

2011년 제3회 학술대회

창의적인 피아노 교육의 중요성과 역할

한국 피아노 교수법 학회

The Korean Association of Piano Pedagogy

| 일정표

2011년 제3회 학술대회

한국피아노교수법학회

09:00-09:30	등 록			
09:30-10:00	개회사 학술대회 연혁 및 인사말	정완규 회 장 (중앙대) 김신영 학술분과위원장 (국립목포대)		
10:00-10:15	기조 연설	Teaching-Making a Difference through Music	Dr. Reid Alexander (University of Illinois)	아트홀
10:15-11:15	주제발표 I	What the Score Does Not Tell Us	Dr. Reid Alexander (University of Illinois)	아트홀
		통역 : 윤수현 (Kennesaw State University)		
11:20-12:10	렉처 리사이틀	20세기 프랑스음악과 Erik Satie	강의 : 전순식 (성결대)	아트홀
		'3 Gymnopédies' 중 No.1, '3 Gnossiennes' 중 No.1, 'Cold Pieces' 중 No.1, 'Gold Dust'	이희승 (신화예술학교)	
		'3 Pieces in Pear Form' (Four Hands Piano)	박지원, 조영숙 (나사렛대)	
		'Bureaucratic Sonatina', 'Dried Embryos'	김성은 (명지대)	
12:10-12:40	점 심 식 사			
12:40-13:10	포스터 세션	음악대학 피아노과 학생들의 졸업 후 피아노 실기지도에 대한 인식 및 태도 조사 연구	권수미 (한세대)	207호
		피아노 음향학과 피아노교육	김신영 (국립목포대)	
		'Keyboard Strategies Master Text' 피아노 교본 분석 - 창의적 건반연주 영역을 중심으로	이연경 (청주교대)	
		피아노 전공 대학생들의 연주불안과 연주경험과의 관계	정완규, 최진호 (중앙대)	
		주의력 결핍 과잉행동 장애 아동과 청소년을 위한 피아노 교수법	강효진, 김현진, 유수아, 임현진 (명지대문화예술대학원)	

12:40-13:10	포스터 세션	음악학원의 오전시간과 저녁시간의 활용방안	강윤식, 권옥길, 김희영, 이성은 (명지대문화예술대학원)	207호
		중급에서 학습할 수 있는 20세기 Sonatine: N. Kapustin과 E. Satie의 소나티네를 중심으로	김은란, 이소영, 이효은, 정경원 (명지대문화예술대학원)	
		D. B. Kabalevsky의 소나타 Op.46, No.3의 분석 연구	강미경 (상명대 일반대학원)	
		토카타의 시대별 변천과 중급 수준 작품 연구	서정아 (상명대 일반대학원)	
		학원에서의 통합적인 음악지도방안에 대한 실제적인 사례	조찬익 (서울종합예술학교)	
		성인 피아노 학습자의 증가에 따른 커리큘럼 및 교수법	김현수 (세종대 공연예술대학원)	
		음감발달을 위한 효과적인 청음 프로그램과 온라인 사이트	박지형, 조소영 (숙명여대 사회교육대학원)	
		S. P. Rosenblum의 'Performance Practice in Classic Piano Music' 을 바탕으로 한 L. v. Beethoven Piano Sonata의 테크닉 연구	김호정, 이정혜, 이지나 (중앙대 일반대학원)	
		초·중급 피아니스트를 위한 J. S. Bach 작품의 교수법적 접근	서상희, 최영은 (중앙대 일반대학원)	
		중급 피아노 학습문헌으로서의 판타지 고찰	박병희 (한세대 일반대학원)	
13:10-13:40	피아노 지도 공개레슨	R. Schumann Piano Sonata, Op.11, 1악장	권은경 (경원대 일반대학원), 이기정 (세종대)	202호
		J. S. Bach의 작품 중 바로크 시대를 대표하는 3가지 서로 다른 유형의 작품 (1. 춤곡 유형, 2. Fugue, 3. Prelude or Fantasie)	김현진 (명지대 문화예술대학원), 김성은 (가톨릭대)	203호
		F. Chopin Etude, Op.10, No.5	어윤정 (중앙대 일반대학원), 황혜진 (서울종합예술학교)	208호
		F. Kuhlau Sonatine, Op.20, No.1, 1악장	오수유 (이화여대 공연예술대학원), 김문정 (이화여대)	210호

13:45-14:25	구두발표 I	한국 음악대학 클래스 피아노 운영 및 실제에 관한 조사 연구	김혜진 (한세대 일반대학원)	202호
		J. L. Dussek 피아노 작품의 역사적 의의와 가치	박일진 (중앙대 일반대학원)	203호
		교사의 칭찬유형(언어적, 신체적, 물질적 칭찬)에 따른 피아노 학습자의 인식과 학습만족도 조사	박지영 (중앙대 일반대학원)	208호
		중급문헌 임연진의 '두꺼비'에 대한 피아노 지도방법 연구	홍현정 (상명대 일반대학원)	210호
14:25-15:05	구두발표 II	유아의 피아노 테크닉 연구 - 스즈키 피아노 교본 1권의 활용	김문정 (이화여대)	202호
		재즈 Reharmonization 기법의 적용 연구	오세란, 이정운 (백석 예술대)	203호
		테크놀로지를 활용한 음악지도 방안	오소영 (한세대 일반대학원)	208호
		A. Gretchaninoff "Children's Album", Op.98 분석을 통한 중급 피아노 레슨에서의 활용방안	이숙미 (한세대 일반대학원)	210호
15:05-15:45	구두발표 III	19세기 후반 스페인 피아노 조곡: I. Albeniz Chants d'Espagne(스페인의 노래), Op.232 연구	김도희 (서울장신대)	202호
		작곡적 영감의 소재 연구를 통한 작품의 해석: C. Debussy의 영상 2집, 1-2 악장	박부경 (세종대)	203호
		초급 피아노 교재에 사용된 장·단조 체계 이외의 악곡 활용 방안	유승지 (한세대)	208호
		17세기 프랑스의 '비정량 프렐류드' (Unmeasured Prelude)에 대한 고찰	이주혜 (건국대)	210호
15:50-16:50	주제발표 II	Extra-Musical Inspirations on the Piano Music of Debussy	Dr. Reid Alexander	아트홀
		통역 : 윤수현 (Kennesaw State University)		
16:50-17:00	폐 회 식			

| Contents

기조 연설

- Teaching—Making a Difference through Music 3
Dr. Reid Alexander (University of Illinois)

주제발표 I

- Teaching outside the box: What the score does not tell us 9
Dr. Reid Alexander (University of Illinois)

포스터 세션

- 음악대학 피아노과 학생들의 졸업 후 피아노 실기에 대한 인식 및 태도 조사 연구 19
권수미 (한세대)
- 피아노 음향학과 피아노 교육 25
김신영 (국립목포대)
- Keyboard Strategies Master Text 피아노교본 분석
– 창의적 건반연주 영역을 중심으로 – 35
이연경 (청주교대)
- 피아노 전공 대학생들의 연주불안과 연주경험과의 관계 45
정완규, 최진호 (중앙대)
- 주의력 결핍 과잉행동 장애 아동과 청소년을 위한 피아노 교수법 57
강효진, 김현진, 유수아, 임현진 (명지대문화예술대학원)

- 성인학습자 대상에 대한 오전과 저녁 시간을 활용한 학원 피아노 교육방안 .. 67
김희영, 권옥길, 강윤식, 이성은 (명지대문화예술대학원)
- 중급에서 학습할 수 있는 20세기 Sonatine: N. Kapustin과 E. Satie의
소나티네를 중심으로 73
이효은, 이소영, 김은란, 정경원 (명지대문화예술대학원)
- D. B. Kabalevsky의 소나타 Op. 46, No. 3의 연주방법 연구 85
강미경 (상명대 일반대학원)
- 토카타의 시대별 변천과 중급 수준 작품 연구 97
서정아 (상명대 일반대학원)
- 학원에서의 통합적인 음악 감상 지도 방안의 실제적인 사례 발표 105
조찬익 (서울종합예술학교)
- 학원에서의 성인 피아노 학습자에 대한 교수법 연구 113
김현수 (세종대 공연예술대학원)
- 음감발달을 위한 효과적인 청음 프로그램과 온라인 사이트 121
박지형, 조승영 (숙명여대 사회교육대학원)
- Sandra P. Rosenblum의 “Performance Practices in Classic Piano Music”을
바탕으로 한 베토벤의 피아노 테크닉 연구 127
김호정, 이지나, 이정혜 (중앙대 일반대학원)
- 초기 중급 피아니스트를 위한 J. S. Bach 작품의 교수법적 접근
- Prelude를 중심으로 - 139
서상희, 최영은 (중앙대 일반대학원)

피아노지도 공개레슨

- R. Schumann Piano Sonata Op.11. 1악장 151
권은경 (경원대 일반대학원)

- J. S. Bach의 작품 중 바로크시대를 대표하는 3가지 서로 다른 유형의 작품
(1. 춤곡 유형, 2. Fugue, 3. Prelude or Fantasie) 153
김현진 (명지대 문화예술대학원)
- F. Chopin Etude Op.10, No.5 (흑건) 157
어운정 (중앙대 일반대학원)
- F. Kuhlau Sonatine Op. 20, No. 1, 1악장 161
오수유 (이화여대 공연예술대학원)

구두발표 I

- 한국 음악대학 클래스 피아노 운영과 실제에 관한 관찰 및 설문조사 167
김혜진 (한세대학교 일반대학원)
- J. L. Dussek 피아노 작품의 역사적 의의와 가치 179
박일진 (중앙대 일반대학원)
- 교사의 칭찬유형(언어적, 신체적, 물질적 칭찬)에 대한 피아노 학습자의 인식과
학습만족도 조사 - 초등학교 2, 3, 4학년을 대상으로 - 189
박지영 (중앙대 일반대학원)
- 중급문헌 임연진의 ‘두꺼비’에 대한 피아노 지도방법 연구 199
홍현정 (상명대 일반대학원)

구두발표 II

- 유아 피아노 테크닉 지도법: 스즈키 교본 1권의 활용 209
김문정 (이화여대)
- 재즈 Reharmonization 기법 연구 219
오세란, 이정윤 (백석 예술대)

- 테크놀로지를 활용한 음악지도 방안 231
오소영 (한세대 일반대학원)
- A. Grechaninoff "Children's Album", Op. 98 분석을 통한 중급 피아노
레슨에서의 활용방안 243
이숙미 (한세대 일반대학원)

구두발표 III

- 19세기 후반 스페인 피아노 조곡 알베니스의 스페인의 노래
(Chants d'Espagne), Op. 232 연구 255
김도희 (서울장신대)
- 작곡적 영감의 소재 연구를 통한 작품의 해석: 드뷔시의 [영상 2집] 1, 2 악장에
사용된 가믈란을 중심으로 267
박부경 (세종대)
- 초급 피아노 교재에 사용된 장·단조 체계 이외의 악곡 활용 방안 283
유승지 (한세대)
- 17세기 프랑스의 비정량 프렐류드 (Unmeasured Prelude)에 대한 고찰 293
이주혜 (건국대)

주제발표 II

- The multi-media side of Claude Debussy: Visual and extra-musical
inspirations 305
Dr. Reid Alexander (University of Illinois)

기조 연설

기조 연설

Teaching-Making a Difference through Music
Dr. Reid Alexander (University of Illinois)

10:00-10:15 아트홀

발표 : Dr. Reid Alexander

(University of Illinois)

통역 : 윤수현 (Kennesaw State University)

Teaching-Making a Difference through Music

What a wonderful honor it is to be with you at this conference! I congratulate all the officers of the Korean Association for Piano Pedagogy for their hard work organizing this important event. As a past President of one of the largest state music teachers' associations in the United States, I know how much time and effort goes into building a successful conference program.

The conference theme, “Teaching—Making a Difference through Music”, is a reminder to all of us about why we teach music and the goals we strive for with our students. This national conference will allow us to reflect together on the power of music as a vehicle to reach members of society, to impact others, and to discover how we can become better educators and performers on our chosen instrument, the piano.

As I enter the twilight of my own teaching career, I am supremely conscious of the musical and pianistic talent in this country. Over the past two years, at the University of Illinois, I have worked with about twenty talented Korean graduate students, some of whom are present today. Indeed, some of our most successful graduates both in the U.S. and in Korea have been Korean students. One might ask why? May I suggest qualities such as strength of family, inner discipline, personal integrity, hard work, being positive and engaging when working with others, and of course that all important ingredient, musical talent.

The future of piano teaching begins today. How we teach and motivate our students is always important. Many of our students will not be professional musicians. However, our

world will be a better place if we have engineers, businessmen, and other professionals who value the arts and appreciate a society that is arts educated. We must remind ourselves daily that every piano lesson and music class we teach is an adventure, not just in musical performance, but arts education. Jerome Bruner, a great American educator, maintained that we instill high musical standards in our students by having each student assimilate his or her own arts value system that is not dictated to them but rather that they accept as their own. As teachers, we constantly facilitate that process.

Piano pedagogy is still a very young discipline. The earliest academic degrees in piano pedagogy began 35 years ago. For me, piano pedagogy implies teaching excellence at all levels, beginning intermediate and advanced. As a discipline, piano pedagogy will continue to be shaped globally by current pianists and each generation of new teachers who embark on a teaching career. Whatever role piano pedagogy plays in the future training of pianists and musicians, the responsibility of the teacher is to be an engaged advocate of music education, performance, and funding for the arts. These are crucial elements in keeping music and the arts at the forefront of society.

I hope you enjoy this conference. For your friends who are not here, tell them how rewarding it is and recommend that they attend next year's conference. I look forward to personally meeting you during the conference.

Sincerely,

Reid Alexander, Professor of Music

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

교육-음악으로 변화시키기

오늘 이 학술대회에 여러분과 함께 하게 된 것을 무한한 영광으로 생각합니다. 이 행사를 위해 노고를 아끼지 않으신 한국피아노교수법학회 모든 위원님들께 축하의 말씀을 드립니다. 저는 미국에서 가장 큰 주 단위의 음악교사협회 의장을 맡았던 경험에 비추어 성공적인 학술대회를 이루어내는 것이 얼마나 많은 시간과 노력을 필요로 하는지 잘 알고 있습니다.

이번 학술대회의 주제인 ‘교육-음악으로 변화시키기’는 우리 모두에게 음악을 가르치는 이유와 학생들과 고군분투하는 목적을 상기시킵니다. 이 전국적인 학술대회는 사회 구성원들과 소통하게 하는 매개체로서 다른 이에게 영향을 주고, 또한 어떻게 우리의 악기인 피아노에 있어 보다 나은 교사와 연주가가가 될 수 있는지를 발견하게 하는 음악의 힘을 보여줄 것입니다.

교직생활의 황혼기에 접어들면서 저는 대한민국이 가지고 있는 음악적이며 피아노적인 가능성에 대해 매우 잘 알게 되었습니다. 저는 지난 2년 동안 일리노이 대학교에서 스무 명의 재능 있는 한국인 대학원생들과 함께 일을 해왔습니다. (그 중 몇몇은 여기에 참석했습니다.) 사실 미국에서나 여기서나 가장 훌륭하고 성공한 졸업생은 바로 한국 학생들이었습니다. 누군가 이유를 묻는다면 저는 가족간의 끈끈한 유대관계, 내적 수양, 개인의 진실성, 성실한 노력, 긍정적이고 협조적인 모습, 그리고 가장 중요한 구성요소인 음악적 재능 덕분이라고 대답 할 수 있습니다.

피아노 교육의 미래는 오늘 시작됩니다. 우리가 어떻게 가르치고 학생들에게 어떻게 동기를 부여하는 가는 항상 중요한 사안입니다. 우리의 많은 학생들은 전문적인 음악가가 되지 않을 것입니다. 그러나 예술의 가치를 알고 예술 교육이 이루어지는 사회에 감사할 줄 아는 기술자나 사업가, 또는 다른 전문가들이 있다면 이 세상은 보다 나은 곳이 될 것입니다. 우리는 우리가 가르치는 모든 레슨과 음악 수업은 모험이며, 단순한 음악 공연이 아니라 예술을 교육하는 것임을 스스로에게 매일 깨우치도록 해야 합니다. 미국의 위대한 교육가인 제롬 브루너는 우리 학생들에게 높은 음악적 기준을 고취시키는 것은 스스로 자신의 예술적 가치체계를 받아들이도록 하는 것이지 따라하도록 시키는 데

서 오는 게 아니라고 주장해왔습니다. 교사로서 우리는 이러한 음악교육이 유지될 수 있는 환경을 만들어주어야 합니다.

피아노 교수법은 학위과정은 35년 전에 시작된, 아직 신생 학문입니다. 저에게 있어 피아노 교수법은 초급, 중급, 고급에 이르기까지 모든 수준에 있어 최고를 가르치는 것을 의미합니다. 피아노 교수법 과정은 현재의 피아니스트와 이제 교사로서 첫발을 내딛게 될 모든 세대를 아우르는 새로운 교사들에 의해 전 세계적으로 계속해서 발달해 나갈 것입니다. 피아니스트와 음악가를 훈련하는데 있어 앞으로 피아노 교수법이 어떤 역할을 하던 간에 교사는 음악교육과 연주, 예술 지원의 옹호자가 되어야 할 책임이 있습니다. 이것이 바로 음악과 예술이 우리 사회를 선도해야 하는 결정적인 요인입니다.

여러분들이 이 학술대회에서 즐거운 시간을 보낼 수 있기를 바랍니다. 이 자리에 함께 하지 못한 여러분의 친구들에게 이 학술대회가 얼마나 유익했는지 전해주시고 다음 학술대회 참여를 권해주시기 바랍니다. 저는 이 학술대회 동안 여러분들 개개인과 마주할 수 있기를 기대하겠습니다.

진심을 다하여,

리드 알렉산더

미국 일리노이 대학교 음악대학 교수

번역 : 이주혜 (건국대)

주제발표 I

주제발표 I	Teaching outside the box: What the score does not tell us Dr. Reid Alexander (University of Illinois)
-----------	--

10:15-11:15 아트홀

발표 : Dr. Reid Alexander

(University of Illinois)

지정토론 : 권수미 (한세대), 이주혜 (건국대)

통역 : 윤수현 (Kennesaw State University)

Teaching outside the box: What the score does not tell us

Short Description of the Presentation:

Piano solo compositions representative of varying difficulty levels (beginning to advanced) will serve as a springboard to reveal creative approaches when teaching and motivating students of various abilities and to enhance students' musical understanding.

Long Description of the Presentation:

At the heart of teaching are the musical activities we use during lessons to inspire our students. It is easy for any teacher to fall into a rut, using both the same materials and approaches with students. By “teaching outside the box”, this session will help teachers rediscover creative strategies they might use in their own teaching using the following categories:

PS: Practice suggestions

Practice suggestions are framed directly to the student in language appropriate for the student's age and level. As teachers, the majority of our lesson time is spent showing students how to practice so that effective results occur after the lesson during home practice. Implied in practice suggestions is properly matching the student with appropriate repertoire and through a teacher lesson plan, effective ways to introduce the composition to ensure student success.

TS: Technical suggestions

These are specific suggestions offered by the teacher to develop the student's technique or to master technical demands within a piece. Technical work falls among three categories: 1., Written out technique (e.g., Czerny and Hanon); 2. Technique through the music by isolating a specific passage in a composition or studying an easier character study by a composer such as Burgmüller or an advanced etude (e.g., Chopin); and 3. Creative rote technique, teaching technical patterns or routines without the aid of music or technical manuals.

CA: Creative Activities

These are projects for the student's own compositions or musical experimentation. Such activities are based on concepts and musical elements discovered in compositions the student studies. The composition then becomes a springboard for additional musical activities. Through this process, the student becomes, "You, the Composer."

BI: Background Information

Background information consists of important historical or stylistic points, which enhance a deeper understanding of the composition. Such discussion points can serve as a springboard for further discussion in the lesson or class. For example, if the student is studying a Chopin *Nocturne*, does the student know how many nocturnes Chopin wrote and essential

characteristics of the nocturne?

ETS: Exploring the Score

One of the most important aspects of piano study, exploring the score represents the discovery of essential points for introducing a new composition and understanding tools the composer used when composing the work. Questioning techniques between the student and teacher followed by additional observations facilitate this learning process.

IP: Improvisation

Improvisation can be used as a wonderful teaching tool with students of all ages and levels of advancement. Improvisation is often neglected at the elementary level. Through improvisation, beginning students are inspired to explore the sounds of the piano while using damper pedal.

With the aid of PowerPoint technology, Dr. Alexander will play and discuss approximately 16 musical examples revealing different teaching strategies which the scores does not indicate. Some of the strategies touched on will include:

Using pedal at the first lesson

Using technique to create a beautiful tone

Using improvisation to introduce a new piece

Adopting language to reinforce rhythm and touch

Breaking down a piece quickly for easier assimilation

Using imagery as a powerful tool for musical reinforcement

Incorporating creative activities to expand musical understanding

Varying tempo, dynamics, touch, and pedaling to create a new piece

Using language to tell a musical story

고정관념을 벗어난 교육: 악보가 이야기해주지 못하는 것들

발표 개요

서로 다른 수준(초급부터 고급까지)의 피아노 독주 작품들은 다양한 능력을 지닌 학생들을 가르치고 동기를 부여하며, 학생들의 음악적 이해를 향상시키는데 창의적인 접근의 발판이 될 수 있다.

발표 전문

교육의 핵심은 우리가 학생들에게 영감을 불어넣기 위해 하는 음악적 활동이다. 모든 학생들에게 똑같은 자료들과 교육방법을 사용하는 것은 판에 박힌 교육을 하게 되기 쉽다. ‘고정관념을 벗어난 교육’을 통해 이 발표내용은 교사들이 그들 자신의 교육에 적용할 수 있는 창의적인 교수전략을 재발견하는 데 도움이 될 것이다. 다음의 영역들을 살펴보자.

PS: 연습 방법 제안 (Practice suggestions)

연습 방법 제안은 학생의 연령과 수준에 적절한 언어로 틀을 구성한다. 교사로서 대부분의 레슨 시간은 학생들에게 어떻게 연습할 것인지를 보여주는데 사용되므로 효과적인 결과는 레슨이 끝난 후 집에서 연습할 때 발생한다. 연습 방법 제안은 학생에게 적합한 선곡, 교사의 레슨 계획에 따라 작품을 소개하고 성공적인 연주를 보장할 수 있는 효과적인 방법을 의미한다.

TS: 기교에 대한 제안 (Technical suggestions)

이것은 학생의 기교나 작품을 연주하는 데 필요한 기교를 향상시킬 수 있는 방법에 대한 교사들의 특별한 제안이다. 기교적인 작품들은 세 가지로 구분된다.

1. 명시된 기교 (체르니나 하논의 경우)
2. 작품의 특정 부분이나 부르그뮐러 같은 작곡가들의 보다 쉬운 소품, 또는 고급수준의 에튀드(쇼팽 등)의 작품을 통한 기교
3. (악보로 따로 나와 있지 않은) 개인적인 기계적 기교. 악보나 지침서 없이 가르치는 통상적인 기교적 패턴.

CA: 창의적 활동 (Creative Activities)

이것은 학생들이 스스로 작곡하거나 음악적 실험을 해볼 수 있는 활동이다. 이런 활동은 학생이 배우고 있는 작품에서 찾을 수 있는 개념이나 요소들에 기반을 둔다. 작곡은 추가적인 음악적 활동의 발판이 될 수 있다. 이 과정을 통해 학생들은 ‘작곡가’가 되어본다.

BI: 배경 정보 (Background Information)

배경 정보는 작품에 대한 이해를 심화시킬 수 있는 중요한 역사적이고 양식적인 요점으로 구성되어 있다. 이런 요점들은 레슨이나 수업에서 보다 심도 깊은 논의를 위한 근간이 될 수 있다. 예를 들어 학생이 쇼팽의 녹턴을 배운다면 그 학생은 쇼팽이 몇 개의 녹턴을 작곡했으며 녹턴의 주요한 특징에 대해 알고 있을까?

ETS: 악보 탐험 (Exploring the Score)

피아노를 배우는 데 있어 가장 중요한 것 중 하나인 악보 탐험은 새로운 작품을 소개하고 작곡가가 작품에 사용한 작곡기법들을 이해하는데 필요한 주요점들을 발견하는 것을 뜻한다. 추가적인 관찰을 통한 학생과 교사의 문제제기 방식이 배움의 과정을 용이하게 한다.

IP: 즉흥 연주 (Improvisation)

즉흥연주는 모든 수준의 학생들이 진보하는 데 있어 훌륭한 교육 도구로 사용될 수 있다. 즉흥연주는 초급 수준에서는 무시되는 경우가 많지만 즉흥연주를 통해 피아노를 새로 배우는 학생이 댐퍼페달을 사용하면서 피아노 소리 탐험에 고무될 수 있다는 것을 알아야한다.

빔 프로젝트로 제시되는 자료와 함께 알렉산더 교수님은 16곡 가량의 음악적 예를 연주와 함께 설명하면서 악보에 지시되어 있지 않은 색다른 교수 전략을 선보일 것입니다. 여기에는 다음과 같은 내용이 포함됩니다.

첫 레슨에서 페달 사용하기.

아름다운 음색 만드는 방법.

새로운 작품을 소개할 때 즉흥연주 이용하기.

리듬과 주법을 강조하기 위해 ‘말’ 사용하기.

보다 쉬운 이해를 위해 작품 분해하기.

음악적 강화를 위한 강력한 도구로서 시각적 자료 이용하기.

음악적 이해를 넓히기 위한 창의적인 활동 포함시키기.

새로운 작품을 만들어내기 위해 템포, 음량, 주법, 페달 변화시키기.

음악적 이야기를 전달하기 위해 언어 사용하기

번역 : 이주혜 (건국대)

포스터 세션

포스터 세션

- 음악대학 피아노과 학생들의 졸업 후 피아노 실기에 대한 인식 및 태도 조사 연구
권수미 (한세대)
- 피아노 음향학과 피아노 교육
김신영 (국립목포대)
- Keyboard Strategies Master Text 피아노교본 분석 - 창의적 건반연주 영역을 중심으로 -
이연경 (청주교대)
- 피아노 전공 대학생들의 연주불안과 연주경험과의 관계
정완규, 최진호 (중앙대)
- 주의력 결핍 과잉행동 장애 아동과 청소년을 위한 피아노 교수법
강호진, 김현진, 유수아, 임현진 (명지대문화예술대학원)
- 성인학습자 대상에 대한 오전과 저녁 시간을 활용한 학원 피아노 교육방안
김희영, 권옥길, 강윤식, 이성은 (명지대문화예술대학원)
- 중급에서 학습할 수 있는 20세기 Sonatine: N. Kapustin과 E. Satic의 소나티네를 중심으로
이효은, 이소영, 김은란, 정경원 (명지대문화예술대학원)
- D. B. Kabalevsky의 소나타 Op. 46, No. 3의 연주방법 연구
강미경 (상명대 일반대학원)
- 토카타의 시대별 변천과 중급 수준 작품 연구
서정아 (상명대 일반대학원)
- 학원에서의 통합적인 음악 감상 지도 방안의 실제적인 사례 발표
조찬익 (서울종합예술학교)
- 학원에서의 성인 피아노 학습자에 대한 교수법 연구
김현수 (세종대 공연예술대학원)
- 음감발달을 위한 효과적인 청음 프로그램과 온라인 사이트
박지형, 조승영 (숙명여대 사회교육대학원)
- Sandra P. Rosenblum의 "Performance Practices in Classic Piano Music"을 바탕으로 한 베토벤의 피아노 테크닉 연구
김호정, 이지나, 이정혜 (중앙대 일반대학원)
- 초기 중급 피아니스트를 위한 J. S. Bach 작품의 교수법적 접근 - Prelude를 중심으로 -
서상희, 최영은 (중앙대 일반대학원)

음악대학 피아노과 학생들의 졸업 후 피아노 실기에 대한 인식 및 태도 조사 연구*

I. 연구의 목적, 방법 및 제한

본 연구는 현재 우리나라 음악대학에서 가장 많은 수의 졸업생을 배출하는 피아노과 학생들을 대상으로, 직업으로서 피아노 교사와 실기 지도에 대한 그들의 인식 및 태도를 조사하는 것을 연구 목적으로 한다. 이를 위하여 우리나라에서는 유일하게 피아노과 학부 과정에 피아노 연주 전공, 반주 전공, 교수학 전공이 개설되어 있는 중앙대학교 음악대학 피아노과 학생을 연구 대상으로 하여, J. Mills(2004)가 런던 콘서바토리에 재학 중인 61명의 연주 전공 음대생을 대상으로 직업으로서 실기 지도 교사와 실기 지도에 대한 그들의 인식을 조사·연구하기 위하여 제작한 설문 도구를 번역하여 사용하였다. 조사도구는 총 28개 항목으로 구성되어 있으며, 본 연구에서는 총 162명의 피아노과 재학생 중 조사 연구에 자발적으로 참여한 77명의 피아노연주·반주·교수학 전공생이 설문 조사에 응하여 총 48%의 응답률을 보였다. 특정 대학교 학생들을 연구 대상의 표본으로 삼았기 때문에 연구 결과를 일반화시키기에는 제한점이 있다는 점을 밝혀 둔다. 수거된 설문지를 분석하기 위한 도구로는 빈도 분석, 교차 분석, 평균, 표준 편차와 chi-square 등이 사용되었다 (Fredrickson, 2007).

* 본 연구는 음악연구(2010)에 발표된 연구를 요약 발표한 내용입니다.

II. 연구 결과 및 분석

(1) 피아노과 음대생으로서 졸업 후 실기지도에 대한 가치관 (문항 1, 2, 3, 4, 5)

연구에 참여한 피아노 전공 음대생들은 대학 졸업 후 전반적으로 피아노 실기 지도를 할 것으로 기대하고 또 이를 희망하는 것으로 나타났다. 지도 실습과 같은 교사 훈련 과정을 이수하기 이전과 이수한 이후의 피아노 실기 지도에 관한 가치관을 비교 조사한 결과, 지도 실습 훈련 과정을 수강한 여부와 피아노 지도를 희망하는 정도에는 서로 상관관계가 있는 것으로 분석되었다. 결국 피아노 교사 훈련 경험을 이수한 학생이 그렇지 않은 학생들보다 졸업 후 피아노 지도를 희망하는 정도가 더욱 강한 것으로 나타났다. 이와 같은 결과는 지도 실습 경험을 통하여 지도 능력이 향상되었거나 혹은 피아노 지도에 대해 보다 긍정적인 태도를 습득한 것으로 분석되어 진다.

졸업 후 피아노 실기 레슨을 실시하는 목적을 알아보기 위한 <문항3>에서는 85.5%에 해당하는 대다수의 음대생들이 경제적인 이유로 피아노 레슨을 할 것이라고 응답하였으며, 피아노 지도에 대한 흥미의 정도를 조사하기 위한 <문항4>에는 대다수의 응답자가 피아노 지도에 강한 흥미를 나타내었다.

피아노 지도에 대한 직업으로서의 가치관을 조사해보니 <문항5> 피아노 전공 음대생들은 대학 졸업 후 전반적으로 피아노 실기 지도를 할 것으로 기대하고 또 피아노 지도에 강한 흥미를 나타내고 있었다. 하지만 피아노 지도에 대한 직업으로서의 가치관을 알아본 결과 36.8%의 학생들만이 졸업 후 지속적으로 피아노 지도를 실시할 것이라고 응답했을 뿐 나머지는 전문 연주가의 길을 택하거나 그 외에 다른 진로로 나아가기 위하여 ‘피아노 지도’를 하나의 경력으로 활용하거나 경제적인 소득을 얻기 위한 목적으로 피아노 지도를 실시할 것이라고 응답한 학생이 대다수였다. 이와 같은 결과는 연주 전공을 이수하는 우리나라 대다수의 음대생들 중, 피아노 실기 지도자로서의 길을 수행하기를 희망하는 학생이 상당수가 있으나, 이들 중 상당수는 직업으로서의 사명감과 전문성을 갖추지 못하여 피아노 지도를 위하여 습득하여야 할 전문적인 지식과 능력이 무엇인지 제대로 알고 있지 못한 채, 본인들이 배워온 방법대로 지도하려는 응답자가 상당수 되는 것으로 분석되어 진다.

(2) 피아노 지도를 선호하는 학생들의 수준 (문항 6, 7, 8, 9, 10)

‘앞으로 언젠가 음악대학에서 학생들을 지도하고 싶다<문항 6>’에 응답자의 대다수가 대학교에서 실기 지도를 희망하는 것으로 조사되었으며 지도학생의 수준을 조사한 결과 <문항7> 초급 수준의 학생 지도보다는 상급 수준의 학생들을 지도하는 것을 보다 강하게 희망하는 것으로 나타났다.

이 같은 연구 결과의 원인을 분석해보면 대다수의 연주 전공 음대생들이 그들의 지도 교수의 영향을 많이 받아 이들을 역할 모델로 삼고 있는 것으로 파악된다. 실제, 본 연구 결과에 있어서도 피아노를 지도할 때 가장 영향을 주는 것은 과거에 그들에게 피아노를 지도해 주신 선생님인 것으로 결과가 나타났다.

(3) 피아노 지도를 즐기는 이유와 학생지도에 대한 나의 책임감 (문항 12, 13, 14, 18, 19)

대다수의 응답자들은 그들의 학생들이 음악적으로 발전하는 모습을 보는 것을 매우 즐긴다고 응답하였으며 <문항 12>, 본인들의 지도 방법이 개선되어 지도록 노력하는 것과 <문항13> 그들의 학생들이 모르는 것을 이해하도록 도와주는 지도 과정 또한 매우 즐긴다고 응답하였다 <문항14>. 학생 지도에 대한 교사로서의 책임감을 알아보기 위한 문항에서는 대체적으로 학생들이 피아노 학습을 그만 두거나 연습이 부족할 때 교사가 잘못된 점이 있는지 살펴보겠다는 의견에 많은 동의를 하였다. 이를 뒷받침하듯 응답자들의 대다수는 우리나라 사회에서 직업으로서 피아노 교사에 대해 긍정적인 인식을 가지고 있었다.

(4) 피아노 교사 훈련과정의 필요성 (문항 15, 16, 17)

대부분의 학생들(62명, 80.5%)은 ‘피아노 지도법을 굳이 따로 배울 필요가 없다고 생각한다’ <문항15>에 부정적이었으며, 이는 응답자들이 피아노 교수법이나 지도 실습과 같은 교사 훈련 과정을 학습할 필요성을 느끼고 있으며, 현재 어떻게 학생들에게 피아노를 지도하는지에 대해 명확히 알고 있지 못하다는 것으로 분석되어진다. ‘좋은 피아노 연주가는 항상 좋은 피아노 선생이 될 수 있다<문항16>’라는 가설에 58명(75.3%)의 학생이 부정적으로 응답하였다. 반면에 ‘내가 경험한 선생님들 중 제일 잘 가르쳐 주셨던 선생님이 지도하던 방법으로 나의 학생들을 지도하려 한다<문항17>’에는 대부분의 응답

자들은 그들의 학생에게 피아노를 지도함에 있어서 가장 영향을 주는 것은 과거에 그들에게 피아노를 지도해 주신 선생님인 것으로 결과가 나타났다.

졸업 후 피아노 레슨 하기를 희망하는 정도<문항2>와 피아노 지도 실습 학습의 필요성<문항15>에 대한 상관관계를 조사하기 위해 교차분석을 실시한 결과, 졸업 후 피아노 레슨 하는 것을 강하게 희망할수록 지도 실습 학습의 필요성에 강하게 동의하는 것으로 서로 상관관계가 있는 것으로 나타났다($\chi^2=85.21p<0.001$). 이처럼 피아노 지도 실습과 같은 교사 훈련 과정을 이수한 응답자의 경우 피아노 지도에 대한 전문적이고 지속적인 지도 의욕을 나타낸 것은, 훈련과정을 통하여 본인의 지도능력이 향상되었거나, 피아노 교사가 갖추어야 할 전문적인 지식과 능력 또는 직업으로서 피아노 교사에 대한 자부심과 긍정적인 인식을 심어주는데 기여한 것으로 분석된다.

(5) 피아노 지도방법 및 내용 (문항 21, 22, 23, 24, 25, 26)

<문항21> ‘나의 피아노 지도가 학생에게 재미있길 바란다’에서 구체적으로 어떠한 방법으로 지도하는 것이 피아노 학습을 재미있게 이끌고 갈 수 있는지에 대한 구체적인 응답이 수거되지 못하였으나 응답자의 대부분인 72명 (93.5%)은 재미있는 피아노 지도에 동의하였다. <문항 22>에서는 ‘지도하는 학생들이 피아노 콩쿨에 나가는 것을 원하는지’에 대하여 조사를 실시한 결과, 전반적으로 ‘조금 동의’하는 것으로 나타났다. 피아노 지도 내용에 있어서 레슨곡 위주의 지도를 하는지, 아니면 이론, 즉흥 연주나 작곡 활동과 같은 다양한 음악 활동 등을 포함하겠는지 조사한 결과 <문항23> 대다수의 응답자가 기술 위주의 피아노 지도보다는 포괄적인 음악성을 개발하기 위한 피아노 지도에 관심을 가지고 있는 것으로 나타났다. 피아노 지도 방법에 있어서 독보 지도와 음악적 표현 지도의 학습 순서를 조사한 <문항 24>에서는 56명(72.8%)의 응답자가 ‘피아노 레슨을 할 때 먼저 음표를 정확하게 읽고 연주하는 것을 지도하고, 나중에 음악적 표현을 가르치는 것이 바람직하다’고 생각하는 것으로 나타났다. 이 결과는 상당수의 응답자들이 피아노 레슨에서 포괄적인 음악성을 개발하기를 희망한다고 응답한 지도 내용과는 상충되는 지도 방법으로서, 예비 피아노 교사들이 본인들이 희망하는 피아노 지도 목표를 이루기 위하여 어떠한 방법으로 가르쳐야 하는지 구체적인 지도 방법이나 제시 순서 등에 대해서는 아직은 명확히 알고 있지 못한 것으로 파악된다.

마지막으로 직업으로서 피아노 교사에 대한 우리나라 사회의 인식을 물어본 결과(문

항 28), 피아노 교사 직업이 인정받는 직업이라고 생각하며 졸업 후 피아노 교사가 되길 희망한다는 응답이 54명 (70.2%)이었으며, 나머지 23명(29.8%)은 부정 혹은 별 생각이 없다고 응답하였다. 다음으로는 피아노 교사 직업이 우리나라 사회에서 인정받는 직업이라고 생각하여 졸업 후 피아노 교사가 되길 희망하는지 상관관계를 알아본 결과 서로 관련이 없음을 알 수 있었다. 이는 졸업 후 피아노 교사가 되길 희망하는 이유가 우리나라 사회에서 피아노 교사가 갖는 사회적으로 인정받는 직업이어서 선호하는 것 이외에도 다른 이유들이 작용하기 때문이라고 분석할 수 있겠다.

참고문헌

Fredrickson, W. E. "Perceptions of college-level music performance majors teaching applied music lessons to young students." *International Journal of Music Educations*, 25(2007), pp.72-81.

Mills, J. "Conservatoire students as instrumental teachers." *Bulletin Council for Research in Music Education* 161/162(2004), pp.145-154.

권수미 (2010). "음악대학 피아노과 학생들의 졸업 후 피아노실기 지도에 대한 인식 및 태도 조사 연구" 『음악연구』 44집, 1-27.

피아노 음향학과 피아노 교육*

I. 서론

피아노는 현악기와 타악기의 두 가지 기능을 가지고 있다. 피아노 소리는 오랫동안 유지되는 현으로부터 생성된다. 그리고 순간적으로 현을 때리는 해머로부터 생성된다. 이것이 피아노의 두 가지 특성이다.

피아노는 건반을 누르기만 하면 아쉬케나지(V. Ashkenazy)가 만들어내는 소리와 같은 소리를 내므로 초보자에게는 아마도 가장 쉬운 악기일는지 모른다. 한편, 피아노는 아주 넓은 음역과 화성이나 대위기법 등 무한한 가능성을 가지고 있어 복잡한 작품을 잘 연주하기에는 가장 어려운 악기일 수 있다. 페이스(R. Pace)에 의하면, 피아노는 학생들에게 선율의 움직임과 코드 구조에 대한 구체적인 예를 제시할 수 있어 음악의 기초를 배우기에 이상적인 악기라고 말한다(Hirokawa, 1997). 또한 피아노는 놀라울 만큼 넓은 다이내믹의 영역과 음색을 가지고 있다.

어떤 피아니스트는 음향학이 불필요한 주제라고 여길 줄 모르나 피아니스트에게 여러 가지 측면에서 상당한 도움을 줄 수 있다. 말하자면, 건반을 누르는 힘과 소리의 생성과의 관계에 대한 이해, 피아노 음색을 만들어내는 요소에 대한 지식, 좋은 악기에 대한 기본적인 지식, 피아노 테크닉과 관련된 음향학에 대한 이해 등을 들 수 있다.

본 논문은 피아노의 음향학적 특성을 고찰함으로써 피아노 연주와 관련된 음향학에 대한 지식 습득의 중요성을 피아니스트들에게 인식시키는 데 목적을 두고 있다. 따라서 먼저 피아노의 역사적인 변천을 살펴보고, 피아노 음향학의 각 요소와 피아노의 소리와 의 연관성을 고려하여 현대 피아노의 기본적인 음향학의 특성을 다룰 것이다. 마지막으

* 본 연구는 2001년에 발간된 한국음악학회 '음악연구 제 25집'에 게재된 논문의 수정본임을 밝힙니다.

로 피아노 음향학과 피아노 페다고지와와의 관계를 고찰하고 연주의 중요한 이슈에 대해 예술가와 과학자의 서로 다른 관점을 논의할 것이다. 다만 음악인에게 불필요한 과학적이고 기술적인 특수용어는 피하기로 한다.

II. 피아노의 역사적인 변천

피아노의 역사는 1600년대로 거슬러 올라가 해머 액션을 지닌 4옥타브의 악기인 덜시머를 찾아볼 수 있다. 그러나 이 악기는 그 이상의 피아노로 발전되지는 못했다(Gordon, 1996). 현대의 피아노는 하프시코드의 직접적인 후예이다. 1709년 이탈리아 첼발로 제작자인 크리스토포리(B. Cristofori)가 하프시코드의 현을 뜯었던 재크 대신에 해머를 대체시켰다. 그는 새로운 악기를 ‘*gravicembalo e forte*’라고 불렀으며 후에 ‘*pianoforte*’ 또는 ‘*fortepiano*’ 그리고 최종적으로 ‘*piano*’라고 줄이게 되었다. 이름에서 말해주듯이 셈여림을 표현하게 된 것이 첼발로와 비교해서 새로운 점이였다. 크리스토포리의 피아노는 현대 피아노의 가장 기본적인 특징인 댐퍼와 이탈장치를 부착시켰다<그림 1>. 그의 피아노는 4옥타브 음역의 크기로 나무 프레임과 가는 현으로 된 액션을 가지고 있었다. 초기의 피아노는 그랜드 피아노 모양으로 되어 있었다. 이러한 혁신적인 악기였음에도 불구하고 첼발로가 그 시대의 중요한 자리를 차지하고 있었기 때문에 당대의 최고의 작곡가인 바하(J. S. Bach)나 스카를라티(D. Scarlatti)는 피아노에 별 관심이 없었다.

당대의 작곡가들은 피아노 악기의 발전과 관련되어 있었다. 1726년 질버만(G. Silbermann, 1683-1753)이 개발한 초기의 피아노는 바하(J. S. Bach)에게 보였으나 ‘고 음역이 약하고 난해한 액션으로 되어 있다’고 비판을 받았다. 그러나 1747년 질버만에 의해 새로이 개발된 피아노는 바하에게 호응을 받았다. 피아노가 청중들의 호응을 얻기 시작한 것은 발명 후 50년 이상의 세월이 흐른 뒤인 1770년 무렵이 되어서이다. 1770년대 말 모차르트(W. A. Mozart)는 스타인(J. A. Stein, 1723-1792)이 개발한 피아노에 매료되었다. 이 악기는 5옥타브로 액션이 가볍고 소리가 작아서 건반을 누르기 위해 많은 힘을 가할 필요가 없을 정도였다.

19세기로의 전환기에 피아노 제조에 눈부신 발전이 이루어졌다. 콘서트가 귀족중심의 살롱에서 중산계급인 민중을 수용할 수 있는 넓은 콘서트홀로 바뀌면서 보다 잘 울려 퍼지는 큰 음량의 피아노가 요구되었다. 이에 제조자들은 견고하고 힘 있는 피아노 제작에

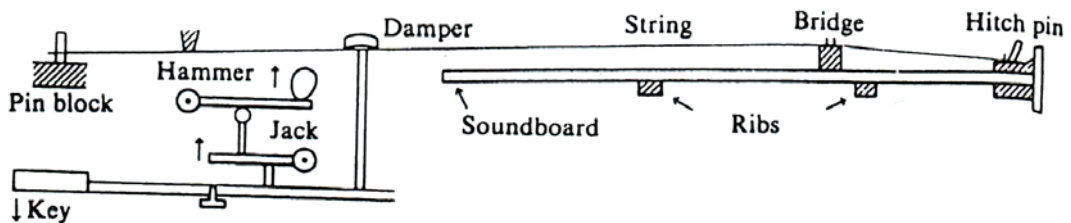
집중하였다. 스코틀랜드의 브로드우드(J. Broadwood, 1732-1812)는 1780년 우나 코르다와 서스테이닝 페달을 개발하였다. 그는 영국 과학자들의 도움으로 현의 텐션과 해머가 두드리는 부분을 개선하였으며 1794년에는 6옥타브로 음역을 증가시켰다. 베토벤(L. v. Beethoven)의 활동했던 시기에 5옥타브에서 점차적으로 6옥타브 반으로 음역이 증가하였다. 맥케이(E. N. McKay, 1987)에 의하면, 베토벤은 1790년대 스타인 피아노를 사용하였으나 그 이후 브로드우드 피아노를 즐겨 사용하였고 1825년에는 오늘날 스타인웨이의 음질에 버금가는 그라프(Graf) 피아노를 사용하였다. 초인적인 기교를 구사하여 청중을 매혹시키는 연주를 했던 리스트(F. Liszt)는 7옥타브의 에러드(Erard) 피아노를 사용하였으며 19세기 후반 그는 현대의 악기에 가까운 스타인웨이를 사용하였다(Askenfelt, 1990).

19세기 후반 이후 프레임은 철로 만들어졌고 음역은 88건으로 증가되었다. 지금에 이르기까지 피아노의 제조 세부기술은 진전을 보였으나 기본적으로 보다 잘 어울리면서 부드러운 악기로의 발전을 꾀한다는 면에서는 변함이 없다.

III. 현대 피아노의 음향학

1. 현악기와 타악기로서의 피아노

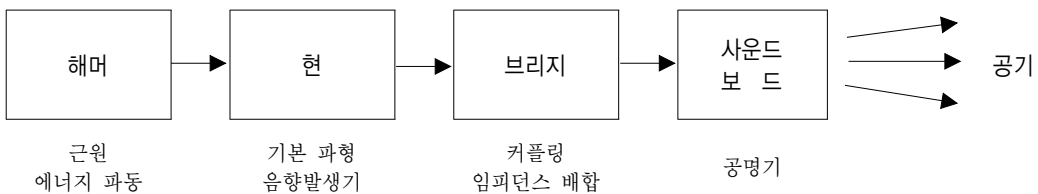
<그림 1>은 건반, 해머, 현, 그리고 다른 파트들을 포함하고 있는 기본적인 피아노 구조의 단면을 보여준다. 이 그림을 통해 타악기적인 측면(해머)과 현악기적인 측면(현, 브리지, 사운드보드)이 상호작용하는 것을 볼 수 있다. 실제로 현대 피아노의 액션은 각 건반을 누를 때 대략 100개의 파트가 움직이는 매우 복잡한 기계장치이다.



"Copyright 1991 by Springer-Verlag, New York. Used by permission."

<그림 1> 단순화한 그랜드 피아노 액션

피아노 연주에서 기본적인 테크닉 요소 중의 하나가 근육이완 조절이다. 많은 피아니스트들은 긴장된 근육을 풀고 이완된 접근을 터득하는데 오랜 시간이 소요된다. 그것은 피아노의 내부구조가 복잡할 뿐 아니라 그 기계장치가 시야에서 감추어져 있어서 해머나 현뿐만 아니라 소리 그 자체로부터 벗어난 감각을 개발하려는 경향이 있기 때문이다. 피아노 소리의 생성과정에 대한 이해는 이런 문제점을 극복하는데 도움을 줄 수 있다. 기본적으로 피아노 소리를 생성하는 에너지의 경로는 5단계(해머→현→브리지→사운드보드→주변에 둘러싸인 공기)를 거치게 된다<그림 2>.



〈그림 2〉 피아노 소리의 신호 경로

2. 소리의 발생

우리는 여러 가지 방법에 의해서 현이나 드럼 스킨을 자극시킬 수 있다. 소리는 해머, 스틱, 활과 같은 자극제(exciter)가 현을 어떻게, 어디를, 얼마나 오랫동안 두드리는가에 대한 결과이다. 팀파니 스틱처럼 피아노 해머는 넓은 면적 위에서 현을 접촉할 수 있도록 펠트로 만들어져 있다. 해머가 넓은 면적 위에서 현을 접촉하여 머무르면 진동을 약화시켜서 접촉하는 시간이 매우 짧아지게 된다.

해머의 가장 좋은 위치의 타점은 아랫부분에서 현 길이의 약 1/7에서 1/8이 된다 (Campbell et al., 1987). 이것은 2번째에서 5번째 이르는 배음만큼 중요하지 않은 7번째와 8번째 배음을 약화시키기 때문이다. 해머가 정확하게 현의 중간을 두드리면 매우 둔한 소리를 내면서 2번째, 4번째, 6번째, 8번째 배음을 약화시킨다. 부드럽고 두꺼운 해머는 오랫동안 접촉하면서 전체의 현을 약화시키기 때문에 높은 음역의 현은 가늘고 단단한 해머를 가지고 있다. 베이스의 현은 두껍고 길기 때문에 전체의 현을 활성화시킬 수 있는 부드럽고 두꺼운 해머로 되어 있다.

해머가 현을 두드리면 현은 길이를 따라 뻗치게 된다. 현은 원상태로 돌아오려고 하지

만 해머가 그 곳에 있기 때문에 움직일 수 없다. 해머가 현에서 떨어지자마자 반대방향으로 현을 따라 두 개의 에너지 파동이 움직인다. 이것을 ‘진행파(travelling wave)’라고 부른다. 그들은 다른 시간에 현의 반대편 끝에 도달하여 반대 방향에서 반사한다.

현의 대부분의 에너지는 브리지로 이동하고 다시 사운드보드로 이동한다. 브리지는 넓은 면적 위에서 사운드보드에 접촉하고 현의 에너지를 분배한다. 이것은 사운드보드 전체 면적에서 공명된다. 브리지는 사운드보드 전체를 더욱 강하게 진동하도록 만드는데 도울 수 있는 사운드보드의 중간에 위치하고 있다.

사운드보드는 대부분의 악기의 소리와 음색을 강하게 공명시키는 주요한 공명체이다. 사운드보드는 브리지의 파동을 받아들여 전체의 면적에서 에너지를 펼친다. 또한 넓은 면적 위에서 주변의 공기와 접촉한다. 이것이 임피던스 배합(impedance matching)이다. 사운드보드는 피아노 전체 소리의 색깔을 만드는 자체의 공명 모드를 가지고 있다. 이 모드는 나무의 모양, 두께, 사이즈 그리고 단단함에 의해 결정된다.

IV. 음색

피아노의 음색은 여러 가지 요소에 의해 결정되어지는데, 특히 해머와 현의 상호작용, 사운드보드의 모드, 스트레치 튜닝, 페달에 의한 공명 진동 등이 중요한 요소이다.

첫째, 피아노 현의 질량, 길이, 장력은 본래의 파장을 형성하는 중요한 요소일 뿐 아니라 연주자의 터치에 의한 해머가 현을 때리는 속도는 현의 이동(displacement)의 정도를 조절하여 음색은 물론 음의 크기에도 영향을 준다.

둘째, 사운드보드의 모양, 재질, 두께, 나무결은 특수한 모드 즉, 기본적인 공명 진동수를 형성하는 악기의 음색에 영향을 미치는 중요한 요소이다. 다양한 터치와 음이 울린 후 시간이 경과함에 따라 사운드보드 그 자체의 모드 진동수는 달라지게 된다. 그로 인해 사운드보드는 여러 가지의 모드 모양으로 진동하기 때문에 피아노의 음색은 매우 풍부해지며, 가장 낮은 음은 30개나 되는 가청 배음을 갖게 된다.

셋째, 피아노의 고 음역에서는 하나의 음에 대해 3개의 현이 사용되는데, 이 현들을 조금씩 틀게 조율하므로 써 보다 풍부하고 생기 있는 음을 만들 수 있다. 이를 스트레치 튜닝이라고 부른다.

넷째, 페달은 피아노의 구조에 따라 기능이 다르며 배음 구조와 음색에 영향을 준다.

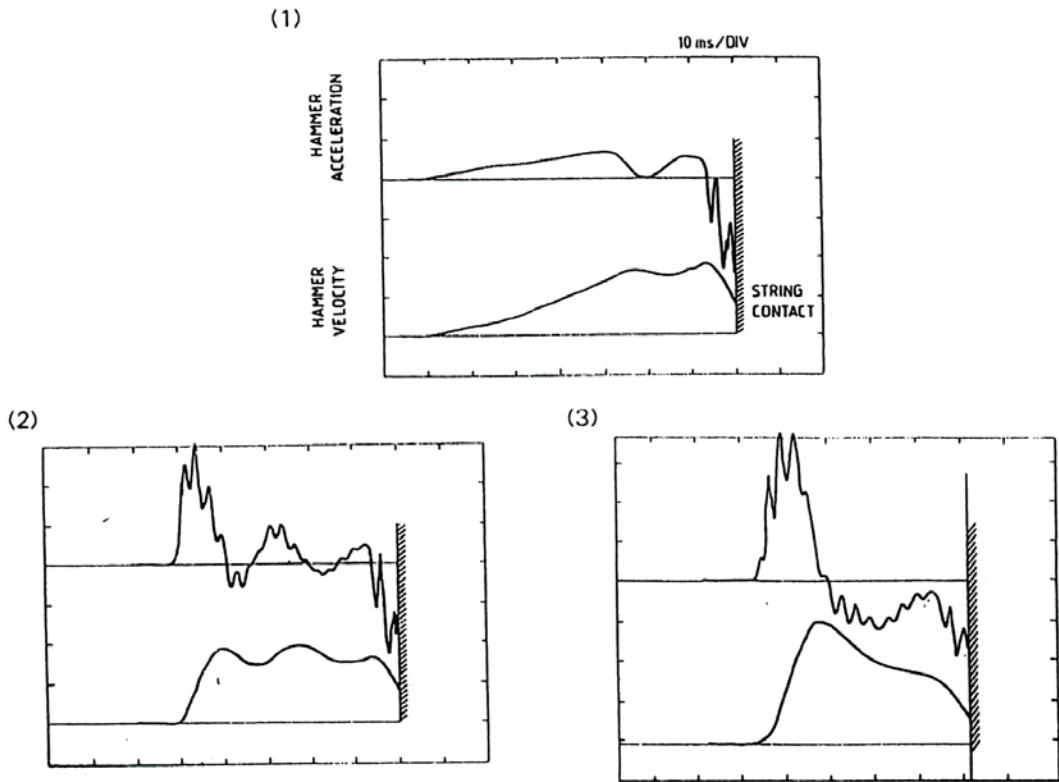
서스테이닝 페달과 소스테누토 페달은 몇 개, 혹은 모든 댐퍼를 들어 올려서 건반을 누르지 않은 다른 현을 계속 진동시켜 공명된 음을 내게 하고, 그랜드 피아노에서 우나 코르다 페달은 액션장치 전체를 오른쪽으로 이동시켜 3현 중 2현만을 때리도록 하여 음의 크기를 줄이거나 음색을 변화시킨다.

V. 피아노 음향학과 피아노 페다고지와의 관계

피아니스트가 악기의 소리에 영향을 주는 중요한 요소는 다른 종류의 터치와 다양한 페달의 사용을 들 수 있다.

피아노 터치는 과학자와 예술가의 관점에서 갈등의 근원이 되어 왔다. 과학자는 단지 해머가 현을 두드리는 속도의 결과로 보려는 경향이 있다. 예술가는 피아니스트의 손가락, 손, 팔목, 팔 그리고 몸 전체의 근육 협동과 조정 능력에 따라 좌우된다고 본다. 과학적인 관점의 제안자인 가트(J. Gat)는 음색의 변화는 음량의 변화된 비율에 의해서만 가능하다고 주장한다. 더욱이 음색은 피아니스트에 의해서가 아닌 악기의 구조에 달려있다고 강조한다(Gat, 1965). 한편 레빈(J. Lhevinne)은 “좋은 음을 만들어 내는 조건을 갖춘 손과 팔의 조정은 전투의 절반이다”라고 말하였다(L hevinne, 1972). 또한 산도르(G. Sandor)는 손의 모양, 팔의 무게나 몸의 무게와 악기의 소리와 관계를 확신한다.

해머의 동작은 터치에 의해 영향을 받는다. 한 음을 누르기 위해 손가락 하나의 사용은 부드럽고 지속적인 해머의 동작을 초래하는 한편, 이완된 손가락을 가진 무거운 팔의 사용이나 팽팽한 손가락을 가진 무거운 팔의 사용은 툭날같이 불연속적인 해머의 동작을 가져온다(Askenfelt et al., 1990). 피아노의 음질은 악기의 구조와 더불어 피아니스트의 손가락, 손, 팔목, 팔, 어깨, 몸 전체의 근육 협동과 조정능력에 의해 좌우된다고 볼 수 있다.



(1) middle finger only, (2) heavy arm with relaxed finger, (3) heavy arm with strained finger

“Copyright 1990 by Royal Swedish Academy of Music, Stockholm, Used by permission”

〈그림 3〉 다른 유형의 터치에 의한 해머의 동작에 미치는 영향

페달의 음향학적 효과에 대한 올바른 이해는 야심을 가진 피아니스트에게 또한 중요하다. 우리는 좀 더 나은 음악적인 연주를 하기 위해 페달에 대해 무엇을 알고 있으며, 어떻게 사용하고 있는지 댄퍼페달, 소프트 페달, 소스테누토 페달에 대해 살펴볼 것이다.

댄퍼페달은 음이나 코드를 연결하거나 좀 더 풍부한 소리를 낼 때 사용된다. 또한 댄퍼 페달의 사용은 음색에 대한 효과를 가져올 수 있다. 가장 일반적인 페달의 적용은 레가토 페달링으로, 이는 음이나 코드를 누른 후 댄퍼 페달을 사용하여 음이나 코드의 멜로디 라인을 연결하는 것이다. 새로운 음이나 코드에서 이 페달은 바뀌어야 하는데 이는 새로운 음이나 코드를 누르는 순간에 빨리 현을 약화시키는 것이다. 댄퍼 페달은 또한 공명된 진동에 의해서 음색을 변화시킨다. 추가적인 공명된 소리는 원래 음의 배음을 증

가시키고 음량을 증가시켜 악기의 전체적인 소리를 크게 만든다.

소프트 페달은 해머를 약간 오른쪽으로 이동시켜 다이내믹의 변화 뿐 아니라 음색을 변화시킨다. 베토벤 시대에는 하나의 현만 두드리도록 해머가 오른쪽으로 이동했으나 현대 피아노의 우나 코르다 페달은 실제로 해머가 약간 덜 이동하여 세 현 중 윗 음역(upper range)에 있는 두 현만을 두드리게 된다. 많은 연주자들은 단지 피아니시모를 연주하기 위한 수단으로 우나 코르다 페달을 사용할지 모르나 음색의 변화를 가져온다는 것을 의식해야한다. 파스케(J. Pasquet, 1981)는 우나 코르다 페달의 주요 기능은 여러 개 연주하기 위한 것이 아니고 음색을 위한 것이라고 주장한다. 두드리지 않은 현의 공명된 진동 때문에 음색의 변화가 나타나는 것이다.

소스테누토 페달은 모든 현들을 진동시키지 않고 어느 특정한 음만을 지속시킬 수 있게 한다. 이는 두드린 현만의 댐퍼를 들어 올려서 작동하는 것이다. 다른 음들은 정상적으로 작동하며 댐퍼 페달을 평상시처럼 사용할 수 있다.

VI. 결론

본 논문은 피아노의 음향학적 특성을 고찰함으로써 피아노 연주와 관련된 음향학에 대한 지식 습득의 중요성을 피아니스트들에게 인식시키는 데 목적을 두고 있다. 피아니스트들이 커플링(coupling), 공명(resonance), 감쇠(damping) 등을 모르는 것 보다는 이러한 지식을 갖추면 좀 더 나은 연주를 하는 데 도움이 될 것이다. 더욱이 이러한 개념은 음질, 터치, 신체적인 협동관계를 이해하는데 밀접한 관련이 있다. 예술가 레빈이나 산도르는 끊임없이 여러 가지 면에서 이러한 관계를 강화시킨다.

피아노 음향학에 대한 지식은 피아니스트들에게 최소한 네 가지 측면에서 도움을 줄 수 있다.

첫째, 피아노 소리를 생성하는 신호 경로에 대한 이해는 손가락, 손, 팔, 어깨 등 신체의 여러 구조가 서로 협동하여 조정할 수 있는 능력을 기르는데 도움을 줄 수 있다.

둘째, 피아노 음향학에 대한 지식은 여러 가지 요소에 의해 결정되어지는 피아노의 음색을 개발하는데 있어 분명히 도움을 줄 수 있다.

셋째, 피아노의 기능과 피아노 음향학의 견고한 지식은 피아니스트들이 악기를 구입하고 관리하는데 지혜롭게 대처할 수 있는 능력을 길러줄 수 있다.

넷째, 피아노 음향학에 대한 지식의 습득은 유용하고 음악적인 테크닉을 터득하는데 도움을 줄 수 있다.

위에서 언급한 바와 같이 피아노를 공부하는 학생은 좀 더 창의적인 학습을 위해서 예술가, 과학자들의 연구결과로 수립된 피아노 음향학의 기초적인 요소에 대한 지식이 필요하다. 더욱이 피아노 지도자는 음질이 좋은 공명된 소리를 내기 위해서 학생들에게 손가락, 손목, 팔, 어깨의 움직임과 악기에서 내는 음과의 상호관계, 다양한 터치와 페달법의 독창적인 사용, 그리고 예리한 청취의 중요성을 강조함으로써 좀 더 효과적인 지도를 하는데 도움이 되길 바란다.

참고문헌

- Askenfelt, A. & Jansson, E. (1990). "From touch to string vibrations." In A. Askenfelt(Ed.), *Five lectures on the Acoustics of the Piano*(pp.39-57). Stockholm: Royal Swedish Academy of Music.
- Campbell, M. & Greated, C. (1987). *The Musicians's Guide to Acoustics*. New York: Schirmer Books.
- Canin, M. (Summer 1981). "Pianist's Problems: The Soft Pedal." *The Piano Quarterly*, 29/114: 42.
- Clements, A. (1981). "The Piano Makers." In D. Gill(Ed.), *The Book of the Piano*(pp. 236-257), New York: Cornell University Press.
- Closson, E. (1976). *History of the Piano*. London: Paul Elek Books.
- Gat, J. (1965). *The Technique of Piano Playing*(I. Kleszky, Trans.). Budapest: Corvina.
- Gordon, S. (1996). *A History of Keyboard Literature: Music for the Piano and Its Forerunners*. New York: Schirmer Books.
- Hirokawa, E. (May 1997). "Robert Pace: Music Theorist, Composer, and Educator." *The Bulletin of Historical Research in Music Education*, 18/3: 155-172.
- Lhevinne, J. (1972). *Basic Principles in Pianoforte Playing*. New York: Dover Publications.
- Mckay, E. N. (1987). *The impact of the new pianofortes on classical keyboard style: Mozart, Beethoven and Schubert*. West Hagley, West Midlands, UK: Lynwood Music.
- Pasquet, J. (1981). "The Pedals: Three or More." *The Piano Quarterly*, 29/115: 29-32.
- Sandor, G. (1981). *On Piano Playing: Motion, Sound and Expression*. New York: Schirmer Books.
- Stangeland, R. (1981). "Dimensions in Piano Technique: Tone Quality." *The Piano Quarterly*, 29/115: 33-36.
- Weinrich, G. (1990). "The coupled motion of piano strings." In A. Askenfelt(Ed.). *Five lectures on the Acoustics of the Piano*(pp. 73-82). Stockholm: Royal Swedish Academy of Music.

Keyboard Strategies Master Text

피아노교본 분석

- 창의적 건반연주 영역을 중심으로 -

I. 들어가는 말

기초 피아노 실기 교육은 피아노 악곡 연주 기술 습득만이 아닌 건반에서의 다양한 음악적 경험을 통하여 실제 음악적 행위에 필요한 실용적 건반 기능을 계발하고 음악을 생활화하고 즐길 수 있는 기반을 형성하는데 그 목표가 주어져야 한다. 초견, 화성반주 붙이기, 조옮김, 귀로 듣고치기(playing by ear), 창작즉흥연주 등을 포함하는 실용적 건반 기능 중 창작즉흥연주 기술은 창조적인 음악 행위를 위해서 필히 습득되어야 하는 중요한 능력임에도 불구하고 성인 초보자 피아노 교육에서 거의 다루어지지 못하고 있다.

따라서 본 연구는 포괄적인 음악성 향상을 위해 고안된 미국의 성인용 클래스 피아노용 교재 중에서 창의적 건반연주 학습을 체계적으로 제공하고 있는 대표적인 피아노 교재인 『Keyboard Strategies Master Text I & II』에 도입된 창의적 건반연주 학습유형과 주요 즉흥연주 기법을 검토 분석하면서 그 내용을 소개하여 즉흥연주 지도에 대한 교수법적 아이디어를 제공하고자 한다.

II. 창의적 건반학습 내용 분석

2권으로 구성된 이 교재는 각 장마다 즉흥연주를 중요한 학습 요소로 제시하고 있으며 광범위한 창작즉흥연주 학습활동을 제공한다. 다양한 스타일의 반주패턴 및 현대적

음향과 우연성 음악 기법이 사용되는 점이 특히 주목할 만한 사항이다. 특징적인 활동으로는 ‘작곡가 스타일로 완성하기’를 들 수 있는데, 음악 스타일에 대한 감각 형성을 강화시키고 있다. 특정한 음악적 패턴에 기초하여 창의적으로 악보를 읽는 과제도 많이 제시되고 있다. 앙상블 창작 연주에 있어서도 각 성부마다 특정 패턴을 사용하여 제시한 화음 기호에 맞게 즉흥적으로 반주하도록 하고 있어 패턴을 중심으로 즉흥연주가 전개 되도록 한다.

1권과 2권에 사용된 즉흥연주 기법을 기술해보면 다음과 같다.

1. 알파벳 음이름 보고 자유로이 음역 이동하며 연주하기

건반 위치 익히기와 일정 박을 인식하기 위한 연습으로 한 손으로 인접한 두 건반을 2도 모음음정 형태로 매 박마다 치면서 다른 한 손으로는 각 마디에 알파벳 음이름으로 적혀 있는 음을 옥타브 위치를 즉흥적으로 바꾸어 가며 친다(1권, p. 1).

2. 즉흥적 앙상블 연주

기존의 노래 선율이나 피아노 독주곡을 소재로 여러 성부의 피아노 성부를 첨가하여 즉흥적으로 앙상블을 연주한다.

1) 간이 리듬악보에 의한 4성부 즉흥적 앙상블

4성부 구조의 간이 리듬악보를 보면서 각 성부에 지정한 리듬으로 주어진 음역 안에서 옥타브 위치를 최소한 한 번 이상 이동하면서 마디마다 기재된 음을 앙상블 형태로 즉흥연주한다. 이 학습 활동은 피아노 진도 과정 초기에 건반 위치를 익히면서 박자와 리듬패턴에 대한 감각을 키우고 다른 연주자의 소리를 듣고 빠르기를 유지하며, 화음을 경험하는데 도움을 주는 앙상블 활동이라 할 수 있다.

2) 간이 코드-리듬 악보에 의한 즉흥적 이중주 앙상블

(1) 리듬 패턴 및 시작 음과 끝 음이 지정된 악보를 보면서 검은 건반만을 사용하는 선율을 원하는 음역 위치에서 두 명에서 이중주를 한다(1권, p. 16).

- (2) 코드 기호와 리듬 패턴이 제시된 간이 코드-리듬 악보를 보고 단지 화성음만으로 이루어진 선율을 즉흥 이중주로 연주한다(2권, p. 67).

3) 기존의 음악을 소재로 하는 다성부 창의적 앙상블

- (1) 창의적 앙상블 (creative ensemble)은 이 교재의 창의적 건반 학습영역에서 많은 비중을 차지하는 활동으로 잘 알려진 노래 선율이나 기악곡의 주제 선율을 주선율로 삼아 여러 파트의 피아노 앙상블로 편성하여 즉흥적으로 연주하게 하는 방식이다. 선율 악보에 각 마디마다 알파벳 코드 기호가 적혀 있고 코드 진행에 근거하여 각 성부를 어떠한 방식으로 연주할 것인지에 대한 설명이 주어지는데 그 한 예를 제시하면 다음과 같다 (1권, p. 92).

파트 1 - 장조/단조 하행 다섯 손가락 패턴 또는 장/단화음의 분산화음(1-3-5 음 연주)
 파트 2 - 선율 (한 손 또는 양손 유니슨)
 파트 3 - 양손에 의한 분산화음 반주형 또는 대선율(countermelody)
 반주 4 - 코드 근음 (단음 또는 유니슨으로)

- (2) 주어진 화음 기호에 맞추어 각자 다른 선율 음형을 연주하면서 3성부 앙상블을 한다(2권, p. 161).
- (3) 독주곡을 연탄곡으로 악보를 창의적으로 바꾸어 읽는 앙상블 연주
 두 명에서 피아노 독주곡 악보를 창의적으로 읽으면서 듀엣 앙상블로 연주한다.

3. 외워서 치기

열거한 여러 노래곡을 악보 없이 귀로 음을 상기하면서 선율을 검은 건반만을 사용하면서 ‘외워서 치기 (playing by ear)’한다.

4. 리듬패턴 보고 선율 즉흥연주하기

양손 성부에 주어진 리듬 패턴을 사용하여 다음과 같은 3가지 방식으로 4마디 선율을 즉흥연주한다.

- 시작 음과 끝 음은 F# 음으로 하고 검은 건반만을 사용하여 선율 연주하기

- 온음으로 구성된 다섯 손가락 패턴을 사용하여 자유롭게 선율 즉흥연주하기
- 전부 흰 건반만으로 구성된 다섯 손가락 패턴의 선율 즉흥연주하기 (1권, p. 64)

5. 모방에 의한 창작 연주

양손 리듬이 그려진 8마디 2성부 리듬 악보를 보면서 다섯 손가락 패턴으로 교재 앞 부분에 제시된 예시나 또는 교재에 수록된 특정 악곡의 성부조직이나 음형을 차용하여 이러한 스타일을 모방하면서 음악을 만들어 연주한다(1권, p. 85).

6. 창의적 악보 읽기

‘창의적 악보 읽기(creative music reading)’는 기존의 피아노 악곡을 소재로 악보를 읽으면서 악곡에 중점적으로 사용된 작곡 기법이나 음형 및 화성 구조를 토대로 악보의 일부 음들을 바꾸어 치거나 다른 패턴으로 변화시켜 연주하는 것이다. 이 교재에서 자주 제안되는 창의적 악보 읽기 기법을 정리하면 다음과 같다: ① 분산화음을 모음화음으로 바꾸기; ② 특징적 음형을 다른 음형으로 대치하여 연주하기; ③ 상행 패턴은 하행으로 하행 패턴은 상행으로 선율 패턴 바꾸어 연주하기; ④ 리듬패턴은 유지하면서 음의 일부를 변화시키기; ⑤ 리듬패턴은 그대로 따르면서 코드 of 음의 순서를 달리하여 연주하기; ⑥ 오른손 왼손을 바꾸어 치기; ⑦ 리듬을 분할하여 연주하기; ⑧ 박자 변화시켜 연주하기 (예: 2/4 박자 - 3/4박자로 연주); ⑨ 반주 음형 변화시키기; ⑩ 선율에 장식적 음 추가하기; ⑪ 음역 이동하기; ⑫ 선율의 화성음을 다른 화성음으로 대치하기; ⑬ 음형 전위시키기; ⑭ 독주곡 악보를 연탄곡(duet) 형태로 연주하기.

7. 코드 기호에 의한 선율 즉흥 연주

코드 기호에 의한 선율 즉흥연주의 과제 제시 형태는 ‘단지 화음 기호만 제시된 경우’와 ‘화음 기호와 선율의 일부가 기보된 경우’, 및 ‘화음 기호와 반주패턴이 지정된 경우’의 세 가지 유형으로 구분되어진다. 화음 기호 표기 방식은 로마 숫자와 알파벳 표기의 두 가지가 모두 사용되어진다. 아래에 코드 진행에 기초하는 몇 가지 특징적인 선율 즉흥연주의 예를 제시하도록 한다.

