

2012년 제4회 학술대회

21세기 피아노교육의 새로운 역할 및 가능성

- 장애인을 위한 피아노 교수법의 접근 -

한국 피아노 교수법 학회

The Korean Association of Piano Pedagogy

| 일정표

2012년 제4회 학술대회

한국피아노교수법학회

09:00-09:30		등록 및 커피 타임		
09:30-09:55	개회사 축사		정원규 회장 (중앙대) 김승국 전 단국대 총장	
10:00-10:15	기조연설	21세기 피아노 교육의 전망	김신영 (국립목포대)	아트홀
10:20-11:20	주제발표 I	All in a Day's Routine: Piano Teaching and Autism	Dr. Scott Price (University of South Carolina)	
		지정토론 백정심 (중앙대)·최소영 (서울대) 통역 최은정 (Clafin University)		
11:25-11:45	사례발표	장애인 피아노 지도법: 한 손의 장애인을 대상으로	정은현 (중앙대 일반대학원)	
11:50-12:45	렉처 리사이틀	S. Sæens 6 Etudes pour la Main Gauche Elegie, Op.135, No.5	최혜연 (대전예고) 사사 정은현	
		L.v. Beethoven Sonata, Op.78 I. Allegro	이관배 (중대 부고) 사사 최소영	
		L.v. Beethoven Sonata, Op.2, No.3 I. Allegro con brio	임원규 (나사렛대) 사사 박혜영	
		D. Kabalevsky Sonata, No.3, Op.46 I. Allegro con moto II. Andante cantabile	한수진 (나사렛대) 사사 박지원	
		F. Chopin Scherzo, Op.20	김상현 (서울대) 사사 장형준	
12:45-13:15		점심식사		
13:15-13:45	포스터 세션	초급 피아노 교수의 첫 두 달을 위한 레슨 제안	전순식 (성결대)	아트홀
		쇼팽의 기보법에 대한 연구: 즉흥곡을 중심으로	정지영 (세종대)	
		음악 조성과 감정의 연계성에 대한 연구	최보금 (나사렛대)	
		음악활동을 통한 유아의 창의성 계발 프로그램 연구	권은경 (가천대 일반대학원)	

13:15-13:45	포스터 세션	미취학 아동의 그룹 리듬지도 방안	김소망 양지혜 유혜미 한송이 (세종대 일반대학원)	아트홀
		피아노 듀오곡에 대한 난이도별 연구	김은영 유지원 이재도 (세종대 일반대학원)	
		효과적인 암보를 위한 문헌 연구	여민정 (세종대 일반대학원)	
		‘오디 피아노, 피아노 오디’ 교재 중 바른 피아노 자세를 위한 곡 활용법	김소영 박귀원 (숙명여대 사회교육대학원)	
		무대 공포증 완화를 위한 ‘인지 - 행동 치료’ 방법에 관한 고찰	강서연 윤혜진 조아라 (이화여대 공연예술대학원)	
		피아노 지도에 있어 동기부여를 위한 다양한 문헌 고찰	김미화 박은혜 (이화여대 공연예술대학원)	
		연주자의 부상과 치료 분야에 대한 연구	이윤미 (이화여대 공연예술대학원)	
		미취학 학습자의 피아노 학습에 있어서 뮤지션십(musicianship) 교육의 필요성	박일진 (중앙대 일반대학원)	
		피아제(Jean Piaget)의 인지발달 이론의 피아노 교수법적 활용	최영은 (중앙대 일반대학원)	
13:50-14:20	피아노 지도 공개레슨	L.v. Beethoven Piano Sonata, Op.53 I. <i>Allegro con brio</i>	진영순 (세종대 대학원) 박부경 (목원대)	202호
		F. Chopin Etude, Op.25, No.10	양승애 (한세대 대학원) 정지영 (세종대)	203호
		F. Chopin Mazurka, Op.17, No.4	권은경 (가천대 대학원) 배수영 (동아대)	208호
		L.v. Beethoven Piano Sonata, Op.2, No.1 I. <i>Allegro</i>	강지혜 (한세대 대학원) 김영숙 (가천대)	210호

14:25-15:00	구두발표 I	성인 전문 피아노 학원 학습자 실태조사를 통한 교육 발전 방안 연구	김수영 (한세대)	202호
		모차르트의 London Notebook을 활용한 중급피아니스트들의 음악성과 테크닉의 발달	임혜숙 (백석 컨서바토리)	203호
		달크로즈 교수법을 적용한 피아노 레슨에서의 불규칙 박자 지도방안 연구	최연선 (명지 전문대)	208호
		피아노와 Fixed Media의 앙상블 작품들에 관한 연주자들을 위한 가이드	하승민 (부산대)	210호
15:05-15:40	구두발표 II	실용편곡에 활용할 수 있는 현대음악이론의 적용 연구	오세란 (백석예대) 김지혜 (성신여대)	202호
		현대음악에 사용된 마방진과 황금분할 비율	김지언 (배화여대)	203호
		C.P.E Bach의 Free Fantasia를 통한 즉흥연주 연구	이정운 (백석예대)	208호
		바로크 건반음악의 지속저음(basso continuo)에 대한 고찰	이주혜 (건국대)	210호
15:45-16:20	구두발표 III	벨라 바르톡의 Concerto for Two Pianos, Percussion, and Orchestra와 원곡인 Sonata for Two Pianos and Percussion과의 비교 분석	허소희 (대구예대)	202호
		여성 작곡가 '안 진' 그리고 '김희연'의 작품의 한국 민요를 바탕으로 작곡된 피아노 작품연구	심선혜 (숙명여대)	203호
		리게티 피아노 연습곡에서 나타나는 리듬적인 특징: 연습곡 1권의 1번 Désordre을 중심으로	정혜경 (성신여대)	208호
		한국의 전통적 요소를 활용한 피아노 문헌과 교수법 개발	권수미 (한세대, 이화여대) 최은정 (Clafin University)	210호
16:25-17:15	주제발표 II	A Vocal of Playing: The Chopin Nocturnes	Dr. Scott Price (University of South Carolina, USA)	아트홀
		지정토론 김성은 (가톨릭대)·최은정 (Clafin University) 통역 최소영 (서울대)		
17:20-17:30	폐회식			

| Contents

기조연설

- 21세기 피아노 교육의 전망 3
김신영 (국립목포대)

주제발표 I

- All in a Day's Routine: Piano Teaching and Autism 11
Dr. Scott Price (University of South Carolina, USA)

사례발표

- 장애인 피아노 지도법 : 한 손의 장애인을 대상으로 29
정은현 (중앙대 일반대학원)

포스터 세션

- 초급 피아노 교수의 첫 두 달을 위한 레슨 제안 37
전순식 (성결대)
- 쇼팽의 기보법에 대한 연구: 즉흥곡을 중심으로 47
정지영 (세종대)
- 음악 조성과 감정의 연계성에 대한 연구 61
최보금 (나사렛대)

□ 음악활동을 통한 유아의 창의성 계발 프로그램 연구	67
권은경 (가천대 일반대학원)	
□ 미취학 아동의 그룹 리듬지도 방안	73
김소망, 양지혜, 유혜미, 한송이 (세종대 일반대학원)	
□ 피아노 듀오곡에 대한 난이도별 연구	87
김은영, 유지원, 이재도 (세종대 일반대학원)	
□ 효과적인 암보를 위한 문헌 연구	97
여민정 (세종대 일반대학원)	
□ ‘오디 피아노, 피아노 오디’ 교재 중 바른 피아노 자세를 위한 곡 활용법	103
김소영, 박귀원 (숙명여대 사회교육대학원)	
□ 무대 공포증 완화를 위한 ‘인지 - 행동 치료’ 방법에 관한 고찰	115
강서연, 윤혜진, 조아라 (이화여대 공연예술대학원)	
□ 피아노 지도에 있어 동기부여를 위한 다양한 문헌 고찰	123
김미화, 박은혜 (이화여대 공연예술대학원)	
□ 연주자의 부상과 치료 분야에 대한 연구	133
이윤미 (이화여대 공연예술대학원)	
□ 미취학 학습자의 피아노 학습에 있어서 뮤지션십(musicianship) 교육의 필요성	143
박일진 (중앙대 일반대학원)	
□ 피아제(Jean Piaget)의 인지발달 이론의 피아노 교수법적 활용	149
최영은 (중앙대 일반대학원)	

피아노지도 공개레슨

□ L.v. Beethoven Piano Sonata, Op. 53 <Waldstein> 제 1악장	161
진영순 (세종대 대학원), 전문지도자 박부경 (목원대)	

□ F. Chopin Etude, Op.25 No.10	163
양승애 (한세대 대학원), 전문지도자 정지영 (세종대)	
□ F. Chopin Mazuka, op.17 no.4 a minor	165
권은경 (가천대 대학원), 전문지도자 배수영 (동아대)	
□ L.v. Beethoven Piano Sonata, Op.2 No.1 제1악장	167
강지혜 (한세대 대학원), 전문지도자 김영숙 (가천대)	

구두발표 I

□ 성인 전문 피아노 학원 학습자 실태조사를 통한 교육 발전 방안 연구	171
김수영 (한세대)	
□ 모차르트의 London Notebook을 활용한 중급 피아니스트의 음악성과 테크닉의 발달	183
임혜숙 (백석 콘서바토리)	
□ 달크로즈 교수법을 적용한 피아노 레슨에서의 불규칙 박자 지도방안 연구	193
최연선 (명지 전문대)	
□ 피아노와 Fixed Media의 앙상블 작품들에 관한 연주자들을 위한 가이드	205
하승민 (부산대)	

구두발표 II

□ 실용편곡에 활용할 수 있는 현대음악이론의 적용 연구	213
오세란, 김지혜 (백석예대)	
□ 현대음악에 사용된 마방진과 황금분할 비율	223
김지연 (배화여대)	

- C.P.E. Bach의 Free Fantasia를 통한 즉흥연주 연구 233
이정윤 (백석예대)
- 바로크 건반음악의 지속저음(basso continuo)에 대한 고찰 247
이주혜 (건국대)

구두발표 III

- Béla Bartók의 Concerto for Two Pianos, Percussion, and Orchestra와
원곡인 Sonata for Two Pianos and Percussion과의 비교 257
허소희 (대구예대)
- 여성 작곡가 안진과 김희연의 한국 민요를 바탕으로 작곡된 피아노 작품 연구 265
심선혜 (숙명여대)
- 리게티 피아노 연습곡에서 나타나는 리듬적인 특징: 연습곡 1권의 1번 ‘Désordre’를
중심으로 273
정혜경 (성신여대)
- 한국적 요소를 활용한 피아노 문헌과 교수법 개발(Integrating the Korean Musical
Tradition into Piano Instruction) 285
권수미 (한세대, 이화여대), 최은정 (Claflin University)

주제발표 II

- A Vocal Style of Playing: The Chopin Nocturnes 297
Dr. Scott Price (University of South Carolina, USA)

기조연설

기조 연설

21세기 피아노 교육의 전망
김신영 (국립목포대)

21세기 피아노 교육의 전망

I. 서론

2012 학술대회는 ‘21세기 피아노 교육의 새로운 역할과 가능성: 장애인을 위한 피아노 교수법의 접근’이라는 주제를 가지고 토론하는 장이 마련되었습니다. 이번 학술대회의 주제는 기존과는 달리 피아노 교육의 역할이 다양해졌음을 시사하고 있습니다. 피아노 교육을 받고 있는 많은 학생들은 전문적인 음악가가 되기 위한 꿈을 가지고 있지 않습니다. 최근 들어 피아노 교육은 어린이들의 정서함양 뿐 아니라 뇌 기능에 영향을 준다는 실험연구 결과에 따라 조기교육의 중요성이 강조되면서 더욱 보편화되었습니다. 그 뿐 아니라 피아노 음악은 우리 사회에서 소외계층에 속하는 장애인들과 함께 소통할 수 있는 매개체이기도 합니다. 이들에게 특수피아노교육을 제공함으로써 희망과 꿈을 가지고 창의적인 사회에서 우리와 함께 생활을 공유할 수 있다는 가능성은 매우 커다란 의미가 있습니다.

피아노교수학 분야는 1970년대에 와서야 미국에서 학위과정의 프로그램이 시작된 신생학문입니다. 피아노교수학은 초급에서 고급에 이르기까지 모든 수준에 걸쳐 다루고 있으며 피아니스트, 피아노 지도자, 그리고 예비 피아노 지도자에 이르기 까지 모두가 함께 관심을 가져야 할 분야입니다. 이번 기회를 통해 우리나라 피아노 교육계의 발전을 위해 나아가야 할 방향과 과제를 살펴보는 것은 의미가 있다고 봅니다.

II. 피아노 학습 대상의 확대

기존의 전통적인 피아노 교육은 훌륭한 피아니스트의 연주기법을 익히고 오랜 시간 반복연습을 통해서 테크닉과 음악성 계발에 중점을 두었습니다. 이러한 접근은 피아노 학습자가 우선적으로 음악적 재능을 가지고 있어야 한다는 전제를 두고 있기 때문에 소수의 엘리트층을 위한 교육이라고 말할 수 있습니다.

최근 피아노 교육이 보편화되면서 학습 대상이 광범위해졌습니다. 피아노 교육은 전공자뿐 아니라 비전공자, 특수교육대상자, 아마추어, 영유아나 어린이 초보자, 성인초보자 등 모든 대상에게 이루어지며 이들은 다소의 차이는 있을지라도 음악적 잠재력을 가지고 태어납니다. 미국의 음악교육학자인 고든(E. Gordon)은 타고난 음악적 자질을 ‘적성교육’이라고 표현하면서 적절한 교육의 환경을 중요시합니다.

피아노 학습 대상이 다양해졌다는 의미는 곧 기존의 획일적인 교육방법 적용의 모순점을 지적하는 것이며 우리는 “왜 이들이 피아노 교육이 필요한가”를 새로이 인식해야 합니다. 효율적인 피아노 교육을 위해서는 연령별, 수준별, 단계별, 그리고 개인 또는 장애학생의 특성별로 대상에 맞는 교육이 이루어져야 합니다. 이제는 19세기 유럽 컨서바토리에서 유래된 모방중심의 전통적인 교육방법에서 벗어나 피아노교수법이 새롭게 바뀌어야 할 때입니다.

III. 우리나라 대학의 현 실태

우리나라 대학 교과과정에 피아노교수학 교과목이 1990년대 개설되기 시작하여 현재 대부분의 대학에서 운영되고 있으며 일부대학에서는 학위과정이 개설되어 있기도 합니다. 이후 1990년대 말 수도권에 소재하고 있는 대학을 중심으로 피아노교수학 학위과정이 대학원에 개설되기 시작하여 해마다 증가되고 있는 추세입니다.

그럼에도 불구하고 대학관계자들의 새로운 학문에 대한 오해의 불식으로 인해 여러 가지 문제점을 보여주고 있습니다. 여러 대학에서는 특정 출판사의 초급교재 자격증, 또는 특정 교수법에 대한 자격증 과정을 제시하고 교과목의 학점을 부여하는 등 난맥상을 피하기 어려운 실정에 놓여 있으며 강의자 마다 피아노교수학 강의내용이 다양하게 제시되고 있습니다. 뿐 만 아니라 대학교수들의 피아노교수학 학문에 대한 잘못된 인식으

로 대학원 운영 및 교과과정에 상당히 심각한 문제점을 드러내고 있습니다. 이와 같은 새로운 학문에 대한 잘못된 수용은 학습자들에게 악순환을 가져오게 되는 것입니다.

더욱이 많은 대학교수들은 기존의 모방중심의 교육방법을 피아노 교육의 목표에 도달할 수 있는 유일한 방법이라고 생각하고 전통적인 교수법에 의존하고 있는 경향이 있으며 피아노 교수학이라는 학문을 다른 분야에 대한 시각으로 보는 편견 때문에 관심조차 보이지 않는 경우를 흔히 볼 수 있습니다.

요즘음 장애학생들에 대한 관심이 높아지면서 여러 대학에서는 장애학생들을 위한 특별전형모집이 이루어지고 있습니다. 그러나 특수교육을 요구하는 학생들을 위한 피아노 교육의 필요성이나 교수법 개발에 대해서는 인식조차 못하고 있는데 이는 대학의 무관심이나 역량이 부족하다는 점을 보여주고 있는 것입니다.

IV. 21세기 피아노 교육의 비전

대학에서 기존의 교육목표는 연주가 양성에 중점을 두고 그에 따른 교과과정으로 운영되어 왔습니다. 그러나 현실적으로 대부분의 피아노 전공자들은 연주가보다는 피아노 지도자로서 사회활동을 하고 있는 실정입니다. 따라서 대학에서는 훌륭한 연주자로서 뿐만 아니라 훌륭한 피아노 지도자로서 역할을 할 수 있는 체계적인 전문교육이 이루어져야 합니다. 피아노 지도자는 단순히 학생들이 좋은 연주할 수 있도록 가르치는 데 목표를 두는 게 아니라 예술의 가치를 이해하고 수용할 수 있도록 교육이 이루어졌을 때 비로소 음악을 통해 우리 사회에서 선도적인 역할을 하게 되는 것입니다.

또한 피아노 지도자는 전공자 뿐만 아니라 다양한 유형의 피아노 학습자들을 대상으로 가르치게 되므로 이들에 맞는 교수법을 개발하고 적용하여 포괄적인 피아노 교육이 이루어졌을 때 비로소 학생들이 균형잡힌 음악인으로 성장할 수 있으며 효율적이고 성공적인 피아노 교육이 이루어질 수 있는 것입니다.

요즘음 특수교육아동의 피아노교육에 대한 부모님들의 관심이 고조되면서 새로운 특수교육방법에 대한 관심도 증가되고 있습니다. 미국에서는 이미 전문적인 특수교육이 활발히 전개되고 있으며 이러한 교육방법에 대한 전문적인 지식과 교수법적인 접근에 대한 정보를 교류하면서 특수교육 분야와 같은 타 분야와 연계시킨 피아노교수법에 대한 지속적인 관심과 연구는 장차 피아노교수학 학문이 성장하고 발전하는데 큰 의미가

있다고 할 수 있습니다.

V. 우리나라 피아노교수학 분야의 과제

- ① 요즈음 조기교육의 중요성의 대두로 피아노 학습 대상의 연령이 빨라지고 있어 영유아나 초급과정을 위한 교재 및 학습자료 개발과 더불어 새로운 교수법 개발이 요구되며 효율적인 지도를 위해서는 교사의 자질과 전문성이 요구됩니다.
- ② 새로운 피아노 교육의 접근은 초급과 중급 과정에 국한되어서는 안 되며 브루너(J. Bruner)의 나선형 교육과정이론에 따라 초급과정과 같은 맥락에서 대학수준의 피아노 전공자들에게 자립능력을 키워줄 수 있는 고급과정의 학습자료와 교수법 개발이 요구됩니다.
- ③ 대학에서는 피아노 전공자들을 전문연주자로 양성함과 동시에 전문성을 갖춘 피아노지도자(Artist-Teacher)로 양성하는데 교육목표를 두고 교과과정이 운영 되어야 합니다.
- ④ 연령별, 수준별, 단계별, 그리고 개인 또는 장애학생의 특성별로 학생들에게 적절하고 효율적인 피아노 교육을 통해 그들의 잠재력을 계발하고 음악적으로 성장시킴으로써 균형잡힌 음악인으로 양성해야 합니다.
- ⑤ 장애를 가지고 있는 특수교육대상자를 위한 체계적이고 전문적인 시스템 구축과 피아노교수법 개발을 통해 장애학생들이 사회 공동체의 일원으로 참여할 수 있는 기회를 제공함으로써 피아노 교육이 사회통합에 기여할 수 있도록 노력해야 합니다.

VI. 맺음말

급변하고 있는 현 시대적 상황에서 21세기에 부응하는 새로운 교육방향에 대한 인식을 해야 하는 주요한 시점에 놓여 있습니다.

피아노전공자들에게 전문연주자로서 양성할 뿐 아니라 전문피아노지도자로서 사회에서 현실적으로 대처할 수 있는 능력을 키워주는 것이 대학의 역할이고 몫이라고 볼 수 있습니다. 앞으로는 소수의 엘리트나 일반학생들을 위한 피아노 교육만이 아니라 특수

교육을 요구하는 학생들이 체계적이고 전문성을 띤 피아노 교육을 받을 수 있는 교육환경이 조성되어야 한다는 인식의 전환이 필요합니다. 그리고 학회와 대학이 서로 협력하여 역량 있는 교사 양성과 더불어 특수 피아노 교육의 자료와 교수법 개발에 지속적인 노력을 하므로써 우리나라 피아노 교육계, 나아가서는 음악교육계에 많은 발전과 전망이 있기를 기대합니다.

참고문헌

- Bastien, J. W. (1988). *How to teach piano successfully* (3rd ed.). New York: W. W. Norton & Company, Inc.
- Bruner, J. S. (1977). *The process of education*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Camp, M. W. (1981). *Developing piano performance: a teaching philosophy*. Chapel Hill, NC: Hinshaw Music, Inc.
- Gardner, H. (1983). *Frames of mind: the theory of multiple intelligences*. New York: Basic Books, Inc., Publishers.
- Reimer, B. (1989). *A Philosophy of music education* (2nd ed.). Englewood Cliffs, NJ: Printice Hall.
- Uszler, M., Gordon, S. & Smith, S. M. (2000). *The well-tempered keyboard teacher* (2nd ed.). New York: Schirmer Books.

주제발표 I

주제발표

I

All in a Day's Routine: Piano Teaching and Autism
Dr. Scott Price (University of South Carolina, USA)

10:20-11:20 아트홀

발표 : Dr. Scott Price (Univ. of South Carolina, USA)

지정토론 : 백정심 (중앙대), 최소영 (서울대)

통역 : 최은정 (Clafin University)

All in a Day's Routine: Piano Teaching and Autism

Reprinted by permission of Clavier Companion Magazine, <http://www.claviercompanion.com>

We are fortunate to live in a world where children with disabilities increasingly have equal access to educational opportunities. In recent years, it has been more and more common for parents of students with special needs to knock on our doors and inquire about piano lessons. These wonderful and deserving students are really no different in most respects from our other students, and they can be wonderful and vitally active contributors in our studios and musical culture. With some careful thought, patience, and persistence these students can be a rewarding part of any piano studio.

Any new or transfer student can be a challenging prospect, but a student diagnosed with autism may appear to be an especially daunting proposition. A student with autism will demand more than just traditional piano instruction - the teacher will be challenged to manage and develop social relationships, social communication skills, and imaginative thought.¹

Autism is a spectrum disorder. Individuals who have been professionally diagnosed by a team of specialists may exhibit few signs of autism and be considered high-functioning, or they may exhibit any degree of impairments to the point of being considered low-functioning.

Each case is different and unique and requires a child-specific approach to learning.

While there is no “magic bullet,” instructional method series, or even teaching technique that is guaranteed to reach every child with autism, there are several ways of proceeding with the process that will allow us as teachers to enter their worlds and interact with them in vital and positive life-affirming ways.

Entering their world

As piano teachers, we often see our role as that of bringing students into our world of serious art music, and of helping them experience the joys that we have experienced through this medium of expression.

When children experience the world from the perspective of autism, their impairments do not allow them to easily enter into the interpersonal communication constructs familiar to all of us as teachers - the interpersonal communication that is crucial to sharing the joys of music. Students with autism simply will not enter our world. We have to enter their world and find a way to understand their language.

In my experience with these wonderfully intense students, I have found that life as a teacher is easier, and my ability to reach them is more effective, if I focus on the following:

Shared experience

I accept the fact that the child is “typical” and I am the person with autism. I need to change my thinking to experience his world in the way he experiences it. I need to leave behind the social skills, communication skills, and imaginative skills that I take for granted in my everyday life. These skills simply do not exist in the world of a student with autism, and they are no longer effective in my teaching process. I have to let the student teach me and show me new teaching tools, and I will have to be able to use those tools in new and unfamiliar ways.

Vocabulary

I need to realize that a student's cognitive age may be very different from her chronological age, and that the generalizations, word associations, and vocabulary that we use in typical teaching situations simply no longer exist. These students may not understand some of the words we use, and they may not have developed many of the associations we take for granted in our everyday lives. As much of their world is self-focused, they may not have experienced any of the life situations and coping mechanisms we have come to expect from our other students.

Precision

I need to say exactly what I mean, and mean exactly what I say. In our everyday lives, we communicate with each other through a combination of gestures, word associations, slang and pop-culture references, and shared experiences. We often come to an agreement without ever actually saying exactly what we mean to express. We find that the other person gets the “gist” of what we are expressing and we agree and move onto the next subject. Students with autism simply cannot function in this type of social situation. They need us to say what we mean in exact and specific language. They need step-by-step breakdowns of the tasks they need to learn and complete. Try asking yourself how many times a day you actually say what you really mean, or if the people you interact with have said what they really mean. The answer is probably “not often.” Isn't it extraordinary that we communicate at all? If we are able to make this realization, then we have a beginning understanding of what students with autism experience all day long in their everyday lives.

Under this three-part mindset, I always try to remind myself that I have the impairment, that my standard and accepted practices in teaching just aren't very useful, and that what I normally say and the way in which I say it often doesn't have meaning to the student. Those are daunting concepts, but they force me to think and act in a way that provides my students the step-by-step, specific, and brutally honest and accurate information they need to be

successful at the piano.

Once this realization is made, we have to find a way to approach these students on their terms and enter their world. Students with autism often thrive on order and repetition. They do very well with predictable, stable, and repetitive routines, and working with their personal everyday routines is a way to enter their world and begin the learning process.

Routine

The establishment of routine is nothing new to teachers, and it works well with students challenged by any disability, but routine is especially useful when teaching students with autism. The establishment, maintenance, and facilitation of a routine under the mindset mentioned earlier may be just the teaching tool we need to travel on a musical journey with these wonderful and deserving students.

Much of what I have to say about the building and establishment of routine is related to the ideas and practices of “task analysis” and “Applied Behavior Analysis.” Any internet search will provide you with information on these practices and some basic resources are included at the end of this article.

We are all familiar with the importance of the Parent/Teacher/Student triangle and how those three (or four) people interact in the support and education of our students. In the case of a student with autism, I might argue that the parent/teacher/student triangle becomes a square with the parents at one corner, the teacher and student at additional corners, and the team of professionals diagnosing the student's conditions (including the professionals who counsel us on the education and care of the student) at the other corner. This team of professionals aids the parents in developing an Individual Education Plan (IEP) that outlines the student's goals for the year and helps each person in the process chart success and progress toward those goals. If you are worried about the IEP and how it works, rest assured that the student's parents will be your best resource. The IEP is required by the Federal Individuals with Disabilities Education Act, and it can serve as a springboard in creating detailed procedures for developing and learning the skills necessary for success. These

detailed procedures, referred to in this article as routines, are crucial for success with an autistic mind that thinks in details and not in generalizations.

The goals of the IEP provide an opportunity to build detailed and repetitive routines in the student's life. Routines provide a sense of normalcy and stability for the student and help avoid outbursts or a complete shut-down of the student's attention or behavior.

Routines may be many and varied, but a workable format usually includes long-term and short-term routines, in addition to task-specific routines for individual components within the lesson. These routines can involve schedules for the week, for the individual piano lesson, and for each component of the piano lesson. Some examples are listed here - these are actual routines used by parents and myself with children who have autism.

Weekly Routine Example

Each day the parent says, "Tomorrow is Monday" (or whatever day of the week happens to be on the calendar). "On Monday, we are going to:"

Wake up. Take a shower. Get dressed. Eat breakfast. Brush our teeth. Get in the car. Go to school. Come home. Practice piano so we can have a piano lesson with Dr. Price on Thursday. Do homework. Eat dinner. Put on pajamas. Go to bed.

The same schedule is followed on each day, and it always includes a reminder that the student will have a piano lesson on the given day of the week.

Lesson Routine Example

When a student comes to my studio, we always enter and begin the lesson in the same manner. We enter the room and sit down at the piano, and I begin with a little chat. I ask the same questions such as "How are you today?" I then ask questions about what the student did during the week and questions about activities and/or school. Following the short question and answer session, I always read to the student a list of what we are going to do

in the lesson. Here is an example of list I have read with a student:

Today, we are going to work on right hand and left hand. Then we are going to work on finger numbers. Then we are going to work on white key names. Then we are going to work on black key names. Then we are going to do your pieces (and I list each piece in order). Then we are going to do your harmonic minor scales. Then we are going to a duet. Then we will be done.

We then proceed through the list of activities. I have found that it is important to bring closure to each activity and to ask the student's permission to begin any new activity. Even if they say “no”, I ask again, and the instructional process is much easier once the student has said “yes” and invited me into his world. You may be wondering how you will remember all of the routing and what will happen if you forget one of the elements. It is fine to keep a list on the piano. If you forget the list or don't have time to make one, don't worry. Students with autism have excellent memories for lists and routines. Just ask your student “what's next?” and he will tell you - usually without missing a single step.

The routine gets more detailed and intensive when dealing with individual portions of the lesson where you are teaching the student a specific skill or piece. This is where we have to say exactly what we mean in specific language. Vocabulary and tone of voice are both crucial to the success of the lesson component.

When teaching the concept of playing two black keys to a student without autism, we often use a variety of teaching tools including modeling, finger number and key color associations, verbal cues, or any combination of physical/aural/visual cues. A typical student is able to absorb all of those things, perform the task, and then transfer the concept to another group of black keys.

A student with autism may not be able to pay attention to a model performance (and may often refuse to do so), or may be startled by any element of the physical, aural, or visual cues in the teaching. Any one of these things might be a trigger that prompts any number of behavioral problems. Your student may not be able to understand the association of numbers to fingers, may make the association between actions and the words that describe them, or may not be able to generalize and transfer the concept to the performance of another group

of black keys. A traditional method of explanation is simply too layered and leads to intense confusion.

Lesson Component Routine Example

The following routine is an actual routine I have used with a student with autism when teaching the particular skill of playing a black piano key:

This is your hand. This is your right hand. This is your finger. This is your finger number 2. (The number 2 may be just a name to them and they may not be able to understand cardinal or ordinal numbers. In this case, it may be just a finger name.) This is the piano. This is a piano key. This is a black piano key. Touch the black piano key with your finger number 2. (You may have to actually ask permission to take the student's hand and finger and show them how to touch the black piano key with their finger number 2.) You are touching "C-sharp/D-flat". Push down the black piano key "C-sharp/D-flat" with your finger number 2. You just played the black piano key "C-sharp/D-flat" with your finger number two. Do it again. Good job!.

This routine may seem very overly detailed, repetitive, and impossible to remember. But this is how a student with autism thinks - in details, not in generalizations. Details are the key. As we build up basic skills in this detailed-oriented way then the student begins to learn how to approach new skills and execute new tasks. The step-by-step process (or task analysis) must be more explicitly examined and stated for a student with autism. This process can seem difficult, demanding, and even mind-numbing, but it becomes easier for the teacher over time. The process will become second-nature with time, practice, and a lot of patience.

I ask that a parent is present at each lesson, and parents often take notes and practice the same way at home as I taught in the lesson. Conversely, if the parents have specific routines they use at home, I try to use the same vocabulary or routines in the lesson to foster a greater sense of normalcy in the student's life.

I have found that this is the reality of the process in teaching a student with autism. When the details are followed, and the routine is established, the lesson goes far better than it does

without details or routines. Without routine, the lesson may not happen at all.

The process is highly detailed and organized. It is difficult, time consuming and exhausting intellectually, emotionally, and physically. The process requires a great deal of forethought and planning, constant observation, reaction and improvisation during the process, and a great deal of reflection and evaluation afterward. And the lessons aren't always good. When they are good, however, they are fantastic, and the result is worth every bit of the effort. From these lessons I believe I learn far more about myself as a person and teacher, and much more about music and its true place in the world. These students deserve attention, and they just might have wonderful things to teach us about how we approach and communicate the art of music and piano playing to all of our students. All it takes is a little adjustment in our pedagogy to accommodate them. If each of us accepted just one of these students, then imagine how well we would serve this population.

1. Sicile-Kira, Chantal. *Autism Spectrum Disorders*. New York: Perigee, 2004, p. 20, and *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders (DSM-IV)*, <http://dsm.psychiatryonline.org/content.aspx?bookid=22§ionid=1888402#7546>

Basic resources

Exhorn, Karen Siff. *The Autism Sourcebook*. New York: Regan Books/Harper Collins, 2005.

Grandin, Temple. *Emergence: Labeled Autistic*. New York: Warner Books, 1986.

Powers, Michael D. ed. *Children with Autism: A Parents' Guide*. Bethesda, MD: Woodbine House, 2000.

Sicile-Kira, Chantal. *Autism Life Skills*. New York: Perigee, 2008.

Sicile-Kira, Chantal. *Autism Spectrum Disorders*. New York: Perigee, 2004.

autismspeaks.org (Advocacy Organization)

www.autism.org (Autism Collaboration)

www.autism-society.org (Autism Society of America)

www.centerforautism.com (Center for Autism)

www.behavior.org/autism (Cambridge Center for Behavioral Studies)

All in a Day's Routine: Piano Teaching and Autism (자폐학생을 위한 피아노 지도 계획)

우리가 장애 아동들에게 점점 더 동등한 교육 기회가 주어지는 세상에 살고 있다는 것은 다행한 일입니다. 최근에는 이런 특별 아동을 위한 피아노 교육에 부모님들의 관심이 증가하고 있습니다. 이런 아동들은 평범한 학생들과 별로 다르지 않을 뿐만 아니라, 음악 문화와 개인 스튜디오에 매우 적극적으로 기여하기도 합니다. 진실된 배려, 인내심, 그리고 끊임없는 노력이 이루어진다면, 이 학생들이야말로 피아노 스튜디오에 그 누구보다도 귀중한 보람을 느끼게 해 줍니다.

교사에게 새로운 학생은 누구나 흥미를 유발하는 대상이 될 수 있지만, 자폐증으로 진단 받은 학생은 상당한 부담을 느끼게 하는 대상으로 보여질 수 있습니다. 자폐증을 가진 학생은 보편적인 피아노 교육 이상의 것을 요구합니다 - 이때, 교사는 사회적 인간관계, 사회적 소통 능력, 그리고 창의적 사고력을 계발하고 교육시키도록 도전 받고 있습니다.

자폐증은 뇌의 발달 장애입니다. 자폐증으로 진단받은 사람들은 일반적인 자폐증상을 보이지 않는 고 기능성 자폐증과, 우리가 일반적으로 알고 있는 저 기능성 자폐증으로 분류할 수 있습니다. 각각 개인에 따라 예후가 다르고 독특하며, 학습과정에서도 개인별 특화된 접근 방식을 요구합니다.

자폐증세를 가진 학생을 가르치는데 있어서 어떤 “마법의 탄환(magic bullet)”이론이 설명하듯 직접적이고 효율적인 교육방법이 존재하는 것은 아니지만, 교사로서 그들의 세계에 들어가서 그들의 삶이 필요로 하는 긍정적인 방법으로 소통할 수 있는 교육방법들이 있습니다.

Entering their world (그들의 세계로 들어가기)

피아노교사로서의 우리는 학생들을 우리가 알고 있는 음악예술세계로 이끌어가고, 우리가 음악을 하면서 경험한 표현의 기쁨을 같이 경험할 수 있도록 도와주는 역할을 합니다.

그런데, 그들이 겪고 있는 자폐증이라는 발달 장애는 음악의 기쁨을 나누는데 매우 중요한 요소인 상호간의 소통이 이루어질 수 없게 합니다. 그리고, 자폐증세를 가진 아이들은 우리가 살고 있는 일상생활로 들어올 수 없습니다. 그대신 우리들이 그들의 세계로 들어가야 하며, 그들의 언어를 이해하기 위한 방법을 배워야만 합니다.

저는 이런 놀라움 정도로 강한 학생들과의 경험 안에서, 앞으로 언급할 방법을 받아들였을 때에 제가 교사로서의 삶이 좀 더 편안해지고, 그들에게 다가가기 위한 저의 능력이 조금 더 향상되었음을 알게 되었습니다.

Shared experience (경험나누기)

저는 자폐증세의 학생을 “Typical(전형적인)” 틀에서 생각하고, 저 자신을 자폐증세가 있는 사람이라고 인정하는 것부터 시작했습니다. 저는 제 학생이 경험한 세계를 경험하기 위해 저의 사고의 틀을 바꾸어야 했습니다. 제가 일상생활에서 당연하게 여겼던 사회적 관계나 소통의 기술, 모든 창의력을 뒤로 하였습니다. 이런 보편적인 교육방식들은 자폐증세 학생들의 세계에는 존재하지 않으며, 이 방식들은 제 교육 과정에 더 이상 효과적이지 못합니다. 그리고, 제 학생들이 자기 나름대로의 방법으로 저를 가르치도록 유도했으며, 저는 그 새롭고 어색했던 방법들을 배우고 익히기 위해 노력했습니다.

Vocabulary (어휘)

저는 자폐증세 학생들의 인지 연령이 그들의 실제 연령과는 아주 다르다는 것을 알게 되었고, 우리가 전형적인 교육환경에서 사용하는 일반화, 단어의 조합, 그리고 어휘들은 더 이상 존재하지 않는다는 것을 깨달았습니다. 이 학생들은 우리들이 일상생활에서 필요로 하는 사회성 발달이 어려울 뿐만 아니라, 우리가 일반적으로 사용하는 언어조차 이해하지 못합니다. 또한, 이들은 다른 평범한 학생들에게서 기대할 수 있는 현실 인식능력과 위기대처능력이 떨어지는데, 이는 그들이 극도의 자기중심적 세계에 고립되어 있기 때문입니다.

Precision (정확성)

말하고자 하는 바를 정확하게 전달하고, 그 의미의 진정성이 표현되도록 말해야 합니다. 우리들은 일상생활에서 몸짓, 단어 연상, 속어 및 대중문화 언급, 그리고 공유된 경험담을 조합하여 서로 의사를 소통합니다. 때로는 말로 표현하지 않아도 서로의 뜻을 알아차릴 수 있고, 우리가 표현하고 싶었던 요지가 전달되었을 때에는 다음 주제로 진행합니다. 그러나, 자폐증세를 가진 학생들은 이러한 소통방식이 불가능합니다. 따라서, 그들에게는 우리가 무엇을 의미하는지 정확하고 구체적으로 전달해야 합니다. 또한 그들이 배우고 완성해야 할 과제를 단계적으로 분류해야 합니다. 당신 자신에게 물어보십시오: 하루에 얼마나 많이 당신의 뜻을 올바르게 전달하는지를, 또는 상대방은 과연 얼마나 많이 자신의 뜻을 올바르게 전달하는지를. 아마도 우리들은 일상에서 상대방과의 원활한 의사소통이 이루어졌는지를 그리 많이 확인하지 않을 것입니다. 우리가 어찌면 의사소통을 제대로 못하고 있다는 것이 놀랍지 않나요? 만약, 우리가 이 사실을 깨달을 수 있다면, 우리는 그 시점부터 자폐증세를 겪는 학생들의 하루의 일상을 처음으로 이해하기 시작한 것입니다.

이러한 세 부분 (경험 나누기, 어휘, 정확성)의 틀 아래, 저는 제 스스로가 결함이 있으며, 저의 교육 방법이 학생들에게 매우 유용하지 않고, 의사 전달 방식의 문제가 있다는 사실을 항상 상기시킵니다. 이는 매우 의욕을 저하시키는 것이지만, 이 세 가지의 개념은 저로 하여금 그들이 피아노를 잘 치기 위해 필요한 단계적이고 구체적이며, 매우 정직하고 정확한 정보를 제공하는 방식으로 생각하고 행동하게끔 만들었습니다.

여러분들도 이러한 깨달음이 있다면, 그들의 언어를 배우고, 그들의 세계로 들어가기 위한 접근방식을 찾아야 합니다. 자폐증세를 가진 학생들은 명령과 반복에 길들여져 있습니다. 그들은 예상 가능하고, 안정적이며, 반복되는 일상에 잘 적응합니다. 따라서, 그들의 개인 일상에 맞춘 접근 방식이야말로 그들의 세계로 들어가 교육 과정을 시작하는 것입니다.

Routine (일과표)

교사가 일과표를 작성하는 것은 그리 새로운 일은 아니며, 이는 장애학생을 대상으로 좋은 성과를 올립니다. 하지만, 일과표는 특히 자폐증을 가진 학생에게 더 유용합니다. 제

가 앞에서 언급한 세가지 개념 - 경험 나누기, (그들의) 어휘, 정확성 - 대로 세밀한 계획을 세우고, 그 계획을 유지하며, 그 계획을 잘 실행하는 것이야말로 교사와 학생이 함께하는 음악 여행을 위한 훌륭한 전략이 됩니다.

이렇게 일과표를 작성하고 실행하는 것에 대해 자주 언급하는 것은 이것이 “과업 분석 (Task Analysis)”과 “응용행동분석 (Applied Behavior Analysis)”과도 연관되기 때문입니다. 인터넷 검색서비스는 이와 관련된 실행 방법에 대한 정보를 제공할 것이며, 약간의 기본 자료들은 이 글의 말미에 첨부되어 있습니다.

우리는 교육 과정에서 부모-교사-학생으로 구성된 삼각 관계의 중요성과 이들이 어떻게 교육적으로 상호작용해야 하는지 잘 알고 있습니다. 자폐증을 가진 학생의 경우에, 저는 삼각 관계에 더불어 전문 치료팀을 포함한 사각관계의 중요성을 강조하고 싶습니다. 전문 치료팀은 부모님들이 개별 교육 계획(Individual Education Plan) - 학생의 연간 목표를 세우고, 그 개별 교육 성과표의 연속과 이행을 돕는다 - 을 발전시키는데 도움을 줍니다. 만약, 교사인 당신이 IEP과정에 대해 생소하다면, 자폐증을 가진 학생의 부모님이 가장 중요한 조연자이자 협력자가 될 것입니다. IEP는 미 연방 장애인 교육법 (FIDEA)에서 명시된 사항으로, 이는 장애 학생들의 교육 성공에 필수적인 기능을 습득하고 발전시키기 위한 세부 절차를 마련하는 도움판 같은 역할을 합니다. 이 글에서, 일과표로 언급되고 있는 세부 절차들은 자폐아적 사고방식인 세밀화하는 대신 일반화하지 않는 기본적 맥락과 호응하여 성공적 교육에 매우 결정적인 역할을 합니다.

IEP의 교육 목표는 자폐증을 가진 학생이 반복적인 일상생활을 잘 할 수 있는 기회를 제공하는데 있습니다. 이 일과표는 학생들을 위해 정상적이고 안정적인 감각을 제공하며, 학생의 순간적인 경직반응과 감정과잉으로 인한 돌출행동을 피할 수 있도록 도와줍니다.

일과표는 여러 가지 형태로 다양하게 작성될 수 있지만, Worktable Format은 레슨 내에 개인별 과제 수행 일과표를 부가시켜서 장기적/단기적 과정을 포함합니다. 이 일과표는 주간 계획, 개인별 피아노 레슨 계획, 그리고 피아노 레슨의 각각의 구성 요소를 포함합니다. 이 글에서 제가 몇 가지 사례들의 - 저와 자폐증을 가진 학생을 가진 부모님이 사용했던 - 실제 일과표를 제시하려고 합니다.

Weekly Routine Example (주간일과표사례)

첫 번째는 주간 일과표 사례입니다. 이 단계에서는, 매일 부모님이 자폐증을 가진 아이에게 이렇게 말합니다: 내일은 월요일이야. 월요일에는 아침에 일어나서, 샤워를 한 후 옷을 입고, 아침을 먹어야 해. 그리고, 양치질을 한 후에는 차를 타고 학교에 가야 해. 학교에서 돌아온 후에는 Price박사님께 목요일날 피아노 레슨을 받기 위해 연습해야 해. 그리고 학교 숙제를 마친 후, 저녁을 먹는 거야. 그 후에는 피자마를 입고, 침대에 가서 잠을 자야 해.

이 때, 매일의 일과표에 같은 스케줄이 반복되며, 그 스케줄은 학생이 그 주간에 피아노 레슨이 어느 날인가를 정확히 상기시키도록 짜여져야 합니다.

Lesson Routine Example (레슨계획표사례)

두 번째 레슨 계획표 사례입니다. 학생이 저의 스튜디오에 들어오는 순간부터 시작되는데, 늘 똑 같은 방법으로 레슨을 합니다. 우리는 스튜디오에 들어온 후 피아노 의자에 앉습니다. 그리고 제가 말을 시작합니다. 늘 똑 같은 방식으로 묻습니다. “오늘 어떻게 지냈니?” 그리고, 일주일 동안 학생이 했던 일을 물어보고, 학교 생활에 대해서도 질문합니다. 이렇게 간단한 대화가 끝나면, 저는 학생에게 피아노 레슨과정에서 해야 할 목표를 다음과 같이 말합니다:

오늘은 오른손과 왼손 연습을 할거야. 그 후 손가락 번호를 어떻게 사용할지 가르쳐 줄거야. 그리고, 하얀 건반에서 연습하고, 검은 건반에서도 따로 연습할거야. 그 다음은 네가 연습한 곡을 쳐보도록 하자 (이 때, 곡의 순서를 항상 똑같이 해야 합니다). 그 후에는 화성적 단음계 스케일을 연습할거야. 그리고 피아노 듀엣을 연주한 후 끝내도록 하자.

그 후에, 레슨계획표 대로 진행합니다. 이때 저는 각 학습과정의 끝맺음을 확실히 하고, 학생과의 새로운 활동을 하기 전에는 반드시 그들의 허락을 요청해야 한다는 것을 알게 되었습니다. 설령, 그들이 ‘아니오’라고 대답할지라도, 저는 다시 한 번 묻습니다. 그리고, 그 교육과정에 대한 설명을 다시 합니다. 일단, 학생이 ‘네’라고 대답함과 동시에 그들의 세계로 저를 초대하면, 다음을 위한 진행 과정이 훨씬 쉬워집니다. 여러분은 아마도 어떻게 이 모든 과정을 기억하며, 혹시 진행과정의 한 요소를 빠뜨렸을 경우 무

슨 일이 벌어질 지에 대해 의아해 할지도 모릅니다. 그러나, 걱정하지 않으셔도 됩니다. 그럴 경우를 대비하여, 피아노 옆에 레슨계획표를 놓아두어도 되고, 가장 쉬운 방법으로 학생에게 물어보면 됩니다. 그들은 반복되는 진행과정을 잘 기억하고 있을 테니까요.

레슨 과정 중학생들에게 구체적인 테크닉이나 악보를 가르쳐야 할 때, 이 과정은 더욱 세밀하고 집중적으로 다루어져야 합니다. 이 때 교사는 학생이 무엇을 해야 하는지를, 정확한 시점에, 그들의 언어로 말해야 합니다. 적절한 어휘와 어조는 피아노 레슨을 전개하는데 아주 중요한 요소로 작용합니다.

자폐증세가 없는 학생의 경우에는, 검은 건반 사용에 관한 개념을 가르치기 위해, 교사는 시범을 보이기도 하고, 손가락 번호와 건반 색깔의 조합을 사용하기도 합니다. 그리고, 언어적 신호 또는 신체적/ 청각적/시각적 신호를 함께 사용하기도 합니다. 일반적인 학생은 이 모든 교육 방법을 이해하며, 과제를 수행하고, 그 다음엔 검은 건반 사용에 관한 개념을 다른 옥타브에도 적용할 수 있습니다.

자폐증을 가진 학생은 시범 연주 상황에 잘 집중하지 못하며 (때로 그런 상황을 거부하기도 합니다), 레슨 중에 신체적, 청각적, 혹은 시각적 신호에 깜짝 놀라기도 합니다. 이것은 즉각적인 행동장애를 유발하는 방아쇠 역할을 하기도 합니다. 그들은 손가락과 숫자의 조합을 이해하지 못할 수도 있지만, 행동과 행동을 묘사하는 단어들의 조합은 이해할 수도 있습니다. 혹은 그들은 다른 옥타브 영역에서의 검은 건반 사용 개념을 적용시키거나 일반화시키지 못합니다. 따라서 우리가 알고 있는 관습적인 설명 방법은 그들에게 매우 다중적이고 심각한 혼란을 초래합니다.

Lesson Component Routine Example (레슨구성요소사례)

세 번째 레슨 구성 요소 사례입니다. 제가 자폐증세가 있는 학생에게 검은 건반의 사용을 가르쳤던 실제 상황을 다음과 같이 서술하였습니다:

여기에 너의 손이 있어. 이것은 너의 오른손이야. 이것은 너의 손가락이야. 이것은 2번 손가락이야 (그들에게 2번은 단지 이름일 뿐이며, 그들은 기수와 서수의 개념도 이해하지 못합니다. 이 경우에 이것은 그냥 손가락 이름일 뿐입니다.) 이것은 피아노야. 이것은 피아노 건반이야. 이것은 검은 건반이야. 너의 두 번째 손가락으로 검은 건반을 만져 보렴 (이때, 교사는 학생에게 허락을 구한 후, 그들의 두 번째 손가락으로 검은 건반을 만

저보도록 해야 합니다). 지금 너는 검은 건반 C-sharp/D-flat을 만지고 있어. 너의 두 번째 손가락으로 검은 건반 C-sharp/D-flat을 밑으로 눌러봐. 지금 너는 검은 건반 C-sharp/D-flat을 너의 두 번째 손가락으로 친 거야. 다시 한 번 해보렴. 아주 잘 했어.

이러한 일련의 과정들은 매우 지나치게 세밀하고, 반복적이며, 기억하기 불가능해 보일 수도 있습니다. 하지만 자폐증세가 있는 학생들에게는 정말 세밀한 접근방법으로 교육해야 합니다. 우리가 이런 세부지향적인 방식으로 학생들을 가르칠 때, 학생들은 새로운 과제를 실행하고, 새로운 기술을 다루는 방법을 비로소 배우기 시작합니다. 이런 단계적인 교육방법 (또는 과제 분석)은 자폐증세가 있는 학생을 위하여 더욱 검토해서 공식화해야 합니다. 이런 과정은 때로 어렵고 벽차며, 어떻게 보면 매우 지루해 보일 수도 있지만, 시간이 지나면서 익숙해질 것입니다. 이러한 과정은 시간을 투자하여 연습하고, 보다 인내함으로써 제 2의 천성이 될 것입니다.

저는 이 모든 과정에 부모님께서 참석하시기를 요구합니다. 부모님들께서는 이 과정을 직접 필기하시기도 하며, 집에서 배운 대로 학생들과 연습합니다. 반대로, 저는 부모님들이 가정에서 사용하는 구체적인 절차가 있는지 물어본 후, 학생들이 정상적 감각을 일상에서 극대화할 수 있도록 그들이 사용하는 언어와 그 절차들을 레슨과정에 적용하려고 노력합니다.

저는 이것이 자폐증세를 가진 학생을 가르치는 현실적인 절차라는 것을 알게 되었습니다. 세부적인 계획들이 뒷받침되고, 일상의 계획이 세워질 때 저의 레슨은 더욱 나은 성과를 지향하게 되었습니다. 이러한 구체적인 레슨계획 없이는 레슨 자체가 성립될 수 없습니다.

이러한 과정은 매우 세부적이며 유기적입니다. 이러한 일련의 과정은 어렵고, 많은 시간을 필요로 하며, 지적×감정적×육체적인 면에서 지치게 만듭니다. 이 과정은 미래를 견지하는 상당한 고찰과 계획, 지속적인 관찰, 반응과 순발력, 사후 고찰과 평가를 필요로 합니다. 그리고, 레슨 과정이 항상 좋게 진행되는 것은 아닙니다. 그러나, 레슨 과정이 좋았을 때에는 환상적이고, 그 레슨의 결과물은 노력할 만한 가치가 있습니다. 저는 이러한 레슨들을 통하여 인간으로서, 그리고 교사로서의 제 자신에 대하여 잘 알게 되었을 뿐만 아니라, 음악의 참된 위치를 깨닫게 되었습니다. 이러한 학생들은 진심 어린 배려가 필요하며, 또한 우리가 모든 학생들에게 어떻게 음악예술과 피아노 연주에 대하여

접근하고 소통해야 하는지를 가르쳐 주기도 합니다. 우리들에게 필요한 것은 그들의 세계를 이해하기 위한 교육 철학적 조정입니다. 만약, 모든 피아노 교사가 각각 한 명의 자폐증세를 가진 학생을 교육할 수 있다면, 한번 상상해 보십시오: 얼마나 우리가 이들에게 도움이 될 수 있는지를.

번역 : 최은정 (Claflin University)

사례 발표

사례 발표

장애인 피아노 지도법 : 한 손의 장애인을 대상으로
정은현 (중앙대 일반대학원)

장애인 피아노 지도법 : 한 손의 장애인을 대상으로

I. 지도대상 소개

발표자는 2011년 1월부터 우연히 장애인 여학생을 지도하게 되었다. 처음 지도하게 되었을 때에 지도학생의 연령은 16세였고 중학교 3학년에 재학 중인 여학생이었다. 처음에는 영덕에서 언니와 함께 오디션을 보러와 한손이 불편하다는 이야기를 듣고 약간의 두려움이 있었으나 피아노를 치는 모습에 큰 감동을 받아 본격적으로 지도하게 되었다.

장애인복지법 제 2조 (장애인의 정의) 1항에는 “장애인”이란 신체적·정신적 장애로 오랫동안 일상생활이나 사회생활에서 상당한 제약을 받는 자를 말한다고 규정하고 있고 크게 장애의 종류에는 “신체적 장애”와 “정신적 장애”로 구분할 수 있는데, 이 학생은 세 살 때의 사고로 오른손 윗팔을 잃어 “신체적 장애”에 속하는 지체장애 3급 판정을 받았다. 신체적으로 오른손 다섯 손가락은 아니지만 팔꿈치로 한 개의 건반 연주가 가능하여 총 여섯 손가락으로 연주하는 것과 같다. 성격적으로는 매우 활발하고 사교적인 특징을 가졌고, 음악적으로는 테크닉이 부족하지만, 악보 독보, 암기 능력이 뛰어나고 심리적으로 매우 강해서 무대에서의 연주를 즐기는 장점을 가졌다. 하지만 신체적으로 오른팔이 짧아서 자세를 항상 우측으로 틀어서 연습해야 한다는 단점과 인내심 부족으로 인하여 오랜 시간 연습하지 못하는 특징을 가졌다.

II. 악보 선택에 따른 피아노 지도

1. 왼손만을 위한 레퍼토리

처음 지도하게 되었을 때 직면하게 되었던 문제는 바로 레퍼토리였다. 왼손과 오른손

팔꿈치로 연주가 가능하기 때문에 일반 학생들이 연습하는 두 손을 위한 곡들은 대부분 지도학생에게 너무 음들이 많아서 혹은, 오른손의 비중이 커서 연주하기가 어려웠다. 그래서 처음으로 했던 작업이 왼손만을 위한 곡을 찾는 작업이었다. 현재까지 찾은 왼손만을 위한 레퍼토리를 소개하면 <표 1>과 같다.

<표 1> 왼손만을 위한 레퍼토리

작곡자	곡명
C.saint-seans	6 etudes for the left hand op.135
D.lipatti	piano sonatine for the left hand 1941
H.berens	training of the left hand, op.89
J.Brahms	Study for the Left Hand after Schubert Impromptu Op.90-2, Study No. 5 (for left hand alone) after Bach Chaconne, BWV 101 6
L.godowsky	etude macabre, impromptu, meditation, capriccio patetico, elegy, Intermezzo melanconico, suite for the left hand alone, waltz poem1, 2, Chopin Etude trascriptions
M.Ravel	piano concerto d left hand
N.Kapustin	op.87, seven polyphonic pieces for the left hand

<표 1>에서 볼 수 있듯이 왼손을 위한 레퍼토리의 수가 매우 적으며, 대부분의 곡들이 전문가들도 소화하기 어려운 난이도가 어려운 곡들이 많다. 그래서 발표자는 이 중에 왼손을 위한 테크닉 교재인 H.Berens의 Training of the Left Hand Op.89의 곡들과 C.Saint-seans의 6 Etude for the Left Hand Op.135의 곡들 중 몇 곡을 선곡하여 연습을 시키기 시작하였다.

2. 원래 양손 곡을 왼손과 오른손 팔꿈치용으로 편집한 경우

오른손 멜로디가 복잡하지 않은 경우, 악보를 편집 작업하여 지도하는 방법이다. 대표적인 예로 R.Clayderman의 “Ballade Pour Adeline”을 들 수 있겠는데, 실제 편집 악보를 살펴보면 <악보 1>과 같다.

<악보 1> R.Clayderman, “Ballade Pour Adeline”

Ballade pour Adeline
아드린느를 위한 발라드

Upiece.co.kr •도들이표를 하고난 뒤에는 오른손 멜로디를 지시한 표시대로 (2nd time) 연주하여 주십시오. 리차드 클레이더만

Slow
mf

All Hands

C **Dm** **G7**

legato
p

C **Dm**

G7 **C** **Am** **Em**

sempre ped.

<악보 1>에서 볼 수 있듯이, 학생이 쉽게 연주할 수 있도록 악보를 편집 작업하였는데, 1~2마디에서 형광펜은 오른손 팔꿈치로 연주하라는 표시이고, 3~6마디의 형광펜 X표시는 멜로디보다 덜 중요함으로 연주하지 말라는 표시이다. 11마디 같은 경우, 오른손이 중요한 코드를 연주하게 되는데, 주요한 부분이기 때문에 오른손의 역할을 왼손이 대신 하

도록 하였다. 첫째, 셋째 정박의 왼손 옥타브 A음과 E음 다음에 자연스럽게 이어질 수 있도록 오른손 R표시를 넣어 왼손이 자연스럽게 오른손 음역을 연주할 수 있도록 하였다.

3. 전문 편곡자 혹은 지인들에게 편곡 작업을 맡겼을 경우

불가피하게 편곡이 필요한 경우, 전문 편곡자 혹은 주변의 도움을 받아 가르치는 방법이 있다. 발표자의 학생은 2012년 대전예술고에 입학하여 1학기 실기 곡으로 J.S.Bach곡을 받드시 연주하여야만 하였다. 그래서 J.S.Bach의 “Jesus, Joy of Man's Desiring”을 선곡하여 주변인의 편곡 도움을 받아 지도하게 되었는데, 그 예는 <악보 2>와 같다.

<악보 2> J.S.Bach, “Jesus, Joy of Man's Desiring”

Score

Jesu, Joy of Man's Desiring

J.S. Bach
MYRA HESS- 거부기

simple, and flowing

Piano

cantando il tenore

편곡작업은 악보도구인 Finale 프로그램으로 작업하였으며, 발표자는 악보를 받으면 반드시 학생을 지도하기 전에 먼저 연주를 해서 연주할 수 없거나 이상한 부분은 편집 작업을 하였다.

III. 테크닉 지도

본인의 학생의 경우, 왼손과 팔꿈치로 피아노를 연주해야하기 때문에 보통 사람의 오른손의 역할을 왼손이 보강을 해주어야 한다. 특히 왼손만을 위한 곡을 연주할 때에는 왼손만으로 양손이 치는 듯이 풍부한 소리를 연출해야 하기 때문에 전체적으로 양손 연주자보다 왼손 테크닉을 강화하여야 한다. 또한 스케일, 아르페지오 연주 시 보완해 줄 화음 혹은 손이 없기 때문에 정확하고 신속한 엄지 로테이션 테크닉이 필요하다. 다이내믹 표현에 있어서도 양손이 연주하는 듯한 소리를 내기 위해서 정확한 강약 표현과 악상 표현이 필요하다. 갑자기 먼 곳의 음을 연주해야하는 경우, 재빨리 이동하여 연주하는 포지션 연습도 요구된다. 마지막으로 오른손 팔꿈치의 경우, 아름답게 멜로디를 연주하는 것이 어려움으로 강약을 통해 선율을 아름답게 표현할 수 있도록 지도해야 한다.

IV. 심리적인 접근

흔히 장애인 학생들은 남들과 다름에서 비롯되는 많은 심리적 문제들을 가지고 있다. 예컨대, 이은선(2002)는 장애인들은 부정적인 자기개념으로 인해서 불안, 좌절감을 초래하고 특히 대인관계에서 긴장감이 높게 나타난다고 하였고, 남달웅(1999)은 장애를 입는다는 것은 개인의 문제를 넘어 가족, 인간관계, 경제활동, 사회관계 등 전체적인 삶이 무너지는 결과를 초래한다고 하였다.

본인은 학생과의 이질감을 최대한 줄이기 위하여 오른손 같은 경우, 팔꿈치로도 연주하였고 손가락을 관절로 지도하여왔다. 실제로 인터뷰 해본 결과, “아무리 선생님이 흉내 내려 하여도 이질감이 느껴진다. 하지만, 선생님의 의도는 충분히 느껴진다.”라고 답하였다. 분명 손가락 관절로 팔꿈치를 대신할 수는 없지만 이를 통하여 인격적으로 가까워진 것은 사실이다.

또한 학생이 가진 장점을 극대화한 “희망콘서트”개발로 2011년 수많은 곳에서 초청 공연과 TV 출연을 하게 되었는데, 이를 통하여 학생의 성격이 매우 밝아지고 적극적으로 변화하는 모습을 발견할 수 있었다. 이러한 연주회, 행사 자체가 좋은 동기 부여였다.

V. 마무리 하며

좌혜진(2004)은 장애인들도 양질의 삶을 영위할 권리를 누리는 것은 당연한 것이라 하였다. 우연히 맡게 된 학생을 통하여 과연 장애인들에게는 양질의 삶을 수반할 수 있는 도구가 있는가, 그렇다면 얼마나 많은 장애인 학생들이 수혜자인가라는 생각을 해보게 되었다. 장애인들은 오히려 일반인들보다 음악이 필요하고 선생님 입장에서조차 지도하는 부분에 있어서 일반학생을 가르치는 것보다 더 많은 전문지식과 경험이 필요하다. 교육의 중심이 학생이어야 하며 지속적인 관심과 사랑이 수반되어야만 장애 학생을 올바르게 인도할 수 있다. 본인의 사례를 통하여 많은 피아노 지도자들이 특수피아노교육에 관심을 갖게 되기를 바란다.

참고문헌

- 남달웅(1999). 중도장애인 직업재활프로그램과 과제, 장애인고용 통권 32호.
- 이은선(2002). 장애인들의 자기개념 향상을 위한 심리극과 사회극 프로그램에 관한 연구, 가톨릭대 사회복지 대학원.
- 좌혜진(2004). 장애인에 대한 비장애 고등학생들의 인식과 태도, 미간행 석사학위논문: 대구대학교 특수대학원.

포스터 세션

포스터 세션

초급 피아노 교수의 첫 두 달을 위한 레슨 제안

전순식 (성결대)

쇼팽의 기보법에 대한 연구: 즉흥곡을 중심으로

정지영 (세종대)

음악 조성과 감정의 연계성에 대한 연구

최보금 (나사렛대)

음악활동을 통한 유아의 창의성 계발 프로그램 연구

권은경 (가천대 일반대학원)

미취학 아동의 그룹 리듬지도 방안

김소망, 양지혜, 유혜미, 한송이 (세종대 일반대학원)

피아노 듀오곡에 대한 난이도별 연구

김은영, 유지원, 이재도 (세종대 일반대학원)

효과적인 암보를 위한 문헌 연구

여민정 (세종대 일반대학원)

'오디 피아노, 피아노 오디' 교재 중 바른 피아노 자세를 위한 곡 활용법

김소영, 박귀원 (숙명여대 사회교육대학원)

무대 공포증 완화를 위한 '인지 - 행동 치료' 방법에 관한 고찰

강서연, 윤혜진, 조아라 (이화여대 공연예술대학원)

피아노 지도에 있어 동기부여를 위한 다양한 문헌 고찰

김미화, 박은혜 (이화여대 공연예술대학원)

연주자의 부상과 치료 분야에 대한 연구

이윤미 (이화여대 공연예술대학원)

미취학 학습자의 피아노 학습에 있어서 뮤지션십(musicianship) 교육의 필요성

박일진 (중앙대 일반대학원)

피아제(Jean Piaget)의 인지발달 이론의 피아노 교수법적 활용

최영은 (중앙대 일반대학원)

초급 피아노 교수의 첫 두 달을 위한 레슨 제안

I. 서론

1. 연구의 필요성 및 목적

기초 피아노 실기 교육은 독보, 리듬지도, 테크닉, 음악적 연주력, 청음 등의 전 영역을 망라한다. 이 영역들은 각각 그 중요성에 있어 어느 하나도 가볍게 여길 수 없으나, 그 중에서도 가장 기본이 되는 지도 요소는 청음이라고 할 수 있다. 따라서 피아노를 올바른 방향으로 교육하기 위하여 여타 영역의 교육 - 독보, 리듬, 테크닉, 연주력 등 - 은 청음교육을 근간으로 하여 아름다운 소리를 듣고 즐기고 만들어낼 수 있도록 한다는 큰 목표를 향하여 응집되어야 할 것이다. 일반적으로 행해지고 있는 독보 교육으로 시작되는 피아노 교수는 학생이 음악을 지각하기 이전에 시각적, 인지적 요소에 학생의 주의력을 집중시킴으로써 가장 우선시 되어야 하는 청각적 요소의 교육을 어렵게 하는 단점이 있다. 따라서 이를 지양하고 청음에 바탕을 둔 피아노 교육을 해야 하는 필요성이 절실하다. 본 연구는 바람직한 초급 피아노 교육을 위하여 청음으로 시작하는 새로운 방향의 교육안과, 가장 시작단계에서 간과되기 쉬운 테크닉 교육의 주안점을 제시하고자 한다. 교수 시기는 초급 피아노 교수 과정의 첫 2달로 시기를 한정하였고, 대상 교육 연령은 일반적으로 피아노 학습을 가장 많이 시작하는 6-9세로 설정하였다.

II. 본론

1. 시각적 요소(악보) 차단의 중요성

1) 듣기로의 집중

음악을 배우고 즐기기에 있어서 청각적 능력이 가장 중요하다는 점은 그 누구도 부인할 수 없는 사실이다. 다행히도 조성감과 전조 능력에 중점을 두거나 교재의 시작을 다양한 음역의 음색 듣기로 시작하는 등 청각적인 요소들을 강조하는 교재들이 점차 늘어나고 있다. 그러나 그 경우들 역시 보편대 위에는 악보가 놓여진다. 일단 악보가 보편대 위에 있으면 학생은 소리보다는 악보나 예쁜 삽화와 같은 시각적인 요소에 주의를 집중하게 된다. 따라서 소리를 듣는다는 행위에 익숙해지고 자연스럽게 소리에 주의를 집중하는 습관을 들일 때까지 시각적인 요소를 지양하고 ‘소리’로만 교육을 하는 일이 반드시 필요하다.

2) 신체적 움직임으로의 집중

독보와 함께 시작되는 피아노 교육의 큰 문제점 중 하나는 학생이 악보에 시선을 두는 동안 자신의 손의 움직임을 인식하지 못한다는 것이다. 초급의 상당부분을 차지하는 유아와 초등 저학년의 경우 아직 자신의 신체를 사용하는 방법에 미숙하고, 특히 손가락과 연관되는 소근육 사용을 어려워한다. 악보 대신 손과 건반을 쳐다보며 스스로의 움직임, 혹은 소리와 건반과의 관계를 인식할 경우 기초 손 모양과 테크닉의 확립이 보다 용이하고, 더 나아가서는 독보를 배운 후에도 건반 위에서의 실수를 줄이는데 큰 도움이 될 수 있다.

2. 스킴 교육법 활용의 필요성

음악과 언어는 소리의 조합을 듣고 의미를 이해하고, 스스로 만든 소리를 통해 의미를 전달하며, 기록과 학습을 위해 상징적인 기호를 사용한다는 점에서 유사하다. 뇌 과학 분야에서의 연구 또한 두뇌의 음악 처리 프로세스가 언어 처리 프로세스와 유사한 일면이 있다고 밝힌 바 있다(Levitin, 2008, p. 3-4). 일본 태생의 음악교육자 신이치 스킴 역시 이런 부분에 주목하여 음악은 모국어와 같은 순서로 학습되어 진다고 보고, 음악을

듣고(언어의 듣기) 자연스럽게 외운 후 연주(언어의 말하기)하는 방법을 충분히 배운 후에 독보(언어의 읽고 쓰기)를 교육하는 방법을 제안하였다(Bigler & Loyd-Watts, 1985, pp. 29-34).

스즈키 교육법은 음악을 배우는데 있어 청음에서 출발하는 원리에 입각한 바람직한 방향을 제시하고 있으나 대중적으로 확산되기에는 어려움이 많다. 스즈키 교육법의 원리와 교육 방식이 기존 방식과 큰 차이가 있으므로 스즈키 교육법으로 올바르게 가르치고자 하는 교사는 일종의 도제 프로그램과 같은 상황에서 교육 교사와 함께 활동하며 전문적인 지도를 받아야 한다(Uszler et al., 2003, p. 47). 또한 스즈키 교육법으로만 상당 시간 교육받던 학생이 불가피하게 기존의 독보위주의 교육방법으로 바뀌어야 할 환경에 처했을 경우, 학습의 전개 과정이 혼란에 빠질 수도 있다.

그러나, 독보 위주 교육의 부작용으로 수년간 피아노를 배웠음에도 불구하고 연주력의 발전이 매우 더디거나 음악을 즐기지 못하는 학생이 속출하는 문제와 피아노 초기교육의 대상이 아직 인지적으로 독보를 배울 단계에 도달하지 못한 연령인 유아(5-7)로 확대되고 있는 현실은 스즈키 교육법의 독창성과 현실적 가치를 재조명하게 한다.

3. 실질적 적용 방법

스즈키가 주장한 교육 방향의 장점을 취하고 이를 현실적으로 적용하는 방법으로서 본 연구에서는 최소 처음 두 달 동안 악보라는 시각적 요소를 차단하여 학생의 주의력을 귀, 듣기로 집중시켜 독보가 아닌 청음으로서 피아노 교육을 시작하는 방법을 제안하고자 한다. 비록 두 달이라는 매우 제한된 시간 동안의 훈련일지라도, 이를 통하여 학생은 듣는다는 감각에 순수하게 몰입할 수 있는 기회를 가지게 된다.

1) 청음과 암기를 통해 노래 연주하기

교수용 레퍼토리는 다섯 손가락 포지션을 벗어나지 않으며 대부분의 유아가 익숙하게 알고 있는 노래, 리듬이 매우 단순한 노래를 융통성 있게 선택한다. 스즈키 피아노 교본 제1권에 있는 Lightly Row(나비아), 혹은 Twinkle Twinkle Little Star (반짝반짝 작은 별) 등을 예로 들 수 있다. 학생이 노래를 기억하고 피아노에서 찾아낼 수 있도록 한다는 지도목표에 입각하여 같이 노래 불러보기, 불러본 노래에 맞는 음을 건반에서 찾기, 교사

가 피아노에서 친 후 따라 치기(모방하기) 등 다양한 방법을 생각해 볼 수 있다. 학생의 집중력과 기억력, 음악적 감각에 따라 한 마디를 따라할 것인지, 한 프레이즈를 따라할 것인지 등을 융통성 있게 교사가 조절하도록 한다. 아주 간단한 동요이더라도 처음 음악을 배우는 학생에게는 매우 추상적인 음들의 나열이므로 교사는 순차진행, 도약진행, 도약진행이면 몇 도를 도약하는지, 단순반복을 하는지, 어디에서 어떻게 변형되는지, 시작하는 음은 어디인지 등의 세부적인 사항들을 학생의 눈높이에 맞는 쉬운 언어로 설명하여, 이를 통해 학생이 음정과 선율선의 모양 등을 관찰 할 수 있는 인지력이 생기게끔 유도해야 한다. 프레이즈에서 발전되어 노래 전체를 기억하도록 하기 위해서는 노래의 구조를 기억하도록 유도한다. 예를 들어 ‘반짝반짝 작은 별’의 경우 ABA의 구조를 가지므로, 학생이 이해할 수 있는 도형 (★♥★)으로 바꾸어 설명할 수 있다. 이 방법은 악곡의 암기 뿐 아니라 자연스럽게 악곡의 구조, 프레이즈의 개념, 반복과 변화를 교육하는데 효과적이다. 악곡 연주 시 다섯 손가락 스케일을 배우기 이전 단계의 학생이라면 한 손가락만을 가지고 둥근 손 모양을 유지하며 노래를 연주하도록 한다. 노래를 암기한 학생은 즐겨 피아노에서 연주하는 모습을 보이는데, 아직 근육의 발달이 확고히 이루어지지 않은 상태에서의 부정확한 연습은 테크닉 교육에 역효과일 수 있으므로 주의하도록 한다.

2) 기초 테크닉의 지도

본 연구에서는 첫 두 달 동안 반드시 교육해야 하는 가장 기본이 되는 다섯 가지의 테크닉 교육의 포인트를 제안하였다. 이들 테크닉 훈련들은 학생이 간단한 동요를 연주하기에 앞서 악보가 아닌 손에 집중된 상태로 이루어져야 한다. 이 훈련들을 통하여 피아노 연주에서 사용되는 손가락, 손목의 움직임과 근육 사용을 익힌 후 자신이 외운 노래를 건반에서 연주한다면 학생은 자신의 신체의 움직임과 소리, 건반과의 관계를 ‘인식’하게 되며, 올바른 테크닉의 기초를 다지는데 도움이 될 수 있다.

(1) 한 손가락만 누르기

피아노 테크닉의 기본 중에서도 가장 기본은 음을 내야 하는 손가락은 건반을 누르고 나머지 손가락들은 살짝 들고 있는 자세이다. 누르고 지속해야 하는 건반이 1개일 수도 있고 여러 개일 수도 있으나 그 어느 경우라도 6-9세 정도의 어린 연령의 학생들에게는

쉽지 않은 문제이다. 게다가 단순히 누르는 것이 아니라 모든 손과 손가락의 관절들이 부적절하게 꺾이지 않는 둥근 손가락 모양을 유지하는 일은 더욱 어려운 일이다. 이를 위해 인위적으로 손가락을 긴장시켜 모양을 만드는 것이 아니라 각 관절의 균형을 유지하며 손끝으로 힘을 실리는 것을 느끼는 훈련이 필요하다. 즉 ‘도레도레’를 시작하기 이전에 한 손가락만 건반을 누른 채 다른 손가락은 들어 올리는 자세를 유지하는 손가락의 움직임, 근육의 사용법을 익혀야 한다. 직접 자신의 눈으로 손을 쳐다보면서 자세를 유지하는 훈련은 소근육 발달, 손가락 독립의 기초가 되므로 아주 원활하게 할 수 있을 때까지 계속하여 반복훈련 되어야 한다.

〈그림 1〉 한 손가락만 누르고 나머지 손가락은 들고 있는 자세



(2) 다섯 손가락 스케일

한 손가락만 지탱하는 테크닉은 스케일의 교육으로 이어진다. 학생에게 있어 연속적으로 ‘도’ ‘레’ ‘미’ (2 3 4번)를 치는 것은 곧 지탱하는 손가락을 차례로 바꾸어 주는 동작으로 이해될 수 있기 때문이다. 중요한 점은, 누르는 손가락을 바꾸어 주는 동작과 함께 ‘이전에 친 손가락을 들어 올린다’라는 움직임을 주지시키는 일이다. 많은 학생들이 들어 올리는 동작을 간과함으로 인해 고르지 못한 스케일을 연주하는 습관을 가지게 된다. 또한 이 과정에서 올바른 레가토를 교육하는 일 역시 수행되어야 한다. ‘도’를 치고 ‘레’를 치는 순간까지는 ‘도’를 친 손가락을 올리지 않고, ‘레’ 소리를 들은 후에 ‘도’를

친 손가락을 올리는 훈련을 통해 초기에 흔하게 발생하는 의도하지 않은 논-레가토(non-legato)를 예방할 수 있다.¹⁾ 교사는 이 과정에서 논-레가토와 레가토 소리를 분별하기, 2도가 같이 올리는 소리와 한 음만 올리는 소리를 듣는 등의 청음 활동과 이러한 소리의 차이를 만들어 낼 수 있도록 하는 신체의 움직임에 연결시킬 수 있도록 유도하여야 한다.

