

2017년 제9회 학술대회

피아노 교사의 창의적 역량 모색

한국 피아노 교수법 학회

The Korean Association of Piano Pedagogy

| 일 정 표

2017년 제9회 학술대회

사회: 유승지(한세대학교 교수)

시간		내용	강의실	발표자	좌장		
09:00-09:30		등록 및 커피타임					
09:30-09:40	개회사	개회사	B2 강당	박지원 (나사렛대학교 교수)			
09:40-10:10	기조연설	피아노 교육, 새로운 시대를 준비하다	B2 강당	김용배 (추계예술대학교 교수)			
10:20-11:50	주제발표	Composing and performing: Why is it a good idea to do both? (작곡과 연주: 상호보완적인 활동)		Elisenda Fábregas (경희대 후바르트스 칼리지 객원교수) 통역: 박진하 (Univ. of Maryland)	지정토론: 최진호 이주혜		
12:00-13:20	중식	포스터 세션		장유진 (한세대 일반대학원)			
				나란이 (한세대 일반대학원)			
				강희진 (이화여대 공연예술대학원)			
				이선주 (Univ. of South Carolina)			
				주보람 (이화여대 공연예술대학원)			
				김보라 (이화여대 공연예술대학원)			
	출판사 세션	출판사 세션 I (12:00-12:35)	세광음악출판사 공개강좌	<Smart 8> 예술체험을 활용한 감각적 피아노 레슨법	201	강효정 (세광교육연구소)	박부경
			음악춘추사 공개강좌	피아노 교수법적 시대별 필수 악곡의 보고 <클라비어 연주여행>	204	윤소윤 (중앙대)	이중희
		출판사 세션 II (12:45-13:20)	예술출판사 공개강좌	<피아노 석세스>의 새로운 발상: 7가지 터치법	201	오소영 (예술출판사)	김지연
			뮤직에듀벤처 공개강좌	탄탄한 테크닉의 완성 <어드벤처 하농>	204	김예지 (뮤직에듀벤처)	김도희

시간		내용	강의실	발표자	좌장
13:40-14:15	구두발표	피아노 교수에 있어 바로크 건반음악의 다이내믹 해석에 대한 고찰	207	이주혜 (이누리 평생교육원)	박수현
		음악의 치료적 접근: 정서 행동 문제를 지닌 아동 및 청소년의 피아노 교수(教授)를 중심으로	204	문지영 (숙명여대)	김성은
		국내 음악대학 및 예술 중·고등학교 피아노 전공 입시곡에 대한 연구	211	하예라 (한세대)	이희승
		작은 손을 가진 피아노 연주자들을 위한 교수 전략 연구	201	박혜린 (대구예술대)	박서영
14:25-15:00		중급 수준 인사이드 피아노 기법의 악곡 지도	201	이연경 (청주교대)	금혜승
		클래스 피아노 교육 환경: 그룹 지도와 개인 지도의 만족도 조사 연구	207	양 지 (이화여대)	이윤정
		피아니스트와 질병: 포컬 디스토니아(focal dystonia)	211	장혜지 (Univ. of South Carolina)	채수아
		이베르의 <이야기들> 중 두 악장을 중심으로 한 창의적 교수방안 연구	204	유은석 (가천대)	안미경
15:10-15:45		한국 피아노 교수법 연구의 현황과 과제	201	최진호 (중앙대)	이기정
		성인 초급 학습자를 대상으로 한 듀오 피아노의 협동 학습 적용 연구	207	주미경 (대구교대)	김혜진
		20세기 기법을 활용한 차트만의 교육용 피아노 작품 연구	204	홍정아 (한세대)	박영주
		달크로즈 슬페즈 교수법을 적용한 피아노 수업이 음악성 및 정서 함양에 미친 효과 검증	211	강지혜 (한세대)	이주용
15:55-17:25	공개레슨	피아노 마스터 클래스: 연령별 차별화된 피아노 레슨의 실제	B2 강당	임효선 (경희대학교 교수)	
		Mozart - Piano Sonata in B \flat Major K. 333 1악장		김다빈 (서울삼광초 5)	
		Chopin - Piano Sonata in B \flat minor Op. 35 1악장		박준범 (서울예고 3)	
		Ravel - La Valse		유청빈 (한세대 피아노페디고자대학원 1)	
17:25-17:35		폐회식	B2 강당	정완규 (중앙대학교 교수)	

| Contents

주제발표

- Composing and performing: Why is it a good idea to do both? 3
Elisenda Fábregas(경희대 후마니타스 칼리지 객원교수)
- 작곡과 연주: 상호보완적인 활동 19
번역: 박진하(Univ. of Maryland)

구두발표

- 피아노 교수에 있어 바로크 건반음악의 다이내믹 해석에 대한 고찰 35
이주혜(이누리 평생교육원)
- 음악의 치료적 접근: 정서 행동 문제를 지닌 아동 및 청소년의 피아노 교수(教授)를
중심으로 43
문지영(숙명여대)
- 국내 음악대학 및 예술 중·고등학교 피아노 전공 입시곡에 대한 연구 51
하예라(한세대)
- 작은 손을 가진 피아노 연주자들을 위한 교수 전략 연구 59
박혜린(대구예술대)
- 중급 수준 인사이드 피아노 기법의 악곡 지도 67
이연경(청주교대)
- 클래스 피아노 교육 환경: 그룹 지도와 개인 지도의 만족도 조사 연구 75
양 지(이화여대)

□ 피아니스트와 질병: 포컬 디스토니아(focal dystonia)	83
장혜지(Univ. of South Carolina)	
□ 이베르의 〈이야기들〉 중 두 악장을 중심으로 한 창의적 교수방안 연구	89
유은석(가천대)	
□ 한국 피아노 교수법 연구의 현황과 과제	97
최진호(중앙대)	
□ 성인 초급 학습자를 대상으로 한 듀오 피아노의 협동학습 적용 연구	107
주미경(대구교대)	
□ 20세기 기법을 활용한 차트만의 교육용 피아노 작품 연구	113
홍정아(한세대)	
□ 달크로즈 솔페즈 교수법을 적용한 피아노 수업이 음악성 및 정서 함양에 미친 효과 검증	121
강지혜(한세대)	

포스터 세션

□ 독일 음악학교의 교육체제 분석과 제언	131
장유진(한세대 일반대학원)	
□ E. 파브레가스의 〈Miniatures for the young for solo piano〉 총3권 분석 연구	137
나란이(한세대 일반대학원)	
□ 정신적 연습과 신체적 연습의 병행이 피아노 초견·음악적 표현·암보에 미치는 효과 ..	143
강희진(이화여대 공연예술대학원)	
□ 교육적인 접근으로의 프로그램 노트의 재발견	149
이선주(Univ. of South Carolina)	
□ 임부를 위한 피아노 태교에 대한 인식도 조사	155
주보람(이화여대 공연예술대학원)	

- 성인 피아노 교육의 인식도 조사와 발전 방향에 관한 연구 161
김보라(이화여대 공연예술대학원)

출판사 세션 I

- 세광음악출판사 공개강좌
〈Smart 8〉 예술체험을 활용한 감각적 피아노 레슨법 169
강효정(세광교육연구소)
- 음악춘추사 공개강좌
피아노 교수법적 시대별 필수 악곡의 보고 〈클라비어 연주여행〉 177
윤소윤(중앙대)

출판사 세션 II

- 예술출판사 공개강좌
〈피아노 석세스〉의 새로운 발상: 7가지 터치법 185
오소영(예술출판사)
- 뮤직에듀벤처 공개강좌
탄탄한 테크닉의 완성 〈어드벤처 하농〉 193
김예지(뮤직에듀벤처)

공개레슨

- 피아노 마스터 클래스: 연령별 차별화된 피아노 레슨의 실제
임효선(경희대학교 교수)

- Mozart – Piano Sonata in B ♭ Major K. 333 1악장
김다빈(서울삼광초 5)
- Chopin – Piano Sonata in B ♭ minor Op. 35 1악장
박준범(서울예고 3)
- Ravel – La Valse
유청빈(한세대 페даго지대학원 1)

주제 발표

주제 발표

Composing and performing: Why is it a good idea to do both?

Elisenda Fábregas (경희대 후마니타스 칼리지 객원교수)

작곡과 연주: 상호보완적인 활동

번역: 박진하 (Univ. of Maryland)

Composing and performing: Why is it a good idea to do both?

Introduction

Over the years, I had the opportunity to study music from many different angles, as a piano performer, composer, educator, administrator, and lecturer of music history and culture. Being driven by curiosity, I have spent my life learning and studying, and have interests in art, philosophy, history, the humanities, and science. But the education I was given growing up in the small town of Terrassa(Barcelona) during Franco's dictatorship in Spain was very limited, biased and with a narrow point view. I always felt my freedom curtailed and, as a young woman, I was lead to study certain disciplines, traditionally for women, and was encouraged to copy, not to create. My early music studies involved piano playing and theory, and it was not until thirty-three years of age, while living in the US, that I wrote my first music composition.

I wish I started to compose earlier because it enhanced my understanding of the composer's intent in a piece of music and how was put together, and it also increased my sight-reading skills. At the personal level, writing music opened a window into a more intimate and friendlier world, one where I could express my thoughts/feelings and truly be myself. Whereas, I felt the act of performing was ephemeral. I felt the many hours I spent practicing did not lead anywhere and felt empty afterwards. In addition, performing felt like an act of entertainment. Music had always been an existential necessity for me and when I discovered composition later in my life, it opened a new world for me. Writing music was challenging and exciting with no limits in sight and I felt total freedom. I was expressing myself. I was writing my music and was creating a tangible product. The opportunity to play

my own music also gave me motivation to keep performing, and I included one of my compositions in all my solo and chamber music recitals. Composing gave a new meaning and purpose to my life.

I believe that composing and performing are two sides of the same coin, two complementary activities that provide a ‘holistic’ vision to both composer and performer of what a piece of music is and the best way to communicate it. Most of the so-called ‘great’ composers of the past were also performers. In those days, concert programs consisted solely of brand new compositions created for a special occasion, and often performed by the composers themselves. Not until the 20th century, there was a division of labour between performance and composition. In J. S. Bach’s time, reading scores and performing other people’s music was not a separate or independent skill from learning but it was a necessity. The music of the masters was presented to students as something to improvise on – and possibly even to improve on. Music students were encouraged to edit scores by adding notes, reducing the time-value of notes, dropping notes, and changing or adding ornamentation, dynamics, and so on. Improvisation was an accepted (and necessary) part of every performance. In other words, creativity was necessary and rewarded. To be accepted into Bach’s teaching studio, students had to demonstrate some types of basic composing ability. This ‘practical’ musicality was a comprehensive activity that involved thinking in a creative way, solving problem, and decision making by materializing it in sound. Today pianists mostly perform the music of the past because there is a ‘standard’ repertoire of masterpieces that have been accumulated over a period of three centuries. Not until the 20th century most composers exclusively write music. The music profession has followed the ‘specialization’ trend that all the other professions have faced.

Music through time: Setting up a system of expectations

Which one is easier to comprehend, a newly created painting or a newly created composition? Unlike the instant gratification of watching a painting or a piece of sculpture, music is a temporal and sounding art that stresses the role of memory and imagination and requires concentration and patience. Music requires focused listening overtime, requires the going back and forth remembering what has been heard, what is being heard and anticipating where the music may be going. Only *time* gives rise to the dynamic experience of listening

to a piece of music. The appropriate pacing of the various musical events is the one gives a logical continuation to a composition. In this manner, music can be thought of as ‘the sculpting of time.’

Composer and philosopher Leonard Meyer(1956) describes the meaning of music and the manner of musical communication in his treatise, ‘Music and emotion’. In this book, Meyer relied heavily on psychological insights and psychologically-based arguments influenced by Gestalt¹⁾ psychology. He argues that the emotion/meaning that results in the response to music is caused by the stimulation and inhibition of sensory drives and their subsequent release, and that a ‘successful’ system of expectations is what makes music an unbroken continuation through time. According to Meyer(1956), “emotion or affect is aroused when a tendency to respond is arrested or inhibited”(p. 14). This frustration of expectations is the affective and the intellectual aesthetic response to music, and its basis for communication. We perceive music as patterns of sound with meaning because we experience them as feelings and emotions. These emotions are established through a unique system of psychological expectations embedded in shapes and patterns of sound that give rise to an emotional-affective response and subsequent meaning in the listener. These musical patterns create and direct ‘expectations’, and the composer can in some way inhibit or disturb them, giving rise to feelings of conflict.

Listeners are highly sensitive to the emotional aspects of music and it affects them in a variety of ways: it energizes, surprises, soothes, delights, and shapes emotional states. In addition, various attributes of music such as intensity(loudness), tempo, dissonance, and pitch height are strongly associated with emotional expressions. Changes in any of these attributes imply changes in emotional interpretation and affective experience. Such attributes contribute to the emotional code(system of expectations) that is employed by composers to communicate emotions in music. The implication is that performers must be aware of and understand the integrated emotional/intellectual‘code’ embedded in the sound patterns of a composition. In other words, sound patterns are pregnant with emotion, and understanding the emotional meaning of the sound patterns is essential for the performer.

1) A 1)*Gestalt* in human psychology refers to a term which means ‘unified whole.’ It refers to theories of visual perception developed by German psychologists in the 1920s. These theories attempt to describe how people tend to organize visual elements into groups or *unified wholes* when certain principles are applied.

Meyer(1956) identifies *expectation*, *suspense*, and *the unexpected* as key processes that the composer uses to create the musical narrative. He states that“one musical event . . . has a meaning because it points to and makes us expect another musical event”(p. 35). Thus, the emotional power of music lies in the expectations that it creates in the listener. Music has the capacity to generate complex and nuanced emotions because it continuously deviates from our expectations. The performer must identify all these processes to understand a composition and bring it to life. Mandler argues that this musical behaviour is related to the ability of humans to anticipate events that are essential for survival, and the need to anticipate adequate responses. Failure to predict an event implies a threat to life, and leads to heightened arousal and increased attentional resources(Thompson and Quinto, 2012, p. 364).

In addition to understanding the psychological code/system of expectations inherent in every piece of music, meaning and communication cannot be separated from the cultural context in which they arise, in other words, the ‘musical code’ is culturally based and it presupposes the understanding of the cultural and stylistic presuppositions of a composition in a particular style of music. According to Meyer(1956), musical styles are “complex systems of sound relationships understood and used in common by a group of individuals”(p. 45) and “because expectation is largely a product of stylistic experience, music in a style which we are totally unfamiliar is meaningless”(p. 35). The performer then must understand the grammar and syntax of the specific music style along with the emotional meaning or the affective experiences to which it gives rise.

The composer, performer and audience as listeners

Communication takes place when a musical gesture has the same meaning for the individual who makes it(composer or performer) than it has for the individual who responds to it(audience). In this internalization of gestures, taking the attitude of the other(the audience), is what enables the creative artist, the composer(and performer) to communicate with listeners. It is because the composer is also a listener that he/she can control his/her inspiration in relation to the listener. The performer too is continually taking the attitude of the other - of the listener. As Leopold Mozart puts it, the performer “must play everything in such a way that he will himself be moved”(Meyer, 1956, p. 41). In other words, composer, performer and audience must be on the same page and be aware of the musical processes

taking place for communication to take effect.

The Performer's role: Understanding the unique system of expectations of a composition

A performer who can understand intellectually and emotionally the system of expectations set by the composer in a composition will be able to successfully recreate the music to the audience. A performer without composing experience is less likely to genuinely understand the emotional meaning arising from the musical patterns in a composition. Knowledge of both composition and of music style will make a performer think like a composer. On the other hand, the opposite is also true. A composer who does not have any performing experience may write music that does not work in the concert stage from a practical point of view. For example, compositions with faulty 'pacing' and lack of awareness or concern for expectations/time will not provide meaningful communication. Such a composer may have the tendency to concentrate too much effort on the intellectual aspects of composition to the detriment of the psychological/emotional musical processes and practical realities of performance. A composer who performs will be aware of the realities of performance and will be keenly aware that a score comes alive through time in performance.

In an ideal case, a performer/composer or vice-versa, will think simultaneously both as performer and as composer and will deliver the psychological musical processes (emotional and intellectual) embedded in the music. The ideal performer will be accurate, technically speaking, will understand the intellectual/emotional connection and therefore convey the true emotional expression inherent in the score, and as a result will communicate with the audience. Great performers move the audience because of the tight connection between intellectual and emotional understanding of a composition.

How does composing help a performer?

A performer who has experience writing music is much more likely to understand the meaning of what is on a score and to have a deeper insight into the composer's mind. Therefore, such performer is much more likely to recreate successfully the thought processes that were used in the composition. In such circumstances, the composition becomes alive with

meaning and is no longer music from a dead composer but the original thoughts and emotions experienced by the composer. Only then, the emotion arising from a performance feels natural and genuine and not like 'acted' emotions imitated from a recording. In addition, such performer will have more psychological insight reading between the lines(what is not in the score). Besides this greater understanding of music, a composer/pianist can also perform his/her own music. There is a long list of composers who were also performers and it seems that there is an increasing trend in the 21st century.

Here are some of the benefits of teaching composition to performers:

- Pattern recognition and its meaning - Music consists of organized sound *patterns* imbued with emotion. Consequently, the first step is to recognize these sounds patterns and their psychological meaning. For example, learning to develop basic melodic/rhythmic motives, melodies, musical phrases and the rudimentary processes of music: repetition, variation and contrast. I suggest some exercises at the end.
- Understanding the spirit of an epoch - Each composer lives in a specific historical period, and is influenced by the culture and ideology of his/her time. In general, a composer's music and the system of expectations set up by the composer is imbued with(or reacts to) the spirit of his/her time. Beethoven, for example, was influenced by the French Revolution and so many of his works are impregnated with the revolutionary spirit and Beethoven's own individualism. Many other composers' music echoes their time period, such as: J. S. Bach, pietism and the use of the Lutheran chorale in his sacred music; Mozart and the spirit of Viennese classical style; Chopin and the music of the Paris salon as well as the Polish revolutionary spirit; Debussy's interest at the turn of the 20th century in Oriental music and art; Shostakovich's struggle with the doctrine of social realism in soviet Russia; and so on. Even Bartok, a Hungarian 20th century composer who was inspired by peasant folk music of central Europe, felt his music was metaphorically speaking a political art. Bartok was concerned foremost on acquiring "the real spirit" of the folk music he studied so that his whole output would be "impregnated" with such spirit. A quote attributed to Bartok in Chanan(1999) says "...figuratively speaking, every bar of music, every folk tune I have recorded has been a political act. In my opinion, that is true patriotism..."(p. 231).
- Music style and rhetoric - From the ancient Greeks to the 19th century, European

education included the discipline of rhetoric – the art of effective or persuasive speaking or writing, especially the use of figures of speech and other compositional techniques. The Baroque period and specifically the music of J.S. Bach is an example of how the discipline of ‘rhetoric’ was essential for a composer. Bach’s music is created with sound patterns that are informed by the rhetoric of the Baroque(Schweitzer, 1905). Recognizing and identifying the use of rhetorical figures helps to understand the pictorial musical language used by J. S. Bach. During the Baroque, figures of speech were transposed from language to music giving rise to the instrumental style. These musical patterns/figures were associated with certain emotions.

- Visualization implies the mental recreation of a symbol. In music, this recreation implies the mental image of a written note, name of the note, or a mental auditory pitch of the note. But the bigger the chunks of information(gestalts) that a performer can identify and process(such as entire phrases), the better he will be able to communicate the music to the audience. The identification and ideation of larger musical processes will also increase the capacity of the performer to learn music faster and to improve the memorization process.
- Ideating a mental image(Ideo-kinetics) - Luigi Bonpesiere(1953) applied principles of ideo-kinetics and physio-kinetics to piano playing. According to Bonpesiere(1953), “ideo-kinetics is a technique which grants to voluntary acts the wisdom and competence displayed in the involuntary functions of the organism”(p. 16). The opposite of ideo-kinetics is physio-kinetics, where the performer makes a conscious effort, either physical or mental, to perform a task. In physio-kinetic thinking the act of performance leads to tension in the body, lack of fluidity, faulty technique and difficulty in communicating successfully the printed music into sound. On the other hand, a performer using an ideo-kinetic process will convert the mental/visual idea directly into sound, without struggling physically, and with freedom and fluidity of movement.
- Sight-reading – The benefits of learning reading chunks of music(gestalts) instead of reading one note at a time accelerates sight-reading. This in turn increases performer’s familiarity with many more compositions and the acquisition of a wider repertoire.
- Acquiring a composer’s way of thinking facilitates music analysis - Composers are used to analyse what they write because they must figure out how to go forward in the composition. To go forward successfully in a composition implies that every musical

event feels logical as if part of a narrative(the principle of ‘good continuation’ in gestalt psychology). The process of self-analysis leads to an increased practical knowledge and fluidity in creating musical structure(form) starting from the small(how to develop motifs), to the larger(organization of phrases, sections, and longer structures). Analysis also implies understanding how music functions and the intimate connection that exists between a musical pattern and its emotional psychological meaning, and how the composer manipulates the anticipatory processes of expectation, suspense, surprise, throughout the piece.

- Personal expression - Understanding music psychologically and intellectually, gives tremendous personal freedom to the performer to express himself/herself and to trust his/her own ideas. As with any creative activity, composing music(as well as performing) requires trusting oneself and making decisions. Trusting oneself in turn, increases one’s self-confidence in the learning process and in performance.
- Improvement of practicing habits - I have often heard performers say that they first learn the notes and later they figured out how to interpret the music. In my view, if a student only practices mechanically he/she will learn certain mechanical finger/arm motions that eventually will be detrimental to the final performance. These learned mechanical motions, after much repetition, become almost automatic gestures that are hard to change and may lead to a mechanical performance. In my view, first one needs to identify what the final musical outcome should be and then to practice towards that musical/artistic goal.
- Preserving the student’s imagination and enthusiasm for music - If learning music become tedious and practicing too repetitive and boring, it may deaden the student’s initial enthusiasm for music. And this may happen more often in talented students who may be naturally more creative. Their creativity may be stunned with relentless repetition and may lose interest. The emphasis placed on students to imitate and/or copy standard performances from recordings curtails the personal freedom and creativity of the student. Teaching how to write music to these students will give them freedom to be themselves and their love for music will only grow.

Some ideas on how to introduce composition to beginners

Psychologist Gardner(2006) believed that children learn according to their type(s) of intelligence. Gardner's theory is very helpful because it can guide a teacher to design an individual teaching approach for each student. Gardner(2011) chose eight abilities that he held to meet these criteria: musical-rhythmic, visual-spatial, verbal-linguistic, logical-mathematical, bodily-kinesthetic, interpersonal, intrapersonal, and naturalistic. He later suggested that existential and moral intelligence may also be worthy of inclusion. Sample tests on how to identify types of intelligence in students can be found online. Administering such tests can help the teacher to know the learning needs of a specific student. Below are some suggestions on how to encourage creativity in students.

1. Associating musical pattern(motives)²⁾ with emotion:

- a. Give a list of affects/emotions to the student(or ask them to make a list). Here is an initial list: sadness, pathos, love, joy, heroism, valor, laughter, comedy, anger, fear, hate, disgust, surprise, compassion, tenderness, anxiety, and peace.
- b. Then ask the student to invent a melodic/rhythmic pattern(motive) that represents one(or each one) of these affects. These motives can be written down in a notebook and saved for later use. Through this process, the student will start associating certain melodic/rhythmic patterns(motives) with certain emotions and connecting/integrating intellect with emotion.

2. How to develop a musical pattern:

- a. Compile a list of rhythmic/melodic motives from music of the past and explain to the student in what musical context they were used.
- b. Explain how to develop a melodic/rhythmic motive by using the list from Schoenberg(1967) book on <Fundamentals of composition>. In the figures, Schoenberg takes a given motive(a broken chord) and makes motivic variations by changing rhythm, adding notes, changing the order of pitches, embellishing, reduction, omission, condensation, and changes of meter among others.

2) *Motive* is a short musical idea, a salient recurring figure, musical fragment or succession of notes that has some special importance in or is characteristic of a composition. The motive is the smallest structural unit possessing thematic identity.

- c. Have the student develop some of the melodic/rhythmic motives he/she created in exercise 1b.
3. Melody, rhythm and language - language and music have similarities. They both have melodic contour(shape), can have antecedent-consequent patterns, rhythmic accents, and emotional meaning. Language has its own rhythms according to prosody³⁾- the patterns of stress and intonation.⁴⁾ The way the language is delivered can also add extra dimensions: a speaker's voice can be lazy, staccato, and languid for example and the quality of a voice can be high-pitched, low-pitched, childish, aggressive, etc., therefore, many ideas can be taken comparing language with music. Below are some ideas on how to use text to inspire students to write music. These ideas will work best with imaginative students that have linguistic/musical abilities. After choosing a short text(or poem) the teacher can do as follows:
- a. Speak aloud the text(poem) according to the moods set by the text as well as in different registers(or if the student takes the initiative he/she can do it.)
 - b. Discuss with the student the natural rhythms of the text(prosody) and show how these accents can be translated into a rhythmic musical pattern; then ask the student to write a rhythmic pattern(motive) inspired by the text's rhythms.
 - c. Explain to the student how the natural accents and melodic inflexion of the text may have an implied melodic shape, with higher and lower melodic points. Encourage the student to create a short melody.
 - d. Describe the basic phrasing in the text and how longer sections are organized by linking smaller phrases. Compare this linking of phrases in language with the same process in music, and how the articulation of the text(coma, semi-colon, period, etc.) can be translated to musical articulation resulting in phrasing.
 - e. Explain how to create(organize) a brief musical paragraph from the previously created phrases(8 to 16 bars) into a bigger section and so on.

3) Prosody is the study of the tune and rhythm of speech and how these features contribute to meaning.

4) The ancient Greeks treated music and poetry as one art and the prosody of the Greek language was used in Homeric chanting.

4. Musical colour/timbre - It is important to listen to music other than piano music. Playing and listening only to the piano, a percussion instrument, can lead to a mono-colour type of playing. Encouraging the student to listen to music written for other instruments can result in an increased awareness of sound imagery and in a larger colour palette in the student's touch. For example, listening to an orchestral composition, such as Prokofiev's Peter and the wolf for orchestra, is a fun way to introduce instrumental timbre/colour to a student. He/she can then discover and experiment with various types of piano touch, registers, and the expressive possibilities of the piano. Listening to orchestral or chamber music is an excellent way to develop the student's ear for timbre/colour in music.
 - a. Exercises in piano touch can include playing the melodies created before in exercise 1b in various dynamics, up and down registers, various moods/emotions and types of piano touch(staccato, legato, leggero, marcato, cantabile, espressivo, etc.) The student will become aware of the expressive possibilities of timbre/colour applied to piano touch.
5. Visual thinking - For the students who are visual thinkers, the teacher can use visual cues for inspiration such as images/photos of paintings, sculptures, architecture, photographs, landscapes, the student's own drawings, or any other visual aid that the student likes and gets inspired by. A good example to use is Mussorgsky's "*Pictures of an exhibition - a Remembrance of Viktor Hartmann*" along with the paintings/sketches that inspired his work.
6. Musical texture - For more advanced students, texture can be introduced by asking the student to write an additional melody in the bass(left hand) to a previously created right hand melody. Piano students are sometimes overtly focused on the right melody and do not develop the idea of homophonic texture which is harmonic and starts from the bottom(bass) to the top(soprano). In addition, ignoring or not being aware of what the left hand is doing can result in many memory problems.
7. Introduction of harmony - I believe it is a good idea to introduce the basic concept of harmony and chord progression after the student has done the exercises above. Introduce first basic cadential chord progressions IV-V-I and later more elaborate ones. There are many guides online on how to teach basic harmony.

Composition exercises: basic strategies on how to develop musical ideas

Three basic procedures are used in writing music: repetition, variation and contrast. In the following exercises, one element of music at the time (either melody or rhythm) is varied while the other element does not change.

Keeping the Same Rhythm and Changing the Pitch

1. Sequence - the restatement of a motif or longer melodic (or harmonic) passage at a higher or lower pitch in the same voice. Very useful in the development of melodies.



Original from "Arirang"



Sequence



Original from "Mouse on a motorcycle" (©E. Fábregas) Sequences

1. A change of one or more melodic intervals of the melody



Original "Mouse on a motorcycle" (©E. Fábregas)



Intervallic change

2. Mutation - Involves changes between the Major and Minor Modes



Original from *Arirang*



Key change

Moderato (♩ = 100) Elisenda Fábregas (2004)

Original from “Ghost lament”(©E. Fábregas)

Moderato (♩ = 100) Elisenda Fábregas (2004)

Key change

3. Melodic inversion(Mirroring) - Three types

a. Free-Contrary motion that does not keep the exact interval

Original from *Arirang*

Inversion free(at the unison)

b. Strict/Mirror/Chromatic -The exact interval is matched - it can lead to a change of key.

Original from *Arirang*

Inversion strict(at the unison)

c. New melodic outline

Original from *Arirang*

Inversion: New melodic outline

Keeping the Pitch Intact and Changing the Rhythm

1. Partial alteration of rhythm

2.

Original from *Arirang*

Partial alteration of rhythm

3. Rhythmic alteration...changing of position of accents or change in meter.



Original from *Arirang*



Rhythmic alteration: Syncopation



Rhythmic alteration: Change of metric position



Rhythmic alteration: Change of meter

3. Augmentation - doubling the value of all notes



Original from *Arirang*



Augmentation

4. Diminution - cutting in half the value of all notes



Original from *Arirang*



Diminution

There are many methods on how to change pitch and melody simultaneously. Here are two basic techniques: Decoration and Fragmentation

1. Decoration - ornamenting the original melody both rhythmically and melodically



Original from *Arirang*



Decoration

2. Fragmentation and extension - taking a fragment(s) of the original melody and putting it through a sequence and extending it.



References

- Bonpesiere, L.(1953). *New pathways to piano technique: A study of the relations between mind and body with special reference to piano playing*. New York: Philosophical Library.
- Chanan, M.(1999). *Handel to Hendrix: The composer in the public sphere*. Verso.
- Gardner, H.(2011). *Frames of mind: The theory of multiple intelligences*. New York: Basic books.
- Meyer, L. B.(1956). *Emotion and meaning in music*. Chicago: Chicago University Press.
- Ota, M.(2006). Why is the spirit of folk music so important? On the historical background of Bela Bartok's views of Folk Music, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 37(1), 34-35.
- Schoenberg, A.(1967). *Fundamentals of music composition*. G. Strang and L. Stein(Ed.). London: Farber and Farber.
- Thompson, F. W. and Quinto L.(2012). *Music and emotion: Psychological considerations*. In Schellekens, E. and Goldie, P.(Eds.). *The Aesthetic mind: Philosophy and psychology*, 363. New York: Oxford University Press.

<번역본>

작곡과 연주: 상호보완적인 활동**I. 서론**

수년 동안 필자는 피아노 연주자, 작곡가, 교육자, 행정가 및 음악 역사와 문화에 대한 강사 등 다양한 각도에서 음악을 연구할 수 있는 기회가 있었다. 호기심이 많았던 필자는 예술, 철학, 역사, 인문학 및 과학에 관심을 가지고, 일생동안 배우고 공부하였다. 하지만 스페인에서 프랑코(F. Franco)의 독재 정권 중 바르셀로나 근처 테라사(Terrasa)의 작은 마을에서 자라면서 나에게 주어진 교육은 매우 제한적이고 편파적이며 좁은 관점에서 이루어졌다. 나는 창조보다는 모방을 장려하는, 전통적으로 내려오는 젊은 여성들을 위한 교육을 받으면서 항상 내 자유가 제한되는 것을 느꼈다. 나의 초기 음악교육은 피아노 연주와 이론이었으며, 미국에 살면서 33세가 되어서야 비로소 첫 번째 음악 작품을 썼다.

나는 작곡을 좀 더 일찍 시작했으면 좋았겠다고 생각하였는데, 작곡이 음악작품 속에 들어있는 작곡가의 의도와 이해력을 높이고 음악과 결합시키는 방법을 발전시켰을 뿐만 아니라, 초견 실력 또한 향상 시킬 수 있었기 때문이다. 개인적인 차원에서 작곡은 친근하고 우호적인 세상으로 창문을 열었으며 내 생각/감정을 표현하고 진정으로 나 자신이 될 수 있는 세상이었다. 반면에 연주자로서 연주는 일시적인 것이라고 느꼈다. 나는 연습하면서 보낸 많은 시간이 성과를 내지 못했다고 느꼈고, 이는 공허감으로 이어졌다. 게다가 연주는 흥밋거리정도로 느껴지기도 했다. 음악은 내게 있어 필요불가결한 것이었으므로, 나중에 작곡이라는 것을 알게되었을 때, 이는 나에게 새로운 세계를 열어 주었다. 음악을 작곡하는 것은 사고에 한계가 없고 도전적이고 흥미로웠다. 그리고 나는 완전한 자유를 느꼈다. 나는 내 자신을 표현하고 있었고, 나는 음악을 쓰고 실재하는 작품을 만들어왔다. 내 자신의 음악을 연주할 수 있는 기회는 나에게 연주를 계속 하도록 동

기를 부여했으며, 나는 나의 모든 솔로 및 실내악 리사이틀에서 나의 작품 중 하나를 포함시켰다. 작곡은 내 삶에 새로운 의미와 목적을 부여하였다.

나는 작곡과 연주가 동전의 양면과 같이, 음악과 그 음악을 전달하는 최선의 방법을 통해 작곡가와 연주가 모두에게 ‘전체론적(holistic)’ 비전을 제시하는 상호 보완적인 활동이라고 생각한다. 과거의 소위 ‘위대한’ 작곡가들도 대부분 연주가였다. 그 당시 음악회 프로그램은 특별한 행사를 위해 만들어진 새로운 작품들로 구성되었으며 종종 작곡가 자신이 직접 연주했다. 20세기가 되어서야 연주와 작곡의 영역이 나뉘어졌다. 바흐(J. S. Bach)의 시대에는 악보를 읽고 다른 사람들의 음악을 연주하는 방법을 배우는 것은 별도의 독립적인 기술이 아니었고 필수적이었다. 위대한 작곡가의 음악은 학생들에게 즉흥연주를 할 수 있는 것으로 제시되었으며, 심지어는 즉흥연주를 향상시킬 수도 있었다. 음악 전공 학생들은 음표를 추가하고, 음표의 길이를 짧게 하고, 음표를 삭제하고, 장식음 등을 변경하거나 추가하여 편집하도록 장려하였다. 즉흥연주는 모든 음악회에서 보편화된(그리고 필요한) 부분이었으며 창의력을 필요로 하고 그에 따른 보상을 받았다. 바흐에게 배우기 위해서는 학생들은 기본적인 작곡 능력을 보여 주어야만 했다. 이 ‘실용적인’ 음악성은 창조적인 방식으로 사고하고, 문제를 해결하며, 소리로 구체화하여 스스로 결정을 내리는 포괄적인 활동이었다. 오늘날 피아니스트들은 대부분 3세기 동안 축적된 명곡의 ‘표준’ 레퍼토리가 있기 때문에 대부분 과거의 작곡된 작품을 연주한다. 20세기까지는 대부분의 작곡가들은 독점적으로 작품을 작곡하는데 매진하였으며 음악계는 다른 모든 직업이 직면한 ‘특성화’ 추세를 따라갔다.

II. 본론

1. 시간을 통한 음악 : 기대의 시스템 구축

새로 만든 그림이나 새로 만든 음악작품 중 어떤 것이 이해하기 쉬운가? 그림이나 조각을 보는 순간의 즐거움과 달리 음악은 시간과 울림을 불러일으키는 예술이며, 기억력과 상상력의 역할을 강조하며 집중력과 인내심을 요구한다. 음악은 집중된 감상이 필요하며, 들었던 것을 기억하고, 듣고 있는 내용을 기억하고 음악이 어디로 갈지 예상할 수 있어야 한다. 오직 시간만이 음악을 듣는 역동적인 경험을 야기 시킨다. 다양한 음악적 사건들에 적절하게 보조를 맞추는 것은 작곡에 대한 논리적 연속성을 제공한다. 이런 식으로 음악은 “시간의 조각”이라고 생각할 수 있다.

작곡가이자 철학자인 메이어(L. Meyer)는 저서 ‘음악과 감정’(Music and Emotion, 1956)

에서 음악의 의미와 음악 커뮤니케이션의 방식에 대해 설명하였다. 이 책에서 메이어는 형태(Gestalt)¹⁾ 심리학의 영향을 받은 심리적 통찰력과 심리학적 근거에 크게 의존한다고 서술한다. 그는 음악에 대한 반응에서 오는 감정/의미는 감각 운동의 자극과 억제, 그리고 이후의 표출로 인해 야기되며, ‘성공적인’ 기대 시스템은 음악을 끊임없이 지속시키는 것이라 주장하였다. 메이어(1956)의 저서에 따르면, “감정이나 감정을 반응하는 경향이 정지되거나 금지될 때 자극을 받는다”(p. 14). 이러한 기대감의 좌절은 음악에 대한 정서적이고 지적인 미학적 반응과 의사 전달의 기반이다. 우리는 감정(feelings)과 감성(emotion)을 통하여 음악을 경험하기 때문에 의미 있는 소리의 패턴으로 음악을 인식한다. 이러한 감정은 감상자의 정서적-정서적 반응 및 후속 의미를 발생시키는 소리의 모양과 패턴에 포함된 심리적 기대치의 독특한 시스템을 통해 설정된다. 이러한 음악적 패턴은 ‘기대감’을 야기하고 안내하며, 작곡가는 어떤 식으로든 그들을 억압하거나 방해하여 갈등을 일으킬 수 있다.

청중(music listener)들은 음악의 감정적인 측면에 매우 민감하며 다양한 방식으로 영향을 준다: 감정적인 상태에 활기를 주고, 놀라움을 주고, 진정시키고, 기뻐하고, 형성한다. 또한 강도(소리 크기), 템포, 불협화음, 음들 간의 높낮이와 같은 음악의 다양한 속성은 감정적인 표현과 강하게 연관되어 있다. 이러한 속성의 변화는 정서적 해석과 정서적 경험의 변화를 의미하며 음악에서 감정을 전달하기 위해 작곡가가 사용하는 정서적 코드(기대 시스템)에 기여한다. 그 의미는 연주자가 음악의 사운드 패턴에 포함되고 통합된 감성적/지적 “코드”를 인식하고 이해해야 한다는 것이다. 즉, 소리의 패턴은 감정을 잉태하고 있으며, 소리의 패턴의 감정적 의미를 이해하는 것은 연주자에게 필수적이다.