1) 동형진행 기법에 의한 16마디 양손 선율 즉흥연주

16마디 길이 악보로 마디마다 적혀 있는 알파벳 코드 기호를 보면서 오른손 악보에 그려진 2마디 길이의 동기 음형을 동형진행 기법에 근거하여 16마디 선율로 확장시키는 즉흥연주를 한다. 심화 연습으로 새로운 동기 음형을 각자 고안하여 동형진행 기법으로 선율을 즉흥연주하도록 한다. 동일 과제에 의한 또 다른 확장 연습으로 악보에 제시된 화음을 따르면서 왼손은 화음반주를 하며 오른손으로 자유롭게 선율을 즉흥연주한다.

2) 단편적 선율 패턴에 의한 선율 즉흥연주

알파벳 화음 기호로 표기된 코드 진행을 따르면서 악보에 기재된 여러 유형의 단편적 선율 패턴을 각 코드 구조에 맞게 즉흥적으로 연주한다(2권, p. 161).

3) 코드 진행 위로 프레임의 시작 마디 선율 완성하기

알파벳 코드 기호가 적혀 있고 4마디 프레임의 시작 마디에 선율이 기보된 악보를 보고 이에 어울리는 선율을 완성한다. 처음에는 각 코드의 다섯 손가락 패턴의 음을 사용하는 것으로부터 시작한 다음 점차 확장시켜나가도록 한다(1권, p. 156).

4) 근음, 3음, 5음을 사용한 선율 즉흥연주

로마 숫자와 알파벳에 의한 두 가지 화음 표기 방식으로 코드가 표시된 것을 보고, 왼손은 마디 당 한 코드씩 연주하면서 오른손으로 지정한 박자와 리듬을 사용하여 선율을 즉흥연주한다(1권, p. 171).

8. 특정 음형, 음정, 패턴, 기법에 의한 선율 즉흥연주

음악적 요소와 작곡기법에 대한 개념 습득을 도모하기 위해 음형이나 패턴, 음계, 기법 등을 즉흥연주 과정에 반영하도록 한다. 몇 가지 예를 제시하도록 한다.

- ① 장·단조 다섯 손가락 패턴 및 코드의 다섯 음으로 선율 즉흥연주하기
- ② 양손을 테트라코드(tetrachord) 위치에 놓고 화성 단음계 선율 즉흥연주하기
- ③ 교사의 반주에 맞춰 5음음계, 온음음계, 반음계의 선율 즉흥연주하기

- ④ 악보 보면서 왼손은 코드나 근음을 단음반주형으로 치고 오른손은 F 장조에서 악보에 지정한 음정이나 음을 위 아래 이동하면서 선율 즉흥연주하기
- ⑤ 주어진 화성 진행에 비화성음을 첨가하면서 동형진행 선율 즉흥연주하기
- ⑥ 지정한 음정을 기본 요소로 하여 4마디 질문 프레이즈를 8마디로 완성하기

지정한 음정을 흰 건반 위에서 각 손에 화성적으로 사용하면서 온음계주의 (pandiatonic) 악곡을 만든다 (2권, p. 306). 또는 온음계주의 음악을 만들기 위해 코드가 순차적으로 움직이는 병행 화음 (parallel triads)을 시도해 본다 (1권, p. 332).

9. 변주 기법에 의한 창작 연주

다양한 변주 기법으로 주제 선율을 변주한다. 주어진 선율을 주요 3화음 (I, V⁶₅, IV⁶₄)으로 반주한 다음 아래 제시한 여러 변주 기법으로 변주한다. 그룹 활동으로 주제는 전체가 연주하고 개개인의 솔로변주를 주제와 번갈아 연주하는 방식에 의해 ABACADA . . . 와 같은 론도 형식의 음악을 만들도록 한다(제 2권, p. 71).

선율변주, 화음변주, 원래 화음으로 반주하면서 새로운 선율 만들어 연주하기
조성변주(단조나 선법음계로 바꾸기), 박자변주, 터치변주(스타카토/레가토)
음역변화하기, 오스티나토 사용, 빠르기변주, 복화음(polychordal)으로 반주하기

10. 작곡가 스타일로 창작 연주

피아노 독주곡에서 발췌한 4마디 프레이즈를 그 악곡 작곡가의 스타일로 완성시킨다. 각 과제에서 작곡가가 사용한 음악적 기법이나 특징, 아이디어들을 분석하여 이러한 특징 등을 반영하면서 음악을 만든다(2권, p. 75). 독주곡뿐만이 아니라 연탄곡의 시작 부분을 악보로 제시하고 나머지 부분은 작곡가에 의해 시작된 반주 스타일과 선율적 아이디어를 계속하면서 두 명이 연탄 연주로 완성한다 (2권, p. 162).

11. 다양한 반주패턴으로 선율에 화음반주 붙이기

8마디 코드 기호를 보고 반주 파트만을 연습한 다음 과제 선율에 화음 반주를 붙인다.

12. 리듬 앙상블

다음과 같은 방식으로 3성부 리듬 앙상블을 연주한다.

- ① 각 성부를 성부별로 따로 리듬 치기를 한 다음 앙상블로 리듬을 친다.
- ② 열쇠나 빗과 같은 주변 물체를 간이악기로 이용하여 리듬 악보에 적혀 있는 고·중·저 음역 중에 적합한 음역에 맞게 악기를 배정하고 리듬을 연주한다.
- ③ 건반에서 연주되는 반주와 선율 즉흥연주를 위한 리듬 반주로서 여러 번 반복적으로 리듬 앙상블을 연주한다 (1권, p. 354).

13. 재즈 양식의 창의적 연주

- ① 검은 건반 위에서 반복음 반주패턴을 사용하여 12마디 블루스 코드 진행을 따르며 선율 즉흥 연주하기 (1권, p. 328)
- ② 흰 건반 위에서 반복음 반주패턴을 사용하여 12마디 블루스 코드 진행을 따르며 선율 즉흥 연주하기 (1권, p. 329)
- ③ 블루스 음악에 다성적 음 조식을 만들기 위해 사용되는 워킹 베이스 (walking bass) 반주패턴으로 선율 즉흥연주하기 (1권, p. 324).

14. 12음 기법에 의한 창작 연주

아래와 같은 과정으로 12음 기법에 의한 창작연주를 해본다 (1권, p. 310).

- 옥타브 안의 12음을 임의로 배열하여 ‘원 음열’과 ‘역행 음열’, ‘전위형 음열’, ‘역행 전위형 음열’을 만들어 도표로 구성한다.
- 동시를 읽고 동시의 리듬에 맞추어 원 음열의 음을 동시의 끝까지 연주되게 반복한다. 이와 같이 ‘역행 음열’, ‘전위형 음열’, ‘역행-전위형 음열’을 사용하여 동시를 연주해본다.
- 한 대 또는 여러 대 피아노를 위한 4성부 피아노 앙상블을 다음에 제시한 것과 같이 각 성부마다 음열을 조작하면서 동시 전체를 연주해본다.

성부 1: 왼 음열 왼 음열 역행 음열 전위 음열
 성부 2: 왼 음열 왼 음열 왼 음열 역행 음열
 성부 3: 왼 음열 역행 음열 왼 음열 왼 음열
 성부 4: 왼 음열 역행 음열 전위 음열 역행-전위 음열

- 한 대 또는 여러 대 피아노를 위한 3성부 앙상블을 동시를 리듬 소재의 기초로 하여 각 성부 리듬을 다음과 같이 변형하면서 음열에 의한 앙상블 연주를 해본다.

성부 1: 왼 음열, 동시의 원래 리듬대로 동시 2번 연주
 성부 2: 왼 음열, 동시 리듬의 음가를 2배로 확장하여 동시 1번 연주
 성부 3: 왼 음열, 동시 리듬 음가를 2배로 축소하여 동시 4번 연주

- 위의 앙상블에 사용한 리듬 요소들을 아래에 제시한 연주 기법들을 적용시켜 음열 음악을 탐구해본다.

- 전위 기법 적용하기
- 동시에 적당한 위치를 결정한 다음 카논으로 연주하기
- 다른 동시의 리듬이나 리듬 패턴을 작곡하여 사용하기

III. 나가는 말

Keyboard Strategies Master Text 피아노 교본을 분석한 바에 의하면 창의적 건반연주를 피아노 학습의 중요 요소로 다루고 있으며 상당히 다양한 유형의 즉흥연주 과제가 제시되고 있는 것으로 조사되었다. 이 교재는 건반에서의 즉흥연주 기술 개발뿐만 아니라 즉흥연주 연습을 통해 음악적 패턴이나 음악 스타일에 대한 인식을 강화시키고자 하는 것이 특징이다. 대부분의 과제가 다양한 작곡기법 및 변주, 리듬, 선율, 음정, 음계, 화성 등의 음악요소를 기반으로 구성되어 있어 학습자의 음악적 개념 습득을 도모하고 있으며 현대 음악기법도 주요 소재로 다루고 있다.

본 고에서 소개된 창의적 건반학습 기법은 성인 초보자의 즉흥연주 지도를 위한 교육용 자료가 부족한 현 실정에서 어떠한 방식으로 즉흥연주 지도가 이루어질 수 있는가에

대한 교수법적 아이디어를 제안하는 하나의 자료로 활용될 수 있을 것이다. 또한 기초 성인 피아노 교육과정에서 즉흥연주가 얼마나 많은 비중을 차지하고 있는지에 대한 인식을 도모하게 될 것으로 기대된다.

참고문헌

- Enoch, Y. & Lyke, J. (1987). *Creative Piano Teaching* (2nd ed.). Champaign, IL: Stipes Publishing Company.
- 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. (1998). *The Well Tempered Keyboard Teacher*. New York: Schirmer Books.

피아노 전공 대학생들의 연주불안과 연주경험과의 관계*

I. 서론

많은 사람들 앞에서 지속적으로 연주해야하는 전문 음악연주자들에게 연주불안은 여러 가지 다양한 문제를 야기 시킬 수 있다. 실제로 많은 연주자들이 연주전에 생기는 연주 결과에 대한 걱정과 긴장으로 인해 메스꺼움, 어지러움, 떨림, 호흡곤란, 등의 다양한 신체적 증상들을 호소하고 있다(Lehrer, 1987; Steptoe, 1989). 이러한 여러 가지 증상들은 연주자들의 심리적 부담을 더욱 가중시켜 연주불안 증세를 악화시키고 성공적인 연주를 방해할 뿐만 아니라, 나아가 전문연주자의 경력에 치명적인 손상을 주기도 한다. 이러한 점에서 전문연주자가 되기를 희망하는 음악대학생들에게 연주불안은 매우 중요한 문제가 될 수 있는 것이다.

연주불안에 관심을 가지고 있는 연구자들은 연주불안에 대한 많은 책과 이론들은 존재하지만, 이들이 체계적이고 과학적인 연구에 기초하지 않은 것들이 많다는 사실을 지적하고 있다(Hamann & Sobaje, 1983). 특히, 레러(Lehrer, 1987)는 음악인들 사이에, 많은 연주경험이 연주불안을 낮추는 것에 효과가 있다고 알려져 왔음에도 경험적이고 실제적인 연구는 매우 제한되어 있다고 밝히고 있다. 이는 체계적이고 경험적인 연구가 상대적으로 약한 한국의 상황에서도 크게 다르지 않은 것이다(강유선, 2011; 이순옥, 1999; 최미영, 1999). 이러한 배경에서 본 연구는 대학에서 피아노를 전공하는 학생들을 대상(n=250)으로 연주불안 정도와 연주경험을 측정 한 후, 두변인간의 상관관계를 조사해 보

* 본 연구는 음악교육 연구 (2011)에 발표된 연구를 요약 발표한 내용입니다.

았다. 아울러 피아노전공 대학생들이 생각하는 연주불안에 가장 크게 영향을 미치는 요소와 그 해결책을 질적 연구방식으로 조사해 보았다.

1. 연구문제

연구문제 1. 피아노 전공생들의 연주불안과 연주경험에 어떤 관계가 있는가?

연구문제 2. 피아노 전공생들이 생각하는 연주불안에 가장 크게 영향을 미치는 3가지 요소는 무엇이며, 그 해결책들은 무엇인가?

II. 이론적 배경

하만과 소바예(Hamann & Sobaje, 1983)에 의하면, 일정한 정도의 불안증은 모든 사람이 가지고 있는 보편적인 증상이라고 하였다. 또한 슈필베르거(Spielberger, 1979)는 인간이 성장하고 발전하는데 있어 일정한 정도의 불안은 필수불가결한 요소라고 밝히고 있다. 이는 음악가들에게도 예외는 아니다. 스텝토우(Steptoe, 1989)는 모든 음악가들에게 있어 일정한 정도의 연주불안은 보편적 일상이며, 언제나 청중 앞에 서야하는 직업적 특성으로 인해 음악가들은 일반인보다 더 높은 스트레스 상황에 노출되어 있다고 하였다.

연구결과들은 이러한 불안요소가 음악연주에 있어 상황에 따라 긍정적인 면과 부정적인 면으로 다르게 작용할 수 있음을 밝히고 있다.

음악가들에게 있어 연주불안이 긍정적인 역할을 할 수 있음에도 불구하고, 연주불안에 관한 대부분의 연구들은 연주불안의 부정적인 측면에 더 많은 관심을 보이고 있다. 이는 음악가들에게 있어 적정한 수준을 넘어서는 연주불안이나 무대공포증(Stage Fright)이 음악의 아름다움을 현저히 저하시키고 음악가에게 연주의 기쁨을 빼앗아 갈 수 있는 심각한 문제이기 때문이다(LeBlanc, 1994; Steptoe, 1989).

연주불안이나 무대공포증은 다양한 원인에서 발생하고 증상도 다양하게 나타나기 때문에 연주불안의 원인과 해결책에 대한 접근도 여러 가지 다른 측면을 종합적으로 고려하는 것이 필요하다.

다양한 원인에서 기인하는 연주불안을 경감시키는 방법에 관한 연구들을 살펴보면, 약물(Beta-Blocker Agents)을 사용해 연주불안을 감소시키는 것과 행동수정기법(Behavior

Modification Technique)을 통해서 연주불안의 증상을 완화하고 조절하는 두 가지 방법으로 요약될 수 있겠다(Hamann & Sobaje, 1983).

아펠(Appel, 1976)은 음악적 훈련은 연주동안 나타날 수 있는 연주자의 실수를 줄이는데 직접적인 효과가 있다고 하였다. 또한 하만과 소바예(1983)의 연구결과에 의하면 공식적인 훈련을 많이 받으면 받을수록 연주 불안에 더 잘 대처한다는 사실을 발견해 내었다. 더구나 공식적인 훈련을 많이 받은 학생들은 일반 연주상황보다 연주불안을 야기할 수 있는 실기시험과 같은 높은 스트레스 상황에서 더 향상된 연주결과를 보여주었다.

한편 연주불안과 연주경험이 밀접한 관계가 있음에도 불구하고, 연주불안과 연주경험에 관한 체계적이고 과학적인 연구는 매우 제한적인 것으로 나타났다(Hamann & Sobaje, 1983). 레리(1987)는 이러한 문제에 대하여 다음과 같이 진술하고 있다. "수백 년 동안 음악교육자들 사이에서 잦은 연주경험(Frequent Performance Practice)이 연주불안을 낮추는데 효과가 있다는 사실이 알려져 왔음에도 불구하고, 이것에 대한 경험적이고 실제적인 연구가 제대로 이루어지고 있지 않다는 사실은 매우 놀라운 일이다"(p. 150). 이러한 진술은 체계적이고 경험적인 연구가 상대적으로 미약한 한국에서도 크게 다르지 않다. 실제로 한국에서는 음악연주불안에 대한 연구 자체가 매우 제한적인 것으로 나타나고 있다(강유선, 2011; 이순옥, 1999; 최미영, 1999).

III. 연구 방법

1. 연구 대상(Participants)

본 연구는 서울에 위치한 C, K, K, Y 등 4개 대학, 경기도에 위치한 D, H, K, S 등 4개 대학, 충청남도에 위치한 B, N 등 2개 대학, 그리고 제주도에 위치한 J 대학 등 총 11개 대학에 재학 중인 250명(n=250)의 피아노 전공생들을 대상으로 연주불안수준(Level of Performance Anxiety)과 연주경험(Performance Experience)을 측정 후, 두 변인간의 상관관계를 조사해 보았다. 아울러 피아노 전공대학생들이 생각하는 연주불안에 가장 크게 영향을 미치는 요소와 그 해결책을 질적연구방식을 통해 조사해 보았다.

2. 연구의 제한점(Limitation)

첫째, 이 연구는 한국에서 피아노 전공을 개설하고 있는 대학교 중, 이 연구에 자발적으로 참여 의사를 밝힌 11개 대학교에 재학 중인 피아노 전공 학생들을 대상으로 연구를 시행하였기에, 본 연구 결과는 이 연구에 참여한 11개 학교들에게 적용하는 것으로 제한하여야 하며, 다른 교육 상황에서의 일반화는 신중해야 한다.

둘째, 본 연구에 참여한 학생들은 자발적으로 연구에 참여하였기에 이 연구의 대상이 된 11개 대학의 피아노 전공생 중, 본 연구에 참여하지 않은 학생들의 견해가 다를 수 있음을 고려해야 한다.

3. 연구 절차(Procedure)

대학에서 피아노를 전공하는 학생들을 대상으로 연주불안 정도와 연주경험을 측정 한 후, 두 변인간의 상관관계를 조사해 보았다. 아울러 피아노 전공대학생들이 생각하는 연주불안에 가장 크게 영향을 미치는 요소와 그 해결책을 조사해 보았다. 연구 방법으로는 설문지를 통한 조사연구방법(Survey Research Methodology)을 사용하였다. 특히 연구 자료를 모으고 분석하는 방법에 있어 “질적·양적 자료를 동시에 수집하고 상호보완적인 방식으로 분석하는 병렬적/동시적 통합방법설계(Simultaneous Mixed Methods Design)”(성태제, 2010, p. 35) 방식을 사용하였다.

이 연구의 연구 대상을 선정함에 있어 가장 이상적인 방법은 한국에서 피아노 전공을 개설하고 있는 모든 학교를 조사하는 것이겠으나 이는 현실적으로 어려움이 있으며, 연구 참여를 강요할 수 없는 점을 고려하여 설문지를 통한 ‘지원자 표집(Volunteer Sampling)’ 방법을 사용하였다.

4. 검사도구(Questionnaire)

본 연구의 검사도구인 PMPAI(Piano Major Performance Anxiety Inventory)는 크게 세 부분으로 구성되었다. 먼저 첫 번째 부분은 본 연구에서 참가자들의 연주불안 정도(Level of Performance Anxiety)를 측정하기 위한 검사도구로 이순옥(1999)이 개발한 ‘연주불안 척도’를 사용하였다. 이 설문지는 총 36개의 문항으로 제작되었으며, 크게 인지적(Cognitive) 요인(15문항), 정동적(Physiological) 요인(11문항), 신체적(Behavioral) 요인(10

문항)으로 나누어져 있다.

두 번째 부분은 피아노 전공대학생들이 생각하는 연주불안에 가장 크게 영향을 미치는 요소와 그 해결책을 질적으로 측정하기 위하여 '본인이 경험하는 연주불안의 원인이 되는 가장 중요한 요소 3가지'와 '그 연주불안을 해결할 수 있는 본인의 해결방안' 등을 자유롭게 적을 수 있도록 한 2개의 주관식 질문으로 구성되었다.

마지막 부분은 본 연구 참가자들의 연주경험을 측정하기 위하여, 본인이 현재까지 경험한 개인연주 횟수(독주회 및 협연 포함)를 주관식문항(Open-ended Question)으로 제시해 절대척도(Absolute Scale)로 답을 적도록 하였으며, 이와 더불어 본 연구 참가자들의 개인적 배경(성별, 나이, 출신고교, 하루연습시간, 피아노를 시작한 연령 등)에 관한 5가지 문항들을 포함하도록 하였다.

5. 결과분석(Data Analysis)

본 연구에서는 피아노 전공생들을 대상으로 연주불안검사를 통해 모아진 자료를 PASW Statistics 17.0(SPSS 17.0 for Window) 프로그램을 사용하여 분석하였다. 먼저 연주불안검사의 분석에 대한 점수계산(Scoring)을 위하여 각 참가자가 설문지에 표시한 36문항에 대한 점수를 합산하였다. 각 참가자가 받을 수 있는 최저 점수와 최고 점수의 범위(Score Range)는 최저 36점에서 최고 180점이었으며, 연주불안정도가 높을수록 높은 점수를 얻었다. 이렇게 얻어진 연주불안점수와 각 참가자들이 자유롭게 적은 개인 연주 횟수를 분석하여 두 변인간의 상관관계(Correlational Relationship)를 SPSS 17 통계 프로그램을 통해 측정하였다.

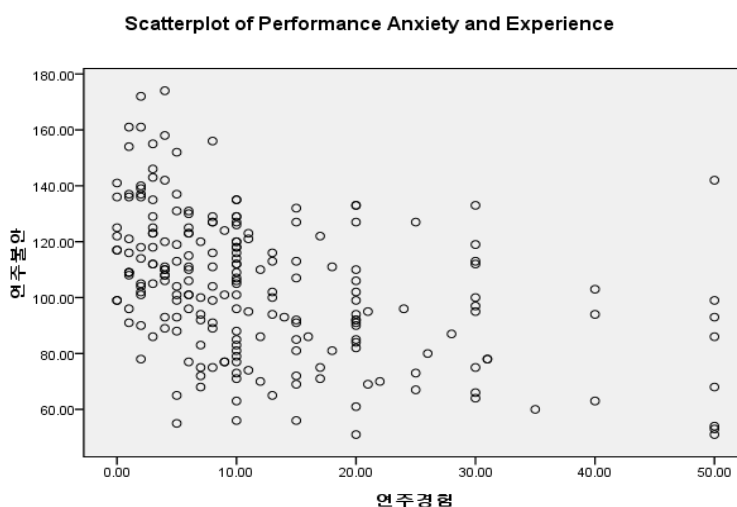
다음으로 본인이 경험하는 연주불안의 원인이 되는 가장 중요한 요소 3가지와 그 연주불안을 해결할 수 있는 본인의 해결방안을 자유롭게 적도록 한 2개의 주관식 질문을 통해 모아진 질적 자료들은, 질적 연구방법의 하나인 코딩(Coding Segments)작업을 거쳐 각 참가자들의 응답을 분석한 후, 비슷한 카테고리 분류하여 정리(Grouping Category Segments)하였다.

마지막 개인적 배경에 관한 6가지 질문 중 나이, 하루 연습시간, 피아노를 시작한 연령 등은 등간척도 수준에서 평균과 표준편차, 그리고 범위 등을 측정/분석하였으며, 성별, 출신고교, 현재 피아노 지도 여부 등은 카테고리별로 분류하여 빈도수를 측정하였다.

IV. 연구 결과(Results)

1. 연주불안과 연주경험 간의 상관관계에 대한 결과(양적자료 분석)

본 연구의 첫 번째 연구 질문인 연주불안과 연주경험 간의 상관관계를 측정하기 위하여 우선 두 변인간의 산포도(Scatterplot)를 살펴보았다(그림 1).



〈그림 1〉 연주불안과 연주경험 간의 산포도

그 결과, 연주불안 점수가 142점이면서 연주경험이 50회인 한 명의 국외자(Outlier)가 발견되었다. 이렇게 발견된 한 명의 국외자를 제외한 217명의 참가자들의 연주불안도와 연주경험 횟수를 Karl Pearson의 단순적률 상관계수(Pearson Product Correlation Coefficient)로 측정한 결과, 두 변인 간에 통계적으로 유의미한 상관관계($r = -.44, p < .01$)가 있는 것으로 나타났다(표 1).

〈표 1〉 단순적률 상관계수(Pearson Product Correlation Coefficient)에 의한 피아노 전공생들의 연주불안도와 연주경험 간의 상관관계

		연주불안	연주경험
연주불안	Pearson Correlation	1	-.449**
	Sig. (2-tailed)		.000
	N	217	217
연주경험	Pearson Correlation	-.449**	1
	Sig. (2-tailed)	.000	
	N	217	217

** . Correlation is significant at the 0.01 level (2-tailed).

2. 피아노 전공생들이 생각하는 연주불안에 가장 크게 영향을 미치는 요소와 그 해결책에 대한 결과분석(질적자료 분석)

피아노 전공생들이 생각하는 연주불안에 가장 크게 영향을 미치는 요소는 연습부족(n=212)으로 나타났으며, 자신감부족(n=104), 다른 사람들의 시선과 기대(n=75), 연주(무대)경험부족(n=60) 등이 그 뒤를 이었다. 또한 연주불안의 원인에 대한 소수의견으로 연주 중 템포가 빨라지거나 느려지는 것이 연주불안을 가중시킨다는 의견이 있었으며, 연주 후에 공허감이 연주불안을 야기하는 주요 원인이라는 지적 등도 있었다.

〈표 2〉 피아노전공생들이 생각하는 연주불안에 가장 크게 영향을 미치는 요소들 (질적응답분류: 복수응답)

요인들(Categories)	빈도(f)
연습부족(불완전한 암기 포함)	212
자신감부족(틀릴 것에 대한 불안감/막연한 걱정 포함)	104
다른 사람(교수/청중)의 시선/기대	75
연주/무대경험 부족(무대조명/새로운 무대 환경 포함)	60
긴장	46
연주결과에 대한 두려움	24
손 떨림(팔이 굳음/차가운 손 포함)	21
연주에 집중하지 못함(산만함)	20
두근거림	9
다른 연주자의 연주/연주자 리스트	8
연주를 잘하고 싶은 마음	8

요인들(Categories)	빈도(f)
몸 상태(소화불량/두통 포함)	6
이전 연주의 좋지 않은 기억	5
청중과의 거리	4
콧물흐름	3
땀 흘림	2
대기시간	2
악기상태	2
선천적 성격	2

다음의 <표 3>은 피아노전공생들이 생각하는 연주불안 해소에 가장 중요한 해결책들을 코딩작업을 거쳐 분석하여 놓은 것이다. 이 결과를 요약하면, 피아노전공생들은 충분한 연습(n=142)이 연주불안을 해소하는 가장 좋은 방법이라고 지적하였으며, 그 다음으로 정신훈련(Mental Practice; n=70), 많은 연주경험(n=54) 등이 연주불안을 해소하는 데 가장 중요한 해결책들이라고 지적하였다.

**<표 3> 피아노전공생들이 생각하는 연주불안 해소에 가장 중요한 해결책들
(질적응답분류: 복수응답)**

요인들(Categories)	빈도(f)
충분한 연습(준비)	142
정신훈련(성공적인 연주 상상하기/스스로에게 말하기)	70
많은 연주경험	54
사람들 시선 의식하지 않기(연주에 집중하기)	23
체계적/단계적으로 나누어 부분연습하기	21
심호흡	12
약물복용(상명탕/진정제/초콜릿)	11
속으로 노래부르며 치기	10
욕심버리기	4
기도	4
자신만의 긴장감 해소법	3
손난로 사용	3
손 스트레칭	2
No Solution	9

V. 결론 및 제언

본 연구를 통해 얻은 결론은 다음과 같다.

첫째, 피아노 전공생들의 연주불안도와 연주경험을 Karl Pearson의 단순적률 상관계수 (Pearson Product Correlation Coefficient)로 측정된 결과, 두 변인 간에 통계적으로 유의미한 상관관계가 있는 것으로 나타났다($r=-.44, p<.01$). 특히, 단순적률 상관계수의 사인 (Sign)이 - 로 부적상관(Negative Correlation)인 것으로 나타나, 연주경험이 많을수록 연주불안 정도가 낮아지는 것으로 나타났다.

둘째, 피아노 전공생들은 연습부족, 자신감부족, 다른 사람의 시선, 연주경험부족 등을 연주불안에 가장 크게 영향을 미치는 요소로 지적하였다.

셋째, 피아노 전공생들은 충분한 연습, 정신훈련, 많은 연주경험 등을 연주불안을 해소할 수 있는 가장 좋은 해결책으로 지적하였다. 이는 선행연구에서 지적한 충분하면서도 완벽한 연습이 연주불안을 낮추는데 가장 효과가 있으며, 많은 연주경험을 통해 연주불안을 조절할 수 있다는 선행연구 결과와도 일치하는 것이었다.

이러한 연구결과를 종합해 보면, 연습량, 자신감 유무, 그리고 연주경험의 많고 적음이 피아노전공생들의 연주불안에 관계하는 가장 중요한 요인들이라는 것을 알 수 있다. 특히, 주목해야 할 점은 이 세 가지 요인들은 따로 떨어져 있는 것이 아니라 모두 하나로 연결되어 연주불안에 영향을 미치고 있다는 것이다. 이러한 결과를 통해 유추할 수 있는 것은 연주불안해소를 위해서는 충분한 연습과 자신감 획득, 그리고 많은 연주경험을 따로 분리해서 생각하기보다는 모두 함께 고려하는 것이 중요하다는 것이다.

결론적으로 본 연구는 연주불안에 대한 연구자체가 매우 제한적인 상황에서 연주경험이 연주불안해소에 있어 매우 중요하다는 사실을 체계적이고 과학적인 연구절차를 거쳐 확인해 보았다는 점에서 가치가 있다 하겠다. 또한 본 연구를 바탕으로 현재 전문 음악인을 양성하는 음악대학들은 학생들의 연주불안을 효과적으로 관리할 수 있도록 학생들에게 다양한 형태의 연주상황을 경험할 수 있는 기회를 제공하고, 거기에 따른 교과과정을 개발하는 것이 필요하겠다.

참고문헌

- 강유선 (2011). 음악전공 여대생의 완벽주의와 연주불안의 관계에서 수치심의 매개효과 검증. 이화여자대학교 대학원 석사학위논문.
- 성태제 (2003). 교육 연구방법의 이해. 학지사, 105.
- 이순옥 (1999). 음악전공 대학생의 연주불안과 연주성취 연구. 동아대학교 대학원 박사학위논문.
- 성태제, 시기자 공저 (2010). 연구방법론. 학지사, 34, 35, 185.
- 이순옥 (2000). 음악전공 대학생의 연주불안과 연주성취 연구. **음악과 민족**. 20, 411-440
- 최미영 (1999). 음대생의 연주불안에 관한 조사연구. 이화여자대학교 교육대학원 석사학위논문.
- Appel, S. A. (1976). Modifying solo performance anxiety in adult pianist. *Journal of Music Therapy*, 1, 2-16.
- Brantigan, T. A., Joseph, N. H., & Brantigan, C. O. (1979). Beta-blockade and musical performance. *The Lancet*, 2, 986.
- Coffman, D. D. (1990). Effect of mental practice, physical practice and knowledge of results on piano performance. *Journal of Research in Music Education*, 38, 187-196.
- Grindea, C. (ed.) (1978). *Tentions in the performance music*. London: Kahn and Averill.
- Hamann, D. L. (1982). An assessment of anxiety in instrumental and vocal performances. *Journal of Research in Music Education*, 30, 77-90.
- Hamann, D. L., & Sobaje, M. (1983). Anxiety and college musician: A study of performance conditions and subject variables. *Psychology of Music*, 11, 37-50.
- Havas, K. (1976). *Stage frights* (3rd ed.) London: Bosworth.
- LeBlanc, A. (1994). A theory of music performance anxiety. *The Quaterly Journal of Music Teaching and Learning*, 5, 60-68.
- LeBlanc, A., Jin, Y. C., Obert, M., & Siivola, C. (1997). Effect of audience on music performance anxiety. *Journal of Research in Music Education*, 45, 480-496.
- Leglar, M. A. (1978). Measurement of indications of anxiety level under varying conditions of musical performance. (Doctoral dissertation, Indiana University, 1978). *Dissertation Abstract International*, 39, 5201A.
- Lehrer, P. M. (1987). A Review of the approaches to the management of tension and stage fight in music performance. *Journal of Research in Music Education*, 35, 143-152.
- Ross, S. L. (1985). The effectiveness of mental practice in improving performance of college trombonists. *Journal of Research in Music Education*, 33, 221-230.
- Spielberger, C. D. (1979). *Understanding stress and anxiety*. New York: Harper & Row
- Step toe, A. (1989). Stress, coping, and stage fright in professional musicians. *Psychology of Music*, 17, 3-11.

- Steptoe, A., & Fidler, H. (1987). Stage fright in orchestral musicians: A study of cognitive and behavioral strategies in performance anxiety.. *British Journal of Psychology*, 78, 241-249.
- Willson. G. D. (2002). *Psychology for performing artists* (2nd ed.) London: Whurr Publishers.

주의력 결핍 과잉행동 장애 아동과 청소년을 위한 피아노 교수법

I. 서론

1. 연구 동기 및 필요성

최근 몇 년간 현장지도를 하는 가운데 ADHD학생을 접하는 횟수가 늘어남에 따라 자연히 ADHD에 대한 관심을 가지게 되었다. 이 학생들의 경우 일차적으로 관계 형성에 많은 어려움이 있기 때문에 양육을 담당하는 가족은 물론 교사까지 많은 어려움을 경험하게 된다. 실제 건강보험정책연구원이 2003년부터 2009년까지 건강보험 진료비 지급자료를 분석한 결과, 주의력결핍 과다행동장애 ADHD진료 실 인원은 2003년 18,967명에서 2009년 64,066명으로 6년 만에 238%증가하였다(주원석, 2010). 이러한 장애를 가진 학생이 늘어나고 있는 상황 가운데에도 이들을 위한 실질적인 피아노 교수법에 대한 국내 연구 자료가 없었기에 연구에 큰 동기가 부여되었고 음악치료 관점이 아닌 피아노 교수학적 관점에서 어떻게 이러한 학생들에게 효과적으로 피아노를 가르칠 수 있는지를 연구자들의 사례를 바탕으로 연구하게 되었다. 연구 내용 중 대부분의 의학전문적인 내용들과 사례들은 미국 정신의학회(American Psychiatric Association, <http://www.adhd.or.kr>)의 글들을 참고하였다.

II. 연구 내용

1. ADHD(Attention Deficit Hyperactivity Disorder)의 정의

전 세계 취학아동의 5% 정도가 겪고 있으며, 우리나라 초등학교 아동 480 만 명 가운데 3-8%(약 26만 명)로 추정되고 있는 ADHD는 성장기 아동의 뇌 발달 장애로 지속적인 주의력 결핍, 과잉행동, 충동성 등의 증상을 보이며 아동의 정상적인 학교생활 및 가정 생활에 큰 지장을 초래하는 장애이다.

2. ADHD 진단기준 (DSM-IV Diagnostic Criteria for ADHD)

〈표 1〉 미국 정신의학회 DSM-IV,1994), <http://www.adhd.or.kr>

주의력 결핍(Inattentive)	과잉행동/충동성(Hyperactive-Impulsive)
1. 부주의로 실수를 잘 함.	1. 손발을 가만히 두지 못하고 앉은 자리에서 계속 꼼지락거림.
2. 집중을 오래 유지하기 못함.	2. 제자리에 있어야 할 때 마음대로 자리를 뜬.
3. 다른 사람 말을 경청을 못함.	3. 안절부절 하거나 가만히 있지 못함
4. 과제나 시킨 일을 끝까지 완수 못함.	4. 집중을 하지 못하거나 활동에 조용히 참여하지 못함.
5. 계획을 세워 체계적으로 하는 데 어려움	5. 끊임없이 움직임. (마치 모터가 달린 것처럼 행동)
6. 지속적 정신집중으로 필요로 하는 공부, 숙제 등을 싫어하거나 회피하려 함.	6. 지나치게 말을 많이 함.
7. 필요한 물건을 자주 잃어버림.	7. 질문이 끝나기 전에 불쑥 대답함.
8. 외부자극에 의해 쉽게 정신을 빼앗김.	8. 차례를 못 기다림.
9. 일상적으로 해야 할 일을 자주 잊어버림	9. 다른 사람의 활동에 끼어들거나 방해 함.

미국 정신의 학회에 따르면 위와 같은 증상 중 항목 당 최소 6개에 해당하게 될 때 ADHD를 의심해 볼 수 있다고 한다.

3. ADHD의 원인

사람의 뇌에는 학습, 자기통제, 동기부여 등을 관장하는 도파민(Dopamine) 및 노르에피네프린(Norepinephrine) 등의 신경전달 물질이 있는데 이들 물질의 부족 또는 이상이 있을 경우 ADHD가 유발되는 것으로 전문가들은 보고 있다.

따라서 ADHD가 우리가 일반적으로 생각하는 유전적, 환경적 요인으로 야기되는 것이라기보다는 이러한 신경·화학적 요인으로 인해 근본적으로 발생한다는 사실을 인식하고, 하나의 병으로서 체계적으로 진단하여 치료해야 한다.

4. ADHD 치료 방법

1) 약물치료 방법 : 직접적이지만 잠재적으로 위험한 치료 방법

미국 정신의학회(American Psychiatric Association)에 따르면 약물치료의 경우 80%의 대상자의 상태가 호전된다고 한다고 한다. 비정상 등 뇌 이상 때문에 ADHD가 발생한다는 학설이 있기는 하지만 이를 반증하는 증거들이 나오는 등 ADHD가 왜 발생하는지에 대해서는 여전히 논란이 되고 있다. 즉 질병의 정확한 원인을 모르는 상태에서 치료제를 쓴다는 것은 조금 더 주의 깊게 약물 써야 하는 이유가 된다(임호섭, 2008).

2) 비 약물 치료

(1) 놀이치료

아동들의 감정 표현 방법인 놀이를 통하여 내면의 감정과 문제점을 표현하며, 이에 따른 대처 방식을 아동 스스로 찾아내고 적절한 행동과 기술을 익힐 수 있도록 돕는 것을 목적으로 한다.

(2) 인지행동치료

이 치료는 주의가 산만하고 행동이 과다한 아동, 규칙을 잘 지키지 않거나 반항적인 아동, 우울하거나 불안한 정서적 어려움을 가진 아동의 부적응적인 인지를 확인하여 아동에게 특정 상황에서 스스로 적절하게 대처하는 전략을 사용하도록 가르치고, 스스로 자신의 행동을 조절하는 방법을 배우도록 돕는다.

(3) 보호자 상담 및 행동치료

이 치료는 인지행동치료를 받고 있는 아동이나 스스로 생각하고 자기 자신을 조절할 만한 능력이 성숙되지 않은 아동의 경우 부모 혹은 교사의 역할이나 개입을 통하여 아동의 환경과 행동을 변화시키는 데 초점을 맞춘다.

(4) 집중력 향상 및 사고력 향상을 위한 인지 프로그램

이 프로그램은 다양하고 재미있는 인지 과제를 통하여 청각적 주의력, 시각적 주의력, 기억능력 및 창의적인 문제해결 능력 배양 및 사고력 향상을 목적으로 한다.

(5) 분노조절 훈련 프로그램

이 프로그램은 분노감정을 포함한 자신의 감정을 적절하게 인지하여 자신의 감정을 적절한 방법으로 표현하고, 스스로 자신의 문제를 해결해 나갈 수 있는 능력을 증진시키는 것을 목적으로 한다.

(6) 기초학습 프로그램

ADHD 아동은 주의력 결핍으로 인해 실제 지능에 비해 학교에서의 학습능력이 떨어질 수 있으므로, 글자와 숫자의 인식, 수 개념 인식 및 듣기, 말하기, 쓰기 훈련등과 같은 기초학습 프로그램을 실시하여 향후 학교생활에 적응하는 데에 어려움이 없도록 돕는 것을 목적으로 한다.

5. ADHD의 특성에 맞는 Teaching 방법(치료방법적용과 사례연구를 바탕으로)

피아노 교사들이 직업적인 음악치료사는 아니지만 인격이 묻어나오고 삶이 드러나기 마련인 음악을 잘 연주할 수 있도록 지도하는 과정 가운데 ADHD 학생을 지도함에 있어서는 위의 치료방법을 인식하는 것이 중요할 것이다. 위에서 살펴본 바와 같이 ADHD의 특성을 알고 치료방법을 적용함으로써 평범하고 통상적인 레슨 방식으로는 지도하는데 한계가 있는 ADHD 학생을 효과적으로 지도할 수 있을 것이다.

1) 관계형성의 중요성

일차적으로 일대일 레슨이 주어지는 피아노 레슨의 특성상 학생과 교사의 관계형성이 중요하다. ADHD 학생은 주로 학교에서나 다른 소속 집단에서도 인정받지 못하고 주의가 산만한 문제아로 낙인 되어 선생님과 친구들로부터 비난과 미움의 대상이 되어있는 경우가 대부분 이므로 그렇기에 피아노 교사가 편견 없이 자기 자신에 대하여 먼저 소개하고, 서로를 알고 친해지는 과정을 통해 친밀감을 높이는 것이 중요하다. 또한 학부모와의 밀접한 관계도 형성하여 아이의 교육 방법과 레슨 진행 상황 등에 대하여 올바른 교육 환경을 조성하는 중요한 것이다.

2) 지도하는 교사의 태도

ADHD 아동은 실제 지능지수와는(Intelligence Quotient) 상관없이 주의력 결핍으로 인해 학습능력이 떨어질 수 있으므로, 교사가 인내심을 가지고 천천히 격려하며 지도하는 태도를 갖는 것이 중요하다.

3) 학습 교재 선정이 중요성

일반적으로 ADHD 학생들의 경우 주의력 결핍으로 인해 오는 산만함과 지구력 부족 등으로 또래 친구들에 비해 진도가 뒤쳐지는 경우가 많다. 이런 경우 또래에 비해 너무 쉬운 것을 한다는 좌절감을 갖지 않도록 교재 선정에 유의해야 한다.

학원에서 흔히 쓰는 주 교재들과 같이 아이의 수준에 맞는 교육적 내용은 반드시 담겨있되 표지나 이름이 달라서 생소하고 흥미로워 보이는 특별한 책으로 구성하고 한권에 많은 내용이 담겨있는 두꺼운 책보다는 여러 권으로 나누어져있는 것이 학습 성취감을 더 줄 수 있을 것이다.

(사례1) 4학년 남자아이의 경우 개인레슨으로 체르니 100과정을 배우다 왔는데 친구들이 체르니 30, 40과정을 하니 친구들 앞에서 피아노 책 꺼내는 것조차 싫어하면서 거부했다. 그래서 체르니 교재의 겉표지를 멋진 포장지로 포장하여 가장 특별한 체르니를 만들어 주었다. 그 후에는 창피해 하지 않고 선생님이 자신을 위해 특별하게 만들어 준 것 이라고 자랑하며 열심히 하게 된 사례가 있다.

(사례2) 서점에 가서 신간교재를 훑어보던 중 기존교재들에 비해 세련되고 고급스런 이름의 책들을 선택해 아이에게 주면서 “너가 우리학원에서 최초로 이 새 책을 배우게 되는 거야. 너만 배우는 책이야.”라고 말해주며 그 학생이 그 책을 치는 동안 또래 아이에겐 그 교재를 주지 않았다. 다른 어떤 교재보다 소중히 여기고 먼저 연습을 하는 등의 열의를 보인 사례가 있다.

4) 연주용 효과적 레파토리 선정의 중요성

사람들 앞에서 암보로 연주 할 수 있는 효과적 레파토리를 정해 주는 것이다. 여기서 효과적인 레파토리란 연주효과가 있어 또래들이 보고 잘 친다고 생각하여 부러움을 살 수 있는 수준의 곡을 말한다. 다른 또래들이 들어봄직한 곡이지만 흔히 악보를 구할 수 없는 생소한 곡일수록 좋으며 짧고 쉽지만 어렵게 들리는 곡이 효과적이다. 연구자가 경험한 ADHD 학생들을 일반 학생들에 비해 기다림(긴 음가), 정적(쉽표)을 못 견뎌하는 특성이 있었다. 그렇기에 짧고 쉬운 곡이지만 곡에 스피드를 내어 효과적으로 연주 할 수 있을 때까지 1달에서 2달까지도 이 아이가 완성도 있게 칠 때 까지 다른 아이들에게 같은 곡은 주지 않는다.

또한 학생의 집중력을 고려하여 곡 길이는 짧고 빠른 템포의 곡을 주는 것이 좋다. 곡이 길지 않아야 하는 이유 중 하나는 ADHD 학생은 혼자 연습하는 것을 힘들어하기 때문이다. 따라서 교사가 다른 학생과는 다르게 ADHD 학생들의 연습에는 특별히 신경써 주어야 한다.

(사례3) 연구자의 경우는 매 교육하는 기본 교재를 나가기 전 항상 레파토리 곡들을 작은 단위로 나누어 천천히 5번 이상씩 같이 연습해 주었다. 레파토리를 통한 교육 효과는 다른 어떤 것 보다 좋았는데 교육 초기에는 ADHD 학생의 관심을 끌어 동기 유발을 한 뒤 집중 하게 하는 효과가 있었다. 교육과정이 끝난 후 학생 본인이 연주를 잘하게 되어 가족이나 친구들과로부터 칭찬을 받았을 때에는 다른 분야에서 결핍된 인정받음에 대한 기쁨이 컸는지 피아노를 다른 어떤 것 보다 좋아하게 되었고 암보가 된 곡은 시키지 않아도 계속 연주하고 연습함으로써 아이의 언제나 준비된 연주 레파토리로 자리 잡게 되었다. 또한 그 다음 학습 하도록 정해지는 곡이 조금 더 어려워도 처음보다 연습시간을 괴로워하지 않고 참아내는 인내심도 길러졌다. 그런 과정이 반복되는 가운데 피아노 앞에 앉아서 집중하는 시간이 늘어나게 되었다.

(사례4) 알베르티 베이스를 배워야 하는데 전혀 손모양도 안 잡히고 하려는 의지도 없었던 1학년 남자 아이가 있었는데 한 달 정도에 걸쳐 알베르티 베이스가 반주로 되어있는 동요 징글벨을 알려준 적이 있었다. 그것을 나중에 엄청난 스피드로 치면서 아이들의 관심을 끌고 즐거워하면서 피아노를 좋아하게 된 친구도 있었다. 그 후에 알베르티 베이스가 나오는 것은 무조건 신나서 치게 되었다.

(적용사례 효과를 본 곡들)

초급 수준 : 비비디 바비디 부, 어드벤처 소나티나 1권, 2권에 있는 쉽고 짧은 곡들

그 후에 : 베토벤 바이러스(Beethoven의 비창 소나타 3악장 편곡)

Fazil say의 Jazz on Mozart(Jazz풍의 터키 행진곡)

The pianist 중 하차투리안 “두 여인들의 수다”

말할 수 없는 비밀 중에 피아노 배틀 2의 주제 부분

5) 듀오 곡을 활용한 ADHD학생의 교육방법

(1) 피아노 듀오 연주의 장점

독주악기인 피아노는 특성상 혼자 하는 수업 방식이 많은데 피아노 듀오 연주는 다른 사람과 함께 하면서 상대방의 음악을 듣고, 음악적인 아이디어를 나눌 수 있는 장점이 있다(이소영, 이승경, 2007). 어린 시절부터 듀오 연주에 익숙한 연주자는 상대방과 자신의 피아노 소리에 자연스럽게 민감해 지게 된다. 이것은 뛰어난 청음 능력을 가질 수 있는 동기가 되며 이로 인해 균형적인 리듬 감각까지 생기게 되고, 독주자로서의 테크닉과 음감 역시 향상되게 할 것이다. 또한 음악의 균형, 호흡, 밸런스, 구성, 감각을 통해 예술적인 음악의 조절 능력을 함께 공부할 수 있다. 마지막으로 연주를 통해서 인간적인 유대감과 친밀감을 가질 수 있다는 것도 듀오만의 장점이다. 그만큼 전인 교육에도 활용될 수 있다고 생각한다. 이것은 매 해 마다 연주회를 준비하면서 현장에서 아이들에게 듀오 곡을 지도 할 때 늘 혼자 연습하던 피아노라는 악기를 아이들이 서로 호흡을 맞춰가며 함께 연주하는 모습을 보면서 더욱 확신하게 된 장점들이다. 듀오 음악의 특성상 서로의 파트에 충실히 연습하지 않고는 곡이 완성 되지 않음을 아이들이 직접 느끼면서 서로에게 도움이 되고자 노력하고 그러기 위해 연주곡의 기본 박을 세어가며 소리에 귀

를 기울여 함께 작품을 만들어 가는 노력을 통해 연주에도 집중하는 모습을 보였다. 그렇기에 듀오 곡 연주의 장점을 살린다면 ADHD학생들에게도 좋은 교육적 효과를 보게 될 것이라 생각하게 되었다.

(2) 듀오 곡을 ADHD학생에게 적용하는 방안

앞에서도 말한 바와 같이 연구자가 경험한 ADHD 학생들은 일반 학생들에 비해 기다림(긴 음가), 정적(침표)을 못 견뎌하는 특성이 있었다. 그렇기에 차분한 곡을 연주 할 때나 처음 접하는 곡을 다소 안정적인 빠르기로 쳐야 할 때 힘들어하고 배우는 것 자체도 싫어하는 경향을 보였다. 그러나 듀오 곡의 경우는 자신이 직접 연주하고 있지 않아도 연주가 되는 소리가 흘러나오기에 다소 느린 템포의 곡을 배울 때에 매우 효과적일 것이다. 또한 그런 학습 과정을 통해서 느린 곡도 차분히 연주하게 되며 침표와 긴 음가의 음들도 느끼며 연주 할 수 있게 되는 교육 효과가 있을 것으로 보이며 결과적으로 아이의 음악적 조절능력을 향상시킬 수 있을 것이다. 특히 기초 과정의 학생일 경우 요즘 대부분의 교재들이 기본적인 4마디, 8마디의 곡에도 교사와 함께 연주 할 수 있도록 교재 하단에 반주가 붙어있는데 교사와 함께하는 레슨시간 마다 교사와 함께 듀오로 연주 해 보는 것도 아이의 리듬 조절 능력에 큰 도움이 될 것이다.

(3) 각 출판사별 피아노 듀오 곡집 목록

〈표 2〉 각 출판사별 피아노 듀오 곡집 목록

출판사	태림 출판사	뮤직트리	세광출판사	삼호 뮤직
피아노 듀오곡집 목록	- 듀엣 고고쟁 - 피아노 듀오 앨범 1 (바로크, 고전과 편) - 피아노 듀오 앨범 2 (낭만과 편)	- 피아노 듀엣곡집 1, 2, 3 권 - 듀오 컬렉션	- 세광 피아노 연탄곡집	- 제즈로 치는 듀엣곡집 - 포인트 즐거운 듀엣곡집 - 포인트 쉬운 듀엣곡집

Ⅲ. 결론

아이들을 현장에서 가르치는 가운데 ADHD 아동과 청소년들은 주의 집중력이 부족하고 산만하다는 이유로 지도하는 도중에 교사가 포기해 버리는 경우를 종종 보게 되었다. 그러나 ADHD는 우리의 편견과 다르게 아이가 앓고 있는 장애임을 알게 되었다. 이제 우리는 교사로서 그 장애의 특성을 잘 알아 그들의 아픔까지도 끌어안고 그 학생들을 한 인격체로서 존중하며 그 안에 내재되어 있는 음악성이 그 장애로 인해 묻혀버리는 일이 생기지 않도록 교육해야 할 것이다. 또한 이 연구를 통한 ADHD 학생의 지도 경험 사례를 나눔을 통하여 앞으로 우리가 만나서 교육하게 될 학생들 중 ADHD뿐 아니라 어떤 장애를 가진 학생이라 할지라도 두려워하지 않고 지도할 수 있는 준비된 교사가 될 수 있는 계기를 마련하고자 한다.

참고문헌

- 이소영, 이승경 (2007). Duo Collection. 서울: 뮤직트리.
- 주원석 (2010). ADHD환자 수 2003년에 비해 6년 만에 238% 증가. 2010-11-15 통계분석 보도자료. 서울: 국민건강보험관리공단.
- 미국 정신 의학회(American Psychiatric Association), ADHD 홈페이지 <http://www.adhd.or.kr>(검색일 : 2011. 05. 15).
- 임호섭 (2008) 헬스코리아 뉴스. <http://www.hkn24.com/news/articleView.html?idxno=12897> (검색일 : 2011. 06. 04).

성인학습자 대상에 대한 오전과 저녁 시간을 활용한 학원 피아노 교육방안

I. 서론

성인 음악교육은 생활수준의 향상과 여가를 즐길 수 있는 시간적 여유증가로 자기 발전 및 표현에 대한 관심이 현대 사회에서의 사회적분위기와 맞물려 적합한 교육이라고 할 수 있을 것이다. 이러한 성인 음악교육의 긍정적인 효과는 다른 어떤 악기들보다 소리 내는 과정이 어렵지 않고 접근이 용이해 피아노라는 악기를 통해서 더욱 시너지를 발휘 할 수 있기 때문에 성인에게 효율적인 피아노 교육 방법이 제시되어야만 한다.

유치원생들과 초등학생들이 학원생들의 90% 이상을 차지하기 때문이기도 하지만, 대부분 음악학원의 오픈시간은 오래된 전통처럼 오후 1시부터 대부분 시작한다. 학원을 이끌어가는 운영자 입장에서 바라 볼 때 그냥 방치되어지는 오전과 저녁시간을 학생이 아닌 성인들을 대상으로 하는 커리큘럼을 만들어 보고 시행 하는 것이 음악 학원의 발전과, 시간적 융통성면서도 필요한 부분이라고 생각한다. 최근 이러한 방안을 실제로 진행하는 학원도 종종 찾아볼 수 있으나, 본 연구에서는 좀 더 체계적인 계획과 다양한 커리큘럼을 통해서 효율적으로 운영할 수 있는 방법에 대하여 연구해 보고자 한다.

II. 본론

1. 성인을 위한 피아노교육 (예: 저녁시간 활용, 오후 6시30분 ~ 10시)

성인들의 특징적인 면모를 살펴보면 전공하는 학생이나 어린 학생들처럼 배우는 과정이 길지 않고 2-3 개월 밖에 못 배우기 때문에 되도록 좋은 효과를 낼 수 있는 다양한 레퍼토리들로 쉽고 재미있게 가르쳐서 지속적으로 교육이 유지될 수 있도록 도와줘야 한다. 그러기 위해서는 먼저 목적의식을 갖고 열심히 칠 수 있도록 곡이 완성될 때 까지 여러 곡 보다는 한 두곡 정도를 꾸준히 습득할 수 있도록 교육하는 것이 효과적이다.

피아노를 처음 시작하는 분들이나 기초부터 다시 하고 싶은 분들을 위한 과정으로는 과학적이며 인체해부학적인 면모를 고루 갖춘 신 교재 어드벤처 테크닉교재나 알프레드 피아노교본 성인용을 소개하여 개개인에게 맞는 교재를 사용하고 레벨에 맞는 적절한 이론교재를 실기와 병행하여 사용하여 원리와 개념의 정리로 빠른 학습효과를 이루며 기초적인 자세, 테크닉, 운지법, 손 모양, 기초피아노 반주, 기초코드 반주로 왼손을 직접 응용하는 반주법을 익히도록 한다.

또한 피아노를 배웠던 분들이나 기본적인 피아노를 치실 줄 아는 분들은 영화음악, 드라마 OST, 재즈, 등을 응용하여 배울 수 있도록 하여, 저마다 가지고 있는 기초 테크닉에 음악성을 개발하며 음악적 표현을 적극 나타낼 수 있도록 하며, 고도의 테크닉과 음악성을 표현하는 고급단계의 성인들은 중급교재와 함께 시대별 다양한 레퍼토리와 재즈를 선정하여 고도의 테크닉과 음악성을 표현 할 수 있도록 하여 더 나아가서는 자기 발전과 자아성취를 하고 싶어 하는 성인들에게 연주회를 제공하여 수준에 상관없이 일정 기간 연습했던 곡을 사람들 앞에서 연주하는 경험으로 얻어지는 자신감과 또 다른 인생의 도전을 대면할 수 있게 한다. 이러한 것들은 단기간에 마스터를 요할 수는 없으며, 단기간의 마스터를 원하는 성인들에게는 특별한 이벤트를 목적으로 프로포즈나 파티연주를 위해 원하는 연주곡을 집중적인 일대일 레슨을 통해 마스터 할 수 있도록 한다.

이밖에도 종교 활동을 하기위한 반주자 양성과정으로 CCM, 찬송가, 찬불가등 반주법을 배울 수 있게 하는 것도 좋은 방법 중 하나이다. 마지막으로 ‘부부 피아노 교실’ 개설을 생각해 볼 수 있다. 두 대의 피아노곡이나, 연탄곡 등으로 함께 호흡하며 어우러지는 앙상블의 체험을 가능하게 하며, 올드 팝송, 가요, 영화음악 등을 부부가 함께 배우면서 흥미로움과 재미를 더 할 수 있도록 한다. 혼자가 아닌 둘이 배울 수 있어 더욱 재미있고 같은

취미 생활을 통하여 더욱 친밀한 부부간의 관계 개선도 기대할 수 있을 것이다.

2. 임산부를 위한 피아노교육(태교음악) (예: 오전 9시~11시)

최근 아이를 위한 태교 음악을 그냥 감상하는 것에서 한 단계 나아가서 태교로 자신이 직접 피아노를 연주하고 싶어 하는 임산부들이 늘어나고 있다. 태교로 직접 피아노를 연주 할 수 있다면 얼마나 좋을까? 우선 임산부들에게는 곡의 레퍼토리부터 하농, 체르니 교재 등의 테크닉 위주의 딱딱한 교재 보다는 부드러운 선율과 치면서 재미있는 재즈곡이나 반주법의 위주로 레슨이 진행되어야 좋을 것이다. 임산부의 피아노 연주는 손가락 운동과 함께 정서적인 면에서도 많은 도움이 되지만, 진도에 너무 스트레스를 받지 않는 방향으로 레슨이 진행되어야 할 것이다.

임산부들의 임신 기간은 10개월이므로 레슨기간이 길어야 5-8개월 미만으로 생각된다. 이와 같이 특수한 환경의 단기간 레슨이기 때문에 우리가 아이들을 지도하는 피아노 교육과는 목적을 달리하므로 임산부의 특성을 고려한 지도 방식으로 접근하여야 할 것이다.

피아노를 처음 접하는 임산부들을 예로 들자면 단기간에 피아노곡을 연주한다는 것은 힘들기 때문에 동심을 떠 올릴 수 있는 동요반주나 피아노로 즐기는 클래식1권(뮤지트리) 에서부터 단계별로 레슨 후 선생님과의 듀엣으로 기초단계의 단순한 테마멜로디를 화성적으로 풍성한 울림을 체험하여 태아와 산모에게 좋은 느낌을 전달 할 수 있도록 한다.

무엇보다도 임산부들은 태교가 제일 큰 목적이기 때문에 교사가 가끔 좋은 곡 들을 골라 연주를 해 주는 것도 좋은 방법이다. 음악은 임산부에게 불안감을 없애주고 정서적 안정감과 활기를 주기 때문에 음악을 듣고 자란 아기 역시도 정서적으로 안정되어 있고 건강하다고 한다. 태아의 뇌 발달 중 청각이 차지하는 비중이 90%나 된다고 하니 음악은 태아의 정서안정이나 두뇌발달에 큰 도움을 준다고 할 수 있다(<http://www.taekyoplaza.com>).

태교에 도움이 되는 곡들을 감상 후 어느 정도 피아노를 배웠던 임산부라면 연주를 하게끔 지도해도 좋을 것 같다. 어떤 곡이 태교에 좋다는 정답은 없지만 너무 템포가 빠르거나 불규칙한 곡이나 지나치게 슬프거나 기복이 심한 곡은 피하도록 한다.

3. 실버 피아노교육 (예: 오전 8시~10시)

노인들은 사회로부터 역할을 상실하여 자신을 이제 더 이상 사회에 쓸모없는 존재로 느끼는 소극적이고 폐쇄적인 생활로 인해 신체적으로나 정신적으로 급격한 퇴화 현상을 보인다. 그러나 은퇴 후 여가, 교육, 정당 등 사회활동에 참여하는 노인은 그렇지 않은 노인보다 자신의 생활을 긍정적으로 본다고 보고된바 있다(현재연, 2006).

노인교육은 할 수 있다는 가능성을 발전하여 실제 실행함으로써 노인 자신에 대한 긍정적인 인식을 갖게 하고, 이를 통해 다양한 측면에서의 상실감으로 인해 직면하는 노년기의 여러 문제를 용이하게 해결할 수 있는 힘을 갖게 한다는 것이다. 그중에서도 음악 교육에 참여한 노인들을 보면 자아 발전의 기회를 가질 수 있게 되며, 신체기능 저하, 배우자 상실, 직업 상실에서 오는 고독감, 무력감을 극복할 수 있는 기회를 가질 수 있게 된다. 또한 새로운 음악을 접함으로써 상실했던 건강을 회복하고, 건망증과 치매 예방에도 효과가 있으며, 자신의 삶에 대한 통제력과 자신의 역량을 강화할 수 있게 되고 위축된 사회적 관계망을 유지 또는 확대해 나갈 수 있는 기회를 갖게 될 것이다.

따라서 노인들은 전문가가 되기 위한 기술 습득보다는 단시간 내에 자신이 원하는 노래나, 선율에 반주를 넣어 연주하는 것에 더욱 만족감을 얻으므로 교재의 선택을 신중히 하여 효과적인 피아노 교육이 이루어지도록 해야 하고 불안감을 완화할 수 있도록 지도해야 한다. 또한 상담자의 역할, 친구의 역할을 지도자가 동시에 수행하여 삶의 질의 향상과, 자아실현에 도움이 되도록 막중한 책임을 가지고 지도해야 한다. 노인들은 손가락을 쓰지 않아서 근육을 많이 굳어져 있다. 그렇기 때문에 손가락 스트레칭을 통해 손가락 마디마디를 풀어주어 피아노 연주를 더욱 자유롭게 할 수 있도록 해주는 것이 좋다. 손가락뿐만 아니라 피아노 연습 전에 손, 팔, 허리를 스트레칭 하여서 피아노는 손가락만이 아닌 몸 전체를 사용하여서 연주하는 것임을 일깨워 주는 것도 중요하다.

표 1. 성인을 위한 교재 목록

교재 목록	출판사명
<ul style="list-style-type: none"> • 명곡테마곡집 제1급(상)(하)~2,3,4,5,6급 • 앙상블곡집 제1급(상)(하)~2,3급 • 듀엣명곡집 1~2급 • 성인기초피아노 <성인용 교재 1급 교재 구성: 레슨, 이론, 명애호곡집, 손가락에어로빅, 인기곡모음집> 	상지원

교재 목록	출판사명
<ul style="list-style-type: none"> • 성인을 위한 어드벤처 • 피아노로 즐기는 클래식 	뮤직트리
<ul style="list-style-type: none"> • 성인을 위한 피아노교본 	삼호뮤직
<ul style="list-style-type: none"> • 이지 피아노시리즈 	아이애플
* 실용반주를 위한 성인 교재 <ul style="list-style-type: none"> • 초급 : 통통 튀는 반주풍경 • 중급 : 테크닉 베스트 반주풍경 • 고급 : 리듬으로 배우는 실용반주 	(실용반주전문 저자 안소영저)

III. 결론

현대의 음악 교육학자들은 음악활동이 스트레스를 해소시키고 정서적 안정을 돕는다고 말한다. 또한 사회성, 도덕성을 신장시키고 창조력 개발을 도와 현대사회에서의 적응력을 높여준다고 한다. 이러한 음악은 성인 학습에 있어서도 매우 중요한 학습 매개체가 된다. 피아노 교육은 이러한 성인 음악 교육을 가능하게 하는 중요한 역할을 담당하고 있다(남소라, 2005).

이에 음악교육의 발전을 위해서는 성인들의 냉철한 사고력과 끊임없는 노력, 성인들의 학습동기를 유발할 수 있는 학습 환경의 완비, 뚜렷한 교육 목적 하에 이루어지는 학원 교육체계와 교사의 노력, 3박자가 잘 이루어 질 때 비로소 바람직한 학원의 성인 음악교육은 이루어 질 수 있다.

성인들에게 적합한 시설과 다양한 프로그램을 개설하고, 성실하게 지도하는 따뜻한 교사들이 있다면, 성인들도 학원에서, 스트레스 해소, 이루고 싶은 꿈, 즐거운 여가활동을 즐길 수 있을 것이다. 또한 아이들만 음악회를 할 것이 아니라 일정기간의 프로그램을 습득하면 성인들만의 연주회의 장도 마련하여 새로운 경험을 하게 하는 것도 좋은 방법이 될 것 같다. 한 예로 학원에서 열리는 음악회를 가보았는데 어린이들이 연주하는 중간 순서에 나이가 지긋하신 성인분이 연주하는 것을 보았다. 교사생활을 정년퇴임 하시고 원하던 피아노를 배우면서 무척 행복하셨다면 꼭 무대에 서고 싶다면 연주회에 참가하게 된 것이다. 늦게나마 못 이룬 꿈을 이루셨다면 피아노 교육을 다시 받는 분들이 많이 늘어나는 요즘시대에 연주를 할 수 있는 기회를 마련해 드리는 것도 교사들

의 몫이라 생각한다.

성인들의 특징은 오랜 기간 피아노 교육을 받지 않는다. 여러 가지 주변 상황들과 곡을 마스터 할 수 있는 인내심, 지구력 등의 부족으로 인하여 몇 달 만에 학원을 그만두는 경우도 쉽게 볼 수 있다. 최소 6개월 이상 학원을 다니게 하기 위한 방법으로 3개월 이상 등록 하면 레슨비를 할인 해주는 혜택, 교재를 무료로 받을 수 있는 쿠폰, 음악회 티켓 등 다양한 이벤트를 마련하는 것이 필요하고 레슨 전이나 후에 서로 나누고 교감할 수 있는 티타임을 마련하여 서로의 고민, 하고 싶은 많은 이야기를 나누며 스트레스를 풀 수 있는, 즐거움과 행복을 찾을 수 있는 좋은 공간으로 만들어야 한다. 또한 교사는 자신이 받은 교육 안에서만 안주해서는 안 되며, 새로운 교수법과 새로운 교재가 나올 때마다, 항상 부지런히 배우고 습득해야 하고 다양한 프로그램을 만들고 적용하며 학원과 학생(성인)의 발전을 위해서 끊임없이 노력하는 것이 교사로서 가져야 할 자세이며 교육자로서의 바른 마음자세임을 잊지 말아야 할 것이다. 틀에 박힌 고정관념에서 벗어나, 많은 시도와 도전을 감행하는 학원의 경영자, 교육자가 많이 생겨나길 바란다.

참고문헌

남소라 (2005). 성인 학습 이론에 기초한 비전공성인 피아노 지도 연구. 이화여자 대학교 교육대학원. 석사학위논문.

현재연 (2006). 국외노인 음악치료 연구에서 치료목표 및 음악치료활동 형태 분석. 이화여자 대학교 대학원 음악치료 석사학위논문.

태교플라자 <http://www.taekyoplaza.com/>(검색일 : 2011. 06. 04).

중급에서 학습할 수 있는 20세기 Sonatine: N. Kapustin과 E. Satie의 소나티네를 중심으로

I. 서론

20세기 전환기에는 아주 많은 종류의 음악 스타일이 있었으며, 이 시대의 음악은 밀물처럼 범람하고 있었다. 이 시기에 작곡가들은 과거의 모든 음악적 지식을 사용하였고 동시에 새로운 것을 탄생시켰다. 그들이 지녔던 공통점은 각자의 개성대로 19세기 낭만주의에 반응을 보이면서 새로운 양식을 창조하였다는 것이다.(Nancy Bachus, 2007,p.3) 20세기 다양한 작품들이 있지만 학생들을 가르치는데 있어서 여전히 18세기, 19세기 작품에만 국한되어 지도하는 경우가 빈번하다. 교수학적으로 고전시대 소나티네 형식은 많이 다루어지는데 비해, 20세기의 작곡가들인 카푸스틴, 사티, 바르톡, 카발레프스키, 하차투리안, 스트라빈스키 등의 소나티네는 거의 다루어지지 않고 있다. 이러한 이유로 우선은 현대곡은 듣기 어렵고 치기 어려워서 접근하기가 힘들다는 학생들의 선입견이 있겠지만, 무엇보다도 중급과정에서 가르칠 수 있는 현대곡의 레퍼토리에 교사들이 익숙하지 않다는 게 더 큰 이유일 것이다. 이번 연구는 보다 쉽고 재미있게 학생들에게 현대곡을 소개하고 싶다는 동기에서 출발하여, 학생들에게 익숙한 소나티네 형식을 20세기 음악어법과 결합하여 흥미로운 작품을 탄생시킨 카푸스틴과 사티, 두 작곡가의 작품을 선택하게 되었다.

II. 본론

1. N. Kapustin의 Sonatina Op.100에 대하여

1) N. Kapustin 생애와 음악적 특징

Kapustin은 1937년 우크라이나 태생의 작곡가 겸 피아니스트로 14세 때 모스크바로 이주하여 모스크바 음악원에서 알렉산더 골덴바이저(A. Goldenweiser)에게 피아노를 사사 받았고 재학 중에 재즈에 흥미를 갖기 시작하여 독자적인 창조력으로 작곡을 시작하게 되었다. 지금까지 작곡된 곡의 수가 140여 곡이 넘는데 대부분의 곡들이 피아노를 위한 작품이며, 현재도 다수의 작품을 발표하고 있다.

Kapustin의 음악은 클래식 비루투오조 피아니즘과 재즈의 즉흥성이 절묘한 조화를 이루어 누구에게나 매력적으로 다가오며 강한 기억을 남기게 된다. 단 한번만 들어도 충분히 흥미롭고 관심을 보일 수밖에 없는 그의 음악이지만 건반 테크닉적인 어려움과 리듬의 뉘앙스, 다양한 형태의 즉흥적 선율로 인해 쉽게 접근하여 칠 수 있는 난이도는 아니다. 그를 재즈 음악가로 생각하는 경우도 있지만 정작 Kapustin 자신은 절대 자신을 재즈 음악가로 생각하지 않으며 그렇게 불리지는 것을 거부한다. 그는 오로지 작곡가로서 자신을 구현하는 수단으로 재즈를 선택한 것이라고 말한다. 그의 곡들이 재즈 풍이지만 재즈 작품이 아니라 클래식 작품이 되는 결정적인 요인으로는, 첫 번째로 곡의 제목들이 ‘피아노 소나타’ ‘피아노 협주곡’ ‘바리에이션’ ‘프렐류드’ ‘에튀드’ 등으로 모두 클래식 음악의 형식에 따른다는 것을 드러낸다. 두 번째로 그의 음악은 즉흥 연주가 본질인 재즈와는 다르게 악보 자체에 즉흥적인 요소의 모든 것들이 기보되어 있어 실제 즉흥연주를 허용하지는 않는다는 것이다. Kapustin은 클래식 음악에 재즈를 결합시킴으로서 클래식 음악과 대중 음악의 경계를 허물며 크로스 오버적인 독특한 음악 세계를 열은 작곡가로 이해해야 할 것이다.

2. N. Kapustin Op.100 분석

Kapustin의 대부분의 작품들은 건반 기술적인 면에서 매우 난해하지만 2000년도를 맞이하여 작품번호 100으로 작곡한 소나티나는 단악장의 짧은 소나티나로 테크닉적으로 접근하기 쉽고 구성도 간결하다. 간략한 소나타 알레그로 형식을 그대로 따르고 있으면

서 20세기 음악의 날카로운 선율 사용과 당김음에 의한 리듬적 특징, 즉흥적인 패시지 등은 20세기 음악의 특징과 재즈음악의 특징이 잘 드러나 있다.

제시부의 제 1주제는 G Major로 시작하며 스타카토와 싱코페이션, 두음의 슬러의 연속 등으로 가변적이고 경쾌한 리듬을 표현한다. 마디8은 재즈의 즉흥적인 면을 표현하였고 마디 9와 마디 11은 마디1의 주제 리듬을 변형하고 있다.

제 1주제에서는 다양한 음형과 아티큘레이션의 변화를 또렷이 표현해야 하며 급작스런 악센트와 쉼표에 의한 당김음, 잇박 리듬 등의 재즈적 리듬 요소를 잘 느껴야 할 것이다. (악보 1, 2)

악보 1. Sonata Op. 100, 마디 1-3

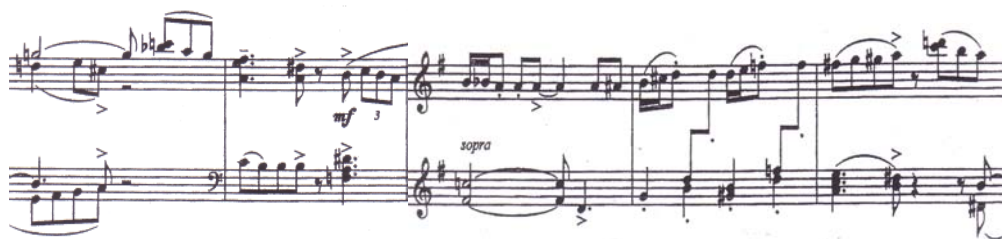


악보 2. Sonata Op. 100, 마디 8-11



제 2주제는 딸림조인 D Major로 들어가 제 1주제의 도약적인 성격과는 대조적인 순차적이고 장식적인 선율로 진행된 후, 불협화적인 2도 음정과 날카로운 선율선의 변화를 통해 종결구로 이끈다. (악보 3)

악보 3. Sonatina Op.100, 마디 20-25



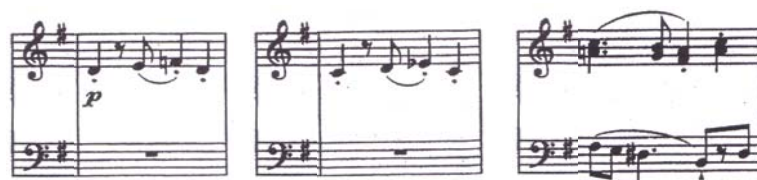
마디 29부터는 변형된 알베르티 베이스 음형으로 고전 소나티네와의 직접적인 연관성을 느낄 수 있다. 재즈특유 리듬을 리드미컬하고 정확한 tempo로 연주되는 것이 매우 중요한 부분이다. (악보 4)

악보 4. Sonatina Op.100, 28-32



발전부는 마디44에서부터 시작하며 제1주제의 발전으로 단조로 진행된다(악보 5)

악보 5. Sonatina Op.100, 마디 45. 49. 54



발전부는 연속적인 4마디의 속도변화 (59-62)로 끝을 맺는데 마디 59의 'rit', 마디 60의 '페르마타', 마디 61의 'Andante', 마디62의 'Tempo I'로 마무리되고 재현부로 돌아간다. 화성 변화를 잘 듣고 그에 따른 색채감에 따라 부분적 템포 조절을 이끌어야 할 것이다. (악보 6)

악보 6. Sonatina Op.100, 마디 59 - 62



마디 93-94까지 왼손 D음의 지속음으로 통해 다시 제1주제가 원형 그대로 다시 한 번 언급된다. (악보 7)

악보 7. Sonatina Op.100, 마디 93 - 95



마디 102에서는 긴 트릴로 종결구로 진입한 후 양 손 주고 받는 음형을 지나 ff의 강하고 짧은 화성을 표현하면서 효과적으로 마무리 된다(악보 8).

