

2013년 제5회 학술대회

효율적인 피아노교수법의 다양한 접근

한국 피아노 교수법 학회

The Korean Association of Piano Pedagogy

| 일 정 표

2013년 제5회 학술대회

한국피아노교수법학회

09:00-09:30	등록 및 커피 타임		
09:30-09:55	개회사 학술대회 연혁 및 인사말	정완규 회 장 (중앙대) 김신영 학술분과위원장 (국립목포대)	
10:00-10:15	기조연설	How Professional Associations Positively Impact Our Musical Future	Dr. Reid Alexander (University of Illinois) 통역 이주혜 (건국대)
10:20-11:20	주제발표 I	Connection and Flow: Practical Ideas to Promote Students' Awareness, Efficiency, and Readiness for Performance	Dr. Christos Tsitsaros (University of Illinois)
		지정토론 권미혜 (서원대)·정지영 (세종대) 통역 이주혜 (건국대)	
11:30-12:00	구두발표 I	기초 피아노 교본에서의 테크닉 지도방안과 활용법	최태연 (예술 교육실장) 좌장 금혜승 (백석대)
		2012년 한국 음악대학 피아노전공 졸업연주 레퍼토리에 대한 연구	하에라 (한세대 일반대학원) 좌장 유승지 (한세대)
		국내 피아노페다고지전공 석사학위논문 연구주제 조사연구	권수미 (한세대, 이화여대) 좌장 김성은 (명지대 문화예술대학원)
		영국 왕립음악대학 연합회: 주요활동의 유기적 관계와 총체적 음악교육	양운정 (Royal College of Music) 좌장 김신영 (국립목포대)
12:00-12:30	중 식		
12:30-13:00	포스터 세션	체르니 100번 연습곡의 연주기술 분석	권수미 (한세대, 이화여대)
		셀로니우스 몽크 (Thelonious Monk)의 작품 분석을 통한 생애와 즉흥연주 기법 연구	오세란 (백석예술대)
		달크로즈 교수법을 응용한 유아기 피아노 학습방법 연구 - 피아노 어드벤처를 중심으로 -	송경화 (숙명여대 사회교육대학원)
		동화를 활용한 유아의 창의적 음악활동 학습방법 - 샘여름을 중심으로 -	이안나, 조진경 (숙명여대 사회교육대학원)

12:30-13:00	포스터 세션	중급학습자를 위한 난이도에 따른 변주곡 문헌의 교수학적 접근 - Jane Magrath의 'The Pianist's Guide to Standard Teaching and Performance Literature'를 중심으로 -	김경희 (이화여대 공연예술대학원)	아트홀
		「F. Chopin Ballade, Op.52」를 녹음한 명 피아니스트들의 연주시간 조사와 Tempo Rubato 영향	김예지 (이화여대 공연예술대학원)	
		시각 장애인을 위한 피아노 교수법의 제안	박민재 (이화여대 공연예술대학원)	
		음악전공 대학생들의 연주불안 실태와 극복방안을 위한 문헌 고찰	이지영 (이화여대 공연예술대학원)	
		피아노 연주를 위한 효과적인 암보 방법 연구 - 'Mental Play'를 중심으로 -	최금화 (이화여대 공연예술대학원)	
		피아노 지도 방법의 다양성과 변화의 필요성	박지숙 (중앙대 일반대학원)	
		야마하 피아노 교재의 주제별 특징 분석을 통한 피아노 교수법적 제안	김단하, 김혜진, 오소영, 원소연, 하예라, 황영미 (한세대 일반대학원)	
13:10-13:40	피아노 지도 공개레슨	C. Debussy 'Children's Corner' 1. Doctor Gradus ad Parnassum	김현진 (명지대 문화예술대학원) 김성은 (명지대 문화예술대학원) 작장 박수현 (연세대)	202호
		W.A. Mozart 12 Variations in C Major, K.265	박민재 (이화여대 공연예술대학원) 권수미 (한세대, 이화여대) 작장 박부경 (목원대)	203호
		L.v. Beethoven Sonata, Op.14 No.2 1악장	조니영 (가천대 대학원) 양 지 (중앙대) 작장 박지원 (나사렛대)	208호
		L.v. Beethoven Bagatelle, Op.33 No.6 in D Major	조혜란 (한세대 일반대학원) 김신영 (국립목포대) 작장 백정엽 (서울종합예술학교)	210호
13:50-14:20	구두발표 II	19세기 낭만주의 작곡가 쇼팽, 리스트, 브람스의 Character Piece에 대한 고찰	손선호 (University of Maryland) 작장 조원희 (나사렛대)	202호
		쇼팽 마주르카의 모태를 찾아서: 16세기 마주르카의 기원, 특징에 관하여	조선주 (서경대) 작장 이정운 (백석예술대)	203호

13:50-14:20	구두발표 II	19세기 피아노 음악, 어떻게 효과적으로 가르쳐야 하나: 리스트 B minor 소나타 연구	이정은 (상명대) 좌장 이중희 (연세대)	208호
		두뇌연구를 적용한 피아노교수법	김정수 (Northern Illinois University) 좌장 권수미 (한세대, 이화여대)	210호
14:30-15:00	구두발표 III	윤이상, 상처입은 용: 'Interludium A'에 나타난 주요음(Hauptton) 기법	조아란 (목원대) 좌장 배수영 (동아대)	202호
		프레스코발디의 토카타 연주법에 관한 고찰	허소희 (대구예술대) 좌장 전순식 (성결대)	203호
		초급과정에서 초기 고급과정을 위한 현대 피아노 작품	장혜지 (Texas Tech University) 좌장 오상은 (숙명여대)	208호
		벤자민 리스(Benjamin Lees)의 피아노 독주곡, 거울들(Mirrors)의 표현기법 연구	윤수현 (Kennesaw State University) 좌장 김신영 (국립목포대)	210호
15:10-16:10	주제발표 II	Warming Up at the Piano with Short, Symmetrical Exercises: Ergonomic Ideas from Chopin's "Sketches For a Method"	Dr. Christos Tsitsaros (University of Illinois)	
			지정토론 김지언 (배화여대)·정선호 (가천대) 통역 이주혜 (건국대)	
16:20-17:10	λεκτ 리사이틀	야상곡의 원류를 찾아서	강의: 김성은 (명지대 문화예술대학원)	아트홀
		John Field Nocturne, No.12 in G Major Nocturne, No.13 in D Minor	김유정 (나사렛대)	
		F. Chopin Nocturne, Op.9 No.2 in Eb Major Nocturne, Op.posth. in C # Minor	조선주 (서경대)	
		F. Chopin Nocturne, Op.62 No.1 in B Major	김주연 (가천대)	
		G. Faure Nocturne, Op.33 No.3 in Ab Major	이강희 (백석여대)	
17:15-17:30	폐회식			

| Contents

기조연설

- How Professional Associations Positively Impact Our Musical Future 3
Dr. Reid Alexander (University of Illinois), 통역 : 이주혜 (건국대)

주제발표 I

- Connection and Flow: Practical Ideas to Promote Students' Awareness, Efficiency, and Readiness for Performance 11
Dr. Christos Tsitsaros (University of Illinois), 통역 : 이주혜 (건국대)

포스터 세션

- 체르니 100번 연습곡의 연주기술 분석 21
권수미 (한세대, 이화여대)
- 셀로니오스 몽크 (Thelonious Monk)의 작품 분석을 통한 생애와 즉흥연주 기법 연구 .. 29
오세란 (백석예술대)
- 달크로즈 교수법을 응용한 유아기 피아노 학습방법 연구
- 피아노 어드벤처를 중심으로 - 37
송경화 (숙명여대 사회교육대학원)
- 동화를 활용한 유아의 창의적 음악활동 학습방법 - 셈여림을 중심으로 - 43
이안나, 조진경 (숙명여대 사회교육대학원)

□ 중급학습자를 위한 난이도에 따른 변주곡 문헌의 교수학적 접근 (Jane Magrath의 ‘The Pianist’s Guide to Standard Teaching and Performance Literature’를 중심으로)	51
김경희 (이화여대 공연예술대학원)	
□ 『F. Chopin Ballade, Op.52』를 녹음한 명 피아니스트들의 연주시간 조사와 Tempo Rubato 영향	61
김예지 (이화여대 공연예술대학원)	
□ 시각 장애인을 위한 피아노 교수법의 제안	75
박민재 (이화여대 공연예술대학원)	
□ 음악전공 대학생들의 연주불안 실태와 극복방안을 위한 문헌 고찰	81
이지영 (이화여대 공연예술대학원)	
□ 피아노 연주를 위한 효과적인 암보 방법 연구 - ‘Mental Play’를 중심으로 -	91
최금화 (이화여대 공연예술대학원)	
□ 피아노 지도 방법의 다양성과 변화의 필요성	99
박지숙 (중앙대 일반대학원)	
□ 야마하 피아노 교재의 주제별 특징 분석을 통한 피아노 교수법적 제언	105
김단하, 김혜진, 오소영, 원소연, 하예라, 황영미 (한세대 일반대학원)	

피아노 지도 공개레슨

□ C. Debussy ‘Children’s Corner’ 1. Doctor Gradus ad Parnassum	115
김현진 (명지대 문화예술대학원), 전문지도자 : 김성은 (명지대 문화예술대학원), 좌장 : 박수현 (연세대)	
□ W.A. Mozart 12 Variations in C Major, K.265	119
박민재 (이화여대 공연예술대학원), 전문지도자 : 권수미 (한세대, 이화여대), 좌장 : 박부경 (목원대)	

- L.v. Beethoven Sonata, Op.14 No.2 1악장 121
 조나영 (가천대 대학원)
 전문지도자 : 양 지 (중앙대), 좌장 : 박지원 (나사렛대)
- L.v. Beethoven Bagatelle, Op.33 No.6 123
 조혜란 (한세대 일반대학원)
 전문지도자 : 김신영 (국립목포대), 좌장 : 백정엽 (서울종합예술학교)

구두발표 I

- 기초 피아노 교본에서의 테크닉 지도방안과 활용법 127
 최태연 (예술 교육실장), 좌장 : 금혜승 (백석대)
- 2012년 한국 음악대학 피아노전공 졸업연주 레퍼토리에 대한 연구 137
 하예라 (한세대 일반대학원), 좌장 : 유승지 (한세대)
- 국내 피아노페даго지전공 석사학위논문 연구주제 조사연구 145
 권수미 (한세대, 이화여대), 좌장 : 김성은 (명지대)
- 영국 왕립음악대학 연합회: 주요활동의 유기적 관계와 총체적 음악교육 153
 양윤정 (Royal College of Music), 좌장 : 김신영 (국립목포대)

구두발표 II

- 19세기 낭만주의 작곡가 쇼팽, 리스트, 브람스의 Character Piece에 대한 고찰 163
 손선호 (University of Maryland), 좌장 : 조원희 (나사렛대)
- 쇼팽 마주르카의 모태를 찾아서: 16세기 마주르카의 기원, 특징에 관하여 171
 조선주 (서경대), 좌장 : 이정윤 (백석예술대)

- 19세기 피아노 음악, 어떻게 효과적으로 가르쳐야 하나: 리스트 B minor 소나타 연구 ··· 177
이정은 (상명대), 좌장 : 이중희 (연세대)
- 두뇌연구를 적용한 피아노교수법 185
김정수 (Northern Illinois University), 좌장 : 권수미 (한세대, 이화여대)

구두발표 III

- 윤이상, 상처입은 용: 'Interludium A'에 나타난 주요음(Hauptton) 기법 191
조아란 (목원대), 좌장 : 배수영 (동아대)
- 프레스코발디의 토카타 연주법에 관한 고찰 199
허소희 (대구예술대), 좌장 : 전순식 (성결대)
- 초급과정에서 초기 고급과정을 위한 현대 피아노 작품 207
장혜지 (Texas Tech University), 좌장 : 오상은 (숙명여대)
- 벤자민 리스(Benjamin Lees)의 피아노 독주곡, 거울들(Mirrors)의 표현기법 연구 215
윤수현 (Kennesaw State University), 좌장 : 김신영 (국립목포대)

주제발표 II

- Warming Up at the Piano with Short, Symmetrical Exercises: Ergonomic Ideas from Chopin's "Sketches For a Method" 227
Dr. Christos Tsitsaros (University of Illinois), 통역 : 이주혜 (건국대)

기조연설

기조 연설

How Professional Associations Positively Impact Our Musical Future
Dr. Reid Alexander (University of Illinois), 통역: 이주혜 (건국대)

10:00-10:15 아트홀

발표 : Dr. Reid Alexander (University of Illinois)

통역 : 이주혜 (건국대)

How Professional Associations Positively Impact Our Musical Future

What a wonderful honor it is to again be with you at this conference! I was elated to receive the invitation to return to Korea and be here with you today. I congratulate all the officers of the Korean Association for Piano Pedagogy for their hard work organizing this important event.

I have selected as the title for this brief talk:

How Professional Associations Impact Our Musical Future

Why this title? First, let me take you back in time. Thirty-four years ago, in 1979, I was honored to speak at the very *first* piano pedagogy conference in the United States, in Liberty, Missouri. The visibility of that single presentation was significant in helping launch my career as a university teacher. To borrow from the title of this talk, *that Conference impacted my musical future.*

Professional associations help us in so many ways. When preparing for this moment, I did a survey of music associations in the United States and found over 250 such groups. There are music associations devoted to virtually every music sub-discipline and every musical instrument including Accordion! How does the annual meeting of the *Korean Association for Piano Pedagogy* make a difference in our lives?

1. New ideas about how to teach music are shared.
2. New compositions are heard.
3. Ideas about music curricula are either shared or developed.
4. A national forum is provided for younger teachers to present and become known professionally.
5. Performances are heard and papers presented.
6. International dialogue and views are exchanged with guests.
7. Proceedings are published to record the achievements of each annual conference.
8. And most importantly, personal friendships and professional ties are renewed.

This national Association is itself a teacher. A conference teaches us how to work together to reach common goals and to discover how we can become better teachers and performers.

Two years ago, I mentioned that the future of piano teaching begins with each new day. How we teach and motivate our students is so important. Every piano lesson and music class we teach is an adventure in musical performance as well as arts education. This professional Association facilitates this process. A noble goal should be to advance teaching excellence at all levels, beginning through advanced, and for pianists who teach in different settings - preschool through collegiate.

I remain supremely conscious of the musical and pianistic talent in this country. I am confident this professional Association, founded in 1998, with its talented membership, hard working sub-committees and excellent cadre of officers led by Professor Chung, will continue to flourish. The Korean Association for Piano Pedagogy is helping shape piano teaching in this country and over time will influence individuals who embark on a teaching career. Whatever role piano pedagogy conferences play in the future professional guidance of pianists and musicians our individual responsibility is to be an active participant and contributor. This Association is an active force in keeping music and the arts at the forefront of Korean society and is an organizational model that other countries can emulate.

I eagerly look forward to the sessions today. I am so very excited to hear your featured artist, my wonderfully talented colleague, Dr. Christos Tsitsaros. I know you will learn much from him today as I have over the years.

I hope to personally meet you during the conference.

“Kam sa Hab ni da”

Sincerely,

Reid Alexander, Professor of Music

School of Music, University of Illinois at Urbana-Champaign, USA

전문 단체가 우리의 음악적 미래에 어떤 영향을 미치는가

이 학술대회에서 여러분과 함께하게 되는 영광을 누리게 되어 기쁩니다. 저는 한국에 다시 돌아와 오늘 여러분과 이 자리에 함께 해달라는 초대장을 받고 매우 고무되었습니다. 이 중요한 행사를 개최하기 위해 노고를 아끼지 않은 한국피아노교수법학회의 모든 위원들께 축하의 말씀을 드립니다.

저는 오늘의 기조연설을 위한 제목을 선정해보았습니다.

전문 단체가 우리의 음악적 미래에 어떤 영향을 미치는가.

왜 이 제목을 선택했을까요? 먼저, 과거의 어느 시점으로 돌아가보도록 합시다. 34년 전인 1979년, 저는 미국 미주리주의 리버티에서 미국 최초의 피아노 교수법 학술대회에서 발표를 하는 영광을 누렸습니다. 그 한번의 발표는 대학의 선생으로서 사회생활을 시작하는데 있어 중요한 시야를 열어주었습니다. 이 기조연설의 제목을 빌어 이야기하자면 “학술대회가 저의 음악적 미래에 큰 영향을 주었습니다.”

전문 단체는 많은 방식으로 도움을 줍니다. 이 순간을 준비하는 동안, 미국의 음악단체들에 대한 조사를 했고, 250개 이상의 단체를 찾았습니다. 여기에는 사실상 모든 세분화된 음악적 분야와 아코디언을 포함한 모든 악기들에 관련된 음악 단체들이 있습니다. 매년 개최되는 한국피아노교수법학회의 모임은 우리의 삶에 어떤 변화를 가져올까요?

1. 음악을 가르치는 새로운 아이디어를 공유한다.
2. 새로운 창작품들을 듣는다.
3. 음악 교과과정에 관한 아이디어를 공유하거나 발전시킨다.
4. 젊은 선생님들이 발표하거나 전문적으로 알려질 수 있는 전국적인 학술대회를 제공한다.
5. 그리고 가장 중요한 것은, 개인적인 친분이나 전문적 연계성이 지속된다.

이런 전국적인 단체는 존재만으로 배움의 장이 됩니다. 학술대회는 우리에게 공동의 목표에 도달하기 위해 함께 일하는 방법과 우리가 어떻게 보다 나은 선생님과 연주자가 되는 지를 가르쳐줍니다.

2년 전, 저는 피아노 교수의 미래는 매일의 새로운 날로부터 시작된다고 이야기했습니다. 우리가 가르치는 방법과 학생들에게 동기를 부여하는 것은 매우 중요한 일입니다. 우리가 가르치는 매 번의 피아노 레슨과 음악 수업은 음악적 연주와 예술 교육에 있어 모험입니다. 이런 전문 단체는 이 과정을 가능하게 합니다. 이 고귀한 목표는, 초급부터 고급까지 모든 수준에 있어 훌륭한 교육을 발달시키기 위해, 또한 미취학 학생의 교습부터 대학에서의 전공 실기까지 서로 다른 환경에서 가르치는 피아니스트들을 위해 존재해야 합니다.

저는 이 나라의 음악적이고 피아노적인 가능성에 대해 매우 잘 알고 있습니다. 저는 1998년에 설립된 이 전문단체가 정완규 교수님의 지휘아래 능력 있는 회원들, 수고를 아끼지 않는 운영위원들, 그리고 훌륭한 임원들과 함께 계속 번창하리라 확신합니다. 한국피아노교수법학회는 이 나라에서 피아노 교육의 기틀을 잡고 시간이 흐를수록 교사로서 사회생활을 시작하는 개개인에게 영향을 줄 것입니다. 피아노 교수법 학술대회가 미래의 피아니스트와 음악가들을 위한 전문적인 안내에 있어 어떠한 역할을 하던, 우리 개개인이 책임져야 할 것은 활발히 참여하고 공헌하는 것입니다. 이 단체는 한국 사회의 최전방에서 음악과 예술을 유지시키는 활발한 원동력이 되고 다른 나라들이 단체의 본보기로 삼을 것입니다.

저는 이 순간을 매우 기다려왔습니다. 오늘의 초빙 강사이며 저의 훌륭하고 재능있는 동료인 크리스토스 치차로스 박사의 발표를 들을 생각에 매우 흥분되어 있습니다. 제가 지난 세월 동안 그래왔듯 여러분들이 그에게서 많은 것을 배우게 될 것입니다.

저는 이 학술대회 동안 여러분들 개개인과 마주할 수 있기를 기대하겠습니다.

“감사합니다.”

진심을 다하여,

리드 알렉산더

미국 일리노이 대학교 음악대학 교수

(번역: 이주혜)

주제발표 I

주제발표

I

Connection and Flow: Practical Ideas to Promote Students' Awareness, Efficiency, and Readiness for Performance

Dr. Christos Tsitsaros (University of Illinois), 통역: 이주혜 (건국대)

10:20-11:20 아트홀

발표 : Dr. Christos Tsitsaros (University of Illinois)

지정토론 : 권미혜 (서원대), 정지영 (세종대)

통역 : 이주혜 (건국대)

Connection and Flow: Practical Ideas to Promote Students' Awareness, Efficiency, and Readiness for Performance

Often, we expect students to achieve a certain musical result when their body is not trained to respond and assist in the realization of such demands. Music resides both in our minds and bodies, and therefore it is impossible to express it without the mastery of the means. We live in an end result era. The piano being more “sound ready” than other instruments, it is easy to bypass the role of technique. It would be unrealistic to expect students to perform such a dynamic and refined artistic form as piano playing, when their body is cut off, disconnected, and against everything that music is about: flow, connection, fluidity, breath, and rhythmic rebound.

1. Physical and musical connection exercises.

Permeating concept: the fingers are but the end of the arm.

Suppleness and flexibility result from support. Focus on support in order to feel the extension of the body and the mobility of the pelvis.

- Core exercises (toning the spine, freedom of pelvis, the book balancing exercise.)

- Exercises for finding support and flexibility:

Non-legato (“from the keys-up” approach, reaching the key-bead and feeling the rebound-apply this in single notes, double notes and chords, intervals and skips. Feeling the time in the body.)

Development of the *cantabile* concept (impossible without the arm transfer, how to develop and “strengthen” the fingers, especially the 4th and 5th, connecting aurally and physically with every finger.)

Flexibility in all chords (the door/wall exercise, freeing the thumb.)

Displacements and skips (the push exercise.)

Notes followed by rests (staying more on the last note, also practicing without rests.)

2. Connecting with the ear, finding the flow in the lines (“carrying through” them), and developing true *cantabile* by making the student aware of:

- The linear aspect of music (recognizing the different layers, tracing them in arpeggiated figures, double notes, chords and octaves, using various types of blocking/detangling techniques. All this, while noticing their interrelation (voice leading): intervals, common tones, motion, and type of interaction.
- Phrasing and dynamics based on melodic shapes and contours, melodic function (appoggiaturas/ suspensions-resolution, intervals, passing and escape tones), as well as harmonic function and color (cadences, chromatic chords, tension-resolution, key areas and relations.) The vertical aspect is in constant relation with the horizontal.
- Voicing, interaction of layers, hierarchy and balance, tone color.

- True rhythm vs. meter (rhythmic flexibility, *rubato*, playing with the breath.)

3. In achieving unity and connection, it is important to strategize different means and tools that engage and develop the inner ear, help with physical and musical connection, and make practicing more effective and goal oriented. Those include:

- Healthy physical habits conducive to maintaining the proper lever alignment throughout the piece. The importance of the core, alignment, sense of support on the keyboard, and the resulting freedom of the arms and pelvis. The avoidance of concomitant motions and the use of peripheral vision.
- Practicing techniques that promote connection and support:
 - Practicing *legato cantabile* in a *mf* or *mp* dynamic in milder tempi (increasing the proprioceptive sensation.) Also, occasionally practicing *portato* (idea of fingers strength revisited.)
 - Turning all *staccatos* to *legato* or *portato* (idea of *vibrato*.)
 - Working on displacements.
 - Omitting the rests.
 - Omitting certain notes within the line in order to deduce the essence.
 - Practicing combinations of lines, as well as lines and harmonic color simultaneously. Also, playing lines with different hands when they are assigned to one (outlining the main idea.)
 - Working with no pedal, then incorporating it gradually.
 - Using exaggeration (for both time and nuance.)
 - Working toward fluency and readiness (using the “i-i-i” technique, identify/isolate/integrate, emphasis on focus, foresight, and faster thinking.)
 - Tempo practice (what happens physically in a faster tempo.)

- Meaningful fingering that provides connection and promotes linear thinking (singing fingers, connection of positions, crossings of longer over shorter fingers, sliding, elision, substitution.)
- Ear development exercises to increase aural anticipation (singing one line and playing the others or the rest of the chord, delineating the harmonic progression, providing harmony to linear pieces.)
- Mental and cognitive ways of practicing (conducting the piece, silent practice, evoking the sound mentally, the importance of understanding the music first.)

연결과 몰입: 연주에 대한 학생들의 자각, 효율성, 자발성을 촉진시키는 실용적인 아이디어

우리는 학생들이 무엇을 하도록 지시 받았는지 알고는 있으나, 아직 몸이 그에 반응하여 움직이는 훈련이 되지 않은 상황에서, 어떤 음악적 결과를 성취하기를 바라는 경우가 많다. 음악은 우리의 마음과 몸 모두에서 만들어지는 것이기 때문에 몸을 사용하는 방법에 대한 단련이 없는 상태에서 표현해낸다는 것은 불가능하다. 우리는 결과 위주의 시대에 살고 있다. 피아노는 다른 어떤 악기보다 ‘만들어진 소리’를 가지고 있기 때문에 연주 기술의 역할을 간과하기 쉽다. 학생들의 몸이 단절되고 집중력이 떨어져서, 몰입, 연결, 유동성, 호흡, 리듬적 반동 등의 음악에 대한 어떤 것 하나에라도 반하는 것이 있는 상태에서, 그들이 역동적이고 정제된 예술적 방식으로 연주하리라 기대한다는 것은 현실적이지 못하다.

1. 몸과 음악적 연결 연습

침투 개념: 손가락은 팔의 끝부분이다.

유연성과 신축성은 지지의 결과이다. 몸의 확장과 골반의 움직임을 느끼기 위해 지지에 집중하라.

- 핵심 연습(척추 맞추기, 골반의 자유, 책을 엮고 균형 맞추는 연습)
- 지지와 유연성을 찾기 위한 연습

Non-legato (“건반이 올라와있는 상태에서부터” 접근, 건반 바닥에 도달하여 반동을 느껴보는데, 이를 한 음, 두 음과 화음, 음정과 건너뛰기 등에 적용해본다. 몸에서 시간을 느낌.)

cantabile(노래하듯이) 개념의 발달 (팔에서 이동 없이는 불가능하며 손가락을 어떻게 발달 및 강화시키는지, 특히 4번과 5번 손가락. 음향적으로도, 신체적으로 모든 손가락 연결시키기).

모든 화음에서의 유연성(문/벽 연습. 엄지 손가락의 자유로움)

이동과 건너뛰기 (밀어내기 연습)

쉽표 뒤에 나오는 음 (마지막 음에 보다 오래 머물며, 쉽표 없이도 연습한다.)

2. 귀로 듣고 연결하기, 선율들에서 흐름을 찾고(선율들을 “통해서 전달”), 학생들이 인지하도록 하면서 진정한 칸타빌레 발달시키기:

- 음악의 선적인 측면(서로 다른 층들을 인지하고 다양한 화성적 화음과 선율적 화음의 형태로 이들을 분산화음처럼, 두 음, 화음과 옥타브 등으로 살펴본다. 이 모든 것은 이들의 상호관계를 인지하면서 이루어져야 한다(성부의 주도): 음정, 공통음, 움직임, 상호작용의 형태 등.
- 프레이징과 다이내믹스는 화성적 기능과 음색(중지, 반음계적 화음, 긴장과 해결, 조성적 관계 등) 뿐만 아니라 선율의 모양과 외곽선, 선율적 기능(아포지아투라/계류음 해결, 음정, 경과음과 도피음(escape tone) 등)을 근거로 한다. 수직적인 것은 수평적인 것과 지속적인 관계를 가진다.
- 보이싱, 성부간의 상호작용, 성부적 서열과 균형, 음색
- 진정한 리듬과 박자의 대비 (리듬적 유연성, 루바토, 호흡과 함께 연주하기)

3. 통일성과 연결성을 얻기 위해서는, 내성능력과 관련되어 이를 발달시키는 다양한 방법과 도구들을 이용하는 전략을 구상하는 것, 움직임과 음악의 연결을 돕는 것, 그리고 연습을 보다 효과적이고 목적 지향적으로 만드는 것이 중요하다.

- 건강한 움직임의 습관은 작품의 전반에 걸쳐 올바른 지렛대 정렬(lever alignment)을 유지하는데 도움을 준다. 중심부, 정렬, 건반의 지지에 대한 감각, 그리고 팔과 골반의 자유를 초래하는 것은 중요하다. 부수 동작과 주변 시야는 피하기.

- 연결과 지지를 촉진시키는 테크닉 연습
 - 레가토 칸타빌레(*legato cantabile*) 를 *mf* 나 *mp* 다이내믹에서 보통의 빠르기로 연습하기. (자가수용성 감각을 향상시키면서) 또한 때때로 포르타토(*portato*)를 연습한다. (비브라토 아이디어)
 - 모든 스타카토를 레가토나 포르타토로 바꾸기 (비브라토 아이디어)
 - 이동 연습하기.
 - 쉼표 생략하기.
 - 기본형을 추려내기 위해 선율에서 몇몇 음들 생략하기.
 - 선율들 및 선율과 화성적 색채의 조합을 동시에 연습하기. (주된 아이디어 윤곽잡기)
 - 페달 없이 연습한 후 점진적으로 추가하기.
 - 과장하기 (시간과 뉘앙스 모두를 위해)
 - 진행감과 준비하기 연습 (집중, 미리보기와 빠르게 생각하는 것을 강조하면서 “i-i-i” 테크닉 사용: identify(구별)/isolate(독립)/integrate(결합))
 - 템포 연습 (빠른 템포에서 움직임에 어떤 변화가 생기는가)

- 연결을 제공하고 선율적 생각하기(노래하는 손가락, 동작의 연결, 짧은 손가락 위로 긴 손가락 넘기기, 미끄러지기, 음 생략, 대체시키기)를 향상시키는 의미있는 손가락 번호.

- 청각적인 예측능력을 향상시키기 위한 청음 발달 연습 (한 성부는 노래하고 다른 성부나 화음의 나머지 음들은 연주하기, 화성진행 묘사하기, 선율적인 작품에 화음 넣기)

- 정신적이고 인지적인 방법으로 연습하기 (작품을 지휘하기, 침묵 연습, 정신적으로 소리 떠올리기, 먼저 음악을 이해하는 것의 중요성)

(번역: 이주혜)

포스터 세션

포스터 세션

체르니 100번 연습곡의 연주기술 분석

권수미 (한세대, 이화여대)

셀로니오스 몽크 (Thelonious Monk)의 작품 분석을 통한 즉흥연주기법 연구

오세란 (백석예술대)

달크로즈 교수법을 응용한 유아기 피아노 학습방법 연구 - 피아노 어드벤처를 중심으로 -

송경화 (숙명여대 사회교육대학원)

동화를 활용한 유아의 창의적 음악활동 학습방법 - 스펀지밥을 중심으로 -

이안나, 조진경 (숙명여대 사회교육대학원)

중급학습자를 위한 난이도에 따른 변주곡 문헌의 교수학적 접근

- Jane Magrath의 'The Pianist's Guide to Standard Teaching and Performance Literature'를 중심으로 -

김경희 (이화여대 공연예술대학원)

F. Chopin Ballade, Op.52를 녹음한 명피아니스트들의 연주시간 조사와 Tempo Rubato 영향

김예지 (이화여대 공연예술대학원)

시각 장애인을 위한 피아노 교수법의 제안

박민재 (이화여대 공연예술대학원)

음악전공 대학생들의 연주불안 실태와 극복방안을 위한 문헌 고찰

이지영 (이화여대 공연예술대학원)

피아노 연주를 위한 효과적인 암보 방법 연구 - 'Mental Play'를 중심으로 -

최금화 (이화여대 공연예술대학원)

피아노 지도 방법의 다양성과 변화의 필요성

박지숙 (중앙대 일반대학원)

야마하 피아노 교재의 주제별 특징 분석을 통한 피아노 교수법적 제언

김단하, 김혜진, 오소영, 원소연, 하예라, 황영미 (한세대 일반대학원)

체르니 100번 연습곡의 연주기술 분석

I. 서론

1. 연구의 필요성 및 연구의 목적

최근 들어 대부분의 국내 음악출판사에서는 ‘간추린 체르니 100’이라는 제목으로 원래 작품에서 편집자 임의대로 20~40여개의 연습곡만 발췌하여 유사한 제목으로 출판하고 있다. 이 때, 각 출판사에서 나름대로 원곡에서 발췌하고 편집한 기준이 있겠으나, 학습자 입장에서는 모호할 뿐만 아니라, 국내에서 출판된 수십여 편의 ‘간추린 체르니 100’이 제각기 다른 번호의 연습곡들을 제시하고 있어 학습자에게는 교재 선택 시 혼란을 야기할 있다. 시대적으로 피아노 교본의 필요성의 정도가 다르고 현재의 상황은 음악성과 기술을 따로 생각하지 않는 시대임에도 불구하고, 체르니 교본에 지속적으로 천착하는 우리나라 피아노 교육의 현실적인 문제점을 해결하고 학습자의 입장에서 다양한 연주기술을 고르게 선택하여 효율적으로 학습할 수 있도록 원래 작품집에서 간추린 연습곡의 구체적인 선정 기준이 제시되어야 할 필요가 있다. 따라서 본 연구는 국내 피아노 교육에서 빈번히 사용되고 있는 《체르니 100번 연습곡》의 그 문제점을 보완하기 위하여, 이를 연주기술에 따라 분류함으로써 피아노 지도자와 학습자들에게 효율적인 연습곡 활용을 위한 자료를 제공하는 것을 목적으로 한다.

2. 연구 내용 및 연구방법

본 연구에서 다루는 주요 연구 쟁점은 다음과 같다.

- 국내에서 출판되고 있는 ‘간추린 체르니 피아노 연습곡’ 들의 구성 현황은 어떠한가?

- 《체르니 100번 연습곡》에서 각 연습곡이 요구하는 연주기술은 무엇인가?
- 《체르니 100번 연습곡》에서 유사한 연주기술에 근거한 군집 분류가 가능한가?

이를 위하여 문헌 연구에서 체르니(Carl Czerny, 1791-1857) 시대 피아노 연주기술의 역사적인 관찰과 현재 국내에서 출판되고 있는 ‘간추린 체르니 100 연습곡’의 구성과 문제점 등 현황을 조사하고자 한다. 그리고 《체르니 100번 연습곡》의 각 연습곡 학습에 요구되는 연주기술을 분석하고 유사한 연주기술을 요구하는 연습곡들을 묶어 군집화하고자 한다. 이 때 100개의 연습곡을 통해 초급 수준에서 갖춰야 할 기본 피아노 연주기술을 분석하기 위하여, 본 연구에서는 국내외에서 출판된 피아노 교수학 관련 문헌 중 피아노 교육에서 다뤄야 하는 피아노 테크닉 총 28개를 발췌하여 체크 리스트 항목으로 설정하였으며, 각 연습곡이 요구하는 연주기술을 복수로 분석하여 코딩한 자료를 활용하였다. 수거된 데이터를 분석하기 위한 도구로는 빈도분석, 코크란 알미티지 트렌트 테스트 (Cochran Armitage Trent test)와 감마(gamma: γ)를 활용하여 ‘상관분석’을 하였고, 최장연결법 (Complete Linkage Method) 활용하여 ‘계층적 군집분석’을 실시하였다.

II. 연구결과

1. 문헌 조사를 통한 ‘간추린 체르니 100’ 국내 출판 현황

〈표 1〉 국내에 출판된 ‘간추린 체르니 100’의 출판 현황

출판사	제목	저자·편집자	출판연도
삼호뮤직	『해설이 있는 간추린 체르니 100』	범영숙 편저	2003
	『포인트 간추린 체르니 100』	편집부 편	2005
세광음악 출판사	『간추린 어린이 체르니 100번』	편집국 편	2009
	『쑹쑹 체르니 100』	편집국 편	2008
	『즐거운 체르니 100』	편집국 편	2008
	『동화 간추린 체르니 100』	남주희 편저	2008
	『세광 Pre 체르니』	나순희 편저	2006
	『남주희 신나는 체르니 100』	남주희 편저	2004

출판사	제목	저자·편집자	출판연도
	『레벨 간추린 체르니 100 Vol. 1 & 2』	편집국 편	2003
	『마스터 간추린 체르니 100』	편집국 편	2002
	『간추린 체르니 100번 연습곡』	편집국 편	1998
	『세광 간추린 체르니 100』	편집국 편	1998
	『체르니 100번 연습곡』	편집국 편	1997
아름 출판사	『플러스 체르니 100』	편집국 편	2011
음악세계	『남남 맛있는 간추린 체르니 100』	박옥희	2010
	『박숙련의 알고 연주하는 체르니 100』	박숙련	2007
	『간추린 동그라미 체르니 100』	강금선	2006
	『나의 새로운 시작 체르니 100』	편집부 편	2002
	『간추린 체르니 100』	편집부 편	1999
	『간추린 음악세계 체르니 100』	편집부 편	1996
태림출판사	『랄랄라 체르니 100』	김순배 편저	2007
	『아이러브 체르니 100』	안혁 편저	2003
	『간추린 체르니 100』	편집부 편	2000
현대음악 출판사	『체르니 100번 연습곡집』	편집부 편	2005
	『이야기 체르니 100』	편집부 편	2004

2. 피아노 학습에서 다루는 기본 피아노 테크닉

《체르니 100번 연습곡》에 포함된 100개의 연습곡을 통해 학습자들이 갖춰야 할 기본 피아노 테크닉을 분석하기 위하여 국내외에서 출판된 피아노 교수학 관련 문헌 중 피아노 교육에서 다루어야 하는 피아노 테크닉을 밝히는 문헌을 수거하여 총 28개의 연주기술을 발췌하였으며 이들을 바탕으로 체크 리스트 항목을 구성하였다.

〈표 2〉 초급수준에서 갖춰야 하는 기본 피아노 테크닉

관련 문헌	초급 수준에 갖춰야 할 기본 피아노 테크닉
산도르(2003) 『온 피아노 플레이』	① 자유낙하(Free Fall) ② 다섯 손가락 패턴, 스케일, 아르페지오, 레가토 ③ 로테이션(Rotation) ④ 스타카토, 옥타브 ⑤ 순간 밀기 (Thrust)
안미자(2007) 『피아노 어떻게 배울까』	① 온음계적 음계 ② 반음계적 음계 ③ 분산화음 ④ 옥타브 ⑤ 3도와 6도 이중음(Double notes) ⑥ 트릴
브라우튼(1967) Success in Piano Teaching	① 다섯 손가락 패턴(Well-grounded in five finger position) ② 손의 확장과 축소(Extension & contraction) ③ 엄지손가락의 회전과 교차(Thumb crossing) ④ 모듬화음과 분산화음 ⑤ 트릴
베스틴(1988) How teach piano successfully	① 1년차 테크닉: 자세와 손의 위치, 팔 떨어뜨리기, 큰 근육 움직임, 레가토 터치, 스타카토 터치, 선율과 반주의 균형, 프레이징을 위한 손목의 상하 운동, 3도 레가토 ② 2년차 테크닉: 프레이징, 레가토와 스타카토 터치의 결합, 양손의 균형, 강약의 농도, 성부별 연주, 음계, 3화음과 자리바꿈, 알베르티 베이스 ③ 3년차 테크닉: 손가락 패턴, 손가락 위치 이동, 손가락의 교차, 펼침화음 패턴, 겹음의 레가토, 아르페지오, 손가락 독립, 앞팔 회전, 페달

위에서 제시된 총 41개의 구체적인 피아노 테크닉 중, 총 28개 항목을 발췌하여 구성한 체크리스트는 다음과 같다.

자유낙하(팔 떨어뜨리기), 다섯 손가락 패턴, 온음 음계, 아르페지오, 레가토, 손의 확장 축소, 엄지손가락의 회전과 교체, 반음계, 로테이션, 알베르티 베이스, 분산화음, 모듬화음, 아티큘레이션, 스타카토, 이중음(3도와 6도), 반복음, 양손 균형, 트릴, 겹음 레가토, 프레이징을 위한 손목 사용, 주요 3화음과 자리바꿈, 강약의 농도, 성부별 연주, 밀어넣기, 꾸밈음, 부점 리듬, 손가락의 독립, 혼합 리듬 (2:3, 3:4 등)

3. 체르니 교재에 실린 연습곡들의 연주기술 분석현황

각 연습곡에서 학습하게 되는 연주기술들을 복수로 분석하고 코딩한 결과, 28가지의 연주기술에 모두 총 669개의 코딩이 수거되었다. 아래 [표 3]은 각 연주기술에 대한 합을 이용하여 100개의 연습곡에서 어떤 기술이 빈번히 나타나는지를 빈도 분석 한 결과이다.

〈표 3〉 《체르니 100번 연습곡》에서 학습하게 되는 연주기술 빈도 분석 결과

번호	연주기술	빈도 (N)	번호	연주기술	빈도 (N)
v1	자유낙하	3	v2	다섯 손가락 패턴	9
v3	스케일	30	v4	아르페지오	5
v5	레가토	71	v6	손의 확장과 축소	50
v7	엄지손가락의 회전과 교체	56	v8	반음계	4
v9	로테이션	29	v10	알베르티 베이스	11
v11	분산화음	29	v12	모듬화음	43
v13	아티큘레이션	34	v14	스타카토	28
v15	겹음	30	v16	반복음	20
v17	양손 균형	35	v18	트릴	9
v19	겹음 레가토	18	v20	프레이징을 위한 손목 사용	54
v21	주요 3화음과 자리바꿈	31	v22	강약의 농도	7
v23	성부별 연주	12	v24	밀어넣기	39
v25	꾸밈음	20	v26	부점 리듬	13
v27	손가락의 독립	6	v28	복합 리듬(2:3, 3:4)	3

《체르니 100번 연습곡》에 수록된 100개의 연습곡에 가장 빈번히 등장하는 연주기술은, 레가토(v.5, N=71), 엄지손가락의 회전과 교체(v.7, N=56), 프레이징을 위한 손목 사용(v.20, N=54), 손의 확장과 축소(v. 6, N=50)로 조사되었다. 브라우튼은 초급 학습자들이 습득해야 할 기본 연주 자세 중 엄지손가락의 회전과 교체, 손의 확장과 축소 기술은 ‘바른 손 모양 형성’을 위한 기본 학습 방법에 포함시키고 있다.(Broughton, 1967)

그 외에 모듬화음(v.12, N=43), 양손 균형(v.18, N=35), 주요 3화음과 자리바꿈(v.21, N=31), 분산화음(v. 11, N=29), 로테이션(v.9, N=29) 기술 등은 반주법을 습득하기 위한 기본적인 연주기술로서, 체르니 연습곡을 제대로 학습하였을 경우 자연스럽게 반주 만들기

를 위한 기초 능력이 습득되어지리라 본다.

4. 체르니 교재에 실린 연습곡들의 연주기술 분석현황

위에서 얻어진 《체르니 100번 연습곡》에 수록된 100개의 연습곡들이 각기 요구하는 연주기술 분석 결과를 토대로 하여 유사한 연주기술이 요구되는 연습곡끼리 묶어서 군집 분류를 할 경우, 다음과 같은 교육적 효과를 기대할 수 있다. 우선 같은 군집 안에서 학습 목표가 유사한 작품들을 동시다발적으로 교육시킴으로써, 특정 연주기술 습득을 강화시킬 수 있다. 뿐만 아니라 필요한 경우 같은 군집 안에서 연습곡을 선택적으로 활용함으로써 동일한 연주기술의 반복 학습을 줄이고 학습 시간을 보다 효율적으로 활용할 수 있을 것이다. 본 연구에서는 유사한 연주기술이 요구되는 연습곡끼리 분류하기 위하여, 각각의 연습곡에서 요구되는 연주기술들을 총 28개로 구성된 연주기술 체크리스트에 복수로 분석하여 얻은 총 669개의 코딩 자료를 대상으로 계층적 군집 분석을 실시하였다.

〈표 4〉 《체르니 100번 연습곡》에 포함된 100곡의 계층적 군집분석 결과

군집 종류	개수(N)	연습곡 (No)	군집된 연주기술
군집 1	2개	98,99	자유 낙하, 로테이션
군집 2	6개	16,18,38,40,63,67	겹음(3음, 6음), 모듬화음, 아티큘레이션, 손의 확장과 축소
군집 3	21개	45,47,51,62,65,66,78,	레가토, 로테이션, 분산화음, 알베르티 베이스, 꾸밈음, 양손균형
		12,13,14,15,22	레가토, 손의 확장과 축소, 분산화음, 주요3화음
		23,73,74	손의 확장과 축소, 엄지손가락의 회전과 교체, 알베르티 베이스, 꾸밈음, 혼합리듬
		17,25	스케일, 손의 확장과 축소, 엄지손가락의 회전과 교체, 로테이션, 알베르티 베이스, 아티큘레이션, 프레이징을 위한 손목 사용
		34,49,77,94	레가토 엄지손가락의 회전과 교체, 로테이션, 알베르티 베이스, 아티큘레이션, 양손 균형, 프레이징을 위한 손목 사용, 강약의 농도
			레가토, 알베르티 베이스, 프레이징을 위한 손목사용, 꾸밈음
군집 4	6개	30,69	손의 확장과 축소, 밀어넣기, 부점 리듬,
		44,84	레가토, 손의 확장과 축소, 겹음(3도, 6도), 성부별 연주, 손가락의 독립
		11,54	스케일, 엄지손가락의 회전과 교체, 겹음(3음, 6음)

군집 종류	개수(N)	연습곡 (No)	군집된 연주기술
군집 5	51개	57,58,89,	분산화음, 모듬화음, 아티큘레이션, 스타카토, 반복음, 프레이징을 위한 손목사용
		56,96	레가토, 손의 확장과 축소, 스타카토, 반복음, 밀어넣기
		55,64,70,71,	스케일, 분산화음, 모듬화음
		48,72,75	레가토, 모듬화음, 프레이징을 위한 손목사용
		21,24,29,31,33	레가토, 손의 확장과 축소, 엄지손가락의 회전과 교체, 모듬화음, 겹음(3음, 6음), 양손 균형, 프레이징을 위한 손목 사용, 주요 3화음과 자리바꿈
		39,46,50,61	레가토, 엄지 손가락의 회전과 교체, 모듬화음, 양손 균형, 프레이징을 위한 손목사용
		43,79,88	레가토, 엄지손가락의 회전과 교체, 모듬화음, 스타카토, 겹음(3음, 6음), 스타카토, 프레이징을 위한 손목 사용, 밀어넣기
		27,59,93,	밀어넣기, 아티큘레이션, 스타카토, 프레이징을 위한 손목 사용, 양손 균형
		35,80,90	밀어넣기, 아티큘레이션, 스타카토, 프레이징을 위한 손목 사용, 손의 확장과 축소, 겹음(3음, 6음), 양손 균형
		8,81,85,92,91	레가토, 아티큘레이션, 겹음(3음, 6음), 양손 균형, 프레이징을 위한 손목 사용
		41,52,76,95	모듬화음, 프레이징을 위한 손목 사용, 엄지손가락의 회전과 교체, 손의 확장과 축소, 레가토, 밀어넣기
		68,82,83	모듬화음, 프레이징을 위한 손목 사용, 임시표, 엄지손가락의 회전과 교체, 손의 확장과 축소, 레가토, 밀어넣기, 겹음 레가토
		19,32,36,37,42,53	스케일, 레가토, 엄지손가락의 회전과 교체, 모듬화음, 주요 3화음과 자리바꿈
86,97,100	스케일, 레가토, 손의 확장과 축소, 엄지손가락의 회전과 교체, 임시표		
군집 6	6개	20,26,60,87	레가토, 겹음 레가토, 주요 3화음과 자리바꿈, 프레이징을 위한 손목 사용, 성부별 연주
		6,28	레가토, 겹음 레가토, 주요 3화음과 자리바꿈, 프레이징을 위한 손목 사용
군집 7	8개	1,2,3,4,5	다섯 손가락 패턴, 레가토, 주요 3화음과 자리바꿈
		7,9,10	손의 확장과 축소, 양손균형, 주요 3화음과 자리바꿈

위 분석 결과는 동일한 학습 목표나 가장 유사한 연주기술을 요구하는 연습곡들을 대군집 혹은 소군집으로 분류한 것으로, 피아노 지도자나 학습자에게 효과적으로 체르니 연습곡을 선택·발췌하여 학습할 수 있는 근거를 제시하는데 의의가 있다고 생각한다.

III. 결론

국내의 피아노 교육에서 ‘바이엘’ 만큼이나 많은 학습자들에게 활용되고 있는 ‘체르니 연습곡’은 무려 200년 전에 출판된 교재이다. 최근 이루어지고 있는 출판업계의 ‘간추린 체르니 연습곡’의 우려먹기 식의 출판 관행이나 학습자·피아노 교사들의 맹목적인 교재 사용은 바이엘 교본이 100년 전에 출판된 구시대적인 피아노 교재라고 비판하는데 반해 너무나 관대한 것은 아닌가 싶다. 21세기, 다양한 특성을 지닌 학습자들의 음악적 이해와 기술을 발전시킬 수 있는 교육이 이루어지기 위하여, 피아노 교재 개발을 위한 국내 피아노 교육과 출판업계 전문가들의 각별한 노력이 요구되는 바이다.

참고문헌

- 권수미 (2010). “한국 피아노 교육에서의 반주교재 활용 실태조사.” 『음악과 민족』39, 315-344.
- 산도르, G. (2003). **온 피아노 플레잉**. 김귀현, 김영숙(역). 서울: 음악춘추사.
- 안미자 (2007). **피아노 어떻게 배울까**. 서울: 이화여자대학교 출판부.
- Bastien, J. (1988). *How teach piano successfully*, 3rd ed. CA: Neil A. Kjos Music Company.
- Broughton, J. (1967). *Success in Piano Teaching*. New York: Vantage Press.
- Czerny, C. (1839). *Complete Theoretical and Practical Piano Forte School*, London: R. Cocks.

셀로니오스 몽크 (Thelonious Monk)의 작품 분석을 통한 생애와 즉흥연주 기법 연구

I. 서론

재즈피아니스트이자 작곡자인 셀로니오스 몽크를 다양한 음악, 아이디어와 이미지를 통하여 20세기 문화의 역사를 탐구하고자 한다. 몽크의 음악세계를 통하여 형성된 여러 비평들, 작가들, 비주얼아티스트, 음악산업과 미디어산업등 그가 구축해온 공식적인 이미지를 통하여 몽크는 당대의 예술인들인 시인들, 초현실주의 아티스트, 아방가르드 재즈뮤지션들에게 하나의 큰 아이콘이 되었다고 할 수 있다. 이러한 창조적인 아티스트들에게 직접적인 영향을 주거나 개입하지는 않았다고 하더라도 영향을 준 부분이 많은 것이 사실이다.

특히, 몽크와 그의 음악세계는 그의 비평가들과 팬들에게 항상 재해석되어왔다. 약간의 신화적인 요소를 배재했다고 하더라도 결국은 그러한 요소가 매우 광범위하게 퍼져있고 인식되어 왔기 때문에 그 영향력이라는 것은 가히 2차 세계대전 후의 미국의 문화 및 음악예술 전반에 영향을 미쳤다고 할 수 있다.

문화역사가들은 1950년대 이후의 즉흥연주음악이 그 이전과 다른 특징을 가지고 있는데 그것은 역사적, 문화적 변이와 특성을 함께 공유하고 있다고 본다.

이번 연구를 통하여 먼저 그의 음악적인 아이디어를 이해하고자 한다. 그의 음악적인 식견과 비전은 그의 시대이전과 더 깊이는 전통과 블랙가스펠 음악인 종교음악과 아방가르드의 자유로움과 조형미술가에 이르기까지 광범위하게 영향을 미쳤다고 할 수 있다.

그는 유명한 미국의 재즈 작곡가중의 하나인 듀크 엘링턴의 음악적 특성을 함께 공유하고 있다. 몽크는 비밥음악의 혁명가로서의 선도자 역할을 했다고 할 수 있다. 예를 들면

몽크는 다른 이들이 잘 추종하기 꺼리는 현대음악의 새로운 장을 열기도 하였다. 그 당시의 비밥음악의 특징인 빠르고 밀도있고 특출한 솔로연주를 하는 경향이었으나, 몽크는 공간과 쉽표 즉 스페이스의 사용으로 더 유명하였다. 게다가 그의 독특한 솔로 프레이즈와 선별해서 쓰는 음의 노트는 그의 연주의 특징짓는 패턴이었다. 마치 매우 일정하고 규칙적인 흐름안에서의 연주를 하는 연주형태에서 그는 함께 연주하는 그의 동료 앙상블 연주자들에게 피아노의 고정 피치에서 탈피하여 보다 자유롭게 실험할 수 있는 가능성을 열어 주었다고 할 수 있다.

작곡가로서의 몽크는 일반적인 코드진행위에 새로운 멜로디 라인을 만드는 관심을 갖기 보다 화성과 리듬을 독특하게 자신만의 색깔로 결합시켜 만드는 멜로디를 만드는 것에 관심을 가졌다. 그는 항상 “내가 연주하는 것은 다르다”라고 말했는데 그의 곡과 연주는 독특한 멜로디와 다른 화성, 다른 음악적 구조와 형식을 가졌다. 그는 항상 그의 각각의 곡들도 다른 것과 다르게 만든다는 생각을 가지고 작곡을 하였다.

II. 본 론

1. 켈로니오스 몽크(Thelonious Monk)의 생애와 재즈음악사적 위치

재즈는 흑인이 유럽음악을 접하면서 미국에서 발생한 예술 음악 형식이라고 할 수 있다. 즉 재즈는 아프리카의 리듬과 유럽의 클래식 음악을 접목시키면서 탄생된 것으로 연주의 즉흥성과 독차석, 작곡가 또는 연주자의 연주력과 전문성, 음악의 예술성에 있어서 기존 다른 음악들과 구분된다.

100년이 조금 넘는 길지 않은 역사속에서 재즈는 텍시랜드, 시카고 재즈, 스윙, 비밥, 쿨 재즈와 하드밥, 프리재즈와 퓨전등 여러 장르로 분화, 발전해 왔으며, 그 과정에서 유럽의 정식 음악 교육을 받은 재즈 음악가들이 대거 참여함으로써 1950년대 쿨 재즈 시기에 많은 클래식 음악과의 접목이 시도되었는데 프리재즈의 탄생의 예고와 바탕이 되었다.

프리재즈에서 시작된 리듬, 박자, 균형의 해체, 조성으로부터 탈피하고자 하는 시도는 재즈의 새로운 개념과 가능성을 열었으며, 새로운 즉흥 연주법과 기존 화성체계로부터 탈피하고자 하는 노력은 이후 재즈 작곡가와 연주자들에게 큰 영향을 미치면서 프리재즈가 유행한 이후 재즈는 대중성과 예술적인 성격을 갖는 음악이 되었다.

재즈의 시대별 변천과 음악적 변화, 발전에도 불구하고 변하지 않는 것은 재즈의 화성의 이해가 작곡뿐만 아니라 이를 통한 즉흥 연주를 가능하게 한다는 점이며 따라서 곡의 화성 구조와 이해가 매우 중요하게 부각되어진다. 재즈를 예술적 음악 관점에서 바라보며 재즈의 예술성을 높이게 되었다고 평가되는 1950~1960년대 사회적, 정치적 문화와 음악적 상황들의 요인으로 인해 재즈 음악에도 많은 시도와 변화가 생겼는데 특히 조성과 화성으로부터의 탈피와 리듬, 균형의 해체의 시도가 이루어진 부분을 살펴보고자 한다.

몽크는 단순히 연주자이기보다는 독창적인 스타일리스트였던 것이며 동시에 천재적인 작곡가였다. 혹자는 몽크의 작곡 기법이 이단적이라 말하기도 하지만 그는 오히려 완벽하게 정통을 토대로 하고 있었다. 다만 실제 행해지는 연주를 위해서 과거에 볼수 없었던 창조적인 방법들을 연구하였는데, 이것이 사람들에게는 엉뚱하게 받아들여졌다. 이러한 몽크의 작곡 스타일은 아방가르드 재즈의 가능성에도 연결되는 부분이다. 몽크는 흑인에 대한 차별대우로 함정에 빠지는 일도 많았다. 그러나 몽크의 작곡은 재즈 역사의 많은 스타일 중에서도 유독 빛나는 것이며 개성있는 연주방식 또한 다른 연주자들과는 차원을 달리 하고 있는 것이었다. 그러다 보니 연주 활동에서도 유명한 다른 연주자들과의 협연보다는 자신만의 밴드를 이끌었다. 몽크의 독창성은 부분적인 것에 집중하면 발견하지 못한다. 각자의 부분들이 전체적으로 어떻게 독특한 연결 구조를 갖는지 오랜 시간에 걸쳐 재해석되고 연구되는 이론적인 가치를 지니고 있다고 볼 수 있다.

