

2009년 제1회 학술대회

21세기 새로운 피아노교수법의 접근

한국 피아노교수법학회

The Korean Association of Piano Pedagogy

| 일정표

2009년 제1회 학술대회

한국피아노교수법학회

09:00-09:30	등 록			
09:30-10:00	개 회 식			
10:00-11:00	주제발표 I	우리나라 대학원에서의 피아노 교수학 전공운영 및 교과과정 연구	정원규 (중앙대) 권수미 (세종대)	콘서트홀
11:00-12:00	주제발표 II	피아노 페다고지의 진정한 의미와 그 실제	김신영 (국립목포대)	
12:00-12:50	점심식사			
12:50-13:30	포스터세션	패널시어터(Panel Theater) 기법을 활용한 다문화가정 유아 피아노 교수법	김인아, 윤지현 (성덕대)	107호
		J.S. Bach의 Invention과 Sinfonia Edition에 대한 비교연구	조은새 (중앙대 대학원)	
		비전공 성인 피아노 학습자의 자기주도성 정도에 따른 교수-학습과정 관찰 연구	김현영 (이화여대 교육대학원)	
		초등학교 저학년을 위한 창작 지도방안 연구	강현경, 한정숙 (세종대 대학원)	
		실버세대를 위한 피아노 교육의 중요성에 대한 연구	이주연 (세종대 대학원)	
		미국의 대표적인 피아노 페다고지 전공 대학교의 오디션과 커리큘럼 연구: Columbia University	강현경 (상명대 대학원)	
		미국의 대표적인 피아노 페다고지 전공 대학교의 오디션과 커리큘럼 연구: The University of Iowa	서정아 (상명대 대학원)	
		미국의 대표적인 피아노 페다고지 전공 대학교의 오디션과 커리큘럼 연구: The University of Oklahoma	홍현정 (상명대 대학원)	
		미국의 대표적인 피아노 페다고지 전공 대학교의 오디션과 커리큘럼 연구: The University of South Carolina	장효인 (상명대 대학원)	
		미국의 대표적인 피아노 페다고지 전공 대학교의 오디션과 커리큘럼 연구: The University of Texas at Austin	한아름 (상명대 대학원)	
미국의 대표적인 피아노 페다고지 전공 대학교의 오디션과 커리큘럼 연구: The University of Wisconsin at Madison	이기선 (상명대 대학원)			

13:35-14:15	구두발표 I	헬무트 락헤만의 피아노곡 '어린이 놀이'에서 보여지는 새로운 피아노 연주기법의 연구	장세정 (한세대)	110호
		한국의 민요 및 전래동요를 소재로 한 피아노 학습곡 개발 연구	백미연 (송의여대)	108호
		쇼팽 피아노 연습곡의 테크닉을 통한 교수법적 분석	홍선경 (서경대)	소극장
14:20-15:00	구두발표 II	실버세대를 위한 피아노교육의 중요성에 대한 연구	이주연 (세종대 대학원)	107호
		피아노 중급 실용반주법의 효율적인 교육	윤정희 (한세대 대학원)	108호
		MMTC 기질별 학습스타일에 따른 피아노 교수법 적용 연구	이정연 (숙명여대 대학원)	소극장
		비전공 성인 피아노 학습자의 자기주도성 정도에 따른 교수-학습과정 관찰 연구	김현영 (이화여대 교육대학원)	110호
15:05-15:55	구두발표 III	대학 클래스 피아노과정에 교재악곡을 활용하는 즉흥연주 지도방안	이연경 (청주교대)	소극장
		피아노 페다고지 이론과 한국적 현실과의 간극(間隙)	김순배 (한세대)	110호
		21세기 예술형태 변화와 피아노 교수법의 적용	박지원 (나사렛대)	108호
16:00-16:45	렉처리사이틀	Chopin Mazurkas Op.30 No.3, Op.59 No.1, Op.63 No.3	김성은 (가톨릭대)	콘서트홀
		Chopin Mazurkas Op.7 No.5, Op.41, No.3 & 4	라해진 (서울대)	
		Chopin Mazurkas Op.17, No.2 & 4	형희전 (가톨릭대)	
16:45-17:00	폐회식			

| Contents

주제발표 I

- 우리나라와 미국 대학원에서의 피아노 교수학 전공 운영 및 교과과정 비교 연구 3
정완규 (중앙대), 권수미 (세종대)

주제발표 II

- 피아노 페다고지의 진정한 의미와 그 실제 29
김신영 (국립목포대)

구두발표

- 헬무트 락헨만(H. Lachenmann)의 어린이 놀이(Ein Kinderspiel)에서 보여 지는 새로운 피아노 연주기법의 연구 41
장세정 (한세대)
- 한국의 민요 및 전래동요를 소재로 한 피아노 학습곡 개발 연구 53
백미연 (숭의여대)
- 쇼팽 피아노 연습곡의 테크닉을 통한 교수법적 분석 71
홍선경 (서경대)
- 실버세대를 위한 피아노교육의 중요성에 대한 연구 87
이주연 (세종대 대학원)

□ 피아노 중급 실용반주법의 효율적인 교육	103
윤정희 (한세대 대학원)	
□ MMTIC 기질별 학습스타일에 따른 피아노 교수법 적용 연구	127
이정연 (숙명여대 대학원)	
□ 비전공 성인 피아노 학습자의 자기 주도성 정도에 따른 교수-학습과정 관찰 연구	147
김현영 (이화여대 교육대학원)	
□ 대학 클래스 피아노 과정에 교재악곡을 활용하는 즉흥연주 지도방안	161
이연경 (청주교대)	
□ 피아노 페다고지 이론과 한국적 현실과의 간극(間隙)	179
김순배 (한세대)	
□ 21세기 예술형태 변화와 피아노 교수법의 적용	181
박지원 (나사렛대)	

포스터 세션

□ 패널시어터(Panel Theater) 기법을 활용한 다문화 가정 유아피아노 교수법 ·	199
김인아, 윤지현 (성덕대)	
□ J. S. Bach의 Invention과 Sinfonia Edition에 대한 비교 연구	203
조은새 (중앙대 대학원)	
□ 초등학교 저학년을 위한 창작 지도방안 연구	213
한정숙, 강현경 (세종대 대학원)	
□ 미국의 대표적인 페다고지 전공 대학교의 오디션과 커리큘럼 연구: Columbia University (콜롬비아 대학교)	231
강현경 (상명대 대학원)	

- 미국의 대표적인 페даго지 전공 대학교의 오디션과 커리큘럼 연구:
 The University of Iowa (아이오와 주립대학교) 237
 서정아 (상명대 대학원)
- 미국의 대표적인 페даго지 전공 대학교의 오디션과 커리큘럼 연구:
 The University of Oklahoma (오클라호마 대학교) 243
 홍현정 (상명대 대학원)
- 미국의 대표적인 페даго지 전공 대학교의 오디션과 커리큘럼 연구:
 The University of South Carolina (사우스 캐롤라이나 주립대학교) 251
 장효인 (상명대 대학원)
- 미국의 대표적인 페даго지 전공 대학교의 오디션과 커리큘럼 연구:
 The University of Texas at Austin (오스틴 소재 텍사스 주립대학교) 259
 한아름 (상명대 대학원)
- 미국의 대표적인 페даго지 전공 대학교의 오디션과 커리큘럼 연구:
 The University of Wisconsin at Madison (매디슨 소재 위스콘신 주립대학교) · 263
 이기선 (상명대 대학원)

주제 발표 I

10:00-11:00 (콘서트홀)

발표 : 정완규 (중앙대), 권수미 (세종대)

지정토론 : 유승지 (한세대)

우리나라와 미국 대학원에서의 피아노 교수학 전공 운영 및 교과과정 비교 연구*

현재 우리나라 대학원에 개설된 피아노 교수학 전공 및 교과과정 운영 상태를 조사하고·분석하여 우선 그 실태를 파악하며 이를 미국의 대학에서 운영되는 피아노교수학 전공운영 및 교과과정과 비교해 봄으로써 우리나라에서 대학에서 피아노 교수학의 문제점을 파악하고 이를 토대로 앞으로 나아가야 할 방향을 제시한다. 연구는 우리나라 8개 대학교 9개 대학원의 피아노 교수학 전공 혹은 피아노연주 전공 전임/주임 교수들을 대상으로 한 조사에 근거하고 있다. 구체적 내용은 기관정보 및 피아노교수학 전공 석사과정 입학전형, 피아노교수학 전공 대학원 교과과정, 피아노교수학 강좌내용, 그리고 피아노교수학 전공강좌에서의 수업참관과 교습경험 등이다.

I. 서론

1. 연구의 필요성 및 목적

이미 1세기 이전부터 피아노 교수학이 발달하기 시작한 서방국가에 비해 상대적으로 피아노 교수학의 도입과 성장이 늦어진 우리나라에서 대학에서 피아노 교수학이 갖는

* 본 연구 발표는 2008년 12월 한국음악교육학회에서 발행된 논문집 <음악교육>에 정완규와 권수미 공동 연구의 “우리나라와 미국 대학원에서의 피아노 교수학 전공 운영 및 교과과정 비교 연구“에 기초하고 있다.

역할과 운영 실태를 조사하고 진단하는 것은 피아노 교수학의 학문적 발전을 위해 반드시 필요한 연구이다. 따라서 본 연구는 현재 우리나라 대학원에 개설된 피아노 교수학 전공 및 교과과정 운영 상태를 조사·분석하여 우선 그 실태를 파악하며 미국의 대학에서 운영되는 피아노교수학 전공운영 및 교과과정과 비교해 봄으로써 우리나라 대학에서의 피아노 교수학의 문제점을 파악하고 이를 토대로 앞으로 나아가야 할 방향을 제시하는 것을 이 연구의 목적으로 한다.

2. 연구방법 및 제한점

본 연구는 우리나라 대학원에 개설된 피아노 교수학 전공운영 및 교과내용을 조사하기 위하여 2008년 1월을 연구 시점으로 하여 피아노 교수학 전공이 개설된 9개 대학원을(경원대학교 일반대학원, 세종대학교 일반대학원, 세종대학교 공연예술대학원, 수원대학교 테크놀로지 대학원, 숙명여자대학교 사회교육대학원, 중앙대학교 일반대학원, 이화여자대학교 실용음악대학원, 한세대학교 피아노페다고지 대학원, 호서대학교 일반음악대학원, 가나다 순) 연구대상으로 한다. 이를 위하여 위 9개 대학원의 피아노 교수학 전공 혹은 피아노연주 전공 전임/주임 교수들에게 설문지를 배포하여, 8개교 9개 대학원 중 1개교를 제외한 7개교 8개 대학원에서 응답에 참여하는 89%의 수거율을 보였다.

이 때 연구도구인 설문지 개발은 지난 1992년 미국 전역 128개 음대 대학원에 개설된 피아노 교수학 관련 교과과정 조사 연구로는 유일한 Milliman (1992)이 개발한 조사 도구 중, 기관정보 일부와 피아노교수학 강좌내용 9문항, 그리고 피아노교수학 전공강좌에서의 수업참관과 교습경험에 관한 9문항만을 우리나라 실정에 적합하도록 문항을 수정하여 사용하였으며, 나머지 입학전형, 피아노교수학 전공 대학원의 교과과정 그리고 조연에 관련된 문항들은 본 연구를 위하여 새로이 개발하였다.

본 연구의 조사 내용은 크게 다섯 가지 영역이며 구체적으로는 첫째, 기관정보 및 피아노교수학 전공 석사과정 입학 전형, 둘째, 피아노교수학 전공 대학원 교과과정, 셋째, 피아노 교수학 강좌내용, 넷째, 피아노교수학 전공강좌에서 수업참관과 교습경험 유무, 마지막 다섯째, 피아노 교수학 전공 강좌들의 문제점과 개선점 등이다. 본 연구에서는 2008년 3월 이후에 새로이 개설된 상명대학교 일반대학원은 이 연구에서 제외하며, 대학원에 개설된 석·박사학위과정 중 석사과정만을 다루는 것으로 제한한다.

II. 문헌연구

1. 우리나라와 미국의 피아노교수학 설립배경 비교

우리나라는 비교적 짧은 서양음악의 역사를 가지고 있다. 1880년경 구한말 시대 서방 세계에 문호를 개방이후 1925년 이화여자전문대학교 음악학부에 우리나라 최초로 피아노전공이 개설된 이후 피아노 전공으로 학사 학위가 개설된 51개의 국·공립 및 사립 대학교, 그 외 음악교육, 교회음악전공 등을 포함하여 전국적으로 80여개의 대학이 설립되어 있다(한국교육신문사, 2005). 이들 모든 대학의 피아노 전공은 연주 전공을 의미하며 연주자 양성 위주의 교육과정을 운영하고 있다. 따라서 졸업생들이 졸업 후 전문 연주가로 활동을 예상하나 사회의 현실은 그렇지 못한 실정이다. 왜냐하면 연주자를 위한 연주 기회가 무척 제한되어 있으며 이는 무대에 설 수 있는 기회의 절대부족, 연주에 대한 수요 부족, 경제성의 부재, 그리고 석/박사 출신의 고학력자들의 인력 과잉 공급에서 그 원인을 찾을 수 있다. 이러한 현실 속에서도 우리나라의 대학들은 연주 전공만을 고집해 왔으며 이외의 대안에 대해서는 무관심해왔다. 대부분의 졸업생들이 연주자로 활약하거나 성장하지 못할 것을 알면서도 이러한 교육만이 전통이고 유일한 방법이라고 고집해왔다. 그러나 사회는 연주자 보다는 피아노 교육을 담당할 더 많은 전문가를 필요로 한다는데 문제가 있었다. 그럼에도 불구하고 대학들이 이러한 사회의 요구를 철저히 무시한 그 주된 이유로는 연주자 양성 이외의 교육은 학교의 수준과 질이 떨어뜨린다는 암묵적인 인식이 팽배한 것으로 파악된다(정완규, 2008). 결과적으로 피아노 교육의 기초가 붕괴되는 현상을 피할 수 없었다. 따라서 연주전공자 양성과 더불어 피아노 교수학 전공자의 육성에도 대학이 관심을 가져야 한다는 요구들이 일어났으며 한국 음악교육체제가 연주위주 중심에서 벗어나 지도수준의 향상과 전문교사 양성을 위한 준비를 담당할 필요가 있다는 주장이 제기되었다(조선우, 1996; 장혜원, 1997; 정완규 2005). 이러한 요구에 따라 음악대학들은 1990년대 이후 교수학에 서서히 관심을 가지기 시작하였다. 피아노 전공자를 위한 새로운 과목으로 ‘피아노교수법’이 개설되었으며, 1990년대 말 부터는 일부 대학교의 대학원 과정에 피아노 교수학 전공이 개설되기 시작하였다. 대학에 따라 일반대학원 또는 일반대학원과는 별도로 특수대학원을 설립해 피아노 교수학 전공을 운영하는 형태가 나타났다. 이로부터 약 10년이 지난 2008년 8월 현재, 경원대학교, 상명대학교, 세종대학교, 중앙대학교, 그리고 호서대학교가 일반음악대학원에 전공을 개

설하였다. 그리고 수원대학교 테크놀로지 대학원, 세종대학교 공연예술대학원, 숙명여자대학교 사회교육대학원, 이화여자대학교 실용음악대학원, 그리고 한세대학교 피아노페다고지 대학원은 특수대학원에 피아노 교수학 전공을 개설하였다. 이를 종합하면 총 9개교 10개 대학원에 피아노교수학 전공이 개설되어 운영되고 있다.

우리나라 피아노교수학의 짧은 역사에 반해, 미국은 19세기 후반부터 피아노 교수학에 대한 관심을 가지기 시작하였다. 피아노를 배우는 인구가 확산되며 소수의 전공자 교육에서 다수의 일반 피아노 교육으로 피아노 교육의 범위가 늘어나는 사회적 현상에 대한 대응이었다. 새로운 수요에 대처하기 위한 전문교사의 육성, 학습교재 및 재료의 개발, 그리고 지도방법의 개발이 필요했기 때문이다. 본격적인 학문으로서의 발전은 1900년 이후부터 시작 된다 (Uszler & Larimer, 1984, p. 1-2). 1920-30년대에 몇몇의 음악교육 대학에서 그들의 연주 프로그램에 피아노교수법 강좌를 포함하기 시작하였으며, 1950년대에 National Association of School of Music에서 미래의 음악교사가 될 가능성이 있는 연주전공 학생들을 대상으로 지도실습을 경험케 하여야 한다는 연구가 제기되었다. 1970년대에 이르러서는 대학과 대학원 과정에 피아노교수학 전공이 생기기 시작하였고, 음대생 중 비피아노전공자를 대상으로 하는 그룹피아노 프로그램(클래스 피아노)을 지도하는 교사 양성을 위하여 피아노 교수학 전공의 확장이 탄력을 받았다 (Lancaster, 1979). 이처럼 피아노교사 훈련과정 프로그램의 중요성에 대한 인식이 확대되자, 지난 1979년에 The National Conference on Piano Pedagogy가 신설되고 피아노 교수학과 설립을 위한 기본 교과과정 및 학교현황을 밝힌 Handbook을 발표하기도 하였다. 이에 따라 최근 10년 동안 피아노교수학의 필요성 및 교과과정, 학위제도 등에 대한 관심이 크게 확장되어 미국의 많은 대학교와 대학원에서 이 분야 과정의 개설을 늘려나가는 추세이다 (Uszler & Larimer, 1984a; Uszler & Larimer, 1984b; Chronister & McBeth, 1991).

III. 연구자료 분석 및 결과

1. 기관정보 및 피아노교수학 전공 석사과정 입학전형

본 연구 설문지의 첫 번째 영역에서는 학교기관의 정보 및 피아노교수학 전공 석사과정 입학전형을 조사하였다. 설문지를 배포한 총 8개교 9개 대학원 중 응답에 참여한 7개

교 8개 대학원(89%)은 모두 사립 대학교 대학원이었으며 이 중 3개 대학원(37%)은 일반 대학원에 속하고 나머지 5개 대학원(63%)은 특수대학원에 속하고 있다. 이 중 일반대학원 3개교는 모두 주간으로 운영하고 있으며, 특수대학원 5개교 중 4개교는 야간으로 운영하고 나머지 1개교는 주간으로 운영하고 있다.

대학원의 수업연한은 8개 대학원 중 6개 대학원(75%)은 학부전공(피아노전공, 비피아노전공, 비음악전공)에 상관없이 학생 모두 4학기 또는 5학기 동한 수업을 듣는다고 답했다. 대학원별로 졸업과제 이수 능력에 따라 졸업하기까지 추가학기 이수도 필요하다고 응답하였다. 반면에 8개 대학원 중 2개 대학원(25%)은 학부전공에 따라 수업연한에 차이를 두어 비피아노 또는 비음악전공생에 따라 5학기에서7학기를 수업연한으로 제시하고 있다.

대학원 지원 자격은 8개 대학원 중 2개(25%) 대학원은 국내외 대학에서 피아노전공으로 음악학사 혹은 음악석사학위를 취득한 자, 1개 대학원(13%)은 피아노 및 비피아노 음악학사 혹은 음악석사학위 소지자, 나머지 5개 대학원(63%)은 국내외 음악대학 졸업생 및 비음악전공으로 학사 혹은 석사학위를 취득한 자도 피아노교수학 석사과정에 지원할 수 있다고 응답하였다.

우리나라 대학원 피아노교수학전공 전형절차를 조사한 결과 공통적으로 서류전형, 구술/면접, 실기전형을 실시하고 있다. 그 외에 추가적으로 피아노 지도실습이나 필기시험을 실시하는 대학원이 있다. 그 외 피아노 문헌과 피아노 연주이론에 관한 필기시험을 치루는 학교도 있다. 다음은 각 대학원 실기전형에서 요구되는 레퍼토리들이다.

〈표 1〉 대학원 실기전형 레퍼토리

A대학원	B대학원	C대학원	D대학원	E대학원	F대학원	G대학원	H대학원
자유곡 (10분이내)	쇼팽에튀드 자유곡1곡	자유곡1곡	자유곡	바하평균율 자유곡, scale 종합, 간단한 테크닉 실기	자유곡 (10분이내)	베토벤소나 타 전악장, 낭만자유곡	자유곡 (10분이내)

2008년 1월을 기준으로 이전 해인 2007년에 각 대학원에 등록된 피아노교수학 전공 석사학위 과정 학생 수는 다음 <표 2>와 같이 학교별로 큰 차이를 보이고 있다. 지난 2007학년도에 적게는 6명부터 많게는 52명까지 학생이 등록되어 있다. 응답에 참여한

대학원(N=7)에 지난 2007학년도에 등록된 학교 당 학생 수의 평균은 24.4명에 달하였다.

〈표 2〉 2007학년도에 등록된 피아노교수학 전공 석사과정 학생 수 (응답 수 N=7)

학교명	A대학원	B대학원	C대학원	D대학원	E대학원	F대학원	G대학원	H대학원
학생수	20	9	20	52	16	무응답	6	48

1999년 이 후 그 동안 8개 대학원을 졸업 한 학생의 수는 <표3>과 같으며 신설되어 아직 졸업생을 배출하지 못한 곳도 있다. 결국 3개 대학원의 총 졸업생 수의 평균은 약 58명에 불과하다.

〈표 3〉 2007학년도까지 졸업한 피아노 교수학 석사학위 학생 수

학교명	A 대학원	B대학원	C대학원	D대학원	E대학원	F대학원	G대학원	H대학원
졸업생수	63	0	0	50	무응답	무응답	0	62

각 대학원에 속한 피아노교수학전공 전임교수의 수는, 4개 대학원에 각 1명씩, 총 4명으로 조사되었다. 그러나 피아노교수학 전공 전임교수 본인이 피아노 교수학 전공자인지 여부는 조사에 포함되지 않았다. 시간강사의 수는 0-13명에 이르는 다양한 분포로 학교당 평균 6명의 강사가 이론과 실기를 지도하는 셈이다 <표 4>.

〈표 4〉 각 대학원 피아노교수학과 시간강사 수

대학원명	A대학원	B대학원	C대학원	D대학원	E대학원	F대학원	G대학원	H대학원
강사 수	5	3	강의2 실기11	9	3	11	0	6

각 대학원별 학위명은 4개 대학원은 음악석사 (Master of Music)를, 2개 대학원은 피아노교수학석사 (Master of Piano Pedagogy), 1개 대학원은 예술학석사, 그 외 1개 대학원 (13%)은 음악학 석사라는 학위명을 사용하는 등 학교마다 달랐다.

2. 피아노교수학 전공 대학원 교과과정

두 번째 영역인 우리나라 대학원의 피아노교수학전공 교과과정은 총 8문항으로 구성 되어 있다. 그 첫 번째 문항은 각 대학원에서 석사학위 졸업이수 학점을 알아보는 것이다 <표 5>. 5개 대학원은 학부전공에 (비피아노전공이나 비음악전공 포함) 상관없이 동일하게 24-33학점까지 이수하면 졸업이 가능하며 반면에 나머지 3개 대학원은 학부전공에 따라 이수 학점에 차이가 있었다.

<표 5> 전공 졸업이수학점 (a=피아노전공, b=비피아노전공, c=비음악전공)

대학원명	A대학원	B대학원	C대학원	D대학원	E대학원	F대학원	G대학원	H대학원
졸업이수학점수	24	a=24 b,c=36	24	30	a=33 b,c=35	30	33	a=30 b,c=38

각 대학원 피아노교수학전공 교과과정에 있어 필수교과와 선택교과의 분류 유무와 지난 2007학년도에 개설된 교과목의 종류를 알아본 결과 2개 대학원에서만 필수교과와 선택교과의 구분을 지어 운영하는 것으로 나타났다. 다음은 각 대학원 별 필수교과와 선택교과목의 한 예이다 <표 6>

<표 6> 피아노교수학 대학원 교과과정 필수교과와 선택교과의 예시

학교명	교과목 명 및 학점 수	
A대학원	필수 교과	피아노 교사실습 (2), 피아노교수법I (2), 피아노교수법 II (2)
	선택 교과	피아노교재 및 음악공학연구 (2), 음악교육 및 음악교수법 (2)
H대학원	필수 교과	전공실기 및 이론 1, 2, 3, 4 (각 2학점)
	선택 교과	교수학개론 (3), 그룹피아노교수법 I, II (각 3학점), 중급피아노교수법 (3), 초급피아노교수법 (3), 디지털피아노의 활용과 기법 (3) 건반화성 및 작곡 (3), 피아노양상블 문헌연구 (3)교수법 세미나 (3), 교수실습 (3), 집중탐구 I, II (각 3), 연주 (P), 논문 (P), 전공실기 및 이론 심화과정, 그 외 다른 전공을 위해 개설된 다양한 교과목을 추가로 선택가능

그 외 6개 대학원은 필수교과와 선택교과의 구분이 없이 운영되며 지난 2007학년도에 개설된 교과목과 학점 수는 다음 [표 7]과 같다.

〈표 7〉 2007학년도에 개설된 각 대학원 피아노교수학 전공 교과목과 학점 수

대학원명	교과목명 및 학점 수
B대학원	피아노교수법문헌 I, II(3), 피아노교수법세미나 I, II(3), 전공실기I, II(3), 논문연구(2), 음악사연구(3), 음악이론연구(3), 연구방법 및 문헌연구(3) *이 외에 연주학 교수학 관련 교과목이 개설되어 있음
C대학원	전공실기 (2), 피아노교수법세미나 (2), 유아피아노지도법 (2)
D대학원	그룹지도교수법(II), 피아노문헌세미나 I, II (2), 피아노교수법개론 (II), 피아노교수법 I, II (2), 음악이론 (2), 쟁점화성법 (2), 음악경영(2), 전공실기 I(2), 전공실기 II(2), 전공실기III(3), 세미나 I, II(2), 피아노교수의 재료와 실습 (2), 쟁점 반주법 (2), 피아노교사실습 (2)
E대학원	피아노교수법개론 (3), 초급피아노교수법(교재연구 및 개발, 3), 피아노테크놀러지 (2), 찬송가·복음성가반주법지도 (2), 전공실기 I, II, (1) 교육심리 (3)
F대학원	피아노교수법 I, II(3), 피아노문헌 I, II(3), 앙상블음악피아노교수법(3), 현대 테크놀러지와 그룹피아노교수법(3), 피아노교수실습 I, II(3) 피아노연주세미나 I, II(3), 현대피아노교수법의 동향과 진단(3), 전공실기 I, II(3) 피아노교수학개론 (3), 즉흥연주와 반주법 (3)

전공실기시험의 횟수는 대체로 2학기-4학기동안 2-4회에 걸쳐 실기 시험을 치루며, 과제곡은 대체로 학기별로 다른 시대의 작품연주를 요구하나 자유곡을 요구하는 학교도 있다.

〈표 8〉 우리나라 피아노교수학전공 교과과정 중 전공실기시험 횟수 및 과제곡

학교명	전공실기시험 횟수 및 레퍼토리
A대학원	1학기: Bach 작품 중 평균율을 제외한 춤곡 중심으로 2학기: Bartok's Mikrococosmos 제 6권 중 3곡의 다른 춤곡 3학기: 낭만 작품 중 한 곡 4학기: Beethoven 초기 소나타 중 1곡 (전 악장) (총 4회)
B대학원	4학기동안 3~4시대의 작품들 (총 4회)
C대학원	전체 자유곡 (총 4회)
D대학원	시대가 다른 자유곡 2곡으로 20분 프로그램 (총 3회)

E대학원	1학기: 바로크 작품과 바르톡 작품, 듀오곡 2학기: 고전 소나타 전악장과 고전 변주곡, 듀오곡 3학기: 낭만작품과 낭만 소품, 듀오곡 4학기: 현대 (1911년 이후) 소품과 인상주의 작품, 듀오곡
F대학원	1학기: 자유곡 30분 분량 2학기: 자유곡 30분 분량 (총 2회)
G대학원	1학기: 베토벤 후기 소나타 전 악장, 낭만 에튀드 2학기: 낭만자유곡, 현대 에튀드 3학기: Bach의 Grand Piece 중 1곡, 현대 자유곡 4학기: 자유곡 (시험 없음) (총 3회)
H대학원	1학기: 고전 현대 각 한 곡 씩 + 피아노양상블 한 곡 2학기: 낭만 바로크 각 한 곡 씩+ 피아노양상블 한곡 3학기: 콘체르토 빠른 악장 한 곡 + 피아노양상블 한 곡 4학기: 4학기/5학기: 대조적인 두 시대를 포함한 자유곡 + 피아노양상블 한 곡 (총 4회)

석사과정 이수를 위한 자격시험(종합시험)의 경우, 대학원들이 2에서 5개 분야 분야 종합시험을 치르며, 평가분야를 살펴보면, 외국어(영어)자격시험과 피아노교수학 전공문헌 과목을 평가가 대부분이었다. 그 외에 건반화성, 작곡 능력 등을 평가하는 음악이론이나 피아노 연주문헌을 포함하는 학교도 있었으며, 2개교에서는 인턴십을 요구하였다.

〈표 9〉 석사과정 이수를 위한 자격(종합)시험 의 종류

학교명	영어	피아노교수학전공 문헌	음악이론	피아노 연주문헌	인턴십	기타
A대학원	O	O	O	O	40시간이상	
B대학원	O	O	O	O		음악사 (선택)
C대학원	O	O				
D대학원	O	O	O	O		
E대학원	O	O		O	40시간이상	
F대학원	O					선택 (2과목)
G대학원						선택 (3과목)
H대학원		O	O			

자격시험 후 석사과정 졸업을 위한 과제로, 8개 대학원 모두 학위논문이 필수며, 동시에 독주회와 렉처리사이틀 중 한 가지가 필수거나 또는 선택이었다. 이 중 한 대학원은 독주회와 논문 대신 추가학점 이수로 대체되었다. <표 10> 참조

논문작성 시 지도교수에 대한 조사 결과는 다음 <표 11>과 같다. 대체로 피아노교수 학전공 교수(전임, 초빙, 겸임, 시간강사 포함) 이외에 피아노연주전공 혹은 음대비피아노전공 전임교수들도 논문지도에 참여하는 것으로 나타났으며, C대학원은 지도교수 없이 학생 스스로 논문 작성을 해야 한다고 응답하였다. 이 항목 역시 설문에 응답한 자료만으로 조사되었기 때문에 실제로 대학원에 피아노 교수학을 전공한 교수가 있어 교수학 전공 전임교수로부터 논문지도를 받는지 여부는 확인되지 않았다. <표 11> 참조

<표 10> 석사 이수를 위한 과제의 종류(a.독주회, b.논문, c.렉처리사이틀, d.기타)

학교명(독주회)		논문	렉처리사이틀	기타
A대학원		O	O	렉처리사이틀을 하지 않는 경우 논문심사가 강화됨 (예, 논문주제, 심화정도)
B대학원	O	O	O	
C대학원	O	O	O	a와c 중 선택, b는 필수
D대학원	O	O	O	d. 기타 Teaching Demonstration
E대학원		O	O	
F대학원	O	O		
G대학원	O	O	O	
H대학원	O	O		독주회, 논문, 추가학점 이수 중 학생이 선택 가능

<표 11> 우리나라 대학원 피아노교수학전공 석사학위논문 지도교수

학교명 \ 지도교수	피아노교수학 전공 전임교수	피아노전공 전임교수	음대비피아노 전임교수	피아노교수학전공 초빙 혹은 겸임교수	피아노교수학 전공 시간강사
A대학원	O				
B대학원		O	O	O	O
C대학원					
D대학원	O			O	O
E대학원	O			O	O

F대학원				O	
G대학원	O				
H대학원	O	O			O

3. 피아노교수학 강좌내용

세 번째 영역은 전공과목에서 지도하는 구체적인 학습주제들에 대한 총 9문항으로 구성되어 있으며, 해당 학습주제가 어느 정도의 중요성을 가지고 지도되는지 다섯 단계로 된 Likert Scale에 표기하였다 (1= 전혀 중요하지 않음, 2=조금 중요함, 3=보통, 4=중요함, 5=매우 중요함).

첫 번째 문항은 우리나라 대학원의 피아노교수학전공(과)에서 학생들의 수준과 지도 유형에 따른 교수전략(teaching strategies)을 조사하기 위하여 총 12개의 지도유형 및 학생수준을 분류하여 조사하였다. 총 6-7개 대학원이 부분적으로 응답하였다 <표 12>. 초·중·고급 수준의 학생들을 위한 개인 및 그룹교습에는(N=7) 평균 3.1 부터 4.6에 이르는 높은 수치를 보여준데 반하여, 건반악기전공 혹은 음악전공이 아닌 대학생들을 위한 그룹피아노지도는(N=6) 상대적으로 학습이 덜 이루어지고 있었다.

<표 12> 대학원 피아노교수학 전공에서 학생의 수준과 지도유형에 따른 교수전략

교수전략	총 응답수	응답한 Likert 비율 (%)					Mean Likert
		1	2	3	4	5	
미취학생	7	0	0	14	29	57	3.7
초급학생: 개인교습	7	0	0	14	14	71	4.6
초급학생: 그룹교습	7	0	0	43	14	43	4.0
중급학생: 개인교습	7	0	0	14	29	57	4.4
중급학생: 그룹교습	7	0	0	43	29	29	3.9
고급학생: 개인교습	7	0	0	43	14	43	4.0
고급학생: 그룹교습	7	0	29	43	14	14	3.1
성인반/취미반: 개인교습	7	0	14	29	29	29	3.7
성인반/취미반: 그룹교습	6	14	14	29	14	14	3.0
건반악기 전공이 아닌 음악대학생을 위한 그룹피아노	6	14	29	14	14	14	2.8
음악전공이 아닌 대학생을 위한 그룹피아노	6	14	29	14	29	0	2.7
건반악기 전공 대학생을 위한 건반화성	6	29	14	0	14	29	3.0

우리나라 피아노교수학 전공강좌들에서 다루는 지도 테크닉의 종류를 조사한 결과, 제시된 22개의 피아노 테크닉 중 듣고 연주하기(Likert Mean=3.7/5.0)를 제외한 21개 테크닉에 Likert 평균 4.0/5.0이상의 높은 관심을 보였다. <표 13> 참조

〈표 13〉 대학원 피아노교수학 전공(과)에서 다루는 피아노지도 테크닉의 종류

피아노지도테크닉	총 응답수	응답한 Likert의 비율 (%)					Mean Likert
		1	2	3	4	5	
독보 (Music reading)	7	0	0	14	43	43	4.3
리듬	7	0	0	14	43	43	4.3
테크닉	7	0	0	14	14	71	4.6
음색만들기 (Tone Production)	7	0	0	14	29	57	4.4
아티큘레이션	7	0	14	0	29	57	4.3
프레이징	7	0	14	0	29	57	4.3
손모양 (Hand position)	7	0	14	0	29	57	4.3
운지법	7	0	14	0	14	71	4.4
페달링	7	0	14	0	14	71	4.4
다이내믹	7	0	14	0	14	71	4.4
음악스타일	7	0	14	14	14	57	4.1
장식음	7	0	14	14	14	57	4.1
초견 (Sightreading)	7	0	14	0	29	57	4.3
화음넣기 (Harmonization)	7	0	0	14	29	57	4.4
전조 (Transposition)	7	0	0	29	14	57	4.3
즉흥연주 (Improvisation)	7	0	0	43	14	43	4.0
청음	7	0	0	43	14	43	4.0
듣고 연주하기	7	0	0	57	14	29	3.7
연습	7	0	14	0	29	57	4.3
암기	7	0	14	14	14	57	4.1
컴퓨터음악기술	7	0	0	14	14	71	4.6
디지털피아노	7	0	14	14	14	57	4.1

세번째로 교수학전공 강좌들에서 다루어지는 문헌으로는 미취학 아동과 초급 수준의 피아노교재 문헌 학습에 가장 높은 관심을 보이는 것으로 나타났다. 반면 성인그룹피아노 교재나 비음대생 클래스피아노교재 학습에 가장 관심이 적었다. <표 14> 참조

〈표 14〉 우리나라 대학원의 피아노교수학 전공(과)에서 다루는 피아노 교수문헌

피아노 교수문헌	총 응답수	응답한 Likert의 비율 (%)					Mean Likert
		1	2	3	4	5	
미취학 아동을 위한 피아노교재	7	0	14	0	29	57	4.3
미취학 아동을 위한 기타 병행 교재	7	0	14	0	29	57	4.3
일반 초급용 피아노 교재	7	0	14	0	29	57	4.3
초급병행 독주곡집	7	0	14	0	29	57	4.3
초급병행 앙상블곡집	6	0	0	17	17	67	4.5
초급병행 이론교재	6	0	0	17	33	50	4.3
성인/취미 초/중급교재	6	17	17	17	17	33	3.3
비피아노전공음대생을 위한 클래스피아노교재	6	17	17	33	17	17	3.0
비음대생을 위한 클래스피아노교재	6	17	17	33	33	0	2.8
성인그룹피아노를 위한 교재	6	33	17	17	17	17	2.7
성인그룹피아노를 위한 병행독주곡집	6	17	17	17	33	17	3.2
성인그룹피아노를 위한 병행 앙상블곡집	6	17	17	17	17	33	3.3
중급학생을 위한 교수문헌	7	0	14	14	29	43	4.0
중급학생을 위한 독주곡집	7	0	14	0	43	43	4.1
중급학생을 위한 앙상블곡집	6	0	0	17	33	50	4.3
고급학생을 위한 독주곡집	7	0	14	29	29	29	3.7
고급학생을 위한 앙상블곡집	6	0	17	17	17	50	4.0

네 번째로 피아노교수학 강좌들에서 다루는 학습주제들의 종류와 중요성에서는 피아노교수학의 최근 동향 및 추세와 개인교습·그룹교습의 장단점에 관한 주제가 가장 중요하게 나타났다. 그 다음이 피아노 교수내용의 개발, 피아노 교수문헌의 선택, 교수를 위한 체계적인 기술, 학생연주 및 콩쿠르 준비, 건반테크닉의 역사에 관한 학습주제였다. 연령이나 수준별 교재 분석에 있어서 소수 교재의 심도 있는 분석보다는 다양한 교재의 포괄적인 학습에 더 많은 관심을 보이는 것으로 파악되었다.

〈표 15〉 피아노교수학 강좌들에서 다루는 학습주제들의 종류와 중요성

학습주제	총 응답수	응답한 Likert의 비율					Mean Likert
		1	2	3	4	5	
피아노 교수내용의 개발	7	0	14	0	29	57	4.3
교수 계획	7	0	14	14	14	57	4.1

피아노 교수 문헌의 선택	7	0	14	0	29	57	4.3
교수를 위한 체계적인 기술	7	0	14	0	29	57	4.3
그룹 티칭	7	0	14	29	14	43	3.9
학습이론과 스타일	7	0	14	14	43	29	3.3
피아노 교수 철학	7	0	14	14	14	57	4.1
교사의 인성	7	14	0	14	14	57	4.0
학생의 인터뷰	7	14	0	14	29	43	3.9
피아노 학생의 동기 유발	7	14	0	14	29	57	4.1
피아노 학생 평가를 위한 분석 기법	7	0	0	43	29	29	3.9
다양한 유아 음악 교재의 포괄적인 학습	7	0	14	29	29	29	3.7
소수의 유아음악 교재의 심도 분석	7	0	14	43	29	14	3.4
다양한 초급 과정 교재의 포괄적인 학습	7	0	14	0	43	43	4.1
소수의 초급 과정 교재의 심도 분석	7	14	0	29	43	14	3.4
다양한 대학생 클래스피아노 교재의 포괄적인 학습	7	29	14	29	14	14	2.7
소수의 대학생 클래스피아노 교재의 심도 분석	7	14	14	43	29	0	2.9
중급과정 작품의 선호되는 출판사	7	0	14	14	43	29	3.9
고급과정 작품의 선호되는 출판사	7	0	14	43	29	14	3.4
초급과정 피아노 작품 작곡하기	7	14	0	29	14	43	3.7
개인 피아노 교습소를 위한 정책과 절차	7	14	0	14	29	43	3.9
개인교습의 장단점	7	14	0	14	29	43	3.9
그룹교습의 장단점	7	0	14	0	43	43	4.1
개인교습과 함께하는 그룹교습의 장단점	7	0	0	14	29	57	4.4
피아니스트로서의 진로	7	29	0	0	29	43	3.6
피아니스트의 신체적인 질병(직업병)	7	14	14	29	14	29	3.3
저작권에 관한 법률	7	14	0	57	14	14	3.1
무대에서의 공포	7	14	0	14	29	43	3.1
학생연주 준비	7	14	0	0	14	57	4.3
학생콩쿠르 준비	7	14	0	0	14	57	4.3
대학진학을 위한 학생 준비	7	14	0	43	29	14	3.3
피아노교수법에 관련된 참고도서	7	0	14	14	14	57	4.1
피아노교수법의 역사	7	0	14	14	14	57	4.1
전문적인 음악기관들과 음악관련 논문 및 잡지들의 개괄	7	0	14	29	43	14	3.3
건반 악기들의 구입, 보호, 관리	7	14	0	29	29	29	3.6
건반 테크닉의 역사	7	0	0	29	14	43	4.3
연주 준비 (rehearsal)	7	0	14	14	14	57	3.4
음악첨단 장비 및 기자재	7	14	0	29	43	14	3.4
피아노 교수법의 최근 동향 및 추세	7	0	0	14	29	43	4.4

다섯 번째로 피아노교수학 강좌에서 사용하는 학습보조물들의 종류와 사용빈도를 조사하여 각 대학별 시설 및 장비 구비 현황을 조사하였다(N=7). 총 20개의 학습보조물 중 가장 많이 사용하는 것은 Metronome 그 뒤로 Games, Visual aids, Television, Video tape recorder, Audio tape recorder가 빈번히 사용되었다. 반면 가장 적게 사용되는 것은 Multi-track tape recorder와 class web 이었다.

〈표 16〉 피아노교수법 강좌에서 사용하는 학습보조물의 종류와 사용빈도

학습보조물	총 응답수	응답한 Likert의 비율 (%)					Mean Likert
		1	2	3	4	5	
Games	7	0	14	0	29	57	4.3
Visual aids	7	0	14	0	29	57	4.3
Metronome	7	0	14	0	14	71	4.4
Television	7	0	0	14	43	43	4.3
Video Tape Recorders	7	0	14	0	29	57	4.3
Audio Tape Recorders	7	0	14	0	29	57	4.3
Overhead project	7	14	14	14	0	57	3.7
Visualizer (시각교재)	7	14	0	29	14	43	3.7
Computers	7	0	14	29	14	43	3.9
Computer software for music instruction	7	14	0	14	14	57	4.0
Class web	7	29	0	43	0	29	3.0
Electronic Keyboards	7	0	14	14	29	43	4.0
Synthesizer	7	0	0	43	29	29	3.9
Musical Instrument Digital Interface (MIDI)	7	14	0	29	29	29	3.6
Sequencer	7	14	0	29	29	29	3.6
Digital Piano	7	0	0	43	29	14	3.7
Drum Machine	7	14	0	43	29	14	3.3
Multi-track tape recorder	7	29	0	29	29	14	3.0
Electronic keyboard laboratories	7	14	0	29	29	29	3.6

여섯 번째로 사용하는 교과서가 무엇인지 조사하였다. “피아노교수법 최고의 길잡이”로 번역 출판된 “*The Well-Tempered Keyboard Teacher*”를 가장 많이 사용하였다, 그 다음으로 Bastien의 “*How to Teach Piano Successfully*”가 많이 사용되었다.

〈표 17〉 우리나라 피아노교수학 전공강좌에서 사용하는 교재

교과서명	응답수(N=8)	백분율(%)
The Well-Tempered Keyboard Teacher. (Uszler, Gordon 외)	6	75%
How to Teach Piano Successfully (J. Bastien)	5	63%
On Playing Piano (G. Sandor)	5	63%
피아노 연주법 (막스 캠프)	4	50%
피아노 연주와 교수법 (송정이)	4	50%
피아노: 어떻게 배울까? (안미자)	3	38%
통합 피아노 교수법 (김영숙)	1	13%
해설이 있는 피아노(범영숙)	1	13%
영피아니스트 피아노교육 (Joan Last)	1	13%
피아노연주법 (Boris Berman)	1	13%

일곱 번째로 전공교과와 관련하여 교과서 이외 참고문헌을 이용하는지 조사하였다. 8개 대학원 중 1개 대학원은 정기 구독하는 간행물, 학술지, 저널이 전혀 없었고 나머지 대학원만이 이 문항에 응답하였다. 조사결과를 보면 국내에서 출판된 정기간행물의 구독률이 가장 높았으며, 해외에서 발행되는 정기간행물의 구독률은 상대적으로 저조하였다. 여기서 분석한 문제점으로는 국내·외 학술지 및 저널의 구독률이 특히 저조하였으며, 이는 각 학교의 교수 및 학생들에게 피아노교수학 관련 연구를 위한 문헌 확보에 어려움을 줄 것으로 예상된다.

여덟 번째로 학생들에게 요구되는 과제나 프로젝트의 종류를 조사하였다. 대부분의 학교에서 보고서 작성과 읽기 과제물을 요구하였으며 (N=8, 100%), 다음으로는 7개 대학원에서 수업노트작성, 워크샵 참여 및 발표, 논문연구를 요구하였다. 그 외에 피아노 교재 사용에 대한 조사와 관련된 활동을 요구하였다.

마지막으로 자신의 전문성을 개발하기 위한 활동은 무엇인지를 조사하였다. 전문 음악교사 모임에 참가하여 활동하길 권유하는 학교가 7개 대학원으로 가장 많았으며 그 외에 지역이나 전국적인 음악/피아노 교사 단체에 참여하기를 권유하는 학교가 5-6개 대학원으로 뒤를 이었다. 전체적으로 이와 같은 활동에 참여를 필수로 요구하기 보다는 권유한다는 응답률이 높았다.

4. 피아노 교수학 전공 강좌에서의 수업 참관과 교습 경험

설문지의 네 번째 영역에서는 대학원에서 피아노 수업의 참관(Observation of piano teaching)이 피아노교수학 전공 강좌를 이수하기 위한 과제나 필수 요건으로 요구되는지 여부를 조사하기 위하여 총 9 문항으로 이루어져 있다. 3개 대학원에서는 ‘참관한다’ 응답하였고 나머지 5개 대학원은 수업참관을 하지 않았다. 78% (N=39)의 대학원에서 피아노수업참관을 의무적으로 요구하는 미국 대학의 경우와 비교해 볼 때, 우리나라 대학원의 수업 참관 비율이 상대적으로 훨씬 낮았다. 피아노 수업 참관을 요구하는 3개 대학원의 경우 2개 대학원은 개인교습과 그룹교습 모두 참관한다고 하였으며, 1개 대학원은 개인교습만을 참관하였다. 그리고 3개 대학원 모두 각 대학교의 교수학 및 연주전공 전임 교수 혹은 강사의 지도나 교습을 관찰하였으며, 2개 대학원에서는 연주전공 강사나 동료 교수학 전공 학생의 교습을 관찰하였다. 그 외에 1개 대학원에서는 교외 지역의 개인 피아노 교사의 교습을 관찰하였다.

전공 학생들이 학위나 강좌의 이수 조건으로 지도실습은 2개 대학원만 실시하였다. 이 수치는 79.6% (N= 39)의 대학교에서 지도실습을 전공 필수로 요구하는 미국과는 상당한 거리가 있다.

5. 조언

설문지의 다섯 번째 영역은 설문에 응답한 각 대학 담당 교수들이 제시하는 피아노교수학 전공 운영에 있어 문제점이나 개선점을 다루었다. 우선 각 대학 담당 교수들은 수업참관 및 지도실습의 부재, 기자재 및 공간 부족, 그리고 이론과 현실을 만족시킬 수 있는 피아노 교수학의 방향 제시를 가장 큰 문제점으로 지적하였다. 다음으로는 교과목 간의 연결이 제대로 이루어지지 못하여 강좌 간에 지도내용이 중복되거나 또는 겹칩되는 문제점을 지적하였다. 마지막으로 피아노교수학 전공의 입학 정원이 매우 제한되어 있고 이 또한 매 학기 유동적이어서 교과목의 개설과 담당교수의 수급의 문제 등 학과 운영상의 어려움이 제기되기도 하였다.

다음은 본 설문지에 응답한 총 8개 대학원의 담당 교수들이 제시하는 피아노 교수학 전공 운영을 위한 개선점을 조사한 결과이다. 언급된 피아노 교수학 전공 운영의 문제점을 해결하기 위한 방편으로 첫째, 커리큘럼의 개선 필요성이 가장 많이 제시되었다

(N=5). 두 번째로, 우리나라 피아노교수학이 나아가야 할 방향을 제시하여야 한다는 의견도 제시되었다 (N=3). 특히 학생들이 학습하는 교수학의 이론적인 측면과 실제 학생을 지도하는 현실과의 괴리감을 줄이고 지도하는 교사나 학습하는 학생 양측에도 피아노교육의 선진화가 이루어질 수 있도록 비전을 제시할 수 있어야 한다. 세 번째로, 학생들을 지도·인솔할 수 있는 전임교원 및 책임강사의 확충이 필요하다 (N=2). 피아노교수학에 대한 전문적인 지식과 경험을 갖춘 교원이 확보가 되어야 체계적인 교육이 가능하며 이를 바탕으로 피아노교수학이 학문으로서 자리를 잡을 수 있기 때문이다. 그 외에 디지털 피아노 랩과 같은 시설과 장비의 보강, 참관수업 및 지도실습을 위한 연계 교육기관의 확보, 그리고 학생의 외국어 능력(영어)을 강화시켜 연구의 심화를 추진할 필요가 있다고 제시하였다. 그러나 입학 단계에서 학생의 수학 능력을 고려해 학위과정 수학이 가능한 자격과 능력을 갖춘 학생의 선발이 우선되어야 할 것이다.

IV. 토론 및 연구 결과

1. 토론

우리나라에 개설된 피아노교수학과는 모두 사립 대학교 대학원에 개설되어 있다. 이처럼 사립 대학교에서만 피아노교수학전공이 개설된 이유는 아직 조사된바 없으나 국립 대학이 사립대학보다 새로운 학문분야에 대한 관심이 상대적으로 적고 변화에 소극적인 것으로 분석된다.

피아노교수학(과) 전공의 소속을 조사한 결과 절반이 넘는 수가 특수대학원에 개설되어 있었다. 특수대학원에서 운영된다고 하여 수업이 반드시 야간에만 이루어지는 것은 아니었다. 이처럼 피아노교수학과 개설에 일반대학원이 아닌 특수 대학원을 선호하는 원인은, 일반 대학원에서의 새로운 전공의 운영, 예를 들어, 입학 정원의 확보, 교과목 개설과 운영, 각종 규정과 이의 실행에 있어 운신의 폭이 넓지 않는 것이 그 주된 원인으로 분석되어진다. 이러한 분석의 근거는 학과목 개설이나 학생 정원 수 등과 같은 학과 운영과 관리가 일반대학원체제보다는 특수대학원체제 하에 이루어지는 것이 학교 본부의 제약이 덜하고 주어진 상황에 능동적으로 대처할 수 있는 자유와 권리가 보장되기 때문이다. 하지만 이러한 자유가 남용되고 영리적인 측면이 강조되면서 학문적인 질을

떨어트리고 학위과정이 상업적인 수단으로 전락하는 문제의 가능성이 있음을 유념하여야 한다. 또한 대학의 기존 연주전공 피아노 교수들의 학과 또는 전공 교육의 목적과 목표, 그리고 피아노 교수학에 대한 부정적 인식과 이해에 영향을 받아 일반대학원에 피아노교수학 전공 도입이 지연되는 요인으로 작용하고 있다고 판단된다.

대학원의 입학전형을 분석해 보면 실기전형에 있어 레퍼토리의 범위와 수준에 상당한 차이를 보이고 있다. 전반적으로 63%의 대학원에서(N=5) 10분 내외의 자유곡이나 소나타 한 악장을 요구하는 것이 가장 보편적인 반면 한 곡 이상 연주를 요구하는 대학원도 있다. 평가의 중요한 요소는 얼마나 다양한 곡을 연주 할 수 있는지의 양적인 면과 어떻게 연주하는지 질적인 면이 적절히 배합되어야 하겠다. 하지만 무엇보다도 고려하여야 할 점은 피아노 교수학 석사과정 입학에 필요한 학생의 자질 및 능력 중 피아노 연주전공 석사과정과 동등한 연주 능력을 갖춰야 한다는 미국의 National Conference on Keyboard Pedagogy(1989)에서 요구하는 조건에 어느 정도 근접하고 있느냐는 것이다. 이러한 조건의 충족이 당장은 어렵다 할지라도 빠른 시일 안에 연주능력의 수준을 높일 수 있어야 하며 석사학위 과정에 필요한 최소한의 연주능력을 요구하는데 예외는 없어야 한다.

지난 2007학년도에 대학원 피아노교수학 전공(학과)에 등록된 재학생 수의 평균은 학교 당 약 27.5명(N=6)에 이른다. 반면에 그동안 배출된 졸업생 수의 평균은 3개 대학원 전체를 합하여 58명 (N=3)에 불과하였다. 응답에 참여한 학교 (N=5) 중, 2개 대학원은 신설학교라 아직 졸업생을 배출하지 못하여 제외되었고 실제 3개 대학원의 졸업생 수만을 고려한 결과이지만, 학교별 평균 재학생의 숫자에 비해 전체 총 졸업생의 숫자가 상당히 적음을 알 수 있다. 이러한 지표는 석사과정의 경쟁력 부실로 인한 조기 이탈 또는 종합시험 혹은 졸업과제 이수를 마치지 못하여 졸업자의 수가 훨씬 적은 것이라 파악된다. 전자는 학교의 부실, 후자는 학생의 자질부족에서 오는 현상일 가능성도 배제 할 수 없다.

대학원에서의 피아노교수학 전공자를 지도하는 교수진을 살펴보면 미국의 경우 학교 당 크게 0-4명에 이르며, 이는 학교별 평균 1.1명 (N=84)의 전임교수가 재직하고 있다. 이는 학교별 평균 0.5명 (N=8)의 전임교수가 재직 중인 우리나라의 상황과 비교할 경우 2배 이상의 높은 수치를 보여주는 것이다. 그리고 시간강사의 비율에 있어서 미국의 경우 거의 시간강사를 고용하지 않아 학교 당 평균은 한 명이 채 안 되는 0.2명으로 나왔

다. 이와 같은 수치는 한 학교당 평균 6명의 시간강사를 고용하는 우리나라의 현실과 비교하였을 때 엄청난 차이를 보이고 있다. 결국 우리나라 대학원에서 피아노교수학(과) 전공에서는 시간강사 의존도가 훨씬 높다는 분석이 나온다.

우리나라의 경우 피아노교수학전공 석사학위 명칭을 음악(학)석사 (Master of Music), 피아노교수학석사 (Master of Piano Pedagogy), 예술학석사(Master of Arts) 등으로 사용한다. 하지만 미국의 경우 피아노교수학 전공 뿐 만 아니라 피아노 교수학을 강조하는 연주전공 혹은 피아노 연주를 강조한 피아노 교수학 전공 등이 공존하는 체제하에 음악(학)석사 (Master of Music) 와 음악교육학석사(Master of Music Education) 등으로 학위명이 분류되는 차이점이 있다.

NASM(National Association of Schools of Music, 1989)의 음악교수학 전공 석사과정 교과구성 가이드라인을 살펴보면 전공실기를 포함한 페даго지 전공필수과목, 음악이론과 음악사 등을 포함한 선택(공통)과목, 그리고 석사과정 졸업에 필요한 프로젝트 및 논문, 연주회 등이 각 각 1/3 비중으로 구성할 것을 제시하고 있다. 이에 따라 미국의 경우 61%(N=52)의 대학원에 필수과목이 개설되어 있다. 8개 대학원 중 2개 대학원 (25%)에서만 필수교과와 선택교과의 구분을 지어 운영하는 우리나라의 대학원이 원생의 수준 향상을 위해 개선해야할 부분으로 여겨진다.

석사학위과정에서 요구하는 이수학점 수를 살펴보면 대체로 24-33학점이다. 이는 미국 대학원과 비교하였을 때 학점 수 자체만으로는 비슷한 편이다. 하지만 한국의 대학원에서는 일반적으로 졸업이수과제인 연주회, 논문, 프로젝트 등이 학점으로 인정되지 않고 합격/불합격으로 평가되는 점을 감안한다면, 이수학점의 수가 미국의 대학원에서의 것보다 결코 적지 않다. 그러나 미국의 경우 전공실기나 논문이 학점으로 처리되는 반면 일정 학점 이상은 의무 학점에서 제외하는 제도가 있음을 알아야 한다. 석사과정 졸업을 위하여 필요한 프로젝트발표나 논문 그리고 연주회 등이 학점인정 없이 합격/불합격으로 이루어지는 점도 미국의 대학원에서는 볼 수 없는 특이한 제도이며, 학점이 없는 관계로 부실한 운영과 학문의 질적인 저하가 우려된다.

우리나라 피아노 교수학 전공 석사과정에서 요구되는 실기시험횟수를 조사해 본 결과 학교별로 2학기에서 4학기동안 2-4회에 걸쳐 실기 시험을 치루는 것으로 조사되었다. 이는 미국의 피아노 교수학 전공 석사과정에서 요구하는 실기시험 횟수와 유사하다. 대신 전공트랙에 따라 요구되는 실기시험 수는 약간의 차이가 있다.

이처럼 같은 피아노교수학전공이라 하여도 학생의 특성에 따라 피아노 연주, 문헌, 음악교육 등에 두는 비중을 달리 하여 이수하는 학점 수나 졸업 과제 등에 차이를 두게 하는 유연한 관리는 우리나라 대학원의 교수학 전공에서는 아직 찾아 볼 수 없는 미국 대학원들의 효율적인 운영방법으로 분석되었다.

우리나라와 미국의 대학원 피아노교수학 전공과목에서 지도하는 구체적인 학습주제들의 종류 및 중요도를 비교·조사해본 결과, 우선 학생들의 수준과 지도유형에 따른 교수전략에 관한 학습 주제의 경우, 초·중급 수준의 학생 지도에 가장 많은 관심을 보이는 것은 양측 모두 공통적이었다. 하지만 미국의 경우 건반악기 전공이 아닌 음악대학생을 위한 그룹피아노의 학습전략지도도 높은 관심을 보이고 있다. 그리고 그룹지도에 관한 관심이 개인지도 유형보다 절대적으로 낮게 조사된 것도 미국 대학원에서의 교수전략과 큰 차이점이었다.

그 외에도 피아노교수내용의 개발 및 교수 계획, 피아노 교수 문헌 선택 등에 가장 높은 관심을 보이는 것은 양국의 공통점으로 나타났다. 반면 우리나라 대학원의 경우 학습이론과 스타일에 관한 학습주제에 그다지 높은 관심을 보이지 않는데 반해 미국에서는 위의 학습주제들에 가장 높은 관심을 보여주고 있었다. 결론적으로 우리나라 피아노교육은 다양한 학습이론을 다루는 심리학적인 접근이 상대적으로 약하다는 분석을 내릴 수 있겠다. 또 미국의 대학원에서 관심이 적은 학습주제인 대학진학을 위한 학생준비가 우리나라에서는 관심이 큰 분야였다.

지도하는 교수문헌에 있어서 우리나라의 경우 성인을 위한 개인·그룹 피아노 교재 및 비피아노 전공 음대생을 위한 클래스 피아노 교재에 관한 관심이 외국에 비해 현저히 낮았다. 미국에 비해 개인과 그룹 성인지도와 대학에서의 클래스 피아노가 제대로 활성화되지 못한데 그 원인이 있다고 본다.

피아노교수학 전공 운영과 관련된 시설 및 장비의 구비 상황을 보면 피아노 랩을 제외하면 시각보조교재(Visual aids), 비디오 테이프 녹음기(Video tape recorder)와 오디오 테이프 녹음기(Audio tape recorder)등이 공통적으로 빈번히 사용된다고 조사되었으나 이의 활용이 상대적으로 부족하다고 본다.

미래 피아노교사들의 지도실습의 경험을 위한 피아노수업참관은 미국 대학과 비교해 볼 때 매우 저조했다. 지도실습의 경우도 유사한 결과를 보였다. 결국 우리나라 대학원에서 피아노교수학 전공을 운영함에 있어 특히 수업참관과 지도실습을 보다 적극적으로

활성화시킬 필요가 있다. 그리고 아직 지도실습을 위한 여건이 구비되지 못한 상황일지라도, 레슨일지, 개별적인 관찰이나 상담, 비디오녹화 등 다양한 방법을 통하여 학생지도 능력을 개발시킬 수 있는 다양한 방법적인 측면이 연구되어야 할 것이다.

2. 결론 및 제언

각 대학원의 피아노교수학 전공의 현황과 운영 실태를 미국의 그것과 비교한 결과는 다음과 같다.

첫째, 미국과 비교해 가장 큰 차이점은 우리나라의 경우 피아노교수학의 전공 도입에 있어 일반대학원 보다는 특수대학원이 선호되고 있음을 알 수 있었다. 이는 학문적 특성 보다는 우리나라의 대학들이 가지고 있는 현실적 문제, 즉 정원의 확보, 운영의 자율성 등에 기인한 것이라 판단되었다. 둘째, 수업연한, 대학원 지원 자격, 전형절차, 수여학위명 등의 운영에 있어 각 대학원이 서로 다른 모습을 가지고 있음이 조사되었다. 특히 지원자격의 차이가 많았으며 응시생 수준의 문제가 대두되었다. 우선 대학의 학문 외적인 현실과 사정에 의해 지원자격의 수준이 결정되는 모습을 볼 수 있었다. 그러나 대학원의 수준이 원생의 지원 자격에서 부터 영향을 받는 것을 부정하지 않는다면 대학원의 수준의 향상을 위해 지원 자격을 강화하는 작업이 필요하다고 판단된다. 셋째, 대학원의 피아노교수학전공 교과과정, 졸업이수 학점, 그리고 교과과정의 내용과 운영, 특히 전공실기시험 실태, 논문 지도, 그리고 종합시험 등에서 많은 차이를 보였다. 넷째, 피아노교수학 강좌의 내용을 보면 초급지도에 관심이 많았으며 그룹지도, 성인지도, 그리고 음대 비피아노 전공생 지도에 관해서는 관심도가 낮은 것으로 조사되었다. 다섯째, 지도참관 및 지도실습의 활용이 매우 취약한 것으로 파악되었다. 마지막으로 여섯째, 피아노교수학 전공을 운영하면서도 피아노교수학 전공의 전임교원이 없이 비전임 교원에 의존하여 운영하는 대학원들이 의외로 많았다.

이상과 같은 내용을 종합하여 볼 때 우리나라 대학원에서의 피아노교수학 전공은 미국의 대학원에서 볼 수 있는 표준화된 체계와 운영 방식 없이 학교마다 그 성격과 운영의 모습이 다른 것이 특징이었다. 또한 대학원마다 입학자격에서부터 전형방법, 그리고 졸업 자격과 요건에 이르기까지 수준의 향상이 시급한 과제라 보였다. 마지막으로 전공 전임교원도 없이 대학원이 운영되는 현실은 시급히 개선되어야 한다고 판단된다.

피아노교수학의 올바른 도입과 발전을 위하여 이 분야 대학원 협의체와 같은 조직이

구성되어 서로 정보를 공유하고 발전을 공동 모색하는 움직임이 필요하다고 본다. 아니면 한국피아노교수법학회와 같은 관련 학회가 중심이 되어 이러한 작업을 주도할 수 있다고 생각한다. 학교마다 국제적 기준에 벗어나 편의에 따라 자기 방식대로 대학원을 운영하는 모습이 시급히 개선되어야 한다고 판단된다.