악보 8. Sonatina Op.100, 마디 102 - 106



Kapustin의 Sonatina Op.100은 기본적인 고전 소나티나 1악장의 형식으로 구성되어 있어 곡의 형식과 구성을 파악하기 쉬우면서 동시에 재즈적이고 대중적인 음악적 요소로 흥미를 느끼게 해주는 중급 후기 수준의 곡이다. 이 곡을 연주 할 때 무엇보다 재즈 리

듬에 반응하는 것이 쉽지 않을 것인데 그럴수록 학습 시에는 우선 기본 박자 구조에 맞게 정신적으로 파악하고 그에 따라 신체 움직임을 조절하고 난 후, 재즈적인 특정 리듬을 표현해야 할 것이다. 재즈의 다양한 리듬 특징을 잘 살리려면 우선 전체 박자 틀을 견고하게 흔들림 없이 유지해야만 당김음이나 엇박 등의 리듬 패턴을 더 잘 살릴 수 있다. 또 다른 재즈적인 요소인 즉흥적인 패시지들은 학생들에게 새롭고 흥미로운 학습 과제가 될 것이며 자연스럽게 표현하기 위해서는 정확한 아티큘레이션의 해석과 다이내믹 조절이 중요하다고 하겠다.

2. E. Satie의 Sonatine bureaucratique(관료적인 소나티네)에 대하여

1) E. Satie 생애와 음악적 특징

Satie는 프랑스 노르망디 옹프루르에서 1866년에 태어났으며 12세에 파리 음악원에 입학했으나 이듬해 퇴학하고 독학으로 작곡을 시작하였다. 후에 39세의 나이로 스콜라 칸토룸에 입학해서 대위법을 배우고 1909년에 졸업하였다. 그는 낭만주의에 과도함에 대한 반작용으로 위트와 풍자가 있는 단순하고 가벼운 스타일의 음악을 썼으며 그만의 독특한 음악 세계로 현대음악에서 가장 독창적인 사고를 가진 사람으로 여겨진다.(Bachus, 2007, p. 30)

그의 대표곡인 <3곡의 Gymnopédie>에서는 인상주의식의 해결되지 않는 화음과 어느 정도 선법적인 화성들이 쓰이고 있고, 1890년에는 조표와 마디 줄을 폐지한 <3곡의 Gnossiennes>를 발표하여 Debussy와 Ravel에게 영향을 주었으며, 프랑스 6인조의 하나인 Francis Poulenc(1899-1963)도 Satie로부터 영향을 받은 대표적인 작곡가이다(임해정, 1981, pp. 173-174). 그의 음악에서는 단순한 구조를 선호하였고, 자신의 작품의 전체나 일부를 다시 활용하거나 다른 작곡가들의 작품에서 가져온 선율을 인용하는 일이 빈번하여 패러디의 대가라고도 불린다(박교은, 2009, p. 4). ‘개를 위한 영성한 진짜 전주곡’ ‘바짝 마른 태아’ 등과 같은 풍자적인 작품 제목과 해학적인 지시어들을 악보에 즐겨 썼으며 때로는 자신이 독창적으로 만든 지시어를 사용하기도 하였다.

2) E. Satie의 관료적인 소나티네 분석

관료적인 소나티네는 클레멘티 소나티네 C Major Op.36 No.1을 유머러스하게 왜곡시

켜 악보에 첨가된 해설로 승진에 대한 백일몽을 꾸는 관료의 하루를 쫓아가는 내용으로 근엄한 관료제를 가볍게 희화화시킨 신고전주의 스타일의 작품이다. 이 곡은 클레멘티의 소나티네의 형태와 악장 구성을 그대로 따르기 때문에 원곡과 함께 비교 분석해 보고자한다. 관료적인 소나티네 제 1악장의 제 1주제는 클레멘티 소나티네의 제 1악장의 주제로부터 조성은 C Major에서 A Major로 바뀌고, 오른손 선율의 방향을 바꾸었다. 왼손 하성부는 단순한 화성 윤패키 아닌 선율적인 성격을 가지는 대위법적인 다성 음악을 보여주어 준다(악보 9, 10).

악보 9. 관료적인 소나티네 제 1악장 제 1주제 마디 1 - 4



악보 10. 클레멘티 소나티네 제 1악장 제 1주제 마디 1-4



제 1악장 마디 28~31은 클레멘티 소나티네 제 1악장의 마디 20~21의 8분음표의 펼친 옥타브 선율을 인용하였다. 그러나 오른손에서 E음이 아닌 F#지속음으로 양손에 서로 다른 복조성의 음색을 보여준다(악보 11, 12).

악보 11. 관료적인 소나티네 제 1악장 마디 28-31



악보 12. 클레멘티 소나티네 제 1악장 마디 20-21



관료적인 소나티네 제 2악장은 1악장의 딸림조로 진행되는 악장 구성은 같지만 박자가 3/4박자가 아닌 9/8박자로 바뀌어 음들이 많아지고 더욱 더 장식적이 된다. 왼손 성부도 방향 전환이 훨씬 많아 복잡해진다. (악보 13, 14)

악보 13. 관료적인 소나티네 제 2악장 마디 1-4



악보 14. 클레멘티 소나티네 제 2악장 마디 1-4



제 3악장에서 조성은 다시 A Major 로 되돌아가고 리듬은 같으나 주요동기가 클레멘티 소나티네와 반대로 상행진행 되며 왼손 성부도 두 개로 나뉜다. 마디 9부터는 왼손 성부에서 같은 멜로디가 한 옥타브 아래에서 모방되면서 오른손 성부에서는 3화음이 전위되어 연달아 나온다. 다양한 아티큘레이션의 결합과 3화음을 연속적으로 연주해야 하는 테크닉이 요구된다. (악보 15, 16)

악보 15. 관료적인 소나티네 제 3악장 마디 1-16

악보 16. 클레멘티 소나티네 제 3악장 마디 1-8

제 3악장의 마디 17~24는 ‘옆집 피아니스트가 클레멘티를 연주 한다’라는 해설이 붙은 것처럼 클레멘티 소나티네 제 3악장 마디 17~20의 리듬과 멜로디가 그대로 삽입되어 제시된 것을 볼 수 있다. 그 뒤 마디 25~26의 삽입구는 예기치 못한 전조와 급격한 음역 변화로 건반에서 손 위치의 빠른 이동을 요구한다. (악보 17, 18)

악보 17. 관료적인 소나티네 제 3악장 마디 17-26

악보 18. 클레멘티 소나티네 제 3악장 마디 17-20



곡의 마지막 부분은 클레멘티 소나티네의 마지막 코다부분과는 반대로 진행하면서 역동적이고 화려하게 끝맺는다. Satie의 관료적인 소나티네는 클레멘티 소나티네의 많은 부분을 인용하였지만 프랑스 인상주의의 영향을 받아 조성을 흐리게 하는 삼입구를 자주 사용하였고, 병행 5도와 8도를 자주 사용하였다. 급격한 음역의 변화와 예기치 못한 화성의 변화, 손의 위치 변화가 많아 건반에서의 정확한 지리적 감각을 요구하며 왼손의 성부 움직임이 훨씬 많아져서 클레멘티 소나티네보다 어려워지고 난이도가 높아져 중급 중기 수준의 난이도를 보여준다.

III. 결론

20세기의 피아노곡들은 교수학적으로 잘 분석되어지지 않아 피아노 교사들의 곡에 대한 지식이 충분하지 않기에 중급과정에서 다룰 수 있는 여러 곡들의 다양성을 깊이 있게 살피지 않고 간과하는 경우가 많다. 현대곡 레퍼토리에 보다 쉽게 접근하기 위한 방법 중 하나로 중급과정에서 가장 빈번하게 다루어지는 소나티네라는 형식의 작품을 현대적으로 재해석하여 작곡한 Kapustin과 Satie의 소나티네는 현대적인 어법으로 기존 소나티네의 진부함을 덜어 참신하고 흥미를 끌 수 있을 것이다. Kapustin 소나티나는 매력적인 재즈 어법을 사용하여 세련되고 새로운 느낌의 음악을 접할 수 있는 기회가 될 것이며, Satie의 소나티네는 클레멘티 소나티네를 인용해서 재창조된 점이 학생들에게 흥미를 가질 수 있게 하여 현대곡도 재미있고 어렵지 않게 배울 수 있다는 점을 일깨워 줄 것이다.

이렇듯 20세기 피아노곡의 다양성은 무궁무진하므로 새로운 레퍼토리들이 피아노 교사들에 의해 계속 연구되어져야하며 이를 통해 중급과정의 학생들에게 다양한 20세기 곡들을 경험할 수 있는 기회가 많아져야 할 것이다.

참고문헌

Nancy Bachus (2007). 『낭만 이후 시대 정신』. 서울:상지원.

임해정 (1981). 『피아노 문헌개요』. 서울:수문당.

박교은 (2009). 『에릭 사티의 피아노 음악 연구』. 서울: 이화여자대학교 대학원.

D. B. Kabalevsky의 소나타 Op. 46, No. 3의 연주방법 연구

I. 서론

1. 연구의 필요성 및 연구의 목적

피아노 배우는 학습자들에게 다양한 레퍼토리의 경험은 매우 중요하다. 그러나 학습자 대부분이 클레멘티, 쿨라우, 모차르트, 하이든 등의 고전 레퍼토리만 학습하고 현대곡을 경험하지 못한 채 피아노 학습을 중단하게 되는 경우가 많다(이명진, 2001, p 2). 또한 학습자들을 지도하면서 흥미를 유발시키는 동시에 현대작품의 테크닉과 음악성을 발전시켜 나갈 수 있는 피아노 작품들의 필요성을 절감하여 ‘teaching piece’, 즉 특정한 교수목적을 가지고 학생들을 가르치기 위해 작곡된 작품을 많이 작곡한 20세기 작곡가 디미트리 카발레프스키(Dimitry Borisovich Kabalevsky 1904-1987)의 생애와 시대적 배경, 음악적 특징, 피아노 작품중 소나타 Op. 46, No. 3 연구함으로써 현대음악을 경험하게 하고, 넓은도약, 대위법적 선율, 타악기적인 리듬효과, 다양한 다이내믹 변화, 변박자, 반음계, unison, 싱코페이션 등을 학습하고, 그것을 실용화할 수 있게 하는것이 본 연구의 목적이다. 연구를 위하여 선행논문 최은영, 김화순, 이정은, 김현주의 분석위주의 논문을 참고로 하였음을 밝혀둔다.

II. 문헌연구

1. 카발레프스키의 생애와 배경

카발레프스키는 1904년 12월 30일 러시아 페테르부르크에서 태어났다. 1919년에 스크리아빈 음악학교(Scriabin Musical Institute)에 입학하여 미술과 피아노수업을 받았고, 어린 학생들에게 피아노를 가르치면서 전문적인 음악가가 되기로 결심했다.

1925년에 모스크바 음악원에 입학한 그는 George Catoire에게 작곡을 배우는 한편 Alexander Goldenweiser에게는 피아노를 배웠고, 1926년에 카토아르의 사망 후 Rimsky Korsakov의 제자이자 유명한 작곡가였던 Nikolai Miaskovsky에게 작곡 공부를 계속하면서 장래성 있는 재원으로 인정받았다

이 기간에 처음으로 작품 번호를 붙인 작품 <피아노를 위한 세 개의 전주곡, Op.1 Three Preludes for Piano>, <첼로와 피아노를 위한 두개의 작품, Op.2, Two Pieces for Cello and Piano>, <피아노 위한 어린이 작품집, Op.3, A collection of Children's Pieces for Piano>, <목소리와 피아노를 위한 세 개의 시, Op.4, Three Poems for voice and piano> 등의 작품들을 작곡했다(오세집, 2001, pp. 2-3).

그는 러시아 음악과 민요에 바탕을 두고 서정적이며 화려한 작법으로 기본적으로 조성에 충실하고 전통적인 형식을 사용하는 가운데 소련의 음악 교육이 추구하는 이상적인 방향을 따르면서 러시아 음악 교육의 기반을 만들기 시작했다. <어린이를 위한 앨범, Op. 27, Album for the Young>, <어린이를 위한 24개의 작품, Op. 39, 24 Pieces for Children> 등은 세계적으로도 인정을 받았고, 어린이 음악 교육과 어린이들에 대한 사랑, 음악에 대한 열정이 그로 하여금 훌륭한 어린이 음악을 작곡할 수 있는 힘을 주었다고 말할 수 있다.

카발레프스키는 70세 나이에 모스크바 음악원 교수직을 사임하고 초등학교 1, 2학년의 음악교육에 투신한 이래로 8년 동안 그 일에만 몰두할 만큼 어린이 음악교육에 대한 정열이 넘쳤다. 1987년 83세를 일기로 사망할 때까지 카발레프스키는 소비에트 연방 내에서 음악가로서, 정책가로서, 교육가로서도 인정받은 성공적 생애를 살았다.

2. 카발레프스키의 음악적 특징

카발레프스키 음악의 가장 큰 특징은 피아노라는 악기의 이디엄에 충실하게 맞춘 스타일의 구사와 치밀하게 짜나가는 작곡기법이다. 그의 작곡 스타일은 보수적이었고, 화성적인 면에서도 모험이나 실험을 즐기지 않았으며 반음계를 섞기도 했지만 근본적으로는 조성음악에 기반을 둔 작곡가이다. 그가 쓴 기법은 장조와 단조가 한 곡안에 뒤섞여 등장하는 것이었고 과격하지 않은 조성의 해체 느낌과 민속 음악적 요소에서 끌어온 온선법(modality)의 사용도 빈번하다.

그의 작품 제목들은 대개 추상적이고 고전적인 장르 명칭만으로 이루어진다(김순배, 2011. p. 113). 초기 작품에 속하는 세 개의 피아노 소나타는 향후 카발레프스키의 작품 세계가 전개될 방향을 가늠하게 하는 상징적인 작품들이고, 지나치게 실험적이지도 않으면서 적절한 균형미가 살아있다. 또한 고전형식을 중시하는 카발레프스키 소나타 Op.46, No.3의 작품에도 대위법적 texture, 전통적인 형식의 소나타, 잦은 변박, 리듬변화, 불규칙한 accent, 등은 신고전주의의 영향을 받아 민속음악을 바탕으로 하면서도 독창적인 특징을 지니고 있다.

III. 카발레프스키의 소나타 Op.46, No.3 의 분석

1. 카발레프스키의 소나타 Op.46, No.3

카발레프스키 3개의 소나타 <Sonata Op.6, No.1>, <Sonata Op.45, No.2>, <Sonata Op.46, No.3>중 3번 소나타는 1946년에 작곡되었으며, 마지막 피아노 소나타이다. 전통적인 소나타의 3악장 구성으로서, 1악장은 Allegro con moto의 선율적이며, 2악장은 B b major의 가곡 형식 Andante cantabile A-B-A'-B' 형태로 A는 서정적인 선율중심인 반면에 B는 화성 중심적인 대조적으로 구성된다. 3악장은 Allegro giocoso의 Rondo 형식으로 f minor로 시작하여 F major로 끝나며 A-B-A'-C-A'-B'-A'의 형태로 경쾌한 리듬의 못갖춘마디로 시작된다. (John Gillespie, 2005, p.418; 김화순, 1997, p. 48)(표 1).

〈표 1〉 카발레프스키 피아노 소나타 Op.46, No.3 의 구성

구분	빠 르 기	박 자	조 성
1 악 장	Allegro con moto	3/4,2/4	F Major
2 악 장	Andante cantabile	3/4,4/4	B \flat Major
3 악 장	Allegro giocoso	2/4,3/4	f minor

2. 제 1악장

제 1악장은 소나타의 기본 형식을 따르고 있다. 제시부(마디 1-122) F major의 3/4박자, 발전부(마디 123-251) a minor의 2/4박자, 재현부(마디 252-360) f major의 3/4로 구성되며, Allegro con moto의 f major의 3/4박자로 시작한다(표 2). 현대적인 느낌을 표현하기 위해 박자의 변화가 많고, 불협화음, 반음계등을 사용했다.

〈표 2〉 카발레프스키 피아노소나타 Op.46, No.3. 1악장 구성

	마 디	조 성	리 듦	박 자
제 시 부	1 - 122	F Major	♪ ♯ ♯ ♯	3/4
발 전 부	123-251	a minor	♪ ♯ ♯	2/4
재 현 부	252-340	F Major	♪ ♯ ♯ ♯	3/4
Coda	341-360	f minor	♪ ♯ ♯ ♯	2/4

(1) 제시부

제시부의 제 1주제부(마디 1-48)는 F major 3/4 박자(1 마디)로 시작하고(악보 1), 제 2주제부(마디 49-102), 종결주제(마디 103-122)로 구성되며, 제시부의 제1주제 F major와 제2주제 C major는 5도 관계로, 고전적인 소나타 형식에서의 조성관계를 유지하고 있다. 상성부 시작 G음은 예비되지 않는 비화성계류음으로(Suspension)으로 상성부의 멜로디 G음에 무게를 떨어뜨리고 둘째박인 F음을 향해서 레가토를 해야 한다(김현주, 2009, p. 13).

<악보 1> 1악장, 제시부 부분, 마디 1-4

제 2주제(마디 49-102)는 상성부의 단선율과 하성부의 단선율은 2중주의 느낌을 주고 있다. 57마디에서 62마디는 하성부가 분산화음으로 반음계적 순차 진행한다(악보 2). 소프라노와 베이스의 밸런스를 유지하기 위해선 음의 길이를 충분히 누르고, 두 손 간의 강약을 어떻게 적절하게 조절하는가에 달려 있는데, 우측 손, 좌측 손과 팔의 압력을 손가락을 통해 건반 깊게 누른다(백낙정, 2008, p. 111).

<악보 2> 1악장, 마디 49-62, 반음계적 순차진행

종결주제는 제2주제의 조성을 다시 사용한다. 모방과 음정의 확대로 나타나고, 독립적인 두성부가 나타나는 대위적인 구조로, 상성부가 먼저 멜로디를 이끌며 긴프레이즈로 노래하고 하성부가 싱크페이션으로 뒤를 따르고 있다(이현진, 2007, p. 59). 양손의 멜로디를 따로 분리하여 연습함으로써 각각의 리듬을 느끼도록 하고, 상성부 선율과 하성부의 소리 밸런스 유지 할 수 있도록 하고, 내성부의 화음 밸런스를 조절하면서, 상성부, 하성부의 선율의 연결을이어준다(악보 3).

<악보 3> 1악장, 마디 103-108

103 a tempo dolce

p legatissimo

a minor : 당김올리듬

espr.

(2) 발전부 (마디 123-251)

제2주제를 발전시킨 부분으로 제2주제 발전(마디 123-163), 경과구 발전(마디 163-203), 제1주제 발전(마디 204-251)으로 구성되며 모티브 변형과 발전되어 나오는 새로운 조성 과 다양한 주제들이 나온다. 상하성부의 스타카토, 마르카토의 주법으로, 반음계적 진행 이 카발레프스키의 기법중 하나라고 볼 수 있다(최은영, 2006, p. 49)(악보 4).

<악보 4> 1악장, 마디123-128

123 Più mosso. Con agitazione

pp secco e marcato

8.....

마르카토,스타카토주법

(3) 재현부 (마디 252 - 끝)

재현부는 고전소나타 구성으로 제시부 F Major 제1주제로 재현된다. 제1주제는(마디 252-263), 연결구(마디 264-296), 종결구(마디 297-321) 구성이고, 제2주제는(마디 322-340), 코다(마디 341-360)으로 구성된다. 마디285부터 상행진행으로 위팔을 살짝 들어서 몸으 로부터 떨어지게 함으로써 엄지가 손옆에서 정상적으로 진행하게 해 주어야 한다(강영 미, 2009, p. 17)(악보 5).

<악보 5> 1악장, 마디285-288



f minor로 시작하는 코다는 제1주제의 선율이 다시 제시되고, 마디 345 두번째박부터 반음계적 순차 하행진행이 마디 348까지 연결되어 나온다. 마디 349-360 마지막 마디까지는 상성부에 2배의 리듬이 늘어난 제시부의 주제선율로 곡이 끝난다(악보 6).

<악보 6> 1악장, 마디 343-347, 마디353-360



3. 제 2악장

2악장(Andanta cantabile)은 반복과 대조의 구성으로 이루어진 가곡형식의 느린 악장으로, 내성에 있는 확대되는 음들을 레가토로 노래가 되도록 연주한다. A가 서정적 선율 중심이라면 B는 잦은 전조와 반복되는 리듬이 중심을 이루는, 조성감이나 선율에서 대조를 이루고 있다(표 3).

〈표 3〉 카발레프스키 피아노소나타 Op.46, No.3, 2악장

구분	마디	조성	내용
A	1-30	B b Major	서정적인 선율
B	31-54	b b minor-c # minor-b minor	박자의 변화가 많다
A'	55-69	B Major	네오폴리탄관계의 조성관계
B'	70-87	B b Major	B부분확대

(1) A 부분 (마디 1-30)

2악장의 주제는 하성부의 B \flat , F음의 조성감을 확실하게 느낄수 있는 ostinato로 제시 되면서, 상성부 내성 멜로디 C \sharp -E \flat -D음이 C \sharp -E \flat -D-F, C \sharp -E \flat -D-F-F-B \flat -C-C \sharp -E \flat -D로 확대되는 것을 볼 수 있다. 몰토 레가토(molto legato)주법으로 앞 음과 다음 음이 조금 겹쳐서지면서 선율이 연결되도록 한다(Naoyuki Inoue, 1999, p. 90)(악보 7).

<악보 7> 2악장, 마디 1-7



(2) B부분 (마디 31-54)

마디 31부터는 하성부의 화음이 상성부에서는 분산화음으로, b \flat 단조로 장단 화음의 엇갈림이 나오고, 이제까지 쓰였던 주제들이 다양한 조성으로 나온다. 부점 리듬은 정확한 손 포지션과 유연한 손목의 움직임으로 연주한다(악보 8).

<악보 8> 2악장, 마디 32-35



4. 제 3악장

관현악을 연상케하는 제3악장은 Allegro giocoso의 론도 형식으로 시작한다. A(마디 1-29) - B(마디 29-48) - A'(마디 48-107) - C(마디 108-198) - A'(마디 198-221) - B'(마디 221-264) - A"(마디 264-303)의 구성으로, f minor로 시작하고 F major로 끝난다(이정은, 2009, p. 11).

(1) A부분 (마디 1-29)

못갓춘마디인 A부분은 16분음표 연타로 세음을 한동작으로 연결시켜 연주한다. 이때 연타의 핑거링은 2, 2번과 3, 2번으로 제시할 수 있으며, 학습자에 따라 선택해서 학습하는 것이 좋다. 스타카토는 손목의 스냅을 사용하여 음들이 하나의 프레이즈로 연결되도록 해야 하며, 손가락 끝은 건반에 최대한 가까이 놓고 팔의 순간적인 힘과 반동으로서 사용하고 연주하도록 한다(악보 9).

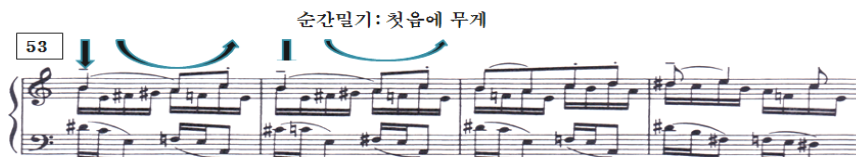
<악보 9> 3악장, A부분 마디 1-6



(2) A'부분 (마디 48-107)

마디 53-60는 하성부에서 증2도, 단2도의 음정 관계로 조성감을 흐리게 한다. 레가토와 스타카토로 나누어지는 멜로디를 연주하기 위해서는 손가락의 독립이 중요한데, 순간밀기로 각 마디의 첫박에 무게를 떨어뜨리고 그 무게에 의한 탄력으로 상성부의 멜로디를 표현한다(악보 10).

<악보 10> 3악장, A'부분, 마디 53-56



(3) C부분 (마디 108-198)

마디 108은 G b Major로 tonic음 C가 강조되고 unison으로 시작되며 상성부와 하성부가 두옥타브의 평행선처럼 진행된다. Kalmus악보에는 마디 121-122 왼손의 4분음표 C b -C b -C b 음으로 같은 음으로 진행되며, Schimer에서는 C b -C b - C b의 악보보다 다르다는

것을 볼 수 있다. 이때 펼침화음과 4분음표를 연주하기 위해서는 왼손이 오른손위로 넘어갈 때 순발력이 필요하며(신윤희, 1999, p. 62), 왼손의 4분음표는 프레이즈를 만들면서 연주하는 것이 중요하다(악보 11).

<악보 11> 위 Kabalevsky Sonata Op.46, No.3, 3rd movement, Kalmus Piano,
아래 Kabalevsky Sonata Op.46, No.3, 3rd movement, Schimer

The image shows two versions of the same musical passage, measures 121-123. The top staff is by Kalmus and the bottom by Schimer. Both versions feature a treble and bass clef with a key signature of three flats. The music consists of a series of chords and eighth notes. In both versions, the notes in measures 122 and 123 are circled, and there are slurs over the eighth notes in measure 122. The Schimer version has a '7' written below the eighth notes in measure 122.

(4) A"(마디 264-303)

마디 289부터 상성부의 4옥타브 범위 안에서의 두음슬러(down-up) 연주법으로 up하는 동시에 순발력 있게 다음 음으로 이동해야 한다. 하성부의 A b -G-G b -F의 반복진행으로 3악장이 끝난다(악보 12).

<악보 12> 3악장 마디 291-303

The image shows the musical score for measures 291-303. The top staff is the right hand, and the bottom staff is the left hand. The key signature is three flats. The right hand part starts at measure 291 with a circled measure number. Above the right hand part, there is a note: "오른손 : 4옥타브안에서의 도약" (Right hand: leap within 4 octaves). The left hand part has a repeating bass line of A b - G - G b - F. The score ends with "al fine" and a double bar line. A small note at the bottom left says "*Orig.".

IV. 결론

피아노를 배우는 학습자들을 위해 독창적이고 참신한 작품을 많이 작곡한 20세기 작곡가 카발레프스키는 피아노를 가르치는 방법을 매우 중시하고, 피아노 교수법상 문제들을 해결해 주는 방향으로 작곡하였고, 학습자들을 지도하면서 흥미를 유발시키는 동시에 테크닉과 음악성 또한 발전시켜 나갈 수 있는 피아노 작품들의 필요성을 절감하게 되었다.

본 연구자는 어린이 음악과 교육에 큰 공헌을 하고 사회리얼리즘을 수용한 작곡가 카발레프스키 소나타 Op.46, No.3의 분석을 통해 20세기 작곡기법을 바탕으로, 1악장은 선율적인 소나타 알레그로 형식으로 잣은 변박, 불협화음, 도약 선율, 반음계 선율, 대위법적 선율등이 나타나고, 2악장은 가곡형식으로 unison, 테누토선율, 점8분음표와 16분음표 리듬, 상성부 내성의 멜로디등이 나타난다. 마지막 3악장은 관현악을 연상케하는 리듬으로 펼침화음, 반음계적 트릴, 꾸밈음 연주, 최고E음에서 최저A b 음까지의 건반활용, 등을 학습할 수 있다. 현대시대의 소나타를 연주하고 싶어 하는 학습자에게 다양한 테크닉과 색선별 변화되는 분위기 리듬변화, 음색표현, 터치 변화, 다이내믹등으로 다양한 레벨의 학습자들에게 많은 도움이 된다는 것을 알 수 있었다.

이런관점에서 20세기 카발레프스키 작품의 경험은 다양한 곡을 경험 할 수 있는 바탕이 된다. 특히 어린이 음악 교육에 관심이 있고 어린이들을 위한 작품 <어린이를 위한 30개의 소품집, Op.27, 30 Children's Pieces>, <24개의 작은 소품집, Op.39, 24 Little Pieces> 등의 소품집들은 소나타를 학습하기 전에 경험하면 많은 도움이 된다. 바르톡(Bela Bartok, 1881-1945), 프로코피에프(Sergei Sergeevich Prokofiev, 1891-1953)등의 본격적인 현대 소나타의 레파토리를 경험하기 전에 카발레프스키의 소나타를 경험함으로써, 음악적으로도 넓은 이해의 폭을 단계적으로 넓혀가는 음악교육에 있어서 중요한 학습의 디딤돌이 될 것이다.

참고문헌

강영미 (2009). 신체적 측면에 따른 피아노 테크닉 연구 : 산도르, 번스타인, 핀크의 교수법을 중심으로. 석사학위논문, 이화여자대학교

김순배 (2011). **피아노음악** “피아노협주곡의세계”, 카발레프스키

- 김현주 (2009). 카발레프스키의 피아노 소나타 No.3, Op.46에 관한 분석 연구 : 1악장을 중심으로. 석사학위논문, 군산대학교
- 김화순 (1997). Dmitry Kabalevsky의 작품에 나타난 음악어법에 관한 연구 : Piano Sonata No. 3을 중심으로. 석사학위논문, 동덕여자대학교
- 백낙정 (2008). **자기발견을 향한 피아노연습**. 서울 : 음악춘추사.
- 신윤희 (1999). **피아노페다고지**. 서울 : 음악춘추사.
- 오세집 (2001). 고전작곡가 소개 시리즈 “카발레프스키”, 서울: 상지원
- 이명진 (2001). **심미적 피아노 교육을 위한 Kabalevsky의 15 Children's Pieces, Op. 27의 지도 방안**. 석사학위논문, 한국교원대학교
- 이정은 (2009). 카발레프스키(D. Kabalevsky)의 피아노 소나타 No. 3, Op. 46에 관한 연구 : 제1악장을 중심으로. 석사학위논문, 이화여자대학교
- 이현진 (2007). 피아노 초급 교육을 위한 D. Kabalevsky의 <24 Little Pieces for Children Op.39>분석 및 지도방안 연구. 석사학위논문, 명지대학교
- 최은영 (2006). **D. Kabalevsky Piano Sonata No.3, Op.46에 나타난 신고전주의적 경향연구**. 석사학위논문, 숙명여자대학교
- Gillespie, John. (2005). **피아노음악**. 대구: 계명대학교출판부
- Naoyuki Inoue(1999). 피아노주법, 서울 : 태림출판사

토카타의 시대별 변천과 중급 수준 작품 연구

I. 서론

1. 연구동기 및 필요성

피아노는 다른 악기보다 많은 작품들이 문헌으로 남겨져 있음에도 불구하고, 피아노 학습자들은 익숙히 알려진 곡들을 공부하고 연주하는 것이 일반적이다. 피아노 교사들은 학습자들에게 여러 시대의 다양한 곡들을 접하게 함으로써, 폭 넓은 레퍼토리를 가지게 하며, 음악성을 향상 시키도록 지도하여야 할 것이다.

2. 연구의 범위 및 제한점

본 연구에서는 중급수준의 토카타를 제인 머그라(Jane Magrath)의 'The Pianist's Guide to Standard Teaching and Performance Literature'에서 제시되어진 작품으로 제한하여 연구하였으나, 추후 책에서 언급되지 아니한 부분이 추가 연구 되어 질수 있다. Jane Magrath는 중급수준의 작품을 시대별로 난이도를 1-10 단계로 세부적으로 나누어 정리해 놓았는데, 본인은 연구에서 각 시대별로 토카타 작품을 정리하였다.

II. 시대별 토카타의 변천

1. 토카타의 어원

토카타의 어원은 이탈리아어 'Toccare'에서 유래되었으며, '손을 대다', '두드리다'라는 뜻을 가지고 있다. 이 용어는 16세기 이탈리아의 베니스와 프로렌스 지방의 음악가들이 최초로 사용하기 시작하였다. 토카타는 연주자의 테크닉을 보여주려는 목적을 가지고, 어려운 악절을 포함하여 기교를 보여주며, 형식적으로도 자유로운 건반악기를 위한 작품을 일컫는다(이은경, 1993).

2. 시대별 토카타의 변천

1) 르네상스

르네상스 이전에는 성악음악이 주를 이루었던 시기였으므로, 기악음악은 성악음악을 중복하거나 대치하여 연주되었다. 그 후, 르네상스 시대부터 악기를 위한 독립적인 음악이 작곡되었다. 대부분 성악음악에서 유래된 곡들이 많았으며, 그 외에는 변주곡이나 즉흥곡이 많은 부분을 차지하였다. 즉흥곡의 양식에 해당되는 토카타는 이탈리아의 베니스를 중심으로 발전하기 시작하는데, 르네상스 시대의 토카타를 건반음악 표현의 중요한 양식으로 발전시킨 작곡가는 Andrea Gabrielli와 Claudio Merulo가 있다(김윤미, 2007).

2) 바로크

르네상스를 지나 바로크 초기의 토카타는 프렐류드, 판타지아라는 이름으로 형식이나 구조에 상관없이 즉흥적으로 다양하게 작곡되었다. 바로크 중기에 접어들면서 화음적이며 선율적인 프렐류드와 대위법 양식인 푸가가 한 조를 이루는 토카타 형식이 완성되어 작곡되어진다. 바로크 시대의 토카타는 화려함을 나타내기 위하여 빠른 패시지와 도약하는 음을 사용하여 밝고, 민감한 면을 강조하려 했다.

바로크 시대의 토카타는 크게 두 가지 형태로 나눌수 있다. 첫째는 힘있고 화려하고 빠른 판타지풍 토카타와 둘째는 고유의 토카타에 리체르카레나 푸가를 혼합시킨 토카타의 형태이다(이은경, 1993). 바로크 시대의 토카타는 르네상스와 다르게 이탈리아, 독일, 네델란드 등으로 넓게 퍼져서 발전하게 되어 지며, 바로크 시대의 대표적인 작곡가로는

Girolamo Frescobaldi와 Dietrich Buxtehude, Johann Sebastian Bach가 있다. Jane Magrath의 책에서 제시되어진 중급수준의 바로크 작품은 다음과 같다<표 1>.

〈표 1〉 중급수준의 바로크 토카타 작품

시대	작곡가	작품	난이도
BAROQUE	CARLO COTUMACCI (1698-1785)	14 Toccatas	7-8
	LEONARDO LEO (1694-1744)	14 Toccatas	7-9
	BERNARDO PASQUINI (1637-1710)	Toccatà	8
	CARLOS de SEIXAS (1704-1742)	Toccatà in C Major	9

3) 고전, 낭만시대

고전 시대에는 르네상스와 바로크처럼 토카타가 중요한 악곡의 형태로 남아있지 못하였기 때문에 토카타 작품을 찾아보기 어렵다(김희경, 1998).

고전 시대의 토카타는 토카타라는 제목으로 쓰여 지는 것이 아닌, 소나타의 끝 악장에 연주자의 빠른 손놀림과 화려한 기교를 요구하는 토카타 풍으로 작곡 되어졌다. 낭만 시대의 토카타는 16분음표의 음형을 가지고 작곡되어지는 것은 전 시대와 비슷하였으나, 기교와 화려함 면에서 훨씬 우월하였다. Jane Magrath의 책에서 제시되어진 중급수준의 고전, 낭만시대의 작품은 다음과 같다<표 2>.

〈표 2〉 중급수준의 고전, 낭만시대 토카타 작품

시대	작곡가	작품	난이도
CLASSICAL	PIETRO DOMENICO PARADIES (1710-1792)	Toccatà	7
ROMANTIC	HECTOR BERLIOZ (1803-1869)	Toccatà	9

4) 20세기

20세기에는 피아노를 위한 토카타가 다시 활발히 작곡되기 시작하여, 토카타의 가장 많은 작품을 접할수 있는 시대이다. 속도가 빠르며, 16분음표의 음형과 같은 움직임이 처음부터 끝까지 계속되어 진다. 또한 광시곡적인 형태로 나타나며, 피아노의 악기의 발전과 더불어 타악기적인 요소가 강조되어지는 것이 20세기의 특징이다. Jane Magrath의 책에서 제시되어진 중급수준의 20세기의 작품은 다음과 같다<표 3>.

〈표 3〉 중급수준의 20세기 토카타 작품

시대	작곡가	작품	난이도
20th century	GEORGE ANTHEIL	Toccata No.2	10
	RODOLFO ARIZAGA	Toccata	10
	NEVETT BARTOW	Toccata for piano	10
	JAMES BASTIEN	Toccata	9
	GEOFFREY BUSH	Toccata	8
	THEODORE CHANDLER	Toccata	9
	JEAN-MICHEL DAMASE	Toccatine	8
	SAMUEL DOLIN	Little Toccata	5
	ISADORE FREED	Tacatina (The Wind)	4
	ROY HARRIS	Toccata	10
	STANLEY APPLEBAUM	Frenzy- Toccata for piano	8
	ARAM KHACHATURIAN	Toccata	9
	WILLIAM MATHIAS	Toccata alla Danza	10
	VINCENT PERSICHETTI	Three Toccatines op.142	10
	JAN RAATS	Toccata	8
	JENŐ TAKACS	Toccata op.54	10
ANTONIO TAURIELLO	Toccata	9	

III. 시대별 중급수준 피아노 학습자를 위한 대표적 토카타

1) 바로크 시대의 토카타

(1) J.S Bach, BWV.916, Toccata in G Major

바로크 시대의 토카타의 완벽한 형태를 보이고 있는 바흐의 토카타는 오르간에서는 총 5작품, 피아노에서는 7작품이 작곡되었다. 바흐의 토카타는 하프시코드를 위해 작곡되어진 곡들로, 악장들이 끊이지 않고 계속 이어지며, 즉흥적인 연주스타일로 작곡되었다. 구조는 3부분에서 6부분까지 다양하며, BWV.916을 제외하고는 두 개의 푸거나 한 개의 푸게토의 푸가를 가지면서 즉흥적이고 자유롭다. BWV.916 토카타는 명확한 3부분 형식으로 Allegro - Adagio - Allegro 의 구성이며, 다이내믹의 뚜렷한 대비와 관현악적인 음색을 시도한 작품이다. 바흐의 토카타 작품 중 최종적으로 쓰여진 작품으로, 다른 토카타와 달리 유일하게 협주곡 풍의 3악장으로 구성되며, 바흐의 작품 중 3부분 형식의 협주곡의 영향을 받은 곡으로 생각되어진다(김수진, 2001).

2) 고전시대의 토카타

(1) P. D Paradies, Toccata

파라디시는 이탈리아 작곡가로, 하프시코드 연주자이자 교사였다. 그의 하프시코드 소나타는 작곡가의 진면목을 잘 드러내주는 곡집으로 12개의 건반악기 작품이 있다(J. Gillespie, 1982). 그 중 이 작품은 파라디시의 작품중 가장 잘 알려진 작품으로, 파라디시의 소나타 6번 A Major 작품중 2악장에 속해져 있는 곡이며, 토카타 A Major 라고도 불린다.

이 곡은 고전시대 토카타에서 볼 수 있는 특징과 같이 토카타라는 명칭으로 쓰여지지 않고, 소나타 마지막 악장에서 토카타가 쓰여 지고 있음을 볼 수있다. 파라디시의 음악적인 스타일은 알렉산드로 스카를랏티와 도메니코 스카를랏티의 영향을 많이 받았는데, 이 작품에서도 도메니코 스카를랏티의 소나타에서 보여지는 것처럼 2부형식으로 작곡되었으며, 각 부분들은 되풀이 되어 진다.

3) 낭만시대의 토카타

(1) H. Berlioz, Toccata

베를리오즈는 프랑스 작곡가로 오케스트라 작품으로 매우 유명하나 건반악기를 위해서는 단 3작품만을 작곡하였다(음악지우사, 2000). 이 작품은 1845년 작곡된 작품으로 낭만시대의 토카타의 기교와 화려함을 빠른 템포로 나타내고자 한것이 아니라, 바로크시대 바흐의 토카타 2악장에서 보여지는 대위법적인 작곡기법을 사용하여, 템포는 빠르지 않지만 화려함을 나타내고자 한 것으로 보여진다.

4) 20세기의 토카타

(1) A. Khachaturian, Toccata

하차투리안 토카타는 1932년 모스크바 음악원 재학당시 작곡되어진 곡으로, 피아노의 기교적인 효과만을 요구하는 것 뿐 아니라, 피아노의 타악기적인 효과를 더하여 현대 토카타의 특징을 잘 보여주는 작품이다(김수진, 2001).

IV. 결론

지금까지 문헌 연구를 통하여 시대에 따라 변화해온 토카타와 대표적인 중급수준의 토카타들이 학습자들에게 다양한 레퍼토리를 제공할수 있음을 살펴보았다. 토카타는 바로크, 고전, 낭만, 20세기 시대에 모두 자유로운 빠르기과 리듬, 박자를 가지면서 건반악기를 위한 자유로운 형식을 가지고 작곡되어진 것이 특징이다. 또한 연주자의 기교를 나타낼수 있는 악곡이라는 공통점을 갖는다.

바로크 시대 토카타는 다악장으로 이루어져 있으며, 두꺼운 텍스처를 가지고 있었다. 고전시대에 오면서 단악장으로 텍스처가 얇아지게 되었다. 낭만시대에는 많은 수의 토카타들이 작곡되지는 않았지만 기교적이며, 화려해지고, 길이가 점차 길어지면서, 난이도 또한 점점 높아지게 된다. 현대에서는 타악기적인 요소가 강조되면서 복잡해지는 양상을 띤다.

연구 결과 많은 중급수준의 토카타 작품들이 존재하고 있었다. 많이 학습되어지는 곡

들 뿐 아니라, 다른 작품들에도 눈을 돌려 다양한 레파토리를 가지며 음악성이 향상될 수 있도록 지도하는 것은 교사의 몫이라 생각되어 진다.

참고문헌

단행본

- 김희경 (1998, 11). **토카타에 대한 고찰**. 피아노음악, 114-117.
음악지우사 (2000). **베를리오즈**. 음악세계.
Gillespie, J. (1982). **피아노음악**. 계명대학교 출판부. 113.
Magrath, J. (1995). “*The Pianist's Guide to Standard Teaching And Performance Literature*”, Van Neys, CA: Alfred Publishing, co.

학위논문

- 김수진 (2001). **J. S. Bach Toccata (BWV.916)와 A. Khachaturian Toccata에 관한 연구**. 석사학위 논문, 배재대학교 대학원. 21-24, 54.
김윤미 (2007). **건반악기 토카타의 시대적 특징**. 석사학위논문, 경북대학원. 5, 6.
이은경 (1993). **토카타 발달에 관한 연구**. 동래여자전문대학 논문집 제 12집. p.341에서 재인용, 343.

학원에서의 통합적인 음악 감상 지도 방안의 실제적인 사례 발표

I. 서론

1. 연구의 필요성 및 연구의 목적

음악교육은 다양한 교육 방법을 통한 균형적인 발달이 필요하다. 특히 음악은 소리를 소재로 한 예술의 분야이기 때문에 음악 감상은 매우 중요하다. 음악 감상 교육은 다양한 지도를 통하여 감상자에게 의미를 가진 소리로 들을 수 있게 만들어 준다. 실제 학원 현장에서 실행하고 있는 음악 감상의 몇 가지 사례를 통해 통합적인 음악 감상 교육 환경에 대해 연구해 보고자 한다.



그림 1. 학원 출입구 전경사진



그림 2. 그림1의 세부

II. 본론

1. 학원에서의 음악 감상 교육의 문제점

위 서론에서 언급 한 것 과 같이 음악 감상은 음악교육에서 중요한 의미를 가진다. 필자가 운영하는 학원에서 음악 감상 지도를 할수 있는 시간은 ‘수요특강’이라는 프로그램이다. 수요일에는 초등학교 전 학년 모두 일찍 하교를 하기 때문에 대다수의 학원에서는 아이들을 동시에 그룹으로 효과적인 수업 할 수 있는 교육프로그램이 필요하다, 그래서 필자는 ‘수요특강’ 시간에 리코더, 단소, 오카리나등 악기교육을 하거나 동요 부르기, 음악 이론 학습, 음악 감상 교육을 지도하고 있다. 그러나 음악 감상 프로그램 구성시 즉흥적이고 일회성 계획으로 인해 실제로 음악 감상 수업은 효과적인 음악 교육으로의 연결이 어려웠다. 결국 음악 감상에 대한 흥미 유발을 위한 사전 활동과 감상 후 활동에 대한 구체적인 방안과 교육적인 실효성에 대한 다양한 연구가 필요했다.

2. 통합적 음악 감상 환경 구축 사례

1) 지속적인 노출 환경

중요한 점은 계획된 음악 감상수업 뿐 만 아니라 학생들에게 소리를 지속적으로 노출시킬 수 있는 환경조성에 있다. 그래서 본인은 학원의 출입구에 항상 음악을 재생하였다. 선곡 구성은 매월 다르게 미리 선곡해 놓았으며 다양한 악기와 장르의 음악을 틀어주었다. 처음에는 별다른 관심을 보이지 않던 학생들이 준비했던 음악에 대한 질문과 감상을 말하기 시작 하였다. 예를 들면 곡명이나 작곡가에 대해서 문의 등이었다. 그래서 본인은 학생들의 의견을 놓치지 않고 개인별 음악 감상 기록부에 학생들의 질문을 기록 후 개인 음악 감상실에서 그와 관련 음악과 영상을 재생시켜 주었다(본문 3 참조).

2) 그룹 감상 활동 환경

비고츠키(Lev S. Vygotsky)의 인지발달이론 가운데 “근접발달영역(Zone of Proximal Development: ZPD)”에 의하면 단독적인 학습에서는 그 학습 발달 범위가 정해져 있지만 자기보다 우수한 사람과의 학습에서는 우수한 사람의 도움을 받는다. 이때 그 우수한 대상 또는 지도의 주체는 교사뿐만 아니라 지도 그룹에서 우수한 학생이 되기도 한다. 이



그림 3. 멀티미디어 시스템이 갖추어진 그룹 음악 감상 홀

는 각 학습자간의 상호작용을 통하여 그들 스스로 학습 효과를 유발해 낼 수 있음을 의미한다. 그의 이론에 음악 감상을 적용시키면, 그룹 음악 감상은 학습자 간의 다각적인 상호 소통에 의해 학습적 발전을 꾀할 수 있다(조선미, 2001). 따라서 본인은 효과적인 그룹 음악 감상 활동을 위한 환경을 조성하기 위해 학원의 홀에 그랜드 피아노와 함께 영상, 사진, 사운드 등의 콘텐츠가 즉시 재생 가능한 멀티미디어

시스템을 구성하였다(그림 3). 이러한 환경 구성을 통해 교습자는 그룹 지도를 위한 다양한 콘텐츠를 재생할 수 있다. 이 때 그 학습 콘텐츠는 월별 감상 계획 지도안에 의해 사전 구성되며¹⁾, 이를 통해 균형적인 감상을 지도할 수 있게 된다. 즉 이는 어느 한 작곡가 또는 한 악기에 편중된 선곡이 아닌, 통합적인 청각 능력을 위한 다양한 음악 감상을 의미한다. 양악과 국악, 기악과 성악과 같은 이분법적인 구분에서 벗어나 소리의 다양한 성질을 이해할 수 있는 혼합적이며 통합적인 선곡이 이루어져야 한다.

그룹 감상 수업은 개인 감상 수업에 비해 학습자들의 다양한 피드백을 상호 교환할 수 있는 기회를 가진다. 이를 통해 학습자에게 한 곡에 대한 서로 다른 감상을 듣고 다각적인 해석을 유도할 수 있다. 또한 멀티미디어와 함께 구성되어 있는 피아노를 통해 감상 중간 또는 감상 이후 연속적으로 연주 레슨으로 이어갈 수 있는 장점을 가진다. 하지만 각각의 학습자는 각기 다른 관심사와 학습 성향을 가지고 있기 때문에 그룹 감상 지도시 교습자의 다양한 교구 활용과 디지털 콘텐츠 활용을 통해 학습에 대한 관심도를 높힐 필요가 있다. 또한 공통의 학습 효과를 이끌기 위해서 학습 내용에 대한 동기 유발 과정이 필요하다(그림 4).

1) 그룹 감상 수업은 사전에 교습자가 구성한 월별 감상 계획 지도안에 의해 수업 콘텐츠를 구성하게 되지만, 본문 2, 3)에서 다루고 있는 개인 음악 감상 수업은 홀에 구성되어 있는 멀티미디어를 이용해 학습자의 관심과 학습 성향에 따른 즉각적인 정보 검색을 통해 콘텐츠를 구성하게 된다.



그림 4. 그룹 음악 감상 수업 중 고전 음악에 대한 흥미 유발 과정

을 기록할 수 있는 음악 감상 기록부를 제작하였다. 이는 출입구에서의 지속적인 노출과 그룹 레슨을 통해 파악한 학습자 개별의 성향이 더해진다. 또한 개인별 음악 감상은 개인별 음악감상실 뿐만 아니라 홀에서도 이루어졌다(그림 3).

개인별 음악 감상 수업은 본문의 2의 1)과 2)에서 언급된 지속적인 노출 환경과 그룹 감상을 통한 학습자 개인의 관심과 학습 성향을 통해 그 콘텐츠를 구성하게 된다. 이 때 학습자는 스스로 그 콘텐츠를 선택할 수 있게 된다. 또한 교습자는 즉각적인 정보 검색이 가능한 멀티미디어를 통해 학습자에게 필요한 영상물, 사진, 또는 사운드를 검색해 감상 내역을 구성하

하지만 위에서 언급한 바와 같이 그룹 음악 감상 수업시 다수의 관심사와 학습 성향을 반영하는 것은 일련의 한계를 가진다. 즉 교습자의 교안에 의한 콘텐츠의 수집과 선곡 구성은 각각의 학습자의 온전한 관심사 또는 성향을 반영할 수 없다. 따라서 통합적인 음악 감상 수업을 위해서는 그룹 음악 감상 수업과 함께 개인 음악 감상 수업이 필히 병행 되어야 한다.

3) 개인 감상 활동 환경

효과적인 개인 음악 감상 활동을 위해서 개인별로 감상이 가능한 모니터와 헤드폰을 이용하여 개인 음악 감상 환경을 구성하였다(그림 5). 이와 함께 학습자 개인의 관심사와 감상물 내역



그림 5. 개인별 음악 감상이 가능한 멀티미디어실

게 된다. 이 과정에서 교습자는 비단 클래식 음악뿐만 아니라 학습자의 다양한 감각 발전을 위해 공감각적인 콘텐츠 검색을 유도해 내야 한다. 즉 음악 감상의 보조 콘텐츠는 템포에 대한 시각 이미지, 선율에 의해 구현되는 공간 이미지 등과 같이 오감을 자극해 줄 수 있는 것이어야 한다.



그림 6. 패션쇼 영상(모델들의 워킹)을 감상 후 건반 위에서 레가토 연습

이 때 중요한 점은 교습자가 학습자의 콘텐츠 검색과 감상 내역 기록을 지도해야 한다는 점이다. 이를 통해 학습자의 학습 성향을 파악하고 자발적인 감상을 유도해 낼 수 있다. 이와 같이 지속적 노출, 그룹 및 개인별 음악 감상 수업은 감상에 대한 표현으로 이어진다.

4) 감상후 표현 방법

효과적인 음악 감상 수업은 감상의 단계로만 마무리되는 것이 아니라 그 감상에 대해 다양한 방법으로 표현할 수 있어야 한다. 감상에 대한 표현은 연주로 이어지기도 하며, 글 또는 그림 등으로 표현할 수 있다. 이를 통해 음악 감상의 학습자는 청각적 이미지를 다른 차원의 이미지로 변환할 수 있게 되며, 음악을 단순히 사운드가 아닌 종합적인 작품으로 인식할 수 있게 된다.

(1) 연주로 표현하기

음악 감상 후 연주로 표현하기 위해서는 학생의 수준에 맞는 편곡이 필요하다. 이를 통해 학습자는 이전 감상과 연주를 통해 그 곡에 대한 구체적인 파악하게 된다. 또한 특정 곡 연주 이외의 다양한 영상물 등의 감상을 통해 연주의 테크닉 또는 곡의 구조를 쉽게 파악할 수 있다(그림 6).

(2) 글로 표현하기

감상 후 글로 표현해 보는 훈련은 추상적인 감각 요소들을 구체적인 단어로 표현함으로써 감상에 대한 언어적 표현력을 다양하게 할 수 있다. 그림 7은 피아노 연주회 관람 후, 미리 제작한 연주 감상 양식에 맞추어 글로 표현한 것이다. 이 양식에는 연주곡과 작곡가에 대한 간략한 이미지와 설명이 첨부되어 있다.



그림 7. 피아노 연주회 관람 후 작성한 음악회 감상문

(3) 그림으로 표현하기

청각 이미지를 시각 이미지로 변환함으로써 학습자는 음악의 비시각적 요소들을 시각적인 요소들로 표현하게 된다. 이 때 그 결과물은 시각적 상징을 이용한 구상화 또는 곡에 대한 인상(印象)에 의한 추상화의 형태로 그려질 수 있다.



그림 8. 생상의 동물의 사육제중 제1곡 서주와 사자왕의 행진, 인어공주 OST 중 Under the sea, 하이든의 시계 교향곡 2악장 감상 후 그림으로 표현하기

III. 결론

본인은 위 논문 속에서 학원 내에서의 통합적인 음악 감상 교육을 위해 시행한 음악의 지속적인 노출, 그룹 및 개인 음악 감상을 위한 환경 조성 사례들에 대해 실제 음악 학원내에서의 직접적인 교육활동의 리서치를 통하여 논하였다. 학원 내에서의 효과적인 음악 감상 교육을 위해서는 끊임없이 학습자에게 음악을 노출 시켜야 하며, 학습자 개인

의 관심사와 학습 유형을 파악해 그에 맞는 다양한 콘텐츠들을 즉각적으로 검색해 적용시켜야 한다. 또한 교습자는 그 수집된 콘텐츠들을 학습자 별로 분류하여 기록할 필요가 있다. 그리고 교육 이후 미적 감상을 글, 연주, 그림 등의 다양한 매체를 통해 표현할 수 있게끔 지도해야 한다.

결과적으로 통합적인 음악 감상 환경을 구성하기 위해서는 위에서 언급한 지속적 노출, 관심사 파악에 의한 개인 감상, 그룹 감상에 의한 다양한 피드백의 교환, 그리고 감상에 대한 표현이 복합적으로 이루어져야 한다. 또한 교습자는 더 많은 콘텐츠들을 수집하여 학습자 개인의 취향과 관심에 귀를 기울여 다양한 레퍼토리들을 구축해야한다. 이로써 교습자는 상황에 맞는 곡들을 학생들에게 제시하는 능력을 기대할 수 있게 될 것이다.

참고문헌

조선미 (2001). 비고츠키(Vygotsky)의 ‘근접발달영역(ZDP)’ 이론에 따른 요수-학습 방법 탐색. 인천교육대학교 교육대학원 석사학위논문.

학원에서의 성인 피아노 학습자에 대한 교수법 연구

I. 서론

과거 피아노를 배우려는 성인학습자의 수는 적은 편이었다. 그러나 현재 아동인구의 감소와 노인인구가 점점 증가되고 직장인의 주5일 근무제가 확산됨으로써 예술적 가치를 추구하고 취미생활을 통한 여가선용을 즐기는 문화생활이 대중화 또는 다양화되어 교육기회가 증대되었다. 음악교육을 통한 행복한 삶이 충족할 수 있도록 생활음악교육을 위한 교수법이 필요로 하게 되었다.

교사의 입장에서 성인을 레슨하는 일은 보람있고 특별하다. 그 이유는 아이들이 부모의 의지에 따라 수동적으로 피아노를 배우는데 비하여, 성인은 자신이 음악에 관심이 있어서 스스로 레슨을 받게 되기 때문이다. 일부 성인 학습자들은 곡에 대한 이해력이 빨라 진도는 빠르게 나간다, 그러나 성인 초보자의 손놀림은 개발되지 않았기 때문에 유아동기 피아노 학습자에 비해 일반적 기대 수준 이상 높이까지 이르지 못하게 된다.(Bastien, 2003, p. 13) 악보를 읽어 내는 능력 또한 개발이 더디기도 하다. 진도에 비례하여 기능적인 면이 발전하지 못하고 손놀림이 둔하기 때문에 심리적 불안감등 학습 장애 요인을 지도교사는 인내를 갖고 긍정적인 욕구가 지속 될 수 있도록 지도력을 발휘해야 할 것이다.

II. 본론

1. 성인 학습자들의 레슨 동기와 목표

성인 학습자의 대상을 분류해보면 연령층의 범주가 넓고 다양하다. 일반적으로 대학생, 주부, 청장년, 직장인, 노인들이 있으며, 쉬운 오리지널 클래식 작품들과 재즈 피아노곡, 화음, 화성 및 반주등에 대해 배우고 싶어한다. 피아노 악기를 배우려고 하는데 있어 취미생활을 위한 것 이외에도 여러 가지 이유가 있을 것이다. 건반악기 연주를 배움으로써 자아존중감, 예술에 대한 적극적 참여로부터 오는 만족감, 정신 건강유지를 위한 보조 수단, 여가 시간의 윤택한 활용, 자아실현과 정서함양, 음악 관련 구직 등을 목적등을 이유로 음악교사를 찾기도 한다. 교육을 시작하기에 앞서 먼저 개인 각자가 가지고 있는 꿈과 기대치가 무엇인지 물어보고 그 기대치를 접하게 될 가능성에 대하여 이야기를 나눠 보는 것이 중요하다(Uszler et al., 2003, p. 59).

1) 대학생

우리에게 잘 알려진 동요, 대중가요, 가곡, 팝, 영화음악등 다양한 장르의 곡을 지루함 없이 배울 수 있도록 하며, 멜로디에 반주를 붙여 연주 위주의 프로그램과 건반화성과 반주를 위주로 피아노를 배우고자 하는 사람을 위한 반주 위주의 프로그램등을 마련하여 어떤 곡이든 연주할 수 있는 자신감을 가지게 한다.

2) 주부

자녀를 양육하는데 있어 함께 노래 할 수 있는 동요집 연주와 본인 자녀의 가정 레슨을 위한 체계적인 레슨지도 병행을 하는 것이 효과적이다. 한편, 악기 연주는 악보를 보며 즐겁게 연주하는 것으로 두뇌와 신체가 함께 움직이는 활동이다. 임신부의 경우 태교 음악은 태아의 청각에 자극을 주어 두뇌발달에 좋은 영향을 줌으로서 태아의 정서발달에 좋다. 또한 규칙적인 리듬과 고른 음향 그리고 안정적인 멜로디로서 평온하고 자연스러운 태교 음악을 할 수 있도록 돕는 것이 좋다.

3) 직장인

직장인의 경우와 기본적으로 대학생과 비슷하면서 직업별로 상이한 점들이 있다. 예를들어 유치원 교사가 직업인 성인 학습자는 유아 동요 반주법을 배우는데 있어서 빠른 코드 변환과 장단조의 조성변화 반주등이 자주 등장하게 되어 실용음악 레슨에 근접한 레슨 방식이 필요로 하게 된다. 기본적인 반주패턴과 조성별로 코드들을 치는 것을 반복 연습하게 하고 각 조의 주요 3화음의 자리바꿈 등을 익히게 하는 것이 좋다. 종교인들의 경우에는 교회 성가대에서 반주를 하게 되는 경우가 흔하여 찬송가와 복음성가를 쉽게 반주할 수 있길 원한다.

4) 노인

음악체험과 활동을 통해 삶의 기쁨과 질을 높일 수 있다. 악기 연주로 신경계의 운동 능력과 지적 자극을 통해 인지기능이 향상되어 노인치매예방은 물론 독립적인 연주를 경험함으로써 자기표현을 유도하고 연주경험을 통한 성취감을 느껴 자존감등에 도움을 줄 수 있다. 선호하는 친숙한 곡들을 긴장이완과 불안감을 해소하는데 사용한다.

2. 성인 학습자의 한계성

1) 성인 학습자의 인지 능력

성인은 이미 쌓아 놓은 정보와 경험과 생각들로 익숙하지 않은 느낌이나 경험들을 거 곡에 대한 이해력이 빨라 진도는 빠르게 나간다. 부하거나 불편해 하며 초보자로 돌아가는 것에 대해 기분 좋게 생각하기 보다는 불안하다고 느낀다(Uszler et al., 2003, p. 60). 또한 학습능력이나 효율성에 따른 차이가 개인들의 성격적인 특성에 영향을 받기도 한다. 소외감, 절망감, 방어적, 강직성 등은 연령과 함께 들어가므로 새로운 것을 배운다는 거부감을 느끼게 되어 저해 요인으로 작용하는 경우가 있다.

2) 피아노 교습의 지속성

피아노 실기 학습 목표는 뚜렷하지만 장기간 지속적인 반복과 연습량을 지루해 하며 중단하기 쉽다. 또한 난이도가 높아짐에 따라 어려움을 겪고 쉽게 좌절감을 느낀다. 일

반적으로 직장의 일이나 시간에 쫓겨 충분한 연습시간을 갖지 못하기 때문에 레슨에 빠지는 경우 지속적인 교습이 이루어지지 않고 있다. 피아노 학습을 원하지만 현실적인 제약으로 학습을 중단하는 경우가 많다(백진주, 2008, p. 13).

3) 테크닉적인 면

성인은 근육운동 기술들이 발달하였고 세밀하게 사용할 수 있으며 표현 동작의 형성과 활동들의 실행 있어서 장점을 갖고 있다, 그러나 성인은 이미 특정 방법과 특정 조건 하에서 신체를 사용하는 방법을 익혔기 때문에, 움직임 패턴과 동작을 바꾸기가 더 어렵고 특정한 상황에서 유연하고 융통성 있게 조절할 수 있는 움직임도 다른 환경에서는 경직되기 쉬울 수 있다(Uszler et al., 2003, p. 62).

4) 고독감

악기연습은 고독한 활동이다. 외로움이 연습을 멀리하게 하는 주된 원인으로서, 해결책으로는 사회생활과 피아노 연습이 서로 조화를 이루는 효과를 통해 외로움을 극복하는 것이다. 바쁜 일상생활 가운데에서도 음악이 가져다주는 조화가 지속적으로 연습의 필요성을 느끼게 하며, 연습하는 시간들과 다른 사람들과 지내는 사회적인 시간들의 균형을 맞추어서 양쪽의 경험을 잘 조화시키는 것이 중요하다.

3. 성인 학습자의 한계성에 대한 개선 방안들

1) 레퍼토리의 다양성

성인들은 어린 학생에 비하여 테크닉적인 면이 떨어지기는 하지만 음악적인 이해가 훨씬 폭넓다. 일주일에 한두번 시간을 정하여 음악 이론을 지도하여 음악적인 지식을 습득하도록 한다. 선율, 화음, 리듬 그리고 형식의 기본적 원리에 대한 철저한 기초지식을 습득하여 음악적인 발전을 도모한다. 음악적인 이해와 해석은 연주 테크닉을 충분히 습득하도록 하는 수단을 의미한다. 빠른 패시지의 경우 편한 손가락 번호의 사용을 연구한 다든가 다양한 연습방법들을 제시하여 주는 것이 많은 도움이 된다(오세란, 2003, p. 77). 각 레슨마다 학생이 성공적인 연주 경험들을 많이 겪을 수 있도록 수업 내용을 짜도록 노력하는 것이 중요하다.

2) 의사소통

설명하고 말하는 것 보다는 보여주고 실재를 증명하는 것이 좋다. 학습자에게 일방적인 듯한 인상을 주어서는 안되고 섬세하게 커뮤니케이션을 해야 한다. 질문은 많이 던지고, 그에 대한 대답에 귀를 기울여야 한다. 어떤 사실이나 정의가 필요한 것 보다는 의견을 이끌어 낼 수 있는 질문들을 말로 하도록 한다(Uszler et al., 2003, p. 61). 완벽함을 추구하는 분위기를 조성하지 않도록 하며 유머감각을 유지하여 긴장감과 좌절감을 덜어주도록 한다.

3) 성인을 위한 피아노 교재 선택

교재는 교육목적을 달성하는 중요한 요소가 되기 때문에 학습자의 특성과 수준에 맞는 음악적 능력을 개발하고 흥미를 느낄 수 있는 포괄적인 음악학습 교재를 고르는 것이 바람직하다. 설명이나 도표 그리고 용어 해설이 충분히 수록된 교재 또한 도움이 될 수 있다. 시중에는 유아동과 성인을 위한 국내 자체 피아노 교재와 수입 피아노 교재들이 나와 있으나 다양한 교재들은 각각의 장점과 단점들을 가지고 있기에 어느 것이 알맞은지 효율적인지 구별하기는 매우 어려운 일이다. 그러나 각 교재마다 특징에 따라 학습자들의 능력에 맞추어 적절히 선택하여 보완하며 지도하는 것이 훨씬 효과적일 것이다.

4) 연주회 참가 및 친목 도모와 유대관계 형성

연주란 사고와 감정, 신체적 움직임을 종합한 결과이다. 성공적인 연주를 함으로써 자신의 음악세계를 발전시키고 최고의 성취감을 맛볼 수 있다. 개인의 연주력 향상에 많은 기여 할 수 있는 독주 연주회 뿐만 아니라 학습자들 간에 협동할 수 있는 앙상블 연주회를 함으로서 음악을 통하여 인생을 즐기고 더불어 함께 살아가는 공동체로서의 역할 도모를 하게 한다. 이러한 학습자간의 연주회의 개최는 다른 학습자들의 연주를 감상함으로써 본인의 음악적 경험들이 풍부해지며, 가족 친구, 직장동료들을 초대함으로 자신감과 자존감을 높여 주는 효과를 기대하게 한다. 경우에 따라선 이러한 연주회 이벤트는 성인 학생들로 하여금 자신들이 원하는 목표를 도달하기 위해서는 성실한 연습이 필요하다는 인식하게 하여 최선의 연주를 다하겠다는 목표와 자극을 주게되어 학습자 스스로가 연주 능력을 향상시키는 강도 높은 연습을 자발적으로 하게 되는 개기가 되기도 한다.

5) 학습자들간에 인터넷 커뮤니티의 활성화

인터넷이라는 환경을 통하여 성인 학생들에게 학원 커뮤니티 활동의 동기를 제공하여 더욱 활동적이고 생동감 있게 성인 학생들 서로가 교감을 하고 호응하며 응원할 수 있는 분위기를 조성한다. 또한 교사와 글을 통한 의사소통으로 서로의 이해도를 높여 음악적 성장을 도모한다. 성인학생의 전용게시판을 만들어 관심이 될 만한 내용으로 채우고, 레슨에 관한 내용, 음악상식, 서양음악사, 악기의 구조등의 컨텐츠들을 학생들에게 제공하여 폭 넓은 교양 함양과 음악적 이해도를 이끌어 준다.

6) 디지털 피아노의 장점의 활용

(1) 디지털 피아노의 원리

디지털 피아노의 소리는 전자음으로 만들어낸 것이 아니라 스튜디오 안에서 콘서트형 그랜드 피아노의 소리를 터치 강약에 따른 5단계로 각각 달리 채취해서 이 채취한 사운드에 저장한다. 그러면 연주자가 건반을 누르게 되면 건반 밑에 있는 센서가 감지해서 어떤 건반을 눌렀는지, 그리고 얼마나 세게 눌렀는지를 CPU가 이 신호를 감지해서 ROM에 저장되었던 신호를 불러내서 디지털 신호로 만들고 이것을 다시 D/A 컨버터로 넣어서 원래의 피아노 소리였던 아날로그 신호로 만든다. 그런 다음 이것을 앰프를 통해 증폭하면 비로소 연주를 들을 수 있게 되는 것이다. 디지털 피아노는 일반 피아노의 원음과 터치를 얼마나 근접하게 표현할 수 있느냐가 관건이다. 실제로 각 브랜드별로 건반의 레벨이 세분화되어 있다.

(2) 디지털 피아노의 장점

피아노 음색의 경우에도 그랜드 피아노, 업라이트 피아노, 재즈 피아노, 록 피아노, 미디 피아노등 다양한 음색으로 선택의 폭이 넓고 잔향효과를 더할 수 있어 콘서트 등에서 연주하는 효과도 낼 수 있다. 피아노 음색 이외에도 다양한 악기군의 악기 음색을 샘플링 방식으로 구현해놓은 원음에 가장 가까운 음색으로 학습하고 즐길 수 있다. 자동반주 리듬과 함께 신나는 연주효과를 낼 수 있고 자체 녹음기능으로 자신의 연주를 직접 들어보고 복습하는 효과도 있다, 대부분의 디지털 피아노에는 메트로놈 기능이 탑재되어 있으므로 그 기능을 충분히 활용하여, 빠르기와 비트를 읽는데 활용 할 수 있다. 특

히 최근에는 피아노 레슨시 플로피 디스크 또는 USB 저장장치를 통해 MIDI 반주를 재생하여 들으며 피아노 연주를 할 수 있는 모델들이 있어 매우 흥미롭고, 다른 악기를 함께 연습하는 경우 피아노 반주를 MIDI로 재생하고 독주악기를 연습할 수 있다. 또한 그룹 클래스 피아노 수업 자신과 다른 사람의 음악을 함께 존중해야하는 앙상블은 음악과 함께 어울리며 음악을 함께 느끼고 조화로움을 통해 삶의 아름다움을 느끼게 해준다. 더불어, 멀티 키보드를 활용하여 다양한 음악 스타일의 창의적인 음색의 배합과 사용으로 새로운 소리의 어울림과 창작의 기쁨 또한 누릴 수 있다(월간 매거진 Music Friends, 2010, p. 34).

III. 결론

학원 성인 피아노 교육에 요구되는 교사와 교육기관의 역할

배우는 과정에 있어 제일 중요한 요소는 나이의 연소함을 막론하고 얼마나 배움에 대한 순수한 열의가 있는가에 달려 있다. 예를 들어서 어린이들의 순진성은 모든 면에서 긍정적으로 기대하고 또 무엇이든지 성취할 수 있다고 상상하고 있다. 성인들은 어린 아이들의 배움에 대한 순수한 열정과도 같이 마음의 개방과 미지의 것에 대한 환희의 마음의 순진성을 일깨움으로써 배움에 대한 최선의 자세를 자신 안에서 끌어낼 수 있는 것이다.

어린이의 낙관성과의 어른의 현명함을 함께 가지고 조화를 이루어낸다면 만학에 대한 다수의 장애물들을 긍정적인 것으로 바꾸어가는 과정이 될것이다(Bernstein, 2007, p. 121). 따라서 학원 교사들은 이러한 성인 학생들의 특징을 잘 파악하면서 그들의 내면에 잠재되어 있는 것을 끄집어내어 살리도록 이끌어내야 할 것이다. 실제적으로 교사는 학생의 마음가짐에 영향을 주고 수업 분위기를 결정하는데 있어 역할을 담당하고 하고 있다. 교사가 성인 학습자들의 마음가짐을 인정한다면 좀 더 성공적으로 성인 학습자들이 스스로 원하는 결과에 이르도록 도와줄 수 있을 것이다. 성인학습자 동기, 목적 등을 파악하고 상담자의 입장에서 학생을 지도하여 학습자가 중도에 포기하는 것을 막고 목표에 도달할 수 있도록 하여야 하며, 성인교육전반에 다양한 경험과 지식을 갖춘 성인 피아노 교육 전문가가 되어야 한다. 더불어 교육 서비스의 공급자인 사설 음악교육기관은 다양

한 프로그램을 마련하고 학습 환경을 제시, 성인학습자의 의견을 수렴하여 보다 나은 신속하고 능동적인 수강생의 수강 목적에 부합하는 평생음악교육의 활성화 장소로서 양질의 교육서비스를 제공하도록 노력하여야 할 것이다.

참고문헌

- 김은미 (2010). 우리는 디지털피아노와 친한가요?. 서울: Music Friends. Magazine 9월호
- 백진주 (2008). 초보자를 위한 성인용 피아노 교본 어드벤처와 베스틴의 비교연구. 석사 학위논문. 단국대학교, 서울
- 오세란 (2003). 오세란의 피아노 100배 즐기기. 서울: 음악춘추사.
- Bastien, J. (2003). How to teach piano successfully. 송지혜 역. 서울: 음악춘추사.
- Bernstein, S. (2007). Self Discovery Through Music. 백낙정 역. 서울: 음악춘추사.
- Uszler, M. & Gordon, S & Smith, S, M (2003). The Well-Tempered KEYBOARD TEACHER. 조운수,최소영 역. 서울: 뮤직필

음감발달을 위한 효과적인 청음 프로그램과 온라인 사이트

연주자에게 있어 테크닉 못지않게 중요한 요소가 바로 ‘음감’이다. ‘음감’의 사전적 정의는 음에 대한 감수성으로 음의 높이, 강도, 길이, 음색 외에 리듬, 선율, 화성 따위 악곡의 구성 요소에 대한 감수성까지 포함하고 있다. 이 중 ‘음의 높이’를 구분해 내는 능력, 즉 절대음감과 상대음감 발달에 도움이 되는 다양한 청음 프로그램과 온라인사이트를 소개해 보고자 한다.