몽크가 구사하는 리듬은 어렵고 구사하는 코드는 모두 변형된 텐션 코드로 일반적인 연주자들이 따라 하기 어렵다. 이런 몽크의 피아노 연주를 모방 하는데 제대로 성공한 경우는 거의 없었다고 한다. 관악기적인 피아니스트라는 몽크의 개성을 담고 있는 앨범 <Brilliant Comers>는 소규모 관악 오케스트레이션의 매력까지 보여주는 작품이다. 이 앨범에는 트럼펫터 클락 테리와 테너 색소폰 주자 소니 롤린스, 알토 색소폰 주자 어니 헨리 이렇게 세 명의 혼 연주자와 맥스 로치와 폴 챔버스가 리듬 파트로 참여하고 주로 한 대의 혼을 중심으로 한 쿼텟 편성을 지향했던 몽크의 경우 이처럼 3명의 관악기 연주자를 녹음에 동원한 시도는 그 자체로 신선했으며 ‘몽크적인 빅밴드 사운드’의 발현이라는 평가를 얻게 하였다.

이 연구는 또한 하나의 연구모델로서의 즉흥연주 작품을 화성적으로 분석하면서 접근할 것이다. 셀로니오스 몽크는 같은 아이디어를 반복하면서 연주하는 사람은 좋은 재즈 연주자가 아니라는 이야기를 하였다. 따라서 그의 작품과 즉흥연주의 채보 악보를 가지고

분석하되 그가 연주하던 시대에 영향을 주고 한 획을 그었던 그의 재즈 언어가 재조명되고 후속연구가 이루어질 수 있도록 할 것이다.

2. “Bag’s Groove”에서 즉흥연주 분석

The image displays a musical score for "Bag's Groove" in 4/4 time, featuring 12 staves of music. The score includes various chord progressions and improvisation markings. The chords are as follows:

- Staff 1: 1-1 F, F, F, F7
- Staff 2: 1-5 B \flat , B \flat , F, F
- Staff 3: 1-9 Gm7, C7, F7, Gm7, C7
- Staff 4: 2-1 F, F, F
- Staff 5: 2-4 F7, B \flat , B \flat , F, F, Gm7
- Staff 6: 2-10 C7, F7, Gm7, C7, F
- Staff 7: 3-2 F, F, F7, B \flat
- Staff 8: 3-6 B \flat , F, F, Gm7
- Staff 9: 3-10 C7, F7, Gm7, C7, F
- Staff 10: 4-2 F, F, F7, B \flat

The score also includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

4-6 B^b F F Gm7

4-10 C7 F7 Gm7 C7 F

5-2 F F F7 B^b

5-6 B^b F F Gm7

5-10 C7 F7 Gm7 C7 F

6-2 F F F7 B^b

6-6 B^b F F Gm7

6-10 C7 F7 Gm7 C7 F

7-2 F F F7 B^b

7-6 B^b F F Gm7

Bag's Groove는 몽크가 연주한 F Blues의 대표곡 중의 하나이다. 블루스는 12마디가 한 코러스인 관계로 코러스가 진행될수록 더 역동적인 흐름으로 연주하게 된다.

첫 번째 코러스(9번째마디)에서 그는 8분음표로 오픈 4도음정 간격에 집중했다. 두 번째 코러스에서는 8분음표 3연음(triplet)을 사용했으며 아르페지오 형태의 화성으로 필인을 채웠다. 7-12마디의 두 번째 코러스에서는 3연음 리프가 나오는데 그의 곡 'Misterioso'에서 사용되었던 broken 16비트 패턴을 사용하였다. 이 broken 16비트 패턴은 세 번째 코러스의 특징적인 모티브가 되는데 16비트 패턴의 변형 모티브를 통하여 이전 코러스보다 더 클라이막스로 진입할 수 있도록 하였다. 3-1 세 번째 코러스의 1-6마디는 단음 16비트패턴을 사용하고 8-10마디는 두 음을 쌓았고, 11-12마디는 화성을 쌓아 연주하여 뒤로 갈수록 빅 밴드가 연주하는 사운드의 보이싱과 리듬의 변형으로 클라이막스로 나아갔다. 5, 6코러스 3연음리프를 사용였고, 날카로운 불협화음의 cluster형태로 진행하였다. 7코러스는 원곡 멜로디에서 가져오고, 협화음으로 진행하였다. 8코러스에서는 불협화음을 쓰기 보다는 단음의 협화음의 싱글노트를 사용하였고 음의 지속간격(pitch duration)을 짧게 연주하였다.

Ⅲ. 결론

대중음악에서 출발한 재즈음악은 1950년대 이후로 음악의 예술성을 중요시하게 되면서 다양한 음악적 테크닉들이 접목되어 시도되었고 재즈의 범위도 확대되었으며 예술음악으로서의 위상도 높아져 가고 있다.

그러므로 앞으로는 이러한 재즈의 음악적 가능성과 보다 넓은 음악적 영역에 대한 이해와 재즈 작곡의 응용 영역 확대에 기여하고자 한다.

또한 계속적으로 몽크 음악의 여러 작품들과 또 그 작품들을 즉흥 연주한 작품들을 분석함으로써 여러 다양한 기법들을 연구하여 다양하고 새로운 재즈 작곡의 가능성과 재즈의 영역에 대한 시야가 확대됨으로써 재즈를 보다 올바르게 이해하는데 그 근거를 마련하고자 한다.

시대와 문화의 영향을 받으며 시작된 재즈는 1960년대의 특별한 음악적 시도와 변화를 거치며 다양한 음악들로부터 영향을 받으며 발전해 왔다. 이것은 재즈가 다른 장르의 음악들과의 상호교류를 통해 발전해 왔음을 의미하기도 한다. 본 연구가 더 나아가 재즈 본질의 특성을 연구 및 발전시키고 여타 다른 장르의 음악으로부터의 장점을 적용함으로써 재즈의 영역확대 및 창작과 예술적 가치상승을 위한 도전과 노력의 촉매제 역할을 하기를 기대한다.

추후로는 재즈연주자의 작품분석을 통하여 좀 더 다양한 Contemporary Jazz 음악이론을 정리하고 분석함으로써 더욱 다양하게 활용할 수 있는 적용사례를 제시함으로써 음악인들이 폭넓게 활용할 수 있도록 심화연구에 박차를 가하고자 한다.

참고문헌

- 미야마에 사치히로, 하성훈 (2007). **재즈하농2 응용편**, 서울: SRMUSIC.
_____ (2009). **재즈하농3 왼손강화편**, SRMUSIC.
- Levin, M. (2002). *Jazz theory*, Milwaukee, WI: Hal Leonard Music.
- Goldstein, M. (2008). *Jazz composer*, Essex, U.K.: Advance Music.
- Felts, R. (2002). *Reharmonization Techniques*. New York, NY: Berklee Press.
- LaVerne, A. (1987). *Handbook of Chord Substitutions*. NY: Ekay Music, Inc.
- Cunliffe, B. (2005). *Jazz Invention for Keyboard*. Van Nuys, CA: Alfred Press.
- Lienhard, N.G. (2006). *Jazz Piano Play Along*, Bedford, NY: Ekay Music Inc.
- 연석원 (2001). *Jazz 화성학*, 서울: 성연사.

달크로즈 교수법을 응용한 유아기 피아노 학습방법 연구 - 피아노 어드벤처를 중심으로 -

I. 서론

태아는 임신 3주가 되면 소리를 들을 수 있고 5개월이면 소리에 반응하는 등 청각의 발달은 오감 중 가장 빠르다. 보통 음악에 대한 재능과 자질은 9세 이전에 형성된다. 따라서 유아기의 음악교육은 중요한 의미를 가진다(문연경, 2006, p. 30). 유아는 딱딱한 의자에 앉아 있는 것 보다 놀이를 하며 뛰어노는 것을 훨씬 좋아한다. 유아가 음악과 친구가 되길 바란다면 음악 또한 즐겁고 신나는 놀이라는 것을 경험할 수 있도록 도와주어야 한다. 이런 고민에서 출발해 만들어진 음악교육이 바로 달크로즈 유리드믹스 교수법이다(문연경, 2006, p. 34).

이경민(2011)은 “피아노라는 악기가 보다 기초적이고 종합적이며 효과적이기 때문에 아직 절대적인 음감이 확립되지 않은 유아에게 정확한 음을 알려 줄 수 있고, 다른 악기에 비해 넓은 음역 대를 가지고 있어 표현 범위가 넓다는 장점을 가지고 있다”고 했다. 또한 “아동에게 음악의 아름다움을 느끼게 하고 피아노 연주와 훈련을 통해 지루해도 참을 수 있는 참을성과 인내심, 지구력을 기르게 됨과 동시에 자신이 느끼는 감정을 자유롭게 표현 할 수 있고 창의성 계발과 잠재 능력 계발 등에도 큰 영향을 준다.”라고 한다.

따라서 달크로즈의 교수법인 유리드믹스, 솔페지, 즉흥연주와 피아노 학습을 접목시킨다면 유아음악의 효과적인 영향을 기대할 수 있다 생각한다.

연구는 다음과 같이 전개된다.

- 첫째, 달크로즈의 ‘유리드믹스, 솔페지, 즉흥연주’에 관한 문헌연구
- 둘째, 피아노 어드벤처 교재의 음악적 분석에 관한 연구
- 셋째, 피아노 어드벤처 교재 1-B권의 ‘시계종소리’ ‘평화로운 노을’을 달크로즈 음악론과 접목시킨 계획안 연구

II. 이론적 배경

1. 자크-달크로즈 음악론

1) 유리드믹스

“유리드 믹스라는 용어는 그리스어의 ‘유(eu)’, 즉 좋다는 의미에서 유래되었으며, ‘리드미(rhythmy)’는 리듬, 비율, 대칭을 의미한다. 이것은 인간의 동작 속에서 대칭, 균형, 리듬적인 정확성을 통하여 음악 속에서의 대칭, 균형, 리듬적 정확성을 경험할 수 있다는 것을 반영한다”(유은석, 2008, p. 105).

“유리드믹스는 음악과 신체의 움직임을 통하여 온전한 인간을 발달시키는데 그 초점을 둔다. 달크로즈는 성격에 문제가 있거나 자신에게 만족하지 못하는 사람은 음악적 리듬에 대체적으로 반응을 잘 못한다고 하였다. 즉 몸과 마음이 하나 되지 못했을 때 인간은 전체적인 조화를 이루지 못한다는 것을 의미한다. 이를 역으로 해석하면, 리듬적으로 자연스럽게 반응하는 것을 배우면 인간의 신체적, 지적, 도덕적, 심미적 부분의 조화로운 발달과 균형이 이루어 질수 있다는 것이다”(유은석, 2008, p. 104).

달크로즈는 리듬의 의미를 3가지로 분류 하였다. 1. Arhythmy 2. Erhythmy 3. Eurhythmy 이다. Arhythmy는 불규칙한 시간, 공간적인 움직임과 흐름이 없는 것을 뜻하며 Erhythmy는 불규칙한 시간, 미세한 흐름과 기계적인 움직임, 생명력이 없는 것을 뜻한다. 또한 Eurhythmy는 규칙적인 시간, 아름답고 여러 가지의 흐름과 움직임의 표현, 생명력이 있는 것을 뜻한다.

2) 솔페즈

“솔페즈는 악보를 보고 계이름 부르기라는 어원을 가지며 이는 음계, 선법, 음정, 선율,

화성, 전조, 대위법, 즉흥노래 등의 이론과 실제 학습을 위한 단계적이고 체계적인 내용으로 구성되어 있다”(유승지, 2004, p. 13).

“달크로즈의 솔페지 수업은 시창과 청음을 움직임과 결합한 통합교육이다. 이것은 절대음감과 상대음감을 동시에 개발시키는 것뿐만 아니라 음악 안에서의 각 음의 역할과 음의 관계들을 듣고 이해하여 표현력을 높이는데 그 목적이 있다.”(유은석, 2008, p. 106)

달크로즈는 독특한 계이름 부르는 방식이 있다. 모든 조성을 절대음 도에서 시작하며 옥타브 도까지 부르도록 한다. 예를 들어 바장조는 도,레,미,파,솔,라,세(Bb),도로 부른다. 이를 통하여 절대음 도의 느낌을 알게 함으로 절대음감을 키워줄 수 있다.

3) 즉흥연주

“즉흥연주는 음악을 만들기 위해 박자, 강세, 빠르기 등의 흐름결과 관련되는 요소들과 음높이, 화음, 음계 등 음향에 관련된 요소들을 창의적으로 기르기 위한 것이다”(이홍수, 1991, p. 323).

달크로즈의 즉흥의 의미는 연주뿐만 아니라 즉흥표현, 즉흥목소리, 즉흥동작, 즉흥몸짓, 즉흥표정 등의 다양한 의미를 말한다. 즉흥이란 말은 그 자리에서 어떠한 준비 없이 행하는 것으로 쉬운 것 같지만 많은 연주자들은 어려워한다. 주어진 악보에는 익숙하나 노래 반주나 멜로디만으로 된 음악을 즉흥적으로 표현하는 것이 서툴다. 따라서 어릴 적부터 즉흥교육은 중요하다. 달크로즈의 즉흥연주 중에 피아노에서 공을 활용하여 클러스터(cluster) 스타일로 연주하는 방법이 있다. 비가내리고 바람이 부는 상황을 피아노 안에서 주어진 높고 낮음, 길고 짧음, 빠르고 느림, 크고 작음을 이용하여 연주하는 것이다.

2. 피아노 어드벤처

‘Piano Adventure’는 음악교재 전문 출판사인 사에서 출간된 피아노 교본이다. 피아노 실기와 교수법, 심리학을 전공한 ‘Nancy Faber’와 피아노 작곡을 공부하여 ‘Music Teachers National Association: MTNA’ (국립 음악교육자 연합)에서 ‘올해의 작곡가’상을 수상한 바 있는 ‘Randall Faber’ 부부가 20년간의 연구를 거쳐 완성하였다(이호선, 2007, p. 42).

- (1) 기본적인 접근방법 - 음정적 접근법, 다조성 접근법.
- (2) 전체적인 구성 - 4개의 필수영역으로 총 30권 구성. 통합적인 연계학습으로 구성, 개념설명 분명, 친근한 언어사용.
- (3) 독보 - 음높이를 익히는 건반탐색부터 시작, 무보표의 검은 건반으로 접근, 처음부터 큰 보표로 도입.
- (4) 리듬, 박자 - 4분음표='타', 2분음표='타-아', 점2분음표='타-아-아', 온음표='타-아-아-아'의 구음 사용, 4/4박자, 3/4박자, 2/4박자, 4/4박자, C(Common Time), 2/2박자를 나타내는 (Cut Time), 3/8 박자, 6/8 박자 순서로 제시.
- (5) 화음과 음계 - C화음의 모음화음과 펼침화음 형태로 시작, C장조, F장조, G장조의 주요3화음 패턴 읽는 연습, 전조 학습과정, a단조, d단조의 주요3화음, 12개의 장·단 3화음, 2옥타브의 올림표·내림표 음계, 자연단음계, 화성단음계, 가락 단음계 제시.
- (6) 음악성 - 댐퍼 페달 사용, 전체 음역을 사용, 다양한 악상의 범위 즉흥연주, 창작, 청음, 교사와의 듀엣연주 등의 활동이 주교재 내에서 이루어짐.
- (7) 레퍼토리 - 저자의 창작곡 위주, 부기우기, 블루스, 재즈 등 주로 미국적 요소의 곡으로 구성.

III. 계획안

[수업 계획안]

수업목표: 시계소리의 표현으로 감성발달과 빠르기에 대하여 이해한다.			
소주제	1)시계의 초, 분, 시를 박자로 만들어 신체로 표현한다. 2)시계 종소리를 피아노로 즉흥연주 한다. 3)악보에 나오는 음을 달크로즈 손기호로 표현한다. 4)소리의 높낮이에 관하여 이해한다.		
수업대상	유아(6세)		
제작곡 및 교재	피아노 어드벤처 1-B (시계종소리)		
차시	1		
준비물	시계그림 자료, 음원, 악보		
수업내용 및 세부계획	도입	00.03-인사노래	수업시간을 알리는 인사노래 같이 부르기
		00.05-시계소리	시계소리 음원을 들려주고 그 소리에 대해 이야기 나누고 표현해 보기(시계 그림자료)
	전개	00.10-신체활동	빠르기가 다른 3가지 음원을 준비한다. 신체를 통해 4분음표 8분음표 16분음표를 느껴 본다.
		00.15-연주	악보를 통해 학습한다.(시계종소리) 계이름을 읽고 자리의 학습을 통해 연주해 본다.
		00.05-손기호 표현하기	달크로즈 손계이름으로 신체의 계이름으로 표현함으로써 높낮이에 대해 이해한다.
		00.5-즉흥연주	큰 시계, 손목시계, 탁상시계라는 주제로 제한된 계이름을 제시하여 표현하게 한다.
	정리	00.45-마무리 인사	마무리 인사를 통하여 수업의 끝은 인지한다.
		00.50-평가	배웠던 시계소리에 관하여 복습한다.

IV. 결론

아브람슨의 달크로즈 강의 중에서 “유리드믹스 교사는 시인, 작곡가, 연주자, 성악가, 무용가, 지휘자, 연극인, 훌륭한 정신과 육체를 갖추어진 교사이어야 한다”고 했다. 많은 피아노 교사들이 어릴 적 배웠던 방법 그대로 학습자에게 전달하며 피아노 앞에서 앉아 가르치고 있다. 유아피아노를 가르치고 21세기를 살아가는 교사에게 시대에 맞는 교육방법을 끊임없이 연구해야 한다 생각한다.

문연경(1999)은 “사회와 정서를 반영한 음악교육의 여러 방법이 실질적으로 효과 있게 활용이 된다면 사회의 문화 수준과 음악성이 자연스럽게 성장될 것입니다”라고 했다. 서양의 유명한 음악교육 학자들 ‘달크로즈, 오르프, 코다이’ 등이 있다. 수많은 경험을 통해 새로운 교수법을 창안했고 그로인해 다음세대는 양적 질적으로 발전된 음악교육을 받을 수 있게 되었다.

21세기 피아노 교육 또한 끊임없이 발전해야 한다. 달크로즈가 제시한 유리드믹스, 솔페즈, 즉흥연주의 교수법을 응용하여 피아노곡과 함께 계획안으로 만들어 보았다. 앞으로 우리나라 정서에 맞는 유아기 피아노 교수법에 관한 컨텐츠의 개발이 이루어 졌으면 한다.

참고문헌

- 강신혜 (2002). **달크로즈 이론에 입각한 초등학교 피아노 교육의 연구방안**-유리드믹스 중심으로. 석사학위논문, 중앙대학교 교육대학원.
- 문연경 (2006). **음악두뇌**. 서울: 눈과 마음.
- _____ (1999). **코키와 함께 유리드믹스**. 서울: 현대음악출판사.
- 박선영 (2009). **달크로즈 교육 방법을 응용한 효과적인 피아노 지도방안 연구: 부르크펠러 25연습곡을 중심으로**. 석사학위논문, 전북대학교 교육대학원.
- 박승경 (2007). **피아노 교육에서 달크로즈 교수법 적용-유아기를 중심으로**. 석사학위논문, 강원대학교 교육대학원.
- 유승지 (2004). **달크로즈교실**. 서울: 태림출판사.
- 유은석 (2008). **21C 교사를 위한 피아노 교수전략**. 서울: 학지사.

동화를 활용한 유아의 창의적 음악활동 학습방법

- 썸여림을 중심으로 -

I. 서론

유아는 본능적으로 듣고, 노래하고, 춤추고 연주하는 등 유아 스스로 음악적으로 표현한다. 그들은 이미 아주 이른 시기부터 그들의 삶 속에서 자연스럽게 다양한 종류의 주변 소리와 음악을 접하게 되는데 노래 부르기를 즐기는 것 이외에도 장난감이나 몸의 일부, 악기 등으로 소리를 표현하게 된다. 이홍수(1992)는 이러한 경험과 음악적인 능력을 바탕으로 유아들이 보다 체계적인 음악 활동을 통해 음악의 수용과 표현을 즐기고 음악적인 능력을 기를 수 있도록 유도하는 역동적인 프로그램을 제공해야 한다고 하였다. 따라서 본 연구는 유아들이 생활 속에서 자연스럽게 접할 수 있는 동화를 활용하여 썸여림을 중심으로 음악 활동을 하도록 제시하였으며 유아들에게 음악에 대한 흥미를 갖게 하고 그들의 음악적 표현 능력과 창의성 발달에 도움이 되는 학습 방안 개발에 목적을 두었다.

II. 이론적 배경

1. 동화의 교육적 가치

동화는 창의성을 길러주는 데 효과가 있다. 창의성이란 ‘사물을 새롭게 탄생시키는 과정’이며, ‘이미 알려지지 않은 참신한 아이디어나 그 복합체를 산출하는 능력 또는 특성’이라 정의된다. 이러한 관점에서 볼 때, 무한한 창조적 가능성을 지니고 있는 유아들의 내

면의 정신세계를 계발해 주는 데 동화는 중요한 역할을 하고 있다. 또한, 지식 전달의 측면에서 교육적인 가치가 있다. 배우려고 하는 유아의 충동은 경이로운 생각이나 호기심에서 오는 것으로, 경이로운 생각이 크면 클수록 유아는 일상생활에서 많은 만족과 기쁨을 발견할 수 있다. 유아는 성장하면서 막연히 공상하고 있던 일에 뚜렷한 모습을 가져다주는 문학작품으로 자연스럽게 이끌리게 된다. 즉 동화는 학습동기 유발과 호기심을 자극한다는 점에서 매우 중요하며, 유아에게 다양한 삶의 모습을 제시하여 간접체험을 시킴으로써 올바른 가치관을 형성하도록 하고 참다운 지식을 쌓도록 해준다(허근, 1995, pp. 19-20).

이와 같이 동화 속 그림을 활용한 셈여림 표현은 창의적인 음악적 활동을 할 수 있는 원천이 된다.

2. 셈여림의 정의 및 접근법

셈여림이란 음악의 힘과 관련이 있다. 같은 높이의 음이라고 하더라도 그 음을 f로 연주하는가 p로 연주하는가에 따라 그 느낌은 달라진다. 같은 가락이라고 하더라도, 점점 여리게 연주하는 가, 점점 세게 연주하는가에 따라 그 내용과 느낌이 달라진다. 또 어떤 가락을 계속적으로 큰 소리로 연주하는가, 계속적으로 작은 소리로 연주하는가에 따라 같은 가락일지언정 서로 다른 음악적 내용을 포함하게 되는 것이다. 이러한 셈여림의 의미를 노래 속에서 이해하는 것이 매우 중요하다. 적절한 셈여림의 표현은 그 악곡을 더욱 세련되게 해주며, 표현하고자 하는 내용을 더욱 선명하게 해준다.

유아들이 가장 간단하게 셈여림을 나타낼 수 있는 방법은 자기 목소리로 큰 소리와 작은 소리를 표현할 수 있게 하는 것이다. 또 점점 커지는 소리와 점점 작아지는 소리도 내어 볼 수 있다. 이러한 다양한 소리를 셈여림 개념과 관련하여 표현해 봄으로써 셈여림의 개념을 보다 쉽게 이해하고 다양한 표현력을 갖게 될 것이다(전성길, 2008, p. 21).

Ⅲ. 음악활동 교수·학습 방법

1. 음악활동 계획하기

1) 동화선정

음악활동에 쓰이는 동화를 선정 할 때에는 유아들이 동화에 대한 내용과 흐름을 잘 이

해할 수 있어야 하며, 음악적 표현(셈여림)에 대한 특징이 있어야 한다.


본 수업에서는 동화 ‘아기돼지 삼형제’를 선정하였으며 동화의 내용 중 특정 부분을 음악활동으로 재구성 하였다.


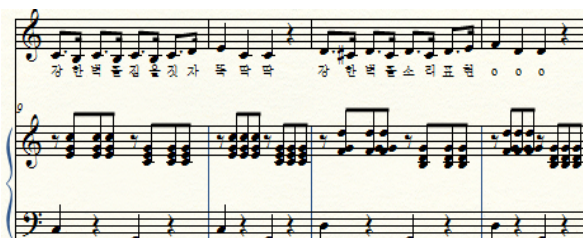
2) 브레인스토밍

브레인스토밍은 동화를 듣고 난 후 구성원의 자유발언을 통해 주제와 이야기의 흐름, 음악적인 아이디어를 요구하는 과정이다. 이 과정은 유아들이 음악활동을 위한 많은 아이디어를 내고 동화의 특징적인 부분을 셈여림으로 잘 표현할 수 있도록 돕는 중요한 과정이다.

2. 교수·학습 과정안

수업 주제	동화 ‘아기돼지 삼형제’를 활용한 음악활동	대상	6~7세 유아 Group lesson	
활동 목표	♩ 동화의 주된 내용과 동화에서 주는 교훈에 대해 이야기 할 수 있다. ♩ 동화의 내용을 통해 셈여림을 표현할 수 있다.			
단계	교수·학습활동		준비물	지도상의 유의점
도입	<p>브레인스토밍</p> <p>활동 1. 동화를 듣고 난 후 줄거리 이야기하기 (이 활동은 아동이 동화의 내용을 잘 인지했는지를 확인해 보는 단계이다.)</p> <p>활동 2. 특정 장면 상상하기</p> <p>1) 첫째돼지가 지푸라기로 집을 만드는 장면 지푸라기에 대한 경험을 발표해보고 지푸라기의 특성(가볍고 약함)을 이야기 나눠본 후 지푸라기가 셈여림의 여러게(p)를 표현 할 수 있다는 점을 파악한다.</p> <p>2) 셋째 돼지가 벽돌로 집을 만드는 장면 벽돌로 집을 짓는 장면을 생각하며 벽돌은 지푸라기와 어떻게 다른지 생각해 보고 벽돌로 지었을 때와 지푸라기 집을 지었을 때의 느낌을 세게, 또한 약하게 와 연관시켜 발표해 본다.</p> <p>(벽돌로 지었을 때 - f 세게 지푸라기로 지었을 때 - p 여러게)</p>		아기돼지 3형제 그림책	<ul style="list-style-type: none"> • 다양한 음악적 표현을 경험하는 특징 있는 동화를 찾는 노력이 필요하다. • 음악표현을 동화의 그림과 함께 아이들과 생각해 보면서 아이들의 언어적, 음악적 표현 능력을 키워 줄 수 있다.

	<p>3) 둘째 돼지가 나뭇가지로 집을 만드는 장면 벽돌과 지푸라기, 나뭇가지의 특징을 이야기해보고 어느 재료로 집을 지었을 때에 집이 가장 튼튼한지 이야기 나 눠 본다. (이런 과정이 다음 활동에서의 크고 작음을 표현 할 때, 셜 여림의 이미지를 떠오르게 하는데 도움을 줄 수 있다.)</p> <p>벽돌집 > 나뭇가지 집 > 지푸라기 집</p> <p>f > mf > p</p>		
<p>전개</p>	<p>셜여림 표현</p> <p>활동 1. 셜여림 개념 기호화하기</p> <p>1) 포르테가 그려진 카드(뒷면, 벽돌집)와 피아노가 그려 진 카드(지푸라기집), 그리고 메조 포르테가 그려진 카드 (뒷면, 벽돌집과 지푸라기집 사이의 무게를 표현한 나무 집)를 준비한다.</p> <p>2) 각각의 3가지의 집 그림을 보여주고 그림을 보고 떠오 르는 소리의 크기를 악기로 표현해보는 활동을 한다. 그 후에 f, mf, p 뜻을 알려준다.</p> <p>3) 포르테 카드를 들면 손뼉 치기와 발구르기로 크게 표현, 피아노 카드를 들면 손뼉치기와 발구르기로 작은 소리를 표현해 본다.</p> <p>활동 2. 동화속의 장면을 생각하며 악기로 표현하기</p> <p>1) 선생님은 음악동화 속 내레이터가 되어 특정장면마다 이야기를 풀어나가며 학생들은 이야기 후에 나오는 아기 돼지 삼형제의 집짓는 모습을 표현한 부분의 노래를 주의 깊게 들어본다.</p> <p>(첫째돼지)</p> 	<p>셜여림 카드</p> <p>악보를 볼 수 있는 커 다란 철판 (또는 빔프 로젝터)</p>	<ul style="list-style-type: none"> • 포르테가 세게리는 주 입식 교육이 아니라 장 면의 특징과 셜여림의 특징을 연관시켜 악기로 표현함으로써, 셜여림의 개념을 음악 놀이 활동 으로 습득 한다. • 동화의 특정 장면을 악기로 표현할 때 악기 의 종류와 연주 수준은 수업수준에 맞게 수정 보완하여야 한다.

전개	<p>(둘째돼지)</p> 	<p>피아노 및 다양한 악기 (우드블럭, 트라이앵글, 탬버린, 마라카스, 실로폰, 큰북, 작은북 등)</p>	<p>●매 활동마다 아이들의 창의성과 즉흥성을 이끌어 낼 수 있도록 자극하고 독려한다.</p> <p>●현재의 수업 지도안은 6~7세 유아의 음악활동으로 계획되었다. 피아노 연주와, 여러 가지 악기 표현에서 정확한 박자, 음정, 표현이 되지 않더라도 칭찬과 격려로 수업을 이끌어 간다.</p>
	<p>(셋째돼지)</p>  <p>2) 노래를 들어본 후 p, mf, f의 셈여림 중 어떠한 악기와 어울리는지 이야기 해보고 각자가 좋아하는 악기로 소리 내어 본다.</p> <p>3) 유아들이 악기를 정한 후 선생님의 피아노 반주에 맞추어 넷째마디의 ○○○ 부분에 소리 표현과, 악기 표현을 해본다.</p> <p>4) 둘째돼지가 집을 짓는 장면을 묘사한 곡에서 나뭇가지 --- ○○○ 부분은 그룹 활동 수업 시, 다양하게 적용하여 활동한다.</p> <p>예) 나뭇가지 집을 짓자 똑딱딱. 나뭇가지 (유아이름 불러 주며) 승기표현 ○ ○ ○</p> <p>-유아(승기) 자신만의 주관적이고 창의적인 표현을 통해 자긍심을 키워줄 수 있다.</p> <p>활동 3. ‘똑딱딱’ 부분인 둘째마디와, ○ ○ ○ 부분인 넷째마디의 게이름과 박자배우기</p> <p>1) ‘똑딱딱’ 게이름 읽어본다.</p> <p>2) 4분음표를 배워본다.</p> <p>리듬읽기, 박수치기, 악기(피아노와 리듬악기)로 한 박자씩 소리내기)</p> <p>3) ‘똑딱딱’ 부분을 박자에 맞게 다양한 셈여림으로 나타내 본다.</p>		

정리	<ul style="list-style-type: none"> ▶ 선생님의 내레이션과 반주에 맞추어 ‘아기돼지 삼형제’ 장면묘사 부분인 둘째, 넷째마디의 ‘뚝딱딱’ 부분과 ○○ 부분을 피아노로 연주해보기 ▶ p, mf, f 셈여림을 다시 확인하기 ▶ 음악 동화가 주는 교훈을 이야기하기 	피아노 및 다양한 악기	
----	--	--------------	--

〈그림, 악보1〉 ‘아기돼지 3형제’¹⁾

- 첫째돼지 -



A musical score for the first pig character. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are: "지푸라기집을짓자 뚝딱딱 (지푸라기소리표현 0 0 0)".

〈그림, 악보2〉 ‘아기돼지 3형제’

- 둘째돼지 -



A musical score for the second pig character. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are: "나뭇가지집을짓자 뚝딱딱 (나뭇가지 0 0 0)".

1) 수업계획안에 쓰인 악보는 본 수업안에 필요한 음악 활동에 맞춰 편집하여 재인용하였음을 알려드립니다. (김현아 (2008). 아기돼지 삼형제 : 음악극. 석사학위논문, 숙명여자대학교 음악치료대학원)

〈그림, 악보3〉 ‘아기돼지 3형제’

- 셋째돼지 -



IV. 맺음말

교육과학기술부(2007)에 따르면 유아 음악교육의 목표는 전문적인 음악적 기능의 연습이나 숙달이 아닌, 유아들이 생활 속에서 음악에 대해 이해하고 느끼는 바를 경험하고 표현함으로써 예술적인 감수성을 길러주는 데 있다. 이를 위해서 교육과학기술부는 과정 중심의 주관적 경험과 활동을 강조하는 통합적 음악 교육이 이루어져야 할 필요가 있다고 하였다. 또한 Zipes(1995)는 동화가 유아들의 학습의 흥미를 불러일으키고 풍부한 잠재력과 상상력 및 창조력을 신장시키기 때문에 동화를 이용한 수업설계안이 교육현장에서 유용하게 사용될 수 있다고 주장하였다.

이를 바탕으로 본 연구는 유아의 일상 속에서 쉽게 접할 수 있는 동화를 활용한 음악활동을 제시 하였다. 이러한 음악 활동은 유아들이 동화책 속의 언어, 그림, 동작들을 접하고, 이를 다양한 음악적 표현(셈여림 표현)으로 경험함으로써 그들의 잠재된 음악적 능력을 이끌어 줄 수 있을 것이다.

앞으로 동화를 활용한 음악활동이 유아의 창의력 증진 및 음악적 잠재력 계발에 도움이 되길 바라며 나아가 음악교육에서도 이를 활용한 효과적인 음악 교육 프로그램이 계발, 적용될 수 있기를 기대해 본다.

참고문헌

- 김건용, 진현식, 김진희 (2010). **아동의 창의성 계발을 위한 프로그램과 보육법**. 파주: 한국학술정보.
- 김명정, 장은희, 박경숙 (2010). **12가지 동화로 만나는 창작 유아 음악극**. 서울: 창지사.
- 김현아 (2008). **아기돼지 삼형제: 음악극**. 석사학위논문, 숙명여자대학교 음악치료대학원.
- 남은열 (2011). **음악놀이 프로그램을 활용한 유아음악교육**. 파주: 정민사.
- 노소영 (2012). **동화를 활용한 음악활동이 유아의 음악적 표현능력 및 창의성 발달에 미치는 효과**. 석사학위논문, 백석대학교 대학원.
- 단은미, 조유나(2009). 동화를 활용한 음악 감상 활동이 유아의 음악 능력 및 태도에 미치는 영향. **幼兒教育·保育行政研究**, 13권 4호, 333-354.
- 안경숙, 김소향, 나은숙 (2012). **영유아 음악교육**. 파주: 양서원.
- 이홍수 (1992). **느낌과 통찰의 음악교육**. 서울: 세광음악출판사.
- 전성길 (2008). **동화를 활용한 음악 기초 개념 지도 방안**. 석사학위논문, 대구교육대학교 교육대학원.
- 한국과학창의재단 (2011). **창의, 인성교육을 위한 학부모대상 교육프로그램 실천방안**. 남서울대학교 산업협력단 보고서.
- 허근 (1995). **동화 읽어주기에 있어서 교사의 질문유형에 따른 아동의 창의성 증진에 관한 연구**. 석사학위논문, 이화여자대학교 교육대학원.

중급학습자를 위한 난이도에 따른 변주곡 문헌의 교수학적 접근

- Jane Magrath의 ‘The Pianist's Guide to Standard Teaching and Performance Literature’를 중심으로 -

I. 서론

1. 연구의 필요성 및 목적

중급과정을 접하는 학생들은 피아노 연주가 초급 과정보다 표현해야 할 음악적 요소가 많아지고 곡도 심화되어 연주하기가 까다롭다고 느끼기도 한다. 또한 고급수준의 테크닉이나 음악성을 구사하기엔 아직 부족한 중급과정의 학생들은 간혹 클래식 음악을 딱딱하고 지루한 것으로 간주하고 피아노 음악학습에 대한 어려움을 토로하기도 한다. 하지만 고급과정이 되기 위해선 이 시기에 배워야 할 것들이 많다. 그렇기 때문에 피아노 교사들은 그런 중급 과정 학습자들이 연습곡이나 소나타 등의 작품을 지루해 한다고 해서 흥미를 끌 수 있는 재즈, 반주곡집만을 가르칠 수는 없다. 그래서 그러한 중급과정 학습자들의 흥미를 불러일으키고 교육하기에도 적합한 다양한 문헌 연구가 필요하다.

이러한 문헌연구를 위해서는 중급과정 학생의 특징을 살펴볼 필요가 있다.

“중급 과정 학생은 분위기가 정확하게 대조되며, 썸머림의 대조를 갖고 부드럽게 흐르는 가락이 있고, 손의 교차가 덜하고 페달이 적당히 제시되며, 곡의 전개가 쉽고 이해

되는 연주곡을 선호한다. 화성은 명쾌하며 확실한 것, 리듬은 패턴이 반복되며 매력적인 것을 좋아한다.” (김강희, 이순정, 공누이, 형희전, 2010, p.97)

이러한 특징을 가진 중급과정 학생의 성향을 이해하고 클래식음악도 함께 공부할 수 있는 문헌에 대해 살펴보고 그중 피아노 음악 문헌의 한 장르인 변주곡에 대해 알아보려고 한다.

변주곡이란 주어진 주제에 따라서 그 멜로디의 모양을 바꾼다든지 리듬이나 화성을 변화시키든지 또는 느낌이나 성격까지도 바꾸어서 이를 예술적인 구상에 의해서 배열한 것이다. (백병동, 2003, p.225) 이러한 변주곡의 형식은 간단한 주제를 바탕으로 선율 변주, 리듬 변주, 성부 진행의 변주, 화성 변주, 대위법적인 변주, 고정선율 변주, 자유 변주 등을 통해 단순한 것에서부터 다양한 요소를 지닌 곡을 완성하게 된다(Ulrich Michels, 2002, p.159). 이와 같이 변주곡은 분위기의 대조, 셈여림의 대비 효과 등의 다양함도 가지고 있고 또한 한 가지 주제를 모티브로 삼기 때문에 전개와 이해가 쉬워 중급 학습자들을 위한 좋은 피아노 문헌이 될 것이다.

본 연구의 목적은 중급과정 학생들의 성향을 이해하고 변주곡을 이들의 수준에 맞게 난이도에 따라 분류함으로써 변주곡의 다양한 레파토리를 보급하여 효과적인 피아노 지도 방안을 모색해 보는데 있다.

2. 연구의 방법과 제한점

본 연구는 변주곡의 정의와 함께 중급 과정 학습자들의 성향을 살펴보고 그들의 피아노 습득 과정에 맞는 다양한 문헌을 난이도와 시대별로 알아본 후 각 시대별로 한 곡씩 선별하여 피아노 교수학적으로 접근하고자 한다.

우선 난이도에 따라서 중급 수준의 효과적인 학습용 작품을 선별하고 학습 요소를 제시하였다. 변주곡의 난이도는 제인 머그러(Jane Magrath)의 저서 ‘The Pianist’s Guide to Standard Teaching and Performance Literature’을 참고하였고 그녀의 레벨링에 따라 쉬운 레벨1부터 어려운 레벨10까지 난이도를 나누었다.

그녀가 책에 제시한 난이도에 따른 작품의 참고목록은 다음과 같다.

〈표〉 제인 머그러의 레벨링에 따른 작품 참고 목록

Level 1	Bartok Mikrokosmos, Vol. 1
Level 2	Turk Pieces for Beginners
Level 3	Latour Sonatinas; Kabalevsky Pieces for Young People, Op.39
Level 4	Anna Magdalena Bach Notebook; Gurlitt Album for the Young, Op.140; Tchaikovsky Album for the Young, Op.39
Level 5	Anna Magdalena Bach Notebook; Sonatinas by Attwood, Lynes; Menotti Poemetti
Level 6	Clementi Sonatina, Op.36; Burgmuller 25 Progressive Pieces, Op.100
Level 7	Kuhlau and Diabelli Sonatinas; Bach easier Two-Part Invention; Bach Little preludes; Dello Joio Lyric Pieces for the Young
Level 8	Moderately difficult Bach Two-Part Inventions ;Beethoven easier variations sets; Field Nocturnes; Schumann Album Leaves, Op.124; Schubert Waltzes; Turina Miniatures
Level 9	Earlier Bach Three-Part Inventions; Haydn easiest Sonata movements; Mendelssohn easiest Songs Without Words; chopin easiest Mazurkas
Level10	Bach Three-Part Inventions; Chopin easiest Nocturnes; Beethoven Sonata, Op.49,79; Mozart Sonata, K283; Muczynski Preludes

연구의 제한점은 문헌조사에서 제인 머그러(Jane Magrath)의 저서 ‘The Pianist's Guide to Standard Teaching and Performance Literature’을 중심으로 다루어졌다.

II. 본론

1. 변주곡의 정의 및 특징

변주곡(Variation)이란 하나 이상의 음악적 아이디어를 계속적으로 반복해 나가면서 다양하게 변화시키는 작곡기법이다. 윤양석(1986)은 그의 저서 <음악형식론>에서 다음과 같이 정의하였다.

“주제나 동기 또는 음형이나 음렬 등의 중심 악장이 유지되면서 그 형태가 다양하게 변형된 형태나 기법을 변주라 하고, 하나의 주어진 중심 소재와 그것의 변형된 형태를 가지고 질서 있게 배열한 악곡을 변주곡(Variation), 그 구조적 형식을 변주곡 형식(Variation form)이라고 한다.”

이와 같이 변주는 하나나 그 이상의 간단한 주제를 선율, 구조, 화성, 음형, 리듬 등의 다양한 음악적 요소를 사용하여 변화를 주어 쓰여진 악곡으로 하나의 곡 안에 여러 음악적 소재를 다루고 있다. 최현숙(2004)은 “다양한 형태의 변주곡은 피아니스트들에게 친근하고 보편적인 레퍼토리이다. 시대나 작곡자에 따라 조금씩은 다르겠지만, 공통적으로 변주곡 연주 시 중요한 것은 무엇보다 주제의 구성과 선율을 완전히 이해하는 것이다. 또한 변화의 정확한 사항을 파악하고 템포의 일관성을 유지해야 한다.”고 말하며 변형과 변화 안에서도 곡을 이해하고 일관성 있게 연주해야 한다고 말하고 있다.

2. 중급 과정의 성향과 교수법

중급 과정의 학습자를 위한 교육과정에는 음악이론, 암보, 청음, 반주 기술, 초견, 감상 등의 다양한 기술을 익히는 것이 필요하다. 또한 클래식과 함께 다른 장르와의 접목도 필요한 시기이다. 이 시기에 배우는 곡들은 멜로디가 좀 더 복잡해지고 여러 기법과 다양한 리듬, 프레이즈 처리, 다이내믹의 변화, 꾸밈음과 장식음의 등장 등으로 초급보다 테크닉의 향상과 더불어 창의적인 음악관을 심어주는 것이 필요하다. 그렇기 때문에 중급과정에서는 테크닉의 적용과 함께 학생의 흥미도 끌 수 있는 변주곡의 학습을 필요하다.

임문희(2004)는 다음과 같이 정의했다.

“변주는 처음에 제시된 음악적 아이디어를 변화시키는 것으로 작곡에서 중요한 기법의 하나이다. 변주의 역사를 살펴보면 음악 생성 과정에서..이 연주행위로서의 변주는 즉흥연주에서부터 찾아 볼 수 있다. 즉흥연주는 우리가 변주라고 정의하기 이전부터 존재해왔던 예술의 행위이며형태다.”

이렇게 중급과정에서 배워야할 테크닉 요소와 함께 즉흥연주의 요소, 반주 기술, 이론도 변주곡을 배우며 습득할 수 있다. 또 변주곡은 그 특성상 자생적인 음악적 원리 내부에 있는 음악적 요소로서 선율, 리듬, 화성, 인토네이션, 음색편성, 음렬이라는 다양한 요소들을 결합시키는 힘이 있다(이용규, 2004). 높은 질의 음악성과 여러 가지 테크닉, 즉흥연주와의 관련성도 있는 변주곡의 이러한 특징들은 중급 과정 학습자의 연주곡으로 적합하다.

3. 변주곡의 시대별, 작곡가별 분류

제인 머그리(Jane Magrath)의 저서 *The Pianist's Guide to Standard Teaching and Performance Literature*에서 선별한 시대별 변주곡 문헌은 다음과 같다.

〈바로크시대〉

George Frideric Handel	Air with Variations, G. (from Suite in B-Flat Major)	Level 6
	Passacaglia and Variations, G.255 (from Suite Vlin G Minor)	Level 7
Bernardo Pasquini	Variationi sopra la Follia	Level 8

〈고전시대〉

Carl Philipp Emanuel Bach	Variations on "Ich Schliefe, Da Traumte Mir," Wq. 188/1	
Ludwig Van Beethoven	Six Variations on a Swiss Song, WoO 64	Level 7
	Six Variations on a Duet by Paisiello, WoO 70	Level 9
	Six Easy Variations on an Original Theme, WoO 77	Level 8
Franz Joseph Haydn	Arietta with 20 Variations, Hob. XVII/2	Level 7-8
	Arietta with 12 Variations, Hob. XVII/3	Level 10
Wolfgang Amadeus Mozart	Seven Variations on "Willem Van Nassau," K.25	Level 7
	12 Variations on "Ah vous dirai-je, maman," K.300e(265)	Level 8
Johann Hugo Wozzischek	Six Variations, Op.19	Level 9

〈낭만시대〉 없음

〈현대시대〉

Bela Bartok	Mikrokosmos, 153 Progressive Piano Pieces in Six Volumes, Sz.103중 No.112 Variations on a Folk Tune	Level 7
Dmitri Kabalevsky	Variations, Op.40 No.1 Variations No.2 Variations	Level 8
	Five Sets of Variations on Folk Themes, Op.51(1)	Level 4-8
	Variations on Folk Theme, Op.87(2)	Level 8-9
Federico Mompou	Three Variations	Level 7
Vincent Persichetti	Variations for an Album, Op.32	Level 7
Manuel Maria Ponce	Four Variations on a Mexican Theme	Level 9-10
Soulima Stravinsky	Piano Variations, First Series Piano Variations, Second Series	Level 8

이 중 현대시대 Dmitri Kabalevsky의 Five Sets of Variations on Folk Themes, Op. 51(1952)(1)의 5곡은 다음 표와 같이 분류되었다.

No.1 Variations on the Theme of a Russian Folk Song	Level 4
No.2 Variations on the Theme of a Russian Folk Song	Level 6
No.3 Variations on the Theme of a Slovak Folk Song	Level 6
No.4 Variations on the Theme of a Ukrainian Folk Song	Level 6
No.5 Variations on the Theme of a Ukrainian Folk Song	Level 7

또한 Dmitri Kabalevsky의 Variations on Folk Theme, Op.87(2) 3곡 다음과 같이 세분화 하였다.

No.1 Variations on an American Folk Song(1966)	Level 9
No.2 Variations on an French Folk Theme(1968)	Level 8
No.3 Variations on a Japanese Folk Theme(1969)	Level 9

4. 중급 과정 변주곡의 교수학적 접근

이 연구에서 제시한 변주곡들 중에 시대별로 잘 알려지지 않은 곡을 한 곡씩 선별하여 교수학적 접근 방법을 제시하고자 한다.

1) 바로크시대

Bernardo Pasquini의 *Variationi sopra la Follia*

원래 포르투갈의 춤이 기본이 되고 노래 *Folia*를 주제로 변주된다. 댄스 리듬이 이 짧은 작품을 통해 가장 눈에 띄는 특징이다. 그래서 새로운 춤 리듬의 곡을 공부하려는 중급 수준의 학생에게 적합한 곡이다.

2) 고전시대

Johann Hugo Wozzischek의 *Six Variations, Op.19*

이 변주곡은 짧은 곡들로 이루어져 있고 각 변주마다 강한 대조를 이루는 것이 특징이다. 점음표 리듬이 많이 나오는 것이 특징이다. 그렇기 때문에 중급수준을 마무리하는 학생에게 리듬과 곡의 대조를 함께 공부시킬 수 있는 좋은 곡이다.

3) 현대시대

Dmitri Kabalevsky의 *Five Sets of Variations on Folk Themes, Op.51*

이 곡은 한 변주 세트 안에서 레벨 4-8 수준의 곡을 함께 가르칠 수 있는 것이 특징이다. 이곡을 연주하게 될 학생은 강하고 날카로운 대조를 표현 할 수 있는 능력이 필요하다. 모든 곡이 여러 민요를 기반으로 하고 있어서 다양한 문학을 즐기는 학생들은 이 작품을 더 즐겁게 연주할 수 있다. 다섯 세트를 따로 연주할 수 있다.

(1) No.1 Variations on the Theme of a Russian Folk Song

러시아 포크송에서 따온 다섯개의 해피 변주곡이라고 불리기도 한다. 텍스처가 가늘고 멜로디 라인을 살려야하며 아티큘레이션을 주의하여 살리며 연주한다. 강렬하고 효과적인 결말로 되어있고 세 페이지로 되어있다.

(2) No.2 Variations on the Theme of a Russian Folk Song

때때로 러시아 민속 노래에 즐거운 댄스곡으로 알려진, 이 세트는 여덟 개의 마디로 된 테마에 여섯 개의 변주곡이 포함되어 있다. 리드미컬한 터치와 조절이 복잡하다. 세 페이지로 되어있다.

(3) No.3 Variations on the Theme of a Slovak Folk Song

여러 변주곡 중에서 슬로바키아 민속 노래가 주제로 쓰인 곡으로 Op.51에서 가장 효과적인 중 곡 중에 하나이다. 서정적 테마로 시작하며 칸타빌레 테마와 함께 변주 다섯 개는 반짝이는 클라이막스로 활기 넘치는 곡이다.

(4) No.4 Variations on the Theme of a Ukrainian Folk Song

이 세트는 Ukrainian 민속 노래가 주제인 곡이다. 경쾌하고 흥겨운 테마 일곱 개의 변주를 가지고 있다. 좋은 소리에 대한 감각을 가진 학생이 연주하는 것이 필요하다. 다섯 페이지로 구성되어있다.

(5) No.5 Variations on the Theme of a Ukrainian Folk Song

이 세트는 Ukrainian 민속노래에 바탕을 둔 6개의 변주곡이다. 아마도 5개의 변주곡중 가장 서정적이며, 생각보다 더 어려운 곡이다.

Dmitri Kabalevsky의 Five Sets of Variations on Folk Themes, Op.51은 다양한 민속 선율과 다양한 특징들을 가진 짧은 곡으로 이루어져 있어 음악성 표현과 음악의 다양한 테크닉을 공부할 수 있어 중급 학습자의 교육에 적합하다. 또한 학생의 수준에 맞게 교사가 선별하여 가르칠 수 있다.

III. 결론

본 연구는 중급 학습자를 위한 변주곡 작품을 난이도별로 조사하여 효과적으로 지도하도록 제안하였다. 우선 바로크, 고전, 낭만, 현대로 시대별로 나누고 난이도는 4-10 레벨까

지 중급 학습자를 위한 변주곡 문헌을 조사하였다. 본문에서 다루어진 변주곡의 난이도별 조사와 교수학적 접근을 통해 얻어진 결론은 다음과 같다.

첫째, 많이 알려진 작곡가의 알려지지 않은 중급 수준의 학습용 변주곡도 있고 알려지지 않은 작곡가의 곡도 있었다. 교사는 이러한 다양한 레파토리를 알고 학생에게 보급하는 것이 필요하다. 둘째, 이 연구에 나타나 있는 곡들 외에도 더 많은 곡들을 찾아 지도하는 것이 필요하다. 제인 머그러(Jane Magrath)의 저서에서는 낭만시대의 변주곡 문헌을 찾을 수 없었다. 이 부분에도 더 많은 연구가 필요할 것이다. 셋째, 레파토리를 찾는 것에만 그치는 것이 아니라 곡을 교수학적 특징을 알고 접근하여 가르쳐야 한다. 넷째, 기존의 곡을 다양하게 보급하고 지도하는 것과 함께 여러 문헌들을 바탕으로 지도안을 개발하는 것이 필요하다. 지도안 개발에는 교사의 역할이 중요할 것이다. 앞으로도 더욱 다양한 학습용 피아노 작품에 대해 활발한 연구가 필요할 것이다.

참고문헌

- 김강희, 이순정, 공누이, 형희전 (2010). **피아노 교수법 개론**. 서울: 세광음악출판사.
- 김경임 (2010). **낭만과 피아노 음악**. 대구: 경북대학교출판부.
- 백병동 (2003). **대학음악이론**. 서울: 현대음악출판사.
- 송정이 (2008). **피아노 연주와 교수법**. 서울: 음악춘추사.
- 안미자 (2007). **피아노 어떻게 배울까**. 서울: 이화여자대학교출판부.
- 윤양석 (1986). **음악 형식론**. 서울: 세광음악출판사.
- 이용규 (2004). **작곡가별 변주곡의 특징. 『피아노 음악』6**.
- 임문희 (2004). **변주곡의 세계. 『피아노 음악』6**.
- 최현숙 (2004). **변주곡의 묘미. 『피아노 음악』6**.
- 피아노 문헌** (2010). 음악 춘추.
- Gillespie, J. (1995). **피아노 음악**. 계명대학교출판부.
- Kirby, F.E. (2003). **피아노 음악사: 20세기 말까지**. 김혜선 역. 서울: 도서 출판 다리.
- Magrath, J. (1995). *The pianist's guide to standard teaching and performance literature*. Van Nuys, CA: Alfred publish.

「F. Chopin Ballade, Op.52」를 녹음한 명 피아니스트들의 연주시간 조사와 Tempo Rubato 영향

I. 서론

1. 연구의 필요성 및 연구의 목적

연주자는 곡을 연구하고 연습할 때 명 피아니스트 녹음 음반을 들어보는 과정을 필수적으로 경험할 것이다. 연구자도 2012년 12월 15일 렉처 리사이틀에서 연주한 Chopin Ballade No.4 곡을 완성하기 위해 12명의 피아니스트 녹음음반을 들었다.

녹음음반을 들어보니 피아니스트마다 다양한 연주 스타일로 연주시간 또한 다양하였다. Chopin Ballade No.4 곡을 연주한 12명 피아니스트들이 어떠한 이유로 다양한 연주시간이 나왔는가에 대해 연구자가 고려해보니 쇼팽 피아노 스타일의 특성인 템포 루바토(Tempo Rubato)의 영향 때문이라고 보았다.

템포 루바토란 문자 그대로 해석하면 ‘잃어버린 시간(stolen time)’이란 뜻인데, 이는 엄격한 템포를 완화시킬 것을 요구한다. 쇼팽은 선율이 템포 루바토로 연주될 때 반주는 리듬을 엄격히 지켜야 한다고 말했는데, 이는 올바른 루바토 사용 방식에 대한 실마리를 제공한다(Gillespie, 2005, p. 289). 템포 루바토는 시간과 연관이 있는 연주해석이므로, 쇼팽 곡의 연주시간과 관련하여 연구할 필요성이 있다.

본 연구는 Chopin Ballade No.4를 연주한 명 피아니스트 12명의 다양한 연주시간과 관련된 템포 루바토의 영향을 확인하는 것을 목적으로 한다.

2. 연구방법

본 연구에서 연구자가 선정한 12명의 명 피아니스트 출생년도는 1877~1971년으로 약 100년에 걸쳐져 있다. 먼저, 10명은 Jim Samson이 저술한 The Four Ballades(1992) - Pianists 에서 언급한 피아니스트로 A. Cortot(1877~1962), A. Rubinstein(1887~1982), B. Moiseiwitsch(1890-1963), C. Solomon(1902~1988), V. Horowitz(1903~1989), S. Richter(1915~1997), S. Francois(1924~1970), W. Ashkenazy(1937~), M. Pollini(1942~), K. Zimerman(1956~)이고, 10명의 녹음년도는 1933~1999년까지 이다. 나머지 2명은 1994, 1998년 최근 녹음년도인 피아니스트 M. Perahia(1956~), E. Kissin(1971~)로 연주자의 출생년도와 녹음년도 기준으로 연구자가 선정하였다.

쇼팽 피아노문헌의 대연구가 석학인 Jim Samaon의 형식 분석에 따르면, Chopin Ballade No. 4는 No. 1, 2, 3과는 달리 Theme & Variation 형식이며, 13구간으로 되어있다. 연구자는 Chopin Ballade No. 4를 녹음한 명 피아니스트 12명의 연주시간을 조사하기 위해 총 연주시간, 13구간별 연주 시간, 13구간별 최장·최단 연주시간 차이를 측정하고자 한다.

II. 본론

1. 문헌연구

Chopin Ballade No.4의 형식은 Theme & Variation으로 <표 1>과 같이 총 13구간으로 되어있음을 확인할 수 있다(Samson, 1992, pp. 45-68).

<표 1>

구간	마디	조성
1. Introduction	1-7	
2. Theme I	7-22	F Major
3. Variation I	23-36	
4. Episode based on Theme I	37-57	
5. Variation II	58-71	
6. Transition	72-80	
7. Theme II	80-99	B b Major

구간	마디	조성
8. Episode/Development (Theme I)	99-128	A b Major
9. Introduction Theme I	129-134	
10. Variation III	135-151	F minor
11. Variation IV	152-168	
12. Theme II	169-210	D b Major
13. Closing section (Theme III)	211-239	F minor

Chopin Ballade No.1의 형식은 <표 2>와 같다.