(3) 손목의 사용

손목의 움직임은 고급 테크닉으로 간주되어 피아노 교육의 기초 단계에서 소홀히 되기 쉽다. 그 결과로 지나치게 굳어서 연주를 방해하는 경우, 음악과 걸맞지 않게 위아래로 흔드는 경우, 지나치게 낮은 위치로 고정되어 팔에서부터의 자연스러운 힘의 전달을 방해하는 경우 등 나쁜 습관을 가지게 되기 쉽다. 연주에 있어 손목 사용의 중요성은 이루 말할 수 없으며, 음악에 맞게 무의식적으로 자연스럽게 움직여져야 한다. 배우는 시기가 늦어질수록 그 움직임이 부자연스러우므로 반드시 조기에 교육되어져야 하는 테크닉이다. 손목의 움직임은 기본적으로 좌우로의 움직임과 상하로의 움직임으로 나누어 생각해 볼 수 있다.

가. 손목의 좌우 움직임

길이가 모두 다른 다섯 손가락을 사용하여 매끄러운 스케일을 만들고 편안하게 연주하기 위해서는 손목을 좌우로 조금씩 이동시켜 손가락을 뒤에서 받쳐 주어야 한다(Sandor, 2008, pp. 55-57). 특히 연령이 어린 초급 교습자의 경우 5번 손가락이 특히 약해서 올바른 모양을 유지하고 충분한 음량으로 연주하기 어려우므로 5번 연주 시 손목이 손가락을 지지해 주는 습관을 길러 주는 일이 중요하다.

1) 시모 핀크(Seymour Fink)는 피아노 테크닉의 완성(1992)에서 이러한 ‘중복된 레가토’의 연습방법을 제안하고 있으나, 조르지 산도르(Gyorgy Sandor)는 서로 겹치는 2도 음정들을 불협화음으로 간주하며 지양하고 있다(Sandor, 2008, 온 피아노 플레잉).

〈그림 2〉 5번을 지지하는 손목의 위치



나. 손목의 상하 움직임

손목의 상하 움직임 교육은 두 음 레가토를 교육할 때부터 시작해야 한다. 첫 음을 연주할 때 손목의 위치가 낮고, 손목을 들어 올리면서 건반을 스치듯이 천천히 누르도록 한다. 두 음 레가토 테크닉은 여러 음에 걸친 슬러를 한 동작으로 묶어 연주하게 되는 테크닉으로 발전되므로 음악적인 연주를 하는데 큰 역할을 하게 된다.

〈그림 3〉 손목의 down 과 up

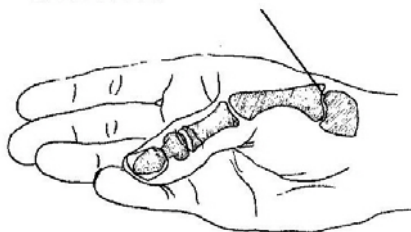


4) 엄지의 훈련

엄지는 다른 손가락들과 구조적으로 확연한 차이가 있다. 마디의 개수는 다른 손가락들보다 1개가 적다. 길이가 짧고 굵으며 손의 옆에 위치한다. 중요한 점은 엄지는 다른

손가락들과 달리 손목 손허리 관절(CMC Joint)로부터 그 움직임이 시작된다는 것이다 (Mark, 2004, p. 96). 엄지의 수평적인 움직임은 일상생활에서 역시 자주 사용되는 자연스러운 움직임이지만, 피아노에서는 심리적 긴장감으로 인해 밖으로 힘을 주어 뺨치는 경우가 있을 수 있으므로 항상 주의해야 한다. 다른 네 손가락들과 같은 수직적 움직임의 경우 특히 엄지손가락 아래의 손바닥 근육 전부를 들어 올리는 느낌을 가지고 손목 손허리 관절을 인식하도록 한다. 나머지 네 손가락들을 건반위에 가볍게 올려놓은 채 엄지의 수평적, 수직적 움직임을 연습해 보도록 한다.

대부분의 엄지손가락의 움직임은 이곳,
손목 손허리 관절(CMC Joint)에서 일어나야 한다.



〈그림 4〉 엄지손가락의 구조와 손목 손허리 관절(Mark, p.96)

5) 손끝 움직이기

일상생활에서 누군가를 간질이거나, 혹은 굽을 때 사용하는 움직임이다. 피아노 연주에서 이 동작이 홀로 독립적으로 사용되는 일은 드물더라도 결국 피아노 건반을 최종적으로 만지게 되는 것은 손끝이며, 손끝이 예민하게 움직일수록 고난이도의 테크닉과 섬세한 음색의 표현이 가능하므로 음악적 연주를 위해 교육되어야 하는 테크닉이다.

Ⅲ. 결론

초급 피아노 교수활동은 가장 기본을 가르치는 일이므로 가장 쉽고 누구나 할 수 있다고 잘못 여겨지는 경우가 있다. 그러나 학생의 피아노 학습의 근간을 만들고 방향을 설정한다는 점을 고려한다면 도리어 가장 중요시 여겨져야 하는 단계이다. 두 달 간 독보를 시작하는 시기를 늦추고 학생의 주의를 귀로 향하게 함으로써 피아노, 음악에 대한

사고 방향을 악보를 보는 것이 아닌 귀로 듣는 것으로 설정하는 것은 학생의 음악교육에 있어 바람직한 시작점이 될 것이다. 본 연구에서는 단 두 달이라는 짧은 시간으로 교육 기간을 한정하였으나, 청음과 암기를 통한 교육을 지속적으로 독보 교육과 병행한다면 더욱 바람직할 것이다.

참고문헌

- Bigler, C. L & Lloyd-Watt, V. (1985). *Studying Suzuki piano: more than music*. 정정숙 역. 서울: 교회음악사.
- Fink, S. (1999). **피아노 테크닉의 완성**. 조삼진 역. 서울: 음악춘추사.
- Levitin, D. J. (2008). **뇌의 왈츠**. 장호연 역. 서울: 도서출판 마티.
- Mark, T. (2004). **피아노와 바디맵핑**. 문호선 역. 서울: 도서출판 중앙아트.
- Sandor, G. (2008). **온 피아노 플레잉**. 김귀현, 김영숙 공역. 서울: 음악춘추사.
- Uszler, M., Gordon, S & Smith, S. Mc. (2003). **피아노 교수법 최고의 길잡이**. 조윤수, 최소영 역. 서울: 도서출판 뮤직필.

쇼팽의 기보법에 대한 연구: 즉흥곡을 중심으로

I. 서론

1. 연구의 필요성 및 목적

작곡가의 의도를 올바르게 이해하고 해석하여 표현하는 연주는 제 2의 창조라 표현될 정도로 매우 의미 있고 보람된 일이다. 이러한 연주를 위해서는 연주자의 다양한 기술과 능력이 밑받침 되어야 하는데, 이중에서도 가장 중요시 되는 점 중의 하나는 악보의 해석이라 할 수 있다. 악보는 연주자와 작곡가를 연결해주는 유일한 연결고리로 악보에 대한 연구는 아무리 강조하여도 부족하다.

피아노를 가장 시적으로 풀어냈다 평가되는 프레데리크 프랑수아 쇼팽 (Frédéric François Chopin, 1810-1849)은 이미 피아노라는 악기가 많이 보급되고 살롱문화가 널리 퍼져 있던 낭만시대에 활동한 작곡가이다. 악기의 보급과 함께 악보 또한 인쇄술의 발전으로 많이 보급 되었다. 당시 인기가 있었던 쇼팽의 피아노 작품의 경우, 그의 자필악보는 한 개의 출판사에 보내진 것이 아니라 독일, 프랑스, 영국 3개국에서 각각 초판으로 출판되었다. 이 자필악보는 쇼팽의 소심하고 변덕스러운 성격으로 인해 동일한 곡이라 할지라도 각기 다르게 쓰여 있었고, 많이 발전한 인쇄술이라고는 하지만 그의 섬세하고도 다양한 기보법을 세세히 표현하기에는 부족하였기 때문에 현재에도 그의 악보에 대한 해석은 매우 분분하다.

따라서 이 연구는 그의 자필악보와 초판을 기초하는 다양한 에디션을 즉흥곡 작품 29를 중심으로 비교함으로써 그의 독창적인 기보법의 형태를 연구하여 작곡가의 의도보다 가깝게 접근하고 이를 바탕으로 연주자 및 교육자들에게 표현력이 있는 연주를 위한 도움이 되고자 한다.

II. 본론

1. 쇼팽 에디션의 현황

쇼팽의 악보는 초판부터 영국, 프랑스, 독일 3개국에서 출판되었는데 21세기 들어서 혁신적인 컴퓨터 기술의 발전으로 현재는 이 3개국 초판악보를 온라인상에서 간편하게 검색할 수 있게 되었다. 『쇼팽의 초판 에디션 온라인』(Chopin's First Editions Online(이하 CFEO))이라는 이름을 가지고 진행된 이 프로젝트는 영국 정부의 지원을 받고 있는 『예술과 인류학 연구협회』(Arts and Humanities Research Council, AHRC)에서 주관하고, 로얄 할로웨이, 런던대학 음악과 (Royal Holloway, University of London)의 존 링크 (John Rink) 교수의 총 책임아래, 자료들의 디지털화에 관련된 분야는 킹스 칼리지 런던 (King's College London)의 매릴린 디간 (Marilyn Deegan)과 헤롤드 쇼트 (Harold Short) 교수의 협력으로 이루어졌다.¹⁾ 2004년 3월부터 2007년 8월까지 진행된 이 프로젝트의 목적 중에 하나는 전 세계의 음악가 및 음악학자들에게 쇼팽의 초판에 대한 다양한 자료를 정리하여 학술적 가치가 있는 자료들을 온라인상에 무상으로 지원하는 것이라 한다. 쇼팽에 관한 방대한 자료들은 세계의 주요 다섯 개의 학술기관을 기반으로 수집 되었고, 그 외 열일곱 개의 도서관 또한 참여하였다.²⁾ CFEO에 기초하여 1998년에 시작, 9년여에 걸친 연구의 결과로 2009년에는 『주석달린 쇼팽의 초판목록』(Annotated Catalogue of Chopin's First Editions)이 출판 되었다. 현재 진행 중인 연구로는, 여러 대가(大家)의 해석을 참고할 수 있는 『온라인 쇼팽의 집주(集註) 에디션』(Online Chopin Variorum Edition, OCVE)이 1차 연구를 거쳐 2차 연구 중에 있으며,³⁾ 마지막으로 『컴플리트 쇼팽』이라는 타이틀을 가진 새로운 비평적 에디션 (The Complete Chopin-A New Critical Edition)이 2004년부터 런던 피터스 에디션 (Peters Edition London)을 통해 출판되고 있다.⁴⁾

1) Chopin's First Editions Online의 홈페이지 주소는 <http://www.cfeo.org.uk>이다. 이 연구를 주관한 AHRC(<http://www.ahrc.ac.uk>)는 2005년에 세워진 기관으로 영국정부의 Department for Business Innovation and Skills (<http://www.bis.uk>)의 지원을 받고 있다.

2) 기반이 된 다섯 개의 학술기관은 파리의 Bibliothèque Nationale de France, 옥스퍼드의 The Bodleian Library, 런던의 The British Library, 바르샤바의 Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, 그리고 시카고의 The University of Chicago Library이다. 이 외 열일곱 개의 도서관에 대한 목록은 CFEO 홈페이지 (<http://www.cfeo.org.uk>)에서 확인할 수 있다.

3) OCVE의 총책임자는 두 명으로 Christophe Grabowski와 John Rink이다. 이 연구는 2003년 5월에서 2004년 10월까지 사전연구를 기반으로 제 1차 연구 (2003년 5월-2009년 9월)를 거쳐 현재는 캠브리지 대학 Andrew W. Mellon Foundation의 지원을 받아 2011년 10월부터 2014년 3월까지 제 2차 연구를 진행 중이다. (<http://www.ocve.org.uk>)

현재 CFEO 홈 페이지를 통해서 쇼팽의 피아노 독주 작품들의 3개국 초판악보가 디지털화 되어진 이미지로 제공되고 있다. 초판에 따라 악보의 맨 앞면을 포함, 광고 면까지도 확인이 가능한데, 이러한 이미지는 그 당시 상황 및 쇼팽의 음악에 대한 그 당시의 평가를 이해하는데 중요한 자료가 된다. 특히 CFEO에서 제공하는 초판 이미지의 큰 장점은 각각의 곡에 대한 간단하면서도 정확한 초판의 출판역사와 이미 3개국의 초판악보를 비교하여 3개국 초판악보의 서로 다른 점을 정리해 놓은 부분이 있어 보다 깊이 있는 악보연구에 도움이 된다. 또한 자료들의 출처에 대하여 자세히 기록되어있어 신뢰감을 더한다.

CFEO가 쇼팽의 3개국의 초판을 바탕으로 작곡가의 의도에 접근한다면, 쇼팽의 고향인 폴란드에 있는 PWM (Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA)출판사에서 발행되는 에디션들도 살펴봐야한다. PWM은 폴란드에서 60여년이 넘는 역사를 자랑하는 출판사로 쇼팽에 관한 중요한 두 개의 에디션을 출판하고 있다.⁵⁾

『쇼팽전집』(Chopin Complete Works, CW/Dziela Wszystkie)는 총 21권으로 쇼팽의 협주곡과 실내악곡을 포함한 모든 피아노곡들을 다루고 있다. 편집에 파데레프스키(I.J.Paderewski), 브로나르스키(L.Bronarski), 트루친스키(J.Turczynski)가 참여하였다. 이는 쇼팽의 자필악보와 초판을 기본으로 만들어진 에디션으로 편집자 중 한명의 이름을 인용해 파데레프스키 판이라는 별칭으로 널리 알려져 있기도 하다. 우리나라에는 1997년부터 음악춘추사에서 한국판 판권을 독점계약 하여 발행하고 있으며, 미국의 경우에는 테오도르 출판사(Theodore Presser Company)에서 가장 널리 쓰이는 것으로 조사된 작품 목록 다섯 권-Ballades, Nocturnes, Preludes, Etudes, Waltzes-의 판권만을 PWM으로부터 구입하여 자체 제작 에디션을 만드는데, 그들의 에디션에는 쇼팽의 자필악보 사진을 넣지 않는 조건으로 저렴하게 출판되고 있다고 한다.⁶⁾

PWM의 또 다른 중요한 에디션은 얀 에키에르 (Jan Ekier, 1913-)가 총 책임을 맡아 발행한 『쇼팽 국립 에디션』(National Edition of the Works of Fryderyk Chopin,

4) The Complete Chopin-A New Critical Edition의 책임 편집자들은 세계적으로 쇼팽연구의 전문가로 알려진 John Rink, Jim Samson, Jean-Jacques Eigeldinger, 그리고 Christophe Grabowski이다. 이들을 필두로 많은 학자들이 가장 믿을 수 있고 바람직한 에디션을 위해 연구하고 있다. 2012년 2월 Peters Edition 홈페이지(<http://www.editionpeters.com>)에 의하면 현재 4권이 출판되어있다고 알려져 있고, 그 작품 목록은 Ballades, Polonaises, Preludes, Sonatas, 그리고 Waltzes이다.

5) PWM 출판사 (http://www.pwm.com.pl/_list_gp1.html)는 폴란드어와 영문 두 가지 언어의 홈페이지를 제공한다.

6) 테오도르 출판사 (<http://www.presser.com/marketing/keyboard/chopin/paderewski.htm>)의 홈페이지를 통해 자세한 정보를 확인 할 수 있다.

WN/Wydanie Narodowe Dziel F. Chopina)이다. 폴란드 출신의 에키에르는 1937년 제 3회 쇼팽국제콩쿠르에서 8위 입상을 계기로 첫 폴란드 콘서트 투어를 하였다. 그는 음악가의 가정에서 태어나 어려서부터 탄탄한 음악교육을 받았고 훌륭한 연주가이면서 교육자 및 음악학자이다.⁷⁾ 1959년에 시작하여 반세기가량의 시간이 걸려 완성된 『쇼팽 국립 에디션』의 목적은 쇼팽의 자필악보와 3개국의 초판에 충실하고 최소한의 편집으로 작곡가의 의도를 최대한으로 표현하는데 있으며 이러한 책임 편집장의 뜻은 총 230 페이지 분량의 서문에서도 자세히 알 수 있다.⁸⁾ 현재 이 에디션의 경우, 바르샤바에서 열리는 쇼팽국제피아노콩쿠르의 지정 에디션으로 사용되고 있다.

한 가지 흥미로운 사실은 에키에르가 빈 원전판 (Wiener Urtext Edition)의 일부 쇼팽 작품집에도 편집자로 참여했다는 점이다. 1972년 유럽에 있는 두 개의 출판사-B. Schott's Söhne (오늘날의 Schott Music)와 Universal Edition-가 기반이 되어 출판하는 빈 원전판의 경우, 현재 쇼팽의 피아노작품 전곡이 발행되지 않는다. 또한 각 작품마다 편집자가 다른 것을 알 수 있다.⁹⁾ 현재 우리나라에서는 음악세계 출판사가 빈 원전판의 한국어판 저작권을 독점 계약하여 1998년부터 서문 및 모든 주석 및 해설의 한국어 번역을 포함하여 저렴하게 출판하고 있다.

원전판 (Urtext Edition)을 대표한다 할 수 있는 헨레 출판사 (G. Henle Verlag)의 경우에도, 쇼팽의 피아노 작품 전곡을 다루는 전집 (complete edition)이 없다. 비록 전집은 없지만 많은 작품들이 원전판으로 출판되고 있는데, 이들의 대부분은 에발트 짐머만 (Ewald Zimmermann)이 총 편집자로 되어있다.¹⁰⁾ 헨레 출판사에서는 원전판 이외에도 『스터디 스코어』(study score)라는 이름으로 일반적인 악보보다 작은 17x 24cm 크기의 악보와, 자필악보에 가장 근접한 『팩시밀리 에디션』(facsimile edition)도 출판된다.¹¹⁾

7) 바르샤바 쇼팽 협회 홈페이지 (http://en.chopin.nifc.pl/chopin/persons/search/name/jan_ekier)에서 에키에르의 업적이 자세하게 소개된다.

8) 서문(Introduction to the Polish National Edition of the works of Fryderyk Chopin, 1974)은 PWM 홈페이지를 통해 전자문서(Chopin_NE_intro_PWM.pdf)형태로 제공되고 있다.

9) 빈 원전판으로 출판되는 쇼팽의 작품 목록은, Andante spianato und Grande Polonaise brillante, Ballades, Etudes, Impromptus, Nocturnes, Preludes, Scherzi이다. 여기에 참여한 편집자들은 Christian Ueber, Jan Ekier, Paul Badura-Skoda, Bernhard Hansen인데, 이 중에서 에키에르의 편집으로 출판된 곡목은 Ballades, Impromptus, Nocturnes, Scherzi이다. 빈 원전판 (<http://www.wiener-urtext.com>)의 홈페이지에서 위의 목록에 대한 확인 가능하다.

10) 헨레 출판사의 홈페이지 (<http://www.henle.de/en/home/index.html>)에서 현재 출판되고 있는 쇼팽의 작품목록이 확인 가능하다. 짐머만 외에 편집에 참가한 학자로는, Nobert Müllemann, Ernst Hertrich, Hans Martin Theopold, Hermann Keller가 있다.

11) 스터디 스코어의 경우, 원전판의 축소본으로 보다 저렴하면서 원전판의 목록 대부분을 포함한다. 팩

마지막으로 주목해야 할 에디션은 우리나라의 특성을 고려하여 살펴봐야하는 일본 춘추사(春秋社)출판사의 『세계음악전집, 世界音樂全集』의 쇼팽편이다. 전집 시리즈로는 현재 총 67권이 발행되며,¹²⁾ 이 중에 쇼팽의 피아노 독주 작품들은 6권으로 구성되어 있다. 춘추사판은 일본에서 1950년대 출판되었는데 우리나라에는 1972년에 정진우 번역으로 태림출판사에서 처음 발행되기 시작했다.¹³⁾ 이러한 출판역사에 따라 많은 이들이 태림출판사판으로 알고 있으며 우리나라에 가장 널리 보급되어있는 에디션 중에 하나이다. 1982-83년에는 세광음악출판사에서 『피아노전집』시리즈 안에 쇼팽작품집이 출판되었는데, 총 10권 구성으로 이루어져 있다.¹⁴⁾ 앞서 살펴본 네 가지의 원전판에 비해 태림출판사의 춘추사판이나 세광음악출판사판의 경우, 편집에 대한 출처가 부정확하여 작곡가의 의도에 얼마나 중점을 두었는지에 대한 근거가 의문이다. 하지만, 현실적으로 이 두 가지 에디션의 경우, 우리나라에서 오랜 시간동안 쓰였고, 현재 서울의 많은 음악대학 도서관에 소장되어 있어서 학생들의 접근성이 용이한 에디션이기에 때문에 그 특징을 살펴볼 가치가 있겠다.¹⁵⁾

2. 에디션별 비교

1) 즉흥곡 내림 가 장조, 작품 29 (Impromptu in A-flat Major, Op. 29)

즉흥곡 (Impromptu)은 낭만시대를 대표하는 성격소품 (character piece)의 대표적인 한 장르이다. 대부분의 성격소품이 ABA', 3부분 형식으로 구성되며, B부분의 경우 선행된 A부분과 대조되는 음악적 형태를 보이는 것이 일반적이다. 쇼팽의 즉흥곡 내림 가 장조 (Impromptu in A-flat Major, Op. 29)도 역시 ABA', 3부분 형식으로 이루어져 있다. 전체 127마디의 작은 소품으로 A(mm. 1-34), B(mm. 35-83), 그리고 A'(mm. 84-127)의 구성을

시밀리 에디션의 경우, 2012년 2월 현재 조사해 본 바로는, 쇼팽의 작품에서 Ballade in F Major, Op. 38과 Polonaise in A-flat Major, Op.53 두 곡만이 있다.

12) 태림출판사 (http://taerim72.cafe24.com/bbs/taerim_03.html)은 1996년 일본 춘추사 발행의 『세계피아노전집』에 대한 국내 독점 출판권을 획득하여 출판하고 있다. 2012년 2월 현재 발행되는 전집은 70권으로 집계되지만, 아직 발행되지 않은 3권이 있어 실제 구입 가능한 전집은 67권이다.

13) 1972년 발행당시에는 전집의 구성이 60권이였다.

14) 세광음악출판사 홈페이지 (<http://www.sekwangmusic.co.kr>)에 따른 것이다. 세광음악출판사판의 경우, 편집 및 저자가 편집국으로 되어있다.

15) 2012년 2월 현재 태림출판사판 또는 세광음악출판사판이 소장되어 있는 서울의 음악대학은, 가톨릭대, 경희대, 국민대, 동덕여대, 상명대, 서울대, 서울시립대, 성신여대, 숙명여대, 연세대, 이화여대, 중앙대, 충신대, 추계예대, 한양대 총 15개 대학이다.(학교 나열의 순서는 가, 나, 다 순)

보이며 각각의 부분은 33-48마디 정도의 길이로 균형적인 짜임을 보인다.

2) 에디션별 특징

즉흥곡 내림 가장조 작품 29를 두고 비교하고자 하는 에디션은 앞서 살펴본 다섯가지로, 태림 출판사판, 헨레 출판사의 원전판 (Henle Urtext), PWM의 『쇼팽전집』-파데레프스키판, 빈 원전판 (Wiener Urtext), PWM의 『쇼팽 국립 에디션』이다. 운지법과 페달표시는 연주자 개인의 능력과 연주장의 상황 등 외부적인 요소가 많이 요구되는 사항으로 에디션의 비교에서 제외하며, 악보에 표기된 프레이징의 표현, 장식음의 표기, 아티큘레이션의 표기법을 중점적으로 살펴 실제적 연주에 영향을 주는 면을 살펴본다.

(1) 태림 출판사판

유일하게 원전판이라는 타이틀이 붙어있지 않는 에디션이다. 일본 춘추사(春秋社)출판사의 1950년대 발행된 악보를 우리나라의 태림 출판사가 들여온 것으로 누구에 의한 편집인지 알아보기 어렵다. 이 에디션의 두드러진 특징은 큰 음악의 흐름보다 음형의 움직임에 따라 프레이즈를 구분하는 점이다.

<악보 1> 태림판, 마디 8-12

도입부
프레이즈 표기의 예외

마디 9-10, 11-12 오픈손 음형 진행상태 일치.
같은 프레이즈로 처리

(2) 헨레 출판사의 원전판 (Henle Urtext)

1971년 에발트 짐머만 (Ewald Zimmermann)의 책임편집으로 처음 출판된 헨레 출판사의 원전판은 1999년에 재검토가 이루어졌다. 이 에디션의 특징은 다른 에디션들에 비해 길고 큰 프레이즈이다.

<악보 2> 헨레 출판사 원전판, 마디 13-18

(3) PWM의 『쇼팽전집』-파데레프스키판

쇼팽 작품에 대해 유일하게 두 개의 에디션을 만든 PWM에서 1949년에 처음 출판된 PWM의 『쇼팽전집』은 연한 미색의 커버를 지금까지 유지하고 있다. 원래의 『쇼팽전집』이라는 타이틀 보다는 편집자중 한사람의 이름을 인용하여 파데레프스키판으로 널리 알려져 있는 에디션이다. 비슷한 시기에 발행된 일본 춘추사판 (태림출판사판)과 매우 유사하게 음형에 기준을 두고 구분된 프레이즈 표기를 나타낸다. 음형에 따른 프레이즈 구분의 예로 <악보 3>의 마디 13-14에 나타나는 두 개의 프레이즈는 파데레프스키판이 유일하다.

<악보 3> 파데레프스키판, 마디 13-15

(4) 빈 원전판(Wiener Urtext)

우리나라에 음악세계 출판사의 독점계약으로 출판되고 있는 빈 원전판은 1977년에 출판된 에디션으로 에키에르가 책임편집을 맡았다. 에키에르는 20여년 후에, PWM에서 출판하는 『쇼팽 국립 에디션』의 편집도 맡은 음악학자로 세월의 차이가 있어 두 가지 에디션에 약간의 차이점이 보이지만 전체적인 흐름에는 공통점이 많다. 편집자가 같은 빈 원전판과 『쇼팽 국립 에디션』에서 공통적으로 나타나는 가장 큰 특징은 두 가지 방식으로 표기된 액센트 (accent)이다. 짧은 액센트와 긴 액센트를 사용하는데, 이는 연주자에게 음악을 표현하는데 있어 큰 차이를 가져온다. <악보 4>

<악보 4> 빈 원전판, 마디 16-23



(5) PWM의 『쇼팽 국립 에디션』

현재 출판되어 있는 에디션들 중에서 가장 최근의 것으로 2003년 쇼팽의 조국인 폴란드 정부의 지원을 받아 만들어졌다. 빈 원전판의 편집에 참여했던 에키에르가 다시금 쇼팽의 자료들을 정리하여 완성하였기 때문에 보다 자세한 프레이즈 표기형식을 확인할 수 있다. 『쇼팽 국립 에디션』은 빈 원전판과 마찬가지로 두 가지 방식의 액센트 표기법을 택하고 있다.¹⁶⁾

<악보 5>는 빈 원전판과 『쇼팽 국립 에디션』의 비교로, 같은 부분이지만, 붙임줄 다음의 음에서 짧은 프레이즈의 표기방식이 다르다. 이러한 표기는 연주자에게 마디 7에서 9로 이어지는 두 마디길이의 프레이즈에서는 상행하는 선율선과 함께 마지막 G-flat에서 음악적으로 살짝 쉬어갈 수 있는 마침의 표현을 유도하고, 이어지는 짧은 세 음(E-flat, F, C)은 연결구와 같은 느낌을 강조하며 마지막 마디 10에서는 전체적으로 하행하는 오른손 선율선과 함께 음악적 긴장감이 완화되는 느낌으로 표현할 수 있는 기회를 제공한다. 이와 같이 보다 분명한 프레이즈의 구분으로 연주자는 각각의 프레이즈에 많은 의미를 표현할 수 있게 된다.

16) 『쇼팽 국립 에디션』의 경우, <악보 4>의 빈 원전판과 같은 형태의 긴액센트와 짧은액센트의 사용을 하고 사용하고 있음을 알 수 있다.

<악보 5> 빈 원전판과 쇼팽 국립 에디션 마디 7-12

빈 원전판

쇼팽 국립 에디션

프레이즈의 표기 뿐 아니라 장식음의 표기에 있어서도 각 에디션별 차이를 보이는데 이중에서도 각각의 에디션이 확연히 차이를 나타내는 곳은 마디 58이다. <악보 6>에서 가장 최근 에디션으로 다양한 기보형태를 보이는 『쇼팽 국립 에디션』의 경우, 장식음의 두 번째 C음에 편집자 에키에르의 특징이라 할 수 있는 긴 액센트가 사용되었다. 이와 가장 유사한 에디션으로는 헨레 원전판이다. 또 다른 에키에르의 편집으로 두 가지 형태의 액센트를 사용한 빈 원전판은 『쇼팽 국립 에디션』과는 달리 짧은 액센트를 사용한 것으로 보인다. 파데레프스키판 역시 빈 원전판과 유사한 형태를 사용한다. 유일하게 태림 출판사판의 경우에만 장식음의 가장 마지막 음에 액센트 표시가 되어있음을 알 수 있다.

연주자의 입장에서 긴 액센트는 자연스럽게 크레센도를 연상하게 하며, 이 부분에서 가장 자연스러우면서 작곡자의 의도에 가장 가까운 표기방식은 『쇼팽 국립 에디션』 또는 헨레 원전판의 표기가 아닐까 싶다. 이는 동일한 편집인이 30여년의 시간 차이를 두고 만들어진 빈 원전판과 『쇼팽 국립 에디션』의 차이를 비교하고, 에디션 전체에 긴 액센트가 사용되지 않았음에도 불구하고 이 부분에서 작은 크레센도를 표기하여 결국 긴 액센트와 같은 표기를 사용한 헨레 원전판을 비교해보면 알 수 있다.

<악보 6> 각 에디션별 마디 58

The image displays five different musical notations for measure 58 of Chopin's Mazurka Op. 24 No. 5. The top staff is labeled '국립에디션' (National Edition). Below it are four other editions: '헨레 원전판' (Henle Urtext), '빈 원전판' (Vienna Urtext), '파데레프스키판' (Paderewski Edition), and '대림 출판사판' (Daeryeom Publishing House Edition). Each edition shows the right and left hand parts with various annotations such as accents, dynamics (e.g., *f*), and fingerings. Some notes are marked with an asterisk (*).

III. 결론

쇼팽의 즉흥곡 작품 29를 중점적으로 다섯 개의 에디션을 비교 연구한 결과, PWM의 『쇼팽 국립 에디션』이 가장 다양한 기보의 형태를 보이고 있는 것을 알 수 있었다. 『쇼팽 국립 에디션』은 눈부시게 발전한 컴퓨터 기술을 바탕으로 『쇼팽의 초판 에디션 온라인』(Chopin's First Editions Online, CFEO) 프로젝트를 거쳐 불과 2-30년 전만 하더라도 불가능하였던 보다 많은 쇼팽의 자료를 연구한 결과물로, 현재 출판된 쇼팽의 에디션 중에서 작곡가의 의도에 가장 근접하다고 할 수 있겠다. 그러나 하나의 에디션이 완성되기까지는 많은 학자들의 연구가 밑바탕이 되는 것이므로, 특정 에디션을 지정하기 보다는 이 논문에서 비교연구 한 것과 같이 여러 에디션을 살피고 연구하는 것이 바람직하다.

이 연구에서 살펴본 다섯 개의 에디션 중에 유일하게 원전판에서 제외되는 태림출판사판의 경우, 가장 충실하게 음형에 의한 프레이즈 표기 방식을 보이고 있다. 이는 비록 작곡가의 음악적 의도를 알기에는 어려운 점이라 할 수 있지만, 연주자에게 있어서 자세한 음형의 흐름을 이해하는 것은 음악적이고 설득력이 있는 프레이즈를 표현하는데 도움이 된다. 따라서 태림출판사판의 경우에는 또 다른 신뢰가 가는 원전판과의 비교 연구가 이상적이라 할 수 있다. 저자의 경우, 빈 원전판에서 처음 접하였던 짧은 액센트와 긴 액센트 구분된 표기는 쇼팽의 음악을 다시 해석하게 하는 계기가 되었다. 빈 원전판의 편집자인 에키에르의 또 다른 에디션인 『쇼팽 국립 에디션』에서도 긴 액센트와 짧은 액센트의 구분된 사용은 나타난다. 그러나 빈 원전판의 프레이즈 표기를 토대로 가장 최근에 만들어진 국립 에디션은 프레이즈의 구분이 보다 더 자세하여, 연주자에게 가장 자연스러운 프레이즈 흐름을 표현 할 수 있도록 유도하고 있다.

한 작품의 다양한 에디션을 살펴보는 과정을 거치면서 그 작품에 대한 깊이 있는 연구가 자연스레 이루어지며 이것은 연주자로서 한 작곡가의 음악을 그의 의도대로 올바르게 이해하여 설득력 있게 표현하는데 반드시 필요한 과정이다.

참고문헌

- 송숙영 (2009). **쇼팽의 음악과 사랑**. 서울: 범우.
- Cortot, A. (1991). **알프레드 코르토에 의한 쇼팽 연습곡과 피아노 기교**. 김난희 (역). 서울: 음악춘추사.
- Nicholas, J. (2010). **쇼팽, 그 삶과 음악**. 임희근 (역). 서울: 포토넷.
- Tomaszewski, M. (2011). **쇼팽(Chopin)**. 김경임 (역). 대구: 계명대학교출판부.
- Walker, A. (1997). **쇼팽 연구**. 김경임 (역). 서울: 태림 출판사.
- Dubal, D. (2004). *The Art of the piano*. 3rd ed. Pompton Plains, NJ: Amadeus Press.
- Eigeldinger, J. (1988). *Chopin pianist and teacher: as seen by his pupils*. New York, NY: Cambridge University Press.
- Ekier, J. (1974). *Introduction to the Polish national edition of the works of Fryderyk Chopin*. Warsaw: Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA.
- Magrath, J. (2010). Musings: Chopin's teaching. *Clavier Companion, May/June, vol. 2*, 17-24.
- Rink, J. & Samson, J. (1994). *Chopin Studies 2*. New York, NY: Cambridge University Press.

- Chopin, F. (1972). *Piano Œuvres 1: Sonatas, Ballades, Impromptus*, 정진우 (역). 서울: 태림 출판사.
- _____ (1949). *Impromptus, Chopin complete works, Vol. IV*, I. J. Paderewski, L. Bronarski, J. Turczynski (Eds). Warsaw: Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA.
- _____ (2003). *Impromptus, Opp. 29, 36, 51: National edition of the works of Fryderyk Chopin*, J. Ekier (Ed). Warsaw: Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA.
- _____ (1971, 1999). *Impromptus, Urtext Edition*, E. Zimmermann and H. Theopold (Eds). Duisburg: G. Henle Verlag.
- _____ (1977). *Impromptus, Wiener Urtext Edition*, J. Ekier (Ed). Wien: Musikverlag Ges. m. b. H & Co. K. G.

음악 조성과 감정의 연계성에 대한 연구

I. 서론

1. 연구의 필요성 및 연구의 목적

음악은 작곡가가 전달하고자 하는 느낌이나 감정들을 내포하고 있으며, 이는 연주자들의 연주를 통해 청중에게 전달된다. 이 기회를 통해 청중은 과거 작곡가가 전달하고자 하였던 느낌과 감정 등을 연주자의 소리를 통해 인식하게 된다. 음악작품이 내포하고 있는 감정은 감상자의 심리적 상태와 경험과 같은 여러 주관적 요소에 의해 각기 다르게 인식될 수 있다. 그러나 주관적인 감상을 통해 이루어진 음악의 감정 그 이전에, 작품 그 자체에서 존재하는 템포, 조성, 다이내믹, 선율, 리듬 등의 본질적 음악 구조 요소, 즉 객관적 요소는 작곡가가 전달하고자 하였던 특정 감정과 연계되었다(Gabrielsson; Lindstrom, 2001). 이는 다시 말하면 음악 작품에 활용되는 각각의 객관적 요소들은 특정한 감정과 느낌을 내포하고 있다는 것을 의미한다. 그리고 이와 같은 객관적 요소들이 음악 작품 안에서 지니는 감정의 보편성에 관한 내용은 과거 연구들에 의해 증명된 바 있다. 그 중 프리즈(T. Fritz)와 젠슈케(S. Jentschke)의 연구에 따르면 전혀 서양음악에 노출되어 있지 않았던 사람들도 서양음악의 감상을 통해 슬픔, 기쁨, 공포 등의 보편적 감정을 그동안 서양음악을 많이 들었던 감상자들의 감정과 동일하게 느꼈다(Fritz; Jentschke, 2009). 이는 작곡가가 전하고자 하였던 감정이 작품 안에 우연히 내포된 것이 아니라, 각 음악요소가 지니고 있는 고유의 느낌과 감정이 작곡가의 치밀한 계획을 통해 선택되고 활용되었다는 것을 의미한다. 많은 음악 구조 요소 중 조성은 작품의 색깔과 전체 느낌을 결정하는 가장 기본이 되는 요소이다. 본 연구는 음악 조성과 보편적 감정

의 연관성을 살펴보고, 이를 잘 나타내는 작품의 제시를 통해 감상자들의 음악 이해를 돕고 그들의 음악적 상상력을 계발하는데 도움을 주고자 함에 그 목적이 있다.

II. 음악 요소들이 포함하는 감정의 요소

1. 음악의 감정 표현에 필요한 음악적 요소들

음악의 요소들 중 템포, 조성, 다이내믹, 멜로디, 리듬 등은 각기 특정한 감정들과 긴밀하게 연관되어 있다. 이러한 요소들은 작곡가의 철저한 계획을 통해 선택되고 사용되며, 작곡가가 표현하고자 하는 원래의 감정들을 밀접하게 내포하고 있다. 이 요소들이 각기 내포하고 있는 감정과 느낌들은 음악사 전 세기를 거쳐 활용되었으며, 이 요소들의 감정적 보편성은 역사를 통해 검증되었다. 다음 <표 1>은 각 음악 요소들이 어떠한 방법으로 감정들을 나타내는지 보여주고 있다(Gabrielsson & Lindstrom, 2001).

<표 1> 음악 요소들이 나타내는 보편적 감정에 대한 예시¹⁾

음악 요소	행복하거나 평화로움	슬프거나 분노
템포	빠른 템포	느린 템포
조성	장조	단조
멜로디	넓은 음역, 협화	좁은 음역, 불협화
리듬	부드럽고 안정적 리듬	거칠고 불규칙적 리듬

<표 1>에서 나타나는 것과 같이 각 음악적 요소들은 크게 행복과 슬픔 등의 이분법적 감정을 나타내고 있다.²⁾ 이와 같은 사실을 통해 감상자들이 작곡가의 작품 안에서 보편화된 감정들을 느낄 수 있게 된다.

1) 다이내믹은 감정 분류의 표현이 다른 요소들과 같이 행복/슬픔으로 분류되지 않아 표에서 제외하였다. 다이내믹의 경우 급격한 변화와 큰소리는 긴장, 힘, 분노와 같은 느낌을 표현하고, 잔잔한 다이내믹의 표현은 부드러움, 슬픔, 두려움을 표현한다.

2) 인간의 감정을 이처럼 이분적 사고로 분류하기에는 무리가 있지만, 더 미세한 감정은 감상자의 주관적 경험에 의해 변화될 수 있기에 본 연구에서는 이분법적 분류만 활용하였다.

2. 각 조성이 나타내는 감정

음악 작품에는 24개의 조성 중 하나가 작곡가에 의해 선택되고 사용된다. 조성이 확립된 이후부터 20세기에 들어와 조성의 개념이 모호해 지기 전까지 작곡가들이 정의하지는 않았지만 그들이 느끼고 있는 각 조성의 느낌은 보편성을 띠고 있다. 24개의 조성을 미분하기 전에 크게 2가지로 나누어 보면 단조는 슬프고 어두운 느낌, 장조는 밝고 행복한 느낌 등을 전달한다(Gabrielsson; Lindstrom, 2001). 그리고 이 2개의 그룹은 각기 12개의 조성으로 미분화되며, 각 조성이 지니고 있는 컬러와 성격, 그리고 감정은 같은 것이 하나도 없이 매우 독특하고 각기 다른 컬러와 감정을 나타내고 있다. 그리고 이러한 느낌은 각 작곡가들 마다 조금씩 느끼는 방법의 차이는 있으나 전 세기를 통해서 지속되고 있다. 베를리오즈(Berlioz)는 많은 조성 중 가 단조(a minor)의 느낌에 대해 부드러우면서도 애절하지만 우아함을 지니고 있다고 하였고, 미국의 작곡가인 에이미 비취(Amy Beach)는 각 조성의 느낌을 내림 가 장조 - 파란색, 가 장조 - 초록색, 내림 마 장조 - 분홍색 등과 같이 색채로 구분하여 들었다(Smith, 2003). 이러한 생각은 음악학자 중 한 사람인 라비크냉(Lavignac)에 의해 1905년에 정리 되었으며, 그가 정리한 조성의 느낌은 다음 <표 2>와 같다.

<표 2> 조성과 느낌의 정의

장 조		단 조	
C Major	단순, 순진무구, 보편적	C minor	우울한, 격정적, 격렬한
D b Major	매력적인, 상냥한, 차분한	D b minor	잔혹한, 사악한, 또는 매우 침울한
D Major	즐거운, 화려한, 초롱초롱	D minor	심각한, 집중적인
E b Major	활발한, 활기찬, 예의바른	E b minor	극심하게 슬픈
E Major	빛나는, 따뜻한, 기쁜	E minor	슬픈, 불안해하는
F Major	전원적, 목가적, 소박한	F minor	시무룩한, 무례한
G b Major	점잖고 차분한	G b minor	거칠지만 가볍고 공기 같은
G Major	시골적, 명랑한	G minor	우울한, 구슬픈, 부끄러워하는
A b Major	점잖음, 달래는, 잘난척 함	A b minor	매우 칙칙하고 침울한
A Major	솔직한, 낭랑한	A minor	단순하고 순진무구하지만 슬픈
B b Major	고결한, 귀족적인, 우아한	B b minor	장례식 또는 신비로운 분위기
B Major	활기찬	B minor	사납거나 침울하지만 활기찬

24개의 조성으로 세분화된 감정들을 살펴봤을 때 장조는 긍정적이고 밝은 감정을 전달하며, 단조는 슬프고 불안한 감정들을 전달하는 것으로 나타난다. 이는 장조/단조의 조성이 행복/슬픔의 감정들을 일관되게 표현하고 있음을 말하며, 이는 이분화된 감정의 정의와 일치함을 의미한다.

감정과 조성의 연관성이 잘 나타나는 주요 작곡가들의 몇 작품과 조성을 살펴보면 다음 <표 3>과 같다.

<표 3> 작품과 조성의 예시

작곡가	작품	조성
Beethoven	Sonata, Op.13 'Pathetique' For Elise	c minor a minor
Chopin	Prelude Sonata Ballade No.1	c sharp minor e minor g minor
Mendelssohn	Seriouse Variations Op.54	d minor

위의 표에서 인용된 작품 중 몇 작품을 살펴보면, 본 작품의 느낌과 조성의 느낌이 일치함을 알 수 있다. 베토벤(L.v. Beethoven)의 작품 중 Piano Sonata Op.13 “비창”은 다 단조(c minor)이며, 이 작품은 굉장히 우울하면서도 격정적인 느낌을 지니고 있다. 이러한 작품의 느낌은 다단조가 지니는 감정과 일치함을 알 수 있다. 쇼팽(F. Chopin)의 Ballade No.1, 사 단조(g minor)는 시작 도입부부터 매우 우울하면서도 구슬픈 음조를 띄고 있다. 이 작품 또한 사 단조의 감정과 매우 일치한다. 마지막으로 멘델스존(F. Mendelssohn)의 Serious Variations, Op.54 라 단조(d minor)는 제목 그대로 굉장히 엄격하면서도 진지한 감정을 나타내고 있으며, 이는 심각하면서도 진지하고, 집중적인 감정을 나타내는 라 단조의 감정과 일치함을 알 수 있다. 본 연구에서 일일이 예를 들지는 않았지만, 우리는 많은 작품들이 작품의 감정과 조성의 감정이 일치하고 있으며, 이러한 보편적 감정은 감상자들에게 전달되어 작품의 보편적 감정을 공유하게 된다. 그리고 마지막 감상의 단계에서 감상자 개개인의 주관과 경험들에 의해서 세부적인 감정으로 미분되게 된다.

Ⅲ. 결론

모든 음악 작품들은 각기 포함하고 있는 느낌과 감정이 있다. 그리고 이러한 느낌을 표현하기 위해 조성이 지닌 감정적 보편성이 활용되며, 이러한 조성의 색깔, 또는 느낌을 기초로 위대한 작품이 창조된다. 물론, 조성만이 그 무한한 음악의 감정을 내포하는 것이 아니다. 앞에서 밝힌 바와 같이 음악의 다른 객관적 요소들- 다이내믹, 아티클레이션, 프레이즈, 템포 등-과 감상자가 지니고 있는 기억이나 경험, 생각 등과 같은 주관적 요소들을 통해 마침내 감상자가 느끼는 작품의 감정이 된다. 그러나 감상자의 주관의 개입되기 전에 작곡가가 느꼈던 원래의 감정이 무엇이었는지, 그리고 이 감정이 작품 안에서 어떻게 전개되어지는지 작품의 구조물과 구성 요소들을 통해서 알아보는 것은 작품의 본질을 이해하고 느끼는데 굉장히 중요하며, 작곡가 감정의 본질을 이해하는 것은 큰 의미가 있다고 생각된다. 본 연구가 감상자들이 조성의 느낌을 이해함으로써 보다 나은 해석과 감상이 이루어지기를 바란다. 그리고 이러한 해석과 감상 활동은 청중에게 보다 수준 높고 깊은 감상을 할 수 있도록 도와줄 것이며, 더 나아가 피아노 교육자에게는 학습자들에게 보다 본질에 가까운 음악의 이해를 할 수 있는 기회를 제공하는데 큰 도움이 될 것이다.

참고문헌

- Collier, William G.(2001). *Musical scales and evaluations of happiness and awkwardness: Effects of pitch, direction, and scale mode*. American Journal of Psychology Vol.114, No. 3, 355-375.
- Fritz, T., Gosselin, N., Jentschke, S.(2009). *Universal Recognition of Three Basic Emotions in Music*. Current Biology Vol. 19, 573-576.
- Ishiguro, Maho A.(2010). *The Affective Properties of Keys in the Twentieth Century*. University of Massachusetts.
- Creative Keyboard (2003). Keys and Colors: Is There a Connection?. Retrieved March 16, 2012, from <http://www.creativekeyboard.com>.
- Thirty Second Narratives(2004), Emotions of the Musical Keys. Retrieved March 16, 2012, from <http://www.gradfree.com>.
- Wikipedia(2012). Music and Emotion. Retrieved March 23, 2012, from <http://www.wikipedia.org>.

음악활동을 통한 유아의 창의성 개발 프로그램 연구

I. 서론

1. 연구의 필요성 및 목적

최근 유아교육현장에서 유아를 교육하는 교사들은 창의성 교육에 대한 중요성과 필요성은 절대적으로 느끼지만, 실제로 유아의 창의성 신장을 위한 구체적 방법을 강구하는 측면에서는 많은 어려움을 느끼게 된다. 따라서 본자는 문헌 연구와 실습을 통하여 유아의 창의성 개발을 위한 예술교육 프로그램의 실례를 제시하고, 이를 통하여 유아와 교사간의 상호교감을 도와 교사의 인식과 태도에 긍정적인 변화를 기대한다.

2. 연구 방법

본 연구에서 제시한 유아예술교육 프로그램은 인지적, 정서적인 면에서 발달의 폭이 큰 4세에서 6세 유아를 대상으로 2011년 3월부터 12월까지 10개월 동안 경기도 고양시에 위치한 10개의 유치원에서 30차시에 걸쳐 본자가 실제로 유아를 지도한 교육경험을 바탕으로 했다. 또한 이미 연구된 문헌과 논문들의 이론적 근거를 바탕으로 개발한 프로그램이다. 여기서는 1차시에 해당하는 수업 내용을 제시한다. 본 연구에 제시된 교육프로그램은 유아의 흥미를 유발하고 유아 스스로 자유로운 표현과 경험이 가능하므로 창의성 개발에 효과적이다. 하지만 실제 유아의 창의성 개발에 대한 사전, 사후 비교는 포함되어 있지 않으므로 이 연구를 일반화하기 위해서는 한계가 있음을 밝힌다.

II. 본론

1. 이론적 배경

길포드(Guilford, 1967)는 창의성을 ‘새롭고 신기한 것을 낳는 힘’이라고 정의하며, 정도의 차이는 있으나 누구에게나 존재하는 능력이라고 하였다. 창의성이란 어떤 문제나 상황을 민감하게 지각하여 기존의 해결 방법이 아닌 새롭고 독특한 해결방법을 제시하는 능력을 뜻하기도 한다(서영숙, 장경혜 1995). 볼튼(Burton, 1971)과 토랜스(Torrance, 1962)에 따르면, 유아의 창의적 상상력의 발달은 4세부터 4세 반 사이에 절정을 이루다가 5세가 지나면 점점 발달의 속도가 늦춰진다고 하였다. 이는 유아기가 창의력을 계발하는 데 매우 중요한 결정적 시기임을 말해주는 것이다.

그린버그(Greenberg, 1979)는 유아의 창의성을 계발하기 위해서 유아 교육에 간단한 즉흥연주, 찬트(chant), 멜로디, 악기연주, 음률 등과 같은 음악활동들을 도입하였다. 학령기의 아동이나 성인에 비해 주변 환경에 대한 경험이 적고, 학습에도 많이 노출되지 않은 유아가 보여주는 직관적이고 자발적인 표현들은 이미 근본적으로 창의적이라고 역설한다. 그러므로 유아교육에 있어 음악활동을 통한 교육은 유아의 창의적 표현 능력을 극대화 하는 방법이라 할 수 있다.

2. 프로그램 개발 시 사용한 창의성 요소 및 음악적 창의 계발 요소

논자는 유아의 창의성 계발을 위한 유아 예술 프로그램의 개발에 있어 길포드(Guilford, 1956)의 창의성 정의 중 두 가지 유형, 즉 확산적(창의성) 사고와 수렴적 사고의 하위요소를 접목하여 연구를 진행하였다. <표 1>

<표 1> 길포드(J. P. Guilford)의 확산적(창의성) 사고 요소의 분류

길포드(J. P. Guilford)의 확산적(창의성) 사고 요소의 분류		
확산적 사고의 하위요소	유창성	특정한 문제 상황에서 가능한 한 많은 아이디어를 산출해내는 능력
	융통성	고정적 사고방식을 변환시켜 다양한 해결책을 찾아내는 능력
	상상력	과거의 경험을 기초로 향후 행동을 계획할 수 있도록 하는 새로운 표상을 만드는 능력
	정교성	제한된 아이디어를 다듬어 발전시키고 표현하는 능력

길포드(J. P. Guilford)의 확산적(창의성) 사고 요소의 분류

독창성	기존의 사고에서 탈피하여 희귀하고 참신한 독특한 아이디어나 해결책을 산출하는 능력
-----	---

또한 프로그램이 가진 음악적 창의 계발 요소에 대한 측정도구로써 김법순(2004)의 ‘음악적 창의성’ 4 문항을 참고하여 ‘음악적 창의계발 요소’ 및 ‘하위요소’를 작성하였다. 총 5가지 영역으로 만들어진 이 측정도구는 이 프로그램에 참가한 유아의 음악적 창의성 발달 정도를 측정할 수 있는 평가도구로서 논자가 작성한 것이다. <표 2>

<표 2> 음악적 창의 계발에 대한 측정도구

영역	음악적 창의계발요소	하위요소
노래 부르기	가사를 바꿔 부르거나 음색을 다양 하게할 수 있는가?(유창성)	- 음의 고저를 이해하고 구별할 수 있다. - 음색을 이해하고 구별할 수 있다. - 분위기에 맞게 감정표현을 하며 노래 부를 수 있다.
음악적 인지능력	음악에 맞는 악기를 찾아 연주할 수 있는가?(융통성)	- 음악적 개념에 대한 이해를 바탕으로 리듬 악기로 표현할 수 있다.
음악적 표현능력	친구들과 다르게 리듬패턴을 만들 수 있는가?(독창성)	- 리듬을 이해하고 구별할 수 있다. - 빠르기에 대한 개념을 이해하고 구별할 수 있다.
음악적 창의성	분위기에 맞게 신체로 표현할 수 있는가?(정교성)	- 음악적 개념에 대한 이해를 바탕으로 몸으로 표현할 수 있다.
음악적 상상력	다양한 음악적 요소를 이용하여 이야기를 만들어 전개하고 신체로 표현할 수 있는가?(상상력)	- 음악적 상상력을 바탕으로 다양한 표현을 할 수 있다.

3. 음악활동을 통한 유아의 창의성 계발 프로그램의 예 <표 3>

<표 3> 음악활동을 통한 유아의 창의성 계발 프로그램의 예, 1차시-모두가 춤을 춰요

수업 제목	모두가 춤을 춰요.	연령	만 4-6세	차시	1
수업 목표	음악을 듣고 스스로 느끼고 신체로 다양하게 표현할 수 있는 음악적 민감성과 독창적인 상상력 및 표현력을 계발한다.				
준비물	스카프, 리듬악기, CD, 카세트, 파워포인트 또는 동물 인형, 그림 자료				

수업 단계	수업활동
도입 (5분)	<ul style="list-style-type: none"> • 인사 서로 신체를 짚어가며 음악을 민감하게 느끼기(민감성) • 동기유발 “우리 친구들, 오늘은 세상에 어떤 친구들이 있는지 함께 만나 볼까요?” 동물그림이나 자료를 활용하여 나타나는 동물들의 모습을 상상하고 표현하기(상상력과 표현력 및 독창성) • 학습목표의 확인 “우리만 춤을 출 수 있는 게 아니지요? 나도 춤을 출 수 있어!! 나와 함께 춤추자!!” 많은 친구들과 함께 활동한다는 것을 인지(개방성)
전개 (20분)	<ul style="list-style-type: none"> • 사과의 확장 신체를 탐색 후에 춤추기(개방성) 도구를 확장한 신체활동(독창성) 스카프를 활용하여 춤추기 “이번에는 머리에도 써 봐요!” 악기를 흔들며 표현하기(민감성) 악기를 활용 - 롤리 팝, 우드블럭, 리듬스틱 등의 악기를 사용한다. • 동료평가 서로의 의견을 주고받고 모방하기(개방성) • 신체 확장 “더 많은 친구들과 춤을 추려면 먼저 몸을 어떻게 해야 하나요?” 뛰기, 돌기, 날기 등 여러 가지 동물들을 흉내 내며 음악에 맞춰 신체를 표현하기(사과의 유연성) • 사회성 기르기 “이번엔 친구와 함께 춤을 춰볼까요?”(유창성과 개방성)
정리 (5분)	<ul style="list-style-type: none"> • 수업평가 “우리 친구들 오늘 어떤 친구들과 춤을 추었나요?” “오리, 나비, 고양이, 악기 친구들이 있었지만 선생님은 우리 친구들이 가장 춤을 잘 추는 것 같아요!”(독창성)
창의력 평가기준	<ul style="list-style-type: none"> • 독특하고 재밌게 표현했는가? (독창성) • 신체표현에 다양한 아이디어를 생각했는가? (유창성) • 다양한 아이디어를 적극적으로 나누며 참여 했는가? (개방성)

4. 교사를 위한 제언

성진희(1983)는 음악교육은 유아에게 다양한 음악적 경험과 기회를 주고, 유아 스스로 탐색, 실험하면서 새로운 아이디어를 표현할 수 있는 경험과 독창적으로 문제를 해결할 수 있는 태도를 길러준다고 하였다. 음악활동을 통한 유아의 창의성 계발 프로그램을 활용한 수업에서 논자는 유아 스스로 음악적으로 새로운 아이디어를 표현할 수 있도록 자유롭게 악기를 탐색하도록 하고, 새로운 멜로디와 찬트(chant), 리듬적 요소를 표현할 수 있는 다양한 기회를 주었다. 또한 수업 중에 다양한 음악적 시도를 거듭하면서 유아가 신체나 감정을 표현하는 것에 어려움을 느끼지 않고, 자유롭게 표현하는 것을 볼 수 있

었다. 유아의 창의성 계발에 있어 교사와 유아 사이의 긴밀하고 역동적인 상호 작용과의 의사소통의 중요함을 재차 강조하지 않을 수 없다.

음악활동을 통한 유아의 창의성 계발 프로그램을 효율적으로 활용하기 위한 교사의 역할은 다음과 같다. 첫째, 유아의 신체발달 상황에 대해 미리 인지하여 유아가 가능한 신체표현을 예상할 수 있어야 한다. 둘째, 유아의 흥미를 높일 수 있는 다양한 음악을 준비하되 곡의 빠르기, 소리의 크기, 음의 고저, 음색 등의 음악적 요소를 통해 유아의 창의적 감각을 발달시킬 수 있어야 한다. 셋째, 유아의 표현을 민감하게 관찰하여 유아의 다양한 아이디어를 확장시킬 수 있어야 한다. 넷째, 유아 발달에 대한 정보와 지식을 바탕으로 유아의 연령에 적합한 수업내용을 준비해 창의적인 사고를 할 수 있도록 도와야 한다. 유아가 교사를 보고 모델링하거나 모방할 수 있도록 하고, 교사는 유연하고 개방적인 자세로 유아가 다양한 표현을 할 수 있도록 격려해주어야 한다. 또한 유아의 창의적 사고가 좀 더 원활하게 이루어질 수 있도록 교사가 사용하는 언어나 목소리에 대한 주의도 필요하다.

III. 결론

본 연구는 음악활동을 통한 유아의 창의성 계발을 위해 개발된 프로그램으로 이 프로그램을 실시하면서 주의해야 할 점을 요약해보면 다음과 같다.

첫째, 음악활동 수업에 있어 교사가 유아에게 제안하거나 유아의 의견을 수렴할 때 유아의 발달수준을 고려해 유아가 표현한 것을 적극적으로 수용하는 열린 자세가 필요하다. 예를 들면 유아는 신체표현을 할 때 교사가 생각한 범위보다 큰 동작을 하거나, 소음을 내어 수업을 방해하는 경우가 빈번하고, 교사의 질문에 대해 바로 대답하거나 상상하지 못하는 경우도 많다. 이러한 경우 교사가 생각한 정답을 유아에게 바로 제시하는 것이 아니라, 그들의 상상력과 독특한 사고에 대해 교사가 민감하고 개방적인 자세로 수용하고 기다려줘야 한다.

둘째, 유아가 자발적이고 창의적으로 문제를 해결할 수 있도록 스스로 다양한 시도와 체험이 가능하게 격려하고, 유아가 시행착오를 거쳐 스스로 자신이 표현한 것을 통해 즐거움과 성취감을 느낄 수 있도록 해야 한다. 유아가 음악적 요소를 통하여 자신이 느낀 것을 자유롭게 표현하는 자발적이고 능동적인 의욕은 유아의 창의성을 계발하는 데 있

어 가장 중요하다.

셋째, 음악을 통한 유아의 창의성 계발에 있어 개인 활동보다는 소그룹 혹은 대그룹 단위로 소통하는 교수법이 더욱 효과적이다. 이는 같은 주제에 대해서도 다양한 생각들을 공유할 수 있고, 더 나아가 유아의 창의성 계발과 동시에 타인의 의견을 인정하고 기다려주는 긍정적인 자세도 익힐 수 있다.

넷째, 음악을 통한 유아의 예술교육 프로그램을 활용하는 데 있어 무엇보다 중요한 것은 교사 자신이 유아의 창의성 계발에 관한 교육적 의지와 신념을 가지고 수업에 임해야 한다는 것이다.

본 연구를 통하여 음악활동이 유아의 창의성 계발에 미치는 영향력에 대해 긍정적인 효과를 알리고, 유아교육현장에서 교사의 열린 자세와 교육적 의지에 대한 중요성을 강조하여 유아를 창의적으로 지도하는데 실질적인 도움이 되길 바란다.

참고문헌

- 김법순 (2009). **유아의 음악 능력 증진을 위한 포괄적 음악 교육 프로그램개발**. 교육학과 박사학위 논문, 65-79. 조선대학교.
- 성진희 (1983). 미래의 피아노 교육의 방향. **피아노 음악**, 8월호, 12-13.
- 서영숙, 장경혜 (1995). 탐구학습 중심의 과학 교수방법이 유아의 창의성과 문제 해결능력에 미치는 효과. **생활과학연구지**, 10, 91-108.
- Burton, L. (1971). *Arts Play*. Cliff. Addison: Wesley Publishing Co.
- Greenberg, M. (1979). *Your Children need Music: A Guide for Parents and Teachers of Young Children*. 이기숙·김영주역(1985). **유아음악교육**. 서울: 교문사.
- Guilford, J. P. (1956). *Structure of intellect*. Psychological Bulletin, 53. 267-293.
- Guilford, J. P. (1967). *The Nature of Human Intelligence*. New York: McGraw-Hill.

미취학 아동의 그룹 리듬지도 방안

I. 서론

1. 연구의 배경 및 연구의 목적

청 감각과 반응능력이 현저하게 발달하는 단계인 미취학 아동(5-7세)들에게는 음악지도 효과가 가장 두드러지게 나타나는 시기이기도 하다. 또한 근래에 들어서는 미취학 아동들의 음악에 접하는 기회는 더욱 증가하고 있으므로 이들에게 적절한 음악 체험 및 포괄적인 음악교육을 제공하여 전반적 음악성 계발의 기본을 마련하는 것은 매우 중요하다. 특히 음악의 근원적인 요소라 할 수 있는 리듬의 경우, 개인마다 선천적인 특징이 다르고 이론으로 익힌다고 쉽게 습득되는 요소가 아니므로 학습보다는 신체로 느끼고 표현하는 것이 우선적으로 필요하다. 살아있는 리듬으로 생동감 있는 음악 흐름의 바탕을 형성하기 위해 음악교육의 처음부터 체계적이고 구성력 있는 리듬 프로그램으로 접근하는 것이 바람직하다.

따라서 본 연구에서는 음악을 배우기 시작하는 처음 12주 동안의 기초과정에서 사용될 수 있는 다양한 리듬 활동의 구체적인 활용방안을 제시하며 능동적인 음악교육을 통해 음악 소질을 향상시키는 것을 목적으로 한다.

〈표 1〉 12주 리듬 지도 학습 내용

1주	기준박 체험
2주	기준박 개념 도입
3주	8분음표/4분음표 신체로 느끼기
4주	2분음표/온음표 개념 이해
5주	1-4주 복습
6주	‘책과 콩나무’ 삽화를 통해 다양한 음가 표현
7주	3박자의 기준박과 점 2분음표 이해
8주	3박자와 4박자의 곡을 통해 다양한 음가 복습
9주	4분쉼표 개념 이해
10주	카드놀이를 통한 음표/리듬 복습
11주	셈여림(<i>forte, piano</i>)의 개념 이해
12주	전체 내용을 통합한 합주

II. 그룹 리듬지도의 연구

1. 연구 절차

미취학 시기는 처음으로 부모의 품을 떠나 또래집단에 접하는 시기라고 할 수 있다. 처음 접하는 또래 간의 서먹서먹한 분위기는 다양한 그룹 활동으로 보다 적극적인 태도를 유도할 수 있으며, 특히 리듬학습의 경우 혼자보다는 그룹으로 접하는 것이 매우 효과적이므로 총 12주 동안 그룹 활동을 적극 활용한다. 첫째 주의 리듬 느끼기로 시작하여, 점차적으로 리듬의 기본 요소인 음가에 대해 학습하며 마지막 12주에는 그동안 익힌 리듬을 활용하여 간단한 합주를 해봄으로써 개개인의 창의성 계발을 유도한다. 12주 학습의 중간지점인 5-6주차에는 점차적으로 배운 기본 음가 (8분음표/4분음표/2분음표/온음표)를 처음으로 복습하는 시간으로 활용한다. 12주 프로그램의 후반에 갈수록 아동들의 인지능력에 맞추어 새로운 개념을 학습하기보다는 동화나 실생활에서 많이 접할 수 있는 음악을 사용하여 통합적인 교육을 유도하며 자연스러운 반복학습으로 내용이 바르게 전달되고 있는지 확인하도록 한다.

2. 12주 그룹 리듬지도 방안과 실제

1) 1주: 그룹활동의 시작, 기준박 신체로 체험하기

목표

1. 또래들과 그룹활동을 통해 친밀감을 유도한다.
2. 간단한 수업시작 곡을 익혀서, 그룹활동이 습관화가 되도록 유도한다.
3. 기준박을 몸으로 느낀다.

준비물: 음악CD(퍼스트 어드벤처의 주제곡 'Roll call', 신나는 동요 등 4/4박자의 간단한 리듬을 지닌 노래면 좋다.), 리듬악기(드럼, 탬버린, 캐스터네츠, 난타도구, 종 등), 아이들 이름이 적힌 명찰

활동

1. 수업시작 곡을 들으며 리듬악기를 자유롭게 두드리게 한다.
2. 옆 친구와 노래 들으며 손뼉 쳐보고, 노래가 익숙해지면 8박씩 다른 모션으로 다양한 신체 활동을 한다. (프레이즈마다 다른 모션: 무릎 치기, 손뼉 치기, 어깨치기 등) 정 박 마다 걷다가 선생님이 신호를 주면 방향을 바꾼다.
3. 수업시작 곡의 율동을 배운다. 6주 동안 수업 시작에 사용, 그룹활동의 준비단계로 활용한다. (아이들에게 명찰을 부착해 주어 이름을 불러가며 인사할 수 있도록 한다.)

2) 2주: 기준박의 개념 도입

목표

1. 빠르고 느린 템포의 탐험
2. 4/4박자의 강박에 대한 신체 활동, 기준박의 개념을 신체로 느낀다.

준비물: 음악CD(수업시작 곡, 통통통통, 정글 숲), 리듬악기

활동

1. 수업시작 곡을 사용한 율동(복습 및 수업 준비단계)을 복습한다.
2. '통통통통'노래를 사용, 기준박(4분음표)을 몸으로 느껴본다.
3. 빠르고 느린 템포의 경험(기차놀이, '정글 숲'노래 사용, 기어가는 신체활동).
4. 손뼉치기를 사용한 강박의 경험: 분단활동(여자아이, 남자아이)을 나누어 4/4박자에서 '강'에 손뼉치기 또는 종 쳐보기 활동을 한다.

3) 3주: 8분음표/4분음표의 개념 신체로 느끼기

목표

1. 4분음표의 신체활동 복습, 음가: 4분음표의 도입. (기준박)
2. 다양한 템포에서 기준박을 체험한다.
3. 8분음표의 도입: 기준박을 나누는 개념을 체험한다.

준비물: 음악CD(4분음표를 사용한 빠른 노래/느린 노래, ‘한 꼬마 두 꼬마’), 손 인형, 4분음표가 그려진 전지

활동

1. 주제곡에 맞춰 율동하고, 악기를 두드린다.
2. 손 인형 끼고 그 동물 소리로 4분음표를 노래한다. (꿀꿀꿀꿀, 짹짹짹 등)
3. 음악에 맞추어 어깨안마, 노크하기 등 다양한 활동을 한다.
4. 빠른 박자/느린 박자의 노래를 사용, 두 명씩 짝이 되어서 손뼉 치기 한다.
5. 4분음표의 모양과 개념을 설명해 준다.
6. 말 리듬을 활용한다. 선생님이 여-러-분-들 / 반-가-위-요
학생들이 선-생-님-도 / 반-가-위-요
7. 8분음표를 간단히 느끼게 해주기 위해 ‘한 꼬마 두 꼬마’ 노래에 맞춰 손뼉치기 한다. (선행학습으로 리듬만 체험한다. 그룹의 성향에 따라 어려울 때는 융통성 있게 진행 한다.)

4) 4주: 2분음표/온음표 개념 이해하기

목표

1. 긴 음가와 짧은 음가의 차이를 체감하고 표현력과 창의력을 발달시킨다.
2. 2분음표/온음표의 개념을 몸으로 느낀다.
3. 2분음표와 4분음표의 관계를 몸으로 경험한다.

준비물: 음악CD(‘나비야’, ‘학교종이 땡땡땡’, ‘이야이야호’: 2분음표와 온음표 사용된 곡), 리듬악기(심벌/종), 리코더 또는 하모니카, 2분음표/온음표 그려진 전지

활동

1. 수업시작 곡을 사용, 4분음표를 복습한다.

2. 종을 사용하여 두박마다 은은하게 들려주며 2분음표의 개념설명, 긴 음가를 가지고 있음을 인식시킨다.
3. One-Two, One-Two를 외치며 느리게 걷는 신체활동으로 2박을 체험한다.
4. 리듬악기를 가지고 두 팀으로 나누어 한 팀은 2분음표 부분만, 다른 팀은 4분음표 부분만 연주한다.
5. 자장가 노래를 사용, 4박(온음표의 음가)을 리코더나 하모니카로 충분히 연주한다.
6. 신체활동 로봇 걷기로 첫 박에 한발 나가고, 2, 3, 4박 동안 손으로 천천히 움직인다.
7. 신호등의 파란불일 때는 4분음표로, 빨간불일 때는 온음표의 박자로 기다리다 움직인다.

5) 5주: 1-4주 복습

목표

1. 8분음표/4분음표/2분음표/온음표의 개념을 이해하고 차이점을 체험한다.
2. 음가의 개념을 인지하고 표현한다. (리듬감과 인지력의 발달)
3. 박자에 맞게 곡 전체를 리듬으로 연주한다.

준비물: 음악CD(수업시작 곡, ‘풍당 풍당 돌을 던져라’등 각 음표가 골고루 나온 곡), 리듬악기, 4분음표/2분음표/온음표 전지와 플래시 카드

활동

1. 수업시작 곡을 리듬에 맞추어 리듬악기로 두드린다.
2. 각 음표의 플래시 카드를 번갈아 들면서 개념과 박자를 복습한다.
3. 4분음표는 머리치기, 2분음표는 어깨치기, 온음표는 허리잡기 활동을 한다.
4. ‘풍당 풍당’ 노래를 들려주며 노래를 따라 부른다. 각 음표가 나올 때 마다 전지의 음표를 보여주며 손뼉치기, 악기 두드리기를 한다.
5. 8분음표, 4분음표, 2분음표, 온음표를 각 팀으로 나누어 연주한다.
6. 한 사람씩 나와서 연주할 수 있도록 한다. (앉아 있는 아이들도 함께 따라하며, 발표력과 자신감을 길러준다.)

6) 6주: ‘잭과 콩나무’를 사용한 통합 음악교육, 다양한 음가의 복습

목표

1. 아동들에게 친숙한 ‘잭과 콩나무’를 이용하여, 통합적인 음악교육: 등장인물의 음악적 특징을 악기표현과 신체표현으로 즐겁게 표현해본다.
2. 5주차까지 배운 내용을 음악과 동화를 연계하여 친숙하게 접근하고, 성취감을 얻을 수 있도록 한다.

준비물: 동화책(‘잭과 콩나무’), 등장인물의 머리띠, 무대장치(동화 그림삽화), 콩가, 피아노, 탬버린, 자일로폰, 악보가 그려진 큰 전지

활동

1. 동화‘잭과 콩나무’를 들려준다.
2. 등장인물의 역할을 정한다.
3. ‘잭이 콩나무 타고’ 4/4박 표현한다.(교사가 콩가로 고정박을 쳐주고 자일로폰으로 상행음계를 쳐준다.)

〈그림 1〉 ‘잭과 콩나무’ 그림삽화 (이숙희, 2010, pp. 496-499)



〈표 1〉 ‘책과 콩나무’ 그림 삽화에 대한 리듬 모형

♩ 책 이 십 은 콩 에 서	♩ 짹 이 났 어 요 오
♩ 쑹 쑹 쑹 쑹	♩ 쑹 쑹 쑹 쑹 쑹 욱
♩ 책 이 콩 나 무 타 고	♩ 하 늘 까 지 올 라 간 다
♩ 쑹 쑹 쑹 쑹	♩ 쑹 쑹 쑹 쑹 쑹 욱

♩ 과 앙 과 앙	♩ 광 광 과 앙
♩ 거 인 이 깨 어 났 다	♩ 도 망 가 자 도 망 가 자
♩ 반 짹 반 짹 반 짹 반 짹	♩ 하 프 갖 고
♩ 도 망 가 자 도 망 가 자	♩ 도 망 가 자 도 망 가 자
♩ 슈 응 슈 응	♩ 슈 우 우 응

7) 7주: 3박자의 기준박을 신체로 느껴보기/점2분음표 개념이해

목표

1. 3박 단위 고정박자를 신체로 느낀다.
2. 3박자의 빠른 템포와 느린 템포를 놀이를 통해 익힌다.
3. 점2분음표를 신체활동을 통해 이해한다.

준비물: 음악CD(요한 슈트라우스-아름답고 푸른 도나우 강), 리듬악기, 플래시 카드, ‘책과 콩나무’ 삽화

활동

1. 3박자의 춤곡을 틀어주며 위밍업 시간을 갖는다.
2. 아이들의 각자 신체적 활동을 지켜보며, 선생님이 쿵짝짝-쿵짝짝-하며 구호를 넣거나 아이들이 옆 친구와 짹을 지어 손뼉 치기/춤을 추며 박자를 느껴본다.
3. 플래시 카드를 사용해 점2분음표의 개념 인지와 리듬막대 등 여러 악기를 통해, 쿵 짹-One Two Three 구호에 맞추어 3박자 리듬을 느껴본다.
4. 피아노를 이용한 즉흥연주를 통해 책이 콩나무를 잡고 올라가고 있다며 신체활동을 유도 한다. (그림삽화를 보여주어 시각적 효과를 더해도 좋음)
신체활동의 예: ♩-기어가기/리듬막대 치기, ♩-똥굴기/리듬막대 굽기

5. 리듬스틱을 이용, 3박자의 리듬에 대한 퀴즈를 내어 집중력을 향상 시킨다. 예를 들어, 리듬을 악기를 사용하여 알려주고 ♩ ♩ ♩ 리듬이 몇 번 나왔는지? ♩ ♩ ♩ | ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩

8) 8주: 3박자와 4박자 곡을 사용하여 다양한 음가 복습

목표

1. 3박자의 곡을 통해 각 음표의 박자개념을 이해하고 신체활동으로 표현한다.
2. 4분음표/8분음표/점2분음표/온음표의 차이를 몸으로 느끼고 연속된 박을 연주 한다.
3. 3박자의 곡과 4박자의 곡에 따른 변화를 몸으로 익혀 리듬을 숙지한다.

준비물: 음악CD(Bach Minuet in G Major, BWV. Anh.114, 징글벨), 콩가 또는 북, 스케치 북과 색연필

활동

1. 8분음표/4분음표/2분음표/점2분음표/온음표의 박자를 플래시카드의 활용으로 상기 시킨다.
2. 교사가 콩가나 북을 이용해 ♩를 치면 아동들은 앞으로가고 ♩를 치면 뒤로 움직이는 활동을 통해 방향감각을 익힌다. 예시) ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩
3. 2분음표/점2분음표/온음표의 차이점을 알아본다.
 - ① 신체의 사용: 손뼉/무릎치기, 머리/어깨/허리잡기, 동대문놀이를 통해 박자 수대로 친구 가두기
 - ② 그림을 이용: ♩-x, ♩-△, ♩-◇으로 구분하여 표현한다.
 - ③ 도구(홀라후프)의 이용: 선생님의 리듬스틱/플래시카드 박자에 따라 홀라후프 안으로 아동들이 이동한다.
4. 4박자의 '징글벨'과 3박자의 '바흐 미뉴엣'을 들으며 박자의 변화를 느낀다.
5. 바흐 미뉴엣의 리듬을 트라이앵글, 캐스터네즈를 이용해 연주해 본다.

