

2022년 제14회 학술대회  
www.pianopedagogy.or.kr

# 2022 학술대회

## 21세기 피아노 교육과 Music Wellness의 융합

일시 2022년 5월 28일(토) 1:00PM~6:30PM

진행 ZOOM Online

주최 한국 피아노 교수법 학회

후원 한국피아노복원연구소 Klavier Werkstatt Korea K&G Trade 예솔

스튜디오 더존 STUDIO DORON 스튜디오 더존 COSMOS COSMOS CORPORATION

음악춘추

KAPP

한국 피아노 교수법 학회



2022년 제14회 학술대회

## 21세기 피아노 교육과 Music Wellness의 융합

한국 피아노 교수법 학회

The Korean Association of Piano Pedagogy



# | 일정표

## • 21세기 피아노 교육과 Music Wellness의 융합 •

사회 김태정 (학술분과위원장)

개회사 정완규 (회장)

12:30-	등록		
13:00-	개회사		
13:10-	주제발표	Musician's Wellness: How to Listen to Your Body (음악가의 웰니스: 연주자의 신체 관리)	지혜경
14:15-	공개레슨	음악성과 테크닉	강충모
16:20-	구두발표	피아노 제작 발전에 따른 테크닉의 변화가 유발한 피아니스트의 통증 연구: 슈만과 스크리아빈의 사례를 중심으로	이선영
		뮤지큐 음악동화가 유아에게 미치는 음악교육의 효과	김지영
		라이트모티프(Leitmotiv)를 주요 작곡기법으로 하는 미스터리 스릴러 영화음악 장르에 관한 실제적 고찰	문봉준
		프란츠 리스트 《순례연보 제2년: 이탈리아》에 나타난 표제의 음악적 관점에 관한 연구	송지아, 박지원
홈페이지	포스터 세션	R. Schumann 《Carnaval》 Op. 9에 나타난 다비드 동맹 캐릭터 연구	문예진
		달크로즈의 《어린이 정원》에 나타난 음악과 이야기의 상관관계 분석	박소연
		한국과 중국 대학의 전공자 피아노 교육 비교 연구	Xu Haige
		차이코프스키 《피아노 소나타 c#단조》 Op. posth. 80에 나타나는 교향곡과의 연관성	최유리
		《어린이 모음곡: 즐거운 명절》 Op. 9 분석을 통해 나타난 정선덕의 음악 어법	Zhou Yun Hua
18:30	폐회		



# | Contents

## 주제발표

- Musicians' Wellness: How to Listen to Your Body  
(음악가들의 웰니스: 연주자의 신체 관리) ..... 3  
Hye-Gyung Ji (South Plains College)  
번역: 지혜경 ..... 18

## 구두발표

- 피아노 제작 발전에 따른 테크닉의 변화가 유발한 피아니스트의 통증 연구:  
슈만(R. Schumann)과 스크리아빈(A. Scriabin)의 사례를 중심으로 ..... 33  
이선영 (한양대학교 일반대학원 박사과정)
- 뮤지컬 음악동화가 유아에게 미치는 음악교육의 효과 ..... 51  
김지영 (뮤지컬 음악동화 대표)
- 라이트모티프(Leitmotiv)를 주요 작곡기법으로 하는  
미스터리 스릴러 영화음악 장르에 관한 실제적 고찰 ..... 71  
문봉준 (세종대학교 일반대학원 박사과정)
- 프란츠 리스트 《순례연보 제2년: 이탈리아》에 나타난  
표제의 음악적 관점에 관한 연구 ..... 83  
송지아 (상명대학교 강사) · 박지원 (상명대학교 교수)

## 포스터 세션

- R. Schumann 《Carnaval》 Op.9에 나타난 다비드 동맹 캐릭터 연구 ..... 101  
문예진 (숙명여자대학교 일반대학원 박사과정)
- 달크로즈의 《어린이 정원》에 나타난 음악과 이야기의 상관관계 분석 ..... 113  
박소연 (한세대학교 일반대학원 박사과정)
- 한국과 중국 대학의 전공자 피아노 교육 비교 연구 ..... 121  
Xu Haige (세종대학교 일반대학원 박사과정)
- 차이코프스키 〈피아노 소나타 c#단조〉 Op. posth. 80에 나타나는 교향곡과의 연관성 ... 129  
최유리 (숙명여자대학교 일반대학원 박사과정)
- 《어린이 모음곡: 즐거운 명절》 Op.9 분석을 통해 나타난  
정선덕(丁善德, Ding Shan De)의 음악 어법 ..... 141  
Zhou Yun Hua (한세대학교 일반대학원 박사과정)





---

## 주제 발표

---

- Musicians' Wellness: How to Listen to Your Body  
(음악가들의 웰니스: 연주자의 신체 관리)  
Hye-Gyung Ji (South Plains College)  
번역: 지혜경



# Musicians' Wellness: How to Listen to Your Body

Hye-Gyung Ji (South Plains College)

## I. Introduction

Musical performance does not simply include an efficient delivery of good sound and performer's musical interpretation to audience. It can be achieved through musical artistry highly controlled by musicians' physical activity that involves various movements. To reinforce accurate movements and refine tones, performers use whole body and most times train invisible parts of body. The repetitive practicing is often prolonged and through pain. That is why elite musicians are often compared to professional athletes, and some health management strategies are often adopted from athletic training programs.

The first mentioned occupational diseases of musicians were by Italian Physician Bernardino Ramazzini (1633-1714) in his dissertation "*Diseases of Workers (1713)*". However, musicians' health had been inattentive until the early 20<sup>th</sup> C when hand problems of two renowned pianists, Gary Graffman and Leon Fleisher, were published in *The New York Times* (<https://www.nytimes.com/1981/06/14/arts/when-a-pianist-s-fingers-fail-to-obey.html>) in 1981, and when real interest in musicians' health and well-being has sharply risen in US. Awakening about the importance of balance in hearing, physical, and psychological health of musicians brought great impacts on musician's wellness, curriculum redesign, and the integration of music and medicine in both academia and medical field. It also became an essential part of piano pedagogy that has been actively cultivated in performance, teaching, and research in various topics by major leading music and/or medicine associations in US such as Music Teachers National Association (MTNA), National Conference of

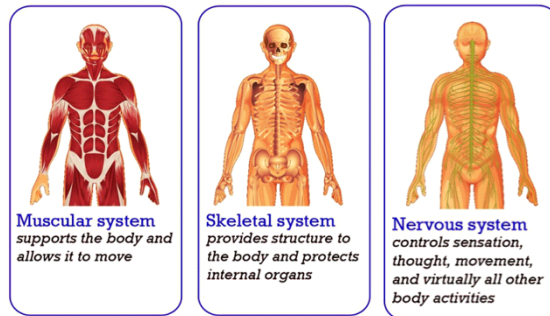
Keyboard Pedagogy (NCKP), and Performing Arts Medicine Association (PAMA).

Furthermore, the 21<sup>st</sup> C scholars in music, medicine, and technology have been collaborating and endeavoring to prove biomechanical changes in musicians' bodies while performing. Estimating the prevalence of musicians' Playing-Related Musculoskeletal Disorders (PRMDs) and finding both significant risk factors and injury preventions have been core research topics in a broad spectrum such as instrument, year level, age, gender, practice habits, posture, stress, muscle tension, repertoire, technique, country, etc. With research findings in depth and with the rapid development of a new field Performing Arts Medicine at the same time, the term 'Playing-Related Musculoskeletal Disorders (PRMDs)' was first defined by Christine Zaza as "any pain, weakness, numbness, tingling or other symptoms that interfere with the ability to play your instrument at the level you are accustomed to" (Zaza C, Charles C, Muszynski A, *The Meaning of playing-related musculoskeletal disorders to classical musicians*. Social Science Medicine, 1998, p. 47). And, it has been an obvious fact that classical musicians' health problems are as serious as other occupational diseases. According to a prevalence survey focused on elite pianists for one-week period, 68% of participants answered on having PRMDs problems, and 42% of participants had experienced PRMD symptoms for more than 30 days(Bragge et al., 2008, p. 21). Pianists' symptoms usually occurred in the upper limbs, neck, and shoulders(Bragge et al., 2008, p. 28).

Based on my music and medicine studies for both courses provided by Peabody Institute of The Johns Hopkins University and the Essentials of Performing Arts Health Certificate accredited by American College of Sport Medicine (ACSM) and Performing Arts Medicine Association (PAMA), I hope to increase your understanding of the physiological mechanics of muscle fatigue, warning symptoms of PRMDs, major risk factors of PRMDs in pianists, performance injury preventative measures and music wellness endeavors in US. A discussion about our responsibilities in Korea as mindful musicians will follow this presentation.

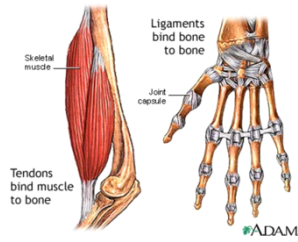
## II. Understanding Anatomy as Musicians

Playing an instrument is mainly conducted by a combination of three body movement systems and their support. These are the muscular system, skeletal system, and nervous system(Pic 1).



〈Pic. 1〉 Muscular, Skeletal, Nervous Systems  
(<https://sites.google.com/site/mrsabatascienceclass/human-body-systems>)

The cause of muscular pain that most musicians often experience primarily comes from muscle overuse, and it is basically related to the musculoskeletal system. Musculoskeletal is a combined term of the muscular system and the skeletal system. It consists of the muscles, tendons, joints, ligaments, and bones. Among these elements, muscles and tendons are especially related with the PRMDs and will be discussed more in detail. The musculoskeletal disorders do not directly affect a human life. However, they can decrease our life quality and threaten a musician's career because the musculoskeletal system plays an important role in our body. These roles include producing body movements, stabilizing joints, maintaining body positions, storing substances, communicating between body parts, and producing heat(Pic. 2, 3).



<Pic. 2>

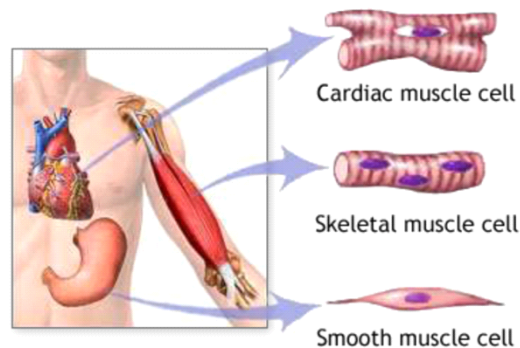
(<https://www.dailymotion.com/video/x2ofg47>)



<Pic. 3>

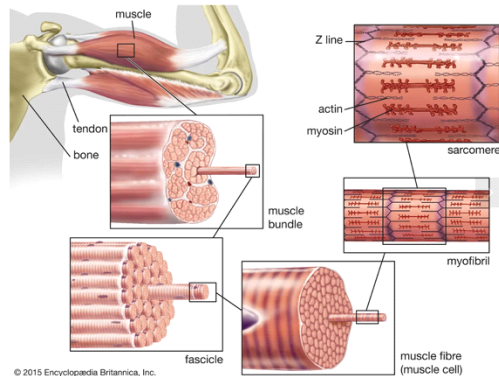
([m.blog.naver.com/kdhspy007/221556490031](http://m.blog.naver.com/kdhspy007/221556490031))

There are three different types of muscles: skeletal muscle, cardiac muscle, and smooth muscle. Skeletal muscle is used for performance. It is attached to bone and works under voluntary control of the brain. However, the control is not always conscious (Pic. 4, 5).



<Pic. 4> Types of Muscles

(<https://medlineplus.gov/ency/imagepages/19841.htm>)



〈Pic. 5〉 Skeletal Muscle Structure  
 (<https://www.britannica.com/science/skeletal-muscle>)

Each muscle consists of thousands of muscle fibers wrapped together by connective tissue sheaths. All these muscle fibers are controlled by a nerve that is called the motor unit. Firing muscle fiber by the motor unit creates muscle contraction and as a result, our physical movements are activated. The common properties of skeletal muscles are electrical excitability, contractility, elasticity, and extensibility. Because of all these characteristics, skeletal muscle tires easily. Two main components of skeletal muscle are 75% water and 20% protein.

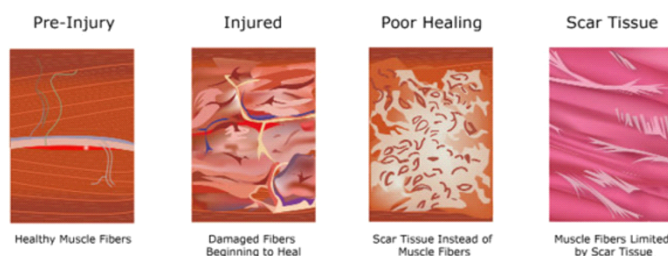
As shown in the Skeletal Muscle Structure above, tendon connects the muscle to the bone. It is made of collagen and actually stronger than bone. Because tendons are not elastic and less vascular, unlike muscle tissue or nerve, it is difficult for recovery once it is damaged. The musculotendinous junction is the most vulnerable part and where tendonitis usually occurs.

### III. Physiological Mechanics of Muscle Fatigue

Muscle fatigue refers to the inability of muscles to maintain their contraction. Most muscle cell fibers in humans twitch as a result of nerve stimulus response and thus develop tension. Greater tension needs a rapid-fire succession of nerve impulses. In other words, if we want to increase the amount of force for a higher

level of dynamic expression, we have to contract more muscle fibers. When maximum tension level is maintained for an extended period of time, the muscle does not relax to its initial length or tension because of the fact that the muscle relaxation phase takes longer (25 milliseconds) than the contraction phase (10 milliseconds). As this status is prolonged, the muscle fiber gradually becomes fatigued and is no longer able to operate at optimal efficiency.

When we continue using fatigued muscles, they are placed under greater stress and can lead to microscopic damage. If sets of muscles cannot function properly, excess firing can occur in adjacent muscle sets and make them work. However, this secondary function is not efficient as the primary function. In addition, it often creates further structural imbalances and injury because of adhered formation of scar tissue in the damaged tissues and therefore causes restricted motion of the muscle set(Pic. 6).

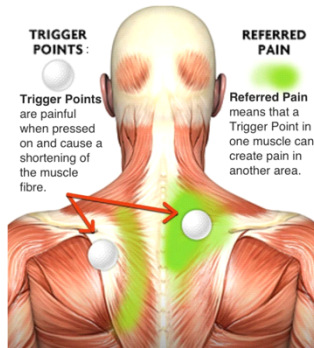


〈Pic. 6〉 Muscle Injury Tissue Progression

(<https://santabarbaradeeptissue.com/index.php/2019/03/03/scar-tissue-occurs-when-collagen-fibers-form-over-an-injury-during-the-healing-process/>)

Our body is made up of individual parts, but they are connected to each other to form a kinetic chain. On a microscopic level, the contracted and fatigued muscle fibers accumulate into a small thickened area, known as a muscle knot. It pulls surrounding muscle fibers/tendons and stretches them, which cause pain and weakness. This is called a referred pain. Releasing the muscle knots through deep tissue massage would be an excellent way to help blood flow to the muscle area, increase range of motion and prevent additional injuries(Pic. 7).





〈Pic. 7〉 Trigger Point and Referred Pain  
(<https://www.envypillow.com/blogs/news/is-that-knot-in-your-neck-really-a-knotted-muscle>)

Therefore, the muscle fatigue, more clearly chronic muscle pain, is significantly associated with PRMDs for musicians.

#### IV. Warning Symptoms of PRMDs

So, how do PRMDs show themselves in the human body? Pain is the main symptom of an overuse injury, but other symptoms could include:

- Pain and/or burning sensation
- Fatigue or heaviness
- Weakness
- Impaired dexterity
- Tingling, numbness
- Clumsiness
- Stiffness
- Involuntary Movement
- Impaired Circulation
- Difficulty with normal daily activities

The above list of symptoms(Horvat, 2010, p. 29) was created by Janet Horvath, who has developed it for musicians to help them detect an injury in its early stage. However, it is much more important for musicians to understand differences among muscular problems, inflammation problems, and nerve problems because nerve problems bring much more serious symptoms than muscular problems.

Muscle pain syndromes should never be overlooked. It is extremely important to therapeutically restore muscles to their full working length so that the full length-tension characteristics of muscles can be optimally used when playing. Shortened muscles and tight tendons cause increased friction from shearing, and as a result increase inflammation. Inflammation is the body's natural reaction to a damaged tissue. However, prolonged or unchecked inflammation can cause further problems. Some signs of inflammation are redness, heat, burning pain, and swelling. Both swelling muscle tissues and thickened tissue destruction can press nerves, and they can lead to neurological problems. Nerve symptoms usually include sensory disturbances such as numbness/tingling, “pins and needles” sensations, burning or even itching, and weakness.

## V. Major Risk Factors of the PRMDs in Pianists

The pianoforte was invented by Bartolomeo Cristofori in 1698. Since then, the keyboard instrument has been continuously developed to improve its sound capacity and size with more solid materials. At the same time, pianists have been expected to keep up with these improvements through technically demanding repertoire that requires a much heavier engagement with the pianist's body against the tension of the steel strings. In fact, surviving reports about injured pianists like Clara and Robert Schumann, Franz Liszt, Alexander Scriabin, Sergei Rachmaninoff, have originated from the 19<sup>th</sup> century after the pianoforte was invented. According to Ralph Manchester, among musicians with music-related health problems, more than half are keyboardists. And piano and string players distinctively have a higher rate of injury comparing to wind instrument players(Wristen, 1988, p. 174). Risk factors of PRMDs include high physical, psychological and environmental demands.

The psychological and environmental demands will be discussed later. Thomas Mark mentioned four physical risk factors for PRMDs, especially for pianists, in his book *What Every Pianist Needs to Know About the Body*(Mark, 2002); co-contraction, excessive force, awkward position, and static muscular activity.

Most of the time, excessive force is deeply associated with co-contraction in playing piano. Co-contraction is not natural/controlled tension but forced/involuntary tension. It is defined as a simultaneous contraction of two or more muscles around a joint and is a highly complex neural process to achieve movement accuracy especially during the learning process of a new motor skill. It happens to maintain joint stability within disturbing environmental conditions such as quick speed/direction changes, increasing external force and keeping fingers/wrists overly bent when playing loud passages. Muscles and tendons are a functionally integrated unit for transducing muscle contraction force to the skeletal system. However, rapid force production may result in strains in the musculotendinous junction and may increase potential harm in the tendinous tissue. Therefore, both co-contraction and excessive force increase mechanical conflicts within the system and can become major risk factors for pianists.

All musical instruments do not allow musicians comfortable positions while playing. Moreover, awkward positions can last for a prolonged period of time. Various injury preventative methods such as Body Mapping, Alexander Technique, Taubman Approach and Feldenkrais Method seek common principles, although their focuses slightly differ from one another. These techniques enhance not only the musician's quality of life, but also their playing with ease and freedom of movement, balance, support, flexibility and coordination. Common principles can be use of neutral alignment, a holistic approach of mind-body connection, use of midrange of motion and understanding integrated functional movements.

Static muscular activity refers to maintaining physical tasks for a prolonged muscle contraction without corresponding relaxation to relieve tension. This is another risk factor for pianists to avoid potential PRMDs. Therefore, giving the musician's body a regular break by taking the next position or an off-the-keyboard time with mental practice or score study can be considered.

## VI. Performance Injury Preventative Measures

The search for risk factors has deeply motivated both music educators and medical professionals to cultivate injury preventative measures in the past half century. I want to share the most recommended prevention suggestions and mindful practice tips that have been implemented in the US(Table 1).

〈Table 1〉

Warm-Up Before Practice	During Practice	Cool-Down After Practice	Be Mindful Till the Next Practice
Heat Stretching Cardiovascular Exercise Plan Practice Goals	Regular Breaks Injury Preventative Techniques Neutral Position Stretching Walk Around Deep Breathing Mental Practice	Stretching Ice Evaluate Practice Session Continue Mental Practice	Heat Stretching Strengthening Exercise Enough Sleep Healthy Diet Supplements Ergonomic Devices Stress Management Recovery

Stretching can help lengthen the damaged tissue and can increase range of motion. Even if some musicians do not experience any physical difficulties in playing, stretching is still recommended to improve fascia flexibility. Most physical therapists agree that slow and moderate stretching held for a while is necessary to fully remold scar tissue. Stretching is required not only before practice, but also after practice because it is beneficial to lower lactic acid levels. Concentrated lactic acid in the blood during physical activities can increase muscle soreness. That is why athletes routinely stretch after each training session. In addition, the main component of physical health is fitness. The body repairs damaged fibers by fusing them through exercises, which increases muscular/cardiorespiratory endurance, core stability and flexibility. Various practical exercises specifically designed for pianists will be shared in the lecture. Breaks are always required for both practice and exercise in order to prevent physical and mental fatigue.

As you can see from the table above, it seems that there are more things to take

care of when pianists are **NOT** on the piano bench. Sleep and nutrition are so important for musicians as well as for non-musicians. Musicians have specific nutrient needs for fuel and recovery. The use of ergonomic devices to enhance posture in daily life can significantly reduce physical stress from a musician's body. With these environmental injury prevention strategies, positive stress management through accepting our imperfections and hidden fears could become a psychological weapon for performance anxiety. More detailed information will be provided in the lecture.

Recovery could include sufficient rest and various kinds of treatments such as deep tissue massage, manual therapy, scraping (Gua Sha), cupping therapy, acupuncture, Dry Needling Trigger Point (DNTP), steroid injection, use of arnica cream/oil and other medical treatments. Yet, unlike athletes or ballet dancers, student musicians are rarely educated in the recognition, prevention and management of injuries incurred as a result of playing their instruments. Dr. Hye-Seon Jeon, Professor of Physical Therapy at Yonsei University, studied the prevalence of musculoskeletal pain and treatments of college piano majors in 2008. Total 101 numbers of piano majors at Gangneung-Wonju National University participated. 43.6% (n=44) of participants answered that they had experienced musculoskeletal pains, and only 29 students out of 44 took physical therapy(Jeon Hye-Seon et al., 2013). In her conclusion, Dr. Jeon discussed the urgent need for wellness education and specialized medical treatments of PRMDs for Korean musicians.

## VII. Music Wellness Endeavors in US

Since music and medicine has been deeply integrated, music educators, performers and medical professionals in US have developed numerous studies, created communities, developed injury preventative methods, collaborated with other professionals, advocated for student musicians and moreover cultivated an academic curriculum. The Committee on Wellness for the Pianist was established by the Music Teachers National Association (MTNA) and presented wellness curriculum

outlines in 2003, originally created under the auspices of the National Conference on Keyboard Pedagogy (NCKP). The Performing Arts Medicine Association (PAMA) organization worked with The National Association of Schools of Music (NASM) to create a standard of health and safety in 2012. Since then, almost 605 music institutions in the United States have been strongly encouraged to advise health and safety issues to all students, faculty, and staff.

*“It is the obligation of the institution that all students in music programs be fully apprised of health and safety issues, hazards, and procedures inherent in practice, performance, teaching and listening both in general and as applicable to their specific specializations.”*(National Association of Schools of Music Handbook, 2011-2012)

Now, it is common to find that many higher education institutions include music wellness programs into the curriculum, accommodate wellness workshops from outside of campus, build a network with their own medical centers for student musicians' treatment and provide sufficient resources. Moreover, many music faculty members have been certified in various programs related to wellness technique or performing arts health not only for themselves but also for their students. For student musicians, it is easy to access contact information of medical departments or doctors to see according to their symptoms. There are also pain management clinics specifically for performing artists near well-known music schools and conservatories.

## VIII. Conclusion

My discussion has been focused on cases mainly in the United States, however, the musician's health is a global issue in music academia and community. In fact, there are so many other countries that have founded related organizations and have been implementing various efforts in education. Although it is evident that Korean musicians have been receiving high recognition throughout the world for their great musicality and technique, we are all hesitant to even advocate for the

musicians' wellness. There may be many reasons for that; lack of resources, difficulty in networking between educators and medical professionals and highly competitive academic environment.

Injury prevention starts from self-awareness which occurs through mindful listening to the body; understanding functional body movements, managing balance between tissue capacity and daily load, consistent exercise, and giving our bodies enough rest. Because performing arts starts from such an early age with intensive education in Korea, student musicians need guidance for how to apply this self-awareness to their daily practice routine and performance. It is our responsibility to reach out to relevant health literature in piano pedagogy and establish our own adequate resources and communities to infuse them into music education in South Korea so that the love of music and performance can be inherited to the next generations with their greatest hippieness.

*“Music teachers are the primary channels for changing how music is taught and played. In the effort to reduce performance injuries and encourage good auditory, physical and emotional health in their students, music teachers need to become substantially involved in injury prevention by teaching health-conscious music-related practices to students.”*

THE MUSIC TEACHER'S ROLE

([https://www.mtna.org/MTNA/Learn/Wellness\\_Resources/MTNA/Learn/Wellness\\_Resources/Musician\\_Wellness.aspx?hkey=55fa497e-af7a-4192-a0ab-0a90c78693b1](https://www.mtna.org/MTNA/Learn/Wellness_Resources/MTNA/Learn/Wellness_Resources/Musician_Wellness.aspx?hkey=55fa497e-af7a-4192-a0ab-0a90c78693b1))

## References

- 배수영(2018). 피아노 전공 대학생들의 연습전략 분석 (Strategies Used by College Applied Piano Majors during the Practice and Learning of Piano Music). **한국음악교육학회**, 47(3), 73-96.
- 전혜선, 최보람, 이희원, 강선영(2013). 피아노 전공 음대생의 근골격계 통증 및 치료 실태조사 (Playing-Related Musculoskeletal Pain and Intervention in Piano Majors). **음악교육공학저널**, No. 16, 17-29.
- 조경숙, 장은제(2016). 클래식 연주자의 신체 및 정신 건강 문제 (Physical and Mental Health Problems in Classical Musicians). **보건사회연구원**, 36(4), 460-487.

- Abelson, B. & Abelson, K. (2012). *Release your Pain: Resolving Soft Tissue Injuries with Exercise & Active Release Techniques*. Calgary: Rowan Tree Books, Ltd.
- Ackermann, B., Driscoll, T. R., & Kenny, D. (2012). Musculoskeletal Pain and Injury in Professional Orchestral Musicians in Australia. *Medical Problems of Performing Artists*, 27(4), 181-187.
- Bindel, J. (2013). *The Collaborative Pianist and Body Mapping: A Guide to Healthy Body Use for Pianists and Their Musical Partners*. D.M.A diss. Arizona State University.
- Bragge, P., Bialocerkowski, A., & McMeeken, J. (2008). Musculoskeletal Injuries in Elite Pianists: Prevalence and Associated Risk Factors. *Australian Journal of Music Education*, 1, 18-31.
- Famer, S. M. (2006). *A Handbook Pertaining to Music educators' Stress Management, Physical activity, and Nutrition*. Master's thesis, Bowling Green State University.
- Horvath, J. (2010). *Playing (Less) Hurt: An Injury Prevention Guide for Musicians*. Winona: Hal Leonard Co.
- Kaufman-Cohen, Y. (2011). Correlation Between Risk Factors and Musculoskeletal Disorders Among Classical Musicians. *Occupational Medicine*, 61(2), 90-5.
- Kuruganti, U. (2014). The Impact of a Required Undergraduate Health and Wellness Course on Students' Awareness and Knowledge of Physical Activity and Chronic Disease. *Collected Essays on Learning and Teaching*, 7(2), 117.
- Manchester, R. & Cayea, D. (1998). Instrument-specific Rates of Upper-extremity Injuries in Music Students. *Medical Problems of Performing Artists*, 13(1), 19-25.
- Mark, T. (2002). *What Every Pianist Needs to Know About the Body*. Chicago: GIA Publications.
- NASM-PAMA Advisories on Neuromusculoskeletal and Vocal Health. Retrieved March. 1. 2022 from <https://nasm.arts-accredit.org/publications/brochures-advisories/nasm-pama-nms-vocal-health/>
- Norris, R. N. (1993). *The Musician's Survival Manual: A Guided to Preventing and Treating Injuries in Instrumentalists*. St. Louis: MMB Music Inc.
- Peate, WF., Bates, G., Lunda, K., Francis, S. & Bellamy, K. (2007). Core Strength: A New Model for Injury Prediction and Prevention. *Journal of Occupational Medicine and Toxicology*, 2(1), 3.
- Shih-Lin, H., Oda, H., Shirahata, S., Watanabe, M. & Sasaki, M. (2018). Effects of Core Strength Training on Core Stability. *The Journal of Physical Therapy Science*, 30(8), 1014-18.
- Stanhope, J. (2015). Physical Performance and Musculoskeletal Disorders: Are Musicians and Sportspeople on a Level Playing Field. *Performance Enhancement and Health*, 4(1).



- Wellness Curriculum Outline, designed by MTNA Wellness for the Pianists, Retrieved March. 1. 2022 from <http://www.keyboardpedagogy.org/images/nckp%20wellness%20curriculum.pdf>
- Wellness Resources for the Musician, Retrieved March. 1. 2022 from <https://www.mtna.org/downloads/Learn/WellnessResourcesfortheMusician.pdf>
- Wristen, B. G. (1988). *Overuse Injuries and Piano technique: A Biomechanical Approach*. PhD diss. Texas Tech University.
- Zaza, Christine. (1998). Playing-related Musculoskeletal Disorders in Musicians: A Systematic Review of Incidence and Prevalence. *Canadian Medical Association Journal*, 158(8), 1019-25.
- Zaza C, Charles, C., Muszynski, A. *The Meaning of playing-related musculoskeletal disorders to classical musicians*. Social Science Medicine, 1998.

# 음악가들의 웰니스: 연주자의 신체 관리

번역: 지혜경

## I. 서론

음악 연주는 단순히 좋은 소리와 연주자의 음악 해석을 청중에게 효과적으로 전달하는 것만을 의미하지 않는다. 좋은 연주는 다양한 움직임으로 이루어진 연주자의 신체적 활동에 의해 노련하게 컨트롤 되는 예술적 완성을 통해 이루어진다. 정밀한 움직임 또는 잘 다듬어진 음색의 연마를 위해 연주자는 온몸을 사용해야 하며, 대부분의 경우 신체 내부 조직들의 유기적 조절을 훈련해야 한다. 연습은 보통 오랜 시간 반복을 통해 이루어지기 때문에 예상치 못한 다양한 불편함과 통증이 유발되는 경우가 생길 수 있다. 이런 면에서 전문 피아니스트들은 운동선수들과 종종 비교되고, 운동선수들이 훈련 시 이용하는 체력 관리 방법들을 음악인들의 건강 관리에 적용해 보려는 시도와 그에 따른 관심 또한 증가하고 있다.

음악가들이 겪는 직업적 질병이 학계에 처음 언급된 것은 이탈리아 의사인 라마치니(Bernardino Ramazzini, 1633-1714)가 1713년에 쓴 논문 *"Diseases of Workers"*에서였다. 하지만, 그 이후부터 20세기 초에 이르기까지 음악가의 연주와 관련된 건강문제는 여전히 사람들의 관심 밖의 영역이었다. 다시 이 주제가 살아나기 시작한 것은, 피아니스트로 잘 알려진 그래프만(Gary Graffman, b. 1928)과 플라이셔(Leon Fleisher, 1928-2020)의 손에 문제가 있다는 기사가 1981년 뉴욕 타임즈(The New York Times, <https://www.nytimes.com/1981/06/14/arts/when-a-pianist-s-fingers-fail-to-obey.html>)에 실리고, 음악인들의 건강과 웰빙에 대한 관심이 급증하기 시작하면서부터였다. 음악인들의 청각, 신체적, 그리고 심리적 건강의 균형이 중요하다는 의식이 점점 사람들 사이에 일깨워지면서 음악가들의 웰니스(Wellness)에 대한 관심, 그에 따른 교육과정의 재편성, 음악과 의학의 통합이 교육과정과 의학 분야에서 동시에 주목을 받게 되었다. 또한, 음악가의 웰니스라는 주제가 미국 피아노 페다고지의 중요한 분야의 하나로 부상하면서 연주와 교육, 연구 방면에서 다양한 각도로 조명되었다. 이러한 움직임에 미국의 음악교육과 피아노 음악을 선도

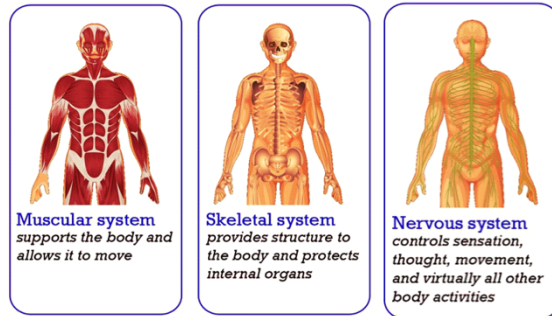
하는 Music Teachers National Association [MTNA], National Conference of Keyboard Pedagogy [NCKP] 협회와 음악과 무용, 의학이 통합된 Performing Arts Medicine Association [PAMA]이 이 분야에서 주도적 역할을 해 오고 있다.

최근에는 음악, 의학, 과학 분야의 학자들이 음악가들이 연주하는 동안 몸에서 일어나는 현상에 대한 생물역학적인 실체를 증명하기 위해 꾸준히 연구하고 있다. 음악가들의 연주 관련 근골격계 질환 (Playing-Related Musculoskeletal Disorders; PRMDs) 분포에 대한 평가와 주요 위험 요인 및 연주 관련 부상을 예방하기 위한 방법들이 그동안 연구의 중심을 이뤄왔는데, 이는 다루는 악기와 다른 연주, 나이, 성별, 연습 습관, 자세, 스트레스, 근육의 긴장, 연주 레퍼토리, 테크닉, 나라 등과 같은 다양한 조건에 근거하여 증명되어왔다. 심도 있는 연구 결과들과 연주예술의학이라는 새로운 분야의 빠른 성장과 함께 ‘연주 관련 근골격계 질환’이라는 새로운 명칭이 생겼는데, 이 명칭은 크리스틴(Zaza Christine)에 의해 “평상시 악기를 연주할 때, 연주에 방해될 느끼는 어떠한 통증, 힘 빠짐, 무감각, 따끔거림, 혹은 다른 불편한 증상들”이라 처음 정의 내려졌다(Zaza C, Charles C, Muszynski A, *The Meaning of playing-related musculoskeletal disorders to classical musicians*. Social Science Medicine, 1998, p. 47). 클래식 음악가들이 겪는 이러한 건강상의 문제들은 다른 직업병과 같이 심각할 수 있는 것으로 밝혀지고 있다. 전문 피아니스트들을 대상으로 실시된 한 연구에서 일주일 동안 행해진 조사에 따르면 전체 참여자의 68%가 현재 근골격계 통증을 겪고 있다고 대답했고, 참여자의 42%는 근골격계 통증이 한 달 이상 지속되었다고 대답했다(Bragge et al., 2008, p. 21). 응답자 대부분이 팔과 목, 그리고 어깨가 주요 통증 부위라고 말하고 있는데, 이는 피아노 연주 시 많이 사용하는 신체 부위와 일치하는 것이다(Bragge et al., 2008, p. 28).

본 연구자는 미국 존스 홉킨스 대학의 피바디 음대(Peabody Institute of The Johns Hopkins University)에서 개설한 음악과 의학 관련 수업을 수강하였고, 미국의 American College of Sport Medicine [ACSM]과 PAMA이 공동 승인한 The Essentials of Performing Arts Health 자격증을 취득하여 이러한 전문성을 바탕으로 연구를 진행하였다. 본 연구는 음악가들이 이해해야 하는 신체의 구조, 근육의 피로를 일으키는 생리적 메커니즘, 근골격계 통증의 주요 증상, 피아니스트들의 근골격계 통증의 주요 원인, 그리고 연주 부상 예방법 등을 다루었다. 더 나아가, 미국에서 발표되고 있는 음악가들의 웰니스를 위한 사례들을 소개하며, 한국에서 활동하는 연주자와 교육자, 특히 피아노 교사들이 뮤직 웰니스(Music Wellness)를 추구해야 하는 문제도 논의에 포함하였다.