<표 2>

구간	마디	조성
1. Introduction	1-7	
2. Theme I	8-44	G minor
3. Transition	44-67	
4. Theme II	67-93	E b Major
5. Theme I'	94-105	
6. Theme II'	106-125	
7. Transition	126-137	
8. Theme III	138-165	E b Major
9. Theme II	166-193	
10. Theme I	194-207	
11. Closing section (Theme IV)	208-264	G minor

Chopin Ballade No.2의 형식은 <표 3>와 같다.

<표 3>

구간	마디	조성
1. Theme I	1-46	F Major
2. Theme II	47-82	A minor
3. Theme I'	83-140	F Major
4. Theme II'	141-168	A minor
5. Closing section (ref. to II and I)	169-204	A minor

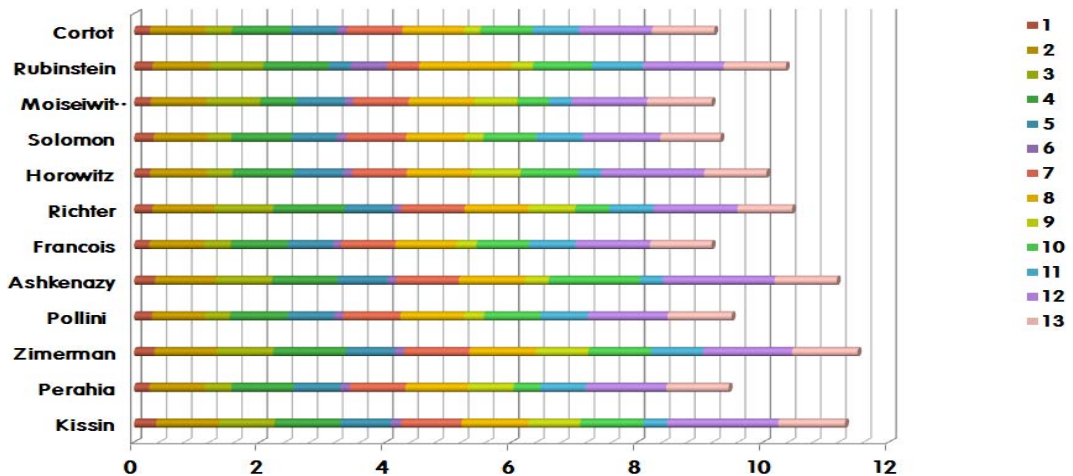
Chopin Ballade No.3의 형식은 <표 4>와 같다.

<표 4>

구간	마디	조성
1. Theme I	1-52	A b Major
2. Theme II	53-115	F minor
3. Theme III	116-144	A b Major
4. Theme II'	144-183	C# minor
5. Theme II+I	183-212	
6. Theme I' (ref. to Theme III)	213-241	A b Major

2. 총 연주시간

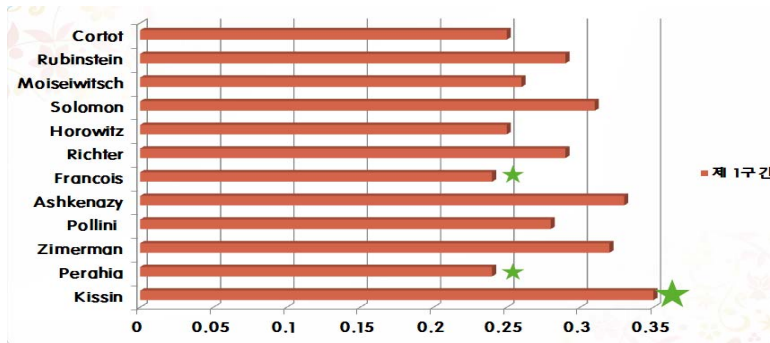
Chopin Ballade No.4를 연주한 명 피아니스트 12명의 다양한 연주시간과 관련된 템포 루바토의 영향을 확인하기 위해 총 연주시간을 조사하였다. 빠르게 연주한 순서로 나열하면 Francois·Cortot·Solomon·Perahia·Pollini·Moiseiwitsch·Horowitz·Rubinstein·Richter·Ashkenazy·Kissin·Zimmerman이다. 그 중 연주시간 9분대는 6명(Francois 9:18·Cortot 9:22·Solomon 9:32·Perahia 9:45·Pollini 9:50·Moiseiwitsch 9:58), 10분대는 3명(Horowitz 10:05·Rubinstein 10:36·Richter 10:46), 11분대는 3명(Ashkenazy 11:17·Kissin 11:30·Zimmerman 11:50)이다.



3. 13구간별 연주시간 & 13구간별 최장·최단 연주시간 차이

Chopin Ballade No.4를 연주한 명 피아니스트 12명의 다양한 연주시간과 관련된 템포 루바토의 영향을 확인하기 위해, 13구간별 연주시간과 13구간별 최장·최단 연주 시간을 조사하였다.

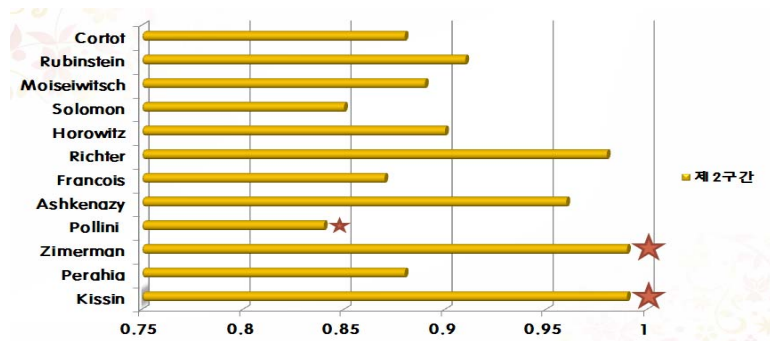
1) 제1구간 : Introduction (1-7마디)



Introduction인 제 1구간은 최장(Kissin 0.35)·최단(Francois = Perahia 0.24) 연주시간의 차이가 11초($0.35 - 0.24 = 0.11$)로, 총 13구간 중에서 격차가 가장 낮음으로 12명의 피아니스트들이 비교적 비슷한 연주속도로 연주하였음을 알 수 있다.

Francois와 Perahia가 가장 빨리 연주하였으며, 최근에 녹음하여 가장 빨리 연주할 거라고 추측한 Kissin이 오히려 가장 느리게 연주함을 확인할 수 있다.

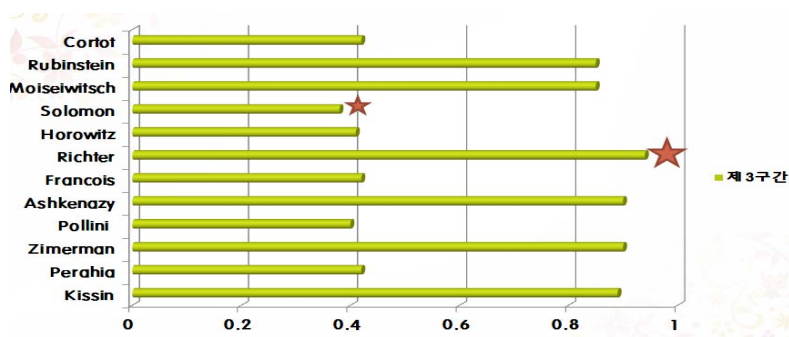
2) 제2구간 : Theme I (7-22마디)



첫 번째 주제 Theme 1이 나오는 제 2구간의 최장(Zimerman = Kissin 0.99)·최단(Pollini 0.84) 연주시간 차이는 15초($0.99 - 0.84 = 0.15$)로, 총 13구간 중에서 격차가 두 번째로 낮아 12명의 피아니스트들이 비교적 비슷한 속도로 연주하였음을 알 수 있다.

그래프로는 상당한 차이가 있어 보이거나 가로축의 시간을 보면 다른 그래프들에 비해 차이가 낮음을 확인할 수 있다.

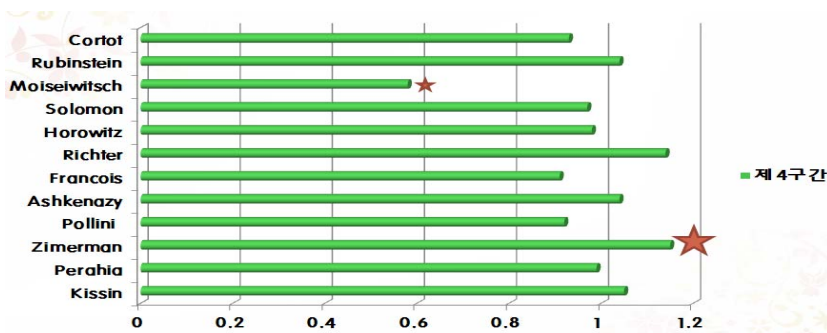
3) 제3구간 : Theme I -Variation I (23-36마디)



앞의 Theme 1이 변주되는 Variation 1의 제 3구간은 최장(Richter 0.94)·최단(Solomon 0.38) 연주시간 차이가 56초($0.94 - 0.38 = 0.56$)로, 총 13구간 중에서 격차가 4번째로 크다.

앞부분 Theme 1과의 색다른 표현을 위해 Chopin 특유의 Tempo Rubato를 사용하여 가장 빨리 연주한 Solomon과 가장 느리게 연주한 Richter와의 연주시간 차이가 2배 넘게 나는 것을 볼 수 있다.

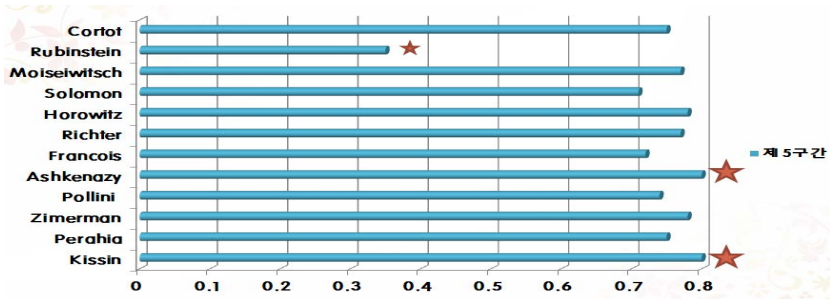
4) 제4구간 : Episode based on Theme I (37-57마디)



Theme I 을 바탕으로 한 Episode(즉 삼입곡)부분의 제 4구간은 최장(Zimerman 1.15)·최단(Moiseiwitsch 0.58) 연주시간 차이가 57초(1.15 - 0.58 = 0.57)로, 총 13구간 중에서 세 번째로 격차가 크다.

Chopin 특유의 Tempo Rubato를 사용함으로 가장 빨리 연주한 Moiseiwitsch와 가장 느리게 연주한 Zimerman과의 연주시간 차이가 2배 가까이 나는 것을 또 확인할 수 있다.

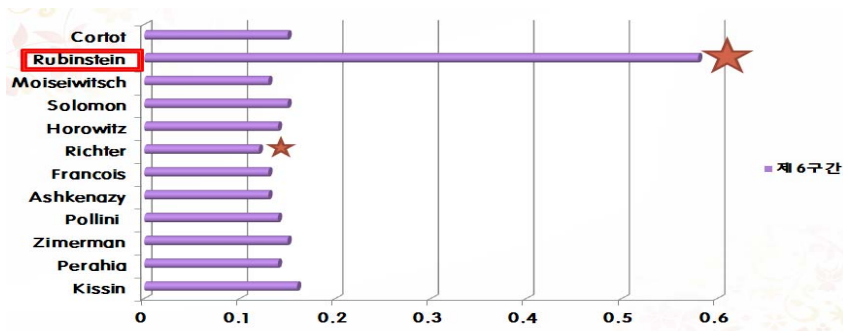
5) 제5구간 : Theme I -Variation II (58-71마디)



Theme I 의 두 번째 변주인 Variation II의 제 5구간은 최장(Ashkenazy = Kissin 0.8)·최단(Rubinstein 0.35) 연주시간 차이가 27초(0.8-0.35)로, 총 13구간 중에서 네 번째로 격차가 낮아 비교적 비슷한 연주속도로 연주하였음을 알 수 있다.

Rubinstein은 총 연주 시간에서 12명 피아니스트 중 8번째(Francois·Cortot·Solomon·Perahia·Pollini·Moiseiwitsch·Horowitz·Rubinstein·Richter·Ashkenazy·Kissin·Zimerman)로, 중 후반 순위로 연주하였는데, 제 5구간에서는 특별히 가장 빨리 연주하였음을 확인할 수 있으며, Ashkenazy와 Kissin이 가장 느리게 연주하였다.

6) 제6구간 : Transition (72-80마디)

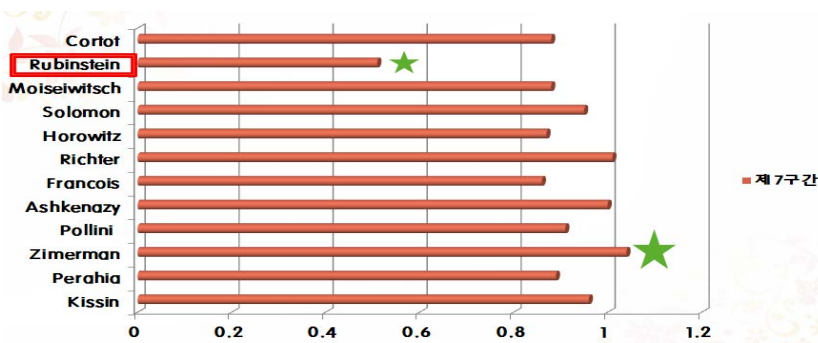


Theme II로 넘어가기 전 경과구 Transition의 제 6구간은 최장(Rubinstein 0.58)·최단(Richter 0.12) 연주시간 차이가 46초($0.58 - 0.12 = 0.46$)로, 총 13구간 중에서 다섯 번째로 격차가 낮으며 비교적 비슷한 연주속도로 연주하였다.

Richter가 가장 빨리 연주하였으며, Rubinstein만이 유난히 가장 긴 시간으로 Richter에 비해 5배정도 느리게 연주함을 확인할 수 있다.



7) 제7구간 : Theme II (80-99마디)

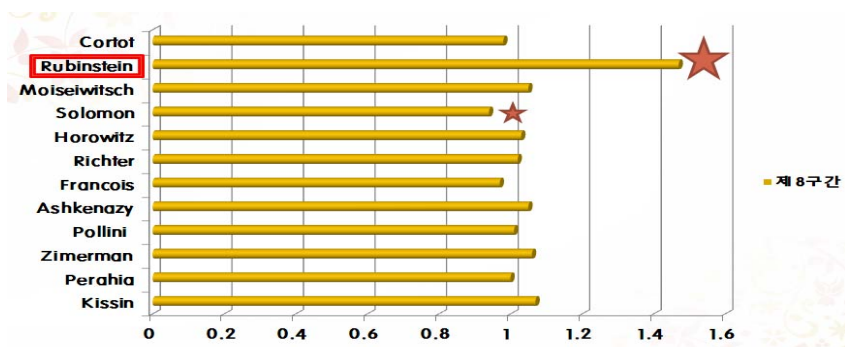


경과구 Transition을 지나 두 번째 주제 Theme II의 제 7구간은 최장(Zimerman 1.04)·최단(Rubinstein 0.51) 연주시간 차이가 53초(1.04 - 0.51 = 0.53)로, 총 13구간 중에서 다섯 번째로 격차가 크며 비교적 비슷한 연주속도로 연주하였다.

앞 구간에서 가장 느리게 연주하였던 Rubinstein이 갑자기 제 7구간에서는 빨리 연주하며 Zimerman이 가장 느리게 연주하였다.

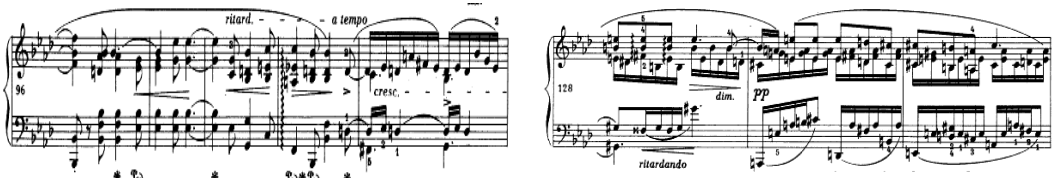


8) 제8구간 : Episode/Development (Theme I) (99-128마디)

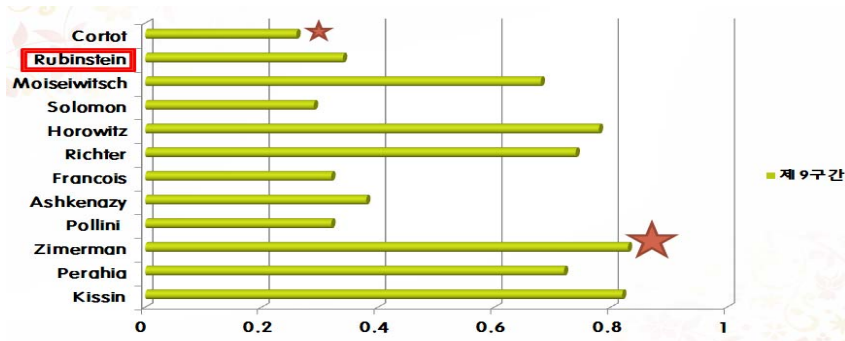


Theme I을 바탕으로 한 에피소드, 발전부 부분인 제 8구간은 최장(Rubinstein 1.47)·최단(Solomon 0.94) 연주시간 차이가 53초(1.47 - 0.94 = 0.53)로, 앞 7구간과 같은 차이로 총 13구간 중에서 5번째로 격차가 크다.

앞 7구간에서 가장 빠르게 연주하였던 Rubinstein이 이번에는 가장 느리게 연주함으로써 루바토를 자유롭고 폭넓게 사용하는 Rubinstein만의 연주스타일을 발견할 수 있다.



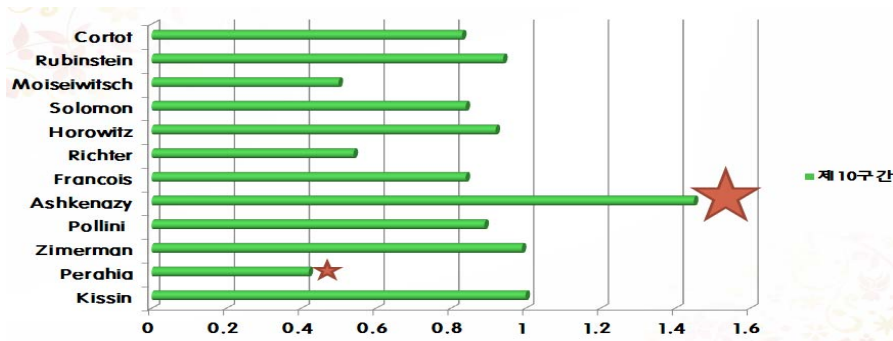
9) 제9구간 : Introduction (129-134마디)



제일 처음 나왔던 Introduction이 다시 등장한 제 9구간에서 최장(Zimmerman 0.83)·최단(Cortot 0.26) 연주 시간 차이가 57초($0.83 - 0.26 = 0.57$)로, 총 13구간 중에서 3번째로 큰 격차다.

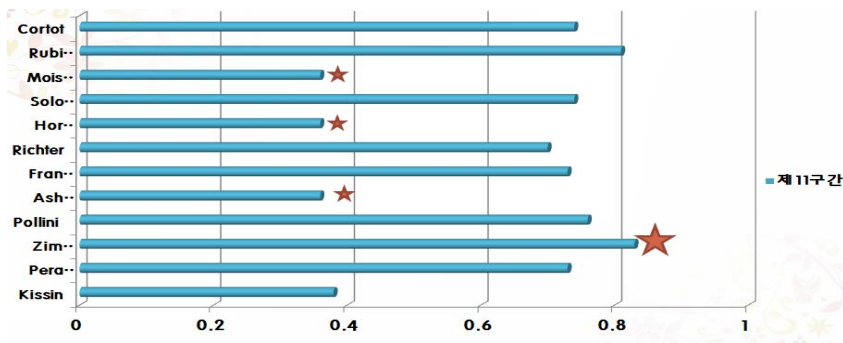
Zimmerman이 가장 느리게 연주하였으며, 앞 8구간에서 가장 느리게 연주한 Rubinstein이 비교적 빠르게 연주하였고 자유로운 연주속도의 스타일을 가지고 있음을 또 확인할 수 있다.

10) 제10구간 : Theme I -Variation III (135-151마디)



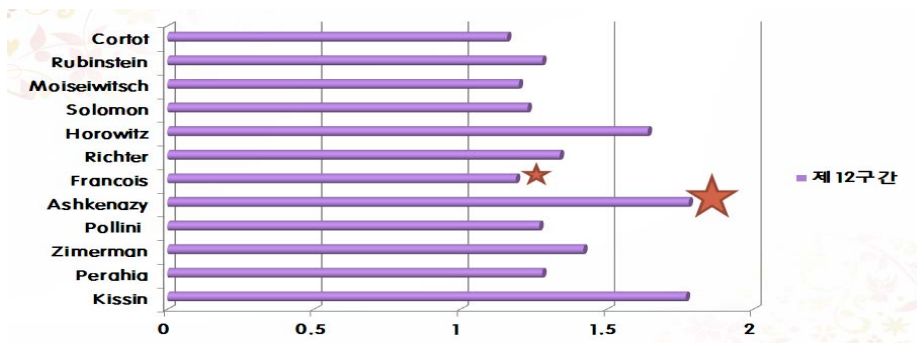
Theme I의 세 번째 변주 Variation III의 제 10구간은 최장(Ashkenazy 1.45)·최단(Perahia 0.42) 연주시간 차이가 1분 0.03초($1.45 - 0.42 = 1.03$)로, 총 13구간 중에서 가장 큰 격차이다. Perahia가 가장 빠르게 연주하였으며 Ashkenazy가 가장 느리게 연주하였다.

11) 제11구간 : Theme I - Variation IV (152-168마디)



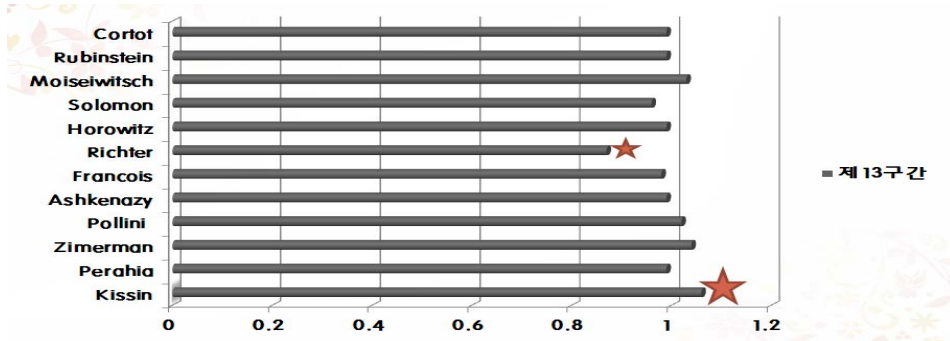
Theme I의 네 번째 변주 Variation IV의 제 11구간은 최장(Zimerman 0.83)·최단(Moiseiwitsch = Horowitz = Ashkenazy 0.36) 연주시간 차이가 47초($0.83 - 0.36 = 0.47$)로, 격차가 중간 정도이다.

12) 제12구간 : Theme II (169-210마디)



제 7구간과 같은 두 번째 주제 Theme II의 제 12구간은 최장(Ashkenazy 1.78)·최단(Francois 1.16) 연주시간 차이가 62초($1.78 - 1.16 = 0.62$)로, 총 13구간 중에서 두 번째로 격차가 크다. Francois가 가장 빠르게 연주하였으며 Ashkenazy가 가장 느리게 연주하였다.

13) 제13구간 : Closing section(Theme III) (211-239마디)



마지막 Theme III의 Closing section 제 13구간은 최장(Kissin 1.06)·최단(Richter 0.87) 연주 시간 차이가 19초(1.06 - 0.87)로, 총 13구간 중에서 세 번째로 격차가 낮으므로 비교적 비슷한 연주속도로 연주하였다.

III. 결론

연구자는 Chopin Ballade No.4를 연주하는 각 12명의 명 피아니스트마다 총 연주시간, 13구간별 연주시간, 13구간별 최장·최단 연주시간 차이를 분석하였다.

총 연주시간은 Francois 9:18(녹음년도 1967년)·Cortot 9:22(녹음년도 1933년)·Solomon 9:32(녹음년도 1946년)·Perahia 9:45(녹음년도 1994년)·Pollini 9:50(녹음년도 1999년)·Moiseiwitsch 9:58(녹음년도 1950년)·Horowitz 10:05(녹음년도 1949년)·Rubinstein 10:36(녹음년도 1959년)·Richter 10:46(녹음년도 1960년)·Ashkenazy 11:17(녹음년도 1985년)·Kissin 11:30(녹음년도 1998년)·Zimerman 11:50(녹음년도 1987년)으로 최근에 녹음한 피아니스트가 가장 빠르게 연주할거라 추측하였는데, 조사해보니 녹음년도와 관계없이 각 피아니스트마다 자유로운 연주 시간을 보여주고 있다.

구간별 연주시간은 제 5~8구간에서 피아니스트 Rubinstein이 다른 피아니스트들과 연주 시간 차이가 많이 나면서 가장 느리게 혹은 가장 빠르게 연주함을 발견할 수 있었다. 총 연주시간에서 12명중 8번째로 중 후반, 속도로 연주한 피아니스트 Rubinstein은 제 5구간에서의 Ashkenazy와 Kissin의 최장 연주시간에 비해 약 2배 가장 빠르게 연주하였고, 제 6구간

에서 Richter의 최단 연주시간에 비해 약 5배 가장 느리게 연주하였으며, 제 7구간에서는 Zimmerman의 최장 연주시간에 비해 약 2배 가장 빠르게 연주하였으며, 제 8구간에서는 Solomon의 최단 연주시간에 비해 약 1.5배 가장 느리게 연주하였습니다. 이와 같은 구간별 극적인 연주속도의 차이를 보여준 피아니스트 Rubinstein은 그래프 상에서 독보적인 수치를 보여 주며 Chopin만의 특유의 Tempo Rubato 음악적 해석을 위한 것이라고 생각된다.

이와 같은 명 피아니스트들의 연주시간 조사하기 전, 연구자는 최근 녹음한 피아니스트의 연주속도가 빠름으로 연주시간이 짧을 것이라고 추측하였다. 하지만 추측과는 다르게, 특히 구간별 연주시간을 분석하는 중에 제 5-8구간에서 Rubinstein의 특별한 연주시간을 찾아냄으로 연주시간과 연관이 있는 Tempo Rubato의 영향을 추론하게 되었다.

또한 Chopin 곡을 연주하는데 있어서 Tempo Rubato는 특별한 특징이지만 이 표현 기법을 무절제하게 사용되어 쇼팽의 원래 의도를 왜곡시키지 않게 남용되지 않도록 연주하는 것을 주의해야 하겠다(Gillespie, 2005, p. 289).

참고문헌

Gillespie, J. (2005) **피아노 음악**. 대구: 계명대학교 출판부.

Samson, J. (1992) *Chopin: The Four Ballades*, NY: Cambridge University Press.

Chopin, F. (1949) *Ballades*. I.J. Paderewski ed. NY: Dover Publication.

시각 장애인을 위한 피아노 교수법의 제안

I. 서론

1. 연구의 필요성 및 연구의 목적

음악 교육은 학생들의 음악적 잠재력과 창의성을 개발하고, 음악을 통해 자신의 감정과 생각을 표현하도록 하여 삶의 질을 높이고 전인적인 인간으로 성장하도록 하는 데 그 목적을 두고 있으며, 시각 장애 학생에게도 음악이 가장 중요한 예술 활동이라는 점은 의심할 여지가 없다(Lowenfeld, 1971). 실제로 많은 시각 장애 학생들이 다른 예술 활동보다 음악에 더 관심을 보이고 있으며, 음악 활동을 통해서 얻게 되는 이점이나(Com & Bailey, 1991), 학습 성과도(McNear, 2000)가 일반 학생과 크게 다르지 않다고 한다. 시각 장애 학생은 시각 이외에 다른 기관의 장애가 중복되지 않는다면, 시각 이외의 다른 감각을 사용하여 여러 보조 공학적인 지원과 학습 자료를 이용함으로써 일반 학생들과 비슷한 교육을 수행해 낼 수 있다(이명신, 2005). 하지만 피아노 교육에 있어서 시각 장애인들은 효과적인 교육을 받지 못하고 있는 경우가 많으며, 특히 국내에 시각 장애인 피아노 교육에 관한 교재와 연구가 많이 부족하다. 이따라서 시각 장애 아동의 교육에 관한 교재들을 피아노 교육에 적용하면서 보다 효과적인 시각 장애인 피아노 교수법을 제안하고자 한다.

2. 연구의 제한점

시각 장애에도 시력의 정도에 따라 약시·준맹·전맹으로 나뉘는데 이 연구에서 차별화를 두지 못하였고, 중복 장애를 위한 교수법이 배제되었다는 점을 밝힌다.

II. 이론적 배경

1. 시각 장애의 이해

인간은 세상에서 살아가는 데 필요한 정보들을 오감(시각, 청각, 후각, 미각, 촉각)을 통해 받아들인다. 그 중 90~95%의 정보를 시각을 통해 받아들이기 때문에 시각은 다른 감각들 중 가장 중요한 수단이다(박순희, 1995). 따라서 시각의 손상은 기본적인 인간으로서의 성장과 발달에 영향을 주어 일상적인 생활에서뿐만 아니라 사회의 능력 있는 구성원이 되기 위한 일반 교육을 받는 데 큰 어려움을 주게 된다(박순희, 2011). 일반적으로 학교에 입학하는 학생 10명 중 1명은 어느 정도의 시각 손상을 가지고 있는데 Dunlap(1997)은 일반 학생 10,000명당 4명이 시각 장애를 보이며, 그 중 1%는 시각 장애 정도가 심한 중도의 시각 장애가 있다고 보고하였다(Holbrook & Koenig, 2000). 시각 장애 학생들은 시각의 손상으로 인해 적절한 교육을 받지 못하면 사회적·정서적·학문적·직업적 발달에 심각한 영향을 줄 수 있으므로 특별한 교육이 필요하다(Lowenfeld, 1981). 또한, 시각 장애 학생의 시력 정도나 시각 장애의 발생 시기·원인 중복 장애 유무에 따라 개인들의 특별한 요구를 교육 현장에 반영해야 한다(Koenig & Holbrook, 2000).

2. 시각 장애인 음악 교육

시각 장애인을 위한 음악 교육은 1820년대에 파리 맹학교에서 실시하여 그들을 전문적인 음악인으로 양성하기 시작하였다. 점자를 고안해 낸 L. Braille도 파리 맹학교 교사로 음악을 전공한 사람이었다. 미국에서는 유럽의 시각 장애 학교들을 모델로 삼아 음악을 직업 재활 교육으로 선택해서 성악·오르간·피아노·오케스트라의 기본 교육과 피아노 조율을 가르치기 시작했다. 우리나라는 조선 세종대왕 때 관습도감에 맹인을 뽑아 음악 교육을 실시했고, 관현맹인 제도를 설치하여 조선말기까지 시행하였다(김승국, 1993).

III. 시각 장애인 피아노 교육의 실제적 연구

1. 목표의 상세화

목표는 학습으로 예상되는 학생의 성취 수준으로 학생이 교육 과정을 이해하고 이에 따

라 교육을 받을 수 있도록 하기 위해서는 이를 상세화해야 한다. 수업은 학습자의 행동에 변화를 가져오는 것을 목표로 하기 때문에 학습자에게 예상되는 피아노 실력의 향상이 있도록 교육하기 위해서는 학생이 수업에 적극적으로 참여하고 이를 연습할 수 있도록 교사와 상호작용을 하는 것도 중요하다.

1) 수업 목표와 중요성 설명

학생이 오늘 배울 곡의 목적과 무엇을 배울 것인가를 정확하게 알게 하고, 수업 시간을 설정해 주는 것이 학생이 집중력 있게 수업하는 데 도움을 준다.

2) 곡의 적절성 여부

학습자에게 적합한 곡을 선택해 주어야 한다. 특히 시각으로 건반을 확인할 수 없기 때문에 초급 학생의 경우는 도약이 적은 곡을 선택해 주어야 한다.

3) 교육 평가

피아노 교육이 끝난 뒤에도 학습자가 어느 정도 학습했는가를 평가하는 것은 중요하다. 만일 평가가 수반되지 않는다면 학습에 대한 이해도와 성취도를 점검하기 어렵고 향후 효율적 지도 방향을 수립하기 어렵게 된다. 이런 면에서 교육 평가는 중요하다.

(1) 다음 교육에 대한 공지와 연습

다음 교육에 대한 공지와 함께 학습자에게 다음 시간에 배울 내용을 알려 주고 연습할 수 있게 해 준다. 점자를 익힌 학생은 점자 악보를 통해, 점자를 익히지 못한 학생은 새로운 곡을 녹음해서 들려주는 것을 통해 다음 수업에 준비할 수 있게 한다.

(2) 스스로 연습할 수 있는 분위기 조성

연습한 것을 녹음해서 교사와 연습한 것에 대한 상호 교감을 나누는 것은 연습의 동기를 유발하게 해 준다.

2. 행동 기준

시각 장애인의 피아노 교육에서는 시각적인 제약으로 인해 일반인과 다른 문제가 발생하기 때문에 지도 시 올바른 행동 기준을 설정해 주어야 한다.

1) 위치

피아노 연주를 위해서는 피아노와 의자의 거리를 적당히 맞추고 의자의 높이도 자신의 신체 조건에 맞게 조절한다. 그러나 시각 장애인에게는 이러한 거리나 높이 외에도 건반의 위치를 찾는 것에 대한 어려움이 있기 때문에 이에 대한 특별한 교육이 수반되어야 한다. 학생이 피아노를 칠 때 시각적으로 확인을 할 수 없기 때문에, 자신이 연주해야 할 곡의 첫 음의 위치를 찾는 것이 중요하다. 건반에서의 음의 위치를 파악하기 위해서는 피아노의 맨 아래 건반에서부터 길의 위치로 파악하는 방법, 댐퍼 페달의 위치로 파악하는 방법과 검은 건반의 위치로 파악하는 방법이 있다. 우리가 피아노에서 가운데 자리라고 하는 위치를 시각 장애인들은 4번째 길이라고 배우며(피아노의 가장 왼쪽 저음 도-시까지의 길이 1번째 길), 댐퍼 페달 위에 위치한 건반이 4번째 길이 된다. 또한 검은 건반(2개, 3개)의 개수를 손으로 느끼게 해서 도의 위치를 설명해 줄 수 있다. 이와 같이 시각 장애인에게 공간적 위치를 이해할 수 있도록 지도해 주는 것이 요구된다.

2) 운지법

피아노 연주에 있어 정확한 손가락 번호를 사용하는 것은 기술적인 연주의 기본이라 할 수 있다. 일반인들의 운지법 사용은 처음 악보를 볼 때 교재에 편집되어 있는 손가락 번호를 참고하여 연습 과정을 통해 자신에게 적합한 운지법을 찾게 되지만(신현동, 2010), 시각 장애인은 음악점자로 운지법을 교육하는 방법과 음악 점자를 모르는 학생들에게는 교사의 녹음을 통해 운지법을 지도해 주는 방법이 있다. 또한 도약이 많은 음에서는 최단 거리로 이동해서 칠 수 있는 운지법으로 바꾸어 지도하는 것이 필요하다.

3. 피아노 교육의 방법

1) 음악 점자

점자는 6점으로 구성되어 있으며, 시각장애인이 비교적 쉽게 배워 활용하는 것이 가능하다. 점자는 시각장애인의 중요한 의사소통 수단으로 음악 점자를 활용해 학생이 직접 악보를 익힐 수 있도록 지도하는 것이 좋다. 청각만을 사용해서 지도했을 때 빠르게 곡을 습득시킬 수 있다는 장점은 있으나, 연습 과정에서 곡이 변형되는 경우가 많으며 곡에 대한 정확한 이해와 연주가 어려워지게 된다. 이렇므로 정확하게 악보를 읽고 연주를 하기 위해서는 음악 점자의 활용이 필요하며, 점자를 활용하면 시각 장애 학생도 작곡한 것을 악보로 옮길 수 있다.

2) 보조 공학

피아노 교육에서 활용할 수 있는 보조 공학으로 점자 모니터, 음성 키보드, 점자 키보드, 점자번역 프로그램, 입체 복사기, 점자 정보 단말기 등을 들 수 있다. 특히, 점자 정보 단말기는 국내에 ‘한소네’가 대표적인데, 이 단말기를 통해 우리가 컴퓨터의 점자 악보 프로그램에 의해 만든 점자 악보를 시각 장애 학생이 읽을 수 있으며, 학생이 직접 점자로 찍을 수 있다. 또한 청각적인 보조 공학으로는 예전에는 주로 컴퓨터나 녹음기 및 음향관련기기를 사용했지만, 지금은 스마트폰을 사용해서 교육이 가능하다. 본 연구자는 스마트폰의 메시지를 활용해서 녹음을 해서 곡을 보내주고, 연습한 과제를 확인하며 교육을 하고 있는데, 실시간으로 확인을 해 주고 보완을 할 수 있기 때문에 학생의 성취도 면에서도 좋은 효과가 나타나고 있다.

3) 이론 교육

피아노 교육에 있어서 실기와 더불어 이론 교육도 함께 이루어져야 하는데, 저 시력 학생은 확대 음표나 오선 칠판, CCTV를 통해서도 음표를 교육할 수 있으며, 전맹 학생은 점자 음악 기호를 통해 교육하거나 청각이나 촉각을 통해 교육할 수 있는 도구의 활용이 효과적이다. 본 연구자는 일반 학생의 이론 교육 시에도 도구의 활용을 자주 하지만 특히 시각 장애 학생의 경우 리듬 악기나 퀴즈를 통해 음악적인 이론을 흥미 있게 습득하는 데 도움을 주고 있다.

III. 결론

본 연구자는 시각 장애인의 교육을 피아노 교육에 접목해서 지도 방안을 제시하였다.

먼저, 목표를 설정해 줌으로 학생에게 동기를 부여해 주고, 행동 기준의 설정으로 바른 자세를 가지고 건반에서의 위치를 인지할 수 있게 하며, 음악점자와 보조 공학을 활용한 피아노 교육으로 학생이 할 수 있다는 자신감을 갖게 해 줌으로 성취도를 높였다.

실제 시각 장애인 피아노 교육에서 어느 한 가지만 가지고 교육하는 것은 어렵다. 점자 악보의 경우 수직적인 악보가 아닌 수평적으로만 양손을 따로 읽어서 악보를 습득해야 하기 때문에 전반적인 곡에 대한 이해가 쉽지 않다. 이따라서 청각을 이용한 보조 공학적 교육이 함께 수반되어야 한다.

여기에 더하여 시각 장애인 피아노 교육에 학부모님으로 하여금 깊은 관심을 갖도록 하는 일이 필요하며, 교사는 학생이 피아노를 배움으로 인해 행복해하고 정서적으로 안정을 갖도록 해 주는 일이 무엇보다 중요하다. 마지막으로 체계적인 점역으로 인한 점자 악보의 보급과 교사의 시각 장애 학생에 대한 관심과 연구가 많이 요구된다.

참고문헌

- 권수진, 조미경 (2008). **음악점자 길잡이**. 서울: 실로암 시각 장애인 복지관.
- 김승국 (1993). **맹인의 교육과 복지**. 서울: 한국맹인복지연합회.
- 박순희 (2005). **시각 장애 아동의 이해와 교육**. 서울: 학지사.
- 임안수 (2008). **시각 장애아 교육**. 서울: 학지사.
- 이경림 (2008). **시각 장애학생 교육의 이해와 실제**. 경기도: 서현사.
- 신현동 (2010). **시각 장애인의 피아노 교육에 관한 연구**. 박사학위 논문, 한세대학교 대학원.
- 이명신 (2005). **시각장애학교 음악 교육에 있어서 효율적인 가창지도의 연구**. 석사학위논문, 서울시립대학교 교육대학원.
- Lowenfeld, B. (1971). *Our blind children*. Springfield, IL: Charles C Thomas Publisher.
- Holbrook, M. C. & Koenig, A. J. (2000). *Foundations of education* (Vol. 1, 2nd ed.). NY: American Foundation for the Blind.

음악전공 대학생들의 연주불안 실태와 극복방안을 위한 문헌 고찰

I. 서론

전문연주자를 희망하는 학생들에게 있어서 대학생활은 중요한 의미를 가진다. 연주자가 되기 위한 마지막 형식적 교육이며 이 시기에 경험하는 연주의 결과에 따라 학생들은 졸업 후 나아갈 방향과 전문연주자의 길을 고민하고 판단하게 된다.

국내 대학에서는 전공 필수과목인 실기시험과 위클리 연주로 매 학기마다 꾸준히 학생들의 연주 실력을 평가한다. 이는 음대생들에게 음악적 의미를 제시하는 경험이 되는 것과 동시에 음악의 이해와 개발을 위해 필수적이며, 음악 학습에 기본이 되는 가치 있는 수단으로서 기여하고 있다(Leonhard & House, 1992).

음대생들은 연주경험을 통해 점수로 평가되고 서로 경쟁하면서 생기는 과도한 긴장 및 스트레스로 인한 연주불안(Performance Anxiety)을 경험할 수 있으며, 이것은 전문연주자를 꿈꾸는 학생들에게 장애의 요소가 되기도 한다. 연주를 듣는 전문교사나 오디션 심사위원 혹은 청중들이 어떻게 평가하고 생각할지 과도하게 집착하는 것은 연주를 준비할 때나 연주도중 스트레스를 유발시키고 이는 연주자에게 불안이란 부정적 경험을 가지게 한다(Hoffer, 1984; Harmann & Sobaje, 1983).

연주자는 연주불안이 클수록 극심한 정신적 고통을 받으며 심지어 자신의 연주에 영향을 끼치기도 한다. 레러(Lehrer, 1987)와 스텝토우(Steptoe, 1989)는 실제로 많은 연주자들이 연주전의 증상으로 어지러움이나 메스꺼움, 떨림 등의 다양한 신체적 증상들을 보이고 있음을 밝혔다. 이와 같은 연주불안 증상은 전문연주자를 희망하는 음대생들에게 매우 중요한 문제이며, 이것의 해결책을 찾는 것 또한 중요한 일이 아닐 수 없다. 따라서 본 연구의

목적은 음악전공 대학생들이 느끼는 연주불안의 경험을 이해하여 문헌을 통해 이를 최소화하고 극복하기 위한 해결책을 얻고자 하는데 있다.

II. 본론

1. 정의 및 이론

1) 연주불안(Performance Anxiety) 정의

불안(Anxiety)은 학문적으로 두 가지 관점에서 의미를 정의할 수 있다. 첫째로 철학적 관점에서 불안은 자신의 존재가 더 높은 단계를 향해 오르려는 것으로 욕망보다 앞서 보여 지는 정서를 의미한다(Kierkegaard, 1844). 둘째는 현실적 불안(Reality Anxiety), 신경증적 불안(Neurotic Anxiety), 도덕적 불안(Moral Anxiety)과 같이 심리학적 관점에서 불안을 내면 심리적 갈등으로 정의한다(Freud, 1926).

심리학적 관점의 세 가지 불안 중 현실적 불안은 외부의 상황에 접했을 때 생기는 무력감과 불쾌감으로, 남은 두 가지 불안의 원인이 된다고 설명된다(이순옥, 1999). 즉 연주불안은 심리학적 관점으로 보는 현실적 불안에서 파생된 것이라 할 수 있다.

살몬(Salmon, 1990)에 의하면 연주불안(Performance Anxiety)이란 개인의 음악적 소양, 훈련 및 준비 정도에 상관없이, 공개적인 상황에서의 연주 기술에 대한 지속적이고 고통스러운 염려 그리고 혹은 실제 연주 기술의 결함의 경험으로 정의한다. 연주불안은 연주를 하기 전이나 하는 중 또는 그 후에 발생할 수 있는 심리적, 신체적 장애이며, 이는 연주에 대한 두려움으로 인해 연주자에게 나타나는 증상이다.

2) 연주불안의 원인과 증상

레러(Lehrer, 1981)는 연주가들의 불안증상으로 불안과 실수에 대한 두려움, 혼란과 기억의 문제가 있다고 하였고 그 원인으로서는 다른 사람으로부터 받는 비난의 두려움, 연주능력의 염려 등이 있다고 밝혔다. 또한 신체활동, 정신과정과 관련된 각성, 위협받는 자아로부터의 자의식, 일반적인 신체적 긴장, 조건화된 불안의 순환 등의 요인이 불안과 관련된다. 이는 연구조사가 있다(이순옥, 1999, p. 16에서 재인용). 연주불안은 정신과 신체에 모두 받

생하는 증상이며, 정신적인 긴장을 시작으로 하여 신체적인 반응까지 나타나게 된다.

미국의 음대생들 중 불안감을 일으키는 뚜렷한 고통이 발견된 학생이 21%, 일반적인 고통을 경험한 학생은 40%라고 조사되었으며(Wesner et al., 1990), 이러한 연주불안은 남자보다 여자가, 성악이나 관악 등 다른 전공들에 비해 피아노전공생들이 갖는 불안정도가 상대적으로 높다는 것이 밝혀졌다(이순옥, 1999; Lehrer, 1987). 조사된 연구들은 음대생들이 경험하는 연주불안의 정도가 상당수를 차지하고 있음을 의미하며, 특히 피아노전공생이 겪는 연주불안의 정도가 심각하다는 것을 알 수 있다.

연주 불안은 학생들만이 아닌 전문 연주자들에게도 나타난다. 네덜란드 전문 오케스트라 멤버들을 조사한 결과를 보면 응답자 155명 중 91명, 즉 51%가 무대 공포에 영향을 받으며 전체 응답자 중 10%는 중요한 연주회 전에 1주일 동안 불안감을 느낀다고 말했다(Van Kemanade et al., 1995). 이처럼 연주불안은 음악전공 학생들과 전문연주자들 모두에게 심각한 문제이다.

반면 적정한 정도의 연주불안은 연주의 질을 높일 수 있다고 증명되기도 하였다. 하만과 소바예(Harmann & Sobaje, 1983)는 불안감으로 인해 연주자는 연주에 더욱 집중할 수 있고 연주를 더 잘하려는 동기부여가 될 수 있다고 밝혔다. 연주불안의 요소가 긍정적인 역할을 한다고 조사된 연구들을 보면 실제 연주자로 하여금 연주의 질을 향상시킨다고 설명한다. 그러나 연주불안이 심하면 무대공포증으로 이어질 수 있으며 그것은 전문연주자를 희망하는 대학생들에게는 치명적일 수 있다. 이와 같은 이유로 연주불안에 관한 연구들은 긍정적인 측면보다 부정적인 측면에 더 관심을 기울이고 있다.

연주불안으로 나타나는 반응은 때때로 불안, 긴장, 초조, 걱정 등의 정서적 측면에서부터 두근거림과 떨림, 어지러움, 손의 굳음(차가움)이나 입의 마름, 기억력 감퇴 등 신체적 증상들까지 다양하게 나타나는 것으로 보고되었다(Lehrer, 1987; Steptoe, 1989). 실제로 연주자들은 무대 위에서 과도한 긴장과 불안으로 연주 중 악보를 잊어버리는 실수를 범하기도 하며 손과 이마의 땀으로 인해 심지어 손수건을 준비하고 무대를 오르는 모습도 흔히 볼 수 있다.

연주불안의 원인 분석은 대체로 선천적으로 타고나는 개인의 특성과 연관되어 나타나는 상황-특성불안이론(Trait-State Anxiety Theory)과 후천적인 음악학습의 과정에서 얻어지는 것을 뜻하는 동인이론(Drive Theory)으로 구분한다(Spielberger, 1979; Hamann & Sobaje, 1983; 이순옥, 1999). 상황-특성불안이론에 관한 원인들은 연주자가 연주를 잘하고 싶은 마

음과 자신의 실력을 제대로 발휘하지 못할 수 있다는 걱정, 청중들이나 평가자들의 반응이나 결과를 중요한 원인으로 본다(Steptoe, 1989). 레러(Lehrer, 1987)는 연주불안이 연주자체에 대한 공포, 사람들의 비난, 집중할 수 없는 산만해지는 것의 문제, 연주에 대한 자신감 상실의 네 가지 원인으로 나타난다고 하였으며 이러한 걱정이나 불안이 실제 부정적인 결과를 낳고 연주자의 안 좋은 경험으로 자리 잡을 때, 그것은 연주불안의 증상이 더욱 심해지는 것으로 밝혀졌다(Hamann & Sobaje, 1983). 연주불안으로 인한 결과가 부정적 경험으로 자리 잡을 경우, 연주자는 이후에 다음 연주를 준비하는 과정과 연주직전까지도 그 경험을 떠올릴 가능성이 있다.

동인이론(Drive Theory)에 따르면 공식적인 음악학습의 기간과 연주경험, 연습의 양 등이 연주불안과 밀접하게 관련이 있다고 본다(Appel, 1976; Hamann & Sobaje, 1983). 공식적인 음악학습 기간이 짧고 연주경험이 적을 경우 불안수준이 더 높게 나타나며, 음악학습 기간이 길고 연주경험이 많을수록 불안수준은 상대적으로 낮게 나타난다는 분석이다. 이순옥(1999)은 연구를 통해 국내 음악전공 대학생들 중에서 고등학교시절부터 연주경험을 많이 해 온 예술계 고등학교 출신들이 일반인문계, 실업계 고등학교 출신 등 연주경험이 많지 않은 학생들과 비교했을 때 연주불안의 정도가 낮다는 것을 입증하였다.

이 외에 무용전공생들을 대상으로 조사한 손각중(2004)의 연구는 개인의 경력에 따라 불안감의 정도가 다르게 나타났다고 말하였는데, 이 연구에 따르면 현대무용과 발레전공 학생들이 각자의 공연경력에 따라 불안상태의 수준이 다르게 나타나는 것으로 분석되었다. 이처럼 동인이론은 불안이 발생하는 원인을 경험과 밀접하게 연관시켜 설명한다.

2. 연주불안의 극복 방법

연주불안의 부정적 효과를 극복하기 위하여 여러 연구자들이 연주불안 해소와 치료에 관하여 설명하였다(Appel, 1976; Steptoe & Fidler, 1987; 김영신, 2007; 박주영, 2004; 최미영, 1999). 연주불안의 극복방법은 생리적 증상을 치료하기 위한 약물 치료법, 점진적인 근육 이완법이 있으며 심리적 증상의 치유를 목표로 하는 체계적 불안 감소법과 인지 치료법, 음악적 대응 방법인 집중, 암보, 철저한 연습의 방법 등이 있다(이순옥, 1999).

1) 약물 치료법(Drug Therapy)

약물 치료법은 연주불안의 생리적 증상을 경감시키기 위한 것으로 많이 사용된다. 극단적인 경우에는 의사의 안내 하에 약물적 치료가 유용한데 무대공포로 인한 무력함이나 연주를 적절히 준비할 수 없는 연주자들에게 도움이 된다(Rudolf et al., 2001).

과거에는 알코올이나 신경 안정제가 많이 쓰여졌으나, 이 약품들의 부작용이 오히려 치료에 장애를 일으킨다는 것이 밝혀지면서 최근에는 베타 블로커(Beta Bloker)라 불리는 약품이 쓰이고 있다(최미영, 1999). 하지만 이러한 약품들은 당시 상황에서 취하는 일시적인 것일 뿐 근본적으로 갖고 있는 연주불안을 치료할 수 있는 것은 아니며 그것들로 인한 다양한 부작용 때문에 논쟁이 되기도 한다.

2) 행동요법(Behavioral Therapy)

연주불안의 처방인 행동요법은 체계적민간소실법으로 설명될 수 있는데, 이것은 연주 시 불안한 상황에서 몸의 근육을 안정시키는 훈련을 말한다(Parncutt & McPherson, 2002). 행동요법으로 인해 연주자는 자연스럽게 편안한 생각을 하여 긴장된 근육을 풀어주면서 연주에 대한 스트레스를 낮추고 실수를 줄일 수 있다.

부정적인 생각이나 상상은 연주를 패닉상태로 만들게 하지만 긍정적 인식의 전략은 낙천적인 마음상태로 연주에 임하기 때문에 실수를 할 경우에도 잘 대처할 수 있다고 밝혀졌다(Stepote & Fidler, 1987). 예를 들어, 가족과 함께 쉬운 곡을 연주하고 있다는 상상을 하는 것과 같이 평안한 생각을 하면 안정된 연주를 하는데 도움이 된다. 이처럼 행동요법을 통해 연주자는 비판적인 시각의 청중들 앞에서 연주에 대한 두려움을 적게 느끼고 편안하게 연주할 수 있다.

3) 이완(Relaxation)

연주자가 자신의 연주를 위해 근육을 이완하는 연습은 일반적인 훈련이 되었고 습관적인 이완연습은 연주불안의 치료에 도움이 된다(Nagel et al., 1989). 규칙적으로 이완연습을 하면 몸에 스트레스가 누적되는 것을 막을 수 있고 집중력과 에너지를 증가시켜 긴장된 근육을 감소시킬 수 있다.

헨튼과 존스(Hanton & Jones, 1999)는 유명한 수영선수들이 시합 전 이완전략의 사용이

높다는 사실을 알았다. 연주자가 초조한 상태에서 무대 위로 오르기 전에 이완연습을 하는 것과 마찬가지로 운동선수들 또한 시합을 나가기에 앞서 긴장상태를 줄이기 위해 몸을 이완시킨다.

이완의 종류는 스트레칭, 요가 등의 신체적인 이완과 명상, 숨고르기 등과 같은 정신적 이완이 있으며 이러한 이완의 훈련은 연주자가 연주를 성공적으로 실행하기 위해 필수적이다 (Roland, 1997). 간단한 스트레칭을 하면서 근육의 긴장을 풀어주고 차분한 명상과 함께 천천히 숨을 크게 들이마시고 내뿜는 연습은 연주 전 편안한 신체와 정신을 가지게 한다.

4) 흐름 상태(Flow State)

연주의 흐름을 위한 조건을 설명한 연구들(Csikszentmihalyi, 1992; Jacksons, 1995)은 다음과 같이 주장하였다. 흐름 상태의 첫 번째 조건은 연주하는 도중과 연주를 준비하는 연습 시 자신의 실력과 도전이 균형을 이루도록 하는 것이다. 연주자는 자신의 실력으로 도전할 수 있는 범위를 분명히 하여 성공적으로 연주를 이끌어 낼 수 있도록 한다. 두 번째 조건은 연주자가 분명한 목표와 목적을 갖고 연주를 준비하는 것이다. 목표와 목적이 확실할 경우 연주뿐 아니라 연습 시에도 더욱 집중할 수 있게 된다. 마지막 세 번째 조건은 앞에서 말한 두 가지 조건을 반복하면서 연주자가 연주 전, 연주 중, 연주 후의 피드백을 통해 진보적으로 연주를 교정해나가는 것이다.

연주의 흐름을 위한 세 가지 조건의 반복으로 연주자는 시간이 흐르면서 점차적으로 연주의 완성도를 높일 수 있다. 또한 이 과정에서 연주자들은 최적의 조건에 있는 전문연주자에게 연주흐름에 관한 경험담을 듣고 도움을 받을 수 있다.

5) 무대경험(Stage Experience)

무대경험이 연주불안을 극복하는데 도움을 준다는 것은 대부분의 연주자들이 잘 알고 있을 것이다. 공식화되어있는 무대 위의 연주경험이 많을수록 연주불안 정도가 낮아진다는 연구결과가 입증되었고, 연주경험이 많은 사람이 실제 연주상황에 잘 적응하기 때문에 스트레스의 정도가 낮다는 결과가 밝혀지기도 했다(Hamann & Sobaje, 1983; Lehrer, 1987; Steptoe, 1989; 이순옥, 1999). 최진호와 정완규(2011)는 충분한 연습, 정신적 훈련, 많은 연주경험 등이 피아노 전공생들의 연주불안을 해소할 수 있는 가장 좋은 해결책이라고 말하였는데, 이는 앞에서 말한 선행연구들을 통해 설명되었다.

다음 최진호와 정완규(2011)의 연구조사는 연주불안감에 대한 경험자들의 생각을 구체적으로 보여준다.

가장 중요한 것은 연습에 의한 자신감과 무대경험인 것 같다. 아무리 연습 때 완벽했어도 무대에서 긴장하게 되면 그만큼 결과가 나오지 않는다. 나의 경험으로는 무대에 많이 서서 적응하게 되면 점점 긴장해서 미스(Mistake)하거나 걸리는 부분의 해결책을 스스로 찾게 되기 때문이다(개인연주 경력 40회 이상의 응답자) (p. 186).

