

2014년 제6회 학술대회

학습자 만족도 향상을 위한 피아노 교수법

한국 피아노 교수법 학회

The Korean Association of Piano Pedagogy

| 일 정 표

2014년 제6회 학술대회

사회 박지원 부회장(나사렛대 교수)

09:00-09:30	등록 및 커피 타임		
09:30-09:40	개회식 학술대회 연혁 및 인사말	정완규 회 장 (중앙대학교 교수) 이중희 학술분과 부위원장 (연세대학교 강사)	
09:40-10:40	기조연설 I	"Elaboration Process"에 의한 음악이론 교수법	박재성 (한양대학교 교수)
10:40-11:00	기조연설 II	The Deepest Inner Rewards of Learning to Play the Piano	Dr. William Westney (Teas Tech University 교수) 통역: 곽준영 (중앙대학교 강사)
11:00-12:00	주제발표 I	Healthy Piano Playing: Big, Bold and Beautiful	Dr. William Westney (Teas Tech University 교수)
		통역: 곽준영 (중앙대학교 강사) 지정토론: 김지연 (배화여대 교수), 김성은 (명지대 문화예술대학원 강사), 권미혜 (서원대학교 교수)	
12:00-12:25	중식		
12:25-12:50	포스터 세션	Celebration Series Perspectives에 수록된 캐나다 작곡가 집중탐구: Christine Donkin	강지혜 (한세대학교 일반대학원)
		Celebration Series Perspectives에 수록된 캐나다 작곡가 집중탐구: Andrew Markow	박선영 (한세대학교 일반대학원)
		슈베르트의 다악장 구조 소나타로 바라본 즉흥곡 D. 935	박은혜 (이화여자대학교 공연예술대학원)
		Celebration Series Perspectives에 수록된 캐나다 작곡가 집중탐구: Boris Berlin	신민숙 (한세대학교 일반대학원)
		Celebration Series Perspectives에 수록된 캐나다 작곡가 집중탐구: Pierre Gallant	양지애 (한세대학교 일반대학원)
		Celebration Series Perspectives에 수록된 캐나다 작곡가 집중탐구: Anne Crosby	이수성 (한세대학교 일반대학원)
		Celebration Series Perspectives에 수록된 캐나다 작곡가 집중탐구: Linda Niamath	이한나 (한세대학교 일반대학원)
		Celebration Series Perspectives에 수록된 캐나다 작곡가 집중탐구: Jean Coulthard	장미 (한세대학교 일반대학원)
		셴커식 분석이론(Schenkerian Theory) 연구 - W. A. Mozart Piano Sonata K.331 제1악장을 중심으로 -	최수지 (세종대학교 일반대학원)
		Celebration Series Perspectives에 수록된 캐나다 작곡가 집중탐구: Stephen Chatman	홍정아 (한세대학교 일반대학원)

12:50-1:20	구두발표 I	A Pedagogical Guide to Aram Khachaturian's Piano Concerto in D-flat Major	Dr. Joanna Kim Doyle (University of North Georgia, USA) 좌장 이주혜 (이누리 평생교육원 교수)	203호
		초등학교 방과 후 피아노 수업을 위한 통합적 음악교육 커리큘럼 개발의 필요성	박일진 (중앙대학교 일반대학원) 좌장 권미혜 (서원대학교 교수)	208호
		초등학교 3-4학년의 피아노 학습에 대한 만족도 조사	박지영 (중앙대학교 일반대학원) 좌장 권수미 (한세대학교 초빙교수, 이화여자대학교 공연예술대학원 겸임교수)	210호
1:30-2:00	구두발표 II	고전시대 피아노 음악 연주를 위한 성공적인 페달의 사용: 베토벤의 월광 소나타를 중심으로	윤수현 (Kennesaw State University 교수) 좌장 유승지 (한세대학교 피아노페다고지 대학원 교수)	203호
		프로코피에프 피아노 소나타 No. 7 Op. 83에 나타난 작곡가의 다섯 가지 음악 요소	이보경 (가천콘서바토리 강사) 좌장 정선호 (백석대학교 콘서바토리 강사)	208호
		학교 음악교육이 현재 대학생들의 음악생활에 미치는 영향	박하나 (중앙대학교 일반대학원) 좌장 김성은 (명지대 문화예술대학원 강사)	210호
2:10-2:40	구두발표 III	음악과 경영학 전공 대학생들의 전공선택요인 및 교과과정의 진로 적합도 비교분석	정환호·최진호 (중앙대학교 일반대학원 음악학과 박사과정) 좌장 전순식 (한세대학교 피아노페다고지 대학원 강사)	203호
		Johann Christian Bach의 두 대의 건반악기를 위한 소나타 Op. 15, No. 5의 분석 및 고찰	이주혜 (이누리 평생교육원 교수) 좌장 오상은 (숙명여자대학교 사회교육대학원 피아노페다고지전공 교수)	208호
		송지혜 피아노 교육의 철학적인 배경에 대한 연구	송지혜 (한국 피아노교수법 연구소 소장) 좌장 이중희 (연세대학교 강사)	210호
2:50-3:20	피아노 지도 공개레슨	W. A. Mozart의 Sonata, K. 332 제 3악장	강희진 (이화여자대학교 공연예술대학원 전문지도자 이기정 (세종대 교수) 좌장 정선호 (백석대 콘서바토리 강사)	202호
		M. Clementi의 Sonatina Op.36, No. 3 제 1악장	이선아 (중앙대학교 일반대학원) 전문지도자 권수미 (한세대학교 초빙교수, 이화여자대학교 겸임교수) 좌장 전순식 (한세대학교 피아노페다고지 대학원 강사)	203호
		L. v. Beethoven의 Sonata Op. 2 No. 2 제 1악장	박윤선 (이화여자대학교 공연예술대학원 전문지도자 유은석 (이화여대 겸임교수) 좌장 오상은 (숙명여자대학교 사회교육대학원 피아노페다고지전공 교수)	208호

		L.v. Beethoven의 Sonata Op. 13 제 3악장	신단정 (한세대학교 피아노페다고지 대학원) 전문지도자 유승지 (한세대학교 피아노페다고지대학원 교수) 좌장 이중희 (연세대학교 강사)	210호
3:30-4:30	주제 발표 II	Perfectionism and Enjoyment: Can They Go Together?	Dr. William Westney (Teas Tech University 교수) 통역: 곽준영 (중앙대학교 강사) 지정토론: 김지언 (배화여대 교수), 김성은 (명지대 문화예술대학원 강사), 권미혜 (서원대학교 교수)	아트홀
4:40-5:30		렉처리 사이틀	주제: 탱고에 빠진 클래식	
	C. Gardel - Por una cabeza & La Cumparsita		이상연 (Pf, 백석대학교 교수) 유남규 (Vn, 이화여자대학교 강사)	
	E. Francini /H. Stamponi - Pedacito de Cielo A. Piazzolla - Nuestro Tiempo		한상원 (나사렛대학교 강사)	
	A. Piazzolla, - Cuatro Estaciones Portenas 중 'Verano Porteno', 'Invierno Porteno'		김지현 (수원대학교 사회교육원 강사)	
	I. Stravinsky - Tango for Two Pianos A. Rosenblatt - Tango for Two Pianos		송재경 (충남대학교 강사) 안인모 (이화여자대학교 강사)	
5:30-6:00	폐회식			

| Contents

기조연설 I

- “Elaboration Process”에 의한 음악이론 교수법 3
박재성 (한양대학교 교수)

기조연설 II

- The Deepest Inner Rewards of Learning to Play the Piano 13
Dr. William Westney (Texas Tech University 교수), 통역 : 곽준영 (중앙대)

주제발표 I

- Healthy Piano Playing: Big, Bold and Beautiful 19
Dr. William Westney (Texas Tech University 교수), 통역 : 곽준영 (중앙대)

포스터 세션

- <Celebration Series Perspectives>에 수록된 캐나다 작곡가 집중탐구
: Christine Donkin 27
강지혜 (한세대)
- <Celebration Series Perspectives>에 수록된 캐나다 작곡가 집중탐구
: Andrew Markow 35
박선영 (한세대)

□ 슈베르트의 다악장 구조 소나타로 바라본 〈즉흥곡 D. 935〉 박은혜 (이화여대)	43
□ 〈Celebration Series Perspectives〉에 수록된 캐나다 작곡가 집중탐구 : Boris Berlin 신민숙 (한세대)	53
□ 〈Celebration Series Perspectives〉에 수록된 캐나다 작곡가 집중탐구 : Pierre Gallant 양지애 (한세대)	63
□ 〈Celebration Series Perspectives〉에 수록된 캐나다 작곡가 집중탐구 : Anne Crosby 이수성 (한세대)	71
□ 〈Celebration Series Perspectives〉에 수록된 캐나다 작곡가 집중탐구 : Linda Niamath 이한나 (한세대)	81
□ 〈Celebration Series Perspectives〉에 수록된 캐나다 작곡가 집중탐구 : Jean Coulthard 장미 (한세대)	89
□ 쉐커식 분석이론(Schenkerian Theory) 연구 : Wolfgang Amadeus Mozart의 〈Piano Sonata K.331〉 제1악장을 중심으로 최수지 (세종대)	99
□ 〈Celebration Series Perspectives〉에 수록된 캐나다 작곡가 집중 탐구 : Stephen Chatman 홍정아 (한세대)	111

- Johann Christian Bach의 <두 대의 건반악기를 위한 소나타 Op. 15, No. 5>의
분석 및 고찰 197
이주혜 (이누리 평생교육원), 좌장: 오상은 (숙명여대)
- 송지혜 피아노 교육의 철학적인 배경에 대한 연구 209
송지혜 (한국 피아노교수법 연구소 소장), 좌장: 이중희 (연세대)

피아노 지도 공개레슨

- W. A. Mozart의 <Sonata K.332> 제 3악장 221
강희진 (이화여대)
전문지도자: 이기정 (세종대), 좌장: 정선호 (백석대)
- M. Clementi의 <Sonatina Op.36 No.3> 제 1악장 223
이선아 (중앙대)
전문지도자: 권수미 (한세대, 이화여대), 좌장: 전순식 (한세대)
- L. v. Beethoven의 <Sonata Op.2 No. 2> 제 1악장 225
박윤선 (이화여대)
전문지도자: 유은석 (이화여대), 좌장: 오상은 (숙명여대)
- L. v. Beethoven의 <Sonata Op. 13> 제 3악장 229
신단정 (한세대)
전문지도자: 유승지 (한세대), 좌장: 이중희 (연세대)

주제발표 II

- Perfectionism and Enjoyment: Can They Go Together? 235
Dr. William Westney (Texas Tech University), 통역: 곽준영 (중앙대)

기조연설 I

기조 연설
I

“Elaboration Process”에 의한 음악이론 교수법
박재성 (한양대학교 교수)

“Elaboration Process”에 의한 음악이론 교수법

I. 조성음악에서의 세 가지 진행형

조성음악 작품은 <세 가지 유형의 진행형>에 의해 만들어져 있다. 이들 세 가지 진행형을 공부하게 되면, 조성음악의 구조를 정확하게 파악할 수 있게 된다. 그리고, 이를 통하여 음악이론을 보다 쉽게 이해할 수 있게 된다. 세 가지 유형의 진행형은 다음과 같다 : 아르페지오 진행 / 경과적 진행 / 보조적 진행.

아래 악보에서 X로 표시된 부분의 화음은 c단조의 으뜸화음으로 되어 있다. 이 부분에서의 선율 구조를 분석해 보자. 이 분석과정을 통하여 <세 가지 유형의 진행형>을 공부할 수 있다.

[예 1] Schubert: *Winterreise*, No. 1, “Gute Nacht”

7 8 9 10 11

Fremd bin ich ein-ge-zo-gen, fremd zieh ich wie-der aus. Der
Ich kann zu mei-ner Rei-sen nicht wäh-len mit der Zeit, muß

pp

c: i

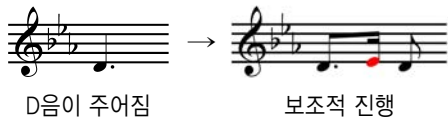
II. Elaboration Process

1. E_b음에 의한 Elaboration (아르페지오 진행 / 경과적 진행)



이 패시지에서 E_b은 c단조 으뜸화음의 구성음이다. E_b을 <아르페지오 진행>을 사용하여 발전시킨 것이다. 여기에서 D음은 <경과적 진행>에 의해 만들어진 음이다.

2. D음에 의한 Elaboration (보조적 진행)



3. Elaboration Process

이와 같이 주어진 최소한의 음이 세 가지 진행형에 의해 수식되어 발전되는 과정을 Elaboration Process라고 부른다. 이 과정을 통하여 우리는 음악 이론과 관련된 내용을 음악적으로 공부할 수 있게 된다.

4. 주요음

아래의 악보에서 동그라미로 표시된 음들은 다음과 같은 이유로 <주요음>으로 불리운다.

- E_b : 아르페지오 진행을 이끌어내는 음이다.
- D : 보조적 진행을 이끌어내는 음이다.
- C : 악구를 끝내는 음이다.

[예 2] Schubert: *Winterreise*, No. 1, "Gute Nacht"

5. 구조음

이와같이 패시지의 구조 틀을 이루는 <주요음>들은 <구조음>이라고 불리운다.

III. (동기적) 통일성

여기에서 우리는 이 패시지의 구조음이 바로 선율의 첫 세 음이란 것을 알 수 있다. 즉, 이 패시지의 전체 구조가 선율이 시작될 때에 이미 제시되는 것이었다. 이를 달리 표현하면, 이 패시지를 시작하는 부분과 패시지 전체 구조는 대단히 밀접한 상호관련성을 가지고 있다.

[예 3] Schubert: *Winterreise*, No. 1, "Gute Nacht"

음악에서의 통일성을 쉽게 이해할 수 있는 작품 예를 하나 보겠다.

[예 4] Schumann, Album for the Young, Op. 68, No. 9,

(동기적 통일성)

Im klagenden Ton (에처롭게)

Part I
p
d:

Lustig (익살스럽게)

Part II
f
D:

동일한 음소재를 공유

음악 작품에서 <통일성>을 찾을 수 있고 이해할 수 있으면, 여러분은 이제 음악 작품을 소리의 차원을 떠나 예술작품의 차원에서 이해할 수 있게 될 것이다. <통일성>은 서양음악 작품을 구성하는 가장 기본적인 예술 철학으로 평가된다.

IV. Haydn: *Trumpet Concerto*, Mvt. 1

[Ex.] Haydn: *Trumpet Concerto*, Mvt. 1

1. <음형A>에 의한 Elaboration Process

<아르페지오 진행>과 <경과적 진행>에 의해 "음형A"가 Elaboration되는 과정을 보자.



[단계 1] B \flat 음이 주어졌다.



[단계 2] 주어진 B \flat 음이 <아르페지오 진행>에 의해 한 옥타브 위로 발전되었다.



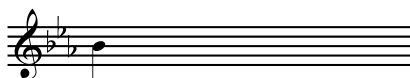
[단계 3] 아르페지오 음들이 <경과적 진행>에 의해 수식되었다.



2. <음형B>에 의한 Elaboration Process



[단계 1] 첫 번째 패시지에서와 마찬가지로 B \flat 음이 주어졌는데, 옥타브 위에서 시작한다.



[단계 2] 주어진 B \flat 음이 <아르페지오 진행>에 의해 발전된 뒤, 제자리로 복귀했다.



[단계 3] 상행하는 아르페지오의 구성음들이 <경과적 진행>에 의해 수식되었다. 이번에는 <경과음>들이 “연속적으로” 사용되었다. 따라서 짧은 길이의 16분음표가 필요하게 되었다.



[단계 4] 이번에는 하행하는 아르페지오의 구성음들이 <경과적 진행>에 의해 수식되었다.

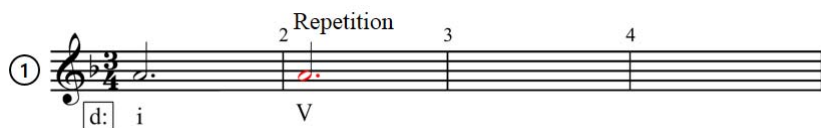


V. Elaboration Process 만들기

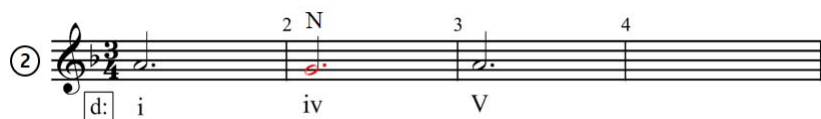
지금부터 만들 네 마디 패시지를 4분의 3박자로 된 D단조로 설정하고, A음이 주어졌다고 가정하자.



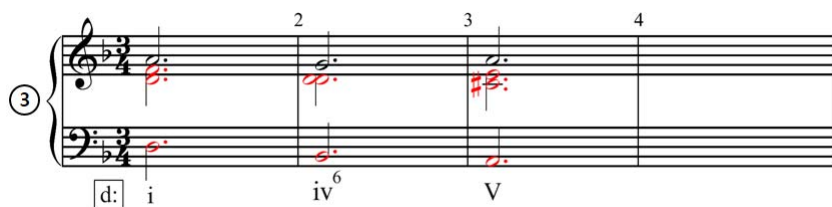
[단계 1] 반복기법에 의해 주어진 음이 반복된다.



[단계 2] 보조적 진행에 의해 G음이 삽입되었다.



[단계 3] 각 마디를 4성부 체제로 만들었다.



[단계 4] 이제 마지막 마디를 채울 차례이다.

[단계 5] 이번에는 셋째 마디에서의 선율선을 수식해 보자.

[단계 6] 점2분음표를 피아노 반주 패턴으로 바꾸어보자.

[단계 7] 화음도약 : 이번에는 <화음도약>이라고 불리우는 새로운 선율 전개방법을 공부 하겠다.

[단계 8] 화음도약

⑧

[d:] i ii^{♯4}₃ V⁷ i

[단계 9] 보조적 진행

⑨

[d:] i ii^{♯4}₃ V⁷ i

[단계 10] 화음도약

⑩

[d:] i ii^{♯4}₃ V⁷ i

[단계 11] 경과음 및 선행반복

⑪

[d:] i ii^{♯4}₃ V⁷ i

기조연설 II

기조연설

II

The Deepest Inner Rewards of Learning to Play the Piano.

Dr. William Westney (Texas Tech University 교수)

The Deepest Inner Rewards of Learning to Play the Piano

1. The joys and rewards of music itself:

I was so lucky that my first music lessons were not at the piano! Instead, at the age of 3, I found myself in a class offering pure musical experience - lively and challenging games that used the whole body and our young voices but NO instruments and no performance - in other words, no notes to play right or wrong. I did this for two years before ever having an actual piano lesson. What I remember is not only the excitement of learning new things in such a playful way, and the ease of learning rhythm and harmony when your whole body is involved, but most especially - the energetic **fun** of it all, the happy absorption in music-making that made you forget everything else in life for a few blissful moments. (This was a class in Dalcroze Eurhythmics - a wonderful way to start out a life's journey in music.)

Why does anyone play or sing music at any age? I think we are all seeking that very experience - losing ourselves in the beauty and rhythmic life of music, expressing ourselves, trusting the moment, forgetting everything else, sharing it with others. Nothing in our musical education should get in the way of those experiences! And it's so natural to us - think of the two-year-olds in your life, the three-year-olds - their love of singing the songs they know, of bouncing their bodies with joy whenever they hear energetic music. Once upon a time we were two-year-olds like that, un-self-conscious and free, and so were our piano students.

It's pure fun. Is fun a bad thing? Is fun the opposite of "musically skilled" or "musically mature" or "expressive" or "stylistically appropriate"? I certainly hope not. If it were, I would have quit the music business years ago. Fun is wonderful to share - and audiences can always sense when a performer is having fun. Think of one of our greatest living musicians (in every sense), cellist Yo-Yo Ma. No one could be more revered as an interpreter, yet no one could radiate more of a sense of joy, connection, and the pure enjoyment that music can offer.

2. Specific rewards of piano:

The piano is tricky to play because it uses two hands to play notes independently - the fact that we can do this at all is practically a miracle. It challenges and stimulates the brain to high levels of functioning, and this can bring a lifetime of reward. It is highly beneficial when both sides of the brain really talk to each other and have to coordinate.

Practicing the piano effectively requires self-honesty, realism, and good abilities as a problem solver. It is refreshing, not frustrating, when we learn to practice well - it means we learn to get our egos out of the way and accept/deeply notice things as they are, without the suffering of labeling them as good or bad. Good practicing leads to breakthroughs, which are always exciting and inspiring in our lives.

In order to enjoy these wonderful rewards of a lifetime of musical activity and achievement, we need to make sure that conflicts and obstacles are removed, so our natural musicality and our natural ability can shine. This will be the focus of the other presentations today.

피아노를 배움으로써 얻게 되는 깊은 내면의 보상

1. 음악 자체가 가져다 주는 기쁨 그리고 보상

저는 제가 경험한 최초의 음악 교육이 피아노를 통하여 이루어지지 않았다는 사실을 매우 다행이라고 생각하고 있습니다. 대신, 세 살 때 저 스스로 진정한 음악이라고 느낄 수 있었던 수업을 들었는데, 여기엔 악기나 연주가 아닌, 온 몸과 어린 목소리만으로 충분했던 생동감 있고 도전적인 놀이들이 있었습니다. 달리 말하면, 옹거나 틀리게 연주할 음표가 없었던 시간이었습니다. 이와 같은 학습과정은 정식으로 피아노 레슨을 받기 2년 전까지 지속 되었습니다. 제가 기억하는 것은, 재미있는 방식으로 새로운 것을 배우는 흥미진진함뿐만 아니라, 온 몸을 사용해서 리듬과 화성을 배울 때의 수월함, 그리고 가장 특별했던 건, 세상의 모든 것을 잊고 음악 만들기에만 행복하게 몰두하던 그 축복받은 짧은 순간들이 준 힘찬 즐거움입니다. (이 수업은 달크로즈 유리드믹스입니다. - 음악 속에서 삶의 여행을 시작하는 멋진 방법입니다.)

우리가 나이와 상관없이 노래를 하거나, 악기 연주에 관심을 가지게 되는 이유는 무엇일까요? 우리는 여기에서 특별한 경험들을 찾고 있는데, 이것은 음악의 아름다움과 생동감, 다른 모든 것들을 잊은 채 그 순간의 느낌에 충실하며, 자신을 표현하고 이를 타인과 공유하는 것이라 생각합니다. 우리가 음악교육을 통해 얻어야 하는 것은 바로 이러한 경험의 방식이 되어야 합니다! 그리고 이것은 매우 자연스러운 현상이기도 합니다. - 우리가 두, 세 살이었을 때를 상상해 보시기 바랍니다. - 아는 노래 부르거나 신나는 음악을 들을 때마다 흥겨워서 몸을 흔드는 것을 좋아했었지요. 한때 우리가 그렇게 자의식이 없고 자유로운 두 살배기였던 것처럼 우리의 학생들도 마찬가지입니다.

‘재미 (또는 즐거움)’의 본질은 무엇인지 생각해 봅시다. 재미를 추구하는 교육은 올바른 것인가요? 또는 ‘음악적으로 능숙한’, ‘음악적으로 성숙한’, ‘감성적인’, ‘적절한 스타일.’ 과 상반되는 의미인가요? 저는 그렇지 않다고 단언합니다. 만약 그랬다면 저는 진작에 음악가를 그만두었을 겁니다. 즐거움을 나누면 신이 나고, 청중은 연주자가 언제 즐거워하는지를 정확히 감지해낼 수 있습니다. 현재까지 활동하고 있는 위대한 음악가 중 가장

뛰어난 사람 중 한 명으로 꼽히는 첼리스트 요요 마(YO-YO MA)의 경우를 살펴봅시다. 누구도 요요 마를 훌륭한 음악 해석가로만 평가하지 않습니다. 요요 마의 연주를 통하여 많은 사람들이 그가 느끼고 있고 예술적 환희를 경험하고 요요 마와 영적 공감의 신비한 순간을 겪게 되고, 더 나아가 음악이 제공하고 있는 재미를 공유하게 됩니다.

2. 피아노 배움으로써 얻게 되는 본질적인 보상

피아노는 연주하기가 까다롭습니다. 두 손을 독립적으로 사용해서 음표들을 연주해야 하기 때문입니다. 사실 이 모든걸 해낸다는 건 실제로 기적입니다. 피아노 연주는 뇌를 도전시키고 자극해서 고도의 기능을 할 수 있게 하고 (사람들은) 이를 통해 평생의 보상을 얻게 됩니다. 양쪽 뇌가 서로 긴밀하게 대화하고 협동할 수 있다는 것은 피아노 연주를 통하여 얻게되는 큰 혜택입니다.

효과적인 피아노 연습은 피아니스트에게 자신에게 발생된 문제를 찾아내는 냉정함, 현재의 연주 기량을 정확하게 판단하기 위한 객관성, 그리고 이것을 해결할 수 있는 문제해결 능력을 요구합니다. 우리가 좋은 방법을 배우게 된다면, 연습과정에서 깨닫게 되는 문제들은 우리를 두렵게 만들기보다, 문제 해결을 통하여 자신감 넘치고 활기찬 연주를 할 수 있도록 만들어 줄 것입니다. 올바른 연습은 연습과정을 통하여 자신도 모르게 형성된 상상 속의 이상적인 연주, 또는 과신하고 있는 자신의 능력에 대한 잘못된 평가를 버리는 것을 의미합니다. 하지만 여러분은 이미 형성된 자신의 연주가로서의 자아가 올바른 것인지, 또는 올바르지 않은 것인지 판별하기 위하여 고심 할 필요가 없습니다. 좋은 연습을 통하여 여러분은 단순히 피아노에 필요한 훈련뿐만 아니라 자신의 삶이 내포하고 있는 흥미와 함께 감동을 경험할 수 있기 때문입니다.

여러분의 삶과 함께 존재하는 음악적 사고, 그리고 올바른 연습을 통하여 얻을 수 있는 성취가 가져다 주는 놀라운 보상들을 경험하고 즐기기 위해서, 여러분은 자신이 가지고 있는 타고난 음악성과 재능이 빛나는 것을 방해하는 장애물과 문제점을 제거해야 합니다.

(번역: 곽준영)

주제발표 I

주제발표

I

Healthy Piano Playing: Big, Bold and Beautiful
Dr. William Westney (Texas Tech University 교수)

11:00-12:00 아트홀

발표 : Dr. William Westney (Texas Tech University 교수)

지정토론 : 김지언 (배화여대 교수),

김성은 (명지대 문화예술대학원 강사),

권미혜 (서원대학교 교수)

통역 : 박준영 (중앙대학교 강사)

Healthy Piano Playing: Big, Bold and Beautiful

I think it's of great importance that piano playing always be physically "healthy." By "healthy" I mean free of harmful tension, and using the whole body in an agreeable way. Many people find this easier to do, and just feel a lot more comfortable, when they are playing forte than when they are trying to play very softly. Quiet dynamics can be a real problem for students at any level of their pianistic learning.

How does this problem manifest itself?

- (1) Soft notes lack quality when compared to louder ones - they sound thin and colorless.
- (2) Sometimes the quietest notes don't even make a sound at all. Very frustrating! This can be true even for players at very advanced levels
- (3) Surprising shakiness in performance (like in the "quiet left hand" during the second theme of a sonata)
- (4) Tension in the shoulders and elsewhere from retreating from the keys and hovering over them too much
- (5) General feeling the playing is not as much fun as it once was

(On the other hand, a student who has figured this out, and knows how to make a rich, beautiful, projected, rounded tone at every dynamic level will feel confident and will make a lovely impact in an audition or contest. Even intermediate students can do this, and they will love the piano even more!)

What makes the problem worse is that dynamics are one of the easiest things to point out - both for teachers and judges. We always seem to want more “dynamic contrast” - I see this with college students who are just starting out to be teachers, for example.

Dynamic contrast, of course, is supposed to make things “musical” - but beautiful consistent tone would actually make things much more musical - and would give an impression of true artistry. Dynamics are not meant to be understood in such a literal sense of “loud” and “soft” anyway!

Think of studying voice, or violin, (or a sport like tennis!) and what would happen if we focused so pervasively on dynamic contrast in the early stages of developing our skills. That would be quite frustrating. Instead, we tend to do the right thing in voice, violin or tennis - play everything at first in an enthusiastic, healthy way, so we can really get the feel of it in our whole body - only later do we worry about controlling things in a more refined manner. But for some reason, we don't always follow this common sense at the piano.

It starts early - as I remember from my childhood. We focused so much on results - how things were supposed to sound. For example, staccato meant “very short” - but we never really talked about how to play a staccato note - with what physical movement? Do you start on the key or above the key? Do you use your whole arm, or just flick your finger? All we talked about was the resulting sound, but not about how to do it. Similarly, piano meant “much softer” - but how? It never occurred to me to ask. All I knew to do was to sort of “play less”. I would just pull back from the notes, not play them as thoroughly. I didn't like it very much, didn't like how it felt, although I could certainly understand why the music required it.

When I ask graduate students how they practice their repertoire, they usually say that they try to achieve the most exquisitely refined result every day - they just play very, very slowly and deliberately in order to do so. They are always trying to get the voicing and dynamics just right.

And (as they often admit) the outcome of that sort of practice tends to be quite unsatisfying and frustrating, with lots of physical tension.

What do I mean by “healthy practicing?” My eyes were opened by the teacher I went to at the age of 17 - Leopold Mittman - who had studied in Poland in a line of teachers that goes back directly to Chopin. Now for the first time I had an idea of what to aim for in practicing, and he helped me understand how very different practicing should be from performing. His idea was to “make a full commitment” to every note (regardless of its dynamic). Now I tell my students: the most important question to ask yourself every day in the practice room is simply “How can everything feel great?”

As a young student I never really knew how to practice the “easy parts.” (And as we know, a lot of our mistakes on stage happen in the “easy parts”!) The concept of “healthy playing” was not really in my mind. The only time I would focus on the physical aspect, or think of myself as a kind of athlete, was when there was a problem - when I experienced strain, tension, or fatigue. (This is reminiscent of our general approach to health and well-being. Do we only think about our health and our physical state when there is a problem? Or do we learn how to promote and support well-being every day, in order to prevent problems?)

The body likes to perform big, generous gestures - they feel good, they have amplitude and flow. We can do them all day without tension or fatigue. Think of dancing, tennis, golf, etc. They can't be done in a “partial” way.

It is refreshing, and effective, when we just set out to accomplish one thing at a time in the practice room, instead of trying to do lots of things correctly all at once. This will be illustrated at the keyboard.

건강한 피아노 연주: 크게, 명확하게, 그리고 아름답게

피아노 연주에 사용되는 신체를 건강하게 유지하는 것은 가장 중요한 일이라고 생각한다. 건강한 연주의 의미는 신체에 무리를 주는 긴장을 풀고 몸 전체를 자연스럽게 이용하는 것을 의미하는데, 일반적으로 많은 사람들이 작은 소리(p)보다 큰소리(f)를 보다 쉽고 편하게 연주하고 있다. 반면 작은 악상을 소리로 표현하는 것은 초보 수준의 학생뿐만 아니라 이미 상당수준을 갖춘 학생들에게도 피아노 연주의 근본적인 어려움으로 남아 있다.

작은 악상을 연주하면서 겪는 문제는 어떠한 현상으로 구체화 되는가?

- (1) 큰소리들에 비해 작은 악상을 표현하는 음표들의 소리의 질(quality)이 부족하다. (소리가 가늘고 음색이 빈약하다.)
- (2) 종종 가장 작은 악상을 표현하려고 하지만 소리가 나지 않아 매우 당황스럽다! - 이런 상황은 높은 수준을 가진 연주자에게도 발생할 수 있다.
- (3) 연주 시 예상 못한 긴장으로부터 오는 떨림 (소나타의 제 2주제 연주 시 ‘왼손은 작은 소리로’ 처야 할 경우)
- (4) 건반 주변에 팔이 머물면서 어깨 긴장과 경직이 발생한다.
- (5) 예전과 달리 전반적으로 연주를 하는 것이 즐겁지 않다.

(그러나 작은 악상을 표현하는 문제를 해결하는 방법을 깨닫고, 다양한 음량을 풍부하고, 아름답고, 명확하고, 그리고 부드럽게 낼 수 있는 학생은 자신감 넘치는 연주를 할 수 있고, 오디션이나 경연에서 청중들에게 감동적인 연주효과를 전달 할 수 있을 것이다. 또한 중급수준의 학생이라도 작은 악상을 능숙하게 표현할 수 있다면 피아노를 연주하는 것이 더욱 즐겁게 여겨 질 것이다.)

악상의 표현과 관련된 문제가 더욱 중요하게 느껴지는 것은 선생님이나 심사위원들 모두 악상을 가장 쉽게 지적하기 때문이다. 많은 교사들이 항상 피아노가 연주될 때 악상의 대조가 좀더 명확하게 이루어 지는 것을 기대한다. 이러한 성향은 특히 학생을 지도하는

대학생 초보 교사들에게서 많이 관찰 된다.

악상의 대조는 작품을 ‘음악적’으로 만들어 주는 중요한 요소이다. - 그러나 아름답게 유지되는 음색은 작품을 더욱 더 음악적이고, 진정으로 예술적이라는 인상을 심어준다. 다시 말해 우리가 고민하고 있는 악상의 표현은 단순히 소리가 ‘크다’, 또는 ‘작다’라는 문자 그대로의 의미로 해석되는 것으로 해결되지 않는 것이다.

성악이나 바이올린(또는 테니스와 같은 운동)을 배우는 과정에서 초보단계부터 강악의 대비에 집중하여 기술을 발전시키려고 노력한다고 상상해보자. 이와 같은 성급하고 무모할 수도 있는 시도는 스스로 자신에 대해 실망하게 되는 결과를 초래 할 수 있다. 일반적으로 우리는 모든 것을 적극적으로, 그리고 건강한 방법으로 시작하여, 올바른 것을 하려는 성향을 가지고 있게 때문에, 노래, 바이올린, 또는 테니스 등 무엇을 배우던지 상관없이 몸을 활용하여 기술을 습득한다. - 차후, 우리는 초보 단계에서 시도하던 우리의 자세와 태도를 좀 더 정확하고 구체적으로 조절하기 위해 관심과 노력을 기울이게 된다. 그러나 어떤 이유로 인해 우리는 피아노 앞에서 이런 상식들을 항상 따르지 않게 된다.

어린 시절을 회상해보면 이런 학습태도는 이른 시기부터 형성되고 있음을 알 수 있다. 우리가 경험한 교육의 대부분이 ‘어떠한 소리를 만들어야 하는가?’ 처럼 결과에 집중하고 있다. 예를 들어 스타카토(staccato)는 ‘음표를 매우 짧게 연주하라’는 의미이다. - 그러나 우리는 스타카토 표시가 있는 음표를 표현하기 위해 ‘건반에서 시작해야 하는지, 건반 위에서 시작해야 하는지, 팔 전체를 사용하는지, 아니면 손가락만을’ 경쾌하게 움직여야 하는지’와 같은 신체적 동작을 구체적으로 설명하지 않는다. 또는 썸 여림 기호인 ‘p’는 ‘더 부드럽게’를 의미한다. - 그러나 썸 여림 기호가 연주자에게 올바르게 표현되는 방법을 알려주지 않는다. 필자가 배운 것은 ‘소극적으로 연주하기’가 전부였다. 음표를 충분히 연주하지 않고, 충분히 표현하지 않는 것처럼 건반을 누르는 것이었다. 음악이 요구하는 악상이 어떠한 의미인지 이해를 했음에도 불구하고 이러한 표현 방식은 필자에게 만족을 주지 못하였고, 피아노를 연주하는 신체적 감각 역시 즐길 수가 없었다.

필자가 지도하는 대학원생들에게 연주를 위해 어떻게 연습하는지를 물어보면, 학생들 대부분은 실수 없는 연주를 하기 위하여 매일 매일 아주 느린 속도로 신중하게 연습한다. 학생들은 연습을 통해 멜로디를 표현하고, 썸 여림을 정확하게 표현하기 위하여 항상 노력한다. 그리고 결국 점점 더 몸이 경직되어 가는 학생들은 자신들의 연습방식에 만족하지 못하고 동시에 실망하게 된다.

‘건강한 연습’의 의미는 무엇인가? 필자 나이 17세에 만난 레오폴드 미트만(Leopold Mittman)선생님은 연습에 대한 새로운 시각을 일깨워 주었다. 폴란드에서 쇼팽의 직계제자로부터 배운 미트만은 필자에게 연습을 하는 목적이 무엇인가 생각하는 최초의 기회를 제공하였다. 또한 미트만은 연주를 목적으로 하는 연습이 어떻게 다른 것인지를 이해하도록 도와 주었다. 그는 연습을 할 때 악상을 신경 쓰지 않고 모든 음표 하나하나에 집중하여 하는 것이 가장 중요하다고 이야기 하였다. 요즘 필자가 매일 매일 연습하고 있는 학생들에게 물어보는 질문은 아주 단순하다. “모든 음들이 어떻게 하면 좋은 느낌을 줄 수 있을까?”

어린 학생시절의 필자는 ‘쉬운 부분’을 연습하기 위한 적절한 방법을 찾지 못하였다. (대부분의 경우 무대 위에서 겪게 되는 실수는 ‘쉬운 부분!’이다.) 당시 필자는 ‘건강한 연습’이 무엇인지 정확하게 이해하지 못했기 때문에 신체적으로 긴장되고, 경직되고, 피로를 느꼈으며, 그 때마다 마치 운동선수처럼 신체의 기능적 훈련에만 집중하여 문제를 해결하려고 했다. (이와 같은 시도는 신체에 문제가 생겼을 때 치료하는 일반적인 방식이다. 신체의 이상이 발생될 때 우리는 건강과 신체의 문제점만을 우선적으로 고려한다. 그러나 문제가 원인이 무엇인지, 또는 문제를 예방하기 위해서 매일매일 건강을 증진하는 방법을 배우는 것은 미뤄 두게 된다.)

몸은 크고 부드러운 동작을 좋아한다. - 좋은 느낌을 가져야 울림과 흐름이 생긴다. 우리는 긴장이나 피로 없이 이것을 하루 종일 할 수 있다. 춤, 테니스, 골프 등을 떠올려보면 이것들은 ‘부분적인’ 동작만으로는 해낼 수가 없음을 알 수 있다. - 많은 음들을 동시에 올바르게 연습하려고 하기보다 크고 부드러운 동작을 통하여 한번에 한음만을 완성하려고 연습 할 경우에 보다 효과적이고 동시에 각 음들이 활기차고 생동감 있게 연주 될 수 있다.

(번역: 곽준영)

포스터 세션

포스터 세션

Celebration Series Perspectives에 수록된 캐나다 작곡가 집중탐구: Christine Donkin
강지혜 (한세대학교 일반대학원)

Celebration Series Perspectives에 수록된 캐나다 작곡가 집중탐구: Andrew Markow
박선영 (한세대학교 일반대학원)

슈베르트의 다악장 구조 소나타로 바라본 즉흥곡 D. 935
박은혜 (이화여자대학교 공연예술대학원)

Celebration Series Perspectives에 수록된 캐나다 작곡가 집중탐구: Boris Berlin
신민숙 (한세대학교 일반대학원)

Celebration Series Perspectives에 수록된 캐나다 작곡가 집중탐구: Pierre Gallant
양지애 (한세대학교 일반대학원)

Celebration Series Perspectives에 수록된 캐나다 작곡가 집중탐구: Anne Crosby
이수성 (한세대학교 일반대학원)

Celebration Series Perspectives에 수록된 캐나다 작곡가 집중탐구: Linda Niamath
이한나 (한세대학교 일반대학원)

Celebration Series Perspectives에 수록된 캐나다 작곡가 집중탐구: Jean Coulthard
장미 (한세대학교 일반대학원)

웬커식 분석이론(Schenkerian Theory) 연구 - W. A. Mozart Piano Sonata K.331 제1악장을 중심으로 -
최수지 (세종대학교 일반대학원)

Celebration Series Perspectives에 수록된 캐나다 작곡가 집중탐구: Stephen Chatman
홍정아 (한세대학교 일반대학원)

<Celebration Series Perspectives>에 수록된 캐나다 작곡가 집중탐구: Christine Donkin

I. 서론

딩킨(C. Donkin, 1976-)은 캐나다 출신의 여성작곡가로서 현재 피아노 교사 뿐 아니라 바이올린 교사, 작곡가, 음악콩쿠르의 심사위원으로 음악교육분야에서 폭넓게 활동하고 있다. 그녀는 합창, 실내악, 오케스트라 작품을 비롯하여 학생들의 교육을 위한 피아노, 바이올린, 더블베이스 작품도 작곡하였다.

딩킨은 현재 교육용 웹사이트¹⁾ 및 개인 홈페이지²⁾를 통해 피아노 교사와 학습자에게 유용한 교수 전략 및 학습 지침을 제안하고 그녀가 작곡한 다양한 작품을 소개하며 피아노교수학자 및 작곡가로서 역량을 발휘하고 있다.

본 연구는 딩킨의 작품 가운데 7권의 피아노 작품집과 <Celebration Series Perspectives>의 <Piano Repertoire>와 <Piano Studies/Etudes>에 수록된 9곡의 특징을 분석하고 각 작품의 표제와 음악의 상관관계를 통하여 그녀의 작품세계를 탐색하고자 이루어졌다.

딩킨의 업적에 비해 선행 연구가 미비하여 자료조사에 어려움이 있었지만, 현존하는 작곡가이기에 개인적 통신이 가능하였고 이를 통하여 그녀의 작품 세계를 엿볼 수 있었다. 그녀의 작품 중 학생들의 교육을 목적으로 작곡한 7권의 피아노 작품집과 <Celebration Series Perspectives>의 <Piano Repertoire>와 <Piano Studies/Etudes>에 수록된 9곡의 작품만

1) 딩킨의 교육용 웹사이트(<http://www.tonictutor.com>)는 청음, 독보, 음악 이론의 학습 정보를 제공하며, 음악적 개념이 게임으로 구성되어 있어 학습자의 자기 주도 학습이 가능하다.

2) 딩킨의 개인 홈페이지(<http://www.christinedonkin.com>)는 그녀의 생애 및 작품 설명, 구체적인 음악 활동에 관한 정보를 제공한다.

을 연구 대상으로 하였음을 밝힌다.

II. 크리스틴 덩킨의 생애 및 업적

덩킨은 1976년 캐나다 앨버타 북서쪽의 음악적인 가정에서 태어났고 1999년에 앨버타 대학교(University of Alberta)에서 학사학위를, 2003년에 브리티시 컬럼비아 대학교(University of British Columbia)에서 음악석사학위를 취득하였다. 그녀는 차트만(S. Chatman, 1950-)³⁾, 바셔우(H. Bashaw, 1957-)⁴⁾, 포시스(M. Forsyth, 1936-2011)⁵⁾, 길리랜드(A. Gilliland, 1965-)⁶⁾로부터 작곡을 사사하였고 피아노, 성악, 바이올린, 비올라, 첼로, 클라리넷, 색소폰, 트럼펫에 이르는 다양한 장르의 악기를 위한 작품을 작곡하였으며 클래식에서 재즈까지 아우르는 폭넓은 작곡 기법을 구사한다. 이러한 그녀의 작곡에 대한 접근 방식은 유년 시절 경험한 삶과 학창 시절 사사한 스승들로부터 많은 영향을 받아 형성되었다.

현재 그녀는 자국 및 국제 작곡 콩쿠르에서 수상함으로써 캐나다 뿐 아니라 세계 각국으로 지경을 넓혀 가고 있는데 뉴욕의 카네기홀(Carnegie Hall), 모스크바의 모스크바 음악원(Moscow Conservatory), 뭄바이의 국립 센터(National Centre for the Performing Arts, Mumbai)의 위촉을 받아 작품을 작곡하기도 하였다.

III. 크리스틴 덩킨의 피아노 작품

덩킨(개인적 통신, 2014. 3. 25.)은 “음악에서 가장 중요한 것은 음악을 통해 소통하는 것

-
- 3) 차트만은 캐나다를 대표하는 작곡가로서 1976년부터 밴쿠버에 소재하고 있는 브리티시컬럼비아대학의 교수로 재직 중이며, 캐나다인으로는 최초로 BBC Masterprize 국제 콩쿠르에서 입상하였다.
 - 4) 바셔우는 1957년 캐나다에서 출생하였다. 현재 앨버타 대학의 작곡과 교수로 재직 중이며, 오케스트라, 앙상블, 피아노 독주를 위한 작품의 작곡 및 앨버타 예술 재단, 캐나다 의회의 위촉을 받아 작품을 작곡하기도 하였다.
 - 5) 포시스는 1936년 남아프리카공화국에서 출생하여 2011년 7월 5일 사망한 캐나다를 대표하는 트롬본 연주자 및 작곡가이다. 1968년, 캐나다로 이주하여 11년 동안 에드먼턴 심포니 오케스트라에서 베이스트롬본 주자로 활동하였으며 34년동안 앨버타 대학의 교수로 후학을 양성하였다.
 - 6) 길리랜드는 스코틀랜드 태생 현대작곡가이다. 1972년에 캐나다로 이주하였고, 앨버타에 정착하였다. 그는 험버 대학에서 재즈 연구(트럼펫)로, 앨버타 대학에서 연주와 작곡으로 학위를 취득하였다.

이다. 작곡가는 음악을 통해 특정 감정을 표현하거나 이야기를 전개하여 학습자들이 재미를 느끼고 흥미롭게 피아노를 학습 할 수 있도록 하여야 한다.”라고 하였다. 이러한 그녀의 음악 철학은 피아노 작품에 그대로 반영되어, 학생들이 음악을 통해 소통하고 감정을 표현하며 상상력을 가지고 연주할 수 있도록 다양한 표제음악을 작곡하였다.

그녀는 학생들을 위하여 예비단계에서 초급, 중급에 이르는 7권의 피아노 작품집을 작곡하였으며, 피아노 이중주의 작품을 수록한 <Groovin' Through Christmas>를 제외한 6권의 작품집은 피아노 독주곡이다. 피아노 독주곡: <Jumping in the Mud>, <Legends & Lore>, <Comics & Card Tricks>, <Sunny Days>, <Peace Country>, <Imprints>에 수록된 모든 작품은 표제를 갖는다.

덩킨은 표제와 어울리는 음악을 작곡하여 학습자들의 상상력을 고취시켜 음악을 흥미롭게 배울 수 있도록 유도하였고 동시에 필요한 테크닉도 용이하게 익힐 수 있도록 하였다. 구체적으로 살펴보면 당김음을 비롯한 다양한 리듬 사용, 2/4박자에서 변박자(changing meter)에 이르는 박자 체계, 다양한 형식, 장·단조 체계 및 선법의 사용, 섬세한 페달 및 아티큘레이션 표현을 통하여 초·중급학생들이 체계적으로 피아노를 학습할 수 있도록 하였다.

덩킨이 작곡한 7권의 피아노 작품집에 수록된 작품의 특징은 <표 1>과 같이 나타난다.

<표 1> 크리스틴 덩킨의 피아노 작품 목록

교재 명	출판연도	작품 수	수록작품명	연주형태	난이도 ⁷⁾
Legends & Lore	2006년	6곡	Song of the Pirates	피아노 독주	초급
			Dream Journey		
			Witches and Wizards		
			Soaring		
			The Enchanted Palace		
			A Secret Letter		
Comics & Card Tricks	2006년	13곡	Clock Talk	피아노 독주	초급
			Happy Ending		
			The Dragon's Story		
			Royal Fanfare		
			Ridiculous Riddles		
			T. Rex Goes for a Stroll		

교재 명	출판연도	작품 수	수록작품명	연주형태	난이도 ⁷⁾
			Crazy Comics		
			Crafty Card Tricks		
			The Path of the Ping-Pong Ball		
			Clever Crosswords		
			The Tired Turtle Express		
			Computer Chatter		
			Monster Trucks		
Imprints	2007년	3곡	Earth Rise	피아노 독주	중급
			Snow Falling in the Lamplight		
			Farewell to an Old Friend		
Groovin' Through Christmas	2008년	4곡	Students will Love the Laid-back	피아노 이중주	초급/ 중급 초기
			Bluesy Feel of Cool King Wenceslas		
			The Boogie Bass of Rockin on the Housetop		
			The Latin-style Syncopated Rhythms of One Horse Open Sleigh		
Peace Country	2011년	3곡	Trees Dancing in the Wind	피아노 독주	초급/ 중급 초기
			Rain on the Window		
			Snowstorm		
Sunny Days	2011년	5곡	A Nap on the Porch	피아노 독주	초급
			The Dogs of the Neighborhood		
			Peace Country Hoedown		
			Sidewalk Chalk		
			Something's Ticking		
Jumping in the Mud	2011년	10곡	Clockwork	피아노 독주	예비 단계
			Mystery		
			The Haunted Harp		
			Sleigh Bells		
			Winter Lullaby		
			Jumping in the Mud		
			Midnight Snack		
			Sunrise		
			Cowboy Boots		
			The Swan's Reflection		

IV. <Celebration Series Perspectives>에 수록된 덩킨의 작품

<Celebration Series Perspectives>의 <Piano Repertoire>와 <Piano Studies/Etudes>에 수록된 덩킨의 작품은 총 9곡이다. 본 연구에서는 곡명, 자료 출처, 조성, 박자, 형식, 학습 활동을 중심으로 연구가 이루어졌으며, 위의 특징들은 <표 2>와 같이 나타난다.

<표 2> <Celebration Series Perspectives>에 수록된 덩킨의 피아노 작품 목록

교재 명	곡명	자료 출처	조성	박자	형식	학습 활동
Piano Studies/ Etudes 1	Soaring	Legends & Lore	G	6/8	AB	레카토 터치 섬세한 페달 표현 다이내믹 조절 능력
Piano Studies/ Etudes 1	Time Travel	Comics & Card Tricks	A Dorian	1/4, 2/4, 3/4, 4/4, 5/4	통작 형식	변박자 고정박 유지 능력 박자의 시퀀스 이해 능력
Piano Studies/ Etudes 2	Crazy Comics	Comics & Card Tricks	Am	4/4	AA'	부분적인 블루스 스케일 사용 다양한 리듬/당김음 다채로운 화성감 (불협화음)
Piano Studies/ Etudes 3	Computer Chatter	Comics & Card Tricks	D	4/4	AA'	부분적인 반음계 사용 폭넓은 음역 다양한 쉼표 학습 다양한 리듬과 아티큘레이션
Piano Studies/ Etudes 3	Witches and Wizards	Legends & Lore	Dm	6/8	ABA'	전조 페달 악센트 상/하행 아르페지오 템포/다이내믹 변화 왼손과 오른손의 교차
Celebration Series Perspectives	The Tired Turtle Express	Comics & Card Tricks	C	4/4	ABAC	슬러 테누토 늘임표 당김음 16분음표

7) <표 1>의 난이도 구별은 <Celebration Series Perspectives>에 수록된 작품들과 비교분석하여 제시하였다.

교재 명	곡명	자료 출처	조성	박자	형식	학습 활동
Celebration Series Perspectives	The Path of the Ping-Pong Ball	Comics & Card Tricks	G	6/8	ABA'	6/8 두음 슬러 2/3/4도 음정
Celebration Series Perspectives Piano Repertoire 1	Dream Journey	Legends & Lore	B	4/4	통작 형식	페달 레가토 클리산도 템포의 변화 다섯 손가락 패턴 왼손 오스티나토 패턴
Celebration Series Perspectives Piano Repertoire 1	Crafty Card Tricks	Comics & Card Tricks	Dm	6/8	ABA	Dominant 7th/diminish 7th d minor의 다섯 손가락 패턴 다양한 템포/다이내믹의 변화 두음 슬러에 의한 Down up

덩킨은 학습자들을 위한 작품을 작곡할 때 중점을 두는 사항에 대하여 다음과 같이 말한다.

아동을 위한 음악을 작곡할 때 내가 중점을 두는 것은 아이들이 이해할 수 있는 메시지를 포함함으로써 아이들이 이 메시지를 청중에게 전달하도록 하는 것이다. 물론 적정 수준의 테크닉을 학생들이 학습하는 것도 중요하다. 따라서 각 곡마다 나는 한개 또는 두개의 도전할 만한 새로운 테크닉을 포함하려고 노력한다. 이렇게 함으로써 학생들은 새로운 곡을 익힐 때 새로운 테크닉을 익힐 수 있을 것이다 (개인적 통신, 2014. 3. 30.).

덩킨이 언급한 것처럼 학습자가 음악 안에 담겨진 메시지를 이해하고 그것을 표현하여 전달하는 것은 매우 중요하다. 단순히 악보에 기재되어있는 상징을 읽고 음으로 나열하는 것이 아닌 학습자 스스로 음악을 해석할 수 있도록 유도하며 각 작품은 피아노 학습자가 갖추어야 할 테크닉 숙련의 과정을 포함해야 한다. 작품을 통하여 살펴보면 ‘Soaring’은 날아오르는 모습을 묘사하여 레가토, 다이내믹의 조절, 섬세한 페달사용으로 ‘활공’의 이미지를 표현하였고 ‘Time Travel’은 1/4박자부터 5/4박자에 이르는 다양한 박자 변화를 ‘시간 여행’이라는 표제를 통하여 효과적으로 나타냈다. 작품 전체의 음악적인 특징을 살펴보면

박자는 홑박자(simple meter)와 겹박자(compound meter) 그리고 변박자(changing meter)로 작곡하였고 조성은 장·단조 체계 및 선법 그리고 부분적으로 반음계와 블루스 스케일까지 활용하여 작곡하였으며 불협화음 및 딸림7화음, 감7화음 사용을 통하여 다채로운 화성을 경험하도록 하였다. 형식은 2부, 3부, 론도 형식 및 통작 형식(through-composed)으로 작곡하여 초급 피아노 학습 시기부터 다양한 형식을 경험하도록 하였다.

VI. 결론

우즐러(M. Uszler, 2003)는 “레퍼토리를 선택하고, 그것을 배우고 연주하는 과정에서 교사로부터 받은 신중한 지도는 성공을 위한 열쇠가 된다”(p. 142)라고 하였다. <Celebration Series Perspectives>의 <Piano Repertoire>와 <Piano Studies/Etudes>는 다양한 시대와 장르의 레퍼토리를 포함하고 있어 교육적인 측면과 연주적인 측면의 유용성이 뛰어나 초·중급 교재의 모델로서도 연구해 볼 가치가 있고, 특별히 덩킨의 작품은 초급 학습자들이 배워야 할 박자, 조성, 형식을 비롯한 다양한 음악적 개념을 포함하고 있어 교육적인 가치가 뛰어나다.

본 연구를 통해 덩킨의 작품이 학습자의 음악성을 개발시키고 테크닉을 익히는데 유익한 교재로 활용되기를 바라며 앞으로 그녀를 비롯한 다른 캐나다 작곡가들에 관한 연구가 더욱 심도 있게 이루어지길 기대한다.