9) 9주: 4분음표 개념 이해하기

목표

1. 청군 백군 놀이를 통해 4분음표의 개념을 이해한다.
2. 동화의 내용을 음악극으로 표현해 봄으로써 표현력과 음악적 개념을 발달시킨다.

준비물: 음악CD(독일민요 중 **삐꾸기**), ‘**쟁과 콩나무**’ 그림삽화, 리듬 북, 리듬막대
활동

1. **쟁**이 되어 큰 **콩나무**를 타고 올라가는 상상을 하면서 선생님의 리듬 북에 맞추어 걷다가 멈춰!(리듬 북을 치지 않을 수도 있다)라는 구호와 함께 음악에는 음표뿐만 아니라 **쉽표**의 존재를 인식시킨다.
2. 리듬을 익힌 후 4분**쉽표**의 플래시 카드를 통해 **쉽표**를 알려주며, 상형문자의 개념으로 인식시켜 **번개모양이 번쩍일 때의 행동**에 대해 질의하며 수업을 유도한다.
3. 3박자의 **삐꾸기** 노래를 통해 4분**쉽표**가 나올 경우 **걸어가다가 멈추기/앉기, 짝을 지어 손뼉 치다 멈추기** 등을 통해 **쉽표**의 개념을 몸으로 익힌다.
4. **번개가 무서워 쉬어가는 스토리텔링**을 통해 아이들의 이해를 돕는다.
5. 다음 표의 **우리 청군, 우리 백군**을 읽으며 **손뼉을 치다가 쉽표가 나오면 손뼉과 음원을 멈추고 리듬을 느껴본다.** 4분**쉽표**의 학습: **청군백군놀이**

〈표 2〉 **청군백군 놀이를 이용한 4분쉽표 리듬 모형**(뮤직트리, 2009, p. 68)

4분 쉽표 { = 1박

우	리	청	군
우	리	청	군
ㄷ	리	청	군
ㄷ	ㄷ	청	군
ㄷ	ㄷ	ㄷ	군

10) 10주: **음표/리듬 카드놀이를 통한 복습활동**

목표

1. 플래시 카드를 이용한 게임을 통해 지금까지의 리듬을 복습한다.
2. 다양한 신체활동을 통해 음악을 체험하며 표현한다.

준비물: 음악CD(베르디 라트라비아타 中 **축배의노래**), 플래시 카드, 고무줄, 봉고

활동

1. 플래시 카드 게임에 앞서, 배운 리듬을 복습한다.
2. 플래시 카드 활동방안
 - 플래시 카드를 한 장 씩 보여주면서 옆의 친구끼리 서로 마주보고 앉아서 유도해 음표에서는 서로 손뼉을, 쉼표에서는 서로 손뼉을 치지 않음으로 하여 음표와 쉼표를 구분한다.
 - 선생님의 봉고 소리를 듣고서 숨겨놓은 리듬카드를 찾는다.
 - 축배의 노래 CD를 듣고 3~4명씩 짝을 지어 등글게 모여 춤을 추다가 음악을 잠시 멈추고 선생님 봉고 리듬에 해당되는 카드위에 선다.
 - 고무줄로 바닥에 칸을 만들어 놓고 리듬이 그려져 있는 플래시 카드를 아이들에게 보여주며 그려져 있는 박자에 맞게 한 칸 한 칸 뛰어 가기(쉼표가 나오면 뛰어 가지 않고 쉼)한다.
 - 플래시 카드의 예시:

<그림 2> 플래시 카드 모형



11) 11주: 셈여림 (*piano*와 *forte*)의 개념 이해하기

목표

1. 큰소리와 작은 소리를 구별한다.
2. 악기연주를 통해 셈여림을 나타낼 수 있다.

준비물: 손가락 동물인형, 큰 스카프, 큰북, 리듬막대, 캐스터네츠, 트라이앵글, 합주악보, 플래시카드

활동

1. 손가락 동물인형을 이용하여 큰소리와 작은소리를 연주해 보며 시각과 청각의 활동을 통해 수업 참여에 유도한다. (아빠 꿈/아기 꿈, 쥐/호랑이)
2. 아동은 서로 짝을지어 신체를 통해 큰 소리와 작은 소리를 표현한다.

- 작은소리-마주보며 손가락 끝을 치기, 큰소리-마주보며 손바닥치기
3. 선생님의 피아노연주 소리를 귀기울여 듣고 작은 소리와 큰 소리를 동물인형게임과 플래시 카드를 통해 *piano*와 *forte*의 개념을 학습한다.
 3. 큰소리를 내는 악기그룹과 작은 소리를 내는 악기그룹을 통해 *piano*와 *forte*의 개념을 인식시킨다. (큰북/캐스터네츠 등)
 4. 큰 스카프를 두 그룹으로 나누어 잡게 하고 선생님의 피아노 소리에 맞추어 크게 펼치기-몽치기를 통해 셈여림(*piano, forte*)의 개념과 더불어 크레센도와 데크레센도의 개념까지 이해시킨다.
 5. <달팽이집> 노래를 통해 셈여림(*piano, forte*)의 개념을 자신의 악기로 표현하며 청각적 감각을 발달시킨다.

〈표 3〉 달팽이집 노래 리듬 모형

달팽이 집을	집시다-	어여쁘게	집시다-	점점크게	점점작게
점점크게	점점작게	달팽이 집을	집시다-	어여쁘게	집시다-

12) 12주: 합주

목표

1. 아동들을 세 그룹으로 나누어서 그동안 배웠던 리듬악기를 통해 자신이 맡은 그룹의 리듬을 이해하며 합주한다.
2. 자신의 소리뿐만 아니라 상대의 소리도 들으며 소리의 어울림을 경험한다.

준비물: 봉고/트라이앵글/캐스터네츠-아동, 피아노/자일로폰-교사, 악보(베토벤 9번 교향곡 중 4악장 합창) 전지

활동

1. 교사가 쿵가로 기준박을 쳐주고 자일로폰으로 상음음계를 쳐준다.
2. 교사가 리듬스틱을 이용해 각 파트별로 리듬을 탈 수 있도록 유도한다.

〈표 4〉 합주를 위한 ‘베토벤 9번 교향곡 중 4악장 합창’ 리듬 모형

<p>♪♪♪♪ ♪ ♪ 。</p>	<p>♪♪♪♪ ♪♪♪♪ ♪ ♩♪</p>	<p>♪♪♪♪ ♪ ♪ 。</p>	<p>♪♪♪♩ ♪♪♪♪ ♪ ♪</p>
<p>♪♪♪♪ ♩♩♪♪ 。</p>	<p>♪♪♪♪ ♩♪♩♪ ♪♪♪♪</p>	<p>♪♪♪♪ ♪ ♪ 。</p>	<p>♪♪♪♩ ♪♪♪ ♪♪♪</p>
<p>♪♪♪♪ 。 ♩♪♪♪</p>	<p>♪♪♪♪ ♪ ♪♪ 。</p>	<p>♪♪♪♪ ♪♪♪♪ ♪♪♪♪</p>	<p>♪♪♪♩ ♪ ♪♪ 。</p>
<p>♪♪♪♪ 。 ♩♪♩♪</p>	<p>♪♪♪♪ ♪♩♩♪ ♪ ♪♪</p>	<p>♪♪♪♪ ♪♪♩♪ 。</p>	<p>♪♪♪♩ ♪♩♪♩ ♩♩♪♪</p>

III. 결론

12주 동안 미취학 아동의 그룹 리듬 지도는 통합적인 교육방식을 대입함으로 아동의 창의성 및 음악성을 향상시켰다. 또한 창의성의 하위요소인 유창성, 융통성, 독창성, 상상력을 향상시키며 그룹 레슨을 통한 사회성 발달에 영향을 주었다. 이후에 아동들은 독보 및 연주 시에도 큰 어려움을 겪지 않음을 발견할 수 있었다.

연구 과정에서 초반의 2-3주는 신체활동을 통해 서로간의 친밀성과 적극성을 보여주기 시작하며, 중반에는 리듬을 숙지함에 따라 흥미를 가지고 활동에 임하였다. 후반에는 배운 것을 합주로 표현 하여 만족감을 나타내었다. 그러나 모든 아동들이 함께 어울리기는 힘들며 비음악적이거나 음악이 아닌 놀이 중심의 레슨이 되지 않도록 주의한다. 또한 타 과목의 학습에 치중하는 우리나라 실정에 맞추어 환경과 상황에 맞는 융통성이 필요하다.

초급 과정에서 잘 계획된 리듬교육은 성숙한 미래의 음악인을 만드는 시작이 될 수 있다. 현재 미취학 아동들의 리듬지도만을 집중적으로 다룬 자료는 미비하기에 실제적인 지도안을 제시함으로써 학습 현장에서 바로 사용될 수 있도록 연구하였다. 앞으로도 새로운 시대에 발 맞춰 변화에 민감하게 반응하며 끊임없는 노력과 시도가 필요하다고 본다.

〈표 5〉 12주 리듬 지도 학습 내용의 결과

1주	또래 그룹 친구들과의 그룹음악활동을 통해 친밀감을 느끼고 적극성을 띠며 기준박을 느꼈다.
2주	일정한 박자를 느끼며 느리고 빠른 노래를 구별했다. 거기에 맞는 신체활동도 무난하게 소화했다.
3주	단어로 4분음표와 8분음표를 표현하면서 더욱 명확하게 박자를 느꼈고 응용을 할 정도로 익숙하게 학습이 되었다.
4주	기존에 배운 음표들 보다 비교적 긴 박의 음표들을 표현함으로써 집중력과 인내심이 요구되었다. 차분히 그 박을 느끼며 속으로 박자를 세는 것도 가능하게 되었다.
5주	음표에 따른 여러 가지 신체활동으로 자신감이 생기고 눈, 머리, 입, 동작, 귀를 통해 통합적인 복습이 이루어 졌다.
6주	배운 것을 이해하는 것에서 끝나는 것이 아니라 음악과 동화를 연계하여 악기와 신체로 표현할 수 있다.
7주	놀이를 통해 춤곡의 3박자를 자연스럽게 경험하며, 기존의 4박자와는 다른 박의 흐름을 통해 점 2분음표의 개념도 학습에 연결시킨다.
8주	3박자와 4박자의 곡을 통해 리듬의 변화를 몸으로 확실히 익히며 여러 가지 도구를 통해서 각 음표의 개념을 복습 하였다.
9주	4분점표와 비슷한 모양의 상형문자로의 접근과 신체활동으로의 리듬 체험으로 새로운 리듬의 익힘에 어려움이 없었다.
10주	중간 중간에 들어있는 4분점표의 쓰임을 확실히 느낄 수 있었으며 흐르는 박 속에서 끊이지 않고 리듬치기가 가능하게 되었다.
11주	사물과 행동이 큰 것은 f , 반대로 작은 것은 p 를 통하여 강약의 차이점을 몸으로 느꼈다.
12주	각자 자신의 파트를 맡아 연주하여 자신의 부분에 대하여 책임감도 생기고 친구들과의 합주로 협동심도 기르며 지금까지 배운 리듬도 복습 하는 시간이 되었다.

참고문헌

- 유은석 (2010). **21세기 교사를 위한 피아노 교수전략**. 서울: 학지사.
- 이숙희 (2010). **아동음악과 동작**. 서울: 동문사.
- 뮤직트리 (2009). **Piano Adventure 레슨 1**. 서울: 저자.
- _____ (2009). **Piano Adventure 모범레슨교안**. 서울: 저자.
- Bastien, J. (1998). **성공적인 피아노 교수법**. 송지혜 역. 서울: 음악 춘추사.
- Hoffer, C. R. (1984). **음악교사론**. 안미자 역. 서울: 이화여자대학교 출판부.

피아노 듀오편에 대한 난이도별 연구

I. 서론

1. 연구의 배경 및 목적

‘듀오(Duo)’란 두 사람의 가수에 의한 중창이나 두 개의 독주 악기에 의한 실내악 중주를 뜻한다(사전편찬위원회[사편위], 1996, p. 212). 그리고 피아노 2중주(piano duet)란 두 사람의 피아노 연주행위나 이를 위한 작품을 의미한다. 일반적으로 피아노 듀오 작품이라 하면, 1. 피아노 한 대에서 두 사람이 연주하는 연탄(聯彈, one piano four hands)의 의미와 2. 피아노 두 대를 사용하는 피아노 2중주(two pianos four hands)의 의미를 다 포함하는데, 우리나라에서는 악기의 수에 따른 피아노 듀오를 엄밀히 구분하는 편이다(사편위, 1996, p. 577).

피아노라는 악기는 악기의 특성상 본래 혼자 연습하고 연주하는 경우가 대부분이지만, 듀오작품을 경험하게 되면 솔로 연주와는 달리 다른 연주자와의 협동과 인내심, 책임감을 기를 수 있다. 또한 다른 사람과 한 곡을 동시에 나누어 연주를 하게 되면 독주로서 나타낼 수 없는 다양한 표현과 음역의 한계를 넘어 표현할 수 있게 된다. 더욱이 혼자서 피아노를 칠 때는 미리 준비 없이 시작한다거나, 틀리더라도 여러 번 시도한 후에 연주를 시작하는 경우가 많다. 그러나 피아노 듀오를 통한 피아노 교육은 두 연주자가 같이 연주하여야 하므로 학생들은 연주 전(前) 예비 박을 세는 습관을 기르고, 틀리는 것을 쉽게 생각하고 긴장감 없이 다시 치는 것을 지양하는 연주 습관을 갖는 수업효과를 가져온다. 더불어 교사에게도 학생과 같이 호흡함으로써 학생의 독주에선 보지 못했던 장·단점을 발견할 수 있으며, 학생과의 친밀도와 교감이 높아져 교육의 효과를 상승시키는 장점이 있다.

따라서 본 연구는 이러한 효과를 피아노교육을 처음 시작하는 학생부터 중급의 학생

에게 적용, 난이도를 나누어 실제적인 레슨수업 혹은 연주회에서 사용할 수 있는 듀오 작품들을 제시하고자 한다. 중급 이후의 단계를 거친 학생들은 연주자 스스로가 작품을 선정할 수 있는 능력이 있으므로 제외하였다. 악보 선정은 클래식 작곡가의 원곡을 기준으로 하며, 기존에 편곡되어 출판된 악보는 제외한다.

II. 본론

1. 난이도별 분류(Leveling)의 기준

본 연구에서 각 곡의 난이도는 제인 마그래드의 저서(Jane Magrath, 1995, 이하 마그래드)에 명시된 10단계의 작품에 기준을 두었고, 그 기준이 세분화 되어 있어 이해를 돕기 위하여 임의로 1~3단계(초급), 4~5단계(중급 초반), 6~7단계(중급 중·후반), 8~10(고급)의 네 난이도로 분류한다.<표 1>

<표 1> Leveling of Literature(Magrath, 1995, p. 1)

Levels 1-10, Beginning to Early-Advanced Levels		
초급	Level 1	Bartok 'Mikrokosmos, Vol. 1'
	Level 2	Türk 'Pieces for Beginners'
	Level 3	Latour 'Sonatinas' Kabalevsky 'Pieces for Young People, Op. 39'
중급 초반	Level 4	J.S. Bach 'Anna Magdalena Bach Notebook' Gurlitt 'Album for the Young, Op. 140' Tchaikovsky 'Album for the Young, Op. 39'
	Level 5	J.S. Bach 'Anna Magdalena Bach Notebook' Attwood 'Sonatinas' Lynes 'Sonatinas' Menotti 'Poemetti'
중급 중·후반	Level 6	Clementi 'Sonatinas, Op. 36' Burgmüller '25 Progressive Pieces, Op. 100'
	Level 7	Kuhlau 'Sonatinas' Diabelli 'Sonatinas' J.S. Bach 'Two-Part Inventions(easier)'

Levels 1-10, Beginning to Early-Advanced Levels		
		J.S. Bach 'Little Preludes' Dello Joio 'Lyric Pieces for the Young'
고급	Level 8	J.S. Bach 'Two-Part Inventions(moderately difficult)' Beethoven 'Variations(easier sets)' Field 'Nocturnes' Schumann 'Album Leaves, Op. 124' Schubert 'Waltzes' Turina 'Miniatures'
	Level 9	J.S. Bach 'Three-Part Inventions(easier)' Haydn 'Sonata(easiest movements)' Mendelssohn 'Songs Without Words(easier)' Chopin 'Mazurkas(easier)'
	Level 10	J.S. Bach 'Three-Part Inventions' Chopin 'Nocturnes(easier)' Beethoven 'Sonata, Op. 49, 79' Mozart 'Sonata, K. 283' Muczynski 'Preludes'

또한, 제시되는 작품들을 실제 수업에 사용함에 있어 편리성을 부여하기 위해 현재 많이 사용되고 있는 교재인 바이엘(Bayer)과 체르니(Czerny) 교재를 마그래드의 난이도와 비교하여 분류한다. 이와 더불어 많이 사용되는 피아노 어드벤처(Piano Adventure 1~8 급), 알프레드 베이직(Alfred Basic 1~6급)을 각 출판사가 제시한 교재분석표(교재에 새롭게 나오는 내용을 표시)에 의해 비교하여 적당한 단계의 진도를 분류한다.<표 2> 그러나 8~10단계의 학생들은 현재 편곡되어 출판된 교재와 원본작품을 자발적으로 구분할 수 있고, 스스로의 단계에 맞는 작품을 선택할 수 있으므로 제외한다.

<표 2> 마그래드 / 바이엘&체르니 / 알프레드 / 어드벤처 진도비교표

마그래드 난이도 (Magrath)	바이엘&체르니 (Bayer&Czerny)	알프레드 (Alfred Basic)	어드벤처 (Piano Adventure)
난이도 1,2,3	바이엘 1,2(상) 바이엘 3,4(하)	1급 2급	1,2급 3,4급
난이도 4,5	체르니100	3,4급	5,6급
난이도 6,7	체르니30	5,6급	7,8급

<표 2>에서 본 난이도별 분류에 따라 학생의 수준을 판단하고, 교사는 작품을 선정하여 레슨에 활용해야 한다. 초급단계에서 교사는 낮은 음역을 연주하는 ‘제 2주자(Secondo)’로, 학생은 귀에 익숙한 주요 선율선을 연주하거나 독보에 익숙한 높은음자리표 음역이 사용된 ‘제 1주자(Primo)’를 연주하는 것이 이상적으로 보인다. 이와 같은 이유로 이 연구에서 모든 작품의 난이도의 기준은 제 1주자로 한다. 난이도가 올라가면 같은 단계의 학생들끼리 연주하거나 초급과정의 학생과 중·고급과정의 학생이 함께 연주하도록 지도하는 것도 효과적이다.

2. 난이도에 따른 음악적·기술적 부분

마그레드의 난이도별 분류와 함께 우리나라 학생들의 사용 빈도가 높은 교재를 초급, 중급 초반, 중급 중·후반으로 나누어 1~3단계, 4~5단계, 6~7단계의 대표적인 작품과 그에 따른 테크닉에 대해 살펴보겠다.<표 3, 4, 5>

<표 3> 초급 단계의 음악성과 테크닉

초급	요구되는 테크닉	<ul style="list-style-type: none"> • 음표/쉼표의 개념이해와 박자익히기 • 변박의 접근 (4/4, 3/4, 3/8, 6/8) • 손가락의 독립성 • 1-3-5 기본 3화음 자리 (Root Position: 근음위치) • 옥타브 안 양손 자리옮김 • 옥타브 안 음역사용 • 악센트(Accent) • 스타카토(Staccato) • 임시표(#, b, ♯) • 이음줄과 붙임줄 • 두음 슬러(Slur) • 붓점 리듬 • 한 옥타브 스케일 • 6도까지의 음정사용 • 주요 3화음의 화성 반주
	요구되는 음악성	<ul style="list-style-type: none"> • 양손 다른 아티큘레이션 (Articulation): 스타카토와 레가토의 동시사용 • 여린내기(못갖춘마디) • 레가토(Legato) • 4마디 프레이즈 만들기 • 기본 셈여림: 피아노(p), 포르테(f), 크레센도(cresc.), 데크레센도(decresc.)

〈표 4〉 중급 초반 단계의 음악성과 테크닉

중급 초반	요구되는 테크닉	<ul style="list-style-type: none"> • 연타 • 지속음 • 한 옥타브 넘어가는 아르페지오 • 한 옥타브 넘어가는 스케일 • 손가락 돌리기 • 알베르티 베이스 • 임시표의 잦은 출현 • 3도, 6도의 반복 사용 • 양손 엇박자리듬(2:3) 익히기 • 연주순서기호: 다카포(D.C.), 달세뇨(D.S.), 코다(Coda), 도돌이표
	요구되는 음악성	<ul style="list-style-type: none"> • 더 긴 프레이즈 만들기 • 더 세분화된 셈여림 : 메조피아노/포르테(mp/mf), 피아니시모(pp), 포르티시모(ff), 디미누엔도(dim.) • 기본 빠르기말 : 안단테(Andante), 모데라토(Moderato), 알레그로(Allegro) • 빠르기변화: 리타르단도(rit.), 아 템포(a tempo) • 왼손으로 주선을 연주 • 오른손의 화성진행 • 외성, 내성의 소리비율 맞추기 • 짧은 길이의 주요 악곡형식(ABA)이해

〈표 5〉 중급 후반 단계의 음악성과 테크닉

중급 중,후반	요구되는 테크닉	<ul style="list-style-type: none"> • 다양한 꾸밈음 • 베이스음 지속적 사용 • 3도 연속진행 • 옥타브표(8va) • 셋잇단음표 • 보다 넓은 도약 • 긴 박자동안의 연타 • 양손교차(hand cross) • 다양한 붓점 리듬의 연속적 사용
	요구되는 음악성	<ul style="list-style-type: none"> • 화성과 선율의 복합적 표현 • 곡 안에서의 조성 변화 이해 • 복합된 아티큘레이션 • 양손이 다른 아티큘레이션 • 더 다양한 빠르기말 • 섬세한 악상기호의 이해와 표현 • 음가변화의 빠른 구사 • 심화된 악곡의 이해 • 불규칙한 프레이즈

각 단계의 작품연주에서 요구되는 테크닉과 음악성은 완벽하게 익히지 않더라도 학생이 기본적인 원리를 경험하도록 한다. 또한 각 단계는 절대적인 분류가 아니므로 진도가 아닌 학생의 능력차를 감안하여 사용해야 한다.

3. 수준별 작품 연구

앞서 제시된 표의 초급, 중급 초반, 중급 중·후반을 기준으로 각각의 난이도에서 병행하여 사용할 수 있는 듀오 작품들을 살펴보고 몇 가지 특징적인 작품에 대해서는 부연 설명을 첨가한다.

〈표 6〉 초급(난이도 1~3) 수준의 듀오 작품

작곡가	작품제목
Bruckner	Three Little Pieces
Diabelli	28 Melodische Übungsstücke Op. 149 Three Minuet 中 Second Minuet No. 4 Bagatelle
Galluzzi	Ricreazioni pianistiche 1. Serie
Godowsky	First Minuet C Major Second Minuet G Major Symphonic Scherzo 7 Ancient Dance 中 Bourée, Irish Jig, Minuet No. 1, Gavotte, Rigaudon
Gurlitt	8 Melodious Pieces Op. 174 Three Rondos Op. 175 The Beginner Op. 211
Milhaud	Enfantines
Türk	Four Hands 1
Wohlfahrt	Musikalischer Kinderfreund Op. 87

고도프스키(L. Godowsky)의 작품은 선생님과 학생을 위한 듀오 소품곡집으로 ‘First/Second/Third Suite’과 ‘Polka 7 Modern Dances’, ‘7 Ancient Dances’, ‘20 Miscellaneous Numbers’로 구성되어 있다. 제 1주자는 악보의 처음에 건반자리가 명시되어 있으며 대

부분 양손 동일음 진행으로 움직인다. 또한 모든 음에 손 번호가 표기되어 있으며 작품마다 제목이 붙어있다. 대표적으로 ‘7 Ancient Dances’중에서 Second Minuet에서는 제 1주자의 연주는 흰 건반 만으로 다섯 손가락 패턴 안에서 연주되며, 제 2주자는 사장조 안에서 반주형태로 연주된다. ‘20 Miscellaneous Numbers’안에 있는 Symphonic Scherzo는 앞서 언급한 작품보다 다양한 리듬을 공부할 수 있다.

디아벨리(A. Diabelli)의 ‘28 Melodische Übungsstücke Op. 149’는 전형적인 초보자를 위한 쉬운 듀오곡집으로, 제 1주자는 하나의 위치에서 선율을 연주하며, 양손 동일음 진행으로 움직이는 경우가 많다. 연습곡으로 되어 있기는 하지만, 손가락의 연습적인 움직임의 곡은 적다. 대부분의 곡이 친밀하고 즐거운 소품이다. 각각의 곡이 다양한 음악적·기술적 과제를 포함하고 있다(김도실 외, 2002, p. 77).

〈표 7〉 중급 초반(난이도 4~5) 수준의 듀오 작품

작곡가	작품제목
Arensky	6 Pieces Op. 34
Beethoven	Sonata for two performers Op. 6 Three Marches Op. 45 Das Lied “Ich denke dein” mit sechs Variationen
Bizet	Children’s Game 中 No. 4 Les Chevaux de bois
Diabelli	The Pleasures of Youth Six Sonatinas Op. 163
Faurè	Dolly Op. 56
Clementi	Sonata Op. 3 No. 1~3
Godowsky	7 Ancient Dances 中 Siciliana
Gounod	L’angelus, Minuet, For 4 Hands
Gretchaninoff	On the green meadow Op. 99
Gurlitt	Hours of Rest Op. 102 Intermediate Op. 202
Haydn	Il Maestro e lo Scolare Hob. XVIIa:1
Respighi	6 Little Pieces
Metzner	6 Sonatines Faciles No. 1
Satie	Aperçus désagrèable 1, 3

작곡가	작품제목
Shubert	Vier Ländler D. 814 Two Marches D. 886(968b)
Schumann	12 4Hands Piano pieces for Small and Big Children Op. 85 Ballroom Scenes : 9 Character Pieces Op. 109 Children's Ballroom : 6 Easy Dance Pieces Op. 130 Eight Polonaise
Türk	30 Tonstücke für 4Hände 中 Tonstücke(소곡집)
Weber	Six Pieces Op. 3

디아벨리의 ‘The Pleasures of Youth Six Sonatinas Op. 163’은 제 1주자가 하나의 위치에서 칠 수 있도록 작곡 되어진 특징적인 소나티네집이다. 이러한 제약이 있는 조건 속에서도 친숙해지기 쉬울뿐더러, 여섯 곡은 각각의 개성을 갖고 있다(김도실 외, 2002, p. 78).

슈베르트(F. Schubert)의 ‘Two Marches D. 886(968b)’은 행진곡이라는 타이틀에 맞게 대단히 힘차고 전진적인 리듬을 갖고 있으나, 슈베르트 작품의 특징인 서정적 분위기는 그다지 없/으며, 전조(轉調)에 의한 진행이 흥미롭다. 두 곡 모두 다장조로, 전체적으로 힘차고 명쾌하다(김도실 외, 2002, p. 194).

하이든(F. Haydn)의 ‘Il Maestro e lo Scolare Hob. XVIIa:1’은 변주곡과 미뉴엣으로 구성되어 있지만 미뉴엣이 없는 악보도 있다. 변주곡은 교사가 제2주자로 연주하고 학생이 제 1주자를 연주하는 구성이다. 학생은 교사가 연주하는 프레이즈를 옥타브 상에서 곧 반복하는 독특하고 즐거운 아이디어의 곡이다. 주제와 7개의 변주곡으로 구성되어 있으며, 주제는 명쾌하고 솔직하며 어딘지 모르게 유머러스한 느낌이다. 제4변주까지는 서서히 음부(音符)가 세분화되고, 제 5변주는 오른손이 왼손을 뛰어넘는 발랄한 변주곡이고, 제6변주는 약간 가요적이며, 마지막 제 7변주는 발랄하고 생동감 있는 곡이다. 아티쿨레이션이나 뉘앙스를 갖추어 연습용으로 적합하며 즐거운 곡이다(김도실 외, 2002, p. 110).

〈표 8〉 중급 중·후반(난이도 6~7) 수준의 듀오 작품

작곡가	작품제목
Bizet	Children's Game No. 2 La Toupie (The Top) No. 3 La Poupée (The Doll) No. 6 Trombette e tambour (Trumpet and Drums) No. 8 Les Quatre coins (Esquisse) No. 12 Le Bal (Galop)
Debussy	Petite Suite No. 1 En Bateau No. 3 Ballet
Grieg	Norwegian Dance No. 2 in A Major Op. 35
Metzner	6 Sonatines Faciles No. 2
Moszkowski	Vier vierhändige Klavierstücke (Four Pieces) Op. 33 No. 1~3 Spanish Dances Op. 12
Mozart	Theme and variations in G Major K. 501
Rubinstein	Melody in F
Schubert	Drei Märsche for Piano Duet D. 602 Overture in g minor for piano duet D. 668
Tchaikovsky	The Sleeping Beauty Op. 66 No. 1, 10, 11, 14, 15

모스코프스키(M. Moszkowski)의 ‘Spanish Dance Op. 12’는 이국적인 스페인 색을 가미한 것이지만 촌스럽지 않고 우아하고 친숙하며 발랄한 무곡집이다. 그 중에서 다섯 번째 곡인 Bolero는 라장조로, 제 2주자의 경쾌한 볼레로리듬과 함께 제 1주자가 명쾌하고 생동감 있는 선율을 전개한다. 피아니스티카고 화려하며, 힘차게 끝난다(김도실 외, 2002, pp. 144-145).

어린이의 여러 가지 놀이를 제재로 한 친숙한 곡집인 비제(G. Bizet)의 ‘Children's Game’은 섬세하고 로맨틱한 곡상(曲想)과 오케스트라와 같은 색채적이고 중량감 있는 음감을 갖는다. 전곡 모두 연주시간이 짧지만, 기술적으로는 중상 정도의 실력을 필요로 한다. 후에 작곡자 자신에 의해 제 2·3·6·11·12번은 관현악곡으로 편곡되었다. 그 중에서 12번인 무도회(Le Bal)은 대단히 쾌활하며 씩씩한 리드미컬한 곡으로, 높은 연주효과

를 갖는다(김도실, 강성애, 2002, pp. 33-34).

그리그(E. Grieg)의 ‘Norwegian Dance No.2 in A Major Op.35’는 친숙하기 쉽고 유유하며 민족적인 색채가 농후한 무곡집이다. 그 중에서 2번은 쾌활한 리듬의 밝은 선율을 갖는 음악으로, 단조의 중간부는 다이내믹한 음감을 갖고 있다. 짧은 작품이지만, 피아니 스틱하고 효과적이다(김도실 외, 2002, pp. 102-103).

III. 결론

피아노 연주는 주로 독주를 하게 되므로 다른 사람과 앙상블에서 소리의 균형을 맞추어 연주하는 것에 서투르다. 듀오수업은 다른 사람과 같이 연주할 기회를 줄 뿐 아니라 연주를 하면서 다른 악기의 소리에 귀 기울이면서 연주하게 되는 소중한 경험을 하게 된다. 자신과 상대의 소리를 들으면서 음감을 익히며 소리의 균형을 익히는 훈련이 되고, 화성감이 증진되는 효과가 있다. 더불어 정확한 박자세기와 리듬감을 익히는데 탁월하다. 또한 파트너와의 협동심과 책임감을 가진 연습이 수반되어 독주곡을 연주할 때보다 더 큰 성취감도 느끼게 된다. 뿐만 아니라, 듀오수업은 피아노 교육의 긍정적인 동기를 부여해주어 학생이 작품의 종합적 이해력을 높이는 방안으로도 적합하다.

본 연구를 통해서 듀오 피아노 작품들에 대해 다양하게 접하고, 그 곡의 난이도와 수준을 알아보았다. 이를 토대로 하여 교사는 학생을 가르침에 있어 학생 수준 및 진도에 적절한 곡을 소개해 주어 학생들이 새로운 경험을 하고, 더욱 다양하고 폭넓은 음악의 세계를 접할 수 있는 신중한 선택이 요구된다. 또한 이 외에도 더 많은 작품 목록들을 더 연구·발굴함으로써 교육과 연주활동에 유용하게 사용되길 바란다.

참고문헌

김도실, 강성애(2002). **피아노 듀오문헌**. 서울: 일송출판사.

사전편찬위원회(1986). **음악용어사전**. 서울: 세광음악출판사.

Magrath, J.(1995). *The Pianist's Guide to Standard Teaching and Performance Literature*. Van Nuys, CA: Alfred Pub. Co.

효과적인 암보를 위한 문헌 연구

I. 서론

1. 연구의 필요성 및 연구의 목적

암보란 과거 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791), 클라라 슈만(Clara Schumann, 1819-1896), 리스트(Franz Liszt, 1811-1886)등의 연주자들이 외워서 연주한 것을 계기로 관례가 되었다. 암보 연주는 현대 연주자들에게 있어서 필요한 요소가 되었지만 아직까지도 암보에 대한 당위성은 연주자들에게 호불호가 갈리는 문제이며 이 문제에 대한 정답은 없다. 혹자는 암보에 의한 연주는 연주자들에게 극도의 긴장감과 정신적 압박을 가함으로 인해서 훌륭한 연주를 하기 위한 저해요소라고 말하기도 하며 혹자는 암보는 연습을 하다보면 저절로 외워지는 자연스러운 현상이며 꾸준한 연습으로 인해 자연스럽게 악보가 외워졌는데도 이를 무시하고 악보를 보면서 연주하는 행위는 이런 자연스런 현상을 배척하는 것이라고도 한다. 세월이 지남에 따라 암보로 악기를 연주 할 때 결과적으로 여러 가지 장점이 드러나면서 많은 연주자들이 암보로 연주를 하고 있으며 암보에 대한 연구의 필요성이 부각되고 있다. 우선 암보의 장점의 예를 들어보면 첫째, 악보를 외워서 연주를 하게 되면 집중해서 자신의 소리를 더 예민하게 들을 수 있어서 다양한 음색 표현과 섬세한 음악적 표현이 가능해지며 연주에 대한 몰입이 더욱더 깊어진다. 둘째, 악보를 보고 연주를 하게 되면 시선을 고정 시킬 수밖에 없는 부자연스러운 신체 활동을 가져오는데 반해 암보로 연주를 하면 좀 더 자유로운 시선 활동을 가능하게 하여 보다 더 자연스럽게 음악을 표현 할 수 있게 한다. 이러한 암보의 장점들로 인해 연주자들은 자신의 생각이나 느낌을 악보를 보면서 연주할 때보다 암보에 의한 연

주가 보다 더 표현력 있고 세심하게 음악을 연주 할 수 있음에 현대의 연주자들에게 있어서 암보는 매우 중요한 요소가 되었다. 본질적으로 암보는 악보를 외우는 능력에서 그치는 것이 아니라 그것을 다시 꺼내서 연주로 재현하는 능력까지 포함한다. 이것은 음악을 머릿속으로 기억하고 있는 것으로 끝내지 않고 음악을 악기나 목소리를 통해서 음악 연주로 재현해내야만 하는 것이다.

암보력은 선천적으로 주어진 면도 있지만 의식적인 연습으로 훈련하게 되면 암보력을 강화 시킬 수 있다. 이러한 암보에 대한 능력을 키우려면 첫째, 되도록이면 어렸을 때부터 다양한 레퍼토리를 접하면서 암보하는 것이 좋다. 어렸을 때는 기억력도 좋고 단순하며 배워야하는 악곡도 쉬워서 저절로 암보가 이루어지는 면이 있다. 그러나 점점 커가면서 기억력이 감퇴되고 복잡해지며 연주해야 하는 악곡도 어려워지고 외워야 할 분량이 많아지면서 암보를 해야 한다는 고통과 불안 등 심리적인 부담이 작용하게 때문이다. 둘째, 모든 요소들이 제대로 준비가 되고 저장할 수 있을 경우에만 암보하는 것이 좋다. 잘못 기억된 악절의 수정은 가능하나 그 수정은 이미 저장된 것들과 부딪혀서 마찰을 일으키게 된다. 그래서 처음 외우는 것 보다 잘못 외운 것을 다시 제대로 외우는 것이 두 배의 노력을 요할 수도 있다. 그렇기 때문에 이상적인 암보를 위해서는 처음부터 바로 정확하게 연습하면서 외우는 준비된 자세가 필요하다. 셋째, 악보를 끝까지 세밀하게 볼 필요가 있다. 하루 이틀 안에 암보를 했다고 해도 계속 암보해서 연습하기 보다는 연주당일 직전까지 악보를 소홀히 하지 않고 꼼꼼히 보면서 암보하는 것도 중요하다. 모든 요소들을 모두 다듬고 난 후에 오랜 기간 동안 집중한 상태에서 반복하여 보면서 노력한 암보는 단 시간 안에 한 암보의 경우보다 훨씬 더 효과적이며 안정성이 있다(김귀현, 2001, pp. 197-198). 본래 암보의 목적은 연주의 자연스러움과 효율성을 위한 것인데도 암보에 대한 강박 관념은 훌륭한 연주를 하는 데 저해 요소가 될 수 있다. 만약 연주 시 악보를 잊어버렸다면 빠른 시간 안에 그것을 털어버리고 연주에만 집중해야 좋은 연주를 해 낼 수 있게 된다. 한 음도 틀리지 않는 연주보다는 청중들에게 감동을 줄 수 있는 연주를 하는 것이 연주자의 목표가 되어야 할 것이다. 연주자는 완벽하려고 끊임없이 노력할 뿐 완벽해 질수는 없지만 좋은 연주를 위해서는 암보 능력이 중요하다. 그러므로 성공적인 연주를 하기 위해서는 보다 체계적이며 확실한 암보를 하는 것은 필수적이다.

II. 본론: 문헌연구

1. 암보 기술

암보 능력은 선천적인 부분도 있지만 그것을 후천적으로 발전시키기 위해서는 기술이 필요하다. 의식적인 연습을 하는 경우처럼 여러 가지 방법 중에서 자신에게 맞는 방법을 찾아서 암보하는 기술은 부족했던 암보 능력을 향상시키며 개발시킬 수 있다. 이것은 인간의 정신력, 운동 능력을 비롯해 오감을 훈련해서 강화될 수 있으며 암보 능력을 효율적으로 증진하는 방법에는 여러 가지가 있다.

1) 암보의 종류

암보의 과정에는 여러 가지 요소가 있으며 그 모두가 똑같이 중요하지만 각각의 역할은 개인 연주자에 따라 차이가 있을 수 있다.

이러한 암보의 종류들을 살펴보면 (1)시각에 의한 암보 (2)청각에 의한 암보 (3)운동 감각에 의한 암보 (4)분석적 암보 (5)음악매핑 이다. 연주자들은 이러한 요소들을 암보에 사용하지만 요소들에 대한 연주자들의 의존력의 강약은 모두 다르다. 그렇기 때문에 어떤 요소들로 암보했을 때 자신에게 가장 효과적이며 유용한지 찾아내는 것이 훌륭한 연주의 초석이 될 수 있다.

(1) 시각에 의한 암보

시각에 의한 암보는 말 그대로 눈으로 악보를 봄으로써 기억을 유지하는 암보 방법이다. 시각적 혹은 사진 찍듯이 인쇄되어 있는 악보의 음을 그 외형에 따라 수평적, 수직적 혹은 덩어리 등의 형태로 시각화해서 악보를 마치 사진처럼 머릿속에 저장하면서 연주하는 손과 건반을 보며 그 위치를 시각적으로 기억 하는 것이다. 예를 들어 악보를 사진 찍듯이 음표 하나하나를 각인해서 기억 하던지 페이지 수, 다이내믹, 나타냄말 등이 나 악절의 정확한 위치를 눈으로 조각으로 기억한 뒤에 그 페이지 전체를 암보하며 기억해 나갈 수 있다. 이런 종류의 암보 능력은 꾸준한 연습과 훈련으로 향상될 수 있다.

(2) 청각에 의한 암보

청각에 의한 암보는 귀로 듣고 따라서 연주하는 것으로 ‘귀에 의한 암보’이다. 연주자들에게 있어서 청각적인 기억력은 말할 것도 없이 매우 중요한 것이다. 연주자들은 귀로 음악을 암기하여 다음에 연결되는 음악을 미리 예측하며 그 소리들을 손가락을 통해 건반에서 실행에 옮겨 놓는다. 악곡을 기계적으로 반복해서 듣고 외우는 것이 아니라 연주가가가 갖고 있는 예술적인 청음 능력을 바탕으로 한 암보 능력이다. 예술적인 청음이란 소리를 머릿속으로 잘 듣는 내면화된 귀의 계발과 소리를 내면서 울림을 듣는 음향학적 과정, 곡의 끝까지 주의 집중하여 귀 기울이는 것 등의 발달된 청각 능력을 바탕으로 한다. 청각에 의한 암보는 매우 중요하며 효율적인 암보를 위해서 좋은 소리를 들을 수 있는 귀의 훈련을 끊임없이 해야 한다.

(3) 운동 감각에 의한 암보

운동감각에 의한 암보는 피아노를 연주하는 동안 행해진 모든 동작들을 기억하는 것이다. 신체가 움직이는 느낌으로 작품을 기억 하는 것을 의미하며 팔과 손가락에서 똑같은 근육의 움직임이 수없이 많이 반복되는 연습 과정을 거치는 동안 공간의 움직임을 자동적으로 외우는 것이다. 근육의 반복적인 운동에 의한 것이므로 반복 연습에 많은 시간을 할애할수록 암보는 더욱 확실해진다. 또한 반복 연습을 더 효과적으로 하기 위해서 가장 먼저 선행 되어야 하는 것은 좋은 운지법을 결정하는 일이다(김귀현, 2001, pp. 199-200).

(4) 분석적 암보

분석적 암보는 우리 두뇌의 인지 원리를 활용하여 감각적 암보의 불완전한 면을 보완하고 보다 빠르고 효율적인 암보를 할 수 있도록 한다. 우리의 두뇌가 감각 기관을 통해 들어온 자극을 기억하는 방법은 자신의 방식대로 새로운 요소를 체계화하여 이미 알고 있던 것과 결합하는 암보이다. 이런 체계화 과정에는 세부적인 요소를 단순하고 간결한 형태로 간추리거나 또는 유사한 것이나 가까운 것끼리 묶거나 계속적으로 반복되는 패턴을 파악하는 방식 등을 사용한다. 이와 같은 두뇌의 인지 원리를 활용한다면 더욱 빠르고 효과적인 암보를 할 수 있다.

(5) 음악매핑

음악매핑에 의한 암보는 시각적인 암보의 장점과 분석적인 암보의 장점을 결합한 암보 방식이다. 악보를 알기 쉽게 시각적으로 도표를 그리며 학습하는 경우는 곡을 훨씬 빠르게 익히고 암보에 더욱 효과적이다. 분석적인 암보라 하여도 반드시 해박한 음악이론 지식이 필요한 것은 아니다. 초보자나 아동이라도 자신의 방식대로 악곡의 음악적 내용을 파악하고 간단하게 정리하여 머릿속의 모형을 그림이나 선 여러 가지 표시등으로 표현해 낼 수 있다(유은석, 2008, pp. 390-391).

III. 결론

암보란 연주자의 필연적인 과정이며 성공적인 연주와 직결되는 요소이다. 효율적이며 질 좋은 암보를 하기 위해서는 벼락치기 연습은 지양하며 단계적이며 체계적인 연습이 필요하다. 효율적인 암보방법의 종류들을 살펴보면 시각에 의한 암보, 청각에 의한 암보, 운동감각에 의한 암보, 분석적 암보, 음악매핑에 의한 암보 등을 말할 수 있다. 이러한 다섯 가지 암보의 종류들을 제대로 응용하고 이해하면서 연주자 본인에게 가장 잘 맞는 암보방법을 확실히 적용함으로써 기억력을 강화시킬 수 있다. 우리가 하루에 기억할 수 있는 용량에는 한계가 있다. 그러므로 매일 꾸준히 조금씩 암보하는 습관이 중요하다. 이와 같이 연주자들이 좋은 암보를 위해서 해야 할 최선의 방법은 위의 다섯 가지 암보의 종류들을 잘 활용하면서 본인에게 맞는 암보방법을 일관성 있게 연습하며 제대로 훈련해서 숙달되게 만드는 것이다. 악보를 수없이 반복해서 연습하는 것만으로는 좋은 암보를 하기는 힘들다. 그보다는 암보방법 중에서 가장 취약한 부분을 찾아내어 집중해서 연습하고 난 후에 다른 암보 방법들과 함께 종합적으로 연습해 보는 것이 좋다. 암보에서 일관된 정답은 없다. 그렇기 때문에 이 문제를 해결하기 위해서는 여러 가지 암보방법을 활용하여 기억력을 강화시키는데 최선을 다하는 것이 중요하다.

참고문헌

- 안미자 (2007). **피아노 어떻게 배울까**. 서울: 이화여자대학교 출판부.
- 유은석 (2008). **21세기 교사를 위한 피아노 교수전략**. 서울: 학지사.
- Bernstein, S. (2004). **자기발견을 향한 피아노 연습**. 백낙정(역). 서울: 음악춘추사.
- Sandor, G. (2001). **온 피아노 플레이**. 김귀현(역). 서울: 음악춘추사.
- 주희선 (2009). 효율적인 암보를 위한 피아노 연습. **낭만음악** 제21권 제4호, 81-107
- 곽지현 (2006). **성공적인 피아노 연주를 위한 효율적인 암보 학습에 관한 연구**. 석사학위 논문. 이화여자대학교 대학원.
- 정다혜라 (2011). **피아노 연주에서의 효율적인 암보 방법**. 석사학위 논문. 중앙대학교 대학원.

‘오디 피아노. 피아노 오디’ 교재 중 바른 피아노 자세를 위한 곡 활용법

I. 서론

최근 몇 년간 피아노를 배우는 연령이 낮아짐에 따라 유아를 대상으로 하는 피아노교재들이 속속 등장하고 있다. 바이엘이 피아노 교육의 교과서와 같던 시대는 지나고 이제는 유아의 눈높이에 맞추어 연령에 맞는 교수법과 내용을 갖춘 다양한 교재들을 접할 수 있게 되었다. 이러한 유아 피아노 교재의 변화 속에서 접하게 된 [오디 피아노, 피아노 오디]교재는 피아노 교재이기도 하지만 피아노를 통하여 음악을 이해하고 피아노를 통하여 음악적 소질과 감수성을 계발 시키는 데 중점을 둔 교재이다.

음악적 소질과 감수성의 계발을 위해 [오디 피아노·피아노 오디] 교재가 중요하게 생각하는 부분은 바로 오디에이션(Audiation)이다. 오디에이션이란 ‘실제로 들리지 않는 음악을 상상하여 마음속으로 듣고 이해하는 능력’이라고 정의 내릴 수 있다. 따라서 [오디 피아노·피아노 오디]는 테크닉이나 독보를 향상시키기 위한 교재가 아니라 아이들로 하여금 피아노를 통하여 오디에이션 능력을 향상시키고 더 나아가 음악을 마음으로 이해하는 것을 돕기 위한 교재라고 볼 수 있다. 오디에이션 능력의 향상과 더불어 [오디 피아노·피아노 오디]는 피아노를 가르치기 위한 교재이므로 각 곡에는 명확한 피아노 교수법적 목표가 있다. 따라서 각 곡에는 오디에이션, 피아노 교수법적 목표가 있고 이 목표에 맞는 다양한 접근법을 사용하여 수업이 진행된다. [오디 피아노·피아노 오디]는 동작, 소품, 악기를 사용하여 놀이처럼 피아노를 받아들이게 하고 교사가 육성으로 노래를 불러주는 과정을 통하여 아이들에게 편안함과 친근감을 준다. 따라서 개별 곡의 이면

에 숨어있는 교수법적 목표를 찾아내고 그것을 이해하는 것이 교재를 사용하는 데 있어 중요하다.

그중에서도 [오디 피아노·피아노 오디 I II III(출간예정)]의 피아노자세를 다른 곡들의 활용방안에 대하여 알아보려 한다. 유아에게 피아노자세를 가르치는 것을 쉬운 일이 아니기 때문에 바른 자세의 의미를 말로 설명하여 이해시키는 것 보다는 아이들의 눈높이에 맞춘 방법이 필요하다. [오디 피아노·피아노 오디]교재는 자칫 지루하거나 어려울 수 있는 자세에 대한 부분을 어떻게 접근하고 있는지 알아보고 나아가 이러한 활동들이 피아노 교수법적으로 어떠한 의미를 가지며 피아노를 배우는 과정을 통해 어떻게 오디에 이션 능력이 향상될 수 있는지 살펴보도록 하겠다.

II. 이론적 배경

1. 고든 (E. Gordon, 1927~)의 음악학습이론

오디에이션 음악학습이론은 미국의 세계적인 음악교육학자 고든이 음악 소질의 한 부분으로 중요한 특성을 설명하기 위해 창안한 음악교육 방법론이다. 고든은 20세기에 태어나 21세기를 살고 있는 생존하는 음악교육 방법론의 창안자이며, 유럽이 아닌 미국 출신의 음악교육학자로서 유일한 존재이다(노주희, 2006). 고든의 음악학습이론은 역사는 짧지만 체계적인 이론과 감성적인 교수법이 결합되어 새로운 음악교육의 목표를 내세우며 전 세계적으로 주목을 받고 있다.

유럽의 방법론 창안자들이 작곡가를 겸한 음악 교육가였던 반면, 고든은 교육학 학위와 더불어 베이스를 연주하는 재즈 음악가로서의 경력을 갖고 있는 유일한 교육가였다(노주희, 2006). 고든의 음악학습이론은 작품의 개념을 통해 음악을 바라보았던 고전적인 음악관과는 달리 음악을 연주하는 주체의 능력에 따라 음악에 대한 이해의 깊이가 달라짐을 발견하고 음악과의 관계 형성 능력을 향상시키고자 하였다. 일반음악, 유아음악뿐 아니라 기악 음악교육에서도 악보를 보고 잘 연주하는 음악이 아닌 악보 속에 담긴 소리를 잘 들을 수 있고 아이들이 스스로 연습하고 나아가 즉흥연주 또한 할 수 있도록 자유로이 성장시키는 목표의 교육을 지향한다.

2. 오디에이션 (Audiation)

고든 음악학습이론의 핵심 개념은 ‘오디에이션(audiation)’이다. 오디에이션은 고든이 창안한 신조어로 아래와 같은 의미로 정의된다. 오디에이션은 방금 들었거나 혹은 과거에 들었던 음악을 우리가 마음속으로 불러들여 이해할 때 발생한다. 소리 그 자체는 음악이 아니다. 마치 언어에서처럼 소리는 우리가 마음속으로 소리를 번역하여 의미를 부여할 때만, 즉 오디에이션을 통해서만 음악이 된다(Gordon, 1997, pp. 4-5). 오디에이션은 언어에서의 ‘생각’과 마찬가지로 음악에서의 ‘생각’이다. 오디에이션은 음악소질의 기초이다. 음악의 기본이 되는 음높이(Pitch)와 음길이(Duration)를 내면적인 귀로 상상하고, 그것들을 주관적 혹은 객관적으로 오디에이션하는 정도로서 음악소질의 수준을 알 수 있다. 오디에이션의 능력을 개발시켜 주는 것이 고든의 음악 교육 목표라 할 수 있다(노주희, 1995). 오디에이션 능력은 모든 음악활동에 요청된다. 작곡가에게 핵심적인 음악적 능력은 내면의 소리를 상상하는 능력이지만 연주는 자신이 이해한 작품 세계를 소리로 표현하는 일이므로 자신이 만드는 음악이 의도대로 형상화되는지 확인하는 귀의 능력이 본질적으로 필요하다. 지휘자는 자신이 스스로 연주하는 것이 아니어도 연주 행위와 동일한 오디에이션 능력을 필요로 하며, 분석가와 평론가 또한 오디에이션 능력이 자신의 활동에 기초가 된다(노주희, 2006).

3. 오디

‘오디’란, 유아들의 음악 감수성 계발을 위한 프로그램이다. ‘오디’는 한국 최초의 음악 학습이론 교육현장일 뿐 아니라 음악교육방법론을 도입하고 실천한 최초의 교육기관이다(노주희, 2006). 2인의 교사가 화음을 노래하는 감수성 수업을 1997년 설립 이후 변함 없이 펼치고 있으며 음악 감수성의 연장수업으로서 피아노 교육에서도 이러한 학습 원리를 고수하였다. ‘오디’가 0세 부터의 갓난아이들이 대상인 점과 달리 ‘오디피아노’는 만 3,4세 연령부터 교육 대상이며 ‘오디’가 ‘무형의 안내’에서 시작하여 ‘유형의 지도’로 교육 형태를 점차 전환하는 것과 달리 피아노교육은 바로 그 전환시점에서 교육이 시작된다(노주희 외, 2011).

배웠다는 생각 없이 수업 속에서 저절로, 쉽게 배워가도록 하려면 어떻게 해야 하는지에 관한 교육의 목표는 오디에서 음악적 목표와 더불어 양립해야 하는 중요한 기둥이요, 앞으로 더 계발하고 발전시켜 나갈 중요한 숙제이다.

III. 활용안

1. (1) 안녕, 피아노 친구 (2) 오디, 피아노 시작 !

안녕, 피아노 친구					
노주희					
					
1. 사랑하는친 - 구 들 안 녕 사랑하는친 - 구 들 안 녕 2. 사랑하는선 - 생 님 안 녕 사랑하는선 - 생 님 안 녕 3. 동그라미친 - 구 들 안 녕 동그라미친 - 구 들 안 녕 4. 꼬끼리는두 - 발 을 중 중 공작새는날 - 게 를 활 활					
					
툭루 툭루 툭루 띵라 띵라 띵라 피 아 노 는 오 디 친 구 툭루 툭루 툭루 띵라 띵라 띵라 피 아 노 는 오 디 친 구 툭루 툭루 툭루 띵라 띵라 띵라 피 아 노 는 오 디 친 구 툭루 툭루 툭루 띵라 띵라 띵라 고 래 처 럼 숨 쉬 어 요					
조 성	FM	박 자	4/4박자	교 구	꼬끼리, 공작새, 고래 플래시카드
교육목표	Audiation	선생님과 함께 2박을 몸으로 느껴본다.			
	Piano	소근육, 대근육 활동을 통해 아이들이 올바른 자세를 익힐 수 있도록 한다.			
오디교육방법	1. “멋진 피아니스트가 되어볼까요?” “동그라미 만들어서 안녕 ~ 동그라미 만들어서 안녕 ~ 툭루 툭루~” 1절 : 안경 손을 만들어 흔들어 본다. 2절 : 손으로 물고기 입을 만들어 삐끔 삐끔, 물고기 입을 벌려 본다. 3절 : 망원경 손을 만들어서 크게 원을 그려본다. 소근육 활동을 통해 손끝의 예민한 감각을 느껴보고 교사는 아이들과 눈을 맞춰 친밀감을 주도록 한다. “공작새는 날개를 활짝”(움츠렸던 어깨를 펴고 허리를 곧게 세워본다.) “툭루툭루툭루 띵라 띵라 띵라”(피아니스트의 연주모습을 상상하며 가상으로 모방 해 본다.) “고래처럼 숨 쉬어요. 푸~뽀”(호흡을 통해 피아노도 호흡하는 악기임을 알려준다.) 대근육 활동을 통해 피아노연주에 어떤 큰 근육들이 사용되는지를 알려준다. 2. CD에 맞춰(소근육 + 대근육 활동) “동그라미 만들어서 안녕 ~ 동그라미 만들어서 안녕 ~ 툭루 툭루~” 1절 : 안 경 손 흔들기.				

	<p>2절 : 물고기 입 빼꼼빼꼼. 3절 : 망원경 만들어서 크게 원그리기. 피아노앞에 앉아 4절 : “코끼리는 두발을 쿵쿵”(발판위 두발을 굴러본다.) “공작새는 날개를 활짝”(팔을 벌리고 허리를 곧게 펴본다.) “물루 물루~고래처럼 숨 쉬어요 푸 ~ 뽀!” (피아노 치는 자신의 모습을 상상하며 연주하는 모습을 흉내 내고 피아니스트처럼 호흡도 해본다.)</p>
--	---



교수법 지식	<p>1. 바른 자세는 피아노 소리를 좌우할 만큼 중요하다. 소근육, 대근육 활동을 통해 자연스럽게 바른 자세를 인지 할 수 있도록 한다. 2. ‘동그라미 친구’ 휘어지기 쉬운 손가락을 동그랗게 만들어 좋은 손 모양을 만든다. ‘코끼리 두발 쿵쿵’ 두 발이 바닥에 닿는 활동을 통해 무게의 중심이 앞으로 이동하는 것을 느껴본다. ‘공작새는 날개를 활짝’ 양팔을 벌리는 활동을 통해 구부려 졌던 허리를 곧게 펴도록 한다. ‘고래처럼 숨을 쉬어요’ 호흡을 통해 피아노도 호흡하는 악기임을 알려준다. ‘물루 탈라~’ 피아니스트처럼 연주하는 모습을 통해 아이들로 하여금 자신이 피아니스트인 것처럼 상상하게 하고 피아노의 모든 음역을 경험하게 한다.</p>
활동결과	<p>이 노래를 오프닝 송으로 사용하여 수업을 시작하였다. 처음에는 아이들이 무엇을 하는 것인지 잘 모르고 그냥 따라 하다가 수업 시간마다 반복하여 각 동작이 주는 의미를 알려주는 과정을 통해 이제는 “코끼리” 한 마디만 해도 자세를 바로잡기 위해 노력하는 아이들의 모습을 볼 수 있게 되었다.</p>

오디, 피아노 시작!

노주희

조 성	Dmixolydian	박 자	4/4 박자	교 구	CD플레이어, 체조 플래시 카드
교육목표	Audiation	새로운 조성을 경험함과 동시에 나아가 선생님이 조바꿈을 했을 때 처음의 조성과의 다르다는 것을 느끼도록 한다.			
	Piano	릴렉스를 통해 경직된 자세를 풀어주고 긴장과 이완을 함께 함으로써 무게 중심을 느끼게 해준다.			
오디교육방법	<ol style="list-style-type: none"> 1. 왜 오디체조를 해야 하는지를 간단한 실생활 예를 들어 설명한다. 우리 친구들 여름에 바다에 들어가려면 무엇을 해야 할까요? 준비운동을 해야 하지요? 피아노를 공부하기 전에도 체조를 해야 해요. 선생님이랑 체조를 배워 볼까요? “앞으로! 옆으로! 위로!” 한 동작 한 동작 바른 동작을 이해할 수 있도록 한다. 동작 플래시 카드를 보여주며 아이들이 제대로 된 자세를 할 수 있도록 도와준다. 2. “자, 이제 우리 피아노에 앉아 기지개를 펴봐요. 쪽 올린 다음 팔을 떨어 뜨려 봐요. 팔의 무게는 얼마큼 되나요?” 피아노 뚜껑을 닫은 채 뚜껑위로 팔을 떨어 뜨려 팔의 무게를 느껴본다. 3. “이제 음악에 맞춰 체조를 해보도록 해요. 오디피아노 시작! 오, 디!! CD를 틀어 놓고 아이들이 동작을 하기 전 선생님의 구호(앞으로! 옆으로! 위로!)와 함께 선생님이 동작을 먼저 함으로써 아이들이 잘 따라 할 수 있도록 팁을 준다. 4. 확장 활동: 선생님이 오디체조를 D Mixolydian 에서 Db Mixolydian으로 바꾸어 아이들은 검은 건반 두개 위로 공을 잡고 팔을 떨어뜨려 건반 위에서도 팔의 무게를 느껴본다. 				
교 수 법 지 식	<ol style="list-style-type: none"> 1. 피아노 공부하기 전 오디 체조를 통해 경직된 자세를 풀어준다. 2. 효과적으로 오디체조를 하기 위해서는 정확한 동작을 아이들에게 알려주는 것이 중요하다. 팔의 긴장과 이완을 동작으로 하는 것은 무게 중심을 아이들이 더 잘 느낄 수 있게 하기 위해서 이다. 				

활동결과	어릴 때 부터 팔의 무게를 느껴보는 활동은 참으로 중요한 일이라 생각한다. 지금은 놀이처럼 재밌고 즐겁게 오디 체조를 사용하고 있는데 앞으로는 아이들이 오디 체조를 통해 팔의 무게와 몸의 무게중심을 느껴서 안정된 자세를 경험하는 시간이 되기를 기대해본다.
------	---

연계활동	[안녕, 피아노 친구]와 [오디 피아노 시작!]은 각각 1,2권 처음에 구성 되어있다. [안녕, 피아노 친구]에서는 소근육 활동을 통해 손끝의 예민함을 느끼고 대근육 활동을 통해 큰 움직임이 필요한 피아노 자세를 익힌다면 [오디 피아노 시작!]에서는 더 나아가 몸의 릴렉스와 팔의 긴장과 이완을 통해 무게 중심을 느낄 수 있도록 한다. 각 권의 첫 곡을 통해 피아노를 칠 때 익혀야 할 중요한 자세의 원리를 배운다
------	---

2. (1) 대머리 독수리 (2) 꼬마 피아니스트

대 머 리 독 수 리					
노주희					
조 성	없음	박 자	8/8박자	교 구	CD플레이어
교육목표	Audiation	선생님이 앞서 선창하는 리듬 챌트를 통해 리듬적 유희와 8/8박자가 3/3/2로 나뉘어지는 새로운 박자의 패턴을 경험한다.			
	Piano	피아노를 연주 할 때 필요한 가벼운 손가락, 손목의 릴렉스, 단단한 손 끝과 건반 위를 자유롭게 움직일 수 있는 팔의 개념을 동작을 통해 공부한다.			
오디교육방법	아이들이 관심을 가질 수 있도록 재미있는 이야기로 시선을 집중 시킨다. 1. 가벼운 손가락의 연습				

	<p>“옛날 옛날에 개구쟁이 참새 한 마리가 살고 있었어요. 참새가 우리 친구들에게 날아와서 하는 말이…: 다가가다가다가 짹 짹” 이때, 다가가 부분에서 오른팔을 대각선으로 짹 뻗어 몸 쪽으로 손가락을 가볍게 움직이며 새가 날아오는 모양을 형상화하고 짹 짹 부분에서는 손가락으로 물을 튕기는 자세를 취하여 참새가 입을 짹 벌리는 모양을 만들어 주며 가벼운 손가락을 느낄 수 있도록 해준다. 이 때 재미있게 선생님이 학생에게, 또 학생끼리 얼굴을 향하여 짹 짹 부분을 서로 주고 받는다.</p> <p>2. 손목의 릴렉스 연습</p> <p>“또 다른 비둘기 친구가 날아와서 모이를 먹고 있네요. 다가가다가다가 구구 구구…”하며 위와 같은 방법으로 오른팔을 뻗어 가벼운 손가락 동작으로 몸 쪽을 향하여 와서 오른손 2,3번 손가락으로 새가 모이를 먹는 모습처럼 왼쪽 손바닥에 튕겨 준다.</p> <p>이때 주의할 점은 부드러운 팔목을 느끼게 하는 것이 포인트이므로 손목을 위아래로 자연스럽게 릴렉스 하여 손바닥에 튕기는 모습을 보여준다.</p> <p>3. 단단한 손끝</p> <p>하머 왼손 팔과 손바닥을 수직으로 세우고 오른손 손가락을 손바닥과 직각으로 만들어 마치 딱따구리가 부리로 나무를 쪼는 듯 한 모양을 만들어 준다. 이때 주의할 점은 학생에게, 또 학생끼리 얼굴을 향하여 짹 짹 부분을 서로 주고받는다. 단단한 손끝을 느끼는 연습이므로 손끝이 꺾이지 않도록 해야 한다.</p> <p>4. 자유로운 팔의 움직임</p> <p>“우리 친구들 대머리 독수리를 아나요? 대머리 독수리는 두 날개를 양쪽으로 멋지게 펴고 하늘을 날아다닌답니다. 우리도 대머리 독수리처럼 두 팔을 양쪽으로 짹 펼쳐 볼까요? 다가가다가다가 담담담…” 이번에는 팔을 약간 위로하여 양쪽으로 짹 펴서 벌린 후 ‘다가가’ 부분은 앞과 같이 가볍게 손가락을 움직이면서 몸쪽으로 이동하여 피아노 뚜껑을 닫은 채 뚜껑위로 팔을 떨어 뜨려 팔의 무게를 느끼게 한다. 더불어 팔의 자유로운 움직임을 통하여 아이들이 넓은 음역 대를 연주할 수 있는 경험을 준다.</p>
<p>교수법 지식</p>	<p>이 곡은 리듬 챗트를 통하여 재미를 주고 다양한 리듬에 대한 감각을 익힐 뿐만 아니라 피아노를 치는 데 있어 가장 기본이 되는 손가락, 손끝, 손목 릴렉스, 자유로운 팔에 대한 기본 개념을 자연스럽게 익히도록 도와준다. 자유로운 팔은 건반의 모든 음역대를 경험하게 하고 경직 되지 않는 자세를 알려준다. 우리가 피아노를 칠 때 손목과 팔은 릴렉스되어 자유로워야 하며 손끝은 꺾이지 않도록 단단하고 손가락은 자유자재로 움직일 수 있어야 한다.</p> <p>이 곡은 리듬 챗트를 통하여 재미를 주고 다양한 리듬에 대한 감각을 익힐 뿐만 아니라 피아노를 치는 데 있어 가장 기본이 되는 손가락, 손끝, 손목 릴렉스, 자유로운 팔에 소개를 하는 것과 앞으로 우리도 열심히 하면 피아니스트처럼 바른 자세를 가질 수 있다는 자신감을 주는 것에 초점을 두도록 한다</p>
<p>활동결과</p>	<p>6,7세 아이들과 함께 활동 한 본 결과 스토리텔링의 기법을 사용하여 이야기로 시작하니 다른 때 보다 더 잘 집중하였다. 아직 손이 작고 부드럽기 때문에 손의 동작이 정확하게 이뤄지지 않으나 짹, 구구, 딱딱등 새를 통한 느낌은 명확히 전달되었다. 3/3/2의 리듬 또한 정확하지는 않으나 리듬의 느낌을 살려서 부르려고 노력하는 모습이 보였다. 선생님이 선창하는 리듬 챗트 부분을 귀 기울여 듣는 모습이 나타나며 정확한 손동작을 표현하거나 리듬을 명확히 이해하는 것은 아니지만 활동을 통해 좋은 손 모양에 대하여 생각하고 앞으로 잘 할 수 있다는 자신감을 갖는 계기가 되었다.</p>

꼬마 피아니스트

노 주 희



1. 북수리 전 - 걸을 걸을 전 서 - - - - - - - - - -
 2. 드 -
 3. 드 -
 4. 새 -



북수리 전 - 걸을 걸을 전 서 - - - - - - - - - -
 드 -
 드 -
 새 -

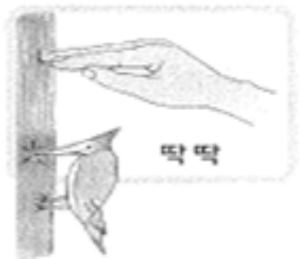
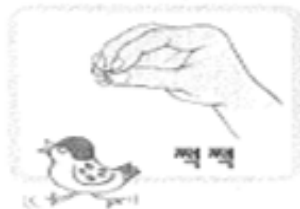


조 성	F Major	박 자	6/8, 8/8박자	교 구	CD플레이어
교육목표	Audiation	아이들은 선율적으로 계속 되풀이되는 베이스 라인을 노래하며 그 위에 쌓여지는 선생님의 노래를 듣게 된다. 계단처럼 한 음씩 내려가는 구조의 반복을 통해 다음 음을 미리 예상하는 능력을 키울 수 있다. 8/8박자 변형곡과 1권의 대머리 독수리를 함께 부르는 과정은 각각의 곡이 리듬적으로 서로 어떻게 연결되는지 알 수 있다.			

	Piano	1권의 대머리 독수리에서의 가벼운 손가락, 손목의 릴렉스, 단단한 손끝, 자유로운 팔의 움직임을 노래와 동작을 통해 다시 한 번 기억하고 연습한다. 베이스라인을 피아노로 연주하게 되는데 이때 양손모두 엄지손가락을 제외한 2~5번 손가락을 이용하여 연주하게 된다. 엄지손가락은 가장 사용하기 까다롭고 아이들은 엄지손가락을 사용하게 되면 팔이 몸 쪽으로 붙는 불편한 자세가 되기 쉬우므로 가능한 한 제일 마지막에 엄지 사용을 가르친다.
오디교육방법		<p>1. 제목을 사용하여 이야기를 시작한다. “우리 친구들! 피아니스트가 되고 싶은 친구 있나요? 피아니스트가 되려면 어떻게 해야 할까요? 참새, 비둘기, 딱따구리, 독수리 친구들 기억나나요? 우리 새 친구들이 꼬마 피아니스트가 되려면 어떻게 해야 하는지 알려줄거예요. 오늘 여기에 참새, 비둘기, 딱따구리, 대머리 독수리 친구들이 모두 놀러 왔어요. 우리 친구들이 노래를 부르면 새 친구들이 나올 거예요.” 라고 하며 오스티나토 베이스를 선생님이 불러준다. 아이들이 익숙해질 만큼 불러 준 후 선생님은 높은음자리표 멜로디를 노래한다. 1권에서 익혔던 참새, 비둘기, 딱따구리, 독수리 동작을 선생님의 노래에 맞추어 해 본다. 노래를 반복적으로 부르면서 음들이 깊이 내면화 되도록 하고 선생님의 소리를 잘 듣고 노래를 맞추어 부르는 과정을 통해 육성의 상호작용을 이루도록 한다.</p> <p>2. 우리 친구들 기억나나요?”다가다가다가다가 짹짹...” 1권의 대머리 독수리를 함께 불러본다. 아이들이 익숙하게 부르도록 유도한 후 교사는 꼬마 피아니스트의 8/8 박자 변형 곡을 허밍으로 함께 부르고 나머지 아이들에게는 베이스 선율을 노래하게 한다. 마치 돌림노래를 부르듯이 대머리독수리와 꼬마 피아니스트를 함께 부른다. 아이들이 교사의 목소리에 귀 기울이지 않으면 노래를 부르기 어려우므로 상대방의 소리를 귀 기울여 듣는 연습을 할 수 있다.</p> <p>3. 6/8박자 악보를 가지고 건반에서 연주해보도록 한다. 낮은음자리표 베이스 부분을 오른손, 왼손으로 나누어 학생이 연주 하고 높은음자리표 부분은 교사가 연주하도록 한다. 이때 손가락 운지는 처음 파-미-레-도 부분을 오른손 5-4-3-2로 연주하고 나머지 시 b-라-솔은 왼손 2-3-4번 손가락으로 연주하도록 한다. 아랫단 파-미-레-도 역시 위와 마찬가지로 오른손 5-4-3-2로 연주하고 시 b-라-솔-도-파 부분은 왼손 2-3-4-2-5를 사용하여 엄지손가락을 사용하지 않고 연주하도록 한다.</p>

꼬마 피아니스트에게 *

피아니스트는 참새처럼 가벼운 손가락과 비둘기처럼 부드러운 팔목, 딱따구리처럼 단단한 손끝, 그리고 독수리처럼 자유로운 팔로 건반 위를 날아다니요.



교수법 지식	‘꼬마 피아니스트’는 오스티나토 베이스를 이용하여 아이들로 하여금 같은 화성이 반복되는 화성적 구조를 익힐 수 있도록 도와준다. 또한 이 과정을 통해 아이들은 다음의 음을 예상할 수 있으며 베이스와 멜로디의 어울림을 통하여 화성적 색채를 느낄 수 있게 된다. 또한 반복적인 리듬 패턴을 통해 쉽게 리듬을 몸에 익힐 수 있게 된다. 이 곡은 음악을 단순히 하나의 노래로만 인식하게 하는 것이 아니라 음악의 화성적, 리듬적인 이해를 도와주며 이러한 과정을 통해 아이들은 내면으로 음악을 받아들이고 해석할 수 있는 능력을 자연스럽게 키울 수 있게 된다. 더 나아가 이 활동들을 통해 아이들이 즉흥연주와 창작의 기본을 다지는 시간이 될 수 있을 것이라 기대해 본다.
활동결과	6,7세 아이들과 함께 활동해 본 결과 노래를 부를 때 음정이 정확하지는 않았지만 낮은음자리표 베이스의 음이 계단처럼 하나씩 내려가는 것을 이해하였다. 1권의 대머리 독수리와 함께 부르는 부분은 조금 헛갈릴 수도 있는 부분이어서 다른 보조교사의 도움을 받거나 CD플레이어를 사용하는 것이 좋을 듯하다. 대머리 독수리의 내용을 가지고 손 모양과 릴렉스, 무게 중심을 느끼는 것을 충분히 숙지하여야 꼬마피아니스트의 화성적부분이 가미될 때 어려움 없이 따라 할 수 있을 것이다. 꼬마 피아니스트는 좋은 자세를 위한 동작과 오스티나토 베이스가 결합된 복합적인 곡이다. 따라서 아이들이 공부하는 어려울 수 있지만 이 곡을 잘 숙지하여 표현한다면 화성과 리듬을 동시에 이해할 수 있는 좋은 기회가 될 것이다.

연계활동	‘대머리독수리’와 ‘꼬마 피아니스트’는 가벼운 손가락, 손목의 릴렉스, 단단한 손끝, 자유로운 팔의 움직임이라는 공통의 주제를 가지고 만들어진 곡이다. ‘대머리 독수리’는 리듬채널트와 동작을 사용하였다면 ‘꼬마 피아니스트’는 오스티나토 베이스와 멜로디 선율을 통해 화성과 리듬을 오디에이션 할 수 있는 능력을 키우는데 중점을 두었다고 할 수 있다. 또한 ‘꼬마 피아니스트’의 8/8박자 변형곡과 ‘대머리 독수리’를 함께 부르는 과정을 통하여 각각 다른 곡이지만 하나의 곡이라는 통일성을 느낄 수 있다. 리듬적 유희에 화성이 입혀지는 과정을 통해 음악을 화성적, 리듬적으로 느끼고 이해하는 능력을 키울 수 있다.
------	---

IV. 결론

우리는 [오디 피아노·피아노 오디]를 통하여 자연스러운 놀이와 동작, 노래를 활용한 피아노 자세의 교육방법에 대하여 알아보았다. 이 교육방법을 통해 교사는 아이들을 배려하고 존중하며 아이들은 즐거운 마음으로 자세를 배울 수 있다. 또한 아이들은 이 과정을 통해 소 근육과 대 근육 사용하기, 팔의 무게를 느껴보기, 자유롭게 피아노 건반을 경험하기 등을 공부하게 된다. 표면적으로 놀이처럼 보이는 활동 안에는 교수법적 지식이 들어있고 아이들은 여러 활동들을 경험하여 바른 피아노 자세에 대해 배우게 되는 것이다. 교사와 학생이 함께 참여하고 상호작용 할 수 있는 수업을 만드는 것은 참으로

의미 있고 중요한 일이다.

나아가 피아노를 배우는 과정을 통해 음악적 경험이 쌓이고 음악이 내면화 된다면 아이의 오디에이션 능력은 계발되고 자라날 것이다. 음악 안에서 길을 잃어도 다시 제자리를 찾을 수 있는 능력, 반주가 없어도 마음속으로 노래할 수 있는 능력, 즉흥연주와 창작을 할 수 있는 능력은 바로 바른 오디에이션을 통해 얻을 수 있다. 바른 오디에이션은 아이들에게 더 넓은 음악적 경험을 할 수 있게 하는 통로가 될 것이다. 이 시간을 통해 기계적인 암보와 연주가 아닌 마음으로 음악을 느끼고 또 그것을 표현할 수 있는 아이들이 많아지기를 기대하고 더불어 교사와 아이들 모두가 행복해지는 피아노 수업이 되기를 바래본다.