참고문헌

- Bastien, J. *How to teach piano successfully*. 3rd ed. San Diego, CA: Neil A. Kjos Company, 1988.
- Chronister R. & McBeth T. Eds. (1991) "Directory of piano pedagogy offerings in American colleges and universities." *Proceedings and reference of the National Conference on Piano Pedagogy* Princeton, NJ: The National Conference on Piano Pedagogy.
- Lancaster, E. L.(1979). "Training the group piano instructor." *American Music Teacher* 28 (April-May): 16.
- Milliman, A. L. (1992). "A survey of graduate piano pedagogy core course offerings". Ph.D. diss., University of Oklahoma, Norman, OK.
- National Association of School of Music 1989-1900 Handbook*. (Reston, VA: National Association of Schools of Music, 1989), 63.
- Uszler, M. & Larimer F. (1984a). *The piano pedagogy majors in the colleges curriculum: A Handbook of information and guidelines*. Part I: The undergraduate piano pedagogy majors. Princeton, NJ: The National Conference of Piano Pedagogy, 9.
- _____. (1984b). *The piano pedagogy majors in the colleges curriculum: A Handbook of information and guidelines*. Part II: The graduate piano pedagogy majors. Princeton, NJ: The National Conference of Piano Pedagogy, 9.
- Won, K. (1999). "Undergraduate piano pedagogy course offerings in selected colleges and universities in the Republic of Korea". DMA. diss., University of Oklahoma, Norman, OK.
- 공누이 (2007). “피아노교수법전공 대학원 교과과정 연구,” 한국피아노교수법학회 논문집. 제3집: 1-20. 서울: 한국피아노교수법학회.
- 권수미 (2008, 8). “우리나라 피아노교수학의 학문적인 정착의 필요성.” *International Piano* Vol. 65, 62-65.
- 장혜원 (1997). “21세기의 대학음악교육의 전망.” 서울: 이화여자대학교음악연구소.
- 정완규 (2005). “피아노 교수법의 활성화를 위한 고찰”. 한국피아노교수법학회 논문집 제1집. 서울: 한국피아노교수법학회.
- _____ (2008, 7). “피아노 페다고지의 중요성과 한국에서의 발전방향.” *International Piano*. Vol. 65, 62-64.

조선우 (1996). **동아대학교 개교 50주년 기념 학회: 부산의 음악대학교육의 현재와 21세기의 전망**. 부산: 동아대학교.

한국교육명부 (2005). 서울: 한국교육신문사.

<http://www.music.ou.edu/inline/Students/grad-pdf>

<http://www.music.sc.edu/ea/Keyboard/PED.html>

주제발표 II

피아노 페다고지의 진정한 의미와 그 실제

I. 머리말

피아노 전공자들은 음악적으로 성장하고 자립할 수 있는 능력을 기르는 데 필요한 학습과정과 통찰력이 계발되어야 한다. 전통적인 피아노 개인레슨은 이러한 요구를 만족시키는데 가장 좋은 방법일까?

19세기에 미국의 많은 피아니스트들은 유럽의 유명한 스튜디오(studio)에서 수학을 하면서 유럽 지도자들로부터 피아노 지도법의 영향을 많이 받았다. 메이슨(W. Mason), 드레이삭(A. Dreyschock), 리차슨(N. Richardson)과 같은 교육자들은 미국으로 다시 돌아와 과거의 교수법에 대해 의문점을 갖고 새로운 개념의 피아노 교수법에 관한 책을 발간하면서 미국 피아노교육의 선도적인 역할을 했다. 1892년 매튜스(S. B. Matthews)는 미국에서 최초로 피아노 교본을 출판하기도 하였다(Camp, 1981). 20세기 초에 접어들면서 유명한 연주자 또는 피아노 페다고그들의 인터뷰를 기초로 하여 테크닉, 작품 해석, 유명한 피아노교사의 지도법 등을 주제로 하는 *Piano Mastery, Talks with Master Pianists and Teachers* 와 같은 책들이 출판되는 등 교수법에 대한 관심이 높아졌다. 또한 많은 피아노 지도자들은 여전히 19세기 유럽 컨서바토리에서 그 당시의 특수계층 또는 재능이 있는 인재양성을 위해 거장에게 전수받은 모방 교수법이 가장 좋은 지도법이라고 믿는다. 그러나 유럽을 포함한 세계 여러 나라의 피아노 교육자들은 테크닉을 강조하면서 기계적인 반복학습에 많은 시간을 소비하는 19세기의 모방교수법에 대해 문제점을 거론하게 되었다.

이러한 흐름에 맞춰 우리나라에 피아노 페다고지(교수법 또는 교수학)가 처음 도입되

기 시작한 것은 1980년대 후반 미국에서 20세기 음악 교육의 방향에 맞추어 새로이 개발된 베스트, 알프레드 등 피아노 교재가 들어와 소개되고 미국 유학파들이 귀국하여 국내에서 활동하기 시작하면서부터 라고 볼 수 있다. 이러한 새로운 학문이 대학을 통해 수용되어지기보다는 사회교육원이나 출판사에서 초보자를 위한 교재나 교수법이 소개되면서 사회의 교육현장에서 활동하는 피아노교사에게 먼저 피아노 페다고지라는 학문을 접하게 되었다. 그리하여 대학교수들은 이에 대한 잘못된 편견이나 오해로 인하여 피아노 페다고지 분야에 무관심 하는 경향을 초래하게 되었다. 뿐만 아니라 이러한 현상은 국내 대학에서의 피아노 페다고지 강좌내용, 피아노 페다고지 전공의 커리큘럼 및 운영 등에 문제점을 가져오게 되었다.

우리나라 대학에 피아노 페다고지 학문의 올바른 정착이 시급한 중요한 시점이다. 피아노 페다고지에 대한 기본이념 및 철학에 대한 이해부족으로 파생되고 있는 여러 가지 문제점은 장차 피아노 페다고지 학계의 발전에 악영향을 초래할 수 있기 때문이다. 따라서 여러 가지 관점에서 피아노 페다고지의 기본이념과 그 배경을 살펴봄으로써 피아노 페다고지의 진정한 의미를 파악해 보고 이를 기초로 하여 우리나라 피아노 페다고지 학문분야의 올바른 방향을 제시하는데 의의를 두고 있다.

II. 다각적인 관점에서 본 피아노 페다고지의 기본이념과 배경

‘피아노 페다고지’라는 단어가 인제 생소한 말은 아니다. 대학, 사회교육원, 음악학원 등 주변에서 쉽게 접할 수 있는 단어이다. 그런데도 불구하고 ‘피아노 페다고지란 무엇인가’라는 질문을 했을 때 명쾌하게 대답할 수 있는 사람이 흔치 않다. 과연 ‘피아노 페다고지란 무엇인가’라는 주제를 피아노 교육의 시대적, 교육적, 사회적인 관점에서 살펴보면 피아노 페다고지의 기본이념이 무엇인지를 조명해 보고자 한다.

1. 교육적 측면에서의 관점

일반적으로 교육 분야에서는 학생들의 창의성과 비판적인 사고력을 기르는 것 보다 단순한 지식과 기능에 대한 반복학습에 지나치게 집중하는 경향이 있다. 이런 교육의 문제점에 대한 비판은 심리학자인 듀이(J. Dewey)가 1890년대 말 학교교육의 반복암기교

육을 비판하는 책을 출판하게 되고 1900년대 초 학교교육에 영향을 미치기 시작하면서 비롯되었다. 20세기 중엽 커슨스(N. Cousins)와 같은 많은 교육학자들을 중심으로 창조적인 사회에서 교육의 중추적인 역할이 무엇인지, 교육의 진리가 무엇인지 등의 주제를 둘러싸고 비판이 심각하게 대두되었다(Cousins, 1978).

피아노교육 분야도 같은 맥락에서 문제점이 제기된다. 많은 피아노 학습자들은 언젠가는 선생님의 도움 없이 새로운 상황에서 음악적인 문제를 스스로 해결할 수 있는 능력이 필요하다. 그러나 그들은 악곡에 대한 음악의 이해가 부족한 채 다가오는 시험, 연주, 오디션 등을 준비하기 위해 테크닉적인 정확성과 암기에 전념하면서 수없이 많은 시간동안 반복연습을 하는 경향이 있다. 음악교육분야에서 이와 같은 학습의 접근에 대한 비판은 1940년대 작곡가 조이오(N. D. Joio)가 새라 로렌스(Sarach Lawrence) 대학에서 가르치면서 학생들이 음악의 기초가 빈약한 수준에서 배출되고 있다는 것을 느끼고 학생들의 ‘포괄적인 음악성’을 향상시킬 수 있는 견해를 내놓으면서 시작되었다. 이러한 제안은 1950년대 후반 본격화되어 미국음악교육자협회 (Music Educators National Conference, MENC)의 주관아래 추진되었으며 1965년 노스웨스턴 대학교 (Northwestern University)에서 열린 세미나에서 최초로 ‘포괄적 음악성(Comprehensive Musicianship)’이라는 용어가 나오게 되었다. 포괄적 음악성이 강조하는 것은 음악의 기초를 튼튼히 하기 위해서는 음악의 기본 영역인 연주, 분석, 비판적인 청취, 창작이 개인레슨 뿐 아니라 모든 교과에서 통합되어야 한다는 것이다. 즉, 음악은 하나의 예술이기에 음악 이론에서 배우는 지식은 실기와 통합되었을 때 학생의 전공학습을 견고하게 할 수 있다는 것을 의미한다.

2. 시대의 흐름에 따른 피아노교육의 변천

과거의 전통적인 피아노 교수법은 음 읽기, 정확한 리듬 익히기, 그리고 어려운 테크닉을 익히기 위해 선생님의 지시에 맹목적으로 따르면서 앵무새처럼 기계적인 반복연습에 전념하는 접근이다. 현재까지도 많은 피아니스트들은 자신이 익힌 연주기법으로 피아노를 어떻게 연주하는가를 보여주고 사소한 것을 수정하면서 그들의 학생들에게 피아니스트가 되기 위한 훈련을 계속시키는 경향이 있다. 예를 들면, 단순히 이것은 리타르 단도, 저것은 점점 여리게, 여기에 액센트, 저기엔 음의 길이를 충분히 해 하면서 학생들을 지도하는 방법을 흔히 볼 수 있다. 이러한 접근은 ‘왜 그렇게 처야하는지’ 음악을 이

해하는 데 기초가 되는 원리를 무시한 19세기의 진부한 모방교수법이라고 말할 수 있다.

20세기 심미적 음악교육에 지대한 영향을 미친 철학사상가인 리머(B. Reimer)는 ‘연주란 내적인 성장에 대한 외적인 표현이다’라고 주장하였다(Reimer, 1989). 이러한 견해는 교육가인 가드너(H. Gardner)의 사상과 일치하며, 가드너(1983)는 자신의 다중지능이론(Multiple Intelligences)을 통해 음악성을 향상시키기 위해서는 감성적인 영역과 심동적인 영역 못지않게 인지적인 영역이 중요함을 강조하였다. 그러나 오늘날 많은 피아노 지도자들은 인지적인 면(실기와 음악사, 음악이론과의 관계)을 무시한 채 테크닉의 정확성과 암기를 강조하면서 직접적인 모방과 사소한 것을 수정하면서 ‘결과중심적’인 접근에 전념하고 있다. 그러나 이와 같은 피아노 교육은 학생들의 음악적인 재능을 제대로 성장시키지 못할 뿐 아니라 더욱이 학생 스스로 음악적인 문제를 해결할 수 있는 능력을 계발시키는 데 도움이 되지 못한다. 따라서 레슨을 받지 않는 경우 학생은 혼자서 연주하는데 어려움을 겪게 되는데 이는 학습과정에서 음악을 제대로 이해시키지 못한 선생님의 탓이라고 볼 수 있다.

3. 사회적 측면에서의 관점

대학에서의 피아노교육은 장차 학생들이 졸업 후 연주자와 지도자로서 역할을 할 수 있도록 다양한 음악적 경험을 통합할 수 있는 기회를 제공해야한다. 현실적으로 피아노 전공자들이 졸업 후 대학원 진학 또는 해외 유학과정을 거쳐 피아노 연주자, 반주자, 실내악 등 연주활동에 종사하는 사람은 극히 소수에 불과하다. 대부분의 피아노 전공자들은 학교, 개인지도, 음악학원 등에서 유아과정, 어린이 초보자, 성인 초보자, 전공자 또는 아마추어 등 다양한 대상의 학생들에게 피아노를 가르치는 일에 종사한다. 따라서 미래 피아노 지도자들은 전문 음악교육자로서 다양한 대상의 학생들에게 맞는 적절한 교수법을 적용하여 그들을 성공적으로 지도할 수 있는 능력을 갖추기 위한 훈련이 필요하다.

그럼에도 불구하고 전문 피아니스트는 피아노 지도에 있어서도 전문가라는 일반적인 통념을 가지고 있기에 대부분의 대학에서는 연주자 양성에만 주력하는 교육을 담당해 오고 있다. 그리하여 많은 피아노 지도자들은 자신이 배웠던 것과 같은 방법으로 학생들을 지도하면서 음악인으로 양성하기 보다는 피아노 연주자 양성을 위한 훈련을 계속한다. 결국 피아노전공자들은 장차 피아노 지도자로서 사회에서 남을 ‘어떻게 효율적으로 가르쳐야 하는 가’에는 별로 관심이 없고 작곡자의 음악적 의도에 대해서는 이해도 하

지 못한 채 대단한 테크닉을 요하는 작품의 연주 학습에만 전념하는 경향이 있다. 이와 같은 과거의 전통적인 지도법에 의한 기능위주의 교육을 받는 많은 어린이들은 정서교육은커녕 점차적으로 피아노 음악에 대한 혐오감을 느끼게 되고 음악공부를 중단해버린다. 이러한 경향은 피아노 지도자로서의 실제적인 준비와 교육철학의 결핍을 표출하는 것이라고 말 할 수 있다.

4. 음악분야 전문화과정에서의 구분

20세기 초 이래로 음악분야 전문화과정에서 음악전공자들은 임용고시 자격시험을 준비하는 ‘음악교육전공’과 테크닉적인 기술이 강조되는 ‘연주전공’ 중에서 선택해 왔다. 두 분야 모두 음악교육의 기초가 되는 예술적인 감각의 질을 발전시켜야 함에도 불구하고 일반적으로 연주를 잘 하는 학생은 연주전공을, 그렇지 못한 학생은 음악교육전공을 선택한다고 믿게 되었다.

그러나 훌륭한 음악지도자가 되기 위해서는 연주능력은 물론이고 교사로서의 자질과 능력, 그리고 음악교육에 대한 뚜렷한 가치관을 가져야한다. 로빈슨(H. Robinson)과 자비스(R. L. Jarvis)는 성공적인 피아노교사가 되기 위해서는 연주능력은 물론 음악의 미적인 가치, 연주의 가치뿐 아니라 음악교육에 대한 명백한 가치관을 가지고 있어야 한다고 강조한다(Robinson & Jarvis, 1967: 1).

지난 40여 년 전부터 미국에서는 피아노 전공자들에게 교사 훈련을 위한 워크샵을 개최하는 한편 대부분의 대학에서 피아노 페даго지 코스를 제공하고 있다. 이 분야에서는 모든 수준에서의 피아노 학습과정을 다루며 테크닉과 레퍼토리를 강조하는 전통적인 접근뿐 아니라 폭넓은 음악성(musicianship)을 향상시키기 위해 반주법과 앙상블연주, 기능적인 기술(functional skills)¹⁾ 등과 같은 다양한 프로그램을 포함하고 있다.

III. 피아노 페даго지의 발달사

최근 새로운 학문으로 부각되고 있는 피아노 페даго지 분야와 피아노 페даго지 학위

1) 기능적인 기술(functional skills)은 피아노전공자나 피아노 비전공자에게 폭넓은 음악성을 길러주기 위해 기초적인 피아노 학습과정인 청음, 초견, 이조, 화성지도, 즉흥연주 등과 같은 다양한 중요한 영역을 다룬다.

에 대한 관심이 높아지고 있을지라도 그룹 피아노 페даго지의 개념은 19세기 초로 거슬러 올라갈 수 있다. 1815년 독일 음악교육자 로지에르(J. B. Logier)는 더블린(Dublin)에서 낮은 수준의 학생들 뿐 아니라 고급 수준의 학생들에 이르기까지 피아노 그룹지도를 행하였다. 오늘날의 페даго그들처럼 첫 레슨에서부터 그의 학생들에게 음악의 원리와 함께 화성을 가르치고 음악성을 기르는 데 초점을 두었다. 1818년 로지에르로부터 어떻게 가르치는지 그의 교수법에 대한 훈련을 받은 미국 피아노 지도자들은 필라델피아와 뉴욕에서 가르쳤다(Logier, 1818).

한편, 1800년대 미국에서는 공식적인 음악교사 훈련을 위한 협의회가 열리는 등 교사 양성기관이 생겨났다. 1829년에는 가창학교(singing school)의 교사 훈련을 위한 협의회가 콩코드(Concord)에서 열렸고 뒤이어 위스콘신(Wisconsin), 일리노이즈(Illinois), 아이오아(Iowa) 등 다른 주(state)에서 개최되었다. 1800년대 중엽에 들어 음악협의회가 발전하여 생겨난 음악교사 양성기관에서는 3주 이상 개최하여 공립학교 음악교사, 개인 음악교사, 성가대 지휘자들의 훈련을 위한 다양한 음악교육프로그램이 제공되었다.

이와 같이 가창학교를 통해 대중들에게 음악교육이 소개되면서 그룹 피아노 클래스가 미국에서 성행하게 되었다. 1854년 런던인 버로우스(J. F. Burrowes)는 개인지도나 클래스 피아노를 위해 음악의 원리를 포함하고 있는 *Pianoforte Primer*를 보스턴에서 출판하였다(Lindstrom, 1976). 1887년 캐디(C. B. Cady)는 로지에르처럼 음악성 향상을 위한 그룹지도에 관심을 두었으며 교사 훈련뿐 아니라 초급에서 고급수준에 이르기까지 피아노 그룹지도를 옹호하는 논문을 발표하여 미국 전역에 큰 영향을 끼쳤다. 1896년 뉴욕에서 스토키(B. Stockey)는 피아노 초보자를 대상으로 예비 피아노 클래스 교육을 위한 10주 코스를 만들기도 했다. 19세기 후반 크레인(J. E. Crane)은 미래의 음악교사 양성을 위한 지도실습, 지도관찰, 지도의 원리와 같은 현행 피아노 페даго지와 일치하는 커리큘럼을 개발하였다(Keene, 1982).

1913년에서 1926년 사이에는 미국 전 지역에 걸쳐 공립학교에 피아노 클래스가 설치되었으며 피아노 클래스 지도를 위한 교사들을 훈련시켰다. 1915년 기딩스(T. P. Giddings)는 *Public School Class Method for the Piano*를 출판하고 미네아폴리스(Minneapolis)에서 피아노 교사들에게 그룹 피아노 테크닉을 가르치기 위한 수업을 하였다. 1924년 마이스너(W. Otto Miessner)는 마이스너협회(Miessner Institute)를 설립하고 피아노 음악과 페даго지 자료에 대한 교육을 실시하였다. 그는 피아노 클래스 교육의 발전

에 공헌한 사람으로 음악 교사들은 음악교육을 위한 심리학의 원리를 적용해야한다고 지적하였다. 1930년에 출판된 그의 *Melody Way to Play the Piano*는 많은 사람들에게 널리 사용되었다(Hirokawa, 1997). 1926년 음악감독협의회(Music Supervisors National Conference, MSNC)는 공립학교에서의 피아노교육을 증진시키고 피아노 클래스 권위자를 양성하기 위해 피아노 권위자로 구성된 위원회인 피아노 분과를 만들었다(Monsour, 1963).

같은 시기인 1925년 버로우(R. Burrow)는 컬럼비아대학교(Columbia University)에서 초급에서 고급에 이르는 그룹피아노지도와 스튜디오 피아노교사들을 위한 피아노 페даго지 코스를 최초로 정규 커리큘럼에 포함하였다. 1931년 여름학기에는 성인 초보자를 위한 코스를 제공하였다. 1930년대와 1940년대 그는 피아노 페даго지에 관한 책과 교재를 출판하였으며 많은 논문 발표를 통해 미국 전 지역에 피아노 페даго지를 보급한 주요한 인물이다. 1929년 43개의 대학에서 피아노 페даго지 코스를, 1930년에는 132개 대학에서 피아노 페даго지 코스를 커리큘럼에 포함하게 되었다(Wagner, 1968; Richard, 1978).

1929년 셸링(E. Schelling), 해크(G. M. Haacke), 해크(C. J. Haacke), 맥코나디(O. McConathy)가 쓴 *Oxford Piano Course*는 1930-40년대에 클래스 피아노를 위해 널리 사용되었던 교재 중 하나로 자세한 교사 지침서를 제공하고 있다. 1952년에는 MENC 피아노 분과위원장인 버로우의 지도아래 피아노 클래스 페даго지에 관한 책인 *Handbook for Teaching Piano Classes*가 출판되었다. 컬럼비아대학교에서 버로우의 교수법을 계승한 페이스(R. Pace)는 미국에서 그룹피아노교수법의 지도자적인 인물이다. 1954년 그는 그룹 피아노 교수법을 개발하여 피아노 레퍼토리와 함께 테크닉, 이론, 이조, 즉흥연주, 청음을 통합한 5단계 교재 시리즈를 출판하였다(Hirokawa, 1997). 그는 그 이후 계속적으로 피아노 교재를 개발하여 출판물을 내놓았으며 1994년에는 *Music for Keyboard, Creative Keyboard, and Keyboard for Adult Beginners*를 출판하였다.

1956년 처음으로 볼 주립대학교(Ball State University at Muncie, Indiana)에 전자피아노 실습실이 설치되었다(Richards, 1978). 1960년대 이래로 미국 전 지역 대학에서 피아노 비전공자를 위한 피아노 클래스가 널리 받아들여졌다. 또한 어린이 초보자를 위한 예비 피아노 클래스, 그룹지도와 개인지도의 통합수업, 성인 초보자를 위한 그룹지도 등 다양한 유형의 그룹 피아노 교육이 이루어졌다. 더욱이 미래의 피아노교사 훈련과 전문화된 프로그램의 필요성에 대한 새로운 인식이 증대되면서 대학과 대학원에서 피아노 페даго

지 학위 프로그램을 제공하기 시작하였다. 1979년에는 피아노페даго지협회(National Conference on Piano Pedagogy, NCPP)가 창단되기에 이르렀다.

1980년대 이르러 많은 대학에서 학부와 대학원에 피아노 페даго지 학위프로그램을 제공하게 되었다. 피아노페даго지협회에 참석한 대부분의 대학교수들은 “어떻게 피아노 페даго지 커리큘럼을 만들어야하는지” 패널 토론에 전념하게 되었다. 1986년 NCPP는 지도의 질적인 향상을 위해 피아노 페даго지 전공학생들이 참여하는 공개강좌 세션을 마련하여 숙련된 교사의 평가를 받는 프로그램을 제공하였다. 1988년 이래 음악교사협회(Music Teachers National Association, MTNA)는 매년 학생 공개강좌 세션을 마련하여 피아노연주나 피아노 페даго지 전공하는 대학원생들이 참여하고 있다.

IV. 우리나라 피아노 페даго지 학문 분야의 과제

피아노 페даго지의 진정한 의미를 파악하고자 교육적, 시대적, 사회적 관점 등 여러 가지 측면에서 피아노 페даго지의 기본이념과 배경, 피아노 페даго지 학문이 발달되어 온 개략적인 역사를 고찰해 보았다. 이를 기초로 하여 우리나라 피아노 교육계에서 당면하고 있는 문제점과 나아가야 할 방향을 제시해보고자 한다.

- 과거에는 초급과정에서 테크닉 훈련에 초점을 둔 바이엘 교재가 절대적으로 사용되었으나 21세기 교육의 기본 이념에 따른 유아나 초급 과정을 위한 교재 및 학습 자료가 개발 되어야 하며 이에 맞는 새로운 교수법이 적용되어야 한다. 또한 음악의 기초가 튼튼한 교육이 이루어지기 위해서는 교사의 자질과 전문성이 요구된다. 이와 같은 새로운 교수법적 접근을 제대로 인식하지 못한 채 피아노 페даго지는 초보자를 위한 교수법으로 제한시켜 인식하는 것은 잘못된 시각이다.
- 21세기 새로운 피아노 교육의 접근은 초급과 중급과정에 국한 되어서는 안 되며 브루너의 나선형 교육과정이론에 따라 초급과정과 같은 맥락에서 대학 수준의 피아노 전공자들에게 새로운 상황에서도 음악적으로 스스로 문제를 해결할 수 있는 능력을 키울 수 있는 고급과정의 학습 자료와 교수법에 대한 대학교수들의 많은 관심과 연구가 절실히 필요하다.

- 현실적으로 졸업 후 대부분의 피아노 전공자들이 연주활동보다는 가르치는 일에 종사한다는 점에 비추어 볼 때 대학은 전문적인 연주자로서 양성함과 동시에 전문성을 갖춘 피아노 지도자로 양성하는데 교육목표를 두어야 한다. 이러한 목표 달성을 위해 피아노 페다고지 철학, 피아노 페다고지 문헌, 교재의 자료연구 및 개발, 피아노 학습유형, 테크놀로지의 활용, 교사 훈련 등과 같은 대학, 대학원 피아노 페다고지 과정에 전문화된 커리큘럼이 철저히 요구된다.
- 21세기 교육철학을 기본이념으로 하여 연령별, 수준별, 단계별로 학생들에게 적절하고 효율적인 피아노 교육을 통해 그들의 잠재력을 계발하고 음악적으로 성장하고 자립할 수 있는 능력을 길러주므로써 훌륭한 연주자로서, 전문 피아노 교사로서(Artist-Teacher) 활동할 수 있는 음악인으로 양성하여 사회에 배출해야 한다.

V. 맺음말

시간이 흐름에 따라 사회도, 문화도 달라지고 있다. 이러한 변화에 따라 사회에서 요구하는 학교교육 또한 달라지고 있다. 그러나 아직도 우리나라 대학에서는 피아노전공자들에게 연주자 양성을 위한 교육목표를 설정하여 커리큘럼이 몇 십년 전과 거의 흡사하게 운영되고 있는 실정이다. 이제 21세기의 시대적 흐름에 부응하는 새로운 교육방향에 대한 인식을 해야 하는 중요한 시점에 도달했다고 본다. 이에 맞추어 피아노 전공자들에게 전문 피아노 연주자로 양성할 뿐 아니라 전문 피아노 지도자로서 사회에서 현실적으로 대처할 수 있는 능력을 기를 수 있는 교육목표와 커리큘럼을 제공하는 것이 대학의 역할이며 몫이라고 볼 수 있다. 지금까지 소수의 엘리트층을 위한 피아노 교육이 이루어졌으나 대학에서 다수의 일반 학생들에게 폭넓고 수준 높은 음악인으로 양성할 수 있는 피아노 교육의 자료와 교수법 개발에 노력하므로써 우리나라 피아노교육계에 많은 발전과 전망이 있으리라 본다.

참고문헌

- Bastien J. W. *How to Teach Piano Successfully* (3rd ed.). New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1988.
- Bruner, J. S. *The Process of Education*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1977.
- Camp, M. W. *Developing Piano Performance: A Teaching Philosophy*. Chapel Hill, NC: Hinshaw Music, Inc., 1981.
- Cousins, N. The Taxpayers' Revolt. *Saturday Review*, 56 (1978, Sep.).
- Gardner, H. *Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences*. New York: Basic Books, Inc., 1983.
- Hirokawa, E. Robert Pace: Music Theorist, Composer, and Educator. *Bulletin of Historical Research in Music Education*, 18(3) (1997): 155-172.
- Keene, J. A. *A History of Music Education in the United States*. Hanover, NH: University Press of New England, 1982.
- Lindstrom, R. W. Who Started Group Teaching? *Clavier*, 15(2) (1976): 4.
- Logier, J. B. *A Refutation of the Fallacies and Misrepresentations contained in a Pamphlet, entitled "An Exposition of the New System of Musical Education."* London: R. Hunter, 1818.
- Monsour, S. A. Piano Classes are not New, *Clavier*, 2(5) (1963): 32-35.
- Reimer, B. *A Philosophy of Music Education* (2nd ed.). Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1989.
- Richards, W. H. History a Brief, Chronology. *Piano Quarterly*, 101 (1978, spring): 12-14.
- Robinson, H. & Jarvis, R. L. (Eds.). *Teaching Piano in Classroom and Studio*. Washington, DC: Music Educators National Conference, 1967.
- Uszler M., Gordon S. & Smith S. M. *The Well-Tempered Keyboard Teacher* (2nd ed.). New York: Schirmer Books, 2000.
- Wagner, E. E. *Raymond Burrows and His Contractions to Music Education*. Unpublished Doctoral Dissertation, University of Southern California, 1968.

구두발표

구두발표 I	<p>헬무트 라흐만의 피아노곡 '어린이 놀이'에서 보여지는 새로운 피아노 연주기법의 연구 장세정 (한세대)</p> <p>한국의 민요 및 전래동요를 소재로 한 피아노 학습곡 개발 연구 백미연 (숭의여대)</p> <p>쇼팽 피아노 연습곡의 테크닉을 통한 교수법적 분석 홍선경 (서경대)</p>
구두발표 II	<p>실버세대를 위한 피아노교육의 중요성에 대한 연구 이주연 (세종대 대학원)</p> <p>피아노 중급 실용반주법의 효율적인 교육 윤정희 (한세대 대학원)</p> <p>MMTC 기질별 학습스타일에 따른 피아노 교수법 적용 연구 이정연 (숙명여대 대학원)</p> <p>비전공 성인 피아노 학습자의 자기 주도성 정도에 따른 교수 학습과정 관찰 연구 김현영 (이화여대 교육대학원)</p>
구두발표 III	<p>대학 클래스 피아노과정에 교재악곡을 활용하는 즉흥연주 지도방안 이연경 (청주교대)</p> <p>피아노 페다고지 이론과 한국적 현실과의 간극(間隙) 김순배 (한세대)</p> <p>21세기 예술형태 변화와 피아노 교수법의 적용 박지원 (나사렛대)</p>

헬무트 락헨만(H. Lachenmann)의 어린이 놀이 (Ein Kinderspiel)에서 보여 지는 새로운 피아노 연주기법의 연구

I. 서론

1. 연구의 필요성 및 목적

근 300년간의 서양음악의 주춧돌이었던 조성음악이 무너진 이후 현대음악이라고 불리는 다양한 음악적 사조들은 어느 뚜렷한 양상 없이 오늘에 이르렀다. 21세기를 살고 있는 현대 과학의 눈부신 발전에 힘입어 인터넷, 미디어(media)를 통하여 세계는 하나가 되어 과거 접하기 어려웠던 정보를 공유하며 예전보다 새로운 음악(현대음악)을 접하기는 훨씬 쉬워졌다.

우리나라에서도 통영국제음악제, 판 뮤직페스티벌(Pan music festival)등의 현대음악이 전문적으로 연주되는 음악제와 수많은 현대음악전문 앙상블 등의 영향으로 그 음악적인 활동역량은 현대음악의 주류로 일컬어지는 유럽과 미국 등의 여러 나라에 뒤지지 않을 정도로 활발하여 그 수준 또한 아주 높은 편이다.

그럼에도 불구하고 우리나라 음악대학 피아노과 학생들이 현대음악을 연주하는 횟수는 그리 많지 않으며 그 레퍼토리는 어느 특정시대에 국한되어 있거나 전통적인 기법으로 작곡된 곡들이 연주되는 것이 보편적이다. 특히, 새로운 피아노 음향의 기법이 소재로 사용되는 곡들은 거의 연주가 전무한 상황이다.

20세기의 저명한 교육자 달하우스(Carl. Dahlhaus 1928-1989)는 학교 음악교육에서 현

대음악을 짧은 본보기로만 취급하는 것은 현대음악을 예술 작품으로 가치화하려는 미학적 요구보다는 그저 단순한 실험적 대상으로서 생각하기 때문이라고 비판하였다(C.Dahlhaus, 1972:480).

이런 현상의 원인으로서 전통기법에서 벗어난 악보의 기보와 복잡하고 난해한 리듬 파악 등의 문제가 거론된다. 그러나 단순히 익숙하지 않은 연주주법과 기보법등으로 인하여 학생들에게 또 다른 음악적 경험을 할 수 있는 기회조차 제공되지 않는다면 이 또한 안타까운 일이다.

현대음악의 거장 중 한명인 독일작곡가 락헨만(Helmut Lachenmann 1935-)은 피아노곡 「어린이놀이」(Ein Kinderspiel)에서 다양한 현대피아노음악 주법을 소개하였다. 「어린이놀이」라는 제목에서 암시하듯 곡들은 단순한 구조 속에서 흥미 있는 새로운 피아노음향의 소재를 다루고 있다.

이 곡을 살펴봄으로서 피아노를 배우는 학생들뿐만 아니라 현대음악연주에 관심 있는 피아니스트들에게 폭넓은 음악적 경험과 더 나아가 20세기 피아노음악 레퍼토리를 공유하고 연주하는데 도움이 되고자 한다.

II. 본론

1. 락헨만의 작품세계와 「어린이 놀이」 작곡 배경

락헨만은 “아름다움이란 전통적 인습을 거부하는 것이다”라고 주장하면서 “미적인 관습의 거부”, “잘못된 아름다움의 개념으로부터의 해방”을 음악적으로 추구하였다. 그는 익숙한 전통적 음악은 청취자가 생각하는 것을 방해한다고 보기 때문에, 쉽게 익숙해 질 수 있는 전통적 유형의 음악을 거부하였다(오희숙,2004:348).

그는 “음색작곡”이나 “기악연극”의 조류를 체험한 후 악기를 통해서 구체음악에서와 같은 소음을 가공하는 “기악구체음악”이라는 자신의 처방을 제시한 사람으로 1960년대 후반부터 새로운 연주법을 본격적으로 개발, 사용하였다. 그는 작품창작의 초창기에 현대음악의 파격적인 행보에 매우 비판적이었고, 정리된 명분 없이 모험하는 것을 경계했다. 오늘날의 산업사회에서 창작이 가야할 길을 제시하며 새로운 음악재료의 도입을 통해 이루려고 하였다. 그러나 단순한 음향적 재료는 음악적 의미를 확보하지 못하므로 음

악에서의 새로운 재료들이 보여주는 구조성의 확보에 더 노력하였다. 즉 새로운 음향으로서의 소음이 정신적인 사고와 연결될 수 있도록 이것을 전통적인 악기에서 비전통적인 연주법을 통해서 생산되게 한다. 이러한 구조성은 전통과 현대의 충돌이 아니라 자연스런 변화로 이해되어야 하며 따라서 새로운 음악(현대음악)은 새로운 청취를 전제로 한다. 그의 작품세계는 새로운 청취를 통한 새로운 아름다움의 인식을 지향한다.

1980년에 작곡된 이 피아노곡은 그의 아들에게 헌정되었으며 아이들의 노는 모습을 보면서 받은 영감으로 작곡되어 총 7곡의 짧은 곡들로 이루어져 있으며 각각은 어린 시절의 추억을 떠올리듯 재미있는 제목들이 붙여져 있다.

락헨만은 피아노에서 행해진 다양한 음향 찾기 실험을 이 곡에서 하고 있으며 아주 단순하면서도 독창적인 음악을 만들었다.

2. 「어린이 놀이」의 구성과 곡에서 사용되는 피아노기법

〈표 1〉 「어린이 놀이」의 곡 제목과 사용된 현대음악기법

	제목	사용된 피아노 기법
제 1곡	작은 병아리(Haenschen klie)	- 클러스터(Cluster) - 묵음 클러스터(Cluster stumm)
제 2곡	차가운 달빛속의 구름(Wolken im eisigen Mondlicht)	- 리듬 페달 - 묵음 클러스터
제 3곡	아키코(Akiko)	- 묵음 클러스터 - 소스테누토 페달(Sostenuto Pedal)사용
제 4곡	술 취한 중국인(Falcher Chinese)	- 소음으로서의 화성사용 - 과장된 악센트와 셈여림
제 5곡	그네 타기(Filter-Schaukel)	- 피아노 잔향 만들기 - 묵음 클러스터 - 클러스터
제 6곡	종소리(Glockenturm)	- 하모닉스(Harmonix) - 묵음 클러스터
제 7곡	그림자 춤(Schattentanz)	- 묵음 클러스터 - 클러스터 - 반복되는 강한 리듬의 페달 - 극단적인 다이내믹에서 느껴지는 피아노음향

위의 표를 토대로 이 곡에서 사용되는 현대음악기법은 클러스터, 묵음 클러스터, 리듬 페달, 소스테누토 페달, 피아노 잔향 만들기, 하모닉스 등이 있다.

3. 각각의 곡들에서 나타나는 현대 피아노음악 연주법 연구

1) 작은 병아리

이곡은 어린이 동요 ‘작은 병아리’에서 빌려온 형식으로 88개로 배치된 피아노 건반이 높은 음역에서 낮은음역방향으로 전부 연주되도록 작곡되어있다. 우리나라에서는 ‘나비야 나비야’ 라는 제목의 어린이 동요로 널리 알려져 있다.

먼저 연주자에게 익숙한 동요로 먼저 연주해본 다음 피아노의 제일 높은 영역에서부터 낮은 영역까지 반음계를 연주하며 온음계에 익숙해져 있는 귀에 덜 익숙한 소리를 들려준다. 연주자는 피아노의 가장 높은 소리와 저음부의 소리를 들으며 피아노의 울림에 관해 느껴볼 수 있다.

(1) 클러스터와 묵음 클러스터

클러스터란 무리, 떼를 가리키는 영어로 미국 작곡가 헨리 카웰(Henry. Cowell 1897-1965)이 음악적 용어로 톤 클러스터(Ton Cluster), 음 덩어리라는 의미로 처음 사용하였다. 클러스터는 악보지시에 따라 손바닥으로 연주하는 클러스터(Hand Cluster)와 팔의 평평한 부분을 이용하는 클러스터(Forearm Cluster)와 주먹을 사용하는 등의 다양한 클러스터가 있다.

마디 5에서 보이는 왼손클러스터는 손바닥 전체를 이용하여 피아노의 가장 낮은 저음부의 한 옥타브를 흰 건반 검은 건반 모두 연주한다(악보 1참조).

<악보 1>

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The treble staff contains a melodic line with various notes and rests. The bass staff contains a cluster of notes, indicated by a bracket and the instruction 'Cluster stumm niederdrücken'. Above the treble staff, there is a measure number '마디 5' and a dynamic marking 'ff'. Below the bass staff, there is a measure number '8th'. The score is enclosed in a dashed-line box.

첫 번째 곡에서는 클러스터가 소음의 음악적 표현으로 사용된 것이 아니라 페달과 연계하여 사용되었다. 자세히 보면 이 클러스터는 클러스터의 영역을 표시하는 음들이 다이아몬드 모양으로 표시되어 있다. 이것은 묵음(Stumm)으로 연주하라는 표시(묵음 클러스터)로서 지정된 음(A)의 한 옥타브의 모든 음들을 소리가 나지 않도록 조용히 표시된 음가동안 누르고 있어야 한다.

한 음도 아니고 많은 음들을 동시에 소리가 나지 않도록 누르는 것은 다른 피아노 테크닉주법과 마찬가지로 어려운 것이지만 연습을 통하여 클러스터와 묵음연주 또한 자연스럽게 연주할 수 있다.

이 곡에서 클러스터는 소음으로서의 음악적 효과를 기대하는 것이 아니라 배경소리와 같은 효과를 기대하며 사용된 것으로 마디 5이후에 오른쪽 페달을 제거하고 난 이후에도 왼손의 클러스터로 인하여 페달과 같은 소리의 효과를 만들 수 있다. 첫마디부터 시작된 오른손 상승부의 *fff*의 날카로운 스타카토는 피아노의 소리를 증폭시키며 그로 인해 마디 5의 클러스터는 실제로 소리는 나지 않지만 눌러진 음들의 댐퍼가 이동하여 증폭된 현의 울림을 그대로 적용 받게 된다.

초급수준의 학생일수록 손바닥클러스터나 팔을 이용한 클러스터 등 다양한 클러스터 연주를 쉽게 받아들이며 연주하는 것을 경험하였다. 클러스터 자체가 연주 테크닉의 한 부분으로 자연스럽게 연주되도록 학생들에게 유도하는 것이 중요하다.

2) 차가운 달빛속의 구름

느리게 진행되는 곡이며 각각의 8분 음표는 아주 규칙적으로 연주되어야 한다. 곡의 첫 시작부터 오른손 선율에서 진행되는 단순한 선율은 갑자기 약박에서 날카로운 불협화음이 소음처럼 나타나며 강조되어지고 있다(악보 2 참조).

(1) 리듬 페달

<악보 2>

마디 1 $157/12$ (durchweg zwei Oktaven höher)

f Pedal: (Siehe Vorwort)

Pedal immer vor dem Anschlag der pedalierten Note niedertreten.

마디 1-2에서 사용 되는 페달은 지속시켜야할 길이를 정확히 16분음표의 음가로 표시 해놓았다. 페달을 밟는 발조차 손가락처럼 아주 예민하게 페달표시를 지켜야한다(악보 2 참조).

이처럼 리듬으로서의 페달의 역할은 강한 악센트와 함께 피아노의 음향을 증폭시키며 강한 리듬감을 느끼게 한다.

페달과 양손을 분리하여 서로 바꾸어가며 연습하면 예민한 발 감각을 익힐 수 있으며 느린 템포에서 양분되는 8분음표의 길이를 정확하게 나눌 수 있는 예민한 청각을 기를 수 있다.

3) 아키코

이 곡에서는 서로 맞선 두 개의 선법이 존재한다. 오른손은 흰 건반의 범위 내에서 하행으로 활보하는 프리지안 선법 풍의 멜로디가 사용되고 그것과는 대조적으로 왼손에서는 시작과 끝이 검은 건반의 범위 내에서 상행하는 펜타토닉 선법이 사용되었다(악보 3 참조).

<악보 3>

♩ = ca. 88

tenuto

mp

p

8va bassa durch Tonhalte-Pedal
order Mitspieler gehalten

(1) 소스테누토 페달

소스테누토 페달을 사용함으로써 어느 특정 음만을 울리도록 한다. 이곡에서 우리는 3개의 손을 필요로 한다. 마디 1-16 까지 베이스의 묵음 클러스터는 다른 성부에서 멜로디가 진행될 동안 계속해서 음향이 지속되어야 한다(악보 3참조).

이를 위해서 왼손이 묵음 클러스터를 누른 상태에서 재빨리 가운데 페달을 밟아 누른 건반만의 댐퍼만이 현에서 떨어져 왼손의 클러스터 소리를 지속 지킬 수 있다.

두 명의 연주자가 서로 베이스의 묵음 클러스터와 두 개의 멜로디라인을 나누어 연주해 보면 그 효과를 쉽게 이해할 수 있을 것이다.

4) 술 취한 중국인

페달 없이 건조하게 연주되는 스타카토와 페달을 사용하여 만들어지는 음향의 변화를 대조적으로 표현하고 있으며 붓 점 리듬을 통해 제목처럼 재미있는 분위기를 만들고 있다(악보 4 참조).

<악보 4>

♩ = ca. 84

5) 그네 타기

(1) 피아노 잔향 만들기

이 곡에서는 음을 더해서 음향을 만드는 것이 아니라 매우 규칙적으로 연주되는 10음으로 구성된 클러스터에서 계속 다른 방식으로 음을 걸러내는, 즉 음을 감하여 음향의 결과를 낳는 것이다. 이 필터링에 의해 새롭게 감지되는 장, 단화음의 음향들도 있다(악보 5).

<악보 5>

2X (zweimal spielen, also einmal wiederholen)

sempre sim.

필터링을 해서 걸러지는 피아노의 잔향을 잘 표현하기 위해서는 양 손의 클러스터의 악센트를 이용하여 충분히 크게 연주하여야 한다.

<악보 7>

♩ = ca. 100

2X

22ma (3 Oktaven höher) ----->

p *fff* *p*

Ped.

(stumm)

8va bassa ----->

2X = 2 mal spielen (also einmal wiederholen)

연주자는 오른손의 계속되는 연타를 타악기에서 하는 것처럼 연주하면 좋을 것이다. 오른손의 격렬한 리듬과 더불어 표시된 길이만큼의 정확한 페달사용은 이 곡을 연주하는데 있어 아주 중요하다.

III. 결론

지금 우리 음악계는 다양한 정보교류와 노력으로 새로운 피아노 레퍼토리들이 많이 연주되고 있으나 전통적인 방식에서 벗어난 새로운 소리로 이루어진 피아노 레퍼토리들은 잘 다뤄지지 않고 한쪽으로 치우친 경향이 있다. 현대작곡가들은 이미 피아노에서의 모든 음향 실험을 끝내고 또 다른 가능성을 향하여 끊임없이 나아가고 있다.

이런 모순점을 극복하고자 현존하는 현대음악의 거장 라헨만의 피아노곡 「어린이 놀이」를 통하여 새로운 피아노 현대음악 기법을 살펴보았다. 이 곡에서 다뤄지고 있는 피아노주법들은 아주 생소할 수도 있지만 이미 1980년대에 작곡된 것이다.

예술은 항상 변화하며 진화한다.

연주자들은 이런 변화에 민감하게 반응하며 사명감을 가지고 동 시대에 연주되고 있는 음악을 향해 마음을 열어야 한다. 연주자가 열린 마음과 시각으로 현대음악을 대한다면 그 음악은 여타 다른 시대의 음악과 마찬가지로 진정성이 담길 것이다.

참고문헌

오희숙, 『20세기 음악 1 역사,미학』. 서울:심설당, 2004.

박은선, 『현대음악기보법』. 서울:음악춘추사, 2005.

주대창. “악기의 새로운 연주법이 20세기 음악발전에 끼친영향.” 『음악이론연구』 4(1995):113-136.

Carl. Dahlhaus. *Abkehr vom Kunstwerk? in Musik und Bildung*. Meinz:Laaber 1972.

한국의 민요 및 전래동요를 소재로 한 피아노 학습곡 개발 연구

1. 서론

현재 한국에서 사용되고 있는 피아노 교재는 바이엘 교재나 체르니 및 하농의 연습곡을 비롯하여 『알프레드 기초 피아노 교본』이나 『피아노 어드벤처』 등의 교본에 이르기까지 서양의 교재들이 다수를 차지한다. 이러한 서양교재들을 선호하는 현상은 한국에서 자체적으로 개발한 교재가 한정되어 있다는 현실에 기인한 것으로 볼 수 있다. 물론 한국의 민요 및 전래동요를 소재로 한 피아노 연주곡집이나 국악의 선율 및 장단을 토대로 한 창작곡이 이미 출판되어 있기는 하다. 그러나 이러한 교재들의 수록곡은 난이도상 주로 중급 이상 수준의 학습자에게 적합하며 피아노 학습을 처음 시작하는 초급 학습자들이 연주할만한 국악 피아노 학습곡은 매우 부족한 실정이다. 또한, 기존의 국악 관련 피아노 학습곡들은 편곡시 국악 고유의 음구조와는 전혀 상관없는 서양음악의 화성을 토대로 반주부를 구성하여 국악 선율과 반주가 서로 전혀 어울리지 못하며, 국악이론과 관련한 개념학습을 배제하는 경우가 많다. 이는 어린 학습자에게 한국 고유의 음악이 재미없고 이해하기 힘든 것이라 여겨지게 하여 오히려 국악에 대한 흥미와 학습동기가 감소될 수도 있는 것이다. 이에 따라 본 연구에서는 고유의 음악적 특성을 살린 악곡을 연주하고 이와 관련한 국악개념을 함께 학습시킬 수 있는 피아노 학습곡집을 개발하고자 하였다.

2. 학습내용 설정

1) 학습내용 설정

본 연구에서 개발한 국악 피아노 학습곡의 학습내용은 국악과 서양음악의 기초이론을 절충하여 설정하였다. 특히 국악이론의 경우에는 아직도 음계나 선법이론 등이 하나로 정립되어 있지 않으므로 여러 가지 국악이론서나 학술지를 참고로 하되 서로 일치하지 않은 이론은 초등학교 음악교과를 기준으로 정하였으며, 국악 관련 용어와 기보법 등에 관한 기준은 1996년 12월에 국악교육협의회에서 발간한『초·중등학교 국악교육내용 통일안(Ⅱ)』에 따랐다. 그러나 2007년 2월에 공시된 새로운 교육과정 개정안이 2009년 3월에 초등학교 1·2학년부터 연차적으로 시행 예정인 현 시점에서 현행 교육내용에만 치중하는 것은 무리일 수 있다. 개정안에 따르면 현행 교과서에서는 장단 및 선율구조 등의 국악이론 학습범위가 한정적이고 학습 순서도 연차적이지 못하여 이를 개선하였다고 한다.(정은경, 2007: 184-185) 따라서 본 연구에서는 현행 교과서에서는 다루고 있지 않더라도 기본적으로 필요하다고 여겨지는 국악이론을 학습내용에 포함시켰다.

또한 독보방식·건반자리·페달사용 등 피아노연주와 관련한 학습내용은 특히 『알프레드 기초 피아노 교본』·『클라비어』·『피아노 어드벤처』·『프리미어 피아노 코스』등의 초급 피아노 교본의 학습내용을 참고로 하였다. 물론 각 교본들은 서로 다른 난이도 설정과 구성 체계를 갖고 있지만 큰 맥락에서의 기본적인 학습내용 및 학습단계는 크게 다르지 않으므로 그 적정선을 찾아 절충하였다.

그 결과로서 국악이론 학습내용을 기준으로 하여 이에 연관될 수 있는 서양음악이론을 함께 제시하면 <표 1>과 같다. 물론 국악과 서양음악의 체계는 근본적으로 서로 큰 차이가 있으므로 이같이 연관지은 국악과 서양음악의 개념들이 서로 일치한다고 볼 수는 없을 것이다. 특히 국악의 개념들은 다양한 내용을 포괄하는 의미로 쓰이는 경우가 많기 때문이다. 따라서 이러한 분류는 국악과 서양음악을 접목시키는 방법론적인 대안으로 제한하여 이해해야 할 것이며, 학습자에게도 이 점이 분명히 설명되어야 할 것이다.

〈표 1〉 국악이론과 서양음악이론의 학습내용

분류		국악이론	서양음악이론	
독보	악보형태	정간보의 가로쓰기	그림악보 · 무보표 · 오선보	
	율명	12율	음이름	12음
가락	율정	2~5율	음정	1~8도 음정
	선법	평조 · 계면조	음계	장음계 · 단음계
	토리	메나리토리 · 경토리 · 육자배기토리 · 수심가토리 · 제주토리		
	시김새	떠는 소리 평으로 내는 소리 꺾는 소리	꾸밈음	짧은 앞꾸밈음 · 접앞꾸밈음 · 트릴 · 층거리 꾸밈음
		아티큘레이션1	레가토 · 스타카토 · 2음슬러 · 3음슬러	
장단	곳거리 단모리 세마치 자진모리 중모리 중중모리	2소박 4박자 · 3소박 3박자 3소박 4박자 · 2소박 12박자	박자	4/4 · 3/4 · 3/8 · 9/8 · 12/8 · 12/4
		장단형	리듬형	음표 4분 · 2분 · 온 · 점2분 · 8분 · 점8분 · 점4분 · 셋잇단 · 16분 쉽표 4분 · 2분 · 온 · 8분 · 16분
	한배	빠르기	느리게(Adagio) · 걸음걸는 빠르기로(Andante) · 보통빠르기로(Moderato) · 빠르게(Allegro) · 점점느리게(rit.) · 점점빠르게(accel.)	
	강세	아티큘레이션2	악센트(accent) · 테누토(tenuto)	
	기타	형식	메기고 받는 가창방식	변주곡 형식
	셈여림		f · p · mp · mf · ff · pp · 크레센도 · 데크레센도	
	페달		댐퍼페달	

위의 <표 1>에서 보듯이 본 연구에서 구상한 학습곡의 학습내용은 국악이론 · 서양음악이론 · 피아노연주기술의 세 가지 면을 포괄하였다. 이를 크게 독보 · 가락 · 장단 그리고 기타 학습으로 나누어 각 내용을 설명하면 다음과 같다.

(1) 독보

① 악보형태

본 연구에서는 국악의 정간보를 오선보로 바꾸어 기보하였다. 국악곡을 오선보로 표기할 때에는 하나의 장단을 악보의 한 마디에 적는 것이 일반적이지만 초급 수준에서는 음가를 길게 늘려 하나의 장단을 여러 마디에 기보하기도 하였다. 그리고 제1단계 수준에서는 그림악보와 무보표악보 등의 예비보로 학습하며, 점차 중앙 도 접근법 · 음정 접근법 · 다조성 접근법 등을 혼합해나가는 절충적 접근법을 통해 자연스럽게 오선보를 독

보하게 하였다. 오선보의 독보범위는 덧줄 두 개까지로 제한하며 이보다 더 넓은 범위는 옥타브 기호(8va)로 기보하였다.

② 율명과 음이름

국악의 율명은 서양의 음이름처럼 고정된 음높이를 나타내는 것으로, 황종(黃鍾)·대려(大呂)·태주(太簇)·협종(夾鐘)·고선(姑洗)·중려(仲呂)·유빈(蕤賓)·임종(林鐘)·이척(夷則)·남려(南呂)·무역(無射)·응종(應鐘)의 12율이 있다. 아악이나 당악은 황종의 음높이가 C음에 가까우며 향악은 Eb음에 가깝다.(장사훈, 1985: 38-39) 그렇지만 교과서에서 국악곡을 오선보로 기보할 경우에는 이와 같은 실음을 적는 것이 아니라 편의상 조표나 임시표가 붙지 않는 단순한 조로 바꾸어 기보하고 있다. 이에 본 연구에서도 오선보 학습단계에 적합하도록 전조하여 다양한 건반과 음이름을 학습시키도록 하였다. 그렇지만 여기서 고려해야 할 사항은 학교의 가창수업에서는 이동도법으로 솔미제이션을 하는 것이 일반적인데 반해 피아노 교육에서는 음이름을 건반에 대입시킬 때 고정도법을 사용해야 한다는 점이다. 따라서 본 학습곡 구상에서는 고정도법으로 학습하게 하며, 학습자의 독보력 향상을 위해 음이름으로 노래하며 연습시킬 때에는 “A·B·C…” 또는 “가·나·다…”의 음이름보다는 “도·레·미…”로 말하는 것이 더 편리하므로 이를 사용한 고정도법으로 솔미제이션 하도록 구성하였다.

(2) 가락

① 율정

율정은 국악의 음구조를 파악하는데 필수적인 개념이며, 이를 서양음악과 연관시키면 1율은 반음, 2율은 온음으로 나타낼 수 있다.

② 토리

국악의 음계론은 아직도 학자마다 달라 하나로 통일되어 있지 않다. 예를 들면 음계를 평조와 계면조의 이분법으로 나누기도 하고, 네 개의 토리로 구분하기도 하며(김혜정, 2007: 35), 도음계·레음계·미음계·솔음계·라음계의 다섯 가지의 음계로 나누는 견해도 있다.(김해숙, 2007: 41)

한편, 본 연구에서 사용할 전래동요나 민요와 같은 민속음악은 지역마다 사용되는 음

구조와 음악양식에 따라 구분하기도 한다. 그러나 이러한 지역적 분류방법은 민속음악에 대한 학문적 접근하는 가장 일차적인 방법이기도 하지만 음악 구조적인 접근은 아니라 하겠다.(백대웅, 2004): 97) 더군다나 같은 지역이라도 모두 같은 음악적 특징을 보이는 것은 아니며, 지역이 다르더라도 비슷한 음악적 특색을 갖는 경우도 있다.

따라서 본 연구에서는 음악어법의 차이에 따라 구분하는 토리의 개념을 이용하여 민요와 전래동요의 음구조 및 음악적 특징을 분류하였다. 토리별 분류와 전반적인 특징은 다음의 <표 2>와 같다.

<표 2> 지역별 민요의 토리와 시김새

토리	지역	음구조		시김새
		율정	구성음의 예	
경토리 (경기민요)	서울·경기서북부	2-3-2-2	솔라도레미	시김새가 두드러지지 않는다.
메나리토리 (동부민요)	강원도·충청북도·전라도 동북부산간 지방·함경도 해안지방 등 넓게 분포	3-2-3-2	미솔라도레	레- 도로 떨어지는 특성 미- 약하게 떨기 솔- 하행에만 쓰임
수심가토리 (서도민요)	평안도중심의 관서지방	2-3-2-3	레미(솔)라도	라- 떨기 도- 아래로 흘림 솔- 생략하는 경우 많음
육자배기토리 (남도민요)	호남지방을 중심으로 하며 경상도 서남부 및 부여지방까지 퍼져있음	5-2-1	미라시도(레)	미- 꺾게 떨기 라- 평으로 내기 도- 시로 꺾음
제주토리 (제주민요)	제주도	특별한 음의 구조나 시김새가 없음		

일반적으로 국악의 음구조를 오선보 기보로써 설명할 때에는 교육방법의 통일과 편의를 위해 서양음악의 솔미제이션에서 파와 시를 제외한 도·레·미·솔·라를 사용하며, 음구조의 체계가 혼동되지 않도록 이동도법으로 기보하고 있다. 그러나 이 방식은 초급 수준 학습자의 독보학습에 있어서 혼란의 여지가 있다. 예를 들어 <솔라도레미> 선법의 악곡을 <도레파솔라>의 자리로 전조했을 경우 시^b음이 전혀 사용되지 않더라도 바장조의 조표로 표기해야만 하는 것이다. 따라서 본 학습곡집에서 국악곡의 토리별 음구조를 설명할 때에는 도·레·미·솔·라의 이름을 사용하지 않고 각 구성음 사이의 간격을 2 율·3 율 등의 율정으로 표시하였다. 한편, 서양음악이론에서는 장·단음계를 비롯한 조성개념이 중요한 학습내용이지만 본 연구에서는 국악곡만을 소재로 사용하므로 서양음

악의 조성학습은 다루지 않으며, 이에 따라 조표도 사용하지 않고 필요에 따라 임시표로 표시하였다.

③ 시김새

시김새는 토리별로 다르게 나타난다. 위의 <표 2>에서 제시한 구성음의 예를 토대로 각 토리별 시김새를 살펴보면 메나리토리는 “미”음을 얇게 떨어주며, 수심가토리는 “라”음을 떨어주고 도를 흘러내린다. 반면에 육자배기토리는 “미”음을 굵게 떨며, “도”는 “시”로 꺾어 흘러내린다.(김혜정, 2007: 36-43) 그리고 경토리나 제주토리에서는 시김새가 두드러지게 나타나지 않는다. 가창곡에서는 음을 떨거나 꺾거나 흘러내리는 등의 시김새를 특유의 발성을 이용하여 표현할 수 있지만, 이러한 시김새를 피아노에서 그대로 표현하기에는 당연히 한계가 있겠다. 그렇지만 본 학습곡 구상에서는 서양음악의 장식음이나 아티큘레이션 및 셈여림 등을 이용하여 시김새와 비슷한 효과를 낼 수 있도록 하였다.

(3) 장단

국악의 장단학습은 박·장단형·한배·강세 등의 여러 가지 개념을 포괄한다.

① 박

박의 개념으로는 박과 소박이 있으며 분박을 의미하는 소박은 주로 2소박과 3소박이 쓰인다. 일반적으로 2소박 4박자의 단모리는 4/4박자, 3소박 3박자의 세마치는 9/8박자, 3소박 4박자인 굿거리·중중모리·자진모리는 서양음악의 12/8박자, 그리고 2소박 12박자의 중모리는 12/4박자로 나타낸다.

② 장단형

본 학습곡집에서는 민속음악에 사용되는 장단형 중에서 굿거리, 단모리, 세마치, 자진모리, 중모리, 중중모리의 여섯 가지 장단형을 다루었다. 이들 장단의 기본형 제시하면 다음의 <표 3>과 같다.

〈표 3〉 장단의 기본형

장단명	기본형
굿거리	
단모리	
세마치	
자진모리	
중모리	
중중모리	

〈표 4〉 장단의 속도

장단명	속도
굿거리	♩ = 60- 72
단모리	♩ = 116-144
세마치	♩ = 72-108
자진모리	♩ = 90-144 (96-144)
중모리	♩ = 72-108 (84- 92)
중중모리	♩ = 60- 96 (80- 96)

③ 한배

한배는 빠르기에 해당하는 것이다. 리듬형의 구조가 같더라도 빠르기에 따라서 박의 인식에 영향을 줄 수 있다. 느린 음악에서는 분박이 박처럼 인식되기도 하고 빠른 음악에서는 박이 분박처럼 인식되기도 하는데, 이에 따라 기보법이 달라진다.(김혜숙 외 2인, 2007: 43) 본 학습곡 구상에서 사용한 여섯 장단의 속도를 메트로놈의 기준으로 표시하면 위의 <표 4>와 같으며 이를 바탕으로 하여 메트로놈 기준의 빠르기 표시를 악보 상단에 제시하였다.

④ 강세

국악 장단 내에는 강약주기가 있다. 본 연구에서는 장단의 강세를 악센트 및 테누토 기호로 나타내거나 다른 음들보다 구성음의 수를 늘려 화음으로 표현하기도 하였다.

문에 서양식의 음이름으로도 대신 제시하기 어렵기 때문이다. 그렇지만 이러한 방식의 그림악보를 미리 다루는 것은 나아가 정간보의 기보법을 정식으로 학습할 때에 도움이 될 수 있을 것이다.

또한 ‘동아따기 노래’의 가락은 2율(장2도)관계에 있는 두 개의 음으로 구성되어 있다. 이 노래를 본 학습곡에서는 두 개짜리 검은건반자리에서 연주하도록 구상하였는데, 이는 검은건반의 음이름을 익히기 위함이 아니라 피아노 자체의 검은건반 구조를 인식하도록 하기 위함이다. 따라서 악보만으로는 어느 건반을 사용해야하는지 알 수 없으므로, 학습시 교사와 학생이 참고할 수 있도록 건반자리와 손가락 번호를 악보 상단에 제시하였다. 그리고 교사가 연주하는 반주부는 ‘동아따기 노래’의 토리인 경토리를 중심으로 한 도[#]-레[#]-파[#]-솔[#]-라[#]음으로 구성하였다. 경토리의 음구조와 분위기를 교사의 반주부를 통해 간접적으로 미리 경험할 수 있도록 한 것이다. 한편, 이 곡은 원래 2소박 4박자의 단모리 장단이므로 교사의 반주부 또한 단모리 장단을 토대로 구상하였다. 일반적으로 단모리 장단의 1소박은 오선보에서 8분음표 음가로 표기하며, 교과서의 그림악보에서도 한 칸에 8분음표 음가의 음절이 두 개씩 들어가도록 나타내고 있다. 그렇지만 본 학습곡은 피아노 학습을 처음 시작하는 단계이므로 소박의 개념을 다루지 않고 대신 음가를 두 배 늘려서 세 가지의 다른 리듬형(q q q q)·(h h)·(h q q)을 인식하며 연주하도록 하였다.

2) ‘기와밧기’

<악보 2> ‘기와밧기’

박자표 : 8분의 3박자

3 ⇨ 한 마디가 3박

8 ⇨ 8분음표가 1박

◆ 준비연습 : 3/8박자 리듬세기 ◆

$\frac{3}{4}$

$\frac{3}{8}$

박 세기: 하나 하나 하나 하나- 둘- 셋 하나- 둘 하나
 박자 세기: 하나 둘 셋 하나- 둘- 셋 하나- 둘 셋

$\frac{3}{8}$

$\frac{3}{8}$

박 세기: 하나 하나 하나 하나- 둘- 셋 하나- 둘 하나
 박자 세기: 하나 둘 셋 하나- 둘- 셋 하나- 둘 셋

기와 밧기

♩ = 80

음정 : 화성 / 가락 3도 / 4도 ← 맞는 내용에 동그라미하세요.

원손반주는 가볍게 연주하세요.

음정 : 화성 / 가락 3도 / 4도 ← 맞는 내용에 동그라미하세요.

국악을 서양식 악보로 기보할 때에는 주로 8분음표를 기본박으로 하여 기보된다. 이에 ‘기와밧기’이 학습곡의 주요 학습내용은 3/8박자로 설정하였다. 우선 악보 상단의 준비연습에서 3/4박자에서는 4분음표를, 3/8박자에서는 8분음표를 기준으로 하여 “하나”로 박을 센다는 것을 비교하며 리듬연습 할 수 있도록 제시하였다. 또한 악곡의 왼손에서 8분음표를 기본박으로 한 왼손패턴으로 반주함으로써 박을 일정하게 세며 연주할 수 있도록 하였다.

62 ❖ 2009년 제1회 한국피아노교수법학회 학술대회

3) ‘어깨동무’

‘어깨동무’의 주요 학습내용은 자진모리 장단이며 12/8박자 악곡으로 이루어진다. 악곡을 연주하기에 앞서 악보의 상단에 있는 준비연습의 장단형을 보며 양손으로 책상이나 피아노 뚜껑을 치며 자진모리 장단을 익히게 한 다음에 악곡에서 자진모리 장단에 표현된 왼손의 반주형만 따로 연주하게 한다. 음악기호 학습으로는 악센트가 있으며 이는 아티큘레이션이나 썸여림 두 가지의 기능을 모두 갖는다고 하겠다.