참고문헌

- Albergo, C., Alexander, R., & Blickenstaff, M. (2008a). *Celebration Series Perspectives: Piano handbook for teachers*. Toronto: The Frederick Harris Music Co., Limited.
- Albergo, C., Alexander, R., & Blickenstaff, M. (2008b). *Celebration Series Perspectives: Piano repertoire*. Toronto: The Frederick Harris Music Co., Limited.
- Albergo, C., Alexander, R., & Blickenstaff, M. (2008c). *Celebration Series Perspectives: Piano studies/ etudes*. Toronto: The Frederick Harris Music Co., Limited.
- Christine Donkin (2012). *Music For Children*. Retrieved February 27, 2014, from <http://www.christinedonkin.com>

- Christine Donkin (개인적 통신, 2014. 3. 25 / 2014. 3. 30)
- The Frederick Harris Music Co., Limited (2008). *Our authors and composers*. Retrieved February 27, 2014, from <http://www.frederickharrismusic.com>
- Tonic Tutor (2010). *Tutor Talk*. Retrieved May 4, 2014, from <http://www.tonictutor.com>
- Uszler, M., Gordon, S., & Smith, M. (2003). **피아노 교수법 최고의 길잡이**. 조윤수·최소영 역. 서울: 뮤직필.
- Wikipedia, the free encyclopedia (2013). *Christine Donkin*. Retrieved February 28, 2014, from <http://en.wikipedia.org>
- Wikipedia, the free encyclopedia (2013). *Malcolm Forsyth*. Retrieved May 1, 2014, from <http://en.wikipedia.org>
- Wikipedia, the free encyclopedia (2013). *Howard Bashaw*. Retrieved May 2, 2014, from <http://en.wikipedia.org>
- Wikipedia, the free encyclopedia (2013). *Stephen Chatman*. Retrieved May 2, 2014, from <http://en.wikipedia.org>
- Wikipedia, the free encyclopedia (2013). *Allan Gilliland*. Retrieved May 4, 2014, from <http://en.wikipedia.org>

<Celebration Series Perspectives>에 수록된 캐나다 작곡가 집중탐구: Andrew Markow

I. 서론

마크프(A. Markow, 1942 - 2013)는 연주자이자 비평가 및 교육자로, 토론토 대학(University of Toronto), 캐나다 왕립음악원(The Royal Conservatory of Music: 이하 RCM으로 지칭한다)의 교수로 재직하며 연주와 교습을 통해 얻은 경험을 바탕으로 이론교재를 저술하여 피아노를 공부하는 학생들의 포괄적인 음악성 향상에 기여했다.

본 연구는 <Celebration Series Perspectives>에 수록된 마크프의 피아노작품과 그의 대표적 이론교재인 <Four Star Sight Reading and Ear Tests> 시리즈를 분석하여 그의 업적을 재조명하는 것을 목적으로 이루어졌다.

II. 앤드류 마크프의 생애 및 업적

마크프는 토론토 대학에서 피아노와 페даго지를 전공하였고 우크라이나의 키에프 음악원(Kiev State Conservatory)에서 석사학위를 취득하였다. 북미 전역과 아시아, 유럽에서 지속적으로 독주, 반주, 앙상블, 오케스트라와의 연주와 마스터클래스 및 페даго지 워크숍을 개최하였으며 우크라이나 셰브첸코 앙상블(Shevchenko Ensemble)의 지휘자로 활동하였다. 그는 토론토 대학과 글렌골드 음악전문학교(Glenn Gould Professional School)에서 교수로 오랜 기간 동안 재직하였다. 이후, 1970년부터는 RCM의 건반학부 학부장직과 RCM부설 페даго지 연구소(The Royal Conservatory's Pedagogy Institute)의 책임자로 재직하면서 RCM

피아노 교육과정을 확립하였다.

마코프의 교육자로서 두드러진 업적은 다양한 이론서의 저술이다. 피아노 학습자의 청음과 초견 능력 향상을 위한 교재인 <Ear Training for Practical Examination>과 스승인 베를린(B. Berlin, 1907-2001)과 공동 저술한 <Four Star Sight Reading and Ear Tests> 시리즈는 그의 대표적인 이론서이다.

III. <Four Star Sight Reading and Ear Test>

마코프(2002)는 <Four Star Sight Reading and Ear Tests>의 서문에서 이 책의 저술동기를 “학생들의 시각적 학습기술, 듣기능력, 그리고 분석능력 향상시키는 것”으로 밝혔고, 이 교재를 통해 여러 기관에서 시행하는 테스트를 준비하는 것이 가능하다고 하였다. 이 시리즈는 학생들이 매일 혼자서 연습할 수 있도록 구성된 매일연습교재이다. 도입서와 본교재 10권의 시리즈로 구성되어 있으며, 학생이 주 5회에 걸쳐 초견연습과 청음연습을 한 후, 교사가 1주일간의 연습에 대한 테스트를 실시하고 다음단계로 진행하도록 설계되어 있다.

1권부터 4권까지는 도입단계로, 음악성 개발을 위한 종합적 음악훈련의 교육적 목표에 맞게 저자들이 작곡한 곡들이 수록되어있고 학습을 통해 학생들의 초견능력과 청음능력, 더 나아가 종합적인 음악능력의 향상을 목표로 한다. 특히 4권에서는 10주 동안의 연습이 끝난 후 도입단계를 정리하고 다음단계로 진행하기 위한 테스트가 포함 된다. 5권부터 10권까지는 상당수의 연습곡들이 기존의 악곡에서 발췌되어, 이론교육만을 위한 이론연습곡이 아닌 연주력 향상을 도모하는 이론교재로서의 역할을 수행할 수 있도록 구성되어 있다. 각 권의 첫 부분에는 해당 교재의 음악 요소들과 패턴의 예시를 보여주어 교사의 지도를 용이하게 하고 교재의 학습범위를 쉽게 알 수 있는 내용을 제시하고 있다.

교재의 내용은 크게 ‘Sight Reading’과 ‘Ear Training’ 그리고 ‘Test’로 구성되어있는데 그 주요 내용은 다음과 같다.

1. Sight Reading

피아노 연주를 하는 부분과 손뺑 치기, 두드리기를 통한 리듬 익히기의 두 부분으로 나

뒤어 선율과 리듬연습을 할 수 있도록 구성되어 있고, 단순한 악보읽기가 아닌 음악해석 능력을 키우는 것을 학습목표로 한다.

<악보 1>과 <악보 2>에서 보여 지는 내용은 1권과 10권에 수록된 하루분량의 초견 과제를 비교한 것인데, 종합적인 음악분석 능력을 키워 단순한 독보가 아닌 음악해석 능력을 키울 수 있는 활동으로 이루어진 것을 알 수 있다.

<악보 1> <Four Star Sight Reading and Ear Tests> Vol. 1, p. 9.





<악보 2> <Four Star Sight Reading and Ear Tests> Vol. 10, p. 10.



2. Ear Training

리듬연습과 멜로디 플레이백(play back)의 두 부분으로 구성되어 있다. 1권의 리듬연습은 <악보 3>과 같이 노래하기, 손뼉 치기, 두드리기를 통해 단순한 리듬을 익히고 암보에 이르도록 하며, 멜로디 플레이백에서는 선율과 화성진행을 같이 익히고 기억할 수 있도록 한다. 10권의 듣기 훈련에서는 <악보 4>와 같이 음정(intervals), 코드(chords), 종지법(cadences)까지 개념이 확장되어 있는데, 학생들은 이 학습과정을 통해 음악에서 음정의 간격, 화성의 종류, 정격·변격·불완전종지를 구분 할 수 있는 단계까지 이르게 된다.

<악보 3> <Four Star Sight Reading and Ear Tests> Vol. 1, p. 9.

<p>리듬</p> 	<p>멜로디 플레이백</p> 
---------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------

<악보 4> <Four Star Sight Reading and Ear Tests> Vol. 10, p. 11.

<p>음정</p> 	<p>종지의 종류</p> 
<p>화음</p> 	<p>멜로디 플레이백</p> 

3. Test

1권의 초견 테스트는 연습과제와 동일한 구성으로 되어 있다. 청음테스트는 두 개의 선율 중 교사가 하나를 선택하여 두 번 들려주면 학생은 그 선율을 암기해서 노래하거나 손뼉 치기, 두드리기로 리듬치기를 한다. 멜로디 플레이백 역시 같은 방법으로 학생이 교사

가 연주하는 선율을 듣고 암기하여 연주하도록 한다. 10권에서는 종합적인 음악해석능력이 필요한 기존 악곡을 초견 테스트로 사용하고 있는데, <악보 5>와 <악보 6>을 통해 1권과 10권의 리듬패턴의 난이도 차이를 확인할 수 있다.

<악보 5> <Four Star Sight Reading and Ear Tests> Vol. 1. p. 37



<악보 6> <Four Star Sight Reading and Ear Tests> Vol. 10. p. 48



10권의 듣기 테스트는 음정, 화음, 중지, 멜로디 플레이백으로 구성되어있고 교재 뒤쪽에 수록된 예시 중에서 교사가 임의로 선택하여 실행한다.

IV. <Celebration Series Perspectives>에 수록된 마코프의 작품

<Celebration Series Perspectives>에 수록된 마코프의 작품은 모두 3곡으로 <악보 7>, <악보 8>, <악보 9>에서 보여지는바와 같이 모방기법과 대위법적인 기법으로 작곡되었고, 기초단계의 학생들이 이 곡들을 연습하는 동안 성부의 독립적 선율과 성부간의 어울림을 표현하는 방법을 익힐 수 있도록 하고 있다.

<악보 7> 'Jumping Jacks' 의 1-4마디, <Piano Repertoire Preparator> Vol. 1, p. 10.



〈악보 8〉 ‘Where Did The Sun Go?’의 4-7마디, 〈Piano Repertoire Preparator〉 Vol. 1, p. 38.



〈악보 9〉 ‘Teapot Invention’의 9-12마디, 〈Piano Repertoire Preparator〉 Vol. 1, p. 40



〈표 1〉은 〈Celebration Series Perspectives〉에 수록된 마코프 작품의 주요 특징을 요약하고 있다.

〈표 1〉 〈Celebration Series Perspectives〉에 수록된 마코프의 작품

교재명	곡명	조성	박자	형식	특징	난이도
Piano Repertoire Preparatory	Jumping Jacks	C	4/4	Imitation	성부의 모방, 대조되는 아티큘레이션	초급초기
Piano Repertoire 1	Where Did The Sun Go?	Gm	3/4	Invention	양손의 프레이즈 시작과 끝 지점이 다름	초급
Piano Repertoire 1	Teapot Invention	G	2/4	Invention	앞의 악곡에 비해 길이가 길어짐	초급

V. 결 론

초전은 한 작품을 전체로 파악할 수 있도록 하며 건반에 대한 감각을 발전시켜 촉각적 기억력과 집중력을 강화시킨다(Bernstein, 1997, p. 64). 초전능력을 타고난 사람들도 있지만 그렇지 않은 경우라도 연습을 통해 향상될 수 있다. 특히 피아노는 다른 악기에 비해 음역이 넓고 여러 성부를 연주하기 때문에, 악보를 빨리 이해하고 분석하는 초전능력과 소리를 구분해서 들을 수 있는 듣기능력이 필요하다. 그렇기 때문에 이러한 능력을 향상시킬 수 있는 체계적인 이론교재가 필요하다.

<Four Star Sight Reading and Ear Tests> 시리즈는 연주와 교습의 경험을 바탕으로 한 저자들에 의해 만들어진 교재로, 기초단계부터 종합적 음악능력을 향상시키는 것을 목적으로 한다. 앞으로 이러한 교재들이 국내에 도입되어 피아노를 공부하는 많은 학생들의 초견과 청음능력 향상에 도움이 되면 좋겠다는 기대를 해 본다.

참고문헌

- Albergo, C., Alexander, R., & Blickenstaff, M. (2008a). *Celebration series perspectives:Piano handbook for teachers*. Toronto: The Frederick Harris Music Co., Limited.
- Albergo, C., Alexander, R., & Blickenstaff, M. (2008b). *Celebration series perspectives:Piano repertoire*. Toronto: The Frederick Harris Music Co., Limited.
- Berlin, B. & Markow, A (2002). *Four star sight reading and ear tests: Introductory book*, Vol. 1-10. Toronto: The Frederick Harris Music Co., Limited.
- Bernstein, S. (1997). **자기발견을 향한 피아노연습**. 백낙정 역. 서울: 음악춘추사.
- National Shevchenko Musical ensemble guild of Canada (2013). Remembering Andrew Markow. Retrieved February 17, 2014 from <http://www.shevchenkomusic.com>
- The Frederick Harris Music Co., Ltd (2008). *Introducing celebration series Perspectives*. Retrieved February 25, 2014 from <http://www.celebratepiano.com>
- The Frederick Harris Music Company Ltd (2008). *Our authors and composers*. Retrieved March 24, 2014 from <http://www.frederickharrismusic.com>
- Zoom Information, Inc (2013). Andrew Markow. Retrieved February 22, 2014 from <http://www.zoominfo.com>

슈베르트의 다악장 구조 소나타로 바라본 <즉흥곡 D. 935>

I. 서론

초기 낭만주의의 대표적인 작곡가 슈베르트(F. Schubert, 1797-1828)는 22개의 피아노 소나타와 성격 소품을 작곡했다. 그가 사망하기 1년 전인 1827년에 작곡된 <즉흥곡 D. 935>는 하나의 작품번호 안에 네 개의 곡이 세트를 이루고 있다는 점에서 소나타와 같은 다악장 구조로 분석할 수 있는 새로운 가능성을 보여준다. 일반적으로 낭만주의 즉흥곡 작품은 대부분 ABA의 3부 형식으로, 그 구조는 고전 시대의 작품들처럼 확고하게 정해져 있지 않고 자유로운 구조를 갖고 있는 것이 특징이다. 반면에 <즉흥곡 D. 935>는 즉흥곡으로는 드물게 작품 안에 형식을 가지고 있어, 다악장 구조라고 간주되어질 만큼 유기적으로 연결되어 있는 것으로 바라보는 해외 문헌과 국내 문헌들을 찾아 볼 수 있다(권현아, 1998, 김미옥 외, 2012; 선우난영, 1998; Einstein, 1970).

본 논문에서는 슈베르트의 <즉흥곡 D. 935>가 단악장의 모음곡이 아닌 그의 소나타 다악장 구조와 같이 유기적으로 연결되어 있는지에 대해 구체적인 이론적 근거와 분석을 통해 이 작품의 구조를 재조명하는데 연구의 목적을 두었다. 이를 통해 이 작품을 구성하는 음악적 특성과 작곡 기법을 새롭게 이해하여 이 작품을 성공적으로 연주할 수 있도록 연주자의 이해를 돕고자한다.

II. 본론

1. 슈베르트 <즉흥곡 D. 935>의 작품배경

슈베르트의 <즉흥곡 D. 935>는 그가 사망하기 1년 전인 1827년 12월 작곡되었고, 출판업자 디아벨리(Anton Diabelli, 1781-1858)에 의해 1839년(1838년 말)에 즉흥곡이란 제목으로 출판되었다. 초판 악보는 1838년 말에 빈의 안톤 디아벨리 출판사로부터 2권으로 나누어 출판되었고 출판사의 의지대로 리스트에게 헌정되었는데(음악지우사편, 2001) 슈베르트는 그의 두 번째 모음곡에서 비로소 즉흥곡을 붙이는데 동의했다고 한다.

슈베르트 <즉흥곡 D. 935>는 네 개의 곡들로 구성되고 각 곡들의 빠르기와 성격적인 연관성 때문에 마치 소나타적인 모습으로 보이기도 하는데(김미옥 외, 2012) 슈만은 그의 저서에서 <즉흥곡 D. 935>에 대해 “자신이 즉흥곡이라고 명칭을 붙였다고는 보기 어렵다. 제 1번은 소나타의 제 1악장이고 완벽하다. 제 2번도 조성과 악상을 보아 동일한 소나타의 제 2악장이다. 마지막 두 개의 악장이 어디로 갔는지는 슈베르트의 친구들이라면 알 수 있을 것이다. 제 3번은 다른 곡이다. 제 4번은 어쩌면 이 소나타의 피날레 인지도 모른다.”라고 서술하고 있다. 슈만의 글 또한 슈베르트의 즉흥곡을 소나타로 바라볼 수 있는 가능성을 제시해주고 있다(김경임, 2010; Einstein, 1951; Kirby, 2007). 뿐만 아니라 조성의 연결 과정에서 1번과 4번은 바단조(f minor), 2번과 3번은 각각 내림가장조(A^b Major)와 내림나장조(B^b Major)인 결과, 슈만은 네 곡이 외형상 소나타 형식을 이루고 있다고 결론지었는데, 이는 확실히 이전 작품에 비해 내적 통일성이 더 크기 때문이다. 아인슈타인(A. Einstein, 1880-1952)도 그의 저서 **Schubert**에서 1951년에 이러한 주장에 동의하며 이 작품을 소나타로 서술한 바 있다(Einstein, 1951, p. 284). 그렇다면 왜 소나타라는 제목으로 출판하지 않았을까 하는 의문이 생기는데 성격 소품이 인기를 끌고 있는 이 시점에서 소품집으로 출판하는 것이 악보 판매에 있어 더 유리했을 것이라는 추측도 하게 된다.

이러한 배경을 바탕으로 슈베르트 <즉흥곡 D. 935> 작품을 그의 소나타와 같은 다악장으로 구성된 작품으로 고찰해 보고자 한다. 이를 위하여 슈베르트 즉흥곡을 순환 형식과 조성적인 측면에서 슈베르트 소나타와 비교 분석할 것이다. 또한 다악장 구조가 갖는 악장 간의 형식과 구조적인 면을 다루어 슈베르트 즉흥곡에서 나타나는 악장 간의 유기적인 관계를 찾아보고자 한다.

2. <즉흥곡 D. 935>의 조성 체계

일반적으로 고전 시대의 다악장으로 구성된 소나타의 악장 간의 조성 관계는 첫 악장과 마지막 악장의 조성이 일치하고, 중간 악장들도 관계조를 크게 벗어나지 않는다. 조성의 논리적인 진행에 있어 관계조에 바탕을 두면서 악장 간의 연결을 피하는 이유는, 관계조를 사용할수록 악장 간의 공통음의 개수가 늘어남에 따라 화성적 언어를 구사함에 있어 공통적인 음악적 색감을 제공함으로써 더 많은 연관성을 부여할 수 있기 때문이다(Kwon, 2001). 이러한 점에서 슈베르트 소나타 대부분의 작품도 일반적인 고전 시대의 다악장 구조가 갖는 조성 체계와 비슷한 구조를 가지고 있는 것을 볼 수 있다. 슈베르트 소나타에서는 악장 간의 조성 관계가 전통적인 I, IV, V의 조성 관계 외에도 3도 관계를 나타내는 조성 체계의 작품들도 상당 수 발견되는데, 앞에서 살펴본 바와 같이 슈베르트의 소나타는 고전 시대 소나타의 계획적인 조성 체계 안에서 그만의 특징적인 조성 체계도 함께 갖고 있기 때문이다. 악장 간의 조성 체계가 I, IV, V도의 조성 관계뿐만 아니라 3도 관계의 조성 체계는 슈베르트 소나타에서 뿐만 아니라 그의 즉흥곡 작품에서도 나타난다. 다음<표 1>은 슈베르트 <즉흥곡 D. 935>의 전곡에 걸쳐 나타난 조성 관계를 분석한 것이다.

<표 1> 슈베르트 <즉흥곡 D. 935> 조성 관계

즉흥곡	1번	2번	3번	4번
D. 935	f minor	A ^b Major	B ^b Major	f minor

슈베르트 <즉흥곡 D. 935>의 각 악곡 간의 조성 관계를 살펴보면 마치 그의 소나타에서 나타난 다악장 간의 조성 관계를 나타낸 것이 아닌지 혼동할 만큼 비교적 전통적이고 계획적인 조성 체계를 갖고 유기적으로 연결되어 있다.

<즉흥곡 D. 935>의 각 악곡 간의 조성 관계를 살펴보면 1번의 주조성이 바단조(f minor)로 마지막 악곡과 일치한다. 중간 악곡들도 2번은 내림 가장조(A^b Major)로 주조성인 바단조(f minor)와 나란한조 관계를 가지고 3번은 내림 나장조(B^b Major)로 주조성과 완전 4도 관계를 가진 것을 볼 수 있다. 이러한 슈베르트 <즉흥곡 D. 935>의 각 악곡 간의 조성 관계는 주조성이 바단조(f minor)로 1번과 4번이 같은 조성을 사용하는 점과 중간 악곡들도 관계조를 크게 벗어나지 않는다는 점을 미루어 보아 슈베르트 소나타의 조성 관계에 영향

을 받았음을 보여준다.

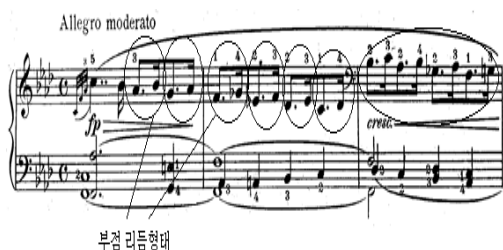
3. <즉흥곡 D. 935>에서 나타난 순환 형식

슈베르트의 소나타 작품에서는 베토벤의 소나타에서 나타나는 주제의 짧은 모티브를 통한 긴장감과 극적효과가 아닌, 긴 선율에 포함된 여러 개의 주제적 요소들이 전 악장에 걸쳐 음형, 박자, 리듬 변화, 빠르기 변화, 성격적 변화 등을 통해 다양하게 변형, 발전, 반복되는 순환 형식(cyclic form)이 나타난다(Gillespie, 2007). 슈베르트는 특징적인 선율이나 리듬을 주제로 악장마다 지속적으로 반복, 변형되어 사용되는 순환 형식을 통해 악장 간의 유기적인 연결성을 보여준다(Huettemann., 1968; Winter, 2001).

슈베르트의 이와 같은 노력은 네 개의 곡으로 구성된 <즉흥곡 D. 935>에서도 발견되는데 그는 <즉흥곡 D. 935>에서 악곡 간의 유기적인 연결성을 나타내는 순환 형식을 위해 리듬, 악상, 페달 포인트 등의 주제적 요소들을 사용한 것을 볼 수 있다. 슈베르트 <즉흥곡 D. 935>에 사용된 리듬은 부점 리듬과 셋잇단음표 음형 리듬, 당김음 리듬 등으로, 그는 리듬의 지속적인 활용과 변화를 통해 악장 간의 음악적인 연속력을 나타낸다. <즉흥곡 D. 935>의 1번 제 1주제에서 등장하는 부점 리듬은 3번의 제 1번주의 주제에서도 나타나고 2, 4번에서는 장단 리듬 패턴(long-short pattern)으로 변화하여 부점 리듬이 사용된다. 다음 <악보 1, 2, 3, 4>는 D. 935의 작품 전체에 나타난 부점 리듬 형태이다.

아래의 악보에서도 볼 수 있듯이 <즉흥곡 D. 935>의 한 세트로 만들어진 네 개의 곡에서 모두 부점 리듬이 나타나는 것을 알 수 있다. 이 부점 리듬은 2번과 4번에서는 장단 리듬 패턴으로 대체 되었지만 빠른 악장이기에 부점 리듬과 유사성을 갖는다.

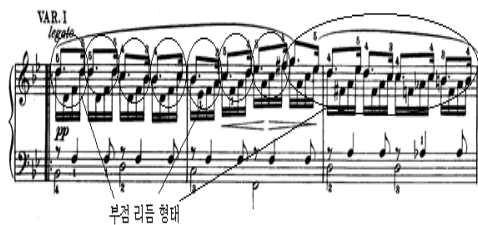
<악보 1> <즉흥곡 D. 935>의 1번 마디 1-3



<악보 2> <즉흥곡 D. 935>의 2번 마디 1-7



〈악보 3〉 〈즉흥곡 D. 935〉의 3번 마디 19-21



〈악보 4〉 〈즉흥곡 D. 935〉의 4번 마디 119-124



또한 <즉흥곡 D. 935>에서는 8분음표나 16분음표의 셋잇단음표 음형 리듬을 지속적으로 사용함으로써 악곡 간의 유기적인 연결성을 보여주고 있다. 다음 <악보 5, 6, 7, 8>는 <즉흥곡 D. 935>에서 나타나는 셋잇단음표 음형 리듬(♩♩♩)을 통해 악곡 간의 유기적인 연결성을 보여주는 예이다.

〈악보 5〉 〈즉흥곡 D. 935〉의 1번 마디 10-12



〈악보 6〉 〈즉흥곡 D. 935〉의 2번 마디 47-51



〈악보 7〉 〈즉흥곡 D. 935〉의 3번 마디 102-103



〈악보 8〉 〈즉흥곡 D. 935〉의 4번 마디 1-7



이 외에도 슈베르트 <즉흥곡 D. 935>에서는 당김음 리듬형태의 반주부로도 각 악곡 간의 연결성을 보여주는데, 1번에 나타난 당김음 리듬이 3악장의 1번주, 2번주, 5번주에 지속적으로 나타난 것을 볼 수 있다. 이와 같이 슈베르트는 리듬을 통해서도 악곡 간의 유기

적인 연결성을 나타내는 것을 알 수 있다. 뿐만 아니라 슈베르트는 강약의 대조를 위해 피아니시모 주제를 즐겨 사용하였는데(Radcliffe, 1970), <즉흥곡 D. 935>의 한 세트를 구성하는 네 개의 악곡의 시작을 살펴보면 여린 악상(Dynamics - *p, pp*)으로 작품 도입부를 처리한 것을 발견할 수 있다. 1번만이 포르테(*f*)가 바로 앞에 한음 나오고 여리게(*p*)로 시작하는데 이는 작품의 도입부를 통해 다른 악곡과 연관시킬 수 있는 또 다른 효과를 만들어 내는데 곡의 도입부에 유사한 악상을 제시하여 전 작품을 연상시키게 한다. 이처럼 슈베르트는 각 작품의 도입부에 같은 악상으로 음악적 표현을 구사함으로써 네 개의 악곡을 하나의 세트로 공통점을 부여하고자 노력한 것을 알 수 있다.

따라서 슈베르트 <즉흥곡 D. 935>는 소나타에서 사용한 순환 형식을 통한 악곡 간의 유기적 연결고리로 리듬, 도입부에 나타난 악상 등을 통해 작품의 결속력을 나타낸다. 이처럼 슈베르트 <즉흥곡 D. 935>는 주제적 요소들이 악곡마다 등장하는 순환 형식을 통해 다악장으로 구성된 슈베르트 소나타와 연결 지을 수 있음을 알 수 있다.

4. 구조 (Structure)

슈베르트 소나타와 같이 다악장 구조를 구성하는 음악 작품의 구성을 살펴보면 일반적으로 그 템포의 구성이 공통된 특징들을 나타낸다. 한 세트를 구성하는 <즉흥곡 D. 935>의 네 개의 곡들 또한 명확하고 주기적인 템포로 구성되어 있는데 그 템포 구성을 살펴보면 다음 <표 2>과 같다.

<표 2> 슈베르트 <즉흥곡 D. 935> 악곡 간의 템포 순서

	1번	2번	3번	4번
D. 935 (Op. 142)	알레그로 모데라토 (<i>Allegro moderato</i>)	알레그레토 (<i>Allegretto</i>)	안단테 (<i>Andante</i>)	알레그로 스케르잔도 (<i>Allegro Scherzando</i>)

슈베르트 <즉흥곡 D. 935>의 템포 구성을 살펴보면 제 1번이 알레그로 모데라토(*Allegro moderato*)의 템포를 가지고 있고 또 다른 나머지 악장인 2번과 4번은 알레그로(*Allegro*)와 알레그레토(*Allegretto*)로 이루어진 것을 볼 수 있다. 뿐만 아니라 3번도 느린 악장의 템포인 안단테(*Andante*)로 작곡되어 있다. 하지만 대부분의 고전 시대의 소나타는 2악장을 느

린 악장으로 갖는 반면에 슈베르트 <즉흥곡 D. 935>에서는 3번을 느린 악장으로 갖고 있다. 이렇게 4악장으로 된 소나타 다악장 구조의 곡에서 3악장을 느린 악장으로 갖는 작품은 슈베르트 소나타 D. 625에서도 찾아 볼 수 있다. 슈베르트 소나타 D. 625의 템포 구성을 살펴보면 알레그로(*Allegro*), 알레그레토(*Allegretto*), 아다지오(*Adagio*), 알레그로(*Allegro*)로 이루어져 <즉흥곡 D. 935>의 템포 구성과 유사한 것을 알 수 있다.

따라서 슈베르트의 <즉흥곡 D. 935>는 슈베르트의 다악장 소나타의 템포 구성에 비추어 볼 때 슈베르트 소나타와 유사한 구조를 가지며 악곡 간의 템포 구성은 일련의 순서를 가지고 한 세트로 묶여있는 것을 알 수 있다. 다음으로는 슈베르트 즉흥곡의 악곡 간의 형식 분석을 살펴보고자 한다.

〈표 3〉 슈베르트 <즉흥곡 D. 935> 악곡 간의 형식 분석

	1번	2번	3번	4번
D. 935	소나타 형식	복합 세도막형식	변주 형식	3부 형식

<표 3>과 같이 슈베르트 <즉흥곡 D. 935>를 구성하는 각 악곡 간의 형식 관계는 슈베르트의 다악장 구조 소나타와 같이 4악장으로 구성되어있으며, 1번이 소나타 형식을 취하고 있다. 슈베르트는 <즉흥곡 D. 935>에서도 그의 소나타와 같이 1번에 소나타 형식을 고용함으로써 작품 번호 안에 한 세트를 다악장 구조의 유기적인 연결체로 염두에 둔 흔적을 파악할 수 있다. 이와 같이 슈베르트 <즉흥곡 D. 935>는 슈베르트의 소나타가 갖는 형식을 따르고 있음을 알 수 있다. 따라서 슈베르트 즉흥곡은 슈베르트 소나타의 측면에서 분석했을 때 조성 관계와 순환 형식, 구조적인 측면이 그의 소나타 작곡기법에 기반을 두고 작곡한 것을 볼 수 있다.

III. 결론

연구의 결과 그 동안 즉흥곡이라 불린 <D. 935>는 그의 소나타라는 다악장 구조의 큰 틀 안에서 작곡된 것을 알 수 있었고 악곡의 구조도 개별적인 단악장으로 보는 것보다 유기적으로 연결된 다악장 구조로 볼 때 곡을 더욱 쉽게 이해할 수 있는 것을 확인할 수 있

었다. 따라서 한 작품 번호 안의 일련의 구조(순서)를 갖는 이 네 곡은 개별적인 단 악장으로 연주하는 것 보다 소나타와 같이 다악장 구조로 연주할 경우 그 연주 효과가 더 극대화될 것이라 생각한다. 이와 같이 작품에 대한 새로운 방법의 분석 연구는 슈베르트의 피아노 작품들이 지니는 작곡 기법과 특성을 이해할 뿐만 아니라, 슈베르트외의 작곡가들의 피아노 음악에 대한 연구에도 도움이 될 것이다. 있는 그대로 곡을 분석하는 것이 아닌 작곡가의 의도와 환경을 반영하여 다시 작품을 분석하고 고찰한다면 자신만의 해석을 바탕으로 음악을 연주하는데 큰 도움이 될 것이며 나아가 많은 음악적 발전이 있으리라 생각하는 바이다.

참고문헌

- 권현아 (1998). **낭만시대 즉흥곡에 관한 연구 - Schumann <Impromptu on a Theme by C. Wieck, Op. 5>를 중심으로**. 석사학위 논문, 이화여자대학교 대학원.
- 김경임 (2003). **슈베르트 피아노 소나타의 음악 어법적 특징: 선율 재료의 변주적 반복 및 조성적 측면에서의 접근**. 한국음악학회, 29, 1-38.
- 김경임 (2010). **낭만과 피아노 음악**. 경북: 경북대학교 출판부.
- 김미옥, 차호성, 오희숙 (2012). **피아노 문헌 연구 I**. 서울: 심설당.
- 김혜옥 (1981). **F. P. Schubert의 피아노 소나타 소고**. 석사학위 논문, 이화여자대학교 대학원.
- 선우난영 (1998). **F. P. Schubert의 Impromptu Op. 142의 분석 연구**. 안양대학교 人文科學研究所, 5, 207-230.
- 윤미재 (2005). **슈베르트 피아노 소나타 Bb 장조, D. 960 연구 - 베토벤의 음악적 영향과 연주를 위한 제언**. 한국음악학회, 34, 35-62.
- 음악지우사 (2001). **슈베르트, 작곡가별 명곡 해설 라이브러리 제 13권**. 서울: 음악 세계.
- 음악춘추사 편집부편 (1992). **피아노 음악 강좌 5 <낭만편>**. 서울: 음악춘추사.
- Brown, M. J. E. (1977). *Schubert a critical biography*. New York: Da Capo Press.
- Einstein, A. (1951). *Schubert - A musical portrait*. New York: Oxford University Press.
- Einstein, A. (1970). *Music in the romantic era: A history of musical thought in the 19th century*. New York: W. W. Norton & Company.
- Gillespie, J. (2007). **피아노 음악**. 김경임 (역). 대구: 계명대학교 출판부.
- Huetteman, A. G. (1968). *Ernst Krenek's theories on the sonata and their relations to his six piano sonatas*. Unpublished doctoral dissertation, University of Iowa; Ann Arbor, MI. University Microfilms.

- Kirby, F. E. (2007). **피아노 음악사: 20세기 말까지**. 김혜선(역). 서울: 다리.
- Kwon, S. (2001). *Chopin's mazurkas*. Unpublished doctoral dissertation, Manhattan School of Music, NY.
- Radcliffe, P. (1970). *Schubert piano sonata*. B. B. C. Music Guide, Vol. 17. Seattle: University of Washington Press.
- Rosen, C. (1995). **다양한 소나타 형식**. 강순희 (역). 서울: 수문당.
- Sadie, S. (Ed.). (2001). *The new grove dictionary of music and musicians* (2nd ed.). (Vols. 5, 9, 12, 22, 23). London: Macmillan Publishers Limited.
- Swafford, J. (1992). *The vintage guide to classical music*. New York: Vintage Books.
- Tovey, D. (1935). *Essays in musical analysis*. London: Oxford University Press.

<Celebration Series Perspectives>에 수록된 캐나다 작곡가 집중탐구: Boris Berlin

I. 서론

베를린(B. Berlin, 1907-2001)은 캐나다의 음악 교육자이자 작곡가 겸 피아니스트였다. 그는 캐나다에서 어린이를 위한 많은 교재를 출판했고, 수많은 학생들을 가르쳤다. 토론토 대학교 음악과장을 지냈던 백위드(J. Beckwith)가 그를 ‘완벽한 선생님(The Perfect Teacher)’으로 지칭할 만큼 베를린은 교육자로서 큰 인정을 받았다(Winters, 2001).

또한 그가 저술한 청음, 초견, 테크닉, 음악이론 등 다양한 교수법적 요소를 포함한 20권이 넘는 책들은 전 생애에 걸쳐 4백만 부가 팔렸으며, <The Modern Piano Student>(1930), <Ear Training for Practical Examination>(1989), <ABC of Piano Playing>(1985)등은 그의 대표적인 역작이다.

본 연구에서는 그의 피아노 교재 중 하나인 <ABC of Piano Playing>의 전반적인 특징을 소개하고, <Celebration Series Perspectives>에 수록된 5개 작품의 특징을 분석함으로써 그의 작품 경향을 모색 해 보고자 한다.

II. 보리스 베를린의 생애 및 업적

베를린은 러시아의 하르코브(Kharkov)에서 태어났고, 우크라이나의 세바스토폴 음악원(Sebastopol Conservatory)에서 전문적인 교육을 받았다. 그는 제네바 음악원(Conservatoire de Genève)을 졸업한 후 베를린 음대(Berlin Hochschule für Musik)에서 수학하며, 함보르크

(M. Hambourg, 1879-1960)¹⁾와 크로이처(L. Kreutzer, 1884-1953)²⁾를 사사했다. 베를린은 유럽에서 독일과 스위스를 중심으로 콘서트 피아니스트로서 연주 활동을 시작하게 되었는데, 스승인 함보르크의 추천으로 1925년에 토론토에 있는 함보르크 음악원(Hambourg Conservatory of Music in Toronto)³⁾의 교수가 되었다. 1931년에 캐나다 시민이 된 베를린은 토론토 음악원 재직기간 동안 많은 학생들을 가르쳤고 클래식 피아니스트로서 주목할 만한 제자들⁴⁾과 재즈 피아니스트로서 활동하는 제자들⁵⁾도 양성하였다. 캐나다 왕립음악원은 1970년 4월 6일에 베를린을 ‘유산교사(Heritage Teacher)’로 호칭함으로써 그의 교육자로서의 업적을 칭송하였다. 또한 베를린은 캐나다의 음악계에 기여한 공로가 인정되어 캐나다 연방의 125주년 기념일인 1992년에 훈장을 수여 받았으며, 온타리오 동맹의 일원이 되었고 93세의 나이로 토론토에서 생을 마감했다.

III. 보리스 베를린의 주요 저서

베를린의 음악 교본은 초급부터 고급에 이르기까지 다양하다. 대부분은 교수학적 주제를 중심으로 쓰여 졌고, 프레드릭 해리스 출판사(Frederick Harris Music Company)와 알프레드 출판사(Alfred Music)에서 출판되었다. 그의 교본은 주제에 따라 청음교본, 조건교본, 테크닉교본, 피아노교본으로 나눌 수 있으며 그 내용은 <표 1>에서 보는 바와 같다.

-
- 1) 함보르크는 전설적인 빈의 Pole Theodor Leschetizky의 제자로 베를린은 그를 통하여 Leschetizky의 기술과 생각을 배웠다.
 - 2) 크로이처는 러시아, 독일계 피아니스트로 1921년부터 1933년까지 베를린 국립음대 교수를 역임했다.
 - 3) 함보르크음악원은 마크 함보르크의 아버지가 1911년 토론토에 설립한 학교이고, 1928년에 토론토 음악원(Toronto Conservatory), 캐나다 왕립음악원(Royal Conservatory of Music)과 통합되었다.
 - 4) 그의 대표적인 제자는 아펠바움(L. Applebaum)으로 1928년에서 1940년까지 토론토 대학교에서 베를린에게 사사했으며 작곡가 협회 회장을 역임했다.
 - 5) 아마디오(N. Amadio)는 1947년에 왕립음악원에서 베를린에게 사사했다.

〈표 1〉 보리스 베를린의 교재 목록 분류

교재의 구분	교재명	출판사 및 공저자	
		출판사	공저자
이론 교본	Ear Training for Practical Examination	출판사	Carl Fischer Music
		공저자	Andrew Markow
	Four Star Sight Reading and Ear Tests (Introductory Book과 Level 1-10)	출판사	Frederick Harris Music Company
		공저자	Andrew Markow
	Practical Sight Reading Exercises for Piano Students (Book 1-9)	출판사	Alfred Music
		공저자	Claude Champagne
	Melody Playing/ Singbook (Book1-4)	출판사	Frederick Harris Music Company
		공저자	Andrew Markow
	Rhythm Clapback/ Singback (Book 1-2)	출판사	Frederick Harris Music Company
		공저자	
	Rhythmic Tests for Sight Reading	출판사	Alfred Music
		공저자	
	Keys to Music Rudiments (Book. 1-6)	출판사	Alfred Music
		공저자	Molly Sclater, Kathryn Sinclair
	Basics of Ear Training (Grade 1-10과 ARCT ⁶⁾)	출판사	Alfred Music
		공저자	Warren Mould
	Principes Elementaires de la Musique(Book 1-5)	출판사	Alfred Music
		공저자	Molly Sclater, Kathryn Sinclair
Lessons in Music Writing	출판사	Frederick Harris Music Company	
	공저자		
Rhythme et Son	출판사	Alfred Music	
	공저자	Warren Mould	
테크닉	Completes Scale and Chord Book	출판사	Alfred Music
		공저자	

6) The Associate of the Royal Conservatory of Music.

교재의 구분	교재명	출판사 및 공저자	
	Technical Requirements for Piano Book (Book 1-8)	출판사	Frederick Harris Music Company
		공저자	
	Essential Daily Exercises for Piano	출판사	Alfred Music
		공저자	
	The New Hanon	출판사	Frederick Harris Music Company
		공저자	
Practical Hanon and Schmit	출판사	Alfred Music	
	공저자		
피아노 교본	The Modern Piano Student	출판사	Frederick Harris Music Company
		공저자	Ernest MacMillan
	Boris Berlin Piano Highlights	출판사	Frederick Harris Music Company
		공저자	
	ABC of Piano Playing (Book 1-3)	출판사	Frederick Harris Music Company
		공저자	
	O, Canada! and God Save the Queen	출판사	Alfred Music
		공저자	
	The Boris Berlin Kindergarten Method	출판사	Heintzman
		공저자	
	Squirrels at Play from Two Pieces for Pianoforte	출판사	Frederick Harris Music Company
		공저자	

IV. <ABC of Piano Playing>

이 교재는 세 권으로 구성되어 있으며 ‘가온 다 접근법’(Middle C Approach)를 사용하고 있다. 어린이를 위한 초급 피아노 교본으로 초판은 1985년에 영어와 프랑스어로 출간되었다. 1급은 20과, 2급과 3급은 16과로 구성되어 있으며 각 과는 각기 다른 음악적 소재로

나누어진다. 이 교재에 수록된 대부분의 곡들은 베를린이 작곡하였고, 일부는 <표 2>에서 보여지는 것처럼 민속음악이나 다른 작곡가의 클래식 작품을 편곡하였다. 각 과의 왼쪽 페이지에는 이론이 있고, 오른쪽 페이지에는 그 이론에 부합하는 짧은 악곡이 편성되어 있다. 각 권의 끝 부분에는 ‘O Canada’와 ‘The Star-Spangled Banner’가 교본의 난이도에 따라 조금씩 다르게 편곡되어 있고, 초급자를 위한 기초 테크닉이 수록되어 있다. 또한 삽화는 <악보 1>에서 보여지는 바와 같이 교본에서 각 과의 소재와 연관되어 있어 선율의 진행이나 형태를 짐작할 수 있도록 해준다.

<표 2> <ABC of Piano Playing>에 수록된 보리스 베를린의 편곡 작품

	소재	작품명
1급	French-Canadian Carol	Whence, O Shepherd Maiden?
2급	Traditional	Good King Wenceslas
	Old English Song	The old Man
	A Folk Tune	Hop, Hop, Hop!
	An Old Song	Good Night, Ladies!
	A Folk Song	Buzz, Buzz, Buzz’, ‘The Cuckoo
3급	French Folk Song	‘Cradle Song
	Nicolò Paganini	Springtime
	Traditional Song	Hop Scotch
	English Folk Song	Lavender’s Blue
	Folk Song	Golden Slumbers, Old Mcdonald Had a Farm
	Franz Gruber	Silent Night
	French Folk Song	En Roulant ma boule
	Franz Joseph Haydn	Surprise Symphony

〈악보 1〉 삽화와 악곡이 연관되어 있는 예

‘Summer Flowers’의 1-4마디,
〈ABC of Piano Playing〉 1급 p.13.



Play with Right Hand:

Name notes, C D E F E D C
or sing: Sum - mer Flow - ers smell so sweet.

‘Cradle song’ 의 7-8마디,
〈ABC of Piano Playing〉 3급 p.9.



rit. 2
Birds and ba - bies fall a - sleep.

V. 〈Celebration Series Perspectives〉 에 수록된 보리스 베를린의 작품

〈Celebration Series Perspectives〉에는 <표 3>에서 보여 지는 바와 같이 베를린의 작품이 총 5곡 수록되어 있다. 그는 표제를 통해 곡의 분위기나 소리를 상상할 수 있도록 작곡하였는데, 장조와 단조 외에도 5음 음계나 온음 음계를 사용하여 다양한 분위기를 연출하였다.

〈악보 2〉에서 보여지는바와 같이 ‘Halloween Pranks’는 검은 건반으로만 구성된 5음 음계를 바탕으로 작곡되었고 8분음표는 레가토, 4분음표는 스타카토를 적용함으로써 대조적인 아티큘레이션을 학습할 수 있도록 작곡되었다.

〈악보 2〉 ‘Halloween Pranks’의 1-4마디, 〈Preparatory Piano Repertoire〉, p. 5.

Lively ♩ = 120 - 132

<악보 3>은 신비로운 분위기를 표현하기 위한 요소로 다양한 음역의 사용, 댄퍼 페달의 울림 안에서 스타카토 주법, 온음 음계 등을 사용하여 효과를 극대화한 예를 보여주고 있다.

<악보 3> 'The Haunted Castle'의 1-8마디, <Piano Repertoire 3>, p. 36.

The image shows a musical score for 'The Haunted Castle' in 4/4 time. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#). The score includes fingerings (e.g., 2 1, 3 1, 4 2, 3 1, 5 3, 4 2, 4 2), dynamics (pp, mp, p), and a 'cresc.' marking. A dashed line labeled '8va' is above the treble staff. The piece features a pentatonic scale and a whole-tone scale.

<악보 4>는 오스티나토와 가단조 음계를 사용하여 '마귀(Goblin)'의 으스스한 분위기를 묘사한 예를 보여준다.

<악보 4> 'March of Goblin'의 1-5마디, <Piano Repertoire 2>, p. 16

The image shows a musical score for 'March of Goblin' in 6/8 time. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has no sharps or flats. The tempo is marked 'In march time ♩. = 96 - 108'. The score includes fingerings (5, 1, 1, 4) and dynamics (mp, cresc.). The piece features an ostinato pattern in the bass and a pentatonic scale in the treble.

<표 3> <Celebration Series Perspectives>에 수록된 보리스 베를린의 작품

교재명	곡명	조성	박자	형식	특징
Preparatory Piano Repertoire	Halloween Pranks	Pentatonic	2/4	AA,	손의 교차, 옥타브
Preparatory Piano Repertoire	Old Mcdonald Had a Farm	G	4/4	AA, BA,,	아티큘레이션, 음정
Piano Repertoire2	March of the Goblins	Am	6/8	ABA	리듬, 아티큘레이션
Piano Repertoire3	The Haunted Castle	Wholetone scale	4/4	AA,	댄퍼 페달, 아티큘레이션
Piano Repertoire4	Monkeys in the Tree	G	3/4-2/4-3/4-2/4-3/4	AA, BA,	리듬, 옥타브

VI. 결 론

베를린은 평생에 걸쳐 교육자로서 일했으며 수많은 교육용 교재를 저술했고, 피아노곡을 포함한 수많은 이론 교재를 저술함으로써 학생들의 조화로운 음악성 발전에 기여하였다. 그가 저술한 대부분의 교재들은 교수법적 목적으로 작곡되어 단계별로 배우는 특징을 가지고 있었다. 베를린을 소개하고 청음, 초견, 테크닉 등 교수법적 목적을 가지고 작곡된 교육용 교재를 살펴본 본 연구를 통해 우리나라에서도 이러한 요소들을 포함하는 학생 연령에 적합한 다양한 교육용 교재가 만들어지게 되길 기대해 본다.

참고문헌

- Albergo, C., Alexander, R. & Blickenstaff, M. (2008a). *Celebration series perspectives: Piano handbook for teachers*. Toronto: The Frederick Harris Music Co. Limited.
- Albergo, C., Alexander, R. & Blickenstaff, M. (2008b). *Celebration series perspectives: Preparatory piano repertoire*. Toronto: The Frederick Harris Music Co. Limited.
- Albergo, C. Alexander, R. & Blickenstaff, M. (2008c). *Celebration series perspectives: Piano studies/ etude*. Toronto: The Frederick Harris Music Co. Limited.
- Berlin, B. (1983). *The ABC of piano playing(Book 1)*. Toronto: The Frederick Harris Music Co. Limited.
- Berlin, B. (1984). *The ABC of piano playing(Book 2)*. Toronto: The Frederick Harris Music Co. Limited.
- Berlin, B. (1985). *The ABC of piano playing(Book 3)*. Totonto: The Frederick Harris Music Co. Limited.
- Everything2 (2012). *The ABC of Piano Playing*, Retrieved March 5, 2014, from <http://everything2.com>
- Sheet Music Plus (2013). *Boris Berlin*, Retrieved March 3, 2014, from <http://www.sheetmusicplus.com>
- Wikipedia, the free encyclopedia (2013). *Boris Berlin*, Retrieved February 27, 2014, from <http://en.wikipedia.org>
- Wikipedia, the free encyclopedia (2013). *Mark Hambourg*, Retrieved February 28, 2014, from <http://en.wikipedia.org>
- Wikipedia, the free encyclopedia (2013). *Leonid Kreutzer*, Retrieved February 28, 2014, from

<http://en.wikipedia.org>

Winters, K. (2001). “*Music master boris berlin taught canada's greats, Wrote books for piano students*”. Canadian Press News Wire.

<Celebration Series Perspectives>에 수록된 캐나다 작곡가 집중탐구: Pierre Gallant

I. 서론

갈란트(P. Gallant, 1951-)는 음악 이론, 작곡, 피아노를 교육하면서 연주자로도 활동하고 있는 현존하는 캐나다 음악가이다. 그는 캐나다 왕립음악원(The Royal Conservatory of Music: 이하 RCM으로 지칭한다)에서 교수로 재직하면서 다수의 피아노 작품들을 작곡하였다. 특히, 그의 교육용 피아노 작품들은 바로크의 대위법적인 작곡기법에서부터 현대의 재즈적인 요소, 무조성적인 요소, 다양한 리듬과 폭넓은 다이내믹 표현 등을 포함하고 있다. 갈란트(2003)는 잘 짜여진 구성을 바탕으로 흥미 있는 음악을 만드는 것은 작곡가로서 중요한 일이라고 하였는데, 이는 초급단계부터 흥미롭게 음악을 이해하고 테크닉을 향상시키고자 하는 그의 철학을 보여준다.

따라서 본 연구에서는 갈란트의 교육용 피아노 작품집과 <Celebration Series Perspectives>의 <Piano Repertoire>, <Piano Studies/ Etudes>에 수록되어 있는 작품에 나타나는 특징을 분석하여 현대 피아노 교육의 레퍼토리에서 그의 작품이 가지는 의미를 재조명 해보고자 한다.

II. 갈란트의 생애 및 업적

갈란트는 1951년 캐나다 오타와에서 태어났다. 1970년 토론토로 이주 후 프리드먼(H.

Freedmand, 1922-2005)¹⁾과 돌린(S. Dolin, 1917-2002)²⁾으로부터 음악 교육을 받았다. 그는 글렌 Gould 음악학교(The Glenn Gould School)와 RCM에서 음악 이론, 작곡, 피아노를 지도하다가 1990년 이후로는 RCME³⁾의 이론 시험 심사위원으로 위촉되는 등 교육자로서의 실력을 인정받았다.

갈란트는 RCM에서 교육자로 25년 동안 근무한 후, 2010년부터 현재까지 캐나다 교회 연합(United Church of Canada)⁴⁾의 작곡자이자 합창 감독을 맡고 있다. 이곳에서도 그는 학생들의 실력과 선호도에 맞춰서 피아노, 이론, 작곡 레슨을 담당하고 있는데 클래식 음악 외에도 재즈, 팝, 록음악 등 모든 스타일의 음악을 가르치고 있다. 이외에도 그는 라틴 재즈 밴드, 'Los Mapaches'의 건반주자, 그리고 로드 쇼 프로덕션(Road Show Productions)의 공동 프로듀서로 활동하고 있다.

III. 갈란트의 피아노 작품

갈란트의 교육용 피아노 작품집은 <Imitations and Inventions>, <Clowning Around>, <Animal Fair>가 있고 <Celebration Series>, <Celebrate Piano!>, <Legacy Collection>에도 그의 작품이 수록되어 있다. 피아노 작품집의 출판연도, 작품 수, 작품명, 난이도는 <표 1>과 같다.

<표 1> 갈란트의 피아노 작품집

교재명	출판연도	작품수	수록 작품명	난이도 ⁵⁾
Imitations and Inventions	2003년	13곡	A Little Song between Friends	초급 -중급 초기
			Dancing Partners	
			Lullaby for Two	
			Mixolydian Mix-up	
			Friendly Discussion	

- 1) 프리드먼은 폴란드 출신의 캐나다 작곡가이자 음악 교육자이다. 1946년부터 1971년까지 토론토 심포니 오케스트라에서 잉글리쉬 호른주자로 활동하였고, 1989년부터 1991년까지 토론토 대학의 교수를 역임했다.
- 2) 돌린은 캐나다 몬트리올에서 출생하였다. 작곡가, 음악교육자, 예술 감독이었던 그는 1945년부터 2001년까지 RCM에서 작곡, 음악 이론, 피아노를 가르쳤다.
- 3) RCME(The Royal Conservatory of Music Examinations)는 왕립음악원의 음악 급수 시험이다.
- 4) 1925년 설립된 캐나다 개신교 교단으로 캐나다에서 로마 가톨릭 교단 다음으로 큰 기독교 교단이다.

교재명	출판연도	작품수	수록 작품명	난이도 ⁵⁾
			Little Dance in Imitation	
			In a Canoe	
			A Sunny Day	
			Chasing Ggame	
			Changing Voices	
			Mountain Echoes	
			Mountain Meadows	
			Prelude to Bach	
Clowning Around	2003년	12곡	Circus Animals	초급
			Syncopated Waltz	
			March of the 2nd and 3rds	
			Starry Night	
			“A” March	
			The Rhythm Machine	
			Teasing	
			Variations on a Waltz	
			Sailor’s Dance	
			Little Lopsided Waltz	
			Clowning Around	
			Accidental Waltz	
Animal Fair	2003년	9곡	March of the Armadillos	초급 후기
			Rolling Along	
			Musings	
			Indecisive	
			The Lumbering Elephant	
			Exotic Dance	
			“Croc” the Curmudgeon	
			Folk Dance	
			Laughing Song	

5) 난이도 분류는 작품집 표지에 기재된 내용을 근거로 하였다.

<Imitations and Inventions>에는 초급에서 중급 수준에 이르는 총 13곡의 작품이 수록되었다. 그는 이 작품집을 학생들이 바흐 인벤션의 예비 단계로 사용하는 것을 목표로 두고 작곡하였다. 따라서 대부분의 작품이 양손의 독립성을 강화하고 대조적인 선을 표현방법을 배우는 동안 대위법적인 연주를 경험할 수 있도록 작곡되었다. <악보 1>의 ‘Mixolydian mix-up’은 오른손 2마디 연주 후 왼손이 같은 선율을 따라 진행하는 캐논 형식과 G 믹소리디안 선법으로 작곡되어진 예이다.

〈악보 1〉 ‘Mixolydian Mix-Up’의 1-4마디, 〈Imitations and Inventions〉, p. 7.



<Clowning Around> 에서는 각각의 제목에 어울리는 음악적인 표현과 테크닉을 볼 수 있다. <악보 2>는 상반되는 느낌의 두 곡을 비교한 것이다. ‘Starry Night’은 밤하늘과 별들의 움직임을 표현하기 위해 페달 사용과 정적인 음형을 사용하였다. 이에 비해 ‘The Rhythm Machine’은 규칙적인 리듬을 연주하다가 9마디부터 붙임줄 사용으로 싱크페이션 리듬을 만들어내고 있다. 또한 스타카토 주법으로 곡의 분위기를 생동감 있고 활기차게 그려냈다.

〈악보 2〉 ‘Starry night’의 1-4 마디,
〈Clowning Around〉, P. 6



‘The Rhythm Machine’의 1-4 마디,
〈Clowning Around〉, P. 8.



<Animal Fair> 는 표제에 나타난 각 동물의 캐릭터를 표현함으로써 다양한 소리, 리듬, 터치 변화를 경험할 수 있도록 작곡하였다. ‘‘Croc’’ the Curmudgeon’은 악어의 다양한

움직임을 묘사한 세 가지 패턴으로 구성되어있는데, <악보 3>과 같이 저음부에서 레가토 아티큘레이션을 적용한 패턴, 헤미올라(Hemiola)기법을 사용해서 강박의 위치를 변화시킨 패턴, 가벼운 스타카토음형을 사용한 패턴을 사용하여 까다롭고 변덕스러운 악어를 보여 주고 있다.

<악보 3> “Croc” the Curmudgeon’의 1-2마디, 5-6마디, 7-8마디, <Animal Fair>, P. 13.



IV. <Celebration Series Perspectives>에 수록된 갈란트의 작품

<Celebration Series Perspectives>의 <Piano Repertoire>와 <Piano Studies/Etudes>에 수록된 갈란트의 작품은 총 9곡이다. 수록곡 중 “Croc” the Curmudgeon’와 ‘Paper Tigers’는 <Animal Fair>에서, ‘Little Lopsided Waltz’는 <Clowning Around> 에서 발췌되었다.

<표 2>에서 제시된 9곡의 수록 작품을 분석해보면 갈란트 작품의 특징을 알 수 있는데, 그 중 첫 번째는 시대를 아우르는 작곡기법이다. 그 예로 <악보 4>의 ‘Jazz Invention’은 인벤션이라는 바로크적인 형식에 블루스 스케일을 사용하여 작곡하였다.