사실 개인적인 연습이라는 것은 거론할 필요도 없는 필수불가결한 요소이지만, 정말로 연습이 완벽하게 잘 되어 있다는 전제하에서는 무대경험부족과 건강에 따른 그때그때의 컨디션이 가장 중요한 요소일 것이다. 무대경험이라는 것은 남이 어떻게 해줄 수 있는 것이 아니고, 마치 수영과 같아서 물에 직접 뛰어들어 보지 않으면 잘 알 수가 없다. 따라서 어떠한 크고 작은 무대든지 가리지 말고 직접 서보는 자신감과 용기가 필요할 것이다(개인연주 50회 이상의 응답자) (p. 187).

위 응답자들의 진술은 무대경험의 중요성을 강조하고 있다. 직접 경험하면서 느낀 자신의 생각을 말하며 연주불안의 해결방법으로 다양한 무대에 서서 많은 연주를 경험할 것을 주장한다. 가능한 많은 연주기회를 갖고 경험하는 것으로 연주자는 무대에 적응하여 불안감을 줄일 수 있다.

III. 결론

논자는 문헌을 통하여 음대생들의 연주불안감을 극복할 수 있는 방법들을 제시하였다. 극복방안들은 약물 치료법(Drug Therapy), 편안한 마음상태로 자신을 다스리는 행동요법(Behavioral Therapy), 연주전에 몸의 긴장을 풀어주는 근육의 이완(Relaxation), 연주자의 상태를 점차 진보적으로 교정해나가는 흐름 상태(Flow State), 무대경험(Stage Experience)이 있었다. 연주불안과 관련하여 조사한 연구에서 진술된 응답자들의 경험담은 무대경험의 중요성을 다시 한 번 생각하게 하였다.

음악전공 대학생들은 전공분야의 학습기간, 연주회경험, 그리고 콩쿠르 참가경험 등에 따라 불안상태의 수준이 각각 다르게 나타날 것으로 예상된다. 오랜 기간 무대경험을 지속해온 학생의 경우 연주하는 것을 편안하게 인식하고, 상황에 대한 적응력이 높기 때문

에 연주 불안감을 느끼는 정도가 낮음을 예측할 수 있다.

결과적으로 학생들은 연주불안감을 최소화하기 위해 가능한 많은 무대를 경험하고 무엇보다 최고의 컨디션으로 연주할 수 있도록 잠을 충분히 자며 긍정적인 생각으로 마음의 안정을 취하여 자신의 연주목표를 설정하는 등 연주 전에 육체적인 상태와 정서적인 상태를 최상으로 만드는 일이 중요하다고 생각한다.

참고문헌

- 김영신 (2008). 예술고교 음악과 학생들의 연주불안 조사 연구. **한국음악치료학회지**, 10(2), 40-56.
- 박주영 (2004). **피아노 연주의 심리적 불안과 긴장완화에 대한 연구**. 석사학위논문, 전북대학교 대학원.
- 손각중 (2004). 무용공연 경력이 공연 전 정서 변화에 미치는 영향. **대한무용학회논문집**, 38, 87-99.
- 이순옥 (1999). **음악전공 대학생의 연주불안과 연주성취 연구**. 박사학위논문, 동아대학교 대학원.
- 최미영 (1999). **음대생의 연주 불안감에 관한 조사연구**. 석사학위논문, 이화여자대학교 교육대학원.
- 최진호, 정완규 (2011). 피아노 전공 대학생들의 연주불안과 연주경험과의 관계. **음악교육연구**, 40(1), 169-190.
- Appel, S. A. (1976). Modifying solo performance anxiety in adult pianist. *Journal of Music Therapy*, 1, 2-16.
- Csikszentmihalyi, M. (1992). *Flow: The psychology of happiness*. London: Rider.
- Freud, S. (1959). *Inhibition, symptom, and anxiety* In Standard Edition. Vol 20. London. Hogarth Press (Frist German Edition, 1926)
- Hamann, D. L. & Sobaje, M. (1983). Anxiety and college musician: A study of performance conditions and subject variables. *Psychology of Music*, 11, 37-50.
- Hanton, S. & Jones, G. (1999). The acquisition and development of cognitive skills and strategies: 1. Making the butter fly in formation. *Sport Psych-ologist*, 13, 1-21.
- Hoffer, C. R. (1984). **음악교육론**. 안미자(역). 서울: 이화여자대학교출판부.
- Jackson, S. (1995). Factors influencing the occurrence of flow state in elite athletes. *Journal of Applied Sport Psychology*, 7, 138-166.
- Kierkegaard, S. (1844). *The concept of dread* Trans. by L walter, Princeton, New Jersey: Princeton University press, 1944 (originally published in Danish, 1844).
- Lehrer, P. M. (1987). A Review of the approaches to the management of tension and stage fight in music performance. *Journal of Research in Music Education*, 35, 143-152.
- Leonhard, C. & House, R. W. (1992). **음악교육의 기초와 원리**. 안미자 역. 서울: 이화여자대학교 출판부.

- Nagel, J., Himle, D. & Papsdorf, J. (1989). Cognitive-behavioural treatment of Musical performance anxiety. *Psychology of Music*, 17(1), 12-21.
- Parncutt, R. & McPherson, G. E. (2002). *The Science and Psychology of Music Performance*. NY: Oxford University Press.
- Roland, D. (1997). *The confident performer*. Sydney: Currency.
- Rudolf, E., Radocy, J. & David Boyle (2001). **음악심리학**. 최병철, 방금주 역. 서울: 학지사.
- Salmon, P. (1990). A psychological perspective on musical performance anxiety: A review of the literature. *Medical Problems of Performing Artists*, 5(2), 77-80.
- Spielberger, C. D. (1979). *Understanding stress and anxiety*. NY: Harper & Row.
- Steptoe, A. (1989). Stress, coping, and stage fright in professional musician. *Psychology of Music*, 17, 3-11.
- Steptoe, A. & Fidler, H. (1987). Stage Fright in orchestral musicians: A Study of cognitive and behavioral strategies in performance anxiety. *British Journal of Psychology*, 78(2), 241-249.
- Van Kemanade, J. F., Van Son, M. J. & Van Heesch, N. C. (1995). Performance anxiety among professional musicians in symphonic orchestras: A self-report study. *Psychological Reports*, 77, 555-562.
- Wesner, R. B., Noyes, R. & Davis, T. L. (1990). The occurrence of performance anxiety among musicians. *Journal of Affective Disorders*, 18, 177-185.

피아노 연주를 위한 효과적인 암보 방법 연구

- ‘Mental Play’를 중심으로 -

I. 서론

1. 연구의 필요성 및 연구의 목적

무대에서 성공적인 피아노 연주를 하기 위해서 연주자는 악기를 다루는 다양한 기술과 예술성, 그리고 완벽한 암보 능력을 겸비하여야 한다. 손가락 기교와 같은 신체적 기술, 그리고 음악적 표현력과 같은 예술성과 더불어 암보는 성공적인 연주를 위한 중요한 기술 중 하나이다. 리스트 이전의 연주자들은 대부분 악보를 보면서 연주하였으나, 리스트는 화려하고 기교적인 곡을 자연스럽게 연주하기 위하여 곡을 암보하여 연주하였다. 그것이 암보의 시작이었으며 그 후 암보 연주는 관례이자 청중에 대한 예의로 여겨지게 되었다 (김재아, 2003; 양준자, 1993; 유세현, 2009).

이렇듯 연주자가 연주 도중 악보를 보는 행위로부터 자유롭고자 암보 연주를 하게 되었으나 한편으로는 연주 중 암보에 대한 부담과 두려움이라는 새로운 과제를 얻게 되었다. 암보 연주는 그 자체로 피아니스트에게 또 다른 고통이 된다. 때때로 거장 피아니스트들이 암보에 관한 부담과 두려움에 대해 언급하는 것을 볼 수 있는데 이는 모든 연주자에게 암보는 가장 어렵고 까다로운 과제라는 사실을 증명하는 예이다.

‘암보가 꼭 필요한가?’라고 묻는다면 ‘꼭 그렇다’라고 대답할 수는 없을 것이다. 암보 연주는 연주자로 하여금 레퍼토리 확장에 가장 큰 방해라 해도 과언이 아니다. 또한 암보 연주와 악보를 보면서 하는 연주 간에 연주의 질은 무관할 수 있다. 그러나 충분한 준비와 연습을 수반한 암보는 더 자신감 있는 연주와 연결될 수 있다는 사실은 누구나 인정할 것

이다. 실제로 연주자는 악보를 보면서 연주할 때보다 암보 연주를 통해 다양한 음악적 체험이 가능해진다. 결과적으로 암보는 연주자로 하여금 자유로운 음악적 표현과 한층 더 깊이 있는 연주를 가능하게 하는데 그 목적이 있다(유세현, 2009, p. 2).

연습이란 인내와 훈련을 통해 정신적으로 구상한 음악적 개념을 육체적으로 실현화 시키는 과정이다(유은석, 2008, p. 379). 즉, 연주자들에게 있어 암보는 끊임없는 반복 연습을 통한 결과이다. 그러나 우리는 이미 단순 반복으로 습득되는 암보의 부작용에 대해 알고 있다. 기존의 일부 피아노 교사들은 암보의 가장 좋은 방법으로 단순 반복에 의한 암보를 가르치지만, 성공적인 무대 연주를 위해 이전의 암보 방법뿐만 아니라 믿을 만하고 영구적인 효율적 암보 방법이 필요하다. 이렇듯 암보 능력을 향상시킬 수 있는 새로운 측면에서의 방법이 필요하다. 본 연구에서는 ‘Mental Playing’, 즉, 정신적 측면을 고려한 암보 방법의 연구를 통해 암보 능력을 향상시킬 수 있는 효과적인 방법을 연구해 보고자 한다. 또한 암보 확인의 과정으로 다양한 형태의 암보 리허설 방법을 제시함으로써 성공적인 암보 연주를 도모하고자 한다.

그러므로 본 연구는 다양한 암보 방법들을 통해 보다 더 자유로운 테크닉의 구사와 완벽한 음악적 해석, 그리고 집중력 있는 연주가 가능해져 연주자로 하여금 완성도 높은 연주를 하게 하는데 그 필요성과 가치가 있다.

2. 연구의 방법

본 연구에서 서론은 기존의 선행 연구를 바탕으로 본 연구의 필요성과 목적을 제시한다. 본론에서는 선행 연구를 통한 방법적인 측면에서의 암보 방법의 종류에 대해 살펴보고, 특히 Chuan C. Chang의 ‘Fundamentals of Piano Practice’에서 다룬 새로운 측면의 암보 방법인 ‘Mental Play’를 연구, 분석한다. 그리고 성공적인 피아노 연주를 위한 암보의 확인 단계인 다양한 형태의 암보 리허설 방법을 제시한다. 마지막으로 결론에서 연구의 종합 및 제언으로 구성된다.

II. 본론

1. 암보의 여러 가지 방법

산도르(George Sandor, 1981, p. 192)는 “암보는 과거에 공부했거나 경험했던 음악을 재 생시키는 것이다”라고 정의하고 있다. 암보는 과정이 무엇보다도 중요하다. 그 과정이 단지 단순하고 반복적인 연습의 결과만으로 이루어진 암보라면, 무대 연주에서 반드시 문제가 드러나기 마련이다. 결국 암보는 음만 외우는 것이 절대 아니라는 것이다. 즉, 암보의 과정에서 각 연주자의 특성에 알맞은 다양한 방법이 적절히 사용되어졌을 때 성공적인 연주가 될 수 있다.

본 장에서 살펴볼 청각적, 시각적, 운동감각적, 그리고 분석적 암보의 네 가지 유형을 통해 효율적인 암보 방법에 대해 살펴보고자 한다.

1) 청각적 암보

청각적 암보는 기억된 전체 음들의 흐름이 그대로 손을 타고 정확히 흘러나오게 하는 방법이다(전유리, 2010, p. 51). 특히 연주자에게 좋은 청각력은 효과적인 청각적 암보에 큰 도움이 된다. 좋은 청각력을 지니면 음악을 듣고 그 음들을 머릿속에 기억하였다가 피아노로 재현할 수 있고, 악보를 보면 음이 귀에 들리며, 그 선율에 어떤 화음이 어울리는가를 예상할 수 있다(유경원, 1997, p. 9). 효과적인 청각적 암보를 위하여 꾸준한 청각 훈련을 통해 좋은 소리를 구별해내고 좋은 음색을 표현할 수 있는 능력을 키운다면 한층 더 발전된 음악적 완성도를 기대할 수 있다.

2) 시각적 암보

시각적 암보는 악보를 사진 찍듯이 외우는 방법으로 연주자는 특정 페이지, 특정 부분을 연주할 때 그 악보를 떠올릴 수 있게 된다. 이것은 곡을 기호화하여 필수적인 정보를 요약 정리하여 암기하는 방법으로 이러한 방법은 악보를 그대로 기억하는 것보다 훨씬 더 많은 양을 기억할 수 있는 장점이 있다. 특히 세세한 요소들이 많은 텍스처의 음악을 공부하는데 더할 나위 없이 좋은 방법이다. 대부분의 연주자들은 어떠한 형태로든 암보의 과정에서 시각적 암기법을 사용하고 있으며 확실한 암보를 위해서 꼭 필요한 과정이라고 말

한다(유경원, 1997, p. 17).

3) 운동감각적 암보

촉각에 의한 암기 혹은 운동 신경에 의한 암기라고도 불리는 운동감각적 암보는 계속적인 반복으로 반사 신경이 잘 형성되어, 음악적 행위가 무의식적으로 행해지는 것을 말한다(김재아, 2003, p. 285). 이 방법은 수많은 반복을 통해 근육 자체가 움직임을 기억하게 되는 유형으로 가장 쉽고 원시적이기도 하지만 상당히 강한 기억에 속한다. 무용가들이 복잡한 안무를 외우거나 운동선수들이 특정한 움직임을 기억하는 것과 같은 맥락이라 할 수 있다. 운동감각적 암보는 청각적 암기와 함께 곡을 외우는 가장 효과적인 방법이다.

4) 분석적 암보

분석적 암보는 암기과정 중에서 가장 기본적이고 핵심적인 과정이다. 악보를 분석해 그 안에 나타난 화성, 스케일 패턴, 프레이즈 구조, 모티브, 음정, 대위법적 장치 등을 따로따로 살펴보는 과정이 포함된다. 즉, 음악의 다양한 요소들과 양상들을 어떤 특정한 패턴이나 이미지로, 혹은 그들 상호간의 관계들로 체계화하고 조직하는 일이다. 분석을 통해서 복잡하게 얽힌 화성과 곡의 구조 등을 구별하기 쉬운 단위로 나누어서 좀 더 쉽고 정확하게 기억하는 것을 도와줄 수 있다(J. Fassina, 황혜진 역, 2003, p. 136). 그리고 청각적, 시각적, 운동 감각적 암보가 순간적으로 일으킬 수 있는 실수에 대처할 수 있는 능력을 길러준다(유경원, 1997, p. 25).

2. 성공적인 연주를 위한 효율적인 암보와 암보의 확인

앞서 언급한 네 가지의 암보 방법은 연주자가 암보 시 일반적으로 사용하는 기술적인 암보 방법이다. 연주자들은 이 방법들 중 한 가지를 사용하거나 혹은 그 외의 방법들을 유기적으로 적용하여 암보 연주를 해왔다. 그러나 기술적인 암보 방법만으로는 연주를 음악적으로 완벽하게 할 수 없기 때문에 이 방법은 가장 효과적인 방법이라고 할 수 없다.

영구적이고 정확한 암보를 위한 가장 효율적인 방법은 정신적인 측면을 고려한 ‘Mental Play(MP)’의 방법이다. 즉, MP는 기존의 우리가 해왔던 많은 연습 방법 가운데 가장 논리적이고 영구적인 방법이라고 할 수 있다. 그리고 암보의 다음 단계로써 성공적인 연주를 위

해 다양한 암보 리허설을 통한 효과적인 암보 확인과정이 필요하다.

그러므로 본 장에서는 성공적인 연주를 위한 정신적 측면의 암보 방법과 효율적인 암보 확인을 위한 다양한 암보 리허설 방법에 대해 제시한다.

1) Mental Play (MP)

(1) Mental Play의 기본 과정

Chang(Chang, 1994, p. 36)은 그의 저서에서 Mental Play를 학습하는 것이 암보를 완벽하게 하기 위한 가장 효율적인 방법이라 언급하고 있다. MP는 기존의 방법과는 달리, 피아노를 사용하지 않고 암보를 하는 방법으로 신체를 통한 기술적 암보 방법이 아닌 정신적인 측면에의 암보 방법이다. 피아니스트 조지 볼렛(Jorge Bolet, 1914-1990)은 암보를 할 때 95-98%는 건반 밖에서 하는데, 악보를 보고 관찰하며 마음 속에서 훑고 정리한다고 말했다(Uszler et al., 최소영 역, 2003, p. 364). 즉, 먼저 기본적인 암보가 되어 있다는 전제 하에, 그 과정을 디딤돌로 삼아 피아노를 떠나서 하는 정신적인 연습의 과정이 이루어져야 한다. 이 때 기억이 안 나는 부분은 반드시 표시를 해두어 피아노를 통해 다시 연습하는 시간을 갖도록 한다. 이 과정을 거치게 될 경우, 처음 단계의 피아노를 통해 운동감각적으로 이뤄진 암보는 시각적 암보로 전환된다. 결과적으로 다양한 암보방법이 유기적인 관계로 형성된 과정에 의해 완전한 암보가 이루어 질 수 있게 된다.

(2) Mental Play의 방법 -Think Ahead

모든 연주자는 암보 연주 시 실수해 본 경험이 있을 것이다. 그 이유는 기술적인 연습 및 암보만으로 연주 준비가 이루어졌기 때문이다. 이를 개선하기 위해 MP는 암보의 과정에서 필수적이다. 즉, 연주자는 기술적 측면으로만 훈련된 불완전한 암보 상태에서 정신적 측면까지 고려된 MP를 유기적으로 암보 방법에 적용한다면 성공적인 암보 연주가 가능할 것이다.

MP의 방법에서 ‘Think Ahead’는 매우 중요한 역할을 한다. 연주자는 ‘Think Ahead’하는 연습을 통해서 연주의 완벽한 컨트롤이 가능하게 되고 예상되는 실수에 대한 빠른 대처가 가능하게 되며, 어떠한 연주 상황에서도 적절하게 대응하는 능력을 갖추게 된다(Chang, 1994, chapter. 3-6-i).

구체적으로 ‘Think Ahead’를 연습하는 방법에는 ‘Play Fast then Play Slow’, 즉 암보 연주 시 빠르게 연주하는 연습을 하고 그 다음 천천히 연주하는 연습을 하는 방법이 있다. 빠르게 암보 연주를 할 때는 연주자가 하나의 악절을 기억하게 되어 연주자의 두뇌가 더 빠르게 생각 할 수 있는 능력을 강화시킨다. 그리고 느리게 암보 연주를 할 때는 연주자가 다음 음을 미리 생각하며 기억할 수 있게 되어 자연스럽게 다음 부분을 기억하게 된다. 알리시아 데 라로차(Alicia De Larrocha, 1923-2009)는 “암보를 확실히 하기 위해 매우 느리게 쳐 보는 것이 중요하며, 이를 통해 음의 정확성과 프레이징 확인을 돕는다”고 언급했다 (Uszler et al., 최소영 역, 2003, p. 364). 또한 연주자는 느리게 연주하는 연습을 통해 다양한 음악적 요소들까지 세세하게 고려하며 연주하게 되어 음악의 완성도를 더한다.

그러므로 ‘Think Ahead’ 연습은 암보의 과정에서 매우 중요하고 필수적인 암보의 한 과정이라고 하겠다. 단, 연주자는 곡을 완벽하게 기억하지 않는 한 다음 부분을 기억해 낼 수 없기 때문에 기본적인 암보가 선행되어야 한다.

(3) Mental Play의 역할과 기능

연주자가 MP를 통해서 완벽한 암보를 했다면 연주 시에 어떠한 실수에도 당황하지 않고 연주를 이어나갈 수 있게 되고 일시적인 Black out의 경우 없이 자신감을 가지고 연주할 수 있을 뿐만 아니라, 음악 자체에 더욱 집중할 수 있어 성공적인 연주가 가능하게 된다.(Chang, 1994, pp. 37-38)

MP의 구체적인 역할과 기능으로는 첫째, 기본적으로 연주자가 연주에 자신감을 갖게 되고 음악 자체에 더욱 집중하게 된다. 둘째, 연주자가 연주를 빠르게 연주하는 것이 더욱 쉬워지게 된다. 즉, 연주자가 머릿속에서 빠르게 연주를 정리할 수 있기 때문에 속주가 더 쉽게 가능해진다. 셋째, MP는 모든 연습과정에서 발생하는 반복적인 실수에 대한 문제점을 보완할 수 있는 해결책이 된다. MP는 기본적으로 피아노를 떠난 연습이지만 이 과정에서는 가상의 피아노를 통하여 손가락 연습과 암보를 병행하게 된다. 이 암보 연습 방법은 피아노로 돌아가 암보 연주를 할 때에 정확성을 향상시켜 줄 뿐만 아니라 무대 연주 시 발생하는 Black out에 대한 좋은 보완책이 된다. 마지막으로, 피아노는 악기의 특성상 휴대나 이동이 어려움이 있다는 제약에도 불구하고, MP를 통해 연주자는 시간, 장소의 제한 없이 언제, 어디서나 연습을 할 수 있다. 즉, 연주자에게 효율적으로 연습하는 시간을 증가시키는 것이 MP의 가장 큰 역할이자 기능이라 할 수 있다.

그러므로 MP는 기본적인 암보의 완성도를 높이는 역할을 할 뿐만 아니라 피아노 연주의 테크닉적인 면에서도 큰 도움을 준다.

2) 암보의 확인 - 다양한 형태의 암보 리허설

성공적인 연주를 위한 연습과 암보의 모든 과정이 끝나면 마지막 단계로 무대 연주와 같은 상황 및 환경에 대비한 다양한 형태의 암보 리허설 과정이 필요하다. 다양한 암보 리허설의 형태는 다음과 같다(월간 피아노 음악 3월호, 2009).

- (1) 연습의 말기 단계에서 자주 눈을 감거나 불을 끄고 연습해본다. 암흑은 귀와 손을 더욱 예민하게 해 준다.
- (2) 실수가 일어났을 때에 바로 찾아갈 수 있는 부분들을 준비한다. 연주 중 가능한 구성을 크게 깨뜨리지 않는 범위에서 움직일 수 있는 것이 가장 좋다.
- (3) 연습 과정에서 중요한 것은 녹음이다. 녹음은 또한 청중 앞에서 연주하는 것과 비슷한 효과를 주어서 좀 더 연주에 집중할 수 있게 해 준다. 무대 연주를 앞둔 단계에서는 반드시 전체 연주를 실황처럼 녹음해 본다.
- (4) 마지막 단계는 실제 청중 앞에서 연주해보는 실전 무대 연습이다. 무대 연습은 실제 상황과 가장 흡사한 몸과 마음의 상태를 경험하게 해준다.(유은석, 2008, p. 391). 그러므로 청중이나 자기 자신을 의식하지 않고 음악자체에 집중할 수 있는 준비가 될 때까지 계속해서 무대 연습을 한다.

III. 결론

암보는 목표가 아니라 시작이다. 그만큼 암보는 연주자의 연습 전 과정에 걸쳐 병행되어야 하는 과제인 것이다. 피아노 연주를 위한 암보의 필요성에 대한 연구 및 암보 방법에 대한 연구는 끊임없이 이루어져 왔다. 본 연구는 기존에 선행되어진 청각적, 시각적, 운동감각적, 분석적 암보 방법 연구뿐만 아니라, 더 나아가 정신적 측면의 암보 방법을 고려한 'Mental Play'의 방법과 역할 및 기능을 연구, 분석하였다. 특히 MP는 암보 연주를 통한 음악적 완성도를 향상시키는데 큰 역할을 하고 피아노 연주의 테크닉적인 면에서도 도움을

줄 뿐만 아니라, 시간과 공간의 제약 없이 연습 가능하다는 장점을 가지고 있기 때문에 암보 연습에 있어 필수적이다. 그러므로 연주자가 MP를 통한 완벽한 암보가 가능해지면 무대에서 자신감 있고, 수준 높은 연주가 가능하게 될 것이다. 마지막으로 암보의 확인 단계로서 본 연구에서 제시한 다양한 암보 리허설 방법을 통해 연주자는 가장 궁극적 목표인 성공적인 연주를 달성하게 될 것이다. 그러나 다양한 암보의 방법은 어느 한 가지에만 편중되어서는 안 되며, 유기적으로 병행 및 종합되어야 한다. 앞으로 다양한 암보 방법의 모색뿐만 아니라, 기존의 문헌을 통해 제시된 여러 방법들의 실증적 분석이 필요할 것이며, 이러한 실증적 분석을 통한 다양한 암보 방법의 적용이 연주자에게 미치는 영향에 대한 향후 연구가 필요할 것이다.

피아노 암보 연주는 많은 연습에 의해 숙달되어지는 고도의 복합적 훈련이다. 피아노 연주자는 실제 연주에 앞서 행해야 하는 암보를 단순한 반복적인 손가락 연습 훈련의 결과로만 받아들일 것이 아니라, 앞서 연구된 내용들의 효율적인 적용을 통해 성공적인 연주를 위하여 지속적인 노력을 해야 할 것이다.

참고문헌

- 김재아 (2003). **암보에 관한 연구**. 석사학위 논문, 한라대학교 일반대학원.
- 양준자 (1993). **긴장이 피아노 연주에 미치는 영향과 그 대처방안에 관한 연구**. 석사학위 논문, 대신대학교 일반대학원.
- 유경원 (1997). **효율적인 연습과정을 통한 암보**. 석사학위 논문, 한양대학교 일반대학원.
- 유은석 (2008). **21세기 교사를 위한 피아노 교수전략**. 서울: 학지사.
- 유세현 (2009). **피아노 암보 연주를 위한 효과적인 학습방법**. 석사학위 논문, 공주대학교 일반대학원.
- 이은정 (2009). 나의 연습 방법. **월간 피아노 음악 3월호**. 서울: 음악 춘추사.
- 전유리 (2011). **조기 피아노 교육의 효과적인 지도방안에 대한 연구**. 석사학위 논문, 계명대학교 교육대학원.
- Chang, C. C. (2009). *Fundamentals of Piano Practice*. NY: Booksurge.
- Fassina, J. (2003). **젊은 피아니스트에게 보내는 편지**. 황혜진 역, 서울: 이룸.
- Sandor, G. (1981). *On piano playing*. New York: MacMillan Publishing Co., Inc.
- Uszler, M., Gordon, S., & McBride Smith, S. (2003). **피아노 교수법 최고의 길잡이(The Well-tempered keyboard teacher)**. 최소영 역, 서울: 뮤직필.

피아노 지도 방법의 다양성과 변화의 필요성

I. 서론

피아노 지도 방법에는 크게 개인 레슨과 그룹 레슨 그리고 이들을 통합한 방법으로 나뉜다. 피아노 교사가 피아노 교육을 성공적으로 이끌어 가기 위해 효과적인 피아노 지도 방법을 선택하는 것은 중요하다. 그 이유는 지도 방법 마다 교육 철학, 교육 목표, 교육 내용 등 여러 가지 측면에서 차이가 있기 때문이다.

개인 레슨은 교사가 한 명의 학생을 1:1로 지도하는 수업을 말한다. 개인 레슨은 가장 보편적이고 전통적인 피아노 지도 방식으로서 곡 비평, 대안 제시, 시범 연주, 과제 확인 등으로 레슨이 진행된다(Lyke et al, 1996, p. 29).

그룹 레슨은 같은 시간에 2명 이상의 일정 그룹의 학생을 지도하는 것을 말하는데 다음과 같이 세 가지 유형으로 분류 할 수 있다. 첫째는 컴퓨터, 미디(MIDI) 악기나 여러 대의 피아노를 갖추고 피아노 건반 기술 교육을 강화시키는 그룹 수업으로 한 장소에 많은 학생들을 한꺼번에 가르치는 것이다. 이 유형은 학교나 대학 같은 큰 규모 그룹에서 실질적인 피아노 기능 기술의 연마를 위해 사용되는 방법이다. 둘째는 마스터 클래스(Master Class) 형식으로 함께 모여 차례로 연주하고 서로 평을 하는 방법이고 셋째는 그룹 학생들에게 피아노 레슨과 관련된 뮤지션십(Musicianship)을 중심으로 가르치는 방법이다(유미경, 2008, p. 9).

이와 같이 다양한 피아노 지도 방법이 있지만 우리나라의 개인 교습과 음악 학원에서 진행되는 피아노 지도는 대부분 1:1 개인 레슨으로 이루어진다. 그리고 현재의 그룹 지도는 어린이집이나 유치원에 미취학 어린이들의 음악성 개발을 위한 것에 치우쳐 있어 실제적인 피아노 학습을 위한 단계로 이어지지 못하는 경우가 많다(이혜란, 2007, p. 64). 음악

학원에서는 일주일이나 한 달에 한 번씩 그룹으로 특강을 하는 곳도 있지만 학생들의 연령이나 학습 진도에 맞게 그룹으로 나눈 것이 아니라 학원에 오는 시간대별로 나눠서 진행하거나 수업 내용이 지속적이지 않고 체계적으로 연결되지 않는다는 점에서 진정한 그룹 레슨이 실시되는 곳이 그리 많지는 않다고 본다. 이렇게 우리나라에서 그룹 레슨이 많이 실시되지 않는 이유는 학생들의 시간을 맞추기가 현실적으로 어렵고 피아노 교사들이 그룹 레슨에 대해 편견을 가지고 있거나 관련 정보나 전문성이 부족하기 때문일 것이다.

그러므로 본 연구는 그룹 레슨에 대해 개인 레슨 교사들이 가지고 있는 편견들에 대해 생각해보고 개인 레슨과 그룹 레슨의 장점 및 문제점을 알아 본 후 개인 레슨과 그룹 레슨의 통합 방법을 통한 우리나라의 피아노 지도 방법의 다양성 및 변화의 필요성에 대해 논의해 보고자 한다.

II. 본론

1. 그룹 레슨에 대한 개인 레슨 교사들의 편견

제임스 라이크(J. Lyke)는 그의 저서인 *Creative piano teaching*에서 개인 레슨 교사들이 그룹 레슨에 대해 가지고 있는 몇 가지 편견에 대해 얘기하였다. 그 편견 중에 하나는 그룹 레슨을 진행하기 위해서는 1대 이상의 피아노가 필요하다고 생각하는 것이다. 서론에서 살펴보았듯이 그룹 레슨의 유형은 여러 가지가 있는데 많은 개인 교사들은 대개 그룹 레슨의 의미를 한정적으로 생각하여 첫 번째 유형인 클래스 피아노를 그룹 레슨의 전부라고 생각한다. 하지만 마스터 클래스(Master Class) 형식의 그룹 레슨이나 시창, 청음, 리듬 훈련, 음악이론 등 뮤지션십(Musicianship)을 가르치는 그룹 레슨에서는 피아노 1대로도 충분히 교육이 가능하다. 물론 앙상블을 위해서는 피아노 2대가 이상적인 경우도 있지만 기본적으로는 피아노 1대와 기초 교재, 이론(음악성 교재), 플래쉬 카드, 오선지와 연필, 즉석 연주용 음악, 오선지가 그려있는 마커보드와 악보대 정도만 있어도 그룹 레슨이 이루어 질 수 있다.

또 다른 편견은 그룹 안의 학생들의 학습 진도와 속도가 다르기 때문에 이것이 레슨 진행에 불리하게 작용한다고 생각하는 것과 중급 학생들은 공부하는 작품이 길고 어렵기 때문에 그룹 레슨으로 지도하기 어려울 것이라고 생각하는 것이다. 그래서 학생의 연령보다

는 학습 진도에 따라 그룹을 나누는 것이 중요하다. 또한 그룹을 나눈 이후에도 학생들의 학습 속도나 진도의 상관없이 무조건 그룹을 유지시키는 것이 아니라 학생들의 실력이 높아져서 더 길어진 곡과 복잡한 학습을 하게 되면 그룹의 크기를 작게 세분화하고 레슨 시간을 늘려서 조절 할 수 있다.

마지막으로 개인 교사들이 가지고 있는 편견은 학부모들이 그룹 레슨을 선호하지 않는다고 생각하는 것이다. 피아노를 가르치는 교사들조차도 그룹 레슨에 대해 선입견을 가지고 있는데 잘 알지 못하는 부모들이 그렇게 생각하는 것은 어떻게 보면 당연한 일이다. 그러므로 교사들이 부모들에게 그룹 레슨이 어떤 효과가 있는지 직접 시범 학습을 통해 그룹 레슨의 본질을 보여주는 것이 중요하다.

2. 개인 레슨의 장점 및 문제점

개인 레슨의 장점은 학생 개인의 성향과 수준의 맞는 눈높이 맞춤 교육이 가능하다는 것이다. 그래서 배우는 작품의 테크닉적인 부분과 음악적인 표현을 가르칠 때 세밀한 지도가 가능하고 개인적으로 부족한 부분을 자세하게 학습시킬 수 있다. 또한 학생과 교사 사이에 친밀감 형성이 쉽다. 그리고 특별히 재능이 뛰어난 학생이나 매우 높은 수준에 이른 학생의 전문적인 지도에 적합하고 학생과 교사 간의 시간 조율이 용이하다는 장점을 가지고 있다(이혜란, 2007, p. 22).

하지만 개인 레슨으로 배우는 학생은 교사 외에 다른 사람 앞에서 연주할 수 있는 기회를 가지기 어렵다는 문제점이 있다. 그리고 혼자 연습하는 것에 대해 외롭게 느낄 수 있고 수업에 참여하는 자극을 받을 수 없기 때문에, 대개 2~3년이 지나면 피아노에 대한 흥미를 잃게 되는 경우가 많다(Bastien, 2008, p 101). 또 다른 문제점은 테크닉만을 강조하는 손가락 연습에 치우치거나, 교재의 악보 읽기와 반복 연습에 많은 비중을 두게 되어 주입식 교육 방식이 되기 쉽다는 것이다(이혜란, 2007, p. 2).

3. 그룹 레슨의 장점 및 문제점

그룹 레슨은 다음과 같은 5가지 장점이 있다.

첫째, 그룹 레슨은 악보를 보고 피아노를 연주하는 기술 이외의 음악 이론, 청음, 초견, 전조, 시창, 앙상블, 즉흥 연주, 플래시 카드, 많은 연주 기회 등 주입식 음악교육이 아닌

다양하고 창의적인 음악적 경험을 제공한다. 개인 레슨에서는 다양하고 창의적인 학습을 경험하기 어려운 반면, 그룹 레슨은 한 수업에서 여러 가지 활동들을 배울 수 있고, 플래시 카드 같은 다양한 교구 및 장비의 이용으로 학생들이 다양하고 창의적인 활동을 할 수 있다.

둘째, 그룹 레슨은 친구들이 함께 모여서 공부하기 때문에 흥미를 가지고 배울 수 있다. 개인 레슨으로만 배우는 학생은 피아노를 혼자서 연습하는 것이 외롭고 힘들다고 느낄 수 있다. 그러나 그룹 레슨은 그룹 학생들과의 유대관계를 통해 음악은 외로운 것이 아니라 함께하며 즐거운 것이라는 좋은 인상을 아이들에게 심어 줄 수 있다. 또한 이런 유대 관계를 통해 경쟁이나 협동 같은 상호작용의 요소들을 경험함으로써 사회성을 기를 수 있다. 발전하는 동료 학생을 통해서 더욱더 분발하려는 건전한 경쟁의식을 느끼게 하고 각 개인에게 음악에 대한 열정도 유발 시키는 자극제가 되어 효과적이다(Bastien, 2008, p. 15). 그리고 친구들과 함께 과제를 해결하면서 협동심도 기를 수 있다.

셋째, 그룹 레슨은 여러 명이 모여 있기 때문에 연주나 평가 기회를 제공하기 수월하다. 다른 학생의 연주를 들을 수 있고 나의 연주를 다른 학생에게 들려줌으로써 서로의 장점과 단점을 배울 수 있다. 또한 자신이 배우는 레퍼토리뿐만 아니라 다양한 작품들을 접할 기회를 갖게 되어 학생들의 음악적 경험을 풍부하게 하고 동료 학생의 연습과 이어지는 연주를 관찰함으로써 연주상의 문제들을 함께 모색하는 기회를 갖는 이점이 있다. 이렇게 개인 레슨의 주입식 교육에 반해 그룹 레슨은 건설적인 비평과 토의 중심의 학습 여건으로 창의적인 사고 과정을 적극 권장하는 발견 학습이 가능하다(이연경, 1988, pp. 20-22).

넷째, 학생은 듀엣, 반주, 실내악 등 다양한 앙상블을 친구들과 함께 연주하면서 박자나 리듬에 대해 확실한 개념을 갖게 되고 여럿이 음악을 만들고 배우는 즐거움과 동기를 부여 받게 된다(오세집, 2002, p. 305).

다섯째, 시간을 효율적으로 활용하는 것이 가능하다. 즉 여러 명의 학생들에게 작품 분석, 연습 시 공통된 주의 사항, 연습 방법 등을 동시에 일괄적으로 설명하게 되어 불필요한 시간의 낭비를 피할 수 있다(이연경, 1988, p. 20).

하지만 개인 레슨과 마찬가지로 그룹 레슨에서도 여러 가지 문제점이 발생할 수 있다. 개인 교사들의 경우 학생들의 수가 적어 연령이나 진도 별로 그룹을 형성하는데 현실적인 어려움을 겪을 수가 있다. 그리고 여러 명의 학생들이 모여 있기 때문에 다소 산만하고 소란스러울 수 있으며 학생 개인에 대한 교사의 관심이 부족할 수 있다. 또한 개인의 능력

에 따른 진도의 차이가 나타날 수 있으며 그룹 내의 문제를 일으키는 학생이나 특별하게 뛰어난 재능을 가진 학생이 생길 수 있다. 그래서 이런 이유 또는 이사, 질병 같은 다른 여러 가지 문제들로 인해 자주 그룹을 재구성하여 수업의 원활한 진행에 차질이 생길 수 있다. 그러나 이런 문제점들이 나타날 수 있다는 것을 염두에 두고 합리적인 해결책과 계획적인 그룹 운영 방법을 마련해 놓는다면 교사의 능력 안에서 해결 가능한 문제들이라고 본다.

4. 개인 레슨과 그룹 레슨의 통합 방법

앞에서 살펴본 두 레슨 방법의 문제점은 서로의 장점으로 보완하는 것이 가능하다. 그래서 교사들은 개인 레슨으로는 레퍼토리와 기법 등의 개별적 학습에 중점을 두고, 그룹 레슨에서는 개인 레슨에서 다루지 못하는 뮤지션쉽(Musicianship) 수업을 하는 식으로 개인 레슨과 그룹 레슨을 통합하여 지도하는 것이 필요하다. 이러한 통합 지도 방법은 피아노 연주 기술 습득과 음악의 기본적인 소양을 함께 발전시키는 것이 가능하므로 매우 이상적인 교육 효과를 나타낼 수 있다.

미국에서는 오래 전부터 그룹 레슨의 대한 연구가 활발히 진행되어 그룹 교재와 학습에 대한 관련 문헌이 많고 실제 레슨 현장에도 그룹 레슨이 널리 보급되어 있다. 2008년 미국 MTNA(Music Teachers National Association)는 전국의 음악 교사들을 상대로 새로운 교수법과 교재들을 선보였는데 그 중 많은 부분이 그룹 피아노 교수법에 관한 내용이었다. 이렇듯 선진국에서는 피아노 교육의 방향이 개인 레슨에서 그룹 레슨과의 병행으로 나가고 있다(유미경, 2008, p. 5). 하지만 우리나라에서는 아직 이 두 레슨을 통합하여 가르치는 것에 대한 인식이 부족한 상태다. 두 방식의 레슨을 통합해서 지도하여 나타낼 수 있는 교육 효과를 생각한다면 우리나라 교사들도 이러한 방법을 시도해 보고자 하는 노력이 필요하다.

III. 결론

본 연구는 개인 레슨과 그룹 레슨의 의미와 우리나라의 획일화된 지도 방법의 문제점을 다루었다. 그리고 그룹 레슨에 대해 개인교사들이 가지고 있는 편견, 개인 레슨과 그룹 레슨의 특성 및 개인 레슨과 그룹 레슨의 통합 방법에 대해 알아보았다.

본론에서 살펴본 바와 같이 개인 레슨과 그룹 레슨을 병행하는 지도 방법은 두 레슨 방식의 문제점을 보완하고 장점이 더해져 높은 교육 효과를 나타낼 수 있지만 개인 레슨 교사들의 편견이나 그룹 레슨에 대한 정보와 전문성의 부족으로 인해 우리나라에서는 거의 실시되지 못하고 있다. 그러므로 그룹 레슨에 대해 편견을 가지고 있거나 정보와 전문성이 부족한 교사들을 위해 개인 레슨과 그룹 레슨을 통합하여 교육할 수 있는 그룹 교재와 프로그램, 그리고 지도 방법 등에 대한 연구가 필요하다.

교사는 효과적인 교재를 선택하는 능력뿐만 아니라 교육 효과를 증대시킬 수 있는 지도 방법에 대한 전문성을 가지고 있어야 한다. 자신이 배웠던 방법으로만 학생을 가르치는 것이 아니라 새롭고 다양한 지도 방법을 연구하고 시도하는 노력을 통하여 교육의 질을 향상시킬 수 있을 것이다.

참고문헌

- 오세집 (2002). **피아노 교육에 관한 모든 것**. 서울: 상지원.
- 유미경 (2008). **초급 피아노 교육을 위한 그룹 레슨의 실제**, 석사학위 논문. 경원대학교
- 이연경 (1988). **Group piano 교수법의 효율성에 관한 관계 문헌의 조사 및 분석**, 이화음악, Vol.1-Vol.11.
- 이혜란 (2007). **그룹 피아노 지도에 관한 연구**, 석사학위 논문, 대진대학교.
- Bastien, J. W. (2008). **성공적인 피아노 교수법**. 송지혜 역. 서울: 음악춘추사.
- Lyke, J., Enoch, Y. & Haydon G. (1996). *Creative piano teaching*. Champaign, Illinois: Stipes Publishing L.L.C.

야마하 피아노 교재의 주제별 특징 분석을 통한 피아노 교수법적 제언

I. 서론

야마하 음악 학교는 1954년 악기회사로 잘 알려진 야마하 회사에서 시작하였으며 풍부한 자본력과 인력으로 피아노, 바이올린, 첼로, 기타, 클라리넷, 색소폰 등 다양한 악기를 위한 교육개발에 힘쓰고 있다.

야마하 교육에 관해 관심을 갖게 된 동기는 아즈미 토미마스(あづみ とみます)¹⁾의 “12-14세 사이에 음악교육을 시작한 음악인의 6%만이 절대음감을 갖고 있는 현실에서 야마하 교육을 받은 어린이의 85%가 절대 음감을 갖고 있다”(아즈미 토미마스, 2006)는 글을 발견하게 되면서 부터이다. 이후 2012년 도쿄의 야마하 본사 서점에서 야마하에서 출판한 <피아노 스테디>교재를 구입하게 되었고 이를 통해 본 연구는 회원들과 함께 구체적으로 이루어지게 되었다.

야마하 피아노 교재인 <피아노 스테디>는 레퍼토리, 건반하모니, 음악 감상, 가사로 노래 부르기, 솔페즈로 노래 부르기, 리듬, 음악이론으로 구성 되어 있으며 피아노 연주 능력 뿐 아니라 통합적인 음악 능력을 갖추어 음악을 즐기고 연주할 수 있는 능력을 갖추도록 하고 있다.

교재의 1-3권은 레퍼토리와 워크북으로 나뉘어져 세계 여러 나라의 민요와 일본 민요로 구성되어 음악의 기초를 공부하도록 되어 있고, 4-12권은 솔페즈, 리듬, 테크닉, 건반화성

1) 아즈미 토미마스는 일본에서 태어나 나고야 음대를 졸업하였다. 미국 론지 음악학교에서 달크로즈를 공부하고 Dalcroze Certificate를 취득하였다.

과 연탄곡, 음악이론, 스케일과 종지 등으로 구성되어 있다. 이 교재로 학생들은 여러 나라의 곡과, 일본 민요, 일본 작곡가의 작품 속에서 피아노 연주 능력 뿐 아니라 즉흥연주와 반주 능력, 리듬 감각 등 음악적 능력을 키울 수 있다. 그러한 점이 우리도 우리 정서에 더욱 맞는 교재를 개발할 필요성과 가능성을 생각하게 해 주었다.

그러나 일본에서 출판된 교재 외에는 아마하 교육의 실체를 알 수 있는 여러 내용들이 일반에게 공개되지 않고 있어 제한적으로밖에 연구할 수 없었던 것이 아쉬움으로 남는다. 하지만 일반에게 공개되어 있지 않는 아마하 피아노 교육을 교재분석을 통해 제한적이거나 연구할 수 있었던 것은 매우 의미 있는 작업이었다.

II. 본론

1-12권의 교본을 솔페즈, 리듬, 스케일과 종지, 칼럼, 연탄곡과 솔로곡, 건반화성과 즉흥연주로 주제를 나누어 그 특징을 분석하고 제언을 하고자 한다.

1. 솔페즈

아마하 교재는 피아노를 학습하기 전에 시창과 가사가 있는 노래를 통해 다양한 음악적 경험, 즉 다이내믹, 프레이즈, 리듬 등의 음악적 요소를 통해 음악성을 키울 수 있도록 구성되어 있다. 그리고 다이내믹, 프레이즈, 리듬 등의 음악적 요소를 피아노를 학습하기 전에 노래로 먼저 경험 할 수 있도록 한다. 1-3권은 솔페즈가 따로 분리되어 있지는 않지만 율동과 함께 노래를 부르고 가사를 쉽게 익힐 수 있도록 제시하고 있다. 아이들이 쉽게 알고 있는 동요를 낮은 음역과 높은 음역에서 노래 불러봄으로써 자연스럽게 음의 높낮이를 구분하고 화음을 익힐 수 있도록 되어있다. 4-12권에서는 본격적으로 솔페즈가 따로 구분되어 다양한 조성, 리듬 등을 통해 본격적인 시창 청음을 학습한다. 오페라, 협주곡, 교향곡, 발레음악 등 유명한 클래식 곡을 솔페즈로 경험 할 수 있도록 되어 있는데 특히 단조 노래와 3/4박자와 3/8박자 곡을 구분하는 것과 여러 형태의 춤곡을 솔페즈를 통해 박과 리듬을 쉽게 익힐 수 있도록 하고 있다.

〈악보 1〉 베토벤 플루트 소나타 3악장부분을 슬페즈하기



야마하 교재는 음악에서 필요한 구체적이고 체계적인 내용들로 구성해 슬페즈로 먼저 경험하여, 어려운 부분들도 쉽게 접근하고 다양한 음악적 경험을 학습할 수 있도록 한다. 또한 4·6권에는 일본 작사, 작곡가의 곡으로 소개되는 ‘가사로 노래 부르기’가 있는데 이것은 음악적인 표현력과 상상력을 풍부하게 갖도록 하는데 효과적이다.

2. 리듬

1·4권에는 각 권에서 3곡씩 제시된 다양한 명곡을 들으며 리듬을 연주하는 ‘리듬 치기’ 부분을 비중 있게 다루고 있다. 제시곡의 주요한 리듬 패턴을 연주하며 리듬을 익히고 곡의 특성을 느끼며 즐겁게 익힐 수 있는 부분이다.

〈악보 2〉 의 리듬 패턴으로 호프만의 뱃노래에 맞추어 리듬치기



3. 스케일

스케일은 1·3권에서는 다섯 손가락 패턴부터 한 옥타브의 패턴까지 C장조, G장조, F장조, A단조, D단조의 조성을 다루며 교사의 반주에 맞추어 연주하도록 되어있다. 스케일을 기계적으로 연습하기보다 예술적으로 연습하도록 하고 있다.

〈악보 3〉 교사의 반주와 함께 스케일 익히기

4권에서는 두 옥타브의 음계와 장조의 종지 I-IV-I-V₇-I, 단조의 종지 i-iv-V₇-i 를 연습시킨다. 5-6권에서는 스케일 연습과 함께 I-IV-I₂-V₇-I, i-iv-i₂-V₇-i 등 전위를 포함한 종지를 소개하고 있으며, 7권부터는 하농 연습곡과 같은 방법으로 스케일과 종지 연습이 관계 장/단조로 연습할 수 있도록 구성되어 있다.

4. 칼럼과 이론

칼럼의 내용은 음악의 역사, 곡의 형식, 악기소개, 악기편성, 작곡가를 소개하는 것으로 5권부터 수록되어 있다. 한국의 다른 교재에 비해 세심하고 자세한 음악이론을 배우는 편인데 온음음계, 음표의 길이에 맞춰 간격을 띄워 그리는 형식의 악보기보방법, 5도권 등을 구체적으로 다루고 있다.

하지만 한 권에 실기와 이론, 모든 것을 담아 각각의 내용의 양이 적기 때문에 이 교재 한권으로 이론이나 칼럼을 쉽게 이해하기는 힘들다. 따라서 이 교재는 교사의 역할이 크다고 본다. 교사는 학습자에게 다양하고 적절한 예시를 들어 학습자가 충분히 숙지할 수 있도록 해야 하겠다.

5. 연탄곡과 독주곡

1-3권에는 간단한 솔로곡이 나오지만 4-12권까지는 각 권마다 연탄곡만 4곡씩 수록되어 있다. 연탄곡을 통해 학생들은 교사 또는 또래들과 함께 다양한 리듬, 화성과 멜로디의 흐름을 풍성한 소리로 연주 할 수 있을 뿐 아니라 여러 장르의 곡들을 어렵지 않게 접할 수

2) 본래 I의 1전위는 I₆, 2전위는 I₄₆으로 표기하나, 야마하에서는 I₁(1전위), I₂(2전위)로 표기하기 때문에 이를 따랐다.

있다. 또한 이 교재는 야마하의 음악 교육 현장에서 ‘엘렉톤’³⁾을 그룹으로 연주하며 앙상블을 경험하기 위한 것이므로 연탄곡에 많은 비중을 두고 있다. 여러 작곡가 가운데 일본 작곡가의 곡이 많이 포함되어 있는 것이 본 교재의 특징이다.

독주곡으로는 별도로 <피아노 메소드> 명곡편 6-10권을 사용하고 있다.⁴⁾ 독주곡은 다양한 시대와 여러 작곡가의 곡으로 구성되어있는데 학생들은 폭 넓게 많은 곡을 경험 할 수 있다.

6. 건반 화성과 즉흥연주

1-3권에서는 민요를 교사의 반주에 맞추어 연주하고 곡 안에서 알맞은 반주패턴이나 화음을 넣으면서 화성 감각을 익히도록 하고 있다.

<악보 4> 민요를 교사의 반주와 함께 연주

A musical score for a folk song. The title is 'すずきのうえに' (Suzuki no Ue ni). The score is in 4/4 time and G major. It consists of a melody line and a piano accompaniment line. The melody line has a 'せいた' (seita) marking above it. The lyrics are 'すずきのうえに'.

<악보 5> 멜로디를 연주하고 알맞은 화성 넣기

A musical score for a folk song. The title is 'もりのなかのこもりうた' (Mori no Naka no Komoriuta). The score is in 6/8 time and G major. It consists of a melody line and a piano accompaniment line. The lyrics are 'もりのなかのこもりうた' and 'こえだにだかれてすずすずと'.

야마하에서 건반화성은 주로 중지형을 바탕으로 코드 배우게 된다. 1-3권까지는 V7-I, I-IV-V7-I의 중지를 교사의 멜로디에 맞춰 C, G, F장조에서 연주하는 훈련을 하며, 이러한

3) 엘렉톤(Electone): 건반악기가 오케스트라의 소리를 낼 수 있도록 야마하에서 제작한 오르간 형태의 전자악기이다.

4) 수록된 곡의 수준은 머그라(J. Magrath)의 <피아니스트의 표준 지침 및 연주문헌>(The Pianist's Guide to Standard Teaching and Performance Literature)을 참고하면 <피아노 메소드>명곡편 10권의 곡은 <피아니스트의 표준 지침 및 연주문헌>의 1-2 단계, 9권은 3-4단계, 8권은 5-6단계, 7권은 7-8단계, 6권은 9-10단계로 볼 수 있다.

과정에서 즉흥연주의 기초 능력을 갖게 된다.

〈악보 6〉 I-IV-V₇-I 종지를 교사와 연주하기

종지 형태는 I-IV-V₇-I, I-IV-I₂-V₇-I 종지형부터 나아가 7권에서는 C장조, G장조, F장조, A단조, D단조에서 제1전위, 제2전위로 연주하는 연습을 한다. 각 종지 형태에서의 양손 화성 진행을 배운 후에 여러 가지 패턴을 예시로 들어 반주 만드는 연습을 할 수 있다.

4권부터는 본격적으로 건반화성 부분을 구별하여 다양한 조성과 리듬을 제시하며 멜로디를 듣고 화음을 채우는 연습문제를 비중 있게 다루고 있다. 이 연습은 아마하에서 시행하는 급수 시험 중 반주붙이기 항목에 적용되는 것으로 3단 악보에 멜로디와 베이스를 제시한 후 양손으로 화성을 채워 넣는 훈련을 할 수 있게 구성되어 있다.

〈악보 7〉 제시된 멜로디와 베이스에 화성을 채워 넣기

8권부터는 학생이 스스로 반주 패턴을 만들도록 연습 문제에서 반주 패턴 없이 악보만 제시하고 있다. 9권부터는 멜로디와 반주를 함께 연주할 수 있도록 훈련한다. 2단 악보에서 멜로디를 오른손, 반주를 왼손으로 연주하는 연습을 시작하는 동안 새로운 종지형 없이 지금까지의 패턴들을 복습할 수 있다.

10권에서는 변주를 통한 즉흥연주를 소개하고 있는데 그 연습은 다음과 같다.

- 1) 8마디 주제 멜로디 제시
- 2) 멜로디 + 모음화음 반주 연주(코드는 제시되어 있다)
- 3) 멜로디 변주: 아티큘레이션, 리듬 변주, 장 단조 바꾸기, 부가음 첨가하기
- 4) 멜로디에 화음 추가(2성으로 만들기), 반주 패턴 바꿔보기, 화성 바꿔보기
- 5) 박자(meter) 바꿔보기

먼저 하나의 예제를 위와 같은 방식으로 소개한 후 학생이 직접 해 볼 수 있도록 연습 문제를 제시한다. 이러한 변주 연습은 학생이 부담 없이 즉흥연주를 할 수 있도록 단계별 훈련을 제공하는 야마하 피아노 교실의 체계적인 구성을 엿볼 수 있게 하는 교육 과정이라 할 수 있겠다.

III. 맺는 말

현재 사용하고 있는 피아노 기초 교재들은 대부분이 미국에서 개발되어 번역 출판된 것이 많다. 우리나라의 정서와 실정에 맞는 피아노 교재를 만들 수 있기를 바라는 마음으로 서구의 문화를 일찍 받아들여 오랜 기간 연구 개발된 일본의 교재를 연구 분석하여 보았다.

야마하 피아노 교재는 피아노 연주를 위한 교재에서 나아가 명곡을 솔페즈 하기, 가사로 노래하기, 곡에서 중요한 리듬을 선택하여 리듬을 연주하며 다양한 곡을 감상하기, 스케일 연주하며 화성을 생각하고 멜로디를 붙여보기, 간단한 멜로디를 변주하기 등을 매우 심도 있게 다루고 있다. 이 교재와 급수 시스템은 피아노뿐만이 아니라 전반적인 음악교육을 다루는 과정으로서 특색이 있다고 할 수 있다. 이 교재에서 배운 내용을 음악을 배우는 학생들이 ‘자유곡 연주’, ‘지정곡 연주’, ‘멜로디 듣고 연주하기’, ‘하모니 듣고 연주하기’ 다루는 야마하 급수시험을 통하여 자신의 능력을 확인하고 발전시키도록 하고 있는 것이다. 우리나라 피아노 교육 현장에서도 이러한 야마하 시스템의 통합교육의 장점을 연구하여 미래 한국의 음악계를 이끌어 나갈 학생들에게 적용 해 보는 것이 필요하겠다.

야마하 피아노 교재는 초급 부분이 다소 어렵게 느껴지기도 하지만 급수가 올라갈수록 체계적으로 개념들이 소개되고 다양한 연습 방법들을 제시하기 때문에 학생과 교사 모두에게 도움이 되는 교재라고 본다.