<악보 3> ‘어깨동무’

<p>박자표 : 8분의 12박자</p> <p>12 ⇨ 한 마디가 12박</p> <p>8 ⇨ 8분음표가 1박</p>	<p>◆ 준비연습 : 자진모리 장단 ◆</p>  <p>땡 땡 땡 땡 땡</p> <p>양손으로 책상이나 피아노 뚜껑을 치며 연습하세요.</p>
<p>이름 : 악센트</p> <p>➤ 뜻 : 다른 음들보다 강조하여 세게 연주</p>	

어 깨 동 무

♩ = 96 (자진모리 장단)



악센트로 연주해야 할 음들을 찾아 동그라미하세요.

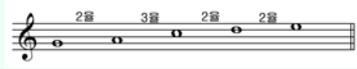
4) '경토리 음계 연습'

'경토리의 음계연습'은 토리의 음구조를 더 확실히 이해시킴과 동시에 연주기술상의 훈련도 가능하도록 한 것이다. 경토리의 음구조는 일반적으로 2+3+2+2음 관계의 "솔-라-도-레-미" 및 3+2+2+3음 관계의 "라-도-레-미-솔"로 구분되곤 하는데, 이들은 서로 똑같은 구성음을 갖고 있으며 특징적인 시김새도 없기 때문에 피아노 학습곡상에서 어떤 음구조인지를 구별하기 쉽지 않다. 따라서 본 학습곡집에서는 경토리의 음구조를 "솔-라-도-레-미"의 2+3+2+2음 관계 한 가지로 통일하여 제시하였다. 한편, 토리의 음구조를 설명하기 위해서는 "음"의 의미를 먼저 알고 있어야 하기에 학습곡 상단에 1부터 5음까지를 제시하고, 1음은 반음, 2음은 온음과 연관시켜 설명하였다. 그리고 '경토리의 음계연습'에서는 오른손 2-3번 손가락과 왼손 3-4번 손가락 사이를 벌려 3음 간격을 연주하는 기술을 익힌다.

<악보 4> 경토리 음계연습 I

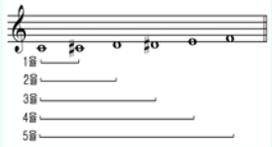
경토리 (경기민요)
경토리는 서울 및 경기지역의 민요에 나타나는 음악적 특징을 말합니다.

경토리의 음계



'음'이란 '음'을 의미하는 국악용어이며, '음정'은 음과 음사이의 거리를 뜻합니다. 서양음악에서는 1음=반음, 2음=온음으로 표현될 수 있습니다.

음 정



경토리 음계연습 I

2분표에서
다른 마다의 손의 자리를
따라 준비하세요.



'음'으로 시작하는 음계가
다시 나올 때까지
계속 상행하세요.

◎ 응용연습 : 모든 8분음표를  또는 의 리듬형으로 연습해보세요.

5) ‘멀치잡는 노래’

‘멀치 잡는 노래’의 주요 학습내용은 제주토리이다. 제주토리는 음구조에 있어서 아직까지 어느 하나로 규정하고 있지 않으므로 학습내용에서 제주토리의 음계에 대해서는 자세히 설명하지 않는다. 단, ‘멀치 잡는 노래’는 3+2+3울(단3+장2+단3도)관계의 4음구성이며 두 번째 음으로 종지한다. 교과서에서는 레·파·솔·시^b의 네 음을 사용하였으며, 본 학습곡도 이를 토대로 편곡하되 조표 없이 “시^b”음을 임시표로 기보하였다. 또한 이 곡은 장단형 또한 특별히 규정된 것이 없다는 점을 활용하여 반주형을 임의로 구상하였다. 오른손에서 16분음표가 새롭게 제시되므로 이에 대한 왼손의 반주형은 단순한 리듬형을 사용하였으며, 마지막 마디 8에서는 종지의 느낌을 더 주기 위해 음가를 늘려 마치 느려진 것 같은 효과를 주었다. 이를 통해 다음 학습곡에서 리타르단도를 학습하기 전에 빠르기의 변화를 미리 경험할 수 있게 하였다.

<악보 5> ‘멀치 잡는 노래’

멀치 잡는 노래

‘멀치 잡는 노래’는 제주도의 민요입니다. 제주토리의 음계는 한 가지로 정해져있지 않고 다양하게 나타납니다. 제주도의 풍경을 상상하며 연주해보세요.

♩ = 40 원어휘 : □

The musical score is written for piano in a 12/8 time signature. It consists of four systems of music. The first system starts with a tempo marking of ♩ = 40 and a dynamic marking of mf. The second system has a dynamic marking of p. The third system has a dynamic marking of p. The fourth system ends with a dynamic marking of pp. The lyrics are written below the notes in Korean. There are some performance instructions like '원어휘 : □' and '이름 : 피아니시모 (pianissimo)'. At the bottom, there are two footnotes: one for '8va' and one for 'pp'.

* 8va 이러한 표시가 보표의 위쪽에 있으면 1옥타브(8도) 위에서, 보표의 아래쪽에 있으면 1옥타브 아래에서 연주합니다. 제타브 아래를 나타낸 때에는 8va로 표시하기도 합니다.

** pp 이름 : 피아니시모 (pianissimo) 뜻 : 매우 어리게

그런데 교과서에서는 흘러내리는 시김새만 표시할 뿐, 떠는 목은 기보하지 않고 있다. 그렇지만 본 학습곡에서는 수심가토리의 특징을 더 확실하게 학습시키고자 <악보 6>의 마디 3의 끝부분에서 보듯이 원음과 바로 아래의 음을 번갈아 연주하도록 하였다. ‘싸름’에서의 떠는 목은 다소 굽게 떨어줌으로써 원음보다 한음 아래의 음에 가까운 소리로 표현되기 때문이다. 이는 서양음악의 트릴이 한음 위의 음을 사용하는 것과 반대된다. 또한 수심가토리의 떠는 목은 음계의 네 번째 음에서 주로 사용되지만 ‘싸름’에서와 같이 첫 번째 음에서 사용되기도 한다.(황준연, 2005: 108) 즉, 레-미-솔-라-도 자리에서는 “라”음 뿐만 아니라 “레”음에도 떠는 목이 붙여지는 것이며, 이는 한국정신문화연구원에서 발간한 『임석재 채록 한국 구연민요 자료집』을 통해서도 확인된다. 이에 본 학습곡에서는 마디 1의 “레”음을 16분음표로 세분하여 떠는 목을 표현하였다. 한편, 시김새 중에서 흘러내림은 해당음에서 미끄러지듯 아래로 흘러주며 노래하는 것이다. 그러나 피아노 연주상에서 가창에서와 똑같이 흘러내림을 표현하는 것은 불가능하다. 따라서 본 학습곡에서는 이음줄과 테누토, 그리고 데크레센도를 사용하여 3음 아래의 음으로 흘러내리는 느낌을 나타내도록 구상하였다.

‘싸름’의 장단은 중중모리 또는 굿거리 장단으로 보는 견해가 있기도 하지만 실제 전통적인 연주에서는 중모리의 속도로 연주한다. 참고로 『인간문화재 오복녀 서도소리』 제2집 10번에 수록된 ‘싸름타령’과 『교과서에 실린 우리 민요 서른아홉 곡』 제2집 16번에 수록된 ‘서도 싸름’을 들어보면 중모리 정도의 비교적 느린 빠르기로 연주하고 있음을 알 수 있다. 또한 『임석재 채록 한국 구연민요 자료집』에 따르면 6/8박자의 8분음표를 기준으로 하여 메트로놈 92의 속도로 기보하고 있다.(한국정신문화연구원, 2004: 802) 따라서 본 학습곡에서는 중모리 장단에서 메트로놈 기준으로 4분음표를 92의 속도로 연주하도록 설정하였다. 그리고 박자표에 있어서 교과서에서는 6/8박자를 사용하였지만 중모리 장단의 한 장단을 한 마디에 기보하기 위해 본 학습곡에서는 12/4박자를 사용하였다. 이 때 한 마디가 너무 길어 독보하는데 어려움이 있을 것으로 여겨지므로 세 박단위로 점선을 표시하여 박의 인식이 수월해지도록 하였다. 그리고 중모리 장단에 사용되는 “덕 더”의 리듬형을 나타내기 위해 점8분음표를 새롭게 제시하였다.

7) ‘아리랑 주제에 의한 피아노 소품’

‘아리랑 주제에 의한 피아노 소품’은 세마치장단으로 이루어진 다양한 반주 패턴을 종합하여 연주할 수 있도록 변주곡 형식으로 구성하였다.

본 연구의 모든 학습곡은 국악의 가락적 특성을 최대한 그대로 나타내고자 악곡의 토 리별 음구조에 해당하는 구성음만을 사용하여 편곡하였다. 이에 ‘아리랑 변주곡’에서도 파와 시음을 제외한 솔·라·도·레·미의 다섯 음만을 이용하여 경토리에 맞게 편곡하 였으며, 마지막 음을 ‘도’음으로 중지시켜 경토리의 음구조적 특성을 그대로 표현하였다.

<악보 7> ‘아리랑 주제에 의한 피아노 소품’

아리랑 주제에 의한 피아노 소품

주제 (♩ = 72)

변주 1

변주 2 (♩ = 88, 세마지 정단)

변주 3

변주 4 (♩ = 72)

• 변주 1 (Daegu Univ.) : 우림을 따라 거닐듯 완창하는 기쁨을 연주자이며, 우림을 벗겨내 연주자란 것을 연주자에게서 읽는다.

ritardando

4. 결론

본 연구는 한국 고유문화의 보존과 발전을 위한 교육정책이 강화되고 있는 현 시점에서 국악교육이 중요시되고 있음에도 불구하고, 조기 음악교육 중 큰 비중을 차지하는 피아노 교육에서는 국악과 관련한 교육내용을 여전히 등한시하고 있다는 점에 착안하여 이를 개선하고자 한 것이다. 즉, 우리나라 어린이들이 피아노 학습을 통해 국악을 보다 쉽고 친근하게 받아들일 수 있도록 함과 동시에 피아노 교육자들로 하여금 국악교육의 필요성을 인식케 하여 연구 결과물을 교육현장에서 활용할 수 있도록 함을 목적으로 하였다.

한국 고유의 음악인 국악을 오히려 서양음악보다도 더 낯설고 어렵게 여기는 우리나라의 현실은 어린 시절부터 받아들인 음악교육 환경과 밀접한 관련성이 있을 것이다. 이에 본 연구는 국악의 이론과 특성을 최대한 살린 피아노 학습곡을 개발하여 국악의 기초체계를 자연스럽게 학습함으로써 국악을 더욱 친숙하게 받아들일 수 있는 방안을 모색하고자 하였다. 물론 이러한 시도는 단편적인 연구로서 그치는 것이 아니라 실제 수업현장에서 활용하여 수정·보완하는 지속적인 연구가 이루어져야 할 것이다. 그리고 본 연구는 교과서적인 피아노 교본이 아니라 국악을 소재로 한 보충 학습곡을 개발한 것이기에, 본 연구에서 제시한 국악과 서양음악의 접목방식을 발전시켜 보다 종합적인 피아노 교본을 개발하기 위한 연구가 계속 되어야 할 것이다. 또한 이러한 피아노 교본의 제작은 피아노 연주법·교수학·음악이론·작곡 및 편곡 등을 포괄적으로 다루어야 하는 방대한 작업이므로 연구자 한 사람만이 아니라 각 분야의 전문가들의 공동연구로 이루어진다면 서로의 의견 교환과 보완과정을 통해 더욱 체계적이고 탄탄한 구성력을 갖춘 교본으로 인정받을 수 있을 것이다. 국악과 서양음악을 접목시킨 완성도 높은 피아노 교본을 개발하여 국내뿐만 아니라 국외의 학습자들도 한국의 음악을 배움으로써 한국의 문화를 세계에 널리 알릴 수 있게 되기를 기대해본다.

참고문헌

- 김해숙·백대웅·최태현. 『전통음악개론』. 서울: 도서출판 어울림, 6판, 2007.
- 김혜정. 『초등 국악교육의 이해와 실제』. 서울: 민속원, 2007.
- 김혜정. “초등 국악교육을 위한 유희요의 음악적 특성과 분포 연구.” 『유희요 연구 I』(서울: 민속원, 2006).
- 백대웅. 『한국 전통음악의 선율 구조』. 서울: 도서출판 어울림, 재판, 2004.
- _____. 『전통음악의 비판적 수용과 ‘한국음악’』. 서울: 보고사, 2006.
- 장사훈. 『국악대사전』. 서울: 세광음악출판사, 1984.
- 정은경. “문화교육학에 기초한 국악교육의 설계.” 서울: 중앙대학교 예술철학 박사학위 논문, 2007.
- 한국정신문화연구원. 『임석재 채록 한국 구연민요 자료집』. 서울: 민속원, 2004.
- 황준연. 『한국 전통음악의 樂調』. 서울: 서울대학교출판부, 2005.

쇼팽 피아노 연습곡의 테크닉을 통한 교수법적 분석

I. 서론

시대가 갈수록 청중들은 피아니스트에게 점점 더 높은 수준의 테크닉과 다양성을 요구한다. 그래서 피아노를 공부하는 학생들은 저마다 자신의 테크닉을 계발하고 연주력을 향상시키기 위하여 많은 시간과 노력을 기울인다. 이러한 현실에서 피아노 교사가 학생들에게 테크닉적 도전을 줄만한 수준의 과제를 적절한 시기에 제시하는 것은 중요한 임무 중 하나일 것이다. 이처럼 테크닉적 연습이 체계적인 훈련에 있어 매우 중요하고 간과할 수 없는 부분임에도 불구하고, 많은 학생들은 테크닉을 위한 훈련 과정이 너무 기계적이며, 연주 레퍼토리를 구성하는데 큰 도움을 주지 못한다는 이유로 꺼리기도 한다. 물론 테크닉만 지나치게 강조한다면 기교적인 기술만이 연습의 가장 중요한 목표인 것처럼 여겨질 수 있다. 그러므로, 교사는 테크닉의 계발뿐 아니라 음악적인 미도 함께 고려할 수 있는 적합한 연습곡을 학생들에게 제시해야 할 것이다. 그러한 관점으로 볼 때 쇼팽(Fredric Chopin:1810-1845)의 27개의 연습곡은 테크닉의 계발과 함께 음악적 요구를 모두 충족시켜줄 대표적 작품이라 볼 수 있을 것이다. 쇼팽의 연습곡은 테크닉적인 도전과 구조적, 음악적 다양성을 겸비하고 있으며, 청중들로 하여금 연습곡이라는 선입견 없이, 음악회를 위한 하나의 장르로서의 연습곡(Etude)이라는 의미를 부여해준 최초의 작곡가라 할 수 있다. 19세기 초반에 작곡된 다른 작곡가의 연습곡에 비해서, 그의 작품은 단순한 테크닉 연습곡을 뛰어 넘어 풍부한 화성과 피아노를 통한 음악적 혁신과 탁월함을 성립했다고 볼 수 있을 것이다. 뿐만 아니라, 그의 연습곡을 공부하면서 학생들은 고전 후기나 낭만 시대 전반에 걸친 다양한 작곡가들의 작품들에 필요한 기술적

문제들을 해결할 수 있는 필수적인 테크닉을 얻을 수 있다. 물론 쇼팽의 연습곡은 초보자들을 위한 곡은 아니다. 하지만 분산화음(Arpeggio), 다양한 리듬 패턴, 음계(Scale)와 겹음(Double Notes) 등의 유려한 테크닉을 필요로 하는 고급 수준 이상의 학생들에게 그의 연습곡은 기교적 능력뿐 아니라 연주용 레퍼토리도 확장시켜 준다.

이 논문의 목적은 쇼팽의 연습곡을 테크닉에 따른 다섯 개의 카테고리로 분류하여 각 분류 중에서 하나의 연습곡을 선정하여 음악적, 기술적 어려움과 더불어 효과적인 교수법과 연습 방법을 연구해 보고자 한다.

II. 본론

1. 테크닉에 근거한 분류에 따른 교수법

미국의 음악학자 켈비(F. E. Kirby)는 그의 저서 건반음악의 역사(A Short History of Keyboard Music)에서 쇼팽 연습곡에서 나타나는 테크닉상의 문제를 다음과 같은 11가지의 방법으로 분류하였다(Kirby, 1966: 191):

- 가. Arpeggio studies: Op.10, no.1, 11/ Op.25, no.12
- 나. Scale passages: Op.10, no.4, 8/ Op. 25, no.2
- 다. Chromatic scale passages: Op.10, no.2/ Op.25, no.7
- 라. Double notes: Op.10, no.7
- 마. Scale in third and sixth: Op.25, no.8
- 바. Leggiero chords playing: Op.10, no.10/ Op.25, no.8
- 사. Chords accompanied by rapid figuration: Op. 10, no.12/ Op.25, no.11
- 아. Syncopation and other rhythmic problem: Nouvelles Etudes no.1, 3
- 자. Octave playing: Op.25, no.10
- 차. Left- hand melody: Op.10, no.7/ op.25, no.5, 7
- 타. Cantabile playing: Op10, no.3, 6/ Op.25, no.1, 5, 7

연습곡의 대부분은 하나 이상의 테크닉상의 어려움을 가지고 있지만, 켈비의 분류에

근거하여 본 논문에서 필자는 쇼팽의 연습곡을 테크닉적인 문제에 근거하여 다음의 다섯 개의 카테고리로 새롭게 분류하고, 각 카테고리에서 하나의 연습곡을 선정하여 교수법과 연습 방법을 제시하고자 한다.

- 분산화음 연습곡(Arpeggio Studies): Op.10, no.1, 5, 9, 11/ Op.1, 12
- 교차와 당김음 리듬 연습곡(Cross and Syncopated Rhythms): Op.10, no.10/ op.25, no.2, 3, 4/ Trois Nouvelles Etudes no. 1, 2
- 겹음정 연습곡(Double Note Studies): Op.10, no.7/ Op. 25, no. 6, 8, 9, 10/ Nouvelles Etudes no.3
- 칸타빌레 연습곡(Cantabile Playing): Op. 10,no.3, 6/ Op. 25, no.5, 7
- 빠른 속도와 민첩성을 위한 연습곡(Velocity & Dexterity): Op.10, no.2, 4, 8, 12/ Op.25, no.11

1) 분산화음 연습곡(Arpeggio Studies)

분산화음은 대부분의 피아니스트들이 경험하는 어려운 테크닉 중 하나이다. 필자는 이 그룹의 연습곡들을 Op.10, no.5(검은 건반으로 이루어진 첫 번째 비루투오적 작품), Op.10, no.9(왼손 분산화음), Op.25, no.1(한 옥타브 안에서의 양손 분산화음), Op.10, no.11(분산화음적 화음과 레가토 연습), Op.10, no.1(세 옥타브로 확장된 오른손의 분산화음), Op.25, no.12(세 옥타브의 양손 분산화음)의 순서로 가르칠 것이다.

* 연습곡(Etude) Op.25, no.1, 내림 가장조

이 연습곡은 아르페지오의 테크닉과 손가락의 가벼운 터치를 함께 공부할 수 있는 곡이다. 이 곡의 기원은 Op.10, no.9와 no.11에서 찾아 볼 수 있는데, 쇼팽은 여기에 분산화음의 이상적인 아름다움을 결합하고 재창조하였다. 슈만(R. Schumann)에 의해 에올리안의 하프(The Aeolian Harp)로도 잘 알려진 이 곡은 우리가 테크닉적, 음악적으로 어떻게 접근해야 하는지를 명확하게 제시해 주고 있다. 다시 말해서 슈만은 선율 성부의 레가토와 섬세한 음색의 중요성과 함께 성악적인 특성을 강조하였다(Ashton, 1908: 151).

구조적으로는 A(1-16 마디), B(17-36 마디), C(37-49 마디) 세부분으로 이루어졌지만, 단일한 형태 안에서 이루어진 반음계의 빈번한 사용으로 인해 그 경계가 명확치 않다.

우리는 여기서 성부 진행과 악구(phrasing) 길이에 대한 쇼팽 특유의 탁월한 사용법을 발견할 수 있다. 주요 선율선이 분산화음적 화성으로 뒷받침되는 19세기의 다른 작곡가의 작품들과 달리, 그는 오른손 내성부 중 한음을 강조하여 사용하였다.

이 연습곡은 몇 가지의 테크닉적인 어려움을 가지고 있는데, 먼저 양손 모두 정확한 레가토 주법과 함께 매우 가벼운 터치를 요구한다. 특히, 오른손 선율선(큰 음표로 표기된)은 내성부의 분산화음이 만들어준 안개와 같은 효과 위로 떠 있는 인상을 자아낸다. 미국의 피아노 학자인 줄리오 에스테반(Julio Esteban)은 양손의 가벼운 터치를 위하여 다음과 같은 연습 방법을 제시하였다(Esteban, 1985: 25). (예 3)

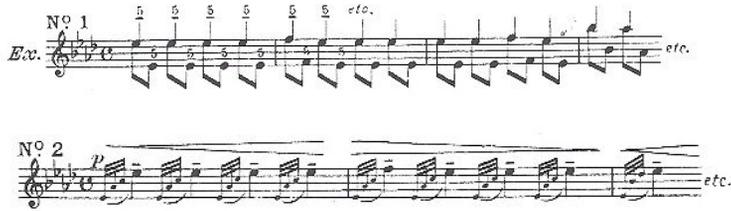
(예 1) 연습곡 Op.25, 제 1번의 양손의 다양한 연습 방법

또한, 많은 학생들이 왼손의 분산화음을 이루고 있는 16분 음표 여섯 개 중 다음 베이스음까지의 거리가 먼 경우(7-8, 15-16 마디) 마지막 한, 두음을 놓치는 경우가 있으므로 주의를 요한다.

코다 부분을 제외한 오른손의 선율 성부는 다섯째 손가락으로 연주하게 된다. 쇼팽은 칸타빌레 선율을 넷째나 다섯째 손가락으로 유지하기를 고집했는데, 이것 역시 그의 교

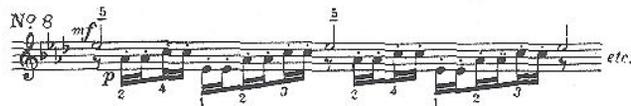
수법의 일례로 볼 수 있다. 오른손 선율선의 매끄러운 연결과 감정있는(expressive) 연주를 위해 알프레드 콜토(A. Cortot)는 다음과 같은 다섯째 손가락의 견고함과 음색의 고려한 연습법을 제시하였다(Cortot, 1915: 7).¹⁾ (예 2)

(예 2) 연습곡 Op.25, 제 1번의 오른손 연습 방법



이 부분의 연습을 하는 동안 다섯째 손가락은 견고하게 유지되고, 손모양은 약간의 곡선(curve) 형태를 취해야 하며, 계속되는 옥타브의 도약을 원활하게 하기 위하여 손목은 유연성 있게 움직여야 한다. 이러한 움직임을 촉진하기 위하여 손목을 약간 위로 들어서 연습하는 것도 좋은 방법일 것이다. 양손의 분산화음은 소프라노 선율선의 공명을 방해하지 않는 범위 안에서 명확하게 들려야 하므로, 필자는 이것을 위해 다음과 같은 연습 방법을 추천한다. (예 3)

(예 3) 연습곡 Op.25, 제 1 번의 스타카토 연습



연습곡 전체에 페달(sustaining pedal) 사용이 지시되어 있지만, 연습의 첫 단계에서 필자는 원래 속도의 절반으로 페달과 다이내믹 없이 연습해 보기를 권하는 바이다. 또한 양손의 다섯째 손가락을 축으로 이용해야 하며, 손목의 유연한 움직임으로 팔에 힘이 들어가는 것을 방지해야 할 것이다. 또한, 학생은 연습 시에 내성부의 음색이 고르고 일정하며 레가토가 되는지를 고려해야 한다. 연습 중반부에 학생이 어느 정도 속도 와 레가토

1) Alfred Cortot(1877-1962)는 프랑스의 피아니스트로 낭만 시대의 피아노, 특히, 쇼팽, 슈만의 작품을 재조명하였고, 테크닉의 문제를 다룬 저서로 ‘Rational Principles of Piano Technique’가 있다.

연주에 자신이 생기면, 곧 페달과 다이내믹을 추가하여 연습한다. 효과적인 피아니시모(pianissimo)를 위하여 여린음(una corda) pedal을 사용할 수 있지만, 분산화음이 만들어내는 화성적인 색채를 흐리게 하지 않아야 한다(Samson, 1985: 175).

2) 교차와 당김음 리듬 연습곡(Cross and Syncopated Rhythms)

쇼팽의 Op.10과 Op.25의 연습곡을 배우기 전에 필자는 Trois Nouvelles no.1(3 대 4의 교차 리듬)과 no.2(오른손 화음에 맞춰진 3 대 4의 polyrhythm)를 먼저 경험해 보는 것을 추천한다. 이 두 연습곡은 Op.25, no.2를 배우기에 앞서 다양한 기술을 익힐 수 있으며, 그 후에 Op.10, no.10과 Op.25, no.4의 순으로 공부하기를 권한다.

*Trois Nouvelles Etude no.1, 바단조

이 연습곡의 분위기는 섬세하고 시적(poetic)인 쇼팽의 녹턴(Nocturne)연상하게 한다. 가장 우선시되는 테크닉은 오른손의 긴 선율을 방향성을 가지고 잘 유지하는 것과 동시에, 양손 사이의 3대 4의 교차 리듬을 자연스럽게 연주하는데 있다. 보통, 교차 리듬을 연주할 때 학생들은 양손의 수직선(vertical)상의 관계에만 치중하여 선율선의 모양과 호흡을 놓칠 수 있다. 그러므로, 초기의 연습은 보통의 빠르기로, 긴 프레이징이 마디구분으로 나누어지지 않도록 주의해서 해야 할 것이다. 이 곡을 연습하면서 학생들은 오른손의 반음계적 움직임과 왼손의 분산화음적인 움직임을 동시에 조절할 수 있어야 하는데, 이러한 과정들은 그들이 전체적인 화성적 구조를 이해하고 악보를 쉽게 읽을 수 있도록 돕는다.

폴리리듬을 익히기 위하여 교사와 학생이 각각 오른손, 왼손을 서로 번갈아 가면서 연습해 보는 것도 좋은 방법이다. 이러한 연습의 목적은 학생들이 양손의 독립적인 진행을 청각적으로 경험해 보는데 있다. 양손간의 크로스 리듬을 익숙하게 연주하기 위한 준비 단계로 필자는 아래의 준비연습을 제시한다. (예 4)

(예 4) Trois Nouvelles 연습곡, 제 1 번의 연습



초기 연습은 작은 section으로 나누어 오른손의 적절한 선율선과 왼손의 원활한 흐름이 익힐 수 있도록 해야 한다. 다음의 예는 양손 전체 연습을 준비하기 전에 시도해 볼 수 있다.(예 5)

(예 5) Trois Nouvelles 연습곡, 제 1 번의 크로스 리듬 연습



크로스 리듬이 익숙해지면 다음 단계는 어떻게 오른손 선율선 매끄럽고 끈임 없게 표현하는데 있다. 또한, 왼손의 분산화음은 종종 옥타브 이상의 도약이 요구되므로 손목의 원활한 움직임과 포지션 이동이 필요하다. 쇼팽은 오른손 선율에 긴 슬러를 사용하였는데, 이것은 정제된 레가토와 방향성을 가진 진행을 요한다. 그러므로 학생들은 오른손 선율 흐름의 방향성을 가지고 연주해야 한다. 이 연습곡은 작은 손을 가지고 있으며, 테크닉으로 볼 때 중급 단계에 있는 학생에게 매력적일 것이다. 짧고 단순해 보이지만 작곡자의 음악적 특징이 그대로 들어나므로 쇼팽 연습곡을 처음 접하는 학생에게 알맞은 곡이다.

3) 겹음정 연습곡(Double Notes Studies)

쇼팽 연습곡 Op.10과 Op.25에 있는 겹음정 연습곡을 공부하기 전에 필자는 Trois Nouvelles 연습곡 no.3(2, 4, 6도와 같은 다양한 겹음정의 연습)을 추천한다. 왜냐하면, 대개 여러 종류의 겹음정이 혼합되어 있는 것이 하나의 음정으로 이루어진 곡보다 테크닉적으로 쉽게 접근할 수 있기 때문이다. 그 다음으로 Op.10, no.7(혼합된 겹음정 연습) Op.25, no.8(6도 연습), Op.25, no.9(3도와 옥타브)와 no.10(옥타브), 마지막으로 Op.25, no.6(3도 연습)의 순서로 지도하겠다.

*연습곡(Etude) Op.25, no.6, 내림 사단조

쇼팽의 연습곡 중 가장 어려운 곡 중 하나이며, 겹음정 연습 외에도 양손에 존재하는 다른 스타일의 레가토를 동시에 익힐 수 있다. 연습을 시작하기 전에 적절한 손표(fingering)를 찾는 것이 중요하므로 교사는 학생과 함께 다양한 시도를 통해서 개개인에 알맞은 손표를 찾아내야 한다. 예를 들면, 콜토(Cortot: 39)가 오른손 도입부를 위해서 제시한 8가지의 다양한 손표를 참고할 수 있다.(예 6)

(예 6) 연습곡 Op.25, 제 6번의 다양한 손표

A.	3	4	3	4	3	4	3	4	<i>simile</i>					
	1	2	1	2	1	2	1	2						
B.	3	5	3	5	3	5	3	5	"					
	1	2	1	2	1	2	1	2						
C.	4	5	4	5	4	5	4	5	"					
	1	2	1	2	1	2	1	2						
D.	4	5	3	5	4	5	3	5	"					
	1	2	1	2	1	2	1	2						
E.	3	5	3	5	3	5	3	5	"					
	2	1	2	1	2	1	2	1						
F.	4	5	3	5	3	5	3	5	4	5	3	5	3	5
	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2
F.	3	4	3	4	3	4	3	4	3	5	3	5	3	5
	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2
G.	3	4	3	4	3	4	3	4	3	5	3	5	3	5
	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2

이 연습곡에서 가장 도전이 되는 점은 오른손의 반음계적 3도 선율을 레가토와 소토 보체(sotto voce)의 강약(dynamic)으로 선율과 화성을 동시에 가지고 있는 섬세한 왼손 수식(figuration)과 함께 연주해야 하는 것이다. 고른 음색을 위해서 학생들은 다양한 리듬 패턴과 액센트로 연습할 수 있다. 그러나, 전체적인 다이내믹('piano와 약간의 crescendo')으로 인해 학생들은 건반의 반정도의 깊이로 눌러서 나올 수 있는 매우 부드럽고 가벼운 음색을 만들어야 한다. 이것을 위해 필자는 오른손의 윗성부를 레가토 터치로 따로

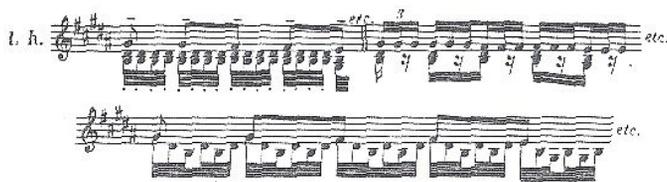
연습하고, 그 후에 아래성부를 스타카토 터치로 더해서 연습하기를 권한다. 이 두 가지 연습 방법은 오른손의 윗소리가 잘 이어지게 해주고 아래성부의 터치를 고르게 해준다.

또한, 오른손에서 시작되는 연속적인 3도는 손가락이나 팔목에 피로(fatigue)를 초래할 수 있다. 이것을 피하기 위해서 팔목의 유연한 움직임이 요구된다. 예를 들면, 마디 4의 오른손 첫 번째 음에서 '밑을 향한(down)', 나머지 세 음에서 '윗 쪽을 향한(upward)' 팔목의 움직임으로 생기는 '원동작(circular motion)'을 연속으로 사용하므로 팔의 피로를 방지할 수 있다(Andreas, 1989: 53).

필자에게 이 곡에서 가장 어려운 부분을 지적하라면 13의 마디 하행하는 반음계를 들 수 있다. 이 부분에서는 손의 위치(hand position)의 변화가 있으므로 선율의 매끄러운 연결이 요구된다. 포지션의 변화가 있기 직전에 어깨 관절로부터 시작된 움직임은 손목을 약간 들어 올리고, 손을 어깨의 바깥쪽으로 향하게 하면서 3번과 5번 손가락의 위치를 잡아주며 비슷한 동작을 상행하는 반음계에 적용할 수 있겠다.

연속된 오른손 3도의 연습으로 학생들은 종종 왼손의 중요성을 간과하는 경향이 있으므로 주의를 요한다. 특히, 1, 2번 손가락의 강조(accentuation)로 이어지는 선율은 오른손의 반음계적 3도를 지지해주는 중요한 역할을 한다. 왼손의 이러한 역할을 위해서 콜토(1915: 42)는 다음과 같은 연습 방법을 추천했는데, 이 방법을 통해서 왼손의 선율을 부각시키면서 동시에 화음의 음색도 잘 조화시킬 수 있을 것이다.(예 7)

(예 7) 연습곡 Op.25, 제 6번의 왼손 연습



전반적으로 고른 터치를 얻기 위해서 학생들은 다양한 리듬 패턴과 액센트를 가지고 연습할 수 있다. 특별히 오른손 3도의 경우는 윗성부는 레가토로, 아랫성부는 스타카토로 연습해 봄으로 윗소리를 더욱 부각시키고 아랫소리의 고른 음색을 낼 수 있도록 돕는다. 각 부분별 연습이 충분하다면 교사는 다음 연습 과정으로 학생들에게 오른손을 페달 없이 연주 속도의 1/2의 템포로 연습할 수 있게 한다. 그렇게 해서 오른손을 익숙하게 칠 수 있을 때 왼손과 같이 연습해 보는 것이 보다 효과적일 것이다. 마지막으로 오

른손의 반음계적 형상(figuration)이 흐려지지 않는 범위 내에서 여린음(una corda) 페달을 사용한다면 이 연습곡의 아름다움을 한층 더 느낄 수 있을 것이다.

4) 칸타빌레 연습곡(Cantabile Studies)

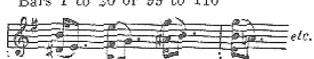
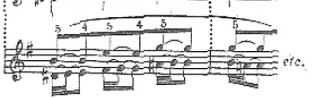
이 그룹의 연습곡들은 다양한 음악적, 테크닉적 도전을 가지고 있으면서 동시에 쇼팽 음악의 미(aesthetic)를 나타내는 곡들이다. 필자는 Op.25, no.7(양손 선율간의 교차), Op.10, no.3(레가토와 당김음 연습), Op.25, no.5(엑센트가 있는 경과음과 꾸밈음), Op.10, no.6(레가토 연주와 대위법)의 순으로 가르치겠다.

*연습곡(Etude) Op.25, no.5, 마단조

이 연습곡의 기원은 Op.10, no.10과 no.11에서 찾을 수 있으며 쇼팽은 거기에 더해 다양한 터치와 아티큘레이션(articulation)을 요구한다. ABA 세부분으로 나누어져 있는 연습곡으로, 오른손의 2, 5번 손가락의 예민함과 코드 테크닉을 기르기 위한 연습곡이며, 동시에 양손의 서로 다른 터치를 독립적으로 표현해야 하는 곡이기도 하다.

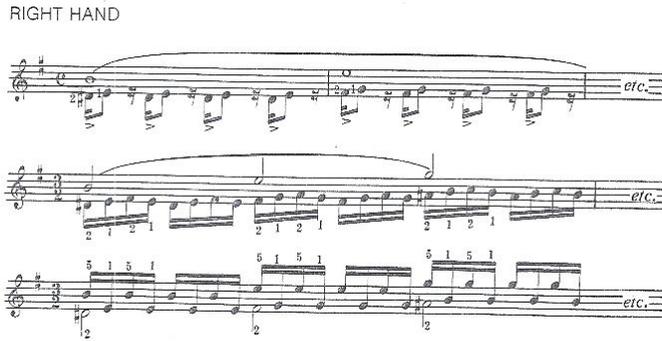
기술적으로 요구되는 가장 어려운 점은 경과음, 꾸밈음과 같은 다양한 종류의 오른손 리듬을 정확하게 표현하는 것이다. 기본적으로 다음의 4가지의 리듬패턴이 존재하는데, 연습시에 각각의 리듬이 셋잇단음표(triplet)처럼 들리지 않도록 주의를 기울여야 한다 (Cortot, 1915: 31-32).(예 8)

(예 8) 연습곡 Op.25, 제 5번의 다양한 리듬

	Bars 1 to 30 or 99 to 110	
<i>Chopin's Text</i>		<i>Chopin's text</i>
<i>Suggested variant</i>		<i>Suggested variant</i>
<i>Chopin's text</i>		<i>Chopin's text</i>
<i>Suggested variant</i>		<i>Suggested variant</i>

오른손 리듬을 연습할 때 2, 5번 손가락을 벌려 고정된 손 모양을 만들어야 하며, 거칠지 않은 가벼운 터치를 유지해야 한다. 에스테반(1985: 30)이 제시한 다음의 연습 방법은 1, 2번 손가락의 움직임을 더욱 가볍고 민첩하게 해 준다.(예 9)

(예 9) 연습곡 Op.25, 제 5번의 오른손 연습



A 부분 화성적 투명성을 위해 왼손의 분산화음 코드의 역할이 중요한데, 특히 베이스 음을 정확하게 오른손 코드에 맞추어 스케르조(Scherzando) 특유의 밝고 가벼운 표현을 도울 수 있다. 왼손 코드를 여린음(piano)의 다이내믹으로 액센트 없이 연습해야 한다.

B부분은 A 부분의 가벼운 스케르잔도와 대조적으로 왼손의 아름다운 테너 선율과 오른손의 장식적 분산화음이 조화를 이루어야 한다. 특히, 쇼팽 특유의 왼손 선율이 주를 이루므로 오른손 분산화음에 묻혀버리지 않도록 발랜스 조절이 필요하다. 왼손 연습시 프레이즈(phrase)의 레가토에 주의를 기울여 선율만 따로 연습하는 것이 좋다. 오른손 반주의 분산화음은 계속되는 아르페지오의 유려한 흐름을 위해 다음과 같이 코드(block)로 연습하면 포지션의 이동을 익히는데 도움이 된다(Cortot, 1915: 32). (예 10)

(예 10) 연습곡 Op.25, 제 5번의 분산화음 연습



이 연습곡을 통해서 학생들은 양손의 서로 다른 음색(timbre)과 터치를 개발하고 독립적으로 다룰 수 있는 방법을 배울 수 있을 것이다.

5) 빠른 속도와 민첩성을 위한 연습곡(Velocity & Dexterity)

이 그룹의 연습곡들 중 어느 것이 난해하지 않다고 말하기는 어렵지만, 필자는 학생들에게 Op.10, no.8(대위법과 레가토 연습), Op.10, no.12(당김음이 있는 스케일과 분산화음), Op.10, no.4(빠른 반응계적 스케일과 분산화음), Op.10, no.2(3, 4, 5도와 함께 연주하는 반응계적 스케일), Op.25, no.11의 순으로 지도하겠다.

*연습곡(Etude) Op.10, no.4, 올림 다단조

쇼팽의 연습곡 중 양손에 동등한 테크닉을 요구하는 첫 번째 작품으로 고른 터치와 손가락, 팔을 조절하기 위한 손목의 유연한 사용 등의 다양한 기술적 문제들을 포함하고 있다. 가장 도전이 되는 점은 16분음표로 이어지는 스케일을 빠르고 정확하게 연주하는 것이므로 학생들은 손가락의 민첩한 움직임과 가벼운 터치에 집중해서 연습해야 한다.

테크닉적으로 이 연습곡은 양손이 주고받는 반응계적 스케일의 움직임(motion)을 민첩하게 하는데 있다. 그러므로 연습의 초기 단계는 느린 속도의 레가토 연습과 중간속도의 스타카토 연습, 싱커페이션, 셋잇단음표와 같은 다양한 리듬을 이용한 연습이 효과적이다. 연습시에 4개의 16분음표가 하나의 동작(gesture)으로 이루어지도록 해야 하며, 피아노 뚜껑을 닫고 음정(pitch)없이 연습해 보면서 고른 소리의 점검해 보아야 한다. 빠른 템포를 위해 손목의 위치(position) 변동과 유연한 사용을 권한다. 손목은 올바른 방법으로 손가락을 지지해 주어야 하는데, 예를 들면 1마디의 좁은 간격(narrow position)을 연주할 때 손목을 약간 들어서 팔꿈치가 약간 바깥쪽으로 향하고 손끝(fingertip)을 사용하는 터치를 사용한다. 반대로, 3마디의 넓은 간격(wide position)에서는 손목을 유연하게 사용하는 로테이션(rotation) 테크닉을 사용해서 5번 손가락의 도약을 도울 수 있도록 한다. 필자는 5번 손가락의 확장(extension)을 위해 콜토(1915: 26)가 제시한 다음과 같은 연습 방법을 권한다.(예 11)

(예 11) 연습곡 Op.10, 제 4번의 오른손 연습



가장 어려운 부분은 35-44 마디에 나타나는 양손이 서로 상반되는 방향으로의 움직임으로 특히, 왼손의 분산화음이 9도에 달하는 35-36, 39-40 마디를 연습할 때 마지막 16분 음표를 정확하게 짚을 수 있도록 느린 템포의 연습과 셋잇단음(triplet) 리듬의 연습을 권한다.

초기 연습 시에는 원래 속도의 절반으로 하여 프레이징(phrasing)과 반음계적 스케일의 고른 터치에 집중해서 연습하고 차차 속도를 높여 나간다. 또한, 음향의 청명함(clarity)과 음색(tone color)의 투명함(brightness)을 위해 페달의 과도한 사용을 자제해야 한다.

III. 결론

피아노 연습곡은 본래 연주 기술을 향상시키기 위한 연습을 위주로 하는 곡으로, 원칙적으로 기술상의 특정한 면의 훈련을 목표로 하고 있다. 그러나, 기존의 연습곡과는 달리 쇼팽의 연습곡은 기술 연마의 실제적 목적 외에도 고도의 음악적 의의를 추가하여 조화시킨 최초의 작품이라 할 수 있다. 본문에서 살펴본 바와 같이 쇼팽의 연습곡은 다양한 테크닉과 음악적인 도전을 요구한다. 이러한 관점으로 볼 때, 그의 연습곡을 공부함에 따라서 학생들은 그들의 테크닉적인 범주를 확장하고 음악적 표현에 있어서 한층 성숙된 피아니스트의 면모를 과시할 수 있을 것이다. 이러한 경험들을 극대화시키기 위해서 교사는 학생에게 시기와 곡 선정에 대한 결정에 도움을 주어야 할 것이다. 만약 교사가 준비되지 않은 학생에게 고난이도의 연습곡을 과제로 준다면 불필요한 좌절감을 맛보게 할 수도 있다. 예를 들면, 학생의 손이 옥타브가 닿을 만큼 충분히 크지 않거나 연습곡에 있는 스케일이나 분산화음을 연주하기 부족한 테크닉을 가지고 있다면 조금 더 기다려야 한다.

반면에, 손이 충분히 크고 준비가 되었음에도 배우기를 지체한다면 쇼팽 연습곡을 통해서 얻을 수 있는 최상의 효과인 손모양(shape), 유연성의 개발 등을 얻을 수 없을 것이다. 만일 학생이 피아노를 6, 7세에 배우기 시작해서 하이든(J. Haydn), 모차르트(A. Mozart)의 초기 작품이나 베토벤(L. Beethoven) 소나타 Op.14를 공부했다면 13세 정도에는 쇼팽 연습곡 중 난이도가 쉬운 작품이나 Trios Nouvelle Etude 중 한 곡을 배우기 시작해도 무방하다.

또한, 교사는 학생들에게 쇼팽 연습곡이 단순히 기술의 개발만을 위한 것이 아니라 음악적인 성숙을 요구하는 작품임을 주지시켜야 한다. 만약 학생이 테크닉적인 어려움으로 인해 좌절을 경험한 적이 있다면 이것이 새로운 방해 요소가 될 수 있다. 그러므로, 교사는 학생들에게 과제를 줄때 연습의 결과에만 초점을 맞출 것이 아니라 과정 자체를 즐길 수 있도록 해야 한다.

연주자의 테크닉적인 문제를 해결하기 위한 시중에는 다양한 방법과 교수법에 대한 이론들이 존재한다. 각각의 교수법은 자신의 기술적인 문제의 해결을 제시하는 고유의 철학을 가지고 있다. 그러므로, 교사와 학생은 많은 연구와 연습을 통해 쇼팽 연습곡을 익힐 수 있는 가장 적절한 교수법을 찾아야 할 것이다. 학생들이 필자가 제시한 각 카테고리마다 3, 4개의 연습곡을 공부한다면 피아노 연주에 필요한 전반적인 기술적 문제를 해결할 수 있다고 볼 수 있겠다.

쇼팽의 연습곡은 새로운 음향과 독창적인 아름다움을 지니고 있으며, 연습곡의 의미를 뛰어넘어 그 자체가 예술적인 음악으로 훌륭하게 승화되었다. 피아노가 지닌 음향의 효과적인 다이내믹, 풍부한 음색의 대조와 다양성, 극적인 하모니의 전개와 섬세한 정서적인 표현 등 쇼팽 연습곡의 탁월한 작품성은 연주자나 학생 모두에게 도전할만한 가치가 있다.

참고문헌

*책

- Cortot, Alfred. *In Searching of Chopin*. New York: Abelard Press, 1952.
- Gerog, R. Reginald. *Famous Pianists & Their Technique*. Indiana University Press, 2007.
- Gillespie, John. *Five Centuries of Keyboard Music*. New York: Dover Publications, Inc., 1972.
- Jason, G. C. Ashton. *A Handbook to Chopin's Works: Giving a Detailed Account of All the Composition of Chopin*. London: William Reeves Bookseller, 1908.
- Kirby, E. F. *Music for Piano: A Short History*. Cambridge: Amadeus Press, 1966.
- Samson, Jim. *The Music of Chopin*. Oxford: Clarendon Press, 1985.
- Walker, Alan. ed. *The Chopin Companion: Profiles of the Man and Musician*. New York: W. W. Norton & Company Inc., 1973.

*악보

- Chopin, Fredric. *12 Etudes Op.10(students edition)*. trans. M. Parkinson. ed. Alfred, Cortot. New York, Paris: Editions Salabert, 1915.
- Chopin, Fredric. *12 Etudes Op.25(students edition)*. trans. M. Parinson. ed. Alfred, Cortot. New York, Paris: Editions Salabert, 1915.
- Chopin, Fredric. *12 Etudes Op.25*. ed. Julio Esteban. California: Alfred Publishing Co., Inc., 1985.

*논문

- Andreas, Klein. *Chopin Etudes: an indispensable pedagogical tool for developing piano technique*. PhD. dissertation, University of Rice, 1989.

실버세대를 위한 피아노교육의 중요성에 대한 연구

I. 서론

1. 연구의 필요성 및 목적

노년기는 상실의 시기로서 신체적으로 또 심리적으로 노화현상을 겪게 된다.

노화과정은 생리적, 신체적 퇴행과 함께 심리적 변화까지 동반한다. 이러한 정신적인 문제는 지적능력의 감퇴, 감정반응의 둔화, 인격변화, 정서변화 등을 경험하는 것으로 나타난다.

많은 교육 중에서도 예술교육은 예술에 대한 심미 그 자체의 가치와 의미, 그것만이 지니는 독자적인 역할과 기능 때문에 인간에게 있어서 절실하고 긴요한, 기본적인 교육이다(이홍수, 1993). 특히 음악교육은 인간의 심미적가능성을 확대하는 여러 길 중의 하나로 음악의 심미적 체험을 통해 음악작품의 아름다움과 그것의 의미와 가치를 경험하는 기회를 준다. 이와 같이 음악교육은 인간의 삶의 질을 높이는 수단이 되며, 자아실현의 중요한 역할을 하므로 평생교육 차원에서 중요하게 다루어 져야한다.

피아노는 이러한 음악교육의 역할을 수행하는 데 있어서 가장 보편적으로 사용되고 있다. 물론 음악교육은 피아노를 통해서만 가능하다고 할 수는 없으며, 인간의 사상과 감정을 언어라는 구체적인 표현의 수단에 의해 나타내는 성악이나 관현악에 의해서도 얼마든지 학습되어질 수 있다. 그러나 피아노를 통한 음악학습은 보다 효과적이고 기초적인 방법이 된다.

피아노라는 악기는 우선 소리 내는 방법이 쉽다. 초보자라도 건반을 누르기만 하면 아무 어려움 없이 음을 낼 수 있게 되어 있다. 그리고 피아노는 화성악기와 선율악기 양면

의 요소를 모두 갖추었으며, 독주를 할 수 있는 악기인 동시에 반주용 악기로도 사용된다. 또 단순하고 균형 잡힌 음색은 이 악기의 특정한 범위의 사용에만 그치지 않고 만능 악기로서 널리 사용하게 한다.

그것은 또한 넓은 음역을 포함하여 선율과 화음 반주들은 손가락, 손, 팔, 몸, 터치, 페달사용, 그리고 지능의 모든 조화를 통해 이루어진다. 피아노는 학습자들로 하여금 초보 단계에서부터 음악이론의 기초, 예를 들어 음계, 화음, 등을 경험하게 한다. 그리고 만약 피아노가 좋은 상태를 유지하고 있다면 학습자는 조화로운 선율을 연주하는 더 좋은 기회를 갖게 되고 다른 악기들에서 보다 듣는 기술이 더욱 정확하게 발달 될 것이다.

오늘날 우리나라의 피아노 교육은 생활수준의 전반적인 향상에 따라 급속히 발전하여 왔고, 교양교육으로서의 인식도가 높아지게 되었다. 특히 요즘 편리해진 생활 덕택에 여가 시간이 많아졌고 자아개발과 풍부한 정서생활을 위해 연령층에 관계없이 피아노를 배우는 수가 늘고 있다.

지금까지 아동에 대한 피아노교육은 조기교육의 중요성과 함께 많은 관심과 다양한 지도 방법이 수차례 논의 되어 왔다. 이에 비해 노인 피아노 교육에 대한 논의는 아직 활성화되어 있지 못한 실정이다. 그 결과 노인들의 피아노 교육에 대한 관심의 증가에도 불구하고 노인 피아노 지도를 위한 구체적인 교수법의 부재, 지도 기술의 이해 부족 및 노인을 위한 교재의 빈곤 등의 문제점이 있다.

따라서 본 연구는 평생교육으로서 노인음악교육의 필요성을 고찰하고 노인들이 피아노를 현실적으로 쉽게 접근하게 하는 것에 목적이 있다.

2. 연구의 내용 및 방법

본 논문의 이론적 배경으로 평생교육으로서의 노인 음악교육의 필요성을 살펴보고, 본론으로 노인 피아노교육 의의와 노인의 음악적 능력과 피아노 학습의 목표, 피아노교재, 교사의 역할 및 자질 등을 통해 노인 피아노 교육의 학습 현황을 연구하였다. 연구 방법은 문헌연구에 중점을 두었다.

3. 연구의 제한점

본 연구는 음악 전문 학원 및 교습소에서 노인 수강생들을 대상으로 그들의 의견을

분석, 연구 하였고 사회, 문화 단체 등에서 피아노 교육을 받는 노인들을 대상으로 의견을 조사하지 않았으므로, 전체적인 노인 피아노 교육이라고 일반화하기에 어려운 제한점이 있다.

II. 이론적 배경

많은 노인들이 나처럼 나이가 많은 사람도 피아노를 배울 수 있을까? 이러한 질문들을 하는 가장 큰 이유는 피아노는 어려서 배워야 한다는 말을 들어오면서 혹 어떤 동기에 의해서 피아노를 배우고 싶다가도 “나는 늙어서 안 될 거야”하는 판단을 스스로 내리면서 포기할 이유가 전혀 없음에도 불구하고 포기해 버리는 경우가 있다. 누구든지 자신이 피아노를 배우고 싶을 때 배우는 것이 가장 자연스럽게 효과도 충분히 볼 수 있다.

노인의 피아노 교육은 거의 무료함을 달래기 위해 자신들이 원해서 하기 때문에 이미 열심히 할 준비가 되어 있으며, 교사가 잘할 수 있도록 유도해 주기만 하면, 그들을 최선을 다할 것이다.

1. 평생교육으로서의 노인 음악교육의 필요성과 목적

인간은 교육을 통하여 주어진 환경에 적응하고 창조적으로 그 환경을 개선하며, 자아 실현 추구에 필요한 제반지식과 기술 및 태도를 형성하고 발전시킨다. 오늘날과 같이 급변하는 사회에 적응하고 그에 다른 적합한 능력을 배양하기 위해서 인간은 형식교육에만 의존할 수 없으며, 새로운 교육적 요구를 충족시킬 수 있는 교육이념과 제도로써 평생교육을 필요로 한다.

포레(Faure)는 교육의 신장이 경제성장을 앞지르고 있으며 그로 인해 교육의 산물과 사회의 요구간의 간격이 벌어지고 있음을 지적하면서 존재하지 않은 미래의 사회 유형에 맞는 인간을 교육하려는 노력이 필요하다고 강조하였다(노선영, 2002).

평생교육의 필요성과 목적을 요약하면 다음과 같다(권이중, 최운실, 권두승, 이상오, 1998).

첫째, 현대사회의 급격한 변동에 따른 산업구조의 변화와 가치 갈등, 인간소외, 기술의 변화와 혁신, 청소년 문제 등은 학교 교육 만으로 대처하기 어렵다. 그러므로 변화하

는 사회에 신속히 대처하고 적응하기 위해서 탄력적이고 개방적인 현실적 교육이 요청된다.

둘째, 인간이 주체적인 존재로 살아가기 위해서는 끊임없는 자기 성장과 자아실현이 필요하다. 이러한 자아실현의 과정은 필연적으로 지속적인 자기개발과 성취를 위한 평생학습을 필요로 한다.

셋째, 과학기술의 가속적인 발전과 그로 인한 직업세계의 변화는 필연적으로 평생에 걸친 전문 직업인으로서의 계속교육과 평생학습을 요청하고 있다. 이러한 점에서 재교육, 계속교육, 기업 내 교육, 연수 등을 통한 평생교육이 필수적으로 요청되고 있다.

넷째, 도시화와 핵가족화, 빈번한 거주지 이동, 지리적 이동의 확대에 의한 새로운 평생교육의 필요가 발로되고 있다. 또한 가정의 교육기능이 약화되고 가정교육에 대한 요구와 변화가 나타나면서, 이들이 새로운 형태의 평생교육에 대한 필요와 연결되고 있다.

다섯째, 사회구성원의 삶의 기본권으로서의 교육권과 학습권을 보장하고, 교육기회 불평등 현상을 해소하기 위해서는 대안적인 교육체제로서 새로운 평생교육 체제가 필요하다.

여섯째, 현대인의 교육욕구는 교육기관, 장소, 대상, 방법, 내용 등에 있어서 크게 이질화되고 다양화되고 있기 때문에 학교교육의 한계성과 문제를 극복하기 위해 평생교육이 필요하다.

일곱째, 현대 산업사회에서는 일과 학습, 여가라는 생애주기가 동시 다발적으로 순화된다. 또한 계속되는 산업화 과정에서 생산수단의 자동화와 사회복지는 새로운 교육요구로 증대되고 있다.

여덟째, 평균수명 연장에 따른 노인인구 증가와 노령화 사회로의 진입, 정년제도의 변화, 가족구조의 변화, 노인들의 여가시간의 증대 등의 새로운 사회현상이 대두되면서 이에 따른 평생교육의 필요성이 부각되고 있다.

아홉째, 사회계층구조의 변화에 따른 교육체제 변화 요구로서의 필요성을 들 수 있다.

위에서와 같이 현대사회에서 평생교육은 모든 사람들에게 요청되는 것이다. 그중에서도 과학기술의 발달과 급격한 사회변동에 따른 부작용, 학교 교육의 한계성, 여가의 증대 등은 성인들에게 그 부작용을 완화 시켜 줄 수 있고, 인간에게 풍요로움을 주는 음악교육을 필요로 하는 것이라 할 수 있다.

평생음악교육은 사회의 전체구성원을 대상으로 음악경험을 통합적으로 조직하는, 즉

현대의 음악교육이 추구하여야 할 폭 넓은 개념이며 다시 말하자면 가정, 학교, 사회를 총 망라한 개념으로 다음과 같은 목적을 가지고 있다.

첫째, 음악교육은 평생동안 지속되어야 한다는 것을 근본으로 삼는다.

둘째, 평생 음악교육은 가정, 학교, 사회에 의해 통합된 음악교육을 목표로 한다.

셋째, 평생 음악교육은 지역사회를 향해 개방된 음악교육을 목표로 한다.

넷째, 평생음악교육을 배우기 위한 학습을 목표로 한다(나권, 1986).

이러한 평생교육의 특징을 지닌 성인 클래스의 대상은 가정주부와 직장인 그리고 노인 들과 학부모 등 갖가지 직종의 남녀노소 일반 성인들이다(성진희, 1991). 또한 흥미가 있고 취미생활을 원하고 있는 이들이 진정으로 원하고 있는 것은, 가능한 한 짧은 시일 안에 얻을 수 있는 음악적 경험, 나아가서는 음악을 통한 미적 경험을 얻도록 하는 것이다.

이와 같이 음악교육의 필요성과 그 역할은 평생교육 차원에서 볼 때 자아실현을 달성 할 수 있도록 하기 위한 개인적 측면뿐만 아니라 교육의 기회균등과 사회적 발전을 위한 사회적 측면으로서도 절실히 요구되고 있는 것이다.

III. 본 론

일반적으로 교수법이란 교사가 학생들의 학습 경험을 조직화하기 위해서 사용하는 과정을 말하는 것으로써 교수법의 기초는 과목의 성격, 교수 목적, 학습과정의 성격, 성숙 수준, 경험의 배경과 학생들의 현재의 욕구, 교사의 능력, 가능한 자료와 시간, 그리고 교실의 크기와 같은 물리적 조건을 포함한다. 따라서 교사는 이모든 다양하고도 복잡한 요소들을 고려하여 그 나름의 독특한 상황에 맞게 교수법을 고안해야 하며, 이는 피아노 지도에 있어서도 마찬가지 이다.

앞에서 살펴본 바와 같이 노인 학습자는 아동과 다른 특성을 갖는다. 피아노 학습에 있어서도 대개 아동은 부모의 손에 이끌려 배우게 되는 경우가 많다. 그러나 노인들은 타의에 의해서가 아니라 자발적인 동기에 의해서 피아노를 배운다. 노인들은 피아노 학습에 대한 뚜렷하고 구체적인 목표를 갖고 있으며 자신의 욕구와 관련되는 수업 상황을 기대한다. 따라서 그들을 지도하는 교사는 아동과는 다른 방법으로 지도해야 하며, 그러기 위해서 지도교사는 여성 노인 학습자들의 특성을 파악하고 그들에게 적합한 교수 방법을 적용해야 한다.

따라서 본 장에서는 노인 피아노 교육의 의의를 살펴보고, 학습의 목적 및 목표, 노인 학습자들을 위한 적절한 자료 및 교재, 노인 학습자의 특성에 따른 지도방법을 살펴보고자 한다.

1. 노인을 위한 피아노 교육의 의의

오늘날은 과학문명의 발달로 인하여 직업이 분화되고 기계화됨에 따라 예전보다 많아진 여가를 선용하기 위하여 피아노 초기 학습을 원하는 노인이 늘어나고 있는 현상이다. 많은 노인들은 여가시간의 활용으로서나 개인의 자아실현을 위하여, 각 개인의 자기표현 수단으로, 또는 자녀들의 피아노 학습을 돕기 위한 보조자로서의 역할을 담당하기 위하여 피아노를 배우기 원하고 있다. 음악은 자기표현의 길이며 자기 구현의 기회를 제공한다. 따라서 음악을 통하여 자신의 느낌과 생각을 자기방식으로 나타내는 기회를 최대한 제공하여야 한다(이홍수, 1993, 재인용).

인간은 누구나 심미적 발달의 가능성을 가지고 있다. 음악교육의 근본적 목적이 가능성을 최대한으로 발전시켜주는 데 있다(이강숙, 1967). 음악교육은 음악의 심미적인 체험을 통하여 음악을 이해하게 하고, 그 미에 동화될 수 있게 하는 음악의 기본적인 능력을 향상시키고, 그것을 통하여 개인의 삶의 질을 높이는 일이어야 한다.

표현 행위를 한다는 것은 음악활동을 직접 수행하는 일이다. 노래하고, 연주하고, 작곡하고, 지휘하는 것들은 음악적인 감수성을 향상시키는 직접적인 길이다. 음악을 수동적으로 들을 때 보다 직접 음악활동에 참여하게 되면 우리는 마음속에 깊고 의미 있는 감정을 체험하게 된다.

이러한 음악교육의 역할을 수행하는 데에 피아노 학습은 매우 효과적이며 효율적인 방법이다. 피아노 학습은 음악적인 기초를 마련하여 주는 데 가장 빠르고 실제적인 수단이 되며 음악의 전 영역에 걸쳐 바탕이 되는 것이다.

노인 피아노 교육의 의의는 크게 두 가지로 볼 수 있는데, 하나는 음악을 즐기고 사랑하는 사람들을 피아노 학습을 통한 적극적이고 능동적인 음악 활동에 참여케 함으로서, 노인들로 하여금 음악의 심미적 체험을 통해 풍부한 예술적 경험을 얻게 해 삶의 질을 높이는 데 있고, 다른 하나는 정서순화와 감수성을 발달시키고 그들로 하여금 자아성취를 이룩해 나아가게 하는데 의의가 있다고 하겠다.

2. 노인의 음악적 능력과 피아노 학습의 목표

노인의 음악적 태도와 능력, 음악선호도, 음악 프로그램 등과 관련된 문헌들을 고찰한 Darrough와 Boswell은 노인은 음악활동 참여와 음악 교육을 통해 큰 혜택을 받을 수 있는 사회 집단이라고 하였다(G. P. Darrough, 1992). 그럼에도 불구하고 노인에게 음악적 경험의 기회가 부족한 이유는 대부분의 사회가 노인의 음악적 능력과 음악활동 참여에 대한 잘못된 개념을 가지고 있기 때문이다. 이중에서 가장 두드러진 사회적 통념으로는 ‘노인은 음악적 성장의 능력이 부족하며, 음악적 기술의 학습이나 재학습에 대한 의욕이 없고, 수동적 활동을 보다 선호하며, 안정적인 음악을 더 좋아하며, 거의 어떤 기술도 요구하지 않는 평범한 활동에 만족 한다’라는 믿음인 것으로 Leitner는 밝혔다(N. J. Leitner, 1981).

그러나 노인의 음악적 능력과 관련된 연구들은 이 같은 통념과는 달리 노인들은 음악적 성장에 대한 내재된 능력을 가지고 있으며 음악적 욕구가 높음을 밝히고 있다. 특히, Gibbons는 여러 연구에서 노인의 음악적 능력에 대한 긍정적인 결과를 보고했다. 그의 연구에 의하면, 노인은 젊은이들의 음악적 능력에 비교될만한 음악적 능력을 가지고 있고, 음악적으로 발전할 수 있는 내적인 능력이 있으며 그러한 능력은 요양시설에 거주할 정도로 약해져도 유지되는 것으로 나타났다(A. C. Gibbons, 1984,1982,1983). 또한 65세 이후로는 나이가 들수록 음악적 능력이 반드시 감퇴되어 가는 것은 아니라고 밝혔다(A. C. Gibbons, 1979).

McCullough도 노인은 음악과 음악활동에 통찰력 있고 의미 있는 반응을 한다고 보고하여 노인의 음악적 능력을 긍정적으로 평가했다(E. C. McCullough, 1981).

또한, 노인들에게 음악은 중요한 부분이며 음악에 대한 노인들의 욕구 또한 높은 것으로 나타났는데, McCullough는 65세 이상의 노인을 대상으로 실시한 음악선호도 연구에서 응답한 노인들의 93.8%가 음악은 ‘중요하다’라고 평가했으며, 나이가 많을수록 음악의 중요성도 더 증가한다고 밝혔다. 그리고 응답자 대부분은 매일 음악을 듣는다고 응답했으며, 1일 음악 청취 시간은 응답자의 50%가 2-5시간, 29%가 6시간 이상을 듣는 것으로 나타나, 음악은 노인들의 삶에 아주 중요한 부분을 차지하고 있음을 알 수 있다. 또한, 임상 현장과 문헌 연구의 결과, 노인들은 음악 활동에 적극적으로 참여하기를 원하는 것으로 나타났으며, Gibbons는 일반 노인 152명을 대상으로 그들의 음악적 능력을 평가하는 연구에서 참여자의 84%가 전반적인 음악 기술을 향상시키고 싶다고 응답했다고

보고했다(A. C. Gibbons, 1982,1984., M. D. Palmer, 1982).