참고문헌

- 노주희 (2006). **음악치료 기법과 모델**. 서울: 학지사
- 유은석 (2008). **21C 교사를 위한 피아노 교수 전략**. 서울: 학지사
- 한국오디에이션음악교육연구소 (2009). **오디 피아노, 피아노 오디 I, II**. 서울: 저자
- 노주희 (2002). 음악교육 목표로서의 오디에이션. **Educlassic**, 12, 114 - 115.
- 노주희, 김옥경, 류정아 (2011). 유아피아노와 오디의 화성적 접근. **한국교육음악학회 소식지**.
- Gordon, E. E. (1997). *A music learning theory for newborn and young children (2nd ed.)*. Chicago: GIA Publications, Inc.

무대 공포증 완화를 위한 ‘인지 - 행동 치료’ 방법에 관한 고찰

I. 서론

1. 연구 동기 및 필요성

음악인에게 있어 무대란, 재능이나 역량을 발휘하거나 나타내기 위하여 활동하는 장소를 말한다. 이 무대에서는 연주자가 작곡자가 의도하는 모든 것을 주어진 시간 내에 아름답게 표현하여 청중들에게 의미 있게 전달하도록 해야 한다. 그러나 연주자 누구나 무대에서 자신의 실력을 최대한 보여주어야 한다는 생각을 가짐으로 인해 부담감이 생기고, 더 나아가 무대공포증을 일으키기도 한다.

무대공포증은 사회공포증의 일환으로 많은 대중의 앞이나 경쟁적 상황에서 불안감을 느끼는 것을 말한다(Fredrikson & Gunnarsson, 1992). 증상으로는 심박수의 증가, 집중력 감소, 긴장으로 인한 떨림, 구강 건조증, 땀 생성, 그리고 숨이 가빠지는 증상 등이 있다. 또한 무대공포증을 유발시키는 요인으로는 타인의 평가에 대한 자신의 성향, 청중과 무대의 규모, 연주자의 수 등을 들 수 있다(Bourne, 1995; Wilson, 2002; Roland, 1994b; Hamann, 1982; Abel & Larkin, 1990; Cox & Kenardy, 1993).

웨스너등의(Wesner, Noyes, Davis, 1990) 연구에 따르면 미국 음악대학 학생들 중 21%의 학생이 무대공포증으로 괴로움을 느끼고, 40%의 학생은 약간의 괴로움을 느끼며, 17%의 학생은 정신적 장애, 30%의 학생은 약한 정신적 장애를 겪었던 것으로 조사되었다. 또한 네덜란드의 전문 오케스트라 단원을 상대로 조사한 연구에서는 59%의 단원이

무대공포증으로 인해 영향을 받고, 10%는 중요한 연주를 앞둔 몇 주 동안 연주 불안을 겪는다는 연구 결과가 나왔다(Van Kemenade, Van Son, and Van Heesch, 1995). 앞서 언급한 연구 결과를 통하여 많은 음악인들이 무대공포증을 경험 해 보았다는 것을 알 수 있다. 심리적 불안감을 수반한 채 무대에 올라야만 하는 음악인들을 위해 무대공포증 치료 방법에 대해 연구할 필요가 있다.

본 연구는 *The science & psychology of music performance* (R. Parncutt & G.E. Mcpherson, Oxford university press, 2002) 이라는 문헌을 통하여 무대공포증의 치료방법들을 살펴보고, 그 중 많이 사용되는 ‘인지-행동치료’ 방법에 대하여 알아보는 것을 목적으로 한다.

II. 무대공포증을 극복하기 위한 여러 가지 치료 방법

무대공포증을 치료하는 방법은 다양하다. 그 중 *The science & psychology of music performance* (R. Parncutt & G.E. Mcpherson, Oxford University Press, 2002)에 근거하여 약물 치료, 정신 분석 치료, 최면 치료, 알렉산더 테크닉에 대하여 알아보하고자 한다.

1. 약물 치료

무대 위에서 불안감 등의 무대공포증을 감소시키기 위해 술이나 신경안정제, 마리화나와 같은 약물로 자가 치료를 시도하기도 한다(Wills & Cooper, 1988). 이것은 연주에서는 효과를 얻을 수도 있지만 이후에 약물에 대한 의존도가 높아져, 성격이 파괴적으로 변하고 연주의 순수함까지 상실되는 결과를 초래할 수 있다.

2. 정신 분석 치료

무대공포증은 정신분석적 측면으로도 해석이 된다(e.g., Nagel, 1993; Gabbard, 1979). 이전의 경험 중, 부모의 체벌에 대한 두려움 등이 있다면 이로 인한 무대공포의 증상을 보이기도 한다. 따라서 이러한 경험에 대한 좋지 않은 인식을 정신 분석적 치료를 통해 조금씩 변화시킴으로써 무대공포증을 완화시킬 수 있다.

3. 최면 치료

최면치료의 방법 중 하나인 언어 암시를 통해 무대공포증을 감소시킬 수 있다.

스텐튼(Stanton, 1993)은 음악 대학 학생들에게 무대공포증에 대한 설문지 조사를 하고, 그에 따른 점수로 최면 치료 그룹과 통제 그룹으로 나누어 6개월 동안 연구를 진행하였는데, 최면 치료에 참여한 그룹이 통제 그룹보다 무대공포 증상이 현저히 감소함을 밝혀내었다.

4. 알렉산더 테크닉(Alexander technique)

알렉산더 테크닉이란 잘못된 자세를 바로잡기 위해 구두지시 및 실제 시연을 사용하는 운동감각 재교육 형태로, 무대공포증에 대한 치료법으로 개발된 것은 아니지만, 연주자 외에 일반인에게도 많이 사용되고 있는 방법이다. 영국 오케스트라 단원 중 절반 이상이 무대공포증 감소를 위하여 대체의학의 일부를 이용하는데 이 중 43%가 알렉산더 테크닉을 이용하는 것으로 조사되었다(Watson and Valentine, 1987). 발렌타인은 알렉산더 테크닉의 효과를 연구하기 위하여 25명의 전문 연주자 중 15명을 알렉산더 테크닉 그룹으로, 나머지 연주자는 비 치료 통제 그룹으로 배치하였다. 그리고 치료 전과 후, 마지막 리사이틀에서의 평가를 하는데 통제 그룹보다 알렉산더 테크닉 그룹의 연주자들이 음악 능력이 향상되었고, 연주에 대한 태도도 긍정적이었으며 무대공포증도 더 낮다는 결과를 얻을 수 있었다.

III. 무대공포증을 극복하기 위한

‘인지-행동 치료(Cognitive-Behavior Therapy)’

무대공포증의 치료방법은 다양하지만 가장 효과적인 치료방법은 ‘인지-행동 치료(Cognitive-Behavior Therapy)’라고 *The Science & Psychology of Music Performance* 에서 이야기 하고 있다(R. Parncutt & G.E. Mcpherson, 2002)). ‘인지-행동 치료’는 인지 전략과 행동 전략으로 나눌 수 있으며, 인지 전략에는 긍정적 자기 대화, 정신적 예행연습, 목표 설정이 있고 행동 전략에는 휴식, 일상적 연습, 생활 습관이 있다.

1. 인지 전략

1) 긍정적 자기 대화

로랜드(Roland, 1994b)의 연구를 보면 성공적인 전문 연주자들 중 69%가 연주전에 긍정적으로 자신과의 대화를 하는 것으로 조사 되었다. 긍정적인 자기 대화는 실제 연주에 대한 자신의 지각력을 평가하고, 보다 긍정적이고 도움이 되는 자기 진술을 하는 등의 활동을 포함한다. 이 과정을 통해 연주자들이 느끼는 위협감을 감소시키고 자기 통제력을 증가 시킬 수 있다.

2) 정신적 예행연습

정신적 예행연습은 무대공포증을 극복하기 위한 또 다른 전략이다. 존스(Jones, 1999)과 올릭(Orlick, 1990)의 연구를 보면 뛰어난 운동선수들도 이와 비슷한 정신적 예행연습을 시행한다고 밝히고 있다. 정신적 예행연습이란 본인이 하고 싶은 이상적인 방법으로 무대공포증을 극복하고, 이상적인 연주를 하는 모습을 상상할 수 있는 상태라고 정의할 수 있다. 여기에서 말하는 상상은 소리, 시각, 촉각, 미각, 후각 그리고 운동감각을 포함한다. 이러한 정신적 예행연습을 통해 자신이 경험하고자 하는 긍정적 상황을 연출 시킬 수 있다.

3) 목표 설정

음악에서 단·장기적인 목표를 작성하면 연주의 질을 향상시킬 수 있다. 목표는 과정 위주의 목표와 성과 위주의 목표로 나누어 볼 수 있다. 성과 위주의 목표 보다는 과정 위주의 목표를 세우는 것은 연주자에게 성과에 대한 스트레스를 줄이면서 목표를 수행하는 과정을 즐기는데 보다 도움을 주며, 이것은 무대공포를 줄이는 하나의 효과적인 방법이 될 수 있다.

2. 행동 전략

1) 휴식

무대공포와 불안감을 해소하기 위한 일반적인 치료로서 휴식의 훈련이 필요하다(Nagel, Himle, & Papsdorf, 1989). 정기적으로 취하는 휴식은 스트레스에 대한 생리적 반

응을 감소, 스트레스로 인해 누적되는 결과를 방지하며, 메모리와 집중력을 향상, 에너지를 생산할 수 있는 능력을 증가, 그리고 근육의 긴장을 줄이는데 도움을 준다(Bourne, 1995).

휴식 전략의 구체적 방법으로는 스트레칭, 요가, 태극권, 알렉산더 테크닉이 있고 이를 통해 진보적인 근육의 이완과 정신적 측면에서 또한 이완된 상태를 만들 수 있다.

2) 일상적 연습

일상적인 연습은 연주자가 연주할 때에 정신적, 육체적으로 최상의 상태를 유지할 수 있도록 하는 중요한 요소이다(Roland, 1994b). 일상적인 연습에는 위밍업을 위해 악기를 다루는 것, 자신과 긍정적으로 대화를 하는 것, 연주 목표를 위해 초점을 두는 것, 그리고 긴장을 풀 수 있는 전략을 쓰는 것, 다른 사람들과 대화를 나누는 방법, 또는 전날 일찍 취침을 한다거나, 음식과 물을 섭취하는 것 등을 포함한다. 이와 같이 모든 연주자들은 연습을 통한 수행이 잘 이뤄지도록 해야 할 것이다.

3) 생활 습관

일반적인 스트레스를 관리하기 위한 것으로 올바른 생활 습관을 들 수 있는데, 규칙적인 운동과 충분한 수면, 건강한 식단을 포함한다. 규칙적인 운동이 중요한 이유는 스트레스 발생에 관련된 인체 화학물질을 억제 시켜주기 때문이다. 그리고 연주전에는 카페인이 함량이 높은 많은 양의 설탕과 매운 음식은 피하고, 소화가 쉬운 탄수화물, 과일, 야채 등을 섭취하여 연주를 하는 동안 고르고 지속적인 에너지를 생산해 내도록 해야 할 것이다. 또한 생활 습관뿐만 아니라 가족이나 재정, 건강 문제 등의 외부 요인들도 스트레스로 작용될 수 있으므로 주의해야 한다.

IV. 맺는 말

지금까지 무대공포증의 발생요인과 여러 가지 치료방법, 치료방법 중 효과적이라고 알려진 ‘인지-행동 치료’의 방법을 알아보았다. 무대에 올라야 하는 연주자 누구든지 긴장하기 마련이고 정도의 차이는 있을 수 있으나 어느 정도의 무대공포증은 가지고 있다.

하지만 많은 대중들에게 좋은 음악을 들려주고, 연주자 자신 또한 좋은 음악을 만들어내기 위해서는 좋은 컨디션을 유지하며 연주하는 것이 무엇보다 중요하다. 좋은 연주를 위해 무대공포증으로 인한 불안감과 긴장감은 해소해야만 할 증상이다.

앞서 살펴보았듯이 무대공포증의 완화를 위해 약물치료, 정신 분석 치료, 최면치료, 그리고 알렉산더 테크닉도 어느 정도의 도움이 되겠지만 그 중 ‘인지-행동치료’가 매우 효과적인 것을 *The Science & Psychology of Music Performance* (R. Parncutt & G.E. Mcpherson, 2002)을 통해 알 수 있었다. 더불어 중요하게 생각해야 할 것은 모든 음악가들이 무대공포증을 극복하기 위해서 무대에 오르는 경험의 횟수가 중요한 것이 아니라, 극복 가능한 긍정적인 전략을 사용해야 한다는 것이다. 연주자 자신에게 적절한 무대공포증을 완화시킬 수 있는 방법을 찾음으로써 대중과 연주자 자신이 만족할 수 있는 좋은 연주를 들려줄 수 있을 것이라 기대 해 본다.

참고문헌

- Abel, J. L., & Larkin, K. T.(1990). Anticipation of performance among musicians: Physiological arousal, confidence and state anxiety. *Psychology of Music, 18*(2), 171-182.
- Bourne, E.(1995). *The anxiety and phobia workbook*. Oakland, CA: New Harbinger.
- Cox, W. J., & Kenardy, J. (1993). Performance anxiety, social phobia and setting effects in instrumental music students. *Journal of Psychiatry, 148*, 598-605.
- Fredrikson, M., & Gunnarsson, R. (1992). Psychobiology of stage fright. *Biological Psychology, 33*, 51-61.
- Gabbard, G. O. (1979). Stage fright. *International Journal of Psychoanalysis, 60*, 383-392.
- Hamann, D. L., (1982). An assessment of anxiety in instrumental and vocal performers. *Journal of Research in Music Education, 30*(2), 77-90.
- Hanton, S., & Jones, G. (1999). The acquisition and development of cognitive skills and strategies: 1. Making the butterflies fly in formation. *Sport Psychologist, 13*, 1-21.
- Nagel, J., Himle, D., & Papsdorf, J. (1989). Cognitive-behavioural treatment of musical performance anxiety. *Psychology of Music, 17*(1), 12-21.
- Nagel, J. J. (1993). Stage fright in musicians: A Psychodynamic perspective. *Bulletin of the Menninger Clinic, 57*, 492-503.
- Orlick, T. (1990). *In pursuit of excellence: How to win in sport and life through mental training (2nd ed.)*. Champaign, IL: Leisure.

- Parncutt, R., & Mcpherson, G. E. (2002). *The science & psychology of music performance*. Oxford University Press.
- Roland, D. (1994b). How professional performers manage performance anxiety. *Research Studies in Music Education*, 2, 25-35.
- Stanton, H. E. (1993). Alleviation of performance anxiety through hypnotherapy. *Psychology of Music*, 21(1), 78-82.
- Stanton, H. E. (1994). Reduction of performance anxiety in music students. *Australian Psychologist*, 29, 124-127.
- Van Kemanade, J. F., Van Son, M. J., & M. J., & Van Heesch, N. C. (1995). Performance anxiety among professional musicians in symphonic-orchestras: A self-report study. *Psychological Reports*, 77, 555-562.
- Watson, P., & Valentine, E. (1987). The practice of complementary medicine and anxiety levels in a population of musicians. *Journal of the International Society for the Study of Tensions in Performance(ISSTIP)*, 4, 26-30.
- Wesner, R. B., Noyes, R., & Davis, T. L. (1990). The occurrence of performance anxiety among musicians. *Journal of Affective Disorders*, 18, 177-185.
- Wills, G. D., & Cooper, C. L. (1988). *Pressure sensitive: Popular musicians understress*. London: Sage.
- Wilson, G. D. (2002). *Psychology for performing artists (2nd ed.)*. London: Whurr.

피아노 지도에 있어 동기부여를 위한 다양한 문헌 고찰

I. 서론

1. 연구의 필요성 및 연구의 목적

피아노 학습에 대한 음악적 목표 성취, 학습효과의 극대화는 해당 학습의 동기부여적인 측면을 고려하지 않고서는 그 효율성을 기대하기가 어렵다.

최근의 동기부여 이론(Pintrich & Schunk, 1996)은 학습에 중요한 부분으로 자신만의 개인적 목표를 성취하는 가장 좋은 기회를 제공함으로써 학생들을 돕고 있다. 피아노 교사는 이와 관련된 문헌을 살펴보고 피아노 연주 테크닉의 발달에 필요한 것과 수년에 걸쳐 음악가로 나아갈 수 있는 사상, 감정 그리고 행동의 복잡한 범주를 이해하도록 기회를 제공해야 한다. 이 이론은 동기부여가 독특한 심리적 과정이 아닌 중요한 학습의 한 부분으로 학생들이 가지는 잠재능력을 충분히 발휘할 수 있도록 도와준다는 것을 뒷받침한다. 이에 피아노 교사들은 지도에 있어 학습효과를 극대화하기 위하여 이 이론을 고려해봐야 할 필요성이 있다.

본자는 피아노 학습에 관한 다양한 문헌의 고찰을 통하여 피아노 학습에서의 동기부여에 대한 원리를 이해하고 교사가 이를 수업에 어떻게 효율적으로 적용할 수 있는지에 대해 알아보고자 한다.

II. 본론

1. 동기부여의 정의와 이론

동기부여란 학습자들이 자신들의 목표를 향해 공부할 때 긍정적인 기회를 부여하는 행동이라고 정의한다. 동기부여 이론은 크게 기대가치이론, 자아효력, 유동이론, 귀속이론, 숙달 동기부여이론으로 구분된다. 각 이론의 특징을 아래에서 살펴보고자 한다.

1) 기대-가치이론 (*Expectancy-Value Theory*) : 나는 왜 악기를 연주하기를 원하는가?

기대가치이론은 학습자들에게 학습하는 것이 앞으로 스스로에게 가치 있을 일인가에 대해 생각하는 행동을 말한다(Pintrich & Schunk, 1996). 첫째, 성취가치(*attainment value*)이다. 이를테면 음악 독주회에서 잘 연주를 한다는 것은 능력 있는 음악가의 견지에서 강한 정체성을 줄 수 있다. 둘째, 악기를 연주할 때 순수하게 즐거움을 느끼는 감정이 본질적 동기부여(*intrinsic motivation*)이다. 셋째, 학습자들이 악기 연주를 통해 그들의 직업을 선택하는 것과 미래 목표를 달성하는 것에 관련된 부수적 효용가치(*extrinsic utility value*)를 인식하는 것이다. 넷째, 실력을 향상시키기 위해 많은 연습이 필요한 사실과 같이, 연습하는데 있어 할애하는 시간과 노력을 희생가치(*perceived cost*)이다. 아마도 학습자들은 연습하는데 들어가는 노력이 가치가 없다고 생각할지도 모른다. 왜냐하면 그것은 학습자들이 자신들의 생활에서 스포츠나 다른 사회활동을 할 수 있는 시간이 줄어들기 때문이다(Eccles, Wigfield & Schiefele, 1998). 그러므로 기대가치를 느끼고 경쟁을 통해 확고한 자신만의 능력을 본 학습자는 장기적으로 목표를 가지고 연주할 수 있을 것이다.

2) 자아효력 (*Self-Efficacy*) : 어떻게 잘 연주할 수 있을까?

자아효력은 자신이 원하던 성과를 만들어내는가에 대한 믿음이다(Bandura, 1997). 파하레스(Pajares, 1996)는, “자아효력이란 한 사람의 선택, 그 선택을 이루기 위한 노력, 어려움에 직면했을 때 보호하고자 하는 것, 그리고 겪게 되는 생각과 감정의 방식들에 영향을 주는 결정적인 행동이다”라고 말한다.

맥퍼슨과 맥코믹(McPherson & McCormick, 1999)은 평가시험을 받기 전에 있는 학생들을 연구했다. 그 결과는 평가시험을 보기전의 학생들의 자아효력 수준은 그들의 시험 결과를 미리 알아보는데 도움을 준다는 것이다. 높은 수준의 자아효력을 가지고 있는 학생들이 비슷한 수준의 테크닉은 가지고 있으나 낮은 개인적 기대수준을 가지는 동료들보다 시험에서 더 향상된 수준의 연주를 하는 경향이 있다(Pintrich & Schunk, 1996). 반면, 오닐(O'Neill, 1999b)의 연구에서는 음악활동에 가치를 부여하는 것은 자신의 성공능력을 믿는 것보다 동기부여를 유지하는데 있어 더 중요하다.

오닐은 어린 음악가들이 그들의 전공 악기대에 느끼는 가치의 정도가 연습에 할애하는 시간량을 미리 알 수 있는 중요한 요소라고 주장하였다. 흥미로운 것은 학습자들이 연습의 빈도는 그들에게 얼마나 경쟁력을 가지고 있고, 또 다른 사람들의 기대에 따라 행동하는 것과 자기 스스로의 능력에 대한 믿음이 연습의 양에 별로 영향을 주지 못한다. 따라서 자아효력을 갖고, 자신만의 확고한 믿음으로 연습하는 학생의 경우, 그의 연주 능력을 향상될 것으로 기대된다.

3) 유동이론 (*Flow Theory*) : 도전과 기술의 조화

도전이 그 사람의 능력수준과 잘 맞을 때 이에 따른 활동이 가장 즐거워질 수 있다고 말하는데 이것을 유동이론이라고 정의한다. 연구자들은 비슷한 수준의 도전과 높은 집중을 가져오는 환경, 기술 간의 조화가 이루어지는 것이야말로 최적의 경험이 될 수 있다고 한다.

학습이 너무 쉬운데 능력의 수준이 높으면 학습자들은 지루해질 것이다. 만약 도전과 능력 수준 모두 낮다면, 학습자들의 관심은 사라질 것이다. 학습의 흐름이 지속되도록 하기 위해서는, 새로운 테크닉을 쌓고 도전하여 학습의 복잡한 요소들을 늘려나가야 한다. 유동적 경험(Flow experience)은 분명한 목표와 확실한 피드백, 초점이 맞추어진 집중도, 스스로 제어 하에서의 성취감, 집중된 시간, 자기 인식의 상실, 본질적인 보상을 경험하는 것 등을 통해서 설명된다(Rathunde & Whalen, 1993). 그러므로 학습자의 학습수준과 능력이 조화를 이룰 때 학습의 효과는 극대화 된다.

4) 귀속이론 (*Attribution Theory*) : 왜 실패하거나 성공했는가?

학습자에게 주어지는 환경에 따라 좌우되는 성공과 실패를 귀속이론이라고 한다.

와이너(Weiner, 1986, 1992)는 성공이나 실패가 중요한 것이 아니라 학습자의 기대심리에 영향을 주어 결과를 만들어내는 원인들이 중요하다고 언급했다.

와이너는 원인적 귀속을 첫째, 그 원인이 학습자들에게 외부적인가 내부적인가 정도, 둘째, 원인이 유지되거나 변화하는 정도, 셋째, 개인이 원인을 제어할 수 있는 정도 등의 세 가지 차원으로 정의했다. 한마디로 학습자들의 능력과 노력을 어떻게 보는가에 중요한 차이점이 있다. 능력은 내부적이고 불변하고 학습자들의 조절의 차원을 넘어서는 어떤 것으로 보여 지는 반면, 노력은 내부적이고 변화가능하고 조절할 수 있다. 그러므로 학습자 스스로의 능력만 믿고 노력하지 않으면 실패할 수밖에 없다. 능력과 노력이 조화를 이룰 때 성공할 수 있는 기회는 더 많아진다.

5) 숙달 동기부여 (*Mastery Motivation*) : 어떻게 확신을 느끼는가?

숙달 동기부여는 귀속이론에 대한 와이너의 연구를 바탕으로 한 적응-부적응 학습자의 동기패턴 간의 차이와 같은 특정한 학습 스타일에 초점을 맞춘 연구이다. 드웍과 그 동료들의 연구(Dweck, 1986, 2000; Dweck & Leggett, 1988; Henderson & Dweck, 1990)는 학습자들이 어려움이나 실패에 부딪히게 될 때, 동기부여 패턴이 그들의 행동과 성과에 영향을 준다는 사실을 보여주었다. 숙달 지향적 패턴에 적응된 학습자들은 실패의 상황에서도 견뎌내고 연주숙달의 추구를 위한 노력을 즐기는 경향이 있다. 반면 무기력한 학습자들은 상황이 그들의 능력 밖에 있음을 느끼기 때문에 도전을 피하고 미래에는 더욱 형편없이 행동하는 경향을 보인다. 이 두 동기패턴에 있어 특히 흥미로운 것은 종종 무기력한 학습자들도 처음에는 숙달 지향적 학습자들과 마찬가지로 지닌 능력은 같다(Dweck, 2000). 그러므로 실패에 부딪혔을 때 숙달된 동기부여가 있어야지만 스스로에 대한 확신을 느끼고 무기력한 행동을 피할 수 있다.

2. 문헌연구를 통한 피아노 교사들의 조언

1) 지도를 위한 함축

학습자에게 동기부여를 극대화하는 지도환경을 제공하기 위해서 음악교사들은 무엇을 할 수 있을까? 가장 중요한 요소 중 하나는 모든 가르침과 배움의 부분에서 필수적이라 할 수 있는 동기를 부여해주는 것이다.

교육 전략과 성취 동기부여에 대해서 검토해보면, 아메스(Ames, 1992)는 본질적인 동기부여, 노력에 기초한 교육 전략에서 원인을 찾는 것, 그리고 활동적인 참여와 같은 부분에 있어서 가르치고 성과를 평가하는데 있어서의 차이가 어떻게 학습자들의 동기부여적인 요소에 영향을 주는지 말하고 있다. 그러므로 피아노 교사는 학습자들의 자신감과 집중을 높이는데 도움이 될 수 있는 음악적 가르침에 대해 가장 중요한 것이 무엇인지 알아봐야 하는 것이다.

2) 잠재력

음악에서 가장 방대하게 논의된 주제 중 하나는 재능에 대한 개념이다. 전통에 따르면 재능이 있는 사람들이 더욱 성취할 수 있고 더욱 숙달된 동기부여를 받는다고 한다. 그러나 드웍(Dweck, 2000)은 재능에 의존하는 것보다 노력을 통해 얻어지는 것이 더 좋은 결과를 낳는다고 말한다.

스티펙(Stipek, 1996)은 학습자들의 자아효력을 향상시키는 다음의 전략들을 제시하였다. 첫째, 학습자들에게 연주에 가장 알맞은 능력을 향상 시킬 수 있는 구체적인 전략으로 가르쳐야 한다. 둘째, 학습자들이 그들 자신의 장기적인 목표를 이루기 위한 단기적 목표를 가질 수 있도록 이끌어 주어야 한다. 셋째, 교사는 학습자들이 성취해낼 수 있는 잠재력에 대한 교사의 기대에 대해서 이야기해 보아야 한다. 그리고 스스로 최적의 목표를 설정하기까지 학습자들을 지원하고 독려하는 말을 해주는 것이 중요하다. 넷째, 학습자들이 그들의 연주 성취에 대해 과하게 걱정하지 않도록 도와주어야 한다.

비록 연구자들이 많은 성공한 학습자들이 적당한 수준의 걱정하는 모습을 보여주었다고 말했지만(Bandura, 1997), 이러한 걱정은 성공을 향한 그들의 능력을 약화시킬 수 있다. 그래서 부모, 선생님은 학습자에게 비현실적인 성취기대와 압박을 주면 안된다(Eccles, Wigfield & Schiefele, 1998). 다섯째, 학습자들에게 긍정적인 어른과 동료들의 모습을 보여줘야 한다. 왜냐하면 교사와 동료를 관찰하여 적절히 모방하고 도전을 극복하는 학습자들이 이들을 롤 모델 행동으로 적용하기 때문이다. 모델화하는 것은 학습자들이 그들 자신과 비슷한 능력을 가진 동료들이 성공하는 것을 볼 때 특히 자아효력을 촉진시켜준다(Schunk & Zimmerman, 1996).

결국 자신 스스로의 믿음이 없다면 잠재되어 있는 능력이 발휘 되지 못한다는 것이다. 그러므로 교사는 학습자에게 스스로의 믿음을 더욱 강하게 하고 목표를 향해 노력할 수

있도록 도와주어야 한다.

3) 성공과 실패

귀속연구의 결과는 학습자들이 순응적 귀속 반응을 발전시키는데 있어서의 교사의 필요성을 강조한다. 그 결과 교사들은 그들의 학습자들이 단기, 장기적인 음악 발달에 동기부여 할 수 있다. 교사들은 학습자들과 그들이 성취하고자 하는 것에 대해 대화하는 시간을 통해 학습자들의 귀인적인 속성에 대해 관찰해봐야 한다. 또 학습자들의 음악 연습이 효과적이고 조직적으로 전략을 짜는데 도움을 주면서 그들의 귀속을 모니터할 필요가 있다. 가장 중요한 것은 학습자들이 어떠한 실패를 자신들이 노력 부족과 같은 것으로 원인을 찾도록 도와주는 것이다. 노력 부족이라 생각하는 학습자들은 좋은 결과나 실패에서 자부심, 인내심과 같은 감정적인 반응에 있어 성장한 모습을 보여주기 때문이다(Austin & Vispoel, 1998). 그러므로 능력이 아닌 노력의 중요성을 강조하는 것은 학습자들이 종종 그들의 성취에 대해 설명할 때, 역효과를 가져오는 원인을 줄여주는 한 가지 방법이 될 수 있다.

4) 즐거움

학습자들이 스스로 선택한 곡이 아닌 교사가 골라준 곡을 연습할 때 중요한 동기부여의 차이를 분명히 할 수 있다. 다양한 수준의 음악 수업을 받고 있는 학습자들을 연구하던 중, 슬로보다와 데이비드슨(Sloboda & Davidson, 1996)은 높은 성취감을 가진 음악인들이 자신들보다 다소 덜한 동료들에 비해 스케일, 곡, 테크닉적인 요소 등 공식적인 부분에 있어서 더 많은 양의 연습을 한다는 사실을 알았다. 흥미롭게도, 그들은 흥미삼아 선호하는 곡을 귀동냥으로 연주하거나 즉석 연주하는 등 비형식 연습도 한다. 슬로보다와 데이비드슨은 높은 성취적 학습자들이 그들의 연습과정에서 자유로운 연습과 훈련의 올바른 균형을 찾을 수 있으므로 이러한 비형식 방법의 연습도 음악 성공에 기여를 한다고 말한다. 따라서 즐거움을 위해서는 형식적 연습뿐만이 아닌 자신 스스로 자유로운 연습과정을 통해 얻을 수 있다고 생각한다.

5) 참여

학습자들이 상당한 양의 노력이 필요한 곡이 주어졌을 때, 본질적으로 동기부여는 극대화된다. 노력이 거의 들지 않거나 혼란과 욕구불만을 일으키는 곡은 연습하는 동안 낮은 수준의 참여를 이끈다. 학습자들은 전형적인 연습과 연주를 할 때보다 능동적인 문제 풀이를 요구하는 곡을 연습할 때 지적으로 더 몰두한다.

맥퍼슨과 맥코믹(McPherson & McCormick, 1999)은 많은 양의 연습을 하는 음악가의 독특한 특징을 제시했는데 그것은 연습할 때의 그들의 인지적 참여수준이다. 연구결과를 보면 높은 수준의 연주 실력을 갖춘 학습자는 마음속으로 음악을 반복해서 연습하는 경향이 있으며, 그들의 성공이나 노력에 대해 비판적인 판단을 계속적으로 한다. 그래서 교사가 할 수 있는 모든 것은 학습자가 독립적으로 배울 수 있고 더 활동적인 학습을 하도록 하기 위해서 그들의 성장과 배움에 있어 지속적으로 희망을 향한 긍정적인 생각을 주는 것이다. 그러므로 긍정적인 생각을 통해서 학습에 본질적인 참여는 극대화된다.

6) 목표

경쟁력을 유지하는 것은 자부심을 유지하는데 있어 중요하다(Covington & Omelich, 1979). 성과, 경쟁, 사회적인 비교에 대한 평가는 몇몇의 학습자들이 그러한 긍정적인 경쟁심을 유지하는데 어려움을 가져다준다. 학습자의 발전에 대한 평가는 독립적인 형태로 가치를 가질 수 있는데 이는 미래의 목표를 뚜렷이 하는데 사용될 수 있다.

음악을 평가하는 데에 있어 성공은 학습자가 연습에 할애되는 시간의 양에 의존하는 것이 아니라 연습에 대해 느끼는 방법 그리고 최선의 노력으로 연주 가치를 주는 스스로의 능력에 있어서의 확신을 느끼고 믿는 정도에 있다. 무엇보다 학습자들은 교사나 부모가 원해서가 아니라 스스로가 원해서 가치평가에 참여한다는 것을 느끼는 것이 필요하다(Davidson & Scutt, 1999). 음악시험 및 동료와의 경쟁은 주위환경을 알아나갈 수 있는 기회를 제공해준다. 특히 교사들이 학습자들로 하여금 장단기 목표를 분명하게 하고자 할 때 말이다. 하지만, 학습자들이 배우고자 하는 부분과 연주를 위해 준비하고자 하는 부분을 선택하도록 함으로써 자신의 목표와 포부를 분명히 하도록 이끌어주는 것도 또한 중요하다. 그러므로 학습하는 데에 있어 스스로의 목표를 갖는 것은 동기부여를 분명하게 할 수 있다.

III. 결론

논자는 피아노 학습에 관한 동기 부여의 다섯 가지 이론을 고찰해보았다. 첫째, 기대 가치이론은 우리들에게 학습자들이 피아노를 배우는 것에 가치를 부여할 수 있는 방법 뿐만 아니라 그들이 배움을 통해 갖게 된 관심에서 생겨나는 믿음이라는 사실이다. 두 번째, 자아효력은 학습자들이 피아노를 연주하는데 있어 자신들의 능력에 대해 얼마나 자신감을 가지는지에 대한 이해를 도왔다. 세 번째, 유동이론에서는 도전과 음악인의 역량이 최적일 때 이러한 활동들은 더욱 즐거움을 가져다준다는 것이다. 네 번째, 귀속이론은 좋거나 속달되지 않은 공연을 음악인들이 말하는 다양한 원인들에 대해 설명했다. 다섯째, 속달된 동기부여에서는 어떠한 사건이 발생했을 경우와 어려움에 부딪혔을 때 학습자들이 그들의 능력을 무시하고 어떻게 행동하는 지 알 수 있었다.

많은 연구가 연습과 성취에 충분한 동기부여를 하기위해 학습자들에게 도움을 주는 사회적 매개물의 역할을 수행했다. 논자는 피아노 연습을 유지시키는 동기부여가 복잡하게 사회적, 문화적 환경과 연관이 되어 있음을 알 수 있었다. 그리고 부모와 교사와 같은 외부요소에 의해서도 동기부여가 어떻게 영향을 받는가 하는 것도 중요한 문제이다.

결과적으로 학습자들이 자신 그리고 연습, 연주에 대해 어떻게 생각하는지를 이해하는 것은 교사들이 자극적이고 도전적인 학습 환경을 설정하고 유지하기 위해서 매우 중요하다고 생각한다.

참고문헌

- Ames, C. (1992). Classrooms: Goals, structures, and student motivation. *Journal of Educational Psychology, 84*, 261-271.
- Austin, J. R., & Vispoel, W. P. (1998). How American adolescents interpret success and failure in classroom music: Relationships among attributional beliefs, self-concept and achievement. *Psychology of Music, 26(1)*, 26-45.
- Bandura, A. (1997). *Self-efficacy: The exercise of control*. New York: Freeman.
- Covington, M. V., & Omelich, C. L. (1979). Effort: The double-edged sword in school achievement. *Journal of Educational Psychology, 71(2)*, 169-182.
- Csikszentmihalyi, M. Rathunde, K., & Whalen, S. (1993). *Talented teenagers: The roots of success and failure*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Davidson, J. W., & Scutt, S. (1999). Instrumental learning with exams in mind: A case study investigating teacher, student and parent interactions before, during and after a music examination. *British Journal of music Education*, 16(1), 79-95.
- Dweck, C. S. (1986). Motivational processes affecting learning. *American Psychologist*, 41, 1040-1048.
- Dweck, C. S. (2000). *Self-theories: Their role in motivation, personality and development*. Philadelphia: Psychology Press.
- Dweck, C. S., & Leggett, E. (1988). A social-cognitive approach to motivation and personality. *Psychological Review*, 95(2), 256-273.
- Eccles, J. S., & Wigfield, A., & Schiefele, U. (1998). Motivation to succeed. In W. Damon (Series Ed.) and N. Eisenberg (Vol. Ed.), *Handbook of Child Psychology: Vol. 3. Social, emotional and personality development* 5th ed., 1017-1095, New York: Wiley.
- Hackett, G. (1995). Self-efficacy in career choice and development. In A. Bandura(Ed.), *Self-efficacy in changing Societies*, 232-258, New York: Cambridge University Press.
- Henderson, V. L., & Dweck, C. S. (1990). Motivation and achievement. In S. S. Feldman and G. R. Elliott (Eds.), *At the threshold : The developing adolescent*, 308-329, Cambridge, MA: Harvard University Press.
- McPherson, G. E., & McCormick, J.(1999). Motivational and self-regulated learning components of musical practice. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, 141, 98-102.
- O'Neill, S. A. (1999b). The role of motivation in practice and achievement of young musicians. In S. W. Yi (Ed.), *Music, mind and science*, 420-433, Seoul: Seoul National University Press.
- Pajares, F. (1996). Self-efficacy beliefs and mathematical problem-solving of gifted students. *Contemporary Educational Psychology*, 21, 325-344.
- Parncutt R. & McPherson, G. E.,(2002) *The Science & Psychology of Music Performance*. Oxford: Oxford University Press.
- Pintrich, P.R., & Schunk, D.H. (1996). *Motivation in education : Theory, research and applications*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.
- Schunk, D. H., & Zimmerman, B. J. (1996). Modeling and self-efficacy influences on children's development of self-regulation. In J. Juvonen and K. R. Wentzel (Eds.), *Social motivation*, 154-180, Cambridge: Cambridge University Press.
- Sloboda, J. A., & Davidson, J. W. (1996). The young performing musician. In I. Deliège and J. A. Sloboda (Eds.), *Musical beginnings: The origins and development of musical competence*, 171-190, Oxford: Oxford University Press.
- Stipek, D. J. (1996). Motivation and instruction, In D. C. Berliner and R. C. Calfee (Eds.), *Handbook of Educational Psychology*, 85-113, New York: Macmillan.
- Weiner, B. (1986). *An attributional theory of motivation and emotion*. New York: Springer.
- Weiner, B. (1992). *Human motivation: Metaphors, theories, and research*. Newbury Park, CA: Sage.

연주자의 부상과 치료 분야에 대한 연구

I. 서론

1. 연구의 필요성과 목적

연주자는 신체적인 동작을 반복하여 사용하게 되므로 일반적인 직업인들과는 다른 의학적인 위험 상황에 처할 수 있으나 이런 의학적인 위험에 대해 올바른 연구나 평가는 적은 편이었다.

하지만 연주자에 대한 의학적인 위험 상황이 올바르게 진단되고 대처하지 못한다면 연주자로서의 활동이나 연주 생명이 없어지거나 단축될 수 있는 심각한 상황으로 발전할 수도 있다. 다행히도 음악이 일반화되면서 의학적인 전문 지식을 갖고 있는 사람들 중에서도 음악적인 전문 지식을 갖춘 사람들이 많아졌으며 이 분야가 새롭게 조명되고 있다.

본 연구에서는 The science & psychology of music performance (Parncutt & Mcpherson, 2002)라는 문헌을 통하여 연주자들에 대한 치료법의 발생과 관련된 시대적, 환경적 상황에 대해 알아보고 연주자들에게서 나타나는 주요한 증상과 이에 대한 연구 방향, 예방적 측면에서 음악 교육자 역할의 중요성에 대해 연구하였다.

2. 연주자에 대한 치료 (Musical Medicine)의 발생 배경

1980년대 이전에 연주자에 대한 치료 분야는 주목받지 못하는 사회적 분위기였으며, 연주자에 대한 치료 분야에 있어서 연주자의 관점과 의사의 관점에 대한 서로 다른 입장 차이가 존재하였다.

1980년대에 접어들면서 유명 연주자인 레온 플리셔(Leon Fleisher)와 게리 그랜프만

(Gary Graffman)이 자신의 의학적 문제를 공론화하면서부터 본격적으로 사회적 관심이 발생하게 되었다. 최근에는 의학 분야 종사자들의 연주자에 대한 이해도가 높아졌고 연주자의 미묘한 통증을 병리학적으로 인식하게 되었다. 이러한 요소들이 모여서 연주자에 대한 치료 분야가 특화된 새로운 의료 분야로 발전하게 되었다.

II. 연주자에 대한 부상의 발생 정도

자자(Zaza, 1998)는 음악가들의 부상과 관련하여 1980년부터 1996까지 작성된 24개의 연구 결과를 검토하였으며, 이중 단지 7개만이 방법적으로 믿을 만 하다는 결론을 내렸다. 또한 이들 중 성인 연주자들에서의 부상 발생율은 39~87%의 범위이고, 음악 전공 학생들에게는 17% 이었다고 보고하고 있다.

또한 피시베인, 미들스텝, 오타니, 스트라우스와 엘리스의 공동 연구(Fishbein, Middlestadt, Ottani, Straus and Ellis, 1988)에서 그들은 미국 프로 오케스트라에 속한 연주자들을 대상 48개 ICSOM(International Conference of Symphony and Opera Musicians)에 속한 2,212명의 연주자들에 대해 설문조사를 실시하였다. 설문 결과 연주에 영향을 미치는 하나이상의 부상을 가지고 있는 사람이 76%였으며, 오케스트라의 각 섹션별 부상의 발생 빈도는 현악기 부문, 목관악기, 금관악기, 타악기의 순으로 많았다. 그리고 남성 연주자에 비해 여성에게서 더 높게 발생하였고 현악기의 크기가 클수록 부상이 더 발생한다고 보고하고 있다.

또 다른 연구인 큐야와 맨체스터(Cuyea & Manchester, 1998)의 음악 전공 학생들을 대상으로 실시한 연구 결과를 보면 1982~1996까지 14개 학년도 동안에 연주 관련 불편에 대해 헬스 케어 서비스를 방문한 학생들의 수를 검토한 결과 한학년도에 등록한 학생 100명당 8.3명이 다쳤다고 조사되었으며, 남녀 100명의 학생들 중 남성이 5.9명인 반면 여성은 8.9명으로 더 높게 발생한다고 했다.

이러한 연구 결과를 통하여 젊은 연주자들도 의료적인 부상에 대해 안심할 수 없다는 것이 확인되었고 모든 연령대에서 이러한 위험이 나타났다.

III. 연주자에게 나타나는 주요 증상과 치료

1. 근 골격 통증

근 골격 통증이란 빈번히 발생하는 급성과 만성 통증을 말하는 것으로 연주자들에게 나타나는 가장 일반적인 의료적 부상의 유형이라 할 수 있다. 증상에 대한 연구 사례를 보면 호츠버그(Hochberg et al, 1983)는 환자들의 증상 중 통증 환자가 49명중 21명이었다고 하였으며, 레더만(Lederman, 1994)은 근 골격 통증을 갖고 있는 672명의 환자중 49~69%가 악기 연주에 의한 것이라고 보고하였다. 연주자들에게서 나타나는 통증 현상이 자주 발생하는 신체 부위는 팔, 목, 등 순이었다.

치료방법으로는 근육 인대 통증에 대한 적절한 치료는 대부분 내과적인 것이며, 때로는 일반 상식이 효과적이기도 하다. 즉, 얼음 팩과 같은 소염 치료의 사용과 어느 정도의 휴식이 효과적일 수 있다고 한다. 또한 치료 시에 모든 음악적 활동을 금지하기보다 평소 정도의 음악적 활동을 지속하는 것이 더 좋으며 부상을 당한 경우 음악 관련 연습을 금지하기보다는 육체적, 정신적인 이유로 약간의 연주를 허용 하는 것이 보다 성공적이라 할 수 있다.

2. 신경 압박 증상

신경압박이란 상처 난 세포 조직을 둘러싸고 있는 다른 세포 조직이나, 염증이 나고 부풀어 오른 힘줄 등에 의해 신경이 특정 위치에 끼인 것을 말한다.

주요 증상으로는 손상된 신경이 분산되어 연결된 곳에서 통증이 나타나는데 바늘이나 핀 끝으로 찌르는 듯 한 느낌을 동반하며, 손상된 근육이 약화되거나 위축되기도 한다. 이에 대한 치료방법은 신경의 손상 정도에 따라 다르며, 휴식, 비스테로이드성 소염제, 소염치료제 일종인 코티손, 깁스와 같이 부목 대는 것 등의 비외과적인 치료가 성공적일 수 있다.

다음으로 가장 자주 신경 압박이 발생하는 곳은 손목 관절 안에 있는 정중 신경에 대한 압박이다. 정중신경은 손과 손목과 만나는 부분의 손바닥이 접혀지는 곳 아래에 있는 것으로 한쪽면의 바닥은 손목뼈, 윗부분은 손목인대에 의해 구성된다. 정중신경의 압박은 힘줄이 염증으로 부풀어 올랐을 때 중앙 신경에 대해 다양한 압박이 발생하며 생성

되게 된다.

세 번째로 자주 발생하는 것은 척골 신경에 대한 신경 압박이다. 척골신경은 팔꿈치 약간 아래에 있는 것으로 자측 신경의 비교적 조그만 통로가 되는 부분의 부드러운 세포조직으로 구성되어 있다. 척골신경 압박은 EMG나 NCV와 같은 전자기적인 테스트에 의존하여 진단하기도 한다. 전형적으로 휴식의 정도, 간헐적인 부목, 비스테로이드 소염제, 코티손 주사 등이 처방될 수 있으며 증상이 지속적으로 악화된다면 수술을 할 수도 있다.

다음으로는 흉부배출증상(TOS)이 있는데, 흉부 배출(Thoracic)은 신경과 혈관이 지나가서 팔 쪽으로 연결되는 위쪽 가슴의 안쪽 영역을 말한다. 어깨의 구성이나 갈비뼈의 위치, 자세와 같은 변화 요소 때문에 이 공간이 위축되어 발생하며, 이 공간의 위축은 다른 신경 눌림과는 달리 자세 때문에서 기인하는 경우가 많다. 의사들이 치료방법으로 외과수술적인 방법을 더 많이 제안하지만 효과적이지는 않다.

3. 국소부위 근육 긴장

국소부위 근육 긴장은 연주자들에게 나타나는 가장 심각한 의료적인 부상이며 전문 공연 예술 경력을 끝내게 하거나 적어도 중대한 손상을 발생하게 할 수 있는 증상이다. 일종의 직업적인 경련이라 할 수 있다. Focal Dystonia라고하며 Focal은 “지역화된(localized)”의 의미이고 Dystonia은 “비정상적인 근육의 상태”를 말한다. 주된 증상으로는 손가락들을 통제하거나, 손을 쥐거나, 여러 손가락들을 펴는 것을 통제하지 못하는 증상이 있으며 주로 한 손에 나타난다. 피아니스트들에게는 가장 잘 사용하는 오른손의 손가락에 나타나는 경향이 있다. 악기를 연주하는 동안에만 발생하고, 다른 손동작에는 영향을 미치지 않는다. 또 다른 주된 증상은 목관과 금관악기 연주자에게서 입을 오므리는 근육을 통제 못하는 증상이다. 주로 입으로 부는 곳에 나타나는 이 부상은 증상을 재현해서 보여주기가 어려운 특징이 있다.

국소부위 근육 긴장에 대한 브랜폰프레너(Brandfonbrener, 1995)와 레더만(Lederman, 1991)의 상담 연구를 보면 발생률이 근육이상 환자들 중 연주자 환자에게는 8-27% 정도에서 나타나며, 여자보다는 남자에게 훨씬 더 많이 나타난다고 한다. 중년에서 주로 나타나는 경향이 있지만 이른 나이에 나타나기도 하며 드물게는 20대 중반 전에도 나타난다.

뇌에 있는 뇌 피질의 이상 현상으로 나타나는데 환자의 일반적인 건강에 영향을 미치

지는 않으나 연주에 치명적일 수 있으며 한번 발생하면 이전의 연주 수준으로 되돌아갈 수는 없다. 악기를 사용함에 있어서 반복적으로 가장 많이 사용하는 근육에서 주로 나타난다(Lederman, 1991).

아직까지 정확한 원인이 알려져 있지 않다. 특별한 치료가 없지만 최근에는 손상된 근육에 보톡스 주사를 맞는 것이 제시되고 있으며 효과를 유지하기 위해 몇 달 간격으로 반복해서 주사를 맞아야한다. 또 다른 새로운 치료방법으로는 압박 촉진 활동(Constraint-induced movement)이라는 것이 있으며 희망적인 결과를 보여주고는 있으나 좀 더 의학적 검증이 필요하다(Candia et al., 1999).

IV. 진료와 치료에서의 다른 고려사항

1. 심리적인 면

우리가 부상과 치료에 대해 어떤 생각과 느낌을 갖느냐에 따라 우리의 건강과 부상 회복의 좋고 나쁨에 대해 영향을 미친다. 침울해하는 것은 부상의 주요한 요소이며, 특정한 환자들은 신체적 치료와 사회 복귀, 정신과 진료 등에 대한 훈련을 받은 다양한 전문 분야 의사들의 투입이 필요하다. 심리적인 측면의 경우 삼환계 항우울증 약의 사용은 만성적인 통증을 가지고 있는 연주자들에게 효과적이며, 연습과 정신과 치료, 때로는 음악적인 재교육 등이 효과적이다.

2. 잘못된 진단과 잘못된 치료

만성적 통증의 원인중 하나는 부상에 대한 부적절한 치료와 진단에서 발생한다. 또한 연주자가 의사의 치료방법을 잘 따르게 하기 위해서는 연주를 줄이기 위한 계획이 현실적이어야 한다.

때때로 상처받은 부위에 깁스와 같은 부목을 하는 것도 사용되어 질수 있다. 하지만 완전히 부목을 한다면 근육의 뻣뻣함이나 심지어는 위축과 같은 부작용이 발생할 수 있으므로 간헐적으로 또는 야간에만 부목을 하는 것이 때때로 더 좋을 수 있다. 또한 일부분을 움직일 수 있는 부목도 개별적으로 고안하여 연주동안에만 사용하게 된다면 완전

한 부목은 밤이나 잠시 동안만 하게 되므로 근육의 뻣뻣해짐이나 위축 되는 것을 감소시킬 수 있을 것이다.

3. 전후 관계에 대한 진단

연주자에 대한 치료 분야의 전문가는 연주 전후 상황에 대한 의학적인 점의 파악도 중요한 요소랄 할 수 있다. 연주자들은 음악적인 용어로 그들의 증상을 표현한다. 따라서 음악적인 언어로 말하는 것과 이해하는 것이 아주 중요하다.

음악을 만드는 절차의 미묘하고 특이한 뉘앙스나 함축성에 대한 이해도 또한 필요하다. 연주자들 사이에 나타나는 대부분의 부상은 하나의 증상에서 발현하지 않고, 오랜 시간의 연습, 연습의 강도, 악기, 연주자의 육체적, 정신적 속성, 테크닉등과 같은 여러 가지 요소들의 상호작용에 의해 야기되고 축적된다. 따라서 환자의 모든 면들을 검진해야 하는 것이 필요하다.

4. 부상 발생과 관련된 위험 요소

1) 악기와 관련된 위험 요소들

악기를 가지고 있는 자세, 악기의 하중을 지탱하려는 노력, 키나 줄을 누르는 것의 반복 횟수, 악기를 부는데 필요한 힘 등이 위험 요소들과 관련된 것들이며 피아니스트는 너무 멀거나 가깝게 앉는 것도 위험 요소가 될 수 있다. 클라리넷 연주자와 오보에 연주자는 오른손 엄지손가락에 자주 부상이 생기며, 불안한 자세는 숨을 쉬는 일을 증가시켜 관악 연주자들에게 영향을 미치게 된다. 많은 관악 연주자들은 Temperomandibular관절(TMJ) 질병으로 진단되는 아래턱 통증이 있을 수 있다. 관악 연주자들의 TMJ 질병은 전문 치과 의사를 찾아 진단을 받아야한다.

2) 연주자에 관련된 위험 요소들

연주와 관련된 위험요인으로는 연주자의 신체 비율, 관절 동작, 손가락 길이 등이 있다. 앉은 채로 연습하는 연주자는 자세를 유지하기 위해 부적절한 등과 어깨 근육의 사용이 많으므로 이와 관련된 부상이 많다.

악기적인 것들과 연주자 개인 본질적인 것들 간에 있는 위험 요인도 있으며 주로 피아니스트의 길고 어려운 코드와 옥타브들이나 현악기 연주자들의 더블 스탱과 엄지손가락 위치, 관악기 연주자들의 높고 긴 호흡을 유지하는 것 등이 있다.

이러한 위험 요소를 극복하기 위해서는, 연주자들의 감정적인 상태가, 상처를 극복하겠다는 마음가짐이 가장 중요한 요소라 할 수 있다.

V. 예방 전략과 교육 지도법에서의 응용

1. 예방 전략

논리적으로 연주자들의 부상을 방지하기 위한 방법으로서, 효율적인 연주 기술의 사용과 사용자 지향적인 자세, 긍정적인 마음가짐, 건강한 생활 습관 등에 대해 초기 레슨부터 가르쳐야 한다. 연습 속도를 조절하며 과도한 반복 연습을 피하고, 자세에 주의해야 하며, 피로와 긴장을 인지하고, 주기적인 운동을 유지하는 것 등등이 모두 유용하다고 할 수 있다. 또한 과도한 긴장과 감정적인 것이 연주자들의 부상에 있어 가장 중요한 위험 요소이므로 워밍업, 쿨링 다운, 스트레칭과 같은 일상적인 것들과 요가, 알렉산더 테크닉 등도 도움이 된다. 따라서 개인에게 맞는 적절한 워밍업과 쿨링다운, 스트레칭 등을 배워야 하며 또한 주기적인 휴식이 필요 하고, 장시간의 리허설은 피해야 한다.

2. 교육지도와 연주에서의 응용

연주예술 의학의 미래에 대해 살펴보면, 의료 과학과 페다고지간의 상호작용으로 돌아가서, 과학적인 데이터에 기초하여 신체의 오용으로부터 발생하는 부상을 최소화해야 한다. 적어도 잘못 알려진 지도방식에 의한 부상 방지가 필요하다.

많은 공연 부상은 불행히도 학생들이 선생님의 지도를 개인적으로 자신에게 맞도록 최적화 하는 것 대신에 문자 그대로 따르다가 발생한다. 그러나 과학적인 지식을 갖추고 지도하는 교육자들은 교육적인 방향을 검증하는데 있어서 좀 더 확신을 가질 수 있다. 그러나 어떤 접근 방법이 더 좋은지에 대한 논쟁은 계속 될 것으로 예상된다.

VI. 맺음말

연주자에 대한 치료 분야는 이후 새롭게 조명 받는 연구 분야이기는 하지만 아직까지 상당히 많은 연구가 필요한 분야라 할 수 있다. 본고에서는 이러한 연주자에 대한 치료 분야에 있어서 필요한 다양한 지식 요건들이 어떤 것들이 있으며 현재까지 분석된 연주자들에게 나타나는 증상과 관련 치료법들에 대해 간략히 알아보았다.

하지만 연주자들의 부상은 임상적으로 입증된 치료방법이 적으므로 본고에서 강조하고자 하는 점은 치료보다는 예방법에 중점을 두어야 한다는 것이다. 그리고 무엇보다도 가장 중요한 점은 음악 교육을 담당하는 지도자가 올바른 지식을 갖고 학생들을 지도하며 관찰해야 한다는 것이다.

드러쉬만과 스웬츠(Druchman & Swets, 1988)는 연습을 지도하는 것에 대한 검증은 성공한 연주자들에 대한 검증으로 부터 시작되어야 하며, 이로부터, 음악적인 기술과 습관을 다시 배우고 개발하고 있는 사람들의 생리학적이며, 정신적인 요구사항들을 검사하고 비교하여야 한다. 즉 올바른 지도방법에 대한 연구에서부터 새롭게 출발해야만 효과적인 부상 예방에 대한 교육을 할 수 있으며 이에 대한 교육을 담당하는 음악 교육자의 중요성을 강조하고 있다.

참고문헌

- Druckman, D. & Swets, J. A. (Eds.) (1988). *Enhancing human performance: Issues, theories, and techniques*. Washington, DC: National Academy Press.
- Parncutt, R., & McPherson, G. E. (Eds.) (2002). *The science and psychology of music performance*. New York: Oxford University Press.
- Brandfonbrener, A. G. (1990). Joint laxity in instrument musicians. *Medical Problems of Performing Artists, 5*, 117-119.
- _____ (1995). Musicians with focal dystonia: A report of 58 cases seen during a ten-year period at a performing arts clinic. *Medical Problems of Performing Artists, 10*, 115-120.
- _____ (1997). Orchestral injury prevention study. *Medical Problems of Performing Artists, 12*, 9-14.
- _____ (2000). Orchestral injury prevention study. *Medical Problems of Performing Artists, 15*, 72-74.
- Candia, V., Elbert, T., Altenmuller, E., Rau, H., Schafer, T., & Taub, E. (1999). Constraint-induced movement therapy for focal hand dystonia in musicians. *Lancet, 353(9146)*, 42-43.
- Cayea, D. & Manchester, R. (1998). Instrument-specific rates of upper extremity injuries in music students. *Medical Problems of Performing Artists, 13*, 19-25.
- Fishbein, M., Middlestadt, S. E., Ottani, V. Straus, S., & Ellis, A. (1988). Medical Problems among ICSOM musicians: Overview of a national survey. *Medical Problems of Performing Artists, 3*, 1-8.
- Hochberg, F. H. Leffert, R. D. Heller, M. D. & Meriman, L. (1983). Hand difficulties among musicians. *Journal of the American Medical Association, 249*, 1869-1871.
- Lederman, R. J. (1991). Focal dystonia in instrumentalists: Clinical features. *Medical Problems of Performing Artists, 6*, 132-136.
- Zaza, C. (1998). Playing-related muscle-skeletal disorders in musicians: A systematic review of incidence and prevalence. *Canadian Medical Association Journal, 158(8)*, 1019-1025.

미취학 학습자의 피아노 학습에 있어서 뮤지션십(musicianship) 교육의 필요성

I. 서론

1980년대 이후 한국에서는 경제적 발달과 지식수준의 향상으로 조기교육의 바람이 불기 시작하였다. 조기교육이란 일반적으로 인정되는 연령보다 빨리 시작되는 교육을 말하며(한국교육문화사, 1994), 조기 교육 시작 연령은 빠르면 0세부터, 늦으면 약 7세까지로 다양하다(임유경, 2003). 이러한 한국 사회의 조기교육 현상은 다양한 교육 분야에서 조기교육을 위한 전문적인 교육자를 양성하고, 체계적인 프로그램을 개발하게 되었다는 점에서 긍정적인 측면을 갖고 있다고 할 수 있다(박영선, 2005). 특히 아동의 신체적·지적 발달 단계를 고려한 교육 프로그램 개발로 인하여 과거에 비하여 쉽고 즐겁게 배우면서도 그 잠재력을 최대한 발달시키는 교육이 가능하게 되었다.

이러한 현상은 피아노 교육에서도 나타나기 시작하였다. 피아노 조기 교육은 어린이의 지능개발과 감성 및 창의력 향상에 복합적으로 도움을 준다는 점에서 그 중요성이 드러나기 시작하였다(나순희, 2004). 이에 점차 취학 전의 어린 나이에 피아노를 배우는 학습자가 증가하게 되었으며, 그 연령대도 계속 낮아지게 되었다.

그러나 미취학 학습자의 증가 추세와는 달리 전문성과 체계성이 정립되지 못한 교사로 인하여 여러 가지 문제점이 나타나게 되었다. 즉, 미취학 학습자의 피아노 지도에 있어서 많은 부분이 아직도 독보와 타건 교육에 의존되고 있으며, 단순한 기능위주의 실기 교육이 주를 이루고 있다. 이러한 현실은 아동의 정서나 신체적 부작용을 가중시켜서 결국 피아노를 즐기지 못하고 그만두게 되는 상황에 이르게도 한다(허은진, 2003). 이에 대한 근본적 원인으로는 다음의 세 가지를 들 수 있을 것이다. 첫째, 뚜렷한 지도철학과 교

수방법을 가지고 미취학 학습자의 특성을 정확하게 파악할 수 있는 교사가 매우 부족하다. 둘째, 미취학 피아노 학습자를 위한 교재나 교육 프로그램이 부족하다. 셋째, 학부모들의 음악교육에 대한 인식이 부족해서 교재에 대한 진도만을 중요시한다(이지은, 2007).

이러한 상황은 미취학 아동이 발달단계 특성상 음악성 발달에 가장 중요한 시기에 있음을 고려할 때 매우 심각한 문제라고 말할 수 있다. 따라서 본 연구의 목적은 효과적인 조기 피아노 교육을 위한 뮤지션십 교육의 필요성을 제시하는 것이다. 이를 위하여 뮤지션십 교육의 개념과 미취학 학습자의 발달 단계적 특징을 살펴보고 미취학 학습자의 지도에 있어서 뮤지션십 교육의 필요성을 알아보겠다.

II. 본론

1. 뮤지션십 교육의 개념

‘뮤지션십(musicianship)’이란 음악을 연주함에 있어서의 지식, 기술, 예술적 민감성을 말한다(Random House, 2006). 보다 구체적으로 말하면, 창의적으로 표현할 수 있는 능력과 악보에서 작곡자의 의도를 파악할 수 있는 능력, 그리고 그것을 올바르게 연주할 수 있는 연주력과 감상력 등의 음악인으로서의 자질을 의미한다(박경애, 1989). 즉, ‘뮤지션십 교육’은 음악을 연주하는 데 필요한 기본적인 음악적 소양을 배양시키는 것이라고 볼 수 있다.

뮤지션십 교육에는 다양한 활동이 포함될 수 있는데, 학습자의 연령이 어릴수록 신체를 이용한 활동이 효과적이다. 그 종류에는 리듬치기, 느낌을 신체로 표현하기 등이 있으며, 그 외에도 청음능력 개발, 즉흥연주, 감상 등도 뮤지션십 교육에 포함된다(이혜미, 2008). 뮤지션십 교육의 대표적인 예로는 ‘야마하 교육 시스템’을 들 수 있는데, 악기를 배우고자 하는 모든 학습자는 악기를 배우기 이전에 음악성을 발달시킬 수 있는 교육을 실시하고 있다. 이 외에도 코다이, 오르프, 스즈키 등의 다양한 교육 시스템에서 뮤지션십 교육을 강조하고 있다.

2. 미취학 학습자의 특징

미취학 학습자란 명칭 그대로 초등학교에 입학하기 전의 학습자를 일컫는 것으로, 그 연령대는 7세 이하로 볼 수 있다. 이 시기의 아동들은 심리적, 신체적, 인지 발달 단계적

으로 다음과 같은 특징을 갖는다.

먼저 심리적 특징을 살펴보면, 이 시기의 아동들은 감정적 기복이 심하고 감정표현이 솔직하다. 또한 집중시간이 길지 못하고, 자율성과 자존감이 발달되기 시작한다(현루디, 2010). 따라서 아동의 감정적 변화를 민감하게 느끼고 아이의 상태에 맞추어 학습시켜야 하며, 집중시간이 길지 않기 때문에 아동의 집중시간을 고려하여 학습 프로그램을 계획해야 한다.

신체적 특징으로는, 3-4세 때에 급속한 신체발달이 이루어지며, 5세 정도에는 신체 움직임이 보다 자유로워지고, 양손을 따로따로 조작할 수 있게 된다. 6-7세경부터는 손가락 움직임이 발달되어 피아노와 같은 악기를 배우는데 무리가 없다. 따라서 피아노 학습의 경우 아동의 신체적 발달 능력을 고려하여 아동의 신체에 무리가 되지 않는 학습을 계획해야 한다. 예를 들어, 손뿌이나 타악기를 사용하여 리듬치기를 할 수 있고, 피아노를 사용하기 이전에 디지털피아노를 사용할 수도 있다. 또한 노래 부르거나 몸동작으로 음악표현 하기 등 피아노를 이용하지 않고도 음악학습을 할 수 있는 다양한 방법을 구상할 필요가 있다(김영주, 2005).

마지막으로 인지 발달 단계적 특성을 살펴보면, 미취학 학습자는 피아제 아동 발달이론에 의한 ‘전조작기’에 해당된다. 전조작기는 2-7세까지의 연령에 해당하는 시기이며, 전개념기(2-4세)와 직관적 사고기(4-7세)로 구분된다. 미취학 학습자의 경우 대부분 전조작기 중에서도 직관적 사고기에 속한다고 볼 수 있다. 직관적 사고기의 아동은 언어화되지 않는 모호한 인상이나 지각적인 판단에 의존한다(정민경, 2008). 따라서 교사는 직관적 사고기에 속하는 아동의 인지 발달 정도와 그에 따른 아동의 행동 양식에 대한 지식을 갖춰야 하며, 아동의 언어표현을 이해할 수 있어야 한다. 특히 전조작기는 청각능력이 매우 뛰어나게 발달되는 시기로서, 피아노 지도에 있어서 악보를 보고 피아노를 치는 것보다는 청각각을 발달시킬 수 있는 학습 지도가 필요하다(심인자, 2000). 이와 같은 미취학 학습자의 심리적, 신체적, 인지발달적 특성을 살펴본 바, 이 시기의 피아노 지도는 뮤지션십 위주의 교육으로 이루어지는 것이 효과적이고 중요하다고 볼 수 있다.

3. 뮤지션십 교육의 필요성

미취학 피아노 학습자에 대한 뮤지션십 교육의 필요성은 정서와 듣기능력 발달, 소리에 대한 풍성한 경험 등의 여러 가지 측면에서 찾아볼 수 있다(허은진, 2003). 첫째, 기쁨과 슬픔 등의 다양한 감정을 있는 그대로 표현하는 기회를 통해 정서가 고르게 발달될

수 있다. 미취학 학습자의 정서 발달은 균형 있고 조화로운 인간으로서의 자질을 의미하기도 하지만, 피아노 연주자로서 중요한 풍부한 감정표현을 위한 기틀이 형성되는 것이기도 하다. 둘째, 듣기 능력이 발달될 수 있다. 듣기능력은 미취학연령에서 가장 잘 발달되는 능력으로서, 이 시기에는 독보나 이론 교육을 하는 것보다 듣고 느낌을 표현하는 유형의 학습이 훨씬 효과적인 결과를 나타낼 수 있으므로 중요하다. 특히 피아노는 오케스트라의 다양한 소리를 표현할 수 있는 악기로서 매우 섬세하고 뛰어난 듣기 능력을 요구한다는 점에서 그 중요성이 크다. 셋째, 상상력 발달에 기여한다. 상상력은 어릴수록 발달되기가 쉽고 그 한계가 제한되어 있지 않기 때문에 미취학 학습자에게 효과적이다. 상상력을 발달시킬 수 있는 방법은 여러 가지가 있겠지만 피아노 건반의 넓은 음역에서 다양한 소리로 즉흥연주를 하는 것은 매우 효과적인 방법 중 하나이다. 특히 이 시기의 학습자들은 즉흥연주를 하는 것에 대한 부담감이나 거부감을 가지지 않고, 마치 놀이를 하는 것처럼 자유롭게 피아노를 이용하여 소리를 만들어 낼 수 있다는 장점을 가지고 있다. 마지막으로, 소리나 음악에 대한 다양한 경험은 아동이 음악을 향유하며 살아갈 수 있는 기틀을 제공해준다.

Ⅲ. 결론

미취학 학습자에게 적합한 피아노 교육은 단지 피아노를 치는 기술을 가르치는 교육이 아니다. 먼저 근본적인 음악성을 키워줄 수 있는 ‘뮤지션십 교육’이 전제되어야 하고, 학습자의 연령이 어릴수록 뮤지션십 교육 비중이 더 증가되어야 한다.

본 연구에서는 뮤지션십 교육의 필요성을 알아보기 위하여 먼저 미취학 학습자의 특성과 뮤지션십 교육의 중요성을 살펴보았다. 이를 통해 미취학 학습자들은 심리적으로 감정적 변화에 민감하고 솔직하며, 인지적으로 사물을 인식하고 구별할 수 있는 이해 능력을 갖게 되고, 신체적으로는 양손사용과 청각능력이 발달되기 시작한다는 등의 특징이 있는 것을 알 수 있었다. 그리고 이들에게 알맞은 피아노 교육은 단지 독보를 하고 테크닉을 연마하고 이론을 주입시키는 기존의 획일화된 교육이 아니라, 아동의 정서적·인지적·신체적 발달단계에 적합한 방법으로 뮤지션십을 길러줄 수 있는 교육임을 확인하였다.

결론적으로 뮤지션십 위주의 피아노 교육이야말로 미취학 학습자가 가장 즐겁게 음악을 경험하도록 하며 피아노에 대한 긍정적인 경험을 제공하고, 잠재된 음악성을 최대한

이끌어 낼 수 있는 교육이라고 볼 수 있다. 따라서 미취학 학습자의 피아노 지도에 있어서 뮤지션십 교육의 필요성을 인식하고, 좋은 뮤지션십 교육을 제공해 줄 수 있는 토대를 구축해야 한다. 이를 위하여 한국의 음악대학에서는 뚜렷한 지도철학과 구체적인 지도방법을 가진 전문적인 피아노 교사를 양성하도록 노력해야 하고, 이렇게 배출된 교사는 학습자에게 맞는 교수방법을 끊임없이 연구하고 시도해야 하며, 학부모는 당장 눈앞에 보이는 성과에만 매달리기보다는 자녀의 잠재된 음악성을 이끌어낼 수 있는 피아노 학습이 되도록 적극적으로 협조해야 할 것이다.

참고문헌

- 나순희 (2004). 유아 피아노 교육에 있어서 새로운 교칙본을 위한 제안. **신음악논집**, 4, 98-141
- 김영주 (2005). **유아기 통합교육을 위한 신체활동 프로그램의 실제와 개선**. 석사학위논문, 이화여자대학교 대학원 체육학부.
- 박경애 (1989). **포괄적 음악성 개발을 위한 피아노 교육**. 석사학위논문, 이화여자대학교 교육대학원.
- 박영선 (2005). **조기교육 경험에 따른 유아의 참여수준에 관한 연구 : 대전 지역을 중심으로**. 석사학위논문, 덕성여자대학교 대학원 유아교육학과.
- 심인자 (2000). **아동기 기초 음악교육을 위한 방안 연구**. 중앙대학교 교육대학원 석사학위논문.
- 이지은 (2007). **아동기 피아노 학습자를 위한 효과적인 지도방법**. 석사학위논문, 경북대학교 교육대학원.
- 이혜미 (2008). **종합적 음악성 개발을 위한 초급 피아노 교육의 효율적인 지도방안 연구 : 피아노 어드벤처 1급 교재를 중심으로**. 석사학위논문, 경원대학교 대학원 음악학과.
- 임유경 (2002). **영아기 초기·특기교육의 실태 및 부모의 인식**. 석사학위논문, 이화여자대학교 교육대학원.
- 정민경 (2008). **인지발달 이론에 근거한 알프레드 연령별 기초 피아노 교본 비교분석 : 유아·아동·청소년 교본을 중심으로**. 석사학위논문, 이화여자대학교 교육대학원.
- 허은진 (2003). **아동기 초기 음악 교육의 필요성과 효과적인 교육방법 : 피아노 교육을 중심으로**. 석사학위논문, 중앙대학교 교육대학원.
- 현루디 (2010). **피아노 조기교육의 실태를 통한 효율적 지도방법 연구 : 미취학 아동 대상으로**. 석사학위논문, 제주대학교 교육대학원.
- 원색대백과사전 (1994). 한국교육문화사.
- Random House Unabridged Dictionary (2006). Random House.

피아제(Jean Piaget)의 인지발달 이론의 피아노 교수법적 활용

I. 서론

1. 연구의 필요성 및 연구의 목적

아동기의 음악교육은 미적 감수성과 음악적 심성의 소유자로서 평생토록 음악을 사랑할 수 있는 인간으로서의 성장이라는 목적을 가지고 있다. 이러한 목적을 달성하는데 있어 피아노 교육은 음악의 모든 분야에서 바탕이 되고 음악적인 표현에 있어서 고도의 가치를 갖는 악기이다(성진희, 1994).

피아노를 통하여 얻을 수 있는 효과에 대하여 성진희(1994)는 피아노라는 악기는 악기 구조상 건반이 있어 음을 시각화하여 아동들이 쉽게 이해할 수 있고 손가락을 움직여서 소리를 내기 때문에 아동들의 근육 공동 기능을 발달시킬 수 있는 기회를 가질 수 있으며 음악읽기, 감상, 음악적 지식의 발달, 그리고 청각과 시각, 감각의 발달이 피아노를 통하여 이루어질 수 있다고 주장하고 있다. 또한 박찬석(1985)은 피아노를 학습함으로써 지능계발과 함께 어린이들은 감수성이 가장 민감한 유년기에 음악적 체험을 통하여 정신과 신체적 성장을 자극하여 바람직한 인격 형성에도 많은 영향을 주어 전인교육에 도움이 된다고 주장 하였다. 그뿐만 아니라 피아노 연주를 할 때에는 양손과 발 그리고 눈과 귀 등 신체의 여러 부분을 동시에 사용하기 때문에 양쪽 뇌가 균형 있게 발달할 수 있으며 시각, 촉각, 청각의 발달에도 도움을 줄 수 있다(김정아, 2006).

이와 같이 음악교육 뿐 아니라 지능계발과 뇌발달, 인격형성에 있어서 피아노 교육은 중요한 부분을 차지하고 있기에 자신의 자녀들에게 음악교육을 시키고자 하는 부모들은

그 시작을 피아노로 선택하곤 한다.

아동들이 피아노를 시작하고 교육받는 시기는 매우 다양하다. 선생님과 교재가 같고 동일한 과정에 있는 아동이라 할지라도 인지능력은 학생 개개인에 따라 큰 차이를 보인다. 만약, 동일한 과정이지만 인지발달 정도가 각각 다른 두 아동들에게 똑같은 지도방법을 갖고 수업을 하게 된다면, 두 학생 모두의 학습 욕구를 충족시킬 수 없고, 수업에 대한 참여와 만족도 또한 떨어질 수 있다. 따라서 학생 개개인의 인지발달 능력에 따른 다양한 피아노 교수방안이 필수적이다.

피아제는 인지발달 단계를 출생에서 약2세까지의 감각운동기, 약 2세부터 7세까지의 전조작기, 약 7세부터 11세까지의 구체적 조작기, 약11세부터 15세까지의 구체적 조작기 이렇게 4단계를 걸쳐 발달한다고 주장하였다. 그는 자신의 세 자녀를 주의 깊게 관찰함으로써 연구를 시작하였는데, 아이들이 새로운 장난감을 어떻게 탐색하며, 그가 제시한 단순한 문제들을 어떻게 해결하고 그들 자신과 주변세계를 어떻게 이해하게 되는가를 연구 하였다. 그는 이후에 다른 연령의 아동이 게임규칙에서부터 물리학의 원리에 이르기 까지 다양한 문제들에 대해 어떻게 생각 하는지를 발견하기 위하여 더 많은 아동들을 대상으로 실험 하였고, 그 결과 그는 지적 성장에 대한 인지발달 이론을 체계화 할 수 있게 되었다(Shaffer, 2005).

음악적 인지능력 또한 이러한 인지발달 단계에 근거하여 발전하게 된다. 본 연구에서는 피아제의 이론인 인지발달단계와 이에 따른 음악적 발달단계를 알아보고, 피아노 교수법의 활용안을 제시하여 효과적인 피아노 지도에 도움이 되고자 한다.