메이어(1956)는 그의 저서에서 기대치(expectation), 긴장감(suspense) 및 예기치 못한 것(unexpected)은 작곡가가 음악 서사를 만드는 데 사용하는 주요 과정이라 밝혔다. 그는 “하나의 음악적 사건...그것이 의미하는 바는 우리가 또 다른 음악적 사건을 지적하고 기대하게 만든다”(p. 35). 따라서 음악의 정서적인 힘은 듣는 사람이 만들어 내는 기대에 달려 있다. 음악은 우리의 기대를 지속적으로 벗어나기 때문에 복잡하고 미묘한 감정을 생성할 수 있다. 연주자는 이러한 모든 과정을 파악하여 구성을 이해하고 이를 실현 시켜야 한다. 맨들러(Mandler)는 이러한 음악적 행동이 생존을 위해 필수적인 사건을 예상하는 인간의 능력과 적절한 반응을 예상할 필요성과 관련이 있다고 주장한다. 사건을 예측하지 못하면 삶에 대한 위협이 되며, 각성의 증가와 주의력의 증대로 이어진다

1) 인간 심리학에서의 형태 심리학(Gestalt)은 ‘통일된 전체’를 의미하는 용어를 가리킨다. 1920 년대 독일의 심리학자들이 시각적으로 인식한 이론을 말한다. 이 이론은 특정 원리가 적용될 때 사람들이 시각적 요소를 그룹으로 조직화하거나 단일화된 조직으로 만드는 경향이 있음을 나타낸다.

(Thompson and Quinto, 2012, p. 364).

모든 음악에 내재된 기대 심리학적 코드/ 기대 시스템을 이해 뿐 아니라, 의미와 의사소통 역시 그들을 유발한 문화적 맥락과 분리될 수 없다. 다시 말해서 ‘음악적 코드’는 문화적 기반이며 이해를 전제로 하며 특정한 스타일의 음악에서의 구성의 문화적, 문체적 전제에 관한 것이다. 메이어(1956)에 따르면, 음악 스타일은 “개인의 그룹이 공통으로 이해하고 사용하는 건전한 관계의 복잡한 시스템”(p. 45)과 “기대가 크게 스타일의 경험, 음악, 완전히 익숙하지 않다는 것은 의미가 없다”(p. 35). 그러면 연주자는 감정적인 의미 또는 그것이 야기한 정서적인 경험과 함께 특정 음악 스타일의 문법과 구문을 이해해야 한다.

2. 청중으로서의 작곡가, 연주자 및 청중

의사소통은 음악적 행위(musical gestures)가 작곡가 또는 연주자가 연주하는 사람과 동일한 의미를 지니고 있을 때 반응하는 사람(청중)에게 일어난다. 이러한 행위의 내재화에서 다른 사람(청중)의 태도를 취하는 것은 창조적인 예술가, 작곡가(및 연주자) 청취자(청중)와 의사소통 할 수 있도록 하는 것이다. 작곡가가 또한 청취자와 관련하여 자신의 영감을 통제할 수 있는 청취자이기도 때문이다. 연주자 역시 청취자의 상대방에 대한 태도를 계속 취하고 있다. 레오폴드 모차르트(L. Mozart)가 말했듯이, 연주자는 “자신이 움직일 수 있는 방식으로 모든 것을 연주해야 한다”(Meyer, 1956, p. 41). 즉, 작곡가, 연주자 및 청중 모두 공감해야 하며 커뮤니케이션이 이루어지기 위해 발생하는 음악적 과정을 알고 있어야 한다.

3. 수행자의 역할 : 고유의 작곡 방식의 기대감에 대한 이해

작곡가가 설정한 기대치를 지적이고 감정적으로 이해할 수 있는 연주자는 성공적으로 음악을 관객에게 재생할 수 있다. 작곡 경험이 없는 연주자는 작곡의 음악 패턴에서 발생하는 감정적인 의미를 충분히 이해할 가능성이 적다. 작곡과 음악적인 스타일에 대한 지식은 연주자를 작곡가처럼 생각하게 만든다. 다른 한편으로, 그 반대 역시 사실이다. 연주 경험이 없는 작곡가는 실제적인 관점에서 연주 무대에서 어울리지 않는 음악을 작곡할 수 있다. 예를 들어 잘못된 ‘페이싱(pacing)’과 기대감/ 시간에 대한 인식 부족이나 우려가 없는 작품은 의미 있는 의사소통을 제공하지 않는다. 그러한 작곡가는 심리적/감정적인 음악적 과정과 현실적인 연주 실체를 해칠 정도로 구성의 지적 측면에 너무 많은 노력을 기울이는 경향이 있다. 연주를 하는 작곡가는 연주의 현실을 알게 될 것이고

연주가 시간이 지남에 따라 악보가 살아 있다는 것을 매우 이해하게 될 것이다.

이상적인 경우, 연주자/작곡가 또는 그 반대의 경우는 연주자와 작곡가 모두를 동시에 생각하고 음악에 포함된 심리적인 음악 과정(감정과 지성)을 전달한다. 이상적인 연주자는 정확하고 테크닉적으로 표현하며 지성/감정적인 연결을 이해할 것이고 따라서 악보에 내재된 진정한 감정 표현을 전달할 것이며 결과적으로 청중과 대화 할 것이다. 위대한 연주자는 음악에 대한 지적인 이해와 정서적 이해가 밀접하게 연결되어 있어 청중에게 감동을 준다.

3. 작곡은 연주자에게 어떤 도움이 되는가?

음악을 작곡하는 경험이 있는 연주자는 악보의 의미를 이해하고 작곡가의 마음에 대한 더 깊은 통찰력을 가질 수 있다. 따라서 그러한 연주자는 작곡에 사용된 사고 과정을 성공적으로 재현할 가능성이 훨씬 크다. 그러한 상황에서, 그 작품은 더 이상 죽은 작곡가의 음악이 아니라 작곡가가 경험한 본연의 생각과 감정을 가지게 된다. 그래야만 공연에서 발생하는 감정은 자연스럽고 진실 되며 녹음에서 모방된 '연기된' 것이 아니게 된다. 또한, 그러한 연주자는 악보에 표시되지 않은 음악 소절 사이에서 더 많은 심리적 통찰력을 가질 수 있다. 이 음악에 대한 이해력 뿐 아니라 작곡가/피아니스트도 자신의 음악을 연주할 수 있다. 연주자이기도 한 작곡가가 많이 있으며 21세기에는 점점 이러한 경향이 늘어나는 것으로 보인다.

연주자에게 작곡을 가르치는 것의 이점은 다음과 같다:

- 패턴 인식 및 그 의미 - 음악은 정서가 내재된 조직적인 소리 패턴(sound patterns)으로 구성된다. 따라서 첫 번째 단계는 이러한 소리 패턴과 이것이 갖는 심리적 의미를 인식하는 것이다. 예를 들어, 기본적인 멜로디/리듬 동기, 선율, 프레이징 및 기초적인 음악 과정(반복, 변형 및 대조)을 개발하는 방법을 배운다. 뒤에서 필자는 몇 가지 연습 방법들을 제안할 것이다.
- 시대의 진의 이해 - 각 작곡가는 특정 역사 시대에 살며 그 시대의 문화와 이데올로기의 영향을 받는다. 일반적으로 그 시대의 정신은 작곡가의 음악과 작곡가가 설정한 기대치에 스며들게 된다. 예를 들어, 베토벤(L. Beethoven)은 프랑스 혁명의 영향을 받았고 그의 작품들에는 혁명적인 정신과 베토벤 자신의 개인주의가 듬뿍 담겨져 있다. 다른 많은 작곡가들의 음악은 다음과 같이 그들의 시대를 반영한다. 예를 들어 바흐(J. S. Bach)의 경건주의와 그의 신성한 음악에서의 루터교 합창곡 사용; 모차르트(W. A. Mozart)와 비엔나 고전주의 스타일; 쇼팽(F. Chopin)의 파리

살롱 음악뿐만 아니라 폴란드 혁명 정신; 동양의 음악과 예술에서 20세기를 맞이한 드뷔시의 관심; 쇼스타코비치(D. Shostakovich)의 구 소련에서의 사회 현실주의 교리와의 투쟁이 있다. 유럽의 민속 음악에서 영감을 얻은 헝가리의 20세기 작곡가 바르톡(B. Bartok)조차도 그의 음악이 은유적으로 정치 예술이라고 느꼈다고 한다. 바르톡은 “그가 연구한 민속 음악의 “진정한 정신”은 그의 전체 산출물이 그러한 정신으로 “잉태”될 수 있도록 했다. 차난(Chanana, 1999)의 바르톡에 기인한 인용문은 “...비유적으로 말하자면, 내 음악의 모든 마디, 내가 녹음 한 모든 민요는 정치적 행동이었다. 내 견해로 이것은 참된 애국심이다...”(p. 231).

- 음악 스타일과 수사학 - 고대 그리스에서 19세기까지, 유럽 교육에는 수사학의 규율이 포함되었다 - 효과적이고 설득력 있는 말하기 또는 글쓰기, 특히 인물 표현 및 기타 작곡 기법 사용, 바로크 시대와 특히 J. S. Bach의 음악. 바흐는 ‘수사학’의 학문이 작곡가에게 어떻게 필수적이었는지 보여주는 예이다. 바흐의 음악은 바로크 양식(Schweitzer, 1905)의 수사학에 의해 알리는 소리 패턴(sound pattern)이 만들어졌다. 수사 학자의 사용을 인식하고 식별하는 것은 바흐가 사용하는 회화적 언어를 이해하는 데 도움이 된다. 바로크 시대에는 연설을 계기로 음악에서 언어로 바뀌었다. 이 음악적 패턴/수치는 특정 감정과 관련이 있다.
- 시각화는 상징의 정신적 재현을 의미한다. 음악에서 이 개조물(recreation)은 필기 메모, 이름 또는 메모의 정신 청각 음정의 정신적 이미지를 의미한다. 그러나 연주자가 식별하고 처리할 수 있는 정보(gestalts)가 많을수록(예를 들면 전체 프레이즈) 청중에게 음악을 전달할 수 있게 된다. 더 큰 음악 과정의 확인과 이상은 또한 연주자가 음악을 더 빨리 배우고 암기 과정을 개선할 수 있는 능력을 증가시킨다.
- 정신적 이미지의 이상화(ideo-kinetics) - 루이제 본페시에르(L. Bonpesiere, 1953)는 피아노 연주에 ideo-kinetic 및 physio-kinetic의 원리를 적용했다. 본페시에르(1953)에 따르면 “Ideo-kinetic은 유기체의 비자발적 기능에 나타난 지혜와 능력을 자발적인 행위에 부여하는 기술이다”(p. 16). Ideo-kinetics의 반대는 수행자가 육체적으로나 정신적으로 작업을 수행하기 위해 의식적으로 노력하는 physio-kinetics이다. physio-kinetics적 사고에서 신체 활동의 긴장, 유동성 부족, 테크닉 결함 및 악보에 표기된 음악을 소리로 성공적으로 전달하는 데 어려움을 겪는다. 반면에, ideo-kinetics를 사용하는 연주자는 육체적으로 고생하지 않고 자유롭고 유동적인 운동으로 정신적/시각적 아이디어를 직접 소리로 바꿀 것이다.
- 초견 - 하나의 음들을 일일이 읽지 않고 덩어리로 악보를 읽는 학습(chunks of music)의 이점은 초견 실력을 가속화 한다. 이것은 차례로 더 많은 작품과 더 넓은

레퍼토리의 습득에 대한 연주자의 친숙함을 증가시킨다.

- 작곡가의 사고방식을 얻는 것은 음악 분석을 용이하게 한다. - 작곡가는 작품에서 어떻게 나아갈 지 알아야 하기 때문에 작곡한 것을 분석하는 데 사용된다. 작곡을 성공적으로 하려면 모든 음악적 사건이 내러티브(narrative)의 일부처럼 논리적으로 느껴진다는 것을 의미한다(형태 심리학에서 ‘좋은 지속’의 원칙). 자기 분석의 과정은 소규모(모티브를 개발하는 방법)에서부터 더 큰(프레이징, 섹션 및 긴 구조의) 조직으로 시작하여 음악 구조(형태)를 만드는 데 있어 실질적인 지식과 유동성을 증가시킨다. 음악의 기능과 음악적 패턴과 감정적인 심리적 의미 사이에 존재하는 친밀한 관계, 그리고 작곡가가 예기치 않은 기대감, 긴장감, 놀라움의 과정을 조작하는 방법을 이해한다.
- 개인 표현 - 음악을 심리적이고 지적으로 이해하면 연주자에게 자신을 표현하고 자신의 아이디어를 신뢰할 수 있는 엄청난 개인적인 자유를 부여한다. 어떤 창조 활동과 마찬가지로, 음악을 작곡하고(공연은 물론) 자신을 신뢰하고 결정해야 한다. 교대로 자신을 신뢰하면 학습 과정과 수행 능력에 대한 자신감이 높아진다.
- 연습 습관 개선 - 필자는 종종 연주자가 처음에 음을 배우고 나중에 음악을 해석하는 방법을 알아냈다고 들었다. 필자의 견해는 학생이 기계적으로만 연습하면 최종적으로 최종 결과에 해를 끼칠 수 있는 특정 기계적 손가락/팔 동작을 학습하게 된다. 이러한 반복적인 학습을 통해 배운 기계적 동작은 거의 자동으로 행동이 되어 변경하기 어렵고 기계적 성능을 유발할 수 있다. 필자의 견해로는 첫 번째 우리는 최종 음악 결과가 무엇인지 확인한 다음 그 음악적/예술적 목표를 향해 연습해야 한다.
- 학생의 상상력과 음악에 대한 열정 유지 - 음악을 배우는 일이 따분하고 너무 반복적이고 지루한 연습을 한다면 학생의 음악에 대한 초기 열정을 약화시킬 수 있다. 그리고 이것은 자연스럽게 더 창조적이고 재능 있는 학생들에게 더 자주 일어날 수 있다. 그들의 창의력은 끊임없는 반복으로 망연 될 수 있으며 관심을 잃을 수도 있다. 학생들이 레코딩 음반을 통해 공연을 모방하거나 복사하는 것을 강조하면 학생의 개인적인 자유와 창의성이 저해된다. 이 학생들에게 음악을 쓰는 방법을 가르치는 것은 그들 자신이 될 수 있는 자유와 음악에 대한 사랑을 키울 것이다.

3. 작곡을 시작하는 초보자를 위한 몇 가지 아이디어

2006년 심리학자 가드너(H. Gardner)는 아이들이 지능의 유형에 따라 배운다고 생각했다. 가드너의 이론은 교사가 각 학생에게 개별적인 교수 방법을 설계하도록 안내할 수 있기 때문에 매우 유용하다. 가드너(2011)는 음악적 리듬, 시각 공간, 구두 언어학, 논리 수학, 신체 운동학, 대인 관계, 자기 성찰 및 자연주의와 같은 기준을 충족시키기 위해 보유한 8 가지 능력을 선택했다. 그는 나중에 실존적이며 도덕적인 지능 또한 포함될 가치가 있다고 제안했다. 학생의 지능 유형을 식별하는 방법에 대한 샘플 테스트는 인터넷에서 찾을 수 있다. 이러한 테스트를 실시하면 교사가 특정 학생의 학습 요구를 알 수 있다. 다음은 학생들의 독창성(creativity)을 장려하는 방법에 대한 몇 가지 제안이다.

1) 음악적 패턴 (동기)²⁾ 와 감정을 연관 짓기

- (1) 감명(affects)/감정(emotions)의 목록을 제시한다(또는 목록을 작성하도록 요청한다). 몇 가지 예시 목록은 다음과 같다: 슬픔, 병사, 사랑, 기쁨, 영웅주의, 용기, 웃음, 코미디, 분노, 공포, 증오, 혐오, 놀라움, 연민, 부드러움, 불안, 평화.
- (2) 그런 다음 학생에게 그중 하나의 감정을 나타내는 멜로디/리듬 패턴(동기)을 만들어 보라고 한다. 이러한 동기는 노트에 적어 두고 나중에 사용할 수 있도록 저장할 수 있다. 이 과정을 통해 학생은 특정 멜로디/리듬 패턴(동기)을 특정 감정과 연결시키고 지능을 감성과 연결/통합하는 작업을 시작한다.

2) 음악적 패턴을 개발하는 방법

- (1) 전에 들었던 음악에서 리듬/선율 동기들 목록을 작성하고 학생들에게 그들이 사용한 음악적 맥락에서 설명하라고 한다.
- (2) 쉰베르크(A. Schoenberg)의 <작곡의 기초>를 사용하여 선율/리듬 동기를 개발하는 방법을 설명한다. 여기에서 쉰베르크는 주어진 동기(분산화음)를 취하고 리듬을 바꾸고, 음표를 추가하고, 음정의 순서를 변경하고, 장식, 축소, 누락, 응축 및 박자의 변화를 통해 동기를 부여한다.
- (3) 학생에게 연습 1-2 에서 작곡한 선율/리듬적 한 동기 중 일부를 개발하라고 한다.

2) 동기는 짧은 음악적 아이디어, 현저한 반복적인 인물, 음악의 단편 또는 일련의 음표의 연속이다. 동기는 주제별 정체성을 지닌 가장 작은 구조 단위이다.

3) 선율, 리듬 및 언어

언어와 음악은 유사점이 있다. 둘 다 선율 윤곽(모양)을 가지고 있으며, 선행 및 결과의 패턴, 리듬적인 액센트 및 감정적 의미를 가지고 있다. 언어는 운율에 따라 강세와 억양³⁾의 패턴 자체 리듬을 가지고 있다.⁴⁾ 언어가 전달되는 방식은 또 다른 차원을 추가할 수 있다. 예를 들어 화자의 목소리가 게으르고, 스타카토이며, 어지럽고 목소리의 음질이 고음, 저음, 유치하고 공격적일 수 있다. 언어와 음악을 비교하는 많은 아이디어를 얻을 수 있다. 다음은 학생들에게 작곡을 격려하기 위해 가사를 사용하는 방법에 대한 아이디어이다. 이러한 아이디어는 언어적/음악적 능력을 지닌 상상력이 풍부한 학생들에게 가장 적합하다. 짧은 가사(또는 시)를 선택한 후 선생님은 다음과 같이 할 수 있다:

- (1) 가사(또는 시)를 정한 분위기에 따라 다양한 음역에서 큰 소리로 읽는다.(학생이 할 수 있는 능력이 된다면)
- (2) 학생들에게 가사의 자연 리듬(운율)을 토론하고 이러한 악센트가 리듬적인 음악 패턴으로 어떻게 변환 될 수 있는지 보여준다. 그 학생에게 텍스트의 리듬에서 영감을 얻은 리듬 패턴(동기)을 쓰라고 한다.
- (3) 학생들에게 가사의 자연스러운 악센트와 멜로디 변이가 더 높은 멜로디 포인트와 낮은 멜로디 포인트를 갖는 암시적인 멜로디 모양을 갖는 방법을 설명한다. 학생에게 짧은 멜로디를 만들어 보도록 권장한다.
- (4) 텍스트의 기본 프레이징과 짧은 프레이즈 연결하여 더 긴 섹션을 구성하는 방법을 설명한다. 이 프레이즈를 언어와 동일한 과정으로 음악과 연결하고, 텍스트(쉼표, 세미콜론, 마침표 등)를 어떻게 발음하여 음조로 변환할 수 있는지 비교한다.
- (5) 이전에 작성한 음악적 프레이즈(8-16 마디)의 짧은 단락을 더 큰 섹션으로 만드는 방법을 설명한다.

4) 음악적 색깔/음색

피아노 음악 이외의 음악을 듣는 것이 중요하다. 타악기인 피아노만 연주하고 듣는 것은 한 가지 음색의 연주로 이어질 수 있다. 학생이 다른 악기로 작곡된 음악을 듣도록 유도하면 소리의 상상력에 대한 인식이 커지고 학생의 손길로 더욱 다양한 색깔을 낼 수 있다. 예를 들어, 프로코피에프(S. Prokofiev)의 <피터와 늑대>와 같은 오케스트라 구

3) 억양(prosody)는 화법의 곡과 리듬을 연구하고 이러한 특징이 의미에 어떻게 기여하는지에 대한 연구이다.

4) 고대 그리스인들은 음악과 시를 동일시했으며 그리스어의 운율은 그리스의 서사시 <호머의 이야기>에 사용되었다.

성을 경청하는 것은 학생에게 악기의 음색/색상을 소개하는 재미있는 방법이다. 학생은 다양한 종류의 피아노 터치, 음역 및 피아노의 풍부한 가능성을 발견하고 실험할 수 있다. 오케스트라 또는 실내악을 듣는 것은 음악에서 음색/색상에 대한 학생의 귀를 개발하는 훌륭한 방법이다.

- (1) 피아노 터치의 연습은 다양한 역학, 상향/하향 음역, 다양한 분위기/감정들 및 피아노 터치 유형(staccato, legato, leggero, marcato, cantabile, espressivo 등)에서 앞의 1-2에서 전에 만든 멜로디를 연주하는 것을 포함할 수 있다. 학생은 피아노 터치에 적용되는 음색/색깔의 풍부한 가능성을 알게 될 것이다.

5) 시각적 사고

시각적 사고를 하는 학생의 경우 교사는 그림, 조각, 건축물, 사진, 풍경, 학생 자신의 그림 또는 학생의 시각 자료와 같은 영감을 얻기 위해 시각적 단서를 사용할 수 있고 좋아하는 것에 대한 영감을 얻는다. 무소르그스키(M. Mussorgsky)의 <전람회의 그림 - Viktor Hartmann의 추억>과 그의 작업에 영감을 준 그림/스케치가 가장 좋은 예 중 하나이다.

6) 음악적 텍스처

단련된 학생을 위해서는, 베이스(왼손)에 추가 멜로디를 쓰고 이전에 만든 오른손 멜로디를 쓰게 하여 음악적 텍스처를 소개할 수 있다. 피아노 학생들은 때로는 오른손 멜로디에만 집중하고 화성적인 텍스처에는 전혀 신경을 안 쓰는 경우가 많다. 또한 왼손이 어떤 음들을 치고 있는지를 무시하거나 인식하지 못하면 많은 암보(memory)에 문제가 발생할 수 있다.

7) 화성 소개

학생이 위의 연습을 마친 후 화음과 코드 진행의 기본 개념을 소개하는 것이 좋다. 첫 번째 기본 중지 화음 진행(cadential chord progression) IV-V-I 이상을 소개하고 기본적인 화성을 가르치는 방법은 인터넷에 많이 나와 있다.

4. 작곡 연습 : 음악적 아이디어를 개발하는 방법에 관한 기본 전략

음악을 쓰는 데는 반복, 변형 및 대조라는 세 가지 기본 절차가 사용된다. 다음 연습에서는 멜로디 또는 리듬 중 하나가 변화되고 다른 요소는 변경되지 않는다.

1) 같은 리듬 유지 및 음 간격 변경

(1) 시퀀스 (sequence)

같은 목소리로 높거나 낮은 음 간격으로 동기 또는 긴 멜로디(또는 화성) 악절을 다시 말한다. 멜로디 개발에 매우 유용하다.



“아리랑” 원본



“Mouse on a motorcycle” 원본
(©E. Fábregas)



동형 진행



동형 진행

(2) 하나 이상의 멜로디 간격의 변화



“Mouse on a motorcycle” 원본
(©E. Fábregas)



음정의 변형

(3) 모음변화(mutation) - 장조와 단조의 변화



“아리랑” 원본



동형진행



“Ghost lament” 원본

(©E. Fábregas)



동형진행

(4) 멜로디 반전 (Mirroring) - 세 가지 유형

① 정확한 간격을 유지하지 않는 자유 - 반대 동작



“아리랑” 원본



자유 전위(제창)

② 엄격/거울/반음계적 -정확한 음 간격이 유지됨- 조성의 변화가 있음.



“아리랑” 원본



엄격 전위(제창)

③ 새로운 멜로디 개요



“아리랑” 원본



전위: 새로운 멜로디 개요

2) 음 간격을 유지하고 리듬을 변형하기

(1) 리듬의 부분적인 변형



“아리랑” 원본



리듬의 부분적인 변형

(2) 리듬의 변형 - 악센트 위치의 변경 및 박자의 변형



“아리랑” 원본



리듬의 변형: 당김음



리듬의 변형: 박자의 변화



리듬의 변화: 박자표의 변화

(3) 확장(augmentation) - 모든 음의 값을 두배로 늘림



“아리랑” 원본



확장

(4) 4축소(diminution)- 모든 음의 값을 반으로 줄임



“아리랑” 원본



축소

3) 음 간격과 멜로디를 동시에 변경하는 방법에는 여러 가지 방법이 있다.
 다음은 두가지 기본 테크닉이다: 장식 및 단편화

(1) 장식 - 리듬과 멜로디로 원래의 멜로디를 장식한다.

The image shows two musical staves. The left staff, labeled "“아리랑” 원본", shows the original melody in 4/4 time with a simple rhythmic pattern. The right staff, labeled "장식", shows the same melody with more complex rhythmic patterns and grace notes, illustrating the technique of 'decoration'.

(2) 단편화 및 확장 - 원래 선율의 단편을 가져와서 동형진행을 통과시키고 확장한다.

The image shows a single musical staff illustrating the technique of 'fragmentation and expansion'. It features a sequence of notes and rests that are fragmented from the original melody and then expanded with new rhythmic patterns and intervals.

구두발표

구두발표

피아노 교수에 있어 바로크 건반음악의 다이내믹 해석에 대한 고찰

이주혜 (이누리 평생교육원)

음악의 치료적 접근: 정서 행동 문제를 지닌 아동 및 청소년의 피아노 교수(敎授)를 중심으로

문지영 (숙명여대)

국내 음악대학 및 예술중.고등학교 피아노 전공 입시곡에 대한 연구

하에라 (한세대)

작은 손을 가진 피아노 연주자들을 위한 교수 전략 연구

박혜린 (대구예술대)

중급 수준 인사이드 피아노 기법의 악곡 지도

이연경 (청주교대)

클래스 피아노 교육 환경: 그룹 지도와 개인 지도의 만족도 조사 연구

양 지 (이화여대)

피아니스트와 질병: 포컬 디스톨니아(focal dystonia)

장혜지 (Univ. of South Carolina)

이베르의 <이야기들> 중 두 악장을 중심으로 한 창의적 교수방안 연구

유은석 (가천대)

한국 피아노 교수법 연구의 현황과 과제

최진호 (중앙대)

성인 초급 학습자를 대상으로 한 듀오 피아노의 협동학습 적용 연구

주미경 (대구교대)

20세기 기법을 활용한 차트만의 교육용 피아노 작품의 연구

홍정아 (한세대)

달크로즈 솔페즈 교수법을 적용한 피아노 수업이 음악성 및 정서 함양에 미친 효과 검증

강지혜 (한세대)

피아노 교수에 있어 바로크 건반음악의 다이내믹 해석에 대한 고찰

I. 서론

피아노 교수 과정에서 필수 과정으로 다루고 있는 바로크 시대의 건반 음악에서 다이내믹을 표현하는 것은 다른 시대의 작품들보다 어렵다. 같은 곡임에도 출판사별로 다이내믹을 다르게 표기하거나 거의 표기되어있지 않은 경우가 대부분이기 때문이다. 이는 다이내믹 기호가 현재와 같이 섬세하게 발달하지 않았거나, 작곡가의 성향, 바로크 시대의 기보 관습 등을 이유로 들 수 있으나, 보다 주된 원인은 악기가 다르기 때문이다. 바로크 시대의 대표적인 건반악기는 하프시코드와 오르간이며, 우리가 바로크 시대 건반 음악 작품이라 알고 있는 곡들은 거의 대부분 피아노가 아닌 이 악기들을 위해 작곡되었다. 음악적 표현에 있어 하프시코드 및 오르간과 피아노가 가지는 가장 큰 차이점은 다이내믹에 있다. 하프시코드나 오르간은 특정 장치를 이용해 부분적으로 다이내믹을 표현할 수 있으나, 그 사용이 제한적이며, 점진적인 다이내믹의 조절은 불가능하다. 따라서 이들을 위해 작곡된 바로크 시대 작품에서, 세밀한 다이내믹의 표현은 기호나 나타냄 말보다는 아고직 액센트(agogic accent) 혹은 루바토(rubato) 등의 리듬적 변용이나(이주혜, 2015) 음악의 짜임새, 화성적 어법, 음악적 문맥, 하프시코드 건반 조절(Badura-Skoda, 2007; Kochevitsky, 1996; Troeger, 2003) 등으로 표현되었다. 다이내믹 조절의 부분이 보완된 것을 강조하기 위해 발명 초기에 ‘포르테피아노(fortepiano)’라 이름 붙여지기도 했던 피아노는, 앞선 두 악기에 비해 손가락의 터치에 의한 섬여림의 표현이 훨씬 용이할 뿐만 아니라, 산업혁명의 시대를 거치면서 19세기 후반에 이르러서는 초기의 ‘포르테피아노’와도 비교할 수 없을 만큼 풍부한 표현력을 갖추게 되었고, 따라서 바로크 건반악기들과의 표현력의 격차는 더욱 커졌다. 그러나 21세기 현재, 바로크 시대의

건반악기 음악은 하프시코드보다는 피아노로 연주되는 일이 월등히 많고, 이러한 악기적 차이를 충분히 인지하지 못한 교수자들은 바로크 음악을 피아노에서 가르칠 때 다이내믹 표현에 혼란을 겪을 수 있다. 이에, 피아노 교수에 있어 다양한 다이내믹의 표현이 가능한 피아노의 장점을 살리면서도 작곡가의 의도에 어긋나지 않도록 다이내믹을 구현하는 적절한 방법을 제시하는 것이 이 논문의 목적이며, 이를 위해 바로크 건반음악 작품의 음악적 짜임새, 화성적 어법, 음악적 문맥, 직접 기보된 다이내믹 등을 문헌 및 출판된 악보의 비교를 통해 고찰한다. 이 논문은 하프시코드를 위한 작품들로 연구가 제한되어있음을 밝힌다.

II. 본론

1. 음악의 짜임새(musical texture)

손가락의 터치로 셈여림을 조절할 수 없는 하프시코드를 위한 음악에서는, 음악의 짜임새가 가지는 음의 밀도는 음량과 비례한다(Kochevitsky, 1996; Troeger, 2003). 따라서 연주자는 화음을 구성하는 성부의 개수에 따른 수직적 측면과, 선율의 진행에 있어 다양한 음가의 시간적 조합에서 나타나는 수평적인 측면에서, 음의 밀도가 높을수록 증가되는 음의 개수만큼 음량이 커지는 구조를 눈여겨 봐야한다. 피아노의 경우는 음의 밀도가 높지 않더라도 큰 음량으로 연주를 하거나, 반대로 음의 밀도가 높아도 작은 음량으로 연주할 수 있다. <악보 1>은 라흐마니노프(S. Rachmaninoff, 1873-1943)가 피아노를 위해 작곡한 프렐류드이다. 마디 3-4에서 첫 박자를 제외한 8분음표 단위로 오른손과 왼손이 여섯 개의 음을 동시에 누르는데, 1, 3, 4번째 박에서 연주된 세 옥타브에 걸친 베이스 유니즌 음들이 페달 효과로 중첩되어 총 9개의 음이 동시에 울리는 두꺼운 짜임새를 보인다. 그러나 여기서 라흐마니노프가 선택한 다이내믹은 ppp로 피아노적인 작곡임을 볼 수 있다. 만약, 이 곡이 하프시코드를 위한 음악이며 악보에 다이내믹 기호가 없다면, 두터운 짜임새에 따라 작곡가가 큰 음량을 의도한 것으로 해석할 수 있으며 마디 3-4에서의 연주 역시 마디 1-2와 마찬가지로 ff로 해석하여 연주하는 것이 적절하다.

<악보 1> 라흐마니노프의 <프렐류드> Op. 3-2, 마디 1-4(Augener edition).



<악보 2> J. S. 바흐의 <Harpichord Concerto> BWV 981 중 1악장, 마디 1-4 (Bärenreiter edition).



바로크 시대의 작곡가들은 <악보 2>에서와 같이 음의 밀도를 이용하여 자신이 표현하고자 하는 다이내믹을 만들어냈다. J. S. 바흐는 모방대위법을 통해 점2분음표 간격으로 성부를 하나씩 늘여 음량이 점점 커지는 효과를 얻었다. 이와 같이 점진적인 음량의 변화는 음의 개수를 증가시키거나 감소시키는 구조적인 방법으로 구현해냈다.

앞선 예들이 수직적인 밀도를 다룬 것이라면, 이제 수평적인 밀도를 이용한 경우도 살펴보자. 하프시코드는 현을 뜯는 방식으로 소리를 내는데, 시간이 경과하여 현의 진동이 약해짐에 따라 자연스럽게 음량이 줄어드는 음색을 가지고 있다. 따라서 단위 시간 당 음의 개수에 따라 밀도가 높을수록 큰 음량을 가지게 되고 적을수록 음량은 상대적으로 작게 들린다.

<악보 3> 수평적 밀도의 예



<악보 3>에서 첫째 마디와 둘째 마디의 단위 시간당 음의 비율은 1:8이 되어 둘째 마디가 더 크게 들린다. 이런 성질을 이용하여 버드(W. Byrd, 1540-1623)는 그의 작품 <종소리>(The bells)에서 점차 음의 밀도를 높여가며 뒤로 갈수록 음량을 증가시켜 분위기를

고조시키는 악곡의 구성을 보여주기도 했다. (음악의 예는 지면상 생략)

그러나 피아노의 발달로 인해 음의 밀도에 의한 다이내믹 표현의 제약이 완화되면서, 이후의 피아노를 위한 음악들에서 밀도와 상관없이 다양하고 복잡한 반주패턴이 발달하는 것을 볼 수 있다. 특히 낭만시대 이후의 작품들에서 보이는 두꺼운 반주 형태에 익숙해진 연주자들은, 바로크 건반음악에서 음의 밀도가 품고 있는 다이내믹의 의미를 예민하게 느끼는 것에 어려움을 느낄 수 있다. 따라서 피아노 교수자는 학생에게 바로크 음악을 연주할 때 음의 밀도와 비례하게 다이내믹을 구성하여 곡을 이해하고 표현하는 것을 강조할 필요가 있다.

2. 화성적 어법(harmonic usage)

18세기 이론서들에는 화성적 어법에 따라 강약을 조절하는 방법에 대해 자세히 서술하고 있는데 불안정한 화성적 요소들, 즉, 반음계적 화성, 불협화음, 또는 준비 없이 갑자기 등장하는 화음 등에 대해 협화음이나 해결음보다 크게 연주할 것을 지시하고 있다. C. P. E. 바흐(C. P. E. Bach, 1949, p. 163)는 그의 저서에서 “일반적으로 불협화음은 크게 연주하고 협화음은 작게 연주하는데 불협화음은 우리의 감정을 동요하게 하고 협화음은 이를 진정시키기 때문이다.”라고 하였다. 도닝턴(Donington, 1989)은 화음에 따른 다이내믹의 변화를 ‘자연법칙’에 비유하며, 이를 적절히 표현하지 않으면 자연스러운 음악적 고조와 완화의 느낌을 잃는다고 서술하였다. 이를 도식화시키면 ‘불협화음→협화음’의 진행은 ‘f→p’의 진행이 된다. 슐렌버그(Schulenberg, 1993)는 앞꾸밈음(appoggiatura)이나 계류음에도 음량적 강세가 들어야 한다고 했다. 화성에 따른 강약의 표현은 비단 바로크 음악 뿐만 아니라 조성음악이 사용된 모든 시대의 작품들에 적용할 수 있다. 다만, 악보에 다이내믹 지시가 드문 바로크 시대의 작품에서는 특히 화성의 진행이 다이내믹에 대한 작곡가의 의도를 파악할 수 있는 충분한 근거가 되므로, 피아노 교수자들은 학생들에게 화성에 대한 느낌과 감각을 키우도록 독려할 필요가 있다.

3. 음악적 문맥(musical context)

코세비츠키(Kochevitsky, 1996)는 바로크 시대 음악에서 다이내믹은 감정적인 요인보다는 구조적인 요인에 의해 결정된다고 하였다. 음악적 문맥에 따라 악곡 전체, 단락, 선율의 구조로 살펴보자. 우선 도닝턴(Donington, 1989)은 악곡 전체의 구조에 따른 셈여림의 대조와 조화에 대해, 바로크 시대의 음악에는 일반적으로 f가 기준이 되었으며 그 외의 다이내믹들, 예를 들면 p나 pp, 또는 ff 등은 특별한 효과를 위해 사용된 셈여림이었

다고 서술하였다. 또한 바로크 시대의 알레그로 작품은 기본적으로 힘찬 제시부를 가지고 중간부분은 조용하며 재현부에서 다시 큰 음량으로 연주해야한다고 주장한다.

음악적 단락들의 단위로 다이내믹을 결정할 경우에는 어떻게 반복하는가가 고려의 대상이다. 음악적 단락이 반복될 때, 다이내믹은 다양하게 변화시켜 연주될 수 있는데, 여기서 주목할 것은 ‘다양성’과 ‘대조’이다. 같은 음악적 재료의 반복이 지루하게 들리지 않도록 첫 번째는 크게, 두 번째는 작게, 또는 첫 번째는 작게, 두 번째는 크게 연주하거나, 단락을 반으로 나누어 첫 반은 크게, 나머지 반은 작게, 그리고 그 상태로 반복하는 등의 여러 가지 방식으로 계획하여 연주할 수 있다(Donington, 1989). 에코 다이내믹(echo dynamics)은 반복하는 단락에 대한 바로크 시대의 대표적인 표현 방식인데, 말 그대로 처음엔 크게, 반복하는 부분은 메아리(echo)처럼 작게 연주하는 것이다.