참고문헌

- 야마하音樂振興會편저 (2012). *ピアノスタディ* 1-12권. 東京: YAMAHA Music Foundation.
- 야마하音樂振興會편저 (2012). *ピアノスタディ ワークブック* 1-3권. 東京: YAMAHA Music Foundation.
- 야마하音樂振興會편저 (2011). *ピアノメト-ド 名曲編* 6-10권. 東京: YAMAHA Music Foundation.
- Magrath, Jane (1995). *The Pianist's Guide to Standard Teaching and Performance Literature*. CA: Alfred Publishing Co., Inc., p. xi.
- James W. Bastien (1990). **성공적인 피아노 교수법**. 송지혜(역), 서울: 음악춘추사.
- 황영미 역(あつみ とみますり) (2006). Perfect Pitch. *Dalcroze Journal of Korea*, 9호, pp. 5-12.
- Piano-Study Teachers' Association. 2013. 2. 5. <http://psta.jp/psta/about.html>
- Yamaha Music School, 2013. 2. 5. <http://www.yamahaschool.co.kr/>

피아노 지도 공개레슨

피아노 지도 공개레슨

C. Debussy 'Children's Corner' 1. Doctor Gradus ad Parnassum

김현진 (명지대 문화예술대학원)

전문지도자: 김성은 (명지대 문화예술대학원), 좌장: 박수현 (연세대)

W.A. Mozart 12 Variations in C Major, K.265

박민재 (이화여대 공연예술대학원)

전문지도자: 권수미 (한세대, 이화여대), 좌장: 박부경 (목원대)

L.v. Beethoven Sonata, Op.14 No.2 1악장

조니영 (가천대 대학원)

전문지도자: 양 지 (중앙대), 좌장: 박지원 (나사렛대)

L.v. Beethoven Bagatelle, Op.33 No.6

조혜란 (한세대 일반대학원)

전문지도자: 김신영 (국립목포대), 좌장: 백정엽 (서울종합예술학교)

C. Debussy 'Children's Corner'

1. Doctor Gradus ad Parnassum

I. 작품소개

혁신적이고 독창적인 피아노 테크닉 및 음색에 관한 색다른 개념으로 인상주의를 열었던 작곡가 클로드 드뷔시(C. A. Debussy, 1862~1918)의 작품으로 그가 작곡가로서 가장 원숙했던 시기인 1906~1908년 사이에 딸 클로드 엠마(Claude Emma)를 위해 쓴 모음곡 <어린이의 정경(Children's Corner)>의 총6곡 중 첫 번째 곡이다. 이 모음곡은 그의 사랑하는 딸에게 장난감이 줄 수 있는 즐거움 그 이상의 즐거움을 주기 위해 작곡된 흥미로운 작품이다. 그러나 <어린이의 정경>이라는 이름에서 풍겨지는 이미지와 같이 반드시 어린이들을 연주시킬 목적으로 쓴 것은 아니다. 하지만 음악의 흐름으로 볼 때 비교적 단순한 서법을 따르고 있어 어린이들이 충분히 즐길 수 있는 작품이라 여겨진다(박미라, 2008, p.14).

그 중 첫 곡 Doctor Gradus ad Parnasum(그라두스 에드 파르나숨 박사)는 연습곡 풍의 곡으로 클레멘티류의 분산화음연습이 인상파적인 에피소드로 중단되는 인상을 지닌 재미있고 아름다운 곡이다(F.B. Kirby, 2002, p.398).

II. 지도목표

고전, 낭만음악에 편중된 학습을 하고 있는 중급이상의 학습자에게 20세기 현대음악의 길을 열어준 인상주의 음악가 드뷔시를 소개한다. 또한 그의 작품 <어린이의 정경> 중 첫 번째 곡 그라두스 에드 파르나썬 박사를 분석하고 연주하는 과정을 통해 인상주의의 특징들(고전, 낭만음악에서 맞보지 못한 모호한 조성감 및 풍부한 페달링과 새로운 화성을 통한 다양한 색채감)을 학습자 스스로 발견할 수 있도록 지도한다.

III. 지도전략

1. 곡 제목에 관한 설명

드뷔시는 장르나 형식의 이름보다 직접 그 곡의 분위기나 인상을 묘사한 제목을 사용한 특징이 있었음을 설명하고 <어린이의 정경>은 그가 사랑하는 어린 딸에게 헌정한 작품으로 총 6개의 곡으로 이루어진 모음곡임을 알려준다. 그 중 첫곡인 Doctor Gradus ad Parnasum(그라두스 에드 파르나썬 박사)는 박사의 이름을 제목으로 사용한 것을 보아서도 알 수 있듯이 박사님 하면 떠오르는 학구적 인근엄함을 론도 형식에 담아 다소 지루한 연습곡의 느낌으로 시작하지만 곧 드뷔시의 특유의 풍부한 상상력과 인상파적인 에피소드를 통해 학문적 지루함을 중단 시키는 재미있는 곡임을 설명한다.

2. 전체적인 곡의 구조 분석

1) 형식

A+B+A'+C+A''+coda를 갖는 단순 론도(Rondo)형식이며 전체적으로 분산화 음을 이용한 선율의 상행 및 하행으로 지루하게 반복되는 연습곡과 같은 느낌을 준다. 하지만 이것이 작곡가가 지루한 연습곡과 씨름하는 아이의 모습을 묘사하고자 의도한 바임을 설명한다(이정화, 2001, p.24).

2) 조성

전체적으로 C Major의 흐름을 갖고 있지만 위에 형식과 맞물려 종종 조성의 변화가 있으며 중세교회음악의 특징인 선법과 현대음악의 특징인 반음계의 사용으로 인해 조성이 모호해 지는데 이것이 인상주의 특징임을 설명한다.

3) 화음과 화성 진행

전통적인 기법에 기초한 화음들이 주로 나오지만 연속7화음, 9화음, 변성화음, 변화화음도 등장하는데 애매모호한 화음의 진행이 소리를 빛에 반사된 색깔로 표현하기도 하며 인상주의 색채를 드러내는 것임을 설명한다(김현주, 2003, p.17).

4) 새로운 빠르기말과 나타냄말에 대한 이해

이전시대를 풍미했던 독일중심의 낭만주의 음악에서 벗어난 인상주의 음악은 빠르기말과 나타냄말도 작곡가 출신의 언어인 프랑스어로 기록되어있다. 뿐만 아니라 더 구체적이고도 세밀한 표현을 한 작곡가의 의도를 살려 연주 할 수 있도록 그 뜻을 분명히 설명한다.

예시) 도입부 *égal et sans sécheresse*: 건조하지 않게 연주 할 것. etc

5) 리듬

대체적으로 복잡하지 않은 리듬구조를 보이지만 마디 17 하성부에 등장하는 당김음 리듬이 상성부의 분산화음을 불규칙한 박자로 만들어 곡의 분위기를 환기시킴을 설명한다.

3. 음색 만들기

1) 터치

직접적인 터치에 익숙한 학습자가 때리거나 거친 소리를 내지 않도록 한다.

건반에 손가락이 어떻게 닿느냐하는 터치의 문제가 음색에 영향을 미침을 설명한다.

2) 페달링

인상주의 곡들은 페달의 사용이 중요한데 페달링 과정이 발만 쓰는 기계적인 신체운동이 되지 않도록 귀를 열어 잘 듣도록 지도한다.

특히 3가지 페달이 모두 사용되는 곡이므로 각 페달에 대한 쓰임을 설명하고 그 차이를 이해할 수 있도록 돕는다.

예시) 도입부 *égal et sans sécheresse*의 표현을 위해 페달의 표시가 없지만 페달을 사용해 보도록 지도한다. 중간페달인 소스테누토 페달을 사용하여 베이스의 첫 음인 C음이 계속 지속되도록 하며 오른쪽 페달인 댐퍼를 약하게 자주 바꿔 주어 건조하게 들리지 않는 음향을 만들어 내도록 지도한다. 또한 마디 7 pp 에서 *cresc.* 되는 부분의 효과적인 표현을 위해 왼쪽 페달인 소프트 페달도 사용해보도록 지도한다.

참고문헌

단행본

Kirby, F. E. (2002). 『건반음악의 역사』 김혜선 역. 서울: 도서출판 다리.

학위논문

김현주 (2003). C. Debussy의 Children's corner에 대한 분석연구. 석사학위논문, 안동대학교대학원.

박미라 (2008). C. Debussy의 <Children's corner> 지도방법에 관한 연구. 석사 학위논문, 공주대학교 교육대학원.

이정화 (2001). 드뷔시(C. Debussy)의 Children's corner에 관한 연구. 석사 학위논문, 이화여자대학교 대학원.

13:10-13:40 203호

발표 : 박민재 (이화여대 공연예술대학원)

전문지도자 : 권수미 (한세대, 이화여대)

좌장 : 박부경 (목원대)

W.A. Mozart 12 Variations in C Major, K.265

I. 작품소개

모차르트의 변주곡 K.265는 프랑스어 샹송 ‘Ah, vous dirai-je, Maman(아아, 어머님께 말씀드리죠. - 젊은 딸이 연모하는 사람을 어머님께 고백하는 사랑의 노래)’을 주제로 하여 만든 곡으로 주제와 12개의 변주로 이루어져 있다. 이 곡은 ‘반짝반짝 작은 별’이라는 동요로 널리 알려져 있으며, 모차르트가 빈에서 어느 제자를 위해 썼다고 하는 것으로 볼 때 교육적인 의미도 가지고 있으므로 학생에게 좋은 공부가 될 것이다. 이 곡은 주제가 규칙적인 악절 구조로, 다장조의 A-B-A 형식이다. 8마디의 유사진행 형식으로 되어 있으며, 연속되는 12개의 변주곡이 다양한 기법의 변화 속에서도 주제를 계속 유지하는 음형 변주의 형태를 띠고 있다.

II. 지도목표 또는 발표할 주제 및 내용

1. 학생이 변주곡에 대해 알고, 이 변주곡 안에서 어떻게 가락과 리듬이 변화되고 반복되는지 같이 이야기 해 보고, 연주해 보는 과정을 통해 변주곡에 대한 이해를 할 수 있게 한다.
2. 시각 장애인 학생이라는 특성을 감안해 도약이 많지 않은 주제와 변주 부분을 선택해서 연주해 보고, 기능적인 연주보다는 간단한 주제 선율을 듣고, 그것을 응용해 자유롭게 즉흥연주를 할 수 있게 한다.

Ⅲ. 지도전략

1. 모차르트의 변주곡 K.265의 주제를 들어보고, 시각적인 설명 대신 음악적 활동을 하는 과정을 통해 변주곡을 이해할 수 있게 한다(리듬 막대 활용).
2. 이 곡의 각 변주에서 곡의 조성·리듬 및 가락이 어떻게 변화하였는지 생각해 보고, 이러한 음악적 특징들을 응용하여 다양하게 즉흥연주를 해 본다.
3. 음악을 듣고, 연주하며 자유롭게 창작 활동을 하는 것을 통해 포괄적인 음악성 개발을 할 수 있게 해 주며, 피아노를 치는 것을 통해 행복해하고 정서적으로 안정을 줄 수 있게 한다.

참고문헌

- 김지훈 (2011). 고등학교에서의 창작지도 연구: 모차르트 “작은별” 변주곡 K.265를 모델로 한 변주곡 짓기를 중심으로. 단국대 교육대학원 석사학위 논문.
- 이명국 (2010). 변주곡 감상을 통한 음악구성요소의 지도 방안: 모차르트의 “작은별” 주제에 의한 12 변주곡 K.265 중심으로. 한국교원대 교육대학원 석사학위 논문.
- Schonberg, H. C. (1991). **위대한 피아니스트 1**. 윤미재 역. 서울: (주)나남출판.

L.v. Beethoven Sonata, Op.14 No.2 1악장

I. 작품소개

베토벤은 그의 생애 전반에 걸쳐 피아노 소나타를 작곡했는데 그는 가장 진보적인 새로운 아이디어들을 먼저 피아노 소나타 작곡에서 시도하고 실험한 후 현악 4중주곡 및 교향곡 등 다른 장르와 매체를 통해 이들을 구체화해 나갔다. 베토벤의 작품은 연대순으로 각기 독특한 양식을 지닌 3개의 시기로 나뉘는데 제 1기는 1770~1802년 모방 혹은 소화의 시기, 제 2기는 1802~1816년 구체화의 시기, 제 3기 1816년~1827년 명상의 시기로 구분하며 이 작품은 제 1기에 해당한다. 피아노 소나타 Op.14 No.2는 그의 32개의 피아노 소나타 중 제 10번으로 1798년에서 1799년 사이에 작곡되었다. 제 1악장의 Allegro의 2개의 주제는 각기 G장조와 D장조로, 둘 모두 유쾌하고 아기자기하며 발전부는 제시부의 주제를 토대로 g 단조로 시작하여 다양한 조성을 사용하여 마디 98에서 Bb7코드의 페르마타 후 제 1주제 아이디어가 p의 다이내믹으로 나오는데 으뜸조가 아닌 Eb장조로서 일종의 거짓 재현부(false recapitulation)이므로 이 부분이 지나치게 음악적 흐름을 단절시키지 않도록 유의해야한다 (Gillespie, 1982, p. 221)

II. 지도목표 또는 발표할 주제 및 내용

1. 소나타 형식을 이해하고 주제와 제시부, 발전부, 재현부를 찾아 각 섹션별 어떠한 조성으로 변화하였는지 알고 표현할 수 있도록 한다.
2. 마디마다 변하는 화성진행을 충분히 들으며 멜로디를 연주할 수 있도록 하며, 짧은 멜로디 짧은 멜로디 음형들을 하나의 프레이즈로 구성하여 음악적 흐름으로 연주할 수 있도록 한다.

III. 지도전략

1. 소나타 형식에 대해 인지하고 각 부분을 악보에서 해석하게 한다.
2. 조성과 리듬유형에 따른 악곡의 구성을 분석한다.
예시) 제시부 1마디~63마디, 발전부 64~123마디, 재현부 124~200마디
3. 각 부분별로 변화하는 조성에 따른 화음 변화를 듣고 자연스러운 멜로디와의 밸런스를 표현할 수 있다.
 - 1) 제시부에서의 왼손 펼침화음 패턴으로 표현되는 주요화음들을 모음화음으로 페달과 함께 연주해보도록 하며 변화되는 화음진행의 울림을 들으며 오른손 멜로디를 연주와의 조화를 듣게 하고 자연스러운 셈여림을 표현할 수 있다.
 - 2) 발전부의 다양한 조성과 베이스의 변형된 멜로디, 거짓재현부를 찾아보고 음악적 흐름을 놓치지 않도록 한다.

참고문헌

- 김경임 (1995). 『PIANO SONATA』 경북: 경북대학교 출판부, 154.
- Gillespie, J. (1982). *Five Centuries of Keyboard Music*, 김경임 역, 『피아노 음악』 경북: 계명대학교 출판부, 221.

L.v. Beethoven Bagatelle, Op.33 No.6

I. 작품소개

베토벤(L.v. Beethoven, 1770-1827)은 고전과 음악의 완성자이며, 동시에 모든 규칙에서 벗어난 자유로움과 독창성을 지닌 작곡가로 추상적이며 대담한 음악적 실험가이기도 하다. 바가텔(Bagatelle)이란 성격 소곡(Character Piece)를 가리키는 명칭으로 베토벤의 Op.33, Op.119, Op.126에 의하여 유명해졌다. 작품 Op.33은 베토벤의 중기 시대에 작곡된 곡으로 3부분 형식(ABA)를 지닌 짧은 소품들의 모음곡으로 전형적인 낭만 성격 소곡의 구조를 지니고 있는 것이 특징이다. Op.33 No.6은 우아하고 선율적인 D Major의 곡으로 'con una certa espressione parlante(감정을 담아 이야기하듯이)'의 표현이 구체적으로 표시되어 있다. A부분의 옥타브 이동의 반복과 B부분의 A 선율 동기의 동형진행 전조, ff와 p의 극단적 대조, 3도 관계의 진행 등은 낭만적 요소들이 충분히 내재되어 있음을 알 수 있다.

II. 지도목표 또는 발표할 주제 및 내용

1. A-B-A-Coda의 3부분 형식을 분석하고, 프레이즈를 나눠 곡의 흐름을 파악하도록 한다.
2. B부분의 동형진행의 구조를 파악하고, 셈여림의 극적인 대조와 잦은 화성 변화에 따른 페달링에 대하여 분석하도록 한다.
3. A'부분의 두음 슬러를 잘 지켜 Coda의 연결로 마무리하도록 한다.

Ⅲ. 지도전략

1. A-B-A-Coda의 3부분 형식을 분석하고 프레이즈를 구분하도록 한다.
2. 못갓춘마디에 대하여 설명한 후, 못갓춘마디의 바른 연주에 대하여 이해하도록 한다.
3. B부분의 동형진행의 구조를 파악한 후, 페달링과 함께 곡의 클라이막스(Climax)의 표현하도록 하며, calando의 이해와 표현으로 낭만적 요소를 성공적으로 연주하도록 한다.
4. B부분의 두음 슬러의 표현을 정확히 지키고, A부분의 멜로디의 변주를 잘 표현하여 Coda로 마무리하도록 한다.

참고문헌

- 도서출판 뮤직트리 (2007). Bagatelle by L.v.Beethoven 『the Pianist 2』, 서울: Music Tree, 73-76.
- 송혜영 (1998). L.v. Beethoven의 Bagatelle Op.33에 관한 연구. 이화여자대학교 대학원, 4-11.
- 세광음악출판사 사전편집위원회 (1990). 『음악 대사전』, 서울: 세광음악출판사, 603.

구두발표

<p>구두발표 I</p>	<p>기초 피아노 교본에서의 테크닉 지도방안과 활용법 최태연 (예술 교육실장) 좌장: 김혜승 (백석대)</p> <p>2012년 한국 음악대학 피아노전공 졸업연주 레퍼토리에 대한 연구 하에라 (한세대 일반대학원) 좌장: 유승지 (한세대)</p> <p>국내 피아노페다고지전공 석사학위논문 연구주제 조사연구 권수미 (한세대, 이화여대) 좌장: 김성은 (명지대 문화예술대학원)</p> <p>영국 왕립음악대학 연합회: 주요활동의 유기적 관계와 총체적 음악교육 양윤정 (Royal College of Music) 좌장: 김신영 (국립목포대)</p>
<p>구두발표 II</p>	<p>19세기 낭만주의 작곡가 쇼팽, 리스트, 브람스의 Character Piece에 대한 고찰 손선호 (University of Maryland) 좌장: 조원희 (나사렛대)</p> <p>쇼팽 마주르카의 모태를 찾아서: 16세기 마주르카의 기원, 특징에 관하여 조선주 (서경대) 좌장: 이정훈 (백석예술대)</p> <p>19세기 피아노 음악, 어떻게 효과적으로 가르쳐야 하나: 리스트 B minor 소나타 연구 이정은 (상명대) 좌장: 이중희 (연세대)</p> <p>두뇌연구를 적용한 피아노교수법 김정수 (Northern Illinois University) 좌장: 권수미 (한세대, 이화여대)</p>
<p>구두발표 III</p>	<p>윤이상, 상처입은 용: 'Interludium A'에 나타난 주요음(Hauptton) 기법 조아란 (목원대) 좌장: 배수영 (동아대)</p> <p>프레스코발디의 토카타 연주법에 관한 고찰 허소희 (대구예술대) 좌장: 전순식 (성결대)</p> <p>초급과정에서 초기 고급과정을 위한 현대 피아노 작품 장해지 (Texas Tech University) 좌장: 오상은 (숙명여대)</p> <p>벤자민 리스(Benjamin Lees)의 피아노 독주곡, 거울들(Mirrors)의 표현기법 연구 윤수현 (Kennesaw State University) 좌장: 김신영 (국립목포대)</p>

기초 피아노 교본에서의 테크닉 지도방안과 활용법

I. 서론

1. 연구의 배경과 목적

피아노 교사로서 피아노를 처음 배우고자 학생을 마주할 때 중요하게 고려하는 것 중 하나가 기초 피아노 교본의 선택일 것이다. 모든 기초 피아노 교본들이 저자들의 오랜 교수학적인 연구 끝에 이끌어낸 각자의 철학(Psychology)과 방법(Methodology)으로 어린 학생들에게 잠재되어 있는 음악성과 더불어 전인격적인 통합교육으로 나아가는 다양한 방향을 제시하고 있지만, 각각의 구성이나 진도가 상이하야 교사들에게 있어 교재의 선택은 언제나 어려울 수밖에 없다.

피아노를 처음 배우는 아동들이 이후에 예술성이 풍부한 연주를 하기 위해서 수반되어야 하는 것이 음악성과 더불어 탁월한 테크닉과 단단한 독보력이라는 것은 아무리 강조해도 지나치지 않는다. 본 연구는 궁극적으로 음악성과 독보력에까지 영향을 미치는 것이 테크닉이라고 전제하고, 현재 한국에 소개된 미국의 교수학을 바탕으로 집필된 기초 피아노 교본에서 공통적으로 다루는 가장 기본적인 테크닉, 즉 팔의 무게, 손가락의 독립, 로테이션 테크닉들이 각각 어떠한 순서와 방법으로 소개되는지 비교하여 테크닉 지도를 중심으로 기초 피아노 교본을 선택하고자 하는 일선 피아노 교사들에게 도움을 주고자 한다.

2. 연구의 전제와 제한

피아노 교수학을 바탕으로 집필된 미국의 기초 피아노 교본을 출간한 한국의 출판사들은 현재 한국에서 가장 많이 적용되고 있는 <바이엘 피아노 교본>을 기준으로 교재 비교표를 제시하고 있는데, 이 연구에서는 도서출판 예술¹⁾에서 제시한 교재 비교표를 통하여 난이도의 기준을 정하기로 한다.

〈표 1〉 급수별 교재 비교표

난이도 \ 교재명	바이엘	피아노 석세스	피아노 어드벤처	알프레드 프리미어 피아노 코스
기초	바이엘 1권	제1급	제1급 A/B	제1급(상)
	바이엘 2권	제2급	제2급	제1급(하)/제2급(상)
	바이엘 3권/4권	제3급	제3급	제2급(상)/제2급(하)
중급	바이엘 4권/ 체르니 100번	제4급	제4급	제3급
	체르니 100번/ 소나티나	제5급	제5급	제4급
중·고급 초반	체르니 30번	제6급	제6급	제5급
	체르니 30번/40번	제7급	제7급/8급	제6급

II. 본론

1. 테크닉이 초급 과정 이후의 연주에 미치는 영향

처음부터 올바른 테크닉으로 피아노를 배우는 것은 나쁜 습관이 밴 이후에 고치는 것보다 피아노 연주 능력을 더욱 빠르게 향상시킨다. 하지만 많은 피아노 교사들이 기초 단계에서 독보에 치중을 하는 경우가 많다보니, 독보가 일정 수준에 이르렀을 때에야 테크닉을 다루기 시작하는 것이 대부분이다.

1) 현재 각 출판사별로 나온 교재 비교표에서는 2012년 5월에 한국에서 출간된 『피아노 석세스』와의 비교가 빠져 있으므로, 도서출판 예술의 교재 비교표를 사용하였다.

또한 교사의 입장에서 학생들이 초급 과정을 거쳐 중급 과정으로 넘어갈 때 확연히 느끼게 되는 어려움 중 하나가, 중급 과정 레퍼토리가 광범위하여 작품 선택이 쉽지 않다는 것이다. 이것은 같은 레벨의 곡을 연주하더라도 학생들이 초급 과정에서 다양한 스타일의 곡을 충분히 다루어보지 못하여 중급 과정에서 선택한 곡들이 요구하는 테크닉을 포함한 음악성에 대한 준비가 충분히 되지 않기 때문이다(Magrath, 1995, v). 이를 보충할 수 있는 방법으로 기초 피아노 교본에서 다양한 스타일의 곡들을 충분히 다루어 보는 것이 좋겠지만, 초급 테크닉은 일반적으로 교본에서 소개되는 음악적인 개념에 따라 가르치도록 구성 되어 있어 테크닉을 확장시켜 나가는 데 어려움이 따르기도 한다.

2. 각 기초 피아노 교본의 테크닉 지도 방안

1) 피아노 어드벤처 (Faber & Faber, 2010)

제1급에서 ‘피아노 테크닉의 다섯 가지 비밀’을 시작으로, 각 급수에서 요구하는 특정 테크닉을 확장시켜 나간다. 테크닉은 제8급까지 구성된 교본 중에서 제6급까지 소개되고 있으며, 각 급수별로 소개되는 테크닉은 다음과 같다.

〈표 2〉 『피아노 어드벤처』의 급수별 테크닉 소개

급수	내용: 테크닉의 비밀
제1급	<ul style="list-style-type: none"> • 좋은 자세 - 태권도 자세 • 둥근 손 모양 - 꽃이 피어나듯이 • 손가락 세우기 - 1번과 2번 손가락으로 동그라미 만들기 • 팔의 무게 - 무겁게 젖은 밧줄 • 올바른 엄지손가락 위치
제2급	<ul style="list-style-type: none"> • 둥근 손 모양 • 부드러운 손목 - 프레이즈 마무리 • 가볍게 튕기기 - 스타카토 • 손가락의 독립 - 레가토 연주
제3급	<ul style="list-style-type: none"> • 단단한 손끝 • 가벼운 엄지손가락 • 빠른 손가락
제4급	<ul style="list-style-type: none"> • 팔의 무게 • 이음줄 동작 - 레가토 • 가벼운 엄지손가락 - 스타카토

제5급	<ul style="list-style-type: none"> • 여린 마무리 - 두 음 슬러(프레이즈 끝처리) • 부드러운 손목 • 회전하기(로테이션)
제6급	<ul style="list-style-type: none"> • 음계연습 준비- 손 오므리기 / 손 벌리기 • 업터치 - 스타카토 • 보이싱 - 팔의 무게

2) 알프레드 프리미어 피아노 코스

(Kowalchyk, Lancaster, Alexander, McArthur & Mier, 2005~)

테크닉 교재는 레슨 교재와 별도로 분리되어 있으며, 현재 제3급까지 출간되어 있다. 각 급수별 테크닉 교재에서는 병행되는 레슨 교재의 곡을 연주하는 데 필수적인 ‘테크닉 도구’를 소개하는데, 각 테크닉 도구에 대한 설명과 함께 구체적으로 연습할 수 있는 연습곡이 제공된다.

〈표 3〉 『알프레드 프리미어 피아노 코스』의 급수별 테크닉 소개

급수	내용: 테크닉 도구
제1급(상)	<ul style="list-style-type: none"> • 어때 힘 빼기 • 팔의 무게 • 자유롭게 움직이기 • 단단한 손끝 • 손가락의 무게 • 반복 음 • 엄지의 바른 사용 • 손가락의 독립 • 부드럽게 손 흔들기
제1급(하)	<ul style="list-style-type: none"> • 부드러운 레가토 / 툭툭 튀는 스타카토 • 손목 들기
제2급(상)	<ul style="list-style-type: none"> • 프레이즈 만들기 • 다이내믹 표현하기
제2급(하)	<ul style="list-style-type: none"> • 엄지 위로 교차 / 두-음 슬러 • 고르고 단단한 화음
제3급	<ul style="list-style-type: none"> • 꿇김 없는 선율 / 양손 균형 • 다양한 방법으로 응용 확장

3) 피아노 석세스 (Marlais, 2012 ~)

<피아노 석세스>는 현재 출간된 피아노 교수학을 바탕으로 집필된 교본 중 가장 최신의 기초 피아노 교본이다. 특히, 테크닉을 레슨 교재 안에서 가르치도록 구성되어 있어, 레슨 시 테크닉에 대한 부분이 빠지지 않도록 배려하였다. 또한 교본의 기초 과정에서부터 다루는 6가지 기본 테크닉은 각 급수별로 확장되어 나가는 것을 볼 수 있다. 이러한 테크닉들은 결국 다양한 건반의 터치법과 더불어 아티큘레이션 처리를 위한 테크닉 안무(choreography)로 발전되는 것이 특징이다.

〈표 4〉 〈피아노 석세스〉의 급수별 테크닉 소개

급수	내용: 6가지 기본 테크닉에서 점차 확장
제1급	<ul style="list-style-type: none"> • 피아노 앞에서 바른 손가락과 손 모양, 팔의 위치, 몸의 조정 능력 • 팔의 무게 - “드롭-드롭-롤”
제2급	
제3급	<ul style="list-style-type: none"> • 부드러운 손목 • 두 음 이음줄 • 손가락 사이의 무게 이동 • 팔, 손목, 손의 로테이션
제4급	<ul style="list-style-type: none"> • 6가지 기본 테크닉의 확장 및 응용 + 다양한 건반 터치법 및 손목의 움직임 (킥 오프, 푸시 오프, 티슈 뽑기)
제5급	
제6급	

3. 팔의 무게, 손가락의 독립, 그리고 로테이션에 대한 고찰

기초 피아노 교본에서 테크닉 지도 방안은 저자가 가지고 있는 특별한 교육 배경과 경험, 그리고 지도 철학과 그간의 연구 결과에 따라 조금씩 달라질 수밖에 없다. 하지만 위에서 살펴본 바와 같이 최근 한국에서 사용되고 있는 세 가지 기초 피아노 교본, 즉 <피아노 어드벤처>, <알프레드 프리미어 피아노 코스>, <피아노 석세스>에서 공통적으로 지향하고 있는 것이 1) 적절한 팔의 무게 사용, 2) 손가락의 독립, 3) 손과 팔의 로테이션이다.

위의 세 가지 테크닉(신체의 동작을 포함한)은 중급 이후의 레퍼토리 연주에 필수적인 사항임에도 대부분의 피아노 교사들이 정확하게 가르치는 데 어려움을 겪는 경우가 많다. 이러한 실패 요인 중의 하나가 피아노 연주에 필요한 신체 동작, 즉 팔의 무게 사용, 손가락의 독립, 그리고 손목과 팔의 로테이션 주법이 한 번에 하나의 동작으로 함께 움직이는

것을 인지하지 못하고 별개의 것으로 가르치고 있기 때문이라고 파악된다(Berman, 2000, pp. 24-25). 또한 중급 레퍼토리 연주에 있어서 학생들은 먼저 초급 과정과는 확연하게 다른 작품 스타일에서 거리감을 느끼게 되는데, 이때 이러한 신체의 움직임이 몸에 배어 있지 않으면 연주와 몸의 동작 사이에서 또 다른 괴리감을 형성하게 되는 것이다. 독보 중심의 초급 과정에 비해 다양한 아티큘레이션(articulation)을 요구하는 중급 레퍼토리를 연주하는 것은 배우는 학생이나 가르치는 교사에게 부담이 될 수밖에 없다. 따라서 초급 과정을 지도하는 교사의 적절한 역할은 기초 피아노 교본에서 공통적으로 중요하게 다루는 위의 세 가지 신체 움직임을 포함한 테크닉을 학생들에게 효과적으로 적용시킬 수 있는 방안을 마련하는 것인데, 다음에서 이러한 방법들에 대해 논의해 보기로 한다.

1) 적절한 팔의 무게 사용

<피아노 어드벤처>는 1-A의 준비학습에서 다섯 가지 테크닉 비밀 중 네 번째 비밀로 팔의 무게를 소개하는데, 팔의 무게를 느끼는 구체적인 방법으로 “무겁게 젖은 밧줄” 비유를 사용한다. 이후에 1-A, 26쪽에서 <정글에서>라는 곡을 통하여 무거운 “코끼리 걸음” 처럼 움직이는 손가락을 사용하게 함으로써 팔의 무게를 간접적으로 지도하고, 72-73쪽에서 ‘드리블’이라는 곡을 통해 팔의 무게를 사용하는 구체적인 방법을 제시한다. 특히, ‘드리블’은 공을 튕기는 실제적인 움직임을 통해 팔의 무게를 설명함으로써 어린 연령의 학생들의 이해도를 높일 수 있다. 하지만, 체계적이면서 다양한 응용 방법이 제시되지 않아 교사가 직접 지속적으로 지시해야만 하는 점이 아쉽다.

<알프레드 프리미어 피아노 코스>의 경우에는 테크닉 교본이 별도의 교재로 출간되어 있으며²⁾, 팔의 무게는 제1급(상) 테크닉 교재에서 소개되는 9가지 테크닉 도구 중 테크닉 도구 2에 해당된다. 여기서 팔의 무게는 자연스럽게 어깨의 힘을 뺀 상태(테크닉 도구 1)에서 팔을 건반 덮개 위에 자연스럽게 떨어뜨리는 연습을 통해 익히도록 한다. <피아노 석세스>의 테크닉은 레슨과 통합 되어있는 것이 특징인데, <알프레드 프리미어 피아노 코스>와 마찬가지로 제2단원에서 자연스럽게 어깨의 힘을 빼는 연습을 한 다음, 팔을 모래 자루에 비유하여 지도한다. 특히, 제3단원(p. 18)에서 어린 연령의 학생들이 팔의 무게를 직접적이고 구체적으로 느낄 수 있는 ‘드립-드롭-롤’을 제시하는데, 이것은 제1급뿐만 아

2) 총 6급으로 구성된 <알프레드 프리미어 피아노 코스>의 테크닉 교본은 2013년 현재, 제3급까지 출간되어 있다.

나라 제6급³⁾까지 진행되는 동안 지속적으로 응용 확장되는 방안을 모색하여 다양하게 가르치게 한다.

덧붙여서 말하자면 <알프레드 프리미어 피아노 코스>와 <피아노 석세스>에서는 피아노를 연주하기 전에 팔의 무게를 충분히 느낄 수 있도록 하는 방법으로 어깨의 힘을 뺀 상태에서 팔 전체를 천천히 가슴높이 올렸다가 갑자기 떨어뜨리는 것을 공통적으로 제시한다. 이것은 피아노 연주 시 프레이즈의 첫 음을 깊고 풍부한 소리로 낼 수 있도록 도와주는데, 여기에 손목을 앞으로 굴리는 ‘롤’⁴⁾을 추가한다면 프레이즈의 마무리도 자연스럽게 연결할 수 있을 것이다.

2) 손가락의 독립

손가락의 독립은 손가락 사이의 무게 이동을 통하여 얻어지는 단단한 손가락의 움직임과 연관된다. 번스타인(S. Bernstein)은 그의 저서 『자기발견을 향한 피아노 연습』(백낙정역, 1994, p. 164)에서 “단단한 손가락은 경직된 손가락을 말하는 것이 아니다. 그 상태는 항상 유연성이 있는 것이며, 경직된 손가락은 유연성이 없는 것이다. (...)걸음을 걸을 때 다리가 펴졌다 구부러졌다 하는 것처럼 피아노를 칠 때도 건반 위를 같은 형태로 움직이는 것이다.”라고 역설하였다. 이에 대해 <알프레드 프리미어 피아노 코스>와 <피아노 석세스>는 각각 제1급(상)과 제1급에서, 즉 시작 급수에서 다루고 있는 반면, <피아노 어드벤처>는 제2급에서 레가토 주법과 함께 다루고 있다. 또, <알프레드 프리미어 피아노 코스>에서는 손가락의 독립을 ‘단단한 손가락’ 만들기에 중점을 두어 가르치기 시작하여, 제1급(하)에서 레가토 연주를 위한 손가락 사이의 무게 이동으로 연결하여 본격적으로 지도한다. <피아노 석세스>의 경우에는 단단한 손가락 만들기과 손가락 사이의 무게 이동을 처음부터 함께 가르치며 각 급수별로 지속적으로 응용반복하는 특징을 가지고 있다. 이것은 <피아노 어드벤처>와 <알프레드 프리미어 피아노 코스>가 프레이즈 만들기를 제2급에서 시작하여 가르치는 반면, <피아노 석세스>는 제1급에서부터 프레이즈를 만드는 데 집중하며 반복하여 가르치게 되어 있는 교본의 구성과도 연관이 있다고 볼 수 있다.

3) 2012년에 한국에서 처음 출간된 <피아노 석세스>는 총7급으로 구성될 예정인데, 현재 제6급까지 발간되어 있다.

4) ‘롤’은 <피아노 석세스>에서 강조하는 “드립-드롭-롤”에서 사용하는 “롤”을 뜻한다.

3) 손과 팔의 로테이션

이전의 손가락 학파(Finger School)는 위팔의 움직임은 최대한 자제하고 몸통에 가까이 붙여서 연주하며 이때 팔에서 느껴지는 긴장을 ‘손가락 연습’을 통해 해결하는 방법을 지향한 반면 오늘날에는 위팔을 몸통에서 자유롭게 떨어지게 하여 손가락들이 손목 및 팔과 함께 움직일 수 있도록 조절이 가능한 로테이션(rotation)을 사용할 것을 권장한다(김귀현, 김영숙 공역, 2010). 현재 기초 피아노 교본들에서도 로테이션 주법을 강조해서 가르치고 있는데, <알프레드 프리미어 피아노 코스>와 <피아노 석세스>는 제1급에서 부드러운 손목과 더불어 양쪽으로 회전하는 팔과 손목의 동작으로 로테이션을 지도하지만, <피아노 어드벤처>는 제5급에서 아래위로 움직이는 부드러운 손목을 먼저 소개한 후에 곧이어 열쇠를 돌리는 형태로 손목의 로테이션을 지도하고 있다. 특히, <피아노 석세스>의 경우에는 제1급에서 음정을 2도부터 5도까지 소개하면서 음정을 연주하기 위한 하나의 도구로 로테이션을 지도하고 있는 것이 특징⁵⁾이다.

IV. 결론

앞에서 살펴본 바와 같이 <피아노 어드벤처>, <알프레드 프리미어 피아노 코스>, <피아노 석세스>를 통해 살펴본 바를 정리하자면, 저자들의 오랜 지도 경험과 교수학적인 배경에 따라 음악적인 개념과 테크닉이 제시되는 순서가 달랐다. 특히 로테이션의 경우에는 <알프레드 프리미어 피아노 코스>와 <피아노 석세스>는 시작 급수에서부터 다루지만, <피아노 어드벤처>의 경우에는 제5급에서 다루고 있기 때문에 피아노 교사가 직접 언급을 하지 않으면 중급 과정에 입문하기 전까지 제대로 배우기가 어렵다.

산도르(G.Sandor)는 예술성에 대해 “고도의 숙련된 기교에 독창적이고 개성적이며 설득력 있는 자세로 음악의 진실함과 깊은 의미를 추구할 때 나타난다”고 하였다(김귀현, 김영숙 공역, 2010, p. 146). 여기에 비추어 볼 때, 중급 레퍼토리 연주에 있어 필수적인 테크닉 지도를 그 과정에 이를 때까지 기다리는 것이 아니라 이전의 과정, 즉 초급 과정에서 충분히 다루어주어 중급 이후의 과정으로 매끄럽게 연계시켜 레퍼토리 연주에 있어 부족함이

5) <알프레드 프리미어 피아노 코스>와 <피아노 어드벤처>는 제1급(상)과 제1급에서 차례가기와 건너뛰기로 음정의 형태를 지도하고 난 후에 제1급(하)와 제2급에서 2도부터 4도까지 순차적으로 가르친다.

없도록 지도하는 것이 가능하도록 하는 것이 기초 피아노 교본에서 다루는 테크닉의 가장 큰 역할일 것이다. 또, 피아노 교사는 이를 잘 파악하고 활용할 수 있는 방안을 끊임없이 모색하여 우리나라의 피아노 교육의 기초가 더욱 단단해 지기를 바란다.

참고문헌

- Berman, B. (2000). *Notes from the Pianist's Bench*. New Haven, CT and London: Yale University Press.
- Bernstein, S. (1994). **자기발견을 향한 피아노 연습**. 백낙정(역). 서울: 음악춘추사.
- Faber, R. & Faber, N. (2010). **피아노 어드벤처**. 서울: 뮤직트리.
- Kowalchyk, G., Lasncaster, E.L., Alexander, D. McArthur, V. & Mier, M. (2005). 알프레드 프리미어 피아노 코스. 서울: 상지원.
- Magrath, J. (1995). *Pianist's Guide to Standard Teaching and Performance Literature*. Van Nuys, CA: Alfred's Publishing Co.
- Marlais, H. (2012). 피아노 석세스. 서울: 도서출판 예술.
- Sandor, G. (2010). 온 피아노 플레이. 김귀현, 김영숙(공역). 서울: 음악춘추사.

2012년 한국 음악대학 피아노전공 졸업연주 레퍼토리에 대한 연구

I. 서론

일반적으로 음악대학에서 피아노 연주 전공생이 졸업을 하기 위해서는 졸업 연주라는 관문을 거치게 된다. 한국교육신문사 편집부(2005)에 따르면 한국의 167개 국·공립 및 사립대학 중 83개의 대학에서 학부에 피아노 연주 전공 과정을 운영하고 있으며, 모든 학교가 졸업 연주를 학사학위 취득을 위한 필수 과정으로 채택하고 있다. 졸업 연주의 형태는 학교마다 다양한데, 학생 개인을 위한 독주회, 두 명의 학생이 함께 하는 조인트 연주회, 그리고 셋 이상의 학생이 연주하는 합동 연주회¹⁾로 나눌 수 있다. 졸업 연주를 하는 학생은 모두 독주 프로그램을 연주해야 하며, 학생 혼자 50분 내외의 독주회로 졸업 연주를 시행하는 학교는 매우 드물고, 대부분의 경우 15-20분 내외의 한 곡을 연주하는 것이 일반적이다. 본 연구에서는 최근 졸업 연주회의 레퍼토리들을 시대별, 작곡가별, 작품별로 나누어 분석하고, 그 분포 및 특징을 졸업 연주회의 형태와 관련지어 살펴보고자 한다.

조사대상이 된 6개의 음악대학(경희대, 서울대, 숙명여대, 이화여대, 한국예술종합학교, 한양대 이상 가나다순)은 다양한 형태의 졸업 연주회 방식을 비교하기 적합했기에 연구자가 임의로 선정했으며, 2012년 2학기에 시행된 졸업 연주회 프로그램을 수집하여 연구하였다.

일부 학교의 경우 자료가 누락되거나 손실되어 전체 연주자의 프로그램을 모으지 못한

1) 본 연구에서는 편의상의 이유로 3명 이상의 학생이 함께 졸업 연주회에 참여하는 형태를 합동 연주회로 명한다.

점, 그리고 임의 선정된 6개 학교가 모두 서울에 집중되어 있고 2개 학교가 여학생으로만 구성되어 있는 점 등은 이 연구의 제한점이다.

II. 본 론

2012년 2학기에 6개 대학에서는 167명의 학생들을 위해 총 52회의 졸업 연주회가 열렸고, 그 중 자료 수집이 가능했던 49회의 졸업 연주회에서는 192개의 작품이 241번 연주되었다. 다음 표들은 각 대학별 졸업 연주회에 대한 세부 정보이다.

〈표 1〉 학교별 졸업 연주회 일시, 장소 및 연주회의 수

학교	연주일시(2012년)	연주장소	연주회 수	조사된 연주회 수
경희대	10.29-11.2	리사이틀홀	5	5
서울대	11.3-12.16	콘서트홀	19	17
숙명여대	10.29-31	숙연당	6	6
이화여대	9.24-27, 10.4-5	김영의홀	6	6
한국예종	11.23-12.19	크누아홀	9	8
한양대	10.27-29	백남음악관	5	5

〈표 2〉 졸업 연주회에 대한 학교별 정보

학교	작품수/ 연주수(개)	연주회 당 평균 곡 수	졸업연주회의 형태	총 연주인원	연주회당 평균연주인원
경희대	30/39	7.8	합동	39	7.8
서울대	55/69	4	독주	17	1
숙명여대	33/50	8.3	합동	47	7.8
이화여대	24/29	4.8	합동	29	4.8
한국예종	24/25	3.1	독주	8	1
한양대	23/29	5.8	조인트/합동	24	4.8
합계/평균	192/241	5.6개		164명	4.5명

1. 시대에 따른 비교

본 연구에서는 시대별로 레퍼토리를 비교하기 위하여 바로크, 고전, 낭만, 인상, 20세기, 총 다섯 시대로 나누었다.²⁾ 가장 많이 연주된 시대는 낭만 음악으로 총 241번의 연주 중 134번이나 연주되어 전체 연주의 절반 이상을 차지하고 있다. 낭만은 6개 학교 모두 가장 높은 비중을 차지하는 시대다. 그러나 독주회를 하는 학교들의 레퍼토리가 비교적 시대별 비율이 고른 반면, 그렇지 않는 곳은 상대적으로 낭만시대에 지나치게 치우치는 경향이 있다. 낭만의 비중이 다른 네 시대를 합한 것보다 높은 학교가 세 곳이나 있었고, 이 학교 들은 모두 합동 연주 형태의 졸업 연주회를 시행하고 있다.

〈표 3〉 시대 구분에 따른 연주곡의 수

	경희대	서울대	숙명여대	이화여대	한국예종	한양대	합계
바로크	2	11	1	3	1	4	22
고전	0	12	0	2	7	3	24
낭만	32	26	37	13	10	16	134
인상	2	7	6	3	1	3	22
20C	3	13	6	8	6	3	39

바로크 음악은 총 241번 중 22번이 연주되어 전체의 9.1%를 차지하고 있다. 다섯 시대 중 인상주의와 함께 가장 낮은 비중이다. 뿐만 아니라 연주되는 학교나 작곡가별로 다양하게 분산되지도 못하고 있다. 학교별로는 서울대가 전체 바로크 연주의 절반을 차지하고 있다. 작곡가별로는 22번의 연주 모두 바흐의 작품이었다. 스카를라티(D. Scarlatti), 헨델(G. F. Handel) 등의 다른 바로크 건반악기 작곡가들의 작품은 전혀 연주되고 있지 않았다.

고전 시대는 졸업 연주의 형태에 따라 가장 차이가 많이 나는 경우였다. 독주회를 시행하는 서울대, 한국예종이 각각 12번, 7번의 고전 레퍼토리를 연주하는 동안 합동 연주를 하는 학교는 모두 합쳐 5번의 고전 음악만을 연주했다. 특히 경희대와 숙명여대의 경우 고전 작품을 한 곡도 연주하지 않는 심각한 레퍼토리의 불균형이 보였다. 20세기는 대부분의 경우 낭만 다음으로 즐겨 찾는 레퍼토리였다. 작곡가의 수도 30명 중 16명으로 가장

2) 작곡가의 시대별 분류는 피아노 음악(Gillespie, 김경임 역, 2011)을 따랐다.

다양했다.

합동 연주회 시 낭만이나 20세기의 음악을 많이 선택하는 이유는 짧은 시간 안에 청중을 사로잡을 수 있는 곡들을 선호하기 때문일 것이다. 낭만 시대의 피아노 작품들은 기교적으로 화려하며 아름답고 호소력 짙은 멜로디 라인을 가지고 있다. 현란한 테크닉과 극명한 다이내믹을 보여주는 연주 효과가 뛰어난 작품들은 즉각적으로 청중의 관심을 끌기에 적합하다. 20세기의 작품은 기존에 듣지 못한 독특한 음계나 화성, 분위기를 가지고 있는 경우가 많다. 비슷한 스타일의 연주들 가운데서 차별성을 가지기 위해 학생들은 20세기의 작품을 선택하기도 한다. 많은 인원이 한 무대에서 제한된 시간 안에 최고의 결과를 얻기 위한 고육지책인 셈이다. 반면, 독주회 형식으로 졸업 연주를 한 학교의 경우 한 학생당 50분 내외의 프로그램을 구성할 수 있기 때문에 시대별로 레퍼토리들을 조합할 수 있다. 평균적으로 세 시대 이상의 작품들로 구성되어 있고 곡의 장르 역시 다양한 편이다.

2. 작곡가에 따른 비교

6개 대학을 통틀어 총 30명의 작곡가의 곡이 연주되었고 가장 많이 연주된 작곡가는 리스트(F. Liszt)³⁾(44회)와 쇼팽(F. Chopin)(43회)이었다. 바흐(J. S. Bach)⁴⁾(22회)와 베토벤(L. V. Beethoven)(17회) 역시 높은 비중을 차지하지만 일부 학교에 편향되어 있다. 특히 바흐의 경우 바흐-부조니(F. Busoni)의 편곡 작품 연주 비율이 월등히 높았다. 라흐마니노프(S. Rachmaninoff)(14회), 스크리아빈(A. Scriabin), 라벨(M. Ravel)(13회), 슈만(R. Schumann)(12회), 드뷔시(C. Debussy)(9회), 프로코피에프(S. Prokofiev)(8회), 브람스(J. Brahms)(7회), 그라나도스(E. Granados)(5회)는 240번의 연주 중 5회 이상 연주되었다. 모든 학교에서 연주된 작곡가는 바흐, 쇼팽, 리스트, 슈만, 라흐마니노프, 프로코피에프, 스크리아빈, 총 7명이며 한 번씩만 연주된 작곡가와 곡명은 다음과 같다.

3) 리스트의 경우 리스트가 편곡한 작품들을 함께 계수했다.

4) 본 연구에서 바흐는 모두 요한 세바스찬 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)를 지칭하며, 바흐가 원곡인 편곡 작품은 바흐의 곡으로 계수했다.

〈표 4〉 한 번씩만 연주된 작곡가와 곡명

경희대	파야(Manuel de Falla) Fantasia Baetica 힌데미트(Paul Hindemith) 1922 Suite fur Klavier, Op.26
서울대	볼콰(William Bolcom) Nine Bagatelles 크럼(George Crumb) Makrokosmos I Nos. 10, 11 뒤띠유(Henri Dutilleux) Sonata pour Piano III. Chorale et Variations 쇤베르크(Arnold Schoenberg) Sechs Kleine Klavierstucke, Op. 19
숙명여대	발라키레프(Mily Balakirev) Islamey-Oriental Fantasy, Op. 18 므친스키(Robert Muczynski) Second Sonata, Op.22 mov.1,4
이화여대	해당 없음
한국예종	구바이둘리나(Sofia Gubaidulina) Chaconne 스트라빈스키(Igor Stravinsky) Three movements from Petrushka
한양대	거쉰(George Gershwin) Rhapsody in Blue

한 번씩 연주된 작곡가 대부분이 20세기 작곡가였으며, 학생들은 각 작곡가의 대표곡을 많이 연주했음을 알 수 있다. 서울대에서는 윤이상의 작품 Interludium A(1982)와 Shao Yang Yin도 연주되어 한국 작곡가의 높아진 위상을 확인할 수 있었다. 여성 작곡가 구바이둘리나의 작품도 한국예종에서 연주되었다. 한국 작곡가와 여성 작곡가들의 작품이 졸업 연주의 레퍼토리로 포함되는 것이 아직은 소수에 불과하지만, 이러한 시도는 학생들이 레퍼토리의 스펙트럼을 넓히는 중요한 기회가 된다. 연주 형태별로는 독주 형태의 연주회에서 더욱 폭넓은 레퍼토리가 연주되고 있었다. 충분한 연주시간이 확보되는지의 여부가 다양한 레퍼토리를 시도하는 데 영향을 미친 것으로 보인다.

3. 작품에 따른 비교

47회의 졸업 연주회 동안 연주된 작품 192개 중 한 번만 연주된 곡은 61곡이었고 전체의 31.8%에 해당한다. 그 외의 130여 곡들은 두 번 이상 연주되었으며, 가장 많이 선택된 작품은 4개 학교에서 10번 연주한 쇼팽의 ‘Andante Spianato and Grand Polonaise brillante, Op. 22’였다. 바흐-부조니 ‘Chaconne in D minor, BWV 1004’와 바흐의 평균율은 9번 연주되었다. 합동 형태의 졸업 연주를 한 학교에서 연주된 바흐의 작품은 바흐-부조니의 샤콘

스가 유일하며, 평균율은 서울대에서 8번, 한양대에서 한 번 연주되었다. 쇼팽의 발라드 역시 선호하는 레퍼토리였는데, 그 중 Op. 52가 8번으로 가장 많았고, Op. 23과 Op. 47이 각각 4번, 2번 연주되었고, 라벨의 ‘La Valse’는 5개 학교에서 8회 연주되었다. 낭만 레퍼토리 중 단연 돋보이는 작곡가는 리스트였다. ‘Venezia e Napoli’ 중 Tarantella와 ‘Hungarian Rhapsody’는 7번 연주됐는데, 헝가리안 랩소디는 숙명여대에서만 들을 수 있었다. 숙명여대는 총 20번의 리스트 곡 연주 중 ‘Rhapsody Espagnole’(4회)을 포함한 랩소디가 11번 연주되어 과반 이상을 차지하고 있다. 6개 학교를 통틀어 리스트의 랩소디 장르는 12번 등장하는데 그 중 11번이 숙명여대에서 연주된 것이다. 리스트는 많은 학교가 선호하는 작곡가였으며, ‘판타지 풍의 소나타 *Après une lecture de Dante*’, ‘Mephisto Waltz’, ‘Rhapsody Espagnole’은 각각 5번씩 연주되는 인기 레퍼토리였다. 이처럼 학교마다 선호하는 레퍼토리나 장르가 있었는데, 공통적으로 발견된 점은 합동 연주회 형태일 경우 낭만 작품 중에서도 판타지나 랩소디처럼 화려한 스타일을 많이 선곡한다는 것이다.

소나타는 고전부터 현대까지 고르게 많이 연주했는데 가장 높은 빈도로 연주된 작곡가는 베토벤으로 17번 선택되었고 가장 많이 고른 소나타는 4번 연주한 Op. 110이었다. 경희대와 숙명여대에서는 베토벤을 연주하지 않았다. 스크리아빈 소나타는 선호하는 작품이 확실했다. 11번의 연주 중 ‘No. 2 Op. 19’와 ‘No. 5 Op. 53’을 각각 5번씩 선택했다. 그 외에 4번씩 연주된 곡으로는 쇼팽의 ‘Polonaise- Fantasie Op. 61’과 드뷔시의 ‘Pour le Piano’가 있다.

〈표 5〉 3번 이상 연주된 작품

학교	작품	작곡가	빈도수
경희대	Andante Spianato and Grand Polonaise brillante, Op.22	쇼팽	3
	Venezia e Napoli III. Tarantella	리스트	3
서울대	Ballade No.4 in F minor, Op.52	쇼팽	3
숙명여대	Hungarian Rhapsody No. 2	리스트	4
	Rhapsody Espagnole S.254	리스트	4
	Andante Spianato and Grand Polonaise brillante, Op.22	쇼팽	3
	La Valse	라벨	3
이화여대	Chaconne in D minor	바흐-부조니	3
한국예종	해당 없음		
한양대	Chaconne in D minor	바흐-부조니	3

학교별로 3번 이상씩 연주된 작품들은 그 학교에서뿐만 아니라 다른 학교에서도 인기 있는 레퍼토리인 경우가 많았다. 쇼팽과 리스트의 작품들이 대표적인 예다. 단, 독주회 형태에서는 쇼팽의 마주르카, 녹턴 등을 선택하거나 리스트 소나타와 같이 30분이 넘는 대곡을 연주하는 등 인기 작곡가의 작품 안에서 레퍼토리가 다양하게 나타났다. 그러나 합동 형태의 연주회에서는 레퍼토리와 장르가 비슷해지는 현상이 심해졌다. 같은 작곡가의 동일한 장르가 겹치는가 하면, 한 연주회에서 같은 프로그램이 두 번 이상 나오는 경우도 있었다.

Ⅲ. 결론

한국의 83개 음악대학에서는 해마다 졸업 연주회를 개최하고 있다. 학생 개인을 위한 독주회나 두 명이 함께 하는 조인트 연주회를 할 수 있는 학교도 있지만, 가장 일반적인 형태는 셋 이상이 한 곡씩 연주하는 합동 연주회 형식이다. 독주회를 하는 학생에게 50분 내외의 시간 동안 세 시대 이상의 레퍼토리로 프로그램을 구성할 수 있고 청중도 다양한 스타일의 음악을 접할 수 있는 기회가 된다. 그러나 합동 연주회에서 연주자는 15분 내외의 한 곡 또는 두 곡 정도만 연주하기 때문에 레퍼토리에 제한이 생기게 되고, 이로 인해 화려한 기교를 보여주는 작품을 선택하게 되는 경우가 많다. 문제는 학생들 대부분이 비슷한 생각으로 레퍼토리를 선정하면서 졸업 연주 프로그램이千篇일률적인 양상을 보이는 데에 있다. 프로그램 가운데 상당수는 낭만 시대의 곡이고, 많은 학생들이 같은 스타일의 곡들을 차례로 나와서 연주하는 양상이 나타났다. 학구적인 면이 강하고 소나타가 주된 레퍼토리인 고전시대의 곡들은 시간상의 이유로 제외되는 경우가 많았다.