## II. 연주자들이 이해해야 하는 신체의 구조

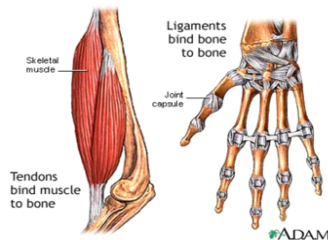
악기 연주는 우리 신체에서 주로 근육계, 골격계, 그리고 신경계라는 세 부분의 상호작용에 의존한다(그림 1).



〈그림 1〉 근육계, 골격계, 신경계

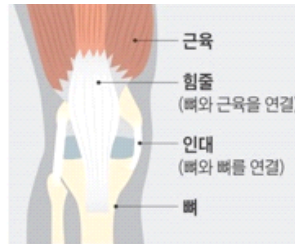
(<https://sites.google.com/site/mrsabatascienceclass/human-body-systems>)

대부분 연주자들이 겪고 있는 근육 통증의 원인은 기본적으로 근육의 과사용으로부터 기인하는데, 이는 신체의 근육 조직과 골격 조직을 합친 근골격계와 관련이 있다. 근골격계는 근육, 힘줄, 관절, 인대, 그리고 뼈로 구성되어 있다(그림 2, 3).



〈그림 2〉

(<https://www.dailymotion.com/video/x2ofg47>)

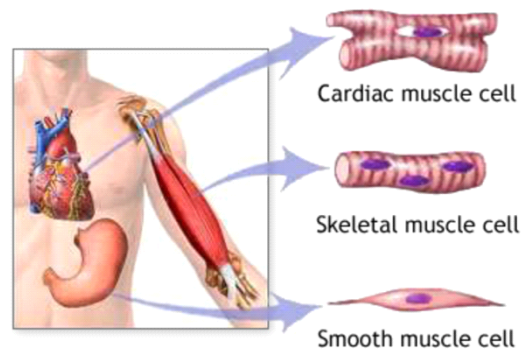


〈그림 3〉

(<https://m.blog.naver.com/kdhspy007/221556490031>)

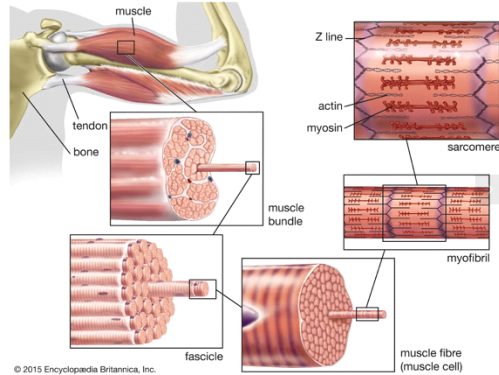
이들 중 특히 근육과 힘줄이 연주 관련 근골격계 통증과 관계가 깊다. 근골격계 통증은 인간의 생명과 직접적인 관련은 없으나, 삶의 질을 떨어뜨리거나 음악인의 직업에 위협이 될 만큼 큰 영향을 미칠 수 있다. 왜냐하면 근골격계는 몸의 움직임, 관절의 안정화, 몸의 자세 유지, 생체의 필수 물질 저장, 신체 기관의 상호작용, 그리고 체온 유지에 관여하기 때문이다.

근육은 골격근, 심장근, 내장근의 3가지 종류로 분류되는데, 그 중 연주에 관여하는 근육은 골격근이다. 골격근은 뼈에 붙어있으며 두뇌의 명령에 의해 움직인다. 하지만, 두뇌의 명령이 항상 자각에 의해 이루어지지 않는다(그림 4, 5).



〈그림 4〉 근육의 종류

(<https://medlineplus.gov/ency/imagepages/19841.htm>)



〈그림 5〉 골격근의 조직  
 (<https://www.britannica.com/science/skeletal-muscle>)

각각의 근육은 결합 조직막에 싸인 수천 개의 근섬유로 이루어져 있다. 모든 근섬유들은 운동 단위(Motor Unit)라 불리는 신경 작용에 의해 지배된다. 운동 단위에 의한 근섬유 활성화는 근육의 수축을 일으키며, 이를 통해 신체가 움직이게 된다. 근섬유는 일반적으로 자극에 의한 흥분성, 수축성, 이완성, 그리고 신장성이라는 속성을 지닌다. 이러한 속성 때문에 근섬유는 쉽게 지치게 된다. 근섬유의 주요 구성성분은 75%의 물과 20%의 단백질이다.

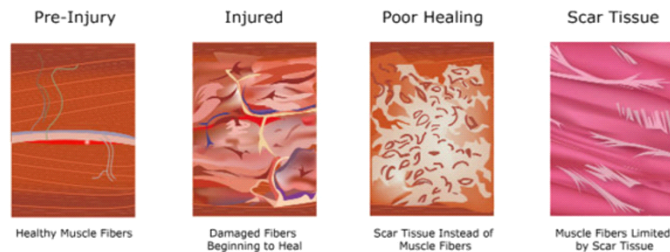
위에 있는 골격근의 조직 〈그림 3〉에서 볼 수 있는 바와 같이, 힘줄은 근육과 뼈를 이어 준다. 힘줄은 콜라겐이라는 성분으로 구성되어 있는데, 실제로 뼈보다도 강한 조직이다. 힘줄은 근육이나 신경 조직과는 달리 신축성이 적고 조직 내에 핏줄의 분포가 적어 손상 시 회복이 더디다. 근육과 힘줄이 만나는 경계가 조직적으로 가장 약한 부분인데, 바로 이 부분에 건염이 발생하기 쉽다.

### Ⅲ. 근육의 피로를 일으키는 생리적 메커니즘

근육의 피로함이란 움직임을 위해 근육이 더이상 수축성을 유지할 수 없는 상태를 일컫는다. 대부분의 근세포 섬유들은 신경 자극에 반응하여 경련을 일으키게 되는데, 그로 인해 근육에 긴장성이 생긴다. 근육에 더 큰 긴장이 필요하다면 훨씬 빠르고 지속적인 신경 자극의 활성화를 필요로 한다. 예를 들어, 우리가 더 큰 다이내믹 표현을 위해 몸에 보다 더 큰 힘을 가해야 할 때, 우리 몸은 더 많은 근섬유들의 수축을 필요로 한다. 만일 근육이 최대치의 긴장을 과도하게 오랜 시간 유지하게 되면, 근육은 수축 이전의 근섬유 길이나 조

직 상태로 돌아갈 수 없게 된다. 왜냐하면, 근육이 긴장을 이완하는 시간은 약 25 밀리세컨드(ms, 1000분의 1초)로 근육이 수축하는 10 밀리세컨드 보다 훨씬 오랜 시간이 걸리기 때문이다. 이러한 과도한 긴장 상태가 유지되면, 근섬유는 점차적으로 지치게 되고 더 이상 최상의 효율성을 갖기 어렵게 된다.

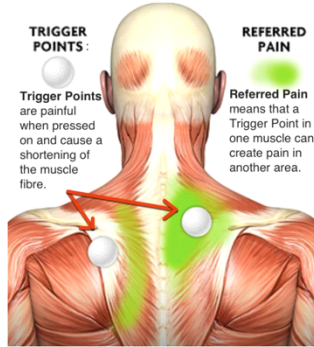
지친 근육을 계속 사용하게 될 때 근세포는 과도한 스트레스를 받게 되고, 현미경 상에서 관찰 가능한 정도의 미세한 상처를 입게 된다. 근섬유 다발이 더 이상 정상적인 역할을 할 수 없게 되면, 상처 입은 근육의 주위에 있는 다른 근육들이 활성화되어 그 역할을 돕는다. 하지만, 이러한 이차적인 근육의 역할은 일차적인 근육보다 그 기능성이 낮을 뿐 아니라, 더 나아가 섬유 조직의 불균형과 상처 입은 조직의 유착 형성에 기인한 부상으로 이어지게 된다. 이러한 일련의 발생은 결국 근육의 움직임을 제한하게 된다(그림 6).



〈그림 6〉 근육 세포의 부상 진행 과정

(<https://santabarbaradeeptissue.com/index.php/2019/03/03/scar-tissue-occurs-when-collagen-fibers-form-over-an-injury-during-the-healing-process/>)

우리의 몸을 이루고 있는 모든 기관들은 서로 긴밀히 연결되어 있다. 수축되고 지친 근섬유들은 현미경으로 보았을 때 아주 작고 두껍게 조직이 쌓여 있는데, 우리는 이것을 ‘근육이 뭉쳤다’(Muscle Knot)라고 표현한다. 뭉친 근육은 그 주변의 근섬유나 힘줄을 당겨서 주위 근육을 늘어나게 함으로써 근육에 또 다른 통증과 부실함을 유발시킨다. 이것을 연관통(Referred Pain)이라 한다. 뭉친 근육은 주로 깊은 조직을 마사지(Deep Tissue Massage) 함으로써 그 부위의 근육 이완과 피 순환을 도와 통증을 완화 시키는 것이 우선이며, 그렇게 함으로써 신체의 가동 범위를 늘리거나 부가적인 부상을 예방할 수 있다(그림 7).



〈그림 7〉 Trigger Point and Referred Pain  
 (<https://www.envypillow.com/blogs/news/is-that-knot-in-your-neck-really-a-knotted-muscle>)

그러므로, 근육의 피로, 더 정확히 말하자면, 만성적인 근육 통증은 명확하게 연주 관련 근골격계의 부상과 깊은 관련이 있다.

#### IV. 근골격계 통증의 주요 증상들

그렇다면, 연주 관련 근골격계 부상은 우리 몸에서 어떠한 증상으로 나타나게 되는가? 근육 과사용으로 인한 대표적 증상으로는 근육 통증이 있다. 하지만, 다음과 같은 다양한 증상들도 발견될 수 있다(Horvat, 2010, p. 29).

- 통증, 화끈거림
- 근육의 피로함
- 약화된 근육
- 떨어진 능숙함
- 콧콕 찌심, 무감각
- 불편한 움직임
- 뻣뻣함
- 비자발적인 움직임
- 느려진 혈액 순환
- 일상적 생활의 어려움



위의 증상들은 호르바트(J. Horvat)가 연주자들이 자신의 부상 예방을 위해 초기증상을 인지할 수 있도록 돕기 위해 자신의 저서에 제시한 것이다. 그러나, 단순히 증상들을 알아차리는 것보다 더 중요한 것이 있다. 그것은 이러한 증상 중 무엇이 근육과 관련된 것이고, 특히 무엇이 염증으로 인한 증상이며, 신경과 관련된 증상에는 어떠한 것들이 있는지 식별하는 능력이다. 이는 음악인들이 자신이 느끼는 통증이 더 악화되어 심각한 부상으로 이어지는 일을 예방하는 데 굉장히 중요한 역할을 한다.

근육의 통증은 결코 간과해서는 안되는 증상이다. 연주 시 필요한 최상의 근육 긴장 상태를 유지하기 위해서는, 피로하여 멍쳐진 근육을 원래 초기의 길이로 회복시키는 일이 매우 중요하다. 그러나 수축된 근육과 팽팽해진 힘줄은 서로 당겨지는 움직임 가운데 마찰을 유발시키고, 그로 인해 염증이 생기게 된다. 염증은 우리 몸에서 손상된 조직을 회복시키기 위해 일어나는 자연스러운 반응이다. 하지만, 오래 지속되거나 치료되지 않고 방치된 염증은 우리 몸에서 큰 문제를 일으키게 된다. 염증으로 인한 증상들로는 피부가 붉게 되고, 근육에 열감이 느껴지거나 붓게 된다. 조직이 부어 오르거나 두껍게 변형된 근육 세포는 신경을 누르게 되고, 이는 신경 질환으로 이어지게 된다. 신경 관련 증상들은 주로 근육이 무감각하게 되거나 얼얼하게 쑤시는 느낌의 감각 이상을 동반하게 되며, 때로는 바늘로 콕콕 찌르는 듯한 통증을 유발하기도 한다. 또한 피부에 열감이 느껴지거나 가려운 증상도 생길 수 있고, 무엇보다 근육에서 힘이 빠지는 듯한 느낌을 받을 수도 있다.

## V. 피아니스트들의 근골격계 통증의 주요 원인

1698년, 크리스토포리(B. Cristofori, 1655-1732)에 의해 피아노포르테(Pianoforte)가 발명된 이후, 건반 악기는 점점 견고한 재료의 사용으로 그 소리의 음량과 크기에 있어서 지속적으로 발전해 왔다. 동시에 피아니스트들은 피아노 현의 강한 장력에 대응하여 더 많은 노력으로 신체를 사용하고, 고도의 테크닉으로 그 발전된 악기의 장점을 드러내도록 요구되었다. 실제로, 클라라 슈만(C. Schumann, 1819-1896), 로버트 슈만(R. Schumann, 1810-1856), 리스트(F. Liszt, 1811-1886), 스크리아빈(A. Scriabin, 1872-1915), 라흐마니노프(S. Rachmaninoff, 1873-1943)와 같은 유명 피아니스트들의 연주 관련 부상에 관한 기록은 포르테피아노가 발명된 이후인 19세기부터 찾아볼 수 있다. 맨체스터(Ralph Manchester)에 따르면, 연주와 관련하여 건강에 문제가 있는 음악가들 중 절반 이상이 건반악기 연주자들과 한다고 한다. 특히 피아노와 현악기 연주자들이 관악기 연주자들에 비해 연주 부상의 가능성이 훨씬 높은 것으로 밝혀졌다(Wristen, 1988, p. 174). 연주 관련 근골

격계 통증의 주요 원인은 신체적, 심리적, 그리고 환경적 요인을 모두 포함한다. 심리 및 환경적 요인은 후반부에 부상 방지법을 다룰 때 논의하겠다. 마크(T. Mark)는 자신의 저서인 *“What Every Pianist Needs to Know About the Body”* 에서 피아니스트들이 겪는 연주 관련 근골격계 통증의 주요 원인을 다음과 같은 4가지로 분류하고 있다: 근육의 동시 수축 (Co-contraction), 과도한 힘이나 압력의 사용(Excessive Force), 불균형 자세 (Awkward Position), 정적인 근육 활동 (Static Muscular Activity)(Mark, 2002).

피아노 연주 시 대부분의 경우, 과도한 힘의 사용은 근육의 동시 수축과 매우 밀접한 관련이 있다. 근육의 동시 수축이라 함은 근육의 움직임이 활성화될 때 생겨나는 자연스럽고 컨트롤 되는 근육의 긴장을 의미하는 것이 아닌, 과도한 압력이 가해져 생기는 비자발적인 근육의 긴장을 일컫는다. 이는 주로 관절 주위에 있는 두 개 혹은 그 이상의 근육들이 동시에 수축되는 것으로 알려져 있다. 특히, 근육의 동시 수축은 몸에 아직 완전히 익숙하지 않은 새로운 운동 기능 (테크닉)을 익힐 때 주로 발생하며, 꽤 복잡한 신경 활동의 개입이 동반된다. 근육의 동시 수축은 빠른 속도로 움직임의 방향을 바꿔야하는 테크닉을 구사할 때, 그리고 손가락이나 손목이 과도하게 구부러진 상태에서 큰 다이내믹 표현을 구사하기 위해 과도한 힘이 가해질 때 관절의 안정성을 유지하기 위해 발생한다. 근육과 힘줄은 근육 수축 시 생겨나는 압력을 골격계로 안전하게 변화시키고 전달하기 위해 유기적으로 상호작용한다. 하지만, 급격한 압력 발생은 근건 연결 부위에 긴장을 고조시켜 힘줄 조직에 잠재적인 부상을 초래한다. 따라서, 근육 동시 수축과 과도한 힘의 사용은 피아니스트의 근골격계 안에서 물리적 충격을 증폭시키는 위험 요소가 된다.

모든 악기의 연주자들은 연주 시 종종 불편한 자세를 경험하기도 하는데, 그 불편한 자세는 보통 장시간 유지되기도 한다. 부상을 예방할 수 있는 방법으로 잘 알려진 Body Mapping, Alexander Technique, Taubman Approach, 그리고 Feldenkrais Method는 서로 다른 테크닉이지만 공통적으로 지향하는 것이 있다. 그것은 바로 이 방법들을 통해 음악가들이 자신의 삶의 질을 향상시킬 수 있을 뿐 아니라, 편안하고 긴장이 완화된 신체의 움직임, 몸의 균형 및 지탱, 유연함, 그리고 조화로운 신체의 상호작용을 효과적으로 높일 수 있다는 것이다. 이를 위해 공통적으로 내세우는 원칙들은 신체의 중립 자세 유지, 몸과 마음의 조화롭고 총체적인 융합, 지나친 가동 범위의 움직임 피하기, 그리고 신체 기관의 기능적 움직임의 이해이다.

정적인 근육 활동은 근육의 긴장이 이완되지 않고 장시간 유지되는 근육의 상태를 의미한다. 이러한 활동 역시 피아니스트가 피해야 할 연주 관련 근골격계 통증의 원인 중 하나이다. 따라서, 정적인 한 자세에만 머물기보다 지속적으로 다른 자세를 취함으로써 신체에 정기적으로 변화를 주고, 늘 피아노에 앉아 연습만 하기보다는 악기로부터 떨어져 머리로 하

는 심리적 연습(Mental Practice)이나 곡 분석(Score Study) 방법도 오랜 시간 긴장된 같은 자세를 유지하는 것을 피할 수 있는 좋은 예라고 할 수 있다.

## VI. 연주 부상 예방법

지난 반세기 동안 음악 교육자들과 전문 의료진들은 연주 부상 예방을 위한 기준을 마련하기 위해 수많은 노력과 연구를 해 왔다. 아래의 도표에 제시된 지침들은 미국에서 현재 추천 및 실천되어지는 부상 예방을 위한 방법들이다(표 1).

〈표 1〉

연습 전 워업	연습 중	연습 후 쿨 다운	다음 연습까지 유의하며 할 일들
히팅 패드로 근육 이완 스트레칭 유산소 운동 연습 목적 점검하기	정기적으로 쉬기 부상 예방 가능한 테크닉 추구 신체의 중립 자세 유지 스트레칭 일어나 걷기 깊이 숨 쉬기 두뇌로 연습하기	스트레칭 아이스 마사지 연습 평가 해 보기 지적인 연습 유지	히팅 패드로 근육 이완 스트레칭 근력 운동 충분한 수면 건강한 식습관 영양 보충제 인체공학적 디바이스 사용 스트레스 조절 신체 회복

스트레칭은 손상된 조직을 회복시키고 운동 범위를 넓히는데 도움이 된다. 근육 통증이 없는 연주자라 하더라도 날마다 수축되는 근막을 이완시키기 위해 스트레칭은 반드시 필요하다. 손상된 근육 조직의 재생을 돕기 위해 전문가들이 제안하는 스트레칭 방법은 과하지 않게 천천히 근육을 늘린 상태를 어느 정도 유지하는 것이다. 스트레칭은 연습 전에만 필요한 것이 아니라 반드시 연습 후에도 필요하다. 신체의 움직임 후에는 젖산의 혈중 농도가 높아지는데 이런 현상은 근육의 통증을 유발할 수 있고, 스트레칭은 통증완화에 도움이 된다. 운동 선수들이 훈련 후 스트레칭을 하는 이유가 여기에 있다. 더불어, 신체 건강의 중요한 요소는 운동이다. 우리의 몸은 운동을 할 때 손상된 근섬유들을 융합시킴으로써 회복시킨다. 또한 운동은 우리의 골격근과 심장근의 지구력을 높이고, 코어 근육의 안정화와 몸의 유연성을 증진 시킨다. 이어지는 논의에서 피아니스트에게 도움이 될 수 있는 다양한 운동법이 소개되는데, 이와 더불어 연습과 운동 시 신체적, 정신적 피로를 덜기 위해 적절

한 휴식이 필요하다는 점을 유의해야 한다.

위의 표에서 보듯이, 다음 연습 세션 전까지의 시간에 연주자에게 요구되는 일들이 실제로 연습할 때보다 더 많은 것을 알 수 있다. 충분한 수면과 영양은 음악가 뿐만 아니라 일반인들에게도 매우 중요하다. 특히 연주자들에게 피로의 회복과 에너지 공급에 도움이 되는 영양소들이 있는데, 이는 차후에 다루겠다. 인체공학적 디바이스의 사용도 연주자들이 일상 생활에서 신체에 가중되는 스트레스를 줄이는데 많은 도움이 된다. 이와 같이 연주 부상을 예방하기 위한 여러 가지 환경적 방법들 외에도, 긍정적인 마인드로 스트레스를 조절하고 우리 자신의 불완전함과 내재되어 있는 두려움을 인정하고 포용하는 자세는 연주 시 불안감을 해소하는 데 심리적으로 도움이 될 수 있다.

회복을 위해서는 충분한 휴식과 다양한 치료들을 병행해야한다. 증상에 따라 깊은 조직 마사지, 도수 치료, 스크래핑(scraping), 부항 요법, 침 치료, 통증 유발점 침 치료, 스테로이드 주사, 아르니카 크림/오일, 그리고 전문적인 의료 치료법 등을 고려해 볼 수 있다. 운동 선수나 무용수들과는 달리, 음악가들은 악기 연주를 통해 발생 가능한 통증이나 부상의 위험에 대해 현저히 낮은 인지도를 갖고 있다. 이러한 현상은 정확한 증상에 대한 이해, 실천 가능한 예방법, 통증 관리법에 대한 학습의 부재에 기인한다. 연세대학교 물리치료학자 전해선 교수는 2008년 국립강릉원주대학교 피아노 전공 대학생들을 대상으로 근골격계 통증과 치료 현황에 대한 연구를 실시했다. 총 101명의 참여 학생 중 43.6% (44명)의 피아노 전공생들이 현재 근골격계 통증이 있다고 대답했으며, 이 중 29명 만이 물리치료의 경험이 있는 것으로 밝혀졌다. (전혜선 외, 2013) 은 한국 클래식 음악 전공 학생들을 위한 웰니스 교육과 전문적인 의료 치료법들이 절실하다고 연구의 결론에서 주장하고 있다.

## VII. 미국에서 이뤄지고 있는 음악가들의 웰니스를 위한 노력들

음악과 의학이 긴밀하게 협조한 이후로, 미국의 음악 교육자와 연주자, 그리고 의학자들은 커뮤니티를 형성하고, 다양한 연구를 통해 연주 부상 예방 지침을 만들었다. 나아가 다양한 전문가들과 협업하여 연주 부상에 노출되어 있는 연주자들에 관심을 가지고, 학교 교과 과정에 음악 웰니스(Music Wellness)관련 수업을 추가 및 개발하는 노력을 해 왔다. MTNA는 피아니스트를 위한 웰니스 위원회를 구성하고 NCKP의 후원으로 2003년 웰니스 교과 과정 개요를 재정하게 되었다. PAMA는 미국의 음악대학 연합인 National Association of Schools of Music [NASM]과 함께 2012년 음악 교육에서 간과하지 말아야 할 건강과 안전에 대한 지침을 세웠다. 그 후 605개에 달하는 미국의 음악대학들이 학생과

교직원들에게 다음과 같은 내용의 숙지를 권장하였다.

음악대학은 음악 프로그램에 속한 모든 학생들에게 학위를 밟는 과정에서 일반적으로 나 혹은 자신의 전공 악기에 관련하여 연습과 연주, 그리고 수업과 음악 청취 가운데 건강과 안전에 관한 문제가 발생할 수 있고, 위험 요소들이 내재되어 있으며, 그리고 그러한 요소들의 발전 가능성이 있음을 깊이 인지하도록 돕는 것을 의무로 한다. (National Association of Schools of Music Handbook, 2011-2012)

미국의 고등교육 기관들에서는 뮤직 웰니스 프로그램을 교과 과정에 포함하는 것이 일반화 되어있다. 전문가들을 초청하여 세미나를 열기도 하며, 음악 전공생과 교직원의 진료와 치료를 위해 대학병원과 연계하여 다양하고 풍부한 도움을 제공하고 있다. 또한 많은 교수들이 자신들 뿐만 아니라 학생들을 위해 웰니스 테크닉과 관련된 여러 프로그램 자격증 혹은 연주 예술 보건의 자격증 등을 취득하고 있다. 나아가 학생이나 교직원들이 신체 건강상의 문제가 있을 때 쉽게 치료 받을 수 있도록 증상에 따른 병원 진료과와 전공의들을 분류하여 정보를 공유하기도 한다. 또한 음대나 콘서바토리 주위에는 연주자들을 위한 통증 관리 클리닉을 쉽게 찾아볼 수 있다.

## VIII. 결론

오늘 소개된 음악가들의 웰니스에 관한 사례들은 미국에 제한되었지만, 사실 연주자들의 건강에 관한 문제는 모든 음악 교육기관이나 커뮤니티에서의 글로벌 이슈이다. 실제로 미국 외에 수많은 나라에서 이미 Music Wellness와 관련된 협회들이 설립되었고, 이 분야를 음악 교육 속에 자리잡게 하려는 다양한 노력들이 지속되고 있다. 한국인 연주자들이 월등한 음악성과 재능을 세계 각처에서 인정받고 있음에도 불구하고, 연주자들의 건강 문제나 웰니스에 관한 한국 사회의 관심은 미약하게 보인다. 아마도 연구와 대책에 필요한 관련 자료가 부족하거나, 음악 교육자들과 의료 전문가들의 네트워킹이나 협업에 어려움이 있으며, 매우 경쟁적인 교육 환경 때문이 아닐까 싶다.

연주의 부상 예방은 자신의 신체 및 건강에 관심을 가져 스스로 그 상태를 인지함 (Self-awareness)에서 시작된다. 이는 곧 기능적이고 효율적인 신체 움직임을 이해하고, 자신의 신체 조직이 하루에 감당할 수 있는 제한 용량과 신체 조직에 요구되는 일의 용량 사이의 균형을 찾는 것, 꾸준한 운동과 충분한 휴식을 취하는 일일 것이다. 특히 한국에서는 어린 나이부터 강도 높은 실기 교육이 요구되기 때문에, 음악 전공 학생들이 자신의 연습

과 연주의 일상에서 어떻게 스스로 신체의 상태를 인지하고(Self-awareness) 건강 관리를 해야 하는지에 대한 특별한 지도가 필요하다. 한국의 음악 교육에 연주자들의 건강과 관련하여 피아노 교수학을 포함해 폭넓은 분야의 문헌을 찾아 충분한 자료와 공동체를 구축하는 일이 시급하며, 음악을 사랑하고 연주하는 것이 다음 세대에서도 건강하고 행복하게 오래도록 이어지도록 돕는 것이 우리의 책임일 것이다.

*Music teachers are the primary channels for changing how music is taught and played. In the effort to reduce performance injuries and encourage good auditory, physical and emotional health in their students, music teachers need to become substantially involved in injury prevention by teaching health-conscious music-related practices to students.*

*THE MUSIC TEACHER'S ROLE*

([https://www.mtna.org/MTNA/Learn/Wellness\\_Resources/MTNA/Learn/Wellness\\_Resources/Musician\\_Wellness.aspx?hkey=55fa497e-af7a-4192-a0ab-0a90c78693b1](https://www.mtna.org/MTNA/Learn/Wellness_Resources/MTNA/Learn/Wellness_Resources/Musician_Wellness.aspx?hkey=55fa497e-af7a-4192-a0ab-0a90c78693b1))

---

## 구 두 발표

---

- 피아노 제작 발전에 따른 테크닉의 변화가 유발한 피아니스트의 통증 연구:  
슈만(R. Schumann)과 스크리아빈(A. Scriabin)의 사례를 중심으로  
이선영 (한양대학교 일반대학원 박사과정)
  
- 뮤지컬 음악동화가 유아에게 미치는 음악교육의 효과  
김지영 (뮤지컬 음악동화 대표)
  
- 라이트모티프(Leitmotiv)를 주요 작곡기법으로 하는  
미스터리 스릴러 영화음악 장르에 관한 실제적 고찰  
문봉준 (세종대학교 일반대학원 박사과정)
  
- 프란츠 리스트 《순례연보 제2년: 이탈리아》에 나타난  
표제의 음악적 관점에 관한 연구  
송지아 (상명대학교 강사) · 박지원 (상명대학교 교수)





# 피아노 제작 발전에 따른 테크닉의 변화가 유발한 피아니스트의 통증 연구:

슈만(R. Schumann)과 스크리아빈(A. Scriabin)의 사례를 중심으로

이선영 (한양대학교 일반대학원 박사과정)

## I. 서론

피아노 제작기술의 발전은 피아노 연주법에 많은 변화를 가져왔다. 19세기 중반 현대 피아노의 매커니즘이 완성되고 대량 생산이 가능해짐에 따라 이전의 건반악기 레퍼토리의 대부분을 차지했던 하프시코드는 피아노에 밀려 역사의 뒤편으로 사라지고<sup>1)</sup> 피아노가 중산층 가정에서는 교육용 악기이자 교양의 상징으로 여겨지며, 귀족의 개인 살롱에서 콘서트 홀로 연주 장소가 바뀌면서 화려한 테크닉으로 무장한 비르투오조(Virtuoso) 피아니스트들이 등장했다. 비르투오조 피아니스트의 등장은 피아노의 발전이 이룩해 낸 성과로, 피아노라는 악기가 표현할 수 있는 범위가 확장되었음을 의미한다. 19세기에 작곡된 피아노 레퍼토리에 적용된 피아노 주법은 고도의 테크닉 훈련의 필요성을 강조했고, 이 시기 출판된 여러 테크닉 교본은 현재까지도 피아노를 공부하는 학생들에게 필수적인 교재로 사용되고 있다.

그러나 한편으로는 테크닉을 훈련하는 과정에 따르는 신체적인 통증 역시 필수적으로 동반되는 문제이기도 하다. 오늘날 피아노 연주를 공부하는 학생들과 피아니스트들은 테크닉을 훈련하는 과정에서 생기는 신체적 문제가 많은 사례와 의학적 연구를 통해 운동신경과 근육의 사용에서 비롯된다는 점을 알고 있으며, 이러한 문제점은 여러 가지 치료와 수술을 통해 어느 정도 해결할 수 있는 방법이 존재하지만, 불행히도 19세기에 활동했던 피아니스트들에게는 이러한 환경이 조성되기 어려웠다. 현재에 비해 상대적으로 덜 발달되었던 19세기의 의학 기술로는 당시의 피아니스트들이 직면했던 많은 신체적 고통에 대한 원

1) 하프시코드는 18세기 말까지도 건반악기 레퍼토리에서 중요성을 상실하지 않았으며, 건반악기 레퍼토리는 하프시코드와 피아노에서 함께 연주할 수 있는 작품들이 여전히 출판되었기에 18세기 후반을 하프시코드와 피아노가 공존했던 과도기적 시기로도 보고 있다. 또한 하프시코드는 프랑스에서 꽤 오랫동안 명맥을 유지했다.

인을 파악하기 어려웠으며, 초기 피아노 테크닉 발전 시기에는 손가락 독립을 위하여 원시적으로 고안된 기구를 사용하다가 부상을 입게 되거나 훈련 과정에서 생기는 부상의 원인을 제대로 알지 못하고 한계에 부딪치게 되는 경우가 다분히 있었다.

대표적인 사례로는 19세기 낭만주의 작곡가로 분류되는 로베르트 슈만(Robert Schumann, 1810-1856)의 경우를 예로 들 수 있다. 그는 오른손 손가락을 훈련하는 과정에서 부상을 입었고, 여러 가지 치료 방법을 병행했으나 결국 피아니스트의 꿈을 포기하고 진로를 바꾸어 작곡가, 평론가로서 활발하게 활동했다. 또한 19세기 말에서 20세기 초 러시아 피아노 음악을 대표하는 작곡가 알렉산더 스크리아빈(Alexander Scriabin, 1892-1915) 역시 그의 작은 손, 즉 피아니스트로서의 신체적 한계를 극복하기 위한 과정에서 오른손 부상을 입고 작곡가로 전향한 인물이다.

본 논문은 슈만과 스크리아빈의 사례를 통해 19세기 피아니스트들이 테크닉 연습 과정에서 겪었던 신체의 통증과 치료 사례를 문헌에 나타나는 여러 기록들을 통해 살펴봄으로써 이것이 현재의 피아니스트들 역시 테크닉 훈련 과정에서 공통적으로 겪을 수 있는 문제임을 언급하고자 한다. 또한 이 문헌을 위한 선행 연구로 피아노와 하프시코드가 공존했던 18세기 후반기의 각 악기의 특징과 테크닉에 대해 알아보고, 이후 피아노 제작의 발전사가 테크닉의 변화에 어떤 영향을 주었는지를 살펴보고자 하였다. 연구 방법으로 국내에 전시되어 있는 클라비코드와 하프시코드, 포르테피아노를 보유한 토미하프시코드의 구민수 대표와 하프시코디스트 아렌트 흐로스펠트(Arend Grosfelt)와의 인터뷰를 진행하였으며 실제 연주를 통해 각 악기의 차이점을 파악하고 문헌을 통한 자료조사를 진행하였다. 전(全) 시기의 악기를 언급하는 이유는 하프시코드에서 피아노로 넘어가는 시점에서 활동했던 작곡가들의 아티클레이션들이 당시의 악기와 밀접한 관련이 있기 때문이다.

이와 같은 연구 과정을 통해 그동안 막연하게 문헌으로만 접했던 건반악기들의 특성을 이해하고 피아노 제작의 발달과정이 연주 테크닉 발전에 어떠한 영향을 주었는지를 구체적으로 파악함과 동시에 현재와도 연관되어 있는 테크닉 훈련 과정에서의 문제점을 19세기의 피아니스트들이 어떻게 직면하고 해결하려 하였는지에 대해 역사적인 맥락에서 관찰할 수 있을 것으로 기대한다.

## II. 본론

### 1. 18세기 후반 건반악기의 특성과 연주 기법

1709년, 이탈리아 피렌체의 악기 제작자인 바르톨로메오 크리스토포리(Bartolomeo Cristofori di Francesco, 1655-1731)가 하프시코드의 몸체에 해머 액션을 결합시킨 강약 조절이 가능한 쳄발로(Gravicembalo col Piano e Forte)를 개발하면서 피아노의 역사가 시작되었다. 그러나 이 새로운 악기는 열악한 구조와 복잡한 매커니즘으로 인해 하프시코드의 열등한 대체품 혹은 해머가 장착된 새로운 종류의 하프시코드로 인식되었으며 당시의 건반악기 연주자들은 하프시코드의 주법에 익숙했기에 피아노가 처음부터 각광받는 악기는 아니었다. 피아노가 현재와 같은 인기를 얻기까지는 그 후로 거의 한 세기 정도가 걸렸다(Lowrance, 2014).

크리스토포리의 액션 설계 원칙은 알프스 이북을 지나 작센의 악기 제작자 고트프리트 질버만(Gottfried Silbermann, 1683-1753)으로 이어졌고, 이후 1756년 7년 전쟁<sup>2)</sup>이 발발하면서 작센의 제작자들<sup>3)</sup>이 영국으로 건너가 1760년경 런던에 제작 공방을 세움으로써 영국에서 피아노 제작이 활발하게 이루어지게 되었다. 이 시기에 속하는 18세기 후반부터 19세기 전반에 걸쳐 ‘영국식’과 ‘비엔나식’, 두 종류의 피아노 액션이 고유한 기술과 양식으로 발전함으로써 피아노의 발전이 본격적으로 이루어졌지만<sup>4)</sup> 여전히 건반악기로서 더 널리 사용되고 있는 악기는 하프시코드였다.<sup>5)</sup> 1765년 이전까지 피아노는 일반 하프시코드보다 제조공정이 복잡했기 때문에 하프시코드보다 가격이 비쌌으며 귀족이나 궁정, 예술 후원자의 집에서만 볼 수 있는 악기였고, 일반 가정에서 쉽게 볼 수 있는 악기는 스피넷(Spinet)을 포함한 클라비코드(Clavichord)였다. 볼프강 아마데우스 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791) 역시 1777년에 처음으로 슈타인의 피아노를 연주했을 정도로 대다수의 음악가들이 피아노를 접하기 쉽지 않았던 환경은 반대로 이 시기가 하프시코드와 피아

2) 1756년부터 1763년까지 발발했던 오스트리아와 프로이센의 전쟁.

