2016년 제8회 학술대회

통섭, 피아노교수법 연구의 창의적 모색

한 국 피 아 노 교 수 법 학 회
The Korean Association of Piano Pedagogy

| 일정표

2016년 제8회 학술대회

사회: 김성은 학술분과위원장(前 명지대 교수)

시간	항목	제목	발표자	장소
09:00–09:30	등록 및 커피 타임			
09:30–09:50	개회사		정완규 회장 (중앙대 교수)	아트홀
	학술대회 연혁 및 인사말		김성은 학술분과위원장 (前 명지대 교수)	
09:50–11:05	주제발표 I	창의적 사고의 보고: 오감 통하기(synesthesia)와 피아노 교수법에의 적용	박지원 (나사렛대 교수)	아트홀
11:10–12:25	주제발표 II	연주자의 뇌: 음악 훈련이 가져오는 뇌의 변화	이경면 (KAIST 교수)	아트홀
12:30–1:00	중식			
1:00–1:30	포스터 세션	바흐(Johann Sebastian Bach)의 〈Partita No. 5〉를 중심으로 한 꾸밈음의 분석과 이해: 출판사별 견해에 따른 분류	김경민 (이화여대 공연예술대학원 석사과정)	로비 전시장
		니콜라이 카푸스틴(Nicolai Kapustin)의 〈8 연주회용 연습곡〉 Op. 40 분석 연구: 형식적 다양성 중심으로	김민승 (한세대 일반대학원 박사과정)	
		국내에 잘 알려지지 않은 유용한 현대 교수법 연구 - 손가락 테크닉을 중심으로	김진경 (이화여대 공연예술대학원 석사 졸업)	
		모슈코프스키(Moritz Moszkowski) 연습곡과 쇼팽(Frédéric Chopin) 연습곡의 테크닉 유형별 비교연구	서하영 (이화여대 공연예술대학원 석사과정)	
		스마트 기기를 이용한 피아노 교육 현황 조사	오소영 (군산대 강사)	
		오페라 주제에 의한 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart) 변주곡의 발전과정	이고은 (이화여대 공연예술대학원 석사과정)	
		선율의 시각화를 통한 피아노 교수법: 드뷔시(Claude Debussy)의 〈피아노를 위하여〉 중 I. '프렐류드' 선율을 중심으로	이유리 (이화여대 공연예술대학원 석사 졸업)	
		쇼팽(Frédéric Chopin) 이전의 폴로네즈 총77곡 분석 연구	이효은 (한세대학교 일반대학원 박사과정)	
		중급 학습자를 위한 길록(William Gillock)의 〈낭만스타일 서정적 전주곡집〉 연구	조연경 (한세대 박사 졸업)	
1:30–2:10	구두발표 I	정신적 연습을 통한 연주 불안 극복방안에 관한 인식조사 연구	이희승 (한세대 강사) 좌장: 이중희 (연세대)	202호
		20세기 후반 이후 교육용 피아노 음악에 도입된 특이 기법	이연경 (청주교대 교수) 좌장: 정완규 (중앙대)	203호

시간	항목	제목	발표자	장소
		낭만 피아노 소나타로의 연결을 위한 교육용 작품 현황과 연구	양 지 (이화여대 공연예술대학원 초빙교수) 좌장: **유순영** (건국대)	**208호**
		프리페어드 피아노(prepared piano)에 대한 연구	김선주 (前 Haan, Wuppertal 음악원 강사) 좌장: **강유선** (중앙대)	**210호**
2:15-2:55	**구두발표 II**	음악적 표현력 향상을 위한 통합적 교수법의 중요성	**양명진** (상명대 일반대학원 강사) 좌장: **박영주** (서울교대)	**203호**
		피아노 연주 평가에서의 일관성(Consistency in piano performance evaluation)	**김신영** (국립목포대 교수) 좌장: **이주용** (전주대)	**208호**
		마르틴 브레즈닉(Martin Bresnick)의 〈두 성(性)을 위하여: 천국의 문〉(For the sexes: the gates of paradise)을 통해서 살펴본 멀티미디어 작품의 이해와 연주에 대한 고찰	**박서영** (한세대 강사) 좌장: **유승지** (한세대)	**210호**
3:00-3:40	**구두발표 III**	Research resources for piano learning, teaching and performing: a select bibliography	**김(전)미혜** (Westminster Choir College of Rider Univ. Chair, Talbott Library) 좌장: **최진호** (중앙대)	**203호**
		부르크뮐러(Friedrich Burgmüller)의 〈밝은 성격의 선율성이 뛰어난 12개 연습곡〉 Op. 105의 교육학적 분석	**윤소윤** (중앙대 강사) 좌장: **김영신** (전주대)	**208호**
		피아노 협주곡의 탄생과 발전: 바로크와 고전시대를 중심으로	**선정원** (중앙대 강사) 좌장: **박지원** (나사렛대)	**210호**
3:50-4:25	**지도자 공개레슨 I**	쇼팽(Frédéric Chopin)의 〈연습곡〉 Op. 10, No. 1	**황금경** (이화여대 공연예술대학원 석사과정) 전문지도자: **임미정** (한세대)	**아트홀**
4:25-5:00	**지도자 공개레슨 II**	쇼팽(Frédéric Chopin)의 〈연습곡〉 Op. 10, No. 5	**김나영** (중앙대 일반대학원 석사과정) 전문지도자: **임미정** (한세대)	**아트홀**
5:00-5:30	**폐회식**			**아트홀**

Contents

주제발표 Ⅰ

❒ 창의적 사고의 보고: 오감 통하기(synesthesia)와 피아노 교수법에의 적용 ·····3·····
박지원 (나사렛대 교수)

주제발표 Ⅱ

❒ 연주자의 뇌: 음악 훈련이 가져오는 뇌의 변화 ·····7· 1
이경면 (KAIST 교수)

구두발표 Ⅰ

❒ 정신적 연습을 통한 연주 불안 극복방안에 관한 인식조사 연구 ·····1··· 2
이희승 (한세대 강사)

❒ 20세기 후반 이후 교육용 피아노 음악에 도입된 특이 기법 ·····9· 2
이연경 (청주교대 교수)

❒ 낭만 피아노 소나타로의 연결을 위한 교육용 작품 현황과 연구 ·····1··· 4
양 지 (이화여대 공연예술대학원 초빙교수)

❒ 프리페어드 피아노(prepared piano)에 대한 연구 ·····9· 4
김선주 (前 Haan, Wuppertal 음악원 강사)

구두발표 Ⅱ

❒ 음악적 표현력 향상을 위한 통합적 교수법의 중요성 ····· 9- 5
양명진 (상명대 일반대학원 강사)

❒ 피아노 연주 평가에서의 일관성(Consistency in piano performance evaluation) ···· 5 ···· 6
김신영 (국립목포대 교수)

❒ 브레즈닉(Martin Bresnick)의 〈두 성(性)을 위하여: 천국의 문〉(For the sexes: the gates of paradise)을 통해서 살펴본 멀티미디어 작품의 이해와 연주에 대한 고찰 ····· 7
박서영 (한세대 강사)

구두발표 Ⅲ

❒ Research resources for piano learning, teaching and performing: a select bibliography ····· 58
김(전)미혜 (Westminster Choir College of Rider Univ. Chair, Talbott Library)

❒ 부르크뮐러(Friedrich Burgm ller)의 〈밝은 성격의 선율성이 뛰어난 12개 연습곡〉 Op. 105의 교육학적 분석 ····· 79
윤소윤 (중앙대 강사)

❒ 피아노 협주곡의 탄생과 발전: 바로크와 고전시대를 중심으로 ····· 701
선정원 (중앙대 강사)

포스터 세션

❒ 바흐(Johann Sebastian Bach)의 〈Partita No. 5〉를 중심으로 한 꾸밈음의 분석과 이해: 출판사 별 견해에 따른 분류 ····· 911

김경민 (이화여대 공연예술대학원 석사과정)

❒ 니콜라이 카푸스틴(Nicolai Kapustin)의 〈8 연주회용 연습곡〉 Op. 40 분석 연구:
형식적 다양성 중심으로 ····· 33
김민승 (한세대 일반대학원 박사과정)

❒ 국내에 잘 알려지지 않은 유용한 현대 교수법 연구 – 손가락 테크닉을 중심으로 ····· 41
김진경 (이화여대 공연예술대학원 석사 졸업)

❒ 모슈코프스키(Moritz Moszkowski) 연습곡과 쇼팽(Fr d ric Chopin) 연습곡의
테크닉 유형별 비교연구 ····· 48
서하영 (이화여대 공연예술대학원 석사과정)

❒ 스마트 기기를 이용한 피아노 교육 현황 조사 ····· 51
오소영 (군산대 강사)

❒ 오페라 주제에 의한 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart) 변주곡의 발전과정 ····· 61
이고은 (이화여대 공연예술대학원 석사과정)

❒ 선율의 시각화를 통한 피아노 교수법:
드뷔시(Claude Debussy)의 〈피아노를 위하여〉 중 I. ‘프렐류드’ 선율을 중심으로 ····· 67
이유리 (이화여대 공연예술대학원 석사 졸업)

❒ 쇼팽(Fr d ric Chopin) 이전의 폴로네즈 총77곡 분석 연구 ····· 81
이효은 (한세대학교 일반대학원 박사과정)

❒ 중급 학습자를 위한 길록(William Gillock)의 〈낭만스타일 서정적 전주곡집〉 연구 ····· 87
조연경 (한세대 박사 졸업)

지도자 공개레슨 I

❒ 쇼팽(Fr d ric Chopin)의 〈연습곡〉 Op. 10, No. 1 ····· 99
황금경 (이화여대 공연예술대학원 석사과정)

지도자 공개레슨 Ⅱ

❒ 쇼팽(Fr d ric Chopin)의 〈연습곡〉 Op. 10, No. 5 ·····302
김나영 (중앙대 일반대학원 석사과정)

주제발표 I

주제발표 I	**창의적 사고의 보고: 오감 통하기(synesthesia)와 피아노 교수법에의 적용** **박지원** (나사렛대 교수)

09:50-11:05 아트홀 **발표 : 박지원** (나사렛대 교수)

창의적 사고의 보고:
오감 통하기(synesthesia)와 피아노 교수법에의 적용

국문요약

21세기에 이르러서야 brain research분야가 활성화되며 대두되기 시작한 인지과학과 음악분야와의 융·복합 연구는 예술분야에서도 타 학문에 관심을 기울이게 된 신호탄이며, 그동안 의혹에 휩싸여 거의 신화로만 여겨왔던 많은 이론들에 탄탄한 과학적 근거를 확립해 주고 있다. 그 가운데 한 지류인 싸이네스테시아(synesthesia) 이론 또한 대략 20여년 전부터 과학적 근거를 빌어 음악과 뇌의 신비를 설명하려 시도해왔으며 인지과학분야가 정착되기 이전, 미명의 음악인지이론에 신선한 자극을 주었다. 이제 현재시점에서 잠시 4반세기 이전으로 시계를 돌려보자. 음악회장에서 음악이 연주되는 동안, 회화작품이 슬라이드쇼로 진행되거나 연극배우처럼 내레이션을 읊조리거나 피아졸라와 같은 탱고음악을 연주하며 직접 춤을 재현한 예는 거의 없었다.

예술 전 분야의 통합된 미적 감각 과 그 표현의 극대화를 꾀하며 21세기의 공연예술은 참으로 급격하고도 다양한 예술 조류를 소화해왔으며 그 중심에 통감각 혹은 공감각 이론인 싸이네스테시아가 큰 역할을 하여온 것은 의심할 여지가 없다. 그 어떤 예술이라도 우리의 감각체계를 떠나서는 설명할 수 없고 감각의 신비로운 통로로 인해 가시화된 예술작품들은 저마다 체계는 다를지언정 bottom-up방식의 공통점을 분명 시사한다.

본고에서는 오감과 통합감각의 이론을 싸이네스테시아를 예로 들어 설명하고 각 분야의 예술적 장르의 오브제와 그들의 작품에 나타난 싸이네스테시아의 흔적을 탐구하며 음악분야와의 조우 내지는 합동 작품, 연계성을 간략히 살펴 보고자한다. 대략적인 싸이네스테시아 이론의 배경과 특징을 소개함과 동시에 또한 예술에 있어 절대적인 창의적 사고, 독창적 발상, 상상력등과 싸이네스테시아 이론의 연관성을 알아보았는데 이 분야는 실질적인 실험을 수행한 것이 아니라서 인지과학의 불모지 단계에서는 현상학을 빌

어 설명할 수밖에 없었다. 이 이론이 예술사에서는 과연 어떻게 표현되었고 또 어떠한 역사적 고증이 될 수 있는가를 과거사로 살펴보았다. 분명 몇몇의 아티스트는 이 이론에 근거한, 혹은 이러한 성향이 뚜렷한 예술가들 이었음을 많은 문헌에서 찾을 수 있다. 과학적인 실험을 거치진 않았으나 위대한 예술가들의 작품을 통하여 가시화된 예술작품들은 심상화 혹은 심상적 사고(imagery thinking)의 발로와 밀접한 관계에 있음을 시사한다. 이는 인지과학이 발달될수록 뇌의 신비와 함께 더 밝혀질 것으로 사료된다. 음악이 타 장르에 끼친 영향과 이에 관한 예술사적 이론을 답습하고 그에서 추론된 사실들을 21세기의 새로운 예술형태로 조명해 봄은 예술분야의 독창성, 유연성을 생각 할 때 절대적으로 필요한 단계가 아닌가 생각된다. 또한 top-down방식으로 슈만의 <환상소곡집, Op.12>을 간단한 예로 들어 통합감각과 심상적 사고를 어떻게 피아노교수법에 적용할 수 있는지 간략하게 설명하고자한다.

Ⅰ. 들어가는 말

시간예술, 즉 시간의 제한 내지는 그에 대한 유한성을 내포하고 있는 음악예술은 이해나 표현력에 있어서도 다른 예술과 조금 구별된다 할 수 있다. 즉, 시간의 제한 내에서 시간의 경과에 따라 현재시점 외에는 기억 속에서만 존재해야 한다는 아주 유한적인 조건을 제시함과 동시에 그 형태나 의미가 모호하기 때문에 더욱 심오해지는 양면성이 존재한다. 쉽게는 끝에서부터 시작되는 음악은 시작 지점에서 출발한 그것과는 전혀 같아질 수 없다는 이야기이다. 더불어 한 방향으로의 일회성 또한 모호함, 유한성의 의미를 가중시키고 있으며 기록의 측면에서도 어려움을 더하고 있다.

‘싸이네스테시아(synesthesia)'라는 이론이 있다. 이는 공(供)감각적 현상을 말하는데 무의식적으로 발생되는 일종의 교(交)감각신경(cross-modal) 혹은 통합감각(Syn + Aisthesis)으로 음악을 들을 때 단지 청각으로만 감지하는 것이 아니라 시각적이거나 그 외의 다른 감각까지도 함께 느끼는 현상을 일컫는다. 인간의 모든 인지능력은 오감을 통해서 입력된다. 그러나 이러한 감각의 작용은 우리가 흔히 생각하는 감정의 흐름, 느낌과는 구별되어야하며, 인지와 감각은 직결된 유기체로 보아야할 것이다. 다만 유입과정에서 어떤 것이 먼저 크게 작용하느냐에 따라 IQ와 EQ의 발달이 구별된다. 동물들은 인간의 지능에 못지않은 감각을 가졌다. 신호와도 같은 생존본능의 직접적인 채널을 통해 햄스터의 공간지각(청각+음향공간감) 능력은 절벽에서 떨어지는 것을 방지하고 고양이나 강아

지의 후각적 민감성은 인간의 만 배 가까운 민감성을 가졌다. 또한 물고기나 새들의 기류감지능력은 위험에서 이들을 구원하고, 우리가 소위 머리가 나쁘다고 단정 지은 이들의 기억력과 시각은 매우 좋은 편이라 한다. 이러한 능력으로 동물들은 호감도를 알아채어 구애도하고 적인지 아군인지 구별도하며, 인간에게 비교적 허술한 감각인 후각으로 표시도하고 소통도 한다. 그렇다면 우리의 감각은 어떤 작용을 하고 있는 것일까. 생존본능이나 생존기술에선 동물에 비해 현격히 열등한 인간의 오감은 대체 왜 필요한 것인가. 우리는 생존능력에도 무심한 이러한 감각을 어떤 식으로 발달시켰을까.

낭만시대, 즉 19세기로 돌아가면 우리는 더 많은 통합감각의 예를 볼 수 있는데 당대의 예술가들은 이러한 통합감각 성향에 더 몰두해 있었고 모든 예술작품에서 예술가들은 음악적 감흥을 이끌어 내기를 열망하였다. 이는 '통합된 예술형태' 혹은 '연계예술의 총체적인 표현'이 심화된 예술성을 꾀한다고 믿었기 때문이다. 우리가 잘 아는 고갱은 그의 일기에서, 다음과 같이 말하고 있다.

> 철학이 만일 아무 감흥이나 직감에 도움이 되지 않는 것이라면… 아마도 그것은 어린아이들의 세계에 있어 직감이 이성을 앞지르는 것보다 못 할지 모른다. 또 이미지나 관념 없이도 음악이 생각을 이끌어내는 상태를 지향한다. 우리 머리와 선과 색들의 조화 사이에 있는 신비로운 상관관계들의 직접적인 표현 말이다.

또 드뷔시는 그의 인터뷰 기사에서, "나와 연관된 모든 것은 직감, 반이성적인 것에 의한 것이다… 나는 아무것도 경험하지 못했다. 다만 감각에 충실 할 뿐이다."라고 언급했다(Lockspeiser, 1973, p. 117). 11세에 이미 스위스 베른 관현악단의 비정규 단원으로 활동 했던 화가 클레도 다음과 같이 토로하고 있다.

> 나는 이념을 잃지 않으며, 순간의 우연을 믿지 않을 것이다. 재능이 있는 체하는 교묘한 허세를 부리고 싶지 않다… 내가 보기에는 예술의 태초라고 할 수 있는 것이 있다. 그리고 그것은… 아이들의 방에서 볼 수 있는 것들이다. 이 원초적인 예술은 어린이들도 할 수 있는 일이며, 어린이도 할 수 있다는 바로 그 점에 예지가 깃들어 있는 것이다."라고 토로하고 있다 (서문당, 2002).

이러한 고백들이 예술가의 어린 시절(어린이들에겐 통합감각이 훨씬 더 자연스럽게 잠재해 있다.)에 특히 많이 기인하는 것으로 보이며 다분히 직감, 꾸며지지 않은 합일된 오감을 뜻하고 있다. 그들은 고조된 감각들의 통합에서 자연스럽게(때로는 스스로도 의식하지 못한 채) 음악/미술이 분리되어 있지 않은 형태의 작품을 구상하고, 그들의 감각의 충실성을 믿었다. 어린이들의 상상력은 모든 예술가들의 창작 동기가 되기도 하고,

예술가들 자신의 어린 날의 기억은 영감의 보물창고이며 언제든지 그들 스스로가 확신할 수 있는 지지자의 역할을 한다. 그래서 학자들은 '모든 어린이는 예술가다'라는데 동의하는지도 모른다.

서두에서 시간예술인 음악은 현재 시점 외에는 기억 속에서만 머물러야 한다고 했다. 시간의 순차적인 개념을 되돌릴 수 없다는 제한성을 가리키기도 하지만, 바꿔 말하면 현대의 눈부신 기술혁명에도 불구하고 음악은 오디오, 비디오, 혹은 편집 기기처럼 되돌리기나 빠르게 돌리기 등의 기술조작이 범접할 수 없는 고유의 영역이란 말도 된다. 즉, 음악의 강력한 단순성은 어린이들의 무한한 상상력을 부추기고, 기억하게하고, 평생 잊지 못할 경험세계로 이끄는 완벽한 도구이며 동반자가 된다. 많은 학자들은 대략 9세 이전에 음악수업을 반드시 시작하여야 한다고 주장하고 예술교육에서도 음악의 강력한 주술적인 능력, 즉 상상력의 힘을 강조하고 있다.

건축가에게 있어 공간은, 음악가에게 있어 시간이나 화가의 캔버스와 같은 존재이다. 독일의 철학자 겝저(Gebser)는 시간과 공간의 문제를 예술가들의 관점에서 잘 설명하고 있다. 겝저의 "압축된 시간" 이론을 설명하기 위해 숄(Scholl, 1974)은 미국의 건축가 라이트(F. L. Wright)가 도쿄 임페리얼 호텔에 사용한 기법을 새로운 관점으로 해석하였다. 즉, 지진을 예측하여 일어날 수 있는 모든 상황에 대비한 내진설계를 말하는 것이다. "통합적 구조"와 "압축된 시간"은 건축, 회화, 음악 등 예술의 전 분야에 '새로운 자각'으로서 폭넓게 적용하고 해석할 수 있을 것이다. 일례로 시를 음미할 때의 시적 감흥이 어떤 공간이나 시간에 구애 받지 않고 현실적인 경험으로 받아들여지는 것이나 음악을 들을 때 떠오르는 무수한 이미지를 설명할 때도 유용하게 쓰일 수 있다. 시간의 문제는 음악이라는 특수한 장르를 언급할 때 항상 변수가 되어온 것이 사실이며 이러한 변수가 때로는 음악을 모호한 매체로 때로는 어떤 것으로도 더 정확하게 설명할 수 없을 정도로 '정확한' 표현매체로 언급하는 이유가 아닌가 한다. 이러한 음악의 특수성은 '덧없는' 시간의 흐름, '현재에 붙잡아 둘 수 없는 특이성, 즉 유한성'에 내포된 무수한 상상력을 자극하기 때문에 "압축된 시간"이나 "통합적 구조"로 설명하는 겝저의 논리가 설득력 있어 보인다. 청자가 음악을 감상하며 느끼는 감흥은 오히려 현실감이 결여되는 시간의 무감각 상태이며 추상화의 실존감은 오히려 현실적인 공간의 부재에서 더 자유로움을 느끼게 되는데 이러한 불변하는 물리적 현실을 넘는 인식의 지평 확대는 시공의 통합체라는 '새로운 현실'로 이끌려 가게 된다. 화가들이 "압축된 시간"이나 "통합적 구조" 같은 논제를 좀 더 실체적으로 이끌어낸다면 음악의 특이성을 2차원의 캔버스에 옮기거나 다른 매체로 표현할 때 더욱 많은 가능성을 타진할 수 있을 것이다. (박지원, 2005)

모든 예술분야의 공통분모로서 '공간과 시간'이라는 다소 철학적 논제를 통해 상이한

장르 간의 통합을 생각해 보았는데 보다 실질적인 접근은 감각의 통합에서 찾아 볼 수 있다. 즉 위에서 언급한 “압축된 시간”이나 “통합적 구조”는 물질세계의 새로운 구축이 아니라 정신세계의 전환을 의미하고 있는바 이를 수행할 수 있는 방법론으로 감각의 체계가 인지능력으로 전환되는 싸이네스테시아를 설명하고자 하는 것이다. 순간의 삶을 확실하게 포착하는 것이 얼마나 어려운가에 대한 대답일 수도 있다. 우리는 알파고의 방대한 정보수집능력과 기억력 앞에서 얼마나 무기력한가. 우리가 심히 연약하지만 예술이라는 매체를 통하여 생존하는 방식과 그 역사성은 그 어떤 피조물도 견줄 수 없는 불허의 영역인 것이다. 우리의 감각은 이를 위해 쓰여 온 것이 아닌지 조심스럽게 접근해 본다.

Ⅱ. 싸이네스테시아 이론의 배경과 특징

1. 싸이네스테시아와 감각

우리는 자극의 종류에 따라 그것에 가장 잘 반응하는 감각 기관(청각, 촉각, 시각, 후각 등)을 통해서만 느낀다. 그러나 인간의 모든 감각은 기본적으로 하나로 연결되어있기 때문에 하나의 자극을 동시에 여러 감각으로 통합하여 느낄 수 있다.

2001년의 한 신경생리학 자료를 보면 뇌의 “브로드만 영역”이라 불리는 곳이 음악을 감상할 때 가장 활발하게 반응하였다고 하는데 이 영역은 “마음의 눈” 혹은 “시각영역”을 담당하는 곳이라 한다. 즉 듣는 감각을 사용하여 입수한 음악이 시각으로 반응한다는 아이러니 한 사실인데 통합감각을 잘 이해한다면 그리 놀라운 일 이 아니다. 우리의 통합감각을 장악하는 부분은 뇌에서도 가장 원시적이고 오래된 부분이라 하는데 “인지능력”만을 극대화 시킨 나머지 이런 오래된 본능인 통합감각을 우리는 오히려 퇴화시켰다고 학자들은 주장한다. 예술영역이 어느 정도 신비한 금단의 구역으로 남아야한다는 낭만적인 생각도 연주자로선 마땅하다 생각되지만 예술이 과학으로 증명될 수 있는 날은 절대 있을 수 없다는 고집스런 생각도 더 이상 유효하지 않다는 것을 요즈음 뇌 과학자들은 서슴없이 주장한다.

음악을 들으며 우리는 자신도 모르게 어떤 이미지를 떠올리거나 심지어 소름이 돋는(galvanic phenomenon) 등의 신체적 변화까지도 경험하는 수가 있다. 연상 작용을 예로 들어보자. 어린 시절의 수많은 경험들을 곰곰이 떠올려보거나 어린이들의 놀이문화를 잘 눈여겨보면 어린이들은 모든 감각을 골고루 사용하고 또 통합된 감각을 자연스레 표

출하는 것을 볼 수 있다. 왜냐하면 그래야 재미있기 때문이다. 재미가 없는 놀이란 더 이상 어린이들에겐 놀이가 아니다. 교육학적으로 볼 때 이러한 통합감각놀이, 즉 통합예술교육은 9세 이전에 이루어지는 것이 가장 바람직하다.

개인차는 있겠지만 훈련을 통하여 이러한 공감각적 경험의 세계를 우리 모두 체험할 수 있다. 이러한 통합감각은 보다 강력한 심미적 체험을 가능하게 한다.

2. 싸이네스테시아의 가장 흔한 예, 색청(color-hearing or chromesthesia)

색의 개념은 다른 감각에선 존재하지 않는 유일한 시각개념으로 공감각에서 가장 많이 다뤄지는 주제이다. 그 특성을 보면 구분, 경계를 짓는다. 참고로 시각은 유일하게 모든 감각과 교류하며 통합감각으로 이끌어 낼 수 있는 매개체 역할을 하는 감각이라 한다.

음을 색으로 듣거나 혹은 다른 감각으로 동시에 느끼는 현상(chromesthesia 혹은 색청)은 역사적 보고에서 가장 빈번히 나타난다. 비교적 초기 역사적 보고를 보면 록크(Locke, 1690)가 태생이 시각장애인이었던 그의 환자가 “트럼펫 소리를 들으며 빨강을 정확하게 인지했다”고 기록한 것으로부터 역사적 고증을 살펴볼 수 있다. 1710년 영국 학자, 울하우스(J. T. Woolhouse)는 첫 번째 과학적 고찰을 기록했는데, 1735년 예수교 수리학자 카스텔은 “색상 오르간” 즉 음악을 연주할 때마다 동시에 색을 만들어내는 오르간을 제작하고 연주하였다 한다. 그 후 많은 자료들이 음을 색으로 듣는 경우를 증명한다. 특히 음악에서는 대표적으로 호프만(E. T. A. Hoffman), 베버(Weber), 베를리오즈(Berlioz), 스크리아빈(Scriabin), 림스키-코르사코프(Rimsky-Korsakov)를 들 수 있다. 캘리포니아 샌 디에고 대학의 연구팀은 최근 서로 다른 감각에 대한 정보를 관장하는 뇌 부분의 신경이 서로 인접해 교차되어 있기 때문에 위와 같은 현상이 나타난다는 것을 과학적으로 분석해 냈다. 연구결과 이러한 복잡한 신경회로망의 충돌로 인한 공감각 능력은 일반인들 중 2천명에 한사람 비율로 나타난다고 한다.

특성을 나열하자면, 유아기에서 흔히 발견된다. 특히 어린이의 사고와 직결되었다고 보는데, 앞서 언급한 고갱이나 드뷔시의 언급이 설득력 있어 보인다. 즉, 직관적인 사고와 직결된다. 인지능력, 상상력, 민감성과 밀접한 관계에 있고 사람마다 다를 수 있다. 하지만 각자에 있어 한번 입력된 사실은 평생 변함없이 한결같은 성향을 띤다. 여성이 남성보다 더 이 특성을 많이 지녔다고 알려져 있으며 이러한 공감각 능력은 천재들에게 일상화된 능력인 듯 보여 지기도 한다. 천재성은 어떤 말이나 소리, 사물, 개념 등을 느낄 때 단순히 오감을 비생산적인 순수한 정보로만 해석 않고 복합적으로 이해했다. 다빈치는 연못에 작은 돌을 던졌을 때 수면에 생기는 동그란 파문과 종소리를 연결시켜 음

파를 발견했고, 프로이드는 말이 감정을 불러일으킨다고 주장하며 예술작품과 문학을 감상할 때 일어나는 감정이 체각으로 옮겨지는 것을 설명했다. 프랑스 시인 보들레어, 아르튀르 랭보, 러시아출신의 화가 칸딘스키, 작가 블라디미르 나보코프, 안톤 체호프, 에드가 알렌 포우 등이 공감각의 소유자로 알려져 있다.

3. 싸이네스테시아의 실험 예

보이지 않는 소리의 형상화로 보이는 음악을 표현한 화가가 있다. 소리를 아주 구체적인 색채로 표현하였는데 소리와 색의 연관관계를 칸딘스키는 색과 악기소리, 무드(character)의 상관관계(박지원, 2002, 참조 <도표 1>)란 도표로 설명하고 있다.

Ⅲ. 나오는 말

싸이네스테시아연구는 체계적인 연구가 활발히 교류되지 않았고 역사 속에서 아직 시대를 앞선 과학적 검증을 필요로 하는 논점 때문에 활발히 연구되지 못한 것이 사실이다. 이점을 인식할 때 뇌신경학자들이 현대의 단층촬영기법으로 공감각 성향을 극명하게 나타내는 예술가들을 부지런히 관찰하고 데이터를 수집하는 것은 참으로 반가운 일이다. 이러한 맥락에서 볼 때 창의적 사고나 심상화(imagery thinking) 분야와 함께 공감각(synesthesia)분야도 다각적으로 연구될 것으로 사료되고 이제까지의 경험세계만을 토대로 보고되던 논문 대신 학문적으로 자타가 공인하는 신빙성을 가진 실험 논문이 지속적으로 쏟아져 나올 것이다. 다행히 IT의 발전으로 국제적 연구망이 조성되어 싸이네스테시아 사이트, 홈페이지 검색이 가능하고 국제학회에서 빈번히 새로운 사례들이 검색되는 것을 목격하고 있다.

여기서 후행연구를 위한 몇 가지 분야를 정리하자면, 첫째, 공감각이 기억력에 지대한 공헌을 한다는 점이다. 이미 오래전에 보고된 여러 사례로 알 수 있으나 한 예를 소개하자면 알렉산더 루리아의 환자 **S**에 대한 사례이다(Daniels-McGhee, 1994). **S**는 자신의 공감각 성향이 각각의 경험을 실제 보다 더 사실적으로 느끼게 돕고 있고 살아있는 경험이 되게 하며 기억력을 더듬을 때도 사라져가는 기억 장치의 또 다른 창구처럼 다시 복귀시켜준다고 한다. 그는 소리를 들을 때마다 색깔을 본다고 했는데 그것을 처음 느낀 계기는 사람들의 목소리마다 색이 다르다는 것을 깨달은 다음부터이고 자신의 특이성을 파악했다고 한다. 또 2, 4, 6, 5 같은 숫자는 그에게 단순한 숫자가 아니라 각각 다른 모양과 각이 진 모습들로 인식되고 심지어 움직임을 감지하여 일상생활의 어려움을 호소

하기도 한다. 그리고 어떤 단어를 들을 때 그 의미뿐 아니라 그에 동반되는 감정, 기억, 맛, 무게까지 수반되어 따로 기억하려 애쓸 필요가 전혀 없다 한다. 이는 매우 특이한 사례이지만 교육학에서 우리가 빈번히 언급하고 있는 포토그래픽 메모리도 이에 속함을 알 수 있다.

둘째, 집중력을 배가시킨다. 우리가 악보를 암기 할 때 가장 주요한 요인으로 연습 동안의 '집중'을 꼽는다. 많은 연주자들이 어떤 기간을 정해놓고 암기를 하는 것보다 처음 악보를 읽을 때부터 정확하게 배우고 집중하여 자연스럽게 조금씩 외워가는 것이 훨씬 효과적이라 토로하는 것을 많이 볼 수 있다. 또 학자들은 적극적인 몰입연습이 수동적 연습(자동으로 기억하기)보다 장기기억 장치에 훨씬 도움이 된다고 덧붙인다. 보통 음악에선 5가지의 암기 방법을 제시하는 것을 볼 수 있는데 이들은 소리로 외우기, 악보 자체를 외우기, 촉각(kinetic)으로 외우기, 움직임(proprioceptive)으로 외우기, 이론적으로 외우기 등이다. 물론 이 5가지를 모두 적극 사용하는 방법이 가장 효율적일 것이고 공감각은 이들의 충실한 조력자가 된다. 즉, 학생들은 그들만의 방법을 터득하게 되는데, 악보를 보면서 정확한 음의 느낌과 화성의 색감을 떠올리며 그에 조응하는 영상이나 감정이 만든 스토리를 기억하게 된다. 물론 이때 이론적인 곡진행과 그들만의 신체움직임, 호흡, 근육의 정확한 사용법을 익히면서 말이다. 이러한 과정은 누구도 대신할 수 없는 고유의 시간, 느낌, 경험이 되므로 매우 개인적이고 독특한 학습경험이 된다.

셋째, 메타인지에서 언급했듯이 공감각은 총체적으로 모든 사물을 인지함에 문제를 총체적으로 파악하는 데 도움이 된다. 이는 또 상상력과 몰입에 연계된다. 상상력은 몇 가지 특징적인 면을 표출하는데 1)최면적 암시에 반응하고 2)특별히 구분되는 공상 성향을 띠며 3)상상할 수 있는 능력으로 곧장 상상세계로 빠져들며 4)일상에서도 상상력을 놀라운 집중으로 연결한다(Crawford, 1982). 이때 상상력은 조작되거나 인위적이고 부분적이지 않기에 일관성 있게 매사를 총체적으로 대처하게 된다.

넷째, 일찍이 수잔 랭어 (Suzann Langer, 1967)가 '상상은 순수한 가상현실을 표방하고 모든 예술은 이 가상현실을 결과물로 꿈꾼다. ' 고 언급했듯이 공감각이 주는 상상력은 독창적이고 유일한 심미적 경험세계로 이끈다. 쇼펜하우어와 많은 낭만파 예술가들이 주창했듯이 어쩌면 "음악은 적어도 낭만파들에겐 가장 높은 지위의 예술이고, 모든 예술은 음악의 상태를 적든 많든 모방하고 싶어 한다"는 의미가 음악이 주는 상상의 세계가 독특하고 방대하기 때문이 아닌가 한다.

다섯째, 장애인들의 감각체계를 잘 관찰하고 연구한다면 신체적인 장애를 오히려 예술적인 혹은 다른 감각의 극대화로 이끌어 보통사람들과는 다르지만 독특한 방법으로 해결하고 보완할 수 있으리라는 점이다. 신경생리학자인 시토윅(1988)은 뇌에서 추상 개

념과 높은 지적 수준을 장악하는 부분인 cortex는 공감각의 주된 업무를 담당하지 않는다고 한다. 대신 변연계(limbic system) 부분이 주로 활동하게 되는데 기이한 것은 수백만 개의 신경 촉수가 오감의 대표적인 흐름을 파악하는 대뇌피질 즉 Cortex와 부분적으로 연결되어 오감의 총체를 전달한다는 것이다. 비록 어떤 감각이 사장되었다 하더라도 신경회로에서 정상적으로 활동하는 감각과 어떤 부분에선가 만날 수 있다는 가능성을 내포하고 있다는 뜻이다. 이 부분 또한 뇌 과학의 발달과 함께 한층 활발히 연구되어지리라 사료된다.

여섯째, 아방가르드한 21세기의 문화코드와도 잘 맞아떨어진다는 것이다. 그 어느 때보다 문화는 다양한 국면에 처해 있고 기술의 발달로 소리는 모든 예술의 미디엄, 즉 소재로 사용되고 있다. 소리예술 (sound art)이 더 이상 생소한 용어가 아닌 보편적 체계가 되었다. 이 부분은 서론에서 충분히 논의 되었으므로 예를 들지 않겠다. 다만 예술의 다양한 욕구에 부응하기 위한 기발한 상상력이 그 어느 때보다 각광받는 시대가 왔으므로 체계적인 연구와 확고한 이론적 기저를 보다 보완해야 한다는 생각이다.

참고문헌

박지원 (2002). 싸이네스테시아와 총체적인 예술형태. **음악연구,** 28, 47-82.

박지원 (2005). 싸이네스테시아 이론을 통한 음악과 미술작품의 연계성 고찰. **낭만음악,** 18(69), 39-66.

박지원 (2006). 음악사에 나타난 싸이네스테시아와 이를 통한 음악작품의 고찰. **지성과 창조,** 8, 1-24.

박지원 (2008). 음악적 창의성 증진을 위한 총체예술의 필요성과 의의. **낭만음악,** 20(78), 37-57.

에드워드 윌슨 (2005). **통섭: 지식의 대통합**. 최재천 & 장재익 역. 서울: 사이언스 북스.

로버트 & 미셸 루트번스타인 (2007). **생각의 탄생: 다빈치에서 파인먼까지 창조성을 빛낸 사람들의 13가지 생각의 도구.** 박종성 역. 서울: 에코의 서재.

서문당 (2002). **컬러 백과 서양의 미술 시리즈 제10권- 클레.** 류희영 해설. 서울: 서문당.

Abeles et al. (1994). *Foundations of music education* (2nd ed.). New York: Schirmer Books,

Amabile, T. M. (1983). The social psychology of creativity. *Journal of Personality and Social Psychology,* 45, 357-367.

Bowers, K. & Bowers, P. (1972). Hypnosis and creativity: a theoretical and empirical rapprochement. In E. Fromm & R. Shor eds. *Hypnosis: Research Developments and Perspectives* (pp. 255-291). Chicago: Aldine-Atherton.

Choksy, L., Abramson, R. M. Gillespie, A. E. & Woods, D. (1986). *Teaching music in the twentieth*

century. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.

Crawford, H. J. (1982). Hypnotizability, daydreaming styles, imagery, vividness and absorption: A multidimensional study. *Journal of Personality and Social Psychology,* 42, 915-926.

Cytowic, R. E. (1988). Tasting colors, smelling sounds, *The Sciences,* 28(5), 32-37.

Cytowic, R. E. (1989). Synesthesia: a union of the senses. New York: Springer -Verlag Inc.

Daniels-Mcghee, S. & Davis, G. A. (1994). The Imagery-creative connection, *The Journal of Creative Behavior,* 28(3), 151-176.

Gombrich, E. H. (1960). *Art and illusion.* Tennessee: Kingsport press.

Guilford, J. P. (1971). The structure of intellect. *Psychological Bulletin,* 53, 267-293.

James, J. W. & Moore, D. M. (1991). Effects of imposed visuals and instructions to image in students of varying ages and cognitive styles, *Journal of Mental Imagery,* 15(3&4), 91-110.

Langer, S. K. (1967). *Mind: an essay on human feelings.* Baltimore: Johns Hopkins Press,

Marks, L. E. (1974). Sensory processes: t*he new psychophysics.* New York: Academic Press,

Marks, L. E. (1975). On colored-hearing synesthesia: cross-modal translations of sensory dimensions, *Psychological Bulletin,* 82, 303-331.

Marks, L. E. (1978). *The unity of the senses: interrelations among the modalities.* New York: Schirmer Books.

Marks, L. E., Hammeal, R. J., & Bornstein, M. H. (1987). *Perceiving similarity and comprehending metaphor.* Chicago: Society for Research in Child Development, Inc.

Merriam, A. (1964). The anthropology of music, evanston III. Chicago: Northwestern University Press.

Odbert, H. S., Karwoski, T. F., & Eckerson, A. B. (1942). Studies in synesthetic thinking: I. musical and verbal associations of color and mood. *Journal of General Psychology,* 26, 153-173.

Paivio, A. (1971). *Imagery and verbal processes.* New York: Holt.

Polzella, D. J. & Kuna, A. M. (1981). Chromesthetic responses to the music of G. F. Handel. *Imgery,* 2, 165-173.

Polzella, D. J., Kuna, A. M., Biers, D. W., & Dapolito, F. (1982). Hemispheric specialization for musically -induced color imagery. *Psychomusicology,* 2(2), 64-71.

Radocy, R. E. & Boyle, J. D. (1979). *Psychological roundations of musical behavior.* Springfield, IL: Charles C. Thomas.

Rosenfeld, A. H. (1987). The sound of purple. *Psychology Today,* 87(Dec.), 18-19.

Suttoni, C. (1999). *An artist's journey: Franz Liszt.* Chicago: The University of Chicago Press.

Salmi, H. (1999). *Imagined Germany: Richard Wagner's national utopia.* New York: Peter Lang Publishing, Inc.

Vygotsky, L. S. (1995). Fantasi och kreativitet i barndomen [Imagination and creativity in childhood], Goteborg: Diadalos, Cited in Lindqvist, G. (2003). *Vygotsky's Theory of Crativity, Creativity Research Journal,* 15(2 & 3), 245-251.

참 조

도표 1: 칸딘스키의 색과 악기소리, 무드와의 상관관계 도표

색구분(Color)	색의 느낌 (Effect/Mood)	해당 악기 (Instrumental equivalent)
검정색	끝없는 침묵, 죽음이 불러온 침묵과도 같은, 그래서 미래도 소망도 없는 것.	어떤 음도 허용치 않는 색; 완전한 그리고 영원한 휴지부 (rest)
회색	움직임, 소망, 유동성이 전혀 없는 것.	해당 악기 없음. (다른 작곡가의 적용을 빌려 아주 작은 현악기 소리)
갈색	금지 혹은 억제	없음. (여기서는 거칠고 낮은 트럼본 혹은 낮은 클라리넷)
초록색	무관심 혹은 무감각한 평화상태; 아주 지친자 에게 주어진 휴식	평화롭고 긴 패시지의 중간 음역을 연주하는 바이올린의 소리
보라색	음침한, 혹은 소멸된 것처럼 보이는 것, 화산암재와 같이 슬퍼 보이는것,	잉글리쉬 호른, 오보에, 중세의 오보에; 목관악기 중에서도 깊은 음색과 짙은 색의 느낌을 풍미하는 것 (예: 바순)
파랑색	일반적 적용: 전형적인 천상의 소리, 중심부를 향한 것 (예: 노랑은 중심부에서 벗어나려는 성향을 가짐.)	첼로의 깊은 소리
짙은 파랑 (아주 짙은색)	평화로운 것 인생의 고달픔과는 다른 슬픔.	아주 울림이 좋은 더블 베이스 소리, 깊고도 장엄하고 웅장한 소리의 오르간
하늘색	색깔이 옅어질수록 무관심 한 듯 거의 그냥 평범한 것을 연상시킴.	플룻
빨강, 차갑고도 짙은 빨강	열정적인 기대감, 마치 힘찬 도약을 위해 누워있는 것 같은.	중간 혹은 깊은 음을 내는 첼로소리, 열정의 느낌을 상기시키는.
옅은, 혹은 차가운 빨강	젊고 싱그러운, 순수한 기쁨; 자유로움; 신선하고 깨끗한 이미지의 소녀	아주 높고 청아하면서도 울림이 좋은 바이올린 소리, 혹은 작은 '벨' 소리
주홍색	신념에 찬 그리고 잔잔하게 끊임없이 지속되는 열정	튜바, 혹은 큰소리의 드럼 롤 소리
옅은, 혹은 따뜻한 빨강	피를 흘릴 때 와도 같이 고통이 마침내 터쳐지는것 같은 짜릿한 느낌	팡파레 같이 팽창하는 금관악기 소리; 강하고 고집스러우면서도 튀어나오는 소리
오렌지	자신의 기력을 확고히 믿는 사람; 아주 건강한 느낌	중간음역의 교회 종소리, 마치 천사를 부르는 듯한; 아주 느린곡 을 부르는 알토소리
노랑색	아주 인간적인 색; 중심부를 벗어나려는 성향을 지닌 것으로 좀 소란스럽고 깊이가 없으며 조롱하는듯한 혹은 흥분 상태의 것; 흩으러 트리는것/ 주제넘는 것; 정신적으로 가장 불안하게 만드는 것. 옅은 노랑일수록 눈과 정서에 더욱 큰 타격을 준다. 정신이상을 색으로 표현하라면 노랑일 것 이다.	금관악기; 그 중에서도 명도가 강한 노랑은 트럼펫이 소리를 강하고 높게 내지를 때의 팡파레에서 느껴진다.

색구분(Color)	색의 느낌 (Effect/Mood)	해당 악기 (Instrumental equivalent)
하얀색	침묵, 하지만 죽음이 가져 다 주는 것이 아닌, 가능성으로 꽉 찬 무엇.	침묵, 굳이 설명하지 않아도 이해되는 것: 작곡자가 발전부에서 곡의 진행에 상응하는 휴지부를 가질 때, 혹은 박자가 바뀔 때, 완전한 종지부가 아닌 쉼표

주제발표 II

주제발표 II	**연주자의 뇌: 음악 훈련이 가져오는 뇌의 변화** **이경면** (KAIST 교수)

11:10-12:25 아트홀 **발표 : 이경면** (KAIST 교수)

연주자의 뇌:
음악 훈련이 가져오는 뇌의 변화

전문 연주자가 되기 위해서는 어린 시절부터 수많은 시간을 악기 연습을 위해 투자한다. 이러한 장기적 연습이 우리 뇌를 어떻게 변화시킬까? 최근 뇌 과학의 발전은 인간의 학습과 경험이 가져오는 변화를 뇌를 통해 설명이 가능토록 하였다. 특히 음악적 훈련은 소리에 대한 지각, 인지적 측면에서 뿐만 아니라 신체 근육의 움직임, 악보를 보는 시각 처리 등, 다양한 측면을 통합적으로 포함하고 있기 때문에 다양한 뇌의 영역을 동시 다발적으로 사용한다. 본 발표에서는 먼저 뇌를 연구하는 방법에 대한 소개를 통해 음악 관련 뇌 연구가 어떤 방식으로 이루어지고 있는가를 소개하고, 다음으로 음악 훈련이 가져오는 뇌의 영역별 변화를 소개하고자 한다. 구체적으로, 뇌를 연구하는 방법에 대한 소개는 음악적 활동에 참여할 때 뇌의 어떤 부분이 활성화되는가를 보여주는 뇌 영상 연구 방법과, 어떤 시점에 뇌가 활성화되는가를 보여주는 뇌파 연구 방법을 위주로 두 방법의 차이점과 장단점을 비교 분석할 것이다. 또한 음악 훈련이 가져오는 뇌의 영역별 변화는 소리 처리를 담당하는 뇌의 청각 피질, 시각 처리를 담당하는 시각 피질, 운동 처리를 담당하는 운동 피질 등이 음악 활동에 참여할 때 어떤 방식으로 관여하며, 이러한 각각의 피질이 독립적으로 활동하는 것이 아니라 복잡한 네트워크를 통한 상호 보완적 연합이 이루어짐을 최근 연구 결과를 바탕으로 설명하고자 한다. 또한 음악을 듣고 기억하고 처리하는 과정에서 음악 전문가와 비전문가가 어떤 차이를 보이는가를 뇌 연구를 통해 설명하고자 한다. 마지막으로, 최근 뇌 과학 연구들이 제시하는 과학적 근거가 앞으로의 음악 교육에 어떤 식으로 도움을 줄 수 있는가에 관한 설명을 통해, 음악 관련 뇌 연구가 피아노 교수법과 음악 교육에 의미하는 바를 논의하고자 한다.

참고문헌

이경면 (2013). 음악가의 뇌간. 이석원 편, **음악의 지각과 인지** (pp. 294-310). 서울: 음악세계

Gase, C. & Schlaug, G. (2003). Brain structures differ between musicians and non-musicians. *Journal of Neuroscience,* 23(27), 9240-9245.

Hyde, K. et al. (2009). Musical training shapes structural brain development. *The Journal of Neuroscience,* 29(10), 3019-3025.

Kraus N. & Chandrasekaran, B. (2010). Music training for the development of auditory skills. *Nature Reviews Neuroscience,* 11, 599-605.

Lee, K. M., Skoe, E., Kraus, N., & Ashley, R. (2015). Neural transformation of dissonant intervals in the auditory brainstem. *Music Perception.* 32(5), 445-459.

Lee, K. M., Skoe, E., Kraus, N., & Ashley, R. (2009). Selective subcortical enhancement of musical intervals in musicians. *The Journal of Neuroscience*, 29(18), 5832-5840.

Patel, A. (2011). Why would musical training benefit the neural encoding of speech? The OPERA hypothesis. *Frontiers in Psychology*, 2, 1-14.

구두발표 I

구두발표 I	**정신적 연습을 통한 연주 불안 극복방안에 관한 인식조사 연구** 이희승 (한세대 강사) **20세기 후반 이후 교육용 피아노 음악에 도입된 특이 기법** 이연경 (청주교대 교수) **낭만 피아노 소나타로의 연결을 위한 교육용 작품 현황과 연구** 양 지 (이화여대 공연예술대학원 초빙교수) **프리페어드 피아노(prepared piano)에 대한 연구** 김선주 (前 Haan, Wuppertal 음악원 강사)

1:30-2:10 202호

발표 : 이희승 (한세대 강사)
좌장 : 이중희 (연세대)

정신적 연습을 통한 연주 불안 극복방안에 관한 인식조사 연구

I. 서론

1. 연구의 필요성 및 연구의 목적

심리학적, 생리학적, 그리고 행동학적으로 음악에서의 연주불안(music performance anxiety)은 음악가들 사이에 아주 흔한 경험이다(Boucher & Ryan, 2011). 연주하는 사람들에게 있어서 신체적인 면과 감정적인 면을 동시에 다루며 이를 적절히 조절한다는 것은 아주 어려운 기술이기에 이에 대한 논의는 오래 전부터 다루어져 왔다. 그러나 과학적인 연구를 통한 구체적인 결과를 가지고 대책을 마련하려는 시도는 많지 않았다(Lehrer, 1987). 많은 연주가들은 반복적인 신체적 연습(physical practice)이 연주를 준비하는데 가장 효과적인 방법이라고 믿는다. 하지만 이를 과학적으로 접근하여보면 신체적인 연습과 정신적 연습(mental practice)을 함께 했을 때가 신체적인 연습만을 강조 하였을 때 보다 효과적인 결과로 나타났다(Coffman, 1990; Sisterhen, 2004). 음악 연주는 반복적인 연습의 결과물인 동시에 신체적인 면과 정신적인 면의 통합된 기술이다(Altenmuller et al., 2013).

음악을 배우며 많은 시간과 에너지를 투자하는 학생들이 어떻게 하면 진정한 기쁨과 성취감을 얻을 수 있는지, 어떻게 하면 효과적인 연습 방법으로 시간과 에너지를 절약하고 혹시 있을 수 있는 몸의 손상을 줄일 수 있는지는 중요한 문제이다. 이에 본 연구에서는 음악 연주를 전공하는 학생(n=89)과 취미로 배우는 음악 비전공 학생(n=34)들을 대상으로 정신적 연습에 대한 의식을 알아보고, 음악 연주불안과의 상관관계를 조사하였다.

Ⅱ. 문헌연구

1. 형상화(imagery)

정신적 연습은 일반적으로 '형상화'의 범주 안에 속해 있다. 형상화의 사전적 해석을 살펴보면 '정신적 이미지들의 형성이며 여러 이미지들의 집합체'이다. 국외에서는 형상화를 이미지의 언어라고 정의하였으며(Hearns, 2009), 시스터헨은(Sisterhen, 2004) 형상화와 정신적 연습을 다음과 같이 구별 하였다.

> 형상화는 의식적인 눈으로 볼 수 있는 종류의 것이고, 이는 개인의 마음속에 의식적으로 시각화된 정신적 과정에 의한 사건의 지각과 오감을 통한 개인적 경험이며, 여기에서 오감은 청각, 후각, 촉각, 미각, 운동감각이 포함된다. 이는 단순히 보이는 것보다는 이동하는 행동이 그 범주 안에 포함되며, 정지된 사진과 달리 형상화는 생동감이 있으며, 움직이는 물체 또는 변화하는 사건들, 그리고 지금껏 보지 않거나 경험하지 않은 것들을 상상할 수 있다(Sisterhen, 2004; Leahey & Harris, 2006).

지금까지 형상화에 관한 연구는 주로 스포츠 심리학 분야에서 행해져 왔으며, 구체적으로 어떤 종류의 형상화가 실제 경기에 영향을 미치는가에 관한 연구가 시행 되어 왔다. 연구결과들로 형상화는 실전 경기 중 스트레스와 함께 염려와 걱정을 경감시키고 선수의 집중력을 향상시켜 형상화를 통한 연습이 긍정적인 결과를 가져온다는 가설이 입증되었다(Seashore, 1938).

최근 음악분야에서도 형상화의 주제와 관련된 연구가 늘어나며 관심이 높아지고 있다. 정신적 연습과 신체적 연습의 결합이라는 점에서 연주자는 운동선수들과 매우 흡사한 상황을 가지고 있다. 따라서 스포츠와 마찬가지로 음악에서도 만족스러운 연주 결과를 얻기 위하여 연주자들이 '형상화'에 관심을 가지는 것이 필요하다.

2. 정신적 연습(mental practice)

'정신적 연습'은 일반적으로 사람이 어떠한 방법으로 내적인 생각을 한다는 것과 연관되어 있는 것으로 다양한 정보를 기억해 내는 능력을 포함한다(Theiler & Lippman, 1995). 음악 연주분야의 정신적 연습에 관한 연구에서 최근까지 과학적으로 입증된 실험은 거의 없었다. 그러나 스포츠 분야의 심리학자들에 의해 정신적 연습은 신체적인 연습과 병행되어야 한다는 것이 제안되었으며, 최근에는 음악 분야에서도 정신적 연습은 음악연주와 높은 관련성이 있다는 이론이 연구들을 통하여 주장되고 있다.

시스터헨은(Sisterhen, 2004) 그의 연구 '음악 연주 능력을 높이는 방법'에서 음악연주에서 높은 성과를 나타내기 위해서는 신체적인 요소뿐만 아니라 정신적인 면의 요소가 뒷받침 되어야 한다고 하였다. 코프만은(Coffman, 1990) 피아노 연주 향상을 위한 방법론에 있어서 신체적인 요소와 정신적인 요소를 병행하여 교대로 연습(연주)되어 질 때 신체적인 요소만을 강조하여 연습(연주)할 때 보다 높은 성과가 나타난다고 하였다. 결국 연습에 많은 시간과 에너지를 사용하는 연주자들에게는 '정신적 연습'이 신체적 연습과 함께 병행될 때 효과적이라는 것을 연구들을 통해서 알 수 있었다.

현재까지 이루어진 다수의 선행 연구들은 정신적 연습을 통하여 암보, 연주 자세, 또는 연주의 기술적 부분 등의 문제를 해결할 수 있다고 말하고 있다. 정신적 연습은 연주시 발생될 수 있는 스트레스를 경감시켜 주는 것 뿐 아니라 신체적 연습을 줄일 수 있어 무리한 연습에서 오는 피로함과 부상 또한 줄일 수 있게 한다. 연주시에 모든 감각기관을 사용해야 하는 연주자들에게 있어서 결국 정신적 연습은 연주자 자신의 신체를 보호할 뿐 아니라 연주에 신뢰와 편안함을 더해주어 효과적인 연주를 수행하는데 도움이 되기 때문이다.

3. 음악의 연주불안(music performance anxiety)

음악의 연주불안은 연주자가 가질 수 있는 심리적인 내적 갈등이며, 통제 되지 않는 감정을 말한다(최미영, 1999). 연주불안으로 인한 신체적 증상으로는 손이 차가움, 입이 마름, 가슴이 두근거림, 떨림, 두통, 소화불량, 근육의 경직, 혈관의 수축, 집중력 저하 등이 있으며(Lehrer, 1987; 강유선, 2011; 최미영 1999), 연주불안의 원인으로는 연습부족, 암보불안, 청중 반응에 과민함, 연주에 대한 불안감 등이 보고되었다(최미영, 1999).

연주 시 신체적 상태가 연주에 상당한 영향을 끼치며, 이러한 영향이 연주불안을 야기한다. 특히 연주자의 기분은 연주에 상당한 영향을 미치므로 긍정적이고 편안한 상태로 유지시키는 것이 중요하다(LeBlanc, 1994). 특히 레블랑은(LeBlanc, 1994) 몸의 컨디션을 조절하기 어려울 때 연주불안이 커짐을 인지하고, 이것을 극복할 수 있도록 긴장하지 않고 편안하게 몸을 유지할 수 있도록 바른 자세의 유지를 강조하였다. 또한 레러는(Lehrer, 1987) 명상(Meditation), 펠덴크라이스 메소드(Feldenkrais method), 알렉산더 테크닉(Alexander technique), 그리고 요가(yoga) 등의 치료를 활용하고, 상담 등의 심리, 인지 요법을 통해 해결 방안을 모색할 것을 제안했다. 이 방법들의 목적은 연주에 대한 다른 사람의 평가와 판단의 부담에서 벗어나서 스스로 자아 존중감을 높여주려는 것이다. 연주는 기술적인 면만을 보여주는 것이 아닌 창조적인 예술이기 때문에 '좋다' 또는 '나쁘다'의 이분

법적 사고를 초월하여 음악을 청중에게 전달시키는 것이다. 따라서 청중을 평가자로만 인식하는 것이 아니라 내가 창조한 음악을 전달받는 자로 생각하기 등의 발상전환은 음악 연주불안 극복에 도움이 된다(Lehrer, 1987).

