reading)
- 바로크식 선율 장식 즉흥연주 기법을 사용하여 연주하기

<악보 2> 연습과제 예시 2. 화성음만을 사용하여 기본 선율을 만든 다음 비화성음을 추가하는 바로크식 즉흥연주를 해보자. 경과음이나 보조음 중 한 가지 유형의 비화성음을 만들, 또는 두 가지를 모두 포함하는 선율을 여러 번 즉흥연주해 보고 그 중 잘 된 것을 기보하고 비화성음인 음표를 동그라미로 표시해 보자.



### 3. 화음 요소에 근거한 즉흥연주 기법의 유형

아래 3가지 유형으로 제시된 선율에 화음 반주붙이기

- 1) 화음기호가 제시되지 않은 선율의 화성화
- 2) 로마 숫자 화음기호에 의한 선율의 화성화
- 3) 재즈 화음기호에 의한 선율의 화성화

- 제시된 로마 숫자 화음기호(예: I, V, IV)를 보면서 양손으로 분산화음 패턴으로 즉흥연주하기
- 다양한 음정의 화음 오스티나토 붙이기
- 재즈 양식의 12마디 블루스 화음 진행을 토대로 즉흥연주하기
- 제시된 재즈 화음기호(예: G, Em, G/B) 보고 양손에 의한 코드 반주 즉흥연주하기

<악보 3> 연습과제 예시 3. 재즈 코드기호를 보고 양손으로 모음화음형으로 연주해 보자. 그 다음 코드기호는 기재된 것을 그대로 사용하면서 새로운 리듬패턴을 고안하여 즉흥연주하거나 리듬은 보존하면서 다른 코드기호를 적어 놓고 치는 연습도 해 보자.

2/4	오른손	♪						♪		♪	
	왼손	♪						♪		♪	
		E		A/E		E		B7/D#		E	

( 4분 음표와 8분 음표는 모음화음으로 치고 셋잇단음표는 분산화음으로 치도록 하자 )

- 4대의 피아노를 위한 다성부 앙상블 곡을 네 그룹이 나누어 화음기호만 표시된 악보를 보며 각 성부에 해당된 패턴을 즉흥연주하기
- 제시된 재즈 화음기호에 기초한 4성부 건반 앙상블 곡 창작하기
- 제시된 화음기호를 보면서 왼손에는 화음의 근음을 연주하면서 오른손은 화음에 어울리는 선율 즉흥적으로 연주하기
- 화음기호와 1-2마디 길이의 선율 모티브를 제시해 주고 왼손은 근음 위치의 화음반주를 치면서 오른손으로는 선율 모티브를 동형진행 기법으로 전개시키며 즉흥연주하기
- 4성부 찬송가 스타일로 창작하기
- 악보의 코드 진행 보면서 장·단화음 즉흥적으로 바꾸어 연주하기

<악보 4> 연습과제 예시 4. 왼손의 d-단화음을 제외하고는 모두 장화음이다. 악보대로 쳐 보고 양손의 리듬은 그대로 사용하면서 다른 장화음이나 단화음으로 바꾸어 쳐 보자.



- 화음 분석을 토대로 모음화음을 여러 분산화음 패턴으로 바꾸는 창의적 악보읽기

#### 4. 빠르기 요소에 근거한 즉흥연주 기법의 유형

- 즉흥연주 과제음악을 빠르기를 변화시켜 연주하기
- 즉흥연주 과제음악을 ‘점점 빠르게(accelerando)’와 ‘점점 느리게(ritardando)’를 적용하여 연주하기

#### 5. 셈여림 요소에 근거한 즉흥연주 기법의 유형

- 즉흥연주 과제음악을 셈여림을 변화시켜 연주하기
- 다양한 셈여림 기호를 포함하는 리듬 양상블 창작하여 연주하기

#### 6. 음색 요소에 근거한 즉흥연주 기법의 유형

- 디지털 피아노에서 제시된 과제 음악에 적합한 음색을 선택하여 연주하기
- 디지털 피아노의 다양한 음색을 사용한 리듬 양상블 곡을 창작하여 연주하기
- 디지털 피아노의 건반 분할 기능을 이용하여 선율과 반주부를 각기 다른 음색을 선택하여 연주하기
- 형식적 측면을 고려하여 프레이즈 또는 각 부분마다 음색을 달리하여 연주하기

#### 7. 형식 요소에 근거한 즉흥연주 기법의 유형

- 문답 형태의 프레이즈 즉흥연주
- 4마디 질문 선율에 3가지 유형의 프레이즈 구조로 응답 선율 즉흥연주하기:
  - 1) 반복 악절(a a) 2) 평행 악절(a a') 3) 대비 악절(a b)



■ 특정 음악 형식으로 음악 창작하기

<악보 5> 연습과제 예시 5. 아래 선율을 성부 모방 기법에 의해 캐논 양식으로 즉흥연주해 보자.