<악보 4> ‘Jazz Invention No.1’의 1-4마디, <Piano Repertoire 2>, P. 40.



다른 예로 <악보 5>의 ‘Little Lopsided Waltz’는 왈츠라는 장르를 곡명에 사용했지만 ‘균형을 잃은(Lopsided)’이라는 단어에서 유추할 수 있듯이 왈츠의 전형적인 강박의 위치를 변경하여 현대적인 분위기를 자아내었다.

〈악보 5〉 ‘Little Lopsided Waltz’의 1-4마디, 〈Piano Studies/ Etudes 2〉, P. 11.



둘째, 갈란트는 서로 다른 음계를 사용한 세 나라의 민요 선율에 클래식 작곡 기법을 접목시켜 편곡하였다. ‘Sakura’는 일본 전통 현악기 Koto⁶⁾로 자주 연주되는 일본의 민요이다. 5음 음계의 단선율을 오른손으로 연주하는 동안 왼손에서는 오스티나토가 진행된다. ‘Sur le pont d’Avignon’는 춤을 추면서 노래하는 프랑스의 노래를 편곡한 작품이다. 장조 음계의 선율을 오른손 2마디 연주 후 곧바로 왼손이 이어 받아 진행하는 8마디의 짧은 카논으로 편곡하여, 학생들이 인벤션을 쉽게 경험할 수 있도록 하였다. ‘Six Variations on “Land of the Silver Birch”’는 캐나다 민속 노래 선율을 주제(Theme)로 한 변주곡이다. 6개의 변주에서는 오스티나토 반주, 혼합 박자와 변박자 사용에 따른 긴장감, 헤미올라(Hemiola)와 당김음을 비롯한 다양한 리듬 사용, 급격하고 폭넓은 다이내믹 사용 등 비르투오소(virtuoso)적인 피아노 주법이 요구된다.

〈표 2〉 〈Celebration Series Perspectives〉에 수록된 갈란트 작품

교재명	곡명	조성	박자	형식	특징	난이도 ⁷⁾
Piano Repertoire Preparatory	Sakura	5음 음계	4/4	ABA'	일본 노래 편곡 5음 음계	초급 초기
Piano Repertoire 1	“Croc” the Curmudgeon	Cm	6/8	ABA	레가토 주법 스타카토 헤미올라(Hemiola)	초급
Piano Repertoire 1	Sur le pont d’Avignon	F	2/2	인벤션	프랑스 노래 편곡 대위법적 작곡 왼손이 오른손을 모방	
Piano Repertoire 2	Jazz Invention No.1	C	4/4	인벤션	다섯 손가락의 블루스 스케일	초급 후기

6) 중국에서 유래되어 일본의 나라시대(Nara period, 710-784)이후로 사용된 현악기로 한국의 가야금과 유사하다.

7) 난이도는 출판 안내서의 분류에 따랐다.

교재명	곡명	조성	박자	형식	특징	난이도
Piano Repertoire 2	Jazz Invention No.2	C	4/4	인벤션	스윙 리듬	
Piano Repertoire 7	A joke	무조성	3/4, 4/4	통작	빠른 셋잇단음표 음형 템포와 다이내믹 변화	중급 후기
Piano Repertoire 10	Six Variations on "Land of the Silver Birch"	도리안 선법	2/2	주제와 변주	캐나다 민요 선율 주제와 6개의 변주곡	고급
Piano Studies/ Etudes 1	Paper Tigers	Em	4/8	AA'	양손이 다른 아티큘레이션과 리듬 전조 다이내믹 변화	초급
Piano Studies/ Etudes 2	Little Lopsided Waltz	C	3/8	통작	일반적인 왈츠 패턴의 변형	초급 후기

V. 결론

갈란트는 연주자이자 교육자로 활동하면서 다양한 장르의 작품을 남겼다. 그는 바로크 시대부터 현대에 이르기까지 다양한 작곡 기법을 사용할 뿐만 아니라 전통적인 민요나 선율을 클래식 음악으로 재해석하는 등 개성 있는 작품들을 만들어 냈다. 그의 작품은 현재 캐나다의 초급에서 중급 피아노 학습자들에게 빈번히 연주되고 있다. 이에 비해 국내의 많은 피아노 학습자들이 현존하는 작곡가들의 작품을 쉽게 접하지 못하고 제한적인 레퍼토리 위주로 피아노를 배우는 현실은 안타까움을 자아낸다.

안미자(2007)는 “레퍼토리는 음악적으로 재미있고 흥미로운 것이어서 학생이 자신의 연주를 통해 내적인 만족을 찾을 수 있는 것이어야 한다”(p.25)고 하였다. 이러한 관점에서 갈란트의 작품과 같이 독특하고 흥미로운 레퍼토리는 피아노 교육의 장을 넓혀 나가는데 동력이 될 것이다. 본 연구를 진행하면서 아쉬웠던 점은 갈란트의 작품 활동과 영향력에 비해 그에 관한 연구의 양이 많이 부족한 상태였다는 것이다.

따라서 앞으로 많은 피아노 교수학자들이 국내에서 잘 알려지지 않은 작곡가이지만 피아노 교육에 기여하고 있는 현대 작곡가와 작품에 관한 연구를 폭넓게 하게 되기 바란다.

참고문헌

- 안미자 (2007). **피아노 어떻게 배울까**. 서울: 이화여자대학교 출판부.
- Albergo, C., Alexander, R., & Blickenstaff, M. (2008a). *Celebration series perspectives: Piano handbook for teachers*. Toronto: The Frederick Harris Music Co., Limited.
- Albergo, C., Alexander, R., & Blickenstaff, M. (2008b). *Celebration series perspectives: Piano repertoire*. Toronto: The Frederick Harris Music Co., Limited.
- Albergo, C., Alexander, R., & Blickenstaff, M. (2008c). *Celebration series perspectives: Piano studies/ etudes*. Toronto: The Frederick Harris Music Co., Limited.
- Gallant, P. (2003a). *Animal fair*. Toronto: The Frederick Harris Music Co., Limited.
- Gallant, P. (2003b). *Clowning around*. Toronto: The Frederick Harris Music Co., Limited.
- Gallant, P. (2003c). *Imitations and inventions*. Toronto: The Frederick Harris Music Co., Limited.
- Sheet Music Plus (1997). *Pierre gallant*. Retrieved May 4, 2014, from <http://www.sheetmusicplus.com>.
- The Frederick Harris Music Co., Limited (2008). *Our authors and composers*. Retrieved February 27, 2014, from <http://www.frederickharrismusic.com>.
- United Church of Canada (2013). *Pierre Gallant*. Retrieved May 15, 2014, from <http://unionchurch.ca>.
- Wikipedia, the free encyclopedia (2013). *Land of the silver birch*. Retrieved May 30, 2014, from <http://en.wikipedia.org>.
- Wikipedia, the free encyclopedia (2013). *Harry Freedman*. Retrieved May 15, 2014, from <http://en.wikipedia.org>.
- Wikipedia, the free encyclopedia (2013). *Sakura*. Retrieved May 30, 2014, from <http://en.wikipedia.org>.
- Wikipedia, the free encyclopedia (2013). *Samuel Dolin*. Retrieved May 15, 2014, from <http://en.wikipedia.org>.
- Wikipedia, the free encyclopedia (2013). *Sur le pont d'Avignon*. Retrieved May 30, 2014, from <http://en.wikipedia.org>.

<Celebration Series Perspectives>에 수록된 캐나다 작곡가 집중탐구: Anne Crosby

I. 서론

우리나라에서는 현존 작곡가들이 피아노 교육의 발전을 위해 어린이들을 위한 작품을 작곡하고 출판하는 활동이 왕성하게 이루어지지 않고 있다. 반면 서양에서는 이러한 활동들이 매우 활발하게 이루어지고 있는데, 특히 캐나다의 프레데릭 해리스(F. Harris)¹⁾사에서 자국 작곡가들의 작품들을 실어 <Celebration Series Perspective>를 편찬한 것은 돋보이는 시도 중 하나이다. 본 연구는 캐나다의 피아노교육자이며 어린이 피아노 교육을 위한 레퍼토리 작곡가이기도 한 크로스비(A. Crosby, 1968-)에 대해 조사하고 작품들을 살펴봄으로써 우리나라 피아노교육의 발전에 조금이나마 기여하고자 이루어졌다. 하지만 선행연구가 전무한 관계로 인터넷자료를 중심으로 연구할 수밖에 없었던 점을 연구의 제한점으로 밝히는 바이다.

II. 작곡가의 생애 및 업적

1. 크로스비의 생애와 업적²⁾

크로스비는 1990년에 아카디아 대학교(Acadia University) 학부를 졸업하였고 1993년에

1) 캐나다의 음악전문 출판사

2) 크로스비 관련 내용은 크로스비 본인의 공식 홈페이지(<http://www.pianoanne.blogspot.ca>)를 참고로 작성되었다.

는 미시간 대학교(University of Michigan)에서 피아노연주와 페다고지 전공으로 석사학위를 받았다. 그녀는 미시간 대학교 재학 당시 그린³⁾(A. Greene)을 사사하였다. 졸업 후 그녀는 개인 및 그룹 피아노 교육과 교사 교육을 위한 아카디아 대학교의 지역 사회 커뮤니티 프로그램을 담당했으며, 달하우지 대학교(Dalhousie University)과 아카디아 대학교에서 피아노 페다고지를 가르쳤다. 그녀는 아카디아 대학교의 그룹피아노교수법 수업의 우수성이 인정되어 볼드윈 협회(D. H. Baldwin Fellowship)로부터 메달을 받기도 하였다. 이후 노바 스코티아⁴⁾(Nova Scotia)의 할리팩스⁵⁾(Halifax)로 이주하여 캐나다 음악원(Canadian Conservatory of Music)에서 어린이 그룹 피아노프로그램의 담당자로 임명되었으며, 많은 음악 축제와 워크숍의 감독으로 활동하였다. 지금은 베드포드⁶⁾(Bedford)에서 개인 피아노 스튜디오를 운영하고 있다. 그녀는 피아노교사를 위한 조언이나 아이디어를 공유하기 위해 블로그 'Pianoanne'를 운영하고 있으며, 음악 관련 전문 출판사인 프레데릭 해리스사를 통하여 어린이를 위한 피아노작품집 <In My Dreams>, <Freddie The Frog>, <Rise And Shine>, <In The Mermaid's Garden>과 <Fuzzy Beluga>를 발표하였다.

2. 블로그에 제공된 테크놀로지를 활용한 교육용 교재 및 교육자료

크로스비의 인터넷 블로그에 제공된 교육교재와 교육 자료에서 특히 테크놀로지가 활용되고 있는 점이 주목할 만 하였다. 피아노 페다고지의 주요 파트 중 하나인 뮤직테크놀로지는 현대사회에서 중요한 교육적 활용의 한 부분으로 자리 잡아 가고 있다. 실제로 NCKP(National Conference of Keyboard Pedagogy: 미국의 피아노 페다고지 협회)와 같은 피아노 페다고지 컨퍼런스에서는 테크놀로지분야를 따로 분리해 진행할 정도로 음악교육을 위한 테크놀로지의 활용은 현대피아노교육의 관심분야로 떠오르고 있다. 크로스비는 2007년 노바 스코티아 디자인 대학(Nova Scotia College of Art and Design)에서 웹 디자인, 디지털 일러스트레이션과 플래쉬 애니메이션 자격증을 취득하였고, 이를 바탕으로 블로그를 제작하여 다양한 MIDI음원 자료와 PDF 악보와 교육 자료를 제작하여 다운로드 할 수 있

3) 지나 박하우어(Gina Bachauer)와 윌리엄 카펠(William Kapell)국제콩쿠르 금메달리스트이며 미시간 대학교의 교수이다.

4) 캐나다의 주. 캐나다서 두 번째로 작은 주로 면적은 5만 5490km²이며 라틴어로 '새로운 스코틀랜드'라는 뜻을 지니고 있다.

5) 캐나다의 노바 스코티아 주의 중심도시이다.

6) 노바 스코티아 주에 속한 도시 명으로 할리팩스 옆에 인접하고 있다.

도록 제공하고 있다. 또한 2008년에 피아노교육에 필요한 자료를 애니메이션 화하여 어린이들이 쉽고 재미있게 배울 수 있는 콘텐츠로 만들어 유튜브에 제공하고 있으며, 2013년에 그녀의 스튜디오에 Sound Cloud⁷⁾를 도입하여 음원을 교류하며 교육에 활용하고 있었다. 더 자세한 내용은 피아노 교육과 관련하여 ‘피아노교재’와 ‘교육자료’를 통해 중점적으로 살펴보겠다.

1) 교육용 교재

(1) 초보자를 위한 초급교재 〈Music Discovery〉

이 교재의 레벨은 초급에 해당하며 처음 피아노를 접하는 단계에 해당한다. 초심자에게 피아노 건반은 부담스럽게 느껴질 수 있기 때문에 건반의 개수가 적은 검은 건반에 먼저 접근하는 방식을 채택하고 있다. 플래시 카드를 제공하고 있으며, 피아노 음역을 동물캐릭터로 배우는 방식이다. 흰건반에 대한 영어이름을 알파벳카드로 또한 리듬블록이라는 카드는 박자의 개념, 음표의 값을 배울 수 있다. 초심자의 연주는 단순하게 들려 지루하게 느낄 수 있는데 반주음원으로 활용할 수 있도록 미디(MIDI)음원을 유료로 제공하고 있었다.

(2) 기초 비주얼 테크닉 교재 〈Just Picture It Technic〉 vol. 1-8

이 교재는 기초 테크닉을 시각적으로 배우는 것에 착안하여 만든 교재이다. 그녀가 캐나다에서 시험강의를 할 목적으로 만들어진 책이다. 구성내용을 살펴보면 전조성적으로 접근하는 것이 특징인데 5도권을 기준으로 확장된다. 다음 단계의 레벨에 같은 조성이 중복되는 것으로 볼 때 이전의 레벨에서 학습한 내용을 학생에게 복습하게 하는 형태의 것으로 구성되었다. 모든 조성에 걸쳐 시각화하기 좋은 다섯 손가락 패턴, 스케일, 기본적으로 알아야 할 3화음과 7화음 그리고 아르페지오까지 그림으로 이해를 돕도록 정리된 교재이다.

7) Sound Cloud는 온라인 상으로 작곡을 편리하게 하는 플랫폼이다.

〈표 1〉 교재 〈Just Picture It Technic〉의 구성(Crosby, 2011)

레벨	메이저 Key	마이너 Key	내용
1	C, G, F	a, e, d	5손가락패턴/ 아르페지오/ 3화음과 전위
2	C, G, F, B \flat	a, e, d, g	음계/ 3화음과 전위
3	G, D, F, B \flat	e, b, d, g	음계/ 3화음과 전위
4	D, A, B \flat , E \flat	b, f \sharp , g, c	음계/ 3화음과 전위/ 아르페지오
5	A, E, E \flat , A \flat	f \sharp , c \sharp , c, f	도미넌트7화음/ 감7화음
6	G, E, F, A \flat , D \flat	g, e, f, g \sharp , c \sharp	도미넌트7화음과 감7화음의 아르페지오
7	C, D, B, F, B \flat , A \flat , D \flat	c, d, b, f, b \flat , g \sharp , c \sharp	도미넌트7화음과 감7화음의 아르페지오
8	C, D, A, E, B, B \flat , E \flat , G \flat	c, d, a, e, b, b \flat , e \flat , f \sharp	도미넌트7화음과 감7화음의 아르페지오

2) Video 교육자료

(1) 애니메이션 교육자료

그녀는 ‘반야드 친구들’(The Barnyard Friends)이란 제목의 애니메이션을 제작하였다. 학습목표는 음자리표와 음이름을 익히는 것이다. 특정 음의 알파벳 철자와 등장 동물캐릭터의 첫 철자가 일치하여 기억하기 쉽게 구성되었다. 파랑새(Blue Bird)의 첫 철자는 B의 음이름과 일치하는 방식의 것이다. 이 외에 이론을 애니메이션을 통해 스스로 습득할 수 있도록 제공하고 있었다. 초급 기본 이론에서는 1) 줄음과 칸음, 2) #과 \flat 과 \natural , 3) 반음과 온음, 4) Major Scale, 5) 5도권, 6) 장·단의 음정 간격, 7) 3화음의 구성으로 되어 있으며 중급 기본 이론에는 1)장조의 5도권, 2) double #과 double \flat , 3) 단조의 5도권, 4) Technical Degree Name⁸⁾, 5) 증음정과 감음정으로 구성되어 있다.

(2) 피아노작품집 〈In My Dreams〉 연주영상

크로스비는 피아노작품집 〈In My Dreams〉의 10곡을 직접 연주하여 유튜브 사이트에 올렸고, 블로그 비디오자료에도 링크되어 있다. 그 내용은 <표 2>에서 살펴 볼 수 있다.

8) Tonic, Supertonic, Mediant, Subdominant, Dominant, Sub mediant, Leading tone으로 구성된다.

〈표 2〉 크로스비가 직접 작곡 및 연주한作品集 〈In My Dreams〉 동영상 링크 목록⁹⁾

곡명	동영상 주소
In my dreams	http://youtube/vqK626SDyz4
Little elves and pixies	http://youtube/RiDiUiE1KzE
Can't catch me	http://youtube/sTfSt4gTBDe
Moonlight on the water	http://youtube/IV0048iLXhE
Robots	http://youtube/r1Be_CdudMc
Floating in space	http://youtube/mk6dyeoikVA
Funny puppy	http://youtube/fgAhWQjfJrg
The stormy sea	http://youtube/SZY0RkzJ7BU
The waterfall	http://youtube/ERKdX6vOops
Celebration	http://youtube/F87VvKHNTUc

III. 피아노작품 목록과 특징

크로스비의 피아노 작품은 작품명에서 볼 수 있듯이 대부분이 자연현상, 동물, 어떠한 특정 현상의 소리묘사를 하는 등 아이들의 상상력을 자극시켜 줄 수 있는 표제음악이 주를 이룬다. 그리고 곡 전반에 20세기의 작품의 특징인 온음음계, 인상주의 화성의 특징인 9, 11, 13화음의 빈번한 사용, 간단한 톤 클러스터의 사용, 완전 5도의 병진행, 재즈장르(부기우기¹⁰⁾)의 차용, 조성에서 벗어난 모드의 사용, 변박자의 사용으로 초·중급의 레벨에서도 20세기 음악을 비교적 쉽게 다뤄볼 수 있도록 하였다.

9) 참고문헌에 기재하여야 하나 표의 내용과 중복되므로 참고문헌에서는 배제하였다. 자료 검색일은 2014년 3월 3일임을 밝힌다.

10) 블루스에서 파생되었다. 블루스는 클래식의 Major화성에 흑인노예(Afro-American)의 단조 멜로디가 입혀진 것이다. 이는 장조와 단조가 혼합된 것으로 특유의 우울 감을 낸다. 이러한 느낌을 ‘Bluesy’라고 한다.

〈표 3〉 크로스비의 피아노作品集 목록¹¹⁾

작품집명	출판년도	작품수	수록작품명	연주형태	난이도 ¹²⁾
Rise and Shine	2002	17	Articulation	피아노 독주	Early Elementary (Preparatory)
			Artwork		
			Be a Composer		
			Bouncing On My Bed		
			Bubble Fun		
			Happy Dreams		
			Once Upon a Time		
			Phrase Lifts		
			Rise And Shine		
			Romping Rhythms		
			Sound Effects		
			Splash! Splash!		
			Sunset Glowing		
			The Cuckoo Clock		
The Damper Pedal					
Time to Get up					
What Is Cuckoo's Message					
Freddy The Frog	1997	8	Angelfish	피아노 독주	Elementary (Level 1)
			Baby Kangaroo		
			Boogie Woogie Bear		
			Busy Beavers		
			Freddy The Frog		
			Starfish At Night		
			Sweet Kitty		
			To Fly Like an Eagle		

11) 크로스비의作品集 <In My Dreams>, <Freddie the Frog, In the Mermaid's Garden>, <Rise and Shine & Fuzzy Beluga>에서 참조하였다.

12) 크로스비의 작품에 명시된 난이도를 참고하였다.

작품집명	출판년도	작품수	수록작품명	연주형태	난이도
Fuzzy Beluga	2008	9	Morning Sun		Elementary (Preparatory - Level 2)
			Barefoot on the Beach		
			Ocean Spray		
			Risser's Romp		
			Pirate Tales		
			Sea Gull's Cry		
			Fuzzy Beluga		
			The Grey Lady		
			Sand Castles		
In My Dreams	1996	10	Can't catch me		Early Intermediate (Levels 1-3)
			Celebration		
			Floating in Space		
			Funny Puppy		
			In My Dreams		
			Little Elves and Pixies		
			Moonlight on the Water		
			Robots		
			The Stormy Sea		
			The Waterfall		
In The Mermaid's Garden	2002	7	In the Mermaid's Garden		Intermediate (Levels 3-5)
			Monkey March		
			A Colleen in Scotland		
			Dragonfly Scherzo		
			Dream Catcher		
			The Banshee's Ball		
			Mechanic's Rag		

IV. <Celebration Series Perspectives>에 실린 곡 분류

〈표 4〉 <Celebration Series Perspectives>에 실린 작품들¹³⁾

곡명	해당급수	음악적 구성	교육적 의의
Bouncing on My Bed	Preparatory Repertoire	C Major, 4/4박자, Intro ABA'구성, 불협음 (C#&D#음)의 해결	두음 슬러의 아티큘레이션, p~ff의 폭넓은 셈여림처리
To Fly Like an Eagle	Preparatory Repertoire	C Major, 3/4박자, ABCA'구성, 왼손 완전5도의 연속적 병진행의 강한 사운드	왼손의 엄지와 5번 손가락의 아치모양을 잡을 수 있다.
Starfish at Night	Preparatory Repertoire	Whole tone, 3/4박자	Black-key 글리산도
Robot	1급 Repertoire	온음음계를 오른손과 왼손파트가 나눠 담당한 트레몰로, 반음계 반진행,	로봇을 연상시키는 강한 스타카토, 완전5도
Celebration	1급 Etude	4/4박자, 3:3:2리듬	3:3:2 리듬공부, 붙임줄로 강세가 뒤바뀐 리듬, 완전5도
The Banshee's Ball	2급 Repertoire	A Minor, 하나의 주제선율에 A형가리집시음계에서 F minor로 전환 ¹⁴⁾ , 왼손 반음계의 사용	두음 슬러(팔의 다운업), 다양한 화성(Major, Minor, Diminished)
Funny Puppy	3급 Repertoire	4/4박자 7/8박자, 왼손은 온음음계+오른손은 C Major를 조합한 구성	7/8박자 (3+4구성의 혼합박자)의 강세
Dream Catcher	4급 Repertoire	D Major에서 D 믹소리디아의 혼합적 사용 ¹⁵⁾	댐퍼페달의 적절한 사용
Dragonfly Scherzo	5급 Etude	10/8, 8/8, 5/5로의 변박	각자의 박자가 갖는 적절한 강세 표현

13) Albergo, C., Alexander, R., & Blickenstaff, M.,가 저술한 <Celebration Series Perspectives>의 교사지침서를 참고하였다.

14) A형가리집시음계는 a, b, c, d#, e, f, g/g#음으로 구성된다. 이러한 혼합적인 요소가 Banshee(여자유령)의 묘한 느낌을준다.

15) D Major에서 D 아이오니아를 사용하는 것이 보편적이거나 D 믹소리디아가 사용되었다.

V. 결론

크로스비는 캐나다에서 20년간 피아노 교육에 몸담고 있으면서 테크놀로지를 활용한 다양한 교재와 교육 자료들을 개발하여 블로그와 유튜브를 통해 피아노교사와 학생들을 위해 제공하고 교류하며, 특히 우리나라의 피아노교육에 취약한 부분이라 할 수 있는 20세기의 경향들을 담은 어린이를 위한 초·중급에 해당하는 곡들을 다수 작곡하여 출판하였다.¹⁶⁾ 앞으로 우리나라에서도 이러한 작품들이 많이 작곡되어 출판되기를 희망하는 바이다.

참고문헌

- Albergo, C., Alexander, R., & Blickenstaff, M. (2008). *Celebration series perspectives*. Toronto: The Frederick Harris Music Co., Limited.
- Crosby, A. (1996). *In my dreams*. Toronto: The Frederick Harris Music Co., Limited.
- Crosby, A. (1997). *Freddie the frog*. Toronto: The Frederick Harris Music Co., Limited.
- Crosby, A. (2002). *In the mermaid's garden*. Toronto: The Frederick Harris Music Co., Limited.
- Crosby, A. (2002b). *Rise and shine*. Toronto: The Frederick Harris Music Co., Limited.
- Crosby, A. (2008). *Fuzzy Beluga*. Toronto: The Frederick Harris Music Co., Limited.
- Pianoanne (2011). *Anne Crosby's biography*. Retrieved March 1, 2014 from <http://www.pianoanne.blogspot.ca>.
- Pianoanne (2011). *Just picture it technique*. Retrieved March 3, 2014 from http://pianoanne.blogspot.ca/p/blog-page_20.html .
- Pianoanne (2011). *Music discoveries*. Retrieved March 2, 2014 from <http://pianoanne.blogspot.ca/p/music-discoveries.html>.
- Pianoanne (2011). *Videos*. Retrieved March 1, 2014 from http://www.pianoanne.blogspot.ca/p/youtube-videos_9.html.
- Wikipedia (2013). *Arthur Greene*. Retrieved March 16, 2014 from http://en.m.wikipedia.org/wiki/Arthur_greene.

16) Albergo, C., Alexander, R., & Blickenstaff, M.,는 <Celebration Series Perspectives>의 교사지침서에서 크로스비의 수록곡들을 20-21세기에 해당한다고 분류하였다.

<Celebration Series Perspectives>에 수록된 캐나다 작곡가 집중탐구: Linda Niamath

I. 서론

니아매스(L. Niamath, 1939-)는 피아노 작품에 일상생활에서 접할 수 있는 다양한 소재를 사용하여 학생들이 음악적인 호기심을 가지고, 즐겁게 피아노를 배울 수 있도록 유도한 작곡가이다. <Watermelon and Friends>, <A Zoo for You>, <At the Beach>, <In My Garden> 등 그녀의 피아노 작품집의 교재명은 이러한 성향을 잘 드러낸다. 또한, 친숙한 일상생활의 흥미로운 모습들을 소재로 사용하여 어린 피아니스트들을 위해 작곡하였다.

따라서 본 연구에서는 작곡가 니아매스의 피아노 독주곡집을 소개함으로써 잘 알려지지 않은 중급 피아노문헌을 알리는 데에 목적이 있다. 또한 <Celebration Series Perspective>에 수록된 그녀의 작품들과 작곡기법에서 나타나는 특징을 집중적으로 조명해보고자 한다.

II. 니아매스의 생애 및 업적

니아매스는 1939년 캐나다에 있는 브리티시 콜롬비아주에서 태어났다. 그녀는 5세 때부터 피아노 연주와 함께 작곡을 시작했고 캐나다 왕립예술학교(Royal Conservatory of Music: 이하 RCM으로 지칭한다.) 음악학부에서 피아노 연주자과정인 ARCT¹⁾와 브리티시 콜롬비아 대학(The University of British Columbia)에서 교육학 학사를 취득하였다. 대학 졸업

1) ARCT(The Associateship of Royal Conservatory of Toronto)학위는 캐나다 RCM의 학위(Diploma) 프로그램으로 교사과정(Teachers ARCT)과 연주자과정(Performance ARCT)으로 나뉜다.

업 후 밴쿠버에 있는 초등학교에서 음악을 가르쳤고, 그 후에 개인 스튜디오를 만들어 다양한 연령의 어린 피아니스트들을 가르쳤다. 그 과정에서 총 10권의 어린 학생들을 위한 피아노 독주곡을 작곡했는데 주로 피아노 테크닉과 곡 해석 능력의 향상을 돕기 위해 만들어 졌으며, 그녀의 작품집은 <A Zoo for You>, <Soda Pop and Other Delights>, <At the Beach>, <Watermelon and Friends>, <Surprises>, <Marching Mice>, <All Year Round>, <Here We Go>, <Fancy-Free>, <In My Garden> 등이 있다. 또한, 피아노 작품 외에 발레와 애니메이션 영화를 위한 곡을 쓰기도 했다. <Celebration Series>의 1권부터 4권까지는 니아매스의 작품 총 10곡이 수록되어 있다.

III. 니아매스의 피아노 작품

니아매스의 어린 피아니스트를 위한 피아노 독주곡집의 가장 큰 장점은 각각의 곡마다 그 곡의 특징을 잘 나타내는 흥미로운 제목이 있다는 것이다. 학습자들은 제목에서 유추할 수 있는 모습들을 상상하고, 그에 맞는 분위기와 음색을 표현하게 된다. 또한, 이 독주곡은 친숙한 일상들을 여러 가지 작곡기법을 사용하여 다양한 움직임과 뉘앙스 그리고 곡의 표정 등을 자유롭게 표현하는 것이 목적이다.

<All Year Round>는 1년 동안 각각의 달을 한 곡씩 묘사하며 작곡 되어있다. 12곡의 조성이 모두 다른 것이 특징이다. 음악에 미적 요소를 가미하여, 학습자가 곡의 분위기에 맞는 색칠을 할 수 있도록 모든 페이지마다 삽화가 그려져 있다. <Watermelon and Friends>는 사과, 바나나, 망고, 오렌지, 파인애플, 자두, 수박으로 이루어져 있고, 7가지 과일의 주제에 맞는 상상력을 자극할만한 특징과 움직임들을 제시하였다. 또한, 이 작품은 학습자에게 각각의 리듬패턴을 다양한 조성 안에서 음색을 바꿔가며 연주하는 경험을 주기 위해 작곡되었다. <A Zoo for You>는 곰, 코끼리, 기린, 하마, 캥거루, 앵무새, 공작새, 펭귄, 호랑이, 거북이와 같이 10가지 동물의 독특한 모습과 특징적인 움직임을 경험하기 위해 초급과 중급 수준에 맞추어 작곡되었다. At the Beach는 가시 독친 성계와의 우연한 만남, 친구에게 비치볼 던지기, 파도를 향해 첨병거리는 즐거운 사람들 등 10개의 묘사적인 소재들을 사용한 것이 특징이다. 이 곡을 연주하며 학습자들이 해변에서 즐겁게 노는 것을 상상할 수 있다. <Fancy-Free>는 ‘축제의 시간’, ‘인디안 댄스’, ‘물속에서’, ‘자전거 타기’, ‘나비’, ‘가장 무도회’라는 표제가 실린 곡이 6곡 실려 있는데 표제 마다 각각의 특별한 분위

기를 자아낸다. 이 교재는 축제나 오디션, 리사이틀을 위한 작품으로 많이 활용 되고 있다. <Here We Go>는 중급 학습자를 위한 작품집으로 택시, 카약, 애드벌룬 등 다양한 교통수단으로 음악 여행을 시작한다. 이 작품집을 통해 학습자는 프레이징, 조성의 변화, 페달(syncopated dedaling)을 경험을 할 수 있다. <In My Garden>은 12개의 정원의 모습이 담겨있다. 변박자, 손의 교차, 그리고 다양한 아티큘레이션을 소개하며 분위기의 대조, 터치, 그리고 조화를 느낄 수 있게 한다. <Marching Mice>는 전체적으로 삼화가 그려져 있어 초급 학습자들의 이해를 돕는다. 학습자들은 연주와 함께 스스로 작품 해석의 기술을 향상시키며 테크닉과 음악성을 배우게 된다. <Soda Pop and Other Delights>에 수록된 ‘숨바꼭질’, ‘놀이 좋아하는 강아지’, ‘끔찍한 난장이들의 행진’은 학습자들의 상상력과 경험을 동시에 사용하여 스스로 음악을 만들어 낼 수 있도록 영감을 불어넣어 준다. <Surprises>는 초급 학습자들을 위한 작품이다. 학습자들은 낮은음역대에서 크레센도가 이어지며 예상치 못한 ‘가라앉은 보물’을 발견하게 될 것이다. ‘꼭두각시 인형극’은 생동감 넘치는 멜로디와 대조적인 다이내믹을 경험하도록 작곡하였다. 또한, ‘무지개’는 우아하고 반짝거리는 선율적 프레이즈를 손의 교차를 통해 표현한다.

<표 1>은 니아매스의 작품 목록을 연도별로 수록한 것이다. 한 교재에 6곡에서 12곡까지 수록되어 있으며 난이도는 피아노를 처음 경험하는 초급부터 중급 초기까지의 수준으로 수록되어있다.

〈표 1〉 니아매스의 피아노 작품 목록

작품집	출판연도	작품수	수록곡	난이도 ²⁾	
Soda Pop and Other Delights	1979년	10곡	Big Teddy, Little Teddy Hide and Seek Holidays are Here! Lonely Princess The March of the	Terrible Trolls Monkey Mischief Playful Puppy Skating Sleepy Little Kitten Soda Pop	초급
Watermelon and Friends	1982년	7곡	Apple Banana Mango Orange	Pineapple Plum Watermelon	초급 후기
A Zoo for You	1983년	10곡	Bears Elephant Giraffe	Hippopotamus Kangaroos Penguins	초급 후기

2) <표1>은 <http://www.sheetmusicplus.com/search?Ntt=Linda+niamath>에 수록되어 있는 난이도를 참고하였다.

작품집	출판연도	작품수	수록곡	난이도	
			Parrots Peacock	Tiger Turtle	
Marching Mice	1995년	10곡	Balloons Funny Bunnies Goodnight Dolls It's My Birthday Marching Mice	On the Trampoline Picnic Time Robots Snowflakes Squirrels	초급 후기
Fancy-Free	1995년	6곡	Bike Ride Butterflies Festival Time	Indian Dance Masquerade Underwater	중급 초기
In My Garden	1996년	12곡	Mud Pies Robins Return Spider's Web Bumblebees Caterpillars It's Raining	Ladybugs Spring Time Sunflowers Swinging Tag Tall Trees	초급
All Year Round	1998년	12곡	Autumn Leaves Baseball Practice Celebration Easter Eggs Fireworks Hallowe'en Night Kites	Lazy Days Leprechaun's Dance Let's Make a Snowman Off to School Will You Be My Valentine	초급 후기
At the Beach	2004년	10곡	Hurry, Scurry, Little Crab Into the Waves Digging for Clams Beach Balls Teeny Tiny Fish	Sea Urchin Lighthouse at Dusk Sandcastles Sea Shells Sailboats	초급
Surprises	2005년	9곡	Puppet Show Party Hats Tickled Pink new shoes Best Friends	Sunken Treasure Pinwheels Ice Cream Cones Rainbow	초급
Here We Go	2005년	10곡	Rollerblading Hot Air Balloons On My Pony In My Kayak Taxi! Taxi!	Magic Carpet Go Team Go! All Aboard! Carousel Skipping	중급 초기

IV. <Celebration Series Perspective>에 수록된 니아매스의 피아노 작품

<Celebration Series Perspective>는 Frederick Harris³⁾ 출판사를 통해서 체계적으로 발전하며 캐나다에서 사용되고 있는 피아노 독주를 위한 교재이며 RCM에서 공식적인 피아노 평가 교재로 쓰이고 있다. 니아매스의 작품은 <Celebration Series Perspective>의 1권부터 4권까지 <Piano Repertoire>와 <Piano Studies/Etudes>에 총 10곡이 수록 되어있고 작품 목록은 <표 2>와 같다.

<표 2> <Celebration Series Perspective>에 수록된 니아매스의 작품 목록

해당급수	곡명 및 자료출처	조성	박자	형식	학습 활동
Preparatory	Sparkler <Preparatory piano Repertoire>	C #	6/8	AA'	오른손의 레가토 선율과 함께 왼손의 스타카토 테크닉을 템포를 유지하며 구사하는 것이 이 악보의 목적이라 할 수 있다. 또한 오른손에 올림다장조의 다섯 손가락 패턴을 익히게 해 준다.
	Playful Puppy <Soda Pop and Other Delights>	D	4/4	ABA'	라장조의 다섯 손가락 패턴을 익히게 하고, 두 마디 패턴의 메아리 모방이 특징적이다. 또한, 오른손이 포지션을 바꾸어 다른 음역대도 경험 할 수 있다.
Repertoire 1	Hide and Seek <Soda Pop and Other Delights>	무조성	4/4	AB	숨바꼭질 하는 장면이 스토리를 통해 악보에 게재되어 있다. 2층에 올라갈 때에는 손의 포지션을 낮은 음역에서 높은 음역으로 사용하며 학습자로 상상하는 즐거움을 느끼게 해 준다. 숨을 때의 긴장감과 찾을 때의 놀라움을 리타르단도와 포르티시모로 표현 하였다.
Repertoire 2	Autumn Leaves <All Year Round>	무조성	4/4	-	가을에 낙엽이 떨어짐을 묘사하며 작곡 한 것이다. 같은 멜로디 선율이지만 프레이즈마다 오른손의 포지션이 온음씩 떨어지며 각각의 포지션을 경험하게 한다.

3) Frederick Harris는 1904년 설립된 음악전문출판사로 <Celebration Series Perspectives> 교재를 출판한다.

해당급수	곡명 및 자료출처	조성	박자	형식	학습 활동
	Penguins <A Zoo for You>	무조성	4/4	AA'A''	펭귄이 뒤뚱거리며 걷다가 눈 위에서 슬라이딩 하는 모습을 묘사했다. 펭귄의 걷는 모습은 왼손의 오스티나토에서 찾아볼 수 있고, 슬라이딩하는 장면은 반음계적 스케일이 양손에서 나타난다.
Study/ Etudes 2	Celebration <All Year Round>	D	3/4	AA'	이 곡을 보면 손의 포지션이 바뀌는 것과 음정 간격이 매번 달라지는 것을 볼 수 있다. 왼손의 오스티나토가 분위기를 이끌고, 오른손의 논 레가토와 악센트가 조화를 이룬다.
	Baseball Practice <All Year Round>	DE ♭ E	4/4	AA'B	야구를 하기 전 준비운동을 하듯이 피아노를 연주하기 전에 준비연습을 할 수 있도록 작곡하였다. 양손의 반진행 스케일과 스타카토가 대조를 이루는 연습곡이다.
Study/ Etudes 3	Bike Ride <Fancy-Free>	G	2/4	ABC	오른손과 왼손의 스케일연습을 위한 곡이다. 자전거가 언덕에서 오르락 내리락 하는 모습을 묘사하였다. 양손으로 두 옥타브 스케일과 세 옥타브 스케일을 경험한다.
	All Aboard <Here We Go>	F	4/4	두도막 형식	이 곡은 기차에 탑승해서 출발하는 것을 묘사했다. 반복되는 로테이션 오스티나토에 양손이 교차하며 기차경적소리를 내는 것이 특징이다.
Study/ Etudes 4	Masquerade <Fancy-Free>	C	3/4	AABco da	양손에 걸쳐 으뜸화음으로 이루어진 아르페지오의 손가락 번호를 학습하도록 이루어졌다.

V. 결론

니아매스의 작품을 살펴본 결과, 그녀는 어린 학습자들이 자신의 작품을 통해 즐겁고 행복하게 연주하기를 바랐으며 사진, 책, 영화 그리고 TV에서 보고 들은 지식들을 음악을 통해 그려내길 원했다. 그녀의 피아노 독주곡집은 처음 피아노를 접하는 어린 학생들에게 다양한 감각을 사용한 움직임의 연주로 경험 할 수 있도록 하였다. 흔히 지나칠 수 있는

친숙한 일상생활들이 음악적 소재로 사용되어 재탄생 하는 것을 볼 수 있다. 다양한 경험을 필요로 하는 유아들에게 시각, 청각, 촉각을 자극하여 모든 사물에 대한 관찰력과 상상력을 불러일으키는 것은 매우 중요하다. 학습자들은 자신이 관찰하며 상상했던 움직임과 뉘앙스가 연주로 표현되었을 때 자신감과 음악적 흥미가 더 높아질 수 있기 때문이다.

지금까지 니아매스에 대한 선행연구가 이루어지지 않았기 때문에 필자가 연구하는 데 있어 제약이 많았다. 본 연구를 통해 우리나라에서 잘 알려지지 않은 작곡가 니아매스의 작품이 알려지고, 교육적 가치가 있는 그녀의 작품에 대한 연구가 끊임없이 이루어져 다양한 레퍼토리들이 많은 곳에서 활용되길 바란다.

참고문헌

- Albregro, C., Alexander, R., & Blickenstaff, M. (2008a). *Celebration series perspectives: Piano handbook for teachers*. Toronto: The Frederick Harris Music Co., Limited.
- Albregro, C., Alexander, R., & Blickenstaff, M. (2008b). *Celebration series perspectives: Piano repertoire*. Toronto: The Frederick Harris Music Co., Limited.
- Albregro, C., Alexander, R., & Blickenstaff, M. (2008c). *Celebration series perspectives: Piano studies/etudes*. Toronto: The Frederick Harris Music Co., Limited.
- Niamath, L. (1982). *Watermelon and friends*. Toronto: The Frederick Harris Music Co., Limited.
- Niamath, L. (1983). *A Zoo for you*. Toronto: The Frederick Harris Music Co., Limited.
- Frederick Harris Music (1886). Retrieved February 28, 2014. from <http://www.frederickharrismusic.com>.
- World's Largest Sheet Music Selection (2013). Retrieved March 6, 2014. from <http://www.sheetmusicplus.com>.

<Celebration Series Perspectives>에 수록된 캐나다 작곡가 집중탐구: Jean Coulthard

I. 서론

20세기 캐나다를 대표하는 여성음악가 콜차드(J. Coulthard, 1908-2000)는 거의 한 세기에 걸쳐 작곡가, 교육가로 활동하며 음악분야에 많은 업적을 쌓았다. 그녀는 독주곡, 실내악곡, 성악곡, 합창곡, 교향곡, 오페라, 협주곡 등 다양한 장르를 작곡하였으며, 교육목적 을 위해 바이올린, 첼로, 피아노를 배우는 학습자들을 위한 작품들을 창작하였다.

피아노 교육용 교재 <Music of Our Time>는 1권의 예비교재와 8권의 시리즈로 구성되며 교사지침서 2권이 있다. 이 교재는 작곡가 듀크(D. Duke)¹⁾, 한슨(J. Hansen)²⁾의 작품들을 포함하며 20세기의 다양한 작곡기법들을 담고 있다. 또한 모든 곡에 음악적 상상력을 불러 일으킬만한 표제를 명시하여 학습자로 하여금 낯선 20세기의 음악스타일을 쉽고 재미있게 학습할 수 있도록 하였다.

그녀의 음악에 관한 연구가 많이 있음에도 불구하고 교육용 작품에 대한 연구는 사실상 미흡한 편이었으며, 더욱이 한국에서는 전무한 실정이었다. 따라서 본 연구는 <Music of Our Time>에 수록된 콜차드의 작품을 분석함으로써 <Music of Our Time>의 교육학적 가치에 대해 탐구해보고, <Celebration Series Perspectives>의 수록곡³⁾을 살펴봄으로써 국내

1) 듀크는 1970년대 British Columbia 대학에 재학 중 장 콜차드를 사사했으며, North California 대학교에서 음악 학 석사를 취득하였다. 20년간 장 콜차드와 우정을 쌓았다.

2) 한슨은 브리티시 콜롬비아주의 미션지역에서 4세부터 피아노 레슨을 받았고 British Columbia 대학에서 피아노 와 작곡을 전공, 장 콜차드를 사사했다. 현재 교육가, 작곡가, 심사위원, 전문치료사로 활동 중이다.

3) 두 곡이 수록 되어 있으며, 곡명은 'Birthday Morning', 'Star Gazing' 이다.

피아노교사들에게 콜차드의 음악세계를 소개하고자 한다.

II. 장 콜차드의 생애 및 업적

1908년 2월 10일, 콜차드는 캐나다 밴쿠버에서 출생했다. 그녀는 모친⁴⁾의 영향으로 어려서부터 일찍이 음악을 접하였으며 9세에 작곡을 시도했다.⁵⁾ 20세에는 영국의 왕립음악원에 입학하여 윌리엄스(R. V. Williams)를 2년 동안 사사했다. 그녀는 1940년대 당시 세계 대전으로 미국으로 망명 한 많은 유럽 작곡가들과 교류할 수 있었는데 쇤베르크(A. Schönberg), 미요(D. Milhaud), 바르톡(B. Bartok)으로부터 음악적 비평⁶⁾을 배웠으며 줄리어드 음대의 교수 바게나르(B. Wagenaar)로부터 4년간 형식적인 작곡기법을 배웠다. 그녀는 1947년부터 1973년까지 브리티시 콜롬비아 대학의 교수로 임명되어 작곡과 음악이론을 가르쳤고 1965년에는 영국의 작곡가이자 지휘자였던 자콥(G. Jacob)와 함께 관현악법 작업을 하였다. 또한 요하네스의 국제 예술학교(J. J. Johannesen's International School of the Arts)와 밴프 센터(Banff Centre)⁷⁾에서 다양한 워크숍 및 세미나를 강의하는 등 작곡가와 교육가로서의 입지를 확고히 굳혀나갔다.

그녀의 음악은 영상, 저널, 인터뷰 매체⁸⁾와 음악회를 통해 국내외로 알려졌으며 이는 그녀가 국제적으로 명성을 얻기에 충분했다. 그녀는 20세기 캐나다 음악분야에 지대한 영향을 끼쳤고, 2000년 3월 9일을 끝으로 생을 마감했다.

III. 장 콜차드의 피아노 작품

콜차드는 피아노 작품으로 독주곡, 듀오곡, 협주곡을 작곡하였으며 독주곡 소나타, 에튀드, 프렐류드, 변주곡 그리고 짧은 소품의 표제 모음곡들을 창작하였다. 대부분의 작품은

4) Jean Robinson Coulthard은 음악교사, 성악가로 드뷔시, 라벨과 같은 프랑스 작곡가들의 음악을 선호했다.

5) 9세에 작곡된 작품으로는 'Piece for the Present', 'Indian Chief'가 있으며 'Indian Chief'는 <Music of Our Time> 예비북 8쪽에 수록되었다.

6) 그녀는 이것을 스스로 "Criticism lessons"라고 지칭했다.

7) 밴프 센터는 예술과 창의성을 고무하는 센터로 매년 세계 각국의 8,000명이 넘는 예술가, 교사, 연구원들이 이 센터의 프로그램에 참여한다.

8) 웹 사이트 <http://www.musiccentre.ca/node/37190/media>에서 자료기록을 확인해 볼 수 있다.

표제를 지니고 있으며 자연으로부터의 영감을 받은 독주곡 <Aegean sketches>, <Sketches From the Western Woods>, <Image Astrale>과 일상으로부터의 흥미로운 장면을 그린 모음곡 <Early Pieces for Piano>, <Pieces for the Present for piano>등이 있다. 교육목적의 피아노 교본 <Music of Our Time>과 <Student's Guide to Musical Form>는 20세기의 음악스타일과 이전의 음악형식을 제공한다.

IV. <Music of Our Time>

콜차드의 <Music of Our Time>의 작품구성은 다음 <표 1>과 같다.⁹⁾ 수록 작품명 중 ‘Prelude (for a Wildflower)’, ‘Four Variations on “Good King Wenceslas”’, ‘Sonatina (Seascapes)’는 고전적인 형식에 20세기의 작곡기법을 사용한 표제음악이다. 또한 예비교재의 ‘New Dolly Dances’, ‘The Jackhammer’는 신체를 사용한 타악기 기법과 불협화음을 일찍이 제시하며 Vol. 1부터 Vol. 8까지 20세기의 기법¹⁰⁾들을 폭넓게 학습할 수 있다.

<표 1> <Music of Our Time> (Musique de notre temps) 작품 목록

교재명	수록 작품명		페이지	학습내용
Pre-liminary Book	1단원	Counting Song	5	손가락교차 (1번2번/2번3번)
		Sorrowful Dance	6	에올리안 선법
		Indian Chief	8	엑센트, 양손 멜로디
		The Echo	9	옥타브 음역, mf, mp(메아리 효과)
	2단원	New Dolly Dances	13	리듬 손뼉치기(♩ ♪ ♫)
		The Laddie Plays His Bagpipe	16	의성어 넣기 (“Hi!”), 5도 음정
		Birthday Morning	18	다섯 손가락패턴의 빠른 자리이동
	3단원	The Jackhammer	22-23	엑센트, 불협화음, 휴식 코드 (Pause Chords)
		* La belle Françoise	26-27	양손을 사용한 주제선율

9) 전 시리즈의 총 수록 곡은 솔로 95곡, 듀오 8곡이 있으며 콜차드의 곡은 솔로 34곡, eb오 4곡으로 구성된다.

10) 선법, 온음음계, 5음계, 12음렬, 전음계, 2도~9도 음정, 증감화음, 복조성, 무조성, 변박자, 무박자, 페달코드, 소스테누토 페달, 배음, 불규칙 리듬, 우연성음악, 현 튕기기, 톤 클러스터, 신체를 사용하는 기법들이다.

교재명	수록 작품명	페이지	학습내용
Volume 1	Alexa's Music Box	7	다양한 템포와 다이내믹의 변화
	A First Chorale	9	찬송가 주제선과 아멘 종지, 폴리리듬
	First Little Dance	11	영국 포크송, Rit
	Alexa's Bell Song	13	2도 종지, 페달
	By the Fireside	15	레가토, 썬표, 테누토
	A Little Joke	16-17	리듬 손뼉치기(ㄱ-ㄱ-ㄱ), 스포르잔도
Volume 2	Good Morning Song	5	현대적 음색(Modern Sound-(DAB화음))
	Goodnight Song	7	메조 스타카토
	Yellow Emperor	17	양손을 사용한 주제선율
	Grandmother's Nonsense Song	21	의성어(th-th-th-), 양손의 교차, 불협화음
	Lullaby for a Baby Seal	25	부드럽고 조용한 레가토
	The Sailor Boy (A Hornpipe)	28-29	스타카토, 엑센트, 꾸밈음
Volume 3	Smoky the Bear	9	페달, 다양한 화음을 통한 무거운 음색
	A Cold Still Night	13	12음 반음계, 두음 슬러
	The Whale's Sad Story	17	오른손 반음계, 현대적 종지(Modal Cadence)
	Eccosais	21	춤 리듬 (♩♩♩.), 백파이프 사운드(♩♩♩)
	Grandmother's Favourite Christmas Song	27	레가토(토끼털을 어루만지듯)
Volume 4	A Walk in the Woods for Two	7	캐논선율, 피카르디 3도
	Dancing to the Gramophone	15	3박 왈츠, 레가토편달, 꾸밈음
	Grandma's Blues	21	은음계 톤 클러스터(G,A,B), 변박자 (4/4, 4/5)
	Grandfather's Harmonica	25	무박자. 숨표와 늘임표 (하모니카 호흡)
	Clear Waters	28-29	평화로운 시골, 2마디 페달, 4/8박자
Volume 5	The Rocking Chair	6-7	당김음, 리듬치기 혹은 현 튕기기
	Cello Threnody	13	선법종지(DM-GM), 변박자 (3/4/ 4/4)
	The Happy Photographer	17	클리산도, 꾸밈음(사진 찍는 효과음 )
	* Twilight	28-31	페달코드, 다양한 화음
Volume 6	Prelude (for a Wildflower)	5-6	작은 동기, 소리 없는 코드와 배음
	Winter's Northern Scene	16-17	화음동기(빙산묘사), 다이내믹의 확대
	Strange Dance	25	변박자(6/8, 9/8), 12음렬, 양손교차
	Star Gazing	29-30	4/4박자와 무박자, 12음렬의 역행과 전위

교재명	수록 작품명	페이지	학습내용
Volume 7	Lyric Sonata	5-9	복조성(Polytonality), Mozart 소나티네 형식
	The Eagle's Nest Above the Canyon	16-17	톤 클러스터, 상·하행 스케일(협곡묘사)
	Quiet Song	36-37	소수테누토 페달, 변박자 (5/4, 3/4 6/4, 4/4)
	* Villanelle (Country Dance)	40-45	론도형식(ABACA), 마르카토, 긴 트릴
Volume 8	* Lullaby for a Snowy Night	4-9	변박자(4/4, 5/4, 6/4, 3/4), 페달코드, 16va
	Three Bizarre Dances	17-21	변박자, 소스테누토 페달, 마르카티시모
	Four Variations on "Good King Wencelas"	38-43	왼손의 주제, 리듬변주, 화성변주
	Sonatina (Seascapes)	49-60	변박자. 복조성(CM, Bbm), 론도형식

*표시는 교사와 학생을 위한 듀오곡이다.

그녀는 작품의 표제에 학습자의 눈높이에 맞는 흥미롭고 호기심을 불러 일으킬만한 소재들을 사용하였다. 또한 모든 곡에는 표제에 맞는 삽화가 있어 학생과 교사간의 대화를 통해 재미있는 이야기를 만들어 볼 수 있는데 이는 풍부한 상상력과 학습적인 동기를 유발하는 역할을 한다.

<Music of Our Time>은 인물, 악기, 동물, 사물, 일상생활, 분위기, 자연, 인상으로부터 소재를 사용하였으며 <표 2>와 같은 음악적 특징이 있다. 첫째, 자연의 인상을 이미지화한 소재는 드뷔시의 인상주의 음악 스타일을 닮았는데 조성을 벗어난 모호한 화성, 폭넓은 다이내믹, 페달을 통해 음향과 음색적인 측면으로부터 구체적으로 음악적 이미지를 구상할 수 있게 된다. 둘째, 악기(백파이프, 혼파이프, 하모니카)나 효과음(음악상자, 사진기, 벨소리, 착암기)의 소재는 곡에서 다양한 기법과 작곡방식으로 구사되며 최대한 생동감 있는 음향으로 재현된다. 셋째, ‘행복한’, ‘슬픈’, ‘낮선’, ‘엽기적인’ 등과 같은 형용사적인 묘사는 학습자에게 어떠한 감정이나 분위기를 불러일으킴으로써 좀 더 섬세한 음악적인 표현력을 길러줄 수 있다.

〈표 2〉 〈Music of Our Time〉에 수록된 작품 표제의 소재

인물, 악기	동물	사물, 일상생활	분위기	자연, 인상
행복한 사진가 인디언 추장 래디의 백파이프, 선원소년(혼파이프) 알렉사의 음악상자 알렉사의 종소리 할아버지의 하모니카 할머니의 년센스 노래 할머니의 유명한 크리스마스 노래 할머니의 블루스	노란 나비 협곡 위의 독수리 등지 고래의 슬픈 이야기 바다표범을 위한 자장가	흔들의자 작은 착암기 새 돌리인형의 춤 그라마폰의 춤 아침 노래, 저녁 노래 생일의 아침 농담	슬픈 춤 낮선 춤 엽기적인 춤 전주곡(야생화) 첼로 애가 황혼	전원의 노래(시골 춤) 소나티네(바다풍경) 둘이서 숲속을 걸으며 맑은 물 난룻가 메아리 여전히 추운 밤 별 바라보기 겨울의 북부 광경 눈 덮인 밤의 자장가

V. 〈Celebration Series Perspectives〉에 수록된 콜차드의 작품

1. 'Birthday Morning'¹¹⁾

<그림 1>은 음악적 이미지를 쉽게 연상할 수 있도록 삽화가 첨가되었는데 그녀는 <Music of Our Time>의 모든 작품에 표제와 연관된 알맞은 삽화와 본문 설명을 보충하였다.¹²⁾ 본문 내용은 'This is a very happy day!' 문구로 시작하며 곡에서 익숙한 선율이 들리는지 묻는다. 이것은 '생일 축하 합니다' 선율을 인용한 부분으로 본문은 이 부분을 Coda로 제시한다. <악보 1>은 왼손에서 불협화음을 일찍이 제시하며 오른손은 다섯 손가락패턴의 몇 번의 자리이동과 다양한 아티클레이션 사용을 통해 생일을 기다리는 즐겁고 설레는 기분을 묘사한다. Coda부분인 <악보2>는 'Much Slower' 지시어로 곡을 우리에게 마무리하고 'Thank you for---'의 표기는 교사와 학습자가 곡에 대한 이야기를 통해 상상력 있는 연주를 하도록 돕는다.