Ⅲ. 연구방법

1. 연구 대상

설문지는 크게 3부분으로 구성되었다. 첫 번째 부분은 응답자의 정신적 연습에 대한 지식과 함께 태도를 파악하기 위한 7가지의 질문으로 구성되었으며, 두 번째 부분은 응답자의 연주 공포에 대한 태도 및 경험과 함께 정신적 연습과의 관계성을 분석하기 위한 5가지의 물음으로 구성하였다. 마지막으로 응답자의 인구통계학적인 부분을 파악하기 위한 질문지로 설문지를 구성하였다.

설문지는 미국의 Texas Tech 주립대학교에서 그룹 피아노 수업을 듣는 음악전공자 및 교양과목으로 수강하는 비음악전공자, 음악 연주전공 대학원생, 그리고 미국 텍사스에 위치한 First Presbyterian church와 뉴멕시코에 위치한 Eastern New Mexico 대학교에서 취미로 성악을 배우는 학생들을 대상으로 2014년 12월부터 2015년 1월까지 설문조사를 실시하여 통계분석에 유효한 123부를 최종 분석에 사용하였다.

2. 연구의 제한점

본 연구는 다음과 같은 측면에서 제한점을 갖고 있다.

첫째, 미국 텍사스 주에 위치한 Texas Tech 주립대학교와 First Presbyterian church, 뉴멕시코 주에 위치한 Eastern New Mexico 대학교에서 자발적으로 설문에 응한 음악전공자와 음악을 취미로 배우는 학생들을 중심으로 이 연구를 실시하였기에 지리적인 제약으로 인한 일반화를 하기 에는 어려운 점이 있다.

둘째, 본 연구는 미국 지역의 텍사스 주, 뉴멕시코 주에 위치한 곳에서 실시한 연구이기 때문에 연구 결과를 미국과 다른 환경에서 음악을 배우는 한국 학생들에게 적용하여 비교하기에는 무리가 따를 수 있다.

3. 연구 절차

설문지는 문헌연구와 연구자의 경험, 동료 음악가들의 경험을 토대로 2014년 11월에 제작되었으며, 2014년 8월부터 11월 사이에 전문가들(Texas Tech 주립대학교 교육학과 교수, Texas Tech 주립대학교 음대 피아노 교수, 설문지 전문가 1인) 에게 설문지의 이해도 및 타당성에 관하여 점검을 받았으며, 설문지를 최종적으로 대상자들에게 배포하기 전, Texas Tech 주립대학교에서 음악 연주를 전공하는 10명의 대학원생들에게 파일럿 테스트를 시행한 결과 설문지를 이해하고 답하는 데 문제가 없음을 확인할 수 있었다.

설문지는 크게 3부분으로 나누어지는데, 5단계 리커트 척도(Five-point Likert type scale; ① strongly disagree, ② disagree, ③ neutral, ④ agree, ⑤ strongly agree)를 사용하였다. 첫 번째 부분은 정신적 연습에 관한 인식, 경험, 태도에 관한 것을 측정하기 위하여 7가지의 문항으로 구성 하였으며, 두 번째 부분은 연주불안에 대한 경험, 극복방안 등을 측정하기 위하여 5가지 문항으로 이루어졌다. 마지막 세 번째 부분은 참가자들의 개인적 배경에 관한 문항들로 성별, 나이, 음악 전공의 여부, 음악을 배워온 경력에 관한 것이었으며 참가자들의 자유로운 의견을 묻는 주관식 문항(open-ended question)으로 제작하였다.

Ⅳ. 연구 결과

첫째, 연주불안에 관해서 제시된 결과로는, 연주불안이 있어도 어떻게 정신적 연습을 해야 하는지 모른다($r=0.346$, $p<0.01$)와 연주불안을 어떻게 극복하는 지 배운 사람들은 정신적 연습이 연주불안에 도움이 된다고 생각 한다($r=0.247$, $p<0.01$).

둘째, 반복적인 연습에 만족하여 정신적 연습에 관하여 생각해 본 적이 없는 사람들은 정신적 연습에 관하여 읽거나 들은 적이 없으며($r=0.266$, $p<0.01$) 그로 인해서 정신적 연습이 신체적인 연습과 병행되어야 한다고 생각하지 않는다($r=0.240$, $p<0.01$)였다.

마지막으로, 정신적 연습에 관하여 읽거나 들은 사람들은, 정신적 연습을 해보았고 도움이 되는 것 같다고 느끼며($r=0.509$, $p<0.01$), 신체적 연습과 더불어 정기적으로 정신적 연습에 시간을 할애한다고 응답하였으며($r=0.415$, $p<0.05$) 이들은 정신적 연습이 연주불안을 극복하는 데 도움이 된다고 보고($r=0.397$, $p<0.01$) 신체적 연습과 정신적 연습이 병행 되어야 한다고 생각 한다($r=0.349$, $p<0.01$)고 하였다.

Ⅴ. 결론 및 제언

본 연구의 목적은 음악 연주를 전공하는 학생들과 음악을 취미로 배우는 학생들을 대상(n=123)으로 정신적 연습에 관한 인식조사와 더불어 연주불안의 경험과 의견을 측정하고 정신적 연습과 연주불안 두 변인간의 상관관계를 알아보는 것이었다. 이를 통해서 정신적 연습에 익숙하지 않은 학생들에게 이러한 연습을 알리는 기회가 되고, 나아가 음악 교육에 조금이나마 도움이 되고자 하였다. 연구를 통해서 다음과 같은 결론을 얻을 수 있었다.

첫째, 정신적 연습에 관련하여 두 집단 모두 정신적 연습에 대한 정보가 부족하였다. 이는 정신적 연습에 관하여 전공자들이 더 많은 지식이 있을 것이라 예상한 것과 다른 결과였다. 두 집단 모두 낮은 수치이지만 정신적 연습을 시도해본 적이 있고 도움이 되는 것 같다고 답했으며, 두 집단 모두 정신적 연습이 신체적 연습과 병행되어야한다고 하였으나 실제로 신체적인 연습과 더불어 정신적 연습에 정기적으로 시간을 투자하는지는 알 수 없었다. 정신적 연습에 대하여 듣거나 아는 경험이 없는 사람들은 반복적인 연습이 가장 중요한 연습방법이라고 여기고 정신적 연습이 신체적인 연습과 병행되어야 한다고 생각하지 않는 반면, 정신적 연습에 관하여 정보가 있는 사람들은 정신적 연습을 해보았고 도움이 될 것으로 생각하며 신체적인 연습과 함께 정신적 연습에 시간을 할애한다고 했다. 또한 정신적 연습이 연주불안을 극복하는 데 긍정적인 역할을 할 것이라 생각하고 신체적 연습과 정신적 연습은 병행되어야 한다고 답했다.

둘째, 음악의 연주불안에 관하여는 이미 많은 선행연구에서 입증된 것과 같이 대부분 연주불안을 경험하였다 대답했고, 전공자와 취미로 음악을 배우는 학생들 간의 차이가 크지 않았다. 두 집단 모두 연주불안 극복을 위해서 특정한 약이나 연주불안에 영향을 줄 수 있는 음식을 거의 섭취하지 않았고, 두 집단 모두 연주불안이 있음에도 불구하고 어떻게 극복하는 지에 대해서 배운 적이 드물었다. 그러나 정신적 연습을 한다면 연주불안을 극복하는 데 도움이 될 것 같다고 답했다.

두 집단 간의 차이점을 볼 수 있었던 문항들은 전공자가 취미로 하는 학생들보다 정신적 연습에 대하여 조금 더 생각하고 어떻게 접근해야 하는지 방법에 대하여 인지하고 있음을 알 수 있었다. 그러나 예상한 것과 달리 큰 차이를 보이지는 않았다. 하지만 취미로 하는 학생들이 음악연주 기술을 향상시키는데 반복적인 연습을 최우선시 두는 반면에 전공자들은 정신적인 부분을 더 생각하였다.

본 연구에서 얻은 가장 의미 있는 사실은 정신적 연습에 관하여 정보가 있는 사람들은 이를 신체적인 연습과 더불어 실시하고, 연주불안 감소에 긍정적인 영향을 미칠 거라

생각하였다는 점이다. 이러한 연구의 결과로 볼 때 지도교사들은 연주를 준비하는 학생들에게 보다 적극적으로 정신적 연습에 관한 정보와 지식을 제공할 필요성이 부각되었다. 본 연구가 학생들이 보다 우수한 연주를 위해 효과적인 연습 방법을 선택하고 이를 적절히 활용하는데 도움을 줄 수 있기를 바라며, 나아가 음악 교육과 지도에 조금이나마 기여하기를 바란다.

참고문헌

강유선. (2011). **음악전공 여대생의 완벽주의와 연주불안의 관계에서 수치심의 매개 효과 검증.** 석사학위논문, 이화여자대학교 대학원, 서울.

최미영. (1999). **음대생의 연주불안에 관한 조사연구.** 석사학위논문, 이화여자대학교대학원, 서울.

최진호, 정완규 (2011). 피아노 전공 대학생들의 연주불안과 연주경험과의 관계. **음악교육연구,** 40, 169-190.

Bernardi, N. F., Schories, A., Jabusch, H.C., Colombo, B. & Altenmuller, E. (2013). Mental practice in music memorization: An ecological-empirical study. Music Perception. *An Interdisciplinary Journal,* 30, 275-290.

Boucher, H., & Ryan, C. A. (2011). Performance stress and the very young musicians. *Journal of Research in Music Education,* 58, 329-345.

Coffman, D. D. (1990). Effects of mental practice, physical practice, and knowledge of results on piano performance. *Journal of Research in Music Education,* 28, 187-196.

Galyen, S. D. (2006). *Development of a structured method of mental practice and it's effect on the performance of high school band students.* Doctoral dissertation, University of Florida, Gainesville, FL.

Hearns, M. (2009-2010). Healing through music and imagery. *Journal of the Association for Music and Imagery,* 12, 47-59.

LeBlanc, A. (1994). A theory of music performance anxiety. *The Quarterly Journal of Music Teaching and Learning,* 5, 60-68.

Lehrer, P. M. (1987). A Review of the approaches to the management of tension and stage fight in music performance. *Journal of Research in Music Education,* 35, 143-152.

Lim, S. & Lippman, L. G. (1986). Mental practice and memorization of piano music. *The Journal of General Psychology,* 118, 21-30.

Seashore, C. E. (1938) *Psychology of muisc.* New York: Dover Publications, Inc.,

Sisterhen, L. (2004). Enhancing your musical performance abilities. *American Music Teacher,* 54, 32-109. 5p.

Theiler, A. M & Lippman, L. G. (1995). Effects of mental practice and modeling on guitar and vocal performance. *The Journal of General Psychology,* 122, 329-343.

Williams, F. & Monge, P. (2001). *Reasoning with statistics.* CA: Thomson Higher Education.

1:30-2:10 203호

발표 : 이연경 (청주교대 교수)
좌장 : 정완규 (중앙대)

20세기 후반 이후 교육용 피아노 음악에 도입된 특이 기법

Ⅰ. 들어가는 말

20세기 음악은 작곡가들의 새로운 음악적 시도와 실험 정신에 의해 혁신적이고 독창적인 음악적 어법이 많이 사용되었다. 특히 20세기 후반 이후의 피아노 작품에는 전위적 성격이 두드러진 '장치피아노(prepared piano)', '인사이드 피아노 주법(inside the piano technique', '하모닉스(harmonics)', '음군(tone cluster)', '우연성음악(aleatory music)' 및 '그래픽 기보'와 같은 비전통적인 특이 기법이 도입되었다. 이러한 특이 작곡기법들은 연주회용 레퍼토리뿐만 아니라 많은 작곡가들에 의해 교육용 피아노 악곡에도 시도되었다. 그러나 특이 기법은 피아노 교사들에게는 매우 생소한 개념으로서 특이 기법에 의한 교육용 피아노 문헌은 피아노 교사들에게 거의 알려져 있지 않다.

피아노 내부 현을 직접 두들기고 튕기고 뜯는 '인사이드 피아노 기법'이나 현 사이에 여러 물체를 삽입하여 연주하는 '장치피아노'와 같은 색다른 작곡 기법은 학생들에게 현대 음악에 대한 흥미와 이해를 도모하면서 현대 음악의 실험 정신을 탐구하고 경험할 수 있는 유용한 소재가 된다. 이에 본 연구는 특이 기법에 대한 피아노 교사들의 이해를 도모하고 혁신적 기법의 현대 악곡이 레퍼토리 학습에 활발히 도입될 수 있도록 특이 기법에 대해 고찰해 본 후, 20세기 후반 이후에 작곡된 특이 기법의 교육용 피아노 악곡들을 소개하고자 한다.

Ⅱ. 20세기 후반 피아노 음악에 사용된 특이 기법의 유형

본 장에서 고찰하는 특이 기법의 범주는 20세기 음악의 비전통적 작곡기법 중에서 피아노 악기에 잠재되어 있던 음향적 가능성을 확장시키기 위해 시도된 아방가르드(avant garde) 양식에 의한 독창적이며 실험적인 성격의 기법을 포함하며 다음의 여섯 가지 유형으로 구분하여 제시하도록 한다: ①장치피아노, ②인사이드 피아노 기법, ③하모닉스, ④음군, ⑤우연성음악, 및 ⑥그래픽 기보법.

1. 장치피아노

장치피아노는 '조작된 피아노'라고도 지칭되는데 특정한 음의 음색을 변형시키기 위해 피아노 내부 현들 사이에 물체를 부착시켜 색다른 음색을 창출하는 기법이다. 다양한 물체들이 장치되는데 금속클립이나 나사류(볼트, 나사못 등), 동전, 플라스틱, 목재, 펠트(felt)천, 고무 등을 들 수 있다. 삽입 물체의 종류에 따라 다양한 음색들이 만들어지며 피아노라는 하나의 악기에서 오케스트라 악기나 타악기, 종소리 등과 같은 다양한 악기 음색들이 상기된다.

장치피아노 지도에서 교사들이 우려하는 점은 피아노 내부에 장치를 하다가 악기가 손상되지 않을까 하는 문제이다. 장치피아노 작곡가들은 물체 삽입방법과 주의점 및 연주방법 등에 대한 설명을 악보에 제공하였는데, 그리네(A. Greene)는 장치피아노 교육용 악곡집에 다음 내용을 기술하였다: ① 현의 양쪽 끝 너무 가까이에 물체 삽입은 피하도록 하며, 댐퍼들이 적절한 위치에서 벗어나지 않도록 주의한다; ② 물체 삽입과 제거 시 손을 청결히 하며 사용 후 현을 깨끗한 천으로 닦는다; ③ 피아노 내부에 장치들이 오랜 기간 장치되지 않도록 한다(Greene, 1976, 서문). 장치되는 특정 음고를 표시하기 위해 내부의 댐퍼 부분에 라벨 테잎을 붙인다. 댐퍼에 라벨을 부착하는 동안 댐퍼 페달은 계속 아래로 누르고 있어야 하며 연주시 피아노 내부에 접근하기 위해 댐퍼 페달을 누르는 동안 서서 연주하게 된다.

〈표 1〉 장치피아노 교육용 악곡

작곡가	곡명	출판년도
Bunger, R.	<Two pieces for prepared piano, No. 1, 2>	1979
Greene, A.	<Seven wild mushrooms and a waltz>	1976
Rosco, B. J.	<Mai>(dance)	2009
Rosco, B. J. & Curzon, B. J.	<Micro patterns>(<Contemporary piano repertoire> ed. by Glover, D. V.) 중 'Ice sculptures'	1982

2. 인사이드 피아노 기법

인사이드 피아노 기법은 피아노 내부의 현을 피치카토, 글리산도 등의 방식으로 손톱이나 손가락 끝으로 직접 연주하거나 타악기 말렛이나 마림바 스틱, 현악기 연주용 피크(pick) 등을 사용하여 현을 진동시켜 연주하는 방식이다. 작곡가들은 내부 현을 뜯거나 튕기거나 긁으면서 또는 손바닥으로 문지르면서 피아노를 현악기로 대용하였으며, 현들을 두들기는 주법으로는 타악기적 음향효과를 표현하였다.

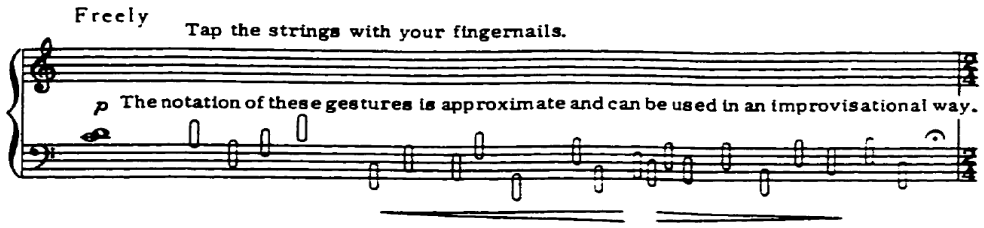
디머(E. L. Diemer)는 혁신적 작곡기법을 학생들에게 경험시키기 위해 12곡으로 구성된 <우주 모음곡집>(Space Suite)을 작곡하였는데 이 곡집에서 네 곡(2, 4, 7, 11번 곡)은 인사이드 피아노 기법이 사용되었다. 디머는 내부 현을 효과적으로 연주하기 위해서는 보면대가 제거되어야 하며, 암보연주가 요구된다고 안내하면서, 연주 시 유의 사항들을 상세히 기재하였다: ① 내부에서 연주하는 특정한 음들의 현을 테이프로 표시하기; ② 인사이드 기법의 유형에 따라 수반되는 신체 동작의 유형; ③ 소리를 내지 않고 건반 누르기, 및 ④ 악보해석 방법. 7번과 11번곡에서는 댐퍼 페달을 누르지 않아 현들이 댐퍼가 붙어있는 상태에서 현을 두드리거나 긁는 글리산도 기법이 사용되었는데, 손톱 대신에 손가락 끝으로 연주하면 훨씬 부드럽고 온화한 음향을 산출하게 된다. 디머는 그랜드 피아노를 사용할 수 없는 상황을 고려하여 현을 두드리는 패시지는 건반에서의 음계연주로 대체될 수 있다고 제안하였으며, 건반 연주와 내부 현 연주를 교대로 하는 부분에서는 연주자의 신속한 자세 이동이 요구된다고 하였다(Diemer, 1989).

인사이드 피아노 기법에서 페달은 현의 풍부한 진동을 위해 중요한 요소로 작용하게 되기에 페달 사용에 유의해야 한다. 현을 긁는 동안은 페달을 사용하지 않아야 하며, 소리의 울림을 위해 현을 긁은 직후에 페달을 누르도록 하고 그 다음 화음을 긁기 직전에 페달을 올리도록 해야 한다. 현의 어느 부위를 연주하는가에 따라서도 음색의 차이를 가져오는데 중간 부분(inside)의 현에서는 풍부한 음색이 산출되고, 건반과 가까운 조율핀 근처의 현(outside)에서는 금속성의 음색이 만들어진다. 학생들로 하여금 현의 여러 부위를 달리하여 연주해 보면서 음색의 차이를 경험해 보도록 한다.

피아노를 타악기적으로 취급하는 주법은 저음부 영역에서 댐퍼 앞쪽이나 뒤쪽에서는 비교적 쉽고 간단하게 실행될 수 있는 반면 고음부 현에서는 진동이 약해 작동이 잘 안 된다. 댐퍼 페달을 사용하지 않으면 소리가 매우 약하게 들리나 특수한 음악 표현에는 효과적일 수 있다. 특정한 음고의 현을 치도록 지시가 있는 악곡에서 연주자는 특정 현에 상응하는 건반을 소리 없이 누르거나 소스테누토 페달을 사용하여 건반이 계속 눌러지도록 한다.

두드리기와 때리기 주법을 나타내는 기보방법은 악곡에 따라 다양하며 아래 악곡에서는 손톱으로 현을 두드리는 기법이 타원형 기호와 문자로 기보되어있다.

〈악보 1〉 리스타드(E. Ristad): 〈최신음악 2〉(Contempo 2: 20th Century sounds for the beginning pianist) 중에서 '산 소리(Mountain voices)', 마디 9 (Myklas, 1972)



〈표 2〉 인사이드 피아노 기법 교육용 악곡

작곡가	곡명	출판년도
Adler, S.	<Gradus II> No. 17	1979
Anson, G.	<Strum tune>	1961
Beall, J.	<Black raindrops>(A study in repeated notes)	1978
Bernstein, S.	<Birds II> No. 9	1973
Cooper, P.	<Cycles II> IX	1969
Diemer, E. L.	<Space suite> No. 4	1989
Hovhaness, A.	<Visionary landscapes> 중 'Midnight bell'	1967
Noona, W & C.	<The princess and the troubador> / <Rain forest>	1975
Rosco, B. J.	<Gallery of sound patterns> 중 'Ocean whisper'	2009
Takács, J.	<Sounds and colours> Op. 95 중 'Study in sounds'	1977
Takács, J.	<Sounds of the night>	1977

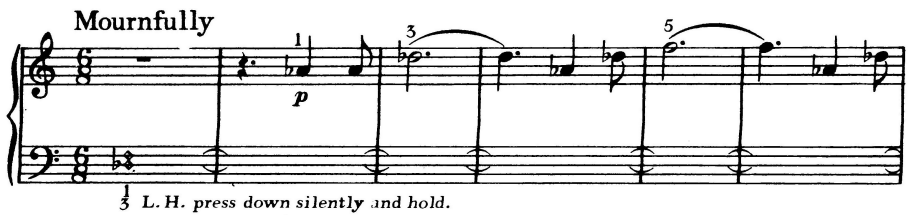
3. 하모닉스

현악기의 줄이나 관악기의 공기 기둥 전체가 진동하게 되면 소리가 발생하게 되는데 분명히 들리는 소리를 기음(fundamental tone)이라 하며 이 기음에는 여러 배음들(overtones)이 포함되어 있다. 배음열의 음들은 발음체 전체 중 부분이 진동하여 발생되기 때문에 '부분음(partials)'이나 하모닉스(harmonics)로 언급되기도 한다. 바르톡(B. Bartók)은 하모닉스 용어와 관련하여 하모닉스 현상에서 발생되는 소리의 음향학적 근거는 배음의 하모닉 시리즈로부터 생겨나는 것으로 그 의미를 정의하였다. 즉, 어떤 음의 공명과 음질은

가청(可聽) 배음의 수에 의해 결정된다는 것을 뜻하며, 이는 피아노의 고음역대 음들은 저음역대 음들에 비해 소리가 얇고 울림의 길이도 짧다는 원리를 뜻한다(Thompson, 1976, pp. 101-102). 피아노 연주에 있어서 '하모닉스'는 어떤 건반을 소리를 내지 않고 누르고 있는 상태에서 배음열이 동일한 다른 음이나 화음을 연주하면 소리를 내지 않고 누른 건반의 음도 공명이 되어 배음들이 울리는 음향적 현상이라 할 수 있다.

소리를 내지 않고 건반을 누르라는 표시로 음표 머리를 다이아몬드(◇)나 삼각형(▽) 모양으로 기보하는 방식이 주로 사용되며, 또는 악보 위에 구체적으로 문장으로 기술되기도 한다. 아래 곡에는 다이아몬드 음표 머리로 기보하면서 '조용히 누른 후 건반 붙들고 있기'(press down silently and hold)라는 설명이 제시되어 있다.

〈악보 2〉 크레헨부엘(D. Kraehenbuehl), 〈캘린더 정경〉(Calendar Scenes) No. 5 '기념비(Memorial)', 마디 1-6



출처: Kraehenbuehl, D., *Calendar Scenes*, Schmitt, Hall & McCreary Company(1966)

하모닉스 기법은 배음의 미세한 진동과 공명을 듣기 위해서 조용한 방에서 연습해야 하며, 효과적인 공명 산출을 위해 악보의 셈여림 기호를 잘 지키는 것이 중요하다. 또한 하모닉스에 의한 공명의 정도는 댐퍼 페달의 사용 여부에 따라 많은 차이가 있으므로 댐퍼가 현에 붙어있을 때와 떨어져 있을 때 하모닉스 현상의 차이를 탐색해 보는 것이 필요하다.

〈표 3〉 하모닉스 교육용 악곡

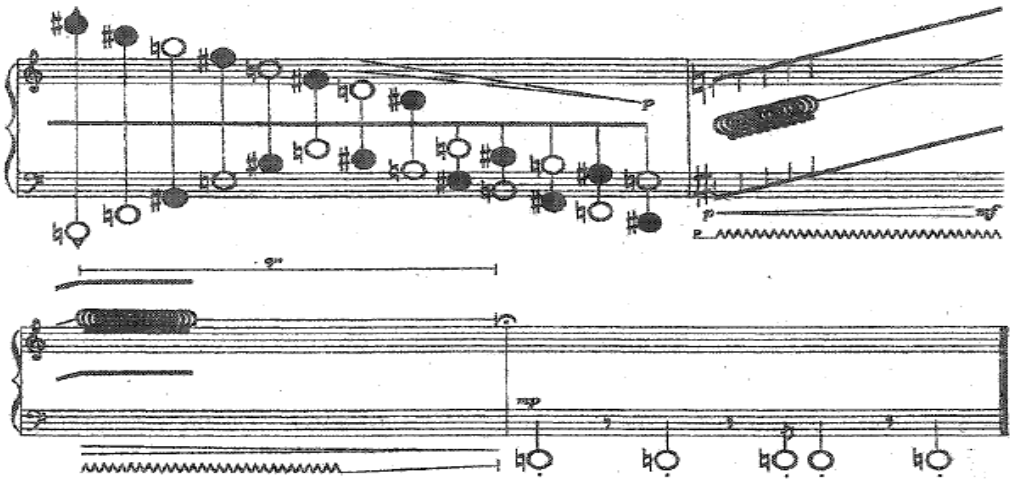
작곡가	곡명	출판년도
Bernstein, S.	<Birds II> No. 9	1973
Bradshaw, S.	<Sympathies>	1973
Cherney, B.	<Horizons> book I 중 'Elegy for a misty afternoon'	1976
Cooper, P.	<Cycles II> IX	1969
Diemer, E. L.	<Space suite> No. 2	1989
Hopkins, A.	<For talented beginners> book II 중 'Ghosts'	1963

작곡가	곡명	출판년도
Noona, W & C.	<Resonators>	1976
Pentland, B.	<Echos> I, II	1970
Takács, J.	<Twilight music> Op. 92	1973

4. 음군

음군은 건반의 인접한 여러 음들을 하나의 밀집된 음 덩어리로 동시에 타건하면서 강한 불협화음 효과를 창출하는 기법이다. 미국 작곡가 아이브스(C. Ives)에 의해 창안되었으며, 미국 작곡가 카웰에 의해 체계적으로 발전되었다. 음군은 사용된 음의 수에 따라 손가락이나 주먹으로 연주하며, 넓은 음역대의 음군은 손바닥이나 팔 또는 막대기로 연주하기도 한다. 음군은 반음계적 음군, 흰 건반 음군, 검은 건반 음군, 글리산도 음군(rolled clusters), 타건 후 부분적으로 건반을 들어올리는 음군, 음역이 불명확한 음군(최저, 최고, 중간음만 제시됨), 꾸밈음 음군 등으로 구분된다. 아래 그래픽 기보의 음군 악보에서 제자리표가 표시된 동그라미는 정확한 음고는 지정되지 않은 흰 건반 음군을 뜻하며 올림표의 검은 동그라미는 검은 건반 음군을 나타낸다. 그리고 10-11번 마디는 오른손 흰 건반 음군과 왼손 검은 건반 음군을 매우 빠르게 교대로 교체하면서 연주하는 것이며 제 10마디는 6초 동안 상행 음군을, 제 11마디는 9초 동안 제자리에서 연주하라고 주석에 기술되어있다.

〈악보 3〉 볼소디(L. Borsody), '무제(Without a title)', 마디 9–11



출처: Borsody, L., *Vignettes*, Hungary: Editio Musica Budapest(1977)

음군 연주와 관련하여 유의할 점은 손목 음군은 손목을 불필요하게 돌리지 않도록 유의해야 한다. 넓은 음역의 음군 연주에서는 무게 중심을 어떻게 이동해야 하는지 상체의 움직임에 대해 인식하는 것이 중요하다. 팔 전체를 사용하는 음군이나 손바닥 음군은 몸체와 팔이 가능한 일직선으로 배열되도록 해야 하며, 특히 무게가 균형 있게 분배되도록 조절하는 기술이 요구된다. 볼콤(W. Bolcom)은 피아니시모 음군을 효과적으로 실행하기 위해서는 평상시 보다 건반에 좀 더 가까이 앉을 것을 제안하였으며, 팔 전체 음군 주법이 사용된 작품에서는 팔 길이가 짧은 학생을 위해 대체할 수 있는 음군을 제공하였다(Bolcom, 1981).

〈표 4〉 음군 주법의 교육용 악곡

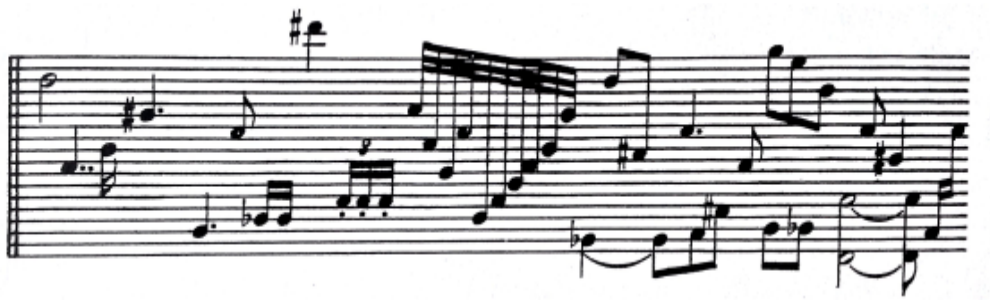
작곡가	곡명	출판년도
Beaty, D.	<Woodsprite and waterbug collection> 중 'Thunderheads'	1977
Bernstein, S.	<Birds I> No. 4, 6 / <Birds II> No. 5, 8, 9	1972
Bolcom, W.	<Monsterpieces for older children> 중 'Big Mountain', 'The big bad Mr. Monster strikes again'	1981
Borsody, L.	<Vignettes>	1977
Diemer, E. L.	<Sound pictures> No. 1 / <Space suite> No. 2	1971
Durko, Z.	<Dwarfs and giants>	1974
Finney, R. L.	<32 Piano Games> No. VI, VIII, IX, XI, XII, XXII, XXXI	1969
Noona, W. & C.	<The dinosaour and the dodo bird>	1976
Starer, R.	<Sketches in color> No. 4, 5, 7 / <At home alone> No. 12	1964
Takacs, J.	<Echo>	1977

5. 우연성음악

우연성음악은 음악연주에 내재한 불확정성 요소와 즉흥성을 음악예술의 본질로 간주하는 작곡개념이다. 작곡가들은 연주현장에서 발생하는 환경적 음과 같은 우연적 개입을 작곡의 핵심 요소로 다루면서 연주가뿐만 아니라 청중도 연주과정 속에 참여시켰다. 연주가에게 좀 더 창의적인 역할이 부여되면서 셈여림이나 성부구성, 시간적 요소 등의 연주요소를 연주가가 결정하거나 작품 내에 지정된 시점에서 제시된 패턴을 선택해서 음악을 구성할 수 있는 자유가 허용되었다. 연주시간의 범위나 한계는 작곡가에 의해 지정되기도 하며, 특수 기호나 연주과정에 대한 설명은 악보 서두에 제시되는 것이 일반적이다(Thompson, 1976, p. 181).

아들러(S. Adler)의 <그라듀스 II>(Gradus II) 16번곡은 우연성음악으로 열린 형식이 사용되었다. 16번 이전의 두 곡(14, 15번곡)에서 발췌한 음악 단편들이 배열되어 있고 악보에 각 단편들의 연주방식과 각 단편이 연결되는 순서는 자유이지만 단편들을 두 번 연주해서는 안된다는 지침이 기술되어있다. 19번곡에서는 세로줄과 박자기호 없이 음고와 리듬은 대략적인 윤곽만 제공되었으며, 음표의 위치는 연주자에 의해 결정되나 연주될 때 마다 소리가 완전히 달라져야 된다고 지시되어있다. 작곡가는 이 곡을 위에서부터 아래로 또는 아래에서 위로 연주하는 등 여러 가능한 연주방법의 선택을 제안하였다(Adler, 1971, Notes).

〈악보 4〉 아들러(S. Adler), 〈그라듀스 II〉(Gradus II) No. 19(first score)



출처: S. Adler, Gradus II, No. 19, Oxford University Press(1971)

〈표 5〉 우연성 음악 교육용 악곡

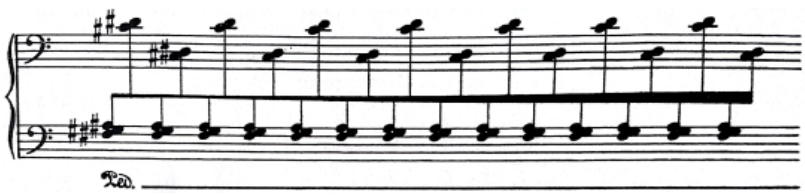
작곡가	곡명	출판년도
Adler, S.	<Gradus II> No. 13, 16, 19	1971
Beaty, D.	<Woodsprite and waterbug collection> 중 'Mists'	1977
Cooper, P.	<Cycles for piano> No. IV	1969
Ferell, B.	<House of mystery>	1974
Finney, R. L	<32 piano games> No. XXVI, XXVIII, XXX	1969
Takács, J.	<Sounds and colours> Op. 95 중 'Chinese chimes'	1977

6. 그래픽 기보법

현대 피아노음악에 비전통적인 기법들과 진보적 아이디어가 등장하면서 이러한 특수주법들을 시각적 형상으로 표시하기 위해 새로운 기호와 그래픽 기보법이 개발되었다. 아래 예시는 마디선 부재 기보법으로 대부분 리듬은 표기되나 연주자의 결정에 남겨지

며, 종종 각 음 사이에 늘임표 기호가 포함된다. 아래 악보는 박자표와 마디선이 미 기재된 곡으로 빔(beam)의 굵기가 두꺼워지면 속도와 셈여림이 증대된다.

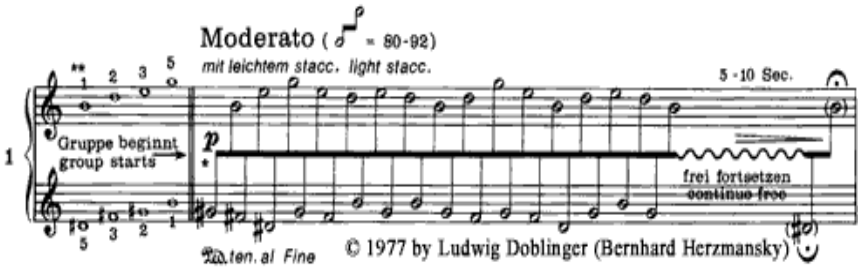
〈악보 5〉 피니(R. L. Finney), 〈32 piano games〉 No. XXVIII '산(Mountains)'



출처: Finney, R. L., *32 Piano games*, C. F. Peters Co.(1969)

마디 당 소요되는 연주시간을 명시하는 기보법은 지정시간 범주 안에서 연주자가 연주내용을 임의로 결정한다. 아래 예시곡은 곡 시작 부분에 제시된 특정 음들만을 사용하되 음표의 선택과 순서는 연주자가 자유롭게 결정할 수 있다. 박자표와 마디선 없이 빠르기는 지정되어 있지만 특정 부분은 연주시간이 초(5-10 Sec.)로 기재되고 특별히 길게 연주하는 음들은 늘임표 기호로 표시되어 있다.

〈악보 6〉 타칵스(J. Tak cs), 〈소리와 색깔〉(Sounds and colors), Op. 95 중 '중국 차임(Chinese chimes)', 시작부분

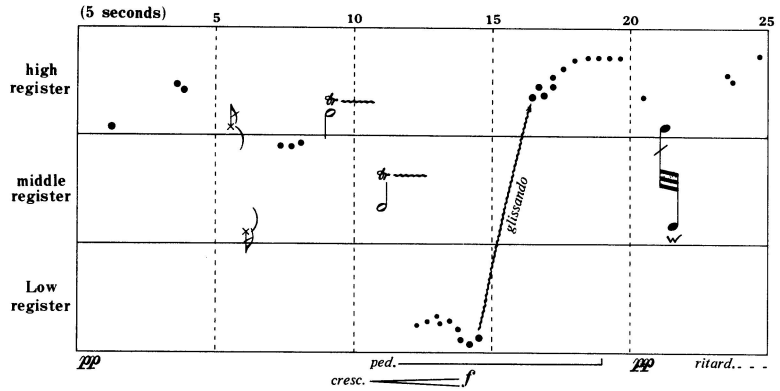


출처: Takács, J., *Sounds and colors*, Op. 95, Ludwig Doblinger(1977)

그래픽 기보법은 상당히 다양한 방법이 고안되어 사용되고 있는데 대부분 작곡가의 상세한 설명이 악보에 주어지며, 그림이나 도표, 기호 등에 의해 음고나 리듬의 대략적인 윤곽이 제공된다. 아래 그래픽 악보는 연주자가 원하는 대로 검은 건반과 흰 건반을 사용하여 즉흥연주하는 곡으로 악보는 음악적인 흐름만을 보여준다. 각 상자는 5초 또는 메트로놈 60 빠르기에서 5번의 틱(tick)에 해당되는 시간의 길이이며, 우측의 고음역

(high register), 중음역(middle resigter), 저음역(low register) 표시는 피아노 건반의 대략적인 음역을 나타낸다.

〈악보 7〉 매규(M. Mageau), 〈원하는 대로〉(As you like it!) 그래픽 악보



출처: *Adventures in Time and Space: A Collection of Contemporary Piano Studies Vol. I*, Belwin-Mills Publications Co.(1973)

그래픽 기보 곡은 학생들에게 기보의 기능과 원리에 대해 폭넓게 생각하는 의미 있는 경험을 제공해주게 된다. 기보의 목적은 소리 재현방법을 연주자에게 지시하기 위한 것으로 그래픽 기보 학습은 전통적인 오선 기보 이외로 다양한 기보 방식이 고안될 수 있다는 창조적인 사고를 유도할 수 있다.

〈표 6〉 그래픽 기보 교육용 악곡

작곡가	곡명	출판년도
Adler, S.	<Gradus II> No. 13, 16, 17, 19	1971
Finney, R. L.	<32 piano games> No. I, XXII, XXIII, XXIX	1969
Mageau, M.	<Adventures in time and space> Vol. I 중 'As you like it!'	1973
Stravinsky, S.	<Six sonatinas> 중 'Sonatina prima', third movement	1967
Takács, J.	<Sounds and colours> Op. 95 중 'Study in sounds'	1977

Ⅲ. 결론

피아노 교육에서 20세기 피아노 작품 학습은 현대 음악의 다양한 기법을 이해하고 음악 예술의 창조적 본질과 특성을 이해하는데 도움이 되어야 한다. 특이 기법 악곡의 양식적 특성과 작곡가의 창작 의도를 제대로 파악하고 연주하기 위해서는 특이 기법에 대한 이해가 선행되어야 한다. 따라서 20세기 악곡 지도 시 단순히 악보를 읽고 연주 기술적인 측면만을 지도해서는 안 되고 사용된 작곡 기법에 내재한 표현적 특성과 미적 의미를 통찰할 수 있는 음악적 식견을 길러주어야 한다.

이와 같은 20세기 현대 음악 지도의 교육적 의의에 비추어 20세기 악곡이 바람직한 방향으로 지도되기 위해서는 교사 자신이 교수용 악곡에 사용된 20세기 작곡 기법에 대해 명확히 이해할 필요가 있다. 본 연구에서 제시한 특이 작곡기법에 대한 고찰 내용은 혁신적 기법 악곡 지도에 요구되는 교사들의 교수법적 안목을 신장시키는데 도움이 될 것이다.

참고문헌

Adler, S. (1971). *Gradus I & II(2 vols.)*. New York: Oxford University Press.

Bolcom, W. (1981). *Monsterpieces for older children.* New York: Edward B. Marks Music Corporation.

Cartwright, L. (1997). *A study and computer data base of innovative compositional and performance techniques in intermediate piano literature composed from 1940 through 1990.* Doctoral Dissertation, West Virginia University, Morgantown, WV.

Diemer, E. L. (1989). *Space suite: twelve short pieces for solo piano using idioms and techniques of the 20th century*. Florida: Plymouth Music Co., Inc.

Greene, A. (1976). *Seven wild mushrooms and a waltz.* New York: Galaxy Music Corporation.

Thompson, E. R. (1976). *Teaching and understanding contemporary piano music*. San Diego, CA: Kjos West.

1:30-2:10 208호

발표 : 양 지 (이화여대 공연예술대학원 초빙교수)
좌장 : 유순영 (건국대)

낭만 피아노 소나타로의 연결을 위한 교육용 작품 현황과 연구

I. 서론

피아노를 배우는 학생들이라면 필수적으로 여러 작품들을 학습하고, 전문적인 피아니스트들이 연주 무대에 오르기 위해 자주 찾게 되는 가장 중요한 피아노 작품의 장르들 중 하나가 바로 '소나타(sonata)'일 것이다. 소나타는 음악사적으로나 음악의 대표적인 형식을 확립한 장르라는 점에서 볼 때, 학생들이 작품의 구조를 체계적으로 이해하고 올바르게 연주하기 위하여 반드시 학습되어야 한다. 실제로 여러 시대별 작곡가들의 소나티나들이 학생들을 위한 교육용 작품으로서 그들의 꾸준한 레퍼토리로 학습 및 연주되며 사랑받고 있다. 그러나 막상 소나티나 학습을 마치고 난 중급 학생들을 위해 출판된 국내의 소나타 모음집들은 유독 고전시대 작곡가들의 작품들에만 집중되어 있다는 점을 관찰할 수 있다. 그러나 소나타의 학습을 위한 작품 구성을 지나치게 고전시대로만 제한하게 될 때, 향후 학생들이 낭만 소나타를 연주하는 것에 대해 매우 생소하고 두려움을 갖게 되는 현상이 벌어질 수 있다. 그리하여 본 연구에서는 국내에서 잘 알려져 있지 않지만 낭만 소나티나의 학습을 마친 학생들이 난이도적으로 접근하기에 용이하면서 낭만 소나타에서의 중요한 연주 기법과 요소들을 폭넓게 접할 수 있는 슈만의 <어린이를 위한 세 개의 소나타> Op. 118에 대하여 살펴보고, 낭만 소나타에서 다루게 되는 테크닉과 음악적인 요소들을 모색해본다.

Ⅱ. 본론

1. 연구의 목적과 필요성

소나타라는 장르가 고전시대에 가장 괄목할만한 성장과 확립을 이루었다는 점을 볼 때, 고전시대 소나타 학습의 중요성과 필요성은 모든 면에서 절대적인 것임에 틀림이 없다. 그러나 낭만시대에 장르의 대세적 관심이 성격 소품으로 건너갔음에도 불구하고 낭만 작곡가들도 역시 대표적인 피아노 소나타들을 상당수 작곡했으며 조명 받고 있다. 그러므로 낭만 소나타 역시 고전 소나타와 더불어 학생들에게 필수적으로 다루어져야 하는 중요한 시대의 교육용 작품이라 할 수 있다. 하지만 안타깝게도 낭만 소나티나 학습을 마친 중급과정의 학생들이 낭만 시대의 소나타를 접할 기회를 갖기 쉽지 않다. 그 이유는 쇼팽, 슈만, 리스트, 브람스 등의 소나타들에서 다루어지는 테크닉과 음악적 난이도가 고급 수준 이상으로 상이하게 높기 때문이다. 국내에 있는 소나타 앨범들은 상대적으로 편안한 난이도에서 익숙하게 접할 수 있는 고전 시대 소나타들을 위주로 출판되고 있다. 그러나 낭만 소나타 작품들에서 다루어야하는 연주 기법들은 고전 소나타에서 접하게 되는 기본적인 작곡 기법의 특징들을 따르고 있으면서도 다소 상이한 종류의 섬세한 음악적 요소들이 존재한다. 따라서 향후 낭만 소나타의 바람직한 연주를 돕기 위하여 중급 과정의 학생들에게 선수학습으로 활용할 수 있는 작품을 연구하여 올바르게 학습할 수 있도록 기회를 제공하는 것이 매우 중요하다.

2. 연구의 절차와 방법

본 연구에서는 국내 중급과정 학생들이 콩쿨에서 연주하는 작품들을 토대로 어떠한 시대와 작곡가들의 소나티나와 소나타 작품들이 주로 학습되고 있는지 알아본다. 이 조사를 위하여 지난 2015년에 서울 및 경기 지역에서 열렸던 피아노 콩쿨의 주최사 15곳에 초등부 피아노 학생들의 연주 작품 목록들을 의뢰하였다. 7곳의 주최사에서는 콩쿨 접수 시에 연주 목록을 제출하는 절차를 밟지 않아 소장해둔 자료가 존재하지 않거나, 작품 목록들을 정리하여 전송하는데 드는 많은 시간들이 불편하여 의뢰에 참여하기 어렵다고 답하였다. 최종적으로 총 7곳의 콩쿨 주최사로부터 초등부 피아노부문 총 339명의 학생들이 제출했던 작품 목록들을 전송 받았다.

더불어 마그라(J. Magrath)가 정리한 테크닉의 난이도별 분류를 근거로 초등부 학생들이 콩쿨에서 연주하였던 소나티나와 소나타의 난이도적 단계를 검토하여 낭만 소나티네에서 소나타로의 테크닉적 격차를 점검해본다. 즉, 마그라가 수집 및 정리한 작품 목록

을 참고로 하여 낭만시대의 소나티나와 소나타 목록을 발췌하여 작곡가와 시대별로 정리하고, 학생들이 각 난이도의 수준에서 어떠한 작품을 활용할 수 있을지를 살펴보았다. 또한 중급 학생들이 낭만 소나타를 연주하기 전에 준비 학습으로 활용할 수 있는 대표적인 교육용 작품인 슈만의 <어린이를 위한 세 개의 피아노 소나타> Op. 118을 살펴보았다. 이 과정에서 최근 낙소스(Naxos)사를 통하여 연주 음반을 발매한 피아니스트 이진상과의 인터뷰를 토대로 이 작품을 통해 배울 수 있는 필수적인 학습 요소들에 대하여 구체적으로 분석 및 연구하였다.

3. 연구의 제한점

본 연구에서는 한국의 초등부 피아노 학생들의 연주 수준이 상당히 높아, 리스트의 메피스토 왈츠와 같은 난해한 작품들을 다루는 학생들이 상당수 있다는 점을 근거로, 중급과정 소나타 작품 조사의 난이도 기준을 초등부 학생들의 연주 작품들로 제한하였다.

더불어 이 소나티나 및 소나타 레퍼토리의 조사는 작품 목록을 전송 받을 수 있었던 서울 및 경기 지역의 콩쿨 참가자들의 연주 작품 목록만을 대상으로 이루어졌으므로 선정된 7곳의 콩쿨 주최사에서 관찰되는 참고적인 현상으로만 결과가 산출되었음을 밝힌다. 예선과 본선 경연에 특정 작곡가의 한 작품만을 지정곡으로 규정하는 콩쿨들은 기본적으로 조사에서 제외하였으나, 작품의 한 장르를 특정 몇몇 작곡가의 작품으로 규정한 콩쿨들은 조사에 포함하였으므로 어느 특정 작곡가들의 작품들로 다수 학생들의 쏠림현상이 있을 수 있었음을 감안한다. 한편 시기적으로 특정 예술 중학교 입시를 앞두고 열린 콩쿨의 경우, 학생들의 순수한 연주 작품 희망 의도와는 달리 선정된 입시 지정곡으로의 집중 현상이 존재할 수 있었음을 밝혀둔다.

4. 콩쿨에서 소나티나와 소나타 사용 현황

지난 2015년 서울 및 경기지역에서 열린 총 7곳의 피아노 콩쿨 주최사로부터 초등부 1학년부터 6학년까지 총 339명의 콩쿨 참가 학생들이 주최사에 제출하였던 예선 및 본선 희망 연주 작품들로 중복되는 작품을 포함하여 총 561개의 목록을 전송 받았다. 총 561회의 연주 중 소나티네의 연주는 총 36회, 소나타의 연주는 총 262회로 집계되었고, 중복되는 작품을 제외하여 정리된 총 125개의 작품 중에는 소나티네가 총 15개, 소나타는 총 41개의 작품으로 집계되었다. 사실 레퍼토리의 장르가 소나티나와 소나타로 집중된 현상은 몇 곳의 콩쿨 주최사들이 '소나티나 중 빠른 악장'이라고 제한된 지정곡 설정을 두었거나, 특정 예술중학교들의 입시 과제곡들이 '모차르트 소나타 중 한 악장' 이나

‘베토벤 소나타 중 한 악장’으로 지정되었다는 점에서 어느 정도 영향을 받았다고 볼 수 있다. 결국, 이러한 집중 현상은 결국 소나티나와 소나타의 작품들이 학생들의 테크닉적 기교의 훈련과 연주력을 향상 시키는데 매우 효과적인 교육용 작품이라는 것을 증명한다는 해석으로도 볼 수 있겠다. 하지만 여기서 주목하고자 했던 부분은 얼마나 다양한 작곡가들의 소나티나와 소나타들이 활용되고 있는지의 여부였다. 안타깝게도 시대들과 작곡가들의 선택의 폭이 그리 다양하지 않았다.

〈표 1〉 콩쿨 희망 연주 목록으로 집계된 소나티나와 소나타의 시대별 작품 수와 작곡가들

	소나티나		소나타		합계
	작품 수(%)	작곡가	작품 수(%)	작곡가	
바로크	0		0		0
고전	12 (80.00)	쿨라우, 클레멘티, 듀섹, 디아벨리	40 (97.56)	하이든, 모차르트, 베토벤	52 (92.86)
낭만	1 (6.67)	라인스	1 (2.44)	슈만	2 (3.57)
현대	2 (13.33)	카발레브스키, 카차투리안	0		2 (3.57)
합계	15 (100.00)		41 (100.00)		56 (100.00)

<표 1>에서 집계된 소나티나와 소나타의 작품들을 시대별 작곡가의 분포도로 살펴보면 연주되는 소나티나와 소나타의 작품이 유독 고전 시대에 집중되어있다는 사실을 관찰할 수 있다. 작품에 고전 소나티나가 총 15개의 작품 중 80%에 해당되는 12개의 작품으로 집계되었고, 고전 소나타가 총 41개의 작품 중 97.56%에 해당하는 41개의 작품으로 집계되었다. 추가적으로, 학생들이 연주했던 소나티나와 소나타의 시대별 작곡가의 목록을 살펴보면, 고전시대의 소나티나는 쿨라우, 클레멘티, 듀섹, 디아벨리의 작품들을 포함하였고, 낭만은 라인스의 작품 한 곡, 그리고 현대는 카발레브스키의 작품 한 곡과 카차투리안의 작품 한 곡이 포함되어 있었다. 한편, 고전시대의 소나타는 하이든, 모차르트, 베토벤의 작품에 뚜렷하게 집중된 반면, 낭만 소나타는 슈만의 작품 1곡이 유일하였고, 바로크와 현대 작곡가의 작품은 전혀 연주되지 않았다.

한편, 국내에서는 다수의 콩쿨들이 각 학년별 지정곡으로 소나티나나 소나타를 연주하도록 규정하여 운영되는 것과는 달리, 미국에서는 소나타라는 장르에 특성화되어 설립된 수많은 소나티나/소나타 콩쿨 및 페스티벌이 열린다. 물론 각 콩쿨마다 레퍼토리에 대하여 제시하는 규정들은 다소 차이가 있지만, 대다수의 소나티나/소나타 콩쿨들이 각 수준별로 특정 작곡가들의 지정 작품을 제시하고 있어, 각 수준의 경연에 참가하는 학생

들이 동일한 작품들을 연주하여 평가받게 된다. 단, 이러한 레퍼토리 규정을 둘 때, 각 수준마다, 혹은 매 해마다, 시대별로 다양한 작곡가들의 소나티나 혹은 소나타들을 지정곡으로 제시하기 때문에 학생들은 자연스럽게 다양한 시대와 작곡가들의 소나티나 및 소나타들을 폭넓게 학습하게 되는 기회를 갖게 되어 매우 효율적이다.

5. 낭만 소나타로의 연결 학습을 위한 교육용 작품

아래 <표 2>에서는 마그라가 수집한 문헌집(*The pianist's guide to standard teaching and performance literature,* Magrath, 1995)을 참고로 하여 낭만시대의 작곡가별 소나티나와 소나타 목록을 정리하였다. 중급 과정에 해당하는 낭만 소나티나로는 구를리트, 라이네케, 라인스, 래프, 리히너, 멘델스존, 비엘, 스핀들러, 헬러(이상 가나다 순)까지 총 8명의 작곡가들의 13개의 작품들이 정리 되었다. 반면에, 낭만 소나타의 작곡가는 멘델스존과 슈만으로 총 2명의 작곡가가 정리되었다. 1980년대에 처음으로 출판되었던 멘델스존의 B flat minor 소나티나는 기존에 멘델스존이 작곡했을 당시 작곡가 본인이 소나티나라고 제목을 붙여 소개되었다(Magrath, 1995). 하지만, 이 작품은 열 페이지 길이의 심오한 음악 작품의 특징과 함께 추후 편집자의 의도에 의하여 소나타라는 제목으로 바뀌어 출판되었다(Magrath, 1995). 그러므로 작곡가의 본질적인 의도에 의해 소나타로서 작곡된 중급 수준의 낭만 작품은 슈만의 <어린이를 위한 세 개의 소나타> Op. 118이 수준 8-9로 평가되면서 유일하게 중급 학생들을 위하여 사용될 수 있는 낭만 소나타로 정리되었다.

〈표 2〉 마그라가 수집한 중급 과정 난이도의 낭만 소나티나와 소나타의 작품 목록

낭만 소나티나			낭만 소나타		
작곡가	작품명	수준	작곡가	작품명	수준
구를리트	6개의 소나티나, Op. 54	7-8	멘델스존	Bb단조 소나티나	10
라이네케	소나티나, Op. 136	4	슈만	어린이를 위한 세 개의 소나타, Op. 118	8-9
	3개의 소나티나, Op. 47	8			
라인스	4개의 소나티나, Op. 39	3-5			
라프	소나티나, Op. 99 No. 1				
리히너	소나티나, Op. 66	4-6			
	9개의 소나티나	4-6			
	3개의 소나티나, Op. 49	5-6			
	3개의 소나티나, Op. 4	6			

낭만 소나티나			낭만 소나타		
작곡가	작품명	수준	작곡가	작품명	수준
비엘	4개의 소나티나, Op. 57	9			
스핀들러	소나티나, Op. 157	4			
헬러	소나티나, Opp. 146, 147, 149				

* 괄호 안의 숫자는 마그라가 수준 1부터 10까지의 난이도를 기준으로 작품에 직접 평가한 수준을 의미한다.

6. 슈만의 <어린이를 위한 세 개의 소나타> Op. 118의 교육적 활용도

슈만의 건반음악 중에서 가장 중요한 장르는 성격소품이지만, 그 다음으로 가장 주목받는 장르는 소나타인데 고전 소나타에 비하여 그 형식과 내용이 매우 자유분방하고 화성의 구성이 다채롭다(Kirby, 1995, p. 174). 슈만은 1838년까지 작곡하였던 세 개의 피아노 소나타 이 후, 1853년 6월 새롭게 그의 세 딸들을 위한 <어린이를 위한 세 개의 소나타> Op. 118을 작곡하였다. 처음에는 슈만이 <어린이를 위한 앨범> Op. 68과 함께 출판하여 판매할 목적이었으나, 어린이를 위한 앨범과는 난이도나 형식면에서 매우 다른 성격을 가졌던 이 작품은 결국 독립된 어린이를 위한 소나타 작품으로서 출판되었다(Herttrich, 2009, Preface).

사장조의 첫 번째 소나타는 신체적 성장 발달과 언어의 습득은 꽤 느렸지만 음악적으로는 섬세하고 감상적이던, 당시 8살의 셋째 딸 줄리에를 위하여 작곡되었다(Herttrich, 2009). 라장조의 두 번째 소나타는 고집이 완강하고 말괄량이였지만 활기 넘쳤던 당시 10살의 둘째 딸, 엘리제를 위하여 작곡되었고, 마지막 다장조 소나타는 명랑하고 생기발랄하며 좋은 음악적 청력과 뛰어난 암기력을 가졌던 12살의 첫째 딸 마리에를 위하여 작곡되었다(Herttrich, 2009). 최근 낙소스사를 통해 이 작품의 연주 음반을 발매한 피아니스트 이진상은 “첫 번째 소나타에서는 피아노를 연주하는 그 즐거움 자체가 담겨있고, 두 번째 소나타에서는 음악적인 다양한 성격이 드러나면서 새로운 형식과 연주법이 시도되며, 세 번째 소나타에 와서야 스케일이 커지고 대가적 요소가 비춰지기 시작한다.” 고 세 작품이 보여주는 특징들을 정리하였다. 이렇듯 슈만은 세 딸들이 가진 내면적인 성격과 음악적 재능 및 감성, 그리고 그들의 나이를 고려하여 소나타라는 장르 안에 각각의 특징에 맞는 테크닉적 패시지와 음악적 요소들을 반영하였다. 고든은(Gorden, 1996, p. 274) “이 작품은 소나타라는 전통적인 개념을 가르치는데 사용되기 위한 많은 구체적 특징들을 내포하고 있으므로, 명백하게 중급과정의 학생들을 위한 교육용 작품으로 작곡되었다고 볼 수 있다”고 주장하였으며, 그가 논하는 <어린이를 위한 세 개의 소나타>

Op. 118에서 보이는 낭만 소나타로서의 구체적 특징들을 나열하면 다음과 같다: 각 작품들의 4악장 구성, 각 1악장에 쓰인 소나타 알레그로 형식, 첫 번째 소나타에 나타난 주제와 변주곡, 두 번째 소나타에서 나타난 캐논 악장, 세 소나타의 악장들에 제시된 묘사적인 제목들, 그리고 첫 번째 소나타의 제시부 주제가 세 번째 소나타의 마지막 악장들에 다시 등장하는 순환적 구조. 그의 부인 클라라 슈만은 이 작품의 난이도에 대하여 어린이들이 연주하기 위한 소나타로는 너무 난해한 작품이라는 평을 내렸다(Herttrich, 2009). 반면, 이진상은 "각각의 8살, 10살, 12살 나이의 음악적 재능을 충분히 가진 어린이를 위한 난이도로 볼 때, 세 소나타는 과하게 어렵지 않다고 보여지며, 슈만이 어린이들의 수준과 역량을 잘 이해하면서도 연습곡의 용도로 테크닉적 발전을 꾀했다고 본다." 고 밝혔다. 결과적으로, 이 <어린이를 위한 소나타> Op. 118에 담긴 세 작품들은 소나타라는 장르에 나타나는 낭만적 요소들과 연주기법들을 더불어 낭만적인 음형에서 접할 수 있는 다양한 테크닉들을 다룰 수 있는 훌륭한 교육용 작품으로 활용될만한 가치가 충만하다고 볼 수 있겠다.