I. Sight singing & Ear training 프로그램

1. WinOYE version 1.1

화면에 첫 음이 건반에 표시되고 나머지는 건반을 클릭해 맞추는 Melody/Chord training으로 7화음 트레이닝까지 있어 화성트레이닝에 매우 유용하다. 비교적 단순하게 구성되어 누구나 손쉽게 사용 가능하다(그림 1).

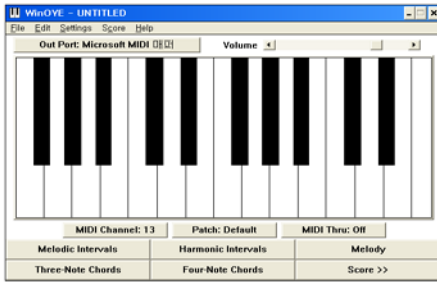


그림 1. WinOYE version 1.1

2. Ear Power 3.0

Melody/Rhythm/Interval/Chord training을 모두 포함한 Ear Power 3.0 은 단계별로 훈련할 수 있으며 다양한 모드나 설정이 가능하다. 이 외에도 홈페이지를 방문하면 자세한 설명과 더불어 Sight-Singing, Vocal Express, Ear Steady, Metronome 등 많은 음악관련 프로그램들도 찾아볼 수 있다.

3. EarMaster Pro 5

다른 프로그램에서 볼 수 없었던 메트로놈 기능이 들어있어 박자나 리듬치기를 좀 더 깊이 있게 익힐 수 있다는 점이 특징이며 훈련했던 결과를 통계내거나 프린트해서 볼 수 있는 기능도 더해 있어 매우 편리하다. 인터넷검색이나 관련홈페이지를 통해 데모용을 쉽게 다운 받을 수 있으나 체험평가기간에만 일시적으로 사용 가능한 셰어웨어 프로그램(Shareware program)이다.

4. Ricci Adams' musictheory.net

기본 음이름이나 조성 맞추기 등 매우 기초적 트레이닝이 포함되어 있어 음악이론공부와 결합할 수 있는 프로그램으로 기타와 금관악기 트레이닝도 병행할 수 있다. 또한 Chord training에 있어 아르페지오 모드가 추가되어 있기에 좀 더 쉽게 Chord training 할 수 있는 장점이 있으며 다양한 코드를 한 눈에 펼쳐 볼 수 있는 chord calculator와 오케스트라용 오선노트를 출력할 수 있는 등의 유용한 기능도 함께 들어있다. 그러나 긴 선율/

화성도 훈련할 수 있게끔 Melody/Chord training 부분이 좀 더 보충·강화되었으면 한다.

5. Auralia 4

포도송이 화음(Cluster chord), 마침꼴(Cadences), 전조(Modulation), 조율(Tuning) training 이 더해 있는 색다른 프로그램으로 마이크를 이용해 직접 시창할 수 있는 등 좀 더 체계적으로 전문화된 프로그램이다. 사용하기 쉽고 편리하게 초/중/고급으로 나뉘어 시창과 청음, 리듬치기를 보다 세밀하게 훈련할 수 있다. 원래는 따로 소프트웨어를 구입해서 사용해야 하지만 관련홈페이지에 가면 기능에 일부 제한은 있으나 계속 사용이 가능한 체험판 데모버전을 내려 받아 충분히 유용하게 쓸 수 있다.

6. Hearing Music-the game that teaches you how to listen!

그림을 비교하거나 같은 것을 찾는 게임 등을 청음연습과 음악이론공부에 접목하여 게임형식으로 만든 소프트웨어로 초등학교 저학년 이하 어린이용이다(그림 2).



그림 2. Hearing Music—the game that teaches you how to listen!

II. Sight singing & Ear training 온라인사이트

1. <http://jakemandell.com/>

기본적 음악능력을 테스트하는 프로그램으로 ‘Associative musical visual intelligence’ (AMVI)라는 테스트가 독특하다.

1) 음치테스트(Tonedeaf Test)

다양한 악기들이 등장하여 음을 정확히 짚어낼 수 있는지 테스트하며 똑같이 들린다면 same을 선택하고 다르다면 different를 선택한다.

2) 비슷한 두 개의 음조를 구분하는 테스트(Adaptive Pitch)

연속된 두 음을 들려주고 첫째 음에 비해서 둘째 음이 더 높은지 낮은지를 묻는 것으로 음높이 분별력을 측정하고 있다.

3) 음을 듣고 추상적으로 시각화하는 능력 테스트(AMVI)

‘Associative musical visual intelligence’ = 형태의 암시를 듣고 색의 실체들을 맞보는 것으로 음악의 시각화(공감각)를 말한다. 하나의 프레이즈를 듣고 그것을 가장 잘 나타내는 도형을 보기 중에서 골라본다.

4) 리듬감, 박자개념을 위한 테스트(Rhythm Test)

미묘하게 다른 리듬을 구분하는 것으로 리듬 기억력도 같이 테스트된다.

2. <http://www.trainear.com/>

온라인상의 무료 청음훈련사이트로 사용방법을 동영상으로 올려두었기에 이를 참고하면 훨씬 이해가 쉽다. Play 버튼을 누르고 건반을 눌러가며 맞추는 형식으로 영화음악이나 캐럴 등 익숙하고 다양한 노래를 이용한 청음훈련이 흥미롭다. 이를 피아노교육에 연계시켜 적용하면 암보능력향상에 훨씬 많은 도움이 될 것이다.

3. <http://www.good-ear.com/>

이 사이트 또한 무료로 이용가능하며 Perfect pitch/Jazz chords/Note location training이 다른 프로그램과 차별된다.

Ⅲ. 스마트폰 애플리케이션을 이용한 Sightseeing & Ear training

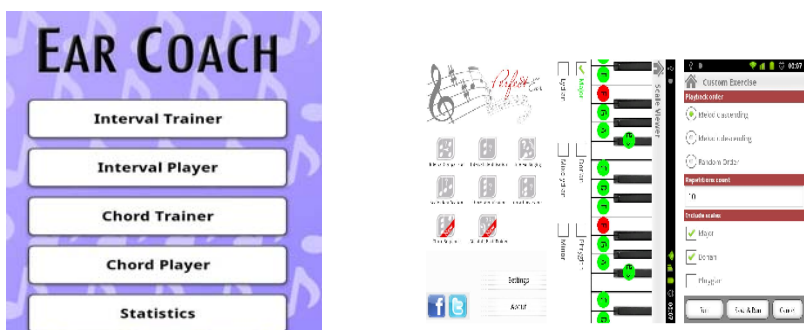


그림 3. Ear Coach

1. Perfect Ear Pro

유료 애플리케이션으로 음정비교나 노래, 음정/음계/화음 맞추기 등 PC 프로그램 못지않게 매우 다양한 훈련을 포함하고 있으며 데모용 Perfect Ear로 미리 충분히 체험가능하다.

2. Interval Ear Trainer Plus

Melody/Chord training 둘 다 가능하며 피아노와 기타 모드로 되어있다. Key 설정을 하여 기본음을 바꿔가며 다양하게 훈련할 수도 있다.

이 밖에 Ear Coach(그림 3), Theory Practice!, Interval Recognition 등 다양한 유·무료 애플리케이션이 여러 개 나와 있으며 언제, 어디서든 간편하게 다운받아 수시로 훈련이 가능하다. 휴대가 간단한 정보력 있는 Tablet PC나 스마트폰 등이 대중화되는 요즘 이러한 빠르고 실용적인 프로그램들을 실시간 적극 활용, 음악교육 현장이 좀 더 생동감 있길 기대해 본다.

참고문헌

Marianne Uszler. Stewart Gordon. Scott McBride Smith (2000). 『피아노 교수법- 최고의 길잡이』 조윤수, 최소영 역 (2003). 서울: 도서출판 뮤직필, 208-213.

김강희, 이순정, 공누이, 형희전 (2010). 『피아노 교수법 개론』. 서울: 세광음악출판사, 204.

유은석 (2008). 『21세기 교사를 위한 피아노교수전략』. 서울: 학지사

<http://www.earpower.com/earpower.php#>

<http://www.musictheory.net/browser>

<http://www.earmaster.com/>

<http://www.risingsoftware.com/auralia/>

Sandra P. Rosenblum의 “Performance Practices in Classic Piano Music”을 바탕으로 한 베토벤의 피아노 테크닉 연구

I. 서론

1. 연구 목적과 방법 그리고 연구의 제한점

베토벤 피아노 소나타는 연주자의 역량을 평가하는 긴요한 잣대로서의 역할을 하는 작품으로 입시곡과 콩쿨곡으로 자주 선정되어진다. 이러한 비중 있는 작품을 연주하거나 가르칠 때, 베토벤이 생각한 테크닉적, 그리고 음악적 해석에 관한 고찰이 중요하다.

베토벤과 동시대에 활동했던 클레멘티(M. Clementi, 1752-1832), 크라머(J. B. Carmer, 1771-1858), 훔멜(J. N. Hummel, 1778-1837), 체르니(C. Czerny, 1791-1857) 등은 18세기 이후 새로운 악기로서 자리를 잡아가던 피아노의 테크닉과 연주법에 관한 교재를 출판하여 당시 피아노의 메카니즘과 주법을 이해하는데 도움을 주었으나 베토벤의 경우에는 피아노 연주에 관한 교재를 따로 남기지 않았다. 그가 쉰들러(Anton Felix Schindler, 1795-1864)에게 프레열(Ignaz Pleyel, 1757-1831)이 쓴 ‘피아노 연주 방법(Methd of Piano Playing)’에 대한 복사본을 보고 불만족을 표하며, 본인은 매우 다른 피아노 연주법에 관한 교재(Text book)를 집필하고자 하지만 작곡에 몰두하느라 언제 완성할 수 있을지 모르겠다고 언급한 기록이 있어, 그의 피아노 테크닉 및 교수법에 대한 관심을 추측케 할 뿐이다. 베토벤이 피아노 테크닉 및 교수법에 관심을 갖았지만 그가 직접 남긴 교재는 끝내 완성되지 못하였다. 다만 현재 대영 박물관에 소장된 베토벤이 직접 쓴 스케치북에

는 그가 교재의 일부분으로 사용하려 했을 것으로 추정되는 테크닉에 관한 내용의 기록이 보존되어 있다(Gerig, 2007, pp. 91-92). 이 자료들은 베토벤이 직접 쓴 테크닉의 연마를 위한 단편적 연습과제들로서 로젠블룸(S. P. Rosenblum)이 쓴 “Performanc Practices in Classic Piano Music”에서 인용되어 있다. 이 문헌은 고전시대 작곡가들의 의도를 가능한 정확히 파악하여 작품을 잘 연주할 수 있도록 쓰여진 지침서로서, 곡 해석 및 다양한 연주적 가능성에 대한 자세한 내용을 다루고 있다. 따라서 본 연구자들은 로젠블룸이 쓴 “Performanc Practices in Classic Piano Music”이 연구의 바탕이 됨을 밝힌다.

본문에서는 먼저 당시 베토벤에 관한 기록을 가지고 그의 피아노 테크닉에 관한 내용을 살펴본다. 그리고 그가 직접 쓴 테크닉의 연마를 위한 단편적 연습과제들을 여섯 개의 패턴으로 간추려 소개하고, 각 패턴의 테크닉을 응용할 수 있는 예제들을 베토벤 피아노 소나타에서 초, 중, 후기로 나누어 찾아보아 각각의 예제와 관련된 테크닉 연습을 위한 조언을 한다. 그러나 베토벤 피아노 소나타에 나타난 테크닉을 망라하지 못하는 점과 단지 단편적 연습과제의 패턴만으로는 해결되지 않는 부분이 있을 수 있는 제한점이 있다. 본 연구가 베토벤 피아노 소나타를 공부하는 학생이나 가르치는 교사에게 베토벤 피아노테크닉의 본질을 이해하고 작품에 적용하는데 실질적인 도움이 되기를 바란다.

II. 본 론

1. 베토벤 피아노 테크닉

베토벤이 활동했던 18세기 후반에서 19세기 전반은 1709년 크리스토포리(B. Cristofori, 1655-1731)가 피아노를 발명한 이후 피아노 제작 기술이 계속 발전하고 있던 시기였다. 음역의 확대, 그리고 기존의 하프시코드에서 가능하지 않았던 섬세한 다이내믹의 변화 등이 가능해지면서 베토벤은 이전 세대에서 볼 수 없었던 다양한 실험적인 테크닉들을 시도했다. 그 결과, 폭넓은 감정 표현을 위한 극단적이고 대조적인 다이내믹 지시들 및 왼손의 넓은 코드나 빠른 옥타브 패시지, 겹음 트릴과 같은 비르투오적 패시지들이 나타났다. 또한 베토벤은 논 레가토 중심의 모차르트식 연주 스타일과는 달리 레가토를 기본으로 연주하던 클레멘티로부터 큰 영향을 받았다(Rosenblum, 2002, pp. 58-59). 그가 학생들을 가르칠 때 클레멘티 및 그의 제자인 크라머(Johann Baptist Cramer, 1771-1858)의 작

품을 주로 사용한 것만 보아도 클레멘티가 베토벤에게 끼친 영향은 상당한 것이었다. 베토벤은 이러한 레가토 주법을 발전시켜 연속되는 코드 패시지를 레가토로 연주함으로써 선율이 명확히 연결되게 들리도록 연주한 최초의 피아니스트이기도 하다(Rosenblum, 2002, p. 62).

베토벤은 당시 뛰어난 기교와 음색, 그리고 음악적 해석으로 명성이 뛰어난 피아니스트였을 뿐만 아니라 유능한 피아노 교사였다. 그는 그의 제자들에게 항상 건반에서 손가락을 필요 이상으로 들어 올리지 않도록 가르치며 이전의 손가락 위주의 테크닉에서 한 발 더 나아가 자신이 원하는 풍부한 음색을 표현하기 위해 팔의 힘이 손가락을 뒷받침하도록 하였으며 이러한 풍부한 음색(full tone)을 바탕으로 한 레가토 사운드를 강조하였다(Gerig, 2007 p. 91). 하지만 그는 이러한 테크닉들보다 음악적 연주를 훨씬 중시하였고 학생들을 가르칠 때에도 이를 중점적으로 지도하였다(Rosenblum, 2002, p. 63).

2. 테크닉의 연마를 위한 베토벤의 단편적 연습과제들

로젠블룸의 저서 “Performance Practices in Classic Piano Music”에서는 18세기 피아노 발명 및 제작 기술의 발달로 인한 새로운 테크닉의 연구가 요구되던 시대적 배경에서 베토벤이 직접 그의 스케치북에 쓴 연습과제들을 제시하였다. 이는 베토벤의 민첩하고 강한 손가락, 새로운 음형 및 소리, 명기교적 테크닉, 그리고 이러한 목적달성에 도움이 되는 혁신적인 핑거링 등의 예들이다(Rosenblum, 2002, pp. 283-290).

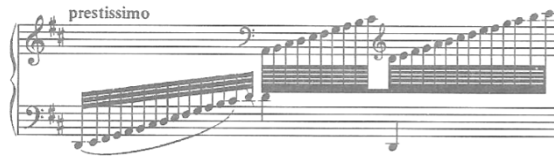
1) 힘의 균등성과 속도 증진 패턴

<악보 1>은 손가락의 균일한 힘을 기르고 속도를 증진시킬 수 있는 연습의 예로 손가락 번호를 여러 가지 방법으로 바꾸어 연습할 수 있다. 이러한 패턴의 연습은 <악보2>와 같은 빠른 카덴짜적 패시지 연주에 도움이 된다.

<악보 1> (패턴1a)



<악보 2> (패턴1b)



2) 오므리는 주법 패턴

<악보 4>에 나타난 베토벤의 특이한 지시 “손을 가능한 오므린다”는 손을 보통 때 보다 더 오므려 연주할 것을 뜻한다. 베토벤은 필요 이상으로 손가락을 들어 올리지 않을 것을 요구했는데 왼손 도약 후의 반복되는 코드를 연주할 때 손을 오므리면 계속 손을 벌린 상태로 나아가는 경우에 비해 견고하고 안전한 연주가 가능하다(Rosenblum, 2007, p. 286).

<악보 4> (패턴2)



3) 핑거링 패턴

핑거링을 결정할 때에는 단순히 연주하기에 편리한 핑거링보다는 손의 자유로운 움직임 속에서 최상의 음악적인 효과를 가져 올 수 있는 방식을 택해야 한다(Rosenblum, 2002, p. 291에서 재인용). <악보 5>, <악보 6>은 이와 같이 베토벤이 음악적 효과를 위해 사용된 핑거링의 예이다.

(1) 아티클레이션을 위한 핑거링

<악보 5> (패턴3a)



* Beethoven crossed out the sharps.

<악보 5>를 보면 긴장이 없는 피아노의 부드러운 음색을 표현하기 위해 첫 D음을 강한 3번보다는 여린 4번 손가락으로 시작하게 한다. 그 후 이 D음 상에서 소리 나지 않게 4번을 3번 손가락으로 바꾸고 다시 둘째 마디의 D음을 강한 3번 손가락으로 연주하게 한다. 이렇듯 같은 3번 손가락으로 첫째, 둘째 마디의 D음들을 연주함으로써 자연스럽게 두 음을 분리시켜 스포르찬도를 명료하게 표현할 수 있다.

(2) 왼손의 강한 논 레가토 패턴

<악보 6> (패턴3b)



<악보 6>은 강하면서도 균등한 소리를 내기 위해 왼손 모든 음에 3번 손가락을 사용하도록 하는 예이다. 베토벤은 첫째 단 악보에는 베이스에 “모든 음들을 계속해서 셋째로” 그 아랫단에서는 “각 음들을 3번과 4번 손가락으로 동시에 눌러라.” 는 지시를 직접 덧붙였다(Rosenblum, 2002, p. 289). 이 방법은 보다 일관되고 견고한 소리를 내기 위한 핑거링으로 손의 중심이 되는 3번 손가락을 사용하여 팔과 손의 에너지가 균등하게 건반에 전달될 수 있게 한다. 또한 한 음을 두 손가락으로 연주하면 보다 더 강하고 깊은 소리를 효과적으로 표현할 수 있다.

4) 다성부의 레가토 연주 패턴

<악보 7>은 다성부 레가토 주법의 예로써 전조가 진행되는 겹음 패시지의 외성부를 레가토로 연주하도록 하는 과제이다. 이 당시는 음들을 분리하여 연주하는 주법이 유행하고 있었지만 베토벤은 불가능하다고 생각할 정도의 레가토를 연주해 내었다고 체르니는 회고했다(Rosenblum, 2002 p. 219).

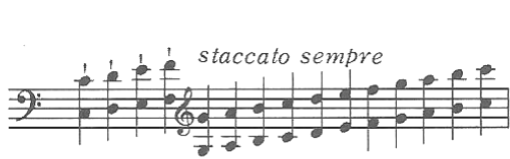
<악보 7> (패턴4)



5) 빠른 옥타브 패시지 패턴

<악보 8>과 <악보 9>는 순차, 도약진행 하는 옥타브를 가능한 빠른 템포로 연주하기 위한 연습과제이다. 이들은 마치 하논의 옥타브 스케일과 아르페지오를 연상케 하는데 베토벤은 이 과제를 모든 장·단조 스케일로 상·하행하여 연습하도록 하였다.

<악보 8> (패턴5a)



<악보 9> (패턴5)



6) 넓은 도약 : 손의 좌우 양쪽 손가락들을 번갈아 사용하는 패턴

<악보 10>과 <악보 11>은 손목을 좌우로 움직여 보다 자연스러운 도약을 가능하게 하기 위한 연습과제이다. <악보 11>은 베토벤 스케치에 있던 예로 특히하게도 손가락 번호 2, 4를 사용하도록 지시하고 있다. 이는 상대적으로 강한 2번 손가락을 강박에, 약한 4번 손가락을 약박에 사용함으로써 불필요한 악센트를 방지할 수 있는데 이때 수평적 팔의 움직임과 유연한 손목을 사용하는 것이 중요하다.

<악보 10> (패턴6a)



<악보 11> (패턴6b)



3. 베토벤 피아노 소나타를 중심으로 한 적용 및 연주제언

다음으로는 앞서 소개한 단편적 연습과제들과 연관된 예들을 베토벤 피아노 소나타에서 찾아 소개하고 연습에 도움이 될 의견을 제시하고자 한다. 본 연구자들은 이 패턴들을 응용할 수 있는 예를 초기, 중기, 후기 소나타로 분류하여 찾아보았는데 흥미롭게도 단순했던 음형 패턴들이 후기로 갈수록 변형, 확대되는 것이 관찰되었다.

1) 패턴 1 : 힘의 균등성과 속도 증진 패턴

(1) 패턴 1a

초기: 4번 Op.7의 4악장 48-49 마디, 중기: 21번 Op.53 3악장 188-190 마디, 후기: 30번 Op.109 1악장 14-15 마디 <부록 첨부악보 1)의 1a 참조>.

패턴1은 균등성과 속도 증진의 예로 테크닉 연습에 있어서 기본적으로 늘 요구되어진다. 각 손가락이 고른 소리를 낼 수 있도록 여러 가지 손가락 번호로 교체하여 연습할 수 있다. 이 때 균등한 소리를 만들기 위해서는 음을 누르는 속도와 강도를 정해야 하는데 여기에서 말하는 ‘강도’란 피아노를 칠 때 손가락의 관절들이 어느 정도의 고정 상태로 단단하게 타건하는가에 대한 것이다(조치호, 2007, p. 43). 일정한 강도를 주어 연습하되 손가락과 팔에 힘이 들어가서 손목과 팔의 움직임이 경직되지 않도록 주의해야 한다.

(2) 패턴 1b

초기: 2번 Op.2 no.2 4악장 100-101 마디, 중기: 23번 Op.57 1악장 228-229 마디, 후기:

31번 Op.110 1악장 106-107 마디 <부록 첨부악보 1)의 1b 참조>

<패턴 1b>는 카덴차적 성격의 패시지로 비르투오소적 작곡가인 베토벤의 역량이 보이는 패시지이다. 베토벤은 처음부터 빠르게 치는 것은 지적인 능력을 마비시키는 행위라고 했다(Fassina, 2003, p. 116). 천천히 풍부한 소리(full tone)로 시작하여 점차로 빠르게 연습하면서 어떤 소리와 음악적 표현을 할 것인가를 정해가도록 한다. 초기의 예는 비교적 순차적인 단선율로 나타나지만 중기에서는 아르페지오 패시지를 도입하여 좀 더 영역이 확대된다. 또한 초기 베토벤의 카덴차적 패시지는 협주곡을 연상하는 웅장함을 보이는 반면 후기는 서정적 느낌의 가벼운 스타카토로 시작하며 좀 더 세련되고 그리고 화려한 테크닉의 구사를 요한다.

2) 패턴2 : 오므리는 주법

초기: 1번 Op.2 no.1 4악장 111-112 마디, 중기: 16번 Op.31 no.1 2악장 52 마디,
후기: 29번 Op.106 1악장 17-19 마디 <부록 첨부악보 2)패턴 참조>

<패턴2>에서 베토벤은 필요 이상으로 에너지를 사용하지 않는 경제적인 에너지의 활용을 요구한 듯하다. 그는 ‘오므리는 주법으로’라고 특별히 지시하고 있는데 이 테크닉은 불필요한 악센트를 만들지 않는 고른 레가토의 연주에 도움을 준다. 실제로 학생들을 가르치다 보면 이러한 반주패턴 연주 시 도약 후의 코드가 무거워지거나 둔하게 들려 선율의 진행이 자연스럽지 못한 경우가 빈번하다. 코드를 타건하고 반복되는 코드를 건반이 다 올라오기 전에 다시 누른다. 이를 통해 도약 후 생길 수 있는 불필요한 악센트와 실수를 방지하고 자연스러운 레가토를 표현할 수 있다.

3) 패턴3 : 핑거링

(1) 패턴3a 아티큘레이션 핑거링

21번 Op.53 2악장 1 마디 <부록 첨부악보 3)의 3a패턴 참조>

<패턴3a>에서 21번 2악장의 시작은 피아니시모와 이어지는 테누토를 표현하기 위한 핑거링으로 시작의 C음은 2번 손가락으로 시작하고 같은음을 1번으로 바꾼 것이 주목할 만하다. 여기에 나타난 부점 리듬은 같은 손가락 번호를 사용하지 않고 2번 손가락으로 시작하여 몸 쪽으로 쓰다듬듯이 끌어당긴 후 1번으로 바꾸어준다. 이 패시지의 핑거링

은 부점리듬 사이의 공간을 확보하고 첫 박과 셋째박의 32분음표가 둘째와 넷째박의 첫 음으로 연결되게 함으로써 프레이즈를 효과적으로 연주할 수 있도록 한다.

(2) 패턴3b 강한 논 레가토 패턴

26번 Op.81a 3악장 37-44 마디 <부록 첨부악보 3)의 3b패턴 참조>

<패턴3b>의 헨레 에디션에는 손가락 번호 2와 4로 기보되어 있으나 4번은 스포르잔도를 표현하기에 약한 손가락이며 팔의 무게를 충분히 전달하기에 어려울 수 있다. 이 패시지의 모든 스포르잔도를 효과적으로 표현하기 위해 베토벤 스케치에 나타났던 3번 또는 두 손가락(2,3번)을 함께 누르는 핑거링을 응용해 볼 수 있다.

4) 패턴4 : 다성부 레가토

초기: 1번 Op.2 no.1 3악장 59-62 마디 중기: 26번 Op.81a 187 마디- 후기: 28번 op.101 4악장 248-251 마디 <부록 첨부악보 4)패턴 참조>

<패턴4>의 소나타 1번 3악장 59-62마디에서 나타나는데 61마디 첫째 박 B b에서 A로 레가토를 위해 손가락 번호 5에서 또 다시 5로 미끄러지듯이 내려오는 핑거 슬라이딩 주법을 사용하는 것이 효과적이다. 이것은 새로운 타건이 아닌 하나의 움직임으로 미끄러져 내려오는 방법이다(Rosenblum, 2002 p. 296). 베토벤과 클라멘티는 짧은 손가락 위로 긴 손가락을 넘어가게 하거나 (오른손 5->4 또는 4->3) 긴 손가락 아래로 짧은 손가락이 지나는(오른손 4->5) 레가토를 사용하기도 하였다. 이 핑거링을 이용하여 외성부를 가능한 연결시켜 연습하도록 한다.

5) 패턴5 : 빠른 옥타브 패턴

초기: 3번 Op.2 no.3 4악장 77-78,81-82 마디 중기: 22번 Op.54 1악장 38-41 마디, 26번 Op.81a 3악장 110-116 마디 <부록 첨부악보 5)패턴 참조>

<패턴5>은 초기 소나타의 예이다. 초기에는 주로 양손의 화려한 옥타브가 아닌 비교적 정적인 한 손에 다른 손의 옥타브 패세지가 나오는데 후기 소나타로 갈수록 양손의 움직임이 동등해 진다. 옥타브는 손목에서부터 연주되어야 하지만 그것 때문에 소리의 풍부함은 잃지 않도록 의식적으로 몸의 중심(core)과 연결하여 연주한다. 또한 옥타브를

빠르고 자연스럽게 연주하기 위해서는 손의 관절들만 사용, 힘을 넣지 않도록 한다(로젠 블룸, 2002 p. 281). 손을 들어 올릴 때 손가락을 안으로 살짝 잡아당기며 팔목은 유연하게 사용하고 팔은 수평적으로 이끌어 준다(Sandor, 2001 p. 107).

6) 패턴6 : 넓은 도약

초기: 3번 Op.2 no.3 1악장 243-244 마디, 중기: 18번Op.31 no.3 4악장 239-262 마디, 26번 Op.81a 3악장 17-20 마디 <부록 첨부악보 6)패턴 참조>

<패턴6>은 음들 사이의 거리가 멀 경우 팔목을 좌우로 유연하게 움직인다. 이 때 손바닥의 모양은 긴장되지 않은 상태를 유지하고 아치나 커브모양이 되게 한다. 소나타 3번 1악장 243-244 마디는 로테이션과 스타카토 테크닉이 결합된 도약의 예로 팔목에 의지하지 말고 앞팔을 회전하여 팔 전체가 능동적으로 움직여 정확히 타건하도록 한다(Sandor, 2001 pp. 91-97). 18번 4악장 239-262 마디에서 팔목은 음들을 연결시키는 역할로써 수동적인 움직임을 갖도록 한다. 또한 팔이 몸에 너무 붙지 않도록 조금 떨어뜨려 손의 움직임을 자유롭게 좌우로 수평회전 하도록 한다(Sandor, 2001 p. 88).

Op.81a 3악장 17-20 마디를 보면 헨레 에디션에서는 18 마디의 G-B b 도약을 1번과 5번 손가락으로 배치하기 위해 17 마디의 6번째 박 오른손 B b 을 3번 손가락번호로 표기하였다. 그러나 전체적인 핑거링의 흐름으로 보아 4번 손가락이 오는 것이 자연스러운 듯 하다. 그리하면 18 마디 첫 음 G는 2번 손가락이 오게 되는데 이 때 앞서 언급한 베토벤의 스케치 2-4 손가락 패턴을 응용할 수 있다. 마찬가지로 20 마디의 A b 음에서 C 음으로의 도약에서도 적용해 볼 수 있다.

III. 결 론

본 연구에서는 베토벤의 ‘테크닉의 연마를 위한 단편적 연습 과제’들을 여섯 개의 패턴으로 간추려 제시했고, 베토벤 피아노 소나타에 적용해 보았다. 패턴1의 ‘손가락의 균등성과 속도 증진’의 예는 손가락을 고른 강도로 조절하여 릴렉스 된 상태로 훈련하되 full tone의 풍부한 소리로 천천히 연습하여 점차 빠르게 연습한다. 패턴2의 ‘오므리는 주법’은 코드 반주에 유용한 방법이다. 패턴3은 ‘핑거링’에 관한 두 가지 방법으로 뚜렷한

음악적 효과를 가져다 줄 수 있는 핑거링의 예를 제시하였다. 패턴4는 다소 난이도가 있는 ‘다성부 레가토’로 핑거 슬라이딩에 관한 주법이 요구된다. 패턴5는 ‘빠른 옥타브 패턴’으로 손목의 유연성과 앞 팔의 수평을 유지하여 연주가 지속적으로 유지될 수 있도록 연습한다. 끝으로 패턴6은 ‘넓은 도약’으로 손바닥의 면적을 넓혀 긴장을 풀고 팔 전체를 능동적으로 움직여 정확하게 타건 되도록 연습한다.

베토벤은 제자를 가르칠 때 음악적 표현을 가장 중시하였는데 체르니가 남긴 기록에 따르면 학생이 연주하다가 작은 실수를 했을 때에는 중지시키지 않고 나중에 지적을 하였으나 음악적 표현상의 실수를 한 경우에는 즉시 엄격하게 지적하고 시정하도록 하였다고 한다(Gerig, 2007, p. 90). 이는 음악적 깊이와 해석을 중시했던 베토벤의 교수 철학을 보여준다. 그러므로 베토벤의 작품을 공부하는 학생들은 베토벤의 피아노 테크닉이 기교를 추구하는 것이 아닌 궁극적인 음악적 표현의 수단이었음을 상기하여 작품 전체의 음악적인 흐름 안에서 모든 패시지들을 연마해 나아가야 할 것이다.

참고문헌 및 부록

- Fassina, Jean. (2003). **젊은 피아니스트들에게 보내는 편지**. 서울: 이룸
- Gerig, R. R. (2007). *Famous Pianists Their Technique*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Rosenblum, S. P. (2002). **고전과 피아노 음악의 연주**. 김경임 역. 대구: 계명대학교 출판부
- Sandor, G. (2001). **온 피아노 플레이**. 김귀현, 김영숙 역. 서울: 음악춘추사.
- 조치호. (2007). **자동 피아노 테크닉과 호흡의 비밀**. 서울: 음악춘추사.

헨레판 베토벤 피아노 소나타 1, 2권.
음악인명사전. 세광음악출판사.

초기 중급 피아니스트를 위한 J. S. Bach 작품의 교수법적 접근 - Prelude를 중심으로 -

I. 서론

1. 연구의 필요성 및 목적

대부분의 피아노 교사들은 피아노를 배우는 중급과정에서의 바흐(J.S.Bach) 인벤션 교습이 중요하다고 생각하고 있다. 정은혜(2001)가 조사한 바에 따르면 바흐 인벤션 교육의 중요성에 대한 설문조사 결과 전체의 80.4%의 교사들이 중요하다고 응답하였으며 실제 교육현장에서 전체의 82%가 바흐 인벤션을 가르치고 있음을 알 수 있었다. 그러나 바흐 인벤션의 교육적 중요성과 교습여부에 비하여 51.2%의 교사들은 인벤션 이전의 바흐작품에 대한 사전 교육을 하지 않고 수업을 진행하고 있으며 교육을 한다고 대답한 48.8%의 교사들조차 이론적 설명만 하는 경우가 60%를 차지하고 있어 학생들이 바흐 인벤션을 배우기 이전에 바흐나 다른 바로크 작곡가들의 쉬운 악곡을 학습하는 비율은 35%에 불과 하였다.

바흐 인벤션은 바흐를 비롯한 바로크 시대의 작품을 공부하기 위하여 필수적으로 접해야 하는 곡이나 바흐의 다른 소품들을 충분히 학습하지 못한 학생들에게는 이해하기 힘든 어려운 곡들이다. 송정이(1986)는 바흐 음악에 대한 충분한 이해와 다성 연주에 필요한 테크닉에 대한 준비 없이 바흐 인벤션을 지도한 결과 아직까지 바흐의 음악을 학생들이 마치 쓴 약처럼 느끼고 있는 것은 학생을 체계적으로 지도하지 못한 선생님의

과오라고 지적하였다. 이러한 피아노 교육 현실은 바흐 인벤션 이전의 초기 중급 학습자가 다룰 수 있는 바흐 작품의 소개와 작품별 피아노 학습자의 실제적인 활용안에 대한 연구의 필요성을 절실히 드러내고 있다.

따라서 본 연구에서는 바흐 인벤션 이전에 초기 중급 레벨의 학생들이 학습할 수 있는 작품들을 바흐의 프렐류드(Prelude) 중에서 찾아 소개하고 각 작품의 활용안을 제시하고자 한다. 바흐의 프렐류드는 인벤션과 마찬가지로 바흐가 자신의 아들인 빌헬름 프레드리만 바흐(W.F.Bach)를 위해 작곡한 교육적인 작품으로 비교적 단순한 다성부적 패시지와 여러 가지 장식음이 가미된 텍스처의 곡들로써 인벤션 학습 이전 단계에 적합하다. 본 연구가 바흐 작품을 공부하기 시작하는 초기 중급 레벨의 학생들과 피아노 교사에게 도움이 되기를 바란다.

2. 연구방법 및 제한점

본 연구에서는 초기 중급 단계에 대한 정의를 밝히고 피아노 교습에서 바흐 작품 학습의 이점을 서술하였다. 또한 곡의 난이도별로 제시한 마그렛(1995)의 10단계 분류를 기준으로 바흐 인벤션 이전에 학습할 수 있는 프렐류드(Prelude) 중 4에서 7단계에 포함되는 10곡 (BWV.924, 926, 927, 939, 940, 941, 933, 934, 935, 999)을 발췌하여 곡의 특징과 간략한 활용안을 제시하고자 한다.

II. 본론

1. 초기 중급 단계

초기중급단계는 기초적인 음악개념과 테크닉, 리듬감, 독보력 등의 음악적 능력을 학습할 수 있는 초급단계를 지나 간단한 곡을 연주할수 있는 과정으로 베스틴(2000)은 학습기간을 기준으로 중급 단계를 크게 세 단계로 분류하여 그 중 초기 중급 단계를 배운 지 2년 후반에서 3, 4년째 되는 시간으로 정의하였다. 또한 알베르고(1993)는 초기 중급 단계에 대하여 곡의 난이도를 기준으로 분류한 3가지 등급 E(Early Intermediate), I(Intermediate), A(Advanced)중 E등급으로 각 작곡가들의 중급 문헌 중에서 가장 쉬운 곡을 배우는 단계로 정의하였다.

2. 작품별 소개와 활용안

1) Prelude BWV. 924

이 곡은 1부터 8마디까지의 다양한 꾸밈음이 포함된 왼손과 오른손에서의 분산화음으로 이루어진 A섹션과 9부터 18마디까지의 카덴차(cadenza) 성격의 B섹션으로 구성되어 있는 곡이다. 1부터 8마디까지는 오른손의 고른 움직임과 정확한 리듬의 표현이 요구되며, 9부터 10마디에서의 양손이 주고받는 펼침화음 음형은 유연한 손목의 사용으로 마치 한손으로 연주하는 듯 한 테크닉을 구사하여야 한다. 특별히 이 곡은 모르덴트(Mordent), 트릴(Triilo), 아래 접두음이 붙고 끝처리된 트릴(doppelt-cadence und mordent), 위 접두음이 붙고 끝 처리된 트릴(doppelt-cadence und mordent)과 같은 다양한 꾸밈음의 사용으로 학습자에게 바로크 시대의 다양한 꾸밈음을 소개하기에 적합하다.

린다우(1954)는 학생이 배우지 않으면 안 될 것은 좋은 꾸밈음과 좋지 않은 꾸밈음을 구분하는 일, 그리고 좋은 꾸밈음을 바르게 연주하고 꾸밈음을 붙이는 정확한 장소와 적절한 수를 아는 일이며 만약 꾸밈음의 해석을 잘못하거나 쓰는 장소와 연주법이 옳지 못하다면 세련되며 고상한 음악이 저속한 음악으로 전락되고 말 것 이라고 주장하였다. 이처럼 바로크시대의 음악, 특히나 바흐의 피아노 작품을 연주하기 위해서는 꾸밈음에 대한 정확한 이해와 연주방법의 습득은 매우 중요하다.

그러나 수업을 진행하는데 있어 중급 학습자가 악보를 접하고 바로 꾸밈음을 연주하는 것은 학생으로 하여금 곡에 대한 심리적 부담감과 어려움을 줄 수 있다. 따라서 <악보2>에서 볼 수 있듯이 꾸밈음을 빼고 학생이 비교적 편안하게 연주할 수 있을 때 꾸밈음을 소개하고 연주할 수 있도록 하는 것이 효과적일 것이다.

<악보 1>



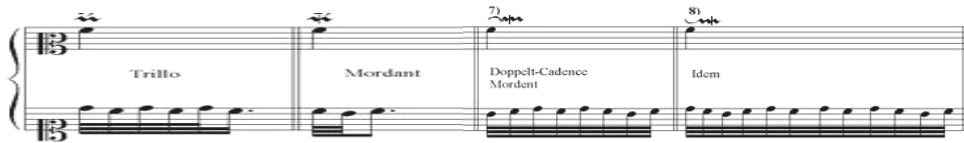
The image shows the first system of the musical score for the Prelude BWV 924. It consists of three staves. The top staff is the right hand (treble clef), and the bottom two staves are the left hand (bass clef). The music is in G major and 3/4 time. The first staff contains the first three measures of the piece, featuring a series of eighth-note patterns. The second and third staves contain the corresponding bass line, which includes some chords and rests. The notation includes various ornaments and articulation marks as described in the text.

<악보 2>



이 곡에서는 다양한 꾸밈음이 사용되었는데 바흐(J. S. Bach)가 아들인 빌헬름 프리드만 바흐(W. F. Bach)를 위해 만든 클라비어 소곡집에 포함되어 있는 바흐 자신이 쓴 꾸밈음 목록에 의하면 <악보 3>와 같이 연주되어 진다.

<악보 3>



<악보 4>



또한 <악보 4>와 같이 층거리 꾸밈음이 사용되었는데 바흐가 살았던 바로크 시대에는 현대의 피아노가 아닌 하프시코드나 클라비코드로 연주되었기 때문에 기보할 필요조차 느끼지 않았을 정도로 굉장히 일반적인 것이었다. 시작하는 음에 대한 정해진 규칙이 있는 것이 아니라 연주자의 결정에 따라 화음의 맨 위의 음 혹은 맨 아래 음부터 시작하여 분산시킬 수 있으며 피아니스트가 자신의 취향에 따라 이러한 효과를 사용할 수 있었다. 따라서 <악보 5>의 종지 부분에 나오는 화음도 층거리 꾸밈음으로 처리할 수 있다는 것을 학습자에게 알려주고 학생의 선택에 의하여 연주한다면 더욱더 흥미 있는 수업이 될 수 있을 것이다.

<악보 5>



2) Prelude BWV. 926

이 곡은 라단조의 3/4박자로 구성되어 있는 곡으로 1부터 38마디까지의 8분음표의 분산화음으로 구성된 오른손의 움직임의 A와 39부터 28마디까지의 카덴차 성격의 B로 구성되어 있다. 악보 상으로 보는 것 보다 연주하기엔 더 어려우며 15마디와 같이 꾸밈음을 포함한 선율진행으로 능숙한 꾸밈음의 연주를 필요로 한다. 36에서 37마디의 왼손에서 제시되는 도약에 주의 하여야 하며 1부터 38마디까지에 계속해서 나오는 오른손의 8분음표 분산화음이 일정한 빠르기로 연주될 수 있도록 주의하여야 한다.

3) Prelude BWV. 927

이 곡은 잘 알려진 프렐류드로 양손에서의 알베르티베이스의 음형이 나타난다. 독립적인 내성의 움직임을 필요로 하며 연속되는 16분음표가 빨라지지 않도록 주의하여야 하며 화성의 변화에 귀 기울여 학습한다면 더욱 효과적일 것이다.

4) Prelude BWV. 939

왼손에서의 지속음과 오른손에서의 상행하는 분산화음으로 이루어진 도입부를 갖는 이 곡은 16마디의 짧은 길이로 동형진행으로 전개되는 본 연구에서 제시한 10곡의 프렐류드중 제일 쉽게 다가갈 수 있는 곡이다. 쉽표의 정확한 표현을 요구하며 왼손에서의 옥타브 도약 음형의 꾸밈음은 6번 모두 동일한 패턴으로 어려운 바로크 꾸밈음을 비교적 쉽게 소개하고 익힐 수 있다.

5) Prelude BWV. 940

마그렛(1995)은 그의 저서를 통하여 이 곡을 특별히 바흐 인벤션 사단조 이전에 학습하기에 좋은 프렐류드라고 소개하고 있다. 이해하기 쉬운 3성부의 프렐류드 형식의 이

곡은 두 손이 서로 응답하는 대위법적인 구조를 가지고 있으며 바로크 시대의 꾸밈음과 부점의 연주적 특징을 함께 학습하기에 좋은 곡이다.

겹음에서의 두음 슬러와 한음에서 손가락을 바꾸는 테크닉이 필요하며 운지법이 까다롭기 때문에 본격적인 연주에 앞서 학습자로 하여금 운지법을 확인하도록 하는 것이 필요하다. <악보 6>에서 볼 수 있듯이 한 손에서 외성 또는 내성의 지속음과 함께 계속해서 움직이는 16분음표의 음형은 학습자로 하여금 손목의 유연함과 독립된 손가락의 사용을 요구하기 때문에 주의 하여야 한다.

<악보 6>



<악보 7>



6) Prelude BWV. 941

이 곡은 3성부 프렐류드로 마단조 3/4박자로 구성되어 있다. 성부간의 보이싱을 학습하기에 좋은 곡이다. 양손에서의 아르페지오와 레가토 학습에 이용할 수 있으며 양손과 손목과 팔의 유연함이 요구된다.

7) Prelude BWV. 933

오른손에서의 중간성부의 모르텐트를 포함하고 있는 이 곡을 매우 빠른 템포로 연주상의 어려움이 많이 존재한다. 감각적인 리듬을 필요로 하고 일정한 빠르기 안에서의 도약이 포함된 아르페지오 음형과 스케일을 소화할 수 있어야 하며 다이내믹의 변화에 주의하여야 한다.

8) Prelude BWV. 934

이 곡은 다단조의 3/4박자로 구성되어있는 곡으로 긴 프레이즈와 노래하는 듯 한 아름다운 선율이 인상적인 곡으로 비교적 쉽게 바흐의 작품을 접할 수 있는 곡이다.

왼손에서의 옥타브 도약이 포함되어 주의를 요하며 양손에서의 손의 확장과 엄지교차에 대하여 학습할 수 있다. 왼손의 연주 시에는 레가토와 논 레가토 둘 다 가능하며 두 개의 주법으로 다 연주하여 학습자로 하여금 레가토와 논 레가토의 차이와 효과를 인식하게 하고 효과적인 연주를 위하여 주법을 선택하게 한다면 더욱 흥미로울 것이다.

9) Prelude BWV. 933

이 곡은 3/8박자 라단조로 구성되어 있으며 바흐 인벤션의 라단조를 학습하기 이전에 소개하면 좋은 곡이다. 대위법적인 모방기법이 포함되어 있는 곡으로 양손에서의 동등한 음악적 표현을 요구한다. 꾸밈음을 소개할 수 있으며 두음 슬러와 옥타브 도약의 결합부분에서 정확한 연주가 될 수 있도록 지도해야 한다. 또한 손가락의 민첩한 움직임을 위하여 운지법에 주의하여 고른 움직임이 될 수 있도록 해야 한다.

10) Prelude BWV. 999

이 곡은 다단조의 3/4박자로 구성되어있다. 빌헬름 프리드만 바흐(W. F. Bach)를 위해 만든 클라비어 소곡집에 수록되어 있는 곡으로 <악보 9>에서 볼 수 있듯이 류트를 위하여 작곡 되었다고 전해지고 있다.

이 곡은 토카타 형식으로 쓰인 곡으로 한마디를 기준으로 화성이 변하여 화성감을 익히는데 사용할 수 있으며 민첩하고 빠른 손가락을 위한 연습곡으로 사용하기에 용이하고 논 레가토 주법을 익힐 수 있다. 네 마디를 기준으로 전개되는 프레이즈를 찾아볼 수 있고 엄지손가락의 가벼운 사용을 바탕으로 다섯 손가락의 균등한 음색과 정확한 리듬감을 필요로 한다. 곡 전반에 나타나는 동형진행과 반중지로 마무리 하는 특징을 가지고 있다.

오른손에서의 16분음표의 음형이 고르게 들릴 수 있도록 운지법을 설정하여야 하고 화성감의 이해와 다이내믹의 표현을 위하여 분산화음으로 이루어진 음형을 모음화음으로 연주해 보는 것이 효과적이다. 16분음표와 동형진행부분에서 템포가 빨라지지 않을 수 있도록 지도하여야 한다.

<악보 8>

Zur Laute.
Leicht bewegt.
Leggermente.

(p) *simile*
(con ottava bassa ad libitum, sempre, fino al fine) *simile*

<악보 9>

Kontrasaiten in *D*, *C*, *H*.

Laute. 8

<악보 10>

(p) *(tranquillo)*

III. 결론

바흐는 바로크 음악을 대표할 수 있는 작곡가로서 자신의 아들과 제자들을 위하여 교육적인 작품들을 다수 작곡하였다(홍선미, 2003, p.23). 보통의 연습곡들은 오른손에서는 빠른 패시지의 멜로디 형태를 연주하고 왼손에서는 단순한 반주와 같은 형태의 제한된 운동만 하게 되어 있는데, 그것에 비해 바흐의 곡은 오른손과 왼손의 각 5개 손가락이 모두 동등하게 움직일 수 있는 대위법적 형태로 되어있기 때문에 각 손가락의 균형적인 발전과 독립성을 획득 할 수 있는 장점을 가지고 있다(정은혜, 2001, p.11). 그러나 호모포닉한 체르니와 고전시대 작품을 주로 다루었던 학습자들이 횡적이며 각각의 성부가 모두 독립적으로 중요한 대위법적인 형식의 바흐의 작품을 접하게 되면 매우 어려움을 느끼게 된다(정현경, 2003, p. 50). 따라서 가르치는 교사는 학습자로 하여금 바흐의 작품을 생소하거나 어려운 음악으로 느끼지 않을 수 있도록 쉬운 수준의 다양한 바흐 작품을 먼저 소개하고 지도해야 한다.

본 연구에서는 바흐 인벤션 이전에 초기 중급 학습자들이 다룰 수 있는 다양한 작품들 중 프렐류드(Prelude) 10곡만을 소개하였다. 따라서 다양한 작품들에 관한 구체적인 연구가 더 필요하다. 또한 본 연구에서 제시한 활용안은 연구자가 중요하다고 생각한 포인트를 부분적으로 제시한 것이므로 실제 레슨에서 활용 하기위하여 추가적인 아이디어가 필요하다.

본 연구가 바흐 인벤션 이전의 다양한 곡을 학습하고, 가르치고자 하는 학습자와 교사들에게 도움이 되길 바란다.

참고문헌

- 송정이 (1986). **피아노 연주와 교수법**. 서울: 음악춘추사.
- 박영수 (1988). **피아노 주법과 교수법**. 서울: 세광음악출판사.
- Badura-Skoda, P. (1993). **바흐 건반악기 음악의 연주와 해석**. 김정임 역. 서울: 음악춘추사.
- Bastien, J. W. (2000). **성공적인 피아노 교수법**. 송지혜 역. 서울: 음악춘추사.
- Gillespie, J. (2005). **피아노 음악**. 김정임 역. 대구: 계명대학교 출판부.
- Lindau, K. (1954). *Bach, C. P. E.; Versuch uber die wahre art, das klavier zu spielen*. Berlin.
- Reginald R. G. (2007). *Famous pianists & thier technique*. Bloomington: Indiana University Press.
- Albergo, C. & Reid, A. (1993). *Intermediate piano repertoire - a guide for teaching*. 3rd ed. Oakville, Ontario: Frederick Harris Music.
- Magrath, J. (1995). *The pianist's guide to standard teaching and performance literature*. Van Nuys, CA: Alfred.
- 박진희 (2009). **우리나라 중급피아노과정에서 사용되는 학습 문헌연구**. 석사학위논문, 중앙대학교 일반대학원.
- 임혜숙 (2002). **초급피아니스트를 위한 바로크 시대 문헌의 교육학적 연구**. 석사학위논문, 이화여자대학교 교육대학원.
- 심주연 (1993). **J. S. Bach의 Invention 지도를 위한 바로크 건반음악 연주양식에 관한 연구**. 석사학위논문, 이화여자대학교 교육대학원.
- 정은혜 (2001). **바하 인벤션의 교육적 중요성과 교습실태에 관한 조사연구**. 석사학위논문, 동아대학교 교육대학원.
- 정현경 (2003). **J.S.바흐의 장식음 연구와 피아노 교육에서의 효율적인 지도방안**. 석사학위논문, 대구가톨릭대학교 교육대학원.
- 홍선미 (2003). **어린이를 위한 바흐 인벤션 지도 방법의 연구**. 석사학위논문, 단국대학교 교육대학원.

피아노지도 공개레슨

피아노지도 공개레슨

R. Schumann Piano Sonata Op.11. 1악장

권은경 (경원대 일반대학원)

J. S. Bach의 작품 중 바로크시대를 대표하는 3가지 서로 다른 유형의 작품

(1. 춤곡 유형, 2. Fugue, 3. Prelude or Fantasie)

김현진 (명지대 문화예술대학원)

F. Chopin Etude Op.10, No.5 (흑건)

어윤정 (중앙대 일반대학원)

F. Kuhlau Sonatine Op. 20, No. 1, 1악장

오수유 (이화여대 공연예술대학원)

R. Schumann Piano Sonata Op.11. 1악장

1. 작품 소개

1832년 스케치를 시작하여 1836년 출간되어 클라라에게 헌정된 슈만 소나타 1번 Op.11은 슈만의 3개의 소나타 중 가장 큰 규모로서 문학으로부터 자신의 작품에 영감을 얻어 작곡하게 된 슈만의 낭만적 성향을 잘 보여준다. 그 중 제 1악장은 1832년 ‘알레그로 판당고’를 재구성하고 거기에 도입부 Un Poco Adagio를 첨가한 것이며 이어 Allegro vivace가 출현한다. 1악장의 1주제는 #단조로 발랄한 2개의 리듬으로 구성되는데 왼손에서는 클라라동기라고 일컫는 하행 5도 음정과 오른손에는 하행스케일 음형이 여러 번 반복되며 주제가 제시된 후 즉시 동형 반복적으로 진행된다. 이러한 선율 및 리듬 아이디어들의 지나친 반복(순환 형식구성)으로 인해 연주 시 단조로움에 빠져들 수는 있으나 이러한 집요적 동형반복 기법이 그의 발전기법의 특징이라 볼 수 있다.

2. 학습 목표

- 악보에 제시된 사항을 정확하게 이해하고 분석하여 작곡가의 의도를 발견한다.
- 화성의 변화를 잘 듣고 프레이징을 살려서 노래하는 능력을 습득할 수 있다.
- 신체를 효율적으로 사용하여 주요음을 명확하게 연주하는 방법을 습득할 수 있다.

3. 지도 방안

- 슈만의 제시한 악상과 음악용어의 뜻을 바르게 이해하여 일정한 템포와 분위기로 연주한다.
특히 도입부의 왼손 셋잇단 음형이 몰리지 않게 연주하는 방법으로 f# minor의 화성을 느끼고 일정 박 안에서 논 레가토로 고르게 연주할 수 있도록 연습한다. 그리고 손가락 2번에서 1번으로 도약 시 손안을 열고 부드러운 엄지로 연주할 수 있는 방법을 제시한다.
- 옥타브 패시지로 된 레가토로 선율노래 시 오른손 4번, 5번 손가락을 음이 흘러가는 방향 쪽으로 무게중심이 이동할 수 있도록 팔목과 손목의 각도를 조절한다. 이때 몸의 중심 또한 오른쪽 기대고 호흡하며 연주한다.
- Allegro vivace 1주제 연주 시, 주요 선율을 잘 살려서 연주하기 위해 동형 반복적으로 진행되는 리듬 및 화성 변화를 잘 듣고 손목과 엄지에 올바른 사용으로 반복 음 처리를 자연스럽게 하며 프레이징의 끝을 여린 마무리로 연주한다.
- 제 2주제 연주 시 엄지를 축으로 하여 슬러의 끝이 건반 가까이에서 울림 있는 소리로 마무리 될 수 있도록 하며, c# minor의 화성 안에서 하행5도의 변화와 하행5도스케일을 잘 표현하도록 한다.

13:10-13:40 203호

발표 : 김현진 (명지대 문화예술대학원)

전문지도자 : 김성은 (명지대)

좌장 : 박지원 (나사렛대)

J. S. Bach의 작품 중 바로크시대를 대표하는 3가지 서로 다른 유형의 작품 (1. 춤곡 유형, 2. Fugue, 3. Prelude or Fantasie)

I. 작품 소개

Baroque 시대를 대표하는 3가지 서로 다른 유형의 작품

1. 자유로운 형식 中 Prelude

12개의 소전주곡 中 2번 BWV 939

2. 춤곡 형식

French suite 5번 G-dur BWV 816 中 Gavotte

3. fugue형식

15 Inventionen 中 15번 BWV 786

II. 학습 목표

바로크 시대음악을 Fugue형식으로 주로 접하게 되어 바로크음악이 모두 Fugue라고 생각하는 학생에게 이 시대의 건반음악을 대표하는 3가지 서로 다른 유형의 작품을 학습하게 함으로써 바로크 시대 건반음악을 올바르게 이해하는데 목표를 둔다.

III. 지도 방안

1. 자유로운 형식 中 Prelude

12개의 소전주곡 中 2번 BWV 939

바로크 시대의 전주곡은 자유로운 형식으로 된 기악곡으로, 보통 짧은 모티프나 음형의 전개로 이루어졌으며 주로 본격적인 연주곡을 연주하기 전에 연주 되었다.

이 곡은 이와 같은 전주곡의 특징이 잘 드러난다.

곡의 전체적 구조를 눈으로 살펴보게 한 후 가장 어려운 부분인 9~11마디의 왼손 트릴을 먼저 연주해 보도록 지도 한다.

그 후 첫 부분 오른손 I-IV-V의 주요 3화음 아르페지오 진행에 이어 왼손의 I-ii 화음의 아르페지오 이런 유형으로 번갈아 가며 전개 되다 왼손 트릴과 결합된 아르페지오가 나타난 후 그리고 맨 마지막 14마디의 하행(Am)-상행(GM) 스케일 부분이 나옴을 인지하게 한 뒤 이것이 우리가 늘 연습 전에 하는 하행의 아르페지오와 스케일 연습과 유사함을 그렇기에 뒤에 이어 연주할 곡에 앞서 가볍게 손을 푼다는 맘을 가지고 전주곡을 연주하게 한다.

2. 춤곡 형식

French suite 5번 G-dur BWV 816 中 Gavotte

먼저 박자표에 나온 2/2 의 기준으로 A부분의 첫 4마디 주제만 노래 해 보도록 한다. 이때 여린내기로 시작하는 곡이기에 강박과 약박이 뒤집히지 않도록 미리 예비 박을 두어 시작하게 한다.

그 후 B부분이 더 길어 비대칭적인 2부 형식임을 설명하고 학생 스스로 A부분에서 2개, B부분에서 4개의 프레이즈를 찾아보도록 한다.

프레이즈를 나눈 후 학생이 나눈 프레이즈에 맞게 오른손 선율을 연주해보도록 한다. 설득력 있게 프레이즈가 나누어 졌다면 그 후 여린박으로 시작되는 왼손 octave passage가 상행 하행을 아티큘레이션을 바꾸어가며 진행하기에 다소 어려울 수 있고 또한 왼손에 나오는 스케일도 복잡하기에 익숙하게 될 때까지 연습하도록 한 뒤 양손을 합쳐 연주 하되 경쾌하고 우아한 춤곡의 느낌을 살려 연주하도록 지도한다.

3. fugue형식

15 Inventionen 中 15번 BWV 786



1) 주제 선율의 지도

얇은 트릴을 포함한 긴 주제를 칸타빌레로 연주해야 하기에 어려울 수 있는 곡이므로 상성부의 주제 선율을 먼저 귀에 익도록 들려준 뒤 따라 쳐보도록 한다.

같은 방법으로 하성부의 4도 아래서 진행되는 주제선율을 쳐보게 한다.

그 후에 11마디씩 명료하게 딱 떨어지는 제 1전개부 제 2전개부를 나눈 뒤 책에 등장하는 모든 주제 선율을 함께 찾아보면서 조성의 변화도 같이 알아본다.

(제 1전개부 bm- f#m-DM)-(제 2 전개부 DM-AM-bm)

2) 대선율의 지도



악보를 통해 알 수 있듯이 왼손에서 나오는 대 선율은 앞서 살펴본 주제 선율과는 다른 구조를 지닌다. 이 대 선율은 주제선율과는 상반된 아티큘레이션(Non legato로 연주를 지니기에 학생이 어려움을 느낄 수 있다. 따라서 대 선율을 학생이 충분히 인식할 수 있도록 여러 번 반복하여 명료하게 연주 할 수 있게 한다.

이렇게 양손에 번갈아 나오는 주제 선율과 대 선율을 각각 지도한 뒤 함께 연주하면서 보다 안정적인 구조의 음악이 되도록 지도한다.

3) 다이내믹과 아티큘레이션의 지도

곡 전체에 걸쳐 나오는 주제를 더 강하게 표현하도록 하며 8분 음표는 논 레가토로 16분음표의 빠른 음가들은 레가토로 연주하게 한다.

7마디부터 시작되는 간주 부분은 10마디 첫 음인 곡의 초점을 향하여 점차적으로 *cresc.* 가 될 수 있게 지도한다.

Ⅲ. 지도방안

1. 오른손

- 셋잇단음표의 정확한 리듬을 위해

① 리듬변형을 통한 연습방법

♩⇒♪♩ 첫 음에 힘이 집중되어지고 균형 있는 리듬을 위해 지도한다.

② 집중된 귀 훈련을 통한 듣기 연습방법

정삼각형을 생각하며 세음이 균등한 길이로 연주될 수 있도록 집중시켜 지도한다.
지도할 때 선생님 역시 주의 집중하여 리듬을 들으며 리듬이 어그러질 시에 바로 수정할 수 있도록 지도한다.

2. 왼손

- 다이내믹

① 순간적으로 대비 되어지는 다이내믹 표현

첫 두 마디에서 f-p로 대비되어지는 다이내믹을 메아리처럼 이해할 수 있게 지도한다.

② 프레이즈에 따른 다이내믹 훈련

- 2/4박자의 셈여림에 따른 강약 훈련

조금 과장 된 듯한 느낌으로 강약을 지켜 연습함으로써 셈여림이 몸에 배어 자연스럽게 흘러나올 수 있도록 지도한다.

- 두음 slur 지도

왼손의 자주 등장하는 두음 slur를 따로 지도한다.

3. 전체적인 지도안

- 양손의 Balance를 잘 맞출 수 있도록 귀로 듣는 훈련

양손을 연습하되 오른손은 relax하고 왼손에 집중하여 연습시킨다. 이 연습을 통해 양손을 연주할 때에도 왼손의 자연스러운 노래가 진행될 수 있도록 지도한다.

- 프레이즈와 호흡

프레이즈를 구별할 수 있도록 곡의 구성을 살펴본 다음 프레이즈에 맞게 호흡할 수 있도록 지도한다.

13:10-13:40 210호

발표 : 오수유 (이화여대 공연예술대학원)

전문지도자 : 김문정 (이화여대)

좌장 : 이주혜 (건국대)

F. Kuhlau Sonatine Op. 20, No. 1, 1악장

I. 작품 설명

독일에서 태어나 덴마크에서 활동한 클라우 (Daniel Friedrich Kuhlau, 1786-1832)의 작품으로 3악장으로 구성되어 있다. 소나티네는 내용적, 형식적으로 규모가 작은 소나타를 말하며 일반적으로 첫 악장이 소나타 형식으로 되어 있다. 전개부는 아주 짧거나 생략될 수도 있다. 이 곡은 전통적인 소나타 형식으로 구성되어 있으며 전개부에 새로운 주제가 등장하는 것이 특징이다.

II. 학습 주제

1. 형식: 제시부-발전부-재현부의 소나타 형식
2. 선율: 오른손의 1주제가 왼손 옥타브로 반복됨. 전개부에서 1, 2주제의 발전 대신 새로운 주제가 등장함.
3. 리듬: 마디의 셋째 박에서 나오는 싱크페이션과 빠른 스케일 패시지가 주고받는 특징적 리듬, duple과 triple리듬의 대조
4. 화성: 전개부에서 전형적인 5도 화음으로 시작하여 반음계인 G-Ab-c-#7-G로 흘러가는 드라마틱한 화음의 변화
5. 프레이징: 짧게 4마디 프레이즈로 끊기보다는 길게 8마디를 한 프레이즈로 끌고 가야 함.

6. 아티큘레이션: 레가토 주법의 스케일, 옥타브와 대조되는 3화음의 스타카토
7. 다이내믹: 장조에서의 p부분과 단조에서의 f부분의 대조, 클라이맥스로 갈 때의 크리센도
8. 템포: Allegro-빠르고 경쾌한 곡. 노래하는 부분은 상대적으로 여유 있게 하고 재현부로 들어가기 전 약간의 rit. 쓰기.
9. 테크닉: 고른 스케일과 옥타브 주법, 주제를 노래할 때 주제 성부와 반주 성부의 밸런스, 두 음 연결 프레이즈의 표현 방법, 연타 처리

Ⅲ. 지도 방안

1. 기본자세

신체에 맞게 의자를 조절해서 건반 위에 올바른 위치로 손을 올려놓는다. 의자의 높이는 손을 건반에 올려놓았을 때 손과 팔이 건반과 수평을 이루게 한다. 손가락으로 건반을 눌렀을 때 건반은 수직으로 떨어지기 때문에 건반의 작동과 일치할 수 있도록 모든 손가락도 수직으로 떨어지게 한다. 그러기 위해서 팔의 위치도 몸에서 너무 떨어져 있거나 너무 몸통에 붙지 않도록 조절한다. 손목은 손가락의 움직임에 따라 앞 팔을 자연스럽게 따라다니게 하는 역할을 해야 한다. 손가락은 그 움직임에 따라 건반에서의 위치가 각각 달라져야 한다. 엄지를 칠 때는 손목이 조금 낮았다가 5번 손가락으로 가면서 손목이 조금씩 들리게 한다.

2. 주법 익히기

스타카토를 구사할 때 언제나 손끝은 단단하게 서게 하고 손목이 위 아래로 흔들리지 않게 한다. 짧은 스타카토는 손가락 끝 마디만 민첩하게 당겨서 소리 내고, 긴 스타카토는 위팔을 같이 움직여서 소리 낸다.

레가토는 손가락으로 한 음을 치고 그 다음 음을 칠 때 살짝 겹치듯이 하는 것으로 한 음을 치고 나서 들어 올릴 때 손가락을 건반에서 천천히 떼어주는 것이 중요 포인트다.

3. 스케일

스케일은 손가락의 높낮이에 따라 엄지손가락이 가장 낮은 위치에 있다가 5번 손가락으로 옮겨 가면서 차례로 손목을 높여준다. 스케일 진행이 고르게 가는지 들으면서 치고 엄지를 친 후 힘을 빼서 다음 동작으로 자연스럽게 연결되게 한다. 손가락 자체만 움직이면 윗 팔에 무리가 갈 수 있으므로 손가락의 움직임에 따라서 윗 팔을 같이 움직여준다.

4. 음색 만들기

음색은 어떻게 건반에 손가락이 닿느냐 하는 문제로서 때리거나 거친 소리를 내지 않도록 한다. 손가락을 많이 쓰는 부분과 팔의 무게를 더 실어서 치는 부분을 구별한다. 한 음을 치더라도 울림이 있고 깊이 있는 소리를 낸다.

6. 왼손 알베르티 베이스 반주법

베이스음을 담당하는 왼손의 5번 손가락을 아래로 내렸다가 엄지를 칠 때 손목을 살짝 올리면서 힘을 빼다. 3번 손가락은 5번 손가락보다 다소 가볍게 소리 낸다. 엄지는 3번보다 더 가볍게 처리하여 무거운 소리가 나지 않게 한다. 그러려면 엄지손가락 전체를 건반에 닿지 않고 끝만 닿게 하여 무게가 덜 실리도록 한다. 반주 자체도 아름다운 노래가 되게 한다.

7. 셈여림

f는 손끝의 힘을 강하게 느끼고 동시에 손의 무게를 건반에 싣게 해서 강한 소리가 나게 하는 것으로서 때리는 소리나 격한 소리와 구별한다. p는 손의 무게를 f보다 덜 싣고 최소한의 필요한 긴장을 손끝에 가진 채로 음이 빠지지 않게 소리 낸다. 그러나 f나 p를 단순히 크고, 작게 소리 내기보다는 음악 속에 담겨 있는 감정과 느낌에 따라 조절한다.

8. 노래하고 숨쉬기

성악가가 노래할 때처럼 호흡의 조절을 통하여 숨을 끌어줄 때와 쉬고 갈 때를 구분

해서 연주한다. 될 수 있으면 프레이즈를 길게 끌고 가고 노래를 짧은 호흡으로 자주 끊지 않도록 한다.

IV. 곡을 가르치는 순서

1주제: 오른손으로 8마디 한 프레이즈를 노래하며 치게 한다.

왼손의 옥타브가 오른손 노래와 같은 것을 주지시키며 치게 한다. 화음의 변화도 들려준다.

왼손 반주를 따로 연습시켜 오른손 노래를 받쳐주게 한다.

2주제: 오른손을 레가토로 예쁘게 노래하며 치게 한다.

스케일을 고르게 칠 수 있게 레가토 주법을 가르치고 화음에 따라 끊어서 연습시킨다.

전개부: 오른손 스타카토를 작고 가볍게 손끝으로 잡아당기게 한다. 왼손 노래에 대한 반주가 될 수 있도록 소리를 조절시킨다.

재현부: 제시부와 화음이 달라진 제2주제를 상기시킨다.

코다: 곡의 마무리를 힘차게 할 수 있게 ff화음에서 무게를 싣고 치도록 연습시킨다.

구두발표

구두발표 I	<p>한국 음악대학 클래스 피아노 운영과 실제에 관한 관찰 및 설문조사 김혜진 (한세대학교 일반대학원)</p> <p>J. L. Dussek 피아노 작품의 역사적 의의와 가치 박일진 (중앙대 일반대학원)</p> <p>교사의 칭찬유형(언어적, 신체적, 물질적 칭찬)에 대한 피아노 학습자의 인식과 학습만족도 조사 - 초등학교 2, 3, 4학년을 대상으로 박지영 (중앙대 일반대학원)</p> <p>중급문헌 임연진의 ‘두꺼비’에 대한 피아노 지도방법 연구 홍현정 (상명대 일반대학원)</p>
구두발표 II	<p>유아 피아노 테크닉 지도법: 스즈키 교본 1권의 활용 김문정 (이화여대)</p> <p>재즈 Reharmonization 기법 연구 오세란, 이정운 (백석 예술대)</p> <p>테크놀로지를 활용한 음악지도 방안 오소영 (한세대 일반대학원)</p> <p>A. Grechaninoff "Children's Album", Op. 98 분석을 통한 중급 피아노 레슨에서의 활용방안 이숙미 (한세대 일반대학원)</p>
구두발표 III	<p>19세기 후반 스페인 피아노 조곡 알베니스의 스페인의 노래 (Chants d'Espagne), Op. 232 연구 김도희 (서울장신대)</p> <p>작곡적 영감의 소재 연구를 통한 작품의 해석: 드뷔시의 [영상 2집] 1, 2 악장에 사용된 가물란을 중심으로 박부경 (세종대)</p> <p>초급 피아노 교재에 사용된 장·단조 체계 이외의 악곡 활용 방안 유승지 (한세대)</p> <p>17세기 프랑스의 비정량 프렐류드 (Unmeasured Prelude)에 대한 고찰 이주혜 (건국대)</p>

한국 음악대학 클래스 피아노 운영과 실제에 관한 관찰 및 설문조사

I. 서론

1. 연구의 필요성과 목적

클래스 피아노는 다수의 학생들이 주기적으로 교실에 모여 초전, 반주, 화성, 스케일, 아르페지오, 즉흥연주 등과 같은 기능적인 피아노 연주 기술(Functional keyboard skills)을 익히고 피아노 연주력의 향상 뿐 아니라 포괄적 음악성 개발에 중점을 둔다는 것이다. (Lowder, 1983; Kingsbury, 1954; Kwon, 2006).

다시 말해, 클래스 피아노란 한 교실 안에서 다수의 학생들이 모여 피아노 랩(Lab)을 활용해 스케일, 코드진행, 즉흥연주 등과 같은 피아노 연주기술을 학습하고 학생 상호간 연주상의 문제점을 해결해 가는 학습의 형태를 의미한다. 이에 클래스 피아노 수업의 커리큘럼을 파악하고 교수가 교과목에 대한 분명한 교육철학과 긍정적인 목표설정이 바탕이 되어야만 한다.

지금까지 한국 음악대학에서의 클래스 피아노 수업은 주로 비전공자들을 대상으로 한 부전공 실기수업으로 인식되어져 왔고, 이것에 대한 인식이 부족한 일부 교수들의 수업 운영에 관한 학습목표와 수업방법에 대한 정확한 정의를 제대로 파악하지 못한 채 교과명칭을 클래스 피아노라고 붙인데 그 원인이 있다.

따라서 본 연구에서는 권수미(2006), 공누이(2008)의 선행연구들을 바탕으로 한국의 음악대학 클래스 피아노 수업의 운영 실재를 관찰조사하고 그 문제점을 분석하며, 수업

운영방안에 대한 개선점을 제시하는데 연구 목적이 있다.

2. 연구방법 및 제한점

1) 연구대상

본 연구는 한국의 서울, 경기, 강원, 충청권에 소재하고 있는 4년제 음악대학 4곳만을 선정하여 클래스 피아노 수업을 지도하고 있는 담당교수들과 학습하고 있는 학생들만을 연구대상으로 하였다.

2) 조사내용

본 연구는 한국 음악대학에서의 클래스 피아노 운영체계 및 운영형태, 실태조사를 파악하기 위하여 공누이(2008)에 사용된 설문지를 바탕으로 교수와 학생들을 대상으로 한 설문지를 개발하였고, 실제 수업의 진행상황을 관찰하기 위해 연구자가 직접 수업에 참관하였으며, 수업시간을 비디오로 녹화하였다. 여기에 필요한 설문지 및 인터뷰의 구성 내용은 다음과 같다.

첫째, 각 대학에서 실제 클래스 피아노가 어떻게 운영되고 있는지 수업에 참관하여 수업 상황을 직접 관찰하였으며 이를 정확히 분석하기 위하여 비디오로 수업의 내용을 녹화하였다. 이를 통해 강의시간, 학생의 구성도, 수업에 필요한 학교의 기자재 실태조사, 수업의 운영형태 및 지도방법 등을 관찰, 분석하였다.