이상의 연구결과들은, 노인들은 자신의 삶에 음악을 필요로 하고 있으며, 우리 사회가 노인들을 위해 적절하게 구성된 음악 프로그램을 제공해야 할 필요성을 제시해 주고 있다.

Hess와 Markson은 “개인적 경험과 축적된 지식이 중요한 역할을 하는 문학, 예술, 철학, 그리고 법의 분야에서의 성취는 인생의 후반기에서 또는 일생을 통해서 이루어질 수 있다”라고 했다(B. G. Hess, and E. W. Markson, 1980). 마찬가지로, 음악을 이해하고 받아들이는데 있어서도 살아온 연륜은 중요한 의미로 작용할 수 있을 것이다. 이런 의미에서 다음과 같은 McCullough의 주장은 인생의 경험이 축적된 노후의 삶에서 음악이 갖는 의미를 설득력 있게 제시하고 있다(E. C. McCullough, 1981, 재인용).

미적인 경험은 7세에 중요한 만큼 70세에도 중요하다. 그러나 7세와 70세는 중요한 차이점을 가진다. 70세는 70년 동안의 음악적 경험을 가지고 있다. 인간의 경험은 음악의 본질을 받아들이고 이해하는 데 아주 중요한 역할을 하므로, 노인들은 가진 연륜만으로도 음악에 대한 개인적 통찰력과 이해가 풍부하며, 그것은 음악적 경험을 통해 표현되고 확인될 수 있다.

음악은 인간에게 신체적, 심리적, 그리고 사회적으로 큰 영향을 미친다. 이러한 음악의 영향은 ‘요람에서 무덤까지’ 지속되므로, 노인들의 삶에서도 음악이 미치는 영향은 노후의 삶의 질을 위해 유익하게 사용될 수 있을 것이다. Mursell은 “의심할 것 없이, 음악은 삶에 대단한 영향을 미친다. 음악 교육자로서의 우리의 목표는 이 가능성을 인식하고, 무엇보다도, 지속적이며 건설적인 영향을 주게 하는 것이다. 우리가 생각해야 하는 것은 고양시키고 강화시키고 위안을 주고 평생 지속되는 영향이며 음악은 그것을 할 수 있다.” 라고 하여, 일생 동안 지속될 수 있는 음악의 긍정적인 영향을 강조했다(J. L. Mursell, 1958).

한편, Sterrett는 음악활동이 노인들에게 주는 유익함에 대해 다음과 같이 제시하고 있다(D. Etoral, 1957).

음악활동은 참여의 즐거움을 누리게 하고, 개인의 잠재력의 발전시키고 발휘할 수 있는 기회가 되며, 사회 교류의 기회를 제공한다. 또한, 음악활동은 특정한 욕구를 충족시켜 줄 수 있다. 즉, ① 참여자가 항상 원해왔지만 기회가 부족했던 일- 음악을 더 배우고 어떤 식으로든 참여할 수 있는 일을 하려는 욕구 ② 이전에 즐거움을 주었던 활동에 다시 참여하고 싶은 욕구 ③ 스포츠나 게임보다 친숙하고 감성적이며, 그리고 경쟁이 없는

그룹 활동에 참여하려는 욕구 ④ 음악을 통해 감정을 표출하려는 욕구 ⑤ 창의적 활동에서 오는 만족감에 대한 욕구를 충족시켜줄 수 있다.

Sterrett가 제시하고 있듯이 음악과 음악활동은 노인들의 다양한 욕구를 충족시키는 수단이 되며 또한, 음악은 음악의 유연성으로 인해 노인들의 필요를 충족시킬 수 있는 효율적인 도구가 될 수 있다. 즉, 노인의 다양한 기능 정도와 반응에 적절하게 적용되어 성공적인 경험을 갖게 해준다. 또한 음악은 구조화되고 의미 있는 시간을 제공하고 사회적 교류와 개인적 표현의 기회를 제공하기 위해 사용될 수 있으며, 음악의 이러한 기능은 자존감을 증진시키고 삶의 질을 향상시켜줄 수 있다.

많은 사람들은 연주자가 되기 위해 혹은 직업적인 이유에서 피아노를 배운다. 그러나 대다수의 성인들은 아마추어로서 자기만족과 개인적 성장 그리고 음악적 경험과 지식을 얻기 위해 피아노를 배우고 있다. 피아노를 배우는 이유가 직업적이건 혹은 자아실현을 위해서건 간에 피아노 학습의 궁극적인 목표는 음악적으로 독립하도록 장려하고 참여하도록 허용함으로써 학습과 연주에서 음악적인 판단을 스스로 내릴 수 있도록 음악적인 지식과 미적 반응을 개발하는 데 있다(M. W. Camp, 1981).

또한 피아노 학습에서 중요한 목표의 하나는 음악적 구조를 지각하는 것이다. 음악적 구조를 지각한다는 것은 선율, 화성, 리듬, 그리고 형식의 상호관련을 지각하는 것으로 이를 통해 음악적인 경험을 조직하고 응용하는 것을 말한다. 그리고 이러한 모든 것을 포함하는 피아노 학습의 목표는 피아노를 배우는 각 학생들의 학습과 연주능력을 개발하는 것이다.

이처럼 각 학생들의 학습과 연주능력을 개발하기 위해서는 보다 구체적인 목표가 필요하다. 누구나 피아노 학습을 시작할 때 도달하고자 하는 목표는 개인적인 차이에 따라 다르다. 특히 노인 학습자는 성취하고자 하는 단계들에 대한 단계별 목표가 필요하며 그 목표는 눈으로 볼 수 있는 것이어야 한다. 그 이유는 노인 학습자는 자신이 지각하는 목표가 학습의 목표와 일치한다고 느낄 때 수업의 효과가 높기 때문이다(차갑부, 1995). 이렇듯 노인교육의 궁극적인 목적은 자아실현이며 인간의 평균 수명의 증가에 따른 양적인 삶의 증가와 함께 질적인 삶의 향상이 이루어질 때, 양적인 삶의 증가도 그 의미를 갖게 될 것이다. 따라서 고령화 사회에서 노인들의 삶의 질의 향상과 자아실현은 인간의 존엄성을 유지하기 위한 매우 중요한 문제라고 볼 수 있다.

3. 노인을 위한 피아노 교재

피아노 교육에 있어 중요하게 다루어져야 할 것 중의 하나가 교재이다. 가르치는 모든 면에 포함되는 책임은 특히 문헌을 선택하는 데 있어 그 책임이 크며, 문헌선택은 그것이 개념을 전체 속으로 도입하고 통합시키는 도구가 되기 때문에 교사들의 우선적인 관심이 되어야 한다. 잘못 선택한 문헌은 학습의 진전을 가로막고 학습자를 혼동시키기 때문에 문헌의 선택은 항상 학생의 성공에 절대적으로 중요한 것이다.

노인 학습자들은 전문적인 음악가가 되기보다는 피아노 학습을 통하여 생활 속에서 보다 성숙한 태도로 음악적인 능력을 활용함으로써 풍부한 정서생활을 누리게 하는 것이므로 그들의 수준에 맞고 흥미를 느낄 수 있는 교본을 선택해야 한다. 노인 학습자는 친숙한 가락, 민속음악, 그리고 유행음악 등을 포함한 다양한 양식의 교재를 사용할 수 있다. 또한 호감이 가는 표지와 읽기 편한 활자체로 시각적으로 마음에 들어야 하고 “어린이를 위한”과 같은 문구가 있는 제목들은 피해야 한다. 그리고 많은 운지법이 쓰여져 있거나 너무 빠르게 움직이는 방법들이 있는 교재는 좋지 않다.

알렌은 노인 학습자를 위한 피아노 교본을 선정할 때 기본적으로 고려해야 할 점에 대해 다음과 같이 제시한다(D. Allen, 1980).

- ① 곡의 길이-한곡의 길이가 4페이지를 넘지 않는 분량의 곡을 포함한 교재를 선택한다.
- ② 시각적인 면-어린이를 위한’과 같은 제목이나 그림이 그려 있는 교재는 피하는 것이 좋다.
- ③ 음악적 양식-다양한 양식의 곡과 하이든, 모차르트, 베토벤과 같은 대가들이 작곡한 간단한 소품부터 규모가 큰 곡까지 포함된 교재로서 불협화음과 20세기의 복잡한 리듬의 현대음악까지 포함시킨 교재를 선택한다.
- ④ 편집-큰 규모의 작품을 편집한 교재는 피하는 것이 좋으며 깨끗하게 인쇄된 원곡이 들어 있는 교재와 최소한의 편집자의 표시가 있는 것을 선택하는 것이 좋다.

한편 미국에서 출판되는 성인용 피아노 교본을 살펴보면 J. W. Bastien의 The Older Beginner Piano Course : F. Clark의 Keyboard Musician for the Adult Beginner: D. C. Glover의 program for Adult students, 그리고 W. A. Palmer, M. Manus & A. V. Lethco의 Alfred Basic Adult Course 등이 있다(장지영, 1997). 이들 교본에서는 전문가가 되기 위한 기술 습득이 아닌 음악의 기본 개념을 익히고 즐거운 음악적 경험을 체험함으로써 생활에 즐거

음을 주는 것을 목적으로 하고 있다. 따라서 내용 또한 음악의 전문적인 내용으로 깊이 들어가기 보다는 일 생활에서 부담 없이 즐길 수 있도록 자신이 원하는 노래나 선율에 반주하는 능력을 키우는 데 중점을 두고 있다.

이밖에도 이들 교본은 노인 취향에 맞는 민요나 유행 음악 등 다양한 장르의 음악을 수록하여 계속적으로 학습동기를 유발시키며, 노인들에게 친숙한 단선율의 멜로디에 즉흥적으로 화성 반주를 넣어 연주하도록 함으로써 그들에게 만족감을 준다. 다시 말해 노인들은 전문적인 음악인이 되기 위한 단계적 이고 순차적인 학습보다는 자신이 좋아하고 즐겨 부르는 노래를 연주하는 것에 더 흥미를 느끼기 때문에 그 노래에 간단한 몇 개의 화음을 넣어 즉흥적으로 화성반주를 할 수 있도록 하는 학습이 노인들의 욕구를 보다 충족시켜 준다. 따라서 현대 노인을 위한 교본에는 화성 반주를 위한 학습이 교재 내용의 구성에 있어서 중요한 요소로 포함된다.

4. 교사의 역할 및 자질

무슨 교육이든지 교사의 위치와 역할은 매우 중요하다. 피아노 교육에 있어서도 교사의 영향은 대단히 크다. 피아노 교습의 성패는 그 시간을 맡아 가르치는 교사의 능력 여하에 달려있기 때문이다.

대부분의 교사들은 노인을 지도할 때 노인의 의도나 능력을 무시하고 어린학생을 가르치듯이 교재에 나오는 대로만 설명하며, 일방적인 계획에 의해서만 지도한다. 그러나 올바른 지도를 위해서는 노인의 주의력이 교습시간 끝까지 지속되도록 유도해야 하며 노인으로 하여금 음악을 꾸준히 탐구하는 의지력과 자발적으로 성취하고자 하는 의욕을 갖도록 목표를 설정해주어야 한다.

교사는 가르치는 입장에서만 지도할 것이 아니라 노인들의 자발적인 학습태도를 가지도록 자극해 주어야 한다. 학생과 문제점을 같이 토론하면서 해결하도록 유도하는 것은 노인으로 하여금 교습내용에 좀 더 흥미를 갖게 하며, 노인이 연습과정에 있어서 자신감을 갖도록 도와준다. 이렇게 효율적인 교습이 이루어지도록 하기 위해선 교사의 지도방법이 계획적이고 적극적이어야 하며 노인들에게 쉽게 이해될 수 있어야 한다.

자질 미달의 교사는 음악의 기본 개념이 없기 때문에 피아노를 지도할 때 노인에게 설명을 통해 이해를 시키기 보다는 단순히 계이름이나 리듬을 가르쳐 주고 외우게 하는 주입식 교육을 시키게 된다. 그로 인해 대부분의 노인들이 음악적 지식에 대한 이해 부

족으로 한계를 느끼고 피아노를 포기하고 만다. 동기유발과 흥미유도는 노인을 지도할 때 반드시 병행되어야 하며, 피아노 교사는 노인들에게 단순히 연주를 위한 기교만을 가르치는 것이 아니라 피아노를 통하여 아름다운 것을 스스로 느끼고 표현할 수 있도록 지도해줘야만 한다. 그러기 위해서 노인을 지도하는 교사는 형식적인 권위자 내지 전문가의 역할이 아니라 촉진자로서의 역할을 수행해야 한다(차갑부, 1995).

IV. 결론 및 제언

지금까지 아동에 대한 피아노 교육은 많은 관심과 다양한 지도 방법이 수차례 논의되어 왔다. 이에 비해 노인 피아노 교육에 대한 논의는 아직 활성화되어 있지 못한 실정이며, 그 결과 노인들의 피아노 교육에 대한 관심의 증가에도 불구하고 그들을 위한 구체적인 교수법의 부재, 지도 기술의 이해 부족, 그리고 노인을 위한 교재의 빈곤 등의 문제점이 있다.

노인 학습자들이 피아노를 배우는 목적은 여가 선용을 위한 취미생활과 특기를 살리기 위해 그리고 자신이 보다 나은 삶의 질을 위해서 배우는 것이라 할 수 있다. 이 처럼 노인 학습자들은 바쁜 일상생활 속에서도 자신들의 여가선용과 보다 나은 삶의 질을 위해 피아노를 배우고 있으며 피아노 학습에 나름대로 시간을 투자하고 있다.

현재 노인 학습자들이 배우고 있는 교재로는 알프레드, 재즈, 팝, 그리고 교회 음악, 불교 음악 등 그 종류와 수준이 매우 다양하다고 할 수 있다. 그러나 간혹 기초교재로 바이엘을 사용하고 있었는데, 이는 교사가 노인 학습자들의 특성을 고려하지 않은, 다시 말해서 교사 자신이 과거에 배웠던 내용을 그대로 답습시키는 획일적인 지도 내용이라고 볼 수 있다.

노인들은 전문가가 되기 위한 기술 습득보다는 단시간 내에 자신이 원하는 노래나 선율에 반주를 넣어 연주하는 것에 더욱 만족감을 얻는다. 따라서 교사는 노인들의 특성에 맞는 기초교재를 사용함으로써 보다 효과적인 피아노 교육이 이루어지도록 해야 하고 교사는 그들이 좀 느리지만 바르게 연주하는 습관을 기르도록 함으로써 그들의 심리적 불안감을 완화할 수 있도록 지도해야 한다. 그리고 노인들이 피아노를 계속 배우는 데 있어 어려운 점을 살펴보면 생활상의 문제들과 레슨시간의 부족 및 지도교사의 자질 부족을 들 수 있다. 그러나 대부분의 노인 학습자들은 피아노를 배운 후 음악에 대한 흥미

와 관심이 높아지고 피아노 교육이 노인들의 음악에 대한 관심을 높여주는 효과적이고 실질적인 방법이 되고 있음을 알 수 있다.

노인 피아노 교육에 있어서 주의해야 할 점은 기초교재로 지도할 때 아동용 교재와 구별되어 지도되어야 한다. 예를 들어 그들은 페이지 마다 있는 삽화가 너무 유아적이고 산만해서 집중력이 떨어지며, 교재에 수록된 곡들이 모두 어린이들을 위한 곡들로 이루어져 있어서 재미가 없고 단순하며 몇 번 치면 금방 외우게 되므로 연습에 대한 흥미가 없어진다. 또한 이들은 바쁜 일과들로 인해 주말에도 레슨을 받을 수 있는 주말반이나 혹은 아침 일찍 레슨을 받을 수 있는 새벽반이 운영 되어야 한다. 한편 몇몇 교사 들은 노인들이 피아노를 배우는 데 있어서 가장 문제가 되는 것은 노인 학습자들의 단시간 내에 잘 치려는 욕심과 신체적인 어려움 즉 테크닉의 부족이라고 지적하면서 노인 학습자들을 지도할 때는 어린이들을 지도할 때보다 더 많은 칭찬과 격려를 아끼지 말아야 한다고 조언하였다.

이와 같이 노인 학습자들을 지도하는 교사는 어린이와 다른 방법으로 그들을 지도해야 하며 노인 학습자들이 흥미를 잃지 않고 도중에 포기하지 않도록 그들에 대한 세심한 배려가 필요하다. 교사는 노인 학습자들이 클래식뿐만 아니라 재즈나 대중음악, 그리고 교회음악 불교음악 등 다양한 음악 장르에 대한 관심과 배우고 싶은 욕구를 가지고 있으므로 그들의 기호에 따라 차별화된 방법으로 그들을 지도해야 한다. 이와 더불어 교사는 학습자가 배우고 싶어 하는 음악 장르와 수준이 어떤 것 건 간에 그들이 선택한 수준에서 곡을 배우게 하는 이해력을 개발시켜 학습자로 하여금 음악적으로 독립할 수 있도록 지도해야 한다. 그리고 노인들은 일정한 시간에 맞춰 학습을 받기가 어려운 편이기 때문에 변경된 시간에도 레슨을 받을 수 있는 시간상의 편의가 제공되어야 한다.

마지막으로 앞으로 노인 학습자들을 위한 구체적인 피아노 교수법에 관한 논의가 활발하게 이루어지기를 바란다.

참고문헌

1. 단행본

- 송정이 (1994). 피아노 연주와 교수법. 서울: 음악춘추사.
- 이홍수 (1990). 음악교육의 현대적 접근. 서울: 세광음악 출판사.
- 권이중, 권두승, 이상호, 최운실 (1998). 신교육 사회학 탐구. 서울: 교육과학사.
- 성진희 (1991). 평생교육 프로그램을 위한 대학의 피아노클래스. 서울: 세광음악출판사.
- 이강숙 (1987). 열린 음악세계. 서울: 현음사.
- 한국음악교재연구회 (1984). 피아노 초기 지도법. 서울: 세광음악출판사.

2. 번역서

- 안미자 역. M. W. Camp 저(1981). 피아노 연주법. 서울: 이화여자대학교 출판부.

3. 학술지 논문 및 학위논문

- 나 권 (2002). 평생교육으로서의 사회음악교육에 관한 연구. 석사학위논문. 한양대학교 교육대학원.
- 노선영 (2003). 대학부설 평생교육기관의 음악교육 프로그램에 관한 연구. 석사학위논문. 이화여자대학교 교육대학원.
- 정지영 (1997). 알프레드, 베스틴, 클래스 피아노의 성인용 레슨교재 분석. 석사학위논문. 숙명여자대학교 교육대학원.
- Allen, D. (1980). Teaching Teenage Beginner. *Clavier, Vol. 19, No.7.*
- Darrough, G. P., Boswell, J. (1992). Older adult participants in music: A review of related literature. *Bulletin of the Council for Research in Music Education, 111.* pp.25-34.
- Gibbons, A. C. (1982). Music aptitude profile scores in a non- institutionalized elderly population. *Journal of Research in Music Education, 30.* pp.23-29.
- Gibbons, A. C. (1984). Music development in the elderly: What are the chances? *Design for Arts in Education, 86.* pp.24-25.
- Gibbons, A. C. (1979). *Musical aptitude profile scores in the elderly and their relationship to morale and selected other variables*. Doctoral dissertation. University of Kansas.
- Gibbons, A. C. (1982). Musical skill level self-evaluation in a non- institutionalized, elderly population. *Activities. Adaptation and aging, 3.* pp.61-67.
- Gibbons, A. C. (1983). Primary Measures of Music Audiation in elderly care home residents. *Journal of Music Therapy, 20.* pp.21-29.
- Gibbons, A. C. (1984). A program for non-institutionalized. mature adults: A description. *Activities. Adaptation and aging, 6.* pp.71-80.

- Hess, B. G. , Markson E. W. (1980). Aging and old age. New york. NY: MacAillan Company. p.123.
- Leitner, N. J. (1981). The effect of intergenerational music activities on senior day care participants and elementary school children. Doctoral dissertation. University of MD.
- McCullough, E. C. (1981). An assessment of musical needs and preferences of individuals 65 and over. Doctoral dissertation. The University of AZ.
- Palmer, M. D. (1982). Music therapy in comprehensive program of treatment and rehabilitation for the geriatric resident. *Journal of Music Therapy*,14. pp.190-197.

피아노 중급 실용반주법의 효율적인 교육 (코드와 리듬의 단계별 활용에 대하여)

I. 서론

1. 연구의 필요성과 목적

피아노라는 악기가 보편화된 현실에 있어서 음악을 취미로 즐기고 싶어 하는 사람들의 수요가 늘어남에 따라 다양한 피아노 교육의 방법론이 절실히 요구되는 추세 인 것이다.

피아노 교육에 있어서 오랜 기간 동안 학습을 하였음에도 불구하고 가요, 찬송가, 동요 등에 창의적인 반주를 응용해서 연주 할 수 없었던 이유는 피아노 교육이 악보보기의 진도식 교육과 테크닉 연마에만 집중한 결과라고 생각된다. 피아노 전공자들 또한 피아노 독주로 되어 있는 악보만을 연주해 왔던 습관과 고정관념 때문에 응용이나 즉흥반주의 표현을 기피하는 경향이 있다. 이러한 이유는 화성이론지식에 대한 취약함도 한 몫을 하고 있다.(유대영, 1984: 5)

코드와 화성이론의 관계는 반주에 있어서 기본적으로 필요한 요소이며 이러한 이론적인 부분들을 리듬과 함께 학습단계를 나누어 실생활에서 쉽게 들을 수 있는 편한 멜로디에 접목하고자 한다.

피아노 배우는 학생의 연령이 낮아짐과 동시에 교육기간 동안 짧아짐으로 인한 부작용은 사회전반의 음악교육의 활성을 기대 할 수 없는 이유가 될 것이다. 여러 현실적인 요소로 학습과정에서의 음악교과 비중이 크지 않고 바쁜 아이들의 시간으로 인한 이유도 있겠지만 더 큰 이유는 시대에 부흥할 수 있는 방법론의 부재이다.

시대에 맞는 방법론이 제시되어야 할 시점이며 학생의 동기유발과 체계적인 교육이 병행되어야 할 것이며, 또 하나는 쉽게 적용하고 응용 할 수 있는 능력을 키우는 일이다.

반주 능력을 향상시키기 위한 동기 유발을 위해 반주를 붙일 선율은 매우 중요한 요소이며 그 선율은 귀에 익숙하고 어디서 연주를 하든 많은 이들이 쉽게 알아 들을 수 있는 곡이어야 하겠다. 이러한 선율에 패턴을 만들면 실용반주라 할 수 있다.

그러기 위해서는 코드이론의 체계적인 학습과 어렵게 생각되는 화성이론을 쉽게 익힐 수 있는 단계별 학습을 통해 익히고 실생활에서 쉽게 들을 수 있는 선율을 통해 많은 이들에게 친근감을 느낄 수 있다.

코드이론의 체계적인 학습은 화성이론과 밀접한 관계가 있으며 이는 음악의 기본이라고 할 수 있다. 실용반주 뿐 아니라 음악의 형식과도 연결되는 부분이므로 클래식 연주에 있어서도 간과 할 수 없다 하겠다.

대중음악의 리듬패턴역시 반주법에 있어서 중요한 부분이며, 그 안의 리듬을 건반상에서 표현하는 구체적 방법론을 좀 더 쉽고 체계적인 단계별 연습곡을 통해 제시하고자 한다.

2. 연구의 방법 및 범위

본 논문의 단계는 피아노 교육과정을 초급, 중급, 고급으로 나눌 때 (초급과정은 2년여 정도 까지를 말한다. 이 기간에는 독보, 리듬, 테크닉의 기초등 기본적인 이론을 소화할 수 있게 된다.) 베스틴(James W Bastien 2001: 104) 초급 이후의 과정으로 한정 한다.

코드를 배울 때의 학습 순서와 그에 따른 연습곡을 제시 하였고, 리듬을 배울 때의 학습 순서도 이와 같이 선보여진다. 코드이론을 쉽게 적용 할 수 있는 방법제시와 다양한 리듬을 선율에 패턴을 만드는 것을 제시 하고자 한다.

II. 이론적 배경

1. 실용반주법의 개념과 의미 분석

실용음악이라고 불리어지는 것은 모든 사람들이 즐길 수 있는 보편적인 대중음악이라고 할 수 있으며, 대중음악은 고급음악(클래식 음악)에 반대되는 개념으로 대중들이 좋

아하는 좁은 의미의 대중음악은 유행음악을 의미한다고 보고, 실용음악은 대중음악과 클래식的一部分까지 포함하는 넓은 의미로 사용하고 있다. (이정선, 2000: 2)

실용반주법은 실용음악의 기초적인 건반화성, 리듬, 록, 파퓰러등에서의 특유의 용어를 바탕으로 한 것이라 할 수 있다.

Ⅲ. 실용반주법의 실제방안

1. 코드이론의 학습단계

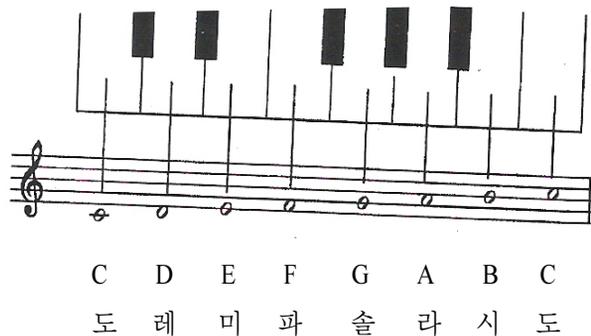
1) 1단계

(1) 건반의 음이름과 계이름

① 흰건반의 음이름

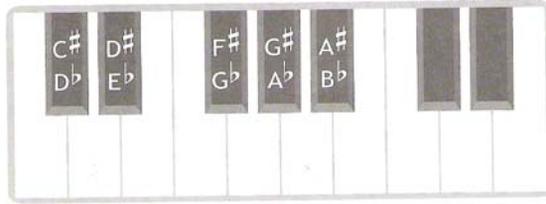
고정 도(fixed do)는 조에 관계없이 각 음을 음이름으로 부르는 독보법으로 고정도 창법이라고도 하며. 'C'음은 항상 '도'이고 'A'음은 항상 '라' 라고 부르는 것을 말한다. 코드톤은 고정도법으로 읽도록 한다.

<그림 1>



② 검은 건반의 이름을 b(플랫), #(샵)으로 읽을 때

<그림 2>



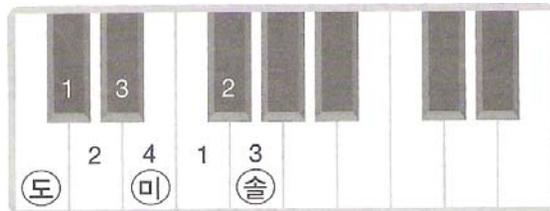
C#(도#), D♭(레b), D#(레#), E♭(미b), F#(파#), G♭(솔b)....

(2) 메이저코드(Major chord)와 코드 톤(Chord tone)¹⁾

메이저코드는 찾고자 하는 코드의 루트음에서 위로 올라가는 반음의 개수가 4번째인 음이 3음이 되고, 3음에서 올라가는 반음의 개수가 3번째인 음이 5음이 된다.

메이저 코드는 코드의 기본이 되므로 정확한 코드 톤의 반복학습이 필요하다. 반음의 개수를 사용해서 메이저 코드 톤 찾는 방법은 아래 <그림 3>과 같이 찾을 수 있다.

<그림 3>



① 흰건반의 메이저 코드 톤

코드의 이름은 영어로 읽고 코드 톤은 발음하기 쉬운 계이름으로 읽어 쉽게 코드 톤을 익힐 수 있다. 흰건반의 코드 톤을 <그림 3>과 같은 방법으로 찾아 <표 1>과 같이 나타낼 수 있다.

1) 각 코드의 구성음을 말하며, 구성음 이외의 음을 논 코드 톤(non-chord tone)이라고 한다.

<표 1>

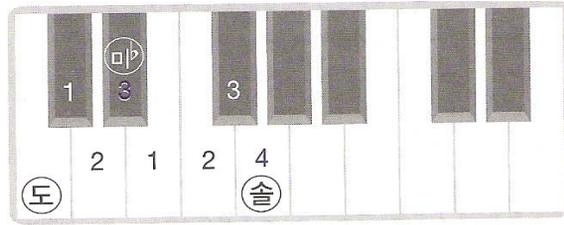
코드 \ 코드톤	루트(근음)	3음	5음
C	도	미	솔
D	레	파#	라
E	미	솔#	시
F	파	라	도
G	솔	시	레
A	라	도#	미
B	시	레#	파#

<악보 1> 4비트 ‘흰건반의 메이저코드’ 연습곡

(3) 마이너코드(Minor chord) 찾는 방법과 코드 톤(Chord tone)

메이저코드를 찾는 방법과 마찬가지로 루트음에서 올라가는 반음의 개수가 3번째음이 3음이 되고, 올라가는 반음의 개수가 4번째음이 5음이 된다. 또는 메이저 코드 톤의 3음을 반음내리면 마이너코드가 된다. 마이너 코드를 찾는 방법은 <그림 4>을 참조 하시오.

<그림 4>



① 마이너 코드의 코드톤

<표 2>

코드 \ 코드톤	루트(근음)	3음	5음
Cm	도	미 ^b	솔
Dm	레	파	라
Em	미	솔	시
Fm	파	라 ^b	도
Gm	솔	시 ^b	레
Am	라	도	미
Bm	시	레	파 [#]

<악보 2> 4비트 ‘메이저 코드와 마이너코드 연습곡’

2) 2단계

(1) M7, 7th코드 찾는 방법과 코드 톤

3화음에 대한 메이저 코드를 익힌 후 4화음에 해당되는 7코드를 학습한다. 먼저 M7과 7코드의 구별을 명확하게 할 수 있어야 한다. M7의 M7음은 부가적인 음이 되고, 7코드의 7음은 도미넌트가 된다. 도미넌트는 반드시 해결을 필요로 한다. M7코드의 M7음은 각 코드의 루트에서 반음 내려온 음이 되고, 7코드의 7음은 각 코드의 루트에서 온음(반음+반음) 내려온 음이 된다. 코드를 찾는 방법은 <그림 5>을 참조 하시오.

<그림 5>



① 메이저코드에서 M7, 7th코드의 코드 톤

<표 3> 메이저 세븐코드(M7)의 코드 톤

코드 \ 코드 톤	루트(근음)	3음	5음	7음(M7음)
CM7	도	미	솔	시
DM7	레	파#	라	도#
EM7	미	솔#	시	레#
FM7	파	라	도	미
GM7	솔	시	레	파#
AM7	라	도#	미	솔#
BM7	시	레#	파#	라#

② 세븐코드(7th)의 코드 톤

<표 4> 세븐코드(7th)의 코드 톤

코드 \ 코드톤	루트(근음)	3음	5음	7음(7음)
C7	도	미	솔	시 ^b
D7	레	파 [#]	라	도
E7	미	솔 [#]	시	레
F7	파	라	도	미 ^b
G7	솔	시	레	파
A7	라	도 [#]	미	솔
B7	시	레 [#]	파 [#]	라

각 코드의 근음, 3음, 5음이 같고 M7음과 7th음이 구별됨을 알 수 있다.

<악보 3> ‘8비트의 M7코드 연습곡’

5도권²⁾을 중심으로 한 연습곡이다.

etc.

2) 어떤 음을 중심으로 위, 아래로 각각 완전5도 간격으로 순환하여 원형을 이르는 것을 5도권 이라고 하며, 조표가 붙어나는 차례로 배열한 것이다.

<악보 4> '8비트의 7th코드 연습곡'

(2) 다이아토닉 코드 (Diatonic chord)

메이저 스케일에서 위로 3도씩 3화음으로 쌓으면 I, IV, V도의 코드는 메이저코드가 되고 II, III, VI도의 코드는 마이너가 됨을 알 수 있다. 이를 음계상의 코드라고도 한다.

① 음계상의 코드

스케일 상의 코드에서 I, IV, V도의 코드는 메이저코드가 되고 II, III, VI도의 코드는 마이너가 되는 원칙을 따라 적용 시킬 수 있다.

<표 5>

화음기호 조	I	II ^m	III ^m	IV	V ⁷	VI ^m	VII ^m (b5)
C	C	D ^m	E ^m	F	G ⁷	A ^m	B ^m (b5)
F	F	G ^m	A ^m	B ^b	C ⁷	D ^m	E ^m (b5)
G	G	A ^m	B ^m	C	D ⁷	E ^m	F ^{#m} (b5)
D	D	E ^m	F ^{#m}	G	A ⁷	B ^m	C ^{#m} (b5)
B^b	B ^b	C ^m	D ^m	E ^b	F ⁷	G ^m	A ^m (b5)

② 분수코드(On chord)

분수로 표현하는 것을 분수코드 또는 on코드라고 하며 분모에 해당하는 코드는 베이스음에 해당되고 분자에 해당하는 코드는 코드에 해당된다. 실제 연주에 있어서 왼손은 분모에 해당되는 음을 누르고 오른손은 분자에 해당하는 코드를 누른다. 여기서 수직적인 음의 나열인 보이싱(Voicing)에 있어서 불필요한 음의 중복에 대한 주의가 필요하다.

(가) 분수코드 표기

C/G, ConG,

<악보 5>

① C on E, C on G, C7 on E, C7 on G, C7 on B \flat

② 첫째 자리바꿈꼴 C/E, 둘째 자리바꿈꼴 C/G, 첫째 자리바꿈꼴 C7/E, 둘째 자리바꿈꼴 C7/G, 셋째 자리바꿈꼴 C7/B \flat

(나) 분수코드의 베이스라인 패턴 만들기

코드패턴: C G/B Am Em/G F

베이스 : 도 시 라 솔 파

<악보 6>

코드패턴: C A/C# Bm/D Em

베이스 : 도 도# 레 미

<악보 7>

3) 3단계

(1) 코드진행에 따른 베이스 라인(Bass line)

어떤 코드에서 어떤 코드로 진행할 때 곡의 단조로움을 피하기 위해 베이스 라인을 적용하면 보다 업그레이드된 기분과 세련된 느낌의 곡으로 표현 할 수 있다.

C조 음계상의 코드에 있어서 디스코 리듬을 적용한 경우이다.

<악보 8>

<악보 9>

2. 리듬의 학습단계

1) 1단계

리듬이란 운율처럼 일정한 패턴이 규칙적으로 반복되는 것을 말한다. 20세기 서양음악 작곡가 폴 크레스톤(Paul Creston)은 ‘박자(meter)’, ‘빠르기(tempo)’, ‘악센트(accent)’, ‘패턴(pattern)’을 ‘리듬의 네 가지 요소’로 꼽은바 있다. 크레스톤(Paul Creston, 1977)

비트란 박자를 이르는 말이며, 특히 대중음악에서는 강한 액센트의 리듬을 뜻하는 경우가 많다. 비트라는 용어는 마디를 구성하는 기본적인 음표의 수에 따라 4비트, 8비트, 16비트등으로 사용법이 나뉘어진다.(유키다카와, 2000: 24)

(1) 4박킵핑³⁾ (Comping)과 4비트(4Beat)

4박 킵핑은 4박자에서의 다양한 반주 형태이다.

<악보 10>

즐거운 종소리

독일 민요

The musical score for '즐거운 종소리' (Happy Bell Sound) is presented in a standard notation format. It consists of five staves: a vocal line in the treble clef and four piano accompaniment staves in the bass clef. The time signature is 4/4. The key signature is C major. The melody is written in the vocal line and consists of quarter notes. The piano accompaniment features a steady bass line and chords. The score is divided into four measures, with chord changes indicated by 'C', 'G', and 'C' above the staff.

3) 다양한 반주, 또는 리듬 패턴을 말하며 멜로디를 지원하는 반주 용어이다. 정통 재즈 연주에서는 리듬을 연주곡에 맞게 리듬을 쪼개어 반주하는 기법을 말한다

<악보 11>

즐거운 종소리

독일 민요

Musical score for '즐거운 종소리' (Happy Bells), a German folk song. The score is in common time (C) and consists of five staves. The top staff is the melody, and the bottom four staves are accompaniment. The key signature is C major. The score is divided into four measures. The first measure has a C chord, the second has a G chord, and the third has a C chord. The fourth measure is a whole note C chord. The accompaniment consists of chords and arpeggiated patterns.

(2) 3박컴핑과 왈츠(Waltz)

3박컴핑은 3박에서의 다양한 반주 형태를 말한다. 왈츠란 19C 유럽에서 유행했던 4분의 3박자의 경쾌한 춤곡이며, ‘회전운동’이라는 뜻을 가지고 있다.

<악보 12>

모짜르트 소나타 A장조 K.331 중에서

Musical score for Mozart's Sonata in A major, K.331. The score is in 3/4 time and consists of five staves. The top staff is the melody, and the bottom four staves are accompaniment. The key signature is A major. The score is divided into four measures. The first measure has a C chord, and the second has a G/D chord. The accompaniment consists of chords and arpeggiated patterns.

<악보 13>

모짜르트 소나타 A장조 K.331 중에서

The image shows a musical score for a 4-measure excerpt from Mozart's Sonata in A major, K.331. The score is written for piano and consists of five staves. The top staff is the treble clef, and the bottom four staves are the bass clef. The time signature is 3/4. The key signature is one sharp (F#). The first measure is marked with a 'C' (C major) and the second measure with a 'G' (G major). The melody in the treble clef consists of quarter notes: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5. The bass clef accompaniment features a steady eighth-note pattern with chords.

(3) 두8컴핑과 4분섬컴핑

두개의 8분음표를 이용한 컴핑 패턴과 4분섬표를 이용한 컴핑 패턴의 연습곡이다.

<악보 14>

나란히 나란히

윤극영 작곡

The image shows a musical score for a 4-measure excerpt of the piece '나란히 나란히' (Side by Side) by Yun Guk-yeong. The score is written for piano and consists of five staves. The top staff is the treble clef, and the bottom four staves are the bass clef. The time signature is common time (C). The key signature is C major. The melody in the treble clef consists of quarter notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The bass clef accompaniment features a steady eighth-note pattern with chords.

<악보 15>

나란히 나란히

윤극영 작곡

(4) 8비트(8Beat)

8분음표가 한마디 안에 8개가 규칙적으로 들어가는 것을 말한다.

<악보 16> 8비트 연습곡

학 교

(5) 4비트, 8비트 폴카(Polka)

폴카는 19C 보헤미아 지방에서 생겨난 2박자 춤곡으로 매우 빠르고 경쾌한 리듬이다.

<악보 17> ‘4비트폴카 연습곡’

Honey bee March

The musical score for 'Honey bee March' is written in 4/4 time. It consists of four staves: a treble staff and three bass staves. The treble staff contains a simple melody with a C major chord above the first measure, a G major chord above the second measure, and a C major chord above the third measure. The bass staves provide accompaniment with eighth and sixteenth notes, and chords. The piece is in C major and has a tempo of 4/4.

<악보 18> ‘8비트 폴카패턴을 위한 연습곡’

The musical score for the 8-beat Polka pattern exercise is written in 4/4 time. It consists of four staves: a treble staff and three bass staves. The treble staff contains a simple melody with a C major chord above the first measure, a G major chord above the second measure, and a C major chord above the third measure. The bass staves provide accompaniment with eighth and sixteenth notes, and chords. The piece is in C major and has a tempo of 4/4.

(6) 디스코(1)⁴⁾

<악보 19> ‘디스코패턴 연습곡’

서울 구경

구전동요

2) 2단계

2단계 학습은 1단계 학습의 다양한 컴핑연습과 4비트, 8비트의 기본적인 비트 훈련을 바탕으로 라틴 리듬의 패턴(비긴, 차차차)과 새로운 123컴핑을 바탕으로 한 스윙, 부기우기 리듬이 소개된다.

<악보 20> 런던다리

4) 댄스의 리듬을 파괴하지 않게 하기 위해서 싱크레이션이나 브레이크를 사용하지 않고 기본적인 타임과 분위기를 강조하는 것이 특징이다.

(1) 차차차(Cha Cha Cha)

쿠바의 댄스 음악으로 아주 경쾌한 리듬이다.

<악보 21> ‘차차차패턴 연습곡’

람바다

A musical score for a 'Cha Cha Cha' exercise. It consists of a treble clef staff and three bass clef staves. The treble staff contains a melody starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass staves contain accompaniment with rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes. Chords are indicated above the treble staff: Am, F, G, and Am.

(2) 123컴핑과 스윙(Swing)

‘바운스’(Bounce)⁵⁾는 일반적으로 8분음표등을 셋잇단음표 또는 그와 가까운 형태로 연주하는 것을 말한다.

<악보 22> ‘123컴핑 연습곡’

산토끼

A musical score for a '123 컴핑' exercise. It consists of a treble clef staff and four bass clef staves. The treble staff contains a melody starting with a half note C4, followed by quarter notes D4, E4, and F4. The bass staves contain accompaniment with rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes. Chords are indicated above the treble staff: C, G, and C.

5) 사전적 의미는 튀다, 튀어 오르다, 라는 뜻으로 음을 탄력있게 연주하는 것을 말한다

스윙리듬 패턴이다. 바운스를 살려 오프비트(Off beat)로 연주한다.

<악보 23> ‘스윙패턴 연습곡’

Ta-hu wahuwai



(3) 부기우기 (Boogie woogie I)

<악보 24> ‘부기우기패턴 연습곡’

호키 포키

외국 곡



(4) 펼친분산과 화음분산

<악보 25> ‘펼친분산 화음분산 연습곡’

강가의 노을

3) 3단계

(1) 디스코바레이션(Disco Variation)

1단계의 디스코 리듬에서 좀 더 발전된 형태로 볼 수 있으며, 같은 디스코 리듬이지만 곡의 흐름이나 곡의 형식에 따라 다양한 방법으로 서로 상호 보완 할 수 있다. 패턴은 루트음을 시작으로 온↓, 반↑, 반↑관계의 패턴연속이다.

<악보 26> ‘디스코 바레이션 패턴 연습곡’

(2) 4비트(4Beat) 근음갈라치기⁶⁾

<악보 27> ‘4비트 근음갈라치기 패턴 연습곡’

(3) 트위스트(Twist)와 락앤롤(Rock&Roll)

트위스트는 1960년경 미국에서 일어난 새로운 사교댄스리듬이며, 락앤롤은 55년 미국의 흑인가수 빌 헤일리의(rock around the rock)에서 그 명칭이 비롯된 8비트와 쓰리코드(주요3화음)를 기조로 하는 트위스트용 댄스 뮤직이다.

<악보 28> ‘트위스트&락앤롤 패턴 연습곡’

<꼬마 인디언>

6) 왼손의 시간차를 두어 연주하는 것으로 기준박에 맞추어 연주하는 것을 말한다.

(4) 고고(Go Go)

1960년대 중기에 유행한 댄스뮤직 또는 댄스의 총칭이다.

<악보 29> ‘고고 패턴 연습곡’

Word's

The musical score is written in G major and 4/4 time. It features a treble clef staff with a melody and three bass clef staves for accompaniment. The melody begins on G4 and moves through A4, B4, and C5. The accompaniment consists of a steady eighth-note bass line and a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Chords G and Am are indicated above the first and second measures respectively.

IV. 결론

바로크시대 바흐음악에서 나타나는 대위법적인 음악과 그 외 20세기에 등장한 리듬 위주의 곡들을 제외한 대부분의 음악, 즉 클래식을 비롯한 실용음악은 선율과 더불어 다양한 반주 패턴을 가지게 마련이다.

그 패턴들은 코드와 화성 그리고 리듬 안에서 움직이고 있으며, 그 패턴들을 알기 위해서는 먼저 코드와 어떻게 코드가 연결되어 지는지를 알고 리듬을 파악하는 것이 필요하다. 코드를 쉽게 이해하기 위해 코드 안의 원리들을 통해 코드를 익히고 비트를 바탕으로 하는 다양한 리듬 패턴을 경험 할 수 있도록 단계별로 제시 하였다.

많은 교사들과 학생들은 단순한 주요 3화음 반주에서 벗어나 리듬 변주나 다양한 코드를 사용해서 반주하기를 원하고 있다. 멜로디에 코드를 붙여 연주할 경우 이해를 빨라 할 수 있고 쉽게 연주 할 수 있게 된다. 다만, 코드네임만을 보고 연주할 경우 화성의 흐름을 제대로 파악하지 못하는 단점이 발견 될 수 있으므로 화성의 흐름과 짜임을 제대

로 파악해야한다.

각 코드를 숙지 한 후 화성 진행에 있어 각 코드의 기능과 역할을 알아야 한다.

단순히 코드만 보고 연주 할 경우 즉흥적인 좋은 반주를 넣어 연주 할 수 있는 능력을 키우기에는 부족하다. 체계적인 코드 학습과 화성이론이 필요한 이유이다.

반주에 어려움을 겪는 교사들, 피아노와 친해지지 못해 중도에 포기하는 많은 학생들, 피아노에 미련을 가지고 있는 성인들에게 반주 능력 향상의 밑거름이 되기를 희망하며, 피아노를 통해 잊고 있었던 음악에 대한 열정을 키우는 첫 걸음이 되기를 바란다.

참고문헌

유 기타가와. 『과풀러 음악이론』 서울: 삼호뮤직, 2003. p24.

유대영. “반주법 연구”- 『선율의 Chord Reading을 위한 접근방법을 중심으로』, 연세대 학교 교육 대학원, 석사학위논문, 1984. p5.

James W Bastien. How To Teach Piano Successfully, 송지혜 역, 『성공적인 피아노교수법』, 서울: 음악춘추사, 2001. p104.

이정선, 『실용음악 교육의 문제점과 개선 방향의 모색』, 한양대학교 석사학위논문, 2000. p2.

Paul Creston, 『Principles of Rhythm』, 최동선 역, 서울 : 세광음악출판사, 1977.

MMTIC 기질별 학습스타일에 따른 피아노 교수법 적용 연구

I. 서론

1. 연구의 필요성 및 목적

레슨을 함에 있어서 교사와 학생간의 관계형성이 잘 안되면 오히려 서로에 대한 부정적인 시각으로 보는 경향이 강해지며 자기중심의 수업과 학습을 진행하게 된다. (김종두, 2000: 20) 이러한 자기 중심적이고 획일화된 레슨 방법은 무한한 가능성이 있는 학생의 흥미를 떨어뜨리기도 한다. 그러므로 피아노를 가르칠 때, 먼저, 교사와 학생간의 신뢰와 인격적인 형성이 쌓아진 다음에야 바른 레슨이 이루어질 것이다. 이러한 신뢰와 인격적인 형성이 이루어지기 위해서는 우선, 학생의 성격유형부터 파악을 하는 것이 중요하다. 학생의 성격유형의 차이는 학습 스타일에 지대한 영향을 미치고, 그들의 유형차이에서 오는 행동을 이해함으로써 바람직한 방향으로 이끌어 갈 수 있다. 학생의 성격유형을 이해함으로써 첫째, 교사는 자신이 지향하는 교수방법만을 고수하는 것이 아니고 학생의 성격유형에 맞는 학습 스타일을 살려 최대한의 레슨 효과를 올릴 수 있으며, 둘째로는 학생으로 하여금 자신에 대한 이해를 넓히고 자신의 잠재력에 대한 자긍심과 성취동기를 높여주게 된다.(C. 메이스제이어 & C. 머피, 1993)

본 연구는 성격유형에 맞는 개개인별의 피아노 교수법의 필요성을 인식하여 학생들의 성격유형을 파악하고 기질별 피아노 학습스타일의 관계를 분석하여 성격유형에 맞는 효과적인 피아노 교수법은 어떤 것이 있는지 알아보는데 그 목적이 있다. 그리하여 학생

의 성격유형과 학습태도의 관계를 이해함으로써, 교사에게 학생 개개인에게 적합한 피아노 교수법을 통해 레슨의 효과를 증대시키고, 나아가 학생의 내재된 잠재력을 끌어내는데 도움이 될 수 있는 정보를 제공하고자 한다.

2. 연구문제

본 연구는 MMTIC 어린이 청소년 성격 유형 검사지를 통해 성격 유형을 알아보고 몇 가지 설문 조사를 통해 성격유형별로 나타나는 학습태도를 분석하였다.

본 연구의 목적을 위하여 다음과 같은 연구문제를 설정하였다.

- ① 성격유형과 기질의 분포도는 어떠한가?
- ② 기질별 나타나는 선호하는 피아노 학습스타일은 어떠한가?
 - 기질별 선호하는 피아노 선생님은 어떠한가?
 - 기질별 선호하는 연습방법은 어떠한가?
 - 피아노를 더 열심히 치게 되는 경우는 어떠한가?

3. 용어 정의

1) MMTIC

청소년 및 어린이 성격유형검사(MMTIC)는 C. G. Jung의 심리유형이론에 그 바탕을 두고 1990년 미국의 C. Meisgeier 박사와 E. Murphy 박사에 의해 개발되었다. 이론적인 틀과 문항구성에 있어서 MBTI의 저자 K. Briggs와 I. Myers의 선호도 지표(E-I, S-N, T-F, J-P)를 그대로 적용하였다. (C. 메이스제이어 & C.머피: 7) 연구에서는 MMTIC 검사로 측정된 유형을 4가지 기질(S/P, S/J, N/F, N/T)로 분석한다.

II. 이론적 배경

1. 성격 유형

1) MMTIC

Carl. G. Jung(1875-1961)의 심리유형 이론에 의하면, 인간의 행동이 겉으로 보기에는 멋대로이고 예측하기 힘들 정도로 변화가 많지만 사실은 매우 질서정연하고 일관성이 있으며 몇 가지의 특징적인 경향으로 나뉘어져 있음을 강조한다. 즉 인간은 같은 사물을 보아도 서로 다르게 보며, 이런 차이에는 일정한 규칙이 있다는 것을 알게 되고, 이런 인식과 판단의 개인적 차이를 그 사람의 성격 유형이라고 표현하였다. 따라서 사람들마다 그들이 인식하는 것과 결론을 내리는 것에서 체계적으로 다르기 때문에 이에 따라 사람마다 반응 흥미 가치 동기 등이 다르게 나타난다. 4가지 정신 기능과 두 가지의 다른 태도와 조합되어 8가지 심리유형을 설정하였다. 외향적 사고형(ET), 내향적 사고형(IT), 외향적 감정형(EF), 내향적 감정형(IF), 외향적 감각형(ES), 내향적 감각형(IS), 외향적 직관형(EN), 내향적 직관형(IN)으로 표출된다. (김정택, 심혜숙, 1990: 24) 이러한 Jung의 이론에 바탕을 두고 Myers와 Briggs는 J/P기능을 더욱 확장시켜 일상생활에 유용하게 활용 할 수 있는 자기보고식 성격 유형 지표인 MBTI를 만들어 냈다. MMTIC는 MBTI와 같은 이론에 근거하고 있으며, 어린이와 청소년이 풀기 쉽게 고안한 것이다.

2) 피아노 교수법으로 풀어 본 4가지 기질 특성

열 여섯 가지의 성격유형이 어떻게 서로 상호작용하는지를 고려하면서 열 여섯 가지 성격유형을 네 가지 기질로 분류할 수 있다.

(1) SP기질

그들은 일반적이고 전통적인 레슨방식에 흥미를 느끼지 못한다. 그렇기 때문에 피아노 레슨을 할 때는 규칙에 얽매인 전통과 규율 안에서 레슨을 하기 보다는 약간의 자유도 허용되는 가운데 즐겁고 재밌게 레슨을 하는 것이 효과적이다. SP아이들은 다른 기질의 아이들보다 예.체능 방면에 재능을 가지고 있고 손재주가 남다른 점이 있다. 이론적이고 추상적인 레슨이거나 선생님이 혼자 설명하는 레슨 보다는 학생과 함께 이 부분

을 어떻게 치면 좋을지 물어보는 레슨 방법이 효과적이다. 왜냐하면 SP아동은 그것을 어떻게 쳐야 하는지 자기 힘으로 방법을 알아내는 것에 흥미를 갖게 되기 때문이다. 쉬운 부분부터 점차 어려운 부분으로 옮겨가고, 꼭 전체를 먼저 가르친 다음, 세부적인 내용을 살펴보면서 전체를 가르치는 방법이 좋다.

(2) SJ기질

모든 SJ아동들은 공통적으로 나타나는 모습은 안정감을 필요로 한다. 그래서 레슨도 잘 짜여지고 준비된 레슨을 선호한다. SP와는 반대로 자유를 허용하는 분위기 보다는 규칙 안에서 구체적으로 정확히 지시해 주면서 차근차근 레슨 받는 것을 더 편안하게 느낀다. 또한 책임감이 강하고, 예시를 통한 설명 등 전통적인 교육 방식이 잘 맞는다.

(3) NT 기질

연구 대상NT아동은 미지의 세계에 대한 신비함을 통해 에너지를 얻는다. 그들은 주변의 사실에 대해 이해하고 설명하고 예측하고 지배 할 수 있기를 원한다. 또한 NT아동들은 자율성이 강한 편이라서 알고자 하는 욕구가 충족될 때까지 정보를 모으는 등 자기 생각대로 하기 원한다. NT아동들도 SP아동들과 마찬가지로 단계적이고 전통적인 레슨에 지루함을 느끼며 그들의 호기심을 자극시켜 집중할 수 있도록 해주며 간략하고 정확한 정보를 얻을 수 있게 하고 반복적이지 않게 레슨을 이끌고 나간다면 흥미를 갖게 될 것이다. 선생님이 레슨에서 주장하는 내용에는 확실한 근거가 있어야 한다. 그래서 NT아동들은 SJ아동들이 선생님의 말씀을 그대로 받아들이는 것과는 반대로 만약 선생님의 말이 틀렸거나 정확하지 않다는 생각이 들면 원리원칙을 강하게 주장하게 나선다.

(4) NF 기질

NF의 행동에서 공통적으로 나타나는 특징은 다른 사람과의 관계가 삶의 중심이 된다는 사실이다. 그들은 다른 사람들이 알아주고 인정해 주기를 원하지만 그것이 지극히 자기만을 위한 인정과 칭찬이기를 바란다. NF아동과 효과적인 레슨을 위해서는 아동과 마음과 마음으로 관계를 먼저 맺어야 한다. 그런데 그들에게 가장 주의해야 할 것이 한 가지가 있는데 그것은 바로 '비평'이다. 그들에 대한 비평은 그것이 레슨을 준비해오거나

레슨하는 과정에서 적절한 비평이라 할지라도 또는 아주 사소하고 그냥 지나칠만한 비평이라 할지라도 NF아동들에게는 매우 파괴적인 영향을 가져 올 수 있으므로 꼭 필요할 때는 개인적인 칭찬과 함께 지혜롭게 첨가되어야 할 부분이다. 또한 호기심이 많아 새로운 것을 배우기 좋아하기 때문에 복습보다는 연습이 더 효과적이다

2. 피아노 교수법 역사

피아노 교수법은 피아노란 악기가 존재하기 시작한 때부터 행하여졌다. 과거 200년 동안 끊임없이 악기의 발전에 따라 교수법 역시 새로운 방법으로 계속 개선되어 왔다. 과거의 지도방향은 근대의 ‘정신적 자극’면의 강조와는 대조적으로 표면에 나타나는 기교와 단순한 악상의 표현에 그 교수 내용의 중점을 두었다. 18C에는 손가락 중심의 교수법이 나타났고 19C에는 음의 생성은 손가락의 힘으로만 이루어지는 것이 아니고 팔, 손목, 손가락이 자연스러운 동작으로 조화있게 움직이므로써 가능하다는 이론 아래 신체운동과 함께 하는 교수법으로 변했다.

20C에는 신체과학적 연주법은 결과적으로 너무 팔 동작에 치중되어 두뇌의 역할을 소홀히 하게 되었다는 생각 아래 1940년 이후부터 최근에 이르기까지의 교수법은 정신력의 중요성을 강조하기 시작했다. 그러나 오늘날에는 좀 더 효율적인 지도 방법을 지향하는 연구가 더욱 활발하여졌다. 따라서 피아노 교습을 위한 지도 방법은 단순히 기교적인 관습적 차원이 아닌, 개개인의 특성과 재능을 발전시켜 줄 수 있는 새로운 방법이어야 한다.(송정이, 2006: 6)고 주장하고 있다. 그 예로는 학생의 심리를 파악하여 연습에 대한 조언을 위한 방법, 삽화, 반주에 의해 흥미나 동기 유발을 일으키는 방법, 성격유형에 맞는 교수법 등이 있다.

III. 연구 방법

1. 연구 대상

본 조사는 서울, 경기도, 인천에 위치한 피아노 학원과, 개인 레슨을 받는 초등학생을 대상으로 하였다. 서울 소재 M학원 43명, 수원 소재 학원 D학원 123명, 수원 소재 B학

원 42명, 인천 소재 O학원 20명 서울, 경기도 일대의 개인 레슨학생 14명 총242명 대상으로 MMTIC검사를 실시하였다. 어린이를 대상으로 하는 MMTIC결과는 어른들과는 달리 “결정되지 않은” 즉, 단순히 선호도의 방향이 둘 중 하나에 귀속 될 만큼 아직 충분히 명료하지 않다는 의미의 U-band가 있다. 이 U-band에 속하는 32명을 제외한 210명을 분석하였다. 본 연구 기간은 2008년 12월부터 2009년 3월에 걸쳐 실시되었다.

2. 측정도구

1) MMTIC

개발한 두 명의 박사 이름을 딴 이 검사는 이론적인 틀과 문항 구성도 MBTI의 선호도 지표를 그대로 적용했다.

2) 설문 조사

기질별로 어떤 선생님을 선호하는지, 연습할 때 선호하는 방법은 어떠한지, 피아노를 더 열심히 치는 동기는 무엇인지에 대해서 설문하였다.

3. 연구 절차

본 연구는 초등학생의 성격유형과 피아노 학습 스타일의 관계를 알아보고자 MMTIC로 성격 유형을 분석한 후, 기질별로 나타날 수 있는 태도를 예상하여 만든 설문지를 통해 기질별로 나타나는 피아노 학습 스타일을 분석하였다.

4. 자료 분석

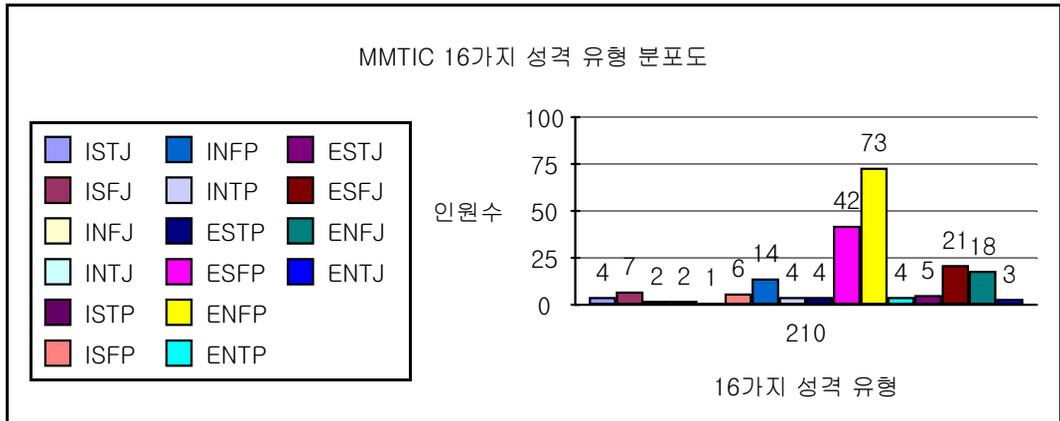
본 연구에서 수집된 자료는 SPSS WIN 통계프로그램을 사용하여 분석하였다. 먼저 연구 대상자의 특성을 빈도와 백분율로 산출 하였고 측정 도구에 대한 신뢰도를 측정하기 위해 요인 분석을 실시하였다.

Chi-square 검정을 통해서 교차표를 그려 두 개의 범주형 변수가 서로 독립적인가를 알아보고자 실시하였고, chi-square test로 두 변수간에 관련이 있는지는 검정할 수 있지만, 어떤 관계를 갖는지 알 수 없으므로 회귀분석을 실시하였다.

IV. 연구 분석

1. 성격 유형 분석

1) 16가지 MMTIC에 의한 성격 유형 분포

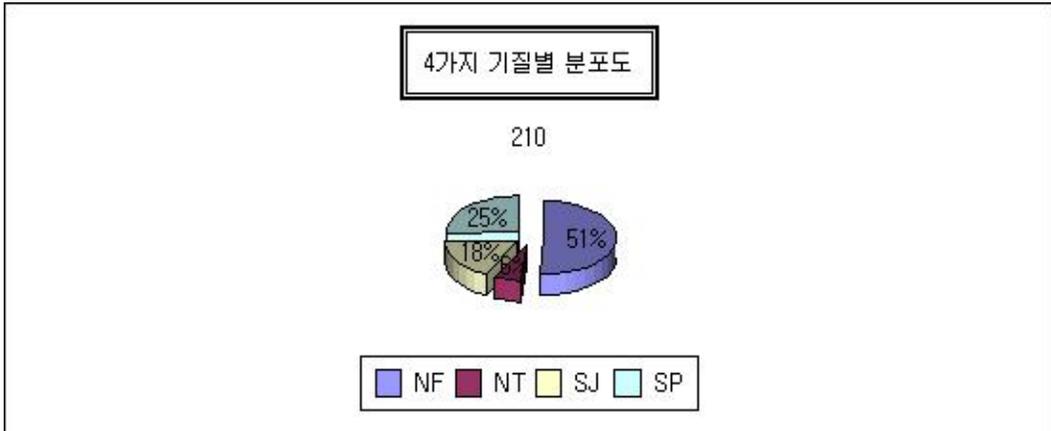


〈그림 1〉 MMTIC 16가지 성격유형 분포도

본 연구 결과, 조사한 아동들에게 가장 많이 나타나는 것은 210명 중 ENFP유형으로 73명이고, 그 다음으로는 ESFP 42명으로 나타났다. 이 유형들은 아동에게서 가장 많이 나타나는 유형이다. <그림 1>의 결과로 알 수 있듯이 I인 내향보다는 E인 외향의 유형들이 높게 나타나고 있다.

2) 4가지 기질 분포

위에서 유형을 살펴본 후, 그 유형별 4가지 기질로 나누어 살펴보았다. 결과는 <그림 2>과 같다.



〈그림 2〉 4가지 기질별 분포도

결과에서 보여 지듯이, 유형의 결과와 비슷하게 NF, SP의 유형이 가장 많이 나왔으며, 그중에서도 NF는 조사한 아동들의 기질에서 51%(107명)를 차지하고 있다. 두 번째인 SP가 25%(53명)이고, 그 다음으로는 SJ가 18%(37명)이며, NT가 6%(13명)로 가장 낮은 분포를 보이고 있다.

2. 기질에 따른 문항별 피아노 학습 스타일 응답 분석

기질에 따라 응답하는 내용이 다르게 나타나는 지를 살펴보기 위해 교차표를 작성하였다. 기질별 특성을 파악하기 위해, 교차표를 작성하는 과정에서 기타응답과 무응답은 결측치로 처리하였다.

1) 나는 어떤 피아노 선생님을 더 좋아하나요?