Ⅲ. 결론 및 제언

학생들의 연주 수준을 향상시키기 위해 교육자들이 연구해야 하는 중요한 쟁점은 학생들이 갖추고 있는 테크닉의 난이도 수준에 적절하면서 다양한 시대와 장르의 작품들을 두루 접할 수 있도록 다양한 레퍼토리를 제시하고 그 작품들이 갖추고 있는 중요한 학습 요소들을 효과적으로 지도해야 한다는 사실이다. 빠른 속도로 사회가 변화하면서 다양성에 대한 사람들의 욕구가 눈에 띄게 높아진 만큼 피아노 교육에서의 양적 및 질적 수준의 변화도 절실하게 요구되고 있다. 하지만 아직까지도 한국에 소개되지 못한 중요한 교육용 작품들의 양은 방대하며, 실제로 어떠한 작품들이 출판되었더라도 작품에 대한 연구가 충분하지 않거나 교사들에게 익숙한 작품들의 학습에만 편중되어 학생들의 역량에 맞춰 사용되지 못하는 경우가 많이 있다. 특히 가장 중요한 음악 장르 중의 하나인 소나타는 학생들부터서 전문 연주자에 이르기까지 꾸준히 연구되고 연주되며 사랑받고 있지만, 의외로 국내의 중급 학생들이 다루게 되는 작품들은 고전 시대와 특정 작곡가들의 작품에만 유독 집중되어있다. 시대와 수준의 다양성을 고려한 소나타 앨범의 출판과 함께 학생들이 더욱 새롭고 다채로운 성격의 소나타 작품으로 적절한 시기와 수준에 맞는 작품들을 접할 수 있도록 하기 위한 연구들이 필요한 시점이다.

참고문헌

Gorden, S. (1996). *A history of keyboard literature: music for the piano and its forerunners*. Belmont, CA: Schirmer.

Herttrich E. (2009). *Sonatas for the young, Op. 118 by Schumann*: Preface. Berlin: Henle.

Kirby, F. E. (1995). *Music for piano: a short history*. Pompton Plains, NJ: Amadeus Press.

Kok, R. M. (2008). Negotiating children's music: New evidence for Schumann's harming' late style. *International Musicological Society*, 80, 99-128.

Lee, J. S. (2016). *Three piano sonatas for the young, Op. 118*, CD Liner Notes. Wyastone Concert Hall, Monmouth, UK. NAXOS.

Magrath, J. (1995). *The pianist's guide to standard teaching and performance literature*. Van Nuys, CA: Alfred.

Uszler, M., Gordon, S., & McBride-Smith, S. (1999). *Well-tempered keyboard teacher*. Belmont, CA: Schirmer.

1:30-2:10 210호	**발표 : 김선주** (前 Haan, Wuppertal 음악원 강사) **좌장 : 강유선** (중앙대)

프리페어드 피아노(prepared piano)의 연구

Ⅰ. 서론

1. 연구의 필요성과 목적

음악이 발생한 이후 끊임없이 발전해온 피아노는 여러 시대를 지나오면서 작곡가들에 의해 다양한 방식으로 표현되어지며 변화해 왔다. 전통적 음악 양식(조성, 형식, 작곡 기법)으로 피아노 음악의 변화를 시도하던 작곡가들은 20세기에 들어오면서 이런 방식을 벗어나 건반 악기인 피아노의 기능 자체와 음의 다양한 가능성에 대해 고민하면서 여러 가지 시도를 하게 되는데, 예를 들면 여러 음을 한꺼번에 누르는 톤 클러스터(ton cluster), 또는 건반이 아닌 피아노의 현을 뜯는 피치카토 주법 등이다. 그보다 더 나아가 피아노 자체에 여러 가지 물체를 끼우거나 부착 시켜서 음색의 변화와 피아노 기능, 즉 리듬악기인 타악기와 같은 변화를 꾀한 프리페어드 피아노(prepared piano)는 피아노 음악의 변화 중에서도 단연코 가장 획기적인 발명중의 하나라 할 수 있다. 이렇듯 작곡가들에 의해 표현되어지고 발전되어 온 피아노 연주법과 피아노 음악이 우리나라에서는 아직도 자주 연주되어지지 않고 전통적인 방식의 음악과 연주방법을 선호하는 경향에 머물러 있다. 이것은 현대음악에 대한 이해와 관심 부족, 즉 연구부제에서 오는 것이라는 생각이 든다. 이번 연구를 통해 현대음악을 이해하는 것에 조금이나마 도움이 되고 관심을 가지는 계기가 되었으면 하는 바람이다. 위에서 언급한 바와 같이 20세기 현대음악의 획기적인 발명중의 하나인 프리페어드 피아노가 어떻게 등장하게 되었고 발전하였는지 케이지(J. Cage, 1912-1992)의 프리페어드 피아노를 중심으로 알아보고자 한다.

Ⅱ. 본론

1. 케이지 이전의 피아노 조작(preparation)

1) 포르테피아노(fortepiano)

많은 사람들이 피아노의 음 자체에 대한 고민을 하며 여러 가지 변화를 시도하기 시작한 것은 18세기 무렵부터 이다. 가장 처음으로 음의 조작이 나타난 것은 우리가 지금 사용 하 고 있는 피아노의 전신 포르테피아노이다. 포르테피아노는 건반악기 제작자인 크리스토포리 (B. Cristofori)에 의해 제작되었는데 그는 이전에 사용되던 현을 뜯는 형식의 첼발로(Cembalo)또는 하프시코드(harpsichord)의 깨끗하고 명료하지만 강약조절이 힘든 단점을 보완하기 위해 천이나 가죽으로 된 햄머를 달아 현을 치는 형식의 악기를 만들었다. 이 악기는 현대의 피아노와 같은 풍부한 음량은 아니지만 새로운 장치를 하고 조작을 함으로써 음색과 음량의 큰 변화를 얻을 수 있었다. 이것은 악기 자체의 조작으로 음의 변화를 꾀한 최초의 시도였다고 볼 수 있다.

2) 들라주(Maurice Delage, 1879-1961)

라벨의 친구이자 제자로 잘 알려진 프랑스 작곡가 들라주는 1912년에 일본과 인도 여행으로 이 두 나라의 문화에 깊은 인상을 받고 그의 음악에 동양음악의 요소를 넣어 작곡하기 시작하였다. 특히 인도의 영향을 받은 대표적 작품 중 하나인<라가말리카>(Ragamalika)는 인도의 전통 음악을 기본으로 한 곡으로, 종이 판지를 낮은 음 자리표의 두 번째 줄에 위치한 시-플랫(B-flat)현 아래 넣은 후 그 음을 약화(dampen)시켜 인도의 드럼과 같은 소리를 모방하게 하였다. 이렇듯 이 곡은 악보에 조작 피아노를 명확하게 지시한 의미 있는 곡이라 할 수 있다.

3) 빌라-로부스(Heitor Villa-Lobos, 1887-1959)

리오데 자네이로에서 태어난 작곡가 겸 지휘자인 빌라-로부스는 브라질의 민속음악에 관심이 많았고 민요 수집을 하였다. 그의 작풍은 브라질 원주민의 음악에 뿌리박은 야성적인 것으로서 그가 작곡한 <쇼로스>(Choros)는 본질적으로 브라질 원주민의 민족음악의 특징을 내포하고 있는 곡이다. 1920-1929년에 연작형식으로 작곡되었던 이 작품은 여러 가지 편성이며 총 14곡으로 되어 있다. 그중에서 <쇼로스> 8번은 오케스트라와 2대의 피아노를 위한 곡으로 이곡에 빌라-로부스는 조작피아노 방법을 사용하게 되는데 그

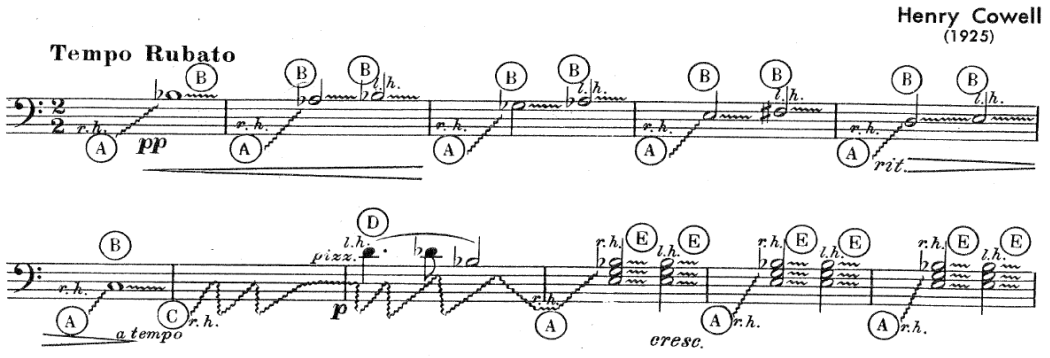
방법은 피아노의 현과 햄머 사이에 종이를 끼우는 것으로 이것은 소리의 울림을 더욱 명확하게 얻기 위한 의도라고 할 수 있다.

4) 코웰(Henry Cowell, 1897-1965)

톤 클러스터와 같은 실험적 기법을 만든 시대를 앞서간 진보적인 작곡가인 찰스 아이브스(C. Ives)의 영향을 많이 받은 코웰은 케이지와도 밀접한 관계가 있는 작곡가이다. 그는 1922년에 손가락으로 건반을 연주하는 전통적 방식을 벗어나 피아노의 현을 이용한 현악기 피아노(string piano)테크닉을 고안해낸다. 그의 대표적인 이 테크닉은 <에올리언 하프>(Aeolian harp, 1923)와 <반시>(The banshee, 1925)에 잘 나타나있는데 그 중에 반시의 악보와 연주법에 대해 <악보 1>과 같이 설명되어 있다.

코웰의 이 테크닉은 피아노 안쪽에 여러 가지 물체의 설치를 필요로 하는 것이 아닌 피아노 현과 손을 통한 피아노 음색의 변화로 현악기와 같은 효과를 얻을 수 있었다. 이런 현악기 피아노 이외에도 코웰은 피아노 현에 여러 가지 물체를 설치하는 등 여러 가지 시도를 하였는데 코웰의 제자였던 케이지는 이런 시도들을 옆에서 도우면서 많은 영향을 받게 된다. 이런 이유에서 케이지는 자신의 프리페어드 피아노에 대해 얘기할 때 코웰의 작품을 자주 예로 들곤 하면서 자신의 프리페어드 피아노 영감의 원천이 코웰이라고 말하기도 하였다.

〈악보 1〉 코웰의 〈반시〉 악보



ⓐ 가장 낮은 현으로부터 표시된 음까지 손가락 끝으로 훑어서 연주한다.
ⓑ 손가락 끝으로 주어진 음을 따라 훑어 문지른다.
ⓒ 이 작품에 쓰여진 최저음 A와 최고음 B플랫 사이를 훑는다.

ⓓ 주어진 음의 한 옥타브 아래 연주하는 것 대신, 손가락으로 튕긴다.
ⓔ ⓑ와 같이 연주하되 3개음을 함께 연주한다.
ⓕ ⓑ와 같이 방법으로 연주하되 손톱을 사용한다. (김은영, 1998, p. 54-55)

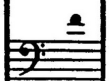
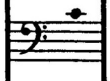
2. 케이지의 피아노 조작, 프리페어드 피아노

1) 프리페어드 피아노의 등장

케이지의 음악관의 기본적 토대는 기존의 것에 대한 비판을 통한 새로움의 추구이다 (오희숙, 2004, p.144). 이것은 쉔베르크에게 12음 기법을 배우면서도 선율과 화성의 틀로부터 자유로워지기를 원하고 자신만의 음악을 지향하면서 타악기 앙상블을 조직하고 활동하며 더욱 발전하게 된다. 이런 그의 생각은 그 동안 작곡에 있어서 다른 전통적 요소들에 비해 의미가 적었던 리듬에 더욱 집중하게 되고 새로운 음향을 찾는데 여러 가지 시도를 하게 된다. 또 그는 음악 외에 무용이나 미술 등 다른 예술 분야에 관심을 갖고 예술가들과 교류하면서 서로에게 많은 영향을 주고받게 된다. 특히 그는 무용가들과 일하고 무용 반주를 하면서 무용동작에 맞는 음악을 작곡하게 되었고 선율보다 음색의 다양함과 리듬에 더욱 관심을 가지게 되면서 이것을 새로운 음악의 한 형태로 발전시키게 된다. 이렇게 해서 등장하게 된 것이 바로 프리페어드 피아노였다. 이런 프리페어드 피아노를 위한 첫 곡은 1938년 등장하게 되는데 이 곡은 무용가 포트(S. Fort)의 작품 <바카날>(Bacchnale)의 반주 음악을 의뢰받으면서 우연한 기회에 시작하게 된다. (<그림 1> 참조)

〈그림 1〉 바카날의 조작 방법

PIANO PREPARATION

TONE	MATERIAL	STRING (left to right)	DISTANCE FROM DAMPER
	small bolt	2-3	circa 3"
	weather stripping *	1-2	**

처음에는 타악기 앙상블 곡으로 작곡 하였으나 포트가 공연하게 될 공연장이 너무 협소한 탓에 타악기 앙상블이 설 공간이 부족하다는 걸 알게 되면서 피아노 한대로 타악기 앙상블의 효과를 낼 수 있는 곡을 구상하고 그것을 구체화 하면서 바카날이 탄생하게 된다. 틈마개용 재료(weather-stripping), 고무 조각(pieces of rubber), 나사(screws), 볼트(bolt)등의 재료들로 장치하고 빠른 리듬으로 타악기의 소리를 모방해 작곡하였다. 이렇게 바카날이 등장한 이후 프리페어드 피아노에 의한 다양한 음색에 많은 관심과 연구를 하게 된 케이지는 더 많은 곡들을 작곡하고 그것을 통해 여러 가지의 조작을 시도하며 발전시킨다. 프리페어드 피아노를 위한 솔로 작품으로는<바카날>, <아모레스>(Amores, 1943), 미스테리어스 어드벤처>(Mysterious adventure, 1945), 〈마셀 두상을 위한 음악>(Music for Marcel Duchamp, 1947), <소나타와 간주곡>(Sonata and interludes, 1960)등이 있다.

2) 재료와 장치방법

프리페어드 피아노의 장치에 들어가는 재료들은 처음에는 피아노 속에 잡지, 신문, 재떨이, 달걀 등을 사용하였으나 고정 되어 있지 않고 사방으로 튕겨나가거나 움직였다. 그래서 그는 금속 클립, 볼트, 동전, 나무 조각, 펠트(felt)천, 고무 등 일상에서 흔히 구할 수 있는 물건을 생각하여 현과 현 사이에 이 재료들을 끼워 사용하게 되었다. 각각의 재료들은 현에 설치하고 고정 시킴으로써 여러 가지의 음색의 효과를 얻을 수 있었다. 예를 들면 고무조각은 우드블록과 같은 음색을, 또 볼트와 너트를 함께 장치 할 경우에는 작은 심벌즈와 같은 음색을 낸다. 헝겊 조각은 건반을 눌렀을 때 소음기를 댄 것과 같은 소리를 나무 조각은 음의 울림을 끊는 역할을 하게 된다. 또 케이지는 악보의 서문에 조작에 필요한 재료나 조작 위치를 상세히 설명해 놓았는데 이것은 재료는 물론 설치 위치에 따라 음색의 차이가 나타나기 때문이었다. 예를 들면 피아노의 한음에 3개의 현이 있으면 그 3개의 현에서 어느 위치에 장치를 하는지 또는 댐퍼에서부터 몇 인치만큼 떨어져 있는지에 따라 다른 효과를 얻게 된다.

3) 프리페어드 피아노의 특징

프리페어드 피아노의 특징의 첫 번째는 선율이나 화성이 아닌 다양한 음색과 리듬을 강조함으로써 타악기적인 효과를 꽤하였다는 것이다. 이것을 통해 음악의 다양성을 추구하며 이렇게 얻어진 프리페어드 피아노를 한 연주자에 의해 연주되는 타악기 앙상블 또는 오케스트라라고 생각하였다. 그리고 아시아 문화에 관심이 많았던 케이지는 특히 인도와 인도네시아의 음악에 영향을 받아 자신의 곡들에 이런 요소들은 가미 하면서 음

색이나 분위기로 인도의 사상이나 인도네시아의 가믈란 앙상블과 같은 효과를 나타내려 했다. 이 두 가지 특징은 프리페어드 피아노가 서양문화와 동양문화의 결합이라는 점에서 큰 의미 있다.

(1) 인도와 인도네시아 음악의 영향

인도 사람들은 인간의 감정을 아홉 가지로 나누는데 이를 '나브라스(navras)'라고 한다. 이는 힌디어로 아홉을 뜻하는 '나바(rava)'와 감정을 뜻하는 '라사(rasa)'의 합성어로 놀라움, 즐거움, 사랑, 신비, 분노, 증오, 걱정, 욕망, 평온 등을 나타낸다. 또 이러한 인간의 감정(라사)과 분위기를 표현하는 특정한 음계를 라가(raga)라고 한다(전인평, 2005, p. 79). 이렇듯 인도의 대표적 종교인 힌두교의 사상은 음악에도 깊이 배어 있다. 이런 이유에서 인도의 음악은 명상적이고, 영속적인 선율의 흐름 또는 정지한 듯한 분위기를 느낄 수 있는데 이는 힌두교의 사상인 '영원한 감정'을 나타내는 것이다. 케이지는 이런 인간의 모든 감정이 평온으로 향하기를 원하며, 마음의 평정을 찾고 평온을 기도하는 마음을 음악으로 표현하려 노력했다. 또 미국작곡가이며 음악학자인 맥피(C. Mcphee, 1901-1964)가 1934년부터 2년 동안을 자바(Java)와 발리(Bali)섬에서 지내면서 가믈란 음악을 연구하여, 자신의 작품에 사용하였는데(신금선 역, 1994, p. 138) 케이지는 그의 영향으로 가믈란 음악[1]의 음향을 프리페어드 피아노에 적용하게 되었다.

(2) 프리페어드 피아노의 타악기적 특징

위에서 언급했던 바와 같이 프리페어드 피아노를 시작하기 전부터 타악기에 많은 관심을 갖고 있었던 케이지는 피아노의 현을 전통적인 방식인 평균율 적으로 조작하지는 않고 선율과 화성을 벗어나 타악기의 음향을 피아노로 얻는 것에 집중하기 시작했다. 또 그는 타악기 대열에 종전에는 사용되지 않았던 소의 목에 다는 종, 얇은 금속 판 등을 사용하고 타악기 리스트에 추가하여 타악기의 영역을 넓혔고 다음과 같이 언급했다.

> 타악기 음악은 모든 음을 포용하는 미래음악으로의 현대적 과도기 모습을 보여준다. 타악기 음악 작곡가는 모든 음을 수락할 수 있다. 그는 학문적으로 금지된 '비음악적' 음영역을 손으로 조작할 수 있는 한 연구한다. 타악기 음악작곡의 핵심은 작품의 리듬 구조이다(오희숙 역, 2004, p.145).

1) 가믈란(Gamelan)은 인도네시아 자바와 발리에서 하는 기악합주 음악으로 "가믈"이라는 말은 망치를 뜻하는 것이므로 가믈란은 망치로 쳐서 소리 내는 타악기 음악이라는 뜻이다(이유림, 2007, p.14)

이렇게 그는 프리페어드 작품에 타악기의 가장 두드러진 특징인 리듬을 강조하고 설치에 있어서 다양한 음향을 얻기 위해 노력하였다. 종전에는 생각할 수 없었던 피아노의 음색에서 나사와 볼트를 설치함으로써 실로폰, 고무는 우드블럭 그리고 고무와 나사를 같이 사용하면 공과 같은 음색을 얻게 된다. 또 다른 타악기적인 특징은 리듬의 강조인데 이것을 반복 진행함으로써 표현하려 노력했다. 예를 들면 <소나타와 간주곡>에서 리듬은 반복되며 주기적으로 반복되는 리듬은 순환적인 형태로서 인도의 대표적 리듬인 탈라[2]에 많은 영향을 받았다. 이것은 <뒤샹을 위한 음악>, <미스테리어스 어드벤쳐>, <프리페어드와 오케스트라를 위한 콘체르토>에서도 볼 수 있다.

Ⅲ. 결론

20세기에 발명된 가장 획기적인 연주법중의 하나인 프리페어드 피아노는 케이지에 의해 연구되어지고 발전되었다. 타악기에 관심이 많던 케이지의 생각이 반영되면서 타악기적인 특징이 강조되어 리듬과 음향의 다양성을 잘 반영하고 있는 프리페어드 곡은 리듬과 피아노 음향의 확대라는 점과 서양의 전통적 악기인 피아노와 동양의 사상과 문화가 합쳐진 결합체라는 점에서 큰 의미가 있다. 이렇듯 현대 작곡가들에 의해 시도되고 있는 여러 가지 작곡법과 연주법들이 이번 연구를 통해서 관심과 연구의 부재로 연주되어지지 않는 안타까운 상황을 벗어나 많은 연주자들의 레퍼토리로 알려지는 기회가 되길 바란다.

참고문헌

김은영 (1998). **20세기 새로운 피아노 연주기법 연구**. 석사학위논문, 숙명여자대학교 대학원, 서울.

박지현 (1995). **아이브스, 코웰, 케이지 피아노작품의 상호 연관적인 실험적 요소 고찰**, 석사학위논문, 숙명여자대학교 대학원, 서울.

Griffths, P. (1994). **현대 음악사**. 신금선 역. 서울: 이화여자대학교 출판사.

안혜림 (2009). **20세기 피아노 음악의 타악기적 주법에 관한 연구**. 석사학위논문, 한국교원대학교

2) 탈라(Tala)는 인도 고전 음악에 있어서 리듬에 관한 기본개념으로 서양에서처럼 한마디를 더 잘게 쪼개지 않고 몇 개의 마디를 모은 것으로 이루어진다. 원래는 박절법에 있어 악센트의 위치를 의미한다. 이것은 시간의 흐름에 따라 계속 진행되지만 원점으로 돌아오도록 배열되고 있다. 이 배열은 반복되거나 주기적이며 한결같은 방법으로 순환하여 원점으로 되돌아온다.

대학원, 서울.

오희숙 (2007). **20세기 음악 2 시학**. 서울: 도서출판 심설당.

이새미 (1996). **John Cage의 <Sonatas and Interludes>에 내재된 인도, 인도네시아 음악의 경향에 관한 분석**. 석사학위논문, 숙명여자대학교 대학원, 서울.

이성애 (2008). **20세기에 사용된 새로운 피아노 주법-J. Cage와 G. Crumb을 중심으로-**. 석사학위논문, 국민대학교 대학원, 서울.

이유림 (2007). **John Cage의 Sonatas and Interludes에 대한 연구**. 석사학위논문, 단국대학교 대학원, 서울.

이영희 (1992). **헨리 카우웰, 케이지, 조지 크럼 등을 중심으로 한 현대 피아노 기법의 발전**. 연세대학교음악연구. 2. pp. 183-201.

전인평 (2005). **인도음악의 멋과 신비.** 서울: 아시아 음악학회.

정교철 역 (1997). 프리페어드를 위한 케이지의 음악. **음악과 민족,** 14. pp. 285-299.

Fuerst, M. (1979). *Das präparierte klavier des John Cage, Kölner Beiträge zur musikforschung.* Germany: Gustav Bosse Verlag.

John Cage Webpage (2016). Retrieved April, 1, from http://johncage.org/pp/John-Cage-Works.cfm.

Wikipedia, the free encyclopedia (2016). Retrieved April 1, from
https://en.wikipedia.org/wiki/Prepared_piano.
https://de.wikipedia.org/wiki/Pr%C3%A4pariertes_Klavier

구두발표 Ⅱ

구두발표 Ⅱ	**음악적 표현력 향상을 위한 통합적 교수법의 중요성** **양명진** (상명대 일반대학원 강사) **피아노 연주 평가에서의 일관성**(Consistency in piano performance evaluation) **김신영** (국립목포대 교수) **브레즈닉**(Martin Bresnick)**의 <두 성**(性)**을 위하여**: **천국의 문**>(For the sexes: the gates of paradise)**을 통해서 살펴본 멀티미디어 작품의 이해와 연주에 대한 고찰** **박서영** (한세대 강사)

2:15-2:55 203호

발표 : 양명진 (상명대 일반대학원 강사)
좌장 : 박영주 (서울교대)

음악적 표현력 향상을 위한 통합적 교수법의 중요성

I. 서론

1. 연구의 필요성

음악에서의 감정적인 표현을 연구한 학자 헤브너(K. Hevner, 1935)는, “만약 위대한 연주가가 관객에게 그가 음악적으로 표현하는 만큼 언어로도 효과적으로 표현할 수 있다면, 우리의 연구는 불필요하게 될 것이다.”라고 언급했다. 음악적 표현들은 연주자에 따라 주관적이고 복합적인 성격을 가진다. 그러므로 음악적 표현력(musical expressivity)을 설명하기란 훌륭한 피아니스트나 교육가들에게 조차도 매우 어려운 일이 아닐 수 없다. 그럼에도 불구하고, 이것에 대해 피아노 교수법적 접근을 하는 작업은 매우 가치 있는 일이다. 지금까지 음악에서의 표현력에 대한 연구는 음악 연주나 음악 교육 분야에서의 실용적 교수법 연구보다는 음악 심리학 분야에서 활발히 이루어져 왔다(Meyer, 1956; Balkwill & Thompson, 1999; Bhatti & Gregory, 2000; Juslin & Sloboda, 2001). 본 연구에서는 피아노 연주에 있어서의 음악적 표현력에 대한 설문 조사와 인터뷰를 통해 음악적 표현력에 대한 인식을 조사하고 이를 분석함으로써 음악적 표현력 향상을 위한 실질적인 교사의 자세와 교수법을 제안하고자 한다.

2. 연구문제

연구문제 1. 음악적 표현력은 단지 타고난 것으로, 개인의 감정적 표현이며 가르침으로 배울 수는 없는 것인가?

연구문제 2. 음악적 표현력에 대한 교사의 레슨 방법은 학생의 표현력을 향상시키는 데 어떤 역할을 하는가?

Ⅱ. 연구방법 및 제한점

1. 연구대상

본 연구는 미국의 8개 4년제 음악대학과 한국의 1개 4년제 음악대학에서 피아노 연주 혹은 피아노 교수법을 전공하고 있는 학생들을 대상으로 하였다. 총 70명의 학생들이 자발적으로 참여하였으며 그중 50명의 참여자가 주어진 모든 질문을 완료하였다.

2. 설문지

이 연구의 결과는 음악적 표현력에 관한 다양한 요소들에 대한 연구의 일부분으로, 설문지의 총 4개의 부분으로 나누어진 12개의 질문들 중에 3개의 질문에 해당되는 결과만을 사용하였다. 첫 번째 질문에는 짧은 서술 형식으로 응답하도록 하였으며 나머지 두 개의 질문에는 주어진 예시 중 하나를 고르도록 하였다. 사용된 3개의 질문은 아래와 같다.

질문 1> 당신의 관점에서, 음악적으로 잘 표현한다는 것은 무엇을 의미합니까? (In your view, what does it mean to play expressively?)

질문 2> 다음의 세 가지 연주자의 특징들 중에서 당신이 가장 중요하게 생각하는 요소는 무엇입니까? (Which of the following characteristics of a performer do you consider the most important?)

① 테크닉적인 요소들(technical skills)
② 표현력(expressivity)
③ 독창성(individuality)

질문 3> 당신의 선생님(들)은 표현력을 설명하기 위해서 다음 중 어떤 방법을 주로 사용합니까? (What kind of methods did your teachers use to explain expressivity?) ①부터 ④까지 순위를 매기십시오.

① 청각적 모델링(aural modeling), 즉 피아노 위에서 직접연주, 노래, 음성으로 특정 소리 흉내 등

② ‘크게’, ‘작게’, ‘부드럽게’와 같은 특정한 음악적 성질을 가리키는 직접적인 말로 된 설명(directive verbal instruction indicating certain musical properties)
③ 은유, 비유 등을 이용한 설명(verbal instruction using imagery or metaphor)
④ 신체를 이용한 동작으로 가르침(instruction with bodily movements)

3. 인터뷰

음악적 표현력이 가지는 주관성과 복합성으로 인해 단순히 양적인 수치로만으로는 심도 깊게 분석을 하기 어렵기 때문에 후속 작업으로 설문 참가자중 6명을 선발하여 개별 인터뷰를 진행하여 질적 분석도 함께 이루어지도록 하였다. 인터뷰 참가자들의 구체적인 생각을 조망하기 위하여 설문과 관련하여 총 7개의 인터뷰 질문을 마련하였으며 인터뷰 후 효과적 분석을 위하여 참가자들의 동의하에 모든 인터뷰는 녹화되었다. 앞서 언급한 바와 같이, 음악적 표현력에 대한 다른 요소들에 대한 연구 내용은 제외하고 본 연구에 필요한 인터뷰 내용의 일부분만을 사용하였다.

4. 연구의 제한점

본 연구는 미국과 한국의 피아노 연주와 교수법 전공 대학생 70명만을 대상으로 이루어진 것으로, 이것의 분석 결과를 모든 피아니스트의 표현력에 대한 결과로 일반화 시킬 수는 없다. 각 피아니스트들의 경험은 매우 다양하고 그 다양한 경험들은 그들의 음악적 표현의 요인들이 된다. 게다가, 음악적 표현의 눈에 보이지 않는 복잡하고 다양한 요인들을 언어로 설명하기에는 분명한 한계점이 있다.

Ⅲ. 연구결과 및 분석

1. 음악적 표현력에 관한 인식

첫 번째 질문, “당신의 관점에서, 음악적으로 잘 표현한다는 것은 어떤 의미입니까?” 라는 질문은 피아노 전공 학생들이 음악적 표현력에 대한 개념을 어떻게 정의하고 있는지 알아보기 위한 질문이었다. 총 50명의 응답자 중 25명의 응답자가 이 질문에 대한 대답으로 ‘감정’과 ‘느낌’이라는 단어를 언급하였다. ‘감정을 가지고 연주하는 것’, ‘감정을 가지고 연주 하는 것 그리고 그 작품으로부터 어떤 감정을 끌어내는 것’, 혹은 ‘자신 안

의 느낌을 가지고 연주하는 것'등의 응답이 바로 그 예이다. 또한, 응답자들의 많은 수가 단순히 감정의 표현뿐만 아니라 '감정의 전달'도 표현력의 중요한 요소로 생각하는 것으로 나타났다. 총 25명의 응답자가 '전달'을 의미하는 단어를 사용하였다. 이것의 예로는, '작품에 대한 감정을 관중에게 전달하는 것', '음악을 통해 감정을 일으키는 것', '듣는 사람과 연결되며 의미와 감정을 가지고 소통하는 것'과 같은 응답들이 있다.

두 번째로, "테크닉, 표현력, 그리고 독창성 이 세 가지 연주자의 특징들 중에서 당신이 가장 중요하게 생각하는 요소는 무엇입니까?" 라는 질문에 대해서 총 70명의 응답자 중, 31명(44.2%)의 응답자가 표현력을 가장 중요한 요소로 꼽았다. 독창성은 24명(34.2%)의 응답자가 가장 중요하다고 응답하였으며, 테크닉은 15명(21.4%)이 가장 중요하다고 응답하였다.

이 두 가지 질문에 대한 응답을 분석해 보았을 때, 다수의 응답자들에게 피아노 연주에 있어서 표현력이란 감정을 가지고 연주하거나 감정을 듣는 사람에게 전달하는 능력을 의미하며 연주에서 매우 중요한 요소로 생각하고 있다는 것을 알 수 있다.

2. 음악적 표현력 교육의 현재와 좋은 예

마지막 질문의 응답을 통하여서는, 실제로 레슨 현장에서 표현력을 가르치기 위하여 어떤 방법이 주로 쓰이고 있는지 살펴보았다. 이 질문에 응한 53명 중 28명(52.8%)의 응답자가 표현력을 가르칠 때 청각적 모델링에 의한 설명이 가장 많이 쓰였다고 응답하였다. 특정한 음악적 성질을 가리키는 언어로 설명하는 방법과 은유나 비유에 의한 설명은 각각 동일하게 11명의 응답자가 가장 많이 쓰였다고 답하였다. 실제로, 학자들에 의해 청각적 모델링 방법이 음악적 표현력을 가르치는 데에 가장 효과적이라는 실험 결과가 나오기도 하였다(Dickey, 1992; Tacit, 1992; Woody, 2006a). 이 연구들은 정해진 기간 동안에 제한된 음악적 표현을 실험한 결과이므로 이것을 수많은 음악적 표현에 적용할 수는 없다. 그러나 세 번째 질문에 대한 응답 결과와 이러한 실험의 결과에서 알 수 있는 분명한 사실은, 청각적 모델링 방법은 정해진 음악적 표현을 즉각적으로 학생으로부터 이끌어내는 데에 매우 효과적인 방법이라는 것이다. 하지만, 이 교육법에서는 대부분 일방적으로 교사를 모방하는 방법일 수밖에 없다. 만약 학생이 왜 이러한 표현을 배우고 있는지 이해하는 과정 없이 단순히 선생님의 표현 아이디어를 모방한다면 단기간적으로는 효과적으로 보일 수 있을지라도 진정으로 학생 자신만의 표현력이 되기는 어려울 것이다. 이러한 맹목적인 모방은 쉽게 연주자의 창작력과 개성의 부족으로 이어진다. 우디의(Woody, 2006a) 연구에 의하면, 이러한 청각적 모델링은 레슨 시간에는 선생님이 제시하는 소리와 매우 비슷한 모방이 이루어지지만, 실제 연주에서의 표현력 변화에 항상 효

과적인 것은 아니라고 보고한다. 우디는 이러한 연주를 '무표정한 연주(deadpan performance)'라고 표현하며 이러한 무표정한 연주에 생기를 부여하기 위해서는 청각적 모델링 방법뿐만 아니라 비유나 상상을 하는 등 다양한 교육법을 사용하는 것이 표현력을 발달시키는데 효과적이라고 제안한다(Woody, 2006a, p.33). 교사는 학생에게 가능한 음악적 아이디어를 다양하게 노출시킬 필요가 있으며, 학생에게 다양한 방법들을 실험할 기회를 제공해야한다. 이러한 과정 속에서 학생 스스로 생각하고 결정하는 능력이 생기며, 단순히 소리를 모방하여 표현하는 단계를 뛰어넘어 자신만의 표현력을 기르게 될 것이다. 이와 같은 효과는 인터뷰 내용에서도 확인할 수 있었다. 다음은 인터뷰 참가자들이 설명한 표현력 향상에 가장 좋은 영향을 미친 그들의 선생님에 대해 답변한 내용 중 일부이다.

"선생님께서는 그 음악으로 가는 가능한 한 많은 길들을 소개해 주셨어요. 일상생활, 감정들, 영화, 혹은 음악 이론 같은 모든 것이요. 왜냐하면, 모든 사람은 이해하는 방법이 다 다르잖아요." -학생 A

"상황에 따라 설명하는 방법이 다 달랐어요. 말로 풀어서 설명하기도하고, 비유하기도하고, 이야기를 하시기도 하셨죠."- 학생 B

"저에게 가장 긍정적으로, 저의 표현력에 영향을 준 선생님께서는 다양한 방법으로 접근하셨어요. 때로는 설명을 하기도 하고, 지휘도 하고, 아니면 비유를 들기도 하고."- 학생 E

인터뷰 중에 또 한 가지 발견할 수 있었던 표현력 발달에 좋은 영향을 미친 선생님의 특징은, 곡을 해석하고 어떻게 표현할지 결정하는 과정에 학생을 스스로 적극적으로 참여하게 했다는 것이다. 이러한 레슨 방법은, 현재 배우고 있는 곡의 해석뿐만 아니라 다른 새로운 작품을 만났을 때도 적절한 해석적 판단을 내리고 그것을 표현하는 능력을 기르는데 매우 큰 도움이 된다. 다음은 그러한 내용을 보여주는 발췌된 인터뷰 내용이다.

"선생님은 모든 방법들에 열려있어요. 그리고 저에게 스스로 생각할 수 있도록 하시죠." -학생 A

"그 선생님께 배움으로써, 저는 어떻게 내 스스로 표현해야할지를 찾았어요. 다시 말해서, 저는 '생각'이라는 걸 수동적이 아닌 자발적으로 할 수 있었어요. 왜냐하면 선생님께서는 항상 '왜' 그런 방법으로 쳐야하는지를 말씀해주셨어요 아주 논리적이고 음악적인 이유를 들면서요." -학생 B

Ⅳ. 결론 및 제안

위의 설문조사 분석에서처럼 많은 피아노 전공자들이 음악적 표현력에 대해서 개인의 감정이나 느낌을 표현하는 것이라고 생각하고 있다. 그리고 음악적 표현력은 예술적으로 높은 완성도를 요하는 연주에서 매우 중요한 역할을 하며, 그러한 이유에서 피아노 교수법적으로도 좀 더 체계적이고 과학적으로 깊은 연구를 할 필요가 있다. 설문조사 분석 결과에서 나타난 것처럼 음악적 표현을 개인의 감정이나 느낌의 표현으로만 생각하고 음악적 표현력을 위한 레슨은 간과한 채 테크닉 향상에만 치중된 레슨을 한다든지, 혹은 이것을 다루더라도 지나치게 편향된 방법으로만 설명을 한다면 학생의 근본적인 표현력 향상에 도움이 되지 않는다. 바람직한 표현력 교육을 위해서는 단기간에 잠시 효과를 보는 교수법에만 치중하기 보다는 다양하고 통합적인 교수법적 접근이 근본적인 음악적 표현력 향상에 긍정적 역할을 할 것이라고 생각된다.

참고문헌

Friberg, A. & Juslin, P. N. & Karlsson, J. & Schoodewaldt, E. (2004). *Feedback learning of musical expressivity.* New York: Oxford University Press.

Juslin, P. N. & Persson, R. S. (2002). *The science & psychology of music performance: creative strategies for teaching and learning.* New York: Oxford University Press.

Kohut, D. L. (1985). *Developmental and remedial teaching.* Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall

Lindstron, E. & Juslin, P. N. & Bresin R. & Williamon, A. (2003) Expressivity comes from within your soul: a questionnaire study of music students' perspectives on expressivity. *Research Studies in Music Education,* 20(1), 23-47

Woody, R. H. (2006a) The effect of various instructional conditions on expressive music performance. *Journal of Research in Music Education,* 54(1), 21-36

Woody, R. H. (2006b) Musician's cognitive processing of imagery based instructions for expressive performance. *Journal of Reasearch in Music Education,* 54(1), 125-137

2:15-2:55 208호

발표 : 김신영 (국립목포대 교수)
좌장 : 이주용 (전주대)

피아노 연주 평가에서의 일관성
(Consistency in piano performance evaluation)

I. 서론

피아노 교육에서 평가는 음악을 만들고 지도하는 모든 측면에서 필수적인 요소이다. 연주자의 자기 개선과 성취감은 자신뿐만 아니라 다른 사람에 의한 평가와 직접 관련된다. 이러한 평가들은 연주자가 자신이 도달하고자 하는 목표, 그리고 그들과 관련되는 강점과 약점에 전념하게 한다.

그러나 그러한 평가는 무엇에 기초를 두어야 하는가? 어떻게 하면 좀 더 신뢰성 있는 평가가 이루어질 수 있는가? 쿡시(Cooksey, 1982)에 의하면, 음악 연주는 '복잡하고 다차원적인 행동'으로, "연주 평가는 (1) 심사위원의 주관성, (2) 다차원적인 음악행위의 정의에 대한 불일치, (3) 음악행위에 대한 구성요소에 상응하는 정의로 인해 어려움이 따른다"는 것이다(p. 209). 그는 특히 이 영역에서 가장 중요한 문제는 평가 기준의 불일치라고 지적한다.

졸업연주회, 오디션, 콩쿨, 그리고 공식적인 심사에서 감정적이거나 재정적인 이해관계가 수반되기도 한다. 그런데 피스크(Fiske, 1983)는 거의 500명의 심사위원이 참여하는 실험연구 시리즈에서 "동일한 연주를 재평가 했을 때 (1) 평가자 간 숙련자의 신뢰도는 .50 이상, 평가자 내 신뢰도는 25%, (2) 평균 신뢰도는 9-16%, (3) 일부 평가자의 경우 부정적인 신뢰도를 나타냈다"고 보고했다. 이는 연주 평가의 일관성, 공정성에 대한 심각한 의문점을 제기한다.

많은 연구자들은 평가에서 높은 신뢰도와 타당도를 얻기 위해 연주 평가의 객관적인 기준을 정하는 평정척도(rating scale)를 개발하였다. 에이블리스(Abeles, 1983)는 클라리넷 연주 평가를 위한 평정척도를 고안하였다. 이는 리듬, 템포, 음질, 아티큘레이션 등 6

개의 항목(category)으로 구분하여 30개의 하위 진술 내용을 포함하고 있다. 이 평정척도를 사용한 테스트에서 32명의 기악 음악 교사들은 .90의 높은 신뢰도를 보였다. 그는 체계적인 절차에 의해 개발된 “평정척도는 내용 타당도가 높고, 평가자의 주관적 비평을 발전시키기보다는 평가 차원의 공통된 도구를 사용함으로써 신뢰도를 증진시킬 수 있다”고 주장한다(p. 246).

그러한 많은 연구에도 불구하고, 평정척도는 여러 조사자들 간에 의문을 제기하였다. 와프닉(Wapnick, 1993)은 평정척도와 악보를 사용하면서 4가지 조건에서 7개의 전문 연주자의 리코딩 중 선호하는 리코딩을 선택하도록 요구하였다. 그 결과 그는 “평정척도와 악보의 사용이 평가의 일관성에 큰 도움을 주지 못했다”는 결론을 내렸다. 그는 “악보의 사용은 연주의 질 보다 평가자의 관심을 악보에 치중하는 경향이 있다”고 강조하였다.

따라서 본 연구의 목적은 첫째, 경험이 있는 심사위원의 그룹과 경험이 없는 심사위원의 그룹이 동일한 피아노 연주를 다르게 평가하는가? 둘째, 피아노 연주 평가에 있어서 4가지의 조건 - (1) 평정척도만 사용, (2) 평정척도와 악보의 사용, (3) 평정척도와 악보의 미사용, (4) 악보만 사용 - 중 어떤 조건이 가장 일관성이 있는지 알아보기 위해 상호신뢰도를 비교하는 것이다.

Ⅱ. 연구문제

본 논문은 와프닉의 실험연구 결과에서 얻은 2가지 이슈(issue)를 조사하고자 연구되었다.

연구문제 1. 경험이 있는 심사위원 그룹이 경험이 없는 심사위원 그룹과 마찬가지로 일관성에 별 차이가 없는가?

연구문제 2. 평정척도와 악보의 사용이 심사위원의 일관성을 증진시키는데 도움이 되지 않는가?

Ⅲ. 연구방법

본 연구의 대상은 3명의 경험이 있는 심사위원 그룹과 3명의 경험이 없는 심사위원 그룹을 포함했다. 경험이 있는 심사위원은 연주자 겸 지도자(artist-teacher)로 대학 수준에서 10년 이상 지도 경험이 있는 전문 피아니스트이다. 한편 경험이 없는 심사위원은 본 연구에서 사용된 피아노 문헌이 음악적으로나 테크닉적으로 난이도가 있어서 높은

음악적 성취 수준에 있는 박사과정 학생으로 선정되었다. 이들은 오랜 기간 피아노 공부를 해왔지만 대학에서 지도경험이나 평가해 본 경험이 없는 피아니스트이다.

본 연구에 참여한 연주자들은 음악학교 피아노 전공 학부 학생 5명이다. 피아노 문헌은 모두 음악적으로나 테크닉적으로 유사한 수준의 낭만시대의 작품으로 선택하였다.

〈표 1〉 본 연구에 사용된 피아노 문헌

연주자 번호	곡목
1	F. Chopin *Fantasie*, Op. 49
2	R. Schumann *Waldszenen*, Op. 82
3	F. Chopin *Andante spianato and Polonaise*, Op. 22
4	R. Schumann *Waldszenen*, Op. 82
5	F. Liszt *Hungarian Rapsody*, No. 2

Ⅳ. 연구절차

녹음테이프는 <표 1>에 기재된 5곡의 작품으로 만들어졌다. 각 작품은 졸업연주회에서 5명의 다른 학부학생들에 의해 연주되었으며, 동일한 조건에서 실험하기 위해 같은 홀에 있는 동일한 피아노에서 녹음되었다.

6명의 심사위원들은 4가지 다른 조건에서 녹음테이프를 듣고 5명의 연주를 각각 평가하도록 요구되었다(<표 2> 참조). 각 심사위원은 5곡의 녹음된 시리즈를 4가지 조건의 동일한 순서로 한 번씩 듣고 공백이 없이 평가하도록 요구되었다.

본 연구에 사용된 피아노 연주 평가 평정척도는 평가에 관한 문헌과 연구자 자신의 개인적 경험을 기초하여 수정·보완되었으며 8개의 항목으로 구분되어 있다. 그 중 해석, 테크닉의 두 항목은 좀 더 비중을 두어 1부터 9.9의 범위에서 점수를 부여하였고, 그 외 6가지 항목은 1부터 4.9의 범위에서 점수를 부여하였다. 평정척도에 관한 피드백은 본 연구에 사용되기 전 각 평가자에게 요구되었으며 6명 모두 평정척도에 대해 긍정적인 반응을 보였다(<표 3> 참조).

본 연구의 데이터는 2가지 절차를 이용하여 분석되었다. (1) 2-way 분류공식을 이용하면서 각 연주자에 대한 총체점수(overall score)를 기초로 하여 상호신뢰도가 계산되었고 (Guilford, 1956, pp. 297-300), (2) 동일한 방법으로 평정척도의 8개 항목별로 상호신뢰도가 계산되었다. 두 그룹 간에 차이가 있는지 알아보기 위해 총체점수와 항목별로 비교·분석하였다.

Ⅴ. 연구결과 및 분석

본 실험 연구는 3가지 질문에 응답하려고 시도하였다. 첫째, 경험이 있는 심사위원 그룹과 경험이 없는 심사위원 그룹 중 어떤 그룹이 더 높은 신뢰도를 나타내는가? 둘째, 4가지 조건 중에 어느 조건이 가장 일관성이 있는가? 셋째, 평정척도와 악보의 사용에 기초하여 두 그룹 간에 어느 항목에서 다르게 평가되는가?

〈표 2〉 총체점수 상호신뢰도

조건	경험이 있는 그룹	경험이 없는 그룹
평정척도만 사용	.93	.62
평정척도와 악보의 사용	.88	.63
평정척도와 악보의 미사용	.89	.65
악보만 사용	.92	.84

놀랍지 않게도, 경험이 있는 그룹의 심사위원은 4가지 모든 조건에서 .88-.93의 범위에 이르는 현저히 높은 일관성을 보였다. 반면에 경험이 없는 그룹은 .62-.84의 범위에 이르는 일반적으로 평가의 일관성이 있다고 볼 수 있다.

<표 2>에서 볼 수 있듯이, 경험이 있는 그룹과 경험이 없는 두 그룹 모두 악보만 사용하는 경우 각각 .92와 .84의 가장 높은 일관성이 있음을 나타냈다.

〈표 3〉 항목별 상호신뢰도

항목	경험이 있는 그룹		경험이 없는 그룹	
	RS	RS & MS	RS	RS & MS
템포	.48	.86	.65	.67
리듬	.61	.93	.66	.71
아티큘레이션	.92	.86	.60	.81
테크닉	.84	.93	.36	.50
해석	.98	.87	.46	.31
다이나믹	.90	.63	.67	.40
음질/페달링	.73	.81	.17	.47
암기	.74	.65	.38	.64

※ *note*: RS = 평정척도, MS = 악보

경험이 있는 그룹은 경험이 없는 그룹보다 테크닉, 해석, 다이나믹, 음질/페달링에서 훨씬 일관성이 있고, 이 영역에서 두 그룹 간에 큰 차이를 보였다. 특히 경험이 없는 그룹은 악보를 사용하지 않은 경우 테크닉, 해석, 다이나믹, 음질/페달링, 암기에서 낮은 신뢰도를 보였다.

흥미롭게도, 경험이 있는 그룹은 템포와 리듬의 영역에서 낮은 신뢰도를 보였는데 악보를 사용하면서 .86와 .93의 높은 신뢰도를 나타냈다. 그러나 경험이 없는 그룹은 이 두 영역에서 신뢰도가 증진되지 않았음을 볼 수 있다. 오히려 아티큘레이션, 테크닉, 음질/페달링, 암기를 평가하는데 있어서 악보를 사용할 때 더 높은 심뢰도를 보였다.

마지막으로 두 그룹의 심사위원들은 최고 연주자 선정에서 일치하지 않았다. 경험이 있는 그룹은 F. Chopin Op. 22를 연주한 <연주자 3>을 최고 연주자로 선정했는데 경험이 없는 그룹은 <연주자 3>을 3-4위로 평가하였다. 경험이 없는 그룹은 R. Schumann Op. 82를 연주한 <연주자 4>를 최고 연주자로 선정했는데 경험이 있는 그룹은 <연주자 4>를 3-4위로 평가 하였다.

〈표 4-1〉 경험이 있는 그룹에 의한 순위(1-5)

조건	심사위원	P1	P2	P3 *	P4	P5
평정척도만 사용	A	4	5	1	3	2
	B	4	5	2	3	1
	C	2	5	1	3	4
평정척도와 악보의 사용	A	4	5	1	3	2
	B	3	5	2	4	1
	C	2	5	1	3	4
평정척도와 악보의 미사용	A	3	5	1	4	1
	B	4	5	2	3	1
	C	3	5	1	3	2
악보만 사용	A	3	5	1	3	2
	B	3	5	2	4	1
	C	3	5	1	3	2

※ *note*: P = 연주자, * = 최고 연주자

〈표 4-2〉 경험이 없는 그룹에 의한 순위(1-5)

조건	심사위원	P1	P2	P3	P4*	P5
평정척도만 사용	D	5	2	4	1	3
	E	4	5	3	1	2
	F	4	5	2	3	1
평정척도와 악보의 사용	D	5	2	4	1	3
	E	4	5	3	1	2
	F	4	5	2	2	1
평정척도와 악보의 미사용	D	3	2	3	1	3
	E	5	4	3	1	2
	F	3	5	3	2	1
악보만 사용	D	5	3	3	1	1
	E	4	5	3	1	2
	F	3	5	4	2	1

※ *note*: P = 연주자, * = 최고 연주자

Ⅶ. 결론

본 연구에서, 3명의 경험이 있는 심사위원 그룹과 3명의 경험이 없는 심사위원 그룹에 의한 피아노 연주의 평가에서 각각 .62와 .88 이상으로 대체적으로 받아들일 수 있는 상호신뢰도를 나타냈다.

경험이 있는 그룹과 경험이 없는 그룹 간의 상호계수는 평가에 사용된 조건에 따라 .08-.31의 상당히 큰 차이를 보였다. 이러한 차이의 근원은 정확하게 무엇인가? 경험이 없는 그룹은 피아니스트로서 성취했을지라도, 경험이 있는 그룹처럼 다년간 다른 사람이 연주하는 작품을 정확하게 평가해 본 경험이 부족하다. 기악 음악교사들을 대상으로 한 실험연구에서 데카르보(DeCarbo, 1984, Fall)는 최소한 11년 이상의 지도경험을 가진 평가자가 가장 일관성이 있는 평가를 할 수 있다고 강조하였다. 이러한 점은 본 논문에서 경험이 있는 그룹에서 높은 신뢰도를 보인 결과를 증명한다고 볼 수 있다.

이 실험연구에 앞서 연구자는 잘 디자인 된 평정척도나 악보의 사용은 평가의 신뢰도를 증진시킨다고 가정하였다. 그러나 경험이 있는 그룹에서는 4가지 조건에서 거의 차이를 보이지 않았고, 경험이 없는 그룹의 상호계수는 조건 1-3에서 동일하였다. 다만 악

보만을 사용한 조건에서 경험이 없는 심사위원 그룹의 신뢰도를 증진시켰다.

경험이 없는 그룹에게 Chopin과 Liszt 의 작품들은 아주 친숙한 곡이었지만, Schumann의 작품은 친숙하지 못한 곡이었음을 주목해야 한다. 이 점이 왜 경험이 있는 그룹에서 최고의 점수를 부여한 <연주자 3> 보다 Schumann의 작품을 연주한 <연주자 4>에게 더 높은 점수를 부여했는지 설명할 수 있다. Schumann의 작품은 확신이 있는 평가를 하지 못한 반면에 친숙한 Chopin의 작품은 과도하게 비판적이었다고 볼 수 있다.

보일(Boyle, 1992)은 "심사위원의 주관성이 연주 평가에서 중요한 부분일지라도 연주 평가의 정확성은 좀 더 객관성이 있는 어떤 절차의 적용으로 크게 증진시킬 수 있다"고 제안하였다(p. 258). 피아노 연주 평가의 영역에서 계속적인 연구를 통해 음악교육자는 학생들의 연주를 평가하는데 있어서 훨씬 높은 일관성과 공정성을 위해 노력하길 바란다.

참고문헌

Abeles, H. F. (1973). Development and validation of a clarinet performance adjudication scale. *Journal of Research in Music Education,* 21(3), 246-255.

Boyle, J. D. (1992). Evaluation of music ability. In R. Colwell eds., *Handbook of research on music teaching and learning* (pp. 247-265). New York: Schirmer Books.

Cooksey, J. M. (1982). Developing an objective approach to evaluating music performance. In R. Colwell ed., *Symposium in Music Education* (pp. 197-229). Urbana-Champaign, IL: University of Illinois.

DeCarbo, N. (1984). The effect of years of teaching experience and major performance instrument on error detection scores of instrumental music teachers. *Contributions to Music Education,* 11, 28-32.

Fiske, H. E. (1977a). Relationship of selected factors in trumpet performance adjudication reliability. *Journal of Research in Music Education*, 25(4), 256-263.

Fiske, H. E. (1977b). Who's to judge: new insights into performance evaluation. *Music Educators Journal,* 64(4), 22-25.

Fiske, H. E. (1983). Judging musical performances: method or madness? *Update: The Applications of Research in Music Educations,* 1(3), 7-10.

Guilford, J. P. (1956). *Fundamental statistics in psychology and education*(4th ed.). New York: McGraw-Hill Book.

Herman, J. L., et al. (1992). *A practical guide to alternative assessment.* Alexandria, VA: Association for supervision and curriculum development.

Wapnick, J., et al. (1993). Consistency in piano performance evaluation. *Journal of Research in Music Education*, 41(4), 282-292.

Winner, E., et al. eds.. (1992). *Arts propel: a handbook for music.* Princeton, NJ: Educational Testing Service.

Wolf, D. P., & Pistone, N. (1995). *Taking full measure: rethinking assessment through the arts.* New York: College Entrance Examination Board.

2:15-2:55 210호

발표 : 박서영 (한세대 강사)
좌장 : 유승지 (한세대)

마르틴 브레즈닉(Martin Bresnick)의 <두 성(性)을 위하여: 천국의 문>(For the sexes: the gates of paradise)을 통해서 살펴본 멀티미디어 작품의 이해와 연주에 대한 고찰*

Ⅰ. 서론

테크놀로지의 발달은 많은 변화를 가져와서 예술의 모든 분야에 지대한 영향을 끼치고 있다. 지금 우리가 살고 있는 시대는 컴퓨터와 스마트 폰 없이는 살 수 없고, 멀티미디어 작품은 전자 음악이나 컴퓨터 음악의 발달과 더불어 많이 작곡되고 실험되며, 연주는 나날이 증가하여 이제는 하나의 장르이자 현상으로 자리매김하였다. 그러나 멀티미디어 작품을 연주하기 위하여 구체적으로 어떻게 접근하고 어떻게 계획을 세워서 연구하고, 보다 효과적인 연주를 위해서는 어떻게 준비하고 무엇을 준비해야 하는지, 또 어떻게 연주자를 지도해야 하는지에 대한 논의는 부족한 상태이다. 본 연구에서는 이러한 논제들을 브레즈닉(M. Bresnick, 1946-)의 멀티미디어 작품인 <두 성(性)을 위하여: 천국의 문>(For the sexes: the gates of paradise, 2001)을 통해 의견을 제시한다.

미국의 명성 있는 작곡가이자 영향력 있는 교육자로 널리 알려진 예일대학교 교수인 브레즈닉의 <두 성(性)을 위하여: 천국의 문>은 피아노 독주와 프로젝션(projection)을 위한 작품으로, 같은 제목의 영국의 위대한 시인이자 화가이며 판화가인 블레이크(W. Blake, 1757-1827)의 시와 그림들로부터 영감을 받아 작곡되었다(Bresnick, 2003, p. 1). 이 곡은 블레이크의 시와 그림의 구성에 따라 프롤로그(prologue), 본문, 에필로그(epilogue)

* 본 연구는 박사학위논문의 일부를 재구성하였음.