II. 본론

1. 피아제 인지발달 이론

피아제는 아동의 성장과정중 인지가 어떻게 발달하는가에 대한 연구를 통하여 아동 발달이론과 교육의 실천적 연구에 지대한 영향을 주었다. 그는 자신의 이론을 도식, 동화, 조절, 평형이라는 네 가지의 주요한 개념을 통하여 설명하였다(이홍수, 1990).

피아제는 아동의 행동이나 사고의 체계화된 형태를 도식이라고 하였다. 도식은 피아제 이론의 핵심적인 개념으로 경험을 표상하고 조직하고 해석하기 위해 고안한 모델 또

는 정신적 인지구조를 뜻한다(Shaffer, 2005).

동화란 자신이 이미 가지고 있는 도식 속에 외부의 대상을 받아들이는 인지과정으로 예를 들면 빨간색을 띤 과일은 모두 사과라는 도식을 갖고 있는 아이가 빨간 자두를 보고 사과라고 생각하는 과정을 뜻한다.

조절이란 자신이 가진 기존의 도식이나 구조가 새로운 대상을 동화하는데 적합하지 않을 때 기존의 도식을 수정하는 과정으로 자두를 먹어본 아이가 자두의 크기와 맛 모두가 사과와 다름을 인식하고 새로운 과일 자두에 대하여 인식하는 것을 뜻한다.

마지막으로 평형이란 가지고 있는 도식을 조절을 통하여 더 정확한 구조로 정리하는 인지과정으로 자두와 사과가 다르다는 것을 안 아동이 색이 빨갛고 큰 것은 사과이고 작고 맛이 단것은 자두라는 정확한 구조를 인식하고 새로운 도식을 형성하는 것을 뜻한다.

아동들은 각 단계에 들어서거나 다음 단계로 이동하는데 개인차가 존재하긴 하지만, 각각의 인지발달 단계를 거치며 어느 한 단계도 건너 뛸 수 없다는 불변적 발달 순서를 갖고 있다(Shaffer, 2005).

1) 감각운동기

감각운동기는 출생에서 약 2세까지의 시기로 기본적인 감각기능과 반사기능을 바탕으로 외부적인 자극에 반응, 발전 하며 인지적 능력을 발달시키는 단계이다. 이 시기의 아동들은 엄마의 젖을 빠는 행위, 소리 나는 쪽으로 고개를 돌리는 것과 같은 선천적인 반사만을 한다. 아동이 18개월경에 이르면 자신이 접하는 상황에 대해 사고가 가능해지기 시작한다. 즉 문제 상황의 해결을 위하여 초보적인 지적 행동을 취하는 것인데 이는 어린이가 주위의 직접적인 환경에 적응할 수 있게 되었음을 뜻하는 것이다(이홍수, 1990).

2) 전조작기

전조작기는 약2세부터 7세까지의 시기로 개념적 조작 능력이 충분히 발달되지는 못하였지만 부분적으로 논리적 사고가 가능한 단계이다. 이 시기의 아동들은 자신의 시각에서 세상을 바라보기 때문에 타인의 시각을 인식하는데 어려움을 겪는 자아 중심성을 띠며 언어사용 능력이 급속히 발달하고 인형놀이, 소꿉놀이 등의 가상놀이와 같은 상징적 활동이 증가하게 된다. 언어의 발달로 인하여 아동은 자신의 경험이나 사건에 대하여 타

인에게 전할 수 있으나 논리성은 결여되어 있다. 또한 보존개념이 다 발달되지 않아 직관적인 판단을 하며, 활동하는 것을 살아있는 것으로 여겨 무생물에 대해 생명 및 생명체적인 특징을 부여하는 물활론적 사고를 하며 꿈과 실제의 구분이 약하다.

3) 구체적 조작기

구체적 조작기는 약 7세부터 11세까지의 시기로 자신이 경험한 대상이나 사건에 대하여 보다 논리적으로 사고하여 인지적 조작의 습득이 가능하게 되는 시기이다(Shaffer, 2005). 이시기엔 보존개념이 형성되어 높이나 무게와 같은 양적 차원에 따라 배열할 수 있는 정신적 서열화가 가능해진다. 때때로 자아 중심으로 반응하기도 하지만 타인의 다양한 시각에 대하여 알고 있으며 또래 집단에서 상호작용을 통하여 협동적 놀이가 가능해진다. 또한 전조작기의 물활론적인 사고에서 벗어나 더 이상 무생물에 대해 생명체적인 특징을 부여하지 않게 된다.

4) 형식적 조작기

형식적 조작기는 약 11세부터 15세까지의 시기로 권준모(2003)에 따르면 형식적 조작기에 접어든 만 11세부터 12세 이후의 아동들은 완전히 추상적이고 가설적인 범위까지 사고가 확장되며 과학적인 사고인 가설 연역적 추론이 가능해진다고 하였다.

구체적 조작기의 아동은 실제로 존재하였거나 존재하는 물체에 대하여만 정확한 추론을 내릴 수 있기 때문에 사곡의 폭이 제한적이다. 그러나 형식적 조작기의 아동의 경우 실제적이고 유형적인 것 뿐 아니라 현실에서 아무런 근거가 없는 가설적 과정과 사건에 대하여도 상당히 논리적으로 추론할 수 있으며 더 이상 실제적이고 유형적인 것만을 사고하지 않는다(Shaffer, 2005).

2. 인지발달단계에 따른 음악발달과 피아노 교수법적 활용

1) 감각운동기

다양한 자극을 주는 감각작용이 이시기의 아기들에게 가장 중요한 생명체적 기능이라는 사실은 음악 교육적 관점에서도 매우 중요하다. 이시기에는 운동신경, 근 감각과 함께 아기의 청각각도 발달하기 시작하기 때문이다(이홍수, 1990).

아기는 약3개월부터 소리에 반응하며 일정박의 리듬에 반응한다. 소리가 나는 곳을 눈으로 찾기도 하며 많은 소리를 모방한다. 자극적인 음에 보다 강하게 반응하며 다른 소리들 보다 인간의 소리에 반응의 강도가 높는데 특히 엄마의 소리에 반응하며 약5개월을 전후로 하여 음악을 듣고 몸으로 표현도 할 수 있어진다(연지운, 2008).

감각운동기의 아기들에게 직접적인 피아노 실기지도는 특별한 재능을 가진 경우를 제외하고 일반적인 음악발달 단계를 가진 이들에겐 어려운 일이다. 이시기의 아기에게는 직접적인 피아노 교육 보다는 주변 환경의 풍부한 소리와 음악을 탐색할 다양한 경험을 통하여 음악적 성장과 발달을 최대로 발휘 할 수 있도록 하여야 한다(김명순&조경자, 1998). 따라서 아기들에게는 부모와 함께 음악을 듣고 이에 따라 몸을 움직이거나, 소리를 흉내 내어 보고, 간단한 노래를 따라 부르거나 음악놀이등을 통하여 아기의 음악적 감각의 바탕을 마련할 수 있도록 지도하여야 할 것이다(이홍수, 1990).

2) 전조작기

전조작기 동안에는 인지발달과 함께 아동의 음악적 능력도 급속히 성장하게 되는 시기이다. 이시기에 부모와 교사가 아동들에게 적절한 음악체험의 기회를 제공 한다면, 아동은 소리의 썸여림과 음높이, 길이 등의 정확한 구별이 가능 하고 가락의 흐름에 민감하게 반응하며 들려준 소리를 정확하게 따라 할 수 있을 것이다(이홍수, 1990). 또한 이시기의 어린이는 집중성이라는 인지적 특성을 갖는데 노래를 부르면서 리듬반주를 동시에 하는 것에 어려움을 느끼는 것 같이 음악에서 가장 특징적인 면에만 주의를 기울이는 집중성을 보이며 악보읽기 활동이 가능해 지고 짧은 노래를 끝까지 부를 정도로 가창능력이 향상되게 된다(김명순&조경자, 1998).

이홍수(1992)는 전조작기의 악기교육은 음악에 뛰어난 재능을 가지고 있는 경우를 제외하곤 성급하게 본격적으로 악기교육을 강요해서는 안 된다고 주장하고 있다. 성급한 악기교육은 오히려 악기에 대한 두려움이나 연습하기를 싫어하게 되는 등의 부작용을 일으키는 원인이 되기 때문이다. 그러므로 이시기의 피아노 교육은 직접적인 실기 교육에 앞서 다양한 신체를 이용한 놀이를 통해 음악적 개념을 이해하고 유리드믹스, 오르프 등과 같은 음악 활동을 통하여 청각각과 반응력을 발달시키는 것이 필요하다.

3) 구체적 조작기

구체적 조작기의 어린이들은 음악적 현상의 보존이 가능하게 되고 음악적 개념이 발달하게 된다. 또한 감정 면에서도 폭넓게 성숙이 시작되는데 감정을 점차 세밀하게 분화시켜 느끼고 표현하기 시작한다(이홍수, 1992).

구체적 조작기 초기인 약 7세경의 아동들은 음악의 셈여림, 음색, 빠르기를 구별할 수 있고 음악의 흐름에 흥미를 가지며, 화음을 느끼기 시작하고 창조적인 상상력이 왕성해지면서 음악에 따라 소리를 몸으로 나타낼 수 있다. 약 8-9세에는 인생중 청각각이 가장 절정을 이루게 되기 때문에 음악적 기반을 마련하는데 있어 결정적인 시기이다. 이용일(1989)에 따르면 아동은 수개념이 9세부터 10세까지 급속히 발달하기 때문에 이시기에 음계 및 음표의 수지적 조직에 적용이 가능하며 손의 근 감각과 손놀림의 발달로 무리 없이 악기연주가 가능하고 이시기에 음악에 대한 기호가 형성된다고 주장하였다.

약 10-11세의 어린이들은 화음 감지력이 이루어고 집단에의 소속감이 높아짐에 따라 합주, 합창, 중주활동을 통하여 음악적 충족감을 느낄 수 있다.

구체적 조작기인 7세부터 11세까지는 아동들이 피아노 교육을 가장 많이 시작하고 피아노 수업에 참여하고 있는 시기일 것이다. 인지능력의 개인차가 있지만 이 시기에는 본격적인 피아노 지도를 통하여 음악적, 심리적 교육효과를 기대할 수 있다. 따라서 악보를 읽고 손가락 연습 위주로 피아노를 치는 것이 아닌 놀이감각으로 접근시켜야 하며, 상징체계적인 기보법으로 가르치는 것은 이 시기의 아동에게 큰 부담으로 작용하므로 시각적 자료를 이용하여 쉽고 자연스럽게 음악을 전해주어야 한다(장유나, 2003).

구체적 조작기 아동들은 인지발달로 인하여 보존능력이 형성되기 때문에 음표, 음계의 습득 뿐 아니라 음악이론의 다양한 개념에 대한 체계적인 이론지도가 가능해 진다. 청각각은 약 9,10세경에 정점에 이르고, 그 후부터는 대부분 쇠퇴하기 때문에 이시기에는 손가락만 움직이는 악기연주가 아닌 음악을 연주하며 소리를 느끼고 표현 할 수 있도록 자신이 연주를 더욱 민감하게 듣고 표현할 수 있도록 지도해야 할 것이다.

김정아(2006)에 의하면 이시기의 아동들은 음악적 이야기를 담은 표제적 성격의 곡을 좋아하는 반면 기계적인 연습곡은 좋아하지 않는다고 하였다. 예를 들면 이시기의 아동들은 체르니와 같은 기계적인 연습곡으로 이루어져 있는 교재로 수업하는 것을 힘들어 하는 경향이 있다. 따라서 테크닉을 기를 수 있는 연습곡 성격의 표제적 음악을 제시하여 피아노 연주에서 필요로 하는 테크닉을 즐겁게 배울 수 있도록 해 주는 것이 바람직하다.

구체적 조작기에는 음악적 기호가 형성되게 되는데 이홍수(1992)에 따르면 일반적으로 사람들의 음악기호는 9,10세 까지 어떤 음악을 많이 접했는가에 따라 결정된다고 하였다. 따라서 아동에게 피아노를 가르치는 교사는 다양한 장르와 시대의 피아노곡을 가지고 아이에게 다양한 음악을 많이 접할 수 있도록 해야 할 것이다. 또한 이시기에는 아동들은 어른들의 격려와 수용, 칭찬을 필요로 하며 교사와 친구들에게 인정받기를 원하는 경향이 있다(이홍수, 1992). 따라서 콩쿠르이나 연주회의 참여를 통하여 타인에게 연주를 들려주고 인정받아 가며 피아노 실력의 향상과 흥미를 높일 수 있도록 해야 할 것이다.

4) 형식적 조작기

형식적 조작기의 아동들은 음악으로부터 감성적인 만족 뿐 아니라 지적인 충족감도 동시에 얻기를 원하고 음향과 음악적 논리의 관련성, 음향과 추상성, 음악의 창조 등에도 관심을 갖게 된다(이홍수, 1990).

아동들은 8-9세부터 화음을 감지할 수 있기는 하지만 화음보다 흐름결이나 가락에 주목하게 된다. 10-11세를 거치는 동안 화음에 대한 감지와 이해는 점차적으로 이루어지며 형식적 조작기인 12세 이후에 와서 화음 감지력이 현저하게 향상되고 그 이해가 크게 증진되게 된다. 또한 이 시기에는 지력과 기억력의 발달과 관심분야의 확대가 이루어진다(이홍수, 1992). 이시기에는 개개인의 음악적 선호도가 형성되는 시기이기 때문에 학습자가 원하는 장르의 곡을 통하여 수업함으로서 참여도와 흥미를 높일 수 있으며 피아노 연주 뿐 아니라 악곡의 이론적 분석을 통하여 아동의 지적욕구를 충족시켜 주는 것이 필요하다.

형식적 조작기의 아동은 음악에 대한 비판적, 분석적 사고가 가능하기 때문에 다른 연주자들의 연주를 듣거나 피아노 수업에 참여하는 다른 이들과 함께 마스터 클래스를 통하여 서로의 음악을 비판하고 분석하며 학습자 자신의 실기능력 향상과 음악적 능력을 기를 수 있도록 지도하여야 한다. 또한 교사의 일방적인 수업 진행 보다는 곡을 제시해 주고 학생이 음악적 과제를 해결하기 위하여 다양한 아이디어를 낼 수 있도록 이끌어 주어야 한다(권덕원외, 2005).

이홍수(1990)에 따르면 형식적 조작기의 아동들이 음악활동을 통한 음악적 성취를 체험하지 못하고, 감성적 지적 감동의 순간을 경험하지 못하면 예술음악의 가치를 인식하

지 못한 채 비예술 음악에만 몰두 할 수 있다고 하였다. 따라서 교사는 학생이 예술음악의 가치를 인식할 수 있도록 다양한 음악을 소개하여 피아노음악에 대한 선호도 형성에 도움을 주어야 한다.

형식적 조작기의 주목할 만한 또 다른 큰 특징은 또래집단의 형성이다. 아동들은 교사보다는 친구의 주의를 끌기 위하여 노력하며 교사의 권위에 도전하는 성향을 보이기도 한다. 교사와 학생의 일대일 수업도 중요하지만 피아노 듀엣 또는 다른 악기와와의 앙상블 수업을 통하여 또래 집단 간의 관계성을 형성시켜 아동의 보다 적극적인 참여와 흥미를 높임은 물론 음악적 실력 향상에도 도움을 줄 수 있어야 할 것이다.

III. 결론

현재 대부분의 피아노 교육의 형태는 획일적이며 지식 전달 위주의 주입식 교육이 주를 이루고 있다. 이러한 교육 형태는 아동이 놀이나 표현을 통해 음악을 체험하는 방법보다는 아동이 홀로 반복 연습을 하고 짧은 레슨을 통하여 잘못된 점을 수정하려는 형태의 교육의 진행되고 있다. 이러한 교육방법으로 아동들은 피아노 교육을 점차 싫증내고 기피하는 현상까지 나타나고 있다(강유나, 2003).

따라서 교사는 효과적인 피아노 학습이 되기 위하여 아동이 단순히 악보를 읽고 손가락을 움직이는 획일적이 교육방법이 아닌 아동 개개인의 인지발달단계와 음악 인지능력을 파악하여 각 발달단계에 맞는 구체적이고 체계적인 교수방안을 제시하여야 할 것이다.

참고문헌

- 강봉규, 강명희, 박성혜, 원종철(2006). **교육심리학원론**. 서울: 교육 출판사.
권덕원, 석문주, 최은식, 함희주(2005). **음악교육의 기초**. 경기: 교육과학사.
박찬석(1985). **올바른 피아노 교육**. 서울: 세광음악 출판사.
방금주(1986). **어린이 피아노 교육의 목표**. 서울: 세광음악 출판사.
성경희(1998). **음악과 교육론**. 서울: 갑을 출판사.
송진범(2008). **음악 교육학**. 서울: 학문사.

- 이용일(1989). **음악교육학 개설**. 서울: 현대악보 출판사.
- 이홍수(1990). **음악교육의 현대적 접근**. 서울: 세광음악 출판사.
- _____ (1992). **느낌과 통찰의 음악교육**. 서울: 세광음악 출판사.
- Lavatelli, C. S.(1982). **피아제식 교육과정**. 서영숙(역). 계명대학교 출판부.
- Shaffer, D. S.(2005). **발달심리학**. 송길연, 장유경, 이지연, 정윤경(역). 서울:시그마 프레스.
- 성진희(1994). 음악을 배우며 즐거움 얻는 건반 경험 프로그램. 음악교육, pp.57-58.
- 강미숙(1987). **유아 음악 지도에 관한 연구**. 석사학위 논문, 서울대학교 대학원.
- 강유나(2003). **인지발달 이론을 기초로 한 피아노 교수방법연구**. 석사학위 논문, 연세대학교 대학원.
- 김경현(1996). **아동 피아노 교육의 효율적인 교수방향 연구**. 석사학위 논문, 부산대학교 대학원.
- 김정민(2007). **어린이를 위한 효과적인 피아노 지도법 연구 [피아노어드벤처]를 중심으로**. 석사학위 논문, 단국대학교 대학원.
- 김창운(2007). **인지발달 과정의 뇌과학적인 접근을 통한 음악교육 연구**. 석사학위 논문, 교원대학교 대학원.
- 김현아(2008). **피아노 조기 교육의 효율적 지도 방법에 관한 소고**. 석사학위 논문, 목포대학교 대학원.
- 박진희(2006). **초급피아노 교재를 사용한 지도방안연구 [피아노어드벤처]를 중심으로**. 석사학위 논문, 경원대학교 대학원.
- 연지운(2008). **음악교육과 인지발달**. 석사학위 논문, 관동대학교 대학원.

피아노지도 공개레슨

피아노지도 공개레슨

L.v. Beethoven Piano Sonata, Op. 53 <Waldstein> 제 1악장

진영순 (세종대 대학원)

전문지도자 : 박부경 (목원대)

F. Chopin Etude, Op.25 No.10

양승애 (한세대 대학원)

전문지도자 : 정지영 (세종대)

F. Chopin Mazuka, op.17 no.4 a minor

권은경 (가천대 대학원)

전문지도자 : 배수영 (동아대)

L.v. Beethoven Piano Sonata, Op.2 No.1 제1악장

강지혜 (한세대 대학원)

전문지도자 : 김영숙 (가천대)

13:50-14:20 202호

발표 : 진영순 (세종대 대학원)

전문지도자 : 박부경 (목원대)

좌장 : 전순식 (한세대)

L.v. Beethoven Piano Sonata, Op. 53

<Waldstein> 제 1악장

I. 작품 소개

베토벤 개인의 양식 중 제 2기에 속하는 작품으로 ‘하인리켄 시타트의 유서’를 쓴 뒤인 1803~0804년에 작곡하여 베토벤의 후원자인 발트슈타인 백작에게 헌정되었다. 고난을 극복하고서 쓴 작품답게 화려한 기교를 구사한 면에 있어서나 구상의 웅대함에 있어서 베토벤 스스로도 자신 있는 걸작으로 간주했다. 소나타 형식과 도입부를 포함한 론도 형식으로 이루어진 전형적인 소나타이나, 3~4악장의 구조를 가진 다른 소나타와 달리 2악장만으로 이루어진 것이 특징이다. 제 1악장에서 박진감 넘치는 제 1주제(C장조)와 대조적인 아름다운 선율인 제 2주제를 딸림조(G장조)가 아닌 기대치 않은 가온음조(E장조)로 대두시킴으로써 전조 확장과 독창적인 변화를 보여주고 있다. 또한 발전부에서의 다양한 전조와 변성화음, 여러 마디에 걸쳐 나타나는 지속음, 연속적인 감7화음의 사용 등으로 베토벤만의 독창적인 기법을 보이고 있으며 낭만적 요소도 발견할 수 있다.

II. 학습 목표

- 악보에 제시된 아티큘레이션과 악상을 이해하고 곡의 형식을 정확하게 분석하여 작곡가의 의도를 파악하게 한다.

- 화성의 변화를 들으며 주요음과 프레이징을 살려서 노래할 수 있게 한다.
- 신체를 효율적으로 사용하여 불필요한 힘의 낭비나 통증 없이 연주할 수 있게 한다.

Ⅲ. 지도 방안

- 베토벤이 제시한 악상과 음악용어의 뜻을 바르게 이해하여 일정한 템포와 생기있는 분위기로 연주한 후, 제 1악장의 구조와 형식을 알아보게 한다.
- 연주하기 전에 처음 두 마디를 머릿속으로 노래해 본다. 제 1주제의 처음 두 마디는 양손 모두 스타카토 동작으로 연주되는데, 왼손은 10마디까지 높지 않은 손목 스타카토를 사용하면서 리듬이 흔들리지 않게 한다. 오른손은 프레이즈 시작할 때 손목을 낮게 하여 레가토로 연주하고 프레이즈가 끝날 때 손목을 올려준다. 높은 음을 칠 때는 몸통이 약간 오른쪽을 향해 움직여서 편안하게 칠 수 있도록 도와준다.
- 양손 옥타브 패시지로 된 스타카토 부분은 로테이션을 사용하고, 손가락 끝을 집중시켜 연주하도록 하며, 긴장감을 풀지 말고 선율을 따라 진행시켜야 한다.
- 제 2주제는 양손 모두 레가토로 연주하는데 특히 윗소리를 건반 가까이에서 울림 있는 소리가 될 수 있도록 하며, E장조의 화성 안에서의 변화를 듣게 한다.
- pp에서 ff까지 다이내믹 분배를 계산하여 연주하고, 관절이나 근육의 수축 이완 작용이 부드러워질 수 있도록 하여 음량의 변화뿐만 아니라 음색의 변화를 잘 표현하게 한다.

F. Chopin Etude, Op.25 No.10

I. 작품 소개

쇼팽의 에튀드는 각각의 연습곡마다 한 가지 이상의 피아노 주법을 마스트 함과 동시에 그 곡의 무드나 성격 등 음악적 표현을 충분히 깊이 있게 다룰 수 있어 연주자의 능력을 증진시키고 개발하기에 좋은 연습곡들이다.

작품 번호 Op.25는 1830년에서 1834년 사이에 작곡되었으며 1837년 Breikopf & Hartel사에서 출판되었고 다구 마리 부인에게 헌정되었다. 작품 번호 Op.25 No.10은 b 단조 옥타브 연습곡으로 A - B - A의 3부 형식으로 이루어져 있다. 제1부는 1 - 28 마디로 b 단조 Allegro Con Fuoco 이며, 제2부는 29 - 103 마디로 B 장조 Lento 3/4 박자로 a (31 마디 ~)와 b (47 마디 ~)의 두 개의 소재가 번갈아 나타난다. 제3부는 104 - 199 마디로 제1부가 단축된 재현으로 구성되어 있다.

II. 학습 목표

- 2/2 박자를 이해하고 일정한 템포로 셋잇단음표를 고르게 연주할 수 있다.
- 다이내믹을 점진적으로 사용하여 긴장감이 고조되는 옥타브 연주를 안정감 있게 연주할 수 있다.

Ⅲ. 지도 방안

- 계속되는 셋잇단음표가 일정한 템포를 유지하도록 메트로놈을 이용하여 무리가 되지 않는 범위 내에서 속도를 올린다.
- 11 마디부터 코드가 매 번 강해지면서 크레센도의 긴장감이 점점 고조되다가 13 마디에서 매우 강렬한 절정을 이루도록 점진적인 다이내믹을 일정한 템포로 연주한다.
- 20 마디 왼손 노래를 쭉 끌어 올리면서 양손 반음계 진행을 잘 표현하도록 한다.
- 제2부 3/4 박자 Lento 에서는 완전히 새로운 분위기로 서정적이고 아름답게 노래하며 71 마디부터 나오는 중간 성부가 2중창의 노래처럼 잘 들리도록 주의 깊게 연주한다.
- 중간 부분에서 제한부로 넘어가는 부분에서는 여유있게 시작해서 조금씩 속도를 내어 다음 빠른 부분으로 빨리 들어가듯이 연주한다.
- 106 마디 부터는 마지막 까지 강하게 몰고가야 하므로 힘 조절을 잘 하여 *piu forte possible* 매우 강렬하게) 밀고 나갈 수 있어야 하며 마지막 음은 깊고 풍부한 소리로 멀리까지 울려 퍼지도록 연주한다.

F. Chopin Mazuka, op.17 no.4 a minor

I. 작품 소개

쇼팽의 낭만적 소품 중 하나인 마주르카는 3박자 폴란드의 춤에서 유래되었으며, 그중 마주르카 op.17 no.4는 Lento, ma non troppo의 빠르기로 1824년 8월에 작곡되어 1832년 이듬해까지 수정된 작품이다. 쇼팽은 마주르카를 작곡할 때에 한 종류이상의 전통 마주르카 리듬(오베렉, 쿠자비아, 마주르)을 선택하여 속에 작곡기법을 선택하여 표현하였는데 Op.17 no.4는 이 세 가지 리듬유형이 혼합(A-majur, B-oberek, C-kujawiak)되어 나와 있는 A-B-A-C-A coad 형식이다. 대개 3부분 형식으로 이루어진 마주르카의 형식에서 다른 작품에 비해 이 곡의 코다는 주제가 단 한번밖에 연주되지 않는 짧은 재현부를 보충하듯 24마디에 이르는 긴 코다가 뒤에 따라오며 곡의 종지부를 장식한다. 술집주인인 유대인과 술에 취한 농부의 정경을 그린 작품으로 유래되며 부제는 <작은 유대인>이라고 불려져 있다.

II. 학습 목표

- 쇼팽 마주르카 특유의 리듬유형(majur, oberek, kujawiak) 을 이해하여 곡 안에서 다양하게 쓰인 리듬 유형을 찾아보고 박에 위치에 따른 선율에 담긴 정서를 최대한 이해하여 작곡가의 의도를 파악한다.
- 리듬 유형에 따른 선율의 꾸밈음 표현, 셋잇단 음표와 장식음, 반음계적인 조성의 이해를 통해 연주시 특징을 이해한다.

- 악센트를 위한 페달과 레가토를 위한 연결 페달의 차이를 비교하여 쇼팽시대 음향학적 효과를 살펴본다.

Ⅲ. 지도 방안

1. 쇼팽 마주르카의 작곡기법에 쓰인 세가지 리듬유형(오베렉, 쿠자비아, 마주르)에 대해 알아본다.
각각의 특징 중 먼저 A부분에서 a단조 마주르가 나온 부분을 살펴본뒤, 8마디 주제와 함께 16 마디의 프레이징을 살펴본다.
2. B부분에서 조성이 A장조로 바뀌면서 오베렉 리듬유형이 등장하게 되는데, 이때 두 번째 마디 의 세 번째 박마다 악센트가 나타나면서 반복된다. 마디 중간에 있는 쉼표의 느낌과 세 번째 박 의 악센트 느낌을 위한 페달링 처리를 위해 민감하게 소리를 듣고 표현해야 한다.
또한 셋잇단음표과 꾸밈음들이 자연스럽게 들려지기 위하여 오베렉 리듬의 특징 중 마지막 긴 음을 잘 생각하고 연주하여야 한다.
3. C부분은 쿠자비아 리듬이 사용되었으며 p로 시작하면서 악센트가 없이 나타나는데 꾸밈음과 장식음, 셋잇단 리듬을 통하여 다이내믹의 표현을 신경쓰며 연주하여야 한다.
4. 각 리듬유형을 중심으로 곡의 느낌을 제대로 이해했는지 리듬의 변화와 함께 조성의 변화도 민감하게 들으며 연주해야하는데 특히 페달 사용시 왼손은 끊어지지 않도록 페달을 연결하여 레가토로 표현하되, 오른손의 도약이나 반음계적 꾸밈음 사용시, 소리가 섞여서 지저분하지 않도록 연주한다.
5. 서로다른 리듬유형안에서 조금씩 다른 느낌을 가지고 표현하되 같은 템포안에서 여러 가지 감정을 느낄 수 있는 쇼팽의 섬세한 울림과 음정의 정교함을 나타내기 위한 피아노의 음향에 대해 보이싱과 선율의 섞임을 전체적으로 들을 수 있는 귀가 있어야 한다.

13:50-14:20 210호

발표 : 강지혜 (한세대 대학원)

전문지도자 : 김영숙 (가천대)

좌장 : 김신영 (국립목포대)

L.v. Beethoven Piano Sonata, Op.2 No.1 제1악장

I. 작품 소개

하이든과 모차르트의 건반 소나타와 달리 베토벤의 피아노소나타는 그의 작품 전체에서 가장 중요한 비중을 차지한다. 그의 32곡의 소나타는 1795년과 1822년 사이에 작곡된 곡으로 이들 작품은 그의 창작생애전체에 걸친 작품경향과 형식을 명료하게 보여준다. 그의 갑작스럽고 폭발적인 다이내믹과 역동적인 리듬은 독창적인 요소로서 그의 소나타에 잘 나타나 있다.

1852년에 Wilhelm von Lenz는 베토벤의 피아노소나타를 3시기 양식으로 분류한 분석원고를 출판하였는데, 오늘 살펴 볼 피아노소나타 Op.2의 1은 제1기(1795-1800)에 속하는 11개의 소나타중 하나이며, 존경했던하이든에게 헌정한 소나타 Op.2의 3개의 소나타중 하나이다.

제1기의 소나타에서 베토벤은 4악장구조를 자주 사용하였는데 이곡은 Allegro-Adagio-Menuetto-Allegretto; Prestissimo로 이루어진 소규모의 소나타형식이지만 베토벤 스스로 (피아노 소나타 제1번)이라 해도 좋다는 작곡자의 비범한 자신감이 엿보이는 곡이다.

II. 학습 목표

- ① 음악적인 연주에 적합한 tempo를 설정하여 연주할 수 있다.
- ② 2분의 2박자가 갖는 음악적인 성격을 이해한다.
- ③ Anacrusic의 시작을 이해하고 연주할 수 있다.
- ④ 베토벤 소나타에서 자주 사용되는 연속적인 sf.의 의미를 이해한다.
- ⑤ 이 곡에 제시된 다양한 리듬이 가지는 에너지의 차이를 이해할 수 있다.
- ⑥ 제시부 발전부 재현부의 화성의 변화를 이해하며 연주할 수 있다.

III. 지도 방안

- ① 베토벤이 제시한 악상과 음악용어의 뜻을 바르게 이해하여 2분의 2박자의 성격 안에 표현하여 연주한다.
특히 학생이 4분의 4박자와 2분의 2박자의 차이를 몸으로 이해하고 연주에 적용하도록 한다.
- ② Anacrusic(못갖춘마디)의 시작을 이해하여 호흡으로 준비하고 연주하도록 한다.
- ③ 상행구의 형태인 1주제 연주 시 집중력 있는 소리로 연주하도록 곡이 가지는 이미지를 학생과 함께 생각해보고 2번째 마디의 Ab음에 에너지가 집약되고 이를 위해 손끝은 세우고 집중력있는 소리를 내도록 연습방법을 제시한다.
- ④ 셋잇단음표, 당김음 등과 같은 다양한 리듬이 가지는 에너지의 차이를 이해하고 연주한다.
- ⑤ 옥타브 패시지 연주 시 오른쪽 4,5번 손가락이 음악이 흘러가는 방향으로 무게중심을 두어 이동하도록 하고 안에 내성을 담당하는 엄지손가락에 엑센트가 생기지 않도록 연주한다.
- ⑥ 제1,2주제 다른 성격을 이해하고 곡의 전개됨에 따라 화성이 어떻게 변화하는 지 기대하며 연주하도록 한다.
- ⑦ 베토벤이 즐겨 사용했던 연속적인 sf.를 통한 크레센도 효과를 이해하고 곡에 적용하도록 한다.

구두발표

구두발표 I	<p>성인 전문 피아노 학원 학습자 실태조사를 통한 교육 발전 방안 연구 김수영 (한세대)</p> <p>모차르트의 London Notebook을 활용한 중급 피아니스트의 음악성과 테크닉의 발달 임혜숙 (백석 콘서바토리)</p> <p>달크로즈 교수법을 적용한 피아노 레슨에서의 불규칙 박자 지도방안 연구 최연선 (명지 전문대)</p> <p>피아노와 Fixed Media의 양상불 작품들에 관한 연주자들을 위한 가이드 하승민 (부산대)</p>
구두발표 II	<p>실용편곡에 활용할 수 있는 현대음악이론의 적용 연구 오세란, 김지혜 (백석여대)</p> <p>현대음악에 사용된 마방진과 황금분할 비율 김지연 (배화여대)</p> <p>C.P.E. Bach의 Free Fantasia를 통한 즉흥연주 연구 이정운 (백석여대)</p> <p>바로크 건반음악의 지속저음(basso continuo)에 대한 고찰 이주혜 (건국대)</p>
구두발표 III	<p>Béla Bartók의 Concerto for Two Pianos, Percussion, and Orchestra와 원곡인 Sonata for Two Pianos and Percussion과의 비교 허소희 (대구여대)</p> <p>여성 작곡가 안진과 김희연의 한국 민요를 바탕으로 작곡된 피아노 작품 연구 심선혜 (숙명여대)</p> <p>리게티 피아노 연습곡에서 나타나는 리듬적인 특징: 연습곡 1권의 1번 'Désordre'를 중심으로 정혜경 (성신여대)</p> <p>한국적 요소를 활용한 피아노 문헌과 교수법 개발 (Integrating the Korean Musical Tradition into Piano Instruction) 권수미 (한세대, 이화여대), 최은정 (Clafin University)</p>

성인 전문 피아노 학원 학습자 실태조사를 통한 교육 발전 방안 연구

I. 서론

1. 연구의 필요성 및 목적

그동안 음악에 대한 교육학적 접근이나 실용적인 활용들은 유아 및 어린 학생들을 대상으로 초점이 맞추어져 상당히 발전해 왔지만 상대적으로 성인들을 대상으로 하는 연구나 분석은 음악의 전 생애에 걸친 의미 있는 가치나 활용성에 비추어 볼 때 그 중요성을 인식하지 못했던 것이 사실이다.

따라서 본 연구의 목적은 점차 그 중요성이 증대되고 있는 성인 학습 및 교육에 대한 현재의 요구도 등 실태를 조사하고 분석해 보고자 하는 것이다. 특별히 성인 전문 피아노 학원 학습자를 대상으로 하여 구체적인 사례를 중심으로 실태 조사를 실시하였다.

2. 연구의 방법

학원 선정에 대한 대표성과 일반화의 유지가 어려움에도 두 학원을 편의 표집(convenience sampling)한 이유는 처음 시작할 때부터 유아를 완전히 배제한 성인 전문 피아노 학원임을 표방하여 현재까지도 성공적이고 활발하게 운영되고 있는 학원이기 때문이며, 본 연구의 목적이 모집단(population) 전체를 확률적으로 조사하는 것이 아닌 구체적인 사례를 통해 성인 대상 피아노 교육 발전을 위한 방안의 시사점을 찾고자 하는 데 있기 때문이다.

연구의 대상은 2011년 10월 현재 피아노를 배우고 있는 두 학원의 학습자들이고 구체

적으로 A학원에서 65명, B학원에서 65명을 연구를 위한 최종 대상으로 선정하였다. 설문조사는 총 2주간 진행되었고 각 학원에 100부를 배포하여 회수한 결과(회수율 A학원 72%, B학원 69%) 중 설문지 내용의 작성을 상당 부분 누락시킨 불성실한 응답 결과(A학원 7건, B학원 4건)를 제외한 결과이며, 설문지의 문항과 최종 연구 자료의 분량 등을 고려하여 통계 프로그램을 사용하지 않고 엑셀을 활용하여 빈도 및 백분율 조사를 기본적으로 실시하였다.

3. 연구의 제한점

본 연구는 성인 학습자들의 음악 교육 및 학습과 관련된 다양한 요구를 피아노라는 악기로 제한하여 진행하였다. 또한 조사 대상이 다양하지 못하고 일부 지역의 성인 전문 피아노 학원과 소수의 성인 대상 피아노 개인 레슨 선생님들을 중심으로 실태조사를 수행하였기 때문에 전체 성인을 대상으로 일반화하기에는 제한이 있다.

II. 이론적 배경

1. 성인들의 교육요구 증가 현황

2010년 한국교육개발원에서 발표(김태완, 2010)한 성인의 평생 학습 실태에 관한 통계 자료를 살펴보면 최근 성인들의 평생 교육에 대한 관심과 요구가 증가하고 있는 것을 알 수 있다.

평생교육의 학습영역은 형식교육과 비형식교육 그리고 무형식학습으로 구분할 수 있는데 성인 학습자들이 피아노를 배우고자 하는 것은 비형식교육에 해당된다.

2. 성인 학습자의 일반적 특성

일반적인 성인(차갑부, 1993, pp. 84-85)이라면 본인 스스로의 선택에 의해 원하는 학습 분야를 배우고자 시도할 것이며 그동안의 다양한 경험을 토대로 배움의 자리에 임하게 될 것으로 예상할 수 있다. 또한 구체적이고 직접적인 목표를 갖고 있을 가능성이 크고 스스로 배우고자 하는 욕구가 높게 나타날 것이다. 그리고 신체적인 발달이 완성되었

거나 조금씩 퇴화되는 과정에 있을 것이며 본인 스스로의 확고부동한 가치관을 토대로 하여 배움에 임하게 될 것이고 여러 환경적 요소에 의해 형성된 자아개념을 갖고 있을 것이다. 하지만 성인들이라고 해도 위와 같은 이상적인 장점을 모두 갖고 있을 수는 없다는 것이 현실 속에서의 문제다. 오히려 대부분의 성인 학습자들은 여러 가지 문제점을 갖고 있는 학습자 중 하나일 것이다.

3. 주요 성인 학습 이론

일반적인 주요 성인 학습 이론(차갑부, 1993, p. 68)으로는 행동주의 이론, 인지주의 이론, 인간주의 이론, 그리고 사회적 학습이론이 있는데 성인 피아노 학습에 주로 이론적 배경으로 언급되는 이론은 ‘인간주의 이론’임을 알 수 있다. 이는 행동주의나 인지주의 그리고 사회적 학습이론과는 달리 인간주의는 인간의 잠재능력 개발과 성장 가능성에 무게를 두고 있기 때문이다. ‘성인의 자기주도성’과 관련하여 성인학습 과정을 이론적으로 설명하는데 중요한 개념 중의 하나가 바로 ‘자기주도적 학습’이다. 자기주도 학습의 의미는 “학습자가 자신의 학습활동을 계획하고 실행하고 평가하는 1차적인 책임을 지는 학습” (차갑부, 2009, p. 67)이기 때문에 이를 통해 성인들은 자신의 의지에 따라 자율적이고 능동적이고 적극적으로 자신의 학습에 책임 있는 자세를 취할 수 있게 된다는 것이다.

학습 이론에 있어서 전통적인 페다고지와 앤드라고지의 기본가정에는 뚜렷한 차이가 존재한다. 물론 “웹스터 사전에 의하면 페다고지(Pedagogy)는 ‘가르치는 기술(art)이나 과학’으로 번역될 수 있는데, 학습자의 연령을 좁게 상정하여 안드라고지(Andragogy, 성인 교육)와 대비되는 개념으로서 페다고지를 이해하는 오류”(김강희 외, 2010, p. 13)를 줄이기 위한 노력은 분명히 필요할 것이다. 왜냐하면 페다고지에 대한 개념을 어떻게 정의하느냐에 따라서 그것을 주장하는 사람의 의지가 반영되어 본연의 의미가 축소되거나 왜곡되는 결과가 초래될 수 있고 그렇게 되면 용어의 개념적 의미가 더욱 발전할 수 있는 가능성이 제한되어 버리기 때문이다.

4. 기존 선행연구 분석

성인 피아노 학습자의 교육과 관련하여 1996년부터 2010년까지 ‘성인 피아노’를 키워드로 학술연구정보서비스 사이트에서 참고한 석사학위 선행연구 논문들을 살펴보면 연

구의 주요 접근 방식에 따라 크게 세 가지 정도로 구분할 수 있다. 먼저 성인 교육 이론을 중심으로 하여 성인 피아노 학습에 대해 연구를 시도한 접근 방식이 있고, 두 번째는 설문 등을 활용하여 성인 피아노 학습자에 대한 실태조사를 시도한 접근 방식을 볼 수 있으며, 마지막으로 성인 피아노 교재를 몇 종류 선택하여 비교·분석하거나 연구자가 직접 교재 개발을 시도한 접근 방식이 있다.

Ⅲ. 성인 피아노 학습자의 교육요구 분석

1. 성인 전문 피아노 학원 학습자 사례 분석

〈표 1〉 설문조사 - 향후 피아노 학습 계획

대분류	구분		A학원		B학원		합계	
	설문내용	설문문항	빈도 (명)	백분율 (%)	빈도 (명)	백분율 (%)	빈도 (명)	백분율 (%)
피아노 학습 동기와 목표	향후 피아노 학습 계획	초급단계	4	6.2	-	-	4	3.1
		중급단계	7	10.8	2	3.1	9	6.9
		고급단계 이상	22	33.8	28	43.1	50	38.5
		취미생활 정도 수준으로 계속	32	49.2	35	53.8	67	51.5
합 계			65	100	65	100	130	100

앞으로 어느 수준까지 피아노 레슨을 원하는지에 대한 위의 조사 결과는 ‘취미생활 정도 수준으로 계속’해서 배울 것이라는 응답자가 예상대로 가장 많았고, 의외의 결과로 ‘고급단계 이상 전공자 수준까지’ 계속 배우고 싶다는 응답자가 다음으로 많았다. ‘고급단계 이상’의 학습 계획을 갖고 있는 학습자가 많은 이유 중의 하나는 학원의 규모가 어느 정도 큰 학원들이기 때문에 고급 이상의 수준을 레슨할 수 있는 능력을 갖춘 선생님들이 있기 때문으로 볼 수 있을 것이다. 또한 대학 재학 중인 학습자도 높은 비율을 차지하고 있는 조사결과를 고려할 때 그들 중 일부를 학교가 아닌 이러한 성인 전문 피아노 학원에서 수용하고 있을 가능성도 있다.

이러한 결과로 생각해 볼 수 있는 문제는 성인들을 대상으로 하는 피아노 학습의 운

영 방식이나 사용하려는 피아노 교재 그리고 프로그램의 경우 학습자의 학습 계획에 따라 철저한 구분이 필요하다는 것이다. 왜냐하면 성인들의 경우 스스로의 학습 계획에 따라서 원하는 학습의 기간이나 이루고 싶은 피아노 곡에 대한 수준이 어느 정도 있을 것이기 때문이다. 그러므로 레슨을 시작하기 전에 성인 학습자와 충분한 상담을 통하여 성인들의 향후 피아노 학습 계획에 따른 구체적인 피아노 학습 진도에 대한 계획을 교사는 철저히 세워야 할 것이다.

<표 2>에서 나타나는 현재 배우고 있는 피아노 교재의 경우 각 학원이 큰 차이를 보이고 있어 둘 사이에서의 통계적인 결과를 유추하기에는 무리가 있다. 하지만 학원의 운영 방식에 따라 성인 학습자들의 요구에 맞게 그리고 수준에 따라 다양한 교재를 선택하여 사용하고 있다는 부분이 오히려 성인을 대상으로 하는 전문 학원의 사례를 구체적으로 나타내어 보여주고 있다고 할 수 있을 것이다.

특히 A학원의 경우는 일반적으로 사용하는 성인 대상 기본 피아노 교재를 사용하는 경우가 극히 드물고 ‘재즈, 팝, 가요’와 같은 곡이나 기타 의견으로 많은 부분을 차지하고 있는 사례인 ‘뉴에이지 곡이나 영화 주제곡’ 등과 같은 새로운 장르를 원장이 소개하여 수준에 따라 단계적으로 원하는 곡을 소화할 수 있을 때까지 레슨을 하고 있음을 인터뷰 과정에서 알 수 있었다.

<표 2> 설문조사 - 현재 배우고 있는 피아노 교재

구분		A학원		B학원		합계		
대분류	설문내용	설문문항	빈도 (명)	백분율 (%)	빈도 (명)	백분율 (%)	빈도 (명)	백분율 (%)
피아노 학습 실태 및 효과	현재 배우고 있는 피아노 교재	바이엘	1	1.5	1	1.5	2	1.5
		성인 어드벤처	1	1.5	20	30.8	21	16.2
		체르니 100번	-	-	28	43.1	28	21.5
		체르니 30번	-	-	7	10.8	7	5.4
		체르니 40번	-	-	1	1.5	1	0.8
		소나티네	-	-	3	4.6	3	2.3
		피아노 명곡집	-	-	1	1.5	1	0.8
		재즈, 팝, 가요	30	46.2	-	-	30	23.1
		기타	33	50.8	4	6.2	37	28.5
합 계			65	100	65	100	130	100

그리고 B학원의 경우에는 ‘체르니 100번’과 ‘성인 어드벤처’의 사용 비율이 높게 나타났다. 원장과의 이메일 서면 인터뷰 과정에서 학습자들이 어린이용 어드벤처 교재를 착각한 것으로 나타났다. 이는 “학습자들이 책표지 부분을 관심있게 살피지 않기 때문에 발생한 결과로 생각되며, 초급 과정에서 일부 어드벤처 어린이용 교재를 사용하는 이유는 피아노를 처음 배우는 성인들에게 필요한 기본적인 지식들을 단계별로 다양하게 설명해줄 수 있도록 되어있고, 무엇보다 반주파트가 잘 구성되어 있어서 흥미를 잃지 않을 수 있게 나와”(김수영, 2011, p. 52) 있다는 것을 이야기해 주었다. 또한 B학원 역시 학습자의 요구와 수준에 따라 다양하게 교재를 개발하여 사용하고 있음을 알 수 있었고 기타 의견으로는 쇼팽, 바흐 등의 클래식 작품을 기재한 응답자가 있었다.

아래의 <표 3>의 결과를 보면 성인 학습자들의 경우 본인이 원하는 레슨의 스타일로 ‘선생님이 계획하지만 본인 생각이 반영된 레슨’을 가장 높은 비율로 선택했고, 두 번째로는 ‘본인이 선택한 곡에 대한 선생님의 주도적인 레슨’ 스타일을 선택하였다. 특히 A학원의 경우에는 가장 많은 선택과 두 번째 선택 문항의 비율이 40%로 같은 것을 볼 수 있고, B학원의 경우는 가장 높은 비율이 60% 이상으로 나왔다.

레슨의 스타일에 대하여 부연 설명을 하자면 설문에 응답한 성인 학습자들의 경우 설문(질문) 내용과 문항을 통해 교수 방법 설정과 관련하여 레슨 작품이나 과제곡의 선정 방식, 그리고 지도받는 방법 등을 종합적으로 고려하여 선택을 한 것으로 생각할 수 있을 것이다.

<표 3> 설문조사 - 본인이 원하는 레슨 스타일

구분		A학원		B학원		합계		
대분류	설문내용	설문문항	빈도 (명)	백분율 (%)	빈도 (명)	백분율 (%)	빈도 (명)	백분율 (%)
피아노 학습의 요구도	본인이 원하는 레슨 스타일	선생님 계획에 의한 선생님 주도적 레슨	4	6.2	6	9.2	10	7.7
		선생님 계획하지만 본인 생각 반영된 레슨	26	40.0	40	61.5	66	50.8
		본인 선택한 곡에 대한 선생님 주도적 레슨	26	40.0	14	21.5	40	30.8
		본인 선택한 곡에 대한 본인 생각 반영된 레슨	9	13.8	5	7.7	14	10.8
합 계			65	100	65	100	130	100

성인 학습자의 자기 주도적 특성을 고려해 볼 때 위의 결과는 성인 학습자들의 교육 요구도에 있어서 많은 시사점을 제시해 준다고 생각한다. 특히 레슨을 받을 때 본인의 생각이 반영되기를 원하거나 본인이 스스로 선택한 곡에 대해 레슨 받기를 원한다는 것이다. 먼저 합계에서 가장 높은 비율을 차지한 문항은 ‘선생님이 계획하지만 본인 생각이 반영된 레슨’ 스타일이다. 성인 학습자들의 경우 본인 스스로의 학습 요구에 따라 피아노를 배우려는 목적의식이 강하지만 원하는 곡을 소화할 수 있는 능력은 부족할 것이다. 그렇기 때문에 레슨 선생님의 수준에 따른 레슨 곡의 선정과 구체적인 학습 계획을 필요로 하며 이러한 과정에서 본인의 음악적인 생각이나 느낌이 반영된 레슨을 원하는 것이다.

다음으로 높은 비율을 차지하고 있는 문항은 ‘본인이 선택한 곡에 대한 선생님의 주도적 레슨’ 스타일이다. 이러한 스타일을 추구하는 성인 학습자들은 본인이 원하는 곡에 대해서는 스스로 선택을 하지만 음악적인 부분 즉, 레슨 곡에 대한 테크닉적인 접근이나 해석에 있어서는 선생님이 주도적으로 레슨을 이끌어 가주기를 원한다고 볼 수 있다. 세 번째 비율의 문항은 ‘본인이 선택한 곡에 대한 본인의 생각이 반영된 레슨’ 스타일이다. 이러한 레슨을 원하는 학습자들의 경우는 자기 주도적인 특성이나 학습에 대한 요구도 혹은 음악적인 지식이나 주관이 상당히 높을 가능성이 크다. 마지막으로 ‘선생님의 계획에 의한 선생님 주도적인 레슨’ 스타일은 네 개의 문항 중 비율적으로 가장 낮은 것을 볼 수 있는데 이는 성인 학습자들이 생각하기에 아동들의 레슨 스타일과 다른 점이 하나도 없기 때문일 것이다. 성인이 되어서도 이러한 스타일로 레슨을 받고 싶은 성인은 거의 없을 것으로 생각된다.

아래의 <표 4>는 현재 배우는 레슨 곡 외에 추가로 배우고자 하는 장르는 무엇인지 질문해 보았다. 그 결과 두 학원 모두 ‘클래식 작품’의 비율이 가장 많았다. 그 다음으로 많은 비율의 경우 A학원은 ‘재즈’, B학원은 ‘가요, OST 등 대중음악’으로 나타났다. 이는 실태조사 중심의 선행연구와 차이점을 나타내었다. 김현아(2006)와 김현숙(2003)은 대중음악(가요, 재즈)를, 정효정(2003)은 교회음악을, 김진영(1999)은 재즈를 가장 높은 비율로 조사하였다.

〈표 4〉 설문조사 - 현재 배우는 레슨 곡 외 배우고 싶은 장르

구분		A학원		B학원		합계		
대분류	설문내용	설문문항	빈도 (명)	백분율 (%)	빈도 (명)	백분율 (%)	빈도 (명)	백분율 (%)
피아노 학습의 요구도	현재 배우는 레슨 곡 외에 배우고 싶은 장르	가요, OST 등 대중음악	12	18.5	20	30.8	32	24.6
		클래식 작품	28	43.1	28	43.1	56	43.1
		재즈	19	29.2	11	16.9	30	23.1
		교회음악	3	4.6	3	4.6	6	4.6
		기타	3	4.6	3	4.6	6	4.6
합 계			65	100	65	100	130	100

성인 학습자들의 클래식 장르에 대한 요구를 채워주기 위해 레슨 선생님들은 다양한 시대의 레퍼토리를 개발해야 하는 것과 난이도를 조절할 수 있는 안목을 키워야 한다. 구체적으로 특정 클래식 작품을 요구하는 학습자가 있을 때 그 곡을 해석하고 레슨할 수 있도록 개인적인 자질을 연마하는 것은 반드시 필요한 일이 되어야 할 것이다.

〈표 5〉 설문조사 - 곡을 완성할 때 가장 중요시 하는 것

구분		A학원		B학원		합계		
대분류	설문내용	설문문항	빈도 (명)	백분율 (%)	빈도 (명)	백분율 (%)	빈도 (명)	백분율 (%)
피아노 학습의 요구도	곡을 완성할 때 가장 중요시 하는 것	테크니적인 완성	7	10.8	6	9.2	13	10.0
		음악적인 표현 및 곡에 대한 해석	26	40.0	34	52.3	60	46.2
		본인의 만족감과 성취감	32	49.2	24	36.9	56	43.1
		기타	-	-	1	1.5	1	0.8
합 계			65	100	65	100	130	100

위의 결과 또한 각 학원별로 곡을 완성할 때 가장 중요시 하는 것에 대한 높은 비율에서 차이가 발생하였다. A학원의 경우는 가장 높은 비율로 ‘본인의 만족감과 성취감’을 나타냈고, B학원의 경우에는 ‘음악적인 표현 및 곡에 대한 해석’이 가장 높게 나왔다. 하

지만 두 학원에서 모두 ‘테크닉적인 완성’은 10% 미만의 아주 낮은 비율을 나타내었다.

합계 백분율을 통해 살펴보면 ‘음악적인 표현 및 곡에 대한 해석’이 46.2%, ‘본인의 만족감과 성취감’이 43.1%로 나왔는데 두 비율의 차이가 3.1%로 별로 크지 않음을 알 수 있다. 이를 통해 곡을 완성해 나아감에 있어서 음악적인 표현이나 곡에 대한 해석은 가장 기본적인 사항임을 고려할 때 성인 학습자를 레슨하는 경우에 성인 학습자 스스로의 만족감과 성취감을 상당 부분 고려해야 한다는 것을 생각해 볼 수 있을 것이다. 왜냐하면 성인들의 경우 본인이 원하는 곡에 대해 다양한 방법으로 이미 음악을 접하고 이해하여 본인 나름의 해석 및 배경 지식을 갖고 있을 가능성이 크기 때문에 그러한 요구를 이해해주고 인정해 줄 필요가 있다고 생각되기 때문이다.

〈표 6〉 설문조사 - 귀하에게 음악(하기)이란 무엇인가

대분류	설문내용	구분 설문문항	A학원		B학원		합계	
			빈도 (명)	백분율 (%)	빈도 (명)	백분율 (%)	빈도 (명)	백분율 (%)
피아노 학습의 문제점 /기타	귀하에게 음악 (하기) 이란 무엇인가	예술이라는 본질적인 아름다움에 대한 추구	8	12.3	6	9.2	14	10.8
		삶의 만족도(풍요로움)를 높이기 위한 자아실현의 도구	28	43.1	32	49.2	60	46.2
		개인적 삶의 즐거움을 위한 음악적 체험이나 지식	29	44.6	27	41.5	56	43.1
합 계			65	100	65	100	130	100

조사 결과는 각 학원에서 높은 비율이 다르게 나타났는데 A학원의 경우 ‘개인적 삶의 즐거움을 위한 음악적 체험이나 지식’이라고 했으며, B학원의 경우는 ‘삶의 만족도(풍요로움)를 높이기 위한 자아실현의 도구’라고 했다. 하지만 합계 비율을 살펴보면 가장 높은 비율의 항목과 그 다음 항목과의 차이가 3.1%로 그리 크지 않음을 알 수 있다. 이를 통해 성인 학습자들이 음악을 한다는 것에 대해 생각할 때 ‘예술이라는 본질적인 아름다움에 대한 추구’라는 철학적이고 본질적인 의미로 접근을 하기 보다는 삶의 풍요로움을 높이기 위한 자아실현이나 개인적 삶의 즐거움을 위한 현실적이고 실용적인 의

미로 접근을 하고 있다고 유추할 수 있을 것이다.

물론 예술의 본질을 이것 혹은 무엇이라고 정의할 수 있고 이해하여 설명할 수 있으며, 그 안에 담긴 아름다움을 실체적으로 추구하면서 음악적인 활동을 하는 사람들은 그리 많지 않을 것이다. 그렇기 때문에 성인 학습자들에게 ‘음악(하기)이란 무엇인가’라는 물음의 답변 중 가장 높은 합계 비율로 ‘삶의 만족도(풍요로움)를 높이기 위한 자아실현의 도구’가 선택된 것만으로도 의미 있는 결과라고 할 수 있겠다.

IV. 성인 피아노 교육 발전을 위한 제언

1. 성인 피아노 교육의 보완 사항 분석

아래에서 소개할 다섯 가지의 내용들은 본론의 조사 결과를 바탕으로 하였으며, 먼저 성인 피아노 학습자의 구체적인 교육 요구에 따른 기존 성인 대상 피아노 교육의 보완 사항은 다음과 같다.

첫째, 교수 방법을 어떻게 설정할 것인가 하는 문제이다.

둘째, 성인 학습자들이 현재 배우는 곡 외에 향후 배우고 싶은 장르가 클래식 작품을 선호하고 있는 부분이다.

셋째, 성인 학습자들이 피아노 레슨 시 음악 기초 이론 공부를 병행하길 원하고 특별히 악보를 읽는 방법에 대해 배우는 것이 필요하다고 생각하는 부분이다.

넷째, 교사들은 레슨을 할 때 음악적인 표현 및 곡에 대한 해석을 기본적으로 지도하면서 성인 학습자들 스스로 만족감과 성취감을 느낄 수 있도록 레슨의 교육 목표를 설정할 수 있어야 한다는 부분이다.

다섯째, 궁극적으로 교사들은 학습자들이 성인이 되어 다시 피아노를 시작하는 적극적이고 창조적이며 심미적인 행위를 통해 음악 자체의 아름다움을 느낄 수 있도록 도와주는 역할을 해야 한다.

2. 성인 피아노 교육을 위한 발전 방안 모색

지금까지 살펴본 성인 피아노 학습자의 교육 요구와 관련한 연구 결과를 중심으로 성인 피아노 교육의 발전을 위해 다음과 같은 방안을 제언하고자 한다.

우선 성인들의 구체적이고 다양한 요구에 실질적으로 접근할 수 있는 다양한 교재의 개발이 무엇보다 중요하다고 생각한다.

하나의 음악적인 개념을 배우기 위한 곡목 선정에 있어서도 연령대에 맞는 레퍼토리의 개발이 필요하고 또한 레퍼토리의 선곡과 편곡 문제에 많은 주의를 기울여야 한다.

그리고 정기적으로 서로의 정보를 교환할 수 있는 모임이나 성인을 전문적으로 교육하는 교사를 위한 학회 및 세미나를 개최하여 성인들의 음악 관련 교육 요구를 구체화시킬 필요가 있다.

더불어 학교 등의 교육 기관에서도 성인을 전문적으로 교육하는 교사를 위한 실질적이고 체계적인 교육 커리큘럼 개발이 필요하다.

V. 결론

본 연구를 통해 점차 관심과 수요가 증가하고 있는 성인 대상 음악 교육의 중요성에도 불구하고 기존 페다고지 교육이 유아 및 아동 중심의 한쪽 방향으로만 발전하고 있는 현실을 살펴보고자 했으며, 페다고지 교육이 그 본래의 역할과 목적인 다양한 연령층을 대상으로 폭넓게 발전하여 학습 방법을 체계화시킬 수 있는 계기를 만들어 보고자 하였다.

마지막으로 향후 빠르게 진행될 고령 사회로의 진입에 대비하여 보다 다양한 성인 학습자들의 요구를 조사하려는 시도가 후속 연구를 통해 계속되기를 기대한다. 본 연구의 현실적인 한계로 인해 성인 전문 학원 두 곳과 일부 개인 레슨 선생님들을 중심으로 제한적인 조사를 실시한 것에 대한 아쉬움이 있다. 실태조사의 장점이자 단점이기도 한 연구 대상과 시대의 특수성을 축적해 나갈 수 있는 다양한 연령대와 사례의 성인 학습자들과 그들에 대한 좀 더 세분화된 설문 문항의 개발이 지속되어야 할 것이다. 이러한 연구 결과가 점차 쌓이게 된다면 앞으로 확대될 성인을 위한 피아노 페다고지 교육과 학습 방법이 좀 더 체계적으로 자리 잡아 나갈 수 있게 될 것이다.

참고문헌

- 김강희, 이순정, 공누이, 형희전(2010). **피아노교수법개론**. 서울: 세광음악출판사.
- 김수영 (2011). **성인 전문 피아노 학원 학습자 실태조사를 통한 교육 발전 방안 연구**. 석사학위논문, 한세대학교 피아노 페다고지 대학원.
- 김태영(2011). 성인들이 배우고 싶은 악기 피아노와 기타가 압도적. **에듀클래식**, 6월호, 43-45.
- 김태완(2010). **2010 한국 성인의 평생학습실태**.(2010. 12.). 서울: 한국교육개발원.
- 박경미(2011). 어른들을 위한 음악충전소 With piano. **에듀클래식**, 7월호, 42-45.
- 순진이, 박혜준(2011). 음악하기(Musicing): 음악의 체험적 의미에 관한 연구. **음악교육연구**, 제40권 2호, 185-219.
- 이화정(2011). **100세 시대, Well-Aging을 위한 평생교육의 과제**.(2011.06.28). 서울: 제8차 평생교육 정책포럼.
- 정민승(2010). **성인학습의 이해**. 서울: 에피스테메.
- 차갑부(1993). **성인교육방법론**. 서울: 양서원.
- 차갑부(2009). **텔리아고지**. 경기: 교육과학사.
- 채민기, 한경진(2009). **넥타이 맨 '피아노맨'**. (2009.07.15). 조선일보(인터넷).
- Camp, W. M.(1995). **피아노 연주법-교수법 철학**. 안미자(역). 서울: 이화여자대학교출판부.
- Freire, P.(1986). **페다고지**. 성찬성 역. 서울: 도서출판 광주.
- Sahr, H.(2004). The Adult Beginner. *The Art of Teaching Piano*, (pp. 253-263), Yorktown: Yorktown Music Press.
- Sherman, R.(2004). **피아노 이야기**. 김용주 역. 고양: 도서출판 이레.
- Small, C.(2004). **뮤지킹 음악하기**. 조선우, 최유준(역). 파주: 효형출판.

모차르트의 London Notebook을 활용한 중급 피아니스트의 음악성과 테크닉의 발달

I. 서론

1. 연구의 필요성 및 연구의 목적

수세기를 거치는 동안 피아노는 전 세계적으로 사랑받는 악기로서 학생들에게 음악 이론의 기초적 경험을 가능하게 해주고 선율, 화성, 풍부한 음량 등 다양한 표현을 가능하게 해주어 독주 악기로서 사랑받고 있다. 피아노를 배우는 초급과 중급 수준에서는 피아노 연주를 위한 기초적인 테크닉과 음악성, 독보 기술을 개발하고 음악을 이해하도록 지도받아야 한다. 무엇보다도 피아노 연주는 즐거운 것이며 자신을 표현하는 수단이 되어야 한다. 세로프(V. Seroff)는 연주에서의 테크닉이란 “연주자가 원하는 어떤 해석이라도 완수하기 위한 목적으로 신체적 기술과 결합된 음악적 지식이 축적된 것”이라고 정의한다(안미자, 2007, p. 61). 즉 학생이 음악적으로 이해한 것과 신체적으로 표현하는 것의 모든 면을 포함시킨다고 할 수 있다. 그런데 중급에서 체르니, 클레멘티 등의 연습곡을 지나치게 강조하는 것은 테크닉이 음악으로부터 분리되어 발달하게 만들어 왔고 반복 연습에 의한 손가락 훈련이 피아노의 테크닉이라는 그릇된 생각을 갖게 했다.

따라서 본 연구는 피아노 연주를 위한 올바른 테크닉을 기를 수 있고 음악적 내용도 풍부한 모차르트(W. A. Mozart, 1756-1791)의 <런던 노트북(London Notebook)> 작품들을 활용하여 피아노 중급 수준 학생들의 올바른 테크닉을 개발하는 방법을 연구하는 것을 목적으로 한다.

II. 문헌연구

1. 중급 수준의 학습에서 요구되는 건반 연주기술

1) 중급 수준의 정의

중급 수준은 피아노를 배우기 시작한지 2, 3년 정도 된 시기로서 기초 교재를 통해 기초적인 독보와 연주기술을 터득한 단계이다. 중급 수준의 특징은 피아노 연주를 위한 기초적인 요소들의 학습은 이루어졌으나 아직 확실치 않은 단계로서, 이 시기에 어떤 학습이 이루어지느냐에 따라서 앞으로 어떤 작품들을 연주할 단계로 진행할 수 있는지가 결정되고, 또한 연주자로서 멈추지 않고 성장할 수 있는 기회를 창출하게 된다.

2) 중급 수준의 학습내용

학생들의 음악적 배경과 취향, 인지능력, 피아노 교육의 목표는 모두 다르다. 그러나 중급 수준 학생들에게 공통적으로 학습되어야 하는 내용은 있다. 우선 자신의 표현 수단으로서 음악을 즐길 수 있도록 학습이 이루어져야 한다. 그리고 피아노 연주 기술을 지속적으로 발달시켜야 하는데, 학생 자신이 좋아하는 음악과 유명한 작품들을 연주할 수 있게 되려면 연주 기술이 필요하기 때문이다. 악보를 정확하게 연주하면서도 자신의 개성 있는 표현력과 창의성을 발휘하며 연주할 수 있는 능력을 개발하는 것이 중요하다. 그리고 클래식, 재즈, 뉴 에이지, 팝 음악 등 다양한 시대, 다양한 스타일의 대표적인 작품들의 내용을 이해하고 그 시대의 연주에 적합한 연주법을 학습해야 한다. 무엇보다도 신체적 고통을 수반하지 않는 자연스럽고 올바른 테크닉을 습득하는 것이 중요하다. 중급 수준에서 독보, 반주하기, 조옮김, 음악 이론, 암보, 음악성 등의 능력들은 포괄적이고 지속적으로 발달시켜야 한다. 그리고 독주뿐만 아니라 앙상블, 반주 등의 다양한 연주 활동들을 경험해 보아야 한다. 그럼으로써 음악성, 리듬감, 독보력을 키우고 음악의 즐거움을 더 깊이 느낄 수 있게 될 것이다.

성공적인 중급의 학습이 되기 위해 레슨 곡들은 학생 스스로 연습하고 즐길 수 있도록 너무 길거나 학생의 수준에 비해 너무 어렵지 않아야 한다. 그리고 테크닉은 올바른 자세를 통한 손가락 훈련과 더불어 아름다운 소리를 만드는 방법을 학습해야 한다. 학생들은 학습과정에서 자신이 만드는 아름다운 소리를 즐기며 연주 할 때 학습에 흥미를

더해갈 수 있기 때문이다. 또한 음악을 이해하고 표현하도록 이론, 프레이징, 아티큘레이션, 핑거링 등의 학습이 포괄적으로 이루어져야 한다.

에튀드가 테크닉의 발달에 효과적이겠지만 어떤 학생들에게는 재미없고 음악적으로도 만족감을 줄 수 없기 때문에 그로 인하여 초, 중급과정 중도에서 피아노 학습을 그만두게 하는 요인이 되기도 한다. 테크닉 학습에서 동기 유발의 욕구를 찾지 못하는 학생들을 위해서는 고전 시대 레퍼토리가 매우 적절하다. 학생들에게 위대한 작곡가의 작품들을 공부하면서도 테크닉을 개발시켜주는 좋은 기회가 되기 때문이다. 그러한 작품들은 훌륭하다는 에튀드보다도 훨씬 가치가 높다고 할 수 있다. 그래서 이런 작품들을 공부하는 것은 작곡가의 특성에 대해 훨씬 좋은 통찰력을 갖게 하며 동시에 연주자로 하여금 계속적으로 성장하고자 하는 열정을 갖게 할 것이다.

2. 모차르트 피아노 음악의 가치

고전주의 시대의 작품들은 2-4 마디의 분명하고 짧은 악구의 규칙성, 분명한 형식으로 이루어져 있고, 으뜸음과 버금팔림화음, 팔림음의 주요 3화음을 중심으로 스케일, 아르페지오, 화음의 페시지들이 발전되고 변형되며 전개되고 있는데, 주요 3화음을 중심으로 긴장과 기대가 이루어지는 안정된 화성의 진행으로 음악을 이해하기 쉽다. 특히 주요 3화음을 아르페지오, 스케일, 화음 등의 다양한 형태로 확실히 인지하고 있을 때 좋은 핑거링과 우수한 초견 능력을 갖게 된다.(Agay, 2004, p. 215) 모차르트의 작품들은 고전주의의 분명한 형식 안에서 화려한 기교와 풍부한 화성 그리고 다양한 리듬과 아티큘레이션, 연주법들이 사용되고 있어 학생들의 풍부한 음악성과 테크닉을 동시에 발달시킬 수 있는 훌륭한 레퍼토리이다.

1) 레가토와 다양한 아티큘레이션

모차르트의 작품에서는 레가토 슬러가 자주 나온다. 모차르트의 작품에서 레가토 슬러는 두 세 개의 음들을 한 호흡으로 연주하라는 지시이다.(E. & P. Badura-Skoda, 2008, p. 105) 모차르트 시대의 피아노에는 뎀퍼 페달이 없었다. 따라서 페달을 밟으면 음들의 레가토를 쉽게 표현할 수 있으나 모차르트의 음악에서는 손가락 조절로서 레가토를 표현해야 한다. 그리고 오른손의 빠른 손놀림을 요구하는데, 특히 왼손의 탄탄한 지지를

필요로 한다. 오른손의 선율과 조화를 이루기 위한 클래식 스타일의 왼손 반주를 표현하기 위해 좋은 울림을 만들어 낼 수 있는 왼손의 조절 능력과 손놀림을 필요로 한다.(Rushton, 2006, p. 67) 이러한 레가토 슬러가 스타카토, 포르타토와 같은 아티큘레이션과 혼합되어 나타나 선율의 의미를 선명하고 다채롭게 만들어 준다.

2) 장식음들을 사용한 성악적인 우아한 선율

모차르트는 우아한 장식음들을 음악적이고 다양하게 그러나 과하지 않게 적절히 사용하여 곡을 아름답게 만들었다. 장식음들은 모차르트의 피아노 음악을 성악적이게 만들어 주고 있는데 마치 아름다운 노래를 부르듯 연주해야 한다.

3) 표현력 있는 연주를 위한 템포 루바토의 연주

모차르트는 1777년 10월 23일 아버지에게 보낸 편지에 템포 루바토에 대해 묘사했는데 “슈타인은 내가 얼굴을 찡그리지 않고도 여전히 정확한 시간 내에 ‘espressivo’를 연주하는 것을 보고 들었습니다.... 왼손은 그것에 대해서 아무것도 모릅니다. 아무도 템포 루바토를 이해하는 것 같지 않았습니다(Kerst, 1905, p. 45).”라는 구절은 반주는 엄격한 박자로 연주하고 오른손이 멜로디를 이끌어가며 마치 성악가가 노래 부르듯 ‘에스프레시보’를 연주했다는 것을 말해준다. 모차르트의 성악적인 선율은 고전적인 디자인의 엄격성을 위배하지 않으면서 감정적인 루바토를 표현해야 하므로 매우 조심스럽게 연주되어야 한다.

4) 다양한 다이내믹스의 사용

다양한 다이내믹스의 부호가 악보에 등장하기 시작한 것은 18세기부터였다. 다이내믹스의 표현이 가능한 피아노의 발명은 자연스러운 감정 표현이 가능했다. 모차르트의 작품에서도 반복하거나 동형 진행하는 패시지, 혹은 대조되는 부분에서 마치 메아리의 효과처럼 한번은 크게 한번은 작게 연주하는 테라스 다이내믹스가 사용되었고 크레센도와 디미뉴엔도도 긴장을 가중하기 위해 자연스럽게 사용되었다.

5) 다채로운 짜임새와 상상력 풍부한 화성 진행

모차르트의 음악에서는 대위적인 짜임새와 반음으로 진행되는 성악적인 선율을 통해 상상력 풍부한 화성진행과 조옮김이 이루어지고 있다. 여러 성부와 다양한 음역에 걸쳐 주고받으며 나타나는 프레이즈들은 마치 이야기를 주고받듯 진행되고 있다.

3. London Notebook

1763년 6월, 모차르트는 부모님과 누나, 나넬(Nannerl)과 함께 가족의 첫 번째 주요 유럽 투어를 위해 고향 잘츠부르크를 떠났다. 어린 신동으로 소개되어, 어린 모차르트와 그의 누나는 수많은 콘서트를 가졌는데, 군주들 앞에서 연주하기도 했다. 파리를 포함한 수많은 곳들을 여행한 후, 모차르트 가족은 1764년 4월 런던에 도착했다. 그곳에서 8살인 모차르트와 그의 누나는 조지 3세(George III)에게 소개되었고 황실에서 연주를 하기 시작했다. 이 시기, 모차르트의 아버지는 모차르트의 누나가 8살 때 노트북을 주어 작곡을 시작하게 했던 것처럼 모차르트에게도 노트북을 주어 작곡을 시작하도록 하였다(Sadie, 2006, p. 80). 8살의 모차르트는 이제 연주뿐 만 아니라 작곡도 할 수 있게 되었다. 노트북에는 미완성곡들을 포함하여 모두 43개의 곡들이 기록되었는데 K. 15a부터 K. 15z 그리고 K.15aa부터 K.15ss까지로서 j와 jj는 제외되어 1765년 런던에서 출판되었다. 노트북의 곡들은 대부분 건반음악들이지만 교향곡들도 포함되어있는데 바로크 토카타 스타일과, 프랑스의 브로큰 스타일(style brisé)등의 다양한 스타일의 곡들이다. 이렇게 노트북의 곡들은 어린 소년의 주변 환경을 반영하고 있었다. 특히 당시 모차르트와 동시에 런던에 거주하고 있던 J. C. 바흐(1735-1782)의 음악적 영향을 받았는데 모차르트는 J. C. 바흐 덕분에 하프시코드로 즉흥연주 해 볼 수 있는 기회를 갖곤 하였다(Sadie, 2006, p. 81).

<런던 노트북>은 <런던 스케치북> 또는 <첼시 노트북>이라고도 하는데, 현재 출판되고 있는 <런던 노트북>의 건반음악은 작품목록 K. 15a부터 ss로 표기되는 21곡의 작품들이다. 이 작품들은 주로 생기 있고 우아한 갈랑(galant) 스타일로서 예술적이고 음악적인 춤곡 유형을 비롯한 다양한 스타일의 곡들이다. <런던 노트북>의 곡들은 중급 수준에 적합한 곡들이지만 다양한 스타일의 풍부한 화성진행, 탄탄한 소리의 능숙한 손놀림을 요구하는 곡들이라 중급 학생들의 음악성과 테크닉을 동시에 개발할 수 있는 훌륭한 곡들이다. <런던 노트북>에 수록된 작품들의 특징을 일곱 가지로 정리하였다.

4. <런던 노트북>에 수록된 작품들의 특징

1) 예술적인 춤곡을 비롯한 다양한 스타일

(1) 미뉴에트

<악보 1> K. 15f



(2) 지그(Gigue) 스타일

<악보 2> K. 15a



(3) 프랑스의 브로큰 스타일(style brisé)

<악보 3> K. 15g



(4) 민속춤(Country Dance)

〈악보 4〉 K. 15e



2) 풍부한 상상력이 돋보이는 화성과 전조

〈악보 5〉 K. 15p



3) 익살스러운 리듬

〈악보 6〉 K. 15n



4) 장식음을 사용한 곡

〈악보 7〉 K. 15b



5) 화려한 기교를 요구하는 곡

〈악보 8〉 K. 15o



6) Rondo, 소나타 형식과 같은 다양한 형식

〈악보 9〉 K. 15q



7) 풍부한 표현력을 요구하는 곡

〈악보 10〉 K. 15mm

The image shows a musical score for a piano piece, identified as K. 15mm. It consists of two systems of music. The first system has four measures, and the second system has four measures, ending with a double bar line and the word "Fine". The music is written for piano (mp) and features a treble and bass staff. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings. Fingering is indicated by numbers 1-4 above the notes. The first system starts with a treble clef and a bass clef, and the second system continues with the same clefs. The piece concludes with a double bar line and the word "Fine".