선율의 경우는 외곽선의 높낮이에 따라 단순하게 적용되는 것과 특정 조건에서 강세를 가지게 되는 음의 표현으로 나눌 수 있다. 선율의 외곽선에 따른 다이내믹의 변화는 상승할 때 크레센도, 하행할 때 데크레센도로 단순히 표현하는 것이 일반적이다. 이는 동형진행(sequence)의 경우에도 적용되는데, 동형진행의 반복되는 단락이 단계별로 상행할 경우 음량을 증가시키고 하행할 때는 음량을 줄여가며 표현한다(Donington, 1989). 그 외에도 프레이즈의 시작 음, 전반적인 음역과 동떨어진 음역에서 등장하는 음, 단락이나 곡의 마지막 화음 등에 문맥적인 강박이 표현된다(Troeger, 2003). L. 모차르트(Mozart, 1985)는 임시표가 붙은 음의 강세의 예를 제시했는데, 이에 따르면 #과 ♯의 사용으로 반음 높아진 음은 보다 강하게 연주하고 선율의 과정에서 다시 작아져야한다. 같은 방식으로 ♭나 ♮로 갑자기 음이 내려갈 때도 f로 구분되도록 연주해야한다고 서술했다.

4. 직접 기보된 다이내믹

바로크 시대 작품에서 다이내믹 지시는 piano와 forte가 대부분이며 드물게 크레센도와 디미누엔도를 사용하였다(Lawson & Stowell, 1999). 그러나 바로크 시대 음악에서 다이내믹 지시는 당시의 즉흥연주 관습에 따라 연주자의 선택에 맡겨진 부분이므로 실제 악보에서의 기호는 그 이후의 시대와 비교해볼 때 상대적으로 적다. J. S. 바흐의 건반음악 작품에서 다이내믹 지시는 매우 드문 편이나(<평균율>에서 1곡, <이탈리아 협주곡>, <프랑스 서곡>), 성악곡이나 관현악을 위한 작품에서는 ‘poco piano’, ‘mezo forte’, ‘poco forte’ 등을 사용하였다(Badura-Skoda, 2007). 이를 통해 그가 여건이 가능하다면 보다 다양한 다이내믹의 단계를 표현하였다는 것을 알 수 있고, 이것이 그의 작품을 피아노로 연주할 때 다양한 다이내믹의 표현을 염두에 두어야하는 이유가 될 것이다.

바로크 시대 건반음악에 표기되어있는 다이내믹 기호는 단순히 음량의 변화만을 의미하는 것은 아니다. 하프시코드와 오르간에서는 터치에 의한 음량 변화가 불가능하기 때문에 이를 보완할 수 있는 다른 장치들을 이용하여 다이내믹을 표현하였는데, 두 개 이상의 건반세트를 가지고 현을 중첩시켜 표현하는 것이 일반적이다(Troeger, 2003). 이를 ‘계단식 다이내믹(terraced dynamic)’ 이라고도 하는데, 바흐의 건반음악에서의 다이내믹 지시는 이 악기들에서 건반을 바꾸는 것을 의미한다. <이탈리아 협주곡>과 <프랑스 서곡>에서의 *f*는 하프시코드에서 연주할 때 두 개의 줄 세트를 연주하는 아랫 건반에서의 연주를 *f*로, 하나의 줄 세트를 가진 윗 건반에서의 연주를 *p*로 지시한다고 볼 수 있다. 실제 하프시코드 연주에서는 건반을 바꾸는 순간에 약간의 시간적 공간이 생기는데, 이는 작곡가의 음악적 의도 아래 계획되어진 것이므로, 피아노 교수자들은 이들 악곡을 피아노에서 가르칠 때도 루바토나 아고지 액센트와 같은 음악적 표현을 고려해보는 것이 악곡의 이해에 도움이 되리라 본다.

위에서 살펴본 바와 같이 바로크 건반음악에 표기된 다이내믹 지시어는 음량의 변화를 지시하는 의미도 있지만, 두 개의 건반을 가진 하프시코드에서는 건반을 이동하라는 의미와 오케스트라에서 합주와 솔로 등의 연주 형태를 암시하는 의미도 함축하고 있다. 따라서 피아노 교수자들이 학생들에게 바로크 건반음악에서 기보되어있는 다이내믹의 해석을 제시할 때는, 단순한 음량의 변화뿐만 아니라 악기의 확장, 연주 형태의 확장 등의 아이디어도 고려해야 한다.

III. 결론

바로크 시대의 건반음악 작품들은 음량의 조절이 제한적인 하프시코드와 오르간을 위해 작곡된 것이 대부분이다. 따라서 음악적인 표현은 음량보다는 리듬이나 아티큘레이션, 혹은 템포의 변화를 이용하는 것이 일반적이었다. 또한, 작곡가가 바로 연주가였으며, 지속저음을 비롯한 즉흥연주가 일반적이었던 바로크 시대에는, 악보에 꼼꼼한 지시어를 적어 넣지 않는 것이 관례였던 것도 다이내믹 지시어를 찾아보기 힘든 이유이다. 그러나 현재 바로크 시대의 음악, 특히 J. S. 바흐나 스카를라티의 작품들은 하프시코드보다는 음량의 조절이 자유로운 피아노로 연주되는 경우가 현저하게 많으며, 피아노 교수 과정에서도 필수적인 과제 곡으로 지정되어있다. 그러므로 악보에서 지시어로 찾아보기 힘든 다이내믹의 표현은 피아노를 교수하는데 있어 연구를 통한 해석이 필요한 부분이며, 이는 음악적 짜임새나 화성적 어법, 음악적 문맥 등을 통해 그 방법을 유추해

볼 수 있다.

작가는 꾸밈음부터 시작되는 즉흥연주의 시대였던 바로크 시대 음악의 해석에 정답은 없다. 그러나 19세기 낭만시대에 유행했던 웅장한 음향으로의 변형은 작곡가의 의도를 벗어난 해석일 수 있기에, 이와 같은 시행착오를 범하지 않기 위해 바로크 시대의 시대적인 연주관습을 고찰하여 보다 적절한 해석의 방법을 찾아 피아노 교수자들에게 제시하는 것이 이 논문의 목적이다. 이후로 바로크 시대의 다이내믹 표현에 대해 보다 깊게 이해하기 위해 건반음악에서 다이내믹의 표현을 대신하기 위해 쓰였던 리듬과 아티클레이션에 대한 연구가 이어지기를 제언한다.

참고문헌

- 민은기, 심은섭, 오지희, 이경희, 이보경, 이서현, 이재용(2006). **21세기 음악가를 위한 바로크 음악의 역사적 해석**. 서울: 도서출판 음악세계.
- 이주혜(2015). 피아노 교육에 있어 바로크 건반음악의 리듬 기보와 해석에 대한 고찰. **음악교수법 연구**, 15, 171-199.
- Bach, C. P. E.(1949). *Essay on the true art of playing keyboard instruments* (translated by W. J. Mitchell). New York, NY: W. W. Norton & Company.
- Badura-Skoda, P.(2007). **바흐 건반악기 음악의 연주와 해석**. 김경임 역. 서울: 음악춘추사.
- Cyr, M.(2007). **바로크 음악 연주하기**. 양승열 역. 서울: 도서출판 상지원.
- Donington, R.(1989). *The interpretation of early music*. London: W. W. Norton & Company Ltd.
- Dykstra, B.(1969). *The interpretation of Bach's Well-tempered Clavier, book one: a study in diversity*. DMA diss. New York: Eastman School of Music, University of Rochester.
- Kochevitsky, G. A.(1996). *Performing Bach's keyboard music*. Davenport, IA: John Deere Publishing.
- Lawson, C. & Stowell, R.(1999). *The historical performance of music: an introduction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Mozart, L.(1985). *A treatise on the fundamental principles of violin playing* (translated by E. Knocker). Oxford: Oxford University Press.
- Quantz, J. J.(1966). *On playing the flute* (translated by E. R. Reilly). Boston, MA: Northeastern University Press.
- Schulenberg, D.(1993). *The keyboard music of J. S. Bach*. London: Victor Gollancz.
- Sutcliffe, W. D.(2003). *The keyboard sonatas of Domenico Scarlatti and eighteenth-century musical style*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Silbiger, A.(2004). *Keyboard music before 1700*. Abingdon, Oxon: Routledge.

Troeger, R.(2003). *Playing Bach on the keyboard: a practical guide*. Pompton Plain, NJ: Amadeus Press, LLC.

Vogt, H.(2002). **요한 제바스티안 바흐의 실내악**. 윤진영 역. 서울: 음악춘추사.

음악의 치료적 접근: 정서 행동 문제를 지닌 아동 및 청소년의 피아노 교수(教授)를 중심으로

I. 서론

최근 교육 및 치료의 현장에서 직면하고 있는 아동 및 청소년들의 다양한 정서 행동 문제들은 가족, 학교 나아가 사회 전반에 걸쳐 심각한 문제들을 낳고 있다. 주의 산만 및 집중력 결핍, 과잉 행동, 충동 행동, 인터넷(스마트 폰) 중독, 학교 폭력 등을 포함한 문제 행동들의 경우 높은 스트레스와 정서적 취약성이 가져온 정서 행동 문제로 볼 수 있다(이은희, 김남숙, 2011; 이희정, 2010). 정서 행동 문제를 경험하는 아동 및 청소년의 수가 해마다 급증하고 있고(보건복지가족부, 2015) 이들의 정상적 발달을 위한 사회적 개입의 요구가 증가하고 있는 현재, 정서 행동 문제에 대한 초기 개입이 중요하고 정부 차원에서도 이러한 중요성을 인식하여 아동·청소년 정신보건 사업을 시행하고 있다. 아동 및 청소년기의 신체적·심리적·인지적·사회적 발달은 향후 그들이 건강한 사회구성원으로서 역할 수행에 밀접한 관련이 있고, 성인기 삶의 질에도 막대한 영향을 끼친다. 이들의 정서 행동 문제들이 적절히 해결되지 못하고 만성화되면, 병리적 문제로 확대되어 정서행동장애나 반사회적 행동으로 발전될 수 있다. 이에 정서적 불안과 긴장, 스트레스 등의 정서 행동 문제를 경험하는 아동 및 청소년을 보호 관리하고, 문제 해결에 도움을 줄 수 있는 방법이 필요하다.

학교 현장에서 정서 행동 문제를 지닌 아동 및 청소년들을 돕기 위한 방법들 중 방과 후 예술치료 프로그램이 있는데, 이는 가정과 학교, 사회가 연계하여 정서 행동 문제를 지닌 아동 및 청소년들의 다양한 심리 정서 및 행동적 문제를 다룰 수 있는 시스템이라 할 수 있다(이에스터, 홍정은, 2012; 정현주, 2008). 예술치료란 예술매체가 가지고 있는 심미적, 창의적, 승화적 특성을 활용하여 개인 내면에 존재하는 생각, 감정, 느낌을 예술

적 경험 내에서 다루는 것으로, 교육 현장에서 실시되는 예술치료 프로그램은 정서 행동 문제에 대한 치료를 목적으로 예술 매체를 사용하여 문제를 탐구하고 해결하는 과정을 통해 교육적 잠재력을 실현시키고 전반적 성장을 돕는 통합적이고 전인적인 접근이라 할 수 있다. 즉, 치료적으로는 예술매체의 치료적 특성을 활용하여 심리적 안정과 정서 함양, 부적절한 행동 감소 등을 통해 그들이 가진 잠재능력을 개발시키고, 교육적으로는 예술 매체의 교육적 특성을 활용하여 학습에 필요한 기술을 발달시켜 학습 수행능력과 학습 효율성을 증진시키는데 중점을 둔다(김택호, 배숙경, 2013; 정현주, 2008). 예술치료는 정서 행동 문제를 지닌 아동 및 청소년에게 안전하고 자유로운 환경을 제공함으로써 창의적이고 자발적인 경험을 독려하고 타인과 신뢰할 수 있는 관계를 형성하도록 하며, 자기 수용 능력·학습 동기·학습 기술 및 개념·사고 능력·대처 기술 향상을 가져와 궁극적으로 학교와 사회에 잘 적응할 수 있게 한다.

아동 및 청소년에게 친숙한 매체인 음악은 이들의 신체·심리·사회·인지·운동 등 다양한 영역에 작용하여 정서 행동 문제를 효과적으로 다룰 수 있는 도구라고 할 수 있다. 음악치료 방법인 음악 감상, 악기 연주, 노래 부르기, 음악 만들기 등을 통해 정서 행동 문제를 지닌 아동 및 청소년들의 과잉 행동 및 공격 행동과 같은 외현화된 문제 행동의 감소 뿐 아니라 우울, 불안 등의 내현화된 문제 행동의 감소도 가져올 수 있다(김상철 외, 2007; Chong & Kim, 2010; Jackson, 2003). 학교 현장에서 실시되는 음악치료는 정서 행동 문제로 말미암아 학교 부적응을 보이는 아동 및 청소년의 심리적·사회적 안정, 타인과의 관계 확립 및 발전, 학습 수행력 증진 등을 가져와 학교에 보다 잘 적응하도록 도와준다(김수지, 2012; 김택호, 배숙경, 2013; 이근매, 2011). 이에 음악치료의 개념 정립을 통해 음악치료에 대한 전반적인 이해를 돕고, 음악이 아동 및 청소년들의 정서 행동 문제에 미치는 영향과 피아노 교수(教授)의 효과적인 적용을 제안함으로써 음악의 치료적 접근에 대한 사회적 역할과 의미를 고찰하고자 한다.

II. 본론

1. 음악치료의 개념

세계에서 가장 먼저 음악치료를 학문과 임상 분야로 뿌리 내리게 한 미국음악치료협회(AMTA: American Music Therapy Association)에서는 음악치료를 다음과 같이 정의 내리고 있다.

음악치료는 치료적인 목적, 즉 정신과 신체의 건강을 복원, 유지, 향상시키기 위해 음악을 사용하는 것이다. 이것은 음악치료사가 치료적인 환경 속에서 치료 대상자의 행동을 바람직한 방향으로 변화시키기 위한 목적으로 음악을 단계적으로 사용하는 것이다. 이러한 변화는 치료를 받는 개인이 자신과 주변의 세계를 깊이 있게 이해하게 되어 사회에 좀 더 잘 적응할 수 있도록 도와준다(최병철 외, 2015, p. 18).

음악치료가 ‘복원 또는 재활’의 목적으로 시행될 때, 이는 원래 가지고 있었던 기능이 질병이나 장애로 손상된 것을 원래의 기능으로 회복시켜주는 것을 말한다. 이 개념을 정서 행동 문제를 지닌 아동 및 청소년에 적용시켜 보면, 정서 행동 문제로 인해 가정·학교·사회에서 제대로 된 기능을 수행할 수 없는 아동 및 청소년에게 음악 경험과 관계를 통해 이전의 기능으로 회복시켜 주는 것이 목적이 될 수 있다. 또한 부적응적인 행동 및 결핍된 기능을 보이는 아동 및 청소년에게 음악적 경험과 관계를 통해 학습 기술, 사회 기술 등의 학교생활에 필요한 적응 기술을 향상시키도록 하는 것도 음악치료 목적이라 할 수 있다.

음악치료는 행동을 변화시키는 것을 목표로 하는데, 여기서 말하는 행동의 변화는 심리·행동·인지 영역의 변화를 포괄하는 의미를 담고 있다. 정서 행동 문제를 지닌 아동 및 청소년의 경우 심리적 안정감 향상, 자신감 향상, 사회성 발달, 타인과의 관계 확립 및 발달, 대인관계 능력 증진, 부적절한 행동 감소, 주의집중력 향상, 학습능력 증진, 통찰력 획득 등과 같은 다양한 행동의 변화를 포함한다. 이러한 변화는 정서 행동 문제를 지닌 아동 및 청소년들에게 자신과 주변의 세계를 깊이 있게 이해하게 하여 가정·학교·사회에 보다 잘 적응할 수 있도록 도와준다.

음악치료는 음악을 단계적으로 사용하는 체계적인 치료 과정이라 할 수 있는데, 이것은 음악치료가 결과 중심의 일회성 치료 형태가 아닌 구체적인 목표를 세우고 체계적·단계적으로 시행되는 과정 중심의 치료라는 것을 의미하는 것이다. 음악치료에서는 감상·연주·창작 등 다양한 방법이 사용되고 있다. 이러한 방법들은 음악의 심미적인 특성과 음악적 사고 과정을 통해 정서 행동 문제를 지닌 아동 및 청소년에게 억압된 감정과 에너지를 탐색하도록 하고, 그들의 생각과 감정을 창의적으로 표현하도록 한다. 또한 상대방의 감정을 이해할 수 있는 기회를 제공하며, 긴장을 이완시키고 충동적 감정과 행동을 조절하게 하며, 내재된 긍정적 에너지를 자극시켜 무기력감이나 무가치감에서 벗어날 수 있도록 도와준다.

2. 치료적 접근으로서 피아노 교수(教授)

음악교육의 측면에서 피아노 교육은, 전문적인 음악인이 되기 위해서가 아닌 미적 감정이나 자연스러운 감정의 표현과 같은 삶의 질을 도모하기 위한 목적으로 보편화되어 있다. 치료적 접근으로서 피아노 교수는 음악적 이해와 피아노 연주기술을 습득하는 과정이라는 점에서 음악 교육과 동일하게 볼 수 있지만, 피아노 교수 과정 자체를 치료의 한 과정으로 보고 음악적 목적의 달성이 아닌 음악외적 목적을 달성하도록 한다는 점에서 음악교육과는 완전히 다르다. 치료적 접근으로서 피아노 교수는 음악영역 이외 타 발달영역의 목표를 성취하는 과정을 통하여 치료적으로 이용될 수 있다.

음악치료 분야에서 정서장애 청소년의 자아존중감 향상을 위해(Kivland, 1986), 우울증 노인의 우울감 감소를 위해(Haines, 1989), 다운증후군의 자존감 향상을 위해(Velasquez, 1991) 피아노 레슨이 효과적이라는 연구들과 키보드 건반 연주가 관절염 환자의 소근육 능력 향상과 유연성 증가를 가져와 관절염의 불편감을 감소시키고 여가시간의 활용에 효과적이라는 연구가 있다(Zelazny, 2001). 이와 같이 선행연구들을 통해 치료적 접근으로서 피아노 교수가 신체·심리·사회·인지적 측면에서 효과적임을 알 수 있다. 다음은 정서 행동 문제를 지닌 아동 및 청소년을 위한 치료적 접근으로서 피아노 교수에서 효과적인 치료 목표를 크게 네 가지로 구분하여 설명하고자 한다.

1) 부정적 정서 감소

정서 행동 문제를 지닌 대다수의 아동 및 청소년들은 불안, 우울, 무기력, 수치심 등 부정적 정서를 보인다. 이들은 동기 및 의욕을 상실한 상태로 낮은 자존감 및 자기 위축을 보이고, 자신과 타인에 대해 부정적으로 인식하여 비판적 시각과 부정적 사고를 갖는 경우가 많다. 또한 무기력감을 느껴 활동 범위가 제한적이고 활동 수준도 낮아지며 타인과의 의미 있는 상호교류를 피하는 등 사회성이 현저하게 떨어지게 된다. 이렇게 되면 내적 기제가 자연스러운 기능을 수행하지 못해 부적절한 표현 및 행동의 표출로 나타나 또래 관계 형성, 학교 및 사회생활 전반에 걸쳐 어려움을 겪게 된다. 치료적 접근으로서 피아노 교수를 통해 다양한 음악을 경험하게 함으로써 풍부한 미적 감수성과 미적 가치를 가질 수 있다. 피아노 연주를 통해 자신의 느낌과 감정을 표현함으로써 표현력, 발표력, 자신감 등을 키울 수 있고 스스로 만든 음악을 통해 성취감을 느낄 수 있다. 치료적 접근으로서 피아노 교수의 새롭고 성공적인 경험은 정서 행동 문제를 지닌 아동 및 청소년에게 만족감과 성취감, 자신감과 자긍심 향상을 가져오게 함으로써 부정적 정서를 긍정적 방향으로 전환시킬 수 있다.

2) 상호 교류 기술 향상

정서 행동 문제를 지닌 아동 및 청소년의 경우 긴장, 불안, 우울, 슬픔 등과 같은 심리적 어려움으로 인해 타인과 적절하게 교류하지 못하고 타인과의 관계에 문제를 갖게 된다. 타인과의 긍정적인 상호 교류 경험을 가져오는 요인 중 공감능력은 상대방의 정서를 이해하고 그 정서를 공감할 수 있는 능력을 말한다(Cohen & Strayer, 1996). 공감능력은 학교 폭력, 따돌림 등 또래 집단 내 문제 행동의 근본적인 원인으로 지적되고 있고, 정서표현은 타인과의 교류에서 중요한 역할을 담당하기 때문에 아동 및 청소년기의 공감능력 및 정서 표현 훈련은 중요하다(Boone & Buck, 2003; Lomas, 2012). 치료적 접근으로서 피아노 교수를 통한 음악 경험은 타인과의 긍정적 교류와 정서적 친밀감을 높이고, 이전에는 경험하지 못한 보상을 받을 수 있게 한다. 자기중심적 성향을 가진 아동 및 청소년의 경우 공통의 관심이나 주제를 다루는 작업을 통해 그룹의 역동을 느끼고, 음악적 교류를 통해 감정 이입 및 공감대를 형성하고 타인의 감정과 생각, 느낌을 나누게 하여 타인과 적절하게 교류하고 관계를 정립할 기회를 제공한다(김상철 외, 2007). 또한 소극적인 성향으로 인해 자기표현에 어려움을 겪는 아동 및 청소년의 경우에는 음악 안에서 자유롭고 안전하게 자신을 표현하는 기회를 제공함으로써, 자신감을 획득하고 활동에 적극적인 참여를 가능하게 한다.

3) 충동 조절 능력 향상

정서 행동 문제를 지닌 아동 및 청소년들은 대개 부정적 정서가 외현화되면서 이와 관련된 에너지가 충동적·공격적 방식으로 표출되어 문제 행동을 보이고, 감정을 조절하거나 타인과 적절하게 의사소통하는데 어려움을 겪게 된다. 또래 관계, 사회적 유능감, 심리적 안녕감 등의 내적 역량 강화는 감정 조절 능력을 바탕으로 발달하므로(Eisenberg et al., 2004), 감정 조절의 실패는 학교 부적응 및 정서 행동 문제들과 밀접하게 연결된다.

음악 경험은 감정을 상승시키고 기분을 좋게 만드는 뇌 영역을 자극시키며, 충동과 관련된 에너지를 조절할 수 있는 기회를 제공한다(Menon & Levitin, 2005). 피아노를 연주하거나 음악을 만들어가는 경험은 주어진 상황에서 용납되고 기대되는 행동과 규율을 따르도록 함으로써 자기 통제력을 증진시킬 수 있다(김상철 외, 2007). 또한 피아노를 연주하면서 얻는 신체적 자극은 운동 신경 및 운동 기술을 발달시켜 근육의 조절과 협응을 증진시켜 자기 조절력을 획득할 수 있게 한다. 치료적 접근으로서 피아노 연주의 경험은 집중력과 지속력을 요하고, 과제 분석이 필요하므로 과제에 대한 주의집중력을 높여 충동 조절에 효과적이라 할 수 있다.

4) 학습 동기 유발

정서 행동 문제를 지닌 아동 및 청소년의 경우, 정상 지능을 가지고 있음에도 불구하고 학업 수행 및 성취에 어려움을 갖는다. 이들의 학습 부진은 주로 학습에 대한 태도 및 동기 결여가 원인인 경우가 많다. 또한 또래들보다 문제 해결 속도나 반응 시간이 느려 학습의 상황에서 불안과 긴장, 실패를 경험하게 되고, 이렇게 불안한 정서가 지속되면 학습 동기를 상실하고 자신감·자긍심 저하, 무기력감으로 이어지게 된다. 그러므로 이들에게는 성취감을 경험할 수 있는 환경과 과제의 성공적인 수행을 격려하고 이에 대한 강화를 제공하는 긍정적인 피드백의 경험이 매우 중요하다. 음악이라는 즐겁고 안전한 환경 안에서 자유롭게 자신을 표현하고 그 안에서 성공적인 경험을 하게 함으로써 불안 및 긴장 감소, 학습 동기 유발, 학습 능력 촉진, 나아가 자신감 및 자긍심 증진으로 이어질 수 있다(김정규, 김희성, 2012; 방성아, 이은희, 2012; 서아름, 이드보라, 2012). 구조화된 치료적 접근으로서 피아노 교수 과정에 참여함으로써 음악의 형식과 구조 안에서 학습 기술에 필요한 인지력과 이해력, 주의 집중력과 지속력 그리고 문제 해결력을 키울 수 있어 학습 능력과 수행력 증진을 가져올 수 있다. 피아노 연주를 통한 자극은 인지적인 면과 감정적인 면을 동시에 작용하도록 하여 좌뇌·우뇌의 균형 잡힌 발달을 이루게 하고, 주의 집중하여 듣고 표현하게 함으로써 집중력과 기억력 등을 발달시킨다. 또한 피아노 연주 시 청각, 시각, 촉각, 운동 감각 등 다양한 감각 자극을 사용하므로 감각 수용, 감각 지각 및 통합에 영향을 미쳐 학습에 필요한 기술을 강화시킬 수 있다.

III. 결론

교육 현장에서 시행되는 음악치료 프로그램은 치료적·교육적 접근을 통해 정서 행동 문제를 지닌 아동 및 청소년의 신체, 심리, 행동, 사회, 인지, 운동 영역과 같이 다양한 영역을 지원하고 전인적 성장을 실현하도록 한다. 음악치료는 음악 안에서 긍정적이고 성공적인 경험을 통하여 자신을 적절하게 표현할 수 있도록 하고 학습에 필요한 동기와 태도를 강화시켜 교육적 잠재력을 극대화함으로써 자기실현을 경험하게 하며, 음악을 통해 의식 및 무의식에 있는 생각, 감정, 느낌의 전달을 용이하게 하여 심리적 안정을 가져올 수 있다.

치료적 접근으로서 피아노 교수는 정서 행동 문제를 지닌 아동 및 청소년의 내적 역량 강화라는 측면에서 그들의 정서 행동 문제의 예방 및 해결책이 될 수 있다. 음악치료 환경에서 피아노는 감상, 노래, 연주 등의 과정에서 필수적이며, 치료 도구로서 피아노

의 역할은 매우 중요하다. 그러나 음악치료 현장에서 피아노의 활용은 음악치료 과정을 보조하고 지지하는 역할이 주를 이루며, 치료적 접근으로서 피아노 교수는 소수의 음악 치료사들에 의해 시행되고 있는 실정이다. 또한 비장애인을 대상으로 한 다양한 교수법과 교재들은 매우 다양하고 발달되어 있으나 장애인 대상 교재는 찾기 힘들다. 이러한 현상은 아직까지 피아노 교수의 대상을 비장애인에 국한시키고 있다고 볼 수 있다. 모든 교육은 그 대상에 따라 교수법에 차이가 있듯이 피아노 교수에서도 마찬가지로 대상자들의 특성과 능력에 맞는 차별화된 교수법이 요구된다. 따라서 향후 치료적 접근으로서 피아노 교수에 대한 전문화 전략과 활성화 방안들이 논의되어야 할 것이고, 또한 치료적 접근으로서 피아노 교수를 통한 프로그램이 다양한 수준에서 활용될 수 있도록 관련 전문가들의 지속적인 관심이 요구되는 바이다.

참고문헌

- 김상철, 김영숙, 이현림(2007). 집단 음악치료 프로그램이 청소년의 문제행동 및 공격성 감소에 미치는 효과. **인간발달연구**, 14(3), 87-108.
- 김수지(2012). 아동의 정서행동문제를 위한 음악의 치료적 사용. **한국예술연구**, 6, 99-116.
- 김정규, 김희성(2012). 게슈탈트 예술치료 프로그램이 가정폭력경험 청소년의 자아존중감에 미치는 영향. **청소년학연구**, 19(4), 1-26.
- 김택호, 배숙경(2013). 통합예술치료 집단상담 프로그램이 청소년의 문제행동에 미치는 영향. **청소년학연구**, 20(1), 217-242.
- 방성아, 이은희(2012). 음악치료프로그램이 인터넷 게임중독 청소년의 자기효능감 향상에 미치는 효과에 관한 연구. **한국산학기술학회논문지**, 13(6), 2520-2527.
- 보건복지가족부(2015). **아동청소년종합실태조사보고서**. www.mohw.go.kr
- 서아름, 이드보라(2012). 음악감상과 콜라주를 이용한 예술치료가 결손가정 청소년의 자아 존중감에 미치는 영향. **예술심리치료연구**, 8(4), 51-71.
- 이근매(2011). 예술심리치료의 특성과 효과에 대한 연구. **예술심리치료연구**, 7(2), 59-81.
- 이예스더, 홍정은(2012). 방과 후 학교 예술교육을 위한 예술치료 프로그램 설계. **예술교육연구**, 10(1), 65-92.
- 이영욱, 이정숙(2009). 아동, 청소년의 일상적 스트레스, 지각한 환경, 심리적 문제에 관한 발달단계별 차이 연구. **한국아동심리치료학회**, 6(1), 53-79.
- 이은희, 김남숙(2011). 학교폭력피해 청소년의 학교적응에 관한 연구: 탄력모델을 이용하여. **청소년복지연구**, 13(4), 71-89.
- 이희정(2010). 청소년의 인터넷 중독이 학교 적응에 미치는 영향: 우울, 충동성의 매개효과를 중

- 심으로. **청소년문화포럼**, 23, 143-171.
- 정현주(2008). 예술치료교육의 개념 정립과 정의. **음악치료교육연구**, 5(2), 1-15.
- 최병철, 문지영, 문서란, 양은아, 김성애, 여정윤(2015). **음악치료학**(제3판). 서울: 학지사.
- Boone, T. R. & Buck, R.(2003). Emotional expressivity and truth worthiness: The role of nonverbal behavior in the evolution of cooperation. *Journal of Nonverbal Behavior*, 27, 163-182.
- Chong, H. J. & Kim, S. J.(2010). Education-oriented music therapy as an after-school program for students with emotional and behavioral problems. *Arts in Psychotherapy*, 37(3), 190-196.
- Cohen, D. & Strayer, J.(1996). Empathy in conduct-disordered and comparison youth. *Developmental Psychology*, 32, 988-998.
- Eisenberg, N., Liew, J. & Pidada, S. U.(2004). The longitudinal relations of regulation and emotionality to quality of Indonesian children's socio-emotional functioning. *Developmental Psychology*, 40, 790-804.
- Haines, J. H.(1989). The effects of music therapy on the self-esteem of emotionally disturbed adolescents. *Music Therapy*, 8(1), 78-91.
- Jackson, N. A.(2003). A survey of music therapy methods and their role in the treatment early elementary school children with ADHD. *Journal of Music Therapy*, 40(4), 302-323.
- Kivland, M. J.(1986). The use of music to increase self-esteem in a conduct disorder adolescent. *Journal of Music Therapy*, 23, 25-29.
- Lomas, J., Stough, C., Hansen, K. & Downe, L.(2012). Brief report: Emotional intelligence, victimization and bullying in adolescents. *Journal of Adolescence*, 35, 207-211.
- Menon, V., & Levitin, D. J.(2005). The rewards of music listening: Response and physiological connectivity of the meso-limbic system. *Neuro Image*, 28, 175-184.
- Velasquez, V.(1991). Beginning experiences in piano performance for a girl with Dawn Syndrome: A case study. *Music Therapy Perspective*, 9, 82-85.
- Zelazny, C. M.(2001). Therapeutic instrumental music playing in hand rehabilitation for older adults with osteoarthritis: Four case studies. *Journal of Music Therapy*, 38, 97-113.

국내 음악대학 및 예술 중·고등학교 피아노 전공 입시곡에 대한 연구

I. 서론

입시곡이란 음악학교 입학에 위한 중요한 요소인 동시에 필수적으로 학습해야 할 레퍼토리로 다루어지는 교육적 자료이기도 하다. 본 연구는 1987-2016년 총 30년간 국내 음악대학 및 예술 중·고등학교의 입시곡의 흐름을 형태별, 장르별, 시대별, 작곡가별로 분석하고, 그 결과를 토대로 입시제도가 학교별 입시 곡에 미친 영향과 입시곡 제시의 교육적 의미를 살펴본 후 개선 방안을 마련하고자 이루어졌다.

II. 본론

1. 국내 음악대학 및 예술 중·고등학교 피아노 전공 입시곡 분석

지난 30년간 음악대학은 1987년 38개의 대학에서 2016년 72개교, 예술고등학교는 1987년 5개교에서 2016년 22개교, 예술중학교는 1987년 2개교에서 2016년 6개교로 그 수가 증가한 것으로 조사되었다. 본 연구에서는 조사 대상으로 선정된 각 학교의 입시곡을 형태별, 장르별, 시대별, 작곡가 및 작품별로 분석하였다.

1) 형태

〈표 1〉 음악대학, 예술고 및 예술중 입시곡 형태별 비교

입시곡 형태 ¹⁾	예술중	예술고	음악대학
자유곡	8.4	5.6	41.1
제한적 자유곡(A)	22.8	0.2	17.4
제한적 자유곡(B)	7.2	62.7	27.9
선택적 지정곡	40.8	24.9	1.7
필수 지정곡	20.8	6.5	11.9
합계(%)	100	100	100

예술중은 선택적 지정곡, 예술고는 제한적 자유곡(B), 음악대학은 자유곡 비중이 가장 높아 상위 학교로 갈수록 자유도가 높아지고 있다. 음대에서 자유곡의 비중이 높은 것은 학생의 자율성을 중시하는 측면과 더불어 여러 학교를 응시할 때 자유곡을 제시할 경우 학생이 해당 학교에 응시하기 용이해지는 장점을 동시에 나타내는 결과로 보인다.

예고의 경우 ‘Chopin etude 중 한 곡’과 ‘Beethoven sonata 중 빠른 한 악장’으로 제시되는 제한적 자유곡(B) 형태가 가장 많았다. 시대와 장르에만 제한을 둔 뒤 적합한 곡을 선택할 수 있도록 하여 학생과 평가자 사이에서의 절충안을 제시하는 것으로 보인다.

예술중의 경우 선택적 지정곡이 가장 높은 비중을 차지한다. 중학교 입시는 선택적 지정곡을 통해 선택의 폭을 넓혀 전공생이 배워야 할 레퍼토리를 제시해주고, 자유곡의 경우 제한의 폭을 줄여 칠 수 있는 곡을 입시 때 연주할 수 있도록 학교 측이 배려한 측면이 보인다.

2) 장르

〈표 2〉 음악대학, 예술고 및 예술중 입시곡 장르별 비교

장르별	예술중	예술고	음악대학
에튀드	1.6	43.6	54.0
소나타	45.6	52.1	40.3
기타 장르	52.7	4.3	5.7
합계(%)	100	100	100

1) 윤병우(1992)의 입시곡 형태 분류를 참고로 삼았다. 자유곡은 학생이 자유롭게 작품을 선택하는 형태, 제한적 자유곡(A)는 작곡가, 시대, 장르 중 하나의 항목만 제한하는 형태, 제한적 자유곡(B)는 작곡가, 시대, 장르 중 두 항목 이상을 제한하는 형태, 선택적 지정곡은 몇 개의 작품을 지정하여 제시하는 형태, 필수 지정곡은 특정 작품을 지정하여 제시하는 형태를 의미한다.

〈표 3〉 음악대학, 예술고 및 예술중 입시곡 기타 장르 비교

공통 제시	대학, 예고, 예중	에튀드, 소나타, 변주곡, 평균율
	대학 및 예고	발라드, 전주곡
	대학 및 예중	성격소품, 판타지
개별 제시	음악대학	스케르초, 조곡, 토카타, 편곡, 폴로네이즈
	예술고	협주곡 ²⁾
	예술중	론도, 볼레로, 신포니아, 왈츠, 즉흥곡

각 학교별로 제시된 장르의 수는 음악대학 13개, 예술고 7개, 예술중 11개로 대학이 가장 많았고 예술고가 가장 적었다. 음대와 예술고의 경우 에튀드와 소나타를 합친 비중이 95% 정도를 차지하고 있어 두 장르에 대한 편중이 심한 편이다. 반면 예술중의 경우 기타 장르가 가장 많이 제시되었고, 기타 장르 내에서도 여러 개의 장르가 고루 제시되고 있어 장르 편중 현상은 예술중이 가장 낮은 편이다.

3) 시대

〈표 4〉 음악대학, 예술고 및 예술중 입시곡 시대별 비교

시대별	예술중	예술고	음악대학
바로크	17.8	2.6	1.4
고전	40.1	54.5	34.7
낭만	42.1	42.8	59.5
인상	0.0	0.0	2.0
근현대	0.0	0.1	2.5
합계(%)	100	100	100

음악대학, 예술고 및 예술중 모두 고전과 낭만 시대에 많은 입시곡이 몰려있다. 가장 두드러지는 특징은 하위 학교로 갈수록 제시되는 시대가 줄어든다는 점이다. 대학의 경우 편중되어 있기는 하지만 다섯 시대를 모두 제시하고 있다. 예술고의 경우 근현대의 비중이 매우 적고 인상은 제시되지 않았다. 예술중은 세 시대만이 제시되어 있다. 예술중 및 예술고의 30년 입시기간동안 인상 이후 작품이 거의 제시되지 않았다는 것은 어린 시절의 교육에서 현대 음악에 대한 레퍼토리를 축적하지 못해 해당 시대의 경험이

2) 오케스트라와의 협주곡이 아닌 피아노 독주곡으로 제시된 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)의 작품 'Italian Concerto 제3악장'이다.

부족해질 수 있을 가능성을 시사한다.

4) 작곡가 및 작품

〈표 5〉 음악대학, 예술고, 및 예술중 입시곡 작곡가별 비교

공통 제시	대학, 예고, 예중	바흐, 베토벤, 쇼팽, 하이든, 멘델스존, 모차르트
	대학 및 예고	리스트, 스크리아빈
	대학 및 예중	모스코프스키, 스카를라티, 슈베르트, 슈만
개별 제시	음악대학	바르톡, 브람스, 드뷔시, 도흐나니, 프로코피예프, 라흐마니노프, 라벨
	예술고	해당 없음
	예술중	훔멜, 베버

작곡가를 가장 많이 제시한 곳은 음악대학으로 30년간 총 19명의 작곡가가 제시되었고, 예술중은 12명, 예술고는 8명 순이었다. 가장 많이 제시된 작곡가는 베토벤과 쇼팽으로 각각 소나타와 에튀드의 비중이 높았다. 특히 에튀드 장르의 작곡가가 높은 비중으로 제시되는 경향을 보였다.