〈표 12〉 선호 하는 선생님의 유형

선호하는 선생님 유형		type				전체
		NF	NT	SJ	SP	
음악에 대한 지식이 많고, 구체적으로 설명해 주는 선생님	응답수	35	4	20	16	75
	비율(%)	15.8	1.8	9.0	7.2	33.9
나를 좋아해주고 마음이 통하는 선생님	응답수	35	7	10	14	66
	비율(%)	15.8	3.2	4.5	6.3	29.9
나에게 용기를 주며 내 재능을 인정하고 나를 격려해주는 선생님	응답수	43	3	9	25	80
	비율(%)	19.5	1.4	4.1	11.3	36.2
전체	응답수	113	14	39	55	221
	비율(%)	51.1	6.3	17.6	24.9	100.0

* $\chi^2=10.895$, d.f.=6, $p<0.1$

기질과 선호하는 선생님 유형에 어떠한 관계가 존재하는 지 알아보기 위해 χ^2 검정을 실시하였다. 그 결과 $\chi^2=10.895$, $p\text{-value}=0.92$ 로 기질과 선호하는 선생님 유형에 관계가 있다고 할 수 있겠다. 교차표에 나타난 특성만 살펴본다면, NF와 SP기질의 학생들은 재능을 인정하고 격려해주는 선생님에 대한 호감도가 가장 높게 나타났고, NT기질의 학생들은 자신을 좋아해주고 마음이 통하는 선생님에 대한 응답 빈도가 가장 높았으며, SJ기질의 학생들은 음악에 대한 지식이 많고, 구체적으로 설명해 주는 선생님에 대해 가장 높은 응답율을 보였다. 전체적으로는 각 항목에 대해 33.9%, 29.9%, 36.2%로 비슷한 응답분포를 보이고 있음을 알 수 있다.

모형 계수 전체 테스트

		카이제곱	자유도	유의확률
1 단계	단계	6.165	3	.104
	블록	6.165	3	.104
	모형	6.165	3	.104

방정식에 포함된 변수

		B	S.E.	Wald	자유도	유의확률	Exp(B)
1 단계(a)	type			6.205	3	.102	
	type(1)	.090	.360	.062	1	.803	1.094
	type(2)	-.025	.662	.001	1	.969	.975
	type(3)	.942	.437	4.654	1	.031	2.566
	상수	-.891	.297	9.006	1	.003	.410

* a 변수가 1: 단계에 진입했습니다 type.

첫번째 항목, 음악에 대한 지식이 많고 구체적으로 설명해 주는 선생님을 종속변수로 하여 로지스틱 회귀분석을 실시한 결과, 모형은 유의수준 0.1에서 어느 정도 유의하다고 판단할 수 있겠다. 회귀계수에 대한 결과를 보면, type(3) 즉 SJ 기질의 학생들의 경우, p-value가 0.031로 구체적으로 설명해 주는 선생님을 선호하는 것에 유의한 영향을 미치는 변수라 할 수 있다. 다시 말하면, SJ기질을 가진 학생일수록 구체적인 설명을 해주는 선생님을 선호하는 경향이 있다고 할 수 있겠다.

2) 나는 어떤 피아노 연습을 좋아하나요?

〈표 13〉 선호하는 피아노 연습방법

선호하는 피아노 연습방법		type				전체
		NF	NT	SJ	SP	
선생님이 정해주신 숙제를 연습 하는 것	응답수	28	3	17	13	61
	비율(%)	13.0	1.4	7.9	6.0	28.4
내가 알아서 피아노 연습을 하는 것	응답수	55	5	8	24	92
	비율(%)	25.6	2.3	3.7	11.2	42.8
보상이 따르는 연습을 하는 것	응답수	6	3	3	5	17
	비율(%)	2.8	1.4	1.4	2.3	7.9
부분적으로 안되는 곳만 연습하는 것	응답수	20	2	11	12	45
	비율(%)	9.3	0.9	5.1	5.6	20.9
전체	응답수	109	13	39	54	215
	비율(%)	50.7	6.0	18.1	25.1	100.0

* $\chi^2=16.326$, d.f.=9, $p<0.1$

χ^2 검정 결과 $\chi^2=16.326$, $p\text{-value}=0.06$ 으로 유의수준 0.05에서 어느 정도 유의하다고 판단할 수 있고, 유의수준 0.1을 기준으로 했을 때, 선호하는 피아노 연습방법과 4가지 기질간에 관계가 있다고 볼 수 있다. NF, NT, SP기질을 갖는 학생들의 경우 스스로 알아서 피아노 연습을 하는 것에 대한 응답율이 가장 높게 나타난 반면, SJ기질을 갖는 학생들의 경우 선생님이 정해주신 숙제를 연습하는 것에 대해 가장 높은 응답율을 보였다. 또한 NF, SP 기질의 학생들은 스스로 알아서 피아노 연습을 하는 것, 정해진 숙제를 연습하는 것 등의 순으로 응답율이 높았으나, SJ 기질의 학생들은 정해진 숙제를 연습하는 것, 부분적으로 안되는 곳만 연습하는 것 순으로 응답율이 높아 기질별로 응답에 대한 차이를 보이고 있음을 알 수 있다.

좀 더 명확한 관계를 규명하기 위해 로지스틱 회귀분석을 실시하였다. 스스로 알아서 피아노 연습을 하는 것을 종속변수로 하여 회귀분석을 한 결과, 먼저 전체 모형에 대한 유의성을 검정하는 것에서 카이제곱 통계량이 11.376, $p\text{-value}$ 가 0.01로 나타나 모형이 의미가 있음을 알 수 있다. 회귀분석 결과를 보면 type(3)의 $p\text{-value}$ 가 0.019로 유의한 변수임을 알 수 있다.(이 때 type(1), type(2), type(3)은 각각 NF, NT, SJ기질을 나타낸다.) 회귀계수를 보면 -1.131로 SJ기질을 갖는 학생일수록 스스로 알아서 피아노 연습을 하는 것을 선호하지 않는 경향이 있음을 알 수 있다.

〈표 14〉 선호하는 피아노 연습방법 모형

형 계수 전체 테스트

		카이제곱	자유도	유의확률
1 단계	단계	11.376	3	.010
	블록	11.376	3	.010
	모형	11.376	3	.010

방정식에 포함된 변수

		B	S.E.	Wald	자유도	유의확률	Exp(B)
1 단계(a)	type			9.879	3	.020	
	type(1)	.241	.334	.522	1	.470	1.273
	type(2)	-.247	.632	.152	1	.696	.781
	type(3)	-1.131	.482	5.511	1	.019	.323
	상수	-.223	.274	.664	1	.415	.800

* a 변수가 1: 단계에 진입했습니다 type.

선생님이 정해주신 숙제를 연습하는 것, 보상이 따르는 연습을 하는 것, 부분적으로 안되는 곳만 연습하는 것을 각각 종속변수로 취하여 로지스틱 회귀분석을 실시한 결과, 모형이 유의하지 않게 나와 특정기질과의 관계는 규명할 수 없었다.

3) 나는 어떨 때 피아노를 더 열심히 치게 되나요?

피아노를 더 열심히 치게 해주는 동기에 대해 조사한 결과, 전체적으로는 재미있는 곡을 만났을 때가 44.3%로 가장 높게 나타났고, 다음으로 도전하고 싶은 곡을 만났을 때 31.6%, 보상이 주어졌을 때가 17.5%, 선생님의 설득 및 격려에 의해 6.6%로 나타났다.

〈표 16〉 동기 유발 주는 방법

열심히 치게 되는 동기		type				전체
		NF	NT	SJ	SP	
보상이 주어졌을 때 (스티커나 선물)	응답수	13	4	13	7	37
	비율(%)	6.1	1.9	6.1	3.3	17.5
도전하고 싶은 곡을 만났을 때	응답수	36	5	11	15	67
	비율(%)	17.0	2.4	5.2	7.1	31.6
재미있는 곡을 만났을 때	응답수	49	3	12	30	94
	비율(%)	23.1	1.4	5.7	14.2	44.3
선생님의 설득 및 격려에 의해	응답수	9	1	2	2	14
	비율(%)	4.2	0.5	0.9	0.9	6.6
전체	응답수	107	13	38	54	212
	비율(%)	50.5	6.1	17.9	25.5	100.0

* $\chi^2=16.101$, d.f.=9, $p<0.1$

4가지 기질과 열심히 치게 되는 동기 간에 관계가 있는지를 살펴본 결과 $\chi^2=16.101$, $p\text{-value}=0.065$ 로 관계가 있는 것으로 나타났다. 응답에 대한 특징을 나타내어 보면, NF, SP기질을 갖는 학생들의 경우 전체적인 분포와 같은 순으로 응답율을 보였고, NT 기질을 갖는 학생들만은 도전하고 싶은 곡을 만났을 때, 보상이 주어졌을 때, 재미있는 곡을 만났을 때 순으로 높은 응답율을 보였고, SJ기질을 갖는 학생들은 보상이 주어졌을 때, 재미있는 곡을 만났을 때, 도전하고 싶은 곡을 만났을 때 순으로 응답율이 높았다.

모형 계수 전체 테스트

		카이제곱	자유도	유의확률
1 단계	단계	10.626	3	.014
	블록	10.626	3	.014
	모형	10.626	3	.014

방정식에 포함된 변수

		B	S.E.	Wald	자유도	유의확률	Exp(B)
1 단계(a)	type			10.994	3	.012	
	type(1)	-.074	.502	.022	1	.883	.929
	type(2)	1.093	.725	2.276	1	.131	2.984
	type(3)	1.250	.530	5.562	1	.018	3.491
	상수	-1.904	.405	22.092	1	.000	.149

* a 변수가 1: 단계에 진입했습니다 type.

첫번째 항목, 보상이 주어졌을 때를 열심히 치게 되는 동기로 두고 로지스틱 회귀분석을 실시한 결과, 모형은 유의수준 0.05에서 유의하다고 판단할 수 있겠다. 회귀계수에 대한 결과를 보면, type(3)의 p-value가 0.018, β 가 1.250으로 즉, SJ기질을 가진 학생일수록 보상이 주어졌을 때 피아노를 더 열심히 치는 경향이 있다고 할 수 있겠다.

V. 논의

본 연구에서는 MMTIC로 성격유형을 알아보고, 설문지를 통해 4가지 기질별로 선호하는 피아노 학습스타일을 분석하였다.

첫 번째, SJ기질의 아동들이 “교사 선호도”에 있어서 MMTIC 기질과 가장 관련이 있는 것으로 나타났다. SJ기질의 아동들은 음악에 대한 지식이 많고, 구체적으로 설명해주는 선생님을 가장 선호하는 것으로 나타났다. 그들은 짜여진 수업을 좋아하며, 이해하

기 쉽게 차근차근 레슨해 나가는 것을 좋아한다. 그 아이들에게는 무엇을 해야 하는지 보다 어떻게 해야 하는지가 훨씬 중요하기 때문에 그들은 어떤 일이든지 그것을 제대로 해내는 것을 매우 중요하게 생각한다. 그러므로 선생님들은 SJ아동들을 가르칠 때는 좀 더 세심하게 어떻게 쳐야 하는지 어떻게 숙제해 와야 하는지 구체적으로 설명을 차근차근 알려주어야 한다. SJ아동들에게 알아서 해오라는 식의 가르침은 SJ아동들을 난감하게 만든다. 왜냐하면 다른 사람들이 무엇을 원하는지 확실히 파악할 수 없을 때 SJ아동들은 불안함을 느끼기 때문에 전달 할 때는 정확하고 구체적으로 전달하는 방법으로 해야 한다. 그렇다고 해서 SJ아동들에게 단지 음악적 지식만 구체적으로 전달하려고만 생각하는 것도 큰 착각이다. SJ아동들도 다른 유형 못지 않게 인정받는 것에 관심이 많다. 그들은 인정받는 것이 목적이고 무슨 일을 하든지 그 일은 인정받기 위한 수단이 된다. 그러므로 SJ아동들에게 레슨을 할 때는 체계적이고 단계적인 방법으로 차근차근 설명해 주면서 인정해주고 칭찬에 주는 것에도 소홀함이 있어선 안된다.

두 번째, 선호하는 연습 방법에서는 4가지 기질 모두 관계가 있는 것으로 분석되었다. “스스로 알아서 피아노 연습을 하는 것”에 대한 응답율이 NF, NT, SP기질을 갖는 학생들이 가장 높게 나타난 반면, SJ기질을 갖는 학생들의 경우 선생님이 정해주신 숙제를 연습하는 것에 대해 가장 높은 응답율을 보였다. 먼저, SP아동은 어떻게 쳐야 하는지 자기 힘으로 방법을 알아내는 것에 흥미를 갖고 있기 때문에, 스스로 알아서 피아노 연습을 하는 것을 가장 선호하는 것으로 나타났다. 또한 연습이 너무 까다롭거나 양이 많으면 아예 포기해버리므로 선생님이 SP아동에게 연습량을 먼저 물어보는 경우도 좋은 방법이 될 수 있다. 그렇게 하면, SP아동들은 자기가 할 수 있는 만큼만 이야기하기 때문에 반드시 연습을 해오고, 연습에 대해 책임을 지게 된다. NT아동들은 세부사항을 깊이 파악하도록 강요당할 때 그들은 굉장히 지치게 된다. 그렇기 때문에 선생님이 정해주신 숙제를 연습하거나 안되는 부분을 연습시키는 것 보다는 스스로 알아서 연습하는 것을 선호한다. 또한 NF 학생들은 자유로운 상상력과 나뉠대로의 연습을 좋아하기 때문에 스스로 알아서 연습을 하는 것을 선호한다. 그러나 자칫하면 자기가 좋아하는 식으로 한다는 것 때문에 정확한 악보 읽기 같은 사실적인 교육내용이 부족할 수 있어 선생님은 세심한 주의를 가져야 할 것이다. 그러나 여기에 더 중요한 것은, 어떤 방법을 선호하든 NF는 반드시 연습을 해오도록 지도해야 한다. 왜냐 하면 NF는 호기심이 많아 새로운 것

을 배우기 좋아하기 때문에 연습이 되어 있으면 피아노 레슨에 효과적이지만 그렇지 못할 경우에는, 집중력이 떨어지고 산만한 태도를 보인다. 또한, NF아동은 한꺼번에 많이 내주면 미리 포기하므로 주의하고, 시간을 정해서 연습하기보다는 양을 정해서 연습하게 하는 것이 좋다. 반면에, SJ아동들은 피아노를 열심히 치고, 연습하고 연습하는데 있어서 책임감이 투철하다. SJ아동들은 숙제를 하지 않는다는 것은 상상하기 어렵기 때문에 숙제를 안 해 왔을 때는 혼내기 보다는 왜 안했는지 물어보는 것이 먼저다. 또한 SJ아동에서 “알아서 연습해!”라는 말은 SJ아동에게 불안감을 조성한다. 연습을 내줄 때도 정확하고 구체적으로 예를 들면서 연습을 시키는 것이 좋다.

세 번째, 피아노를 더 열심히 치게 해주는 동기에 대해서는, 전체적으로는 재미있는 곡을 만났을 때가 44.3%로 가장 높게 나타났고, 다음으로 도전하고 싶은 곡을 만났을 때 31.6%, 보상이 주어졌을 때가 17.5%, 선생님의 설득 및 격려에 의해 6.6%로 나타났다. 응답에 대한 특징을 나타내어 보면, NF, SP기질을 갖는 학생들의 경우 전체적인 분포와 같은 순으로 응답율을 보였고, NT 기질을 갖는 학생들은 도전하고 싶은 곡을 만났을 때, 보상이 주어졌을 때, 재미있는 곡을 만났을 때 순으로 높은 응답율을 보였고, SJ기질을 갖는 학생들은 보상이 주어졌을 때, 재미있는 곡을 만났을 때, 도전하고 싶은 곡을 만났을 때 순으로 응답율이 높았다. SJ아동들이 보상이 주어졌을 때 더 열심히 치게 되는 이유는 선생님이 자신을 인정한다는 데 대해 강한 자부심을 느끼기 때문이다. SJ아동들은 4가지 기질 중 단지 인정받는다는 보상에 가장 기뻐하는 유일한 유형일 것이다. 그래서 보상 안에 내포된 자신을 인정해 주는 것에 너무 만족하고 뿌듯해 하기 때문에 보상이 주어졌을 때 더 열심히 하게 되는 것이다. 또한 NT아동은 미지의 세계에 대한 신비함을 통해 에너지를 얻는 기질이기 때문에 다른 기질 아동들보다는 피아노를 더 열심히 치게 해주는 동기로 도전하는 곡을 만났을 때가 나온 것이다.

이렇듯 기질별 성향들이 제각기 다르며 비슷하다 할지라도 더 자세히 들여다 보면 이 유면 에서는 서로 다른 특징들이 있음을 알 수 있다. 그러므로 각 기질별 성향들을 알아서 교수방법에 반영할 때, 보다 효율적인 교육이 이루어 질 수 있을 것이다.

VI. 결론

교육계에서 많이 쓰이는 오래된 영국의 한 속담인 “To rub peter to pay paul”이라는 유명한 말이 있다. 그 뜻은,

“폴에게 주기 위해 피터에게서 강도짓을 하고 있다는 것이다” (B. 이자벨, 2008: 238)

피아노 교사들은 이 말을 깊이 새겨 볼 필요가 있다. 우리는 특정 집단을 제대로 가르치기 위한다는 목적으로 본의 아니게 또 다른 학생 집단을 배척하고 있지는 않았는지 생각해 봐야 할 것이다. 성격 유형이 다르면 자연스럽게 학습 스타일도 달라지고, 가르치는 방법에 대한 반응도 달라진다. 그러나 고유한 성격유형을 무시한 채 획일화된 방법으로 모든 학생들을 가르치지는 않았는지 뒤돌아 보아야 한다. 그래서 잘 따라오면 피아노를 잘 치는 훌륭한 학생이고, 못 따라오면, 어떤 다른 노력도 시도해 보지 않은 채, 무언가 부족한 학생으로 구분지어 단순하게 두가지 종류로만 학생을 바라보지는 않았는지 반성해야 한다. 똑같은 가르침인데 한 학생은 이해하고, 한 학생은 왜 전혀 이해하지 못하는지에 대해, 학생이 부족해서가 아니라 학생마다 사물을 인식하는 것, 판단하는 것이 다르기 때문에 전달하는 방법에 있어서 학생의 성격에 맞게 가르칠려고 노력해야 하는 것이다.

심리학자 Jung은 교육의 목적은 어린이에게 모든 경향을 똑같이 발달시키도록 돕는 것이 아니라고 했다. 오히려 어린이가 자신의 고유한 경향을 지닌 잠재력을 발견하도록 돕는 것이라고 했다. 어린학생들이 자신이 지닌 잠재력을 맘껏 발견 할 수 있도록 선생님이 알아야 할 첫 번째는 바로 아이의 고유한 성격유형이다.

본 연구는 이러한 생각 아래 성격 유형을 알아보고, 그 안의 4가지 기질로 나누어서 각각의 기질에 맞는 효과적인 피아노 교수법을 알아보았다.

첫 번째, SP기질은 행동하려는 충동과 자유로운 행동방식을 과시하고픈 욕구가 강하고, 몸으로 부딪히며 배우는 스타일이다. 그들은 직접 경험하고 행동하고 경쟁하며 위험에 맞서면서 배우고 싶어한다. 끊임없는 변화와 다양성을 원하기 때문에 매일매일 똑같은 일상에 묶어 놓으면 답답해 한다.(K. 데이비드 & B. 마릴린, 2005: 186)지 못한다. 피아노 레슨을 할 때는 아이에게 용기를 주며, 아이의 재능을 인정하고 격려를 해주면서

레슨 해야 한다. 또한 아이를 어떤 틀에 갇혀 선생님의 스타일로 끌고 가는 것이 아니라 아이와 함께 교류하며 주입식 교육이 아닌 상호 교류하는 레슨이 이루어져야 한다. 조금은 아이에게 자율을 허락하여 직접 자기가 알아서 연습 할 수 있는 기회도 주어야 한다. 이 기질은 흥미만 일으켜 준다면 4가지 기질 중 악기를 다루는 것에 성격이 가장 잘 맞는 기질이다.

두 번째, SJ아동들은 공통적으로 나타나는 모습은 안정감을 필요로 한다는 것이다. SP아동들과는 반대로 일상적인 변화에 무척 민감하고 또한 변화를 싫어한다. 선생님들이 일반적인 레슨 방법에 가장 잘 맞는 유형이 바로 SJ다. 그들은 짜여진 수업을 좋아하며, 이해하기 쉽게 차근차근 레슨해 나가는 것을 좋아한다. 성실하므로 과제 수행 방법을 제대로 이행시키고 정확히 지시해 주면 최선을 다한다. 선생님께서 부터 조금의 부정적인 평가를 받거나 선생님의 기준에 못 미치면 더욱 노려한다. 이 기질의 아이들이 선생님이 레슨 하기에 가장 잘 맞는 유형이라고 해서 알아서 따라와 주기를 바래선 안된다. 선생님의 말 한마디 한마디가 이 기질의 아동들에게는 큰 영향을 끼치므로 신경을 써야 할 것이다. 이 기질의 아이들은 선생님께 “왜”라는 질문도 선생님의 권위에 도전이라고 생각하여 본인의 생각을 겉으로 드러나지 않는 경우가 많으므로 선생님은 이 기질의 아동들을 세밀히 살펴야 할 것이다.

세 번째, NT아동들은 NT아동들의 공통점은 바로 “호기심”이다. 어릴 때부터 그들이 가장 좋아하는 질문은 “왜?”이다. NT아동은 유능해지고 싶은 욕구가 강하다. 그들은 알아야 할 것은 꼭 알아야 직성이 풀리는데, 그 알아야 할 목록이 끝없다. 그렇기 때문에 레슨을 할 때 꼬치꼬치 묻는 경우가 많기 때문에 선생님은 자세하게 설명해줄 자세가 되어 있어야 한다. 그러나 NT아동들은 자율성이 강한 편이라서 알고자 하는 욕구가 충족될 때까지 정보를 모으는 등 자기 생각대로 하기 원한다. 그렇기 때문에 선생님이 세세한 것까지 파고드는 것을 좋아하지는 않는다. 그리고 이 기질의 아이들은 자기 식대로 스스로 배우는 학생이기 때문에 혼자 알아낼 까지 기다려 줄 수 있는 마음으로 아이를 대해야 한다. NT아동이 중요하게 여기는 것에 선생님이 지나치게 위압적이거나 심하게 참견한다는 생각이 들면 아이는 선생님에게 논리적으로 자신의 입장을 밝히며 선생님이 원하는 것의 장단점에 대해 조목조목 따질 것이다. 이런 경우에는 그들의 주장에 귀기

올여주는 것이 현명한 일이다. 선생님에게 NT아동들의 가장 어려운 일 중의 하나는 아이들 스스로에게 고쳐나가는 능력이 있다는 사실을 믿어주는 것이다. 선생님이 보기에 이런 연습방법으로 치면 해결될 것 같은 문제도 NT스스로 알아낼 수 있도록 믿어주고 기다려 줘야 할 것이다. 자기 스스로 알아내야지만 인정하고 습득하는 기질이기 때문이다.

마지막으로 NF아동은 그들은 인정과 보살핌, 인간적인 관심, 상호교류 등이 절대적으로 필요하다. 이 유형은 특히 다른 사람과의 관계가 많은 영향을 끼치기 때문에 레슨하는데 있어서 그 무엇보다도 아이와 선생님과의 신뢰를 쌓는 것이 최우선이다. 아이가 일단 선생님을 의지하고 맡길 때, 연습이든 레슨이든 술술 풀리게 되는 것을 알게 될 것이다. 또한 이 NF아동을 칭찬 할 때는 개인적으로 칭찬을 해주는 것이 효과적이다. 다른 사람이 없는 본인이 가지고 있는 장점을 칭찬해 주었을 때 계속 인정받으려고 더 노력한다. NF아동들에게는 아이가 생각하는 관계의 중요성을 선생님이 이해하고 학생과 친밀한 관계를 형성하기만 한다면 엄하고 차갑게 다루는 것보다 훨씬 좋은 효과를 얻을 수 있다.

이렇듯, 4가지 기질안에서 다가가는 방법, 제시하는 방법등 각각 다른 방법을 사용해야 한다. 아이들은 칭찬을 많이 해줘야 하는데, 칭찬 하나도 그냥 하는게 아니라 SP는 과정마다 칭찬을 하고 SJ는 결과를 칭찬해 주고, NT는 과장되지 않게 솔직하게 해주고, NF는 좀더 개인적으로 칭찬하는 방법을 택해야 한다. 이처럼 칭찬을 하는 방법에 있어서도 기질마다 다가가는 방법이 다르다는 걸 알 수 있다. 그러므로 하나의 획일화된 레슨으로 모든 학생을 가르치기 보다는 학생 개개인의 기질에 따라 다른 각도와 방법으로 학생의 재능과 흥미를 이끌어 내는 선생님이 되도록 노력해야 할 것이다.

참고문헌

- 김종두, 『교육과 의사소통』 (서울: 양서원, 2000), 20쪽.
- 김정택, 심혜숙, 『성격유형검사 MBTI의 한국 표준화에 대한 일 연구』 (서울: 서강대학교MBTI 연구소, 1990), 24쪽.
- 송정이, 『피아노 연주와 교수법』 (서울: 음악춘추사, 2006), 6쪽.
- B. 이자벨, 『성격의 재발견』, 정명진 역 (서울:부글북스, 2008), 238쪽.
- C. 메이어스제이어, E. 머피(1993). 『어린이 및 청소년 성격유형검사 안내서』, 김정택, 심혜숙 역. (서울: 한국심리검사연구소)
- K. 데이비드, B. 마릴린, 『성격을 읽는 심리학』, 정혜경 역 (서울:행복한 마음, 2005), 186쪽.
- K. 데이비드, B. 마릴린, 188~189쪽

비전공 성인 피아노 학습자의 자기 주도성 정도에 따른 교수-학습과정 관찰 연구

I. 도입

1. 연구 목적

성인 피아노 학습에서 학습자들은 학습의 동기와 목적, 인지적·신체적·정의적 측면 등 모든 면에서 성인 학습자로서의 고유한 특성을 지니고 있다. 그 가운데 학습자의 자기주도적인 면은 성인 학습 이론에서 가장 중요하게 다루어지는 특성중 하나로 학습자 스스로 학습에 있어서 주도권을 가지고 자신의 학습을 계획하고 전개해 나가는 모든 과정을 의미한다. 따라서 성인 피아노 학습에 있어서 학습자가 지닌 자기 주도성 정도와 성향을 파악한다면 학습자와 교사는 그에 맞추어 보다 효과적인 교수-학습 전략을 계획할 수 있을 것이다. 따라서 본 연구는 비전공 성인 피아노 학습자의 자기주도성 정도에 따른 교수-학습 과정을 관찰함으로써 학습자의 특성에 알맞은 학습 방향을 제시하고 보다 효과적인 교수-학습과정에 도움을 주는데 그 목적이 있다.

2. 연구 문제

연구문제 1. 성인 피아노 학습자의 자기 주도적 특성

- 관찰 대상 전체와 집단별로 자기주도성 준비도 검사 결과는 어떠한 수치를 보이는가?
- 학습자의 자기 주도적 특성을 나타내는 여러 요인을 중심으로 관찰대상 전체와

상·중·하 그룹별 평균은 어떠한가?

연구문제 2. 관찰을 통한 성인 피아노 학습자의 교수-학습 과정

- 교수-학습과정 관찰을 통해 나타난 성인 피아노 학습자들의 특성은 무엇인가?

연구문제 3. 성인 피아노 학습자의 자기주도성 정도와 관찰 결과의 상관관계

- 학습자의 자기 주도성 정도에 따라 교수-학습 과정은 유의미한 차이를 보이는가? 만일 그렇다면 어떠한 방식으로 나타나는가?
- 학습자의 자기 주도성이 높거나 낮을수록 교사와 학습자의 교수-학습 행위는 어떻게 나타나는가?

3. 연구 방법 및 절차

1) 연구대상

2009년 2월 현재 서울·경기 지역의 음악 교습 기관, 혹은 개인 교습을 통하여 피아노를 배우고 있는 초급 수준의 음악 비전공 성인 남녀 30명을 대상으로 하였다. 또한 교습을 시작한지 2년 미만의 초급 수준 학습자를 중심으로 살펴보았으며 연령은 20-30대로 제한하였다.

표집 방법은 연구자 편의 표집을 하여 그 가운데 자발적 지원자를 대상으로 교수-학습과정 관찰과 질문지 수거가 이루어졌다.

2) 연구계획 수립 및 자료수집

먼저, 실제적인 교수-학습과정을 관찰하기 위하여 서울 및 경기 지역의 음악교습기관 및 개인 스튜디오에서 교습을 하는 교사들을 대상으로 연구대상 섭외가 이루어졌다. 표집 방법은 연구자 편의 표집으로 웹에서 검색되는 성인 피아노 전문 교습기관과 성인 피아노 학습자를 위한 동호회에 등록된 교사를 대상으로 이메일 발송과 전화 연락을 하여 이루어졌다. 최종적으로 수업 관찰과 질문지 수거가 이루어진 기간은 2009년 1월 24일에서 2월 17일까지 약 3주간이며 총 7곳의 교습기관 혹은 개인 스튜디오에서 진행 되었다.

수업 관찰은 수업 시작 전, 학습자에게 개괄적인 연구 목적과 수업 중 캠코더 촬영이 이루어짐을 안내하는 안내문을 배부한 후 학습자의 동의를 얻어 이루어졌다. 수업의 진행을 원활히 하기 위하여 연구자가 캠코더를 작동시킨 후 외부에서 대기 하는 연구자

비참여 관찰로 이루어졌으며 수업 후 해당 학습자로부터 SDLRS 질문지를 작성하게 하고 촬영된 비디오 테이프에 질문지 번호를 기재하여 두 자료가 짝을 이루도록 하였다.

3) 연구도구

(1) 관찰도구 개발

교수-학습과정을 관찰하기 위하여 관찰 목록표(check list)를 만들고, 대상 행동이 주어진 시간동안 얼마나 발생하였는가를 기록하는 ‘발생빈도기록’(behavioral frequency counts)법을 사용 하였다.

본 연구에서는 첫 째, Pilot study를 통하여 교수-학습 과정에서 관찰 가능한 항목들을 추출 하였다. 그리고 Kostka의 연구를 참고하여 성인 피아노 학습자의 교수-학습 과정을 관찰하기 위한 분석표를 제작하고 이를 ‘교수-학습과정 관찰 분석표’라 명명하였다.

둘 째, 각각의 사례는 5초 단위로 1분에 12회씩, 총 20분 동안 관찰이 이루어지도록 240개의 코딩을 부여 하였다. (12 X 20분)

셋 째, 관찰 항목 간 식별의 명확성과 분석의 편의성을 위하여 각 항목에 고유번호를 부여 하였다. 교수-학습과정 관찰 분석표의 관찰 항목과 고유번호는 <표-1>과 같다.

<표-1> 교수-학습과정 관찰 분석표 항목과 고유번호

대상	영역	항 목	고유번호	
교 사	언 어 적	1. 지 시	1-1. 단 순 지 시	1-1
			1-2. 박 자 세 기	1-2
			1-3. 교 정	1-3
		2. 설 명		2
		3. 평 가	3-1. 긍 정 적	3-1
			3-2. 부 정 적	3-2
	4. 질 문		4	
	5. 응 답		5	
	6. 제 안		6	
	비 언 어 적 (활동)	7. 약 보 표 기		7
8. 신 체 접 촉		8		
9. 모 델 링		9-1. 노 래	9-1	
		9-2. 시 연	9-2	

학 생	능 동 적	10. 연 주		10
		11. 노 래		11
		12. 박 자 세 기		12
		13. 질 문		13
		14. 의 견 제 시, 제 안		14
		15. 자 기 평 가		15
	수 동 적	16. 수 정 (문제해결)	16-1. 자기수정	16-1
			16-2. 지시에 의한 수정	16-2
		17. 교사모방연주		17
		18. 응 답		18
교사 · 학생	비 상 음 악 적 황	19. 대 화		19
		20. 방 해		20
		21. 기 타		21

(2) 자기주도 학습 준비도 검사(SDLRS-K-96)

이 검사는 Guglielmino (1977)가 성인 학습자의 자기주도성 정도를 측정하기 위하여 만든 자기 주도 학습 검사 (Self-Directed Learning Readiness Scale: SDLRS)를 김지자 (1996)의 3명이 우리나라 성인 학습자의 상황에 맞게 수정·보완한 검사도구이다.

각 문항의 응답양식은 ‘전혀 그렇지 않다’의 1점에서 ‘매우 그렇다’의 5점까지의 Likert 척도로 구성되어 있으며 검사의 점수가 높을수록 성인 학습자의 자기 주도성 정도가 높음을 의미한다. 총 58문항으로 학습에 대한 독창적 접근, 탐구적 특성, 자발적인 계획, 학습의 책임성 수용, 학습에 대한 사랑, 미래 지향성), 학습자적 신념등의 요인을 종합적으로 평가하는 항목들로 구성되어 있고 점수분포는 최저 58점에서 최고 290점까지 가능하다 (김지자, 김경성, 유귀옥, 유길한, 1996, p. 16).

4) 분석방법

(1) 교수-학습과정 관찰

첫 째, 교수-학습과정 관찰을 위하여 수집된 비디오 테입은 30분씩 30개, 총 900분 분량으로 이 중에 실제 관찰한 시간은 하나의 수업에서 20분씩 총 600분이다. 또한 관찰 분석표에서 20분을 240개의 코딩으로 나누었으므로 관찰된 코딩의 총합은 7200(240X30명)개이다.

둘 째, 각각의 수업은 Kostka (1984)의 연구 사례와 같이 처음부터 20분을 순차적으로 관찰한 것이 아니라 촬영된 영상의 처음, 중간, 끝의 일부 구간을 무작위로 선정하여 도

합 20분의 분량이 관찰되도록 하였다.

셋 째, 관찰 도중 여러 가지 행동이 동시에 일어나면 가장 주도적인 행동이라고 판단 되는 항목 한 군데에만 표시 하였다. 또한 특정 행동이 지속되는 도중 다른 행동이 개입 될 경우 그 행동이 의미 있다고 판단되면 새롭게 개입된 항목에 표시 하였다.

넷 째, 본 연구에서는 관찰에 앞서 연구자 스스로 3시간의 관찰자 훈련을 실시하였고, 교차분석으로 평가 항목 간 일치도를 구한 결과 Kappa 계수 .859 ($p < .05$)의 관찰자내 신뢰도를 보였다.

(2) 학습자의 SDLRS 검사와 관찰 결과와의 상관관계

관찰 과정에서 학습자들에게 레슨 후 SDLRS 검사를 치르게 하였으며 검사에는 약 10-15분 정도가 소요되었다. 분석 과정에서는 학습자들의 자기 주도성 정도에 따른 교수-학습과정의 차이를 살펴보기 위하여 30명의 학습자들의 SDLRS 검사 결과를 서열척도에 의하여 각 10명씩 상·중·하 세 그룹으로 나누었다. 또한 학습자의 자기주도성 정도에 따라 관찰 항목들 간 빈도수를 중심으로 교사의 언어적, 혹은 비언어적 교수 활동이나 학습자의 능동적, 수동적 활동 면에서 그룹 간 유의미한 차이가 나타나는지 살펴보았다.

II. 본론

1. 연구 결과 및 분석

1) 교수-학습과정 관찰 분석표에 따른 수업 관찰 결과

(1) 교사의 언어적 활동에 대한 관찰 결과 <표-2> (N=30)

내 용	최소값	최대값	평균	표준편차
1-1. 지시-단순지시	5	49	21.80	11.226
1-2. 지시-박자세기	0	23	10.03	5.786
1-3. 지시-교정	4	27	14.43	6.196
2. 설명	4	51	21.83	12.171
3-1. 평가-긍정적	1	16	6.80	3.881
3-2. 평가-부정적	0	14	6.00	3.454
4. 질문	0	10	3.83	2.780
5. 응답	0	9	3.37	2.512
6. 제안	1	14	6.57	3.540

분석 결과 성인 피아노 학습에서 교사의 언어적 활동은 주로 지시와 설명에 집중되어 있는 것을 알 수 있다. 이는 성인 학습자를 대상으로 하는 교수활동에서 학습자들의 활동에 대한 지시와 이론 설명이 매우 중요한 역할을 하고 있음을 의미한다.

평가는 <3-1. 긍정적 평가>와 <3-2. 부정적 평가>가 6.8회와 6회로 비슷한 비율로 나타났다. <4. 질문>과 <5. 응답> 역시 3.83회와 3.37회로 비슷하게 관찰되었다.

(2) 교사의 비언어적 활동에 대한 관찰 결과<표-3> (N=30)

내 용	최소값	최대값	평균	표준편차
7. 악보표기	0	13	5.00	3.173
8. 신체접촉	0	13	4.27	3.769
9-1. 모델링- 노래	0	21	8.10	5.915
9-2. 모델링- 시연	6	45	18.53	8.195

가장 높은 빈도로 관찰된 교사의 비언어적 활동은 <9-2. 시연>으로 평균 18.53회 관찰되었다. 같은 모델링 항목에서 <9-1. 노래>는 8.1회로 두 번째로 높은 빈도로 관찰되었다. 이는 교사가 모델링을 비언어적 교수 유형 중 가장 효과적인 도구로 인지하고 있음을 나타내며 모델링을 통하여 언어적 교수활동에서 ‘지시’와 ‘설명’에 해당하는 효과를 거두고 있음을 유추할 수 있다. <7. 악보표기>는 평균 5회 관찰되었는데 성인 학습자의 경우 아동 학습자에 비해 교사가 전달하고자 하는 바를 더 주의 깊게 듣고 깊이 인지할 수 있다고 여겨지기 때문에 교사는 꼭 필요하다고 여겨지는 내용만을 표기하는 것으로 분석된다. <8. 신체접촉>은 평균 4.27회로 비언어적 활동 중 가장 낮은 빈도로 관찰되었다. 관찰된 신체접촉은 주로 자세나 손 모양의 교정, 테크닉 지도를 위한 목적으로 이루어졌으며 손이나 손목, 팔과 어깨 부위에 한정하여 관찰되었다. 이는 성인 학습자의 경우 학습 목적 이외의 친밀감을 나타내는 의미로 신체접촉이 이루어졌을 경우 부담감을 느낄 수 있기 때문인 것으로 해석된다.

(3) 학습자의 능동적 활동에 대한 관찰 결과 <표-4>

내 용	최소값	최대값	평균	표준편차
10. 연주	31	108	54.83	18.366
11. 노래	0	9	.90	2.171
12. 박자세기	0	8	.60	1.632
13. 질문	0	11	3.80	3.263
14. 의견제시, 제안	0	20	4.37	4.796
15. 자기평가	1	32	8.77	7.426
16-1. 자기수정	1	20	11.00	4.990

학습자의 비언어적 활동 중 가장 빈번하게 관찰된 항목은 <10. 연주>로 평균 54.83회 관찰 되었다. 연주는 피아노 레슨에서 가장 중심이 되는 기본적 활동으로 교수-학습과정에서 관찰되는 교사와 학습자의 거의 모든 반응이 연주에서 비롯된다고 볼 수 있다. 이 항목에서 최소값과 최대값의 차이, 표준편차의 차이가 매우 크게 나타난 것은 학습자마다 수업시간에 다루는 곡의 길이가 다양하였으며 수업 내용에 따라 학습자의 연주 시간도 많은 차이를 보였기 때문이다.

<16-1. 자기수정>과 <15. 자기평가>도 각각 11회와 8.77회로 다른 항목에 비해 비교적 높게 관찰 되었다. 연주를 하다 틀린 경우, 학습자들은 교사가 지적하기 이전에 잘못된 부분을 스스로 수정하는 행동을 빈번하게 보였으며 자신의 연주에 대해 스스로 평가하고 어려운 점이 있을 경우 그 원인을 분석해 보려는 모습이 관찰 되었다. 특히 ‘자기수정’ 항목은 학습자의 자기 주도성의 높고 낮음과 상관없이 거의 모든 학습자들에게서 공통적으로 관찰된 능동적 학습자 행위이다. 이는 평균 4.37회 관찰된 <14. 의견 제시, 제안>과 함께 학습과정을 스스로 조절, 평가하며 메타 인지하는 성인 학습자들의 특성을 반영하는 결과로 분석된다.

<13. 질문>은 평균 3.8회로 그다지 높은 빈도로 나타나지는 않았으나 질문 내용에 있어서는 악보에 표기된 기호의 의미에 대한 단순 질문에서부터 자신의 문제점이나 어려운 점에 대한 심도 있는 조언을 요구하는 질문까지 매우 다양한 주제가 관찰 과정에서 나타났다.

반면, <11. 노래>와 <12. 박자세기>는 평균 1회보다 낮은 수치만 나타난 것으로 집계되었는데 이는 성인 학습자들이 서술적 언어로써 자신의 느낌이나 상태, 의견을 표시하는 데에는 익숙하지만 비언어적 방법이나 음악적 언어로 표현 하는 데에는 낯설어 하는 경향이 있는 것으로 해석할 수 있다.

(4) 학습자의 수동적 활동에 대한 관찰 결과

〈표-5〉 학습자의 수동적 활동의 항목별 비교 (N=30)

내 용	최소값	최대값	평균	표준편차
16-2. 지시에 의한 수정	3	24	10.93	5.317
17. 교사모방연주	0	10	4.23	2.725
18. 응답	0	18	4.93	3.912

교사의 교수에 의한 반응으로 나타나는 학습자의 수동적 활동 중 가장 높은 빈도를 보인 항목은 <16-2. 지시에 의한 수정>이다. 이는 앞서 살펴본 교사의 활동유형중 가장 높게 나타났던 ‘지시’나 ‘교정’에 대한 학습자 반응의 결과로 보인다. <18. 응답>과 <17. 교사모방연주>는 각각 4.93회와 4.23회로 비슷하게 나타났다.

(5) 교사와 학습자의 비음악적 상황에 대한 관찰 결과

교사와 학습자의 비음악적 상황에 포함되는 항목별 분석의 결과는 <표 >와 같다.

〈표-6〉 교사와 학습자의 비음악적 상황의 항목별 비교 (N=30)

내 용	최소값	최대값	평균	표준편차
19. 대화	0	7	1.30	2.136
20. 방해	0	8	1.50	2.129
21. 기타	0	8	2.40	2.401

비음악적 성황에 포함되는 <19. 대화>, <20. 방해>, <21. 기타>의 세 항목은 모두 매우 낮은 빈도로 관찰 되었다. 이는 성인 학습자들의 경우 오랜 시간 집중할 수 있는 능력이 있고 수업과 학습 내용 자체에 대한 관심과 목적의식이 명확하므로 분위기 전환이나 휴식 없이도 수업 진행이 가능하기 때문인 것으로 해석된다. 방해는 주로 외부적 요인에 의해 일어났다. 학습자의 휴대폰이 울릴 경우 대부분의 교사가 먼저 교수활동을 중단하고 통화를 허락하는 모습을 보였는데 이는 성인으로서 학습자들의 자율적인 의사결정에 존중하고 배려하기 위한 반응으로 보인다.

2) 교사와 학습자간 활동의 비교 결과

(1) 교사의 전체 활동 결과

〈표-7〉 교사의 언어적 활동과 비언어적 활동

	최소값	최대값	평균	표준편차
교사의 언어적 활동	57	141	94.67	20.400
교사의 비언어적 활동	9	61	35.90	12.925

성인 학습자의 수업에서 언어적 교수가 비언어적 교수에 비해 더 높은 비율로 관찰된 이유는 성인학습자들의 특성에 맞춘 학습내용 전달에 있어 비언어적 교수보다 언어적 교수가 더 직접적이고 명료한 교수 방법으로 여겨지기 때문인 것으로 해석된다.

(2) 학습자의 전체 활동 결과

〈표-8〉 학습자의 능동적 활동과 수동적 활동

	최소값	최대값	평균	표준편차
학생의 능동적 활동	11	67	29.43	15.498
학생의 수동적 활동	8	32	20.10	6.082

학습자의 능동적 활동이 수동적 활동보다 조금 더 높은 비율로 관찰 되었다. 이는 성인 학습자가 학습 과정에 보다 적극적으로 개입하여 학습 내용을 조직하고 참여하며 자기 주도적으로 학습을 이끌어나가고자 하는 성향을 지니고 있음을 나타낸다.

(3) 교사와 학습자의 전체 활동 결과 〈표-9〉

	최소값	최대값	평균	표준편차
교사활동	85	168	130.43	21.362
학생활동	66	146	104.37	20.656
교사와 학습자의 비음악적 상황(기타)	0	18	5.20	5.013

수업에서의 전체적인 비율을 살펴보면 교사의 활동 시간이 학습자의 활동 시간보다 전체 학습에서 차지하는 비율이 다소 높게 관찰 되었다. 이는 관찰 대상이 아직 초보적 수준의 학습자였음을 고려했을 때 교사의 교수활동이 수업에 큰 비중을 차지하고 있으므로 전체적 평균에서 교사의 활동 비율이 더 높게 나타난 것으로 해석된다.

3) 학습자의 자기주도성 정도에 따른 교수-학습과정 관찰 결과 비교

(1) 자기주도성 정도와 교사-학습자 활동비와의 상관관계 검정 결과 <표-10>

	교사 언어적 활동	교사 비언어적 활동	학생 능동적 활동	학생 수동적 활동
Pearson 상관계수	-.252	.045	.715**	-.478**
유의확률(양쪽)	.180	.812	.000	.007
계급합 및 교차곱	-2954.333	336.700	6372.633	-1674.700
공분산	-101.874	11.610	219.746	-57.748
	교사활동 총 합계		학생활동 총 합계	
Pearson 상관계수	-.204		.260	
유의확률(양쪽)	.279		.166	
계급합 및 교차곱	-2523.36		3086.767	
공분산	7		106.440	
	-87.013			

** 상관계수가 0.01 수준(양쪽)에서 유의미함

검정 결과 학생의 능동적 활동과 수동적 활동 면에서 자기주도성 검사 결과와의 매우 유의미한 상관관계가 나타났다. 활동 유형 가운데 학생의 능동적 활동이 가장 큰 상관을 갖는 것으로 나타났는데 자기주도성 정도가 높은 학습자일수록 교수-학습 과정에서 능동적 활동이 많이 관찰됨을 알 수 있다. 또한 학생의 수동적 활동은 음(-)의 상관계수를 갖고 있으므로 이는 자기주도성 정도가 높을수록 수동적 활동은 적게 관찰된다는 것을 의미한다.

교사의 언어적 활동, 교사활동의 총 합, 학생 활동의 세 항목에서는 학습자의 자기주도성 검사 점수와의 통계적으로 유의한 수준의 상관관계를 나타내지 않았다. 다만 상관계수 수치를 통하여 학습자의 자기주도성이 높을수록 교사의 언어적 활동을 비롯한 교사 활동의 전체적 비율은 낮아지며 학습자 활동의 비율은 증가하는 약간의 경향성을 알 수 있다.

마지막으로 학습자의 자기주도성 정도와 교사의 비언어적 활동 항목은 전혀 상관이 없는 것으로 나타났다.

(2) 학습자의 자기주도성 정도에 따른 교사와 학습자의 활동 비교 <표-11>

그룹	교사의 언어적 활동	교사의 비언어적 활동
하 평균	101.30	35.70
(N=10) 표준편차	23.205	13.005
최소값	64	12
최대값	141	53
전체 합계 퍼센트	35.7%	33.1%
중 평균	95.60	35.30
(N=10) 표준편차	21.041	12.437
최소값	68	17
최대값	128	56
전체 합계 퍼센트	33.7%	32.8%
상 평균	87.10	36.70
(N=10) 표준편차	15.695	14.606
최소값	57	9
최대값	108	61
전체 합계 퍼센트	30.7%	34.1%

교사의 언어적 활동은 학습자의 자기주도성이 낮은 하 그룹에서 자기주도성이 높은 상 그룹으로 갈수록 평균 빈도가 낮아졌다. 또한 교사의 비언어적 활동은 하 그룹의 평균 빈도가 35.7회, 중 그룹 35.3회, 상 그룹 36.7회로 그룹 간 거의 비슷한 수치로 나타났다. 이는 학습자의 자기주도성 정도에 따라 지시, 설명과 같은 교사들의 언어적 교수의 빈도는 차이를 보이지만 악보표기와 신체접촉, 모델링과 같은 비언어적 교수는 학습자의 자기주도성의 높고 낮음에 관계없이 비슷하게 이루어졌음을 것을 의미한다.

4) 학습자의 자기주도성 정도에 따른 학습자의 능동적 활동과 수동적 활동 비교<표-12>

그룹	학습자의 능동적 활동	학습자의 수동적 활동
하 평균	18.90	23.20
(N=10) 표준편차	7.125	6.828
최소값	11	8
최대값	32	32
전체 합계 퍼센트	21.4%	38.5%
중 평균	25.80	20.30
(N=10) 표준편차	9.739	5.334
최소값	12	13
최대값	46	28
전체 합계 퍼센트	29.2%	33.7%
상 평균	43.60	16.80
(N=10) 표준편차	16.352	4.614
최소값	17	11
최대값	67	26
전체 합계 퍼센트	49.4%	27.9%

학습자의 능동적 활동은 자기주도성이 낮은 하 그룹에서 자기주도성이 높은 상 그룹으로 갈수록 높아졌다. 평균 빈도를 살펴보면 하 그룹 18.9회, 중 그룹 25.8회, 상 그룹 43.6회로 전체에서 차지하는 비율로 보았을 때 상 그룹의 평균 빈도수가 하 그룹에 비해 2.3배가량 높게 관찰 되었다. 학습자의 수동적 활동은 하 그룹에서 상 그룹으로 갈수록 평균 빈도가 감소하였다. 능동적 활동에 비하여 그룹 간 차이는 다소 적어졌으나 하 그룹 23.2회, 중 그룹 20.3회, 상 그룹 16.8회로 전체에서 차지하는 비율로 보았을 때 하 그룹이 상 그룹에 비하여 약 1.3배 높은 빈도수를 보였다. 이는 학습자의 자기주도성 정도에 따라 교수-학습과정에서 학습자의 활동 유형이 매우 다르게 나타난다는 것을 의미한다.

(1) 학습자의 자기주도성 정도에 따른 교사와 학습자 활동 비교 <표- >

그룹	교사	학생
하 평균	136.60	96.50
(N=10) 표준편차	22.441	18.489
최소값	88	66
최대값	168	138
전체 합계 퍼센트	34.9%	30.8%
중 평균	130.90	104.50
(N=10) 표준편차	25.493	23.876
최소값	85	74
최대값	161	146
전체 합계 퍼센트	33.5%	33.4%
상 평균	123.80	112.10
(N=10) 표준편차	15.469	18.101
최소값	102	73
최대값	152	135
전체 합계 퍼센트	31.6%	35.8%

교사의 활동은 자기주도성 정도 하 그룹의 경우 평균 136.6회, 중 그룹 130.9회, 상 그룹 123.8회로 나타나 학습자의 자기주도성 정도가 높아질수록 교사의 활동 빈도는 감소하는 경향을 보여준다. 학습자의 활동은 자기주도성 정도 하 그룹의 경우 평균 96.5회, 중 그룹 104.5회, 상 그룹 112.1회로 나타나 학습자의 자기주도성 정도가 높아질수록 학습자의 활동 빈도는 증가하는 경향을 보여준다.

참고문헌

- 권덕원, 석문주, 최은식, 함희주 『음악교육의 기초』. 2nd ed. 서울: 교육과학사, 2008.
- 김경이, 김미영, 맹지영, 박은실, 원순식, 이경숙 공저. 『교육행정 및 교육경영』. 서울: 학지사. 2007.
- 김지자, 김경성, 유귀옥, 유길한. “초등학교 교사를 위한 자기주도학습 준비도 측정도구의 개발과 활용방안.” 『사회교육학연구』 2 (1996): 1-25.
- Guglielmino, L. M. Development of the self-directed learning readiness scale. (Doctoral dissertation, University of Georgia). ProQuest, AAT 7806004, 1977.
- Knowles, M. S. *The modern practice of adult education: Andragogy versus pedagogy*. NY: Assosiation, 1970.
- Kostka, A. J. “An Investigation of Reinforcements, Time Use, and Student Attentiveness in Piano Lessons.” *Journal of Research in Music Education*, 32 (1984): 113-122.

대학 클래스 피아노 과정에 교재악곡을 활용하는 즉흥연주 지도방안

I. 들어가는 말

80년대 후반부터 국내 대학에서 기초 피아노 기술 습득을 위한 교육은 주로 클래스 피아노 형태로 운영되고 있으며, 이러한 클래스 피아노의 교과목표는 포괄적 건반 기능의 개발에 두어야 할 것이 권장되고 있다. 그러나 구체적인 연구 결과가 보고된 바는 없으나 대부분의 대학 클래스 피아노 과정이 포괄적인 건반기능을 배양하고 있는 가에는 의문이 제기된다. 로이드 (Llyod)는 “완벽한 음악성에 도달하기 위해서는 즉흥연주는 필수적인 학습이다” (Llyod, 1975, p. xi)라고 언급하며 그 동안 즉흥연주 피아노 학습이 소홀히 지도된 이유 중의 하나는 즉흥연주를 구체성과 체계적인 접근이 애매모호한 표현 형태로 오인되어왔기 때문이라고 지적하였다. 그러나 이와 달리 즉흥연주는 실용성을 지니며 질서 있는 형태로 표현되어지는 체계적인 음악창조라고 설명하면서 교육의 중요성을 강조하였다(Llyod, 1975, p. xi).

이와 같이 피아노 교육자들이 피아노 학습에 있어서 즉흥연주 기술의 계발의 필요성은 어느 정도 인식하면서도 현장에서 즉흥연주 지도가 활발히 시도되지 못한 것은 즉흥연주를 구체적으로 어떠한 방법을 통하여 지도해야 하는지 교수 전략과 다양한 학습유형에 대한 전문적 지식에 대한 이해가 부족한 때문이라 할 수 있다. 무엇보다도 주된 이유는 실제 수업 전개에 필요한 학습 자료와 지도 기법에 대한 관련 참고 자료의 부족 및 즉흥연주 기법에 대한 아이디어 부족 등이라 하겠다.

따라서 본 연구는 포괄적인 음악성 향상을 목적으로 고안된 대학의 기초 클래스 피아

노 교재 중에서 특히 즉흥연주 학습을 비중 있게 다루고 있는 외국 교재들을 중심으로 이 교재들에서 사용된 다양한 유형의 즉흥연주 기법을 조사 분석하여, 이러한 분석 내용을 토대로 우리 나라의 클래스 피아노 과정에 창작즉흥연주 학습을 도입하는데 유용한 교수전략을 제안해보고자 한다. 국내에서 개발된 대학 클래스 피아노 교재의 대부분이 즉흥연주 건반학습을 포함하고 있지 않은 점을 감안하여 본 연구는 기존의 교재를 그대로 사용하면서 교재악곡을 소재로 다양한 즉흥연주 기법을 활용하여 즉흥연주 연습을 할 수 있는 지도방안을 소개하고자 한다.

II. 즉흥연주 지도의 교육적 가치

현대 피아노 지도는 연주 기술에 치중하던 종래의 피아노 교육방식에서 벗어나 실용적인 건반 기능 신장을 위한 종합적인 피아노 학습을 권장하고 있다. 특히 그룹 피아노 지도에서 다양한 즉흥연주 경험을 통해 학생의 창의적 잠재력을 계발할 것을 강조되는데, 즉흥연주는 듣고치기(playing by ear), 조옮김, 건반화성, 반주 등의 다양한 활동과 병행해서 지도가 행해지기 때문에 실용적인 피아노의 기능이 자연스럽게 신장된다. 즉흥연주는 학생들의 귀를 훈련시키고 조성감각을 확립시키고, 건반 패턴에 좀 더 신속히 반응하도록 하는데 도움을 준다 (Bean, 1981; Hooper, 1977).

피아노 학습에서 즉흥연주 활동은 학생들에게 자신의 음악을 직접 창작하여 연주할 수 있는 음악 표현의 기회를 제공함으로써 인간 본연의 창조적 표현 욕구를 충족시키고 심미적 체험의 즐거움을 맛보게 한다. 음악은 본질적으로 창조적 표현에 기반을 두기 때문에 음악작품의 의미를 파악하고 이해하려면 창의적 표현 활동을 직접 체험함으로써 진정한 음악적 통찰을 지니게 될 것이다.

즉흥연주는 음악의 기본 요소를 직접 조작, 탐구하는 과정을 거치게 됨으로서 근본적으로 음악이 어떻게 형성되고 조직되었는지에 대한 이해를 증진시킬 수 있다. 이처럼 즉흥연주 학습은 코드 기능을 비롯하여 음계, 선율 윤곽 및 다양한 작곡기법 등의 이론적 지식에 대한 이해의 정도를 가장 잘 나타내 보일 수 있으며 학생들은 이러한 기술을 실제적으로 음악 창조 과정에 적용하면서 창의적인 표현 능력이 증대되면서 음악성이 향상되게 된다. 이러한 관점에 근거하여 매크(Mack)는 “즉흥연주는 음악의 이해를 위한 다리로서 간주해야 한다” (Mack, 1970, 서문)고 역설하였다.

즉흥연주 학습은 그 자체의 창조적 건반 연주 기술 계발뿐만 아니라 초견 기술의 발달에도 많은 영향을 준다. 창의적 건반 연주의 여러 유형 (예: 제시된 코드에 어울리는 선율 즉흥연주하기; 문답형 선율 즉흥연주; 창의적 상상블 연주; 작곡가의 스타일로 즉흥연주하기; 창의적 악보 읽기 등등)이 화음 진행이나 음악적 패턴에 대한 분석을 토대로 이루어지는데 이러한 학습은 음의 구성에 대한 인식력을 증대시켜 독보 능력을 향상시키게 된다. 왜냐하면 독보를 효과적으로 하기 위해서는 악보의 음들을 개별적인 낱개의 음으로 인지하기보다는 음들의 전체적인 윤곽이나 패턴 형태로 파악해야 되기 때문이다.

‘작곡가의 양식으로 즉흥연주하기’나 ‘창의적 악보 읽기’와 같은 학습은 작품이 쓰여진 시대의 음악 양식에 대한 지식을 요구하고 악곡의 특징적 작곡기법, 연주기법, 표현기법 등을 파악하면서 연주해야 하기에 음악 양식과 악곡 구조에 대한 인지력을 발달시키는데 기여하게 된다. 이와 같이 연주 레퍼토리를 소재로 한 즉흥연주 경험은 학생의 학습과정을 촉진시키고 음악양식에 대한 이해력과 함께 작곡가의 작곡 기법과 작곡 과정에 대한 통찰력을 키우게 되어 연주 악곡에 대한 이해를 더욱 깊게 한다(Uszler et al., 1990, p. 232).

III. 교재 악곡을 활용하는 즉흥연주 학습유형

교재의 레퍼토리를 연습하면서 연습 악곡을 즉흥연주 학습의 기본 소재로 삼아 창의적 건반 연주 기술을 연마시킬 수 있는 다양한 지도방법들에 대해 고찰해보도록 한다. 본 장에서 소개하는 즉흥연주 학습활동은 사용 교재에 수록된 초견 연습곡이나 레퍼토리 학습용 악곡을 과제악보로 활용하도록 한다. 또는 교재 이외의 동요곡집이나 피아노 소품집, 연탄곡집 등의 초급 수준의 피아노 곡집에서 악보의 일부를 발췌하여 사용하도록 한다. 클래식 피아노 교재를 조사 분석한 바에 의하면 대부분의 교재에서 창작즉흥연주의 학습 내용은 그 단원에서 새로 소개되는 음악적 개념과 연관하여 지도되도록 구성되어 있다. 이러한 음악적 개념들에 대한 이해는 듣고 치기와 선율의 화성화, 즉흥연주, 작곡, 창의적 상상블 등과 같은 다양한 창의적 건반 연주들을 통해 강화하도록 구성되어 있다. 따라서 본 장에서 제안하는 여러 창작즉흥연주 기법들은 사용하는 교재에서 단원의 새로운 학습 내용으로 소개되는 음악적 개념 (음표, 박자, 음정, 화음, 조성, 음계, 반

주 패턴, 작곡기법 등)이나 학습자가 연습 중인 레퍼토리 악곡에서 다루어지는 연주기법 등을 적용하여 지도하도록 한다.

교재 악곡을 활용하는 즉흥연주 학습유형은 다음의 8가지 유형으로 구분해 볼 수 있다: (1) 창의적 악보 읽기, (2) 작곡가 스타일로 즉흥연주, (3) 창의적 피아노 앙상블, (4) 변주기법에 의한 즉흥연주, (5) 바로크식 선율 장식 기법에 의한 즉흥연주, (6) 여러 형식으로 확장하는 창작 연주, (7) 문답방식의 선율 즉흥연주, 및 (8) 성부 조직 요소에 의한 창작즉흥연주.

1. 창의적 악보 읽기

창의적 악보 읽기 (creative reading)는 연습하고 있는 악곡을 소재로 하여 악곡의 특징적 기법이나 중심 패턴에 근거하여 패턴을 변형하거나 악보의 음의 일부를 다른 음으로 대치하여 읽는 독보와 연계된 창의적 건반연주 형태이다. 다음은 창의적 악보 읽기에 자주 사용되는 기법들로서 이러한 기법들을 다양한 양식의 피아노곡에 적용하여 악보를 창의적으로 읽어보도록 한다.

- (1) 선율의 화성음을 다른 화성음으로 대치하여 읽기
- (2) 선율 진행 방향을 바꾸어 연주하기:
 - 상행 선율 패턴은 하행으로 또는 하행은 상행으로 반대로 음을 연주하기
 - 곡에 중심이 되는 음형을 전위 형태로 읽어 연주하기
- (3) 선율에 비화성음과 같은 장식적 음을 추가 삼입하며 연주하기
- (4) 선율 음 중에 비화성음은 삭제하고 화성음만을 연주하기
- (5) 왼손 반주와 오른손 선율의 리듬은 그대로 보존하면서 음고 요소만 바꾸어 즉흥적으로 새로운 선율 연주하기
- (6) 반주패턴은 그대로 연주하면서 반주 위로 새로운 리듬의 선율을 즉흥연주하기
- (7) 분산화음 음형을 음의 순서를 달리하여 연주하기
- (8) 선율의 일부 패턴이나 악절을 옥타브 위 아래로 음역을 이동하면서 연주하기
- (9) 악곡의 특징적 음형을 오스티나토 반주 음형으로 삼아 그 위로 새로운 선율을 즉흥연주하기
- (10) 악곡의 특징적 음형을 새로 고안한 다른 음형으로 대치하여 연주하기
- (11) 긴 음 음표는 짧은 음표로 분할하여 연주하기

- (12) 선율의 음고는 그대로 유지하면서 리듬에 변화를 주기
- (13) 박자를 바꾸어 연주하기
 - 2박자는 3박자로, 3박자는 2박자나 4박자로 연주하기
- (14) 반주음형을 변화시켜 새로운 반주패턴으로 연주하기
- (15) 3성부 이상의 다성음악을 한 성부는 제외하고 2성부씩 짝지어 연주하기
- (16) 독주곡 악보를 연탄곡(duet) 형태로 연주하기
 - 오른손 선율 성부는 제 1주자가 양손 유니슨으로 연주하고 왼손 화음 반주부는 제 2 주자가 양손 반주형으로 악보를 수정하여 연주하기

교재의 초견연습곡이나 현 연주 레퍼토리 수준보다 한 단계 낮은 독보가 쉬운 피아노 소품을 연습 악곡으로 사용하도록 한다. 다음과 같은 피아노 교육용 곡집들이 창의적 악보 읽기 활동의 유용한 학습 소재로 활용될 수 있다.

Bach - Notebook for Anna Magdalena Bach
 Bartók - Mikrokosmos vols. 1 & 2 / For Children
 Burgmüller - Op. 100
 Kabalevsky - Op. 27 & Op. 39
 Schumann - Album for the Young Op. 68
 Tchaikovsky - Album for the Young Op. 39
 Shostakovich - Six Pieces for Children
 Satie - Nine Children's Pieces
 Khatchaturian - Album for the Young
 Attwood, Latour, Clementi, Kuhlau 작곡의 쉬운 Sonatine

창의적 악보 읽기에 대한 아이디어와 지도 전략을 구상하는데 도움이 되는 대표적인 과제 유형들을 제시하도록 한다.

〈과제 예시 1〉 분산화음 음형을 중심으로 한 창의적 악보 읽기

전곡이 분산화음 음형으로 이루어진 Kabalevsky의 ‘Scherzo’ 곡(Op. 39, No. 12)을 아래에 제시한 여러 가지 방식으로 바꾸어 친다 (Stecher et al., vol. 1, pp. 131-132).

(악보 1) Kabalevsky ‘Scherzo’ 원곡 악보

Scherzo Kabalevsky

- a. 각 마디의 모든 음을 모음화음으로 연주한다.
- b. 각 마디의 모든 음을 한 옥타브 아래에서 모음화음으로 연주한다.
- c. 리듬, 패턴, 터치(articulation)는 악보대로 치면서 각 마디의 음들을 하행하는 순서로 친다.
- d. 각 마디의 음들을 아래와 같은 리듬패턴과 터치로 상행하는 순서로 친다.