III. 결론

모차르트의 작품들은 고전주의의 분명한 형식 속에서 화려한 기교와 풍부한 화성 그리고 다양한 리듬과 아티클레이션, 연주법들이 사용되고 있어 풍부한 음악성과 테크닉을 동시에 발달시킬 수 있는 훌륭한 레퍼토리이다. 천재 모차르트가 8살 때 작곡한 <런던 노트북>에는 생기 있고 우아한 갈랑(galant) 스타일의 음악적이고 기교적인 곡들이 수록되어 있는데 중급 수준의 학생들을 위한 훌륭한 곡들이다. 이 작품들은 예술적이고 음악적인 춤곡 유형을 비롯한 다양한 스타일의 곡들이고, 여러 종류의 형식, 상상력 풍부한 화성, 다양한 리듬, 그리고 장식음 등의 다채로운 음악적 내용으로 작곡된 곡들이다. 또한 탄탄한 소리의 능숙한 손놀림을 요구하는 곡들이라 중급 학생들의 음악성과 테크닉을 동시에 개발할 수 있어 에튀드를 통해서 테크닉을 개발하는데 생기는 문제점을 해결할 수 있는 유익한 레퍼토리로 활용되기를 바란다.

참고문헌

- 안미자(2007). **피아노 어떻게 배울까**. 서울: 이화여자대학교 출판부.
- Dorian, F.(1986). **음악 연주사**. 안미자 역. 서울: 세광음악출판사.
- Agay, D. ed.(2004). *The Art of Teaching Piano: The Classical Guide and Reference Book For All Piano Teachers*. New York: Yorktown Music Press.
- Badura-Skoda, E. & Badura-Skoda, P.(2008). *Interpreting Mozart: The Performance of His Piano Pieces and Other Compositions*. 2nd ed. New York: Taylor & Francis Group.
- Eisen, C. ed.(2006). *Wolfgang Amadeus Mozart: A life in Letters*. Spencer, S. trans. London: Penguin Classics.
- Kerst, F.(1905). *Mozart: The Man And The Artist, As Revealed In His Own Words*. New York: B. W. Huebsch.
- Kinderman, W.(2006). *Mozart's Piano Music*. New York: Oxford University Press.
- Rushton, J.(2006). *The Master Musicians: Mozart*. New York: Oxford University Press.
- Sadie, S.(2006). *Mozart: The Early Years 1756-1781*. New York: W. W. Norton & Company.
- Uzler, M. Gordon, S. & Smith, S. M.(2000). *The Well-Tempered Keyboard Teacher*. (2nd ed). Belmont CA: Shirmer Books.
- Mozart : London Notebook(1765)*. Composed/published in London from
<http://www.Sheetmusic2print.com>

달크로즈 교수법을 적용한 피아노 레슨에서의 불규칙 박자 지도방안 연구

I. 서론

불규칙 박자¹⁾란 박자표 윗부분의 숫자가 둘, 또는 셋으로 균등하게 나누어지지 않고, 2+3박, 또는 2+2+3박, 3+3+2박 등 균등한 분할이 아닌 불규칙적인 리듬을 가진 박자를 의미한다. 20세기 초반, 독일과 빈 중심의 음악양식에서 벗어나고자 하는 민족주의 운동이 확산되면서 작곡가들은 음악의 소재와 어법을 민속노래, 언어, 춤 등에서 영향을 받아 작곡하게 되었다. 특히 동유럽을 중심으로 한 나라들의 불규칙한 운율을 지닌 어법은 불규칙 박자 음악을 작곡하는데 영향을 주었고, 이를 자신의 작품에 적용한 대표적인 작곡가로는 바르토크(Béla Bartók, 1881-1945)을 꼽을 수 있다. 특히 1926년에서 1939년에 걸

- 1) 불규칙 박자의 음악에 대해 학자들마다 각기 다른 용어를 사용하는 경우가 많은데, 먼저 백병동은 (2006) 5/4박자, 7/4박자를 예로 들면서 2박자계와 3박자계가 섞인 ‘혼합 박자(mixed meter)’라고 표현하였고, 세광출판사의(1994) 음악용어사전에는 서로 다른 홀박자가 모여서 이루어진 박자로 ‘섞임 박자(peculiar time)’라는 용어를 사용하고 있다. 『고등학교 음악이론』 책에도 같은 내용을 지칭하는 용어로 ‘혼합 박자’라고 표기하고 괄호 안에 ‘섞임 박자’라는 용어도 함께 기재하였다(용환선 외, 2003). 뉴 그로브 사전에서는 ‘additive rhythm(부가 리듬)’이라는 용어를 쓰면서 2/8박자와 3/8박자가 교대로 나타나는 5/8박자의 리듬과 같이 단위들의 일련의 연결에 의해 만들어진다고 설명하고 있다(London, 2001, p.286). 리는(Lee, 1989) ‘irregular meters(불규칙 박자)’라는 단어를 둘 또는 셋으로 나누어지는 구조를 벗어난 박자라고 정의하였다. 한편 달크로즈 교수법에서는 유리드믹스 수업을 통해 ‘불규칙 박(unequal beat or measure)’을 주제로 수업을 진행할 때 앞서 제시했던 5/8박, 7/8박, 8/8박, 또는 2+2+2+3/8박과 같은 불규칙하게 연결되는 박을 다루게 된다. 이상에서 살펴본 바와 같이 학자마다 서로 다른 용어들을 쓰고는 있으나 그 의미와 내용은 비슷한 것을 알 수 있다. 따라서 본 연구에서는 용어의 사용으로 인한 혼선을 피하기 위해 불규칙하게 진행되는 박의 흐름으로 인해 불규칙한 리듬과 악센트가 생기는 박자를 ‘불규칙 박자’라는 용어로 통일할 것임을 밝힌다.

쳐 완성한 <미크로코스모스>(Mikrokosmos)를 살펴보면 전체 수록된 153곡 중 불규칙 박자와 관련 있는 곡이 총 21곡인데, 이중 두 곡은 국내에 출판되고 있는 『더 피아니스트』(공누이 외, 2008), 『퍼스트 임프레션스』(Diezer, 1998) 등의 중급 피아노 교재에도 수록되어있다. 한편 외국의 중급 피아노 문헌에는 바르톡 이외에도 여러 20세기 작곡가들의 작품을 수록하고 있는데 불규칙 박자뿐만 아니라 불규칙 박자가 포함된 변박자로 작곡된 곡들이 더 많이 수록되어있다. 이렇듯 중급 수준에서 연주 가능한 20세기 음악들 중에는 불규칙한 박자들이 눈에 띄며, 변박자로 작곡된 곡 중에서도 중간에 불규칙 박자로 바뀌는 음악이 많다. 이미 21세기로 접어든 시대적 현실에서 본다면 박자에 대한 새로운 시도가 사용된 작품은 앞으로 점점 더 많이 등장할 것이다.

그런데 피아노교육 현장에서는 불규칙박자로 된 작품이 잘 다루어지지 않고 있다. 이는 불규칙박자에 대한 교사들의 이해와 경험이 부족하여 불규칙 박자가 사용된 작품을 잘 가르치지 않는 것과, 국내 출판된 악보들 중 다양한 수준의 학생들을 위한 불규칙 박자 레퍼토리가 부족한 것을 이유로 들 수 있겠다.

본 연구자는 피아노 레슨에서 불규칙 박자를 분석과 설명을 통한 이론 전달보다는 창의적이고 음악적이며 효과적으로 지도할 수 있는 방안을 연구하고자 하였고, 그에 따른 접근방법으로 달크로즈(E. Jaques Dalcroze, 1865-1950)의 교수법을 적용하였다. 달크로즈 교수법은 유리드믹스(eurhythmics), 솔페즈(solfege), 즉흥연주(improvisation)의 3대 영역으로 구성되어있어 음악의 개념을 하나의 방법이 아닌 보고, 듣고, 움직이고, 생각하고, 노래하고, 연주하는 등 다양한 방법으로 경험해볼 수 있는 장점이 있다.

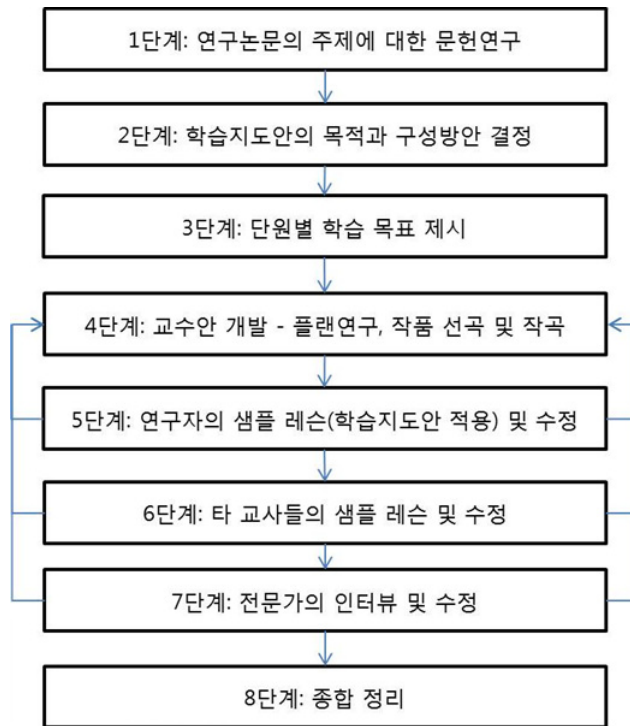
따라서 본 연구에서는 달크로즈 교수법을 통해 불규칙 박자를 가르치는 구체적인 방안을 제시함으로써, 교사들에게는 익숙하지 않은 음악과 이론을 효과적으로 지도하는 가능성을 보이고, 학생에게는 불규칙 박자의 개념을 보다 쉽게 이해하고 친근하게 받아들일 수 있게 함으로써, 학생의 음악성 향상과 함께 불규칙 박자가 사용된 음악에 대한 관심을 높이고자 하는데 연구의 목적을 둔다.

II. 불규칙 박자 학습지도안 개발

1. 학습지도안 개발의 절차

본 연구에서는 ‘달크로즈 교수법을 적용한 피아노 레슨에서의 불규칙 박자 지도방안’을 개발하기 위해 다음의 표와 같은 절차로 진행하였다.

〈표 1〉 불규칙박자 학습지도안 개발 절차



2. 학습지도안의 주제와 목표 설정

학습지도안의 주제는 5/4박자, 7/8박자, 8/8박자, 그리고 불규칙 박자가 포함된 변박자와 불규칙 박자를 사용한 창작까지 다뤄보고자 하였다. 또한 각 수업에는 다음의 표와 같이 주제에 따른 세부 목표를 정하였는데 각각의 주제와 목표들은 앞선 수업과 연관성을 갖고 점차적으로 심화된 주제를 경험하도록 고안되었다.

〈표 2〉 각 차시별 지도안의 주제와 목표

차시	주 제	목 표
1	5박 음악 경험	1. 5박 음악에 익숙해지도록 한다. 2. 5박자의 음악에 맞춰 움직임, 노래, 피아노로 경험 한다. 3. 5박 중 강박(첫 번째 박)의 위치를 알고 표현할 수 있다.
2	2+3로 구성되는 5박	1. 5박속에 2박+3박으로 나누어지는 그룹을 듣고 구분한다. 2. 2+3의 그룹이 느껴지도록 움직임을 만들어본다. 3. 2+3의 그룹으로 구성된 짧은 음악을 창작해본다.
3	3+2로 구성되는 5박	1. 5박속에 3박+2박으로 나누어지는 그룹을 듣고 구분한다. 2. 3+2의 그룹이 느껴지도록 움직임을 만들어본다. 3. 3+2의 그룹으로 구성된 짧은 음악을 창작해본다.
4	2+3과 3+2의 혼합	1. 2+3의 5박과 3+2의 5박을 듣고 구분한다. 2. 두 종류의 그룹핑의 차이를 움직임으로 표현해본다. 3. 앙상블을 통해 두 그룹핑이 번갈아 나타나는 즉흥연주를 해본다.
5	7/8박 (2+2+3/8)	1. 2박을 구성하는 리듬과 3박을 구성하는 리듬을 찾아본다. 2. 7/8박자 안에서의 2+2+3의 그룹에 맞춰 지휘를 해본다. 3. 만들어진 패턴을 활용하여 즉흥연주해보고 짧은 곡을 창작해본다.
6	7/8박 (3+2+2/8)	1. 7박 안에 나누어지는 다양한 그룹을 찾아내본다. 2. 움직임으로 다양한 그룹을 경험한다. 3. 두 종류의 그룹핑을 사용하여 작은 세도막 형식의 곡을 창작해본다.
7	8/8박 (3+3+2/8)	1. 8박 안에 나누어지는 그룹을 찾아내본다. 2. 그림과 음악을 연결 지어 활동한다. 3. 익숙한 곡을 3+3+2의 그룹을 갖는 8/8박자로 변형시켜본다.
8	불규칙 박자가 사용된 변박자 (8/8, 6/8)	1. 8박과 6박의 음악을 듣고 구분한다. 2. 주어진 음악에 맞춰 가사와 멜로디를 만들어 본다.
9	8/8박 (3+2+3/8)	1. 8박 안에 나누어지는 그룹을 찾아내본다. 2. 그림과 음악을 연결 지어 활동한다. 3. 익숙한 곡을 3+2+3의 그룹을 갖는 8/8박자로 변형시켜본다.
10	불규칙 박자가 사용된 변박자 (8/8-3/4)	1. 8/8박자와 3/4박자를 표현하는 리듬을 듣고 구분한다. 2. 작은 소도구를 활용해 박의 변화를 표현해본다. 3. 리듬에 맞는 가사를 창작하고 건반에서 창작해본다.
11	불규칙 박자 복습, 작곡하기	1. 다양한 5박, 7박, 8박의 불규칙 박자에 관하여 기억하고, 더 심화된 활동으로 복습한다. 2. 이야기에 어울리는 테마를 작곡하고, 이를 소재로 하여 이야기의 각 장면에 어울리는 짧은 시를 창작해본다.
12	주제를 활용한 변주곡 작곡하기	1. 이야기의 장면에 어울리는 짧은 음악을 작곡하여 변주곡 완성한다. 2. 5음음계, 온음음계, 모드 등 학생이 원하는 음계를 사용한다.

3. 학습지도안의 내용

수업은 크게 도입, 전개, 정리의 세 영역으로 전개되고 각 영역에서는 다음과 같은 활동들이 이루어진다.

먼저 도입에서는 ‘복습’과 ‘준비활동’으로 구성되는데, ‘복습’에서는 이전 수업에서 경험해왔던 불규칙 박자의 기억을 되살려주고, 학생들이 수업을 진행할 수 있는 준비를 갖출 수 있도록 도와준다. ‘준비 활동’은 새로 배우게 될 내용과 관련하여 인사말, 게임, 스트레칭 등 가벼운 활동을 경험하면서 흥미를 갖게 해준다.

전개 과정은 도입에서 경험한 활동 내용이 조금씩 심화되어지면서 불규칙 박자의 주제로 접근해가는 과정이다. 이 과정에서 달크로즈 교수법의 3대 영역을 모두 경험하도록 하였고, 주로 유리드믹스-솔페즈-즉흥연주의 순서로 구성하였다.

유리드믹스 활동에서는 교사의 연주를 듣고 손뼉 치기, 걸기, 지휘하기, 박의 길이에 맞춰 팔 흔들기 등 다양한 신체의 움직임을 통해 불규칙 박자를 경험한다. 이를 위해서는 교사의 즉흥연주가 자주 요구되는데 이를 도울 수 있도록 <악보 1>과 같이 4마디 또는 8마디의 프레이즈를 직접 작곡해서 교사들에게 즉흥연주의 모티브와 아이디어를 제공하였다.

<악보 1> 5박(2+3, 또는 3+2)의 움직임을 경험하기 위한 교사 연주의 예

Moderato

위의 악보를 보면 교사가 반주와 함께 숫자를 불러주는데 그 신호를 듣고 학생은 2+3의 그룹에서 3+2의 그룹으로 동작을 전환해야 한다. 이 활동은 유리드믹스의 다섯 가지 게임 유형 중 ‘빠르게 반응하기’ 게임에 해당하는 내용이다.

솔페즈 활동을 할 때는 불규칙 박자에 맞춰서 게이름을 불러보기도 하고, 동작을 함께 표현하면서 노래하기도 하는데, 처음에는 고정도법을 사용하여 노래하지만 차시가 거듭될수록 게이름 외에도 숫자시창이나 말 리듬을 사용하여 노래하기도 한다. 이때 교사는 <악보 2>의 아랫단과 같이 불규칙한 박을 노래해주어 학생의 노래와 앙상블을 만들어볼 수도 있다.

<악보 2> 불규칙 박자에서의 다양한 시창의 예

도 레 미 파 솔 라 시 도 시 라 솔 파 미 레 도 레 미 파 솔 라 시 도 도 도
 1 2 3 4 5 6 7 1 7 6 5 4 3 2 1 2 3 4 5 6 7 1 1 1
 C D E F G A B C B A G F E D C D E F G A B C C C
 안녕 안녕 ○ ○ ○ 안녕 안녕 ○ ○ ○ 안녕 안녕 ○ ○ ○ 반 가 와!

도 도 시 라 라 솔 파 파 미 레 레 도
 1 1 7 6 6 5 4 4 3 2 2 1
 C C B A A G F F E D D C
 ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ 반 가 와!

한편 전개의 마지막에는 앞서 노래와 움직임 활용하여 익혔던 개념들을 피아노에서 직접 즉흥연주로 적용해볼 수 있도록 하였다. 달크로즈 교수법의 즉흥연주는 리듬과 관계된 움직임의 요소와 더불어 음정, 음계, 화성등과 관계된 소리의 요소를 창의적이고 자발적이며 각자 개성 있는 표현으로 결합하여 음악을 창작하는 능력을 키우는 것을 목표로 한다(Abramson et al., 1986, p. 73). 따라서 학생들은 즉흥연주를 통해 자신이 이해한 개념들을 종합적으로 사고하고 창작해내는 과정을 통해 불규칙 박자의 개념을 비로소 자기 것으로 만들게 된다.

여기서는 효과적인 즉흥연주의 진행을 위해 5음음계(pentatonic scale), 온음음계(whole tone scale), 교회선법(modes)을 사용하기도 하였는데, 이와 같은 음계의 사용은 즉흥연주로의 접근이 장·단조 음계보다 훨씬 용이하고, 각 음계마다 특징적인 분위기를 갖고 있어 초기 음악 교육에서 학생들이 피아노를 흥미롭게 배우고 포괄적 음악성을 키우는 데

효과적이다(유승지, 2010, p. 98).

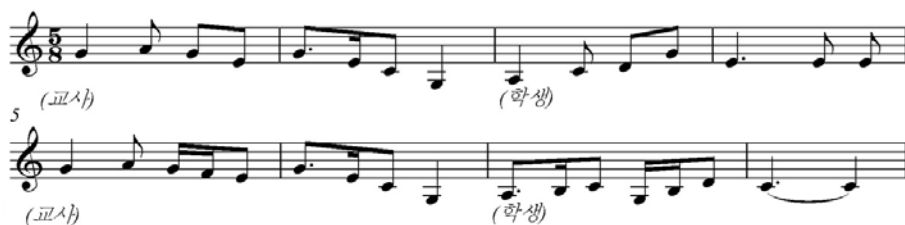
또한 즉흥연주에 유리드믹스의 게임 원리도 적용하였는데, <악보 3>과 같이 건반에서 교사의 한마디 즉흥연주를 듣고 비슷하게 또는 반대적인 요소를 활용하여 변형시켜보는 ‘대체하기’ 게임을 활용할 수도 있다.

<악보 3> 흰건반에서 ‘대체하기’ 게임 진행의 예



또한 학생이 직접 만든 동시 또는 잘 알고 있는 노래를 불규칙 박자의 곡으로 편곡하여 즉흥연주의 소재로 활용하였는데, 6/8박자의 <반달> 노래를 <악보 4>와 같이 3+2 구조의 노래로 변형시켜보기도 하였다.

<악보 4> 3+2의 불규칙 박자로 편곡된 ‘반달’



원 곡과의 비교를 위해 C장조에서만 연주를 하였는데 학생의 손에 익숙해지게 되면 그 후엔 장조가 아닌 다른 모드 음계에 적용 시켜서 또 다른 음색의 변화를 시도해볼 수도 있다.

정리의 단계에서는 ‘정리 및 평가’의 시간을 가진 후, ‘과제 제시’의 시간을 갖는다. 먼저 교사와 학생이 그날의 배운 불규칙 박자의 내용에 대한 느낌을 서로 이야기해보고, 앞서 만들어 본 짧은 창작곡에 대해 학생이 직접 소개하고 연주하는 시간을 갖기도 하여, 학생이 해당 주제를 얼마나 잘 수행하였는지 평가해볼 수 있다.

〈악보 5〉 2차시에 제시된 과제곡 〈신기한 게임〉

신기한 게임

최연선

과제 제시는 둘 또는 세 유형 중에서 학생의 상황에 맞게 교사가 선택하여 과제를 내어 주도록 하였다. 첫 번째 유형은 학생의 즉흥연주의 경험을 토대로 한 짧은 길이의 작곡을 숙제로 제시하였다. 또 다른 과제 유형은 학생의 수준에 따라 바르톡의 <미크로코스모스>에서 발췌하였다. 그 이유는 수업의 주제와 곡에서 사용된 작곡 기법이 일치하며, 국내에서점에서 출판이 되고 있는 교재라서 교사 또는 학생이 악보를 쉽게 구할 수 있는 편리성

을 이유로 들 수 있다. 마지막 과제의 유형은 주제와 관련된 적당한 연주곡이 없을 경우는 <악보 5>와 같이 본 연구자가 직접 작곡을 하여 과제곡으로 사용할 수 있도록 하였다.

4. 적용 및 평가

연구를 통해 개발된 학습지도안의 학습효과에 대해 알아보고, 장단점과 개선점을 파악하기 위해 본 연구자 외의 8명의 피아노 교사들에게 학습지도안을 실제 수업에 적용해 볼 것을 의뢰하였다. 또한 관련 분야 전문가 3명의 의견을 수렴하였다. 이러한 두 과정을 거치면서 나타난 결과를 종합 정리하면 다음의 표와 같다.

<표 3> 불규칙 박자 학습지도안의 장점과 개선점

장점	개선점
<ol style="list-style-type: none"> 1. 달크로즈 교수법의 3대 영역이 고르게 적용되었고, 학생들의 눈높이에 맞게 각 수업 지도안 이체계적으로 고안되었다. 2. 기존에 있는 불규칙 박자의 곡뿐 아니라, 교안에 적합한 용도로 연구자가 곡을 작곡하여 제시함으로써 주제에 맞는 실기곡이 조화 있게 사용되었다. 3. 학생들 스스로 불규칙 박자로 된 음악에 대한 관심이 높아졌고, 악보를 처음 볼 때 박자부터 살펴보는 자세도 볼 수 있었다. 4. 익숙한 동요, 젓가락 행진곡과 사운드 오브 뮤직의 노래를 불규칙 박으로 바꾸어 보는 것도 참신한 시도이다. 5. 학습지도안에 수록된 솔페즈 활동을 통해 교사가 음정공부를 앞으로 더욱 발전시킬 수 있을 것 같아 바람직하다. 6. 수업의 후반으로 갈수록 즉흥연주가 더 쉬웠는데 이는 처음에는 5박, 7박, 8박이라는 특수한 박자에 대한 경험이 부족해서 즉흥연주가 어렵게 느껴졌으나 점차 수업을 통해 불규칙 박자가 익숙해져서 즉흥연주의 실력도 점차로 향상될 수 있었던 것 같다. 7. 이론적인 설명으로 이해를 구하기보다 움직임으로 이해를 도왔을 때 빨리 이해하고 받아들이는 모습도 볼 수 있었다. 	<ol style="list-style-type: none"> 1. 그림을 그리는 활동을 할 때, 음악과의 연계성이나 교육적인 의도를 좀 더 자세하게 밝혀주면 좋겠다. 2. 교사가 숫자를 불러주는 활동을 소개할 때는 교사와 학생이 혼동되지 않도록 더 자세한 설명을 추가해주면 좋겠다. 3. 7박이나 8박에서는 학습지도안에 제시된 주제 외에도 더 다양한 그룹핑이 나타날 수 있는데 이런 주제들도 다루어주면 좋겠다. 4. 공간적인 제약이 있어서 좁은 공간에서 많이 걸어 다니는 움직임은 좀 불편하였다. 5. 움직임을 싫어하는 학생이 간혹 있어서 솔페즈와 즉흥연주 위주로만 수업을 하기도 했다. 움직임을 최소화하면서 수업을 할 수 있는 팁도 있었으면 좋겠다. 6. 시간이 없어 즉흥연주에 대한 연습 없이 수업을 시작했을 때는 교사역시 긴장이 되기 때문에 학생이 잘 따라 오는지 여유 있게 관찰하기가 힘들었다. 7. 40분씩 매주 본 지도안을 학습하는 방식은 현실적으로 어렵다고 보고, 계속적인 지도방안보다는 각 불규칙 박자의 지도를 단기적으로 해결하는 방안을 제시하는 것이 더 실제 적용이 가능할 것 같다.

Ⅲ. 결론 및 제언

본 연구는 국내 피아노 교육 현장에서 아직까지 잘 다루어지지 못하고 있는 불규칙 박자의 효과적인 지도에 초점을 맞추어 지도방안을 심도 있게 구성하였다는 점과, 달크로즈 교수법을 미취학이나 초급 수준이 아닌 중급 수준의 피아노 레슨에 적용하고자 학습지도안을 연구하였다는데 그 의의가 있다.

수업에 참여하였던 교사들 중에서는 달크로즈 교수법 경험이 없는 교사가 있었는데 수업지도안을 잘 이해하고 운영해나가는 모습을 보면서 단순한 피아노 레슨이 아닌 미리 준비된 학습지도안을 통한 음악수업의 경험이 수업을 성공적으로 이끄는 견인차 역할을 할 수 있었다고 본다. 이러한 사실을 보면 달크로즈 교수법뿐만 아니라 다른 교수법적 접근을 통해서도 충분히 불규칙 박자를 이해시킬 수 있는 방법이 있을 것이라고 보고, 학생의 연령이나 교육의 현장에 알맞게 적용할 수 있는 연구가 가능할 수 있을 것이다.

또한 음악교육에서 즉흥연주가 주는 유익에 대하여는 연구를 통해 이미 알려져 왔지만, 현장에서는 즉흥연주 부분을 소홀하게 여기고, 교재에 즉흥연주 또는 창작 부분이 있다면 건너뛰거나 생략하고 지나가는 경우가 많았다. 그러나 단계별 접근을 통해 학생의 이해를 돕고, 재미있는 소재를 활용하여 창의성을 발휘할 수 있는 구체적인 연구가 진행된다면, 즉흥연주만으로도 피아노 레슨에 큰 활기를 더할 수 있을 것이라고 본다. 따라서 즉흥연주를 사용하여 다양한 음악이론이나 20세기 음악에 나타난 현상과 이론을 가르치는 연구를 시도할만한 가치가 있다.

아울러 본 연구에서는 정해진 레슨시간 안에 너무 많은 시간을 할애해야 하고, 매주 수업을 진행하는데 문제가 있다는 지적이 있었는데, 3대 영역을 모두 사용하지 않고 매주 한 영역씩만 집중하여 가르치는 방법을 연구한다면 10분-15분 정도의 비교적 짧은 시간 안에서 효과적으로 가르치면서도 불규칙 박자의 개념을 매주 공부하는데 큰 무리가 없을 것이라고 본다. 이와 관련한 좋은 후속 연구가 나올 수 있길 기대해본다.

참고문헌

- 공누이, 김강희, 이순정, 형희전(2008). **더 피아니스트 4**. 서울: 뮤직트리.
- 세광음악출판사 편집국(1994). **음악용어사전**. 서울: 세광음악출판사.
- 백병동(2006). **대학음악이론**. 서울: 현대음악출판사.
- 용환선, 김재은, 신현남(2003). **고등학교 음악이론**. 서울: (주) 교학사.
- 유승지(2010). 초급 피아노 교재에 사용된 장·단조 체계 이외의 악곡 활용 방안. **음악과 문화** 23, 71-102.
- Bartok, B.(1996). **미크로코스모스 (상)(하)**. 서울: 세광음악출판사.
- Abramson, R., Choksy, L., Gillespie, A. & Wood, D.(1986). *Teaching Music in the Twentieth Century*. NJ: Prentice Hall.
- Diezer, L.(1998). **피스트 임프레션스**. 서울: 상지원.
- London, J.(2001). "Rhythm" *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. Stanly Sadie. 21 vols. New York: Macmillan Publishers Limited. 286.
- Lee, W.(1989). "Irregular meters" *Belwin Dictionary of Music*. Miami: Belwin Mills Publishing Corp.

피아노와 Fixed Media의 앙상블 작품들에 관한 연주자들을 위한 가이드

I. 서론

1. 연구의 필요성 및 연구의 목적

1950년대 이후부터 전자음악 작품에 대한 관심도는 작품수의 증가와 함께 지속적으로 높아지고 있다. 그러나 연주자들의 관점에서 작품 이해 및, 새로운 연주방법과 음악요소들을 습득하도록 도움을 주는 개별 작품 연구는 많지 않았다. 이러한 연구부족은 전자음악 작품들과 대부분의 연주자(1950년대 이전 작품들에 익숙한)들 사이의 거리감을 좁히지 못하였을 뿐만 아니라, 전자음악작품이 대다수 연주자들의 연주목록에 포함되지 못하는 이유 중의 하나로 작용하고 있다. 따라서 각 작품의 특징을 알리고, 또한 연주 의지를 이끌어 낼 수 있도록, 연주자들을 위한 구체적인 작품의 가치 연구와 안내가 보다 많이 필요로 하다.

본 발표에는 다섯 개의 작품을 선택하였다: 브라우닝(Zack Browning, 1953)의 <Blacktop Infusion for Piano and Computer-generated Sounds>, 힌드만(Dorothy Hindman, 1966)의 <Find de Cycle for muted Piano and Tape>, 모벌리(James Mobberley, 1954)의 <Into the Maelstrom for Piano and Tape>, 핑크스톤(Russell Pinkston, 1949)의 <TaleSpin for Piano and prerecorded Sounds>, 메이슨(Norman Mason, 1955)의 <The Blazing Macaw for Piano and digital Audio>.

피아노와 고정 매체 재생을 위하여 작곡된 이 작품들을 통하여, 전자음악이 가능하게 한 리듬의 정확성과 무제한의 리듬 범위, 그리고 지치지 않는 영속성을 이해하는 동시

에, 피아노와의 합주를 통해 창조해 내는 피아노와 고정매체간의 특징적인 리듬관계에 대하여 논하고자 한다. 이러한 연구는, 연주자들로 하여금, 각 작품의 가치를 일깨우고, 연주 의지를 불러일으키는 것에 기여할 것이다.

2. 고정 매체의 정의

고정 매체(Fixed media)의 묘사에는 여러 가지 단어들 사용되어왔다. 예를 들어, 테이프(tape), 전자 매체(electronic media), 전자 음향(electroacoustic sounds), 전자 표현(electronic expression) 등이 있다. 그러나 기술의 발전으로 점점 더 다양한 방법과 용어들이 생성됨에 따라, 고정매체가 테이프를 대체하는 가장 좋은 용어라고 생각된다.

원래 테이프라는 용어는 릴 테이프(reel to reel magnetic tape)로부터 온 것으로, 미리 작곡된 소리들을 연주회를 위해 저장하는 방법이었다. 게다가, 테이프는 녹음의 목적뿐만 아니라 전자음악 작곡을 위한 소리들을 만들고 변형시키는 주된 도구였다. 이러한 테이프를 바탕으로 한 작곡은 수십 년 동안 널리 사용되는 기법으로 남아있었으나 디지털 녹음과 컴퓨터기술의 발전과 함께 그 사용이 감소하였다. 또한, 20세기와 21세기의 기술 진보와 함께 소리를 저장하는 다른 방법들이 생겨났다. 콤팩트디스크(compact disc), 하드 드라이브(hard drive, 디지털 오디오 테이프(digital audio tape)등이 여기에 속한다.

따라서 고정매체는 저장방법이 아니라 기기의 종류에 상관없이 소리가 고정되어 저장된다는 사실에 관련이 있다고 보는 것이 정확하다. 그럴 때만이, 앞으로 또 다른 형태의 저장기술이 나타난다 할지라도, 변함없이 이 모든 종류를 통칭하여 고정매체라고 부를 수 있을 것이기 때문이다.

II. 본론

1. 영속적 진행성부 위의 겹침(Superimposition over perpetual motion)

<Into the Maelstrom>과 <TaleSpin>은 모두 변하지 않는 리듬패턴이 중심이 되는 부분을 포함하고 있다. 이 중, <Into the Maelstrom>의 중간부분을 보면, 49마디의 계속적인 16분 음표가 음의 변화 없이 고정 매체 파트에 나타난다. 이 패턴 위에 성부들이 차례로 쌓이

고, 또한, 그 덧붙여진 음들이 변화하고. 악상과 Accelerando가 더해지면서 곡의 절정을 만들어 간다. 이 부분에서 처음 12마디에서는 16분 음표 패턴(A)이 단독적으로 나타난다. 13마디부터, 점 8분음표의 연속(B1)으로 이루어진 두 번째 성부가 A위에 더해진다. 38마디부터는, 또 다른 점 8분 음표(B2)가 A아래에 세 번째 성부로 나타난다. 그때 B는 온음 아래로 연주된다(F#-E). 그리고 이 시점부터 점 8분음표의 두 성부 B1와 B2는 지속적으로 음을 움직이고 점점 빨라지면서 클라이맥스를 향해간다. 반면, A는 동일한 음을 유지한다. 고정매체의 겹침에 따라, 피아노 파트 또한 점점한 복잡한 리듬을 연주한다. 뿐만 아니라, 피아노성부 역시, 고정매체파트의 성부 증가와 함께 차례로 성부를 더해간다.

〈악보 1〉 〈Into the Maelstrom〉. 마디 1-4.

The image shows the first four measures of a musical score for Piano (PNO) and Trumpet (TP). The Piano part is in the upper system, and the Trumpet part is in the lower system. The Piano part starts with a *mf* dynamic and a half note G4, followed by a half note F#4, and then a series of eighth notes. The Trumpet part starts with a *mf* dynamic and a half note G4, followed by a half note F#4, and then a series of eighth notes. The score includes dynamic markings (*mf*, *mp*, *p*) and a *simile* marking. There are also some performance instructions like *mf* and *p* with a wedge indicating a dynamic change.

〈악보 2〉 〈Into the Maelstrom〉 마디 13-17.

The image shows measures 13-17 of the musical score for Piano (PNO) and Trumpet (TP). The Piano part is in the upper system, and the Trumpet part is in the lower system. The Piano part starts with a *mf* dynamic and a half note G4, followed by a half note F#4, and then a series of eighth notes. The Trumpet part starts with a *mf* dynamic and a half note G4, followed by a half note F#4, and then a series of eighth notes. The score includes dynamic markings (*mf*, *p*) and a *simile* marking. There are also some performance instructions like *mf* and *p* with a wedge indicating a dynamic change.

〈악보 3〉 〈Into the Maelstrom〉 마디 37-40.





The image shows a musical score for two instruments: Piano (PNO) and Trumpet (TP). The PNO part is written on a grand staff with treble and bass clefs. It contains complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Dynamic markings include 'accel', 'poco', 'a', and 'p'. The TP part is written on a single staff with a treble clef and contains a steady rhythmic accompaniment. Dynamic markings include 'mf' and 'mp'. The score is numbered 37-40.

2. 다양한 동기(idea)의 배열과 겹침

<Blacktop Infusion>과 <the Blazing Macaw>은 다양한 종류의 리듬동기들의 배열과 겹침을 통하여 작품을 발전시켰다. <Blacktop Infusion>은 6개의 리듬 동기를 기초로 하여 작곡되었다. 이와 함께, 각 동기들의 배열과 겹침은 작품을 발전시키는 방법으로 사용되었다. 동시에, 각 동기들은 변주(variation)와 필터링(filtering)을 통하여 더욱 다양하게 연주되었다. 필터링은 하나의 리듬 패턴이 만들어졌을 때, 특정한 음(attacks)들이 철폐에 의해서 대체되는 것으로, 그렇게 함으로써 기본이 되는 패턴보다 훨씬 간결한 형태의 패턴을 만들 수 있다.

<The Blazing Macaw>는 네 개의 리듬 패턴으로 구성되어있다. 이들 패턴들은 <Blacktop Infusion>에서 나타난 것과 마찬가지로 역시 변주와 필터링의 형태와 함께 사용되어졌다. 또한 다양한 종류의 배열과 패턴의 겹침이 이 곡의 주된 발전 과정을 형성하고 있다. 전체적으로 이 곡은 최소한 3개 혹은 그 이상의 성부가 겹쳐진 것을 발견할 수 있으며, 각각의 리듬패턴의 횡적인 교체가 짧은 간격을 두고 계속적으로 발견된다. 예를 들어, 마디 73-74에서, 네 개의 성부가 겹쳐지는데, 동시에 나타나는 4개의 리듬패턴이 모두 변주와 필터링된 형태로 나타난다.

〈표 1〉 〈The Blazing Macaw〉 기본리듬패턴.

I	II	III	IV
			

〈악보 4〉 〈The Blazing Macaw〉 마디 73-74.



3. 완벽한 리듬의 일치(Perfect Synchronization)

고정 매체의 고정된 특성 때문에, 피아노와 전자음악 사이의 완벽하게 일치된 연주를 성취하는 것은 매우 도전적인 일이다. 하지만, 피아노와의 고정매체의 앙상블이 성공적으로 이뤄질 때, 곡의 리듬패턴이 더욱 강조되어 나타나는 것을 경험하게 된다. 이것은 피아노연주 변화에 전혀 반응할 수 없으며, 템포 또한 유연하지 못한 고정매체의 특성에 맞추어, 피아노 연주자가 완벽한 일치를 이루어내었기 때문이다. 본 발표에서 논의된 작품들은 이와 같이 피아노와 고정매체간의 완벽한 일치를 요구하는 많은 부분을 포함하고 있다.

<Blacktop Infusion>에서는 각 성부간의 완벽한 유니슨(Unison)이 많이 발견된다. 듀오 혹은 트리오로 겹쳐진 성부는 완전히 일치된 소리를 만들어 낸다. 특별히, 마지막 21마

디를 보면, 이와 함께, 박자가 지속적으로 변화하면서 각 파트간의 긴장감을 더욱 고조시킨다. 이러한 긴장감은 크레센도와 함께 더욱 화려하게 곡의 마지막 부분을 장식하게 된다.

〈악보 5〉 〈Blacktop Infusion〉 마디 350-363.

<The Blazing Macaw>에서는 리듬의 일치가 4개의 주된 리듬 패턴을 보다 명확하게 대조시키는 역할을 한다. 선율이나 화성의 진행보다도, 이곡은 다양한 리듬 패턴들의 신속한 교체를 통한 진행을 보여주는데, 특별히 샘플러로부터의 타악기적인 소리가 같은 리듬의 음정이 있는 소리와 완벽하게 함께 연주될 때, 리듬의 특징적 대비는 보다 선명하게 표현된다.

예를 들어서, 마디 140에서 141을 보면, 피아노와 3개의 고정매체 성부가 함께 연주된다. 이때, 고정 매체의 패턴I과 피아노의 패턴III이 계속적으로 교체된다. 동시에 패턴III이 고정매체에서 음정 없는 타악기소리로 나타나는데, 그럼으로써 두성부의 패턴III이 완벽한 리듬의 일치를 이루며 그 리듬이 두드러지게 나타난다.

〈악보 6〉 〈The Blazing Macaw〉 마디 140-141

The image shows a musical score for measures 140 and 141 of 'The Blazing Macaw'. It features two staves: Tuba and Piano. The Tuba part is written in a single staff with a treble clef and a key signature of two flats. It begins with a forte (f) dynamic and consists of a series of chords and eighth notes. The Piano part is written in two staves (treble and bass clefs) with a key signature of two flats. It also begins with a forte (f) dynamic and features a complex, multi-layered texture with many sixteenth notes and chords. A 'Cresc.' marking is present above the piano part, and a 'Dec.' marking is below it. The score ends with a double bar line and a fermata over the final note.

4. 리듬의 혼합(Composite Rhythm)

후크(Hook, 1998, pp.97-120)는 메시앙(Messiaen)의 작품 <Turangalila Symphony>에 나타난 혼합리듬(Composite Rhythm)에 관하여 논의 하였다. 그에 따르면 이 작품에서 두 개의 다른 리듬을 동시에 연주함으로써 혼합된 새로운 리듬 패턴을 들을 수 있는 부분들이 있음을 언급하였다. 비슷한 개념이 <Fin de cycle>의 리듬 관계를 정의하기 위해서 사용된다. 이 작품의 리듬 패턴은 다양하게 변형된 16분 음표 패턴을 사용하기 때문에 빈번한 리듬의 변화로 복잡하게 구성되어 보인다. 그러나 고정매체와 피아노 모두가 다양하게 조합된 16분 음표를 연주할지라도, 결국은 동일한 4개의 16분 음표의 패턴을 만들어 낸다. 다시 말하면 각각 고정매체와 피아노는 4개의 16분 음표를 기초로 하여 변형된 리듬을 연주하지만, 두 파트가 동시에 연주될 때, 변형되지 않은 4개의 16분 음표 패턴을 만들어내는 것이다. 예를 들어, 25마디에서, 낮은음자리표와 높은음자리표의 피아노와 고정매체는 각각 독립적인 리듬을 보여준다. 하지만, 네 개의 성부가 동시에 연주될 때에 4개의 16분음표의 리듬패턴을 보여준다. 76마디에서 또한 이러한 고정매체와 피아노의 앙상블이 만들어 내는 혼합리듬을 발견할 수 있다.

III. 결론

본 연구는 피아노와 고정 매체 재생을 위한 작품 연구의 필요성을 피력하고, 연주자들로 하여금 개별 작품의 특징과 가치를 인지하도록 돕는 것에 중점을 두었다. 특별히 피아노와 고정 매체 사이에서 형성되는 성부들 간의 특징적 리듬 관계에 대하여 중점적으로 논하였다.

영속적인 리듬 패턴의 반복은 작품의 종적인 발전 진행을 위한 구조적인 근간으로써 중요한 역할을 하며, 그 위에 겹쳐진 성부들과 함께 곡의 클라이맥스를 형성해 낸다. 다양한 리듬 동기들의 여러 가지 배열과 겹침 또한 종적 발전의 방법으로 사용되면서, 각 리듬 동기들의 특징들을 보다 극명하게 나타내준다. 뿐만 아니라, 피아노와 고정매체의 앙상블은 두 성부의 관계를, 완벽한 일치를 통해서 혹은 혼합리듬을 형성함으로써 강화시키고 선명한 리듬의 연주를 돕는다.

이처럼, 피아노와 고정 매체 재생을 위한 작품들은 고정매체 자체의 변하지 않고 지치지 않는 특성을 통해서, 곡의 작품 진행의 든든한 기초로 작용할 뿐만 아니라, 보다 긴장감 있는 리듬의 연주를 가능하게 함으로써, 흥미롭고 도전적인 작품을 가능하게 하였다.

따라서 본 연구가 다소 생소한 피아노와 고정 매체 재생을 위한 작품이라는 장르의 연주 가치를 알리고, 연주자들의 관심을 이끌어낼 수 있기를 기대한다.

참고문헌

- Hook, J. L. (1998). Rhythm in the Music of Messiaen: An Algebraic Study and an Application in the "Turangalila Symphony." *Music Theory Spectrum*, 20(1), 97-120.

실용편곡에 활용할 수 있는 현대음악이론의 적용 연구

I. 서론

편곡은 원곡의 악기편성이나 장르나 화성에 변화를 줌으로써 원곡의 느낌이나 색채에 변화를 주는 것을 말한다. 잘 되어진 편곡은 원곡을 더욱 훌륭하게 재탄생시키기도 하며 이를 위해서는 여러 가지 음악이론이 적절하게 쓰여야 한다. 본 연구에서는 실용 편곡에 사용될 수 있는 여러 음악 이론적 기법들을 소개하고 각 기법들에 대한 실제 사용 예를 제시함으로써 이해를 돕도록 한다.

II. 본론

1. 트라이톤 서브스티튜션 (tritone substitution)

트라이톤 서브스티튜션(tritone substitution)은 리하모니제이션(reharmonization)에서 가장 자주 쓰이는 기법 중에 하나이다. 간단하게 말하자면, 도미넌트 세븐(dominant 7th)의 코드를 대신해서 트라이톤(증4도) 위에 도미넌트 세븐 코드를 쓸 수 있다는 것이다. 예를 들면, G7 코드 대신 증4도 위에 Db7 코드를 쓸 수 있다. 원리는 이러하다. 코드의 구성음 중에는 코드의 성격을 결정짓는 가이드 톤(guide tone)이 있는데 이는 근음으로부터 3음 7음을 말한다. G7과 증4도 위의 Db7은 같은 가이드 톤을 가지고 있기 때문에 서로 교

체되어 쓸 수 있다. 즉, G7의 가이드 톤 B(3음), F(7음)과 Db7의 가이드 톤 F(3음), B(7음)이 같기 때문에 교환되어 쓰여질 수 있는 것이다.

아래의 <악보 1>은 존 그린(John Green)의 ‘바디 앤 소울’(Body and Soul)을 편곡한 곡인데 트라이톤 서브스티튜션의 예를 찾아 볼 수 있다.

<악보 1> ‘바디 앤 소울’에서 트라이톤 서브스티튜션 사용 예



2번째 마디의 Ebm7-Ab7-DbM7의 진행에서 Ab7의 증4도 대리코드인 D7로 대체하였다. 여기서 2도는 5도와 함께 따라다니므로, 5도의 대리코드와 교차하여 서로의 짝을 서로 대체할 수 있게 되어, 4개의 화성진행의 변형 도식이 생겨난다.

- 1) Ebm7-Ab7-DbM7
- 2) Ebm7-D7-DbM7
- 3) Am7-D7-DbM7
- 4) Am7-Ab7-DbM7

2. 코드 속성 바꾸기

코드 속성(chord quality)이란 메이저(major), 마이너(minor), 도미넌트(dominant), 디미니쉬(diminished) 등 코드의 종류를 의미하며, 다른 분위기를 창조해 내기 위해서 이를 바꾸어서 사용할 수 있다. 예를 들면 C 메이저 코드 대신 Cm 코드를 쓴다던지 Gm 코드 대신 G7 코드를 쓰는 것이다. 바꾸는 코드 속성은 곡의 연주자의 의도에 따라 어떤 것이라도 쓸 수 있으며, 같은 근음을 유지하면서 코드 속성만을 바꾸어 색채를 바꿀 수도 있다. (<악보 2> 참조)

<악보 2> 코드 속성 바꾸기의 예

Am 7(b5) D7(b9#11) Gm11 A7(#9b13) D7sus4 G7sus4

Piano


3. 기능 화성(functional harmony) 사용하기

기능 화성을 이용하여 추가적인 코드를 삽입하는 방법이다. 가장 전통적이고 많이 쓰이는 예로, 도미넌트(dominant, V도) 코드는 토닉(tonic, I도)으로 해결되려는 성질을 가지고 있다. 그 성질을 ‘기능’으로써 사용할 수 있는 것이다. 예를 들어서, Gmaj7 코드가 있다고 가정할 때, Gmaj7의 도미넌트인 D7 코드가 선행되어질 수 있다. 그리고 D7 코드는 ii-V-I의 원리에 따라서 Am 코드가 선행되어질 수 있다. 따라서 Am-D7-Gmaj7의 진행이 생성된다. 여기서 좀 더 나아가서 Am 코드는 E7 코드로 선행되어질 수 있고, 이에 따른 ii 코드로 Bm 코드가 선행되어 Bm-E7-Am-D7-Gmaj7의 화성 진행이 생성된다. 그리고 ii 코드는 도미넌트 코드로 코드 속성을 바꿀 수 있다. 그리하면 B7-E7-A7-D7-Gmaj7의 진행도 사용 가능하다. 또한 ii 코드는 IV로 대체되어질 수 있어서 C-D7-Gmaj7의 진행 또한 사용 가능하다. 디미니쉬 코드 또한 토닉으로 강하게 해결되려는 성격을 가지고 있어서 F#o7-Gmaj7도 사용가능한 진행이다. 이처럼 화성의 기능

적 속성을 사용해서 추가적인 화성을 의도에 맞게 사용할 수 있다. (<악보 3> 참조)

〈악보 3〉 ‘I Got It Bad And That Ain't Good’에서 기능화성 사용하기의 예

Am7 B7 E7 A7 D7 G6 Em7 Am7 D7



4. 텐션(tension)음 사용하기

코드 톤 외의 텐션(tension) 음을 추가하거나 화성의 구성음 및 텐션을 변화시킴(#, b 적용)으로써 코드의 분위기나 색채를 바꿀 수 있다. 텐션은 기본적으로 기본 코드에서 온음위에 음을 말한다. 예를 들어, G7 코드가 있다고 했을 때 화음 구성음은 G(근음), B(3음), D(5음), F(7음) 이다. 여기서 우리는 텐션으로 A(9음), C(11음), E(13음)를 더할 수 있다.

이 텐션음들을 반음 올리거나 내릴 수도 있는데 코드 속성에 따라 사용할 수 있는 텐션의 변화음은 다음과 같다. 메이저 코드는 9음, # 11음, 13음(6음과 동일)을 텐션으로 사용할 수 있다. 예를 들어 C 메이저 코드가 있다고 하면 C(근음), E(3음), G(5음), B(7음)의 코드 톤에 D(9음), #F(#11음), A(13음)를 텐션으로 사용할 수 있다. 마이너 코드는 9음, 11음, 13음(6음과 동일)을 텐션으로 사용할 수 있다. 예를 들어 Dm7 코드를 보면 화성 구성음은 D(근음), F(3음), A(5음), C(7음)가 되고 사용 가능한 텐션은 E(9음), G(11음), B(13음)가 된다. 마지막으로 도미넌트 코드는 가장 많은 변화음의 가능성을 가진다. 사용 가능한 텐션은 b9음, ♯9음, #9음, #11음, b13음, ♯13음이다. 앞에서 예로 든 G7을 보면 위의 코드 톤에 bA(b9음), A(♯9음), #A(#9음), #C(#11음), bE(b13음), E(13음)을 텐션음으로 사용할 수 있다.

메이저 코드와 도미넌트 코드에서 ♯11음이 텐션으로 잘 사용되지 않는 이유는 3음과 2단도를 생성해 불협화음을 만들기 때문이다. 이를 ‘어보이드 노트(avoid note)’라고 부른다.

지금까지 살펴 본 방법으로 텐션 음을 사용함으로써 본래의 코드에 긴장감을 주고 더욱더 풍성한 사운드를 창조해 낼 수 있다. (<악보 4> 참조)

<악보 4> 텐션 사용하기의 예

Bm7 E7 A M7 Bm9 E7(#11b9) E7(#9b13) A M7(#11)

The image shows a piano score for two measures. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. Above the staff, the following chords are indicated: Bm7, E7, A M7, Bm9, E7(#11b9), E7(#9b13), A M7(#11). The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand plays a bass line with chords and single notes.

그리고 한가지 더 소개할 코드로는 미스틱 코드(mystic chord)가 있다. 이는 스크리아 빈(Alexander Scriabin, 1872~1915)이 ‘프로메테우스’나 피아노 소나타 제7번 중에 사용하고 있는 화음으로서, C-F#-B b-E-A-D의 4도 화성의 형태로 조성과 밀음으로부터의 해방 중 한 예인데, 여기서는 신비적인 직관과 함께 고차 배음렬을 도입하여 14배음을 2옥타브 이상에 걸치는 폭 가운데서 분할하는 형태를 나타내고 있다. 4도 구성에 의한 배열을 갖게 된다.

이 미스틱 코드는 재즈코드에서는 C7코드에서 C7(#5,b13) 즉, 얼터드 코드(altered chord)의 형태로 많이 활용되고 있다. 변화된 텐션 음의 모든 것(b9th, #9th, b13th)을 포함시켜 구성된 스케일로, 단조의 V7을 비롯하여 얼터드 텐션 노트를 포함한 각종 코드의 기반이 된다. 또한 감5도(b5)가 더해져서 완전 5도를 빼고 감5도에서 재배열시키면, 리디언 도미넌트 스케일(lydian dominant scale)을 만들 수 있는 것이 커다란 특징이다.

아래의 악보는 얼터드 스케일로 C7코드를 기준으로 밀음인 C음으로부터 사용가능한 텐션이 모두 쓰인 스케일이다. 도미넌트 코드에서 쓰일 수 있는 b9, #9, #11(b5), #5(b13)가 모두 나타나 있다. (<악보 5> 참조)

<악보 5> 얼터드 스케일(altered scale)



5. 위 또는 아래에서부터 코드 접근하기

코드가 화성적 목적을 가지고 있을 때, 다른 코드로 접근 가능하다. 가장 많이 쓰이는 예로 ‘반음 위에서 접근하기’가 있다. 예를 들면, Db7-C의 진행인데 이는 전형적인 V-I의 진행인 G7-C의 트라이톤 서브스티튜션으로 볼 수 있다. G7의 증4도인 Db7이 쓰인 것인데 이로 인해 반음적 진행이 생성된다. G7을 바꾸지 않고 고수할 수도 있다. 대신 G7의 반음 위인 Ab7이 G7앞에 올 수 있다. 그러므로 Ab7-G7-C의 진행이 생성된다.

여기 사용가능한 몇 가지 진행들이 있다.

- 1) 반음 아래 도미넌트 세븐코드로 접근하기. 예) B7-C
- 2) 온음 위 도미넌트 세븐코드로 접근하기. 예) D7-C
- 3) 온음 아래 도미넌트 세븐코드로 접근하기. 예) Bb7-C
- 4) 혼합해서 사용하기. 예) D7-Db7-C
- 5) 여러 개의 5도로 진행하기. 예) Eb7-Ab7-Db7-C

이러한 진행들은 앞에 단원에서 다루었듯이 코드 속성을 바꾸어 사용할 수 있다. 예를 들어 도미넌트를 마이너로 바꾼다던지, 마이너를 하프 디미니쉬(half-diminished)로 바꾸어 사용할 수 있다. (<악보 6> 참조)

<악보 6> 코드 속성 바꾸기의 예

Em7 A7 DM69 F7(♯11) Em9 B♭7(♯9)A7(M1,♭9) D♭7(♯9) DM7

Piano

6. 5음 음계(pentatonic scale)

<악보 7> 5음 음계 사용의 예

C D♭

Piano

D

5음 음계는 다섯 개의 음으로 구성된 스케일을 가리키며, 오래 전부터 각국의 민요 등의 기초를 이루고 있다. 대표적인 것으로는 스코틀랜드 음계를 들 수 있고, 이것은 반음 부분을 포함하지 않는 메이저 스케일이라는 것이 특징이다. C를 기준으로 생각했을 때, C 5음 음계는 C-D-E-G-A가 된다. (<악보 7> 참조) 위의 악보는 5음 음계를 사용해서 코드를 쌓아 올린 것인데 각각의 코드는 스케일을 따라 한 음씩 이동하며 다음 코드를 생성해 낸다.

7. 페달 포인트(pedal point)

<악보 8> 빌 에반스의 'Someday My Prince Will Come'

The musical score consists of two systems. The first system has five measures. The bass line is a continuous eighth-note pattern: B \flat , G, F, E \flat . The upper staff shows chords: B \flat M7/F, G7/F, Cm7/F, F7, Dm7/F. The second system starts at measure 6 and has three measures. The bass line continues the same pattern. The upper staff shows chords: C \sharp dim7/F, Cm7/F, F7.

페달 포인트는 베이스에 한 음을 계속 지속 시키면서 그 위에서는 다른 코드가 진행 되는 기법이다. 보속음(保續音)이라고도 하며 오르간의 베이스 페달 지속음에서 유래된다는 점에서 오르간 포인트라고도 불린다.

보통 토닉이나 도미넌트음을 유지시키며 때에 따라서는 이 두 음을 함께 쓰기도 한다. 곡의 전주, 간주, 후주, 조바꿈 할 때 많이 쓰인다.

페달음이 지속되는 동안 윗 성부에서는 온음계적(diatonic)으로 화성이 진행될 수도 있고, 비 온음계적(non-diatonic)으로 진행될 수도 있다. C키를 예로 든다면, 온음계적 진행을 쓴다면 C- Dm/C- Em/C- Fm7/C 이런 식으로 진행된다. 비 온음계를 쓴다면 C- D7/C- Ab7/C- EbM7/C 이런 식으로 쓸 수 있다.

여기 빌 에반스(Bill Evans)의 좋은 예가 있다. 그는 'Someday My Prince Will Come'의 전주 부분에서 B \flat 조의 도미넌트인 F음을 페달 포인트로 8마디를 썼다. 주로 다이아토닉 코드를 사용하였으며 중간 중간에 디미니쉬 코드나 b9같은 텐션코드를 사용하였다. (<악보 8> 참조)

III. 결론

지금까지 실용편곡에서 쓰이는 여러 가지 음악 이론 기법들을 살펴보았다. 더 많은 기법들이 많지만 본 연구에서는 몇 가지만 소개하였음을 밝혀둔다. 본 연구에 소개된 트라이톤 섭스티튜션, 코드 속성 바꾸기, 기능화성 사용하기, 텐션 사용하기, 위 또는 아래에서 코드 접근하기, 페달 포인트, 순차적인 베이스 라인 사용하기 등을 사용하여 주어진 멜로디 혹은 작곡된 멜로디에 보다 다양한 화성진행을 만들어 낼 수 있다.

또한, 다양한 스케일에서 다양한 화성보이싱이 만들어짐으로 정해진 코드만이 아니라, 스케일의 각 음들을 기준으로 활용한 보이싱들을 통하여 다양한 형태의 편곡이 가능하게 된다.

추후로는 좀 더 다양한 현대음악이론을 정리하고 분석함으로써 더욱 다양하게 활용할 수 있는 적용사례를 제시함으로써 음악인들이 폭넓게 활용할 수 있도록 심화연구에 박차를 가하고자 한다.

참고문헌

연석원(2001). **Jazz 화성학**. 서울: 성연사.

Felts, R.(2002). *Reharmonization Techniques*. New York: Berklee Press.

LaVerne, A.(1987). *Handbook of Chord Substitutions*. New York: Ekay Music, Inc.

Cunliffe, B.(2005). *Jazz Invention for Keyboard*. New York: Alfred Press.

Lienhard, N. G.(2006). *Jazz Piano Play Along*. Bedford: Ekay Music Inc.

현대음악에 사용된 마방진과 황금분할 비율

I. 서론

1. 연구의 필요성 및 연구의 목적

본 연구의 목적은 고대 수학적 개념인 마방진(magic square)이나 황금분할 비율(golden section proportions) 같은 수학적 원리들이 현대 음악에 어떻게 적용되고 있는지를 연구 하는데 그 목적이 있다. 현대 예술음악은 과거로부터 여러 영향을 받으며 통합되기도 하고 분화되기도 해 왔다. 특히 작곡가들이 그들의 창의적인 작품 활동을 위한 원천으로서 과거에 사용되던 수학적 아이디어들을 이용한 작곡 절차에 몰두해왔다는 것은 흥미로운 일이다. 그 중에서도 난해한 형식적 구조로부터 그 기원을 찾을 수 있는 마방진(魔方阵)이나 황금분할비율(黃金分割比率) 같은 수학적 원리를 그들의 예술창작의 전개에 사용해 온 방식들은 이러한 양상의 대표적인 예라고 할 수 있다.

피터 맥스웰 데이비스(Peter Maxwell Davies, b. 1934)는 마방진(魔方阵)을 그의 음악적 재료에 있어서 구조적인 결정 요인의 근원으로 사용한 작곡가로 알려져 있고, 잭 브라우닝(Zack Browning, b. 1953) 또한 마방진과 황금분할 비율 등을 사용한 고도의 음악 예술적 전개과정을 대중문화의 미(美)를 가미하여 이끌어 낸 작곡가로 알려져 있다. 따라서 본 연구에서는 고대 수학적 개념을 음악에 적용한 방식이 데이비스에 의해서 현대음악으로 전환된 변화를 연구하고자 한다. 또한 최근 미국을 중심으로 잘 알려진 브라우닝의 음악을 그 예로 설명하고 이러한 형태가 서양의 대중음악의 영향을 받은 음악적 패턴들과 어떻게 병합되었는지를 연구하고자 한다.

II. 작곡 원리의 적용

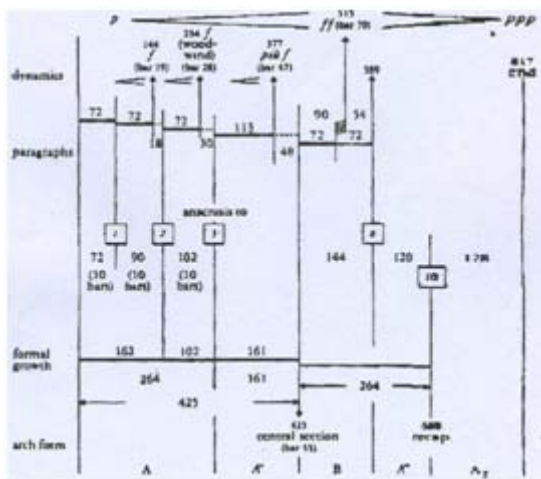
황금분할비율(golden section ratio)¹⁾은 각양의 관심을 가진 서양 지식인들에게 적어도 2,400년 동안 매혹의 대상이 되어왔다. 적어도 르네상스 시대부터 각 분야의 예술가들과 건축가들이 그들의 작품을 황금분할 비율에 의해 비례해 왔고 분할해 왔다. 이 비율은 그들에게 심미적인 만족을 주는 것으로 믿어 왔다. 황금분할과 그 역사, 시각예술에서의 사용, 그리고 여러 시대에 걸쳐 받아들여진 의견들에 대한 연구가 솔필드(P. H. Scholfield, 1958)와 윗코우어(R. Wittkower, 1949; 1960)에 의해 명료하고도 객관적이면서도 전반에 걸쳐 제공되었다. 황금분할의 명백한 적용들 중 하나가 드뷔시의 1905년과 1907년의 피아노를 위한 두 작품집, <영상(Images)>에 나타난다. 로이 하워트(Roy Howat, 1983) 역시 드뷔시의 <목신의 오후의 전주곡(Prelude a l'apres-midi d'un faune)>에 사용된 황금분할의 분석을 보여준다(Howat, 1983, p. 149).

하워트는 구성을 위한 결정요인으로 그 작품의 강약법의 증대를 고려해 분석하였다. <그림 1>은 전체적인 분할의 결과를 보여준다. 그 비율에 대한 계산적인 효과는 전체적으로 817 단위로 구성되어있다. 이것은 그 정점의 위치를 정확히 규정짓는데, 특히 그 세 번째 정점까지 피보나치 순열(Fibonacci sequence)을 따르는 다이내믹 정점들의 일련의 결과들을 보여준다.

마방진은 중국 수학자들에게 이미 알려져 있던 것으로 BC 650년 경으로 거슬러 올라가 무려 4,120년 이상을 존재해 왔다. 존 케이지(John Cage, 1912-1992)의 <여섯개의 춤곡(Sixteen Dances, 1951)>은 작품의 구조적 결정 요인으로 마방진을 사용하였다. 케이지 자신의 말을 빌리자면, 그는 “사각형들 안에 소리를 넣어서 그 사각형들을 움직이게 했다, 그리고 그는 다른 종류의 움직임으로 그 변화를 계속해나갔다”(Boston Modern Orchestra Project, 2008). 이러한 방법은 케이지가 우연성의 음악을 위해 사용한 반 신비주의적인 테크닉으로 간주되어질 수 있다

1) 이 용어는 *Golden Mean* 또는 *Golden Ratio* 라고도 불린다. 본 연구에서는 ‘황금분할’이 사용된다.

〈그림 1〉 하워드(Howat)에 의해 분석된 〈목신의 오후의 전주곡(Prélude à l'après-midi d'un faune)〉



영국 작곡가, 피터 맥스웰 데이비스(Peter Maxwell Davies b. 1934)는 1970년경에 작곡한 그의 작품들에 사용한 피치(pitch)와 음들의 지속시간(duration)을 마방진으로부터 도출해 냈다. 케이지와 데이비스가 그들의 몇몇 작품들의 음악적 재료들을 형성하는데 마방진을 사용하였다는 데는 그 유사점을 찾을 수 있음에도 불구하고, 그들의 작곡에 대한 접근방식은 다소 다른 방향이었다고 할 수 있다. 데이비스의 양상블 <런던의 불들(The Fires of London)>을 위해 작곡된 혼합 육중주(sextet) 작품 <아베마리아 스텔라(Ave maris stella)>는 그 한 예로 데이비스 자신의 말을 빌리자면, 그레고리안 찬트 ‘Ave Maris Stella’를 달의 마방진을 통해 프로젝트(“project”) 되어진 작품이다(Fauvel, 2003, p. 139)라고 설명하고 있다. 더 상세히 하자면, 1976-7년에 쓰여진 그의 작품 <흰 빛의 거울(A Mirror of Whitening Light)> 또한 다른 예로 수성의 마방진(magic square of the Mercury)을 통해 설계되었다. <표 1>은 단선율 성가(plainchant)가 마방진을 통해 계획되어진 방법을 보여준다. 8개의 음들은 성가의 시작부분으로부터 도출되었으며 8개의 각각 다른 피치로 구성되고 8x8 모형 안에 구성되며, 각 음들은 1부터 64까지의 연속되어 숫자화 된다. 각 음들은 마방진 위에 이러한 모형으로 배치된다.

〈표 1〉 8x8 마방진

8	58	59	5	4	62	63	1
49	15	14	52	53	11	10	56
41	23	22	44	45	19	18	48
32	34	35	29	28	38	39	25
40	26	27	37	36	30	31	33
17	47	46	20	21	43	42	24
9	55	54	12	13	51	50	16
64	2	3	61	60	6	7	57

〈악보 1〉 플레인 찬트로 부터 나온 윤곽

ve - ni Sanc - te Spi - ri - tus re - ple tu - o - rum cor - de fi - de - li - um etc.

〈표 2〉 맥스웰 데이비스의 〈흰 빛의 거울〉에 쓰인 수성의 마방진

G 1	E 2	F 3	D 4	F# 5	A 6	G# 7	C 8	C 8	A 58	Bb 59	F# 5	D 4	D 62	C# 63	G 1
E 9	C# 10	D 11	B 12	D# 13	F# 14	F 15	A 16	G# 49	F 15	F# 14	Eb 52	G 53	D 17	C# 10	C# 56
F 17	D 18	Eb 19	C 20	E 21	G 22	F# 23	A# 24	A 47	F# 23	G 22	E 44	G#(D) 45	Eb 19	D 18	D(G#) 48
D 25	B 26	C 27	A 28	C# 29	E 30	D# 31	G 32	G 32	D# 34	E 35	C# 29	A(D) 28	Ab 38	G 39	D(A) 25
F# 33	D# 34	E 35	Db 36	F 37	Ab 38	G 39	B 40	B 40	B 26	C 27	F 37	Db 36	E 30	D# 31	F# 33
A 41	F# 42	G 43	E 44	G# 45	B 46	Bb 47	D 48	F 17	Bb 47	B 46	C 20	E 21	G 43	F# 42	A# 24
G# 49	F 50	F# 51	Eb 52	G 53	Bb 54	A 55	C# 56	E 9	A 55	Bb 54	B 12	D# 13	F# 51	F 50	A 16
C 57	A 58	Bb 59	G 60	B 61	D 62	C# 63	F 64	F 64	E 2	F 3	B 61	G 60	A 6	G# 7	C 57

데이비스가 마방진으로부터 도출된 변형들에 의해서 그의 작품 안에 단선을 성가를 제한한데 비해 브라우닝은 마방진을 음악적 결과와 음악적 패턴을 포함하는 전체적인 구조를 창의하기 위해 사용하였다. 브라우닝의 작품에서 방진들을 통한 경로들(routes)은 음악적 구조물 안에 배치되는데, 이러한 경로들은 작곡의 모델로서 방진의 고유성(identity)을 사용한다. 방진 안에 있는 각 숫자의 특유의 배치는 악보 안에서 특정한 스타일, 지속기간, 리듬, 밀도, 음색, 그리고 관현악법이 된다(Browning, 2002). 형성 가능한 방대한 수의 마방진들 중에서도 특히 일곱 가지의 마방진이 천동설의(Ptolemaic universe)의 일곱 개의 행성과 연합되어있다. 토성, 목성, 화성, 태양, 금성, 수성, 그리고 달, 이러한 마방진들은 르네상스의 거장 하인리히 코넬리우스 아그리파(Heinrich Cornelius Agrippa)에 의해 1531년에 출판된 그의 저서 <드 오컬타 필로소피아(De Occulta Philosophia)>²⁾ (Agrippa, 1531)에 나타난다. 브라우닝은 이러한 천동설과 연합되어 있는 일곱 개의 마방진 에 기초한 실험적인 작품의 연속물을 출판한 저자로 알려져 있다.

마방진을 그의 작품의 구조에 대한 결정요인으로 10년 이상을 적용하며 실험해 온 브

2) 저서 안에 아그리파는 *Kameas*라고도 불리는 3부터 9까지의 일곱 가지의 마방진의 마법적인 가치들(magical virtues)을 상술하고 해설했으며, 각 마방진은 천동설과 관련된 행성들과 각각 연합된다. 이 저서는 반종교개혁운동까지 전 유럽을 통해 지대한 영향을 미쳤으며, 아그리파의 마방진들은 현대 전례 주술에도 그가 처음 규정한 것과 같은 방식으로 계속해서 사용되고 있다.

라우닝의 계속된 실험 작품들 중에서도 <블랙탑 인퓨전(*Blacktop Infusion*)>³⁾은 마방진과 황금분할을 동시에 반영한 것으로 그 분석에 초점을 둔다. *블랙탑 인퓨전*의 구조는 “화성의 마방진(magic square of Mars)” 5x5 을 통한 열 개의 다른 경로들(routes)로부터 도출되었다<표 3>. 컴퓨터 파트는 K2000이라는 기능을 사용하였는데, 이는 건본추출(sampling)과 조합 능력(synthesis capabilities)을 함께 가지는 디지털 음악 워크스테이션(digital music workstation)이다. 화성의 마방진 안에 수평렬, 수직렬, 대각선, 그리고 중심에 있는 숫자와 대칭된 네 곳에 있는 숫자들의 합(magic sum)은 65가 된다(예. 11+3+23+15+13 또는 25+5+21+1+13). 그에 더해서 중심에서부터 대립적으로 같은 등거리에 있는 두 숫자들의 합과 중심의 숫자를 두 배로 한 숫자 까지도 26이 된다(2×13).

<표 3> 화성의 마방진 (5×5)

11	24	7	20	3
4	12	25	8	16
17	5	13	21	9
10	18	1	14	22
23	6	19	2	15

화성의 마방진은 <블랙탑 인퓨전>에서 전체적인 구조가 된다. 이 작품은 크게 세 부분으로 나눌 수 있다: 서곡(mm 1-37), 5×5 마방진을 통한 10개의 경로들을 따르는 이 작품의 주요부분(mm. 38-326), 그리고 코다(*coda*)(mm. 327-363)가 된다. 마방진을 통한 10개의 경로들은 5개의 소부분(subsection)으로 각각 나누어지는데 이는 그 방진을 통한 각각의 경로 안에 있는 다섯 개의 셀(cell)과 상응한다. 따라서 50개의 소부분은 5×5 방진으로부터 나온 10개의 경로들로부터 파생된 50개의 셀로부터 온 것이다. 이 작품은 대조가 뚜렷이 나타나는 제스처들을 통한 빠른 변화와 급속한 변주들이 방진에 의해 지시되는 것이 특징이다.

3) *Blacktop Infusion* (2002) for piano and computer-generated sounds는 샌프란시스코의 작곡가이자 피아니스트인 제니스 멀서(Janis Mercer)에 의해 위촉되었으며, 피아니스트 코레이 제인 홀트(Corey Jane Holt)에 의해 제 13회 뉴 뮤직 본크 페스티벌(the 13th Annual Bonk Festival of New Music at Tampa, Florida)에서 세계 초연되었다.

<블랙탑 인퓨전>의 주요부분의 구조적 분류는 이상과 같이 나타낼 수 있다. 숫자 1-10은 경로들의 수를 나타내고 각 경로들을 위한 5개의 소수는 방진을 통한 각 경로의 5개의 소부분을 나타낸다. 브라우닝은 방진들에 수 7을 각각 더하여, 이제 경로 당 4분음표의 수(magic number)는 100이 된다. 그러나 불변의 5×5 마방진의 수는 65이다.

브라우닝은 <블랙탑 인퓨전>에 세 가지 소리(voices)로 층을 이루었다: 한 성부 - 솔로 피아노로 된 솔로(solo) 혹은 피아노를 제외한 컴퓨터 사운드 한 겹; 두 성부-듀오(duo)로서 솔로 피아노 파트와 한 겹의 컴퓨터 사운드 혹은 피아노를 제외한 두 겹의 컴퓨터 사운드들; 세 성부-트리오(trio)로서 솔로 피아노 파트와 두 겹의 컴퓨터 사운드들 혹은 피아노를 제외한 세 겹의 컴퓨터 사운드들이다. 이러한 층들은 각 경로에서 그리고 마방진의 소부분들에서 다르게 서술된다. 그 악기 편성법(instrumentation)의 숫자(ex. Trio-1, 2 or 3)는 그것이 방진에 적용됨으로서 얻어지는 악기 편성법의 여러 가지 방법들을 가리킨다. 솔로라는 표시는 피아노 솔로 혹은 컴퓨터 솔로를 가리킨다. 듀오-1은 한 가지의 음악적 아이디어를 포함하는 피아노와 컴퓨터를 의미하며 성부들은 같은 박자표를 갖는다. 듀오-2는 두 가지의 다른 음악적 아이디어를 포함하는 피아노와 컴퓨터 사운드에 사용되며 성부들은 서로 다른 박자표를 갖는다. 트리오-1은 같은 아이디어 위에 두 개의 다른 층을 이루는 피아노와 컴퓨터를 나타낸다. 트리오-2는 다른 아이디어들을 연주하는 두 가지의 층들로 된 컴퓨터 파트와 한 아이디어로 된 피아노를 표시한다. 트리오-3는 세 가지의 다른 아이디어들로 된 세 겹의 컴퓨터 성부들의 층들을 나타낸다.

브라우닝은 여기에 그의 창작의 과정을 위한 원천으로서 과거에 사용되던 또 하나의 작곡의 전개과정을 가져온다. 브라우닝은 심오한 형식적 구조로부터 나온 황금분할비율 같은 작곡 방법을 <블랙탑 인퓨전>의 주요부분에 사용하였다.

성부들을 이루는 층(layering)의 형식적 경계들은 황금분할과 정확하게 일치하는데, 적용된 비율의 정점은 피아노 솔로로 독점적으로 표시되어있고 주요 클라이맥스 또한 황금비율의 위치에 놓여있다. 화성의 마방진에 나타나는 수들에 7을 더했을 때 각 경로들의 숫자들의 합은 100이 된다. 브라우닝은 각 경로들 안에 있는 숫자들을 다시 계산하여 그 결과 그 구조가 황금비율의 위치의 피아노 솔로와 조화되게 하였다.