〈표 6〉 음악대학과 예술고 입시곡 중 베토벤 소나타 빈도순 비교

예술고등학교	빈도	음악대학교	빈도
Op. 22 제1악장	35	Op. 2 No. 2 제1악장	27
Op. 2 No. 2 제1악장	33	Op. 7 제1악장	24
Op. 10 No. 3 제1악장	31	Op. 31 No. 3 제1악장	20
Op. 7 제1악장	26	Op. 57 제1악장	20
Op. 31 No. 1 제1악장	24	Op. 101 제4악장	17
Op. 2 No. 3 제4악장	22	Op. 10 No. 3 제1악장	14
Op. 2 No. 3 제1악장	21	Op. 2 No. 3 제4악장	13
Op. 31 No. 2 제1악장	17	Op. 22 제1악장	12
Op. 31 No. 3 제1악장	15	Op. 81a 제1악장	12
Op. 53 제1악장	12	Op. 2 No. 3 제1악장	10

〈표 7〉 음악대학과 예술고 입시곡 중 쇼팽 에튀드 빈도순 비교

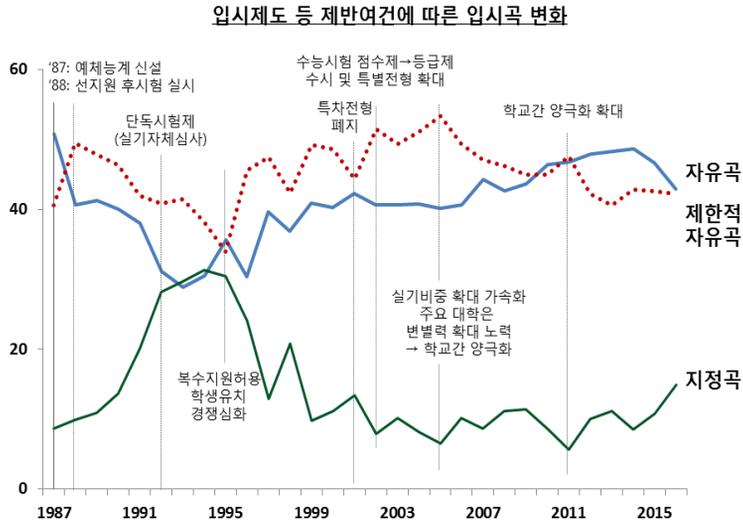
예술고등학교	빈도	음악대학교	빈도
Op. 10 No. 4	41	Op. 10 No. 8	37
Op. 10 No. 8	37	Op. 10 No. 4	25
Op. 10 No. 1	25	Op. 25 No. 11	22
Op. 10 No. 5	23	Op. 10 No. 5	14
Op. 10 No. 7	22	Op. 10 No. 10	14
Op. 10 No. 12	22	Op. 10 No. 1	12
Op. 25 No. 6	22	Op. 10 No. 7	12
Op. 25 No. 8	18	Op. 10 No. 12	12
Op. 25 No. 9	17	Op. 25 No. 6	12
Op. 25 No. 5	15	Op. 10 No. 2	10
Op. 25 No. 11	15	Op. 25 No. 5	10
Op. 25 No. 12	15	Op. 25 No. 9	10

예술고와 음악대학의 경우 동시에 제시된 작품이 많이 있었다. 그 중 가장 높은 비중을 차지하는 베토벤 소나타와 쇼팽 에튀드를 살펴보면, 베토벤 소나타의 경우 예술중은 초기, 예술고는 초기와 중기, 대학은 초기, 중기, 후기가 모두 제시되어 점진적으로 레퍼토리가 확장되고 있음을 알 수 있다. 쇼팽 에튀드는 예술고와 대학에서 많이 제시되었으며 예술중의 경우 낮은 빈도만 출제되어 에튀드 대신 기타 장르를 통해 기교적 평가가 이루어짐을 알 수 있다.

2. 시사점 및 제언

1) 제도 및 제반 여건이 입시곡에 미친 영향

〈그림 1〉 입시제도 등 제반여건에 따른 입시곡 변화



2) 입시곡 제시의 교육적 의미 및 개선 방안 제언

음악대학, 예술고 및 예술중에서 제시된 입시곡의 교육적 의미와 개선 방안에 대해서는 다음의 표에서 설명하고 있다.

〈표 8〉 입시곡 제시의 교육적 의미

다양성	<ul style="list-style-type: none"> • 시대, 장르, 작곡가의 다양성 • 국내의 경우 특정 시대 및 장르의 편중도가 높음
전문성	한 곡을 심도있게 다루고 있는가
자율성	학생이 레퍼토리를 선택할 자유
포괄적 음악성	음악이론, 시창·청음 등의 기초 이론을 다루고 있는가
점진적 변화	예중 → 예고 → 대학으로 갈수록 제시곡의 난이도는 점진적으로 이루어 지는가

〈표 9〉 개선 방안 제언

<ul style="list-style-type: none">● 더 다양한 곡 제시<ul style="list-style-type: none">- 시대, 장르, 작곡가를 다양하게 제시할 수 있도록 곡의 수를 늘리기- 사전 심사 제도를 통해 1차 합격자 선발 뒤 최종 합격자 가려내기- 심사 부담 커질 경우, 3곡 중 2곡만 듣거나 일부 발췌하여 듣는 방법
<hr/>
<ul style="list-style-type: none">● 적은 수의 곡을 제시하더라도 시대별·장르별 다양성 유지<ul style="list-style-type: none">- 시대별 자유곡 두 곡 등 스타일과 장르가 다른 곡들로 입시곡 제시- 해마다 서로 다른 시대나 장르, 작곡가를 출제하는 방법
<hr/>
<ul style="list-style-type: none">● 학생의 자율성 측면 개선<ul style="list-style-type: none">- 제한적 자유곡 형태로의 입시곡 전환 확대- 필수 지정곡은 새로운 레퍼토리의 제시 방향을 중심으로 활용
<hr/>
<ul style="list-style-type: none">● 포괄적 음악성 시험 실시<ul style="list-style-type: none">- 음악 기초이론, 시창 청음 등 포괄적 음악성 평가를 입시에 포함- 예중, 예고에서부터 체계적 실시 필요
<hr/>
<ul style="list-style-type: none">● 점진적 발전<ul style="list-style-type: none">- 예고 입시곡의 제시는 대학 입시곡의 축소판에서 벗어날 필요가 있음. 현재 곡의 난이도 및 편중도 등이 대학과 유사- 이를 위해 대학 입시곡의 제시가 변화해야 함

III. 결론

지난 30년간 국내 음악대학 및 예술중·고등학교에서 제시한 피아노 전공 입시곡을 형태별, 장르별, 시대별, 작곡가 및 작품별로 분석한 결과, 입시곡의 형태는 예술중은 지정곡, 예술고는 제한적 자유곡, 음악대학은 자유곡의 비중이 높았다. 상위 학교로 갈수록 지정곡 보다는 자유곡의 유형이 높아졌으며 이는 입시곡의 제시 양상이 입시제도 및 제반여건의 영향을 받는다는 결과로 나타나고 있다.

입시곡의 장르는 예술중에서 가장 고르게 나타나며 예술고가 가장 제한되어 있다. 대학의 경우 장르의 제시는 다양하나 각 장르별 편중이 있는 편이다. 입시곡의 시대는 예술중은 세 개의 시대만 제시하고 있으며 예술고는 네 개의 시대, 대학은 다섯 개의 시대를 제시하여 상위 학교로 갈수록 시대에 대한 다양성이 넓어짐을 확인하였다. 작곡가의 제시는 예술중 12명, 예술고 8명, 음대 19명이었고, 작품의 경우 예술중, 예술고, 음대가 모두 공통으로 제시하는 작품의 수가 꽤 있어 입시곡의 점진적 제시에 대한 의문이 드는 측면도 있으나 전반적으로 개선되어 있는 모습이 보인다. 그러나 예술고와 대학의 경우 매우 비슷한 입시곡의 제시를 보여 예술고 과정이 대학 입시의 준비 과정에 치우치

는 경향을 나타내고 있다.

입시곡은 음악 교육에 있어 필수적인 항목으로 자리잡아왔다. 국내의 피아노 교육 여건이 어느 정도 성숙한 상태에 진입하고 있는 상황에서 음악 학교들의 입시 관련 사안들도 이와 같은 수준의 변화와 보조를 맞춰 나갈 필요가 있다. 이 연구가 지난 30년간의 흐름을 통해 앞으로 입시를 앞둔 전공생들과 교육자들에게 도움이 되고, 현재까지의 입시곡 분석을 통해 더욱 발전된 입시 제도를 마련할 기틀을 제공하는 역할을 하길 기대한다.

참고문헌

윤병우(1992). 피아노전공 신입생 실기전형방법에 관한 연구: 최근 음대 입시과제곡의 경향 과 성격분석. **서울시립대학교논문집**. 26, 503-538.

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

교육부. 접속일 03. 10. 2017, <http://www.moe.go.kr>.

대학알리미. 접속일 03. 13. 2017, <http://www.academyinfo.go.kr>.

학교알리미. 접속일 03. 13. 2017, <http://www.schoolinfo.go.kr>.

통계청. 접속일 03. 10. 2017, <http://www.index.go.kr>.

작은 손을 가진 연주자들을 위한 교수 전략 연구

I. 서론

피아노라는 악기는 연주 시 현악기나 관악기 등 다른 악기들과는 다르게 양손을 폭넓게 사용하며, 주선을 및 그것을 받쳐주는 반주 역할을 동시에 수행하여 작은 오케스트라라고 불릴 만큼, 여러 성부를 각각 다른 음색과 음질로 연주할 수 있는 악기이다. 이에 피아노 연주자들은 개개인이 다른 손의 조건을 가지고 여러 성부를 다양한 음색으로 표현해야 한다. 이 과정에서 피아노 레퍼토리의 기보 상 또는 음악적 상황이 다양하게 만들어지면서, 종종 손이 많이 벌어지는 손의 확장이 필요한 부분들이 나오게 된다.

본 논문에서는 작은 손을 가진 연주자나 학생들은 이러한 손의 확장이 요구되는 부분에서 손의 자세부터 테크닉에 이르기까지 고심하게 되는 경우가 많기 때문에, 그들에게 필요한 연습 방법과 훈련 방법을 제시하고, 지도자들이 작은 손을 가진 학생들을 지도할 때의 교수 전략에 대해서 고찰, 연구하여 효과적인 지도방안을 제안하고자 한다.

II. 본론

1. 손의 스트레칭 훈련

2013년도 제5회 한국피아노교수법학회에서 저자는 국내 피아노 연주자들을 대상으로 설문 조사를 실시하였는데,¹⁾ 그 결과 손의 스트레칭 훈련과 피아노 연습을 성장기에 맞

1) 저자는 2013년 제5회 한국피아노교수법학회에서 국내 피아노 연주자들을 대상으로 설문조사를 실시하여, 설문에 성실히 응답한 106명 중 여성 피아노 연주자 99명의 설문 내용을 토대로 통계 및 결과 분석을 하였다.

이 할수록 손의 확장에 보다 효과적임이 나타났다. 피아니스트이자 작은 손을 가진 피아니스트에 대한 여러 전문지식을 가지고 있는 에스테반(T. K. de Esteban)은 만 11세에서 만 18세까지의 어린 학생들은 성장 과정에 맞춰서 스트레칭 훈련을 해야 하고, 스트레칭 훈련을 할 때 전문가의 지도하에 주의 깊게 진행된다면, 손의 크기는 확장될 수 있다고 말하였다. 이러한 스트레칭 훈련은 작은 손을 위한 연주자들 뿐 아니라 보통 크기의 손이나 큰 손을 가진 연주자들에게도 유용하다고 언급하였다(Kamolsiri, 2002).

손의 스트레칭 훈련을 할 때 발생하는 근육의 수축과 긴장을 풀어주기 위한 이완의 시간을 가지기 위해 각 스트레칭 훈련 사이에 잠시의 휴식 시간을 갖는 것이 필요하다. 다음에 나오는 각 스트레칭 훈련은 차례대로, 혹은 선택하여 훈련할 수 있다.

- 1) 피아노 건반 측면 모서리(혹은 책상 모서리)에 손을 대고 손가락 1번과 5번 사이, 2번과 5번 사이, 1번과 다른 손가락 사이를 최대한 벌리는 연습을 한다. 이 때 양손을 번갈아 같은 방법으로 실시한다.
- 2) 양손의 1번과 2번, 2번과 3번, 3번과 4번 등 인접한 두 개의 각 손가락 사이를 피아노 건반 모서리(혹은 책상 모서리)에 대고 부드럽게 밀면서 스트레칭 해준다.
- 3) 한 손의 두 손가락 사이에 다른 쪽 팔을 두고, 팔을 부드럽게 돌려준다. 2번과 3번 사이, 3번과 4번 사이, 4번과 5번 사이 등 각 손가락 사이를 번갈아 실시한다.
- 4) 양손의 같은 두 손가락씩을 맞댄 채 서로 반대 방향으로 부드럽게 밀어 준다.

2. 손의 확장에 도움을 주는 연습곡

마이어(G. Maier)²⁾는 작은 손을 가진 학생들은 손을 벌리는(stretch) 능력을 개발하는데 게을리 해서는 안 되며, 화음과 아르페지오를 연습하는 것은 손의 크기를 개발하는 데 가장 효과적이라고 하였다(Kamolsiri, 2002). 앞서 언급한 스트레칭 연습에 이어, 각 손가락 사이를 벌리는 음정, 옥타브, 코드, 아르페지오 등의 지속적인 연습을 하면 손을 확장하는 데 도움을 줄 수 있다. 따라서 작은 손을 가진, 성장기에 있는 학생들은 손의 확장을 위하여 꾸준히 옥타브, 코드, 아르페지오가 포함되어 있는 연습을 할 것을 권한다.

<표 1>은 손의 확장이 비교적 많이 필요한 고급단계의 레퍼토리를 접하기 전에 이에 도움이 될 중급 연습곡을 발췌하여 학생의 연령과 수업 연한을 감안하여 제시한 것이다.

2) 마이어(G. Maier, 1891-1956)는 미국의 피아니스트이자 작곡가이며, 교육자, 편곡자, 작가이며, 1919년부터 1931년까지 패티슨(Lee Pattison)과 함께 피아노 듀오 팀으로 활동하였다.

〈표 1〉 손의 확장에 특정하게 도움을 주는 연습곡

작곡가	종급 연습곡	손의 확장에 특정하게 도움을 주는 연습곡	
		곡 수	해당 연습곡 번호
C. Czerny	160 Kurze Übungen, Op. 821	총 15곡	44, 70, 85, 121, 124, 127, 130, 136, 137, 138, 143, 144, 145, 154, 158번
	Six Exercises in Octaves, Op. 553	총 6곡	1, 2, 3, 4, 5, 6번
	The School of Velocity, Op. 299	총 2곡	28, 37번
	The Art of Finger Dexterity, Op. 740	총 7곡	6, 15, 19, 20, 22, 24, 45번
J. B. Cramer	84 Etudes Op. 50	총 18곡	5, 7, 22, 23, 25, 28, 30, 38, 39, 40, 58, 59, 64, 66, 67, 77, 79, 83번
J. N.Hummel	17 Etudes, Op. 125	총 1곡	10번
I. Moscheles	4 Grandes Etudes de Concert, Op. 111	총 2곡	3, 4번
	24 Etudes, Op. 70	총 4곡	9, 10, 11번
	12 Etudes, Op. 95	총 4곡	4, 7, 9, 12번
H. Bertini	25 Easy Etude, Op. 100	총 2곡	21, 22번
	25 Etude, Op. 66	총 7곡	7, 10, 11, 16, 19, 22, 23번
G. Concone	20 Etudes Chantantes, Op. 30	총 5곡	5, 8, 18, 19, 20번
S. Heller	21 Etudes Speciales after Chopin, Op. 154	총 13곡	2, 3, 4, 7, 8, 10, 13, 15, 17, 18, 19, 20, 21번
J. Brahms	51 Übungen für Pianoforte	총 13곡	9a, 9b, 21a, 21b, 28, 31b, 33b, 36, 37a, 37b, 44a, 44b번
M. Moszkowski	20 Little Etudes, Op. 91	총 1곡	17번
	Esquisses Techniques, Op. 97	총 3곡	5, 12, 16번
	15 Etudes de Virtuosite, Op. 72	총 4곡	8, 11, 13, 14번

3. 연주 레퍼토리 분석을 통한 작은 손을 가진 연주자들을 위한 연습 전략

저자가 2013년 제 5회 한국피아노교수법학회에서 국내 피아노 연주자들을 대상으로 실시하였던 설문조사에서, 피아노 연주 시 언제 손이 작다고 생각되는가에 대한 문항의 조사 결과³⁾를 토대로 하여, 작은 손의 연주자들이 연주 시 어려움을 느끼는 항목들을

3) 이 문항에서 가장 많은 응답이 나온 경우는 손이 많이 벌어지는 특정 화음을 칠 때였고, 그 다음으로 옥타브 이상 벌어지는 두 음정을 칠 때, 옥타브 음정 또는 화음을 연결하여 레가토로 쳐야 할 때, 한 손 내에서 한 성부는 지속하여 누르고 있고, 나머지 성부는 움직이는 진행을 칠 때, 옥타브나 화음을

다음의 다섯 가지의 카테고리로 묶어 정리하고 분류하여, 연습 방법과 그 음악적인 해법에 대해 연구하였다.

1) 연속되어 나오는 옥타브나 코드 진행

옥타브가 슬러로 연결된 선율을 연주할 때, 5번과 1번 이외에 4번과 1번 혹은 3번과 1번을 번갈아 사용하는 것이 옥타브 선율을 부드럽게 연결하는 데 용이하지만, 손이 작은 연주자들의 경우 만약 4번과 1번 혹은 3번과 1번을 사용한 옥타브가 편하지 않을 때에는 전체 옥타브를 5번과 1번으로 계속적으로 사용하고 페달을 적절히 첨가하여 연주하는 것이 낫다(Bernstein, 1999). 옥타브를 연주할 때 3번과 1번, 4번과 1번을 사용을 과도하게 시도할 경우 근육에 손상을 주어 부상을 초래할 수 있기 때문이다. 손가락만으로 물리적으로 연결하여 치려고 하는 것보다 페달로 연결하여 손을 더 편안한 상태로 만들어 좋은 톤의 음색을 만들고, 옥타브 윗음의 선율 라인은 살리고 덜 중요한 아래음은 상대적으로 소리를 줄여서 연주하여, 몸의 긴장감과 심리적인 부담감을 줄이도록 한다.

또한 옥타브나 코드를 연주할 때 작은 손을 가진 피아니스트들은 특히 5번과 1번 손가락을 모두 쪽 뺀 상태로 연주하기 쉬운데, 그렇게 연주하게 되면 옥타브의 위의 음의 소리가 선명하게 나지 않게 된다. (Gat, 1979)는 5번 손가락의 경우 화음과 옥타브의 연주에 있어서 될 수 있는 한, 그 손가락의 측면으로 타건해야 한다고 하였다. 즉, 오른손으로 옥타브 선율을 연주할 때 가능한 한, 손가락을 뺀 상태에서 치지 말고 5번 손가락을 약간 구부려 그 손가락의 측면으로 연주해야 좋은 음색을 얻을 수 있다.

마이어는 작은 손을 가진 학생들이 옥타브를 자신 있고 힘 있게 연주하기 위한 효과적인 방법은 엄지손가락만으로 옥타브 연습을 하는 것이라고 하였다(Kamolsiri, 2002). 왼손 옥타브 연습을 할 때, 옥타브를 치는 것처럼 손을 벌린 상태에서 1번 손가락만 이동하는 연습을 먼저 한 후에 5번 손가락을 붙여서 연습하면 옥타브 이동 연습이 더 용이해진다. 이 때 손가락으로 이동하는 개념이 아니라 팔을 이용하여 이동하고, 또한 항상 지향점 혹은 초점(focal point)⁴⁾을 설정하여(Camp, 1995) 그 음을 향해서 도약하여 진행할 때, 선율 라인을 잘 드러낼 수 있다. 연속되는 옥타브 진행에 있어서 다 같은 무게의 옥타브로 만들어 치는 것이 아니라 그 패시지에서 가장 중요한 음을 설정하고, 그 음을 향해 방향성 있게 연주하는 것이 팔의 긴장감도 덜어줄 뿐 아니라, 음악적으로 라인

누르는 힘이 더 필요하다고 생각될 때, 연속되는 여러 개의 옥타브 음정을 빠른 속도로 칠 때 등의 순서였다. 해당 설문지의 문항 내용은 복수 응답 가능으로 하였고, 손이 작다고 생각해 본 적이 없다고 답한 응답자는 10.5%였다.

4) 캠프(M. Camp)는 프레이즈의 초점은 화성 진행, 리듬의 지속, 선율의 불협화음, 선율선, 리듬의 배치 혹은 이들 모두가 결합한 결과라고 하였다.

을 잘 살릴 수 있게 한다.

<악보 1> 리스트 <파가니니 연습곡>(Grandes etude de Paganini) No. 6 Var. 6, 마디 116-123.



<악보 1>에는 오른손에 순차적으로 하행하는 연속적인 코드들이 나오고 있는데, 위의 음은 악보상과 핑거링은 다르더라도 작은 손의 연주자들의 경우, 다른 손가락으로 바꾸지 말고 항상 5번 손가락으로 연주하여, 5번-3번-1번의 손가락번호로 연주한다. 연속적인 빠른 옥타브나 코드의 상행 혹은 하행을 연주할 때는, 작은 손을 가진 연주자들에게는 앞팔의 무게를 사용하면서 손목에 힘을 빼 채로 손목의 반동을 이용하는 동작(rebound motion)으로 연주하는 것을 숙지하는 것이 필요하다. 이 동작으로 연주하게 되면 손목에 힘이 빠진 상태에서, 손이 마치 공을 리바운드 하듯이 움직이게 된다(Deal & Wristen, 2003).

풀 코드를 연습할 때는 손의 형태를 고정해서 연습하는 것보다, 가까운 음끼리 손가락 번호대로 두 음씩 짝지어 4회씩 반복하여 따로 연습하거나, 내성을 빼 옥타브만 먼저 연습하면서 외성인 옥타브를 단단하게 만든 후에, 내성을 넣어 풀 코드로 연습하여, 작은 손으로도 코드를 풍성히 소리 낼 수 있도록 준비연습을 철저히 한다. 풀 코드로 진행하여 칠 때에는 맨 위의 음을 치게 되는 5번 손가락에 더 무게를 두어 윗음의 윤곽이 가장 선명하게 들리게 하여 음악적 라인을 살리도록 한다.

손이 작아 손가락이 잘 닿지 않는 코드는 아르페지오로 굴러서 치거나, 양손으로 음을 다시 재분배하여 치도록 한다.

2) 넓은 음역의 펼침화음과 도약이 큰 단선을 진행

<악보 2> 쇼팽 <발라드> No. 3, 마디 136-143

<악보 2>에서는 왼손에 넓은 음역의 펼침화음 형태의 반주 패턴이 나오는데, 먼저 왼손 5번을 테누토로 치고 난 다음에 나머지 구성음들은 손과 팔에 힘을 뺀 나머지 힘으로만 진행하도록 한다. 또한 펼침 화음의 각 음정이 3도-7도로 비교적 많이 벌어지므로 반드시 앞팔과 손목의 회전동작, 즉 계속적인 로테이션(rotation) 동작으로 연주한다. 작은 손을 가진 연주자는 어려움을 해결하기 위해서 손이 많이 벌어지는 펼침화음의 로테이션 동작을 할 때에도 보통의 경우보다 손목과 앞팔을 더 많이 사용해서 연주해야 하므로 그에 따른 훈련이 필요하다.

<악보 3> 쇼팽 <스케르초> No. 3, 마디 251-258

<악보 3>의 마디 252부터 8분음표로 된 오른손의 진행에서, 3번과 5번 손가락으로 치게 되는 3도-6도의 음정이 있는데, 이 패시지는 양손 모두 로테이션 동작으로 연주한다.

여기서는 오른손 5번으로 치게 되는 음들이 주 선율선을 이루고 있는데, 5번 손가락으로 향하는 수피네이션(supination) 동작을 통해 주선율선의 라인이 선명하게 나오는지 잘 들으면서 연주한다. 이 수피네이션 동작을 할 때 3번과 5번 손가락으로 치는 음정이 5도, 6도까지 많이 벌어지므로, 작은 손을 가진 연주자들은 앞팔을 5번 쪽으로 회전하는 동작을 더 크게 해주어야 한다. 이 때 팔이 경직되지 않고 자연스럽게 동작이 될 수 있도록 연습해야 한다. 이 예시곡에서는 페달을 지속적으로 사용하여, 확장을 필요로 하는 3번과 5번 사이를 무리하게 레가토로 연결하려고 하기 보다는, 수피네이션 동작을 통해 자연스럽게 이동하면서 주선율의 음악적 흐름에 비중을 두고 연주하도록 한다.

3) 한 손 안에 두 개 이상의 성부가 있는 경우

한 손 안에 두 개 이상의 성부가 있어 손이 작아 닿기가 어려운 경우, 중요한 성부의 음은 지속하되, 나머지 성부는 연결하려고 하지 말고 진행하고 페달을 적절하게 사용하고 힘을 뺀 상태에서 여리게 연주하면, 손은 좀 더 수월하게 진행할 수 있고, 주제 선율도 잘 드러나게 연주할 수 있다. 모든 성부를 손가락으로 연결해야 한다는 것에 너무 얽매이지 말고, 페달을 적절히 사용하고 귀로 잘 들으면서 음악적인 연결과 흐름이 잘 드러나도록 연주한다.

4) 포르테 내기

산도르(Sandor, 2010)는 손이 작은 사람의 경우, 손을 넓게 벌려서 쳐야 하는 코드들은 넓게 펼쳐져 있는 손 포지션 자체가 떨어질 때 자연스런 가속도를 변형시킬 가능성이 있기 때문에, 자연낙하(free fall)의 테크닉 보다는 몸통과 팔의 강한 근육을 사용하는 순간 밀기(thrust) 기법을 사용하는 것이 바람직하다고 서술하였다. 또한 온 몸의 근육들이 적재적소, 적시에 사용된다면 몸이 작고 연약한 사람이라도 아무런 무리 없이 힘 있는 소리와 좋은 테크닉을 가질 수 있다고 언급하였다. 따라서 건반에 거리를 두고 수직적으로 건반을 내리치는 것 대신에, 음량이 커지는 부분일수록 건반에 닿는 속도가 빠르게 하되 순간적으로 힘을 쏟고 그 다음에는 몸과 팔에 힘을 빼는 동작을 숙지하는 것이 중요하다.

III. 결론

본 연구자의 설문조사와 문헌 조사 등 연구 결과, 손의 성장이 크게 일어나는 성장기에서부터 손의 스트레칭 훈련과 옥타브나, 코드, 도약 음정 등이 포함된 연습곡을 꾸준히 연습한다면, 타고난 본래의 손의 크기보다 확장하는 데 도움을 줄 수 있다는 것이 나타났다. 따라서 손이 작은 피아노 연주자들, 특히 학생들은 그에 맞는 적절한 교수 전략과 세심한 지도가 필요하다.

작은 손을 가진 학생들에게 손의 확장과 연주 테크닉에 도움을 주기 위해서는, 근육이 이완될 수 있는 휴식 시간을 가지면서 지속적으로 손의 스트레칭 훈련을 하고, 고급 단계의 레퍼토리에 들어가기 전에 본 연구에서 제시한 손의 확장을 도와주는 중급연습곡의 훈련을 시행할 것을 제안한다.

또한 작은 손을 가진 학생들과 연주자들은 다양한 레퍼토리를 연주할 때, 손이 작다는 단점에만 갇히지 말고, 일반연주자보다 자신의 손의 구조와 손목, 팔, 어깨, 몸통의 사용 등 신체 구조에 대해 오히려 더 민감하게 인식, 연구하면서 연주에 임해야 한다. 작은 손에게 어려울 수 있는 패시지의 연주 동작을 연습할 때, 먼저 손과 팔 등 신체의 어느 지점을, 어떻게 사용할 것인지를 정확하게 인지하고 연습, 숙지해야 보다 양질의 소리와 불림감 등을 얻을 수 있게 된다. 더불어 작은 손의 단점을 극복하기 위한 신체적이고 기능적인 훈련에만 그치지 않고, 예민하게 음악적인 것과 청각적인 것에 비중을 두고 연습과 연주를 할 때, 작은 손에 대한 심리적인 부담감과 스트레스도 덜어낼 수 있게 되며, 음악성 전반에 걸쳐 오히려 바람직한 발전을 이룰 수 있을 것이다.

참고문헌

- Bernstein, S.(1999). **자기발견을 향한 피아노 연습**. 백낙정 역. 서울: 음악춘추사.
- Camp, M. W.(1995). **피아노 연주법**. 안미자 역. 서울: 이화여자대학교 출판부.
- Gat, J.(1979). **피아노 연주의 테크닉**. 노신욱 역. 서울: 음악춘추사.
- Nicholas, J.(2010). **쇼팽, 그 삶과 음악**. 임희근 역. 서울: 포노(PHONO).
- Sandor, G.(2010). **온 피아노 플레잉**. 김귀현, 김영숙 공역. 서울: 음악춘추사.
- Deal, L. & Wrysten, B.(2003). Strategies for small-handed pianists. *The American Music Teachers*, 52(6), 1-4.
- Kamolsiri, T.(2002). *Even a small star shines in the darkness: overcoming challenges faced by pianists with small hands*. DM.A diss. West Virginia: West Virginia University.

중급 수준 인사이드 피아노 기법의 악곡 지도

I. 들어가는 말

20세기 들어서면서 작곡가들은 조성음악의 관습적 작곡개념에서 자유로워지면서 음향에 대해 관심을 갖기 시작하였다. 색다른 음향 창출을 위한 시도로서 새로운 악기를 발명하거나 전통악기를 특이한 방식으로 취급하는 음악적 탐구와 실험이 행해졌는데 피아노 악기에 시도된 혁신적 음향 기법으로는 내부의 현 위에서 직접 연주하는 ‘인사이드 피아노 기법(inside the piano techniques)’을 들 수 있다. 인사이드 피아노 기법을 체계적으로 탐구한 최초의 작곡가는 카웰(H. Cowell)로서 1920년대 초엽부터 피아노를 건반 악기만이 아닌 현악기와 타악기로서의 기능을 모색하였다.

피아노 음악에 사용된 인사이드 피아노 기법의 유형을 문헌 조사한 바에 의하면 소리 산출 방식에 의해 다음과 같이 다섯 가지로 구분되어진다: ① 손톱이나 손가락 끝으로 현을 뜯는 피치카토(pizzicato) 주법, ② 여러 현을 가로로 긁거나 단일 현에서 세로로 문지르는 글리산도(glissando) 주법, ③ 현을 두들기거나 때리는 방식의 타악기 주법, ④ 음정 변형과 하모닉스(harmonics) 산출을 위해 현의 진동을 멈추는 약음기법 및 ⑤ 타악기 말렛이나 마림바 스틱, 현악기 연주용 피크(pick) 등의 기구를 사용하는 주법.

인사이드 피아노 기법은 현대음악 중에서도 급진적인 양식의 작곡개념으로 간주되며 전문 연주자들에게조차 매우 난해하고 실행하기 어려운 음악으로 인식되고 있다. 학생들이 혁신적 기법의 현대 피아노음악에 대해 거부감을 갖지 않고 자연스럽게 반응하기 위해서는 어린 시기부터 이러한 음악을 경험할 수 있는 기회가 제공되는 것이 중요하다. 그러나 일선 피아노 교사들의 20세기 음악의 작곡 기법과 특수 피아노 주법에 대한 이해 부족으로 20세기 피아노 작품이 활발히 지도되고 있지 못한 실정이다. 일선 피아노 레퍼토리 지도과정에 인사이드 피아노 기법의 악곡이 도입되기 위해서는 예술적 내용이

풍부하며 교육적 가치를 지닌 인사이드 피아노 기법의 교수용 악곡에 대한 문헌적 정보가 제공될 필요가 있다. 이에 본고에서는 중급 수준의 학생들이 인사이드 피아노 기법을 경험하기에 효과적인 교수용 악곡을 다섯 가지 인사이드 피아노 기법의 유형별로 한 곡씩 선정하여 악곡의 특징과 연주상의 유의점 및 지도방안 등에 대해 살펴보고자 한다.

II. 인사이드 피아노 기법별 악곡 지도방안

1. 피치카토 주법 악곡지도

- 호바네스(A. Hovhannes): 〈환상의 풍경〉(Visionary landscapes) 중에서 ‘한밤중의 종소리(Midnight bell)’

1) 악곡 특징

곡 전체에 인사이드 피아노 기법이 적용된 이 곡은 왼손에는 단지 저음역의 [A]음 한 음만 사용되며(<악보 1> 마디 36 참조) 2줄과 3줄 현 세트의 모든 줄을 손가락 끝으로 켜는 피치카토 주법에 의해 연주된다. 현의 공명을 위해 곡 전체 동안 페달을 누르도록 요구되며, 저음역을 집중 활용하면서 벨소리가 효과적으로 묘사된다. 마디 28, 32, 39에서 굴리는 코드가 도입되는데 이 코드 연주 시 지정된 현의 진동을 멈추는 약음기법이 적용된다. 악보 위에 ‘stop’이 기재된 음들은 손가락 끝 살 쪽 부분으로 해당 현의 울림을 멈추는 것을 의미한다. 아래 예시 악보와 같이 마디 32에서 3음의 코드를 굴린 다음 한 번에 한 음씩 해당 현의 울림을 중지시켜 단지 한 음([A]음)만 들리게 하는 것이다.

<악보 1> 호바네스: 〈환상의 풍경〉 중에서 ‘한밤중의 종소리’, 마디 30-40

The musical score shows a bass clef with a single A note in the left hand. The right hand plays a sequence of notes with dynamic markings (f) and 'stop' instructions for specific notes (E, C, Bb, Bb). The notes are: E (stop), C (stop), Bb (stop), Bb (stop), and finally A (stop). The notes are connected by a slur, and there are fermatas over the final notes.

2) 지도방안

- 이 곡은 일어서서 연주해야 하며 보편대는 제거되거나 접어서 내려놓도록 한다. 저음부 음들이 집중 사용되므로 저음역대가 가까운 위치에서 연주하도록 한다.
- 내부 현의 위치를 쉽게 인식하기 위한 방도로서 검은 건반에 해당되는 현에만 밝은 색상의 분필 등으로 표시한다. 이러한 표식에 의해 내부의 현이 색상은 반대이지만 건반 위의 흑건·백건 배열과 비슷하게 보이게 된다. 또 다른 선택으로 'Andante'와 'Rubato' 빠르기 표시가 기재되어있어 현 위에서 반음을 셀 수 있는 시간적 여유가 있으므로 각 음 사이에 포함된 반음의 수에 따라 해당 현을 찾도록 한다.
- 피치카토 연주에 편한 자세와 팔의 각도를 탐색해 보도록 하는데 피치카토를 연주하는 오른손은 약간 바깥쪽을 향한 자세를 취하도록 한다.
- 원활한 소리 조절을 위해 피치카토는 현 바로 위에서 연주하는 것이 좋으며, 공명이 잘되는 소리 산출을 위해 현을 뜯은 후에는 즉시 손가락을 현에서 떼도록 한다. 2줄과 3줄 현 세트 위에서 연주되는 선율 음들은 동양적 음계의 색채감을 위해 오른손 둘째 손가락 끝의 살 부분으로 끌어당기듯이 연주하도록 한다. 또한 피치카토 음들을 손가락 끝과 손톱으로 연주해 보고 음색의 차이를 비교해 본다.
- 기본적으로 피치카토 연주 위치는 댐퍼 뒤로 대략 7-12 cm 정도 부위가 되는데 댐퍼 앞부분에서도 연습해 보고 현을 뜯는 위치에 따른 음질의 차이를 비교해 본다.
- 이 곡에서 피치카토는 주로 강한 썸머림(*f*, *ff*, *>*) 기호가 표기되어있다. 피치카토의 썸머림은 손가락 피부의 압력의 정도에 따라 조절되는데 많은 압력을 사용하는 피치카토 연습은 손가락에 무리가 될 수 있으므로 과도한 연습은 피하도록 한다.
- 내부 현에서 피치카토로 연습하기 전에 우선 건반에서 곡을 연습하면서 곡의 흐름을 파악하도록 한다.

2. 글리산도 주범 악곡지도

■ 아들러(S. Adler): 〈그라두스 제2권〉(Gradus book II) No. 17

1) 악곡 특징

이 곡은 현 위에서의 글리산도를 경험하기 효과적인 교수용 악곡으로 건반과 평행되는 방향으로 현을 긁는 횡적 글리산도가 사용된다. 횡적 글리산도는 음고가 지정된 음에서 시작하여 최고음 또는 최저음에 이르기까지 넓은 음역의 현들이 양손으로 연주된다.

*ff*에서 *pp*에 이르는 폭넓은 셈여림이 적용되면서 다양한 음색효과가 표현된다.

현을 뜯는 피치카토 주법도 함께 도입되고 있는데 손가락 끝이나 손톱으로 현을 뜯도록 지시되어 있으며, 피치카토 음들은 각 음의 기둥에 ‘x’로 표기되어있다. 작곡가는 글리산도와 피치카토 연주에서 최저음과 최고음의 음고를 나타내기 위한 목적으로 음표머리를 삼각형으로 기보하는 방법을 개발하였다.

왼손은 건반 위에서 오른손은 왼손이 연주한 동일 음을 두 박 뒤에 현에서 피치카토로 연주하는데 이런 연주 방식에 의해 에코가 만들어진다. 댐퍼페달을 사용하지 않을 때는 건반을 누른 음들은 댐퍼가 들려져 있어 피치카토로 뜯을 현을 찾기가 용이하다. 그러나 페달 표시는 없지만 현을 뜯는 동안 긴 음가 음들의 지속을 위해 페달이 사용될 수 있다. 페달 사용 시는 모든 건반의 댐퍼가 현으로부터 이탈되기 때문에 현의 위치를 찾기가 어렵다. 따라서 연주할 현에 스티커 등으로 표시하는 방법이 제안된다.