■ 주제와 변주곡 형식 창작하여 연주하기:

연습과제 예시 6. 제시된 단순한 주제 선율을 다음과 같은 다양한 변주 기법을 활용하여 즉흥적으로 변주하기: 리듬 변주, 선율 변주, 박자 변주, 조성 변주, 셈여림 변주, 음색 변주, 선법 음계 변주, 오른손-왼손 교차 변주, 반주 변주, 음역 이동 변주 등.

## 8. 성부 요소에 근거한 즉흥연주 기법의 유형

- 단순한 곡조의 선율에 대응하는 제 2성부의 대선율 붙이기
- 3성부 피아노 악보를 보면서 성부 구조를 이해하기 위해 2성부씩 짝지어 연주하기
- 주선율 성부와 화음의 근음을 연주하는 베이스 성부의 2성부만 기보된 3성부 앙상블 곡의 악보를 보며, 빈 마디로 화음기호만 적힌 내성부 화음 성부를 다양한 분산 화음형으로 즉흥적으로 화음반주 붙이기

## IV. 맺는 말

본고에서는 대학 클래스 피아노 수업에 도입될 수 있는 음악요소 기반의 다양한 즉흥연주 기법을 구안하여 제시하였다. 제시된 즉흥연주 학습내용들이 실제 수업 현장에서 지도되기 위해서는 기법의 유형과 음악요소에 따라 악보가 요구되기도 한다. 이러한 경우 클래스 피아노 교재에 수록된 악곡을 연습과제곡으로 사용하거나 또는 교재 이외에 노래곡이나 기악곡 등의 악보 일부분을 발췌하여 연습소재로 활용해도 된다. 클래스 피아노 수업에 즉흥연주 학습의 도입은 사용하는 주 교재의 진도 내용이나 연습 중인 레퍼토리의 주요 음악요소 등을 고려하면서 연계성을 갖고 학습내용을 계획하고 구성할

수 있다.

대학 클래스 피아노 프로그램이 포괄적인 건반 기능 함양을 교육목표로 추구하기 위해서는 음악적 이해력 강화와 더불어 창의적인 음악 체험을 할 수 있도록 즉흥연주 학습의 기회가 필히 제공되어야 한다. 이를 위해 클래스 피아노 교육자들은 즉흥연주의 교육적 가치와 즉흥연주 기술을 계발하기 위해 다양한 접근방법이 시도될 수 있다는 가능성을 인식하고 지도과정에 즉흥연주 학습을 도입하는데 많은 관심과 적극적인 자세를 갖기를 바란다.

## 참고문헌

- Azzara, C. D. (1993). Audiation-based improvisation techniques and elementary instrumental student's music achievement. *Journal of research in music education*, 42(4), 328-342.
- Bastien, J. (1973). *How to teach piano successfully*. Park Ridge, IL.: General Words and Music Co..
- Chin, H. L. (2008-2009). Repertoire and technical exercises: Does the instructor's area of specialization affect the degree of emphasis on these skills? *American music teacher*, 58(3), 18-21.
- Lloyd, R. & Lloyd, N. (1975). *Creative keyboard musicianship: Fundamentals of music and keyboard harmony through improvisation*. New York: Dodd, Mead & Company.
- National Association of Schools of Music (2007). *National association of schools of music handbook 2006-2007*. Reston, VA.

## 주제발표 II

주제발표  
II

다양한 피아노작품의 내용적 접근: 분석 후에 무엇을 할 것인가?  
이남재 (한국교원대학교 교수)

# 다양한 피아노작품의 내용적 접근: 분석 후에 무엇을 할 것인가?

## I. 서론

음악 연구 논문을 쓸 때 맞닥뜨리게 되는 가장 큰 고비는 기본적인 악곡 분석을 마쳤을 때 다가온다. 분석 후 어디로 어떻게 가야할지 갈피를 잡기 어려운 경우가 많기 때문이다. 이러한 난관에 직면하게 되면 자칫 손쉬운 해결책을 찾거나 또는 연구자에게 이미 익숙한 한두 가지 해결책에 매달리는 경우도 생긴다. 이렇듯 제한된 해결책으로 도출된 연구 결과의 편협함에서 벗어나기 위해 오늘의 발표는 ‘무슨 수를 써서라도’ 악곡을 해석해 보겠다는 마음가짐에 입각한 해석 예를 제시하고자 한다. 이를 통해 결국 ‘무슨 수’라는 것이 각 악곡의 내용적 특성을 가장 잘 드러낼 수 있는 방식이어야 한다는 것을 뜻함을 알게 되며, 이렇게 할 때 작곡가의 의도에 보다 가까이 접근할 수 있을 것으로 기대된다.

## II. 본론

오늘 논의할 주제에 대한 착상은 베토벤의 <피아노 소나타>, Op. 27, No. 1 및 No. 2 ‘월광’에 붙어 있는 “sonata quasi una fantasia”와 일반적으로 ‘단테’ 소나타로 알려진 리스트의 <순례의 연보> 중 ‘단테를 읽고’에 붙은 “fantasia quasi sonata”라는 부제들 간의 연관성을 찾아보려는 것에서 비롯되었다. 오늘 발표할 궤적이 옳다거나 유일한 것이라고 주장하려는 것이 아니라, 분석을 마친 다음 추구하기로 선택할 수 있는 하나의 길로 제시된 것에 지나지 않는다(변인정, 2015; 양리라, 2015).