로 구성되어 있고, 연주시간은 약 31분 소요되며, 프로젝션 없이 피아노 독주만으로도 연주가 가능하다. 또한 피아니스트이며 브레즈닉의 부인인 무어(L. Moore, 1960-)에게 헌정되었고, 출판이 된 2001년에 그녀에 의해 미국에서 초연되었다(Bresnick, 2005, p. 1). 작곡가 브레즈닉은 피아니스트가 연주할 때 동시에 시 낭송과 노래를 하도록 악보에 명시 해 놓았는데, 이것은 블레이크가 말년에 자신의 시를 노래로 부른 것에 착안하고, 또 음유시인의 전통이 반영된 것이기도 하다(Bresnick, 2006). DVD 프로젝션으로는 와인버그(L. Weinberg)와 R. 브레즈닉(R. Bresnick)이 움직이는 동영상으로 제작한 블레이크의 그림들과 그림들 아래의 짧은 삽입구들이 상영됨으로써(Bresnick, 2005, p. 1), 피아노 연주와 DVD 프로젝션을 동시에 사용하면 음악과 시와 미술작품의 동영상들로 이루어진 멀티미디어 작품이 된다.

이러한 멀티미디어 작품을 보다 효과적으로 연주하고 작곡가의 의도를 잘 전달하기 위해서 어떻게 작품을 이해하고 분석해야 하는지 고찰하여, 연주자나 지도자가 멀티미디어 작품에 보다 쉽게 접근하게 하도록 돕는 것이 연구 논문의 목적이다.

Ⅱ. 음악과 관계 자료의 연관에 대한 고찰 및 적용

1. 시와 그림, 음악, 동영상에 대한 고찰

1) 블레이크의 시와 그림

블레이크는 영미 문학의 가장 위대한 시인 중 한사람이자, 매우 뛰어난 화가이며 판화가 이다. 판화가로서도 그의 업적은 아주 중요한데, 그만의 독창적인 기법을 개발하고 문구와 삽화를 한 판에 함께 담아 한 번에 인쇄가 가능하게 하고, 본인 스스로 인쇄하고 판매하였다(Bindman, 2000, p. 7). 블레이크는 생전에는 크게 인정받지 못하였지만, 1960년대와 1970년대에 새롭게 재조명되면서, 그의 위대함이 재평가되었다. 그의 시와 그림, 판화들에서는 그의 독창성과 표현력, 비전, 혁신적 생각, 낭만성 등을 볼 수 있다.

블레이크의 <두 성(性)을 위하여: 천국의 문>은 크게 주목받지 못했던, 짧고 간단하게 보이는 시와 그림들로 구성되어있다. 1793년에 출판되었다가 블레이크의 말년에 다시 제작이 되어 1818년에 출판되었다(Erdman, 1988, p. 800). 이 작품은 인간의 탄생부터 죽음까지의 여정을 표현한 것으로, 프런티스피이스(frontispiece, 장식적 표지)와 표지의 프롤로그를 거쳐, 인간의 성장을 돕고 함께 하는 네 가지 구성요소인 물(water), 대지 혹은 대지(earth), 공기(air), 불(fire)을 이야기하며, 사춘기를 통해 다시 태어나고, 이성에 눈 뜨

며, 기성세대와 갈등하고, 욕망과 좌절을 겪으며, 결국은 고난 속에서 희망을 가지게 되고, 그 깨달음으로 죽음을 맞게 되어도 두렵지 않게 되며 더 이상적인 세상으로 갈 수 있다는 희망의 메시지를 가지며, 에필로그로 마무리 된다.

간단하게 보이는 문구들과 그림들은 사실은 매우 복합적이고도 다양한 의미를 지니고 있어서, 서구의 역사, 문화, 문학, 예술, 신화, 성서 등을 공부하는 것이 그 깊고 다중적인 의미를 제대로 이해하는데 도움이 될 것이다.

2) 브레즈닉의 음악

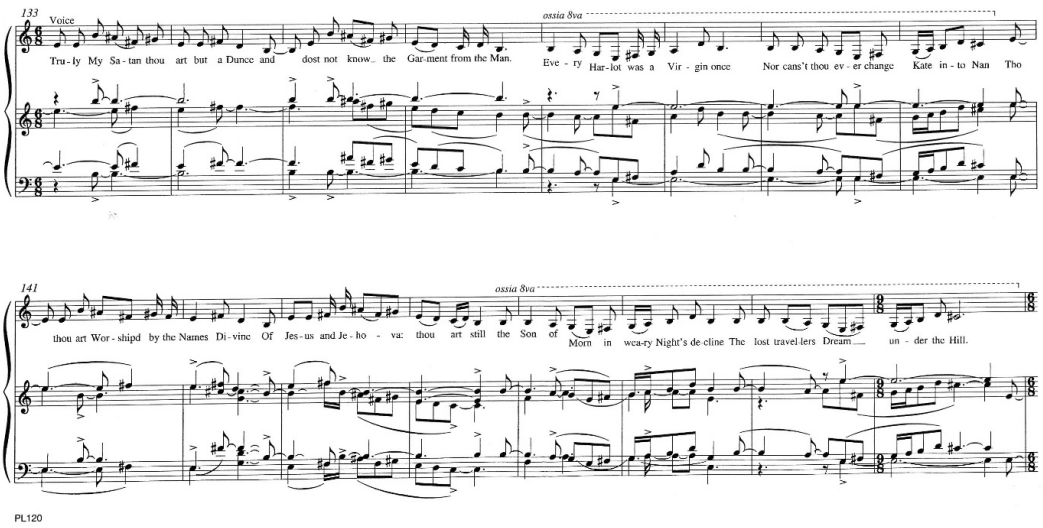
브레즈닉의 작품은 블레이크의 시와 그림의 순서와 구성에 따라 프롤로그, 본문, 에필로그로 구성되는데 여섯 부분으로 이루어져 있다. 프롤로그는 음악의 제1부분, 본문은 제2부분부터 제5부분까지, 에필로그는 제6부분에 해당되는데 이러한 여섯 부분과 각각의 작은 부분들은 블레이크의 그림판의 내용에 맞추어 빠르기, 강약, 음악적 재료 등이 구상되었다.

프롤로그인 제1부분에서는 여행자의 발걸음을 의미하듯 규칙적이고 계속 흘러가는 리듬의 악구들로 음악이 시작하여 진행되다가, 넓은 도약의 화음들이 문을 의미하듯 멈춰지며 프롤로그의 시가 낭송되기 시작한다. 제2부분은 성서의 욥의 질문인 프런티스피이스의 삽입구로 시작하여, 물, 공기, 대지, 불의 네 가지 요소로 구성되어지는 여정을 소개하고, 본문의 부제라고 할 수 있는 “천국의 열쇠(The keys of the gates)”의 두 구절로 끝맺는다. 개인의 인생 그 자체, 탄생부터 죽음까지가 제3부분부터 제5부분까지이며, 에필로그가 마지막 제6부분이다.

에필로그 부분은 브레즈닉이 판타지아(fantasia)라고 명명한 부분으로, 노래를 제외하면 시 낭송 없이 음악만으로 이루어진 부분인데 <길 잃은 여행자의 꿈>(The dream of the lost traveller)라는 제목으로 음악만 먼저 작곡된 부분이며, 여행자 혹은 방랑자의 꿈을 묘사한다.

브레즈닉은 블레이크의 간단하고 직설적인 그림판들처럼 간단하고 명료한 음악을 작곡하려는 의도로, 이 긴 작품을 하나의 간단한 주제에서 비롯되는 변주곡 시리즈로 구성하였다(Bresnick, 2006). 주제는 블레이크의 에필로그의 시로서 피아니스트가 노래를 하는 부분이다. (<악보 1> 참조)

〈악보 1〉 브레즈닉의 〈두 성(性)을 위하여: 천국의 문〉(For the sexes: the gates of paradise), 에필로그/제6부분, 마디 133-148.



브레즈닉의 음악은 빠르기(tempo)와 음악적 구성요소나 짜임새(texture)가 프롤로그인 제1부분과 에필로그인 제6부분이 같아서 크게 대칭으로 이루어져 있으며, 형식이나 음계, 리듬에 있어서도 대칭을 이루는 많은 요소들이 브레즈닉의 음악의 특징이라 할 수 있고, 전체 곡에 하나의 통일성을 주기 위해 결정적인 부분들에 공통되는 음악 재료를 사용하는 것을 볼 수 있다.

3) 동영상으로 제작된 블레이크의 그림판들

브레즈닉과 함께 작업한 와인버그와 R. 브레즈닉이 제작한 블레이크의 <두 성(性)을 위하여: 천국의 문>의 그림들의 동영상에는 블레이크의 그림들이 변형되지 않고 원형 그대로 사용되었는데, 인물들의 움직임을 표현하기 위해서 자바나 인도네시아의 인형극의 기법을 도입하여, 여러 겹으로 겹치며 연속적으로 나타났다가 사라지게 하였다 (Bresnick, 2006). (<그림 1> 참조)

〈그림 1〉 브레즈닉의 〈두 성(性)을 위하여: 천국의 문〉(For the sexes: the gates of paradise), 동영상 캡쳐, 여행자의 움직임, 00'39" 와 20'01"

동영상에는 블레이크의 그림들을 극적으로 만들기 위해서, 흑백이었던 블레이크의 작품들에 색채가 첨가된 부분들이 있으며, 강조의 여부에 따라 인물이나 사물이나 배경이 크거나 작게 연출되거나, 화면의 좌우나 위아래로 움직이거나, 혹은 회전되는 부분들이 있다. 또한 작품의 주인공이라 할 수 있는 블레이크 그림판들 중 제14번 그림판에 등장하는 상징적인 여행자(the traveller)를 맨 처음과 맨 끝에도 출연시킴으로써 하나의 극으로 유기적으로 연관시켰다. 그리고 마지막에는 그 여행자가 우주를 배경으로 돌면서 어디론가 신비롭게 사라지는 모습을 보여줌으로써 이 세상에서의 죽음 뒤에 더 이상적인 세상으로 초연히 간다는 희망적인 비전을 전하고자 하였다.

2. 적용

1) 시, 음악, 동영상의 결합

브레즈닉은 블레이크의 시와 브레즈닉의 음악과 블레이크의 그림판으로부터 만들어진 동영상을 효과적으로 결합하고자 신중하게 계획하였다. 이미 언급했듯이, 작품의 빠르기, 강약, 음악적 재료들이 블레이크의 그림판의 내용에 따라 작곡되었으며, 연주에 있어서 실질적으로 가장 중요한 타이밍을 맞추기 위해서 늘임표나 마지막 마디의 반복, 동영상과의 정확한 연결을 위한 적절한 지시어 등을 음악에 명시하였다.

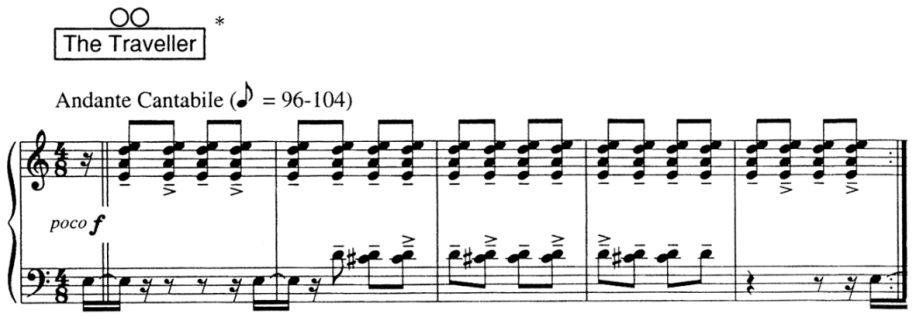
또한 브레즈닉은 보다 극적인 표현을 위해 블레이크의 시에서 나뉘어져 있던 탄생과 죽음에 관한 구절들을 한데 묶어서 원래 블레이크의 예술작품의 순서를 조금 바꾸었다. 피아니스트이며 낭송자인 연주가의 자연스러운 흐름을 유도하고, 그래서 청중들이 더 명확히 전달받아 공감할 수 있도록 블레이크의 원래 시에 없는 약간의 맞춤법을 변형하거나 첨가하기도 하고, 피아노를 연주할 때의 지시어에도 극적인 요소를 가미하였다.

시와 음악과 동영상을 결합시킴에 있어서, 블레이크의 시(텍스트)의 뜻과 음악적 표현

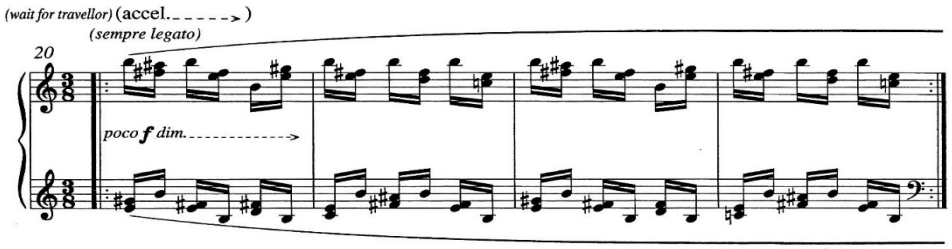
을 일치시키거나(예: ‘high’라는 단어를 연주자가 낭송할 때 음들이 상행하는 등), 음악과 동영상의 표현을 일치시키며(예: 그림이 커짐에 따라 음악도 커짐), 또 이 세 가지 요소의 표현이 일치되게 하였다. 아래의 예를 보면, “해 질 녘 걸음을 재촉하는 여행자(The traveller hasteth in the evening)”이라는 삽입구의 그림판을 표현함에 있어서 “hasteth” 라는 단어 뜻과 일치하도록 음악이 빨라지며(‘*accel.*----->’) 동영상에서도 여행자의 모습이 서두르는 것처럼 빠르게 겹쳐지도록 하여, 모든 요소들이 동일한 표현을 완성시킨다. (<그림 2>, <악보 2>, <악보 3> 참조)

〈그림 2〉 브레즈닉의 〈두 성(性)을 위하여: 천국의 문〉(For the sexes: the gates of paradise), 동영상 캡쳐, 여행자의 움직임, 00'34"와 16'11"

〈악보 2〉 브레즈닉의 〈두 성(性)을 위하여: 천국의 문〉(For the sexes: the gates of paradise), 프롤로그/제1부분, 마디 1–5



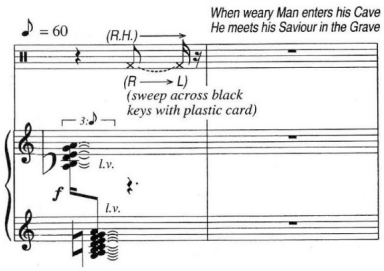
〈악보 3〉 브레즈닉의 〈두 성(性)을 위하여: 천국의 문〉(For the sexes: the gates of paradise), 제5부분, 마디 20–23



2) 극적 효과를 위한 장치– 결합된 시, 음악, 동영상에서 생성되는 새로운 효과

브레즈닉은 시와 음악과 동영상이 결합하여 그 의도하는 바를 청중이 단순히 이해할 수 있는 것에 그치지 않고 더 깊이 공감할 수 있도록 극적인 장치들을 시도하였다. 블레이크의 시나 그림에는 없는 브레즈닉만의 독창적인 아이디어로, 인간의 탄생을 강조하기 위해 자장가를 삽입하고, 시에 선율을 붙였으며, 연극적 대사를 지시하였다. 또한 인생을 직물 짜기에 비유한 블레이크의 표현을 극대화시키려고 직물을 짜는 인간의 행위와 직물 기계, 그리고 소리를 연상할 수 있도록 연주자가 플라스틱 카드를 피아노 건반에서 긁는 연출을 지시하며 직물기계를 재현하였다. (<악보 4> 참조)

〈악보 4〉 브레즈닉의 〈두 성(性)을 위하여: 천국의 문〉(For the sexes: the gates of paradise), 플라스틱 카드의 사용, 제5부분, 마디 41–42



이러한 장치 혹은 연출들은 단순히 세 가지 요소를 결합하는 데에서 나아가 브레즈닉의 작품을 풍성하게 하고 블레이크의 예술작품을 보다 정확하게 이해하는데 도움을 주며, 청중들에게 상상력을 자극시킴과 동시에 청각적, 시각적, 문학적으로 직접적으로 경험하고 공유하게 함으로써 새롭게 생성되는 교감을 이끌어낼 수 있게 된다. 그리하여 청중은 블레이크와 브레즈닉의 예술작품들과, 또 연주자와 더불어 정서적, 감성적으로 공감하게 되는 단계에 도달하게 된다.

Ⅲ. 결론

본 연구에서는 어떻게 멀티미디어 작품을 이해하고 분석하여 보다 효과적인 연주를 할 수 있는지 브레즈닉의 멀티미디어 작품인 <두 성(性)을 위하여: 천국의 문>을 통해 살펴보았다. 브레즈닉의 작품의 바탕이 된 블레이크의 시와 그림, 브레즈닉의 음악, 블

레이크의 그림들의 동영상에 대해 차례로 소개하고, 어떻게 브레즈닉이 여러 요소들을 결합하고 적용시켰는지 고찰하였다.

멀티미디어 작품을 연주하려면, 여러 단계를 거치고 다양한 시각에서 작품을 공부해야 하는데, 이것은 예술에 대한 시야를 넓혀주고, 새로운 경험을 하게 해 준다. 가장 중요한 것은 호기심과 열정이다. '왜?'라는 물음을 가지고 연구하다가, 여러 각도에서 공부한 것들이 퍼즐이 맞춰지듯이 하나로 맞춰지며 그 답에 다다르게 되었을 때의 기쁨은 크다.

그렇다면 멀티미디어 작품을 만들고, 연주하는 근본적인 이유는 무엇일까? 본 논문에서 고찰한 브레즈닉의 <두 성(性)을 위하여: 천국의 문>의 경우, 브레즈닉은 같은 제목의 블레이크의 예술작품에서 블레이크가 그 시대에 할 수 있었던 모든 표현법, 즉 시, 미술, 노래들을 가져와 브레즈닉이 표현할 수 있는 모든 방법, 음악, 시 낭송, 노래, 그리고 평면적 그림이 입체적으로 움직이는 듯이 보이는 생생한 동영상까지 첨가하였다. 왜 그들은 이렇게 가능한 모든 방법을 총동원하여 간절히 무엇을 알리려 했을까? 블레이크와 브레즈닉은 가장 원천적이고 불가사의한 물음, 우리는 어디에서 와서 어디로 가는가? 어떠한 단계를 거쳐 성장하고 죽어 가는가? 우리는 끝도 없이 방황하는 여행자, 방랑자인가? 이 세상에서의 죽음이 끝이 아니라 더 영원한 세계로 가는가? 에 관한, 미래에 대한 희망을 독자들에게, 청중들에게 확실하고 뚜렷하게 알리고자 하였다. 필자는 브레즈닉이 이 작품을 통해서 성공적으로 블레이크의 비전을 보여줄 수 있다고 확신한다.

멀티미디어 작품은 잘 통합되지 않으면 산만하고 본래 전하고자 했던 메시지에 집중할 수 없는 경우도 있다. 아이러니하게도, 브레즈닉의 작품의 가장 중요한 부분인 에필로그의 주제 선율이나 곳곳의 결정적인 부분에서 동영상에 아무 그림 없이 음악에만 집중하게 하는 것이 그렇다. 그래서 멀티미디어 작품을 이해하고 연주 할 때는 그 여러 요소들이 잘 융합하고 조화를 이루게 연주할 수 있도록 이해와 적용을 위한 충분한 시간들이 필요하다. 여러 가지 요소들을 각각, 또 병행해서 공부하고 연습하며, 마지막에는 완전한 이해가 바탕이 된 가운데에서 세심한 준비와 절차가 이루어져야 성공적인 연주를 할 수 있을 것이다. 또한 지도자는 멀티미디어 작품의 효과와, 습득과 연주의 어려움 등에 대해 심도 있게 이해하고 있어야만 학생들을 지도 할 때 각각의 작품 특성에 맞게 학생들을 지도하고 배려하고 이끌 수 있을 것이다.

멀티미디어 작품은 작품마다 구성이 다르고, 학습하고 연주하는 개개인의 접근 방법이나 습득 절차가 달라서, 어떠한 방법이 멀티미디어 작품을 이해하고 연주하는 데에 있어서 최선이라고 단정하기 어려울 수 있다. 이 연구의 내용이 멀티미디어 작품을 공부하는 학생과 연주자, 지도자, 관심이 있는 모든 이들에게 도움이 되기를 바란다.

참고문헌

Bindman, D. (2000). *William Blake: The complete illuminated books*. New York: Thames & Hudson in association with The William Blake Trust and The Tate Gallery.

Bresnick, M. (2005). *For the sexes: the gates of paradise.* New York: Carl Fischer.

Bresnick, M. (2003). *The dream of the lost traveller.* New York: Carl Fischer.

Bresnick, M. (2006). *The essential Martin Bresnick*. Cantaloupe Music CA21041, 2-Disc set.

Erdman, D. (ed.) & Bloom, H. (commentary). (1988). *The complete poetry & prose of William Blake.* New York: Anchor Books, a division of Random House, Inc.

Park, S. (2015). *Aural, visual, and literary aspects of Martin Bresnick's for the sexes: the gates of paradise.* Doctoral dissertation, University of Illinois at Urbana-Champaign, Urbana, IL.

구두발표 Ⅲ

구두발표 Ⅲ	Research resources for piano learning, teaching and performing: a select bibliography 김(전)미혜 (Westminster Choir College of Rider Univ. Chair, Talbott Library) **부르크뮐러(Friedrich Burgmüller)의 <밝은 성격의 선율성이 뛰어난 12개 연습곡> Op. 105의 교육학적 분석** 윤소윤 (중앙대 강사) **피아노 협주곡의 탄생과 발전: 바로크와 고전시대를 중심으로** 선정원 (중앙대 강사)

3:00-3:40 203호	발표 : 김(전)미혜 (Westminster Choir College of Rider Univ. Chair, Talbott Library) 좌장 : 최진호 (중앙대)

Research resources for piano learning, teaching and performing: a select bibliography

The purpose of this presentation is to introduce selective resources with the hope that they would be beneficial tools to identify musical works, discover new information, verify musical terms, compare different scores, research the background of a composer or composition, explore new repertoire, find various interpretations, and discover new approaches and methods as part of your research process in developing your own creative ideas for teaching and performing. In addition, the attached appendix is a list of colleges and universities offering graduate degree in piano pedagogy in the U. S.

I. Encyclopedias and Dictionaries

1. Encyclopedias and dictionaries - general

- Finscher, L. ed. (1994-2007). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG)*. 2nd ed. (Vols. 1-10 & 1-17). Kassel: Bärenreiter.
- Jefferson, A. R. ed. (2000). *A Dictionary of music titles: the origins of the names and titles of 3,500 musical compositions*. Jefferson. NC: McFarlane.
- Latham, A. ed. (2002). *The Oxford companion to music*. Oxford: Oxford University Press.
- *Oxford music online*. Oxford: Oxford University Press. 2008- . http://www.oxfordmusiconline.com.

- Randel D. M. ed. (2003). *The Harvard dictionary of music*. (4th ed.). Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard Univ. Press. (Available online from Credo Reference.)
- Sadie, S. & Tyrrell, J. (2001). *The new Grove dictionary of music and musicians*. London: Macmillan. (2nd ed.). (Vols. 1-29).

2. Dictionaries – biography

- Burns, K. H. ed. (2002). *Women and music in America since 1900: an encyclopedia*. (Vols. 1-2). Westport, CT: Greenwood.
- Cohen, A. (1987). *International encyclopedia of women composers*. (2d ed.) (Vols. 1-4). New York: Books and Music.
- *International who's who in classical music*. London: Europa. 2002-
- Morton, B. & Collins P. eds. (1992). *Contemporary composers*. Chicago: St. James Press.
- Press, J. C. (1980). *ASCAP biographical dictionary*. (4th ed.). New York: Bowker.
- Randel, D. M. ed. (1996). *Harvard biographical dictionary of music*. Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press.
- Sadie, J. A. & Samuel R. eds. (1995). *The Norton/Grove dictionary of women composers*. New York: Norton.
- Slonimsky, N & Kuhn, L. eds. (2001). *Baker's biographical dictionary of musicians*. (8th ed.). (Vols. 1-6). New York: Schirmer Books.

3. Dictionaries – history

- Bonds, M. (2013) *A history of music in western culture*. (4th ed.). Upper Saddle River. NJ: Prentice Hall.
- Burkholder, J. P., Grout, D. J. & Palisca, C. V. eds. (2014). *A history of western music.* (9th ed.). New York: Norton.
- Slonimsky, N. (1995). *Music since 1900*. (5th ed.). New York: Schirmer Reference.
- Taruskin, R. (2005). *The Oxford history of western music*. (Vols. 1-6). New York: Oxford University Press.
- *Norton Introduction to Music History series.* New York: Norton.

4. Dictionaries – instruments

- Libin, L. ed. (2014). *The new Grove dictionary of musical instruments.* (Vols. 1-5). London: Macmillan,
- Palmieri, R. ed. (2003). *The piano: an encyclopedia*, ed. by R. Palmieri. (2nd ed.). New York: Routledge.
- Baines, A. ed. (1992). *The Oxford companion to musical instruments*. Oxford; NY: Oxford University Press.

5. Dictionaries – terminology

- Boccagna, D. ed. (1999). *Musical terminology: a practical compendium in four languages*. Stuyvesant, NY: Pendragon.
- Latgham, A. ed. (2004). *Oxford dictionary of musical terms*. Oxford: Oxford University Press.
- Thomsett, M. C. ed. (2013). *Musical terms, symbols, and theory: an illustrated dictionary*. Boston: Credo.
- Yang, I. ed. (2004). *Tagugŏ ŭmak yongŏ taesajŏn = the great dictionary of musical terms* (多國語音樂用語大辭典). Sŏul T'ŭkpyŏl-si: T'aerim Ch'ulp'ansa.

6. Dictionaries – piano

- Dubal, D. ed. (2004). *The art of the piano: its performers, literature, and recordings.* (3rd ed.). Pompton, NJ: Amadeus Press.
- Gillespie, J. ed. (1995). *Notable twentieth-century pianists: a bio-critical sourcebook*. (Vols. 1-2). Westport, CT: Greenwood Press.
- Hinson, M. (2004). *The pianist's dictionary*. Bloomington, IN: Indiana Univ. Press.
- Hollfelder, P. ed. (1999). *Klaviermusik : internationales chronologisches Lexikon : Geschichte, komponisten, werke, literatur.* Wilhelmshaven: F. Noetzel.

7. Dictionaries – piano repertoire

- Alberto, C. & Alexander, R. (2011). Piano repertoire guide: intermediate and advanced literature. (5th ed.). Chicago, IL: Stipes Publishing.
- Dees, P. Y. (2002-2004). *Piano music by women composers*, by Pamela Y. Dees. (Vols. 1-2). Westport, CT: Greenwood Press.
- Edel, T. ed. (1994). *Piano music for one hand*. Bloomington: Indiana Univ. Press.
- Hinson, M. & Roberts, W. eds. (2014). *Guide to the pianist's repertoire*. (4th ed.). Bloomington: Indiana University.
- Hinson, M. ed. (2001). *Music for more than one piano*. Bloomington: Indiana Univ. Press.
- Hinson, M. ed. (1984). *Music for piano and orchestra*. Bloomington: Indiana Univ. Press.
- Hinson, M. & Roberts, W. (2006). *The piano in chamber ensemble: an annotated guid*e. (2nd ed. Bloomington: Indiana University Press.
- Patterson, D. L. ed. (1999). *One handed: guide to piano music for one hand*. Westport, CT: Greenwood Press.
- Patterson, D. L. & Chang, F.M. eds. (1976). *Team piano repertoire*. Metuchen, N.J.: Scarecrow.

8. Dictionaries - others

- Collins, I. H. ed. (2013). *Dictionary of music education*. Lanham: Scarecrow.
- Jackson, R. ed. (2005). *Performance practice: a dictionary-guide for musicians*. New York: Routledge.
- Holmes, T. ed. (2006). *The Routledge guide to music technology*. New York: Routledge.

Ⅱ. Thematic catalogs

- Catalogues of an individual composer's complete works.
- Assign numbers to the composer's works, which often become the standard reference number. (i.e. Mozart's compositions with a "K" number, which refers to Ludwig von Köchel's catalogue).

- Include: title(s); musical incipits; premiere information; identification of librettists and other collaborating/influencing authors; instrumentation and specified. performance forces; location of the autograph and other manuscript scores (often using RISM sigla); information of the first published edition and other editions.

Examples:

- Deutsch, O. E. (1978). *The Schubert thematic catalogue.* Kassel: Barenreiter.
- Dorfmüller, K., Gertsch, N. & Ronge, J. eds. (2014). *Ludwig van Beethoven : thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*. (Vols. 1-2). Munchen: Henle Verlag.
- Hoboken, A. (1957-1978). *Joseph Haydn: Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis.* (Vols. 1-3). Mainz: B. Schott's Söhne.
- Kent, C. (2013). Edward Elgar: a thematic catalogue and research guide. (2nd ed.). New York ; London : Routledge.
- Ralph, R. (2009). *Felix Mendelssohn-Bartholdy : Thematisch-systematisches verzeichnis der musikalischen Werke (MWV)*. Wiesbaden : Breitkopf & Härtel.
- Schmieder, W. (1990). *Thematisch-systematisches verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach : Bach-Werke-Verzeichnis (BWV)*. (2nd ed.). Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

Ⅲ. Bibliographies

1. Bibliography - general

- Comeau, G. (2013). *Piano pedagogy: research and information guide*. Hoboken: Taylor and Francis. (also online)
- Duckles, V. H. & Reed, I. (1997). *Music reference and research materials: an annotated bibliography*. (5th ed.). New York: Schirmer Books.
- Hinson, M. (1998). *The Pianist's bookshelf: a practical guide to books, videos, and other resources*. Bloomington: Indiana University Press.
- Hinson, M. (1987). *The Pianist's reference guide: a bibliographical survey*. Los Angeles: Alfred Publishing Co.

2. Bio-bibliography – research on composers

- Briscoe, J.R. (1990). *Claude Debussy: a guide to research*. New York: Garland.
- Cohen, D. (2002). *George Crumb: a bio-bibliography*. Westport, Conn: Greenwood Press.
- Platt, H. (2011). *Johannes Brahms: a guide to research*. (2nd ed.). New York: Routledge.
- Saffle, M. (2004). *Franz Liszt: a guide to research*. (2nd ed.). New York: Routledge.

Ⅳ. Interpretation and performance practice (on piano music) – selected

1. Monographs

- Bernstein, S. (1981). *With your own two hands: self-discovery through music*. New York: Schirmer Books.
- Bruser, M. (1997). *The art of practicing: a guide to making music from the heart*. New York: Bell Tower.
- Chronister, R. (2005*). A piano teacher's legacy: selected writings by Richard Chronister*. Kingston, NJ: The Frances Clark Center for Keyboard Pedagogy.
- Cooper, M. J. (2013). *Duke Ellington as pianist: a study of styles*. Missoula, Montana: College Music Society.
- Fisher, C. (2010). *Teaching piano in groups*. New York: Oxford University Press. (also online).
- Fraser, A. (2012). *All thumbs: well-coordinated piano technique: 52 awareness through movement lessons to transform your hand at the piano*. Novi Sad, Serbia: Maple Grove Music Productions.
- Fraser, A. (2003). *The craft of piano playing: a new approach to piano technique*. Lanham, MD: Scarecrow.
- Gramit, D. ed. (2008). *Beyond the art of finger dexterity: reassessing Carl Czerny*. Rochester, NY: Univ. of Rochester Press.
- Haydon, G., Lyke, J. and Rollin, C. (2011). *Creative piano teaching*. (4th ed.). Champaign, IL: Stipes Publishing.

- Jerger, W. & Zimdars, L. eds. *The piano master classes of Franz Liszt, 1884-1886: diary notes of August Göllerich*. Bloominton: Indiana Univ. Press, 2010.
- Kropff, K. ed. (2002). *A symposium for pianists and teachers: strategies to develop the mind and body for optimal performance*. Dayton, OH: Heritage Music Press.
- Leikin, A. (2011*). The performing style of Alexander Scriabin*. Burlington, VT: Ashgate.
- Magrath, J. (1995). *The pianist's guide to standard teaching and performance literature*. Van Nuys, CA: Alfred.
- McCarrey, S. & Wright, L. A. eds. (2014). *Perspectives on the performance of French piano music.* Burlington, VT: Ashgate.
- Montparker, C. (2014). *The composer's landscape: the pianist as explorer, interpreting the scores of eight masters*. Milwawkee, WI: Amadeus Press.
- Pearce, E. (2014). *The success factor in piano teaching: making practice perfect*. Kingston, NJ: Frances Clark Center for Keyboard Pedagogy.
- Rudolph, T. E. (2009). *Youtube in music education*. New York: Hal Leonard Books.
- Soderlund, S. (2006). *How did they play? How did they teach?: a history of keyboard technique*. Chapel Hill, N.C.: Hinshaw.
- Swinkin, J. (2015). *Teaching performance: a philosophy of piano pedagogy*. Cham: Springer. (also online).
- Uszler, M., Gordon, S. & Smith, S. M. (2000). *The well-tempered keyboard teacher*. (2nd ed.). New York: Schirmer Books.
- Wooley, A. & Kitchen, J. eds. (2013). *Interpreting historical keyboard music: sources, contexts and performance*. Burlington, VT: Ashgate.

2. Videorecordings

- Hinson, M. (2003). Van Nuys, CA: Alfred.

  Performance practices in baroque keyboard music plus bonus lecture on baroque music and dance.

  Performance practices in classical piano music

  Performance practices in early 20th century piano music

  Performance practices in romantic piano music

- Lister-Sink, B. (2008). *Freeing the caged bird*. Winston-Salem, NC: Wingsound.
- Taubman, D. (1994). *The Taubman techniques: the keyboard pedagogy of Dorothy Taubman*. (Vols. 1-10). Medusa, NY: Taubman Institute.
- True, N. (1991). *Nelita True at Eastman*. (Vols. 1-4). Kansas City, MO: SH Productions.

Ⅴ. Music dissertations and theses

1. American musicological society. *Doctoral dissertation in musicology (DDM)*. Brunswick, ME: AMS, 2010-. http://www.ams-net.org/ddm/.
2. *ProQuest cissertations & theses global.* Ann Arbor, MI: ProQuest, 2005-. http://www.proquest.com/products-services/pqdtglobal.html.

Ⅵ. Music Journal articles – scholarly

1. Individual titles

- *American music teacher*
- *British journal of music education*
- *Clavier companion*
- *Journal of performing arts medicine*
- *Music educators journal*
- *Piano journal of European piano teachers zssociation (EPTA)*

2. Online databases

- *Academic search premier*
- *IIMP (International index to music periodicals,* full text)
- *JSTOR*
- *Music index online*
- *RILM abstracts of music literature*
- *RIPM: retrospective index to music periodicals*

Ⅶ. Scores

1. Complete works editions (of composers)

- Bach, J. S. (1954-2007). *Neue* ausgabe *sämtlicher werke*. Kassel: Barenreiter.
- Beethoven, L. (1961-). Werke. (New ed.). Munich: Henle.
- Mozart, W.A. (1955-91). Neue ausgabe *sämtlicher werke*. (Vols. 1-99). Kassel: Barenreiter. http://dme.mozarteum.at/DME/main/index.php.
- Schumann, R. (1993-) *Neue* ausgabe *sämtlicher werke*. Mainz: Schott.

2. Monuments of Music

- *Denkmäler* deutscher tonkunst : 1. Folge. (1892-1931). Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- *Musica Britannica.* (1951-). London: Stainer and Bell. – over 100 vols.
- *Recent researches in music* by A-R Editions

  Middle ages and early Renaissance (through about 1500)

  Renaissance (1500 – 1600)

  Baroque era (1600 through the early eighteenth century)

  Classical era (mid-eighteenth through early nineteenth centuries)

  Nineteenth and early twentieth centuries

3. Scores: performing editions by various publishers

Barenreiter, Carus, Edition Peters, Henle, Novello, Schirmer, et al.

4. Scores: Pedagogical (Methods, Repertoire, Sight reading)

- Clarfield, I. & Alexander, D. eds. (2003). *Keys to stylistic mastery*. 3 vols. Van Nuys, CA: Alfred.
- Clarfield, I. & Lehrer, P. A. eds. (2013). *Classics for the developing pianist*. 5 vols. Van Nuys, CA: Alfred.
- Clark, F, Goss, L. & Holland, A. eds. (2002).*The music tree.* Summy Birchard; Warner.
- Kinney, A. & Kinney, F. eds. (2011-) *Pattern play: inspiring creativity at the piano*. 5

vols. Toronto, ON: F. Harris.
- Lancaster, E. L. & Renfrow, K. D. eds. (2015-). *Piano masterworks for teaching and performance: a comprehensive anthology of standard literature*. Van Nuys, CA: Alfred.
- Lehrer, P. A. & Sheftel, P. eds. (2011). *Personal trainer: a keyboard musicianship enrichment program, including technique, sight-playing, theory, repertoire*. 4 vols. New York: YBP Publishers.
- Lehrer, P.A. & Sheftel, P. eds. (2011). Foundations: a keyboard musicianship enrichment program. New York: YBP Publishers.
- Marlais, H. (2007) *Succeeding with the Masters*. Fort Lauderdale, Fla. : FJH Music.
- Pace, R. (1979-). *Music for piano*. New York: G. Schirmer.
- Royal Conservatory of Music. (2015) *Celebrations Series*. Toronto, ON: Frederick Harris.

5. Scores Online

- Classical Scores Library (Alexander Street Press)
- The Chopin Collection at the University of Chicago Library (manuscript)
- Digital Mozart Edition (Packard Humanities Institute)
- IMSLP

Ⅷ. Online databases (audio and video)

1. Alexander Street Press Music Online (audio)
2. DRAM
3. Naxos audio and video
4. Medici TV (video)

APPENDIX

Piano Pedagogy graduate degree programs offered in the U.S.
[College music society. (2015). *The directory of music faculties in colleges and universities, U.S. and Canada*, 2014-2015]

Ⅰ. Master of Music in Piano Pedagogy

- Arkansas State University – State University (Arkansas)
- Bob Jones University (South Carolina)
- Campbellsville University (Kentucky)
- Catholic University of America, The (Washington, DC)
- Central Michigan University (Michigan)
- East Carolina University (North Carolina)
- Eastern Michigan University (Michigan)
- Florida State University (Florida)
- Georgia State University (Georgia)
- Holy Names University (California)
- Louisiana State University (Louisiana)
- Michigan State University (Michigan)
- Plymouth State University (New Hampshire)
- Reinhardt University (Georgia)
- Southern Illinois University, Carbondale (Illinois)
- Temple University (Philadelphia)
- University of Denver (Colorado)
- University of Hartford (Connecticut)
- University of Illinois (Illinois)
- University of Missouri-Columbia (Missouri)
- University of Oregon (Oregon)
- University of South Carolina-Columbia (South Carolina)
- West Chester University (Pennsylvania)

- Western Illinois University (Illinois)

Ⅱ. Master of Music in Piano Pedagogy & Performance

- Northwestern University (Illinois)
- Penn State University – University Park (Pennsylvania)
- University of Idaho (Idaho)
- University of Michigan – Ann Arbor (Michigan)
- University of Northern Iowa (Iowa)
- University of Texas-San Antonio (Texas)
- Westminster Choir College (New Jersey)

Ⅲ. Master of Music in Piano Performance & Pedagogy

- Ball State University (Indiana)
- Samford University (Alabama)
- Southern Methodist University (Texas)

Ⅳ. DMA in Piano Pedagogy

- Catholic University of America, The (Washington, DC)
- Texas Christian University (Texas)
- University of South Carolina-Columbia (South Carolina)

Ⅴ. Doctor of Music in Piano Performance & Pedagogy

- Northwestern University

3:00-3:40 208호

발표 : 윤소윤 (중앙대 강사)
좌장 : 김영신 (전주대)

부르크뮐러(Friedrich Burgmüller)의 <밝은 성격의 선율성이 뛰어난 12개 연습곡> Op. 105의 교육학적 분석

Ⅰ. 연구의 목적 및 필요성

피아노 산업의 발전과 대중매체의 기술적, 사회적 발전을 통해 동서고금의 빠른 정보 교류가 가능해지면서, 현대의 피아노 산업은 그 기술과 곡들의 수준이 날로 높아지고 있다. 이러한 시대적 상황에 발맞춰 높은 수준의 피아니스트 양성 및 이들의 올바른 지도 방법 또한 중요한 문제로 대두되고 있다. 그리고 이 올바른 지도 방법이라 함은 높은 수준에 보다 빠르게 도달하기 위함을 기치로 기교 향상에 많은 비중을 두고 있다. 상당수의 교사들과 학생들은 피아노 연습곡에 대해 생각 할 때, 아마도 쇼팽을 가장 먼저 떠올리는 경우가 많은데 이는 그것이 현재 가장 일반적으로 통용되는 필수 레퍼토리의 하나로 자리 잡고 있기 때문일 것이다.

하지만 쇼팽의 연습곡은 독립적인 손가락의 움직임, 복잡한 페달링, 전형적인 낭만주의 곡의 음악적인 표현방법과 같은 높은 수준의 테크닉을 요구하는 곡으로, 손가락 힘, 열 손가락의 독립적인 움직임과 같은 기술적 완성도와 낭만주의 음악에 대한 충분한 배경지식을 갖추지 못 할 경우 많은 어려움에 직면 하거나 만족스러운 연주를 이끌어 내지 못 할 우려가 있다. 때문에 학생들은 쇼팽, 리스트, 브람스, 드뷔시 등과 같은 높은 레벨의 연습곡을 연주하기 전에 손가락 테크닉, 페달의 쓰임 및 시대별 음악의 특징적인 표현 방법에 대한 이해를 높이는 것이 필요하다. 본 연구는 피아노 교육 현황에 대해 파악하고, 그것을 진단하는 것을 통해 새로운 피아노 교육 전략을 수립하는 과정에 대한 유익한 제시를 하는 것에 목적을 둔다.

Ⅱ. 연습곡의 발전

피아노의 발전이 피아노곡의 발전에 상당 부분 기여한 것은 자명하지만 연습곡의 발전에 직접적인 영향을 주기에는 뚜렷한 한계점이 있었다. 피아노의 기술적인 발전이 피아노에 대한 인식의 재고와 보급률의 확대로 이어지는 것은 아니기 때문이다. 산업혁명 후 자본주의가 빠르게 자리 잡으며 대량생산을 통한 문화 창출이라는 개념이 빠르고 확고하게 자리잡게 되었고 이는 건반악기 및 그 악보들이 유럽전역으로 퍼지는 상황으로 이어지게 된다. 피아노를 배우는 사람의 수가 늘어나게 되고 피아노를 매개체로 한 소비문화가 발전하게 되었으며 이는 피아노 작곡 및 배포의 다양화와 거대화로 이어져 건반 테크닉 부분에서의 급진적인 발전으로 이어지게 된다. 사실 19세기 들어 연습곡이 하나의 장르로 발전되고 널리 퍼지기 시작했지만, 교육학적인 목적으로 쓰여진 곡들은 오래 전부터 존재했다. 하논, 체르니의 연습곡집은 물론, 바흐(J. S. Bach)의 <안나 막달레나 바흐를 위한 음악수첩>(Notebook for Anna Magdalena Bach), 쿠프랭(F. Couperin)의 <클라브생 곡집>(Pieces for clavecin), 또는 클레멘티(M. Clementi)의 <그라두스 아드 파르나숨>(Gradus ad Parnassum)과 같은 곡들이 그 예이다. 하지만 19세기 이후 작곡된 연습곡이 특별한 이유는 손가락의 분리 연습 또는 힘을 기르는 단순한 손놀림으로 끝이 나는 것이 아니라 음악적인 요소들이 가미되어 있기 때문이다. 아름다운 선율을 갖고 있는 쇼팽이나 리스트, 슈만과 같은 작곡가들의 연습곡들은 연습곡의 활용 폭이 단순히 기교 향상에 그치지 않고 피아노 대중화를 위한 연주회용 작품으로까지 넓어지는데 큰 기여를 했고 동시대의 작곡가 뿐 아니라 이 후의 작곡가들에게도 큰 영향을 미쳤다.

Ⅲ. 작품 선정 배경

초급에서 중급으로 넘어가는 단계의 학생들은 부르크뮐러의 25개 연습곡을 중점적으로 연습하며 다음 단계를 준비한다. 그리고 상당수의 학생들이 충분한 준비를 마치지 못한 상태로 상급 레벨인 쇼팽의 연습곡을 대하게 된다. 중간 단계의 부재가 추후에 미치는 부정정인 영향과 그에 따른 불완전한 결과에 우려하던 중 이미 초중급 단계를 거치며 친숙해진 부르크뮐러의 음색을 통해 발전을 도모하는 방법이 효과적일 것이라는 가정을 세우고 그의 다른 작품을 연구해보았다. 그 과정에서 초중급 단계에서는 찾아 볼 수 없지만 상급 과정에서 필요로 하는 기술을 다양하게 포함하고 있고 곡 자체에 대한 이해도를 높일 수 있는 곡들로 이루어진 연습곡집을 발견 할 수 있었다. 학생들은 부르

크뮐러의 연습곡집 Op. 100, 109, 105번을 연습하는 과정을 통해, 상급 단계에 대한 부담감을 친숙함이라는 심리적 안정을 통해 이겨내고, 높은 수준의 기술을 점차적으로 접할 수 있는 기회를 가질 수 있을 것으로 기대된다.

Ⅳ. 주제논의

1. <25개 연습곡 집>(25 progressive etudes) Op. 100

부르크뮐러의 <25개의 연습곡집>(25 Progressive etude) Op. 100은 많은 학생들의 콩쿠르 및 연주, 지도 목적으로 적극 활용되고 있으며, 그의 피아노 곡 중 가장 유명한 곡이라 할 수 있다. 이 작품집은 난이도 구분에 있어 그 수준이 3에서 7정도로 중급의 시작 단계부터 상급의 바로 직전 단계까지의 학생들이 칠 수 있는 곡으로 스케일, 아티큘레이션, 간단한 꾸밈음을 비롯하여 두도막 형식 및 론도 형식의 음악적 구조까지 포괄적으로 다루고 있다. 이에 더해, <25개의 연습곡집> 안의 모든 곡이 음정이 7도 이하로 진행되기 때문에 손이 작은 학생, 또는 어린 학생들이 배우는 데에 있어 신체적으로 크게 부담되지 않을 것으로 사료된다. 또한, 학생의 상상력을 자극할 수 있는 제목과 그 속에서 표현되는 아름다운 선율은 하논, 체르니의 것과 같이 단순 손가락 기교에 초점을 맞춘 작품들에 비해 곡 자체에 대한 이해도를 높일 수 있다는 부분에서 심리적 안정에도 크게 기여 할 것으로 사료된다. 그의 다른 두 개의 연습곡 집에서 부르크뮐러는 <25개의 연습곡집>에서 그가 사용했던 테크닉을 활용하여 보다 높은 난이도의 곡들을 선보인다. ‘아라베스크(Arabesque)’, ‘목가 (Pastorale)’, ‘발라드(Ballade)’, ‘타란텔라(Tarantella)’가 이 작품집 안에서 가장 흔하게 연주되는 곡이다.

2. <18개 연습곡 집>(18 characteristic etudes) Op. 109

부르크뮐러의 <25개의 연습곡> Op. 100은 많은 학생, <18개 연습곡집> Op. 109은 그의 동료 헬러(S. Heller, 1813-1888)에게 헌정된 작품이며, 곡의 구성이 중상급 단계에 해당하는 난이도 6에서 9의 것들로 이루어져 있어 앞서 언급된 <25개의 연습곡집> Op. 100보다 높은 단계에 있는 연습곡집이라 할 수 있다. 이 연습곡집의 곡들은 손가락 독립성, 열 개 손가락 힘의 개별적 사용 등 보다 향상된 키보드 스킬을 요구하지만 그 격차가 지나치게 크지 않아 신체적, 심리적 부담감을 줄일 수 있고, 곡들이 갖는 함축적이고 예시적인 제목과 그 속에서 표현되는 아름다운 선율은 처음 곡을 접하는 학생들에게조

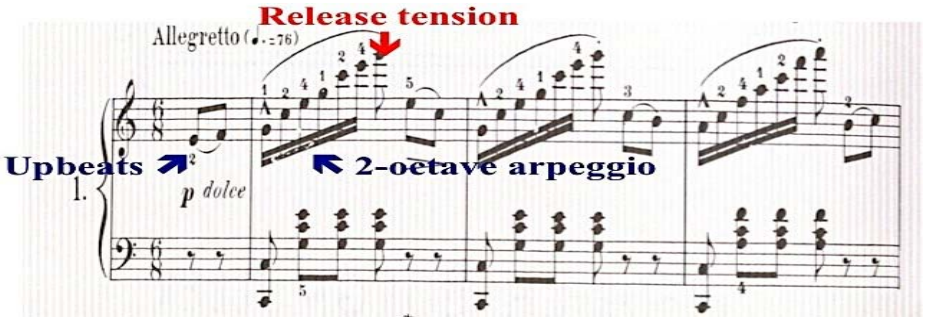
차 흥미를 유발시켜 충분한 동기부여를 제공 할 것으로 보여 진다. 18개 연습곡 집은 옥타브, 연타음, 아르페지오와 같은 테크닉적인 부분에서 <25개의 연습곡집> Op. 100 보다는 <12개의 연습곡집> Op. 105와 더 많은 연결성을 보인다.

3. <12개의 연습곡 집>(12 Brilliant and melodious studies) Op. 105

밝은 성격의 선율성이 뛰어난 <12개 연습곡집> Op. 105는 부르크뮐러의 연습곡 집 중 가장 어려운 곡들로 구성되어 있으며, 그 난이도는 상급 수준으로 평균 8에서 10으로 구분된다. 학생들의 흥미를 끌어낼 수 있는 제목을 가진 다른 작품집들과는 달리 12개의 곡 모두 제목을 갖고 있지는 않지만, 그 화려한 선율들은 그 자체로써 학생들로 하여금 제목의 부재에서 오는 혼란을 상쇄하고 내적 동기를 이끌어내기에 충분하다고 판단된다. Op. 100번과 109번이 서로 테크닉 적으로 연결이 되어있듯, 이 작품집에서도 앞선 두 연습곡 집에서 소개된 모든 기술들이 유기적으로 사용 되지만, 넓은 음역으로 펼쳐져 있는 아르페지오, 연타음, 옥타브 구절, 보이싱(voicing) 등과 같은 보다 높은 수준의 기술을 요한다.

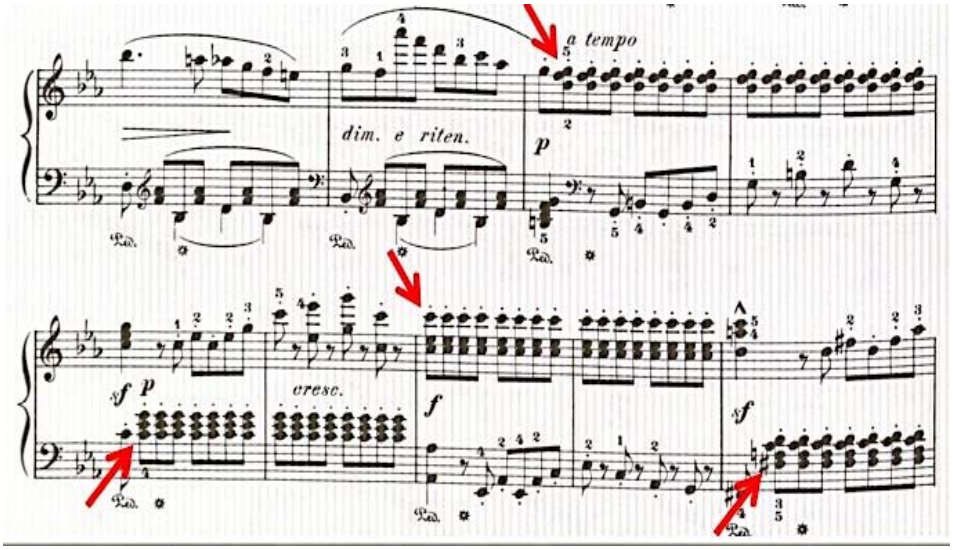
연습곡 1번은 아르페지오 연습을 위한 곡으로 전체적인 곡의 흐름을 따라 전완의 긴장을 푸는 연습을 할 수 있다. <악보 1> 이때, 오른손을 가능한 작게 오므리고 엄지손가락의 앞부분만을 이용하여 연주하는 것이 이상적이다.

〈악보 1〉 아르페지오 연습, Op. 105, No. 1



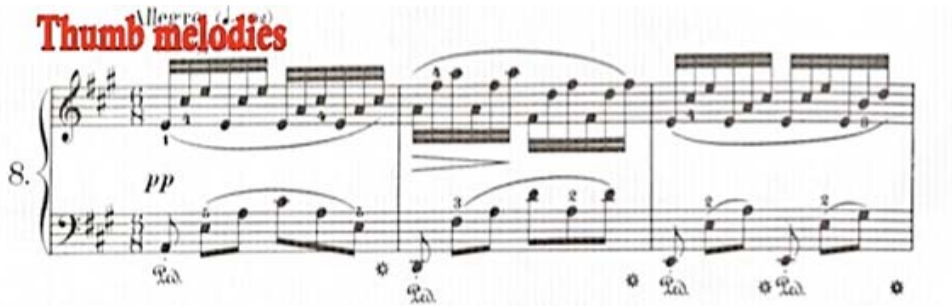
2번과 3번은 반복 코트 구절 및 반음계를 위한 연습곡이다. <악보 2>에서 반복 코드 구간에서는 일반적으로 사용되는 건반 사용법보다는 타건 후 건반을 끝까지 올리지 않고 반 정도만 올렸다가 반복하는 새로운 건반 사용법을 익히는 것이 보다 효과적일 수 있다.

〈악보 2〉 반복 코드 구절, Op. 105, No. 2

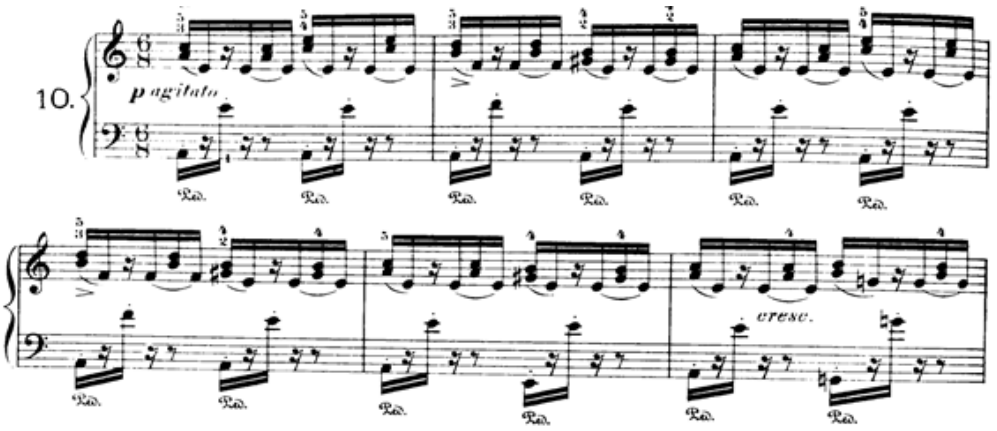


연습곡 4번과 10번은 왼손 도약과 엄지의 연타음 및 5번 손가락의 멜로디를, 그리고 연습곡 8번은 엄지손가락 멜로디를 강조하는 작품들로, 세 곡은 비슷한 연주법 및 테크닉을 익힐 수 있는 곡이다. (<악보 3>, <악보 4> 참조)

〈악보 3〉 오른손 엄지손가락 멜로디 강조, Op. 105, No. 8



〈악보 4〉 왼손 도약과 오른손 연타음, Op. 105, No. 10

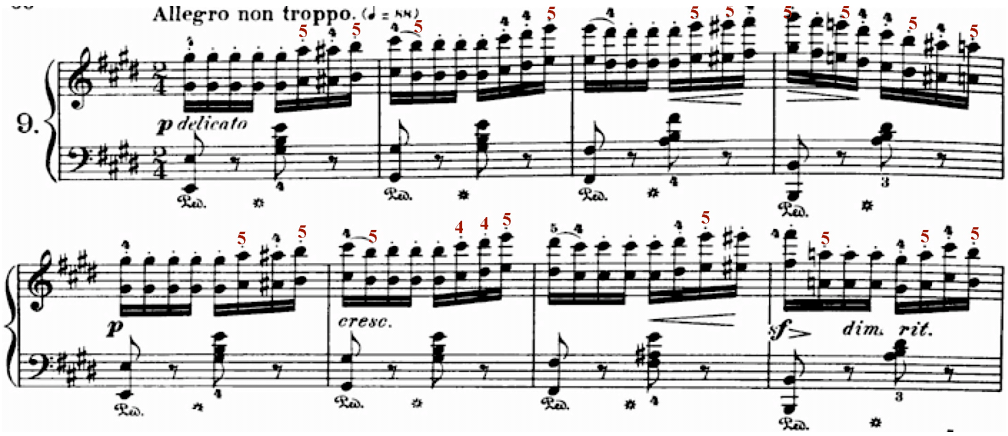


5번 손가락의 경우 독립적인 움직임이나 힘의 사용에 어려움을 겪을 수 있으며 반대로 1번 손가락의 경우 가장 힘이 강한 곳으로 의식적으로 강약 조절 해 줄 필요가 있다. 두 손가락의 강약 조절은 체중을 이용하는 것이 가장 효과적이며, 무너진 손가락보다는 손가락 끝부분(finger tip)을 사용하면 훨씬 더 수월하다. (<그림 1> 참조)

〈그림 1〉 무너진 손가락

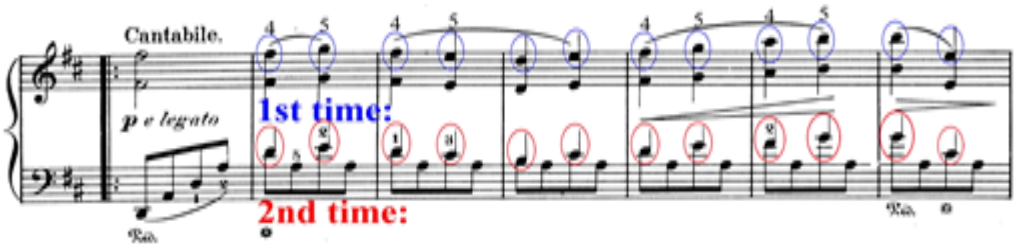
연습곡 5번과 9번은 옥타브 연습을 위한 곡이다. <악보 5> 이 경우 반복되는 옥타브 구절은 특히 손가락과 전완의 이완이 가장 중요한데 이 때 손가락을 살짝 구부리는 전통적인 모양이 아닌 긴장을 풀고 조금 평평하게 펴서 치는 것이 도움이 될 수 있다.