둘째, 클래스 피아노를 학습하고 있는 학생들을 대상으로 수강동기, 강의계획서와 실제 운영간의 일치도, 수업의 학습목표 인식조사, 학생들의 전공여부, 피아노 학습경험과 학습기간 파악, 수업을 들은 후 실력향상도 및 문제점 등 설문지를 개발하여 조사하였다.

셋째, 클래스 피아노 수업을 담당하고 있는 교수들을 대상으로 수업의 운영형태를 파악하였고, 수업을 통해 학생들이 얻어지는 학습능력은 무엇이며, 교수의 평가내용 및 평가기준, 수업진행상의 문제점, 교과목의 개선점 등 인터뷰 및 설문지를 개발하여 조사 분석하였다.

3) 연구의 방법

본 연구는 실제 클래스 피아노 수업을 운영하고 있는 한국의 서울, 경기, 강원, 충청권

소재 4년제 음악대학 4곳을 선정하여 2010년 12월 1일부터 2011년 3월20일까지 클래스 피아노를 학습하고 있는 학생 및 교수들을 대상으로 설문 조사를 실시하였다. A대학 학생용 25부, 교사용 2부, B대학 학생용 15부, 교사용 1부, C대학 학생용 40부, 교사용 2부, D대학 학생용 40부, 교사용 2부의 설문지를 배포하였다. 그 중 학생용 120부 중 106부를 회수하여 88.3%의 수거율을 보였고, 교사용 7부 중 7부를 회수하여 100%의 수거율을 보였다. 또한 학생들의 향상도 및 지도내용 및 평가 방법을 조사하기 위하여 라우더(Lowder, 1983), 김강희(Kim, 1999), 권수미(Kwon, 2006)의 선행연구에서 보여준 피아노 수업에서 다루어 질 수 있는 연주기술과 내용에 따른 분류를 바탕으로 각각 5단계의 Likert Scale를 사용하여 분석하였다.

4) 연구의 제한점

본 연구는 한국의 4년제 음악대학 중 서울, 경기, 강원, 충청권에 소재하고 있으며 클래스 피아노라는 교과명을 사용해 운영하고 있는 4개의 음악대학 학생들과 교수만을 선정대상으로 하고자한다. 교과명은 다르지만 클래스 피아노 수업과 비슷하게 운영하고 있는 부전공 피아노 실기 또는 제2실기, 피아노 앙상블 등은 이번 연구대상에서 제외하도록 한다.

II. 문헌연구

1. 클래스 피아노 개념 및 특징

클래스 피아노는 1887년 미국의 캐디(C. Cady, 1851-1928)에 의해 처음 소개되었고 그룹 악기 교육이 포괄적인 음악 능력을 키우기에 효과적이라고 주장하였다. 그의 영향으로 20세기 초반, 미국 공립학교에 피아노, 바이올린 등의 그룹 악기 수업이 보급되었고 콜럼비아 대학교에서 고등교육기관으로는 처음으로 클래스 피아노를 전공이수과목으로 정하였다(성진희, 1987).

클래스 피아노는 한 반의 모든 학생들을 한 곳에 모여 놓고 피아노를 동시에 가르치는 교수법으로 기본적 피아노 연주력 향상과 포괄적 음악 능력의 배양을 목표로 한다. 또한 초건, 전조, 독보, 기보, 청음 훈련, 이론, 화성 붙이기, 음악 형식 분석, 즉흥연주 등

기능 학습을 익히고 다양한 경험을 함으로써 개인 레슨보다 훨씬 효과적인 학습형태를 가지는 것이 특징이다.

2. 외국 클래스 피아노 교과목의 운영형태

1) 외국 클래스 피아노의 실제 교육 사례

외국의 경우 클래스 피아노 수업에 관한 연구들이 자신의 실제 교육 사례를 들어 외국저널에 소개되고 있다.

샷롯 로우(C. Rowe, 1999)는 ‘30년이 흐른 후에 바라 본 클래스 피아노 레슨(Class Piano Lesson After 30 Good Years)’에서 그는 개인레슨을 했던 당시 학생들이 스스로의 능력과 지식으로 연주하기 보다는 피아노 교사의 연주를 흉내 내고 교사에게 지나치게 의존한다는 문제점을 발견하면서 전통적인 방식의 피아노 레슨에 한계점을 느낀 후 클래스 피아노 교육을 시작하게 되었다. 그의 클래스 피아노 레슨에 이론, 청음, 화성, 리듬, 즉흥연주, 작곡법, 앙상블, 레퍼토리 등을 포함시켰는데 학생들은 같은 그룹에 있는 동료들의 연주를 듣고 관찰할 수 있기 때문에 혼자 연주할 때 보다 더 잘 배웠다고 한다(심라경, 2010, p. 10에서 재인용).

제리 로우더(J. E. Lowder, 1973)는 클래스 피아노는 창작, 연주, 분석을 통해 포괄적인 음악성이 증진된다고 하면서 청각적 분석을 시작하는 시기는 어린 시절부터이며 학생들은 모든 음악개념과 음색, 리듬, 멜로디, 짜임새, 음악형식, 화음과 같은 일곱 가지 기본 영역 안에서 이 기술을 배열하도록 배워야 한다고 기술하고 있다(심라경, 2010, p. 10에서 재인용).

2) 외국 클래스 피아노의 운영형태

일반적으로 외국의 경우 올바르게 클래스 피아노 수업을 운영하는 학교에서는 수업을 학습하기 전 학생들의 수준을 고려한 오디션이나 진단평가를 실시하여 수준별 분반수업이 이루어진다. 교재선택에 있어서도 선택의 폭이 다양하기 때문에 담당교수는 수업 전 학생들의 수준을 파악하고 수준에 맞는 적절한 교재를 선택할 수 있다. 학교 운영에 있어서 클래스 피아노 수업에 필요한 기자재를 충분히 제공하고 있으며 수강 신청 시 수업에 적절한 인원만을 수강인원으로 제한하였기 때문에 수업시간 상의 어려움이 없다.

수업의 평가기준은 시창, 초전, 즉흥연주, 리듬 및 박의 정확성, 조옮김, 청음, 연주활동을 위한 앙상블, 반주, 음악이론, 암보능력, 스케일, 아르페지오, 중지, 레파토리 등 포괄적 음악성을 개발하는데 초점을 맞추고 있다.

Ⅲ. 연구 결과 및 분석

1. 학교별 인식조사

1) 수업 운영 형태

〈표 1〉 클래스 피아노 수업운영 형태 관찰표

	A대학	B대학	C대학	D대학
강의시간	2시간	1시간	3시간	2시간
수강인원	25명	15명	36명	38명
학교의 기자재	그랜드 피아노 1대	그랜드 피아노 1대 디지털 피아노 15대	그랜드 피아노 1대 디지털 피아노 16대	그랜드 피아노 1대
운영형태	개인레슨	개인레슨	세 그룹으로 나누어 분반수업	개인레슨
학생구성	음악 관련 전공 학생들	음악을 전공하지 않은 학생들	부전공 실기로 피아노를 선택한 학생들	부전공 실기로 피아노를 선택한 학생들

본 연구자가 클래스 피아노 수업에 직접 참관하여 관찰한 결과 4개의 음악대학 모두 3분~5분가량의 개인레슨 형태의 수업을 운영하고 있었다. A와 B대학의 경우 출석 후 한 명씩 그랜드 피아노에서 개인레슨을 받았고, C대학의 경우는 수강인원 36명을 12명씩 세 그룹으로 나누어 수업을 운영하였으며, 개인레슨 전 그룹수업으로는 5분가량의 음악이론수업이 전부였다. D대학은 수업시작 시 학생들이 모이지도 않았고 각자 알아서 정해진 시간에 들어와 개인레슨을 받고 돌아갔다.

2) 교재선정

클래스 피아노 수업을 성공적으로 이끌어 가기 위해서는 담당교사가 학습자의 특성을 고려해 적절한 교재를 선택하여 가르치는 것이 무엇보다 중요하다. 적절하고 좋은 교재의 선택은 학습자의 음악적 성장과 밀접한 관련이 있기 때문이다. 우리나라의 대표적인 클래스 피아노 교재는 성진희, 유은석, 이화여자대학교 음악연구소에 의한 것이 있으며, 외국 교재로는 제임스레이크에 의한 것이 있다. 교재들 중 『아마데우스 클래스 피아노』는 우리나라 정서에 맞게 국내 작곡가들의 동요를 활용하여 개념 학습으로 구성되어 있고, 『그룹 피아노 과정』의 교재는 음악이론과 청음이 연주곡과 연관시켜 체계적인 구성을 하고 있다. 하지만 이들 교재들은 널리 보급되지 못하고 있는 실정이다. 그 이유는 클래스 피아노에 관한 인식 부족과 교재가 출판된 이후 교재의 개정 작업이 제대로 이루어지지 않았으며 실제 우리나라에 클래스 피아노 수업이 활성화되어 있지 않았기 때문이다. 또한 음악대학의 클래스 피아노 수업시간에도 공통교재로 사용되고 있지 않기 때문이다. (심라경, 2010).

미국의 경우는 테크닉(Technic), 독보(Reading), 기초이론(Functional Skills), 창의활동(Creative Activities)등의 4분야로 나누어 클래스 피아노 수업을 운영하고 교재연구가 활발하게 이루어지고 있으며, 1800년대 초부터 그룹지도를 위한 전문교사양성 교육이 시작되었고, 1980년대부터는 그룹지도를 위한 교재가 본격적으로 발간되기 시작했다.

2. 학생들의 인식조사

1) 수강 동기

〈표 2〉 클래스 피아노 수업의 수강 동기

내 용	응 답		내 용	응 답	
동료들의 권유	0명	0%	피아노 실력향상	37명	34.9%
시간표를 맞추기 위해	28명	26.4%	필수 과목 이라서	25명	23.5%
학점을 얻기가 용이하기 때문에	5명	4.7%	교수님의 권유로	3명	2.8%
기타의견	학교에서 시간표를 짜주어서, 다양한 곡을 접하기 위해서			8명	7.5%

학생들이 클래스 피아노 수업을 피아노 실력 향상과 시간표를 맞추기 위해 수강하게 된 경우가 가장 많았으며, 학교에서 시간표를 짜주었기 때문에 수강하게 되었다고 응답한 학생들도 있었다. 수강 신청 시 강의 계획서를 살펴 본 학생들은 전체 인원의 22.7%에 불과했으며, 나머지 77.3%의 학생들은 강의 계획서를 살펴보지도 않고 수강신청을 하였다. 이는 학생들의 클래스 피아노 교과목에 대한 관심도 및 인식 부족으로 나타나는 결과라고 보여진다.

2) 학생들의 수준파악

〈표 3〉 클래스 피아노 수업을 수강하는 학생들의 전공여부

전공	응답	전공	응답	전공	응답
건반악기	1명	현악기	15명	목관악기	8명
금관악기	4명	타악기	3명	국악	29명
작곡	21명	성악	13명	기타	12명

클래스 피아노 수업을 수강하는 학생들의 수준을 파악하기 위해 본인의 전공 및 피아노 학습경험을 알아보았다. 조사 결과 88.6%의 학생들은 음악관련 전공이었고, 나머지 11.3% 학생들은 일본어, 광고홍보, 영어통번역, 국제관광, E-business, 기독교교육학과, 정보통신공학, IT학부, 미디어, 영상, 신학과 등으로 나타났다. 또한 클래스 피아노 수업을 듣기 전 83.9%의 학생들은 피아노를 학습한 경험이 있었고, 16.1%의 학생들은 피아노를 배워본 경험이 없는 것으로 나타났다.

3) 학생들의 관심도

〈표 4〉 클래스 피아노의 학습 목표

내용	응답	내용	응답
포괄적 음악성 개발	24명	다양한 건반연주기술 습득	24명
반주능력 향상	19명	앙상블 연주능력 향상	6명
다양한 곡목습득	18명	개인 연주능력 향상	25명
기타의견		청음훈련 개발	2명

학생들의 교과목에 대한 올바른 이해도를 조사하였다. 그 결과 학생들은 강의계획서나 수업에 관한 정확한 지식이나 정보 없이 수강 신청을 한 것으로 나타났다. 이는 일부 교수들이 클래스 피아노 운영에 관한 학습목표 및 수업방법 등을 제대로 인식하지 못한 채 강의계획서를 작성하였고, 잘못된 수업 운영을 하는 것에 그 원인이 있다고 볼 수 있다.

4) 학생들의 실력 향상도

학생들의 클래스 피아노 수업 후 피아노 실력 향상도를 조사하기 위하여 라우더(Lowder, 1983), 김강희(Kim, 1999), 권수미(Kwon, 2006)의 피아노 수업에서 다루어 질 수 있는 건반악기 연주 기술과 내용에 따른 분류를 바탕으로 10개 항목에 대해 각 5단계로 이루어진 Likert Scale을 사용하였다. 그 결과 학생들은 리듬 및 박의 정확성, 반주, 음악 이론의 세 항목을 제외한 모든 항목에서 Likert 비율이 3.0 또는 3.0이 조금 넘는 수치를 보여주었다. 이는 학생들이 모든 항목에 대해 조금씩 향상되었음을 나타내 준다. 다음은 이 항목에 대하여 조사한 결과를 분석한 표이다.

〈표 5〉 학생들의 피아노 향상도 조사

피아노 향상도 내용 항목	총 응답수	Likert 번호/ Likert 비율(%)					Likert 평균
		1	2	3	4	5	
시 창	106	10/0.9	20/18.9	36/34.0	22/20.8	18/17.0	3.2
초 견	106	14/13.2	19/18.0	43/40.6	17/16.0	13/12.3	3.0
즉흥연주	106	12/11.3	14/13.2	46/43.4	19/17.9	15/14.2	3.1
리듬 및 박의 정확성	106	17/16.0	21/19.8	43/40.6	13/12.3	12/11.3	2.8
조옮김	106	13/12.3	17/16.0	31/29.2	24/22.6	21/19.8	3.3
청 음	106	14/13.2	17/16.0	44/41.5	18/17.0	13/12.3	3.0
연주활동을 위한 앙상블	106	16/15.1	10/9.4	47/44.3	16/15.1	17/16.0	3.0
반 주	106	16/15.1	20/18.9	41/38.1	14/13.2	15/14.2	2.9
음악이론	106	16/15.1	22/20.8	40/37.7	15/12.2	13/12.3	2.8
기타의견	0	0/0	0/0	0/0	0/0	0/0	0

5) 수업의 문제점 제시

관찰결과 한국의 음악대학에서 이루어지는 대부분의 클래스 피아노 수업은 포괄적 음악성 개발을 위한 구체적인 수업이 이루어지지 못하고 있다. 이는 클래스 피아노 수업에 관한 많은 문제점을 가지고 있다.

첫째, 교수와 학생들의 클래스 피아노 교과목에 대한 인식부족으로 수업의 형태 및 운영에 있어 효율적인 수업진행의 문제점 발생

둘째, 수업에 필요한 기자재 부족으로 인해 정상적인 수업이 이루어지지 못함

셋째, 디지털 피아노 랩(Lab) 시설이 설치되어져 있는 교실인데도 불구하고 교수가 이를 잘 활용하지 못함

넷째, 수업에 배정된 학생의 수가 많아 효율적 지도가 불가능함

3. 교사들의 인식조사

1) 수업의 운영형태

클래스 피아노 수업의 학교별 운영형태를 파악하기 위해 연구자가 직접 수업에 참관하였다. 그 결과 대부분의 학교에서 강의 전 학생들의 수준을 파악하지 않은 채 수업이 이루어졌으며, 수준을 파악하였다 하더라도 그룹별 분반수업이 이루어지지 않았다. 세 그룹으로 나누어 수업을 운영하고 있는 C대학의 경우도 5분간의 이론수업이 그룹수업의 전부였다. 이는 수업운영에 있어서 담당교수가 클래스피아노 수업에 관한 학습목표 및 수업운영에 관한 인식부족으로 인해 나타나는 결과라 볼 수 있다.

2) 학생들이 얻어지는 학습능력

클래스 피아노 수업을 지도하는 교수들을 대상으로 한 설문조사 및 인터뷰 결과 담당교수들조차도 클래스 피아노 수업에 관한 인식이 부족해 효율적인 운영방법을 제대로 파악하지 못한 채 수업을 운영하고 있었으며, 수업을 통해 학생들이 얻어지는 학습능력은 피아노 연주 능력개발이라고 응답하였다. 이는 담당교수들조차도 클래스 피아노 수업을 통해 학생들이 얻어지는 학습능력이 무엇인지 제대로 인식하지 못한 결과라 볼 수 있다.

3) 평가기준 및 문제점

클래스 피아노 수업에서의 평가기준은 시창, 초전, 즉흥연주, 리듬 및 박의 정확성, 조옮김, 청음, 연주활동을 위한 앙상블, 반주, 음악이론, 암보능력, 스케일, 아르페지오, 중지, 레파토리의 항목에 대해 5단계의 Likert Scale를 사용해 조사한 결과 담당교사들이 가장 강조하고 있는 항목으로는 즉흥연주, 조옮김, 청음으로 나타났으며, 학생들의 출결 상황을 평가기준에 있어서 제일 우선시하는 교사들도 있는 것으로 나타났다. 클래스 피아노 수업진행상의 발견되는 문제점으로는 수업 시간상의 부족, 학생들의 수준별 차이로 인한 수업운영상의 어려움, 학교의 기자재 부족, 클래스 피아노 교재 선택 부족으로 나타났다. 이는 학생들의 수강신청 시 수업의 상황을 고려하지 않고 수강신청 인원에 제한을 두지 않은 학교운영상의 문제와 학생들의 수준이 각기 다른 상황임에도 불구하고 제대로 된 분반수업이 이루어지지 못하는 것에 따른 문제점이 있다고 볼 수 있다.

IV. 결 론

한국의 클래스 피아노 운영 및 실체에 관한 관찰 조사 결과 클래스 피아노 학습 전 학생들의 개인별 레벨테스트를 통해 수준별 분반수업이 운영되어야 하는데 학생들의 수준을 고려하지 않고 수업을 진행하고 있어 지도하는 교수들이나 학습하는 학생들에게 큰 어려움을 주고 있다. 또한 교재선택에 있어서 한국에는 클래스 피아노 수업에 적절한 교재들이 많이 개발되어 있지 않아 수업지도상의 많은 어려움을 겪고 있다. 또한 한국의 클래스 피아노 수업은 주로 비전공자들을 대상으로 한 부전공 실기수업으로 인식되어져 왔기 때문에 클래스 피아노 수업에 대한 인식이 부족한 일부 교수들이 이에 관한 학습 목표와 수업방법을 제대로 이해하지 못한 채 운영하고 있는 것에 문제점이 있다고 볼 수 있다.

따라서 클래스 피아노 수업에 필요한 학생의 연령과 수준을 고려한 기초이론 및 창의 활동 등 포괄적 음악성 개발을 하기 위한 다양한 클래스 피아노 교재 개발이 시급하다. 이를 운영하고 있는 학교에서도 그저 학생 수를 맞추기 위한 수강신청이 아니라 학생들에게 필요한 수업을 운영하기 위한 학교 행정상의 문제점이 개선되어야 하고, 수업에 필요한 학교 기자재의 필요성도 인식하여야 한다. 클래스 피아노를 지도하는 교수들은 학

생들의 수준을 고려한 수준별 분반수업이 잘 이루어질 수 있도록 수업 전 학습자의 수준을 파악하여야 하며 학생인원수 비례 분반수업이 이루어져 효율적인 수업이 될 수 있도록 하여야한다. 또한 담당교수들의 올바른 클래스 피아노 수업에 관한 바른 운영과 정립이 필요하고 이에 클래스 피아노 수업을 이끌어 나아갈 수 있는 전문교원 양성이 시급하다.

참고문헌

- 공누이 (2008). 수강생 대상 설문조사를 통한 음악대학 “클래스피아노” 연구. **한국피아노교수법학회**. 제4집.
- 권수미 (2006). 음악대학 부전공 피아노 실기 관련 과목 실태조사. **음악교육연구**. 제30호. 서울: 한국음악교육학회.
- 성진희 (1987). **성진희 박사 아티클 모음집 : 클래스 피아노 교수법 입문**. 서울: 한국클래스피아노교육회.
- 심라경 (2010). **클래스 피아노를 활용한 초등 방과 후 학교 프로그램 연구**. 한세대학교 박사학위논문. 40-41.
- Kingsbury, C. L. (1945). *Harmony skills used by selected high school instrumental music teachers*. Doctoral dissertation, Indiana University.
- Kim, K. (1999). *Undergraduate piano pedagogy course offering in selected college and universities*. D.M.A. dissertation, University of Oklahoma.
- Lowder, J. E. (1973). How Comprehensive Musicianship is Promoted in Group Piano Instruction. *Music Educators Journal*, vol. 60, 56-58.
- Lowder, J. E. (1983). Evaluation of keyboard skills required in college class piano programs. *Contributions to Music Education*. 10, 33-38.
- Rowe, C. (1999). “Class Piano Lesson After 30 Good Years”, *Clavier*, vol. 38, 1, 12.

J. L. Dussek 피아노 작품의 역사적 의의와 가치

I. 서론

음악에서의 고전주의란 18세기 중반부터 19세기 초반까지 오스트리아와 빈을 중심으로 하이든, 모차르트, 베토벤이 활동하였던 시대를 말한다. 따라서 고전주의 음악의 연구에 있어서 세 사람의 중요성은 매우 높으며, 그만큼 방대한 양의 연구와 연주의 업적이 이뤄져 있다. 그러나 현재 우리에게 잘 알려져 있지는 않지만 그들과 함께 고전주의 음악을 형성하며 후세에 영향을 끼친 다른 여러 작곡가들이 있다.

듀섹(J. L. Dussek, 1760-1812)은 당시에는 베토벤 못지않게 유명한 작곡가이자 연주자였으나 현대에는 크게 주목받지 못하고 있는 음악가이다. F. 칼크브렌너(F. Kalkbrenner, 1785-1849)는 듀섹이 보기 드문 풍부한 감성을 가졌다고 격찬하였으며, 멘델스존(1809-1847)도 그의 천부적인 재능을 높이 샀다(Schonberg, 1963, p.57). 또한 토마셱(Václav Jan Tomashek, 1744-1850)은 그의 전기에서 듀섹에 대해 “피아노로부터 그의 경이로운 터치를 통해 그렇게도 사랑스럽고 활력있는 소리를 만들어 낼 수 있는 것은 마술과도 같았고 특히 칸타빌레 악장에서의 아름다움은 지워질 수 없는 기억으로 길이 남았다(Grossman, 1978, 윤연경, 1985, p.169에서 재인용).” 라고 말하였다. 이처럼 듀섹은 당시의 사랑받는 음악가로서 자신의 음악적 추구를 위해 많은 새로운 시도를 보여주었고, 베토벤보다 앞서서 낭만주의적 특징이 되는 요소들을 가지고 작품을 쓴 작곡가이다.

듀섹을 낭만주의, 혹은 전낭만주의로 보게 만드는 몇 가지 음악적 특징을 살펴보면, 먼저 화성에 있어서는, 반음계 화성의 사용, 반음 낮춘 6도 사용, 비화성음과 불협화음의

자유로운 사용, 버금딸림화음의 강조, 갑작스런 강약의 변화와 함께하는 장·단조 화성의 조합, 독특한 페달 포인트의 사용, 허위중지를 통하여 새로운 조성으로의 전조, 모호한 조성의 사용 등이 있다. 또한 짜임새에 있어서 넓은 건반을 폭넓게 사용하였고, 특히 아르페지오, 3도, 6도, 옥타브 중복 등을 통해 당시 새롭게 개발된 피아노의 가능성을 효과적으로 사용하여 낭만시대의 구성에 가까운 풍부하며 밀도 있는 짜임새의 곡을 작곡하였다(윤연경, 1985; 이승경, 1999). 이러한 특징들을 통해 듀섹의 음악에서 슈베르트, 필드, 쇼팽까지도 예견할 수 있으며(Newman, 1983, p.659), 그의 피아노 소나타에서 찾아볼 수 있는 몇 가지 양식적 요소는 후에 베토벤, 베버, 슈만, 리스트에 의해 완벽하게 완성되는데, 이 맥락은 브람스까지 이어지기도 한다(Gillespie, 1972, p.330).

이와 같이 듀섹은 음악사적으로도 고전시대와 낭만시대를 잇는 중요한 음악가이며, 런던 피아노 악파에 속하여 런던의 음악적 꽃을 피운 주요 작곡가들 중 하나로 평가되지만 앞서 언급한 바와 같이 오늘날 그의 작품은 잘 알려져 있지 않다. 따라서 본 논문에서는 듀섹과 베토벤 및 다른 후세의 낭만주의 작곡가들과의 연관성을 찾아 비교하여 고전시대와 낭만시대를 잇는 숨겨진 이 작곡가의 피아노 작품이 가지는 역사적 의의와 가치를 재조명하고자 한다.

II. 듀섹과 베토벤 및 이후 낭만주의 작곡가들과의 연관성

베토벤과 듀섹 사이에 직접적인 교류가 오갔다는 문헌상의 증거는 없으나, 링어(1970)는 베토벤이 듀섹의 필사본을 보았거나 혹은 유럽 순회 연주를 하던 런던 피아노 악파의 연주자에 의해 듀섹의 작품을 들었을 가능성이 있다고 하여 베토벤이 듀섹에게서 영향을 받았다고 주장한다. 본 장에서는 링어의 주장을 참고로 하여 몇 가지 면에서 베토벤과 듀섹의 연관성을 뒷받침하는 자료를 살펴보겠다.

1. 듀섹(1760-1812)과 베토벤(1770-1827)의 연관성에 관한 증거

첫째, 듀섹은 고향인 보헤미아를 떠난 이후 수많은 도시를 다니며 연주자로서 명성을 떨쳤다. 특히 1784년부터 1786에는 독일에서 성공적인 연주여행을 하였다(홍은숙, 1986, p. 4). 한편 베토벤은 1792년 빈으로 떠나기까지는 줄곧 본에 있었고, 1784년 듀섹이 독

일에 갔을 무렵에는 네페(C. G. Neefe)로부터의 음악교육을 마치고 독학으로 음악공부와 작곡활동을 하고 있었다. 따라서 베토벤이 듀섹의 연주회에 갔다는 기록은 없지만, 독일 여러 지역을 다니며 연주여행을 한 듀섹에 관한 정보는 알았을 것이다.

둘째, 베토벤과 듀섹은 제 3자를 통하여 서로의 존재에 대해 알았을 것이라 추측된다. 그 중 중요한 첫 번째 인물로 하이든(1732-1809)을 들 수 있다. 하이든은 에스테르하치(N. Esterhazy)후작이 죽자 잘로몬(J. P. Solomon, 1745-1815)의 요구를 받아들여 1790년 12월 런던을 방문하였고, 런던에서 듀섹과 여러 번 같은 무대에서 연주를 하였다. 그는 듀섹의 연주를 보고 크게 감명을 받았고, 1792년 2월 26일 듀섹의 아버지에게 듀섹에 대한 찬사가 가득히 담겨 편지를 보내기도 하였다(Sadie, S. ed., 2001, p. 761). 한편 베토벤은 1792년 빈으로 떠나 하이든의 제자가 되었다. 따라서 베토벤은 마침 런던여행을 마치고 돌아온 하이든에게서 듀섹에 관한 정보나 듀섹의 작품을 접했을 가능성이 높다.

듀섹과 함께 런던 피아노 악파로 활동하며 베토벤에게 직·간접적으로 영향을 미친 다른 인물들로는 클레멘티(M. Clementi, 1752-1832), 크라머(J. B. Cramer, 1771-1858), 필드(J. Field, 1782-1837) 등이 있다. 이들 중 베토벤은 특별히 클레멘티를 매우 높이 평가하고 긴밀한 관계를 맺었다는 여러 증거가 있다. 당대에 싰들러(A. Schindler)는 베토벤이 클레멘티의 소나타를 모두 다 소장하고 있었고 그의 조카와 제자에게도 오랫동안 오직 클레멘티의 소나타만 연주하도록 권했다고 한다(Schindler, 1840, p. 182). 또한 베토벤의 제자 체르니(C. Czerny)가 베토벤의 조카의 피아노 교사직에서 해고된 주된 이유 또한 클레멘티에 대하여 열정적으로 가르치지 않았기 때문일 것이라는 주장도 있다(Ringer, 1970, 이승선 역, p. 165). 그리고 1807년 이후로 베토벤은 자신의 많은 작품들을 클레멘티 출판사에서 초판으로 출판하였다(오윤록, 2003, p. 316). 이렇듯 듀섹, 베토벤과 친분관계를 유지해온 클레멘티를 통해 듀섹과 베토벤의 연관성을 짐작해 볼 수 있을 것이다. 마지막으로 두 사람의 공통된 친구였던 페르디난드 왕자(Prince Ferdinand)와 하이든, 듀섹, 베토벤과 모두 연관을 맺고 자신이 기획한 연주회에 그들의 작품 혹은 연주를 올린 잘로몬을 통해서도 듀섹에 관한 정보는 베토벤에게 알려질 수 있었을 것이다(이승경, 1999, p. 31).

마지막으로, 듀섹이 잉글리쉬 액션 피아노의 개발과 보급에 영향을 미쳤다는 점에서 베토벤과의 연관성을 찾을 수 있다. 당시의 영국은 공공 연주회가 아주 활발하게 일어나던 때였고, 주로 큰 규모의 홀에서 많이 연주가 되었다. 이에 듀섹은 기존의 피아노보다 더 자신이 원하는 소리를 표현할 수 있는 피아노를 원했고, 브로드우드도 하여금 새롭게 확장된 음역

을 가진 피아노를 개발하도록 요청했다. 다음은 브로드우드의 사업 기록의 일부분이다.

1793년 11월 13일. 우리는 지난 삼년동안 몇몇 5 1/2 옥타브의 음역을 가진 그랜드 피아노를 듀섹의 요구를 충족시키기 위하여 제작하였다.(Craw, 1964, p. 53).

이렇게 새로운 피아노를 위해 작곡된 작품들에는 ‘확대된 음역을 가진 피아노’를 위한 곡이라고 부제를 붙였으며, 확대된 음역을 위한 악보와 보통 사용되던 피아노를 위한 악보, 두 종류의 악보로 출판을 하였다(이승경, 1999, p. 26). 그리고 듀섹의 작품은 당시에 매우 인기가 많아서 적어도 한번 이상, 많게는 열 번까지 재출판 될 정도로 많은 보급이 이루어졌기 때문에(Sadie ed., 2001, p. 763), 자연스럽게 사람들에게 잉글리쉬 액션 피아노가 선전되었을 것이다. 한편, 듀섹은 가장 최근에 만들어진 자신의 잉글리쉬 액션 피아노를 하이든에게 빌려주었고, 그 이후 쓰여진 하이든의 피아노 소나타 62번(no. 52) E b 장조에서 그 영향을 찾아볼 수 있다(Ringer, 1970, 이승선 역, p. 164). 즉 베토벤이 잉글리쉬 액션 피아노를 가지게 된 1817년 12월보다 십여년 전인 1804년에 이미 확대된 음역을 필요로 하는 피아노 소나타 Op. 53 ‘발트슈타인’과 Op. 57 ‘열정’을 작곡한 것을 보아(이승경, 1999, p. 26), 베토벤은 어떤 경로를 통해서였던 잉글리쉬 액션 피아노와 듀섹에 관한 정보를 알았고 이에 영향을 받았을 것으로 추측해 볼 수 있다.

2. 듀섹의 op.44와 베토벤의 op. 81a를 통한 작품 비교

듀섹과 베토벤의 작품에는 상당부분 흡사한 점이 보이는데, 특별히 듀섹의 op. 44 ‘고별’(1800)과 베토벤의 op. 81a ‘고별’(1809)은 전체구성상 많은 부분이 비슷함을 알 수 있다. 이 두 작품의 유사성에 관하여는 상이한 여러 의견이 있을 수 있으나, 블룸(E. Bloom, 1958), 링어(A. Ringer, 1970), 그라우트(D. J. Grout, 1996)등은 두 작품 간에 연관성이 있다고 주장한 바 있다. 따라서 본 장에서는 블룸, 링어, 그라우트 등의 주장과 지금까지 살펴본 베토벤이 듀섹으로부터 간접적으로나마 영향을 받았다는 증거를 근거로 하여 두 작곡가의 작품 op. 44와 op. 81a에서 보이는 구체적인 연관성을 찾아보겠다.

먼저 악장 구조를 살펴보면, 듀섹은 4악장 구조를 사용했고, 베토벤은 3악장 구조를 사용했다는 점에서 차이가 있지만, 두 작곡가 모두 첫 번째 악장과 마지막 악장의 조성을 E b 장조로 채택했고, 제 1악장에서 느린 서주를 가지고 있다. 특히 듀섹의 제 1악장과 베

토벤의 제 3악장은 6/8박자이고 주제 선율이 오른손에서 시작하여 왼손으로 옮겨져 나오는 점, 8분음표였던 선율이 16분음표로 바뀌어 진행되는 점 등이 유사하다. 또한 제 2주제가 딸림 장조인 Bb 장조로 씌어졌고 짜임새에 있어서 내성을 16분음표로 처리하여 가볍고 밝은 분위기를 내고 있다는 점에서 공통점이 있다(박성원, 2005, p. 42). (악보1).

<악보1> a. 듀섹 Op.44 제 1악장 제 2주제 제 68-71마디

b. 베토벤 Op.81a 제 3악장 제 2주제 제 53-56마디

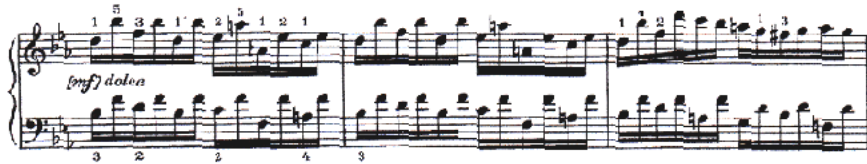
또한 두 작품 모두 느린 2악장에서 붓점 리듬을 반복적으로 사용하였고, 2/4박자라는 점에서 같다. (악보2)

<악보2> a. 듀섹 Op.44 제 2악장 제 1-4마디

b. 베토벤 Op.81a 제 2악장 제 1-4마디

그리고 화성을 풀어놓은 음형이 16분음표를 사용하여 빠른패시지로 진행되는 부분들도 여러 부분에서 살펴볼 수 있다. (악보3)

<악보3> a. 듀섹 Op.44 제 1악장 제 82-84마디



b. 베토벤 Op.81a 제 3악장 제 1-3마디



이 외에도 듀섹의 Op. 44 제 2악장에서 하나의 음형이 다양한 조성과 급격히 변화하는 다이내믹을 통해 열정적으로 지속되는 발전부를 갖고 있는데 바로 발전부의 동기 및 텍스처가 베토벤의 Op. 81a에 아이디어를 제공하고 있음을 살펴볼 수 있다(윤연경, 1985, pp. 198-188).

이와 같이 듀섹은 베토벤에게 영향을 주었다고 추측할 수 있다. 그러나 현대에 듀섹의 작품은 잘 알려지지 않고 있는데, 그 이유에 대해 이승경(1999)은 듀섹의 작품들을 전체적으로 보았을 때 악장간의 형식적 통일성이 부족하고, 몇 가지 형식과 비슷한 패시지 및 리듬 등을 반복하여 사용함으로써 다양성이 부족하게 느껴지기 때문이라고 하였고, 링어(1970)는 다음과 같이 말하였다.

그의 가장 뚜렷한 공헌들을 낭만주의 시대의 영웅인 베토벤이 완전히 흡수하여 훨씬 더 높은 미적 단계로 끌어 올린 이상 매우 재능있는 작곡가라고 일반적으로 인정되었던 그의 작품은 더 이상 요구되지 않은 것이다(p. 170).

3. 듀섹과 이후 낭만주의 작곡가들의 작품 비교

듀섹과 베토벤 이후의 여러 낭만주의 작곡가들과도 음악 어법 면에서 그 연관성을 찾아볼 수 있다. 뉴만은 듀섹이 영향을 가장 지대하게 미친 작곡가는 베토벤이기보다 오

히려 허위 중지나 반음이 낮춰진 6도 화성을 통한 전조의 공통점을 가진 슈베르트라고 하였다(Newman, 1983, p. 673).

다음의 두 작품은 선율의 진행과 느리게 진행되는 베이스 지속음, 그리고 빠르게 움직이는 내성의 리듬형이 매우 흡사함을 알 수 있다. (악보4)

<악보4> a. 듀섹 Op.70 제 4악장



b. 슈베르트 Op.90, No.3 마디 1-4



또한 듀섹 Op.70과 슈베르트 Op.90, No.3에서 쉼표-셋잇단음표-4분음표의 리듬형이 두 작품에서 반복되어 사용됨을 볼 수 있다. 특히 듀섹의 Op.70에서 보듯, 3도, 6도, 8도를 교대로 병행하는 선율은 10도의 아르페지오 화음에 의해 반주됨으로써 텍스처상의 새로움을 더하고 있다(윤연경, 1985, p. 191). (악보5)

<악보5> a. 듀섹 Op.70 제 1악장 제 62-69마디



b. 슈베르트 Op.90, No.2



슈베르트와 동시대를 살았던 롯시니의 ‘세빌리아의 이발사’ 서곡에 나오는 주제는 듀섹의 작품 Op. 9, No. 3 제 2악장에서 나오는 선율과 매우 유사하다(이승경, 1999, p. 53). (악보6)

<악보6> a. 듀섹 Op. 9, No. 3 제 2악장 제 14-16마디



b. 롯시니, Overture The Barber Of Seville



III. 결론

듀섹은 보헤미아의 음악가 집안에서 태어나서 일생동안 수많은 나라를 다니며 연주여행을 하였고, 약 300여개에 달하는 많은 작품을 남겼다. 그가 머문 여러 도시 중 런던은 그의 평생 가장 오래 머문 도시였으며, 그곳에서 런던 피아노 악파로서 하이든, 클레멘티 등과 교류를 하며 지냈고, 뛰어난 연주가이자 작곡가 그리고 악보출판업자로서 다양한 활동을 하였다. 특히 그에 의한 영국식 액션 피아노 개발은 피아노 역사상 큰 공헌이 되었다고 말할 수 있다.

듀섹의 진취적인 삶의 모습과 시대를 앞서 나가는 독특함은 작품에서도 살펴 볼 수 있는데, 작품의 구성과 형식면에서는 동시대의 흐름을 따르고 있지만, 화성과 짜임새 등에 있어서는 그 당시로는 혁신적인 특징을 가지고 있다. 또한 악보에 표제를 사용하고 페달과 악상에 대하여 상세히 기록하거나 연주장에서 청중이 자신의 옆모습을 보도록 앉는 시도 등을 하였다.

듀섹은 자기 시대의 양식들을 인지하면서도 시대를 앞서간 작곡가였고, 후세 작곡가들의 작품 곳곳에서 듀섹의 작품과 유사한 부분이 발견됨을 볼 때 듀섹이 그들에게 직접적으로든 간접적으로든 영향을 미쳤음을 말할 수 있다. 또한 그러한 듀섹이 있었기에

베토벤 및 후대 낭만주의 작곡가들이 더 빛을 드러낼 수 있었고 그들의 작품 속에 듀섹의 작품이 스며들어가는 것만으로도 듀섹의 작품은 음악사적 의의와 가치를 지녔다고 볼 수 있을 것이다.

안타깝게도 현대에 와서 듀섹이 그 당시에서처럼 조명을 받고 있지는 못하다. 따라서 본 논문이 적어도 듀섹에 대해 다시금 인식할 수 있는 또 하나의 계기를 제공하길 바라며, 본 논문이 교수법과 교재 연구에 관한 논문은 아니지만, 듀섹 작품이 고전적 형식에서 낭만적인 특성을 배울 수 있다는 점에서 학습적 가치가 있을 것이라 예상되므로 이에 관해서도 좋은 논문이 나오길 제언하는 바이다.

참고문헌

- 박성원 (2005). **얀 라디슬라브 듀섹(Jan Ladislav Dussek)의 피아노 소나타 연구 : Op.43, Op.44를 중심으로**. 미출판 석사학위논문, 성신여자대학교, 서울.
- 오윤록 (2003). 클레멘티와 하이든, 모차르트 그리고 베토벤. **음악과 민족**, 25, 307-324.
- 윤연경 (1985). J. L. Dussek의 Piano Sonata연구. **한국문화연구원 논총**, 47, 169-198.
- 이승경 (1999). **Jan Ludislav Dussek의 피아노 소나타연구 : Op .44를 중심으로**. 미출판 박사학위논문, 서울대학교, 서울.
- 홍은숙 (1986). **J. L. Dussek의 피아노 소나타 Op.70에 관한 연구**. 미출판 박사학위논문, 이화여자대학교, 서울.
- Bloom, E. (1958). *Classics : Major and Minor*. London : J. M. Dent.
- Craw, A. (1964). *A Biography and Thematic Catalog of the Works of Dussek (1760-1812)*. unpublished Ph. D. dissertation, University of Southern California, Los Angeles.
- Gillespie, J. (1982). **피아노 음악**. 김경임 역. 대구 : 계명대학교출판부.
- Grossman, O. (1975). *The Piano sonata of Jan Ludislav Dussek (1760-1812)*. unpublished Ph. D. dissertation, University of Yale, New Haven.
- Grossman, O. (1978), *Introduction in Collectoed works of Jan Ladislav Dussek*, New York; Da Capo Press.
- Grout, D. J. (1996). *A History of Westurn Music*. (5th ed.). New York: Da Capo Press.
- Newman, W. S. (1983a). *The Sonata since Beethoven*. (3rd ed.). New York: W.W. Norton.
- Newman, W. S. (1983b). *The Sonata in the Classic Era*. (3rd ed.) New York: W.W. Norton.
- Ringer, A. (1970). *Beethoven and the London Pianoforte School*, Musical Quarterly Lvi. 이승선 역. 베토벤과 런던 피아노포르테 악파. **낭만음악**(1992), 1(17), 161-182.

Sadie, S. (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2nd ed.). London : Macmillan Publishers.

Schonberg, H. C. (1963). *The Great Pianists*. N.Y.: Simon & Schuster.

교사의 칭찬유형(언어적, 신체적, 물질적 칭찬)에 대한 피아노 학습자의 인식과 학습만족도 조사 - 초등학교 2, 3, 4학년을 대상으로 -

I. 서론

음악을 학습하는 대부분의 아동들은 그들의 행동에 따른 교사의 보상과 자극을 통해 학습동기의 의욕을 얻곤 한다. 특히 동료보다 어른에게 인정받기를 원하는 학년 초기의 아동에게는 칭찬과 격려가 좀 더 효과적인 역할을 한다.

교사의 칭찬은 대표적인 정적강화의 형태이며 학생의 성장을 촉진하는 자극제로 중요한 역할을 하는데, 칭찬을 받음으로써 아동은 자신의 행동이 권위 있는 선생님께서로부터 인정받는다는 즐거움을 맛볼 수 있다(김선희, 1984; 박성희, 2005, p. 107).

이와 같이 학습과정에서 칭찬이 학생의 수행능력에 긍정적 영향으로 작용함에도 불구하고 학생과 교사 사이의 상호작용이 불충분하게 이루어지는 경우가 많다. Brophy(1981)는 대부분의 학급에서 교사의 칭찬이 자주 일어나지 않는다는 점을 언급하며 칭찬의 필요성을 강조하였으며 Sutherland(2000) 또한 감정적, 행동적 장애가 나타나는 학생들을 연구한 결과 교사의 칭찬이 극히 드물게 사용되었고 질책과 칭찬의 비율이 최소 2:1에서 높게는 4:1까지의 범위로 나타났음을 밝혔다. 결과적으로 긍정적 강화는 드물게 사용되고 부적절한 질책이 자주 사용되었음을 알 수 있다. 이러한 현상은 피아노 학습과정에서는 어떠할까? 교사가 학습자에게 적절한 피드백과 효과적인 칭찬을 활용하고 있는지 점검해 볼 필요가 있다.

최근의 연구들에서는 칭찬과 같은 긍정적 강화가 학습 성과에 미치는 영향에 대해 다

양한 시각으로 접근하고 있으나, 피아노 학습에서 교사의 칭찬을 통해 학습자가 느끼는 학습만족도를 연구한 사례는 미미하여 칭찬에 대한 학생들의 인식을 조사하고 나아가 교사에게 필요한 역할을 제시할 필요성이 있다고 생각된다.

따라서 본 연구의 목적은 교사의 칭찬과 학생들의 학습만족도의 상관관계를 조사해봄으로써 교사의 칭찬이 학습만족도에 미치는 영향을 알아보는데 있다.

1. 연구문제

- 1) 교사의 칭찬과 학생들의 학습만족도에 상관관계가 있는가?
- 2) 칭찬 표현양식에 따라 학습만족도가 다르게 나타나는가?
 - 2-1) 언어적 칭찬에 따른 학습만족도
 - 2-2) 신체적 칭찬에 따른 학습만족도
 - 2-3) 물질적 칭찬에 따른 학습만족도

II. 이론적 배경

1. 강화

1) 정적강화와 그 유형

정적강화라고 불리는 원리는 특정 반응이 일어난 다음에 자극이 주어짐으로써 반응이 일어날 확률을 증가시키는 것을 의미한다(김진영, 2010, p. 6).

대부분의 교육과정에서 교사는 칭찬이나 평가, 등급부여, 점수제(point system)등과 같은 정적 강화물을 활용하여 학생의 학습활동을 강화시키는데, 그 중 칭찬은 가장 일반화 되고 효과적인 보상의 종류로 이해되어 왔다(Cooper, 1982, p. 114). 특히 교사의 칭찬은 일반적으로 모든 연령의 학습자들에게 효과적인 것으로 나타났다(Pellegrin, 2004, p. 4).

2. 칭찬

1) 칭찬의 의미

일반적으로 칭찬은 감탄이나 승인의 의미로 표현되거나 가치를 인정해주는 것으로 각자가 지니고 있는 장점을 발견하고 그것을 지지해주는 활동으로 볼 수 있다(Brophy, 1981; 최옥화, 2007, p. 27). 특히 학습에서 효과적으로 학생의 바람직한 행동을 관리할 수 있는 전략이 바로 교사의 칭찬이다(Lewis & Hudson, Shawna et al., 2004, pp. 247-259).

칭찬의 성격은 아동들의 반응에 따라 영향을 받을 수 있는데 구체적인 행동 수행여부에 따라, 노력에 비중을 두는 경우, 학습과정과 상황에 비중을 두는 경우에 따라 정의될 수 있다(Conroy, Sutherland et al., 2009, pp. 18-19). 본 연구에서는 칭찬을 학생의 학습과정과 노력, 향상에 따라(피아노 수업을 하는 동안, 과제를 했을 때, 연주를 하고 난 후, 수업태도에 대하여) 교사가 제공하는 것으로 정의한다.

2) 칭찬의 방법

칭찬이 가장 좋은 효과로 전달되기 위해, 교사는 바람직한 방식으로 관심을 가지고 사용에 신중을 기해야 한다(Chalk & Bizo, 2004, pp. 335-351). 교사가 효과적으로 칭찬하는 방법은 다음과 같다.

첫째, 칭찬을 할 때는 상대가 깨닫지 못하는 좋은 점을 칭찬하는 것도 좋지만, 상대가 노력하고 있는 부분을 발견하여 구체적으로 칭찬해주는 것이 더 중요하다. 이렇게 구체적인 태도와 행동에 대해 칭찬하게 되면 상대가 얼른 이해할 수 있다는 점에서 효과적이며 학생의 학업행동이나 사회성을 고취시키는데 도움이 된다(히라키노리코, 2010, p. 35 ; Conroy, Sutherland et al., 2009, p. 19). 둘째, 칭찬에는 일관성이 있어야 한다. 지속적인 강화만이 목적을 달성하게 하는 효력을 지니고 있기 때문이다(임종열, 1985, p. 9). 칭찬은 충분히 자주하는 것이 좋은데, 그래야만 지금까지 유지되었던 부정적 행동이 감소되고 그 대신 바람직한 행동이 자리 잡을 수 있다(김원중, 1999, pp. 5-27).

세 번째로 칭찬 사용에 대한 교사의 계획은 효과적인 칭찬의 특성으로 중요하게 부각된다. 이전의 행동에 대해서 능숙함을 보이는 아동에게 제공하는 칭찬이 사라짐과 동시에, 교사는 아동이 성취한 또 다른 행동들을 발견하고, 칭찬의 사용을 증가시켜야 한다(Conroy et al., 2009, p. 19). 네 번째, 교사가 아동에게 칭찬을 접하도록 해야 한다. Hitz와

Drinscoll(1988)에 의하면, 학생이 “제가 이렇게 했어요!” 라고 외치기까지 기다리는 것은 교사가 먼저 칭찬해 줄 행동을 발견하고 격려하는 것보다 훨씬 효과적이지 못하다. 교사가 꼭 인지해야 할 다섯 번째 칭찬방법은, 칭찬은 반드시 진지하고 진실되게 행해져야 한다는 것이다(Conroy et al., 2009, pp. 19-20). 솔직하고 애정 어린 칭찬은 아동의 발달연령 수준과 능력에 긍정적 영향을 끼친다. 이외에 공개적으로 칭찬하거나 제 삼자에게 칭찬하는 방법도 칭찬의 효과를 확대시킬 수 있는 방법이다(성미옥, 2003, p. 19).

3) 칭찬의 효과

흔히 아이를 가르칠 때에는 “칭찬을 70퍼센트, 꾸중을 30퍼센트로 하라.”는 이야기를 종종 듣는다. 이는 칭찬의 효과가 아이들에게 크게 영향을 미치기 때문인데, 칭찬은 받는 대상에게 긍정적인 영향을 줄 수 있으며 바람직한 행동을 하도록 하는데 비해 꾸중은 하지 말아야 할 행동에 대해서는 알려주지만 어떻게 하면 좋아지는 지에 대해서는 방향을 제시해 주지 않는다(정혜인, 2007, p. 9 ; 히라키노리코, 2010, p. 35). 즉 특수한 행동 뒤에 일시적으로 부적절한 행동을 제지하는 역할로 그치기 쉽다. 따라서 바람직한 행동의 효과를 높이고 유지하기 위해서는 꾸중보다는 칭찬을 효율적으로 사용하는 자세가 필요하다.

칭찬의 영향은 특히 학습하는 어린 아동들에게는 의욕을 불어넣어주는 중요한 수단이 될 것이라 생각된다. 칭찬에 의한 내적동기유발은 자기만족감과 더불어 스스로 결정하는 능력 또한 가능하게 하기 때문이다(와다히데키, 2010, p. 5; Anderson & Harold, 1936, p. 125).

학습과정에서 교사의 칭찬은 바람직한 행동을 유발하고 학업성취에 대한 반응을 가장 잘 이끌어낼 수 있는 강력한 도구이다. 따라서 교사는 칭찬을 지도과정의 일부로 생각하고 자주, 효과적으로 사용할 수 있어야 한다(Rismiller, 2004, p. 14).

4) 칭찬 표현양식

(1) 언어적 칭찬

언어적 칭찬은 대표적 정적강화의 수단인데, 언어적 보상이 주어질 때는 활동과 연관된 긍정적 가치가 증가하여 내적 동기유발이 증가한다(한상미, 1984, p. 18). 용혜원

(2004)은 특히 교사의 칭찬은 학생의 자신감을 증진시키고 능력개발에 도움을 준다고 언급하였다.

언어적 칭찬의 활용방법은 아동의 좋은 특성과 잘한 행동이 무엇인지 가능한 한 구체적으로 표현하되, 짧고 간결하면서 애정이 담겨 있어야 한다(박성희, 2005, p. 129). 여기에는 용기를 북돋아주는 언어들로 대단하다, 굉장하다, 정말 잘했다, 최고야, 고마워 등의 표현이 있다.

(2) 신체적 칭찬

교육현장에서 흔히 볼 수 있는 비언어적 행동 중 하나로, 어깨를 한번 쳐주는 것, 가벼운 포옹을 해주는 것, 악수, 하이파이브, 쓰다듬기, 어루만지기와 같은 행동이 포함된다. 즉, 신체의 일부가 상대방의 신체에 닿음으로써 의사소통의 기능을 하게 되는 모든 행동을 의미한다(채선희, 1987, p. 7). 저학년 아동의 경우 교사와의 잦은 긍정적 접촉이 높은 수준의 소속감과 안전감을 심어주고 환경에 더 잘 적응한다는 연구결과가 있다. 그러나 이러한 신체적 표현은 학생에 따라 같은 접촉도 다양한 의미로 받아들여질 수 있으므로 주의해야 한다(채선희, 1987, p. 14).

(3) 물질적 칭찬

물질적 칭찬은 포상칭찬이라고 불릴 수 있으며 칭찬의 의미로 상을 주는 것으로 상당히 보편화 되어 있다(최옥화, 2007, p. 40). 행동주의 연구자들은 토큰 강화와 같은 외적인 보상이 학생의 학업수행능력을 향상시킨다고 주장하였는데, 전통적으로 물질적 보상으로 간주되었던 형식이 당사자에게는 칭찬의 의미로 지각될 수 있는 것이다(Gardner, 2004; 고동우 외, 2008, p. 99). 본 연구에서 물질적 칭찬은 바람직한 행동에 대한 대가로 음식물이나 학용품과 같은 작은 선물을 주는 것을 의미할 수 있다.

3. 학습만족도

학습만족도는 학습자가 느끼는 학습에 대한 전반적인 만족도를 의미한다(채유정, 2003). Wolmon(1989)은 음악적 태도와 음악흥미를 바탕으로 학습에서 목적을 달성하였거나 학습자 개인이 가지고 있던 기대가 충족되었을 때 얻는 마음의 상태를 학습만족도

라 정의하고 있다. 또한 박선옥(2010)은 교사와의 상호작용 및 참여도 또한 만족도의 중요변수라 할 수 있다고 언급하였다. 본 연구에서는 학습만족도를 음악적 태도 및 흥미, 가치를 모두 포함하여 의미한다.

Ⅲ. 연구방법

1. 연구대상

본 연구는 부천시에 소재한 피아노학원 중 8곳을 편의표집하여 초등학교 2학년에서 4학년에 해당하는 피아노 학습자 180명을 대상으로 교사의 칭찬에 대한 인식과 학습만족도를 측정하였다. 그 중 회수되지 않은 설문지와 불성실 응답을 제외한 150명의 응답을 바탕으로 연구를 진행하였다. 표본집단을 추출한 학원은 목련피아노, 뮤즈피아노, 새도레미 음악학원, 즐거운 음악원, 이미영 피아노, 임병희피아노, 솔샘피아노, 리베피아노 총 8곳이다.

2. 연구절차

사전조사는 2011년 2월 28일부터 3월 12일까지 지원자표집을 통해 인천소재의 Y피아노학원과 서울특별시 Y 피아노학원에서 2학년 2명, 3학년 3명, 4학년 5명을 추출하여 총 10명이 사전조사 설문에 응답하였다. 이후 질문지 문항을 수정, 보완하여 본 연구 설문을 만들고 3월 16일부터 4월 6일까지 부천의 피아노학원 8곳을 대상으로 조사를 실시하였다.

3. 측정도구

칭찬에 대한 인식을 측정하기 위한 도구는 고동우, 문상정, 이형래(2008)의 질적연구를 바탕으로 한 예비연구에서 칭찬 측정척도로 개발된 20개문항의 5점 척도를 중심으로 보완하여 사용하였다. 이어서 학습만족도에 대한 척도는 Weiss, Dawis, England와 Lofquist(1967)가 직무만족을 측정하기 위해 개발한 척도로 문상정(2009)이 관광기업의 특성에 맞게 보완하여 사용하였는데, 이 척도를 피아노 학습과정에 맞도록 보완하여 6개문항의 5점 척도를 사용하였다.

4. 연구의 가설 및 자료분석방법

1) 연구가설

가설 1) 교사의 칭찬은 학생들의 학습만족도와 상관관계가 있을 것이다.

가설 2) 칭찬 표현양식에 따라 학습만족도는 다르게 나타날 것이다.

가설 2-1) 학생들이 언어적 칭찬을 높게 지각할수록 학습만족도와 정적 상관관계 (+)가 나타날 것이다.

가설 2-2) 학생들이 신체적 칭찬을 높게 지각 할수록 학습만족도와 정적 상관관계 (+)가 나타날 것이다.

가설 2-3) 학생들이 물질적 칭찬을 높게 지각 할수록 학습만족도와 정적 상관관계(+)가 나타날 것이다.

2) 자료분석방법

본 연구에서는 PASW Statistics 12.0 프로그램을 사용하여 칭찬에 대한 인식과 학습만족도 검사를 통해 수집된 자료를 분석하였다.

IV. 연구결과

150명의 참가자들의 칭찬에 대한 인식과 학습만족도 조사결과를 Karl Pearson의 단순적률 상관계수로 측정된 결과, 두 변인 간에 통계적으로 유의미한 상관관계가 있는 것으로 나타났다.($r=.63$, $p<.01$; 표 1). 이는 교사가 칭찬을 많이 사용할수록 학생들의 학습만족도가 높아짐을 의미한다.

〈표 1〉 초등학교 2-4학년 학생들의 칭찬에 대한 인식과 학습만족도와의 상관계수

	학습만족도
칭찬	.63

* $p<.01$

다음으로 각 칭찬표현양식과 (언어적, 신체적, 물질적 칭찬) 학습만족도와의 상관관계를 단순적률상관계수로 측정하여 분석해보았다.

먼저 언어적 칭찬과 학습만족도의 상관관계에서는 통계적으로 유의미한 정적상관관계(+)가 있는 것으로 나타났다($r=.60, p<.01$).

두 번째 칭찬유형인 신체적 칭찬과 학습만족도의 상관관계에서는 상관계수의 값이 .51로 역시 정적 상관관계를 보였으나 언어적 칭찬과의 관계에서 보다 조금 낮은 수치를 보였다($r=.53, p<.01$).

마지막으로 물질적 칭찬과 학습만족도의 상관관계를 측정한 결과, 상관계수의 값이 .50으로 두 변인사이에 유의미한 상관이 있는 것으로 나타났다($r=.50, p<.01$; 표 2). 결국 학습만족도와의 연관성이 강한 칭찬유형은 언어적, 신체적, 물질적 칭찬 순으로 세 가지 칭찬유형 모두 학습만족도와 상당히 높은 상관관계를 보이며 따라서 칭찬이 학습만족도에 영향을 미치는 변수로 작용한다는 것을 알 수 있다.

〈표 2〉 유형별 칭찬에 대한 인식과 학습만족도와의 상관계수

칭찬유형	학습만족도
언어적칭찬	.60
신체적칭찬	.53
물질적칭찬	.50

* $p<.01$

V. 결론 및 논의

본 연구는 피아노학습에서 교사의 칭찬에 대한 학생들의 인식을 조사하고, 학습만족도와의 관계를 측정해 봄으로써 교사의 칭찬이 학습만족도에 긍정적인 영향을 미치는지를 알아보는 것이다. 본 연구에서 제기한 각 연구문제의 결과에 대한 논의를 바탕으로 다음과 같은 결론을 내릴 수 있다.

첫째, 교사의 칭찬은 학생의 학습만족도에 긍정적 영향을 미친다. 칭찬과 학습만족도 사이에는 상당히 높은 연관성이 있음을 알 수 있으며 이는 교사가 칭찬을 많이 사용할

수록 학생의 학습만족도가 증가될 수 있음을 말한다. 둘째, 칭찬유형별 학습만족도의 차이는 언어적 칭찬을 사용했을 때가 가장 높고, 신체적 칭찬, 물질적 칭찬의 순서로 높은 관계성을 띤다.

이와 같은 연구결과는 결국 많은 선행연구들에서 제시하는 견해들과 일치하며 따라서 학습과정에서 교사가 칭찬사용의 빈도와 칭찬제공방식에 대해 고려하고 노력해야 할 필요성이 있음을 시사해주고 있다. 보다 효과적인 연구를 위해서는 교사의 칭찬이 학생의 학습만족도 외에 학업수행능력에 어떠한 영향을 미치는지 시도해 볼 수 있을 것이다.

본 연구는 피아노학습과정에서 사용하는 칭찬의 긍정적 효과를 확인하고 교사의 칭찬을 장려하는 데 의의가 있다.

참고문헌

- 고동우, 문상정, 이형래 (2008). 칭찬의 의미: 호텔 종사원을 대상으로 한 질적 연구. **관광학연구**, 32(2). 99.
- 김선희 (1984). **외적보상의 종류와 부여방법이 아동의 내적 동기유발에 미치는 영향**. 석사학위논문, 중앙대학교 대학원.
- 김원중 (1999). 칭찬과 꾸중의 원리. **학생생활연구**, 17, 5-27.
- 김진영 (2010). **강화이론을 적용한 이러닝 연구**. 석사학위논문, 성신여자대학교 교육대학원.
- 문상정 (2009). **관광기업 종사원이 지각하는 칭찬의 효과: 칭찬 측정척도 개발을 중심으로**. 박사학위논문, 대구대학교.
- 박선옥 (2010). 공무원 사이버교육 학습만족도에 영향을 미치는 요인에 관한 연구. **한국행정학회**, 2738~2761.
- 박성희 (2005). **꾸중을 꾸중답게 칭찬을 칭찬답게**. 서울:학지사.
- 성미옥 (2003). **초등학생의 자아존중감과 학교생활 만족도 향상을 위한 칭찬 프로그램 개발과 그 효과에 관한 연구**. 석사학위논문, 서울교육대학교 교육대학원.
- 용혜원 (2004). **칭찬 한마디의 기적**. 고양: 도서출판 청우.
- 임종열 (1985). 논단: 성격장애와 칭찬의 위력. **행동장애아교육학회**.
- 와다히데키 지음, 김하경 옮김 (2010). **칭찬의 심리학**. 서울:케이디북스.
- 정혜인 (2007). **어린이집 만 5세반 교사의 칭찬에 관한 문화기술적 연구**. 석사학위논문, 이화여자대학교 대학원.
- 채선희 (1987). **신체적 접촉에 의한 교사의 칭찬과 체벌에 대한 학생들의 인식**. 석사학위논문, 이화여자대학교 대학원.

- 채유정 (2003). **온라인 토론 학습에서 인지양식과 교사 피드백 유형이 학습자의 참여도, 성취도 및 만족도에 미치는 영향: 고등학교 과학교과를 중심으로**. 석사학위논문, 이화여자대학교 대학원.
- 최옥화 (2007). **칭찬부모교육 집단프로그램이 어머니의 자아존중감 및 어머니가 지각한 모-자 관계변화에 미치는 영향**. 석사학위논문, 서강대학교 공공정책대학원.
- 한상미 (1984). **보상이 아동의 내적 동기유발에 미치는 영향**. 석사학위논문, 이화여자대학교 대학원.
- 히라키 노리코 저, 신병철 옮김 (2010). **사람을 성장시키는 칭찬화법**. 서울:태인문화사.
- Anderson, H. H. (1936). Motivation Of Young Children: Further Studies in Success and Failure, Praise and Blame. *Child Development*, 7(2), 125.
- Brophy, J. (1981). Teacher praise: A functional analysis. *Review of Education Research*, 51, p. 5-32.
- Chalk, K., & Bizo, L. A. (2004). Specific Praise Improves On-task Behaviour and Numeracy Enjoyment: A study of year four pupils engaged in the numeracy hour. *Educational Psychology in Practice*, 20(4), 335-351.
- Conroy, M. A.; Sutherland, K. S.; Snyder, Angela; Al-Hendawi, Maha; Abigail, Vo. (2009). Creating a Positive Classroom Atmosphere: Teachers' Use of Effective Praise and Feedback. *Beyond Behavior*, 18(2), 18-26.
- Cooper, J.O. (1982). Applied Behavior Analysis in Education. *Theory Into Practice*, 21(2), 114.
- Gardner, K. B. (2004). *Using praise to promote student's intrinsic motivation and performance attributions in classroom settings*. The University of Connecticut.
- Hitz, R., & Dirscoll, A. (1988). Praise or encouragement? New insights into praise: Implication for early childhood teachers. *Young Children*, 6-13.
- Lewis, T. J., & Hudson, Shawna; Richter, Mary; Johnson, Nanci. (2004). Scientifically supported practices in emotional and behavioral disorders: A proposed approach and brief review of current practices. *Behavioral Disorders*, 29, 247 - 259.
- Pellegrin, A.L. (2004). *Teaching Elementary Students with Attention-Deficit/Hyperactivity Disorder to Recruit Teacher Attention: Effects on Teacher Praise, on-Task Behavior, and Academic Work*. thesis of M.A. Louisiana State University.
- Rismiller, L. L. (2004). *Effects of praise training and increasing opportunities to respond on Teachers' praise statements and reprimands during classroom insruction*. M.ed. The Ohio State University.
- Sutherland, K. S. (2000). Promoting positive interactions between teachers and students with emotional/behavioral disorders. *Preventing School Failure*, 44, 110 - 115.
- Wolman. B. (1989). *Dictionary of Behavioral Science*. SD: Academic press. 1989.

중급문헌 임연진의 ‘두꺼비’에 대한 피아노 지도방법 연구

I. 서론

1. 연구의 필요성 및 연구의 목적

한국에서 처음으로 피아노가 유입된 시기는 20세기 초반으로 기독교의 선교사들에 의해 전파되기 시작하였고 찬송가와 피아노의 보급으로 인해 서양음악은 급속도로 퍼져 서양음악 중심으로 변화시켰다. 이에 따라 현재 우리나라는 학교 수업을 통한 음악교육을 제외하고는 서양음악 위주로 학습되어지기 때문에 학습자들은 모국의 음악보다는 서양 음악으로 편중되어 학습되고 있다. 헝가리 출신의 줄탄 코다이(Zoltan Kodaly, 1882-1962)의 음악교육 철학 중 하나는 음악언어는 모국어와 비슷한 방법으로 학습되어야 한다고 말하고 있다. 이는 어린이가 모국어를 갖고 있듯이 민요 속에 음악적 모국어를 갖고 있기 때문에 모국어를 먼저 배우는 것처럼 다른 외국 음악을 접하기 이전에 모국의 음악을 먼저 접하게 해야 한다고 강조하고 있다(조흥기, 2004, pp. 54-56). 이처럼 모국 음악에 대한 음악교육은 학습자에게 중요하다. 그러나 현재 우리나라 음악교육은 서양음악 위주의 교육과 모국음악 즉 한국 작곡가들이 작곡한 음악에 대한 지속적인 연구가 부족하기 때문에 그 필요성은 더욱 크다. 따라서 본 연구는 다양한 형태로 보급되며 쉽게 접할 수 있는 피아노를 통해 모국음악을 학습자가 보다 쉽게 이해하고 음악적으로 표현할 수 있도록 피아노 지도방법을 모색하고자 한다.

현재 이러한 피아노 지도방법 연구는 최은정의 “황철익의 ‘때굴때굴 도토리’ 피아노

교수법적 연구”(최은정, 2009, pp. 99-113) 와 김성신의 “피아노 조곡 한국 무곡, Suite ‘Korean Dance’ for Solo Piano에 대한 피아노 교수법적 접근”(김성신, 2010, pp. 115-126) 만이 연구되었다. 이 연구에서는 작곡가에 대한 소개와 분석, 그리고 분석에 의한 곡에 대한 피아노 연주법에 대해서 연구되었다. 그러나 이 연구들은 피아노 학습에 대해 주로 연주법을 다루었기 때문에 피아노를 학습하는데 있어 연주에 대한 테크닉을 제외하고는 다른 요소는 찾아볼 수 없었다.

따라서 본 연구는 학습자들에게 한국 작곡가 작품 중 임연진(1974-)의 ‘두꺼비’라는 피아노 곡을 통해 한국음악에 대해 학습자가 직접 이해하고 체험을 하게 함으로써 한국음악을 보다 쉽고 친숙하게 이해할 수 있도록 그에 따른 지도방법을 연구하는데 있다(홍현정, 2011).

2. 연구의 방법

본 연구는 피아노 학습을 통하여 한국 음악에 대해 보다 쉽게 접근하여 이해시키고자 전래동요 ‘두꺼비’의 선율을 차용한 임연진의 피아노 곡 ‘두꺼비’를 선별하여 이에 따른 피아노 학습 지도안을 개발하였다. 이 연구를 위해 각 피아노 작품에 대한 작곡가 소개와 곡에 알맞은 학습방법을 제시하고 본 연구자가 지도하는 학습자에게 실제 지도하여 그에 따른 장, 단점을 분석하여 연구결과를 제시하였다. 학습 지도안을 개발하기 위해 학습활동으로 연습일지나 플래시 카드, 즉흥 연주 등으로 학습자의 피아노 교육을 도왔다.

II. 본론

1. 작곡가 소개

작곡가 임연진은 1974년 서울에서 태어났다. 단국대학교 음악대학 작곡과를 1997년 졸업한 후 미국으로 유학하여 1998년에서 2002년까지 미국 카톨릭 대학교(*The Catholic University of America*) 음악대학원에서 작곡전공으로 석사(2000 M.M.) 및 박사학위(2002 D.M.A.)를 받았다.

미국에서 유학하는 동안 현대음악포럼 (*The Contemporary Music Forum*) 에서 <바이올린 솔로를 위한 ‘첫 번째 발레 클래스’> (*‘First Ballet Class’ for solo Violin*) 작품을 세계 초연으로 발표하여 워싱턴 포스트(*Washington Post*) 지에 호평된 바 있다. 또한 미국 카

톨릭 대학교 오케스트라 (*The Catholic University Of America Orchestra*) 주최 컴포저 리딩 (*Composers' Reading*) 에 참가하는 등 여러 작품을 발표하였다.

작품집으로는 <피아노로 연주하는 전래동화 그림악보집 2 콩쥐팥쥐>, 크리스마스 칸타타 <기뻐하라! 왕이 나섰다>, 부활절 칸타타 <기뻐하라! 예수 다시 사셨다!>가 있으며, 공저인 <창작 성가곡집 시리즈 영혼의 새 찬양 1> 에서 ‘나의 주님을 찬양’, ‘십자가의 사랑’ 등을 작곡하였고 창작 성가곡집 시리즈 <영혼의 새 찬양 2> 중에서 ‘생명의 빛안’, ‘의로운 오른 손’, ‘찬양을 드리세’ 등 여러 성가곡을 작곡하기도 하였다.

2. 임연진의 ‘두꺼비’에 대한 분석

임연진 작곡의 ‘두꺼비’는 피아노로 연주하는 그림악보집 <콩쥐팥쥐>(2004)에서 선별된 곡이다. 조성은 a minor 이며, 빠르기는 $\text{♩} = 92$ 로 보통 빠르기 정도의 다소 여유로운 빠르기를 지닌 곡이다. 이 곡에서 사용된 주제선율은 전래동요 ‘두꺼비’선율의 앞부분만 차용하여 만들어진 것으로 이 곡에 전체적으로 사용된다(임연진, 2007, pp. 18-20). 음계에 있어서 전래동요에서 자주 사용되는 4음음계와 5음음계를 사용하였다. 또한 3번에 걸친 박자의 변화를 발견할 수 있는데 곡의 도입부는 4/4박자로 시작되고 중반부에서는 6/8박자로 진행되어 지다가 마지막에는 3/4박자로 변박되며 곡이 마무리 된다. 리듬적인 면에서는 장구 장단형의 리듬을 찾을 수 있는데 <악보 1>의 단모리 장단과 <악보 2>의 자진모리 장단 리듬형(주영위, 2006, pp. 103-106)을 발견할 수 있다. 또한 형식은 겹두도막 형식으로 A-B-Coda로 구분되어진다.

<악보 1> 단모리 장단



<악보 2> 자진모리 장단



A부분은 마디 1-8, B부분은 마디 9-30, 코다부분은 마디 31-41로 구성되며 이 형식을 표로 정리하면 다음 <표 1>과 같다.

〈표 1〉 임연진의 ‘두꺼비’의 구성

구분	박자	조성	마디
A	4/4	a minor- C Major	1-8
B	6/8	C Major	9-30
Coda	3/4	a minor	31-41

3. 임연진의 ‘두꺼비’에 대한 피아노 학습 지도안 개발 및 지도 분석


본 연구는 임연진의 ‘두꺼비’에 대한 피아노 학습지도안을 개발하였고 그에 따른 관찰을 통해 장, 단점을 분석하였다. 임연진의 ‘두꺼비’의 지도방안은 총 2차시로 분류하고 각 차시별로 50분으로 구성했다. 학습대상은 실제 지도하고 있는 피아노를 배운지 만 3년이 된 초등학교 3학년 학생을 대상으로 임의 선정했다.

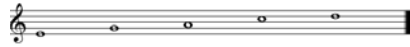


이 곡을 학습하는데 있어서 무엇보다도 중요한 것은 전래동화를 읽는 것처럼 피아노로 음악을 형상화 하여 표현하는 것이다. 임연진의 <콩쥐팍쥐>악보집의 장점은 각 곡마다 전래동화 ‘콩쥐팍쥐’에 따른 그림이 삽입되어 있어 이미지를 쉽게 연상할 수 있다는 것이다. 또한 전래동화의 내용을 담은 내레이션과 피아노 연주가 실린 CD를 통해 시각적인 효과와 더불어 청각적인 효과가 느낄 수 있기 때문에 학습자는 보다 쉽게 이해하고 재미있게 음악을 표현할 수 있다는 장점이 있는 것이다. 따라서 이 곡을 지도할 시 통합적인 교육이 될 수 있도록 다양한 활동으로 학습자에게 지도해야 한다.