11) <Celebration Series Perspectives>의 예비교재 p. 12에 수록된 작품이다.

12) <Music of Our Time>의 모든 삽화는 콜차드의 딸 Jane Adams가 디자인 하였다. 표제와 본문 설명은 프랑스어로 번역되었다.

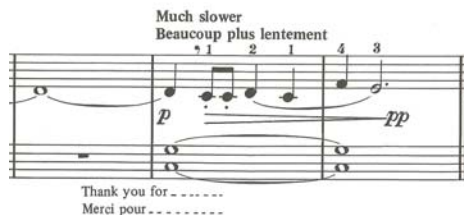
〈그림 1〉 'Birthday Morning', 〈Music of Our Time〉, 예비교재, p. 18



〈악보 1〉 'Birthday Morning'의 2-3마디, 〈Music of Our Time〉, 예비교재, p. 18



〈악보 2〉 'Birthday Morning'의 10-12마디, 〈Music of Our Time〉, 예비교재, p. 18



2. 'Star Gazing'¹³⁾

<악보3>의 2마디는 12음 기법을 사용하여 별들을 묘사하는데 후에 역행과 전위를 거친다. 'Star point freely'는 박자가 없는 상태에서 자유롭게 연주하라는 지시어로 무박자와 인상주의 스타일의 음향을 제시한다. <악보 4>는 섬세한 페달과 20세기 음악어법인 왼손의 온음계, 반음계를 학습한다.

13) <Piano Repertoire Celebration Series>의 6권 pp. 36-37에 수록된 작품이다.

〈악보 3〉 'Star Gazing'의 1-2마디, 〈Music of Our Time〉, Vol. 6, p. 29

〈악보 4〉 'Star Gazing'의 4-5마디, 〈Music of Our Time〉, Vol. 6, p. 29

VI. 결론

국내의 많은 피아노 학습자들은 20세기 피아노 작품에 대해 충분한 선행학습이 이루어지지 못한 채 대학에 진학하여, 현대 작품을 접할 때 많은 어려움에 직면하곤 한다. <Music of Our Time>은 이런 학습자에게 전반적인 20세기의 음악스타일을 경험하게 하고 난이도 있는 작품들을 통해 음악적 역량을 길러 주기에 매우 좋은 교재이다. 본 연구를 통하여 그녀의 음악 작품들을 다루는 젊은 음악가들이 많이 생기게 되길 바라며, 더 나아가 국내에 잘 알려지지 않은 20세기의 교육자들에 대한 폭 넓은 연구가 활발히 이루어지게 되길 기대해본다.

참고문헌

- Albergo, C., Alexander, R., & Blickenstaff, M. (2008a). *Celebration series perspectives: Piano handbook for teachers*. Toronto: The Frederick Harris Music Co., Limited.
- Albergo, C., Alexander, R., & Blickenstaff, M. (2008b). *Celebration series perspectives: Piano*

- Repertoire*. Toronto: The Frederick Harris Music Co., Limited.
- Bruneau, W. & Duke, D. (2006). Jean Coulthard: A Life in music. *CAUT Bulletin*, 53(2), A7.
- Canadian Music Centre (1959). *Jean Coulthard: Biography*. Retrieved March 7, 2014, from <http://www.musiccentre.ca>.
- Colton, G. D. (1996). *The piano music of Jean Coulthard*. Unpublished doctoral dissertation, University of Victoria, Victoria, BC.
- Coulthard, J., Duke, D., & Hansen, J. (1977a). *Music of our time*. Ontario: Waterloo Music Co., Limited.
- Coulthard, J., Duke, D., & Hansen, J. (1977b). *Music of our time: Teacher's manual*. Ontario: Waterloo Music Co., Limited.
- Daniells, L. (2005). Jean Coulthard: A Life in music. *British Columbia History*, 38(3), 36-37.
- Historica Canada (2009). *Jean Coulthard*. Retrieved March 2, from <http://www.thecanadianencyclopedia.com>.
- Lee, P. T. (1995). Discovering Jean Coulthard. *The American Music Teacher*, 45(2), 16.
- The Banff Centre inspiring creativity (2013). *The Banff Centre –at the intersection of art + ideas*. Retrieved February 25, 2014, from <http://www.banffcentre.ca>.
- Tilley, J. (2006). Jean Coulthard: A Life in music. *BC Studies*, 149, 96-97.
- Ward, K. S. (2012). A Matriarch of Canadian music: Introducing Jean Coulthard to elementary students. *The Canadian Music Educator*, 53(3), 26-28.
- Wikipedia, the free encyclopedia (2013). *Jean Coulthard*. Retrieved February 25, 2014, from <http://en.wikipedia.org>.

셴커식 분석이론(Schenkerian Theory) 연구: Wolfgang Amadeus Mozart의 <Piano Sonata K.331> 제1악장을 중심으로

I. 서론

음악은 창조적인 작업이 아닌 재창조적인 작업을 통해서 청중에게 작품에 대한 인상을 심어준다. 따라서 연주자는 막중한 책임감을 가지고 작품 안에서 작곡가의 의도를 파악하고, 그 의도를 표현하여야 한다. 작곡가의 의도를 파악하려면 연습하는 과정에서 악보상의 표시, 형식, 구조, 조바꿈, 화성진행 등을 분석하는 과정이 필요한데, 음악 이론가 나무어(E. Narmour)는 연주자들에게 엄격한 이론을 바탕으로 하는 분석을 연주의 선행조건으로 요구한다(류혜린, 2012, p. 13에서 재인용). 물론 분석이 작품의 요소들을 이해하고 깊이 들어가는 접근 방법이지만, 작곡가의 의도를 완전히 밝힐 수는 없다는 사실은 여전히 남는다. 그러나 분석은 작품 이해와 연주를 완벽하게 조화시키는데 필요성과 가치가 있다. 피아니스트 베르만은(B. Berman, 2004) 한 작품을 이해하는데 가장 중요한 단계가 작품이 지닌 중요한 감정과 곡의 어느 지점에서 감정들이 나타나는가를 확인하려고 노력하는 것이라고 한다. 분석에는 개인마다 방법의 차이가 있을 수 있는데 본 연구는 분석 방법 중 음악을 구성하는 요소들(리듬, 선율, 화성, 조성, 형식 등)을 구조적이며 체계적으로 분석하는 셴커식 분석이론(Schenkerian Theory)의 기본 개념에 대하여 알아보고, 각각의 개념들을 모차르트(W. A. Mozart)의 <Piano Sonata K.331> 제1악장에 적용시켜 본다.

II. 이론적 배경

1. 쉐ن커식 분석이론(Schenkerian theory)

쉐ن커식 분석이론은 오스트리아의 이론가 쉐ن커(H. Schenker)가 18-19세기 조성음악의 구성 원리를 설명하기 위해 폭스(J. J. Fux)의 종별 대위법과 C. P. E. 바흐(C. P. E. Bach)¹⁾의 숫자저음 이론, 그리고 라모(J. P. Rameau)의 화성 이론을 자신의 위계(hierarchy)와 연장(prolongation)과 같은 고유한 개념과 결합하여 만든 조성음악 분석 이론에 후대 쉐ن커 학자들이 논리적으로 만든 체계를 의미한다.

쉐ن커에게 분석은 완성된 작품에서 수식적인 것들을 가려낸 본질적인 것들만으로 작곡 이전, 혹은 작곡 시작 단계까지를 역추적하는 것이다. 쉐ن커식 분석이론은 화성과 성부 진행, 모티브의 관련성을 비롯하여 형식적 측면까지 체계화시켜 음악이 어떻게 작곡되었는가를 그래프를 통해 설명한다. 따라서 그래프를 읽고 해석할 수 있도록 분석 기호와 쉐ن커 이론의 기본 개념들을 살펴보고자 한다.

2. 분석기호(기존 음표, 변형 음표, 빔, 슬러)

쉐ن커식 분석방법에서 그래프에 사용하는 음표들은 음가를 나타내는 것이 아니라 긴 음가에 구조적 중요성을 나타낸다. 기존의 음표와 변형된 음표, 그 밖의 기호들은 작품에 내재된 화성과 선율의 위계, 연장 등을 가시화한다. 온음표와 2분음표는 가장 높은 위계를 가지며, 4분음표는 위계를 구분해 주어야 할 필요성이 있을 때 사용하고, 검정색 머리만 있는 음표는 가장 낮은 위계나 베이스를 표시하거나 또는, 앞에 위치한 구조적 화음을 연장하는데 사용한다. 빔과 슬러의 사용은 연장음 즉, 분산화음과 보조음 진행을 나타내며 I과 V이 기본골격을 형성함을 나타낸다. 정상적인 슬러는 일반적인 연장과 음들 간의 종속관계를 나타내며, 끝부분이 갈고리 모양의 곡선으로 휘어진 슬러는 하성부에서 I에서 V까지 거시적 연장관계를 나타내며, 점선 슬러는 같은 음이 다른 음역에 나타날 때 또는 유지되는 경우, 음의 영향력을 다시 확인시켜 주는 경우에 사용한다. 단절된 빔도 유사하게 사용한다. 두 선은 중단(interruption)을 표시하는 것으로 근본 구조가 연장되는 현상으로 반중지에 의한 중단 현상을 나타낸다.

1) 일반적으로 ‘바흐’라 불리는 J. S. 바흐와 구분하기 위해 ‘C. P. E. 바흐’로 표기한다. C. P. E. 바흐는 J. S. 바흐의 둘째 아들이다.

아래 <악보 1>은 모차르트의 <Piano Sonata K.331> 제1악장의 주제 부분에 해당하는 마디 1-4의 쉐커식 분석기호를 나타낸 것으로, 온음표 E음과 2분음표 E-A음이 구조적으로 가장 높은 위계를 가지며, 구조적인 화음을 나타낸다. 4분음표 D-C-B음은 상대적으로 중요한 음을 나타내며, 검정색 머리만 있는 음표는 앞에 구조적 화음을 연장하며, 베이스를 표시한다. 정상적인 슬러는 E음에 대한 으뜸화음이 연장되고 있음을 나타내며, 베이스 성부에 사용된 D-E음의 슬러는 D음이 E음에 종속됨을 나타낸다. 휘어진 슬러는 으뜸화음에서 딸림화음까지 연장되어 딸림화음 앞에 있는 중개화음을 지나게 된다.

<악보 1> 모차르트의 <Piano Sonata K.331> 제1악장 마디 1-4 분석기호

이와 같이 쉐커식 분석이론은 조성음악의 화성적 흐름을 그래픽 기법을 사용하여 연주 시 작품에 내재된 거시적 화성구조를 효율적으로 파악할 수 있으며, 위계 개념을 사용하여 중요한 음과 덜 중요한 음의 구조적 음과 이를 연장하는 수식적 음을 차별화하여 표현할 수 있다.

3. 슈투페(Stufe)

쉐커식 분석이론에서 슈투페의 개념은 화음에서 구조적으로 중요한 화음을 의미한다. 쉐커는 보조적인 기능을 하는 화음들과 구조적인 기능을 하는 화음을 구분하여, 구조적인 화음을 슈투페로 지칭하였다.

아래 <악보 2>는 모차르트의 <Piano Sonata K.331> 제1악장의 마디 1-8에서의 화음 진행을 나타낸 것으로 각 마디의 화음들을 살펴보면, I-V₆-vi₇-V₆- I-ii₆-V-I의 진행이 나타난다.

다. 이 화음 진행을 거시적으로 보면, 여덟 마디 전체를 I이 연장하고 있음을 볼 수 있다. 즉, I로 시작해 V로 반중지하거나, V를 통해 I로 중지할 경우, I과 V사이를 ii₆이 두 기능을 중개하며, 구조적으로 중요한 I을 연장하는 역할을 하는 것이다.

연주자에게 각 화음들의 기능이 어우러져 만들어내는 화성 진행에 내재된 원리를 이해하는 것은 자신이 연주하려는 곡의 음악문법적인 문장 구성과 의미를 파악하고, 조성음악을 해석하는데 있어 보다 폭넓은 시야를 갖게 한다.

〈악보 2〉 모차르트의 〈Piano Sonata K.331〉 제1악장 마디 1-8 화음 진행

I (V₆ vi₇ V₆ I) ii₆ V I (V₆ vi₇V₆ I) ii₆ V I

4. 계층(level)과 기본선(fundamental line)

웬커식 분석이론에서 ‘분석’은 실제 음악에서 전경층(foreground)으로 접근하여 중경층(middleground)을 통해 배경층(background)으로 향하는 단순화 과정이라고 말한다. 이 이론에서 가장 중심적 개념 중 하나인 계층은 크게 세 종류의 계층으로 구성된다. 작품의 근원인 I-V-I의 틀 안에서 구조적으로 가장 중요한 음들만으로 구성된 배경층과, 발전과 정교화를 거쳐 도달하게 되는 전경층, 그리고 양 극단 사이의 중경층이 그것이다. 이 계층들 간에는 구조적 중요성에 따라 위계가 형성된다. 배경층에는 기본구조(fundamental structure)라 부르는 작품의 원천적인 구조가 존재하며, 전경층에서 음악적 요소를 가미시킨 상태가 실제 음악이 된다. 따라서, 웬커식 분석이론은 작품을 구성하는 구조적인 특징을, 작곡과정을 시작부터 완성까지 단계적으로 보여주며 효과적으로 이해할 수 있게 한다.

웬커는 조성음악의 조성체계 안에서 기본적인 이론적 틀을 주요3화음에 둔다. 이 주요3화음은 기본구조를 도출해내는데 상성부의 장식적인 음들을 제거하고 남은 온음계적 선율선을 기본선이라 한다. 기본선이 진행하면서 베이스에서 화성 진행이 대위되어 나타나는데 I-V-I으로 진행되는 베이스 분산화음(bass arpeggiation)과 기본선이 기본구조를 만든

다. 기본선의 시작 음을 주요음(primary tone)이라 부르며, 주요음에 따라 $\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$, $\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$ 로 순차 하행하는 하나의 기본선이 정해지게 된다.

웬커는 선율의 움직임에 대위적 패턴을 적용하여 진정한 성부 진행은 수직적일 뿐 만 아니라 수평적, 선적인 흐름으로 순차적인 진행을 한다고 결론 내린다. 결국, 기본선은 으뜸화음의 3음이나 5음으로부터 으뜸화음까지 순차 진행하며 음 사이의 공간을 경과음(passing tone)들이 채우게 된다.

아래 <악보 3>은 모차르트의 <Piano Sonata K.331> 제1악장의 주제 부분 마디 1-18의 배경층으로 기본구조에 해당되며, 작곡자가 근원적으로 구상한 가장 기본적인 틀인 시작 음과 마지막 중지 음만 남는다. 주요음은 $\hat{5}$ 로서 $\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$ 의 기본선이 I-V-I의 화성 진행에 의해 대위되고 있다. 주요음 $\hat{5}$ 와 I은 마디 15의 셋째 박까지 영향력을 끼치고 있으며, 마디 16에서 V와 함께 $\hat{3}$ 이 오면서 마디 17까지 V의 연장권으로 들어가고, 마디 18에서 마지막 $\hat{1}$ 과 I이 오면서 주제를 마친다.

이를 통하여 연주 시 구조적 화음과 보조적 화음을 구분할 수 있으며, 조성음악이 I-V-I의 확장된 중지형에 바탕을 두고 있다는 것을 확인할 수 있다. 거시분석은 복잡해 보이는 화성 진행도 단순한 화성 진행에 기초한다는 것을 보여주며, 각 화음들의 기능을 일목요연하게 보여준다. 배경층으로 인하여 연주자는 작품에 내재된 구조적으로 가장 중요한 음들을 파악할 수 있으며, 안정감 있는 으뜸화음이 연장되고 있음을 알 수 있다.

<악보 3> 모차르트의 <Piano Sonata K.331> 제1악장 마디 1-18 배경층

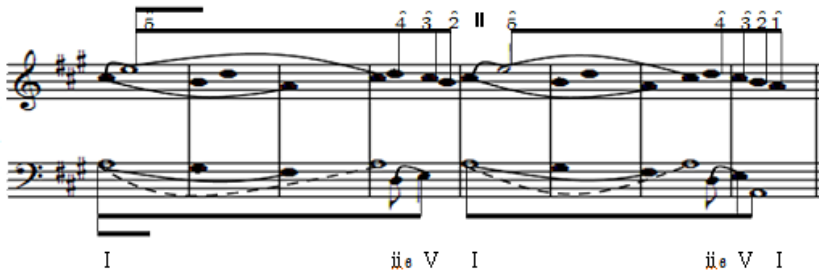
조성음악에서 완전정격중지로 끝나는 악구는 I-V-I로 I을 연장하는 전형적인 화성 구조를 보인다. V의 앞에서 중지를 준비시켜주는 화음 또는 I과 V의 사이에서 두 기능을 중개하는 화음을 중개화음(intermediate harmony), 혹은 예비딸림화음(pre-dominant harmony)이라 부른다.

<악보 4>는 중경층으로 주요음 $\hat{5}$ 가 연장되는 작곡기법이 나타난다. 정상적인 슬러는 3도 하행하는 선적인 연장을 나타내며, 점선 슬러는 같은 음이 유지되는 경우를 나타낸다.

첫 번째 악구를 살펴보면, 주요음 $\hat{5}$ 가 연장되어 마디 4에서 중개화음 ii_6 의 $\hat{4}$ 로 진행하고, V 위에서 $\hat{3}-\hat{2}$ 로 이어지면서 반중지와 함께 기본선의 진행이 중단된다. 두 번째 악구는 주요음 $\hat{5}$ 가 다시 나오고 첫 번째 악구와 같은 구조로 연장되며, 마디 8에서 V에서 I으로 중지가 나타나며 상성부는 $\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$ 로의 하행 진행하여 마친다. 따라서, 주제 부분은 주요음 $\hat{5}$ 로 시작하는 $\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}-\hat{2}$, $\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$ 의 기본선과 I-V-I의 베이스 분산화음이 대위되는 기본구조를 보인다. V은 중개화음인 ii_6 에 의해 그 기능이 명확해지고, 표면적으로는 화음이 변화하지만 내재하고 있는 구조적 화음은 I이다.

연주자는 구조적 선을 진행을 감지하여 연주하는 것이 필요하며, 화성 진행이 목적지를 향하는 중 반중지에서 잠시 쉬어가는 역할을 취할 수 있다. 또한, 마디 4에서 주요화음이 아닌 주요음 $\hat{4}$ 의 중개화음 ii_6 을 sforzando로 강조하고 해결음 I을 약하게 표현한 것에 의미를 두도록 한다.

<악보 4> 모차르트의 <Piano Sonata K.331> 제1악장 마디 1-8 중경층



<악보 5>는 전경층으로 성부 진행이 나타난다. 상성부와 하성부의 선율이 수평적으로 3도 내의 간격으로 진행하며, 외성은 10도 간격으로 병진행하여 마디 4까지 이어지면서 I을 연장한다. 마디 3의 윗성부 B음은 경과음 역할을 하며, 마디 4의 두 성부 D음은 보조음으로 취급한다.

연주자는 전경층을 통하여 작곡가가 근원적인 재료를 어떠한 방법으로 채우며, 단순한 형식을 확대·연장시켰는지 의문을 풀 수 있으며, 암보와 연주에서 수직적 성부 진행과 수평적 선율 진행을 파악할 수 있다.

<악보 5> 모차르트의 <Piano Sonata K.331> 제1악장 마디 1-8 전경층

The image shows the first system of the first movement of Mozart's Piano Sonata K.331. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with fingerings: 6, 4, 3, 2, 6, 4, 3, 2, 1. The bass staff contains a supporting line with fingerings: 10, 10, 10, 10, 10, 10. Below the staves, the harmonic analysis is given as: I, ii V I, ii V I.

<악보 6>은 모차르트의 <Piano Sonata K.331> 제1악장 마디 1-8의 기본선으로 A Major의 으뜸화음에서 5음인 E음을 주요음으로 하여 $\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}-\hat{2}$, $\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$ 로 으뜸음까지 순차 하행한다. 이 순차 하행하는 기본선 사이의 음들은 경과음 역할을 한다.

<악보 6> 모차르트의 <Piano Sonata K.331> 제1악장 마디 1-8 기본선

The image shows the basic line of the first system of the first movement of Mozart's Piano Sonata K.331. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with hat symbols: $\hat{5}$, $\hat{4}$, $\hat{3}$, $\hat{2}$. The bass staff contains a supporting line with hat symbols: $\hat{5}$, $\hat{4}$, $\hat{3}$, $\hat{2}$, $\hat{1}$.

5. 연장(prolongation)

연장은 하나의 음이나 화음이 지속적으로 영향력을 끼치는 상태를 의미한다. 연장되는 음은 구조적으로 중요한 배경층이나 높은 중경층에 속하는 음이며, 연장선상에 나타나는 음들은 전경층에 속하는 수식적 음들이 된다.

기본구조의 반복은 반중지에 의한 선행 악구와 후행 악구 구조를 만들어 낸다. 반중지는 기본선의 진행을 중단시켰다가 후행 악구를 마치게 되는데, 결국 반중지에 의한 중단 현상이 주요음을 연장시키는 효과를 만든다. 이러한 중단 현상은 연장선상에서 나타나는 것이므로 기본구조인 배경층에서는 나타나지 않는다. 작곡가가 배경층에 있는 구조적 화음들을 다양한 방법으로 연장하는 과정이 배경층으로부터 전경층으로 작곡하는 과정이라면, 분석은 반대로 음악의 표면적인 전경층으로부터 본질적인 것으로 남겨진 배경층으로 향하는 과정이다. 화음과 선율의 연장 방법으로는, 화음이 전위되거나 다른 화음으로 진행할지라도 구조적인 화음의 연속에 의한 연장, 경과음으로 화성과 선율을 순차 진행하는 선적 진행에 의한 연장, 화음의 동형 진행으로 나타나는 음정 패턴에 의한 연장, 그 밖에도 성부 교환에 의한 연장, 부속화음에 의한 연장, 음역 이동에 의한 연장 등 다양한 방법을 통해 나타난다. 연장의 방법들이 복합적으로 나타날수록 음악은 더욱 복잡성을 띠게 된다.

웬커식 분석이론에서는 이와 같이 연장되는 구조적 음과 음악을 세련되게 꾸며주는 음들을 구분하여 위계를 나타내고 단순화시키는 것을 분석의 목표로 삼으며 또한, 곡을 해석하고 연주하여 음악을 듣는 구조적인 방식을 제시하는데 그 궁극적인 목표를 둔다.

6. 축소 동기(diminution motives)

웬커는 음악을 유기체적으로 이해하여 음악의 많은 부분이 일정한 목적 아래에서 통일·조직되어 각 부분과 전체가 필연적 관계를 가진다고 보았다. 웬커의 축소 동기란 작곡가가 작곡 시작 단계에서 구상한 동기가 작품의 응집력을 위해 치밀한 계획 하에 자주 출현하게 되는 것으로, 조성음악 작품을 분석 시 동기가 음악 표면인 전경층 뿐 만 아니라 중경층, 배경층에도 확대되어 나타나 선율적으로 연관됨을 보여준다. 축소 동기란 용어는 웬커 학자들에 의해 숨겨진 반복(concealed repetition), 동기적 유사성(motivic parallelism)이란 용어로 거론됨으로서 작품의 동기와 기본구조가 악곡 전반에 뼈대를 형성하며, 이러한 과정을 통하여 음악이 장식되고 연장되어 유기적 관계를 형성함을 설명한다.

<악보 7>은 모차르트의 <Piano Sonata K.331> 제1악장 마디 1-2에서 보조음 모티브를 보여주는 예로, 웬커가 축소동기의 예로 자세히 논의한 바 있는 보조음 모티브의 역할을 찾아볼 수 있다. 아래의 악보는 각 6개의 변주에 보조음을 첨가함으로써 보조음 모티브에 의해 선율이 수식되며 연장되고 있음을 보여준다. 또한, 주제와 마지막 변주를 살펴보면

마디 1의 D음과 마디 2의 C#음이 같은 보조음 역할을 하고 있음을 알 수 있다.

이와 같이 연주자는 복잡한 악곡에서 특정한 모티브가 반복되거나 확대됨으로 인해 일관된 균형감과 통일성을 느낄 수 있다. 분석의 과정을 통해 발전된 모티브를 추적해보면 작곡가의 음악적 아이디어를 찾아낼 수 있게 된다.

〈악보 7〉 모차르트의 〈Piano Sonata K.331〉 제1악장 마디 1-2 축소 동기

III. 결론

셴커식 분석이론은 조성 음악 작품의 화성과 대위, 음고, 리듬, 형식을 분석하는 이론으로 분석 그래프를 통하여 작품이 갖는 예술적, 미학적 가치를 구조적인 관점에서 파악하며, 작곡가의 숨은 의도를 보다 충실하게 반영하려는 연주자에게 새로운 방법을 제시한다. 따라서 숲에 들어가 나무를 보기보다는 멀리 떨어져 숲 전체를 관조하려는 거시적 안목이 주는 장점을 제공한다.

모차르트의 <Piano Sonata K.331> 제1악장에 쉐커식 분석이론을 접목한 결과, 주제 부분에 $\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}-\hat{2}$ 의 기본선과 I-V-I의 베이스 분산화음이 대위적으로 기본구조를 나타내며, 주제에 대한 기본선 $\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}-\hat{2}$ 의 진행이 $\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}-\hat{2}$, $\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$, $\hat{5}$, $\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$ 으로 연장되고, 주제에 드러나는 기본선과 악구의 구조가 각각의 변주곡에 어떻게 장식되고 확대되는지 비교하여 학습할 수 있었다. 또한, 주요음 $\hat{5}$ 가 하행하며 연장되는 선율의 진행, 외성이 10도 간격으로 연장되는 음정 패턴, 중개화음 ii₆의 역할, V로 I을 연장하는 방법을 살펴봄으로써 체계적으로 작곡된 과정을 파악하고, 악곡의 원형이 되는 뼈대와 구조를 학습하게 되었다. 이러한 분석적 이해는 작품의 화성과 선율의 진행을 축약하는 과정을 통하여 발견할 수 있다. 쉐커식 분석이론은 구조적으로 중요한 기본선을 찾고 그 기본선에 나타나는 인접음과 부수적인 음들을 생략하는 과정으로 기본구조를 밝힌다. 기본구조가 작품의 골격이 되고 단순화한 작은 구조들이 유기적인 관계로 작품 전체와 밀접한 관계를 맺으며 연장·확대되는 경로를 파악할 수 있다.

쉐커식 분석이론은 연주자를 위해 고안된 것으로 조성음악의 분석에 새로운 관점을 보여주며 작품에 대한 총체적 이해에 도움을 준다. 이 분석 방법을 연주에 적용한다면 연주자는 작곡가의 의도에 깊이 접근할 수 있으며, 작곡가의 영감으로 인한 하나의 모티브가 곡을 전개하고 완성시키는 단계를 거시적으로 밝힐 수 있다고 하겠다.

참고문헌

- 김윤선 (1996). 쉐커의 분석이론과 적용 : 소나타형식을 중심으로. **음악과 민족**, 11, 186-202.
- 김혜은 (2000). **베토벤 피아노 소나타 작품 57번 <열정>의 쉐커적 악곡 구조 분석**. 미출판 석사학위논문, 동아대학교 대학원, 부산.
- 류혜린 (2012). **분석과 연주의 관계성을 토대로한 해석이론(Interpretations theory) 고찰-쇼팽(F. Chopin)의 <Ballade Op. 23>을 중심으로**. 미출판 석사학위논문, 서울대학교 대학원, 서울.
- 송무경 (2003). 쉐커분석 이론의 대학 음악분석 교과에 적용을 위한 실용적 제안 **연세음악연구**, 10, 25-40.
- 송무경 (2005). **조성음악의 분석이론, 음악이론과 분석**. 김 연 책임편집. 서울: 심설당.
- 조성기 (2007). **쉐커식 분석이론을 적용한 중등음악교육방법에 관한 연구**. 미출판 박사학위논문, 한양대학교 대학원, 서울.
- Berman, B. (2004). **피아노 연주법**. 김혜선 역. 서울: 도서출판 다리.

- Giraud, M. & Cambouropoulos, E. (2013). *Fragmentations with pitch, rhythm and parallelism constraints for variation matching*. The 10th international symposium on computer music multidisciplinary research(pp. 1-12). Retrieved December 20, 2013, from <http://www.cmmr2013.cnrs-mrs.fr/>.
- Lerdahl, F. & Jackendoff, R. (1983). *A generative theory of tonal music*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Marsden, A. (2005). Generative Structural Representation of Tonal Music. *Journal of New Music Research*, 34(4), 409-428.
- Schenker, H. (1979). *Free composition*. Oster, E. (Trans.). New York: Longman.
- Swinkin, J. (2007). Schenkerian Analysis, Metaphor, and Performance. *College Music Symposium*, 47, 76-99.

<Celebration Series Perspectives>에 수록된 캐나다 작곡가 집중 탐구: Stephen Chatman

I. 서론

차트만(S. Chatman, 1950-)은 2001년 BBC Masterprize 국제콩쿠르에서 캐나다인 최초로 입상한 현대 작곡가이며 1976년부터 브리티시 콜롬비아 대학(The University of British Columbia)의 작곡과 교수로서 우수한 제자들¹⁾을 양성하였다. 차트만은 다수의 합창곡과 피아노곡을 비롯하여 오페라, 실내악, 밴드음악, 오케스트라를 위한 곡들을 작곡하였다. 그의 피아노 작품들은 주로 초급 및 중급 학습자를 위한 교육용 문헌들로, 전통 및 현대적 음악 기법과 다양한 형식으로 구성되어 있으며 독특한 악보와 게임형식의 활용, 음악적 이미지의 상상을 통한 곡해석 등 현대음악의 표현기법을 흥미롭게 접근하며 학습하도록 되어있다.

이 곡들은 캐나다의 왕립음악원 평가시험(Royal Conservatory of Music Examination)을 위한 교재인 <Celebration Series Perspectives>²⁾에 모두 10곡이 수록되어 있다.

본 연구에서는 차트만의 교육용 피아노作品集 5권과 <Celebration Series Perspectives>에 수록된 10곡의 작품분석을 통해 그의 음악 세계를 알아보고자 한다.

1) 이들은 뷰어(G. Buhr, 1954-), 휴이(M. Hui, 1966-), 알마니니(M. Armanini, 1952-) 및 올리버(J. Oliver, 1959-)를 비롯 한 많은 학생들로 특출한 작곡가 세대이자 캐나다 뮤직센터 협회의 작곡가들이다.

2) <Celebration Series Perspectives>는 피아노 레퍼토리, 피아노 연습곡을 비롯하여 테크닉 교본, 학생들의 워크북, 학생 워크북의 해설교재, CD, 교사지침서로 이루어져 있다.

II. 차트만의 생애 및 업적³⁾

1950년 미국의 미네소타주 페리보우(Faribault)에서 태어난 차트만은 오버린 음악원(The Oberlin Conservatory)과 미시간(The University of Michigan)대학교에서 피니(R. L. Finney)⁴⁾, 볼컴(W. Bolcom)⁵⁾, 커츠(E. Kurtz)⁶⁾에게 수학하였으며 1977년에 DMA 학위를 취득하였다. 박사 과정 재학 중 1974년부터 1977년까지 3년 연속 BMI 학생 작곡가 상(BMI Student Composer Award)⁷⁾을 수상한 차트만은 1975년 미국 국제예술문학 협회(The US National Institute of Arts and Letters)에서 아이브스(C. Ives) 장학금도 수혜 받는 영예를 안았다. 또한, 스톡하우젠(K. Stockhausen)과 함께 쾰른 음악학교(The Hochschule für Musik in Cologne)에서 MB 록펠러와 US 폴브라이트 연구 장학금을 받았고 2005년, 2006년 및 2010년 캐나다 서부 음악 상 Classical Composition of the Year⁸⁾을 수상하였다. Vancouver New Music⁹⁾의 회장을 역임한 그는 현재 The Canadian Music Centre¹⁰⁾, SOCAN¹¹⁾, 그리고 The American Music Center¹²⁾의 회원으로 왕성하게 활동 중이다. 한편 차트만의 음악은 대위법을 비롯한 전통양식과 단순화된 음악적 언어 및 콜라주(collage)기법, 음조, 선법, 미니멀리즘(Minimalism)과 같은 현대적 양식의 공존과 더 나아가 대중음악, 절충주의 및 포스트모던(Postmodern)미학을 망라하는 특징을 가지고 있다. 그러나 1982년 이후 그는 다양한 전통 음악의 스타일에 영향을 받은 합창곡을 작곡하기 시작했으며 교육용 피아노 작품들에서는 전 온음계(pan-diatonic) 조성언어와 서정주의, 민속노래의 전통적인 선율을 혼합한 작품을 쓰기 시작하면서 이전과 다른 작품 세계를 구축했다.

3) 차트만 관련 내용은 그의 개인 홈페이지(<http://www.drstephenchatman.com>)에 수록된 내용을 참고하였다.

4) 피니는 미네소타주 웰스 출생의 미국 작곡가이며 1960년에 로마대상을 수상하였다.

5) 볼컴은 워싱턴주 시애틀 출생의 미국 작곡가이자 피아니스트이며 Pulitzer상을 수상하였다.

6) 커츠는 아틀란타 출생의 미국 현대음악 작곡가이며 호네거, 미요 등을 가르쳤다.

7) BMI(Broadcast Music Incorporated)는 1985년에 방송 음악 법인의 임원에 의해 설립된 비영리 단체로 상, 장학금, 인턴쉽, 보조금 및 수수료를 통해 창의성 향상 및 연구와 음악 연주를 장려한다(<http://www.bmi.com/>).

8) 캐나다 서부 음악상은 캐나다의 가장 훌륭한 클래식 음악으로 인정된 작품에 1987년부터 매해 수여된 'Juno Award'상이다.

9) Vancouver New Music는 1973년에 조직된 캐나다 밴쿠버에 소재한 현대음악 연구협회로 새로운 현대 음악에 대한 연구 위 크샷, 페스티벌 등을 개최한다.

10) The Canadian Music Centre는 1959년 캐나다 작곡가들이 설립한 캐나다 최대의 콘서트 음악의 보고(寶庫)이다.

11) SOCAN(The Society of Composers, Authors and Music Publishers of Canada) 캐나다의 작가, 작곡가, 음악 출판사 협회이다.

12) The American Music Center는 새로운 미국음악을 즐기며 연주와 창작의 증진을 목표로 1939년에 설립된 비영리단체다.

III. 차트만의 피아노 작품

차트만은 13권의 교육용 피아노작품집을 작곡하였다. 피아노 독주곡으로는 <Amusements> 1, 2, 3권과 <Away!, Fantasies, Preludes for Piano> 1, 2, 3권 및 <Sports>와 <British Columbia Suite>가 있으며 <Blues & Bells>는 피아노 이중주곡이다. 이 외에 디지털 또는 어쿠스틱 피아노와 미디(MIDI) 관현악을 활용하여 전자음향을 경험할 수 있는 <Escapade> 1, 2권이 있다. 이 작품들은 프레드릭 해리스 출판사¹³⁾를 통해 출판되었으며 무박, 즉흥연주, 그래픽 악보 등 실험적 요소를 지닌 현대 음악의 기법을 활용하여 학생들에게 음악학습에 있어서 상상력과 흥미를 갖게 한다.

다음은 <Celebration Series Perspectives>에 수록된 차트만의 피아노 작품집의 특징이다.

1. <Amusements> (1, 2, 3권)

어린이들을 위한 표제적인 피아노 소품이며 초급부터 단계별로 학습할 수 있는 모음집으로 구성된다. 초보 학습자들과 교사들에게 현대음악의 다양한 스타일을 접하게 하며 연주, 학습, 시창 및 오락을 위한 학습 자료를 제공한다.

2. <Away!>

초급 수준의 13개의 곡으로 구성되며 자연과 휴식의 세계를 상상하게 되는 새소리의 모방인 ‘Birding’과 반음과 온음으로 이루어진 8개음의 스케일(octatonic scale)을 소개하는 ‘Slither’, 학습자의 음악적 직감을 이용하여 악보에서 생략된 음을 채워 넣는 ‘Fill in The Blanks’가 포함된다.

3. <Fantasies>

중급 후기의 피아노독주곡 작품으로 학생들에게 전통적, 네오 클래식¹⁴⁾적인 음악양식

13) Frederick Harris는 1904년 설립된 음악전문출판사로 <Celebration Series Perspectives> 교재들을 출판하였다.

14) Neo-classical은 신고전주의를 뜻하며 신고전주의 음악(Neoclassicism Music)은 빈 고전과 이후에 나타난 음악으로서 명확한 조성감(調性感)과 함께 뚜렷한 형식감을 갖춘 일반적으로 호모포닉한 양식을 부르는 명칭이다.

과 인상주의, 블루스를 포함하는 다양한 스타일에 대한 이해 및 그래픽 악보, 즉흥연주 등 현대작곡기법을 소개하고 있다.

4. <Preludes for Piano> (1, 2, 3권)

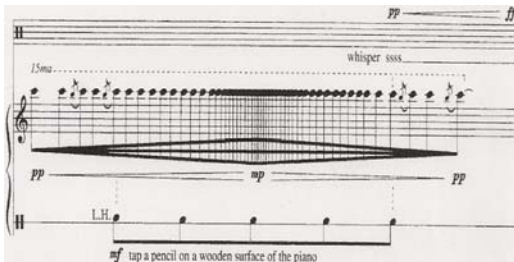
총 3권의 초·중급 피아노 독주곡들로 학습자에게 음악적 테크닉 개발 및 상상력을 갖도록 구성되었다. 1권은 풍선모양의 그림악보 ‘Ballons’와 도리안 모드를 사용한 ‘The Doe and the Fawn’, 2권에서는 리드미컬하며 도전적 작품으로 ‘Half-Step Boogie’가 있으며, 3권은 북미 대초원의 내면적인 분위기를 느낄 수 있는 곡들로 구성된다. 1권과 2권의 대부분 작품에 교사의 반주가 포함되어 있다.

5. <Sports>

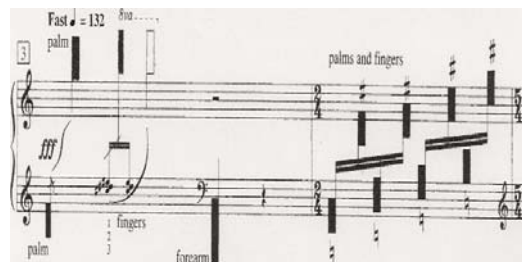
11곡으로 구성된 초급 학습자를 위한 작품으로 음악 게임, 육상 및 놀라움을 상상하게 하는 스포츠시합의 즐거움을 제공한다. ‘Charge!’, ‘Out of Breath’, ‘Catch Me!’는 스틸감 넘치는 흥미를 경험할 수 있으며 ‘Olie the Goalie’, ‘Home Run’, ‘Off the Track’은 독창적인 그래픽 악보를 활용하고 있다.

다음의 악보들은 차트만의 피아노 작품집에 수록된 그래픽악보의 예로 현대작곡기법을 담고 있다. <악보 1>은 입으로 소리를 표현하고 왼손은 피아노의 나무표면을 연필로 두드리며 일정한 길이의 음표를 제시하고 오른손은 그 박에 연주해야 할 음의 템포를 시각적으로 표시하며 <악보 2>는 손바닥, 손가락, 앞 팔을 이용한 음군(tone cluster)을 나타낸다.

<악보 1> ‘Night Sounds’, <Fantasies>, p. 12.



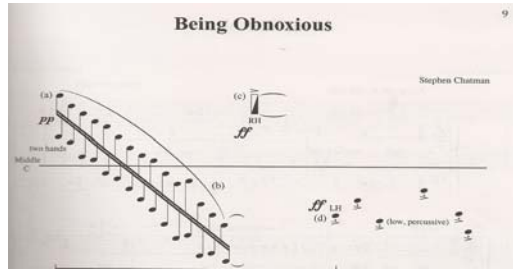
<악보 2> ‘Final Argument’의 3-4 마디, <Fantasies>, p. 22.



<악보 3>은 번호가 매겨진 악보를 연주자가 임의로 순서를 정하여 연주하는 유연성 음악의 기법이며 <악보 4>는 무작위로 음, 템포, 리듬을 선택하여 즉흥연주하거나 두드리는 타악기적인 연주와 음군의 표현이다.

<악보 3> 'Olie the Goalie', <Sports>, p. 9.

<악보 4> 'Being Obnoxious', <Amusements> 2권, p. 9.



<표 1>은 차트만의 피아노작품집의 출판연도, 난이도, 작품수와 연주형태를 나타낸다.

<표 1> 스티븐 차트만의 피아노 작품 목록¹⁵⁾

교재 명	출판연도	난이도	작품 수	연주형태
Amusements, 1권	1976	초급	14	피아노 독주
Amusements, 2권	1976	초급 후기	14	피아노 독주
Amusements, 3권	1978	중급	7	피아노 독주
Away!	2002-2003	초급	13	피아노 독주
Blues & Bells	1996	중급	7	피아노 이중주
British Columbia Suite	2002-06	중급	8	피아노 독주
Escapades, 1권	1995	초급 후기	12	미디(MIDI) 관현악 디지털 또는 어쿠스틱 피아노
Escapades, 2권	1995	중급 초기	12	미디(MIDI) 관현악 디지털 또는 어쿠스틱 피아노
Fantasies	1993	중급	11	피아노 독주
Preludes for Piano, 1권	1999-2001	초급	7	피아노 독주

15) <표 1>은 차트만이 자신의 홈페이지에서 소개한 자료를 근거로 작성되었다.

교재 명	출판연도	난이도	작품 수	연주형태
Preludes for Piano, 2권	1999-2001	초급 후기	7	피아노 독주
Preludes for Piano, 3권	1999-2001	중급	8	피아노 독주
Sports	2002-2003	초급	11	피아노 독주

IV. <Celebration Series Perspectives>에 수록된 챗트만의 피아노작품

<Celebration Series Perspectives>의 <Piano Repertoire>와 <Piano Studies/Etudes>에 수록된 챗트만 작품의 큰 특징은 현대음악기법으로 형식에 있어서 우연성 기법의 ‘Broken Music Box’와 통작 형식의 작품으로 새 소리의 상상과 오음음계의 활용 및 즉흥연주가 가능한 ‘Birding’과 기본 음 패턴을 이용한 게임형식의 구성과 음군 연주 및 그래픽악보를 활용한 ‘Olie the Goalie’가 있다. 다양한 조성으로 무조와 오음음계가 포함되며 학습의 흥미를 더하는 곡의 제목 상상하기, 게임 형식의 단어 만들기의 ‘Scaly Things’가 있다. 이밖에 다양한 리듬과 다이내믹의 대조, 곡 전체의 페달사용과 음군의 음색 변화, 불규칙 박과 무박, 음 패턴의 비교와 즉흥 및 창작연주의 특징들이 있다.

<표 2>는 <Celebration Series Perspectives>에 수록된 챗트만의 곡명과 자료출처, 교재 명 및 주요 음악적 특징들을 요약한 것이다.

<표 2> <Celebration Series Perspectives>에 수록된 챗트만의 피아노 작품의 특징

곡 명	자료출처	교재 명	조성	박자	특 징
Broken Music Box	Amusements Book 2	Preparatory Piano Repertoire	C	무박 (free)	우연성 음악(Chance Music) 전체연결페달의 음색변화 패턴 특징 과악 게임과 상상
Birding	Away!	Preparatory Piano Repertoire	오음음계 (pentatonic)	4/4 (2/4)	통작(Through-Composed) 다섯 손가락 패턴 양손 교차 소리 이미지 상상 패턴의 즉흥연주

곡 명	자료출처	교재 명	조성	박자	특 징
Olie the Goalie	Sports	Preparatory Piano Repertoire	D	4/4	통작(Through-Composed) 음군(Tone Cluster) 음 패턴 비교
Silly Argument	Amusements Book 1	Piano Repertoire 1	무조 (Atonality)	4/4	다이내믹(ff, pp)의 대조 다양한 소리표현 다섯 손가락 패턴 창작
Scaly Things	Away!	Piano Studies / Etudes 1	G	2/4, 3/4	다섯 손가락 패턴 곡 제목 상상 옥타브 위치 파악 계단식 스케일 패턴 반복
Echoes of November		Piano Repertoire 3	D b	6/8	다양한 음악기호 표현 (rit, comma, fermata) 레가토, 프레이징 코드위치의 변화
Hotshot	Preludes for Piano Book 3	Piano Studies / Etudes 4	d	4/4	당김음(syncopation) 다이내믹의 대조 리듬변화 두음 슬러
Katherine	Fantasies	Piano Repertoire 7	C	3/4	프레이징, 다이내믹 4성부 구조 템포 변화 문답 구조 마디
Sneaky	Amusements Book 3	Piano Repertoire 8	B b, E b	6/8	정확한 리듬 운지법 활용
Chromatic Etude	Preludes for Piano Book 3	Piano Studies / Etudes 8	무조 (Atonality)	4/4, 2/4	3화음 반음계

V. 결론

챗트만(2014)은 음악인이 된다는 것은 테크닉과 많은 노력 그리고 상상력의 결합을 의미한다고 하였다. 이러한 챗트만의 사상은 그의 작품을 통해 자연스럽게 표출되었으며 그의 교육용 작품들은 음악에 대한 상상력과 직관 그리고 즐거움을 담고 있다. 그는 그래픽

악보의 활용과 게임형태로 학생들이 음악적 동기부여와 흥미를 가질 수 있도록 유도하였으며 소리의 탐색 및 표현을 위해 학생 스스로 생각하며 판단하도록 이끄는 작품들을 작곡하였다. 따라서 <Celebration Series Perspectives>에 수록된 차트만의 곡들은 20세기 현대 음악의 다양한 음악어법을 익힐 수 있는 교육적 가치가 있는 작품들이라 할 수 있다.

앞으로 차트만을 비롯한 현대 작곡가들의 교육용 피아노작품들에 대한 더 많은 연구가 이루어져서 현대문헌 학습과 연주에 활용되기를 기대한다.

참고문헌

- Albergo, C., Alexander, R., & Blickenstaff, M. (2008a). *Celebration series perspectives : Piano handbook for teachers*. Toronto: The Frederick Harris Music Co., Limited.
- Albergo, C., Alexander, R., & Blickenstaff, M. (2008b). *Celebration series perspectives: Piano repertoire*. Toronto: The Frederick Harris Music Co., Limited.
- Albergo, C., Alexander, R., & Blickenstaff, M. (2008c). *Celebration series perspectives: Piano studies/etudes*. Toronto: The Frederick Harris Music Co., Limited.
- Canadian Music Centre (2007). *Stephen Chatman: Biography*. Retrieved March 8, 2014, from <https://www.musiccentre.ca/node/>.
- Frederick Harris Music (2008). *Corporate profile / History (Frederick Harris Music)*. Retrieved March 2, 2014, from <http://www.frederickharrismusic.com/FHMCsite/>.
- Jwpepper (2014). *Amusements Stephen Chatman - Fred Harris Music Co. Ltd*. Retrieved March 2, 2014, from <http://www.jwpepper.com/Amusements/>.
- Sheet Music Plus (1997-2013). *Fantasies late intermediate piano solos by Stephen Chatman*. Retrieved March 2, from <http://www.sheetmusicplus.com/title/>.
- Stephen Chatman's Website (2004). *Catalogue of works*. Retrieved February 24, 2014, from <http://www.drstephenchatman.com/works.html#keyboard>.
- The Ubysey (2014). *Mormei Zannke, Our Campus: Stephen Chatman calmly composes his way to Juno nominations*. Retrieved February 27, 2014, from <http://ubyssey.ca/features/our-campus-stephen-chatman202/>.
- Wikipedia, the free encyclopedia (2014). *The Royal conservatory of music*. Retrieved February 24, from http://en.wikipedia.org/wiki/RCM_Examinations#RCM_Examinations.
- Youtube (2011). *Katherine*. Retrieved March 9, 2014, from <http://youtu.be/REbyvUd-LLU>.

구두발표

<p>구두발표 I</p>	<p>A Pedagogical Guide to Aram Khachaturian's Piano Concerto in D-flat Major Dr. Joanna Kim Doyle (University of North Georgia, USA) 좌장 이주혜 (이누리 평생교육원 전임교수)</p> <p>초등학교 방과 후 피아노 수업을 위한 통합적 음악교육 커리큘럼 개발의 필요성 박일진 (중앙대학교 일반대학원) 좌장 권미혜 (서원대학교 교수)</p> <p>초등학교 3-4학년의 피아노 학습에 대한 만족도 조사 박지영 (중앙대학교 일반대학원) 좌장 권수미 (한세대학교 초빙교수, 이화여자대학교 공연예술대학원 겸임교수)</p>
<p>구두발표 II</p>	<p>고전시대 피아노 음악 연주를 위한 성공적인 페달의 사용: 베토벤의 월광 소나타를 중심으로 윤수현 (Kennesaw State University 교수) 좌장 유승지 (한세대학교 피아노페다고지 대학원 교수)</p> <p>프로코피에프 피아노 소나타 No. 7 Op. 83에 나타난 작곡가의 다섯 가지 음악 요소 이보경 (가천콘서바토리 강사) 좌장 정선호 (백석대학교 콘서바토리 강사)</p> <p>학교 음악교육이 현재 대학생들의 음악생활에 미치는 영향 박하나 (중앙대학교 일반대학원) 좌장 김성은 (명지대학교 문화예술대학원 강사)</p>
<p>구두발표 III</p>	<p>음악과 경영학 전공 대학생들의 전공선택요인 및 교과과정의 진로 적합도 비교분석 정환호·최진호 (중앙대학교 일반대학원 음악학과 박사과정) 좌장 전순식 (한세대학교 피아노페다고지 대학원 강사)</p> <p>Johann Christian Bach의 두 대의 건반악기를 위한 소나타 Op. 15, no. 5의 분석 및 고찰 이주혜 (이누리 평생교육원 교수) 좌장 오상은 (숙명여자대학교 사회교육대학원 피아노페다고지전공 교수)</p> <p>송지혜 피아노 교육의 철학적인 배경에 대한 연구 송지혜 (한국 피아노교수법 연구소 소장) 좌장 이중희 (연세대학교 강사)</p>

12:50-13:20 203호

발표 : Dr. Joanna Kim Doyle*

(University of North Georgia, USA)

좌장 : 이주혜 (이누리 평생교육원 전임교수)

A Pedagogical Guide to Aram Khachaturian's <Piano Concerto in D-flat Major>

I. Introduction

I am now completely immersed in the Concerto, which should come out brilliantly... Every composition should be an event for the real artist. It should pose a problem. My Concerto, being the first national piano concerto, might stir the minds of young people, at least it might induce our master composers of the future to consider this genre from the viewpoint of national material and to proceed from the existing modest attempts in that direction(Yuzefovich, 1985, p. 101).

Aram Khachaturian is one of the more popular and accessible composers of twentieth-century music and is probably the most well-known Armenian composer in the history of western classical music. His <piano concerto in D-flat major> is, in fact, the first work in that genre in the entire history of Armenian music. It shows the composer's love for native Armenian folk music and his profound interest in the genre of the piano concerto. The world premiere of the concerto was performed by Russian pianist Lev Oborin in 1937, and was received with great enthusiasm. Oborin, to whom the piece was dedicated, performed it in Moscow as a part of the Festival of Russian Music. The subheading of Louis Biancolli's *New York World-Telegram* review claimed, "Khachaturian May Displace Tchaikovsky!"(Arzruni, 2004). The concerto

* 조애나 김은 NCTM(Nationally Certified Teacher of Music) 자격증을 취득했다.

became widely popular among professional pianists such as Arthur Rubinstein(1887-1942), William Kapell(1922-1953), Moura Lympany(1916-2005), Julius Katchen(1926-1969), and Alicia de Larrocha(1923-2009). The concerto remained popular until the 1960s in Europe and in the United States. The popularity of the concerto slowly diminished after the 1960s, possibly due to the death of William Kapell in 1953.

II. Need for the Study

Aram Khachaturian's <Piano Concerto in D-flat major> offers different challenges in comparison to the well-known concertos of the eighteenth and nineteenth centuries. As a twentieth-century work that is stylistically "modern," this composition demands familiarity with piano techniques such as percussive effects, note clusters, and extended use of the pedal. This twentieth-century concerto requires great mobility caused by frequent changes in texture and keyboard register. The piano is often treated as a percussive instrument rather than as a melodic instrument. The creative and unusual use of harmony, such as complex polychords and dissonant intervals, contributes to the uniqueness of this modern work. Khachaturian's borrowing of Armenian folk melodies shapes the harmonic language as almost modal, and the use of added intervals to basic triads further expands the harmonic vocabulary. Technical challenges that result from his expanded harmonic language include expansion of the hands to play widely-spaced chords with many interior notes. Diverse articulation markings such as legato, staccato/staccatissimo, slurs, and accents/marcato are also technically demanding, particularly when played simultaneously and in continuously-changing patterns.

Another unique compositional feature of this concerto is the use of Armenian folk musical materials. Khachaturian intentionally tried to imitate the timbre of some Armenian folk instruments such as the *douduk*¹⁾ and *kemancha*.²⁾ Another innovative timbral effect occurs by

1) The douduk(duduk) is a double-reed aero phone with a cylindrical bore, eight finger holes, one thumb hole, and one tuning hole on the posterior side near the distal end of the body. It is made of apricot wood, and is found in Armenia and Georgia. It has a wide reed which results in a unique, mournful sound. The duduk is also the national musical symbol of Armenia (Andy Nercessian, *The Duduk and National Identity in Armenia* [Lanham, Maryland: The Scarecrow Press, Inc, 2001], 115).

incorporating a unique percussion instrument called the flexatone³⁾ in the second movement. The flexatone creates an eerie vibrato sound. Khachaturian was the first to use it in a piano concerto, demonstrating his modern approach to timbre.

The harmonic language of the concerto is also quite distinctive. Khachaturian's harmonies of triads with added major and minor seconds make the piece sound extremely chromatic and dissonant. However, the concerto adheres to the conventional three-movement Classical-Romantic formal structure of a concerto. The three movements can be briefly described as:

- I. *Allegro ma non troppo e maestoso*: a large-scale movement with a series of majestic chords that build dramatic tension between the soloist and the orchestra.
- II. *Andante con anima*: an introspective and melancholy movement, in which the piano subsides into accompaniment, then resumes the role of soloist with a lyrical yet passionate cadenza.
- III. *Allegro brillante*: an intense, rapid dance which concludes the piece in an exciting manner.

Clearly, the opportunity to learn a “modern” concerto as opposed to an “old standard” from the eighteenth or nineteenth century is valuable to pianists and piano teachers committed to discovering new music. Moreover, studying concertos can have many educational benefits for students. Studying a concerto broadens students' learning and performing experience through collaboration, which teaches them to learn not only a soloist's role, but also an accompanying or secondary role when working with an ensemble or second pianist. When studying a concerto, students are encouraged to listen more actively, and this benefits their listening and

2) *The kemancha* is a long Armenian spike fiddle with three or four strings and a round, skin-covered, and often beautifully decorated body [Danielson M. Reynolds, *The Garland Encyclopedia of World Music: The Middle East* [Vol.6, Routledge: New York, 2002], 1084).

3) The flexatone consists of a flexible sheet of metal suspended in a wire frame with a wooden knob. The player shakes the instrument with a trembling movement which causes the beater to strike the sides of the metal sheet. The instrument was patented in the United States in 1924 and was introduced as a new instrument, making “jazz jazzier.” It combines the timbral effects of musical saw, orchestra bells, and song whistle (James Blades, *Percussion Instruments and Their History* [White Plains, NY :The Bold Strummer, Ltd., 1992], 393.)

collaborative performing skills. These collaborative performing skills cannot be learned from studying solo repertoire but can be transferred from the concerto experience into students' solo performance.