〈악보 5〉 옥타브 연습, Op. 105, No. 9

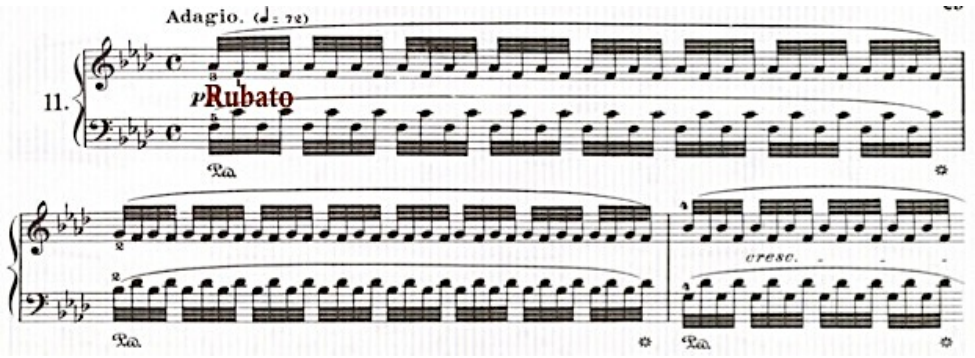


연습곡 6번, 7번, 11번은 트레몰로, 칸타빌레 멜로디 연습곡이다. 트레몰로와 같은 꾸밈음은 첫 번째 음에 약간의 악센트를 주고 그 음에서부터 끝까지 흘러갈 수 있도록 손가락의 긴장을 풀어주는 것이 중요하다. (<악보 6>, <악보 7> 참조) 그리고 칸타빌레 멜로디는 앞서 설명한 연습곡 4번과 10번처럼 체중을 이용한 손가락의 힘을 싣는 테크닉을 적절하게 사용 할 수 있으며, 마지막 12번 연습곡은 왼손의 보이싱에 초점을 맞추고 있지만 앞서 소개된 모든 테크닉들이 전체적으로 사용된다. 또한 이 곡은 풍부한 음색을 가지고 있어 전형적인 낭만주의 곡의 페달링 및 표현 방법을 연습하는데 큰 도움이 될 수 있다. (<악보 8> 참조)

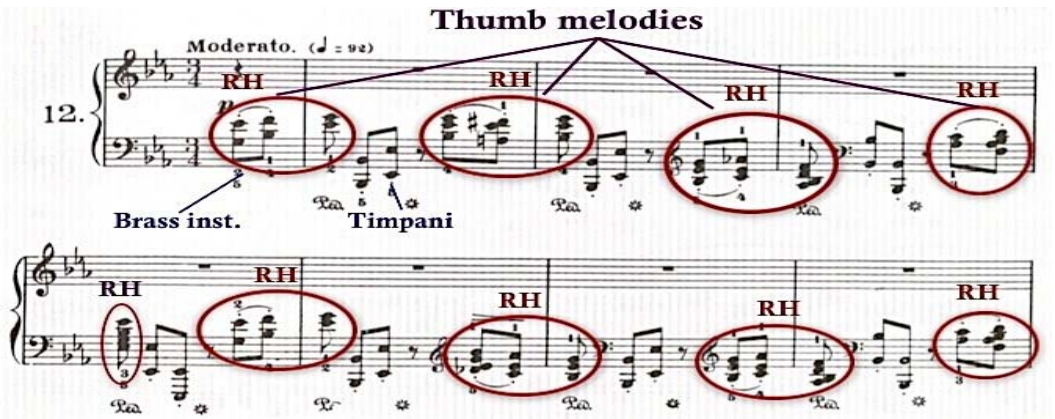
〈악보 6〉 칸타빌레 멜로디, Op. 105, No. 7



〈악보 7〉 트레몰로 연습, Op. 105, No. 11



〈악보 8〉 풍부한 음색의 표현과 보이싱, Op. 105, No. 12



V. 결론 및 제언

본 연구를 통해 앞서 언급한 바와 같이, 대다수 교사들은 초급에서 중급으로 넘어가는 단계의 학생들에게 부르크뮐러의 <25개의 연습곡> Op. 100을 지도하고 있으며, 이는 교사와 학생 모두에게 그 연습곡들이 상당히 친숙하다는 것에 대한 방증일 것이다. 하지만 그 후의 연습곡으로 상당수의 학생들은 쇼팽, 브람스, 리스트와 같은 최상급 수준의 기교를 필요로 하는 곡을 충분한 준비도 없이 마주하게 되는 것 또한 현실이다. 이와 같은 과도기의 부재는 학생들로 하여금 신체적, 심리적 부담을 줄 뿐 아니라 최악의 경우 피아노 자체에 대한 흥미를 잃게 만드는 상황에 이르게 하기도 한다.

부르크뮐러의 Op. 100, 109, 105번 연습곡 집은 학생들로 하여금 최상급 단계의 곡들에서 필요로 되는 기술과 이해도에 대한 충분한 연습을 제공해줌과 동시에, 급진적인 난이도 차이에서 오는 심리적인 부담감을 줄여줄 수 있는 교육적 가치가 충분한 것으로 사료된다. 앞으로 부르크뮐러의 연습곡집이 조금 더 활발히 현장 지도에 이용되어 상급으로 도약하려는 학생들에게 많은 도움이 되기를 기대한다.

참고문헌

Adler, S. (1971). *Gradus I & II(2 vols.)*. New York: Oxford University Press.

Au, A. N. (1999). *The piano etude in the nineteenth century: from the acquisition of facility to demonstration of virtuosity.* Doctoral dissertation, University of Cincinnati, Cincinnati, OH.

Burgmüller, J. F. F. (1903a). *Twelve brilliant and melodious studies, Op. 105. Schirmer's Library of Musical Classics, vol. 755.* Edited and fingered by Louis Oesterle. New York: G. Schirmer.

Burgmüller, J. F. F. (1903b). *Twenty-five easy and progressive studies, Op. 100. Schirmer's Library of Musical Classics, vol. 550.* Revised and fingered by Louis Oesterle. New York: G. Schirmer.

Burgmüller, J. F. F. (1955). *25 leichte etüden, Op. 100.* Revised and edited by Tomoe Kitamura. Tokyo: Zen-On Music Co., Ltd.

Burgmüller, J. F. F. (2004). *Twelve brilliant and melodious studies, Op. 105.* Edited by Maurice Hinson. Van Nuys: Alfred Publishing Co., Inc., 2004.

Burgmüller, J. F. F. (2009). *18 Characteristic studies, Op. 109. Schirmer Performance Editions.* Revised and recorded by William Westney. New York: G. Schirmer, Inc.,

Burgmüller, J. F. F. (n.d.). *Etüden, Op. 109.* Edited by Adolf Ruthardt. Germany: C. F. Peters.

Chopin, F. (1961) *Etüdes.* Edited and preface by Ewald Zimmerman. Fingered by Hermann Keller. München: G. Henle Verlag, 1961.

Fraser, A. (2003). *The craft of piano playing: a new approach to piano technique.* Lanham, Md.: Scarecrow Press.

Gordon, S. (1996). *A history of keyboard literature: music for the piano and its forerunners.* New York: Schirmer Books.

Grout, D. J., Burkholder, J. P., & Palisca, C. V. (2006). *A history of western music.* 7th ed. New York: Norton.

Heller, S. H. (2005). *Selected studies, Opus 45 and Opus 46. Schirmer's Performance Editions.* Edited by William Westney. New York: G. Schirmer, Inc..

Hinson, M. (2000). *Guide to the pianist's repertoire.* 3rd. ed. Bloomington, IN: Indiana University Press.

Jacobson, J. M., & Lancaster, E. L. (2006). *Professional piano teaching: A comprehensive piano pedagogy textbook for teaching elementary-level students.* Los Angeles: Alfred Pub. Co.

Kiefer, L. M. (2000). *A pedagogical guide to the 25 études mélodique Opus 45 of Stephen Heller.* Doctoral dissertation, University of Oklahoma, Norman, OK.

Magrath, J. (1995). *The pianist's guide to standard teaching and performance literature. Van Nuys,* CA: Alfred Pub. Co.

Mark, T. R. G., & Miles, T., (2003). *What every pianist needs to know about the body: with supplementary material for organists.* Chicago: GIA Publications, Inc.

Randel, D. M. (1986). *The new harvard dictionary of music*. Massachusetts: Belknap Press of Harvard University Press.

Sadie, S. (2001). *'Etude' in the new grove dictionary of music and musicians Vol. 2* (p. 414). London: Macmillan Publishers Limited.

Watson, A. H. D. (2009). *The biology of musical performance and performance-related injury.* Lanham, MD: Scarecrow Press.

Yang, C. (1998). *The development of the piano etude from Muzio Clementi to Anton Rubinstein: a study of selected works.* Doctoral dissertation, The University of North Carolina, Chapel Hill, NC.

3:00-3:40 210호

발표 : 선정원 (중앙대 강사)
좌장 : 박지원 (나사렛대)

피아노 협주곡의 탄생과 발전:
바로크와 고전주의 시대를 중심으로

Ⅰ. 서론

피아노 협주곡 장르는 피아노 독주 문헌과 더불어 많이 연주되며 피아니스트들에게 중요한 장르로 인식되고 있다. 이 글에서는 피아노 협주곡이란 장르가 언제 어디서 어떻게 나타나기 시작하고 발전하였는지 살펴보려고 한다. 특히, 피아노 협주곡 탄생의 뿌리가 되는 바로크시대와 협주곡 발전의 중요한 시기로 평가받는 고전주의 시대를 중심으로 대표적인 작곡가인 비발디(A. Vivaldi, 1678-1741), J. S. 바흐(J. S. Bach, 1685-1750), J. C. 바흐(J. C. Bach, 1735-1782), 모차르트(W. A. Mozart, 1756-1791)를 중심으로 그들의 업적과 작품 위주로 피아노 협주곡의 탄생 배경과 발전과정을 살펴보고자 한다.

Ⅱ. 협주곡(concerto)의 탄생과 장르의 특징

협주곡이란 장르는 바로크(Baroque) 시대 이탈리아에서 나타나기 시작하였다. 이는 당시 건축양식의 변화와도 관계가 있는데, 바로크 시대의 건축물은 이전의 르네상스 시대와는 다른 큰 규모의 웅장하고 화려한 모습을 보인다(장준석, 2004, p. 257). 신교와 구교의 대립 가운데 구교의 자구책으로 “구교의 지도자들은 하나님께 영광을 돌리고 많은 사람들을 구교로 인도한다는 명분을 가지고, 커다란 성전을 짓는 데 전력을 다하였다” (장준석, 2004, p. 257). 또한 절대왕권을 바탕으로 유럽의 왕들도 자신들의 권력의 상징으로 웅장하고 호화로운 건축물을 짓게 되었다(장준석, 2004, p. 257). 이러한 변화된 건축양식에 따라 음악에 있어서도 이전과는 다른 새로운 종류의 음악, 웅장한 건축물의 실

내를 채울 수 있는 좀 더 큰 음향을 가진 음악 장르가 필요하였을 것이다. 이는 구체적으로 이탈리아의 볼로냐(Bologna)에서 나타나기 시작한다. 1660년대 경, 성 페트로니오(San Petronio) 성당에서는 이전과는 다른 형식의 새로운 음악 장르가 나타난다(Keefe, 2005, p. 36). 이 성당의 양쪽으로 분리된 공간의 기악 연주자석의 위치는 두 그룹의 소리와 음향의 대조를 더욱 뚜렷하게 하였다(Roeder, 1994, p. 36). 공간의 효과를 극대화시키기 위해, 당시 많이 쓰이던 대위양식이 아닌 화성적 요소가 강조된 호모포니(homophony) 양식을 사용하였으며 두 그룹이 서로 교대로 주고 받는 양식인 콘체르타토 양식(stile concertato)을 주요 작곡기법으로 사용하였다. 이 새로운 장르는 당시 볼로냐의 음악인과 지식인의 음악단체인 아카데미아 필하모니카(Accademia filarmonica)를 통해 더욱 발전하게 된다. 이 모임을 위해 작곡이 많이 되었고 또한 연주되었으며. 연주 후에 음악에 대한 토론과 비평을 통해 이 단체는 이 새로운 음악의 초기 발전에 기여하였다.

이러한 새로운 장르는 협주곡이라고 지칭하게 되는데 이 용어는 두 가지 어원을 가지고 있다. 하나는 이탈리아어원에 뿌리를 둔 콘체르타레(concertare)이고, 다른 하나는 라틴어원에 근거한 콘체르타레(concertare)이다(Randel, 2003, p. 197). 같은 단어이지만, 이탈리아어원에서는 '협력하다, 조화를 이루다'라는 의미를 가지고, 라틴어원에서는 '경쟁하다, 서로 겨루다'라는 의미를 내포하고 있다(Randel, 2003, p. 197). 이는 서로 상반되는 뜻이지만, 협주곡 장르의 중요한 두 가지 요소이기도 하다. 소리의 대조를 이루는 두 그룹이 때로는 조화를 이루고 협력하지만, 때로는 서로 경쟁하듯이 대결하는 모습을 보이기 때문이다. 조화와 대결의 두 그룹의 관계는 바로크 시대 이후 오늘날까지 협주곡의 중요한 요소가 되며, 이는 시대와 작곡가에 따라 다양한 변화를 보인다(Roeder, 1994, pp. 13-14).

Ⅲ. 바이올린 협주곡에서 건반악기 협주곡으로

피아노는 1709년 무렵 이탈리아의 크리스토포리(B. Cristofori, 1655-1731)가 만들었으나 피아노가 주요 건반악기로 보급되고 보편적으로 사용이 되기 시작한 때는 1770년대에 들어서이다(Randel, 2003, p. 200). 이전까지는 하프시코드가 주요 건반악기로 사용이 되었는데, 하프시코드 협주곡은 바로크 시대에 크게 발전한 바이올린 협주곡을 바탕으로 탄생이 되었기에 건반악기 협주곡의 특성과 배경을 알기 위해 먼저 바이올린 협주곡의 특징에 대하여 살펴볼 필요가 있다.

1. 비발디(Antonio Vivaldi)의 바이올린 협주곡

바로크 시대의 바이올린 협주곡 발전에 큰 공헌을 하고 뒤이어 건반악기 협주곡의 창시자격인 바흐(J. S. Bach)에게 많은 영향을 준 작곡가는 비발디이다. 비발디는 바이올린 협주곡을 통하여 바로크 협주곡 발전의 정점을 보여주었다. 이탈리아 베니스에서 태어난 비발디는 어려서부터 베네치아 음악의 중심지인 성 마르코(St. Mark) 성당의 바이올리니스트로 활동하였다. 당대의 기록에 의하면, "가장 인기 있는 바이올린 작곡가이자 바이올리니스트"였다고 한다(민은기 외, 2015, p. 316에서 재인용). 비발디는 음악가이자 성직자로 생활한 점도 다른 작곡가들과 다른 특이한 점이라 할 수 있는데, 1703년 사제로 서품을 받고 이후 40여 년간 피에타 여학교(Ospedale dela Pietà)에서 음악교사로 지내게 된다(Roeder, 1994, p. 45). 피에타 여학교는 당시 어려운 가정형편 속에 있거나 거리에 버려진 고아들을 위하여 교육시키던 자선학교로 모든 학생들이 음악교육을 받음으로서 상당한 수준의 실력을 갖추었다고 한다(민은기 외, 2015, pp. 314-315). 이 학교는 비발디에게 끊임없이 새로운 음악적 영감을 주는 환경을 제공하였고, 비발디는 여기서 500여개에 달하는 많은 협주곡을 작곡하게 된다(민은기 외, 2015, pp. 314-315). 이 중 절반정도가 바이올린 협주곡이었는데 이 곡들은 바로크 협주곡의 발전된 주요 특징들을 잘 보여주며 이후 건반악기 협주곡의 토대가 되는 형식과 음악적 요소들을 내포하고 있다. 비발디는 이전의 토렐리(G. Torelli, 1658-1709)[1]가 사용한 3악장 구조와 리토르넬로(ritornello) 형식을 보다 체계화시켜 바로크 협주곡 양식의 표준으로 정립하였는데, 협주곡이 지금과 같은 빠르고 느리고 빠른 세 악장의 독립된 성격의 구성[2]을 보이는 것이 이때부터라 할 수 있다. 비발디는 처음과 마지막 악장 뿐 아니라 가운데 느린 악장에도 동등한 중요성을 부여하였다(Roeder, 1994, p. 52). 이 때 가운데 악장은 보통 빠른 악장의 관계조로 구성되어있다. 리토르넬로 형식은 바로크 협주곡의 첫 악장과 마지막 악장에 사용되는 형식으로 (주로, 첫 악장에 사용됨) 오케스트라 부분(tutti, 이후 T로 표기)과 독주 부분(solo, 이후 S로 표기)이 번갈아가며 교대로 나오는데, 오케스트라 부분은 악장의 주제 부분을 연주하며 매번 같은 주제를 반복하기 때문에 리토르넬로[3]라 불리고 사이사이의 독주분분은 주제적이지 않은 요소(nonthematic element)로 매번 다양하게 변화되며 독주자의 기교를 선보인다. 토렐리가 선보인 이러한 리토르넬로 형식을 비발디는

1) 토렐리는 이탈리아 볼로냐에서 생애 대부분의 음악활동을 한 볼로냐 악파의 중심인물로, 당시 새로운 장르였던 협주곡을 대중화하고 보급시킨 작곡가이다.

2) 1악장은 빠르고 활기찬 모습을, 2악장은 느리고 서정적이며 노래하는 듯한 선율을, 3악장은 비교적 가볍고 세 박자의 춤곡 느낌을 가지고 있다.

3) 리토르넬로(ritornello)는 이탈리아어 리토르노(ritorno)의 축약형으로 '되풀이된다', '반복된다'라는 의미를 가지고 있다.

보다 체계적이고 정교하게 확립하여 표준화된 형식(standardized scheme)으로 만들었다(Roeder, 1994, pp. 48-49). 리토르넬로 부분과 독주 부분이 각기 하나의 짝을 이루며(R-S unit), 리토르넬로 부분은 보통 4개나 5개로 표준화된다. 첫 번째 리토르넬로와 마지막 리토르넬로는 으뜸조로 나오고 두 번째 리토르넬로는 딸림조나 나란한조로, 나머지 리토르넬로는 관계조(딸림조, 버금딸림조, 나란한조)로 나온다. 처음과 마지막 리토르넬로는 완전한 모습으로 연주되지만, 나머지 리토르넬로들은 부분적으로 짧은 형태로 반복된다. 독주부분은 전조과정을 거치며, 비발디에 와서 좀 더 기교적이고 화려해지는데(Randel, 2003, p. 199) 이는 근대적 비르투오소(virtuoso)적 연주의 원조라 볼 수 있다. 투티와 솔로부분은 조성, 음색, 음량, 선율, 성부구성 등에서 서로 뚜렷이 대조되며 긴장감을 더하는데 이는 18세기 후반 작곡가들에게 영향을 준다.

〈표 1〉 비발디의 리토르넬로 형식

R1	S1	R2	S2	R3	S3	R4
투티	솔로	투티	솔로	투티	솔로	투티
주제		주제		주제		주제
으뜸조		딸림조 (또는 나란한조)		관계조		으뜸조

비발디의 바이올린 협주곡이 이후 독일의 건반악기 협주곡에 형식과 구조에 영향을 주었지만, 간결한 주제와 생동감 넘치는 리듬, 분명한 화성은 이탈리아 협주곡만의 특징이기도 하다(Roeder, 1994, p. 48).

비발디의 바이올린 협주곡에서 기억해야 할 작품은 <화성의 영감>(L'estro armonico) Op. 3이다. 이 작품은 비발디가 최초로 출판한 협주곡 모음집이고 1712년 암스테르담에서 출판되었다. 3곡씩 4세트로 총 12곡으로 구성된 이 작품은 이 후 독일의 요한 세바스찬 바흐가 5곡을 하프시코드곡으로 편곡함으로써 바흐에게 이탈리아 협주곡에 대하여 알 수 있게 해준 작품이라 볼 수 있다.

2. 바흐(Johann Sebastian Bach)의 건반악기 협주곡

J. S. 바흐는 건반악기 협주곡의 창시자라 볼 수 있고 당시 반주나 실내악 악기로 많이 사용되던 하프시코드를 협주곡의 독주악기로 사용한 첫 번째 작곡가[4]라 볼 수 있다. J.

4) 바흐의 <브란덴부르크 협주곡>(Brandenburg Concertos, BWV 1046-1051) 5번(BWV 1050)에서 당시 일

S. 바흐는 자신이 뛰어난 건반악기(오르간, 하프시코드) 연주자였고, 건반악기 문헌의 발전에 큰 공헌을 한 작곡가이다. 그의 생애를 음악적 활동에서 구분을 하자면, 4시기로 나뉘는데 아른슈타트(Arnstadt, 1703-07)와 뮬하우젠(Mühlhausen, 1707-08), 바이마르(Weimar, 1708-17), 쾨텐(Cöthen, 1717-23), 라이프치히(Leipzig, 1723-50) 시기로 볼 수 있다. 바흐가 협주곡이란 장르에 관심을 보이기 시작한 시점은 바이마르 시기부터라 볼 수 있다. 바이마르 공작의 개인 예배당에서 궁정 오르간 주자와 후에는 악장으로 지낸 시기인데, 당시 영주였던 W. 에른스트(W. Ernst)에게는 네덜란드에서 유학하고 있는 음악적 재능이 뛰어난 J. 에른스트(J. Ernst)라는 조카가 있었는데 J. 에른스트는 당시 유행하던 이탈리아 협주곡 악보들을 음악출판의 중심지였던 암스테르담에서 많이 구입하여 소유하고 있었다고 한다(민은기 외, 2015, p. 320). 이 악보들은 바이마르의 바흐에게 전해지며 당시 J. S. 바흐는 악보를 통하여 비발디의 이탈리아 협주곡을 접하며 공부하게 된다. 직접 이탈리아 작곡가들을 만난 적은 없지만 악보를 연구하고 모방하면서 차츰 당시 유행하던 이탈리아 협주곡 양식에 능숙하게 된다(민은기 외, 2015, p. 320).

J. S. 바흐는 모두 14개의 하프시코드 협주곡(BWV 1052-1065)을 작곡하였는데 이는 모두 라이프치히 시기에 이루어진다. 특별히, 1729-37년과 1739-41년 사이에 라이프치히의 콜레기움 무지쿰(Collegium Musicum)[5]의 음악감독으로 지내면서 작곡된 곡들인데 독주 하프시코드뿐 아니라 두 대, 세 대, 또는 네 대의 하프시코드를 위한 협주곡들이 작곡되었다[6]. 이러한 하프시코드 협주곡들은 BWV 1061를 제외하고 대부분이 J. S. 바흐 자신이나 비발디의 작품을 편곡한 것으로 주로 바이올린 협주곡을 하프시코드 협주곡으로 편곡한 것이다. 예를 들어 BWV 1065는 비발디의 <화성의 영감> Op. 3의 10번 RV 580을, BWV 1054는 바흐 자신의 바이올린 협주곡 BWV 1042를, BWV 1057은 J. S. 바흐의 브란덴부르크 협주곡(Brandenburg concertos) 4번을 하프시코드로 편곡한 곡이다. J. S. 바흐의 하프시코드 협주곡은 많은 부분이 비발디의 바이올린 협주곡을 바탕으로 작곡된 것이라 비발디가 확립한 이탈리안 협주곡의 형식인 빠르고 느리고 빠른 3악장 구성과 리토르넬로 형식을 이어받지만, 여기에 그치지 않고 J. S. 바흐 고유의 독창성을 더하여

반적으로 지속저음(basso continuo) 성부를 맡던 하프시코드를 처음으로 협주곡의 독주악기로 승격시킨다.

5) 콜레기울 무지쿰(Collegium Musicum)이란 당시 라이프치히 대학의 학생들과 전문 음악가들로 구성된 연주단체로 바흐에게 교회음악의 의무에서 벗어나 젊은 학생들과 연주하며 음악적 영감을 받을 수 있도록 한 단체이며, 이 단체를 위해 바흐의 하프시코드 협주곡이 많이 작곡되었다 (민은기 외, 2015, p. 322).

6) 독주 하프시코드를 위한 협주곡 7곡 (BWV 1052-1958)
두 대의 하프시코드를 위한 협주곡 3곡 (BWV 1060-1062)
세 대의 하프시코드를 위한 협주곡 2곡 (BWV 1063-1064)
네 대의 하프시코드를 위한 협주곡 1곡 (BWV 1065)

이탈리아 협주곡과 구별되는 특징을 갖는다. 투티와 솔로부분이 뚜렷이 대조되며 대립되는 모습을 보인 비발디의 협주곡과 달리 바흐의 하프시코드 협주곡은 서로 주제적 통합을 보이며 투티와 솔로의 연결성을 볼 수 있다. 또한 정교하게 발전된 푸가(fuga)를 사용하였으며 음악적 동기(motive)를 발전시키며 곡을 전개하여 비발디의 협주곡보다 복잡하고 견고하게 곡이 구성되고 대위법과 호모포니의 자유로운 교대로 곡에 다채로움을 더한다.

Ⅳ. J. C. 바흐(Johann Christian Bach)의 새로운 형식

J. S. 바흐의 아들들 중 바로크 시대와 고전주의 시대를 잇는 역할을 하며 음악사에 공헌하였으며 특히 건반악기 분야에 기여한 작곡가는 C. P. E. 바흐(C. P. E. Bach, 1714-1788)와 J. C. 바흐를 들 수 있다. 두 작곡가 모두 전고전주의 시대(Preclassic period)에 활동하였으며 기존의 비발디가 확립한 바로크 협주곡의 양식에 전고전주의 양식인 감정과다 양식[7]이나 갈랑 양식[8]을 더한 건반악기 협주곡을 작곡하였는데, C. P. E. 바흐의 협주곡에는 감정과다 양식이 비교적 많이 엿보인다면, J. C. 바흐는 갈랑양식이 상대적으로 많이 보이는 협주곡을 작곡하였다. C. P. E. 바흐도 50여곡의 건반악기 협주곡을 작곡하며 전고전주의 피아노 협주곡의 특징을 잘 보여주지만, 피아노 협주곡 장르에서 보다 주목해야 할 작곡가는 J. C. 바흐[9]이다. J. C. 바흐는 피아노 협주곡의 새로운 형식인 콘체르토-소나타 형식(concerto-sonata form)을 시도함으로써 이후 고전주의 피아노 협주곡 형식의 기틀을 마련한다. 콘체르토-소나타 형식은 바로크 협주곡의 형식인 리토르넬로 형식과 소나타 형식을 합친 것으로 R1과 S1이 각각 오케스트라 제시부와 솔로 제시부로 이중 제시부를 형성하며 S2는 발전부, R3와 S3는 재현부를 구성한다. 주로 협주곡의 1악장의 형식으로 나오는 콘체르토-소나타 형식은 고전주의 피아노 협주곡의 중요

7) 감정과다 양식(Empfindsamer Stil, Empfindsam style)은 18세기 중반 독일 북부 지방에서 나타난 음악적 스타일로 다이나믹의 변화와 함께 감정의 변화를 음악에 표현하였으며 느린 악장에서 특히 우울함과 정열을 표현하였다. 대담한 화성변화, 넓은 음역의 변화, 갑작스런 엑센트, 당김음, 예상치 못한 전조, 반음계 등의 표현방법이 많이 쓰인다.

8) 갈랑 양식(Galant style)은 바로크 시대의 복잡하고 장식이 많은 음악적 스타일에 반대하여 나타난 18세기의 음악적 양식의 하나로, 단순한 화성과 호모포니 양식, 규칙적 프레이즈로 이루어진 비교적 가벼운 음악을 일컫는다.

9) 요한 크리스찬 바흐는 바흐(J. S. Bach)의 막내 아들로 초기 음악교육은 아버지에게 받으나, 아버지가 죽고 난 후, 베를린으로 옮겨 형 엠마뉴엘 바흐에게 음악 교육을 받는다. 이후 이탈리아로 건너가 마르티니 신부(G. B. Martini; 1706-84)에게서 음악을 배우고 런던으로 옮겨 그곳에서 생애 마지막까지 음악활동을 한다.

한 작곡가인 모차르트에게 영향을 주며 이후 고전주의 피아노 협주곡의 형식으로 자리 잡는다.

〈표 2〉 콘체르토-소나타 형식

R1	S1	R2	S2	R3	S3	R4
오케스트라 제시부	솔로 제시부	발전부		재현부		
I (i)	I (i) V (III, v)			I (i)		

J. C. 바흐는 또한 이전의 하프시코드가 아닌 피아노를 협주곡의 제목에 사용하여 피아노 협주곡의 시대를 열었다고 볼 수 있다(Roeder, 1994, p. 124). 그의 피아노 협주곡 작품 Op. 13은 가장 완숙기의 작품으로 피아노 독주 부분의 기교를 잘 보여주며 노래하는 듯한 서정성과 여러 개의 다양한 주제군은 이후 모차르트 협주곡에 영향을 주었다 (Roeder, 1994, p. 126).

V. 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart) 피아노 협주곡

모차르트(W. A. Mozart)는 모두 27곡의 피아노 협주곡을 작곡하며 고전주의 시대 피아노 협주곡의 특징을 잘 보여준다. 본인 자신이 뛰어난 피아니스트였던 모차르트는 대부분의 피아노 협주곡(특별히 17개의 비엔나 협주곡)을 자신이 연주하기 위하여 작곡하였다(Roeder, 1994, p. 153). J. C. 바흐에 의해 시도된 콘체르토-소나타 형식은 모차르트에 와서 좀 더 체계적이고 정교하게 발전된 구조를 갖추게 된다. (<표 3> 참조) 그러나 모차르트는 각각의 피아노 협주곡에서 일정한 형식이 아닌 다양한 변형을 보여주며 작곡가의 독창성을 유감없이 발휘하게 된다. 예를 들어, 1악장의 발전부에서 새로운 주제를 이용하여 전개시키거나(K. 488), 독주 제시부에서 제2주제가 피아노가 아닌 오케스트라에 의해 제시되거나(K. 488), 오케스트라 제시부가 길이 면에서 확장을 하거나(K. 491), K. 449에서는 제시부와 재현부의 시작에서 조성적으로 확립되지 못하고 모호한 모습을 보이기도 한다. 또한 K. 415의 경우, 론도(rondo)악장에서 중간에 빠르기, 박자, 조성이 다른 부분을 삽입하기도 하여 상반된 성격의 두 부분이 한 악장 안에 공존하게 하는 새로운 시도를 보인다. 그리고 1악장에서 오케스트라 제시부의 시작에서 제1주제가 나오기 전에 곡의 분위기를 표현하고자 오케스트라 반주부분이 먼저 나오는 경우도 있

는데(K. 595), 이는 후에 낭만주의 시대 작곡가들에게 영향을 주는 요소이기도 한다(Roeder, 1994, p. 165). 특히, K. 271에서 나타나는, 곡의 첫 시작을 오케스트라가 아닌 피아노로 시작하는 시도는 이후 베토벤 피아노 협주곡과 낭만주의 시대 피아노 협주곡에 큰 영향을 주는 요소가 된다.

모차르트 피아노 협주곡에서는 오케스트라의 역할과 양식이 독주부분 만큼 중요해지고 화려해졌으며 특별히 완숙기의 비엔나 협주곡[10]에서 잘 보이는 목관악기 사용의 증가는 협주곡에 음색의 풍부함을 더해주고 오케스트라의 확장된 구성을 보여준다(Roeder, 1994, p. 128). 목관악기는 점차 곡의 주제를 담당하며 필수적인 부분으로 자리매김 하는데(K. 450, K. 453, K. 459, K. 503 등) 이 또한 모차르트 이전의 피아노 협주곡에선 볼 수 없었던 중요한 특징이다.

J. C. 바흐의 피아노 협주곡에서는 카덴차가 주로 S3에서 나오지만 모차르트에선 T4에서 나오며, 모차르트는 카덴차를 단순히 기교를 나타내는 장식적 부분이 아닌 주제를 이용하여 발전시킴으로서 악장 구성의 한 부분으로 점차 자리매김하기 시작한다. 이것은 이후 베토벤 피아노 협주곡에 영향을 준 요소이기도 한다.[11] 반음계, 대위법, 전조가 자주 사용되며, 오케스트라와 피아노가 서로 상호조화를 이루는 모습도 특징으로 볼 수 있다. 목관악기 파트와 피아노가 대화식 주제 전개를 하거나(K. 450, K. 453, K. 491, K. 503), 현악기 파트와 피아노가 대화식 주제 전개를 하거나(K. 491), 목관악기 파트와 현악기 파트가 주고받는 식으로 주제 전개를 하는 양식(K. 450)이 눈에 띈다. 독주부분에서는 화려함이, 오케스트라 부분에선 규모가 커지고, 음색의 다양함과 형식 구성의 주요 역할을 하게 된다(Roeder, 1994, p. 128).

〈표 3〉 모차르트의 콘체르토-소나타 형식 (Roeder, 1994, p. 130) *Figure 9 참조

T1	S1	T2	S2	T3 - S3	T4
이중 제시부			발전부	재현부	카덴차 포함
제1주제 경과구 제2주제 종결주제|(독주 도입부) ABC D E F G		1st. 경과구. 2nd 종결|종종 A B	XDE	종결|기교적 부분|1st 경과구 2nd 종결|카덴차	ABC DE(X)(FG)
I	I	V	V	x x x	V I I

10) 1784년에 들어서며 모차르트는 피아노 협주곡의 작곡에 집중하기 시작하며 그의 성숙미가 가장 잘 나타나고 완성도가 높은 주목할만한 작품인 14곡의 비엔나 협주곡을 작곡하게 된다.

11) 베토벤 피아노 협주곡 5번 <황제>에서는 카덴차가 곡의 필수적인 한 부분으로 자리매김하며 작곡가는 반드시 본인의 카덴차를 연주할 것을 지시한다.

〈표 4〉 모차르트 피아노 협주곡[12)]

1. 초기 협주곡 (다른 작곡가들의 소나타 작품을 편곡)(1767): K. 37, K. 39, K. 40, K. 41
2. 잘츠부르크 협주곡: K. 175 (1773), K. 238 (1776), K. 242 (1776), K. 246 (1776), K. 271 (1777), K. 365 (1779-80)
3. 비엔나 협주곡 1) 초기 비엔나 협주곡 (1782 set[13)]): (K. 382)[14)], K. 413, K. 414, K. 415 2) 완숙기의 비엔나 협주곡: K. 449 (1784), K. 450 (1784), K. 451 (1784), K. 453 (1784), K. 456 (1784), K. 459 (1784), K. 466 (1785), K. 467 (1785), K. 482 (1785), K. 488 (1786), K. 491 (1786), K. 503 (1786), K. 537 (1788), K. 595 (1791)

V. 결론

협주곡이란 장르는 바로크 시대 이탈리아 볼로냐에서 1660년경 나타나기 시작하였다. 피아노 협주곡이 나타나기 전, 바로크 시대에는 바이올린 협주곡의 모습을 통해 협주곡의 장르가 발전을 이루었으며 대표적인 작곡가인 비발디를 통하여 리토르넬로 형식이 체계화되고 협주곡 양식의 표준으로 정립되었다. 이후 이탈리아의 협주곡 양식은 J. S. 바흐를 통해 독일 양식과 결합하며 건반악기 협주곡으로 나타나기 시작한다. 전고전주의 시대를 거치며 건반악기 협주곡은 J. C. 바흐를 통해 새로운 형식인 콘체르토-소나타 형식이 시도되고 이후 고전주의 피아노 협주곡 형식의 기틀을 마련하게 된다. 고전주의 피아노 협주곡의 중요한 작곡가인 모차르트는 J. C. 바흐가 시도한 콘체르토-소나타 형식을 체계화시키고 구조적으로 정교하게 발전시키며 피아노 협주곡의 발전을 이끌며 고전주의 피아노 협주곡의 정점을 이룬다. 이는 이후 피아노 협주곡 작곡가들에게 영향을 주며 중요한 기반을 형성하게 된다.

12) 27개의 피아노 협주곡을 시기별 작품 양식에 따라 분류한 것으로 괄호 안은 작곡년도를 나타낸다.
13) 초기 비엔나 협주곡은 모두 1782년에 작곡되어 1782 set이라 불리기도 한다.
14) K. 382는 비엔나에서 작곡된 첫 번째 협주곡으로 잘츠부르크 협주곡인 K. 175의 마지막 악장을 대체하기 위하여 작곡된 곡이다. 원래 악장의 대담한 화성과 대위법이 많이 나타난 점을 수정하여 작곡되었으며 당시 보수적인 비엔나 청중들을 위하여 대체악장으로 작곡되었다.

참고문헌

민은기 (2014). **서양음악사: 피타고라스부터 재즈까지.** 파주: 음악세계.

민은기, 박을미, 오이돈, 이남재 (2015). **서양음악사.** 파주: 음악세계.

장준석 (2004). **한국인의 시각에서 본 서양미술사.** 서울: 학연문화사.

Yudkin, J. (2015). **서양음악의 이해.** 민은기, 심은섭, 이서현, 이보경, 이수완 역. 서울: (주)시그마프레스.

Botstein, L., Eisen, C., Griffiths, P., Hutchings, A. & Talbot, M. Concerto (2011). *Grove music online.* Retrieved February 17, 2016. from http://www.oxfordmusiconline.com.

Eisen, C. & Sadie S. (2016). Wolfgang Amadeus Mozart. *Grove music online.* Retrieved February 5, from http://www.oxfordmusiconline.com.

Emery, W. & Wolff C. (2016). Johann Sebastian Bach. *Grove music online.* Retrieved February 16, from http://www.oxfordmusiconline.com.

Girdlestone, C. M. (2011). *Mozart & his piano concertos* (republication of 2nd ed.). Mineola, NY: Dover Publications, Inc.

Hutchings, A. (2001). *A companion to Mozart's piano concertos.* New York: Oxford University Press Inc.

Keefe, Simon P. ed. (2005). *The cambridge companion to the concerto.* New York: Cambridge University Press.

Randel, M. ed. (1998). *Harvard concise dictionary of music.* Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press.

Randel, M. ed. (2003). *The harvard dictionary of music.* Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press.

Roe, S. & Wolff, C. (2016). Johann Christian Bach. *Grove music online.* Retrieved February 22, from http://www.oxfordmusiconline.com.

Roeder, M. T. (1994). *A history of the concerto.* Portland: Amadeus Press.

Veinus, A. (2012). *The concerto: from its origins to the modern era.* Mineola, NY: Dover Publications, Inc.

포스터 세션

포스터 세션	**바흐**(Johann Sebastian Bach)**의** <Partita No. 5>**를 중심으로 한 꾸밈음의 분석과 이해: 출판사 별 견해에 따른 분류** **김경민** (이화여대 공연예술대학원 석사과정) **니콜라이 카푸스틴**(Nicolai Kapustin)**의 <8 연주회용 연습곡> Op. 40 분석 연구: 형식적 다양성 중심으로** **김민승** (한세대 일반대학원 박사과정) **국내에 잘 알려지지 않은 유용한 현대 교수법 연구 - 손가락 테크닉을 중심으로** **김진경** (이화여대 공연예술대학원 석사 졸업) **모슈코프스키**(Moritz Moszkowski) **연습곡과 쇼팽**(Frédéric Chopin) **연습곡의 테크닉 유형별 비교연구** **서하영** (이화여대 공연예술대학원 석사과정) **스마트 기기를 이용한 피아노 교육 현황 조사** **오소영** (군산대 강사) **오페라 주제에 의한 모차르트**(Wolfgang Amadeus Mozart) **변주곡의 발전과정** **이고은** (이화여대 공연예술대학원 석사과정) **선율의 시각화를 통한 피아노 교수법: 드뷔시**(Claude Debussy)**의 <피아노를 위하여> 중 I. '프렐류드' 선율을 중심으로** **이유리** (이화여대 공연예술대학원 석사 졸업) **쇼팽**(Frédéric Chopin) **이전의 폴로네즈 총77곡 분석 연구** **이효은** (한세대학교 일반대학원 박사과정) **중급 학습자를 위한 길록**(William Gillock)**의 <낭만스타일 서정적 전주곡집> 연구** **조연경** (한세대 박사 졸업)

1:00-1:30 로비전시장 발표 : 김경민 (이화여대 공연예술대학원 석사과정)

바흐(Johann Sebastian Bach)의 <Partita No. 5>을 중심으로 한 꾸밈음의 분석과 이해: 출판사별 견해에 따른 분류

Ⅰ. 서론

1. 연구의 필요성 및 목적

바로크 시대의 꾸밈음들은 단순히 장식적인 것만이 아닌 감정을 전달하는 중요한 수단이다. 15C, 16C 연주가들이 예술상의 묘기로서 즉흥적으로 멜로디에 붙여 꾸미기 시작한 것이 16세기 후반부터 18세기 동안 바흐(J. S. Bach) 등에 의해 꾸밈음의 기호화가 이루어지기 시작했다(김은하, 1998). 바로크 시대를 대표하는 바흐의 건반음악에는 많은 꾸밈음들이 나온다. 하지만 이 꾸밈음들에 대해 음악사적인 자료가 많지 않고, 그 당시 꾸밈음들의 사용은 통일성이 있거나 체계화되지 않았기 때문에 많은 연주자들이 꾸밈음을 봤을 때 당황한적이 많았을 것이다(전신주, 2010). 실제로 우리가 오늘날 바흐의 작품을 연주하는데 있어서 해석상 많은 어려움을 느끼고 있는 부분이 바로 꾸밈음이다. 그 당시에는 연주자의 재량에 따른 즉흥연주와 능동적인 연주해석을 허용했기 때문에 일반적으로 작곡가가 주법을 자세히 기입하지 않았다. 하지만 바흐는 자신의 작품이 연주가에 의해 멋대로 연주되는 것을 싫어했으므로 당시의 작곡가로서는 꾸밈음을 많이 기입한 편이다.

꾸밈음의 기능에는 단순한 선율을 사용하여 화려하게 만들어주는 기능과, 선율, 리듬, 화성을 강조하는 기능, 바로크 시대에 많이 나타나는 불협화음을 꾸밈음으로 사용하여 강조하고 긴장감을 주는 기능이 있다(이민주, 1999). 이러한 꾸밈음을 올바르게 연주할 때 음악에 생기를 불러일으키며 가락을 아름답게 하여 우리의 특별한 유의를 환기시킬 수 있다. 그리고 바흐의 음악적 영감은 더 살아나고 작곡의도에 더 가까이 가는 연주가

될 수 있을 것이다.

하지만 많은 연주자들과 교사들은 바흐의 꾸밈음에 대해 시대적 특성을 고려하지 않고 어느 시대의 꾸밈음인지 구별 없이 연주와 교육을 하는 경우가 허다하다. 또한 악보에 참조된 꾸밈음에 대한 작은 설명만으로 무작정 신뢰하는 경우도 많이 보았다. 꾸밈음의 종류를 분석하고 정리한 자료들은 매우 많지만 바흐의 건반악기 음악을 출판사별로 어떻게 다양하게 기보되고, 연주되어야 하는가는 많은 연구가 이루어지지 않았다. 때문에 본 연구는 바로크 시대의 꾸밈음의 종류와 출판사별 견해에 따른 해석을 분석하여 올바른 꾸밈음의 해석방법의 이해를 돕고자 한다.

2. 연구방법 및 제한점

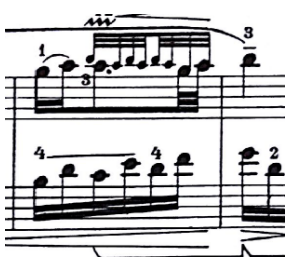
바흐가 주로 사용한 꾸밈음에 관한 국내, 외 학술지, 논문, 단행본의 문헌조사를 바탕으로 출판사별 <Partita No. 5>에 기보된 꾸밈음이 어떻게 연주되어야 하는지 연구하였다. 본 연구는 바흐의 피아노 건반음악 중 <Partita No. 5>에 나오는 꾸밈음 중심으로 연구범위를 제한하였고, 연구에 사용된 출판사는 G. Henle, G, Schirmer-Czerny, 음악춘추사-Busoni, 음악춘추사-Urtext, 태림출판사 5가지로 연구범위를 제한하였다.

Ⅱ. 〈Partita No. 5〉에 나타난 꾸밈음: 출판사별 견해에 따른 분류

1. 트릴(trill)

트릴은 J. S. Bach가 사용한 꾸밈음의 대부분을 이루고 있다고 해도 과언이 아닐 것이다. 그가 사용했던 기호로는 t, tr, ~, ~~~ 등이 있으며, 긴 트릴 기호와 짧은 트릴 기호를 구분 없이 사용하다 18C중엽에 구분하여 사용하였다(김은하, 1999).

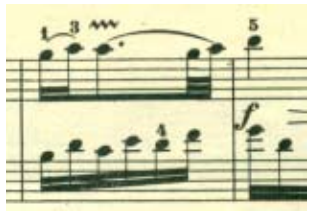
〈악보 1〉 음악춘추사–부조니 'Corrente'



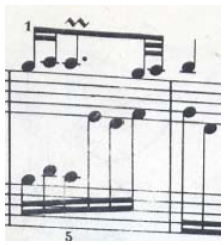
〈악보 2〉 음악춘추사–Urtext 'Corrente'

〈악보 3〉 태림 'Corrente'

〈악보 4〉 G. Schirmer-Czerny 'Corrente'



〈악보 5〉 헨레-Urtext 'Corrente'



긴 트릴과 짧은 트릴의 기호가 구분없이 사용되었기 때문에 출판사 별 트릴의 기호도 다양하게 기보되었다. 긴 트릴의 기호를 기보한 출판사는 부조니, 태림, G. Schirmer였으며 짧은 트릴의 기호를 기보한 출판사는 음악춘추사와 헨레이다. 이 부분에서는 짧은 트릴을 사용할 것인지 긴 트릴을 사용할 것인지는 뒤에 나오는 2개의 꼬리음표 덕분에 확실히 결정할 수 있다. 트릴 다음에 기보된 꼬리음표는 마무리를 의미하는 "마무리꼬리"라는 이름을 지니며 긴 트릴을 사용하라는 의미이다(Badura-Skoda, 2007).

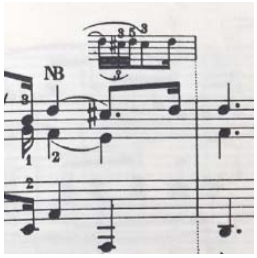
즉, 마무리꼬리가 표기되어 있을 때는 긴 트릴이 바람직하다. 반대로 꼬리가 기보되어 있지 않으면 프랄트릴러를 선택해야 될 때가 많다.

또한 트릴에 있어서 문제가 되는 것은 트릴의 시작을 어디서부터 연주하는 가인데, C. P. E. 바흐에 의하면 주음에서 시작하는 트릴은 J. S. 바흐 음악에서는 나오지 않는다고 한다. 트릴의 연주속도는 곡의 분위기에 따라 달라 빠른 곡 에서는 빠른 트릴로, 느린 곡의 경우에는 예비음을 길게 친 후 연주해야 한다.

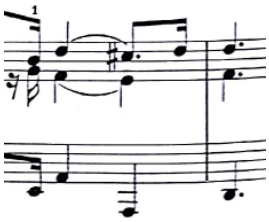
2. 짧은 트릴(pralltrill)

'짧은 트릴'은 모르덴트와 비슷하며 리듬적이다. 기호는 ∿을 사용하며 주로 주음보다 한음 위에서 시작하여 짧은 트릴처럼 연주된다.

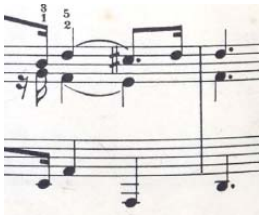
〈악보 6〉 음악춘추사–부조니 'Sarabande'



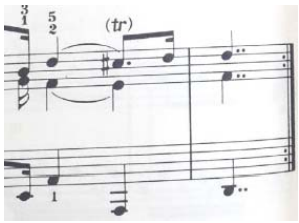
〈악보 7〉 음악춘추사–Urtext 'Sarabande'



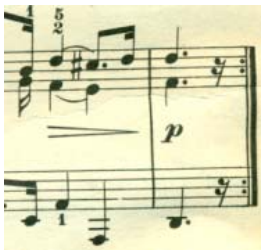
〈악보 8〉 헨레–Urtext 'Sarabande'



〈악보 9〉 태림 'Sarabande'



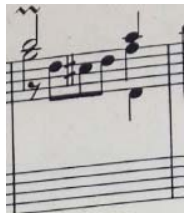
〈악보 10〉 G. Schirmer–Czerny 'Sarabande'



음악춘추사, 헨레, G. Schirmer 판은 아무런 꾸밈음을 기보하지 않은데 반해, 부조니 판은 프랄트릴을, 태림 판은 트릴을 기보하였다. 여기서 나타난 패시지는 종지마디이고, 트릴 다음에 나오는 16분음표는 앞선 음이라고 하는데, 이런 패시지에서는 트릴의 적용이 아주 자명하기 때문에 음악춘추사, 헨레, G. Schirmer 판에는 꾸밈음의 기호가 생략된 것 같다. 이런 프레이즈 마무리들을 장식을 가하지 않고 연주하는 것은 잘못된 것이다 (Badura-Skoda, 1993). 그 시대에 너무 당연시되는 꾸밈음 이였기 때문에 J. S. 바흐는 표기하지 않았고 원전 판인 헨레 판도 트릴을 기보하지 않은 것으로 이해된다. 따라서, 앞선 음이 나왔고, 마무리 종지음이기 때문에 여기서는 트릴을 연주해야 한다.

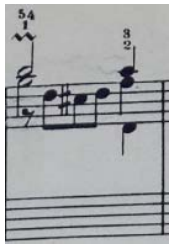
〈악보 11〉 음악춘추사-부조니 'Tempo di Minuetta'

〈악보 12〉 음악춘추사-Urtext 'Tempo di Minuetta'

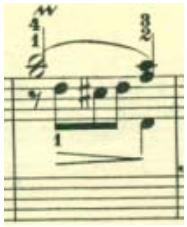


〈악보 13〉 헨레-Urtext 'Tempo di Minuetta'

〈악보 14〉 태림 'Tempo di Minuetta'



〈악보 15〉 G. Schirmer-Czerny 'Tempo di Minuetta'

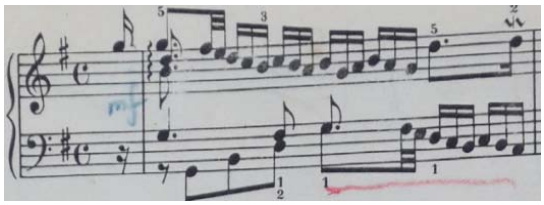


부조니 판은 긴 트릴을 기보하였고 나머지 4개의 출판사들은 프랄트릴을 기보하였다. C. P. E. 바흐에 의하면 꾸밈음이란 주음의 중요성과 단순성을 높여서 그것을 다른 음표보다 눈에 띄도록 하기 위한 것인데, 과도하게 꾸밈음을 사용하게 되면 불확실한 음악이 될 수 있어 조심해야 한다(Badura-Skoda, 2007). 여기서는 프랄트릴을 사용하여 주음을 강조하는 것이 목적이기 때문에 부조니 판처럼 과도한 꾸밈음을 사용하여 연주하면 안 될 것이다.

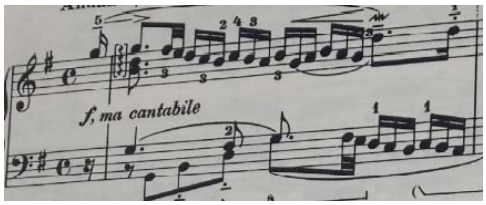
3. 모르덴트(mordent)

J. S. 바흐의 모르덴트는 음들을 연결하고 채워 넣고 화려하게 만드는 필수적인 꾸밈음이다. 모르덴트는 잔결 꾸밈음이라고도 하며 순차 상행 선율에 나올 때가 많다. 정박에서 연주되어야 하며 주음에서 시작하여 한음 또는 반음 아래의 도움음과의 신속한 교대로 이루어진다.

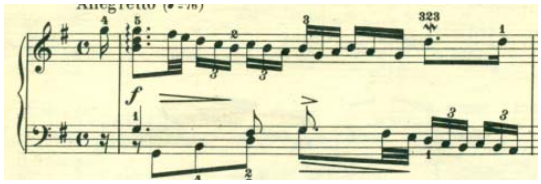
〈악보 16〉 헨레–Urtext 'Allemande'



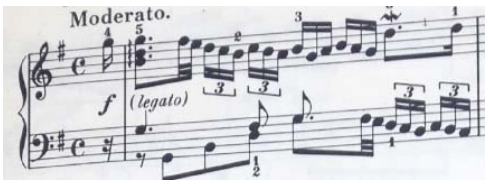
〈악보 17〉 음악춘추사–부조니 'Allemande'



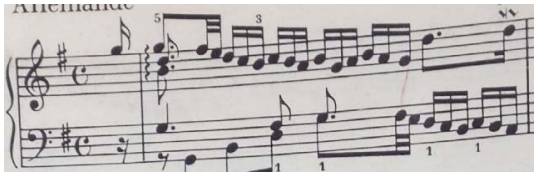
〈악보 18〉 G. Schirmer–Czerny 'Allemande'



〈악보 19〉 태림 'Allemande'

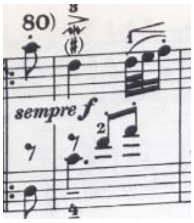


〈악보 20〉 음악춘추사–Urtext 'Allemande'

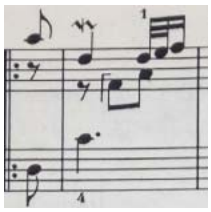


모르덴트의 위치는 출판사별로 두 가지로 나뉘어진다. 헨레, 음악춘추사(Urtext)에서는 16분음표에 모르덴트가 나오는데 다른 3가지 출판사는 음가가 긴 점8분음표에 모르덴트가 나온다. 여기서 사용된 모르덴트는 뒤에 나오는 음들과 연결시키기 위하여 사용한 것으로 보아 16분음표에 사용된 모르덴트를 연주하는 것이 맞다. 3가지 출판사는 긴 음가가 어색하다고 생각해서 16분음표에 있는 모르덴트를 점8분음표에 사용한 것으로 보인다.

〈악보 21〉 음악춘추사-부조니 'Passepied'

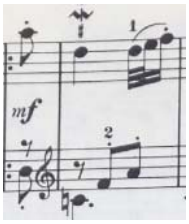


〈악보 22〉 음악춘추사-Urtext 'Passepied'

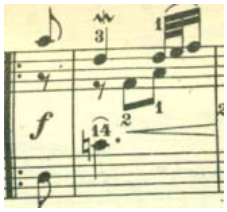


〈악보 23〉 헨레-Urtext 'Passepied'

〈악보 24〉 태림 'Passepied'

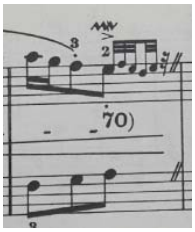


〈악보 25〉 G. Schirmer-Czerny 'Passepied'

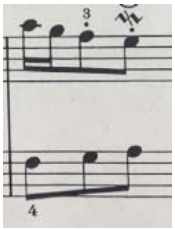


주음과 도움음과의 음정은 꾸밈음이 속해있는 패시지에 따라 한음이 될 수도 있고 반음이 될 수도 있다. 즉 연주자의 귀에 따라 달라지게 되는데 태림, 부조니는 반음을 사용하고 있으며 음악춘추사, 헨레, G. Schirmer는 한음을 사용하고 있다. 여기서는 왼손 C음에 임시표가 없고, 정박에 연주되기 때문에 모르덴트의 도움음도 C음으로 주음과 한음 간격의 음정으로 연주되어야 한다.

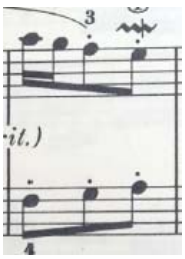
〈악보 26〉 음악춘추사–부조니 'Corrente'



〈악보 27〉 음악춘추사–Urtext 'Corrente'



〈악보 28〉 태림 'Corrente'



〈악보 29〉 G. Schirmer Czerny 'Corrente'

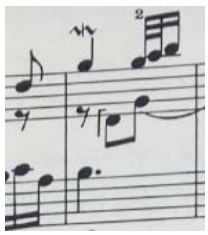
〈악보 30〉 헨레–Urtext 'Corrente'

모르덴트 기호는 로 표시되고있다. 수직선은 왼쪽(긴 모르덴트)이나 중간 위치해야 한다. 오른쪽으로 치우쳐서 그려진 은 종결음 달린 트릴에 해당되므로 모르덴트와 구별되어야 할 것이다(Badura-Skoda, 2007). 부조니, 태림, G. schirmer 는 종결음 달린 트릴 기호로 기보 하고 있으며 음악춘추사와 헨레판은 모르덴트 기호와 그 밑에 스타카토 기호로 기보하고 있다. J. S. Bach는 물결선의 마지막에 수직으로 짧게 선을 긋는 방식은 모르덴트 기호와 쉽게 혼동될 가능성이 존재하기 때문에 사용하지 않았다. 종결음 달린 트릴 기호는 트릴이기 때문에 한음 위에서 시작하여 연주 될 수 있다. 하지만 모르덴트는 주음에서 시작하여야 하기 때문에 트릴 기호를 사용하는 것은 연주자들에게 혼란을 야기할 수 있다. 꾸밈음 밑의 스타카토 표시는 턴을 의도하는 것이기 때문에 모르덴트와

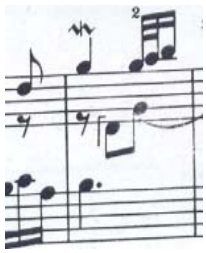
턴을 합쳐서 연주해야 한다.