2) 지도방안

- 글리산도 연습은 손의 각도를 여러 방향으로 조정해보면서 음역 및 상·하행 방향에 따라 연주하기 편한 손의 각도를 찾아보도록 한다.
- 글리산도 시작 음은 음고가 기보되어 있으므로 시작 음은 정확한 음고로 연주하고 상행 글리산도는 최고음까지, 하행 글리산도는 최저음까지 끊어주도록 한다.
- 학생은 건반에서 연주되는 파트를, 교사는 내부 현 연주 파트를 이중주 방식으로 해보면서 파트를 바꾸어 연습해 본다.
- 피치카토 음들에 손가락 번호가 기재되어있지 않으므로 여러 손가락으로 연습을 해보고 편한 손가락을 찾아보도록 한다.
- 현을 뜯는 대신 모든 음들을 건반에서 연주해 보고 에코 효과와 비교해 본다.

3. 두들기기·때리기 방식의 타악기 주법 악곡지도

■ 번스타인(S. Bernstein): 〈새 모음집 II〉(Birds set II) No. 9 ‘불사조(Phoenix)’

1) 악곡 특징

이 곡은 고대 이집트 신화로부터 영감을 받아 작곡된 작품으로 12음렬을 기반으로 곡이 전개되며 음군, 조용히 건반 누르기 및 내부 현 연주, 기구사용 등의 여러 현대적 작곡기법이 도입되었다. 곡의 시작 부분에서 양손으로 최저 음역대에서 코드를 강하게 친

후 댐퍼페달을 누르고 두 번째 코드는 소리 없이 건반을 누른 다음 페달을 바꾼다.

곡의 마지막은 매우 격렬한 형태로 구성되어있는데 건반, 내부 현 및 건반 덮개까지 피아노의 여러 부분이 음향매체로 동원된다. 마디 23에서 연주자는 피아노 건반의 최저 음들을 거칠게 양손 손바닥으로 때린 직후 페달은 바꾸지 않은 채 즉각적으로 건반에서 손을 떼게 된다. 그 다음 마디 24에서는 볼펜이나 연필, 이와 유사한 물체의 평평한 옆면으로 그랜드 피아노 내부의 베이스 현들을 친다. 왼손 손목에 의해 현을 치는 방식으로 느리게 시작한 다음 점차 빨라지면서 박들이 사라지도록 한다. 마지막 마디의 악센트가 표시된 음은 강한 *fff*로 건반 덮개를 내려치면서 곡이 끝난다. 마디 24는 내부 현에서 실행되는 부분으로 그랜드 피아노에서만 연주하도록 지시되어있다.

2) 지도방안

- 연주 도중 펜에 신속히 접근할 수 있도록 펜을 가까운 위치에 비치하며, 다양한 음향 매체(내부 현, 펜, 건반 덮개 등)에 따른 음색효과를 비교해 본다.
- 작곡가가 피아노의 최저 음역대를 집중 사용한 의도에 대해 생각하면서 중음역대·고음역대와의 다른 점을 주의 깊게 관찰한다. 즉, 음역과 관련하여 현의 재질, 굵기, 길이 등의 차이를 탐색하고 현의 진동 상태, 음색 등의 음향적 특성을 비교해 본다.
- 현을 강하게 치는 부분에서 현이 끊어지는 것을 방지하기 위해 피아노 현의 장력보다 더 큰 힘이 현에 가해지지 않도록 주의한다.
- 마디 1의 소리 나지 않게 건반 누르기는 보기보다 어려운 기술이다. 건반을 누르는 힘의 조절뿐만 아니라 타건 속도가 중요하므로 이를 인식하고 연습하도록 한다.

4. 악음 주범 악곡지도

- 타카스(J. Takács): 〈소리와 빛깔〉(Sounds and colours) Op. 95 중에서 ‘소리 학습 (Study in sounds)’

1) 악곡 특징

이 악음 지도악곡은 한 페이지의 짧은 무조성 곡으로 박자표와 마디선이 없는 자유로운 리듬 구조가 특징이며 대부분의 음표는 기둥 없이 기보되어 있다. 첫 째 단 시작 부분의 왼손 박스 안에 다이아몬드 모양으로 표기된 두 음([G]음과 [A]음)은 피아노 내부

의 댐퍼와 조율핀 사이의 현을 가볍게 누르며 터치하는 방식으로 약음 한다. 왼손은 곡 끝까지 계속 현을 누르고 오른손은 가벼운 터치로 건반에서 연주한다. 악곡 시작 부분에 페달 기호와 함께 곡 전체에 걸쳐 바꾸지 않고 누르도록 문자로 지시되어있다.

검은 음표는 자유로운 리듬으로 연주하며 음가는 대략적으로 음 사이의 공간적 간격에 의해 정해지는데 음 사이의 간격이 가까울수록 빠르게 연주되며 간격이 멀어질수록 느리게 연주된다. 2분음표에는 스타카토 기호가 첨부되어 가벼운 터치와 자유로운 리듬으로 연주한다. 셋째 단의 [G#]음은 손톱으로 현을 튕기면서 연주하라는(strum chord inside the piano with nail) 설명이 제시되어있다.

〈악보 2〉 타카스: 〈소리와 빛깔〉 Op. 95 중에서 ‘소리 학습’, 첫째 단과 셋째 단

Liberamente

첫째 단

셋째 단

2) 지도방안

- 이 곡에서 작곡가는 현을 가볍게 터치하는 식으로 약음의 방법을 제시하고 있으나 약음의 다양한 음향적 가능성을 탐색하기 위한 목적으로 현을 누르는 손가락 압력에 변화를 주면서 이에 따른 소리 공명효과를 비교해 본다.
- 곡 전체 동안 효과적인 공명을 위해 댐퍼페달을 누르게 되어있다. 페달 사용에 따른 공명 차이를 비교하기 위해 페달 없이 연습한 후 느낌을 말해보면서 페달의 역할을 발견하도록 한다.
- 이 곡의 약음은 댐퍼와 조율핀 사이의 현에서 실행되도록 지시되어있으나 댐퍼 뒤쪽 현에서 약음을 실험해 보고 현의 위치에 따른 약음효과를 비교해 본다.

5. 기구사용 기법 악곡지도

- 리스타드(E. Ristad): 〈최신음악 2〉(Contempo 2: 20th century sounds for the beginning pianist) 중에서 '산 소리(Mountain voices)'

1) 악곡 특징

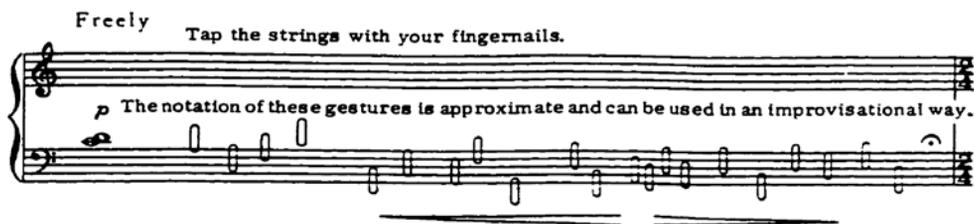
이 곡은 흑연연필로 현 두드리기, 되튕기기, 긁기, 30cm 막대자로 현 켜기 등의 다양한 주법이 한 곡 안에 사용되고 있어 많은 음색적 가능성을 경험할 수 있다. 음표 머리가 'x' 기호나 다이아몬드 모양으로 기보된 음들은 연필이나 타악기 채로 연주한다.

ABA 형식으로 A부분에서 왼손은 건반에서 [Eb] 음을 연주하고 오른손은 연필고무지 우개로 지정된 선율 음들의 현을 때리는 주법이 도입된다. B부분은 손톱으로 현 두들기기(tap the strings with fingernails) 라는 연주방법이 문자로 상세히 기술되어있다. 이 두들기기 타악기 주법은 타원 모양의 그래픽 방식으로 기보되어 있는데 대략적인 것으로 자유롭게 즉흥연주 풍으로 연주한다. 곡의 종결부에서는 최저 현 손바닥으로 때리기, 섬광 같은 소리 효과를 위한 조율핀 위를 연필심으로 긁어주기, 연필이나 자를 현 위에 떨어뜨리기 등의 기법이 적용된다. 작곡가는 연주자에게 가장 흥미로운 소리를 만드는 부분이 어디인지 찾아보기를 권장한다.

〈악보 3〉 리스타드: 〈최신음악 2〉 중에서 '산 소리', 마디 9

Freely Tap the strings with your fingernails.

p The notation of these gestures is approximate and can be used in an improvisational way.



2) 교수방안

- 기구사용 주법에서는 피아노가 손상되지 않도록 과도한 힘으로 기구를 사용하지 않도록 주의하며 포르테와 피아노 섬여림을 구사하기 위해 어느 정도의 힘으로 기구를 다루어야 하는지 소리를 섬세히 들으면서 연습하도록 한다. 댐퍼 손상 방지를 위해 댐퍼가 현에서 이탈되게 한 다음에 기구를 사용하여 연주해야 한다.

- 연필에 의한 트레몰로 연주는 최상의 결과를 위해서는 탄력적인 손목운동이 요구된다.
- 손바닥을 위로 향한 자세에서 손가락 움직임을 주로 사용하면서 두들기기를 해 본다.
- 손바닥으로 현을 때리는 경우 현의 진동을 위해 즉시 현에서 손을 떼도록 한다.
- B 부분의 손톱으로 두들기는 연주는 손바닥이나 손등 또는 다른 기구로 바꾸어 연주해 보고 음색 차이와 썸여림의 변화를 비교해 보도록 한다. 조율핀 위를 연필심으로 긁어주는 부분도 연필심 대신 대나무 젓가락을, 막대자로 현을 켜는 주법은 기타피크로 대체하여 연주해 보면서 재질에 따른 음질과 울림의 차이를 느껴보도록 한다.

Ⅲ. 나가는 말

본 연구는 생소하고 난해한 음악으로 여겨지는 인사이드 피아노 기법에 대한 교사들의 이해를 도모하고 악곡 선정을 지원하기 위하여 인사이드 피아노 기법이 사용된 중급 수준의 악곡에 대하여 살펴보았다. 주법별로 한 곡씩 선정하여 제시된 악곡 설명과 지도 시 고려되어야 하는 교수방안 등은 교사들이 각 주법의 특성을 이해하고 효과적인 지도를 할 수 있도록 교수법적 안목을 갖게 하는데 도움이 될 것으로 기대된다.

인사이드 피아노 기법의 악곡은 처음에는 접근하기 어려운 장르로 여겨질 수 있으나 음악적 경험의 폭과 피아노 악기의 음향적 특성에 대한 시야를 확장시킬 수 있는 소재가 될 수 있다. 내부 현 연주는 다음과 같은 교육적 가치를 지니고 있는 것으로 검토되었다: ① 작곡가의 독창적 아이디어에서 출현한 인사이드 피아노 기법의 학습은 학생들에게 현대 작곡가들의 실험정신을 탐구하고 현대음악의 창조적 특성을 이해할 수 있는 기회를 제공 한다; ② 내부 현을 직접 조작하면서 만들어지는 다양한 음향 효과는 현대 음악에 대한 학생들의 호기심을 불러일으킬 수 있다; ③ 섬세한 음향적 뉘앙스와 음색 표현을 중시하는 내부 현 연주기술은 음색과 썸여림, 소리의 균형에 대한 민감한 귀를 계발시키는데 도움이 된다. 이와 같은 인사이드 피아노 기법에 내재한 교육적 가치를 인식하면서 교사들이 많은 관심을 갖고 그들의 레퍼토리 지도에 인사이드 피아노 기법의 악곡을 도입할 수 있기를 바란다.

클래스 피아노 교육환경: 그룹 지도와 개인 지도의 만족도 조사 연구*

I. 서론

현재 피아노 교육에서는 ‘1:1 레슨’이 일반적이다. 이 수업 방식은 각 학생들이 지닌 성향, 수준, 상황 등에 맞추어 학습 작품과 수업 방향을 설정하고, 밀접한 유대 관계 안에서 레슨을 진행할 수 있다는 점에서 보편화 되어 있다. 반면에 그룹 지도 방식인 ‘클래스 피아노’는 주로 초급 과정에 있는 피아노 비전공생들이 음악 예시나 곡의 해석에 대하여 서로의 의견을 공유하며 흥미롭게 연주법을 배우는 수업이다. 즉, 아직 피아노 연주의 기본기가 마련되어 있지 않은 학생들은 클래스 피아노 수업 안에서 기초적인 음악 이론의 중요한 개념들을 학습한다. 또한 여러 동료들과 함께 연주하며 1-4페이지 정도의 짧은 독주나 앙상블 작품에 대한 독보력과 더불어, 연주력과 음악성을 향상시키는 과정을 실현하게 된다. 따라서 클래스 피아노는 연주에 대한 큰 두려움이나 부담감 없이도 동료들과 함께 연습하며 피아노 수업에 흥미롭게 접근할 수 있다는 점에서 초급 학생들에게 굉장히 매력적인 학습 방법이다.

그러나 한국의 대학교에서 운영되고 있는 대부분의 클래스 피아노 수업들은 정해진 시간에 많은 학생들을 한꺼번에 수용하여 한 학생당 약 3분에서 최대 10분 미만의 독주곡 학습을 위한 개인 레슨만을 수행하는 획일적인 교과목의 개념으로 운영되고 있다. 게다가 한국의 클래스 피아노에서는 학생들이 단순히 작품을 잘 연주하기 위한 기술을 연마할 뿐, 건반의 기능적인 기술로써 요구되는 조옮김, 화성반주, 즉흥연주 등의 다양한 응용 학습을 접할 수 있는 기회를 전혀 갖지 못하고 있는 실정이다. 하지만 학생들이 다

* 본 논문은 2017년 3월, 음악과 문화 제36호에 게재된 논문, “한국의 클래스 피아노 교육 환경을 진단한다: 그룹 지도와 개인 지도의 만족도 조사 연구”의 일부 내용을 발췌한 것이다.

양한 연주법들을 소통적인 그룹의 환경에서 학습함으로써, 새로운 시대가 원하는 창의적이고 총체적인 음악가로 성장할 수 있도록 돕기 위한 것이 바로 클래스 피아노 수업의 목적임을 분명히 인지하고 재정비할 필요가 있다. 본 연구에서는 학생들에게 미국에서 표준화된 클래스 피아노의 그룹 지도 방식과 한국에서 시행중인 클래스 피아노의 개인 지도 방식을 경험하게 한 후, 그들의 만족도와 연습 과정을 관찰하고 연주를 평가하여 두 지도 방식에서 나타나는 효율성을 비교한다.

II. 클래스 피아노 연구 수업 시행과 학습자 만족도 조사

1. 연구 수업 시행 절차

본 연구는 서울 소재의 한 대학교 비피아노전공생 77명과 서울 소재의 한 여자중학교 1학년 학생 141명으로 구성된 총 218명의 참여로 진행되었다. 대학생 77명 중 39명은 클래스 피아노의 그룹 지도 방식으로 이루어진 1회의 수업(이하 ‘그룹 수업’이라 칭한다)에 참여하였고, 나머지 절반의 대학생 38명은 개인 지도 방식으로 이루어진 1회의 수업(이하 ‘개인 수업’이라 칭한다)에 참여하였다. 연구 수업은 2016년 4월부터 6월에 걸쳐 참여 학생들이 재학 중인 대학교의 피아노랩실과 중학교의 음악실에서 실시되었다. 그룹 수업과 개인 수업은 모두 약 20분의 수업과 약 20분의 설문 및 연주를 포함하여 총 40분으로 진행되었다.

연구 수업이 실시되기 약 한 달 전, 전문가 3명에게 설문지와 평가서에 대한 검토를 의뢰하였고, 일부 문항들을 수정 및 보완하였다. 또한 설문지 문항 내용의 이해도를 검증하기 위하여 본 연구 수업에 참여하지 않을 중학생 3명과 대학생 3명을 대상으로 예비 조사를 가진 후, 일부 용어와 문장에 대한 수정 작업을 거쳤다. 각 연구 수업의 학생들은 약 20분의 수업 후 설문 조사에 참여하였고, 총 218부의 설문지가 수거되었다. 설문 조사를 마친 학생들은 한 명씩 연주를 하였고, 추후 평가를 위하여 연주는 모두 캠코더로 촬영되었다. 총 218명의 연주 중, 10명의 연주 분량이 캠코더의 오작동으로 제외되었고, 총 208개의 연주 동영상은 수집되었다. 그 후, 학생들의 연주는 피아노 박사학위를 소지한 전문가 3명에 의하여 평가되어 채점표를 수거되었다. 최종적으로 총 218부의 설문지와 총 208명에 대한 3세트의 채점표를 모두 코딩한 후, SPSS 21을 사용하여 빈도분석, 다중응답 빈도분석, 독립표본 t 검정, 그리고 신뢰도 분석을 실시하였다.

2. 연구 수업 도구와 방법

본 연구 수업 전에 학생들에게 배부될 설문지는 그 내용과 목적에 적합하도록, 학생들의 기본 정보 및 피아노 학습 배경, 수업에서의 이해와 만족도, 그리고 클래스 피아노 수강 희망 여부와 그 이유에 대한 기술 항목으로 구성되었다. 전문가들의 평가 항목들은 국제적으로 공인된 음악 자격시험을 주관하는 ABRSM의 실기시험 평가기준표(<http://www.abrsm.co.kr>)와 최지은과 배수영이 그들의 논문 “대학 피아노 실기 시험 평가의 평가자간 신뢰도와 평가기준 분석”에서 사용하였던 실기채점표 평가항목(최지은, 배수영, 2015, p. 240)을 수정 및 보완하여 재설계하였다. 양손의 완주 여부를 묻는 1문항을 비롯하여 음의 정확성, 리듬과 템포, 음악적 표현, 아티큘레이션, 그리고 연주력의 평가를 위한 총 5개의 항목들이 5단계의 리커트 척도로 구성 되었다.

학생들은 그들 스스로가 진실로 연주하고 싶어 하는 작품을 연습할 때 더욱 놀라운 성과를 이루어낸다(Uszler et al., 2000, p. 89)는 점에 착안하여, 본 연구의 내용 선정에서는 곡의 길이와 난이도, 그리고 학생들의 흥미도를 최대한 고려하고자 하였다. 최종적으로 중학생 집단에서는 카발레프스키(D. Kabalevsky)의 <24개의 소품집> Op. 39 중, 12번 ‘스케르초(Scherzo)’를, 대학생 집단에서는 18번 ‘갈럽(Galop)’을 연주하도록 하였다.

미국에서 대표적인 중급 피아노 문헌 작품 모음집인 <Masterworks classics>를 편찬한 피아노 교육자, 마그라(J. Magrath)는 “카발레프스키의 Op. 39는 피아노 학습 1년차 혹은 2년차 학생들도 충분히 연주 가능한 곡이다”라고 이 곡의 대한 난이도를 설명하였다. 그는 “‘스케르초’는 멜로디와 리듬의 패턴을 이용한 곡으로 들리는 것보다 테크닉적으로 쉽지만, 연주용으로는 효과적이고, ‘갈럽’은 효과적이지만 오른손의 넓은 도약이 다소 난해할 수 있으며, 자신감과 활기 넘치는 곡이다”라고 평가하였다(Magrath, 1995, pp. 401-402). 또한 베스틴(J. W. Bastien)은 “대학생 연령의 학생들은, 대체로 테크닉적으로는 어렵지 않으나 음악적으로 세련된 곡들을 더 좋아하며, 카발레프스키와 같은 현대 작곡가나 초기 고전주의 작곡가들이 초급 수준의 대학생들에게 아주 적당한 작품들을 작곡했다.”라고 설명하였다(Bastien, 1995, p. 227).

<악보 1> 카발레프스키 <24개의 소품집> Op. 39 중, 12번 ‘스케르초’, 마디 1-4



〈악보 2〉 카발레프스키의 〈24개의 소품집〉 Op. 39 중, 18번 ‘갈럽’, 마디 1-5



본 연구 수업은 그룹 수업과 개인 수업 모두, 보편적으로 휴식 없이 가장 집중력 있게 몰입할 수 있는 제한 시간이라고 제시된 20분(Sandor, 2001, p. 191)으로 설정하였다. 음악 수업을 위한 그룹과 개인 지도의 비교를 다룬 대부분의 국내 선행 연구에서는 그룹 활동의 예시로 다함께 노래 부르기, 다함께 주어진 리듬으로 손뼉 치기와 발 구르기, 다함께 지도자가 연주한 멜로디를 듣고 직접 연주해보기, 오른손과 왼손 파트로 나누어 앙상블 연주하기 등의 교안 내용을 제공한 바 있다. 그룹 수업은 피아노 작품 한 곡의 연주를 목표로 하는 학습 과정으로 제이콥슨(J. M. Jacobson)의 ‘그룹 지도 교수법’을 사용하였다(Jacobson, 2006, pp. 286-287). 지도자와 학생, 그리고 학생들 서로간의 소통과 교감을 끌어낼 수 있는 토론, 앙상블 형태로 연습, 청음과 습득, 감상과 평가의 개념을 적용하였다. 반면, 개인 수업은 한국의 클래스 피아노 교육에서 보편적으로 사용되는 1:1 지도 방법을 적용하였다. 작품에 대한 간단한 소개와 연습 방법을 제시한 후, 약 2분 동안 각 학생들의 수준과 학습 속도에 적절한 맞춤형 개인 레슨을 제공하였고, 나머지 시간에는 각자 필요한 방향과 내용에 따라 충분히 연습할 수 있도록 하였다.

III. 연구 수업의 결과

〈표 1〉 그룹/개인 수업 집단의 연습 과정 비교

(* $p < 0.05$, ** $p < 0.01$)

문항	집단		N	M	SD	t
나는 오늘 수업에서 체계적인 부분 연습 을 동반하여 곡을 익혔다.	대학생	그룹	39	4.10	.852	4.047**
		개인	38	3.16	1.175	
	중학생	그룹	69	3.96	.977	5.027**
		개인	71	3.00	1.254	
나는 오늘 수업에서 정확한 음과 리듬 으로 연주하기 위해 노력했다.	대학생	그룹	39	4.74	.549	2.893**
		개인	38	4.37	.589	
	중학생	그룹	70	4.67	.696	1.168
		개인	71	4.52	.826	

문항	집단		N	M	SD	t
나는 오늘 수업에서 연습하는 동안 다이내믹 을 적극적으로 표현하기 위해 노력했다.	대학생	그룹	39	4.59	.677	7.356**
		개인	38	3.08	1.075	
	중학생	그룹	69	4.28	.784	5.323**
		개인	71	3.34	1.253	
나는 오늘 수업에서 정확한 아티큘레이션 을 가지고 연습했다.	대학생	그룹	39	3.67	1.084	4.327**
		개인	38	2.71	.835	
	중학생	그룹	69	3.91	.887	1.705
		개인	71	3.61	1.224	
나는 오늘 수업에서 일정한 템포 로 안정되게 연습했다.	대학생	그룹	39	3.72	1.169	3.456**
		개인	38	2.79	1.189	
	중학생	그룹	69	4.01	1.050	1.296
		개인	71	3.77	1.136	

〈표 2〉 그룹/개인 수업 집단의 연습 결과 비교

문항	집단		N	M	SD	t
오늘 피아노 수업에서 설명된 진도 는 내가 이해하고 따라가기에 적당했다.	대학생	그룹	39	4.26	1.019	1.302
		개인	38	3.95	1.064	
	중학생	그룹	70	4.36	.917	1.954
		개인	71	4.01	1.153	
오늘 수업에서 곡을 익히기 위해 주어졌던 시간 은 곡을 배우고 익히기에 충분했다.	대학생	그룹	39	4.10	.852	3.120**
		개인	38	3.42	1.056	
	중학생	그룹	69	4.25	.830	2.720**
		개인	71	3.76	1.247	
오늘 피아노 수업 시간동안 집중 이 잘 되었다.	대학생	그룹	39	4.62	.747	1.159
		개인	38	4.39	.916	
	중학생	그룹	70	4.59	.752	1.608
		개인	71	4.37	.866	
나는 오늘 피아노 수업에서 배우고 연주했던 작품 이 재미있었다.	대학생	그룹	39	4.38	.673	4.051**
		개인	38	3.58	1.030	
	중학생	그룹	70	4.41	.807	3.124**
		개인	71	3.89	1.166	
나는 오늘 배운 작품을 다른 사람들 앞에서 연주할 수 있다.	대학생	그룹	39	3.56	1.231	2.922**
		개인	38	2.76	1.173	
	중학생	그룹	70	3.84	1.137	1.318
		개인	71	3.58	1.250	

〈표 3〉 그룹 수업 집단의 만족도

문항	집단		전혀 그렇지 않다	〈-----〉			매우 그렇다	계	M (SD)
	대학생	N %		2	3	4			
오늘 수업 시간에 친구들과 다 같이 곡을 연습할 때의 템포 는 연주하기에 편안했다.	대학생	N %	2 5.1	2 5.1	8 20.5	6 15.4	21 53.8	39 100	4.08 (1.201)
	중학생	N %	0 0	6 8.6	6 8.6	19 27.1	39 55.7	70 100	4.30 (.953)
오늘의 수업방법 (함께/서로 번갈아가면서 연주)이 곡을 효과적으로 익히는데 많은 도움이 되었다.	대학생	N %	0 0.0	2 5.1	5 12.8	12 30.8	20 51.3	39 100	4.28 (.887)
	중학생	N %	0 0.0	5 7.2	14 20.3	16 23.2	34 49.3	69 100	4.14 (.989)
오늘의 연습환경 (다른 친구들의 연주를 들으면서 연습)이 곡을 효과적으로 익히는데 많은 도움이 되었다.	대학생	N %	0 0	5 12.8	6 15.4	10 25.6	18 46.2	39 100	4.05 (1.075)
	중학생	N %	0 0	4 5.8	13 18.8	19 27.5	33 47.8	69 100	4.17 (.939)
다음에도 오늘처럼 다 함께 배우고 연습하며 진행되는 클래스 피아노를 다시 듣고 싶다 .	대학생	N %	0 0	1 2.6	4 10.3	13 33.3	21 53.8	39 100	4.38 (.782)
	중학생	N %	3 4.3	3 4.3	13 18.6	8 11.4	43 61.4	70 100	4.21 (1.153)

〈표 4〉 전문가들의 대학생 연주 평가 결과

항 목	집단	N	M	SD	t	Cronbach's α
음의 정확성	그룹	39	3.44	1.046	1.187	.888
	개인	38	3.14	1.138		
리듬 및 템포	그룹	39	3.42	1.144	2.325*	.907
	개인	38	2.82	1.098		
음악적 표현	그룹	39	2.57	.905	2.542*	.814
	개인	38	2.06	.859		
아티큘레이션	그룹	39	3.40	.828	4.383**	.885
	개인	38	2.39	1.157		
연주력	그룹	39	3.00	.949	2.638**	.862
	개인	38	2.39	1.062		

〈표 5〉 전문가들의 중학생 연주 평가 결과

문항	집단	<i>N</i>	<i>M</i>	<i>SD</i>	<i>t</i>	Cronbach's α
음의 정확성	그룹	69	3.39	1.141	2.447*	.924
	개인	62	2.85	1.348		
리듬 및 템포	그룹	69	3.14	1.106	2.314*	.929
	개인	62	2.63	1.387		
음악적 표현	그룹	69	2.59	.929	2.921**	.869
	개인	62	2.09	1.063		
아티클레이션	그룹	69	3.48	1.167	2.756**	.938
	개인	62	2.84	1.455		
연주력	그룹	69	2.95	1.096	2.216*	.929
	개인	62	2.47	1.324		

IV. 결론

본 연구 수업을 실시한 결과, 그룹 수업 집단의 초급 피아노 학습자들이 개인 수업 집단보다 더 건강한 방법으로 확실한 목표를 가지고 연습한 것으로 나타났으며, 그룹 수업 집단이 개인 수업 집단보다 동일한 작품을 더 재미있다고 느낀 것으로 조사되었다. 또한 처음으로 클래스 피아노의 그룹 수업을 들어본 대학생들 중 87.1%와 중학생 중 72.8%가 추후에 그룹 수업을 다시 듣고 싶다고 응답하였다. 그 이유로는 수업 내용과 설명이 흥미롭고, 다 같이 연주하면서 배울 수 있어 유익하며 작품을 익히는데 효과적이었다고 설명하였다. 세 전문가들의 연주 평가에 대한 결과에서는 더 많은 그룹 수업 집단의 학생들이 개인 수업 집단의 학생들보다 양손 연주를 더 성공적으로 완주하였고, 모든 평가 항목들에서도 대학생과 중학생의 그룹 수업 집단이 더 높은 평균 점수를 기록하였다. 특히, 그룹 수업 집단이 더욱 생산적인 연습의 환경에서 학습할 수 있었던 것으로 밝혀졌으며, 다른 사람들 앞에서 더 자신감 있게 연주할 수 있었던 것으로 조사되었다. 한국에서도 초급 학습자들을 위한 클래스 피아노의 효과적인 그룹 교수법이 보다 많은 교육자들에게 보급될 수 있도록 그룹 피아노 지도자 육성을 위한 다양한 교육 프로그램의 활성화가 시급한 상황이며, 본 연구가 그러한 주도적 변화와 발전에 조금이라도 도움이 되기를 바란다. 또한 한국에서도 보다 많은 교육자들이 바람직한 클래스 피아노의 수업 방

식과 문화의 정착에 실질적이고 끊임없는 노력을 기울여 많은 학생들이 ‘교감’ 안에서 피아노를 배우고 연주할 수 있는 열린 교육의 귀중한 기회를 가질 수 있기를 기대한다.

참고문헌

- 양지(2017). 한국의 클래스 피아노 교육 환경을 진단한다: 그룹 지도와 개인 지도의 만족도 조사 연구. **음악과 문화**, 36, 93-125.
- 최지은, 배수영(2015). 대학 피아노 실기 시험 평가의 평가자간 신뢰도와 평가기준 분석. **음악교수법연구**, 16, 233-253.
- Bastien, J. W.(1995). *How to teach piano successfully*. San Diego, CA: Kjos Music Company.
- Fisher, C.(2010). *Teaching piano in groups*. Oxford, NY: Oxford University Press.
- Jacobson, J. M.(2006). *Professional piano teaching*. Van Nuys, CA: Alfred.
- Lyke, J., Enoch, Y. & Haydon, G.(1996). *Creative piano teaching*. Champaign, IL: Stipes Publishing L.L.C..
- Magrath, J.(1995). *The pianist's guide to standard teaching and performance literature*. Van Nuys, CA: Alfred.
- Sandor, G.(2001). **온 피아노 플레이**. 김귀현, 김영숙 공역. 서울: 음악춘추사.
- Snell, K.(2000). **카발레프스키 24개의 소품집 Op. 39**. 음악춘추사 역. 서울: 음악춘추사.
- Uszler, M., Gordon, S., & McBride-Smith, S.(2000). *Well-tempered keyboard teacher*. Boston, MA: Cengage Learning.
- 평가기준표. **ABRSM**. 접속일 04. 09. 2016, <http://www.abrsm.co.kr/02test/03.php?depth=3>

피아니스트와 질병: 포컬 디스토니아(focal dystonia)

I. 서론

콘서트 피아니스트가 되기 위해서는 천부적인 재능도 필요로 하지만, 그러한 능력을 가지기 위해서 꾸준한 올바른 연습과 곡의 이해도를 높이는 연구를 끊임없이 하여야 한다. 하지만 많은 피아니스트들은 방대한 연습량과 습관적인 잘못된 연습방법으로 신체에 바람직하지 않은 영향을 끼치는 경우를 종종 볼 수 있다. 건강한 연주자의 길을 걷기 위해서는 자신의 신체구조를 이해하고 그에 맞는 적합한 연습방법을 연구하고 택하여 치명적인 질병 또는 부상을 피할 수 있어야 한다. 낭만주의 시대를 대표하는 작곡가 슈만(R. Schumann)은 젊은 시절 뛰어난 피아니스트이기도 했다. 그러나 슈만은 오른손 중지의 통제력을 잃어 피아니스트로서의 경력을 포기해야만 했다(Altenmüller et al, 2006, p. 261). 슈만의 병력에 따르면, 포컬 디스토니아(focal dystonia, 국소성 이긴장증)라고 불리는 질병에 앓고 있었다고 전해지고 있다(Altenmüller et al, 2006, p. 261). 그 시절 슈만은 의학적 치료는 물론, 손가락 스트레칭 기구까지 사용하며 병을 고치려고 많은 노력을 하였다. 슈만이 손가락의 이상증상을 앓고 있을 즈음, 그는 <토카타>(Toccat, 1836) Op. 7 을 작곡하기 시작하였다. “Study in double notes” 라고도 불리는 이 곡은 중지의 사용을 최소화할 수 있도록 작곡되어져있다. 하지만 여러 노력에도 불구하고 호전이 없어 안타깝게도 슈만은 1833년도 즈음에 피아니스트로서의 활동을 포기해야만 했다(Altenmüller et al, 2006, p. 261).

II. 본론

1. 포컬 디스토니아(focal dystonia, 국소성 이긴장증)

포컬 디스토니아는 신경계 장애의 하나이며, 다른 질병과 달리 통증을 동반하지 않는다. 자신의 의지와는 상관없이 연주도중 손가락이 굴곡, 또는 신전하는 것으로, 보통 약지와 소지에 가장 많이 발병한다. 통증 없이 손가락의 통제력을 잃게 만드는 이 무서운 질병은 악기를 다루는 순간에 증상이 나타나고, 다른 일상생활에는 영향을 미치지 않는다는 연구 결과가 있다. 이 특이한 질병의 증상은 다양하다.

1) 포컬 디스토니아의 증상

- ① 손바닥이나 손가락이 원하지 않는 방향으로 반응하고, 비정상적으로 꼬이는 현상
- ② 악기를 연주 하는 순간 자신의 의도와는 상관없이 손가락이 꼬이거나 떨리는 현상
- ③ 손가락이 굳어버려 마음대로 움직이지 못하게 되는 현상

위에 명시된 증상들은 포컬 디스토니아의 전형적인 증상들이며, 가장 특이한 점은 악기를 연주할 당시에만 증상이 나타난다는 점이다(후루야 신이치, 2012, pp. 127-128). 예를 들어 슈만이 비정상적인 중지의 질병으로 연주가로서의 생을 마감하였지만, 이 증상은 그의 집필 활동에 전혀 영향을 미치지 않았다.

2) 포컬 디스토니아의 근원

비록 이 신경계 장애의 근원은 확실히 밝혀지지 않았으나, 많은 현대 연구자들은 뇌기능 장애로 그 원인을 보고 있다. 이 질병은 팝이나 재즈 연주자보다는 클래식 연주자들에게 더 많이 나타나는 것으로 밝혀져 있다. 병리생리학적으로 정확한 원인은 아직 밝혀지지 않았으나, 전문가들은 아래와 같이 주장하고 있다.

- ① 클래식 음악은 다른 음악장르에 비하여 연습량이 많을 뿐만 아니라, 복잡한 기교와 세밀 함을 요구한다.
- ② 완벽성이 요구되는 클래식 연주는 연주자가 그로 인한 엄청난 부담감과 긴장감을 가지고 연주에 임해야 한다(Jabusch & Altenmüller, 2006, p. 211).

저자는 여러 학문을 토대로 신체적 그리고 심리적인 원인을 두 가지로 추려냈으며 그의 따른 예방 및 해결 방안을 설명하려 한다.

2. 포컬 디스토니아의 원인

1) 신체적 긴장

포컬 디스토니아는 피아니스트뿐 아니라 다른 악기를 다루는 음악가, 또는 글쓰기를 직업으로 하는 소설가들에게도 나타는 질병이다. 하지만 지금까지 나와 있는 연구결과에 따르면, 건반 악기 연주자들에게 가장 많이 영향을 받는 것으로 알려져 있다. 건반악기 연주자들은 대부분 오른손에 증상이 많이 나타나며, 전문가들은 이 원인을 오른손의 무리한 작업량으로 보고 있다. 저명한 피아니스트 플라이셔(L. Fleisher, 2010)는 오랜 시간 이 병을 앓고, 오른손의 통제력을 잃은 후 왼손 연주가로 왕성히 활동하였다. 그는 그의 자서전에 아래와 같이 오른손의 문제점을 설명하고 있다.

원인은 오른손의 취약함에 있다. 피아노 칠 때 오른손은 가장 부자연스러운 일을 도맡아 한다. 가령, 왼손이 모든 중요한 하모니를 연주할 때, 오른손은 가장 큰소리를 내기 힘든 윗부분의 멜로디를 강조하여 연주해야 한다. 두 손이 같이 연주할 때 주시해보라. 오른손의 가장 약하고 독립성이 적은 약지와 소지가 멜로디를 연주 해야만 한다. 특히 이 두 손가락은 피아노의 가장 얇은 스트링이 위치해있는 멜로디를 강조하여 소리를 내어야 하는 부담이 있다. 이러한 이유로, 많은 피아니스트들이 약지와 소지의 부상을 당하는 것은 놀라운 일이 아니다.

또 다른 이유는 무리한 연습량이다. 슈만이 카루스(A. Carus)에게 쓴 편지에 따르면, 그의 이 희귀병이 점점 악화된 이유를 짐작할 수 있다. 슈만은 매일 6-7시간 동안 혹독하게 피아노 테크닉을 위한 연습을 하였다고 전해진다. 그의 스승, 비크(F. Wieck)는 그를 피아노 앞의 미치광이라고 불렀다(Altenmüller et al, 2006, p. 253).

2) 정신적 긴장

클래식 연주자들은 다른 음악장르 연주자들의 비해 완벽주의자들이 많다고 전해진다. 그로부터 오는 연주에 대한 불안, 트라우마, 스트레스는 인간의 호르몬 변화에 영향을 끼치며, 이 호르몬 변화 또한 연주하는데 있어 민감한 감정과 운동신경에 영향을 끼칠 수 있다. 특히 포컬 디스토니아를 앓고 있는 음악가들의 대부분은 연주로부터 오는 불안 장애나 완벽주의적 성향으로부터 영향을 받고 있다고 의학자들은 추측하고 있다(Altenmüller et al, 2006, p. 253). 슈만의 정신적 문제도 포컬 디스토니아와 연관 지어 설명되고 있는 일설도 있다.