3) 요하네스 Zumpe(Johannes Zumpe, 1726-1783), 아메리쿠스 배커스(Americus Backers, d.1778), 헨리 폴만(Henry Pohlmann), 윌리엄 가이브(William Geib) 등이 이 시기 작센에서 활동했던 피아노 제작자들이다.

4) 영국식 액션은 1772년경 브로드우드(Broadwood)에서, 비엔나식 액션은 1773년 요한 안드레아스 슈타인(Johann Andreas Stein, 1728-1792)에 의해 선보였다. 이후 슈타인의 이탈장치(Escapement)에 안톤 발터(Anton Walter, 1752-1826)가 체크(Check, 현을 때리고 내려올 때 해머가 되튀는 것을 방지하기 위해 해머를 받쳐 주는 장치)를 추가하였다.

5) 프랑스의 계몽주의 작가 볼테르(François-Marie Arouet, 1694-1778)는 피아노를 매우 싫어하여 ‘양철 공의 악기’로 비하했다. 당시 피아노의 초기 형태를 고려해 보았을 때 사람들에게 피아노는 하프시코드만큼 매력적으로 다가오지 않았음을 보여주는 일화이기도 하다.

노가 공존하던 시기였음을 보여준다(Michael, 2002).

쭈페의 스퀘어 피아노가 상대적으로 저렴한 가격과 제작의 수월함으로 널리 공급됨에 따라 1770년대와 1780년대 초에 들어서 피아노는 하프시코드와 동등한 인기를 누리게 되었다. 이 시기의 피아노는 현대의 피아노와 비교해 보았을 때 몇 가지의 차이점이 존재한다. 첫 번째로 건반의 너비가 현대의 피아노보다 좁았으며, 두 번째로 건반이 눌리는 데 많은 무게를 필요로 하지 않는다.<sup>6)</sup> 또한 영국식 액션에 비해 현과 해머가 가벼웠던 비엔나식 액션을 가진 피아노의 주법은 모차르트 스타일로 대표되며 하프시코드 주법과 어느 정도 유사한 점을 가지고 있다.<sup>7)</sup>

게릭(Reginald Gerig)의 언급에 따르면, “모차르트는...이상적인 비엔나 피아노 기법을 최상급의 방식으로 정의했다. 매우 매끄럽게 흐르는 터치-레지에로(Leggiero)는 티 하나 없이 깨끗하다. 음색의 질은 언제나 멜로디 구절에서 항상 세련되고 노래하고 있었으며, 모든 영향과 불필요한 움직임을 배제한 물리적 접근 방식을 보인다.-여전히 대부분은 하프시코드의 손가락과 기법을 사용하고 있다”(Lowrance, 2014, p.6).

실제로 슈타인의 포르테피아노와 18세기에 제작된 하프시코드의 건반을 눌러 보면 현대 피아노의 타건 방식과 확연하게 다르다는 것을 알 수 있다. 하프시코드의 주법은 손이나 팔의 무게를 건반 위로 떨어뜨리는 것보다 손가락의 힘만 사용하여 건반에 손가락을 접촉하여 누르는 방식으로, 건반을 누르는 즉시 소리가 울리며 반응하는 현대 피아노와 비교해 보았을 때 하프시코드는 손가락이 건반을 누를 때 살짝 걸리는 감각을 느끼게 된다는 점에서 다르다. 또한 현대 피아노의 타건 방식으로 위 하프시코드에서 빠른 패시지를 연주할 경우, 건반에 실리는 무게에 의해 현이 끊어지는 일이 일어나기도 한다.<sup>8)</sup> 슈타인의 포르테피아노 역시 현대 피아노보다 건반의 무게와 깊이가 확연히 가볍기 때문에 건반을 누를 때 두드리듯이 가벼운 터치로 연주하는 쪽이 더욱 수월하다.<sup>9)</sup> 이러한 면에서 하프시코드와 피아노의 매커니즘이 근본적으로 다르고 셴여림의 표현에 있어서 차이는 분명히 존재하지만<sup>10)</sup>, 초기의 피아노와 비교할 경우 주법 면에서 완전히 다르다고 단정짓기는 어렵다.<sup>11)</sup>

- 
- 6) 포르티시모 터치를 기준으로 비교해 보았을 때 1790년 이전의 비엔나식 피아노의 터치 무게는 평균 39g 정도이다. 1790년-1805년에 제작된 비엔나식 피아노의 터치 무게는 평균적으로 43.9gm으로 측정되며, 1820년대의 비엔나식 피아노의 무게는 65.8gm으로 점점 늘어났다. 1983년 제작된 스타인웨이 피아노의 터치 무게는 평균 99g으로 2배 가까이 차이를 보인다(Kenneth, 2001).
  - 7) 모차르트는 알베르티 베이스, 트릴 등 하프시코드에서 많이 쓰인 표현 양식과 레지에로 터치를 피아노에 도입했다(Lowrance, 2014).
  - 8) 하프시코디스트 아렌트 호로스펠트와의 인터뷰에 따르면, 피아노에 익숙한 사람들이 원래의 방식으로 하프시코드를 연주하는 것에 있어 많은 어려움을 겪는다고 한다.
  - 9) 토미하프시코드 구민수 대표와의 인터뷰에서 일부 발췌.

이러한 예를 통해 당대의 연주자들이 하프시코드와 피아노 둘 다 연주하는 것에 있어 테크닉적인 면에서 겪는 어려움이 현대 피아노와 하프시코드를 연주하는 경우보다 덜하다는 것을 어느 정도 유추해볼 수 있다. 또한 적어도 한 세기 동안 출판된 건반악기 작품집의 제목에는 하프시코드와 피아노포르테가 모두 언급되는데<sup>12)</sup>, 이는 둘 중 하나로 연주해도 허용된다는 것을 의미하며 상호 교환적으로 두 악기가 사용되었음을 알 수 있다(Howard, 1985).

## 2. 19세기의 피아노 발달과 테크닉의 발전

1790년대에 이르자 상황은 변화하기 시작했다. 스퀘어 피아노의 인기가 하프시코드를 넘어서면서 하프시코드의 판매가 부진해지고, 작곡가들의 작품 표지에서 하프시코드가 생략되기 시작하고 ‘피아노를 위한’이라고 명시된 작품들이 등장하게 된 것이다.<sup>13)</sup> 또한 이 시기 비엔나식 피아노와 영국식 피아노에 대한 선호도가 존재했는데, 1827년 발표한 요한 네포무크 훔멜(Johann Nepomuk Hummel, 1778-1837)의 저서 <첫 번째 초보수업부터 완벽한 경지의 피아노연주를 위한 상세한 이론적 실제적 지침>(Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel: Vom ersten Elementar-Unterrichte an bis zur vollkommensten Ausbildung)을 통해 비엔나 스타일 피아노와 영국 스타일 피아노의 차이점을 이해할 수 있다.

...각 피아니스트들이 이 둘 중의 한가지를 선호하고 있다는 것은 부인할 수 없다. 비엔나식은 아주 섬세한 손으로도 가볍게 다루어진다. 이 피아노는 연주자로 하여금 모든 누앙스의 연주를 가능하게 하고 있다. 이 피아노의 음은 뚜렷하게 울리며, 둥글고 플루트 음과 같은 소리를 낸다. ...이 피아노의 건반 깊이는 남자 손에는 아주 얇거나 평탄하지는 않

- 
- 10) 하프시코드는 건반을 누르면 잭이 움직이며 플렉트럼이 현을 뜯는 방식으로, 건반을 누르면 해머가 현을 쳐서 소리를 내는 피아노보다 쉼여림의 범위가 제한되어 있다.
  - 11) 현대 피아노의 매커니즘으로 표준화되는 19세기 중반부터의 피아노와 하프시코드를 비교하는 경우, 하프시코드와 피아노는 확연히 다른 악기로 정의할 수 있다.
  - 12) 영국의 작곡가 버턴(John Burton, 1730-1782)이 1766년 자비로 출판한 10개의 소나타 작품집의 표지에는 <하프시코드, 오르간, 피아노포르테를 위한 10곡의 소나타>(10 Sonatas for the Harpsichord, Organ or Piano Forte)라고 적혀있다. 또한 1763년 출판된 요한 고트프리트 에카르트(Johann Gottfried Eckard, 1735-1809)의 건반악기를 위한 6개의 소나타(6 Keyboard Sonatas, Op.1)의 서문에는 쉼여림 표시에 대해 ‘하프시코드, 클라비코드 또는 피아노포르테의 연주자들에게 동등하고 유용할 것이다’라고 설명하고 있다.
  - 13) 1732년 피렌체에서 작곡가이자 건반악기 연주자인 로도비코 주스티니(Lodovico Giustini)가 출판한 <일반적으로 작은 망치가 있는 하프시코드라고 불리는 피아노포르테를 위한 소나타>(Sonate de cimbalo di Piano e forte detto volgarmente di martelletti)가 ‘피아노포르테를 위해서’라고 명시된 첫 작품이지만, 18세기 말에 이르러서야 완전하게 ‘피아노를 위한’이라고 명시된 작품들이 출판된다.

다. ...영국식 피아노의 경우 건반의 터치가 상당히 무겁게 느껴지고 그 만큼 더 깊이 눌러야 하기 때문에, 음이 반복되어 연주될 때 햄머의 이탈이 그만큼 빠르게 이루어질 수 없다. ...반면, 이 악기에서 노래를 부를 때는 [악기가 지니고 있는]소리의 풍만함으로 인하여 독특한 매력의 조화가 잘 되는 협음을 만들어 낸다(김용환, 2003, p. 371).

피아노에 있어 가장 큰 변화가 1790년대에 일어났다. 영국의 피아노 제조사 브로드우드(Broadwood)에서 1792년 건반의 범위를 5옥타브에서 5옥타브 반으로, 이후 6옥타브로 확장한 것이다.<sup>14)</sup> 이는 다소 둔탁하지만 깊은 음색을 표현할 수 있는 영국식 액션을 가진 피아노가 피아노 제조에 있어 표준화가 되는 전환의 시기가 되었음을 보여준다. 또한 1808년 프랑스의 피아노 제작자인 세바스티앙 에라르(Sébastien Érard, 1752-1831)가 영국식 액션에 기초하여 이중이탈장치(Double-Escapement Mechanism)를 개발하면서<sup>15)</sup> 빠른 속도로 음을 반복할 수 있게 되면서 건반악기의 새로운 가능성을 제시하게 된 것이다. 영국 피아노의 장점과 비엔나 피아노의 장점을 결합한 에라르의 피아노는 훨씬 더 풍부한 소리를 가지고 있었고, 이는 피아노 제작에 혁명을 일으켰다. 브로드우드와 에라르가 발전시킨 피아노 음량과 범위의 확장은 앙시앵 레짐(Ancien Régime, 구체제)의 하프시코드를 완전히 밀어내고 새로운 권력을 음악계에서 잡게 된 것이다.<sup>16)</sup>

19세기는 피아노의 발전이 비약적으로 이루어진 시기이자 피아노 제작의 보편화가 이루어진 시기였다. 피아노는 음악적 표현에 있어 모든 종류의 가능성을 열게 되었고 건반악기 주자들은 하프시코드에서 물려받은 분리된 레지에로 사운드에서 레가토 터치로 변화시켰다(Lowrance, 2014). 음악가들마다 조금씩 차이를 보였던 피아노 테크닉 또한 체계화되기 시작했다. 무엇보다 레가토 터치로 인한 운지법의 변화를 대표적으로 이야기 할 수 있는데, 이미 18세기 중반 칼 필립 엠마누엘 바흐(Carl Philipp Emanuel Bach, 1714-1788)가 전통적인 운지법이었던 가운데 세 손가락을 사용하는 것에서 모든 손가락을 사용하도록 권장한 운지법이 피아노에 적용되고 레가토 멜로디와 실질적인 반주를 위해 각 손의 모든 손가락을 사용하는 것이 중요하게 대두되었으며(Lowrance, 2014, p.8) 무치오 클레멘티(Muzio Clementi, 1752-1832)는 피아노의 레가토 터치를 대중화 시키는 데 앞장섰다.<sup>17)</sup>

14) 기록에 따라 6옥타브로 확장된 시기는 서로 다르다. 19세기 브로드우드 가문의 제임스 슈디 브로드우드(James Shudi Broadwood, 1772-1851)의 기록에서는 1792년 6옥타브로 건반이 늘어났다고 기록되어 있고, 다른 자료들에서는 먼저 5옥타브 반까지 연장되고 몇 년 후에 6옥타브로 늘어났다고 주장하고 있다.

15) 1808년 에라르는 이중이탈장치 특허를 냈지만 실제로 이중이탈장치가 피아노에 도입된 것은 1821년 피에르 에라르(Pierre Erard, 1794-1855)에 의해서였다.

16) 커크만(Kirckman)은 1809년 제작을 마지막으로 더 이상 하프시코드를 제작하지 않았다.

17) 클레멘티는 자신의 논문 <피아노포르테 연주 기술 입문>(Introduction to the Art of Playing the Pianoforte)에서 다음과 같이 말했다. “작곡가가 연주자의 취향에 따라 스타카토와 레가토를 허가할

루트비히 반 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)은 오케스트라에 필적하는 소리와 음색의 범위를 피아노로 표현하기 위해 보다 현대적인 무게를 싣는 테크닉을 사용했으며, 그의 영향을 통해 웨이트 테크닉(Weight Technique)은 비엔나 피아니스트의 손가락 두드리기(Finger Tapping) 테크닉을 대체하기 시작하면서 과거의 악기와 결별을 선언했다.

또한 피아노의 발전 시기와 피아노 테크닉의 체계화 시기는 서로 맞물려 있다. 1817년 클레멘티의 <그라두스 아드 파르나숨>(Gradus ad Parnassum)을 시작으로 카를 체르니(Carl Czerny, 1791-1857)의 <100개의 연습곡>(100 Übungsstücke for piano) 등 기술적인 피아노 연습곡이 등장하면서 피아노 레슨에서 테크닉 훈련이 중요하게 대두되기 시작하였으며, 이러한 연습곡들은 연주자의 능력을 확장시키는 동시에 피아노가 가진 능력의 한계를 테스트하는 테크닉 연구의 더욱 음악적인 버전인 에튀드(Étude)를 탄생시켰다. 그러나 명확한 한계도 존재했는데, 당시 피아노 테크닉의 대부분은 손목을 고정시키고 손가락을 독립적으로 움직이는 훈련이 주가 된 방식이었다. 프란츠 리스트(Franz Liszt, 1811-1886)는 그러한 훈련을 체르니에게서 받았지만, 그의 연주는 스승의 틀에서 벗어나 훨씬 자유로운 연주를 구사함으로써 당시 엄청난 인기를 누렸다. 리스트의 제자들은 현대 피아니스트의 계보를 이룩했으며, 연주와 교육에 있어 서로 다른 방식을 사용했는데, 이는 다음과 같다.

유진 달베르트(Eugen d'Albert, 1864-1932), 알프레드 레이세노르(Alfred Reisenauer, 1863-1907), 카를 클린트보르트(Karl Klindworth, 1830-1916)는 뿔뿔한 위아래 움직임으로 손가락 훈련을 가르쳤고, 손목은 같은 방식으로, 팔은 거의 훈련시키지 않았다. 달베르트와 몇몇 인물들은 리스트의 방식으로 연주하고 다른 방식으로 가르쳤다(Thomas, 1932-1933, p.48).

리스트의 연주 방법과 그의 팔과 어깨, 몸 전체를 자유롭게 사용하여 연주하는 방식은 그의 제자였던 루트비히 데페(Ludwig Deppe, 1828-1890)에 의해 계승, 발전되었으며, 리스트의 피아노 연주 방법에서 드러나는 이완과 무게의 중요성은 현대 피아니스트들의 테크닉에게 영향을 미치게 되면서 릴렉스(Relex)의 개념과 팔의 무게를 싣는 것은 매우 중요한 부분으로 인식되고 있다.

---

때 최고의 규칙은 레가토에 충실하고, 때때로 특정한 구절에 영혼을 제공하기 위해 스타카토를 예비시키고, 레가토의 더 높은 아름다움을 불러일으키는 것이다”(Lowrance, 2014, p. 11).

### 3. 손가락 훈련을 위해 발명된 다양한 기계들

19세기 초 건반악기가 콘서트홀의 주인공으로 떠오르고 다양한 음색과 소리로 대중들의 호응을 받으며 악기의 왕으로 군림하기 시작하면서 수많은 사람들이 피아노를 배우고, 피아니스트로서 실력을 연마하는 열풍이 불게 되었다. 앞서 언급했듯이, 19세기 피아노 테크닉의 대부분은 손가락의 독립을 위한 것들로서 연주자들은 자신의 손가락을 민첩하게 피아노 건반 위에 움직이기 위해 여러 가지 방법을 사용하였으며, 심지어 손가락 훈련을 위해 발명된 다양한 기계들을 사용했다. 19세기를 대표하는 피아니스트 중 한 명인 클라라 슈만(Clara Schumann, 1819-1896)의 아버지 요한 고틀롭 프리드리히 비크(Johann Gottlob Friedrich Wieck, 1785-1873)가 라이프치히로 이주했던 기록을 통해 당시의 상황을 짐작할 수 있다.

시 광장에서 그리 멀리 떨어지지 않은 호헤 릴리(Hohe Lille)에 있는 가게에서 비크는 학생들을 가르치면서 가게를 꾸려나갔고, 1818년부터 1821년까지 그곳에서 살았다. 기업가 정신을 가진 비즈니스맨으로서 비크는 음악, 음악 도서와 잡지를 팔고 대여했다. 피아노뿐 아니라 그는 피즈파모니카(Physharmonica)로 알려진 건반 악기와(손목 가이드라 할 수 있는) 핸들라이터(Handleuiter), 트릴 머신, 손가락 스트레처, 그리고 무음 손가락 연습 보드-그러니까 음악적 습득을 빠리하고, 엄청난 숫자의 중산층 아마추어 건반 연주자들에게 올바른 연주 습관을 체득하게 돕는 기구들-을 팔았다(Reich, 2019, p.49).

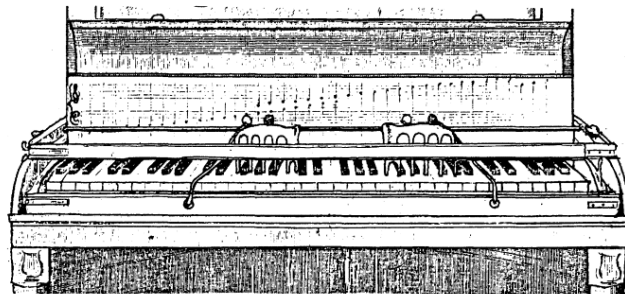
작곡가 겸 피아니스트로서 명성을 떨쳤던 앙리 헤르츠(Henri. Herz, 1803-1888)는 발에 추를 매달고 달리기를 연습했던 고대 운동선수들이 운동했던 방식을 이어 받아 스프링에 매달린 고리의 기계가 근육 운동을 유발하는 장치인 닥티용(Dactylion)에 대한 특허를 냈다. 닥티용은 손가락을 강화하고 독립적으로 만들어 피아노에서 아름다운 연주를 가능하게 도와주는 장치로 유명해졌고, 손가락 독립을 강화하는 도구를 비롯해 유연하게 스트레칭하는 각종 기구들이 이 시기에 발명되었다. 프레데리크 쇼팽(Frederic Chopin, 1810-1849)은 손의 유연성을 중요하게 여겼으며 심지어 자기가 잘 때 끼고 있던 손가락을 펴는 기계를 고안했다고도 한다.





〈그림 1〉 헤르츠가 특허를 낸 독트리용

또한 요한 베른하르트 로지에(Johann Bernhard Logier, 1777-1846)는 1814년 학생의 손과 손가락을 피아노의 정확한 위치에 놓기 위해 카이로플라스트(Chiroplast)라는 장치를 발명했다. 이 장치는 손가락이 수직 방향을 제외한 어떤 방향으로도 움직이지 못하게 고정시켰고, 이 시스템은 런던에서 유행했다.



〈그림 2〉 로지에의 카이로플라스트(Rainbow, 1990, p. 194)

이 외에도 네 번째 손가락을 세 번째 손가락과 다섯 번째 손가락과 분리하는 장치인 아수피서 드 두와(Assouplisseur de doigts, 부드러운 손가락)를 비롯하여 파리에서 피아노를 판매했던 카시미르 마르탱(Casimir Martin, est. before 1844)이 1840년 특허를 받은 손의 스트레칭을 위한 기구로서 만든 키호짐네스트(Chirogymnaste) 등이 있다. 프리드리히 칼 크브레너(Friedrich Wilhelm Michael Kalkbrenner, 1785-1849)를 포함하여 19세기의 많은 선생들이 이러한 장치들을 강하게 추천했다. 현재의 시각에서 보면 이러한 기구들은 원

시적이고, 과연 드라마틱한 효과를 주었는지는 알 수 없으며, 당시에 보조기구의 사용에 대한 찬반논쟁은 격렬하게 이루어졌다. 그러나 피아노가 엄청난 인기를 끌게 된 19세기의 학생들과 피아니스트들은 이러한 장치를 사용함에 따라 더욱 향상된 테크닉을 구사할 수 있으리라 생각했던 것으로 보인다.

#### 4. 피아니스트의 부상: 슈만과 스크리아빈의 경우

19세기의 많은 피아니스트들이 자신의 기량을 과시하기 위해, 또한 기량을 반영한 작품들을 연주하기 위해, 테크닉 연습이 피아노 학습에 있어 필수적인 요소로 자리 잡으면서 새로운 문제를 제기하였다. 바로 피아노를 훈련하는 과정에서 생기는 신체적 문제이다. 첫 번째로는 표현력과 기술을 훈련하는 과정에서 생기는 부상 문제이고, 두 번째로는 기존의 건반 너비보다 넓은 음역대는 상대적으로 작은 손을 가진 피아니스트들의 표현력의 한계를 만들었고, 핸디캡을 극복하기 위한 훈련 과정에서 생기는 부상 문제였다. 불행히도 당시 발생한 문제에 대한 의학적 치료법은 원시적인 수준이었다. 앞서 언급했듯이 당시의 피아니스트들은 손끝의 힘을 기르고 손가락 사이를 유연하게 벌어지게 하기 위해 고안된 도구를 사용하는 것과 손가락 독립에 편중되어 무리하게 진행된 피아노 연습은 부상을 촉발했다. 피아니스트에서 작곡가로 진로를 변경한 슈만과 스크리아빈의 경우가 이 두 가지 예를 보여주는 인물로 꼽을 수 있다.

법학도였던 슈만은 1828년 비크의 제자로 들어가 그해 8월부터 그의 지도를 받기 시작했다. 그가 피아니스트로 진로를 확정 짓게 된 것은 1830년 여름으로, 그 해 부활절 일요일인 4월 11일 프랑크푸르트에서 니콜로 파가니니(Niccolò Paganini, 1782-1840)의 공연을 보고 난 후였다(정의경, 2016). 파가니니는 리스트를 비롯해 많은 음악가들에게 기교적인 면에 많은 영향을 끼쳤다. 파가니니가 리스트에게 준 영향만큼 슈만이 피아니스트로의 진로를 결정하는 것에 있어 절대적인 영향을 끼쳤다고 보기는 어렵지만 적어도 슈만은 파가니니의 연주를 보고 난 후 스승인 비크가 요구하는 손가락 독립에 치중되어 반복연습을 중심으로 하는 재미없고 진부한 훈련에 대해 불만을 가졌고, 바이마르에 거주하는 훔멜에게 사사를 받고 싶다는 의사를 어머니에게 쓴 편지로 드러내기도 했다(Reich, 2019). 그리고 일반적으로 알려진 슈만의 손가락 부상에 관련된 기록이 파가니니를 만나기 이전인 1830년 1월부터 나타난다. “감각이 둔한 나의 손가락”이라고 기록된 일기에는 그가 한 달 동안 연습을 중단하고 과음을 일삼고, 혼란과 공포로 잠이 쉽게 들지 못하며 눈앞이 캄캄해지는 증상과 환각 등의 육체적 고통에 대한 설명이 있다(Ostwald, 1980).

1831년 슈만은 자신의 오른손을 “마비(Erlahmung)”라는 용어로 묘사했으며, 그의 손가락을 강하고 독립적으로 만들기 위해 자신이 “시가 기계”라는 별명을 붙인 카이로플라스트

를 사용했고, 이 장치에 대한 보고를 기록했다.

1832년 5월 초, 그는 "시가 기계의 메커니즘은 내 세 번째 손가락을 견딜 만하게 만들었다...세 번째 손가락의 약점이 사라지기 시작하고 있다"라고 적었다. 그러나 2주 후에 그는 "세 번째 손가락은 정말 구제불능의 상태가 된 것 같다"고 썼다. 그리고 2주 후에 "세 번째 손가락은 완전히 뻣뻣하다"고 썼다(Ostwald, 1980, p. 22).

이 기록은 슈만이 약한 네 번째 손가락을 단련시키는 과정에서 부상을 입었다는, 우리에게 일반적으로 알려진 이야기와는 다르다. 1831년 하이델베르크의 기록에서는 네 번째 손가락의 통증을, 그리고 1832년의 기록에서는 세 번째 손가락에 나타난 통증을 언급하고 있으며, 슈만이 손가락을 걸어 훈련한 방식에 대해서는 언급되지 않는다. 손가락 독립 기구인 카이로플라스트로 인한 손가락의 힘줄과 관절의 외상성 염증을 부상의 원인으로 추정해 볼 수도 있지만, 슈만의 도구 사용이 통증을 가속시켰다고 보기는 어렵다. 또한 라이프치히 시 기록 보관소에 보관된 의료진 진술서에서는 슈만의 가장 친한 친구 중 하나이자 다비드동맹(Davidsbund)의 일원인 모리츠 로이터(Moritz Reuter, M. D)가 서명한 "청년 슈만은 오른손의 검지와 중지가 힘과 이동성에 눈에 띄게 부족했다"라는 진술이 있는데, 이는 슈만이 21세에서 40세 사이의 모든 남성들이 수행해야 하는 복무의 의무에서 벗어나기 위한 구실로 손의 통증을 사용했음을 증명하고 있다(Ostwald, 1980). 그의 손과 관련하여 브라흐만 박사(Dr. Brachman)는 슈만의 손이 피아노 연주에 방해가 되는 요인이 아니라는 기록을 남겼다. 슈만의 손가락 통증에 관한 또 다른 주장으로는 그가 매독 치료를 위해 수은을 사용함으로써 수은 중독에 걸린 것을 요인 중 하나로 보기도 했지만 인과관계가 약하다고 보고 있다. 슈만의 손가락 마비 증상이 처음 기록된 1830년 1월 31일 일기에서 나타난 슈만의 과음에 관한 언급이 신경의 압박을 일으켰고, 그로 인한 일시적인 손상이 있었으리라는 가능성이 암시되어 있는데, 1830년대의 기록들에서 나타나는 각각 다른 손가락의 통증들과 더불어 슈만의 부상과 관련된 논문에서는 슈만의 통증이 실제로 피아니스트로서의 진로를 포기하게 만들었다기보다는 신체 증상이 동반된 건강염려증(신체증상장애)에서 비롯되었을 수 있을 것이라는 가능성이 제기되고 있다.

슈만의 통증 부위와 원인에 관해서 여러 가지 설이 제기되고 있지만 주목해야 할 점은, 통증 완화를 위해 시도된 방법들이 통증에 대한 효과를 제공하지 못했다는 것이다. 로베르트 헤르츠펠트(Robert Herzfeld)는 "세 번째 손가락으로 휴식을 취하고 편안하게 할 것"을 권장했고, 첼리스트인 크리스티안 글록(Christian Glock)은 슈만에게 손가락 문제에 대해 생각하지 말라고 조언했다. 비크의 권유로 슈만이 상담한 쿨(Kühl) 교수는 정육점에서 갓 도살된 동물의 사체를 구해 동물의 배에 아픈 손을 넣어 피와 장 점액, 대변에 적셔 치유하

고 온기를 흡수하는 방식인 "동물 목욕"이라고 불리는 고대 민간요법을 처방했으며, 이 외에도 다른 의사에게 오른팔의 마비된 근육에 전류를 가하는 치료를 받았는데, 이러한 방법들은 슈만에게 신체적 모욕을 느끼게 함으로써 그의 손이 신체적으로 손상되었다는 믿음을 확고하게 만들었으며, 진로를 변경하는 데 있어 어느 정도 영향을 준 심리적 트라우마를 안겨 준 방법이었다고 볼 수 있다(Ostwald, 1980). 또한 슈만 자신의 신체증상장애가 슈만이 피아니스트로서의 훈련을 멈추게 한 요인 중 하나라고도 추측해 볼 수 있을 것이다.

“누구를 위해 연주해야 할 때,”라고 그는 말했다. “저는 절 절망으로 몰아가는 환상에 대한 불안한 억제에 압도됩니다. 오히려 천재성을 버리고 반대로 향하고 싶습니다” (Tagebucher, 1832, p. 394에서 재인용).

슈만의 통증에 대한 당시의 의학기술과 치료법은 현대의 시각으로 보았을 때 지극히 원시적이고 미신적이었다. 슈만은 피아니스트에서 작곡가로 진로를 전환했고, 내향적이고 내성적인 자신의 성향을 작품에 반영하였다. 이 시기 작곡된 슈만의 〈나비〉(Papillon, Op.2)와 더불어 슈만의 내적 자아인 플로레스탄(Florestan)과 오이제비우스(Eusebius)가 등장하는 그의 작품들은 그가 입은 부상이 심리적으로도 많은 영향을 끼쳤음을 반영하고 있다.

스크리아빈은 어린 시절부터 각광받은 신동은 아니었지만 20대가 되면서 국제적으로 인정받는 콘서트 피아니스트로서 매우 어려운 곡들을 연주하였다. 그러나 슈만처럼 스크리아빈 역시 피아니스트의 커리어를 포기하고 작곡가로 전향하였다. 스크리아빈의 경우, 슈만의 심리적인 문제보다 스크리아빈의 신체적으로 불리한 조건과 어느 정도 연관성을 가지고 있다고 볼 수 있다. 스크리아빈의 동급생이었던 세르게이 라흐마니노프(Sergei Rachmaninoff, 1873-1943)의 13도에 가까운 손에 비해 스크리아빈의 손은 9도를 간신히 잡을 수 있었다. 작은 손이 피아니스트로서 활동하는 것에 커다란 장애물이 되는 것은 아니지만, 레퍼토리에 있어 제한적일 수 밖에 없다는 점이 스크리아빈이 피아노 연습에 있어 압박을 주는 요인이었음을 추측해 볼 수 있다.

그의 오른손 통증을 언급하기에 앞서 13살의 스크리아빈이 겪은 사고를 살펴보고자 한다. 1885년 그는 마차에 치여 오른쪽 쇄골이 부러지는 사고를 겪었다. 이 사고가 피아니스트로서의 커리어를 중단하게 한 직접적인 영향을 준 것은 아니었지만, 그의 경력에 위협이 될 만한 사고였다. 스크리아빈의 피아니스트로서의 재능을 인정한 바실리 사포노프(Vasily Safonov, 1852-1918) 교수는 그에게 기교적인 능력을 습득하는 교수법을 적용시켰고, 손과 팔을 전체적으로 사용하라고 가르쳤으며, 고정된 "죽은 곳" 없이 부드럽고 둥근 움직임을 사용하기를 조언했다(Leikin, 2011, p. 21). 사포노프의 가르침이 스크리아빈에게 손의

통증을 가져다 주었다고 보기는 어렵다. 스크리아빈은 그의 가르침을 통해 기술과 예술적 재능에 엄청난 발전을 이루었기 때문이다.

스크리아빈의 손과 관련된 통증은 1891년 여름에 나타났다. 그는 동급생 요제프 레빈(Joseph Lhévinne, 1874-1944)이 연주한 리스트의 극도로 기교적인 오페라 환상곡인 <돈 후안의 회상>(Réminiscences de Don Juan, S. 418)을 듣고 연습에 돌입했다. 이 작품은 반음계 3도로 이루어진 빠른 악절, 건반의 거의 전체 범위에 걸친 양손의 빠른 도약 등 피아니스트에게 극도로 어려운 테크닉을 요구하는데, 스크리아빈은 자신의 신체적 조건에 의해 어려움에 직면하게 되었다. 스크리아빈의 작은 손으로 <돈 후안의 회상>을 자유롭게 연주하기는 쉽지 않은 일이었다. 여름 내내 스크리아빈은 <돈 후안의 회상>을 연습했고, 그의 편지나 일기에서 증상이 명확하게 설명된 것은 아니지만, 그는 이 시기에 오른손에 통증과 함께 운동 조절 기능 저하를 겪은 것으로 보인다.

스크리아빈의 통증에 관한 치료에 대한 기록들을 살펴보면 슈만의 치료방법과 다르지 않은 민간요법에 가까운 처방을 받았음을 알 수 있다. 스승 사포노프는 그의 통증을 완화하는 방법으로 그에게 약효가 있는 설사약으로 알려진 올레움 리지니(Oleum Rizini, 피마자유)를 먹으라고 조언했다. 의과대학 교수인 자하린 박사(Dr. Zakharin)는 장기간의 연습으로 인한 과로가 아닌, 6년 전 모스크바에서 마차에 치여 쇠골이 부러진 사고로 다친 것이 원인이 되는 불완전 마비로서 스크리아빈에게 모든 연습을 자제하라고 권고했다. 이러한 처방은 공공 연주자로서의 경력이 끝났음을 의미했으며, 스크리아빈은 자신의 공책에 이렇게 기록했다.

스무 살에-내 인생의 가장 중대한 사건...내 손에 문제가 있다. 나의 최고의 목표인 영광, 명예를 가로막는 장애물. 의사에 따르면 극복할 수 없습니다. 이것은 내 인생의 첫 번째 진정한 패배였습니다. 첫 번째 진지한 생각: 자기 분석의 시작. 그러나 내가 결코 회복하지 못할 것이라는 의심이 들지만 여전히 가장 어두운 시간입니다. 사랑, 종교, 신의 가치를 먼저 생각합니다. 여전히 HIM(그리스도보다 여호와)에 대한 강한 믿음. 나는 마음속으로 간절히 기도했고, 교회에 갔다....운명에 맞서, 신에게 맞서 외쳤다. "장송행진곡"으로 첫 소나타를 작곡했다(Bowers, 1996, p. 168).

스크리아빈의 어린 시절의 사고가 그의 통증과 연관이 있다고 보기 어렵다는 의견들이 있지만 1891년의 그에게 의사의 판단은 절대적이었다. 이후에도 계속된 반복적인 오른손 통증에 대해 자하린 박사는 코카서스에서 휴양하며 흑해에서 목욕할 것을 권했고, 모스크바 대학 외과 클리닉의 수석 의사인 알렉산더 벨라예프 박사(Dr. Alexander Belyaev) 역시 자하린 박사와 비슷한 처방을 내렸다. 바닷물에 몸을 담그고 쿠미스(Kumiss, 타르타르와

몽골의 전통 유제품)를 섭취하며 규칙적이고 고요한 생활을 보내라는 것이다. 그러나 이러한 방법은 스크리아빈에게 “무해한 알콜 중독”같은 느낌을 주었다. 또한 스크리아빈은 모스크바에서 몇 달 동안 아파트를 같이 썼던 그의 친구이자 바이올린 연주자였던 콜하 아비리노(Kolja Avierino)도 심각한 손 문제로 고통 받고 있다는 것을 알게 되자 파리에서 전기와 마사지를 처방하여 세계적으로 유명해진 샤르코 교수(Prof. Charcot)를 방문하여 전기 치료를 받았지만 오히려 역효과를 불러일으켰다. 스크리아빈은 음악가의 부상에 대한 이해도가 부족한 의사들에 대한 분노와 전문 의사의 부족에 대해 한탄했다.