(악보 2) 원곡 분산화음 음형의 변형 음형

- e. 오른손은 악보대로 치고 왼손을 음의 순서를 거꾸로 하여 친다.
- f. 상행 순서로 3/4박자로 연주하며 각 마디의 첫 음이 선율선이 되게 한다.

- h. 하행 순서로 3/4박자로 연주하여 각 마디의 첫 음이 선율선이 되게 한다.
- i. 짝을 이루어한 명은 위의 <f> 연주방식을 한 옥타브 낮추어 반주부로 치고, 다른 한 명은 원곡 선율을 한 옥타브 위에서 연탄곡 스타일로 연주한다.

〈과제 예시 2〉 패턴의 전위에 의한 창의적 악보 읽기

쓰여 있는 대로 친 후에 두음 패턴을 몇 개 전위시키도록 한다. Db과 F장조로 이조하도록 한다.

(악보 3) 두음 패턴을 전위시키는 창의적 악보 읽기

(Pace, 1993, vol. 3, p. 44)



2. 작곡가 스타일로 즉흥연주

‘작곡가 스타일로 연주하기’는 작곡가의 특정한 스타일을 예시하는 악곡의 일부분을 발췌하여 제시해 주고 이 악곡을 비슷한 스타일로 완성하도록 하는 것으로, 발췌 음악은 선율이나 화성적, 양식적 측면에서 작곡가의 전형적인 특성을 나타내는 것으로 선정하는 것이 좋다. 초기 단계에서는 제시하는 악보의 길이가 4마디보다 길지 않아야 하며, 화음은 양식적 특성에 적합한 코드로 구성되었는가를 고려하여 교재 악곡을 선정하도록 해야 한다 (Uszler et al., 1990, p. 232). 이 학습유형은 사용 교재의 악곡들을 사용하여 연습하도록 하며 그 이외로 보충 연습 악곡이 필요한 경우는 앞부분의 창의적 악보 읽기 활동을 위해 제안한 피아노 소품집들의 곡들은 활용하도록 한다.

지도 강사는 레퍼토리의 지도에 있어 각 악곡에서 즉흥적 연주 경험을 자연스럽게 유도하기에 적합한 중심 음악적 요소가 무엇인지 파악하여야 한다. 이 즉흥연주 학습활동은 피아노 악곡의 구조나 양식적 특징을 파악하는 해석 능력을 배양하는데 효과적이다. 바로크, 고전, 낭만, 현대를 포함하는 다양한 시대의 악곡을 학습 소재로 제공함으로써 각 시대의 음악적 양식에 친숙해지고 그 시대에 따른 음악 표현 양식과 사용된 작곡 기

법의 차이점을 경험하도록 하여야 한다.

3. 창의적 피아노 앙상블

창의적 피아노 앙상블은 단순한 노래곡이나 피아노곡의 선율에 여러 성부로 구성된 반주를 즉석에서 붙여 클래스가 함께 연주하는 창의적 피아노 반주 앙상블이다. 선율 악보에 각 마디마다 화음기호 (로마 숫자 코드 또는 문자 코드 기호)가 적혀 있고 각 성부를 어떠한 방식으로 연주할 것인지에 대한 지시가 주어진다. 노래 선율은 한 파트가 건반에서 연주하거나 같이 다같이 노래로 부를 수도 있다. 또는 화음 진행만을 기재해 주고 선율 성부도 즉흥적으로 만들어 연주하는 방식도 있다. 성부의 어울림을 위해 강박에는 화성음을 사용하도록 한다. 때로는 불협화음을 경험하기 위해 비화성음도 자유롭게 사용하도록 한다. 피아노 독주곡에다 제 2 성부를 첨가하는 연탄곡 형태로부터 6-7성부 구조의 여러 대의 피아노를 위한 앙상블에 이르기까지 다양한 성부 편성 방식으로 연주할 수 있다.

피아노 독주곡에 제 2 피아노 파트를 창작하여 연주하는 것은 학생들을 동기 유발하는 근원이 될 수 있으며, 학생들이 이론적 개념에 대하여 얼마나 이해하고 있는가를 보여 줄 수 있는 좋은 방법이 된다. 학생들은 먼저 원곡의 화성을 분석하면서 작곡 과정에 참여하게 되고, 이 화성적 분석에 근거하여 독주곡의 반주를 위한 제 2 피아노를 위한 양손 반주형을 창작하게 되기 때문이다(Uszler et al., 1990, p. 232).

창의적 피아노 앙상블의 가장 기본적인 성부 편성 구조는 다음과 같다.

〈창의적 앙상블의 기본 성부 편성 구조〉

- | |
|---|
| 성부 1 - 한 손 또는 양손 유니슨으로 주선율 연주 |
| 성부 2 - 대선율 연주 성부 또는 특정 음형 연주 성부 |
| 성부 3 - 화음반주 성부 (양손 반주, 오스티나토 반주형, 분산화음, 모음화음 등) |
| 성부 4 - 베이스 성부 (코드 근음, 드로운 베이스) |

이러한 기본 편성 요소를 토대로 진도 과정이나 제재곡의 음악적 특성에 따라 성부 수를 결정하고 각 성부에 어울리는 음형을 고안하면서 창의적 건반 앙상블의 연주 방식을 구상하도록 한다. 4성부 이상의 앙상블 연주를 위해서는 다음의 성부들이 추가로 편성되어질 수 있다: (1) 주선율을 장식하는 선율 연주 성부, (2) 선율 변주 성부, (3) 해당 화음을 특정 선율음형으로 연주하는 성부' (예: 5음 상행음형), (4) 주 선율의 리듬 변주 성부, (5) 리듬 오스티나토 연주 성부, (6) 제 2 화음반주 성부.

피아노 앙상블 연주는 디지털 피아노로 자동 리듬 반주 기능을 활용하면서 연주하는 것이 효과적이며, 디지털 피아노에서 각 성부에 어울리는 음색을 선택하여 음색의 다양성을 표현해 보도록 한다.

〈과제 예시 3〉 3성부 블루스 앙상블 즉흥연주

12마디 블루스 화음진행을 보면서 다음과 같이 각 성부에 지정된 사항을 따르면서 블루스 3중주곡을 창작 연주한다.

- 제 1 성부 - F 블루스 5음음계 (F-Ab-Bb-Cb-C)로 선율 연주
- 제 2 성부 - 블루 음을 포함하는 2음 구성의 화성음정 반주형을 연주
- 제 3 성부 - 워킹 베이스 (walking bass) 반주

(Hilley & Olson, 1998, p. 249)

〈과제 예시 4〉 돌림노래 형태의 앙상블

피아노로 연주하기 쉬운 8마디 길이의 돌림노래를 택하여 학급을 4 분단으로 나누어 오스티나토 반주에 맞춰 돌림노래 형태의 앙상블 연주를 하도록 한다. 제 1 분단은 악보의 음역대로 연주하고 다른 분단은 건반의 다른 음역에서 간격을 두고 시작하도록 한다 (Hilley & Olson, 1998, p. 250).

〈과제 예시 5〉 독주곡을 연탄곡으로 재구성하는 창의적 앙상블

피아노 독주곡 악보를 연탄곡으로 재구성하여 한 대의 피아노에서 두 명이서 악보를

창의적으로 읽으면서 듀엣 앙상블로 연주한다. 연탄 연주에서 제 1 파트(primo)는 독주곡의 높은음자리표의 음들을 고 음역에서 양손 유니손으로 연주하고, 제 2 파트(secondo)는 낮은음자리표의 코드 연주 음들을 왼손으로는 베이스 음을 오른손으로는 코드 형태로 치며, 코드 없이 단 선(single line)으로 되어 있는 부분은 옥타브 낮추어 중복시켜 양손 유니손으로 연주한다.

4. 변주 기법에 의한 즉흥연주

주제와 변주곡 창작연주는 여러 유형의 즉흥연주 기법을 종합하게 되는 학습형태이다. 학생들은 사전에 여러 시대의 피아노 변주곡을 감상하고 작곡가들이 어떠한 변주 기법들을 사용하였는지를 파악하고 발견하도록 한다. 즉흥적 변주 학습을 위한 주제는 짧으며 화성적으로 단순한 것으로 음악적 자료의 조작에 많은 자유가 허용되는 주제를 선택하도록 한다.

변주의 기본은 선율, 리듬, 박자, 템포, 조성, 화음, 반주패턴 등의 음악적인 요소를 변형하는 것으로 아래에 열거한 기법들이 자주 사용된다.

변주 기법

- (1) 리듬 변주: 긴 음표는 분할하고 리듬에 변화를 주어 연주한다.
- (2) 선율 변주: 선율의 골격을 유지하면서 장식적 음 첨가하기, 특징적 선율패턴으로 대체하기, 음역 이동하기, 오른손과 왼손을 교차하는 'cross hand' 기법 등으로 연주한다.
- (3) 박자 변주: 2박자는 3박자로, 3박자는 2박자로 박자를 변화시킨다.
- (4) 조성 변주: 같은 으뜸음조의 단조로 변주한다.
- (5) 반주 변주: 여러 유형의 반주패턴을 적용시켜 본다.
왼손으로 선율을 오른손으로 반주를 치는 패턴도 시도해 보자.
- (6) 화음 변주: 주요 3화음만이 아닌 일부 화음을 부 3화음이나 7화음, 속 7화음 등의 다른 화음으로 바꾸어 본다.
- (7) 셈여림 변주: 셈여림을 다양하게 변화시킨다.
- (8) 아티큘레이션 변주: 레가토, 스타카토, 두음 슬러 패턴, 마르카토 등으로 주법에 변화를 준다.

(9) 빠르기 변주: 빠르기를 변화시킨다.

다음은 우즐러 (외 2인)가 제안하는 변주기법으로서 좀 더 상세한 방법이 제안된다.

- 주제의 원래 화음반주 진행 위로 새로운 선율을 즉흥연주하기
 - 악곡의 조(key)나 모드(mode: 장/단) 중 하나를 또는 두 가지 요소 모두 변화시키고 적합한 반주를 붙이기
 - 박자를 변화시키고 박자에 맞는 반주 음형을 적용시키기
 - 재즈 스타일의 느낌을 산출하기 위해 7화음으로 선율을 화성화하기
 - 고전 스타일의 느낌을 산출하기 위해 알베르티 베이스로 선율 반주하기
 - 확장된 베이스 반주형과 당김음 선율선을 사용하여 랙타임(ragtime) 스타일을 창작하기
 - 부기우기(boogie woogie) 베이스로 선율 반주하기
 - 옥타브 환치(octave displacement) 기법으로 선율 연주하기
 - 4도 쌓기 화음(quarter harmony)으로 선율 반주하기
- (Uszler et al., 1990, p. 231)

그 외로 다음과 같은 기법들이 Mack 교재에서 제안된다: (1) 성부 조직 변화시키기, (2) 화음을 첨가하기, (3) 주제 선율에 대선율 첨가하기, (4) 옥타브/ 6도/5도 음정의 병진행 성부 추가하기, (6) 음군 (tone cluster) 기법 (Mack, 1970, p. 24). Lancaster & Renfrow 교재에서는 즉흥적 변주 학습에 바로크, 고전, 낭만, 현대를 포함하는 여러 시대의 음악 양식 및 랙타임 스타일로 변주하는 기법이 소개되어 있다(Lancaster & Renfrow, 1995, vol. 2, p. 157). 선율 구조가 단순하고 리듬 진행이 빠르지 않은 다음의 동요들이 좋은 주제 소재로 사용될 수 있다: (1) “반짝 반짝 작은 별”, (2) “비행기”, (3) “나비야”, (4) “뽀푹”.

즉흥적 변주 학습의 시작은 제시된 선율을 패턴을 중심으로 변화시키는 활동으로부터 하면서 변주에 대한 아이디어를 갖도록 한다.

〈과제 예시 6〉 특징적 패턴에 근거한 변주

8마디 단순한 선율을 주고 이를 특징적 패턴에 근거하여 변주하도록 한다. 즉 변주를 하되 변주한 선율에서도 동기적 음형을 형성하여 동형진행으로 전개시켜 통일성을 지닌

선율을 즉흥연주한다.

(악보 4) 패턴 중심의 즉흥적 선율 변주

(Pace, 1993, vol. 1, p. 23)

The image shows a musical score in G major, 3/4 time. It consists of three staves. The first staff is labeled '주제' (Theme) and contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F#2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F#1, E1, D1, C1, B0, A0, G0, F#0, E0, D0, C0, B-1, A-1, G-1, F#-1, E-1, D-1, C-1, B-2, A-2, G-2, F#-2, E-2, D-2, C-2, B-3, A-3, G-3, F#-3, E-3, D-3, C-3, B-4, A-4, G-4, F#-4, E-4, D-4, C-4, B-5, A-5, G-5, F#-5, E-5, D-5, C-5, B-6, A-6, G-6, F#-6, E-6, D-6, C-6, B-7, A-7, G-7, F#-7, E-7, D-7, C-7, B-8, A-8, G-8, F#-8, E-8, D-8, C-8, B-9, A-9, G-9, F#-9, E-9, D-9, C-9, B-10, A-10, G-10, F#-10, E-10, D-10, C-10, B-11, A-11, G-11, F#-11, E-11, D-11, C-11, B-12, A-12, G-12, F#-12, E-12, D-12, C-12, B-13, A-13, G-13, F#-13, E-13, D-13, C-13, B-14, A-14, G-14, F#-14, E-14, D-14, C-14, B-15, A-15, G-15, F#-15, E-15, D-15, C-15, B-16, A-16, G-16, F#-16, E-16, D-16, C-16, B-17, A-17, G-17, F#-17, E-17, D-17, C-17, B-18, A-18, G-18, F#-18, E-18, D-18, C-18, B-19, A-19, G-19, F#-19, E-19, D-19, C-19, B-20, A-20, G-20, F#-20, E-20, D-20, C-20, B-21, A-21, G-21, F#-21, E-21, D-21, C-21, B-22, A-22, G-22, F#-22, E-22, D-22, C-22, B-23, A-23, G-23, F#-23, E-23, D-23, C-23, B-24, A-24, G-24, F#-24, E-24, D-24, C-24, B-25, A-25, G-25, F#-25, E-25, D-25, C-25, B-26, A-26, G-26, F#-26, E-26, D-26, C-26, B-27, A-27, G-27, F#-27, E-27, D-27, C-27, B-28, A-28, G-28, F#-28, E-28, D-28, C-28, B-29, A-29, G-29, F#-29, E-29, D-29, C-29, B-30, A-30, G-30, F#-30, E-30, D-30, C-30, B-31, A-31, G-31, F#-31, E-31, D-31, C-31, B-32, A-32, G-32, F#-32, E-32, D-32, C-32, B-33, A-33, G-33, F#-33, E-33, D-33, C-33, B-34, A-34, G-34, F#-34, E-34, D-34, C-34, B-35, A-35, G-35, F#-35, E-35, D-35, C-35, B-36, A-36, G-36, F#-36, E-36, D-36, C-36, B-37, A-37, G-37, F#-37, E-37, D-37, C-37, B-38, A-38, G-38, F#-38, E-38, D-38, C-38, B-39, A-39, G-39, F#-39, E-39, D-39, C-39, B-40, A-40, G-40, F#-40, E-40, D-40, C-40, B-41, A-41, G-41, F#-41, E-41, D-41, C-41, B-42, A-42, G-42, F#-42, E-42, D-42, C-42, B-43, A-43, G-43, F#-43, E-43, D-43, C-43, B-44, A-44, G-44, F#-44, E-44, D-44, C-44, B-45, A-45, G-45, F#-45, E-45, D-45, C-45, B-46, A-46, G-46, F#-46, E-46, D-46, C-46, B-47, A-47, G-47, F#-47, E-47, D-47, C-47, B-48, A-48, G-48, F#-48, E-48, D-48, C-48, B-49, A-49, G-49, F#-49, E-49, D-49, C-49, B-50, A-50, G-50, F#-50, E-50, D-50, C-50, B-51, A-51, G-51, F#-51, E-51, D-51, C-51, B-52, A-52, G-52, F#-52, E-52, D-52, C-52, B-53, A-53, G-53, F#-53, E-53, D-53, C-53, B-54, A-54, G-54, F#-54, E-54, D-54, C-54, B-55, A-55, G-55, F#-55, E-55, D-55, C-55, B-56, A-56, G-56, F#-56, E-56, D-56, C-56, B-57, A-57, G-57, F#-57, E-57, D-57, C-57, B-58, A-58, G-58, F#-58, E-58, D-58, C-58, B-59, A-59, G-59, F#-59, E-59, D-59, C-59, B-60, A-60, G-60, F#-60, E-60, D-60, C-60, B-61, A-61, G-61, F#-61, E-61, D-61, C-61, B-62, A-62, G-62, F#-62, E-62, D-62, C-62, B-63, A-63, G-63, F#-63, E-63, D-63, C-63, B-64, A-64, G-64, F#-64, E-64, D-64, C-64, B-65, A-65, G-65, F#-65, E-65, D-65, C-65, B-66, A-66, G-66, F#-66, E-66, D-66, C-66, B-67, A-67, G-67, F#-67, E-67, D-67, C-67, B-68, A-68, G-68, F#-68, E-68, D-68, C-68, B-69, A-69, G-69, F#-69, E-69, D-69, C-69, B-70, A-70, G-70, F#-70, E-70, D-70, C-70, B-71, A-71, G-71, F#-71, E-71, D-71, C-71, B-72, A-72, G-72, F#-72, E-72, D-72, C-72, B-73, A-73, G-73, F#-73, E-73, D-73, C-73, B-74, A-74, G-74, F#-74, E-74, D-74, C-74, B-75, A-75, G-75, F#-75, E-75, D-75, C-75, B-76, A-76, G-76, F#-76, E-76, D-76, C-76, B-77, A-77, G-77, F#-77, E-77, D-77, C-77, B-78, A-78, G-78, F#-78, E-78, D-78, C-78, B-79, A-79, G-79, F#-79, E-79, D-79, C-79, B-80, A-80, G-80, F#-80, E-80, D-80, C-80, B-81, A-81, G-81, F#-81, E-81, D-81, C-81, B-82, A-82, G-82, F#-82, E-82, D-82, C-82, B-83, A-83, G-83, F#-83, E-83, D-83, C-83, B-84, A-84, G-84, F#-84, E-84, D-84, C-84, B-85, A-85, G-85, F#-85, E-85, D-85, C-85, B-86, A-86, G-86, F#-86, E-86, D-86, C-86, B-87, A-87, G-87, F#-87, E-87, D-87, C-87, B-88, A-88, G-88, F#-88, E-88, D-88, C-88, B-89, A-89, G-89, F#-89, E-89, D-89, C-89, B-90, A-90, G-90, F#-90, E-90, D-90, C-90, B-91, A-91, G-91, F#-91, E-91, D-91, C-91, B-92, A-92, G-92, F#-92, E-92, D-92, C-92, B-93, A-93, G-93, F#-93, E-93, D-93, C-93, B-94, A-94, G-94, F#-94, E-94, D-94, C-94, B-95, A-95, G-95, F#-95, E-95, D-95, C-95, B-96, A-96, G-96, F#-96, E-96, D-96, C-96, B-97, A-97, G-97, F#-97, E-97, D-97, C-97, B-98, A-98, G-98, F#-98, E-98, D-98, C-98, B-99, A-99, G-99, F#-99, E-99, D-99, C-99, B-100, A-100, G-100, F#-100, E-100, D-100, C-100, B-101, A-101, G-101, F#-101, E-101, D-101, C-101, B-102, A-102, G-102, F#-102, E-102, D-102, C-102, B-103, A-103, G-103, F#-103, E-103, D-103, C-103, B-104, A-104, G-104, F#-104, E-104, D-104, C-104, B-105, A-105, G-105, F#-105, E-105, D-105, C-105, B-106, A-106, G-106, F#-106, E-106, D-106, C-106, B-107, A-107, G-107, F#-107, E-107, D-107, C-107, B-108, A-108, G-108, F#-108, E-108, D-108, C-108, B-109, A-109, G-109, F#-109, E-109, D-109, C-109, B-110, A-110, G-110, F#-110, E-110, D-110, C-110, B-111, A-111, G-111, F#-111, E-111, D-111, C-111, B-112, A-112, G-112, F#-112, E-112, D-112, C-112, B-113, A-113, G-113, F#-113, E-113, D-113, C-113, B-114, A-114, G-114, F#-114, E-114, D-114, C-114, B-115, A-115, G-115, F#-115, E-115, D-115, C-115, B-116, A-116, G-116, F#-116, E-116, D-116, C-116, B-117, A-117, G-117, F#-117, E-117, D-117, C-117, B-118, A-118, G-118, F#-118, E-118, D-118, C-118, B-119, A-119, G-119, F#-119, E-119, D-119, C-119, B-120, A-120, G-120, F#-120, E-120, D-120, C-120, B-121, A-121, G-121, F#-121, E-121, D-121, C-121, B-122, A-122, G-122, F#-122, E-122, D-122, C-122, B-123, A-123, G-123, F#-123, E-123, D-123, C-123, B-124, A-124, G-124, F#-124, E-124, D-124, C-124, B-125, A-125, G-125, F#-125, E-125, D-125, C-125, B-126, A-126, G-126, F#-126, E-126, D-126, C-126, B-127, A-127, G-127, F#-127, E-127, D-127, C-127, B-128, A-128, G-128, F#-128, E-128, D-128, C-128, B-129, A-129, G-129, F#-129, E-129, D-129, C-129, B-130, A-130, G-130, F#-130, E-130, D-130, C-130, B-131, A-131, G-131, F#-131, E-131, D-131, C-131, B-132, A-132, G-132, F#-132, E-132, D-132, C-132, B-133, A-133, G-133, F#-133, E-133, D-133, C-133, B-134, A-134, G-134, F#-134, E-134, D-134, C-134, B-135, A-135, G-135, F#-135, E-135, D-135, C-135, B-136, A-136, G-136, F#-136, E-136, D-136, C-136, B-137, A-137, G-137, F#-137, E-137, D-137, C-137, B-138, A-138, G-138, F#-138, E-138, D-138, C-138, B-139, A-139, G-139, F#-139, E-139, D-139, C-139, B-140, A-140, G-140, F#-140, E-140, D-140, C-140, B-141, A-141, G-141, F#-141, E-141, D-141, C-141, B-142, A-142, G-142, F#-142, E-142, D-142, C-142, B-143, A-143, G-143, F#-143, E-143, D-143, C-143, B-144, A-144, G-144, F#-144, E-144, D-144, C-144, B-145, A-145, G-145, F#-145, E-145, D-145, C-145, B-146, A-146, G-146, F#-146, E-146, D-146, C-146, B-147, A-147, G-147, F#-147, E-147, D-147, C-147, B-148, A-148, G-148, F#-148, E-148, D-148, C-148, B-149, A-149, G-149, F#-149, E-149, D-149, C-149, B-150, A-150, G-150, F#-150, E-150, D-150, C-150, B-151, A-151, G-151, F#-151, E-151, D-151, C-151, B-152, A-152, G-152, F#-152, E-152, D-152, C-152, B-153, A-153, G-153, F#-153, E-153, D-153, C-153, B-154, A-154, G-154, F#-154, E-154, D-154, C-154, B-155, A-155, G-155, F#-155, E-155, D-155, C-155, B-156, A-156, G-156, F#-156, E-156, D-156, C-156, B-157, A-157, G-157, F#-157, E-157, D-157, C-157, B-158, A-158, G-158, F#-158, E-158, D-158, C-158, B-159, A-159, G-159, F#-159, E-159, D-159, C-159, B-160, A-160, G-160, F#-160, E-160, D-160, C-160, B-161, A-161, G-161, F#-161, E-161, D-161, C-161, B-162, A-162, G-162, F#-162, E-162, D-162, C-162, B-163, A-163, G-163, F#-163, E-163, D-163, C-163, B-164, A-164, G-164, F#-164, E-164, D-164, C-164, B-165, A-165, G-165, F#-165, E-165, D-165, C-165, B-166, A-166, G-166, F#-166, E-166, D-166, C-166, B-167, A-167, G-167, F#-167, E-167, D-167, C-167, B-168, A-168, G-168, F#-168, E-168, D-168, C-168, B-169, A-169, G-169, F#-169, E-169, D-169, C-169, B-170, A-170, G-170, F#-170, E-170, D-170, C-170, B-171, A-171, G-171, F#-171, E-171, D-171, C-171, B-172, A-172, G-172, F#-172, E-172, D-172, C-172, B-173, A-173, G-173, F#-173, E-173, D-173, C-173, B-174, A-174, G-174, F#-174, E-174, D-174, C-174, B-175, A-175, G-175, F#-175, E-175, D-175, C-175, B-176, A-176, G-176, F#-176, E-176, D-176, C-176, B-177, A-177, G-177, F#-177, E-177, D-177, C-177, B-178, A-178, G-178, F#-178, E-178, D-178, C-178, B-179, A-179, G-179, F#-179, E-179, D-179, C-179, B-180, A-180, G-180, F#-180, E-180, D-180, C-180, B-181, A-181, G-181, F#-181, E-181, D-181, C-181, B-182, A-182, G-182, F#-182, E-182, D-182, C-182, B-183, A-183, G-183, F#-183, E-183, D-183, C-183, B-184, A-184, G-184, F#-184, E-184, D-184, C-184, B-185, A-185, G-185, F#-185, E-185, D-185, C-185, B-186, A-186, G-186, F#-186, E-186, D-186, C-186, B-187, A-187, G-187, F#-187, E-187, D-187, C-187, B-188, A-188, G-188, F#-188, E-188, D-188, C-188, B-189, A-189, G-189, F#-189, E-189, D-189, C-189, B-190, A-190, G-190, F#-190, E-190, D-190, C-190, B-191, A-191, G-191, F#-191, E-191, D-191, C-191, B-192, A-192, G-192, F#-192, E-192, D-192, C-192, B-193, A-193, G-193, F#-193, E-193, D-193, C-193, B-194, A-194, G-194, F#-194, E-194, D-194, C-194, B-195, A-195, G-195, F#-195, E-195, D-195, C-195, B-196, A-196, G-196, F#-196, E-196, D-196, C-196, B-197, A-197, G-197, F#-197, E-197, D-197, C-197, B-198, A-198, G-198, F#-198, E-198, D-198, C-198, B-199, A-199, G-199, F#-199, E-199, D-199, C-199, B-200, A-200, G-200, F#-200, E-200, D-200, C-200, B-201, A-201, G-201, F#-201, E-201, D-201, C-201, B-202, A-202, G-202, F#-202, E-202, D-202, C-202, B-203, A-203, G-203, F#-203, E-203, D-203, C-203, B-204, A-204, G-204, F#-204, E-204, D-204, C-204, B-205, A-205, G-205, F#-205, E-205, D-205, C-205, B-206, A-206, G-206, F#-206, E-206, D-206, C-206, B-207, A-207, G-207, F#-207, E-207, D-207, C-207, B-208, A-208, G-208, F#-208, E-208, D-208, C-208, B-209, A-209, G-209, F#-209, E-209, D-209, C-209, B-210, A-210, G-210, F#-210, E-210, D-210, C-210, B-211, A-211, G-211, F#-211, E-211, D-211, C-211, B-212, A-212, G-212, F#-212, E-212, D-212, C-212, B-213, A-213, G-213, F#-213, E-213, D-213, C-213, B-214, A-214, G-214, F#-214, E-214, D-214, C-214, B-215, A-215, G-215, F#-215, E-215, D-215, C-215, B-216, A-216, G-216, F#-216, E-216, D-216, C-216, B-217, A-217, G-217, F#-217, E-217, D-217, C-217, B-218, A-218, G-218, F#-218, E-218, D-218, C-218, B-219, A-219, G-219, F#-219, E-219, D-219, C-219, B-220, A-220, G-220, F#-220, E-220, D-220, C-220, B-221, A-221, G-221, F#-221, E-221, D-221, C-221, B-222, A-222, G-222, F#-222, E-222, D-222, C-222, B-223, A-223, G-223, F#-223, E-223, D-223, C-223, B-224, A-224, G-224, F#-224, E-224, D-224, C-224, B-225, A-225, G-225, F#-225, E-225, D-225, C-225, B-226, A-226, G-226, F#-226, E-226, D-226, C-226, B-227, A-227, G-227, F#-227, E-227, D-227, C-227, B-228, A-228, G-228, F#-228, E-228, D-228, C-228, B-229, A-229, G-229, F#-229, E-229, D-229, C-229, B-230, A-230, G-230, F#-230, E-230, D-230, C-230, B-231, A-231, G-231, F#-231, E-231, D-231, C-231, B-232, A-232, G-232, F#-232, E-232, D-232, C-232, B-233, A-233, G-233, F#-233, E-233, D-233, C-233, B-234, A-234, G-234, F#-234, E-234, D-234, C-234, B-235, A-235, G-235, F#-235, E-235, D-235, C-235, B-236, A-236, G-236, F#-236, E-236, D-236, C-236, B-237, A-237, G-237, F#-237, E-237, D-237, C-237, B-238, A-238, G-238, F#-238, E-238, D-238, C-238, B-239, A-239, G-239, F#-239, E-239, D-239, C-239, B-240, A-240, G-240, F#-240, E-240, D-240, C-240, B-241, A-241, G-241, F#-241, E-241, D-241, C-241, B-242, A-242, G-242, F#-242, E-242, D-242, C-242, B-243, A-243, G-243, F#-243, E-243, D-243, C-243, B-244, A-244, G-244, F#-244, E-244, D-244, C-244, B-245, A-245, G-245, F#-245, E-245, D-245, C-245, B-246, A-246, G-246, F#-246, E-246, D-246, C-246, B-247, A-247, G-247, F#-247, E-247, D-247, C-247, B-248, A-248, G-248, F#-248, E-248, D-248, C-248, B-249, A-249, G-249, F#-249, E-249, D-249, C-249, B-250, A-250, G-250, F#-250, E-250, D-250, C-250, B-251, A-251, G-251, F#-251, E-251, D-251, C-251, B-252, A-252, G-252, F#-252, E-252, D-252, C-252, B-253, A-253, G-253, F#-253, E-253, D-253, C-253, B-254, A-254, G-254, F#-254, E-254, D-254, C-254, B-255, A-255, G-255, F#-255, E-255, D-255, C-255, B-256, A-256, G-256, F#-256, E-256, D-256, C-256, B-257, A-257, G-257, F#-257, E-257, D-257, C-257, B-258, A-258, G-258, F#-258, E-258, D-258, C-258, B-259, A-259, G-259, F#-259, E-259, D-259, C-259, B-260, A-260, G-260, F#-260, E-260, D-260, C-260, B-261, A-261, G-261, F#-261, E-261, D-261, C-261, B-262, A-262, G-262, F#-262, E-262, D-262, C-262, B-263, A-263, G-263, F#-263, E-263, D-263, C-263, B-264, A-264, G-264, F#-264, E-264, D-264, C-264, B-265, A-265, G-265, F#-265, E-265, D-265, C-265, B-266, A-266, G-266, F#-266, E-266, D-266, C-266, B-267, A-267, G-267, F#-267, E-267, D-267, C-267, B-268, A-268, G-268, F#-268, E-268, D-268, C-268, B-269, A-269, G-269, F#-269, E-269, D-269, C-269, B-270, A-270, G-270, F#-270, E-270, D-270, C-270, B-271, A-271, G-271, F#-271, E-271, D-271, C-271, B-272, A-272, G-272, F#-272, E-272, D-272, C-272, B-273, A-273, G-273, F#-273, E-273, D-273, C-273, B-274, A-274, G-274, F#-274, E-274, D-274, C-274, B-275, A-275, G-275, F#-275, E-275, D-275, C-275, B-276, A-276, G-276, F#-276, E-276, D-276, C-276, B-277, A-277, G-277, F#-277, E-277, D-277, C-277, B-278, A-278, G-278, F#-278, E-278, D-278, C-278, B-279, A-279, G-279, F#-279, E-279, D-279, C-279, B-280, A-280, G-280, F#-280, E-280, D-280, C-280, B-281, A-281, G-281, F#-281, E-281, D-281, C-281, B-282, A-282, G-282, F#-282, E-282, D-282, C-282, B-283, A-283, G-283, F#-283, E-283, D-283, C-283, B-284, A-284, G-284, F#-284, E-284, D-284, C-284, B-285, A-285, G-285, F#-285, E-285, D-285, C-285, B-286, A-286, G-286, F#-286, E-286, D-286, C-286, B-287, A-287, G-287, F#-287, E-287, D-287, C-287, B-288, A-288, G-288, F#-288, E-288, D-288, C-288, B-289, A-289, G-289, F#-289, E-289, D-289, C-289, B-290, A-290, G-290, F#-290, E-290, D-290, C-290, B-291, A-291, G-291, F#-291, E-291, D-291, C-291, B-292, A-292, G-292, F#-292, E-292, D-292, C-292, B-293, A-293, G-293, F#-293, E-293, D-293, C-293, B-294, A-294, G-294, F#-294, E-294, D-294, C-294, B-295, A-295, G-295, F#-295, E-295, D-295, C-295, B-296, A-296, G-296, F#-296, E-296, D-296, C-296, B-297, A-297, G-297, F#-297, E-297, D-297, C-297, B-298, A-29

- (7) 모음 음정이나 중지 부분의 모음화음은 분산화음 형태로 풀어서 연주한다.
- (8) 음표가 많은 선율 진행에서는 음을 생략한다.
- (9) 리듬에 변화를 준다.

바로크식 선율장식 학습 소재로는 가급적 단순한 선율 구조의 곡을 선정하도록 한다. 원곡 자체가 단순해야만 독보와 장식음 첨가가 쉽고 여러 형태로 장식하는 것이 가능하기 때문이다. 초보 수준에는 동요 선율이나 단음 진행의 단순한 피아노곡 선율을 사용하도록 한다. 중급 수준은 바하의 안나 막달레나를 위한 곡집「(Notebook for Anna Magdalena Bach)이나 바로크 작곡가의 건반음악 소품집의 간단한 2 성부 춤곡 등이 좋은 연습 소재로 추천된다. 연습방식은 단계적으로 한 가지 기법씩을 사용해 보고 마지막에 여러 기법을 함께 사용하면서 연주해보도록 한다.

6. 여러 형식으로 확장하는 창작 연주

교재의 초견연습곡이나 악곡의 일부분을 발췌하여 <A 부분>으로 사용하고 이와 대비되는 음악을 창작하여 AB 두도막 형식, ABA 세도막 형식, ABACA 론도 형식, 카논 형식 등으로 확장하여 연주하도록 한다.

<과제 예시 7> 두도막 형식 창작연주

학습 중인 피아노 악곡의 4마디 프레이즈를 [a 프레이즈]로 삼아 <aa'b'a'>구조의 16마디 길이의 두도막 형식의 음악으로 확대하여 즉흥연주해 보자. [a 프레이즈]는 반중지로, [a' 프레이즈]는 정격중지로 끝나도록 하고, [b 프레이즈]는 새로운 음형을 도입하거나 [a 프레이즈]의 특정 음형을 따다가 이 음형을 동기 전개 기법에 의해 4마디 선율로 확장시키도록 하고 다시 [a'프레이즈]를 반복 연주함으로써 쉽게 두도막 형식의 음악을 즉흥연주하게 된다.

<과제 예시 8> 카논 형식의 즉흥적 연주

음악교과서에 수록된 돌림노래나 친숙한 돌림노래를 소재로 하여 일부 악절 (8마디 정도)을 귀로 듣고 치기하여 선율을 익힌 다음 양손으로 카논 형태로 연주해 보자. 혼자서 연주하기 어려운 경우는 두 명이 한 조가 되어 듀엣으로 즉흥적 카논 연주를 하도록 한다.

7. 문답방식의 선율 즉흥연주

2마디 또는 4마디 길이로 제시된 질문 악절에 어울리는 응답악절의 선율을 즉흥적으로 연주하는 “문답방식”의 즉흥연주는 창의적 건반학습의 가장 기본적인 유형으로, 이 학습에 필요한 질문악절 음악은 교재악곡의 일부 선율을 4마디 선율을 질문악절로 제시하고 이에 어울리는 응답악절을 4마디 연주하도록 한다.

음악적인 의도가 반영된 의미 있는 문답형 즉흥연주가 실행되기 위해서는 연주하기 앞서 먼저 질문악절에 사용된 리듬형과 선율 구조 및 동기적 요소 등과 같은 음악적 패턴의 특징을 분석하여 어떠한 형태로 응답을 할 것인지 구상을 한 다음 건반에서 연주해야 한다. 페이스(Pace)는 그의 교재에서 문답형 즉흥연주에 있어 패턴 읽기(pattern reading)를 강조하고 있는데 그 예를 제시하면 다음과 같다.

(악보 5) 병진행과 반진행 패턴에 의한 문답형 과제의 예

(Pace, 1993, vol. 3, p. 37)



문답형 즉흥연주는 단원에서 학습한 음악적 개념을 창의적으로 적용하면서 개념에 대한 이해를 강화시키도록 한다. 검토한 교재들에서 질문악절에 적용한 음악적 요소들을 분석한 내용과 포괄적 음악성 향상이라는 피아노 교육의 목표에 비추어 볼 때 다양한 음악적 개념과 작곡기법, 연주기법 등이 문답형 과제의 질문악절에 포함되어 학습요소로 지도되어야 한다.

8. 성부 조직 요소에 의한 창작즉흥연주

피아노는 양손 연주에 의해 여러 성부로 구성된 음악을 표현할 수 있는 악기이다. 즉흥연주 학습에서도 다양한 유형의 성부 조직에 대한 이해를 도모하고 연주 기능을 개발하기 위해 성부 조직 개념을 반영하면서 선율을 즉흥연주해보도록 한다.

〈과제 예시 9〉 교재곡의 단순한 선율에 제 2 성부 선율 즉흥연주하기

선율이 순차진행이거나 단순한 진행의 선율에 병진행, 반진행, 사진행하는 제2 성부를 즉흥적으로 붙여 연주해 보자.

(악보 7) 베토벤 9번 교향곡 ‘환희의 송가’에 붙인 대위 선율 악보

환희의 송가 베토벤 작곡

The musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a main melody. The lower staff is in bass clef and contains a second voice. The second voice is divided into three sections: '사진행' (Arithmetic progression), '반진행' (Antiparallel motion), and '병진행' (Parallel motion). The score is in 4/4 time and is titled '환희의 송가' (Joyful March) by Beethoven.

IV. 맺는 말

본 연구는 새로운 즉흥연주교재의 도입 없이도 현재 클래스 피아노 과정에 즉흥연주 학습이 도입되게 하는 것을 가장 큰 주안점을 두고 창작즉흥연주 학습 방법을 제안하였

기에, 제시된 여러 학습유형들은 지도 여건에 따라 일부 학습유형만을 부분적으로 선택하여 지도할 수 있다. 이러한 본 연구의 취지로 인하여 즉흥연주를 지도하고자 하는 의도만 있으면 교재에 수록된 곡만을 갖고도 다양한 유형의 즉흥연주 학습이 시도될 수 있다. 이러한 부분적인 학습으로도 즉흥연주 기술이 상당 수준으로 개발될 수 있다.

본 연구에서 살펴 본 즉흥연주의 음악교육적 가치에 대한 이론적 고찰은 즉흥연주를 왜 지도해야 하는가에 대한 인식을 새롭게 하여 대학 피아노 과정에 창작즉흥연주에 대한 관심을 불러일으키고 그 지도가 활발해지는 계기를 마련하는데 기여하리라 기대한다. 본 연구는 다양한 지도 여건과 상황에 따라 우선 쉽게 즉흥연주 학습이 도입될 수 있도록 지도 전략적 차원에서 지도 기법을 제안하는데 중점을 두었으나, 보다 다양한 학습자료의 제공에 의한 효율적인 수업 전개를 위해서는 앞으로 체계화된 즉흥연주 교재가 개발 보급되어야 할 필요성이 있다. 즉흥연주 학습을 제공하는 외국의 교재들은 있으나 서양음악만을 다루고 있는 문제가 있어, 피아노 학습에서도 우리 전통음악적 기법에 의한 창의적 건반연주 기술을 함양시키기 위해서는 우리 고유의 음악도 학습소재로 포함하는 피아노 교재의 개발이 필요시 된다.

결론적으로 강조하고자 하는 점은 즉흥연주 능력은 교육에 의해 개발될 수 있는 능력으로서 다양한 유형의 학습방법이 활용될 수 있음을 이해하고, 클래스 피아노 교육자들은 학생들에게 자신에게 내재한 음악적 창조성을 건반연주를 통해 연마할 수 있는 기회를 제공해 주어야 한다는 것을 간과해서는 안 된다는 것이라 하겠다.

참고문헌

- Bean, R. D. (1981). *Methods and materials for teaching class piano*. Unpublished doctoral dissertation, The University of Mississippi.
- Berkowitz, S. (1975). *Improvisation through Keyboard Harmony*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall Inc..
- Earle, E. (1973). *How to Add Melodic Ornamentation*. ed. by Robert Pace, Katonah, NY: Lee Roberts Music Publications, Inc..
- Enoch, Y. & Lyke, J. (1987). *Creative Piano Teaching* (2nd ed.). Champaign, IL: Stipes Publishing Company.
- Heerema, E. (1984). *Progressive Class Piano*. rev. ed. Van Nuys, CA: Alfred Publishing Co..
- Hilley, M. & Olson, L. F. (1998). *Piano for Pleasure*. Belmont, CA: Wadworth Pub. Co..
- Hopper, G. (1977). *Successful Group Piano Teaching*. Victoria, BC: Hooper.
- Lancaster, E. L. & Renfrow, K. D. (1995). *Alfred's Group Piano for Adults I & II*. Van Nuys, CA.: Alfred Publishing Co., Inc..
- Llyod, R. & Llyod, N. (1975). *Creative Keyboard Musicianship: Fundamentals of Music and Keyboard Harmony through Improvisation*. New York: Dodd, Mead & Company.
- Lyke, J. & Edwards, D. (1996). *Keyboard Fundamentals*. Champaign, IL: Stipes Publishing Co..
- Mach, E. (1988). *Contemporary Class Piano* (3rd ed.). San Diego, CA: Harcourt Brace Jovanovich.
- Mack, G. (1970). *Adventures in Improvisation at the Keyboard*. Princeton: Birch Tree Group Ltd..
- Pace, R. (1993). *Creative Music*. 4 vols., Katonah, NY: Lee Roberts Music Publications Inc..
- Rabinof, S. (1981). Improvisation. In Denes Agay(ed.), *Teaching Piano*. vol. 1 (227-243). New York: York Town Press, Inc..
- Stecher, M., Horowitz, N., Gordon, C., Kern, R. F., & Lancaster, E. L. (1980). *Keyboard Strategies: Master Text I & II*. Milwaukee: G. Schirmer/Hal Leonard.
- Uszler, M., Gordon, S., & Mach, E. (1990). *The Well Tempered Keyboard Teacher*. New York: Schirmer Books.

피아노 페다고지 이론과 한국적 현실과의 간극(間隙)

페다고지 이론이 우리에게 소개 된지도 십 수년이 지났다. 실기만 공부하면 가르치는 일에 대한 특별한 탐구 없이도 레슨은 가능하리라 믿었던 그리고 지금도 다수가 믿고 있는 피아노 교육계에 신선하고 낯선 충격으로 페다고지는 등장했다. 우리가 알고 있는 피아노 페다고지의 본산지는 아무래도 미국이다. 그리하여 미국에서 페다고지를 전공 혹은 그 이론에 접한 후 관심을 가지게 된 유학파들이 귀국하는 1990년대를 기점으로 이 분야에 대한 관심은 증폭되기 시작한다. 더불어 미국에서 새롭게 개발된 진보된 레슨 교재들이 국내에 적극적으로 소개되는 시기도 이즈음이다. Bastien, Alfred, Adventure와 같은 주요시리즈들이 들어오면서 페다고지에 대한 관심은 활성화되기 시작한다. 이는 국내 악보 발간업계의 현실적 이해관계와 맞물린 교재들의 출판과 강의 등을 통해 피아노 레슨 종사자들의 주의와 관심을 끌게 된다. 2000년대 들어서에는 이 분야에 대한 관심은 다각적으로 뻗어나간다. 특히 각 대학에 교수법 강좌가 우후죽순 격으로 설치되고 페다고지 전공 석사나 박사를 배출하는 교육 과정도 크게 증가하는 것이 눈에 띈다. 그러나 우리사회의 타 분야들에서도 비슷한 양상을 보이고 있듯이 짧은 시간 안에 국외에서 생성 발달된 학문을 수용하는 과정에서 존재하는 오류와 난맥상은 피아노 페다고지 분야라고 해서 예외는 아니다. 음악적 또 교육적인 인프라가 차근차근 잘 조성된 서구 및 미국사회에서 발전해온 페다고지가 한국의 현실에 자리 잡으려고 할 때의 무리함은 필연적인 것일 수도 있다. 그런 의미에서 이제는 단지 ‘현상’에만 집중하고 정작 중요한 ‘본질’에 대한 인식에 소홀함은 없었는지 한번 짚아보아야 할 시점이다. 과오나 오류에 대한 변별력을 발휘하지 못한 채 수용(受容)에만 급급했던 지난 시간의 결과로 우리가 지금 당면하고 있는 딜레마는 어떤 것들인지 요약해본다.

1. 전국의 각 대학에 설치된 피아노 교수학 강의는 강의자에 따라 그 내용이 천차만별 난맥상을 피할 수 없다.
2. 미국에서 발간되는 교재들의 한국적 적용에는 여러 가지 어려움이 따르는 것은 부정할 길 없는 사실이다.
3. 페даго지 강좌나 특강 시리즈 등을 행하는 주체들은 자신만의 방법론을 교수법의 핵심으로 상정하고 청중에게 접근한다. 타 페даго그나 다른 이론과의 연계성, 통합성에 대한 강조는 극히 미약하다.
4. 아직도 연주 전공인 다수의 교수들의 페даго지 분야에 대한 낮가림과 무관심은 심각하다.
5. 페даго지는 초급이나 중급, 그 중에서도 특히 초급에만 적용되는 것으로 흔히 오해되고 있다.
6. 교육환경의 인프라가 잘 다져진 미국식 토양과 우리의 그것은 똑같은 이론이라도 받아들여지는 양상이 다를 수 밖에 없다. 특히 음악적 기본교육이 제대로 되어 있지 않은 상태에서 제대로 된 페даго지 석사 박사를 배출하는 일 자체가 상당히 무리하다.
7. 초급교육에서 특히 큰 비중을 차지하는 한국식 피아노 학원들의 문제점을 페даго지가 극복해나가는데 역부족을 절감한다.
8. 필요한 만큼의 시간과 노력을 투여해야 하는 페даго지 확산이 속성과 편의성이라는 한국적 특질에 치여 제대로의 역할을 감당하지 못하고 있다.
9. 특히 서울과 지방의 피아노 페даго지에 대한 인식격차는 심하다.
10. 정체불명의 페даго지 관련 강좌나 방법론들을 변별하거나 제재할 장치가 전무하다.

21세기 예술형태 변화와 피아노 교수법의 적용

I. 들어가는말

1. 21세기 예술형태와 싸이네스테시아

21세기는 또 다른 르네상스시대와 같은 모든 학문의 통합(Integration)의 조짐을 언급하고 있다. 모든 예술 분야의 가장 난해한 과제는 물질적인 제한 즉, 시간과 공간의 문제에서 자유로울 수 없다는 것이며 작품 창조에서 항상 도전을 주는 명제가 시간과 공간의 활용이란 문제이다. 또한 가장 근원적인 오브제는 사람의 오관에서 비롯된다는 것이다. 우리는 평면스크린에서 영화를 볼 때와 IMAX 혹은 입체영화에서 같은 장면을 볼 때의 차이점을 이미 극명하게 체험 하였다. 소리가 입체적으로 공간을 돌아다니는 모습을 눈으로 보거나 냄새로 입력이 되거나 신체의 반응, 아니면 동영상 등으로 느껴지는 것을 상상해 보라. 최근 미디어매체는 심지어 와인의 맛과 향이 음악과 얼마나 깊은 상관관계에 있는지 실험한 결과를 발표하는 사례까지를 보도하고 있다. 싸이네스테시아는 우리의 오관을, 모든 감각을 최대로 활용 할 때 심미적인 체험도 극대화 할 수 있다는 이론이며 실질적으로 우리는 의도적이든 아니든 다양한 감각의 교류 내지는 상호보완작용을 많은 창작과정에서 사용해 왔다. 이러한 합일된 감각체계를 유도하고 발달시키고 활용코자 하는 것이 싸이네스테시아의 기본 목표이며, 그것의 방법론이자 실험적 형태로써 예술 장르간의 통합이 필요해진다는 논리이다. 즉 공간이 음악 구상에서 매우 중요하고 시간이 조형작업에서 구체적인 구성요소가 된 것을 우리는 쉽게 현대작품에서 볼 수 있다. 1992년 음향설치가 Max Neuhaus는 우리가 공간을 시각적인 동시에 청각적으로 인지한다는 데에 매료되었다고 고백하며 1970년대 이후 테크놀러지가 점점 복잡해지면

서 공연예술과 멀티미디어 환경은 다중 감각적인 효과를 가장 많이 축적하였다. 다음의 프로젝트들은 시간과 공간의 새로운 관계성과 통합된 감각들의 다채로운 표현 방식을 지향하며 창작자의 입장보다는 다수의 이해를 돕기 위함으로

결과물 보다는 그 발상에 초점을 두었다. 다소 과정에 무리가 있어 보이고 피상적일 수 밖에 없는 것이 이 연구의 한계이고 이러한 총체적 통합은 당연히 여러 아티스트들의 협동 작업이어야 하며 지극히 개인적인 발상이기 때문에 협소할 수밖에 없다.

2. 싸이네스테시아 와 총체적인 예술 형태

“싸이네스테시아 (Greek, syn=together + aisthesis=perception)”는 무의식적으로 발생하는 일종의 교(交) 감각신경(cross-modal), 혹은 공(供)감각적 현상으로 예를 들어 음악을 들을 때 청각으로만 감지하는 것이 아니라 시각적인, 혹은 그 외의 다른 감각까지도 함께 느끼는 현상을 일컫는다. 즉, ‘인간의 감각기관 중 어느 한 감각이 자극 받을 때 동시다발적으로 통합된 다른 감각의 지각활동이 발생한다.’ 는 이론으로 “공감각적 이론”은 여러 예술분야에서 공통적인 요소로 쓰여 졌을 뿐만 아니라 현대예술에서 보여 지는 장르와 장르간의 새로운 통합형태를 구축하는데 공통된 목표를 훌륭히 소화해낼 수 있는 하나의 명제로 보아야 할 것이다. 이 명제는 다름 아닌 수많은 예술가들이 꿈꾸어 왔고, 특히 바그너에 의해 주창 되었던 총체적 예술이론 (Gesamtkunstwerk= Total Artwork)을 그 무엇보다 효과적으로 수행해 낼 수 있는 이론을 충분히 갖추었고 예술사를 통하여 입증 된 여러 시도에서 빈번히 등장하기 때문 이다. 이 연구에서는 음악과 미술, 음악과 무용, 혹은 미디어 아트-음악-시, 음악-영상-건축의 통합된 이미지를 구축하였고 결과물의 이해를 돕고자 각각의 과정을 그래픽으로 표현하였는데 이곳에서는 주로 음악이 소리로서 시각예술과 어떠한 유기적인 관계에 있으며 장르간의 통합 내지는 시각 영역과 음향영역의 상호교류에서 어떤 형태로 시도될 수 있는지에 초점을 맞추고자 한다.

3. 연구의 의의

자세한 싸이네스테시아 이론보다는 이곳에선 교육적 측면에서 예술을 전공하는 사람들, 혹은 음악을 전공하는 음대생들의 수업을 염두에 두고 이에 집중하여 예술 활동에 직접적인 영향을 끼칠 수 있는 효율성을 파악 하고자 한다. 이는 주로 창조적인 능력을

혹은 창의적인 사고를 유도하기 위함이며 앞으로의 미래에 펼쳐질 보다 다양한 예술형태의 모색이 되기도 한다. 이 연구에서는 ‘음악과 미술,’ ‘음악과 무용,’ 혹은 ‘모션-음악-시,’의 통합된 이미지를 이용하여 학생들의 예술작품에 대한 이해, 심미적인 비판의식, 분석을 돕고 각자의 전공에 직접적인 연계활동을 하게 함으로 실질적인 능력 배양에 도움을 주고자 한다. 특히 총체예술의 체험을 통해 피아노연주와 교수법에 직접적인 적용을 모색함으로 교수법의 다양한 가능성을 지원하고자 한다.

4. 연구의 범위와 방법

싸이네스테시아를 언급할 때 가장 먼저 선행되는 것이 색과 음의 관계이다. 일정한 음, 혹은 음악은 특정한 색이나 무드로 표현되는 경우가 많다. 이 연구에서는 너무나 다양한 특성들 때문에 자칫 집중과 중요성이 흐려질 수 있으므로 단순한 분야 (**즉, 음악과 색 혹은 음악과 회화 분야**)를 최대한 여러 가지 방법으로 표현하고자 한다. 즉, 싸이네스테시아 분류의 한 유형으로 음의 성질 (character)에 따른 움직임 (당김음, 스타카토, 레가토의 긴 패시지, 부정 리듬, 장식음 등), 속도 (빠르고 느린 것), 크기 (크레센도 혹은 데크레센도, 작게 혹은 크게)에 따라 음악을 각 각 다른 도형 혹은 도식으로 표현한 예가 있다. 그 직접적인 예로 월만 (1944)의 '도형-음악 상호관계 테스트 (Shape-Music Matching Test)'를 들 수 있다. (도표 3 참조)

색은 정신적인 측면에서 ‘구분’을 가능케 한다. 표면상의 구분(눈으로 보는 것) 뿐만 아니라 그 것을 이루는 성질, 즉, 대표되는 성향을 통합적으로 구분한다. 여러 자료들을 소프트웨어로 준비하여 커다란 캔버스 같은 스크린에 투사 시키는 방법이나, 음악을 직접 정해진 프로그램으로 학습하여 재창조하는 과정 등을 기존의 자료들을 설명하면서 수업모형으로 제시하고자 한다. 여기서는 원래 구상하고 있는 여러 단계의 수업모형 (총 4개의 프로젝트) 중 처음 두개만을 소개하고자 한다. 이는 단계적이고도 연계성이 뚜렷한 비교적 단순한 수업(혹은 전시모형)의 예시로써 첫 번째 프로젝트는 초급단계 혹은 기초과정(음악과 회화를 중심으로)을, 두 번째 수업(혹은 전시)모형 프로젝트는 상급단계 혹은 심화과정(음악, 영상 아트, 다양한 장르로의 표현)을 나타낸다. 자료로는 아래와 같은 여러 표를 참조할 것이다.

(예) 가. 스크리아빈의 <색과 조성의 상환표>. K. Peacock, Synesthetic Perception: Alexander Scriabin's Color Hearing. *Music Perception*, 2(4), 483-506, 1985.

- 나. 메시앙의 <색감과 음악 모드표>, C. Samuel, *ConversationswithClaudeSamuel*. In F. A. Arahmian (trans.) London, Stainer & Bell Press, 1976.
- 다. 호프만과 슈바르트의 각 조성에 해당하는 <색감표>, R. M. Schaffer, *E.T.A. Hoffmann and Music*. Unpublished doctoral dissertation, University of Toronto Press, 1988.
- 라. 가장 최근 자료로는 마이클 호크런의 논문에 발표된 색과 음계를 연결시켜 컴퓨터의 스크린을 조작하는 <색상환표>를 사용할 수 있다.
- 마. 이 연구의 수업모형은 주로 칸딘스키의 색과 악기의 상관관계를 예로 들겠다. (수업모형 I에 삽입- 칸딘스키의 색과 악기 소리, 무드와의 상관관계 도표 J.C. Crawford, *Die Glckliche Hand: Schoenberg's Gesamtkunstwerk. The Musical Quarterly*, 60(4), 583-601, 1974.)

II. 21세기 예술 전시모형

1. PROJECT I - 뮤지컬 파크 (Musical Park)

1) 기본 개념

기존의 음악회에서는 음악의 발생지, 즉 연주자 혹은 연주매체는 항상 한자리에 고정된 형태였고, 그 청중 또한 고정적인 위치에 제한되었다. 이 프로젝트는 그 청중의 고정적인 위치와 수동적인 자세를 적극적이고도 능동적인 것으로 바꾸고 연주를 감상하는 입장에서의 감상객체가 아닌 직접적인 연주 혹은 예술 행위에 참여할 수 있는 감상 주체로서 최대한의 자율의지를 표현할 수 있도록 감상주체와 객체를 동등한 위치로 유도하였다. 청중은 그들의 기호에 맞는 음악을 찾아다닐 수도 있고 음악의 느낌에 따라 새로운 선택을 하며 감상할 수 있다. 벌써 몇 해 전 ‘클랑 모토싸이클’이란 것이 음악계에서 감흥을 불러일으킨 것은 다름 아닌 음악의 재생매체 (Reproduction)가 ‘움직일 수 있었던 것’이었다. 우리는 흔히 고정된 위치에서 소리의 반향 (Reverberation)에 의존해서만 음악을 들어왔기 때문에 음악, 즉 소리라는 것이 움직일 수 있다는 사실을 잊어버리곤 한다. ‘음악은 보이지 않을 뿐 이러한 운동성을 바탕으로 우리의 청각이라는 감각을 자극시켜 느끼게 하는 것’이라는 평범한 현상에 귀 기울여 볼 때 그야말로 움직이는 음악을 느낀다는 것은 또 다른 즐거움이 아닐 수 없다.

2) 진행과정

청중이 ‘뮤지컬 파크’의 입구를 들어서면 긴 회랑 끝에서 조각 그림들을 볼 수 있는데, 이는 시간예술인 음악의 잡히지 않는 실체 (혹은 시간과 함께 사라지는)가 스쳐가는 모습을 일정한 표면에 고정시켜 실제의 공간에서 느끼게 하는 개념을 시사한다. 즉, 시간과 공간이 함께 공존하는 가상의 세계(Virtual Reality)를 가시화 한다.

총체적인 예술 형태- 음악과 미술 (혹은 청각과 시각)의 만남은 뮤직 타워 (Music Tower)라는 건축 공간에서 이루어진다. 이 뮤직 타워는 건물 자체가 거대한 미술작품이기도 하고 음악회장이면서 시간과 공간의 통합체이기도 하다.

각 층은 두 개의 그룹으로 나뉘어져 있고 1층부터 3층까지 계단을 오르내리며 청중들은 음악을 감상하는데 다양한 악기군(群)으로 편성되어있는 각각의 룸은 컴퓨터에 입력되어있는 Color-Sound의 시뮬레이션 장치에 따라 곡선 또는 직선, 다양한 형태 혹은 각양각색의 움직이는 그림이 된다. 청중은 소리에 대응하며 움직이는 회화를 감상할 수 있다.

3) 프로그램 설명

여기에 쓰인 음악 프로그램은 (도표1 참조) 연주자들의 시간적 제약, 규모 등을 고려하여 프로그램을 계획했으나, 상황에 따라서 이를 음반이나 다른 미디어 매체로도 대체할 수는 있다.

(1) 세부 프로그램에 쓰인 음악들은 아래와 같은 조건을 충족시킨다.

- ① 우선 대조되는 음색을 가졌거나 유사한 음색을 가진 악기군(群)으로 편성된 그룹과 다른 유형으로는 각기 다른 조성(different tonality)으로 구성된 그룹들로 나뉘진다.
- ② 또 다른 분류방법으로는 현대음악과 좀 더 보수적인 고전 스타일의 작품들을 대조
- ③ 싸이네스테시아 분류의 또 다른 유형은 음의 성질(character)에 따른 것으로 움직임 (당김음, 스타카토, 레가토의 긴 패시지, 장식음 등), 속도(빠르고 느린 것), 크기(크레센도 혹은 데크레센도, 작게 혹은 크게)에 따라 다른 도형 혹은 도식으로 표현된다.

(2) 칼라 스크린 장치 (Color Screen Projection – Appendix 도표 1, 2 참조)

색은 정신적인 측면에서 ‘구분’을 가능케 한다. 표면상의 구분(눈으로 보는 것)뿐만

아니라 그 것을 이루는 성질, 즉, 대표되는 성향을 통합적으로 구분한다. 도표2는 각각의 방이 개별적인 하나의 객체로써 서로에게서 완전히 구별됨을 시사하는데 흥미로운 것은 각기 전혀 다른 프로그램의 음악인데도 전체적인 뮤직타위는 묘하게 잘 어우러짐을 볼 수 있다. 이것이 '싸이네스테시아'가 지향하는 요점이다. 실질적인 시스템은 컴퓨터에 미리 색과 소리, 혹은 악기, 음역별로 연관시킨 자료들을 소프트웨어로 준비하여 커다란 캔버스 같은 스크린에 투사 시키는 것이다. 자료로는 도표2 (Appendix)에서와 같은 여러 표를 참조할 수 있다. (예) 스크리아빈의 <색과 조성의 상환표>, 메시앙의 <색감과 음악 모드표>, 호프만과 슈바르트의 각 조성에 해당하는 <색감표>, 가장 최근 자료로는 마이클 호크런의 논문에 발표된 색과 음계를 연결시켜 컴퓨터의 스크린을 조작하는 <Dorian Method 색상환표>를 사용할 수 있다. 예를 들면,

3층 오른쪽 방: 타악기와 기타: (I) L. A. G. Q.는 4명의 기타주자가 모인 그룹으로 주된 레퍼토리가 '월드뮤직' 장르이다: 첫 곡은 '아프리카 조곡(15:30)', 두번째는 '휘에스타(7:04)'(II)스티브 라익, Drumming part III (1971) (11:12)는 4개의 타악기, 피콜로, 휘슬러를 사용한 곡이다. (III) 로버트 스타러 - 'Night music for percussion (15:30)'

이방은 프로그램 자체가 리듬의 요소들을 잘 살릴 수 있는 음악들로 구성하였다. 특히 금세기에 부각되고 있는 여러 민족 음악들의 다양성에 주안점을 두고 월만의 <리듬과 도형의 관계(도표3)>, 악기와 색감의 연상표를 적용시켰다.

2. PROJECT II - 21세기 음악 전람회 (Music Exhibition of 21st Century)

1) 기본 개념

두 번째 프로젝트 또한 청중들이 그림을 감상하듯 옮겨 다니며 음악을 감상한다 하여 '음악 전람회'라는 명칭을 사용했는데 첫 번째와는 다르게 실질적인 음악의 중요요소별로 청자가 직접 음악을 몸으로, 감각으로 체험하도록 유도하였다. 물론 음악회는 음악 자체가 주가 되어야 하지만 공간의 개념과 시간예술의 통합을 이룰 때 각자의 역할은 뒤바뀔 수 있다. 이들은 각각 다섯 개의 방으로 나뉘어져 있는데 각기 연계된 예술형태나 적용개념이 다르다. 건물 전체는 상징적으로는 하이든의 '천지창조'가 표현하듯 모든 예술장르가 어우러져있거나 아니면 어느 한 분야가 모든 장르를 흡수하여 총체적인 모

습을 나타낸다. 다시 한 번 총체적 예술형태(Gesamtkunstwerk)가 시사하는 “우리의 감각이 총체적으로 쓰이고 자극을 받게 될 때 그 감흥을 극대화, 혹은 최대의 효과를 이끌어 낼 수 있음”을 강조한다.

장르간의 벽을 허무는 개념들을 표현한다. 모든 예술은 문화와 역사에 기저하고 변화를 거쳐 왔음을 부인할 수 없지만 불멸의 작품들은 하나같이 그러한 범주를 떠나 보편 타당하면서도 대다수에 공감대를 형성하는 요인을 놓치지 않았다. 싸이네스테시아는 모든 장르에 걸쳐 통용되는 감각의 통합을 다루므로 이러한 요인을 간과하는데 용이하며 감각이 인지적으로 흘러들어 가는데, 혹은 상상력을 자극하고 그 영역을 넓히는데 중요한 촉매역할을 한다 하겠다.

시/공의 개념을 재해석하는 것이 새로운 예술형태를 언급함에 선행되어야 할 것이다. 또한, 시적인 감흥이 불러일으키는 시간과 공간을 넘나드는 상상력이 간과되어서는 아니 되며 새로운 ‘시/공의 통합체’로서의 가상현실을 꿈꾸어 본다.