〈악보 31〉 음악춘추사-부조니 'Passepied'

〈악보 32〉 음악춘추사-Urtext 'Passepied'

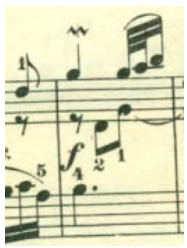


〈악보 33〉 헨레-Urtext 'Passepied'



〈악보 34〉 태림 'Passepied'

〈악보 35〉 G. Schirmer-Czerny 'Passepied'

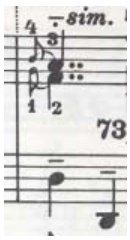


여기서 주목할 것은 음악춘추사, 헨레, 태림판은 모르덴트를 사용하고 있는데 반해 부조니, G. Schirmer판은 프랄트릴을 사용하고 있다. 92마디에 나타난 패시지는 주제음형인데 이 주제들에 나타난 꾸밈음들은 모든 출판사에서 모르덴트 기호로 사용되었다. 프랄트릴을 기보한 부조니, G. Schirmer판은 상행하고 있는 패시지여서 한음 위로 연주되는 프랄트릴을 기보한 것 같다. 하지만 이전에 나타난 주제 음형 모두 모르덴트 기호를 사용하였기 때문에 여기서 기보된 꾸밈음들은 모르덴트로 연주되어야 한다.

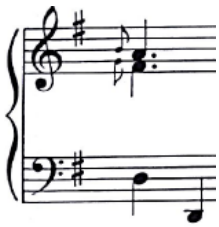
4. 아포지아투라(Appoggiaturra), 전타음

바로크 시대 꾸밈음들 중 가장 부각되는 꾸밈음이다. 강박에 불협화음이 오는 것으로서, 주로 순차진행하는 경우가 많고 때로는 도약하는 경우도 있다. 연주시 주음보다 크게 연주 되어야 한다(김은하, 1998).

〈악보 36〉 음악춘추사-부조니 'Sarabande'

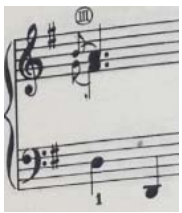


〈악보 37〉 음악춘추사-Urtext 'Sarabande'

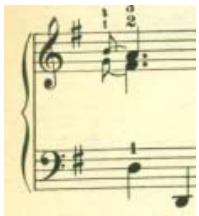


〈악보 38〉 헨레-Urtext 'Saraband'

〈악보 39〉 태림 'Sarabande'



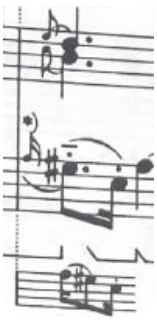
〈악보 40〉 G. Schirmer-Czerny 'Sarabande'



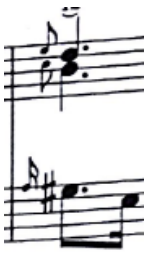
아포지아투라를 기호로 표시하든 작은 음표로 표시하든 아포지아투라는 실제로 주음에서 2분의1의 길이만 취하는 것이 아니라 주음의 4분의 1정도로 더 짧게 취할 수도 있고, 주음이 점 음표라면 일반적으로 주음의 3분의 2정도의 긴 음가를 취하기도 하고 때로는 주음의 길이 전부를 취하는 경우도 있다. 실제로 J. S. Bach 시대에는 짧은 아포지아투라보다는 오히려 긴 아포지아투라를 더 즐겨 사용한 것을 쉽게 볼 수 있다. 아포지

아투라가 비록 8분음표와 같은 짧은 음표로 표기되었다 하더라도 더 긴 음가로 연주될 수 있다. 반대로 아포지아투라가 4분음표와 같은 비교적 긴음표로 표기되었다 하더라도 더 짧은 음가로 연주될 수 있다. 결국 이 꾸밈음은 작은 음표의 길이와는 관계없이 그것이 처해있는 패시지의 속도, 그리고 멜로디화 화성 등의 여러 면을 생각하여 판단해야 한다. 여기서 나타난 아포지아투라는 종지의 느낌으로 쓰였기 때문에 더 강조하여 길게 연주해야 한다. 모든 출판사가 같은 길이의 아포지아투라로 기보한 것은 이러한 특성을 고려한 것으로 보여진다.

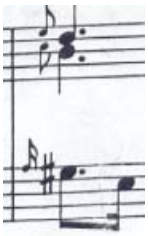
〈악보 41〉 음악춘추사-부조니 'Sarabande'



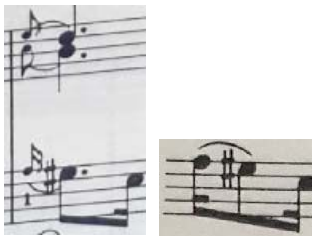
〈악보 42〉 음악춘추사 Urtext 'Sarabande'



〈악보 43〉 헨레- Urtext 'Sarabande'



〈악보 44〉 태림 'Sarabande'



〈악보 45〉 G. Schirmer-Czerny 'Sarabande'

C. P. E. 바흐는 아포지아투라는 슬러가 있을 때 뿐 아니라 없을 때도 항상 그 다음 음과 연결되어야 한다고 말했다(Badura-Skoda, 2007). 또한 여기서 주목해야 할 점은 모든 출판사에서 오른손의 아포지아투라와 왼손의 아포지아투라의 음가가 다르게 표기되고 있다는 것이다. 언뜻 보면 잘못 인쇄된 것 같지만 이는 J. S. Bach가 성부작법을 매우 중요시했기 때문이다. 자신이 직접 감독한 인쇄본에서 그는 특이하게 16분음표 아포지아투라와 8분음표 아포지아투라를 구분하였는데, 이유는 소프라노와 베이스의 길이가 같을 경우 발생할 양쪽 바깥 성부들간의 병행5도를 피하고자 했기 때문이다. 이러한 J. S. Bach의 섬세함을 많은 에디션들은 지키지 않는다고 바두라-스코다(Badura-Skoda, 2007)는 말했는데 요즘 출판되는 에디션들은 이를 많이 지키고 있다는 것을 위에 나타난 악보들만해도 알 수 있다.

Ⅲ. 결론

J. S. Bach 시대에 악보의 기록은 당시 인쇄술의 비발달로 인하여 손으로 옮겨 적는 경우가 많았다. 이 과정에서 음표는 물론 꾸밈음의 기호를 불분명하게 옮기거나 모양이 변형되어 잘못 옮겨진 것이 많다. J. S. Bach의 곡을 연주, 연구 하려면 신뢰성 있는 악보를 사용하여야 하는데 그의 자필악보가 가장 권위 있고 그 다음은 그의 부인 안나 막달레나 바하(A. M. Bach, 1701~1760)[1]가 옮긴 악보이다. 현대에는 이 원본을 사보하여 악보를 편집한 독일 Peters, Urtext, Henle, 판이 가장 신빙성 있으며 우리나라 출판사 중에서는 원전판(Urtext)을 그대로 복사한 음악춘추사가 가장 신빙성 있는 출판사라고 할 수 있다. 하지만 원전판 이라도 거기에 나타난 꾸밈음들을 아무런 의심 없이 그대로 연주하는 것을 다소 위험할 수 있다.

여러 출판사별로 <Partita No.5>에서 기보된 꾸밈음들을 살펴보았는데, 어느 한 악보만을 너무 신뢰하지 말아야 한다는 사실을 알 수 있었다. 출판사별로 다르게 기보되는 꾸밈음들은 바로크 시대의 특징 중 하나인 즉흥성으로 인해 당연하게 생각 할 수도 있었는데, J. S. Bach는 자신의 음악이 멋대로 연주되는 것을 꺼려해서 최대한 악보에 지필하였다. 때문에 J. S. Bach의 음악을 연주할 때는 여러 출판사별로 살펴 볼 필요가 있다. 여기서 주의할 점은 원전판이라고 해서 너무 신뢰해서는 안되며, 원전판이 아니라고 너무 간과해서는 안될 것이다. C. P. E. Bach는 꾸밈음이란 마치 미려한 주택을 손상시켜서는 안 되는 장식품이며 일품요리를 있는 그대로의 맛으로 유지하려는 양념으로 생각하

1) J. S. Bach의 부인 안나 막달레나 바하(Anna Magdalena Bach, 1701~1760)

길 바란다고 말한다(Badura-Skoda, 2007). 즉, 꾸밈음은 그 시대와, 음악적 패시지에 맞게 주음을 중심으로 해석하여 연주해야 한다.

참고문헌

김은하 (1998). **건반악기에 나타난 꾸밈음의 변천과정**. 석사학위논문, 세종대학교 대학원. 서울.

석지혜 (2007). **J. S. Bach의 partita no.5에 관한 연구: 장식음을 중심으로 = A Study of J. S. Bach's partita no.5 and his ornaments.** 석사학위논문, 이화여자대학교 대학원. 서울.

양준자 (1994**).** J. S. Bach의 <프랑스 조곡>에 나타난 꾸밈음의 주법에 관한 연구 = A study of performance practice for the ornaments in the「French Suite」of J. S. Bach. **대신대학교 논문집**, 14, 107-135.

이강순 (1974). **요한 제바스티안 바하의 건반악기를 위한 파르터타 小考**. 석사학위논문, 이화여자대학교 대학원. 서울

이민주 (1999). 바로크 기악 음악에서의 장식음의 해석과 이해 = The interpretation and understanding of ornamentation in Baroque instrumental music. **음악논단**, 13, 61-75.

이주혜 (2015). 피아노 교육에 있어 바로크 건반음악의 리듬 기보와 해석에 대한 고찰. 제 15 회 한국피아노교수법학회 학술대회 자료집: **음악교수법연구**, 15 , 171~199.

전신주 (2010). 요한 세바스찬 바흐의 건반음악에 나타난 꾸밈음의 주법에 대한 고찰 -[2성 인벤션]을 중심으로-. **한국음악학회논문집**, l45, 27-48.

Badura-Skoda, P. (2007). **바흐 건반악기 음악의 연주와 해석**. 김경임(역). 서울: 음악춘추사.

Bach. C. P. E. (2014). **C. P. E. 바흐의 올바른 피아노 연주법**. 박영수(역). 서울: 예솔.

Bach. J. S. (1969). *Partita No.5-Czerny.* New York: G. Schirmer

Bach. J. S. (1970). *Partita No. 5-Urtext.* Munich, Germany: G. Henle Verlag.

Bach. J. S. (1983). *Partita No.5-Urtext.* 서울: 음악춘추사.

Bach. J. S. (1985). *Partita No.5-Busoni Ausgabe*. 서울: 음악춘추사.

Bach. J. S. (1987). *Partita No.5.* 서울: 태림출판사.

1:00-1:30 로비전시장 발표 : 김민승 (한세대 일반대학원 박사과정)

니콜라이 카푸스틴(Nicolai Kapustin)의 <8 연주회용 연습곡>(8 concert etudes) Op. 40 분석 연구: 형식적 다양성 중심으로

Ⅰ. 연구의 필요성 및 연구의 목적

우크라이나 출신의 작곡가 카푸스틴(N. Kapustin, 1937-)은 러시아를 대표하는 피아니스트이자 작곡가로서 재즈와 클래식의 독특한 융합을 보여주는 매우 독보적인 인물이다. 그의 연습곡들 가운데 가장 규모가 큰 <8 연주회용 연습곡>(8 concert etudes) Op. 40(1984)에서도 이런 특징이 그대로 드러나는데, 특히 형식에서 그와 같은 융합이 실험적으로 다양하게 시도되어 있다. 그럼에도 불구하고 이 작품집은 아직 전체가 하나의 대상으로써 심도 있게 연구된 바가 없다. 따라서 본고에서는 8곡 전체의 형식에 초점을 맞추어 고찰해보고자 한다.

Ⅱ. 카푸스틴의 생애와 음악양식

카푸스틴은 12세 때 피아노를 시작한 후 14살에 모스크바로 이주하여 호로비츠(V. Horowitz)의 스승인 루바크(A. Rubakh)에게 사사하였고 이후 모스크바 음악원에 진학하면서는 라흐마니노프(S. Rachmaninoff, 1873-1943)와 스크리아빈(A. Scriabin, 1872-1915)의 제자였던 골덴바이저(A. Goldenweiser, 1875-1961)에게 사사하여 피아니스트로서 크게 성장한다.

이와 병행하여 그는 모스크바 음악원 재학 시 재즈에도 큰 흥미를 느낀 후 재즈 5중주(jazz quintet)을 결성하여 활동하고, 20세가 되던 1957년에는 '제 6회 모스크바 국제 청

소년 학생 음악제(The sixth international festival of youth and students in Moscow)'에서 <피아노와 재즈 오케스트라를 위한 협주곡>(Concertino, piano and orchestra, Op. 1)을 발표하며 작곡가로도 데뷔한다. 그리고 1961년 모스크바 콘서바토리 졸업 후에는 1972년까지 11년간을 본격적으로 재즈 오케스트라, 즉 현재 러시아에서 가장 오래된 재즈 밴드에 해당하는 'Oleg lundstrom 빅밴드'와 소련 전역을 다니며 연주하게 된다.

1972년부터 1977년까지는 '바딤 류드비코프스키 방송 오케스트라(Television and radio light orchestra of Vadim Lyudvikovsky)', 1977년에서 1984년까지는 '주립 영화음악 오케스트라(The state cinematography symphony orchestra)'의 피아니스트 겸 편곡자로 활동한다.

1980년부터는 작곡 활동도 활발하게 하며 다양한 매체를 위한 160여곡을 계속 내놓는다. 이 가운데 피아노 작품이 절반 이상으로 가장 큰 비중을 차지하고 있는데, 소나타, 프렐류드, 푸가, 연습곡, 즉흥곡, 조곡, 변주곡, 협주곡 등 장르도 폭넓다. 음악양식은 전반적으로 엄청난 기교를 바탕으로 하는 클래식과 재즈의 융합으로 설명될 수 있다.

카푸스틴의 피아노 음악은 오스본(S. Osborne, 1971-), 아믈랭(M. A. Hamelin, 1961-), 페트로프(N. Petrov, 1943-2011), 루덴코(V. Rudenko, 1967-)등 거장들의 음반 발매를 계기로 널리 알려지게 된다. 카푸스틴 자신은 2004년을 끝으로 피아니스트로서 자신의 작품을 녹음하는 것에 대해 은퇴를 선언하기도 했지만, 2008년에 다시 CD를 발매하며 활동을 재개한다.

Ⅲ. 형식 분석

카푸스틴의 <8 연주회용 연습곡>(8 concert etudes) Op. 40은 각각의 표제를 가진 8개의 곡으로 이루어져 있는데, 규모 자체도 69마디에서 192마디에 이를 정도로 다양하고, 특히 리듬과 관련된 즉흥적 뉘앙스의 테크닉이 현란한 작품이다. 그는 2005년 'Zen-on Piano Libray'에서 출판된 이 연습곡 악보의 서문에서 곡 내용을 간략히 설명하고 있는데, 제4번과 제5번, 제7번과 제8번은 중간에 쉬지 않고 바로 연주 되어야 하고 제2번과 제3번은 주제적으로 연결되어 있으며 제8번의 두 번째 주제는 제2번의 중간부분이라는 것이다(정승훈, 2014, p. 10). 이와 같이 그는 이 곡들을 하나의 유기적인 묶음으로도 보고 있음을 시사하고 있다. 8곡의 형식 구조적 특징을 정리하면 다음과 같다.

〈표 1〉 〈8 연주회용 연습곡〉(8 concert etudes) Op. 40의 형식 구조

번호 (곡명)	형식	조성 (전조)	박자 (변박)	마디 수	빠르기말
1 (Prelude)	변주 형식 A-A′-coda	C Major	4/4	70	Allegro assai
2 (Reverie)	3부 형식 A-B-A′	A♭ Major (C minor) A♭ Major	12/8 (3/4) 12/8	138	Moderato Tempo primo
3 (Toccatina)	복합변주형식 서주부-A-A′-종결부	e minor	4/4	69	Allegro
4 (Remembrance)	3부 형식 A-B-A′	B Major (C Major) B Major	4/3 4/4	71	Larghetto
5 (Raillery)	재즈형식 A-A′-B-A′	D Major	4/4	108	Vivace
6 (Pastorale)	변주 + 론도 형식 A-B-A′-B′-A	B♭ Major	4/4	70	Allegro moderato
7 (Intermezzo)	변주 형식 Variation	D♭ Major	4/4	101	Allegretto
8 (Finale)	소나타-알레그로 형식 A-B-A′-B′-coda	f minor (c minor) F Major (E Major)	2/2	192	Prestissimo

Ⅳ. 결론

<8 연주회용 연습곡>(8 concert etudes) Op. 40의 형식은 전통적으로 전형적인 형식에 해당하는 3부 형식 외에도 변주 형식, 재즈 형식, 변주 + 론도 형식, 소나타-알레그로 형식 등으로 다양함을 알 수 있었다.

변주는 전통적인 형식인 동시에 재즈의 반 즉흥 연주 방식이기도 한데, 이 곡 집에서는 클래식과 재즈의 융합 측면에서 가장 폭넓고 중요한 역할을 하고 있다. 소나타-알레그로 형식과 론도 형식도 연습곡의 형식으로서는 예외적이지만 역시 전통적인 형식인데, 이 경우에도 변주 형식이 결합되어 있는 것을 알 수 있다. 즉, 8곡 중 절반인 4곡이 변주 형식이고 이 외 4곡에서도 곡 안에 변주 요소를 포함하고 있는 모습을 보여주는데,

특히 강한 즉흥적 뉘앙스와 함께 재즈적인 변주 기법을 시사하고 있다.

참고문헌

노진아 (2016). **카푸스틴(N. Kapustin) 연습곡 6번(eight concert etude Op. 40 No. 6)에 나타난 클래식 음악형식과 재즈요소의 관계분석.** 석사학위논문, 중앙대학교 대학원, 서울.

박경종 역 (1998). **조성음악의 형식.** 서울: 삼호출판사.

박지현 (2012). **N. Kapustin의 <24 preludes in jazz style for piano, Op. 53> 분석연구**. 박사학위논문, 한세대학교 대학원, 군포.

오다은 (2016). **N. Kapustin의 음악에서 나타난 재즈적 요소 연구 : <8 concert etudes for piano op. 40 no. 7>과 <24 preludes in jazz style piano op. 53 no. 17>을 중심으로.** 석사학위논문, 경희대학교 대학원, 서울.

윤재웅 (2015). **N. 카푸스틴, 클래식과 재즈 두 얼굴의 구도자 : 초기 피아노 소나타의 형식을 중심으로.** 박사학위논문, 경성대학교 대학원, 부산.

정승훈 (2014). **N. Kapustin의 <8 concert etude Op. 40, No.1 prelude> 분석연구.** 석사학위논문, 건국대학교 대학원, 서울.

최동선 역 (2003). **음악형식론.** 서울: 현대음악출판사.

Abramova, T. (2014). *The synthesis of jazz and classical styles in three piano works of Nikolai Kapustin.* Doctoral dissertation, Temple University, Philadelphia, PA.

Mann, J. E. (2007). *Red, white, and blue notes: the symbiotic music of Nikolai Kapustin.* Doctoral dissertation, University of Cincinnati, Cincinnati, OH.

Nikolai Kapustin (2015). Retrieved March 15, 2016, from http://www.nikolai-kapustin.info/index.html

1:00-1:30 로비전시장 발표 : 김진경 (이화여대 공연예술대학원 석사 졸업)

국내에 잘 알려지지 않은 유용한 현대교수법 연구 - 손가락 테크닉을 중심으로

Ⅰ. 서론

1. 연구의 목적

클라비코드, 하프시코드, 피아노에 이르기까지 건반악기는 계속해서 변화하였다. 특히 하프시코드의 등장 이후 작곡가들은 더 다양한 음악적 시도를 담은 악곡들을 창작하였고, 새로운, 또는 이전의 연주테크닉 으로는 소화하기 힘든 작품들도 늘어나기 시작했다. 이에 맞춰 피아노 연주테크닉과 관련된 교육 저서들 또한 발간되었으며, 수많은 음악가들이 저마다 새로운 악기에 적합한 피아노 테크닉, 교수 방안 등을 제시하였다. 그러나 오늘날의 연주자들이 이러한 18세기의 피아노 테크닉을 현대 피아노에 그대로 적용한다는 것은 매우 어려운 일이 될 것이다. 피아노라는 악기 자체가 물리적으로 더 커지고 무거워졌으며, 그 폭 또한 넓어졌기 때문이다. 본 연구는 현대 피아노에 적합한 피아노 테크닉을 찾기 위하여 생리학적 접근법을 활용한 20세기 이후의 현대 교수법을 연구하고, 이를 연습에 활용할 수 있는 방안을 찾고자 하는데서 출발하였다. 그러나 수많은 현대 교수법들 중 이러한 특정 교수법만이 모두에게 적합한 완전한 교수법이라 정의내리기는 힘들 것이다. 그러므로 본 연구에서는 상대적으로 우리나라에서 많이 조명 받지 못하였던 교육자들의 피아노 테크닉 교수법, 그 중에서도 특히 그들의 손가락 운동 및 운지법과 관련된 연습법을 제시함으로써 연주자들과 학생들이 손가락의 피로와 관련된 어려움을 겪었을 때 다양한 방법으로 각자에게 적합한 해결방법을 모색할 수 있도록 하고자 하는데 목적을 둔다.

Ⅱ. 본론

1. 코케비츠키(George Kochevitsky)와 그의 손가락 연습법

1) 코케비츠키와 그의 교수법의 배경

코케비츠키(G. Kochevitsky)는 러시아에서 태어나 레닌그라드 및 모스크바 콘서바토리에서 수학하였으며, 이후 뉴욕 맨하탄 음대에서 재학하는 시절부터 학생들을 개인적으로 가르치기 시작하였다. 그는 손가락과 관련된 테크닉을 생리역학적으로 접근하였는데, 그의 저서<피아노 연주의 예술: 과학적 접근법>(The art of piano playing: a scientific approach)에서 그가 피아노 테크닉의 역사적 이론들에 대해 간략히 소개한 뒤 중추 신경계의 구조 및 기능들과 피아노 연주에 있어서 그 작용들을 탐구하고 있음을 통해 이를 확인할 수 있다. 또한 골든탈(S. Goldenthal) 박사가 쓴 이 책의 서문을 보면 코케비츠키가 러시아 신경생리학자들과 파블로프 학파에 영향을 받았음을 알 수 있는데, 그 내용은 다음과 같다.

> 이러한 출처들의 의견들은 미국 신경생리학자들에 의해서 완전히 공유되는 것은 아니지만, 중추신경계의 작용은 명확하게 묘사되기에는 아직 갈 길이 멀었음이 이해되어야 할 것이다. 모든 학파들의 실험적 결과들은 서로 상충되는 경향을 가지고 있다. 그러나 이렇게 넓고 광대한 실험들 속에서 과학자들은 자발적 운동 활동의 많은 측면들에 대해서 비교적 확고한 결론들을 도출할 수 있었으며 이러한 결론들은 연주에 있어서도 적용이 가능하다(Greig, 2007, p. 465).

2) 코케비츠키의 손가락 연습법

코케비츠키(1967)는 학습에 있어서 조건 반사(conditioned reflex)와 자기 조절 과정(self-regulating process) 메커니즘에 대해 단순화된 설명을 매우 적절하게 제공하고 있으며, 이를 바탕으로 연주 속도 및 운동 기술 발달에 대한 실용적인 연습방안들을 다음과 같이 제시하고 있다.

> 그러므로 여러 가지 손가락 연습법들 가운데 다음이 최고의 방법이다. 첫째, 손가락들을 건반을 누를 자리에 위치하여 준비시켜라. 각 손가락은 그 후 가볍게 아래를 누르지만 다시 떼지는 않는다. (그래서 손가락 움직임의 거리는 건반의 깊이와 동일하다) 그리고 연주는 피아니시모로 매우 천천히 진행되며 모든 집중력은 손가락 끝에 모은다. 한 손가락의 하강 움직임은 이전 손가락이 누르는 건반을 다시 놓음과 동시에 발생해

야 한다. 훈련 동안 팔의 위쪽이 조금이라도 당기거나 피로감이 느껴진다면 훈련은 중단되어야 한다. (팔뚝을 아무런 지지 없이 그 무게를 버티고 있는 것은 힘든 일이다) 실험을 통해 적절한 균형을 찾게 된다면 그래서 보다 긴 섹션 심지어는 전체 악보를 이러한 방식으로 연주할 수 있게 될 것이다. 이러한 연습은 우리의 중추신경계에 피곤을 주는 일이다. 왜냐하면 이러한 훈련은 미세한 음색의 조절과 함께 이에 동반하는 감각들의 통제를 요구하기 때문이며 이는 특히 피아니시모 연주에서는 매우 힘든 일이다. 하지만 이러한 훈련을 통해 손가락 힘의 증진이라는 결과를 얻을 수 있다. 이러한 결과는 고전학파들에게는 놀라운 일일 수 있다. 손가락을 통제하는 것은 당연히 근육이 아니라 훈련을 통해 강화되는 신경계이기 때문이다(Greig, 2007, pp. 465-466).

2. 타우브만(Dorothy Taubman)과 스케일 운지법

1) 타우브만과 그녀의 교수법

타우브만 피아노 학교(The Taubman institute of piano)의 설립자인 타우브만(D. Taubman)은 미국에서 태어나 줄리어드와 콜럼비아 대학에서 수료하였다. 그녀는 피아니스트들의 부상을 예방 및 치료할 수 있는 교수법을 생리학적인 관점으로 접근하였으며, 그녀의 교수방법은 DVD <손의 안무: 타우브만 교수법>(Choreography of the hands: The work of Dorothy Taubman)와 그녀의 제자 골란스키(E. Golandsky)와 함께 진행한 10개의 DVD 시리즈 <상자 안의 기교: 타우브만 테크닉>(Virtuosity in a box: the Taubman techniques)등을 통해 확인 할 수 있다.

2) 타우브만의 운지법

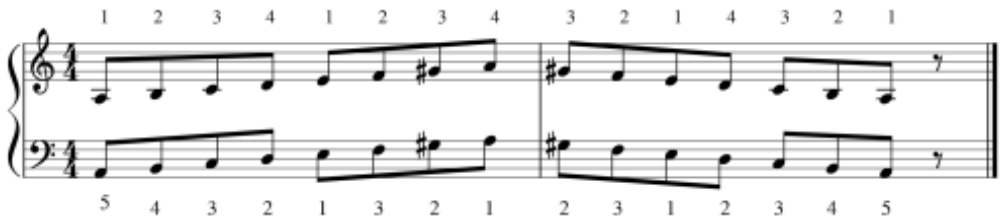
타우브만과 그녀의 제자 골란스키는 자연스러운 연주를 방해하는 손가락의 긴장을 운지법의 변화를 통해 해결하려 하였는데, 그녀에게 수업을 받았던 피아니스트 밀라노빅(T. Milanovic)은 이에 대해 다음과 같이 언급하였다.

손가락의 늘임(stretch)은 화성단음계를 위한 대부분의 전통적 운지법에서 존재한다. 주요 초점은 장음계 또는 가락단음계에는 존재하지 않는 3-4번 손가락 사이의 증2도이다. 증2도를 어떻게 운지 하는지 나에게 보여주기 위해서, 에드나(Edna)는 가볍게 내 손가락을 펼쳐 다른 전위 코드에 두었다. 그녀는 긴 중지를 검은건반에, 네 번째 손가락을 흰건반에 올려놓는 것이 문제가 있다고 생각했지만 (예를 들면, A♭-B) 긴 중지가 흰건반에 넷째 손가락이 검은건반에 위치하는 것이 더욱 나쁘다고 생각했다(예를 들어, F-A♭). 손가락들을 양쪽으로 늘이는 것은 손의 긴장을 증가시키고 연주관련 근골격계장애

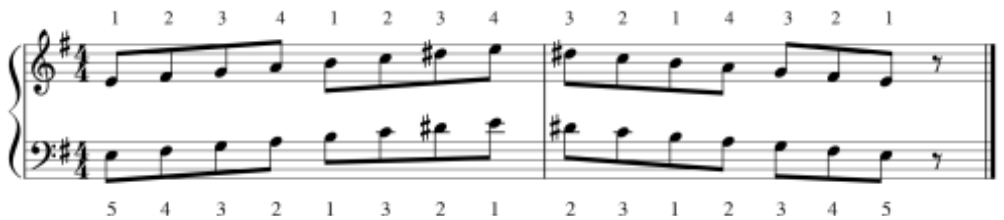
(musculoskeletal disorder)의 가능성을 높인다. 또한 화이트사이드(A. Whiteside)가 말한 바와 같이, “손가락의 기능들에 대한 손상 없이 손가락 끝을 벌리는 일은 있을 수 없다.” 늘어지는 운지를 아예 피하는 대안적 방법이 중요하다(Milanovic, 2014, p. 258).

위에서 언급된 타우브만의 화성단음계 운지법을 전통 운지법과 비교해보면 그 차이를 더욱 쉽게 알 수 있는데, 그 예는 다음과 같다.

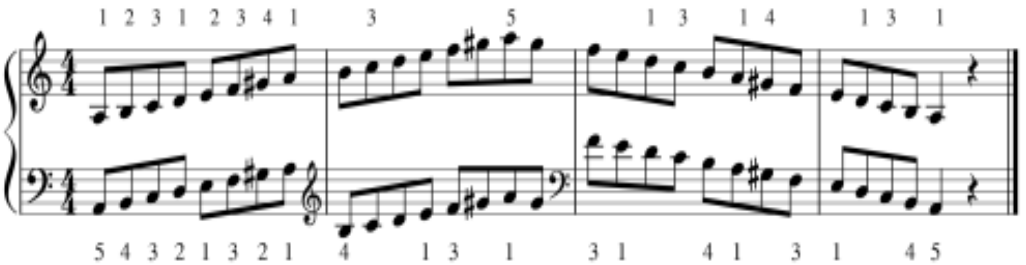
〈악보 1〉 타우브만의 운지법– 라(A) 화성단음계(Milanovic, 2014, p. 259)



〈악보 2〉 타우브만의 운지법– 미(E) 화성단음계(Milanovic, 2014, p. 259)

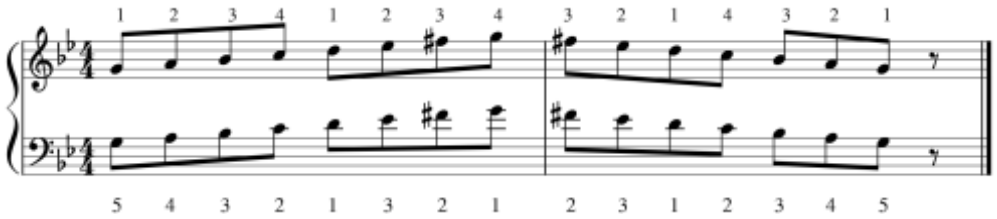


〈악보 3〉 전통 라(A)화성단음계 운지법(Milanovic, 2014, p. 259)

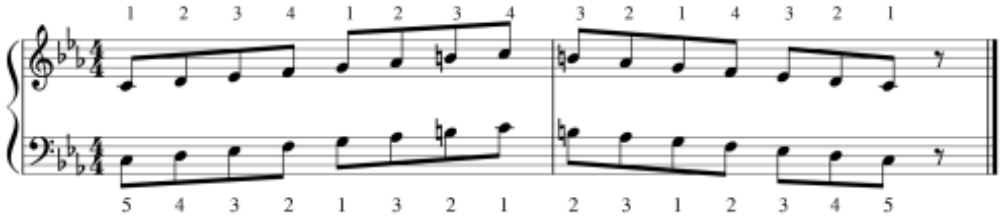


이에 골란스키와 밀라노빅은 솔(G), 도(C), 그리고 레(D) 화성단음계에도 타우브만과 비슷한 원칙의 운지법을 적용하였는데 이는 다음과 같다.

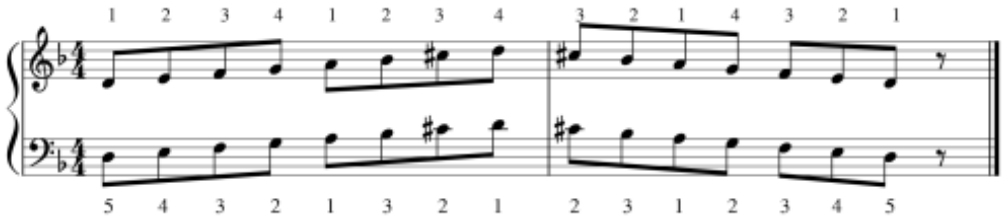
〈악보 4〉 솔(G) 화성단음계 변형 운지법(Milanovic, 2014, p. 260)



〈악보 5〉 도(C) 화성단음계 변형 운지법(Milanovic, 2014, p. 260)



〈악보 6〉 레(D) 화성단음계 변형 운지법(Milanovic, 2014, p. 260)



Ⅲ. 결론 및 제언

본 연구를 통해 연구자는 한 가지의 공통점을 발견할 수 있었는데, 피아노 연습을 할 때 손가락 근육의 긴장을 줄이려 하는 시도들은 편안하고 자연스러운 연주를 하는데 도움을 줄 수 있다는 것이었다. 이는 수많은 연습과정에서 발생하는 손가락 통증이나 이와 관련된 근육의 긴장들이 연주실력 또는 근력향상을 위해서 반드시 수반되어야 하는 일이라고 여겨왔던 본 연구자의 견해와는 상반되는 것이었다. 그러나 이 '편안함'은 이전의 무게학파가 주장하는 팔의 무게와 이완과는 또 다른 관점이었는데, 이는 그들이 주장한 평평한 손가락이나 건반을 누르는 동작 등이 스케일과 같이 빠른 패시지를 연주할

때 나타날 수 있는 속도에 한계점을 위 두 교수자의 방법으로 개선할 수 있다는 점에서 그 차이가 더욱 명확하게 드러나는 것을 알 수 있었다. 그렇다고 해서 본론에서 제시한 손가락 연습법과 운지법만이 피아노 연습 시 발생 가능한 모든 손가락 긴장의 문제를 해결해주는 새로운 정답이 될 수 있다고 주장하는 것은 아니다. 다만 많은 연주자들이 고전피아노 보다 무거운 오늘날의 피아노를 연주함에 있어 수반되는 손가락 근육의 부담을 그저 감내해야만 하는 과정으로 받아들이지 않기를 바라며, 본문에서 제시된 여러 가지 연습 방법을 적용해 봄으로써 연주자 또는 학생들에게 가장 적합하고 자연스러운 최상의 연습방법을 찾아가도록 시도해보기를 제언하는 바이다.

참고문헌

김미옥, 차호성, 오희숙 (2012). **피아노 문헌연구 1**. 서울: 심설당.

이은주, 오상은, 홍혜정, 김현영 (2014). **피아노 지도와 교수이론**. 서울: 교육아카데미.

Gillespie, J. (2011). **피아노 음악**. 김경임 역. 대구: 계명대학교 출판부.

Uszler, M., Gordon, S. & Smith, S. M. (2000). *The well tempered keyboard teacher*. Belmont, CA: Cengage Learning, Inc.

Greig, R. R. (2009). *Famous pianists and their technique*. Bloomington, IN: Indiana University Press.

Milanovic, T (2014). *Learning and teaching healthy piano technique: training as an instructor in the Taubman approach*. Saarbrücken: Scholar's Press.

1:00-1:30 로비전시장

발표 : 서하영 (이화여대 공연예술대학원 석사과정)

모슈코프스키(Moritz Moszkowski) 연습곡과 쇼팽(Frédéric Chopin) 연습곡의 테크닉 유형별 비교연구

Ⅰ. 서론

피아노 연주에 있어서 테크닉은 기교적 난해함, 연주자의 신체적 움직임과 더불어 음악을 표현하는 능력과 수단까지 폭넓게 볼 수 있다. 특히 중급수준에서의 테크닉 교육은 빼놓을 수 없는 매우 중요한 주요 과제이며, 고급수준에 이르러 성공적인 연주를 하게 하는 열쇠이다. 그래서 교사는 중급수준 학습자의 테크닉을 개발하고 음악적인 이해를 증진시킬 수 있는 레퍼토리를 선정해주어야 할 책임이 있다(Uzler et al., 2003, pp. 86-87). 그러나 현재 우리나라에서의 중급수준 피아노 테크닉 교육은 하농, 체르니 등의 문헌을 통한 기계적인 손가락 훈련과 기술력 향상에 한정되어 있다. 이러한 레퍼토리는 고급수준에 이르러 기술력과 음악적 표현력을 모두 지닌 쇼팽 연습곡을 치기에 무리가 있는 실정이다. 따라서 중급수준에서 고급수준으로 이어지는 테크닉 교육의 난이도를 고려하고, 학생의 테크닉 향상에 도움이 될 만한 레퍼토리 연구가 필요하다. 더 나아가 교사는 중급수준 학생에게 쇼팽 연습곡과 비슷하지만 어렵지 않은 테크닉 유형, 동시대 음악 스타일의 작품을 제시해 고급수준과의 격차를 줄이고, 쇼팽 연습곡에 알맞은 테크닉을 습득할 수 있도록 해야 한다.

모슈코프스키(M. Moszkowski, 1854-1925)의 <15 etudes de virtuosite, ‘Per aspera'> Op. 72는 쇼팽과 음악스타일, 작곡기법이 유사하다. 본 연구는 모슈코프스키의 연습곡을 소개하고, 쇼팽 연습곡과 테크닉 유형별로 비교해보고자 한다. 그리하여 중급수준 학습자의 테크닉 향상과 쇼팽 연습곡 접근에 도움이 되고자 함에 이 연구의 목적을 두는 바이다.

본 연구에서 제시한 테크닉 유형은 홍성목(2001, 2003), 이경옥과 이지영(1996), 오정선

(2013)의 논문에 제시된 테크닉 요소를 토대로 연구자가 정리한 것이다. 쇼팽 연습곡와 모슈코프스키 연습곡은 서로 테크닉 유형이 비슷한 연습곡만을 추려서 연구하는 것에 이 연구의 제한을 둔다. 또한 테크닉 유형과 패턴이 완전히 일치하지 않아 모슈코프스키 연습곡 한 곡당 쇼팽 연습곡이 하나 이상 제시될 수 있음을 밝힌다. 각 곡마다 하나 이상의 테크닉 유형이 결합되어 있기 때문에 주요 테크닉을 보는 관점은 달라질 수 있으며, 본 연구에 기술한 테크닉 이외에도 여러 테크닉이 포함되어 있을 수 있다.

Ⅱ. 본론

1. 모슈코프스키의 생애와 음악

모슈코프스키는 폴란드 태생의 후기낭만주의 작곡가이자 피아니스트, 또한 훌륭한 피아노 교사였다. 그는 1854년에 폴란드 브로츠와프 지방의 부유한 독일계 유태인 가정에서 태어났고, 집에서 음악공부를 시작했다. 1865년, 독일 드레스덴으로 이주하게 되고, 피아노 실력이 뛰어났던 그는 어린 나이에 드레스덴 음악원에 입학해 정식으로 음악공부를 시작하였다. 1869년에 베를린으로 이주하여 슈테른 음악원(Stern's conservatory), 쿨락 음악원(Theodor Kullak's neue akademie der tonkunst)에서 수학하였고, 음악원을 졸업한 후 스승 쿨락의 추천으로 1871년, 17세의 나이로 음악원의 교사가 된다. 1873년에 모슈코프스키는 유럽 전역에 연주여행을 다니면서 피아니스트로 데뷔하게 되고, 이 연주여행으로 그는 유럽 최고의 비르투오소로 인정받게 된다. 1875년에 다시 베를린으로 돌아와 베를린 음악원의 교사로 재직하면서 닌(J. Nin, 1879-1949), 폴랑(B. Pollack, 1865-1928), 투리나(J. Turina, 1882-1949) 등 후세에 뛰어난 피아니스트가 되는 제자들을 가르쳤다. 1897년, 모슈코프스키는 파리에 영주하며 피아노 교사로서의 입지를 확고히 다지게 된다. 파리 시절 그의 제자 중에는 호프만(J. Hofmann, 1876-1957), 란도프스카(W. Landowska, 1879-1959) 등의 유명한 피아니스트가 있다. 하지만 당시 바그너 중심으로 급격히 변화하는 음악사조에 동의하지 못하고 1908년에 교사직을 은퇴하게 된다. 이후 그는 건강이 악화되고 명성이 떨어지기 시작하면서 인생의 내리막길을 걷는다. 1925년 3월, 모슈코프스키는 위암으로 71세의 나이에 사망하였다.

2. 모슈코프스키 <연습곡> Op. 72의 개요 및 테크닉 유형별 분류

1) 모슈코프스키 〈연습곡〉 Op. 72의 개요

모슈코프스키의 <15 etudes de virtuosite, ‘Per aspera’> Op. 72는 1903년에 파리에서 작곡, 출판된 그의 중기작품으로 15곡으로 이루어진 연습곡이다. 작품제목에 'Per aspera'라는 단어가 쓰여 있는데, 이는 라틴어 ‘Ad astra per aspera’에서 유래된 것으로, ‘어려움을 이겨내고 별에 도달한다’라는 의미를 지니고 있다. 힌슨(2007)은 모슈코프스키가 이 연습곡에 도전적이면서도 어려운 테크닉을 제시해 피아니스트로서 위대함에 도달하고자 했던 것이라고 설명하였다.

모슈코프스키 연습곡은 하나의 테크닉만을 사용한 단순한 연습곡이 아니라 여러 테크닉이 복합적으로 구성된 수준 높은 연습곡이다. 그러나 하나의 연습곡에 주요한 테크닉적 문제점을 하나씩 제시하고 있는 것이 특징이다. 힌슨(2007)에 따르면, 모슈코프스키는 단지 손가락 연습만을 추구한 것이 아니라 심미적인 방법으로 테크닉 목표에 도달하고자 하였고, 이 연습곡집의 각곡들은 손가락 테크닉뿐만 아니라 분위기와 감정표현, 극적인 표현까지 학습하기에 효과적이라고 밝히고 있다. 따라서 모슈코프스키 <연습곡> Op. 72는 성격소품의 특징을 가진 연습곡이라 할 수 있다.

다음은 모슈코프스키 연습곡에 제시된 테크닉 유형을 분류하여 연습곡의 작품번호 순서대로 정리한 것이다.

〈표 1〉 모슈코프스키 〈연습곡〉 Op. 72 테크닉 유형 분류

작품번호	주요 테크닉 유형
No. 1	양손의 빠른 16분음표 진행과 엄지손가락의 로테이션
No. 2	왼손의 다양한 음형구조
No. 3	양손 겹음과 손목의 상하운동
No. 4	겹음 연타와 화음
No. 5	엄지손가락 로테이션을 포함한 다양한 음형구조
No. 6	반음계를 포함한 다양한 음형구조
No. 7	손목 로테이션과 양손 유니즌
No. 8	3도를 포함한 로테이션과 손목의 유연성
No. 9	옥타브
No. 10	지속음을 포함한 빠른 16분음표 진행
No. 11	빠른 16분음표 진행과 엄지손가락의 로테이션
No. 12	다섯 손가락의 빠른 16분음표 진행

작품번호	주요 테크닉 유형
No. 13	겹음과 스케르초 풍의 형식
No. 14	아르페지오 음형에 섞인 선율
No. 15	겹음과 손목의 유연성

No. 1은 '양손의 빠른 16분음표 진행과 엄지손가락의 로테이션'을 위한 연습곡이다. 오른손의 빠른 16분음표는 대부분 스케일 패턴으로 이루어져 있으며, 왼손은 화음반주 및 선율주도의 특징을 갖는다. 앞부분에서 등장했던 오른손의 빠른 16분음표 주제선율이 중간부분에서는 왼손에 의해 연주되어 양손에 빠른 패시지가 동등하게 주어진다. 엄지손가락의 로테이션은 스케일, 아르페지오에서 나타나는 엄지손가락 위로 넘어가기나 밑으로 넘어가기를 포함한다.

No. 2는 '왼손의 다양한 음형구조'를 위한 연습곡이다. <연습곡> Op. 72의 15곡 중 유일한 왼손을 위한 곡으로, 왼손의 스케일과 아르페지오를 포함한 다양한 음형구조의 테크닉을 수반하며 손목의 수직, 수평, 회전을 위한 유연성이 강조된다. 모슈코프스키의 작곡기법 특징인 양손 교차가 등장하는데, 이 양손 교차는 모슈코프스키 연습곡 전반에 걸쳐 나타난다.

No. 3은 '양손의 겹음과 손목 상하운동'을 위한 연습곡으로, 이 곡에 나타나는 겹음은 세 음으로 이루어져 있으며 손목의 유연성을 이용한 릴렉스가 요구되는 난이도가 꽤 높은 곡이다.

No. 4는 '겹음 연타와 화음'을 위한 연습곡이며, 이 곡에서의 겹음은 두 음을 동시에 타건하는 것과 세 음을 타건하는 것을 모두 포함한다. 모슈코프스키 연습곡 중 유일하게 연타 테크닉이 등장하는데, 한 음 연타가 아닌 겹음 연타라는 점에서 특징적이다.

No. 5는 '엄지손가락 로테이션을 포함한 다양한 음형구조'를 위한 연습곡으로 스케일 패턴이 곡 전체를 지배한다. 이 곡에서의 스케일은 온음음계를 말하며, 가장 흔하게 접할 수 있는 C Major의 스케일을 토대로 하고 있다. 특히 운지법 면에서 뛰어난 기량을 가지고 있던 모슈코프스키의 작품답게 독특한 운지의 기능적인 면을 학습하기에 적절한 곡이라고 사료된다(남금희, 2004).

No. 6은 '반음계를 포함한 다양한 음형구조를 위한 연습곡'으로, 모슈코프스키 연습곡에서 반음계 테크닉을 다룬 곡은 이 곡이 유일하다. 좁은 간격 안에서 많은 음들을 연주하기 위해 다섯 손가락의 민첩한 움직임이 요구된다.

No. 7은 '손목 로테이션과 양손 유니즌'을 위한 연습곡이다. 이 곡에서 나타난 로테이션은 손목과 팔의 회전을 모두 의미한다. 3도 음정 간격에서부터 7도 음정에 이르기까지

다양한 음정의 로테이션이 등장하며, 양손이 유니즌으로 움직이는 것이 특징이다.

No. 8은 '3도를 포함한 로테이션과 손목의 유연성'을 위한 연습곡이다. 모든 음이 3도로 등장하지는 않지만, 3도+단음+3도, 3도+단음+단음 등 3도 위주의 겹음 연습이 돋보인다. 손목의 유연성과 로테이션, 손가락의 독립성을 학습하기에 효과적이다.

No. 9는 '옥타브'를 위한 연습곡으로 d minor의 극적인 음악성이 돋보이는 곡이다. 옥타브 연타 및 위치가 변하는 옥타브가 모두 나타나 있다. 옥타브와 화음반주의 구조로 이루어져 있고, 중간부분에 양손 옥타브가 잠시 등장한다. 옥타브 스타카토를 치기 위한 팔과 팔목의 유연성이 요구된다.

No. 10는 '지속음을 포함한 빠른 16분음표 진행'을 위한 연습곡이라 할 수 있다. 지속음은 주로 양손의 엄지손가락에서 나타나며, 16분음표는 로테이션 음형으로 이루어져 있다. 마지막 부분에 양손 새끼손가락의 지속음과 16분음표 아르페지오 음형이 등장한다. 다섯 손가락의 독립성이 요구되는 곡이다.

No. 11은 '빠른 16분음표 진행과 엄지손가락의 로테이션'을 위한 연습곡으로 Op. 72 중 가장 화려한 곡이다. 상행과 하행의 방향성을 가진 스케일과 아르페지오 패턴을 학습할 수 있으며, 빠른 16분음표 흐름 안에서 엄지손가락의 매끄러운 로테이션이 필요하다.

No. 12는 '다섯 손가락의 빠른 16분음표 진행'을 위한 연습곡이다. 빠른 16분음표에 비교적 단순한 화음반주가 동반된다. 특히 3번과 4번, 4번과 5번 손가락의 독립성이 요구된다. 이 곡은 같은 음형을 반복하면서 전개되기 때문에 손목의 로테이션을 통한 릴렉스를 학습할 수 있다.

No. 13은 '겹음과 스케르초 풍의 형식'을 위한 연습곡이다. 곡의 앞뒤로 빠른 스케르초 풍으로 이루어진 겹음 연습곡이 나오고 이 사이에 완전히 다른 분위기의 서정적으로 노래하는 B부분이 삽입되어 있는 것이 특징이다. 겹음은 오른손에서 2도에서 7도에 이르기까지 다양하게 제시되며 선율은 전부 레가토로 연주되어야 한다. 왼손은 아르페지오 패턴으로 이루어진 반주부를 연주한다. 가운데 B부분에서 폴리포니적인 구조를 보이는데, 모슈코프스키 연습곡에 폴리포니적인 요소가 들어간 곡은 이 곡이 유일하다. <연습곡> Op. 72의 15곡 중 가장 길이가 길고, 표현적인 부분도 뛰어나 연주용으로 쓰이기에도 부족함이 없는 곡이라고 할 수 있다.

No. 14는 '아르페지오 음형에 섞인 선율'을 위한 연습곡으로, 곡 전체가 같은 패턴으로 이루어져 있다. 5잇단음표의 엄지손가락에 나오는 지속음이 곡을 이끌어가며 반주는 비교적 단순한 형태를 갖는다. 손목의 로테이션을 통한 릴렉스를 학습할 수 있다.

No. 15는 '겹음과 손목의 유연성'을 위한 연습곡으로 고난이도의 겹음이 등장하고 이를 연주하기 위해 손목의 상하운동을 통한 유연성이 필요하다. 선율이 겹음에 내성에서

등장하는 것이 특징적이며 오른손, 왼손, 양손 겹음이 모두 제시된다.

3. 모슈코프스키 연습곡과 쇼팽 연습곡의 테크닉 유형별 비교

모슈코프스키 연습곡과 쇼팽 연습곡에서는 테크닉 유형과 구조, 음악 스타일이 유사함을 볼 수 있다. 각 곡마다 주요 테크닉 요소에 중점을 두고 있는 것도 쇼팽 연습곡의 특징과 같다. 이전 시대의 기교 연마 중심의 연습곡들과는 달리 쇼팽 연습곡에는 다양한 기술적 문제를 위한 연습곡뿐만 아니라 음악성을 다루는 연습곡도 포함되어 있는데, 쇼팽의 연습곡에서는 두 세 개의 테크닉이 복합적으로 다루어진다(이경옥, 이지영, 1996). 모슈코프스키의 연습곡 또한 각 곡마다 주요 테크닉 외에 두 세 개의 테크닉이 함께 다루어지며, 테크닉, 예술성을 함께 보여주고 있어 연주용 연습곡이라고 할 수 있다. 형식적인 면에서 대부분의 곡이 A-B-A의 3부 형식이고, 매끄럽고 빠른 패시지로 이루어져 있다.

두 연습곡의 차이점을 비교해보면 쇼팽 <연습곡> Op. 10과 Op. 25의 24곡에는 스케일, 아르페지오를 비롯하여 6도, 싱코페이션, 역점음표 리듬 등 테크닉 유형이 다양하게 다루어지는 반면, 모슈코프스키 <연습곡> Op. 72에는 주로 스케일 테크닉에 국한되어 있으며, 리듬적인 면에서도 다양성을 찾아보기 어렵다. 또한 쇼팽 연습곡에는 느리고 선율적인 연습곡이 제시되어 있지만, 모슈코프스키 연습곡에는 느린 곡이 포함되어 있지 않다. 같은 테크닉 유형이라 할지라도 모슈코프스키 연습곡이 쇼팽 연습곡보다 쉬운 난이도이고, 두 연습곡의 길이는 비슷하거나 모슈코프스키 연습곡이 더 짧다.

홍성목(2001, 2003)이 그의 논문에서 정리한 쇼팽 <연습곡> Op. 10과 Op. 25의 테크닉 유형과 오정선(2013)의 논문에 서술된 쇼팽 <연습곡> Op. 10과 Op. 25의 주요 테크닉 요소, 이경옥과 이지영(1996)이 공동으로 연구한 쇼팽 <연습곡> Op. 10의 외형적 형식 파악을 토대로 모슈코프스키 <연습곡> Op. 72와 쇼팽 연습곡의 테크닉 유형이 비슷한 곡을 정리하였다.

〈표 2〉 Chopin Etude와 Moszkowski Etude의 테크닉 유형별 비교

모슈코프스키 연습곡	쇼팽 연습곡	테크닉유형
Op. 72, No. 1	Op. 10, No. 4 Op. 10, No. 8	양손의 빠른 16분음표 진행 엄지손가락의 로테이션
Op. 72, No. 2	Op. 10, No. 12	왼손의 다양한 음형구조
Op. 72, No. 3	Op. 10, No. 10	겹음과 엄지손가락에 번갈아오는 선율

모슈코프스키 연습곡	쇼팽 연습곡	테크닉유형
Op. 72, No. 5	Op. 10, No. 8	엄지손가락 로테이션을 포함한 다양한 음형구조
Op. 72, No. 6	Op. 10, No. 2	반음계를 포함한 다양한 음형구조
Op. 72, No. 7	Op. 25, No. 11 Op. 25, No. 12	손목 로테이션과 계속 변하는 음정관계 양손 유니즌으로 나오는 상행, 하행 패턴
Op. 72, No. 8	Op. 25, No .6	3도
Op. 72, No. 9	Op. 25, No. 10	옥타브
Op. 72, No. 10	Op. 10, No. 4	다섯 손가락의 빠른 16분음표 진행
Op. 72, No. 11	Op. 10, No. 8	오른손의 빠른 16분음표와 엄지손가락의 로테이션을 포함한 다양한 음형구조
Op. 72, No. 12	Op. 10, No. 4	양손 다섯 손가락의 빠른 16분음표 진행
Op. 72, No. 13	Op. 25, No. 5 Op. 10, No. 7	스케르초풍의 형식 겹음
Op. 72, No. 14	Op. 25, No. 1	아르페지오 음형에 섞인 선율
Op. 72, No. 15	Op. 10, No. 7	겹음과 손목의 유연성

모슈코프스키 <연습곡> Op. 72, No. 1과 쇼팽 <연습곡> Op. 10, No. 4는 공통적으로 양손의 빠른 16분음표 진행을 위한 연습곡이다. 모슈코프스키의 곡은 주로 스케일 패턴으로 이루어져 있고 엄지손가락의 로테이션이 자주 나오는 반면, 쇼팽 연습곡에서는 스케일과 아르페지오를 포함한 복합적인 테크닉 유형을 보이고 있다. 오른손의 빠른 16분음표 선율이 중간 부분에 왼손에 등장하는 것도 두 연습곡의 공통점이다. 모슈코프스키 연습곡에서 나오는 엄지손가락 로테이션은 엄지손가락에서 4번 손가락으로 이어지는 것으로 이 테크닉은 쇼팽 <연습곡> Op. 10, No .8과도 연관 지을 수 있다.

모슈코프스키 <연습곡> Op. 72, No. 2와 쇼팽 <연습곡> Op. 10, No. 2는 두 연습곡집의 유일한 왼손 테크닉 연습곡이다. 두 연습곡 모두 감7화음을 빈번히 사용하여 곡의 긴장감을 유도하고 있으며 스케일과 아르페지오를 포함한 다양한 음형 구조를 갖는 것이 공통점이다.

모슈코프스키 <연습곡> Op. 72, No. 3과 쇼팽 <연습곡> Op. 10, No. 10은 겹음과 엄지손가락에 번갈아오는 선율을 위한 연습곡이다. 모슈코프스키 연습곡에서는 겹음이 양손에 나오고, 여기에 제시된 겹음은 세 개의 음으로 이루어져 있는 반면, 쇼팽 연습곡에서는 6도로 이루어진 겹음이 오른손에 제시되고 왼손은 반주부를 맡는다. 쇼팽 연습곡은 겹음을 이용하여 여러 리듬이 복합적으로 다루어지지만, 모슈코프스키 연습곡은 리듬적 다양성을 보이지는 않는다.

모슈코프스키 <연습곡> Op. 72, No. 5와 쇼팽 <연습곡> Op. 10, No. 8은 엄지손가락 로테이션 테크닉이 제시되었다는 공통점을 가지고 있다. 모슈코프스키 연습곡에서는 주로 C Major 스케일 패턴을 중심으로 엄지손가락 로테이션이 나온다. 쇼팽 연습곡은 F Major에서 비슷한 음형의 엄지손가락 로테이션을 제시하지만 훨씬 고난이도임을 볼 수 있다.

모슈코프스키 <연습곡> Op. 72, No. 6과 쇼팽 <연습곡> Op. 10, No. 2는 반음계를 위한 연습곡이다. 쇼팽 연습곡은 반음계와 겹음을 동시에 치는 테크닉을 요구하고, 3번, 4번, 5번 손가락에 의해 반음계 선율이 제시된다. 비슷한 테크닉 유형이지만 모슈코프스키 연습곡은 반음계를 이용한 로테이션이 돋보이며 여러 가지 음형패턴을 복합적으로 다루고 있고, 난이도 면에서 쇼팽 연습곡보다 쉽다.

모슈코프스키 <연습곡> Op. 72, No. 7은 계속 변하는 음정관계가 손목 로테이션 테크닉을 통해 나온다는 점에서 쇼팽 <연습곡> Op. 25, No. 11과 유사하다. 쇼팽 연습곡은 오른손의 빠른 16분음표가 로테이션 테크닉을 이용하여 하행으로 진행되고 왼손이 화음으로 연주된다. 반면에 모슈코프스키 연습곡에 제시된 로테이션 테크닉은 양손이 유니즌으로 상행하였다가 하행된다. 두 연습곡 모두 음정관계가 계속 변한다는 공통점을 가진다. 모슈코프스키 연습곡에서 양손 유니즌으로 상행되었다가 하행되는 패시지는 패턴적인 면에서 쇼팽 <연습곡> Op. 25, No. 12와도 연관 지을 수 있다.

모슈코프스키 <연습곡> Op. 72, No. 8은 3도 테크닉을 사용한 곡으로 쇼팽 <연습곡> Op. 25, No. 6과 유사하지만, 3도가 제시된 음형과 난이도 면에서 차이점이 나타난다. 쇼팽 연습곡에서는 병행 3도와 선율적인 반주부가 제시되는 반면, 모슈코프스키 연습곡에서는 12/8박자의 리듬 안에서 3도+단음+3도, 3도+단음+단음으로 비교적 쉬운 3도 테크닉이 제시되어 있고, 반주부 또한 단순한 화음으로 이루어져 있다.