1891년 여름 이후 스크리아빈은 왼손만으로 연습을 했고, 자신이 발전시킨 왼손의 독립적이고 능숙한 기교들을 1894년에 작곡된 〈왼손을 위한 녹턴〉(Prelude and Nocturne for Left Hand Alone, Op.9)을 비롯하여 이후에 작곡된 피아노 작품들의 많은 왼손 부분에 반영시켰다. 또한 자신의 경험을 바탕으로 피아노 연습을 할 때 손가락에 무리한 힘을 가하게 될 경우 근육에 고통이 가중된다고 연인인 나탈리야 세케리나(Natalya Sekerina)에게 조언했다. 스크리아빈의 오른손이 완전히 연주가 불가능한 것은 아니었지만, 오른손의 통증은 반복적으로 나타났다. 이러한 통증의 반복이 일종의 트라우마로 적용되자 스크리아빈은 피아노 연습으로 인해 과도한 통증을 겪을 것을 두려워했고, 1892년 이후에는 공개적으로 자신의 작품 이외의 레퍼토리를 연주하지 않았다. 오른손 통증이 나타난 이후에도 스크리아빈은 자신의 곡을 연주하면서 경력을 쌓아나갔기 때문에 그의 오른손 통증이 콘서트 피아니스트로서의 커리어를 중단시킬 정도로 심각했는지는 정확히 알기가 어렵다. 그러나 스크리아빈은 자신의 글 속에서 오른손 통증으로 인한 고통을 호소하였으며, 자신의 심리적인 상태를 곡에 반영하였다. 음악의 기술적인 면이나 표현의 범위는 오른손보다 왼손에 더 폭넓게 드러나는데, 그의 음악적 특징은 슈만의 음악에서 나타났던 특징처럼 작곡가의 내면을 표현하는 데 있어 손이 가진 핸디캡이 문제가 되지 않는다는 것을 보여준다.

### III. 결론

이 논문은 피아니스트의 연주 활동에서 동반되는 신체적인 고통이 어떻게 나타났는지에 관한 역사적인 기록을 토대로 이루어졌으며, 슈만과 스크리아빈의 사례를 중심으로 연구하였다. 연구에 앞서 현대 피아노로 발전하기까지 피아노에 적용되었던 매커니즘의 변화가 피아니스트들의 테크닉에 많은 영향을 주었을 것이라는 근거를 구체적으로 제시하기 위해 18세기 중반부터 19세기 중반까지의 피아노를 포함한 건반악기의 매커니즘을 살펴보았으며, 인터뷰와 직접 연주를 통하여 문헌상으로 간접적으로 접했던 건반악기들의 특징과 현

재 피아노와의 차이점을 명확하게 알 수 있었다. 피아노의 역사를 살펴봄에 따라 당시의 피아니스트들에게 있었던 신체적 문제가 어디로부터 기인했는지, 그리고 당시의 의료 체계와 치료법이 어떤 결과를 불러일으켰는지 역사적으로 고찰해 보는 일은 현대 피아니스트들에게 그다지 관련이 없게 느껴질 수 있을 것이다.

피아노의 발전은 피아노 연주법에 많은 변화를 가져왔고, 비르투오조가 등장하기 시작하면서 작품들에 적용된 피아노 주법은 피아니스트들에게 고도의 테크닉 훈련을 요구했다. 오늘날 피아노 연주를 공부하는 학생들과 피아니스트들은 테크닉을 훈련할 때 생기는 신체적 문제가 운동신경과 근육의 사용에서 비롯된다는 점을 많은 사례와 의학적 연구를 통해 알고 있으며 여러 가지 치료와 수술을 통해 해결할 수 있지만, 불행히도 19세기의 피아니스트들은 그럴 수 없었다. 상대적으로 덜 발달되었던 19세기의 의학 기술은 당시의 피아니스트들에게 생겼던 많은 신체적 고통에 대한 원인을 제공하지 못했으며, 그로 인해 연주자들은 훈련 과정에서 생기는 부상의 원인을 제대로 알지 못하고 한계에 부딪치게 되었다.

사실 테크닉에서 비롯된 신체적 문제를 해결하는 과정에서 근거 없는 치료법은 불과 얼마 전까지도 존재했다. 그중에서도 최근에는 그 부작용으로 절대 시술하지 말아야 할 수술인 손가락의 독립성과 유연성을 위한 수술로 알려진 물갈퀴 수술(Webbing Deformity)은 현대에도 작은 손을 가진 피아니스트들의 고민을 해결하는 방법으로서 잘못 알려진 의학적 치료법 중 하나였다. 현대 피아니스트들에게 당면한 문제는 장시간의 연습으로 인하여 생기는 손끝의 통증을 비롯하여 손목과 목, 허리에 걸쳐 일어나는 신체적인 통증 외에도 연주를 앞두고 심리적 불안으로 생기는 무대공포증(Performance Anxiety) 역시 큰 문제로 대두되고 있다. 무대공포증을 극복하는 방법 중 하나로 인데놀을 복용하는 것이 연주자들과 입시생들 사이에서 권유되고 있는데, 이러한 방법이 지속적인 효과를 가져오는지, 아니면 부작용을 동반하는지, 혹은 다른 치료법이 있는지에 관한 다양한 논의가 이루어지고 있다. 이러한 점을 상기해 보았을 때 과거의 사례들은 피아니스트들의 통증 연구와 그에 따라 제시되는 치료방법들이 과거에 국한되어 있는 문제가 아니라는 점을 시사하고 있다.

이 연구를 통해 피아노를 연습하는 과정에 있어 테크닉 훈련 뿐 아니라 신체운동이 함께 이루어지는 방법을 정확히 알고 있는 것이 중요하다는 것을 과거의 사례를 통해 반면교사로 삼을 수 있으며, 더불어 피아노의 매커니즘과 발전의 역사를 확실히 이해하는 것이 피아노 연주의 표현력과 연결된다는 점이 피아노 레퍼토리의 이해에 많은 도움을 줄 수 있으리라 생각한다. 또한 이 논문을 바탕으로 피아니스트의 통증에 관한 새로운 연구가 활발히 이어지기를 기대해 본다.

## 참고문헌

- Nancy, B. Reich. (2019). **클라라 슈만 평전**. 강지연/하인혜(역). 대구: 경북대학교 출판부.
- 김용환(2003). 피아노 제작기술의 발달과 그 영향. **음악과 민족**, 26, 365-392.
- 정의경(2016). 슈만의 손: 신체의 문제 혹은 정신의 문제?. **음악이론연구**, 36, 32-57.
- 정의경(2016). 슈만의 파가니니 《카프리스》 피아노 반주 작업에 담긴 의미. **서양음악학**, 19, 11-36.
- Eckart, A. (2014). Alexander Scriabin: His Chronic Right-hand Pain and Its Impact on His Piano Compositions. *Progress in Brain Research*, 216, 198-199. 200-209.
- Howard, S. (1985). From Harpsichord to Pianoforte: A Chronology and Commentary. *Early Music*, 13, 28-38.
- Kenneth, M. (2001). A Performer's Comparative Study of Touchweight, Key-dip, Keyboard Design and Repetition in Early Grand Pianos, c. 1770 to 1850. *The Galpin Society Journal*, 54, 16-44.
- Lowrance, Rachel A. (2014). Born to Conquer: The Fortepiano's Revolution of Keyboard Technique and Style. *Musical Offerings*, 5, 1-13.
- Peter, F. O. (1980). Florestan, Eusebius, Clara, and Schumann's Right Hand. *19th-Century Music*, 4, 17-31.
- Thomas, F. (1932-1933). The History of the Evolution of Pianoforte Technique. *Proceedings of the Musical Association*, 59, 35-59.

## 인터넷 자료

- Micalel, C. (2002). Transition from Harpsichord to Pianoforte—the important role of women. Retrieved April 5, 2022, from <https://www.researchgate.net/publication/305755412>
- Georg, P. (2018). The Dactylion. Retrieved April 7, 2022, from <https://interlude.hk/dactylion/>
- James, Bennett II. (2017). Weird Classical: When Schumann Ruined His Fingers—and His Concert Career. Retrieved April 8, 2022, from <https://www.wqxr.org/story/weird-classical-when-schumann-ruined-his-fingers-and-his-concert-career/>
- Neil, S. (2016). Hands for the Piano: Chopin, Liszt and, Alas, Schumann. Retrieved April 8, 2022, from <http://www.pianoteacherlosangeles.com/2016/02/hands-for-piano-chopin-liszt-and-alas.html>

## 인터뷰

- 하프시코디스트 아렌트 흐로스펠트 Arend Grosfeld, 2022년 3월 14일.
- 토미 하프시코드 대표 구민수, 2022년 4월 4일.



## 사진 및 그림

<그림 1> Georg, P. (2018). The Dactylion. Retrieved April 7, 2022, from <https://interlude.hk/dactylion/>

<그림 2> Bernarr, R. (1990). Johann Bernhard Logier and the Chiroplast Controversy, *The Musical Times*, 131, 193-196



# 뮤지큐 음악동화가 유아에게 미치는 음악교육의 효과

김지영 (뮤지큐 음악동화 대표)

## I. 서론

### 1. 연구의 필요성과 목적

오늘날 현대사회는 산업화, 정보화, 세계화의 물결 속에서 비판적 사고, 창의적인 사고는 물론 풍부한 정서 및 사회성을 갖춘 인재 양성을 목표로 하고 있다. 이러한 요구에 따라 유아교육 분야에서도 지식 위주의 교육에서 벗어나 창의성과 감수성 교육이 강조되고 있다. 특히 창의성과 감수성 계발에 효과적인 유아 음악교육은 ‘보이는 음악’, ‘만지는 음악’ 등 음악을 직접 경험하고, 이를 통해 즐거움과 아름다움을 느끼는 활동 위주로 빠르게 변화하고 있다.

영유아에게 피아노 음악은 학령기 어린이와 달리 피아노를 자신의 표현 수단으로 활용된다. 교사는 영유아들이 기존의 다섯 손가락으로 악곡을 연주하기보다는 손가락이나 혹은 공 등을 활용하여 자신의 감정을 표현하는 데 주요 목적을 둔다. 또한 교사의 피아노 연주를 통해 영유아들의 즉흥적인 움직임을 끌어내거나, 다양한 음색에 따른 소리의 반응을 표현함으로써 창의적 사고를 통해 상상력을 계발하는 데 목적을 두고 있다. 이러한 이유에서 피아노는 제한적인 소리를 가지고 있는 다른 악기와 달리 영유아들에게 매우 매력적인 음악적 도구가 될 수 있다.

음악 교육학자 고든(E. Gordon)은 9세를 분기점으로 하여 아이들의 음악 적성 계발에 큰 차이가 있으며, 영유아 시기에 창의적이고 적절한 음악교육이 매우 중요하다고 하였다. 특히 이 시기의 질적으로 우수한 음악적 경험은 아이들의 음악 적성 발달에 긍정적인 영향을 미칠 수 있다고 하였다. 또한 유아의 음악적 경험은 교사와 부모에 의해 만들어지고, 유아 교사의 피아노 연주 기술이 유아의 음악성에 영향을 미친다고 하였다. (김지영, 2006)

이처럼 본 연구자는 유아 시기의 음악교육 환경의 중요성을 깨닫고 뮤지큐 음악동화 프

로그램을 개발하였다. 뮤지큐 음악동화는 220권의 동화책을 유아들이 음악교육과 피아노를 배울 수 있도록 만든 음악교육 프로그램이다. 그림책을 통하여 음악교육 요소인 리듬, 솔페지(Solfege), 즉흥, 음악 언어, 피아노 테크닉 등을 개발할 수 있어서 유아들은 이를 통해 유아기에 필요한 음악 개념, 음악 감각, 음악성 등을 개발할 수 있다.

따라서 본 연구는 오랫동안 현장에서 적용되었던 뮤지큐 음악동화 프로그램에 대해 교수·학습 방법을 제시하고 이러한 수업을 경험한 유아들의 행동적 특징을 제시하고자 한다. 나아가 유아 음악교육 현장에서 창의적인 교수·학습 방법에 대한 기초자료로서 역할을 할 것을 기대한다.

## 2. 연구의 방법

본 연구는 유아기 음악성 발달과 더불어 그림책을 접목하여 개발한 '뮤지큐 음악동화' 유아 피아노 지도방안을 기반으로 교수·학습 과정안을 제시하고, 이에 대한 교수법적 특징 및 이를 경험한 유아들의 행동 특성을 제시하고자 한다. 본 연구에서 사용된 뮤지큐 음악동화 교수·학습지도안은 김지영 뮤지큐 프로그램에서 실제 현장에서 사용되는 교수·학습 과정안이며 이는 현장에서 오랜 기간 수정·보완·적용하여 검증받은 내용이다.

본 연구에 제시된 프로그램은 뮤지큐 음악동화의 교육목표인 소리에 집중하며, 분석하고, 표현하고, 상상하고, 창작하는 활동을 통해 창의성을 발현하는 음악교육에 의의를 둔 교수안들을 현장의 인지도가 높은 프로그램으로 구성하였다. 제시된 프로그램은 아동의 연령, 교육 기간에 따라 음악 기본 교육과 피아노 교육을 통합하여 실천할 수 있으며, 수업 인원은 4-6명이 한 그룹으로 50분 수업을 진행하였다. 교육환경에 따라 더 많은 수의 그룹 피아노 교육도 가능하다.

## II. 유아의 음악성 발달에 근거한 피아노교육

슈터-다이슨(Shuter-Dyson)은 <표 1>과 같이 유아기 음악성 발달을 제시하였다(강보라, 2012). 음악적 개념들인 음의 높낮이, 음의 셈여림, 음의 길이, 음색 등이 0-6세 사이에 형성되며 6세에는 리듬패턴이나 조성의 구별이 가능해진다는 것을 알 수 있다. 따라서 6세까지의 유아기에 음에 대한 감각이 급격히 발달하고 이에 부합한 피아노 음악교육이 이루어져야 한다(표 1).

〈표 1〉 연령에 따른 음악성 발달

연령	음악성
0-1세	소리에 반응한다.
1-2세	자발적 노래 만들기를 시작한다.
2-3세	자주 들은 노래의 절을 재현할 수 있다
3-4세	선율에 대한 감각을 신장하는 시기로 악기를 배우면 절대음감이 발달한다.
4-5세	음의 높낮이를 구분하고 단순한 리듬을 따라 칠 수 있게 되어 음의 인식력 및 음의 분류 능력이 향상된다.
5-6세	음의 셈여림을 이해하고 쉬운 조성 또는 리듬패턴을 구별할 수 있게 된다.
6-7세	노래 부르기가 향상된다.
7-8세	협화음과 불협화음을 감지한다.
8-9세	리듬감 및 선율을 기억하는 능력이 발달하고 2성부 선율과 중지감이 발달한다.

또한 달크로즈(J. Dalcroze) 음악 교육학자의 프로그램의 특징들을 살펴볼 때 음악은 생각하고 표현하기 이전에 감각적이며, 음악학습의 시작은 듣기 훈련으로부터 출발한다(김지영, 2006, 이에스티, 2010). 음악적 경험은 개인의 수준에 따라 단계적으로 이루어지며 음악의 이해를 위한 신체와 정신 간의 상호작용에 초점을 둔다. 신체는 음악을 학습하기 위하여 가장 먼저 훈련될 악기이며, 근운동 감각은 음악과 관련되는 하나의 중요한 기능으로 음악과 연계하여 훈련되어야 한다.

2007년 개정된 유치원 교육과정에서도 유아 음악교육은 유아들로 하여금 음악적 요소 개념들에 대한 인식과 지각력을 높여 주기 위해 직접 보고 만지고 움직여보는 경험을 강조하고 있다(교육과학기술부, 2007). 이처럼 달크로즈 음악 교육학자가 유아기의 음악적 발달 특징들을 강조했고, 유아가 몸으로 음악을 이해하고 경험해야 한다고 교육과정에서 말했듯이 유아를 가르치는 교사의 음악적 능력과 유아 음악교수안 연구가 필요로 하다.

### III. 그림책과 유아 음악 교육과의 연관성

유아에게는 그림책이 가장 쉽게 접할 수 있는 예술작품이다. 글과 그림의 내용이 독특하게 배치되어 있어서 유아에게 자유로운 상상력과 창의성을 활발하게 발현하게 도와주는 도구이다(현은자 외, 2004). 그림책은 현실에서 볼 수 없는 흥미로운 요소를 가지고 있으며

상상력을 자극하고 새롭고 독특한 생각을 다양하게 이끌어 창의성 발달에 영향을 미치는 것으로 나타났다(이상금, 장영희, 2005).

그림책의 가치를 살펴보면 첫째, 유아들은 문학을 통해 여러 가지 상황을 경험한다. 좋은 작품의 문학들은 유아들에게 밝고 긍정적인 삶의 태도를 길러주는 중요한 역할을 한다(이상금, 장영희, 2005). 둘째, 언어발달에 영향을 준다. 새로운 단어를 접하면서 어휘력이 늘어나고 문장의 구조들을 배우게 된다(김덕희 외, 2010). 셋째, 사회성 발달에 영향을 준다. 옳고 그름을 분별하고 나와 상대방의 가치를 알게 되며 성역할, 사회 윤리, 규범에 대해 배우게 된다(강성화, 김경희, 2009). 넷째, 정서발달에 영향을 준다. 그림책의 주인공이 되어 예술을 체험함으로써 자연스럽게 정서적 안정감과 예술 감각을 발달시키게 된다(이상금, 장영희, 2005). 그림책은 줄거리에 등장인물의 기쁨, 슬픔과 같은 감정과 배고픔과 같은 욕구를 이야기를 통해 구체적으로 표현하므로 음악교육을 위한 좋은 교육 매체로 사용될 수 있다. 특히 유아기는 피아노 연주 기법이 제한되어 있어 상상의 폭을 극대화할 수 없는데 비해 그림책은 한정하지 않고 타 영역과 접목하여 다양한 음악 감성과 표현력을 기르고 나아가 음악을 향유할 수 있는 기초적인 능력을 신장시킨다.

유아는 그림책에 반복되는 리듬과 멜로디를 기억하며 그림책 이야기에 많은 흥미를 보인다(임영심, 1996). 그림책의 대사에서 나타나는 자연스러운 리듬과 음악의 리듬을 연계시키는 작업은 음악학습 발달을 돕는다. 음악을 가르치는 데 그림책을 활용하는 다양한 음악 활동은 유아의 음악적 동기와 표현력을 향상시킬 수 있으며 음악적 교육 요소를 가르칠 수 있다(강보라, 2012).

뮤지큐 음악동화 교수안에서도 그림책과 음악 요소와의 연계성을 다음과 <표 2>와 같이 살펴볼 수 있다.






<표 2> 뮤지큐 수업안의 그림책과 음악 요소의 연계성

그림책	음악 요소
등장인물	성격에 맞는 멜로디, 음색
분위기	음계의 뉘앙스, 화성
패턴, 리듬감, 속도, 움직임	박자, 리듬, 템포
감정, 크기, 음높이	셈여림, 음높이, 음정의 사용

## IV. 뮤지큐 음악동화 유아 피아노 교수법 적용과 실제

### 1. 동화를 활용한 뮤지큐 음악동화 유아 피아노 교수안

#### 1) 동화명: 커다란 무

그림책 내용	가난뱅이 할아버지가 무씨 한 톨을 심어 큰 무를 할아버지, 할머니, 민수, 쥐가 협동하여 뽑는 이야기이다.
음악교육 목표	① 리듬 16분음표  , 셋잇단음표  , 8분음표  , 4분음표  익히기. ② 규칙적인 박의 흐름에 따라 1:4, 1:3, 1:2, 1:1 리듬을 나눌 줄 알게 한다. ③ 2:3, 3:4 리듬 분할 익히기.
피아노교육 목표	① 연타 테크닉 익히기 ② '솔'음정과 하행하는 음정 (솔파미레도) 연주하기 ③ 커다란 무 주제 노래 연주하기
교수안 전개	① 동화감상 ■ 커다란 무 동화를 교사의 피아노 연주와 노래로 감상한다.  ② 워킹, 러닝지도 ■ 4, 8분음표로 움직이다가 “빈둥빈둥”리듬에서 힘을 한발에 신는 리듬 움직임을 표현한다. 긴박에 힘의 기울기를 느끼게 한다.   <p style="text-align: center;">〈악보 1〉</p> ③ 악기 지도 ■ 교사의 피아노 즉흥연주를 들으며 마라카스(할아버지), 트라이앵글(할머니), 리듬막대(민수), 드럼(쥐)에 해당하는 리듬에 판단하여 연주한다.

④ 독보력 지도

- 쥐(4분음표), 민수(8분음표), 할머니(셋잇단음표), 할아버지(16분음표)
- 리듬을 숫자를 활용하여 즉흥 창작하여 그려본다.



〈악보 2〉

- 커다란 무 주제 악보를 그린다.

⑤ 피아노 지도

- “솔”음정을 교사가 지시하는 리듬 할아버지/할머니/민수/쥐 중에 피아노 연주한다.

노래악보

커다란 무


작곡,작사 - 김지영

copyright&arrange Baek\_Seong\_Sil

〈악보 3〉



## 2) 꼬리가 있었으면 좋겠어

<p>그림책 내용</p>	<p>동물마다 꼬리가 있었으면 좋은 이유를 설명하는 내용이다. 강아지 꼬리는 감기 안 걸려서 좋을 거고, 악어는 칼싸움하기 좋아서 좋을 거고, 그런데 왜 우리는 꼬리가 없을까?</p>
<p>음악교육 목표</p>	<p>규칙적인 박의 흐름을 익히고, 8분음표의 빠른 템포와 옥타브 음정의 에너지와 몸의 움직임을 경험한다.</p>
<p>피아노교육 목표</p>	<p>옥타브 피아노 테크닉을 이해하고 음정 간의 거리를 경험한다.</p>
<p>교수안 전개</p>	<p>① 동화감상          ■ 꼬리가 있었으면 좋겠어! 동화와 피아노 음악 노래를 감상한다.</p> <p>② 워킹, 러닝 지도          ■ 4분의 4박자 4분음표 걸어가다가 8분음표 ‘술술술술술술술’에서 제자리 뛰기.          ‘중간 도-높은 도’ 음정의 높고 낮음을 표현한다.</p> <p>③ 악기 지도          ■ ‘핑 꼬리가 있었으면 좋겠어’ 4박자 연주와 ‘엄마 사랑해요’ 3박자를 듣고 분별한다.</p>  <p style="text-align: center;">〈악보 4〉</p> <p>■ 드럼에서 88888888/442분/2분2분/온음표 들고 구분하여 교사 지시에 맞는 리듬패턴을 연주한다.</p> <p>④ 독보력 지도          ■ 2째줄 술 음정 그리기.          ■ 전체 악보 패턴으로 그린다.</p> <p>⑤ 피아노 지도          ■ ‘술’음정 88888888분음표와 옥타브 8도를 연주한다.          ■ 전체 노래 연주하기.</p>

# 꼬리가 있었으면 좋겠어

작곡,작사 - 김지영

노래 악보

C Am Dm G C Am Dm G

꼬 리 가 있 었 으 면 좋 겠 어 꼬 리 가 있 었 으 면 좋 겠 어 어 우

5 F C/E Dm G C C/E

꼬 리 랜 찰 아 배 고 자 면 좋 을 거 야 어 우

9 F C/E Dm G C

꼬 리 랜 찰 아 배 고 자 면 좋 을 거 야

13 Cm Cm/E $\flat$  Ddim G Cm Cm/E $\flat$  Ddim G

그 런 데 왜 나 만 없 을 까 그 런 데 왜 나 만 없 을 까

17 Fm Cm/E $\flat$  Ddim G Cm

왜 우 린 꼬 리 가 없 을 까

copyright&arrange Baek\_Seong\_Sil

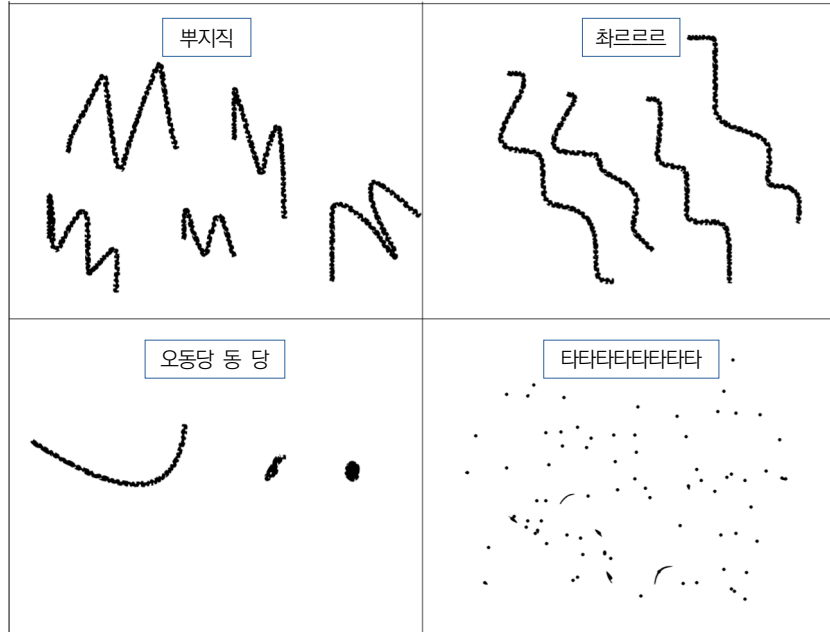
<악보 5>

### 3) 누가 내 머리에 똥 썼어?

<b>그림책 내용</b>	두더지 머리 위에 똥을 쓴 동물 친구들을 찾는 그림책 동화 이야기이다.																												
<b>음악교육 목표</b>	비둘기, 젓소, 돼지, 염소, 토끼, 말의 똥소리를 비교하여 기억하여 소리를 그리며 연주한다.																												
<b>피아노교육 목표</b>	동물들의 똥소리를 피아노 위에서 다양한 도구를 활용하여 상상하며 연주한다. 하행 스케일 음정을 연주한다.																												
<b>교수안 전개</b>	① 동화감상 ■ 누가 내 머리에 똥 썼어? 를 교사의 피아노와 노래를 감상한다.  ② 워킹, 러닝지도 ■ 4분의4박자 4분음표, 8분음표로 움직임의 하다가 돼지똥 '뿌지직' 리듬에서는 엉덩이를 흔들고, 젓소똥 '짜르르르'에서는 손으로 흔들기 움직임을 표현한다.  ③ 악기 지도 ■ 동물 똥 소리에 적합한 악기를 <표 3>으로 연주한다.																												
	<표 3>																												
	<table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <thead> <tr> <th style="width: 10%;">동물</th> <th style="width: 15%;">의성어</th> <th style="width: 15%;">악기명</th> <th style="width: 60%;">리듬악보</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>비둘기</td> <td>철썩</td> <td>마라카스</td> <td> </td> </tr> <tr> <td>말</td> <td>쿠당당당당</td> <td>롤리팜 드럼</td> <td> </td> </tr> <tr> <td>염소</td> <td>오동당동당</td> <td>리듬막대</td> <td> </td> </tr> <tr> <td>돼지</td> <td>뿌지직</td> <td>코끼리코</td> <td> </td> </tr> <tr> <td>젓소</td> <td>짜르르르</td> <td>레인스틱</td> <td> </td> </tr> <tr> <td>토끼</td> <td>타타타타타</td> <td>터치벨</td> <td> </td> </tr> </tbody> </table>	동물	의성어	악기명	리듬악보	비둘기	철썩	마라카스		말	쿠당당당당	롤리팜 드럼		염소	오동당동당	리듬막대		돼지	뿌지직	코끼리코		젓소	짜르르르	레인스틱		토끼	타타타타타	터치벨	
	동물	의성어	악기명	리듬악보																									
	비둘기	철썩	마라카스																										
	말	쿠당당당당	롤리팜 드럼																										
	염소	오동당동당	리듬막대																										
	돼지	뿌지직	코끼리코																										
젓소	짜르르르	레인스틱																											
토끼	타타타타타	터치벨																											

④ 독보력 지도

■ 동물들의 똥 소리를 리듬에 맞추어 소리그리기 활동을 한다.



〈그림 1〉

■ 동물들의 똥소리 리듬패턴을 그려본다.

⑤ 피아노 지도

■ 테니스볼을 활용하여 동물들의 똥 소리 리듬을 연주한다.

■ 토끼똥 - 하행하는 음계를 연주한다.

# 누가 내머리에 똥 썼어?

작곡,작사 - 김지영

The musical score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of five systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The lyrics are written below the vocal line.

System 1: Chords: A, A/G#, F#m, E, A, A/G#, F#m, E, A. Lyrics: 누 가 내 머 리 에 똥 썼 어 누 가 내 머 리 에 똥 썼 어

System 2: Chords: A, A/G#, F#m, E, A, A/G#, F#m, E, A, Em. Lyrics: 누 가 내 머 리 에 똥 썼 어 누 가 내 머 리 에 똥 썼 어 똥 새

System 3: Chords: A, Em, A, Em, A, Em, A, Em, A, Em, A. Lyrics: 나 똥 새 나 똥 새 나 똥 새 나 똥 새 나 똥 새 나

System 4: Chords: C, F, G, C, C. Lyrics: 랄랄랄 라 나 는 아 니 야 난 아 니 야 랄랄랄 라 나 는

System 5: Chords: F, G, C. Lyrics: 아 니 야 난 아 니 야

copyright&arrange Baek\_Seong\_Sil

<악보 6>

#### 4) 달님 안녕

<p>그림책 내용</p>	<p>밤에 달님이 떴는데 구름아저씨가 달님의 얼굴을 가리며 사과하는 내용의 동화이다.</p>
<p>음악교육 목표</p>	<p>달님과 구름의 소리를 상상하며, 3도 음정 달님 '솔-미', '파-레', 비켜주세요 '도미솔솔미-파레시시솔'을 경험한다.</p>
<p>피아노교육 목표</p>	<p>피아노에서 3도 음정을 연주하며, 음정 간의 거리를 손의 감각으로 경험한다.</p>
<p>교수안 전개</p>	<p>① 음악동화감상          ■ 달님안녕 동화를 교사의 피아노 연주와 노래로 감상한다.</p> <p>② 워킹, 러닝 지도          ■ 달님을 만나러 걸어가다가 '솔-미'음정과 '파-레'음정에서 신체를 표현한다.</p> <p>③ 악기 지도          ■ 달님의 노래 4분의 4박자, 4분의 3박자를 비교하여 연주한다.          ■ 달님노래 3도 음정으로 연주한다.</p> <p>④ 독보력 지도          ■ 달님의 노래 3박자, 4박자를 듣고 소리를 그린다.</p> <div data-bbox="418 949 1218 1106" style="text-align: center;"> </div> <p style="text-align: center;">〈그림 2〉</p> <p>■ 솔-미-도 독보력 게임하기          도-미-솔의 줄의 위치를 알려주고, '도'는 딸꾹질 소리, '미'는 박수 한번치기, '솔'은 박수 두 번 치기를 하며 교사와 악보를 읽어 나간다. 소리의 신호로 악보를 그리기도 한다.</p> <div data-bbox="402 1298 1233 1453" style="text-align: center;"> </div> <p style="text-align: center;">〈악보 7〉</p> <p>■ 달님의 표정을 악보에 그리도록 의성어로 표현한다.</p> <p>⑤ 피아노 지도          ■ 3도 음정을 연주한다 (도레미-도미, 레미파-레파.....).          ■ 밤과 낮의 소리를 즉흥연주한다.          ■ 달님과 구름노래를 연주한다.</p>

노래 악보

## 달님 안녕

작곡,작사 - 김지영

copyright&arrange Baek\_Seong\_Sil

〈악보 8〉

## 5) 무지개 물고기

그림책 내용	무지개 물고기의 비늘이 아름다워 파랑색 물고기가 비늘을 나누어 달라고 쫓아오는 동화의 이야기다.
음악교육 목표	무지개 물고기의 d minor 음계를 익히고, 으뜸음을 기억하고 노래한다. 파랑색 물고기의 C Major 음계를 익히고 으뜸음을 기억하고 노래한다.
피아노교육 목표	블랙 키(Key) 즉흥연주를 통해 건반에서 자유로움을 느끼게 하며, 음악에서 빠르고 느림, 센 것과 여리기, 긴박과 짧은 박을 인지하며 연주하게 한다. 무지개 물고기 멜로디를 연주한다.
교수안 전개	<p>① 동화감상          ■ 무지개 물고기 동화를 교사의 피아노와 노래로 감상한다.</p> <p>② 워킹, 러닝 지도          ■ 무지개 물고기 4분의 3박자 걷기를 하다가 '레' 으뜸음에서 신체를 가리키며 게이름을 노래한다.</p> <p>③ 약기 지도          ■ 무지개 물고기 4개의 리듬패턴을 드럼에서 지시한 움직임으로 연주한다.</p> <p>④ 독보력 지도          ■ 무지개 물고기 4개의 리듬패턴을 그린다.</p> <div data-bbox="418 1034 1209 1421" style="border: 1px solid black; padding: 10px; text-align: center;"> </div> <p style="text-align: center;">〈그림 3〉</p> <p>■ 1줄 악보 레-도를 이야기를 통하여 물고기와 먹이로 그린다.          ■ 무지개 물고기 전체 악보를 그린다.</p> <p>⑤ 피아노 지도          ■ 블랙 키 즉흥연주, 셈여림, 빠르고 느리기, 길고 짧음을 활용한다.          ■ 무지개 물고기를 피아노로 연주한다.          ■ 무지개 물고기의 패턴을 이용하여 피아노로 즉흥연주한다.</p>



# 무지개 물고기

작곡, 작사 - 김지영

노래 악보

Dm Dm/C B $\flat$  Am  
 무 지 개 물 고 기 하 늘 을 날 아  
 Dm Dm/C B $\flat$  Am  
 무 지 개 물 고 기 물 속 헤 엄 처  
 Dm Dm/C B $\flat$  Am  
 무 지 개 물 고 기 하 늘 을 날 아  
 Dm Dm/C B $\flat$  A Dm  
 루 루 루 루 루 루 헤 엄 치 네  
 9 C 3 Am Dm 3 G C 3 Am Dm 3 G C  
 파 란 색 물 고 기 알 랄 라 따 라 와 파 란 색 물 고 기 알 랄 라 따 라 와  
 13 C G F C/E  
 한 개 만 한 개 만 한 개 만 쥘 한 개 만 쥘

<악보 9>

## 6) 고양이 짹짹

<p>그림책 내용</p>	<p>생쥐들과 고양이가 친구가 되어 바나나 나무에 가서 올라갔다가 떨어진 고양이를 그리며 부르는 생쥐들의 이야기이다.</p>
<p>음악교육 목표</p>	<p>'세 팔분(바나나)/세 팔분(바나나)/88(나무)' 과 '점4분(바), 점4분(나), 4분(나)~' 룸바 리듬과 상행하는 3도 음정 음계를 학습한다.</p>
<p>피아노교육 목표</p>	<p>3도 상행하는 음정을 연주하며, 4분의 4박자 리듬패턴을 창작하여 연주한다.</p>
<p>교수안 전개</p>	<p>① 동화감상</p> <p>② 워킹, 러닝 지도          ■ 생쥐처럼 움직임을 하다가 '4,4,2분' 리듬 패턴에 손뼉 치기를 한다.</p> <p>③ 악기 지도          ■ 트라이앵글로 고양이의 소리를 상상하며 레가도-트레몰로-스타카토를 연주한다.          이때 팔과 손목의 움직임 손기능을 지도한다.          (예) 야옹(긴소리)/너희는 누구니(짧은 소리)/루루루루(트레몰로)</p> <p>④ 독보력 지도          ■ 짹짹 리듬패턴 4444/88888888/2분2분/온음표를 그린다.          ■ 바나나 바나나 나무 룸바 리듬을 그린다.</p> <div data-bbox="480 1044 1139 1262" style="text-align: center;"> </div> <p style="text-align: center;">〈그림 4〉</p> <p>■ 생쥐노래 악보 그린다.</p> <p>⑤ 피아노 지도          ■ '짹짹 리듬'에서 검은 건반 2개, 3개 연주한다.          ■ 바나나-바나나-나무 '미도도-미도도-미도'를 연주한다.</p> <div data-bbox="402 1499 1236 1604" style="text-align: center;"> </div> <p style="text-align: center;">〈악보 10〉</p> <p>■ 상행, 하행하는 3도 음정을 연주한다.</p>

# 고양이가 짹짹

작곡,작사- 김지영

노래 악보

Am A /G F F /E  
아름 난 갈색 고양이 이 아름답 난 갈색 고양이 이

5 Dm E  
아름 난 갈색 고양이 이 루루루루루루루루 루루루루루루루루

9 E  
아름 아름답

11 Am /G F /E Dm E  
너희는누 구니 너희는누 구니 너희는누 구니 너희는누 구니

15 C Dm G  
루루루루루루 짹 짹 짹 루루루루루루 짹 짹 짹

<악보 11>

## V. 결론

뮤지큐 음악동화 프로그램은 영유아들에게 즉흥적인 음악 활동 과정에서 음악의 결과물이 아닌 창의적인 활동에 중요한 가치를 두었다. 본 교수·학습 과정안을 경험한 유아들의 행동 특성 및 교수법적 특성은 다음과 같다.