Another benefit from concerto study is developing the skill to coherently project a large formal structure, demanding that the student demonstrate interpretive consistency throughout each movement. Score analysis with regard to instrumentation assists the student in aural skill development. Studying a concerto can also promote an awareness of interactive writing between soloist and orchestra, developing in the student a keen sense of musical color (harmony and timbre) as interpretive decisions are made (Seidel, 2001, p. 2). In particular, as Lev Oborin observes, the Khachaturian concerto engages the pianist in a "strenuous contest" with the orchestra. This makes it an excellent vehicle for developing pianists' artistic confidence. In addition to possessing characteristics of the "modern" concerto, this work is very pianistic, in the same sense that the "grand Romantic concerti" of Liszt, Grieg, Tchaikovsky, and Rachmaninoff are. As is typical of Romantic concertos, the work makes technical demands on the pianist. For example, there are several passages containing rapid octave movement, and rapid and awkward passages. It demands a very powerful tone that often dominates the orchestra, and therefore the performer must possess considerable stamina. In short, this concerto is technically challenging and musically engaging. Undoubtedly, understanding such diverse technical demands will help the readers gain a full understanding of the work which will in turn lead to a better-sounding performance.

III. Inspiration and Background

In the 1930s, while Khachaturian was completing his studies, Soviet Union was in the midst of a great political upheaval, with various factions laying the foundation for the communist government that would soon rule the country. Even as a student of music Khachaturian was not unaffected by these political changes, as popular music also classical/art music was among the most staunchly governed aspects of Soviet society at that time. Musicians who proved themselves worthy to hold positions of power in the state bureaucracy were almost invariably

appointed a position in the Moscow Conservatory to influence the music that was being produced (Lawson, 20014, p. 129). This political influence led to extreme changes in the way the Soviet classical music, particularly the concerto, was being composed. One aspect of Soviet musical aesthetics that Khachaturian readily embraced was its enthusiastic acceptance of folk and folklike themes into classical genres like the concerto. This government-sanctioned blending of folk music and classical composition laid the foundation for the composition of the <Piano Concerto in D-Flat major>. Khachaturian's Piano Concerto drew heavily on the influence of the Armenian folk music that had played a vital role in his childhood. Along with the rhythmic folk music of Armenia, Khachaturian's Piano Concerto also drew heavily on the “Oriental” and exotic sounds that were beginning to make their appearance in Soviet music at the time. One example of Khachaturian’s use of “exotic” material is the piano concerto’s use of the flexatone; it remains one of a relatively small number of classical pieces to include it.

Khachaturian's Piano Concerto was completed in 1936 and received its premiere in the later part of the year in the “Small Hall” of the Moscow Conservatory, featuring pianist Berta Kozels. Its first public performance was held in Moscow on July 12, 1937, by conductor L. Steinberg and pianist Lev Oborin.

IV. Analysis and Observations

1. Allegro ma non troppo e maestoso

The first movement of Aram Khachaturian’s <Piano Concerto No. 1 in D-flat major> uses classical sonata-allegro form. He blends this with folk music materials treated improvisationally. This movement emphasizes emotional expression and virtuosity and offers a variety of technical and interpretive challenges for the pianist. The harmonic language of Khachaturian is eclectic. Although the harmonic framework is primarily tonal, he includes elements such as tonal clusters. The movement starts and ends with D-flat major, which is the notated tonic. However, that does not mean that his music uses functional chord progressions. Rather, his music revolves around the tonal center. It is neither major nor minor, but uses non diatonic pitch

collections. His harmonic thinking, rooted in “Oriental folk music”, is highly original. The switching of time signatures is a favorite device that Khachaturian uses in his instrumental music. Khachaturian often uses the combination of even and odd meters to create abrupt interference with the metric foundation of the music, which never fails to catch the listener’s attention. These rhythmic “disturbances” or shifts, interrupting the smooth flow of music, make his compositions turbulent, impetuous, and acutely dynamic (Shneerson, 1951, p. 41).

2. Andante con Anima

The second movement of Khachaturian’s piano concerto satisfies conventional expectations for the second movement of a concerto. It offers a change in character from the outer movements in its general mood and tempo. The second movement is more melancholy, yet is still passionate, presenting a sharp contrast to the triumphant mood of the first movement. In the second movement, one can clearly see Khachaturian’s love of folk material. This lyrical movement is based on an old Armenian folk song that was quite well-known in the Trans-Caucasus area. Khachaturian describes how he arrived at this particular theme through the “elaboration of the melody of an unpretentious Armenian song” (Shneerson, p. 40).

I found the main theme of the second movement of my Piano Concerto...by means of subjecting to drastic modification the tune of a ‘light’ Oriental urban song... But by changing it radically, by considerably developing it I have come to my theme... By taking this melody as the basis for the central theme of the Piano concerto I obviously ran the risk of the critics tearing me to pieces when they learned the source of the music. But I departed so far from the original, changing its content and character so radically, that even Armenian musicians could not detect its folk origin (Khachaturian, 1952, p. 40).

<Example 1> Original folk song, “Meh Avara”



Besides its innovative use of Armenian folk music, Khachaturian's <Piano Concerto in D flat major> was also among the first compositions to incorporate the flexatone, and to this day it remains one of only a few classical compositions to include it. The flexatone is a percussion instrument which was invented in the early 1900s. This instrument's unique and eerie vibrato is generated by a shaking motion, which causes a beater to strike the instrument's metal sheet (Blades, 1992, p.393). In mm. 49-80, a flexatone plays the "Meh avara" theme along with the first violin. According to Poghosyan, the composer uses this unique percussion instrument to imitate the color of two specific Armenian folk instruments: the wind *shvi* (akin to the piccolo) and the *kanon* (plucked instrument similar to the psaltery) (Poghosyan, 2007, p.77). The pianist should be aware of this special sound effect when playing a subservient role to the orchestra. Technically speaking, this movement is not as challenging pianistically as the first movement since the emphasis here is on the melodic line. In this movement, a virtuoso soloist and a symphony orchestra take turns performing and supporting the melody. Sometimes they share a melody in a very collaborative way. Rather than competing against each other, these two opposing forces work together.

3. Allegro Brillante

The concerto's third movement is a grand finale that is virtuosic and joyful in character. As Shneerson points out, it is "heroically triumphant" (Shneerson, p. 43). It is in the style of a folk dance in rounded binary form with a grand coda, closing with the majestic main theme of the first movement. Each section is delineated by a change in character and mood. Section A clearly demonstrates a folk dance influence: its rapid, steady eighth note pulse, 2/4 meter, and disjunct, broken-chord figuration gives it a "jumpy" feeling. It is very lively and energetic with an unrestrained flow of driving rhythm. The lyrical and unhurried style of section B contrasts with section A. It projects a meditative mood, almost like a recitative in which the tempo is freer. This lyrical section develops into a *cadenza* where the pianist is fully allowed to showcase fantasia-like improvisatory passages that cascade over the entire keyboard. The coda brings back the main theme of the first movement in a majestic manner, closing the Concerto on a powerful and exultant note.

V. Conclusion

As stated above, Khachaturian's <Piano Concerto in D-flat major> presents diverse technical and musical demands. A study of the work in its entirety from a pedagogical perspective suggests the following conclusions.

First, with respect to its technical challenges, the work demands a commanding presence over the orchestra and long-lasting stamina. It contains widely-spaced chords, large intervals, passages in perpetual motion, difficult rhythms, *marcato* octaves, meter changes, register shifts, rapid motoric alternation of the hands, and sudden dynamic shifts. Its wide-registral shifts present a definite physical challenge in terms of shifting the center of the body weight in order to achieve the necessary reaches with both hands.

With respect to harmonic considerations, Khachaturian's harmonic language is eclectic. The harmonic framework of the concerto is primarily tonal; however, it includes elements such as clusters of notes, conflicting dissonant intervals, polychords, and chromaticism. Due to its mixture of non-diatonic pitch collections and the natural minor scale, the piece often sounds neither major nor minor but ambiguous. Many of the peculiarities of Khachaturian's harmony stem from the modes and tuning of Caucasian folk music or, more generally, "Oriental" folk music. Khachaturian's use of unusual scales and harmonies is best understood and interpreted in light of his interest in writing art music with a distinct Armenian nationalist flavor. The direct quoting of an authentic Armenian folk song as the basis of the second movement and the way in which Khachaturian develops it gives this movement a highly folkloric ambiance. The composer's attempt to mimic the sound of Armenian folk instruments such as the *douduk* and the *kemancha* also contributes to the folkloric effect. Khachaturian's use of flexatone in the second movement further demonstrates his innovative approach to timbre and casts an eerie shadow over the movement. The pianist must remain aware of Khachaturian's colorful approach to orchestration because the piano parts also require several different kinds of touch to produce an appropriate timbre. For active and energetic passages, the use of a weighted, heavy touch and activated fingertips is required. More introspective and melancholy sections of the piece call for warm, soft tones using flatter fingers and mobilizing the arms more than the fingers.

As this study has shown, Khachaturian's <Piano Concerto in D-flat major> is a challenging

piece for aspiring pianists. While it is hardly to be expected that his concerto will ever launch another pianist's career as it did William Kapell's, it remains an impressive addition to the virtuosic repertoire and a rewarding piece for future generations of pianists.

Bibliography

- Arzruni, S. (2004). *The Juilliard Journal. When the twain did meet*. Retrived March, 4,2007, from http://www.juilliard.edu/update/journal/j_articles205.html
- Blades, J. (1992). *Percussion instruments and their history*. NY: The Bold Strummer, Ltd.
- Lawson, Amy. (2004). *Music for the revolution*. Pennsylvania: Penn State Press.
- Oborin, L. (1963). *Congratulations to the Hero of the Day*. Sovetskaya Muzyka, 6.
- Pogosyan, K. (2007). *Aram Khachaturian for piano*. Unpublished doctoral dissertation, Manhattan School of Music. NY.
- Roberts, P. D. (1988). *Aspects of modernism in russian piano music, 1910-1929*. Unpublished doctoral dissertation, Council for National Academic Awards, London: United Kingdom.
- Shneerson, G. (1959). *Aram Khachaturyan*. Moscow: Foreign Languages Pub. House.
- Seidel, L. (2001). *Aspects of piano pedagogy and performance for the early advanced student: A stylistic analysis of the concerto No. 1 for piano and orchestra by Robert Muczynski*. Unpublished doctoral dissertation, Ball state university, Muncie, IN.
- Yeghikyan, A. (2002). *Duhole and its use in Khachaturian's work*. *The Journal of the Percussive Arts Society*.

초등학교 방과 후 피아노 수업을 위한 통합적 음악교육 커리큘럼 개발의 필요성

I. 서론

방과후학교는 1995년에 시작된 이후 참여 학생 수 및 운영 프로그램의 수가 계속하여 증가하면서 현재는 전체 학교의 99%가 방과후학교를 운영하고 있을 정도로 꾸준히 양적 성장을 이루었다. 반면에 커리큘럼의 효과성, 강사의 전문성, 수업장소의 적합성, 교재 및 교구의 사용, 수업참여 인원의 적합성 등을 고려해 볼 때 질적인 성장은 양적인 성장에 미치지 못하고 있다는 평가를 받고 있다(교육과학기술부, 2011).

특히 방과후학교 음악 수업은 수업의 질에 있어서 많은 문제점을 가지고 있다. 우리나라에서 운영되고 있는 대부분의 방과후학교 음악 수업은 악기 실기 수업으로써, 악기 실기 수업의 질은 수업 환경, 수업 참여 인원 등에 영향을 받는다고 볼 수 있다. 특히, 피아노 수업의 경우 방음시설과 개인 연습실 혹은 독립된 레슨실이 갖춰져야 기본적인 수업이 가능하다. 하지만 상당수의 방과 후 피아노 수업은 이러한 시설을 갖추지 못하고 있으며, 이러한 상황에서 한 반에 10명 내외의 많은 학생들이 수강하기 때문에 수업의 질은 더욱 낮아질 수밖에 없는 것이다(이성주, 2001).

방과 후 피아노 수업의 이러한 문제점을 해결하기 위해서는 방과 후 피아노 수업에 적합한 시설을 갖추는 것이 시급하지만, 재정적인 측면에서 볼 때 시설 확충은 어려운 실정이며, 강사의 출강횟수를 늘려서 시간당 수업 참여 학생 수를 분산시키는 것도 쉽지 않은 형편이다. 따라서 현재의 수업 환경을 바꾸기가 어렵다면 동일한 수업 환경에서 보다 효과적인 수업을 진행할 수 있는 대책이 마련되어야 할 것이다.

이에 본 연구의 목적은 방과후학교의 목적 및 초등학교 방과 후 피아노 수업의 운영 현황을 알아보고 통합적 음악교육의 의미와 가치를 살펴보고 초등학교 방과 후 피아노 수업을 위한 통합적 음악교육 커리큘럼 개발의 필요성을 알아보는 것이다.

II. 본론

1. 방과후학교의 목적

‘방과후학교’란 학생의 소질을 찾고 창의성을 발달시키고자 방과 후에 학교에서 이루어지는 교육을 말하는 것으로, 방과후학교의 목적은 다음과 같다(김선희, 2012).

첫 번째 방과후학교의 목적은 학교의 교육기능을 보완하는 것이다. 학교 교육기능 보완이란 방과후학교의 다양하고 창의적인 교육을 통해 본래의 학교 교육의 효과를 보다 높이며 학생의 인성과 창의성을 증진시키는 것을 말한다. 이에 따라 방과후학교의 교과목은 대부분 정규교육과정에서 제공하기 어려운 로봇과학, 방송댄스, 바이올린 등과 같은 특기적성 교과목이 많다(교육과학기술부, 2010).

두 번째 방과후학교의 목적은 사교육비 경감이다. 방과후학교는 학원 등의 사교육기관에 비하여 현저히 저렴한 수강료로 운영되고 있으며, 심지어 대부분의 농산어촌 학교는 수강료가 무료이다. 이를 통해 형편이 어려운 가정에서도 방과 후에 자녀들을 교육시킬 수 있게 되었고, 고가의 학원비를 내야만 수강할 수 있었던 과목들도 방과후학교를 통하여 부담 없이 교육받을 수 있게 되었다.

세 번째 방과후학교의 목적은 교육복지 실현이다. 교육복지 실현이란 두 가지 부분으로 살펴볼 수 있다. 첫째, 방과후학교를 통해 경제적 형편이 어려운 학생에게도 다양한 과목을 수강할 수 있는 기회를 제공하는 것, 둘째, 농산어촌의 학교에 다녀서 지리적 여건으로 인하여 사교육을 받기 어려운 학생에게도 동등한 교육을 받을 수 있는 여건을 마련하는 것이다(박일진, 정완규, 2013).

네 번째 목적은 학교의 지역사회화이다. 과거의 학교교육은 주로 학교의 학생들만 대상으로 하였다면, 방과후학교는 지역의 여러 기관 및 학부모를 포함한 지역민들과 유기적인 관계를 유지하여 지역의 교육활성화를 추구한다. 실제로 요즘에는 지역민들이 함께 참여할 수 있는 방과 후 프로그램을 개설하는 학교가 늘고 있다(노현지, 2011).

2. 초등학교 방과 후 피아노 수업의 운영 현황

초등학교 방과후학교 중 피아노 수업만을 다룬 연구는 많지 않지만, 방과후학교 음악 수업, 피아노 수업 등에 관한 선행연구들을 토대로 현재의 방과 후 피아노 수업의 운영 현황을 짐작해 볼 수 있다.

다음은 방과 후 피아노 수업의 운영 현황의 문제점을 요약한 것이다.

첫째, 방과 후 피아노 수업은 적합한 시설을 갖추고 있는 곳이 많지 않다. 박연주(2006)는 방과 후 음악교육의 현황을 조사한 결과 음악 수업에 적합한 교육 시설이 마련되어야 함을 주장하였다. 실제로 방과 후 피아노 수업의 시설 현황을 살펴보면 전자피아노를 사용하는 곳이 많으며, 학교의 다목적실, 강당, 식당 등 피아노 수업에 적합하지 못한 공간에서 수업을 하는 경우가 많고, 방음시설을 갖춘 곳을 찾기가 어려움을 알 수 있다(이태구, 2007; 최윤선, 2009). 그 이유는 어쿠스틱 피아노는 전자 피아노에 비하여 상대적으로 값이 비싸며, 공간을 많이 차지하고, 헤드폰을 사용할 수 없어서 소음의 문제가 발생되기 때문이며 재정상황 및 공간부족 등의 이유로 개인 연습실 혹은 독립된 레슨실을 갖추고 있는 곳이 드물기 때문이다(김태웅, 2007).

둘째, 시간당 수업 참여 인원이 적절하지 않다. 현재 대부분 방과 후 피아노 수업에서는 한 시간 수업동안에 여러 명의 학생이 참여하기 때문에 한 학생이 레슨을 받는 시간은 5분 내외이며, 나머지 시간에는 혼자 연습을 하거나 이론공부를 하는 방식으로 수업이 이루어진다. 이러한 문제를 해결하기 위해서는 학교에서 시간당 수업 참여 인원을 줄이고 그만큼 수업 횟수를 늘려야 하지만 재정여건상 여의치 않은 상황이다.

셋째, 체계적이고 효율적인 방과 후 피아노 수업을 위한 커리큘럼이 마련되어 있지 않다. 방과후학교 피아노 수업은 주로 개별지도의 방식으로 이루어지고 있으며, 간혹 듀엣 연주, 음악 놀이 활동 등을 겸하기도 한다. 하지만 기본적으로 시설적인 측면을 고려할 때에 개별지도가 적합하지 않으며, 그룹지도 역시 어렵다고 판단된다. 개별지도는 최소한 독립된 레슨실이 필요하며, 그룹지도는 다함께 레슨을 할 수 있는 공간 배치와 장비가 필요하기 때문이다. 이러한 열악한 상황에서 방과 후 피아노 교사가 참고할 만한 체계적이고 효과적인 커리큘럼이 없다는 것은 수업의 질을 교사의 역량에만 의존할 수밖에 없다는 문제점을 보여준다(박일진, 정완규, 2013).

3. 통합적 음악교육의 의미와 가치

‘통합’이란 각 부분이 연결되어서 하나를 이루는 것으로서, 통합교육은 단순히 여러 학문을 한꺼번에 가르치는 것 이상의 의미를 지닌다(모채남, 2006). 즉, 통합적 음악교육은 음악을 중심으로 연계성 있는 다른 학문과 다양한 접근법을 함께 구성하여 하나의 수업을 완성하는 것을 뜻한다. 이러한 통합교육은 21세기 현대사회의 변화에 발맞추어 학생들에게 다양하고 폭넓은 경험을 제공하고, 학생들이 각 학문 간의 관계를 파악하며 이를 통하여 새로운 의미를 깨닫고 창출해 내는 것이 중요하다는 측면에서 강조되고 있다.

음악교육에 있어서의 통합도 이와 마찬가지로이다. 과거의 음악수업은 제재곡 중심의 교육으로서 가창을 통하여 악곡을 익히거나, 이론을 학습하거나, 악기를 실습하는 방식의 수업이 주를 이루었다. 하지만 통합적 음악교육은 미술, 무용, 문학 등 다양한 학문영역과의 통합을 통하여 음악과 다양한 학문과의 관계를 지각하고, 음악을 보다 자유롭게 느끼며, 이를 통한 예술적 상상력과 표현력을 키움으로써 창의성과 인성을 갖춘 사람으로 성장하도록 하는 데 초점을 두고 있다(모채남, 2006).

이러한 통합적 음악교육은 교수·학습 과정에 있어서 다음과 같은 가치를 지닌다.

첫째, 통합적 음악교육을 통하여 전인교육을 추구할 수 있다. 즉, 통합적 음악교육을 통하여 음악 한가지만을 교육하는 것이 아니라, 음악과 다양한 교과목을 통합하여 지적체의 고른 발달을 도모할 수 있다는 것이다. 실제로 통합적 음악교육에서는 음악을 듣고 느껴지는 감정을 몸동작이나 그림으로 표현하기, 혹은 동시에 표현하기 등의 융·복합적 활동을 포함하며, 학생들은 이를 통하여 지식을 쌓는 것 이상의 다양한 의미 있는 경험을 하고, 자신의 감정을 적절하게 표출할 수 있는 기회를 제공받게 된다(이영만, 2001).

둘째, 통합적 음악교육을 통하여 보다 깊은 심미적 체험을 할 수 있다. 음악교육에 있어서 다양한 미학적 관점들이 존재하지만, 대부분의 교육철학에서 음악교육을 통하여 심미적 체험을 할 수 있다고 주장한다(권덕원 외, 2011). 통합적 음악교육에서는 이러한 미적 체험을 보다 다양한 방식으로 자유롭게 창의적인 느낌과 생각을 갖도록 한다.

만약 ‘달빛’이라는 주제를 가지고 수업을 진행할 경우 드뷔시(C. Debussy)의 <달빛>(Clair de Lune)을 감상하면서, 당시의 인상주의 미술가들이 달빛을 소재로 하여 그린 작품들을 동시에 보여줄 수 있을 것이다. 이러한 통합적인 예술 감상은 단순히 ‘음악 감상을 통한 미적 체험과 미술 감상을 통한 미적 체험의 합’이상의 시너지 효과를 나타낼 수 있다. 각각의 청각과 시각적 미적 체험이 하나의 주제를 통해 연결되면서 복합적이고 심화된 미적

체험을 할 수 있다는 것이다(주대창, 2004).

4. 방과 후 피아노 수업을 위한 통합적 음악교육 커리큘럼 개발의 필요성

방과후학교 피아노 수업의 참여 학생 연령대는 8세에서부터 13세까지 다양하며, 대부분 저학년의 초급 학습자이다. 초급 피아노 교육은 청음, 음악성, 독보, 이론 등을 모두 포함 하여, 단순히 피아노를 치는 기술만을 가르치는 것이 아니라 포괄적인 음악성을 기를 수 있어야 한다. 하지만 대부분의 방과 후 피아노 수업의 시설이 열악하고 수업 참여 학생의 수가 많으며 방과 후 피아노 수업을 위한 전문교재도 없기 때문에 포괄적인 음악성 보다는 단순한 독보위주의 실기지도가 이루어질 뿐이다(박일진, 정완규, 2013). 이러한 문제를 해결하기 위해서는 현재의 방과후학교의 시설현황과 운영목적에 부합하는 커리큘럼을 마련하여야 한다.

방과후학교 피아노 수업을 위한 커리큘럼을 개발할 때에 중요하게 고려해야 할 것 중 하나는 통합적 음악교육을 적용하는 것이다. 통합적 음악교육은 개인레슨보다는 여러 명의 학생들을 함께 가르칠 수 있는 방과 후 피아노 수업에 보다 적합하다고 볼 수 있으며, 통합적 음악교육의 내용이 방과후학교의 취지와 목적에 부합되기 때문이다.

다음은 통합적 음악교육을 방과 후 피아노 수업에 적용할 때의 유의한 점이다.

첫째, 통합적 음악교육을 접목하면 학생들이 교사의 지도를 받을 수 있는 시간이 현저히 늘어날 수 있다. 통합적 음악교육은 개인레슨과는 달리 마치 정규 음악수업처럼 한 번에 모든 학생들을 대상으로 수업을 진행할 수 있기 때문에 학생들이 레슨을 받는 시간 이외에도 전체의 수업시간을 보다 알차고 유익하게 보낼 수 있는 것이다.

둘째, 수업의 도입부분에서 통합적 음악교육 활동을 통하여 학생들의 창의성과 표현력, 인성을 신장시킬 수 있다. 통합적 음악교육은 음악 이외에도 미술, 문학, 무용 등 다양한 예술 영역을 융합하여 커리큘럼을 구성한 것이다. 따라서 방과 후 피아노 수업 시간에 통합적 음악교육을 적용하면 학생들의 음악 및 기타 여러 예술에 관한 호기심이 생성될 수 있고, 이를 통해 자유롭게 생각하고 창작할 수 있는 기반이 형성될 수 있다. 또한 자신의 느낌을 자유롭게 표현할 수 있는 기회를 제공받으며, 학생과 교사와의 직접적인 상호작용을 통해 교사와의 친밀감과 믿음이 형성될 수 있고, 결국 학생의 인성에 긍정적인 영향을 미칠 수 있다(김종백, 2012).

셋째, 방과 후 피아노 수업의 목적은 전문적인 연주자를 양성함에 있는 것이 아니라, 취

미와 적성을 함양하고 특기를 신장하는 데 있다. 하지만 현재의 방과 후 피아노 수업의 시스템은 방과 후 피아노 수업의 목적에 적합하다고 볼 수 없다. 왜냐하면 현재의 방과 후 피아노 수업은 시설이나 재정형편상 전문적인 실기지도에 역부족이며, 취미와 적성을 키워줄 수 있는 특별한 커리큘럼도 마련되어 있지 않기 때문이다. 따라서 방과 후 피아노 수업에서 예술 전체에 대한 흥미와 적성 및 음악성을 키울 수 있는 통합적 음악교육을 적용하는 것은 방과후학교의 목적과 취지에도 부합한다고 볼 수 있다(심라경, 2010).

다음은 방과후학교 피아노 수업을 위한 통합적 음악교육 커리큘럼을 개발하기 위하여 고려해야 할 점이다.

첫째, 방과후학교 피아노 수업의 참여 학생의 연령을 고려해야 한다. 인간은 연령대에 따라 신체조작능력, 지각능력 등이 유사하기 때문에 이러한 점을 복합적으로 고려해야 한다. 예를 들어, 초등학교 저학년의 경우 대부분 아직 손의 협응능력, 근육조작능력 등이 미숙하고, 추상적인 사고를 할 수 없으며, 집중 시간이 짧고, 자율적인 학습능력이 떨어진 다. 반면에 청각능력이나 음악성, 리듬감 등은 매우 급격히 발달될 수 있는 시기이기도 하다. 따라서 초급 피아노 학습자의 특성을 이해하고, 청각발달 및 음악성 교육의 중요성을 인식하여 단순히 피아노를 치는 기술 혹은 이론지식만을 가르치는 것이 아니라 음악성이 발달될 수 있는 활동으로 구성하여야 한다(박경애, 1989).

둘째, 방과 후 피아노 수업에 참여하는 학생의 수업 참여 목적을 파악하여야 한다. 방과 후학교는 그 본래의 취지가 취미와 적성을 개발하는 것이기도 하며, 실제로 저렴한 수강료와 비전문적인 시설 등으로 인해 심도 있는 1:1 지도가 어렵기 때문에 대부분의 학생들이 취미를 목적으로 수업에 참여하고 있다. 따라서 방과 후 피아노 수업을 위한 커리큘럼은 음악을 취미활동으로 즐길 수 있도록 도우며, 더 나아가 적성을 발견하고 발전시켜 나갈 수 있는 내용으로 구성되어야 한다.

셋째, 우리나라 방과 후 피아노 수업의 전반적인 시설을 고려해야 한다. 방과후학교는 전문적인 피아노 교육 기관이 아니기 때문에 학원과 같은 시설에 대한 기준이 없으며, 학교 내의 시설을 이용하는 것이기 때문에 방음시설 및 개인 연습실 및 레슨실의 부재, 전자 피아노 사용 등의 유사한 특징을 가지고 있다. 따라서 방과 후 피아노 수업을 위한 통합적 음악교육은 이러한 환경에서도 수업이 가능하도록 개발되어야 한다.

마지막으로 통합적 음악교육과 피아노 수업과의 연계성을 고려하여야 한다. 통합적 음악교육을 적용하였다 할지라도 피아노 실기지도는 방과 후 피아노 수업의 가장 중요한 부

분이다. 따라서 전체 커리큘럼에서 통합적 음악교육과 실기지도의 시간을 적절히 분배해야 하고, 수업진행 방식과 커리큘럼을 짜임새 있고 체계적으로 구성해야 한다. 이를 위하여 교사는 학교관계자들과 수업 시간표, 커리큘럼에 대해 논의하고, 학부모님들께도 통합적 음악교육을 적용한 피아노 수업에 대한 유익을 상세히 알리는 것이 필요하다.

III. 결론

방과후학교는 ‘학교의 교육기능 보완, 사교육비 경감, 교육복지 실현, 학교의 지역사회화’라는 네 가지 목적을 가지고 많은 학생들에게 다양한 교육의 기회를 제공하며 학생들의 취미와 적성을 발달시키고자 시작되었다. 이에 다양한 과목들이 개설되고 있으며 그 중 하나로 방과 후 피아노 수업이 개설되었다. 하지만 대부분의 방과 후 피아노 수업은 시설현황, 시간당 수강학생, 커리큘럼 등의 측면에서 수업의 질이 매우 낮은 상황이고, 이를 보완할 만한 대안이 특별히 없는 실정이다.

이에 본 연구에서는 통합적 음악교육의 의미와 가치를 살펴본 결과 통합적 음악교육을 통하여 전인교육을 추구할 수 있고, 학생들의 심미적 체험을 보다 강화할 수 있다는 사실을 확인할 수 있었고, 통합적 음악교육을 적용한 방과 후 피아노 수업의 유익함을 알아보았다.

즉, 방과 후 피아노 수업에 통합적 음악교육을 적용할 경우 수업시간을 보다 효율적으로 사용할 수 있고, 학생들의 창의성, 표현력, 인성을 함양시킬 수 있으며, 방과 후 피아노 수업을 통하여 취미와 적성을 개발할 수 있다는 것을 확인하였다. 그리고 방과 후 피아노 수업에 통합적 음악교육을 접목하기 위해서는 수업 참여 학생의 특성을 파악하고 수업시설을 고려해야 하며, 통합적 음악교육과 피아노 실기지도를 적절히 연계해야 함을 알 수 있었다.

방과후학교 피아노 수업은 현재의 여러 가지 한계점에도 불구하고 사교육을 통해 피아노를 배우기 어려운 학생들에게도 피아노를 배울 수 있는 좋은 기회가 되며, 학생들은 그러한 기회를 통해 음악의 즐거움을 알게 되고, 자신의 적성을 발견할 수 있고, 나아가 평생 음악을 향유해 나갈 수 있는 토대를 형성할 수 있다는 점에서 유익함을 가진다. 따라서 많은 연구자들이 방과후학교 피아노 수업의 질을 높일 수 있는 다양한 연구를 하고, 무엇보다 방과후학교 피아노 수업에 적합한 통합적 음악교육 커리큘럼을 개발할 것을 제언하

는 바이다.

참고문헌

- 권덕원, 석문주, 최은식, 함희주 (2011). **음악교육의 기초** (제5판). 파주: 교육과학사.
- 교육과학기술부 (2011). **2011년 방과 후 학교 현황 분석**['11. 6월 기준]. 서울: 교육과학기술부.
- 김선희 (2012). **한국 초등학교 방과후학교 교육의 참여도와 만족도**. 박사학위논문. 단국대학교 대학원, 용인.
- 김종백 (2012). 학생-교사관계와 학생의 심리적 탄력성. **교육심리연구**, 26(2), 523-541.
- 김태웅 (2007). **대구 지역 초등학교 '방과후학교'의 음악활동 실태 분석 및 개선 방안**. 석사학위논문, 대구교육대학교 교육대학원, 대구.
- 김홍원 외 (2010). **방과후 학교 질적 수준 제고방안**. 서울: 교육과학기술부.
- 노현지 (2011). **아츠 프로젝트를 바탕으로 한 방과후 기악교육 프로그램의 개발 및 적용 :초등학교 2학년 바이올린수업을 중심으로**. 석사학위논문. 숙명여자대학교 대학원, 서울.
- 모채남 (2006). 음악교육의 통합적 접근. **음악교육공학**, 5, 89-102.
- 박경애 (1989). **포괄적 음악성 개발을 위한 피아노 교육**. 석사학위논문, 이화여자대학교 교육대학원, 서울.
- 박연주 (2006). **김해지역 초등학교에서의 특기·적성음악교육 현황 조사 연구**. 석사학위논문, 부산교육대학교 교육대학원, 부산.
- 박일진, 정완규 (2013). 초등학교의 방과후학교 피아노 수업현황 및 개선 방안 : 안성시 농촌학교를 중심으로. **음악교육연구**, 42(2), 27-57.
- 심라경 (2010). **클래스 피아노를 활용한 초등 방과후학교 프로그램 연구**. 박사학위논문, 한세대학교 대학원, 군포.
- 이성주 (2001). 방과후 교육활동 음악 프로그램 개발 및 모형탐구. **음악교육연구**, 20(1), 95-121.
- 이영만 (2001). **통합교육과정**. 서울: 학지사.
- 이태구 (2007). **초등학교 음악 특기·적성교육활동의 실태조사**. 석사학위논문, 강원대학교 교육대학원, 춘천.
- 주대창 (2004). 통합적 음악수업의 구성 원리 및 전개. **낭만음악**, 16(2), 23-55.
- 최윤선 (2009). **초등학교 음악 특기 적성 교육의 실태와 연구: 의정부지역을 중심으로**. 석사학위논문, 서울시립대학교 교육대학원, 서울.

12:50-13:20 210호

발표 : 박지영 (중앙대학교 일반대학원)

좌장 : 권수미 (한세대학교 초빙교수, 이화여자대학교
공연예술대학원 겸임교수)

초등학교 3-4학년의 피아노 학습에 대한 만족도 조사

I. 서론

초등학교 3-4학년 시기는 일반적으로 학교나 가정, 그 외의 기관을 통해 음악수업을 가장 많이, 효과적으로 접하는 시기이다. 적절한 시기의 음악활동은 아동들의 음악성을 개발하는 동시에 풍부한 정서를 체험할 수 있도록 하며(김혜경, 김송옥, 2001) 이러한 음악수업의 적기 교육에 대한 필요성은 지속적으로 강조되고 있다. 그 중에서도 피아노 교육은 보편적으로 친숙하게 접하기 쉬운 악기분야로서 널리 보급되어 있으며 보편화되어 있다. 실제 연구에 의하면 평균적으로 피아노를 학습하는 기간은 보통 6-7세에 시작하여 초등학교 3-4학년까지가 제일 많은 것으로 나타났다(김혜경, 김송옥, 2001. p.13).

피아노 학습은 아동의 자발적인 의지와 참여로 시작되는 경우가 많으며 이는 동기부여에 중요한 역할을 한다. 실제로 피아노 교습과 같은 자발적인 학습 활동은 아동에게 필요한 집중력과 내적동기를 부여하면서 긍정적인 성장을 촉진시키는 것으로 보고되었다(Larson, 2000, pp. 171-174).

한편, 교사의 체계적인 계획과 준비에 따라 진행되는 피아노 지도는 곧 아동들의 만족감으로 이어질 수 있다. 듀크 외(Duke et al, 1997)가 실제 피아노 지도를 받는 아동 951명을 대상으로 연구한 결과에 의하면 전체 82%에 달하는 아동이 피아노 지도를 통해 개인적인 즐거움을 얻고 피아노를 대하는 태도가 긍정적으로 변화하며 레슨과 연습과정 전반에 높은 긍정적 태도를 보이는 것으로 보고되었다. 이와 같이 피아노 학습에서 만족감은

학습전반에 중요한 영향력을 행사한다. 만족감은 아동이 계속해서 피아노 학습을 지속하는데 필수적인 내적동기를 향상시킬 수 있기 때문이다(Rife et al, 2001, p. 21).

수업에 대한 아동들의 만족감에 영향을 주는 것에는 다양한 요소들이 존재할 수 있다. 다시 말하면 학습자의 개인적 요구가 만족감에 반영되는 것이다. 여기에는 수업자료나 진행방식, 보상방법 또는 교사에 대한 평가 등이 포함될 수 있다(Juchniewicz, 2010, p. 276). 그러나 실제로 피아노 학습이 많이 보편화 되어 있음에도 불구하고 현재 피아노 수업에서 어떠한 요인들이 학생들의 만족감과 관계가 있는지를 조사해보는 연구는 드물게 이루어진 실정이며 그 결과가 제한적이므로, 세부적인 절차를 통해 확인해 볼 필요가 있다. 한국의 많은 학습자들이 피아노 학습을 선택하는 과정에서 학습과정의 어떤 요인을 만족스러워 하는지 연구해보는 것은 교육의 질을 높이는 데에도 중요한 의미를 가질 수 있기 때문이다. 따라서 본 연구의 목적은 초등학교 3-4학년을 대상으로 피아노 학습에 대한 만족도를 조사해보는 것이다.

II. 이론적 배경

1. 피아노 지도의 특성

정완규(2002)는 피아노 학습은 학습 대상자와 학습 목적이 달라짐에 따라 지도 방법과 종류가 다양해 질 수 있다고 언급하였다. 피아노는 모든 연령에 보편화된 악기 교육으로 대중적이나 학습 대상자에 따라 그 목적도 다양하기 때문이다. 피아노 학습자는 연령별로 아동, 청소년, 성인 등으로 다양하며 그 수준도 초급부터 고급까지 나눌 수 있다. 또한 목적에 따라 취미나 전공으로 분류 할 수 있으므로 효과적인 지도를 위해서는 이러한 요인들을 고려해야 한다. 특히 올바른 지도를 위해서는 지도철학이나 방법, 교재의 활용 등에 전문성을 갖추는 것이 중요하다. 따라서 피아노 지도는 전문성을 갖춘 훈련된 교사를 통해 배우는 것이 바람직하다고 볼 수 있다.

2. 효과적인 피아노 지도를 위한 요인

1) 교사 - 학생의 상호작용

효과적인 수업지도를 위해서는 먼저 좋은 교사로 발전하기 위한 사회적인 기술이 필요

하다. 바로 학생과의 ‘상호작용’이다(Juchniewicz, 2010, p. 276). 학생과 교사의 상호작용에 대한 연구는 교사의 발전과 학생의 음악적 성취를 장려하면서 어떤 피아노 레슨이 이상적이며 지속적으로 나아갈 수 있는지에 대한 정보를 제공해준다.

브랜드(Brand, 1985)는 음악을 가르치는 것은 교사와 학생 사이의 수많은 개인적 상호작용에 의해 구조화된 매우 복잡한 일련의 과정이라고 언급하면서 상호작용의 중요성을 강조하였다. 이러한 교사의 상호작용 능력은 학생의 주의집중과 흥미에 강력한 영향을 미치는 매우 중요한 요소이다(McAllister, 2009, p. 15). 상호작용 능력이란 교사의 지도하는 방식과 인격 등이 포함되며 학생과의 대화에서 사용하는 말투나 눈빛, 목소리의 높낮이나 음색, 신체적인 제스처 등이 모두 중요하게 고려된다. 코스트카(Kostca, 1984)의 연구에서는 학습 과정에서 사용되는 긍정적, 부정적 언어의 사용 빈도와 패턴을 조사하였는데 피아노 레슨에서 언어를 통한 강화를 사용한 비율이 매우 높게 나타났으나, 그 중 긍정적인 표현은 절반에 그쳤다고 보고하였다. 긍정적 표현과 격려가 학생에게 미치는 영향은 학생에게 동기와 열정을 부여하는데 매우 중요하며 학습 결과로도 이어질 수 있다(McAllister, 2009, p. 15). 따라서 전문적인 음악교사들은 각 학생이 발전하고 성취에 도달하기까지 지속적으로 개인적 상호작용의 능력을 강조해야 한다. 매드슨(Madsen, 1990)은 특히 대부분의 피아노 지도는 학생과 교사 간에 1:1 형태로 진행되므로 상호작용이 단순한 대화로 직결되지 않도록 적절한 강도와 융통성을 유지하는 것이 중요하다고 언급하였다.

2) 교사의 전문성과 준비성

교사들은 수업 자료와 수업 전략, 시간 등을 고려한 계획을 사전에 준비해야 한다. 이것은 학생들이 학습하는데 영향을 미치는 학습 환경 등을 모두 포함한다. 특히 수업 계획안을 검토하는 것은 교사가 진행할 수업 내용과 구조에 관해서 우리로 하여금 중요도나 순서를 예측할 수 있도록 하는 중요한 과정으로 볼 수 있다(Brittin, 2005, p. 26). 따라서 교사의 구체적이고 체계적인 수업 계획안은 성공적인 수업으로 이어지는 요건이 될 수 있는데, 브리튼(Brittin, 2005) 역시 일반적으로 좋은 수업 계획안은 좋은 지도로 이어진다고 강조했다. 이렇게 수업에 대한 계획을 세우는 것은 경험이 부족한 교사에게서 경험이 많은 교사에 이르기까지, 대학 교수에게도 모두 필수적인 자료이다(Sopderblom, 1982).

이처럼 여러 학습 분야에서 수업 계획안 활용의 중요성이 보고됨과 같이 음악수업에서도 수업을 위한 필수적인 요소로 고려할 수 있다. 일반적인 교육 분야에서는 그 분야의 책

임자나 동료에 의해 수업과정이나 계획안에 대한 평가를 받는 시스템이 보편적이나 메칼리스터(McAllister, 2009)에 따르면 대부분의 음악교사들은 독립적이며 다른 교사에 의해 평가나 관찰을 받는 기회가 극히 드물다. 그러므로 세부적인 계획안의 준비는 음악교사로 하여금 전문성을 갖추도록 하는 중요한 지침이 된다고 볼 수 있다. 음악 교육학자들은 체계적인 계획안으로 음악을 지도했을 때의 효과를 조사하는 연구를 진행했는데, 성(Sung, 1982)은 대학교 2학년 학생이 짧은 시간동안 음악레슨을 하는 것을 관찰했다. 그 결과 교사의 효과에 대한 평가에서 구체적인 계획안을 사용한 교사가 월등히 높게 나타났으며 그렇지 않은 교사들과 비교했을 때 그들의 학생들이 더욱 높은 연주성취를 보여주는 것으로 나타났다.

대부분의 교사들은 피아노를 지도할 때 새로운 방법을 시도하고 탐색하기 보다는 자신의 개인적인 경험에 의존하거나 과거에 잘 되었던 방식에 따라 수업을 진행한다(McAllister, 2009, p. 17). 따라서 개인의 지도방식의 강점과 약점은 관행적으로 딱딱하게 굳어지기 쉽고 한 쪽 방향으로만 치우치기 쉽다. 이러한 경향을 바로잡을 수 있는 것이 바로 자기평가이다.

자기평가는 레슨 과정을 녹화하는 방식을 통해 교사의 행동에 의해 학생의 학습 과정이 어떻게 변화되었는지를 파악할 수 있으며 레슨이 이루어지는 동안 사용되는 학습 전략 등이 그대로 반영되므로 스스로 인지하지 못한 무의식적인 행동이나 언어적 습관 등을 한 눈에 알아볼 수 있다(McAllister, 2009, p. 17). 시드너(Snyder, 2011)가 효과적인 피아노 지도를 위해 레슨 하는 과정을 비디오로 촬영하여 평가하는 연구를 진행한 결과, 지도방법을 개선하기 위해서는 (1) 교사와의 이야기를 줄이고 학생이 연주하는 시간과 양을 증가시키고 (2) 레슨 과정을 체계화, 구조화해야 하며 (3) 연주 시 발생하는 학생의 실수에 집중해야 한다고 보고하였다. 이와 같이 듣고, 보는 구체적인 과정을 거쳐 교사는 자기 자신을 객관적으로 인식하게 될 뿐만 아니라 학생의 개별적 요구에 더욱 집중할 수 있게 되는 것이다.

수업 계획안과 더불어 학습과정에서 중요하게 고려되어야 할 사항은 학생이 자발적으로 학습에 임할 수 있도록 하는 ‘동기’이다. 요한슨(Johansen, 2007)에 의하면 동기를 부여하기 위해서 교사가 수업에 접근하는 방식은 수업의 질에도 영향을 미칠 수 있으므로 신중하게 고려하여 사용해야 한다, 예를 들어 흥미나 관심을 유발하는 표면적인 접근은 외적 동기와 연관되며 학생의 내면세계와 소통하고 자발성을 이끌어내는 깊이 있는 접근은

내적동기와 연결 될 수 있다. 음악교사는 내적 동기와 외적 동기를 음악연주와 관계해서 어떤 방법으로 심어줄 수 있을지 고민하고 지속적인 동기부여를 위해 노력해야 한다. 뿐만 아니라 학생과 교사의 관점에서 내적동기와 외적동기를 효과적으로 결합시키는 방안을 고려하는 것이 중요하다.

3) 학습에 대한 즐거움

피아노 학습을 선택하는 이유로 단기적으로는 과외 음악 활동에 참여하는 많은 목적이 있을 수 있으나 장기적으로는 전문 음악가로서의 경력을 추구하거나 아마추어 음악가 또는 활동적 음악 감상자 사이에 주요 구분이 있다. 하지만 쉐크(Schenck, 1989)가 언급한 것과 같이 아마도 대부분의 학생들에게 과외 음악 수업의 중요한 목적은 즐거움이어야 할 것이다. 실제로 제시카(Jessica, 2010)가 그의 연구에서 피아노 레슨을 처음 등록하게 된 원인과 레슨을 지속하는 이유에 대해 조사한 결과 아동들이 처음에 피아노 레슨을 시작하게 된 이유로 가장 많이 동의한 응답은 ‘재미있을 것 같아서’였다. 그리고 피아노 레슨을 지속하는 이유도 ‘재미있기 때문’으로 보고되었다. 나아가 아동들은 자신들이 더 훌륭한 피아니스트가 되기를 원하면서 피아노 레슨을 지속적으로 등록하고 있고, 그들은 더욱 멋진 음악가가 되길 원하며 새로운 음악을 학습하는 것을 즐거워하는 것으로 나타났다.

이러한 결과가 피아노 교사들에게 의미하는 바는 크다. 아동들이 피아노 학습을 지속하는 데는 여러 가지 이유가 있을 수 있으나 아동들의 흥미와 즐거움이 상당히 중요한 요소로 작용한다는 점을 시사 하는 것이다. 따라서 학습 레퍼토리를 선택할 때 일방적인 태도를 벗어나 학생들의 흥미를 고려해야 하며 레슨 시간에 흥미를 증가시킬 수 있는 기회를 많이 주는 것이 중요하다고 할 수 있다.

4) 연습

악기를 배우는 것은 상당한 시간과 노력이 요구되는 활동이며 동기가 중요한 조건이 된다. 특히 교사가 피아노 교습에서 학생을 성공적으로 이끌기 위해 해야 할 가장 중요한 임무 중 하나는 바로 ‘연습’이다. 어린 학생들의 경우 학습과정에서 연습에 대한 부모, 지도 교사의 긍정적 지지와 도움이 필요하며 점차 연주 능력이 발전함에 따라 그들은 교사와의 관계보다는 과제에 더 초점을 두게 된다(Hallam, 2011).

그럼에도 연습을 지루하고 따분하게 느끼지 않도록 하려면 교사와 부모의 영향을 비롯

해 자발적인 동기를 이끌어 낼 수 있도록 장려해야 한다. 왜냐하면 스스로 동기부여가 되지 않으면 많은 학생들이 피아노 교습을 그만두게 될 것이고, 궁극적으로 그들의 재능을 발전시키는데 실패하는 것이기 때문이다. 자기 동기부여는 피아노 학습의 다른 어떤 활동들보다 중요하게 요구되는 사항이다. 따라서 연습의 동기부여는 학생이 스스로 자신의 목표를 설정하도록 하고, 직접 흥미 있는 레퍼토리를 선택하며, 연습 소요 시간을 결정하도록 한 경우에 증가한다(Wexler, 2012, p. 5).

연주 능력의 향상을 위해서 연습이 중요하다는 것은 누구나 알지만 대부분의 학습자들은 연습하는 것을 힘들게 여긴다. 특히 많은 시간을 혼자 연습해야 하는 피아노 학습자에게는 더욱 자기관리 능력이 필요하다. 따라서 교사는 연습에서 충분히 다룰 수 있는 양을 제시하되, 얼마나 연습하는가 보다 ‘어떻게 연습 하는가’에 관심을 두고 사고력을 신장시킬 수 있는 과제를 낼 수 있도록 고려해야 한다. 피아니스트 러셀 셔먼(Russell Sherman) 또한 그의 저서에서 피아노를 가르치는 교사는 연습의 일과와 집중학습에 적합한 틀을 짜주어야 한다고 강조하고 있다(유은석, 2008).

III. 연구방법

1. 연구대상

본 연구는 경기도 및 서울특별시에서 피아노를 학습하는 초등학교 3-4학년 아동들을 대상으로 피아노 학습에 대한 만족도를 측정해보았다. 이를 위해 경기도 및 서울특별시 피아노 학원 8곳 중 제비뽑기를 통해 특정 학원을 선정하고 난수표를 이용한 단순무선표집 방법을 통하여 연구대상 20명을 추출하였다. 이후 추출된 아동들에게 설문지를 배부하고 응답하도록 하였다. 본 연구는 현재 위의 20명의 초등학교 3-4학년 학생들을 대상으로 사전 조사(pilot test)를 실시한 상태이다. 사전조사는 조사연구에서 신뢰성 있는 연구를 위한 중요한 단계로서, 성태제(2008)에 의하면 사전조사는 질문지 제작이 끝나면 질문지가 연구의 목적을 수행하기에 충분한지, 연구목적이 분명하고 연구의 대상이 적합한지를 밝히고 연구의 문제점을 예측하고 미연에 방지하기 위해 실시하는 것으로 조사연구에서의 체계적 연구절차를 위한 과정으로 제시된다.

2. 연구절차

라이프와 시네크(Rife & Shnek et al, 2001)가 개인 교습 만족도를 측정하기 위해 만든 측정도구인 음악 수업 만족 측정 척도(Music Lesson Satisfaction Scale, 이하 MLSS)를 바탕으로 피아노 학습의 특성에 맞게 문항을 수정, 보완하였다. 이후 제작된 설문지의 타당도 조사와 필드 테스트(Field Test)를 거쳐 측정도구의 타당성을 검증하였고 초등학교 3-4학년 아동 20명을 대상으로 사전조사를 실시하였다.

3. 검사도구

본 연구의 목적인 피아노학습에 대한 학습자의 만족도를 측정하기 위해 검사도구인 MLSS를 바탕으로 문항을 수정, 보완하여 목적에 맞게 제작되었다. 설문지는 30문항으로 이루어져 있으며 문항내적일관성신뢰도는 크론바흐 알파(Cronbach's alpha)가 .94로 높은 수치를 보여 신뢰도가 매우 높다고 할 수 있다. 문항내적일관성신뢰도란 문항 하나하나를 하나의 검사로 간주하여 문항들 간의 유사성 혹은 측정의 일관성을 검증하는 방법으로, 문항의 내적 일관성을 측정하기 위하여 크론바흐 알파(Cronbach's alpha) 계수가 신뢰도 추정에 널리 사용된다(성태제, 2008, p. 166). 또한 신뢰도 계수는 1에 가까울수록 신뢰도가 높다(성태제 외, 2011, p. 200).

질문지의 응답방식은 ‘전혀 그렇지 않다’에서 ‘매우 그렇다’까지 다섯 단계로 나뉘어 있으며 리커트(Likert) 척도로 제작되었다. 리커트 척도는 조사연구 시 인식이나 태도를 측정하고자 할 경우 많이 사용되는 척도로서 연구대상의 느낌을 쉽고 일관성 있게 표현할 수 있는 단계를 선정하는데, 일반적으로 5단계의 척도를 사용하여 연구대상의 느낌, 태도, 가치관 등을 묻는다(성태제, 2008, pp. 136-137).

먼저 피아노 학습 과정에서 만족도에 영향을 미치는 요인을 측정하기 위한 30개의 문항들을 구체적으로 살펴보면, (1) 피아노 레슨에서 좋은 시간을 보내는 기쁨에 대한 3개의 질문들, (2) 연습에서 오는 만족감에 대한 4개의 질문들, (3) 동기부여 및 도전의 기쁨에 대한 6개의 질문들, (4) 교사에게 느끼는 만족감에 대한 7개의 질문들, (5) 레슨시간에 악기를 연주하는 순간의 기쁨에 대한 4개의 질문들, 그리고 마지막으로 (6) 내적, 외적 동기에서 오는 기쁨에 대한 6개의 질문들로 구성되었다.

본 연구의 검사도구인 MLSS의 타당성을 측정하기 위해 2명의 전문가를 선정해 10개의

질문을 통해 내용타당도를 측정된 결과, 이 연구의 측정도구인 MLSS가 초등학교 3-4학년의 피아노 학습에 대한 만족도를 측정하기에 적합하다는 결론을 내려주었다. 또한 사전조사를 실시하기 전에 초등학교 3학년 2명, 4학년 2명 총 4명에게 필드 테스트를 시행하였다. 이는 검사를 실시한 후 잘못된 점이 발견되면 검사를 다시 실시해야 하는 경우가 발생하는 것을 미연에 방지하기 위한 것으로 소수의 연구대상에게 실시할 수 있다(성태제 외, 2011, p.141). 그 결과 4명의 학생들은 측정도구인 MLSS의 문항내용에 대한 난이도와 디자인, 설문작성시간 등이 적절하다는 결론을 내려 주었다.

IV. 연구결과

다음의 <표 1>은 현재 자신의 피아노 학습에 대한 만족도의 수준이 가장 높은 요소들에 대한 평균(Mean)과 표준편차(Standard Deviation)를 상위 4개, 하위 4개의 순서대로 나타낸 것이다. 연구결과를 살펴보면, 교사의 전문성(M=4.40; SD:88), 동기부여 및 도전의식(M=4.40; SD:68), 그리고 교사의 가르침(M=4.30; SD:73), 부모님의 영향(M=4.30; SD:97)이 피아노 학습에 대한 만족도의 수준으로 가장 높은 요소인 것으로 나타난 반면, 피아노 연습과정(M=3.65; SD:1.04), 피아노를 치는 것에 대한 기쁨(M=3.55; SD:99), 피아노를 치는 자신의 모습에 대한 자아만족감(M:3.50; SD:1.00), 교사와 고민거리를 나누는 것에 대한 만족(M=3.44; SD:1.18)에 대한 수준은 가장 낮은 요소인 것으로 나타났다.

<표 1> 초등 3-4학년의 피아노 학습에 대한 만족도

요인(Factor)	평균(Mean)	표준편차(SD)
교사의 전문성	4.40	.883
동기부여 및 도전의식	4.40	.681
교사의 가르침	4.30	.733
부모님의 영향	4.30	.979
피아노 연습과정	3.65	1.040
피아노를 치는 것에 대한 기쁨	3.55	.999
피아노를 치는 자신의 모습에 대한 자아만족감	3.50	1.000
교사와 고민거리를 나눌 수 있다는 것	3.40	1.188

V. 결론 및 제언

본 연구는 초등학교 3-4학년을 대상으로 피아노 학습에 대한 만족도를 조사해보는 것이었다. 본 연구의 사전조사를 통해 얻은 결론은 다음과 같다.

먼저 초등학교 3-4학년이 생각하는 피아노 학습에 대한 만족도의 수준으로는 교사의 전문성, 동기부여 및 도전의식이 가장 높은 요인인 것으로 나타났다. 아울러 교사의 가르침과 부모님의 영향이 뒤를 이었다. 이러한 결과는 교사의 전문성 및 준비성이 아동의 학습동기와 성취도에 중요한 영향을 미친다는 선행연구들의 결과와 일치할 뿐 아니라 학생이 자발적으로 학습에 임할 수 있도록 하는 동기부여가 학습과정에서 중요하게 고려되어야 한다는 점을 시사한다(Brittin, 2005; Johansen, 2007). 따라서 피아노 교육 현장에 있는 교사들은 스스로 준비된 교사로서의 자질을 갖추도록 끊임없이 노력하고 발전하는 자세가 필요하겠다. 뿐만 아니라 초등학교 3-4학년 학습자에게는 부모님의 영향도 만족도에 중요한 변수가 되므로 아동이 가정에서 자발적인 학습동기를 발휘할 수 있도록 격려해야 할 것이다.

반면에 피아노 연습과정, 피아노를 치는 것에 대한 기쁨, 피아노를 치는 자신의 모습에 대한 자아만족감, 교사와 고민거리를 나누는 것에 대한 만족은 피아노 학습에 대한 만족도의 수준으로 볼 때 가장 낮은 요소인 것으로 나타났다. 즉 피아노 수업을 지속하고 있음에도 불구하고 피아노를 치는 것에 대한 즐거움과 내면적 만족이 낮은 것을 알 수 있었다.