## 1. <월광 소나타> 첫 악장의 진면목

<월광 소나타>의 1악장의 진면목을 파악하기 위한 수단으로 이 곡의 선율에 가사를 붙여보는 작업이 뒤따를 것이다. 베토벤 가곡 중 가장 간결한 <Ich liebe dich>를 통해 얼핏 단순한 3부 형식으로 보이는 짧은 노래에 베토벤이 붙여 넣은 결코 정적이지 않은 동적인 진행을 추적해 볼 것이다. 이러한 진행이 가사가 없는 피아노곡에서는 어떻게 구현되어 있는지 살펴보기 위해 <월광 소나타>의 첫 악장에 가사를 붙여보는 실험이 뒤따를 것이다.<sup>1)</sup>

### <악보 1> <월광 소나타> 첫 악장의 선율

The image displays the melodic line of the first movement of Beethoven's Moonlight Sonata. The score is written in G major and 3/4 time. It consists of eight staves of music. The notation includes various dynamics such as *mpco.*, *cresc.*, *decreso: p*, *pp*, *cantabile espres:*, *p*, *cresc.*, *decreso:*, *cresc.*, *pp*, *dim:*, *rall;*, and *ppp*. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some measures containing triplets and slurs. The overall character is lyrical and expressive, with a focus on dynamic contrast and phrasing.

1) 가사 내용에 담긴 진행의 도움을 기대할 수 없는 피아노곡에서는 이를 보완하기 위한 수단이 강구되게 마련이다. 이러한 기법들의 다양한 용례는 리스트의 가곡 패러프레이즈에서 찾아볼 수 있다.

## 2. 변주곡에 대한 고찰

### 1) 과정이 주안점인 변주곡

기악곡 진행 과정과 이에 담긴 의미를 캐보기 위해 모차르트의 <작은별 변주곡> 전체를 들으면서 따라가 보겠다. 주제와 12 변주로 이루어진 이 곡은 세 부분으로 나눌 수 있으며, 이러한 배열을 남녀가 서로 만나 탐색기간을 거쳐 깊은 사랑에 빠지는 과정으로 읽을 수 있다.

### 2) 변주곡의 주제 유형

모차르트에 비해 베토벤의 변주곡들은 과정보다 각 변주의 뚜렷한 성격이 두드러진다. 이러한 성격 고찰에 앞서 우선 베토벤의 <영웅 변주곡>을 통해 변주곡 주제에 대해 고찰해보자. 변주곡 주제는 크게 세 부류로 나눌 수 있다. 먼저 선율 자체에 중요한 뜻이 담겨 있어 원형을 보존하는 것에 주안점을 두는 형태로 하이든의 <황제 현악 사중주> 2악장의 <황제 찬가> 변주 및 베토벤의 <합창 교향곡> 4악장에서 ‘환희의 송가’가 처음 기악으로 제시될 때 점층적으로 변주되는 부분이 대표적이다. 원 선율을 왜곡시키지 않기 위해 이 두 변주는 주선율을 연주하는 악기를 계속 바꾸고, 이에 따라 나머지 요소들을 배치하는 식으로 진행된다. 이렇듯 선율 자체가 중요한 첫 유형과 대조적으로 두 번째 유형은 매우 단순한 구조의 주제 위에 변주를 전개하는 방식이다. 이때 변주의 주된 대상은 선율, 베이스가 모두 될 수 있으며, 종종 이 두 요소가 번갈아 가면서, 또는 함께 변주의 대상이 된다.2) 베토벤의 ‘영웅’ 변주곡 주제는 바로 이러한 유형에 속한다. 모차르트적인 변주 과정과 후기 베토벤 양식이 혼재하는 이 변주곡의 주제가 뜻밖에도 베토벤 자신의 발레 음악 <프로메테우스의 창조물>의 피날레에 나오는 콘트라단스 주제라는 사실 또한 흥미롭다.3)



2) 이러한 사용의 예로는 앞서 다룬 모차르트의 “작은 별” 주제와 하이든의 “놀람”교향곡 2악장 주제, 라흐마니노프의 <파가니니 랩소디>의 주제가 있다.

3) 춤과 기악 음악의 밀접한 관계는 바그너의 “모든 기악 음악은 춤곡이다”라는 말에 잘 반영되어 있다. [악·가·무]

### 3) 성격이 두드러진 변주곡

변주곡의 세 번째 유형은 베토벤의 <디아벨리 변주곡>으로 대표되는 ‘성격’ 변주곡이다. 성격 변주를 이해하기 위해서는 영국의 음악학자 덴트(E. J. Dent)의 ‘성격 음악’에 대한 다음과 같은 논의가 도움이 된다.