첫째, 뮤지큐 음악동화 교수법은 그림책을 활용하여 동화내용을 음악교육 요소인 리듬, 솔페지, 즉흥, 음악 언어 등 음악적 요소들과 연결하여 교수하고 창작하는 활동을 가능하게 하였다. 유아들은 새로운 시도를 좋아하며, 향후 창의적인 반복 활동으로 인해 유아들은 머릿속에서 생각한 이야기들을 피아노 위에서 손가락으로 표현할 수 있게 되었다.

둘째, 뮤지큐 음악동화 악기연주 지도법에서는 리듬과 솔페지 지도를 세분화하여 접근하였고, 악기에서 연주되는 손 기능 자연 낙하, 손목 회전, 레가토, 스타카토, 연타, 옥타브 테크닉 등을 가르치는데 음악교육과 접목할 수 있었다. 유아들은 어려운 테크닉 연주가 아닌 리듬악기에서 연주법은 다양한 리듬악기 소리와 더불어 이야기 상상력을 더하였다.

셋째, 뮤지큐 음악동화 교수법은 기존의 악보를 보고 연주하는 교수법과는 다르게 먼저 피아노로 그림책의 멜로디를 충분히 소리를 듣고 분석하고 이를 표현하게 하였다. 이러한 활동으로 유아들은 움직임으로 기억하고, 이를 소리로 그릴 수 있게 되었다. 또한 소리를 그린 유아들의 음표를 악보로 활용하여 피아노로 연주하는 과정에서 유아들은 듣기-연주하기, 듣기-읽기-연주하기를 실천할 수 있었다. 특히 이러한 활동은 기존의 악보를 보고 바로 연주하는 피아노 수업보다 음악을 풍부하게 표현하는 데 도움을 주었고 피아노 위에서도 악보에 구애받지 않고 자유롭게 이야기를 확장하여 소리를 만들어 나갈 수 있었다.

넷째, 뮤지큐 음악동화 교수법은 유아기 음악적 발달 특징에 따라 피아노 소리의 음악 움직임 활동을 통해 유아들에게 음악을 즐기고 이해도를 높이며 자신의 생각과 느낌을 자유롭게 표현할 수 있게 도와주었다. 또한 유아들에게 피아노 교육이 병행 진행 되어 절대 음감과 음악의 멜로디를 빨리 기억하게 하는 데 도움을 주었다.

다섯째, 뮤지큐 음악동화 교수법은 피아노 테크닉과 악보를 읽는 능력만 배우는 것이 아니라 포괄적인 피아노 교육을 실천할 수 있었다. 유아들은 피아노와 연극, 피아노와 미술, 피아노와 동작을 연결하며, 피아노가 중심이 된 다양한 갈래의 피아노 교육을 펼쳐나갈 수 있었다.

여섯째, 뮤지큐 음악동화 교수법은 그림책과 멜로디는 동일하여도 유아의 연령, 음악 수준에 따라 듣기, 독보력, 피아노 연주가 다르게 접근할 수 있는 수업이라는 것을 알 수 있다. 또한 유아들이 부족한 영역을 교사의 판단에 따라 더 깊이 교수안이 진행되어 피아노의 테크닉만이 아닌 음악성을 향상시키는 피아노 예술 수업이었다.

이와 같이 뮤지큐 음악동화교수법은 창의적인 교수안을 토대로 유아들에게 수준 높은 음악 환경을 제공해주어 음악가의 자질을 갖추게 하였다.

## 참고문헌

- 강보라(2012). 그림책을 활용한 창의적 유아음악교육 프로그램 개발 및 효과. 박사 학위 논문, 성신여자대학교 대학원.
- 김택희, 류진순, 이상은(2010). **유아 문학 교육의 이론과 실제**. 서울: 동문사.
- 김지영(2006). 달크로즈 음악교육학에 근거한 유아 피아노 지도방안: 30-42개월 유아들을 중심으로. 석사학위 논문, 가천대학교 대학원.
- 김지영(2022). **뮤지큐 음악동화 악보집**. 한국 뮤지큐 예술교육협회.
- 이상금, 장영희(2005). **유아문학론**. 서울: 교문사.
- 이에스더, 조효임, 임미경, 한경실, 김용희(2010). **음악교수법**. 서울: 학지사.
- 임영심(1996). 유아의 동화 표상 활동에 대한 지도방안 모색. **유아교육연구** 16권 2호(pp. 27-47).
- 전인옥, 전숙희(2008). **유아음악교육**. 서울: 한국 방송 통신대학교 출판문화원.
- 현은자, 강은진, 변윤희, 심향분(2004). **그림책의 그림 읽기**. 서울: 마루별.



# 라이트모티프(Leitmotiv)를 주요 작곡기법으로 하는 미스터리 스릴러 영화음악 장르에 관한 실제적 고찰

문봉준 (세종대학교 일반대학원 박사과정)

## I. 서론

### 1. 연구의 목적과 대상

본 연구는 일본의 소설가 히가시노 게이고(東野圭吾, b. 1958-)가 집필한 소설을 원작으로 한 동명의 영화 『백야행』의 오리지널 사운드 트랙 중에서 작곡가 석승희(b. 1983-)가 영화를 위해 창작한 피아노 독주곡을 연구, 분석한다. 영화 『백야행』에서 조영욱 음악감독 팀(작곡가 석승희, 이정희, 정현수, 홍유진)은 총 26곡의 오리지널 사운드 트랙을 제작하였고 영화의 주인공 세 명 요한, 미호, 동수는 각각의 인물마다 고유의 라이트모티프(Leitmotiv)를 가지고 있다. 이 중 요한의 라이트모티프는 차이코프스키(P. I. Tchaikovsky, 1840-1893)의 〈백조의 호수〉(Swan Lake Ballet suite, Op.20) 발레 모음곡 중 〈정경〉(I. Scene, Lake in the moonlight)과 석승희의 〈카페로로〉, 〈요한〉 이 세 곡이다. 이 중에서 차이코프스키의 〈백조의 호수〉는 이 영화를 위해 창작된 곡이 아니기 때문에 배제하고 석승희가 이 영화를 위해 작곡한 두 곡 〈카페로로〉, 〈요한〉을 한정하여 연구하고자 한다. 이 곡들은 작곡가 석승희가 영화를 위해 창작했으며 피아노 독주곡이라는 공통점이 있다. 영화음악은 강렬한 인상을 남기는 영화음악을 위해 작곡가는 대체로 대규모의 악기 편성이나 음량이 다소 큰 악기 사용을 선호하고 이는 다채로운 사운드를 만들기에 용이하다. 이러한 장점을 가진 악기 편성을 배제하고 피아노 독주곡으로 만든 〈카페로로〉와 〈요한〉은 개별 연구의 주제가 되기에 충분해 보였다. 이를 분석하기 위해 영화에서 피아노 독주곡이 효과를 내는 방법과 작곡가의 작곡기법, 그리고 작곡가의 의도를 작곡가와의 인터뷰를 통해 살펴보고자 하였다. 또한 본문에서 이 두 곡을 묶어 부르는 용어로 ‘요한의 라이트모티프’라는 용어를 사용한다는 점을 밝힌다.

## 2. 연구의 방법

석승희의 곡 연구를 위해 본 연구에서는 다음과 같은 방법을 사용하였다. 첫째, 작곡가를 만나 그의 작곡 전반에 관한 의견과 작품의 창작 의도, 창작의 배경과 재료 등을 직접 인터뷰하였다. 둘째, 오늘날 보편화된 컴퓨터 음악프로그램의 사용으로 인해 해당 곡에는 악보가 존재하지 않아 본 연구자는 이로 인한 연구의 어려움을 해결하고자 작곡가에게 직접 의뢰하였다. 오리지널 사운드 트랙으로 발매된 음원을 기준으로 악보를 제작하였고 이 악보는 작곡가 석승희가 본 연구를 위해 제공한 것이다. 셋째, 심도 있는 연구를 위하여 석승희의 <카페로로>와 <요한>의 악보를 발췌 제시하고, 패턴, 곡의 구조와 구성 그리고 화성 진행을 구체적으로 분석하였고 이는 오리지널 사운드 트랙을 기준으로 한다.

음악분석에는 작곡가의 인터뷰를 통해 밝힌 구체적 창작 의도를 활용하였고, 이러한 방법으로 영화음악 작업에 대한 에피소드 또한 본 논문에 첨부하도록 한다.

## II. 본론

### 1. 영화에서 라이트모티프의 사용

라이트모티프는 바그너(R. Wagner, 1813-1883) 후기의 오페라에서 유래한 독일어 음악 용어로 우리말로는 유도동기(誘導動機), 주도동기(主導動機), 주도악구(主導樂句), 주악상(主樂想)이라 쓰기도 한다. 이는 주로 오페라, 악극, 표제음악, 현대 영화음악, 드라마 등에서 반복되어 나타나는 음악 주제(Motiv)를 일컫는다. 이 작곡기법은 수많은 할리우드 영화음악에서 사용되었는데, 에리히 볼프강 코른골드(E. W. Korngold, 1897-1957), 알프레드 뉴먼(A. Newman, 1901-1970), 버나드 허먼(B. Herrmann, 1911-1975)과 같은 할리우드 초창기의 작곡가들이 바그너의 음악극에서 나타난 라이트모티프를 할리우드 영화음악 스타일에 맞추어 표본을 제시하였다. 이어서 등장한 존 윌리엄스(J. Williams, b. 1932-), 한스 짐머(H. Zimmer, b. 1957-), 하워드 쇼어(H. Shore, b. 1946-)와 같은 작곡가들은 그 표본을 기반으로 영화음악을 현대적으로 발전시켰으며 존 윌리엄스의 『조스』(Jaws)와 『스타워즈』(Star Wars), 한스 짐머의 『캐리비안의 해적』(Pirates of the Caribbean), 『인터스텔라』(Interstellar), 『인셉션』(Inception) 등은 라이트모티프를 영화에 사용한 대표적인 예이다. 현재 국내 영화와 음악들도 세계적으로 경쟁력을 견출 수 있을 만큼 높은 수준을 갖추었으며 고유의 색깔을 가지고 있다고 평가된다. 또한 한류의 열풍과 더불어 세계적으로 국내 음악 전반에 대한 인지도와 관심이 높아짐에 따라 한국 영화와 함께 한국 영화음악의 시장



도 국내뿐 아니라 해외로 확산되고 있는 추세다(이승진, 2012). 한국 영화음악에서도 라이트모티프의 사용은 빈번히 발견할 수 있으며 『박하사탕』, 『복수는 나의 것』, 『올드보이』, 『달콤한 인생』, 『신세계』 등에서 볼 수 있다. 이들 중 대부분의 라이트모티프는 인물이나 장소를 중심으로 진행되지만 이창동(b. 1954-)감독의 『박하사탕』에서는 시간의 지점에 따라 각각의 다른 라이트모티프가 나타난다는 점은 특기할만한 사항이다(장지연, 장민호, 2017).

## 2. 작곡가 석승희

작곡가 석승희는 1983년 포항에서 태어났고 8살 때부터 피아노와 바이올린을 배우기 시작하였다. 2001년 서울예술고등학교 작곡과를 졸업하고 연세대학교 작곡과에서 학사와 석사학위를 취득하였다. 그는 학창 시절 클래식 이외에 재즈, 락, 팝, 월드뮤직 등 여러 장르의 음악에 관심을 가졌으며 다양한 음악 관련 활동을 하였다. 그러던 중 그는 난해한 현대 음악보다 대중과 소통할 수 있는 음악에 관심을 가졌고, 대학 시절 우연한 기회에 영화음악의 작곡 팀에서 일하게 되었다. 이를 계기로 실력을 인정받아 2009년 영화 『박쥐』를 통해 영화음악 작곡가로 데뷔한 후 영화 『이끼』, 『범죄와의 전쟁: 나쁜 놈들 전성시대』, 『후궁: 제왕의 첩』, 『의뢰인』, 『연가시』, 『간첩』, 『베를린』, 『신세계』, 『전설의 주먹』 등의 작품에 참여하였고, 2014년에는 영화 『미조』의 음악감독으로 데뷔하였다.

석승희는 『백야행』의 영화음악 제작 당시 미국의 작곡가 필립 글래스(P. Glass, b. 1937)와 일본의 작곡가 히사이시 조(久石讓, ひさいし じょう, b. 1950)가 작곡한 피아노 독주곡의 영향을 받았고 이는 〈요한〉의 주제곡을 작곡할 때 특히 영감이 되었다고 한다. 특히 그는 미니멀리즘의 대가인 글래스의 영화음악 『디아워스』(The Hours)의 〈모닝패시지〉(Morning Passages), 『트루먼쇼』(The Truman Show)의 〈트루먼 슬립〉(Truman Sleep)에서 나오는 피아노 독주곡이 주는 사운드에 대해 인상 깊게 느꼈다. 그리고 히사이시 조의 애니메이션 『하울의 움직임은 성』의 모든 사운드 트랙이 테마와 변주형태로 이루어져 있으며 이러한 형태의 음악이 영화에 통일성을 부여하는 효과에 대해서 많은 영향을 받았다. 석승희가 작곡한 이 영화의 〈카페로로〉와 〈요한〉 또한 앞서 언급한 영화음악에서와 같이 서로 통일감을 주기 위해 같은 조성을 사용하였고, 두 곡의 템포 또한 유사성을 갖도록 작곡되었다. 작곡가는 요한의 주제곡으로 피아노 독주곡 형태를 선택한 이유로 첫째, 피아노가 표현할 수 있는 단순하고도 함축적인 사운드는 등장인물 ‘요한’의 외로운 감정과 가장 가깝다고 판단하였기 때문이라고 밝혔다. 두 번째 이유는 영화음악의 제작비를 절약하기 위해서였다. 2014년 기준으로 국내 영화 평균 제작비 40억 원 중 8,000만 원 정도가 전체 음악 제작에 사용되는 반면, 할리우드 영화는 평균 제작비 1,100억 원 중 400억 원이 전체 음악 제작비

로 사용된다. 작곡가는 영화음악을 창작하는데 충분하지 않은 국내 현실의 영화음악 제작비는 연주자 섭외비용, 녹음 비용 증가의 문제로 창작 작업에 악기 사용의 제한을 초래한다고 하며 이러한 국내 영화음악 제작비의 한계로 많은 작곡가들이 악기 편성을 최소화하며 가상악기를 사용하여 녹음하는 방법을 선택할 수 밖에 없는 현실이 안타깝다고 토로했다.

### 3. 영화 『백야행』 줄거리 개요

교도소에서 출소한 지 얼마 안 된 재두라는 남자가 요한(고수 분)에게 살해당하는 사건이 발생한다. 이 사건이 14년 전 살인사건과 관련 인물들과의 연관이 있다는 것을 알아챈 담당 형사는 과거 사건을 담당했던 동수(한석규 분)를 찾아간다. 동수는 이 사건이 요한과 연관 있다는 것을 알게 되며 자신의 아들을 잃게 된 과거의 한 사건을 떠올리게 된다. 그러던 중 담당 형사가 실종되는 사건이 발생하고, 동수는 병으로 죽어가는 자신의 마지막 사건으로 이 사건을 조사하기 시작한다. 시간은 다시 14년 전으로 돌아간다. 오래된 배 안에서 밀실 살인사건이 발생한다. 피해자는 요한의 아버지 시후이며 그를 살해한 유력한 용의자로 지아(손예진 분)의 어머니인 미숙으로 지목되었다. 얼마 지나지 않아 미숙은 죽은 상태로 발견되고 수사팀은 자살로 추정하였으나 동수만 타살임을 확신을 한다. 동수는 이를 조사하기 위해 오래된 배로 아들과 다시 돌아가서 증거를 모으던 중 사고로 아들을 잃게 된다.

다시 14년 후, 지아는 입양되어 미호라는 이름으로 개명하고 중학교 미술 선생님이로 학교에 근무하며 재벌총수인 승조(박성웅 분)와는 약혼한 사이이다. 승조는 딸이 있었는데 미호는 요한에게 승조의 딸 폭행을 사주한다. 미호를 위해 여러 차례 살인도 했던 요한도 미호와 언쟁을 벌이며 거부하지만 미호를 위해서 범죄를 저지르게 된다. 이후 미호는 승조의 딸을 위로해주며 그녀의 마음을 얻게 된다. 요한은 괴로워하며 위로를 받으려 자신의 어머니의 가게로 가던 중 가게 안에서 어머니와 동수가 있는 모습을 보게 된다. 동수가 요한의 어머니에게 모든 증거를 보여주자 요한의 어머니는 진실을 말하게 된다. 14년 전 소아성애자인 요한의 아버지는 미호를 주기적으로 성폭행하였고 우연히 그 장면을 요한이 목격했던 것이다. 미호와 요한은 같은 반 친구였고 서로 좋아하던 사이였다. 요한은 우발적으로 자신의 아버지를 가위로 찔러 죽였다. 그 사실을 알게 된 요한의 아버지의 운전기사였던 재두는 이 빌미로 요한의 어머니에게 금품과 성적인 착취를 하고 있었고 요한의 안위를 위해 그녀는 견뎌왔었다.

모든 사건의 내막을 다 알게 된 동수는 요한을 막아달라는 요한의 어머니의 부탁을 받고 승조의 후원으로 이뤄지는 미호의 패션쇼 오픈식에 맞춰 요한과 미호를 검거할 계획을 세

운다. 끝까지 미호를 지키기 위해 미호 곁에 있던 요한은 동수에게 발견되고 추격을 벌이다 요한은 경찰들에게 옥상으로 몰리게 되었고 더 이상 도망갈 곳이 없자 미호를 위해 극단적인 선택을 하며 옥상에서 뛰어내린다. 옥상에서 떨어진 요한은 미호의 패션쇼 로비 한 가운데로 떨어지게 되고 그 모습을 미호가 보게 된다. 곁에 있던 승조의 딸이 미호에게 아는 사람이라고 묻자 미호는 모르는 사람이라고 하며 그 자리를 떠난다.

#### 4. 요한의 라이트모티프 음악분석

##### 1) 〈카페로로〉

〈카페로로〉는 A-B-A'의 세도막 형식으로 구성되어 있으며 주인공 요한이 자신이 운영하는 로로(Roro)라는 카페 안에서 생각하는 장면에서 삽입된 음악이다. 음악은 '요한'의 등장 3초 전에 먼저 나오며 그의 등장을 암시한다. 이 장면에서 배우의 대사는 없으며 클로즈업된 얼굴로 창밖을 바라보며 고민하는 모습과 과거의 회상 장면을 비추주며 〈카페로로〉의 음악만 나온다. 작곡가는 본 연구자와의 인터뷰에서 이 장면에서는 대사가 없어 음악은 배우들의 감정을 보조하는 중요한 역할을 담당하기 때문에 이 장면에 쓰일 곡의 구성에 대해 많은 고민을 했으며 비교적 무겁지 않고 주인공의 고뇌하는 장면에 더 적합하다고 생각한 f단조의 구성을 선택하여 작곡하였다고 밝혔다.

〈표 1〉 카페로로의 개요

조성	f minor		
빠르기	♩ = 116		
박자	$\frac{6}{8}$		
구조	A	B	A'
	8마디	4마디	8마디

A부분은 a, b로 네 마디씩 두 부분으로 나누어진다(악보 1). 여기서 동일한 주제선율의 반복은 a와 b에서 나타나고 단조로움을 피하고자 화성만 변형되어 나타난다. b에서 대리화음과 ii-V-i의 정격중지의 사용은 대중가요에서 흔히 볼 수 있는 패턴이며 작곡가는 이러한 화성 패턴을 사용함으로써 일반 관객들에게 익숙한 곡을 듣는 듯한 느낌을 주고자 하였다.

〈악보 1〉 〈카페로로〉 A부분

B부분의 10마디부터 네 마디는 이 곡의 유일한 다른 선율이며 이 선율 또한 통일감을 주고자 두 마디씩 주제와 동일한 리듬 패턴을 가지고 상행하는 선율진행을 사용하였다(악보 2). 선율은 A부분과는 다르게 진행되는 반면 반주부의 리듬은 A부분과 같이 변함이 없이 일정하게 진행된다. 이러한 반주부의 일정한 패턴의 반복은 곡에 통일성을 부여하고 관객들에게 요한의 라이트모티브로서의 인식과 각인에 도움을 준다. 당시 미니멀리즘의 영향을 많이 받은 작곡가의 모습을 엿볼 수 있다.

〈악보 2〉 〈카페로로〉 B부분

A'부분에서는 A부분에 제시된 주제선율이 다시 등장하며 반복된다. 마디 16과 18에서는 Sus4를 3음으로 해결해 주지 않고 동시에 마디 16부터 곡의 끝부분인 마디 21까지 배음(Overtone)의 중첩된 음들의 울림을 사용하고자 작곡가는 페달을 바꾸지 않고 길게 사용하였다(악보 3). 이 음악이 삽입된 장면에서는 주로 배우의 유년 시절과 미호를 위해 저지를 범죄와 저질렀던 범죄를 회상하고 죄책감과 미호를 향한 사랑 사이에서 고뇌하는 연기를 한다. 작곡가는 이러한 복잡한 배우의 심정을 표현하고자 긴 페달을 사용한 것으로 보인다.

〈악보 3〉 〈카페로로〉 A'부분

2) 〈요한〉

이 곡은 영화 중반부 이후부터 등장인물 요한의 죽음 장면까지 계속 나온다. 주인공 이 름과도 같은 제목의 〈요한〉인 이 곡은 8마디의 A부분과 변형적으로 긴 18마디의 B부분, 이 두 단락으로 구성되어 있다.

〈표 2〉 〈요한〉의 개요

조성	f minor	
빠르기	♩ = 122	
박자	$\frac{6}{8}$	
구조	A	B
	8마디	18마디

작곡가는 영화에서 ‘요한’이 ‘미호’의 폭력 사주 의뢰를 수락하는 통화 장면과 영화의 하이라이트인 ‘요한’이 극단적인 선택을 하는 장면에 삽입될 음악을 가장 중요하게 생각하였기에, 이 장면을 위해 〈요한〉을 작곡하였다. 처음에 작곡가는 이 곡을 〈카페로로〉와 같은 형식인 A, B, A'의 세도막 형식으로 곡을 구상했으나 영화 후반 편집 작업 중 요한이 추락하여 떨어지는 모습이 다소 길게 수정되고 요한의 사망 후 영화의 장면이 바뀔에 따라, B

부분을 18마디로 길게 확장하여 바뀐 장면까지 음악이 나오게 맞추게 되었다. 최초의 구상에 있었던 A'부분은 삭제되었다. 이 곡은 영화 장면의 시간에 맞게 수정, 편집되거나 일부 분만 나오기도 하고 때로는 현과 함께 나오기도 한다.

A부분은 '요한'이 '미호'의 폭력 사주 수락을 의미하는 통화 장면에서 나오며 대사는 다음과 같다.

요한: 지아(미호의 개명전 이름)야, 니가 늘 말한 미래 나 아직은 잘은 모르겠지만 지켜 줄게 끝까지

여기서 이 곡은 대사를 방해하지 않도록 매우 작은 음량을 유지하며 주변 소음과도 같이 나온다. 주선율인 마디 1-6은 반복적이며 선율선에 큰 변화가 없다. 마디 1, 2와 마디 5, 6은 동일하고 음량이 작으면서 변화가 없어 관객들이 대사에 더 집중하도록 도와준다. 영화에서 이 곡은 마디 7부터 음악의 소리가 커지며 사건이 발생하기 시작한다. 이러한 사건의 긴장감을 보조해주기 위해 작곡가는 마디 7, 8에 걸쳐 i-ii7-viidiim-i의 대리화음과 연속된 당김음을 사용하였고 감화음 계열의 화음과 함께 선율에서는 연속적으로 당김음을 사용하였다(악보 4).

영화 하이라이트 부분은 '동수'의 집요한 추격으로 '요한'이 건물 옥상으로 올라가 두 인물이 서로 대치되는 상황이다. 동수의 대사가 끝나가면서 바로 음악은 시작되고 '요한'이 감정을 분출하는 장면까지 A부분이 나오며 이는 또한 이후 일어날 사건의 긴장감을 암시한다.

〈악보 4〉 〈요한〉 A부분

B부분에서 ‘요한’은 더 이상 도망갈 곳이 없으며 미호의 범 죄를 덮어주기 위해 흥기로 자해를 하고 건물 옥상에서 뛰어내리는 극단적인 선택을 한다. 이 장면에서 나오는 대사는 다음과 같다.

요한: 아저씨, 태양이 높이 뜨면 그림자는 사라지는 거야.

그리고 ‘요한’은 바로 감정을 분출하며 건물에서 뛰어내린다. B부분은 A부분의 주제선율의 음형을 그대로 사용하여 곡 전체의 리듬적인 통일감을 주었고 이 동일한 음형과 주제는 요한의 라이트모티프로서의 인식을 관객들에게 용이하게 각인시킬 수 있는 효과를 가진다. A부분과 B부분의 4박자의 긴 음가와 2박자의 16분음표의 상승하는 선율 음형이 나오는 동안 대사는 없거나 조용하게 나오며 이 부분이 끝나고 음악은 발전하면서 주요 사건이 전개된다. 작곡가는 B부분에서 A부분과는 다르게 D♭ 페달 포인트(Pedal Point)를 사용하여 D♭ 장조로 전조되는 듯한 색채적인 느낌을 만들어 주었다. 이러한 따뜻한 조성의 색채감은 연속적으로 살인을 하는 ‘요한’이 그동안 가지고 있었던 죄책감을 음악으로 표현하고자 사용하였다고 하였다.



〈악보 5〉 〈요한〉 B부분

〈악보 6〉은 영화의 하이라이트 부분인 ‘요한’의 투신 장면에서 나오는 B부분의 원래 모습의 코다이다. 하지만 앞서 언급한 바와 같이 영화 편집과정 중 ‘요한’의 추락하는 시간이 길어지고 다른 장면의 삽입에 따라 수정된 곡의 악보는 아래와 같다(악보 7).



〈악보 6〉 〈요한〉 B부분 코다 수정 전



〈악보 7〉 〈요한〉 B부분 코다 수정 후

이 코다가 나오는 장면에서 요한은 미호의 패션쇼가 열리는 로비로 추락하여 사망하게 되고 미호는 이를 보게 된다. 영화감독은 요한의 죽음을 더 극적으로 표현하려는 의도로 추락 장면을 슬로우 모션 기법으로 장면의 시간을 늘렸고 작곡가 또한 이러한 감독의 내러티브에 맞추어 마디 22를 9/8박자의 변박으로 수정하고 마디 23-25를 추가시켰다. 여기서 작곡가는 음형을 확장시키고 왼손의 극심한 도약을 사용하여 음악 또한 장면과 함께 극적으로 나온다. 요한의 추락과 함께 나오는 효과음과 사람들의 비명과 함께 마디 23에서 이 곡은 갑자기 끝난다. 그리고 음악 없이 사람들의 수군거리는 소리와 함께 배우들의 대사가 시작된다. 피를 흘리고 죽은 요한을 보며 미호의 곁에 있던 승조의 딸은 미호에게 물어본다.



승조의 딸: 언니, 아.. 아는 사람이에요?

동수: 평생을 너 하나만을 바라보고 산 애야. 너 정말 모르겠니?

미호는 바로 대답하지 않으며 한참 동안 요한을 쳐다보며 감정을 감추고 천천히 정확하게 대답한다.

미호: 네. 모르는 사람이에요.

그리고 미호는 승조의 딸과 함께 자리를 뜨며 요한과 미호의 어린 시절 즐거웠던 장면이 나오며 영화는 끝난다.

영화음악에서는 대부분 컴퓨터 프로그램을 사용하기 때문에 음표의 시간을 늘리거나 줄이는 리타르단도(Rit.), 아첼레란도(Accel.), 페르마타(Fermata) 등의 기호는 거의 사용하지 않는다. 그래서 편집과 수정에 마디를 추가, 삭제하고 박을 늘리거나 줄이는 방법을 주로 사용하고 이는 한정된 시간 내에 음악을 만들어야 하는 작곡가들과 음악감독의 협업과 소통에도 매우 용이하다.

### III. 결론

작곡가 석승희는 『백야행』의 창작 작업에서 라이트모티프 기법을 사용하여 등장인물의 감정을 표현하고자 하였다. 이 영화에서 주인공 요한의 라이트모티프가 지닌 주요 특징은 반복되는 주제선율과 음형이며 음악은 배우의 대사를 최대한 방해하지 않고 배우의 주요 대사가 끝나는 부분을 기점으로 음악이 주제선율과 음형을 토대로 변형되고 발전함을 알 수 있었다. 또한 음악이 배우의 대사와 함께 나오는 장면에서 음악은 영화의 흐름을 방해하지 않도록 작은 음량으로 대사를 돋보이게 하며, 발전하지 않고 머물러 있음을 알 수 있었다. 주요 대사가 끝날 때 음악은 발전하였고 감화음을 사용하여 화음의 수를 증가시키고 음역의 폭 또한 넓어졌다. 이러한 음악의 발전은 등장인물의 감정을 극대화하는 효과를 가지고 있고 작곡가는 등장인물의 그러한 감정에 맞추어 화성과 리듬에 변화를 주었다. 결과적으로 석승희의 피아노 독주곡은 관객들이 한 인물의 라이트모티프를 통하여 영화 속 인물을 인식하는데 도움을 주고, 동시에 배우들의 연기를 돋보이게 하여 영화의 몰입을 효과적으로 도와줌을 알 수 있었다.

또한 영화음악 창작시 작곡가는 한정된 비용과 제한된 시간 안에서 음악을 창작하여야

하고 영화감독과 음악감독의 의견조율도 반영시켜야 하므로, 작곡가가 자유롭게 창작함에 있어 제한적일 수밖에 없고 영화의 내러티브가 음악보다 우선시 되어야 한다는 사실을 알 수 있었다. 이 연구는 스코어의 부재와 지면상의 제한으로 영화에 삽입된 26곡의 모든 오리지널 사운드 트랙을 연구하여 영화 전체에서 사용된 음악들의 상관성과 주요 인물에 대한 라이트모티프와의 연관성을 연구하지 못한 아쉬움이 있다. 영화음악의 오리지널 사운드 트랙 전체가 스코어 작업이 이루어져 본격적인 후속 연구가 이루어진다면 한국 영화음악 작곡 양식의 파악과 영화 속의 피아노 독주곡 작곡기법의 실제에 보탬이 될 것이다.

## 참고문헌

- 김유한(2017). 영화에서 나타난 라이트모티프(Leitmotiv) 제작기법과 활용방안 연구: 단편 애니메이션 《포일러스(POILUS), 2016》에 적용을 중심으로. 석사학위논문, 상명대학교 문화기술대학원.
- 박은경(2007). 라이트모티프의 관점에서 고찰한 영화음악분석 연구: 히치콕의 〈현기증〉을 중심으로. **음악학(音樂學)**, 14, 101-145.
- 왕중교(2020). 할리우드 영화에서 한스 짐머 영화음악의 기능과 형식에 대한 연구. 박사학위논문, 청주대학교 대학원.
- 이경기(2015). 이렇게 생각합니다 한국영화 1,000만 돌파 속, 음악 창작인들의 현실. **저작권 문화**, 253, 18-19.
- 이경분(2012). 영화음악으로 해석한 식민지 조선 영화 「반도의 봄」(半島の春), **인문논총**, 68, 193-224.
- 이승진(2012). 영화에 사용된 라이트모티프 연구, **열린정신 인문학연구**, 13(2), 157-177.
- 임지선(2014). **영화로 보는 현대음악**. 서울: 수문당.
- 장지연, 장민호.(2017). 한국 영화 제작 Process의 개선방향에 관한 연구: 영화음악을 중심으로. **문화산업연구**, 17(4), 53-61.
- 정다영(2011). 클래식 음악의 배음(Harmonics) 연구. 석사학위논문, 성균관대학교 일반대학원.

# 프란츠 리스트 《순례연보 제2년: 이탈리아》에 나타난 표제의 음악적 관점에 관한 연구

송지아 (상명대학교 강사) · 박지원 (상명대학교 교수)

## I. 서론

리스트(F. Liszt, 1811-1886)는 낭만시대 대표적인 표제음악 작곡가로 교향시를 창시하고, 본격적인 표제음악의 길을 열었다. 그의 작품은 대부분 표제를 지녔으며, 그는 작곡가들이 주로 표제로 삼았던 문학과 더불어 자연, 풍경, 그림, 조각 등 표제로 삼을 수 있는 모든 요소를 사용하여 작곡하였다. 리스트 학자 셀렌차(A. H. Celenza)는 리스트가 《순례연보 제2년》(Années de Pèlerinage Deuxième Année : Italie)을 작곡했던 시기의 이탈리아 여행이 그의 예술 세계에 많은 영향을 준 특별한 여행이었다고 주장하였다(Celenza, 2006, p. 39).

《순례연보 제2년》은 그림, 조각상, 시, 문학 등 다양한 음악 외적인 요소와 접목되어 작곡되었으며 표제의 음악적 표현이 탁월하다는 평가를 받는 작품집이다. 《순례연보 제2년》에서는 르네상스 시대의 작품들인 라파엘로(Raffaello Sanzio da Urbino, 1483-1520)의 〈성모의 결혼〉(The Marriage of Virgin, 1504), 미켈란젤로(Michelangelo di L. B. S, 1475-1564)의 〈황혼과 새벽을 거느린 로렌조의 영묘〉(Twilight and Dawn Lorenzo Capella)와 〈밤과 낮을 거느린 줄리아노의 영묘〉(Night and Day Giuliano Capella), 그리고 로사(S. Rosa)의 〈칸초네타〉, 페트라르카(F. Petrarca)의 『칸초니에레』 중 47번, 104번, 123번 소네토(Sonetto), 단테(Dante Alighieri, 1265-1321)의 『신곡』(Divine Comedy)이 표제로 사용되었다. 따라서 본고에서는 《순례연보 제2년》 중 〈혼례〉, 〈페트라르카 소네토 47번〉, 〈단테를 읽고: 소나타 풍의 환상곡〉을 중심으로 나타나는 음악과 표제의 연관성, 그리고 리스트가 표제를 음악에 묘사하는 방법과 그의 독창적인 작곡 기법에 대해 연구하고자 한다.

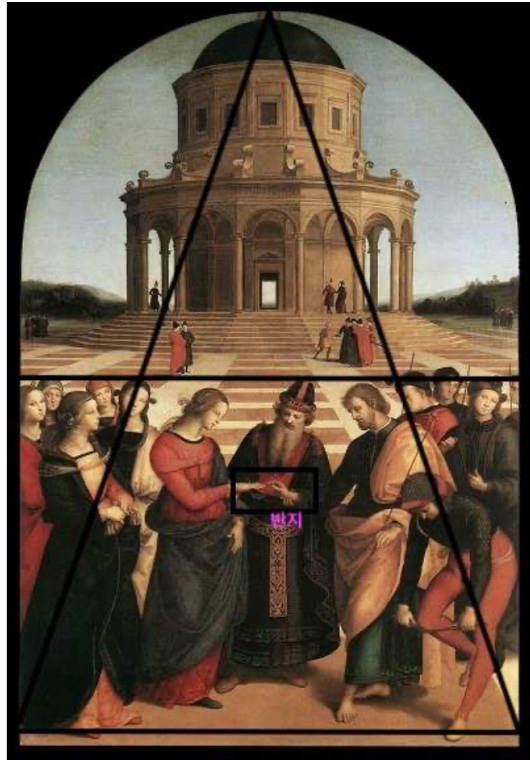
## II. 본론

### 1. 혼례

《순례연보 제2년》의 첫 번째 작품 〈혼례〉(Sposalizio)는 1858년 《순례연보 제2년》의 초판본에 라파엘로의 그림 〈성모의 결혼〉을 악보에 삽입함으로써 리스트가 그림과 음악의 연관을 직접적으로 나타냈다.