이 곡을 학습함에 있어서 곡에 사용된 4음음계와 5음음계 그리고 장단적인 요소에 대해 충분히 이해가 될 수 있도록 다양한 활동을 지닌 지도안을 개발함으로써 학습자의 이해를 돕고자 한다. 그에 따른 활동으로는 먼저 이 악보집의 소재라 할 수 있는 전래동화 ‘콩쥐팍쥐’에 대해서 악보집의 그림을 보면서 전체적인 줄거리에 대해 학습자와 이야기해본다. 그리고 학습자가 연주할 두꺼비에 대한 곡을 내레이션과 연주가 수록된 CD를 들어보게 한다. 이 때 이 곡에서 주선율로 사용된 전래동요 ‘두꺼비’와 임연진의 ‘두꺼비’와 비교해보고 어떻게 곡이 전개되었는지에 대해 찾아보고 차이점에 대해 직접 체험할 수 있게 지도안을 개발한다. 또한 음계진행에 있어서도 4음음계, 5음음계에 대해 즉흥 연주를 통해 선율 진행에 대해 자연스럽게 이해할 수 있게 한다. 그리고 이 곡에서 사용된 장단에 대한 플래시 카드를 만들어 악보에서 찾아보게 하고 피아노에서 즉흥연주를 하거나 장단치기를 통해 몸으로 직접 느끼고 그것을 음악적으로 표현해보게 한다. 또한 학습자의 연주하

는 부분을 비디오 촬영을 하여 학습자의 반응을 살펴봄으로 장단점에 대해 연구한다. 마지막으로 학습자에게 직접 연습일지를 작성하게 하여 피아노 수업시간 외에도 단순한 피아노 연습과 복습이 아닌 그날 연습의 중요한 사항을 인식하게 하고 그것에 따른 이해와 표현력을 끌어낼 수 있게 지도한다. 이에 따른 학습 지도안은 다음과 같이 제시한다.

제1차시 학습지도안

연주곡명	임연진의 '두꺼비'		학습대상	피아노를 학습한지 만3년이 된 초등학교 3학년 학생	
학습목표	1. 전래동요 '두꺼비'와 비교하며 곡에 대한 이미지를 생각하며 연주할 수 있다. 2. 곡에 사용된 음계에 대해 구분할 수 있고, 부분마다 바뀌는 박자에 유연하게 연주할 수 있다. 3. 대위법적인 요소를 잘 살려 연주할 수 있다.				
과정	학습활동	지도내용	자료	지도시 유의점	
도입	시작 및 동기유발	<ul style="list-style-type: none"> 그림악보집 <콩쥐팍쥐>의 전반적인 줄거리 알기 -악보집에 나온 그림들을 보면서 전래동화 '콩쥐팍쥐'에 대한 줄거리에 대해 이야기를 해본다. 	그림악보집 <콩쥐팍쥐>		
전개	전래동요와 비교하기	<ul style="list-style-type: none"> 전래동요 '두꺼비'와 임연진 의 '두꺼비'와 비교하기 			
전개		<ul style="list-style-type: none"> - 이 곡의 주제선율로 사용된 전래동요 '두꺼비'노래에 대해 학습자에게 물어보고 직접 학습자와 불러본다. 전래동요 '두꺼비'악보  <ul style="list-style-type: none"> - 임연진의 '두꺼비'의 악보와 그림을 보면서 내레이션과 피아노 연주가 실린 CD를 들려준다. - 곡의 전반적인 분위기에 대해 물어보고 전래동요의 선율을 찾아보고 그 차이점에 대해 말해본다. 	피아노, 전래동요 '두꺼비'악보, CD, CD 플레이어	<ul style="list-style-type: none"> 시간이 지체되지 않게 주어진 시간 내에서 이야기 한다. 	
	마디 1-20 익히기	<ul style="list-style-type: none"> 5음음계 - 마디1-8와 마디9-20에서 사용된 5음음계를 찾아보고 그 차이점을 비교해본다. 	피아노	서로 다른 음계의 음색 비교하기	

		<p>마디1-4에 사용된 음계</p>  <p>마디5-20에 사용된 음계</p>  <p>- 사용된 5음음계로 다양한 즉흥연주를 해본다.</p>		
		<ul style="list-style-type: none"> A부분인 마디 1-8에서 대위법적인 요소 찾아보기 - 돌림노래 형식의 대위법적인 요소를 찾아 표시한다. 	피아노, 악보, 연필	처음에는 선생님이 왼손의 선율을 치고 학습자가 돌림노래처럼 연주되는 오른손을 쳐보게 한다.
전 개		<p>- 왼손, 오른손의 각각 선율이 2마디씩 서로 물어보고 답하는 형식의 진행을 적절히 피아노로 표현한다.</p>		그 다음으로 교대해서 피아노로 연주한다. 이때 돌림노래 형식의 선율을 완전히 익히게 한다.
		<ul style="list-style-type: none"> 박자의 변화 - 마디9부터 4/4박자에서 6/8박자로 박자가 변박되는데 이때 점4분음표를 한 박으로 한다. - B부분 도입부(마디9-12) 부분 익히기 - 6/8박자로 변박이 되어 학습자가 리듬감에 혼동을 주기 때문에 선생님이 먼저 시범으로 B부분을 연주하고 이 때 학습자는 손뼉치기나 무릎치기로 한 박씩 리듬치기 하여 리듬에 익숙해지도록 한다. 	피아노, 악보	
		<ul style="list-style-type: none"> 복잡해지는 리듬 - B부분 도입부 요소가 13마디에 와서 왼손에서 진행되고 오른손에서는 리듬이 보다 복잡해진다. - 왼손에서의 고정박을 들으면서 오른손에서는 독에 물이 출렁이며 움직이는 듯 생동감 있게 표현해야 한다. 	피아노, 악보	<ul style="list-style-type: none"> ♩, ♪의 리듬이 ♩, ♪(붓점)리듬이 되지 않고 셋잇단 리듬형이 나오게 지도한다.
정 리	배운 내용 이해하기	<ul style="list-style-type: none"> 돌림노래 형식을 살려 대위법적인 A부분 표현하기 6/8박자로 변하는 B부분의 리듬 익히기 		

1) 실제 피아노 지도 관찰 분석

총 2차시 중 1차시에서는 전래동요 ‘두꺼비’와 비교하여 전래동요적인 부분을 찾아보고 곡에 대한 이미지를 생각하며 연주할 수 있게 지도하고자 했다. 또한 곡에 사용된 음계를 찾아보고 4/4박자에서 6/8박자로 변박되는 부분을 박자에 맞춰 유연하게 연주할 수 있게 유도하려 했다. 그리고 마지막으로 대위법적인 요소를 찾아 각 선율마다 또렷이 들리게 지도하려 했다.

이 곡은 전래동화 ‘콩쥐팥쥐’ 중 두꺼비가 등장하는 부분을 음악으로 나타낸 곡으로, 그림이 악보에 삽입되어 있어 이미지 연상이 쉬운 곡이다. 그리고 전래동요 ‘두꺼비’의 선율을 주선율로 차용하여 사용하여 전래동요적인 요소를 찾을 수 있다. 따라서 주선율이 사용된 부분을 찾아보게 하고 그 부분을 노래를 따라 부르게 함으로써 쉽게 주제선율을 이해하고 익히게 하고자 했다. 마디 1-4에서 사용된 5음음계와 마디 5-20까지 사용된 5음음계는 단조적인 음계와 장조적인 음계로 나뉜다. 이 때 두 5음음계의 차이점을 비교하여 학습자가 자유롭게 즉흥연주를 해보게 하고 익힐 수 있게 하였다. 4/4박자에서 6/8박자로 박자의 변화가 있는 부분에서는 선생님이 직접 연주해주어 학습자는 한 박씩 리듬치기를 하여 전체적인 박자를 익히게 했다. 마지막으로 돌림노래와 같은 마디 1-8에서는 서로 같은 선율끼리 찾아 표시하고 각 성부마다 소리가 잘 들리게 지도하려 했다.

이에 따른 1차시에서의 반응을 살펴보면 학습하기 전에 전래동요 ‘두꺼비’와 비교하여 전래동요요소를 찾아보게 하고 그 부분을 노래를 따라 부르게 함으로써 친숙하게 주제선율을 이해하고 학습하는 모습을 볼 수 확인할 수 있었다. 이 곡에서 사용된 장조적인 음계와, 장조적인 음계에 대해 먼저 연주를 해주고 느낌이 어떠했는지에 대해 물어보고 각각의 5음음계를 같이 찾아보고 즉흥연주를 하게 함으로써 쉽게 받아들이는 모습을 확인할 수 있었다. 그러나 4/4박자에서 6/8박자로 변박되는 부분에서는 변박되어 지는 리듬과 더불어 점차 복잡해지는 리듬 때문에 느려지거나 리듬이 정확하게 연주되지 않았다. 이에 따라 학습자에게 6/8박자에서는 점4분음표를 한 박으로 하고, 점4분음표는 8분음표가 그 안에 3개가 포함되어진다고 보다 세부적으로 설명을 하고 반복학습을 통해 이해를 도우려 했다. 마지막으로 집에서 연습을 할 때 곡에 대한 주요내용을 담은 연습 일지를 작성하게 하여 곡에 대해 학습목표를 다시금 복습하게 하려 했다.

Ⅲ. 요약 및 결론

현재의 피아노 교육은 다양한 교재의 연구와 출판이 이루어지면서 여러 가지 방법으로 학습자들에게 학습되어 지고 있다. 이와 더불어 한국 작곡가들이 작곡한 창작 피아노 작품도 나오고 있지만 이러한 작품에 대한 연구나 홍보가 제대로 이루어 지지 않아 피아노 학습을 지도하는 선생님들 역시 한국음악에 대한 지도의 어려움을 느끼기도 한다.

모국음악은 그 나라의 정체성과 문화적인 요소를 체험할 수 있기 때문에 여러 음악활동을 통해 한국적인 음악 교육을 시도해야 할 것이다. 따라서 본 연구에서는 그 하나의 접근 방법으로 피아노 교육을 통해 보다 쉽게 접근시키고자 했다. 그 방법으로 임연진의 ‘두꺼비’를 통해 학습자에게 한국 작곡가의 음악을 체험할 수 있도록 피아노 지도방안을 제시하고자 했다.

임연진의 ‘두꺼비’는 전래동요 ‘두꺼비’의 주선율을 전반적인 주제선율로 사용하여 전래동요적인 요소와 캐논 형식으로 인한 대위법 적인 요소가 있어 각 성부간의 소리가 또렷이 주고받는 응답형식의 노래가 잘 표현되게 연주되어야 했다. 또한 이 곡에서는 3번의 변박으로 인해 학습자가 어려움을 요하는 곡으로 변박되어지는 부분에 대해서 충분한 리듬치기나 6/8박자로 박자가 바뀔 때 점4분음표를 한 박으로 하지만, 8분음표로 박자를 세어 보다 정확하게 박자감각을 익히고 작품집에 수록된 CD를 통해 지속적인 감상을 통하여 변박에 대해 능동적으로 대처할 수 있도록 하는 것이 중요했다.

위와 같은 피아노 학습방법을 개발하고자 곡에 사용된 음계보고 즉흥연주를 하게 하여 5음음계에 대해 쉽게 접근할 수 있었고 전래동요 ‘두꺼비’를 실제 불러보고 그러한 요소를 악보에 직접 찾아보게 하여 흥미를 도왔다. 또한 연습일지를 만들어 학습자가 직접 연습일지를 써보게 하였는데 연습일지에 연습함에 있어 중요한 학습목표를 문제를 주어 문제를 풀면서 일깨워 주고 그날 연습에 대한 자가진단을 통해 그날 배운 내용에 대해 확실히 복습할 수 있는 계기가 되었다.

본 연구는 서양음악에만 익숙해져 있는 현재의 아이들에게 중요한 연구가 될 것이다. 특히 한국적인 음악을 실생활에서 많이 접하지 못하고 음악교육 내에서도 이러한 부분은 잘 이루어 지지 않기 때문에 우리음악이 다소 생소하고 어렵고 낯설게 느껴지는 것은 당연하다. 그러나 이 연구를 통하여 알게 된 사실은 다양한 접근을 통해서 학습자에게 어렵게만 느껴졌던 학습이 흥미를 갖고 수업에 임하는 모습을 발견할 수 있었다. 특히 본 연구를 위해 작곡가와 인터뷰 하는 과정 내에서도 이러한 한국적인 음악을 피아

노를 지도하는 선생님들이 계속적으로 학생들에게 지도를 해주어야 학생들이 접하고 느낄 수 있다고 말한다.

이러한 차원에서 본 연구에서 연구된 임연진의 ‘두꺼비’와 같은 한국 작곡가들이 작곡한 한국 음악에 대한 작품에 대한 지속적인 연구는 이루어져야 하며 학습자들에게 학습을 할 수 있도록 지도가 이루어져야 할 것이다.

참고문헌

- 김성신 (2010). 피아노 조곡 한국 무곡, Suite 'Korean Dance' for Solo Piano에 대한 피아노 교수법적 접근. **제2회 학술대회 자료집: 21세기 피아노 교육의 새로운 교수법적 접근과 역할**, 2, 115-126.
- 임연진 (2004). **콩쥐팍쥐**. 서울: 예술.
- 조흥기 (2004). **코다이의 음악교육**. 서울: 세광출판사.
- 주영위 (2006). **국악의 이해**. 서울: 국악춘추사.
- 최은정 (2009). 황철익의 ‘때굴때굴 도토리’ 피아노 교수법적 연구. **한국 피아노 교수법 학회**, 5, 99-113.
- 홍현정 (2011). **한국 음악양식과 서양음악 양식을 결합한 중급 피아노 작품에 대한 지도방법 연구**. 석사학위 논문, 상명대학교, 서울.

유아 피아노 테크닉 지도법: 스즈끼 교본 1권의 활용

I. 서론

최근 유아¹⁾의 피아노 교육에 대한 열의가 점점 더해 가면서 아주 어린 나이부터 피아노 교육을 시작하는 것이 당연하게 여겨진다. 인간의 잠재 능력은 후천적인 교육에 의해 무한히 개발되어질 수 있다는 교육 철학에 바탕을 둔 스즈끼²⁾ 교육법은 테크닉 개발 면에서 가장 적합한 유아 음악 교육 방법이다. 그 이유는 두 가지다. 첫째, 유아는 아직 어려서 악보를 읽지 못하므로 피아노를 치기 전에 먼저 듣는 훈련을 통해서 음악에 접근하게 하는 것이 효과적이다. 둘째, 유아가 익혀야 하는 피아노의 기본 테크닉들을 교본 내에서 적절히 배열하고 있다. 그러나 스즈끼 교본 자체에는 어떻게 교육을 해야 하는지에 대한 자세한 지침이 없으므로, 선생이 스스로 연구해서 자세하게 지도해야 할 필요가 있다. 따라서 선생은 테크닉의 지도 방법을 필수적으로 연구해야 한다.

이 연구는 스즈끼 1권 교본을 도구삼아 유아의 음악적 잠재 능력을 개발하고 테크닉 교육을 효과적으로 할 수 있는 유아 피아노 테크닉 지도법을 제시하고자 한다.

-
- 1) 유아란 일반적으로 생후 1년부터 만 6세까지의 어린 아이를 일컫는 말인데 이 논문에서는 스즈끼 음악 교육을 처음 시작하는 만 3세에서 6세 사이의 어린 아이를 의미한다.
 - 2) 스즈끼(Shinichi Suzuki, 1898-1998)는 일본의 음악 교육가이며 바이올리니스트로서 모국어 학습 방법을 음악 교육에 적용하였다. 바이올린 교수법으로 음악학교를 설립하고 그 이후에 피아노, 첼로, 비올라, 플루트, 기타 등 다양한 악기에 교수법을 적용하며 전 세계에 확산시켰다.

II. 피아노 테크닉이란

피아노를 예술적으로 훌륭하게 연주하기 위해서는 악보에 표기되어 있는 음들의 의미를 손을 비롯한 몸의 동작으로 바꾸어 전달하는 기술이 필요하다. 그것이 큰 의미의 피아노 테크닉이다. 테크닉은 일반적인 음악패턴의 실행을 위한 움직임에 대한 이해이고 음과 음색을 다르게 만들 수 있다(Uszler, Gordon & McBride Smith, 2003, p. 105). 아무리 음악적이고 예술적인 감성이 풍부하다 하여도 올바른 제스처로 음을 표현할 수 없으면 음악이 표현하고자 하는 적절한 소리와 느낌을 전달할 수 없다. 따라서 올바르게 훌륭한 연주를 위해서 테크닉은 무엇보다 가장 먼저 습득해야 할 요건이라 하겠다.

테크닉의 연습은 “동작 패턴들을 반복을 통해 연마하는 과정”(Sandor, 2001, p. 5)이다. 악보가 요구하는 소리를 만들기 위해서 여러 가지 동작을 여러 번 시도해보고 가장 적절한 동작들을 확립하여 연결해 나가는 것이다. 그러한 완벽한 테크닉을 갖추기 위해서 신체적으로 필요한 기본 요소는 크게 유연성, 민첩성, 그리고 강인함이다.

1. 유연성과 민첩성

피아노 연주에서 유아의 신체적 조건은 어른에 비해 크기가 작은 것을 제외하고는 부족한 것이 없다. 유아의 손은 작고 힘이 없으나 그 유연성과 민첩성은 어른에 비해 훨씬 뛰어나기 때문이다. 유연성과 민첩성은 피아노를 연주하고 어려운 테크닉을 구사하는데 있어 가장 필요한 조건이기 때문에 유아들은 이미 테크닉을 구사할 준비가 되어있는 상태라고 보면 된다. 단지 힘을 더 요하거나 도약을 원하는 테크닉은 유아가 신체적으로 더 성장하길 기다려야 할 뿐이다.

“소질은 어떤 타고난 질이라기보다 오히려 시간의 기능”(Wayne, 1976, p. 36)이라는 개념은, 유아가 무엇을 받아들일 준비가 되어 있다면 그것을 꾸준히 가르쳐서 유아의 재능과 소질로 만들 수 있다는 것이다.

김희모 박사가³⁾ 번역한 스즈키의 대표 저서인 『새로운 유아의 재능교육』에서 스즈키 박사는 “습성 속에서만 능력이 자란다”(Suzuki, 1985, p. 35)고 강조하였다. 그것은 단지 재능은 타고 나는 것뿐만이 아니라 반복적인 훈련을 통해서 익혀지며 그 능력이 키워진

3) 고 김희모 박사는 피부과 의사인데 스즈키 교수법을 우리나라에 처음 도입한 유아 교육학자다. 세계 스즈키 협회 한국 대표를 지냈으며 1992년도 세계 스즈키 대회를 우리나라 최초로 개최하였다.

다는 것이다. 따라서 유연성과 민첩성이 남달리 뛰어나지 않아 보이는 유아들도 꾸준히 훈련하면 피아노를 다루는 데 필요한 유연성과 민첩성은 얼마든지 개발될 수 있다고 하겠다.

2. 강인함

강한 소리를 내기 위해서는 우선 피아노 앞에 바른 자세로 앉아 손가락이 건반에 수직으로 떨어질 수 있게 손을 건반에 올려놓는다. 그리고 손끝의 힘을 적절한 타이밍으로 건반위에 떨어뜨린다. 이렇게 하면 손끝의 센 힘이 건반에 순간적으로 작용하여 건반이 수직으로 내려가게 된다. 손끝의 힘을 구사하는 것은 꾸준한 훈련을 통해서 오랜 시간 익혀야 하는 중요한 능력이다. 사람이 제대로 일어서 있는 상태를 유지하려면 발목이 꺾여지지 않고 서 있어야 하듯이 손가락 첫째 마디가 건반에 탄탄히 서서 힘을 지탱해야만 손의 힘이 제대로 건반에 전해질 수 있게 된다. 그러나 이 견고함은 경직된 상태와는 달라서 다른 곳에는 힘을 모두 빼고 손끝에만 적당히 힘을 주는 긴장감의 조절이 중요하다(Bernstein, 1997, pp. 158-159). 또한 피아노를 칠 때 항상 자신의 손가락 끝을 의식하며(나오유끼, 1999, p. 109) 건반에 단단히 밀착하고 있다는 느낌을 계속 가져야 한다.

Ⅲ. 스즈키 교본 1권을 활용한 테크닉 지도법

스즈키 피아노 교본은 1960년대에 처음 개발이 시작되고 1970년에 일본에서 출판되었다(Landers, 1980, p. 26).

다음 표는 스즈키 교본 1권에 나온 곡들을 무리 없이 가르칠 수 있도록 순서를 다시 배열한 것으로 점진적으로 테크닉 학습을 할 수 있게 하였다. 또한 각 곡마다 어떠한 테크닉에 중점을 두고 교육해야 하는지 설명하였다.

〈표 1〉 스즈키 피아노 교본 1권의 진도 권장순서 및 테크닉 학습 내용

권장 순서	테크닉 학습 내용
자동차가 붐붐	짧은 스타카토, 긴 스타카토
엄마~야	스타카토+레가토, 손목의 유연성
돌다리	손끝 스타카토
작은별(오른손만)	레가토
붕붕붕	다섯 손가락 스케일, 썸표처리, 프레이즈 마무리
빠꾸기	왼손 화음 반주, 양손 유니슨
나비아	왼손 알베르티 베이스 반주, 음의 도약
프랑스아이들의노래	프레이징, 곡의 형식(ABA)
런던 다리	알베르티 베이스 반주, 손가락 바꾸기
비행기	왼손 화음 반주, 양손의 밸런스
주먹쥐고	연타 레가토, 빠른 템포의 멜로디와 반주
달빛	복잡한 왼손반주
작은별(왼손반주)	익숙한 노래에 반주 붙이기
그 옛날에	왼손 화음 변화, 긴 노래 연습
작은 친구들	셈여림, 왼손 노래와 오른손 반주
아라비아의 노래	단조 화성, 왼손 옥타브 도약
알레그레토 1	3박자 노래, 도돌이표, 다이내믹의 대조
안녕	멜로디와 반진행하는 왼손 반주
알레그레토 2	유니슨 시 양손의 밸런스
크리스마스의 비밀	왼손의 흑건 누르기, 긴 노래, 셈여림, 프레이징
알레그로	도약, 양손의 밸런스(오른손 멀리, 왼손 건반 가까이)
뮤제트	왼손의 복잡한 화음 반주, 단조, 레가토, 페르마타

1. 스타카토

스즈키 바이올린 교본의 첫 곡은 미국에서 이름 붙인 소위 “미시시피 핫 독”⁴⁾으로 시

4) “미시시피 핫 독(Mississippi Hot Dog)”은 스즈키 바이올린 교본 1권에서 처음으로 배우는 곡이다. 모차르트의 작은별 변주곡 주제의 리듬 형을 변화시켜 만든 곡으로 바이올린의 길고 짧은 스타카토 주법을 습득할 수 있다. 같은 음을 짧게 반복하는 네 음에 “미시시피”로, 긴 스타카토의 두 음 반복에 “핫 독”이라는 가사를 붙였다. 음의 반복과 길이를 발음과 연상시킬 수 있게 고안해 만든 것으로, 피아노에서도 같은 목적으로 쓰인다. 한글 가사는 ‘자동차가 붐붐’을 제안한다.

작한다. 피아노 교본 1권의 첫 곡에는 변주곡 (A)로 이 곡이 나온다. 악보에 있는 대로 첫 곡을 가르치기 전에 오른손과 왼손을 각각 따로 음계로 먼저 익히게 한다. 그 이유는 변주곡에 나오는 ‘도-솔’ 도약이 처음 피아노 앞에 앉은 유아가 시도하기에 너무 어렵기 때문이다. 따라서 음계로 먼저 스타카토 주법을 가르치는 것이 좋다. 순서도 교본에 있는 대로 엄지부터 시작하는 것보다 손의 균형을 잡기 위해서 가장 강한 손가락인 3번부터 시작하여 3-2-4-5의 순서로 하고 나중에 엄지 치는 법을 가르친다. 네 음의 연속되는 짧은 스타카토는 손가락 끝 마디만 민첩하게 당기게 하고, 두 음의 긴 스타카토는 위팔을 같이 움직여서 소리 내게 한다. 다섯 손가락 모두 짧은 스타카토와 긴 스타카토 치기에 익숙해지면 엄지부터 시작해서 1-2-3-4-5-4-3-2-1의 순서로 다섯 손가락 음계를 가르친다. 이 때 가장 중요한 것은 네 음은 짧게, 두 음은 길게 소리 나도록 정확히 조절하여 치게 하는 것이다. 물론 두 종류의 스타카토를 구사할 때 언제나 손끝은 단단하게 서게 하고 손목이 위 아래로 흔들리지 않게 해 주어야 한다. 오른손이 익숙해지면 같은 방법으로 왼손을 가르친다.

<악보 1> ‘자동차가 붐뵁’



2. 스타카토+레가토

다음 곡은 레가토 주법을 가르치기 전에 이미 가르친 스타카토 주법과 레가토 주법을 동시에 가르쳐서 스타카토 주법을 복습하게 하고 동시에 레가토를 연습하게 하는 곡이다. 그렇게 하는 이유는 레가토를 갑자기 가르치는 것보다 스타카토와 병행하여 가르쳐서 유아가 점진적으로 어려운 레가토 주법에 접할 수 있게 하기 위함이다. 두 가지 주법을 동시에 가르칠 수 있는 이 곡은 첫 곡인 ‘미시시피 핫 독’과는 달리 교본에 별다른 영어 가사가 없다. 따라서 첫 음이 짧고 가운데 음이 길며 마지막 음이 또 다시 짧은 음절의 특성을 살려서 ‘엄마~야,’ ‘친구~야,’ ‘송아~지’ 등의 한글 가사를 붙이면 음의 길이

를 이해하고 치는데 적합하다 하겠다. ‘미시시피 핫 독’처럼 움직임이 익혀질 때까지 1-2-3-4-5-4-3-2-1의 순서로 음계를 먼저 학습시키고 익숙해지면 ‘작은별 변주곡’을 도입시킨다.

<악보 2> 엄마~야



3. 손끝 훈련

손가락을 잘 돌아가게 하는 요건 중 하나는 손끝의 민첩성인데 다음 곡은 유아의 여린 손끝을 민첩하고 단단하게 훈련하기 위해 효과적인 곡이다. ‘작은별 변주곡’의 리듬형을 변형시켜서 모든 음을 스타카토로 하되 첫 음은 길게, 따라오는 두 음은 짧게 하면서 손가락의 첫 마디만 아주 빠르게 접게 한다. 이 훈련은 손가락 끝을 빠르게 당기게 하여 손끝을 민첩하게 동작할 수 있게 하며 동시에 손끝의 힘도 키울 수 있게 한다. 다만 손끝을 당길 때 손목까지 같이 움직이지 않게 주의시킨다. 영어 가사로는 ‘Run Mommy, Run Daddy’가 사용되는데 한글로는 첫 음을 강조할 수 있는 ‘돌다리,’ ‘코끼리’ 등을 추천한다. 위의 두 곡과 마찬가지로 음계로 손가락 훈련을 먼저 시키고 익숙해지면 ‘변주곡’을 도입시킨다.

<악보 3> 돌다리



4. 레가토

레가토 주법은 마치 두 다리로 걸음을 걸듯이 손가락으로 한 음과 그 다음 음을 떼지

않고 건반 위에서 움직여가는 것이다. 걷는 동작은 매 번 걸음을 땔 때마다 두 발이 순간적으로 땅에 함께 붙어있는 상태(이전영, 2000, p. 119)가 된다. 이와 마찬가지로 손가락은 한 음을 치고 그 다음 음을 칠 때 살짝 겹치듯이 해야 하는데 음을 올리고 나서 들어 올리는 손가락을 건반에서 천천히 떼어주는 것이 중요하다. 그렇게 하면 댐퍼가 갑작스럽게 현에 떨어지지 않고 천천히 도달하게 되어 소리가 점점 부드럽고 서서히 사라지게 된다(Sandor, 2001, p. 71). 이것이 레가토 주법을 제대로 구사하는 방법이며 아름다운 노래를 손끝으로 만들어 내는 매우 중요한 손가락 테크닉이다.

‘작은별 변주곡’의 주제를 레가토로 치기 전 1-2-3-4-5-4-3-2-1의 다섯 손가락을 먼저 훈련시켜서 레가토 주법을 충분히 익히게 한다.

<악보 4> ‘작은별’ (오른손)



5. 다섯 손가락 스케일

스케일은 피아노 레퍼토리에서 가장 빈번히 나타나는 테크닉이어서 스케일을 잘 치게 되면 많은 부분에서 테크닉 구사가 수월해진다. 스즈키 교본 1권에는 스케일을 포함한 곡들이 많이 있는데 그 중 가장 처음으로 스케일을 가르칠 수 있는 곡은 ‘The Honeybee’이다. 한글 번역으로 벌들의 소리를 묘사한 ‘붕붕’이라는 가사를 붙이면 적합하다. 다섯 손가락이 건반에 닿을 때 각각의 손가락 위치에 따라서 손목의 위치를 달리하여 스케일을 연결시켜야 한다. 가장 힘이 약하고 길어도 짧은 5번 손가락을 칠 때는 보통 다섯 손가락 중 가장 높은 위치에 있게 하여 손의 바깥 쪽 근육의 힘을 이용할 수 있도록 한다. 그러나 이 곡처럼 5번 손가락으로 프레이즈의 첫 음을 칠 경우에는 손목을 가장 낮은 위치에 있게 해야 프레이즈를 끝낼 때 손목을 살짝 들어서 힘을 뺄 수 있다.

6. 음색 만들기(Tonalization)

음색은 손가락의 유연하고 민첩하며 동시에 강인한 움직임과 더불어 피아니스트가 익혀야 하는 테크닉의 중요 요건이다. 음색은 어떻게 건반에 손가락을 닿게 하느냐에 따라서 천차만별로 달라진다. 피아노를 배운 지 얼마 되지 않은 유아에게 심도 깊은 음색의 변화를 요구할 수는 없지만 한 음을 치더라도 예쁘고 깊이 있는 소리를 내게 훈련시키는 것이 필요하다. 어린 나이부터 음색 훈련을 시작해야 거칠거나 걸맞지 않은 톤을 내지 않게 되고 좋은 톤을 골라서 소리 내는 능력이 키워질 것이다.

7. 왼손 반주

스타카토와 레가토, 그리고 스케일을 구사할 수 있게 되고 양손이 유니슨으로 멜로디를 칠 수 있게 되면 왼손 반주 넣는 방법을 가르친다. 왼손이 반주를 하고 오른손으로 멜로디를 치거나 또는 이와 반대로 오른손에서 반주하고 왼손으로 멜로디를 노래하게 되면 양손이 동시에 다른 방향으로 움직이는 기능을 습득하게 되어 테크닉이 한 단계 진보한다.

왼손 반주를 처음 접할 수 있는 곡은 ‘Cuckoo(뻬꾸기)’인데 세 박자 오른손 멜로디에 왼손 ‘도-미-솔’ 형태를 넣어서 반주하는 곡이다. 반주를 넣기 전 오른손과 왼손 멜로디를 먼저 가르치고 익숙해지면 유니슨으로 치게 한 후 반주를 넣는다.

8. 셈여림(Dynamics)

셈여림은 음악 연주에 있어 감정 표현을 하는 가장 중요한 수단 중의 하나이다. 모든 시대의 음악에서 다이내믹은 음악적 본능으로 분노, 힘, 에너지는 *f*로, 슬픔, 행복, 황홀 등은 *p*로 표시한다(Dorian, 1986, p. 151). *f*는 손끝의 힘을 강하게 느끼고 동시에 손의 무게를 건반에 신게 해서 강한 소리가 나게 하는 것으로서 때리는 소리나 격한 소리와는 구별되어야 한다. *p*는 손의 무게를 *f*보다 덜 신고 최소한의 필요한 긴장을 손끝에 가진 채로 음이 빠지지 않게 소리 내어야 한다. *f*나 *p*는 단순히 크고, 작게 소리 내기로 이해하기 보다는 음악 속에 담겨 있는 감정과 느낌이 이러하므로 이러한 음량으로 소리 내야 한다는 것을 강조해야 한다.

9. 노래하고 숨쉬기(Phrasing)

M. Schoen은 음악 연주에 있어서 음악성의 중요성은 음정감, 음의 특성, 음의 변화, 음의 분절(phrasing)등으로 나누어 생각하라(정세문, 기 청, 1977, p. 23)고 하였다. 프레이징은 성악가가 노래를 부를 때 숨을 쉬고 그 다음을 연결해 가듯이 피아노를 치면서도 숨을 쉬면서 노래하는 것을 말한다. 성악가가 목소리로 노래하듯이 피아노 위에서 손가락이 노래하는 것이 피아노 연주라는 것을 유아에게 인식시킨다. 따라서 아주 간단한 곡도 호흡을 조절하여 숨을 끌어줄 때와 쉬고 갈 때를 구분해서 노래하게 해야 한다. 될 수 있으면 프레이즈를 길게 끌고 가게하고 노래를 짧은 호흡으로 자주 끊지 않도록 주의시킨다.

IV. 결론

지금까지 살펴 본 것은 스즈키 피아노 교본 1권을 도입하여 유아들이 익힐 수 있는 피아노의 기본 테크닉들이다. 그 피아노 테크닉을 다시 정리하면 다음과 같다.

1. 스타카토 주법 2. 레가토 3. 손끝 훈련 4. 다섯 손가락 스케일 5. 음색 만들기 6. 왼손 반주법 7. 셈여림 지키기 8. 노래하고 숨쉬기

유아 피아노 교육을 담당하는 많은 선생들이 유아에게 테크닉 훈련을 시킨다는 자체를 매우 어렵다거나 불가능한 일이라고 생각한다. 혹은 테크닉 훈련을 시킨다 해도 목적이 분명치 않은 교육을 시키는 경우가 많다. 선생들은 가르치기에 앞서 피아노의 기본적인 테크닉을 주지하고 테크닉을 가르치는 올바른 방법을 연구해야 한다. 본인이 어릴 때 배운 테크닉이 막연히 옳다고 믿으며 정확한 지식이나 어떠한 실질적 검증 없이 가르치는 것은 재능 있는 미래 음악가의 무궁한 발전을 방해할 수 있는 위험한 일이다. 따라서 테크닉 교육에 적절한 교재 개발 및 올바른 교육 방법 연구가 절실하다는 것을 인식해야 한다.

스즈키 1권 교본은 유아가 반드시 익혀야 하는 피아노 테크닉의 기본 요소들을 교본 내에서 적절히 배열하고 있어 그 요소들을 잘 개발시켜 교육하면 매우 훌륭한 테크닉 훈련 교재가 될 수 있다. 언젠가는 훌륭한 음악가로 성장할 유아의 잠재 능력 개발과 적합한 테크닉 교육을 효과적으로 이끄는 것이야말로 유아 피아노 교육을 담당하는 선생

들의 의무인 것이다. 피아노를 가르치면서 효과적인 테크닉 지도법을 몰라서 음악 외적인 교육에만 치중하거나 지도법의 이해나 개발 부족으로 잘못된 테크닉 교육을 시킬 수 있는 선생들에게 본고는 중요한 유아 피아노 테크닉 교육 지침이 되리라 생각한다.

참고문헌

- 이노우에 나오유키 (1999). **피아노 주법**. 서울: 태림출판사.
- 이전영 (2000). 『**창조적 피아노 교수**』서울: 예성출판사.
- 정세문, 기 청 (1977). 『**유아의 음악교육**』 서울: 창지사.
- Bastein, J. (1984). **피아노교수법**. 정정식 역. 서울: 세광음악출판사.
- Bernstein, S. (1997). **자기 발견을 향한 피아노연습**. 백낙정 역. 서울: 음악춘추사.
- Carole L. Bigler and Valery Lloyd-Watts (1985). **스즈키 피아노 교수법**. 정정숙 역. 서울: 교회음악사
- Dorian, F. (1986). **피아노 연주사**. 안미자 역. 서울: 세광음악출판사.
- Landers, R. (1980). *The Talent Education School of Shinichi Suzuki*. Chicago: Daniel Press.
- Sandor, G. (2001). **온 피아노 플레이**. 김귀현, 김영숙 역. 서울: 음악춘추사.
- Suzuki, S. (1985). **새로운 유아의 재능교육**. 김희모 역. 서울: 교학사.
- Thomas, M. (2004). **피아노와 바디 맵핑**. 문호선 역. 서울: 중앙아트.
- Uszler, M., Gordon, S. & McBride Smith, S. (2003). **피아노 연주법**. 조운수, 최소영 역. 서울: 뮤직 필
- Wayne, W. D. (1976). *Your Erroneous Zones*. New York: Funk. Wagnalls.

<약보>

Suzuki Piano School (1970). Tokyo: Zen-on music.

재즈 Reharmonization 기법 연구

1. 서론

가. 연구의 필요성 및 연구의 목적

20세기 산업기술의 발달, 특히 멀티미디어 기술의 발전과 함께 전 세계적으로 나타난 대중음악 시장의 급속한 팽창 및 실용음악(Applied Music)을 공부하려는 학생 수의 급격한 증가로 대학에서 고전 음악 교육만으로는 다양한 개성의 학생들의 요구를 수용해내기 힘들게 되었다. 따라서 이전에는 실용음악을 하기 위한 대학 내의 정규 교육이 필요하지 않았지만 최근에 이르러서는 실용음악도 순수 음악처럼 연구하고 교육해야 한다는 필요성이 점점 부각되고 있다(손옥, 2001, p. 6).

국내에서는 1989년 서울예술대학을 시작으로 최근까지 4년제 대학에서 31개, 2년제 대학에서 41개의 이상의 실용음악 전공을 개설하였다(박영선, 2007, 9). 또한 실용음악 전공이 개설되지 않은 기존의 음악대학에서도 실용음악 교과, 특히 재즈 관련 교과목을 신설하고 있는 추세이다. 국내의 실용음악 교육은 미국 대중음악의 뿌리가 되는 재즈 중심의 교육으로 재즈 연주, 화성학 및 작, 편곡법을 그 중심에 두고 있기 때문이다.

또한 재즈에 대한 관심의 증가는 비단 대학 내의 현상만은 아니다. 재즈음악을 연주하고자 하는 다양한 레벨의 청소년들 및 일반인들이 늘어나면서 최근 다양한 재즈 교재가 출판되고 있다. 또한 요즘 피아노 어드벤처 시리즈와 같은 미국에서 만들어진 교본이 많이 사용되면서 초, 중급 학생들의 피아노 레슨에서도 재즈 스타일의 음악을 쉽게 접하게 되었다. 이러한 교육적인 수요를 반영하여 국내 대부분의 피아노 페다고지 전공 과정에서는 재즈 피아노, 재즈 반주법, 재즈 화성법 등의 다양한 재즈 관련 교과목들을 도입하고 있다.

피아노 교수법적인 측면에서 볼 때 재즈 문헌을 배움으로써 학생은 코드를 중심으로 하는 새로운 기보법을 습득하게 될 뿐만 아니라 다양한 리듬의 학습을 통해 리듬감 및 독보력을 기를 수 있고 재즈의 필수 요소인 즉흥 연주 실습을 통해 창의력을 향상시킬 수 있으며 이전에 접하지 않은 스타일의 음악을 공부함으로써 자신의 음악적 지경을 넓힐 수 있다(Lee, 2009, p. 4). 더 나아가 재즈 음악을 공부함으로써 학생들이 얻는 유익은 심도 있는 코드 이론 학습을 통해 음악을 기능적인 화성의 진행으로 분석할 수 있는 능력을 길러 클래식을 포함한 다양한 스타일의 작품을 이해하는데 사용할 수 있으며 더 나아가 이를 작, 편곡에까지 응용할 수 있다는 것이다.

리하모니제이션이란 이미 지정된 화음 진행의 일부를 다른 화음으로 바꾸어 새로운 화음 진행으로 재구성하는 것을 뜻하는데(한진승, 2003, p. 61) 재즈의 수많은 연주곡들이 기존의 스탠다드(Standard, 재즈 역사상 중요한 작품) 곡들을 각 연주자가 자신만의 스타일로 화성을 바꾸고 그 위에 본인만의 선율을 더하여 재해석한 것이므로 재즈 작품을 바로 이해하기 위해서는 코드 이론을 바탕으로 한 리하모니제이션에 대한 지식이 필요하다.

본 발표에서는 피아노를 전공하는 학생들과 교사들에게 기본적인 재즈 리하모니제이션 테크닉을 소개함으로써 점차 저변이 확대되고 있는 재즈 작품에 대한 이론적인 이해를 돕고 이에 관한 지식을 여러 스타일의 작품들에까지 응용하는 데 도움이 되고자 한다. 본론에서는 먼저 리하모니제이션 기법을 이해하는데 선행되어야 할 기초 코드 이론 및 재즈 스타일의 보이싱에 관하여 간략히 설명한다. 다음으로는 온음계적 대리코드, 부속 7화음, 속 7화음의 대리코드 등을 사용한 기본적인 리하모니제이션 테크닉을 소개한다. 마지막으로 리하모니제이션한 화성진행 위에서 타겟음 및 모드 접근법을 이용하여 선율을 만드는 방법에 대해 알아본다.

2. 본론

가. 코드이론 및 보이싱

1) 코드이론

로마 숫자를 사용하는 화성 분석에 익숙한 클래식 피아니스트가 코드 이론을 배울 때

먼저 친숙해져야 하는 것은 알파벳으로 표기하는 재즈 특유의 코드 기보법이다<표 1>.

〈표 1〉 재즈의 다양한 코드 기보법

코드의 종류	기보법 (C음이 근음인 경우)
Major triad	C, CΔ, C maj, Cma, CM
Major 7th	CΔ7, Cmaj7, Cma7, CM7, C Maj7, CM7
Minor triad	C-, Cm, Cmi, C min
Minor 7th	C-7, Cm7, Cmi7, Cmin7
Dominant	C7, C9, C13
Half-diminished	C ^o 7, Cmi7(b5), C-7(b5)
Diminished triad	C ^o , Cdim
Diminished 7th	C ^o 7, Cdim7
Augmented triad	C+, Caug
Augmented 7th	C+7, C7aug, C7+5, C7#5
Suspended 4th	G-7/C, C7sus4, C7sus, C4, C11

또한 재즈 화성의 기본이 되는 7화음들을 익힐 때 모든 장, 단조 스케일 위에 화음을 쌓아 분석해 보는 것은 각 코드의 성질 및 조성 내에서 각각의 코드의 기능을 익히는데 유익하다. 재즈에서도 화성을 분석할 때는 표기법이 약간 다르긴 하지만 로마 숫자를 사용하는 분석법을 사용하기 때문에 재즈 연주자들은 재즈 스타일의 코드 기보법 이외에도 이러한 기능적 화성 분석법을 알아야 한다<악보 1>.

<악보 1> 온음계상의 7화음(C 장조)

IM7 IIm7 IIIm7 IVM7 V7 VIIm7 VIIIm7(b5)

3화음 C	Dm	Em	F	G	Am	Bdim
7화음 CM7	Dm7	Em7	FM7	G7	Am7	Bm7(b5)

다음은 재즈 특유의 사운드를 만드는 확장 코드(Extended Chord)와 얼터드 코드(Altered Chord)에 대해 알아보자. 확장 코드란 7화음에 9, 11, 13음(Tension, 텐션이라고 함)을 일부 또는 모두 더하여 만든 화음을 통칭한다. 얼터드 코드 또한 5음, 9음, 11음, 13음을 반음 올리거나 내려서 음색을 변화시킨 화음이다(Levine, 1989: 49). 예를 들어 C7(b5) 화음과 같이 5음 하나만 변화시킨 것도, C7(b9#9b13)과 같이 기본 코드에 여러 음을 변화시킨 화음도 모두 얼터드 코드에 해당한다. 대부분의 재즈 코드는 확장 코드와 얼터드 코드의 결합으로 이루어지는데 여기서 기억해야 할 점은 얼터드 코드의 경우 변화된 음을 코드 이름 옆에 반드시 표기하지만 음의 변화가 없는 기본 확장 코드의 경우에는 별도의 표시 없이 3화음 또는 7화음으로 기보하여 연주자의 취향에 맞게 텐션을 추가하여 연주한다는 점이다<악보 2>.

<악보 2> 3화음 및 7화음을 확장코드로 연주하는 예, I Got Rhythm, 1-4마디

2) 보이싱 (Voicing)

보이싱이란 위의 <악보 2>의 피아노 반주 부분과 같이 화음진행의 올바른 연주를 위해 화음을 일정한 방식으로 구성하는 것을 뜻한다. 재즈에서는 앞서 언급한 텐션을 포함하는 보이싱을 주로 사용하는데 재즈 화성에서 가장 기본이 되는 IIm-V 화성 진행을 열두 조로 익히는 연습은 재즈 피아노 연주의 기초가 되며 이 화성 패턴은 이후 설명할 리하모니제이션 기법에서도 중요하게 사용된다. 다음은 텐션을 포함한 IIm-V 화성 진행을 연습하기 위해 사용하는 두 가지의 보이싱 패턴으로써 각각 A, B form으로 불리운다(오세란, 2009, 76). 재즈 솔로 및 컴핑(Comping, 반주의 의미)에 그대로 사용할 수 있기 때문에 열두 조로 연습해야 하고 메트로놈을 사용하여 여러 템포로 연습하며 다양한 리듬 패턴으로도 연습하는 것이 필요하다<악보 3>.

<악보 3> IIm-V 보이싱의 예

A form

B form

나. 리하모니제이션 기법 (Reharmonization Technique)

1) 온음계적 대리코드 (Diatonic Substitution)

화음을 재구성하기 위해서는 동일한 기능을 갖는 대리 코드에 관한 지식이 필수적이다. 가장 기본적인 대리 코드는 클래식 화성학에서와 동일하게 주요 3화음을 서로 공통음이 많은 부 3화음으로 대리하는 것이다(박철홍, 2006, p. 19). <표 2>는 장조에서의 주요 3화음과 온음계적 대리코드를 정리한 것이다. 클래식 화성학에서는 IIIIm 코드가 도미넌트 화음(V)의 대리 코드로 분류되는 데에 반해 재즈에서는 토닉 화음(I)의 대리코드인 점에 유의한다.

<표 2> 주요 3화음과 온음계적 대리코드

토닉	I	III, VIIm
도미넌트	V	VIIIdim
서브 도미넌트	IV	IIm

이리하여 재즈에서는 기본 화성 패턴인 I-IV-V-I의 진행을 온음계적 대리코드를 사용하여 I 화음의 대리코드는 VIIm, IV 화음의 대리코드는 IIm 화음을 사용하여 VI-IIm-V-I 화음진행으로 자주 대체해 연주한다. 이밖에 재즈에서는 비록 같은 기능의 화성이 아니라 할지라도 멜로디에만 어울린다면 화음을 바꾸어 리하모니제이션 할 수도 있다는 점을 기억하자.

2) 부속 7화음 (Secondary Dominant)의 확장 및 속 7화음의 분할 원칙

온음계적 대리코드 이외에도 재즈에서는 리하모니제이션을 할 때 부속 7화음 및 부속 화음을 연속해서 사용하는 속7화음 등 5도권의 진행을 자주 사용한다. 예를 들어 CM7-Am7- Dm7-G7(C 장조)의 진행을 멜로디와 부딪히지 않는 범위에서 D코드(IIIm)의 속7화음인 A7코드, G코드(V)의 속7화음인 D7코드를 이용하여 각 속7화음의 3,7음의 반음계적 진행이 특징인 연속 속7화음의 진행으로 바꿀 수 있다.

(1) CM7 |A7 |D7 |G7 ||

또한 재즈화성학의 기본 원칙인 “V화음은 IIIm-V 화음으로 분할할 수 있다”는 원리를 적용하여 위의 화성진행을 재구성하면 다음과 같다. 즉, A7코드는 Em7-A7 화음으로 분할할 수 있고, D7코드는 Am7-D7 화음 진행으로 분할할 수 있다.

(2) CM7 |Em7 A7 |Am7 D7 |Dm7 G7 ||

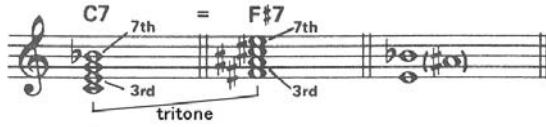
이 진행을 다시 부속화음을 사용하여 확장하면, Em7화음(2마디 첫째 박)의 속 7화음인 B7이 올 수 있으므로 다음과 같이 5도권의 베이스 진행이 두드러지는 화성진행을 만들 수 있다.

(3) CM7 B7 |Em7 A7 |Am7 D7 |Dm7 G7 ||

3) 속7화음의 대리코드 (Tritone Substitution)

재즈에서는 속 7화음의 대리코드로 트라이톤(Tritone, 증4도) 관계에 있는 속 7화음을 사용한다. <악보 4>는 C7화음과 F#화음이 서로 대리관계에 있는 화음임을 설명하는 것으로 C7화음의 3,7음(3음과 7음의 음정은 증4도)과 F#7화음의 7,3음이 속7화음의 특징인 트라이톤 음정을 공유하는 관계에 있어 서로의 기능을 대리하는 코드가 됨을 보여준다 (Haerle, 1980, p. 39). 3,7음을 제외한 나머지 두 음들은 상대편 코드의 b9, #11음이 된다 (C7코드의 C음은 B#으로 보아 F#7화음의 #11음, G음은 b9임).

<악보 4> 속 7화음 대리코드의 예, C7과 F#7화음



그리하여 앞서 연속 속 7화음 및 속 7화음의 II_m-V로의 재분할 원칙을 사용하여 다시 구성한 화성진행(앞의 (3)번 화성 진행 참조)을 속7화음의 대리코드를 사용해 리하모니제이션을 하면 다음과 같다.

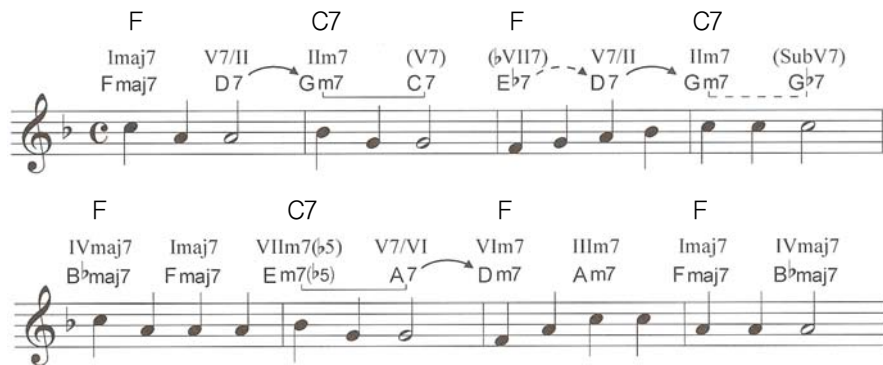
(4) CM7 F7 |Em7 Eb7 |Am7 Ab7 |Dm7 G7 ||

4) 리하모니제이션 실습

다음은 동요 “나비야” 일부의 화성을 리하모니제이션 한 예이다(한진승, 2006, 146). 주요 3화음을 중심으로 한 마디에 한 화음이 사용되는 단순한 원곡의 화성 진행을 앞서 소개한 방법들을 사용해 화음을 재구성하였다<악보 5>.

<악보 5> 리하모니제이션의 예, “나비야,” 1-8마디

원곡의 화성



먼저 2마디에서 F장조의 속 7화음인 C7코드를 IIIm-V의 화성진행으로 분할하여 Gm7-C7 화음으로 바꾸었고, Gm7코드 앞에는 부속 7화음인 D7코드를 삽입하였다. 3-4마디 또한 같은 방식으로 바꾸었으나 이번에는 3마디의 D7코드 앞에 다시 한번 속 7화음인 A7코드를 넣어 연속 속 7화음의 진행을 만든 후에 A7코드를 다시 속 7화음의 트라이톤 대리코드를 사용하여 Eb7화음으로 바꾸었다. 4마디 첫째 박과 8마디 셋째 박의 Bbmaj7화음은 원래의 코드인 Fmaj7화음(I도)과 기능은 같지 않지만 멜로디에 어울리므로 사용되었다. 7마디는 I도 화음인 F코드를 온음계적 대리코드인 Dm7(VIm7)와 Am7(IIIIm7)로 대체하였으며 6마디에서는 7마디 첫째 박의 Dm7의 V 화음인 A7화음을 부속화음으로 삽입하고 이 A7화음은 다시 IIIm-V 분할 원칙에 따라 Em7(b5)-A7화음으로 나누어졌다. 이때 <악보 5>에 사용된 화살표는 속 7화음이 5도 아래로 해결됨을 보여주는 재즈 화성학의 분석 기호이며 점선 화살표는 대리코드를 의미한다. 대괄호(Bracket)를 넓혀놓은 듯한 기호는 IIIm-V 진행을 표시할 때 사용한다.

다. 리하모니제이션 이후의 선율 구성

다음으로는 리하모니제이션을 한 화성진행 위에 선율을 구성하는 방법에 대해 알아보도록 하자. 이 방법들은 즉흥연주시 선율을 만들 때 사용할 수도 있다.

1) 타겟음 접근법 (Target Note Approach)

타겟음 접근법이란 코드톤(Chord Tone)을 중심으로 멜로디를 만드는 방법을 말한다(Haerle, 1978, p. 5). <악보 6>은 재즈 스탠다드 곡들 중 하나인 “Stella by Starlight”의 시작 부분으로 1마디의 경우 Em7(b5)코드의 3음인 G, 5음인 Bb음을 사용하여 선율을 만들었다. 멜로디를 만드는 연습을 처음 해 본다면 이와 같이 단순하게 2분 음표를 단위의 선율을 구성해 보는 것이 좋으며 다음 코드와의 자연스러운 멜로디 흐름이 될 수 있도록 한다. 2-8마디에서도 코드톤인 1음, 3음, 5음, 7음을 사용하여 멜로디를 구성해 보았다.

<악보 6> 타겟음 접근법의 예, “Stella by Starlight,” 1-8마디

(2) 모드 스케일 접근법 (Mode Scale Approach)

모드 스케일 접근법은 코드 스케일 접근법이라고도 하는데 모드는 정해진 화성진행 위에 멜로디를 구성할 때 각 화성의 코드톤과 사용할 수 있는 텐션음, 어보이드음(Avoid Note, 코드톤도 텐션음도 아니므로 화성을 쌓을 때 사용할 수 없는 음)을 명확하게 나타내 주기 때문에 멜로디를 구성할 때 각 화성에 대한 모드를 사용하여 멜로디를 만드는 방법이다(Levine, 1995: 32). <악보 7>은 C장조의 I 화음인 Cmaj7코드와 C 아이오니안(Ionian) 모드와의 관계를 보여준다. 왼쪽에 수직적으로 쌓은 Cmaj7화음을 수평적으로 펼쳤을 때 아이오니안 모드와 일치함을 알 수 있다. 이 원칙은 모든 코드에 동일하게 적용되는데 예를 들어 II화음은 도리안(Dorian), V화음은 믹소리디안(Mixolydian) 등의 선법을 사용하여 멜로디를 만들 수 있다.

<악보 7> 모드 스케일의 예, Cmaj7화음과 C 아이오니안 모드

<악보 8>은 “Stella by Starlight”의 화성 분석 및 코드 스케일을 보여주는 것으로 1마디의 Em7(b5)은 다음 코드인 A7(b9b13)과 짝을 이루는 II7(b5)화음인데, b5음이 첨가된 단7화음이므로 주로 VII7(b5), 즉 반감7화음에 사용하는 E 로크리안(Locrian) 모드를 사용하였다. 2마디의 A7(b9,b13)은 V 화음이므로 A 믹소리디안을, 3마디의 Cm7은 II7화음이므로 C 도리안 모드를 사용하게 된다. 4마디의 F7화음은 믹소리디안 모드를 사용한다. 5마디의 Fm7은 도수로 표시할 때는 Vm7이지만 7마디 EbM7의 II7코드로 해석하여

선율을 만들 때 F도리안 모드의 음들을 이용한다. 6마디의 Bb7은 Bb 믹소리디안을, 8마디의 Ab7은 V화음(bVII고도 분석함)이므로 Ab 믹소리디안 모드를 사용하게 된다.

<악보 8> 모드 스케일, “Stella by Starlight,” 1-24마디

마지막으로 헝크 존스(Hank Jones, 1918-2010)의 “Stella by Starlight” 연주를 채보해 놓은 <악보 9>을 보며 모드를 사용해 멜로디를 만든 예를 살펴보자.

<악보 9> 모드 스케일 적용의 예, “Stella by Starlight,” 1-15마디

1마디의 선율은 Em7(b5)화음의 11음인 A음으로 시작하여 3음인 G음과 교차된다. Eb 장조로의 전조가 시작되는 5마디의 Fm7화음(IIIm7)은 도리안 모드안의 코드톤, F와 Ab음을 둘째, 셋째 박에 사용하였다. 6마디는 Bb 믹소리디안 모드로 선율을 구성하였고, 7마

디는 I 화음이므로 Eb 아이오니안 모드의 음들을 이용해 아르페지오로 구성하였다. 8마디에서는 Ab 믹소리디안 #4(믹소리디안의 변형) 모드의 #4음인 D음을 강조한 멜로디가 사용되었다. 9마디는 Bb 아이오니안의 7음과 9음 중심의 멜로디를, 10마디의는 E 로크리언의 13음인 C음을 강박에 사용하고 A7코드의 3음과 5음인 C#과 E음을 연결하였고 11마디에서는 D 에올리안의 텐션음인 11음이 2도 하행하여 해결되었다. 이와 같이 재즈 스타일에 맞는 선율을 만드는 방법은 화음으로부터 이미 결정된 각각의 모드를 가지고 텐션 및 코드톤을 중심으로 음악의 흐름에 맞는 멜로디를 만드는 것이다.

3. 결론

지금까지 간략하게 재즈의 코드 이론 및 보이싱, 리하모니제이션 기법과 응용, 그리고 재구성된 화성진행 위에 선율을 만드는 방법에 대해 살펴보았다. 재즈 화성 이론은 일반적으로 화성학 이론들 중에서 가장 발달이 되었다고 할 만큼 그 내용이 복잡한 것이 사실이다. 하지만 재즈 화성학이 고전 화성학에 기초하여 발달하였고 특히 이번에 소개한 내용들은 리하모니제이션에 있어 가장 기본적이면서도 중요한 내용으로써 고전 화성학의 연속 속7화음 및 전조까지의 지식을 잘 갖추고 있는 피아노 전공생이나 교사라면 무난히 이해할 수 있을 것이다. 그리하여 텐션을 사용한 재즈 보이싱과 함께 이번에 다룬 리하모니제이션에 관한 이론을 적용하여 간단한 음악을 재즈 스타일로도 만들어 보고 더 나아가 자신만의 개성을 담아 고전 음악을 포함한 다양한 음악의 화성 및 선율도 재구성 해볼 수 있기를 바란다. 이러한 훈련을 통해 피아노 연주자나 교사들의 다양한 작품 해석에 필요한 화성적, 선율적 언어에 대한 이해가 더욱 풍부해지기를 바라며 앞으로 학생을 창의적으로 가르치는데 실질적인 도움이 되기를 바란다.

참고문헌

단행본

박철홍, 김은섭 (2008). **실전 연주를 위한 재즈화성과 즉흥연주**. 서울: 예술 출판사.

오세란 (2009). **오세란의 CCM 반주법**. 서울: 예술출판사.

한진승 (2003). **버클리 스타일의 제즈 화성학**. 서울: 예술 출판사.

Haerle, D. (1978). *Jazz improvisation for keyboard players*. Warner Brothers Publications.

Haerle, D. (1980). *The jazz language*. Alfred Publishing Co., Inc..

Levin, M. (1989). *The jazz piano book*.. Petaluma, CA: Sher Music Company.

Levin, M. (1995). *Jazz theory book*. Petaluma, CA: Sher Music Company.

학위 논문

박선영 (2007). 대학 실용음악 교육프로그램의 요구와 운영 실태에 관한 분석. 석사학위 논문, 부산대학교, 부산.

손옥 (2002). 실용음악 교육과정 분석을 통한 교육의 문제점과 발전방향 연구. 석사학위 논문, 숙명여자대학교, 서울.

Lee, J. (2009). *Jazz up your piano lesson: jazz piano transcriptions and pedagogical discussions for the intermedate and early advanced students*. Unpublished doctoral dissertation. University of Iowa, Iowa City, IA.

테크놀로지를 활용한 음악지도 방안

I. 서론

1. 연구의 목적과 필요성

20세기 후반 테크놀로지의 발달에 따라 수업 방식은 급격히 변화되었다. 현대 사회는 컴퓨터와 정보통신기술의 발달에 의해 혁신적인 프로그램들의 개발이 이루어졌다. 이러한 기술의 발달은 많은 멀티미디어들을 창출해내었으며, 오디오와 비디오 자료, 음악 소프트웨어, MIDI, 컴퓨터 등이 음악 수업에 사용되고, 네트워크를 통한 정보의 활용으로 음악 교육은 훨씬 다양해 졌다.

테크놀로지를 활용한 음악교수법에 관한 국내의 연구 논문에는 1980년대에 Computer Assisted Instruction(CAI) 를 활용한 음악 교수 프로그램의 개발이 나타났고, 1990년대에는 시퀀서(sequencer), 사보, 음색 편집, 디지털 오디오 프로그램과 같은 미디를 이용한 연구가 활발히 일어났다. 그리고 2000년대에는 컴퓨터음악을 활용한 지도방안 연구가 많이 이루어졌다.¹⁾

미국에서 발표된 논문으로 1980년대에 웹사이트, CD-ROMs, QuickTime Movie, videophone 등을 활용한 피아노 교수법에 관한 연구가 있고(Price, 1988) 자동 반주 프로그램, 미디음악, 사보용 소프트웨어, LCD 스크린이 있는 디지털 악기 등 새로운 음악 교육용

1) 1980년대는 윤왕현의 '컴퓨터를 이용한 음악교육 CAI 개발에 관한 연구'와 김정희의 '음악교육에 있어서 Computer Assisted Instruction(CAI) 활용연구'가 대표적이며, 1990년대에는 김효정의 '기초 음악교육에 있어서 컴퓨터음악의 활용에 관한 연구', 성희정의 'Cake Walk 5.0을 활용한 음악수업 연구' 등이 발표되었다. 2000년대에는 김리나의 '시퀀싱 프로그램을 활용한 음악수업 연구: 중학교 1학년 창작수업을 중심으로'와 조문경의 '미디 소프트웨어를 활용한 창작지도 연구' 등이 있다.

테크놀로지들을 소개하는 연구도 있다(Beres, 2005). 그 밖에, 대학 또는 개인 스튜디오에서 테크놀로지를 활용하여 피아노 교육이 이루어지는지를 조사한 논문도 있다(Stampfli, 2006; Tsao-Lim, 2006).

피아노 교육에서도 학습자는 사이버 대학의 강의처럼 인터넷으로 피아노 레슨 강의를 들을 수 있고, 포괄적인 음악학습을 위해 각종 소프트웨어를 사용한 음악 이론 수업, 음악 감상, 그리고 악보 사보도 가능해졌다. 이러한 인터넷 강의는 시간뿐 만 아니라 거리의 제약 없이도 피아노 레슨이 이루어 질 수 있다는 가능성을 제시하였는데, 바로 그것이 온라인에서 이루어지는 원격 피아노 레슨(Long distance piano lesson)이다.

그럼에도 불구하고, 교사들은 지식과 정보, 각종 기자재의 부족으로 다양한 교수방법을 채택하지 못하는 어려움이 있는 게 현실이다. 교사들은 새로운 프로그램의 연구, 적극적인 지식의 공유로 새로운 교수방법을 연구할 필요가 있다. 따라서 본 연구는 테크놀로지의 개발에 따른 각종 소프트웨어들을 제시하여 피아노 교육을 포함한 음악수업에서 활용할 수 있는 도구들의 채택과 보급에 목적이 있다.

2. 연구 내용과 방법

본 연구는 인터넷 웹을 활용한 피아노 교육 방법을 크게 두 가지로 나누어 연구를 시행하고자 한다.

첫째, 현재 이루어지고 있는 원격 피아노 레슨 시스템을 웹사이트에서 찾아 분석하고자 한다. 온라인상에서 운영되는 레슨형태를 분석하여 교수 방법과 내용을 알아본다. 또한 피아노 레슨에 사용되고 있는 음악 소프트웨어 및 기자재에는 어떠한 것들이 있고, 어떻게 사용되고 있는지도 조사한다.

둘째, 컴퓨터를 활용하여 교육할 수 있는 응용 프로그램들을 조사한다. 최근의 피아노 교육은 연주 기술력만을 발달시키기 보다는 초견, 음악분석, 건반화성, 반주, 즉흥 연주, 전조, 암보 능력 등의 포괄적인 음악성 개발을 위한 교육을 선호하고 있는데(권수미, 2010) 그 중 소프트웨어로 개발된 프로그램들 문헌 연구와 시장조사를 통해 찾아 분류하고 특징을 살펴본다. 또한, 스마트폰과 태블릿 PC를 통해 각광받고 있는 애플리케이션들을 조사하여 음악 교육에 사용할 수 있는 애플리케이션을 소개한다.

II. 원격 피아노 레슨(Long distance piano lesson)

원격교육(distance lesson)의 정의를 내리고 인터넷 기술을 기반으로 한 원격교육인 이러닝(E-Learning)의 형태에는 어떤 것들이 있는지 알아본다. 또한 원격 피아노 레슨에 필요한 기자재 및 소프트웨어에는 어떤 것들이 있는지 살펴보고자 한다.

1. 원격교육의 정의

원격교육이란 학습자와 교사가 시간, 거리상으로 분리되어 있을 때 교육을 제공할 수 있는 방법으로 페다고지, 테크놀로지, 그리고 교육시스템에 초점을 맞춘 분야이다. 원격교육은 전통적인 교실이나 학교가 아닌 정보통신 기술을 이용하여 학생들을 교육하지만 학교에서의 학습과 똑같은 가치의 교육경험을 창출해낸다. 원격교육을 가능하게 하는 기술적 요인은 모뎀을 통하여 통신을 할 수 있는 기초적 단계를 비롯하여 영상과 음성 정보의 교환이 가능한 멀티미디어 통신, 위성을 이용한 원격영상회의의 시스템 등이 있다.

원격교육은 개방대학이나 방송통신대학 같은 고등교육기관과 기업체 연수, 통신 강좌 같은 사회교육 프로그램에 활용되는 등 전 세계 교육기관에서 사용하고 있다. 과거에는 원격교육이 우편이나 방송과 같은 일방적인 성격을 지녔으나, 최근에는 상호작용이 가능한 시스템이 생겨났다. 학생이 영상 강의를 듣는 것은 물론이고 학습과 관련된 많은 자원들과 상호작용을 하면서 보다 능동적으로 학습에 참여할 수 있게 되었다. 뿐만 아니라 인터넷을 통한 이러닝은 기존의 원격교육에서 할 수 없었던 협동학습도 가능하게 되었다.

원격교육의 구성요소에 대해 정종구(2010)의 논문을 요약하면 다음과 같다. 첫째, 인적 구성 요소이다. 이것은 원격교육의 가장 핵심적인 구성요소로써 학습자, 교사, 원격교육체제의 운영과 개발을 담당하는 시스템 담당자를 말한다. 둘째, 교수설계와 개발체제이다. 교수설계란 학습을 위한 자원과 절차를 체계적으로 계획하는 것이고, 교수개발은 교수설계를 실제로 구현하는 것을 의미한다. 셋째, 전달 체제이다. 이것은 컴퓨터, 인터넷 등을 이용하여 학습을 가능하게 만드는 공학 기술이다. 넷째, 관리 및 지원체제이다. 원격 교육 시스템을 조직하고 운영하기 위해서는 그에 합당한 정책이 기초가 되어야 하며 인적자원, 물적 자원, 기술적 자원의 효율적인 관리가 필요하다.

2. 원격 피아노 레슨의 운영 형태

컴퓨터와 같은 매체를 이용한 원격 피아노 학습은 국내외적으로 다양한 형태로 선보이고 있는데, 연구자는 기능적인 면에 따라 크게 세 가지 시스템으로 분류하였다. 첫째, 혼자 피아노 실습을 할 수 있는 프로그램, 둘째, 피아노 강의를 시청하는 프로그램, 셋째, 교사에게 직접 개인레슨을 받을 수 있는 프로그램이다.

첫 번째 방식은 피아노와 컴퓨터를 동시에 활용하는 형태로 컴퓨터에는 각 회사의 소프트웨어가 설치되어야 한다. ‘피아노 하우스(www.pianohouse.kr)’, ‘삼익 악기의 자가 학습 피아노(모델명: MT300HD)(http://www.samick.co.kr/total_html/chap02_total01_view.html?pd_idx=329)’, ‘투스시 피아노(<http://www.tusipiano.com/v2/introgoods.php>)’가 이러한 시스템을 가지고 있다. 이 세 프로그램의 공통점은 피아노 악보가 모니터에 나오고 연주되어야 할 음표가 박자에 맞추어 색 또는 선으로 표시된다는 것이다. 이것은 피아노를 치고 있는 학습자가 자신이 올바른 박자에 연주를 하고 있는지 확인이 가능하게 한다. 곡의 난이도나 학습의 상태에 따라 템포를 느리게 또는 빠르게 설정할 수 있도록 메트로놈의 기능이 있어 템포의 조정이 가능하다. 각 악보마다 오른손과 왼손, 그리고 양손의 세 가지 방법의 연습을 할 수 있도록 악보가 분리되기도 한다. 그리고 피아노 건반이 모니터에도 나타나 학습자가 누르는 건반이 모니터에 있는 피아노 건반 그림에 표시되기도 하며, 특히 피아노 하우스와 삼익 악기의 자가 학습 피아노는 틀리게 친 음표를 악보에 표시 해주기도 한다. 피아노 하우스와 삼익 자가 학습 피아노는 자신의 연주를 녹음할 수 있으며, 배경음악이 기본적으로 장착되어 있어 기호에 따라 배경음악을 켤 수도, 끌 수도 있다.

피아노 하우스는 방문 교육용 프로그램으로서 연습한 횟수나 완성도에 따라 자기점수가 상승되고 기초 이론을 게임의 형태로 만들어 어린 학습자에게 흥미를 안겨줄 수 있다. 하지만 이 프로그램은 디지털피아노에서만 사용이 가능하다는 단점을 가지기도 한다. 삼익 악기의 자가 학습 피아노는 디지털피아노에서도 가능하지만, 어쿠스틱 피아노에 컴퓨터를 연결할 수 있도록 특수제작 하여 학습자가 실제 피아노에서 터치감을 익히며 학습을 할 수 있다는 장점이 있다. 투스시 피아노는 혼자 피아노를 배우려는 사람들에게 유용한데, 악보를 잘 보지 못하는 학습자를 위해 피아노 건반 불빛에 따라 치면 연주가 가능하도록 설계되어 있고, 악보에 나와 있는 기본적인 음악적 정보를 알려주고 연습을 얼마나 했는지 시간을 알려주기도 한다.

두 번째, 피아노 강의를 시청하는 프로그램으로 인터넷 사이트를 통한 동영상 강의를 들

수 있다. 교사는 홈페이지에 글과 동영상 올려 강의를 제공하는데, 이러한 레슨 동영상은 학습자가 원하는 시간을 선택하여 배울 수 있다는 장점이 있다. 대표적인 동영상 레슨에는 ‘뮤직필드(<http://www.musicfield.co.kr/Education/>)’, ‘피아노 마더(<http://www.pianoimprov2.com/>)’, ‘앤드류의 뮤직 아카데미(<http://www.howtoplaypiano.ca/>)’가 있는데, 이 강좌의 형태는 학습자의 개인 진도에 맞추어 초급이나 중급 또는 소나티나나 연주용 작품과 같이 원하는 장르로 나누어 개설되기도 하고, 더 상세한 레슨을 위해 운지법, 즉흥연주 등의 강좌로 개설되기도 한다. 이 레슨에서 모니터 화면은 피아노 건반에 고정되어 교수자의 연주하는 손만 보이게 한다거나, 피아노 앞에 앉아서 연주하며 설명하는 교수자의 모습을 보여준다. 이러한 레슨 방법은 스튜디오 안에 피아노와 캠코더만 준비하는 것으로 온라인 레슨이 완성될 수 있는 비교적 간단한 레슨 방법이다.

또 다른 동영상 강좌를 살펴보면 ‘귀로 배우는 가스펠(<http://www.youtube.com/watch?v=Yad7RBHgCzg&feature=related>)’ 사이트와 같이 교사가 화면에 등장하여 전자 키보드를 연주하고, 그 키보드와 연계된 건반 그림이 영상으로 추가되어 연주되는 건반이 색으로 표시되어 학습자의 이해를 극대화시키기도 한다. 이와 같은 경우 건반 영상의 시각적 효과를 통해 학습자의 이해력이 증진될 수 있다. 하지만 이런 형태의 동영상 강좌는 실용 음악 강의가 대부분으로 클래식음악 강좌에서는 쓰이지 않고 있다. 가장 큰 이유는 전자 피아노가 클래식 피아노 레슨에서는 사용되지 않기 때문이다. 한편, 이런 동영상강의에서는 핑거링이나 손 모양에 있어서 올바르지 않은 방법을 사용하는 교사를 볼 수 있는데, 올바른 학습을 위하여 분별 있는 강의를 이루어질 필요가 있다.

세 번째로, 교사에게 직접 개인레슨을 받을 수 있는 교사와 학습자간의 상호작용이 가능한 프로그램이다. 2010년 미국 워싱턴 D. C. 에서 “Art + Imagination + Innovation” 이라는 주제로 열린 ‘2010 Intel Visionary Conference’에서는 미디 소프트웨어 프로그램을 사용하여 3000마일 떨어진 캘리포니아(CA)의 조슈아 트리(Joshua Tree)에 있는 학생과 원격레슨을 실행하였다.