스폰티니는 멘델스존 시대에 ‘성격’ 음악이라고 불렀던 것을 실제로 처음 만든 사람은 아니겠지만, 주된 생산자이기도 하였다. 이 단어는 낭만주의 시기의 독일의 피아노 작품 제목들에 흔했으며, 프랑스에서도 마찬가지였다. 영국 사람의 귀에는 이 말이 언제나 조금 이상하게 들린다. 표지에 ‘성격 소품’(characteristic piece)이라는 단어를 보면 우리들은 자연스럽게 이들이 ‘이 작품들의 작곡가의 성격’을 뜻한다고 상상하기 때문이다. 대부분의 경우 그렇다. 멘델스존은 변장을 못하기에. 그러나 그들의 의도는 무대에 등장하는 집시, 선원, 사냥꾼, 또는 오페라 합창단이 입고 나와 청중들에게 그들이 누군지 즉각 알려주는 특정 인물 같은 것을 제시하려는 것이었다(1976, pp. 105-106).

### 3. 환상곡과 소나타

‘디아벨리’ 변주곡에 나오는 여러 성격의 군상들은 슈만의 <카니발>에 줄지어 등장하는 인물들을 연상케 한다. 이와 같은 슈만 음악의 표제적 성격은 자연스럽게 <환상곡>, Op. 17을 둘러싼 논의로 이어진다. 마스톤(N. Marston)이 정리한 자료에서 알 수 있듯이 작품의 본질이 ‘소나타’인가 아니면 ‘환상곡’인가에 대해서는 작곡가 자신도 계속 생각이 바뀐 것으로 보인다(Marston, 1992, p. 23). 슈만의 <환상곡>이 리스트에게 헌정된 것 역시 우연한 일이 아니었다.<sup>4)</sup> 리스트의 <단테 소나타>에 붙은 부제 “소나타 풍의 환상곡”과 연계하여 생각해 볼 거리를 제공하기 때문이다. 리스트의 “주제 변형” 기법은 베를리오즈의 ‘고정악상’, 바그너의 ‘주제 동기’와 더불어 소위 ‘신독일악파’가 사용했던 순환기법으로 언급되는 경우가 많다. 이들 간의 공통점과 차이점도 있겠지만, 크게 보면 이들을 모두 ‘변주’의 범주에 넣을 수 있다. 이런 눈으로 본다면 리스트의 <단테 소나타>의 환상곡적 요소는 주제와 변주의 원리에 바탕을 둔 주제 변형에 따른 “의상 갈아입기”라고도 할 수 있다. 특히 매우 다른 성격처럼 들리는 두 주제가 알고 보면 같은 음형에 뿌리를 두고 있다는 달하우스의 탁견을 받아들인다면 더욱 그렇다.<sup>5)</sup>

<단테 소나타>를 더 깊이 이해하기 위해서는 이 곡이 환상곡이나 소나타냐 하는 것을 규정하는 데 있는 것이 아니라, 이 두 측면이 어떻게 얽혀 있는지 차분히 숙고하는데 있

4) 이에 대한 답례로 리스트는 <소나타 B 단조>를 슈만에게 헌정하였다.

5) 이런 점에서 이 곡의 주제 사용은 하이든이 즐겨 사용했던 단일 주제 소나타 형식과 맥이 통한다.

다. 이러한 접근을 통해 얻어진 깨달음은 리스트의 <B단조 소나타>를 한 차원 높이 이해하는 데 굳건한 디딤돌이 될 것이다.

<표 1> <단테 소나타>의 주제변형과 소나타 형식의 유기적 결합

주 제 변 형 기 법			주제 변형1	주제 변형2			주제 변형3			주제 변형4
	환 상 곡			‘즉흥곡 풍’						
소 나 타 형 식	도 입 부	제 시 부	도 입 부	‘주제 변형’의 제시부	발 전 부	‘주제 변형’의 재현부	재 현 부	코 다	코 다	
	도입부, 제시부				발전부		재현부	코다		
주 제	제1주제 제1주제 제2주제				도입부 동기+ 제1주제 동기, 도입부 동기+ 제2주제 동기		제2주제			

## 참고문헌

변인정 (2015). 베토벤 「월광 소나타」의 감상 지도 방안 연구. 석사학위논문, 한국교원대학교 교육대학원, 청주.

양리라 (2015). F. Liszt의 <단테 소나타>의 주제변형 기법과 소나타 형식의 상호작용 연구. 석사학위논문, 한국교원대학교 교육대학원, 청주.

Dent, E. J. (1976). *The rise of romantic opera*. W. Dean ed. Cambridge: Cambridge University Press.

Marston, N. (1992). *Schumann Frantasia, Op. 17*. Cambridge Music Handbook. Cambridge: Cambridge University Press.