피아노 솔로 프레이즈의 적절한 양은 황금분할비율을 명확히 표현한다. 이러한 연주 효과의 차별화는 이 작품이 고수하는 강조 부분을 피아노 솔로 효과로 배치하여, 컴퓨터로 생성된 사운드와의 본연의 앙상블로부터 피아노 파트를 분리한다.

Ⅲ. 음악적 아이디어

마방진과 황금분할비율의 구조 안에, 브라우닝은 일곱 가지의 음악적 아이디어들을 삽입하는데, 이는 알파벳 A부터 G로 표현된다. 브라우닝은 서로 다른 음악적 아이디어들을 작곡하고 각 경로에 있는 셀들 안에 그 아이디어들을 배치하는 방식으로 작품에서의 위치를 결정한다. 그 아이디어들의 순서를 지우는 방식은 서로 대조되는 요인들의 병렬(juxtaposition)을 수반하는 극적인 표현으로 나타난다.

브라우닝의 음악적 아이디어들은 짧은 동기들로 구성되는데, 이러한 동기들은 리듬, 음역, 음높이, 그리고 강약법과 같은 명백히 구분되는 특징들을 갖는다. 그는 50개의 소부분안에 일곱 가지의 아이디어들을 병렬한다. 음높이, 리듬, 다이내믹스 그리고 음역과 같은 음악적 매개변수(parameter)들을 위한 각각이고 또한 구분되어지는 가치들은 음악적 아이디어들의 독자성을 가지는 패턴들의 창조에 결합된다.

<블랙탑 인퓨전>의 주 부분의 구조는 화성의 마방진을 통한 10개의 경로로부터 파생되었고, 이러한 경로가 각 셀의 4분음표의 수에 의한 음가들의 지속시간을 초래한다. 음악적 아이디어들은 각 경로들 안에 있는 소부분들에 배치된다. 각 셀의 음악적 매개변수들을 위한 독자적 가치들은 빠른 변화와 대조되는 제스처들을 창조하고 또한 변용된다. 또한 <블랙탑 인퓨전>은 음악적 패턴들과 아이디어들로 층을 이룬다.

브라우닝은 패턴들 안에 독창적인 음악적 아이디어들을 놓는데 그 제시는 마방진의 셀들에 의해 분리된다. 패턴들은 그 제시에 있어서 계속적이지만, 마방진의 셀들로부터 나온 지속시간은 그 패턴들을 가로막으면서 차단된 패턴들의 병렬을 창조한다. 음악적 매개변수들을 위한 각각의 특유의 패턴들은 그 패턴들이 자율성과 독립성을 유지하게 한다. 그 패턴들은 병렬, 순열(permutation), 여과(filter), 그리고 변주 등과 같은 여러 가지 테크닉의 사용에 의해 변환되고 이들은 또한 수평적이고도 수직적으로 병합된다. 브라우닝에게 있어서 음악적 아이디어들을 위한 가장 일반적인 변환 방법은 순열이다. 그 패턴들은 순열 방법에 의해 작곡되어 지는데, 이것은 그 아이디어 자신의 시작 부분부터 사용하는 것으로 패턴의 구조적 전개과정과 변형을 위한 통합에 근원을 두는 것으로서 셀들을 형성한다. 어떠한 음악적 매개변수로부터 나온 어떠한 수의 요소들도 순열의 배치에 의해 정렬되어진다.

마방진들 안에, 브라우닝은 그의 독창적인 음악적 패턴들을 놓는데, 그것은 대중음악의 여러 면을 그들의 출발점으로 사용한다. 이러한 패턴들은 릭스(licks, 재즈에 삽입한

장식악절), 후크스(hooks) 그리고 컴 패턴(comp pattern)과 같은 서양의 팝 음악의 요소들을 가져와 그의 독창적인 패턴들 안에서 새롭게 한다. 팝 음악 장르에서 리스란 솔로들과 멜로디 라인들에 사용되는 음들의 시리즈 혹은 짧은 프레이즈(phrase)로 구성되는 “스톡 패턴(stock pattern)이나 프레이즈”이다(Witmer, 1988, p. 182). 이 용어는 기타를 연주하는 록 음악가들에 의해서 가장 많이 사용되었다. 후크(hook)은 그 노래를 잡게 만드는, 어떠한 어필(appealing)을 했다고 믿는 일종의 음악적 아이디어, 악절, 혹은 프레이즈이다; 이것은 “듣는 이의 귀를 매혹하는 것”을 뜻한다(Middleton, 2000, p. 137). 후크는 일반적으로 선율적이거나 리듬적이며, 종종 음악 작품의 주요 모티브와 일치한다. 선율적 후크의 특징은 조성 안에서의 건너뛰기(skips)를 포함한다; 그러나 무엇이 어떤 선율을 “매혹(catchy)”하게 만드는 지에 대한 세부적인 면은 정의내리기 어렵다. 리듬적 후크는 당김음법이나 다른 고안을 적용하는 것으로 동등하게 매혹적이 될 수 있으나, 또한 매우 바른 리듬적 후크의 예들도 여전히 존재한다. 브라우닝은 이러한 아이디어들을 마방진 안에서 새로운 패턴들로 창작하기 위해 팝 뮤직 테크닉들을 그대로 가져오는 것이 아니라 병합하고 또한 재창조 했다. 따라서 브라우닝의 음악에 나타나는 음악적 제스처들을 이해하고 그의 음악을 최상으로 해석하기 위해서는 팝 음악과 클래식 음악 사이에 균형을 찾는 것이 필요하다고 하겠다.

IV. 결론

본 연구는 드뷔시, 데이비스, 그리고 브라우닝의 작품들에 중점을 두고 작곡의 전개과정과 음악적 이슈들을 증명하였다. 그들의 작품들의 구조는 마방진과 황금분할을 음악적 구성에 적용하는 것으로부터 도출된다. 데이비스와 브라우닝의 작품들 안에서 각각의 숫자는 방진 안에서 특정한 음높이, 지속시간, 아이디어, 스타일 그리고 제스처가 된다. 브라우닝의 최근의 작품에 근거하여 그 음악적 아이디어들을 증명하였는데, 그 아이디어들은 대중음악에 그 근원을 두고 있는 패턴들의 사용에 의해 이루어지고 있으며, 특히 마방진에 의해서 수직적이고 수평적으로 병합된 각각의 아이디어들은 이어서 교환, 순열, 여과되고, 변주된 표현들 안에서 변형되고 변화되어진다. 이러한 패턴의 표현들은 그들의 기능이 청중들로 하여금 일정한 구조 안에서 음악적 제스처들을 이해하고, 기억하고, 구별하는데 중요한 역할을 담당한다. 작품의 해석과 연주는 이러한 패턴 구조에

대한 전반적인 이해에 바탕을 두어야 한다. 또한 연주자들은 브라우닝의 음악이 고전음악의 세밀한 작곡과정과 조합되어 있고 수학적으로 복잡한 작곡과정에서 도출되었음에도 불구하고, 대중문화의 미학에 기초하고 있음을 인지해야 한다.

본 연구에서 고찰한 작품들은 창의적인 작품 전개를 위한 원천으로서 과거로부터 작곡 전개과정을 광범위하게 이끌어 낸 시도라는 점과 동시에, 21세기 동시대의 보수자들의 전통만을 따르는 고정관념에 대한 또한 진중한 고전주의적인 전통에 대한 혁신적인 도전이라는 점에서 높이 평가될 수 있다.

참고문헌

- Agrippa, H. C.(1531). *Of Occult Philosophy, Book II*. English Published. London: R.W.
- Boston Modern Orchestra Project(2008). *John Cage*. Retrieved September 15,2008, from http://www.bmop.org/news/press_release_detail.aspx?cid=89.
- Browning, Z. “*Banjaxed*” CD Cover Notes(2002). Capston Records CD(CPS 8697).
- Dervan, M.(1998). The Irish Times. Review: Looking after the new, *The second UCC Festival of Contemporary Music*, March 17.
- Fauvel, J. (2003). *Music and Mathematics: From Phthagoras to Fractals*. Ed. Flood, R. and Wilson, R. New York: Oxford University Press Inc.
- Howat, R.(1983). *Debussy in Proportion: A Musical Analysis*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Kim, J. E.(2008). *A Performer's Perspective on Selected Compositions for Piano Solo by Zack Browning*. D.M.A. diss. Champaign: University of Illinois.
- Middleton, R.(2000). *Reading Pop: Approaches to Textual Analysis in Popular Music*. New York: Oxford University Press Inc.
- Scholfield, P. H.(1958). *The Theory of Proportion in Architecture*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Witmer, R.(1988). *The New Grove Dictionary of Jazz. Vol. II*. Ed. Barry Kernfeld. Macmillan Press Limited.

C.P.E. Bach의 Free Fantasia를 통한 즉흥연주 연구

I. 서론

현대 음악 교육에서 창의적인 인재 양성이 교육의 중요한 가치로 떠오름에 따라 피아노 교육에 있어서도 단순히 악보를 읽고 연주하는 능력을 넘어 학생 스스로 음악의 다양한 요소들을 탐색하고 응용하여 각자의 생각을 주체적으로 표현할 수 있는 즉흥연주 기술 및 교수법에 대한 연구가 활발히 진행되어져 오고 있다. 그러나 국내에서 최근까지 진행되어온 즉흥연주에 관한 연구는 대부분 달크로즈, 오르프, CMP, MMCP 등의 현대 음악 교육 이론 및 그의 응용에 관한 것이거나 재즈 즉흥연주에 관련된 논문이 많은 수를 차지하고 있어 즉흥연주에 관한 역사적인 고찰 및 그에 관련된 교육 방법론에 대한 이론적인 연구는 상대적으로 미비한 상태에 있다.

본 연구에서는 바로크 시대 즉흥연주의 대가였던 칼 필립 임마누엘 바흐(Carl Philipp Emanuel Bach, 1714-1788, 이하 C.P.E. 바흐)와 그의 즉흥연주 기술이 잘 나타 있는 프리 판타지아 장르의 특징 및 그가 저술한 “Essay on the true art of playing keyboard instruments, 이하 에세이”¹⁾ (Bach, 1949) 중 프리 판타지아에 관한 이론을 살펴봄으로써 바로크 시대 당시의 즉흥연주 및 교수법에 대해 고찰해 보고자 한다. 본문에서는 먼저 판타지아 장르의 이해를 돕기 위해 건반악기를 중심으로 한 판타지아의 역사를 간략히 소개한다. 다음으로 C.P.E 바흐가 선보인 프리 판타지아의 특징을 그의 <Free Fantasia in D major, Wq.

1) 원래의 독일어 제목은 Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen으로 1권과 2권이 각각 1753년과 1762년에 처음 출판되었다.

117/14>를 통해 살펴봄으로써 이 장르에 대한 독자의 구체적인 이해를 돕고자 한다. 마지막으로 C.P.E. 바흐가 그의 에세이에 남긴 프리 판타지아 작곡법을 소개하고 저자가 C.P.E. 바흐가 제시한 방법에 따라 만든 프리 판타지아를 제시하기로 하겠다.

II. 본론

1. 판타지아의 역사

판타지아는 16세기에 접어들어 점차 기악곡이 성악곡으로부터 분리, 발전되면서 여러 기악곡들이 생겨나기 시작할 즈음에 탄생한 장르들 중의 하나로서 일반적으로 형식에 큰 구애를 받지 않고 작곡가의 느낌과 떠오르는 악상에 따라 즉흥적인 스타일로 쓰여진 악곡을 뜻한다(New Havard Dictionary of Music, 1984). 그러나 초기의 판타지아는 아직 18, 19세기의 판타지아와 같이 완전히 자유로운 형태는 아니었다. 판타지아가 처음 쓰여질 당시에는 대위법적 성악곡였던 모테트(motet) 형식의 모방 섹션을 확대하거나 섹션 사이에 즉흥적인 경과구를 추가하는 형식을 가진 리체르카레(ricercare), 토카타(toccat), 그리고 프렐류드(Prelude) 등과 장르의 이름이 혼용되어 사용될 정도로 대위법적인 텍스처가 주류를 이루었으며 장르의 독자적인 성격 또한 아직 확립되지 않고 있었다(음악대사전, 1972). 이러한 다성 음악적인 성격의 초기 판타지아는 16세기 말에 이르러 대위법적인 틀 안에서 점차적으로 조성, 리듬 및 선율을 자유롭게 변화시키는 시도를 통해 장르의 본격적인 발전의 기반을 마련해 나가기 시작했다(최정은, 1997, p. 9).

17세기의 판타지아는 16세기와 같이 모테트, 미사(mass), 마드리갈(madrigal) 등 다성적인 성악곡의 형식을 인용한 엄격한 대위법적인 형태를 고수하면서도 영국, 네덜란드, 독일, 이탈리아의 작곡가들을 중심으로 더욱 더 다양한 방향으로 발전해 나아갔다. 윌리엄 버드(William Byrd, 1543-1623), 존 먼데이(John Munday, 1555-1630), 존 불(John Bull, 1562-1628) 등으로 대표되는 영국의 작곡가들은 버지널(virginal, 하프시코드의 일종)을 위한 판타지아를 주로 작곡했는데 이들은 기존 판타지아의 대위법적 텍스처에 변주곡 및 표제 음악적 아이디어를 접목시켰으며 기교적인 측면에 있어서도 더욱 화려한 테크닉을 선보였다. 네델란드의 얀 스벨링크(Jan Pieterszoon Sweelinck, 1562-1621), 이탈리아의 지롤라모 프레스코발디(Girolamo Frescobaldi, 1583-1643), 그리고 독일의 요한 프로베

르거(Johann Jacob Froberger, 1616-1667)는 오르간을 위한 판타지아 작품들을 남겼다.

16세기 르네상스의 대위법적인 성악곡에서부터 시작된 판타지아 장르는 17세기에서의 다양한 발전을 토대로 바로크 시대에 이르러 대위법적인 텍스처가 아닌 통주저음(basso continuo)을 바탕으로 자유롭게 선율을 펼쳐나가는 즉흥적인 성격이 더욱 강조된 형태로 발전했다. 이 시기의 판타지아는 마디의 생략을 통한 리듬과 박자의 자유, 모험적인 전조와 화성들, 화려한 테크닉의 무제한적 사용으로 작곡가의 상상력을 자유롭게 펼쳐나가기에 적합하였다. 그러나 이렇게 즉흥적인 성격의 판타지아도 형식에 있어서는 춤곡, 프렐류드, 카프리치오(capriccio), 토카타, 변주곡, 소나타 형식 등 다른 장르의 형식을 빌려 사용하기도 하였다. 이 시기의 대표적인 작곡가로는 요한 세바스찬 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750, 이하 J.S. Bach)와 프리 판타지아 장르를 개척한 C.P.E. 바흐가 있다(The New Grove Dictionary Music and Musicians, 2002).

판타지아 장르는 이성적 사고를 강조한 18세기 후반의 고전시대에서 다소 위축되었다가 주관적인 감정표현이 중시된 19세기 낭만시대에 이르러 비로소 전성기를 맞게 된다. 19세기의 판타지아는 단순히 즉흥적인 건반음악의 틀을 벗어나 소나타 알레그로 악장에 대한 느린 도입부, 변주곡 모음이나 푸가(fugue) 등에 접목되며 장르의 폭을 넓혀나갔다. 결과적으로 이 시기의 판타지아는 대규모의 다악장 곡에 비견될 만큼의 음악적 중요성을 지니게 되었다(Gillespie, 1989, p. 275). 또한 리스트와 같은 작곡가들은 잘 알려진 오페라 아리아의 주제를 사용한 오페라 판타지아를 작곡하기도 하였다. 리스트 이외에도 이 장르의 대표적인 작곡가들로는 프레드릭 쇼팽(Frederic Chopin, 1810-1849), 로버트 슈만(Robert Schumann, 1810-1856), 펠릭스 멘델스존(Felix Mendelssohn, 1809-1847), 요하네스 브람스(Johannes Brahms, 1833-1897) 등이 있다. 그러나 판타지아는 20세기에 이르러 음악의 모든 요소들을 이성과 논리에 의해 통제하는 음열 음악이 주를 이루게 되면서 현재까지 소수의 작품만이 쓰여지고 있다.

2. C.P.E. 바흐의 프리 판타지아

1) 프리 판타지아의 정의 및 특징

앞서 언급한 바와 같이 프리 판타지아는 C.P.E. 바흐에 의해 소개된 장르이다. C.P.E. 바흐는 그의 에세이에서 프리 판타지아는 기존의 판타지아와는 달리 마디가 없고 전통

적인 작품 또는 즉흥연주와 비교할 때 더 많은 전조를 사용하며 각종 동기 및 악구들이 다양한 화성진행 위에 구성되는 장르라고 소개하고 있다. 또한 마디의 구분이 없기는 하나 대개 4/4박자의 느낌을 가지고 연주하며 다양한 음형 및 좋은 연주의 모든 요소들을 반영해야 한다고 하였다(Bach, 1949, p. 430). 프리 판타지아 탄생의 모델이 된 작품은 변화하는 여러 섹션 안에서 실험적인 반음계적 화성을 바탕으로 화려한 기교를 선보였던 J.S. 바흐의 <Chromatic Fantasy in D minor, BWV 903>을 들 수 있으며(양경아, 2007, p. 37) 그밖에 이 장르의 형성에 영향을 끼친 요소로는 서사적인 아이디어를 판타지아에 접목시켰던 17, 18세기 영국의 작곡가들, 그리고 극적인(Dramatic) 성격의 바로크 오페라를 들 수 있다.

C.P.E. 바흐는 총 17여개의 판타지아(오르간 작품 제외)를 남겼는데 이 작품들은 후기의 몇몇 고전주의적 성향의 작품들을 제외하고는 대체로 매우 즉흥적이며 극적인 스타일로 쓰여졌다. 감정과 다양성(Empfindsamer Still)으로 불리어지는 C.P.E. 바흐의 음악적인 특징들-화려한 패시지, 예측하기 힘든 조성 및 화성의 연결, 다이내믹의 급격한 변화, 갑작스런 엑센트와 쉼표-이 그의 프리 판타지아에도 두드러지게 나타난다. 또한 악기의 선택에 있어서 C.P.E. 바흐는 다양한 느낌의 전달을 위해 일정한 음량을 가지는 하프시코드보다 섬세한 감정의 표현이 용이한 클라비코드와 피아노포르테를 선호하였다.

〈악보 1〉 Free Fantasia in D major, Wq. 117/14, C.P.E. 바흐.



<악보 1>은 C.P.E. 바흐가 프리 판타지아의 모델로서 그의 에세이에 수록한 <Free Fantasia in D major, Wq. 117/14>이다. 시작부(A)는 대부분의 프리 판타지와 같이 시작 조인 D장조의 화려한 스케일과 아르페지오 음형으로 출발하여 중반부(B)에서부터 동음이 반복되는 모티브가 변형된 아르페지오와 스케일 패시지와 함께 다양한 전조를 바탕으로 한 화성진행 위에서 발전해 나가며 곡의 정점에 이르렀다가 다시 마지막 부분(A')에서 시작부(A)를 연상하게 하는 아르페지오 음형이 원래의 조성인 D장조를 강조하며 곡을 맺는 구조로 되어있다.

또한 C.P.E. 바흐 음악의 특징 중의 하나로서 극적인 효과를 위해 대조적인 다이내믹을 번갈아 사용하는 예가 <악보 1>의 둘째 단 중반과 다섯째 단의 시작 부분에서 관찰된다. 특히 다섯째 단의 첫 부분인 코드 패시지에서 대조적으로 포르테(f)와 피아노(p)를 연속적으로 번갈아 사용하였는데 이때 다이내믹이 정해지는 패턴을 살펴보면 대개 으뜸 화음으로의 해결이 필요한 속7화음, 또는 감7화음에서 포르테를, 그리고 해결의 느낌을 가지는 으뜸화음에서는 피아노를 사용하고 있음을 알 수 있다. 그리고 <악보 1>의 둘째 단 시작 부분과 같이 아르페지오(arpeggio)라고 표기된 화음들을 연주할 때에는 모든 음을 균등한 길이의 아르페지오로 두 번씩 연주하는 것이 관례이다. 만약 두 번째 아르페지오 연주시 음역을 바꾸려면 악보에 상세히 표기하도록 해야 한다.

다음의 <악보 2>는 C.P.E. 바흐가 제시한 위의 D장조 프리 판타지아의 통주저음 악보이다(Bach, p. 442).

<악보 2> D장조 프리 판타지아 통주저음 악보, C.P.E. 바흐.

The image shows a musical score for the bass line of C.P.E. Bach's 'Allegro' in D major. The score is written in bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). The tempo is marked 'Allegro'. The score consists of three staves of music. Above the notes, there are figured bass notations and chord symbols. The first staff starts with a whole note G (labeled (1.)) and a whole note D (labeled (2.)). The second staff contains a series of chords: a whole note chord with figures 7, 4 3, 7, 7 (labeled (x.)), a half note chord with figures 2, 4, 6, 6 (labeled (3.)), and a half note chord with figures 2, 4, 7, 2 (labeled (4.) (5.)). The third staff starts with a whole note chord with figures 6, b7, 5, 5, 2, 5, b (labeled (6.)), followed by a whole note chord with figures 7, 6 5, 5, 4 3, 8b7 4, 2 3 (labeled (1.)).

<악보 2>의 통주저음 악보를 통해 곡의 화성적인 흐름을 살펴보면 우선 C.P.E. 바흐는 원조의 조성을 확립하기 위해 곡의 시작과 끝에 1도(tonic) 화성을 길게 배치하고 있다 (1.). 곡의 시작부분에서는 긴 1도 화성에 이어 D장조의 정격 중지인 IV-I(2전위)-V7의 화음진행을 사용함으로써 듣는 이로 하여금 시작 조성을 확실히 기억할 수 있도록 하고 있다. 이어서 (2.)에서는 D장조의 딸림조인 A장조로의 전조가 일어나고 x지점 직후 E단조의 딸림화음인 B7화음을 사용함으로써 E단조로 전조하는 듯하지만 예상 밖으로 (3.)에서와 같이 F장조의 5도 화성인 C7화음(3전위)을 바로 연결해 F장조로 전조한다. (4.)의 A7화음은 D단조로 향하는 듯하나 D7화음(3전위)이 이어지면서 곡은 G단조로 연결된다((6.)의 첫째 화음). 이후 연속 속7화음 진행인 G#°7화음2)-E7화음(1전위)-A7화음(3전위)을 사용해 바로 원조인 D장조의 1도 화음에 도달할 수 있었으나 바로 F#°화음을 연결해 D장조의 IV도인 G화음으로 우회하여 IV-(vii°7/V)-I(2전위)-V-I, 즉 G-G#°7화음- D(2전위) -A-D화음으로 이어지는 정격 중지를 통해 원조성인 D장조로 돌아가 페달 포인트로 곡을 맺고 있다.

2) G#°7화음은 E7화음과 같은 기능을 가지는 속7화음의 대리코드이다.

3) 프리 판타지아 작곡법 및 실습

C.P.E. 바흐는 그의 에세이의 마지막 장인 ‘즉흥연주’에서 프리 판타지아를 만드는 과정을 자세히 소개하고 있다. 본격적인 즉흥연주에 앞서 프리 판타지아는 통주저음을 기반으로 하는 음악이므로 연주자는 기초적인 3화음 및 7화음, 온음계적 전조와 반음계적 전조에 관한 지식 및 베이스음에 숫자를 같이 표기하여 화음을 통주저음 기보법에 대해 알고 있어야 하겠다. 다음은 즉흥연주의 시작 단계에 있는 건반 연주자를 위해 그가 추천하는 프리 판타지아 작곡을 위한 가장 간단한 방법이다. 먼저 곡의 조성을 정한다. 조성을 정할 때 연주자의 손에 익숙한 조성이면 직접 연주하고 화성을 고안해 나갈 때 편리할 것이다. 그 다음은 통주저음 악보를 만드는 단계인데 통주저음 악보를 만들 때에는 먼저 베이스 라인을 만들도록 한다. 이때 이미 정한 조의 스케일에서 상, 하행 패턴을 부분적으로 사용하면 편리하다<악보 3-a>. 그리고 각각의 베이스음에 알맞는 화음과 자리바꿈을 표시하는 숫자저음을 베이스음의 위 또는 아래에 표기하도록 한다. 베이스 라인을 만들 때 <악보 3-b>와 같이 스케일에 반음을 추가하여 반음계적인 선율을 사용해도 좋으며 <악보 3-c>와 같이 간단하게 반복되는 음형(sequence)을 첨가해도 좋다. C.P.E. 바흐의 <Free Fantasia in D major>의 예와 같이 곡의 시작과 끝의 1도음의 페달 포인트는 안정적인 조성을 확립하는데 효과적이다<악보 3-d>(Bach, pp. 431-432).

<악보 3> 통주저음을 만드는 다양한 방법

Figure 3 shows four examples of bass lines with figured bass notation:

- a**: A simple ascending and descending scale in D major. Figured bass: 7 6 7 6 5 6 5 6 5.
- b**: A scale with chromatic alterations. Figured bass: 6 5b b7 5 b7 5 5 6 5b.
- c**: A scale with chromatic alterations and a sequence. Figured bass: 6 6 b7 6 5 6 5 6 5 6 5 4 3.
- d**: A scale with chromatic alterations and a sequence. Figured bass: 7 5 6 4 3 b7 6 - 5 3 4 2 3 5 5 4 3.

전조에 있어서는 즉흥연주의 기초적인 단계에 있는 연주자라면 전조를 생략하거나 또는 가까운 조로의 전조를 시도해 보는 것이 좋다. 기초 단계를 지나 즉흥연주가 익숙해 지게 되면 가까운 조 뿐만 아니라 원거리에 있는 조로도 전조를 시도해 보도록 한다. 프리 판타지아에서 너무 가까운 조로만 전조를 하게 되면 자칫 평이한 소리를 만들어 낼

수 있기 때문에 가까운 조와 원거리의 조로의 전조를 다양하게 사용하는 것이 좋기 때문이다.³⁾ 전조를 할 때에는 정격중지가 항상 필요하진 않으며 대신 모든 전조에서 가장 중요한 목적조의 이끔음(leading tone)을 베이스나 다른 성부에 배치한다. 또한 원거리의 조성을 단순히 지나가는 것이 아니라 확실히 도달하는 맥락에서의 전조라면 단순히 목적조의 이끔음을 사용한 것만으로는 충분하지 않을 수 있다. 듣는 사람의 귀에 멀리 있는 조로의 전조가 자연스럽게 들리기 위해서는 중간 과정의 화성들을 적절히 사용하여 목적조로의 전조가 자연스럽게 예비될 수 있도록 한다(Bach, p. 436).

덧붙여 C.P.E. 바흐는 멀리 있는 조성에 도달하기 위해 감7화음만큼 편리한 화음이 없다고 말하는데 그 이유는 속7화음의 대리코드인 감7화음을 이명동음을 이용해 다른 화음으로 바꾸어 원거리에 있는 조로 쉽게 옮겨갈 수 있기 때문이다.⁴⁾ C.P.E. 바흐의 예제 이에는 본문에 언급된 전조의 다양한 예들이 수록되어 있으므로 참고하기 바란다. C.P.E. 바흐는 전조에 익숙하지 않은 연주자들이 이러한 예들을 건반에서 다른 조로 옮겨보기도 하고 몇 개의 예를 합쳐보는 등의 연습을 통해 바람직한 전조의 기술을 터득해 나갈 수 있다고 하였다(Bach, p. 438).

통주저음의 기보를 통해 전체적인 화성 진행의 설계가 끝난 다음은 본격적인 연주의 단계이다. 즉흥 연주의 기초 단계에 있는 연주자는 통주저음 악보를 완성한 후에 그 결과를 적절한 템포에서 아르페지오 또는 지속되는 코드의 형태로 연주해 보도록 한다. 즉흥 연주에 익숙한 연주자라면 이미 만들어 놓은 통주저음 악보를 바탕으로 여러 가지 음형을 이용하여 음악적인 흐름에 맞게 연주하고 그 결과를 기보해 보도록 한다. 바흐의 설명에 따르면 모든 화음은 여러 가지 방법으로 분산될 수 있고 빠르거나 느리게 연주될 수 있다. 그러나 그는 해결되지 않은 악구, 단순히 계속 지속되기만 하는 화음이나 아르페지오 자체만으로는 감성을 불러일으키기에 부족하다고 하였다. 선율을 만들 때 다음의 <악보 4-a>에서와 같이 분산 화음이 주가 되는 가운데 코드음과 2도 관계에 있는 비화성음들이 사용되는 형태는 단순한 코드의 나열보다 다양성을 갖게 되므로 효과적이다. 스케일과 같이 흐르는 듯한 악구에서는 스케일 내의 음들이 주로 사용되는데 약

3) 장조에서 가까운 조라 함은 5도위의 장3화음, 6도 위의 단3화음이며 단조에서는 3도 위의 장3화음, 그리고 5도위의 단3화음에 해당하는 조성이다. 반면 장조에서 원거리에 있는 조성은 모두 단3화음인 2도와 3도 위, 그리고 장3화음인 4도 위이며 그밖에 나머지 조들은 가장 원거리에 있다.

4) 감7화음은 오직 세 가지밖에 존재하지 않는데 그 이유는 감7화음은 이명동음으로 기보할 수 있는 세 개의 단3도 음정을 쌓은 형태이기 때문에 그 위에 단3도 음정을 하나 더 쌓게 되면 그 음은 그 감7화음의 근음과 같아진다.

간의 변형이 가해진 음형을 반복적으로 사용하거나 반음계적인 음들을 첨가할 수 있다 <악보 4-b>. 또한 <악보 4-c>에서와 같이 모방 기법인 병진행, 반진행 등을 사용할 수도 있다(Bach, pp. 439-440).

〈악보 4〉 프리 판타지아 선율 작곡에서 사용할 수 있는 음형들의 예



다음은 앞서 설명한 내용의 이해를 돕기 위해 C.P.E. 바흐의 설명을 토대로 저자가 직접 작곡한 프리 판타지아의 통주저음 악보이다<악보 3>.

〈악보 5〉 Free Fantasia in C minor의 통주저음 악보, 이정윤.



화성적 흐름을 살펴보면 먼저 C단조의 1도음을 오르간 포인트를 사용하여 명확한 조성감을 만들려고 하였다(1.). 조성이 확립된 이후 (2.)지점에서 완전 5도 위의 G단조, 다시 G단조의 완전 5도 위인 D단조로 전조하였다(3.). (3.)의 두 번째 화음인 E7화음은 A단조로 해결하지 않고 A7화음의 대리화음인 C#°7화음(1전위) 으로 연결하였다(4.). (4.)부분은 이 곡의 정점이자 (4.)의 마지막 화음인 F#m화음을 향해 화성이 진행되는 부분으로서 C#°7화음 다음의 D#°화음(1전위)는 E단조 1화음(1전위)로 해결하였으며 이어지는 G#°7화음은 C.P.E. 바흐가 제안한 대로 이명동음인 E°7화음으로 바꿀 수 있으므로 F#단조의 1화음(1전위)로 전조하였다. 정리하자면 (4.)에서는 곡의 정점을 향한 긴장감의 형성을 위해 반음계적 스케일 패시지 및 그에 따른 반음계적 화성, 감7화음을 이용한 이명동음 전조 사용하였다. F#°7화음으로 시작한 (5.)에서는 원조성인 C단조와 가장 먼 거리에 위치한 F# 단조에서 원조로 복귀하기 위해 E7화음(1전위)-A7화음(3전위)-F#°7화음(D7의 대리코드)-G7화음(3전위)의 연속 속7화음 진행을 사용하였다. 원조성인 C단조로 돌아온 (6.)에서는 원조성을 강조하기 위해 베이스 라인에서 동형진행(eb-c, d-b, c-ab)을 사용하였고 동시에 정격중지를 통해 마지막 베이스음인 C에 도달한 이후 다시 페달 포인트를 이용하여 원조성을 강조하며 곡을 마무리하였다.

다음의 <악보 6>은 저자가 C.P.E. 바흐가 에세이에 제시한 방법을 따라 통주 저음 악보인 위의 <악보 5>을 토대로 곡을 연주해 보고 그 결과를 기보한 것이다.

<악보 6> Free Fantasia in C minor, 이정윤.

Free Fantasia in C minor

Allegro

(1.)

(2.)

This image displays seven systems of musical notation for a piece in G minor, likely C.P.E. Bach's Free Fantasia. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks.

- System 1: Initial melodic and harmonic material.
- System 2: Marked with "(3.)", showing a triplet of sixteenth notes in the treble.
- System 3: Marked with "(4.)", featuring a sixteenth-note triplet in the treble.
- System 4: Continuation of the melodic line.
- System 5: Marked with "(5.) arpeggio", showing a chordal arpeggio in the treble with a forte (*f*) dynamic.
- System 6: Marked with "(6.)", showing a rhythmic pattern in the bass.
- System 7: Marked with "(7.)", featuring a sixteenth-note triplet in the bass.

<악보 6>에서 표기한 바와 같이 이 곡은 총 7개의 작은 부분으로 나누어진다. (1.)은 곡의 도입부로서 일반적인 프리 판타지아의 예를 따라 화려한 스케일과 아르페지오들 사용하였고 앞서 언급한 바대로 화음 구성음들로부터 2도 음정 관계에 있는 음들을 첨가하였다(<악보 4>참조). (2.), (3.), (4.)는 곡의 중간 부분으로서 (2.)는 스케일과 아르페지오의 아이디어를 사용한 삼연음부 스타일, (3.)은 푸가(fugue)와 같은 모방적 형태의 모티브, 그리고 (4.)의 동일 화음이 부점리듬으로 연주되는 모티브는 동음을 모티브로 사용한 C.P.E. 바흐의 'Free Fantasia in D major'에서 착안한 것으로서 연속적으로 이어지는 부점 리듬의 감7화음들을 통해 곡의 클라이막스인 F#단조의 1도 화음에 이르기까지의 고조되는 느낌을 표현하는데 사용하였다. (5.)는 원조인 C 단조로 복귀하는 연결부 부분으로 긴장감이 점차 해결되는 느낌을 위해 하강하는 아르페지오 음형을 사용하였다. 곡의 마지막인 C단조 부분에서는 시작을 떠올리게 하는 변형된 아르페지오를 사용하여 곡을 마무리하였다(5.). (6.)과 (7.)은 원조성인 C단조로 전조된 후 원조성을 강조하고 곡을 정리하는 부분으로서 (6.)에서는 악곡의 통일성을 위해 (4.)에서 사용된 부점 리듬의 동일 화음 모티브를, 마지막 부분인 (7.)에서는 시작부를 연상하게 하는 아르페지오 음형을 사용하였다.

III. 결론

지금까지 바로크 시대의 대표적인 즉흥연주 장르인 프리 판타지아의 특징을 살펴보고 C.P.E. 바흐가 그의 에세이에 수록한 프리 판타지아 작곡법을 토대로 저자가 만든 프리 판타지아를 소개하였다. 현대 피아노 교육의 즉흥연주 교수법이 주로 이미 주어진 화음 패턴 위에 선율을 재구성하는 데에 초점을 두는 것에 반해 악곡의 조성과 화성 진행 및 멜로디 모두를 연주자가 결정하는 바로크 시대의 프리 판타지아 즉흥연주법은 현대의 음악교육에서 연주뿐만 아니라 건반화성 및 즉흥연주 실습을 통한 살아있는 이론교육이 더욱 보강되어야 한다는 점을 환기시켜 주었다. 본 연구를 통해 바로크 시대의 즉흥연주 관습 및 교수법 뿐만 아니라 다양한 시대의 즉흥연주 교육에 관한 역사적, 이론적 연구가 더욱 활발해지길 바라며 이를 현대의 음악교육까지 구체적으로 응용하고 발전시켜 나아가길 기대해 본다.

참고문헌

양경아 (2007). C.P.E. Bach의 건반악기 판타지아연구. **피아노음악연구**, Vol.1

음악 대사전 (1972). 서울: 신진 출판사.

최정은 (1997). **Fantasia의 변천**. 미출판 석사학위논문, 이화여자대학교, 서울.

Bach, C.P.E. (1949). *Essay on the true art of playing keyboard instruments*. Mitchell, W. trans. New York: Norton & Company.

Gillespie, H. (1989). **피아노 음악**. 김경임 역. 대구: 계명대학교 출판부.

New Havard Dictionary of Music(1984). Ed. Don Randel. S.v. "Fantasia," Cambridge, MA: Harvard Univ. Press.

The New Grove Dictionary Music and Musicians(2002). Ed. Stanley Sadie. S.v. "Fantasia," Oxford: Oxford Univ. Press.

바로크 건반음악의 지속저음(basso continuo)에 대한 고찰

I. 서론

지속저음(basso continuo)은 통주저음(thorough bass), 숫자저음(figured bass)으로 불리기도 하는데 이는 주로 바로크 시대 앙상블 음악에서 악기로 연주하는 베이스 성부를 일컫는 것이다. 악보에는 단선율의 음이 기보되어 있고 여기에 음정을 뜻하는 숫자와 화음의 성질을 구분할 수 있는 임시표를 추가하여 화음의 구성음을 지시하며, 연주자는 곡 전체에 걸쳐 이를 화성화하여 즉흥적인 반주를 하게 된다. 이러한 연주 전통은 1600년대 초부터 1750여년까지 150년의 기간 동안, 대위적인 성격을 가진 독주 건반 작품들을 제외한 거의 모든 서양음악에 사용되었다. 심지어 2성부의 건반악기를 위한 간단한 대위 작품에서도 내성을 채워 지속저음을 연주하기도 했다. 이런 성향을 빗대어 독일의 음악학자인 리만(H. Riemann)은 바로크 시대를 ‘지속저음의 시대’(Generalbass-Zeitalter)라 지칭하기도 했다(민은기 외, 2006, p. 155에서 재인용). 또한 C.P.E.바흐(C. P. E. Bach, 1949, pp. 172-173)는 지속저음 반주는 교회음악에서는 예배 진행의 필수적 역할을 했으며 성악가의 반주, 실내악, 오페라, 심지어 야외에서의 큰 규모 음악에서도 사용되었으며 “어떤 작품도 건반악기의 반주가 없는 상태로는 제대로 연주될 수 없다”고 하였다. 이렇게 지속저음은 바로크 시대 대부분의 솔로 및 앙상블 음악의 핵심을 이루었으므로 이 시기의 작품을 연주할 때에는 지속저음과 관련하여 올바른 해석을 할 수 있는 능력을 갖추는 것이 필요하다.

그러나 시간이 흘러 바로크 시대를 풍미했던 지속저음의 전통이 희미해지고 악기 연주에 있어 즉흥성이 배제되어가면서 지속저음을 연주할 수 있는 능력을 가진 연주자가

드물게 되었다. 이를 배려해 현대 악보에서는 바로크 시대 작품들의 지속저음을 ‘풀이 (혹은 ‘실행,’ realization)’하여 기보한다. 하지만 이는 어떤 악기 편성에도 적합하게 맞출 수 있고 앙상블을 리듬적으로 보완하며 약한 내성부를 강화시키는 역할을 하던 지속저음의 장점을 잃는 것이라 할 수 있다. 왜냐하면 지속저음은 단순히 화음만 제공하는 것을 넘어서서 앙상블의 규모, 연주 환경, 연주 능력, 그리고 연주자의 스타일에 따라 유연하게 조절하여 연주할 수 있었기 때문이다.

이 논문에서는 바로크 시대 전반에 걸쳐 앙상블 음악에 중요한 역할을 했던 지속저음의 발달과정과 지역 및 시대적인 차이, 지속저음에 사용되던 악기와 그 연주법에 대해 살펴보고 지속저음의 역사적 의미를 고찰하고자 한다.

II. 본론

1. 지속저음의 발달

지속저음(바소 콘티누오, basso continuo)라는 용어의 기원은 비아다나(L. Viadana)가 쓴 <일백 개의 교회 협주곡(Cento concerti ecclesiastici...con il basso continuo, Venice, 1602)>이 유명해지면서 사용되게 된 것으로 추정되며 이를 계기로 비아다나는 지속저음의 발명자로 알려지게 되었다(Williams & Ledbetter, 2001). 하지만 그 기원은 이 작품보다 더 이전으로 거슬러 가야한다.

지속저음의 기원은 종교적 용도와 세속적 용도의 두 가지로 찾아볼 수 있는데 먼저 종교적인 기원으로는 교회 예배에서 다성음악을 연주하는 오르간이 주어진 총보 중에서 가장 낮은음을 화음과 함께 연주하던 전통인 바소 세구엔테(basso seguente)에서 비롯되었다(민은기 외, 2006). 여기서 바소 세구엔테와 바소 콘티누오의 차이를 들자면 바소 콘티누오는 베이스 파트에 첩표가 있더라도 소리가 계속 지속되도록 연주한다는 점이고 여기에서 그 이름이 붙여진 이유를 알 수 있다(Palisca, 1991, p. 21). 1600년대 오르간 지속저음이 인기를 얻은 이유로 윌리엄스(P. Williams)와 레드베터(D. Ledbetter)는 작은 교회 등에서 합창단이 음 높이를 잡는데 오르간의 지속저음 반주가 도움이 되었고, 합창이나 다른 악기들이 모자랄 경우 이들을 채워 넣는 역할을 할 수 있었는데 이때, 많은 이론가들이 주선율에 대해 모방선율을 연주하는 방식의 반주를 권장했다고 한다. 비아다

나는 모든 성부를 악보화 하는 것 보다 지속저음의 형태로 기보했을 때 덜 복잡한 것을 인기의 이유로 들었고 아가차리(Agazzary)는 이런 반주형태가 새로운 레치타티브 스타일과 잘 어울리며 어떤 곡이든 화음악기인 오르간으로의 편곡이 수월하다는 점을 언급했다(Williams & Ledbetter, 2001). 도닝턴(R. Donington, 1992, p. 289)은 오르간뿐만 아니라 전반적인 지속저음의 이점들에 대해 서술했는데 시간과 인색비를 상당히 줄일 수 있으며 각각의 반주자들이 자신의 악기에 맞도록 반주를 적절히 편곡할 수 있는 유연성을 가지는 것을 꼽았다.

세속음악에서의 기원은 종교적인 것보다 이전에 시작되었는데, 르네상스 시대에서 바로크 시대로 넘어가는 과정에서 등장한 모노디(monody, 단선율 독창 형식)와 깊은 연관이 있다. 16세기 세속음악에는 화음 악기가 노래나 서사시 낭송의 반주로 오스티나토(ostinato, 반복되는 반주패턴)를 연주하여 반복되는 화음진행을 제공하는 초기의 반주형태가 있었다. 세속음악은 하프시코드나 류트 등이 반주를 했는데 성악곡을 반주하면서 노래 선율을 그대로 연주하되 약간의 화음을 넣어 반주했던 작품들에서 그 기원을 찾아볼 수 있다(Williams & Ledbetter, 2001). 이후로 지속저음은 17세기 초기 비아다나, 페리(Peri), 카치니(Caccini), 카발리에리(Cavalieri) 등의 오페라, 세속 모노디나 종교적인 콘체르토에 필수적으로 사용되었으며 18세기 중반, 몬테베르디(Monteverdi), 쉬츠(Schütz) 등이 주도하였다(Lawson & Stowell, 1999, p. 79). 그러나 18세기 전반동안 많은 작곡가들이 음악적 짜임새를 줄여나가기 시작했고 지속저음 성부는 숫자가 점차 없어졌다. 반주에서 화성을 연주하지 말라는 지시들이 보다 일반적이 되어갔고 다우베(Daube)나 페트리(Petri) 같은 독일의 음악학자들은 지속저음을 트리오나 콰르텟 등의 실내악에 사용하는 것을 반대하기도 했다(Lawson & Stowell, 1999, p. 82). 바흐와 동시대 작곡가들이 활동하던 바로크후기에는 지속저음이 기술적인 문제에서 음악이론의 문제가 옮겨가게 된다. 19세기에 이것은 기초적인 이론을 가르치는 것으로 전락했고 일반적으로 더 이상 실제적인 연주로 다듬어가지 않았다. 지속저음은 음정을 생각하는 것에서 화성적 기능을 생각하는 것으로 바뀌게 되면서 음악사에 자취를 감추게 되며 이 과정에서 고전시대 음악으로 확실하게 길이 닦이게 된다(Keller, 1965, p. 91).

2. 지속저음 악기

지속저음에 사용되는 악기는 시대, 장르, 지역에 따라 다르다. 작곡가들이 악기 사용

을 지정하지 않은 경우가 많았기에 주어진 환경과 앙상블 규모에 가장 합당한 악기들이 무엇인지 연주자들 스스로가 결정해야 했다. 규모로 보았을 때 작게는 류트 한 대부터 (르네상스 연주 관습으로부터 물려옴) 크게는 현악기, 플루트, 류트와 건반악기 등으로 구성된 실내악단(프랑스 오페라에서 사용됨)까지 구성되었다는 기록이 있다(Donington, 1982, p. 153). 그 중 하프시코드는 솔로 성부들이 노래할 때에만 연주되었고 그 밖의 합창 및 기악 서주 등에서는 연주되지 않은 것으로 보인다(Cyr, 2007, p. 73). 일반적으로 사용되었던 지속저음 악기는 건반악기로서 하프시코드, 오르간, 클라비코드, 포르테피아노 또는 현악기인 류트였다. 여기에 비올라 다 감바(Viola da gamba)나 첼로 등의 현악기나 바순, 색뿔 같은 관악기들이 베이스의 선율 선을 강화하기 위해 추가되어 베이스 선을 중복하여 연주하였다(Lawson & Stowell, 1999, p. 80). C. P. E. 바흐(1949, p. 173)는 가장 좋은 지속저음의 반주형태는 건반악기와 첼로의 조합이라고 했다.

프랑스에서는 기악음악과 칸타타에서는 하프시코드 단독, 혹은 여기에 한 개 또는 그 이상의 현악기가 같이 연주되었다. 때때로 하프시코드 대신 테오르보¹⁾가 사용되기도 했는데 이 악기는 1600년대 초기에 많이 사용되던 콘티누오 악기이기 때문이다. 프랑스 오페라에서는 1704년까지 콘티누오 그룹이 약 10여명으로 구성되었으나 이후에 반으로 줄었다는 기록이 있다. 이탈리아 오페라에는 화음을 연주하는 악기들(하프시코드, 오르간, 류트, 하프 등)이 사용된 반면 대중적인 독창의 경우에는 기타로네(chitarrone)가 사용되었다. 오르간 콘티누오는 자연스럽게 교회에서의 연주에 사용되어 오라토리오 같은 종교적 성격을 가진 곡들을 반주하였으며 하프시코드는 베이스 선율을 단선율로 연주하는 악기들인 첼로, 베이스 비올, 바순 등과 함께 세속적인 음악에 사용되었다. 때때로 규모가 큰 관현악 연주에서는 두 대의 하프시코드를 사용하기도 했는데 한 대는 첼로나 더블 베이스와 함께 독창이나 독주를 반주하고 다른 한 대는 오케스트라를 반주했다. 17세기 초에는 작게 연주되는 트럼본이 바이올린을 대신해서 반주했다는 기록도 있다(Lawson & Stowell, 1999, p. 80). 래트너(Ratner, 1980, pp. 137-138)는 앙상블의 축이 되고 전체를 이끌었던 건반악기 연주자는 빠르고 불규칙적인 화음변화 주도, 탄탄한 리듬을 조절, 선율적 음형을 적절히 등장 및 베이스 장식을 위해 그 자신이 작곡가가 되어야 한다고 했다.

1) theorbo: 베이스 현들이 추가로 있는 류트로 기타로네(chitarrone)라 불리기도 함.

3. 지속저음의 연주방법

오페라와 실내악, 교회음악에 사용된 지속저음에 관련된 관례들은 시대에 따라, 지리적 위치에 따라 다른 양상을 보였다. 작곡가들도 각자 콘티누오에 있어서 서로 다른 요구 사항들을 가지고 있었다. 따라서 바로크 음악을 연주할 때에는 연주할 작품에 따라 적절한 연주를 할 수 있도록 준비하는 것이 바람직하다.

우선 일반적인 사항들에 대해 알아보자. 지속저음은 화음을 적절히 지시하기 위해 베이스 선의 위 또는 아래 숫자를 적는 축약된 방법으로 기보되었다. 이 베이스 음을 토대로 하프시코드 연주가는 왼손은 작곡가가 그려 넣은 베이스를, 오른손은 베이스의 숫자에 따른 즉흥적인 화음을 여러 형태로 연주한다. 이렇게 기보된 기호를 해석하여 연주하는 과정을 ‘풀이(혹은 실행, realization)’이라 한다. 여기서 숫자가 의미하는 것은 주어진 베이스 음을 1로 하여 상행할 때 그 숫자에 해당하는 음정을 포함하여 연주하라는 지시이다. 예를 들어, 4라고 쓰인 것은 베이스로부터 4도 위의 음이 포함되게 연주하라는 뜻이 된다. 때문에 지속저음을 ‘숫자저음(figured bass)’라고 부르기도 하는 것이다. 화음 밖의 음을 사용해야 할 때는 숫자 옆에 임시표를 넣었다. 숫자 없이 임시표만 있을 때에는 베이스로부터 3도나 10도 위의 음에 붙여주면 된다. 16세기 악보들에 지속저음에 음역을 표시하기 위해 9 이상의 숫자를 표기하는 경우가 있는데 17세기 초부터는 9 이상의 숫자를 사용하여 겹음정을 표기하는 관습이 점차 사라지는 것을 볼 수 있다(Palisca, 1991, p. 21).

<악보 1> 코렐리(Corelli)의 Violin Sonata in A major Op. 5, No.9 중 Prelude

Largo.

Violino solo.

Violone e Cimbalo.

6 8 6 7 6 8 7 6 5 4 6

구체적인 악보의 예를 보면 <악보 1>에서 시작부분에 있는 지정된 악기의 이름을 보지 않는다면 이 곡을 자칫 건반악기의 오른손과 왼손을 위한 큰보표라고 생각할 수 있다. 그러나 윗성부는 바이올린 솔로를 위한 선율이며 아래성부는 지속저음이다. 바이올

린 선율에서 길이가 길거나 쉼표가 있어 틈이 생기는 부분을 채워넣듯 반주가 움직이는 것을 볼 수 있다. 그리고 숫자가 있는 음은 앞서 설명한 것처럼 해당 음정을 포함하는 화음을 연주하고 숫자가 없는 경우는 기본 3화음 형태로 해석하면 된다. 예를 들어 첫 번째 마디 지속저음 부분의 첫 음인 ‘a’ 음이 지시하는 것은 3도 위의 음인 ‘c’와 5음 위의 음인 ‘e’, 그리고 기본음인 ‘a’로 구성된 화음으로 반주하라는 지시이다.

전체적으로 숫자가 적혀있지 않은 지속저음도 있다. 이 경우엔 선율과 베이스가 만드는 맥락에서 화음을 만들어야한다. 이는 아직 숫자의 의미가 형성되지 않았기 때문이라기보다는 작곡가가 음악적 효과를 위해 의도적으로 적지 않은 것이다. 피치오니(Piccioni) 그의 <Concerto Ecclesiastici (Venice, 1610)>의 서문에서 그 이유에 대해 “능력 없는 오르가니스트는 다르게 적었더라도 어찌했던 혼란스러워할 것이고 반면에 지식 있고 전문가는 귀와 예술로 이들을 고쳐나가며 치기 때문에 그런 기호는 필요하지 않다.”고 서술했다(Donington, 1992, p. 291에서 재인용). 반면 C. P. E. 바흐는(1949, p. 411) 기보를 통해 작곡가는 최선의 연주가 이루어지기 위해 모든 섬세한 것들을 명확하게 설명할 수 있도록 기보해야한다는 의견을 피력하며 연주자는 이들을 연주에 충실하게 반영해야한다고 했다.

또한 지속저음 성부에 *tasto solo*(솔로 풍으로)나 *Unisoni*(모든 성부가 같은 음을 연주)라고 표시되어 있을 경우, 반주에서 화성을 연주하지 않는다. 이후 화음 연주로 다시 돌아갈 때는 숫자가 등장하여 지시한다(Bach, p. 316). 앞서 언급했듯이 18세기 중반 지속저음이 서서히 사라져갈 때 *tasto solo*의 지시가 상대적으로 늘어 일반화되었다.

건반악기에서 지속저음을 연주할 때는 보통 네 성부로 연주한다. 하지만 크반츠는 반주를 잘하기 위해서는 지나치게 규칙에 얽매일 필요는 없다고 한다. 그리고 모든 음들이 다 완전한 화음으로 반주되어야만 하는 것도 아니므로 건반악기 연주자는 각각의 경우에 따라 유연성 있게 조절할 수 있어야 한다(Quantz, 2001, p. 251).

반주의 음역은 양손의 화음들 사이에 큰 공백이 생기지 않고 화성이 너무 무겁게 들리지 않도록 밀집위치에서 연주하는 것이 일반적이다. 또한 솔로 악기들의 음역과 선율을 고려해야하는데 되도록 솔로 악기보다 낮은 음역에서 움직이고 주선율의 음을 중복하여 연주하지 않도록 주의한다. 따라서 오른손이 너무 높은 음역에서 연주되지 않도록 하는데 오래된 곡에서는 한 옥타브 위에서 반주가 연주되기를 바랄 때는 베이스음에 3, 4, 5 대신 10, 11, 12 등의 숫자를 적어 넣기도 했다(Quantz, 2001, p. 261). 반주의 진행에

서 이어지는 모든 화음들은 가능한 가까운 위치로 움직인다. 따라서 다음에 나올 화음과 중복되는 음이 있으면 이 음들을 바꾸지 말고 그대로 유지하도록 한다. 그리고 하프시코드에서 반주할 때 주체 선율이나 노래 선율을 한 성부 다음에 한 성부씩 따라가는 형식으로 모방 기법을 할 수 있다. 하지만 이것은 상당한 실력이 있어야 가능한 것으로 가장 수준 높은 방식이라 할 수 있을 것이다(Donington, 1992, p. 147에서 재인용). 모방과 이에 따른 대선율에 대해서는 도닝턴도 적절한 곳에 쓰였을 때 ‘가장 매력적’인 효과를 가진다고 언급했다. 그러나 이것은 자주 나타나는 것은 아니라고 한다(Donington, 1992, p. 150). 다우베(Daube)는 반주를 장식할만한 적절한 위치에 대해 언급하였는데 먼저 작곡가가 그리지 않았거나 숫자로 나타내기를 보류한 위치에서 장식을 할 수 있고 솔로 성부에 쉽표가 있을 때 반주에서는 선율적인 음형을 삽입할 수도 있다. 또는 솔로 선율을 3도나 6도 음정 간격으로 같이 연주할 수도 있고 솔로 성부를 모방 하거나 나아가 대선율을 연주할 수도 있다. 만약 베이스 성부가 부실할 때는 반주자가 반주를 하는 동안 자유롭게 수정하여 연주하는 것이 허락된다고 한다(Donington, 1992, p. 148에서 재인용).

도닝턴은 위험을 감수하지 않고서는 좋은 지속저음 실행을 할 수 없다고 했다. 중요한 것은 음악을 지탱하는 것으로 솔로 선율을 덮어버리거나 풍부한 음량이 필요할 때 초라하게 들리지 않도록 음향의 구성을 적절하게 해야 한다(Donington, 1992, p. 150).

4. 지속저음의 즉흥성

지속저음은 즉흥 연주의 일종으로 연주자는 주어진 베이스 선율에 화음을 채워 넣어 즉흥적인 반주를 하거나 주선율을 강화시키는 역할을 한다. 지속 저음의 즉흥적인 면모는 장르, 국가적 스타일, 시대, 작곡가 별로 다를 뿐만 아니라 청중이나 연주의 다양한 환경도 영향을 미쳤다. 연주자들은 자신의 기호나 스타일에 따라 직감적인 결정을 내려야 했다. 이는 짜임새(texture), 아르페지오 연주, 음역, 화성적 문맥, 적절한 레치타티브 효과와 비화성음이나 아치아카투라의 추가 등에서부터 모방이나 장식음이 얼마만큼 추가되고 중지에서 얼마나 느려질 것인가 등을 결정하는 데 까지 이른다(Lawson & Stowell, 1999, p. 81). 이렇게 숫자에 따라 화음을 즉흥 연주할 수 있어야 하고 그 과정에 있어 화성법 상의 병행, 중복 등의 오류를 피해야 하는데 오늘날의 건반악기 연주자들은 이러한 기술을 체계적으로 지도받지 못함으로 인해 현대 악보에는 연주자를 위해 지속저음을 풀이하여 기보한다. 이렇게 지속저음 성부를 풀어 출판하고 있는 것에 대해 도닝턴은

부정적인 의견을 피력하며 두 가지 오류를 지적했는데 하나는 19세기적 성향을 가지면서 성부가 너무 두터운 경우가 많은 것이고 두 번째는 정확성만을 추구하다 지나치게 빈약해지는 것이다. 진정한 음악적 흥미로움을 살려낼 수 있도록 치우침이 없어야하며 ‘주어진 지시와 일반적인 스타일의 영역 안에서 자신만의 해결책을 찾아내는’ 시스템의 본질을 인지해야한다고 했다(Donington, 1982, p. 290).

하지만 지속저음을 장식과 모방을 사용하여 음악에 아름다운 색채를 부여할 수 있도록 연주하기란 쉬운 일이 아니다. 지속저음의 근본적인 목적은 주선율이 돋보이도록 화음적 배경을 주는 것인데 장식과 모방이 지나쳐 주선율을 압도하는 경우가 생기면 안 되기 때문이다. 따라서 어떤 식으로든 주성부의 움직임과 경쟁하거나 그 흐름을 모호하게 해서는 안 되며 이를 위해 반주자는 작품에 대한 철저한 이해가 선행되어야 한다. 하지만 크반츠는 지속저음에 대해 철저한 지식으로 무장하고 있다 하더라도 서투른 반주자가 될 수 있다고 했다. 지속저음은 규칙을 배우는 것이지만 실제의 반주는 경험으로 배워야하고 궁극적으로는 개개인의 감각을 통해 완성해나가야 하는 것이라 역설했다(Quantz, 2001, pp. 251-252).

III. 결론

지속저음은 16세기 르네상스 시대부터 이어져오던, 악기로 즉흥적인 반주를 하며 노래를 부르는 모노디 양식에서 그 기원을 찾고 있다. 모든 음악적 요소들이 악보에 기보된 형태가 아니라 베이스 성부에 숫자와 임시표로 화음의 구성음을 표기하고 연주자는 연주에 사용될 악기, 연주자, 장소 등에 따라 적절한 조절을 하며 반주를 한다. 건반악기의 경우에는 왼손으로 베이스 성부를 연주하고 오른손이 지시된 화음을 즉흥연주로 채워나가게 되므로 연주자의 즉흥성이 중요한 역할을 하게 되며 단순히 주어진 지시에 따라 연주하는 것이 아닌, 연주자 스스로 작곡의 과정에 참여하게 되는 것이다. 지속저음은 바로크 시대 전반에 걸쳐 실내악 및 독주에서 없어서는 안 될 역할을 했다. 하지만 이러한 연주 관습에 대해 21세기의 피아노 연주자들은 관심을 기울이지 않거나 무지한 경우가 많다. 여기에 가장 큰 이유로 악기의 변화를 들 수 있을 것이다. 건반악기 분야에서 하프시코드가 주류를 이루었던 바로크시대에서 피아노포르테가 주인공으로 떠오르는 고전시대로 넘어오면서 악기적인 발달과 더불어 연주 방법과 음향적 기호도 변화할 수밖에 없었다.

새로운 음악은 각광받으며 기존의 것들은 빠르게 잊혀져갔다. 이제는 고전시대도 이미 200여 년 전 역사의 일부가 되었고 낭만시대와 20세기를 거쳐 21세기에 들어섰다. 하지만 놀라운 것은 다른 분야와 달리, 클래식 음악에 있어서만큼은 이렇게 지나온 역사 속의 음악들이 박물관에 전시되어 있는 것이 아니라 지금 현재 가장 활발하게 소비되고 있다는 사실이다. 심지어 일반 대중은 21세기에 작곡된 작품보다 200여 년 전의 음악을 더욱 선호하고 있다. 그러나 건반음악에서는 앞서 언급한 것처럼 악기의 변화를 기점으로 J. S. 바흐의 작품을 제외하고는 하프시코드가 주도하던 시대의 음악을 외면하고 있다. 그리고 21세기 음악을 연주하는 방식으로 이전의 음악들을 재해석하곤 한다. 이것도 역시 하나의 해석 방법이 될 수 있으나 음악이 당시의 사회상을 반영하는 문화의 일부라고 본다면 작품에 보다 바람직하게 접근하려면 어떤 작품이 작곡되었던 그 시대의 음악적 상황과 연주 관습 등을 알아보고 이해하는 것이 선행되어야 할 것이다.

이런 관점에서 바로크 시대의 음악을 연주할 때는 지금과 다른 관습, 특히 연주자의 즉흥성이 요구되었음을 인지하고 작곡가가 원한 것은 악보에 기보되어 있는 것 이상의 음악적 결과물이라는 것을 유념해야 한다. 이 논문이 의도하는 것은 지속저음을 사용한 음악을 연주하는 모든 이가 지속저음의 전문가가 되어야 한다는 것이 아니라, 적어도 지속저음에 대한 기본적인 관념을 지닌 채로 작곡가의 의도에 지나치게 어긋나지 않는 선에서 연주가 이루어질 수 있도록 해야 한다는 것이다. 나아가서는 바로크 시대의 관습대로 연주자 스스로 지속저음의 풀이를 해보는 것에 관심을 가진다면 좋을 것이고 거기에 음악적인 흥미와 완성도를 높인다면 더할 나위가 없다.

참고문헌

- 민은기 외 6명(2006). **21세기 음악가를 위한 바로크 음악의 역사적 해석**. 도서출판 음악세계.
- Cyr, M.(2007). **바로크 음악 연주하기**. 양승열 (역). 서울: 도서출판 상지원.
- Bach, C. P. E.(1949). *Essay on the True art of Playing Keyboard Instruments*. Mitchell, W. J. trans. New York: Norton.
- Couperin, F. (1961). *The Art of Playing the Harpsichord*. Roberts, M. trans. Wiesbaden: Breitkopf & Hartel.
- Donington, R.(1982). *Baroque Music: Style and Performance, A Handbook*. New York: W.W.Norton & Company, Inc.

- Donington, R.(1992). *The Interpretation of Early Music: New Revised Edition*. New York: W.W.Norton & Company, Inc.
- Keller, H.(1965). *Thoroughbass Method*. Parrish, C. trans. New York: W.W.Norton & Company Inc.
- Lawson, C. and Stowell, R.(1999). *The Historical Performance of Music: An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Palisca, C. V.(1991). *Baroque Music*. 3rd ed. New Jersey: Prentice-Hall, Inc.
- Quantz, J. J.(2001). *On Playing the Flute: The Classic of Baroque Music Instruction*. Reilly, E. R. trans.(2001). 2nd ed. Boston: Northeastern University Press.
- Ratner, L. G.(1980). *Classic Music: Expression, Form, and Style*. New York: Schirmer Books.
- Troeger, R.(2003). *Playing Bach on the Keyboard: A Practical Guide*. Cambridge: Amadeus Press.
- Williams, P. & Ledbetter, D.(2001). "Continuo." *The New Grove Dictionary Music and Musicians*. Ed. Stanley Sadie. 29 vols. London: Macmillan. VI: 345-367.

Béla Bartók의 *Concerto for Two Pianos, Percussion, and Orchestra*와 원곡인 *Sonata for Two Pianos and Percussion* 과의 비교

I. 서론

비록 바르톡(Béla Bartók)의 협주곡 작품이 인기가 있음에도 불구하고, 연주 레퍼토리로써 혹은 어떠한 저술의 주제로는 아직 많이 활용 되지 않았고, 또 설사 있다 해도 단지 삽입 부분으로써만 나타나 있다. 두 작품 모두 똑같은 구조와 형식을 가지고 있는데, 소나타 작품은 바르톡의 대작 가운데 하나로 손꼽히고, 협주곡 작품은 그렇지 않은 작품으로 간주되어 왔다.

협주곡 작품이 아직 깊이 연구되어진 적은 없지만, 오스틴(W. Austin, 1966)에 의하면, 작곡가는 소나타 작품이 좀 더 큰 스케일의 챔버 앙상블 작품이 되든지, 혹은 2대의 피아노와 타악기를 동반한 큰 오케스트라 곡이 되길 원했다고 한다. 사실 바르톡은 이미 소나타 작품을 작곡하기 시작했을 때부터 오케스트라 편성을 생각해 왔다. 예를 들어 그는 두 번째 피아노 악보를 오리지널 피아노 파트 바로 밑에 아주 작은 악보로 수차례 그려놓았고, 이 두 번째 악보는 만약 소나타가 오케스트라 반주와 연주할 때 피아노 파트가 쳐야 할 부분이란 것을 명시해 놓았다. 또한 나중에 그가 협주곡 작품을 만들었을 때에도 새로운 악보를 만들어 낸 것이 아닌 소나타작품을 아주 조금 수정하였을 뿐이다. 말하자면, 피아노와 타악기 파트는 그대로 두고 거기에 오케스트라 성부만 더한 것 이

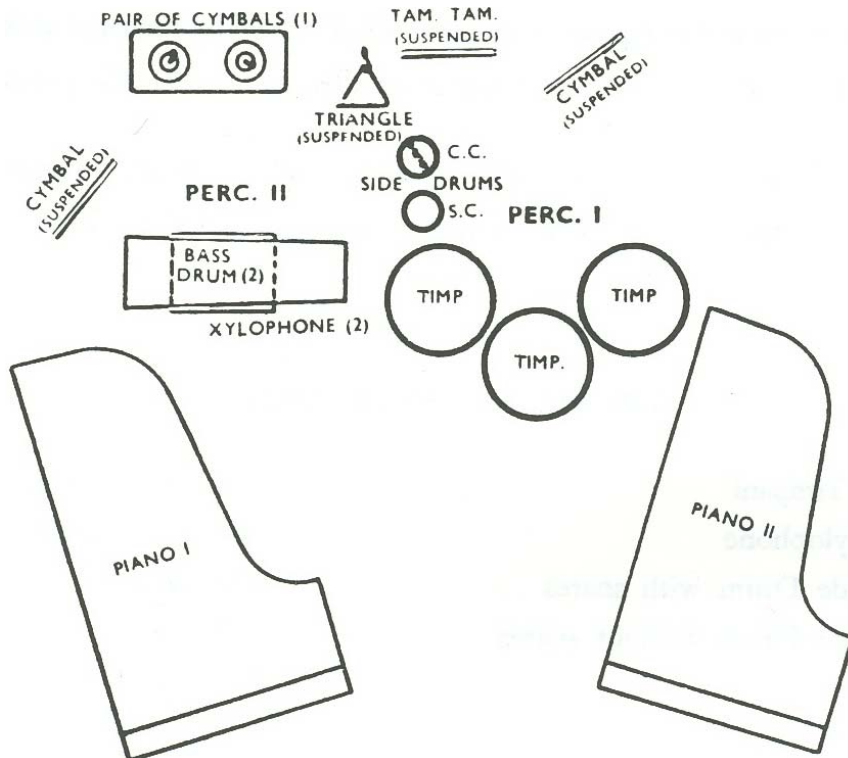
다. 이러한 사실에 의거하여 두 가지 의문점을 제시하고자 한다. 그 첫째가 도대체 두 버전이 다른 점이 무엇인지 비교 해 보아야 할 것이며, 또한 협주곡 버전이 실제로 연주 곡으로써 잘 작용하는지에 대해서도 연구되어 질 것이다.

II. 협주곡 버전과 소나타 버전의 비교

1. 차이점과 유사점

소나타에 필요한 악기들은 2대의 피아노, 3개의 탐과니, 실로폰, 2개의 작은(snare drum), 심벌즈, 베이스 드럼, 트라이앵글, 서스펜디드 심벌(suspended cymbal), 그리고 탐탐(tam tam) 이며, 아래의 <그림 1>의 악기배치도가 다양한 악기들이 그룹지어 지는 것을 잘 나타내고 있다.

<그림 1> 무대에서의 악기 편성도 (Bartók, 1970)



협주곡도 소나타와 같은 악기 편성을 쓰면서, 거기에 오케스트라가 더해지고 지휘자가 요구되어진다. 바르톡(1970)은 악보에 다음과 같이 명시하였다.

소나타 곡이 오케스트라와 연주될 때는 퍼커션 그룹은 배치도에 표시된 것과 똑같아야 된다. 즉 두 피아노 옆에. 또한 이 곡이 오케스트라 없이 연주될 때는 피아니스트들 중 한명이 퍼커션 연주자들을 지도 및 감독하면서 악보 상에 모든 연주요소들을 철저히 지켜지는가를 봐야한다.

이미 서두에 언급했듯이, 피아노 파트를 제외하고는, 이 두 작품 모두 같은 음악형식과 구조를 가지고 있으며, 모든 음악적 요소, 예를 들어 박자, 템포, 화성, 멜로디, 다이내믹까지도 협주곡에 고스란히 남겨져있다. <악보 1>에서 보듯이, 오케스트라와 연주할 때, 두 번째 피아노 악보에는 ★기호가 표시되어 있고, 그 페이지 맨 아래에 작곡가의 설명이 보충되어져 있다.

<악보 1> Béla Bartók, *Sonata for Two Pianos and Percussion*, 1악장, 마디 65-77

이 외에, 두 버전의 나머지 차이점 하나는 바로 오케스트라 파트가 추가된 것인데, 두 파트 대부분은 서로 밀접하게 연관되어 있다. 그리하여, 이러한 관계를 다음 절에서 더욱 자세히 알아보하고자 한다.

2. 오케스트레이션 (Orchestration)

협주곡 버전은 여느 협주곡과 마찬가지로 정상적인 큰 오케스트라를 소나타 작품에

더하는데, 그 늘어난 악기 수에 비해 곡의 연주효과는 그다지 크게 보이지 않는다. 작곡가의 해명(Stevens, 1966)은 다음과 같다.

확실히 테크닉적인 이유로, 소나타에 오케스트라 반주를 넣은 것은 현명한 선택으로 보인다. 단 그것이 작품의 특정 부분에 단지 색깔만 주는 것일지라도 말이다. 또한, 오케스트라 파트를 이제 두 대의 피아노가 합주로써 넘겨받은 몇몇 클라이맥스 부분을 제외하고, 두 대의 피아노와 퍼커션 파트는 실제로 바뀌지 않은 채로 남겨졌다.

오케스트라 파트는 세 가지 역할로 나뉘지는데, 그 첫째가 주선율을 연주하는 것, 피아노 파트나 타악기 파트 혹은 두 파트 모두 오케스트라와 겹쳐서 중복 연주하는 것, 그리고 전혀 연주하지 않는 부분으로 나뉜다.

첫 번째 경우는 주로 클라이맥스 부분에서 일어난다. 오케스트라가 주선율을 연주할 때, Piano I은 Piano II와 같은 반주형태를 연주하고 있다 (<악보 2> 참조).

<악보 2> Béla Bartók, *Sonata for Two Pianos and Percussion*, 1악장, 마디61-63

또 다른 예로, 오케스트라와 Piano I 부분 사이에 주선율을 서로 바꿔주는 경우인데, 마디 428-432 사이를 한 예로 볼 수 있다. 소나타 작품에서 양손 모두 멜로디를 연주한 Piano I 은 협주곡에서는 Piano I의 오른손 파트를 목관 파트가 연주하고, 왼손 파트는 계

속해서 소나타 버전과 같은 멜로디를 이제 양손으로 연주한다.

오케스트라에 의한 멜로디 출현은 3악장(마디 260-269)에서도 나타난다. 모든 피아노 파트가 오케스트라 파트에 나타나는 대신 두 피아노의 연주는 생략된다. 이러한 생략부분들은 기호 ★와 ⊕사이에서 적용된다. 피아노 파트의 생략에 대비하여, 유일하게 팀파니 파트에 단 두 노트가 더해진 곳(마디 369-170)이 있는데, 작곡가의 지시대로 ‘단, 오케스트라에서 연주되어질 때’ 사용된다.

오케스트라의 두 번째 역할은, 각각의 피아노나 두 피아노 모두, 혹은 타악기 파트만, 또는 피아노와 타악기 파트 모두가 단순히 다른 파트와 중복연주 되는 것이다. 그리고, 이러한 연주는 바르톡이 언급하였듯이, 단지 곡에 음색을 더해줄 뿐이다. 1악장에 마디 6-7를 보면 관악파트와 목관파트가 Piano I의 페달 포인트와 중복이 되는데 반면, 현악파트는 Piano II의 glissandi를 연주한다. 또, 더블베이스는 팀파니와 중복되고(마디 18-19), 가끔 현악기들이 Piano I의 트릴(1악장, 마디 95-98)을, 혹은 Piano II에 베이스 라인의 강한 비트(beat)들을 같이 연주하기도 한다(1악장, 마디 195-199). 1악장의 제2주제가 나타날 때, 첼레스타 혼자 그 어떤 오케스트라 악기와도 연주되지 않고, 단지 Piano I 과 중복되는데, 그 후에 마디 161-166, 302-303에서 다시 연주되지만 이 세 부분만이 첼레스타가 연주되는 부분이다.

마지막 역할로써, 오케스트라는 그 어떤 악기와도 연주되지 않고 원곡의 상상블만 오로지 연주하도록 두고 있다. 예를 들어, 1악장에선 곡의 맨 처음인 마디 1-5, codetta 부분(20마디 정도), 발전부 시작, 그리고 마디 305-359까지의 55마디 정도가 그 예이다. 또한 그 비슷한 사례가 2악장의 앞부분과 마지막 악장의 맨 끝에도 오리지널 상상블로만 연주되어진다.

3. 협주곡의 장점과 단점

이 협주곡에 관한 조사를 하면서, 저자가 찾은 것은 대부분의 모든 작가들과 평론가들이 협주곡에 대해 혹평을 내렸다는 것이다. 그들은 아주 당연히 협주곡을 소나타와 비교하고, 얼마나 소나타가 대단한가를 칭찬하며 그와는 반대로 협주곡의 실망스러움에 대해서도 비판하였다. 1943년 1월 21일에 협주곡이 카네기 홀에서 뉴욕 필하모닉과 초연되어지던 순간, *New York Times*의 기자 다운스(O. Downs)는 제발 전반부 끝에서 연주가 멈춰지길 바랐고, 후반부가 생략되길 원했다. 다운스(1943)는 다음과 같이 기재하였다.

오케스트라의 추가는 처음에 쓴 소나타 보다는 더 색채를 풍기지만, 여전히 이 곡이 작곡가가 가장 원했던 것인지는 의심스럽다. 그의 후기 작품들이 감각적이지 않은 쪽으로 흘러가는 경향인데 반해, 리듬과 라인(line)의 처리가 격렬하고, 종종 야만적이기 까지 하다.... 그러므로 협주곡은 우리를 실망시켰다.

최근 2005년도 1월에 오타와 교향악단(Ottawa Symphony Orchestra)이 연주한 바르톡 협주곡 작품을 보고, 아주 신랄하게 비판한 또 한 사람이 있다. 바로 *Seen and Heard International*의 베일리(Bert Bailey, 2005)는 다음과 같이 언급하였다.

나는 얼마나 Bartók의 협주곡이 더 못한 곡인가가 아닌 얼마나 많이 실망시키는가에 한 방 먹었다. 또한 소나타 작품에서 핵심이었던 명쾌한 폴리리듬 대부분이 오케스트라로 전이되면서 그 기능을 상실하였다. 만약 Bartók이 소나타를 작곡하지 않았다면, 혹은 누군가가 그 곡을 무시했다면, 아마도 협주곡이 금세기 최고의 피아노 협주곡 가운데 하나로 설수 있을지도 모른다. 하지만 부수적인 리듬이나 그러한 음악적 아이디어, 그리고 그다지 크지 않은 클라이맥스로 가득찬 피아노와 타악기 4인조가 얼마나 더 큰 효과를 얻을 수 있을까. 상당히 알뜰하게 다듬어진 협주곡이 오히려 훨씬 더 윤곽이 분명하지 않으며, 따분함에 가깝다.