모슈코프스키 <연습곡> Op. 72, No. 9와 쇼팽 <연습곡> Op. 25, No. 10은 옥타브 연습곡이다. 모슈코프스키 연습곡의 옥타브 테크닉은 한 손씩 나오는 부분이 많으며, 양손 옥타브 패시지는 부분적으로 제시된다. 그러나 쇼팽 연습곡에서는 옥타브가 양손에 의해 나오고, 가운데 B부분에 느리고 서정적인 부분이 삽입되어 있는 것이 특징이다.

모슈코프스키 <연습곡> Op. 72, No. 10은 다섯 손가락의 빠른 16분음표 진행을 위한 연습곡으로, 쇼팽 <연습곡> Op. 10, No. 4와 테크닉적인 공통점을 갖는다. 모슈코프스키 연습곡에서는 엄지손가락에 지속음이 나오고, 빠른 16분음표들이 포함한 비교적 단순한 패턴을 보이고 있으며 쇼팽 연습곡과 마찬가지로 화음 반주를 갖는다. 쇼팽 연습곡에서는 지속음이 나오지 않지만 모슈코프스키 연습곡보다 복합적인 음형으로 이루어져 있어 테크닉적인 난이도가 훨씬 어려운 것을 볼 수 있다.

모슈코프스키 <연습곡> Op. 72, No. 11과 쇼팽 <연습곡> Op. 10, No. 8은 오른손의 빠른 16분음표와 엄지손가락의 로테이션을 포함한 다양한 음형구조의 유사한 테크닉을 가진 연습곡으로, 곡의 패턴과 분위기도 비슷하다. 두 곡 모두 왼손의 화음반주를 갖는 것도 공통점이다. 모슈코프스키는 3옥타브에 걸쳐서 상행, 하행되는 빠른 16분음표의 선율을 갖는 반면, 쇼팽 연습곡은 4옥타브에 걸쳐서 더 넓은 음역을 보여준다.

모슈코프스키 <연습곡> Op. 72, No. 12와 쇼팽 <연습곡> Op. 10, No. 4는 양손이 다섯 손가락 패턴 안에서 빠른 16분음표로 다양한 음형구조를 보인다. 모슈코프스키 연습곡에서는 16분음표가 3번, 4번, 5번 손가락을 중심으로 로테이션 되고, 주로 스케일 패턴에 국한되어 있는 반면, 쇼팽 연습곡은 넓은 음정의 아르페지오 테크닉을 포함하고 있으며, 양손이 동시에 16분음표로 연주되는 부분을 갖는다는 점에서 더 어려운 난이도를 갖는다.

모슈코프스키 <연습곡> Op. 72, No. 13는 겹음을 위한 연습곡으로, 쇼팽 <연습곡> Op. 10, No. 7과 유사하다. 쇼팽 연습곡은 겹음이 3도와 6도로 이루어져 있지만, 모슈코프스키 연습곡에서 제시된 겹음은 2도에서 7도까지 다양하다. 이 곡은 모슈코프스키 연습곡 중 유일하게 앞뒤의 빠른 부분과 대조되는 서정적인 B부분이 나타나며 형식적인 면에서 스케르초적인 모습을 갖는데, 이는 쇼팽 <연습곡> Op. 25, No. 5와 유사하다.

모슈코프스키 <연습곡> Op. 72, No. 14와 쇼팽 <연습곡> Op. 25, No. 1은 아르페지오 음형에 섞인 선율이 돋보이는 연습곡이다. 쇼팽 연습곡은 양손이 동시에 연주하며 새끼손가락에 선율이 제시되고 로테이션을 가진 아르페지오 테크닉을 보인다. 반면에 모슈코프스키 연습곡은 엄지손가락에 선율이 제시되고 다섯 손가락 안에서 오른손이 상행하거나 왼손이 하행하는 단순한 음형의 아르페지오 테크닉을 갖는다.

모슈코프스키 <연습곡> Op. 72, No. 15와 쇼팽 <연습곡> Op. 10, No. 7은 겹음 연습곡으로 손목의 유연성과 릴렉스가 주요 테크닉인 곡이다. 쇼팽 연습곡은 3도와 6도의 겹음 연습곡으로 선율이 상성부에 나오지만, 모슈코프스키 연습곡은 여러 겹음이 다양하게 제시되고 선율이 내성에서 등장하는 것이 특징이다.

Ⅲ. 결론

피아노 교육의 궁극적 목적은 물론 연주를 잘할 수 있도록 가르치는 것이다. 그러기 위해 교사의 역할은 학습 내용의 개념을 이해하고, 새로운 것을 경험하며 후속적으로 더욱 복잡한 수준에서 재조직하도록 연결시켜 지도하는 것이다(안미자, 2007). 특히 테크닉 교육은 단계적으로 그 수준을 높여가는 것이 중요하다. 그러나 우리나라 피아노 교육

은 중급단계에서의 연습곡 교육이 부실한 실정이다.

본 연구는 고급수준의 쇼팽 연습곡을 학습하기 이전에 앞서 중급수준에서 다루면 좋을 문헌으로 모슈코프스키 <연습곡> Op. 72를 제안하고, 두 작곡가의 연습곡을 살펴본 후 테크닉 유형별로 분류하여 유사성을 비교하였다. 기존의 연구에 소개된 여러 테크닉 유형을 토대로 모슈코프스키 연습곡에 나타난 테크닉 유형을 재구성하였고, 이를 쇼팽 연습곡과 묶어 테크닉 유형의 연관성을 비교 분석하였다. 두 연습곡은 테크닉 유형이나 음악 스타일에서 매우 유사한 모습을 가지고 있음을 확인하였다. 그러나 대체적으로 모슈코프스키 연습곡이 쇼팽 연습곡보다 쉬운 난이도를 가졌다. 따라서 교사가 쇼팽 연습곡을 학습하기 전 단계의 중급수준 학생에게 모슈코프스키 연습곡을 지도한다면 학생이 고급수준에 이르러 쇼팽 연습곡을 학습하는데 도움이 될 것이다. 이어서 모슈코프스키 연습곡 이외의 중급 수준에서 상급 수준으로 이루어지는 다양한 레퍼토리 고찰이 활발해졌으면 하는 바이다.

참고문헌

남금희 (2004). **피아노 학습자를 위한 연주양식 및 테크닉의 연구: 낭만시대 중급수준의 피아노 연습곡들을 중심으로.** 석사학위논문, 수원대학교 음악테크놀로지대학원, 수원.

모리츠 모슈코프스키 (2015) **네이버 지식백과.** Retrieved October 12, 2015 from http://www.terms.naver.com

박은정 (2007). **죠르지 샨도르의 테크닉 이론에 근거한 스케일 연습곡 지도방안 연구.** 석사학위논문, 경원대학교 대학원, 성남.

박진희 (2010). 우리나라 중급피아노과정에서 사용되는 학습문헌연구. **한국피아노교수법학회논문집.** Vol. 6. 27-54.

송정이 (2009). **피아노 연주와 교수법.** 서울: 음악춘추사.

안미자 (2007). **피아노 어떻게 배울까.** 서울: 이화여자대학교 출판부.

오정선 (2013). **F. Chopin 연습곡의 edition 비교 연구.** 박사학위논문, 국민대학교대학원, 서울.

유은석 (2008). **21세기 교사를 위한 피아노 교수전략.** 서울: 학지사.

음악지우사 편 (2000); 음악세계편집부 옮김. **(레스너를 위한) 피아노 실기 지도법.** 서울: 음악세계.

이경옥, 이지영 (1996). Etude에 관한 연구 : Chopin Piano Etude Op. 10을 중심으로. **대불대학교 論文集**. 41(1). 385-408.

이현숙 (1997). **F. Chopin Etude Op. 10에 대한 고찰 : 연주법을 중심으로.** 석사학위논문, 관동대학교 대학원, 강릉.

편집부 (1998). **음악의 유산.** 서울: (주) 중앙일보사.

편집부 (1977). **피아노 학습문헌.** 서울: 삼호출판사.

홍성목 (2001). F. Chopin의 연습곡 Op. 10의 분석과 연주법 고찰. **대불대학교 論文集**. 7(1). 263-290.

홍성목 (2003). F. Chopin의 연습곡 Op. 25의 분석과 연주법 고찰. **대불대학교 論文集**. 9(1). 199-225.

홍순연 (2009). **피아노 연습곡의 발달사를 중심으로 한 장르 변천사.** 석사학위논문. 대진대학교 대학원, 포천.

Bastien, J, W. (2000). **성공적인 피아노 지도법.** 송지혜(역). 서울: 음악춘추사.

Sandor, G. (2003). **온 플레잉 피아노.** 김귀현, 김영숙 역. 서울: 음악춘추사.

Broughton, J. (1967). *Success in piano teaching*. NY: Vantage Press.

Camp, Max W. (1981). *Developing piano performance*. CH: Hinshaw Music Inc.

Chopin, F. (2000). *Studies*. Ed. I. J. Paderewski. 서울: 음악춘추사

Haddow, J. C. (1981). *Moritz Moszkowski and his piano music*. Doctoral dissertation, Washington University. WA.

Hyperion (2015). *Moszkowski, Moritz*. Retrieved October 04, 2015, from http://www.hyperion-records.co.uk

Moszkowski, M. (2007). *15 Virtuosic etudes, Op. 72 for the piano*. Ed. Maurice Hinson. CA: Alfred Music Publishing.

Moszkowski, M. (1967). *Op. 72, 15 Etudes de virtuosite for the piano*. New York: G. Schirmer's Library of Musical.

Pianoworld (2015). *Moszkowski*. Retrieved October 04, 2015, from http://www.pianoworld.com

Piano education (2015). *Technique matters - Studying etudes*. Retrieved October 04, 2015, from http://pianoeducation.org

Uszler, M. et al. (2000). *The well-tempered keyboard teacher*. NY: Schirmer Books.

Whiteside, A. (1969). *Mastering the Chopin etudes and other eaasys*. NY: Charles Scribner's Sons.

Wikipedia (2015). *Moritz Moszkowski*. Retrieved October 05, 2015, from http://www.wikipedia.org

1:00-1:30 로비전시장 발표 : 오소영 (군산대 강사)

스마트 기기를 이용한 피아노 교육 현황 조사

Ⅰ. 서론

21세기는 IT산업 발달로 인해 테크놀로지를 활용하는 스마트 교육(SMART Learning)이 활발히 이루어지고 있다. 이러한 영향으로 피아노 교육에서도 테크놀로지를 활용한 효과적인 교수방법이 요구되고 있다. 테크놀로지 도구는 과학기술을 사용한 교육매체(educational media)로써 이에 속하는 것으로는 컴퓨터, 디지털 피아노, 스마트 기기 등이 있다. 본 연구에서는 테크놀로지 도구 중 스마트 기기(태블릿 PC, 스마트폰)가 피아노 교육에서 어떠한 방법으로 사용되고 있는지 조사하는 것을 목적으로 한다.

이를 위해 연구자는 2014년 5월과 6월에 걸쳐 295명의 피아노 교사에게 '스마트 기기를 통한 피아노 교육활동'에 관한 설문조사를 실시하여, 11가지의 세부적인 활동 내역과 빈도를 응답하게 하였다. 이 결과를 토대로 스마트 기기를 사용한 피아노 교육의 방향을 제시하도록 한다.

Ⅱ. 본론

2015년의 조사연구를 보면 피아노 교사들은 다양한 테크놀로지 도구 중 스마트 기기(태블릿 PC 또는 스마트폰)를 학습매체로써 가장 많이 이용한다고 밝히고 있다(오소영, 2015, p. 140). 그 이유는 교사 또는 학습자가 대부분 휴대하고 있는 도구이면서 사용이 편리한 도구이기 때문이다. 스마트 기기는 m-러닝(mobile learning)에 속하는 상호작용매체로써 소셜 미디어 활용이 가능한 도구이다(이성흠 외, p. 341). 따라서 학습자가 시간과 장소에 구애받지 않고 간편하게 사용할 수 있으며 학습자, 교사, 학부모 간의 의사소통도 가능하다. 스마트 기기로 할 수 있는 피아노 학습은 크게 네 가지로 나누어 볼 수 있다.

첫째, 기기에 내장되어있는 카메라, 보이스 레코더(voice recorder)를 통해 동영상 촬영이나 음성녹음을 할 수 있다. 학습자의 연주를 촬영 또는 녹음 후 재생(replay)하여 시청하면서 연주에 대한 평가를 할 수 있고, 레슨 실황을 촬영하여 학습자가 스스로 공부할 수 있다.

둘째, 무선 인터넷을 이용하여 자료 검색을 할 수 있다. 학습과 관련된 내용을 인터넷 통신을 통해 검색하여 학습자에게 문서, 사진, 동영상 등으로 제시할 수 있다.

셋째, 여러 종류의 애플리케이션(application, 이하 앱)을 활용할 수 있다. 과거에는 메트로놈을 별도로 휴대하여야 했지만, 현재는 앱으로 개발되어 스마트 기기에 저장하여 간편하게 실행이 가능하고, 컴퓨터를 통해서만 가능하던 사보 프로그램도 앱의 형태로 간단하게 만들어져 보다 빠른 작곡 및 사보 작업이 가능해졌다. 청음, 음악 기초 이론, 악기 연주와 같은 음악 학습 앱도 다양해져 학습자에게 포괄적 음악성 향상을 위한 각가지 교육활동을 제공한다. 또한, 이런 학습을 위한 앱 중에는 게임의 형태로 만들어진 것이 상당수 있어서 학습자의 흥미를 유발시키기도 한다.

넷째, SNS(social network service)를 활용할 수 있다. SNS의 가장 큰 특징은 연대와 소통이다. 학원 또는 개인레슨 교사는 홈페이지, 블로그, 카페 등을 활용하여 학습과 관련된 글 또는 학습자의 연주 동영상을 게시한다. 이것으로써 학습자, 교사, 학부모가 한 공간에서 만날 수 있으며, 간편하게 의사소통을 할 수 있다. 태국의 한 연구자(C. Suriyonplengsaeng, 2015)는 음악교사와 학부모간의 연결수단 중 하나로 라인(LINE), 페이스북(Facebook)과 같은 SNS를 가장 많이 사용한다는 연구 결과를 발표하기도 하였다.

연구자는 위의 네 가지 유형에 포함되는 다양한 음악활동 10가지와 기타 음악활동에 응답하도록 하여 총 11가지의 음악활동을 제시, 교사에게 교육활동의 빈도를 응답하도록 하였다. 설문 결과, 11가지의 음악활동 중에서 가장 많이 사용한다고 응답한 활동은 유튜브(Youtube)에 의한 감상활동(M=4.20; SD=0.85), 인터넷 검색을 통한 정보 수집(M=4.02; SD=1.10) 순으로 나타났다. 반면, 가장 저조한 응답을 보인 것은 음악이론 앱을 통한 학습(M=1.97; SD=1.10)과 사보 앱을 통한 창작활동(M=1.86; SD=1.10)이었다. <표 1>을 보면 1번부터 5번까지의 음악활동은 135명 이상의 많은 교사들이 최고 평균 점수 4.2(SD=0.85), 최저 평균 점수 3.75(SD=1.15)로 응답하여 자주 사용하는 것으로 나타난 반면, 6번부터 10번까지의 음악활동은 111명에서 126명인 상대적으로 낮은 수의 교사들이 최고 평균 점수 2.35(SD=1.37), 최저 평균 점수 1.86(SD=1.10)으로 거의 사용하지 않는 쪽에 더 많이 응답하고 있다. 기타 활동에 대한 응답은 나타나지 않은 것으로 보아 <표 1>에 제시된 것 이외의 활동은 거의 이루어지지 않는 것으로 보인다.

〈표 1〉 스마트 기기를 사용한 피아노 교육 활동

		전혀 사용하지 않는다	사용하지 않는 편이다	보통이다	조금 사용한다	많이 사용한다	평균	표준편차
		1	2	3	4	5		
1. 유튜브에 의한 감상활동	N=139	1	5	18	55	60	4.20	0.85
	%	0.7	3.6	12.9	39.6	43.2		
2. 인터넷 검색을통한 정보수집	N=135	7	7	17	48	56	4.02	1.10
	%	5.2	5.2	12.6	35.6	41.5		
3. 동영상 촬영을 통한 연주평가	N=138	5	6	35	42	50	3.91	1.05
	%	3.6	4.3	25.4	30.4	36.2		
4. 메트로놈 앱을사용한 연습	N=136	6	13	22	46	49	3.87	1.13
	%	4.4	9.6	16.2	33.8	36.0		
5. 음성녹음을 통한 연주평가	N=137	8	11	31	44	43	3.75	1.15
	%	5.8	8.0	22.6	32.1	31.4		
6. SNS 활용에 의한 소통	N=116	49	15	24	18	10	2.35	1.37
	%	42.2	12.9	20.7	15.5	8.6		
7. 그외의 앱을사용한 학습	N=111	53	13	24	17	4	2.15	1.26
	%	47.7	11.7	21.6	15.3	3.6		
8. 청음, 리듬 앱을사용한 학습	N=126	61	25	19	16	5	2.03	1.22
	%	48.4	19.8	15.1	12.7	4.0		
9. 음악이론 앱을사용한 학습	N=123	55	32	25	6	5	1.97	1.10
	%	44.7	26.0	20.3	4.9	4.1		
10. 사보앱을 사용한 창작활동	N=124	63	32	17	7	5	1.86	1.10
	%	50.8	25.8	13.7	5.6	4.0		

스마트 기기를 활용한 피아노 교육활동 중 1위 응답으로 나타난 '유튜브를 이용한 음악 감상'에서는 어떤 음악들을 감상하는지 교사들에게 서술하도록 하였다. 답변에 응한 교사들은 클래식 연주 동영상을 검색, 감상한다는 의견이 가장 많았는데(n=112), 클래식 연주 동영상 가운데에서도 현재 학습자가 학습하고 있는 작품을 다양한 피아니스트들의 연주 또는 학습자와 비슷한 연령대 연주자의 연주로 감상한다는 응답이 대부분이었다. 또한, 편곡을 통해 연주하기 쉽게 난이도가 조절된 작품을 원곡으로 감상하거나, 피아노곡이 다양한 악기 편성으로 편곡된 작품, 현재 학습중인 작품의 작곡가가 작곡한 다른 작품도 감상하는 것으로 나타났다. 그 외에도 콩쿨곡, 실기곡, 다른 악기의 작품, 고(古)악기, 오페라, 애니메이션으로 만들어진 오페라, 뮤지컬, 국악, 영화 OST를 감상하거나

마스터 클래스 또는 이론 강의도 시청하는 것으로 나타났다.

또한, 10개의 교육활동 중 절반을 차지할 정도로 앱의 활용도가 높기 때문에, 연구자는 피아노 교사에게 현재 사용하고 있는 앱에는 무엇이 있는지 응답하도록 하였다. 가장 많이 응답한 앱은 메트로놈(n=65)이었고, 악기 앱(n=14, Walk Band[1]), Beat Maker[2]), Garage Band[3])), 튜너 앱(n=6), 계이름 학습 게임 앱(n=5, Note Works[4])), 청음 훈련 앱(n=4, Perfect Ear 2[5]), Ear Tastic 2[6]), Piano Ear Training[7])의 순으로 응답하였다. 그 밖에, SNS를 위한 앱(Band[8])), 음악 감상 앱(Sound Hound Music[9])), 음악용어사전 앱, 악보 사보 앱을 이용한다는 의견도 있었다.

한편, 교사들이 많이 사용하지 않는(평균 3점 이하) 스마트 기기 활용 교육을 정리하면 다음과 같다. 첫째, 소셜 미디어 활용이 활발하지 않다. 이 결과는 교사들의 아이디어 부족으로 인해 나타난 것으로 보인다. 교사들이 자신의 수업시간에 소셜 미디어를 활용하여 학생의 연주 동영상, 교사의 수업 내용을 기록으로 남기게 된다면, 언제 어디서나 인터넷 통신에 접속하여 열람할 수 있는 등 편리하게 사용할 수 있다. 뿐만 아니라 학습자들 간의 상호작용, 교사와 학습자와의 상호작용, 교사와 학부모의 상호작용으로 인해 이들이 모두 수업에 더욱 더 적극적으로 임하게 될 것이다.

둘째, 다양한 앱의 사용이 이루어지지 않고 있다. 피아노 교사들은 수업시간에 메트로놈 앱 외에는 거의 사용을 하지 않는 것으로 나타났다. 교사가 사용하는 앱의 종류나 수는 한계가 있으며, 그나마 기초 내용만 제공되고 있는 무료 버전만을 사용하기 때문에 상위 학습 내용에 도달하지 못하는 한계점을 가지고 있다. 또한 한국어판에 비해 다양한 종류가 많이 있는 영문판 앱은 거의 사용하지 않는 것으로 보인다. 따라서 국내에서 피아노 교육을 위한 앱을 다양하게 개발한다면 교사의 앱에 대한 선택권이 넓어질 것이다.

셋째, 온라인 수업에 대한 인식이 부족하다. 온라인 수업의 종류로는 일방향(one-way) 학습인 동영상 강의와 쌍방향 학습(interaction learning)인 화상레슨이 있다. 동영상 강의

---

1) https://play.google.com/store/apps/details?id=com.gamestar.pianoperfect&hl= ko.
2) https://play.google.com/store/apps/details?id=com.rene.beatmaker&hl=ko.
3) https://itunes.apple.com/kr/app/garageband/id408709785?mt=8.
4) https://play.google.com/store/apps/details?id=com.azati.noteworksfree&hl=ko,
https://itunes.apple.com/kr/app/noteworks-free/id577433139?mt=8.
5) https://play.google.com/store/apps/details?id=com.evilduck.musiciankit&hl=ko.
6) https://play.google.com/store/apps/details?id=de.krug.eartastic&hl=ko.
7) https://itunes.apple.com/kr/app/piano-ear-training-free/id570615299?mt=8.
8) https://play.google.com/store/apps/details?id=com.nhn.android.band&hl=ko,
https://itunes.apple.com/kr/app/baendeu-moim-i-swiwojinda!/id542613198?mt=8.
9) https://play.google.com/store/apps/details?id=com.melodis.midomiMusicIdentifier.freemium&hl=ko,
https://itunes.apple.com/kr/app/soundhound-+-livelyrics-saundeuhaundeu/id355554941?mt=8.

는 주로 면 대 면 학습을 못하는 성인 학습자가 독학으로 이용하는 경우가 많으며, 화상 레슨은 교사와 학습자가 대면하지 못할 때 사용할 수 있지만, 그 시도는 이제 막 진입단계에 들어선 상황이다. 언어 학습은 화상 통화를 사용하여 배우는 경우가 많이 있으나, 예능 학습의 경우에는 면 대 면 학습을 우선시하는 교육적(음색, 음질의 직접적 표현)환경, 사회적 환경과 학습 시설의 제약으로 인해 실행이 불가능한 경우도 있다.

Ⅲ. 결론

다양한 테크놀로지 기기에 노출되어있는 현대의 학습자들에게 디지털 교육 환경을 제공하는 것은 필요한 일이다. 특히 디지털 교육을 통해 학습자의 교육의 질이 개선될 수 있게 된다면 이것은 필수불가결한 요소가 된다. 스마트 기기를 활용한 피아노 교육은 교사가 직접적으로 제공할 수 없는 것들을 제공하여 학습자로 하여금 학습적 욕구를 채울 수 있게 한다. 스마트 기기는 시간적, 금전적 효율성을 제공해주고 교사의 수업준비를 단축시켜줄 수 있는 편리한 학습도구이다.

교사들은 스마트 기기를 통해 음악 감상, 정보 검색, 동영상 촬영, 메트로놈 사용을 많이 하는 것으로 나타났다. 이 결과를 미루어 볼 때, 스마트 기기는 시청각 자료로, 컴퓨터와 같은 다른 다양한 전자기기의 대체품으로서 그 역할을 하고 있는 것을 알 수 있다. 이 외에도 교사들은 스마트 기기를 통해 소셜 미디어, 앱, 온라인 학습을 활용할 수 있으나 이 부분에 있어서는 취약한 것으로 나타났다. 이것은 교사들의 정보 부족과 새로운 교육 내용 및 방법에 대한 관심이 저하 된 것이 원인으로 보인다.

따라서 교사들이 효율적인 피아노 교육과 현대 학습자의 학습욕구를 충족시켜주기 위하여 스마트 기기를 활용한 다양한 교육 방법을 활용한다면 피아노 교육에 많은 도움이 될 것이다. 또한, 교사들은 스마트 기기에만 의존하는 것이 아니라 상황에 맞게 분별적으로 사용한다면 스마트 기기가 피아노 교육에서도 효과적인 교육 도구로 발돋움할 수 있을 것이다.

참고문헌

오소영 (2015). **피아노 교육에서의 테크놀로지 도구 사용 현황과 교사 인식을 통한 포괄적 음악성 향상을 위한 연구.** 박사학위논문, 한세대학교 일반대학원, 군포.

이성흠 외 (2013). **교육방법 및 교육공학.** 경기: 교육과학사.

Suriyonplengsaeng, C. (2015). *Parent and teacher partnership in supporting children musical learning.* The 10th Asia Pacific Symposium of Music Education Research.

1:00-1:30 로비전시장 발표 : 이고은 (이화여대 공연예술대학원 석사과정)

오페라 주제에 의한 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart) 변주곡의 발전과정

Ⅰ. 서론

1. 연구의 필요성 및 목적

모차르트(W. A. Mozart, 1756-1791)는 12 세부터 평생에 걸쳐 오페라를 작곡할 만큼 오페라에 애착이 많았던 작곡가이다. 피아노곡 역시 소나타를 비롯해 다수의 작품들을 남겼는데 그 중에서도 변주곡은 장식변주곡의 기틀을 마련함과 동시에 확립했다고 볼 수 있다. 우리가 자주 연주하고 있는 모차르트의 피아노 변주곡이 어떤 형태로 진화되고 발전되었는지를 살펴보려고 한다. 그 중에서도 초, 중기의 작곡시기에는 오페라 주제를 차용하여 변주곡을 가장 많이 작곡했는데 그 이유를 알아보고, 오페라의 진화에 따라 그의 변주기법 역시도 변화하는 것을 살펴 볼 필요성이 있다. 모차르트의 변주곡 중 오페라 주제를 인용한 변주곡 초기작품인 K. 180 과 중기작품인 K. 460 을 중심으로 연구해보려고 한다.

2. 연구방법

모차르트에 관해 기술된 그의 서평집이나 전기, 그리고 그가 아버지나 누나와 주고받은 서신을 통해 그 당시의 상황과 심경, 그리고 즉흥연주를 하게 된 개인연주회의 상황 등을 살펴보았다. 또 논문을 통해 모차르트 변주곡의 일반적 특징과 곡의 특징들을 살펴보았다. 하지만, 아직도 모차르트에 대한 연구는 계속되고 있으며 연구되지 않은 분야가 많고, 남아있는 작품에 대해서도 진위여부나 작곡연도가 부정확한 곡들이 있기 때문에 자료마다 조금씩 차이가 있음을 밝혀 둔다.

Ⅱ. 본론

1. 오페라 주제에 의한 모차르트 변주곡

모차르트의 변주곡은 쾨헬(Köchel) 목록에 있는 총 15 개의 변주곡과 모차르트가 피아노와 바이올린을 위한 소나타를 편곡한 <Variation in F major> K. 613 과 <Clarinet Quintet in A Major 로부터의 변주곡> K. Anh 137 까지 포함하여 모두 17 곡이 있다(Friskin & Freundich, 1991, p. 215). 그 중에 오페라를 주제로 한 변주곡이 6 곡, 네덜란드 가곡을 주제로 한 변주곡 2 곡, 프랑스 가곡을 주제로 한 변주곡 2 곡, 희가극에서 주제를 따온 변주곡이 2 곡, 미뉴엣에서 주제를 따온 변주곡이 2 곡이다. 결과적으로 오페라를 주제로 한 변주곡이 다른 변주곡에 비해 많은 것을 알 수 있다.

모차르트는 이야기가 있는 장르인 오페라를 굉장히 좋아했는데, 오페라를 통해서 자신의 생각과 사상을 표현하고 꾸준히 관철시키기를 원했다. 모차르트 이전 시대의 오페라는 선율 지상주의였고 이에 대항하여 글룩(C. W. Gluck)이 '음악은 시를 따라야만 한다.'라고 주장하면서 간결한 줄거리와 멜로디를 사용하며 변화를 일으켰다. 이런 글룩을 모차르트 역시 존경하여 그의 오페라 <메카의 순례>를 즉흥으로 변주(K. 455)하여 본인의 개인 독주회 때 선보이기도 하였다. 하지만, 글룩과 반대로 모차르트는 '시는 음악에 순종해야 한다.'라고 주장하면서 후기로 가면서 본인이 대본을 직접 집필하기도 했다. 계몽주의 사상에 적극적으로 참여했던 모차르트였기에 귀족들만 알던 복잡한 곡이 아닌 대중적인 오페라 주제를 인용하여 사람들에게 이야기를 전하려 했던 것으로 보인다.

오페라를 주제로 한 변주곡들은 주로 작품시기가 초기와 중기에 분포되어진 것으로 볼 수 있다. 1771 년에 작곡한 오페라가 성공을 거두면서 모차르트는 명성을 얻기 시작한다. 그리고 1772 년에 살리에리(A. Salieri)의 오페라를 관람한 후 감동을 받아 그를 오마쥬(omage)하며 1773 년 살리에리의 오페라 주제를 인용한 변주곡을 작곡한다. 이때까지만 해도 자신만의 언어나 형식미가 정립되어있지 않은 시기이므로 바흐, 하이든의 작곡기법을 따라 사용한 것으로 보인다. 그리고 오페라에서도 1775 년 이후부터 더욱 현실적으로 인물을 묘사하면서 자신의 언어와 사상을 드러내기 시작한다. 변주곡의 형태도 조금씩 변화하기 시작하는데 초기에는 주제와 변주라는 형태와 오른손 선율변주, 트릴변주 등이 나타나지만 뚜렷하게 모차르트의 피아노 변주곡의 일반적인 특징은 찾아보기 어렵다. 특히, 초기 작품인 K. 180 의 경우에는 오페라의 멜로디가 아닌 바이올린과 오보에가 연주하는 반주부분의 멜로디가 인용된 특이한 형태라고 볼 수 있다.

중기로 접어들면서 양손교차변주, 조성변주, 박자변주 등이 나타나지만 아직은 실험

적인 형태가 좀 더 많이 드러난다. 특히 K. 460 의 경우에는 느린 박자의 변주로 끝나는 특이한 형태이지만 박자 변주 안에 조성변주와 셋잇단음표 변주가 포함된 형태로 나타난다. 그래서 어떤 출판사에는 이 세 가지 형태를 전부 나누어 8 개의 변주가 아닌 10 개의 변주로 분류한 것도 볼 수 있다. 또, K. 460 은 총 8 개의 변주로 되어있지만 실제로 모차르트가 작곡한 변주곡은 2 개의 변주로 되어있는 곡이고 나머지는 모차르트가 연주회 때 즉흥으로 연주하던 것을 악보로 편찬했거나, 주제선율의 원작자인 사르티(G. Sarti)가 나머지변주를 작곡했다는 주장도 나오고 있다. 그래서 원전판을 살펴보면 이 두 가지 형태의 변주곡이 모두 수록되어있는 것을 알 수 있다. 오페라를 주제로 한 모차르트 피아노 변주곡을 표로 나타내면 다음과 같다.

〈표 1〉 오페라 주제에 의한 모차르트 피아노 변주곡

작품번호	제목	작곡연도
K.180	<6 Variations in G major on "Mio caro Adone" from the opera "La fiera di Venezia" by Antonio Salieri >	1773
K.354	<12 Variations in E-flat major on the Romance "Je suis Lindor" from "Le Barbier de Seville" by Pierre Beaumarchais>	1778
K.352	<8 Variations in F major on the choir "Dieu d'amour" from the opera "Les mariages samnites" by André Grétry>	1781
K.398	<6 Variations in F major on the aria "Salve tu, Domine" from the opera "I filosofi immaginarii" by Giovanni Paisiello>	1783
K.460	<8 Variations in A major on "Come un agnello" from "Fra i due litiganti il terzo gode" by Giuseppe Sarti>	1784
K.455	<10 Variations in G major on the aria "Unser dummer Pöbel meint" from "La rencontre imprévue" by Christoph Willibald Gluck>	1784

2. 모차르트 <피아노 변주곡> K. 180과 K. 460의 특징과 비교

오페라를 주제로 한 피아노 변주곡 중에서 초기작품이인 K. 180과 중기작품인 K. 460을 비교하면서 어떤 식으로 변주기법이 발전해 나갔는지 살펴보도록 하겠다. 살리에리의 <베네치아의 야수> 제 2막 피날레에 의한 6개의 변주 K. 180은 살리에리에게 가장 큰 성공을 가져다 준 1772년에 초연된 오페라 <베네치아의 야수>(La fiera di Venezia)에서 2막 피날레 아리아의 반주주제를 인용한 것으로, 이 오페라를 감동 깊게 본 모차르트가 그를 오마쥬하며 1773년 작곡한 곡이다(Webster, 1997, p. 46).

영화 <아마데우스>의 영향으로 살리에리는 모차르트에 비해 보잘 것 없고 그를 질투하여 독살했다고 정설처럼 믿고 있는 것이 현실이다. 이렇게 믿게 된 데에는 러시아의 문호 푸쉬킨(A. S. Pushkin)의 <모차르트와 살리에리>라는 소설의 영향이 크다. 거기에 림스키코르사코프가 오페라로 만들면서 극적인 효과가 더해지며 독살을 했다는 것은 기정사실화가 되어버렸다. 하지만 살리에리는 당시 굉장히 저명한 궁정 악장이었으며, 유럽은 이탈리아 음악가가 주도권을 잡고 있는 실정에서 독일작곡가들의 약진으로 대결구도가 있었던 것은 사실이나 우리가 알고 있던 것과는 많이 다른 라이벌 구도였다. 살리에리는 모차르트의 오페라 <피가로의 결혼>을 자신의 궁정극장 음악감독 임명축하공연에서 재 상연하였고, 칸타타<Per la ricuperata salute di ophelia>를 공동 작곡하였으며, 모차르트가 사망 후 그의 아들 프란츠 모차르트의 음악지도를 자처하기도 하였다. 요즘은 살리에리의 오페라들도 다시 재조명 되고 있다.

1784년에 작곡된 사르티의 오페라 <소리개에게 유부를>은 1782년 9월 14일 밀라노에서 초연된 오페라이며 모차르트는 여기의 아리아를 주제로 <밍고네의 아리아 '새끼양처럼'에 의한 8개의 변주곡> K. 460을 1784년에 작곡하였다. 이 오페라의 아리아 'come un agnello'는 모차르트의 오페라 <돈 지오반니>의 마지막에도 인용되었다. 이 변주곡은 다른 변주곡들과 달리 아리아의 선율을 주제로만 사용한 것이 아니라 주제와 제7변주에 각각 사용한 특징을 갖고 있다. 당시 모차르트는 다른 작곡가의 곡을 자신의 곡에 사용하는 일이 많았는데 이것은 당시 비엔나의 상황과도 연결 지어서 생각해 볼 수 있다. 비엔나 음악은 소위 '카피(copy)음악'이라고 불릴 정도로 카피가 성행하던 시대였다. 그래서 어떤 곡은 오페라를 피아노곡으로 편곡되어진 것을 4중주로 쓴다던가, 현악 5중주로 되어있던 악보를 구입해서 6중주, 8중주의 앙상블로 바꿔 편곡하기도 하였다. 그래서 모차르트도 그 당시의 유행을 따라 다른 작곡가의 곡을 인용해서 자신의 오페라에 사용한 것으로 보인다.

K. 180의 경우 초기 작품이라 형식미나 균형미는 떨어지는 것으로 보인다. 오른손 선율변주가 나오고 있기는 하나 다른 변주는 정확히 선율을 어떤 형태로 변주한 것인지 정의내리기가 어렵다. 또한 모차르트 피아노변주곡의 일반적 특징 중 하나인 양손교차변주나 조성변주기법은 찾아볼 수 없다. 마지막 변주에서 박자변주가 일어나고 있기는 하지만 종지형태 역시 급하게 마무리 되어 정확히 이 곡을 통해 모차르트가 전하려는 이야기는 찾아보기 어렵다고 판단된다.

그에 반해 K. 460은 초기작품을 작곡한 후 약 10년이 흘렀기 때문에 곡의 형식미나 균형미도 K. 180에 비하면 세련되어졌다. 변주형태도 선율변주, 장식변주, 부점 리듬변주, 왼손의 주제선율, 양손교차, 박자변주, 조성변주가 모두 포함되어 있지만, 역시 종지형태

에서 아직은 미숙한 면이 보여 진다. 특히 이 작품은 후기 변주작품으로 가기 전 과도기적 성향을 띄고 있다고 볼 수 있다. 카덴차라던가, 한 변주 안에서 조성이 변화하고 박자가 느렸다가 다시 빨라지며 마무리 되어지는 양상은 후기 변주기법에서 사용되는 Tempo primo의 전신이라고 볼 수 있다. 이 변주곡은 결국 마지막 변주가 느린 템포로 끝나는데 이 또한 시도되지 않은 것으로써, 다양한 기법들을 통해 다양한 자신의 생각과 사상을 관철 시키려 한 작곡가의 노력이 엿보인다.

Ⅲ. 결론

모차르트는 총 17 곡의 변주곡을 작곡하였으며, 그 중에서 오페라 주제를 인용한 변주곡은 6 곡으로 가장 많은 부분을 차지하고 있다. 모차르트가 오페라 주제를 주로 사용했던 이유는 계몽주의 사상이 강했던 그였기에 대중들에게 쉽게 다가갈 수 있는 주제로 유명한 멜로디를 차용했고 자신만의 언어로 사람들에게 이야기를 전달하려고 했던 것으로 보여 진다. 6 개의 오페라 주제에 의한 변주곡 중 초기작품인 K. 180 은 살리에리를 오마쥬한 작품이며 아직 자신의 언어라던가 형식이 갖춰지지는 않은 것으로 보여 진다. 또한 우리가 일반적으로 알고 있는 모차르트 변주곡의 일반적 특징인 양손교차 주법 등도 아직 나타나지 않고 있다. 그에 반해 중기작품인 K. 460 은 일반적인 모차르트 변주곡의 특징이 나타난다. 하지만 종지에서는 미성숙한 형태가 나타나고 후기작품으로 가기 전 과도기적 특성들이 많이 보이는 것을 알 수 있다.

변주곡은 현대의 재즈처럼 주제를 두고 즉흥적으로 연주하던 곡의 형식이다. 학생들에게 흔히 알려진 변주곡 외에도 다양하게 접근해봄으로써 주제를 어떤 형태로 변형시켰는지 또 어떤 주법을 사용하였는지를 학습시키는 것이 중요할 것으로 보여 지며 앞으로 더 다양한 모차르트의 변주곡에 대한 접근과 연구가 이어지기를 바래본다.

참고문헌

김영희 (2015). **글루크 오페라 '메카의 순례(Pilger von Mekka)'와 모차르트 피아노 변주곡 K.455의 비교분석.** 석사학위 논문, 중앙대학교 대학원, 서울.

모차르트와 살리에리 (2013). Retrieved April, 3, 2015 from http://m.blog.daum.net/_blog/_m/ articleView.do?blogid=0FjFX&articleno=6826732.

모차르트 오페라 시리즈 (2015). Retrieved April, 3, 2015 from http://hagi87.blogspot.kr/2015/01/1.

html?m=1.

오페라의 역사 (2015). Retrieved April, 3, 2015 from http://usoc.snu.ac.kr/lecture/ch-12/12-99m.htm.

Friskin, J. & Freundich, I. (1991). **피아노 음악 문헌.** 전영혜, 김혜선 역. 서울: 음악춘추사.

Jahn, O. (2015). *Life of Mozart(Volume 2 of 3).* London: Ewer & Co.

Rice, J. A. (1998). *Antonio Salieri and viennese opera.* Chicago: University of Chicago Press.

Webster, J. (1997). *Opera buffa in Mozart's Vienna.* Cambridge: Cambridge University Press.

1:00-1:30 로비전시장 발표 : 이유리 (이화여대 공연예술대학원 석사졸업)

선율의 시각화를 통한 피아노 교수법: 드뷔시(Claude Debussy)의 <피아노를 위하여>(Pour le piano) 중 I. ‘프렐류드(Prelude)’ 선율을 중심으로

Ⅰ. 서론

인상주의 화가들은 대상을 순간적으로 포착해 그림자, 짜임새(texture)를 이용해 색채적인 활용에 역점을 두었고, 이러한 회화적 기법에서 영향을 받아 인상주의 음악기법 역시 이전보다 다채롭고 풍부한 음색으로 나타나게 되었다.

프랑스의 작곡가인 드뷔시(C. Debussy)는 인상주의 회화 기법인 색조의 병렬 기법, 색조의 북돋우기, 점묘법 등을 자신의 음악에 적극적으로 반영하여 이전 사조와 다른 독특한 음악기법을 구축하였다. 또 불협화음과 협화음의 연속적인 병진행과 9·11·13화음 및 부가화음의 사용, 준비나 해결이 없는 구성화음 등 다양한 화성을 사용하였을 뿐 아니라 색채감 있는 음색을 표현하기 위하여 음계, 선법, 페달 등을 다양하게 사용해 독특한 기법을 확립하였다. 이러한 그의 음악은 리듬과 선율, 화성과 음계, 음색과 조성 등 음악적 표현이 다소 난해하여 학생이 이해하기 어려울 뿐 아니라 교사들도 작품을 설명하는 것이 쉽지 않다. 그렇기 때문에 그의 작품을 이해하기 위한 새로운 시선을 미술의 영역에서 찾아 볼 필요가 있다.

미술의 ‘색(color)’과 음악의 ‘음(pitch)’의 관계에 대한 연구는 고대부터 계속 되고 있다. 기원전 350년경, 색의 조화가 소리의 조화와 유사하다는 아리스토텔레스의 주장은 이후 연구자들에 의해 빛과 소리간의 관계에 대한 연구로 발전하였고, 현대에는 색과 음의 관계를 구체적으로 시각화하여 색채음악을 제시하는 연구 등으로 계속 이어지고 있다. 그 가운데 마이언(E. Maryon, 1924)은 음의 파장과 색의 진동수 비율의 유사성을 연구하여 음과 색의 관계를 객관적으로 뒷받침하고 음을 들으면 색을 느낄 수 있다고 주장하였다. 이러한 색과 음에 관한 연구 성과는 건축, 디자인, 공연예술분야 등 활발히 적

용되고 있으나, 음악 교수법 분야에서는 아직 색과 관련된 연구사례가 많지 않다. 색을 활용한 교수법은 인상주의 및 그 이후의 작품에 새롭게 접근할 수 있는 방안이 될 수 있으며, 다양한 학생의 수준에 맞는 교수법적 활용 가능성이 있다. 이에 본 연구는 색과 음의 관계에 주목하여 드뷔시의 작품 <피아노를 위하여> 중 첫 곡인 프렐류드 선율의 시각적 접근을 통한 교수법적 활용방안을 제시하고자 한다.

선행연구에서는 색과 음의 관계를 조사하여 음악의 시각화 가능성을 확인하였고, 마이언의 연구를 바탕으로 색상을 적용하여 프렐류드에 주로 사용된 선율적 요소를 파악해 시각화 도표를 만들어 분석하였다. 또, 시각화 도표를 실제 지도하는 학생들에게 적용하여 다양한 반응을 관찰하고, 이를 토대로 드뷔시의 작품 뿐 아니라 음악의 다양한 범위에서 교수법적 활용방안을 모색하였다. 본 연구에서는 19세기 후반 작곡가 중 드뷔시의 작품에 초점을 두었고, 그의 작품 중 <피아노를 위하여>의 첫 곡 프렐류드를 중심으로 살펴보았기 때문에 연구 결과의 활용이 제한적일 수 있다. 또한 드뷔시의 선율적 요소를 중심으로 시각화하여 분석하였으므로, 그 외의 음악적 요소를 추가적으로 고려해야 할 것이다.

Ⅱ. 음(pitch)과 색(color)의 상관관계

색과 음은 미술과 음악, 시각과 청각을 사용하는 각기 다른 지각영역의 요소이나, 때로는 분리되고 통합되어 서로에게 영향을 미치며 사물의 지각을 명확하게 한다. 이러한 공감각, 특히 음악에 대한 색청 공감각은 많은 학자들에 의해 연구되어 왔다. 고대 철학자들은 화성이 다양한 색채의 연합이라 믿었고(Peacock, 1998), 이후 연구자들은 한 옥타브의 일곱 음이 가시광선의 스펙트럼과 연관이 있다는 것을 증명하였다. 이는 19세기 색채 오르간과 같은 음악의 시각화 작업으로 발전하며, 20세기 이후 소리의 시각화의 활용이 본격적으로 이루어지기 시작해 현대에는 멀티미디어적인 형태로 발전하게 되었다.

학자들의 음정과 색의 관계 연구를 정리하면 다음 <표 1>과 같다. 각 음에 공통적으로 대입한 색상을 굵은 글씨로 표시하였으며, 이는 가시광선의 무지개 스펙트럼인 빨강, 주황, 노랑, 초록, 파랑, 남색, 보라색에 공통적으로 대입한 학자들이 많다는 것을 알 수 있다.

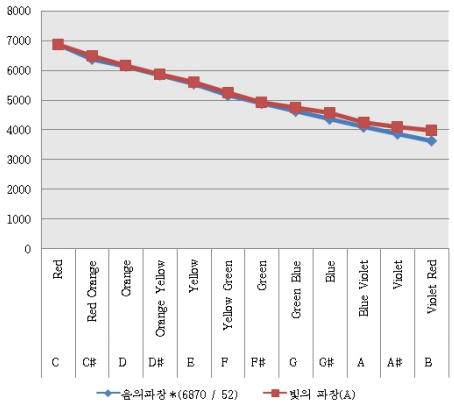
〈표 1〉 음(Pitch)과 색(Color)의 관계에 대한 연구 비교

학자 / 음	뉴턴 (1704)	미즐러 (1742)	카스텔 (1742)	크루거 (1743)	오일러 (1760)	르페부르 (1862)	수드르 (1862)	비숍 (1893)	스크리아빈 (1911)	마이언 (1924)
C	**Red**	**Red**	Blue	**Red**	Purple	Blue	**Red**	**Red**	**Red**	**Red**
C#	-	-	Blue-black	-	-	-	-	Orange-red	Purple	Red-Orange
D	**Orange**	**Orange**	Green	Golden-yellow	Red	Green	**Orange**	**Orange**	Yellow	**Orange**
D#	-	-	Olive-green	-	-	-	-	Yellow-Orange	Flesh	Orange-Yellow
E	**Yellow**	**Yellow**	**Yellow**	Sulfer-**yellow**	Orange	Red	**Yellow**	Green-gold/ **Yellow**	Sky blue	**Yellow**
F	**Green**	**Green**	Yellow-orange	**Green**	Yellow	Indigo	**Green**	Yellow-**green**	Deep red	Yellow-**green**
F#	-	-	Orange	-	-	-	-	Green	Bright blue/Violet	Green
G	**Blue**	**Blue**	Red	Sky blue	Green	Yellow	**Blue**	**Green-blue**	Orange	**Green-blue**
G#	-	-	Crimson	-	-	-	-	Blue	Violet	Blue
A	**Indigo**	**Indigo**	Violet	Purple	Blue	Orange	**Indigo**	**Violet-blue**	Green	**Blue-Violet**
A#	-	-	Agate	-	-	-	-	Violet	Rose/ Steel	Violet
B	**Violet**	**Violet**	Indigo	**Violet**	**Violet**	**Violet**	**Violet**	**Violet-**red	Blue	**Violet-**red

화가 마이언은 그의 저서 <마르코톤 : 음색의 과학>(1924)에서 음과 색의 파장비율이 유사함을 비교하여 <표 2>과 같이 음과 색의 관계를 뒷받침하였다. 그는 C음의 파장과 빨강(Red)의 색 파장을 100으로 기준하여 각 음과 색이 제시한 비율의 값에 가깝게 파장의 길이를 갖는 것을 알 수 있다고 하였다. 이를 바탕으로 고수진(2003)은 음과 색의 관계 뿐 아니라, 음정(interval)과 색의 관계에 까지 연구를 확대하였고, 이를 객관적인 수치를 통해 증명하는 후속연구를 하였다. <표 2>를 보면 각 음의 파장과 색의 빛의 파장이 근소한 차이는 있으나 거의 일치함을 확인할 수 있다.

〈표 2〉 마이언의 음과 빛의 파장 비교와 고수진의 그래프

음이름	음의 파장 (inch)	음의파장 *(6870 / 52)	빛의 파장 (Å)
C	52	6870	6870
C#	48.25	6374.567308	6472
D	46	6143.365385	6164
D#	44.25	5846.105769	5865
E	42	5548.846154	5601
F	39	5152.5	5233
F#	37	4888.269231	4919
G	35	4624.038462	4737
G#	33	4359.807692	4555
A	31	4095.576923	4241
A#	29.25	3864.375	4104
B	27.5	3633.173077	3976



한편, 음과 색은 다양한 구성과 결합의 과정을 거쳐 조화를 이루게 되며, 이러한 과정에서 미술과 음악 영역은 다양한 용어를 공유한다. 미술과 음악에서의 공통적인 용어를 살펴보면 tone(음조/색조), pitch(고저/피치), volume(음량/양감), color(음색/색상), chromatic (반음계/색채), tonality(조성/색조)등의 용어로 상호작용을 가지며 밀접한 관련을 가지고 있음을 알 수 있다.

Ⅲ. 드뷔시 음악의 회화적 요소와 선율의 특징

드뷔시 음악의 중요한 요소인 선율의 색채감은 다양한 선율과 화성, 리듬의 사용에서 나타난다. 그는 색채 효과를 이루기 위해 조성에서 벗어난 화성을 많이 사용하였으며, 선율은 좁은 음역의 짧은 동기들이 다채롭게 엮어지는 음악적 모자이크를 이루는 경우가 많았다. 드뷔시는 장단조의 전음계, 반음계, 교회선법을 비롯하여 5음음계 및 온음음계 등을 사용하여 독특한 선율로 분위기를 표현하였다. 또, 동양 문화에서 발견되는 5음음계를 통해 동양적 색채를 표현하였고, 사용하는 음계 밖의 화음과 결합하거나 다양한 음계 사용의 변화를 통하여 풍부한 음향을 가지도록 표현하였다. 그는 교회선법을 장조와 단조의 조성을 흩트리는 도구로 사용하였으며, 부가화음과 증, 감음정을 음향의 단위로 간주하여 선율에 개별적으로 사용하였다.

인상주의 화가들은 대상의 뉘앙스를 색조의 병렬 기법과 북돋우기, 점묘법 등의 기법을 통해 표현하였고, 드뷔시는 그의 작품에 이와 유사한 기법을 응용하였다. 그는 성격이 다른 리듬을 함께 사용하여 시각혼합에 대한 청각혼합과 같은 효과를 주었다. 그 예

로 6:4와 4:3과 같은 리듬대조는 작은 터치들로 이루어진 붓 자국의 기법과도 유사하다. 그리고 화음의 동형진행 및 지속음과 함께 사용되는 이탈화음 등의 진행은 화음간의 경계를 모호하게 하고 유연한 연결을 위해 사용하기도 하였는데, 이는 보색의 원리에 따른 의도라고 볼 수 있다. 또한 다양한 음계를 사용하여 선율을 모호하게 하는 시각 혼합의 효과, 대비 등을 이용하여 음악에 색채와 청각을 혼합하였으며, 선율의 단편적인 요소를 좁은 음역에서의 짧은 음형 형태로 사용한 경우가 많았다. 이러한 짧은 음형은 다양한 색채를 가진 불규칙적이고 자유로운 연결 형태를 구성하였다. 리듬에서 주제에서 파생된 리듬조각을 이용하기도하고, 악구와 형식면에서 단편을 나열하는 등 주제를 모자이크 식으로 전개하였다.

Ⅳ. 선율의 시각화

1. '프렐류드(Prelude)' 선율의 시각화

드뷔시의 <피아노를 위하여>는 인상주의적 기법이 나타나기 시작하는 초기 단계의 작품으로 드뷔시가 자신의 음악적 기법을 확립하는 학술적으로 중요한 위치에 있는 곡이다. '프렐류드', '사라방드', '토카타' 세 곡의 조곡 형식으로 구성 되며, 그 중 '프렐류드'는 전음계, 반음계, 온음음계, 교회선법 등 다양한 선율과 지속음, 독특한 화성을 사용하여 곡에 색채감이 나타난다. '프렐류드'는 A 단조처럼 보이지만 다양한 음계를 사용하여 중심 조성이나 주선율의 흐름을 파악하는 것이 쉽지 않다. 따라서 본 연구에서는 곡에 사용된 선율을 마이언의 12색을 활용해 <표 3>에 따라 시각화 하였다. 시각화 도표의 세로 열에는 곡에 사용된 선율의 종류에 따라 전음계, 반음계, 주로 사용된 선법(Aeolian)을 포함하였고, 지속음(pedal tone)을 포함시켰다. 로크리안(Locrian) 선법은 곡의 마지막 부분에 짧게 쓰여 표의 가장 아래 부분에 나타내었다. 4분의 3박자를 기준으로 하였으며, 필요에 따라 박을 나누어 표시하기도 하였다. '프렐류드' 선율의 시각화 분석은 악보-주선율-시각화 도표 순으로 배열해 표로 만들었으며, 구조 순서에 따라 살펴보았다.

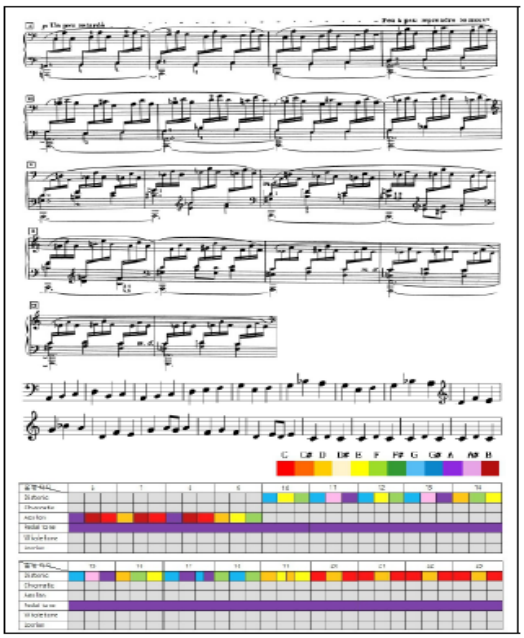
〈그림 1〉 시각화에 적용한 색상표

〈표 3〉 '프렐류드'의 구조

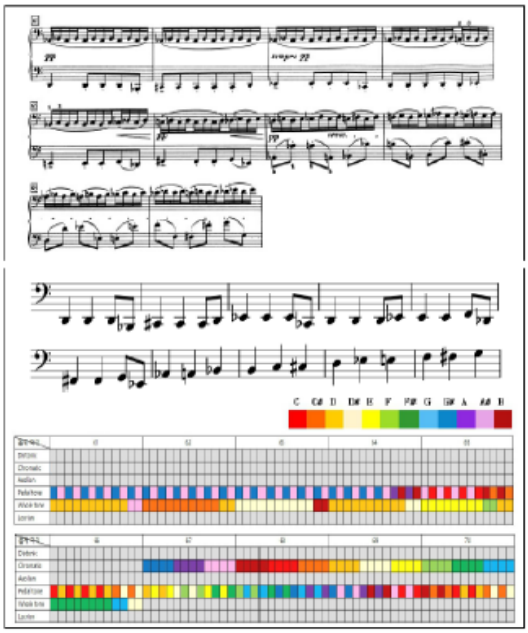
부분	마디	사용된 선율	부분	마디	사용된 선율
A	mm. 1-5	diatonic, chromatic, Aeolian	B	mm. 61-70	chromatic, pedal-tone, whole-tone
	mm. 6-23	diatonic, Aeolian, pedal-tone		mm. 71-96	chromatic, pedal-tone, whole-tone
	mm. 24-26	Aeolian	A′	mm. 97-118	diatonic, Aeolian, pedal-tone, whole-tone
	mm. 27-38	diatonic, Aeolian, pedal-tone		mm. 119-126	diatonic, pedal-tone
	mm. 39-42	diatonic, Aeolian		mm. 127-133	diatonic
	mm. 43-56	diatonic, pedal-tone, whole-tone		mm. 134-147	Aeolian, pedal-tone
				mm. 148-157	Aeolian, whole-tone
	mm. 57-60	pedal-tone, whole-tone	Coda	mm. 158-163	diatonic

<표 4>를 살펴보면 A 에올리안 선법의 선율로 시작되며 마디 10 이후 전음계를 사용한 선율이 이어진다. 특히 시각화 도표의 마디 10-13까지는 G음의 색인 하늘색이 첫 박마다 나오며 두 마디씩 반복된 푸른 계열의 색 배열이 눈에 뜐다. 마디 14-18로 갈수록 점차 밝은 계열의 색 패턴이 나타나면서 마디 19-23에서는 따듯한 색상의 패턴의 빨강, 연주황, 노랑 등의 색이 나타난다. 이렇게 주선율에 다양한 색상 패턴이 나타나는 가운데, 보라색의 지속음이 전체 마디에 걸쳐 이어져 층(layer)을 이루고 있음을 볼 수 있다. 이는 A음의 색인 보라색이 중심적인 색상임을 파악하면서도 주선율을 형성하는 다양한 색을 확인할 수 있다. B부분에 해당하는 <표 5>의 마디 61-66는 베이스의 주선율이 온음음계에서 중심음이 두 마디 단위로 근접한 색상에서 점차 상행하여 나타나는 것이 보이며, 마디 67-70에서는 주선율이 반음계로 상행하며 이는 한 박 단위로 색상표 순서대로 변화한다. 이러한 주선율의 변화와 함께 지속음은 마디 61-64까지 두 가지 색으로 반복하다가 점차 근접한 색으로 이동하며 상행하는 것이 보인다. 도표를 살펴보면 색상이 다채롭게 사용되어 다양한 색의 층이 잘 나타난다.