# 렉처 리사이틀

렉처  
리사이틀

Youthful & Useful Repertoire for Duo: Essential one-piano four-hand music for musical development  
강의: Reid Alexander (University of Illinois 교수, 숙명여자대학교 교환교수)

04:40-05:30 아트홀

발표 : Reid Alexander

(University of Illinois 교수, 숙명여자대학교 교환교수)

통역 : 정혜연 (University of Illinois 강사)

## Youthful and useful repertoire for duo: Essential one-piano four-hand music for musical development

Exploring this genre of music at each plateau of instruction will lead to a better understanding of balance(what is musically in the foreground and background), the importance of listening, and of course rhythmic and technical security with a pianistic partner.

Perhaps most important is the joy of sharing with another musician(whether student and student or teacher and student) in what tends to be a lonely discipline, if the focus is solely on solo repertoire. The fifth edition of the *Piano Repertoire Guide: Advanced and Intermediate Literature*(Stipes Publishing, 2011, Alexander and Albergo) includes greatly expanded literature sections in the areas of piano ensemble music. Certainly the increase in teaching piano duets as part of traditional studio teaching as well as ensemble concerts and competitions sponsored by professional music teacher associations and colleges and universities reflect a heightened interest in piano ensemble performance.

In the area of piano ensemble, whether one or more pianos, three quite useful resources for teachers and students are *The Piano Duet: A Learning Guide* by Dallas Weekly and Nancy Arganbright(Kjos, 1996), *Piano Duet Repertoire: Music Originally Written for One Piano, Four Hands* by Cameron McGraw(Indiana University Press, 2001, 2<sup>nd</sup> edition), and *Music for More than One Piano: An Annotated Guide* by Maurice Hinson(Indiana University Press, 1983).

### I. Landmark piano duet repertoire and composers

- Charles Burney(1726-1814) was one of the first to compose sets of sonatas for piano duet, which he called *Sonatas or duets for two performers on one pianoforte or harpsichord*.

- Earliest duets for keyboard also date from 17<sup>th</sup> century English works, including some in the <Fitzwilliam Virginal Book>
- Johann Christian Bach
- Mozart four-hand sonatas(some of which he performed with his sister Nannerl).
- Clementi four-hand sonatas
- Schubert(Dances, F Minor Fantasia, Rondo, Variations, and more)
- Schumann, Mendelssohn, Brahms, Dvorak and Grieg
- Debussy, Ravel, Dello Joio, Barber, Poulenc, Rachmaninoff, and Persichetti
- Modern educational composers such as Rocherolle, George, Tsitsaros, Caramia, Lessard, and many, many more!

Since the 19<sup>th</sup> century and prior to the advent of recordings, publishers regularly published four-hand transcriptions of symphonic music by composers such as Beethoven, Haydn, Liszt, Bach, Richard Strauss, and even the operas of Wagner and Stravinsky's ballet <Rite of Spring>.

## II. Key differences between four-hand duet playing(one piano) and solo playing

Element	Duet playing(chamber music)	Solo playing
Tempo	Ensemble playing, mutual collaboration(rather than one person leading and another person following)	Freer, individual choice based on a tempo mark
Pedal	The second performer(bass) is usually responsible for pedaling though pedals can be shared between the two performers	The soloist handles all pedaling
Balance	Proper balance between the secondo(the lower part) and primo(top part)	Melody and accompaniment shared between the two hands

### **III. If two pianists choose a work like Poulenc's 1918 Piano Sonata, which was composed to be performed on either two pianos or one piano, what differences in preparation and performance presentation need to be considered?**

#### **1. Two pianos**

- 1) On two pianos, the performers have more space to obtain physical freedom and access to the entire keyboard. Music composed for two pianos can utilize the entire keyboard for each of the two parts, whereas the two parts for four hands composed for one keyboard are necessarily more restricted, generally each to one-half of the keyboard. If the two players choose to play the Poulenc on one piano, during personal practice each player needs to sit in the proper duet position(to the left or right).
- 2) Sensitive pedaling can be utilized by both performers in a two-piano setting.
- 3) The sound of the Poulenc is more stereophonic when performed on two pianos.

#### **2. Four-Hands(one piano)**

- 1) The sound palette is remarkably different than two pianos, in part, because the color comes only from one piano and one pedal mechanism.
- 2) Visually, the image at one piano can be very striking because of physical gymnastics, e.g., crossing hands and arms.
- 3) An immediate intimacy and closer collaborative image occurs with four-hand one piano playing.
- 4) Pedaling can be shared depending on the nature of the musical text. There are several places in the Poulenc where the primo will use the damper pedal or the performers will share pedals(i.e., secondo *una corda* and primo damper).

#### IV. The list of duet compositions and arrangement for pre-college students by North American pedagogical composers.

The intent of this lecture-recital program, presented by Dr. Reid Alexander and Dr. Hyeyeon Jung, is to reveal attractive, fresh sounding four-hand duet compositions and arrangements written for pre-collegiate students by North American pedagogical composers. An incomplete list of composers and compilers presented include Cline-Bussires Lessard, James Lyke, Tony Caramia, Jon George, Frances Clark, Norman Dello Joio, Reid Alexander, Christos Tsitsaros, Stella Goud, Ettore Pozzoli, Eugenie Rocherolle, Vincent Persichetti, and Arletta O'Hearn. Different musical styles(including selected holiday music) and musical textures occur such as student secondo and primo parts of quite equal difficulty and contrasting levels where the teacher plays a more challenging secondo and the student an easy primo part.