이 원격레슨은 ‘스카이프(<http://www.skype.com/>)’를 사용하여 통신하고 ‘야마하 피아노’와 ‘타임 웹 테크놀로지(Time Warp Technologie, <http://www.timewarptech.com/>)’의 ‘Internet MIDI software program’을 사용하여 진행되었다. 교사와 학습자는 모니터를 통해 대면하면서 강의와 질의응답이 이루어지고 상호간의 피아노 연주를 볼 수 있었다. 학습자와 교사가 누르는 건반이나 페달은 모니터에 나와 있는 피아노 건반 그림과 페달 그림에 색

깔로 나타나 보는 사람들이 쉽게 이해할 수 있었다. 연주 후에는 교사의 설명이 이어졌는데, 교사가 건반으로 음계를 치면 모니터에 있는 오선에 교사가 친 계이름이 기보되고 코드기호가 나타나기도 하였다. 이 프로그램을 사용할 때에는 상호간에 같은 소프트웨어가 설치되어 있어야 사용이 가능하다는 제한점이 있다.

Ⅲ. 테크놀로지를 사용한 음악 교육

학습자는 인터넷 사이트를 이용하여 음악성 개발을 위한 다양한 프로그램들을 접할 수 있다. 이러한 프로그램은 학습자로 하여금 다채롭고 적극적인 수업을 할 수 있도록 유도한다. 이것을 이용하여 학습자는 자신의 특성과 능력에 맞추어 수준별 학습을 할 수 있다. 포괄적인 음악성 개발을 위한 다양한 이론들이 있듯이 교수개발체제 프로그램도 다양하게 제시되어 있다.

1. 초견

초견 공부의 목적인만큼 비교적 짧고 쉬운 악보를 제시하고 있다. 리듬 초견과 음정 초견이 분리되어 제시되기도 한다. 학습자가 박자표, 마디 수, 난이도를 설정할 수 있으며, 다양한 악기를 선택하여 악보를 연주로 들어볼 수도 있다. 하지만 선율이 음악적이지 않다는 아쉬움이 있고, 화성이 맞지 않거나 조성이 모호하여 정확성이 부족하다는 단점이 있다. 연주 중심이 아닌 시창을 위한 초견 학습 사이트도 있다. 해당되는 사이트는 아래와 같다.

<http://www.soundfeelings.com/free/music-reading.htm>

<http://www.practicesightreading.com/index.php>

<http://thepracticerroom.net/>

2. 음악이론

음표의 개념에서부터 화성학까지 초보 수준에서 전공자를 위한 아주 다양한 수준의 음악 이론이 제시되어 있다. 음자리표, 온음과 반음, 스케일의 구성은 물론이고 베토벤

(L. van Beethoven, 1770-1827)의 피아노 소나타 일부분의 화성분석까지 다루고 있다. 그리고 어린이들이 게임처럼 재미있게 할 수 있는 게임 학습 사이트도 있다. 컬러풀한 디자인, 역동적인 배경음악, 그리고 제한 시간이 있기 때문에 학습자로 하여금 빠른 집중을 하도록 유도하고 긴장감과 재미를 느끼게 한다.

<http://www.musictheory.net/lessons>

<http://classpiano.com/index.html>

<http://www.soundfeelings.com/namethatnote/index.html>

3. 청음

학습자가 원하는 청음 분야, 즉 음정, 음계, 코드, 종지, 절대음 맞추기 중에서 선택하여 훈련할 수 있다. 음정에서는 장2도, 단6도, 완전4도 등을 선택할 수 있고, 가락 연주, 화성 연주, 가락과 화성을 다 연주해주는 등 다양한 방법으로 들을 수 있다. 문제를 내는 악기도 피아노뿐 만이 아니라 플룻, 오보에, 클라리넷 등 다채로운 악기의 소리로 청음 훈련을 할 수 있다. 코드의 경우는 장화음과 단화음 구별하기, 또는 장, 단, 감, 증 화음 구별하기 등으로 난이도가 나누어져 있다.

<http://www.musictheory.net/exercises>

<http://www.good-ear.com/>

<http://www.piapi.com/lesson/eart.php>

http://eartraining.co.kr/introduction/introduction_04.asp

4. 사보

현대의 음악 교육에서는 즉흥연주 또는 작곡 등의 창의적 학습을 추구하고 있는데, 이를 위해 필요한 소프트웨어로 사보 프로그램이 있다. 손으로 쓰는 방식 대신 컴퓨터로 사보하는 장점은 악보보기가 편리하고 보관과 수정이 쉬우며, 미리듣기가 된다는 점이다. 사보 프로그램은 원하는 악기구성, 마디 수, 조성, 박자표 등을 미리 셋팅 할 수 있고, 가사와 음악적 기호를 자유자재로 기보 할 수 있다. 유료로 쓸 수 있는 프로그램도 있지만 무료로 사용할 수 있는 프로그램도 있는데, 홈페이지에서 이것을 다운로드 받을 수 있으며 동영상으로 사보 방법에 대한 설명을 상세히 들을 수 있다.

<http://www.noteflight.com/login>

<http://musescore.org/ko>

http://www.sibelius.com/home/index_flash.html

<http://www.finalemusic.com/default.aspx>

<http://www.noteworthysoftware.com/>

<http://solomonsoft.com/www/program/>

<http://simfile.uplusbox.co.kr/pc/view.html?fnum=78239&cat=41>

5. 음악 감상

학습자가 연주하는 악기뿐 만 아니라 다른 악기의 다양한 음악을 듣는 것도 학습자로 하여금 음악적 시야를 넓히는 방법 중 하나이다. 장르, 작곡가에 따라 원하는 음악을 유료 또는 무료로 듣고 다운로드 받을 수 있는 사이트와 악기에 대한 그림과 설명, 소리를 개별적으로 접해볼 수 있는 사이트도 있다.

<http://www.bbc.co.uk/radio3/classical/>

<http://www.classickorea.co.kr/v8/>

<http://tanbur.co.uk/page2.html>

<http://www.edumus.kr/default.htm>

<http://www.goclassic.co.kr/>

<http://www.kebikids.com/>

6. 어플리케이션

인터넷과 정보통신기기의 발달은 유비쿼터스 환경의 시대를 열었으며, 특히 2010년에는 IT분야의 핵심 트렌드인 스마트폰으로 인해 모바일 어플리케이션이 확산되었다. 스마트폰은 휴대전화에 PC와 같이 운영체제를 탑재하여 데이터 통신이 가능하고 사용자가 원하는 다양한 어플리케이션을 설치할 수 있기 때문에 많은 사람들이 사용하고 있다 (양희조, 2010, 재인용). 이러한 어플리케이션 중에는 음악 교육에 관련된 것도 많이 찾을 수 있는데, 스마트폰과 같은 휴대기기를 통해 교육이 이루어질 수 있다는 점에서 '유비쿼터스 러닝 교수설계'가 가능해졌다고 볼 수 있다. 유비쿼터스 러닝이란 시간과 장소

에 관계없이 네트워크에 접속한다는 뜻의 ‘Ubiquitous’와 교육의 ‘Learning’을 합한 신조어이다. 다음은 애플의 모바일 운영체제(ios)의 애플리케이션 스토어에서 음악교육용으로 사용할 수 있는 애플리케이션을 조사하였다.

1) Circle Theory

5도권 그림을 통해 조표의 개수, 조성과 으뜸음, 3화음의 상관관계를 이해하기 쉽게 알려준다. 높은음자리표, 낮은음자리표 뿐 만 아니라 가온음자리표로도 조성을 알려주며 조성에 맞게 조표가 그림으로 나타난다. 장조와 단조를 구별하여 제시해 주고 각 조성의 으뜸음도 알려준다.

2) Piano Chord Key

코드를 배우는 애플리케이션으로 조성의 이름은 물론이고 코드의 이름과 계이름을 건반과 오선을 통해 확인할 수 있다. 코드의 종류마다 12개의 음을 모두 알려준다.

3) Play By Ear

청음을 위한 어플리케이션으로 음정, 코드, 멜로디에 관한 문제를 풀 수 있다. 음정은 장2도, 단3도, 완전음정 등 선택해서 들을 수 있고 연주방식도 두음사이를 상행선율, 하행 선율, 또는 화음으로 선택하여 들을 수 있다. 코드도 장화음, 단화음, 감화음 등 선택하는 것이 가능하고 연주방식은 음정과 같다. 멜로디 문제에서는 음의 개수를 1개에서 10개 사이로 선택 가능하다. 챕터의 이름은 멜로디이나 음의 길이는 변화가 없이 동일하다. 높은음자리보표이면서 높은음자리표가 그려져 있지 않는 실수가 있다.

4) iMetronome (with quartz accuracy)

실제 디지털 메트로놈처럼 20에서 240까지 템포표시가 가능하다. 박자에 따라 첫 박을 다른 음색으로 구별해 주지만, 리듬 분할에 따른 템포변화는 이루어지지 않는다.

5) Finger Piano

이 애플리케이션에는 41개의 피아노 건반이 내장되어 있다. 피아노를 모르는 사람이라도 건반 위의 사각형을 보며 순서에 따라 건반을 누르면 유명한 클래식 곡을 연주할 수 있다. 리듬은 사각형의 크기만큼 길거나 짧게 누르면 된다. 오른손, 왼손이 각각 나와 있는 작품이 있어서 아이팟 두 대를 두 사람이 동시에 연주하면 완성된 양손 작품이 나오기도 한다.

6) Rhythm Sight Reading Trainer

박자표마다 다양한 리듬이 구성되어 있다. 템포 설정이 가능하므로 쉽게 리듬치기가 가능하다.

7) Musictionary Music Dictionary

400개 이상의 음악용어가 알파벳순으로 정리 되어 편리하게 찾을 수 있다.

8) Classical Music Master Collection

많은 작곡가들의 작품이 유명 연주자들의 연주로 700 트랙 이상 수록되어 있다.

IV. 결론

IT가 발달함에 따라 학습자들은 테크놀로지를 활용한 음악교육을 선호하고 있다. 기존의 피아노 레슨은 악기만으로도 원활한 수업을 이룰 수 있었지만, 다양한 음악 교육에 대한 요구가 커지고 각종 연구가 이루어짐에 따라 더욱 더 다양한 교재와 도구들의 활용이 중요해졌다. 따라서 본 연구는 테크놀로지를 활용한 교육 시스템에 대해 조사하고 이를 수업에 적용할 수 있도록 제시하였다.

테크놀로지를 활용한 음악교육은 새로운 배움의 형식으로 지속적인 발전이 기대 되는 분야이며, 이러한 교육방법은 시간적, 경제적인 면에서 바람직한 현상이라고 볼 수 있다. 정종구(2010)의 원격화상시스템을 이용한 원격수업의 학습만족도에 관한 연구 논문

의 결과를 살펴보면 한 공간에서 대면하는 수업과 원격수업에서의 만족도는 크게 차이가 없는 것으로 밝혀졌다. 오히려 원격수업으로 인해 인터넷 학습지원의 만족도가 높은 것으로 나타났다.

본 연구는 실기 중심인 피아노 레슨을 위한 원격수업으로서 인터넷을 활용한 내용이 주가 될 수는 없을 것이다. 원격수업과 대면 수업을 1:1의 비율로 병행하며 인터넷을 이용한 학습 사이트의 사용 빈도수를 높이는 등 여러 가지로 활용이 가능 하다고 본다. 본 연구자는 화상통화와 응용프로그램을 이용한 지도방안을 제작하고 있으며, 이 프로그램이 앞으로 많은 사람들에게 편리하게 사용될 것이라 확신한다. 이러한 테크놀로지의 개발이 미래의 교육과 사회를 위한 새로운 도전이 되고 확고한 시스템이 되어 하나의 학문 분야로서 정착되길 바란다.

참고문헌

- 권수미 (2010). 한국 피아노 교육에서의 반주교재 활용 실태조사. **음악과 민족**, 39, 315-345.
- 김리나 (2007). **시퀀싱 프로그램을 활용한 음악수업 연구 :중학교 1학년 창작수업을 중심으로**, 석사학위 논문, 경희대 교육대학원.
- 김정희 (1986). **음악교육에 있어서 Computer Assisted Instruction(CAI) 활용연구**, 석사학위 논문, 이화여대 교육대학원.
- 김효정 (1997). **기초 음악교육에 있어서 컴퓨터음악의 활용에 관한 연구**, 석사학위 논문, 조선대 교육대학원.
- 성희정 (1998). **Cake Walk 5.0을 활용한 음악수업 연구**, 석사학위 논문, 경남대 교육대학원.
- 양희조 (2010). **스마트폰 이용자의 이용과 충족에 관한 연구**, 석사학위 논문, 성균관대 언론정보대학원.
- 윤왕현 (1989). **컴퓨터를 이용한 음악교육 CAI 개발에 관한 연구**, 석사학위 논문, 경희대 교육대학원.
- 정중구 (2010). **실시간 원격 화상 시스템을 이용한 원격 수업의 상호 작용 유형과 학습 만족도에 관한 연구**, 석사학위 논문, 서강대 교육대학원.
- 조문경 (2008). **미디 소프트웨어를 활용한 창작지도 연구**, 석사학위 논문, 청주교육대 교육대학원.
- Stampfli, L. T. Jr. (2006). *A survey of digital music technology implementation by graduate and undergraduate piano pedagogy faculty in American colleges and universities*, dissertation and theses. University of Oklahoma.
- Tsao-Lim, M. W. (2006). *The implementation of technology into the curricula of selected in dependent*

piano studios. D.M.A. dissertation. University of Oklahoma.

Piano Pedagogy Forum (1988). *Communications Technology and the Piano Teaching Profession* by Scott Price. Retrieved December 22, 2010, from <http://www.music.sc.edu/ea/keyboard/PPF/1.1/1.1.PPF.html>.

Piano Pedagogy Forum (1988). *The piano class in the 21st century: opportunities, challenges, and innovations* by Keren Beres. Retrieved December 22, 2010, from <http://www.music.sc.edu/ea/keyboard/PPF/8.1/8.1.PPFberes.html>.

Redorbit (2002). Lincoln Park Performing Arts Center Shares Spotlight at 2010 Intel Visionary Conference. Retrieved November 2, 2010, from http://www.redorbit.com/news/entertainment/1849225/lincoln_park_performing_arts_center_shares_spotlight_at_2010_intel/index.html.

A. Grechaninoff "Children's Album", Op. 98 분석을 통한 중급 피아노 레슨에서의 활용방안

I. 서론

슈만(Schumann)의 <어린이를 위한 앨범>, 드뷔시(Debussy)의 <어린이 코너> 등, 어린이를 위한 작품들은 어린이의 동심을 이해하고 그들의 음악적인 재능과 음악성을 길러준다는 점에서 피아노 레슨에 효과적인 교재로 사용되어왔다. 20세기에 접어들면서 연주용 레퍼토리는 물론 교육학적인 측면에서도 그 가치가 부각 되고 있다. 간단하면서도 짧은 길이의 표제음악을 접근하기 쉬운 낭만주의 화성 어법에 담았으며 동시에 풍부한 음악성을 기를 수 있게 해주기 때문이다. 본 연구에서 소개될 러시아 작곡가인 그레차니노프(Alexander Gretchaninoff, 1864-1956) 역시 프로코피에프(Prokofieff), 하차투리안(Khachaturian)과 카발레브스키(Kabalevsky)와 함께 러시아 민족주의 색채가 짙은 어린이를 위한 표제음악과 소품들을 작곡하였다. 작곡된 피아노곡들은 대부분 중급수준의 곡들이다. 연구 교재로 <어린이 앨범>을 선택한 이유는 피아노 교육학자인 알베르고(Cathy Albergo)와 알렉산더(Reid Alexander), 힌슨(Murice Hinson), 그리고 마그레스(Jane Magrath)가 공통적으로 중급에 다루어져야 할 그레차니노프의 대표작으로 소개하고 있기 때문이다. 낭만주의 어법으로 작곡되었지만 바로크에서 현대에 이르는 각 시대의 음악적 특징들을 담고 있어서 레슨에서 시대적 음악이론과 실재를 접목시키기에 효과적 작품이라고 생각된다. 본 연구를 통해서 그레차니노프의 어린이앨범(Children's Album, 1923)의 음악적인 특징들-작품에 나타나는 바로크, 고전, 낭만, 그리고 현대시대의 음악적 테크닉과 스타일을 알아보고 이런 특징들이 중급 피아노 레슨에 어떻게 효과적으로 사용될 수 있을지 살펴보고자 한다.

II. 본론

1. 그레차니노프의 중급 레퍼토리 소개

그레차니노프(Gretchaninoff)는 림스키 코르사코프(Rimsky-Korsakov)의 제자로 민족주의 성향이 강한 러시아의 국민음악파의 계승자이며 러시아 낭만시대의 마지막을 장식한 근대 작곡가이다. 19세기 말부터 20세기 전반에 걸쳐 러시아 성가에 있어서 모스크바 악파의 대표적 작곡가로 교향곡, 현악4중주곡, 다수의 피아노곡, 오페라와 가곡 등, 여러 장르의 폭넓은 작품들을 남겼다. 그의 피아노 작품들은 교육용 작품으로 높이 평가 받고 있으며 어린이를 위한 소품과 다양한 표제 음악적 작품들은 서정성 짙은 낭만주의 레퍼토리로 알려지고 있다. <표 1>은 마그레스(Jane Magrath)의 <The Pianist's Guide to Standard Teaching and Performance Literature>에서 소개한 그레차니노프의 중급 작품들로 <어린이를 위한 앨범>과 비슷한 수준의 곡들이다.

〈표 1〉 그레차니노프의 중급 레퍼토리

	레벨	곡의 특징: 성격소품	출판사
Children's Album, Op. 98	3-4	15개	Alfred(Palmered.), International, G. Schirmer
Grandfather's Book, Op.119	3-4	17개	Schott, Marks.
Glass Beads, Op. 123	3-4	12개	Alfred(Palmer ed.)
12 Little Sketches for Children, Op. 182	3-4	12개	International.
Dew Drops, Op. 127a	4	9개	Schott
Album de Nina, Op. 141	4	10개	Max Eschig
Gouaches, Op.189	4	3개	Leeds
듀오편			
On the Green Meadow Op.99		듀오편(one piano four hands), 10개의 성격소품	Hal Leonard

2. 시대적 특징을 근거로 살펴본 그레차니노프의 <어린이 앨범>의 음악적 특징

1) 각 시대의 음악적 특징

알베르고(Cathy Albergo)와 알렉산더(Reid Alexander)의 <Intermediate Piano Repertoire>에서 나타난 테크닉과 스타일의 특징을 근거로 작성하였다.

〈표 2〉 알베르그와 알렉산더의 <Intermediate Piano Repertoire>에 수록된 시대적 특징

시대	음악적 특징
바로크	독립적 양손/ 대위법적 기법/ 레가토와 스타카토
고전	중지/ 다이내믹 대조
낭만	손의 팽창과 수축/ 싱크로페이션/ 반음계/ 프레이즈 길이의 다양성/ 다이내믹과 템포의 다양성
현대	선법의 재현/ 리듬의 다양성 /엑센트

2) <어린이 앨범>의 시대적 음악특징을 근거로 한 곡 해석

이 작품은 묘사적인 제목을 가진 15개의 성격소품(character pieces)으로 연주자의 내재된 상상력을 음악을 통해 전달할 수 있는 서정적인 곡이다. <표 2>의 분류표를 근거로 한 각 곡의 음악적 특징들은 다음과 같다.

〈표 3〉 <어린이 앨범>의 각 곡의 구성과 특징

	조성	음악적 특징
1. 요정 이야기(Fairy Tale)	e	선법, 반중지, 반진행에 의한 독립적 양손 연습
2. 야영장의 군병들 (The Soldiers in Camp)	D	리듬과 선율에 의한 독립적 양손 연습, 템포의 변화, 메아리(echo) 효과
3. 행진하는 군병들 (The Soldiers marching)	G	3성부 진행을 통한 독립적 양손 연습
4. 작별(Farewell)	e	다이내믹과 템포의 다양성
5. 흔들 목마 타기 (Riding the Hobby-Horse)	G	타악기적 기법을 이용한 아티큘레이션의 대조, 양손 교차를 통한 독립적 양손 연습, 반음계
6. 숲속의 빈터 (In the Woodland Glade)	F	레가토와 스타카토, 강약대비, 싱크로페이션

	조성	음악적 특징
7. 언짢은 나냐 (Njanja being ill)	c	왼손, 오른손 역할 바꾸기. 반음계, 올림박(upbeat), 페달연습, 불규칙 프레이즈
8. 지루한 레슨 (A tiresome Lesson)	C	복리듬(poly rhythm)을 통한 독립적 양손 연습, 액센트
9. 자장가(Lullaby)	b	4성부 진행을 통한 독립적 양손 연습
10. 작은 춤 (A Little Dance)	C	손의 팽창과 수축, 다이내믹 대조
11. 무서운 일 (A terrible Event)	c	타악기적 기법을 통한 대위법적 구성, 액센트, 템포의 다양성
12. 연습곡(Etude)	E	타악기적 기법을 이용한 아티큘레이션의 대조, 양손 교차를 통한 독립적 양손 연습
13. 무도회가 끝나고 (After the Ball)	b	반진행에 의한 독립적 양손 연습, 레가토와 스타카토, 프레이즈 길이의 다양성, 손의 팽창과 수축, 싱크로페이션
14. 어린 여행객 (The little Traveller)	C	아티큘레이션에 의한 독립적인 양손 연습, 템포의 다양성
15. 예비 꼬마 신사 (The little would-be Man)	F	프레이즈 길이의 다양성, 싱크로페이션, 템포의 다양성

3) <어린이앨범>에 나타나는 시대적 음악특징과 레슨에서의 적용방안

(1) 바로크 시대의 음악 특징

① 독립적 양손 연습의 예

양손이 서로 반진행하여 다섯 손가락의 독립적인 연습에 효과적이다.

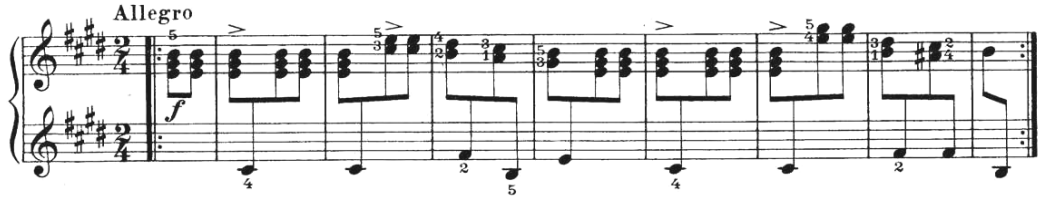
<악보 1> No.1



반진행 (contrary motion)

양손 교차를 통한 무게 중심 이동으로 양손의 독립적인 연습에 유용하다. 피아노를 치기 전에 순차적으로 양손의 리듬패턴 연습을 한 후에 엑센트를 첨가하고, 리듬이 익숙해진 후에 피아노를 치게 한다.

<악보 2> No.12



② 타악기적 기법을 통한 대위법적 구성의 예

단순한 리듬을 가진 주요 선율을 양손이 번갈아 연주한다. 복잡한 선율에 의한 대위법 기법을 익히기 전에 리듬패턴에 의한 대위법적 구성을 익히기에 적합한 예이다.

<악보 3> No.11



③ 레가토와 스타카토의 연습의 예

<악보 4> No.13



(2) 고전시대 음악의 특징

① 다양한 중지 연습을 위한 예

각 곡의 끝마침 중지는 모두 정격중지다. 유일하게 첫 번째 곡을 반중지로 끝마치게 하여 곡이 끝나지 않고 계속되는 느낌이 들게 해 준다. 딸림화음으로 끝나는 반중지를 익히기에 좋은 예이다.

<악보 5> No.1



② 다이내믹 대조(에코 효과)의 예

두 마디의 느린(Lento) 도입부는 'f'와 'pp'의 강약의 대비로 메아리처럼 한번은 크게, 한번은 작게 연주하는 에코효과, 즉 테라스 다이내믹스(terrace dynamics)를 보여준다. 셈여림의 대조를 익히기 위한 예이다.

<악보 6> No.2



(3) 낭만시대 음악의 특징

① 손의 팽창과 수축의 예

오른손의 순차진행과 6도로 계속되는 도약진행은 손의 긴장과 이완을 통한 유연성을 길러주는데 효과적이다.

<악보 7> No. 10

Allegretto
mf
non legato
f non legato

② 싱코페이션의 예

왼손은 규칙적으로 리듬()을 반복하는데 비해 오른손은 싱코페이션을 통해 무게 중심이 이동하게 된다.

<악보 8> No.13

trückerisch - Забумчиво. - en rêvant - dreamingly
mf
f

③ 반음계의 예

<악보 9> No.5

④ 프레이즈 길이의 다양성의 예

대부분 규칙적인 프레이즈로 구성되어 있으나 이 곡은 다섯 마디(3+2=5)의 불규칙한 프레이즈를 보여준다. 한 프레이즈 안에서 더 나눌 수 있는 지점을 표시하여 도움을 준다. 전체적인 프레이즈는 5(3+2)+4+7(4+3)+4 이다.

<악보 10> No.7

⑤ 다이내믹과 템포의 다양성의 예

<악보 11> No.11

(4) 현대시대 음악의 특징

① 선법의 재현의 예

마단조(e minor)로 중지화음을 제외한 다른 부분들은 “D-믹소리디안 선 법”(mixolidian mode)이 쓰였다.

<악보 12> No.1



② 리듬의 다양성(타악기적, 액센트)의 예

현대음악의 복잡한 리듬이 사용되지는 않았지만 타악기적 처리와 약박에서의 액센트의 활용으로 현대 음악 특징을 미리 경험하게 해준다.

<악보 13> No.5



<악보 14> No.12



III. 결론

피아노를 배우고 연주하고 또 즐길 수 있다는 사실은 어린이와 어른을 불문하고 누구에게나 공감 가는 신나는 일이다. 특히 동심을 통해서 자기의 상상력과 내면세계를 피아노 소리로 표현하고 만들어 낼 수 있다면 교육적인 면에서도 효과적이라 생각된다. 본 연구를 통해서 그레차니노프의 <어린이 앨범>은 어린 시절의 추억과 정서를 단순하면

서도 쉬운 여러 시대의 다양한 음악적 특징들로 그려내고 있음을 알 수 있었다. 러시아 정취가 느껴지는 낭만음악이지만 바로크 시대의 대위법의 기초적인 이론과 손가락의 독립성을 위한 곡들, 다양한 중지의 개념, 강약의 대조를 통한 고전시대의 균형과 대조의 어법 등, 중급과정에서 습득한 각 시대의 기본개념을 정리할 수 있게 해준다. 또한 비교적 자유로운 템포, 프레이즈, 다이내믹과 반음계 등, 낭만시대의 다양한 음악적 표현까지 한 작품 안에서 접할 수 있다. 원시주의(primitivism)와 민족주의의 타악기적인 기법이 여러 곡을 통해서 소개되고 있으며 현대시대 작품에서 재현된 중세 선법의 사용 또한 이색적인 선율과 음향을 경험하게 해 준다.

물론 각 시대의 음악적 특징들을 모두 담고 있지는 않다. 헤미올라(hemiola)나 변박, 빠른 테크닉을 요구하는 스케일이나 다조성과 복조성, 복잡한 화성전개나 전조, 넓은 음역이나 조밀하고 두터운 텍스처(Texture)등, 더욱 다양한 음악적 요소를 담고 있지 않은 것은 아쉬움으로 남아있다.

그러나, 각 곡에서 나타나는 시대적인 특징을 중심으로 중급 학습자 스스로의 음악적 역량을 평가하고 정리해 볼 수 있는 초견과 진단 교재로 효과적이며 바로크, 고전, 낭만, 그리고 현대음악의 음악적인 요소를 함께 접하고 새로운 기법을 시도하기에 적합한 중급 피아노 교재라 할 수 있다.

참고문헌

- 안미자 (2007). 피아노 어떻게 배울까(pp.161-163). 서울: 이화여자대학교출판부
- Albergo, C. & Alexander, R. (1993). *Intermediate Piano Repertoire*(p.8, 41). Ontario: Frederick Harris Music.
- Hinson, M. (1994). *Guide to the Pianists's Repertoire*(p.353). Bloomington: Indiana University Press.
- Magrath, J. (1995). *The Pianist's Guide to Standard Teaching and Performance Literature*(pp.378-383). Van Nuys: Alfred Publishing.
- 《시창청음》을 위한 강의 노트(건반악기 중급). Retrived April 28, 2011. from www.google.com. HTML ksmt.pe.kr/pds/data/주은후.hwp. 12쪽
- Alexander Gretchaninov. Retrieved April 14, 2011. from http://en.wikipedia.org/wiki/Alexander_Gretchaninov

List of compositions by Alexander Tikhonovich Gretchaninov. Retrieve April 14, 2011. from
http://imslp.org/wiki/List_of_compositions

Mixolydian Mode. 2006. Retrived April 28, 2011. from
http://www.banjolin.co.uk/modes/mixolydian_mode.htm

악보

Gretchaninoff(1864-1956). Das Kinderbuch Op.98. New York: Schott Music Corp.

19세기 후반 스페인 피아노 조곡 알베니스의 스페인의 노래 (*Chants d'Espagne*), Op. 232 연구

I. 서론

이삭 알베니스(Issac Albéniz, 1860-1909)는 19세기말 스페인의 민속적 음악 요소가 반영된 작품을 많이 남겼으며 400여곡이 넘는 그의 작품 중 피아노곡은 250여 곡이 넘는다고 추정된다. 그의 피아노곡들 대부분이 소규모 악장을 모아놓은 다악장 모음곡으로 구성되어 있다.

스페인의 노래(*Chants d'Espagne*) Op. 232는 바로크 조곡 양식과 스페인 민속 음악어법이 녹아있는 민속무곡이 결합한 19세기 후반 피아노 조곡으로서 그의 대표적인 피아노 조곡중 하나이다.

조곡은 바로크 시대에 성행한 기악곡 형식중 하나로 여러 개의 무용악장들로 구성되었다. 19세기 낭만시대에 이르러 고전시대에 전성기를 누렸던 소나타가 쇠퇴하면서 보다 자유롭고 다양한 방법으로 작곡된 다악장 조곡이 성행하기 시작하였다. 19세기 후반은 이탈리아, 프랑스, 스페인, 북유럽 등 여러 지역의 작곡가들이 각 나라의 민속적 특성과 정서를 음악을 통해 나타내려고 노력하였으며 이러한 흐름은 20세기까지도 계속 이어져왔다.

본 논문에서는 스페인의 노래 안에 바로크 조곡의 특징들이 스페인 고유의 민속음악과 어떻게 결합하여 다섯 곡이 서로 유기적으로 연결되어 하나의 모음곡으로 전체를 이루는지 연구하였다.

콘서트에서 바로크 조곡은 처음부터 끝까지 모든 악장이 연주되는 것에 반해 후기낭

만 이후의 피아노 모음곡들은 전체가 연주되는 경우도 있지만 연주자가 임의로 몇 몇 악장을 발췌해 연주하는 경우도 있다. 만약 모음곡이 총체적으로 연주될 때 작곡가의 의도와 음악적 설득력이 극대화된다면 이는 연주자 임의의 선택에 의한 몇 몇 개별악장을 연주하는 것 보다 우선되어야 한다고 사료된다.

II. 본론

1. 조곡의 시대적 발달과정

뉴 그로브(The New Grove Dictionary of Music and Musician) 영어사전에 의하면 조곡은 무곡으로 이루어진 다악장 형식의 기악곡 양식으로 연주시 첫악장부터 종악장까지 한 번에 다 연주하는 것이 일반적이다(Fuller, 2001, p. 665).

프로베르거(J. J. Froberg 1616-1667)는 알레망드(독일무곡) 지그(영국무곡) 쿠랑트(프랑스무곡) 사라방드(스페인무곡)의 배열을 가진 조곡의 기준을 제시하였고, 그의 사후의 출판물에서 지그가 마지막에 배치되면서 알레망드-쿠랑트-사라방드-지그의 순서를 가진 바로크조곡의 정형이 확립되었다(Nagley, 2002, p. 1223).

조곡은 바로크시대에 그 절정을 맞이하는데 바흐 (J. S. Bach 1685-1750)와 헨델(G. F. Handel, 1685-1759)의 건반악기나 관현악을 위한 조곡들이 그 예이다. 이들 조곡의 악장들은 모두 같은 조성으로 조곡 전체로 볼때 통일성을 가졌으며 전조는 같은 으뜸음조나 관계조 이내에서 제한적으로 이루어졌다(Fuller, 2001, p. 663). 바흐는 6개의 프랑스 조곡(French suite), 6개의 영국 조곡(English suite), 6개의 파르티타(Partita)를 남겼는데 동일한 조성의 사용 외에도 일부 작품들은 유사한 음악적 동기를 사용하여 조곡을 구성하는 일련의 무용곡들 사이에 음악적 연관성을 보이고 있다.

바로크시대의 대표적 기악곡양식이었던 조곡은 1750년 이후 점차 쇠퇴해 갔으며 고전 시대에는 소나타가 중요한 장르로 발전하게 되었다. 그러나 조곡의 흔적은 하이든(J. Haydn, 1732-1809), 모차르트(W. A. Mozart, 1756-1791), 베토벤(L. v. Beethoven, 1770-1827)의 디베르테멘토나 세레나데같은 실내악곡이나 관현악곡 속에서 무용모음곡으로서의 자취를 보이거나 소나타의 한 악장이 미뉴엣 등으로 작곡되면서 고전시대에도 극히 미약하지만 그 명맥을 유지하게 되었다.

1830년대 전반, 슈만(R. Shumann, 1810-1856)은 소규모 곡을 순환형식으로 연결한다는 아이디어를 발전시켰다. 나비(Papillons)는 본질적으로 왈츠 등을 포함하는 일련의 무용 모음곡으로 볼 수 있으며 이러한 아이디어는 20개의 소규모 악장이 모인 카니발에서 보다 확대된 규모로 나타난다. 어린이 정경(Kinderzenen), 크라이슬레리아나(Kreisleriana), 다비드동맹무곡(Davidsbündlertänze) 등 슈만의 몇몇 피아노 모음곡들은 묘사적 제목을 가지고 하나의 이야기로 연결되고 있다.

낭만시대에는 크게 두 가지 형태의 모음곡이 나타나는데 발레나 오페라 등에서 사용된 곡들이 콘서트를 위해 연속적으로 묶여진 형태로 연주되는 흐름과 민족주의의 대두와 함께 바로크 조곡양식과 각 나라의 민속적 음악어법이 결합된 흐름이 그 예이다.

19세기 후반에 이르러 바로크 조곡의 양식과 다악장을 묶어 작곡하는 방법이 점차 성행하게 되었다. 본 논문에서 다루는 알베니스의 스페인의 노래 Op. 232는 민족주의의 대두와 함께 바로크 무곡악장이 민속무곡으로 대체된 형태의 피아노 조곡의 범주에 속하며 후기 낭만 피아노 조곡으로서 옛 바로크 조곡양식과 민족주의 음악요소가 결합된 예라고 할 수 있겠다.

2. 알베니스의 피아노 음악

알베니스의 음악은 작곡양식에 따라 세 시기로 나누어 볼 수 있는데 1880년대 중반까지의 초기, 1900년까지의 중기, 1909년까지의 말기로 구분된다. 초기시절의 작품은 소규모 ‘살롱 스타일’의 음악이 많았으며, 주로 라모, 바흐, 베토벤, 쇼팽, 리스트 등의 영향을 받은 전통적인 스타일로 작곡하였고 민속적 요소는 강하지 않았다. 1883년 알베니스는 스페인 국민음악과의 아버지 페드렐(F. Pedrell, 1841-1922)에게 작곡을 배우면서 그로부터 영향 받아 스페인음악의 본질에 깊은 관심을 가지게 되었다. 이후 알베니스는 스페인의 정서, 특히 안달루시아 지방의 전통적인 민속 음악요소를 예술적으로 승화시켜 작품 속에 형상화시키기 시작하였다. 알베니스의 전기 작가 베이틀만에 의하면 그의 중기 작품은 4가지로 인식되는 특징을 가진다(Baytelman, 1993).

첫째, 다양한 스페인 댄스 리듬, 둘째 플라멩코나 집시 음악 중 가장 애절한 칸테 혼도(Cante jondo, 심원한 노래)의 사용, 셋째 프리지안(Phrygian), 에올리안(Aeolian), 믹소리디안(Mixolydian), 도리안(Dorian) 등 교회 선법과 집시 음계의 이국적 선율, 마지막으로 기타 연주 기법과 소리를 피아노로 표현하고자 하는 것이 그 예이다. 이 시기의 작품들

로는 피아노 조곡인 스페인 조곡(*Suite Española*), 여행의 추억(*Recueerdos de viaje*), 스페인의 노래 등이 있으며 이들 가운데 스페인의 노래 Op. 232는 위에서 열거한 특징들이 세련되고 치밀한 방법으로 융합된 중기 시기의 대표적인 작품으로 간주된다.

말기의 대표적인 피아노 작품은 총 12곡으로 구성된 이베리아로 스페인 남부 안달루시아 지방으로 받은 인상을 묘사한 알베니스 음악의 역작이다. 이 작품에서 알베니스는 그의 모든 음악적 역량을 발휘해 스페인의 민속 음악 요소를 화려한 비르투오조 피아니즘과 함께 확대 발전시킨다.

3. 스페인의 노래 분석

알베니스의 스페인의 노래 Op. 232는 1892년에 첫 세곡이 1897년에 마지막 두곡이 출판되었다. 초판이 프랑스에서 출판되었기 때문에 타이틀이 불어로 되어 있고 본문에서도 그것을 따르기로 한다. 다음의 표를 통해 스페인 노래의 구성과 형식, 스페인 음악 요소 등을 알아보기로 하겠다. <표 1>참조

〈표 1〉 알베니스 스페인의 노래 Op. 232의 구성요소 분석

타이틀	조성	빠르기	박자	형식	스페인 음악요소
1. <i>Prélude</i>	g	Allegro ma non troppo	3/4	ABA	플라멩코 (Flamenco)
2. <i>Orientale</i>	d	Adagio/ Allegretto	3/4 3/8	ABA'B'	호타 (Jota)
3. <i>Sous le Palmier</i>	Eb	Allegretto ma non troppo	2/4	A: BA'	하바네라 (Habanera)
4. <i>Córdoba</i>	d	Andantino	3/4	Intro ABIntroA' Coda	이슬람, 스페인, 동양적 분위기의 혼합
5. <i>Seguidillas</i>	F#	Allegro	3/4	ABA'	세기디야(Seguidillas)

프렐류드(*Prélude*), 오리엔탈(*Orientale*), 야자수 그늘 아래(*Sous le Palmier*), 코르도바(*Córdoba*), 세기디야스(*Seguidillas*)의 5곡으로 구성된 이 조곡은 타이틀의 뚜렷한 일관성은 보이지 않으나 제목을 통해 스페인의 풍토를 담고 있다는 것을 알 수 있다.

위의 표에서 제시된 조성을 보면 1번과 2번은 상행 5도(팔림음 관계)로 연결되었고, 2번과 4번은 세 번째 악장을 중심으로 조성이 대칭적으로 배열되었음을 보여준다: d단조-Eb장조-d단조. 특히 2번 중간부분의 D장조가 4번 중간부분에서 조성회귀(tonal recall)되어 이 두 곡 사이의 결속력을 높이고 있다.

5번은 이전의 악장들의 구성과 별 연관이 없어 보이나 이명동음조인 Gb장조로 간주한다면 3번의 Eb장조와 3도관계로 연결되어 공통음 네 개(Eb/D#-F/E#- Ab/G#-Bb/A#)를 공유함으로써, 두 곡 사이의 조성적 연결성을 지닌다. 그러므로, 스페인의 노래를 구성하는 다섯 곡들은 서로 유기적으로 연결되어 있음을 알 수 있다.

스페인의 노래의 다섯 곡들의 템포를 살펴보면 빠르고, 느리고, 약간 빠르고 느리고 빠른 대조적인 전개를 보이고 있다. 박자는 2박자 계통의 3번을 제외하고 모두 3박자 계통이며, 3번을 중심으로 대칭적으로 배열되었다는 것을 알 수 있다.

파월에 의하면 스페인 피아노곡은 리드믹하고 빠른 춤곡 부분(*La Danza*)과 느린 노래 부분(*La Copla*)을 포함한다 (Powell, 1980). 스페인의 노래의 다섯 곡 모두 춤과 노래에 기초한 두개의 대조적인 주제로 구성된 구조를 가지는데 대부분 세도막형식이다. <표 2> 참조

〈표 2〉 춤(*La danza*)과 노래(*La copla*)부분으로 나타낸 스페인 노래의 구조

	A	B	A'	B'
1. <i>Prélude</i>	La danza	La copla	La danza	
2. <i>Orientale</i>	La danza	La copla	La danza	La copla
3. <i>Sous le Palmier</i>	La copla	La danza	La copla	
4. <i>Córdoba</i>	La danza	La copla	La danza	
5. <i>Seguidillas</i>	La danza/la copla	La copla	La danza/ la copla	

1) 프렐류드

이 곡에 있어 흥미로운 점은 곡 전체를 통하여 스페인 플라멩코의 다양한 음악요소를 표현하려고 했다는 점이다. 플라멩코는 남부 스페인의 안달루시아 지방의 댄서, 가수, 기타리스트에 의해 연주되는 종합예술이다. ABA의 형식 중 A부분은 처음부터 끝까지 기타소리를 연상시키는 빠른 16분 음표 연타가 특징이다. <악보 1> 참조

<악보 1> 알베니스의 스페인의 노래 Op. 232, 프렐류드, 마디 1-4.



이 곡에서 드러나는 플라멩코 음악요소는 다음과 같다. 마르카토/스타카토 표시는 플라멩코의 특징적 요소들 가운데 기타주법 중 하나인 현을 뜯는 테크닉, 폰테아도(Punteado)와 타코네오(Taconeo)라고 불리는 발 구르기 동작을 나타낸다. 25마디부터 나타나는 화음 음형은 손가락으로 현을 튕겨서 연주하는 기법인 라스게라도(Rasgerado) 혹은 플라멩코 공연을 구경하는 사람들이 흥에 겨워 소리치는 올레(Ole), 또는 손뼉 치기(Palmas), 손가락을 부딪혀 소리 내는 피토스(pitos) 등을 모방한 것이다 (Clark, 1999, pp. 98-99). <악보 2> 참조

<악보 2> 알베니스의 스페인의 노래 Op. 232, 프렐류드 마디 25-28.



중간부분인 B섹션은 느리고 애절하지만 정열적인 칸테 혼도(Cante jondo)를 나타내고 있다.


2) 오리엔탈

두 번째곡 오리엔탈은 제목에서 암시하듯 이국적이고 동양적인 색채가 프리지안 선법을 배경으로 전개되고 있다. 주제선율은 스페인 민속 춤곡중 하나인 호타 (Jota)리듬 (♩ ♪ ♩ ♪ ♩ ♪ ♩ ♪ ♩ ♪)과 8음절 코플라(Octosyllabic copla)¹⁾에 기초하고 있으며, (Clark, 1999, pp. 99-100) <악보 3>을 통해 확인할 수 있다.

<악보 3> 알베니스의 스페인의 노래 Op. 232, 오리엔탈, 마디 1-11.



3) 야자수 그늘 아래 (스페인 무곡)

부제는 ‘스페인 무곡’이지만 실제로는 쿠바의 무곡 하바네라의 리듬 ($\frac{3}{4}$ )에 기초하여 작곡되었다. 나른한 분위기의 주제가 네 마디의 도입부를 거쳐 등장한다. 다른 악장이 빠른 춤곡(La Danza)으로 시작하고 노래 (La Copla)가 그 뒤를 따르는 전개를 보이는 반면 이 곡은 노래가 먼저 나오고 춤이 나중에 나오는 구조로 되어 있다.

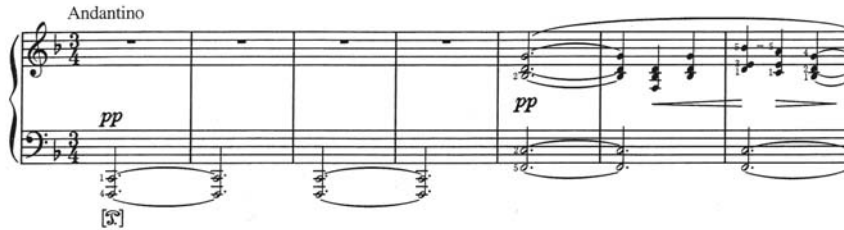
4) 코르도바

4번 코르도바는 남부 스페인에 위치한 코르도바라는 도시이름으로부터 유래했다. 다른 악장에서는 볼수 없었던 특징이 나타나는데 음악을 묘사하는 듯한 짧은 시 구절이 곡의 첫머리에 서술되어 있다: 자스민 향기를 띤 산들바람이 귀에 속삭이는 밤의 정적 속에 세레나데를 반주하는 구즐라(아라비아 현악기)의 음의 울려 퍼진다. 그것은 하늘에서 붉게 타고 있는 선율이 하늘 높이 흔들리는 야자수의 산들거림과 같이 부드러운 음을 흘낏린다²⁾.

- 1) 8음절 코플라는 스페인 시나 노래 라인에 전형적으로 등장한다. 예) Tie-nes la ca-ra ma-ni-ca (당신은 시골 처녀의 자두 같은 얼굴을 하고 있어요)
- 2) En el silencio de la noche, que interrumpe el susuro de las brias aromadas por los jasmynes, suenan las

파야는 스페인 민속음악 발전에 기여한 세 가지 주된 요소를 스페인 초기 교회에서 사용된 비잔틴 성가의 영향, 8-15세기에 걸친 무어인의 스페인 침입과 점령, 스페인 남부 안달루시아 지방에 주로 정착한 집시의 영향으로 보았다(Chase, 1941, pp. 223-224). 이 곡에서는 스페인에 공존하는 이러한 다문화의 영향들이 음악을 통해 표현되고 있다. 기독교의 요소는 교회 종소리와 G 도리안 성가를 연상시키는 선율의 도입부에서 찾아볼 수 있고, 집시 음계와 구즐라(Guzla)소리를 연상시키는 반주를 가진 주제선율이 다른 두 문화의 영향을 표현하고 있다 (Clark, 1999, p. 100). <악보 4-5> 참조

<악보 4> 알베니스의 스페인의 노래 Op. 232, 코르도바, 마디 1-7.



<악보 5> 알베니스의 스페인의 노래 Op.232, 코르도바, 마디 53-62.



acompañando las Serenatas y difundiendo en aire melodias ardientes y notas tan duces como los balcones de las palmas en los altos cielos

5) 세기디야스

세기디야스는 세비아(Sevilla)의 여름 축제에서 주로 공연되는 3박자의 빠르고 활발한 느낌의 스페인 춤곡인 세기디야(Seguidilla)에서 유래하였다. 이전 악장들이 춤 섹션과 노래 섹션이 형식에 의해 뚜렷하게 구분되었지만 이 곡에서는 세기디야 리듬의 반주부분과 코플라 노래가 빠른 속도로 교체하는 것이 특징적이다.

원래 세기디야 리듬($\frac{3}{8}$ )은 8/3박자인데 3/4박자인 이곡에서는 음가가 확장되어 나타난다.

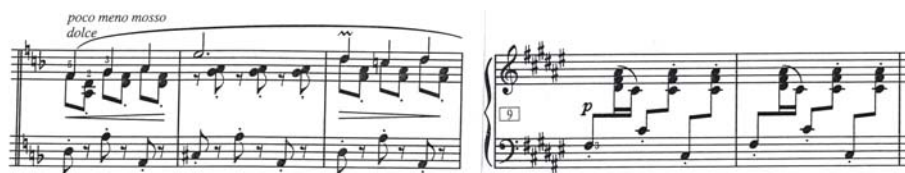
4. 각 악장 사이의 연결성

조성외의 다른 관점에서 스페인의 노래 구성곡 사이의 음악적 연결성을 구체적인 예를 들어가며 살펴보기로 하겠다. 앞서 조성을 설명할 때 5번인 세기디야스는 상대적으로 조성 외의 연결성이 미약하다고 언급하였다. 그러나 5번은 조성 외적인 요소로 다른 악장들과의 결속력을 높이고 있다. 특히 4번과 매우 밀접한데 완전 5도 상행과 옥타브 하행으로 이루어진 왼손의 반주 음형이 똑같은 모습으로 5번에 등장하고 있다. <악보 6> 참조

<악보 6> 스페인의 노래, 4번과 5번 비교

4. 코르도바, 마디 156-158.

5. 세기디야스, 마디 9-10.



4, 5번 사이의 왼손 반주 리듬의 유사성은 다른 부분에서도 나타나는데 당김음이 포함된 오스티나토 반주가 그 예이다. 이와 함께 오른손에 나타나는 2도씩 순차하는 상행 선율도 공통적으로 나타나며 이 두 악장을 유기적으로 연결해주고 있다. <악보 7> 참조

<악보 7> 4, 5번 사이의 왼손 오스티나토 및 코플라 선율의 유사성

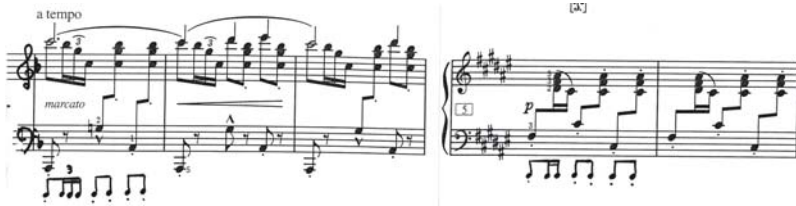
4. 코르도바, 마디 101-103 5. 세기디야스, 마디 102-104.



4, 5번 사이의 또 다른 연결고리 역시 유사한 리듬형으로 나타나는데 5번의 활발한 세기디야 리듬은 이미 4번에서 제시되었다. 16분 음표 2연음과 3연음이라는 차이는 있지만 이 둘 사이의 공통점은 분명하다. <악보 8> 참조

<악보 8> 4, 5번의 리듬형의 유사점

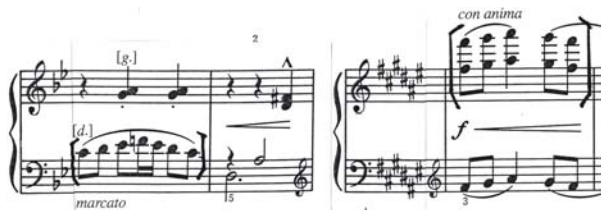
4. 코르도바, 마디 93-95 5. 세기디야스, 마디 5-6.



지금까지 4, 5번이 가지는 연관성에 대해 살펴보았는데 1, 5번 사이의 동기적 유사성도 찾아볼 수 있다. <악보 9>의 첫 번째 예는 코플라 부분에 나오는 말라게냐 리듬에 의한 선율인데, 왼손의 C D Eb D C로 순차 상행 후 하행하는 모티브의 모습입니다. 두 번째 예는 5번에서 음높이는 다르지만 비슷한 윤곽을 가진 선율의 예이다.

<악보 9> 유사한 음악적 동기에 의한 1, 5번 사이의 연계성의 예

1. 프렐류드, 마디 88-89 5. 세기디야스, 마디 15.



앞서 조성을 설명할 때 2, 4번이 모두 d단조이며 D장조로의 전조도 같아 조성적 연속력이 매우 높다는 것을 언급하였다. 이 외에도 포부르동³⁾을 연상시키는 유사한 일련의 화음진행이 이 두 악장에 나타내고 있다. (Clark, 1999, p. 100). <악보 10> 참조

<악보 10> 4, 2번의 포부르동과 유사한 형태의 진행

4. 코르도바, 마디 8-10

2. 오리엔탈, 마디 24-26.



3, 4번 사이에도 흥미로운 요소가 이 두 악장을 연결하고 있는데 다름 아닌 3번의 타이틀과 4번의 서두에 나온 시 구절사이의 연관성이다. 3번의 타이틀 ‘야자수 그늘 아래’에서 보이는 단어 “야자수”는 4번의 시 구절에서 등장하여 두 악장의 연결고리 역할을 하고 있다.

III. 결론

지금까지 바로크 조곡 양식과 스페인 민속 음악어법이 녹아있는 민속무곡이 결합한 19세기 후반 피아노 조곡 알베니스의 스페인의 노래(*Chants d'Espagne*) Op. 232에 대해 살펴보았다. 먼저 이 작품의 근간을 이루는 조곡 양식을 이해하기 위해 조곡의 시대적 변천과정을 알아보았고, 이 작품에 투영된 스페인 민속음악의 특징, 조성, 박자, 빠르기, 형식 등의 요소와 함께 선율적, 동기적, 리듬적 공통점을 통해 각 악장 사이의 음악적 연결성을 살펴보았다. 또한, 이 작품은 집시음악, 교회선법, 호타, 하바네라, 탱고, 세기 디야 등의 스페인의 민속음악 요소, 동방의 영향 등 알베니스가 스페인 남부 안달루시아 지방으로부터 영감 받은 음악적, 문화적 요소가 다양하게 포함되어 있다.

본 논문에서는 이를 근거로 콘서트에서 첫 악장부터 중 악장까지 모두 연주되는 관행

3) faux bourdon, 15세기 다성 악곡 형식으로 정선율을 토대로 각 성부를 만든 것으로, 각성 부는 3도와 6도로 중지하였다. 화음의 제 1전위와 비슷한 형태.

을 가지는 바로크 조곡처럼 스페인의 노래 역시 총체적으로 연주되어야 작곡가의 의도와 음악적 표현이 보다 완성도 있게 전달되리라고 고찰하는 바이다.

참고문헌

- Baytelman, P. (1993) *Isaac Albéniz: Chronological List and Thematic Catalog of His Piano Works*, Michigan: Harmonie Park Press.
- Chase, G. (1941) *The music of Spain*. New York: W. W. Norton & Company.
- Clark, W. A. (1999) *Isaac Albéniz, Portrait of a Romantic*. New York: Oxford University Press.
- Fuller, D. (2001) 'Suite', *The New Grove Dictionary of Music and Music* 2nd ed. Stanley Sadie 29 vols. XXIV, London: Macmillan.
- Nagley, J. (2002) 'Suite.' *The Oxford Companion to Music* ed. Alison Latham. New York: Oxford University Press.
- Powell, L. E. (1980) *A History of Spanish Piano Music*. Bloomington: Indiana University Press.

<악보>

알베니스집 3 (2004) 서울: 태림출판사

작곡적 영감의 소재 연구를 통한 작품의 해석: 드뷔시의 [영상 2집] 1, 2 악장에 사용된 가물란을 중심으로

I. 서론

1. 연구목적

연주란 작곡가가 기보화하여 악보로 남긴 창작품을 연주가가 현실의 소리에술로 재현해내는 창조적 작업이다. 이는 작곡가의 창작품과 감상자를 연결시켜주는 유일한 통로이기도 하다. 연주자는 기보화 된 창작품에 예술적 생명력을 불어넣어 주는 연주 작업을 위해 해석이라는 과정을 거친다. 최성환과 정은경에(2004) 의하면 악보는 음악작품에 있어서 잠재적인 모습이며, 그 속에 숨겨진 작품의 현실적 존재를 찾아 구체화시키기 위해서 해석 작업은 필수적이라 하였다.

연주자가 타당성 있는 깊은 해석을 이끌어내기 위해 기본이 되는 일차적 자료는 작곡가가 남겨준 작품자체, 악보일 것이다. 서인정이 말하듯 해석에 대한 중심은 연주자의 주관성보다는 작품자체이기 때문이다(서인정, 2005, p. 348). 연주자는 작곡자가 남긴 악보를 연구, 분석해 나가고 음악의 구조를 이해하며 해석의 작업을 이루어 나간다. 이러한 분석은 작품의 이해를 위한 기초를 제공한다. 그러나 작품의 구조 파악만으로는 악곡에 담겨진 의미를 모두 이해할 수는 없다.

깊이 있는 해석을 통한 연주에 도달하기 위해 연주자는 악보에 근거를 둔 객관적 분석 작업 외에 작품에 대한 역사적 연구 등을 토대로 악보 이면에 내재되어 있는 작곡가의

철학과 의도, 작품의 숨겨진 의미 등을 발견하기도 한다. 이러한 연구를 통해 그 작품만의 고유성과 새로움을 발견하게 되는 것이다(최성환, 정은경, 2004, p. 84). 이를 위한 작업 중 하나로 작곡가들이 새로운 창작의 세계를 위하여 작곡 시 영감의 재료로 쓴 소재들을¹⁾ 연구함으로써 작품에 대한 보다 깊은 이해와 해석을 이끌어 낼 수 있을 것이다.

이에 본 논문은 드뷔시 (Claude-Achille Debussy 1862-1918)가 <영상2집> (Images 2)의 1, 2악장에 작곡적 영감의 소재로 사용한 자바의 가믈란 앙상블 (Javanese Gamelan Ensemble)을 연구하고, 이를 통해 피아니스트가 연주자로서 갖는 작품에 대한 음악의 이해와 음악 해석이 어떻게 변화되고 깊어질 수 있는지에 대해 설명하는 것을 목적으로 한다.

2. 연구방법

본 연구를 위한 작업으로 문헌연구를 통하여 드뷔시 <영상2집>의 1, 2악장에 가믈란 앙상블이 작곡적 영감의 요소로 사용되었다는 사실을 알게 되었다. 가믈란 앙상블에 대해 알아보기 위하여 뉴욕 (New York City)의 메트로폴리탄 박물관 (Metropolitan Museum)을 방문하여 전시된 가믈란 앙상블의 악기들을 설명과 함께 관람하였다. 악기를 자세히 연구하기 위하여 가믈란 각 악기들의 명칭, 재료, 소리, 기능, 특성, 조율법, 연주법 등이 기술된 문헌을 조사하였고, 음악을 직접 느끼기 위하여 가믈란 앙상블의 여러 연주음반들을 감상하였다. 문헌연구와 녹음된 음원 감상만으로는 악기에 대한 충분한 이해를 얻어내기 부족하다 여겨, 뉴욕에 소재한 인도네시아 대사관에 속해 있는 가믈란 앙상블을 찾아, 그들의 리허설을 여러 번 참관하였다. 리허설을 보고 관측하면서 각 악기의 연주자들과 인터뷰를 시행하였고 이를 통해 문헌에서 학습한 악기의 특성과 소리, 연주스타일 등에 대한 이해를 구체화할 수 있었다. 또한 각 악기의 소리를 녹취하고 악기의 모습들을 사진으로 영상화하는 작업도 시행하였다.

위의 연구과정을 통해 얻은 지식들을 바탕으로 드뷔시 <영상2집>의 1, 2악장에서 인용된 가믈란 악기들의 소리와 표현법들을 찾아내었다. 가믈란 앙상블의 각 악기들은 악

1) 드뷔시의 [영상2집]은 1, 2악장에 가믈란 앙상블, 3악장에 금빛 물고기가 헤엄치는 일본자개화판을 작곡적 영감의 소재로 사용하였다. 이와 같이 작곡자들은 음악적 영감소재 외에도 문학, 미술과 같은 음악외적 영감소재들도 사용하였다. 슈만 (Schumann)의 [나비] (papillons)는 장폴 (Jean Paul)의 소설 『개구쟁이 시절』 (Flegeljahre)에서, [클라이스레리아나] (Kreisleriana)는 호프만 (Hoffmann)의 소설 『수코양이 무어』 (Kater Murr)에서 영감을 받았고, 스트라빈스키 (Stravinsky)의 [페트루슈카] (Petrushka)에 나오는 블럭코드는 피카소 (Picasso)의 입체파 (Cubism)와 연관이 있다.

기의 재료와 소리를 내는 막대의 재질에 따라 각각의 특정한 소리를 만들어내고 다른 주법을 요구한다. 이점에 착안하여 저자는 다양한 가믈란 악기의 고유한 음색을 <영상2집>의 1, 2악장에서 찾아 이를 피아노의 소리로 재현하기 위해 노력을 하였다.

이것은 가믈란이란 앙상블에 대한 문헌연구, 악기연구, 소리연구 등을 통해 객관적으로 얻어낸 연구 자료를 근거로 하여 저자의 창조적인 주관적 해석을 가미한 결과이다. 서인정이(2005) 말하듯 예술작품의 의미는 주관적이거나 객관적인 어떤 것이 아니라 그들의 상호작용에 의해 얻어지기 때문이다. 이렇듯 가믈란 악기에 대한 연구를 밑바탕으로 하여 <영상2집>의 1, 2악장에서 사용된 가믈란 악기들의 고유 음색을 찾아보았고 이를 연주자의 개성과 창조성이 가장 잘 드러날 수 있는 피아노의 음색과 연결시켜 생각해보았다.

3. 연구의 제한점

인도네시아의 가믈란 앙상블은 지역에 따라 악기의 편성이나 연주스타일들이 많이 달라지는데, 본 논문은 드뷔시에게 영향을 준 자바 지역의 가믈란 앙상블에 대한 연구만을 중점으로 하였기에 타 지역의 가믈란 앙상블에 대한 것은 다루지 않는다.

연주자의 해석은 작곡가의 작품을 깊이 이해하고 분석하여 만들어내는 객관적인 부분과 함께, 연주자의 개성이 나타날 수 있는 연주자의 사고, 음악지식, 경험, 고유의 음색, 감성 등 주관적 요소들이 포함되므로 해석자가 발견한 의미에 따라 음악은 각기 다르게 재현될 수 있다. 연주란 해석자가 의미를 발견하는 만큼 창조된 작품의 모습을 재현하는 것이며(서인정, 2005, p. 353에서 재인용), 이에 연주자마다의 해석은 동일할 수가 없는 것이다. 따라서 본 논문은 가믈란 앙상블이란 영감의 요소를 연구함으로써 저자의 음악적 해석의 깊이가 어떻게 달라졌는가를 논하는 것이기에 저자의 해석을 모든 이에게 일반화 할 수는 없는 제한점이 있다.

II. 본론

1. 가믈란 앙상블

가믈란 앙상블은 이국적인 특성으로 일찍이 16세기부터 유럽인들을 매료시켰다는 기록을 찾아볼 수 있다(Sorrell, 1991, p. 1에서 재인용). 드뷔시는 1889년 프랑스혁명 100주

년을 기념하는 파리의 만국박람회 (the Paris Universal Exhibition)에서 자바의 가믈란 앙상블 (Javanese Gamelan Ensemble)을 처음 접하게 되었고²⁾(Robert, 1996, pp. 153-54) 이국적인 앙상블에 크게 매료되어 그가 작곡한 다수의 곡에 가믈란을 영감의 재료로 사용하였다(Robert, 1996, p. 157).³⁾

<영상2집>에서 발견한 가믈란의 악기들에 대한 피아노 소리의 표현과 연주법을 설명하기 위해서는, 먼저 가믈란 앙상블 자체에 대한 이해가 요구될 것이다. 이에 가믈란 앙상블 중 <영상2집>에서 인용된 악기들을 중심으로 각 악기의 특징, 소리, 연주법에 대해서 간략히 기술하도록 하겠다. 가믈란의 다양한 악기의 종류, 조율체계, 리듬체계 등 앙상블의 구조적인 측면에 대해서는 이미 많은 연구가 나와 있기에 본 논문에서 주로 다루고자하는 악기의 소리와 관련된 사항을 중심으로 기술하겠다.⁴⁾

1) 가믈란 앙상블의 기원

가믈란 앙상블은 금속타악기, 공, 드럼, 현악기, 관악기가 결합된 인도네시아의 오케스트라이다. 인도네시아에 기원을 둔 가믈란 앙상블은 3000여개의 섬으로 구성된 나라에, 섬의 수만큼이나 많은 다양한 인종이 모여 사는 인도네시아의 문화적 특성상 음악연주도 종족에 따라, 심지어는 마을에 따라 연주법을 달리한다(Randel, 1996, pp. 794-98). 본 논문에서는 드뷔시에게 영향을 준 부드럽고 서정적인 스타일의 자바의 가믈란 앙상블에 대해서만 언급하겠다.⁵⁾

2) 가믈란 악기들의 재질과 편성

가믈란 (Gamelan)이란 이름에서 가믈 (Gamel)은 망치란 뜻을 가지는데, 이는 악기를 연주하는 방법과 관계된다(전인평, 한만영, 1989, p. 357). 즉 가믈란에 쓰이는 악기들은

2) 1889년 당시 인도네시아는 독일의 지배하에 있었다. 독일인들은 파리만국박람회에 다른 산업전시물과 함께 인도네시아 자바의 기능공, 음악가, 무용수를 데리고 와 식민지 전시에 내세웠다.

3) [영상2집]의 1, 2악장 외에도 [관화] (Estampes)의 “Pagodes (탑)”, [전주곡집] (preludes)의 “Canope (카노프)”, “La fille aux cheveux de lin (갈색머리 처녀)”등에서 가믈란 앙상블을 작곡적 영감의 소재로 사용하였다.

4) 악기의 특성 등에 관한 설명은 문헌연구를 바탕으로 기술되었지만 악기의 소리나 주법에 관한 묘사는 앙상블의 리허설을 참여하며 얻어낸 연구결과에 근거한다.

5) 자바의 가믈란은 부드럽고 서정적인 반면 발리의 스타일은 리듬을 강조하고, 타악기 적이며 거친 소리를 낸다.

다수가 타악기로서 타부 (*tabuh*)라 불리는 각기 다른 종류의 막대들에 의해 연주된다. 가믈란의 타악기들은 주로 구리나 철과 같은 금속으로 만들어졌다. 다른 종류의 막대들은 가믈란 악기들이 고유하고 독특한 소리를 생성하는데에 중요한 역할을 차지한다. 그 이유는 악기에 따라 다른 재질과 형태의 막대를 사용하고 또 이에 따라 연주법이 달라지기 때문이다.

가믈란 앙상블의 중심 악기는 크게 두 그룹, 직사각형의 금속바 악기인 율라 (*wilah*)와 둥근 공 악기인 펜콘 (*pencon*)으로 나누어진다. 일반적인 가믈란 앙상블은 대략 156개 정도의 율라 악기들과 75개 정도의 펜콘들로 구성된다. 이들의 조율 시스템은 슬렌드로 (*slendro*: 5음음계)와 페로그 (*pelog*: 7음음계)로 나누어지는데, 연주 중에 조율 체계를 바꾸는 것은 불가능하기 때문에 각각 슬렌드로와 페로그 폴 세트를 두 종류 갖추어놓고 연주하는 곡에 따라 골라서 연주한다(Sorrell, 1991, p. 28). 이에 완전한 가믈란 앙상블을 위한 악기들의 수는 방대하다.

3) 율라

율라는 사롱 (*saron*)과 젠더 (*gender*) 그룹으로 나누어진다. 사롱 그룹의 금속바는 두께가 두껍고 표면이 둥근 형태이다. 사롱 그룹은 바룽간 (*balungan*)이라 불리는 가믈란의 주선율을 연주하는데, 사롱 바룽 (*saron barung*), 사롱데몽 (*saron demung*)과 사롱 파네루스 (*saron panerus*)로 구성된다. 사롱 바룽은 줄여서 사롱 (*saron*), 사롱 데몽은 데몽 (*demung*)이라 부르고, 사롱 파네루스는 페킹 (*peking*)이라 부른다.⁶⁾

사롱을 가운데 음역으로 하여 페킹은 이보다 한 옥타브가 높고 데몽은 이보다 한 옥타브 낮다. 사롱 그룹의 악기들은 바의 두께가 다른 악기에 비해 두껍기에 단단한 나무나 버팔로의 뿔로 만들어진 재질이 단단한 막대를 사용하며 연주할 때의 주법도 강하게 내려친다. 이 중에서 페킹은 가장 높은 음역의 악기로서 바의 두께가 가장 두껍고 길이도 가장 짧는데, 가믈란 중 가장 단단한 버팔로의 뿔을 막대의 머리로 사용한다(Sorrell, 1991, p. 20). 두껍고 짧은 금속바와 단단한 버팔로 뿔 막대, 강하게 내려치는 연주법으로 인하여 가장 높은 음역의 페킹은 밝지만 찌르는 듯한 금속성의 소리를 낸다.

사롱그룹의 악기는 음역이 낮아질수록 바의 크기가 커진다. 길이와 폭은 길고 넓어지며 두께 또한 얇아진다. 따라서 데몽이 사롱 그룹 중에서 바의 크기가 가장 크고 길며,

6) 이후부터는 줄임말로 표기하겠다.

두께도 가장 얇다. 사롱과 데몽은 다른 율라 악기들에 비해 다이내믹의 폭이 넓고, 깊은 공명을 가진다. 이들 악기들은 풍부한 공명을 얻어내기 위하여 둥근 형태의 나무 막대를 사용하며 연주시 45° 각도로 비스듬히 친다. 페킹보다는 얇고 긴 바, 둥근 나무 막대와 공명을 위한 연주법을 가진 사롱은 명료하지만 페킹에 비해서는 따뜻한 소리를 만들어 낸다. 낮은 음역의 데몽은 좀 더 무게감 있는 소리가 나고, 공명의 폭 또한 크다.

율라의 젠더 그룹은 사롱그룹에 비해 바의 두께가 얇고, 표면에 지그재그 모양의 이랑이 새겨져 있다. 젠더 그룹은 슬렌템 (*slentem*), 젠더 바룽 (*gender barung*), 젠더 파네루스 (*gender panerus*)로 구성된다. 이중 유일하게 슬렌템이 젠더 그룹임에도 불구하고 사롱 그룹과 함께 가믈란의 주선율을 연주한다. 슬렌템은 사롱 그룹의 데몽보다 한 옥타브 아래의 음역으로 항상 사롱 그룹과 같이 움직이고 연주법 또한 사롱 그룹과 동일하다. 따라서 가믈란의 주선율은 3개의 사롱 그룹 악기와 젠더의 슬렌템에 의해 4옥타브에 걸쳐 연주된다(Sorrell, 1991, pp. 79-83). 젠더 바룽과 젠더 파네루스는 주선율을 장식하는 역할을 하며 양손으로 연주하기에 2성부로 구성된다. 젠더 그룹의 막대는 동그란 디스크 모양의 머리를 가지는데 이는 탈부착이 가능한 부드러운 스펀지나 천으로 씌워져 있으며 악기를 연주할 때도 가볍고 부드럽게 친다. 막대가 천으로 감싸져 있기 때문에 젠더 악기들의 소리는 아주 부드럽고 조용하며 약음기를 사용하는 듯한 소리를 낸다.

4) 펜콘

펜콘 (*pencon*)은 둥근 공 (*gong*) 악기들을 뜻한다. 모든 펜콘은 가운데 돌출된 모양의 돌기부인 펜쿠 (*pencu*)를 가지는데 연주 시 이 부분을 쳐서 소리를 낸다. 펜콘은 크게 펜콘 젠달 (*pencon gandhul*)과 펜콘 팡콘 (*pencon pangkon*)으로 나뉜다. 두 그룹의 이름은 공 악기가 어떠한 형태로 지지되어 있는가를 나타낸다. 젠달 (*gandhul*)은 ‘매달리다’를 뜻하므로 펜콘 젠달은 나무막대에 줄로 매달려 있고 공아겅 (*gong ageng*), 공스우칸 (*gong suwukan*)과 캬펄 (*kempul*)로 구성된다. 공악기의 수는 지역에 따라 변화가 있지만, 가장 크고 낮은 음역의 공아겅은 지역에 관계없이 필수적으로 들어간다. 공아겅은 가믈란 악기중 공명이 가장 큰 악기이다. 펜콘 젠달 그룹의 공들은 공명의 큰 진폭을 위하여, 두껍게 문쳐진 솜 막대를 사용한다(Sorrell, 1991, pp. 34-35). 또한 악기가 나무 기둥에 걸쳐 끈에 매달려 있으므로 타건 시 울림이 극대화 될 수 있는 것이다. 이들은 가믈란 앙상블 중 가장 저음의 악기이며 배음효과와 음량이 크기 때문에, 구조적으로 중요한 부분

에서만 연주되고 주선율을 강조해 주는 역할을 한다(박혜정, 1993, p. 64).

펜콘 팡콘의 팡콘 (*pangkon*)은 ‘받쳐있다. 지지되어있다’는 뜻으로, 나무로 짜여진 틀 안에 줄을 엮어 매어놓고 그 위에 악기들을 놓는다. 이들은 끈으로 감겨진 두개의 막대를 사용하며, 숨 막대를 사용하는 펜콘 켄달에 비해서는 울림이 작지만 음가는 높고 좀 더 밝은 소리를 낸다. 펜콘 팡콘 그룹의 가장 큰 악기는 케농 (*kenong*)이며, 중저음의 소리를 낸다. 좀 더 높은 음가를 내는 것은 보낭(*bonangs*)이라 한다. 음고가 높아질수록 공명의 폭이 줄어들고, 음색도 좀 더 밝아진다. 펜콘 켄달의 공아쟁, 펜콘 팡콘의 케농, 보낭의 순서로 저음악기인 공 아쟁이 배음과 공명의 폭이 가장 크며 보낭은 공명이 작고 밝은 소리를 낸다. 케농과 보낭은 공아쟁에 비해 작은 악절을 구획하는 역할을 한다(박혜정, 1993, p. 64).