낭만 음악은 작곡가가 추구하는 주관성과 내면성을 가장 잘 표현하여 미학적으로 다른 어느 시대보다 높은 평가를 받았고(김경임, 2010, p. 12), 피아노의 구조와 성능의 발전은 연주테크닉에 대한 발달로 이어져 현대의 피아니스트들 역시 낭만파의 피아노 음악을 중요한 레퍼토리로 여기고 있다. 그러나 건반 음악은 여러 세기를 통해 발전해 왔고 바로크, 고전, 인상, 20세기의 많은 작품들을 골고루 알고 있는 것은 피아노 전공자에게 필요한 덕목이다. 이러한 시대별 작품들을 잘 배치하여 졸업 연주 프로그램을 구성한다면, 학생들은 학부 시절동안 배워온 교과 과정을 정리하고 전문 연주자로서의 초석을 다지는 귀중한 경험을 할 수 있을 것이다.

하지만 지금의 졸업 연주회는 이러한 역할들을 배워 나가기에는 미흡한 점이 많다. 국어사전에 따르면, 졸업(卒業)은 학생이 규정에 따라 소정의 교과 과정을 마치고 어떤 일이나 기술, 학문 따위에 통달하여 익숙해짐을 의미한다. 음악 대학의 피아노 연주 전공 학생이 졸업을 하기 위해선 ‘피아노 연주’를 하는 것에 통달하고 익숙해지는 과정이 필요하다. 본 연구를 통해 독주회 프로그램과 그렇지 않을 때의 프로그램에 많은 차이가 있음을 인지하고, 졸업 연주의 의미를 다시 한 번 새겨 학생에게 더 많은 기회를 제공하는 방향으로 연주회 형식이 변모하길 바라는 바이다.

참고문헌

- 김경임 (2010). **낭만과 피아노 음악**. 대구: 경북대학교출판부.
한국교육신문사 편집부 (2005). **한국교육명부**. 서울: 한국교육신문사.
Gillespie, J. (2011). **피아노 음악**. 김경임 역. 대구: 계명대학교 출판부.

국내 피아노페даго지전공 석사학위논문 연구주제 조사연구¹⁾

I. 서론

1. 연구의 필요성 및 연구의 목적

본 연구는 우리나라에 피아노 페даго지 전공이 처음으로 개설된 1998년 이후 현재까지, 지난 10여 년 동안 피아노 페даго지 전공 대학원 학생들이 졸업을 위한 이수과정으로 발표한 학위 논문들의 연구 주제들을 조사해 봄으로써, 그동안 이루어진 연구 주제의 유형을 분석하고 앞으로 한국 피아노 페даго지 학계가 나아가야 할 연구의 방향을 제시하는 것을 그 목적으로 한다.

2. 연구의 방법

연구대상을 수집하기 위하여 우리나라에서 가장 많은 논문자료를 소장하고 있는 국회도서관의 데이터베이스를 활용하였으며, 피아노 페даго지에 관련된 주제어(피아노학습, 피아노교사, 피아노전공, 피아노교재, 피아노교수학, 피아노교수법)와 위 9개교 10개 대학원명을 상세정보에 입력한 후 구해진 논문들만을 연구 대상으로 선정하여, 지난 2000년 이후부터 2010년 12월 현재까지 발표된 석사학위 논문을 연구 대상으로 한 결과 총 98개 석사학위 논문이 수집되었다.

1) 본 연구는 음악교육연구 (2011) Vol. 40 No. 1에 게재된 본 연구자의 논문을 요약한 내용입니다.

수거된 연구대상을 분석하기 위한 도구로서 메이창(Meichang, 2010)이 지난 50년간 미국 피아노 페다고지 전공 대학원에서 발표한 학위논문의 주제와 구조를 분석하는 연구에서 사용한 분석방법을 바탕으로 연구대상의 정보기입과 연구주제목록을 개발하였다. 각 대분류 주제 목록 아래 세부항목이 필요한 경우 중분류와 소분류로 연구주제어를 추가로 세분화하여 코딩하였으며, 그 결과를 빈도분석 하였다. 따라서 연구대상에 해당된 총 98개의 학위논문들이 각 연구마다 복수의 연구주제어를 갖는 경우가 대부분이므로, 총 10개의 대분류 항목에 186개의 연구가 코딩되었다.

3. 연구의 제한점

본 연구의 제한점으로는 각 해당 대학원에서 학위논문을 발표한 졸업생과 학점이수를 통하여 졸업한 학생들을 국회도서관에 등록해 놓지 않았을 경우, 본 연구대상에서 제외되어질 수 있다는 점을 감안하여야 할 것이다. 동시에 위의 주제어가 포함되지 않은 학위논문 또한 본 연구대상에서 제외되어질 수 있다. 그리고 본 연구에서는 위의 연구주제어를 포함하고 있으나 일반음악대학원이나 교육대학원에서 발표된 논문들은 제외하였다.

II. 연구 결과 및 분석

연구대상으로 수거된 총 98개의 국내 피아노 페다고지 전공 석사학위 논문의 연구주제를 조사해 본 결과는 다음과 같다<표 1>.

<표 1> 연구주제어 대분류

연구주제 - 대분류	빈도수 (N)	총 186개의 연구주제 코딩 중 %
음악교수법 및 학습이론	59	31.72
피아노교수문헌/레퍼토리	50	26.88
음악성	18	9.68
피아노커리큘럼개발	18	9.68
피아노테크닉	17	9.14

연구주제 - 대분류	빈도수 (N)	총 186개의 연구주제 코딩 중 %
피아노학습자	9	4.84
피아노페다고지훈련 (Discipline)	7	3.76
피아노연주	4	2.15
피아노교사	3	1.61
테크놀러지	1	0.54
전체합계	186	100.00

1. 음악교수법 및 학습이론

〈표 2〉 음악교수법 및 학습이론의 세부분류

음악교수법 및 학습이론의 세부항목	빈도수 (N)	음악교수법 및 학습이론의 세부항목 %	총 186개의 연구주제 코딩 중 %
김영숙 통합이론	22	37.29	11.83
E. Gorden의 학습이론	10	16.95	5.38
J. Dalcroze 교수법	7	11.86	3.76
G. Sandor 교수법	5	8.47	2.69
Z. Kodaly 교수법	3	5.08	1.61
Group piano 교수법	3	5.08	1.61
J. Bruner의 교수이론	2	3.39	1.08
R. Pace 교수법	1	1.69	0.54
자기조절능력 학습이론	1	1.69	0.54
C. Orff 교수법	1	1.69	0.54
J. Piaget 인지발달이론	1	1.69	0.54
M. Bruser 교수법	1	1.69	0.54
S. Berstein 교수법	1	1.69	0.54
Arts Propel 교수법	1	1.69	0.54
총	59	100.00%	31.72%

2. 피아노교수문헌/레퍼토리

〈표 3〉 피아노 교수문헌의 세부분류

피아노 교수문헌의 중분류	피아노 교수문헌의 소분류			
	시대별 교재별	빈도수	레퍼토리의 세부항목 %	총 186개의 연구주제 코딩 중 %
레퍼토리-작품분석	바로크시대	4	10.26	2.15
	고전시대	14	35.9	7.53
	낭만시대	8	20.51	4.30
	20세기	13	33.33	6.99
	총	39	100.00	20.97
피아노-교재분석	어드벤처	4	40.00	2.15
	바이엘	1	10	0.54
	베스틴	1	10	0.54
	클라비어	1	10	0.54
	소나티나	1	10	0.54
	기타	1	10	0.54
	총	10	100.00	5.38
기타 (짜즈 등)	.	1	100.00	0.54
총		50	100.00	26.88

3. 음악성

〈표 4〉 음악성의 세부 분류

음악성의 중분류	빈도수(N)	연구주제- 음악성의 세부항목 %	총 186개의 연구주제 코딩 중 %
청음	4	22.22	2.15
화음넣기	4	22.22	2.15
초견	3	16.67	1.61
포괄적인 음악성	2	11.11	1.08
리듬	2	11.11	1.08

음악성의 중분류	빈도수(N)	연구주제- 음악성의 세부항목 %	총 186개의 연구주제 코딩 중 %
즉흥연주	2	11.11	1.08
음악적 창의성	1	5.56	0.54
총	18	100.00	9.68

4. 피아노지도 커리큘럼 개발

‘피아노커리큘럼 및 프로그램’ 주제 그룹에서는 구체적인 피아노지도나 프로그램의 사례, 레슨비, 레슨지도방안, 피아노레슨의 운영과 조직, 교재자료의 선택, 평가에 대한 연구주제를 포함하고 있다. 하지만, 본 연구결과에서 코딩된 18편의 논문은 예외 없이 레슨지도방안 개발만을 연구주제로 삼고 있었다.

5. 피아노 테크닉

피아노테크닉 주제 그룹에서 연구되는 내용은 건반에서의 기본 연주기술들, 손가락의 민첩성, 힘, 독립성, 손목과 팔의 메카니즘, 상체의 자세, 다이내믹, 페달링, 트릴, 반복음 연습, 스케일, 그리고 에튜드 등과 같은 피아노 연주의 기술적인 능력과 지식 등에 관한 것들이다. 186개의 연구주제 코딩 중, 9.14% (N=17) 코딩 율을 나타낸 ‘피아노테크닉’에 관련된 연구 주제어를 조사하여 세부 분류한 결과는 다음과 같다.

〈표 5〉 피아노테크닉의 세부 분류

피아노테크닉의 중분류	빈도수 (N)	피아노 테크닉 세부항목 %	총 186개의 연구주제 코딩 중 %
연주주법	9	52.94	4.84
페달	4	23.53	2.15
기타	2	11.76	1.08
운지법	1	5.88	0.54
연주자세	1	5.88	0.54
총	17	100.00%	9.14%

6. 피아노 학습자

‘피아노 학습자’에 대한 연구주제 그룹에서는 일반적으로 학생의 성별, 연령, 문화 그리고 신체적인 차이에 따른 다른 피아노 교수법 및 피아노 교재사용에 대한 연구, 피아노 학습에 있어서 학생의 신체적, 인지적, 학습적, 정서적, 심리학적, 그리고 사회성의 발달 등을 연구 내용으로 한다. 총 186개의 연구주제 코딩 중, 4.84% (N=9) 코딩율을 나타낸 ‘피아노 학습자’에 관련된 연구주제를 조사한 결과, 피아노 학습자의 성격유형과 심리에 따른 피아노 지도 방법 혹은 피아노 학습자의 음악적 지능 등을 연구주제로 택한 논문들이 드물게 조사되었다

7. 피아노페다고지 훈련

‘피아노 페다고지 훈련’에 관한 주제 그룹에서는 피아노 교육의 목적과 목표, 철학; 페다고지의 역사 및 연구; 그리고 피아노 교육과 음악교육 및 타교과목의 교육간의 관계를 다루는 주제들을 포함시키고 있다. 본 연구에서 수거된 ‘피아노 페다고지 훈련’ 대주제에 속하는 7개 연구(3.76%)의 코딩결과를 살펴보면 ‘피아노학원 및 음악경영’을 주제에 5편이 편중되어 있다.

8. 피아노연주

‘피아노 연주’에 관한 주제그룹은 일반적으로 피아노 연주에 있어서 심리학적, 의학적, 신경학적, 그리고 신체적인 문제점들을 다루고, 그 외에 무대공포, 암보, 피아노 연주 평가, 예를 들어 급수제도, 콩쿠르, 뮤직페스티벌에 관한 주제들을 연구 내용으로 한다. 본 연구에서 수거된 연구대상의 학위논문에서는 무대공포, 암보, 장식음연주법 등에 관한 총 4편 (2.15%)의 연구만이 발표되었다.

III. 결론

피아노 페다고지 전공 대학원 학생들이 학위 논문을 수행하는데 부딪치게 되는 첫 번째 문제점으로는 아마도 연구주제의 선정일 것이다. 이를 위하여 전공 관련 다양한 문헌을

연구하고 조사해야 하는데, 아직 우리나라 피아노 페даго지 학문의 역사가 짧다보니, 제대로 연구되어진 선행연구를 찾는 것조차 용이하지 않다. 게다가 논문 지도교수마저 피아노 페даго지 전공이 아닐 경우, 이 분야의 다양한 주제 개발의 가능성은 희박해진다. 각 대학원마다 지도교수의 전문성에 따라 연구주제가 특성화 혹은 편중되어질 수도 있다. 하지만 다양한 연구주제의 개발을 위해서는 어느 누구도 이를 소홀히 해서는 안 될 것이다.

지난 10년 동안 피아노 페даго지를 도입하고 뿌리내리기에 노력을 하였다면, 이제부터는 피아노 페даго지가 학문적으로 제대로 성장하고 발전할 있도록 그 방안을 찾아내야 한다. 그 해결책으로 피아노 교육의인 발전을 위한 다양한 문제점들에 대한 ‘질적인 연구 (Research)’가 지속되어야 할 것이다.

참고문헌

Meichang, L. (2010). *Principal Themes and Intellectual Structure of Research in Piano Pedagogy: The Mapping of Doctoral and Masters' Research*. Ph.D. diss. Hong Kong: Hong Kong Baptist Univ. (Doctoral Dissertation, Hong Kong Baptist University).

영국 왕립음악대학 연합회: 주요활동의 유기적 관계와 총체적 음악교육

I. 소개

1. 역사

영국의 왕립음악대학 연합회는 1889년에 설립된 왕립 단체로서 현 엘리자베스 2세 여왕이 후원자이고 찰스 황태자가 총재직을 맡고 있다. 영국 최고의 음악 교육기관인 왕립음악원(Royal Academy of Music)과 왕립음악대학(Royal College of Music)을 비롯하여 왕립스코트랜드 음악원(Royal Conservatoire of Scotland)과 북영국 왕립음악대학(Royal Northern College of Music)이 연합회의 구성 대학들이다. 초기에는 영국의 역사적 배경과 맞물려 과거의 영연방 국가들을 중심으로 활동했으나 2013년 현재 전 세계 86개국에서 65만명 이상의 지원자가 ABRSM의 급수시험에 응시하고 있다(Associated Board of the Royal Schools of Music [ABRSM], 2013a).

2. 활동 영역과 인지도

호주나 미국은 물론 마다가스카나 카리브 해의 작은 섬까지 응시자들의 다양한 국적에서 나타나듯 ABRSM의 지역적 영역은 광범위하다. 단, 남미 대륙의 신청국이 가이아나 등 대륙의 최북단 카리브 해 연안의 일부 국가에 한해있는 점은 눈에 띄인다. 반면 서양 고전 음악의 역사가 오래되지 않은 중동의 7개국에서 높은 인지도를 보이고 있으며 아프리카 대륙에서도 10개국에서 ABRSM 급수시험을 시행하고 있다. ABRSM(2013a)이 시험정보와

Exam 규정에서 밝히고 있듯 영국의 국가 자격 증명 구조(National Qualifications Framework) 안에서도 ABRSM의 공신력은 높이 인정받고 있다. 대학 입학 서비스 시스템을 통해 6급부터 받은 시험 평가의 고저(Distinction, Merit, Pass)에 따라 대학 지원 시 차등적으로 가산점이 부여 될 뿐만 아니라 중·고등학교 과정에서 수혜를 볼 수 있는 음악 관련 장학금들도 모두가 급수 시험의 결과를 평가 기준으로 채택하고 있다. 영국 외에도 호주, 캐나다 그리고 남아프리카 공화국에서 ABRSM 급수 시험을 공식적으로 채택하고 있다.

II. 활동 내용

1. 급수 시험

1) 실기

실기 시험 안에는 4가지 항목이 존재한다. 4항목은 1)악기나 성악의 단독 연주 2)시창/청음 3)초전 4)스케일과 아르페지오를 포함한 기초적인 패턴 연주이다. 단독 연주를 위해서는 A명부(바로크와 고전), B명부(낭만), C명부(재즈를 포함한 현대)안에 각각 6곡씩 지정된 곡들 중 한 곡씩을 선택하여 다양한 스타일의 세 곡으로 프로그램을 만든다. 시창/청음의 구성은 초급(1-3급), 중급(4, 5급), 상급(6-8급) 세 단계를 기본으로 급수가 상향될수록 난이도도 점진적으로 올라간다. 초급 시창/청음 시험의 요구 항목은 네 가지로, 박과 리듬을 다루는 pulse and metre, 선율을 다루는 echoes, 리듬이나 선율 등 달라진 음악적 요소를 인지해야 하는 differences, 그리고 전반적인 음악의 이해를 보여야하는 musical features로 이루어져 있다. 중급에서는 듣는 귀의 향상 여부를 가늠하기 위해 더 길고 복잡한 선율들이 출제된다. 인지한 후 리듬의 패턴을 반복해야 하는 항목도 짧은 예제가 아닌 musical features를 위한 완성도 있는 악곡을 바탕으로 실행해야 한다. musical features에서 요구하는 음악의 이해 또한, 악상이나 기본적인 연주 경향(performance direction)외에 다양한 질문이 등장하고 처음으로 시창 항목이 소개된다. 난이도의 상향 조정은 있지만 상급은 중급의 구성을 대부분 유지한다. 단, 6급에서는 완전종지(perfect cadence)와 불완전종지(imperfect cadence), 7급에서는 중단종지(interrupted cadence)까지 포함한 세 가지 종지의 구분과 마지막 두 화음의 분석을 요구한다. 장조에서 시작해 전조로 끝나는 예제도 처음으로 소개된다. 8급의 구성 요소는 7급과 같지만 종지 화음 분석이 두 화음에서 세 화음으

로, 전조 인지도 한 번에서 두 번으로 확장된다. 초전은 30초간의 준비 시간이 모든 급수에 똑같이 주어지며 급수에 따라 예제의 난이도와 길이가 다르다. 스케일과 아르페지오에도 점차적인 난이도를 적용하되 아르페지오는 1급이 아닌 3급에서 처음 소개된다.

2) 이론

ABRSM 급수 시험에는 이론 5급을 통과하지 못했을 시, 실기 6급 이상의 시험에 응시할 수 없다는 엄격한 규정이 있다. 악기 연주만으로 편중된 시험 평가를 지양하고 전반적으로 균형 잡힌 음악인으로서의 평가를 지향하겠다는 ABRSM의 접근 방편 중 하나이다. 1급부터 8급까지 점진적인 발전을 체계화 하려는 시창/청음이나 스케일과는 달리 이론은 5급과 6급 사이에 큰 변화가 있다. 5급까지는 기본적인 음악 이론을 개념별로 나누어 급수 간 차등시킨 난이도로 접근한다. 예로, 각기 다른 꾸밈음(ornamentation)에 대한 소개와 인지 연습은 4급에서, 꾸밈음을 실제 연주되는 음들의 기보로 풀어내는 연습(혹은 반대 경우)은 5급에서 소개된다. 이론에서도 단편적인 지식이나 개념의 이해와 더불어 실제 곡 안에서 여러 요소를 감안하게 만드는 복합적인 질문에 큰 비중을 두어서 학생의 포괄적인 이해를 도모한다. 5급부터 본격적으로 소개되는 선율 작곡은 상급 이론 교수요목(syllabus)에서 다룰 방향을 미리 소개한 것으로서, 6급부터는 이론의 기초를 근간으로 한 개인의 작곡을 통해 총체적인 이론의 이해를 평가한다.

3) 음악성(Musicianship)

실기 시험의 한 축인 시창/청음과 부분적으로 중복 되는 구성이지만 훨씬 높은 수준을 요구한다. 6급 실기 시험 응시를 위한 이론 시험을 대신할 수 있으며 이는 이론의 중요성과 듣는 귀의 필연성을 동등하게 간주한 규정이다. 실기 시험 내의 시창/청음과 비교해 시창의 요구 범위가 훨씬 넓으며 1급부터 즉흥연주 요소들을 다룬다.

4) 실내악/합창

여타 다른 ABRSM 실기 급수시험과 달리 실내악과 합창 평가는 점수 대신 세 등급의 평가만이 이루어진다(Distinction, Merit, Pass). ABRSM 교수법에서 강조하는 중요한 음악 습득 인자 중 하나인 듣는 귀를 육성하는 가장 효과적인 방법으로 인식되고 있으며, 객관

적인 평가라는 동기부여 외에 특히 음악을 만드는(music making) 즐거움을 추구할 수 있는 긍정적인 시험으로 인식되고 있다.

2. 교육 프로그램

1) CT ABRSM Plus

ABRSM의 대표적 교사 교육 프로그램인 CT ABRSM Plus는 1995년 소개된 이후 일련의 진화를 거쳐 왔다. 기존의 CT ABRSM과 Dip ABRSM을 동시에 수여하는 프로그램으로서, 논문과 레슨 관찰은 물론 레슨과 접목된 프로젝트와 레슨 일지 작성 등 다양한 접근 방식을 적용시킨 과정이다. 전체 강의와 함께 멘토가 리드하는 활발한 소규모의 그룹 워크숍을 통해 ABRSM이 추구하는 교수법의 총체적 습득을 목표로 한다.

2) Dip ABRSM, LRSM, FRSM

수업과 요구 과제, 시험을 거쳐야 하는 CT ABRSM Plus와는 달리 이 세 디플로마는 개인이 준비한 후 시험관의 평가에 따라 수여 여부가 결정된다. 난이도는 8급까지의 급수 시험 통과 후 응시 자격이 주어지는 Dip ABRSM(Diploma of the Associated Board of the Royal Schools of Music)이 가장 낮으며, LRSM(Licentiate of the Royal Schools of Music), FRSM(Fellowship of the Royal Schools of Music) 수순으로 올라간다. 연주(music performance), 교수법(instrumental/vocal teaching), 지휘(music direction)의 세 분야로 세분되어 있지만, 기본적으로 구술시험(viva voce), 논문, 초견 연주(quick study)로 구성되어 있다(ABRSM, 2013b). 교수법의 경우 구술시험의 비중이 가장 크며 시험관이 학생이 되어 실제 레슨 상황을 주도할 수도 있다. 이때 응시자는 악기와 테크닉 대한 이해를 바탕으로, 파생될 수 있는 문제에 대해 예상하고 효과적인 해결 방법을 제시해야 한다. 또한 해결 방법들을 지원할 수 있는 다른 예를 제공하고, 다른 연령/레벨까지 감안한 개별 문제 해결 방법 등을 논의해야 한다. 균형 잡힌 음악 교육을 위한 각자의 교수 철학을 바탕으로, 실제 레슨에서 효과적으로 적용할 수 있는 실질적인 방법들을 다수 준비하는 것이 요건이다.

3) 인터넷 프로그램

저변 확대를 위해 ABRSM이 2009년부터 구상한 프로그램으로서 “효과적인 선생님이

되는 방법(being an effective teacher)”이라는 표제로 현재 운영 중이다. 강사진과 멘토가 직접 진행하는 CT ABRSM Plus의 국지적 실행(영국, 홍콩, 싱가포르)에 따른 미흡함을 보충해 주는 역할이다.

4) 세미나와 워크숍

새 교수요목(syllabus)이 출판 될 때마다 각 악기별로 행해지는 세미나는 ABRSM의 저명한 시험관들이 직접 수행한다. 주로 학생들에게 ABRSM 실기 급수시험을 준비시키려는 선생님들이 대상이며 영국, 호주, 홍콩, 싱가포르, 말레이시아 등 세계 몇 개국에서 실시된다. 이 밖에도 재즈, 실내악, 합창의 즐거움 등 다양한 주제의 소규모의 단기 워크숍들이 주로 영국 내에서 행해지고 있다.

3. 급수 시험과 교육 프로그램간의 유기적 관계

1) 급수 시험의 성격

(1) 단계적 발전

ABRSM 급수 시험의 구성 요소들을 관찰하면 ABRSM 교수요목(syllabus) 선정 부서의 고민을 엿볼 수 있다. 시험이라는 정형적인 수단 안에서 ABRSM의 교수 철학을 가장 효과적으로 반영시킬 방법을 위해 ABRSM이 광범위하게 접촉하는 음악 선생님들과 평가에 참가하는 시험관, 그리고 전문가 단이 활발한 토론과 논의를 거쳐 과제에 관한 세부사항을 결정한다. 이런 과정을 거쳐 확정된 교수요목(syllabus)의 시험곡들은 2년 주기로 바뀌지만 급수 진행에 따른 단계적 발전을 고수하려는 의지는 예외 없이 고수된다. 스케이프(Scaife, 2012, p. 5)는 “실기곡 선정 시 학생들의 다양한 취향을 충족시키기 위해 스타일과 무드, 테크닉적인 요소들이 조화롭게 섞인 곡들을 선정하지만 그러면서도 각 급수가 요구하는 단계적 기준을 객관적으로 반영했다”고 밝혔다. 단계적 발전의 예는 실기시험 요구 사항 중 하나인 스케일과 아르페지오 테스트에도 명백하게 드러난다. 손목과 팔꿈치의 유연한 수평적 움직임과 엄지손가락의 빠르고 정확한 이동이 필수적인 아르페지오는 3급에서 처음 소개된다. 대신 1급에서는 분산 3화음(broken chords)을 6/8박자 8분 음표에 접목시켜 각 손 위치마다 세음으로만 구성된 반면, 2급에서는 같은 8분 음표를 4/4박자에 맞춰 각 손위치마다 네 음을 배정했다. 아르페지오가 본격적으로 소개되고 나서도 흑건반의

사용 횟수가 점차적으로 증가되는 조 구성을 배치함으로써 난이도를 단계적으로 발전시켰다. 이러한 예는 시창/청음이나 초견 항목에서도 빈번히 관찰 된다. ABRSM 교수법을 집약한 해리스와 크로지어(Harris & Crozier, 2000)는 교수법의 기본원칙으로, 가르치는 모든 요소에 존재해야 하는 상호 관련성과 배우는 과정의 점진적인 진행을 제시했다.

(2) 다양한 영역

실기 시험 내의 네 가지 항목과 이론, 음악성 그리고 실내악/합창까지 아우르는 다양한 영역에서 두 가지 건설적인 요소가 관찰된다. 다양한 항목을 접함으로써 음악인으로서의 자질을 확대한다는 일차적 요소가 있다. 개별적인 항목을 습득해 나감으로써 테크닉을 골고루 연마하고 음악적인 발전의 균형을 꾀하는 과정도 결코 수월한 것은 아니다. 하지만 ABRSM이 추구하는 또 하나의 중요한 교수법은 각기 다른 습득을 위해 사용된 방법들을 수평적으로 연계해야 한다는 것이다. 예를 들어 실기 곡을 연마하던 중 빠른 스케일 패턴으로 구성된 작은악절(phrase)이 테크닉의 난제가 되어버렸다면 어떻게 효과적으로 해결할까? 가장 먼저 수평적으로 연계시킬 수 있는 방법은 물론 스케일 연습이다. 같은 패턴을 다양한 방법으로 연습함으로써 국소적인 난제를 타결할 수 있다. 시야를 더 넓힌다면 스케일 패턴 안에서 반복진행(sequence)적인 요소를 알아볼 수도 있다. 반복 진행에 동반되는 화성 진행까지 분석하는 과정은 이론과 접목시킬 수 있고 화음이 파악된 후에는 시창/청음 분야로도 응용할 수 있다. 주어진 작은악절을 가지고 듣는 귀를 조금 더 훈련하고 싶다면, 화음을 잡고 있는 동안 그 화음 안에서 작곡가가 만들어냈던 원래의 멜로디(이 경우는 난제가 된 스케일 패턴)를 천천히 불러 볼 수도 있다. 다른 분야와 연계 가능한 여타의 방법들이 더 있지만 여기까지만 나열하더라도 스케일 연습(테크닉), 화성 진행(이론), 화음을 치면서 가락을 노래(이론, 시창/청음)하는 방법들이 사용되었다. ABRSM 급수 시험의 요구 영역들은 자칫 개별적인 발전을 위해 모아 놓은 항목들이라 여겨질 수 있지만, 능동적이고 창의력 있는 선생님들에겐 수평적인 교수법의 토대 안에서 유기적인 해결 방법을 찾기 위한 실질적인 도구로 사용될 수 있다.

2) 교육 프로그램의 내용

(1) 유기적 해결 방법

ABRSM 교수법의 대표적인 접근 방식인 ‘동시적 학습법(simultaneous learning)’은 선생님의 관점인 수평적 교수법을 배우는 학생의 관점으로 재조명 한 개념으로서, 학생의 입장에서 어떤 방법을 가장 효과적으로 흡수할 수 있겠는지 선생님의 입장에서 가늠할 수 있는 척도로 제시했다(Harris & Crozier, 2000, pp. 71-78). 다양한 영역을 서로 연관시킬 시, 단 몇 가지 방법으로 난제를 해결하려는 접근법에서는 맛 볼 수 없는 예측 불허의 요소들을 즉시 기대할 수 있다. 이런 예측 불허의 상황들은 수평적 교수법을 익히려는 창조적인 선생님에게는 기회와 좋은 자극이겠지만, 자신이 컨트롤 할 수 있는 레슨 구성 안에서 가장 자신 있는 방법으로 최고의 기량을 발휘하는 ‘일급 훈련자(trainer)나 교관(instructor)’에게는 충분히 불편할 수 있다(Swanwick, 1999, p. 45). 예측 불허의 상황들을 함께 해결하고 그 과정을 즐길 수 있는 선생님의 재량 안에서 선생님은 주고 학생은 받는다는 구시대적인 고정관념도 충분히 도전 받을 수 있다. 같은 상황을 학생은 어떠한 관점으로 흡수할까? 실기 연주만이 아닌 다른 영역이 레슨에 접목될 때마다 예외 없이 학생은 빠르게 향상된 집중력을 보인다. 예측하기 어려운 새로운 방법들에 즉각적으로 반응하며 더 이상 선생님이 듣고 내려주는 평가를 수동적으로 흡수하는 형태에 안주할 수 없음을 학생 스스로 느끼게 된다. 또한, 학생 자신의 다양한 반응이 예측 불허를 일으키는 요인이라는 동반자적인 실험정신도 동시적 학습법이 지닌 장점이라 꼽을 수 있다. 정형적이기에 쉽게 경직될 수 있는 실기 레슨에 유기적으로 난제를 해결하려는 수평적 교수법을 적용하는 것으로 학생의 동시적 학습법을 향상시킬 수 있다.

(2) 자율적 학습 능력

선생님의 수평적 교수법에 익숙해질수록 학생도 유기적으로 문제를 해결하려는 동시적 학습법의 주도적인 위치에 서게 된다. 자율적인 학습 능력을 적극적으로 발전시키기 위해 레슨의 성격을 어떻게 이끌어 나갈지 미리 구상하는 접근법도 매우 중요하다. 선생님이 능동적 주체이고 학생이 수동적 수혜자인 구도를 가장 빨리 무너뜨릴 수 있는 방법은 선생님이 적극적인 질문을 통해 학생에게 주도권을 경험하게 하는 것이다. 지식을 기반으로 옳고 그름을 선택해야하는 부류의 질문은 하등 효과가 없다. 학생 본인의 의견, 그 의견을

지원할 수 있는 부수적 지식, 개인적인 느낌, 보여줄 수 있는 예 등, 음악이라는 테두리 안에서 학생 나름대로의 논리를 연습할 수 있는 질문이어야 한다. 학생이 제시한 해결 방법의 적용이 난해할 때마저도 선생님은 즉시 해법을 주는 대신 함께 고민하는 입장을 취함으로써 학생을 동등한 위치로 올려주어야 한다. 그러한 레슨을 통해 학생은 개인 연습 상황에서도 주도적으로 학습할 수 있는 능력을 키울 수 있게 된다. 자율적인 학습력 고취를 위한 주도적인 태도는 선생님과 학생의 역할 교환(role change)으로도 발전시킬 수 있다. 예를 들어 레슨 중, 학생이 당면해 있는 테크닉 난제를 선생님이 모방해서 연주한다. 일차적인 효과는 학생이 자신의 문제점을 귀로 듣고 확인하는 것이지만 학생에게 선생님의 입장이 되어 문제점을 해결하라고 제안 하는 순간, 학생은 자연스럽게 주도적인 학습법의 범주 안에 들어오게 된다. 나름대로의 방법들을 제시하기 위해 유기적인 접근방식을 택할 때, 자신의 생각을 말로 표현하는 방식도 몇 가지 장점을 동반한다. 학생의 접근 방법을 선생님이 그대로 인지함으로써 수정과 보완을 신속하게 할 수 있으며, 자신의 음악적 소견을 말로 피력하는 능력이 요구되는 시창/청음 테스트의 ‘음악적 요소들(musical features)’ 부분을 위한 연습 기회가 되기도 한다. 학생의 자율적 학습능력을 정착시키기 위해서 필수적으로 갖춰야 하는 능력 중 하나는 ‘듣는 귀(inner ear)’이다. 오담(Odam, 2001)은 음악적 의미와 이해가 본질적으로 소리로부터 비롯된다고 하며 ‘듣는 귀’의 중요성을 우회적으로 강조했다. 본인의 독주 연주나 협주 등 청력이 요구되는 모든 활동을 통해 듣는 능력을 키우도록 지도해야 한다. 문제점을 파악한 후 적극적으로 동시적 학습법을 통해 해법을 찾는 자율적인 학습 태도야말로 균형이 잘 잡힌 음악인의 양성을 궁극적 목표로 삼고 있는 ABRSM 교수법에 가장 적합하다.

III. 결론

오랜 기간 축적해 온 경험과 연구를 바탕으로 ABRSM은 세계 곳곳에서 음악 교육의 전반적인 발전에 기여해왔다. 동기부여와 객관적 평가를 제공하기 위해 끊임없이 급수시험 교수요목(syllabus)을 발전시켰고, 이 교수요목을 도구 삼아 선생님들이 가장 효과적인 수평적 학습을 실행할 수 있도록 교사 교육 프로그램들을 제공하고 있다. 또한 출판 업무를 통해 두 영역의 원활한 실행을 지원한다. ABRSM 교수법에서는 가르치는 관점과 배우는 관점을 서로 대등하고 긴밀하게 공존하는 주체로 다룬다. 또한 창조적이고 능동적인 동시

적 학습법을 주창한다. 각각의 난제를 유기적으로 해결하기 위한 음악적 요소들을 급수 시험 안에서 단계적으로 요구함으로써, 시험을 준비하는 과정이 좀 더 쉽고 자율적인 학습 기간으로 만들 수 있다. 급수 시험이 평가라는 것은 부인할 수 없지만, ABRSM은 악기를 통한 음악 교육의 큰 의미 중 하나인 합주 및 무대 연주, 기보법을 기반으로 하는 전통적인 레슨 방법과 균형을 맞춰야 하는 즉흥 연주의 필요성, 작곡이 악기 교수법에서 차지하는 중요성 등 정형성이 부각되는 급수 시험 외에 다양한 영역을 교수법적으로 접근함으로써 총체적인 음악 교육을 지향한다.

참고문헌

ABRSM (2013a). *Exam Information & Regulations*. Exeter, U.K.: Polestar Wheatons.

_____ (2013b). *Next Steps*. Exeter, U.K.: Polestar Wheatons.

Harris, P. & Crozier, R. (2000). *The music teacher's companion: A practical guide*. London, U.K.: The Associated Board of the Royal Schools of Music.

Odam, G. (2001). *The sounding symbol: Music education in action*. Cheltenham, U.K.: Nelson Thomas Ltd.

Scaife, N. (2013). Introducing ABRSM Syllabuses. *ABRSM Piano Syllabus*. Exeter, U.K.: Polestar Wheatons: 5

Swanwick, K. (1999). *Teaching music musically*. NY: Routledge.

19세기 낭만주의 작곡가 쇼팽, 리스트, 브람스의 Character Piece에 대한 고찰

I. 서론

1. 연구의 필요성 및 연구의 목적(19세기 낭만시대 작곡가들을 중심으로)

19세기 낭만주의 시대의 대표적인 작곡가들인 쇼팽(F. Chopin 1810-1849), 리스트(F. Liszt 1811-1886) 그리고 브람스(J. Brahms 1833-1897)는 각기 변별적인 음악세계를 구축하였으면서도 한편으로는 작품창작에 있어 공히 Character Piece들을 가장 성공적으로 구사한 작곡가들이라는 공통점을 지니고 있다. 주지하다시피 19세기 피아노 음악에서 광범위하게 사용되었던 Character Piece는 당대의 가장 중요한 요소로 자리매김 되었고 주로 특정 분위기나 음악외적인 영감을 표현하고 있다. 특히 쇼팽이나 리스트, 브람스의 Character Piece들은 서양음악사에서 문헌적으로 대단히 중요한 가치를 지니는 것으로 평가되고 있다.

쇼팽, 리스트와 브람스는 낭만파의 가장 대표적인 작곡가들로서 같은 시대에 음악적 활동을 하였고 작품 활동을 함에 있어서 서로의 영향을 받았기 때문에 그들의 Character Piece 또한 비슷한 성향을 갖고 있을 것 이라고 간주되어진다. 그러나 음악사적인 측면과 피아노 문헌적 측면에서 볼 때 그들의 Character Piece들은 분명한 각각의 특징을 가지고 있다. 이러한 Character Piece 들에 대한 세 작곡가들의 다른 접근방식과 각 작곡가들의 특징을 연구하고자 한다.

II. 문헌연구

1. 쇼팽(F. Chopin 1810-1849) Character Piece의 특징

쇼팽은 19세기 낭만과 시대의 작곡가들 중 독보적인 위치에 있었던 작곡가로 평가되고 있다. 그는 당대의 뛰어난 작곡가들보다도 피아노 음악의 작곡에 더 매진하였고 그러한 쇼팽 피아노 음악의 가장 큰 특징은 선율구조에 있다. 베토벤과는 매우 다르게 교향곡적인 선율을 사용하지 않은 쇼팽 피아노 작품의 선율들은 기악보다는 성악적인 특성을 지니고 있다. 매우 정교한 쇼팽의 선율은 그 자체가 화성변화, 전조, 리듬변화, 꾸밈음 등을 통해 발전되어 진다. 또한 그는 Character Piece를 작곡함에 있어 간단하고 단순하지 않은 보다 크고 복잡한 작곡기법을 선택하면서 Character Piece 들에 표제를 붙이는 대신 각각의 Character Piece들을 Mazurka나 Polonaise와 같이 커다란 장르 안에 그룹지어 넣었다. (Gillespie, 1972) (Rosen, 1995)

1) Chopin Scherzos

쇼팽의 Scherzo(No.1-4)들은 1830년대 까지 소나타의 하나의 악장으로 여겨졌던 Scherzo 보다는 큰 규모로 작곡되어졌다. 1번부터 4번까지의 모든 Scherzo가 같은 구조적(scherzo-trio- scherzo)특징을 지니고 있다. 또한 쇼팽의 Scherzo 들은 전통적인 형식적 특성을 나타내고 있는데, 대체적으로 Scherzo의 주요부분에서 나타나고 있는 두 개의 대조적인 주제들은 Trio part가 시작되기 전까지 발전과 반복의 형태로 곡의 진행을 이끌다가 Trio part 에서는 Scherzo part와는 대립되는 서정적 성격의 주제가 나온다. 예를 들어 Scherzo No.2 in B-flat minor에서 셋잇단음표로 시작되는 첫 번째 주제선율의 지속적인 반복과 확장 뒤에 이와 대립되는 서정적인 두 번째 선율이 나온다. 또한 Scherzo No.1 in B minor의 Trio part 는 폴란드 민속노래에서 유래되어진 ‘Sleep Jesus Sleep’의 폴란드 크리스마스 캐롤에 기초하여 작곡되어졌다. (Gillespie, 1972)

2) Chopin Ballades

쇼팽 Ballades No.1부터 No.4의 곡 전체에서 주제가 변형되어 반복적으로 나오고 있는데 이것은 낭만시대 음악의 주요 특징이기도 하다. 이러한 특징은 슈베르트의 Wanderer Fantasia 에서도 볼 수 있다. (Todd, 2004)

3) Chopin Mazurkas and Polonaises

Mazurka와 Polonaise의 선율은 춤곡의 영향을 받아 작곡되었다. 특히 Mazurka는 쇼팽이 작곡한 소규모 피아노 작품들 중 가장 중요하게 평가되고 있는데 이는 3박 형식의 Mazurka에서 첫 번째 박 대신 두 번째 박에 주요 액센트가 나타나기 때문이다. 또한 그의 Mazurka 전체에서 4분의 3박자와 부점 리듬이 나오고 있다. 쇼팽은 Mazurka를 작곡함에 있어 리듬적인 부분에 가장 역점을 두었기 때문에 그의 Mazurka에서 쇼팽의 리듬적 기교를 가장 잘 살펴볼 수 있다. 거의 대부분의 쇼팽 피아노 음악의 선율은 춤곡이나 성악곡에서 유래되어 있는데, 그의 Mazurka와 Polonaise는 폴란드 춤곡과 Polish National Idiom에 영향을 받았다. 비록 Mazurka와 Polonaise가 폴란드의 춤곡과 민속적 성악곡에서 유래되었다는 공통점을 지니고 있긴 하지만, Mazurka는 민속적(대중적) 색채를, Polonaise는 귀족적 색채를 띠는 점에서 서로 다른 양상을 나타내고 있다. 이로써, 쇼팽은 그의 음악에서 각기 다른 수준의 폴란드 문화를 보여주었다. 또한, 18세기 고전시대부터 기악장르로 잘 알려져 왔던 Polonaise와는 다르게, Mazurka는 19세기부터 기악음악의 새로운 장르로 발전되면서 주목받기 시작했다. (Todd, 2004)

4) Chopin Polonaise

쇼팽 Polonaise in F-Sharp minor Op.44는 전형적인 Concert piece이다. 옥타브로 이루어진 짧은 Introduction과 강렬한 주제는 전형적인 Polonaise의 리듬으로 작곡되어졌다. 강렬한 주제(*Grandes polonaises*)가 나온 후 중간부 부터는 이와 대립적인 Mazurka가 나오고 있는 것을 살펴볼 수 있다. 이러한 Mazurka는 Chopin Polonaise들 중에서 유일하게 나타나고 있으며, Mazurka 후에는 다시 Introduction과 강렬한 주제인 Polonaise의 처음부분이 나오면서 곡을 끝맺게 된다. (Gillespie, 1972)

2. 리스트(F. Liszt 1811-1886) Character Piece의 특징

리스트는 헝가리에서 태어났지만 파리에 정착하여 음악적 활동을 하며 거장으로서의 입지를 굳혔다. 문학에 관심이 많았던 그는 당대의 선두적인 작가나 음악가들과의 유대관계를 가졌고 더 나아가 그 시대의 음악적 분야의 중요한 화제들을 글과 책으로 썼다. 조성과 음역의 빠르고 화려한 변화와 모든 음역에서 사용되는 밀집 화음과 옥타브들은 리스트 작

곡기법 중 가장 눈에 띄는 특성이라고 볼 수 있다. 그는 많은 방면에서 쇼팽의 영향을 받았지만 쇼팽과는 다르게 음악 외적인 부분인 문학이나 미술작품 등에서 영감을 받아 그만의 독특한 작곡기법 (lyricism, melodic style, tempo rubato) 들을 구축하여 자신만의 Character Piece 들을 작곡하였다. 시적이고 회화적인 상상력이 반영된 “*Harmonies Poétiques et Religieuses*”와 “*Annees de Pelerinage*”는 리스트의 가장 대표적인 Character Piece 들이다.

또한 그는 거의 모든 건반을 이용해 넓은 도약(wide leap)과 분산화음(arpeggio)을 사용했는데, 이러한 특징은 그의 Character Piece 인 Ballade No. 2에 잘 나타나고 있다. 리스트는 크게 세 시기로 나뉘어지는 그의 생애 중 마지막 시기에 Character Piece의 작곡에 전념하였고, 묘사적이거나 특징적인 표제를 사용해 Character Piece를 다양화시켰다. 리스트의 Character Piece중 가장 큰 규모로 손꼽히는 *Annees de Pelerinage* (Years of Pilgrimage)는 3권으로 나뉘어지는데, 리스트의 스위스 방문당시 그곳의 자연에 영감을 받아 1권의 곡들이 작곡되었다. 1권에 있는 9개의 각각의 곡들의 표제는 자연과 연관되어 지어졌다. 예를 들어 1권의 4번 “*Au bord d'une source*”(On the Edge of a Spring)는 흐르는 물을 묘사하였다. 2권에는 일곱 개의 Character Piece 가 포함되어 있는데 1권의 곡들 보다는 더 높은 수준을 나타내고 있으며 대부분의 곡들에서 더욱 견고한 구조와 확장된 음악적 관념을 보여주고 있다. 리스트는 이곡들을 라파엘(Raphael), 미켈란젤로(Michelangelo), 살바토르 로사(Salvator Rosa), 단테(Dante), 페트라르카(Petrarch)등 이태리 거장의 예술작품으로부터 영감을 받아 작곡하였다. 예를 들어 2권의 첫 번째 곡인 Sposalizio(Wedding)는 Milan Brera Gallery에 있는 Raphael의 작품에 영감을 받아 작곡되어졌다. Sposalizio가 내포하고 있는 의미(Wedding)와 같이 2권에 있는 Character Piece들의 표제는 공통적으로 사랑과 죽음이라는 두 개의 주제로 분류되어진다. 리스트는 1867년에서 1877년 사이 로마(Rome), 부다페스트(Budapest) 그리고 바이마르(Weimar)를 여행하는 동안 3권에 있는 7개의 Character Piece 들을 작곡하였고 이 곡들은 Liszt가 죽은 후에 출판되어졌다. (Todd, 2004)

1) Liszt Funerailles

Liszt Funerailles는 *Harmonies Poétiques et Religieuses* (Poetic and Religious Harmonies)의 열 개의 곡들 중 일곱 번째 곡으로 프랑스 시인 라마르틴(Lamartine)의 영감을 받아 작곡되었다. 표제에서 알 수 있듯 곡 전체에 걸쳐 애도와 슬픔을 표현하고 있다. 또한 군대 행진곡풍의 중간부는 Chopin Polonaise in A-flat major Op. 53의 영감을 받아 작곡되었다. (Todd, 2004)

2) Liszt Ballade No.2 in B minor

리스트 발라드 2번은 표제와 음악적 이념의 측면에서 쇼팽의 영향을 받았지만, 곡의 구조적 측면에서는 리스트 작곡기법의 독창적인 면모를 나타내고 있다. 그중 하나가 바로 제시부의 B minor가 B-flat minor로 반음 아래로 조옮김 되며 똑같이 반복되는 테크닉이다. 또한 주요주제, 제2주제로 가기위한 브리지, 그리고 제2주제로 표현되는 세 유형의 유기적 결합이 리스트 Ballade의 매우 중요한 특징이라고 볼 수 있다. 이러한 면에서 볼 때 리스트 발라드는 쇼팽의 발라드와는 눈에 띄게 다른 독창성을 지니고 있다. (Todd, 2004)

3. 브람스(J. Brahms 1833-1897) Character Piece의 특징

브람스는 낭만시대의 자유로운 표현방식과 고전시대의 전통을 가장 훌륭하게 접목시킨 작곡가로 손꼽히고 있다. 그는 쇼팽이 했던 것과 같이 그의 작품들에 표제를 붙이지 않았다. 브람스의 소규모 Character Piece 들의 제목은 종종 ballade, rhapsody 그리고 Scherzo들로 불려졌다. 고도의 예술적 기교와 눈에 띄는 테크닉의 화려함을 피하며 가장 기초적이고 변하지 않는 음악적 형식을 추구하였던 브람스의 보수적 성향 때문에 그는 낭만시대의 또 다른 작곡가인 리스트와 대표적인 라이벌로 간주되어졌다. 그의 Character Piece 들의 형식은 대부분 간결한 ternary (ABA) 이고, 작곡 스타일은 서정적이며, 자기성찰적인 특징이 있다. 특히 브람스가 후기에 작곡한 Scherzo Op.4, Ballades of Op.10 그리고 Rhapsodies of Op.79들은 매우 간결하고 집중적인 성향을 나타낸다.

브람스는 거의 대부분의 그의 피아노 음악에 보수적 작곡방식을 채택하였다. 브람스의 Character Piece는 전통적 소나타 형식의 제시부, 발전부, 재현부의 큰 구조가 아닌 소규모의 구조를 나타낸다. 전통적인 방식을 급진적으로 변화시키며 새로운 낭만적 작곡기법에 치중해서 Character Piece를 작곡했던 리스트와는 다르게 브람스는 19세기 뿐 아니라 18세기의 전통적 작곡기법을 고수하며 그의 작곡 스타일을 바꾸지 않았다. 이러한 완전히 다른 작곡기법을 나타내었던 브람스와 리스트는 낭만시대에 가장 선두적인 작곡가의 위치에 있었다. (Todd, 2004)

1) Brahms Ballade Op.10

4개의 곡으로 구성되어진 Brahms Ballade는 쇼팽의 화려하고 큰 규모의 Ballade와는 다

른 소규모이지만, 고대의 서사시나 비극적인 시에서 영감을 받았다는 것이 Chopin Ballade와의 공통적 요소라 할 수 있다. 그의 Ballade Op.10 은 스코틀랜드 시 <Edward>에 영감을 얻어 작곡되었고 이 곡에서 브람스는 ternary structure를 사용하였다. (Todd, 2004)

2) Brahms Scherzo Op.4

장르, 주제의 양식, 프레이즈의 구조적 측면에서 볼 때 브람스 Scherzo Op.4는 쇼팽 scherzo No.2 in B-flat minor의 영향을 많이 받았으며, 브람스가 작곡한 가장 큰 규모의 Character Piece 로 간주되어 진다. 강한 리듬적이고 모티브적인 에너지가 이 곡을 더욱 힘 있게 만들어주고 있으며, 이 곡은 전체적 구조에서 볼 때 Scherzo와 2개의 독립적인 trio로 이루어져 있지만, 브람스는 주제의 상호적 연관성을 사용해 음악이 쉬지 않고 계속 이어지도록 하는데 초점을 두었다. 또한 이곡은 브람스가 사용했던 지속적인 주제의 발전, 확장과 더불어 그만의 보수적이고 고전적인 작곡 스타일을 잘 나타내고 있다. (Todd, 2004)

3) Brahms Rhapsodies

브람스의 Scherzo Op.4 와는 다르게 브람스는 Rhapsody를 독립된 하나의 악장으로 된 곡으로 작곡하였다. Rhapsody라는 타이틀에서 느껴지는 자유로움과는 다르게 브람스의 2개의 Rhapsody모두 분명한 구조적 특성을 갖고 있다. 특히 G-minor Rhapsody는 소나타 형식에서 완전히 발전된 구조로 작곡되었다. (Todd, 2004)

III. 결론

위에서 살펴본 바와 같이 쇼팽, 리스트, 브람스는 낭만파 시대 피아노 음악(특히 Character Piece)을 작곡함에 있어 두드러진 업적을 남겼을 뿐만 아니라 그들의 뒤를 잇는 후대 작곡가들의 작품 활동에 중요한 영향을 주었다.

이 세 작곡가들은 서로의 작곡 특성을 자신의 Character Piece에 접목시키면서도 다른 작곡가에게 없는 자신만의 개성을 곡을 통해 표출시켰다.

예를 들어 쇼팽, 리스트, 브람스는 모두 Ballade라는 표제로 곡을 작곡하였지만 쇼팽은 그의 4개의 Ballade에서 주제를 약간씩 변형시키면서 반복적으로 등장시켰고 이러한 특징

은 슈베르트의 Wanderer Fantasia에 영향을 주었다. 리스트는 그의 Ballade를 작곡함에 있어서 쇼팽의 영향을 받았지만, Ballade No.2의 경우 제1주제, 제2주제로 가기위한 브리지, 제2주제의 세 유형을 명확하게 나타냈고 제시부의 선율이 반음 아래에서 똑같은 형태로 다시 반복되는 리스트만의 독창성을 보여주었다. 또한 이 곡에서는 리스트만의 연주기법인 밀집화음, 옥타브의 빠른 진행, 조성과 음역의 급격한 변화 등을 볼 수 있다. 보수주의적 낭만파 작곡가로 평가되는 브람스는 그의 대부분의 Character Piece들을 간결한 ternary(ABA)형식으로 작곡하였으며 그의 4개의 Ballade또한 쇼팽의 화려한 Ballade와는 다른 소규모로서 ternary structure를 사용하였다.

이와 같이 쇼팽, 리스트, 브람스는 Character Piece들을 작곡함에 있어서 각자의 독특한 개성을 표현함과 동시에 서로가 긴밀한 영향을 주고받으며 자신의 음악세계를 구축해 나갔다.

참고문헌

- Gillespie, J. (1972). *Five Centuries of Keyboard Music*. NY: Dover Publications, Inc.
Rosen, C. (1995). *The Romantic Generation*. Cambridge, MA; Harvard University Press.
Todd, R.L. (2004). *Nineteenth-Century Piano Music*. NY and London: Routledge.

쇼팽 마주르카의 모태를 찾아서: 16세기 마주르카의 기원, 특징에 관하여

I. 서론

1. 연구의 필요성 및 연구의 목적

다양성이라고 하는 19세기 음악의 큰 화두 안에서 민족주의 음악사조는 그 다양성을 나타내주는 큰 흐름이었다고 할 수 있다. 작곡가들은 자신들의 국가의 민속음악이나 민속문화를 음악에 차용하거나 응용하여 그들만의 모국의 색깔을 내기 시작했다. 쇼팽은 그러한 민족주의 음악가들 중의 한 사람이다 라고 해도 과언이 아니다. 20세 이후 고국을 떠나 다시는 돌아오지 못하는 타향살이 중에 그는 고향에 대한 그리움을, 유년기에 항상 듣고 보았던 마주르카 춤과 민속음악을 그의 피아노작품인 마주르카에 담아 예술적으로 승화시키며 향수를 달렸다. 그럼에도 불구하고, 쇼팽의 마주르카와 폴란드 민속 마주르카와의 세부적인 음악적 연결고리 및 영향에 대한 자료가 지극히 적다. 따라서 본 연구를 통해 쇼팽과 민속 마주르카와의 인연, 그리고 16세기로부터 거슬러 올라가는 폴란드 민속 마주르카의 타입과 특징을 살펴봄으로, 쇼팽의 마주르카에 대한 좀 더 깊은 음악적인 이해를 제공하는 것을 목적으로 한다.

II. 문헌연구

1. 낭만주의(Romanticism)와 민족주의(Nationalism)

19세기 음악의 현저하게 두드러진 관념은 바로 개개인의 개성(Individuality)의 표현이다. 국가적인 경계선을 뛰어넘는 범세계주의(Cosmopolitanism)를 지향하던 고전시대와 비교해서, 낭만시대는 작곡가 개인의 개성적인 목소리와 정신을 담는 데에 더 중요한 가치를 두었다. 이러한 맥락에서 민족주의의 발현은 그들 각각의 특징적인 음악적 소리를 담는 데에 큰 길을 열어주게 된 것이다. 민족음악에는 실재하는 민속음악도 담기게 되고, 또는 민속음악을 연상케 하는 새롭게 작곡된 멜로디나 리듬도 포함을 하게 된다. 때때로 각 나라의 전통문화(National Folklore)나 신화, 구전 이야기 등의 비음악적인 요소들 까지도 민족음악의 범주 내에서 쓰이게 되었다. 이러한 다채로운 면을 지닌 민족주의적인 사조의 영향은 음악과 예술 전반을 아우르며 빠르게 성장하였으며 유럽 전역으로 퍼져나갔다. 다양성과 극단의 대조의 시기라고 불릴 수 있는 19세기는 작곡가들로 하여금 그들 개개의 국가적인 유산을 표현하는데 동기유발을 시켜주었고, 각 나라의 ‘평민의 민속음악(The folk music of the common people)’이 민족주의의 정체성을 찾는 데에 일조를 하였다.

2. 전통 마주르카와 쇼팽과의 인연

프레데릭 쇼팽(F. Chopin, 1810~1849)은 최초의 민족주의 작곡가들 중의 하나이다. 저명한 프랑스 음악평론가 카밀 벨라쥬(Camille Bellaigue)는 “쇼팽의 가슴속엔 그의 조국의 심장이 뛰고있다. 나는 그보다 더 애국주의적인 음악가를 본 적이 없다. 그는 폴란드인 그 자체이다”라고 평했다(Mizwa, 1983, p. 15). 그의 커리어는 폴로네이즈로 시작하여(Polonaise in G minor, 1817) 마주르카로 끝맺었다고(Mazurka Op. 68, no. 4 in F minor, 1849)해도 과언이 아니다. 바르샤바 근교에서 태어난 쇼팽은 7세경에 피아노를 배우기 시작하여 곧 부호들의 파티에서 리싸이틀을 열만큼 뛰어났다. 20세가 되어 조국을 떠나 파리로 이주하기 전까지 그는 조국 폴란드에서 음악을 배우며 전통음악을 가깝게 접할 수 있었다. 그의 어린시절은 그가 폴란드어를 듣고 말하는 것만큼이나 자연스럽게 폴란드 농민들과 농촌 사람들의 전통음악을 항상 접할 수 있었다고 한다. 특히, 여름을 이용해서 그는 식구들과 지방에서 시간을 보내곤 했는데 농부들의 음악과 그들의 쿠야위악(Kujawiak)

댄스를 자주 듣고 볼 수 있었다고 전해진다. 20세 이후 죽기 전까지 다시는 조국 폴란드로 돌아올 수 없었던 쇼팽의 가슴속에는 항상 고향과 모국에 대한 향수가 있었다고 한다. 그러한 향수에 젖은 작곡가의 마음은 고스란히 폴란드 춤곡인 마주르카에 담겼다(Siepmann, 1995, p. 229). 다음 장에 소개되는 정통 마주르카의 형식과 음악적 요소들을 고찰한다면, 후에 쇼팽의 마주르카를 접할 시 마주르카만의 고유한 음색과 리듬감 등 더욱 깊은 음악적 통찰이 가능해질 것이다.