*Nothin' But the Blues* by Arletta O'Hearn(from Jazz Together, Kjos)

*Deep South Blues* by Tony Caramia(from Keyboard Musicianship, vol. II, 10<sup>th</sup> ed., Stipes)

*By the Brook* by Christos Tsitsaros(from Looking in the Mirror, Frederick Harris)

*A Little Song* by Jon George(from Two at One Piano, elementary duets, book I, Alfred)

*Nostalgic Song(Little Pieces on 5 Notes)* by Ettore Pozzoli(from Smiles of Childhood, Ricordi)

*First Steps(easy duets)* by Samuel Maykapar(Leeds Music)

*Prelude* by Cline Bussires-Lessard(from Keyboard Musicianship, vol. I, 10<sup>th</sup> ed., Stipes)

*Another Simple Waltz* by Tony Caramia(from Keyboard Musicianship, vol. I, 10<sup>th</sup> ed., Stipes)

*Scarborough Fair(English)* arranged By James Lyke(from Keyboard Musicianship, vol. I, 10<sup>th</sup> ed., Stipes)

*Take Me Out to the Ball Game(Tilzer)* arranged by James Lyke(from Keyboard Musicianship, vol. I, 10<sup>th</sup> ed., Stipes)

*Ballad* by Cline Bussires-Lessard(from Keyboard Musicianship, vol. II, 10<sup>th</sup> ed., Stipes)

*Play Time* and *Story Time* by Norman Dello Joio(from Family Album, Marks Music)

*The Ballerina* by Norman Dello Joio(from Five Images, Marks Music)

*Indian Summer* by Jon George(from Kaleidoscope Duets, vol. III, Alfred)

*Computer Model #1087* by Jon George(from Kaleidoscope Duets, vol. IV, Alfred)

*Enchanted Forest* by Jon George(from Kaleidoscope Duets, vol. V, Alfred)

*A Mischievous March* by Stella Goud(from Off-Balance Duets, Frederick Harris)

*Rockin' Chair* by Eugenie Rocherolle(from headin' south, Kjos)

*A Quiet Place* by Dale Reubart(from 2 x 2: Etudes for Piano Duet, Frederick Harris)

*It's A Most Unusual Day*(McHugh and Adamson) arranged by Jim Lyke(from We Love A Piano, Alfred)

*Jingle Bells*(Pierpont) arranged by Reid Alexander(from Christmas Music from Around the World, Frederick Harris)

*Good King Wenceslas*(Piae Cantiones, 1582) arranged by Reid Alexander(from More Christmas Music from Around the World, Frederick Harris)

*Jesus, Jesus, Rest Your Head* by Vincent Persichetti(from Appalachian Christmas Carols, Elkan-Vogel)

*Deck the Halls*(Old Welsh Carol) arranged by Eugenie R. Rocherolle(from Christmas Side by Side, Kjos)

*Adeste Fideles* by Franz Liszt(from Christmas Liszt For Two, eds. Weekley and Arganbright, Kjos)

# 어린학생들을 위한 주옥같은 피아노 듀엣 작품들

정혜연 번역

피아노 앙상블을 연주하려면 파트너와의 음악적 밸런스(선율과 반주, 주요부과 배경을 구별), 듣는 훈련의 중요함, 그리고 리듬과 견고한 테크닉을 필요로 한다. 아마도 앙상블이 피아니스트들에게 있어서 가장 중요한 점은 독주곡의 외로운 연습에 많은 시간을 할애하는 우리 피아니스트들에게 다른 음악가들(학생들끼리의 연주이든, 선생님과 학생의 연주이든)과 연주하는 기쁨을 함께 누리는 것이다. <중상급 학생을 위한 피아노 레퍼토리 지침서>(Piano Repertoire Guide: Advanced and Intermediate Literature, Alexander and Alberg, 2011년 5판 발행)에서는 방대한 양의 피아노 앙상블 음악을 보여준다. 개인 레슨과 앙상블 연주회, 전문 음악협회와 음악대학의 후원으로 개최되는 콩쿠르 등의 레퍼토리만 보더라도 점점 증가되고 있는 피아노 앙상블 연주에의 관심을 잘 반영하고 있다.

피아노 한 대나 두 대 이상을 필요로 하기도 하는 피아노 앙상블 분야에, 선생님들과 학생들에게 도움이 될 만한 책 세 권을 소개하려고 한다. <피아노 듀엣 학습 지침서>(The Piano Duet: A Learning Guide, Weekly and Arganbright 저, 1996), <피아노 듀엣 레퍼토리: 한 대의 피아노를 위한 연탄곡>(Piano Duet: Music Originally Written for One Piano, Four Hands, McGraw 저, 2001), <두 개 이상의 피아노를 위한 작품 해설과 지침서>(Music for More than One Piano: An Annotated Guide, Hinson 저, 1983).