#### 1) 그림과 연관된 형식과 조성

리스트는 〈성모의 결혼〉 그림의 이중 구조와 연결하여 〈혼례〉를 ‘A-B/ B-A’의 대칭 구조의 2부 형식으로 작곡했다. 또한 그림의 이등변 삼각형 구조를 음악에서 E장조-G장조-E장조로 작곡하여 그림의 구성과 곡의 구조의 통일성, 밀착성을 나타내고 있으며, 서로 다른 음색의 사용으로 요셉과 마리아 주제를 나타내고, 이 주제들은 반지로 인해 연결되도록 작곡했다. 반지는 요셉과 마리아를 이어주는 역할을 한다(Ralph et al., 1884). 주요 인물의 주제와 모티브들은 표제적 의미에 따라 요셉 주제, 마리아 주제, 그리고 둘을 연결하는 모티브를 반지 모티브라 명명하기로 하며 이중 구조 형식과 모티브를 정리한 표는 다음과 같다(표 1).



〈그림 1〉 라파엘로, 〈성모의 결혼〉  
(박영란, 2009)

〈표 1〉 리스트 〈혼례〉에 나타난 이중 구조 형식

A (E 장조)	마디 1-2 요셉 주제 마디 3-4 마리아 주제 + 반지 모티브 마디 5-6 요셉 주제 마디 7-8 마리아 주제 + 반지 모티브	요셉 주제와 마리아 주제가 번갈아가면서 나타남
	마디 30-37 반지 모티브	A단락과 B단락을 연결, 반지를 상징함
B (G 장조)	마디 38-45 마리아 주제 마디 46 요셉 주제 마디 47 마리아 주제 마디 48 요셉 주제	요셉 주제와 마리아 주제가 번갈아가면서 나타남
	마디 74 반지 모티브	B단락과 B'단락을 연결, 반지를 상징함
B' (E 장조)	마디 77 요셉 주제 + 마리아 주제	요셉 주제와 마리아 주제가 동시에 등장함으로 요셉과 마리아가 결혼했음을 상징함
A' (E 장조)	마디 113-114 반지 모티브	B'단락과 A'단락을 연결, 반지를 상징함
	마디 121 요셉 주제 + 마리아 주제	

## 2) 마리아 주제

리스트는 피아노 독주곡 〈혼례〉를 〈합창과 오르간을 위한 작품 라파엘로와 같은 이름을 가진 결혼식〉(Sposalizio - Trauung nach demgleichnamigen Bilde Raphael's, 1883)으로 개정하여 작곡했는데, 이때 합창 작품에 〈혼례〉와 같은 주제 선율이 사용되고, 주제 선율이 등장하는 합창에 “Ave Maria”라는 가사가 직접적으로 제시됨으로 〈혼례〉에서 사용되는 이 멜로디가 마리아 주제임을 알 수 있다(악보 1).

Altstimme Solo  
dolce

86 A - - ve Ma - ri - - a, a - - Geist  
아베마리아 der Lie - - be,

Un poco meno lento. 혼례와 동일한 마리아 모티브

*p dolce*

*p sempre legato*

〈악보 1〉 리스트 〈합창과 오르간을 위한 라파엘로의 그림 제목을 딴 결혼식〉, 마디 86-90

마리아 주제에서 행진의 성격을 나타내는 ♪♪♪♪♪♪ 리듬을 사용하여 결혼식의 행진을 암시하였다. 이와 동시에 저음의 페달 포인트의 사용으로 정적인 가운데 결혼 행진의 움직임 표현했다(Ralph et al., 1884). 이렇듯 마리아 주제는 ‘아름답게’(Dolcesissimo)와 ‘느리게’(Lento)로 우아하고 성스러운 마리아의 분위기를 잘 나타냈으며 결혼식을 상징하는 리듬형을 사용하여 마리아의 결혼을 표현했다(악보 2).

Più lento

38

마리아 주제

*ppp dolciss.*

una corda  
à chaque mesure

〈악보 2〉 리스트 〈혼례〉, 마디 38-43

### 3) 요셉 주제

음악학자 바쿠스(J. Backus)에 의하면 리스트의 〈혼례〉에는 마리아의 상대역이 되었던 요셉을 나타내는 중요 주제가 등장한다(Backus, 1988). 본 논문에서는 〈혼례〉에 나타난 마

디 1-2를 요셉 주제로 명명한다. 이는 마리아 주제와 상반된 캐릭터로 낮은 음역대에서 지속해서 등장하고, 마리아 주제와 얹히면서 곡의 클라이맥스까지 확장되며, 결혼을 상징하는 부분에도 등장한다. 요셉 주제는 오음음계(Pentatonic)로 이루어져 있는데, 이는 19세기 낭만주의 시대에서 자연을 불러일으키는 전원적인 이미지와 관련된 요소로서 목수였던 요셉의 캐릭터를 표현했다고 볼 수 있다(Gut, 1975, pp. 71-78)(악보 3).



〈악보 3〉 리스트 〈혼례〉, 마디 1-8

〈혼례〉의 B단락은 아직 결혼을 상징적으로 나타나기 전으로 요셉 주제와 마리아 주제가 따로 등장하고 있다(악보 4). 하지만 B' 단락의 마디 92부터 요셉 주제와 마리아 주제가 동시에 나타남으로써 요셉과 마리아가 결혼으로 하나가 된 것을 표현했다.



〈악보 4〉 리스트 〈혼례〉, 마디 44-50

또한 단선율로 나타나던 요셉 주제가 연속적인 옥타브 패시지(Passage)로 발전되어 나타나며, ff의 사용으로 두 사람의 결혼식의 성대함을 표현한 것을 알 수 있다(악보 5).

〈악보 5〉 리스트 〈혼례〉, 마디 90-97

#### 4) 반지 모티브

그림 〈성모의 결혼〉에서 마리아와 요셉을 반지가 이어주듯 리스트의 〈혼례〉에서도 모티브를 통해 마리아와 요셉의 주제를 연결하였다. 그러므로 이 모티브를 필자는 반지 모티브로 명명한다. 반지 모티브는 곡 전체를 조화롭게 이어주는 역할을 하며 성격이 다른 요셉 주제와 마리아 주제를 이어주는 핵심 요소임을 알 수 있다. 반지 모티브에 나타나는 B음정은 ‘중’을 연상시키는데 이는 리스트의 다른 피아노 작품에서도 나타남을 알 수 있다(Walter, 1975). 중의 표현이 반드시 결혼을 의미한다고 할 수 없지만, 요셉 주제에 나타난 펜타토닉의 목가적인 상징과 종소리의 분위기가 결혼식을 의미한다고 유추할 수 있다(악보 6).



〈악보 6〉 리스트 〈훈레〉, 마디 1-8

## 2. 페트라르카 소네토 47번

### 1) 소네토

페트라르카의 『칸초니에레』에서 가장 많이 사용된 소네토는 ‘작은 노래’라는 뜻의 이탈리아어 소네토(Sonetto)에서 유래했으며, 14행으로 구성되는 서정시의 일종이다. 리스트는 1838년 이탈리아의 코모(Como)에 머무는 동안 페트라르카의 시집 『칸초니에레』의 47번, 104번, 123번 소네토에 영감을 받아 첫 번째 테너 버전의 가곡을 작곡하였으며, 그 후 40여 년의 기간에 걸쳐 3번의 개정을 통해 두 번의 피아노 솔로 버전, 바리톤 버전으로 작곡했다. 그리고 1850년에 두 번째 피아노 솔로 버전이 《순례연보 제2년》에 수록되었다. 본 논문에서는 〈페트라르카 소네토 47번〉 작품에서 나타난 시어의 표제적 관점에 대해 알아보고자 한다.

### 2) 상징적 시어

페트라르카 소네토에는 몇몇 중요한 시어들이 등장하는데, 이때 리스트는 이 핵심 시어를 특정 음형을 사용하여 작품에 나타냈다. 그는 자신만의 시 해석을 통해 페트라르카 소네토에는 나타나지 않는 특정 시어를 만들어 음악에 표현하였으며, 가사그리기(Word-Painting) 기법을 통해 시어를 음악으로 표현하였다.

〈표 2〉 리스트 〈페트라르카 소네토 47번〉의 형식과 상징적인 시어

부분	조성	특징
서주 (1-11)	A	마디 6 - 서주 부분 주제 선율
A (12-35)	Db	마디 14 - 축복 모티브, 3도 상행하는 음정
		마디 29 - '사랑' 시어 표현, 8도 상행하는 음정
		마디 30 - '활' 시어 표현 7도 상행하는 음정
		마디 35 - '심장' 시어 표현 rit와 반음 하행하는 음정
A' (46-68)	G	마디 37 - 축복 모티브, A' 부분 주제 선율
		마디 44 - '라우라' 시어 표현 옥타브 반음계의 상행
		마디 60 - '탄식' 시어 표현 단선율 슬러 스타카토의 사용
		마디 62 - 축복 모티브, A' 부분 주제 선율
코다 (69-95)	Db	마디 79 - '그녀' 시어 표현 반음계 하행하는 음정
		마디 85 - 서주 부분 주제 선율 사랑을 얻지 못해 느끼는 허탈감과 슬픈 감정 표현

### (1) 사랑

페트라르카 소네토에는 슬픔, 고통, 사랑 등과 같은 다양한 감정들이 나타나는데, 그중에서 사랑(Amor)이 가장 중요한 시어라고 할 수 있다. 페트라르카는 47번, 104번, 123번 세 작품 모두 '사랑'(Amor)이라는 시어를 한 번씩 사용함으로써 사랑이라는 단어의 희소가치를 표현했다. 리스트는 상행하는 음정의 사용으로 사랑의 시어를 표현하였다. 리스트는 테너 버전의 사랑(Amor)이라는 가사에 상행하는 음정으로 특정 음형을 사용하여 표현하였으며 이는 피아노 버전 작품에서도 동일하게 나타난다(악보 7, 8).



〈악보 7〉 리스트 〈페트라르카 소네토 47번 테너작품〉, 마디 24-27



〈악보 8〉 리스트 〈페트라르카 소네토 47번〉, 마디 28-31

## (2) 라우라

페트라르카의 『칸초니에레』는 ‘라우라(Laura)’에 대한 사랑을 찬미하는 서정시집으로 소네토에 나타나는 ‘여인’(Donna Lei)라는 시어는 ‘라우라’임을 알 수 있다. 〈페트라르카 소네토 47번, 104번, 123번〉에는 ‘라우라’라는 직접적인 시어가 쓰이지는 않았지만, 104번 작품의 4연 3행의 “in questo stato, Donna, per vui (여인이여, 당신 때문에, 나는 이 처지에 있다오).”에서의 ‘여인’(Donna)은 ‘라우라’를 뜻하는 것을 알 수 있다.

리스트는 소네토에서 ‘여인’으로만 칭했던 시어를 테너 작품에서 ‘Laura’라고 직접적으로 개사해서 나타냈다. 테너 작품에서의 ‘라우라’의 시어는 높은 음역, 긴 음표의 사용, ff의 격정적인 피아노 반주로 라우라에 관한 사랑의 감정을 표출하였다(악보 9).

〈악보 9〉 리스트 〈페트라르카 소네토 47번 테너 작품〉, 마디 43-52

피아노 작품에서는 세 마디에 걸쳐 나타나는 반음계 상행의 옥타브와 ‘poco a poco crescendo molto’(점점 더욱더 세게)와 f의 지시어로 라우라에 대한 걱정적인 마음을 표현하였다. 또한, 왼손 베이스 음정의 넓은 도약을 통해 나타나는 반주 코드로 걱정의 감정이 나타나며, 각 마디의 마지막 화음은 포르타멘토(Portamento)의 사용으로 날카로운 음정의 효과와 함께 얻지 못한 사랑의 아픔 감정을 표현하였다(악보 10).

〈악보 10〉 리스트 〈페트라르카 소네토 47번〉, 마디 44-47

### 3. 단테를 읽고: 소나타풍의 환상곡

리스트는 단테의 『신곡』에서 큰 영감을 얻어 〈단테를 읽고 : 소나타 풍의 환상곡〉(Après une lecture du Dante-Fantasia quasi Sonata)을 작곡하였다. 이 곡은 『신곡』의 구조에 따라 ‘지옥’, ‘악마’, ‘천국’, ‘신’과 같은 표제적 의미가 있는 주제로 분류할 수 있으며 형식은 다음과 같다(표 3).

〈표 3〉 리스트 〈단테를 읽고: 소나타 풍의 환상곡〉의 형식

	마디	주제	상징적 부제	조성
도입부	1-34	증 4도 서주 주제	악마	
제시부	35-102	제 1주제	지옥	d minor
	103-114	제 2주제	천국	F# Major
발전부	115-123	증 4도 주제 변형		
	124-135	제 1주제 변형		F# Major
	136-156	제 2주제 변형	천국	F# Major
	157-180	제 1주제 변형	천국	F# Major
	181-272	증 4도 주제 변형		
재현부	273-289	제 1주제 변형	천국	A Major
	290-305	제 2주제 변형	신	D Major
	306-317	제 2주제 변형		
코다	318-326	증 4도 주제 변형	지옥과 천국	
	327-365	제 1주제 변형	천국	D Major
	366-373	증 4도 주제 변형	구원	D Major

#### 1) 증 4도를 포함한 악마 주제

이 작품에 나타난 악마주의의 표현은 단조, 증 4도, 감 7도의 음정, 넓은 음역 등으로 묘사된다. 〈단테를 읽고: 소나타 풍의 환상곡〉에서 악마를 묘사하는 음형들 중 가장 두드러진 것은 증 4도의 사용이다. 이 곡의 첫 부분은 증 4도의 옥타브 하행하는 음형이 사용

되고, 이때 사용한 증 4도는 중세시대의 ‘악마의 음악’ 또는 ‘미 콘트라 파’(Mi contra Fa)의 명칭으로 사용이 중지되었던 음정이다. 리스트는 의도적으로 하강하는 증 4도의 연속적인 사용으로 악마를 표현하였고, 동시에 지옥에 떨어지는 모습도 나타내고 있다. 이러한 증 4도의 하행 하는 음정은 주제의 변형을 통해 곡 전체에 다양하게 나타난다. 또한 증 4도 주제 제시 후 감 7화음이 긴 코드의 형태로 나타나 악마의 음산한 분위기를 표현하고 있다(악보11).



〈악보 11〉 리스트 〈단테를 읽고: 소나타 풍의 환상곡〉, 마디 1-4

## 2) 지옥 주제

리스트는 〈단테를 읽고: 소나타 풍의 환상곡〉에서 지옥의 모습을 표현하는 부분에 ‘애도하며, 슬픈 듯이’라는 뜻의 ‘라멘토소’(Lamentoso)의 지시어를 사용하여 지옥에서 인간들이 겪는 고통의 소리와 울부짖음, 분노의 소리침을 표현하고자 하였다. 리스트는 지옥 주제에서 페달을 떼지 않고 길게 사용하도록 제시하였는데, 긴 페달이 화음들의 음향을 섞는 효과를 창출하고 이는 지옥에서 고통 받고 울부짖는 모습을 표현하였다(악보 12).



〈악보 12〉 리스트 〈단테를 읽고: 소나타 풍의 환상곡〉, 마디 35-38

### 3) 천국의 상징 F# 장조에 나타나는 “베아트리지체”, “사랑”

리스트는 천국의 신성한 분위기 또는 기도를 나타내기 위해 F# 장조를 사용한 예들을 종종 볼 수 있으며, 종교적인 경건함의 표현이나 ‘기쁨이 넘치는’(Beatific)을 표현하기 위해 F# 장조를 사용했다(Walker, 1996). <단테를 읽고: 소나타 풍의 환상곡>에서 천국으로 사용된 F# 장조의 아름다운 멜로디는 지옥과 대조되는 분위기에서 나타난다. 이때 모든 화음이 협화음정이며 부드럽고 서정적인 선율, 안정적인 분산화음의 사용으로 평화로운 천국의 모습을 표현하였다. 또한 아름답고, ‘더욱 사랑스럽게’(Dolcissimo con amore)의 지시어와 높은 음정의 서정적인 선율로 천국을 묘사한다(악보 13).

〈악보 13〉 리스트 〈단테를 읽고: 소나타 풍의 환상곡〉, 마디 136-141

### 4) 신을 상징하는 D 장조

천국을 F# 으로 나타냈다면, 신에 대한 웅장감과 거대함, 신성함은 D 장조로 나타냈다. <단테를 읽고: 소나타 풍의 환상곡>의 마디 290의 높은 음역대에서 pp로 나타나는 트레몰로는 천상을 소리를 나타낸다. 오케스트라적인 음향의 시작으로 거대한 크레센도와 옥타브 화음의 사용으로 곡을 절정으로 확장하며 웅장하고 거대한, 범접할 수 없는 ‘신’을 표현하였다.

290 *Andante*

tremolando  
pp

높은 음역대의 트레몰로, 천상의 소리

D 장조

295 *poco riten.*

marcato

cresc.

poco riten.

300 *Più mosso*

sf

Più mosso

304 *stringendo*

ff

fff

Allegro

거대한 신의 표현

〈악보 14〉 리스트 〈단테를 읽고: 소나타 풍의 환상곡〉, 마디 290-307



### III. 결론

리스트의 《순례연보 제2년》은 낭만주의를 대표하는 표제 작품집으로 리스트만의 독창적인 음악적 관점이 나타난 걸작 중 하나이다. 이는 리스트의 젊은 시절 비르투오소적인 관점에서 벗어나 그의 깊은 예술성을 잘 표현한 뛰어난 작품들이라고 할 수 있다. 리스트는 다른 예술 분야와 음악을 다양하게 결합하여 이를 독창적인 기법으로 승화시킴으로써, 표제음악이라는 새로운 장르를 확립하고 발전시킨 작곡가이다. 본 논문에서 연구한 《순례연보 제2년》은 리스트의 표제음악을 대표하는 피아노 작품으로서, 다른 낭만주의 작곡가들과 차별된 독창적인 표제음악 작곡 기법을 사용하고 있음을 알 수 있다. 리스트는 표제를 나타내는 방법으로 표제의 핵심 아이디어를 정하고, 작품의 주제 선율에 적용한 후 이를 곡의 형식, 조성, 분위기를 구성하는 핵심 요소로 삼았다. 이 주제는 그의 ‘주제변형기법’을 통하여 곡 전체를 통해 발전된다. 음악과 다른 예술 장르를 결합하는 그의 작곡 기법은 매우 정교한 방식으로 형식, 조성, 주제 선율을 통하여 다양한 차원에서 표현되고 있으며, 이를 연구한 본 논문은 리스트의 낭만음악이 가진 독창성을 재평가하는 데 큰 역할을 할 것이다.

### 참고문헌

- 김민정(2009). 리스트의 피아노곡에 나타난 종교적인 특징 연구. 박사학위 논문, 백석대학교 대학원.
- 박현경(2009). 프란츠 리스트의 가곡 “pace non trovo”와 《순례연보》제 2권 중 “Sonetto 104 del Petrarca” 비교. **피아노 음악연구**, 3, 69-105.
- 장미영(2009). 파우스트 모티브의 음악적 현상학 - 19세기 독일 표제음악에 관한 문학적소고. *Foreign Literature Studies*, 35, 237-262.
- Backus, J.(1988). Liszt's Sposalizio : A Study in Musical Perspective, *19th-Century Music*, 12, 173-183.
- Celenza, A. H.(2006). Liszt, Italy and the Republic of the Imagination, *Franz Liszt and his World*. NJ: Princeton University Press.
- Gut, S.(1975), *Frana Liszt : Les Éléments du Langage Musical : preface by acques Chailley*. Paris: Klincksieck.
- Gillespie, J.(1982). **피아노음악**. 김경임(역). 대구: 계명대학교 출판부.
- Liszt, F.(2015). <리스트 피아노 곡집 순례연보 II> Ed. Muscia Budapest. 악보. 서울: 음악춘추사.

- Merrick, P.(1987). *Revolution and Religion in the Music of Liszt*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Nieweem, R. & Aebersold, C.(1984). Liszt's Italian Years: Pictorial Highlights. *Clavier*, 23, 22-27.
- Searle, H.(1992). **리스트의 음악세계**. 김경임(역). 대구: 계명대학교 출판부.
- Walker, A.(1996). *Franz Liszt - The Final Years*. NY: Cornell University Press.
- 박영란. 네이버 지식백과. 서양미술산책. 접속일 04. 10. 2022.  
<https://terms.naver.com/entry.naver?docId=3567639&cid=58859&categoryId=58859>

---

## 포스터 세션

---

- R. Schumann 《Carnaval》 Op.9에 나타난 다비드 동맹 캐릭터 연구  
문예진 (숙명여자대학교 일반대학원 박사과정)
  
- 달크로즈의 《어린이 정원》에 나타난 음악과 이야기의 상관관계 분석  
박소연 (한세대학교 일반대학원 박사과정)
  
- 한국과 중국 대학의 전공자 피아노 교육 비교 연구  
Xu Haige (세종대학교 일반대학원 박사과정)
  
- 차이코프스키 〈피아노 소나타 c#단조〉 Op. posth. 80에 나타나는  
교향곡과의 연관성  
최유리 (숙명여자대학교 일반대학원 박사과정)
  
- 《어린이 모음곡: 즐거운 명절》 Op.9 분석을 통해 나타난  
정선덕(丁善德, Ding Shan De)의 음악 어법  
Zhou Yun Hua (한세대학교 일반대학원 박사과정)



# R. Schumann 《Carnaval》 Op.9에 나타난 다비드 동맹 캐릭터 연구

문예진 (숙명여자대학교 일반대학원 박사과정)

## I. 서론

본 연구는 슈만(Robert Alexander Schumann, 1810-1856)의 《카니발》(Carnaval) Op.9에 등장하는 캐릭터들에 대한 연구이다. 낭만주의 시대의 대표적 작곡가이자 평론가인 슈만은 형식의 자유로움과 주관적 감정 표현을 추구하였으며, 극적인 묘사와 환상적인 분위기를 암시하는 성격소품들을 작곡하여 자신만의 독창적인 음악 세계를 만들어냈고, 문학과 음악 간의 새로운 연결을 발견해냈다.

슈만 음악의 특징은 많은 곡이 문학 작품에서의 인용과 주변 인물 또는 상황과 연관된 암시로 가득하다는 점이다. 그는 각국의 노래 또는 다른 사람들의 작품에서 가져온 선율을 묘하게 위장하여 인용하기도 하며, 단순한 형식 단위의 곡들을 묶어 하나의 큰 곡으로 만들기도 하였다. 대부분 각 곡은 하나의 이야기가 있고, 묘사적인 제목이 붙기는 하지만 곡의 순서가 크게 중요하지는 않으며, 때로는 각 곡을 먼저 쓴 후에 큰 제목을 나중에 붙인 경우도 있다.

《카니발》은 슈만의 음악적 특징을 많이 보여주는 표제음악으로, 낭만주의 시대의 많은 문학가 중 한 명인 장 폴 리히터(Jean Paul Friedrich Richter, 1763-1825)의 미완성 소설 『유혹의 한 때』(Flegelijahre)의 영향을 받은 이 작품은 슈만 자신의 이중적 자아를 설정하여 등장시키고, 그 외에 이탈리아 가면 희극 코메디아 델라르테(Commedia dell'arte)의 배역들을 등장시키는 등 음악적인 요소에 문학적인 요소를 결합하려는 모습을 볼 수 있다. 이에 더해 각각의 음악 작품 안에 다양한 인물들을 등장시키면서 상황을 전개하여 각 곡에 음악적인 내용을 상징하는 표제를 붙였다.

이 연구에서는 슈만의 작품 《카니발》에서 다비드 동맹의 캐릭터가 곡에서 어떤 특징으로 나타나고 있는지 알아보고, 문학 작품과의 연관성을 음악적 소재와 연결 지어 해석하여 그의 음악적 특징과 연관하여 알아보고자 한다.

## II. 본론

### 1. 슈만의 성격소품 모음곡집

슈만의 피아노 작품들은 대부분 1840년 이전에 작곡되었는데, 어린이를 위한 단순하고 가벼운 작품에서부터 연주를 위한 기교적으로 어려운 작품까지 구성되어 있으며(홍세원, 2010), 음악사에 중요한 영향을 미친 걸작 또한 슈만의 성격소품 모음곡집에 있다고 할 수 있다(김태정, 2021). 그는 피아노 음악 분야에서 소나타와 변주곡 같은 대규모 형식도 시도했으나, 성격소품이라 불리는 정교한 소품들에서 음악적 상념을 보다 자유롭게 표현해낼 수 있었다(김경임, 2010). 그가 생각하고 있는 지적인 것들을 자신의 심리적인 내면을 반영하여 악곡의 형식에 치우치지 않고 음악 속에서 자유롭게 표현하려 했으며, 묘사적인 표제를 붙여 문학적인 내용을 암시하기도 하고, 각각의 표제가 있는 곡들을 하나의 이야기로 연결하여 모음곡집을 만들면서 전체적인 연관성을 주었다.

슈만은 음악을 문학과 결부시켜 예술 간의 경계를 좁히는 데에 중추적인 역할을 했는데, 표제를 사용하여 음악과 문학 간의 새로운 연결을 발견했고, 문학적인 내용을 음악 구성에 두었으며, 표제를 통해 자신의 상상력을 악곡에 넣어 자유로운 창작활동을 하였다.

### 2. 장 폴 리히터

슈만이 열정을 쏟았던 문학가들 중 장 폴 리히터는 슈만의 문학적 음악관 형성에 큰 영향을 끼친 작가 중 한 사람으로 거론된다.

1804년에 발표된 그의 미완성 장편소설 『유홍의 한 때』는 슈만이 청소년 시절부터 애독 하던 소설 중 하나로, 이 소설에서 발트(Walt)와 풀트(Vult), 대조적 성향을 지닌 쌍둥이 형제를 통해 이중 자아가 표현되고 있다(주성희, 2012, p. 152). 슈만의 이중 자아인 플로레스탄(Florestan)과 오이제비우스(Eusebius)도 이 소설의 쌍둥이에서 영감을 받아 창작된 캐릭터들이며, 이 외에도 이 소설은 슈만의 삶과 음악에 직·간접적으로 지대한 영향을 미쳤다(주성희, 2011).

### 3. 《카니발》 Op.9 연구

《카니발》은 슈만의 가장 대표적인 성격소품 중 하나로 표제적 묘사가 뛰어난 모음곡집이라 할 수 있다. 이 곡의 제목인 ‘카니발(Carnaval)’은 유럽의 오랜 기독교 절기인 렌트(Lent) 직전에 열리는, 일 년 중 가장 큰 축제를 뜻한다(김태정, 2021).

《카니발》이란 큰 표제 아래 21개의 작은 곡들로 묶여있는 이 작품은 각 곡을 다 완성한 후에 전체의 표제를 달았으며(하애자, 2000), 서곡과 피날레 사이에 19개의 성격소품들로 구성되어있다. 각 성격소품의 제목은 부패한 기존 음악계와 싸우면서 이상적인 예술관을 내세우는 다비드 동맹 멤버의 이름이 붙거나, 유럽의 축제에 등장하는 전통 광대들의 이름, 단순한 춤곡이나 음악 장르를 뜻하는 제목들이 붙어있기도 하다.

전통 광대 이름의 경우 14세기에서 18세기 사이에 이탈리아에서 유행한 가면 희극인 코메디아 델라르페의 배역들이다. 《카니발》은 장 폴 리히터의 소설 『유희의 한 때』의 ‘가면무도회’로부터 착상되었는데, 이를 당시의 실제 가면극과 연결하여 작곡의 소재로 삼은 것으로 여겨지기도 한다(주성희, 2012).

#### 4. 표제를 통한 캐릭터 악곡 해석

##### 1) ‘삐에로’(Pierrot)

코메디아 델라르페에서 나오는 하인으로, 정직하지만 멍청하고 수줍음이 많은 인물로 그려진다. 항상 창백한 얼굴을 하고 멍하게 서 있다가 갑자기 넘어지는 듯한 동작이 가장 큰 특징으로 이 곡에 자주 등장하는 f음형의 Eb-C-B로 생각에 잠겨 있다가 갑자기 넘어져 깜짝 놀라면서 다시 자세를 추스르는 동작 묘사를 보여준다(악보 1).



〈악보 1〉 슈만 《카니발》 중 ‘삐에로’, 마디 1-8

## 2) '알르캥'(Arlequin)

알르캥은 코메디아 델라르페에서 몸동작이 민첩한 하인으로 등장한다. 무지하고 단순하며 대식가에 겁쟁이지만 충직하고 활동적인 성격으로 묘사되고 있다.

빠르고 재치있게 몸을 공중으로 날렸다가 돌아오는 듯한 동작이 가벼운 도약 후 다시 제자리로 돌아오는 음형으로 묘사되고 있으며, 비에로의 성격묘사와 대조를 이루고 있다(악보 2).

〈악보 2〉 슈만 《카니발》 중 '알르캥', 마디 1-7

## 3) '오이제비우스'(Eusebius)

슈만 자신의 이중적 자아를 바탕으로 만들어진 가공인물이다. 조용하고 명상적이며 소극적인 성격으로 7잇단음표로 규칙이 정해지지 않은 모호함을 나타내면서 돈꾸밈음형의 선율과 함께 오이제비우스의 모호함과 우유부단함을 표현한다(악보 3).

〈악보 3〉 슈만 《카니발》 중 '오이제비우스', 마디 1-4



#### 4) '플로레스탄'(Florestan)

오이제비우스와 함께 슈만 자신의 이중적 자아를 바탕으로 만들어진 인물이다. 활달하고 불같은 성격으로 도약과 급격한 선율형으로 묘사되고 있다(악보 4).



〈악보 4〉 슈만 《카니발》 중 '플로레스탄', 마디 1-6

#### 5) '코케트'(Coquette)

웃음, 요염한 여인이라는 뜻을 지녔으나, 흥분상태의 플로레스탄을 진정시키는 여자 어릿광대의 아양 떠는 모습이 담긴 곡으로 해석이 가능하다. 붓점에 의한 경쾌하고 도약이 심한 선율과 변화가 심한 셈여림으로 사람 마음을 흔드는 애교스러운 코케트를 묘사한다 〈악보 5〉.



〈악보 5〉 슈만 《카니발》 중 '코케트', 마디 1-5

### 6) '키아리나'(Chiarina)

다비드동맹 중 한 사람인 클라라를 애칭으로 가리키는 말로, 하행하는 내성의 Ab-G-F-Eb-D 선율은 클라라의 작품 <왈츠 풍의 카프리스>(Caprices en forme de Valse) Op.2 중 7번의 한 악절을 인용하였다(악보 6).



〈악보 6〉 슈만 《카니발》 중 '키아리나', 마디 1-5

### 7) '쇼팽'(Chopin)

슈만은 쇼팽(F. Chopin)을 천재로서 알리고자 할 정도로 그를 높이 평가하고 인정하였다. 쇼팽의 녹턴(Nocturne) 스타일을 염두하여 반주의 분산화음과 서정적인 선율의 사용으로 그의 음악적 스타일을 묘사하고 있다(악보 7).



〈악보 7〉 슈만 《카니발》 중 '쇼팽', 마디 1-3

### 8) '에스트렐라'(Estrella)

슈만의 연인이었던 에르네스티네의 애칭을 뜻하며, 에르네스티네에 대한 그의 열정과 사랑을 묘사하였다. 'Con affeto(애정을 담아)'의 지시어로 쇼팽의 분위기와 대조되는 음악적 반전과 연인에 대한 걱정적 애정을 표현하였다(악보 8).



〈악보 8〉 슈만 《카니발》 중 ‘에스트렐라’, 마디 1-6

### 9) ‘판탈롱과 콜롬빈느’(Pantalon et Colombine)

판탈롱과 콜롬빈느 모두 코메디아 델라르페의 배역으로 판탈롱은 대개 돈 많고 인색한 매부리코의 주인 또는 아버지, 콜롬빈느는 판탈롱의 설정에 따라 우아한 하녀 또는 연약하고 아름다운 딸을 의미했다.

판탈롱은 잔소리와 의심이 많으며, 부자이지만 인색한 성격으로 ‘Presto’의 빠르기말과 스타카토로 매우 격렬하고 극단적인 동작을 묘사한다(악보 9). 콜롬빈느는 ‘Meno presto’의 지시어와 함께 우아하고 아름다운 분위기를 지니며 음악적으로 판탈롱과 선명한 대조를 이룬다(악보 10).



〈악보 9〉 슈만 《카니발》 중 ‘판탈롱과 콜롬빈느’, 마디 1-4



〈악보 10〉 슈만 《카니발》 중 ‘판탈롱과 콜롬빈느’, 마디 13-17

## 10) ‘파가니니’(Paganini)

파가니니는 쇼팽과 함께 이 작품에서 실명으로 등장한 인물이다.

음악적인 분위기는 파가니니(Niccolo Paganini, 1782-1840)의 무반주 바이올린을 위한 작품 <24개의 카프리스>(Caprice) 중에서 인용된 것으로, 빠른 템포의 스타카토 도약 선율과 선율부와 반주부가 불일치하는 기교적인 어려움으로 파가니니를 묘사했다(악보 11).



〈악보 11〉 슈만 《카니발》 중 ‘파가니니’, 마디 1-4

## 11) ‘필리스틴에 대항하는 다비드 동맹의 행진’ (Marche des Davidsbündler contre les Philistins)

슈만은 보수적이고 진부한 전통만 고수하는 음악인들을 필리스틴이라 칭하고, 자신이 속한 진취적이고 최고의 이상을 향해 전진하는 음악인들을 다비드 동맹이라 정하여, 두 단체의 충돌 끝에 다비드 동맹이 승리한다는 슈만의 상상으로 작곡된 곡으로 《카니발》의 마지막을 장식한다.

도입부는 다비드 동맹이 행진하는 모습으로 위엄에 가득 찬 모습으로 시작한다(악보 12). 또한, 필리스틴의 주제 선율은 ‘17세기의 테마’라는 표기와 함께 중간에 나타나고 있다(악보 13).



〈악보 12〉 슈만 《카니발》 중 ‘필리스틴에 대항하는 다비드 동맹의 행진’, 마디 1-5



〈악보 13〉 슈만 《카니발》 중 ‘필리스틴에 대항하는 다비드 동맹의 행진’, 마디 31-38

261마디부터는 점차적인 속도 변화를 통해 음악적 고조를 표현하며, 마지막에 계속되는 종지 코드와 침표를 사용하여 승리한 다비드 동맹원들의 기쁨을 표현하면서 곡을 마친다 (악보 14).



〈악보 14〉 슈만 《카니발》 중 ‘필리스틴에 대항하는 다비드 동맹의 행진’, 마디 261-283

### III. 결론

낭만주의 시대로 접어들면서 음악은 고전주의 시대와는 다른 양상을 보이게 된다. 형식에 치우친 음악보다는 개인의 주관적인 감정을 표현하는 성격소품들이 대중들에게 많은 관심을 받게 되는데, 이러한 시기의 대표적 작곡가 중 하나인 슈만은 그 요구를 잘 충족시킨 작곡가로 그의 피아노 작품 중에는 훌륭한 성격소품곡들이 많다. 그는 단순한 형식 성격소품을 가지고 그의 감정을 직접적으로 묘사하였으며, 문학적 관념을 음악을 구성하는 기초로 삼았다.