5) 그 외의 악기들

주요 금속악기인 율라와 펜콘 외에, 완전한 가믈란 앙상블은 드럼 세트 켄당 (*kendhang*), 대나무 플룻 술링 (*suling*), 두줄의 현악기 레밥 (*rebab*), 5음음계 (*slendro*)의 나무로 만든 실로폰 감방 (*gambang*), 지터 (*siter*), 청동 심벌즈 케서 (*kecer*) 와 악기와 동격으로서 종종 여자나 남자의 노래가 첨가된다. 이들은 모두 주선율을 장식하는 역할을 한다. 이 중에서 [영상2집]에 인용된 술링 (*suling*), 감방 (*gambang*)에 대해서만 살펴보겠다.

술링 (*suling*)은 가믈란 앙상블에서 유일한 목관악기로서 대나무로 만들어진 플룻이다. 가믈란 앙상블의 악기 중에서 가장 표현력이 있고 유연한 선율의 흐름을 갖는 악기이다. 술링의 선율은 자유로운 형식을 취하며 선율이 계속 이어져 나오기보다는 짧게 끊어진다(Sorrell, 1991, p. 42).

감방 (*gambang*)은 율라 형태의 악기인데 금속 바 대신 나무 바 (*wooden bar*)로 이루어졌다. 나무 바로 만들어졌다는 것을 제외하고는 악기구조에 있어서 사롱그룹의 악기들과 동일하나, 막대는 켄더 그룹의 천으로 둘러 쌓인 디스크 모양의 막대를 사용한다. 연주 시 양손을 사용하는데, 이들 두 성부는 옥타브 간격으로 이루어진다. 감방은 가믈란 중 가장 빠르게 연주되는 악기로서 작고 부드럽지만 통통 튀는 듯한 소리를 낸다.

2. 드뷔시 음악과 가믈란 앙상블

가믈란 앙상블의 연주는 드뷔시에게 강한 인상을 남겨 주었고 그의 작곡에 큰 영향을 주었다. 그는 가믈란 앙상블로부터 피아노 음색에 대한 탐구정신을 실현시킬 수 있는 이상을 발견하였다.

드뷔시의 두 명의 친구, 고데 (Robert Godet)와 티르소 (Julien Tiersot)와의 편지를 보면 드뷔시가 가믈란으로부터 어떠한 영향을 받았으며 1889년 파리만국박람회 때 어떤 악기 편성의 가믈란을 들었는지를 짐작해 볼 수 있다.

고데의 편지에는 다음과 같이 기술되어 있다.

가믈란 연주자들은 갑자기 공을 연주하여 정신을 혼미하게 만든 후, 쉽 없는 교차리듬으로 질주하는 듯이 진행되는 금속성 소리의 음악을 연주하고는, 정신없이 달려가다 불꽃놀이와 같이 끝났다. [중략] 플루트가 잠깐씩 들리기도 하였다.

티르소는 다음과 같이 기록하였다(Lockspeiser, 1962).

5음음계 (pentatonic scale)를 사용하고, 유일한 현악기 레빠와 다른 금속 타악기, 공, 실로폰, 벨을 포함하는 1889년 파리박람회에 보내진 조야 (Jogya)지방의 가믈란은 풍부하고 강한 오케스트라의 소리를 내었다(p. 114).

위의 자료에서 드뷔시가 1889년 접했던 가믈란 앙상블의 편성에 술링(목관 플룻), 현악기인 레빠와 함께 많은 금속 타악기와 공이 있었다는 것을 알 수 있다.

드뷔시는 그의 생애동안 가믈란에 대한 열정적인 마음을 표현하는 글들을 많이 남겼는데 그 중에서 1913년에 남긴 가믈란에 대한 유명한 글은 다음과 같다.

문명의 변화에도 불구하고, 여전히 음악이 숨 쉬는 것처럼 자연스러운 원주민들이 있다. 그들의 자원은 나뭇잎 사이로, 무수한 자연들 사이로 들려오는 바다, 바람과 같이 끊임없이 이어지는 리듬이다. 이들의 기원은 수세기동안에 걸쳐 발전된 춤과 결합된 오래된 노래에 있다. 자바의 음악은 대위법에 기초하는데, 이를 비교한다면 팔레스트리나의 대위법은 어린아이의 놀이와 같다. 유럽인의 편견 없이 이 타악기들의 매력을 듣는다면, 우리의 타악기는 원시적인 소음에 불과하다는 것을 고백할 수밖에 없다(p. 115).

이 글에서 드뷔시가 자바의 가믈란으로부터 대위법적인 여러 층으로 겹겹이 풀어지는 리듬들을 그의 작곡에 사용하고자 하는 의도를 엿볼 수 있다.

3. <영상2집>에서 보여지는 드뷔시의 가믈란 기법 사용

가믈란 앙상블의 모습은 <영상2집>의 1악장 *Cloches à travers les feuilles* (잎새로 흐르는 종소리)과 2악장 *Et la lune descend sur le temple qui fut* (황폐한 절에 걸린 달)의 많은 부분에서 발견된다. 드뷔시는 가믈란으로부터 피아노 음색을 통해 얻을 수 있는 음악적 이상을 발견 하였다.

드뷔시의 피아노 음색을 이용한 가믈란 표현을 이해하기 위한 노력으로 가믈란과 피아노 악기의 두 가지 공통점을 살펴보고자 한다. 첫 번째는 그들이 모두 타악기라는 것이다. 여기에서 주의 깊게 봐야 할 점은 다른 작곡가들이 피아노의 해머가 현을 때릴 때 생성되는 소리에 대해 관심을 가진 반면, 드뷔시는 가믈란의 금속 타악기가 타건한 후의 울림에 신경을 쓰듯이 피아노의 해머가 현을 때린 후에 생성되는 공명에 대해 관심을 가졌다는 것이다. 화성적 색채와 특정한 분위기를 연출하는 드뷔시의 공명에 대한 탐구는 그의 피아노 작품에서 중요한 부분이다(Robert, 1996, pp.155-56). 두 악기 사이의 두 번째 공통점은 배음 현상이다. 피아노와 가믈란의 타악기 모두 배음들을 생산한다. 특히 가믈란의 기법 중 어떤 멜로디는 배음의 울림으로부터 생성되기도 한다. 드뷔시는 <영상2집>의 2악장에서 이러한 가믈란 음악의 특징을 보여준다.

이러한 공통적인 현상 외에도 드뷔시는 <영상2집>의 1악장과 2악장에 사용되는 많은 아이디어를 가믈란으로부터 빌려왔다. 1악장에서는 드뷔시의 음악에서는 흔히 나타나지 않지만 가믈란의 음악에서는 일반적인 대위법 양식의 사용과 복잡한 리듬구조를 볼 수 있다. 또한 1, 2악장에 나타나는 5음음계 (pentatonic scale)는 가믈란의 슬렌드로 조율체계 (*slendro tuning*)를 서양의 평균율로 변환한 적용일 것이다.

4. 영감의 소재인 가믈란의 연구를 통한 해석

이제까지 가믈란 앙상블에 대한 연구를 통하여, 각 악기들의 특징, 재질, 소리, 주법 등을 이해하였다. 문헌 연구를 통하여 그 당시 드뷔시가 접했던 가믈란 앙상블의 악기편성에 대해서도 살펴보았다. 또한 드뷔시가 가믈란으로부터 찾아낸 음악적 이상을 피아

노 작품에 어떠한 방식으로 투영했는가를 이해하기 위하여 가물란과 피아노 악기의 공통점을 찾아보았고 가물란으로부터 적용한 작곡기법에 대해서도 알아보았다. 본 장에서는 이러한 객관적 연구를 바탕으로 생성된 <영상 2집>의 1, 2악장의 해석에 대해 서술하고, 가물란 소리를 피아노로 재현하기 위한 연주법과 표현법에 대해 기술하고자 한다.

1) *Cloches à travers les feuilles* (잎새로 흐르는 종소리)

자바의 가물란이 야외에서 연주된다는 것을 생각한다면(Robert, 1996, pp. 155-56) 1악장의 제목인 “잎새로 흐르는 종소리”는 야외에서 연주되는 나뭇잎새 사이로 들려오는 가물란 앙상블에 대한 암시일 것이다. 드뷔시는 가물란 음악에서 여러 층으로 세분화되어 끊임없이 이어지는, 대위법적인 정교면서도 복잡한 리듬체계에 매료되었는데, 이러한 가물란 리듬의 특징은 <영상2집>의 1악장에 잘 묘사되고 있다. 시작부분인 마디 3-4에서는 4성부의 대위법 구조를 보이는데, 이는 각기 다른 4개의 가물란 악기들을 표현한다. 제 1성부는 주선율로서 드뷔시의 지시어 “*un peu en dehors* (약간 강조하여 연주하여라)”를 동반하는데, 가물란의 가장 고음역의 악기인 페킹을 연주한다. 길이가 짧고 두께가 두꺼운 바로 인하여 가물란 중 가장 단단한 버팔로 뿔을 막대의 소재로 사용하는 페킹은 작은 다이내믹에서조차 밝지만 찌르는 듯한 음색을 낸다. 이러한 페킹의 소리를 묘사하기 위하여, 손가락 끝에 무게를 최대한 싣고자 타건 시 손목을 조금 높게 들어 접근한다. 손끝의 첫번째 관절은 약간 구부러지지만, 깨끗하며 단단한 소리를 만들어 내기 위하여 타건 시 손가락 끝을 단단하게 유지한다. 첫 관절을 끌어당기듯 타건하여 소리를 낸 후에는 건반에서 손가락을 드는 과정에서 힘을 조절하며 주의를 기울여야 한다. 이는 주선율을 강조하기 위해 자칫 과도하게 때리는 소리가 나는 것을 막고, 악보에 지시된 피아니시모 (*pianissimo*) 다이내믹 안에서 단단하며 명료한 소리를 내기 위함이다.

두번째 성부는 3잇단 음표들이 진행되는 데 이는 첫번째 성부의 주선율을 장식하는 역할을 한다. 이는 사롱 그룹의 페킹으로 연주되는 주선율을 장식하는 부드러운 젠더 바롱이나 젠더 파네루스의 소리이다. 젠더 그룹의 악기는 바의 두께가 얇고 천이나 스펀지로 둘러 쌓여진 디스크 모양의 막대를 사용하기에 부드러운 소리를 낸다. 부드럽우며 약음기를 끈 듯한 젠더의 소리를 위해 손가락을 눕혀서 연주하며, 살집이 많아 쿠션이 가장 좋은 손뚱 아랫부분으로 타건한다.

세번째 성부에서 8분음표로 진행되는 음계는 펜콘 판공의 케농을 상기시킨다. 상성부

의 주선율에 대하여 대선율의 역할을 하는 케논 선율은 마디1부터 4박 주기로 반복되어 나타나며, “*doucement sonore* (부드럽게 울리게 연주하라)”는 지시어를 동반한다. 둥글고 깊지만 공아쟁에 비해서는 밝은 소리를 내는 중저음의 케논 소리를 묘사하기 위하여 공명을 위해 팔 무게를 최소한으로 줄이고자 타건 시 위팔 (upper arms)을 살짝 들어 올리며 연주하고 매음마다 수직적인 손목의 움직임은 조금씩 이용한다. 또한 악곡 시작 전에 뎀퍼 페달 (damper pedal)을 미리 밟고, 1마디의 첫박부터 3마디의 둘째 박까지 페달을 갈지 않고 지속시킴으로써 울림의 효과를 증폭시킨다. 2마디 반 동안 한 페달을 사용함으로써, 윗성부에서 페킹의 주선율과 겐더의 장식선율이 진행되는 동안 케논의 대선율은 상성부와 섞이면서 지속적으로 울려 퍼진다. 또한 상·하행의 5음음계 (pentatonic scale)에서 근음이며 하행선율이 상행으로 전환되는 대칭음인 내림다 (C b)를 강조하고, 또한 그 울림을 효과적으로 느끼기 위하여 3박과 4박에 진행되는 상행선율에서 디미뉴엔도 (*diminuendo*)로 표현한다. 이러한 디미뉴엔도의 표현은 케논의 울림을 보다 더 효과적으로 나타내준다. 네번째 성부는 3마디의 3박부터 나타나는데, 이는 2분음표로 연주되는 펜콘 겐달을 표현한다. 케논과 유사하나 좀 더 깊은 공명의 소리를 내기 위해 노력하며 공 소리가 지속되게 하기 위하여 손으로 음가의 길이만큼 충분히 잡아주고 페달로 울림을 이어준다.

마디 13-19의 상성부에 연주되는 주선율은 목관 플룻인 술링이 연상된다. 가물란의 술링이 긴 악구 (phrase)보다는 짧은 악구를 사용하는데, 피아노로 표현된 술링 또한 악구들이 짧게 끊어져 나온다. 이 부분에서 드뷔시는 “*expressif et doucement appuyé* (부드럽게 표현하라)”는 지시어를 남겼는데, 가물란의 술링을 표현하기 위해 부드럽고 유려하게 노래되어야 한다. 부드러우면서도 강렬한 선율적 표현을 위하여, 타건 전에 심호흡과 함께 미리 그 음들을 느끼고 준비하여야 하며, 연주 시에는 늘어지지 않게 긴장을 놓지 않고 한 숨으로 몰아가듯 연주한다. 주선율을 연주할 때는 유려한 술링의 선율을 표현하기 위해 약간의 루바토와 함께 연주한다.

술링을 반주하는 왼손의 오스티나토는 고요하게 하모니의 색채를 펼쳐낸다. 드뷔시는 바람, 흔들리는 나뭇잎들, 안개, 물결 등 음악외적인 자연현상을 표현할 때 오스티나토를 자주 사용하였다(Robert, 1996, p. 297). 드뷔시는 오스티나토를 “*très égal-comme une buée irisée* (마치 무지개빛의 안개처럼 매우 부드럽게 연주하라)”고 지시하였다. 술링 주선율의 깊은 음악적 표현은 페달에 의해 섞여 울려 퍼지는 오스티나토와 조화를 이룬

때 돋보이게 된다. 바람에 이는 나뭇잎들과 같이 다양한 화성의 색깔로 펼쳐지는 오스티나토는 고르게 연주하되 기계적으로 연주해서는 안된다. 오스티나토 연주 시 손가락은 거의 움직이지 않는 대신 피아니시모(pianissimo)의 작은 소리는 팔과 손목의 회전(rotation)에 의해 조절한다. 이 부분은 유려한 목관악기가 표현되는 유일한 부분이기예 횡적인 선율의 흐름이 돋보이도록 시작부분의 금속 타악기 연주와는 대조되게 연주하여야 한다.

마디 31-32는 1악장의 클라이맥스 (climax) 부분으로 크고 작은 다이내믹 (dynamic)이 번갈아 교차된다. 마디 31-32은 포르티시모(fortissimo)와 피아니시모의 연주를 동시에 요구한다. 온음표로 나타나는 첫박의 코드는 공 악기들로 포르티시모로 강하게 울리며 윗성부의 빠른 감방 악기 연주와 대조를 이룬다. 첫박의 공 악기는 위팔을 사용하여 최대한의 공명의 효과를 끌어내어 포르테 (forte)로 강하게 울려 퍼지게 연주한다. 오른손에서 빠르게 진행되는 육잇단 음표들은 건반을 바닥까지 깊이 있게 다 누르지 않고 표면만을 사용하며 통통 튀는 듯한 감방의 음색을 표현한다.

2) *Et la lune descend sur le temple qui fut* (황폐한 절에 걸린 달)

1악장과 달리 2악장은 대위법 구조를 가지지 않으며 1악장과는 대조적으로 수직적인 화성적 구조를 가진다. 이러한 화성적 구조는 타건 후에 생기는 공명에 더 관심과 주의를 기울이게 한다. 가플란의 주선율 악기인 사롱 그룹과 쟌더의 슬렌템이 동시에 밝게 울려 퍼지며 악장을 시작한다. 첫번째 코드에서 제일 윗 소리인 나(b)음을 강조하기 위하여, 강한 소리를 낼 수 있는 손가락번호 3번을 사용하였다. 윗소리를 강조하기 위하여 3번 손가락을 단단하게 만들어 타건하되, 금속 타악기의 울림을 위해 손 끝 외의 다른 부분은 최대한 힘을 풀어주며 연주한다. 주선율은 2분음표의 첫 소리 후 피아노 (piano)에서 피아니시모로 변화되는데 선율의 색깔 변화를 위해 소프트 페달 (soft pedal)을 사용한다. 마디 1-5의 다이내믹은 피아노와 피아니시모 사이에서 지속적으로 미묘하게 변화하는데 작은 다이내믹 안에서도 미묘한 변화를 보여주기 위해 노력해야 하며 동시에 윗성부의 소리를 강조해 울리게 하기 위해 주의를 기울여야 한다. 가플란의 금속타악기에 의해 연주되는 주선율은 수직적으로 움직이지만, 드뷔시의 지시어 “*doux et sans rigueur* (딱딱하게 치지 말고 유연하게 연주하라)”에 따라 이를 수평적 움직임의 레가토 (legato)로 표현하기에 힘써야 한다.

마디 6-11의 제일 아래 성부에는 밝은 음색의 사롱, 슬렌델과는 대조적인 저음의 공 소리가 들린다. 16분음표로 연주되는 저음의 공 소리를 묘사하기 위해 어깨, 위팔, 손목의 힘을 최대한 풀고 손목을 약간 높게 하면서 공명되는 소리를 연주한다.

상성부의 주선율을 담당하는 코드의 진행은 전체적으로 피아니시모로 연주되지만, 가물란의 금속 타악기의 특성상 공명되는 소리를 내야하며, 작은 다이내믹 안에서도 윗성부는 또렷이 구분되게 들려야 한다. 무거운 소리를 내지 않기 위해, 팔의 무게를 아래로 싣는 대신 팔의 방향을 위로 올려치며 연주한다.

마디 14-15의 주선율은 넓게 퍼져있는 코드들의 배음으로부터 생성된다. 이는 가물란의 특징적인 기법으로 느린 템포의 2악장에서 확연히 돋보인다(Robert, 1996, pp. 171-2). 주선율은 마디 12의 첫박에 나타나는 공약기로 연주되는 넓게 펼쳐진 나단조 (b minor) 코드로 부터 생성되는데, 나(b)와 올림바(f#)의 배음으로부터 생성되는 두개의 주선율을 볼 수 있다.⁷⁾ 이러한 배음효과를 나타내기 위하여, 마디 12-15동안 페달을 갈지 않고 한 페달로 연주한다. 마디 14-15의 양손 선율에 대하여 연주자는 짧은 꾸밈음 (grace note)이 오른손과 왼손 선율의 2:3 리듬을 방해하지 않도록 주의할 기울여야 한다. 또한 영롱하게 울려 퍼지는 사롱과 보냥의 소리를 내기위해 양손을 동일한 볼륨으로 울리게 연주한다. 배음으로부터 생성된 멜로디들은 사롱그룹을, 짧은 꾸밈음은 주선율을 장식하는 보냥을 상기시킨다.

<영상 2집>의 1악장과 2악장에 사용된 가물란의 소리를 묘사하기 위하여 연주자는 다채로운 피아노 소리를 표현하기 위한 과정으로 다양한 테크닉을 구사하고 페달 효과에도 신경을 써야 한다. 작품에 묘사된 다양한 가물란 소리의 표현을 위해 타건 시 주는 힘의 강도, 어깨와 팔, 손목의 힘을 조절하여 얻어지는 무게 테크닉, 타건시 치는 손가락의 부위, 건반에서 손을 뗄 때의 동작과 속도, 페달 테크닉 등의 여러 조건을 변화시킴으로 인해 피아노의 공명과 음색같이 어떻게 변화되는지 알아야 한다. 연주자는 가물란의 각 악기 소리를 묘사하기 위하여 피아노로 기보된 각 성부를 다른 색깔의 소리로 표현할 수 있도록 다양한 음색에 대한 피아노 테크닉을 구사할 수 있어야 한다.

7) 올림바의 배음으로부터 생성된 주선율은 첫번째 성부에서, 나음의 배음으로부터 생성된 선율은 두번째 성부에서 노래된다.

Ⅲ. 결론

본 연구는 드뷔시가 <영상2집>의 1, 2 악장에 작곡적 영감의 소재로 사용한 가믈란 앙상블을 객관적으로 고찰하고, 이를 바탕으로 연주자로서의 깊은 해석을 창조하는 방법에 관한 것이다. 드뷔시의 <영상 2집>을 살펴보면 본론에 설명된 가믈란 앙상블의 스타일이 작품에 그대로 옮겨진 것은 아니다. 부분적으로 일치하는 곳도 있으며 학문적으로 분석, 연구한 가믈란의 구조와는 다른 곳도 있다. 하지만 <영상2집>의 1, 2악장이 가믈란의 영향을 받아 작곡을 하였다는 것은 명확하며 작품 안에서 수많은 가믈란 악기의 소리를 발견할 수 있었다.

드뷔시가 가믈란 앙상블의 영향을 받았다는 역사적 사실을 아는 것만으로는, 연주자가 본 작품을 깊이 이해하고 해석하기에는 불충분하다. <영상 2집>에 사용된 가믈란의 모든 악기를 이해하고, 그 소리를 악곡에서 찾아내어 재해석할 때 진정한 이해가 시작될 것이다. 우리는 드뷔시가 얼마만큼 가믈란이란 앙상블에 대한 지식을 가지고 있었으며⁸⁾, 얼마만큼 가믈란의 소리를 <영상 2집>에 투영시켰는지 정확히 알지는 못한다. 본문에서 언급한 서신의 기록들을 통해 짐작해 볼 수 있고, 본 연구와 같이 가믈란의 작곡 기법과 소리들을 작품에서 찾아봄으로써 고증해 볼 수 있다. 박혜정은 드뷔시와 가믈란과의 관계의 연구에서 자바 음악의 영향은 음계나 화성, 콜로토믹 구조 (colotomic structure)라기 보다는 타악기의 울림 그 자체를 사용한 음색적인 적용에 있다고 결론부분에서 서술하고 있다(박혜정, 1993, p. 77).

따라서 해석자와 연주자로서 그의 영감적 소재를 연구하고 그가 풀어낸 가믈란의 소리를 찾아가는 작업은 매우 의미 있는 일일 것이다. 이러한 본질적인 접근방법의 변화를 통해, 드뷔시의 작품을 다성부의 피아노 작품으로만 여기던 기초적인 해석을 넘어서, 작품의 해석시 다양한 가믈란 악기의 소리를 찾아 묘사하여 작곡가의 의도를 최대한 재현하는 해석을 가능하게 하였다. 이는 또한 하나의 악기인 피아노를 통해서 다양한 소리를 구사해야 하는 기술적인 복잡성을 추구하는 이유가 되었으며, 결국 가믈란의 소리와 색채를 묘사하기 위한 다양한 연주 기법의 세부사항을 확립하는 계기가 되었다.

8) 1889년 파리의 만국박람회 기간동안 자바의 예술가들이 모여살고 있는 캄뵙을 그의 친구들을 대동하고 여러차례 방문했다는 기록이 있다.

참고문헌

- 박혜정 (1993). 자바의 가믈란과 드뷔시. **중앙음악연구**, 4, 54-78.
- 서인정 (2005). 음악작품의 이해에 대한 해석학적 연구. **음악과 민족**, 30, 347-366.
- 전인평, 한만영 (1989). **동양음악**. 서울: 삼호출판사.
- 최성환, 정은경 (2004). 음악작품과 해석. **해석학 연구**, 14, 71-103.
- Alexander, G. S. (1985). Debussy Encounter with Javanese Gamelan. **한양논단**, 2, 39-74.
- Abravanel, C. (ed. James R. Briscoe) (1999). "Symbolism and Performance" *Debussy in Performance*. London: Yale University Press.
- Burge, D. (1990). *Twentieth-century Piano Music*. New York: Schirmer Books.
- Dumesnil, M. (1992). *Coaching with Debussy*. Nicholas.
- Gamelan K. L. (15 April, 2005). Interview, sound recording and photo. Mini-disc recording. Indonesian Consulate, Manhattan, New York: Author.
- Gordon, S. (1996) "Claude Debussy" A History of Keyboard Literature. New York: Schirmer Books.
- Grout, D. J. (6th ed.) (2001). *A History of Western Music*. New York: Norton & Company, Inc.,
- Lockspeiser, E. (1962). *Debussy: His Life and Mind*. London: Cassell & Company Ltd.,
- Nichols, R. (ed. Stanley Sadie) (1980). "Debussy, (Achille-) Claude." *The New Grove Dictionary of Music and Musician*. London: Macmillian Publishers, 292-314.
- Randel, D. M. (1996). "Southeast Asia" *The New Harvard Dictionary of Music*. Massachusetts: Harvard University Press, 794-8.
- Robert, P. (1996). *Images: The Piano Music of Claude Debussy*. Oregon: Amadeus Press.
- Sorrell, N. (1990). *A Guide to the Gamelan*. Oregon: Amadeus Press.
- Sutton, R. A. (1991). *Traditions of Gamelan Music in Java: Musical Pluralism and Regional Identity*. Cambridge: Cambridge University Press.

초급 피아노 교재에 사용된 장·단조 체계 이외의 악곡 활용 방안*

I. 장·단조 음악에 치우친 초급 피아노 교육

베토벤(Ludwig van Beethoven 1770-1827), 리스트(Franz Liszt 1811-1886) 등 과거의 유명한 작곡가들은 피아니스트로서 활동하면서 그들의 작품을 세상에 알렸다. 또한 이들은 동시에 훌륭한 즉흥 연주가이기도 했다. 과거의 음악가들은 어떻게 이러한 자질을 갖출 수 있었을까? 이들의 초기 음악 교육 과정을 살펴보면 그 배경이 드러난다. 리스트는 10살이 되던 해에 살리에리(Antonio Salieri 1750-1825)에게서 작곡과 화성학을, 체르니(Carl Czerny 1791-1857)에게서 피아노를 배우는 것으로 음악에 입문하였고(조윤수 역, 2000, p. 282), 11살 베토벤의 스승은 본의 궁전 오르가니스트였던 네페(Christian Gottlob Neefe 1748-1798)였는데 네페는 베토벤에게 기교적인 화려한 음악 대신 바흐의 평균율, 오르간, 작곡에 대한 이론 등을 가르쳤다고 한다(윤미재 역, 2003, p. 106).

이렇게 이론적 지식과 실기 능력을 균형 있게 발달시키는 교육을 받은 과거의 음악가들과는 달리 현대의 많은 피아니스트들은 연주자와 작곡가의 역할이 분리되는 시대적 흐름에 영향을 받아 연주자로서의 자질 향상에만 초점을 두고 교육을 받는 경우가 대부분이다.

페이스(Robert Pace)는 이러한 피아노 교육 기류에 이정표를 제시한 사람이라 할 수 있는데 그가 1961년에 출판한 『어린이를 위한 초급 교재 시리즈』는 피아노 실기 능력 향

* 이 글은 2010년 9월 15일에 발간된 등재학술지 『음악과문화』(제 23호)에 게재된 논문의 요약본임을 밝힙니다.

상에 관련된 활동 뿐 아니라 포괄적 음악성(comprehensive musicianship)을 향상시킬 수 있는 즉흥연주, 창작 활동들을 다양하게 포함하고 있다. 또한 제한된 조성과 특정 시대에 편중된 악곡들이 수록된 이전의 기초 피아노 교재들과는 달리 장·단조 체계에 기초한 12개의 조성을 비롯하여 선법에서 12음음계까지 아우르는 다양한 음계에 기초한 악곡들을 소개하여 학생들이 바로크에서 현대에 이르는 폭넓은 레퍼토리를 경험할 수 있는 환경을 조성하였다.

페이지의 교재 개발 이후 여러 피아노 교수학자들에 의해 다양한 피아노 교재들이 개발되었고 국내에도 많은 교재들이 번역되어 출판되고 있다. 그러나 현재 국내에 출판되고 있는 초급 피아노 교재들에서 학생들의 포괄적 음악성 개발을 위해 수록된 내용들은 장·단조 체계에 관련된 것이 대부분이고 그 이외의 음계에 대한 설명은 매우 제한적으로 수록되어 있거나 설명이 아예 배제된 것도 발견할 수 있다. 물론 ‘가온 다음에 의한 접근법(Middle C Reading Approach)’에 기초한 교재들과 비교하면 훨씬 다양한 음계에 기초한 악곡들이 수록되어 있지만 절대적으로 조성 음악에 기초한 음악이 많아 그 외의 음계에 기초한 악곡들은 구색 맞추기에 불과하다는 느낌을 지울 수가 없다. 또한 이러한 교재들을 가르치는 대부분의 피아노 교사들도 장·단조 체계 이외의 음계에 대한 내용은 기초 이론 서적이거나 음악사에서 이론적 지식으로만 간략하게 배운 경우가 많아 정작 장·단조 체계 이외의 음계에 기초한 악곡들이 어떤 음악적인 특징을 가지고 있는지에 대해서는 제대로 알지 못하는 상태에서 학생들을 가르치고 있는 상황이다. 이러한 현실을 생각해 볼 때 장·단조 음악에 치우친 초급 피아노 교육이 개선될 수 있는 방안에 대한 연구는 피아노 교육의 미래를 도모하는데 있어 매우 의미 있는 과제로 떠오른다.

따라서 본 연구는 초급 피아노 교재에 수록된 장·단조 체계 이외의 음계에 기초한 악곡들을 조사 분석하고 활용 방안을 제시함으로써 학생들이 특정 음계에 대한 편견 없이 균형 잡힌 음악세계를 구축할 수 있는 방법을 강구하는 것을 목적으로 한다.

II. 초급 교재에 수록된 장·단조 체계 이외의 악곡 분석과 활용방안

초급 교재에서 수록된 장·단조 체계 이외의 음계에 기초한 악곡들을 조사하기 위해 『피아노 어드벤처』, 『알프레드 기초 피아노 교본』, 『클라비어』, 『123 Klavier』교재가 선택되었는데 분석에서 사용된 교재는 아래에서 제시되는 선정 기준에 기초하여 선별되었다.

- * 초급 교재의 세계적인 흐름을 파악하기 위해 저자의 국적이 다양할 것.
- * 연구 결과물이 국내 교육 현장에서 활용될 수 있도록 한국어로 출판된 교재일 것.
- * 장·단조 체계 이외의 음계에 기초한 악곡을 포함하고 있는 교재일 것.

선택된 4종의 교재 중 『123 Klavier』를 제외 하고는 레슨 교재 외에도 여러 권의 병행 교재를 진도에 맞춰 함께 학습하는 형식으로 구성이 되어 있었다. 하지만 본 연구에서는 저자의 집필 의도가 가장 함축되어 있는 ‘레슨’교재만을 조사 대상으로 하였고 20세기 음악에서 즐겨 사용되었던 음계들: 1) 오음음계, 2) 온음계, 3) 선법, 4) 반음계, 5) 다조성에 기초한 악곡들을 중심으로 연구가 이루어졌다. 4종의 교재에 수록된 장·단조 체계 이외의 음계에 기초한 악곡의 분포는 <표 1>과 같이 나타난다.

<표 1> 4종의 교재에 수록된 장·단조 체계 이외의 음계에 기초한 악곡의 분포

교재 명	총 악곡	오음음계	온음계	반음계	선법	다조성
알프레드	195	7	1	1	7	1
어드벤처	243	10	2	2	4	0
클라비어	163	23	1	2	1	0
123 Klavier	73	3	2	1	13	1
합계	674	43	6	6	25	2

1. 초급 피아노 교재에 수록된 장·단조 체계 이외의 악곡 분석

1) 검은 건반에서의 오음음계(pentatonic scale)에 기초한 악곡

<표 2> 검은 건반에서의 오음음계에 기초한 악곡

교재 명	곡 명
알프레드 1급상 (8쪽-17쪽)	오른손과 왼손, 왼손과 오른손, 즐거움계 노저어, 푸른 바다로, 핸드벨, 산타클로스, 동물농장
어드벤처 1급 (10쪽-23쪽)	두 마리 검은 개미, 두 마리 검은 까치, 호랑이굴, 세 마리 아기 고양이, 시계 소리, 손가락 걸음마, 손모양과 4분 음표, 엄마따라 친구따라, 메아리, 이야기야호
클라비어 1급 (14쪽-47쪽)	오르막길, 내리막길, 리프트, 스키, 손가락 연주, 썸여름, 도돌이, 울음소리, 네 형제, 손가락, 친구, 음표친구, 두 형제, 우리집에 왜 왔니, 가을밤, 새야 새야, 살금살금 I, 봄나들이, 비행기, 학교 중, 신세계, 살금살금 II, 짹짹

교재 명	곡 명
123 Klavier 1급 (8쪽-13쪽)	호쿠스 포쿠스, 천둥과 번개, 거리의 악사

2) 온음계(whole tone scale)에 기초한 악곡

〈표 3〉 온음계에 기초한 악곡

교재 명	곡 명	교재 명	곡 명
알프레드 1급 하	행성(39쪽)	클라비어 4급	온음 사이(27쪽)
어드벤처 2급	숲속의 마법사(36쪽)	123 Klavier I	안개(14쪽)
어드벤처 3급	토성의 폭풍(26쪽)	123 Klavier II	두더쥐(34쪽)

3) 반음계(chromatic scale)에 기초한 악곡

〈표 4〉 반음계(chromatic scale)에 기초한 악곡

교재 명	곡 명	교재명	곡 명
어드벤처 2급	잠자는 개 넘어가기(35쪽), 공룡발자국(55쪽)	알프레드 1급	회오리 바람(37쪽)
어드벤처 3급	꼭두각시 인형(22쪽), 엄지의 묘기(23쪽), 탐정(24쪽), 돼지의 부기(38쪽)	알프레드 3급	시골춤(19쪽), 한낮의 비엔나(23쪽), 마법에 걸린 도시(25쪽)
어드벤처 4급	봄봄(21쪽), 호박 부기(38쪽)	알프레드 4급	코미디언의 춤(46쪽)
어드벤처 5급	여리고의 싸움(36쪽), 눈송이 렉타입(41쪽)	알프레드 5급	발라드(45쪽)
어드벤처 6급	건반의 유령(15쪽), 유모레스크(10쪽)	123 Klavier I	개미들의 행진(40쪽)
클라비어 4급	미끄럼(12), 반음 뛰기(18쪽), 우주 여행(22쪽), 반음 친구(25쪽)		

4) 선법(mode)에 기초한 악곡

〈표 5〉 선법(mode)에 기초한 악곡

교재 명	곡 명
알프레드 1급 상	인디언 친구(dorian, 57쪽), 술래잡기(dorian, 59쪽)
알프레드 1급 하	인디언 마을(dorian, 24쪽), 발표회에서(dorian, 28쪽), 마술사(dorian, 32쪽)
알프레드 3급	스카브로 웨어(dorian, 39쪽)
알프레드 4급	알로하 오에(lydian, 15쪽)
어드벤처 2급	파티노래(mixolydian, 39쪽),
어드벤처 5급	은빛 자작 나무 숲(dorian, 15쪽)스카브로의 추억 (dorian, 20쪽)
어드벤처 7급	귀여운 장난(phrygian,7쪽)
클라비어 7급	스케르초(phrygian, 38쪽)
123 Klavier I	춤추는 야생마(dorian, 30쪽), 피리 부는 마술사(phrygian, 32쪽), 한밤중에(lydian, 33쪽), 인디언 춤(dorian, 36쪽), 피에로(phrygian, 37쪽), 춤을 추자(dorian, 41쪽), 마리오네트의 피아노 연주(aeolian, 48쪽), 넓은 바다로(dorian, 56)
123 Klavier II	암탉(dorian, 10쪽), 공중비행(mixolydian, 11쪽), 록발라드(aeolian,18쪽), 플라멩코(phrygian,43쪽), 동그라미놀이(aeolian, 32쪽)

5) 다조성(polytonality)에 기초한 악곡

〈표 6〉 다조성에 기초한 악곡

교재 명	곡 명	교재 명	곡 명
알프레드 6급	축제의 춤(22쪽)	123 Klavier I	섬표와 어릿광대(22쪽)

2. 장 · 단조 체계 이외의 음계를 활용한 즉흥 연주 방안

페이스는 다양한 음계를 경험하는 것이 피아노 교육에서 간과될 수 없는 이유를 다음과 같이 말한다.

학생들이 장, 단조 음계만 제한적으로 경험하면 다른 음계를 사용한 작곡에 거부 반응을 일으킬 것이다. 만약 학생들이 오음음계, 온음음계, 12음음계, 선법 등의 다양한 음계에 노출되어 피아노 학습 초창기부터 이러한 음계를 사용해서 즉흥 연주를 한다면

학생들이 그 음계를 썩 좋아하지 않더라도 그 음계들의 구조를 이해하는 작업을 하게 될 것이고 이러한 음계들은 장조나 단조처럼 학생들에게 자연스럽게 다가갈 것이다 (Chyu, 2004, p. 98에서 재인용).

페이스가 언급한 것처럼 초기 피아노 학습 과정에서 학생들이 다양한 음계들에 기초한 악곡들을 골고루 다루어 보는 것은 그들의 음악적 성장을 위해 꼭 필요한 과정이다. 아래에서 제시되는 선율은 <비행기> 노래의 선율을 본 연구에서 분석된 음계들을 적용해서 필자가 창작해 본 것인데 동일한 악곡이 음계의 특징에 따라 매우 다르게 변화되는 양상을 관찰 할 수 있다.

<악보 1> 오음 음계를 활용해서 창작된 ‘비행기’

<악보 2> 온음계를 활용해서 창작된 ‘비행기’

<악보 3> 반음계를 활용해서 창작된 ‘비행기’

<악보 4> 선법을 활용해서 창작된 ‘비행기’



<악보 5> 다조성을 활용해서 창작된 ‘비행기’



일단 각 음계에 대한 특징을 이해하는 작업이 완료되면 이상에서 제시된 예제 곡들에서 보여 지는 것처럼 아주 간단하게 즉흥연주활동을 할 수 있다. 제시된 악곡들은 연구의 주제에 따라 ‘음계’에만 초점을 맞춰서 악곡을 변형시켰지만 음악의 다양한 개념들을 적용해서 이러한 활동을 전개하면 특정 개념에 대한 이해를 높이는 데 매우 도움이 된다.

III. 미래를 도모하는 피아노 교육을 기대하며

본 연구에서 초급 피아노 교재에 사용된 장·단조 체계 이외의 악곡에 대한 활용 방안을 탐색하기 위해 조사 대상이 된 교재는 『피아노 어드벤처』, 『알프레드 기초 피아노 교본』, 『클라비어』, 『123 Klavier』였다. 조사 결과 4종의 교재에 총 674곡이 수록되어 있는 것으로 나타났고 ‘검은 건반에서의 오음 음계에 기초한 작품’ 43곡, ‘온음계에 기초한 작품’ 6곡, ‘반음계에 기초한 작품’ 6곡, ‘선법에 기초한 작품’은 25곡, 그리고 ‘다조성에 기초한 작품’은 2곡으로 집계되었다. 따라서 총 674곡 중 82곡(12%)이 조사대상에 속하는 악곡으로 나타났다.

이러한 결과에 비추어 보면 조성 음악에 치우친 ‘가온 다 음에 의한 접근(Middle C Reading Approach)’에 기초한 교재들보다 현재 사용되는 교재들이 훨씬 다양한 음계에

기초한 악곡들을 수록하고 있다고 말 할 수도 있겠다. 하지만 여전히 장·단조 음악에 치우친 교재 구성, 그리고 장·단조 체계 이외의 음계에 대한 부실한 이론적 설명 때문에 장·단조 이외의 음계에 기초한 작품들이 21세기 음악 교육에서 매우 중요한 의미를 가짐에도 불구하고 아직도 소홀이 다뤄지고 있는 것을 발견하게 되었다.

즉흥연주로의 접근이 장·단조 음계보다 훨씬 용이하고 각 음계마다 특징적인 분위기가 연출되는 이러한 음계들은 초기 음악 교육에서 학생들이 피아노를 흥미롭게 배우고 포괄적 음악성을 키우는 데 효과적인 많은 내용들을 가지고 있다. 또한 학생들이 바로크부터 현대에 이르는 다양한 음악을 편견 없이 경험하기 위해서 필수적으로 학습해야 되는 주제들이기도 하다. 로이드(1975)는 “건반에서의 자유로움과 음악적 이해는 음악의 기초에 대한 지식과 습득에 좌우 된다”라고 하였다. 학습 초기부터 다양한 음계를 악곡의 분석을 통해 이해하고 반복적인 연습이 아니라 창의적인 활동을 통해 습득한 학생들은 체득한 지식을 바탕으로 표현력 있는 연주를 하게 되고 자신의 독창적인 창작물도 어렵지 않게 만들어 낼 수 있게 되며 건반에서의 자유도 누릴 수 있게 된다.

바라기는 본 연구가 피아노 교사들이 장·단조 체계 이외의 음계에 기초한 악곡들을 지도할 때 유익한 정보를 제공하기를 소망한다. 그리고 충분한 이론적 지식을 갖춘 교사로 부터 지도를 받은 학생들이 탄탄한 음악적 기초를 쌓아 음악에 대한 깊은 이해를 바탕으로 연주하는 동시에 즉흥 연주, 작곡도 자연스럽게 할 수 있는 자질을 갖추게 되기를 바란다. 더 나아가서는 본 연구의 결과들이 21세기형 새로운 피아노 교재 개발을 통해 미래를 도모하는 피아노 교수학자들에게 유용하게 활용되기를 기대한다.

참고문헌

- 이연경 (1991). 피아노 지도의 즉흥 연주 교수방안에 관한 연구. *음악교육연구*, 10, 31-78.
- Chyu, Y. E. (2004). *Teaching Improvisation to Piano Students of Elementary to Intermediate Levels*. D.M.A. Diss., The Ohio State University, Columbus, OH.
- Cope, D. (1994). 『현대음악작곡법』 김순란 역. 서울: 세광음악출판사.
- Ferer, R. (2009). Using a Child's Natural Creativity. *Clavier*, July/August, 41-43.
- Lloyd, R., & Lloyd, N. (1975). *Creative Keyboard Musicianship: Fundamental of Music and Keyboard Harmony through Improvisation*. N. Y.: Dodd, Mead & Company, Inc.
- Schonberg, H. C. (2003). 『위대한 피아니스트』 윤미재 역. 서울: 도서출판 나남.

Uszler, M., Gordon, S., & Smith, M. (2003). 『피아노 교수법 최고의 길잡이』 조운수·최소영 역. 서울: 뮤직필.

<피아노 교재>

정완규 (1998) 『클라비어 1급-8급』 서울: 태림출판사.

클라우디아 에펜프라이스, 올리케 볼벤더 (2006) 『123 Klavier: 1-4명의 어린이를 위한 피아노 교재 1급-2급』 서울:음악춘추사.

Faber, N. & Faber R. (2003) 『피아노 어드벤처 1급-8급』 서울: 뮤직트리.

Farmer, W., Manus, M., & Lethco, A. V. (1995) 『알프레드 기초 피아노 라이브러리 1급-6급』 서울: 상지원.

Hinson, M.(Eds.) (2003) *Anthology of 20th Century Piano Music: Intermediate to Early Advanced Works by 37 Composers*. Van Nuys, CA: Alfred Publishing Co., Inc.

Pace, R. (1981) *Creative Music Vol. 1-4*. N.Y.: Lee Roberts Music Publications, Inc.

_____ (1981) *Music for Piano Vol. 1-4*. N.Y.: Lee Roberts Music Publications, Inc.

17세기 프랑스의 비정량 프렐류드 (Unmeasured Prelude)에 대한 고찰

I. 서론

프렐류드는 ‘전주곡(前奏曲)’으로 번역되는데 도입의 의미를 가지고 있으며 초기의 기능은 종교적 의식이나 다른 악곡에 선행되어 연주되는 곡으로서 악기의 조율을 점검하거나 연주자가 손가락을 푸는 용도로 연주되었다. 따라서 즉흥적인 성격이 강하며 기교적이고 화려한 패시지들을 많이 포함하는데 음계나 아르페지오 형태가 대표적이다. 기악곡에 있어서 프렐류드는 푸가와 짝을 이루어 연주되거나 모음곡의 첫 곡으로 작곡되기도 하였다. 비정량 프렐류드(unmeasured prelude, prélude non mesuré)는 17세기 프랑스에서 사랑받았던 춤곡 모음곡에서의 도입 역할을 했던 곡이다. ‘비정량’(unmeasured)이라는 말에서 볼 수 있듯 이 곡의 악보에는 시간적으로 음의 길이를 가늠할 수 있는 장치가 없다. 즉, 박자표도 없으며 규칙적인 마디선도 찾아볼 수 없다. 음표의 음가 구분이나 이음줄 등의 기호는 일반적으로 사용되는 것과는 다른 의미로 해석된다. 서양음악사에서 이런 방식의 기보법을 사용한 예는 이 시기 외에는 찾아볼 수 없다. 하지만 특정 시대의 작곡가들은 비정량 기보법을 프렐류드에 사용하여 정량 기보법의 한계를 넘어서려했고 이 노력은 오늘날에도 이어져 현재에도 비정량 프렐류드는 현대식 기보법으로 바꾸지 않고 비정량 기보법 그대로 연주에 사용하고 있다. 나아가 일부 학자들은 연주자의 즉흥성이 요구되는 곡을 해석할 때 이 기보법을 사용하기도 한다. 음악계의 흐름에서 주류를 차지한 적은 없지만 작계나마 생명력을 잃지 않고 있는 비정량 프렐류드가 나타나게 된 이유와 이 작품을 연주할 때 악보를 어떻게 해석할 것인가에 대한 고찰은 서양음악 호

름에 대한 이해를 향상시키고 연주자의 음악성을 주어진 틀 안에서 자유롭게 표출하고자 하는 노력의 한 단면을 보여줄 것이다.

II. 본론

1. 비정량 프렐류드의 기원

비정량 기보법을 프렐류드에 가장 먼저 사용한 악기는 류트인 것으로 보인다. (Curtis, 1956, p. 8) 1630년경 작성된 버지니아 레나타(Virginia Renata) 류트곡집에는 다섯 곡의 비정량 프렐류드 필사본들이 수록되어 있는데 이것이 가장 오래된 비정량 프렐류드이다. 본격적인 연주 전에 악기의 조율상태를 점검하기 위해 연주되던 프렐류드의 목적에 맞게 여러 가지 조율법으로 연주될 수 있게끔 구성되어있다. 커티스(1956, p. 3)는 이런 자유로운 리듬의 전통은 가사의 전달에 중점을 두었던 후기 마드리갈과 보다 감각적이고 표현적인 레시타티브에서 영향을 받았을 것이라 추측한다. 모로니(Moroney, 2000, p. 294)는 레나타 필사본 이후로 고티에(Denis Gaultier, 1660년대)는 류트를 위해, 드마쉬(De Machy, 1685)도 비올을 위한 비정량 프렐류드를 작곡하였고 생-콜롬브(Sainte-Colombe) 역시 한 대나 두 대의 비올이 같이 연주하는 비정량 악장을 작곡했지만 필사본으로만 남아있다고 전한다.

하프시코드를 위해 작곡된 비정량 프렐류드 작품은 루이 쿠프랭(Louis Couperin, 1626~1661)의 것이 가장 오래되었으며 곡의 수도 많다(Troeger, 1983, p. 341).¹⁾ 그는 모든 음을 온음표를 사용하여 표기하였지만 이것은 음가가 아닌 음고를 표현하기 위한 것으로, 이를 구분하기 위해 학자들은 ‘온음표’보다는 ‘하얀 음표’라 부른다(Moroney, 1986, p. 150). 그의 작품들은 1690년대에 출판된 Bauyn 필사본에 수록되어있는데 그의 생몰연대로 볼 때 이 작품들은 1660년 이전에 작곡된 것이다. 루이 쿠프랭 다음으로 중요한 작곡가는 당글베르(Jean-Henry D'Anglebert, 1629-1691)이다. 1760~70년대에 작곡되어 1689년에 출판된 세 곡의 비정량 프렐류드에 당글베르는 하얀음표뿐만 아니라 검은음표도 사용하였으며 이들 역시 음가와는 관계가 없다. 그 외에 르베그(Nicholas Lebègue,

1) 루이 쿠프랭(Louis Couperin)의 이름은 그의 조카이며 그 못지않은 명성을 누린 작곡가 프랑소와 쿠프랭 (François Couperin)과의 혼동을 피하기 위해 성과 이름을 모두 표기한다.

1631-1702)도 1677년 출판된 작품집에서 비정량 프렐류드를 사용하였지만 그의 작품에는 다양한 음표들과 보다 잦은 마디선의 사용이 보인다.

학자들은 하프시코드의 비정량 프렐류드가 다른 악기를 위한 비정량 프렐류드보다는 기존의 하프시코드 프렐류드와 더 닮은 점이 많은 데에 의견을 같이한다. 따라서 비정량 프렐류드와 유사성을 가지는 다른 장르의 하프시코드 작품들을 알아보기로 하자.

2. 유사한 장르

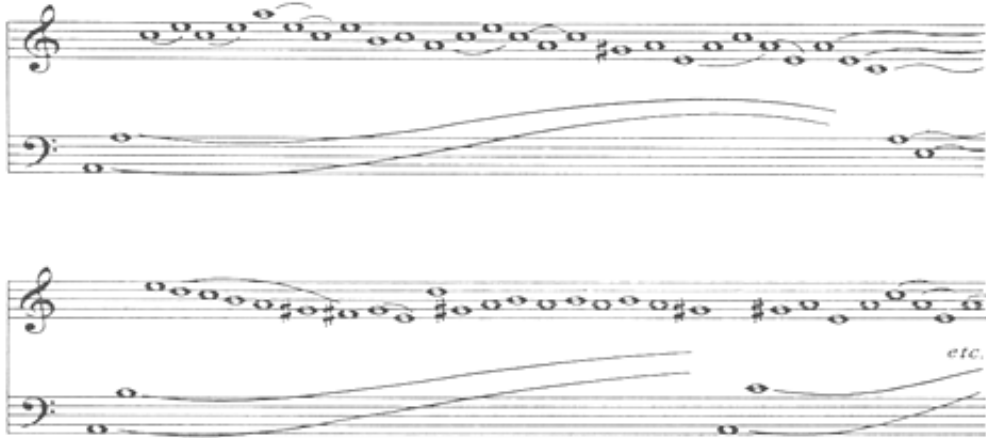
모로니(1976)는 비정량 프렐류드가 두 가지의 다른 하프시코드 장르와 강한 연관성을 보인다고 했다. 이들은 이탈리아 토카타와 프랑스의 톰보(tombeaux, 추모곡, 헌정곡)인데 토카타는 프레스코발디(G. Frescobaldi)와 프로베르거(J. J. Froberger)의 전통을 이어받았으며, 톰보는 죽은 스승이나 후원자, 친구들을 추모하는 비가적인 음악으로 춤곡인 알르망드(allemande)라는 제목으로 나타나기도 한다. 이 두 형식의 연관성은 비정량 프렐류드의 연주에 있어 단서를 제공하고 있다. 우선 루이 쿠프랭의 클라브생 작품집에 수록된 모음곡 6번의 프렐류드는 ‘프로베르거를 모방한 프렐류드’(Prelude de Mr Couprin a l’imitation de Mr. Froberger)라는 제목을 가지고 있는데 프로베르거의 첫 번째 오르간 토카타와 유사성을 보이고 있다.

<악보 1> (Moroney, 1976, p. 146에서 재인용)

a) 프로베르거의 토카타 1번



b) 루이 쿠프랭의 프렐류드 6번 ‘프로베르거를 모방한 프렐류드’.



정량 기보법에서 톰보-알르망드 스타일은 느린 템포, 자유로운 리듬, 못갓춘마디처럼 상행하는 선율적 스케일의 인상적인 시작부분의 음악형태 등을 특징적으로 보여주고 있다. 루이 쿠프랭의 비정량 프렐류드 중 13번은 정량 기보법을 사용하고 있는 자신의 작품 ‘브랑크로세씨에 대한 헌정’(Tombeau de Mr Blancrocher)과 시작부분에서 유사성을 가진다. <악보 2 참조>.

<악보 2> (Moroney, 2000, p. 295에서 재인용)

a) 루이 쿠프랭의 프렐류드 13번



b) 루이 쿠프랭의 브랑크로세씨에 대한 헌정



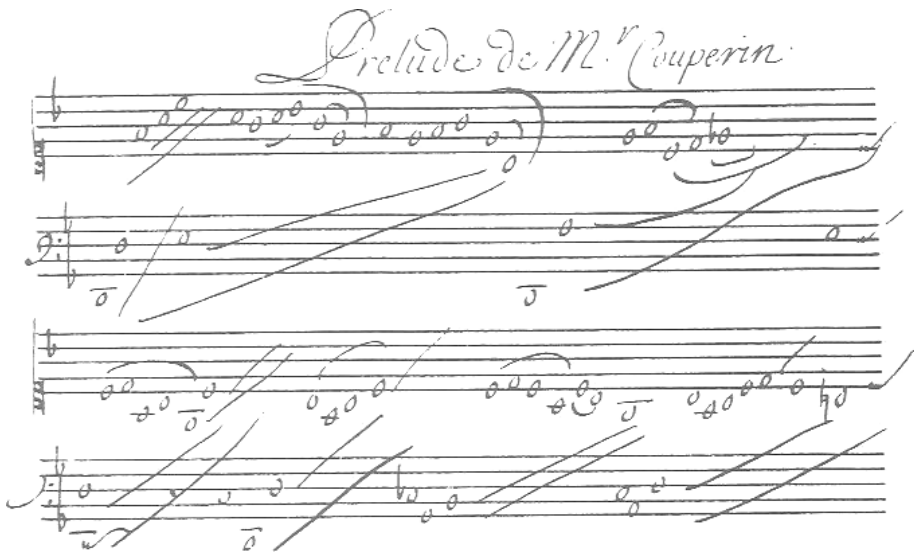
트로거(Troeger, 1983)는 이들 장르의 유사성에서 박자를 유추해내고 있다. 여기서 언급된 토카타와 톰보-알르망드는 기본적으로 2박자 계열의 작품이다. 또한 토카타는 즉흥성이 강조되는 형태이며 톰보-알르망드는 정량 기보법을 사용하고 있지만 실제 연주에 있어서는 보다 자유로운 리듬으로 연주되는 경향이 있다. 바로크 시대의 세 박자 음악은 대체로 춤곡과 연관된 것이 많고 따라서 규칙적인 강세가 필수적이다. 그에 비해 두 박자 음악은 상대적으로 규칙적인 강세의 영향을 덜 받기 때문에 즉흥적인 작품들에 많이 사용되는 편이다. 이러한 사실들에 근거하여 트로거(1983)는 비정량 프렐류드의 연주에 있어 두 박자의 느낌을 살리는 것이 적절하다고 제안한다.

3. 비정량 프렐류드의 다양한 기보법과 해석

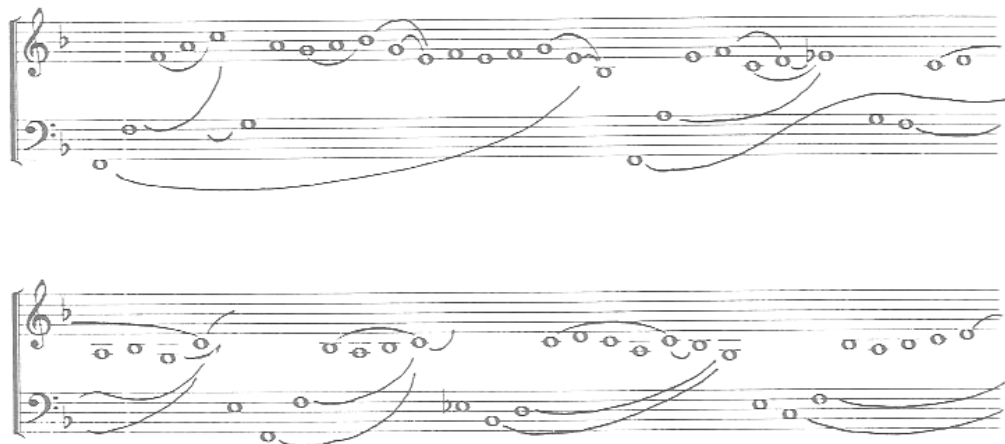
비정량 프렐류드 작곡가들은 각기 다른 형태의 기보법을 사용한다. 루이 쿠프랭은 온음표만을 사용하였고 당글베르와 라 게레(Elisabeth Jacquet de la Guerre)는 두 종류의 음표를, 세 번째 타입은 모든 음표 종류를 사용하는 르베그(Nicholas Lebègue)이다. (Troeger, 1992) 먼저 루이 쿠프랭의 악보를 살펴보면 모든 음표는 온음표, 즉 하얀음표를 사용하고 있으며 온음표 외에 눈에 띄는 것은 이음줄이다.

<악보 3> (Cyr, 2007, p. 202, 205에서 재인용)

a) 루이 쿠프랭의 F major 비정량 프렐류드 필사본



b) 위의 곡을 현대식 악보로 바꾼 것.

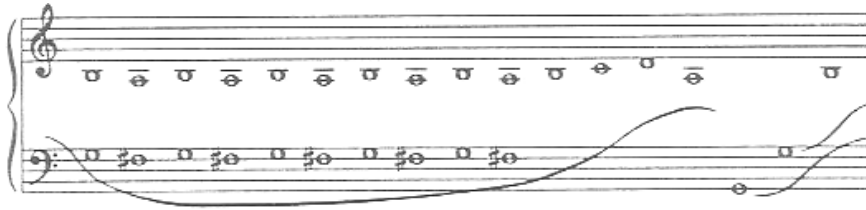


비정량 프렐류드에서 이음줄은 음가를 제외한 많은 음악적 표현을 지시하고 있기 때문에 연주에 있어 매우 중요한 요소이다. 모로니(1976)는 루이 쿠프랭의 비정량 프렐류드에서 나타나는 이음줄의 세 가지 용도에 대해 다음과 같이 언급했다.

- (1) 음들이 선율적인 기능보다는 화음적인 기능으로 연속적인 화음의 형태로 사용될 때 이음줄은 지속되는 음을 지시한다...(중략) 지속되는 음과 화음적인 응집으로 인해 그 음에 강박과 같은 리듬적인 중요성을 부여하게 된다...(하략) (악보 3 참조)
- (2) 이음줄은 서로 연관되어있는 연속되는 음들을 연결하는데 이들은 장식적인 의미를 가지거나 ... 선율적인 의미를 가진다 ...(하략) (악보 4 참조)
- (3) 이음줄은 음들을 주변 음으로부터 독립시키는 역할도 한다. 이러한 경우 이음줄이 때때로 어느 음에도 연결되지 않는데 대체로 왼손의 오선부터 시작하여 오른손 파트로 연결되어 올라오는 경우에 사용된다(p. 147).

이러한 이음줄의 용법은 랑베르(Saint Lambert)가 1702년에 출판한 하프시코드 연주법에 관한 책(Lambert, 1984)에도 소개되고 있는데 이음줄은 프렐류드에 많이 사용된다고 쓰여 있다.

<악보 4> 루이 쿠프랭의 프렐류드 1번에서 사용된 장식음을 나타낸 이음줄 (Moroney, 1976, p. 148에서 재인용)



당글베르는 하얀음표와 검은음표를 섞어서 사용했는데 이들의 기능은 화성적인 것과 선율적인 것으로 구분되어있다. 그 중에서 16분음표는 장식적인 기능을 가진 것으로 보인다. 뿐만 아니라 간헐적으로 마디선이 등장하고 있는데 커티스(1956)는 이들은 큰 단락의 마무리를 표시한다고 했다. 이음줄의 사용은 루이 쿠프랭의 예를 그대로 따르고 있다. <악보 5 참조>

<악보 5> 당글베르의 프렐류드 3번 D minor



세 번째 비정량 프렐류드의 기보법은 르베그의 것으로 1677년에 출판된 르베그의 하프시코드 작품집 (Les pieces de clavessin)의 서문에 비정량 프렐류드의 연주에 대해 다음과 같이 언급했다. 아래의 것은 샤이베르트(1986, p. 136)가 영어로 옮긴 것을 다시 재인용하였다.

나는 프렐류드를 기보함에 있어 명확함을 유지하고, 연주자가 화음의 음들을 오르간에서처럼 (동시에) 다 같이 누르는 것과는 달리, 첫 음을 누른 후 다음 음들을 분리하여 재빠르게 연주해야 하는 하프시코드의 연주 스타일의 일관성을 유지하기 위해 최선을 다했다. 만약 (이 곡들을 연주할 때) 조금 어렵고 애매함에 봉착하더라도 이 기법의 프렐류드를 누구나 쉽게 이해할 수 있도록 표현한다는 것이 대단히 어려운 작업임을 감안하여 (문제들을) 현명하게 해결하려고 노력해주시기를 희망한다.

그의 서문에서처럼 아마도 르베그는 ‘명확함을 유지’하기 위해 다양한 음표들을 그대로 사용한 것 같다. 그의 비정량 프렐류드에는 2분음표, 4분음표, 8분음표, 심지어 점음표도 나타나며 이들은 상대적인 음가를 지시하고 있다. 마디선도 등장하고 있는데 그의 서문에 의하면 화음을 구분하기 위한 장치라고 했고, 이것은 루이 쿠프랭의 이음줄 사용에 적용해보면 세 번째의 경우에 해당한다. 이에 대해 아마추어 연주자들에게 보다 구체적인 안내를 해주기 위한 것이라는 내용을 추가했다(Troeger, 1992, p. 92).

<악보 6> 르베그의 F major 프렐류드 (Troeger, 1983, p. 342에서 재인용)



루이 쿠프랭, 당글베르, 르베그가 사용한 세가지의 비정량 프렐류드 기보법에 대해 대부분의 음악학자들은 당글베르의 기보법이 비정량 프렐류드를 표현하는데 있어 가장 적절하다는 결론을 내리고 있다.

III. 결론

비정량 프렐류드는 박자표와 규칙적인 마디선이 없으며 음가에 있어서도 다른 의미를 지니는, 색다른 기보법을 사용한다. 그 중에서도 세 가지의 서로 다른 기보법(온음표만 사용, 하얀 음표와 검은음표 사용, 모든 음표 사용)이 있는데 당글베르의 두가지 음가를 사용하는 기보법이 가장 합리적이며 효과적이라 간주되고 있다. 그는 온음표를 화음적인 기능으로, 8분음표는 선율적인 기능으로, 그리고 16분음표는 장식적인 기능으로 사용하고 있으며 마디선은 큰 단락의 마무리를 표시한다. 이음줄은 루이 쿠프랭과 비슷한 용도로 사용되는데 지속되는 음, 연관되는 음들의 연결, 주변음들과의 독립 등을 표시한다. 이렇게 기본적인 화성과 선율의 틀만 제시하는 방법으로 기존의 기보법과 다르게 프

렐류드를 표기하는 것은 연주자의 자유로운 음악적 표현을 존중하기 위한 장치라고 볼 수 있다. 프랑소와 쿠프랭은 그의 클라브생 연주 기법(L'Art de toucher le Clavecin, 1716)에서 비정량 프렐류드는 원래의 기보법 그대로 연주되어야한다고 역설했다. (Moroney, 1976) 모로니(2000)는 비정량 프렐류드는 높은 짜임새를 가진 작품들로 설득력있고 논리정연하게 계획되었으며 강한 화성적 구조와 세심하게 동기적으로 발전되는 선율적 요소를 가진다고 했다. 그리고 비정량 기보법을 사용한 연주는 현재에도 지속되고 있으며 이 기보법은 음악에 다른 기보법에서 찾아볼 수 없는 음악적인 직관과 자유를 부여한다고 결론지었다.

고전과 낭만시대를 거쳐 현대에 이르러 음악가라는 통합적인 직업은 작곡가, 연주가 등으로 세분화되었고 그들의 역할에 따라 배워야 할 음악적 지식들도 구분되기 시작하였다. 하지만 이러한 구분이 크지 않았던 바로크 시대에 연주는 이미 작곡가이며 이들에게 있어 즉흥연주는 음악가가 반드시 갖추어야 할 음악적 기량이었다. 따라서 당시의 연주적 관습에서 악보라는 매개를 통해 다른 사람의 음악적 표현을 지나치게 간섭하는 것은 시대적 상식에 적합하지 않았을 것이다. 비정량 프렐류드는 그러한 분위기에서 탄생한 음악 형태로 시간적인 제한을 두지 않고 음고, 화성적 구조, 선율적인 연결 등의 음악적 틀만을 제시하여 연주자가 자신의 음악적 기량을 충분히 발현할 수 있도록 배려하고 있다. 이 음악의 연주를 통해 연주자들은 자신에게 내재되어있는 음악성을 이끌어내고 표현력을 향상시킬 수 있을 것이며 바로크 시기의 다른 작품들을 이해하는 데에도 도움이 될 수 있을 것이다. 그러기 위해서 프랑소와 쿠프랭의 제안대로 정량 기보법으로 재해석된 것이 아닌 원래의 비정량 기보법으로 표기된 것을 신중하고 세심하게 해석하여 연주해보기를 권한다.

참고문헌

- Curtis, A. S. (1956). *Unmeasured Preludes in French Baroque Instrumental Music*. Unpublished master's dissertation, University of Illinois, Urbana, IL.
- Cyr, M. (2007). **바로크 음악 연주하기**.(Performing Baroque Music. Portland: Amadeus Press, 1992.) 양승렬 역. 서울: (주)상지원
- Donington, R. (1989) *The Interpretation of Early Music*. New Revised Edition. London: Faber and Faber.

- Lambert, S. (1984). *Principles of the Harpsichord by Monsieur de Saint Lambert*. Harris- Warrick, R. trans. Cambridge: Cambridge University Press.
- Moroney, D. (1976). The Performance of Unmeasured Harpsichord Preludes. *Early Music*, 4. 143-151.
- Moroney, D. (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd edition. sub. "Prélude non mesuré" Oxford University Press.
- Scheibert, B. (1986). *Jean-Henry D'Anglebert and the Seventeenth-Century Clavecin School*. Blommington: Indiana University Press.
- Troeger, R. (1983). Metre in Unmeasured Preludes. *Early Music* 11/3, 340-345.
- Troeger, R. (1992). The French Unmeasured Harpsichord Prelude: Notation and Performance. *Early Keyboard Journal*, 10, 89-119.

주제발표 II

주제발표

II

The multi-media side of Claude Debussy: Visual and extra-musical inspirations

Dr. Reid Alexander (University of Illinois)

15:50-16:50 아트홀

발표 : Dr. Reid Alexander

(University of Illinois)

지정토론 : 권수미 (한세대), 이주혜 (건국대)

통역 : 윤수현 (Kennesaw State University)

The multi-media side of Claude Debussy: Visual and extra-musical inspirations

Short Description of the Presentation:

This multi-media lecture-recital will explore teaching Debussy's piano music and will reveal rarely seen visual and extra-musical inspirations associated with Claude Debussy's 24 piano *préludes* with special attention to identifying visual and literary influences on the composer's compositions.

Long Description of the Presentation:

If 18th century composers such as J.S.Bach and Wolfgang Amadeus Mozart, to name two of the great old masters, are musically speaking the *Old Guard*, then surely Debussy represents the *New Guard*. His music is magical. The sounds he created opened up a new world of listening and to do so, he broke many of the so-called rules of traditional composition.

The influence of Debussy's music on his peer and future composers is profound. The imminent Debussy scholar James R. Briscoe comments that, Jazz artist Chick Corea views

Debussy as his single greatest influence. French composer and conductor Pierre Boulez asserts in *Notes of an Apprenticeship* that the modern music world begins with Debussy.

Perhaps the most difficult point to realize is that this new realm of groundbreaking developments in piano sonority and beautiful, arresting sounds, including the streams of parallel chords for which the composer is famous, these sounds had really not been heard before. It began with Debussy's musical genius.

How do the composer's two volumes of Debussy's 24 *Préludes* fit into the overall scheme of 20th century music? At the outset of the 20th century there maybe no more important piano compositions. The sounds are evocative yet at times less forthright, and his placing each "title" at the end of the score after the last measure, rather than at the top of the first page, suggests a musical image induced as an afterthought. Debussy surely appreciated Robert Schumann's comment: *the music itself must stand alone*.

It is reported that Debussy performed several *préludes* to critical acclaim and also recorded a few on piano rolls. Observers of the time remark that Debussy often played with the piano lid completely closed, again to render a more evocative, intimate atmosphere. It is also worth noting that Debussy's piano did not have the middle, *sostenuto* pedal.

For me, it is as difficult imaging a musical world without Debussy as it is imaging music without Bach, Beethoven, and Chopin. When one compares the two books of *préludes*, striking differences stand out. In the second book Debussy moves to a three-stave notational system whereas in book I, the music is written on the traditional two staves. For this reason alone, when teaching, it is better to begin students with *préludes* from book I.

In terms of building on the works of previous composers, Debussy uses the magic number of 24 mirroring both Bach and Chopin, but he rejects any systematic tonal scheme, and rather focuses on, and again quoting Dr. Briscoe, "...new expressive directions. Focusing more on the ephemeral and fleeting, the symbolic and mythological, the sensuous and the imaginary, Debussy established a new paradigm for how music is conceived."

The collage of Debussy's subject matter is stunning and thus leads to the title of this afternoon's session: *The multi-media side of Claude Debussy: Visual and extra-musical inspirations*.

클로드 드뷔시의 여러 가지 측면: 시각적이며 음악외적인 영감들

발표 개요

멀티미디어를 사용한 해설이 있는 연주회를 통해 드뷔시의 피아노 음악 교육을 탐구하고 그의 24개 피아노 프렐류드와 관련하여 시각적이고 문학적인 영향에 대해 집중 조명하면서 쉽게 접하지 못하는 시각적이며 음악외적인 영감들을 살펴본다.

발표 전문

만약 18세기 작곡가인 요한 세바스찬 바하와 볼프강 아마데우스 모차르트, 이 두 명의 위대한 옛 음악의 대가를 음악적으로 말하여 ‘오래된 수비대’으로 칭한다면 드뷔시는 ‘새로운 수비대’라 할 수 있다. 그의 음악은 매혹적이다. 그가 만들어내는 음색은 청취의 신세계를 열고 그에 따라 드뷔시는 소위 전통적인 작곡 방식의 많은 규칙을 어기게 되었다.

드뷔시의 음악은 그의 동료들이나 후대의 작곡가들에 깊은 영향을 주었다. 목전의 드뷔시 학자인 브리스코(James R. Briscoe)는 재즈 음악가인 코리아(Chick Corea)가 드뷔시를 자신에게 대단한 영향을 준 유일한 인물로 보았다는 것을 언급했다. 프랑스 작곡가이며 지휘자인 불레즈(Pierre Boulez)는 그의 저서 <견습생의 노트 (Notes of an Apprenticeship)>에서 현대음악의 세계는 드뷔시에서 시작되었다고 주장했다.

아마도 가장 믿기 어려운 것은 피아노 음향에 있어 혁신적인 발달을 가져온 이 새로운 영역과 드뷔시 특유의 연이은 병행화음이 포함된 아름답고 매력적인 소리는 그 이전엔 들을 수 없었다는 점일 것이다. 이것은 드뷔시의 음악적 천재성에서 비롯된 것이다.

드뷔시의 두 권짜리 24곡의 프렐류드는 어떻게 20세기 음악의 전반적인 틀에 맞춰질 수 있을까? 20세기 초기에는 이 작품보다 중요한 피아노 작품은 없을 것이다. 음색은 신

선하지만 때로는 덜 직설적이며 그가 곡의 시작이 아니라 곡들의 마지막마다 제시하는 ‘제목’은 나중에 덧붙여진 음악적 이미지로서 감응한다. 드뷔시는 로버트 슈만의 “음악은 스스로 존립해야 한다(the music itself must stand alone)”을 인식하였던 것이 확실하다.

드뷔시는 호평 속에 프렐류드 몇 곡을 연주했으며 또한 그 중 몇몇은 자동 피아노로 녹음했다는 기록이 있다. 증언에 의하면 드뷔시는 보다 분위기를 환기시키고 친밀한 분위기를 연출하기 위해 자주 피아노 뚜껑을 완전히 닫고 연주했다고 한다. 드뷔시의 피아노가 가운데 페달인 소스테누토 페달이 없었다는 것은 말할 필요도 없다.

나에게 있어 드뷔시 없이 음악 세계를 상상한다는 것은 바하나 베토벤, 쇼팽이 없는 것처럼 어려운 일이다. 두 권의 프렐류드를 비교해보면 놀라운 차이가 드러난다. 첫 권에서는 전통적인 두 개의 오선에 쓰여 졌으나 두 번째 권에서는 세 개의 오선으로 기보되어 있다. 이 작품을 가르칠 때 이 사실만으로도 학생들은 1권을 먼저 배우기 것이 낫다.

이전 작곡가의 작품들과 연관성을 살펴보면 드뷔시는 바하나 쇼팽의 사례를 반영하여 24라는 마법의 숫자를 사용하지만 조직적인 조성의 틀이나 조성을 강조하는 것은 거부하고 있다. 브리스코 박사의 말을 다시 빌자면, “(전략)... 새로운 표현의 방향. 찰나적이고 덧없음에, 상징적이고 신화적인 것에, 감각적이고 가상적인 것에 보다 집중하면서 드뷔시는 음악을 인지하는 새로운 방식을 만들어냈다.”

드뷔시에 대한 여러 가지 주제들은 상당히 매력적이며 이에 따라 ‘클로드 드뷔시의 여러 가지 측면: 시각적이며 음악외적인 영감들’이라는 제목이 나오게 되었다.

번역 : 이주혜 (건국대)

2011년 제3회 한국피아노교수법학회 학술대회

인 쇄 | 2011년 6월 18일

발 행 | 2011년 6월 18일

발행인 | 정 완 규

발행처 | 한국피아노교수법학회 학술분과

홈페이지 | www.pianopedagogy.or.kr

펴낸곳 | 도서출판 한학문화