## I. 주요 피아노 듀엣 레퍼토리와 작곡가들

- 버니(C. Burney)는 처음으로 ‘피아노 듀엣을 위한 소나타’를 작곡한 작곡가들 중 한명으로 그의 작품들을 ‘소나타’ 내지는 ‘duets for two performers on one pianoforte or harpsichord’라고 불렀다.
- 17세기 영국 작품에서 시작된 건반악기를 위한 초기작품들은 <Fitzwilliam Virginal Book>에 수록되어 있다.
- 요한 크리스찬 바흐(J. C. Bach)
- 모차르트(W. A. Mozart)의 4개의 손을 위한 소나타(모차르트가 그의 여동생 난네르와

함께 직접 연주하기도 했다.)

- 클레멘티(M. Clementi)의 4개의 손을 위한 소나타
- 슈베르트(F. Schubert) 춤곡, F단조 환타지아, 론도, 변주곡 등
- 슈만(R. Schumann), 멘델스존(F. Mendelssohn), 브람스(J. Brahms), 드보르작(A. Dvorak), 그리그(E. Grieg)
- 드뷔시(C. Debussy), 라벨(M. Ravel), 델러쥬이오(N.Dello Joio), 바버(S. Barber), 폴랑(F. Poulenc), 라흐마니노프(S. Rachmaninoff), 페르세티(V. Percishetti)
- 다수의 교육 작곡가들: Rocherolle, George, Tsitsaros, Caramia, Lessard 등

19세기 이후, 레코딩의 출현 이전에 출판사들이 베토벤(L. v. Beethoven), 하이든(J. Haydn), 리스트, 바흐(J. S. Bach), 스트라우스(R. Strauss)의 교향곡들과 심지어는 바그너(R. Wagner)의 오페라, 그리고 스트라빈스키(I. Stravinsky)의 발레음악 <봄의 제전>(Rite of Spring)까지 줄지어 4개의 손을 위한 편곡 작품집을 출판했다.

## II. 한 대의 피아노를 위한 연탄곡과 독주곡의 다른점

요소	피아노 듀엣(양상블)	피아노 독주
템포	양상블 연주, 성숙한 조화(한명이 이끌고 다른 한 명이 뒤따르는 것이 아니라 함께 만들어감)	더 자유롭고 악보의 템포 지시에 따른 연주자 본인의 선택
페달	베이스(secondo)를 맡은 연주자가 대개 페달 담당	독주 연주자가 모든 페달 조절
균형	두 연주자 간의 적절한 균형과 조화	멜로디와 반주가 양손을 오가며 연주

## III. 1918년에 작곡된 폴랑의 피아노 소나타는 한 대의 피아노를 위한 듀엣으로 연주되기도 하고 두 대의 피아노로 연주되기도 하는데, 이 경우에는 연주 준비를 위해 피아니스트들이 어떠한 점들을 생각해야 할 것인가?

### 1. two pianos

- 1) 두 대의 피아노에서는 각 연주자들이 더 많은 공간을 확보하여 신체적인 자유로



음과 건반 전체를 다룰 수 있다는 장점이 있다. 두 대의 피아노를 위해 쓰여진 작품은 각 파트가 건반 전체를 활용한다는 점에 있어서 한 대의 피아노를 위한 듀엣 곡에서 각 연주자가 건반의 반만을 사용한다는 제한성에 차이가 있다. 가령, 연주자들이 한 대의 피아노에서 폴랑의 소나타를 연주하기로 했다면, 개별 연습을 할 때에도 앙상블을 할 때와 같은 자리에서 연습을 해야 할 것이다.

- 2) 두 대의 피아노에서는 두 연주자 모두에게 민감한 페달링을 필요로 한다.
- 3) 두 대의 피아노에서 연주 할 때 구사해 낼 수 있는 음량의 폭에 차이가 있다.

## 2. One piano(four-hands)

- 1) 음색이 한 대의 피아노와 한 개의 페달로만 만들어지기 때문에 두 대의 피아노에 비해서 음량과 음색에 있어서 확실한 차이가 난다.
- 2) 두 연주자가 한 피아노에 나란히 앉아 연주하기 때문에 신체가 접촉하기도 하고 양손과 팔이 교차하는 등 시각적으로 두드러지는 효과가 있다.
- 3) 한 대의 피아노에서는 친밀한 교감으로 함께 만들어가는 앙상블의 그림이 더 분명해진다.
- 4) 페달은 음악의 짜임새와 표현에 따라서 함께 사용할 수도 있다. 폴랑의 소나타의 여러 부분에서 보이는 것과 같이 첫 번째 연주자(primo)가 페달을 사용하거나 한 사람이 오른쪽 페달(damper pedal)을 사용하는 동안 다른 한 사람이 왼쪽 페달(una corda)를 사용하는 등 둘이 함께 페달링을 하기도 한다.