〈표 4〉 A부분의 시각화 발췌



〈표 5〉 B부분의 시각화 발췌



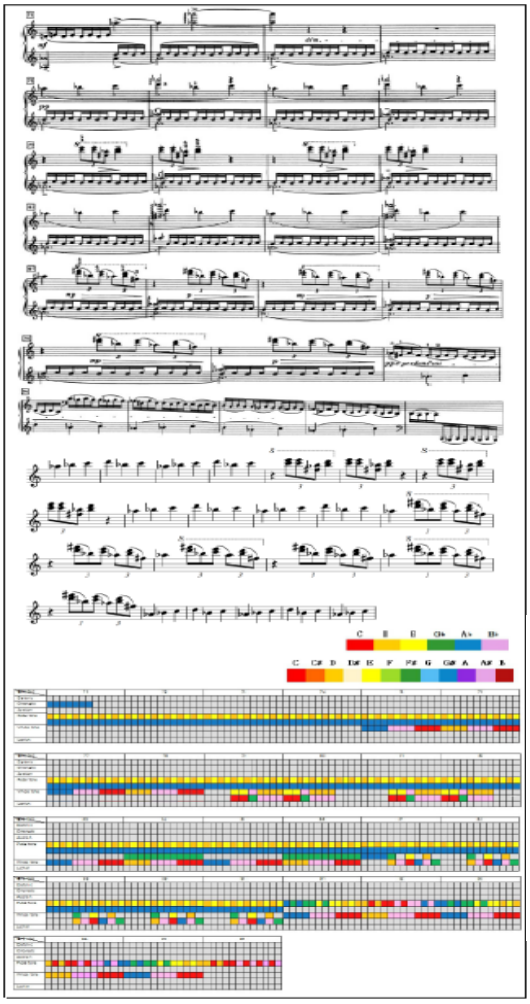
<표 6>은 제2주제의 발전 부분으로 다양한 색이 층을 이루며 이어진다. 마디 71-90의 지속음이 연주황과 노란색으로 반복하며 파란색이 다른 층에서 지속된다. 마디 91-96의 지속음은 다양한 색의 작은 조각으로 반복하고, 중심선율은 온음음계에서 나타나며 마디 75-95에 걸쳐 한 박자씩 온음음계의 여섯 색상이 반복해 순차적으로 움직인다. 3:4의 리듬음형이 나타나는 부분은 붓 자국 기법과 유사한 시각 혼합의 효과가 보이기도 한다.

<표 7>의 카덴차는 자유로운 리듬의 아르페지오로 나오며 한마디 단위로 반복한다. 마디 150, 152의 B 로크리안 선율과 마디 151, 153의 B 온음음계 선율이 번갈아 나오다가 마디 153-157에서 온음음계의 진행을 통해 최종적으로 E음에 도착하는 것을 확인할 수 있다. 시각화 도표에서 보이듯이 마디 150-154에서 번갈아 나오는 B 로크리안(B-C-D-E-F-G-A♭)선법의 선율과 B 온음음계의 선율(B-C#-D#-E#-G-A♭)의 다른 음인 C-D-E 부분과 C#-D#-E#(F) 음의 색깔의 구성이 다르다. 비슷한 선율의 패턴으로 보이나 로크리안 선율의 밝은 색상의 구성과 온음음계의 어두운 톤의 색상의 차이를 확인할 수 있다.

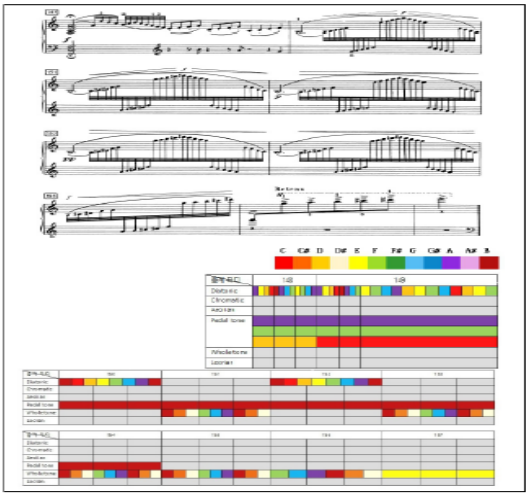
<표 8>의 악구는 전체 악구를 마무리 짓는 코다의 역할을 한다. 화음의 형태로 전음계상에서 나며 각 마디의 화음 상성부의 음이 마디 158-160의 A-E-G ⇔ 마디 161-163의 G-E-A로 대칭이 되는 모습이 보인다. 이것은 색의 대칭이 보라색-노란색-하늘색 ⇔ 하늘

색-노란색-보라색으로 시각적으로 확인할 수 있다. Am-A^{+}_{7}-E^{b+}-C_{9}-Em_{7}의 경과화음과 부가화음의 사용은 화성이 선율의 색채적 요소로 작용하는 드뷔시의 독특한 기법이 잘 드러나는 부분이다.

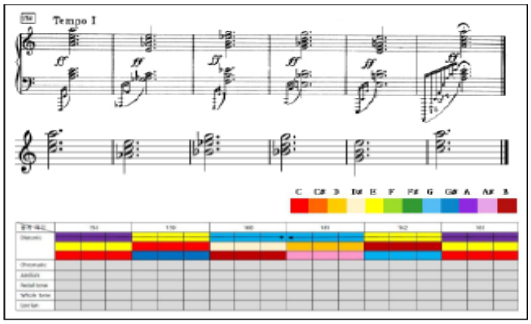
〈표 6〉 B부분의 시각화 발췌



〈표 7〉 Cadenza 부분의 시각화 발췌



〈표 8〉 Coda부분의 시각화 발췌



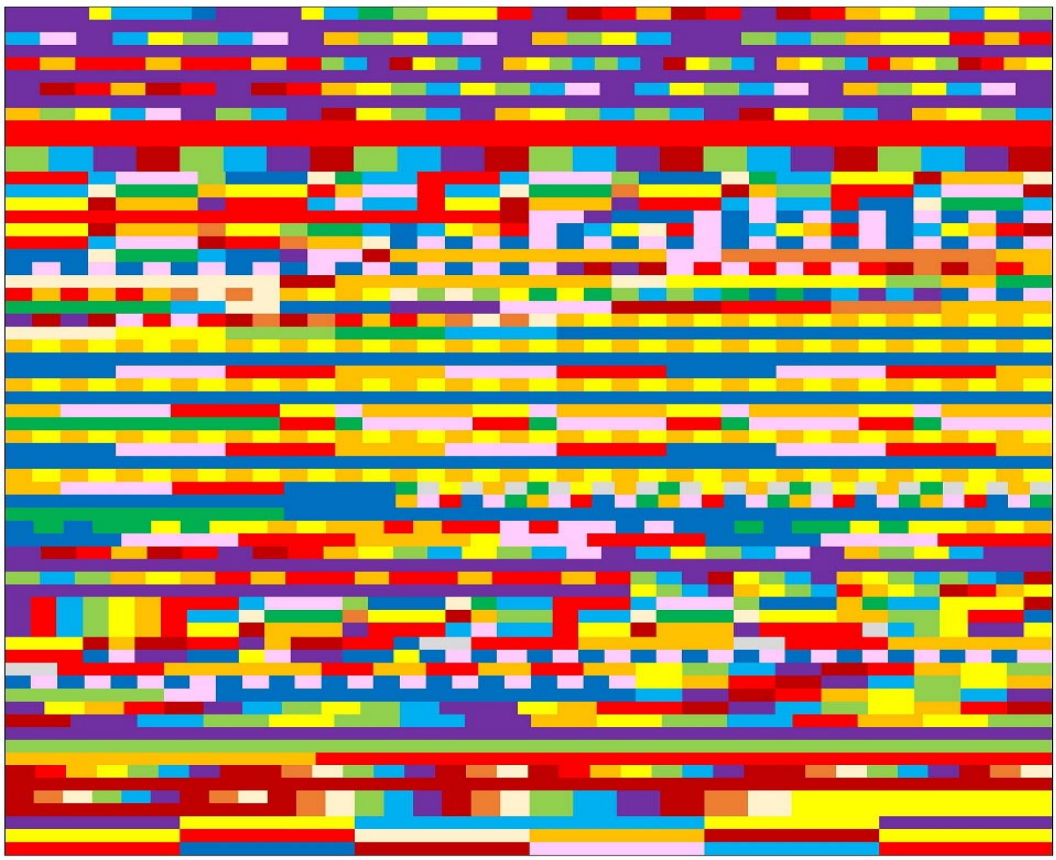
2. 선율의 시각적 접근의 결과

<피아노를 위하여>의 '프렐류드'는 선율에 다양한 선법과 음계 및 지속음이 사용되며 선율은 짧은 음형이 불규칙적이고 자유롭게 연결되어 있다. 이를 시각화하여 살펴보니 전체적으로 다양한 음의 패턴이 모자이크형태나 색조의 병렬, 색조의 북돋우기 등과 같은 미술의 인상주의 기법과 유사하게 보였으며, 중심이 되는 선율이 어떻게 쓰였는지 확연히 보였고 음형의 변화를 쉽게 파악할 수 있었다.

시각화한 결과를 살펴보면 전체적으로 표에서 가장 많이 보이는 색깔은 보라색이었으며 이는 A음에 대응하는 색깔이다. 다양한 선율 가운데 A 단조의 전음계, A 에올리안 선율, A 온음음계를 사용하여 A음의 색이 중심적으로 나타난 것이다. 점차 발전부로 진행되면서 다양한 색채적 요소가 사용되어 모자이크처럼 다채로운 색의 조합이 나타났다. 그 가운데 A♭의 색인 파란색과 더불어 다양한 색채의 층이 함께 나타났고 트레몰로 형태의 지속음 패턴이 함께 지속되는 것을 확인할 수 있었다. 또한, 재현부에서는 A음의 색인 보라색이 중심선율로 돌아오는 것을 확인하였고, 이를 통해 전체적인 큰 구조는 A-B-A′의 세 부분으로 파악할 수 있었다.

이 곡은 눈으로 악보를 보거나 귀로 이 음악을 듣고 접하였을 때, 조성과 중심선율의 파악에 어려움이 생길 수 있는 곡이다. 그렇기 때문에 시각화를 통한 접근은 학생으로 하여금 중심음, 주선율의 구성, 곡의 구조 등의 기능적인 측면을 쉽게 파악하게 할 수 있다. 또, 곡의 기능적인 측면 뿐 아니라 시각적 감각을 음악과 함께 활용하여 학생의 정서를 함양하고 표현력을 향상, 조성에서 벗어나는 요소들로 인해 흐려진 선율을 감각적으로 느낄 수 있게 할 수 있다.

〈그림 2〉 시각화 도표의 배합



<그림 2>는 앞서 살펴보았던 <피아노를 위하여> 프렐류드에 쓰인 색을 곡의 진행 순서에 따라 시각화 도표를 그림으로 배합한 것이다. 그림의 윗부분은 보라색이 층을 이루며 규칙적인 색의 띠 형태가 반복되고 있음을 볼 수 있다. 보라색의 층이 곧 두터운 붉은 층으로 나타나며 그 후 어두워진 색조의 다양한 색 덩어리가 모자이크처럼 나타난다. 중간 지점은 다양한 층이 제각각 패턴을 이루며 반복한다. 특히 푸른색의 패턴과 두 가지 색이 반복되는 패턴이 다채로운 층을 형성하며 점차 복잡한 패턴을 거쳐 처음 부분의 보라색 층과 색의 띠가 다시 반복하며 돌아온다. 악보로 약 10쪽 분량을 한 장의 색 그림으로 나타낸 <그림 2>는 곡에 대한 이미지를 창출해 음색의 느낌이나 분위기를 유추해 정서적으로 접근할 수 있으며, 곡의 해석 및 암보에 있어서도 영향을 줄 수 있다.

실제로 <그림 2>를 지도하는 학생들에게 제시한 결과 악보제시<음악 감상<악보와 시각화 그림을 함께 제시<음악과 시각화 그림을 함께 제시 순으로 긍정적 반응을 보였으

며 학생들은 이 곡을 접하면서 음악만 들었을 때 보다 시각화 그림을 함께 보았을 때 계속 반복적으로 들리는 음들의 형태가 더 구체적으로 상상이 되었다고 하였다. 또, 악보와 시각화 그림을 함께 보여주었을 때 복잡해 보이는 악보의 패턴을 눈으로 확인하면서 더 흥미롭게 독보를 할 수 있다는 반응이었다.

3. 시각적 접근의 활용점

본 연구에서는 드뷔시의 작품을 다루면서 꼭 배워야 할 구조나 선율, 뉘앙스 등을 기능적 접근보다는, 시각화하여 접근하였을 때 학생으로 하여금 정서적, 감성적으로 주도성을 발휘하여 참여할 수 있음을 확인할 수 있었다. 실제로 복잡한 음 가운데에서도 선율이나 선법 등의 요소를 쉽게 구분해 내는 것을 볼 수 있었으며 주선율의 색채적 특징이 어떻게 나타내고 있는지를 파악하여 상상력을 도모할 수 있었다.

19세기 후반의 음악이 이전시대와 다르게 다양한 양상을 보인다. 이에 따라 학생들은 이전의 음악 사조와 다르게 느껴지는 현대음악을 다양한 색의 감각으로 시각적 접근을 통해 깊이 이해할 수 있다. 이는 악보를 통한 기본적인 지도 뿐 아니라 색상을 이용해 청각과 시각의 공감각을 활용한 교수법적 방안이 가능함을 의미하며, 나아가 21세기 교육에 화두가 되고 있는 다중지능개발 분야와도 연결 될 수 있는 부분이다.

또한 색을 이용한 시각적 접근은 드뷔시의 음악 뿐 아니라 다양한 작품에도 적용할 수 있어 글이 익숙하지 않은 유아나 입문단계의 학생에게도 직접 적용해 볼 수 있다. 이들은 악보의 음표와 건반을 다섯 손가락과 매칭 하는 것에 있어서 어려움을 느끼기 때문에 계이름에 색을 매치해 손가락 위치와 음정을 익히는 것으로 수업에 활용할 수 있다. 색을 입힌 멜로디언, 실로폰, 스티커 등이 좋은 활용 사례라 할 수 있다. 학생에게 색을 활용함으로써 자칫 어려울 수 있는 피아노로의 접근이 용이하도록 하며, 유아의 경우와 건반 및 손가락 번호를 익히는 것에 조금 더 흥미를 느끼고, 곡에 대한 자신만의 아이디어도 가질 수 있다. 또한 초급 및 중급학생의 교재가 점차 곡의 레퍼토리가 다양해짐에 따라 20세기 이후의 곡들을 사용하는 경우가 많다. 명확한 조성으로 구성된 작품들도 많지만, 테크닉 향상 및 흥미를 유발하기 위한 작품들 중에는 조성이나 선율을 파악하기 어려운 곡들이 있다. 학생에게는 이러한 새로운 화음이 이상하고 어렵게 느껴질 수 있으며, 지도하는 선생님 역시 설명이 어려운 경우가 많다. 이러할 경우에 간단하게 색을 이용해 시각적인 접근을 시도 하여 학생으로 하여금 곡에 접근하는데 도움을 줄 수 있다.

Ⅳ. 결론

색과 음에 대한 연관성은 고대에서부터 다양하게 연구되어 왔으나 기존 연구는 음과 색의 관계에 대한 연구가 대부분이며 실제적으로 음악에 적용하여 어떻게 활용할 수 있는지에 대한 연구는 제한적으로 이루어졌다. 이에 따라 본 연구는 색과 음에 대한 관계를 다룬 마이언의 선행연구를 바탕으로 드뷔시의 작품을 분석하여 시각화하였다. 이를 토대로 한 시각적 접근의 활용은 학생에게 음악에 대한 이해도를 높여 줄 수 있는 유용한 교수법적 방안의 가능성을 확인하였고, 그 활용을 연구에 제시하였다.

본 연구의 주요 기대 효과는 다음과 같다. 첫째, 색과 음의 관계는 교수법적으로 활용 가능 하며 이는 앞으로 다양한 음악 교육 활동에 방향을 제시 할 수 있다. 둘째, 청각과 시각이 함께하는 융합적 접근은 음색의 느낌이나 분위기를 유추해 정서적으로 접근하면서 기능적인 부분인 곡의 해석 및 암보에도 영향을 줄 수 있다. 셋째, 복잡해 보이는 악보의 패턴을 시각적으로 확인하면서 흥미롭게 음악 활동에 참여를 유도 할 뿐 아니라 동시에 다양한 감각을 자극 시켜 다중지능개발 분야와 연결 할 수 있다. 넷째, 조성이나 선율의 파악이 어려운 20세기 이후의 곡들을 시각적 접근을 통해 도움을 줌으로서 다양한 레퍼토리를 계발 할 수 있다. 다섯째, 시각화를 이용한 음악의 교수법은 작품에서 꼭 배워야 할 구조나 다양한 표현 요소와 같은 어려운 개념적 설명이나 분석적 접근 보다 정서적, 감성적으로 수월하게 접근할 수 있어 입문 단계부터 고급 단계의 학생에게 까지 넓은 범위에서 적용할 수 있다.

피아노를 통한 음악 교육 방법에는 다양한 방법이 있겠지만 궁극적인 지향점은 보다 더 현대적인 교수법으로 발전시켜 피아노 교수학 전체의 발전을 이룩하는 것이다. 본 연구는 선율을 중심으로 한 시각화에 초점에 맞춰 연구를 진행 하였으며 기존의 교수법을 바탕으로 시각적인 측면을 추가 하였다. 특히 19세기 후반 이후의 작품들은 무조음악, 음렬주의 음악 등의 다양한 양상으로 나타나기 때문에 악보만으로는 파악이 어려워졌다. 더군다나 현재에는 피아노를 배우는 연령이 점점 낮아지고, 접하는 레퍼토리는 다양해짐에 따라 19세기 후반 이후의 작품으로의 관심이 많아지고 있다. 이러한 변화에 발맞춰 본 연구를 적용해 음악에 대한 기능적, 감성적인 측면의 교육을 효율적으로 제시 할 수 있다.

학생들이 '음악을 안다'가 아닌 '음악을 좋아 한다'라고 말할 수 있도록, '음학(音學)을 한다'가 아닌 '음악(音樂)을 한다'라고 말할 수 있도록 교수학 전공자들이 다양하고 현대적인 교수법을 연구 하고 발전 시켜야 한다. 본 연구를 통한 피아노 교수법이 촉진제가 되어 앞으로 다양한 시각적 접근의 후속 연구가 계속 진행되기를 희망하는 바이다.

참고문헌

오명희 (1989). **Debussy의 작품에 나타난 회화적 기법 연구. 석사학위 논문.** 연세대학교 대학원, 서울.

고수진 (2003). **음과 음정에 따른 색청 연구.** 한국디지털미디어협회학술세미나.

Graves, M. (1994). **디자인과 색채.** 배만실 역. 서울: 이대출판사.

Maryon, E. (1924). *Marcotone : The science of tone-color*. Boston: Birchard & Company.

Peacock, K. (1988). Instruments to perform color-music: Two centuries of technological experimentation. *Leonardo*, Vol. 21, No.4, 397–406.

Debussy, C.(1973). Pour le Piano. In E. Klemm ed. *Klavierwerke Band VI*. Leipzig: Peters.

1:00-1:30 로비전시장 발표 : 이효은 (한세대학교 일반대학원 박사과정)

쇼팽(Frédéric Chopin) 이전의 폴로네즈 총77곡 분석 연구

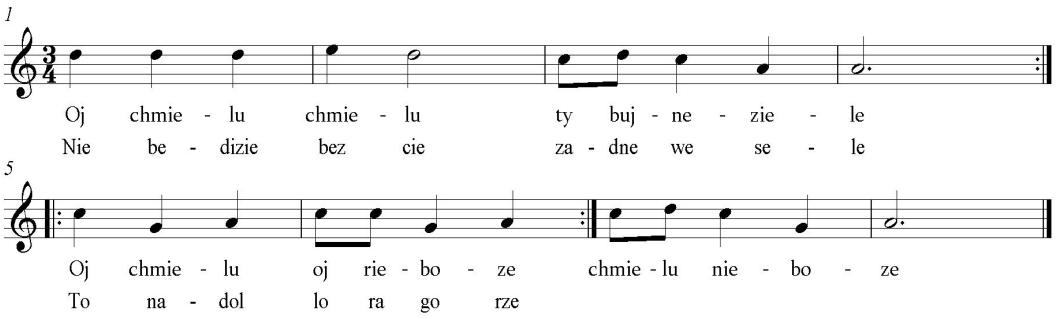
Ⅰ. 연구의 필요성 및 연구의 목적

폴로네즈(polonaise)는 원래 폴란드의 노래를 동반하는 민속춤으로 출발했다가 여성 파트너가 동참하게 되면서 여러 조의 남녀가 나란히 줄지어 나아가며 추는 춤으로 변모된 후, 17세기에는 특히 궁정에서도 유행하게 되고, 18세기에는 춤에서 독립된 기악곡으로도 발전된다. 쇼팽(F. Chopin, 1810-1849)의 17곡의 폴로네즈를 통해 고도의 피아노 음악으로 예술화되지만, 사실 이 작품들 이전에 이미 적어도 77곡에 달하는 건반음악 폴로네즈가 존재한다. 따라서 본고에서는 쇼팽 이전의 폴로네즈 전곡을 분석 연구하여 초기 폴로네즈들의 특성을 고찰 및 정리해 보고자 한다. 그리고 그 분석은 세부적으로 형식, 조성, 마디 수, 리듬과 박자로 이루어진다.

Ⅱ. 폴로네즈의 기원

노래와 춤이 어울려 있는 최초의 폴로네즈로 추정되는 것은 <추미엘>(chmielu)이란 가사로 시작되는 결혼축하연 춤음악이다(김근형, 2008, p. 15). <악보 1>이 그것인데, 박자감이 명확하고 비교적 단순한 선율로 되어있는 것을 알 수 있다.

〈악보 1〉 가장 오래된 민속춤곡 형태의 폴로네즈 〈추미엘〉(김근형, 2008, p. 15)



그런데 이 음악에서는 3/4박자 외에 아직 폴로네즈의 전형적인 특징은 별로 포함되어 있지 않다. 이후에 등장하는 전형적인 폴로네즈는, 폴란드 각 지방 마다 선율적 차이는 있으나, 보통빠르기의 3박자의 춤곡으로 둘째박이 강조되며, 약박에서 종지하는 마침꼴의 프레이즈들과 다음과 같이 반복되는 일정한 리듬형을 갖고 있다.

〈악보 2〉 폴로네즈의 기본 리듬형

이밖에도 18세기에는 더욱 기악화 되어 반복적인 노래 선율 대신 장식적인 대조선율로 바뀌고 음역도 넓어진다(김수연, 1990, p. 11).

Ⅲ. 쇼팽 이전의 폴로네즈 전곡 분석

쇼팽 이전에 폴로네즈를 남긴 작곡가는 바흐(J. S. Bach, 1685-1750)와 모차르트(W. A. Mozart, 1756-1791)의 가족들을 비롯하여 상당히 많다. 다음은 이들이 남긴 곡들을 연도순으로 정리한 것이다.

〈표 1〉 쇼팽 이전의 폴로네즈 목록[1)]

작곡년도	작곡가	곡명		조성	마디	박자
1725	J. S. 바흐	<Note books for Anna Magdalena Bach>	BWV Anh. 117a	F	16	3/4
			BWV Anh. 119	g	16	
			BWV Anh. 128	d	18	
	J. A. 핫세?		BWV Anh. 130	G	28	
	J. S. 바흐	<French suite 6>, BWV 817 중 'Polonaise'		E	24	
		<First lessons in Bach> 16곡 중 no. 4		g	16	
1730	C. P. E. 바흐	<4 Pieces for Anna Magdalena Bach>, H. 1	BWV Anh. 123	〃	18	
			BWV Anh. 125	〃	24	
?	J. P. 키른베르거	<Alte Meister des Klavierspiels> 3권 중 2권의 no. 22		g	14	
1749	J. G. 골드베르크	<24 Polonaise>	no. 1	C	26	
			no. 2	a	23	
			no. 3	G	16	
			no. 4	e	24	
			no. 5	D	16	
			no. 6	b	16	
			no. 7	A	24	
			no. 8	f♯	20	
			no. 9	E	18	
			no. 10	c♯	10	
			no. 11	B	12	
			no. 12	g♯	22	
			no. 13	F♯	24	
			no. 14	d♯	22	
			no. 15	D♭	16	
			no. 16	b	22	
			no. 17	A♭	18	
			no. 18	f	20	
			no. 19	E♭	20	
			no. 20	c	22	
			no. 21	B	14	
			no. 22	g	22	

1) 위 표에서 작곡가나 년도에 물음표가 붙은 이유는 명확하지 않은 작곡가와 작곡년도를 의미하고, 작곡년도가 불명확한 작품은 작곡가의 태어난 년도를 기준으로 작품 배열을 했다.

작곡년도	작곡가	곡명		조성	마디	박자
			no. 23	F	22	
			no. 24	d	22	
1759	N. 모차르트	<Nannerl's music book> 총 64곡 중 no. 44		F	16	
1762	L. 모차르트	<Note book for Wolfgang>, 32곡	no. 4	D	37	
			no. 6	C	28	
			no. 15	〃	40	
			no. 25	A	17	
1765-1775	W. F 바흐	<12 polonaise> F.12	no. 1	C	38	
			no. 2	c	28	
			no. 3	D	40	
			no. 4	d	17	
			no. 5	E♭	38	
			no. 6	e♭	39	
			no. 7	E	36	
			no. 8	e	24	
			no. 9	F	26	
			no. 10	f	30	
			no. 11	G	32	
			no. 12	g	36	
1810	F. H. 힘멜	<Polonaise> in C major		C	58	
?	M. K. 오진스키	<12 Polonaise>	no. 1	F	28	
			no. 2	f	45	
			no. 3	B♭	24	
			no. 4	E♭	28	
			no. 5	c	44	
			no. 6	F	61	
			no. 7	f	41	
			no. 8	B♭	50	
			no. 9	G	36	
			no. 10	d	41	
			no. 11	G	50	
			no. 12	G	24	
		<6 Polonaise>	no. 1	D♭	60	
			no. 2	B♭	44	
			no. 3	E♭	64	

작곡년도	작곡가	곡명		조성	마디	박자
			no. 4	C	48	
			no. 5	c	72	
			no. 6	G	60	
1810-1815	J. N. 훔멜	<La bella capricciosa> Op. 55		B♭	408	
1814	L. v. 베토벤	<Polonaise> Op. 89		C	169	
1815?	J. N. 훔멜	<6 Polonaise favorites> Op.70	no. 1	D	36	
			no. 2	E♭	40	
			no. 3	G	32	
			no. 4	C	40	
			no. 5	F	38	
			no. 6	D	40	

Ⅳ. 결론

위 표의 폴로네즈들을 분석해본 결과는 다음과 같다. 시기는 모두 18세기에서 19세기 초에 걸쳐 있고, 박자도 한결같이 폴로네즈의 전형적인 박자인 3/4으로 이루어져 있다. 마디 수는 대략 14-40마디 정도로 짧은 편이고(예외적으로 169마디와 408마디의 곡이 있다), 조성은 장단조가 혼용되어 있지만 L. 모차르트(4곡)와 훔멜(6곡)의 경우에는 모두 장조로만 이루어져 있다.

그밖에 표에 포함되어 있지 않은 형식과 리듬 분석은 다음과 같다. 형식은 바로크 춤곡 형식인 '반복되는 두 부분 형식'(A𝄆 B𝄆)이 원형 또는 약간 변형된 형태를 이루는 가운데, 베토벤의 폴로네즈는 매우 예외적으로 13부분의 론도형식으로 되어 있고, 훔멜의 6곡 전체는 폴로네즈-트리오-폴로네즈 형식을 선보이는데, 이는 바로 쇼팽의 초기 폴로네즈로 이어지는 형식이다.

리듬은 폴로네즈의 원형리듬보다 변형리듬이 전체적으로 많이 사용되어 있고, 원형리듬 자체는 전혀 나타나지 않는 곡도 많이 있다.

참고문헌

김근형 (2008). **F. Chopin Polonaise-Fantaisie, Op.61에 관한 연구.** 석사학위논문, 전남 대학교 대학원, 광주.

김미옥 (2010). 쇼팽 탄생 200주년 특집 논문: 쇼팽 후기의 3부 형식의 변형을 위한 실험들. **음악이론연구,** 15, 68-98.

김민재 (2011). **J. S. Bach French Suite No.6 in E Major BWV 817에 관한 분석 및 연주기법 연구.** 석사학위논문, 세종대학교 대학원, 서울.

김수연 (1990). 17세기부터 19세기에 걸쳐 피아노 음악에 나타난 꾸밈음에 대한 연구. **안동대학교 논문집,** 12, 1-11.

박미정 (2013). **(피아니스트를 위한) 바로크 건반음악 문헌.** 서울: 동덕여자대학교 출판부.

이윤영 (1977). **First Lessons in Bach for the piano의 考察** (p.37)**.** 서울: 교원대학교.

Lodes, B. (2010). Le congres danse: set form and improvisation in Beethoven's polonaise for piano, Op. 89. *The Musical Quarterly,* 93, 414-449.

1:00-1:30 로비전시장 발표 : 조연경 (한세대 박사 졸업)

중급 학습자를 위한 길록(William Gillock)의 <낭만스타일 서정적 전주곡집> 연구

Ⅰ. 서론

중급 단계는 각 시대의 다양성과 특징에 대한 이해를 바탕으로 고급 과정 레퍼토리 진입을 준비하는 기간이다. 학생들은 교사가 제시하는 적절한 중급 수준의 작품들을 경험함으로써 고급 수준의 문헌에서 요구하는 각 시대별 음악의 특징들을 미리 파악하고 준비할 수 있을 것이다. 중급 수준의 학생을 위한 적절한 레퍼토리를 선정해 주는 것은 학생으로 하여금 더 높은 수준의 피아노 연주에 대한 동기를 부여하고, 성취감을 느낄 수 있는 기회를 제공한다. 따라서 교사는 테크닉을 개발하고 음악적인 이해를 증진시킬 수 있는 레퍼토리를 선정해주어야 할 책임이 있다.

미국의 유명한 피아노 교수학자이며 작곡가이기도 한 길록(W. Gillock, 1917-1993)의 다양한 작품들은 중급 학생들의 레퍼토리로 매우 유용하나 국내에는 아직 잘 알려지지 않은 상황이다. 본 연구에서는 중급 수준에서 다루어야 할 세부적 개념에 대해 알아보았으며, 길록의 유명한 교육용 작품집인 <낭만스타일 서정적 전주곡집>을 소개하고자 한다.

Ⅱ. 본론

1. 중급 수준에서 다루어야 할 세부적 개념

중급 학생들은 초급 단계에서보다 복잡해진 성부 진행, 뉘앙스, 페달 사용법, 아티큘레이션, 음색, 다이내믹 형태 등 음악적 요소에 대한 이해력을 바탕으로 작품을 전달하기 위한 종합적 조절 능력을 길러야 한다.

기본적으로 향상시켜야 할 테크닉 이외에 중급 수준에서 주로 다루어지는 음악적 개념들을 우즐러(M. Uzler)는 독립성, 기동성, 음색 조절로 구분하였다(Uzler et al, 2003). 여기서 '독립성'은 각 손가락의 독립이 아닌 각 성부의 독립을 뜻한다. 우즐러가 구분한 내용은 <표 1>과 같이 요약된다. 아래의 내용들은 음향적인 측면에서 양질의 소리를 제공하기 위한 과정으로서 손가락 운동만으로는 가능하지 않으며 청음 즉 듣기(listening)와 밀접한 관련을 가진다.

〈표 1〉 중급 수준에서 다루어야 할 세부적 개념

구분	내용
독립성 (independence)	- 손가락 및 각 손의 독립(오른손잡이일 경우 왼손의 독립) - 셈여림과 아티큘레이션의 독립(각 손이 다른 셈여림과 아티큘레이션을 표현, 주로 멜로디와 반주로 이루어진 곡에서 나타난다) - 한손 또는 양손으로 두 개의 독립된 성부 표현(동등하게 표현되어야 하는 두 개의 성부) - 표현(장식음, 화성, 재편곡 등)의 독립 - 한 손 안에서의 2성부 표현(voicing: 강조되어야 하는 한 성부와 이를 뒷받침하는 다른 성부)
기동성 (mobility)	- 손과 손가락의 빠른 움직임 - 빠른 화성 변화에 대처하기 - 여러 음역으로의 빠른 이동과 그에 따른 몸의 움직임 - 다양한 빠르기, 셈여림, 구조에서의 연주
음색 조절 (tonal control)	- 댐퍼페달과 소프트페달 사용 - 셈여림, 음색, 분위기에 대한 이해 - 음역에 따른 음량 조절 - 페달과 손을 적절히 이용한 음색 조절

2. 윌리엄 길록 (William Gillock, 1917-1993)[1)]

길록은 음악 교육자이자 피아노 음악 작곡가로 미국 미주리 주 서남쪽의 라 루셀(La Russell)에서 태어났다. 그는 어린 시절 피아노를 배웠으나 피아노 전공을 하지는 않았다. 대학 시절 만난 스승이자 작곡가인 라이트(N. L. Wright, 1879-1958)의 권유로 어린이들을 위한 쉬운 곡들을 작곡하게 되었고, 이 작품들이 출판되면서 길록의 본격적인 음악 활동이 시작 되었다. 길록은 21년간 뉴올리언스에 살면서 개인 스튜디오에서 학생들을 가르치다가 1970년에 달라스로 이주하였다. 달라스에서는 레슨보다 작곡, 워크샵 등에

1) 길록에 대한 기록은 D. Kathryn의 *The Piano Music of William Gillock*(2004)의 내용을 토대로 기술되었다.

전념하였다. 주니어 피아니스트 협회(The Junior Pianist Guild), 미국 음악 지도자 협회(MTNA), 미국 동남부 딕시 지역의 음악 중앙회(Dixie District of National Federation of Music Club)에서 회장을 역임하였으며 1993년 병으로 사망하였다.

어린 시절 어려운 방식으로 피아노를 배웠으므로 길록이 학생들을 가르칠 때에는 학생의 흥미를 끌 수 있는 레퍼토리를 찾고자 하였고 음악 전반적인 내용을 쉽게 설명하고자 하였다. 정규 음악 교육을 받지 않은 것도 결과적으로는 그가 고정관념에 얽매이지 않고 다양한 수준의 학생들을 배려한 작품들을 만들 수 있는 창의적 시각을 갖게 만들었다. 그는 초급 과정을 위한 교본 시리즈로부터 고급 수준에 이르는 곡들을 광범위하게 작곡하여 많은 학습자들에게 교육용 레퍼토리를 제시하였다. 바로크, 고전, 낭만 시대를 비롯하여 20세기 이후의 재즈와 블루스까지 포괄하는 각 시대의 다채로운 음향과 스타일을 경험하게 하려는 배려 또한 그의 작품들 속에서 확인할 수 있으며 미국적인 분위기를 잘 나타내는 재즈와 크리스마스, 미국의 자연 환경에 대한 작품들도 많이 작곡하였고 다수의 앙상블 작품집과 편곡 작품집도 발표하였다. 그 중 대다수는 중급 수준의 작품으로써 이 시기의 레퍼토리 확보에 현저한 공헌을 하였으며 다양한 시대의 고급 레퍼토리를 위한 전초 작업에 기여했다.[2)]

길록의 피아노 작품들은 거의 ABA형식으로 서정적인 선율 선에 온음계적 화음을 배치하였다. 선율들의 진행은 다양하여 순차적인 경우도 있고 급격한 진행을 보이는 경우도 있다. 예상하지 못한 화음이나 온음 음계적 연결구로 진행이 이루어지는 경우에는 간결한 움직임으로 화성 진행을 충분히 표현할 수 있도록 배려하였다. 그의 작품 스타일은 선율과 반주 사이에 확연한 차이를 보였고 셈여림에 있어서도 *ppp*에서 *fff*까지의 넓은 영역을 나타내었다. 자유로운 루바토나 늘임표, 음을 끌어주라는 지시(lingering)를 하여 템포에 있어서 유연함을 보이기도 한다. 건반 상에서 친숙하지 않은 포지션을 특히 중급 과정에서는 자주 경험해야 한다는 점을 강조했고 왼손의 크로스가 잦게 일어나 높은 음역을 담당한다든지 여러 옥타브에서 음역을 골고루 사용하였다는 점에서 음역의 확장에 관심이 많았다는 점이 드러난다. 늘임표는 이론보다 청각적인 느낌으로 악곡의 구조나 화성의 변화를 구분하게 해 주는 장치로 주로 사용하였다.

---

2) 알프레드사와 할 레오나드(Hal Leonard) 사에서는 길록의 작품들을 수준별로 나누어 판매하고 있다. 한 곡 단위로 판매하는 악보를 시트 뮤직(sheet music), 두 개 이상의 곡을 묶은 악보집은 도서(book)로 구분지어 판매하고 있는데, 알프레드사에서 판매하는 11개의 시트 뮤직과 도서 중 9개가, 할 레오나드 사에서 판매하는 184개의 시트 뮤직과 도서 중 62개가 중급 작품이다.

3. <낭만스타일 서정적 전주곡집>(24 Lyric preludes in Romantic style, 1958)

<낭만스타일 서정적 전주곡집>은 짧은 스물 네 곡들의 모음집이며 모두 성격소품으로 이루어져 있다. 길록이 뉴올리언스에 살고 있던 1950년대에 그의 조카 존(John)을 위해서 열 마디 정도의 짧은 곡을 작곡한 것에서부터 시작되었는데 이 곡 집의 세 번째 곡 '10월의 아침(October morning)'이 바로 그 곡이다(Gillock, p. 2).

길록은 각 곡들을 통하여 조표에 상관없이 모든 조에서 자신 있게 연주할 수 있는 능력을 기를 수 있도록 돕고자 하였다. 스물 네 개의 조성으로 이루어진 이 작품집은 장조 곡 뒤에 관계조가 아닌 나란한조가 따라 나오는 것이 특징이다. 길록은 바흐(J. S. Bach, 1685-1750)의 <평균율>(*Well-tempered clavier*)과 쇼팽(F. Chopin, 1810-1849)의 <전주곡>(*Preludes* Op. 28)에서 영감을 받아 스물 네 개의 조성으로 작곡했다고 이 작품집의 서두에서 밝히고 있다(Gillock, 2008. p. 2). 각 곡은 바흐나 쇼팽의 전주곡처럼 하나의 모티브에 기초를 두어 분위기나 순간적인 인상을 표현한 것으로 모두 독립된 곡으로 연주될 수 있다.

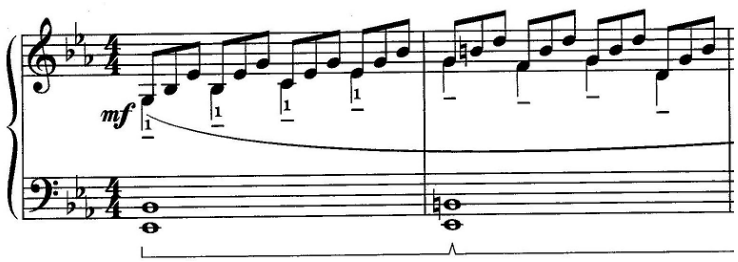
〈표 2〉 각 곡의 제목과 조성

번호	제목	조성	형식
1	'숲의 속삭임'(Forest murmurs)	C 장조	A-A'-Coda
2	'바다 풍경'(Seascape)	c 단조	A-A'-Codetta
3	'10월의 아침'(October morning)	G 장조	A-Codetta
4	'버려진 무도회장'(Deserted ball room)	g 단조	A-A'-Codetta
5	'전설'(Legend)	D 장조	A-연결구-A'
6	'간주곡'(Interlude)	d 단조	A-A'-Coda
7	'인어의 노래'(Song of the mermaid)	A 장조	A-B-Codetta
8	'여름 폭풍'(Summer storm)	a 단조	A-B-C
9	'빛바랜 편지'(A faded letter)	E 장조	A-A'
10	'잠자리'(Dragon fly)	e 단조	A-A'-Coda
11	'달빛'(Moonlight mood)	B 장조	A-A'-Codetta
12	'가을 스케치'(Autumn sketch)	b 단조	A-B-Codetta
13	'중국 황제의 행진'(Procession of the Mandarin)	G♭ 장조	A-B-A'-Codetta
14	'겨울 풍경'(Winter scene)	f# 단조	A-B-A'
15	'세레나데'(Serenade)	D♭ 장조	A-A'-Coda
16	'벌새'(Humming bird)	c# 단조	A-B-A'-Coda

번호	제목	조성	형식
17	'다이애나 분수'(Fountain of Diana)	A♭ 장조	A-B-A'-Codetta
18	'유령 기사'(Phantom rider)	g# 단조	A-A'-Coda
19	'비상'(Soaring)	E♭ 장조	A-A'-Codetta
20	'조용히 내리는 눈'(The silent snow)	e♭ 단조	A-A'-Codetta
21	'밤의 노래'(Night song)	B♭ 장조	A-A'-Coda
22	'밤 길'(Night journey)	b♭ 단조	A-B-A'-Coda
23	'추억의 발렌타인'(An old Valentine)	F 장조	A-A'
24	'마녀의 고양이'(Witch's cat)	f 단조	A-B-A'-Coda

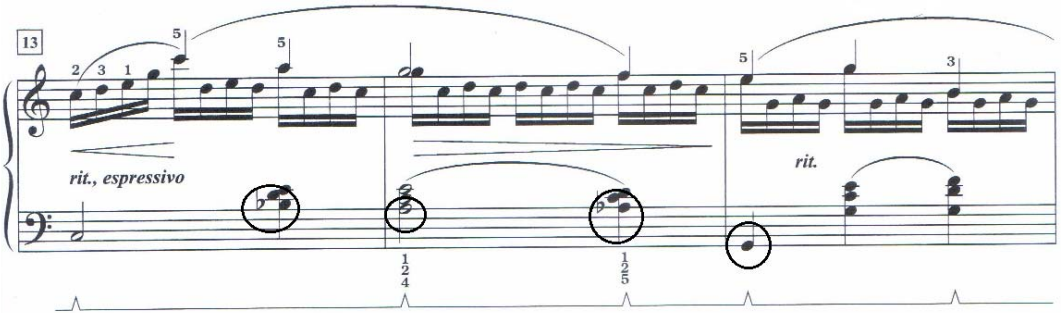
형식적으로는 쇼팽의 <전주곡>과 같이 자유로워 거의 모든 곡이 전형적인 ABA'의 3부 형식을 벗어나 있으며[3] '전설', '빛바랜 편지', '가을 스케치'를 제외한 모든 곡에 코다나 코데타가 삽입되어 있다. 또한 <악보 1>과 같이 화성 자체가 선율을 만들어내는 경우도 빈번하게 나오고, 낭만주의 작곡기법의 중요한 부분인 반음계적 화성 진행이 '숲의 속삭임', '바다 풍경', '간주곡', '여름 폭풍', '비상'에서 나타난다. (<악보 2> 참고) 한편 선율진행에 있어서도 반음계적 아이디어가 빈번히 사용되었는데 '잠자리', '겨울 풍경', '벌새'가 그 대표적인 예이다. 길록은 인상주의적인 요소도 낭만주의적 성격에 포함시켰다. 해당 곡들은 '10월의 아침', '달빛', '중국 황제의 행진', '조용히 내리는 눈'이다. 이 중 '10월의 아침'과 '조용히 내리는 눈'은 온음 관계의 음들을 모티브로 설정하여 동양적인 느낌을 더하였다.

〈악보 1〉 '비상' 마디 1-2, 화성의 진행이 곧 선율의 진행이 됨



3) 쇼팽의 전주곡에서도 세부분 형식과 론도 형식 외에 AA', A'A"A"', A'A"A"'A""등으로 단일한 주제를 발전시키거나 변주하는 전개방식이 나타난다. 이러한 곡들은 1부 형식으로 커다란 하나의 구조로 파악될 수 있다.

〈악보 2〉 '숲의 속삭임' 마디 13–15, 반음계적 화성 진행의 예



중급 시기에 학습되어야 할 내용인 '독립성' 중 한 손 안에서 두 개의 성부를 표현해야 하는 테크닉은 빠른 움직임을 강조한 '잠자리', '유령 기사', '밤 길'과 같은 곡들을 제외한 모든 곡에서 나타나고 있다. 빠른 손가락의 움직임을 통해 '기동성'을 강조한 곡들은 '벌새', '잠자리', '유령기사', '밤길', '마녀의 고양이' 등이 있었다. '음색 조절'의 측면에서는 셈여림 조절과 함께 페달 사용에 대한 강조가 두드러진다. 필요한 부분마다 댐퍼 페달, 소프트 페달을 각각 사용하는 것은 물론 '숲의 속삭임', '바다 풍경', '빛바랜 편지', '달빛'에서는 댐퍼 페달과 소프트 페달을 동시에 사용하게 하였다.

Ⅲ. 결론

<낭만스타일 서정적 전주곡집>은 본문의 내용을 통해 중급 학습자들이 테크닉 향상과 다양한 음악적 스타일 경험할 수 있는 교재가 될 수 있을 것으로 기대된다. 어린 학습자들의 상상력을 자극하며 효과적으로 지도할 수 있음은 물론, 세련된 화성의 사용과 친화력 있는 낭만적 분위기는 성인 학습자들에게 사용할 레퍼토리로도 손색이 없다. 길록은 낭만주의 스타일 뿐 아니라 바로크, 고전, 현대 스타일의 교육적인 곡들을 다수 남겼다. 본 연구와 후속 연구들을 통해 길록의 작품들이 국내에 많이 알려지기를 바란다.

참고문헌

조연경 (2015). **중급 학습자를 위한 길록의 「낭만스타일 서정적 전주곡집」 연구**. 박사학위논문, 한세대학교 대학원, 군포.

조연경 (2015). 중급 학습자를 위한 길록의 「낭만스타일 서정적 전주곡집」 연구. **한국 달크로즈저널**, 24, 83-112.

Gillock, W. (2008). *Lyric preludes in Romantic style.* L.A.: Alfred Pub, Co.

Kathryn, D. (2004). *The piano music of William Gillock.* Doctoral dissertation, University of Oklahoma, Norman, OK.

Uzler, M., Gordon, S. & Smith, S. M. (2003). *The well-tempered keyboard teacher*. N.Y.: Shirmer Books.

지도자 공개레슨 I

지도자 공개레슨 I	**쇼팽**(Frédéric Chopin)**의 <연습곡>** Op. 10, No. 1 **황금경** (이화여대 공연예술대학원 석사과정)

3:50-4:25 아트홀

발표 : 황금경 (이화여대 공연예술대학원 석사과정)
전문지도자 : 임미정 (한세대)

쇼팽(Frédéric Chopin)의 <연습곡> Op. 10, No. 1

Ⅰ. 작품소개

18세기 중반부터 19세기 초 피아노가 발달하고 대중화됨에 따라 뛰어난 테크닉을 가진 연주자들이 등장하였다. 더 빠르고 강한 테크닉을 갖추기 위해 새로운 주법이 연구되었고 기계적인 연습으로 기교적 테크닉 향상에 중점을 두는 교수법이 등장하며 대량의 연습곡(etude)이 작곡되었다. '연습곡'이란 '특정기교를 훈련하기 위한 목적'을 가진 비교적 짧은 곡을 의미한다(유은석, 2013, p. 328). 클레멘티(M. Clementi)의 <그라두스 아드 파르나숨>(Gradus ad Parnassum), 크라머(J. P. Cramer)의 <연습곡>, 체르니(K. Czerny)의 <기교를 위한 손가락 연습곡> Op.849, <속도를 위한 연습곡> Op.299 등 18세기 말의 테크닉에 중점을 둔 방대한 연습곡들이 작곡되었다.

비슷한 시기 혹은 그 이후에 작곡된 쇼팽(F. Chopin, 1810-1849)의 연습곡은 Op. 10과 Op. 25에 각각 12곡, <3개의 새로운 연습곡> 등 총 27곡이 작곡되었다. 리스트(F. Liszt)에게 헌정된 Op. 10은 1829년부터 1832년, 리스트의 연인 마리다구 백작 부인에게 헌정된 Op. 25는 1832년부터 1836년 사이, 이들은 쇼팽이 19세부터 26세까지 작곡 되어진 비교적 초기작품에 속한다. 쇼팽의 연습곡은 음악적 가치보다는 기계적인 훈련만을 요구하던 기존의 연습곡에 비해 예술성도 동시에 갖고 있는데 유은석은 쇼팽의 연습곡이 특정한 테크닉적 기교를 연습시키기도 하지만 귀족적인 화성어법을 사용하여 연습곡을 예술 작품으로 승화시켰다고 하였다(유은석, 2013, p. 329). 또한 쇼팽의 연습곡은 연주회용으로 쓰여진 것이 틀림없는데 왜냐하면 그 자신이 연주회에 사용했기 때문이다(박유미, 2010, p. 201).

그 중 쇼팽 연습곡의 첫 번째 곡인 Op. 10, No.1은 1829년 작곡되어 1833년 프랑스, 독

일과 영국 등에서 출판되었다. 4/4박자, Allegro의 A-B-A 세도막 형식, 다장조 곡으로 왼손이 옥타브로 선율을 연주하는 동안 오른손은 4옥타브 이상의 음역을 상·하행하는 2마디 단위의 아르페지오 패턴이 계속 등장한다. 확장 연습인 동시에 손의 수축 연습이기도 하다. 왼손은 충분히 중량을 실어 울려내야 하며, 또한 곡의 화성진행을 이해하는 것이 중요하다(김경임, 2010, pp. 222-223).

Ⅱ. 지도목표

1. 두 마디에 걸쳐 진행되는 넓은 아르페지오의 진행에 있어 손목의 자연스러운 움직임 을 통하여 팔의 피로도를 줄이고 어려운 테크닉이 해결 되도록 한다.
2. 각 화음 패턴의 높은음과 분산화음 최고음의 5번 손가락 강세를 단단하고 탄력 있게 소리를 낼 수 있도록 한다.
3. 옥타브로 진행되는 왼손 선율이 팔과 손, 손가락의 자연낙하(Free fall)을 통하여 크고 웅장한 소리를 내고 자연스러운 프레이즈를 만들 수 있도록 한다.
4. 왼손 선율을 들으며 프레이즈를 만들고 오른손 아르페지오의 균형을 조절할 수 있도록 한다.
5. 풍부한 화성을 깨끗하게 표현하기 위해서 페달을 조절한다.

Ⅲ. 교수전략

1. 오른손 아르페지오 연주에 있어 엄지를 칠 때는 팔목이 낮아야한다. 계속해서 둘째 손가락으로 옮겨갈 때는 팔목을 약간 들어주어야 한다. 셋째, 넷째, 다섯째로 계속 진행 할 경우, 팔목과 앞팔은 계속 조금씩 올라가서 다섯째 손가락 연주 시 가장 높이 올라간다(G. Sandor, 2013, p. 58).
2. 왼손 옥타브의 자연낙하 테크닉을 위하여 3가지 단계를 익힌다.
   1) 들어올리기: 위팔을 살짝 윗 방향으로 움직인다. 곧이어 앞팔을 윗 방향으로 조금 움직이고 이로 인해서 손과 손가락들이 들리어진다(G. Sandor, 2013, p. 42).
   2) 떨어뜨림: 팔, 손, 손가락이 모두 동시에 떨어진다(G. Sandor, 2013, p. 42).
   3) 건반에 도착하는 동작과 되튀어 오르는 동작: 건반에 도착할 때, 팔목을 상대적으로 자연스럽게 충격 흡수 역할을 할 수 있게 된다(G. Sandor, 2013, p. 43).

3. 왼손의 선율만 연주하며 프레이즈를 분석해 보고, 왼손 선율의 프레이즈에 맞춰 오른손 아르페지오의 조절하며 균형을 맞춘다.
4. 음을 누른 다음 페달을 밟고 화음이 변하는 부분에서 곧바로 다시 페달을 바꿔주는 '싱코페이티드 페달링(syncopated pedalling)'을 익힌다(유은석, 2013, p. 372).

참고문헌

김경임 (2010). **낭만파 피아노 음악.** 대구: 경북대학교 출판부.

박유미 (2010). **피아노문헌.** 서울: 음악춘추사.

유은석 (2013). **21세기 교사를 위한 피아노 교수전략.** 서울: 학지사.

Gillespie, J. (2006). **피아노 음악**(제2개정판). 김경임 역. 대구: 계명대학교 출판부.

Sandor, G. (2013). **온 피아노 플레잉.** 김귀현, 김영숙 역. 서울: 음악춘추사.

지도자 공개레슨 Ⅱ

지도자 공개레슨 Ⅱ	**쇼팽**(Frédéric Chopin)**의 <연습곡>** Op. 10, No. 5 **김나영** (중앙대 일반대학원 석사과정)

3:50-4:25 아트홀	발표 : 김나영 (중앙대 일반대학원 석사과정) 전문지도자 : 임미정 (한세대)

쇼팽(Frédéric Chopin)의 <연습곡> Op. 10, No. 5

Ⅰ. 작품소개

쇼팽의 연습곡은 고도의 연주 기교를 전제로 한 연주회용 연습곡이라 불리며 음악적인 기교와 시적인 아름다움을 균형 있게 조화시켜 완전한 음악으로 성장시킨 곡이라 할 수 있다. 연습곡 중에서 Op. 10의 12곡은 1829-1836년에 작곡되었고 Op. 25의 12곡은 1832-1836년에 작곡된 것으로 추정되고 있다.

쇼팽의 <연습곡> Op. 10의 No. 5는 4분의 2박자로 Vivace 빠르기이다. A-B-A 3부 형식으로 되어있으며, 오른손은 셋잇단음표로 주제선율이 진행되고 왼손은 화음으로 이를 뒷받침 해준다. 제1부는 마디 1-16으로 G♭에서 D♭장조로 전조되고, 제2부는 마디 17-48이며 D♭장조로 조성이 불투명한 경과적 전조를 이룬다. 제3부는 마디 49-79로 G♭장조이며, 마디 79부터 시작되는 코다도 역시 G♭장조로 양손의 옥타브 하강음계가 ff로 진행된다(박성희, 2006).

Ⅱ. 지도목표 또는 발표할 주제 및 내용

1. 악보에 적혀있는 지시어와 곡의 형식을 이해하여 음악을 어떻게 전개 시켜나가야 하는 지 파악 할 수 있게 한다.
2. 올바른 자세와 테크닉을 사용하여 빠른 템포에도 모든 음들을 좋은 소리로 정확히 칠 수 있도록 한다.

Ⅲ. 지도전략

1. 악보에 나와 있는 지시어들과 형식에 대해 설명한다.
   1) 곡의 조성과 박자의 셈여림에 대해 설명하고 충분한 느낌을 제시한다.
   2) 3부 형식을 설명하며 마디와 함께 제시한다.
   3) 악보에 나와 있는 프레이징과 악센트, 다이내믹 표현들을 설명하며 곡이 어떻게 전개 되고 있는지 설명한다.
      (1) 오른손 주선율의 프레이징을 파악 한다.
      (2) 왼손의 스타카토와 악센트를 어떻게 표현할 것인지 생각한다.
      (3) 각 마디마다 나오는 다이내믹을 이해하고 표현한다.

2. 허리를 곧게 피고 하체에 무게중심을 둔다. 그리고 손가락 끝을 사용하여 손가락의 무게를 피아노에 싣는다는 느낌을 느끼게 한다. 처음에는 느린 템포로 시작하여 충분히 무게를 느낄 수 있게 하고 그 다음에는 조금씩 빠른 템포 속에서 느낄 수 있도록 한다. 먼저 오른손의 멜로디를 천천히 한 음 한 음 치면서 무게를 느낀다. 그리고 왼손의 화음을 칠 때 그냥 치는 것이 아니라 어떤 음들로 구성되어 있는지 소리로 자세히 들어보고 왼손 또한 손가락 끝의 무게를 넣으며 하나씩 쳐본다. 이런 점진적인 훈련을 통해 원래 템포 속에서도 음들의 무게를 느끼며 칠 수 있게 한다.

참고문헌

박성희 (2006). **쇼팽 연습곡(Etude)의 연주 주법에 관한 고찰.** 석사학위논문, 성신여자대학교 대학원, 서울.

계수란 (2009). **쇼팽 연습곡 Op.10의 분석과 교수법에 관한 연구.** 석사학위논문, 대진대학교 대학원, 포천.

2016년 제 8회 한국피아노교수법학회 학술대회 개최에 도움주신 분들

2016 KAPP 임원단

- **정완규** (한국피아노교수법학회 회장)
- **김신영** (한국피아노교수법학회 부회장)
- **박지원** (한국피아노교수법학회 부회장, 공연예술분과위원장)
- **이연경** (한국피아노교수법학회 부회장, 편집분과위원장)
- **김성은** (학술분과위원장)
- **오상은** (홍보분과위원장)
- **이중희** (교육분과위원장)
- **심관섭** (총무)

2016 KAPP 학술대회 프로그램 담당위원 명단

- **김성은** (학술대회 전체 총괄, 학술분과위원장)
- **전순식** (구두발표 총괄, 학술분과부위원장)
- **이중희** (포스터세션 총괄)
- **신지연** (피아노 지도자 공개레슨 총괄)
- **양 지** (프로그램 제작 총괄)

2016 KAPP 학술대회 진행 위원 명단

강유선, 권미혜, 김다해라, 심관섭, 양명진, 윤소윤, 이중희, 전순식, 정민경, 최은영

2016 KAPP 학술대회 학술자료집 편집위원 명단

- **이주혜** (학술자료집 편집 총괄)

  신지연, 유순영, 최진호

2016년 제8회 한국피아노교수법학회 학술대회

인 쇄 | 2016년 6월 11일
발 행 | 2016년 6월 11일

발행인 | 정 완 규
발행처 | 한국피아노교수법학회 학술분과
홈페이지 | www.pianopedagogy.or.kr

펴낸곳 | 도서출판 한학문화