3. 포컬 디스토니아의 치료법 및 예방

1) 신체적 해결 방안

독일 하노버 대학교(The Institute of Music Physiology and Musicians' Medicine of the Hanover University of Music and Drama)의 물러(E. Altenmüller) 박사를 비롯한 연구팀은 교육적인 재활훈련을 통한 연습으로 해결방안을 연구해 왔다. 그들은 포컬 디스토니아 환자들에게 아래와 같은 지속적인 훈련을 제시했다(Altenmüller et al, 2006, p. 277).

- ① 연주도중 움직임의 영향을 받은 몸이나 손 부위를 디스토니아적인 양상이 나타나지 않을 정도의 세기나 빠르기로 제한시킨다.
- ② 근접한 손가락의 보충적인 움직임은 피한다.
- ③ 거울을 통한 즉각적인 시각적 피드백을 받아 환자 스스로 디스토닉 움직임과 정상적인 움직임을 인식 할 수 있게 훈련한다.
- ④ 환자 스스로가 디스토니아적이지 않은 정상적인 움직임을 자각할 수 있는 힘을 기를 수 있게 신체 지각 테크닉을 적용한다.

이러한 반복적이지 않은 교육학적인 훈련을 통해 포컬 디스토니아 환자들의 증상은 호전되었고, 어떠한 의학적인 치료나 수술보다도 효과적이라고 평가되고 있다. 그러나 물러(2006)는 이러한 재활훈련과 다른 의학적인 시술법을 병행하여 치료하기를 권유하며, 이 재활훈련이 많은 긍정적 연구 중 하나의 치료방법으로써 사용되기를 강조한다.

포컬 디스토니아 뿐만 아니라 다른 연주나 연습으로부터 오는 손 부상 및 질병을 피하기 위해서는 자신의 신체구조를 정확히 판단하고 그에 적합한 연습방법을 연구, 터득해야만 한다. 방대한 연습량보다 효과적인 연습방법을 터득하는 것 또한 부상을 피하는 또 하나의 방법이다. 저명한 바이올리니스트 이자크 펄만(I. Perlman)은 하루에 최대 5시간 연습하기를 권유한다. 그는 바이올리니스트뿐만 아니라 다른 악기를 다루는 연주자들에게 50분 연습 후 10분정도의 정신적, 신체적 휴식을 가지도록 하여 좀 더 효과적인 연습방법을 제안한다. 자신에게 맞는 곡을 선정하는 일 또한 포컬 디스토니아를 피할 수 있는 중요한 방법이기도 하다.

연주자들의 신체적 손 부상을 최소화 할 수 있는 방법을 제안한 학문자료 중 대표적인 두 자료는 아래와 같다.

- ① 싱크(B. Lister-Sink): <새장에 갇힌 새에게 자유를>(Freeing the caged bird), 1996.
- ② 산도르(G. Sandor): <피아노 연주>(On piano playing), 1981.

2) 정신적 해결 방안

멘탈 프렉티스(mental practice)와 시각화 연습방법(visualization)은 정신적인 긴장감을 완화하는데 좋은 연습 방법이다. 집중적이고 혹독한 반복적 신체적 연습은 피아니스트의 테크닉 스킬과 암보에 영향력 있는 방법일 수 있으나, 많은 유명 음악 교육자들과 피아니스트들은 멘탈 프렉티스의 중요성을 강조하는 바이다. 많은 저명한 연주자들이 신체적 연습뿐 아니라 멘탈 프렉티스와 시각화 연습방법을 병행하여 리허설을 하는 것은 많이 알려진 바 있다. 예를 들어, 호로비츠(Horowitz)는 콘서트 바로 전 건반연습을 피하고 멘탈 프렉티스로 연주를 준비하였다고 전해지고 있으며, 루빈스타인 또한 더 효과적인 연습을 위하여 매일 신체적인 연습방법과 멘탈 프렉티스를 병행하였다고 전해지고 있다(Meister et al., 2004, p. 219).

정신과 치료 또한 초기 환자들에게 정신적 긴장감을 완화하는데 매우 도움이 된다는 결과도 보도되고 있다. 이러한 심리 요법은 초기 증상 발견자들의 약해진 심리상태를 완화시키는데 도움이 된다. 의학자들은 포컬 디스토니아의 원인의 하나인 완벽주의 성향과 연주로 인한 긴장감과 스트레스를 완화시키기 위해서라도 다른 치료법과 정신과 치료를 병행하기를 권유하는 바이다.

연주자들의 건강한 정신을 유지하기 위한 방법을 서술한 자료는 아래와 같다.

- ① 부르저(M. Bruser): <예술적 연습>(The art of practicing), 1997.
- ② 플라이셔(L. Fleisher): <나의 아홉 개의 삶>(My nine lives), 2010.

III. 결론

많은 피아니스트들이 방대한 연습량과 잘못된 연습방법으로 손 부상을 앓고 있다. 정신적 치료법이 포컬 디스토니아를 치유하는데 많은 영향을 끼치고 있으나, 현대 의학적 접근 방법은 효율적이지 않으며, 끊임없는 연구에도 불구하고 아직도 정확한 원인 및 치료법이 발견되어지지 않고 있다. 피아니스트는 이러한 치명적인 부상 및 질병을 피하기 위하여 자신의 신체구조를 판단하여 그에 맞는 연습자세와 방법을 찾아 끊임없이 연구해야 한다. 자신이 가지고 있는 질병에 대한 이해도 또한 넓혀야 하며, 자신에게 맞는 신체적인 연습과 정신적인 연습을 병행하여, 연습 및 연주로 인한 모든 고통과 부상을 피할 수 있도록 노력해야 한다.

참고문헌

- 후류야 신이치(2012). *피아니스트의 뇌*. 일본: Shunjusha Publishing Company.
- Altenmuller, E., Wiesendanger M. & Kesselring J.(2006). *Music, motor control and the brain*. Oxford: Oxford University Press.
- Fleisher, L. & Midgette A.(2010). *My nine lives: A memoir of many careers in music*. New York: Doubleday.
- Jabusch, H. C. & Altenmuller E.(2006). Focal dystonia in musicians: From phenomenology to therapy. *Advances in Cognitive Psychology*, 2, no. 2-3, 207-220.
- Meister, I. G., Krings, T., Foltys, H., Boroojerdi, B., Muller, M., Topper R. & Thron A.(2004). Playing piano in the mind- an fMRI study on music imagery and performance in pianists. *Cognitive Brain Research*, 19, 219-228.

이베르의 <이야기들> 중 두 악장을 중심으로 한 창의적 교수방안 연구

I. 서론

이베르(J. Ibert, 1890-1962)는 현대인에게 널리 알려져 있지는 않지만 진지하게 재조명을 받을 만한 가치가 있는 프랑스 작곡가이다. 세계 대전 전후로 60여년에 걸쳐 작곡된 그의 작품들에는 19세기 낭만주의, 인상주의, 신고전주의 등 당시 파리에서 유행했던 다양한 음악 양식으로부터 영향 받은 음악적 요소들이 섞여 있다(Roberts, 1990). 그의 대표적 피아노 작품인 <이야기들>(Histoires)은 10개의 짧은 악곡들로 이루어진 모음곡으로, 그가 여행하면서 얻은 인상들을 특유의 명료하고 재치 있는 음악언어로 잘 표현하였다. 서정성과 우아함, 쾌활함과 유머, 슬픔과 진지함 등의 다양한 성격을 포함하고 있는 <이야기들>은 어린이로부터 순수한 동심을 간직하고 있는 성인까지 모두가 즐길 수 있는 레퍼토리가 된다. 동시에 음악적 요소들과 테크닉이 단순하게 제시되기 때문에 이 작품은 중급 수준의 학습자에게 적합하다.

그동안 이베르에 대한 연구(Laederich, 1998; 김희진, 1997; Waldroup, 2012)는 그의 생애와 음악, 작품 성향 및 분석 위주로 이루어져왔다. 이에 연구자는 이베르의 작품에 대한 문헌적인 접근에서 더 나아가 성장하는 학생들이 연주하기에 적당한 악곡을 소개하고, 이를 효율적으로 지도할 수 있는 교수법적 접근을 제시하고자 한다. <이야기들> 중 이베르의 작품 성향을 잘 반영하는 대조적인 성격의 두 악곡인 ‘황금거북의 리더’(La meneuse de tortues d’or)와 ‘작은 하얀 당나귀’(Le petit âne blanc)의 연구를 통하여 중급 학습자들이 20세기 초 프랑스 문화와 음악양식을 이해하고 표현력 있는 연주법을 습득하도록 돕는데 이 연구의 목적이 있다.

II. <이야기들> 중 두 악장의 작품구조 및 교수방안

이베르는 로마, 폼페이, 플로렌스, 베니스, 카프리, 스페인 등을 여행하며 여행에서 얻은 인상들을 10곡의 짧은 악곡으로 표현했다. 각 악곡에 붙여진 묘사적인 제목은, ‘황금 거북의 리더’, ‘작은 하얀 당나귀’, ‘늙은 거지’(Le vieux mendiant), ‘들뜬 소녀’(The giddy girl), ‘슬픈 집에서’(Dans la maison triste), ‘버려진 궁전’(Le palais abandonne), ‘테이블 아래에서’(Bajo la mesa), ‘수정으로 된 새장’(La cage de cristal), ‘신선한 물장수’(La marchande d’eau fraiche), 그리고 ‘발키스의 행렬’(Le cortege de Balkis)이다. 이 작품은 1920-1921년에 완성되었으며, 그 중 5곡은 1922년 한 대의 피아노와 네 손을 위한 곡으로 편곡되었다.

1. ‘황금거북의 리더’

1) 악곡의 분위기 조성

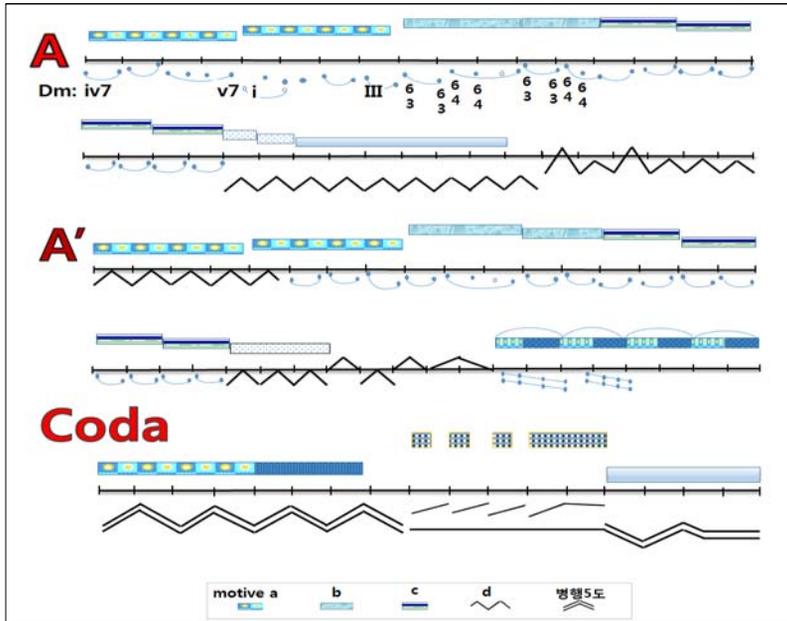
음악에 담긴 작곡가의 영감과 사고, 의미를 스토리텔링을 통하여 전달함으로 듣는 이들의 관심과 상상력을 불러일으킬 수 있다. 다음은 이베르가 악곡 서문에 쓴 노트를 바탕으로 만든 ‘황금거북의 리더’의 스토리이다.

남쪽 바다의 어떤 섬에서 축제가 벌어집니다. 그곳에서는 특별한 사육사들이 거대한 거북이 무리를 이끌고 있었지요. 그 거북이들은 환경에 적응하기 위해 거대한 등껍질을 가지고 있었습니다. 그들의 등껍질은 햇빛에 반사되어 황금색으로 반짝거렸습니다. 덩치 큰 거북이, 점박이 거북이, 초록색 거북이, 새끼 거북이 등 다양각색의 거북이들이 무리를 이루어 가는 모습은 그야말로 장관이었지요. 거북이들은 해안선을 따라 저 멀리 사라졌고, 그들이 지나간 자리엔 갈매기 소리만 남았습니다.

2) 음악매핑을 통한 음악구조의 이해

음악적 매핑(mapping)이나 그래픽 기보와 같은 시각적 상징은 학생과 교사 간에 그들이 듣고 있는 음악에 대하여 토론할 수 있는 기반을 만들어준다(Espeland, 1987). <그림 1>과 같은 음악매핑을 가지고 악곡의 형식과 구조, 화성, 윤곽선(contour), 오스티나토적 패턴 등에 대해서 토론할 수 있다.

〈그림 1〉 '황금거북의 리더' 음악매핑



이 곡의 형식은 크게 A-A'-Coda로 나눌 수 있으며, A는 다시 네 개의 모티브로 나뉜다. 음악매핑에서 각각의 모티브는 다른 패턴의 막대로 표현된다. 특징적인 것은 모티브 a는 4마디, 모티브 b는 3마디, 모티브 c는 2마디, 모티브 d는 1마디로 점점 길이가 줄어든다는 것이다. 그러나 전체적으로 볼 때, 모티브 c는 모티브 b에서 나오고, 모티브 d는 모티브 c와 연결되므로 피아니시모(*pp*)의 고요한 선율이 점점 크게 확장되는 큰 악구를 이룬다.

화성적으로는 전통적인 으뜸화음(*i*)과 딸림화음(*V*) 중심의 화성체계 대신 모든 화음(II, III, IV, VI)을 동등한 비중으로 사용하는 비기능적 화성이 많이 나타난다. 주제의 선행악구는 버금딸림7화음(*iv7*)으로 시작하여 딸림7화음(*V7*)에서 계류음이 해결되지 않은 채 끝난다. 후행악구의 왼손에서는 처음으로 으뜸화음이 나오나 관계조인 F장조로 끝나 조성감을 모호하게 한다. A'부분에서는 모티브 a의 주제 선율이 A부분의 마지막 모티브인 오스티나토 패턴과 함께 재현된다. 이는 이베르가 새로운 부분의 시작을 강조하기보다는 자연스러운 연결을 의도한 것이다. 코다(마디 73)에서는 주제 선율의 앞부분이 다시 등장하는데, 이번엔 왼손의 반주로 병행 5도가 사용되었다. '황금거북의 리더'에서 으뜸화음이 근음위치로 나타나는 것은 마디 5와 마지막 코드에서 뿐이다. 이는 처음부터 뚜렷한 조성감의 확립은 피하면서도 구조적으로 가장 중요한 시작부분과 끝을 강

조함으로 조성적 안정감을 얻으려 한 것이다.

3) 연주법

주제 선율은 청중에게 신비로운 이야기를 해주듯이 조용하게, 그러나 아티클레이션을 살려 흐름 있게 연주해야 한다. 이러한 연주를 위해 필요한 것은 손가락의 유연함과 자유로움이다. 라모(J. Rameau)는 “손목은 항상 유연해야 한다. 이 유연함이 손가락에 전달 되어 자유롭고 가벼운 움직임을 가능하게 한다.”고 했다(Timbrell, 1993, p. 14). 테누토 부분에서는 팔의 압력보다는 주로 손가락의 압력을 사용하여 말하는 듯한 뉘앙스를 만들어 낸다.

모티브 b가 피아니시모로 반복되는 마디 12-15에서는 우나 코르다(*una corde*) 페달을 사용해도 좋다. 오스티나토적 패턴으로 반복되는 모티브 d의 리듬은 자칫 지루하게 느껴질 수 있으므로, 일정한 리듬과 표현력을 유지하기 위하여 ‘엥금엥금’ 또는 ‘느릿느릿’이란 의성어를 붙여본다.

A'부분에서는 미묘한 음색과 악상의 변화를 표현하기 위해서 페달을 주의 깊게 사용해야 한다. A부분 종지의 점점 작아지는 부분에서는 페달을 쓰지 않는다. A'의 선행악구(*pp*)에서는 선율의 시작과 내성부를 올려주기 위하여 페달을 조금만 밟고, 후행악구(*mf*)에서는 풀 페달(*full pedal*)을 사용해 대조를 더해준다.

코다(마디 73)는 여운을 가지고 사라지는 듯한 여린 악상(*pp*, *ppp*)으로 연주해야 한다. “피아니시모” 효과를 원할 때는 직접적으로 건반을 내려치는 것보다는 타원형으로 기울여서, 간접적으로 연주하는 것이 더 낫다(Dumesnil, 1932). 이것은 건반과의 접촉을 점진적으로 하게끔 하기 때문이다. 피아니시모-메조 스타카토로 연주하는 왼손의 병행 5도는 부드러운 손끝으로 건반을 쓰다듬듯 연주하며 손에 들려올라가도록 한다. 피아니시시모(*ppp*)의 마디 81-85에서는 이와 같은 주법과 함께 우나 코르다와 댄퍼 페달을 동시에 밟는다.

2. ‘작은 하얀 당나귀’

1) 악곡의 분위기 조성

악곡에 대한 흥미를 느끼며 음악적 지식을 심화시키기 위하여 주제 멜로디에 노랫말을 붙여 노래를 불러 보도록 한다. 적절한 가사를 붙이기 위해서는 악곡의 분위기와 리듬, 가락, 억양, 프레이징 등 음악적 요소를 이해해야 하기 때문이다.

저 멀리서 걸어오는 작고 하얀 당나귀
 무슨 일로 장애 올까? 터벅, 터벅, 터벅
 히힝~ 히힝~ 거리며, 히힝~ 히힝~ 장애 간다네(2X)

2) 음악매핑을 통한 음악구조의 이해

이베르의 이야기를 바탕으로 <그림 2>와 같은 음악매핑을 만들어서 음악과 함께 들려준 후, ‘작은 하얀 당나귀’의 음악구조와 스토리에 대해서 이야기해 본다.

<그림 2> ‘작은 하얀 당나귀’ 음악매핑

The diagram illustrates the musical structure of 'The Little White Donkey' through three sections: A, B, and A'.
 - **Section A:** Measures 2 to 25. It begins with a donkey illustration and musical notes. It ends with a 'codetta' section (measures 23-25) marked with a blue wavy line and an upward arrow.
 - **Section B:** Measures 30 to 46. It starts with a donkey illustration and musical notes. It features a 'crescendo' (cresc.) marking and ends with a 'coda' section (measures 45-46) marked with a blue wavy line and an upward arrow.
 - **Section A':** Measures 54 to 81. It starts with a donkey illustration and musical notes. It ends with a 'coda' section (measures 79-81) marked with a blue wavy line and an upward arrow.
 The tempo/mood is indicated as 'Avec une tranquille bonne humeur' at the top left. The key signature is F# for all sections.

이 악곡의 형식은 A-(Codetta)-B-A'-Coda로 되어있다. ‘작은 하얀 당나귀’에서는 모티브의 변화보다 부분 간에 성격의 변화가 더 중요하게 나타난다. A와 A'부분이 비교적 안정적인 조성감을 지닌다면, B부분은 매우 불안정하다. 매핑에서는 ‘노래하며 걸어가는 당나귀’와 ‘뒷발질하는 당나귀’로 표현된다.

A부분은 F#장조 5음 음계(pentatonic scale)로 구성된 한 마디 길이의 왼손 오스티나토로 시작된다. ‘...’로 표시된 스타카토 16분음표 리듬은 당나귀의 규칙적이고 빠른 걸음 걸이를 묘사한다. 당나귀의 머리 그림은 ‘히힝’ 거리는 당나귀의 울음소리를 흉내 내는 모티브 b를 나타낸다.

B부분은 A 부분의 종지로 기대했던 G#이나 F#화음 대신, D 장3화음으로 시작하며 갑

작스럽게 분위기를 전환시킨다. 특별히 A부분에서 많이 나오지 않았던 B와 E음이 두드러지게 사용됨으로 A부분과 큰 대조를 이룬다. 마디 34-37의 오른손과 마디 42-45의 왼손에서는 A부분의 ‘히힝’거리는 모티브처럼 불협화음을 조성한다. B부분의 종지는 ‘황금거북의 리더’에서와 같이 뚜렷한 종지부를 갖지 않고 음들이 점점 줄어들며 사라진다.

A'부분은 주제 선율이 한 옥타브 위에서 제시되는 것 외에는 큰 변화가 없이 A부분과 동일하게 나온다. 앞에서 예기치 못한 화성으로 해결이 되었던 종지부는 드디어 F#장조로 끝을 맺으려는 듯 하다가 코다의 마지막 화음(마디 80)과 종지화음 사이에 B부분의 도약적인 모티브가 끼어든다. 이것은 악곡에 등장한 모티브를 코다에서 다시 한 번 상기시키려는 이베르 특유의 작곡기법이라고 할 수 있다.

3) 연주법

A부분의 왼손 오스티나토 패턴은 어깨와 팔, 손목에 힘을 빼고 처음에는 천천히 강한 터치로 연습하다가 점차 빠르고 가볍게 연주한다. 왼손의 전주에서는 페달을 쓰지 않다가 주선율의 첫 음(C#)에서 페달을 밟아 선율의 시작을 강조한다(Rubinstein & Carreño, 2003). 이후 첫 음으로부터 이어지는 가벼운 16분음표의 스타카토와 부점 리듬의 두 음슬러, 당김음 리듬의 테누토 등 아티큘레이션 표현에 유의하여 연주한다. 아티큘레이션의 명료함을 추구하는 것은 프랑스인의 예술에 대한 지적이고 이성적이면서 정확한 접근에서 나오는 것으로, 아티큘레이션 지시는 깨끗하고 명료하게 지켜져야 한다(Gingerich, 1996).

B부분의 첫 마디를 연주할 때는 왼손의 베이스와 화음의 사이가 넓으므로 페달을 밟아야 한다. 16마디에 걸쳐 유지되는 빠른 16분음표 연타를 연주할 때는 손목을 약간 높이하고 손목으로부터 오는 바운싱(bouncing) 동작을 사용한다. 손의 바운싱은 아래팔의 바운싱보다 빠르고 가벼운 반복을 가능하게 한다(Fink, 1992).

IV. 결론

본 연구는 <이야기들>의 두 악장을 통해서 이베르의 작품 성향과 음악적 특징, 프랑스 건반악기 주법을 알아보고, 이를 효과적으로 지도하기 위한 교수방안을 모색하였다. <이야기들>에서 찾을 수 있는 음악적 특징들은 다음과 같다.

첫째, 이베르는 다채로운 장면들을 선명하고 균형 있는 음악언어를 사용하여 회화적으로 그려내었다. <이야기들>에 많이 등장하는 동물의 이미지는 당시 유행했던 일본 화

가들의 영향으로 보인다.

둘째, <이야기들>에는 드뷔시의 영향으로부터 오는 인상주의적 특징들이 많이 나타난다. 비기능적 화성의 사용, 뚜렷한 중지의 회피, 연속적인 전위화음 진행, 병행 5도 등의 사용은 악곡 전체에 신비로운 색채감을 조성한다. 오스티나토 패턴은 ‘작은 하얀 당나귀’에서 페달 포인트로 사용되었으며, ‘황금거북의 리더’에서는 중지부를 대신해 새로운 부분으로 넘어가는 연결 고리 역할을 하였다.

셋째, 이베르는 핵심적인 면에서는 균형 잡힌 형식, 경쾌함과 조절, 약간의 환상적이고 낭만적인 요소들을 선호하며 신고전주의적 접근을 취하였다. ‘황금거북의 리더’는 A-A'-Coda, ‘작은 하얀 당나귀’는 A-(Codetta)-B-A'-Coda 형식의 조성음악이다. 그러나 주제를 다루는 방법에 있어서는 고전음악의 규칙적인 프레이즈 대신 선율을 길게 확장시키거나 짧게 축소시켜 반복하는 형태를 선호하였다. 또한 기존의 모티브에 새로운 모티브를 결합시켜 신선함과 통일감을 추구하였다. 환상적인 주제, 노래하는 선율, 반응계적인 화성진행, 3도 관계의 화성을 선호한 것 등은 낭만적인 영향으로 볼 수 있다.

<이야기들>의 표현력 있는 연주를 위해서는 먼저 연주자가 풍부한 상상력을 가지고 악곡을 이해하도록 해야 한다. 학생들로 하여금 음악을 들으면서 스토리를 만들고, 가사를 붙이게 하는 활동은 음악을 상상하고, 관계를 맺고, 흥미를 불러일으키는데 효과적이다. 특히 음악매핑을 사용하거나 함께 만들면 악곡 전체의 구조와 구성요소를 파악하고 이해하는데 도움이 된다. 이 곡을 성공적으로 연주하기 위해서는 투명하고도 명료한 음색, 정확한 리듬, 분명한 아티클레이션, 은근한 뉘앙스 등을 사용해야 한다. 섬세한 터치 조절과 함께 환상적인 색채감을 구사하기 위해 꼭 필요한 기술은 페달링이다. 이 곡에서 학생들은 풀 페달, 반 페달, 우나 코르다, 점진적인 페달 밟고 떼기 등의 페달 기법과 함께 다양한 페달의 용도를 배울 수 있다.

이와 같이 <이야기들>은 학생들로 하여금 근대 프랑스의 문화와 음악양식, 그리고 프랑스 학파의 건반악기 주법을 이해할 수 있는 좋은 기회를 제공한다. 또한 환상적인 이야기와 함께 다양한 음악 요소를 쉽고도 단순하게 제시하므로 프랑스 음악의 도입 레퍼토리로 유용하게 활용할 수 있다.

참고문헌

김희진(1997). 자크 이베르의 피아노 음악양식에 관한 연구: Histoires 와 Recontres를 중심으로. 박사학위논문, 이화여자대학교 대학원.

Dumesnil, M.(1932). *How to play and teach Debussy*. New York: Schroeder and Gunther, Inc..

- Espeland, M.(1987). Music in use: Responsive music listening in the primary school. *British Journal of Music Education*, 4(3), 283-297.
- Feschott, J.(1954). *Jacques Ibert*. Paris: Ventadour.
- Fink, S.(1992). *Mastering piano technique*. Portland: Amadeus Press.
- Gingerich, C.(1996). *The French piano style of Faure and Debussy: Cultural aesthetics, performance style characteristics, and pedagogical implications*. DMA diss. New York: T. C. Columbia University.
- Han, Y.(2016). Expanding music listening experience through drawing. *General Music Today*, 29(3), 12-18.
- Ibert, J.(1922). *Quatre pièces célèbres pour piano extraites des Histoires*. Paris: Alphonse Leduc.
- Laederich, A.(1998). *Catalogue de l'oeuvre de Jacques Ibert(1890-1962)*. Hildesheim: Georg Olms Verlag.
- Landormy, P.(1943). *La musique française après Debussy*. Paris: Librairie Gallimard.
- Philip, R.(2001). "Performing practice" *The new Grove dictionary of music and musicians*. Ed. Stanley Sadie. 2nd ed. 19 vols. New York: Macmillan. I-8: 370-393.
- Roberts, W.(1990). Jacques Ibert's piano music. *Clavier*, 29(9), 15-19.
- Rubinstein, A. & Carreño, T.(2003). *The art of piano pedaling*. New York: Dover Publications, Inc..
- Timbrell, C.(1993). *French pianism: A historical perspective*. New York: Pro Am Music Resources.
- Tollefson, A.(1968). *Pedal technique in the piano works of Claude Debussy*. Unpublished doctoral diss. California: Stanford University.
- Waldroup, W. A.(2012). *Jacques Ibert: An analytical study of three movements from Histoires*. MM diss. Texas: University of North Texas.
- Ward, V.(2004). The performance teacher as music analyst: A case study. *International Journal of Music Education*, 22(3), 248-263.

한국 피아노 교수법 연구의 현황과 과제

I. 들어가며

피아노 교수학은 20세기 이후 피아노 교육이 보편화되는 과정에서 미국을 중심으로 생성되기 시작한 비교적 새로운 학문 분야이다(정완규, 2005). 한국에서 피아노 교수학의 발전은 1998년 12월 ‘한국피아노교수법학회’가 설립되면서부터 본격적으로 발전하기 시작하였다(최진호, 정완규, 2010). 특히 ‘한국피아노교수법학회’는 연간 2회에 걸쳐 연구재단 등재지인 음악교수법연구를 발간하고 있으며, 매년 5월에 대규모 학술대회를 개최하여 한국의 피아노 교육과 관련한 학문분야를 발전시키는데 공헌하고 있다.

이제 거의 20년이 되가는 ‘한국피아노교수법학회’의 학술활동을 통하여 그동안 많은 연구논문들이 출간되었고, 연주를 중심으로 하는 피아노학회나 음악교육에 관련된 여러 학회들이 ‘한국피아노교수법학회’와 교류하며 피아노 교수학과 관련된 다양한 주제의 연구를 시행하고 있다. 이러한 배경에서 본 연구의 목적은 그동안 지속되어 온 피아노 교수학 관련 연구들의 연구유형과 주제들을 파악하여 한국 피아노 교수법 연구의 현황을 밝히고, 미래의 한국 피아노 교수법 연구가 나아가야 할 방향 및 과제를 제시하는 것이다.

II. 피아노 교수법 연구의 특성 및 유형

피아노 교수학은 피아노 교육이 보편화되는 20세기 이후 효과적인 피아노 학습과 지도를 위한 피아노 교수법에 대한 필요성이 대두되면서 발전한 비교적 신생학문 분야이다. 이러한 피아노 교수학이 가지는 특수성과 연구방법에 관련하여 두 가지 측면에서 생

각해 보고자 한다. 첫째, 피아노 교수학은 피아노라는 악기와 교수법이라는 교육학적 방법론이 결합된 형태의 학문으로 음악과 교육학이 합쳐져 구성된 특수학문분야이다. 이러한 점에서 보면 대학의 전공 분야 중 음악교육학과 피아노 교수학은 모두 음악을 효과적으로 가르치고 학습하는 과정에서 나타나는 여러 가지 문제와 해결방법을 연구하는 하나의 학문단위로 볼 수 있다. 다시 말하면, 피아노 교수학과 음악교육학의 연구내용과 방법이 매우 유사하다는 것이다.

둘째, 피아노 교수학은 음악교육학 연구와 달리 피아노 음악과 연관된 세부적인 주제들로 특성화된다는 점에서 차이가 있다. 즉, 음악교육학의 경우 음악을 가르치는 교수법에 집중하는 반면, 피아노 교수법에서는 피아노 음악을 분석하고 연주하는 기법 또한 중요하게 다룬다. 이러한 점에서 피아노 교수학 연구에서는 피아노 악보에 대한 분석 및 해석과 함께 효과적인 연주기법에 관한 연구도 중요한 부분을 차지한다. 종합하면, 피아노 교수학의 연구방법은 음악교육학적 연구방법과 음악분석 및 연주기법에 관한 연구방법을 혼용하여 사용한다는 것이다.

지금까지 설명한 두 가지 전제조건을 가지고, 피아노 교수법 연구에 대한 유형을 정리하고자 한다. 먼저 음악교육학적 연구방법론에서는 연구를 양적연구와 질적연구로 크게 나누고 거기에 따른 세부적인 연구방법들을 제시한다. 양적연구는 19세기 실증주의의 영향을 받은 연구방법으로 과학적인 절차를 거쳐 객관적인 증거를 모으고 연구자의 가설을 검증한 후 결론을 내리는 방법이다(Fraenkel & Wallen, 2003). 양적연구의 가장 중요한 특징은 모든 자료의 형태가 수(numbers)라는 것인데, 예를 들면, 학생의 피아노 연주 실력을 ‘잘한다’ 또는 ‘못한다’ 평가하기보다는 심사자 간 평균점수로 나타내거나, 졸업 후 취업률을 비율(%)과 같은 수로 표현해 객관성을 보증하고자 하는 것을 말한다.

이러한 양적연구는 연구의 목적과 방법에 따라 크게 서술연구(descriptive research)와 상관연구(correlational research), 그리고 실험연구(experimental research)로 나뉜다. 첫째, 서술연구는 사회 속에서 일반적으로 나타나는 현상을 설명하는데 목적이 있는데, 대표적인 연구방법으로 조사연구(survey research)를 들 수 있다(성태제, 2010). 조사연구의 가장 일반적인 방법은 설문지나 인터뷰 질문을 통해 현상을 파악하는 것이다. 둘째, 상관연구는 두 변인 간 관계를 파악하는 것이 목적이다. 예를 들면, 피아노 연주자의 연주불안과 연주경험의 상관관계를 파악하는 연구이다(최진호, 정완규, 2011). 셋째, 실험연구는 “처치, 환경, 조건을 의도적으로 조작 혹은 통제하여 연구대상이나 물체에 어떤 변화가 있는지를 분석함으로써 인과관계를 밝히는 연구이다”(성태제, 2003, p. 191). 예를 들면, 새로운 피아노 교수법을 개발하여 적용하고자 할 때, A(실험)집단에는 새로운 교수법을 적용하고, B(통제)집단에는 일반 교수법으로 가르쳐 두 집단 간 차이를 비교하는

연구방법을 말한다.

이에 반해 질적연구는 양적연구와 같이 객관적이고 정해져있는 연구방법으로 하나의 사실을 검증하기보다는 연구자 자신이 도구가 되어 연구문제 해결에 총체적으로 접근하는 것을 말한다(김영천, 2010). 그러기 때문에 객관적인 ‘수’ 보다는 현상을 자세하게 묘사할 수 있는 ‘글’이나 ‘그림’을 통한 자료 분석방법을 사용한다. 보통 문화기술연구와 역사연구가 여기에 포함된다. 문화기술연구에서는 연구자 스스로 특정상황 속에 들어가 자연 그대로의 상태에서 연구자가 보고 느끼는 것을 최대한 자연 상태에서 기록한다. 이렇게 기록된 자료를 중요한 범주로 묶어 정리하는 것이 보편적인 질적 연구의 형태이다.

한편, 음악교수법에 관한 많은 연구들은 양적, 질적 연구결과들을 종합해 새로운 사실을 뽑아내는 메타 분석방법(meta-analysis)을 사용한다(Fraenkel & Wallen, 2003). 이러한 메타 분석방법은 문헌연구의 성격을 가지는데, 음악교육에서 자주 사용하는 교수학습모형 개발이나 교재개발 및 분석과 같은 논문들이 여기에 해당한다. 피아노 교수법에서도 지금까지 설명한 음악교육학에 관련된 양적 질적 연구방법을 기본적으로 사용하고 있으며, 메타분석을 사용한 피아노 교수학습모형개발이나 피아노 교재분석 논문도 많이 사용되는 연구방법 중 하나이다.

다음으로 피아노 교수학의 특성 상 피아노 교수법에서는 피아노 음악을 분석하고 연주하는 기법에 대한 연구 또한 중요하다. 피아노를 효과적으로 연주하기 위해서는 피아노 악보에 대한 분석과 함께 올바른 해석이 필요하다. 이러한 점에서 피아노 교수법의 연구에서는 음악이론과 연관된 분석기술과 음악사에 관한 지식이 필수적이며, 피아노 연주방법에 대한 연구도 피아노 교수학의 연구방법에 포함된다. 이를 정리하면, 피아노 교수학의 연구방법은 효과적으로 피아노를 가르치기 위한 음악교육학적 연구방법과 피아노 음악을 올바로 연주하기 위한 음악분석 및 연주기법에 관한 연구방법을 혼용하여 사용하고 있으며, 실제 연구의 방향도 이러한 두 가지 분야의 음악연구방법을 사용한 논문들이 출간되고 있다.

III. 한국 피아노 교수법 관련 연구의 현황

본 장에서는 지난 20년 간 지속되어온 피아노 교수법 연구의 동향을 분석하고 현재 이루어지고 있는 피아노 교수학 연구의 연구현황을 밝히고자 하였다. 먼저 한국에서 출간되는 피아노 교수법에 관련된 연구들의 데이터를 확보하기 위하여 한국교육학술정보원에서 제공하는 RISS(www.riss.kr)를 사용하였다. 한국학술정보원에서 제공하는 RISS는

한국피아노교수법학회의 ‘음악교수법연구’를 포함하여 한국에서 출간되는 대부분의 학술지가 포함되어 있다. 단, 석사논문은 제외하였으며 학회를 중심으로 출간되는 일반 학술지를 기준으로 자료를 분석하였다. 또 RISS는 컴퓨터가 조합해 정보를 출력하기 때문에 주제어를 통한 결과가 검색할 때마다 일정치 않고, 누락된 논문이 나올 수 있다는 제한점이 있다.

다음의 <표 1>은 출간된 피아노 교수법에 관련된 연구를 연도별로 분석한 결과이다. 분석결과, 2004년까지 전체 출간 논문 수가 13개에 불과하지만, 2005년부터는 매년 6개 내외의 논문이 정기적으로 출간되고 있었다. 특이할 점은 2011년 이후 논문 수가 급격히 늘어 매년 15편 내외의 논문이 지속적으로 출간되다가 2016년에는 29편의 피아노 교수법 관련 논문이 출간되어 이전과는 비교할 수 없을 정도로 피아노 교수법 연구가 활성화 된 것으로 나타났다.

<표 1> 피아노 교수법 연구 연도별 동향분석

연도에 따른 분류	논문 수(f)	비율(%)
2000 이전	8	61.5
2000-2004	5	38.5
소계	13	100
2005	6	4.5
2006	6	4.5
2007	5	3.7
2008	5	3.7
2009	6	4.5
2010	8	6.0
2011	15	11.4
2012	14	10.6
2013	11	8.7
2014	13	9.8
2015	14	10.6
2016	29	22.0
소계	132	100

*주. 2017년 출간된 9개 논문은 제외

다음의 <표 2>은 피아노 교수법 연구의 연구대상별 동향을 분석한 결과이다. 연구결과를 살펴보면, 피아노 교수법 연구의 가장 높은 빈도의 연구대상은 ‘대학(원)생 및 피아

노교사’, 또는 ‘피아노 전문연주자’로 전체 154개 논문 중 38%에 해당하는 58개의 논문인 것으로 나타났으며, 그 뒤는 ‘초등’ 38개(25%), ‘기타’ 34개(22%), ‘중등’ 10개(6.5%) 순으로 나타났다. 반면, ‘성인’이나 ‘특수계층’, 또는 ‘노년층’ 등은 대부분 3% 미만으로 성인이나 소외계층에 대한 연구가 매우 적다는 것을 확인하였다.