3. 민속음악 마주르카

1) 마주르카의 정의 및 일반적인 특징

일반적으로, 마주르카는 ‘액센트가 약박에 떨어지는 3박자 계통의 폴란드 전통민속댄스/민속댄스음악’이라고 정의 내려진다. 16세기로 거슬러 올라가, 바르샤바에 가까운 폴란드 북동부 지역의 마조비아(Mazovia)라는 곳에서 비롯된 마주르카는 네 쌍 혹은 여덟 쌍의 커플이 원을 그리며 생동감있게 추는 폴란드 민속춤을 말하며 동시에 그러한 댄스를 추기 위해 작곡된 음악을 일컫는 말이기도 하다. 부점 리듬을 가진 3/4박, 또는 3/8박의 마주르카는 프레이즈의 시작이나 끝이 약박에 놓이는 경우가 잦고 대체로 약박들에 액센트가 주어지는 특징이 있다. 다같이 둥글게 도는 움직임과 함께 발구르기와 발뒤꿈치를 클릭하는 (clicking) 모션이 특징인 마주르카는, 댄스동작과 음악 두 가지 면 모두에서 즉흥성을 요구한다. 때로는 노래로도 불리우고, 가락에 맞는 노래와 춤이 동시에 펼쳐지기도 한다. 마주르카는 폴란드 궁중에도 유명해지면서, 1830년대에 이르러서는 러시아와 독일, 프랑스와 영국에까지도 널리 퍼지게 되었다(Randel, 1995, p. 477).

2) 마주르카의 타입과 음악적인 특징

마주르카는 오베렉(Oberek), 마주르카(Mazurka), 쿠야위악(Kujawiak)이라는 세 개의 타입으로 분류가 된다. 각 세 마주르카는 템포와 음악적인 분위기(mood)등에 있어서 서로 매우 다르다. 오베렉은 제일 빠른 템포의 곡으로서, 생기 있으며 매우 격렬하게 빙글빙글 도는 댄스를 바탕으로 한다. 마주르카는 오베렉에 비해 느린 편이고, 분위기는 다소 맹렬하며 호전적인 씩씩한 캐릭터를 띤다. 쿠야위악은 가장 느린 댄스곡이며 긴 프레이즈의 센티멘탈하며 구슬프며 약간 우울한 감의 멜로디를 가진 것이 특징이다(Arkin, 1988, pp.

67-77).

이제 각 춤의 기본적인 다른 특징들을 제외한, 세 타입의 마주르카가 공통적으로 가진 공통의 음악적 요소들을 살펴보자.

마주르카에는 ♩ ♪ / ♪ / ♪ (short-short/long/long)패턴, 셋잇단음표, 부정 리듬 등의 일정한 리듬패턴들이 공통적으로 자주 사용되고 있다. 또한 작은 모티브들이나 음악의 부분들 (sections)이 반복과 즉흥음악적인 성격도 공통특징이며 리디안 선법(Lydian mode)이나 헝가리안 선법(Hungarian mode, 혹은 Gypsy-scale이라고도 불림) 등이 자주 쓰이는 조성적 특징 또한 눈에 띈다. 이들 춤들은 액센트가 없는 셋째박에 5도음정으로 끝나는 경향 또한 있다. 전체적인 음악적 구성은 흔히 반복되는 6마디 혹은 8마디의 멜로디가 두 개 또는 네 개의 섹션을 이루며 만들어진다.

폴란드 전통 민속 앙상블의 구성을 보면 다음과 같이 크게 세 파트로 구성된다.

- 1) 선율악기 - 바이올린 혹은 후자르카(fujarka)라고 하는 높은 음을 가진 목동의 파이프가 연주
- 2) 1-2대의 저음부(drone)담당 악기 - 바이올린의 낮은 선(lower open string)이 연주하거나 두디(dudy) 혹은 가즈디(gajdy)라고 불리우는 폴란드 전통 백파이프가 연주
- 3) 리듬악기 - 베이스(bass)나 바셋트라(basetla), 바시(basy)가 끊임없이 연주하며 리듬감을 제공한다.

전통적으로 으뜸음, 혹은 으뜸음과 딸림음을 연주하는 드론베이스와 백파이프 등의 악기가 반주부를 담당하게 되는 것이다(Randel, 1995).

우리가 또 한 가지 매우 주목해야할 중요한 음악적 감성 가진 섬세한 특징이 있는데 그것은 바로 폴란드인들이 자알(Zal)이라고 부르는 것이다. 자알은 아픔, 슬픔, 비밀스런 내면의 원한, 저항, 향수, 절망 등의 오묘한 복합체적인 ‘폴란드적 심성’이라고 할 수 있다. 우리나라 음악을 논할 때 우리민족만이 느낄 수 있는 ‘한’이 있듯이, 이는 폴란드인들의 내면에 깊이 자리잡은 그들만의 정서라고 이해 할 수 있겠다. 타 국가들에 의해 오랜 억압을 받아온 폴란드인들에게 형성된 고유의 정신인 것이다. 리스트는 이런 자알의 색깔(the Zal colors)들이 쇼팽의 음악들에 열렬히 반영되어있다고 평했다(Stephen, 2005, www.grovemusic.com). 자알의 다소 어두운 면의 음색과 분위기가 특히 그의 마주르카에 많이 들려지곤 한다. 자알은 폴란드인을 대표하는 집단적인 슬픔이자 그들 종족의 억눌린 분노와 노여움을 대표한다고 볼 수 있으며, 이러한 자알을 품고 있는 전통 마주르카에 대한 바른 이해와 감상은

쇼팽의 민족주의 음악을 대표하는 마주르카를 해석하고 표현하며 이해하는데 큰 주춧돌이 되겠다.

〈표 1〉 세 개의 타입으로 나누어 본 쇼팽의 마주르카

Oberek (13)	Mazurka (14)	Kujawiak (22)
Op. 6 no. 2, no. 3	Op. 6 no. 1, no. 4	Op. 7 no. 2
Op. 7 no. 1, no. 4, no. 5	Op. 7 no. 3	Op. 17 no. 2, no. 3, no. 4
Op. 24 no. 2	Op. 17 no. 1	Op. 24 no. 1, no. 3, no. 4
Op. 30 no. 3	Op. 30 no. 1, no. 2	Op. 30 no. 4
Op. 33 no. 2	Op. 41 no. 1	Op. 33 no. 1, no. 3, no. 4
Op. 41 no. 3, no. 4	Op. 50 no. 1, no. 3	Op. 41 no. 2
Op. 56 no. 2	Op. 56 no. 1	Op. 50 no. 2
Op. 59 no. 3	Op. 59 no. 2	Op. 56 no. 3
Op. 63 no. 1	Op. 67 no. 1	Op. 59 no. 1
	Op. 68 no. 1, no. 3	Op. 63 no. 2, no. 3
		Op. 67 no. 2, no. 3, no. 4
		Op. 68 no. 2, no. 4

III. 결론

쇼팽의 마주르카가 연주장의 레파토리로, 혹은 교육현장의 주요 과제곡으로 연주되고 학습되어지고 있는 것에 비해, 그 장르에 대한 구체적이고도 음악적인 이해를 제공하는 자료를 찾아보기는 그리 쉽지 않다. 이에 본 연구에서는 쇼팽과 폴란드 전통 마주르카의 깊은 인연을 시작으로 마주르카의 특징에 대해서 포괄적으로 알아보았다. 이를 바탕으로 피아니스트들과 교육자, 그리고 학습자들이 진정한 마주르카의 아름다움을 즐기며 표현할 수 있게 되길 바란다.

참고문헌

- Arkin, L. C. (1988). "Continuity in National Dance Technique in Early Nineteenth-Century and Early Twentieth-Century Dance." *Proceedings of the Society of Dance History Scholars*, no.21.
- Chopin, F. (1943). *Complete Works for the Piano: Book II; Mazurkas*. NY: G. Schirmer.
- Downes, S. (2005). *Mazurka*. Retrieved March 9, 2005, from www.grovemusic.com.
- Randel, D. ed. (1995). *The New Harvard Dictionary of Music*(1995). Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Samson, J. ed. (1988). *Chopin Studies*. NY: Cambridge University Press.
- Siepmann, J. (1995). *Chopin: The Reluctant Romantic*. U.K.: Victor Gollancz.

19세기 피아노 음악, 어떻게 효과적으로 가르쳐야 하나: 리스트 B minor 소나타 연구

I. 리스트 시대의 사회적 배경

프란츠 리스트(Franz Liszt, 1811-1886)가 태어날 당시 유럽의 음악사회는 거센 낭만주의 물결이 일고 있었다. 산업혁명의 영향으로 인한 신분계층의 변화로 인해 부유한 서민들의 음악에 대한 관심이 높아지고 이전세대에는 사회활동이 억눌려 있던 여자들의 악기에 대한 관심 또한 높아지게 되어, 듣는 음악뿐만 아니라 그들이 직접 연주하는 기회도 많아지게 되었다. 또한 악보 인쇄술의 발달로 아마추어들도 악보를 통해 음악을 쉽게 접할 수 있었고, 피아노 악기의 발전으로 인해 보다 확대되고 다채로운 음향의 음악을 작곡가들이 표현할 수 있었다. 따라서 아마추어들도 쉽게 연주할 수 있는, 기존의 형식에서 벗어난 좀 더 쉽고 재밌게 즐길 수 있는 성격소품(Character Piece)이 나타나게 되고, 한편으론 듣기에 화려한, 더욱더 기교적이고 거대한 작품들이 사랑받게 되었다.

II. 작곡가 리스트

멘델스존(F. B. Mendelssohn, 1809-1847), 쇼팽(F. Chopin, 1810-1849), 슈만(Robert Schumann, 1810-1856)등과 같은 시대를 살아간 리스트는 헝가리 출신으로, 19세기의 대표적인 피아니스트 및 작곡가이다. 그와 함께 활동했던 작곡가들이 자신들만의 새로운 낭만 스타일을 구축했듯, 리스트 또한 그 당시 문학, 미술, 철학과 연관된, 표제가 붙은 자신만의 음악적

스타일을 완성해갔다. 그는 20세 때 이탈리아의 초인적인 바이올리니스트 파가니니(N. Paganini, 1782-1840)의 신기를 보고 마치 신의 계시를 얻은 듯한 쇼크를 받고 파가니니가 바이올린으로 달성한 가능성을 피아노라는 악기로 정복하리란 야심을 가졌다. 작곡가로서 신 낭만파에 속하고 교향시를 창시하여 음악에 문학적 요소를 도입하고 자유스러운 화성을 사용하여 그 당시 음악계에 큰 영향을 주었다. 또한 피아노 음악에 있어서, 피아니즘과 메커니즘을 극한점까지 파헤치고 확대시켜 근대 피아노 연주 예술의 광대한 길을 터놓았다는 점에서 쇼팽과 함께 낭만시대의 거장으로 칭송받고 있다.

III. 리스트의 피아노 소나타 (Piano Sonata in B minor, S. 178)

1852-53년에 작곡되고 1857년에 초연된 이 소나타는, 리스트가 콘서트활동을 마감하고 바이마르(Weimar)에서 음악감독 및 지휘자로서 새로운 음악 활동을 시작한지 5년 정도 되는 무렵 작곡되었다. 이시기에 작곡된 그의 작품은 <단테 교향곡>, <파우스트 교향곡>을 비롯한 12개의 교향시와 2개의 피아노 협주곡, <초절기교 연습곡>등이 있다. 이 소나타는 슈만의 <판타지, Op. 17>를 15년 전 헌정 받은 답례로 슈만에게 헌정되었다. 리스트의 단 한편의 소나타 작품인 이 소나타는 30여분의 집중력과 고난이도의 피아노 기교를 요구하는데다가 리스트의 새로운 음악 철학을 담아야 하는 작품이다. 고전주의 대표적 음악양식인 소나타 양식을 혁신적인 낭만주의자인 리스트가 다루었다는 것만 가지고도 그 당시 초연 때부터 그 평가를 놓고 가장 물의가 많았던 작품이다.

리스트는 이 곡을 통해 숙명의 힘에 저항하는 높은 포부를 지닌 어떤 인간의 투쟁을 그리려고 했으며, 운명을 극복하려다가 마지막에는 필연적으로 무력해져 가는 한 인간을 나타낸 것이라고도 한다. 따라서 처음부터 끝까지 인간내면의 선과 악 같은, 어떤 상반되는 두 가지가 끊임없이 대립되어 싸우고 있다는 느낌을 주는데, 사실은 다이내믹과 화성에 변화를 준 상반된 양면을 가진, 아주 지극히 인간적인 모습의, 같은 모티브이다.

소나타 형식에 의한 제시-전개-재현이라는 소나타의 3부 구성 원리(Sonata-Allegro Form)를 사용하면서 그 전개 부분에서는 완만한 부분을 삽입하여 그것을 마치 느린 악장처럼 다루고 있으며, 또 변주곡 및 푸가적 요소들을 포함한다. 확실히 형식상으로는 전통적인 소나타 형식을 많이 벗어난 환상곡 또는 교향시 에 가까운 작품이라 할 수 있다.

IV. 각 악장별 연주 방법 및 특징

이 곡은 가장 중요한 주제적 요소인 5개의 모티브(Motive)에 의해 곡 전 에서 리듬 (Rhythm)뿐 아니라 화성, 텍스처, 프레이징, 음정, 성격(Harmony, Texture, Phrasing, Interval, Character)에 이르는 다양한 형태로 변형, 발전, 확대된 형태로 각각 1 (Motive a), 8 (Motive b), 14 (Motive c), 105 (Motive d), 331 (Motive e) 마디에서 나타난다.

〈악보 1〉 리스트 B minor 소나타의 5개의 모티브

The image displays five musical motives from Liszt's B minor Sonata, each with its own tempo and dynamic markings:

- Motive a (mm. 1-3):** Marked *Lento assai* and *p sotto voce*. It features a slow, melodic line in the right hand and a simple accompaniment in the left hand.
- Motive b (mm. 8-13):** Marked *Allegro energico*. It is a more rhythmic and energetic passage with a complex texture.
- Motive c (mm. 14-15):** Marked *f marcato*. It consists of a short, sharp rhythmic figure.
- Motive d (mm. 105-106):** Marked *Grandioso* and *ff*. It is a powerful, chordal passage with a grand, majestic character.
- Motive e (mm. 330-332):** Marked *Andante sostenuto* and *una corda ppp*. It is a slow, sustained passage played on a single string, characterized by its extreme softness.

소나타 형식의 단악장과 악장간의 결합이 있는 다악장 구조의 소나타의 결합이라는 독창적인 형태의 이 곡은 4악장 소나타 형식을 표방하고 있는데, 같은 순서로 거의 비슷하게 표현되는 주제적 요소가 나타나는 첫 번째와 마지막 악장, 331 마디(Motive e)에서 시작되는 느린 악장, 그리고 450 마디에서 시작되는 푸가(Fugue)가 삽입된 스케르초(Scherzo) 악장이 그것이다.

이러한 구조는 슈베르트의 <방랑자 판타지(Wanderer Fantasy, Op. 15)>에서 그 아이디어를 빌려왔다고 한다. 슈베르트의 주제들은 환상곡의 4개 악장을 통해 다양한 형태로 등장하는데, 이들 악장은 휴지부 없는 대칭적인 조성관계로 작곡되었다. 이러한 점에 감동된 리스트는 바이마르에서 작곡된 여러 작품들에서 이 스타일을 고수하고 있으며 그 대표적인 곡이 <피아노 협주곡(Piano Concerto) No. 1>이다. 이러한 리스트의 원리는 후대에 영향을 미치게 되는데, 특히 쇤베르크(A. Schoenberg, 1874-1951)의 12음 기법(Twelve Tone)은 바로 리스트의 주제 변형 수법(Thematic Transformation)을 완전히 다른 음악어법 안에서 사용하는 것이며, 20세기의 많은 작곡가들이 자신들의 새로운 표현방식으로 리스트의 기법을 따랐다.

1. 1 악장 (Lento assai-Allegro energico)

느린 서주부분인 렌토 아사이(Lento assai)는 느린 사단조로 주제적 유니슨(Unison)의 순차적 하행음계인 집시음계로 시작된다. 이런 주제적 모티브 a(Motive a)는 곡의 시작뿐 아니라 발전부가 끝나고 재현부가 시작되기 전에 다시 나오며, 이 곡의 끝부분에 나오며 곡 전반에 걸쳐 중요한 역할을 하고 있다.

이 서주 부분은 좀 더 단단하고 차분한 음색으로 프레이징을 살리며, 대서사시를 시작하는 부분인 만큼 무언가 새로운 것을 기대하게 하는 듯한 긴장감을 연출하는 것이 효과적이다.

그레고리안 성가의 색채를 가지고 있는 ‘Grandioso’ 부분에서는 작곡가가 의도한 두터운 텍스처의 깊이 있고 풍부한 화성들의 장중함이 표현되도록 한다. 낮은 음역의 왼손 베이스와 함께 멜로디 라인의 깊이감과 진중함뿐만 아니라 더불어 낭만시대의 서정성도 잘 표현이 되어야 한다.

〈악보 2〉 그레고리안 성가 색채의 Grandioso 부분

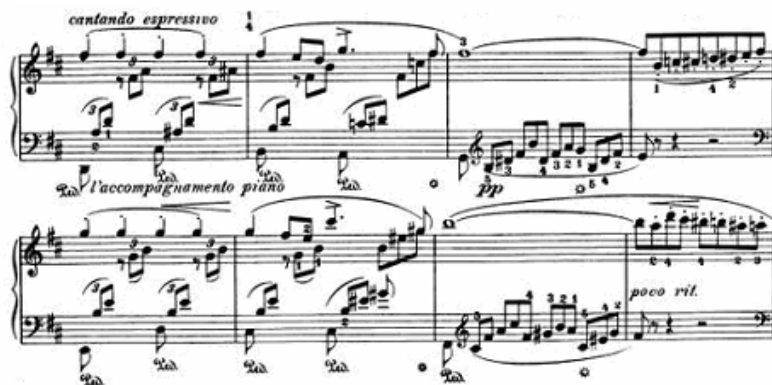
mm. 105-113



리스트는 이 하나의 곡에 자신이 표현할 수 있는 모든 화성감과 강렬한 기교적 요소를 집약시켜 그야말로 하나의 길고 화려한 서사시 한편을 완성시켰다. 더불어 이곡의 주제부에 들어간 서정적인 멜로디 (제 2주제)는 더욱더 이 긴 서사시 한편을 화려할 뿐만 아니라 감미롭게 만들어준다. 제2주제는 제1주제의 긴박하고 휘몰아치는 듯한 분위기의 이면, 걱정을 감싸 안아 주는 아름다움을 가득 품고 있어야 한다. 오른손의 멜로디는 최대한 영롱하면서 밀도 있게 표현하고 나머지 성부는 드러나지 않는 듯하면서도 멜로디를 따뜻하게 받쳐 주며 연주해야 한다.

〈악보 3〉 제 2주제

mm. 153-160



이 작품은 굉장히 활기 있고 에너지가 넘치는 부분과 애절하고 사랑스런 선율이 공존하는 곡이다. 리스트의 대곡답게 양손의 연속 옥타브로 표현해야하는 부분에서는 양손의 힘 조절 또한 매우 중요한데 그루핑(Grouping) 된 각 프레이즈의 첫 음에서 기댄 힘으로 유기적으로 연결시켜 그 그룹의 마지막 음까지 손목의 힘을 풀어 팔이 경직되지 않도록 한다.

2. 2 악장 (Andante Sostenuto)

이 악장은 나단조(b minor)의 딸림음 관계조인 올림바장조(F# major)로 앞부분의 Allegre energico 와는 대조적인 Andante sostenuto 로 시작되고 있다. 또한 앞에서 나온 주제적 소재를 발전시켜 사용하지 않고 새로운 주제적 요소, 모티브 e(Motive e)를 사용하였다는 점에서 소나타 형식의 느린 악장의 역할을 하고 있다고 볼 수 있다.

이 모티브 e(Motive e)는 앞부분과 달리 아무런 변형이나 발전이 아닌, 단지 화성적인 선율 형태로 사용된다. 이 서정적이고 느린 악장은 안도감과 평온함을 주는 동시에 열정적이면서도 어딘가 애상에 젖은 느낌으로 연주 되어야 하며 멜로디와 화성을 충분히 느껴 주면서 긴 호흡으로 끌고 가는 것이 중요하다.

3. 3 악장 (Allegre energico)

푸가가 삽입된 재현부(Recapitulation) 부분으로 3악장이라고 해석되는 부분이다. 460 마디에서부터 시작되는 푸가는 스타카토(staccato)와 레가토(legato)에 명확한 구분과 함께 주 선율과 모방선율의 차이를 뚜렷이 구별하여 연주하도록 하는 것이 중요하다. 또한 스타카토 와 레가토 의 음색차이와 조화가 잘 어우러져야 한다.

〈악보 4〉 푸가 부분

mm. 460-474

Allegro energico

4악장으로 연결되기 직전에 나오는 클라이맥스 부분인 프레스토, 프레스티시모 (Presto, Prestissimo) 부분은 테크닉적으로도 어렵기 때문에 연주자들은 자꾸 빨라지고 손목과 어깨에 힘이 들어가는 경우가 종종 있다. 이 부분 또한 손목의 힘을 풀며 짧은 스타카토로 연주하며 소리의 색깔을 살리면서 팔이 경직되지 않도록 하고, 귀로 선율을 따라가며 왼손과 오른손에 번갈아 나오는 반주 파트는 화성 변화에 유의하며 리듬감을 살리며 연주하는 것을 권한다. 먼저 스타카토로 치기 전에 레가토로 연습을 하면서 화성의 변화들을 들어보도록 한다.

4. 4 악장 (Andante sostenuto-Lento assai)

올림바장조(F# major)의 모티브 e(Motive e)로 시작하는 이 부분은 인생의 여정을 마치고 돌아보는 듯, 보다 차분하면서 깊은 음색으로 연주할 것을 권한다. 그 웅장하고 화려했던 서사시는 서주부분의 Lento assai로 돌아와 5번의 강조된 피아니시모(ppp) 코드와 함께 최저음(B1)의 베이스로 여운을 남기며 끝을 맺는다.

V. 결론

이 작품은 리스트의 낭만시대의 특징을 잘 표현한 매력적인 곡으로 피아니스트들이 가장 연주하고 싶어 하는 레퍼토리중의 하나인 반면, 기술적인 어려움뿐만 아니라 30여분의 긴 시간 동안 긴 호흡으로 연주해야 하는 어려움으로 인해 가장 기피하는 곡 중 하나이기도 하다.

그러나 이 곡을 연주할 때 이러한 구조적인 측면들을 분석하고 뚜렷하게 부각시켜 연주할 수 있다면 아주 매력적이고 아름다운 연주를 할 수 있으리라 믿는다.

참고문헌

김문자, 노영해, 박미경, 이석원, 허영환 공저 (2009). **들으며 배우는 서양 음악사**. 심설당.

Grout, D. J. (2004). **서양 음악사**. 서우석(역). 심설당.

Kirby, F. E. (2003). **피아노 음악사: 20세기 말까지**. 김혜선(역). 도서출판 다리.

두뇌연구를 적용한 피아노교수법

I. 서론

피아노 교사들은 대부분의 학생들이 제각기 다른 성향과 학습능력을 가지고 있으며 일반적인 지도방식이 모든 학생들에게 적용되지 않는다는 것에 동의할 것이다. 성공적인 지도를 위해서 많은 교사들은 이러한 학생 개개인의 특성을 이해하고 이에 따라 가장 효과적인 교습방법을 찾기 위해 끊임없이 노력한다. 지난 반 세기동안 활발하게 진행되어 밝혀진 두뇌에 대한 연구결과는 피아노 교사들이 학생들의 개인차를 인지하고 이에 따라 더욱 효과적인 레슨을 계획하는데 도움을 줄 수 있다.

인간의 두뇌는 오랜 시간동안 많은 과학자들의 관심대상이었다. 본 연구는 신경과학자들과 교육자들이 발견한 두뇌연구에 대해 설명하고, 이를 피아노교육에 접목시켜 피아노 교사들에게 보다 효과적인 지도방안을 제안하고자 한다. 이를 위하여 우선, 두뇌가 새로운 정보를 습득하고 기억하는 과정을 검토하고, 이러한 지식을 바탕으로 피아노 교사가 학생들이 더 효과적으로 레슨내용을 습득하고 장기간 기억할 수 있도록 도와주는 방법들을 제시한다. 다음으로, 좌뇌와 우뇌 우세이론을 소개하고, 이 이론을 통해서 피아노 교사들이 자신과 학생들의 다양한 성격적 특성과 학습 성향을 더 깊게 이해할 수 있음을 설명한다. 마지막으로, 두뇌우세이론을 적용하여 실제 피아노 레슨에서 교사들이 학생들의 개인차를 고려하여 고안된 다양하고 실용적인 지도방안들도 제안한다.

II. 본론

1. 배움과 암기의 과정

인간의 두뇌는 천억 개가 넘는 신경세포를 담고 있는 거대한 조직이며, 인간은 이 신경 세포들 간의 의사소통과 정보전달을 통해 사고하고 행동한다(Connell, 2005, pp. 16-23). 새로운 정보는 교사의 지도나 학생의 반복연습 등, 두뇌에서 여러 단계를 거쳐 단기 기억에서부터 장기 기억으로 저장되게 된다(Armstrong, 2008, pp. 16-25). 교사로서의 중요한 임무 중 하나는 다양한 교수활동을 고안하여 학생들에게 가르친 레슨내용이 장기 기억으로 저장되도록 도와주는 것이다. 이 과정을 도울 수 있는 방법으로 다음의 학습활동을 추천해 본다.

〈표 1〉 레슨 내용이 장기 기억으로 저장되도록 도와주는 학습방법

1	시각, 청각, 촉각, 몸동작 등을 이용한 다양한 지도방법
2	가르치는 내용이 왜 중요한 지에 대한 충분한 설명과 의미부여
3	학생들이 이미 알고 있는 지식에 새로운 레슨내용 접목
4	각 레슨 시 적당한 양의 새로운 지식 지도
5	새로운 레슨내용을 여러 단계로 나누어 지도하기
6	레슨 시 긍정적인 감정상태 조성하기
7	레슨 중간 짧은 휴식 시간을 통해 학생의 두뇌를 쉬게 해 주기
8	레슨 끝 부분에 복습시간 마련하기
9	각 학생에게 개인적으로 의미 있는 과제주기
10	시간 간격을 잘 맞춘 복습과 반복

2. 좌뇌/우뇌 우세이론

1) 개요

두뇌연구를 바탕으로 한 교수법 중에서 좌뇌/우뇌 우세이론은 오랜 시간 동안 많은 관심을 받은 분야이다. 인간의 두뇌는 좌반구와 우반구로 나뉘어 있는데 지난 최근 수십 년간 MRI(Magnetic Resonance Imaging, 자기 공명 영상)이나 CT Scan(Computed Tomography

Scanning, 컴퓨터 단층 촬영) 과 같은 영상 기술을 통해 각 부분의 뇌가 인간이 어떻게 생각하고 배우고 행동하는 지에 영향을 주는가가 밝혀졌다(Edwards, 2000, pp. 28-29). 또한 각 뇌는 각각의 고유한 기능을 가지고 있는데 가장 대표적인 것들로 다음을 들 수 있다.

〈표 2〉 좌뇌와 우뇌의 주요기능

	좌뇌의 주요기능	우뇌의 주요 기능
1	언어	세부사항 보다는 전체그림을 이해하는 능력
2	논리	감정을 읽고 표현하는 역량
3	이성적 사고	다른 사람들과의 관계 형성과 유지
4	수학능력	창조력
5	시간, 순서, 규칙, 세부사항 등의 이해	상상력
6	단계적인 사고	직관력
7	옳고 그름을 판단하고 규칙과 경계를 존중하는 능력	전체론적 사고 (holistic thinking)

좌뇌/우뇌 우세이론에 따르면 대부분의 사람들은 좌뇌나 우뇌 중 한 쪽을 더 주도적으로 사용하고 있고, 좌뇌와 우뇌의 우세 정도에 따라 개개인의 의사소통 방식, 학습 스타일과 능력, 또한 교사의 지도방식도 크게 영향 받을 수 있다. 많은 신경과학자들은 좌뇌가 우세한 사람들이 언어를 이용한 학습과 지도방식에 잘 반응하며 세부적 사항을 꼼꼼히 관찰하는 능력이 뛰어나고 논리적 성향이 강함을 밝혀냈다(Williams, 1986, pp. 6-9). 이에 반해 우뇌가 우세한 사람들은 주로 정보를 시각적으로 다루고 처리하는 경향이 있으며 새로운 지식 학습 시 그림이나 그래프 등이 제시될 때 그 효과가 극대화 된다. 그들은 또한 작곡, 즉흥연주, 소설 쓰기 등 창조적인 활동에 흥미와 재능을 보인다(Edwards, 1979, p. 30). 중뇌(middle-brain) 우세성향의 사람들에게서는 어느 한 쪽 뇌가 일관성 있게 지배적이지 않고, 결정을 내릴 때나 업무처리 등 필요한 상황에 따라 좌뇌나 우뇌 중 한 쪽이 더 치우쳐 사용된다.

2) 좌뇌와 우뇌 우세성향 평가

본 연구에서는 개개인의 좌뇌/우뇌 우세성향을 평가하기 위해 이용되는 많은 테스트를

종합하여 요약하였다. 테스트에서 자주 언급되는 대표적인 항목들은 시각적, 청각적, 또는 촉각적 자극에 대한 반응 정도, 언어능력과 수학능력의 발달정도, 창의성과 직관능력의 발달정도, 혼자 있는 것과 다른 사람들과 함께 있는 것 중의 선호도 등을 물어보는 질문들이다. 발표자는 이를 통하여 피아노 교사가 자신과 학생들의 좌뇌/우뇌 우세정도를 파악할 수 있게 도와주고, 각기 다른 학생들의 학습 스타일에 대한 이해도 돕고자 한다.

3) 좌뇌 우세 피아노 교사 vs. 우뇌 우세 피아노 교사

좌뇌가 우세한 교사들은 말을 주로 사용하는 강의 지도를 선호하고 가르치고 있는 곡을 꼼꼼히 분석하여 학생들의 이해를 도와주기도 한다. 또한 논리적이고도 단계적인 연습방법을 제시해 줄 때도 많다. 이와 대조적으로 우뇌가 우세한 교사들은 상상력이 풍부하며 말만 하지 않고 직접 해 보는 지도방식을 더 자주 사용하며 강의에 의존하기 보다는 그림이나 몸을 이용한 동작들을 이용하여 새로운 레슨내용의 이해를 돕기도 한다. 좌뇌와 우뇌의 중간의 성향을 지닌 교사들은 두 가지 교수법을 교환하며 보다 융통성 있는 지도방식을 보인다(Willis, 2006, pp. 95-98).

3. 실질적 지도 방법

좌뇌나 우뇌의 우세성향이 강한 학생들은 교사의 지도방식이 자신의 두뇌성향과 일치할 때 가장 빨리 반응하고 보다 더 학습과정을 즐긴다. 하지만 학생의 깊은 잠재력을 끌어내기 위해서 심리학자나 교육학자들은 학생의 덜 발달된 두뇌를 사용하고 발달시키는 것이 큰 도움을 줄 수 있다고 믿는다. 피아노 교사는 자신의 두뇌와 지도방식을 확인한 후에 자신의 덜 우세한 쪽의 뇌를 발달하게 만들 수 있는 교수법을 포함시켜 현재 교육방식을 더욱 확장할 수 있다. 교사는 일률적이고 전통적인 레슨방식을 고수하기 보다는 다양하고 창조적인 지도를 통해 학생들의 전체 두뇌 사용과 발달을 촉진함으로써 모든 학생들에게 더욱 풍요로운 교육경험을 주고 학생들이 더욱 효과적으로 레슨 내용을 습득하게 도와줄 수 있다. 본 연구는 이를 위한 구체적인 예로 다음의 레슨방법들을 제안한다.

〈표 3〉 좌뇌가 우세한 학생들과 우뇌가 우세한 학생들을 위한 지도제안

	좌뇌가 우세한 학생들을 위한 지도제안	우뇌가 우세한 학생들을 위한 지도 제안
1	강의하기: 이 학생들은 언어와 청각능력이 발달하여 있으므로, 말을 통한 전통적인 강의방식이 좋은 지도방법 중 하나가 될 수 있다.	말을 주로 사용한 강의설명을 줄이고 시각적 도구를 사용한 지도
2	레슨 중 학생에게 노트 필기 권하기	다른 학생들과 함께 교류하고 배울 수 있는 기회를 자주 마련하기
3	레슨 중 학생에게 연습방법을 명확하게 제시하기	교사위주의 강의방식보다는 학생이 직접 참여하는 활동을 적극 장려하기
4	새로운 것을 가르칠 때는 단계별로 지도하기	좌뇌 활동을 자극할 수 있도록 앞서 언급한 좌뇌 우세학생에게 적용한 지도법을 한 가지 씩 활용하기
5	우뇌 발달을 돕기 위해 그룹지도와 다른 학생들과의 협동연주를 장려	
6	우뇌를 자극할 수 있는 시각화(visualization) 연습, 촉각이나 촉각, 또는 몸동작을 이용한 리듬이나 음악적 표현 연습	
7	비유나 그림을 사용하여 학생들의 상상력 자극하기	

III. 결론

피아노 교사들은 인간의 두뇌와 학습과정의 보다 깊은 이해를 통해 학생들의 음악적 잠재력을 최대한으로 끌어낼 수 있다. 배움과 암기과정에 대한 연구결과는 교사가 가르친 새로운 레슨내용이 어떻게 효과적으로 기억될 수 있는지에 대한 이해를 돕고, 교사는 이를 위한 실질적인 지도방식의 검토를 통해 학생들의 학습과정에 도움을 줄 수 있다.

좌뇌와 우뇌 우세이론은 교사와 학생들의 강점과 약점을 파악하는데 도움을 줄 수 있으며, 이에 따른 개인 맞춤형 교수법을 통해 교사들은 학생들이 지적이면서도 창의성 풍부한 음악인으로 성장하는데 기여할 수 있을 것이다.

참고문헌

- Armstrong, S. (2008). *Teaching Smarter with the Brain in Focus*. New York, NY: Scholastic.
- Caine, G. & Caine, R. (1994). *Making Connections: Teaching and the Human Brain*. Upper Saddle River, NJ: Dale Seymour Publications.
- Calvin, W. (1996). *How Brains Think: Basic Books*. New York, NY: Harper Collins.
- Connell, J. (2005). *Brain-Based Strategies to Reach Every Learner*. New York, NY: Teaching Resources.
- Diamond, M. & Hopson, J. (1998). *Magic Trees of the Mind*. New York, NY: Penguin-Dutton Book.
- Edwards, B. (2000). *Drawing on the Right Side of the Brain*. Los Angeles, CA: J.P. Tarcher Inc.
- Goleman, D. (1995). *Emotional Intelligence: integrative, multidisciplinary approach to the study of the study of brain-behavior*. New York, NY: Bantam Books.
- LeDoux, J. (1996). *The Emotional Brain*. New York, NY: Simon & Schuster.
- Mendler, A. (2000). *Motivating Students Who Don't Care: Successful Techniques for Educators*. Bloomington, IN: Solution Tree.
- Nickelsen, L. (2004). *Memorizing Strategies and Other Brain-Based Activities*. New York, NY: Scholastic.
- Williams, L. (1986). *Teaching for the Two-Sided Mind: A Guide to Right Brain/Left-Brain Education*. New York, NY: Simon & Schuster, Inc.
- Willis, J. (2006). *Research-Based Strategies to Ignite Student Learning*. Alexandria, VA: Association for Supervision and Curriculum Development.

윤이상, 상처입은 용: 'Interludium A'에 나타난 주요음(Hauptton) 기법

I. 왜 윤이상인가?

‘생의 한가운데’로 유명한 독일의 여류작가 루이제 린저(Luise Rinser)는 작곡가 윤이상과의 대담집에서 그를 ‘상처 입은 용’(Der Verwundete Drache)으로 표현하였다. 그는 뿔속까지 한국인이었지만 그토록 돌아오길 원했던 조국에 돌아오지 못한 채 독일 베를린에서 78세에 ‘외로운 망명자’로 생을 마감했다. 1990년대 까지만 해도 한국에서 윤이상은 ‘음악가’보다는 ‘정치사범’으로 더 잘 알려져 있는 인물 이였고, 본 연구자는 그의 이름은 들어 보았지만 음악은 접할 기회가 없었다. 하지만, 독일 유학중 느낀 윤이상의 위상은 가히 놀랄만했다. 거리 포스터에서 베를린 필하모닉이나 유명 연주자들이 윤이상 곡을 연주 하는 것을 심심치 않게 볼 수 있었고, ‘작곡가 윤이상’을 모르는 독일음악대학 교수는 한명도 없었다. 독일 쾰른 국제 콩쿨 본선에 윤이상의 피아노곡이 출제되고, 한국의 악기를 한번 본적도 들은 적도 없는 유럽 학생들이 그의 플루트 곡으로 피리나 대금의 주법을 연주한다. 윤이상에 대한 본격적인 연구와 관심이 한국보다는 유럽이나 북한에서 훨씬 더 활발한 실정이 안타깝게 느껴져 그의 조국, 한국에서 더 많이 연주되고 이해되어지기를 바라는 마음으로 그의 음악어법이 잘 드러나 있는 피아노곡 ‘Interludium A’를 통해 그의 작품 세계에 대한 이해를 돕기로 한다.

II. 생애

작곡가 윤이상은 1917년 경남 덕산면에서 서자로 태어났으며 3년 후 통영(오늘날의 충무)으로 이주하게 된다. 당시 해상교통의 중심지였던 통영은 일찍이 기독교문화를 받아 윤이상은 비교적 서양음악에 일찍 눈 뜰 수 있었고, 서민 문화 또한 발달한 곳으로 통영 오광대, 무당굿, 사물놀이 등을 통해 알게 된 전통 한국음악의 즉흥적, 변주적, 장식적인 요소를 훗날 그의 주요 작곡기법인 ‘주요음(Hauptton) 기법’에 접목시키게 된다. 자신의 작곡수준의 한계를 느낀 윤이상은 현대음악 특히 쇤베르크의 12음 기법을 습득하기 위해 40이 다된 나이에 파리로 다시 유학을 떠나게 된다. 이후 독일 베를린 음악대학으로 전학하면서 보리스 블라허(Boris Blacher)로부터는 작곡을, 쇤베르크의 제자 요세프 루퍼(Joseph Rufer)에게는 12음 기법을 배우게 된다. 1966년 도나우성엔 음악제(Donaueschingen Festival)에서 대편성 관현악곡 ‘예악’이 큰 성공을 거두면서 본격적으로 국제적인 명성을 얻게 된다. 1967년부터 정치적인 수난을 겪기 시작하는데 독일유학생이 주축이 된 한국 민주화 투쟁을 위한 활동과 1963년에 북한을 방문했다는 이유로 중앙정보부에 의해 납치되어 극한 고문 끝에 10년형을 받게 된다. 그는 서울 구치소에서 열악한 환경 속에서도 대규모 오페라 나비의 미망인(Die Witwe des Schmetterlings)을 감옥 바닥에 써나가면서 완성한다. 이 작품에 대해서 윤이상의 미망인 이수자는 이렇게 말했다.

“오페라 ‘나비의 미망인’을 생각하면 참 신기합니다. 작곡가는 그 추운 겨울에 손이 얼어서 호호 하면서, 책상도 없이 심장 나쁜 사람이 엎드려서 한 음 한 음 써 갔답니다. 그런데도 연주를 하면 그런 어두운 구석이 하나도 보이지 않는답니다. 오히려 희극적이죠.”(강이현, 2006년, 9월20일 기사)

카라얀, 슈톡하우젠, 스트라빈스키와 같은 당대 최고의 음악가들의 탄원과 독일정부의 외교적인 압력에 힘입어 1969년에 가까스로 풀려나 독일로 돌아온다. 독일로 돌아온 윤이상은 하노버 음대를 거쳐 모교 베를린 음대에서 교수생활을 하며 1971년에는 독일 국적을 취득하게 된다. 유럽의 평론가들에 의해 ‘20세기의 중요 작곡가 56인,’ ‘유럽에 현존하는 5대 작곡가’로 선정되기도 했으며, 1995년에는 독일 자아브뤼켄(Saabrück) 방송이 선정한 ‘20세기 100년간을 통틀어 가장 중요한 작곡가 30인’의 한 사람으로 선정되기도 하였다.

III. 음악어법: 주요음 (Hauptton)기법

윤이상은 주요음 기법 외에 음색 작곡기법과 장식음 기법을 그의 특징으로 볼 수 있지만 여기서는 ‘Interludium A’의 가장 근본바탕이 되는 주요음 기법에 대해서만 다루도록 한다. 이 기법은 우리 전통음악의 소리를 떼어놓고 생각 할 수 없다. 판소리에서 창을 시작할 때 명창들은 먼저 소리를 꺾거나 장식음을 만든 후 음을 길게 뽑아내고 여기에 중간 중간 또 여러 종류의 비브라토 등을 넣으면서 서서히 사그라지는 소리를 만든다. 이는 윤이상이 풀이하여 동양의 음을 이야기할 때

“우리 음악에서는 ‘음’은 이미 그 자체가 고유한 의미를 갖고 있다. 우리음악의 음은 붓글씨의 필체와 비교할 수 있다. 시작부터 마지막 여운까지 모든 음은 ‘변화’ 속에서 존재한다. 그것은 장식이나 앞 꾸밈음, 진동, 글리산도 그리고 강세의 변화로 장식되어 있다. 모든 음의 자연스러운 변형은 음고의 관점에서 선율을 형성하는 음정(interval)으로 이해되기 보다는 장식적 기능으로 그리고 동일한 음의 부분으로 이해된다.” (오희숙, 2004, p. 244. 재인용)

악보 1(Etüden für Flöte, 1974)을 보면 그가 실제 곡에서 한음을 중심으로 어떻게 주요음 기법을 적용시켰나를 볼 수 있다.(악보 1)

〈악보 1〉 Etüden für Flöte, 1974



음악학자 슈미트(M. Schmidt)는 그의 주요음 기법을 세 단계 변화에 걸쳐 설명하였다.

1. 시작의 진동-처음 도입단계에서 장식음을 포함한 주요음의 울림이 시작.
2. 중심의 생동화-중간단계는 앞꾸밈음, 전타음, 진동, 글리산도 등의 장식음을 통해 비브라토를 만들어 내고 이 비브라토와 음량 변화의 장식적인 움직임을 통해 생동감과 역동성이 나타나게 된다.

3. 사라지는 진동- 마지막 단계에서 비브라토에 의해 긴장감과 집중력이 증가된 후 음 울림이 잦아지는 현상을 보인다.(오희숙, 2004, p. 244. 재인용)<악보 2>

<악보 2> 주요음 기법의 세 단계 변화



IV. Interludium A

윤이상은 평생에 걸쳐 수많은 관현악곡과 성악곡을 썼지만 피아노곡은 단 두개만을 작곡했다. 이는 아마도 그가 사용한 ‘주요음 기법’의 한음을 가지고 자유롭게 농담의 표현을 할 수 있는 범위가 악기가 관악기나 성악에 비해서 적은 것을 느꼈기 때문인지도 모르겠다. ‘Interludium A’는 일본인 피아니스트 Aki Takahashi를 위해 쓰여졌고, 그녀의 이름 ‘Aki’에서 따와, 그리고 A음을 주축으로 여러 화려한 한국의 농현 기법 등을 트릴과 글리산도와 같은 ‘장식음과 장식적 우회’(최성만, 홍은미, 1991, p. 72)를 통하여 A음을 더욱더 부각시켜 이런 제목을 붙였다. 곡의 구성은 전체 3부로 나누며 가운데 2부는 제목인 Interludium과 걸맞게 간주곡의 형태를 띤다. 가운데 2부는 A를 중심으로 주요음 기법이 가장 잘 드러나 있는데, 한음, ‘A’로부터 여러 형태의 장식적 기법과 발전된 형태의 음들이 나타난다. (악보 3)

<악보 3> ‘Interludium A’ 2부 시작 부분



1부와 2부는 마디선이 없고 3부는 템포의 잦은 변화와 변박이 특징인데 이는 마디가 없는 한국음악의 자유롭고 즉흥적 요소와 관련지어 볼 수 있다. 곡 전체에 나타난 주요음기법이 빠르고 유려한 페세지(passage)로 장식되거나 농현 기법으로 표현되는 부분을 중심으로 곡을 연구해 보도록 한다.

1. 제 1부

♩ = ca.60

A를 주축으로 하는 집단음(Cluster)이 *fff* 라는 극단적인 셈여림과 함께 강렬하게 등장한다. 동그라미로 표시된 부분 Bb과 F#은 전통음악의 농현 기법 중 전성에 해당한다. (악보 4)

〈악보 4〉 ‘Interludium A’ 1부 시작 부분

2. 제 2부

2부는 앞서 이야기했듯이 간주곡의 성격을 띄고 있으며 A를 주축으로 한 주요음 기법을 가장 잘 볼 수 있다. A음을 중심으로 1-3옥타브까지 광범위한 음역을 자유롭게 넘나들고, 주요하게 등장하는 Gb과 A#, 이 두음은 A로부터 반음상하관계로 끊임없이 A를 강조하는 역할을 한다. (악보 5)

〈악보 5〉 ‘Interludium A’ 2부, Gb과 A#의 역할

3. 제 3부

1, 2부와 달리 제 3부는 마디선과 박자표가 표기되어있다. 하지만 이조차도 계속되는 변박과 템포의 변화로 규격과 형식에서 자유롭게 벗어나고자 하는 작곡자의 의도 “음악을 뚜렷이 분할된 마디 안으로 억지로 짜 넣는 일은 내게는 근본적으로 맞지 않는 방식이다. 짝 짜여진 리듬이 라는 것은 살아 움직이는 흐름, 끊임없는 형상변화를 추구하는 나의 음악관에 모순 될 것이다.”(최성만, 홍은미, 1991, p. 72)를 엿볼 수 있다.

1) ♩ = ca. 78 (3-5마디)

많은 트릴과 화려하고 빠른 왼손 페세지는 결국 처음인 주요음 A를 따라 움직이는 장식음인 셈이다. (악보 6)

〈악보 6〉 ‘Interludium A’ 3-5마디, A를 꾸미기 위한 수많은 장식음



2) a tempo (♩ ca.52 3-7)

여태껏 등장한 모든 종류의 화려한 장식음과 32분음표 페세지, 클러스터가 마무리 깃들이 총체적으로 등장하며 앞서도 A를 수식하는 중요한 역할을 한 Bb과 A#이 나타나면서 서서히 사라지듯 A로 종료한다. (악보7)

〈악보7〉 ‘Interludium A’ 마지막 마디 ‘A’음으로 종료



V. 결론

이상으로 윤이상의 생애와 음악어법, 그리고 그의 피아노곡 ‘Interludium A’에 대해서 연구해보았다. 윤이상은 서양과 동양의 어법을 절묘하게 융합시켜 그만의 새로운 작곡어법, ‘주요음 기법’을 통해 세계적으로 인정받는 작곡가가 되었다. 가장 서양적인 악기에 가장 한국적인 옷을 입힌 ‘Interludium A’를 앞으로 더 많은 한국 피아니스트가 자부심을 가지고 연주하기를 기대해본다.

참고문헌

- 강이현 (2006). **아직도 사과받지 못한 동백림 3인 진혼제**. 서울: 프레시안.
- 문선미 (2007). **윤이상의 피아노 독주곡 ‘Interludium A’에 관한 분석연구**. 석사학위논문, 전북대학교 대학원.
- 오희숙 (2004). **20세기 음악**(1, 2). 서울: 심설당.
- 윤이상 (1982). *Interludium A*. Berlin: Bote & Bock.
- 최성만, 홍은미 (1994). **윤이상의 음악세계**(편역). 서울: 한길사.

프레스코발디의 토카타 연주법에 관한 고찰

I. 서론

지롤라모 알레산드로 프레스코발디(Girolamo Alessandro Frescobaldi, 1583-1643)는 이탈리아, 페라라에서 태어나, 그곳에서 그의 스승인 루짜스코 루짜스티(Luzzasco Luzzaschi)와 함께 1607년까지 학습하였다. 같은 해에 벨기에, 브뤼셀에서 잠깐 머물다, 이듬해 St. Peter의 오르가니스트로 임명되어 로마로 돌아오게 되었는데, 이 자리는 그가 잠시 플로렌스(Florence)의 궁정 오르가니스트로 재직했던 기간을 제외하고, 생을 마감하기 직전까지 유지한 자리였다(Gordon, 1996, p. 35). 그는 르네상스 후기와 바로크 초기에 왕성한 활동을 한 작곡가로서 그의 작품들은 프로베르거(J. J. Froberger), 바흐(J. S. Bach), 퍼셀(H. Purcell) 등의 수많은 작곡가들에게 영향을 끼쳤다.

프레스코발디의 토카타는 2개의 컬렉션, <제1권, 토카타와 파르티타>(Toccate e Prtitte “d’Intabolatura di Cimbalo” Il Primo Libro, 1615-1616)과 <제2권, 토카타/칸조네> (Di Toccate/ Canzone Il Seondo Libro, 1627)으로 이루어져있다. 이 가운데 후자인, 1627년 컬렉션은 3개의 그룹으로 나누어지는데, 그 첫째가 1615년 컬렉션의 토카타 중에서 발전되어진 ‘하프시코드를 위한 토카타(nos.1, 2, 7, 9, 10, 11)’, 오르간용의 ‘2개의 페달을 위한 토카타(nos.5, 6)’, 마지막으로 ‘성체거상(the Elevation) 토카타(no.3, 4, 8)’로 구성되어 진다(Hammond, 1983, p.175). 이 외에 덜 알려진 나머지 토카타들은 1635년 컬렉션 <피오리 무지칼리> (Fiori Musicali)에 수록되어 있다.

프레스코발디는 첫 번째 컬렉션의 각각의 두 버전(1615, 1616) 서문에는 아마도 17세기 기악 연주법에 있어서 가장 중요한 이론적 문서가 될지도 모를 ‘연주 지침’을 설명한다. 본 논문에서는 이러한 연주 지침을 바탕으로 프레스코발디의 토카타에 나타나는 연주 양식의 특징들을 고찰해 보고자 한다. 주된 관심사는 박자와 리듬, 손가락번호(Fingering)와 아티큘레이션(Articulation), 그리고 꾸밈음(Ornaments) 정도로 간략하게 정리하고자 한다.

II. 본론

1. 박자와 리듬

토카타라는 형식은 건반악기 작품들에 있어서 화성적인 코드나 푸가적인 모방과, 화려하고 즉흥적인 패시지 부분들 간의 대조를 이루는 악곡 형태로 나타난다. 프레스코발디의 토카타는 푸가 부분과 자유 부분이 번갈아 나타나는 개념을 바탕으로 만들어졌다. 이러한 개념은 머룰로(C. Merulo, 1533-1604)에 의해 최초로 토카타라는 형식을 하나의 독립된 장르로 제안한데서 비롯되어 진다. 프레스코발디의 서문에 보면, 박자와 리듬에 관해 의문이 제기되는 것을 볼 수 있다. 하지만 토카타를 구성하는 각각의 섹션들에 관한 분명한 정의들 보다는 그러한 기본 박자에 관해서는 덜 관심을 가지고 있다. 각각의 섹션들에 관한 프레스코발디의 개념을 확고히 해주는, 두 가지 용어가 바로 *affetti* 와 *effetti* 이다. 이탈리아어로 *affetti*의 주된 의미는 인간 마음의 애정과 열정을 의미하지만, 기악음악에 있어 *affetti*는 16세기 마드리갈의 텍스트에 나타나는 아래의 의미와 유사하다.

이러한 연주는, 주로 박(beat)을 중심으로 사용하여 실습되어진 최신 마드리갈에서와는 달리, 박의 영향을 받아서는 안 된다. 경우에 따라, 천천히, 혹은 빨리, 또는 음을 지속시키는 등의 *affetti*에 따라 인도되어져야 한다(Frescobaldi, 1616, preface).

이러한 의미를 프레스코발디 토카타 제1권에서 찾을 수 있다. 마디6의 세 번째 박에서, 템포가 마디8의 세 번째 박까지 점점 빨라지게 되고, 이후 다시 네 번째 박부터는 슬픈 멜로디의 마디9 까지 이끌어 가기위해 천천히 시작된다.(<악보 1> 참조)

<악보 1> Frescobaldi, Toccata 10, 제1권, 마디 6-9



반면에, *effetti*는 어떤 장식음들과 같은 음악적 낭독을 위한 각각의 수사학적인 장치이다. 즉, 트릴과 *effetti*는 연주를 통해서 표현되는 것이다(Hammond, p. 225). 프레스코발디 서문 3번에 보면, 토카타는 천천히 시작해야 하고, 긴 코드들은 하프시코드에서 아르페지오로 연주해야 한다고 명시되어 있다(Frescobaldi, 1616, preface). 이러한 자유로운 박자로 시작된 이후에, 프레스코발디는 *effetti*에 표현된 것처럼 *affetto* 부분에 의해 선택되는 기본 박자를 아래와 같이 조언해주고 있다.

파르티타에서 어떤 경과구나 *affetti*에 직면할 때, 확장된 박자 즉 *Largo* 정도의 박자로 가는 것이 좋다. 반면, 경과구가 없는 곳에서는, 연주자의 판단이나 혹은 좋은 취향의 다소 빠른 박자로, 박을 인식하며 연주할 수 있다(Frescobaldi, 1616, Preface).

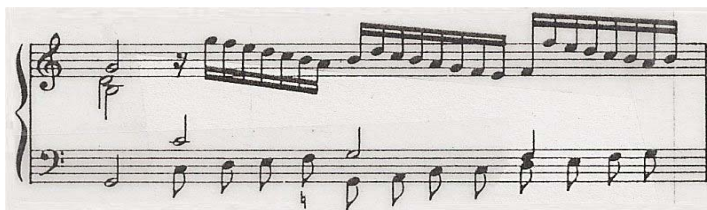
이 내용은 사실상 프레스코발디의 모든 토카타에 해당되는 사항이다.

다음으로, 프레스코발디 토카타에서 주목할 만한 특징 중 하나가 바로 ‘롬발딕(Lombardic) 리듬’이다. 기본적으로, 롬발딕 리듬은 루바토와 같은 종류의 것인데, 이는 16세기에서부터 18세기 초까지 솔로연주자들의 허가 속에서만이 자유롭게 행해질 수 있었다. 프레스코발디 서문 제7번에 다음과 같이 서술하고 있다.

양손에 8분 음표와 16분음표가 같이 연주하는 악절에서는, 너무 빨리 연주해서는 안 된다. 특히 16분 음표를 연주하는 손은 그 음표들을 모두 부점 리듬으로 연주해야 한다(Frescobaldi, 1616, preface). (<악보 2> 참조)

〈악보 2〉 Frescobaldi, Toccata 5, 제1권, 마디 33

A. 악보상



B. 연주할 때



그런데, 여기서 더 주의해야 할 점은 첫 번째 노트가 아닌 두 번째 노트에 부점을 붙여서 연주를 해야 한다는 점이다.

2. 손가락 번호와 아티큘레이션

많은 음악 연구가들은 프레스코발디가 디루타(G. Diruta)나 반키에리(A. Banchieri)에 의해 전수되어진 종래의 건반악기 연주 습관을 더욱 이어 나갔다고 생각한다. 17세기 이탈리아의 건반악기 손가락번호에 관한 기본 사항들은 ‘좋은 음(good note)’과 ‘나쁜 음(bad note)’, 즉, 강박이나 약박 혹은 재분할(subdivisions)에 떨어지는 음들로 나눌 수 있었다.