또 다른 평론은 협주곡이 바르톡 작품의 특징인, 자신감에 넘치는 오케스트라 음향이나 강력하게 때리는 음향을 놓치고 말았다고 한다. 하지만 저자의 생각엔, 그러한 편치 사운드는 고음의 금관악기가 대신하고, 그로 인해 답답한 소리에 강한 힘을 실어 주며, 힘차게 피아노와 퍼커션 파트를 클라이맥스에 올려놓는다. 더불어, 현악기들의 공로로 써 소나타 작품의 주된 부분을 코팅된 텍스처(texture)로 만들어 곡을 보다 더 따뜻하고 풍부한 소리를 불러일으킨다. 이리함에도 불구하고, 소나타의 딱딱함과 모난 소리들은 여전히 나타나며, 그것들은 더 밝은 오케스트라적인 울림으로 전환된다.

III. 결론

바르톡의 *Concerto for Two Pianos, Percussion, and Orchestra*는 그 원곡인 소나타 작품에 비해 비록 추가적인 많은 변화는 없을지라도, 더 큰, 혹은, 더 많은 청중들을 위해 꼭 필요한 작품이었다. 협주곡 그 자체만으로도 훌륭한데, 이미 각각의 파트들을 균등하게

분배시켜 서로 간에 긴밀한 관계를 구축한 챔버 앙상블용의 소나타와 비교되어서는 안 된다. 또한, 많은 이들이 걱정하듯이, 솔로 그룹과 오케스트라의 결합이 음악적으로 더 적은 효과를 일으키는 것이 아니다. 오케스트라 사운드가 피아노와 퍼커션의 멜로디 아래에서 스산한 저녁 분위기를 연출하기도 하고 (예를 들어 2악장), 3악장에선 관현악의 기교에 최고의 순간을 보여준다. 오케스트라에 의해 점점 커져가는 아름다운 울림과 함께 빈 듯 하면서도 메마른 솔로 그룹들의 소리를 채워주는 것이 바로 바르톡의 악기 편성이다. 그것이 피아노와 타악기와 의 흥분되고, 서로간의 연계감을 가려서 덮어버리는 것이 아니라, 더 큰, 다양한 소리로 확대시키는 것이다. 그러므로 이 협주곡은 두 대의 피아노와 타악기와 오케스트라를 위한 만들어진 진심어린 협주곡으로써, 대형 청중들에게 더욱 다가가기 위한 Bartók의 순수한 의도로 잘 보여진다.

참고문헌

- Austin, W. (1966). *Music in the 20th Century*. New York: W. W. Norton and Co., 324.
- Bailey, B. (2005). *Bartók, Concerto for Two Pianos, Percussion, and Orchestra. Seen and Heard International*. Reved.
- Downes, O. (1943, January 22). Music; Béla Bartók's American Debut. *New York Times*, 24.
- Stevens, H. (1966). *The Life and Music of Béla Bartók*. New York: Oxford University Press, 244.

악보

Bartók, B. (1970) *Concerto for Two Pianos, Percussion, and Orchestra*. New York: Boosey and Hawkes.

_____ (1942) *Sonata for Two Pianos and Percussion*. New York: Boosey and Hawkes.

여성 작곡가 안진과 김희연의 한국 민요를 바탕으로 작곡된 피아노 작품 연구

I. 서론

시카고에 위치한 세종문화센터(Sejong Cultural Center)는 2004년부터 한국 문화를 소개하는 취지로 음악, 문학, 그리고 작곡분야를 포함한 대회를 만들어 한국문화를 미국 사회에 알려주는 프로그램을 추진하고 있다. 세종문화센터(이하 세종 센터로 칭함)에서 추진하는 프로그램의 목적은 ‘서양 음악을 통해 표현되는 한국 음악’을 전하고 ‘그 사회 속에서 한국 음악의 관심도를 증진’시키는 데 있다.¹⁾ 특히 세종 센터에서 추진하는 대회 중 작곡 분야에서는 특별히 개최되는 해마다 한국 민요의 주제를 포함시킨 작품들을 선별하여 한국 민요의 우수성을 전하고 있다.

이와 같이 미국 사회에 존재하는 한국 사회 속에서 한국 음악이 끼치는 영향은 지대하다. 우리는 여기서 한국과 서양의 문화가 서양인들에게 어떠한 연결고리로 영향을 주느냐에 의문을 갖게 된다. 근래에 한국은 세계적으로 문화의 큰 획을 긋고 있다. 일리노이 대학에서 공부하고 있는 한국 학생으로서 본인은 미국 내에 부각되고 있는 한국 음악에 대해 연구하고 싶다는 생각으로 이 주제를 다뤄보고자 한다. 그 한 방법으로 미국 내에서 한국 음악과 서양 음악의 연결고리 역할을 하고 있는 작곡가를 선정하여 연구하고자 한다.

본 연구에서는 여성 작곡가 안진(1976년 생)과 김희연(1971년 생)에 의해 작곡된 4개

1) 웹사이트 참고: Sejong Cultural Center <http://sejongculturalcenter.org>

의 피아노 솔로 곡을 바탕으로 작품 속에서 보여 지는 동서양의 조화로움을 어떠한 방법으로 해결해 나가고 있는지를 알아보고, 각 민요 속에 나타나는 한국의 지역적 색채를 두 작곡가들이 어떻게 표현하고 있는지 또한 알아보고자 한다.

마지막으로 연주자들에게 기존의 연주곡에서 벗어나 색다른 레퍼토리를 선사하는 기회가 되었으면 한다.

II. 문헌연구

1. 안진(Ahn, Jean)의 작품 연구

1) 약력

서울 태생인 작곡가 안진(1976년 생)은 일찍이 어렸을 때부터 피아노와 작곡을 배웠다. 서울대학교 작곡과에서 학부와 석사를 마친 후 미국으로 건너가 버클리 대학교 (UC Berkeley)에서 2008년 박사학위를 취득하였다. 2006년 시카고에서 열린 세종한국음악대회(Sejong Korean Music Competition) 작곡 부문에서 <피아노를 위한 닐리리>로 1등을 차지하였다.

작곡가 안진과의 인터뷰에서 그녀는 한국 민요를 이용한 작곡에 대해서 상당한 열정을 갖고 있었다. 한국 민요가 가지고 있는 특색과 서양 음악이 표현해 낼 수 있는 특색을 작품 속에서 조화롭게 탄생시키는 것이 작곡가 안진이 가지고 있는 장기적 계획이었다.²⁾

본 연구는 2005년부터 2008년까지 작곡된 피아노를 위한 닐리리(*Nil-lili*), 옹헤야(*Ongheya*), 몽금포(*Monggeumpo*)를 중심으로 작품 설명 및 곡이 갖고 있는 특색을 알아보도록 하자.

2) 작곡가 안진 웹사이트 www.jeanahn.com

2) 작품 소개

(1) 피아노를 위한 닐리리 (Nil-lli for solo piano)

<악보 1> 마디 1-12, <피아노를 위한 닐리리>

총 연주 시간 약 2분 25초(총 106마디)인 <피아노를 위한 닐리리>는 2005년 시카고에서 열린 세종음악대회에서 1위를 수상하였으며 그 해 세종 영 아티스트 콘서트 (Sejong Young Artists Concert)에서 대회에 참가한 젊은 연주자들에 의해 초연되었다.

첫 마디부터 12마디까지 등장하는 원곡의 주제인 닐리리 멜로디가 오른손에 의해 등장하면서 경기 지방의 닐리리아 선율이 가지고 있는 활발함과 경쾌함을 전달한다. 하지만 단순할 수도 있는 멜로디를 피하기 위해 작곡가는 왼손에 5음음계 (pentatonic scale)를 더하여 첫 주제 선율의 신비감을 더해준다. (<악보 1> 참조)

<피아노를 위한 닐리리>에서 작곡가 안진은 경기 민요 닐리리 선율을 서양 음악에서 사용되는 변주곡 형식의 작곡 기법을 이용하여 단순할 수 있는 한국 민요에 다양한 서

양 기법을 이용하여 변화를 주고 있다.

(2) 피아노를 위한 응혜야(Ongheya for solo piano)

<악보 2> 마디 1-20, <피아노를 위한 응혜야>

총 연주 시간 약 3분 55초 (총 172마디)인 <피아노를 위한 응혜야>는 2008년에 작곡되어 같은 해 미국 뉴 헤이븐 (New Haven)에서 열린 영 아티스트 콘서트(Young Artist Concert)에서 초연되었다. 경상도 민요인 응혜야는 농부들에 의해 불리어진 민요로서 농사 중에 리더에 의해 선창이 노래되면 이어 따르던 다른 농부들이 답가를 하듯 주고받는 형식으로 구성되어 있다. 작곡가 안진의 ‘응혜야’ 또한 이러한 형식을 바탕으로 작곡되었다 (마디 1-20). 오른손과 왼손이 서로 주고받는 형식으로 인해 오리지널 응혜야에서 느낄 수 있는 원곡의 느낌을 살려주고 있다. (<악보 2> 참조)

(3) 피아노를 위한 몽금포 (*Mongjeumpo* for solo piano)

총 연주 시간 2분 2초(총 41마디)가 소요되는 <피아노를 위한 몽금포>는 원곡의 느낌을 충실히 살리면서 화성의 화려함 또한 엿볼 수 있는 곡이라 할 수 있다. 2008년에 작곡되어 같은 해 미국 캘리포니아 주 버클리에서 있었던 '버클리 뉴 뮤직 프로젝트(Berkeley New Music Project)에서 처음 연주되었다. 황해도와 평안 지방에서 불리어졌던 몽금포는 뱃사공의 사랑에 대한 동경을 표현한 민요이다. 서도 민요의 특징이라 할 수 있는 '격기'와 서양의 비브라토와 같은 창법들을 몽금포에서 찾아볼 수 있다. 그 외에도 '시김새'라 하는 일종의 장식기법도 이 곡에서 빼놓을 수 없는 기교중 하나라 할 수 있다. (Paek, 72)

안진의 <피아노를 위한 몽금포>는 특히 한국의 민요에서 사용되는 창법의 기술이 유독 많이 사용된 작품이라 할 수 있다. 서양 음악에서 사용되어지는 장식음들을 사용하여 한국적 색채를 표현하고 있다(마디 14-16). (<악보 3> 참조)

<악보 3> 마디 14-16, <피아노를 위한 몽금포>

2. 김 희연 (Kim, Hee Yun)의 작품 연구

1) 약력

작곡가 김희연은(1971년 생) 현재 텍사스에서 활동 중인 프리랜서 작곡가이다. 서울 태생이며 서울대학교 음악대학에서 작곡으로 학사와 석사 학위를 취득하였고, 졸업 후 폴란드 크라코 음악 아카데미(Krakow Music Academy)와 일리노이 대학교(University of

Illinois)에서 각각 박사학위를 취득하였다. 2007년 프랑스에서 열린 파블로 카잘스 국제 작곡 대회에서 동학 정신이 깃든 ‘새야, 새야, 파랑새야’ 민요를 바탕으로 작곡된 <동학의 기억 (Memoir of Dong-Hak)>으로 1등을 수상하였다.

작곡가 김희연의 민요에 대한 관심은 <Folksong I>에서 또한 엿볼 수 있다. 이 곡에서 김희연은 경기 민요 ‘군밤 타령’의 활기찬 흥과 우리 국악 악기인 ‘사물놀이’에 적용하고자 한다. 사물놀이의 소리를 탄생시키기 위해 이는 곧바로 프리페어드 피아노(prepared piano)라는 현대의 특수한 작곡 기법을 사용하게 된다.

2) 작품 소개

(1) 프리페어드 피아노를 위한 <Folksong I > (Folksong I for prepared piano)

앞에서도 언급했듯이 <Folksong I>은 20세기의 색다른 피아노 방법인 프리페어드 피아노를 사용한다. 피아노 안에 이물을 넣어 특수한 소리를 발생하게 하는 방법으로 현대 음악에 많이 사용되는 방식이다(Ripin & Davies, p. 298). 작곡가 김희연과의 인터뷰에서 그녀는 이 곡 속에 한국 전통 악기 앙상블을 의미하는 사물놀이 분위기를 표현하고자 프리페어드 피아노라는 방식을 사용했다고 한다. 사물놀이 악기 편성은 징, 쥘리, 북, 장구인데 이러한 소리를 내기 위해 작곡가는 피아노 속에 지우개, 자동 연필, 플라스틱 빨대, 고무를 사용하였다.³⁾ 이러한 이물들로 인해 프리페어드 피아노에서 발생하는 타악기와 같은 소리는 한국 전통 악기 앙상블인 사물놀이의 경쾌하고 우렁찬 소리를 표현해 내기에 충분하다.

경기 민요인 군밤 타령을 바탕으로 작곡된 <Folksong I>은 지방색인 특유의 밝고 기운찬 분위기가 지배적이다. 첫마디부터 13마디까지는 사물놀이 연주에서 볼 수 있는 느린 분위기에서 시작하여 점차 빠르기의 최고조를 이루는 연주법 그대로를 보여주고 있다. (<악보 4> 참조)

3) 개인 인터뷰, 2011년 6월 29일.

<악보 4> 마디 1-13, <Folksong I> for prepared piano

왼손에 등장하는 셋잇단음표의 패턴은 속도의 변화에 따라 그 분위기가 더 흥겨워진다. 이러한 움직임 또한 사물놀이 풍경에서 보여 지는 모습을 이 곡에 적용시킨 것을 알 수 있다. 또한 사물놀이 연주에서 볼 수 있는 장구 연주자의 모습도 <Folksong I>에서 묘사되어 있음을 알 수 있다. 특히 마디 79에서 81마디에서는 장구를 연주하는 연주자가 오른손에 채를 이용하여 오른쪽 왼쪽의 북을 빠른 속도로 연주하는 모습을 묘사하고 있다.4) (<악보 5> 참조)

4) 작곡가 김희연과의 인터뷰 중, 2011년 6월 29일.

〈악보 5〉 마디 79-81, 'Folksong I for prepared piano'



III. 결론

작곡가 안진의 세 개의 피아노곡인 <피아노를 위한 날리리>, <피아노를 위한 옹헤야>, <피아노를 위한 몽금포> 그리고 현대 음악 기법인 프리페어드 피아노를 이용하여 작곡한 김희연의 곡 <Folksong I>에서 우리는 두 작곡가의 한국 민요를 사용한 다양한 작곡 기법을 엿볼 수 있다. 각각의 작품에서 풍겨져 나오는 공통된 특징이 있다면 그것은 두 작곡가가 한국적 색채를 간직하면서 재창조하고 있다는 것이다. 또한 다양한 현대적 기법을 접목 시켜가며 한국 민요의 멜로디에 서구화적인 화성법으로 재탄생 시키고 있음을 또한 엿볼 수 있다. 너무 지나치지도 모자라지도 않게 한국민요 본래의 것을 잃어가지 않으며 현대적 스타일로 연주 할 수 있는 기회를 선사했다고 해도 과언이 아니다. 자칫 단순하게 느껴질 수 있는 한국 민요의 가락에 서양의 화성기법과 테크닉을 접목시켜 색다른 한국 민요의 재미를 선사한 네 개의 작품들을 소개하며 이 작품들이 활동하고 있는 연주자들에게 새로운 레퍼토리로 전달되길 기대해 본다.

참고문헌

- Paek, I.(2007). *Folk Music: Vocal*. Seoul: The National Center for Korean Traditional Performing Arts.
- Ripin, M. E. & Hugh, D.(2001). "Prepared Piano." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Ed. Stanley Sadie. 20 vols. London: Macmillan. XX: 298.

리게티 피아노 연습곡에서 나타나는 리듬적인 특징: 연습곡 1권의 1번 ‘Désordre’를 중심으로

I. 서론

유태계 헝가리 작곡가인 조르주 리게티(György Ligeti, 1923-2006)는 20세기 가장 위대한 작곡가 중 한 명으로 꼽힌다. 그는 세계 1차 대전(1914-1918) 직후의 공산 정권이 군림하던 동유럽에서 태어나 유태인으로서 세계 2차 대전(1939-1945)을 겪었고 전후에는 서유럽에 기반을 두고 활동한 음악가로서, 동유럽의 민속 음악적 바탕 위에 서유럽의 자유분방하고 급진적인 요소를 더하여 그만의 독특하고 참신한 스타일을 창조해냈다. 리게티의 피아노 연습곡은 그가 62세 되던 해인 1984년에 시작하여 2001년까지 작곡한 것으로, 총 3권이며 전체 18곡으로 구성되어 있다. 그는 이 연습곡에 동유럽의 민속 리듬, 아프리카 민속 리듬, 프랙탈(fractal) 기하학 등 다양한 요인에 기반을 둔 리듬적인 요소들을 도입하였으며, 그가 생애 후기에 실험하였던 ‘복합리듬(polyrhythm)’의 아이디어를 바탕으로 ‘환영의 리듬(illusory rhythm)’을 창조해내는 것에 역점을 두었다. 본 연구에서는 총 18곡으로 이루어진 3권의 연습곡 중 1권의 1번인 ‘Désordre’를 중심으로 하여 리게티가 피아노 연습곡에서 사용한 리듬적 특징 및 그에 미친 영향 등을 살펴보고자 한다.

II. 본론

1. 리게티의 피아노 연습곡

리게티의 피아노 연습곡은 그의 주요 후기 작품뿐만 아니라 1980년대 이후에 변화된 그의 음악 어법을 가장 잘 반영한 작품이라고 평가된다. 이 곡들은 그의 주된 관심사였던 ‘복합리듬’을 기초로 하는데 이러한 복합리듬은 이후 논의될 다양한 요소의 영향을 받아서 형성된 것이다. 리게티는 이 연습곡을 그 자신이 ‘환영의 리듬’이라고 했던, “새로운 종류의 리듬적 아티큘레이션을 창조하기 위해 작곡했다”고 밝힌 바 있다(Ligeti, 1988, p.3). 연습곡 1권은 1985년에 완성되었고 그 이듬해에 작곡계의 가장 권위 있는 상인 그라베마이어상(Grawemeyer Award)을 수상하며 대중적 인지도를 얻었다. 2권은 8곡으로 그 규모가 가장 크며, 3권은 4곡만을 수록하고 있기 때문에 전작에 비교할 때 그 규모 면에서 미완성이라고 보는 견해도 있으나 이것은 리게티의 생애 말기에 건강의 악화로 인해 작품 활동이 감소된 것에서 비롯된다.

1) 리게티 연습곡에서 나타나는 리듬적 요인

(1) 헤미올라(Hemiola)

<악보 1> 리게티 <연습곡> 1권의 2번 ‘Cordes à vide’에 나타나는 헤미올라

헤미올라는 3박자로 구성된 곡에서 일부 악절이 2박자 계열로 나타나는 것으로 리게티의 작품에서 가장 쉽게 발견할 수 있는 리듬적 특징이다. (<악보 1> 참조)

이것은 기능은 곡의 지속적 안정감을 깨뜨리면서 결과적으로는 곡에 리듬적 활기를 불어 넣어 색다른 느낌을 불러일으키는 것인데, 특히 슈만, 쇼팽, 브람스, 리스트 등의 낭만시대 피아노 음악에서 많이 사용되었다. 일찍이 리게티는 그의 에세이 ‘나의 피아노 연습곡에 관하여’에서 아래와 같이 그가 연습곡에서 헤미올라를 사용하였음을 언급하였다(Ligeti, 1988).

나는 두 개의 서로 다른 음악적 아이디어인, 슈만과 쇼팽의 음악에서 나타나는 정규적 박자에서 사용된 헤미올라와 아프리카 음악에서 나타나는 부가적 박절의 원리를 혼합하였다. 후기 중세음악의 정량 기보법으로 거슬러 올라가보면, 헤미올라는 6박으로 이루어진 한 마디가 3개의 2박자 그룹이거나 2개의 3박자 그룹으로 구분될 수 있는 박자의 모호함에서 발생하였다(p. 3).

그는 헤미올라의 가장 큰 매력으로 ‘박자에서 오는 긴장감’(Ligeti, 1988, p.4)을 꼽았으며 이 원리를 바탕으로 3:5, 4:5, 7:5 등 좀 더 복잡한 리듬 구조를 발전시켰다. 이것은 때때로 2개 이상의 성부에서 복합적으로 나타나서 강박의 흐름을 깨뜨리기도 하는데, 이러한 경우 결과적으로는 박자의 모호함을 불러오는 ‘복합리듬’이 발생함과 동시에 더 나아가서는 ‘복합템포(polytempo)’가 발생하게 된다.

(2) 헝가리, 루마니아의 민속 리듬

리게티 음악에 있어서 그의 선배 헝가리 작곡가들의 영향은 그가 1945년 이후 부다페스트 음악원에서 수학하던 시절로 거슬러 올라갈 수 있다. 이 무렵 그는 바르톡(Bela Bartók 1881-1945)과 코다이(Zoltan Kodály 1882-1962)의 음악의 영향을 받게 되는데, 특히나 헝가리적인 음악을 추구하면서도 세계적인 명성을 얻었던 바르톡은 그에게 있어서 모범이 되는 작곡가였다. 또한 코다이와의 개인적 친분은 코다이가 당시 연구하였던 헝가리의 민속 음악뿐만 아니라 동유럽의 음악, 더 나아가서는 아프리카의 음악까지 알게 되는 계기를 마련해준다. 그의 초기 스타일을 규정짓는 요소이자 헝가리 음악의 특징인 빠르고 불규칙한 박자, 악삭 리듬¹⁾을 포함한 다양한 리듬형, 선법을 이용한 음계 등은

1) 악삭 리듬(Aksak Rhythm)은 터키, 이란, 아프가니스탄 등의 중동 지역과 발칸반도 인근의 국가들에서 보이는 민속 음악 리듬으로 비대칭적인 박자의 조합을 기본으로 한다. 예를 들어 5박자를 2+3으로 세분화 시키거나 8박자를 3+3+2, 3+2+3, 2+3+3 등으로 표현할 수 있는데 바르톡이 많이 사용한 불가리아 리듬인 2+2+2+3도 악삭 리듬에 속한다. 이것은 비대칭적인 리듬에서 오는 특유의 절뚝거림으로

당시 독일위주의 서양 음악에서는 찾아 볼 수 없던 것으로 후에 리게티 음악의 스타일적 특징을 형성하는 중요한 요인으로 자리 잡게 된다(<악보 2 >참조). 그의 민속 음악 편향적인 스타일은 1950년경 서유럽의 아방가르드 음악을 접하면서 새로운 방향으로 전환하게 되지만, 헝가리의 음악은 항상 그의 스타일의 근본이 되었으며 세계 민속 음악에 대한 관심의 시발점이기도 했다.

<악보 2> 바르톡 <미크로코스모스> 6권 152번 마디 1-3에 사용된 악삭 리듬



(3) 아프리카 민속 리듬

리게티는 함부르크 대학의 교수가 되어 강의를 하던 1979년에 그의 작곡 세미나 수업을 들던 푸에르토 리코(Puerto Rico)출신의 학생인 로베르토 시에라(Roberto Sierra b. 1953)를 통해 라틴 아메리카의 음악을 처음 접하고 이것에 매우 흥미를 느끼게 된다. 또한 1980년경에 민속 음악 학자인 심하 아롬(Simha Arom b. 1930)²⁾이 연구했던 아프리카 민속 음악을 알게 되는데, 이것은 민속 음악에서 사용되는 리듬과 구조에 대한 그의 관심이 한층 더 깊어지게 되는 계기가 되었다. 그는 특히 아롬이 연구했던 아프리카 리듬이 가지는 특별함에 매료되면서 그의 음악에 아프리카 리듬의 원리를 도입하게 되는데 이것은 후에 그의 음악적 특징을 규정짓는 중요한 요인이 된다. 다음은 리게티(1988)가 아프리카 음악의 특징을 설명하며 그가 피아노 연습곡에서 사용한 아프리카 음악의 원리에 대하여 언급한 것이다.

곡의 생기를 불어넣는 역할을 한다.

2) 심하 아롬은 프랑스계 이스라엘 민속 음악 학자로 중앙아프리카 음악 및 피그미족의 음악의 전문가이다. 아카 피그미족의 음악을 주제로 한 역사적 녹음으로 유명하며 저서로는 <African Polyphony and Polyrhythm: Musica Structure and Methodology>가 있다.

사하라 사막 이남(Sub-Saharan)의 아프리카 음악의 주요한 특징들은 서양 음악에서 흔히 말하는 ‘강박과 약박’의 부재 대신 빠르고 지속적인 박질이 존재하고, 빠른 음들로 구성된 다양한 그룹의 큰 리듬 단위들이 반복되는 것이다. ... 나는 아프리카 음악 자체를 이용한 것이 아니고 단지 아프리카 음악에서 나타나는 움직임에 이용하고 있다. 아프리카에서는 지속적으로 균등한 길이의 주기가 일정한 박자에 의해서 이루어진다(그것은 주로 연주보다는 춤을 통해 이루어짐). 이 각각의 박자는 2, 3, 4, 또는 5의 개별적 단위로 나뉘지거나 하나의 빠른 박자로 여겨진다. 나는 주기적 형식이나 박자를 이용한 것이 아니라 기본적인 박자를 격자와 같이 하나의 큰 틀을 이루는 것의 기초로 이용한 것이다. (p. 4-5)

그가 작품에 도입한 아프리카 음악은 지속적 리듬들이 주기적으로 반복되는 원리를 바탕으로 서로 다른 리듬을 가진 두 개 이상의 성부 또는 악기가 동시에 연주되는 것을 기본 특징으로 한다. 이때 각 성부들은 그 리듬적 상이함에도 불구하고 일정한 패턴을 가지며 서로 융화되며 진행되는데, 이러한 경우 각 악기 고유의 리듬은 그대로 유지되면서 서로 다른 성부의 리듬의 충돌과 융합에서 발생하는 ‘환영의 리듬’이 발생하게 된다. 또한 의도하지 않은 액센트나 프레이즈의 그룹이 생성되는데 이 모든 것은 ‘복합리듬’을 형성하는 원인이 된다.

(4) Conlon Nancarrow의 전자 피아노

미국 태생의 멕시코 작곡가 콘론 난캐로우(Conlon Nancarrow, 1912-1997)의 음악은 아프리카 음악의 복합리듬에서 영향을 받았는데 그는 이것을 여러 개의 성부에서 기인하는 리듬적 난해함으로 발전시켰다. 난캐로우의 음악에서 가장 중요한 기법은 캐논(canon)과 아이소리듬(isorhythm)이다. 아이소리듬은 14세기에 다성 악곡에서 사용된 기법으로 이것을 구성하기 위해서는 지속적이며 꾸준히 반복되는 일정한 패턴이 필수적이다.³⁾ 그의 음악은 대부분 반복적 성향이 강한, 복잡한 리듬을 가진 여러 성부로 이루어져 있는데 그는 때때로 각 성부에 서로 다른 템포를 지정하여 그 복잡함을 더하였고 그 수준이 도저히 인간의 능력으로는 연주할 수 없는 정도였다고 한다. 이러한 어려움으로

3) 이 패턴이 리듬으로 나타나면 탈레아(talea), 선율로 나타날 경우에는 콜로르(color)라고 지칭하는데 선율 패턴은 대부분 리듬형에 맞춰져서 진행된다. 하지만 때에 따라 탈레아와 콜로르의 길이가 서로 다를 경우 하나의 탈레아가 끝나기 전에 콜로르가 다시 시작될 수 있고 반대의 경우가 생길 수도 있다. 이러한 반복적인 리듬 패턴과 선율 패턴은 곡에 통일성을 부여하기도 하지만 그것이 복잡해질 경우에는 전체적으로 난해함을 불러일으키기도 하는데, 20세기 작곡가 중 한 명인 올리비에 메시앙은 그의 작품 <Quartet for the End of the Time>에서 이러한 아이소리듬의 원리를 이용한 것으로 유명하다.

인해 자동 피아노가 고안되었고 후에 대다수의 그의 음악은 이것을 이용함으로써 정확하지 못한 연주에서 오는 불편함을 해결할 수 있게 되었다. 리게티는 1980년 우연히 낸 캐로우의 음악을 들은 후 그 음악의 구조적 복잡함에 매력을 느끼고 관심을 갖게 된다. 그는 ‘복합리듬’의 무한한 가능성을 실험하고 발전시킨 낸캐로우의 음악에 대해 “베베른과 아이브스 이후의 가장 위대한 발견이다. 그의 음악은 완전히 독창적이고, 즐거우며, 잘 구성되어 있고 동시에 감성적이다. 나에게 있어서 그의 음악은 이 시대에 현존하는 작곡가에 의한 음악 중 최고이다(Tsong, 2001, p. 20에서 재인용).”라고 평한 바 있다.

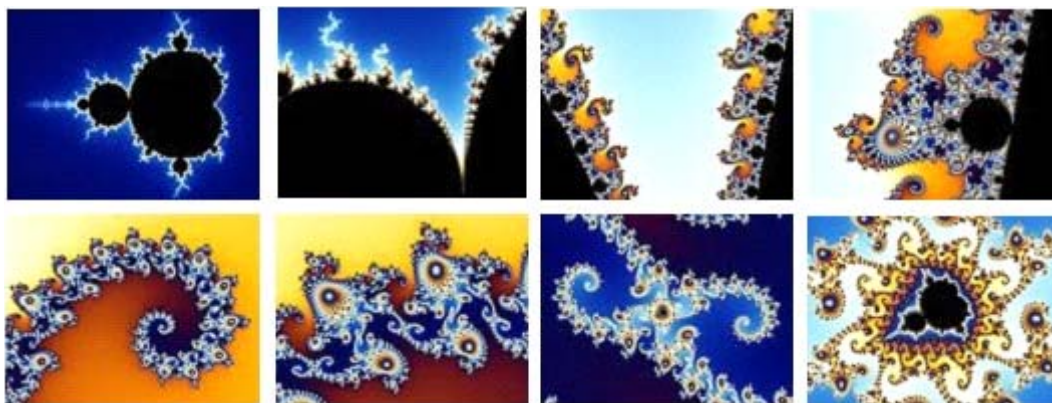
(5) 프랙탈(Fractal) 기하학과 카오스(Chaos) 이론

리게티의 수학과 과학에 대한 관심은 비교적 어린 시절부터 시작되었다. 사회주의자였던 그의 아버지는 그가 객관적 사고에 기반하는 자연 과학에 집중하기를 바랐고 실제로 리게티는 대학에 수학과 물리 전공으로 합격하였으나 유대인이라는 이유로 거절당한 경험도 있었다. 그는 1980년대에 프랙탈(Fractal) 기하학과 카오스(Chaos) 이론을 처음 접하게 되는데 그 과학 원리에 내재된 구조적 단순성과 복잡함이 그가 추구하는 ‘복합리듬’과 일맥상통한다는 것을 발견하게 된다.

프랙탈은 프랑스 수학자인 브누아 만델브로(Benoît B. Mandelbrot, 1924-2010)가 처음 규정한 것으로 자기 유사성, 즉 그 형태의 크기를 변화시켜도 같은 형태를 가지며 반복적으로 두 개 이상의 형태가 덧붙여져서 규모가 큰 하나를 이루는 것이 특징이다.⁴⁾(<그림 1> 참조). 프랙탈은 카오스 이론과도 연관 지을 수 있는데 표면적으로는 무질서인 것처럼 보이는 카오스가 실제로 그 안에 내재되어 있는 일종의 규칙에 의해서 운영되고 있다는 점이 그것이다. 리게티는 이러한 이론들에 존재하고 있는 질서와 무질서에 주목하였는데 그는 이것을 하나의 리듬 형태가 단순함으로 시작해서 크고 복잡한 리듬의 집단으로 성장해 나가는 원리에 적용시켰다.

4) 이것은 과거에 사용되었던 삼각형, 사각형, 매끈한 원형이 주를 이루는 유클리드 기하학으로는 설명할 수 없었던 수많은 수학적 분석, 자연 현상들이 가지는 기본적인 구조를 가진다. 이것을 이용하면 불규칙하며 복잡해 보이는 현상들도 그 안에 숨은 질서를 찾아내어 연구가 가능하다. 주로 수학적 도형, 컴퓨터 소프트웨어, 시각 예술 등에 적용되지만 음악에서도 많이 사용되고 있다.

〈그림 1〉 만델브로 유형에서 나타나는 프랙탈 기하학의 자기 유사성



2) Ligeti Piano Etude Book 1 No.1 ‘Désordre’

리게티의 피아노 연습곡 1권의 1번 ‘Désordre’는 그가 1980년대 화두로 삼았던 ‘복합리듬’과 ‘환영의 리듬’이라는 아이디어를 기본으로 하여 다양한 리듬적 요소를 도입한 곡이다. 리게티는 1990년 5월 5일에 독일의 귀테슬로(Gütersloh)에서 있었던 이 곡의 연주 전 강연에서 이 연습곡을 “새로운 과학인 결정론적 카오스에 대한 숨겨진 경의(Tsong, 2001, p. 33에서 재인용)”라고 설명하였다. 이 곡은 전통적인 방식으로 기보되었지만 박자표가 없으며 음표 사이에 위치한 마디 표시는 실제 박자를 표시하기 위함이 아니고 악절을 구분하여 연주자의 시각적 이해를 돕기 위한 용도로 사용되고 있다. 그는 연습곡 전곡에 암시적인 제목을 붙였는데 이 제목들은 묘사적인 성격을 가지며 특히나 연습곡 1권에서는 그 제목들이 모두 불어로 되어있다는 점에서 드뷔시의 영향을 받은 듯 보인다. 이곡은 연습곡 2번 ‘Cordes à vide’, 3번 ‘Touches bloquées’과 함께 피에르 불레즈(Pierre Boulez b.1925)에게 헌정되었다.

(1) 질서와 무질서 그리고 카오스

‘Désordre’는 왼손과 오른손이 같은 리듬 패턴을 가진 8분 음표들의 연속으로 시작된다. 리게티는 8박자를 3:5 또는 5:3로 나누고 그것을 긴 음가의 액센트로 구분하는데 이것은 전형적인 악삭 리듬을 이용한 것으로 비대칭적 비율에서 발생하는 활동적인 리듬감을 불러일으킨다. 이 곡은 복합 조성을 사용하고 있는데 오른손은 흰색 건반만으로

(diatonic), 왼손은 검은색 건반만으로(pentatonic) 구성되어 있다. 따라서 왼손과 오른손이 함께 연주될 때 어떤 면에서는 12음계적인(dodecaphonic) 성격도 함께 갖게 되는데 이러한 복합 조성은 그의 헝가리 선배 작곡가인 바르톡도 즐겨 썼던 기법 중 하나였다.

〈악보 3〉 리게티 〈피아노 연습곡〉 1권 1번 ‘무질서’ 마디 1-8

Molto vivace, vigoroso, molto ritmico, ♩ = 63

The image shows two systems of a piano score. The first system is titled 'Molto vivace, vigoroso, molto ritmico, ♩ = 63'. It features a complex rhythmic pattern with frequent accents and dynamic markings of forte (f) and piano (p). The first system shows the beginning of the piece, with a red box highlighting the start of the 'Disorder' section. The second system continues the piece, showing the development of the rhythmic and dynamic elements.

곡의 시작은 각 성부가 서로 일정한 조성의 규칙 안에서 내재된 리듬 규칙에 의해서 진행되기 때문에 ‘질서(ordre)’의 느낌을 갖는다. 하지만 이러한 규칙은 4번째 마디에서 깨지게 되는데, 오른손에서 7번의 8분 음표 후 액센트와 함께 선율을 만드는 옥타브 멜로디가 8번째 8분 음표에서 등장하여 결과적으로 왼손과 오른손이 8분 음표 1개만큼의 차이가 나게 된다. (<악보 3> 참조)

이것은 4번째, 8번째, 12번째로 이어지는 4의 배수 마디에서 계속 나타나는데 곡이 진행됨에 따라 왼손과 오른손의 차이는 점점 벌어지게 된다. 리게티(1988)에 의하면 이 부분이 바로 “피아니스트가 규칙적인 리듬을 연주하지만 불규칙한 액센트의 배열로 인해 혼돈(chaos)의 양상이 드러나게 되는 시점(p.4)”인데, 결과적으로는 양손에서 나타나는

액센트의 차이가 커짐에 따라서 연주자와 관객 모두 어떤 성부가 실제 정박을 연주하는 것인지 혼란스럽게 되는 일이 생기는 것이다. 8분 음표 1개로 시작된 왼손과 오른손의 어긋남은 8분 음표 7개까지 확대된 후 다시 왼손과 오른손이 정박에서 만나는 ‘질서’로 돌아오게 되는데 이것은 곧 다시 8분 음표 1개씩 어긋나게 되는 ‘무질서’를 불러온다.

〈악보 4〉 리게티 〈피아노 연습곡〉 1권 1번 ‘무질서’ B 부분



이 곡의 템포는 *molto vivace*로 매우 빠른 편이며 이처럼 여러 성부로 구성된 빠르고 연속적인 음형들이 서로 다른 리듬으로 동시에 연주되면서 ‘복합리듬’을 구성하는 동시에 액센트의 어긋남으로 ‘환영의 리듬’을 만들어 내는 것은 전형적인 아프리카 민속 음악을 연상하게 한다. 형식상 이곡은 ABA’로 구분될 수 있는데 B부분에서는 프레이즈의 길이가 다소 짧으며 리듬에 있어서 더 세분화되고 복잡한 양상을 보인다. 이러한 리듬은 빈번히 교차되는 8분 음표와 4분 음표 액센트로 구성되는데, 이것은 왼손과 오른손에서 서로 어긋나며 순차적으로 진행되기 때문에 결과적으로는 한 개의 마디 표시 안에서 매번 나오는 8분 음표마다 액센트를 갖는 셈이 된다. (<악보 4> 참조)

또한 B 부분에서는 곡이 진행할수록 크레센도와 함께 양손 사이의 음역이 확장하게 되는데 B부분의 마지막에 이르러서는 *sfff*까지 도달하며 혼돈이 극에 이른다. 그는 곡의 연주 지침에서 “오른손은 항상 왼손보다 강해야 하며 8분 음표는 *mp*에서 *mf*까지 그리고 액센트는 점점 커져서 *ff*를 거쳐 *fff*까지 도달해야 한다.”고 밝혔다(Ligeti, 1986, p. 9).

(2) 아이소리듬 (isorhythm)

리게티는 이 곡에서 반복되는 선율을 지속적으로 사용했는데 그것은 액센트와 함께

긴 음가를 가지는 옥타브로 나타나 주선율을 이루며, 이것은 그 선법적인 느낌으로 인해 헝가리의 민속 노래를 연상시킨다. 아래의 <악보 5>에서 나타난 것과 같이 오른손 선율은 크게 3개의 프레이즈(A 4마디, B 4마디, C 6마디)로 구분될 수 있는데 B와 C는 A선율을 바탕으로 구성이 되었음을 알 수 있다. 이 선율은 한번 제시된 후 재등장할 때마다 한음씩 전조된 형태로 나타나게 된다.

<악보 5> 리게티 <피아노 연습곡> 1권 1번 '무질서' 오른손에 나타나는 옥타브 선율의 단순형



<악보 6> 리게티 <피아노 연습곡> 1권 1번 '무질서' 왼손에 나타나는 옥타브 선율의 단순형



왼손 선율은 오른손 선율을 기본으로 하여 선율음정의 변형과 함께 그 길이가 확장된 형태로 나타난다. 이것은 4개의 프레이즈(4마디, 4마디, 6마디, 4마디)로 구성되어 있고 반복될 때 뚜렷한 규칙은 없으며 선율을 구성하는 음정에서 약간의 변화를 보이기도 한다. (<악보 6> 참조)

리게티는 위의 두 선율을 양손에서 일종의 아이소리듬으로 간주하여 곡 전체를 통해 반복하였는데 두 선율의 길이가 서로 다르기 때문에 발생하는 주선율의 변주형, 그리고 앞서 언급한 리듬의 차이로 인해 발생하는 변주형 등과 같은 요인들을 복합적으로 적용시켜 곡의 '무질서'를 이루어냈다.

III. 결론

20세기 가장 중요한 피아노 문헌 중 하나로 손꼽히는 리게티의 피아노 연습곡은 대중적 인지도를 얻으며 꾸준히 연주되고 있다. 이것은 그의 1980년대 이후 스타일을 가장 잘 나타낸 작품으로 다양한 요인을 통해 발생하는 ‘복합리듬’과 그것에서 파생되는 ‘환영의 리듬’을 위주로 작곡되었다. 또한 각 연습곡이 가지는 음악적 색채감과 제목에서 드러나는 표제적인 성격도 간과할 수 없는 부분이다. ‘Désordre’는 연습곡의 첫 곡이며 전체 연습곡을 대표하는 작품으로 손색이 없는데 이것은 바로 그가 여기에서 자신이 추구한 모든 리듬적 요소를 복합적으로 사용하며 조화를 이루어냈기 때문이다. 그 리듬적 요소들로는 아이소리듬, 헤미올라, 아프리카 민속리듬, 프랙탈 기하학, 카오스 이론 등을 들 수 있는데, 그는 음악적 요소와 음악 외적 요소들을 조화롭게 결합하여 ‘무질서’적이지만 그 안에서 모든 요소들이 ‘질서롭게’ 체계화 된 곡을 만들어냈다. 리게티의 연습곡이 작곡된 이후로 그가 연습곡에 반영하고자 한 다양한 리듬에 관한 연구가 계속되고 있다. 표면적으로는 리듬적 난해함으로 인해 어려워 보이지만 그 안에는 자리 잡고 있는 여러 가지의 구조적 체계성을 알고 이해한다면 곡을 연주하는 데 있어서 많은 도움이 될 것이라 생각된다.

참고문헌

- Arom, S. (1991). *African Polyphony and Polyrhythm: Musical Structure and Methodology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Griffiths, P. (1983). *György Ligeti*. London: Robson books.
- Ligeti, G. (1986). *Étude pour Piano*, premier livre. Mainz: Schott.
- Ligeti, G. (1988). On My Étude for Piano. *Sonus*, 9 (1), 3-7.
- Tsong, M. K. (2001). *Etudes pour piano, premier livre of Gyorgy Ligeti: Studies in composition and pianism*. M.M diss. Rice University.
- Taylor, S. A. (1994). *The Lamento Motif: Metamorphosis in Ligeti's Late Style*. D.M.A. diss. Cornell University.

15:45-16:20 210호

발표 : 권수미 (한세대, 이화여대)

최은정 (Clafin University)

좌장 : 박부경 (대진대)

한국적 요소를 활용한 피아노 문헌과 교수법 개발 (Integrating the Korean Musical Tradition into Piano Instruction)

I. 서론

최근 국내에서 피아노 교육을 받은 젊은이들이 세계 최고 수준의 국제 피아노 대회에서 쾌거를 올리며 승전보를 전해주고 있다. 해방이후 소수의 엘리트 양성을 위해 열심히 달려온 우리나라의 피아노 교육은, 반세기 전에는 감히 상상조차 할 수 없는 성과를 일구어 내고 있는 것이다. 국제사회에서 바라보는 우리나라의 피아노 연주자들의 위상만큼, 과연 국내에서 이루어지고 있는 대중을 위한 피아노 교육이 제대로 이루어지고 있는지 살펴보고 개선해 나아가야 할 점을 밝힐 필요가 있다.

1980년대 이후 미국을 비롯한 서구의 음악교육은 전통 서양 음악의 틀을 벗어나 다양한 민족의 음악을 가르쳐야 한다는 다문화주의의 영향을 받기 시작하였다. 이에 음악교사는 물론 의식 있는 피아노 교사들은 교실에서 혹은 스튜디오에서 자국에서 출판되는 유수의 피아노 교재사용 이외에도 다양한 민족의 음악적 전통과 특징을 지도하기 위한 피아노 교재자료를 구하는데 애를 쓰고 있는 실정이다.

하지만 우리나라의 피아노 교육을 살펴보면 초급수준에서부터 대부분 외국으로부터 수입된 메쏘드와 교재에 전적으로 의존하여 지도가 이루어지고 있는 실정이다. 따라서 외국에 알릴만한 한국적 선율 중심으로 이루어진 피아노 레퍼토리나 교재를 국내에서조차 찾아보기 어렵다. 다시 말해, 우리나라 피아노 학생들은 우리의 선율과 우리의 음악을 제대로 알기 전부터 외국 선율로 구성된 외국교재에 훨씬 더 익숙해질 수 밖에 없는

상황이다. 음악교육은 모국어 개념으로 자국의 민요로부터 시작하여야 한다는 코다이의 교육철학에 사뭇 역행하는 상황이 아닐 수 없다.

따라서 본 연구에서는 우리 민요나 선율로 이루어진 다양한 수준의 피아노 작품을 발굴하고 개발하여 안으로는 국내 피아노 교육자료 개발 및 보급에 이바지하고, 밖으로는 우리나라의 피아노 음악 문화를 알리는 것을 연구목적으로 한다.


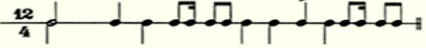

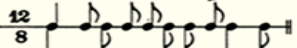
II. 본론

1. 한국 민속음악의 특징

한국의 전통음악은 일반적으로 정악과 민속악으로 나눈다(Kim, Seong K., 2004). 정악은 양반¹⁾을 위한 음악이며, 민속악은 일반 서민²⁾들이 사용한 음악이다. 한국 고유의 전통음악을 이해하기 위해서는 그 음악 속에 내재되어 있는 반복적인 리듬 패턴을 이해해야 한다. 이것을 장단이라 일컫는데, 장단은 보통 기악, 성악, 또는 다른 민속음악을 반주하는 역할을 하며, 한국의 대표적인 민속 악기인 장구에 의하여 반주되어진다.

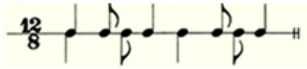

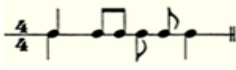

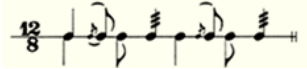

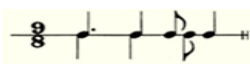
정악 장단은 규칙적인 템포를 유지하나, 민속악 장단은 연주자의 역량과 곡의 분위기에 따라 템포가 변하기도 한다. 그 중, 민속악 장단은 빠르기에 따라 진양조, 중모리, 중중모리, 자진모리, 휘모리, 단모리, 엇모리, 굿거리, 세마치로 나뉘며, 그 리듬의 형태는 아래와 같다(<표 1> 참조).

<표 1> 민속악 장단의 종류와 리듬 형태

장단의 종류	빠르기		리듬 형태
중모리		= 72-108	
중중모리		= 60-96	

1) 조선시대 계급사회에서 상류층을 말한다.

2) 조선시대 계급사회에서 양반이 아닌 계층을 말한다.

장단의 종류	빠르기		리듬 형태
자진모리		= 90-144	
휘모리		= 116-144	
굿거리		= 60-72	
세마치		= 72-108	

또한, 한국의 전통음악에는 5음음계(Pentatonic Scale)가 많이 사용된다. 5음음계는 다섯 개의 음으로 이루어져 있으며, 보통 동양권 음악에 자주 사용되어지며, <악보 1>에서 그 구조를 알 수 있다.

<악보 1> Pentatonic scales on black and white keys



2. 한국의 대표적인 민속음악 <새야 새야 파랑새야>

1) <새야 새야 파랑새야>의 역사적 배경

<새야 새야 파랑새야>는 한국의 전통 민요 중 가장 잘 알려진 민속 음악에 속한다. 그 역사적 배경에는 두 가지의 설이 존재하는데, 그 중 첫째는 1894년에 한국과 일본 사이에서 발생한 동학혁명을 지휘한 녹두 장군 전봉준을 기리기 위한 노래로서 유래되었다는 것으로, <악보 2>에서 그 멜로디와 가사를 통해 짐작할 수 있다. 또 다른 설은 오래 전부터 전해 내려온 어린이들의 구전민요인 <달아 달아 밝은 달아>에서 유래되었다는 것인데, 학문적으로 뒷받침할 수 있는 자세한 근거는 찾기가 어렵다.

<악보 2> <새야 새야 파랑새야> 멜로디와 가사



1 Bird, bird, blue bird love-ly blue bird Do not dis-turb flowering bean plant
 2 If flowers fall down No bean will grow A Jell-y ma-ker goes home in tears

‘새야 새야 파랑새야’
 새야 새야, 파랑새야, 녹두밭에 앉지 마라
 녹두꽃이 떨어지면, 청포장수 울고 간다.

2) <새야 새야 파랑새야> 음악적(Melodic, Harmonic, Rhythmic) 특징

‘새야 새야 파랑새야’는 세 음(레, 솔, 라)으로 간단한 멜로디 구성이 특징이다. 세 음사이의 음정은 완전 4도, 완전 5도, 장 2도로 이루어져 있다. (<악보 3> 참조) 이러한 음정 구조를 서양의 화성학에서는 콰터(Quartal) 또는 퀸털(Quintal) 하모니라 부른다. (<악보 4> 참조) 또한, 이 민요 안에 쓰여진 장단은 세마치 장단으로서 그 멜로디와 더불어 노래하기가 쉽다. (<악보 5> 참조) 이렇게 쉬운 멜로디와 리듬이 간단한 화성 안에 녹아들어 있어 여러 사람들이 쉽게 배울 수 있는 구전문요로서 자리매김했으리라 여겨진다.

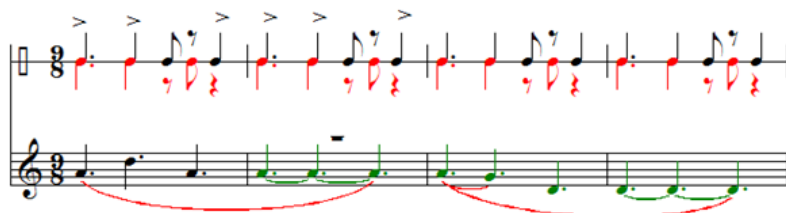
<악보 3> <새야 새야 파랑새야>의 멜로디 분석



<악보 4> <새야 새야 파랑새야>에서의 Quartal and Quintal Chords



〈악보 5〉 〈새야 새야 새야 파랑새야〉 선율 안에서 세마치 장단



3. <새야 새야 파랑새야>를 바탕으로 한 피아노 음악과 교수법적 연구

1) 이상근(1922-2000)의 피아노독주곡: 〈Variation on the theme of “Bird, Bird, Blue Bird”〉

<새야 새야 파랑새야>선율을 주제로 5개의 변주곡으로 구성된 작품으로 지난 1987년에 국내에서 작곡되었다. 작곡가 이상근은 이미 50여 년 전부터 서양음악의 작곡기법을 한국음악요소와 결합시킨 작품을 많이 남겼다. 이 변주곡은 중급후반과 상급초기 수준의 학생들에게 적합한 난이도를 갖고 있다.

구체적으로 작품을 분석해 보면, 주제(Theme)는 단지 2개의 프레이즈가 연결된 9마디로 구성되어 있다. 첫 번째 프레이즈가 중음역대에 단선율로 제시된다면(mm. 1-4), 두 번째 프레이즈는 한 옥타브 위에서 보다 큰 음량으로 연주되어야 할 것이다(mm. 5-9). 이 간단한 민요에 바탕을 둔 주제를 세련되고 현대적인 미를 느끼게 해주는 요소는 매 두 마디 마다 5/4에서 4/4로 바뀌는 변박에 기인한다. 빈번히 등장하는 왼손부의 비화성음과 불협화음은 옛스런 느낌의 민요를 어느새 인가 현대적인 느낌으로 탈바꿈시켜 놓는다. 뿐만 아니라 오른손의 안정된 4분음표 리듬 진행과는 대조적으로 왼손부의 8분음표 셋잇단음표의 다양한 리듬꼴은 이 작품의 기술적 난이도를 높여주며 훨씬 세련된 멋을 창출하고 있다(Lee, S, 2001).

〈악보 6〉 이상근: Variation on the theme of "Bird, Bird, Blue Bird"



Reprinted by Permission of Eumag Chun-Chu Edition, Seoul, South Korea

2) 김국진(b.1931)의 피아노 듀엣: Der blauen Vogel(Blue Bird), Op. 240, No. 3

김국진³⁾의 피아노 듀엣 <Der blauen Vogel(Blue Bird)>, Op. 240, No. 3 은 피아노 연탄 곡집 <네 개의 손을 위한 한국의 소리 (Koreaneasche Klang für Vier Händen)>에서 발췌 하였다. 작품집 안에는 한국의 전통적 요소를 바탕으로 작곡된 피아노 듀엣 (One piano, four hands) Op. 240 (11곡)과 Op. 245 (4곡)이 수록되어 있다. 특히, <Der blauen Vogel(Blue Bird)>은 멜로디를 한 손으로 연주하도록 되어 있으나, 양손 유니슨(Unison)으로도 연주할 수 있는 간단하고 쉬운 선율로 이루어져 있으며, 초보 단계의 학생들도 쉽게 호흡을 맞추어 연주할 수 있다.

피아노 듀엣이 아닌 또 다른 연주 방법으로는 멜로디 선율을 피아노가 아닌 다른 솔로 악기로 연주할 있으며, 합창으로도 대체할 수 있다. 이는 교육자의 연주 기호에 따라

3) 김국진은 한국작곡가회와 부산작곡가협회 고문으로서, 교향곡, 오페라, 피아노곡집 외 3000여곡 이상의 작품을 발표하였고, 현재 부산에 거주하고 있다.

학생들에게 다양한 형태의 연주 방법을 경험할 수 있도록 하는 이중적인 효과를 자아낼 수 있다.

〈악보 7〉 김국진의 피아노 듀엣: *Der blauen Vogel*, Op. 240, No. 3



Reprinted by Permission of D.J. Publishing Company, South Korea

3) 권수미(b.1970)의 〈Piano solo for Beginners: *Bird, Bird, Blue Bird*〉

이 작품은 연구자의 박사 학위 논문에 수록된 작품으로 초급 수준의 피아노 학습자도 주제와 변주 형식을 학습할 수 있도록 작곡되었다(Kwon, 2006). 첫 번째 프레이즈는 ‘민요 단선율을 양손으로 나눠서 연주하며 주제를 제시한다면 (mm. 1-4), 두 번째 프레이즈는 첫 번째 변주로서 오른손이 주제선율을 연주하면 왼손은 모듬화음 반주를 맡게 된다 (mm. 5-8). 세 번째 프레이즈는 두 번째 변주로서 오른손 왼손이 캐논 형식으로 메아리 치듯 모방하며 연주한다(mm. 9-13). 마지막 프레이즈는 세 번째 변주로써, 오른손이 주제선율을 연주하는 동안 왼손은 주제선율에서 파생된(mm.2) 선율동기를 지속적으로 반주하며 곡을 마무리 짓는다(mm 13-18).

〈악보 8〉 권수미 〈Bird, Bird, Blue Bird〉

4) 박이제(b.1956)의 Piano Duet: 〈Bird, Bird, Blue Bird〉

박이제⁴⁾의 피아노 듀엣 <Bird, Bird, Blue Bird>는 논문저자의 요청에 따라 2010년 여름에 창작되어진 곡으로서, <새야 새야 파랑새야>의 멜로디를 주축으로 다양한 템포 변화와 리듬의 다양한 구성을 바탕으로 하여 여섯 부분으로 이루어져 있다. 어느 파트이든 멜로디가 나올 때에 반주 영역과의 소리 밸런스를 조정할 수 있도록 귀를 훈련시켜야 한다. 또한 1st Piano에서는 옥타브를 사용한 트레몰로 테크닉과 트릴이 많이 사용되는데, 특히 손목에 힘이 들어가지 않도록 이완시킬 수 있는 순발력이 요구된다. 이 곡은 작곡가 박이제의 요청으로 중앙대학교 작곡발표회에서 권수미와 최은정의 듀오로 2010년 11월 12일에 초연되었다.

4) 박이제는 현재 중앙대학교 음악대학의 작곡과 부교수로 재직 중이다.

III. 결론

본 연구에서는 한국 작곡가들이 한국적 소재를 사용하여 작곡한 피아노 작품들을 살펴 보았다. 그 중에서도 한국의 대표적인 민요인 <새야 새야 파랑새야>의 기본 선율을 바탕으로 한 피아노 독주곡과 피아노 듀오곡을 선정하여 그 작품 안에 담긴 한국 음악적 요소를 분석하고, 어떻게 효과적으로 연주하고 가르칠 수 있을까에 대하여 연구하였다.

요즘, 세계는 각 나라마다의 문화적 유산과 정서를 음악과 더불어 세계 속에 알리고 서로 나누는 다문화주의(Multiculturalism)가 깊이 자리 잡고 있다. 이러한 다문화적인 음악 양상을 교육에 적용하여 많은 음악교육자들이 각 나라마다의 민속음악을 바탕으로 이루어진 작품을 찾는다. 특히, 피아노라는 매개체를 통해 여러 다양한 문화와 역사를 간접적으로 체험하고, 이를 교육에 적용하여 학생들에게 음악적 세계관을 형성시키기 위해 노력한다.

<새야 새야 파랑새야>는 한국의 특수한 역사적 상황아래 구전되어져 그 시대의 내면 세계를 자연스럽게 표현한 한국의 대표적인 민요다. 이러한 한국의 독특한 민요를 학생들에게 가르치고, 그와 관련된 피아노 작품과 더불어 한국의 문화적 유산을 세계 속에 간접적으로 알리기 위한 노력은 매우 가치 있는 일이라 여겨진다. 본 연구가 한국의 문화적 전통과 음악에 관심을 가진 사람들과 이를 어떻게 피아노 교육에 적용시킬 수 있는지 고민하는 이들에게 좋은 자료로 활용되기를 희망한다.

참고문헌

*단행본

조영배 (2006). **한국의 민요 아름다운 민중의 소리**. 서울: 민속원

Bowman, Barbara G.(2008) Korean Folk Music in Your Curriculum. *Music Educators Journal* Vol.95 No. 1 September.

Kim, Seong K (2004). *Introduction to Korean Traditional Music*. Seoul: Eunha Publishing Company. 51-52.

Kwon, Oh-sung. (1998). Traditional Music: International Perspectives. *Koreana, A Quarterly on Korean Art & Culture* 12, no. 4 .Winter, 18-23.

Kwon, Sumi (2006). A Development of Korean Piano Method with Accompaniment MIDI Disks for College Music Majors Whose Primary Instrument is not Piano Ed.D. Diss. NY: T.C. Columbia University.

***악보**

김국진 (1997). 『네 개의 손을 위한 한국의 소리』. 서울: 동진음악출판사.

Lee, Sang Kuen. *Five Variations on a theme of Blue Bird in Sang Kuen Lee Piano Works*. Seoul: Eumag Chun-Chu Edition, 2001.

***리코딩 목록**

Sumi Jo-Korean Favorite Songs. Sumi Jo, soprano, with the Korean Symphony Orchestra, Nansae Kum, conductor. E&E Media: SCC-003PSM. 2001. Compact disc.

***웹사이트 목록**

http://www.ukopia.com/ukoEducation/?page_code=read&uid=118201&sid=14&sub=5

http://www.chinadaily.com.cn/english/doc/2004-11/21/content_393440.htm

주제발표 II

주제발표

II

A Vocal Style of Playing: The Chopin Nocturnes

Dr. Scott Price (University of South Carolina, USA)

15:45-16:20 210호

발표 : Dr. Scott Price (University of South Carolina, USA)

지정토론 : 김성은 (가톨릭대), 최은정 (Clafin University)

통역 : 최소영 (서울대)

A Vocal Style of Playing: The Chopin Nocturnes

History

It is well attested that Frederic Chopin had a great love for the voice and for Opera. He knew the operas of the day, and encouraged his students to go hear the great singers of his time. He imitated the voice in his compositions and many of his Nocturnes are similar to opera arias complete with vocal lines and effects, and orchestral accompaniment figures.

Imitation of the Bel Canto style of singing was an important feature of his works. Bel Canto, or “Beautiful Singing”, is simply that - the production of beautiful tone, and the mastery of all of its expressive devices and nuances in an attempt to move the audience.

Bel Canto can be argued to have its roots in the operas of 17th and 18th century composers, and in the literature sung by the great Castrati singers of the period. Composers created arias that would show off the abilities of these great singers, and the types of dramatic expression generally centered around different types of arias: those that expressed heroic bravura, pathetic sadness, tender feelings, rage, or personal mediation, as well as the recitativo style, and all of the expressive vocal effects associated with each of them.

In addition, it is thought that the Nocturnes of John Field (1782-1837) served as models for Chopin's works by the same title.

Stylistic Elements

Chopin was well-versed in the musical styles of his time and incorporated them into his music. Some elements of musical styles found in his works are:

Italian Style - The Italian style of writing in Chopin's Nocturnes is usually characterized by dotted rhythms, fioritura or coloratura passagework, and very clearly defined phrase structures similar to the da capo aria and strophic song types of writing.

French Style - The French style of writing in Chopin's Nocturnes is usually characterized by more flowing melodic lines with less rhythmic figures, and less clearly defined phrase endings.

Other Elements (Spanish, Swiss/Germanic) - The Nocturnes may also incorporate other styles of writing including modal harmonies and dance rhythms drawn from Chopin's Polish musical heritage, Neapolitan chords or harmonizations of the Phrygian as found in Spanish music, or dance and melodic elements from Swiss/Germanic folk music.

Mixtures - Not all of Chopin's Nocturnes are in one style or another. He may sometimes combine mixtures of styles in one piece.

Considerations for Students

The goal of a student is to understand what the Bel Canto style of singing is, and how to imitate it on the piano. Knowledge of the style is not useful unless the student knows how

to technically create the sound on the keyboard. Some considerations and steps toward imitating the Bel Canto style are:

Tone Production - A more “pure” tone may be drawn from the piano if students are more aware of how they are producing tone. If they continuously use a fast and heavy key strike, the resulting sound has a very quick decay, and a “wave” in the sound where the pitch actually fluctuates slightly. A slower and more cultivated key strike using strength from the fingers will result in a tone product with a longer and more even decay, and no “wave” in the sound resulting in a more purely defined pitch for the ear.

Voicing and Balance - Students are often very drawn to the idea of arm weight and strength when trying to play. Too much of a focus on these concepts can lead students to forgetting that their fingers actually play the key and set in motion the process to produce the tone from the piano. If we can get them to “float” or “suspend” their arm, then the hand is slightly above the keyboard and the fingers have room to move. Students can then pay more attention to moving their fingers in ways that can generate more variety of sound. If the fingers are really given room to move independently and with mental direction, then they can begin to voice chords so that the top notes receive the strongest attention from the fingers, and the other notes, less strength for a well-voiced chord. Students may also then realize that it is often the left hand that is covering the melody, or reducing the range of expression in the melody simply because the right hand has to balance the volume of sound in the left hand. If they play with the left hand balanced slightly below the right hand in volume level, the melody sings out and has more range to produce a variety of sounds.

Harmonic Investigation - When students have given attention to elements of voicing and balance, the doors to more in-depth musicianship open. When examining the entire phrase, they will find that there is usually a primary arrival point, and possibly a secondary arrival point. These arrival points are usually centered on, or around major harmonic events or cadences.

Dynamic Inflection - Once a student has determined the primary and secondary arrival points, they know which portions of the phrase must be the loudest in the dynamic scheme. They then also know which areas of the phrase should be softer in dynamic level and can adjust their finger movements to produce a wide variety of volume levels.

“Breathing” - Pianists can play for an indefinite amount of time - singers cannot sing for very long without taking a breath. Having a student sing or chant along with a phrase can show them where the music needs to rest or move, and they experience just how long a singer needs to breathe and recharge to produce the new phrase, and how much time they really need to wait or move to finish a musical sentence. This is often a key to appropriate and effective use of rubato - a concept often overused or misused by students resulting in performances that are hyper-romantic, jerky, or melodramatic. If governed by the harmonic and melodic phrase structure, use of rubato is more stylistic and effective.

Advanced Pedal Use - Pedal use is sometimes not clearly defined in the works of Chopin when performing them on modern instruments, and is often a very controversial subject. Chopin was explicit in his pedal markings, but the piano of the time was different from the modern instrument, and we sometimes have to use pedal somewhat differently to create the effects we believe are indicated by the music. Students must realize that the pedal is there for effect, and not for sound duration that should be created with the fingers. More advanced students may discover that it is possible to use $\frac{1}{2}$ pedals, $\frac{1}{4}$ pedals, and flutter pedaling, to create beautiful and stylistic effects with the music. They find it is possible, depending on the piano being played, to catch the bass tone with a deep pedal, and use $\frac{1}{4}$ pedal changes to keep the melody pure while maintaining the bass tone.

Attention to these facets of performance can allow students to approach the stylistic elements of Chopin’s Nocturnes with a real eye for detail and practical ways to produce their ideas in sound at the keyboard with effectiveness and consistency.

Selected Bibliography

- Atwood, William G. Fryderyk Chopin: Pianist from Warsaw. New York: Columbia University Press, 1987.
- _____. The Lioness and the Little One. New York: Columbia University Press, 1980.
- _____. The Parisian Worlds of Frédéric Chopin. New Haven, CT: Yale University Press, 1999.
- Barbier, Patrick. The World of the Castrati. London: Souvenir Press, Ltd., 1996.
- Cate, Curtis. George Sand: A Biography. New York: Houghton Mifflin & Co., 1975.
- Chopin, Frederic. Chopin's Letters. New York: Alfred A. Knopf, 1931.
- Eigeldinger, Jean-Jacques. Chopin: As Pianist and Teacher as Seen by his Pupils. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
- Franca, Ida. Manual of Bel Canto. New York: Coward-McCann, Inc., 1959.
- Goldberg, Halina ed. The Age of Chopin: Interdisciplinary Studies. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2004.
- Gordon-Smith, Maria and George A. Marek. Chopin. New York: Harper and Row, 1978.
- Harasowski, Adam. The Skein of Legends Around Chopin. New York: Da Capo Press, 1980.
- Kallberg, Jeffrey. Chopin at the Boundaries: Sex, History and Musical Genre. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1996.
- Kobylanska, Krystina. Frédéric Chopin: Thematisch-bibliographisches. G Hanle, 1979.
- Ripoll, Luis. The Majorcan Episode of Chopin and George Sand, 1838-1839. L. Ripoll, 1981.
- Samson, James. The Cambridge Companion to Chopin. New York: Cambridge University Press, 1992.
- _____. Chopin. New York: Oxford University Press, 1996.
- _____. Chopin Studies. New York: Cambridge University Press, 1988.
- _____. The Music of Chopin. London: Routledge & Kegan Paul, 1985.
- Sand, George. Lucrezia Floriani. Chicago: Academy Chicago Publishers, 1985.
- _____. The Story of My Life. New York: SUNY Press, 1991.
- Siepmann, Jeremy. Chopin: The Reluctant Romantic. Boston: Northeastern University Press, 1995.
- Smialek, William. Chopin: A Guide to Research. New York: Garland Publishing, Inc., 2000.
- Szulc, Tad. Chopin in Paris. New York: Da Capo Press, 2000.
- Voynich, E. L., trans. Chopin's Letters. New York: Vienna House, 1973.
- Walker, Alan ed. The Chopin Companion. New York: W. W. Norton and Co., 1966.
- Zamoyski, Adam. Chopin: A New Biography. New York: Doubleday & Co., 1980.

Chopin's Nocturne

성악(vocal) 스타일의 연주: 쇼팽의 녹턴

렉처: Dr Scott Price, University of South Carolina, USA

History(역사적 배경)

쇼팽의 성악과 오페라에 대한 사랑은 이미 검증되어 있는 사실이다. 쇼팽은 당시의 오페라를 잘 알았었고, 제자들에게도 항상 그 시대의 무대를 섭렵했던 유명한 성악가들을 직접 가서 들어보라 권유했었다. 그는 그의 작품들 속에 성악적인 묘사를 모방했고 그의 녹턴들은 오페라의 아리아와 비슷한 노래와 성악적 효과들에 오케스트라의 반주를 담은 작품들이라고 할 수 있다.

벨칸토 스타일의 모방은 쇼팽의 작품들에 눈에 뜨게 나타나는 특징이다. 벨칸토는 “아름다운 노래”라는 뜻으로, 아름다운 tone을 만들어 내고, 그 소리를 위해 모든 표현의 방법과 뉘앙스들을 가장 완벽하게 습득하여 청중들의 마음을 움직이게 하는 것이다.

벨칸토의 역사는 17-18세기 작곡가들의 오페라로 거슬러 올라가고, 당시의 카스트라티들이 불렀던 노래들이라고 많은 사람들은 주장하고 있다. 당시의 작곡가들은 성악가들의 기량을 과시할 수 있는 아리아를 작곡했고, 극적인 표현기법들은 다양한 아리아 형식을 중심으로 작곡되었다. 영웅적 bravura, 비통한 슬픔, 부드러움, 분노, 또는 명상적인 분위기를 표현한 아리아들과, recitativo style, 그리고 모든 감정 표현에 동원되는 성악기법들이 작곡가들이 추구했던 특징들이다.

또한, 무엇보다 쇼팽의 녹턴에 가장 큰 본(model)이 된 것은 John Field의 녹턴들이라고 할 수 있다.

Stylistic Elements: 스타일적 요소들

쇼팽은 모든 음악적 스타일에 조예가 깊었고 그의 음악에 다양한 스타일들을 결합시켰다.

쇼팽의 작품들에 나타난 음악적 스타일의 요소들은 다음과 같다.

Italian Style- 쇼팽의 녹턴들 중에 나타난 이탈리아 스타일은 주로 점음표(dotted rhythms), 콜로라투라 (coloratura), 그리고 strophic 형식에서 흔히 볼 수 있는 da capo aria의 매우 명확한 프레이즈의 구조이다.

French Style- 쇼팽의 녹턴들 중에 나타난 프랑스 스타일은 흐르는 선율적 멜로디이다. 리듬과 프레이즈는 이탈리아 풍보다는 덜 명확히 구분되는 것이 특징이다.

그 밖의 요소들(스페인, 스위스, 독일풍)- 교회선법 화성, 폴란드 춤곡형식, Neopolitan 화성의 활용, 스페인 풍의 Phrygian 화성, 독일과 스위스 풍의 선율과 춤곡형식을 찾을 수 있다.

mixture-쇼팽의 녹턴들은 한가지의 스타일 요소가 아닌, 많은 스타일적 요소들을 혼합시켜 작곡한 작품들이다.

학생들이 고려해야 할 사항들

학생들의 일차적 목표는 벨칸토 스타일의 창법을 이해하고, 그 소리를 피아노에서 모방을 하는 것이다. 다양한 스타일을 지식적으로 알고 있을 뿐 아니라, 테크닉 적으로 건반에서 소리로 만들어 낼 수 있어야 한다. 벨칸토 창법의 모방을 위한 몇 가지 지침서는 다음과 같다.

tone production: 조금 더 맑고 깨끗한 tone은 학생이 tone을 어떻게 건반으로부터 만들어 낼 수 있는지 알고 있어야 한다. 만약, 지속적으로 빠르고 무거운 strike 동작으로 소

리를 만들었을 때의 결과는 울림이 없이 빨리 사라지는 소리일 것이다. 조금 더 느리고, 세련되고 정확히 계산으로 손으로부터 만들어낸 힘으로 소리를 만들었을 때의 결과는 훨씬 더 고르고 길게 남아있는 울림의 소리일 것이다. 이런 소리는 선명하고 흔들림 없는 pitch로 귀에 전달 될 수 있다.

voicing and balance: 가끔 학생들은 소리를 내고 연주 할 때, 팔의 무게와 힘에 대해 지나치게 신경을 쓰는 경우가 많아 실제로 소리를 만드는 것은 손가락의 움직임을 통해서 입을 잇을 때가 많다. 이럴 때 팔이 “공중에 떠 있게” 또는 “매달려 걸려있다”는 이미지를 갖고 있으면 손은 건반보다 조금 위에 있고 손가락이 자유롭게 움직일 수 있는 공간이 자연스럽게 만들어 질 수 있다. 학생들은 손가락의 움직임을 통해 다양한 소리를 만드는 것에 더 몰입 할 수 있다. 손가락을 독립적으로 움직일 수 있는 공간을 머릿속의 이미지와 방향과 일치하게 할 수 있다면, 코드를 연주 시 가장 위의 음을 주의 깊게 들을 수 있을 것이다. 더 나아가, 학생들은 왼손이 멜로디 음을 덮고 있을 때가 많고, 그로 인해 표현의 폭이 좁아지고 있다는 점이다. 왼손의 balance를 오른손 보다 조금 작게 맞추어 연주 할 수 있다면, 오른손 멜로디는 다양한 음색으로 노래 할 수 있을 것이다.

harmonic investigation(화성적 관찰): voicing과 balance의 문제가 해결이 된다면 보다 깊은 음악성을 표현할 수 있는 문이 열린다. 전체적 프레이즈를 관찰 해 볼 때, 일차적, 이차적 중착점을 찾을 수 있고, 주로 화성의 극적 변화나 종지에 도착 했을 때임을 알 수 있다.

dynamic inflection(강약의 변화): 학생이 가장 중요한 종지를 파악하면, 프레이즈의 어느 부분들이 흐름상 가장 크게 또는 작게 연주되어 할지 판단할 수 있게 된다. 강약의 변화를 손가락의 동작의 조절을 통해 다양한 크기의 소리를 연주 할 수 있게 된다.

breathing(호흡, 숨쉬기): 피아니스트들은 쉬지 않고 무제한의 시간 동안 연주 할 수 있지만, 성악가들은 숨을 쉬지 않고 노래 할 수 없다. 학생들로 하여금 프레이즈 연주 시 따라서 같이 노래하게 할 경우, 어느 부분에서 쉬고, 앞으로 밀고 나아가야 하는지 알 수 있게 될 뿐 아니라, 성악가의 경우 어느 정도 숨을 쉬고 다시 호흡을 충전시켜야 다음

음악적 프레이즈 끝낼 수 있을 것인지 조절 할 수 있게 된다. 호흡은 가장 효과적이면서 적절한 rubato의 사용법을 좌우한다. 루바토는 학생들에게 가장 잘못 사용되고 과용 되어 극도로 낭만적, 멜로드라마틱하고 경련한 연주로 만들 수 있다. 화성과 멜로디의 구조가 탄탄히 밀받침 되어 있다면, 루바토는 효과적이고 세련되게 사용할 수 있다.

advanced pedal use: 쇼팽음악에서 명확히 나타나 있지 않고, 가장 논쟁의 여지가 큰 부분이 오늘날 사용되는 피아노 악기에서의 페달 사용법이다. 쇼팽은 명확하게 표시를 했지만, 당시의 피아노는 오늘날의 피아노와 다르기 때문에 쇼팽이 원했던 소리의 효과를 위해서는 표기 되어 있는 것과는 조금 달리 상용을 해야 한다. 학생들은 쇼팽의 페달은 손가락이 내야 할 음의 지속을 위함이 아닌, 음색의 효과를 위한 것임을 잊지 말아야 한다. 1/2 페달, 1/4 페달, 또는 flutter 페달법 등을 사용하여 아름답고 세련된 효과적 소리를 연주 할 수 있는 경지에 오를 수 있을 것이다. 베이스의 음은 깊은 페달로, 그 후 멜로디는 1/4 페달을 사용하여 베이스음을 지속하는 동시에 멜로디를 보다 깔끔하게 처리 할 수 있다.

위의 몇 가지 면들을 인식하고 연주 한다면, 쇼팽의 녹턴을 섬세한 눈으로 새롭고 일관성 있는 효과적 연주를 할 수 있게 될 것이다.

번역: 최소영 (서울대)

2012년 제4회 한국피아노교수법학회 학술대회

인 쇄 | 2012년 5월 19일

발 행 | 2012년 5월 19일

발행인 | 정 완 규

발행처 | 한국피아노교수법학회 학술분과

홈페이지 | www.pianopedagogy.or.kr

펴낸곳 | 도서출판 한학문화