## IV. 북미 작곡가들의 어린 학생들을 위한 피아노 듀엣 작품 목록

이번 렉처 리사이틀에서는 대학생 이하 어린 학생들을 위해 작곡된 북미 작곡가들의 주옥같은 피아노 듀엣 작품들을 발굴하여 선보일 것이다(아래 곡목 리스트 참조). 크리스마스 음악을 포함하여 여러 가지 다른 음악적 스타일과 구성들을 학생 연주자들을 위한 듀엣 작품들(primo와 secondo 각 파트에 비슷한 수준의 난이도)과 선생님과 학생을 위한 듀엣 작품들(조금 더 어려운 secondo와 쉬운 primo 파트)에서 함께 보여준다.

*Nothin' But the Blues* by Arletta O'Hearn(from *Jazz Together*, Kjos)

*Deep South Blues* by Tony Caramia(from *Keyboard Musicianship*, vol. II, 10<sup>th</sup> ed., Stipes)

*By the Brook* by Christos Tsitsaros(from *Looking in the Mirror*, Frederick Harris)

*A Little Song* by Jon George(from Two at One Piano, elementary duets, book I, Alfred)  
*Nostalgic Song(Little Pieces on 5 Notes)* by Ettore Pozzoli(from Smiles of Childhood, Ricordi)  
*First Steps(easy duets)* by Samuel Maykapar(Leeds Music)  
*Prélude*by Céline Bussiéres-Lessard(from Keyboard Musicianship, vol. I, 10<sup>th</sup> ed., Stipes)  
*Another Simple Waltz*by Tony Caramia(from Keyboard Musicianship, vol. I, 10<sup>th</sup> ed., Stipes)  
*Scarborough Fair*(English) arranged By James Lyke(from Keyboard Musicianship, vol. I, 10<sup>th</sup> ed., Stipes)  
*Take Me Out to the Ball Game*(Tilzer) arranged by James Lyke(from Keyboard Musicianship, vol. I, 10<sup>th</sup> ed., Stipes)  
*Ballad* by Céline Bussiéres-Lessard(from Keyboard Musicianship, vol. II, 10<sup>th</sup> ed., Stipes)  
*Play Time and Story Time* by Norman Dello Joio(from Family Album, Marks Music)  
*The Ballerina*by Norman Dello Joio(from Five Images, Marks Music)  
*Indian Summer* by Jon George(from Kaleidoscope Duets, vol. III, Alfred)  
*Computer Model #1087* by Jon George(from Kaleidoscope Duets, vol. IV, Alfred)  
*Enchanted Forest* by Jon George(from Kaleidoscope Duets, vol. V, Alfred)  
*A Mischievous March* by Stella Goud(from Off-Balance Duets, Frederick Harris)  
*Rockin' Chair* by Eugenie Rocherolle(from headin' south..., Kjos)  
*A Quiet Place* by Dale Reubart(from 2 x 2: Etudes for Piano Duet, Frederick Harris)  
*It's A Most Unusual Day*(McHugh and Adamson) arranged by Jim Lyke(from We Love A Piano, Alfred)  
*Jingle Bells*(Pierpont) arranged by Reid Alexander(from Christmas Music from Around the World, Frederick Harris)  
*Good King Wenceslas*(Piae Cantiones, 1582) arranged by Reid Alexander(from More Christmas Music from Around the World, Frederick Harris)  
*Jesus, Jesus, Rest Your Head* by Vincent Persichetti(from Appalachian Christmas Carols, Elkan-Vogel)  
*Deck the Halls*(Old Welsh Carol) arranged by Eugénie R. Rocherolle(from Christmas Side by Side, Kjos)  
*Adeste Fideles* by Franz Liszt(from Christmas Liszt For Two, eds. Weekley and Arganbright, Kjos)

## 2015년 제 7회 한국피아노교수법학회 학술대회 개최에 도움주신 분들

### 2015 KAPP 임원단

- 정완규 (한국피아노교수법학회 회장)
- 박지원 (한국피아노교수법학회 부회장, 공연예술분과위원장)
- 오상은 (홍보분과위원장)
- 이중희 (교육분과위원장)

### 2015 KAPP 학술대회 프로그램 담당위원 명단

- 김성은 (학술대회 전체 총괄, 학술분과위원장)
- 전순식 (구두발표 총괄)
- 이중희 (포스터세션 총괄)
- 신지연 (피아노 지도자 레슨 총괄)
- 정혜연 (렉처 리사이틀 통역 및 번역)

### 2015 KAPP 학술대회 진행 위원 명단

권미혜, 김성신, 백정심, 심관섭, 윤소윤, 이주용, 정민경, 최은영

### 2015 KAPP 학술대회 학술자료집 편집위원 명단

- 이주혜 (학술자료집 편집 총괄)

유순영, 신지연

## 2015년 제7회 한국피아노교수법학회 학술대회

---

인 쇄 | 2015년 5월 9일

발 행 | 2015년 5월 9일

발행인 | 정 완 규

발행처 | 한국피아노교수법학회 학술분과

홈페이지 | [www.pianopedagogy.or.kr](http://www.pianopedagogy.or.kr)

펴낸곳 | 도서출판 한학문화

---