상세한 예시를 제공하는 디루타는, 같은 길이의 음(note)이 있는 악절에서, 첫 쉼표나 붙임이 있는 첫 음은 그 다음 음들에 영향을 끼치지 않는다고 설명한다 (Hammond, p. 233). 또한 첫 쉼표나 첫 음이 그 악절 나머지 음들의 두 배의 음가일 경우에는, 그 음(쉼표)을 들 다 좋은 음 혹은 나쁜 음으로 간주하고, 뒤에 연속음들은 좋은 음들로 계속되어진다 (Hammond, p. 233). 일반적으로 좋은 음이나 나쁜 음들은 좋은 손가락과 나쁜 손가락들로 배정된다. 양손 모두에게 있어서, 1번, 3번, 5번 손가락은 나쁜 손가락들로, 그리고 2번, 4번 손가락은 좋은 손가락으로 지정된다. 디루타의 음계(scale)용 손가락번호가 그의 이러

한 사실이 옳음을 입증한다. 오른손으로 스케일을 연주할 때, 2번, 3번, 4번 손가락이 악절에서 사용되고, 여기서 3번 손가락은 중심 역할이 된다. 그리고 왼손 스케일을 위한 손가락번호로는 올라갈 때는 2-1번, 내려갈 때는 3-4번을 이용한다.(<악보 3> 참조)

<악보 3> 오른손 왼손 스케일 손가락번호 (Hammond, p. 223)

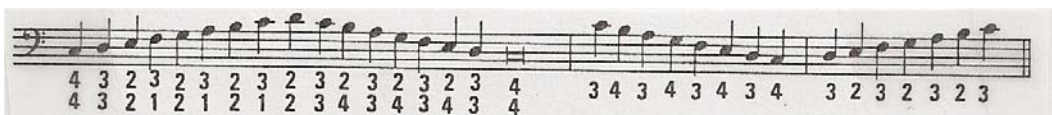
오른손: 디루타(Diruta)

반키에리(Banchieri)



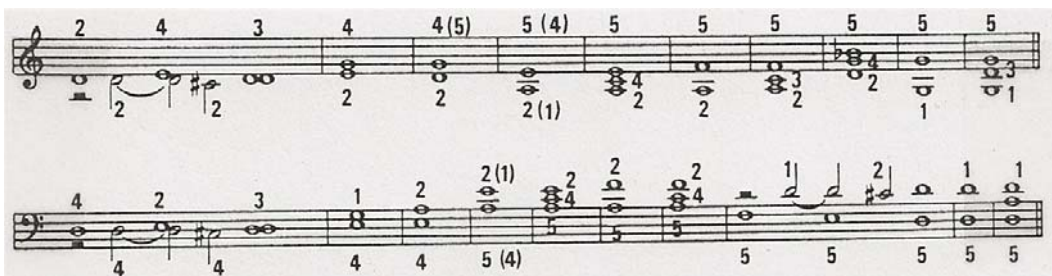
왼손 : 디루타(Diruta)

반키에리(Banchieri)



<악보 3>에서 보듯이, 반키에리는 양손 모두 3번 손가락을 주요한 좋은 손가락으로 간주하는데 스스로 만족해하는 듯하다. 디루타와 반키에리가 음정들 사이에 사용한 손가락번호를 보면 간혹 1번과 5번 손가락이 적절히 사용되는 것을 볼 수 있다. (<악보4>참조)

<악보 4> 반키에리의 음정 손가락번호



이러한 시스템과 오늘날 손가락번호의 차이점은 먼저 디루타의 왼손 스케일에서 보듯이 긴 손가락이 짧은 손가락 위로 지나가는 것이 옛 방법이라면, 근대에서는 반대로 엄지 손가락이 아래로 지나가는 시스템이라는 점이다 (Hammond, pp. 223-224).

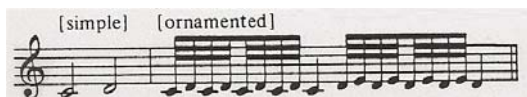
3. 꾸밈음

프레스코발디의 건반음악에 관련된 장식음 혹은 꾸밈음에 대한 관행은 한 세기 이상에 걸쳐 이루어졌다. 여기서 이탈리아 연주법은 두 가지의 꾸밈음으로 나누어진다. 하나는 이미 박자(tempo)와 관련해 앞서도 언급했던, 더 작게 국소화된 장식, 즉, ‘effetto’ 와 ‘악센트(accento)’, 그리고 또 하나는 성악곡이나 기악곡 둘 다에 다양하게 적용되는 확장된 기교적 ‘passaggio’ 혹은 ‘gorgia’가 그 대표적 꾸밈음이다(Hammond, p. 244). Effetti는 연주자에 의해서 더해지거나 관례적인 기호(sign)로 표시되도록 써 놓을 수 있었다. Passaggi는, 종지(cadence)를 제외하곤, 작곡자에 의해 주어진다.

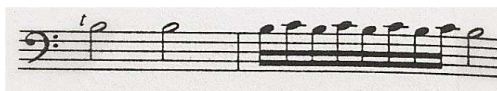
프레스코발디의 건반음악 작품들에 나타나는 한 가지 기호는, 불특정 꾸밈음의 표시로 알파벳 ‘t’가 있다. 디루타는 이 ‘t’를 트레몰로(tremolo)로, 카발리에리(Cavalieri)는 트릴로(trillo)로 해석한다. <악보 5>를 보면 둘 다 원음(main note)에서 시작하여 위 보조음(upper auxiliary)과 반복하는 트릴(trill)로 명시되어 있다.

<악보 5>

Diruta: Tremolo



Cavalieri: Trillo



하지만, 디루타는 당시 건반악기 연주자들이 이 기호를 모르덴트(mordent)나 아래음 트릴로 해석한다고 확신한다. 음형축소에 관한 논문들과 그 예시들을 보면 종지적 트릴들이 위 보조 음에서 시작한다는 것을 보여주지만, 사실상 디루타는 ‘t’기호를 모르덴트 보단 주요음(main-note) 트릴로 해석하는 것을 선호했다는 것을 알 수 있다. 프레스코발디의 ‘t’ 또한 이러한 전통과 일치한다. <악보 6>에서 보듯이 그는 16분음표의 알토 위치에 있는 트릴을 디루타의 tremolo(주요 음에서 시작하여 위 보조 음과 번갈아가며 사용하는 트릴)처럼 사용하며, 이것을 ‘trillo’ 로 불렀다.



III. 결론

음악에 있어서 프레스코발디의 가장 가치 있는 공헌은 아마도 토카타를 발전시킨 데 있다고 볼 수 있다. 그는 작품을 연주하는데 있어서, 비범한 테크닉을 지녔고 손가락번호와 박자, 리듬에 있어서도 그만의 고유한 생각을 가졌다. 프레스코발디의 토카타 서문에서 보듯이, 그의 작품 연주에 관한 테크닉과 연주 지침에 대한 실마리만큼 그가 관심 갖는 것에 대해서도 말해주고 있다. 박자(tempo)는 음악에 대한 감각(sense)에 의해 그 초점이 맞춰줘야 하고, 각각의 토카타 섹션은 그렇게 연주하고자 하는 대로 분리되어야 한다. 그는 또한, 토카타 연주를 위해 롬발딕(Lombardic) 리듬을 제안했고, 손가락번호와 꾸밈음 등은 디루타(G. Diruta), 반키에리(A. Banchieri), 카발리에리(Cavalieri)와 같은 앞선 시대 선구자들의 것들을 이어받아 더욱 정교하고 화려한 캐릭터로 토카타를 만드는데 결합시켰다.

최근 조사는 모든 건반음악 역사에 있어, 프레스코발디의 역할이 그 어느 때보다도 중요하다고 보고 있다. 프레스코발디의 이러한 영향은 독일지역에서 바로크 후기 내내 최고조에 달했으며, 그의 제자 요한 프로베르거를 통해 추적할 수 있다(Gordon, p.36).

참고문헌

Frescobaldi, G. *The First Book of Toccatas and Partitas*. 2 vols. NY: Edwin F. Kalmus.

_____ (1616). *Toccate e Partite d'Inatavolatura di cimballo*, the preface. trans. by A. Dolmetsch in *Interpretation of the Music of the XVII and XVIII Centuries*.

Gordon, S. (1996). *A History of Keyboard Literature*. Belmont, CA: Schirmer.

Hammond, F. (1983). *Girolamo Frescobaldi*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

초급과정에서 초기 고급과정을 위한 현대 피아노 작품

I. 서론

각기 다른 레벨의 학생들에게 맞는 작품들을 찾는 것은 피아노 지도과정 중 아주 중요하고 기본적으로 고찰해봐야 할 일이다. 바로크, 고전, 낭만 시기의 작곡가와 작품이 중요한 만큼 지도자들은 현대작품의 그 중요성도 학생들에게 전달하고 경험하게 할 의무가 있다. 시대별 작곡가들 작품의 각기 다른 특징들과 성격을 접하여 학생들이 근본적인 곡 분석에 도달할 수 있는 힘을 피아노 레슨으로 통하여 길러 주어야함이 피아노 지도의 중요한 과정중 하나라 볼 수 있겠다. 본 연구는 초급레벨부터 초기 고급레벨의 학생들에게 적합한 현대 작품들과 각 작품들에 대한 정보를 소개함으로써 지도자뿐만 아니라 어린 피아노 전공자 및 아마추어 연주자들도 쉽게 찾아볼 수 있도록 서술하였다.

II. 본론

1. 초급과정에서 초기 고급과정을 위한 현대 피아노 작품

1) 초급과정을 위한 현대 작품

(1) 데니스 아게이, 헝가리 (Denes Agay, 1911-2007, Hungary)

① **Petit Trianon Suite. 10 Easy pieces on the 18th - century style Dance Melodies :**

쉽고 매력적인 18세기 댄스 스타일의 작품으로, 개성강한 특징으로 묶여 있는 작품들이다.

② Four Popular Diversions :

4개의 캐릭터 피스(character piece)로 구성되어있으며 두, 세쪽 길이의 곡이다 : Little Prelude in Waltz Time, Baroque Bounce, Echoes of the Blues and Ragtime Doll.

(2) 아나톨리 알렉산드로, 러시아
(Anatoli Alexandrow, 1888–1982, Russia)

① Pieces for Children :

8개의 세트로 되어있는 쉬운 곡으로, 매우 단단한 작곡기법으로 이루어진 피아노곡이다. 비슷한 스타일의 곡으로는 카발레브스키의 Music for Children, Op. 39 이 있다.

(3) 바이올렛 아처, 캐나다 (Violet Archer, 1913–2000, Canada)

① Minuet Music for Small Hands :

어린이들을 위한 3개의 짧은 곡으로 현대작품들의 특징적인 형태를 갖춘 작품이다: Prayer, Waltz, and Hop, Skip, and Glide.

② Three Scenes :

현대작품의 특징적인 형태를 갖춘 캐릭터 피스(character pieces)로, 잘 알려진 멜로디와 현대작곡기법을 조합한 곡이다. 특히 세 번째 곡은 크리스마스 캐롤 가락을 이용함으로써 학생들의 흥미를 이끌어 낼 수 있는 좋은 곡이다. 연주회나 발표회에 효과적인 레퍼토리이다.

(4) 존 케이지, 미국 (John Cage, 1912–1993, USA)

① A Valentine Out of Season (1944) :

짧고 반복적인 패턴으로 이루어진 곡으로 초급 학생들에게 프리페어드 피아노(prepared piano)작품을 소개 시켜줄 수 있는 좋은 예이다. 도구를 요구하는 곡으로 고무지우개, 동전, 못, 나무, 얇은 대나무 줄기가 필요로 한다. 소재는 “Music for xenia to play on a prepared Grand Piano.”이다.

② 4'33''(1952) :

악기자체의 고요함을 이끌어내는 유명한 곡이다. 작곡가 존 케이지는 모든 기본적인 클래식 음악체계를 깨고, 매우 현대적이고 특이한 작곡 방법으로 이곡을 소개했다. 연주회용으로 아주 좋은 곡이지만, 연령대를 고려하여 지도하는 것을 추천한다.

(5) 에릭 사티, 프랑스 (Erik Satie, 1866–1925, France)

① Nine Children's Pieces (1913) :

아홉 개의 소곡집으로 모두 1913년에 작곡되었다. 곡 전체의 텍스처가 매우 얇으며, 정교하고 세련된 작품이다.

② *Enfantillages pittoresques* (1913) :

3악장으로 구성되어있다: Little Prelude to the day, Lullaby and March of the Great Staircase.

③ *Menus propos enfants* (1913) :

테크닉적이기 보다는 음악적으로 정교한 작곡이고, 타이틀이 각각 다른 3개의 악장으로 구성되어있다: The war Chant of the King of Beans, What the Little Tulip Princess Says and Waltz of the Chocolate with Almonds.

④ *Peccadilles importunes* (1913) :

세심한 설명으로 이루어진 타이틀을 가진 이 작품은 3개의 각기 다른 악장으로 이루어져있다: Being jealous of your friend who has a swelled head(세련된 머리스타일을 가진 친구 질투하기), Eating up your friend's piece of bread(친구의 빵조각을 뺏어먹기), and Taking advantage of the corns on his feet to grab his hoop(발에 난 티눈으로 후프잡기놀이 이득 얻기).

2) 중급 과정을 위한 현대작품

(1) 에론 코플랜드, 미국 (Aaron Copland, 1900–1991, USA)

① *Down a Country Lane* (1962) :

두 쪽으로 구성된 매우 인상주의적인 곡이다. 부드러운 제스처와 사운드를 요구하는 곡이다.

② The Young Pioneers (1935) :

리듬 패턴이 강조된 곡으로, 박자 변화가 자주 있지만 기본적으로 7/8 박자를 중심으로 리듬 변화가 이루어진다.

③ Sunday afternoon Music (1935) :

두개의 하모니로 이루어져있는 느리고 짧은 악장으로 매우 인상주의적인 곡이다.

④ In Evening Air (1966) :

조표의 변화를 기본으로 병행오도 진행이 싱크페이션(syncopation) 리듬과 함께 이루어진다. 리듬 조절과 조표변화의 차이의 이해도를 요구하는 곡이다.

(2) 폴 힌데미스, 독일 (Paul Hindemith, 1895-1963, Germany)

① Kleine Klaviermusik (1929) :

12개의 작은 소품곡으로, 불협화음의 진행과 함께 대위법을 기본으로 한 작곡이다. 손 모양과 제스처의 변화가 거의 없는 것이 특징이다.

② Let's build a City (1931) :

각각 다른 조성의 6개의 작은 곡들로 구성되어있으며, 대위법체계에 의존한 곡이다.

(3) 로버트 뮤진스키, 미국 (Robert Muczynski, 1929-2010, USA)

① Fables, Op.21 :

Muczynski의 작품집, suite Op.21 에 수록된 곡으로, 중급 학생들을 위해 만들어졌다. 멜로디와 리듬패턴이 반복되는 것이 특징이다.

② Diversions, Op.23 :

타이틀이 없는 9개의 작은 소품들로 이루어진 이곡은 현대작곡기법을 기본으로 잦은 박자와 템포변화를 볼 수 있으며, 전체적으로 ABA 틀로 구성 되어 있다. 리듬패턴과

articulation을 주시해야하며 서정적인 분위기를 잘 이끌어 내야 함이 요구되는 곡이다.

(4) 에이토르 빌라-로보스, 브라질
(Heitor Villa-Lobos, 1887-1959, Brazil)

① **Cirandinhas :**

간단하고 명료한 작곡기법으로 브라질 민속음악(folk song) 멜로디를 기본으로 한 12개의 곡이다.

② **Circle Game :**

브라질의 유명한 어린이 민속음악을 바탕으로 한 단순한 작곡기법이 특징인곡이다.

③ **Perizada :**

강한 리듬패턴이 돋보이는 6개의 쉬운 곡들로 이루어져 있으며, 잦은 테마와 패턴의 반복이 특징이다. 싱코페이션(syncopation), 탱고와 삼바 리듬 패턴, 그리고 오스티나토(ostinato) 리듬을 기본으로 한 곡이다.

④ **The Three Maries :**

No.1 Alnitah - 일정하지 않은 악절로 이루어져있으며 modal scale을 주로 사용하였다.

No.2 Alnilam - 서정적인 음악으로 ABA form이다. “G”음이 페달 포인트(pedal point)로 이곡을 이끌어 간다.

No.3 Mintika - 왼손 멜로디를 기본으로 한 많은 부가적인 조표(accidentals)와 함께 특이한 하모니 구성이 돋보이는 곡이다.

⑤ **The Toy Wheel :**

브라질의 전통동요의 기반으로 한 10곡으로 구성된 작품이다.

3) 초기 고급과정을 위한 현대작품

(1) 헨리 코웰, 미국 (Henry Cowell, 1897-1965, USA)

① Two Woofs :

짧은 두 악장으로 이루어져있으며, Bitonal을 처음 접하는 학생들에게 지도하기에 좋은 곡이다.

② The Snows of Fuji-Yama :

톤 클러스터(tone cluster)를 기본으로 한 3page로 이루어진 곡이다.

③ Piano Music, Volume 1 : 연주회용으로 적합한 작품이다.

The Banshee (1925)

이 작품은 두 사람을 요구하는 곡으로, 한 연주자는 그랜드 피아노 안의 스트링을 연주하고, 다른 연주자는 페달을 곡이 끝날때까지 밟고 있어야한다.

Aeolian Harp (1923)

한손은 그랜드 피아노 안의 스트링을 연주하고, 다른 한손은 악보에 지시된 대로 각 코드를 가볍게 누르고 있어야한다. 소노리티(sonorities) 가 강조되는 곡으로 주의 깊게 귀를 기울이고 연주해야 한다.

(2) 조지 거슈윈, 미국 (George Gershwin, 1898-1937, USA)

① Impromptu in Two keys :

라장조 화성을 중심으로 싱크페이션(syncopation) 리듬이 강조된 bitonal작품으로 재즈의 성향이 강한 멜로디가 돋보이는 곡이다.

② Two Waltzes in C :

큰 손을 가진 학생들에게 유리한 곡으로, 각 waltz가 따로 연주되다가, 두 waltz가 겹쳐지는 특이한 작곡기법을 사용한 작품이다.

③ **Merry Andrew, Three-Quarter Blues, Promenade :**

Merry Andrew - 일정하지 않은 악절을 기본으로 싱코페이션(syncopation) 리듬 패턴이 강조된 곡이다. 오른손이 스타카토(staccato)로 연주되는 동안 왼손은 레가토(legato)로 연주되어야한다.

Promenade - 느슨한 템포변화에 주시해야한다.

Three-Quarter Blues - 느린 화성진행(chordal writing)이 특징적인 곡이다.

④ **Prelude for Piano :**

재즈요소와 싱코페이션(syncopation)이 강조된 작품이다.

(3) 알베르토 히나스테라, 아르헨티나(Alberto Ginastera, 1916-1983, Argentina)

① **12 American Preludes, Vol.1 (1944) :**

강한 현대 작곡기법이 돋보이는 bitonal곡으로, 음역과 다이내믹의 사용범위가 넓다. 대부분이 크리올 민속(creole folk) 음조를 기반으로 하고 있다.

② **Rondo on Argentine Children's' Folk Tunes (1947) :**

짧은 도입부(introduction)와 coda 가 이루어진 ABACA form 으로 구성된 작품이다. 아르헨티나 민속(folk) 멜로디를 바탕으로 작곡되었으며, 각기 다른 가락 사이에 있는 변주곡(variation)의 조심스런 조율을 요구하는 곡이다.

(4) 모리스 라벨, 프랑스 (Maurice Ravel, 1875-1937, France)

① **Prelude (1913) :**

매우 인상주의적인 스타일의 음악으로 기대치 않은 화성변화와 핸드 크로싱(hand crossing)기교를 구하는 곡이다.

Ⅲ. 결론

대다수의 학생들은 바로크, 고전, 그리고 낭만시기의 피아노 작품들에 대해 친숙함을 느끼고 매 레슨을 통하여 그 시기의 작품들의 이해도를 넓혀가지만, 아직까지 현대작품에 대한 지식 및 정보 부족으로 현대 작품의 중요성이 무시되는 바를 종종 볼 수 있다. 다양한 현대 작품 연구로 각기 다른 레벨의 학생들에게 적합한 작품을 접할 수 있는 기회를 만들어 주어야 함이 피아노 지도발전을 위한 현 지도자의 의무라 할 수 있겠다.

참고문헌

- Albergo, Cathy, & Alexander, Reid (2011). *Piano Repertoire Guide: Intermediate and Advanced Literature*. Chicago, IL: Stipes.
- Hinson, Maurice, & Freundlich, Irwin (1973). *Guide to the Pianist's Repertoire*. Bloomington: Indiana University Press.
- Magrath, Jane (1955). *The Pianist's Guide to Standard Teaching and Performance Literature*. Van Nuys, CA: Alfred Pub.

벤자민 리스(Benjamin Lees)의 피아노 독주곡, 거울들(Mirrors)의 표현기법 연구

I. 서론

얼마전 타계한 미국 작곡가 벤자민 리스 (B. Lees, 1924-2010)는 본인이 피아니스트이기도 했기 때문에 독주곡, 협주곡, 실내악곡 등 여러 개의 피아노를 위한 작품을 썼다. 그 중, 거울들 (Mirrors, 1992-2003, 2004년 출판)은 그 제목에서 엿볼 수 있듯이, 리스 자신이 12년에 걸쳐 본인의 작곡 방식 및 음악적 표현법을 돌아보며 작업한 회고록적인 작품이다. 그는, 12개의 짧은 악장들을 통해 다양한 피아노 연주 기법과 빠르기, 악상표현 기호, 형식, 박자, 모티브와 셈여림등을 효과적으로 조합하여 자신만의 음악을 표현하였다. 초현실주의 미술의 영향으로, 갑작스럽게 분위기를 대조시키며 예기치 못한 놀라움을 표현하는 방법을 많이 사용하였는데, 비르투오조적인 기교보다는, 음악적 색채감을 강조함에 있어서 낭만적이고도 인상주의적인 느낌도 강하다. 전통적인 음악 요소, 즉 장조와 단조 음계, 혹은 장단 삼화음등을 사용, 리스 자신만의 색채를 표현해낸 거울들은, 12개의 악장들이 각각 독립적인 하나의 소곡으로 완성되어 몇개의 악장을 따로 연주하는 것도 가능하다. 그러나, 뚜렷한 개성과 색채를 가졌으면서도 조화롭게 하나의 작품으로 어우러지는 전 악장을 모두 연주할때, 작품에 대한 이해가 보다 효과적이라고 생각된다. 본 글에서는, 벤자민 리스의 피아노 독주곡 거울들에 나타난 다양한 표현 방식을 통해 그의 음악 표현 기법에 대한 이해를 돕고자 한다.

II. 작곡가의 소개

벤자민 리스는 중국 하빈에서 1924년에 태어나 가족과 함께 미국으로 이주하여 로스앤젤레스 피아노와 작곡을 공부하였고, 부모님의 영향으로 어려서부터 음악회를 가까이하며 음악적 소양을 쌓았다. 리스에겐 삶의 전환점이 되었다고 회고하는 조지 안틸 (G. Antheil) 과의 5년의 작곡수업은, 초기 작품인 두 개의 피아노를 위한 소나타 등에 영향을 주기도 했다. 일찍이, 리스는 두 번의 구겐하임 장학금, 코플리상, 폴브라이트상 등을 수상하여 유럽 등지에서 수학하였으며, 특히 그의 피아노 소나타 4번은 포드 재단의 후원을 받아 작곡되기도 했다. 현악 4중주와 오케스트라를 위한 협주곡은 풀리처상에 노미네이트 되었으며, 2004년에는 교향곡 5번 칼마 니켈 (1988)로 그래미 어워드의 현대작품 레코딩부문 후보에 오르기도 했다. 피아노를 위한 작품으로는, 토카타 (1953), 판타지아 (1954), 소나타 브레베 (1956), 여섯개의 장식적인 연습곡 (1957), 클라이도스코프 (1958), 세 개의 프렐류드 (1962), 피아노 소나타 4번 (1963), 3개의 오디세이 콜렉션(1970, 1986, 2005), 환상 변주곡 (1984), 거울들 (1992-2004), 모습 (2009) 등의 피아노 독주곡들 이외에도 3개의 피아노 협주곡과 3개의 피아노와 오케스트라를 위한 곡, 그리고 3개의 피아노 삼중주곡 및 2개의 피아노 듀오가 있다. 2007년에는 리스의 작품들, 서신들, 콘서트 프로그램, 비평, 사진 그리고 개인적인 물품들이 미국 예일대학에 기증되었다.

III. 거울들의 배경 설명과 리스의 작곡 기법의 특징

12개의 악장으로 이뤄진 거울들은 1992년 부터 2003년까지의 기간에 걸쳐 작곡되었다. 2004년, 뷰시 앤 호크스에서 출판된 이 곡은 영국 출신 피아니스트, 이안 합슨 (I. Hobson) 에게 헌정되어 각각 1992 (I, II, V & VI), 1997 (III, IV & VII), 그리고 2003 (IX & X) 년에 초연되었고 알바니 레코드사에서 녹음되었다. 1992년 미국 시카고에서 합슨은 네 개의 악장을 초연하였는데, 존슨 (B. Johnson) 은 템포 190호에서 다음과 같이 평론한 바 있다.

거울들은 (리스의) 회고록으로써 더욱 특별한 의미를 지니며 리스의 낭만적 피아노 기법이 잘 드러나는 작품이다. 그러한 기법에서 (오늘의 연주) 탁월한 작곡자와 연주자 덕분에 관객들의 따뜻한 호응을 얻은 연주회였다. 벤자민 리스는 오늘 연주된 네 개의 악장을 심지어 그 두 배로 늘려 계속 작곡할 것을 시사하였다. (Johnson, 32)

이후, 리스는 8개의 악장을 더 작곡하였는데 현재의 악장의 순서배열은 2004년 전 곡을 함께 출판하면서 비로소 완성되었다. 처음 초연한 4악장은 I, II, V, VI악장으로 출판되었다.

거울들의 12개의 모든 악장은 독립적으로 각각 고유한 분위기를 표현하고 있다. 악장마다 중심음, 리듬, 오스티나토 등 음악적 요소들은 직접적인 관련성을 가진다기 보다는 개성이 뚜렷하다. 일반적으로는, 단순한 리듬형태와 장단음계, 장단 삼화음, 세도막 형식등을 많이 볼 수 있는데, 리스의 신고전주의적 성향을 엿볼 수 있다고 할 수 있다. 삼화음이 부각된 악장, 스케일 패턴이 등장하는 악장, 옥타브로 이뤄진 부분이 부각되는 악장, 혹은 부점 리듬 오스티나토가 배경을 이루는 악장 등, 각 악장마다 고유한 테크닉이 뚜렷하게 중심을 이루기때문에 각 악장은 하나의 짧은 소곡의 느낌을 주기도 한다. 상세한 빠르기 표시와 악상표현, 단순하고도 명료한 형식, 빠른 박자의 변화, 모티브의 변형 및 갑작스런 셈여림의 변화등을 리스만의 방식으로 조합하여 다소 낭만적이고 인상주의적인 색채감을 느낄 수도 있다. 다음에서는 이러한 리스의 음악적 표현 기법을 보다 자세하게 조명해보도록 하겠다.

1. 거울들의 빠르기와 악상 기호

12악장은 대략 여섯개의 빠른 악장과 여섯개의 느린 악장으로 나눌 수 있는데, 흥미롭게도 12 악장이 마지막으로 갈 수록 점점 빨라지는 듯한 구성을 이룬다. 마치 소나타의 빠름-느림-빠름의 형식을 염두해둔 것처럼 보이기도 하는 악장의 구성이 독특하다. 이러한 면은, 전 악장을 함께 연주했을때의 전체적인 어우러짐을 염두해둔 구성이라고 생각된다.

<표 1>

<표 1> 거울들의 12악장의 대략적 빠르기

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII
빠름	느림	느림	느림	빠름	느림	느림	빠름	느림	빠름	빠름	빠름

리스는 거울들의 모든 악장에 정확한 빠르기와 자세한 악상표현을 영어로 표시하였다. 제시된 악상 표현의 표시는 간결하지만 작곡자의 주관적인 느낌이 포함되어 곡의 분위기에 대한 상상력을 높이는데 도움을 준다. 각 악장의 머리에, 빠른 악장들은 격렬하게, 빠

르게, 정확하게, 폭풍우같이, 불안하게, 무겁게, 기괴한, 요란하게 쟁그랑거리듯이 등으로, 느린 악장들은 차분하게, 규칙적으로, 편안하게, 급하지 않게, 신비스럽게, 찾아헤매이듯이, 부드럽게, 나른하게 등으로 표기하고 있다. <표 2> 이러한 지시어들은 리스의 낭만적이면서 인상주의적인 분위기와 음악적 색채감을 간결하면서도 선명하게 반영하고 있다.

<표 2> 거울들의 12개의 악장에 제시된 주요 악상 및 빠르기 표시

악장	I	II	III	IV	V	VI
주요 악상표시	Intense	Calmly	Steady	Easy, Unhurried	Quick, precise	Mysterious, probing
주요 빠르기표시	2분음표 = 92	J = 76	J = 84	J = 80	♩ = 138	2분음표 = 63
악장	VII	VIII	IX	X	XI	XII
주요 악상표시	Gentle, langorous	Quickly	Steady, quiet	Turbulent, restless	Heavy, grotesque	Clangorous, turbulent
주요 빠르기표시	J = 96	2분음표 = 120	J = 86	J = 132	J = 120	J = 96

빠르기와 분위기 표현이 악장의 앞에만 표시되어 전체적인 분위기를 주도하는 경우도 있지만 (II, IV, V, X), 때로는, 분위기 전환을 위해 대조적인 빠르기 및 분위기 표시가 중간 중간 등장하기도 한다 (I, III, VIII, XII). 또한, 특정 모티브와 특정 빠르기가 짝을 이루어 등장하여 모티브의 일관성을 나타내기도 한다(VI, VII, IX, XI). 예를 들어, 악장 VI 에서 모티브 ‘a’ 는 빠르기 표시 2분 음표 =63 와, 모티브 ‘c’는 2분 음표 =76 과 짝을 이루어 제시되었다. <악보 1><표 3>

〈악보 1〉 모티브와 빠르기 표시의 연관성, 거울들, 악장 VI, 9-16마디.

© Copyright 2004 by Benjamin Lees, Boosey & Hawks, Inc., Sole Agent,

〈표 3〉 거울들의 악장 VI 에 나타난 모티브와 빠르기 표시의 연관성

마디	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
섹션	A													
모티브	a	b		a	b	a		c	a	b	a		c	d
빠르기 (2분음표기준)	63							76	63				76	63
마디	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28
모티브		c	e	c	d	d		d'						
빠르기 (2분음표기준)		76				63						69		
마디	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	~	51	52	53
섹션												B		A'
모티브	e	aa*	e	aa*		cc**		cc**		f			a	b
빠르기 (2분음표기준)	76	63	76	63		(63)		(63)					(63)	
마디	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67
모티브		a	d		d		d		d		d	d		end
빠르기 (2분음표기준)										58				

* 30, 32마디에서 모티브는 옥타브형태로 확장되었음을 표시함

**34, 36마디에서 모티브는 조각으로 축소되었음을 표시함

2. 거울들의 형식

거울들은 8개의 악장이 세도막 형식(I, III, IV, V, VI, VII, X, XII), 2개 악장의 네도막형식(VIII, IX), 그리고 부분이 나누어지지않는 2개의 악장(II, XI)으로 구성되어있다. 주로, 모티브 사용이나 분위기의 대조적 변화에 따라 섹션은 뚜렷하게 나누어지지만, 그 길이는 일정하게 나누어지지 않는고 다소 차이가 있는 것을 볼 수 있다. <표 4>

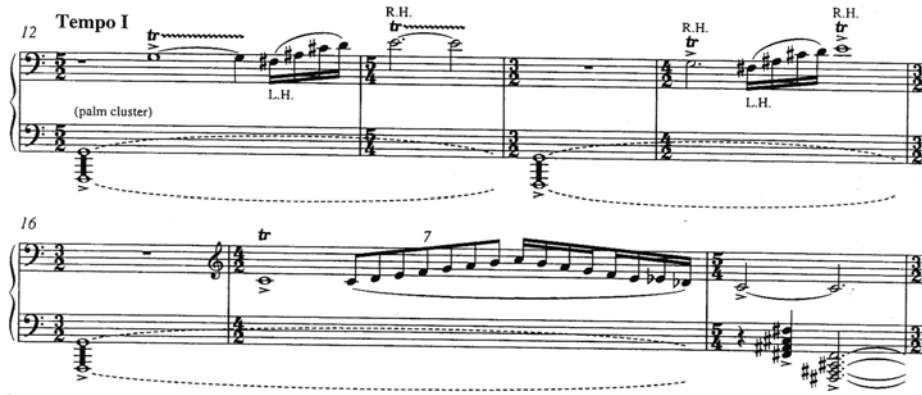
<표 4> 거울들의 12악장의 형식

악장	I	II	III	IV	V	VI
섹션	ABA'		ABA'	ABA'	A(연결구) BA'(코데타)	AB (연결구)A'
마디의 길이	27:36:22		31:13:14	49:14:13	33:6:18:17:5	19:19:14:6
악장	VII	VIII	IX	X	XI	XII
섹션	ABA'	ABCA'	ABCA'	A(연결구)BA'		ABA'
마디의 길이	36:42:18	27:46:14:26	17:34:16:16	35:21:17:8		32:28:8

3. 거울들의 박자표시

잡은 변박자 또한 거울들에서 눈에 띄는 특징중 하나이다. 리스 자신도 인터뷰에서 5/8, 7/8 와 같은 불규칙적 박자표시를 선호하며 지루하게 한박자에 머물러 있는 것은 끔찍한 일이라고 얘기한 바 있다. (Westwood, 26) 각각의 악장에서 복잡한 리듬 유형을 쓰지 않고 다소 단순하게 2분음표, 4분음표, 8분음표, 16분 음표들이 주로 사용되는 반면, 마디마다 박자를 변형하여 예상치 못하는 긴장감을 형성한다. 한마디 한마디에 걸쳐 다른 박자가 진행되다가, 간혹 같은 박자로 두세마디가 이어지게 되면 오히려 주의를 집중시키는 효과를 얻기도 한다. 악장 I 을 예로 들었을때, 전체적으로는 2분음표와 4분음표가 기본 리듬으로 쓰이면서, 박자표시는 대부분의 마디에서 새로 표시되었음을 볼 수 있다. <악보 2>, <표 5>

〈악보 2〉 마디별 박자 표시의 변화, 거울들, 악장 I, 12-18마디.



© Copyright 2004 by Benjamin Lees, Boosey & Hawks, Inc., Sole Agent.

〈표 5〉 거울들중 악장 I 의 마디별 박자 표시의 변화

마디	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
박자 표시	3/2		7/4		3/2	7/4	3/2	2/2	3/2	2/2	5/4	5/2	5/4	3/2	4/2
마디	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30
박자 표시	3/2	4/2	5/4	3/2	3/4	5/4	6/4	3/2	2/2	3/4			5/4	6/4	5/4
마디	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45
박자 표시		4/4	6/4	4/4	5/4		6/4		4/4	5/4		4/4	6/4	4/4	6/4
마디	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60
박자 표시	5/4			4/4	6/4	4/4		5/4	4/4	5/4	4/4			5/4	4/4
마디	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75
박자 표시		5/4	6/4	2/2	5/4	4/4	3/2	7/4	3/2	2/2	5/4	7/4	4/4	5/4	7/4
마디	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85					
박자 표시	3/2	4/2	7/4	5/2	2/2	3/2	2/2			끝					

4. 거울들의 모티브와 셈여림의 사용

리스의 표현 기법중 두드러지는 것은 하나이상의 모티브들을 대조적으로 사용하여 갑작스런 놀라움을 표현하는 것이다. 예를 들어 악장 III에서는 조용하고 선율적인 모티브 'a'가 제시되자마자 옥타브와 코드로 이루어진 모티브 'b'가 등장하여 드라마틱한 대비효과로 첫부분을 시작한다. 이 두개의 모티브는 이러한 대비되는 성격을 계속 유지하면서 곡 전체에 등장하게 된다. <악보 3>

<악보 3> 대조적인 두개의 모티브, 거울들, 악장 III, 1-4 마디.

The image shows a musical score for two motives. The first section, labeled 'Motive 'a'', is marked 'Steady (♩ = 84)' and 'p quiet, uneasy'. It consists of two staves (treble and bass clef) with a melodic line in the treble and a supporting bass line. The second section, labeled 'Motive 'b'', is marked 'ff sub.' and features a more complex, rhythmic texture with triplets and dynamic accents. It also consists of two staves.

© Copyright 2004 by Benjamin Lees, Boosey & Hawks, Inc., Sole Agent,

각 악장 마다 독특한 리듬 패턴과 아티큘레이션, 분위기의 대조적 표현, 색션의 길이 및 악상의 변화 등은 각기 다른 모티브의 사용과 더불어 거울들의 음악적 표현 방식에 있어서 주요한 특징이라고 하겠다. 특히, 서로 다른 모티브의 등장을 강조하기 위해 셈여림의 대비를 강조하거나, 점차적인 크레센도나 디크레센도보다는 한마디 안에서 *p*에서 *f*로 갑자기 변화하는 악상, 혹은 같은 모티브를 전혀 다른 셈여림으로 재등장시키는 등의 표현 방식이 두드러진다. <악보 4>

〈악보 4〉 대조적인 두개의 모티브, 거울들, 악장 IV, 1-6 마디.

© Copyright 2004 by Benjamin Lees, Boosey & Hawks, Inc., Sole Agent.

이러한 강렬한 음악적 대조를 강조하는 리스의 표현법은, 살바도르 달리 (Salvador Dali) 를 대표로 하는 초현실주의 (Surrealism) 그림에서 영향을 받았다. 실제로 리스는 벨기에 출신, 초현실주의 화가인 르네 마그리트 (René Magritte) 와의 만남에서 그가 평범한 의자 그림에 사자의 꼬리를 그려넣어 예측하지 못했던 강렬한 놀라움을 표현하기도 했다고 회고하기도 했다. (Westwood, 24) 선율적이고 조용한 모티브를 전개하다가 갑작스럽게 크고 강한 성격의 모티브를 등장시켜 놀라움을 주고자하는 표현 기법은, 초현실주의 그림에서 볼 수 있는 강렬한 놀라움과 같은 맥락이라고 하겠다. 거울들에서 또한 자주 사용되는 기법이기도 하다.

IV. 결론

리스의 거울들은 신고전주의적인 단순하고 명료함, 초현실주의 미술의 예측할 수 없는 놀라움, 낭만적 로맨티시즘과 인상주의적 색채감동의 영향을 받아 작곡자 자신의 독특한 음악 표현을 이뤄낸 작품이라고 생각된다. 다른 동시대의 작곡가들의 피아노 작품과 비교해볼때, 리스의 거울들은 연주자에게 극히 어려운 테크닉을 요구하지는 않는다. 그러나 악장별로 고유한 연주 테크닉을 통해 12개의 서로 다른 분위기를 그려내기 위해서는 숙련된 연습과정이 필요하다고 생각된다. 또한, 앞으로의 연구 주제로써, 드뷔시, 바르톡 그리

고 프로코피에프등의 작곡가의 피아노 작품들과 리스의 작품들을 비교 연구해보는 것도 흥미로운 과제가 되지않을까 생각해본다.

참고문헌

- Cooke, D (1959). The Music of Benjamin Lees. *Tempo* 51, 20-29.
- Johnson, B. (1990). Benjamin Lees: Quo Vadis? *Tempo* 175, 11-17.
- _____. (1994). *Mirrors*, *Tempo* 190, 32.
- _____. (2000). Composer in Interview: Benjamin Lees. *Tempo* 214, 28-30.
- Kim, H. (1981). *The Solo Piano Works of Benjamin Lees Published from 1956 to 1976*. D.M.A. diss. The Peabody Institute of the Johns Hopkins University.
- Lee, S. (2004). *A Performer's Guide to Benjamin Lees's Six Ornamental Etudes for piano*. D.M.A. diss. The Southern Baptist Theological Seminary.
- Westwood, S. (1980). *Poetic Imagery In The songs of Benjamin Lees*. D.M.A. diss. University of Missouri-Kansas city.

인터넷

- Benjamin Lees's Homepage. Retrieved on March 6, 2013, from <http://www.benjaminlees.com/>
- Electronic Dialogues/2 Benjamin Lees. *Sequenza/21*. Retrieved on March 6, 2013, from <http://www.sequenza21.com/Lees.html>
- Johnson, Bret. "An Introduction to the Music of Benjamin Lees, 1992" Retrieved on March 6, 2013 from <http://www.boosey.com/composer/Benjamin+Lees#>

약보

- Lees, B. (2004). *Mirrors*. Boosey and Hawkes, Inc.

주제발표 II

주제발표

II

Warming Up at the Piano with Short, Symmetrical Exercises: Ergonomic Ideas from Chopin's "Sketches For a Method"

Dr. Christos Tsitsaros (University of Illinois), 통역: 이주혜 (건국대)

15:10-16:10 아트홀

발표 : Dr. Christos Tsitsaros (University of Illinois)

지정토론 : 김지언 (배화여대), 정선호 (가천대)

통역 : 이주혜 (건국대)

Warming Up at the Piano with Short, Symmetrical Exercises: Ergonomic Ideas from Chopin's “Sketches For a Method”

What should a proper warm-up session consist of? Students usually think of the warm-up as an isolated finger exercise to “get the blood flow going”, forgetting that the fingers are only the end of the arm, the arms being attached to the body. By adopting an isolated and disconnected approach to warming up, they also disregard all the prerequisites and connections that enable the hands and fingers to reach their optimal potential. At best, students perform stretches or other activities that they learned from their peers or physical therapists. While some of those may be beneficial, if done incorrectly they can also cause damage. A good warm-up session should be safe, gradual, and not leading to overexertion. More importantly, it should aim at providing a frame for the overall physical approach, setting things in motion, aligning the arms and body correctly, and reminding the fingers, arms, and body of their interdependence. Most importantly, it should promote a sense of connection, by helping the pianist find the point of support on the keyboard, which forms the key to liberating the body, feeling in synch with the musical flow, and strategizing the mechanisms and means that allow the realization of the musical idea.

Chopin makes an insightful analogy of the fingers being in relation to the arm the equivalent of what the feet are to the body: supports of its natural weight. In his unfinished *Sketches for*

a Piano Method, he states: “The arm from its attachment to the shoulder must assume a perfect suppleness and the fingers find the point of support on the keyboard, which supports everything. The beauty of the sound and its volume depend on the weight that results from the heaviness of the arm and hand combined.”

Based on this idea, Chopin goes as far as dismissing any school that places “an exaggerated emphasis on the thumb by placing it further in the keys instead of touching the outside edge of the key on its tip.” Further on, he elaborates: “Due to its formation, the thumb does not properly speaking belong in the hand; the hand consists of the four fingers and the role of the thumb is to serve as its counterpart and auxiliary. In this way, it plays the important role of renewing the hand, and making a new beginning when the four fingers have played through. It must stay the least possible on the keys, near the end of the keys, ready to assume its renewing role.”

A direct application of his technique can be seen in his next statement: “This thumb position is what facilitates scales and arpeggios. An inclined thumb pressed in hinders the movement of the fingers, whereas one that is placed on the edge, finds itself at the convenient spot to either pass under the fingers in the ascending mode or allow the other fingers to pass over it, in the descending.”

Chopin provides yet another valuable explanation for adopting this particular position, namely the simple physical rule upon which all levers function with more power when they are in straight line. Therefore, in placing the hand, he tries to maintain the straightness of the levers, from the elbow to the tip of the fingers. To this effect he prescribes: “Touch the 5th finger always immediately below the black key and the thumb on the edge of the white key.”

Chopin cautions against stiffness and prescribes certain “graceful” and helpful movements, within limits. Clearly against too much movement, in scales and arpeggios he advises letting the thumb come off the key once the second finger presses the next note, and joining it (the second finger) with a supple and quick movement. In applying this in a five-finger passage, one perceives a slight, lateral movement of the hand toward the fifth finger in ascending passages, and from the fifth to the thumb in descending ones. This natural motion conforms to the idea of assigning the four fingers (2-5) their function as supporting props for the arm, finding the

point of support on the key bed. This dynamic forearm/finger relation precludes any static hand position. The use of the right movements results in a feeling of ease, readiness at all times, and connection of fingers and arm. The degree of the movement naturally depends on the tempo, the type of figuration, as well as the type of sound the music calls for.

Good posture is primary when practicing the warm-ups. The pianist should maintain a toned spine, keeping the torso open and the shoulders soft and relaxed. In order to move freely for register shifts, it is important that the pelvis is never blocked and that the entire back is aligned: the neck with the spine and the ribcage sitting on top of the hips. A strong core is crucial for the alignment of the levers. The support on the keyboard frees the entire arm and pelvic area.

The warm-ups are in progressive difficulty, relatively short, symmetrical and in line with the physiology of the hand and its proper relation to the keys. Furthermore, they are based on the idea of the thumb forming the counterpart of the four fingers. Therefore, in teaching or practicing them, it is crucial that the hand is placed in straight alignment with the arm, and that the thumb is neither bent nor placed too far in the keys; furthermore, the longer fingers should be naturally curved in and the fifth finger should face down toward the keys.

The warm-ups are divided into three sections:

- A. Adjacent notes and intervals (from the second to the tenth and various combinations).
- B. Scales (preparatory exercises, uninterrupted major and minor scale sequences, chromatic scalar patterns).
- C. Arpeggiated figures and chord preparation.

Experiment practicing the warm-ups in the following ways:

- In a mildly slow tempo, *piano* to *mezzo-piano*, with clear and slightly exaggerated hand motion. This is the ideal way to start a session as it gently sets the forearm motions underway and progressively conditions the muscles.
- Softly but firmly, in a light *staccato*, emphasizing strong fingertip activity.

- *Mezzo-forte, legato*, at a moderate tempo, somewhat reducing the hand travel.
- *Forte staccato, moderato*, with energetic fingertip action and even less hand travel.
- Fast, *leggiero, piano*, with smooth, discreet hand travel and very active fingertips, in close proximity to the keys.
- Fast, *forte*, with very active fingertips and responsive forearm motions at the extent they are needed.
- Phrased in various ways, in a range of speeds and dynamic levels.

It is essential to avoid *tempi* that are too slow, as they tend to isolate the fingers from the rest of the arm. Always work your way through easier exercises in milder *tempi* to faster speeds and more demanding exercises. Try transposing in distant keys, including those containing several sharps or flats, experimenting with new, improvised fingering solutions. Black keys provide excellent points of support; the less black keys in a passage, the more difficult it is to build the hand position that allows for the fluidity of the arm motion. Always work in a relaxed manner, using the arms flexibly and the body as economically and wisely as possible, avoiding periodic concomitant movements, such as counting with the head or leaning back and forth with every change of dynamic change. Finally, allow short breaks between exercises in order to give the muscles the opportunity to adjust and recuperate.

Very importantly, avoid playing the exercises out of their rhythmic context, which is likely to result in an isolated and disconnected physical approach. The main goal is to tie the exercises to the breath and appropriate motion. According to Chopin “the goal of the exercises is not to learn to perform a passage, but to form the hand, and to turn it into a fine instrument, capable of performing all similar difficulties ensuing from a model exercise.”

간단한 대칭적 연습을 통한 피아노 워밍업: 쇼팽의 “피아노 교수법에 대한 스케치”에 나타난 인체공학적 아이디어

올바른 워밍업 과정은 어떻게 구성되어야 할까? 일반적으로 학생들은 팔이 몸에 붙어있다는 것을 잊은 채로 손가락은 단지 팔의 끝부분이며, 워밍업을 ‘혈액순환을 시키기 위한’ 고립된 손가락 운동으로 생각하곤 한다. 워밍업을 할 때 고립되고 단절된 접근방식을 사용한다면 그들은 손과 손가락을 최상의 상태에 도달할 수 있도록 해주는 예비과정과 연결 역시 등한시하게 된다. 이들은 기껏해야 손가락을 벌리거나, 혹은 물리치료를 통하거나 어디선가 주위들은 다른 동작들을 하는 것이 고작이다. 이런 방법들이 효과를 보이는 경우도 있지만, 만약 제대로 행해지지 않는다면 부상을 초래할 수도 있다. 좋은 워밍업 과정은 안전하고 점진적이며 지나치지 않아야 한다. 이보다 중요한 것은 워밍업이 움직임 속에서 동작이 마련되어야 하며, 팔과 몸을 적절하게 조정하고 손가락과 팔, 몸이 상호 독립적이라는 것을 깨닫도록 하는 등의 전반적인 움직임의 틀을 제공하는 것을 목적으로 해야 한다는 것이다. 가장 중요한 것은 연결의 감각을 발달시키는 것인데, 이는 피아니스트가 몸을 자유롭게 하는 핵심요인인 건반 위에서 지지 받는 순간을 찾을 수 있도록 도와주고 음악의 흐름과 맞아떨어지는 것을 느끼며, 음악적 아이디어를 깨달을 수 있는 기계적 작용과 방법을 계획하면서 이루어진다.

쇼팽은 팔과 손가락의 관계를 발과 몸의 관계로 통찰력있게 비유했다: 자연스러운 무게를 지지하는 것. 그의 미완성 작 <피아노 교수법에 대한 스케치>에 그는 다음과 같이 언급했다. “팔은 이것이 매달려있는 어깨에서부터 완벽한 유연성을 가져야 하며 손가락은 건반 위에서 지지 받는 순간을 찾아야 하는데, 이는 결국 모든 것을 지지한다. 소리의 아름다움과 음량은 팔과 손의 조합에서 나오는 무게에 달려있다.” 쇼팽은 이 생각에 기초하여 “건반 끝의 바깥쪽 가장자리를 건드리는 것 대신 건반 깊은 안쪽에 위치하도록 하여 엄지손가락을 과장되게 강조”하는 어떤 악파에도 속하지 않았다. 나아가서 그는 다음과 같이 서술한다: “엄지손가락은 이것의 모양 때문에 손 안에서 적절하게 소리를 내지 못한

다; 손은 네 개의 손가락으로 이루어져있고 엄지손가락은 이들은 응대하고 보조해주는 역할을 한다. 이런 방식으로 엄지손가락은 손을 회복시키며, 네 개의 손가락을 다 사용했을 때 새롭게 시작하는 중요한 역할을 한다. 따라서 엄지는 회복의 역할을 준비하기 위해 건반 끝 가장자리에 최소한으로 위치한다.”

그의 기술을 직접적으로 적용한 것은 다음 문장에서 나타난다: “이 엄지의 위치는 스케일과 아르페지오를 가능하게 한다. 엄지손가락을 기울여 누르면 다른 손가락들의 움직임에 방해하지만 가장자리에 놓여있다면 상행할 때는 다른 손가락 아래로 지나고 하행할 때는 다른 손가락이 위로 넘어가도록 하면서 스스로 편안한 위치를 찾게 된다.”

쇼팽은 이 특별한 손의 위치를 적용하는데 있어 또 다른 유용한 설명을 하는데, 이를테면 일직선으로 놓여있을 때 모든 지렛대들이 기능적으로 보다 강해질 수 있다는 단순한 물리적인 법칙이다. 그러므로 그는 손을 올려놓을 때 팔꿈치로부터 손가락 끝까지의 모든 지렛대가 일직선으로 유지되도록 노력했다. 이것의 효과에 대해 그는 다음과 같이 묘사했다: “5번 손가락은 항상 검은 건반 바로 아래에 두고 엄지손가락은 하얀 건반의 가장자리에 둔다.”

“새끼손가락을 향한” 이것이 하행할 때는 새끼손가락에서 엄지손가락을 향한 것이 된다. 이런 자연스러운 움직임으로 건반 바닥 위에서 지지하는 위치를 찾으면서, 네 개의 손가락(2-5번)은 팔에 대해 버팀목의 기능을 하게 된다. 역동적인 앞팔/손가락 관계는 어떤 형태로든 손이 고정되어버리는 것을 방지해준다. 올바른 동작의 사용은 쉬운 느낌, 언제든지 움직일 수 있는 준비성, 그리고 손가락과 팔의 연결을 만들어낸다. 동작의 정도는 템포, 음형의 종류, 음악이 요구하는 소리의 형태 등에 따라 자연스럽게 달라진다.

좋은 자세는 워밍업에 있어 기본이다. 피아니스트는 상체를 열어 탄력 있는 척추와 부드럽고 이완된 어깨를 유지해야 한다. 음역의 이동을 자유롭게 하기 위해, 골반이 특정 자세로 고정되지 않아서 등 전체가 조정될 수 있도록 하는 것이 중요하다: 엉덩이 꼭대기에 얹혀있는 갈비뼈와 척추의 목(을 생각하라.) 강한 중심부는 지렛대를 조정하는데 있어 결정적이다. 건반 위에서 지지는 전체적인 팔과 골반 부근을 자유롭게 해준다.

워밍업은 점진적인 난이도, 상대적으로 짧고, 대칭적이면서 손의 인체생리학적 선을 유지하고, 건반과 적절하게 연결되어야 한다. 워밍업은 엄지손가락이 다른 네 개의 손가락에 대응하는 부분이 된다. 그러므로 이를 가르치거나 연습하는 데에 있어 손을 팔과 직선이 되도록 조정하는 것은 매우 중요하며, 따라서 엄지손가락은 구부러지지 않고 건반

안쪽으로 깊게 들어가지도 않는다; 뿐만 아니라 긴 손가락은 자연스럽게 구부러지고 새끼 손가락도 건반을 향해야 한다.

위밍업은 세 부분으로 나뉘어진다:

- A. 순차적인 음과 음정들 (2도부터 10도까지, 그리고 다양한 조합들)
- B. 스케일 (준비 연습, 연속된 장조와 단조 스케일 동형진행, 반음계 스케일 패턴)
- C. 아르페지오 음형과 화음 준비

다음과 같은 방법들로 위밍업 연습을 시도한다.

- 부드러운 느린 템포에서 *piano*부터 *mezzo-piano*까지 확실하고 약간 과장된 손 동작. 이것은 위밍업 과정을 시작하는데 있어 이상적인 방법으로, 앞팔의 동작이 부드럽게 진행하도록 하고 근육을 점진적으로 훈련시킨다.
- 부드럽지만 단호하게, 가벼운 스타카토를 하며 손가락 끝의 강한 동작을 강조한다.
- *Mezzo-forte*, *legato*, 보통의 템포에서 어느 정도 손의 움직임은 감소시킨다.
- *Forte staccato*, 보통빠르기, 활발한 손가락 끝 동작과 보다 적은 손의 움직임.
- 빠르고, *leggiero*, *piano*, 부드럽게, 조심스러운 손의 움직임과 매우 활발한 손가락 끝, 건반 가까이에서.
- 빠르고, *forte*, 매우 활발한 손가락 끝과 이것의 연장선에서 필요에 따라 즉각적으로 반응하는 앞팔.
- 다양한 빠르기와 음량으로 프레이즈를 여러 방식으로 나눈다.

너무 느린 템포는 피해야 하는데 이는 손가락을 나머지 팔로부터 고립시키는 경향이 생기기 때문이다. 항상 보다 쉽고 느린 템포로부터 빠른 속도에 어려운 연습으로 진행하도록 한다. 몇 개의 샷이나 플랫이 붙은 조성이 포함된 다른 조성으로 조바꿈을 시도하여 새롭고 즉흥적인 손가락 번호를 사용해본다. 검은 건반은 훌륭한 지지의 순간을 제공한다; 검은 건반이 적을수록 팔의 동작을 흐름을 유연하게 해주는 손 위치를 만들어가는 것이 보다 어렵다. 항상 이완된 상태에서 유연한 팔과, 최대한 경제적이고 현명하게 몸을 사용

해야 하는데 머리를 흔들며 박자를 세거나 모든 다이내믹의 변화에 따라 몸을 앞이나 뒤로 움직이는 등의 주기적인 부수 동작들은 피해야 한다. 마지막으로, 근육이 자리를 잡고 회복될 수 있도록 연습의 사이에는 짧은 휴식을 가진다.

매우 중요한 것은, 연습을 할 때 리듬의 맥락에서 벗어나는 것을 피하는 것인데, 이는 고립되고 끊어진 몸 동작의 접근이 될 수 있기 때문이다. 주된 목표는 연습을 호흡 및 적절한 동작과 연결시키는 것이다. 쇼팽은 다음과 같이 언급했다. “연습의 목표는 패시지를 연주하는 것을 배우는 것이 아니라, 모델 연습을 통해 모든 비슷한 난이도를 연주할 수 있는 능력을 가진 손의 형태를 구성하여 좋은 악기로 만드는 것이다.”

(번역: 이주혜)

2013년 제5회 한국피아노교수법학회 학술대회

인 쇄 | 2013년 5월 11일

발 행 | 2013년 5월 11일

발행인 | 정 완 규

발행처 | 한국피아노교수법학회 학술분과

홈페이지 | www.pianopedagogy.or.kr

펴낸곳 | 도서출판 한학문화