〈표 2〉 피아노 교수법 연구의 연구대상별 동향분석

연구대상에 따른 분류	논문 수(f)	비율(%)
대학(전문가)	58	37.7
초등	38	25.0
기타(모든 계층에 적용)	34	22.0
중등	10	6.5
유아	6	3.8
성인	4	2.5
특수계층	3	2
노년층	1	.5
총계	154	100

다음의 <표 3>은 피아노 교수법 연구의 연구방법론적 동향을 분석한 결과이다. 분석 결과, ‘문헌연구’가 총 58개(37.7%)로 가장 많았으며, ‘피아노음악분석’(30개; 19.4%), ‘피아노교수학습지도법개발’(28개; 18.1%), ‘서술/조사연구’(18개; 11.6%)가 뒤를 이었다. 반면, ‘피아노교수학습자료개발’(2개; 1.3%)이나 ‘질적연구’(2개; 1.3%)는 매우 적었으며, 음악교육연구에서 많이 하는 ‘상관’이나 ‘실험’ 또는 ‘철학’ 연구는 거의 없는 것으로 나타났다.

〈표 3〉 피아노 교수법 연구의 연구방법론적 동향분석

연구방법론에 따른 분류	논문 수(f)	비율(%)
문헌연구	58	37.7
피아노음악분석	30	19.4
피아노교수학습지도법개발	28	18.1
서술/조사연구	18	11.6
교재 분석	5	3.2
연주방법	5	3.2
역사연구	5	3.2

연구방법론에 따른 분류	논문 수(f)	비율(%)
피아노교수학습자료개발	2	1.3
질적연구(사례연구)	2	1.3
실험연구	1	.5
상관연구	0	0
철학연구	0	0
총계	154	

IV. 한국 피아노 교수법 연구의 동향분석 및 과제

지금까지 피아노 교수법 연구와 연관된 지난 20년간의 연구동향을 살펴본 결과, 다음의 몇 가지 중요한 사실들을 확인할 수 있었다.

첫째, 피아노 교수법 연구는 ‘한국피아노교수법학회’의 발전과 맥을 같이 한다. 피아노 교수법 연구의 연도별 동향을 살펴보면, 피아노 교수법 연구는 발전단계에 따라 크게 다섯 시기로 구분되는 것으로 나타났다<표 4>. 먼저, ‘한국피아노교수법학회’가 출범하고 학술활동을 시작하는 시기인 2004년 이전까지는 출간된 전체 논문이 13개에 불과하지만, ‘한국피아노교수법학회논문집’이 발간되기 시작하는 2005년부터 2010년까지는 매년 5개 이상의 논문이 정기적으로 출간되고 있어 피아노 교수법 연구가 자리를 잡아 나가는 것을 볼 수 있다.

<표 4> 한국피아노교수법학회 역사와 연구논문 수의 관계분석

연도	한국피아노교수법 학회의 연대별 발전사에 따른 분류	시기별 논문 수(f)
2000년 이전	1998년 12월 ‘한국피아노교수법학회’ 발기	8
2001 - 2004	피아노 교수법 연구발표 및 세미나 개최	5
2005 - 2010 (6년간)	2005년 ‘한국피아노교수법학회’ 논문집 발간	36
2011 - 2015 (5년간)	2012년 한국피아노교수법학회 논문집 ‘음악교수법연구’로 변경 2015년 ‘음악교수법연구’ 한국연구재단 등재후보지 선정	67
2016 - 2017 (1년 반)	2016년 한국피아노교수법학회 논문집 ‘음악교수법연구’ 한국연구재단 등재지 선정	38
		154

특히 ‘한국피아노교수법학회논문집’의 이름을 ‘음악교수법연구’로 변경(2012년)하고, 한국연구재단 등재후보지로 선정되는 2011년부터 2015년까지 5년간 출간된 논문 수가 67개인데 이는 이전에 출간된 전체 논문 수보다 더 많은 숫자이며, 마지막 2016년 한 해 동안 출간된 논문만 29개에 이르게 된다. 이러한 사실을 종합해 볼 때, 피아노 교수법 연구는 한국피아노교수법학회의 활동 및 발전과 정확하게 맥을 같이하고 있으며, 특히 연구모임이나 세미나를 통한 학술대회 개최와 논문집 발간이 피아노 교수법 연구의 큰 공헌을 한 것이라는 결론을 내릴 수 있다. 더불어 ‘음악교수법연구’가 한국연구재단 등재지로 선정되면서 급격하게 논문수가 증가하는 것을 볼 때, 등재지 선정이 여러 학자들에게 피아노 교수법 연구에 대한 동기부여 효과를 가증시키는 것으로 나타나, 앞으로도 한국연구재단과의 지속적인 협력이 필요하다는 것을 보여준다.

둘째, 피아노 교수법 연구의 연구대상별 분석을 보면 62.7%가 대학(전문가) 및 초등학교에 집중되어 있는 반면, 유아(3.8%), 성인(2.5%), 특수계층(2%)에 대한 연구는 거의 진행되고 있지 않은 것으로 드러나 연구대상에 대한 쏠림현상이 심각한 것으로 드러났다. 이러한 연구대상의 쏠림 현상은 여러 가지 면에서 문제가 된다. 먼저 현대사회는 심각한 인구변화를 경험하고 있는데 2016년 현재, 학령인구는 급격히 줄고 있으며, 성인 및 노인 인구가 급격하게 증가하고 있다(김석기, 2017). 또한 복지에 대한 사회적 수요와 관심은 소외계층과 특수교육에 대한 피아노 교수법적 연구가 필요하다는 것을 보여준다. 이러한 점을 감안하여 21세기 피아노 교수법 연구는 보다 다양한 계층을 대상으로 연구를 시행할 필요가 있다.

또 하나 특이한 사실은 유아에 대한 피아노 교수법 연구가 매우 제한적이라는 사실이다. 실제로 대학에서 피아노를 전공하는 대부분의 학생이 피아노를 시작하는 시기가 5세 전후인 것을 감안하면(최진호, 정완규, 2010), 음악을 처음 시작하는 시기인 유아기에 음악적 기초를 제대로 배우는 것은 매우 중요하며, 유아기 교육이 미래의 피아노 교육을 지속할 수 있게 만드는 중요한 요소가 될 수 있다는 점에서 앞으로 유아를 대상으로 한 피아노 교수법 연구가 활성화될 필요가 있다는 것을 본 연구결과를 통해 알 수 있다.

셋째, 피아노 교수법 연구의 연구방법론적 동향을 분석한 결과, 피아노 교수법에 관련된 대부분의 연구가 ‘문헌연구’를 바탕으로 이루어지고 있는 것으로 나타났다. 실제로 전체 154개 논문 중 76%에 해당하는 117개의 논문이 ‘문헌연구’를 바탕으로 한 연구방법인 것으로 나타나 피아노 교수법 연구방법이 매우 제한적이라는 사실을 보여준다. 이러한 결과를 통해 유추할 수 있는 사실은 피아노 교수법의 연구방법을 다양화할 필요가 있다는 것이다. 피아노 교수법의 연구특성상 음악연주가 중요한 부분을 차지하고 있다는 점을 감안하더라도, 대부분의 피아노 교수법 연구가 ‘문헌연구’에만 집중되어 있는

것은 문제이다.

예를 들면, 문헌연구의 대부분은 기존에 시행된 조사나 실험 등 양적 연구를 통해 나타난 결과들을 분석하고 조합하여 결론을 내리는 ‘메타분석방법’을 사용한다. 다시 말하면, 연구의 원천기술 없이 다른 나라나 학자가 연구한 결론을 바탕으로 연구를 시행하게 되어 학문의 종속현상이 심화될 수 있다는 것이다. 실제로 ‘피아노지도법개발’은 154개 논문 중 18% 정도에 해당하는 28개의 논문이 있지만, 개발된 지도법이 얼마나 효과가 있는지를 검증한 실험연구는 아예 없어 그 효용성에 의문이 생기며, 피아노 교재의 경우도 원천기술이라 할 수 있는 ‘교재개발’은 전체 154개 논문 중 2개(1.3%)밖에 되지 않아 피아노 교수법 연구의 학문적 종속현상이 심한 것으로 나타났다. 이러한 점을 고려하면 21세기 피아노 교수법 연구에서 가장 중요한 방향은 연구방법론적 다양성을 확보하는 것이라 하겠다.

V. 나가며

지금까지 ‘한국피아노교수법학회’를 중심으로 발전해 온 피아노 교수법 관련 연구의 현황을 통해 연구동향을 분석하고, 미래의 한국 피아노 교수법 연구가 나아가야 할 방향 및 과제를 생각해 보았다. 연구결과들을 통해 얻을 수 있는 결론은 급변하고 있는 출산율 저하로 인한 인구절벽과 성인인구증가 등의 인구구성연령 변화를 인식하고 피아노 교수법 연구의 연구대상을 다양화하여 다가오는 21세기를 준비해야한다는 것이다. 또한 새로운 피아노 교수법 개발과 교재개발을 실험연구와 함께 시행하고, 문헌연구에 집중되어 있는 제한적 연구방법에서 탈피하여, 피아노 교수법의 실질적인 원천기술을 확보하는 것이다.

이런 모든 일을 이루는 중심에는 앞에서 살펴 본 대로, 역시 ‘한국피아노교수법학회’의 역할이 중요하다. 이러한 점에서 한국피아노교수법학회의 모든 회원들은 앞으로의 21세기 한국 피아노 교수법 연구의 모든 것이 ‘한국피아노교수법학회’의 발전과 함께할 것이라는 점을 명심하고, 학회의 학술활동과 연구를 최선을 다해 지원해 나가도록 노력해야 할 것이다.

참고문헌

- 김석기(2017). 최근 신생아수 감소추이와 그 시사점. **주간금융브리프**. 제26권 6호, 10-11
- 김영천(2010). **질적연구방법론 III**. 서울: 아카데미프레스.
- 성태제(2003). **교육연구방법의 이해**. 서울: 학지사.
- 정완규(2005). 피아노 교수법의 활성화를 위한 고찰. **음악교수법연구**, 제4권, 19-48
- 최진호, 정완규(2010). 피아노 교수학 전공 선택요인 분석과 졸업 후 진로 조사. **음악교육연구**, 제 37권, 215-244.
- 최진호, 정완규(2011). 피아노 전공 대학생들의 연주불안과 연주경험과의 관계. **음악교육연구**, 제 40권 1호, 169-190.
- 한국피아노교수법학회 연혁. **한국피아노교수법학회**. 접속일 04. 05. 2017, <http://www.pianopedagogy.or.kr>
- Fraenkel, J. R. & Wallen, N. R.(2003). *How to design and evaluate research in education*. New York: McGraw-Hill.
- 한국학술연구정보서비스(RISS). 접속일 04. 05. 2017, <http://www.riss.kr>

성인 초급 학습자를 대상으로 한 듀오 피아노의 협동학습 적용 연구

I. 서론

듀오 피아노 연주회는 앙상블로 표현하는 풍부한 소리로 청중들에게 음악 감상의 즐거움을 누리게 하고, 연주자들에게 함께하는 연주로 솔로와는 또 다른 유익한 효과를 주어서 그 인기가 상승하고 있다. 교수학적 관점으로 보면 솔로 레슨 방법론의 다양한 모색과 함께 보다 효율적인 듀오 피아노 교육 프로그램을 개발하여 학습자들에게 도움을 줄 수 있는 연구가 필요한 시점이다. 이에 본 연구자는 두 사람이 함께 학습하는 듀오 피아노 레슨에 협동과 소통, 학습자들 간의 상호작용을 바탕으로 한 체계적인 수업모형을 갖춘 협동학습 이론을 적용해 보려고 한다. 소집단이 협동을 통해 함께 학습을 능동적으로 주도해나가는 것이 특징인 교육학의 협동학습(cooperative learning)¹⁾ 이론으로부터 두 사람이 함께 곡을 완성해 나가는 형태인 듀오 피아노에 적합한 협동학습 모형을 선정해 새로운 형태의 수업을 만들고자 하는 것이다.

본 연구는 협동적 성격을 가진 듀오 피아노에 협동학습의 교육이론을 적용하여 음악적으로는 청음 능력, 음악비평 능력, 독보 능력, 앙상블 능력 등이 향상되는 효과와 학습자들이 함께 연습, 연주하며 개인과 집단 간의 상호작용을 일으켜 학습동기 유발, 사회성 발달과 책임감, 배려심 등의 정서적 효과를 기대해 볼 수 있는 자율적이고 자기주도적인 형태의 피아노 교육을 연구하는 것이 목적이다.

1) 협동학습(cooperative learning)은 소집단이 공동목표를 성취하기 위해 동료들과 함께 학습하는 구조화된 체계적인 수업 기법이다(Slavin, 1991).

II. 이론적 배경

1. 듀오 피아노

듀오 피아노는 두 명의 연주자가 한 대 또는 두 대의 피아노에서 연주하는 형태를 일컫는다. 피아노를 일반적으로 독주악기로 간주하지만 한 악기로 두 사람이 하나의 소리를 만들어가는 과정은 다른 실내악 악기와는 다른 연주와 비교하여도 쉽지가 않다고 할 수 있다. 두 명의 연주자가 음악적 공감대 등 필요한 요소가 충족되어야 성공적으로 듀오 피아노 연주를 수행할 수 있다.

2. 협동학습

협동학습은 1970년도 미국에서 시작되어 현재 한국에서도 그 연구가 계속 이어지고 있다. 수업에 적용되는 협동학습 모형의 종류도 다양하고 변종 또한 많이 생겨났다. 여기서 협동학습 모형은 전략적인 수업방법 및 구조가 갖추어진 형태이며 수업의 틀을 말하는 것이다(정문성, 1998). 이러한 모형들의 개발자들과 대표적 모형의 개발 시기를 요약한 것은 <표 1>과 같다(이종일, 2008, pp. 46-47).

<표 1> 협동학습 대표 모형

개발자	개발 시기	모형
Johnson & Johnson	1960년대 중반	Learning together & alone(LT)
DeVries & Edwards	1970년대 초반	Team-games-tournament(TGT)
Sharon & Sharon	1970년대 중반	Group investigation(GI)
Johnson & Johnson	1970년대 중반	Academic controversy(AC)
Aronson & associates	1970년대 후반	Jigsaw I, II(Jig I, II)
Slavin & associates	1970년대 후반	Student teams achievement divisions(STAD)
Cohen	1980년대 초반	Complex instruction(CI)
Slavin & associates	1980년대 초반	Team accelerated instruction(TAI)
Kagan	1980년대 중반	Cooperative learning structure(CLS)
Stevens, Slavin & associates	1980년대 후반	Cooperative integrated reading & composition(CIRC)

III. 협동학습 모형을 적용한 듀오 피아노 수업

1. 연구의 대상

- 연구대상 - 성인 초급(바이엘 수준) 학습자 8명(20-40대 연령)
- 연구장소 - 대구지역 ‘르’ 음악학원
- 연구기간 - 2016. 11월 첫 주부터 6주 동안 10회 진행 (1주 1시간 또는 2시간)
- 연구도구 - 면담, 평가표, 설문, 자기평가(종이로 작성), 비디오 녹화

2. 연구의 설계

듀오 피아노(1 piano 4 hands) 수업은 전체 10차시에 걸쳐 진행되었다. 협동학습에 있어서 대표적이고 자주 활용되는 5가지 모형을 선정하여 적용하였다. 적용기준은 듀오 피아노와의 적합성, 음악적 학습동기 유발, 학습과정의 효율성을 기준으로 삼았다. 수업 모형별 듀오 피아노에 적용된 것은 다음과 같다.

〈표 2〉 협동학습 모형과 듀오 피아노 모형

모형	구성	협동학습	듀오 피아노
STAD	팀	이질적 팀 4-6명	이질적 팀 2명
	학습 형태	개인, 팀 활동(과제분담)	개인, 팀 활동(파트별 분담)
	평가 보상	→개인별 퀴즈 우승팀 보상	→이질적 팀 연주 비교 팀별 보상(칭찬, 격려)
TAI	팀	이질적 팀 4-6명	수준별 팀 2명
	학습 형태	개인, 팀 활동 (수준별 개별학습, 짝과 채점)	개인, 팀 활동 (수준별 교사레슨, 연습)
	평가 보상	→단원평가 집단 보상	→개인별 연주능력 팀별 보상
Jig II	팀	이질적 팀 4-6명	이질적 팀 2명
	학습 형태	모집단-전문가활동-모집단	팀-전문가활동-팀 (전문가와 파트별 연습, 연주)
	평가 보상	→과제수행에 따른 개인, 팀 평가점수 채점 개인, 집단 보상	→ 전문가와의 연습활동 참여도 (파트별 연습에서의 학습태도) 개인, 팀별 보상

모형	구성	협동학습	듀오 피아노
TGT	팀	이질적 팀 4-6명	이질적 팀 2명
	학습 형태	개인, 팀 활동(토너먼트 게임)	개인, 팀 활동(팀별 연주경쟁)
	평가 보상	→팀별 카드게임 집단 보상	→팀별 연주능력 우승팀 보상
GI	팀	이질적 팀 2-6명	이질적 팀 2명
	학습 형태	개인, 팀 활동(역할분담) 보고서 발표	개인, 팀 활동(역할분담) 주제곡에 대한 보고서 발표
	평가 보상	→역할분담 기여도 집단 보상	→보고서 발표 팀별 보상

IV. 연구 수행

1. 수업의 진행절차

수업에 앞서 사전 면담으로 학습자 8명의 개인적 정보에 대한 면담과 과거에 받은 피아노 레슨에 대한 만족도 검사를 실시하였다. 면담의 질문은 긍정적 질문 4개와 부정적 질문 4개 항목으로 되어 있고, 사후에도 이와 같은 긍정적, 부정적 문항 총 8개로 조사가 진행된다. 모두 오지선다(五支選多)로 되어 있고 하나의 번호를 선택하도록 한다.

연구자는 수업지도안을 설계하였고 수업내용은 도입-전개-정리의 단계로 진행되는데 도입은 팀 구성과 주제곡의 이해를 중심으로 진행되고 전개는 개인별, 팀(2명이 1팀, 총 4팀)별 연습과정을 중심으로 정리의 단계는 연주를 통한 개인별, 팀별 평가와 보상으로 이루어진다. 듀오 피아노 수업에서 주제곡으로 선정된 2곡(1-5차시 1곡, 6-10차시 1곡) 중에 1곡은 피아노 어드벤처의 <피아노 듀엣곡집>에서, 나머지 1곡은 자유곡으로 선택하게 하였다.

수업의 평가내용 및 절차에서 주제곡의 악보읽기는 해석능력, 개인별-팀별 연주능력, 파트너와의 연주에서 소리의 밸런스(균형)를 잘 듣는 청음 능력, 악상기호를 통해 곡을 이해하고 연주하는 음악적 표현 능력, 다른 학습자들의 연주를 감상하고 소감을 말하는 비평 능력 등을 평가기준으로 삼았다. 자기평가는 수업모형과 학습방법에 대한 학습자들의 반응과 의견을 살펴보기 위한 것이다.

2. 연구 기간

본 연구자가 10차시 수업지도안을 개발하여 연구를 시행하고 마무리하기까지 6주(주 1회 또는 2회)의 시간이 소요되었다. 1차시 당 1시간을 설정하여 도입-전개-정리의 단계로 진행하였는데 예비모임을 통해 학습자들의 수준과 연습과정 등을 미리 파악해본 후 수업시간의 기준을 삼았다.

V. 연구결과 분석

- 연구자의 평가표: 학습자들의 음악활동을 상, 중, 하로 평가(개인, 팀) 개인과 팀의 협동심, 연주 능력, 학습태도 등을 평가.
- 면담질문: 피아노 레슨 사전사후 검사를 통한 긍정적, 부정적 수치 비교.
- 자기평가: 각 수업에 맞는 질문을 통해 학습자 스스로 답변한 내용.
- 설문조사: 개인정보, 피아노 수업에 관한 질문의 객관식, 주관식 설문내용.

VI. 교육적 효과에 대한 연구결과 논의

사전 사후 면담 질문에 대한 결과와 연구자 평가표에 의한 모형을 비교, 모형별 수업에 대한 학생반응을 통하여 수업모형의 효과에 대하여 서술하면, Jigsaw II(전문가활동) 모형 > TAI(팀보조개별학습)모형 > TGT(토너먼트게임)모형 > GI(집단탐구)모형 > STAD(성취과제학습)모형 순으로 학습자들이 음악적, 교육적으로 효과적이었다는 의견이 지배적이었다. 교육자의 입장에서 10차시 수업을 진행하며 학습자들을 관찰한 바에 따르면 Jigsaw II(전문가활동)모형이 학습자들 사이에 리더를 중심으로 파트별 연습을 하는 활동을 통하여 교육적으로 효과도 있고 학습자들끼리 긍정적인 관계형성에도 좋은 영향을 미친 것으로 사료되었다. TAI(팀보조개별학습)모형의 교사와 파트너가 되어 연습과 릴레이 연주활동, TGT(토너먼트게임)모형의 각 팀별 연주경쟁, GI(집단탐구학습)모형의 보고서 발표와 연주, 마지막으로 호응도는 낮았지만 협동학습의 기본적 모형이며 적용하기에 유용한 STAD(성취과제학습)모형의 이질적 팀별 연주비교 또한 음악수업 활용도에서는 연구자의 입장에서는 가치가 있다고 생각된다.

VII. 결론 및 제언

연구자는 다섯 가지 협동학습 모형을 적용한 프로그램을 설계하여 10차시에 걸쳐 수업지도안을 바탕으로 수업을 시행하였다. 수업을 다 마친 후에는 사후검사로 면담(피아노 레슨 만족도 검사)과 설문을 시행하였다. 그리하여 연구 시작 전 행했던 사전 만족도와 비교했을 때 학습자들이 매우 만족한다는 것으로 나와 듀오 피아노 수업에 대한 효과가 유의미하다는 결과가 도출되었다. 자기평가와 설문을 통한 수업모형에 대한 학습자들의 의견을 살펴보면 수업모형의 교육적 효과에 대해서 긍정적인 평가와 효용가치에 관한 내용이 자세히 제시되어 있었다. 다섯 가지의 수업모형 중에 교육적 효과 면에서 큰 호응을 받은 것은 Jigsaw II(전문가활동)모형, TAI(수준별 개별학습)모형 그리고 TGT(토너먼트게임)모형 순이었다. 다섯 가지 수업모형을 적용한 듀오 피아노 수업을 통하여 학습자들은 팀별 활동을 통한 팀원과의 협동심과 팀 내에서 자신의 역할을 통한 책임감, 단체음악활동을 통한 자율적 학습능력, 팀원과의 연습과 연주를 통한 음악적 공감능력, 다른 팀과의 연주 비교를 통한 음악 비평능력 등의 결과를 얻었다. 21세기 협동학습 이론을 적용한 듀오 피아노 연구는 학습자들이 개인적, 경쟁적 학습방식을 벗어나 상호 협력하여 학업을 성취하고 교사에게는 새로운 학습전략을 제시함으로써 피아노 프로그램을 활성화하고 발전시키는 것에 이바지할 것으로 기대한다.

참고문헌

- 김동일(1998). **협동학습의 이론과 실제**. 서울: 형설출판사.
- 정문성, 조성태, 서우철(2011). **함께해서 즐거운 협동학습**. 서울: 즐거운 학교.
- 이종일, 김미영, 김상룡, 김영민, 송언근(2008). **협동학습과 탐구**. 파주: 교육과학사.
- 곽준영, 정완규(2014). 피아노교육 수요 변화와 성인 피아노 학습 활성화방안. **음악교수법연구**, 14, 1-20.
- 김우식, 오세규(2011). 협동학습 모형을 적용한 활동중심의 음악수업 지도방안. **한국피아노교수법학회 논문집**, 7, 23-48.
- 이명숙(2003). 협동학습과 그 이론적 기초. **초등교육연구논총**, 19(2), 61-80.
- Pridoff, E.(2007). Coaching duet/duo piano. *American Music Teacher*, 57(2), 62-63.
- Meulink, J.(2011). *Cooperative learning methods for group piano: The development of a teaching guide*. DMA diss. Ball State University.
- Slavin, R.(1991). Synthesis of research on cooperative learning. *Educational Leadership*, 48, 71-82.

20세기 기법을 활용한 차트만의 교육용 피아노 작품 연구

I. 서론

캐나다 작곡가 차트만(S. Chatman, 1950-)은 교육용 피아노작품에 창의적으로 현대적 기법을 적용한 곡들을 다수 작곡하였으며, 현재도 꾸준히 창작활동을 이어오고 있다. 연구의 대상인 그의 교육용 36곡들은 대부분이 표제 음악들로 음악적 상상력을 키우며 피아노를 통하여 새로운 음향과 20세기의 다양한 음악어법을 경험할 수 있는 작품들이다.

가장 주목할 점은 독특한 그림악보와 새로운 기보법의 제시로 학습자에게 호기심과 함께 능동적으로 학습에 참여하도록 이끌어 주며, 기법에 있어서도 학습자의 수준에 맞추어 난이도에 따른 학습을 할 수 있다는 점이다. 따라서 본 연구의 목적은 단계별로 이루어진 차트만의 교육용 작품들을 소개하여 다양한 현대기법들의 특징에 관한 논의와 교수방법을 제시함으로써 20세기 후반 경향들에 대한 개념을 인지시켜 교사와 학생이 가르치거나 연주하는데 실질적 도움을 주는 것이다. 또한 고급단계의 현대문헌을 접하기에 앞서 경험할 수 있는 레퍼토리로서의 차트만의 교육용 작품들의 가치를 살펴보고자 한다.

II. 차트만과 교육용 피아노작품

1. 차트만

차트만은 미국 미네소타(Minnesota) 주 동남부의 도시인 페리보우(Faribault) 출신으로

오벌린 음악원(The Oberlin Conservatory)을 거쳐 미시간 대학교(The University of Michigan)에서 수학한 후 1977년에 박사학위를 취득하였다. 그는 이미 학생시절부터 다양한 작품발표와 수상으로 명성을 얻었고, 1976년부터 현재까지 캐나다 브리티시 콜롬비아 음악대학(UBC's School of Music)의 작곡과 교수로 재직 중이며 우수한 학생들을 길러냈다. 또한 100곡이 넘는 다수의 합창곡 작곡가로 잘 알려져 있으며 피아노곡을 비롯하여 오페라, 실내악, 밴드음악, 오케스트라를 위한 곡들을 작곡하였고, 현재도 교육용 피아노 작품들을 비롯한 창작활동을 계속해 나가고 있다.

2. 교육용 피아노작품

차트만은 모두 9개의 작품집으로 이루어진 총 14권의 학습용 피아노 작품집을 작곡하였다. 난이도별 작품집은 <놀이>(Amusements), <프렐류드>(Preludes for piano book)로 각각 초급, 초급후기, 중급으로 분류되어 있으며 <모험>(Escapades)은 초급후기의 곡으로 1권과 2권이 함께 출판되었다. 단일 작품집으로는 초급의 <떠나라!>(Away!)와 <스포츠>(Sports)가 있으며 중급의 <브리티시 콜롬비아 조곡>(British Columbia suite), 중급후기의 <판타지>(Fantasies)가 있다. 본 연구에서 다루지는 않았으나 중급에 속하는 피아노 듀오곡집인 <블루스 & 벨스>(Blues & bells), 중급후기에서 고급에 걸치는 <프렐류드> 4권, 고급과정의 <연습곡>(Etudes) 1권이 있다.

III. 작품분석

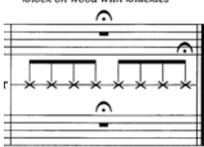
차트만의 작품집 중 <블루스 & 벨스>와 <연습곡> 1권을 제외한 7개의 교육용 작품집에 포함된 122곡 중 20세기 중반 이후 기법이 두드러지는 곡들을 선별하여 초급 12곡, 초급후기 14곡, 중급 8곡, 중급후기 2곡으로 총 36곡을 선곡하였다. 분석과정에서 먼저 전반적인 곡의 형태를 파악하고 해당 곡에 쓰인 특징적 현대 기법과 이에 따른 교수학적 의견을 첨부하였다. 곡의 분석내용은 리듬, 음계와 조성, 아티큘레이션, 다이내믹 등 기본적인 사항을 포함하고 특징적 기법으로는 특이 기보를 포함한 현대적 기법들을 중심으로 살펴보았다.

IV. 분석요약 및 제언

분석한 곡들에서 파악된 여러 현대기법들을 6가지 항목별로 분류하고 대표적 기보형태의 악보들을 표로 첨부하여 논의하였다.

1. 새로운 음향(new sounds)

〈표 1〉 새로운 음향

사용된 기법	곡명	난이도	기보형태
클러스터 (cluster)	Olie the Goalie	초급	
하모닉스 (harmonics)	Halloween trick	초급	
보조음향 (auxiliary sounds)	Birding	초급	

새로운 음향적 효과를 가져 오는 음악적 특징 및 기법들로는 클러스터, 하모닉스, 보조음향, 음역의 극단적 대비, 다이내믹의 빈번한 변화, 페달의 새로운 사용을 들 수 있다. 클러스터 기법은 학습의 초기단계에 피아노 건반을 손바닥이나 팔을 이용하여 연주함으로써 학습자의 호기심을 유발할 수 있으며 새로운 음향을 경험하기에 비교적 어렵지 않게 접근 할 수 있다. 차트만은 클러스터를 스타카토 음형, 4분음표, 여러 마디를 포함하는 긴 음가 등 다양한 박자 안에서 사용하였다. 또한 악곡에서 다양한 음역(저·중간·고음역)과 신체부위를 이용하여 클러스터 기법의 기초적인 형태에서 실제적인 모습으로 발전시켜 소개하였다. 하모닉스의 개념과 실현은 피아노 기법 중에서도 고급 수준에 속한다. 차트만은 예시 곡들에서 본격적인 하모닉스 기법을 도입하지는 않았지만 그와 유사한 배음 효과와 페달의 색다른 사용법 등으로 음향 영역의 확장을 꾀했다고 볼 수 있다.

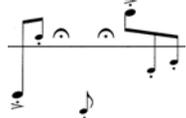
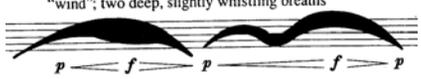
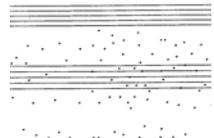
보조음향은 신체나 피아노 몸체에서 만들어내는 두 가지 음향으로 분류할 수 있다. 신체를 이용한 경우 초급에서 박수치기, 발 구르기, 소리치기, ‘씻’하는 소리의 표현과 청중이 소리치는 음향이 나타난다. 중급 후기에서는 휘파람을 불거나 수도꼭지의 물이 새는 소리, 혀를 차는 소리 등 인성파트의 다양한 소리를 표현하였다. 피아노 몸체를 이용한 초급의 경우 피아노의 나무 부분을 두드리며, 중급에서는 보면대, 안쪽 바닥부분, 피아노의 뚜껑과 맨 윗부분, 건반의 밑 부분 등을 활용하여 소리 낸다. 이와 같은 보조음향은 새롭고 실험적이어서 학생들이 즉각적으로 현대 기법을 체감하기에 적합하다.

음역의 높고 낮은 극단적 대비는 포인틸리즘(pointillism, 점묘주의) 기법 특징의 하나이기도 하며 차트만은 다른 현대적 기법들과 혼합하여 활용함으로써 새로운 음향의 경험을 가능하게 만들었다. 또한 다이내믹의 빈번한 변화로 초급의 작품들에서는 단순하지만 극단적인 다이내믹의 대비가 나타나는데, *ff-pp*로 교대하여 나타나거나 아주 짧은 곡의 구조에서 *p-cresc.-ff-f-mf-p-pp*로 다이내믹의 광범위한 변화를 보여주고 있다. 페달사용에 있어서 곡 전체 페달은 각 급수에 골고루 분포되어 사용하고 있다. 음향의 섞임으로 표현하는 혼드는 페달, 곡 전체를 밟는다가 연주자의 자율적인 선택으로 페달사용 여부를 결정하게 하는 등의 조건은 고급이 아닌 레벨에서 매우 합리적인 방식으로 볼 수 있다.

2. 특이 기보

〈표 2〉 특이 기보

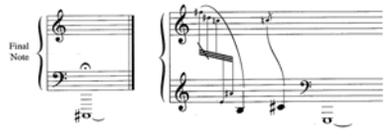
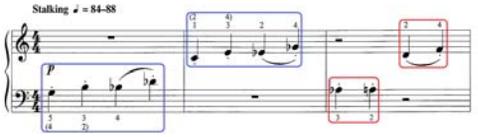
사용된 기법	곡명	난이도	기보형태
비례 기보법	Berceuse	초급후기	
음간 길이 초 단위 제시	Copy cat	초급후기	
무박, 무마디	Wild flowers	초급후기	

사용된 기법	곡명	난이도	기보형태
템포 조절을 위한 아첼레란도의 새로운 기보	Spring light	초급	
한줄 악보	Popping corn	초급후기	
시각적 장치	Orion's orbit	초급후기	
	Night sounds	중급후기	<p>"wind": two deep, slightly whistling breaths</p>  

특이 기보에는 비례 기보법(proportional notation), 음간 길이 제시(time-span notation), 무박, 무마디, 템포조절을 위한 아첼레란도의 새로운 기보, 한줄 악보, 시각적 장치를 들 수 있다. 특이 기보는 현대기법을 효과적으로 나타내는 시각적 장치로서 새로운 음향적 시도와 밀접한 관련성을 갖게 된다. 박스 악보의 경우는 독보에 있어서 집중도를 높이며 그 밖의 그림 악보나 그래픽 악보, 원형모양의 기보들은 흥미를 갖게 하며 곡에서 표현해야 할 음악적 요소를 파악하는데 도움을 줄 수 있다.

3. 우연성 음악(chance music)

〈표 3〉 우연성 음악, 포인틸리즘, 미니멀리즘, 12음 기법

사용된 기법	곡명	난이도	기보형태
우연성 음악	Game of hypnosis	중급	
포인틸리즘	Freak-out	초급후기	
미니멀리즘	Trance	초급후기	
12음 기법	Tomato the tomcat	초급후기	

우연성 음악은 여러 개로 분리된 단편들의 연주순서를 학습자가 임의로 선택하여 연주함으로써 연주의 결과가 매번 다르게 나타나므로 ‘즉흥연주’ 혹은 ‘즉흥성’과 연관 지을 수 있다. 또한 즉흥연주의 경우 제시된 음악요소들의 범위 안에서 일정부분 연주자의 임의적 선택에 따라 연주 결과가 다르게 나타나는 부분에서는 우연성 음악의 범주에 관련성이 있다. 차트만은 음향적으로 잘 어울리는 오음음계를 비롯하여 복조성, 무조와 변박 등의 타 음악적 요소와 결합된 난이도별 구성의 악곡을 제시하였다.

4. 포인틸리즘(pointillism)

건반 위를 높낮이 관계없이 무작위로 움직이는 점묘주의 기법의 장점은 기존의 ‘친숙한 음역’을 벗어난 높고 낮은 음역을 자유롭게 오갈 수 있다는 것, 각 음의 다이내믹 처리를 다양하게 시도해 볼 수 있다는 점, 한 음 한음의 음질에 집중할 수 있는 기회가 많

아서 청각적 변별력을 기르기에 유익한 것 등이다. 또한 잦은 쉼표의 삽입에 의한 리듬 감의 균형도 부수적인 학습효과라고 볼 수 있다.

5. 미니멀리즘(minimalism)

어린 학습자들에게 미니멀 음악은 단순한 음악요소의 반복으로 비교적 쉽고 재미있게 접근할 수 있는 기법의 곡이라 할 수 있다. 많은 현대 음악 작곡가들이 애호하는 기법 중 하나로 초, 중급 학생들에게도 크게 부담 없이 다가갈 수 있는 특성을 가졌다. 초급후기의 곡들에서 살펴본 기본적인 형태의 미니멀 기법은 중급에서 복잡성 경향의 곡, 조성음악, 일정음형의 반복적 진행 등 여러 음악적 요소들과 혼합되어 효과적으로 표현하였다.

6. 12음 기법

12음 기법은 20세기 초반에 등장 이후 지속적으로 영향력을 행사하는 기법이다. 개념의 난해성 때문에 초, 중급 학생들에게 효과적으로 소개하기 어려운 개념이었지만 차트만은 단순화와 세분화를 통하여 교육용 작품에 이를 접목시켰다.

V. 결론

36곡의 분석 결과, 음악적 요소에 있어서는 리듬에 관한 실험과 학습훈련이 음악의 기본요소들 중 가장 두드러지게 다루어진 점이 파악되었으며 새로운 음향효과를 경험할 수 있었다. 시각적 장치로는 특이 기보를 사용하여 학습의 흥미를 더하였으며 우연성, 즉 불확정성(indeterminacy)과 즉흥성을 사용한 곡들은 연주자의 자율적 해석의 영역을 확장시키며 스스로 음악학습에 능동적으로 참여할 수 있도록 하였다. 또한 ‘피아노’라는 악기의 새로운 기능과 실험적 요소를 경험할 수 있었던 시도가 두드러지는데 초급에서 경험하기 쉽지 않은 고음역과 저음역을 포인틸리즘이나 클러스터 등의 기법을 통하여 소개하였으며, 건반 이외의 피아노 몸체를 두드리거나 신체를 통한 소리와 결합하는 보조음향의 형태도 다양하게 나타났다. 새로운 기법에 있어서는 학습자들이 일회적으로 체험하는 차원을 넘어 초급부터 중급후기에 이르기까지 단계별 체계적인 학습으로 교수학적 관점을 고려한 작품들이라 할 수 있다. 살펴본 차트만의 교육용 작품 36곡은 20세기 중반 이후의 현대기법들 중에서 새로운 음향과 기보법이 가장 두드러진 특징으로 나타나며, 곡을 구성하고 있는 음악적 요소들은 학습자의 수준에 맞추어 단계적으로 제시

되었다. 또한 전통적 기법 요소들과의 적절한 배합으로 지나치게 어렵거나 낯설지 않아 흥미유발과 학습의 효율성을 동시에 기대할 수 있는 유용한 레퍼토리로 파악되었다.

본 연구를 기점으로 앞으로 더 많은 교육용 현대레퍼토리의 발굴과 해석하는 후속작업들이 활성화되기를 기대한다.

참고문헌

김미옥, 차오성, 오희숙(2012). **피아노 문헌 연구 2**. 서울: 심설당.