이러한 결과로 미루어볼 때 학생들이 스스로 연습과정에서 뿐만 아니라 교습과정에서 즐거움과 만족감을 얻을 수 있도록 교사들이 효율적인 연습 방법을 개발하고 시도해야 할 필요가 있다. 아울러 피아노를 치는 것에 대한 고유의 만족감이 형성될 수 있도록 올바른 학습 환경의 조성 과 교사와의 지속적인 상호작용이 필요하다. 이는 곧 음악에 대한 태도와 내적인 동기로 자연스럽게 이어질 수 있도록 하는 통로로 작용하여 학습의 만족감을 높일 수 있다. 본 연구결과를 바탕으로 향후 연구에서는 학습의 만족감을 향상시킬 수 있는 다양한 프로그램의 개발 및 적용을 시도해 볼 수 있을 것이다.

참고문헌

- 김혜경, 김송옥 (2001). 피아노 교육이 어린이 인격형성에 미치는 영향: 만 4세부터 11세까지 아동을 대상으로. *조선대학교 교과교육연구*, 4(1), 307-324.
- 성태제 (2008). *교육연구방법의 이해*. 서울: 학지사.
- 성태제, 시기자 (2011). *연구방법론*. 서울: 학지사.
- 유은석 (2008). *21세기 교사를 위한 피아노 교수전략*. 서울: 학지사.
- 정완규 (2002). 피아노 교수법의 필요성과 대학의 역할. *중앙음악연구*, 11, 7-19.
- Hallam, S. (2011). *음악교육심리학*. 고선미 역. 서울: 시그마프레스.
- Abeles, H. F., & Porter, S. Y. (1978). The sex-stereotyping of music instruments. *Journal of Research in Music Education*, 2, 65-75.
- Brand, M. (1985). Research in music teacher effectiveness. *Applications of Research in Music Education*, 3(2), 13-16.
- Brittin, R. V. (2005). Preservice and experienced teachers' lesson plans for beginning instrumentalists. *Journal of Research in Music Education*, 53(1), 26-39.
- Cock, D., & Halvari, H. (1999). Relations among achievement motives, autonomy, performance in mathematics, and satisfaction of pupils in elementary school. *Psychological Reports*, 84(3), 983-997.
- Costa-G. E. ; Flowers, P. J.; Sasaki, W. (2005). Piano lessons of beginning students who persist or drop out: teacher behavior, student behavior, and lesson progress. *Journal of Research in Music Education*, 53(3), 234-247.
- Croucher, A., & Reid, I. (1981). Pupil attitude changes to junior school activities. *Research in Education*, 26, 41-48.
- Duke, R. A. (1999). Teacher and student behavior in Suzuki string lessons: Results from the international research symposium on talent education. *Journal of Research in Music Education*, 47, 293-307.
- Duke, R. A., Flowers, P. J., & Wolfe, D. E. (1997). Children who study piano with excellent teachers. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, 132, 51-84.
- Jessica, S. B. (2010). *Reasons for initial and continued enrollment in private piano lessons as self-reported by children in northern Indiana and northern Ohio*. A Dissertation of D.A., Ball State University, Muncie, IN.
- Juchniewicz, J. (2010). The influence of social intelligence on effective music teaching. *Journal of Research in Music Education*, 58, 276-293.
- Kostka, M. (1984). An investigation of reinforcements, time use, and student attentiveness in piano lessons. *Journal of Research in Music Education*, 32, 113-122.
- Larson, R. W., Ham, M., & Raffaelli, M. (1989). *The nurturing of motivated attention in the daily experience of children and adolescents. Advances in motivation and achievement: Vol. 6.*

- Motivation enhancing environments* (pp. 45-80). Greenwich, CT: JAI Press.
- Larson, R. W., & Verma, S. (1999). How children and adolescents spend time across the world: Work, play, and developmental opportunities. *Psychological Bulletin*, 125, 701-736.
- Larson, R. W. (2000). Toward a psychology of positive youth development. *American Psychologist*, 55(1), 170-184.
- Madsen C. K. (1990). Teacher intensity in relationship to music education. *Bulletin of the council for Research in Music Education*, 104, 38-46.
- McAllister, L. S. (2009). Evaluating teaching effectiveness in music. *American Music Teacher*. 58(3), 14-17.
- Murphy, M. K., & Brown, T. S. (1986). A comparison of preferences for instructional objectives between teachers and students. *Journal of Research in Music Education*, 34, 134-139.
- Nolin, H. W. (1973). Attitudinal growth patterns towards elementary school music experiences. *Journal of Research in Music Education*, 21, 123-134.
- Pogonowski, L. M. (1985). Attitude assessment of upper elementary students in a process- oriented music curriculum. *Journal of Research in Music Education*, 33, 247-258.
- Rife, N.A., Shnek, Z.M., Lauby, J.L., Lapidus, L. B. (2001). Children's satisfaction with private music lessons. *Journal of Research in Music Education*, 49(1), 21-33.
- Rifkin, L., Wolf, M. H., Lewis, C. C., & Pantell, R. H. (1988). Children's perceptions of physicians and medical care: two measures. *Journal of Pediatric Psychology*, 13, 247-254.
- Schenck, R. (1989). 'Above all, learning an instrument must be fun'. *British Journal of Music Education*, 6(1), 3-35.
- Schwartz, B. (1989). *Psychology of learning and behavior* (3rd ed.). New York: Norton.
- Siebenaler, D. (1997). Analysis of teacher-student interactions in the piano lessons of children and adults. *Journal of Research in Music Education*, 45, 6-20.
- Snyder, David W. (2011). Preparing for teaching through reflection. *Music Educators Journal*, 97(3), 56-60.
- Soderblom, C. J. (1982). Music and music-teaching competencies considered essential for first year elementary school general music teachers. *Dissertation Abstracts International*, 43(04-A), 1075.
- Sung, K. H. (1982). The effects of differentially structured lesson plans on the elementary general music teaching behavior of sophomore music education students. *Dissertation Abstracts International*, 43(09-A), 2922.
- Taebel, D. K., & Coker, J. G. (1980). Teaching effectiveness in elementary classroom music: Relationships among competency measures, pupil product measures, and certain attribute variables. *Journal of Research in Music Education*, 28, 250-265.
- Wexler, M. (2012). A rediscovered alliance: Can new music performance teaching policy save music education? A new framework for the music studio. *Art Education Policy Review*, 113, 45-50.

고전시대 피아노 음악 연주를 위한 성공적인 페달의 사용: 베토벤의 월광 소나타를 중심으로

I. 서론

베토벤(L. v. Beethoven)의 <월광 소나타>(피아노 소나타 14번 올림 다단조, Op. 27, No. 2) 1악장에 나타난 베토벤 자신의 페달 표시는 69마디에 이르는 곡 전체를 페달을 누르고 떼지 않은 채로 연주하도록 제안하고 있다. 까다로운 연주표기로 알려져 있는 베토벤 자신이 직접 표기한 페달사용을 현대의 피아니스트는 과연 그대로 받아들여 연주해야 하는지에 대해 고민을 할 수 밖에 없다. 이에, 본 글에서는 베토벤의 페달 표기에 있어서의 문제점을 제시하고, 고전시대의 건반악기, 페달장치, 그리고 작곡가들과 연주자들의 페달 사용을 살펴봄으로써, 고전시대 피아노 음악 연주를 위한 성공적인 페달의 사용에 관해 생각해보고자 한다.

II. 본론

1. 문제점

흔히, <월광 소나타>로 알려진 베토벤의 <피아노 소나타 올림 다단조, Op. 27, No. 2>의 1악장에는 베토벤 자신이 직접 두 군데에 페달 사용을 표시하였다.

<악보 1> 페달 표기: 베토벤, <소나타 Op. 27, No. 2> 1악장, 1-2마디



먼저, “Si deve suonare tutto questo pezzo delicatissimamente e senza sordino” (This whole piece ought to be played with the utmost delicacy and without damper(s).) 라는 표기는 전체 악장을 최대한 섬세하게 댐퍼를 사용하지 않고 연주해야한다고 지시하고 있으며, 첫 마디의 “sempre PP e senza sordino”라는 표기는 다시 한 번 댐퍼를 사용하지 않고 여리게 연주하라고 강조하고 있다. (<악보 1> 참조) 여기서 “댐퍼를 사용하지 않는다”라는 말은 곧 연주 시 댐퍼 페달을 밟아서 댐퍼를 들어 올리고 연주하라는 뜻으로, <월광 소나타>의 경우, 베토벤의 지시를 그대로 따른다면 연주자는 전체 악장을 페달을 바꾸지 않은 채 연주해야 한다는 것을 의미한다고 하겠다. 69마디에 이르는 이 곡을 페달을 밟은 채로 연주한다는 것을 상상해보면 현대의 악기로는 많은 음들이 뒤엉키는 상당한 불협화음을 예상할 수 있다. 따라서 이것이 과연 성공적인 연주라고 말할 수 있을까하는 의문점이 생길 수밖에 없다. 다른 악상기호나 썸머립이나 아티큘레이션 등과 같은 표기를 생각해본다면 작곡자의 의도는 연주자에겐 반드시 지켜야하는 표기인데 반해서, 페달 표기는 과연 그대로 따라야만 하는지, 아니면 불가능하다고 아예 무시해야하는지 고민하게 될 것이다. 이에, 성공적인 연주를 위해 베토벤의 작곡 환경에 대해 알아보고, 당시 어떠한 악기를 사용했으며, 어떠한 효과를 상상하면서 작곡한 곡일까를 고려해보면서, 작곡자 베토벤의 의도를 존중하는 연주를 하려면 그의 페달 표기를 어떻게 이해하고 연주해야하는지에 관해 생각해보도록 하겠다.

2. 악기

이탈리아의 메디치 가문에서 건반악기를 관리하던 크리스토포리(B. Cristofori)가 1700년 경 하프시코드에 해머를 달아 만든 Gravicembalo col piano e forte(작고 크게 소리낼 수 있

는 하프시코드, 이하 포르테피아노)는 현대 피아노 제조의 시초가 된다. 1711년에 마페이(S. Maffei)가 쓴 논평에 크리스토포리의 악기가 소개되면서 긍정적인 평가를 받기 시작하였다.

크리스토포리는 하프시코드의 음색을 다양하게 만들고자 하는 문제를 해결하기 위해 하프시코드의 줄을 뜯는 방법을 쓰지 않고, 해머로 두들겨서 소리내는 방법을 고안하였다. 세계 건반을 누를수록 해머는 빨리 반응하여 큰 소리를 내는 것이다. 마페이는 1711년에 그의 글을 통해 새로운 크리스토포리의 악기를 “*gravicembalo col piano e forte*” 즉, 셈여림을 나타낼 수 있는 하프시코드라고 불렀으며 세고 여러게 들리는 주제와 응답, 혹은 점차적으로 작아지다가 힘차게 바뀌는 음색등의 변화를 자주 사용할 수 있는 효과를 통해 음악 애호가들은 필히 즐거움을 느낄 것이며 이는 예술의 완벽함을 즐길 수 있는 기쁜일이다 라고 언급하였다. (Rosenblum, 1988, p. 3)

크리스토포리의 새로운 포르테피아노가 세상에 소개된 이후, 건반악기의 발달은 거의 200년을 통해 끊임없이 이뤄지게 된다. 페달의 경우, 음색의 변화를 조절하는 초기형태의 장치는 오르간의 스탱과 같이 손으로 조절하는 것으로 시작되었다가(핸드 스탱, hand stops), 무릎을 사용하여 조절하는 형태를 거쳐(무릎 레버, knee levers), 현대에는 발을 이용해 조절하는 페달로 진화하게 된다(Rosenblum, 1988, p. 39). 핸드 스탱의 경우, 연주자가 연주를 멈추고 직접 한 손을 이용해 장치를 조절해야하므로, 빠른 변화를 주기보다는 다소 긴 부분에 음색의 변화를 줄 때 사용하기에 적합하다고 하겠다. 또한 댐퍼를 들어 올리거나 내리는 두 가지 음색의 대조를 확실하게 보일 수 있는 용도로, 부분별 큰 변화를 주고자할 때 주로 쓰였을 것이라 생각된다. 이에 보다 더 잦은 음색의 변화를 위해, 손이 아닌 무릎으로 조절하는 장치가 고안되었다. 고음부와 저음부를 각각 오른 무릎과 왼 무릎으로 조절하는 장치는 연주자가 연주를 멈추지 않고도 음색 변화를 줄 수 있다는 장점이 있으며, 고음부와 저음부를 각기 다른 음색으로 표현하며 스타카토와 레가토를 동시에 연주할 수도 있다는 독특한 면이 있다. 그러나 연주자가 무릎을 들었다 내려놓았다하는 데에 다소 신체적으로 불편함을 겪을 수도 있다는 단점이 있다. 결국, 발로 밟는 형태의 페달은 이러한 점들을 보완하게 된 형태인데, 초기의 페달 장치들은 다양한 음색에 따라 소리를 지속시키는 댐퍼 페달과 작은 소리를 위한 소프트 페달의 기능 이외에도, 류트 소리, 바순 소리 혹은 타악기의 효과를 줄 수 있는 다수의 페달 장치가 함께 설치된 악기들이 등장하였다.

3. 페달 표기

크리스토포리의 포르테피아노 이후, 악기 제조업자들이 악기에 대해 고민하며 여러 가지 장치들을 실험해보던 1700-1800년 즈음, 작곡자들과 연주자들은 당시 새로운 악기를 받아들이는데 있어서 다소 시간이 걸렸다. 포르테피아노와 그에 딸린 페달의 사용을 하나의 선택 사항이라고만 생각하였으므로, 모차르트를 비롯하여 당대의 연주자들은 공연 당시 페달을 자주 사용하기도 한 것에 반해, 정작 악보에 직접 표기하여 출판하기까지는 반세기 이상의 시간이 흐르게 된다. 1792년에야 비로소 스타이벨트(D. Steinbelt)의 건반 악기 작품인 포푸리(Pot-Pourri) 6번에서 최초로 페달이 표기되어 출판되었는데, 이는 작곡자들이 페달 사용에 관해 좀 더 비중 있게 생각하게 되는 시초가 된다고 하겠다. 로울란드(D. Rowland)가 인용한 요한 밀키마이어(J. Milchmeyer)의 글을 보면, 포푸리를 예를 들어 페달 사용에 대해 긍정적으로 장려를 하고 있음을 볼 수 있다.

포르테 피아노의 약음기(mutations, 페달을 일컬음)에 대해, 그동안 사람들은 충분한 관심을 갖지 않았으며, 연주자들도 거의 사용하지 않고, 작곡자들과 피아노 교사들조차 무시하며 꼭 필요한 장치가 아니라고 생각해왔지만, 스타이벨트가 비로소 이 장치를 어디에 사용해야하며 어떠한 효과를 볼 수 있는지에 대해 (포푸리 작품에서) 잘 표현하게 되었다(Rowland, 1985, p. 5).

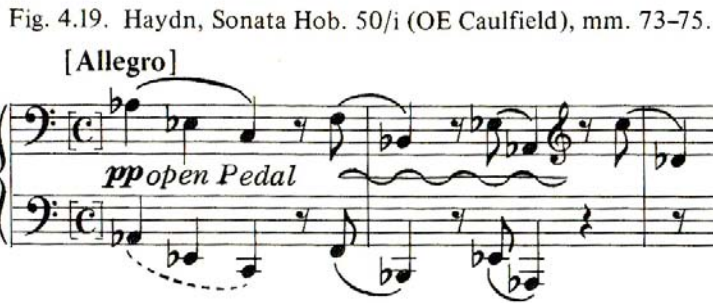
〈악보 2〉 페달 표기: 스타이벨트, 〈포푸리 6번〉, “pedale ensemble”, 1-10마디 (Early Music, p. 6)



초기의 페달 표기는 무엇보다 런던 포르테피아노 악파의 피아노 작품에서 많이 등장하게 되는데 이는 음악적 표현력을 중요시하고 트레몰로 효과, 극적인 대조 효과 등을 선호하였던 영국의 음악적 기호에 페달 사용이 더하는 효과가 잘 맞아 떨어졌기 때문으로 생각된다. 클레멘티(M. Clementi), 듀섹(J. L. Dussek), 크라머(J. B. Cramer), 그리고 베토벤의

작품에서 페달을 표기한 예를 보면, 당시 작곡자들의 페달에 관한 적극적인 관심을 엿볼 수 있겠다. 초기 페달 표기는 “Senza Sordino/Con Sordino”, “Open Pedal”, “Ohne Dämpfer”, “Ped.---O”, “Ped. ---*” 등으로 나타났는데 특이한 점은 당시의 악기가 소리의 지속성이 짧았기 때문에, 한 마디 이상의 긴 부분에 페달을 사용하도록 표기한 것이 눈에 띈다. (<악보 3>, <악보 4> 참조)

<악보3> 페달 표기: “Open Pedal”, 하이든 <소나타 Hob. 50> 1악장, 73-75마디(Rosenblum, 1988, P. 127).



<악보4> 페달 표기: “Ohne Dämpfer”, 밀키마이어, <피아노 연습곡, 59>(Rosenblum, 1988, p. 116).



4. 베토벤의 페달 표기

베토벤은 오스트리아-독일 피아노에서 시작하여 후기에는 영국 피아노를 선호하였다고 알려져 있는데, 명료하고 깨끗한 연주를 선호했던 오스트리아와 독일의 피아노와 감정표현과 다양하고도 진보적인 연주주법을 시도하였던 영국 피아노는, 각각의 지역적 연주 주법 및 성향과 관련하여 악기의 음색에서도 다소 차이를 보인다. <월광 소나타>를 작곡했

을 1800년 즈음의 베토벤은 여전히 가볍지만 깨끗한 느낌의 아티큘레이션을 선호하였던, 오스트리아에서 많이 쓰이던 스타인(Stein)과 월터(Walter) 피아노를 사용하였다(Newman, 1988, p. 50). 피아니스트이자 초기 포르테피아노에 관한 많은 연구를 했던 빌슨(M. Bilson)은 베토벤과 현대의 피아노를 다음과 같이 비교하고 있다.

오늘날 피아노는 넓은 펠트로 감싸진 해머로 단단한 강철로 만들어진 현을 두드리게 되어있으며, 또한 철강 프레임을 사용해 어마어마한 연주자의 힘을 견뎌낼 수 있도록 설계되어 있으므로 음량이 풍부하고 소리의 지속성이 길다. 가로지르는 현들(cross-stringing)로 인해 저음부는 거대한 힘을 가지고 있기도 하다. 이에 반해 베토벤의 피아노는 일자형 현들과, 가죽으로 감싼 해머, 나무로 된 프레임 그리고 훨씬 가느다란 현을 이용하고 있다. 결과적으로 (베토벤의 악기는) 날카롭고도 좁은 범위의 음색과 짧은 지속성을 갖고 있다(Newman, 1988, p. 47).

<월광 소나타>를 작곡할 당시 1801년경의 베토벤의 피아노는 여전히 무릎을 이용하여 댐퍼를 들어 올리는 장치가 있었으며, 이태리어로 페달 사용에 관해 표기한 것을 감안하여 볼 때, 깨끗하고 뚜렷한 화음 변화 보다는 화음의 어울림과 섞임을 염두에 둔 효과를 의도한 것이 아닐까 짐작된다(Rosenblum, 1988, p. 136). 이를 반영해 영국 출신 피아니스트인 빈스는 이 곡을 $\downarrow = 44$ 의 매우 느린 빠르기로 댐퍼를 모두 들어 올린 채로 포르테피아노로 연주하여 베토벤의 페달 사용에 대한 의도를 살려 보고자 한 바 있기도 하다. 한편, 로젠블룸은 베토벤이 <월광 소나타>의 앞부분에 표기한 페달은 특별히 댐퍼를 들어 올려 처음부터 끝까지 연주하라는 의도라기보다는, 연주자의 결정대로 페달을 사용하여 전 악장을 연주하라는 일반적인 표기일 수도 있다고 주장한다(Rosenblum, 1988, p.138).

5. 제언

고전시대의 피아노 작품을 연주할 때 페달을 어느 정도로 어디에 사용할 것인가에 하는 고민은 결국 곡의 분위기에 대한 충분한 이해와 작품에 대한 세심한 분석과 배경 지식을 바탕으로 할 때 연주를 어떻게 할 것인가에 대한 해답을 얻을 수 있겠다. 1700년대 이후, 건반 악기의 변화와 더불어 작곡자들과 연주자들은 화음을 지속적이고 풍부하게 표현하기 위해, 선율을 부드럽게 이어가기 위해, 셈여림을 대조적으로 표현하기 위해, 텍스처(texture)에 변화를 주기위해 등의 목적으로 페달을 조절해서 음악적 표현을 넓히고자 노력

하였던 것이 분명하다. 베토벤의 최초의 페달 표기를 볼 수 있는 <월광 소나타> 1악장에서 그의 페달 표기는, 현대 피아노에서는 곧이곧대로 따르기 전에, 베토벤이 사용했던 악기와 음색을 상상해본다면 어떻게 받아들여야하는지 이해가 쉽다. 빈스의 시도대로, 짧은 지속력을 가진 베토벤의 악기를 사용해 <월광 소나타> 1악장을 페달을 밟은 채로 매우 느리게, 그리고 작게 연주한다면 화음의 어우러짐이 보다 설득력 있게 연출되는데, 이는 아마도 베토벤이 상상했던 소리에 가깝지 않을까 짐작된다. 현대의 피아노는 보다 강하고 지속력이 긴 특성이 있으므로 페달을 깊숙이 밟기보다는 발을 자주 움직여 절반만 밟고 떼며 동시에 건반에서는 섬세하게 여린 소리를 표현해준다면, 베토벤이 의도했던 음색과 분위기를 표현해 낼 수 있지 않을까 생각된다.

페달을 사용하는 방법에는, 밟았다 떼었다 하는 이차원적인 기술뿐만 아니라 그 사이의 무수한 힘과 속도의 조절로 다양한 효과를 나타낼 수 있는 방법이 있다. 페달을 밟는 속도와 떼는 속도, 얼마나 깊이 밟느냐의 정도, 얼마나 자주 밟고 떼느냐의 정도 등에 따른 수많은 기술적 연습은 손가락의 연습만큼이나 중요하다. 무엇보다 성공적인 페달 사용을 위해서는, 연주자 자신이 표현하고자 하는 음색을 상상하여 다양한 기술적 페달의 사용을 통해 자신이 원하는 소리를 찾아가는 연습을 강조하고 싶다. 그러한 소리를 찾기 위해서는 같은 작품에 대한 여러 연주자들의 다양한 연주를 참고하는 것도 스스로의 연주에 대한 여러 가지 가능성을 생각해보는데 도움을 주지 않을까 생각한다.

III. 결론

<월광 소나타>의 페달 표기를 어떻게 연주할가에 관한 문제를 생각해보기 위해 1700년대 이후 건반악기의 발달과 작곡자들의 페달 표기, 베토벤의 페달 표기를 짚어보고 현대 피아노에서의 연주에 대해 제안해보았다. 위에서 살펴본 바와 같이, 초기 페달 장치의 발달과 함께 고전 시대의 작곡자들은 새로운 장치를 이용한 작품의 음색의 변화에 대해 고민하며 음악적 표현력을 함께 발달시켜왔다. 고전시대 건반악기 작품의 페달의 사용은, 연주자가 당시의 악기의 발달을 이해하고, 더불어 당시 작곡자들이 의도한 음색과 표현력에 대해 연구하여, 본인 스스로 표현하고 싶은 음색을 찾아내고 페달 사용의 다양한 기술적인 연습을 통하여 원하는 음색을 표현하기 위해 노력한다면, 설득력 있는 성공적인 연주가 될 것이라고 생각한다.

참고문헌

- Badura-Skoda, E. (1999). *The History of the pianoforte, A documentary in sound*, VHS format, Bloomington: Indiana University Press.
- Kirby, F. E. (2003). *Music for piano: A short history*. Portland, OR: Amadeus Press.
- Newman, W. (1988). *Beethoven on Beethoven, playing his piano music his way*. New York: W. W. Norton & Company.
- Rosenblum, S. (1988). *Performance practices in classic piano music, their principles and applications*. Bloomington and Indianapolis, IN: Indiana University Press.
- Rowland, D. (1993). *A history of pianoforte pedalling*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rowland, D. (1985). Early pianoforte pedalling: The evidence of the earliest printed markings. *Early Music*, 13(1), 5-17.

프로코피에프 <피아노 소나타 No. 7, Op. 83>에 나타난 작곡가의 다섯 가지 음악 요소

I. 서론

1. 프로코피에프(Sergei Prokofiev, 1891~1953)

프로코피에프는 러시아 작곡가로 조국의 공산정권을 피해 해외로 도피하여 1918년에서 1936까지, 미국에서 4년, 프랑스 파리에서 14년의 망명 생활을 한 후, 조국 러시아로 돌아가생을 마감하였다. 그는 망명 전 러시아의 가장 급진적인 20세기 아방가르드(avant garde) 작곡가로 불렸고, 망명 중에도 서구의 여러 현대 사조들의 영향을 받았으나, 귀환 후 스탈린 정권의 '사회주의 리얼리즘' 정책의 영향으로 급진적 새로움을 전통과 조화시키려 노력하였다.

프로코피에프는 그의 자서전에서 그의 음악을 이루는 다음 다섯 가지의 기본 라인에 관해 언급하였다.

- 1) 신고전주의: 소나타, 협주곡 등의, 혹은 18세기의 몇 장르의 신고전주의적 형식
- 2) 모더니즘: 새로운 화성 어법, 불협화음들과 불규칙적인 박 등
- 3) 동력적: 토카타, 바르톡(B. Bartok)과 스트라빈스키(I. Stravinsky)의 원시주의에 근접한 피아노의 타악기적 사용, 그리고 극단적인 오스티나토
- 4) 서정적: 사려 깊고 명상적인 분위기, 간결하고 단순하면서도 서정적인 선율.
- 5) 그로테스크(Grotesque): 익살, 해학, 스케르초의 성격. 예) 악마적 암시 Op.4

20세기 전후 러시아의 아방가르드 작곡가들은 새로운 음향과 음악 체계를 모색하고 있었다. 쇤베르크(A. Schoenberg)의 12음 기법은 물론, 드뷔시(C. Debussy)의 인상주의, 특히 댐퍼 페달을 이용한 음색의 연구와 바르톡의 피아노의 타악기적 어법, 그리고 그와 스트라빈스키에서 비롯되는 원시성 등 다양한 범주 안에서 탐구가 이루어졌는데, 프로코피에프는 상트 페테르부르크(St.Petersburg) 음악원 시기의 초반에 특별히 스크리아빈(A. Scriabin)의 음악에 매료되어, 선배이자 친구인 미아스코프스키(N. Miaskovsky)와 함께 많은 시간을 스크리아빈의 작품들을 연구하며 보냈다. 그러나, 프로코피에프의 음악은 많은 점에서 스크리아빈과는 정반대의 선상에 있는데, 스크리아빈의 음악이 화성과 색채에 기반을 두고 있는 데 반해 프로코피에프의 음악은 보다 다성적이고 선적이며 그의 화성은 스크리아빈과 달리 기타 독립적 요소들의 상호작용의 결과이다(Roberts, 1993, p.27).

프로코피에프 피아노 소나타 제 7번은 그러한 당시의 음악적 경향과 고전적인 요소가 조화된 프로코피에프 고유의 음악적 특징이 잘 드러나면서 예술성 또한 빼어난 작품으로, 본 연구는 프로코피에프 자신이 정의한 다섯 가지의 스타일 양식에 기초하여 소나타 제 7번을 분석함으로써 작품에 대한 이해를 돕고자 한다.

2. 피아노 소나타 제 7번

1938년에서 1942년 사이에 소나타 제 6번, 7번, 8번의 10개 악장이 동시에 착상되고 작곡되어 함께 “전쟁 소나타”라고 불리며, 이 세 곡은 20세기의 피아노 문헌에 지대한 공헌을 한 작품들로 평가된다. 러시아에서 리히터(S. Richter)에 의해, 미국에서는 호로비츠(V. Horowitz)에 의해 초연되었으며, 프로코피에프는 이 제 7번 소나타로 1943년 3월 19일 스탈린 상 2위에 입상했다(Morrison, 2008, p.216).

리히터는 1943년 초 이 작품의 악보를 받은 후 4일 만에 완성하고 연주하여 큰 성공을 거두었다. 그는 “이 작품에서 우리는 위협적인 전쟁 분위기에 무자비하게 던져진다. (그러나)…우리는 존재하기를 멈추지 않고, 계속해서 느끼며 사랑한다…우리는 (함께) 항의의 목소리를 높이고, 모두의 슬픔을 공유한다.(Berman, 2008, p.151에서 재인용)”고 언급하며 이 작품에서 확실히 강렬한 느낌을 받았음을 시사한다.

비슷한 시기의 작품으로 <로미오와 줄리엣(Romeo and Juliet) Op.64>, <스탈린 만세(Hail to Stalin) Op.85>, <신데렐라(Cinderella) Op.87>, <교향곡(Symphony) No.5 in B b Major, Op.100> 등이 있다.

II. 본론

1. 신고전주의

1) 형식

프로코피에프의 신고전주의적 경향은 특히 제 1악장에서 잘 드러난다. 전반적으로 텍스추어는 투명하고 무미건조하며 스크리아빈의 미묘한 화성의 색깔도, 라흐마니노프의 화려한 장식들도 일체 배제된 채 오직 뼈대와 그 뼈대를 주축으로 하는 핵심 내용만으로 이루어진다. 뼈대의 바탕이 곧 소나타 형식으로서, 이것이 주제의 제시, 발전, 재현이라는 비교적 전통적 방식에 충실한 프로코피에프의 고전적 요소를 대표한다.

그러나 그 형식의 구성에는 그만의 뚜렷한 개성이 있다. 일례로 제 1악장의 제시부에는 종결부가 없으며, 대신 제시부의 템포 변화로 긴 *accelerando*를 거쳐 본 템포로 돌아오는 마디 181부터 발전부로 바로 연결된다(<악보 1>참조). 또 다른 예로 재현부(마디 293)는 제시부에서 *poco meno*의 전 부분, 곧 제 1주제에서 제 2주제로 가는 경과부(<악보 2>참조)를 이용하여, 제 1주제의 재현은 생략된 채 곧바로 제 2주제부로 연결되어 시작된다(<악보 3>참조). 생략된 제 1주제부는 코다에서 주 동기로 사용되어, 마치 발전부를 중심으로 제시부와 재현부가 거울에 비치듯 반대된 모습으로 볼 수 있다.

제 1주제부-제 2주제부-발전부-제 2주제부-제 1주제부

<악보 1> 제 1악장, 마디 177-181

The image shows a musical score for the first movement of Prokofiev's Piano Sonata No. 7, Op. 83, measures 177-181. The score is written for piano and consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 2/4. The score begins with a box containing the number 177. The tempo marking 'al' (allegro) is placed above the first staff, and 'Allegro' is placed above the second staff. The music features a series of eighth and sixteenth notes in the right hand, with a more rhythmic accompaniment in the left hand. The piece concludes with a final chord in the right hand.

<악보 2> 제 1악장 제시부, 제 1주제 경과부, 마디 86-92

<악보 3> 제 1악장 재현부 도입, 마디 290-295

제 2악장은 전통적인 미뉴엣과 트리오의 성격을 띤 ABA의 3부 형식이며, 제 3악장은 ABCBA의 다섯 부분으로, 앞의 제 1악장과 같이, C 파트(mm.79-105)를 중심으로 거울에 반영되는 모습이다.

2) 조성

제 1악장은 프로코피에프의 다른 소나타 악장들에 비해 조성 모호의 극단적 예들을 다수 포함하고 있다고 할 수 있으나, 또한 무조성의 작품이라고 단정할 수는 없는 곡이다. 아무런 조표의 표시가 없는 점, 이 악장의 전개에 있어 중요 요소 중 하나인 반음계의 빈번한 사용과 이지러진 화음들로서 의도적으로 분명한 조성을 피하고 있으나, 그럼에도 불구하고 결국에는 이 작품이 B \flat 을 중심으로 하고 있음이 명백해진다. 제 1주제는 B \flat 을 중심으로 반음계적으로 맴도는 듯하다가 B \flat 음의 액센트로 마무리되는데(<악보 4>참조), 제 1주제부 전반에 걸쳐 이 B \flat 음을 강조함으로써 곡의 조성감을 완전히 배제하지는 않는다. 또한, 제 1주제의 동기로서 이루어진 코다를 거치며 악장의 마지막에서 B와 B \flat 이 서로 갈등하지만, 결국 딸림음 F를 거쳐 B \flat 장조의 제 1도 화성으로 비로소 조성이 확립된다.(<악보 5>참조)

그에 비해 비교적 확고한 B♭장조의 조성감을 가지는 제 3악장은 제1악장과 양극의 관계에서 대비를 이룬다. 제 2악장의 경우 주선율이 E 장조의 안정적인 제 1도 화음의 반주로 노래된다.

3) 주제와 동기의 변형 및 발전

제 1악장의 제시부는 반음계의 유니슨(unison)으로 구성된, 약간 차갑고 냉정한 느낌의 제 1주제의 서술로 시작된다.

〈악보 4〉 제 1악장, 마디 1-5

Allegro inquieto

Allegro inquieto(빠르고 불안정하게)는 피아노 문헌에서 다소 드문 템포 지시어로, 전반적인 분위기는 매우 억제된 에너지와 그에 대한 불안감이 가중되어 가는 듯한 느낌이다. 이 주제에서 첫 마디의 여섯 음들과 둘째 마디의 리듬(♩ ♪ ♩ ♪)은 전 악장에 걸쳐 주요 동기들로 사용되며, 뒤이어 마디 5의 내성에서 p로 연주되는 ‘드럼 비트(Drum Beat)’와 마디 2의 리듬 동기에서 따온 마디 20의 ‘겔럽(Gallop)’도 중요하게 취급된다(Berman, 2008, p.153).

<악보 5> 마디 16-20



이러한 동기들이 길이가 연장되거나, 주제와 결합되거나, 혹은 이 리듬의 다른 선율을 만드는 등의 수법으로 다양하게 변형되며 프로코피에프 특유의 주제 변형 기법을 보인다.

E♭음의 반복으로 시작되는 Andantino의 제 2주제는 전통방식대로 제 1주제와 대비되는 것으로, 서정적 성격을 가지며 호흡이 긴 총 8마디의 선율이다(<악보 6>참조). 그러나 제 1주제가 유니슨인데 반해 제 2주제는 대위법적인 3성 인벤션으로, B♭의 조성감은 사라지고 어떤 조성의 힌트도 없으며, 혹자는 특별히 이 부분을 12음기법적으로 분석하기도 한다. 제 1주제와는 달리 잦은 변박으로(9/8 → 6/8 → 9/8) 템포는 유연하고 조직은 느슨한 느낌이다.

주제 선율의 반복음은 발전부의 마디 269의 베이스 성부에서 길이가 연장되어 제 1주제의 ‘꺾림’과 결합되며(<악보 7>참조), 주제 종지 부분의 하행선율(마디 130)은 발전부로 향하는 accelerando의 동기로 사용된다(<악보 8>참조).

재현부에서 제 2주제는 5도나 관계조가 아닌 장 2도 위의 F음에서 재현된다.

<악보 6> 제 2주제, 마디 124-131



<악보 7> 제 2주제의 연장, 마디 265-274

<악보 8> 제 2주제 종지 부분에서 파생된 동기, 마디 154-158

각 주제의 동기 파편들이 결합되거나 재배치되는 방식은 체스를 즐겨 두었던 프로코피에프의 작곡법의 한 단면을 보이는데(Berman, 2008, p.17), 제 2악장에서도 그 예를 찾아볼 수 있다. 제 2악장 A 파트의 절정이 되는 마디 13의 *f* 멜로디는 마디 46의 *Più largamente* 에서 더욱 확장되어 마디 52에서 *ff*의 절정을 이끌고 (<악보 9>와 <악보 10>참조), 마디 32 저음부의 조용한 유니슨 멜로디는 마디 56에서 절규하는 듯한 선율의 원형이 된다(<악보 11>과 <악보 12>참조).

〈악보 9〉 제 2악장, 마디 10-14

13

ms. *f ma dolce*

〈악보 10〉 마디 46-47

46

Piu largamente

f espress.

〈악보 11〉 마디 32-35

32

Poco più animato

poco a poco cresc.

〈악보 12〉 마디 55-60

Musical score for measures 55-60. The score is written for piano and includes dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *mf* (mezzo-forte), as well as the instruction *espress.* (espressivo). A box highlights measure 56. The music features complex chordal textures and melodic lines in both hands.

2. 모더니즘

프로코피에프는 본인 고유의 화성 언어를 찾기 위해 고심했고, 그 결과의 한 본질로 도처에 불협화음의 다양한 예들이 있는데, 그 불협화음은 항상 화음 안의 바른 음 대신, 한 두 음을 반음 내리거나 올린 음, 이른바 ‘틀린 음’이 삽입된 결과이다. 그로 인해 그의 화음의 진행은 정상 범주에 있는 듯하면서도 어딘가 이지러진 효과를 창출한다. 더욱 강력한 감정 표현을 위해 쏟아질 듯 연속적인 불협화음을 사용하기도 한다. 제 1악장의 마디 189 *tumultuoso*(소란스럽게) 부분은 그러한 연속적 불협화음이 반음계와 결합된 예이다.

〈악보 13〉 마디 189-192

Musical score for measures 189-192, marked *tumultuoso*. The score shows a highly dissonant and rhythmic passage. A box highlights measure 188, which precedes the *tumultuoso* section. The music features rapid chord changes and complex rhythmic patterns.

트라이톤(triton)을 선호하는 프로코피에프의 경향도 불협화적 화성 언어의 형성에 일조한다. 일례로, 제 1악장 제 1주제부 후반(마디 89)에서 B♭의 이끔음인 A음의 긴 페달 포인트는 제 2주제부 직전 poco meno에서 의외의 해결을 보이며 A음의 트라이톤을 이루는 E♭(=D♯)으로 시작하는 제 2 주제를 이끌어 낸다. 또한 제 2악장의 조성인 E장조 역시 제 1악장 B♭장조의 트라이톤이다.

3. 동력적

프로코피에프는 슈만(R. Schumann)의 토카타 Op.7에서 영감을 얻어 1912년 토카타 Op.11을 작곡하였는데, 이 소나타의 제 3악장은 토카타 Op.11의 오마주(homage)로서 프로코피에프 음악의 동력적 요소를 잘 드러내는 곡이다.

〈악보 14〉 제 3악장, 마디 1-4



이 동력적 요소는 당시의 바르토크와 스트라빈스키의 ‘원시주의’와 일맥상통하는 면이 있는 바, 피아노의 타악기적 어법이라고 볼 수 있지만, 베르만(2008)은 실상 연주자는 각 화음의 색깔에 민감한 터치로 연주해야 이 작품 특유의 흥미로운 선율 선과 화음 색을 제대로 그려낼 수 있다고 말한다. 그는 완전한 역동성을 위해 다음의 조건을 제시한다.

- (1) 너무 빠르지 않은 템포를 선택하되, precipitato는 단순히 속도에 의해서가 아니라 아주 엄격하게 안정적인 리듬을 통해 실현되어야 한다.
- (2) 세 음으로 이루어진 오스티나토가 어디에서든 정확히 동일하도록 연주한다.
- (3) 오른손 화음 연주 시, 뒷소리만이 아니라 세 성부 모두의 움직임에 민감하게 느끼며 연주한다(p. 159).

제 1악장에서의 “드럼 비트”와 비슷하게 마디 74의 “드럼 롤”도 피아노의 타악기적 사용의 예이며, 마디 163 이후 부분은 망치질 하듯 두터운 화음을 연속적으로 내려친다.

제 3악장의 비대칭박 7/8은 러시아 민속 음악에 종종 등장하는 것으로, 규칙적이나 어딘가 이지러진 듯한 박절감이 비교적 규칙적인 프레이즈와 매우 절묘하게 혼합되어 있다.

4. 서정적

프로코피에프는 선율 작곡에 있어 간결, 단순, 서정의 세 요소를 중시했다(Berman, 2008, p.10). *Andante caloroso*(느리고 따뜻하게)의 드문 표기로 시작되는 제 2악장은 프로코피에프의 서정성이 짙게 표현된 작품으로, 중간부(마디 46)는 그 올림에서 교향악장적 면모를 암시하고 있다. 주선율은 슈만의 연가곡 <Liederkreis op.39> 중 제 9번 ‘슬픔(Wehmuth)’에서 인용한 것이며(20세기 작곡가 연구회, 2001, p.222), 3박의 춤곡 악장 특유의 자연스런 움직임을 갖는 호흡이 매우 긴 멜로디로, 프로코피에프는 내성에 위치한 주선율의 뚜렷한 대비를 위해 성부별로 각기 다른 셈여림을 상술하고 있다.

〈악보 15〉 제 2악장, 마디 1-9

Andante caloroso

The musical score consists of two systems of piano notation. The first system shows measures 1 through 6, with dynamics *p* and *mp cantabile*. The second system shows measures 7 through 9, with dynamics *p* and *mf*. The right hand plays a melodic line with some grace notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment.

5. 그로테스크

프로코피에프는 이 단어의 사용을 부정하고, ‘스케르초와 같이(Scherzo-ish)’라는 표현이 혹은 다음의 세 단어 곧, ‘변덕, 웃음, 조롱’이 더 적합하다고 언급하였다(Berman, 2008, p.11에서 재인용). 이러한 성격은 제 1악장의 종지(<악보 16>참조)와 제 3악장의 리드미컬한 스케르초적 악장에서 드러나며, 제 3악장의 마디 26에서 난데없이 끼어든 선율 조각들(<악보 17>참조), 마디 52에서 B \flat 과 E \flat 에 대비되어 삽입된 C장조의 우스꽝스러운 에피소드(<악보 18>참조) 등에서도 드러난다.

<악보 16> 제 1악장, 마디 407-412

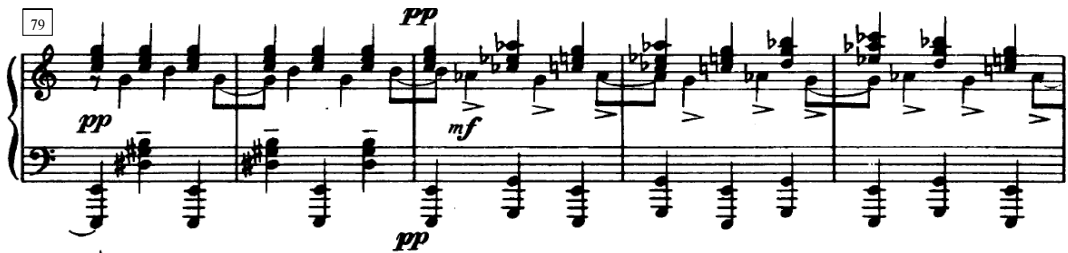
<악보 17> 제 3악장, 마디 26-29

<악보 18> 제 3악장, 마디 50-53

그러나, 프로코피에프의 언급에도 불구하고 다소 기괴한 인상을 풍기는 부분도 있는데, 이를테면 제 2악장 마디 56의 교회 종소리 오스티나토가 있다(<악보 12>참조). 러시아 음악에서 종소리는 국가적 비극을 표상하는 전통적 심볼로 볼 수 있는데, 반음계적이면서 음울한 음향의 코드 반주를 바탕으로 종소리가 울리며 그로테스크한 분위기를 창출한다.

마디 79에서 pp로 잦아드는 종소리는 최면에 빠뜨릴 듯 집요하게 울려 퍼지며, 흡사 전쟁 후의 황폐함을 묘사하는 듯하다.

<악보 19> 마디 79-84



III. 결론

새로운 음악과 사회 체제 하의 현실적 요구를 조화시키고자 노력했던 프로코피에프는 본인 특유의 음악 어법을 창출하였는데, 작곡가가 직접 서술한 다섯 가지의 스타일 라인은, 결국 넓은 범위에서, 모두 그의 혁신성을 담고 있다. 고전적 라인에 있어 프로코피에프는 과거의 소나타 형식과는 다르게 각 부분의 배치나 도입 방식을 바꾸고, 주제의 발전과 사용 방식에도 프로코피에프만의 재치와 천재성이 엿보인다. 동력적 요소는 20세기 아방가르드 사조와 사회적 분위기에 힘입어 탄생한 그의 예술의 한 단면을 이루며 그의 작품에 역동성을 부여한다. 작곡가들의 중요한 요소로 언급했던 서정적 라인은 그의 관현악적 어법과 결부되기도 하며 인간 감정의 큰 폭을 보이고, 마지막의 그로테스크 라인은 익살과 해학으로부터 냉소적인 자조에 이르기까지 프로코피에프 특유의 다양한 유머적 감성을 표방한다.

피아노 소나타 제 7번은 프로코피에프의 그와 같은 특유의 다양한 음악어법이 잘 드러난 곡으로, 20세기 피아노 레퍼토리를 대표하는 빼어난 작품이라 하겠다.

참고문헌

- 김혜선 (2010). **20세기 피아노 음악 : 1500여 명의 작곡가와 작품**. 서울: 다리.
- 서혜영 (2004). **20세기의 피아노 음악: 드뷔시에서 불컴까지**. 서울: 지음.
- 이석원, 오희숙 (편) (2001). **20세기 작곡가 연구 2**. 서울: 음악세계.
- Berman, B. (2008). *Prokofiev's piano sonatas*. New Haven and London: Yale University Press.
- Burge, D. (1997). 20세기 피아노 음악. 박숙련 (역). 서울: 음악춘추사.
- Morrison, S. (ed.) (2008). *Sergey Prokofiv and his world*. Princeton: Princeton University Press.
- Parakilas, J. et al (1999). *Piano roles*. New Haven and London: Yale University Press.
- Roberts, P. D. (1993). *Modernism in russian piano music*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Schonberg, H. C. (2003). **위대한 피아니스트**. 윤미재 (역). 파주: (주)나남.

학교 음악교육이 현재 대학생들의 음악생활에 미치는 영향

I. 서론

예술은 시대와 공간을 넘어 우리 삶의 중요한 한 부분으로 공존하고 있다. 현대인의 생활 속에 예술의 한 분과인 음악도 삶의 한 부분이 되었음을 부정할 수 없다(김원명, 1993). 생활 속에서 음악이 얼마나 향유되고 있는지 일일이 열거하기 힘들 정도로 우리는 음악 속에서 살고 있다. 생활 속에서 음악을 향유하기 위해서는 학교의 역할이 매우 중요하다. 학교 음악교육을 통해 음악을 즐길 수 있는 태도를 길러주고, 학교 밖에서도 음악을 활용할 수 있도록 지도하는 것은 학교 음악수업의 중요한 역할 중 하나이다(민경훈, 2008). 따라서 본 연구의 목적은 현재 대학에 재학 중인 학생들을 대상으로 자신이 경험한 학교 음악교육과 현재 음악 생활과의 관계를 알아보는 것이며, 이를 통해 향후 새롭게 개정될 학교 음악과 교육과정에 도움을 주고자 한다.

II. 이론적 배경

우리나라 교육과정은 국가수준 교육과정으로서, 국가가 앞으로 나아가야 할 바람직하다고 생각되는 전체적인 계획을 담고 있다(양종모, 2005). 제1차 교육과정이 제정될 때부터 음악 교과는 음악의 생활화를 세부목표로 명시하였다. 이는 그 의미가 매우 크다고 할 수 있다(권덕원 외, 2008). 교육과정 속에서 꾸준히 제시되어 온 생활 속 음악에 대한 부분은

제7차 교육과정의 음악과 목표에 이르러 재등장하게 된다. 제1차 교육과정에서 명시된 세부목표에서 발전된 것으로 ‘음악의 생활화’에 대한 중요성이 다시 부각되었다고 볼 수 있다. 이후 음악의 생활화는 ‘2007년 음악과 교육과정’에 이르러 대영역으로서의 위치를 차지하기 시작하게 되는데, 그 중요성이 더욱 커졌음을 알 수 있다(유기정과 최명란, 2011).

한편, 장선희(2004)의 연구에 따르면, 중·고등학생 및 대학생들이 가장 선호하는 음악 양식은 한국 대중음악이며, 가장 선호하지 않는 음악 양식은 국악인 것으로 나타났다. 국악에 대한 대학생들의 선호도는 유명희(2013)의 연구에서도 가장 낮은 것으로 나타났다. 이러한 결과는 김혜정(2007)의 연구에서도 마찬가지이다. 특히 이 연구에서 주목할 만한 점은 음악을 전공하지 않은 대학생들의 40% 이상이 낮은음자리표로 된 악보를 읽지 못하는 것으로 나타났다는 점이다.

이러한 연구결과는 제1차 교육과정에서부터 시작하여 현재에 이르기까지 음악의 생활화에 대한 부분이 지속·발전되어 왔다는 것에 비추어 볼 때 아이러니한 상황이 아닐 수 없다. 음악과 교육과정이 개정될 때마다 음악을 경험하여 인성을 함양하고 생활 속에서 음악을 즐기도록 강조하고 있으나, 이러한 목표가 중·고등학교 졸업 후의 삶 속에서 어느 정도 달성되고 있는지에 대한 연구는 매우 제한적이다(우리나, 서영화, 2009).

생활 속에서 음악을 향유할 수 있도록 만드는 것은 음악교과의 교육목표 중 하나이다. 따라서 음악과 교육과정을 통해 사회인들이 과연 어느 정도 학교 음악교육의 영향을 받아 현 생활 속에서 음악의 생활화를 영유하고 있는지 알아보는 것은, 앞으로 새롭게 개정될 음악과 교육과정에 도움을 줄 수 있을 것이다. 이러한 점에서 중·고등학교를 졸업하여 사회인이 된 성인, 특히 다양한 문화 콘텐츠에 대한 소비의 주기가 활발한 대학생들을 대상으로 중·고등학교 음악교육과 현재 음악생활과의 관계를 알아보는 것은 의미 있는 일이라 하겠다.

III. 연구방법

1. 연구대상

본 연구의 연구대상은 서울과 경기도, 충청도에 위치한 12개 대학에 재학 중인 학생이며, 스노우볼 표집 방법을 통해 연구에 참여였다.

현재 10명의 대학생을 대상으로 사전 조사(pilot test)를 실시하여 분석하였다. 이들의 평균 나이는 21.2세(최저: 20세, 최고: 25세)로, 남성 40%, 여성 60%였다. 본 연구의 참여한 대학생들의 학부 전공이 양악, 국악일 경우 제외하여 실시하였다.

2. 연구의 제한점

첫째, 본 연구는 대학생이 경험한 ‘중·고등학교 음악교육 경험’과 현재 ‘음악생활’의 두 변인 간의 관계가 있는지 알아보는 상관 연구로서 두 변인 간의 원인과 결과를 나타내는 것은 아니다.

둘째, 본 연구에 참여한 대학생들은 스노우볼 표집 방법에 의한 비확률적 표집방법을 통해 표집 되었으므로 연구결과를 일반화시키는데 제한이 있다.

3. 검사도구

본 연구의 검사도구는 크게 6 부분으로 구성되어 있다.

첫 번째 부분과 두 번째 부분은 두 변인 간의 상관관계를 살펴볼 수 있도록 각각 20문항으로 리커트(Likert) 5점 척도에 따라 제작되었다. 첫 번째 부분은 중·고등학교 음악교육 경험 정도를 측정하기 위한 것으로 한국교육과정평가원에서 2000년에 보고된 제7차 교육 과정에 따른 성취기준 및 평가기준 개발 연구를 근거로 하여 제작되었다. 두 번째 부분은 대학생의 현재 음악의 생활화 정도를 측정하기 위한 것으로 음악과 교육과정과 안성아 외(2010), 문화체육관광부(2012)에서 실시한 실태조사를 근거로 하여 제작되었다.

세 번째 부분은 음악의 생활화 실태조사를 위한 7개의 문항으로 리커트 5점 척도로 제작되었으며 제7차 음악과 교육과정 활동영역에 근거하여 제작되었다.

네 번째 부분은 대학생이 경험한 중·고등학교 음악수업의 만족도를 알아보는 2개의 문항으로 제작되었으며, 다섯 번째 부분은 대학생이 학교 음악수업에 대해 어떻게 생각하는지 알아보기 위한 4개의 문항으로 구성되었다. 이 부분은 양적 연구로 파악하기 힘든 음악 수업에 대한 대학생들의 생각을 알아볼 수 있도록 주관식으로 제작되었다.

마지막은 본 연구 참가자들의 개인적 배경에 관한 2개의 문항으로 구성되어 총 55개 문항으로 제작되었다.

4. 연구절차

본 검사도구의 타당성을 알아보기 위하여 전문가 3인을 대상으로 내용타당도 검사를 실시하였다. 15개의 서술형 질문을 통해 내용타당도를 측정된 결과, 검사도구가 타당성을 가진 것으로 나타났다. 다음으로 대학생 3명을 대상으로 필드 테스트(Field test)를 실시하였다. 필드 테스트를 실시한 결과, 연구대상이 검사도구의 목적을 쉽게 이해하는 것으로 나타났다. 검사도구의 타당도 측정과 필드 테스트 이후 대학생 10명을 대상으로 사전 조사를 실시하였다. 사전 조사 결과의 신뢰도 측정을 위해 내적일관성신뢰도 검사를 진행하였다. 본 검사도구의 신뢰도 측정 결과, 크론바흐 알파(Cronbach's alpha) 계수가 .938로 신뢰도가 높은 것으로 나타났다.

IV. 연구결과

1. 중·고등학교 음악교육 경험 정도

먼저 연구대상의 중·고등학교 음악교육 경험 정도를 측정된 결과, 평균 점수는 2.52 (SD=.99)점인 것으로 나타났다.

〈표 2〉 중·고등학교 음악교육 경험 정도

영역	평균	표준편차
감상영역	3.04	.91
가창영역	2.60	.88
기악영역	2.28	.92
창작영역	2.16	1.25

대학생들이 중·고등학교 음악교육에서 가장 많이 경험한 것은 감상 영역인 것으로 나타났다. 반면, 가장 적게 경험한 것은 창작 영역이었으며 그 중에서도 특히 ‘가사에 어울리는 가락을 창작’하는 활동이 가장 적은 것으로 나타났다.

2. 현재 음악생활 정도

연구대상의 중·고등학교 음악교육 경험 정도를 측정한 결과, 평균 점수는 2.28 (SD=1.01) 점인 것으로 나타났다.

〈표 3〉 현재 음악생활 정도

영역	평균	표준편차
사회활동	2.40	.89
활동영역	2.33	1.09
음악과 교육목표 성취기준	2.12	1.00

현재 대학생들이 생활 속에서 음악의 생활화가 가장 잘 이루어지는 부분은 음악과 관련된 사회활동인 것으로 나타났으며, 음악과 교육목표 성취기준에 근거한 음악생활이 가장 비활성화 되어 있는 것으로 나타났다.

3. 중·고등학교 음악교육과 현재 음악생활과의 상관관계

먼저, 중·고등학교 음악교육 정도를 측정한 결과, 평균점수는 50.4(SD = 10.58)점인 것으로 나타났으며, 현재 음악생활 평균점수는 45.9(SD=12.87)점이었다.

피어슨(Pearson)의 적률상관계수를 측정한 결과, 상관관계($r=.363$)가 낮은 것으로 나타났다.

〈표 4〉 중·고등학교 음악교육과 현재음악생활 간의 상관관계

		중·고등학교 음악교육	현재음악생활
중·고등학교 음악교육	Pearson 상관계수	1	.363
	유의확률 (양쪽)		.303
	N	10	10
현재 음악생활	Pearson 상관계수	.363	1
	유의확률 (양쪽)	.303	
	N	10	10

4. 음악생활 활성화 실태조사

대학생들의 현재 음악생활 정도에서 활동영역의 활성화 실태조사 결과, 학교 음악수업에서 배운 음악장르인 클래식, 국악의 음악회 공연 관람빈도를 묻는 문항에 ‘거의 관람하지 않는다.’가 50%로 나타났다. 또한 학교 음악수업에서 배운 장르와 관련된 음반, 공연영상 감상빈도를 묻는 문항에도 ‘거의 감상하지 않는다.’가 60%를 차지하였다.