낭만주의 시대의 이러한 특성 안에서 슈만은 낭만 문학가 중 한 명인 장 폴 리히터의 소설 『유홍의 한 때』와 전통 이탈리아 가면 희극 코메디아 델라르페에서 영감을 얻어 《카니발》 Op.9의 구상을 시작한다. 『유홍의 한 때』에서는 자신의 이중적 자아를 표출하는 계기를 얻어 각각 대비되는 성격의 오이제비우스와 플로레스탄을 설정하여 작품 안에 등장시키고, 다비드 동맹의 캐릭터들과 코메디아 델라르페의 배역들을 등장시켜 각각의 성격들을 표현하였다.

이 곡의 21개의 성격소품 중 등장하는 10명의 캐릭터들은 각각 다비드 동맹원 또는 코메디아 델라르페의 배역들이다. 또한, 마지막곡인 ‘필리스틴에 대항하는 다비드 동맹의 행진’은 승리의 행진곡으로, 화려한 연주를 지향하고 대중의 즉물적인 욕구에 부합하려는 부패한 기존 음악계 집단인 필리스틴에 대항하여 진취적이고 새로운 순수 예술 음악을 추구하는 다비드 동맹이 자신의 이상적인 음악 세계를 이루어 승리한다는 내용과 함께 이 곡을 마무리하고 있다.

### 참고문헌

- 김경임(2010). **낭만파 피아노 음악**. 대구: 경북대학교출판부.
- 김용환(2011). 슈만의 “다비드동맹”(Davidbund) 탄생 배경에 관한 연구. **서양음악학**, 14(3), p. 87-122.
- 김태정(2021). **피아노 문헌 하**. 서울: 좋은땅.
- 박유미(2020). **피아노 문헌**. 서울: 음악춘추사.
- 주성희(2011). 슈만의 〈카니발 작품9〉에 관한 연구 -작품 배경과 표제 해석을 통한 음악적 특징의 고찰. 박사학위 논문, 단국대학교 대학원.
- 주성희(2012). 슈만의 〈카니발 Op.9〉에 나타나는 장 파울의 문학적 특징의 고찰과 해석. **음악과 민족**, 44, p. 145-168.

하애자(2000). 슈만 피아노 문헌 - 독주곡 편. 서울: 음악춘추사.

홍세원(2010). 낭만파 음악. 서울: 연세대학교출판부.

Longyear, R. M. (2001). 19세기 낭만주의 음악. 김혜선(역). 서울: 도서출판 다리.

〈악보〉

Schumann R.(1879). *Carnaval*, Op. 9. Ed. Clara Schumann. Leipzig: Breitkopf und Härtel.





# 달크로즈의 《어린이 정원》에 나타난 음악과 이야기의 상관관계 분석

박소연 (한세대학교 일반대학원 박사과정)

## I. 서론

달크로즈(Emile Jaques-Dalcroze, 1865-1950)는 혁신적인 음악 교육가로 잘 알려져 있지만, 동시에 흥미로운 피아노 작품도 많이 작곡하였다(Hinson & Roberts, 2014). 그의 피아노곡은 대부분 교육적 목적을 가지고 작곡되었고, 여러 개의 소품을 엮은 모음곡 형태의 작품이 많다(유승지, 2016). 1930년에 출판된 《어린이 정원》(Le Jardin d'enfants)은 <24개의 리듬 게임을 위한 소품>(24 Petits Jeux rythmiques)'이라는 부제가 붙어있는데, 달크로즈는 이 책을 쓴 목적이 빠르게 반응하기, 음악에 반응해서 움직이다 멈추기, 호흡하기 등을 가르치기 위함이라고 밝혔다(Dalcroze, 1930). 다시 말해서 이 곡은 학생들의 피아노 학습을 돕는 연주곡으로 작곡된 것이 아니고, 학생들의 '신체 조절 능력 향상'을 돕는 리듬 게임 활동을 위한 즉흥연주곡으로 작곡된 것이고 각 곡마다 학생들의 음악적인 표현 활동을 이끌어 내는 내레이션(Narration)이 매우 자세하게 적혀 있다.

카우츠키는 “이야기는 음악의 표현적인 내용을 크리스탈처럼 명징하게 만들어준다”(C. Kautsky, 1999/2000)고 하면서 초급 수준부터 고급 수준의 내레이션이 포함된 다양한 피아노 작품들을 소개하였다. 그중에는 사티(E. Satie, 1866-1925)의 <관료적인 소나티네>(Sonatine Bureaucratique, 1917), 풀랑크(F. Poulenc, 1899-1963)의 <아기 코끼리 바바 이야기>(L'Histoire de Babar, le petit éléphant, 1940-1945) 등이 포함되어 있다. 그런데 달크로즈의 《어린이 정원》이 위의 작품들과 차별되는 것은 작품에 소개된 내레이션이 음악의 표현적인 내용을 효과적으로 드러내는 것뿐 아니라 학생들의 적극적인 활동 참여를 끌어내는 기능도 포함하고 있기 때문이다.

이에 본 연구는 《어린이 정원》 분석을 통해 음악과 이야기의 상관관계를 발견하여 내레이션이 포함된 피아노 작품 창작, 그리고 창의적 신체 표현 활동의 중요성이 강조되는 유·초등교육에서 음악, 이야기, 그리고 움직임이 접목된 수업을 효과적으로 이끌 수 있는 즉

흥연주의 아이디어를 모색하는 것을 목적으로 이루어졌다.

## II. 《어린이 정원》 개요

《어린이 정원》 각 곡의 주요 특징은 <표 1>과 같이 요약된다. 24곡 모두 1-2쪽 내외의 짧은 소품인데 한 가지 조성을 처음부터 끝까지 유지한 작품은 2번, 3번, 6번, 21번뿐이고, 잦은 전조가 사용된 것이 발견된다. 그리고 전조를 할 때도 17번(Ab-Eb-dm-fm-Ab-C-Ab)과 같이 관계조 뿐만 아니라 원격조로의 전조를 즐겨 사용했고 선법도 비중 있게 사용한 것으로 나타났다. 그리고 15번, 18번, 20번처럼 처음에 시작한 조성에서 완전히 벗어나서 다른 조에서 끝나는 곡들도 발견되었다. 박자의 경우 변박자의 사용이 두드러지게 나타나는데, 변박자가 사용된 8곡 중 6번처럼 박자가 3/4-4/4-3/4-4/4-2/4-3/4로 구성되어 있어 기준 박(J)이 동일한 작품도 있었지만, 17번처럼 4/4-2/4-4/4-12/8-6/8-12/8-3/4로 박자가 전개되어 기준박이 사분음표(J)와 점사분음표(♩.)를 오가는 작품도 발견되었다.

<표 1> 《어린이 정원》의 구성

작품	조성	박자	작품	조성	박자
1. 담배 피우는 사람들 (Ceux qui fument)	Eb Major	4/4	2. 군대 행진곡 (La musique militaire)	Bb Major	2/4
3. 뾰족한 모자를 쓴 화가 (Le peintre au chapeau pointu)	C Major	3/4, 6/4, 3/4	4. 공중으로 펄쩍 뛰어오르기 (De grande sauts en l'air)	c minor	4/4
5. 포르테, 피아노 (Forte, piano)	Ab Major	3/4	6. 비눗방울 (Les bulles de savon)	D Major	3/4, 4/4, 3/4, 4/4, 2/4, 3/4
7. 그네 (La balançoire)	b minor	2/2	8. 뉘가 잘못되었을 때! (Quand on est coupable!)	G 에올리아	3/4
9. 날아다니는 작은 음악가들 (Les petites musiciens volants)	g minor	4/4, 2/4, 4/4, 2/4, 4/4, 2/4, 4/4, 2/4, 4/4	10. 배를 타고 (En bateau)	D Major	3/2
11. 물이 주는 깜짝 선물 (Les petites surprises de l'eau)	a minor	12/8	12. 바람과 폭풍 (Le vent et la tempête)	Bb Major	4/4, 2/4, 4/4
13. 소박한 방문 (L'humble visite)	C Major	4/4	14. 뜨거운 것과 추운 것 (Le chaud et le froid)	b minor	12/8
15. 수다쟁이 할머니들 (Les vieilles bavardes)	C Major /G 중삼음	4/4	16. 민들레 (La dent de lion)	Eb Major	3/4, 4/4, 3/4, 4/4, 3/4 4/4, 3/4

작품	조성	박자	작품	조성	박자
17. 크리스마스 트리 (L'arbre de Noël)	A b Major	4/4, 2/4, 4/4, 12/8, 6/8, 12/8, 3/4	18. 장작불 피우기 (L'incendie)	d minor /B b Major	3/4
19. 마부와 말 (Cocher et chevaux)	A Major	3/4, 2/4	20. 아침 기상 (Le réveil matinal)	c minor /E b Major	12/8
21. 악마 (Le diable)	C Major	4/4	22. 어마어마한 비 (Quelle bête de pluie)	C Major	4/4, 2/4, 4/4, 2/4, 4/4
23. 시계 (La pendule)	A Major	8/12	24. 커다란 교통 수단	g minor	4/4

### III. 이야기의 소재 및 유형 분석

#### 1. 이야기 소재

이 작품을 만드는 과정에서 달크로즈는 훌륭한 조력자였던 고터(Nina Gorter, 1866-1922)의 도움을 받기도 했는데, 2번, 3번, 6번, 9번, 12번, 17번, 24번은 고터가 제시한 소재로 만들어졌다(Dalcroze, 1930). 《어린이 정원》에 수록된 작품의 표제와 내레이션을 살펴보면 인물, 동물 및 곤충, 놀이, 일상생활, 교통수단, 그리고 자연 등 그 시대의 문화 혹은 일상생활을 엿볼 수 있는 다양한 소재가 관찰되며, 특정 음악 개념을 배울 수 있는 작품도 수록되어 있다. 주제별로 그 내용을 구분해 보면 <표 2>와 같이 요약된다.

<표 2> 주제별 이야기 소재의 구분

구분	내용
인물	담배 피우는 사람들, 군인, 음악가, 화가, 마부, 어린이, 엄마, 할아버지, 할머니, 선생님, 학생, 하녀, 방문객, 악마
동물 및 곤충	토끼, 사자, 꿀벌, 귀뚜라미, 날벌레, 말, 개, 고양이, 새, 말벌, 나비, 까치
놀이	그림 그리기, 비눗방울 놀이, 그네 타기, 휘파람, 노래, 점프, 배 타고 노 젓기, 춤추기
일상생활 및 문화	산책, 작은 집, 굴뚝, 무성영화, 학교에서의 생활, 목욕하기, 부푼 빵 볼기, 글쓰기, 청소하기, 겨울 하룻길, 이야기 나누기, 식탁에서 음식 먹기, 크리스마스, 장작불 피우기, 아침 기상, 코 골기, 하품하기, 여행, 시계, 밥 먹기, 옷 갈아입기
교통수단	기차, 화물 트럭, 비행기, 증기선
자연	달, 산, 나무, 바람과 폭풍, 민들레, 비, 백합, 나비, 구름
음악 개념	포르테와 피아노

이야기의 소재 분석 과정에서 어린이들을 위한 수업을 진행하기 위해 만들어진 작품에서 담배 피우는 사람들이 소재로 다루어진 것을 보면서 현재 금연 문화와 오버랩(Overlap) 되어 흥미로웠고, 21세기 어린이들에게는 생소한 장르인 무성영화(Silent Film)가 1930년대의 어린이들에게는 매우 익숙한 소재였다는 것도 발견할 수 있었다.

## 2. 이야기 유형

이야기 유형은 크게 3가지로 구분된다. 첫째, 7번, 10번처럼 곡의 앞머리에 음악에 맞춰서 해야 하는 동작과 관련 이야기를 제시해 놓은 유형, 둘째, 1번, 3번, 4번, 6번, 8번, 12번, 14번, 18번, 20번처럼 프레이즈 단위로 내레이션 혹은 학생들이 해당 음악을 들으면서 해야 하는 동작을 제시한 유형, 셋째, 3번, 5번, 8번, 10번, 23번, 24번처럼 곡의 앞머리와 내레이션을 통해 제시된 활동 외에 악보 하단에 추가 활동을 소개한 유형이다. 특히 9번, 11번, 12번, 14번, 19번, 20번의 경우 이야기 외에 <악보 1, 2, 3>과 같이 다양한 의성어를 경험할 수 있는 활동이 첨가되어 있는데, ‘벌들이 날아가는 소리(zzz)’, ‘귀뚜라미 우는 소리(cri)’, ‘물 트는 소리(Brrrrr)’, ‘입으로 바람 부는 소리(hou)’, ‘말 소리(Prrr)’, ‘코 고는 소리(rrhon)’ 등을 교사가 피아노를 연주하면서 표현해야 하는 것이 특징적으로 나타났다.

<악보 1> 12번, 마디 1-2

<악보 2> 19번, 마디 1-2

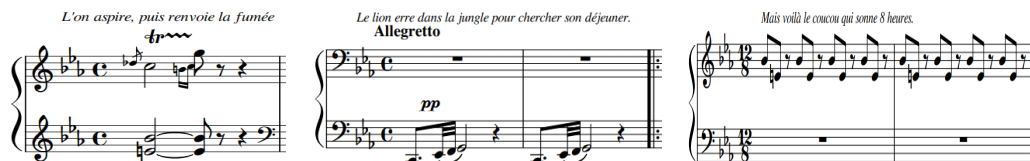
<악보 3> 20번, 마디 3-4

## IV. 이야기와 음악과의 연관성

### 1. 특징적 모티브의 반복적 사용

달크로즈는 이야기에 담긴 이미지, 동작, 소리 등을 효과적으로 표현하기 위해 특징적 모티브를 사용하곤 했는데, 1번의 경우 <악보 4>와 같이 트릴을 포함한 모티브가 “담배 연기를 내뿜는다.”라는 이야기가 나올 때마다 제시된다. “사자 한 마리가 정글 속을 어슬렁거리며 점심거리를 찾고 있다.”라는 이야기가 제시된 4번에서는 <악보 5>와 같이 낮은 음역

에서 부점을 포함한 리듬패턴이 반복적으로 등장하여 사자의 움직임을 효과적으로 드러낸다. 그리고 20번에서는 <악보 6>과 같이 “삐꾸기가 8시를 알리네.”라는 내레이션이 나올 때 삐꾸기 소리를 묘사한 5도 음정으로 이루어진 모티브가 2마디에 걸쳐 8번 반복된다.



<악보 4> 1번, 마디 4

<악보 5> 4번, 마디 1-2

<악보 6> 20번, 마디 11-12

## 2. 조성의 변화를 통한 분위기 전환

빈번한 조성 변화를 통해 장면의 전환을 시도하는 것이 특징적으로 나타나는 《어린이 정원》이지만 예외적으로 2번은 처음에 제시된 내림 나장조의 조성이 처음부터 끝까지 유지된다. 이는 군악대가 반복적인 동작을 하면서 신나게 행진하는 모습을 단순하고 활기찬 음악으로 표현하기 위함으로 보인다. 반면에 1번의 경우 프레이즈 별로 전조가 되는데 이때 마다 등장인물이 바뀐다. 그리고 학생들이 동·서·남·북으로 숨을 내쉬는 활동을 유도한 12번에서는 새로운 방향을 제시할 때마다 조성이 바뀌어 분위기가 바뀐다.

<표 3> 조성과 이야기의 관계

	1번				12번			
마디	마디 1- 4	마디 5-8	마디 9-12	마디 13-17	마디 1-3	마디 4-5	마디 6-8	마디 9-10
조성	Eb Major	f minor	g minor	c minor	Bb Major	D Major	Bb Major	F Major
내용	여자	남자	아빠	할아버지	북쪽	서쪽	동쪽	서쪽

## 3. 특징적 선을 진행을 통한 묘사

3번은 화가가 그림을 그리는 모습이 소재로 사용되었는데, <악보 7>과 같이 “직선으로 산을 그리고”라고 묘사된 부분은 선율의 진행도 산이 삐쪽 삐쪽 쏟아 있는 모습이 연상되고, “비스듬히 서 있는 나무를 그린다.”라고 소개된 부분은 <악보 8>에서 나타난 바와 같이 상행하는 선율선이 약간 기울어져 있는 나무를 상상할 수 있게 해준다.



〈악보 7〉 3번, 마디 18-19

〈악보 8〉 3번, 마디 20-22

#### 4. 기타 음악적 개념의 적용

5번은 *f*와 *p* 학습을 위해 만들어진 작품인데 학생들이 발을 쿵쿵거리며 걷는 장면에서는 *f* 기호 외에도 두터운 코드 진행과 넓은 음역을 사용하고, *pp* 부분에서는 상대적으로 좁은 음역을 사용한 것이 관찰된다(악보 9, 10). 21번에서는 등장인물이 도망가는 장면이 나오는데 반복적인 선율을 진행에 *accelerando*가 표시되어 있어 급박한 분위기가 잘 표현된다(악보 11). 그 외에도 증 6화음, 부속화음, 감화음, 페달 포인트 등을 빈번하게 사용하고 동일한 선율을 종지의 형태를 바꾸는 방식을 적용해 음색의 변화를 이끌어낸 것도 발견되었다. 한편, 템포 표기와 관련하여 *Allegretto* 등의 일반적인 템포 관련 용어를 사용하기도 했지만 감정이나 동작 등을 묘사하는 나타냄 말(*Comodo, Deciso, Légèrement, Tranquillement, Avec allure, En trotinant, Joyeusement*)이 이탈리아어 혹은 불어로 사용되어 상상력을 가지고 연주하는 것을 도와준다.



〈악보 9〉 5번, 마디 1-2

〈악보 10〉 5번, 마디 13-14

〈악보 11〉 21번, 마디 28-30

## V. 결론

달크로즈는 수많은 교육용 작품을 작곡하였다. 그 중 《어린이 정원》은 작품에 음악과 조화를 이루는 내레이션이 포함되어 있어 음악과 이야기의 상관관계를 살펴 볼 수 있는 매우 흥미로운 작품이다. 작품 분석과정에서 내레이션이 포함된 피아노 작품 창작 혹은 신체 표현 능력을 향상시키는 음악 활동의 소재로 인물, 동물 및 곤충, 놀이, 일상생활, 교통수단,

그리고 자연 등이 사용될 수 있다는 것이 발견되었다. 그리고 피아노 악보에 적힌 내레이션이 학생들로 하여금 구체적이고 직접적으로 음악을 경험하게 하는 장치로 사용되었음도 알게 되었다. 특히 달크로즈가 이야기에 담긴 이미지, 동작, 소리 등을 효과적으로 표현하기 위해 사용한 작곡 기법들: 1) 특징적 리듬 모티브의 반복적 사용, 2) 조성의 변화를 통한 분위기 전환, 3) 특징적 선율 진행을 통한 묘사, 4) 기타 음악적 개념(셈여림, 템포, 음역, 아티큘레이션 등)의 의도적 적용은 이러한 피아노 작품 창작 혹은 즉흥연주에 관심 있는 연구자들에게 도움이 되는 정보로 제공되게 되리라 여겨진다. 이 연구를 계기로 앞으로 《어린이 정원》과 같이 특별한 목적을 가진 교육용 작품들이 보다 활발하게 창작되어 교육 현장에서 다양하게 적용되기를 기대해 본다.

## 참고문헌

- 유승지(2016). 《어린 피아니스트를 위한 10개 모음곡》 분석을 통해 발견한 달크로즈의 음악어법과 교수학적 아이디어. *이화음악논집*, 20(3), 70-114.
- Hinson, M. & Roberts, W. (2014). *Guide to the pianist's repertoire*. 4th ed. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Jaques-Dalcroze, E. (1930). *Le Jardin d'enfant*. Paris: Heugel.
- Kautsky, C. (1999/2000). Storytelling at the piano. *The American Music Teacher*, 49(3), 20-23.





# 한국과 중국 대학의 전공자 피아노 교육 비교 연구

Xu Haige (세종대학교 일반대학원 박사과정)

## I. 서론

한국과 중국은 아시아 국가로서 같은 동양 문화의 배경 하에 있기에 여러모로 공통점이 많이 있다. 두 나라 모두 과거 유교 사상의 영향을 많이 받았고, 관습과 전통 면에서 유사점이 있다. 또한, 근대 교육제도는 서양의 교육제도에 근거하여 시작되었다. 하지만 각국의 사회변화에 따라 교육제도는 점차 다른 특성을 지니게 되었다(Huang, 2020).

한국과 중국은 비슷한 시기에 현대교육이 시작되어서, 1945년경 교육 인재 양성 비율이 78% 정도로 비슷한 상황이었으나, 이후 한국은 경제면에서나 교육 분야에서 눈부신 성장을 하였다. 20세기 한국과 중국에 서양의 예술문화가 전파되었고, 이와 함께 피아노가 보급되었다. 두 나라에 서양 예술문화가 보급된 시기는 비슷함에도 불구하고, 현재 한국 음악 교육의 발전은 중국보다 앞서 있다. 이에 한국 음악교육의 발달과 성공 경험을 깊이 연구하여 중국의 음악발전을 위한 모델로 참고하고자 한다. 따라서 본 연구는 한국과 중국의 피아노 교육의 환경, 음악대학 교수의 경력, 교원 충원율 및 교수 방법을 비교하여, 양국 피아노 교육 시스템의 장·단점을 이해하고, 이를 통해 양국 피아노 교육의 상호발전에 기여하고자 한다.

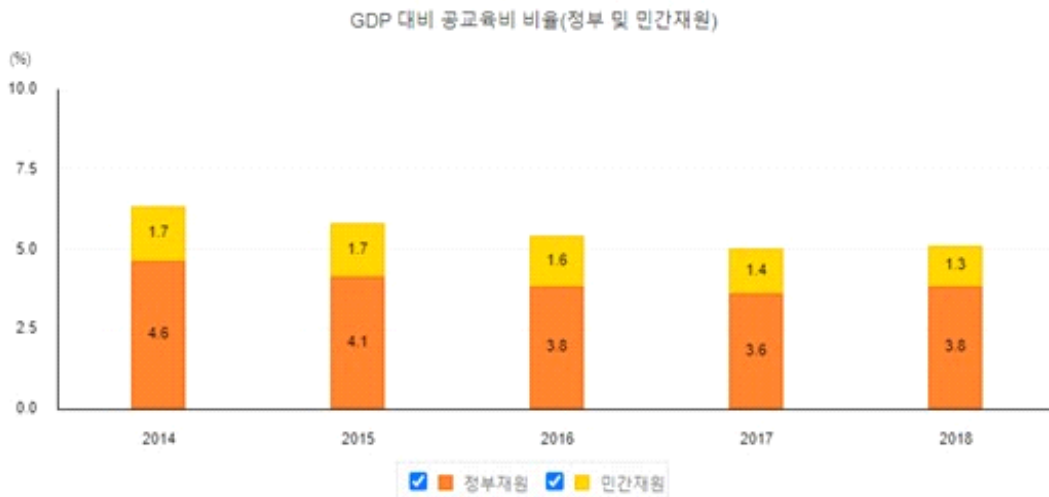
## II. 본론

### 1. 교육 환경의 비교

#### 1) 한국과 중국의 피아노 교육 환경 차이

한국 정부는 교육에 대한 투자를 중시하고 있으며, 교육에 대한 재정 투입은 매년 재정 총지출의 약 15-20%를 차지하고 있다(도표 1). 1960년대 이후 한국은 높은 경제 성장을 이루어내었고, 2020년 국내총생산(GDP)은 1조 6000억 달러이며, 2020년 고등 교육률은 50.7%로 전년도보다 0.7% 상승하였다. 이는 OECD 38개 회원국 중 4위로, OECD 국가평균인 38.6%보다 12.1% 높은 수치이다(표 1). 이러한 교육에 대한 열의로 인하여 한국은 전쟁으로 인한 빈곤으로부터 최단기간 벗어나 부를 축적한 나라이기도 하다. 한국 정부는 경제력을 기반으로 9년간의 의무교육을 시행하고, 오랜 기간 과학에 대한 투자를 강화하고 있다. 이러한 결과 교육의 균형을 이루어 내었고 취약계층까지 모두 교육복지를 누리게 되었다. 한국에서는 모든 국민이 교육에 대한 열정이 강하고, 그러한 정신은 나라 발전의 원천이 되고 있는데, 이 중 음악교육도 예외일 수 없다. 한국의 아동들은 어려서부터 다양한 문화공연과 음악 학습의 기회를 갖는다. 이러한 문화학습의 기회를 활성화하기 위해, 한국은 도시마다 다양한 규모의 음악 공연장이 많이 건설되어 있다.

〈도표 1〉 한국의 연간 공교육비 비율



〈표 1〉 한국의 연도별 고등 교육 완료율

2000년~2020년 우리나라 고등교육 이수율 비교

구분	2000년	2005년	2010년	2015년	2019년	2020년
고등교육 이수율(%)	23.8	31.6	39.0	45.4	50.0	50.7
비교 (OECD 평균)	22.1	26.3	30.2	34.0	37.9	38.6

\* 고등교육 이수율(%)은 25세 이상 64세 이하 인구 중 고등교육이수자의 비율임.

하지만 이렇게 교육적으로 발달한 한국은 현대화 정도가 높고 경쟁이 치열하기에 생활 리듬이 빠르고, 이로 인해 많은 사회적 스트레스를 야기하게 된다. 이러한 한국 사회의 교육현장에서 접하게 되는 음악과 같은 예술 활동은 아이들에게 스트레스를 해소할 수 있는 기회를 제공한다. 이와 같은 다양한 요소들이 결합되어 한국 음악교육을 발전시키게 되었다.

1979년 개혁 이후 급속한 성장을 거듭한 중국 경제는 1995년 국민총생산 세계 7위를 기록했다는 점에서 같은 시기 한국보다 높은 생산율을 기록하였다. 중국 정부는 장기간 “과학 교육국”, “과학기술이 제1생산력”이라는 정책을 고수하면서, 교육·과학기술 방면에 대량의 인적·물적 자원을 투입했다. 중국의 교육에 대한 지원은 지속적으로 증가하고 있지만, 인구가 많기에 아직 전 국민에 대한 공정한 교육 발전을 이루지는 못하였다.

중국은 과거 수십 년 동안 경제적으로 눈부신 발전을 하였으나, 단편적으로 경제발전만을 강조하였기에 정신적·예술적 성장은 그만큼 이루어내지 못하였다. 대부분의 음악 공연장은 1, 2선 도시<sup>1)</sup>에만 있고, 2선 이하의 도시에는 정책과 자금지원이 부족하기 때문에 음악 공연장의 보급이 원활하지 못한 상태이다(张宁轩, 2020). 이러한 중국에서 의미하는 음악교육이란 주요 교과목을 학습하는 문화 교육에 대한 보조적 의미만을 지니며, 학교 음악 수업은 문화 과목 교사가 가르치기 때문에 충분한 음악 학습이 이루어지지 못하고 있다. 하지만 최근 들어 음악 과목이 수능시험에서 가산점을 받을 수 있고, 음악이 주요 대학의 특채 대상이 되며(凌琪 刘琦, 2011), 2021년부터는 음악, 체육, 미술 과목이 고등학교 입학시험 과목에 포함되었기에 앞으로 예술 과목의 발전을 기대해 볼 수 있다.

1) 중국의 1, 2선 도시는 인프라 지수, 연구 교육 지수, 종합 경제 지수, 민생 복지 지수 등 4가지를 기준하여 평가한다. 4가지 지수는 도시의 종합 실력지수로 해석할 수 있는 것으로 단순한 경제력 순위가 아니다.

## 2) 한국과 중국의 교원 총원율과 경력 차이

한국의 음악원이나 종합대학은 교수의 정원이 제한되어 있는데, 전임교수를 제외하고는 모두 초빙 강사로 구성되어 있다(표 1). 한국에서 교수의 정원은 대부분 한 자릿수에 불과한데, 이는 한국 피아노 전공 전임교수와 학생 수의 비율이 중국의 상황에 비교해 부족한 것으로 조사되었다. 하지만 한국의 대학은 전임교수에 대한 기준이 높아서 이력, 학문 및 연구 성과뿐만 아니라 해외 유학 경력이 필요하고 저명한 음악연주자 이거나 학문적 리더가 되어야 한다.

음악과를 개설한 중국의 대학은 크게 종합대학과 음악 전문대학, 2개의 그룹으로 나눌 수 있는데, 종합대학에서는 음악 외의 다양한 학과가 개설되어 있으며, 음악 분야 전문대학은 콘서바토리(Conservatory)와 같이 음악만을 다루는 기관으로 중국에는 총 9개의 음악원이 개설되어 있다(이윤신, 홍성규, 2020). 중국은 한국에 비교하여 교원 총원율 비율은 아주 높지만, 고학력을 기반으로 하는 전문 교육 인력은 부족한 상황이다. 본 연구에서 4개의 중국 음악원을 조사한 결과 박사학위 소지의 전임교수를 확보한 음악원은 두 곳 뿐이었다. 하지만 중국은 대지가 넓고 인구가 많기에 중국의 국력 및 시민 생활수준 향상과 함께 음악 전공자들이 해외에 유학할 수도 있고, 자신들이 배운 것을 고국에 돌려줄 수도 있으므로 해외 석·박사 졸업생과 일정한 교육경력이 있는 자들에게는 많은 기회가 주어지고 있다(李钰鹏, 2020)(표 2).

〈표 2〉 한국과 중국의 전임교원 배경 및 총원율 비교<sup>2)</sup>

Country	Departments	Number of Faculty	Full time	Full-time Faculty with Doctorate	Average number of students per full-time faculty (Number of Piano Students)
China	Department of Piano Music(Shenyang)	40	25	0	8.4 (210)
	Department of Piano Music(Xi'an)	17	12	3	10.08 (121)
	Department of Piano Music(Tianjin)	23	15	2	10.45 (157)
	Department of Piano Music(Wuhan)	25	15	0	8.27 (124)
	Total	105	67	5	9.13 (612)

2) 표는 인용된 것이 아니라 각 학과의 사이트나 전화문의 등을 통해 직접 조사한 것임.

Country	Departments	Number of Faculty	Full time	Full-time Faculty with Doctorate	Average number of students per full-time faculty (Number of Piano Students)
Korea	Department of Music, Kyung Hee Univ.	23	3	3	29.6 (89)
	Department of Music, Hanyang Univ.	22	3	3	24.64 (75)
	Department of Music, Sejong Univ.	20	2	2	29.5 (59)
	Department of Music, Hansei Univ.	21	3	3	21 (63)
	Total	86	11	16	26 (286)

## 2. 피아노 교육 방법의 차이

### 1) 피아노 수업 선곡

피아노 전공 수업에서 곡의 선택은 중요하다. 전공 수업에 대한 곡 선택에 대해 한국에 있는 중국 피아노 전공 유학생들을 상대로 조사한 결과, 한국의 교수는 수업 전에 학생들에게 음악회와 인터넷 동영상을 많이 듣게 한 후, 학습자들이 관심 있는 곡을 선택하도록 한다. 교수는 학생들이 자신의 능력과 적성에 맞는 곡을 먼저 선택하여 연습하도록 권하고, 학생들의 연습이 지속될 수 있도록 흥미를 돋우며, 악보에 담긴 음악적 의미를 학생 스스로 연구할 수 있도록 지도한다.

중국의 대학에서는 피아노 전공 수업을 위해 정해진 통일 교과서를 사용한다. 악곡 선택의 폭은 대부분 슈베르트(Franz Schubert, 1797-1828), 쇼팽(Frederic Chopin, 1810-1849), 리스트(Franz Liszt, 1811-1886), 브람스(Johannes Brahms), 차이코프스키(Pyotr Ilyich Tchaikovsky, 1840-1893), 드뷔시(Claude Debussy, 1862-1918) 등 낭만시대 작곡가의 대표 작품에 집중되어 있다. 소나타는 하이든(Joseph Haydn, 1732-1809), 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791), 베토벤(Ludvig van Beethoven, 1770-1827)의 작품을 주로 선택한다. 피아노 교수는 매 학년마다 학습하여야 할 피아노 전공 악곡을 먼저 선곡하고, 학생에게 해당 학년의 교과 내용을 배우게 한다. 통일교과서에 수록된 지정된 곡목 안에서 선택하기에 많은 학생들이 대부분 비슷하거나 같은 곡을 연주한다. 또한 교수들은 대부분 자신이 연주한 경험이 있는 곡을 중심으로 선곡 해주기에 학

습자의 곡 선택 폭은 매우 좁다. 중국 일부 대학은 음악학과를 지속적으로 개설하고 있지만, 각 대학의 교과 체계와 커리큘럼, 교수 방법에는 부진함을 보이고 있다(이윤신, 홍성규, 2020). 이러한 곡 선정에 대한 제한점을 보완하지 않고서는 피아노 교육의 현대적 발전과 피아노 이론의 체계를 구현할 수 없을 것이다.

## 2) 학내 연주 수업과 무대 경험

한국에서는 피아노 전공 수업을 위하여 1:1 개인 레슨지도와 그룹수업으로 진행되는 학내 연주 수업이 병행되고 있다. 그룹 연주 수업에서는 학생이 주체가 되어 지도하기에, 학생의 학습 능력과 무대 경험, 동시에 교수 능력을 향상시킨다. 그룹 연주 수업에서는 학생이 차례로 연주한 후, 다른 학생들이 진행된 연주에 대해 토론한다(韦高騫, 2021). 토론 수업으로 진행되기에, 이러한 교수 모델은 학습자에게 이론, 시창, 듣기, 피아노 연주기법 등에 관하여 종합적으로 학습할 수 있도록 하고 교수법의 활용에 대해 연구할 수 있게 한다. 이를 통해 학습자들은 문제를 발견할 수 있고 문제해결 능력을 향상시킬 수 있기에, 전통 유형의 수업에서 부족한 부분을 보완하고 수업의 효율성을 높일 수 있다.

효과적인 수업을 위해 교사는 수업이 끝난 후에도 학생들의 학습 욕구가 유지될 수 있도록 이끌어야 한다. 학습자의 내적 동기 형성이야말로 학습에 가장 필요한 것이다(魏 阳, 2014). 교사는 학생들이 다양하게 탐구하고 새로운 시도를 도전할 수 있도록 지도해야 한다. 이를 위해 학생들의 실제 능력과 연계하여 단계별 목표를 명확하게 제시하고, 그 목표를 달성할 때마다 보다 더 높은 목표를 세워줌으로써 자신감과 동기를 부여해 주어야 한다. 한국의 교수는 학습자들에게 연주의 기회를 제공하여 많은 무대 경험을 축적할 수 있게 도와주었고, 무대를 준비하는 과정에서 연주 기술뿐만 아니라 심리적 조절 까지 생각할 수 있도록 지도하였다. 그 결과 학습자는 이러한 심리조절을 통해 성공적인 연주를 완성할 수 있게 되는 것이다.

중국에서는 피아노 수업이 1:1의 개인레슨으로만 진행되기에, 피아노 연주실력 습득과 향상만을 강조한다. 수업을 통해 학생은 어느 정도 연주기능을 향상시킬 수 있지만, 학습의 능동성이 떨어지고 흥미도 감소할 수 있다. 같은 교재를 채택하며 설명, 모방 등을 통해 지도하며, 학생의 개인차나 개성을 충분히 고려하지 않는다. 또한 중국의 교수들은 수업 시간 내의 피아노 연주력에만 치중하기에, 피아노 연습과정에 대한 지도가 부족하기도 하다. 수업 시간 내에서의 학습내용도 중요하지만, 수업 후 연습 과정에서 시간과 노력을 어떻게 사용하는지도 중요하기에 이에 대한 노력이 요구된다(张微微, 2019).

중국에서 피아노 전공자의 수는 매년 증가하는 반면, 교사의 수는 부족하다. 최근 몇 년 동안 이 문제를 해결하기 위해 중국 대학의 피아노 전공에서 피아노 그룹 수업이 보편적으

로 이루어지고 있는데, 피아노 합주 수업을 통해 학생들의 음악적 감각과 팀워크 능력을 기를 수 있으며 더 많은 피아노 작품을 경험할 수 있다. 학우들과 협동하여 연주하고, 악보의 주요 선율과 반주 성부를 분석하며, 서로 다른 성부를 제어하여 연주하는 것을 배운다. 이제 중국의 피아노 교육은 조금씩 진보하고, 각국과의 교류를 통해 끊임없이 피아노 교육의 혁신을 배우고, 피아노 교육 사업이 더 발전하기 위해 노력하고 있다.