2) 진행과정

(1) 21세기 음악전람회는 5개의 개별적인 개념과 가치를 표명하는 공간으로 이루어져 있다. **도표4**를 설명하면 다음과 같다.

- ① 서곡; In the Beginning - 이렇게 명명된 것은 그야말로 이방이 다른 4개 방의 대표적인 성격을 띠기 때문이며 전체적인 통일성을 위해 돔 형식을 도입하였다.
- ② Room I - 움직이는 벽이 있는 방 (Kinesthetic Experience Room)
- ③ Room II - 시(詩)가 채색된 방 (Poetry Reading Room -based on the Color Theory)
- ④ Room III - 변용의 몸짓- 그림자 댄스(A Pantomime of Metamorphosis - Shadow Dancing) 이것은 쇤베르크의 음악심리극을 이용한 것이다.
- ⑤ Room IV - 풍경이 있는 방 (Picture Room - Slide Show)

3) 프로그램 설명

여기에 쓰인 음악들은 싸이네스테시아 이론을 충족시키는 작곡가 혹은 작품들로 구성되어 있다. 각각의 이미지는 ‘총체적인 예술형태’를 지향하고 전체적인 통일성을 고려하여 시간과 프로그램(자세한 문헌연구에 의함)을 구성하였고 건축형태 또한 이에 상응하

는 상징적 의미가 있다 (그림 5 참조). 각 방은 45분내지 1시간의 프로그램으로 하루에 전부 관람하는 것은 무리이며 반드시 순서에 따를 필요는 없다.

(1) 서 곡; In the Beginning (그림 5-8)

음악 제재: 조셉 하이든 - 천지창조 (The Creation - Part I) (실제연주시간- 50분)

- ① 이 방은 창세기 제1장1절의 “빛이 있으라”라는 구절에 착안하여 하이든이 필생의 노력과 풍부한 음악적 상상력을 총 동원한 작품과 빛의 결합을 꾀하였다. 이방은 전체 관람의 시작이기도 하며 상징적 의미의 시작이기도 하다. 소리가 빛과 결합하여 가시적인 현실이 되는 과정과 만물의 창조에 잇따른 예술의 융화를 표현하였다. 여기서 소리, 빛 은 제재이기 전에 존재이고 그래서 두개의 물질적인 존재는 다른 모습으로 표현된 하나의 정신적 존재이다. 이러한 개념은 이방이 다른 모든 방으로 통하듯 모든 장르에 일맥상통하는 개념이다.
- ② 레이저 광선이 음악의 흐름에 따라 움직인다. 이 이론은 이미 Bulat Galejev (1991)의 책 “예술적구조를 가진 빛의 음악”에서 언급 되었듯이 현대의 음악들이 추구하는 audio-visual technology, 즉 듣고 동시에 보는 시스템을 충족시킨다. 키네틱 아트 (동력, 빛의 움직임을 도입한 조각 등)와도 연관하여 저자는 단일 감각 예술 (회화, 음악, 건축)등은 동적인 예술이나 무용, audio-visual 음악등과 새로운 결합을 꾀한다고 주장한다. 이 프로젝트에서는 악기와 색의 연관, 예를 들어 음가가 높아질수록 밝고 환한 무색의 광채를 띠는 싸이네스테시아 이론에 입각하여 악기의 움직임을 빛으로 표현하였다.(자세한 이론은 지면상 생략 함). 그림 8은 “악기소리가 빛으로 춤추는 것”을 가시화한 것이다. 몇 십년 전만 하여도 꿈꾸지 못했던 (예:스크리아빈의 Color Keyboard) 것이 금세기의 테크놀러지의 눈부신 발전으로 가능하게 되었다.

(2) Room I; 움직이는 벽이 있는 방 (Kinesthetic Experience – Touchable Wall)

음악 제재: 요한 세바스찬 바하 - The Well- Tempered Clavier, Book I, No. 1 -12 (실 연주시간- 55분) 이 프로젝트는 시간과 공간의 완벽한 융화를 지향한다. 다시 말해 바하의 음악은 악보에 고정된 것, 혹은 2차원적인 가치로 보여지지만 그의 음악적 상상력은 대성당의 시공을 넘나드는 3차원적인 공간의 도식개념에서 비롯되었다는 것을 기억해야

할 것이다. 이방에서 청중은 벽들의 움직임에 보고 듣고 만짐으로 선형적인 바하의 세계에 한발 더 접근할 수 있다.

(3) Room II; 시(詩)가 채색된 방 (Poetry Reading Room with Color Scheme Walls)

음악제재: ① 스크리아빈의 음악- The Poem of The Fire, 'Prometheus', 5번 교향곡 (실 연주시간 - 21분)과 펠시 비쉬 쉘리의 시(詩), '프로메테우스의 해방 (Prometheus Unbound)'이 음악에 의해 채색되는 스크린에 투사된다. 작곡자와 시인, 모두 '공감각적 지각(Synesthetes)'을 가진 인물들로 유명하다. (지면상 시(詩)는 생략토록 함.)- 쉘리의 후각을 자극하는 Phrase에서는 정확한 '냄새'를 분사한다.

② 어니스트 쇼송 (1855-1899)의 음악, 'Poeme de l'amour et de la mer', Op.19 (실 연주 시간 - 26분)과 모리스 부쇼(1855-1929)의 시 (쉘리의 시(詩)와 마찬가지로 한 벽면 혹은 두면에 색감과 함께 투사

③ 채색된 화면(혹은 벽): 스크리아빈은 그의 공감각적인 능력 때문에 음악사에서 다소 기이히 여김을 받기도 했고 실제로 싸이네스테틱 이미지를 실험무대에 올린 사람이기도 하다. '타스티에라 페르 루쓰'라는 빛 투사기를 이용하여 특정한 음에 해당하는 색을 음악과 함께 연출하였으나 효과를 보진 못했다. 음악학자 피콕(1985)에 의하면 각 악기에 따른 빛(색감)의 지시를 오케스트라 악보 맨 윗단에 정확히 기재하였고 이는 다시 대위법적인 두개의 제재로 높은음 자리표에 일반적인 보표로 기보 되었다고 한다. 이는 주로 두 성부로 나타났는데 하나는 비교적 빠른 흐름을 가져 8분 음표에서 19마디까지의 길이를 가진 것도 있고 다른 하나는 페달 포인트처럼 길게 울림을 끌기도 한다. 예를 들어 밝게 채색된 파랑색(F sharp)이 첫 부분 86마디와 맨 마지막의 146마디에 걸쳐 표시된 것을 볼 수 있다. 20세기 초, 시대상 스크리아빈의 아방가르드적 발상은 꽃을 피우지 못하고 사라져 버렸지만 그의 창조적 노력은 현대 문명에선 분명 가치를 되찾아야 할 것이다.

(4) Room III; 변용의 몸짓- 그림자 댄스 (A Pantomime of Metamorphosis)

① 쇤베르그의 오페라 "행운의 손(Die Glücklich Hand - Drama with music, Op.18)" 이 그림자 댄스(Silhouette images)와 함께 연출된다. (약20 분) 각각의 벽은 사랑 모두 기본적인 심리의 배경이 되는 4가지 색(예: 노랑 - 불안, 초조를 나타낼 때)으로 채

색되는데 이는 다시 대본의 극중 흐름과 함께 변하고 이러한 지시는 이미 작곡자가 어느 정도 확립하였다. (자세한 자료는 Hahl-Koch (1984)등의 저서를 참조함이 좋을 듯하다.)

- ② 칸딘스키의 오페라 “황색 소리(Der Gelbe Klang - A stage composition)” 로 일찍이 악보가 없어서 보존이 불가 했던 작품이다. (약 20분.) 그의 소리와 색의 관계를 좀더 정확히 이해할 수 있었던 이 자료를 조금만 보완한다면 쇤베르그와의 오랜 친분에서 빚어진 두 아티스트간의 빛나는 노력이 헛되지 않을 것이다. 칸딘스키가 주창한 대로 “예술작품의 목표는 확실한 울림의 다양성을 포착하는 것”이 그의 작품에 잘 나타나기 때문이다. 심리를 표현한 조명, 그리고 심리극을 마임이나 무용으로 함께 연출할 수 있을 것이다. 쇤베르그의 “행운의 손”은 비엔나의 영화 감독 에밀 헤르츠키에 의해 무성영화로 소개될 뻔 했었다. 쇤베르그와 칸딘스키는 한때 “매스컴을 위한 음악극 무대”를 꿈꾸기도 했으나, 생전에 이루어지지 않았다. 이를 위한 영화를 제작함도 가치가 있을 듯 하다.
- ③ 위에 소개한 두 작품은 색감을 소재로 한 심리극의 선구자 격으로 다소 재미는 덜 하더라도 극중 논리의 전달 상 그림자 댄스로 실제 배우를 대체하였다. 이는 청중이 좀더 음악과 심리적인 변화를 표현한 색감과 몸짓에 집중하도록 유도하고자 함이다.

(5) Room IV; 풍경이 있는 방 (Picture Room –Slide Show) – Selected paintings and photographs

청중은 자료 모음패널에 있는 사진이나 회화작품을 음악의 감흥에 따라 순서적으로 배치할 수 있다. Pictorial image가 잘 연상되는 곡으로만 구성하였다.

- ① 워렌 벤슨의 음악: The Drums of Summer (23:42)
- ② 올리비에 메시앙의 음악- ‘Couleurs de la Cite Celeste’ for piano and orchestra (약 16:17) 메시앙은 ‘공감각적’성향을 지닌 작곡가로 **음악색**으로 느꼈다.
- ③ 올리비에 메시앙의 음악-‘Oiseaux Exotiques’ for wind Ensemble and Piano(약 14분)
- ④ 100개가 넘는 슬라이드 필름이 컴퓨터 화면에 나타난다. 음악의 연상작용을 돕는 물의 다양한 형태 (시냇물, 호수, 연못, 강, 바다 등), 폭포, 열대림, 이국적인 새들, 무지개, 스테인드 글래스 등등 다양한 필름이 준비된다. 이 작업은 이미 음악의 소

재에 따라 분류가 되어있는데, 예를 들어 ‘거룩한 도시의 색-Couleurs de la Cite Celeste’의 경우 74마디에 “빨강, 파랑이 섞인 것”이라는 작곡자의 지시가 악보에 있다. 메시앙이 음악전체에 색상표시를 꼼꼼히 해 두어 필름을 준비하는데 큰 도움을 준다. 청중은 컴퓨터 화면의 번호를 선택하고 이는 다시 커다란 벽면에 투시되어 음악과 함께 진행 된다. 음악은 보이지 않을 뿐 강렬한 연상작용의 매체로 가시화 될 수 있음을 다시 상기시킨다.

APPENDIX

도표 1 : 뮤직 타워 (The Music Tower)

<p><u>3층 왼쪽 방</u> 목관악기</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. 바버, 베토벤, 톨키 의 작품 2. 실 연주 시간 -48분 3. 시(視) 감각 표면 - 악기별 음색 분류 (플룻, 오보에, 클라리넷, 호른, 바순 등의 목관 악기 + 피아노) 	<p><u>3층 오른쪽 방</u> 타악기와 기타</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. L. A. G. Q., 스티브 라익, 스타러의 작품 2. 실 연주 시간 -50분 3. 시(視) 감각 표면 - 악기별 음색 분류 (기타와 다양한 타악기집단) + 조성별 음색 분류
<p><u>2층 왼쪽 방</u> 피아노와 성악(남성과 여성)</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. 슈만의 연가곡집 “여자의 사랑과 일생,” Op.42와 “시인의 사랑,” Op.48 2. 실 연주 시간 -48분 3. 시(視) 감각 표면 -악기별 음색 분류 (피아노 + 두 음역이 다른 목소리) 	<p><u>2층 오른쪽 방</u> 금관악기</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. 요한 세바스찬 바하, 파헬벨, 힌데미쓰, 마이클 톨키 의 작품 2. 실 연주 시간 -46분 3. 시(視) 감각 표면 - 악기별 음색 분류 (금관5중주: 트럼펫, 호른, 트롬본, 튜바) + 조성별 음색 분류
<p><u>1층 왼쪽 방</u> 피아노 Only</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. 쇼팽의 24개의 프렐류드, Op.28 2. 실 연주 시간 -33분 30초 3. 시(視) 감각 표면 - 조성별 음색 분류 	<p><u>1층 오른쪽 방</u> 피아노 트리오</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. 브람스 피아노 트리오 B 플랫 장조, Op.8 2. 실 연주 시간 - 31분 3. 시(視) 감각 표면 - 악기별 음색 분류 (세 개의 악기별 그래픽)

도표 2 : 칸딘스키의 색과 악기소리, 무드와의 상관관계 도표

색구분(Color)	색의 느낌 (Effect/Mood)	해당 악기 (Instrumental equivalent)
검정색	끝없는 침묵, 죽음이 불러온 침묵과도 같은, 그래서 미래도 소망도 없는 것.	어떤 음도 허용치 않는 색; 완전한 그리고 영원한 휴지부 (rest)
회색	움직임, 소망, 유동성이 전혀 없는 것.	해당 악기 없음.(다른 작곡가의 적용을 빌려 아주 작은 현악기 소리)
갈색	금지 혹은 억제	없음. (여기서는 거칠고 낮은 트럼본 혹은 낮은 클라리넷)
초록색	무관심 혹은 무감각한 평화상태; 아주 지친 자에게 주어진 휴식	평화롭고 긴 패시지의 중간 음역을 연주하는 바이올린의 소리
	중략	중략

도표 3 : 리듬과 도형의 관계
(Shape and Music Matching Test, Willmann, 1944)
Explanation of Figures -박자 와 리듬의 상관관계

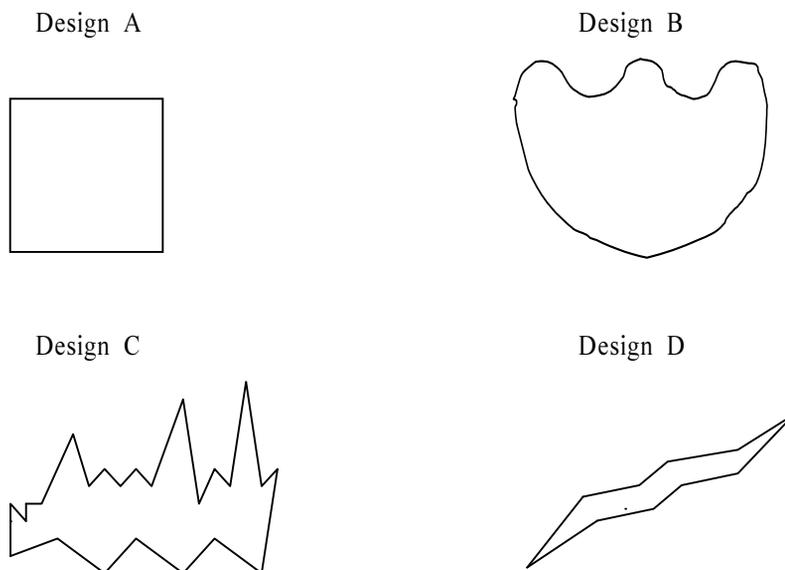


도표 4 : 전체구도 안내

Room I

Kinesthetic Experience
(Touchable Wall)

- 55분

Room II

Poetry Reading Room with
Color Scheme Walls

- 47 분

들어가기

Entrance to

Overture

- 50 분

Room IV

Picture Room
(Slide Show)

- 54 분

Room III

A Pantomime of
Metamorphosis

- 45 분

참고문헌

- Baron-Cohen, S. and Harrison, J. E. (Ed.) *Synesthesia: Classic and Contemporary Readings*. Cambridge, Massachusetts, Blackwell Publishers, 1997.
- Bernard, J. W., Messiaen's Synesthesia: The Correspondence between Color and Sound Structure in His Music. *Music Perception*, 4(1), 41-68, 1986.
- Bowers, F., *The New Scriabin: Enigma and Answers*. New York: St. Martin's Press, 1973.
- Brown, C. S., *Music and Literature: A Comparison of the Arts*. Athens, GE : University of Georgia Press, 1963.
- Choksy, L., Abramson, R. M., Gillespie, A. E., and Woods, D. *Teaching music in the twentieth century*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, 1986.
- Crawford, J. C., Die Glückliche Hand: Schoenberg's Gesamtkunstwerk. *The Musical Quarterly*, 60(4), 583-601, 1974.
- Cunliffe, L., Synesthesia - Arts Education as Cross-Modal Relationships Rooted in Cognitive Repertoires. *NSEAD*, 163-172, 1994.
- Cytowic, R. E., *Synesthesia: A Union of the Senses*. New York: Springer - Verlag Inc., 1989.
- Hahl-Koch, J. Arnold Schoenberg - Wassily Kandinsky: Letters, Pictures and Documents. In J. C. Crawford (Ed.) London: Faber and Faber Limited, 1984.
- Harris, J. D., *Some Relations between Vision and Audition*. Springfield, Illinois: Charles C. Thomas Publisher, 1950.
- Harrison, J. and Baron-Cohen, S., Synesthesia: reconciling the subjective with the objective. *Endeavour*, 19(4), 157-159, 1995.
- Howells, T. H., The experimental development of color-tone synesthesia. *Journal of Experimental Psychology*, 34, 87-103, 1944.
- Hsu, M., *Olivier Messiaen, the Musical Metaphor and his major influences Liszt, Debussy, and Bartok*. Unpublished Doctoral Dissertation. New York University, 1984.
- Humphreys, G., Higher Sight. *Nature*, 343, 30, 1990.
- Jones, P. C., Richard Strauss, Ferruccio Busoni and Arnold Schoenberg: "Some Imperfect Wagnerites." *The Music Review*, 43, 169 - 176, 1982.
- Kandinsky, W., *Concerning the Spiritual in Art*. In M.T.H. Sadler(Trans.) New York: Dover Publications, Inc., 1977.
- King-Hele, D., *Shelley: His Thought and Work*. 1984.
- Kramer, L., *Music and Poetry: The Nineteenth Century and After*. Berkeley and Los Angeles, Ca.:University of California Press, 1984.
- Langer, S. K., *Mind: An essay on human feelings*. Baltimore: Johns Hopkins Press, 1967.

포스터 세션

패널시어터(Panel Theater) 기법을 활용한 다문화가정 유아 피아노 교수법
김인아, 윤지현 (성덕대)

J.S. Bach의 Invention과 Sinfonia Edition에 대한 비교연구
조은새 (중앙대 대학원)

초등학교 저학년을 위한 창작 지도방안 연구
한정숙, 강현경 (세종대 대학원)

미국의 대표적인 피아노 페даго지 전공 대학교의 오디션과 커리큘럼 연구: Columbia University
강현경 (상명대 대학원)

미국의 대표적인 피아노 페даго지 전공 대학교의 오디션과 커리큘럼 연구: The University of Iowa
서정아 (상명대 대학원)

미국의 대표적인 피아노 페даго지 전공 대학교의 오디션과 커리큘럼 연구: The University of Oklahoma
홍현정 (상명대 대학원)

미국의 대표적인 피아노 페даго지 전공 대학교의 오디션과 커리큘럼 연구: The University of South Carolina
장효인 (상명대 대학원)

미국의 대표적인 피아노 페даго지 전공 대학교의 오디션과 커리큘럼 연구: The University of Texas at Austin
한아름 (상명대 대학원)

미국의 대표적인 피아노 페даго지 전공 대학교의 오디션과 커리큘럼 연구: The University of Wisconsin at Madison
이기선 (상명대 대학원)

패널시어터(Panel Theater) 기법을 활용한 다문화 가정 유아피아노 교수법

I. 연구의 목적

현대 유아 음악교육은 단순한 기술 습득이 아닌 심미적인 경험과 신체적 표현, 음악을 즐기며 감상하기 등과 같은 다양한 형태의 활동 속에서 이루어진다. 유아 음악 교육에서 통합적 음악활동은 유아의 여러 표현 양상을 고취하며(이희숙·이민정,2009), 유아 피아노 학습에 있어서도 단순한 형태의 유아 피아노 교습이 아니라 노래 부르기와 신체 표현이 고려되어진 코다이의 교수법을 통한 수업이 이미 제시된 바 있다(김희진, 1998, 김인아, 2000). 이처럼 피아노라는 교수매체를 통하여 고전적인 접근과는 다른 시각적, 신체적 경험들이 기반이 되는 여러 활동이 이루어 질 수 있다. 본 연구는 피아노와 마찬가지로 유아교육의 교수 학습 방법에서 교육적 가치가 인정되고 있는 또 다른 매체로써 동화책을 피아노와 함께 활용하여, 다문화 가정 내의 유아들에게 동화 내용에 기초한 패널시어터 기법을 통한 심리적 안정감과 다문화적 요소의 자연스러운 전달 및 이해를 목적으로 하고 있다. 본 연구의 대상은 결혼 이주여성을 어머니로 둔 유아를 대상으로 하며, 다문화 가정의 개념을 국제결혼으로 형성된 가정 중 결혼이주여성을 포함하는 가정으로 그들 부부와 그 자녀로 구성된 가정으로 정의한다.

II. 연구의 배경

1. 다문화 가정 자녀의 특성

다문화가정 자녀는 ‘한국인과 결혼한 외국인 배우자 사이에서 출생한 아동’으로 정의할 수 있다. 여러 명칭 가운데 이들에 대한 가치중립적 용어인 ‘국제 결혼 자녀 또는 결혼 이민자 자녀’로 부르는 것이 타당하다(교육인적자원부, 2006; 신혜정, 2007에서 재인용).

다문화 가정 자녀의 경우 유아기에 한국어가 미숙한 외국인 어머니와 함께 생활하게 된다. 다른 문화를 가진 부모 밑에서 생활 하는 것은 둘 중 하나를 선택하는 것이 아니라 두 가지 모두를 수용해야 함을 의미하며 이러한 과정에서 아동이 혼란을 겪을 수 있다(신혜정, 2007).

다문화 가정의 결혼이주여성과 자녀의 의사소통 면에서는 결혼이주여성이 특정 상황을 설명하거나 본인의 의사를 이해시키는 데 특히 많은 어려움을 겪고 있으며, 감정 대립과 갈등의 해결에도 많은 어려움을 겪고 있다(강석광, 2007).

이러한 상황 속에서 다문화 가정 자녀가 겪을 수 있는 문제점은 첫째, 기초학습 능력의 저하, 둘째, 언어발달 지체 현상과 문화 부적응 문제, 셋째, 정체성 혼란, 넷째, 사회적 편견과 따돌림 등이다(신혜정, 2007). 또한 다문화 가정 자녀들은 언어, 정서, 교우관계, 학교 적응 면에서 어려움을 겪는 심리적 문제를 가질 수 있다(김경자, 2007).

2. 유아 피아노 교수법의 목표 및 중요성

박미선(2005)은 유아 피아노 교육의 목표 및 중요성을 다음과 같이 밝히고 있다.

유아기 피아노 교육의 목표는 첫째, 구체적 악기를 통한 심미적 체험을 확장하는 것이며, 둘째, 피아노 전공생으로 성장하거나 그렇지 않은 경우에도 탄탄한 기초를 마련하는 것이다. 이러한 기초 능력은 향후 다른 악기를 익히는 데에도 음감이나 다른 음악적 개념에 있어서 긍정적 영향을 준다.

유아 피아노 교육은 유아의 신체적, 정서적, 음악적 발달 측면에서 매우 중요하다.

첫째로, 유아의 시각, 청각, 지각 능력의 향상을 돕고, 피아노 연주를 통한 촉각 발달도 이루어져 근육과 신경계의 통합적 발달을 이룰 수 있다. 둘째, 피아노를 통해 구체적인 자신의 느낌과 감정을 표현함으로써 표현력이 발달하고 창의적 사고가 촉진된다. 마지막으로, 조율된 고정음역을 통하여 절대음감이 발달되고, 다양한 나라의 시대별 작곡

가 작품 연주를 통하여 작품의 배경이 되는 문화적 요소들을 간접 체험할 수 있다.

Ⅲ. 연구의 방법 및 절차

1. 패널시어터 기법

패널시어터는 부직포 종이에 그림을 그리고 잘라 낸 그림인형을 부직포 원단에 붙였다 떼었다 하면서 노래와 이야기에 맞춰 진행해 나가는 기법을 말한다. 패널시어터는 동작 교육 중 인지능력 향상을 위한 기법으로서 훌륭한 표현 방법과 집중력을 기를 수 있다(와타나베 시게하루·류경화,2005). 또한, 유아가 스스로 정한 주제에 따라 제작이 가능하고 가창과 함께 공연이 가능하다. 유아문학교육, 유아동작교육과 유아음악교육 및 유아 미술교육 등 여러 영역에서 활용도가 높은 이러한 특성으로 인해 다문화 가정 어머니의 모국에 대한 노래와 문화를 습득하고 패널시어터에서 직접 제작 공연 및 연주를 경험함으로써 인해 자연스러운 가족간 의사소통을 유도한다.

2. 패널시어터(Panel Theater) 기법을 활용한 유아 피아노 교수 방안

패널시어터 기법을 활용한 유아 피아노 학습에서 박(beat), 음의 고저(pitch), 선율(melody), 리듬(rhythm), 속도(tempo), 썸여림(dynamic) 등의 주요 개념을 습득하기 위하여 다음과 같은 방법을 제시하고자 한다.

첫째, 다문화 가정과 다문화 가정 어머니의 모국 문화에 대한 자료 공유하기.

이 때, 다문화 가정 어머니는 피아노 교습의 도입 부분에 있어 유아의 흥미 유발과 탐색활동에 큰 영향을 준다.

둘째, 패널시어터의 주재료인 P-paper에 유아 스스로 선택한 주제에서 인상 적인 소재를 그리고 색칠하여 올려내기. 어머니는 이 작업을 수행하는 것을 돕는다. 유아는 작업시 평소 자신이 좋아하는 동화의 모티브를 활용할 수 있다.

셋째, 제시곡을 듣고 멜로디 따라 부르기

넷째, 유아 스스로 제작한 패널시어터 교구를 활용하여 박(beat), 음의 고저 (pitch), 선율(melody), 리듬(rhythm), 속도(tempo), 썸여림(dynamic) 등 각각의 주요 개념을

표현하며 공연하기. 이때, 어머니와 교사는 유아의 공연에 참여하여 돕는다.
다섯째, 패널시어터 공연에서 학습된 주요 개념을 피아노에서 표현하기
여섯째, 수업 후 다문화 가정에서 패널시어터 교구를 활용하여 공연과 복습하기.

IV. 맺음말

패널시어터 기법에는 유아 문학, 유아동작, 유아음악, 유아미술 등 여러 영역이 포함 되어 있으며, 그 중 문학은 인종 및 민족 문제에 대한 인지적인 측면뿐 아니라 정서적인 면도 함께 다룰 수 있어 가족의 다양성에 대한 인식 및 태도 변화를 이끌어 낼 수 있다 (임기연, 2008). 그리고, 음악과 동작은 유아교육 환경 속에서 생기 넘치는 잠재력이다. 음악과 동작은 어휘, 소리 패턴, 그리고 문해 기술을 소개하여 언어교육에 기여한다. 질문-대답 노래나 이름 게임과 같은 간단한 노래는 말하기에서 노래 부르기까지 전이를 시키는 데 유아를 돕는다(Jackman, 2009). 노래 부르기에서 다시 피아노 학습으로의 전이를 기대할 수 있고, 지속적인 패널시어터 활동으로 음악의 주요 개념 습득 및 꾸준한 피아노 학습이 가능하다.

다문화 가정 유아의 영아와 걸음마 시기에 어머니가 불러준 자장가를 듣고 자유롭게 느끼던 기억이 동작과 표현활동으로 나타나고 이것이 패널시어터 공연으로 이어지며 유아 피아노 학습의 한 형태로 발전 될 수 있다. 이것은 유아에게 놀이의 한 종류로 인식이 될 수 있으며 이 때, “놀이는 유아의 성장을 위해 기본적인 수단이다, 그리고 발달적으로 적합한 조기 음악 경험은 유아가 주도적으로, 자기 방향성을 가지고 교사가 지지하는 놀이 환경 속에서 일어난다(MENC,1994: Jackman, 2009에서 재인용).” 그러한 일련의 과정에서 어머니와 유아는 공통의 주제를 지니게 되고, 문화적 공감대를 형성하며 다문화 가정의 의사소통에도 긍정적인 영향을 미칠 수 있다.

J. S. Bach의 Invention과 Sinfonia Edition에 대한 비교 연구

I. 연구의 필요성과 목적

17세기 바로크 음악의 대표자라 할 수 있는 Johann Sebastian Bach (1685~1750)는 자신의 아들들과 제자들을 위한 교육적인 작품을 많이 작곡했으며, 그 중 대표적인 작품이 인벤션이다. 인벤션은 음악을 전공하고자 하는 학생에게 중요시되는 바흐 음악의 형식으로 피아노의 전신인 클라비코드(Clavichord)에 의해 연주되었다. 또한, 인벤션은 오랜 세월동안 거의 필수 교본으로까지 여겨지고 있으므로 초기 지도단계부터 올바른 해석을 바탕으로 연주할 수 있도록 지도 되어져야 한다.

인벤션 교재는 바흐의 자필 악보에 의한 원전판과 이를 근거로 학자나 연주자들이 실제 오늘날의 피아노 연주에 맞도록 교정한 해석판이 있다. 제자들과 후세 음악가에 의해 다르게 해석되어지고, 악보를 정서화 하는 과정에서 오류가 잘못 표기되는 경우도 있다. 원전판의 경우 바흐 자신이 남겨놓은 악상기호나 연주기법상의 지시가 거의 기재되어 있지 않다. 그러므로 인벤션을 해석하고 지도할 때, 그 시대의 바로크 음악과 바흐 작품에 대한 연구가 선행되어져야 한다.

해석판의 경우 작곡자가 의도했던 음악성이 왜곡되어 질 수 있고, 한 출판사의 악보에만 의지하는 경우 편파적인 연주가 될 수 있으며, 여러 출판사의 악보를 참고할 경우 상이한 견해로 인해 연주에 혼란을 불러올 수 있다. 그러므로 바흐 인벤션을 올바르게 이해하고 연주하기 위해서는 바흐의 자필 악보를 근거하여 바로크시대의 꾸밈음, 프레이즈, 템포, 다이내믹, 운지법 등에 관한 연주론적 이해를 확장시키고 Edition의 차이를 알

고 학습자의 개인적 특성에 맞는 교육을 해야 하기 때문에 바흐 인벤션과 신포니아의 Edition 비교에 대한 연구가 필요하다. 본 논문의 연구목적은 여러 형태의 악보를 비교 분석함으로써 많은 연주자들이나 교육자들이 Edition에 따른 차이점을 인지하고 연구해 교습자에게 맞는 교육을 하며, 실제학습에 있어 올바른 곡의 해석과 지도방안을 제시하여 바람직한 인벤션 학습이 이루어지게 하는 것이다.

II. 연구의 범위와 방법

본 논문의 연구 범위는 2성 인벤션 제1번 (C 장조)과 3성 인벤션 제1번 (C 장조)곡을 선정하여 인벤션을 작곡한 바흐의 생애와 작품세계를 다루며, 인벤션과 신포니아에 대해 조사하고 인벤션이 지니고 있는 교육적인 가치를 조명하는 것이다. 또한, 인벤션의 구성, 구조, 내용을 파악하고 인벤션 지도와 학습시 선택하여야 될 Edition을 비교 분석하여 보다 효과적인 인벤션 학습으로 나아갈 수 있는 체계를 제시하는 것이다. 뿐만 아니라 우리가 살펴볼 해설판은 Wiener Urtext (비인원전판 - 음악세계), Breitkopf&Hartel (부조니판 - 음악춘추사), 세광출판사, 춘추사 (Motonari Iguchi판-태림출판사) 등 총 4권이다. 이 악보들 간의 운지법, Phrasing, Tempo, Articulation, 다이내믹, 장식음 등 차이점을 비교 서술하였다. 또한, 교육자와 교습자들이 필요로 하는 다성음악을 알리고자 하며 효율적인 지도로 얻어지는 효과가 무엇인지도 고찰하고자 한다.

본 논문의 연구의 방법은 거시적 분석과 미시적 분석을 바탕으로 2성 인벤션 제1번 (C 장조)과 3성 인벤션 제1번 (C 장조)곡을 선정하여 분석 연구한다. 다음은 연구내용 중 **Invention 제1번 Edition** 비교분석의 일부 내용을 보여주고 있다.

III. Edition 비교분석 연구

1. Invention 제1번 BWV 772 C Major

1) 운지법

바흐의 자필악보에는 원래 운지법이 나와있지 않다. Edition마다 학습에 도움을 주기

위해 운지법을 표기해 놓았다. 4개의 Edition을 비교한 결과 운지법은 상당 부분의 차이가 있는 것으로 조사되었다.

(악보-1)

태림

세광

악보-1의 1, 2마디를 보면 태림은 G음에서 2번은 표기함으로써 자연스럽게 흘러가는 손가락을 만들고 있다. 세광은 태림과 같은 운지번호를 사용하면서 1번으로 C음을 치고 손가락은 별려 2번으로 G음을 치기 어려운 어린이들의 경우를 생각하여 괄호안에 5번을 표시하였다. 이는 연주자의 특성에 따라 연주 할 수 있도록 제시해주는 것으로 볼 수 있다.

(악보-2)

비인원전판



음악춘추사



비인원전판은 G음에 표기가 없고 C음을 4번으로만 표기되어서 연주자의 곡의 해석에 맞는 손가락 번호를 사용할 수 있게 했다. 하지만 초보자들이나 어린 연주자들에게는 세 광이나 다른 출판사처럼 번호를 제시해 주는 것이 연주하는데 도움이 될 것이다. 또한 지도하는 교사들의 충분한 연구와 해석이 필요한 부분이다. 음악춘추사는 G음이 5번으로 표기하였는데, 5번을 사용함으로써 G음을 자연스럽게 스타카토로 표현할 수 있게 하였다.

2) 프레이즈

1723년 바흐의 자필 악보에서는 인벤션 제3번, 제9번, 제15번 및 신포니아 제9번에만 슬러가 들어있고, 프레이징은 표시되어 있지 않다. "학생을 위해 프레이징과 아티큘레이션에 관한 의견 제시가 필요하다. 만약 이들에 관한 의견 제시가 없다면 학생으로 하여금 음악에 대한 어떤 이해를 얻도록 유도해주는 안내자가 없는 셈이다."(김경임, 1985. p.25) 편집자의 견해에 따라 프레이즈가 서로 다른 해석을 보이고 있다.

(악보-3)

태림

Musical score for '태림' (Tae-rim). The piece is in 3/4 time, marked 'Allegro' and 'f' (forte). The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a quarter rest, followed by a series of eighth notes and quarter notes, including a triplet of eighth notes. The bass staff features a steady eighth-note accompaniment. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. A first ending bracket is shown above the final measure of the treble staff.

세광

Musical score for '세광' (Se-gwang). The piece is in 3/4 time, marked 'Andante con moto' with a tempo of quarter note = 84, and 'mf' (mezzo-forte). The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a quarter rest, followed by eighth notes and quarter notes, including a triplet of eighth notes. The bass staff features a steady eighth-note accompaniment. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. A first ending bracket labeled 'A' is shown above the final measure of the treble staff.

비인원전판

Musical score for '비인원전판' (Bi-in-won-jeon-pan). The piece is in 3/4 time. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a quarter rest, followed by eighth notes and quarter notes, including a triplet of eighth notes. The bass staff features a steady eighth-note accompaniment. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. A first ending bracket is shown above the final measure of the treble staff.

악보-3에서 태림, 세광은 프레이즈가 동일하게 표시되어 있으며, 단 이음줄이 태림은 음표의 아래에 표시되어 있고 세광은 음표의 위쪽에 이음줄이 표시되어 있다. 비인원전판은 프레이즈가 곡 전체에 표시되어 있지 않아 교육자나 연주자의 음악적 해석에 따라 연주해야 할 것이다.

(악보-4)

음악춘추사

음악춘추사는 동기를 프레이즈로 연결시키고 셋째 박 G음을 스타카토로 표시하고 있어 동기를 더욱 명확하게 선으로 만들어 나가고 있다. 이처럼 각 Edition마다 프레이즈가 차이가 있기 때문에 정확히 비교하면서 작곡자의 의도에 가장 근접한 해석을 이끌어 내야 하는 것이 교육자나 연주자의 과제이다.

3) 템포

바흐는 인벤션과 신포니아 어느 한 곡에도 템포 지시를 남겨 놓지 않았다. Edition마다 자의적인 견해로 템포를 표기하였다.

(악보-5)

세광

음악춘추사



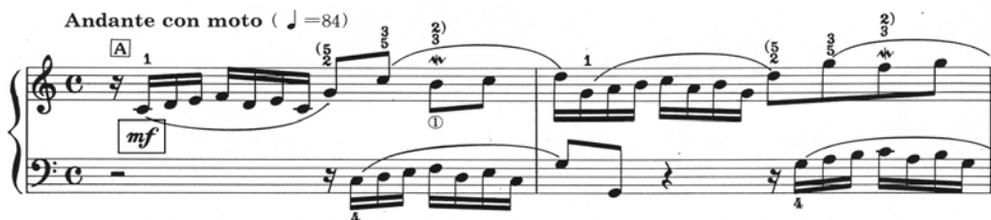
비인원전판은 템포를 정해 놓지 않았고 다른 Edition은 템포를 서로 상이하게 해석해 놓았다. 세광에서는 Andante con moto로 되어 있지만 음악춘추사와 태림은 Allegro로 표기하여 활기있게 이끌어 나가는 느낌을 갖고 연주해야 할 것이다. 또한, 음악춘추사 악보에서는 이태리어와 독일어, 영어, 불어를 적어 넣어 자세히 템포에 대해 이해할 수 있도록 하였다.

4) 다이내믹

바흐는 인벤션, 시포니아 그 어디에도 다이내믹 표시를 해놓지 않았다. "대위법적인 건반악기 음악에서는 다이내믹의 차이를 지나치게 확대할 필요가 없다. 오히려 그 효과는 성부들 간의 대화에 있으며, 그리하여 각 성부는 자기 의견이 구별되어 들리기에 충분한 만큼의 음량과 대조를 더하는 것이지 나머지 성부들을 완전히 압도할 만큼 되어서는 안된다."(김경임, 1985. p.26)

(악보-6)

세광



태림

Edition마다 다이내믹을 다양하게 해석해놓았다. 세광, 음악춘추사는 mf로 곡이 시작되고, 태림은 그보다 강하게 f로 곡이 시작되며, 2마디에서 cresc.가 표기되어 있다.

5) 꾸밈음

바흐 음악의 꾸밈음은 즉흥연주의 일부분으로 "연주자는 꾸밈음 연주에 있어 자신의 개인적 판단에 따라 어느 정도 융통성을 가지고 연주할 수 있는 사실이야말로 우리가 짚고 넘어가야 할 가장 중요한 사실 중의 하나이다. 거의 모든 꾸밈음들에 있어 서로 다른 연주 해석이 가능했고, 그들은 나름대로 타당성 있는 올바른 방식들임을 알 수 있었다."(김경임, 1985. p.20) 바흐의 장식음은 Edition에 따라 여러 스타일로 표기되어 차이를 보이고 있다.

(악보-7)

태림

비인원전판



음악춘추사



악보.7의 1마디에서 태림, 세광은 w 로 표시되어 있고, 음악춘추사는 악보상에 꾸밈음을 바로 기보해 놓았다. 선율적으로 비인원전판은 w 으로 표시되어 있어서 두 가지를 잘 비교해 학습되어야 한다.

IV. 연구 결과

바흐의 인벤션은 평균율 클라비어곡집과 함께 바흐의 교육적인 작품을 대표하는 작품으로 오늘날까지도 피아노 학습의 필수적인 교재로 널리 상용되고 있다는 점을 인식할 때, 인벤션의 교육적 가치와 의의를 다시 한번 확인할 수 있다. 또한, 인벤션과 시포니아는 원래 그 당시 클라비코드를 위해 작곡되어 악보에 특별한 음악적 지시가 거의 없어서 오늘날 피아노로 연주하는데 어려움이 따른다. 그러므로 작곡가의 의도와 곡의 음악적 특징에 대해 연구 분석하여 올바른 교육과 학습이 이루어져야 한다.

인벤션 교재는 바흐의 자필 악보에 의한 원전판과 학자나 연주자들이 실제 오늘날의 피아노 연주에 맞도록 교정한 해석판이 있다. 19세기 말과 20세기 초의 과도한 낭만주의

해석과 바흐 작품의 음악적 인식과 노력의 부족으로 작곡자의 원래 의도로부터 벗어난 해석 및, 학습방법이 행해지는 경우가 많다. 바흐 인벤션의 실제 교습현실을 살펴보면, 인벤션 교재는 원전판과 해석판의 각 출판사 Edition에 따라 운지법, Phrasing, Tempo, Articulation, 다이내믹, 장식음 등이 서로 다른 해석을 보이고 있으며, 이 해석들은 각 곡마다 다양하게 나타났다. 대부분의 교사들은 곡의 해석의 차이를 연구하지 않고, 구하기 쉬운 교재로 지도하고 있는 현실이다.

현대적인 해석으로 인벤션을 지도하기 위해서는 원전판을 기본으로 여러 Edition의 다양한 해석을 비교 연구하여 주의 깊게 참고해서 지도하여야 한다.

본 연구에서는 바흐 인벤션의 특징과 구조를 분석하고, 원전판과 해석판을 비교 분석함으로써 인벤션의 교재선택을 위한 정보를 줄 뿐 아니라 연주자들이나 교육자들이 Edition에 따른 차이점을 인지하여 바흐의 음악을 올바르게 이해해 실제 교육에 도움이 되도록 하였다.

참고문헌

(논문)

- 심성은의 <J.S. Bach 인벤션 분석과 지도방법에 관한 연구(2000)>,
정경진의 <J.S. Bach 인벤션 연주를 위한 지도방법에 관한 연구(2002)>,
전민하의 <J.S. Bach 인벤션 연주를 위한 지도방법의 고찰(2001)>,
김금화의 <J.S. Bach 인벤션 이론적 분석과 교수법적인 접근을 위한 연주 양식의 고찰 (2002)>,
김나미의 <J.S. Bach 인벤션 연주에 관한 고찰- no.1,2,15 의 Phrasing 과 Articulation를 중심으로 (2008)> 등이 있다.

(단행본)

- 음악지우사 편, ‘작곡가별 명곡해설 라이브러리’ (서울: 도서출판 음악세계, 2002)
J.N. Forkel ‘바하의 생애와 예술 그리고 작품’ 강해근 역 (한양대학교 출판부 2005)
바하 인벤션 연구 (현대음악출판사, 2001)
J. S. Bach 인벤션과 신포니아, 소전주곡집 원전판 (음악춘추사)
세광음악 출판사, ‘최신명곡 해설전집 15’ (서울: 세광음악출판사, 1983)

초등학교 저학년을 위한 창작 지도방안 연구

I. 서론

1. 연구의 필요성 및 목적

21세기의 음악교육은 단순한 음악적 지식의 습득이 아닌 창의성 교육에 집중하고 있다. 음악은 아이들의 잠재되어 있는 창의성을 기르기에 가장 적합한 교육의 일환으로서, 그들의 눈높이에 맞는 다양한 교육적 접근 기법을 필요로 한다. 그 가운데에서도 사고력과 창의력을 통해 각 개인의 창의력을 표현할 수 있는 작곡 영역에서의 교육적 필요성이 요구되고 있다. 특히 음악에서의 창의성에 관한 연구를 하는 많은 학자들은 음악 활동에서의 작곡의 영역은 음악적 활동의 총체적 결과이므로 창의성 계발에 가장 효과적이라고 주장하기도 한다.(이홍수, 1990, p.168.)

대체적인 음악적 지도법을 창안한 독일의 대표적인 음악 교육가인 오르프(Carl Orff, 1895~1982)는 학생들이 생활 속에서 음악적 소재를 찾아서 이를 구체적으로 표현하여 음악의 기본 개념과 이해를 도모하며, 직접 참여하는 음악교육 속에서 창의력과 음악적 표현력을 배울 수 있다고 하였다. 또한 오르프의 접근 방식에서 다루어지는 리듬에 관한 연구는 그의 작품에 완전한 독창적인 성격을 부여하였다.

본 연구에서는 음악 교육에서의 리듬의 영역과 더불어 아이들이 쉽게 접근할 수 있는 창작 교육 방법을 계발하고, 이를 적용함으로써 아동 스스로 학습의 주체가 되어 음악을 탐색하고 상상력을 통한 음악의 본질에 접근할 수 있도록 하는 데 그 목적이 있다. 이를 위하여 초등학교 저학년 어린이들(1~3학년)에게 적합한 작곡 기법을 통하여 스스로 창작 활동을 할 수 있도록 유도하는 지도방안을 연구하였다.

2. 연구의 내용 및 방법

음악교육에서의 창작을 위한 기본적인 접근은 다양한 방식을 통하여 새로운 곡을 만들 수 있도록 시도하게 하고, 어린이들의 음악 수준에 맞는 작곡 방법을 제안하여, 그들이 배운 음악적 요소들을 바탕으로 자기 주도적인 창작을 시도할 수 있도록 돕는 것에서부터 시작된다. 이는 어린이로 하여금 이 과정을 통하여 음악의 기본 개념을 정리하고, 그를 바탕으로 그들의 음악적 역량을 자유롭게 표현할 수 있도록 교육할 수 있는 기회가 된다.

본 연구는 초등학교 저학년 어린이들(1~3학년)이 쉽게 접근할 수 있는 기본적인 작곡 방법을 이해하고, 직접 창작을 해봄으로써 창의력과 음악에의 이해를 도모하는 방안을 연구하는데 있다. 또한 제시된 지도방안을 바탕으로 초등학교 저학년 어린이들(1~3학년)에게 직접 적용하여 그들에게 어떠한 음악적 영향을 미치는지 분석하는 것에 그 목적이 있다.

이에 본 연구에서는 제7차 교육과정 음악교육 이해에 따른 접근방법과 활동, 그리고 달크로즈와 오르프의 음악교육원리에 따른 접근방법과 활동을 초등학교 저학년 어린이들(1~3학년)의 창작곡 지도방안의 체계적인 단계 및 구체적인 방법을 제시하고자 하며, 그 내용은 다음과 같다.

첫째, 피아노학원에서 음악교육을 받고 있는 초등학교 저학년 어린이들(1~3학년) 아이들을 대상으로 한다.

둘째, 제7차 교육과정 음악교육에 따라 초등학교 1, 2, 3학년의 음악 교과서의 다양한 음악 창작에 대한 구조를 이해하며 접근하고 다양한 리듬 창작, 다양한 가락, 가사 창작으로 활동 영역을 넓힌다.

셋째, 달크로즈와 오르프의 음악교육원리에 따라 초등학교 저학년 어린이들(1~3학년) 교과서에 나오는 노래 또는 유명한 동요를 들으며 악기나 몸을 통해 노래에 맞게 리듬을 치는 리듬학습으로 음악행위에 참여시키고, 리듬을 악보로 옮기고, 곡을 분석하고, 분석한 악곡형식과 사용된 요소들을 똑같이 사용하여 가락작곡과 작사 창작하는 활동을 한다.

3. 연구의 제한점

본 연구는 다음과 같은 제한점을 갖는다.

첫째, 작곡을 하기 위해서는 기본적인 음악의 구성 요소들을 표현할 줄 알아야 하므로 계이름을 읽을 수 있을 정도로 피아노 교육을 받은 초등학교 저학년 어린이들(1~3학년)로 제한한다.

둘째, 수업을 진행하는 악기는 피아노로 한다.

셋째, 연구대상은 남·여를 구분하지 않고, 50명을 대상으로 한다.

4. 연구의 이론적 배경

1) 제7차 음악과 교육과정

우리나라 교육부가 지정한 제7차 음악과 교육과정에서는 제6차 음악교육 방법이었던 가창, 기악, 창작, 활동에 감상활동이 더해졌는데, 이런 과정을 통하여 창의적인 표현력과 사고력을 기르고, ‘음악활동’을 통하여 음악개념을 이해하고 창의적인 사고력과 표현력을 기르도록 강조하고 있다. 제7차 초등학교 음악과 교육과정의 목표에도 “다양한 악곡 및 활동을 통하여 음악의 아름다움을 경험하게 되고 음악의 기본 능력과 창의적으로 표현하고 감상하는 능력을 기르며, 풍부한 음악적 정서와 음악을 생활화하는 태도를 가지게 된다.”(교육부, 1999, p.55.)라고 명시되어 있다.

2) 피아제의 인지발달 이론

어린이의 정신발달과 논리적 사고 발달 연구에 대표적인 스위스 심리학자 장 피아제(Jean Piaget, 1896~1980)의 인지발달 단계 이론에 의하면 7~11세 초등학교 학령기의 아이들은 인지능력의 극적인 변화로 인해 취학 전 아동들과는 전혀 다른 사고를 하게 된다. 이들은 체계적이고 논리적인 사고체계를 가지게 되고 이것을 구체적인 문제에 적용시킬 수 있다고 하였다.(강소연, 권영심, 박명순, 신명희, 1998, p.52.) 즉, Piaget의 인지발달 이론은 음악교육에 많은 것을 설명하고 있다. 학생들이 스스로 개념을 습득하도록 하는 발견학습(discovery learning) 역시 이러한 Piaget의 인지발달 이론과 관련되는 학습방

법이다. 이때 학교와 학원의 음악교육을 통해 음악적 발견학습을 하게 될 것이고, 이런 학습을 통해서 어린이들 스스로 창작을 할 수 있고 그에 따른 학습 효과를 볼 수 있다.

따라서 이 시기에 어린이들의 음악적 감각을 자극할 수 있는 작곡학습이 중요하며, 그 작곡학습으로 인해 음악적 능력을 크게 향상시킬 수 있을 것이다.

3) 20세기 교수법

음악지도에 있어서 “발견에 의한 음악학습”의 중요성을 강요한 스위스의 음악교사이자 작곡가인 자크 달크로즈(Jacque Dalcrose, 1865~1950)와, 음악 교육의 새로운 방향을 제시한 선구적인 독일의 음악 교육가인 오르프(Karl Orff, 1895~1982) 등 20세기 학자들에 의해 강조되었고, 이들의 음악 교수법은 현대 창작음악교육 방법론에서 주류를 이루고 있다. 또한 달크로즈는 “모든 학습은 발견으로부터”라는 발견학습, 즉 창의력 계발에 대한 교육원리를 실천하고자 하였다.

오르프는 음악교육의 첫째 목표를 어린이의 창의성 발달에 두고 오르프 교수법의 중요한 기본 교재인 솔베르크를 만들어 창작을 유도하는 지도방법을 제시하였다. 오르프의 기초 음악 이론과 학습 방법의 특성을 살펴보면 학습 활동적 매체를 사용한 수업의 시작단계에서 모방을 하지만 원리를 인지한 후에는 즉흥적으로 할 수 있도록 유도한다.(권덕원, 석문주, 최은식, 함희주, 2005, p.225) 그는 연주, 창조, 감상, 분석 등과 같은 모든 음악적 행위를 통하여 음악은 결코 홀로 존재하는 것이 아니라 몸동작, 말(언어)과 더불어 학습자 모두가 음악 행위에 참가하여야 한다.(Jane Franzee and Kent Kreuter, 1987, p.14.)고 하였다.

II. 본론

음악적 창의성은 누구나 타고나는 보편적인 능력 중의 하나이며, 가르쳐지는 것이 아니라 나타나도록 허용되고, 자극되고, 계속적으로 북돋우어짐으로써 길러진다.(이홍수, 1990, p.166.) 즉, 어린이들은 누구나 교육에 의하여 음악적 창의력이 계발될 수 있다. 특히 음악수업에서의 새로운 곡을 만들어내는 창작의 과정은 반드시 다루어져야 하는 필수적인 요소이다. 창작 활동을 함으로써 음악의 기능과 기본 개념을 좀 더 확실히 할 수 있는 점점이 되고, 개개인이 가지고 있는 내적 느낌과 능력들을 음악 창작으로 발휘해

몸으로써 성취감을 얻을 수 있는 좋은 기회가 된다. 또한 직접 창작한 곡들을 다양한 방식으로 연주함으로써 음악의 완성도를 높이고 음악 수업에 대한 관심도가 높아지는 장점을 가지고 있다.

본 연구는 이러한 장점으로 인해 음악적 창의력 계발에 필수적인 작곡방안을 다음과 같이 연구하였다.

1. 창작곡 지도의 실제

1) 도입

학습 방법은 첫 번째 제 7차 교육과정을 바탕으로 하여 초등학교 저학년 아이들(1~3학년)의 교과서에 수록된 곡 중에서 유명한 동요를 가지고 악기나 몸을 통해 노래에 맞게 리듬을 치는 리듬학습으로 접근하도록 하고, 익힌 리듬을 악보로 그대로 옮긴다. (악보 1) 이러한 방법으로 학습을 하게 되면, 자신이 알고 있던 곡을 자신도 모르게 분석을 하게 되고, 그 곡에 사용된 리듬을 몸으로 익혔기 때문에 리듬을 악보로 옮긴다 해도 두려움이 없다는 장점이 있다.

두 번째 악보로 옮긴 동요의 리듬의 악곡 형식과 사용된 음악적 요소를 분석한다. (악보 2)

세 번째 분석하여 나타난 형식과 음악적 요소를 바탕으로 가락을 작곡한다. 세 번째 학습을 지도할 때 교사는 가르쳐지는 것이 아니라 아이의 내면에 있는 창의성이 나타나도록 허용되고, 자극되고, 계속적으로 북돋우어짐으로써 길러지도록 해야 한다는 것을 잊어서는 안 된다.

네 번째 몸동작 리듬학습으로 익숙한 동요의 음악 형식과 음악적 요소를 바탕으로 하여 작곡된 작품에 가사를 지어 노래 부르기와 손뼉 치기를 하며 학생이 작곡한 곡을 익숙하게 여러 번 연주해본다.

이와 같은 방법으로 작곡활동을 한다면, 학생 자신은 다른 교재가 아닌 본인이 만든 곡을 선생님과 같이 연주하고, 노래하도록 하였다. 이는 아이들에게 자신감이 높아지며 곡 안에 있는 음악적 요소들은 절대 잊지 않고 계속 기억할 것이다. 또한 주어진 가사에 가락을 작곡하는 것과는 다르게 학생은 더 많은 생각을 하게 되고, 자신이 어떠한 가사를 넣을지도 가락을 작곡하면서 생각 한다는 것들이 음악교육에 의하여 음악적 창의력

이 계발되는 것을 증명할 것이다.

2) 전개

지금까지 설명한 4가지의 작곡활동 방법은 다음과 같다.

(1) 리듬으로 학습접근하기

- 초등학교 저학년 아이들(1~3학년) 음악교과서에 있는 곡 중 유명한 동요를 적용한다.
- 동요에 사용된 리듬을 통해 악기나 몸동작으로 리듬학습을 한다.
- 익힌 리듬을 악보로 그대로 옮긴다.
- 8마디, 12마디, 16마디 / 2/4, 3/4, 4/4 등 마디와 박자가 다른 각각의 곡을 선택한다.

악보 1)

· 비행기(1학년 교과서 수록, 8마디, 2/4박자)

비행기

윤석중작사
미국 민요

5

악보 2)

· 뻐꾸기(2학년 교과서 수록, 12마디, 3/4박자)

뻐꾸기

윤석중작사
오스트리아 민요

Musical score for '뻐꾸기' (Cuckoo) in 3/4 time. The score consists of three staves. The first staff starts with a treble clef and a 3/4 time signature. The melody is simple, with notes on the first and second lines of the staff. The second staff continues the melody, and the third staff concludes it with a double bar line. Measure numbers 5 and 9 are indicated at the start of the second and third staves respectively.

· 리듬악기 노래(3학년 교과서 수록, 16마디, 4/4박자)

리듬악기 노래

이계석작사
이계석작곡

Musical score for '리듬악기 노래' (Rhythm Instrument Song) in 4/4 time. The score consists of six staves. The first staff starts with a treble clef and a common time signature (C). The melody is simple, with notes on the first and second lines of the staff. The second staff continues the melody, and the third staff concludes it with a double bar line. The fourth, fifth, and sixth staves continue the melody with more complex rhythmic patterns. Measure numbers 5, 9, 13, and 17 are indicated at the start of the second, third, fourth, and fifth staves respectively.

(2) 리듬악보를 통한 음악형식과 음악적 요소 분석하기

- 악보로 옮긴 동요의 리듬의 악곡 형식과 사용된 음악적 요소를 분석한다.
- 지도교사는 아이들에게 가르치기 보다는 음악교육으로 배운 지식을 바탕으로 스스로가 찾아내도록 지도하는 것이 중요하다.
- 비행기, 빠꾸기, 리듬악기노래 의 곡은 모두 F Major이지만, 처음 작곡을 접하는 아이들에게 C Major 조옮김 하여 지도하기 때문에, 장조는 분석에 포함하지 않는다.

· 비행기 분석(1학년 교과서 수록)

박자 : $\frac{2}{4}$ 박자

형식 : 한 도막 형식 (8마디) (a+a')

빠르기 : 보통빠르게

음악적 요소 : (음표) 2분음표, 4분음표, 점8분음표, 8분음표, 16분음표

음악적 특징 : 점8분음표와 16분음표의 사용

· 빠꾸기 분석(2학년 교과서 수록)

박자 : $\frac{3}{4}$ 박자

형식 : 작은 세도막 형식 (12마디) (a+b+a')

빠르기 : 보통빠르게

음악적 요소 : (음표) 2분음표, 4분음표 (셈표) 4분셈표

· 리듬악기 노래 분석(3학년 교과서 수록)

박자 : $\frac{4}{4}$ 박자

형식 : 두 도막 형식 (16마디) A(a+b)+A'(c+a')

빠르기 : 보통빠르게

음악적 요소 : (음표) 점2분음표, 2분음표, 점4분음표, 4분음표, 8분음표
(셈표) 4분셈표, 8분셈표

음악적 특징 : 당김음 사용, 16분음표2개와 8분음표의 연속사용.

(3) 분석한 리듬악보를 바탕으로 가락의 주제를 정하고 작곡하기

- 앞서 분석한 리듬악보를 바탕으로 주제를 정하고 가락을 작곡한다.
- 8마디, 12마디, 16마디 / 2/4, 3/4, 4/4 등 마디와 박자가 다른 각각의 곡을 작곡한다.
- 지도교사는 아이의 창의력이 계발이 가장 중요한 부분이기 때문에, 분석할 때보다 더 많은 창의성이 들어나도록 자극되고, 복돋아 주어야 한다.
- 가락을 작곡할 때는 가사가 없기 때문에 8분음표의 “기“를 ”꼬리“로 바꾸지 않아도 된다.

악보 3)

- 비행기 분석(1학년 교과서 수록)을 바탕으로 한 가락 작곡하기.

동 화 책



· 빼꾸기 분석(2학년 교과서 수록)을 바탕으로 한 가락 작곡하기.

간 식

Musical score for '간식' (Snack) in 2/4 time. It consists of three staves of music. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one flat. The melody is simple and rhythmic. The second staff starts at measure 5, and the third staff starts at measure 9, ending with a double bar line.

· 리듬악기 노래 분석(3학년 교과서 수록)을 바탕으로 한 가락 작곡하기.

수영장

Musical score for '수영장' (Swimming Pool) in 4/4 time. It consists of four staves of music. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one flat. The melody is more complex, featuring eighth and sixteenth notes. The second staff starts at measure 5, the third at measure 9, and the fourth at measure 13, ending with a double bar line.

(4) 주제가 있는 가락에 가사 창작하기

- 몸동작 리듬학습으로 익숙한 동요의 음악형식과 음악적 요소를 바탕으로 하여 작곡된 작품에 가사를 창작하여 넣는다.

- 노래 부르기와 손뼉 치기를 하며 학생이 작곡한 곡을 익숙하게 여러 번 연주해본다.
- 지도교사는 아이가 가락에 맞게 가사를 넣을 수 있도록 지도하도록 한다.
- 가사 한자에 음표 하나를 맞게 넣었다면, 8분음표와 16분음표 같은 음표들을 그렸을 때, 두 개의 음이 붙어서 ‘꼬리’가 ‘기’가 되지 않도록, 가사 하나의 글씨에 음표는 꼬리가 붙여지도록 지도해야 한다.

악보 4)

동화책

아빠가 사다 주신 재미있는 동화책

너무나 재미있어서 매일 봤다네

간식

시원한 아이스크림 맛있는 과자

언제나 나는 기분이 좋아

엄마 아빠 주세요

수영장

수영장 수영장 시원 - 하지요 여름엔 딱이지 정말 - 딱이지

5 랄랄라 즐거워 하하하 호호호

9 침 병침 병 헤엄치다 보면은 저멀리 가지요

13 수영장 수영장 즐거운수영장 내일도 한번더 가고 - 싶다네

2. 적용 결과

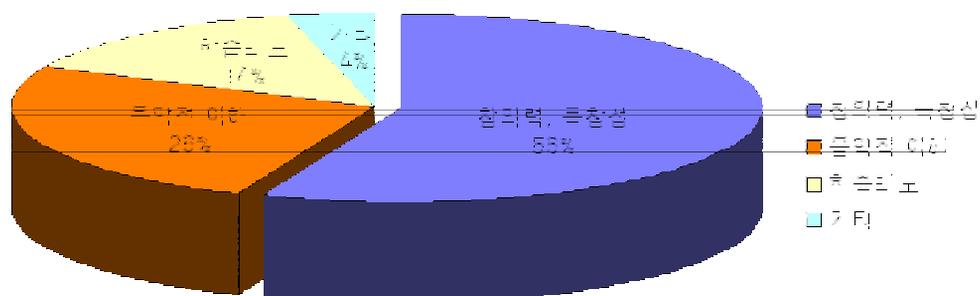
본 연구를 위하여 서울에 소재한 음악 학원에 등록된 초등학교 저학년 어린이 50명을 대상으로 음악 수업을 진행하였다. 이 연구를 위하여 만들어진 작곡 지도방안으로 학습한 아이들의 향상 분포도를 근거하여 작곡학습이 아이들의 창의력과 독창성을 계발시킨다는 것을 알 수 있었다. 이를 위하여 작곡 지도 방안의 결과물을 검토하기 위한 일환으로 초등학교 저학년 학생들의 음악에 대한 관심도와 음악 수업에 대한 태도 변화 및 음악의 기초 개념에 대한 이해도와 그를 바탕으로 한 음악적 창의력 향상을 관찰하였고, 이 작곡 수업을 하지 않은 학생들과의 차이점을 다음과 같은 평가자료를 근거로 하여 결과를 유출하였다. (표 1)

〈표 1〉 작곡 지도방안을 통한 음악성 개발 평가자료

	매우 그렇다	그렇다	보통이다	아니다
· 들리는 음악의 음을 피아노 건반을 연주하면서 그에 맞는 계이름 찾는 모습을 보였다.				
· 시창과 청음 수업 능력이 향상 되었다.				
· 가사가 없는 작품을 접했을 때, 그 작품의 느낌을 살려 가사를 창작하는 능력을 보였다.				
· 교사의 지도가 없어도 곡에 나타난 형식을 쉽게 분석하였다.				
· 주변에서 나는 여러 가지 소리들의 관심도가 높아졌고, 그 소리들을 리듬과 피아노 건반연주 작곡으로 표현하는 것을 보였다.				
· 산만하던 아이가 자신만의 작곡을 하면서 집중하는 학습태도를 보였다.				
· 자신의 곡을 발표하고 연주하며 자신감과 성취감을 보였다.				

본 연구에서는 작곡지도방안을 통해 교육받은 초등학교 저학년 아이들(1~3학년)아이들을 통해 나타난 반응들이 “그렇다”와 “매우 그렇다”의 결과가 나왔을 경우, 효과를 보았다고 평가하였다. 이를 근거로 하여 50명 중 28명은 독창성과 창의력56%, 13명은 음악적 이해 26%, 7명은 학습태도 14%, 따로 구분되지 않았지만 별도의 효과가 나타난 기타 4%로 나누었다.

〈표 2〉 작곡 지도방안을 통한 음악성 개발 향상 분포도



작곡 지도방안을 통한 음악성 계발 향상 분포도 설명은 다음과 같다.