학교 음악수업에서 배운 악곡의 애창정도를 묻는 문항에서는 ‘거의 노래하지 않는다.’가 70%를 차지하였으며, 학교에서 배운 악기의 연주정도를 묻는 문항에서도 ‘거의 연주하지 않는다.’가 70%를 차지하는 것으로 나타났다. 특히 학교에서 배운 음악경험을 토대로 한 창작활동은 ‘거의 활동하지 않는다.’가 90%로 가장 높은 비율로 나타났다.

V. 결론 및 제언

본 연구 결과를 통해 얻은 결론은 다음과 같다.

첫째, 대학생들이 생각하는 중·고등학교 음악교육을 통해 가장 많이 경험한 영역은 감상 영역인 것으로 나타났다. 이는 선행 연구와도 일치하는 것으로, ‘노래하고 듣는다’는 수업방식이 현재의 대학생들에게도 동일한 음악 경험이었음을 알 수 있었다(유명의, 2013; 장선희, 2004). 반면에, 대학생들이 중·고등학교 음악교육에서 가장 적게 경험한 영역은 창작 영역인 것으로 나타났다. 이는 이전의 선행 연구와도 일치하는 것이었다(우리나, 서영화, 2009).

둘째, 대학생들의 중·고등학교 음악교육 정도와 현재 음악생활 정도를 피어슨의 적률상관계수로 측정된 결과, 상관관계($r=.363$)가 낮은 것으로 나타났다. 음악과 교육과정의 ‘음악의 생활화’ 목표가 현재 대학생의 음악생활 정착에 성공적이지 못하고 있는 것을 알 수 있었다.

셋째, 대학생들의 현재 음악생활 활성화를 측정된 결과, 음악회 공연 관람빈도, 음반이나 공연영상 감상빈도는 60%가 거의 하지 않는다고 응답하였으며, 70%의 대학생들이 학교에서 배운 악곡이나 악기를 연주하지 않는 것으로 나타났다. 특히 창작활동은 90%의 대학생들이 하지 않는 것으로 나타났다.

이러한 연구결과를 토대로, 중·고등학교 음악교육이 현재 음악생활에 성공적으로 연계

되지 못하고 있음을 알 수 있다. 이에 대한 시사점으로 가창과 감상 영역에 치중된 학교 음악수업에서 모든 영역의 고른 경험을 위해 창작 영역의 비중을 늘릴 필요가 있다. 창작 영역은 학교 음악수업에서 배운 음악적 개념과 다양한 활동을 토대로 이루어지는 종합적인 활동으로서 음악과 교육과정의 중요한 교육목표이기도 하다.

또한, 학교 음악교육 정책 수립 단계에서부터 사과의 범위를 넓힐 필요가 있다. 현재 대학생들이 생각하는 과거에 본인들이 경험했던 중·고등학교 음악교육과 현재 음악생활의 연계가 성공적이지 못하다는 연구결과는 현 교육과정을 통해 사회로 배출되는 성인들이 학교 음악교육을 통해 얼마만큼의 성공적인 음악의 생활화를 이룰 수 있을 것인지를 신중하게 고민하고 교육과정에 반영해야 한다는 것을 시사한다.

중·고등학교 정규교과로서 누구나 학교에서 음악수업을 받음에도 불구하고 학교 음악교육이 현재 음악생활 활성화에 관계가 없다는 본 연구의 결과를 토대로 학교 음악교육과 음악의 생활화 연계에 있어서 어떠한 문제점이 있는 것인지 음악과 교과과정 개발 정책에 있어서 많은 연구와 고민이 필요한 부분임을 알 수 있다.

향후 서울시, 경기도, 충청도의 12개 대학에 재학 중인 216명의 대학생을 대상으로 본격적인 연구를 실시할 계획이며, 이를 통해 학교 음악교육이 현재 대학생들의 음악생활에 미치는 영향에 대하여 보다 면밀히 살펴보고자 한다.

참고문헌

- 권덕원 외 (2008). **음악교육의 기초**. 파주: 교육과학사.
- 김원명 (1993). 예술지원정책에 관한 경제학적 고찰. **음악과 민족**, 6, 217-227.
- 김혜정 (2007). 교양학부 학생들의 음악에 대한 성향 연구. **연세음악연구**, 14, 109-127.
- 문화체육관광부 (2012). **2012 문화향수실태조사**(승인번호 제 11314호).
- 민경훈 (2008). 생활 음악 문화의 창출을 위한 학교 및 사회의 역할. **문화예술교육연구**, 3(1), 107-123.
- 안성아 외 (2010). **2010 클래식 음악, 발레 관람객조사 보고서 - 마케팅 관점에서**. 서울: 문화체육관광부, 예술경영지원센터.
- 양종모 (2005). 제7차 음악과 교육과정 개발의 참여자에 관한 이론적 탐색. **음악교육연구**, 29, 75-93.
- 우리나, 서영화 (2009). 학교 음악교육이 성인생활에 미치는 영향 및 개선방안 연구. **교과교육연구**, 30(1), 31-49.

- 유기정, 최명란 (2011). 2007 개정 교육과정에 의한 음악교과서 분석 연구: 중학교 1학년 감상 제재 곡을 중심으로. **음악교육공학**. 12, 53-72.
- 유명의 (2013). 대학생들의 음악에 대한 관심, 음악을 통한 정서변화 및 음악활동에 관한 조사 연구. **조형미디어학**. 16(1), 141-150.
- 이경언 외 (2000). **제7차 교육과정에 따른 성취기준 및 평가기준 개발 연구 - 중학교 음악 -** (연구보고 CRE 2000-3 - 8). 서울: 한국교육과정평가원.
- 장선희 (2004). 중·고등학생 및 대학생들의 음악양식에 대한 선호도. **교과교육학연구**. 8(2), 247-271.

14:10-14:40 203호

발표 : 정환호*·최진호**

(중앙대학교 일반대학원 음악학과 박사과정)

좌장 : 전순식 (한세대학교 피아노페даго지 대학원 강사)

음악과 경영학 전공 대학생들의 전공선택 요인 및 교과과정의 진로 적합도 비교분석

I. 서론

1. 연구의 목적 및 필요성

오늘날 청년층의 진로와 취업의 문제는 국가적 문제로 대두되고 있다. 진로와 취업의 문제를 바라보는 관점은 다양하지만 일반적으로 진로와 취업의 문제는 개인의 문제를 넘어 급속한 사회적 변화로부터 발생하는 구조적 문제들이 복합적으로 작용하여 발생하는 현상으로 정의된다(박용두, 2012; Herr & Cramer, 1996). 진로의 선택은 한 사람의 평생을 좌우하게 되는 문제이므로 매우 신중히 다루어져야 한다. 이는 음악을 전공하고 졸업하는 음악대학생들에게도 마찬가지이다. 한국 교육개발원의 한국교육통계연구센터(2012)에서는 국내 음악 전공자들의 졸업자 수가 2012년 기준 5547명인 것으로 보고하였고, 이들 중 취업한 인원은 21%에 그치는 반면 대학원 진학을 제외한 나머지 약 64%의 인원이 어느 곳에도 소속되지 않는 ‘기타’의 항목으로 분류되고 있어, 음악을 전공한 졸업생들의 취업률이 매우 낮음을 알 수 있다. 비록 음악 전공이 지니는 특수성이 존재하기는 하지만 전공의 특성과 진로문제는 엄연히 분리해야 할 것으로, 기존의 진로 교육에 대한 태도를 바꾸는 것은 사회적 책임의 차원에서도 매우 필요하다고 볼 수 있다.

실제로 음악대학의 이러한 문제는 오래 전부터 꾸준히 보고되어 왔다. 최시원(1983)

* 발표자, 중앙대학교 일반대학원 음악학과 박사과정

** 중앙대학교 음악학부 강의전담교수

은 30년 전 문헌에서 한 해 음악대학 졸업생 중 극히 적은 숫자가 연주자로 성공할 수 있음에도 불구하고, 대학의 교과과정이 소수의 연주자를 양성하는 것에 집중되어 있는 것이 매우 불합리한 일이라는 것을 지적하고 있다. 또한 최근 보고된 연구에서도 음악전공자의 진로 문제의 본질은 연주분야에만 집중하는 음악대학의 커리큘럼과, 이로 인해 진로의 다양성이 보장되지 못하는 현실로부터 기인하는 것으로 나타나고 있다(권수미, 정완규, 2008; 정완규, 최진호, 2009). 이는 대학이 다양한 직업적 방면에서 진로 탐색의 기회를 제공할 필요가 있다는 것을 의미한다(정완규, 최진호, 2009).

한편, 전공을 선택하는 행위는 개인의 능력을 어떻게 발휘하느냐를 결정하는 것으로 직업 선택에서 매우 중요한 요인이다(양명희, 2010). 따라서 대학의 전공은 진로 문제에서 중요하게 언급될 필요가 있다. 또한 진로에 대한 준비행동이 졸업 후 취업의 성공과 직결되기 때문에 진로결정이 이루어지는 시기의 학습은 그 어떠한 시기보다 중요하다(Guay, et al., 2006; Jones, 1998). 즉, 이 시기에 학생들이 경험하는 대학에서의 교과과정은 매우 중요하며 진로의 차원에서 교과과정이 얼마나 적합한지에 대한 실제적 분석이 필요하다는 것이다. 사실 음악을 전공하는 것은 취업 중심의 일반 계열과 비교했을 때 상당한 특수성이 존재하지만, 전공을 선택하고 졸업 전 진로의 결정을 취한다는 측면에서는 차이가 없다. 따라서 음악 전공자의 진로 문제를 다루기 위해서는 전공의 특수성을 이해하는 것과 더불어 일반적인 분야에서의 진로이론과 사례들을 비교하여 진로 문제의 객관성을 확보할 필요가 있을 것이다.

이러한 배경에서 본 연구의 목적은 음악전공 대학생들과 경영학 전공 대학생(n=178)을 대상으로 본인들이 각 전공을 선택한 이유와 대학 교과과정과 졸업 후 진로와의 적합성을 비교 조사하여, 음악대학과 음악전공자들에게 교과과정 개발 및 졸업 후 진로지도에 객관적인 정보를 제공하는 것이다.

연구문제

연구문제 1. 음악·경영학전공 대학생들이 생각하는 전공 선택요인은 무엇인가?

연구문제 2. 음악대학의 교과과정과 졸업 후 진로에는 어떤 관계가 있는가?

II. 이론적 배경

1. 대학생들의 전공과 진로 선택요인

전공을 선택한다는 것은 개인의 능력을 어느 곳에서 어떻게 발휘하느냐를 결정하는 것으로 직업 선택에서 매우 중요한 요인이 될 수 있다(양명희 2010). 이는 진로에 대한 준비 행동이 졸업 후 취업의 성공과 직결되기 때문이며, 따라서 대학생에게 진로결정은 그 어떠한 시기보다 특별한 의미를 지니는 것으로 볼 수 있다(Guay, 2006; Jones, 1998). 진로 결정만큼이나 중요한 것은 전공을 선택하게 된 이유 즉, 전공 선택요인이라 할 수 있다. 이는 진로 선택 과정에서 자신의 적성과 진로의 실현 가능성을 종합적으로 고려하는 것이 매우 중요하기 때문이다(이광호, 최진영, 2012).

대학생의 진로 결정 과정을 이해하기 위해서는 학생들이 진로결정과정에서 겪는 어려움의 실체가 무엇인지를 이해하는 것이 가장 중요하다(임은미 2011). 전공 선택 요인은 진로 결정 과정에서 가장 중요한 첫 번째 의사결정으로 이들의 전공 선택에 개입된 요소들을 살펴봄으로써 이후 진로의 선택 과정과의 관련성을 이해할 수 있다. 한국 직업 능력 개발원(2002)의 조사에 따르면 우리나라 대학생 10명중 1명만이 자신의 적성이나 흥미에 대해서 정확히 인식하고 있는 것으로 나타났으며, 대부분의 학생들이 자신의 흥미와 일치하는 전공을 선택하지 못하고 있음을 밝히고 있다. 또한 서울의 한 대학에서 신입생들을 대상으로 조사한 연구에서는 신입생들의 1/3 만이 현재의 전공과 직업에 대한 흥미가 일치하는 것으로 나타났다(서울대학교 학생생활연구소, 2000). 전공 선택 과정에서 선택한 전공과 자신의 적성 및 흥미가 일치하지 않을수록 전공에 대한 만족도는 물론 직업에 대한 만족도가 낮아진다(양명희, 2010). 따라서 진로의 선택 과정에서 전공에 대한 적성과 흥미는 매우 중요한 요인이다.

특히 어린 시절부터 진로를 선택하는 비율이 다른 전공에 비해 상대적으로 높은 음악전공 대학생들의 전공 선택 요인은 중요한 연구 주제 중 하나이다. 실제로 많은 음악전공 선택요인에 관한 연구가 진행되었으며 대부분의 연구에서는 음악에 대한 흥미와 경험, 자기의 음악적 재능에 대한 확신, 부모와 교사의 영향 등이 음악을 전공으로 선택하는 주요 전공 선택요인인 것으로 나타났다(Gilbert, 1994; Holloway, 1984; Parkes & Jones, 2011; Shelter, 1985; 정완규, 최진호, 2009; 정환호, 최진호 2013). 요약하면, 이와 같은 연구의 결과에서 공통적으로 밝혀낸 내용은 모두 자기 전공에 대한 즐거움과 흥미가 전공 선택에서

가장 중요한 요인이라는 것이다.

그러나 전공에 대한 즐거움과 흥미가 진로의 안정성을 보장해주지는 못한다. 한국교육개발원의 교육통계에 따르면 2013년도 4년제 음악대학 졸업자 전체 5887명 중 28.3%만 정식으로 취업한 것으로 나타났다. 학업을 지속하는 14.2%의 학생들을 제외하고, 음악 전공만의 특수성을 감안하더라도 졸업자의 절반 이상이 미취업 상태로 있는 것은 긍정적인 상황이 아니다. 반면 경영학전공 졸업자의 경우 전체 59.2%가 취업하였으며 이는 전체 사회계열 학과 중 가장 높은 취업률이다. 따라서 음악전공자의 전공 및 진로의 선택 과정을 타 전공과 비교하고 진로 장벽이 발생하는 시점을 이해하는 것은 매우 중요한 것으로, 본 연구에서는 이를 경영학과와의 비교를 통해 발견하고자 한다.

2. 교과과정의 진로 적합성과 진로의 선택

대학의 전공학과는 졸업 후 진로 선택과 밀접한 관련이 있다. 이는 학생과 교수들이 전공학과와 공통 목표를 향해 서로 상호작용하기 때문이며 이 경우 학생들은 관련 학과의 직업을 오랫동안 유지할 확률이 높아진다(Holland, 1997). 즉, 복잡한 진로 선택의 과정에서 가장 중요한 부분을 차지하는 것은 바로 전공을 배우게 되는 대학이며 진로에 있어서 대학의 역할은 매우 중요하다고 할 수 있다.

이대용과 류동희(2011)는 국내 졸업자의 취업난에 대한 원인이 사회 구조적 문제도 크지만 한편으로는 대학 내 취업교육 및 취업지도의 결여로 구인자와 구직자가 연결되지 못하는 이유도 큰 것으로 분석하였다. 이러한 현상은 음악대학에 있어서도 마찬가지이지만 음악 대학의 진로 문제는 일반 전공 학과의 진로문제와는 다른 독특한 양상을 보인다. 현재 대부분의 음악대학에서는 연주위주의 교육을 시행하고 있다. 그러나 자신의 진로를 연주가 아닌 다른 분야의 진로로 선택하고자 하는 경우 진로에 많은 어려움이 존재한다. 다른 분야에 대한 학습경험과 정보의 부족으로 인해 진로 준비에 어려움이 따르는 경우가 많다는 것이다(한국문화관광연구원, 2010; 정환호, 최진호, 2013).

따라서 진로의 문제를 받아들이는 대학의 입장에서는 음악 전공의 특수성을 이해함과 동시에 일반적인 진로이론과 사례들을 이해할 필요가 있다. 그러나 이와 관련한 연구의 대부분은 단편적인 비판에 그치고 있는 경우가 많으며(김원명, 조선우, 1999; 박종문, 1990; 이가원, 2009), 실제적인 음악전공자들의 직업과 진로 선택을 밝힌 연구 역시 매우 제한적인 편이다(정완규, 최진호, 2009). 무엇보다도 일반적인 진로 사례를 분석하기 위해

서는 객관적인 비교의 대상이 필요하지만 이를 다른 전공의 사례와 비교한 연구는 찾아보기 힘들다는 것이다.

이러한 점에서 본 연구에는 음악 전공의 비교 대상으로 경영학 전공을 선택하였다. 경영학은 실제 취업과 가장 가까운 실용학문이며 최근에는 사회에 등장한 새로운 문제를 해결하기 위해 다른 분야와 활발하게 융합하고 있다(박용태 2005). 또한 음악은 콘텐츠 산업과 같은 창의 산업 분야의 원천기술 중 하나로 인식되고 있으므로(O'conner, 2007) 경영학의 교육과정이 이러한 패러다임을 매개해줄 수 있는 것으로 인식하였다. 따라서 본 연구에서는 우선적으로 음악을 전공하는 대학생들과 경영학을 전공하는 대학생들을 대상(n=178)으로 본인들이 각 전공을 선택한 이유와 현재 공부하고 있는 대학의 교과과정과 졸업 후 진로와의 적합성을 비교 조사하여, 음악 전공 대학생들의 객관적인 진로 수준을 분석하고자 하였다. 이를 통해 음악대학과 음악전공자들에게 교과과정개발 및 졸업 후 진로지도에 유용한 정보를 제공하고자 하였다.

III. 연구방법

1. 연구 대상 및 절차

본 연구는 서울과 경기도 및 충청에 위치한 C, D, E, K, H 5개 대학의 음악대학 및 경영학과에 재학 중인 178명(n=178)의 대학생들을 대상으로 본인들이 음악 및 경영학을 전공으로 선택한 이유와 현재 재학하고 있는 대학의 교과과정이 졸업 후 진로에 어느 정도 적합한지를 비교 조사하였다. 연구대상 선정을 위해, 먼저 2012년 11월부터 2013년 6월까지 연구에 참여를 허락해 준 5개의 대학교에 재학 중이거나 졸업을 앞둔 음악 및 경영학 전공 대학생 250여명(음악전공 150명, 경영전공 100명)에게 오프라인과 온라인을 통해 설문지를 배포하였으며, 이 중 응답하지 않은 인원을 제외한 201명(n=201)의 설문응답 자료를 분석하였다. 본 연구에는 전체 데이터 중 적합하지 않은 데이터를 제거한 후, 분석에 유효한 경영전공 78명(n=78)과 음악전공 100명(n=100)의 데이터를 연구결과에 반영하였다.

먼저 연구 참가자의 특성을 분석하면, 남자가 68명(38.5%), 여자가 110명(61.5%)으로 여학생의 비율이 높았으며 학년별로는 1학년이 53명(29.6%), 2학년 52명(29.1%), 3학년 34명(19%), 4학년 39명(21.8%)으로 1·2학년의 비율이 높았다. 하루에 공부 및 연습 등 전공과

관련하여 사용하는 시간의 비율은 1시간 이하가 65명(36.3%), 2-3시간이 66명(36.9%), 3-4시간이 27명(15.1%), 4-5시간이 12명(6.7%), 5시간 이상이 8명(4.5%)로 나타났다. 한편 진로와 관련하여 교외 인턴십 또는 진로 관련 경력 유무를 묻는 항목에 91.6%(n=164)의 학생이 “경험이 없다”고 응답하여, 연구 대상자 대부분이 낮은 진로 성숙도를 나타낸다고 볼 수 있다.

2. 연구의 제한점

본 연구는 다음의 두 가지 제한점을 가진다.

첫째, 본 연구의 모집단은 음악 및 경영학과가 설치된 전국 대학의 해당 전공생들이지만 본 연구의 참여자들은 서울과 지방 소재 5개 대학에 재학 중인 학생들로 이루어져 있으므로 본 연구의 결과를 일반화하는 것은 신중하여야 한다.

둘째, 본 연구 집단으로 선정된 5개 대학의 재학생 중 연구에 참여하지 않은 학생들의 견해는 본 연구의 결과와 다를 수도 있다.

3. 검사도구(questionnaire)

본 연구의 검사 도구는 총 21개의 문항으로 구성되었으며, 설문지는 3부분으로 구성되어 있다. 본 연구에 사용된 도구는 대학생들이 음악과 경영을 전공으로 선택한 동기를 묻는 10개의 문항과, 졸업 후 진로와 정규직 가능성을 묻는 3개의 문항이며, 문항은 모두 5단계 리커트(Likert) 척도 (매우 동의하지 않음, 동의하지 않음, 보통, 동의함, 매우 동의함)를 사용하여 측정하도록 제작되었다. 먼저 전공 선택 요인을 묻는 10개의 문항은 앞서 다루었던 이론적 배경을 토대로 내적 요인에 관한 2개의 문항(정완규, 최진호, 2009; Gillespie & Harmann, 1999)과 사회문화적 요인과 관련된 4개의 문항(Gilbert 1994; Holloway 1984; Mathombela, 1997; Shelter 1985), 그리고 직업 환경과 관련한 4개의 문항이 공통으로 이루어져 있다. 진로 관련 사항을 묻는 3개의 문항에는 최진호와 정완규(2009)의 연구에서 사용된 희망 진로 및 예상 진로를 토대로 구성된 문항을 사용하였으며 경영학과용 설문지의 경우 이를 수정하여 사용하였다.

또한 검사지의 타당도와 신뢰도 검사를 위해 각 3명의 음악 분야 전문가와 경영학·경영교육 전문가를 섭외하여 내용타당도(content validity check)를 측정하였다. 이후 음악대학

재학생 5명을 대상으로 필드테스트를 시행하여 나온 의견을 수렴하여 설문지를 보완하였으며, 이후 전공별 각각 18명의 학생들을 대상으로 파일럿 테스트를 실시하여 결과를 분석한 결과, 상대적으로 높은 내적일관성신뢰도(음악:a=.84), (경영:a=.79)가 확립되어 음악 및 경영전공 대학생들의 전공 선택요인 및 진로 적합도를 측정하기에 타당한 것으로 나타났다

4. 결과분석(data analysis)

본 연구에서는 음악대학생들의 전공 선택요인과 교과과정 적합도를 분석하기 위하여 PASW Statistics 17.0(SPSS 17.0 for Window) 프로그램을 사용하였다. 본 검사도구의 첫 번째 부분인 각 전공별 대학생들의 전공 선택요인 10개 문항은 5단계 리커트 척도를 사용하여 측정하도록 제작되었기에, 각 요인들에 대한 평균(mean), 표준편차(standard deviation), 범위(range) 등의 서술통계(descriptive statistics)를 사용하여 분석하였으며, 두 집단간의 평균은 두 독립표본 t 검정(two-independent samples t test)를 통해 검증하였다. 따라서 본 연구에서 실시하고 있는 음악전공과 경영전공 대학생의 두 집단의 비교에 적합한 방법으로 사료된다. 이어 희망진로와 선택 진로를 묻는 두 문항은 명목척도로 구성되었고, 졸업 후 정규직 가능성을 묻는 항목은 1에서 100까지 비율을 주관식으로 응답하도록 구성되었으며, 이를 다시 집단의 평균으로 환산하였다. 진로 적합도를 묻는 두 번째 부분에서도 5단계 리커트 척도를 사용하였으며 마찬가지로 두 독립표본 t 검정이 사용되었다. 마지막으로 개인적 배경에 관한 항목은 빈도를 백분율로 환산하여 분석하였다.

IV. 연구 결과

다음의 <표 1>은 음악을 전공으로 선택하는 것에 있어서 영향을 준 요인들에 대한 평균과 표준편차를 높은 순서대로 나타낸 것이다. 연구결과를 살펴보면, 음악이 좋아서(M=4.20; SD=0.80), 전공에 대한 재능(M=3.85; SD=1.00) 순으로 전공 선택에 가장 크게 영향을 미친 요소로 나타난 반면, 수입의 보장(M=2.02; SD=0.93), 취업과 진로의 보장(M=1.94; SD=1.03) 등은 가장 적게 영향을 주는 요인인 것으로 나타났다.

〈표 1〉 음악전공 대학생들의 전공 선택요인 분석

선택요인(Factor)	평균(Mean)	표준편차(SD)
음악에 대한 흥미와 재미	4.20	0.80
음악에 대한 재능과 적성	3.85	1.00
전공의 직업적 특성	3.71	1.15
존경하는 역할모델 (role model)	2.93	1.26
전공의 발전가능성	2.79	1.18
선생님의 영향	2.78	1.25
부모님의 영향	2.49	1.25
수입의 보장	2.02	0.93
취업과 진로의 보장	1.94	1.03
친구의 영향	1.60	0.91

다음의 <표 2>는 경영학과 재학생들이 생각하는 전공 선택요인을 분석한 것이다. 결과는 취업과 진로의 보장(M=3.26; SD=1.06), 전공의 발전가능성(M=3.23; SD=0.93) 순으로 나타났다으며 친구의 영향(M=2.23; SD=1.10), 선생님의 영향(M=2.42; SD=1.08), 부모님의 영향(M=2.57; SD=1.16)이 낮은 비율을 차지했다. 음악 전공 대학생들이 흥미와 재미라는 내적 요인을 가장 중요하게 생각하는 반면 경영학 전공 대학생들은 취업과 진로의 보장과 같은 현실적인 요인을 가장 중요하게 생각하는 것으로 나타났다.

〈표 2〉 경영학전공 대학생들의 전공 선택요인 분석

선택요인(Factor)	평균(Mean)	표준편차(SD)
취업과 진로의 보장	3.26	1.06
전공의 발전가능성	3.23	0.93
경영학에 대한 재능과 적성	3.12	0.88
경영학에 대한 흥미와 재미	3.06	1.01
수입의 보장	2.94	1.07
존경하는 역할모델 (Role Model)	2.66	1.19
부모님의 영향	2.57	1.16
선생님의 영향	2.42	1.08
친구의 영향	2.23	1.10

다음의 <표 3>은 음악과 경영학 전공 대학생들이 생각하는 교과과정의 진로 적합도를 나타낸 것으로 현재 각 전공의 교과 과정이 본인의 진로에 도움이 되는 정도를 의미한다. 5점 만점에서 음악 전공의 평균(M=3.06; SD=0.80)은 경영의 평균(M=3.39; SD=0.77)보다 낮게 나타났으며 독립표본 t 검정 결과 유의확률 .005로 두 집단 간 평균의 차이가 유의미한 것으로 나타났다.

<표 3> 음악·경영학 전공 대학생들의 진로에 대한 교과과정적합도

전공	평균	N	표준편차
음악	3.06	100	0.80
경영	3.39	78	0.77
t 값		-2.82	
유의확률		.005	

다음의 <표 4>는 음악 대학 재학생들이 생각하는 현행 교과과정의 교과과정 적합도를 학년별로 분석한 것이다. 연구 결과, 음악과 경영학 전공 모두 4학년의 교과과정 적합도가 가장 낮게 나타났으며(M=2.87; SD=.92) 2학년(M=3.34; SD=.81)을 기점으로 음악전공과 경영전공 모두 점차 낮아지는 것으로 나타났다.

<표 4> 음악·경영학 전공 대학생들의 진로에 교과과정적합도(학년별)

학년	전공	평균	N	표준편차
1학년	음악	3.10	30	.60
	경영	3.56	23	.72
	합계	3.30	53	.69
2학년	음악	3.26	26	.87
	경영	3.42	26	.75
	합계	3.34	52	.81
3학년	음악	3.12	16	.80
	경영	3.33	18	.68
	합계	3.23	34	.74

학년	전공	평균	N	표준편차
4학년	음악	2.78	28	.87
	경영	3.09	11	1.04
	합계	2.87	39	.92
합계	음악	3.06	100	.80
	경영	3.39	78	.77
	합계	3.20	178	.80

다음의 <표 5>는 음악전공 대학생들의 희망진로와 선택 진로를 분석한 것이다. 희망진로는 진로의 제약이나 제한 없이 본인이 원하는 진로를 선택했을 경우를 묻는 것으로 해외유학 52%, 전문연주자 18%, 음악관련 분야 취업 15% 순으로 나타났다. 선택 진로는 본인의 능력과 환경을 고려해 현실적으로 선택하게 될 진로이며 프리랜서 28%, 국내대학원 진학 25%의 비율로 나타났으며 9%였던 프리랜서의 비율이 3배 이상 늘어났고 52%였던 해외유학 비율은 절반 이상 비율로 낮아졌으며 2%에 불과했던 국내 대학원 진학 비율이 25%로 급격히 늘어났음을 볼 수 있다.

<표 5> 음악 전공 대학생들의 희망진로와 선택 진로

순위	희망진로	빈도	비율	순위	선택 진로	빈도	비율
1	해외유학	52	52%	1	프리랜서(레슨)	28	28%
2	전문연주자	18	18%	2	국내대학원진학	25	25%
3	취업(음악관련)	15	15%	3	해외유학	20	20%
4	프리랜서(레슨)	9	9%	4	취업(음악관련)	18	18%
5	기타	3	3%	5	취업(일반기업)	6	6%
6	국내대학원진학	2	2%	6	기타	2	2%
7	취업(일반기업)	1	1%	7	전문연주자	1	1%
전체		100	100%	전체		100	100%

다음의 <표 6>은 경영학전공 대학생들의 희망진로와 선택 진로를 분석한 것이다. 희망진로의 경우 56.4%가 취업을 희망하는 것으로 가장 높은 비율을 보였고 이어 창업이 20.5% 해외유학 12.8% 비율 순으로 나타났다. 선택 진로에서는 취업의 비율이 79.4%로 높

게 나타났으며 이어 창업 11.5%, 해외유학 5.1%의 비율로 창업과 해외유학을 선택한 일부가 현실적인 취업으로 옮겨갔음을 발견할 수 있다.

〈표 6〉 경영학 전공 대학생들의 희망진로와 선택 진로

순위	희망진로	빈도	비율	순위	선택 진로	빈도	비율
1	취업	44	56.4%	1	취업	62	79.4%
2	창업	16	20.5%	2	창업	9	11.5%
3	해외유학	10	12.8%	3	해외유학	4	5.1%
4	프리랜서	6	7.6%	4	프리랜서	2	2.5%
5	국내대학원진학	2	2.5%	5	국내대학원진학	1	1.2%
	전체	78	100%		전체	78	100%

다음의 <표 7>은 본인이 입직 시 정규직 가능성을 질문한 결과를 나타낸 것이다. 음악의 경우 46.6%로 경영 전공에 비해 상대적으로 낮은 비율을 보였으며 t 검정을 실시하여 두 집단 간 차이를 비교한 결과 t 값 -3.72, 유의 확률 .00으로 유의미한 차이가 있는 것으로 나타났다.

〈표 7〉 음악·경영학 전공 대학생들의 정규직 가능성

전공	평균	N	표준편차
음악	46.6	100	23.5
경영	60.5	78	26.3
t 값		-3.72	
유의확률		.000	

IV. 결론 및 제언

본 연구의 목적은 음악전공 대학생과 경영학전공 대학생들을 대상(n=178)으로 본인들이 각 전공을 선택한 이유와 현재 공부하고 있는 대학의 교과과정과 졸업 후 진로와의 적합성을 비교 조사하여, 타 전공과 비교했을 때 음악대학 재학생들의 진로수준과 진로의식을

객관적으로 탐색하고 향후 교과과정개발 및 졸업 후 진로지도에 유용한 정보를 제공하는 것이다.

본 연구를 통해 얻은 결론은 다음과 같다.

첫째, 대학 입학 이전 음악을 전공으로 선택하는데 영향을 준 요인들 중 가장 중요한 것은 음악이 좋아서(흥미), 타고난 음악적 재능 등의 내적요인인 것으로 나타났다. 이는 선행 연구결과에서도 보고와 마찬가지로 음악을 전공으로 선택하는데 가장 중요한 것은 개인의 흥미와 재능의 개발인 것으로 나타났다(정완규, 최진호, 2009; Gillespie & Hamann 1999; Hellman 2008; Thornton & Bergee, 2008). 반면 경영학 전공의 경우 취업과 진로의 보장, 전공 분야의 발전가능성, 수입의 보장과 같은 현실적 진로 요소가 가장 강한 요인인 것으로 나타나 음악을 전공하는 학생들과 상반된 결과를 보였다. 다시 말하면, 상대적으로 취업이 쉬운 경영전공 학생들은 전공을 선택함에 있어 졸업 후 취업과 진로의 안정성을 가장 중요한 요인으로 생각하는 반면, 음악을 전공하는 학생들에게 있어서는 취업과 진로의 안정성은 우선적 고려 대상이 아님을 의미한다. 이는 음악 전공 대학생들의 졸업 후 진로에 대한 준비 부족으로 이어질 수 있어, 전공 선택 당시부터 음악대학생 스스로 졸업 후 진로에 대한 생각과 준비를 하는 것이 필요하다는 것을 보여준다.

둘째, 음악과 경영학 전공 대학생 모두 학년이 올라갈수록 진로에 대한 교과과정 적합성이 낮은 것으로 나타났다. 각 전공별 개별적 원인은 추가로 탐색해 보아야할 문제이지만 4학년의 적합성이 가장 낮게 나타난 것은, 음악과 경영 전공생 모두에게 현실적 진로 문제가 상당히 크게 자리 잡고 있다는 사실을 보여준다. 하지만 주목할 만한 것은 음악전공 대학생들이 생각하는 진로에 대한 교과과정적합성은 경영학전공 대학생들의 교과과정적합성에 비해 상대적으로 낮다는 것이다. 즉, 진로의 안정성이 아닌 전공 자체에 대한 흥미와 재미를 느껴 대학에 입학했지만, 막상 진로의 관점에서는 타 전공보다 낮은 교과과정 적합성을 보이는 것은 주의 깊게 살펴보아야 할 내용이다.

셋째, 두 전공 간 희망진로와 실제 선택 진로의 차이를 비교해 보았을 때, 경영전공은 순위에 변동이 없었지만, 음악전공 대학생들은 매우 큰 차이를 보였으며, 실제 진로에서 학업 연장의 비율이 높은 것으로 나타났다. 다시 말하면, 진로의 장벽이 없다고 가정했을 때 본인이 희망하는 희망진로에 있어서 경영학 전공 대학생들은 77%가 취업 또는 창업을 선택하였고, 음악의 경우 72%가 음악적 커리어를 지속하는 것과 관련된 해외유학(52%), 전문연주자(18%), 국내대학원(2%)의 전공을 선택한 것으로 나타났다.

그러나 환경과 개인의 능력을 모두 고려한 실제 선택 진로를 분석했을 때 경영학 전공 대학생들은 91%의 학생들이 취업과 창업을 선택하여 내용면에서 큰 차이가 없는 반면, 음악 전공의 경우 국내대학원(25%), 해외유학(20%), 전문연주자(1%)로 연주자의 커리어를 지속하기 위한 진로가 46%로 줄었으며, 프리랜서(28%), 음악관련 기관 취업(18%), 일반기업 취업(6%) 등 52%의 학생들이 연주자 커리어 이외의 진로를 선택하여 경영학 전공 학생들의 진로 수준과 내용면에서 차이를 보였다. 이는 실제 선택 진로에 있어서 음악 전공 학생들 중 절반 정도의 학생은 연주자 커리어 이외의 다른 진로가 필요하다는 것을 의미한다. 이러한 사실에서 유추할 수 있는 것은, 음악대학들이 졸업 후 학생들의 진로지도에 있어 단순한 상담수준에서 벗어나 보다 체계적 활동이 될 수 있도록 교과과정을 정비할 필요가 있다는 것이다.

넷째, 음악전공 대학생과 경영 전공대학생의 입직 후 정규직 가능성은 예상대로 경영전공 대학생이 상대적으로 매우 높게 나타났다. 이는 일반적인 상식을 증명한 것이지만, 여기에서 주목할 것은, 음악전공생 중 절반 이상의 학생들이 연주자 이외의 진로를 희망한다는 사실이다. 즉, 이는 학업의 연장 없이 바로 입직을 희망하는 것으로, 음악대학 졸업생들에게 이에 대한 직업적 요구와 역량에 관한 교육이 필요함을 의미하는 것이다. 다시 말하면, 음악대학을 졸업하고도 정규직을 얻을 수 있는 음악과 관련한 새로운 직업의 창출과 거기에 걸맞은 음악대학의 교과과정 개편이 앞으로 음악대학의 미래의 중요한 방향이 될 수 있다는 것이다. 이와 관련하여 해외에서는 이미 음악과 타 전공 간 융합연구를 통해 새로운 직업 창출에 대한 움직임이 있으며, 현재 한국연구재단에서도 이러한 흐름을 고려하여, 음악과 융합연구를 독려하고 있는 실정이다. 음악대학들은 이와 같은 사회적 요구를 반영하여, 음악전공생들의 졸업 후 진로에 대한 체계적인 준비를 하는 것이 필요 하겠다.

결론적으로, 본 연구는 타 전공 대학생과의 객관적 비교를 통하여 음악전공 대학생들의 진로 수준을 탐색할 수 있었다는 점에서 의미가 있으며, 음악대학의 진로지도에 대한 문제점과 앞으로 나아가야 할 방향에 대해 생각해 볼 수 있었다는 점에서 가치가 있다 하겠다. 특히 음악대학의 경우 경영대학에 비해, 교과과정 내에서 학습자의 진로 요구를 수용하지 못하고 있는 점과, 이 과정에서 음악대학의 교육목표와는 다른 2차적 진로들에 대한 요구가 다양해진다는 점은 앞으로 음악대학이 교과과정을 편성하고 운용하는 측면에서 심각하게 고려되어야 할 점으로 사료된다. 본 연구결과가 취업률과 진로 문제로 고민하고 있

는 음악전공 대학생들과 음악대학 모두에게 진로지도와 교과과정 개발에 도움을 줄 수 있기를 바란다.

참고문헌

- 박용태 (2005). **공학도를 위한 기술과 경영**. 서울: 생능.
- 박용두, 김나래 (2012). 대학생용 진로발달검사 개발 및 타당화 연구. **한국심리학회지**, 9(2), 133-156.
- 서울대학교 학생생활연구소 (2000). **서울대학교 재학생 생활실태조사 결과보고서**, 서울: 저자.
- 성태제 (2010). **SPSS/AMOS를 이용한 알기 쉬운 통계분석**. 서울: 학지사.
- 양명희, 박명지 (2010). 대학생의 전공-흥미 일치도, 직업흥미 수준이 전공만족도와 진로 성숙도에 미치는 영향. **한국직업교육학회**, 29(1), 137-156.
- 이가원 (2009). 대학의 음악 산업 프로그램 중 음악경영과 음향제작 전공 교과과정 개발, **음악교육 공학**, 9, 115-131.
- 이대용, 류동희 (2011). 한국대학생의 진로의식에 관한 연구. **취업진로연구**, 1(2), 41-68.
- 임은미 (2011). 대학생의 진로결정 과정과 개입요인 탐색. **상담학연구**, 12(2), 447-466.
- 조선우, 김원명 (1999). 지방 음악대학(학부·학과) 교육과정 개선 및 경영 합리화 방안에 관한 연구. **음악과 민족**, 17, 123-153.
- 최시원 (1983). 한국대학 음악교육의 교과과정문제. **음악연구**, 2(1), 91-100.
- 최진영, 이광호 (2012). 대학생의 진로과정에 대한 질적 연구. **청소년학연구**, 19(9), 189-213.
- 최진호, 정완규 (2009). 피아노 교수학 전공 선택요인 분석과 졸업 후 진로조사. **음악교육 연구**, 37, 215-244.
- 한국교육개발원 (2014). **고등교육기관 졸업자 건강보험DB연계 취업통계조사**. Retrieved February 1, 2014 from <http://kess.kedi.re.kr/>.
- 한국교육개발원(2012). **취업통계연보**. Retrieved February 1, 2013 from <http://cesi.kedi.re.kr/>.
- Gillespie, R., & Hamann, D. L. (1999). Career choice among string music education students in American colleges and universities. *Journal of Research in Music Education*, 47, 256-278.
- Guay, F., Ratelle, C., Senecal, C., Larose, S., & Deschenes, A. (2006). Distinguishing developmental from chronic career indecision: self efficacy, autonomy, and social support. *Journal of Career Assessment*, 14(2), 235-251.
- Herr, E. L., & Cramer, S. H. (1996). *Career guidance and counselling through the life span: systematic approaches* (5th ed.). NY: Harper Collins.
- Holland, J. L. (1997). *Making vocational choices: A theory of vocational personalities and work environments* (3rd ed). Odessa, FL: Psychological Assessment Resources.

- Holloway, A. J. (1984). *Descriptive analysis of musical experiences, employment patterns, career aspirations, curricular content, and attitudes of doctoral aspirants in music*. Unpublished doctoral dissertation, Florida State University, Tallahassee.
- Jones, B. D., & Parkes, K. A. (2010). The motivation of undergraduate music students: The impact of identification and talent beliefs on choosing a career in Music Education. *Journal of Music Teacher Education*, 19(2), 41-56.
- Jones, L. K. (1998). The career decision profile: Using a measure of career decision status in counseling. *Journal of Career Assessment*, 7(2), 209-230.
- Mathombela, E. N. (1997). *Educational and occupational aspirations of high school students in South Africa*. Unpublished doctoral dissertation, University of Iowa, Iowa City.
- O'Connor, J. (2007). *The cultural and creative industries: a review of the literature*. London: Art Council England.
- Parkes, K. A., & Jones, B. D. (2011). Students' motivations for considering a career in music performance. *Applications of Research in Music Education*, 29(2), 20-28.
- Tolbert, E. L. (1980). *Counseling for career development* (2nd ed.). Boston: Houghton Mifflin.

14:10-14:40 208호

발표 : 이주혜 (이누리 평생교육원 교수)

좌장 : 오상은 (숙명여자대학교 사회교육대학원
피아노페даго지전공 교수)

Johann Christian Bach의 <두 대의 건반악기를 위한 소나타 Op. 15, No. 5>의 분석 및 고찰

I. 서론

요한 크리스찬 바흐(J. C. Bach, 1735-1782. 이후로 ‘J. C. 바흐’로 표기함.)는 요한 세바스찬 바흐(J. S. Bach, 1685-1750)의 막내아들로서 이탈리아와 영국에서 활동했다. 1762년 영국 런던으로 건너와 남은 생의 20년 동안 활발한 활동을 하며 ‘런던 바흐’로 불리기도 했던 J. C. 바흐는 당시 영국에서 큰 인기를 누리던 피아노포르테의 발달을 주도한 런던피아노포르테 악파의 주요 인물이기도 하다. 1768년경 출판된 그의 <소나타 Op. 5>는 표지에 ‘피아노포르테’를 위한 곡이라고 명기된 최초의 작품이고(Maunders, 1991) 그 자신 또한 1768년 최초로 공공 연주회에서 솔로 피아노 연주를 한 것으로 알려져 있다(Newman, 1972). 그리고 18년간 주관해 온 바흐 아벨(Bach-Abel) 시리즈에서 피아노포르테를 사용해 왔으므로 당시의 많은 악기 제작자들과 친분이 있었고 피아노의 기능적 발달에 대한 조언을 하기도 했다(Roe, 1982). 그는 피아노포르테를 위한 많은 작품들을 남겼는데 그의 작품들에서는 이 신생 악기의 가능성을 여러 방식으로 시도해본 것을 볼 수 있으며, 이 논문에서 다룰 <두 대의 건반악기를 위한 소나타 G major Op.15, No.5>는 런던에서 최초로 출판된 두 대의 건반악기를 위해 작곡된 작품이다.¹⁾ 고전시대에서 낭만시대로 넘어가는 시기

1) 음악학자인 찰스 버니(C. Burney)가 1777년 두 대의 건반악기를 위한 소나타 6곡을 출판하였으나 이 곡들은 음악적 가치가 높지 않고, 음악성을 고려했다기보다는 장르의 특이성을 강조한 작품으로 학자들은 최초의 출판물로 인정하지 않고 있다.

였던 1778년에 출판된 이 작품은 두 대의 피아노포르테가 표현할 수 있는 음악적인 요소들을 골고루 사용하였으며 이후의 이 장르 작품들에 있어 지침서 역할을 했다고 감히 이야기할 수 있다.

이 논문은 J. C. 바흐가 작곡한 <두 대의 건반악기를 위한 G major 소나타 Op.15, No.5>를 형식, 화성, 음악적 구성, 선율적 요소, 두 대의 악기의 관계 등의 관점에서의 분석으로 구성되어 있다. 본 논문의 목적은 이 작품의 분석을 통하여 작품에 대한 이해도를 높이고 나아가 두 대의 건반악기를 위한 듀오 장르의 발달 초기의 형태를 조명해보는 것이다.

II. 본론

1. <두 대의 건반악기를 위한 G major 소나타 Op.15, No. 5> 분석

J. C. 바흐의 <소나타 Op. 15>는 네 곡의 반주 소나타와 두 개의 건반악기를 위한 듀엣 소나타로 이루어져있으며 어빙돈(Abingdon) 공작부인에게 헌정되었다. 그녀는 J. C. 바흐의 친구이며 바흐-아벨 연주회 시리즈를 후원했던 어빙돈 공작(Earl of Abingdon)의 부인으로 추측된다.²⁾ 이 작품번호의 다섯 번째 곡은 두 대의 건반악기를 위한 작품이며 여섯 번째 곡은 한 대의 건반악기를 위한 듀엣 곡이다. 두 악장으로 구성된 G major 소나타는 1778년에 출판되었으며 두 악장 모두 소나타 형식을 가지고 있다.

1) 1악장

1악장은 4/4박자, Allegro, G major이다. 뉴만(Newman)은 그의 저서 *The Sonata in the Classic Era*에서 소나타의 발달사에 등장하는 두 부분으로 나뉘는 소나타 형식을 언급하고 있는데 1악장이 이런 형식을 보이고 있다. 두 부분으로 나뉘는 소나타 형식을 도식화 하면 다음과 같으며 이를 두 도막 형식으로 부른다. <표 1>은 1악장 전체의 구성을 보여준다.

|| : A ⇒ B (관계조) : || : A(관계조) ⇒ B(원조) : ||

2) 어빙돈 공작부인에 대한 기록은 찾을 수가 없으나 어빙돈 공작은 J. C. 바흐의 말년에 그의 충실한 후원자였던 것으로 많은 자료들에 나타난다.

〈표 1〉 〈두 대의 건반악기를 위한 G major 소나타 Op. 15, No. 5〉의 1악장 전체 구성

두도막 형식	A		A'
소나타 형식	제시부	발전부	재현부
구성	G⇒D	D⇒G	G
마디수	1-66	67-112	113-142

1악장은 전형적인 소나타 형식에서 나타나는 음악적 요소들을 가지고 있다. 제시부, 발전부, 재현부로 나뉘며 조성관계, 두 개의 주제, 발전부에서 나타나는 잦은 전조 등이 그것이다. 이 곡은 위와 같이 두 도막 형식으로도 나눌 수 있는데 <표 1>에서 보는 바와 같이 첫 번째 부분은 제시부, 두 번째 부분은 발전부와 재현부를 포함한다. 이 소나타를 두 도막 형식으로 나누는 이유는 두 번째 부분이 첫 번째 부분과 흡사한 구조를 가지고 있기 때문이다. 우선 첫 번째 부분(A)의 구조는 <표 2>와 같다.

〈표 2〉 1악장 제시부의 구조

	제1주제	연결구	제2주제	연결구	Coda
세부 나뉼	12+11	4+4+5	5+5	6+5	10
구성	G	G ⇒ D	D	D	D
마디 수	1-24	25-36	37-45	46-56	57-66

두 번째 부분은 제1주제가 딸림조인 D major로 등장하며 연결구, 제2주제(G major), 제2연결구, 코다로 구성된다. 두 부분의 길이를 비교해보면 두 번째 부분(A')이 첫 번째 부분(A)에 비해 10마디만 많을 뿐이다.

〈표 3〉 1악장 제1주제의 특징

세부 나뉼	첫 번째 부분	두 번째 부분
특징	앞꾸밈음, 반복음, 알베르티 베이스	트릴, 16분음표 스케일, 알베르티 베이스
마디수	1-6	7-12

〈악보 1〉 1악장 제시부 제1주제: 1-12마디

총 12마디로 구성된 제1주제는 6마디씩 두 부분으로 나뉜다. 첫 부분은 2마디 길이의 동기를 가지는데 여기에는 16분음표의 긴 앞꾸밈음으로 장식된 4분음표가 나온다. 이후 8분음표의 반복음이 한 옥타브 아래로 떨어지는 음형이 프리모(primo)³⁾에 등장한다. 이 동기는 세 번에 걸쳐 나오며 이후 두 번째 부분으로 이어진다. 두 번째 부분에는 세 번째 음에 트릴이 포함된 하강하는 8분음표 음형과 16분음표 스케일이 포함되어 있다. 10마디에서는 또 다른 형태의 앞꾸밈음이 나타나는데 템퍼리(Temperley)는 이번 것은 앞 짧은 꾸밈음으로 해석할 것을 권하고 있으며 주법은 작은 음표를 주음 이전에 재빠르게 연주하는 것이다. 11-12마디에 나오는 15분 음표 빠른 음형부분을 제외하고는 제1주제는 모두 알베르티 베이스로 반주되고 있다. 프리모가 주제를 연주할 때 세콘도(secondo)는 대선율을 연주하며 반주하는데 여기서의 대선율 역시 두 부분으로 나뉜다. 첫 부분은 세 개의 반복 음과

3) primo: “제 1의”라는 뜻으로 듀오를 연주할 때 제1피아노, 또는 제1연주자를 지칭한다. secondo는 제2 피아노, 또는 제2연주자를 뜻한다.

이어지는 하강하는 16분음표 분산화음이며 두 번째 부분에는 3도의 작은 음형이 등장한다. 13마디부터는 프리모와 세콘도가 역할을 바꾸어 제1주제를 같은 방식으로 반복하여 연주한다. (<악보 1> 참조)

〈악보 2〉 1악장 제시부 제2주제: 37-40마디

D major로 시작하는 제2주제는 37마디부터 등장한다. 이는 반복되는 3도로 시작하는 네 마디 길이의 악구인데 프리모의 알베르티 베이스 반주 위에 세콘도가 짧은 트릴로 장식된 4분음표 제2주제를 연주한다. 특이한 점은 화성이다. 일반적으로 주제는 으뜸화음이나 딸림화음에서 시작하는데 반해 여기서 제2주제는 딸림화음의 부속화음으로 시작한다. 이 화음은 다음 마디에서 해결되는데 역시 같은 반복되는 3도가 나온다. 이 두 마디 동기는 셋잇단음표 동기로 연결되며 앞꾸밈음 악구로 마무리한다. 마지막 두 마디에서 프리모는 세콘도의 오른손을 3도 위에서 겹쳐 연주한다. 41마디부터는 제2주제가 프리모에서 반복되어 연주되며 세콘도는 역시 같은 형태로 반주한다. (<악보 2> 참조)

〈표 4〉 1악장 발전부의 구성

세부 나뉼	첫 번째 부분	두 번째 부분	세 번째 부분
특징	제1주제	트릴, 당김음, 전조, 셋잇단음표	제1주제, 연결구 음형
조성	D major⇒E minor	E minor ⇒ B minor	B minor ⇒ G major
마디수	67-78	79-95	96-112

발전부는 세 부분으로 나뉘며 <표 4>에 도식화 되어있다. 발전부의 첫 번째 부분은 제1주제가 D major로 등장하는 것으로 시작된다. 제1주제 두 번째 부분에 나오는 네 개의 하강하는 8분음표를 프리모와 세콘도에 교대로 등장시키며 부속화음들을 이용해 E minor로 전조시키면서 이 부분을 확장했다. 79마디부터 시작되는 발전부의 두 번째 부분에서 J. C. 바흐는 제시부의 연결구에서 등장했던 하강하는 트릴 음형을 화음을 구성하기 위해 사용했다. 두 대의 피아노가 이 음형을 주고받으면서 87마디에서 B minor로 전조한다. 세 번째 부분은 96마디부터 시작되는데 조성이 B minor에서 D major로 바뀐다. 여기에는 제1주제 두 번째 부분에서 등장했던 하강하는 8분음표 음형을 사용한다. 101마디부터는 세콘도가 비슷한 악구를 연주하면서 104마디부터는 C major로 전조한다. 104마디부터 프리모가 트릴을 포함한 8분음표 음형을 연주하면 세콘도가 105마디부터 한 옥타브 아래에서 이를 모방하여 나온다. 108마디부터는 제시부에 나왔던 연결구가 다시 나타나며 G major로 전조한다. 제시부에서 그랬던 것처럼 상행하는 16분음표 스케일, 반복음과 반복되는 앞꾸밈음 패시지가 제2주제로 돌아가기 위해 준비하는데 이번에 등장하는 제2주제는 바로 재현부의 시작이기도 하다.

재현부는 113마디부터 제2주제로 시작되며 이는 제시부에서 G major의 제2주제가 나온 형태와 거의 똑같다.

<두 대의 건반악기를 위한 G major 소나타 Op.15, No.5>의 1악장은 두 도막 소나타 형식으로 앞꾸밈음과 트릴 등의 많은 장식음을 포함하고 있다. 특히 잦은 앞꾸밈음의 사용은 바로크시대 음향을 만들어낸다. 두 개의 주제에서도 장식음은 주요한 역할을 하고 있다. 그리고 많은 부분들에서 한 피아노가 다른 피아노의 선율을 3도나 6도의 간격으로 겹쳐서 연주하는 경우들이 보이며 J. C. 바흐는 알베르티 베이스를 반주 음형으로 자주 사용한 것을 볼 수 있다. 여기서 솔로를 위한 소나타와 다른 점은 제1주제와 제2주제가 두 대의 피아노에 번갈아가며 두 번씩 등장한다는 것이다.

2) 2악장

2악장 Tempo di Minuetto는 1악장과 마찬가지로 G major 조성을 가진다. 하지만 형식에 있어서는 1악장과 달리 두 도막 소나타 형식이 아니라 확연한 세부분의 소나타 형식을 가진다. <표 5>은 2악장 전체를, <표 6>은 제시부를 도식화 한 것이다.

〈표 5〉 〈두 대의 건반악기를 위한 G major 소나타 Op. 15, No. 5〉의 2악장 전체 구성

세부 나뉼	제시부			발전부				재현부		
	제1주제	제2주제	Coda	1	2	3	4	제1주제	제2주제	Coda
구성	G major⇒D major			D major⇒전조⇒G major				G major		
마디수	1-34			35-68				69-102		

〈표 6〉 2악장 제시부의 구성

세부 나뉼	제1주제	제2주제	Coda
	마디수	8+7	6+7
구성	G⇒D	D	D
마디수	1-15	16-29	30-34

〈표 5〉에서 보는 바와 같이 각각의 부분은 약 34마디의 길이를 가지며 주제들 사이에 연결구가 없다. 여덟 마디 길이의 제1주제는 프리모에서 점8분음표 리듬과 앞꾸밈음의 특징을 가진다.

첫 번째 마디에서 프리모는 트릴을 가진 점8분음표로 시작하며 이는 두 개의 4분음표로 이어진다. 그리고 2마디에서 세콘도가 한 옥타브 아래에서 이 음형을 모방하며 등장한다. 〈악보 3〉 참조> 9마디부터 제1주제는 세콘도에서 등장하며 마지막에는 D major로 조성이 바뀐다.