### III. 결론

현대 사회에서 정치, 경제, 문화 발전과 함께 정신적 수준이 높아지면서 음악은 사람들의 정서 안정과 창의력 향상에 도움을 줄 수 있는 중요한 학습 주제이다. 더 나아가 한국과 중국의 피아노 교육에 대한 비교 연구를 통해, 한국의 성공적 교육시스템과 경험을 본받아 중국 피아노 교육의 발전을 이루는 것은 가치 있는 일이다. 중국의 전문 피아노 교육은 중국의 경제 경영 사상에서 벗어나 음악원 설립, 교사진 확보, 음악원 관리 체제, 피아노 교수법 등 여러 방면에서 한국의 피아노 교육 체제를 벤치마킹하고 중국 교육의 단점을 보완한다면 더욱 발전할 수 있으리라 기대한다.

### 참고문헌

#### [국내 자료]

리닝, 한경훈(2020). 중국 음악대학교 실용음악학과와 한국 주요 실용음악학과의 교과목, 교육시설, 교원 충원 비교 분석을 통한 한국 실용음악 교육 발전을 위한 제언. **음악교육연구**, 49(2), 91-109.

이윤신, 홍성규(2020). 중국 4년제 대학교의 전자음악 커리큘럼 발전방향에 관한 연구: 한국 실용음악학과와 중국 전자음악학과의 커리큘럼 비교분석을 중심으로. **문화와 융합**, 42(12), 751-776.

#### [국외 자료]

金顺爱(2010). 培养传统文化的记忆 —韩国基础音乐教育掠影. **人民音乐**, 10(2), 60-62.

凌琪 刘绮(2011). 韩国音乐教育思考之现状, **大舞台**, 11(20), 233-234.

微 阳(2014). 图解心理学. 北京: 中国华侨出版社.

- 张微微(2019). 中韩社会音乐教育的比较, 艺教论坛, 08(02), 101-102.
- 张宁轩(2020). 艺术实践对钢琴表演专业学生的重要性切. 北方音乐, 12(23), 88-90.
- 李钰鹏(2020). 韩国现代钢琴音乐探析. 戏剧之家, 20(29), 63-64.
- 韦高蹇(2021). 浅谈钢琴小组课的授课方式和教学内容, 艺术评鉴, 56(21), 104-106.



# 차이코프스키 <피아노 소나타 c#단조> Op. posth. 80에 나타나는 교향곡과의 연관성

최유리 (숙명여자대학교 일반대학원 박사과정)

## I. 서론

차이코프스키(P. I. Tchaikovsky, 1840-1893)는 19세기 러시아에서 활동한 작곡가로 서유럽의 지배적인 분위기 속에서 러시아의 음악을 발전시킨 음악가이다. 발레 음악과 교향곡으로 많이 알려져 있지만 <피아노 소나타 c#단조> Op. posth. 80외에도 현재까지 많은 사랑을 받는 작품인 <피아노 협주곡 1번 e♭ 단조> Op.23와 같이 피아노 작품에서도 뛰어난 작품을 많이 남겼다. 차이코프스키는 당시 러시아 민족주의자들의 음악과 달리 서구의 화성과 형식에 입각하여 그의 작곡법을 발전시켰다. 그 결과 그의 음악은 러시아 음악을 국제적 음악으로 선양시킨 러시아 최초의 작곡가가 되었으며 20세기 러시아 음악의 선두 주자로서 후에 라흐마니노프(Sergei Rachmaninoff, 1873-1943), 스크리아빈(Alexander Nikolayevich Scriabin, 1872-1915)의 작품에 구조적, 화성적으로 영향을 주었다. 차이코프스키의 <피아노 소나타 c#단조>는 모스크바 음악원의 교수로 임용되기 직전 해인 1865년에 작곡된 곡으로 이미 그의 스타일이 형성된 이후의 작품이며 4악장 구성으로 교향곡에 견줄 수 있는 대규모 소나타라 할 수 있다. 라흐마니노프, 스크리아빈과 같은 후대의 다른 러시아 작곡가들의 피아노 소나타보다는 대중적으로 덜 알려졌지만 차이코프스키가 세계적인 명성을 얻는 토대를 마련한 중요 대규모 작품이므로 본 연구에서는 차이코프스키 <피아노 소나타 c#단조>에 나타난 교향악적 연관성을 중심으로 연구해보고자 한다.

## II. 본론

### 1. 작품 경향

차이코프스키는 1865년 상트 페테르부르크 음악원을 졸업한 후 1866년 안톤 루빈스타인(Anton Rubinstein, 1829-1894)의 동생 니콜라이 루빈스타인(Nikolai Rubinstein, 1835-1881)이 개설한 모스크바 음악 교실에 이론 교사로 부임하면서 교직과 작곡 활동을 병행하였고, 그 해에 〈교향곡 1번 g단조〉 Op.13을 완성했다. 이 교향곡을 작곡하기 전인 1865년에는 초석이 되는 작품인 〈피아노 소나타 c#단조〉를 작곡하였는데 이 소나타에 대해 미국의 음악학자, 뉴먼은“소재의 솔직함, 화성의 올바름, 아이디어 전개에서의 악구 반복, 극적인 대조 모두가 미약하나마 차이코프스키의 마지막 3개 교향곡의 전조를 보여준다”고 말하였다(Newman, 1983, p. 710).

〈피아노 소나타 c#단조〉 소나타 형식, 2부 형식, 스케르초 트리오(Scherzo-Trio)형식을 사용하여 고전적 형식의 영향을 받아 작곡하였으며, 교향곡의 악장 배열 방식을 따르고 있다. 이는 차이코프스키가 〈교향곡 1번〉을 작곡하기 전에 피아노 소나타에서 교향곡을 실험하고자 했던 것을 예측할 수 있다. 또한 그는 피아노 소나타와 교향곡에서 1악장에 제시된 모티브가 다른 악장에도 등장하는 순환적 동기를 사용하였다. 〈교향곡 4번 f단조〉 Op.36에서도 순환적 동기가 사용되어 1악장에서 운명을 나타내는 서주를 4악장에서도 다시 등장시키며 주제를 순환적으로 재현하였다. 그의 〈피아노 소나타 c#단조〉에서는 1악장의 제 1주제에 나타난 감7도의 웅장한 화음의 관현악적 모티브가 3악장, 4악장에도 출연하여 순환적 동기로 취급되었다. 그는 주제와 종지를 반복하는 방법을 통해 악곡을 불규칙한 구조로 만들기도 하였다. 이에 더해, 소나타 3악장에는 그의 〈교향곡 1번〉 3악장의 스케르초 부분이 나타나기도 한다.

〈피아노 소나타 c#단조〉는 그가 피아노 소나타를 교향악적으로 인지하여 대규모의 소나타로 탄생시킨 작품이다. 교향곡과의 연관성과 함께 그의 작곡기법에 대하여 전반적으로 살펴볼 수 있는 작품이며 그가 명성을 떨치게 된 교향곡의 초석이 되는 작품이다.

### 2. 차이코프스키의 〈피아노 소나타 c#단조〉 분석

〈피아노 소나타 c#단조〉는 관현악적 경향을 보여주는 작품으로(김용환, 2007, p. 177) 악곡 구성과 화성적인 면에서 서구의 탄탄한 전통적 음악 양식의 기반 위에 작곡되었다. 이후 1866년 작곡된 〈교향곡 1번〉을 시작으로 총 7개의 교향곡을 작곡하는데 이 소나타의 악장 배열은 교향곡의 악장 배열과 같다는 것을 알 수 있다. 1악장과 4악장은 소나타 알레

그로 형식(Sonata Allegro Form)이며 2악장은 느린 A-B-A'-B'-Coda의 2부 형식(Binary Form), 제 3악장은 빠른 스케르초-트리오(Scherzo-Trio)형식이다. 소나타 악곡을 결정짓는 중요한 요인인 소나타 형식은 기악 음악 중에서 가장 중요한 큰 규모의 형식 유형이다 (Caplin, 2001, p. 195). 3악장에서 스케르초 부분은 차이코프스키의 <교향곡 1번>의 3악장과 같은데, 이는 그가 피아노를 관현악적으로 인지하여 대규모 교향곡을 피아노 소나타에서 실험하고자 했던 의도를 예측해 볼 수 있게 한다. 그 결과 <피아노 소나타 c#단조>는 1878년 작곡된 <그랜드 피아노 소나타 G장조> Op.37 보다 테크닉적으로는 덜 어렵지만 음악적으로는 더욱 가치 있는 것으로 평가된다(Hinson, 1979, p. 714).

### 1) 1악장

1악장은 소나타 알레그로 형식으로 제 1주제는 c#단조, 제 2주제는 E장조인 관계 장조로 이루어져 있다. 차이코프스키의 관현악적인 사고를 나타내는 밀집된 짜임새(Texture)의 제 1주제는 감7화음의 동음 연타로 표현되며 수직적인 제 1주제와 대조적으로 제 2주제는 매우 서정적이고 따뜻하다. 1악장의 구조를 도표로 나타내면 <표 1>과 같다.

<표 1> 1악장의 구조

구분		마디	구성	음형	비고
제시부	제1주제부	1-34	c#단조	모티브a	반중지
	경과부	35-68	c#단조로 시작하여 전조		
	제2주제부	69-131	E장조		
	종결구	131-145	E장조		완전정격중지, 제시부의 반복 없음
발전부	제 1부	145-176	E장조에서 전조		
	제 2부	176-211		모티브a	
	재연결구	212-218			
재현부	제1주제부	219-254	c#단조	모티브a	
	경과부	254-283	c#단조로 시작하여 전조		
	제2주제부	284-330	C#-D b (동주 으뜸음조)		
	종결부	330-364	D b에서 전조	모티브a	위중지
	코다	364-380	C#장조	모티브a	불완전정격중지

차이코프스키는 종지를 강조하기 위하여 악절의 종지 부분을 반복하는 방법을 자주 사용하였다. 그 예로, 8마디의 규칙적 구조가 주는 단조로움을 피하기 위해서 종지를 반복하여 10마디로 악절을 확대했다(악보 1). 불규칙한 구조의 악절을 만들어 기존의 틀을 탈피하려 노력했던 차이코프스키의 음악적 특징을 알 수 있다. 이러한 시도는 차이코프스키의 〈교향곡 1번〉의 제 1악장에서 유사하게 나타난다(악보 2).

5  
*rallentando* *pp* *Andante.* *p*  
 VII VI III<sup>♭</sup> iv V 종지 반복

〈악보 1〉 차이코프스키 〈피아노 소나타 c#단조〉 1악장, 마디 5-10

617 U  
 Fl. *p*  
 Cl. (B) *p*  
 Fg. *p*  
 Cor. (F) *p*  
 Vcl. *p*  
 Cb. *p*  
 종지의 반복  
 vii<sup>7</sup> ° bVI<sup>6</sup> bVI<sup>6</sup>

〈악보 2〉 차이코프스키 〈교향곡 1번〉 1악장, 마디 617-622

## 2) 2악장

2악장은 원조인 c#단조에서 장3도 아래인 A장조로 낭만 시대의 3도 관계 구성을 보여준다. 형식은 A-B-A'-B'-Coda의 2부 형식으로 A부분의 선율은 매우 서정적이며 B부분은 A부분과는 달리 유쾌한 부점 리듬이 등장한다. 제 2악장의 구조를 도표로 나타내면 다음과 같다(표 2).

〈표 2〉 제 2악장의 구조

구분		마디	조성	비고
A	a1	1-11	A장조	반중지
	a2	12-26		
B	b1	27-47	E장조	
	경과구	47-53	E장조	
A'	a3	54-65	A장조	B의 음형을 반주형태로 사용
	a4	66-76		A의 음형을 양손이 교환하여 반복
B'	b2	77-95	C#-D-E $\flat$ -E	B음형을 사용한 반음계적 진행
코다	a5	95-106	A장조	내성에 A의 선율이 나타남

A부분의 조성은 A장조이며 마디 1-11의 a1, 마디 12-26의 a2로 구분된다. 안단테(Andante)로 느리게 시작하는 주제선율은 오케스트라의 현악기가 연주하는 느낌을 준다. a1에는 프레스토(Presto)로 곡의 빠르기가 변화하는 부분이 나오는데, 이 부분에서 사용된 16분음표와 감7화음의 사용은 작품에 긴장감을 부여한다. 또한 감7화음은 뒤에 올 마디 11의 딸림화음으로 연결하는 역할을 한다(악보 3).

〈악보 3〉 차이코프스키 〈피아노 소나타 c#단조〉 2악장, 마디 1-11

B부분은 원조인 A장조와 딸림 조 관계인 E장조의 조성으로 3악장의 주된 특징이 되는 부점 리듬이 등장한다(악보 4). 이 부분은 쇼팽(Frederic Chopin, 1810-1849)의 마주르카(Mazurka) 리듬을 연상시킨다(악보 5).

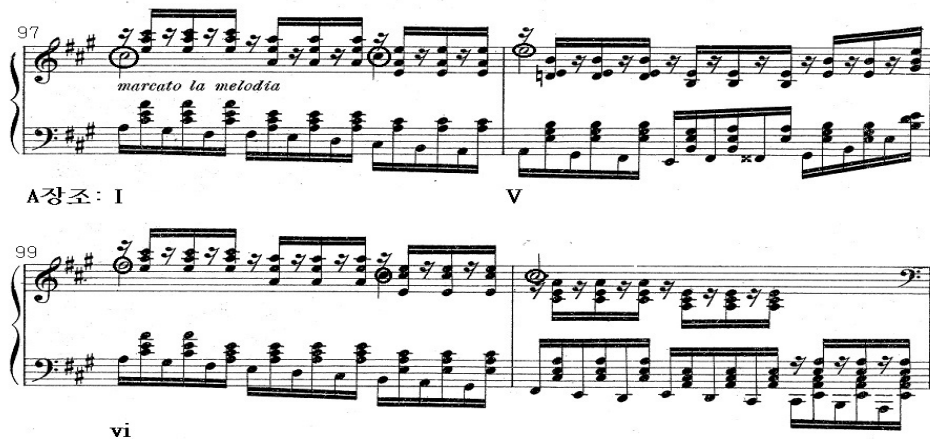


〈악보 4〉 차이코프스키 〈피아노 소나타 c#단조〉 2악장, 마디 27-30



〈악보 5〉 쇼팽 〈마주르카 No.2 e단조〉 Op.17, 마디 1-4

코다는 마디 95-106로 A의 주제선율이 내성에서 제시된다. 내성을 꾸며주는 외성부에서는 16분음표의 연속적 사용이 나타나며 높은 음역대에서 낮은 음역으로 내려오는 음형의 사용으로 마지막을 향해 달려가는 긴장감을 보여준다. 오른손 선율에 있는 16분음표는 긴 선율의 주제와 함께 나타나야 하며, 주제를 더욱 정확하고 선율적으로 표현될 수 있게 해 준다(악보 6). 마디 102부터는 높은 음역에서 낮은 음역으로 내려왔던 마디 97-101과는 다르게 아래에서 위로 상행하는 음형을 보여준다. 마디 105에서는 V-I 진행의 불완전 정격 종지로 끝나치며 마디 106에서 마지막 화음인 으뜸화음을 두 번 반복하며 곡을 마친다.



〈악보 6〉 차이코프스키 〈피아노 소나타 c#단조〉 2악장, 마디 97-100

### 3) 3악장

3악장은 전통적인 스케르초-트리오 형식으로 조성은 c#단조이다. 스케르초와 트리오 모두 3부 형식이 내재되어 있는 복합 3부 형식이며 간단한 종결부로 끝맺는다. 3악장의 구조를 도표로 나타내면 <표 3>와 같다.

<표 3> 3악장의 구조

구분	마디	조성	비고	
Scherzo (스케르초)	a	1-32	C#단조	부점 리듬 특징
	b	3-70	c#단조에서 시작하여 전조	a에 나타난 음형을 사용 찾은 전조 위층지적 해결
	a'	71-118	c#-A-f#-Ger.6/c#	a의 반복 위에 올 B부분 화성인 A장조로 가기 위해 독일 증6화음(Ger.6) 사용
Trio (트리오)	c	119-150	A-c#-V (G#장조의 으뜸음)	원조와 3도 관계 조성 모방적 진행
	d	151-171	G#-V/A	C에 사용된 음형에 수식적 역할의 16분음표 반주형태 삽입
	c'	172-199	A장조	불완전정격중지로 시작
	경과구	200-211	c#단조	a의 모티브 앞부분 사용해서 자연스럽게 A'로 넘어감
Scherzo (스케르초)	a''	212-227	c#단조	
	b'	228-265	c#단조에서 시작하여 전조	
	a'''	266-307	c#-A-c#	
	경과구	308-315	c#	c와 a의 음형을 사용 위층지
코다	316-336	c#-(d#)-c#	템포 변화 4악장에 오는 음형을 제시	

스케르초의 a부분은 c#단조로 2악장에서 사용된 부점 리듬과는 다르게 두 번째 박을 강조하는 부점 리듬으로 시작한다(악보 7). 이 부분은 1866년 작곡된 차이코프스키 <교향곡 1번> 3악장의 스케르초에서는 c단조로 사용되었다(악보 8).

**Allegro vivo.**

**c#단조 : i**

〈악보 7〉 차이코프스키 〈피아노 소나타 c#단조〉 3악장, 마디 1-4

〈악보 8〉 차이코프스키 〈교향곡 1번〉 3악장, 마디 1-7

트리오 부분은 앞의 스케르초 주제와 대조되는 분위기로 서정적이며 조성은 스케르초의 조성 c#단조와 낭만 시대의 3도 관계인 A장조로 나타난다.

**TRIO.**

A장조 : I      IV      V

〈악보 9〉 차이코프스키 〈피아노 소나타 c#단조〉 3악장, 마디 119-124



#### 4) 4악장

4악장은 소나타 알레그로 형식으로 3악장과 아타카(Attaca)로 연결된다. 조성은 c#단조이며 제 1주제는 c#단조, 제 2주제는 E장조로 전통적인 소나타 형식을 취하고 있다. 발전부의 제 2부에서는 조표는 E♭장조이지만 실제로는 A♭장조의 조성으로 진행되며 이명동음 전조가 나타난다. 제 4악장의 구조를 도표로 나타내면 다음 <표 4>와 같다.

<표 4> 4악장의 구조

구분		마디	조성	음형	비고
제시부	제1주제부	1-24	c#으로 시작하여 전조	모티브 a	1악장에 사용된 모티브a의 음형을 확대해서 새로운 모티브로 사용
		25-50	c#단조-E장조		
	제2주제부	51-92	E장조로 시작		나란한조 E장조
		93-112	E장조		반복될 때 음역과 짜임새 변화
종결부	113-129	E장조			
발전부	제1부	129-161	E로 시작하여 전조	모티브 a	모티브a의 전위 모방진행
	제2부	162-192	A♭-f-A♭ (이명동음전조)		다성부적 진행 반음계적 진행 전타음의 사용
	재연결부	193-229			
재현부	제1주제부	230-253	c#단조로 시작하여 전조	모티브 a	
		254-279	c#단조		
	제2주제부	280-321	D♭장조		
		322-341			반복될 때 짜임새 변화
	코다	342-410	D♭장조	모티브 a	반음계적 진행

제 3악장과 연결되는 4악장의 시작은 1악장에 등장했던 모티브 a의 하행하는 세 음이 확대된 형태로 등장한다(악보 10). 차이코프스키가 1악장에서 제 1주제를 반복했던 것과 같이 4악장에서도 제 1주제부의 일부분인 마디 1-10까지를 마디 25-34까지 반복한다(악보 11).

1 **Allegro vivo.**

PIANO. *f*

c#단조: V 모티브a의 하행하는 세 음

〈악보 10〉 차이코프스키 〈피아노 소나타 c#단조〉 4악장, 마디 1-2

**Allegro con fuoco.**

1 *marcato* 모티브a

〈악보 11〉 차이코프스키 〈피아노 소나타 c#단조〉 1악장, 마디 1-2

### III. 결론

본 연구에서 차이코프스키의 〈피아노 소나타 c#단조〉 작품의 각 악장들을 살펴보았다. 〈피아노 소나타 c#단조〉는 고전적 기법과 러시아적 색채를 낭만 음악과 결합하여 관현악적 기법을 피아노곡에 적용한 작품으로 독일 낭만주의 음악의 영향을 받은 교향악적 소나타라 할 수 있다. 탄탄한 서구 음악 양식의 기반 위에 작곡된 이 소나타는 악장 배열부터 교향곡의 악장 배열을 따르고 있어 차이코프스키가 관현악적 대규모 교향곡을 피아노 소나타에서 실험하고자 했던 의도를 알 수 있었다. 3악장 스케르초의 a부분에서 그의 〈교향곡 1번〉의 3악장과 같은 부분이 나오기도 하며 4악장에서는 1악장에서 등장했던 모티브 a의 하행하는 음이 확대된 형태로 등장하여 대규모 악곡에 통일감을 부여한다.

〈피아노 소나타 c#단조〉는 피아노 소나타뿐 아니라 그의 교향곡에도 지대한 영향을 미친 작품으로 러시아 작곡가로서 차이코프스키가 세계적인 명성을 얻는 토대를 마련한 매우 가치 있는 작품이라 할 수 있다.

## 참고문헌

- 김용환(2007). 서양음악사-19세기 음악. 파주: 음악세계.
- 조사무엘(2012). P. I. Tchaikovsky 가곡 연구: Op. 6, 38, 73을 중심으로 한 분석 고찰. 석사학위 논문, 서울대학교 대학원.
- 한상희(2012). 겨울날의 幻想속에서. 서울: 좋은땅.
- Caplin, W. E. (2001). *Classical form: a theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. New York: Oxford University Press.
- Hinson, M. (1979). *Guide to the pianist's repertoire. supplement*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press.
- Newman, W. S. (1983). *The sonata since Beethoven*. 3rd ed. New York: W.W. Norton & Co.

## 악보

- Chopin, F.(1975). *Mazurka*. Ed. Ewald Zimmermann. München: G. Henle Verlag, 1975.
- Tchaikovsky, P. I. *Sonata in C sharp minor, Op. posth, For Piano Solo*. Florida: Master Music Publications, Inc.
- Tchaikovsky, P. I.(2010). *Symphony No. 1 in G minor, Op. 13*. London: Ernst Eulenburg Ltd, 2010.



# 《어린이 모음곡: 즐거운 명절》 Op.9 분석을 통해 나타난 정선덕(丁善德, Ding Shan De)의 음악 어법

Zhou Yun Hua (한세대학교 일반대학원 박사과정)

## I. 연구개요

정선덕(Ding Shan De, 1911-1995)은 중국 장쑤성(江苏省) 태생으로 서양음악 교육을 받은 1세대 중국 음악가 중의 한 사람으로 피아니스트이며 음악교육자, 작곡가이다. 중국 피아노 음악의 교육 발전을 위해 상하이음악원(Shanghai Conservatory of Music)에서 서양음악을 지도하며 중국의 많은 피아니스트를 양성하였다(Li, 2019, p. 6). 정선덕의 《어린이 모음곡: 즐거운 명절》은 초등학교 공교육의 교과서(Zhang & Liu, 2012, 상권 p. 49, 하권 p. 63)와 음악대학에서 사용하는 실기교재 〈Piano basic course(钢琴基础教程)〉(Han 외, 2003, 2권 p. 94, 4권 p. 6), 〈Piano(钢琴)〉(Tang 외, 2006, 3권 p. 156)의 주요 실기곡으로 지정되어 있으며, 영국음악급수교재(ABRSM, 2014)에도 수록되어 있다. 선행연구로는 정선덕의 피아노 작품 16개 전곡을 조사한 논문(You, 2014), 20세기 중국 작곡가와 정선덕의 〈신장무곡〉을 연구한 논문(Wang, 1995), 정선덕의 세 개의 프렐류드를 조사한 논문(Li, 2019)이 있다. 본 연구는 어린이의 활동을 소재로 한 《어린이 모음곡: 즐거운 명절》을 집중 분석하여 한국에는 잘 알려지지 않은 정선덕의 작품과 그의 음악어법을 소개하여 유용하고 새로운 중급 레퍼토리를 제공하는 것을 목적으로 한다. 이 연구에서는 악보 분석을 위해 1996년에 상하이 음악출판사에서 출판된 *Ding Shan-De's Piano Works*가 사용되었다.

## II. 《어린이 모음곡: 즐거운 명절》에서 나타나는 정선덕의 음악 어법 분석

이 곡은 어린이의 놀이하는 모습과 중국의 전통적 특징이 나타나 있어 학습하기에 흥미로우며, 표제에 맞는 여러 가지 음악 요소와 현대 음악의 특징이 나타나 있어 피아노 교수학적 가치가 높다.

〈표 1〉 《어린이 모음곡: 즐거운 명절》 Op.9의 개요

제목	구성	박자	형식	템포	음역	마디수
1. 교외로 나가다 (郊外去)	C오성공조 G오성공조 C오성공조	6/8	3부분 형식 (도입부)A-B-A	<i>Moderato delicato</i> (♩.=72) - <i>Piu animato</i>	C3-C7	40마디
2. 나비잡기 (扑蝴蝶)	Em, DM 복화음	4/4	론도 형식 A-B-A'-C-A"	<i>Presto leggiero</i> (♩=96)	A3-B6	40마디
3. 줄넘기 (跳绳)	G오성공조 B♭오성공조 G오성공조	4/8 5/8 2/4	3부분 형식 (도입부)A-B-A	<i>Allegretto grazioso</i> (♩=120)	G2- B♭3	98마디
4. 숨바꼭질 (捉迷藏)	A오성공조 B오성공조 A오성공조	4/4	3부분 형식 A-B-A'(코다)	<i>Scherzando</i> (♩=120)- <i>Meno mosso</i> - <i>Tempo primo</i>	A1-A6	87마디
5. 명절의 춤 (节日舞)	C칠성칭웨이) C칠성야웨이 E오성공조 C오성공조	4/4	3부분 형식 A-B-A'(코다)	<i>Vivace energico</i> (♩=136)	C1-A6	103마디

### 1. 중국 민속적 요소의 적용

#### 1) 중국 음계 사용

《어린이 모음곡: 즐거운 명절》에서 정선덕은 중국의 전통 음계인 5음음계와 7음음계를 사용한다. 5음음계는 음의 배열 관계에 따라 ‘오성공조’, ‘오성상조’, ‘오성각조’, ‘오성치조’, ‘오성우조’로 나타나고, 7음음계는 오성공조에 두 개의 음을 추가하여 ‘칠성야웨이’, ‘칠

1) 칠성칭웨이는 오성공조에 F, B가 추가되고, 칠성야웨이는 오성공조에 F#, B가 추가된 음계이다(Li, 2019, p. 22).

성칭웨이’, ‘칠성양웨이’로 나타난다. 제1곡, 제3곡, 제4곡은 5음음계를, 제5곡은 7음음계를 사용하였다.



〈악보 1〉 5음음계의 구조와 C궁 시스템에 기초한 다섯 종류의 5음음계



〈악보 2〉 7음음계(Li, 2019, p. 22)

## 2) 중국 민요 선을 차용

제4곡 ‘숨바꼭질’에서는 장쑤성의 민요 ‘모리화’의 선율이 나타난다. 아이들이 숨바꼭질을 할 때 술래가 민요를 부르는 동안 다른 아이들이 숨는 장면을 묘사하였다.

제4곡 ‘숨바꼭질’마디 1-4



장쑤성(江苏省)의 민요 ‘모리화’



〈악보 3〉 제4곡 ‘숨바꼭질’의 마디 1-4와 민요 ‘모리화’ 선율 비교

### 3) 중국 악기 묘사

제1곡 '교외로 나가다'는 중국 민족 악기인 양친(扬琴)의 소리를 모방했다. 양친은 현을 긁거나 두드려서 소리 내는 타악기와 현악기의 특색을 겸비한 악기로 '교외로 나가다'에서 아르페지오와 양손을 교대로 두드리는 음형을 사용하여 묘사하였다.



현을 긁는 음형인 아르페지오

마디 1-2



마디 16



현을 두드리는 타악기적 음형

마디 24-25



<악보 4> 중국 전통 악기 양친의 소리를 묘사: 제1곡 '교외로 나가다'

제3곡 '줄넘기'는 중국 민족 악기인 현악기 비파(琵琶)와 관악기 대피리(竹笛)의 음향효과를 모방하였다. '줄넘기'에서 곡 전체에 나타나는 반복되는 음을 사용하는 비파주법으로 묘사하고, 꾸밈음을 사용하여 대피리의 떨리는 소리를 묘사하였다.

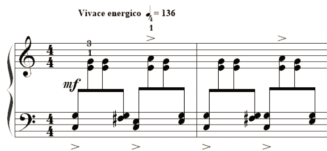


대피리의 떨리는 소리

비파의 주법

<악보 5> 중국 전통 악기 대피리와 비파 묘사: 제3곡 '줄넘기', 마디 15-17

양손이 교대로 나타나는 동작  
마디 1-2



반복음 사용  
마디 12



여러 개의 북을 동시에 두드리기  
마디 15-16



<악보 6> 중국 전통 악기 북 묘사: 제5곡 '명절의 춤'



## 2. 표제를 묘사하는 음악적 요소

### 1) 악센트와 아티큘레이션의 사용

제2곡 '나비잡기'는 나비의 날갯짓과 이리저리 빠르게 날아다니는 나비의 모습을 예측할 수 없는 불규칙한 8분음표 음형의 악센트로 표현하였다(You, 2004).

마디 1-4



마디 26-27



〈악보 7〉 나비의 불규칙한 모습을 표현한 8분음표 음형: 제2곡 '나비잡기'



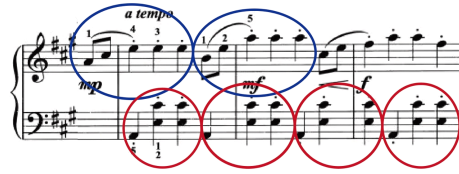
〈악보 8〉 뛰는 모습을 묘사한 3화음의 악센트: 제3곡 '줄넘기', 마디 35-38

### 2) 변박자와 복합적인 리듬의 사용

제3곡 '줄넘기' 도입부에서는 4/8박자, 5/8박자를 불규칙적으로 사용하여 줄넘기를 하기 전의 긴장되는 마음을 표현하였다.



〈악보 9〉 변박자를 통한 긴장되는 모습을 묘사: 제3곡 '줄넘기', 마디 1-4

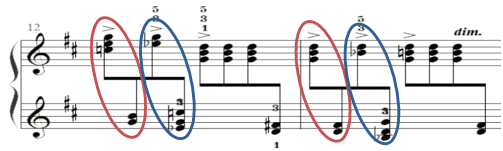


〈악보 10〉 오른손 4박자와 왼손의 3박자의 리듬으로 아이들이 영커서 신나게 뛰는 모습을 묘사:  
제4곡 ‘숨바꼭질’, 마디 17-19

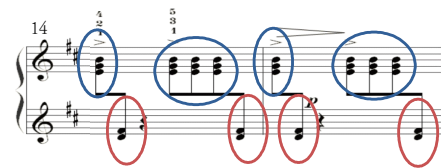
### 3. 현대 음악적 특징

이 작품집은 현대 음악에서 조성을 모호하게 하는 기능화성의 약화, 반음계적 전조, 복조 등을 사용하여 작곡되었다. 제2곡 ‘나비잡기’에서는 중국의 음계 사용보다는 Em와 DM 화음을 병행하면서 조성을 모호하게 하였고, 장·단화음의 빈번한 변화와 반음계를 사용하여 음향적인 색채를 표현하였다. 예측할 수 없는 나비의 모습과 나비를 잡으려는 긴장되는 마음을 묘사하였다.

장·단화음의 빈번한 변화와 반음계 사용: 마디 12-13

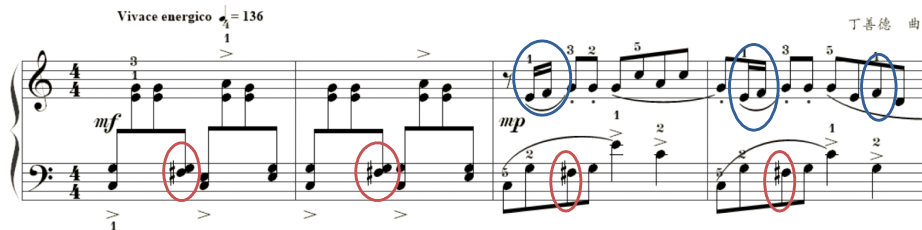


Em와 DM화음을 병행: 마디 14-15



〈악보 11〉 조성을 모호하게 하여 분위기를 묘사: 제2곡 ‘나비잡기’

제5곡 ‘명절의 춤’에서는 오른손에서 칠성칭웨의 F를 사용하고, 왼손에서는 칠성야웨의 F#음을 사용하여 조성을 모호하게 하였다.



〈악보 12〉 칠성칭웨와 칠성야웨를 복조로 사용: 제5곡 ‘명절의 춤’, 마디 1-4

## IV. 결론

《어린이 모음곡: 즐거운 명절》은 중국 작곡가의 피아노 작품으로 중국 음악과 현대 음악의 특징을 경험할 수 있는 레퍼토리이다. 정선덕의 작품에는 중국 민요 선율 차용, 중국 음계 사용, 중국 악기를 표현함으로써 나타나는 중국음악의 민족적 특색과 조성을 모호하게 하는 화성, 복조, 변박자 등의 현대 음악적 특징이 혼합되어 정선덕만의 특색 있는 음악 어법으로 나타난다. 한국에서도 학생들이 이 작품을 경험함으로써 새로운 레퍼토리의 개발이 되고, 한중문화교류가 이루어지기를 기대해 본다.

## 참고문헌

- ABRSM(2014). *Selected piano exam pieces 2015-2016 grade 5*. London: ABRSM.
- Han, L. S, Li, X. P, Xu, F & Zhou, H. J.(2003). *Basic piano course*. Shanghai: Shanghai Music Publishing House.
- Li, J. B. (2019). The preludes in Chinese style: three selected piano preludes from Ding Shan-De, Chen Ming-Zhi and Zhang Shuai to exemplify the varieties of Chinese piano preludes. D.M.A. diss. The Ohio State University.
- Qian, Y. P. (1996). *Ding Shan-De's piano works*. Shanghai: Shanghai Music Publishing House.
- Tang, C. Q, Li. H. P. & Zhang, H. (2006). *Piano*. Shanghai: Shanghai Music Publishing House.
- Wang, R. S. (1995). A study of five Chinese piano pieces with a review of the introduction and development of the piano in China. D.M.A. diss. Ball State University.
- You, L. Y. (2004). A survey of Ding Shan-De's piano works. D.M.A. diss. University of Houston.
- Zhang, Q & Liu, Q. H. (2012). *Compulsory education textbook-music 1<sup>st</sup> grade. Vol. 1-2*. Hunan: Hunan Literature and Art Publishing House.

2022년 제14회 한국피아노교수법학회 학술대회 도움주신 분들

▶ 2022 KAPP 임원단

회장 정완규  
고문 박지원 이연경  
부회장 김성은 김준 안미경 이상연  
공연예술분과 위원장 강우성 김성은  
교육분과 위원장 이상연  
대외협력분과 위원장 임리라  
문화사업분과 위원장 신지연  
편집분과 위원장 김도희 이연경  
학술분과 위원장 김태정  
홍보분과 위원장 이주용  
감사 김문정 김희진  
회계 정자영  
총무 김선민

▶ 2022 KAPP 학술대회 책임위원

학술분과 위원장 김태정  
부위원장 김민주 김은옥 심관섭 안정아 양지 윤소윤 이훈  
위원 권호빈 김소영 이민지 이예진 조미정

## 2022년 제14회 한국피아노교수법학회 학술대회

---

인 쇄 | 2022년 5월 28일

발 행 | 2022년 5월 28일

발 행 인 | 정완규

발 행 처 | 한국피아노교수법학회 학술분과

홈페이지 | [www.pianopedagogy.or.kr](http://www.pianopedagogy.or.kr)

퍼 낸 곳 | 디자인우리

---



The Korean Association of Piano Pedagogy  
[www.pianopedagogy.or.kr](http://www.pianopedagogy.or.kr)