첫째, 창의력·독창성 향상된 아이들(56%)의 경우, 새로운 방식의 작곡 수업을 처음 대하는 어린이들은 호기심을 가졌고, 작곡을 시도해 본다는 것에 대해 약간의 두려움도 표현했지만 거부감보다는 기대감을 갖고 수업에 임했다. 처음 시도하는 작곡에 대한 걱정 때문에 기본적인 리듬이나 악보의 기보에 있어서는 질문을 많이 던졌지만 작곡을 하는 시간에는 주저 없이 서로의 의견을 말하고 즐겁게 리듬과 가락을 이어나갔다. 그리고 시간이 흐르자 자신만의 창작물을 만든다는 데에 있어서 적극적인 자세로 주저 없이 악보들을 채우고 즐거워했다.

더 흥미 있었던 점은 이렇게 작곡된 곡이 자신만이 가지고 있는 하나밖에 없는 곡이라는 사실에 자부심을 가졌으며, 시시때때로 자발적으로 연주하는 모습을 보였다.

둘째, 음악적 이해력이 향상된 아이들(26%)의 경우, 음악 이론을 실기와는 또 다른 어려운 것으로만 받아들였던 어린이들이 직접 가락과 리듬을 만들어 보면서 창작 활동에 흥미를 나타내었다. 늘 눈으로만 보고 다른 작곡가들이 만든 작품을 보고 연주하던 오선과 음표들을 직접 나만의 느낌으로 만들어 보면서 음악의 기초적인 개념들을 더욱 친근하고 익숙한 것으로 받아들였다. 또한 자신과 다른 어린이들의 창작 작품들을 함께 연주하고 들어보고 서로의 의견을 나누고 평가해 보면서 더욱 즐겁게 음악을 만날 수 있는 계기가 되었다. 기분 좋은 평가만을 받을 수 있는 것은 아니었지만 긍정적으로 받아들이고 다음 기회를 작곡에서는 이렇게 해보고 싶다는 생각까지 나왔다. 항상 일방적인 가르침으로 접해지던 음악에서 직접 만들어보는 음악을 경험한 뒤 혼자서도 시도해 볼 수 있다는 자신감을 갖는 어린이들도 여럿 있었다.

셋째, 학습태도가 향상된 아이들(14%)의 경우, 음악 창작 작곡 수업은 어린이들의 음악적인 기초 개념을 다져주고, 음악에 대한 흥미와 호기심을 불러일으키고, 창의력과 자신감을 신장시키는 데 큰 영향을 주었다. 이 과정 속에서 아동들은 눈으로만 보고 귀로만 듣던 리듬과 가락들을 직접 적고 그려 보는 것에 대해 처음에는 두려움을 느꼈지만 익숙해지자 다양한 리듬과 가락들을 시도해 보는 창의력을 발휘했고, 리듬과 가락, 가사를 통해 새로운 것을 만드는 것에 대해 즐거움을 표시했다. 직접 작곡을 해봄으로써 막연히 알고 있던 음악의 기초 개념을 확실히 이해 할 수 있었고, 특히 이 과정에서의 아이들은 음악적 리듬감이 크게 향상되었다. 또한 창작곡을 가지고 앙상블로 연주를 해보면서 생각보다 자신의 창작품에 대한 자신감을 갖고 음악이 주는 기쁨을 한껏 맛볼 수 있었다.

넷째, 기타(4%) 향상 부분에는 독창성·창의성, 학습태도, 음악적 이해력 외에 아이들의 작곡을 하면서 변화된 특징들 - 지도력(Leadership)을 보이던 아이, 시창이 향상된 아이 - 을 같이 구분하였다.

〈표 3〉 작곡 지도방안을 통해 교육받은 아이들과 그렇지 않은 아이들의 차이점 평가

작곡 지도방안을 통해 작곡 학습을 받은 아이	작곡 지도방안을 통한 작곡 학습을 받지 못한 아이
<ul style="list-style-type: none"> · 작곡하는 것에 대한 두려움이 없다. · 피아노 악보를 봤을 때, 자연스럽게 곡에 대한 분석능력을 보였다. · 음악적 이해력이 향상 되었다. · 수업을 받을 이후, 자신이 생각한 이야기를 곡으로 표현하는 능력을 보였다. · 가사가 없는 곡에 자연스럽게 가사를 붙여 자신만의 곡으로 인식하여 피아노를 즐기면서 연주하는 모습을 볼 수 있었다. 	<ul style="list-style-type: none"> · 작곡법에 대한 이해 자체를 어려워했다. · 지도교사의 지도가 없이는 스스로 곡에 대한 분석을 할 수 없다. · 다수의 아이들이 음악적 이해력이 부족하다. · 자신이 표현하고 싶은 이야기가 있어도 주어진 곡을 노래하고, 연주하는 것에 그쳤다. · 가사가 없는 피아노곡을 만나면 가사를 붙이는 생각은 못하고, 지도교사의 가르침에만 의지한다.

III. 결론

음악 교육에 있어 개개인의 특성을 고려하고 개성 및 창의력을 발전하고 계발시킬 수 있는 교육 계획이 강조되고 있다. 리듬으로 접근하고, 음악을 분석하고, 가락을 작곡하고, 가사를 창의하는 음악교육에 의하여 누구나 아이들에게 잠재되어 있는 능력을 스스로 자신의 창의력을 발전시키고 계발시킬 수 있다.

하지만, 대부분의 음악 교육으로는 일방적인 지도교사의 테크닉 수업으로 구체적으로 어느 정도의 음악적 이해력이 서 있는지, 아이가 어떠한 잠재력을 가지고 있는지 소홀해 지는데, 그에 따른 보충되는 학습이 부족하다. 좀 더 많은 아이들이 창작 학습을 받으면서 수업에 즐겁게 참여하고 그로인해 아이들의 능력을 향상시키는 학습 방법이 요구된다.

이에 본 연구는 음악교육에 있어 궁극적으로 추구해야 할 창의력계발에 중점을 두고 다양한 창작지도 방안을 연구하였다. 이론적 배경으로 교육을 받는 아이들의 지도방향과 창의적인 표현력, 사고력, 발견에 의한 음악학습을 통해 창의력계발을 위한 아이들의

창작학습의 접근방법을 연구하였고, 현재 7차 교육과정에 사용되고 있는 초등학교 1,2,3학년 아이들의 음악교과내용을 살펴보고, 그 주요내용들을 체험하고 분석하면서 창작학습 교육의 핵심을 파악하고자 했다. 또한, 초등학교 1,2,3학년 아이들의 음악교과내용의 주요 학습요소를 - 리듬을 몸으로 익히기, 익힌 리듬을 분석하기, 분석한 내용을 사용한 주제에 의한 가락 작곡하기, 주제에 의해 작곡된 가락에 가사 창작하기, 완성된 작품을 연주하기-로 재구성하여 4가지의 창작학습을 위한 지도방안을 제시하였다.

이 연구를 위하여 만들어진 창작 지도방안으로 학습한 아이들의 향상 분포도를 근거하여 서울에 소재한 음악학원에 등록된 초등학교 저학년 어린이 50명을 대상으로 창작학습을 진행한 결과 창의력과 독창성은 물론 학습태도, 음악의 기초 개념에 대한 이해도가 창작학습을 경험한 학생이 창작학습을 경험하지 못한 학생보다 향상 되었다는 것을 관찰할 수 있었다.

창작곡 활동은 하나의 독립된 분야가 아니라 다양하게 이루어지는 음악 교육의 내용을 포괄하고 있어서 시창, 청음, 이론, 테크닉, 감상 등의 교육과 연계되어 이루어져야 하며, 서로 보완하며 실행되어야 할 교육 활동이다. 또한, 많은 시간을 할애하지 않고도 특강 시간이나 공개 수업 시간을 이용하거나 레슨 시간의 일부를 할애하여 어린이들이 직접 음악을 창작해 보고 음악의 이해도를 점검할 수 있다.

본 연구는 교육과정을 바탕으로 구체적이고 단계적인 창작 지도방안을 제시하였다. 그러나 창작학습의 활성화를 위해서는 앞으로 학교에서나 음악학원 등 음악교육 현장에서 창의성이 계발의 효율성을 검증하는 실험 연구와 평가 자료를 바탕으로 한 효과적인 창작 지도 방안 계발이 더욱 활발히 이루어져야 할 것이다, 그리고 앞으로 아이들 중심이 된 창의력 향상에 대한 효과적인 방안들에 대한 연구도 계속되어야 할 것이다.

참고문헌

단행본

- 교육부. 『초등학교 교육과정 해설』 서울: 대한교과서주식회사, 1999.
- 권덕원. 석문주, 최은식, 함희주, 『음악교육의 기초』 서울: 교육과학사, 2005.
- 성경희. 『음악과교육론』 서울: 세광음악출판사, 1997.
- 강소연, 권영심, 박명순, 신명희. 『교육심리학의 이해』 서울: 학지사, 1998.
- 이홍수. 『음악교육의 현대적 접근』. 서울: 세광음악출판사, 1990.
- Jane Franzee and Kent Kreuter. *Discovering Orff*. New York: Schott Music Corporation, 1987.

학위논문

- 강효정. “음악성 계발을 위한 협동적 창작 지도방안 연구.”
제주교육대학교 교육대학원 석사학위논문, 2005.
- 구양미. “음악 창작지도 방안에 관한 연구.” 동아대학교 교육대학원 석사학위논문, 2000.
- 하봉진. “초등학교 음악창작 학습을 위한 효과적인 지도방안 연구: 3·4학년층을 중심으로.” 전북대학교 교육대학원 석사학위논문, 2003.

미국의 대표적인 페다고지 전공 대학교의 오디션과 커리큘럼 연구: Columbia University (콜롬비아 대학교)

I. 연구동기 및 필요성

미국 뉴욕(New York)시에 위치한 콜롬비아 대학교(Columbia University)는 미국에서 가장 오래된 전통과 저명한 프로그램을 가지고 있는 학교 중 하나로, 아이비리그(Ivy League)에 속한다. 본 연구를 통해 이 학교에서 운영되고 있는 커리큘럼들 중 나의 관심 분야이자, 전공과 관련된 영역인 음악교육과정에 대하여 알아보겠다.

우선 콜롬비아 대학의 연혁을 보면, 1754년 영국 왕 조지(George) 2세의 인가를 받아 설립되었고, 1784년에 'Columbia College'로, 1896년에 'Columbia University'로 이름이 바뀌었으며, 1912년에 비슷한 이름의 다른 대학인 '브리티시 콜롬비아 대학교'(University of British Columbia)와 혼동되는 것을 피하기 위해 '뉴욕시 콜롬비아 대학교'(Columbia University in the City of New York)의 정식 명칭으로 지정되었다.

이 학교는 콜롬비아대학, 의과대학, 법과대학, 공학·응용과학대학, 간호대학, 사회사업대학, 치과·구강 외과대학, 공중보건대학, 국제·행정대학, 일반대학, 예술대학 등의 학부와 문리과대학원, 건축·계획·보존대학원, 언론대학원, 경영대학원 등의 대학원으로 구성되어 있다. 그리고 그 밖의 별개 법인인 여자 교양학부 '버너드 칼리지'(Barnard College)와 '교원양성대학'(Teachers College)이 있다. 이 중에서 교원양성대학, 즉 교육대학은 다시 예술과 인문(Arts and Humanities), 생물행동과학(Biobehavioral Sciences), 상담과 임상심리학(Counseling and Clinical Psychology), 교과과정과 교수법(Curriculum and Teaching),

건강과 행동연구(Health and Behavior Studies), 인류개발(Human development), 국제연구(International and Transcultural Studies), 수학·과학·테크놀로지(Mathematics, Science and Technology), 조직과 리더십(Organization and Leadership)등의 영역으로 나누어지는데, 음악과 음악교육에 관련된 학과는 예술과 인문영역에 해당된다.

본 연구는 콜롬비아 대학교의 교원양성대학(Teachers College, TC)중 예술과 인문(Arts and Humanities)영역에 포함되어 있는 ‘음악과 음악 교육’(Music and Music Education)과정을 구체적으로 살피는 것을 목적으로 한다. 이 과정에서 제공하는 학위(degree)를 정리하고, 각 학위와 관련된 학사규칙, 오디션, 커리큘럼 등을 조사하여 콜롬비아 교육대학의 음악교육과정을 총체적으로 파악하고자 한다.

II. Columbia University

1. 학위과정

▶ Master of Arts (M.A.): 석사

- The traditional M.A. - 전통적인 석사
- M.A. with PreK-12 Initial Certification - 공립학교 교사자격증이 있는 석사
- M.A. with Professional Certification - 전문자격증이 있는 석사
- M.A. Summer INSTEP - 현직 교수들을 위한 석사과정

▶ Ed. M: 음악교육 석사

▶ Ed. D: 음악교육 박사

▶ Ed.D. in College Teaching (Ed.D.C.T.)

- Ed. D. C. T
- Ed D. C. T Cohort (음악 교수진들을 위한 박사통합프로그램)

2. 오디션

오디션은 오직 박사과정 ‘Ed. D’와 ‘Ed. D. C. T’의 지원자들에게만 필요하다.
최근에 연주한 CD나 DVD를 제출해야 한다.

3. 커리큘럼

Master of Arts (32학점)	· 교수법 영역 (아래 과목중 하나는 필수적으로 들어야한다.) -Designing musical experiences for young children -Foundations of music education -Creativity and problem solving in music education -Music skills and the creative strategy -Teaching and administration of the arts in college music
	· 연구 영역
	· 전반적인 음악성 영역
	· 음악 연주 과정 → 졸업하기 위해서는 위의 필수과정을 이수해야 하고, Portfolio를 제출해야하며, 교수진에게 연주를 인정받아야 한다.
Master of Arts with Pre K-12 Certification (40학점)	· 국가인증요건 (아래 과목 중 19학점을 충족해야 한다.) -Designing musical experiences for young children -New technologies in music education -Foundations of music education -Young children’s musical development -Creativity and problem-solving in music education -Music skills and the creative strategies
	· 교수법 영역 (4-6학점을 선택적으로 들을 수 있다.)
	· 필수적인 음악 내용 영역 (5-7학점) -Applied music (2-4학점) -Comprehensive or musicianship I or II (3학점)
	· 필수적인 현장실습 과정 -Supervised teaching in music education: 7-12 → 졸업을 하기 위해서는 필수코스를 이수해야 하고, 학생지도, 부과적인 프로젝트 공연도 인증되어야 한다.
Master of Arts Professional Certificate Program	→ 이 프로그램은 뉴욕주 자격증을 원하는 학생들을 위한 것으로, 교수법, 연구, 음악성, 음악공연과정을 공부한 대학원생을 요한다.

<p>INSTEP Master of Arts in Music and Music Education For In-service Teachers (32학점)</p>	<ul style="list-style-type: none"> · 아래 과목 중 한 과목은 이수해야 한다.(3학점) -Foundations of music education -Philosophies of music education
	<ul style="list-style-type: none"> · 아래 과목 중 한 과목은 이수해야 한다.(3학점) -Designing musical experiences for young children -Creativity and problem solving in music education -Philosophies of music education
	<ul style="list-style-type: none"> · 연구 영역 (한 과목은 이수해야 한다. 2-3학점) -Research in arts education -Assessment strategies for the arts -Young children's musical development -Vocal pedagogy
	<ul style="list-style-type: none"> · 음악 연주 영역 (3학점) -Comprehensive musicianship I -Comprehensive musicianship II
	<ul style="list-style-type: none"> · 아래 과목에서 2, 3개의 과정을 들어야한다. (최소 6학점) -Creative arts laboratory -Introduction to new technologies in music education -Conducting and score reading -Music skills and the creative strategy -Instrumental instruction for children -Choral literature survey -Creative strategies for teaching music literature -Advanced conducting and interpretation -Vocal literature and interpretation -Jazz Improvisation -Jazz Improvisation II
	<ul style="list-style-type: none"> · 음악 연주 과정 (2학점)
<p>Master of Education (60학점)</p>	<p>→ 콜롬비아 대학의 30학점과 교육대의 18학점을 요한다. → 교육대학(TC)에서 교육석사학위를 받고 싶은 지원자는 교육대학의 졸업학점에서 적어도 45학점을 이수해야 한다. → 과정은 4개의 분야로 나누어진다. 1. 교수법 2. 연구 3. 음악성 4. 음악공연</p>
<p>Doctor of Education (90학점)</p>	<p>→ 각 분야의 자격시험을 통과해야 하고, 논문도 준비해야한다. → 교육대학에서 54학점을 이수해야 한다. → 최소 15학점은 음악프로그램이 아닌 다른 분야에서 이수해야 한다. 교육대학 박사는 이 코스 중 2개는 고등교육분야여야 한다.</p>
<p>Doctoral Cohort Program</p>	<p>→ 박사통합프로그램은 음악교수진회원을 위해 제공되는 프로그램이다.</p>

Ⅲ. 맺는 말

콜롬비아 대학(Columbia University)에서 음악과 관련된 학과과정은 ‘음악’의 카테고리에 들어있지 않고, ‘교육’의 범주에 해당되어 있다. 즉 음악대학원은 따로 개설되어있지 않지만, 교원양성대학(Teachers College, TC)에서 음악과 음악교육(Music and Music Education)으로써 한 영역을 차지하고 있다. 따라서 피아노 연주자과정과 같이 ‘연주능력’ 자체에 초점을 맞추기 보다는 ‘교수법’을 좀 더 중점적으로 다룬다. 하지만 그렇다고 해서 연주가 중요하게 다루어지지 않는 것은 아니다. Ed. D와 Ed. D. C. T와 같이 더욱 전문적이고 높은 수준의 프로그램은 입학 시에 연주 오디션을 필요로 하고, 또 음악교육과의 거의 모든 과정은 연주력을 향상시키기 위한 수업을 듣고, 연주 공연을 인정받아야 졸업할 수 있다.

전체적으로 학위를 받기 위한 학업은 4개의 분야로 나누어지는데, 이것은 거의 모든 학위에 공통적으로 적용된다. 1) 교수법(Pedagogy), 2) 연구(Research), 3) 포괄적인 연주 기술(Comprehensive Musicianship), 4) 음악연주(Music Performance)가 그 내용이다. 이 4가지 항목이 음악교육과정의 주 내용이며, 학위를 받기 위해 꼭 필요한 항목이라는 것은 다시 말해, 이 4가지 요소들이 음악교사가 갖추어야 할 필수 조건인 것이라고 말할 수 있다. 음악교사가 어떤 내용을 학생들에게 가르치고자 할 때는 기본적으로 자신이 가르칠 내용에 대하여 정확히 알고, 또 충분히 이해하고 있어야 할 것이다. 그리고 자신이 아는 것을 남에게 전달하기 위해서는 교수법에 관한 이론적인 내용들을 공부하는 것과 더불어 실질적인 교습의 경험을 통해 학생들의 다양한 능력, 수준, 상황 등에 맞춰 효과적으로 전달할 수 있어야 한다. 또한 학생을 제대로 가르칠 수 있기 위해서는 교사 스스로가 깊이 있게 공부하고 연구하며, 실제로 연습하고 연주하면서 터득한 다양한 아이디어가 필요하다. 이러한 면에서 볼 때, 콜롬비아 음악교육대학의 학업과정은 전문적인 교사를 양성하기 위한 아주 적합한 과정이라 여겨진다.

처음에 말했듯이, 콜롬비아 대학에 음악대학원이 존재하지 않고, 교육대학원 안에 음악교육과가 포함되어 있는 것이 하나의 특징이라면, 이 학교의 또 다른 특징은 다른 대학원들에 비해 제공되는 학위가 아주 다양하다는 것이다. 석사과정(Master of Art, M.A.)만 봐도 일반 M.A.프로그램 이외에 Pre k-12기초자격증이 있는 M.A.와 전문가자격증이 있는 M.A. 그리고 여름에 하는 INSTEP 프로그램이 있고, 교육석사(Master of Education, Ed.M.)프로그램이 따로 개설되어있다. 교사가 학생이 가지고 있는 다양한 조건과 상황을

고려해야 하는 것처럼, 콜롬비아 대학의 음악교육과정도 학생들이 자신의 능력과 상황에 따라 선택할 수 있도록 음악교육 영역 안에서 더욱 세분화된 다양한 프로그램을 제공하는 듯하다.

미국의 대표적인 페даго지 전공 대학교의 오디션과 커리큘럼 연구: The University of Iowa (아이오와 주립대학교)

I. 연구동기 및 필요성

우리는 어렸을 때부터 제일 먼저 접하게 되는 악기가 피아노이다. 피아노라는 악기가 대중화 된 만큼 피아노교사도 우리주변에 많이 있음을 본다. 그러나 정작 제대로 된 피아노 페даго지를 공부하여 학생을 지도하는 교사는 정말 드문 것을 보게 된다. 피아노를 전공하지 않은 교사가 피아노를 가르치고 있는 경우도 가끔 보게 된다. 우리나라의 피아노 교육이 잘못 지도되어지고 있었던 것은 아마 이 때문이 아닌가 생각된다.

외국에서는 진정한 피아노 교수법을 위한 학문의 연구가 이미 시작이 되고 있었지만, 우리나라에 대학원과정에 피아노 페даго지과가 생기게 된 것은 1998년도라 한다. 이제 10년 남짓 된 셈이다.

그래서 그런지 피아노연주학과는 많이 익숙해져 있지만, 일반인에게 그리고 간혹은 음악 전공생에게도 피아노 페даго지과는 익숙하지 않은 학문으로 생각되어 지는 것을 본다. 그래서 외국의 한 대학인 미국의 아이오와 대학교를 기초로 피아노연주학과와 피아노 페даго지과를 비교해 연구해보고, 또한 아이오와 대학교의 피아노 페даго지과가 우리나라와의 페даго지과와 어떤 차이가 있는지 연구해 보려한다.

여기서는 아이오와 대학교 에서는 어떻게 학위가 주어지고 있으며, 석사나 박사를 공부하기 위해 어떤 입학준비를 해야 하는지, 그리고 피아노교수학과의 커리큘럼이 어떻게 짜여 지고 있었는지 알아보았다.

II. The University of Iowa

1. 학위과정

1) M.A(Master of Arts Degree)

PIANO: Pedagogy track- 피아노 페даго지 전공 석사과정

2) D.M.A(Doctor of Musical Arts Degree)

PIANO: Pedagogy track- 피아노 페даго지 전공 박사과정

2. 오디션

1) M.A - 피아노 페даго지 전공 석사과정 오디션

석사과정 오디션은 암보로 최소 30분 연주한다.

시대가 다른 3개의 작품을 지정곡으로 한다.

학교에 와서 직접 오디션을 보는 것을 선호하나 오디션이 불가능 할 경우 최근의 실황 연주로 편집되지 않은 테이프나 CD를 포함한다.

2) D.M.A - 피아노 페даго지 전공 박사과정 오디션

박사과정 오디션은 암보로 최소 45분 연주한다.

3~5정도의 피아노 작품을 연주하되, 최소 3개의 시대가 달라야 한다.

박사과정인 만큼 수준이 높고 어려운곡을 선택하여야 할 것이다.

학교에 와서 직접 오디션을 보는 것을 선호하나 오디션이 불가능 할 경우 최근의 실황 연주로 편집되지 않은 테이프나 CD를 포함한다.

3. 커리큘럼

1) M.A- 피아노 페다고지 전공 석사과정 커리큘럼

M.A 커리큘럼 - 36학점이수		세부 강의들
일반적인 수업(14sh)	대학원 수업소개(2sh)	
	음악이론(6sh) -세부 강의중 택하여 6sh	1600년 이전 대위법(3sh) 1600년 이후 대위법(3sh) 음악분석(3sh) 음악 이론 역사(3sh)
	음악사(6sh) -세부 강의중 택하여 6sh	음악사와 문헌1.2(3sh) 시대별 음악연구 (각3sh) 음악학(3sh) 시대별 음악표기법(각3sh)
피아노 관련 수업(22sh)	4개의세미나(8sh)	피아노 전공레슨(8sh)
	피아노반주/실내악	피아노반주(1sh) 피아노 반주와 실내악연구(1sh)
	피아노교수학	피아노교수학1.2(2sh) 피아노교수학 연구(2sh)
	피아노문헌	피아노문헌1.2(2sh) 피아노문헌 연구(2sh)
	리사이틀(2sh)	솔로 리사이틀이나 렉처 리사이틀중 택일.
리사이틀	솔로 리사이틀: 50분 이상 연주	
	렉처 리사이틀: 35~50분의 렉처리사이틀	

2) D.M.A- 피아노 페다고지 전공 박사과정 커리큘럼

D.M.A 커리큘럼 - 72 학점 이수		세부 강의들
일반적인 수업(20sh)	대학원 수업소개(2sh)	
	음악이론(9sh) -세부 강의중 택하여 9sh	1600년 이전 대위법(3sh) 1600년 이후 대위법(3sh) 음악분석(3sh) 음악 이론 역사(3sh)
	음악사(9sh) -세부 강의중 택하여 9sh	음악사와 문헌1.2(3sh) 시대별 음악연구 (각3sh) 음악학(3sh) 시대별 음악표기법(각3sh)
피아노 관련 수업(34~38sh)	6개의세미나(12sh)	피아노 전공레슨(12sh)
	피아노반주/실내악	피아노반주(1sh) 피아노 반주와 실내악연구(1sh)
	피아노교수학	피아노교수학1.2(2sh) 피아노교수학 연구(2sh)
	피아노문헌	피아노문헌1.2(2sh) 피아노문헌 연구(2sh)
	리사이틀(각 2sh)	D.M.A 리사이틀1 D.M.A 리사이틀2- 렉처리사이틀 D.M.A 리사이틀3- 피아노교수학 워크샵/ 강의
추가 이수 사항	D.M.A 논문 (4sh~ 8sh)	
	외국어와 부전공(6sh)- 프랑스어나 독일어.	

III. 맺는말

아이오와 대학교에서는 피아노연주과정과 피아노페다고지 과정이 구분되어 개설되어 있었다. 피아노 페다고지 학과에서는 피아노교수법 수업외 예도 반주와 실내악, 외국어, 부전공 등의 수업을 수강해야 했다.

피아노 페다고지의 학위 경우를 볼 때 우리나라의 커리큘럼과 비슷함을 볼 수 있다. 차이점은 입학요강과 리사이틀에서 볼 수 있다.

우선 입학요강의 오디션곡을 보자면 아이오와 대학교의 경우 석사학위를 기준으로 시대가 다른 3개의 작품으로 30분의 연주를 준비하라고 하고 있다. 이것은 피아노연주과와 피아노페다고지가 동일한 부분이다.

그러나 우리나라에서는 연주학과에 비해 피아노페다고지는 실기곡의 비중이 낮음을 볼 수 있다.

리사이틀을 보면 아이오와 대학교에서는 독주회 50분이나 렉처리사이틀 중 선택을 하지만, 우리나라의 경우 렉처리사이틀로 하는 것이 보통이다.

아이오와 대학교를 연구하며 피아노페다고지의 활성화가 되어 이렇게 우리나라에 피아노페다고지과가 생기게 되어 이 학문을 접할 수 있음에 감사했다. 아직 우리나라에 많이 개설되지 않은 학문이지만, 전문적인 피아노교사가 많이 필요한 만큼 현재 상황에서 더 많이 피아노페다고지에 대한 관심과 열정이 필요할 듯하다.

미국의 대표적인 페다고지 전공 대학교의 오디션과 커리큘럼 연구: The University of Oklahoma (오클라호마 대학교)

I. 연구 동기 및 필요성

우리나라에서 처음으로 피아노 페다고지란 학문이 하나의 전공으로 학교에 개설되기 시작한 것은 2000년 한세대학교 대학원 과정이다. 과거 피아노 페다고지라는 학문은 단순히 피아노 라는 전공과목 수업 중에만 적용 되었었고 보다 전문적인 피아노 페다고지 라는 학문이 생겨난 것은 2000년에 와서 이다. 이러한 상황이기에 우리나라는 다소 늦게 피아노 페다고지라는 학문이 생겨나기 시작했고 현 상황에서도 점차적으로 체계를 잡아 가고 있는 실정이다.

따라서 이 연구를 시작하게 된 목적은 우리나라는 점차적으로 피아노 페다고지라는 학문을 전문적으로 다루지만 아직까지는 실험적인 형태를 띄고 있는데 이런 우리 상황 과 비추어 봤을 때 피아노 페다고지라는 전공이 오래전부터 이미 체계적으로 잡혀있는 외국 학교를 통해 현대 피아노 교수법의 동향이 어떠한 형태를 가지고 진행하고 있는지, 그리고 우리나라와의 학위 과정과 어떻게 다르고 거기에 따른 우리나라가 앞으로 지향 해야 하는 방향성에 대해 생각해 보기로 한다. THE UNIVERSITY OF OKLAHOMA를 중심으로 살펴보겠다. 이 대학은 외국의 피아노 페다고지와 관련된 여러 유명한 학교 중에서도 가장 세분화 되어있는 학교라 하겠다. 특히나 그 과정 등이 단순히 학사, 석사 과정 중에만 있는 것이 아니라 음악교육박사, 철학박사 등 여러 과정 중에 피아노 페다고지 전공이 있고 전문화 되어있기에 연구를 하게 되었다. 이 연구의 연구 방법으로는

피아노 페다고지를 전공으로 하는 학사 과정, 석사 과정, 음악교육 석사과정, 음악 박사 과정 등을 중심으로 살펴보겠다.

II. The University of Oklahoma

1. 학위과정

Bachelor of Music (B.M.) : 학사 과정 - 피아노 페다고지 중점

Master of Music (M.M.) : 석사 과정 - 피아노 페다고지와 연주중점

Master of Music Education (M.M.E.) : 음악교육 석사 - 피아노 페다고지 중점

Doctor of Musical Arts (D.M.A) : 음악 예술 박사 - 피아노 페다고지와 연주 중점

Doctor of Philosophy In Music Education : 음악교육 박사 - 피아노 페다고지 중점

2. 오디션

학위과정	시대별	연주시간	세부사항
Bachelor of Music	최소한 2시대이고 가능한 3시대	15분	· 캠퍼스에서 직접 연주를 하거나 CD, DVD로 제출 · 레파토리 리스트를 작성해서 제출 : 시대기재, 알파벳 순서로 작곡가 명시
Master of Music	최소한 3시대	30분	· 캠퍼스에서 직접 연주를 하거나 CD, DVD로 제출 · 레파토리 리스트를 작성해서 제출 : 시대기재, 알파벳 순서로 작곡가 명시
Master of Music Education	최소한 2시대	20분	· 캠퍼스에서 직접 연주를 하거나 CD, DVD로 제출 · 레파토리 리스트를 작성해서 제출 : 시대기재, 알파벳 순서로 작곡가 명시
Doctor of Musical Arts	최소한 3시대	최소한 45분부터 1시간 분량	· 캠퍼스에서 직접 연주 · 레파토리 리스트를 작성해서 제출 : 시대기재, 알파벳 순서로 작곡가 명시 · 그룹레슨이나 개인 레슨하고 있는 영상을 30분 분량으로 DVD제출
Doctor of Philosophy In Music Education	최소한 2시대	20분	· 캠퍼스에서 직접 연주를 하거나 CD, DVD로 제출 · 그룹레슨이나 개인 레슨하고 있는 영상을 30분 분량으로 DVD제출

3. 커리큘럼

	총 이수학점	최소한의 평점	세부사항	기타
Bachelor of Music	124~131	2.50	모든 과목은 C 또는 그 이상의 학점을 필히 이수	
Master of Music	32	3.0	학부 때 60시간을 필히 이수	
Master of Music Education	32	3.0		
Doctor of Musical Arts	90	3.0	90시간의 일부 중 32시간은, 석사과정일 때의 시간으로 대체	3개의 공개연주 (리사이틀, 렉처리사이틀, 워크샵, 그 외)와 서면으로 한 문서제출
Doctor of Philosophy In Music Education	93	3.0		

* **Bachelor of Music (B.M.)**

1) **교양과목 필수과목 32~39시간**

Core I: Symbolic and Oral Communication

ENGL 1113, Principles of English Composition 3

ENGL 1213, Principles of English Composition **or**

EXPO 1213, Expository Writing 3

외국어-학생이 고등학교과정에서 외국어를 2년 동안 이수 했다면 이 과목은 필수적으로 이수를 하지 않아도 된다. 0~10

Mathematics -----(Core I) (1473 is recommended) 3

Core II: Natural Science - 2 courses.

The two courses must be from different disciplines and one must include a laboratory.

..... 3~4

Core III: Social Science - 2 courses

PSC 1113, American Federal Government 3

Core IV: Humanities

예술적인 형태의 이해 : 음악 이론과 음악사의 필수과목 (4시간)

서양문명과 문화 :(6시간)

HIST 1483, United States, 1492-1865, or

1493, United States, 1865 to Present

3시간을 채우는 것은 음악사의 필수 과목이다.

비 서양의 문화 3

Senior Capstone - (3 hours)

SRRE 4012, Capstone Writing Seminar 0

SRRE 4021, Senior Capstone Recital

Free Electives-3-4 hours

2) 음악교육 (14시간)

MUED 3783, Piano pedagogy 3

MUED 3793, Piano pedagogy 3

MUED 3782, Internship in Piano Teaching 2

MUED 3792, Internship in Piano Teaching 2

MUED 5612, Piano Pedagogy 2

MUED 5622, Piano Pedagogy 2

3) 실용음악과 음악 테크닉 (39시간)

PIAN 2020, Piano (4 semesters) 8

PIAN 4020, Piano (4 semesters) 14

Music Technique-major performance organization 4

MUTE 1010, Recital Attendance	0
MUTE 1332, Functional Piano Skills I	2
MUTE 1342, Functional Piano Skills II	2
MUTE 3110, Studio Accompanying for Piano Majors	4
MUTE 3242, Instrumental Conducting I or	2
3262, Choral Conducting I	
SRRE 4012, Capstone Writing Seminar	2
SRRE 4021, Senior Capstone Recital	1

4) 음악학과 음악 문헌 (17시간)

MUSC 1312, Music in Culture (Core IV)	2
MUSC 2313, Ancient Times to 1700 (Core IV)	3
MUSC 2323, Late Baroque through Romantic Period (Core IV)	3
MUSC 3333, Post- Romantic Period to the Pre sent (Core IV)	3
MULI 4523, Keyboard Literature	3
MULI 4533, Keyboard Literature	3

5) 음악 이론 (22시간)

MUTH 1511, Musical Structures I	1
MUTH 1522, Musical Structures II	2
MUTH 1611, Aural Skills I	1
MUTH 1622, Aural Skills II	2
MUTH 2512, Musical Structures I(CoreIV)	2
MUTH 2522, Musical Structures IV	2
MUTH 2612, Aural Skills III	2
MUTH 2622, Aural Skills IV	2
MUTH 3512, Musical Structures V	2
MUTH 3763, Counterpoint	3
MUTH 3783, Form and Analysis	3

***Master of Music (M.M.)**

과목명	이수학점
전공실기	6
음악이론	6
리싸이틀 또는 워크샵	2
전공 선택과목 -음악교육, 피아노 페다고지에 관련된 과목	6~10
Total Credit Hours Required for Degree	32

***Master of Music Education (M.M.E.)**

과목명	이수학점
음악교육 연구에 대한 도입	2
음악교육의 현재 동향	2
음악교육에 있어 측정과 평가 음악교육의 정신적 기초	
음악교육의 사회학적 기초 <3과목 중 선택>	2
음악이론	3
음악 외에 승인된 학구적인 코스	
음악이론 코스 <2과목 중 선택>	3
음악사 / 민족음악학	6
전공실기	4
피아노 페다고지1	2
피아노 페다고지2	2
피아노 페다고지를 위한 선택과목	2
음악 교육과 피아노 페다고지 또는 피아노 문헌.	
Total Credit Hours Required for Degree	32

*** DOCTOR OF MUSICAL ART**

과목명	이수학점
전공실기	16

음악문헌	9
음악이론	8
리싸이틀 :	
졸업연주	4
페다고지와 관련된 워크샵	2
선택과목	13
논문	6
석사학위 점수	32
Total Credit Hours Required for Degr	90

Ⅲ. 맺는 말

외국의 전문화되고 체계적으로 잡혀있는 피아노 페다고지 전공을 다루고 있는 학교는 많지만 이 오클라호마 대학처럼 여러 과정 중에 있는 경우는 흔치 않다. 특히 이렇게 전문적이고 체계적인 교과 과정을 지닌 학교라면 우리나라 피아노 페다고지 전문 학교에도 많은 영향을 줄 것이다. 특히 이 대학에서의 피아노 페다고지 과정과 우리나라의 차이가 있다면 우리나라는 서면적인 서류와 약간의 실기로 입학 전형을 모집하지만 이 학교는 바로 직접적으로 연주를 하고 서류심사를 하기도 하지만 DVD로 보내거나 데모테이프를 보내서 입학을 치를 수도 있다. 전반적인 교과목 과정은 우리나라와 비슷하게 하지만 우리나라는 피아노 전공 과 많은 차이는 없고 교과목이 많지 않기에 선택의 폭이 좁고 세분화 되어 있지 않지만 대략적으로 이 학교에서는 피아노 페다고지 과정에 관한 교과목이 많기에 선택 할 부분이 많고 대략적으로 세분화 되어 있는 부분을 엿볼 수 있었다.

결론적으로 말하자면 현 우리나라는 계속적으로 피아노 페다고지에 관련된 연구나 계속적으로 진행 중이고 많은 사람들의 관심이 집중 되어 가고 있다. 아직까지 외국에 비해 늦게 시작되었기에 더더욱 피아노 페다고지 학문 분야의 연구해야 할 부분은 방대하고 계속적으로 보완하며 고쳐 나가야 한다고 생각한다.

미국의 대표적인 페даго지 전공 대학교의 오디션과 커리큘럼 연구: The University of South Carolina (사우스 캐롤라이나 주립대학교)

I. 연구동기 및 필요성

많은 학생들이 다양한 경험을 쌓고 다양한 문화를 접하며 전공과 관련한 심도 깊은 공부를 하고자 또한 각자 마음에 품은 꿈과 목표를 달성하고자 해외로 유학을 떠난다. 피아노 페даго지를 전공하는 학생의 경우에는 대다수가 미국으로 유학 가는 것을 결정을 하는 것으로 알고 있다. 과연 미국에 있는 대학교들은 다양한 커리큘럼과 학생들을 위한 유익한 프로그램들이 개설되어 있을까? 필자는 미국에 있는 많은 학교 중에 SOUTH CAROLINA를 선택하였다. 학사와 석사, 박사과정을 통틀어 피아노 페даго지 전공의 커리큘럼을 중심으로 어떠한 음악프로그램 과정들이 개설되어 있는지를 알아볼 것이다. 본 연구 작업은 SOUTH CAROLINA 대학교의 인터넷 홈페이지 <http://www.sc.edu/>를 통하여 번역작업을 할 것이며 이것을 통한 연구결과물을 남길 것이다.

II. The University of South Carolina

1. 학위과정

사우스 캐롤라이나 주립대학은 음악학사(Bachelor of Music)와 음악석사(Master of Music) 그리고 음악예술 박사(Doctor of Musical Arts), 총 3개의 학위과정에 피아노페даго지 전공이 개설되어 있다.

2. 오디션

1) 음악학사(B.M)

15분의 표준피아노문헌의 형식에 따른 대조적인 스타일의 라이브오디션과 짧은 초견 시험

2) 음악석사(M.M)

30분의 표준피아노문헌에 형식에 따른 대조적인 스타일의 라이브오디션과 짧은 초견 시험

3) 음악예술박사(D.M.A)

30분의 표준피아노문헌에 형식에 따른 대조적인 스타일의 라이브오디션과 짧은 초견 시험

3. 커리큘럼

1) 음악학사(B.M)

학사과정은 일반교육과정 42학점과 전공교육과정 90학점을 포함하여 총 132학점을 이수하여야 한다. 일반교육과정은 영어를 포함한 외국어와 비 음악 선택과목, 그리고 자연과학, 인문과학과 사회과학 등을 말하며, 전공 교육과정은 음악이론, 음악사, 앙상블, 문헌, 교육학등과 그 외의 선택과목 등을 말한다.

(1) 일반교육과정 커리큘럼

영문학 : 6학점 (C 이상의 성적 요구)

수학계열 : 6학점

과학계열 : 7-8학점

외국어 : 6-7학점 (하나의 외국어를 선택하여 시험을 통과해야 함)

일반교양 : 12학점 (역사, 미술 또는 음악과목)

(2) 전공 커리큘럼

전공실기 : 32학점 (최우선시 해야 할 수업)

음악 이론, 시창청음, THEORY TONAL MUSIC, 20세기 음악이론 등 : 16 학점

서양 음악사 : 9 학점

음악이론, 문헌 : 6학점

양상블 : 8학점

선택과목 : 13 학점

리사이틀 클래스 : 6학기 (음악학위를 취득하려면 3학년 때 작은 규모의 리사이틀을,
4학년 때 정식 리사이틀을 요구함)

페다고지 전공이 선택하여 수강해야할 과목 :

필수 -11학점 (POST-TONAL음악이론, 음악형식과 분석, 지휘법, 피아노 문헌)

선택 -13학점 (PERFORMANCE PEDAGOGY, PEDAGOGY LABORATORY)

2) 음악석사(M.M)

석사 학위과정은 첫 학기 이전에 음악진단시험을 봐야 하고 음악사 또는 음악이론 의 연구계획서를 제출해야 한다. 그리고 모든 학위 지망자는 리사이틀과, 전공에 관한 음악사, 문헌, 음악이론 등의 구술시험과 종합시험에 통과하여야 한다. 또한, 1학기를 이수한 학생은 연구계획서를 제출하여야 하는데 이것은 B(3.0)의 평균등급 수준이 필요하다.

석사과정은 총 32학점을 이수하여야 하는데 이것은 리사이틀 트랙과 논문 트랙으로 나뉘어져 있어, 선택 수강하면 된다.

(1) 리사이틀 트랙 :

음악철학과 연구, 피아노 페даго지, 전공실기, 피아노 문헌 또는 페даго지, 리사이틀, 음악사, 음악 선택과목 등

음악문헌과 연구 (BIBLIOGRAPHY & RESEARCH)		2학점
전공	9학점 : 피아노 페даго지	19학점
	3학점 : 피아노 논문 또는 페даго지	
	6학점 : 전공실기	
	1학점 : 솔로 리사이틀	
음악사		3학점
음악이론		3학점
음악 선택과목		5학점

합계 : 32학점

(2) 논문 트랙(THESIS) :

음악철학과 연구, 진보적인 음악 연구, 피아노 페даго지, 전공실기, 피아노 문헌 또는 페даго지, 논문, 음악사, 음악 선택과목 등

음악문헌과 연구 (BIBLIOGRAPHY & RESEARCH)		2학점
전공	9학점 : 피아노 페даго지	19 학점
	3학점 : 피아노 논문 또는 페даго지	
	6학점 : 전공실기	
	3학점 : 논문	
진보적인 음악연구 (ADVANCED MUSC RESEARCH)		2학점
음악사		3학점
음악이론		3학점
음악 선택과목		3학점

합계 : 32학점

(3) 논문 트랙(B. Dissertation)

전공	9학점 : 피아노 페даго지 3학점 : 피아노 논문 또는 페даго지	28 학점
	4학점 : 전공실기 (DOCTORAL APPL/PIANO)	
	12학점 : 논문 (DISSERTATION PREPARATION)	
동일한 연구 : 음악사 또는 음악이론 등 의 연구도 인정됨		18학점

합계 : 46학점

3) 음악예술 박사(D.M.A)

박사연구과정은 처음학기 이전에 음악사 또는 음악이론으로 음악진단 시험이 잡히고, 학생은 문서화된 입후보 시험을 완료해야 하며, 리사이틀을 하여야 한다. 또한 졸업에 앞서 후보자는 문서화 된 시험과 구두의 포괄적인 시험을 통과하여야 하며 학위 논문을 제출하여야 한다.

박사과정은 총 48학점을 이수하여야 하는데 이것은 리사이틀 트랙과 논문 트랙으로 나뉘어져 있어, 선택 수강하면 된다.

(1) 리사이틀/논문 트랙(Treatise) :

진보적인 음악 연구, 피아노 페даго지, 피아노 문헌, 전공실기, 2번의 리사이틀, 학위 논문, 음악에 관한 다른 연구 등

연구과제	9학점 : 피아노 페даго지	12-15학점
	3-6 학점 : 피아노 문헌 또는 페даго지	
전공실기 (DOCTORAL APPL/PIANO)		4학점
논문(Dissertation)	4학점 : 리사이틀 preperation	12 학점
	2학점 : 2개의 리사이틀 (렉처리사이틀, 콘체르토리사이틀, 챔버리사이틀, 솔로리사이틀)	
	6학점 : 논문 (TREATISE PREPARATION)	
Advanced Research (연구보고서 제출)		2학점
그 외 동등한 수준의 연구: 적어도 두 개의 음악사, 음악이론 등		18학점

합계 : 48학점

(2) 박사논문 트랙(Dissertation) :

진보적인 음악 연구, 피아노 페даго지, 피아노 문헌, 전공실기, 학위 논문, 음악에 관한 다른 연구 등

연구	9학점 : 피아노 페даго지	12학점
	3학점 : 피아노 문헌이나 페даго지	
전공실기 (DOCTORAL APPL/PIANO)		4학점
논문 (DISSERTATION PREPARATION)		12학점
진보적인 음악연구 (연구보고서 제출)		2학점
그 외 동등한 수준의 연구 : 적어도 두 개의 음악사, 음악이론 등		18학점

합계 : 48학점

III. 맺는말

SOUTH CAROLINA 대학교는 학사와 석사, 박사의 모든 학위과정에 피아노 페даго지 전공이 개설되어 있었는데, 학사 과정은 음악과의 이수 학점 내에서 페даго지 옵션으로 수업이 추가된다. 석사, 박사과정의 경우에는 리사이틀 트랙과 논문 트랙으로 구분지어 학생들이 선택하여 학점을 이수 할 수 있게 되어있다. 또한 논문 트랙은 석사과정의 경우 Thesis와 B. Dissertation으로, 박사과정의 경우에는 Treatise와 Dissertation으로 세분화 되어 선택 이수 할 수 있다.

SOUTH CAROLINA 대학교는 연주전공, 페даго지, 작곡, 지휘, 음악이론, 음악교육 그 이외에도 재즈, 오페라 연출 등 다양한 전공의 학위과정이 있었으며 그 밖에 클래식은 물론 타악기나 재즈 합주 등을 위한 앙상블 클래스, 섬머 워크샵, 여름 또는 가을에 열리는 course offerings 등의 프로그램, 음악 리더쉽(Leadership & Engagement in Music)과 음악교육(Music Learning Workshops)에 관한 교육기관, 피아노 페даго지에 관한 포럼도 발행하고 있다. 또한 그룹피아노레슨을 하는 수업과 작은 피아노 박물관을 운영함으로써 피아노 역사에 귀중한 자료를 수집 보존 하고 있었다. 더욱이 스페니쉬 음악과 남 아 프리카-아메리카의 음악 센터를 운영하고 있고 현악교육센터와 지휘 교육기관도 별도로

운영 중이며 출생 후 5세까지의 영아들을 대상으로 하는 스즈키 음악학습 센터도 있었다. 또한 다양한 리사이틀의 개최와 피아노 페스티벌 등 연주활동에도 활발하게 운영 중이었다.

이와 같이 SOUTH CAROLINA 대학교는 피아노 페даго지의 다채로운 커리큘럼은 물론 방대하고 다양한, 또한 세분화적인 음악교육을 위한 프로그램이 개설 되어 있는 것을 알게 되었다. 필자는 이번 리서치를 통하여 멀리 떨어져 있는 타국의 학교에 어떤 수업들이 개설되어 있는지, 어떤 음악교육 센터들이 있는지, 간략하게나마 어떤 내용의 공부들을 하는지 수업 내용에 대하여 알아보면서 필자 스스로가 학업에 대한 새로운 도전정신과 의욕을 품게 되었으며 음악교육에 대한 폭 넓은 시야를 갖게 되었다. 마찬가지로 이런 다채로운 수업과 프로그램이 있는 것을 확인하는 과정 과정이 굉장히 흥미로웠고 새로운 경험이 되었던 뜻 깊은 시간이었다.

미국의 대표적인 페даго지 전공 대학교의 오디션과 커리큘럼 연구: The University of Texas at Austin (오스틴 소재 텍사스 주립대학교)

I. 연구 동기 및 필요성

The university of Texas at Austin의 대학교의 음악학과 과정들이 우리나라와 비교하였을 때 어떻게 다르고 같은지에 대한 궁금증과 더불어 이 학교를 중심으로 조사하게 되었다. 여기는 Butler school of music안에 상세하게 나와있었으며 music and human learning라는 프로그램으로 Butler음악 학교에서 재학생들이 절반 가까이 이 프로그램을 참여한다. 그래서 이 음악 학교에 대한 Music and Human Learning 설명과 Typical Minimum course for the Master degree 즉, 석사과정의 페даго지와 Suggested minimum program for the D.M.A degree 과정 안에서 페даго지 전공을 중심으로 살펴보겠다. 석사와 박사에서의 피아노 페даго지 전공에는 어떠한 과목들이 필수이며 선택인지 알아보며 코스별로 보겠다. 그래서 이 학교만의 특징을 살펴보겠다.

II. The university of Texas at Austin

1. 학위과정

1) Music and Human Learning

"Music and Human Learning" 국가에서 가장 인정받고 있는 포괄적인 프로그램 중의 하

나이다. Butler 음악 학교에서 재학생들이 절반 가까이 참여하고 있으며, 성악과 연주 프로그램을 졸업한 학사 학생들은 초등학교와 중학교에서 선생님께서 생활하기 위해 준비하고 있다. 대학원 프로그램은 교육자로서 전문가가 되기 위하여 경험하였던 교육의 지식을 넓히고 기술을 개량하기 위해 특별히 구성되어 있다.

2) Typical Minimum course for the Master degree

대학원 과정은 Music and Human Learning의 학위로 두 전공으로 구성되어 있다. 이 학위 중 한 가지는 학부와 연결하여 진보된 수업에 흥미를 가진 학생을 위해 구성 되어 있고, 이 학위는 석사 학위 이론의 정점이다. 또 다른 하나는 초등학교나 중학교에 가서 교육을 할 계획을 가진 이를 위해 구성 되어 있고, 페даго지 스킬 개발에 중점을 두고 있다. 이 학위는 학교에서 전문적으로 교직을 할 학생들과 관련하여 석사 학위 프로젝트의 정점이다. 석사 학위 코스는 학생들의 선택과 전문가로서의 포부에 따라 개인에 맞는 것이 무엇인지를 상담 후 선정된다.

3) Suggested Minimum Program tor the D. M. A degree

박사 과정은 Music and Human Learning의 Ph. D 학위와 피아노 페даго지 또는 재즈를 강조한 D. M. A. 학위로 구성되어 진다. 석사 학위와 비슷하게 박사 과정은 학생의 직업적 목적을 반영하여 상담 후 선정된다.

2. 오디션

1) 1차 사전 심사 : 각 part별 다음 필요사항 제출.

- Conducting: DVD 와 audio CD.
- Flute: US 시민은 audio CD, 외국인은DVD.
- Piano: DVD.
- Percussion: DVD.
- Voice/Opera: DVD.
- String: 1차 심사 없이, 바로 학교에서 직접 오디션 진행. (단, 미국 밖의 지원자일 경우, DVD나 VHS 로 지원 가능)

2) 2차 심사 : 캠퍼스 내에서 감독관 앞에서 직접 오디션. (1차 서류 심사 합격자에 한함)

- 필요 서류 : UT 지원서, 지원서비, 추천서, 목표 및 포부, 성적 증명서 등등.
- 10 ~ 15 분간 오디션 진행.
- 반드시 정해진 날짜와 시간에 맞추어서 와야 함.
- Voice/Opera 지원자에게 피아노 연주자 무료 지원 (단, 오디션 삼 주일 전에 악보를 보낼 경우)

3. 커리큘럼

1) Typical Minimum course for the Master degree (총 필수 시간 - 32)

MAJOR			MINOR (SUPPORTING WORK)		
		Hours			Hours
MUS 387L and/or MUS 380	음악 문헌 고급 연구 음악 역사의 고급 연구 석사 레포트	6 - 9	MUS 398T or MUS 688A or MUS 688B	감독하에 교육 지도 (페다고지 음악 이론) 분석 기법 현대적 스타일과 테크닉	3
MUS 398M	(학위 수료 증명, Literature and Pedagogy 전공의 증명)	3	Course 380	주요 악기	6
MUS 480PA & 480PB	페다고지 (2 학기)	4	MUS 180K	연주 연습에서의 문제점 6개 주제: 반주	2
MUS 280M	그룹 피아노 페다고지	2		Total	11
MUS 698RA & 698RB	석사 연주회 (2 학기)	6			
Total 21 - 24					

- 종합 시험은 석사 학위 이수를 위하여 반드시 통과해야 하며, 보통 마지막 학기에 시험을 본다.

2) Suggested Minimum Program for the D. M. A degree (총 필수 시간 - 55~6시간)

피아노 페다고지에서 Music and Human Learning의 특별한 전공

MAJOR

		Hours
MUS 391	기초음악 교육	3
MUS 393	Music and Human Learning 주제 11개 주제: 그룹지도: 자료 및 분류 12개 주제: 연습실 피아노: 목표 및 절차	6
15 시간은 다음 중 선택		
MUS 383L	Music and Human Learning 연구 세미나	15
MUS 384J	Music and Human Learning 고급 연구 음악 교육의 역사 및 철학 음악 학습 및 행동	
MUS 392	Music and Human Learning 실험 연구 I Music and Human Learning 실험 연구 II	
MUS 393	음악 심리학 Music and Human Learning 주제 주제: 일반적 음악, 초등학교 음악, 합창 음악 지시된 연구, 관찰 및 평가, 음악 고등 교육, 음악 치료와 특수 교육, 기악곡, 컴퓨터 음악 응용, 다른 주제들	
*MUS 398T	그룹 지도 연습실 피아노 감독하여 교육 지도	
MUS 399R and MUS 399W	박사 논문	6

SUPPORTING WORK

		Hours
<i>MUS 380 필수, MUS 379K 또는 MUS 387L 중 한 개 필수</i>		9
<i>음악 시리즈 중 역사 고급 연구</i>		
3개 주제: 바로크		
MUS 380 5개 주제: 19세기		
4개 주제: 18세기 6개 주제: 20세기		
MUS 387L	음악 문헌 고급 연구	9
MUS 378K	음악 문헌 회의 과정	
<i>pedagogy and music performance 에서 이수</i>		
PIA 290	피아노 연주 (4 - 6 심사위원 참여)	10 - 12
MUS 280M	페다고지: 그룹 피아노	
MUS 480PA	대학원 페다고지: 피아노	
MUS 480PB	대학원 페다고지: 피아노	
학교 음악 이외의 관련 공부 (예, upper-division 교육 심리학, 역사 교육 및 철학, 교육 행정, 교과 과정 교육, 특수 교 육, 예술 및 드라마, 역사 및 비평, 예술, 미 술 대학원과 제휴 코스, 심리학, 역사)		6 - 9

- *MUS 398T: 조교(TA), 보조 강사(AI) 학위 위해 필요, 카운셀러 상담 시 적용.
- 하나의 외국어 능력 시험 (독일어 스페인어 혹은 이탈리아어)이 요구된다.
- 6시간 상위, 대학원 수준 통계, 컴퓨터 과학 과목 이수→언어 시험 대체 가능.

III. 맺음말

학교마다의 프로그램들이 비슷하긴 하지만 다른 점이 있다. 그래서 어디에 치중을 두느냐를 학교마다의 특징을 확실하게 알아본 후에 나에게 어떠한 프로그램이 맞는지 선택해서 나에게 원하는 공부, 무엇이 부족한지 알며 그것을 채워줄 수 있는 학교를 선택한다면 좀 더 깊이 있는 공부를 할 수 있을 것 같다는 생각을 했다.

미국의 대표적인 페даго지 전공 대학교의 오디션과 커리큘럼 연구: The University of Wisconsin at Madison (매디슨 소재 위스콘신 주립대학교)

I. 연구 동기 및 필요성

피아노 페даго지라는 개념의 우리나라의 상륙은 오래전의 교육활동에도 불구하고 불과 10년전에 경원대학교 일반 대학원에 피아노 페даго지 전공이 개설됨으로부터 구체화되고 있다. 10년이 지난 지금 차차 발전하여 자리를 잡아가고 있는 시점에서 총 10개의 대학원에 일반대학원과 특수대학원으로 구분되어 석사, 박사 과정으로 개설되고 있다. 역사가 길지 않은 우리나라의 피아노 페даго지과는 일반대학원과 특수대학원으로 나뉘어져 학점관리와 학위를 이수해야 하는 부분에서 차이가 있어 정체성이 모호하다.

외국에서는 1970년대부터 대학원 과정에 피아노 페даго지 전공을 도입하는 대학이 증가했다. 외국 페даго지 시장은 매우 넓고, 역사도 보다 깊어 분명 우물 안 개구리 격으로 우리나라 안에서만 정보를 얻으려고 하는 것보다 외국 대학의 노하우로 피아노 페даго지과는 어떤 학위가 있으며 어떤 다른 점이 있는지 또 그 학위의 커리큘럼을 더 분석 검토 하여 장점들을 파악 해 우리나라 피아노 페даго지에 스며들게 해야 할 것이다.

이에 미국에 있는 명문대라 일컬어지는 Wisconsin 주립대학교 매디슨 캠퍼스 음악대학에서 피아노 페даго지 전공의 석사, 박사과정 학위에 대해 지원자격과 전형방법에 대해서 소개하였다.

II. 매디슨 소재 위스콘신 주립대학교

1. 학위 과정

1) M.M (Music of Master)

Piano Performance and Piano Pedagogy

피아노 연주와 피아노 교수법 석사

2) D.M.A (Doctor of Musical Arts)

Piano Performance and Piano Pedagogy

피아노 연주와 피아노 교수법 박사

2. 오디션 관계

1) M.M in Piano Performance and Piano Pedagogy

- 학부 과정 중 마지막 60학점을 계산하여 평점을 내 GPA가 3.0이상
- 오디션 지원자들은 녹음한 CD나 카세트 Tape으로 된 예비음반을 제출한다.
- 레코딩은 반드시 3시대의 작품으로 한다.
- 레파토리는 오디션에서 연주된 것과 같을 필요는 없다.
- 라이브 오디션에 등록된 사람은 예심없이 라이브 오디션을 볼 수 있다.
- Live오디션 : 3시대 작품 독주회 50~60분으로 구성
- 외국인 학생 : TOEFL "580점 득점

· CBT : 277점

· IBT : 92점

· IELTS 시험의 7점이나

· MELAB 시험의 82점

* 신청자의 TOEFL 득점은, 입학을 위해서 최소 80(iBT) 또는 550(PBT)를 받아야 한다.

2) D.M.A in Piano Performance and Piano Pedagogy

- 오디션 지원자들은 녹음한 CD나 카세트 Tape으로 된 예비음반을 제출
 - 레코딩은 반드시 3시대의 작품
 - 레파토리는 오디션에서 연주된 것과 같을 필요는 없다.
 - 라이브 오디션에 등록된 사람은 예심없이 오디션
 - Live오디션 : 3시대 작품 독주회 50~60분으로 구성
 - 학술적인 문서(예를 들면 음악사 또는 이론의 대학원생 세미나의 논문)
 - TA/PA(Teaching Assistantship or Project Assistantship)를 신청하고 있는 지원자는, 초견으로 연 주하거나 , 경험과 철학을 가르치는 것에 관한 정보를 제공할 필요가 있을지도 모른다.
 - 외국인 학생 : TOEFL "580점 득점
 - CBT : 277점
 - IBT : 92점
 - IELTS 시험의 7점이나
 - MELAB 시험의 82점
- * 신청자의 TOEFL 득점은, 입학에 위해서 최소 80(iBT) 또는 550(PBT)를 받아야 한다.

3. 커리큘럼

1) M.M in Piano Performance and Piano Pedagogy

전공과목	<ul style="list-style-type: none"> • 피아노페даго지: 총 8학점 	초급 피아노 교수법1 (660-547)3학점 중급 피아노 교수법 2 (660-548)3학점 고급 피아노 교수법(660-551)3학점, 피아노 교수법 세미나 (660-751) or 페даго지워크숍(660-752)1학점: Feldenkrais,(660-497)2학점
	<ul style="list-style-type: none"> • 진보된스튜디오티칭실습과목 (660-560)1학점 • FinalProject:논문/workshop (660-799), 1학점 • 전공실기 (664-501), 8학점. • 리사이틀 (664-990), 4학점. • 피아노문학 (660-791), 레파토리(660-346) or 피아노듀오소나타문학 (660-796), 총 3학점 • 음악학과음악이론, 9 cr. 	

2) D.M.A in Piano Performance and Piano Pedagogy

전공 과목 28학점	<ul style="list-style-type: none"> • 박사Level 전공실기(664-701), 8학점 • 리사이틀(664-999), 각 1학점 4학점 • Piano Pedagogy(660-751)(9학점)의세미나 • Piano Pedagogy Workshop (660-752), 1 cr.; or 660-799 (어드바이저 또는 펠덴크라이스), • 진보된 대학 티칭 실습과목 (660-560), 1학점. 고급반주 (664-542/742) ,(664-542/742)고급양상블 (660-565) 목관악기660-567) 금관악기/(660-569) 현악기 , 각 2학점 • 피아노 문헌 (660-791), 레파토리 (660-346) or 피아노듀오소나타 문학 (660-796), 총 3학점
일반 과목 13학점	<p>참조와 연구 요소들 (660-619), 3학점</p> <p>선택과목, 10-12 학점.</p> <p>음악학과 음악이론 9학점.</p> <p>언어 : 중급</p>

III. 맺는 말

이 대학에서 피아노 페даго지 전공의 이름은 페даго지 홀로 독자적이지 않고 **Piano Performance and Piano Pedagogy**라 칭한다. 피아노 연주와 함께한다는 것, 또 Piano Performance라는 단어를 먼저 쓴다는 것에 초점을 두면 ‘교사는 피아노 연주 능력 없이 학습자에게 피아노 교육을 행하는 것은 무리가 있다는 뜻에서 비롯될 것이다. 위스콘신 주립대학교는 피아노 페даго지의 철학을 이름으로써 강하게 피격하고 있다.

먼저 페даго지 전공과 연주 전공이 석사학위에 요구하는 과목들을 보면 피아노 페даго지와 피아노 전공실기 관련과목과 음악이론, 음악학, 피아노 문헌등이 공통 과목으로 포함되어 있고, 석사과정을 위해 필요한 프로젝트 발표와 논문 그리고 리사이틀이 포함되어 있다. 여기서 리사이틀을 살펴보면 역시 페даго지 전공의 학생에게도 연주 능력을 강화하기 위해 총 4학기로 각각 1학기당 연주를 해야 하는데서 마지막 학기에 리사이틀을 하는 우리나라와 차이를 볼 수 있었다.

또 ‘Feldencrais’라는 생소한 과목의 이름을 찾을 수 있었는데 이것은 ‘신체조절요법’이라는 개념으로 훌륭한 연주를 위해 연습할 때 오는 신체의 이상을 펠덴크라이스 요법으로 조절이 가능하게 하는 것이다. 피아노 페даго지와 연주 전공에 이 관련과목 이외에 이 과목을 포함했다는 것은 피아니스트에 대한 학교의 배려이자 철학이 담겨져 있는 것 같다.

피아노 페даго지와 뮤직 performance-피아노 연주 과의 석사 과정에 입학하기 위해 갖추어야 할 자질과 능력들은 크게 다르지 않는다. 다만 우리나라와 다른 점은 입학정원은 정해지지 않았고 3시대의 작품으로 50~60분 이상의 리사이틀을 요구 하는 것이다. 이렇게 미국의 대학교는 페даго지의 기본인 강한 연주능력에 중점을 두고 있다.

우리나라의 피아노 페даго지의 역사가 이제 11년 남짓이지만 국내에 많은 연구자들이 외국의 학회를 계속 연구 하고 있다. 짧은 기간에 불구하고 커리큘럼 과정은 외국과 많이 비슷해지고 있다. 아직은 시정해야 할 것이 많지만 나도 또 하나의 연구자로서 앞으로 계속 쓰여질 우리나라 피아노 페даго지 역사에 기여하고 영향력을 행사 할 수 있게 끊임없이 연구의 자세를 가질 것이다.

2009년 제1회 한국피아노교수법학회 학술대회

인 쇄 | 2009년 6월 18일

발 행 | 2009년 6월 19일

발행인 | 정 완 규

발행처 | 한국피아노교수법학회 학술분과

홈페이지 | www.pianopedagogy.or.kr

펴낸곳 | 도서출판 한학문화