〈악보 3〉 2악장 제시부: 1-9마디

Tempo di Minuetto

G major I imitation V I I6/4 V I6/4 V I V I

제1주제의 반복은 16마디에서 바로 D major의 제2주제로 연결된다. 7마디 길이의 제2주제는 프리모에서 위, 아래의 보조음을 가진 16분음표 패시지를 연주하며 세콘도에서는 이를 A음에서의 반복음 위에 네 마디 길이의 긴 트릴로 반주한다. 20마디부터는 프리모에서 16분음표 스케일이 두 번 등장하며 세콘도는 한 마디 간격으로 이를 3도 위에서 모방하여 등장하면서 제2주제를 마무리한다. 23-29마디에서는 제2주제가 세콘도에서 반복된다. (<악보 4> 참조)

<악보 4> 2악장 제2주제: 16-23 마디

다섯 마디 길이의 코다는 30마디부터 시작된다. 프리모는 D major 분산화음 후에 D 음의 옥타브 반복음이 네 번 나타난다. 다음 마디에서 프리모는 하강하는 16분음표 패시지가 나오는데 3도와 2도 간격으로 오가는 음형은 세콘도에서 3도 아래 음정에서 겹쳐서 등장한다. 이 두 마디는 반복되며 제시부를 D major의 으뜸화음으로 끝맺는다.

<표 7> 2악장 발전부의 구성

	1st	2nd	3rd	4th
세부 나눗	4+4	4+4	12	6
특징	제1주제 요소	앞꾸밈음, 트레몰로	제2주제 요소, D음 페달톤	3도와 10도 분산화음, D음 페달톤
조성	Am⇒G	E⇒D	D⇒G	G
마디수	35-42	43-50	51-62	63-68

발전부는 35마디부터 시작되며 세 부분으로 나뉘는데 이는 <표 7>에 정리되어있다. 발전부의 첫 번째 부분은 제1주제의 요소로서 트릴이 같이 있는 점8분음표와 두 개의 4분음표가 프리모에 나온다. 제시부가 D major로 끝난 후에 35마디에서 갑자기 조성이 A minor로 바뀌며 이후 네 마디동안 V-I이 반복해서 나오면서 A minor 조성을 확고히 한다. 43마디부터는 세콘도가 이 악절을 G major에서 반복한다.

발전부의 두 번째 부분은 43마디부터 시작된다. 2분음표 길이의 옥타브 이후에 앞꾸밈음이 있는 16분음표 패시지가 세콘도에 나오는 동안 프리모는 E major의 딸림7화음인 B7 화음의 트레몰로로 이를 반주한다. 47마디부터 두 대의 피아노는 서로 역할을 바꿔 연주하는데, 다시 말하면 이번엔 프리모가 세콘도 D major 트레몰로 반주 위에서 선율을 연주하는 것이다.

발전부의 세 번째 부분은 51마디부터 시작되며 여전히 D major이다. 먼저, 프리모는 위, 아래의 보조음을 포함하고 있는 제2주제의 일부를 D음을 중심으로 연주하고 서서히 한 옥타브 위의 C음으로 올라간다. 세콘도는 이 패턴을 세 번째 마디부터 6도와 3도 아래에서 겹쳐 연주하며 모방한다. 56마디부터 조성은 G major로 바뀐다. 세 번째 부분은 피아노 다이내믹으로 시작하는데 55마디에서 J. C. 바흐는 이 곡이 피아노포르테를 위해 작곡했음을 암시하는 크레센도를 표기해놓았다. 두 피아니스트의 오른손이 이 악절을 연주하는 동안 왼손은 D음에서 페달톤을 연주하는데 이는 재현부를 준비하는 것이다.

발전부의 네 번째 부분은 G major의 재현부를 준비하기 위해 D 음의 페달톤으로 반주된다. 세 개의 4분음표 코드는 16분음표 앞꾸밈음 패시지로 이어지고 이것이 반복된 후 상행하는 3도 음정의 분산화음은 재현부로의 짧은 연결구 역할을 한다.

69마디부터 시작되는 재현부는 D major로 전조하는 것 외에는 제시부와 같게 진행된다.

2악장 tempo di minuetto는 세 부분으로 구분되는 소나타 형식을 보여주며 두 대의 피아노의 역할이 동등하게 나뉜다. 주선율은 항상 두 대의 피아노에 번갈아가며 두 번씩 등장한다. J. C. 바흐는 보통 세콘도가 한마디 간격으로 프리모의 음악적 요소를 모방하는 형태를 사용하고 있으며 이런 모방은 3도나 6도 간격으로 겹쳐서 연주되기도 한다. 왼손에서 주로 등장하는 반주의 패턴은 반복음이다.

III. 결론

J. C. 바흐의 <두 대의 건반악기를 위한 G major 소나타 Op. 15, No. 5>는 소나타 형식으로 구성된 두 악장 구성을 가지고 있다. 1악장은 두 도막 형식의 소나타 형식이며 2악장은 세부분으로 구분되는 소나타 형식으로, 구성에 있어 약간의 차이를 가지고 있다. 하지만 두 악장 모두 또렷한 제1주제와 제2주제를 가지며 이 요소들은 발전부에서 부분적으로 다시 차용되는 전형적인 고전시대 소나타의 양식을 보여주고 있다. 또한 조성적 관계도 으뜸조와 딸림조가 일반적인 용례에 벗어나지 않게 사용되고 있는 것을 볼 수 있다. 이 두 악장을 연주하는 데에 필요한 기술적 난이도는 높지 않다. 알베르티 베이스, 트릴, 트레몰로와 16분음표 스케일 등이 적절히 어우러져 있는 이 소나타는 중급 레벨의 피아니스트에게 적당한 수준이라 할 수 있다.

음악적 기본 형식에 있어서는 기존의 다른 고전시대 소나타에 비해 특이한 점을 찾기가 힘들다. 그러나 이 곡이 두 대의 피아노를 위한 소나타라는 관점에서 볼 때 이 장르의 특성을 고려한 이상적인 구성들을 찾아볼 수 있다. 두 대의 피아노가 동등한 역할을 하기 위해 J. C. 바흐는 단순히 한 피아노가 선율, 다른 피아노가 반주를 하는 형태가 아니라 주요한 음악적 요소들을 한번은 프리모가, 한번은 세콘도가, 또는 반대의 형태로 연주하도록 두 번씩 반복하고 있다. 또한 한 성부에서 음악적 요소가 시작되면 한마디 간격으로 다른 성부에서 같은 요소를 모방하거나, 두 성부가 하나의 음악적 요소를 대화하듯 주고받는 형태도 자주 찾아볼 수 있다. 이는 J. C. 바흐가 이 작품을 단순히 청자의 입장에서만 작곡을 한 것이 아니라 연주자가 서로 동등한 입장에서 연주를 통해 관계성을 느끼며 음악적 요소들을 즐길 수 있도록 배려했다는 것을 알 수 있다. J. C. 바흐의 <두 대의 피아노를 위한 G major 소나타 Op. 15, No.5>는 이후의 두 대의 피아노를 위한 작품들을 작곡한 모차르트, 클레멘티, 또는 그 이후의 작곡가들에게 이 장르 작품에 대한 지침이 되었다고 볼 수 있다.

참고문헌

- Lee, J. (2004). *Music for two keyboards in England from 1778 to 1801 by J. C. Bach, M. Clementi, J. L. Dussek, and J. B. Cramer*. Unpublished doctoral dissertation, University of Illinois at Urbana-Champaign, IL.

- Maunder, R. (1991). J. C. Bach and the early piano in London. *Journal of the Royal Musical Association*, 116(2), 201-210.
- Newman, S. W. (1972). *The Sonata in the classic era..* New York: W. W. Norton & Company Inc.
- Roe, S. (1982). J. C. Bach, 1735-1782. *Musical Times*, 123, 23-26.
- Roe, S. (1989). *The Keyboard music of J. C. Bach: source problems and stylistic development in the solo and ensemble works.* New York & London: Garland Publishing, Inc.
- Roe, S. (2001). "Johann Christian Bach." *The New Dictionary of Music and Musicians.* In Don Michael Randell (Ed). Cambridge, MA: Harvard Univ. Press.
- Temperley, N. (Ed.) (1986). *The London Pianoforte School 1766-1860: Clementi, Dussek, Cogan, Cramer, Field, Pinto, Sterndale, Bennett and other masters of the pianoforte.* New York: Garland.
- Terry, C. (1929). *John Christian Bach.* London: Oxford University Press.

송지혜 피아노 교육의 철학적인 배경에 대한 연구

I. Introduction: First encounter with the piano and its pedagogy

My interest in piano pedagogy began when my inquisitive questions about performance were answered in studio lessons, in Los Angeles, with the eminent pianist and professor, Kisun Yoon. His teaching sought to impart basic principles of musical interpretation in a way I had never experienced before. The most difficult parts of piano lessons with other teachers consisted in ambiguous explanations that I found hard to understand. Many piano teachers promoted their own musical concepts without, however, presenting the details of either the underlying philosophy or its practical implementation. I needed to get a grasp of the real reasons for following (or not following) such explanations. Without this benefit, I eventually lost interest in practicing the piano.

After studying with Prof. Yoon, however, I found myself acquiring confidence and security in performance. It was surprising to realize how a teacher could change one's musical life and rejuvenate a student's enthusiasm. When I took Dr. M'lou Dietzer's 'piano pedagogy' class at the California State University at Fullerton, I became acquainted with pedagogical reference works like *On Piano Playing* by Georgy Sandor. With them in hand, I could quickly make improvements in both my practicing and teaching. Even though aligning the hands with the arms and body are crucial to piano playing, nobody had taught me as helpfully about these facets as did these books, which provided real insight into solving the physical issues in piano

playing. The more I read of these books, the more deeply I got involved with questions of piano pedagogy.

From attending seminars by Dorothy Taubman, I learned about dealing with physically injured pianists. Taubman, as well as Edna Golansky, explained how the body reacts to musical patterns and provided assurance of how deeply piano playing is related to bodily movement. In the years that followed these classes and seminars, I proceeded to further research the principles of piano playing and came to know what I needed to know in order to design my present pedagogy. When I returned to Korea in 1987 after my American studies, I was fortunate to be able to offer lectures to piano teachers while also continuing to closely observe the work of other piano pedagogues.

I feel that, in the course of over 24 years of discussions with a variety of piano teachers, I have uncovered critical elements of the problems faced by our students. Essentially, these factors derive from difficulties in relaxing the hands, arms, and body in the most appropriate ways. As in any sport or even in dance, all body motions are dependent upon muscle contraction and release. If we can comprehend the hand's structures and their connection with the proper function of the muscles in the hand, wrist, arms, shoulders and back, we should be able to comprehend the proper function and principles of piano playing.

II. The reality that piano teachers face

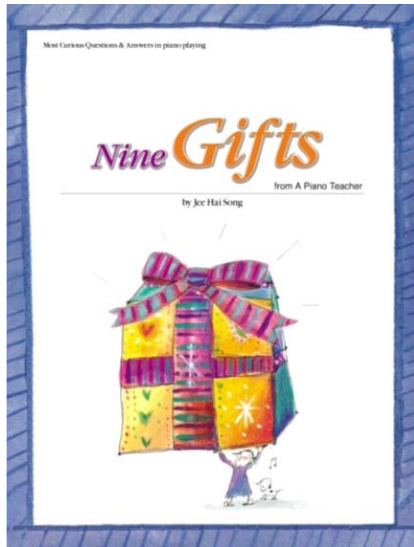
For me as a piano teacher it was heartbreaking to see so many piano students suffer injuries due simply to their unhealthy practice habits. Though they spent many hours practicing, they did not have or find the time to develop full musicianship which, in addition to adequate reading skills, includes the proper training of the musculature as required for the production of a singing tone. After first beginning the piano out of love for the instrument and its music, their technical and musical shortcomings then prevented them from reaching their full artistic potential as creative pianists. In the most serious cases, even professional or career pianists may live with lives burdened by ineffectiveness stemming from physical problems and underdeveloped creativity.

By identifying with the parents who wish to see their children taught the basic foundations of piano playing in a correct manner, and with the piano students who wish to put an end to the waste of precious time resulting from confusion about certain basic matters, I started to create Song's piano method in the hope that these books may be of benefit to all readers.

III. *Nine Gifts from a Piano Teacher*

My book, *Nine Gifts from a Piano Teacher* is a preparation manual that can be used by both teachers and students. In Chapter Three of *Nine Gifts from a Piano Teacher*, p. 38, 'Why do my hands become tense?', I discussed the reasons why many pianists are not aware of the fundamental principles of movement of the hand, and I offered suggestions for countering this unawareness and for preventing the problems to which it gives rise. In as much as we acknowledge the tragedies that result from ignorance about the physiological structure of the hand, we must conclude that knowledge of the fundamental principles of the hands' movement, and of the structures of the arms and hands, should be imparted from the beginning stages of piano study. Naturally, in accomplishing this, skillful pedagogical adaptations for each age group can be devised and supplemented by educational tools appropriate to the different developmental stages (as illustrated, e.g., on pages 29, 42, and 43 of the book).

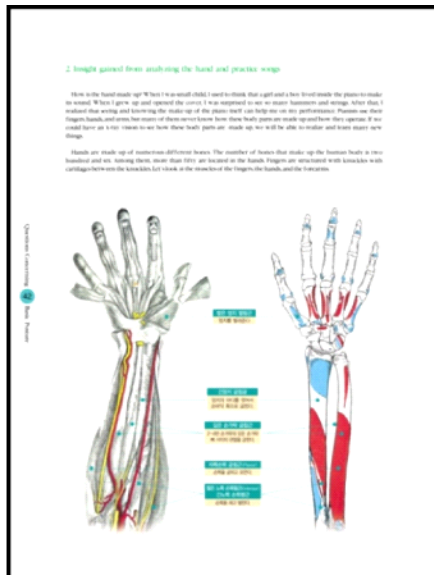
〈Illustration 1〉 Title page of the *Nine Gifts from a Piano Teacher*



〈Illustration 2〉 Pedagogical Advice of Fragile Fingers from the *Nine Gifts from a Piano Teacher*



〈Illustration 3〉 Anatomical Analysis of Fingers and Forearm's Use from the *Nine Gifts from a Piano Teacher*



〈Illustration 4〉 Anatomical reason for the use of thumb placement from the *Nine Gifts from a Piano Teacher*



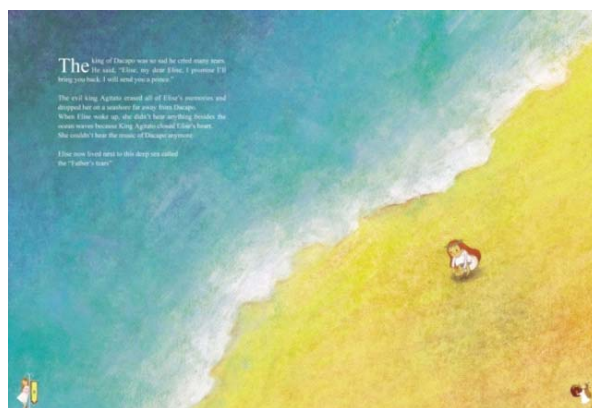
IV. The composition of a 'fairy-tale' piano book and a series of (Song' s) piano method books

How can we piano teachers ensure the continuation of children's piano lessons once they have started? "It is no wonder that many students ... drop out of the instrumental program before the end of the second year of instruction(Grunow, 1999). Making connections between early childhood music and beginning instrumental music. Early Childhood Connections, Fall 1999, p.16. (more in the original dissertation) Grunow indicated in his article that, also, many teachers of beginning instrumental music introduce the details of notation right away and without regard to the particular student's state of readiness(Grunow, 1999). Azzara agrees that children initially come to the piano lessons with an attitude of interest. After finding out, however, that they should not rely on their own ears when playing the piano, but should simply render what is on the page, they may quickly lose interest in pursuing the lessons(Azzara, 2002). (more in the original dissertation) Palmer notes that "as adults play recorded music at different times during the day, children assimilate the music they internalize the sounds of music by experiencing them as part of their environment(Palmer, 1993)."

Second, children move their bodies in synchronization with the music on the recording. Third, instruments are played as accompaniments to various activities. Fourth, the children's non-musical play was accompanied by singing and other musical sounds. Grunow also points out that children should begin singing before receiving any instrumental instruction(Grunow, 1999). "Once children can sing in tune in at least major and minor tonalities...(Grunow, 1999)." The ability to sing entire songs without the lyrics is highly beneficial for the comprehension of "the tonal, rhythmic and expressive aspects"(Grunow, 1999) (more in the original dissertation) The final connection from early childhood education to early piano studies is based on the way in which children learn languages.. Grunow provides useful information about this process. He points out that there are "four sequential vocabularies in language (acquisition): 1.) listening, 2.) speaking, 3.) reading, and 4.) writing(Grunow, 1999). Listening to the speech of others shapes one's own readiness for speaking. It is natural that children do not speak in the beginning. In order to start a conversation, children need to listen to spoken language for "at least a year"(Grunow, 1999). (More in the original dissertation) By examining

the learning of language we gain many insights that are applicable to the learning of music(Grunow, 1999).

In other words, they need to internalize the sound as a prerequisite for realizing that inner vision on the keyboard. We call this “audiation”. This term was coined by Edwin Gordon I would suggest that “audiation” precedes note-reading. Also indicated that “audiation” as ‘the ability of the notes on the page’ in her writing in musical literacy(Payne, 2012). Children who comprehend music are able to audiate; they can listen to music in much the same manner in which they listen to conversation(Grunow, 1999). Making connections between early childhood music and beginning instrumental music(Grunow, 1999). Grunow recommends ‘that piano teachers wait with notation until the child has acquired a substantial listening-repertoire of songs and instrumental pieces(Grunow, 1999).’ Piano learning at first by ear and play is the solution to the “problem” of sustaining children's later interest in instrumental study and performance. An implication of this research is that instrumental teachers can build sequential bridges which lead from listening, singing, and moving to the instrumental executive skills and notation(Grunow, 1999). Grunow points out, that “Music is an aural art. It must be taught from an aural base rather than from a technical or visual base(Grunow, 1999).” Finally, the writer was surprised to find that the practices suggested through current research were already executed in the music education of the 18th and 19th centuries; it makes sense, therefore, that, given their pedagogical practices in the teaching of instruments, the 18th and 19th centuries produced such an abundance of keyboard virtuosi. Gellrich and Sundin(1993) summarized in their article Instrumental Practice in the 18th and 19th Centuries the method of practice for apprenticed students compared to children’s learning patterns. There are had three typical characteristics: It was based on the way children play; in the early lessons, short passages were presented; and music was learned like a mother tongue(Gellrich, 1993). (the full contents were inserted in the original dissertation) To promote the interest of children in reading notes, introducing story books as an aid to musical literacy… Manins suggests that the teaching “of music literacy can benefit from studying, research, debates, practices, and theories pertaining to language literacy(Manins, 2001).”



V. Scales as an integral part of piano playing

Even though the production of a resonant singing tone is one of the main goals of music pedagogy, traditional piano teaching has often been too preoccupied with other matters to deal in depth with the production of sound. For example, students are hard put to think of things like good sound or musical expression if they are too busy reading notes. The Russian emphasis on scale practice was already introduced in America by the famous pedagogue, Rosinna Lhevinne, at the Juilliard School in New York, who was the teacher of my own piano teacher, Kisun Yoon. Madame Lhevinne insisted that Mr. Yoon practice scales every day in various ways in order to master the technical difficulties that might come up. With a same token, prof. Kisun Yun insisted that I practice scales everyday while I am studying with him in 1980s, which inspired me to research the Russian piano pedagogy since then. I have also confirmed with the Russian piano teachers teaching in Korea who trained in St. Petesburg and Moscow about this technical training. Examples from the scale workbooks Solving the Scale Secrets with Ms. Pearl follow.

〈Illustration 8〉 Scale of D major – Scale
 Workbook 2 Solving the Scale Secrets with
 Ms. Pearl, p.18



〈Illustration 9〉 Colors of Key – Sample Page
 Scale Workbook 2, p. 4



1. Characteristics of keys

There is a sizable amount of evidence from a significant number of writers for the belief that keys did signify certain (and more or less definite) moods. (More in the original dissertation) Hector Berlioz terms Eb major as “majestic, soft, grave” Schilling agrees with him, writing “solemnly serious.” As a matter of fact, it bears, in opposition to the glistening E major, a noble, heroic countenance(Steblin,1983). It is worth knowing that many composers, such as “Beethoven, Schumann and Berlioz, made indirect references to the selection of keys in relation to the desired mood(Steblin,1983). This does not mean, however, that all composers have been unanimous with regard to the use of certain keys for certain moods. Steblin says that there are always multiple factors involved in the selection of keys(Steblin, 1983). Discussion of the characteristic differences among keys cannot conclude without reference to the Russian pianist and composer, Alexander Scriabin. Based on his belief that each key represents a specific (visual) color, he eventually created a color-keyboard. Viewing, then, the colors that the different scales produce, one may analyze the different composers' selection and treatment of keys. In descriptions of conversations among Rachmaninoff, Rimsky-Korsakov and Scriabin we are told that Rachmaninoff expressed surprise about the fact that Rimsky-Korsakov and Scriabin were in substantial agreement about the association of musical keys with colors. The two

concurrent, for example, that the key of D major carries a golden-brown connotation(http://en.wikipedia.org/wiki/Alexander_Scriabin). Scriabin's interest - going even beyond the color-to-key association - also involved considering the psychological effects on the audience that arise when sound and color are experienced simultaneously(http://en.wikipedia.org/wiki/Synesthesia_in_art).

In my view, it is nonetheless advisable and useful to expose children, especially for the educational purposes when they are learning the different scales, to the traditionally assumed characteristics of different keys.

In particular, the interest of the students who think scale practice "boring" may be raised to a higher level if the child brings to it a sense of the various emotional expressions of the different keys. These associations can even help, as it were, to 'fertilize' an emotional connection on the part of the students to the key signatures themselves! In consideration of the above, and in aiming to stimulate the children's subconscious minds, each page of the scale workbook has been decorated with a different color based on Scriabin's color-keyboard chart.

VI. Conclusion

While writing this, I have kept in mind the biblical motto of the college I attended, which was "You shall know the Truth, and the Truth shall set you free"(John 8:32). Although I was not entirely clear then about the motto's meaning, its significance is becoming ever more luminous to me as I reflect upon my thirty years of work in piano pedagogy. It is, at least in part, in an attempt to convey this radiant significance that I set out to write pedagogical books.

Bibliography

- Azzara, C. D. (2002). Making connections: Early childhood and beginning piano study. *Early Childhood Connections*, 8(1), 16-27.
- Bamberger, J. (1991). *The mind behind the musical ear*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

- Berman, B. (2000). *Notes from the Pianist's Bench*. New Haven and London: Yale University Press
- Campbell, P. S., & Scott-Kassner, C. (2006). *Music in Childhood: From Preschool through the elementary grades*. Belmont: Thomson Higher Education.
- Chronister, R. (1996). Naming notes is not reading - A sequential approach to music reading. In J. Lyke, Y. Enoch, & G. Haydon (Eds.), *Creative Piano Teaching*, (pp. 69-87), Champaign, IL: Stipes Publishing.
- Enoch, Y. (1996). Private lesson - How to begin. In Lyke, J., Enoch, Y. & Haydon, G. (Eds.), *Creative Piano Teaching*. (pp. 24-28). Champaign: Stipes Publishing.
- Fulghum, Robert. (1989). *All I really need to Know I Learned in Kindergarten*, New York: Ivy Books.
- Gellrich, M. Parncutt, R. (1998). Piano technique and fingering in the eighteenth and nineteenth centuries: Bringing a forgotten method back to life. *British Journal of Music Education Council for Research in Music Education*, 15(1), 5-24.
- Gellich, M., & Sundin, B. (1993). *Instrumental practice in the 18th and 19th centuries*. *Council for Research in Music Education*, 119, 137-145.
- Gembris, H. (2002). The development of musical abilities. In R. Colwell, & C. Richardson (Eds.) *The new handbook of research on music teaching and learning*. New York: Oxford University Press.
- Gordon, E. E. (1971). *Psychology of Music Teaching*. Englewood Cliffs. NJ: Prentice-Hall.
- Gordon, E. E. (1990). *A music learning theory for newborn and young children*. Chicago: GIA.
- Gromko, J. E., & Pooman, A. S. (1998b). The effect of music training on preschoolers; spatial-temporal task performance. *Journal of Research in Music Education*, 46(2), 173-181.
- Grumko, R. (1999). Making connections between early childhood Music and Beninning instrumental music. *Early Childhood Connections*, Fall 1999. 13-24.
- Guerrier, C. L. (1987). *The Physical Aspects of Piano Playing*. New York: Vintage Press.
- Hallen, S. (1998). *Instrumental teaching: A practical guide to better teaching and learning*. Oxford: Heinemann.
- Manins, Stuart. (2001). Developing music literacy through original shared book experiences. *Early Childhood Connections*, 7-15.
- Palmer, M. & W. L. Sims (1993). (Eds.) *Music in prekindergarten: planning and teaching* (pp. 3-5) *Reston, Va. : Music Educators National Conference*.
- Steblin, R. (1983). *A History of Key Characteristics in the 18th and Early 19th Centuries*. Ann Arbor: UMI Reseach Press.
- Sandor, G. (1995). *On Piano Playing*. Boston: Schirmer.

피아노 지도 공개레슨

피아노 지도 공개레슨

W. A. Mozart의 Sonata, K.332 제 3악장

강희진 (이화여자대학교 공연예술대학원)

전문지도자: 이기정 (세종대학교 교수)

M. Clementi의 Sonatina Op.36, No.3 제 1악장

이선아 (중앙대학교 일반대학원)

전문지도자: 권수미 (한세대학교 초빙교수, 이화여자대학교 겸임교수)

L. v. Beethoven의 Sonata Op.2 No. 2 제 1악장

박윤선 (이화여자대학교 공연예술대학원)

전문지도자: 유은석 (이화여자대학교 겸임교수)

L.v. Beethoven의 Sonata Op. 13 제 3악장

신단정 (한세대학교 피아노페다고지 대학원)

전문지도자: 유승지 (한세대학교 교수)

W. A. Mozart의 <Sonata K.332> 제 3악장

I. 작품소개

모차르트 제2기 소나타 중 한 곡인 <K.332 F Major>는 1778년 여름 파리에서 작곡되었다. 전체적으로 규모가 크고 안정된 구성이며, 악상은 차분하지만 단조의 삼입구를 많이 사용하여 변화가 많다(조민정, 2003). 빠름-느림-빠름의 3악장으로 전통적인 소나타 구조를 가지며, 1악장은 F Major, 2악장은 B-flat Major, 3악장은 다시 F Major의 조성을 가진다. 이번에 지도하게 되는 3악장은 특히 기술적으로 수준이 높고 빠른 템포의 소나타 형식인데 전형적인 소나타 형식이 아닌 매우 불규칙한 구조를 가진다(이전영, 2008). 또한 Allegro assai로 F Major로 되어 있으며 6/8박자의 자유롭고 단조의 에피소드가 자주 나타난다. 제시부에서는 제1주제와 제2주제 사이에 종결구와 경과구가 나타나는 것이 특징이며, 발전부는 c minor로 시작하여 다양하게 전조된다. 재현부에서는 제1주제 뒤의 종결구가 원래의 위치에서는 생략되고 곡의 맨 마지막에 연결되어 곡을 끝맺는다. 3악장에서는 빠르고 힘찬 패시지의 제1주제와 여린 단조 선율의 제2주제가 뚜렷이 대조되는데 이는 모차르트 제2기 소나타의 특징을 잘 보여주는 예로 모차르트의 원숙미를 느낄 수 있다(안미자, 2007).

II. 지도목표 또는 발표할 주제 및 내용

1. 매우 불규칙적인 구조를 가진 3악장에서 제1주제와 제2주제에서 나타나는 뚜렷한 대

- 비와 같은 모차르트 소나타의 특징 및 종결구, 경과구 등 각 섹션별로 다양한 분위기 변화를 파악하여 학생이 곡 전체 흐름을 최대한 이해하고 작곡가의 의도를 파악할 수 있게 한다.
2. 손가락뿐만 아니라 신체의 다양한 사용을 통한 테크닉을 제시하면서 질적으로 올바른 소리를 내고 민감하게 자신의 소리를 들으면서 곡을 이해하고 정확히 표현할 수 있게 한다.

Ⅲ. 지도전략

1. 제시부에서 제1주제, 경과구, 종결구, 경과구, 제2주제, 경과구 순으로 전개되는 것을 학생이 파악하고 각 섹션별 분위기와 표현의 변화가 뚜렷하게 나타낼 수 있게 한다. 특히 섹션과 섹션 사이의 흐름이 원활하게 넘어갈 수 있도록 프레이징의 마무리와 타이밍을 익힐 수 있게 한다.
2. 제1주제에서 오른손의 16분음표가 지속적으로 나오는 부분에서 손가락과 손목의 적절한 사용을 제시하여 음들이 단단하고 고르게 소리 날 수 있도록 지도하며, 제2주제의 왼손에서 낮은 손목에서 점차 높은 손목으로 올리면서 계속되는 세 개의 8분음표가 오른손의 선율이 음악적으로 표현될 수 있도록 도와주는 역할을 할 수 있게 지도 한다.
3. 아티큘레이션과 다이내믹을 살려 연주하게 한다.
 - 1) 두 음 슬러에서 낮은 손목과 높은 손목을 사용하여 모차르트 음악의 특성을 잘 보여주는 아티큘레이션을 표현하도록 한다.
 - 2) p-f 대비가 잘 나타나게 표현하도록 하며, 악보에 지시된 다이내믹 표시 이외의 곡 흐름에 맞는 다이내믹을 제시하여 곡을 더 음악적이고 세련되게 표현하도록 지도한다.

참고문헌

- 조민정 (2003). **W. A. Mozart의 피아노 소나타 K.332에 관한 연구**. 석사학위논문, 이화여자대학교 대학원, 서울.
- 안미자 (2007). **피아노 어떻게 배울까**. 서울: 이화여자대학교 출판부.
- 이전영 (2008). **창조적 피아노 교수법**. 서울: 예성출판사.

14:50-15:20 203호

발표 : 이선아 (중앙대학교 일반대학원)

전문지도자 : 권수미 (한세대학교 초빙교수,

이화여자대학교 겸임교수)

좌장 : 전순식 (한세대학교 피아노페다고지 대학원 강사)

M. Clementi의 <Sonatina Op.36 No.3> 제 1악장

I. 작품소개

클레멘티(M. Clementi, 1752-1832)의 작품 36은 모두 6곡으로 구성되었으며 그가 연주계의 제1선에서 물러나 교육에 힘쓸 때 쓰여진 곡으로 1797년에 출판되었다. 'Progressive Sonatinas(단계적 소나티네)'라는 부제가 가리키는 바와 같이 이들 6곡은 순서에 따라 테크닉을 높이며 음악에 대한 표현의 폭을 넓혀 가도록 되어 있다(Jurkowski, 2011). 그 중 <Op. 36 No. 3>의 1악장은 4/4박자, 다장조 곡으로 완벽한 소나타 형식을 취하고 있다. 1주제와 2주제가 매우 대조적인 성격을 보이며 *Spiritoso*(활기 있게)라고 표기되어 있듯이 매우 아름다우면서도 밝고 활기찬 곡이다(Berman, 2008).

II. 지도목표 또는 발표할 주제 및 내용

1. 시각장애인 학생의 교수방법을 고려한 곡 선정, 초건, 지도 시 유의점에 대해 발표한다(박순희, 2005).
2. 다이내믹 표현의 폭이 넓은 부분을 선정하여 교사의 연주를 듣고 다이내믹을 이해한 뒤, 학생이 표현할 수 있도록 한다.

3. 2주제(13마디)부터 프레이징(phrasing)의 흐름을 파악하고 자연스러운 프레이징 처리를 할 수 있도록 한다. 특히, 못갓춘마디에서 마디의 시작과 강박의 위치를 이해하여 표현할 수 있도록 한다.

Ⅲ. 지도전략

1. 교사가 시범 연주를 할 동안, 학생이 다이내믹의 변화를 느끼는 대로 신체를 이용하여 표현해 보고 학생이 다이내믹에 대해 창의적인 생각할 수 있도록 의견을 나누어 본 뒤 직접 연주 할 수 있도록 지도한다.
2. 프레이즈를 시각적으로 이해할 수 없는 시각장애 학생을 고려하여 프레이즈를 소리 로써 경험할 수 있도록 지도한다.
3. 청각에 의해 레슨이 진행되는 시각장애 학생은 마디(measure)와 세로줄(bar line)의 개념이 형성되지 않으므로 못갓춘마디에서 강박의 위치를 이해할 수 있도록 한다(신현동, 2011).

참고문헌

- 박순희 (2005). **시각장애아동의 이해와 교육**. 서울: 학지사.
- 송지혜 (2000). **피아노 선생님이 주는 9가지 선물**. 서울: 세광음악출판사.
- 신현동 (2011). **시각장애인의 피아노 교육에 관한 연구**. 박사학위논문, 한세대학교 페даго지 대학원, 군포.
- 일진서적 편집부 (2005). **월드 스탠더드 소나티네**. 서울: 일진서적출판사.
- 태진미 (2006). **음악영재교육**. 서울: 도서출판 예종.
- Berman, B. (2008). *Notes from the Pianist's Bench*. 김혜선 역. 서울: 도서출판 다리.
- Jurkowski, E. (2011). Clementi's "Progressive sonatinas," op. 36: Sonata semplice or mediating genre between minuet and sonata design? *Intersections*, 31(1), 9-24, 221.

14:50-15:20 208호

발표 : 박윤선 (이화여자대학교 공연예술대학원)
전문지도자 : 유은석 (이화여자대학교 겸임교수)
좌장 : 오상은 (숙명여자대학교 사회교육대학원
피아노페다고지전공 교수)

L. v. Beethoven의 <Sonata Op.2 No. 2> 제 1악장

I. 작품소개

베토벤이 25세이던 1795년에 작곡된 이 소나타는 제 1번과 작곡연대가 같으나 작품 2의 세 곡 중 가장 화려한 효과를 지닌 곡이다. 제 1 소나타와는 대조적으로 자유롭고 화려하며, 밝고 활동적이다(백기풍 외, 1993). 이 곡은 테크닉적인 면에서도 젊음이 느껴지며 여러 음역을 계획적으로 사용하는 등 피아니스트로서의 면모를 볼 수 있으나 악기의 오케스트라적인 사용은 크게 시험하고 있지 않다(Brown 외 1998). 각 악장의 콘트라스트를 강하게 하며 소나타를 보다 짜임새 있는 악곡으로 만들려는 그의 의도가 역력히 보이며 소나타에 혁신적인 변화를 주고자 한 점이 주목할 만하다(백기풍 외, 1993).

1악장 알레그로 비바체의 특징으로 리듬적 요소를 들 수 있는데, 마치 현악 4중주를 위해 작곡된 것처럼 보이는 유니즌의 스케일은 반복적으로 등장하며 화려하고 기존보다 더 넓어진 음역의 건반을 사용한다. 역시 이 곡에서 베토벤은 처음으로 고음부와 저음부 사이의 더 깊이 있는 음색의 변화를 극적으로 표현했다(Brown 외 1998).

악곡은 '제시부-코데타-전개부-재현부-코다'로 구성되어 있는데, 제시부의 제 1주제는 못갖춘마디로 시작해 유니즌의 하행형 프레이즈로 긴장한 느낌을 주며 진행한다. 제 2주제는 규칙적인 딸림조를 채택하지 않고 e단조로 시작하는데, 무언가 새로운 맛을 내고자 뜻을 둔 것으로 볼 수 있다. 제 2주제에서 단조를 썼다는 것은 밝은 제 1 주제의 성격에

대하여 어두운, 전자가 경쾌한 동적인 경향에 대해 침착하고 조용한 느낌이라는 대조를 보여준다. 코데타에서는 전개부로 가기 위한 조바꿈의 준비로 작곡기법상의 기교를 보여주는데 제 1주제의 경과구를 사용한 상승하는 형태로 마무리 짓고 있다.

전개부에서는 제1번의 전개부와 같이 당시로서는 이례적인 광대하면서 교향곡적 부분을 이루며 제 1 주제는 c단조로 처리된다. 반주형태만은 제시부의 제 2주제에 사용된 형태로 등장시킨다. 재현부에서는 으뜸조인 A장조로 돌아가 제 1주제부를 재현시키고 제 2주제는 a단조로 재현하여 제시부와 차별을 둔다. 코다에서는 제시부의 제 1 주제에서 제 2 주제로 들어가는 경과구를 이용해 차차 여리게 연주하며 끝낸다(백기풍 외, 1993).

II. 지도목표 또는 발표할 주제 및 내용

1. 학생이 32분음표와 16분음표, 셋잇단음표 등을 사용한 리듬유형을 이해하여 잘 표현할 수 있게 하고, 그에 담긴 정서를 잘 이해하여 음악을 생동감있게 표현할 수 있게 한다.
2. 왼손과 오른손의 로테이션 학습을 통해 반주부분의 효율적인 연주를 가능하게 하고, 양손의 볼륨 발란스를 섬세하게 듣고 조절하여 잘 표현할 수 있게 한다.

III. 지도전략

1. 소나타형식을 설명하고 악보에서 학생과 함께 조성과 리듬유형에 따라 악곡의 구성을 분석한다.
2. 세가지 리듬유형 32분음표 Unison 스케일, 셋잇단음표, 16분음표 반주패턴의 리듬을 구음으로 익히게 하고 쪼개어 연습, 로테이션 테크닉을 설명함으로써 리듬을 정확하게 표현할 수 있도록 한다.
 - 1) 32분음표 Unison 스케일의 레가토 이음줄 표현을 손목의 높낮이와 관련하여 설명하고 표현할 수 있게 한다 (Sandor, 2010).
 - 2) 셋잇단음표를 쪼개어 연습함으로써 정확하고 고르게 연주할 수 있게 한다.
 - 3) 16분음표 반주 패턴 연주 시 로테이션 테크닉을 사용하여 정확한 리듬으로 멜로디

와 발란스를 잘 맞춰 연주할 수 있게 한다(Sandor, 2010).

3. 양손의 발란스를 잘 듣고 효율적으로 볼륨을 조절할 수 있게 한다.

1) 제 2 주제의 오른손 멜로디를 레가토로 더 풍부하게 노래할 수 있게 한다.

2) 제 2 주제의 왼손 반주 부분을 건반에 더 가까이 위치한 채로 작게 연주하도록 함으로 양손의 발란스를 잘 맞출 수 있도록 한다.

참고문헌

백기풍, 김미경, 이봉기 (1993). **베토벤 32곡의 피아노소나타 전곡 분석과 연주법**. 서울: 작은우리.

Braun R. et al. (1998). *Harenberg Klaviermusikführer*. Mannheim: Meyers Lexikonverlag.

Sandor J. (2010). **온 피아노 플레이잉 On Piano Playing**. 김귀현, 김영숙 역. 서울: 음악춘추사.

14:50-15:20 210호

발표 : 신단정 (한세대학교 피아노페다고지 대학원)

전문지도자 : 유승지 (한세대학교 교수)

좌장 : 이중희 (연세대학교 강사)

L. v. Beethoven의 <Sonata Op. 13> 제 3악장

I. 작품소개

렌츠(W. Lenz)는 그의 책 *Beethoven and His Three Styles*에서 베토벤(1770-1827)의 작품들은 크게 세 시기로 구분하였다(Gillespie, 2007, p. 220). 그 구체적인 시기는 하이든과 모차르트의 작품에 영향을 받은 시기인 1기(1793-1802), 청력 악화로 자살시도를 결심하게 된 이후 12년 동안 자신의 정서적인 상태를 표출하는 구체화의 시기인 2기(1802-1816), 현실로부터 고립되고 건강을 잃어가며 자신의 내면에 집중하게 된 명상의 시기인 3기(1816-1827)로 구분된다(박소연, 2011, p. 23).

베토벤 피아노 소나타 32곡 중 초기(1기) 소나타의 정점을 이루는 대표작인 <Op. 13 ‘비창’(pathetic)>은 1798년부터 1799년에 걸쳐서 작곡된 것으로 추정되는데, 베토벤 자신에 의해 표제가 붙여진 첫 작품이다. 이 곡은 오늘날 단순히 ‘비창’이라고 불리고 있지만 초판 때 쓰여진 ‘비창적 대 소나타’(Grand Sonata Pathétique)라는 것이 본래 명칭이고, 베토벤의 친구이자 후원자였던 카를리히노프스키 후작(C. Lichnowsky, 1756-1914)에게 헌정되었다(김신애, 2003, p. 13).

제1악장은 *Grave, Allegro di molto e con brio*의 빠르기를 가지고, c minor, 4/4박자의 곡으로 소나타 형식으로 구성되며 *Grave*의 도입부는 발전부와 코다에도 축소되어 등장한다. 제2악장은 *Adagio Cantabile*의 빠르기를 가지고, A b Major, 2/4박자의 곡으로 론도 형식(A-B-A'-C-A''-Coda)으로 구성되어 있다. 제3악장은 *Allegro*의 빠르기를 가지고, c minor

조성에 기초한 2/2박자 곡으로 전형적인 론도 형식(A-B-A'-C-B-A''-Coda)으로 구성되어 있다. 각 악장들은 주제가 서로 연관성을 가지고 있어 전체 악장에 통일감을 주고 있고 제 3악장에서 제1, 2악장의 주제를 재현함으로써 표제의 성격을 효과적으로 드러내고 있다.

II. 지도목표

1. 2분의 2박자가 가지는 음악적인 성격을 이해하고, 아나크루식 프레이즈(anacrusis phrase)를 자연스럽게 몸에 익혀 연주할 수 있도록 한다.
2. 론도형식을 이해하고, 주제를 정확히 파악하여 주제의 반복과 대조를 효과적으로 표현할 수 있도록 한다.
3. 변화되는 악곡 안에서 일어나는 다양한 리듬의 변화를 느낄 수 있도록 도와주고, 프레이즈에 따른 다이내믹 변화를 음악적으로 표현할 수 있도록 하고, 화성의 변화에 따라 일어나는 음색의 변화를 다양한 색채감을 가지고 연주할 수 있도록 한다.
4. 고전 소나타의 특징을 훼손하지 않는 범위 내에서 페달을 적절히 사용하도록 한다.

III. 지도전략

1. 박자: 2분의 2박자와 4분의 4박자의 차이를 지휘 해보면서 몸으로 이해한 후에 아나크루식 프레이즈의 시작을 역시 2분의 2박자 지휘를 해보며 호흡한 후 미리 준비해서 들어갈 수 있도록 도와준다.
2. 형식: 전형적인 론도형식으로 이루어진 이 곡의 구성을 좀 더 간단한 론도 형식으로 작곡되어진 다른 곡의 예를 들어 설명해 주면서 이해가 쉽도록 도와주고, 주제와 주제 사이의 경과구마다 에피소드를 넣어 변화되는 부분을 확실히 느끼며 연주할 수 있도록 해준다.
3. 리듬: 4분음표를 기준 박으로 리듬치기 해주면서, 8분음표 두 개에서 셋잇단음표로 변화하는 부분의 리듬이 흐트러지지 않으면서 일정한 템포로 셋잇단음표를 고르게 연주할 수 있도록 한다.
4. 프레이즈: 신체의 에너지를 잘 사용하여 다이내믹을 표현하고, 프레이즈의 자연스러

운 연결과 호흡을 할 수 있도록 한다. B부분 마디33부터 셋잇단음표 선율이 계속적으로 등장하며 상성부와 하성부에서 번갈아가며 나와 대화하는 듯한 표현을 하도록 스토리를 엮어 상상하며 연주할 수 있도록 도와준다.

5. 조성: A 부분과 B부분을 잇는 연결구에서 c minor에서 E b Major로 전조되었다가 다시 B부분에서 E b-e b-E b으로 변화하는데, minor와 Major의 분위기와 색채를 느끼며 화성의 변화를 생각하며 연주할 수 있도록 도와준다.
6. 페달: 아르페지오 반주부분에서 음악의 균형을 깨지 않게 페달사용을 자제하도록 한다.

참고문헌

- 김신애 (2003). **L. v. Beethoven Piano Sonata Op. 13 “Pathétique”의 분석 연구**. 석사학위논문, 건국대학교 대학원, 서울.
- 박소연 (2011). **Beethoven piano sonata op. 57 <Appassionata>의 분석 연구**. 석사학위논문, 추계예술대학교 대학원, 서울.
- Gillespie, J. (2007). **피아노 음악**. 김정임 역. 대구: 계명대학교출판부.

주제발표 II

주제발표

II

Perfectionism and Enjoyment: Can They Go Together?

Dr. William Westney (Texas Tech University)

15:30-16:30 아트홀

발표 : Dr. William Westney (Texas Tech University)

지정토론 : 김지언 (배화여대 교수),

김성은 (명지대 문화예술대학원 강사),

권미혜 (서원대학교 교수)

통역 : 곽준영 (중앙대학교 강사)

Perfectionism and Enjoyment: Can They Go Together?

It's easy to get the idea that the enjoyment of playing classical piano pieces will only come later, after lots of hard and repetitious work. The idea that enjoyment is something we have to earn. We think of music study as primarily a good "discipline."

There is some truth to this! But I think it's also very nice to think about how enjoyment and our pursuit of perfection can go hand-in-hand from the very beginning.

Research findings are beginning to show the benefits to the brain of practicing that is focused and realistic - what some are calling "deliberate practice." When you set goals for yourself that are challenging in the right way, and you are solving one small problem after another, the brain produces a substance called "myelin" which (in very simple terms) encases the neural pathways and helps us remember what we have achieved. The most well-known link between challenges and pleasure is the concept of "Flow" as developed by Mihaly Csikszentmihalyi. This says that when our skills are being challenged just enough, we enter into a state of such total absorption in what we are doing that we forget everything else and experience moments that flow together blissfully.

The key to these enjoyable benefits is to figure out what we mean by "perfect" - if perfect playing is our goal, at what point in our practicing should we try to be perfect?

Conventional wisdom presents a sort of a computer model, what we used to call “Garbage IN, Garbage OUT.” This leads people to think (as many traditional piano books actually say) that we should avoid mistakes at all costs when practicing a piece. If that really worked, I wouldn’t be standing here giving this talk! The sad thing is that we think it’s **supposed** to work, so we blame ourselves when results fall short.

I remember agonizing about this in my teens, while deciding whether or not to try to have a life as a professional performer. How could it be that I could play things so easily and reliably in the practice room, yet have all these new struggles during a performance - even a small performance for two or three people? How could that happen with pieces I “knew” so well? I decided that my practicing just wasn’t getting to the heart of things, that I needed practice techniques that were much more honest, penetrating, and effective. That required some real re-thinking.

If we look outside the realm of music study, we can see that so much of the exciting learning in our lives takes place because we expect mistakes, we embrace them, and we make brilliant use of them.

Examples:

- (1) learning to ride a bicycle: there is a real philosophy at the heart of this, and every child understands the philosophy. “Only when I am willing to fall down, to make my honest and genuine mistakes, will I discover the wonderful breakthrough of learning how to ride a bicycle.”
- (2) babies learning how to sit up, walk, feed themselves, talk, etc. They make lots of mistakes, enthusiastically and without any embarrassment, shame, or discouragement. They are focused and persistent. Every mistake is useful. Consequently, they master skills thoroughly and very quickly.

I call the honest wrong note “perfect” because it has a very specific job to do, a message to impart, and it does it perfectly - in a well-focused and clear way. The wrong note provides evidence of exactly what we should work on and improve. The wrong note lets the body talk

to the mind about what sort of help it would most like to have.

The whole process is enjoyable because it is interesting and guilt-free.

I have been part of a research team recently, conducting an experiment about teaching and using advanced technology to measure what happened when pianists played the same piece in two different ways: (1) “Correct” mode, and (2) “Enjoyment” mode. We wanted to see if just having the idea in mind of “enjoying themselves” students end up playing the piano in a more flowing, free, and technically coordinated way. These videos will be shown.

When we practice without the constant enforcement of perfection, it frees us in body and mind, makes us more trusting and secure, and eventually allows our performing to be more spontaneous, creative, and “in the moment.”

완벽함과 즐거움: 두 가지를 동시에 얻을 수 있을까?

순수 클래식 작품을 연주하면서 얻을 수 있는 즐거움은 많은 노력과 반복적인 연습이 이뤄진 후에 얻을 수 있다는 것은 우리 모두 알고 있다. 음악 주는 즐거움을 얻기 위해 우리는 그에 상응하는 노력을 해야 한다. 우리는 음악 공부란 좋은 ‘훈련’이어야 한다고 우선적으로 생각한다. 어느 정도는 사실이다! 그러나 아주 초기 단계부터, 어떻게 음악의 즐거움과 완벽함을 동시에 추구할 수 있을까를 고려하는 것 또한 매우 중요하다고 생각한다.

‘사려 깊은 연습’이라 불리기도 하는, 목표가 뚜렷하며 현실적인 연습이 두뇌에 어떤 좋은 영향을 주는가에 관한 연구결과가 발표되기 시작했다. 관련 연구에 따르면, 스스로 자신의 목표를 정하고, 올바른 방법으로 문제를 해결하는 과정을 겪게 되면, 뇌는 신경 섬유의 축색(軸索)를 둘러싸고 있는 “미엘린”이라고 불리는 물질을 생성하게 된다. 이 물질은 우리가 어떠한 성공적인 성과를 이뤄내었는지를 기억하고, 이와 관련된 신경 통로에 저장하게 된다. 도전과 즐거움의 연관관계를 이르는 가장 유명한 개념으로는 미하일 칙센트마이어의 ‘플로우(flow)’가 있다. (우리나라에서는 ‘몰입’이라 번역되어 출판된 그의 대표저서의 제목이기도 하다. - 역사 주) 그는 우리에게 적절한 수준의 기술적 어려움이 주어질 경우, 우리는 무엇을 하는지를 잊어 버리고, 성공적인 성과를 이루기 위하여 모든 것이 하나로 몰입되는 행복한 과정을 겪을 수 있다고 밝히고 있다.

이러한 즐거운 혜택을 받는 열쇠는 우리가 이야기하는 ‘완벽함’을 어떻게 해석하느냐에 달려있다. 만약 완벽한 연주가 목표라면 연습하는 과정에서 어떠한 점이 완벽하게 되도록 노력해야 할까?

학습과정에 대한 일반적인 이론들은 마치 우리가 사용하는 컴퓨터의 정보 입출력 방식처럼 “휴지통에 넣기, 휴지통에 버리기”와 같은 기계적인 방식으로 지식을 습득한다고 설명한다. 이러한 사실은 연습을 할 때 실수를 하지 않기 위하여 어떠한 노력과 반복을 감수해야 한다고 주장하는 근거가 된다. (실제 많은 기존 교재들의 주장이다). 그러나 이와 같은 접근 방법과 시도가 실제로 효과가 있었다면, 필자의 주장은 아무런 의미가 없을 것이

다. 유감스럽게도 아직도 많은 사람들이 이러한 시도가 유효하다고 생각하고, 결과가 만족스럽지 못한 현실을 경험하면서 스스로를 자책하고 있다.

필자의 십대 시절 역시 이와 유사한 어려운 문제로 전문 연주자로의 길을 선택하지 못하고 고민하였음을 기억한다. 연습실에서는 너무나도 쉽고 자신 있게 연주하였지만 실제로 연주를 하는 동안 예상하지 못했던 새로운 문제를 경험하였다. ‘2~3명의 소수 관객 앞에서 긴장하고 실수하고 있는 상태를 어떻게 해결해야 하는가? 스스로 충분히 준비되었다고 믿었던 작품을 연주하면서 발생하는 난처한 상황과 결과를 어떻게 받아 들어야 하는가?’

필자는 그 동안의 연습방법이 문제에 본질에 다가가지 못했고, 따라서 훨씬 더 솔직하고, 신랄하며 효과적인 연습의 기술이 필요하다고 판단했다. 여기에는 진정한 사고의 전환이 필요했다.

우리가 음악 학습의 영역 밖으로 시선을 돌려보면, 우리 삶에는 훨씬 더 많은 흥미로운 학습이 있음을 볼 수 있는데, 그 이유는 우리가 (이 과정에서) 실수가 있으리라는 것을 예상하고 이를 받아들이며 나아가 이것을 훌륭하게 이용하고 있기 때문이다.

다양한 예

- (1) 자전거 타기 배우기: 자전거 타기를 배우는 것을 통해 모든 학생들이 우리가 이야기하고자 하는 교육 철학의 본질을 이해할 수 있을 것이다. 오직 내가 기꺼이 넘어지고 제대로 된 실수를 해야만 여기에서 멋진 돌파구를 발견하고 자전거 타는 방법을 터득할 수 있다.
- (2) 아기들이 일어서고, 걷고, 음식을 먹고, 이야기하는 것을 배우는 것에 몰입하면서 수많은 실수를 하게 되는데 되는데 아기들은 어떠한 수치심, 당황스러움, 또는 실망을 가지지 않는다. 그들은 문제 해결에 집중하고 어려움을 견디어 낸다. 다양한 실수의 경험은 기술을 익히는데 유용하게 작용한다. 결과적으로 아이들은 실수를 통하여 필요한 동작들을 완벽하게 그리고 동시에 매우 빠르게 익혀나간다.

필자는 진정한 실수로 발생한 잘못된 음을 “완벽”이라고 부른다. 실수는 구체적으로 어떠한 연습이 필요한지에 대한 메시지를 완벽하게 - 확실한 목표와 명확한 방식으로- 전달하는 특별한 역할을 하기 때문이다. 잘못된 음은 우리가 무엇을 연습해야 하고 어떤 부분을 향상시켜야 할지 명확한 방향을 제시해 준다. 잘못된 음은 몸이 마음에게 어떤 종류의 도움을 가장 원하는지를 일깨워준다. 이 모든 과정은 재미있을 뿐만 아니라 실수에 대한

죄책감으로부터 자유롭기 때문에, 우리가 충분히 즐길만한 과정이다.

최근 필자가 속해있는 연구팀은 피아노 지도에 관한 실험을 실시하였다. 실험은 동일한 작품을 연주하는 피아노 연주자가 (1) 정확한 연주, (2) 즐기는 연주라는 각기 다른 연주 목표를 위해 연주하면서 발생하는 다양한 상황들을 최신 기술을 활용하여 측정하였다. 연구팀은 잠재적으로 “스스로 즐기려는” 생각을 하는 것만으로도 학생들이 유려하고, 자유롭고, 그리고 기술적으로도 잘 조화된 방법으로 연주할 것이라는 가정을 확인하고자 하였다. (관련 내용은 비디오를 통하여 확인할 수 있다)

완벽함에 대한 강박관념 없이 지속적으로 연습한다면, 우리의 몸과 마음은 자유로워질 것이며, 매 순간 보다 자연스럽게, 창의적인 연주가 가능하도록 스스로를 믿고 확신에 찬 연주를 하도록 만들 것이다.

(번역: 곽준영)

2014년 제 6회 한국피아노교수법학회 학술대회 개최에 도움을 주신 분들

2014 KAPP 회장단

- ▶ 정완규 (한국피아노교수법학회 회장)
- ▶ 박지원 (한국피아노교수법학회 부회장, 공연예술분과위원장)

2014 KAPP 학술대회 프로그램 담당위원 명단

- ▶ 박준영 (기조연설, 주제발표 총괄, 번역 및 통역)
- ▶ 이중희 (구두발표, 포스터세션 총괄)
- ▶ 권수미 (피아노 지도자 레슨 총괄)
- ▶ 조원희 (렉처리사이트 총괄)

2014 KAPP 학술대회 진행위원 명단

- ▶ 이중희 (학술분과부위원장)

김다해라, 권미혜, 김성신, 노진아, 유은영, 윤소윤, 이재완, 이정아,
이정혜, 이주용, 정민경, 정혜원, 최은영, 하승민, 홍보원, 황지혜(가나다 순)

▶ 2014 KAPP 학술대회 구두발표, 포스터세션 심사위원 명단

- ▶ 김지언, 배수영, 심선혜, 이소현, 이중희, 정선호, 정지영, 최소영(가나다 순)

▶ 2014 KAPP 학술대회 학술자료집 편집위원 명단

- ▶ 이주혜 (학술자료집 편집 총괄)

권미혜, 안인모, 유순영(가나다 순)

2014년 제6회 한국피아노교수법학회 학술대회

인 쇄 | 2014년 5월 15일

발 행 | 2014년 5월 15일

발행인 | 정 완 규

발행처 | 한국피아노교수법학회 학술분과

홈페이지 | www.pianopedagogy.or.kr

펴낸곳 | 도서출판 한학문화