오희숙(2004). **20세기 음악1 역사·미학**. 서울: 심설당.

Burge, D.(1997). **20세기 피아노 음악**. 박숙련 역. 서울: 음악춘추사.

Kirby, F. E.(2005). **건반음악의 역사**. 김혜선 역. 서울: 도서출판 다리.

Kostka, S.(2002). **20세기 음악의 소재와 기법**. 박재은 역. 서울: 예당 출판사.

김순배(2011). 20세기 새로운 음악실험과 21세기의 변화. **피아노 음악**, 2011년 1월호, 114-117.

박유미(2012). 20세기 후반 피아노 음악에 나타나는 포스트모더니즘 경향. **음악이론연구**, 18, 42-86.

홍정아(2015). 차트만의 교육용 작품집 <놀이>에 나타난 현대 작곡기법 연구. **한국달크로즈저널**, 24, 53-82.

Christine, T.(2015). *Canadian contemporary music and its place in 21st century piano pedagogy*. DMA diss. Iowa University.

Reiko, I.(2005). *The development of extended piano techniques music in twentieth-century American music*. DMA diss. Florida State University.

달크로즈 솔페즈 교수법을 적용한 피아노 수업이 음악성 및 정서 함양에 미친 효과 검증

I. 서론

피아노 교육에 있어 청각훈련의 중요성은 끊임없이 강조되어 왔다(Slenczynska, 1961; Bernstein, 1981; 안미자, 2010). 피아노 학습자에게 테크닉 훈련 외에 좋은 소리를 구별해서 듣고, 음악적인 소리로 표현하도록 지도하는 것은 매우 중요한 과정이라 할 수 있다. 그런데 정작 우리의 피아노 교육, 특별히 기초 피아노 교육이 이루어지는 사교육 현장에서는 청각을 개발시킬 수 있는 교육은 간과되고 기교 조절에만 초점이 맞춰져 교육이 이루어지고 있다. 스위스의 교육자 달크로즈(E. Jaques-Dalcroze)는 음악교육에서 솔페즈 교육을 매우 강조하였고 “선생님은 학생들이 솔페즈 수업을 통해 조성과 화성에 대한 이해를 바탕으로 선율을 듣고 이해할 수 있도록 가르쳐야 하며 다양한 음악적 재료를 사용해서 즉흥적으로 선율을 만들어서 노래 부르고 악보에 그릴 수 있도록 가르쳐 줘야 한다”고 하였다(Dalcroze, 1967, p. 67). 이에 본 연구는 기초 피아노 학습자들의 음악성 향상을 위하여 달크로즈 솔페즈 교수법의 아이디어를 적용한 피아노 수업 지도안을 개발하고 나아가 실제 교육 현장에 적용함으로써 학생들의 음악성과 정서에 미친 효과를 객관적으로 검증하고자한다.

II. 본론

1. 달크로즈 솔페즈 교수법을 적용한 피아노 수업 지도안의 개발

1) 연구의 방법 및 절차

본 연구는 다음과 같은 방법과 절차로 진행하였다.

첫째, 수업 지도안을 개발하기에 앞서 사교육 현장에서 이루어지고 있는 음악 수업 지도안과 방법에 대하여 국내 학위논문을 중심으로 살펴보았다.

둘째, 이론적 토대를 구축하기 위하여 달크로즈 교수법과 관련한 연구를 국내·외 학위논문과 학술지, 단행본을 중심으로 고찰하여 본 연구에 활용방안을 모색하였고, 이를 바탕으로 2016년 1월 초등학교 피아노 학습자를 대상으로 적용 가능한 달크로즈 솔페즈 수업 프로그램 시안을 개발하였다.

셋째, 2016년 3월, 개발한 12차시의 달크로즈 솔페즈 수업 프로그램을 전문가 6인(달크로즈 전문가 3인과 음악교육 전공교수 3인)에게 피드백을 받아 보완하여 6월, 소논문 ‘달크로즈 솔페즈 수업의 적용’(사교육현장의 초등학교를 대상으로)을 발표하였다.

넷째, 2016년 7월부터 달크로즈 솔페즈 수업 지도안의 효과를 살펴보고자 ‘한국 음악 적성 검사’의 측정이 가능한 초등학교 3학년에서 6학년에 이르는 연구 대상자에게 적용 가능한 12차시의 달크로즈 솔페즈 교수법을 적용한 피아노 수업 지도안을 설계하였다.

다섯째, 최종 수업 지도안을 개발하여 지도 교수와 한국달크로즈연구소 연구원으로 활동 중인 달크로즈국제공인자격증(certification) 소지자 4인으로부터 내용타당도를 검증하였다.

여섯째, 공용기관생명윤리위원회(IRB)에서 연구 대상자의 안전 및 권익 보호를 위하여 윤리적, 법적 요건을 충분히 검토하여 승인 받은 후, 2016년 9월 경기도 소재 K음악연구소의 초등학교 중 실험조건에 부합하며 IRB 규정에 의하여 자발적인 참여의사를 밝히고 법정대리인의 동의를 받은 연구대상자 20명을 대상으로 12차시 프로그램을 적용하였다.

일곱째, 수업 계획 구상 후 달크로즈 및 음악치료 분야의 전문가 조언을 토대로 음악 반응 관찰기록을 작성하였다. 그리고 객관적인 연구를 위하여 매회기 연구자 외에 1인의 음악전공 관찰자가 참석하였고 수업 녹화 후 1명의 보조 관찰자가 3회기 간격으로 비디오 판독을 통해 음악반응 관찰기록을 작성하여 총 3명의 관찰자가 연구 대상자를 관찰하였다.

또한 본 연구에서는 사전과 사후에 연구 대상자들의 음악 적성과 학업적 자기효능감,

정서 지능, 자아존중감에 대한 검사를 동일한 장소와 시간에 실시하였다. 사전과 사후의 검사 결과와 음악반응 관찰기록, 전사 자료 그리고 학생들의 작품 및 학부모와 학생 심층면담의 질적 연구 자료를 분석하여 달크로즈 솔페즈 교수법을 적용한 피아노 수업 지도안의 설계 및 효과 검증에 대한 연구를 종료하였다.

2) 수업지도안의 목표 설정 및 구성

연구에 활용된 제재 곡은 초·중급 피아노 교재 가운데 <피아노 어드벤처>와 <알프레드 기초 피아노 라이브러리>에 수록된 다섯 개의 피아노 작품이고 연구 대상자들을 효과적으로 지도할 수 있는 솔페즈 주제를 선정하였다. 12차시의 수업 내용은 점진적인 다섯 개의 솔페즈 주제를 경험하는 것을 목표로 하였지만 그와 더불어 제재 곡의 음악 요소, 구체적으로는 리듬적 요소(리듬, 박자)와 화성적 요소(음정, 화성, 조성), 표현적 요소(아티큘레이션, 셈여림), 그리고 다양한 악곡 형태를 경험하여 음악적 성취를 이루고 궁극적으로 긍정적인 정서를 함양하도록 학습 지도안을 구성하여 연구를 전개하였다. 다음 <표 1>은 12차시의 수업에 활용된 제재 곡과 솔페즈 주제 그리고 제재 곡의 음악 요소를 구체적으로 보여준다.

<표 1> 12차시 피아노 수업의 솔페즈 주제와 제재 곡의 음악 요소

12차시 수업의 솔페즈 주제와 제재 곡의 음악 요소				
세트	차시	제재 곡	솔페즈 주제	제재 곡의 음악 요소
I	1	정각 2시	2도 음정	4/4박자, 2분할 리듬, 2도 음정(가락, 화성), 갓춘마디(4마디/4마디), 한도막 형식: a+a', C장조 (Db, D장조)
	2			
II	1	영리한 말	3도 음정	3/4박자, 2/4박자, 박자의 특성을 나타내는 리듬, 3도 음정(가락, 화성), 못갓춘마디, 두도막 형식: a+a+b+a, C장조 (Db, D장조)
	2			
III	1	튜바 이야기	4도 음정	4/4박자, 4도 음정(가락, 화성), 갓춘마디(4마디/4마디), 한도막 형식: a+a', F장조 (Gb, G장조)
	2			
IV	1	타란 텔라	5도 음정	6/8박자, 3분할 리듬, 5도 음정(가락, 화성), (1마디, 2마디, 4마디), 세도막 형식: A(a+a')+B(b+b)+A(a+a') D단조 (C단조)
	2			

12차시 수업의 솔페즈 주제와 제재 곡의 음악 요소

세트	차시	제재 곡	솔페즈 주제	제재 곡의 음악 요소
V	1 2	쿵바야	주요 3화음	변박자, 박자의 특성을 살릴 수 있는 리듬, 주요 3화음(I,IV,V,V7), 갖춘마디, 두도막 형식: a+a'+a+b, C장조 (Db, D장조)
VI	1 2	학생들 작품	Dalcroze 음악회	창작한 악보를 해석하고 해석한 것을 바탕으로 표현력 있는 연주하기

본 연구에서는 달크로즈의 3대 영역인 유리드믹스와 솔페즈, 즉흥연주가 적용되었지만 피아노 수업에서의 공간 가용 범위를 고려하여 솔페즈와 즉흥연주를 중심으로 수업 지도안을 구성하였고 구체적으로 초견(시창), 청음, 이론, 연주, 창작이 결합되어 학생들의 음악성과 정서에 기여할 수 있도록 개발되었다. 구체적으로 1차시에는 솔페즈 수업 주제와 음악 요소를 달크로즈의 3대 영역을 활용하여 풍성하게 경험하고 동일한 주제로 2차시에는 1차시의 경험을 바탕으로 상징화 과정인 즉흥연주와 작곡의 시간을 통해 학습자 개인의 자기표현기회를 갖고 음악적 경험을 구체화하여 악보에 구현하도록 연구를 설계하였다. 따라서 1차시는 2차시를 위한 도입, 전개의 과정이고 2차시는 1차시 경험에서 비롯한 본 활동, 마무리의 활동을 포함하여 2차시가 1개의 세트로 구성된 수업 지도안은 총 VI세트로 개발되었다.

IV. 달크로즈 솔페즈 교수법을 적용한 피아노 수업의 효과 검증

1. 측정도구

본 연구에서 설계된 피아노수업모형의 적용 효과를 알아보기와 타당도 검증이 이루어진 총 4개의 측정 도구를 사용하여 사전과 사후의 검사 결과를 비교하였다. 음악성 영역은 현경실에 의해서 2004년도에 개발된 한국음악적성검사를 사용하였고 정서 영역은 김아영과 박인영(2001)이 반두라(A. Bandura)의 자기효능감 이론에 입각하여 2001년도에 개발한 학업적 자기효능감 척도와 문용린이 1997년에 제작한 정서지능 측정 도구 중, 초등학교 고학년용(3-6학년)을 사용하였으며 마지막으로 최보가, 전귀연이 1993년에 개발한 자아존중감 척도를 사용하였다. 그리고 초등학생 학생들의 음악적 영역의 변화를 상세히 관찰하기 위해 초견(시창)과 청음, 이론, 연주, 창작, 수업참여 영역으로

구분된 관찰일지를 측정도구로 개발하여 사용하였다. 관찰일지양식은 유승지(2016)가 달크로즈 솔페즈의 이해와 적용을 다룬 연구 197쪽의 내용, 즉 달크로즈 솔페즈 수업에서 강조한 교수요목의 내용을 근거로 문항을 구성하였고 총 3명의 관찰자에 의해 관찰일지를 작성하였다.

2. 자료처리

본 연구의 자료처리에 사용된 프로그램은 SPSS PC 18.0 Version이며 연구 참여자들의 음악적성과 학업적 자기효능감, 정서지능 그리고 자아존중감의 변화를 살펴보고자 독립표본 t검정 및 일원변량분석을 사용하였으며, 일원변량분석의 경우 집단 간 차이가 있었을 때 쉐페 사후검정(scheffe test)을 통해 효과 검증을 하였다. 또한 본 연구에서 사용되는 음악반응 관찰기록을 연구자 및 2명의 관찰자가 각각 평정하도록 하고 세 사람의 평정자간 신뢰도를 분석하였으며 이를 위해 피어슨 상관관계 분석(pearson's correlation analysis)을 실시하였다.

V. 결과

1. 음악성 영역의 측정도구 검증 결과

1) 음악 적성

초등학생 피아노 학습자의 달크로즈 솔페즈 교수법을 적용한 피아노 수업을 받기 전과 후의 음악적성 점수 차이를 살펴본 결과 <표 2>와 같이 리듬에서 유의미한 차이가 있는 것으로 나타났는데($t=-2.956, p<.01$), 사후 점수 $25.75(\pm 4.83)$ 가 사전 점수 $21.75(\pm 6.52)$ 보다 더 높은 것으로 나타나, 리듬 점수에서 긍정적 향상을 보였다.

<표 2> 음악적성 사전-사후점수 비교

	사전점수 (N=20)		사후점수 (N=20)		t	p
	M	SD	M	SD		
리듬	21.75	6.52	25.75	4.83	-2.956	.008**
가락	24.60	5.53	26.20	5.12	-.870	.395

** $p<.01$.

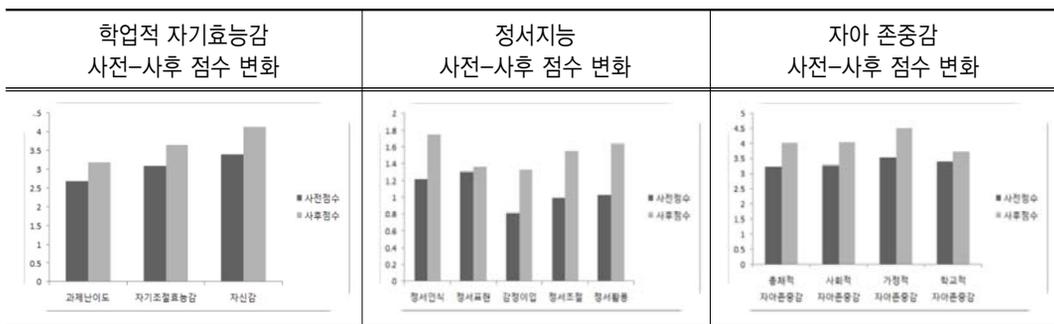
2) 음악반응 관찰기록

초등학생 학습자들은 수업 12회기에 걸쳐 초전($F=119.366, p<.001$), 청음($F=79.404, p<.001$), 이론($F=79.317, p<.001$), 연주($F=62.755, p<.001$), 창작($F=89.019, p<.001$), 그리고 수업참여($F=133.963, p<.001$) 모두에서 유의미한 향상이 있는 것으로 나타났다.

2. 정서 영역의 측정도구 검증 결과

정서 영역의 측정 도구로 사용한 학업적 자기효능감과 정서 지능, 자아 존중감에 대한 사전-사후 간 점수 차이를 살펴본 결과, <그림 1>과 같이 정서 영역의 모든 하위영역에서 유의미한 차이가 있는 것으로 나타났다.

<그림 1> 정서 영역 측정도구의 사전-사후 점수 비교 그래프



VI. 결론 및 논의

본 연구는 피아제 발달이론에 근거하여 구체적 조작기에 해당하는 초등학생 피아노 학습자에게 적합한 달크로즈 솔페즈 교수법을 근간으로 초등학생 피아노 수업 지도안을 개발하고 적용효과를 검증하고자 이루어졌다. 연구 결과 달크로즈 솔페즈 교수법을 적용한 피아노수업은 초등학생 피아노 학습자의 음악성 및 정서함양에 효과가 있는 것으로 검증되어 실제 교육현장에서 적용가치가 있다. 구체적인 적용효과에 대한 논의는 다음과 같다.

첫째, 고든(E. Gordon)은 9세 이후의 음악 적성은 발달하지 않는다고 주장하였는데 (1984, p. 25), 본 연구를 통해 만 9세부터 12세에 이르는 연구 대상자들의 음악 적성이

수업 전과 비교하여 향상된 것을 발견할 수 있었다. 따라서 음악 적성은 교육에 의하여 9세 이후에도 변화할 수 있다는 가능성을 발견할 수 있었고 학생들은 초견(시창), 청음, 이론, 연주, 그리고 창작이 결합된 달크로즈 솔페즈 교수법을 적용한 피아노 수업을 통해 음악적 성취를 이루며 궁극적으로 음악성이 향상되었다. 이는 달크로즈 교수법을 적용한 음악 수업이 학생들의 음악성 향상에 긍정적으로 기여한다는 연구 결과(김유진, 2009; 신은희, 2010; 최연선, 2011; 유승지, 2012)와도 일치하는 내용이다.

둘째, 달크로즈 솔페즈 교수법을 적용한 피아노 수업을 통해 학생들의 정서, 특별히 학업적 자기효능감과 정서 지능 그리고 자아존중감에 긍정적으로 기여한 것을 발견할 수 있었다. 이와 같은 결과는 달크로즈 수업이 음악성 향상뿐 아니라 신체적·정서적·사회적 성장을 돕는 음악외적 효과에 관한 국내외 선행 연구(Choksy et al., 1986; Bachman, 1991; Gauger, 1995; Schnebly-Black & Moore, 2004; 유승지, 2004; Frego, 2007)의 결과와 일치하며 기존의 선행연구의 결과를 확장하여 객관적인 데이터로 연구 결과를 도출했다는 것에서 연구의 의의를 찾을 수 있었다. 마지막으로 본 연구를 통하여 음악 교육 현장의 교사들에게 달크로즈 솔페즈 수업을 소개할 수 있는 계기를 마련하고 나아가 실제 수업 현장에서 적용 가능한 구체적이고 실질적인 정보로 활용되어지길 기대한다.

참고문헌

- 김유진(2009). 달크로즈 즉흥연주 지도를 위한 효과적인 교수법 연구. **한국달크로즈논집**, 1, 133-154.
- 김아영, 박인영(2001). 학업적 자기효능감 척도 개발 및 타당화 연구. **한국교육학회**, 39(1), 95-123.
- 문용린, 곽윤정(2005). 정서지능과 직위의 관계에 관한 종단 연구. **인간발달연구**, 12(4), 19-31.
- 신은희(2010). 달크로즈 솔페즈 방법: 목적과 특징. **한국달크로즈저널**, 15, 56-61.
- 안미자(2010). **피아노 어떻게 배울까**. 서울: 이화여자대학교 출판부.
- 유승지(2004). **유승지 달크로즈 교실**. 서울: 태림출판사.
- (2012). 음악전공 대학생들의 음악성 향상을 위한 달크로즈 교수법의 활용 방안. **이화음악논집**, 16(1), 47-82, 이화여자대학교 음악연구소.
- (2016). 달크로즈 솔페즈 교수법의 이해와 적용. **음악과 문화**, 34, 169-204.
- 최보가, 전귀연(1985). 兒童의 性役割類型과 自我尊重感과의 關係. **경북대학교 교육대학원 논문집**, 17, 175-193.
- 최연선(2011). 달크로즈 교수법을 적용한 피아노 레슨에서의 불규칙 박자 지도방안 연구. 박사학위 논문, 한세대학교 일반대학원.

- 현경실(2004). **한국음악적성검사**. 서울: 학지사.
- Bachmann, M. L.(1991). *Dalcroze today: An education through and into music*. New York: Oxford University Press.
- Bernstein, S.(1981). *With your own two hands: Self-discovery through music*. New York: G. Schirmer, Inc.
- Choksy, L., Abramson, R. M., Gillespie, A. E., & Woods, D.(1986). *Teaching music in the twentieth century*. N. J.: Prentice Hall, Inc.
- Dalcroze, E. J.(1967). *Eurhythmics, art, and education*. Trans. Frederick Rothwell. New York: Arno Press.
- Faber, N. & Faber, R.(2003). **피아노 어드벤처 1급-2급**. 서울: 뮤직트리.
- Farmer, W., Manus, M. & Lethco, A. V.(1995). **알프레드 기초 피아노 라이브러리 1급-2급**. 서울: 상지원.
- Frego, R. J. D.(2007). Dalcroze Eurhythmics as a therapeutic tool. *The Canadian Dalcroze Society Journal/Bulletin de la Société Dalcroze du Canada*, 1(2), 3-4.
- Gauger, L. A. (1995). *An investigation of the effect of rhythmic movement on patients with chronic schizophrenia*. Unpublished master's thesis. Texas Women's University, Denton.
- Gordon, E.(1984). *Learning sequences in music*. Chicago: G. I. A. Publication. Inc.
- Schnebly-Black, J. & Moore, S.(2004). *The rhythm inside: Connecting body, mind, and spirit through music*. Van Nuys, CA: Alfred Publishing.
- Slenczynska, R.(1961). *Music at your fingertips: Advice for the artist and amateur on playing the piano*. New York: Doubleday & Company.

포스터 세션

포스터 세션	<p>독일 음악학교의 교육체제 분석과 제언 장유진 (한세대 일반대학원)</p> <p>E. 파브레가스의 <Miniatures for the young for solo piano> 총3권 분석연구 나란이 (한세대 일반대학원)</p> <p>정신적 연습과 신체적 연습의 병행이 피아노 초견·음악적 표현·암보에 미치는 효과 강희진 (이화여대 공연예술대학원)</p> <p>교육적인 접근으로의 프로그램 노트의 재발견 이선주 (Univ. of South Carolina)</p> <p>임부의 음악태교 중 피아노 태교에 대한 인식도 조사 주보람 (이화여대 공연예술대학원)</p> <p>성인 피아노 교육의 인식도 조사와 발전 방향에 관한 연구 김보라 (이화여대 공연예술대학원)</p>
-----------	--

독일 음악학교(Musikschule)의 교육체제 분석과 제언

I. 서론

근래에는 우리나라도 세계적인 추세에 맞추어 음악교육이 통합예술교육의 일부로 포함되어 가고 있다. 초등학교 1, 2학년에서는 통합교과인 ‘즐거운 생활’에 들어 있고, 초등학교 3학년 이상 중학교 경우도 -음악 교재가 있기는 하지만- 예술수업의 세부 갈래로 축소되어 있다. 고등학교에서는 이런 경향과도 상관없이 특히 입시와 관련하여 선택과목으로 지정될 정도로 주변적인 것이 되어 버렸다(김경자, 2015). 이러한 교육 과정에서는 노래와 기초 이론을 배우고 리코더나 오카리나 등의 악기를 접하는 정도에 그칠 수밖에 없다. 물론 통합교육이 필요하기는 하지만, 결과적으로는 음악문화를 가장 적극적으로 수용할 수 있는 악기 연주의 학습이 점점 더 사설기관에 의존할 수밖에 없게 되는 것이다. 사교육비 절감을 위한 방침으로 방과 후 활동도 활성화되고 있기는 하지만, 프로그램 개설의 한계, 지도강사의 확보, 부족한 학교의 시설환경, 지원체제 등 참여 가능한 인원이나 악기의 교육여건이 매우 한정적이어서 역시 깊이 있고 체계적인 교육을 받기에는 불가능한 상황이다(김영희, 2010, p. 23). 악기교육은 1-2년의 단기간에 이루어질 수 있는 분야가 아닌데, 다양한 악기 중에서 어떤 것이 자신에게 맞는지 경험해볼 기회도 없을 뿐더러 체계적으로 교육하는 곳이 없는 안타까운 실정이다.

그런데 외국에서는 공공기관들이 전문적이고 심화된 악기교육을 담당하며 이러한 문제점들을 보완하고 있는 경우들이 있다. 그 가운데 특히 독일의 ‘음악학교(Musikschule)’에서는, 가장 오래된 전통과 함께, 보편적으로 청소년과 성인에게 집중 되어있는 경향과는 달리, 3세 이하의 영·유아부터 성인에 이르기까지 장애를 가진 특수아동까지 포함하여 악기교육을 받을 수 있고 예술애호가뿐만 아니라 전문음악인으로도 양성될 수 있는 체계적이고 전역에 걸친 일관적인 교육체제를 갖추고 있다.¹⁾ 따라서 본 연구자는 전국

(16주)의 음악학교를 주관하는 ‘독일음악학교협회’(VdM: Verband deutscher Musikschulen)²⁾에 명시된 내용을 중심으로 그 교육체제를 살펴보고자 한다.

II. 독일의 음악학교의 교육체제 분석

독일의 음악학교의 교육체제는 크게 기초/기본 과정, 초급/중급/고급 과정, 그 외의 과정으로 나누어져 있다.

1. 기초/기본 과정

〈표 1〉 독일의 음악학교의 기초/기본 과정

교육 과정	나이(만)	전제 조건	학습 기간	수업 형태
1) 부모-어린이-그룹	3세 이하	없음	약 2년	그룹
2) 유치원에서의 기초적인 음악교육(협력)	6세 이하	없음	프로그램 별 유연성	그룹
3) 조기음악교육	3-4세 또는 6세	없음	약 2년	그룹
4) 기본음악교육(노래교실)	5-6세 또는 8세	없음	1-2년	그룹
5) 오리엔테이션	5세 이상	2), 3), 4)	약 1년	그룹
6) 음악협력프로그램	6-9세	없음	프로그램 별 유연성	그룹

〈표 1〉은 독일 음악학교의 기초/기본 과정을 정리한 것인데, 기초 과정은 3세 이하부터 시작되며, 기본 과정의 시작인 오리엔테이션 단계는 그 이전의 기초 과정 이수자 전제 조건으로 명시되어 있음을 알 수 있다(Elementarstufe, 2009). 학습 기간은 각 1-2년이고 수업은 그룹형태로 이루어진다. ‘음악협력프로그램’은 일반학교와의 연계 프로젝트로써, 초등학교에 인접한 음악학교에서 담당하며 다수의 학생을 수용하기에 충분한 시스템을 갖추고 있다(Strukturplan, 2009).

1) 독일의 가장 오래된 음악학교는 1810년 칼 테오도르 폰 달베르크(Carl Theodor von Dalberg)에 의해 아샤펜부르크(Aschaffenburg)에 설립된다.
2) 독일 전역에 산재해 있는 930개 이상의 음악학교를 총괄하는 협회이다.

2. 초급/중급/고급 과정

초급/중급/고급 과정에는 실기, 앙상블, 보충 분야가 있는데, 그 내용을 도표로 정리하면 다음과 같다(Unterrichtsfächer, 2009).

〈표 2〉 초급/중급/고급 과정의 학습 분야와 내용

분야	학습 내용		비고
실기 분야	찰현악기	바이올린족 등	나이 제한 없음 기초/기본과정이수 필수 초급/중급: 약 4년 과정의 그룹/ 개인교습 고급: 개인교습, 기간 제한 없음
	발현악기	기타, 만돌린, 하프, 치터 등	
	목관악기	플루트, 오보에, 바순, 등	
	금관악기	트럼펫, 트럼본, 호른 등	
	건반악기	피아노, 오르간, 아코디언 등	
	타악기	드럼, 퍼커션, 말렛 등	
	성악	서로 다른 스타일의 보컬	
앙상블 분야	노래-연주그룹, 합창단, 실내악, 빅밴드, 챔버오케스트라, 현악오케스트라, 심포니오케스트라, 관악오케스트라, 민속음악그룹, 음악극장, 뮤지컬 등		초급/중급/고급 각 과정에 상응하는 재능을 가진 자
보충 분야	음악이론, 청음, 음악사, 음향학, 악기학, 즉흥연주, 편곡, 솔페지오, 웅변술, 음악과 움직임, 춤, 발레, 음악극장, 연극, 음악과 컴퓨터, 멀티미디어 등		나이 제한 없음 특히, 영재나 입시준비와 관련 다른 분야와 동시 선택 가능

위의 도표를 보면, 초급/중급/고급 과정에서는 본격적으로 다양한 악기와 크고 작은 앙상블 수업에 참여하고 실기교육 내용을 뒷받침 할 수 있는 이론수업도 받을 수 있는 것을 알 수 있다. 영재나 입시준비 수업도 가능하다(Mittelstufe, 2009; Oberstufe, 2009).

이 과정에서 악기는 저렴한 가격으로 대여할 수 있다. 악기를 직접 구입해야 하는 재정적인 부담감을 덜어 줄 수 있고 다양한 악기를 바꿔가면서 접해볼 수 있는 좋은 기회도 된다. 덧붙여, 악기 교육이 점차 심화되고 전문화되면서, 학교마다 교육여건이 조금씩 다르기는 하지만, 위에 명시된 악기 외에 현대 악기는 물론 고악기나 다른 나라의 전통악기까지 유연하게 운영된다.

또한 앙상블 분야의 ‘빅밴드’, 보충 분야의 ‘즉흥연주’ 등에서도 암시하고 있듯이, 클래식 외에 재즈, 록, 팝, 다른 나라의 전통음악 등 다양한 장르까지 교육함으로써 학생들의 관심과 흥미를 폭넓게 유도하고 있고, 크고 작은 다양한 형태의 연주회를 자주 열어 폭넓은 무대경험도 장려한다(Erläuterungen, 2009).

3. 그 외의 과정

‘그 외의 과정’은 그 내용을 다음과 같이 도표로 정리될 수 있다.

〈표 3〉 ‘그 외의 과정’의 내용

내용	비고
장애인을 위한 음악교육과 수업, 성인과 노인을 위한 음악교육, 영재 교육 및 전문적인 음악직업교육, 협력프로그램(유치원 및 학교 등), 다양한 프로젝트(음악학교 쿵쿠르, 음악치료워크숍 등), 음악회	“모든 아동에게 악기, 춤, 노래를” 프로젝트 등이 대표적 ³⁾

위의 도표를 보면, 장애인이나 노인, 영재 등 특수 대상을 위한 다양한 교육과 유치원에서부터 음악치료워크숍 등에 이르기까지 폭넓게 연계되는 프로젝트도 운영되고 있는 것을 알 수 있다(Weitere). 그리고 “모든 아동에게 악기, 춤, 노래를” 프로젝트(JeKits-Jedem Kind Instrument, Tanzen, Singen)는 음악학교의 진정한 목표가 무엇인지를 느끼게 해주기도 한다(Ueberblick JeKits).

III. 결론과 제언

지금까지 살펴보았듯이, 독일은 음악학교를 통해 일관적인 교육체제 안에서 모든 사람에게 구조적이고 전문적인 악기교육을 활발하게 제공하고 있음을 알 수 있었다. 악기를 다양하게 접해 볼 수 있는 기회에서 시작하여 전문가가 될 수 있는 길까지 연결되어 있을 뿐만 아니라, “모든 아동에게 악기, 춤, 노래를” 프로젝트 등에서도 암시하듯이, 진정한 선진국에서의 음악교육이 어떤 것이어야 하는지를 모범적으로 실천하고 있다. 반면 우리나라에서는 이와 같은 제도가 전혀 갖추어져 있지 않을 뿐만 아니라 지방은 상대적으로 수도권보다 더욱 열악한 상태에 놓여 있다.

교육 시스템을 변화시키는 문제는 개인의 노력으로는 한계가 있다. 계속 변모·발전하는 외국의 음악교육 프로그램을 지속적으로 연구하고 시, 도 단위의 행정 구역, 나아가서는 국가의 인식변화와 개혁의지가 있다면 우리나라도 체계적인 교육 시스템의 발전이 이루어지리라 생각된다.

3) “모든 아동에게 악기, 춤, 노래를” 프로젝트는 2007-2015/16년 진행된 “모든 아동에게 한가지의 악기를” 프로젝트의 후속 프로그램이다.



참고문헌

- 김경자, 박희경, 온정덕, 이현주, 홍은숙, 황규호(2015). **2015 개정 교육과정 총론 해설 (초등학교)**. 서울: 교육부
- 김영희(2010). 초등학교 방과후 음악부 특기·적성교육의 운영상의 문제점과 해결 방안 : 서울, 인천 지역 초등학교의 방과 후 피아노 및 플루트 교육을 중심으로. 석사학위 논문, 중앙대학교 산업. 창업경영대학원.
- Erlaeuterungen. *Verband deutscher Musikschulen*. Retrieved March 13, 2017, from <https://www.musikschulen.de/musikschulen/strukturplan2009/erlaeuterungen/index.html>
- Elementarstufe / Grundstufe. *Verband deutscher Musikschulen*. Retrieved March 14, 2017, from <https://www.musikschulen.de/musikschulen/strukturplan2009/elementar-grundstufe/index.html>
- Mittelstufe. *Verband deutscher Musikschulen*. Retrieved March 14, 2017, from <https://www.musikschulen.de/musikschulen/strukturplan2009/mittelstufe/index.html>
- Musikschule. *Wikipedia*. Retrieved April 2, 2017, from <https://de.wikipedia.org/wiki/Musikschule#Geschichte>
- Oberstufe. *Verband deutscher Musikschulen*. Retrieved March 14, 2017, from <https://www.musikschulen.de/musikschulen/strukturplan2009/oberstufe/index.html>
- Strukturplan des VdM. *Verband deutscher Musikschulen*. Retrieved March 17, 2017, from <https://www.musikschulen.de/musikschulen/strukturplan2009/index.html>
- Ueberblick JeKits. *Jekits instrumente tanzen singen*. Retrieved March 27, 2017. from <https://www.jekits.de/programm/jekits/informationen-jekits/>
- Unterrichtsfächer. *Verband deutscher Musikschulen*. Retrieved March 14, 2017, from <https://www.musikschulen.de/musikschulen/strukturplan2009/unterrichtsfacher/index.html>
- Weitere Angebote in Musikschulen. *Verband deutscher Musikschulen*. Retrieved March 17, 2017, from <https://www.musikschulen.de/musikschulen/weitere-angebote/index.html>

파브레가스의 <Miniatures for the young for solo piano> 총 3권 분석연구

I. 들어가면서

피아노 교사들은 학생들의 연주회를 위한 곡 선정을 할 때 난이도와 연주효과, 청중들의 반응과 기대치 등을 고려한다. 초급 학생의 곡 선정에서는 특히 선택의 폭이 좁아지는데, 초급 수준의 테크닉으로 연주 가능하면서도 연주효과가 좋은 곡은 많지 않기 때문이다. 이에 따라 근래에는 곡마다 표제와 함께 표현효과가 증대되어 있는 곡들이 속속 등장하고 있다.

본 연구자는 이 가운데 스페인 출신의 여류 피아니스트이자 작곡가인 파브레가스(E. Fábregas, 1955-)¹⁾의 3권으로 이루어진 초급용 연주곡 모음집 <Miniatures for the young for solo piano>(2004)를 분석연구해 보고자 한다.

이 모음집은 표제 자체에서부터 차별성을 보인다. 흔히 볼 수 있는 동물이나 일상적인 주제들도 ‘활기찬 물개’(Playful seals)나 ‘마법의 눈송이’(Magic snowflake)처럼 시각적 이미지가 강화되어 있고, ‘토요일 아침’(Saturday morning)과 같이 분위기나 느낌 중심의 것들, 그리고 ‘중세 행진’(Medieval procession) 등의 역사적·문화적 주제들도 상대적으로 훨씬 폭넓게 포함되어 있다(Albergo 외, 2008 p. 21). 또한 이와 같은 표제의 음악적 표현에 있어서도 다양한 전통적·역사적·색채적·현대적 요소들이 광범위하게 그리고 절묘하게 어우러져 있다(Camp, 1995, pp. 73-74). 이와 같이 주목할 만한 새로운 면모에도 불구하고 아직 이 문헌은 본격적으로 분석 연구된 바 없다.

따라서 본고에서는 먼저 파브레가스의 피아노 작품을 개관해 본 다음, <Miniatures for

1) 바르셀로나 음악원에서 피아노연주 학사(1978년), 줄리어드 대학교에서 피아노연주 학사와 석사(1983년), 컬럼비아대학에서 교육학 박사(1992년), 피바디 음악원에서 작곡 박사(2011년) 학위를 받았고, 현재 경희대학교에서 교수로 재직 중이다.

the young for solo piano> 총3권을 형식, 음계와 조성, 리듬과 박자, 화음, 기타 요소의 순으로 분석 한다.

II. 파브레가스의 피아노 작품 개요

파브레가스는 스페인과 미국에서 수학한 뒤, 유럽과 미국, 아시아 전역에서 피아니스트와 작곡가로 활약하며 현재까지 40여개의 음악작품을 출판했는데(Park, 2013) 이 가운데 피아노 작품/곡집들을 난이도별로 정리해 보면 다음과 같다.

<표 1> 파브레가스의 난이도별 피아노 연주 작품/곡집 목록(Hinson 외, 2004, p. 364)

난이도	작품명
초급	<Miniatures for the young for the piano I, II, III>(2004)
중급	<Lyric scenes for the young solo piano>(1999)
	<Album for the young for piano I, II, III>(2002)
고급	<Mirage>(1997)
	<Portraits I for solo piano>(2000)
	<Hommage a Mozart>(2005)
	<Hommage a Mompou for piano solo>(2007)

위의 도표를 보면, 파브레가스의 피아노 작품/곡집들은 교수법적인 측면에서 상당히 체계적으로 기획된 것임을 알 수 있다.

III. 초급용 연주곡 모음집 총 3권 분석

1. 형식

총 3권 21곡을 형식별로 정리해 보면 다음과 같다.

〈표 2〉 총 3권 21곡의 형식

형식 명칭	제1권	제2권	제3권	개수
변주 형식	I.5(26)	II.2(13), 3(46), 7(16)	III.6(34), 7(58)	총 6곡
통절 형식	I.3(23)	II.5(33)	III.2(24)	총 3곡
3부분 형식	I.1(27), 2(21), 4(34), 6(27), 7(21)	II.1(29), 4(41), 6(34)	III.1(24), 3(25), 4(31), 5(52)	총 12곡

(로마자 숫자는 책의 호수이고, 아라비아 숫자는 곡 번호, 괄호 안의 숫자는 마디 수)

형식 자체는 기존의 다른 연주곡들과 비슷한 분포를 보인다. 그러나 세부적인 프레이즈 길이와 곡 전체의 길이 등이 상대적으로 훨씬 불규칙한데, 표제와 깊은 관련이 있다. 길이도 긴 편이 많아 연주효과가 높다(안미자, 2007, p. 127; Camp, 1995, pp. 73-74).

2. 음계와 조성

음계와 조성의 분석은 다음과 같이 정리될 수 있다.

〈표 3〉 총 3권 21곡의 음계와 조성

음계와 조성	제1권	제2권	제3권	개수
장음계	I.3, 6, 7	II.3, 5, 6		총 6곡
교회 선법	I.1, 4, 5	II.2	III.1, 5	총 6곡
5음 음계			III.3, 4(동양적)	총 2곡
아라비아 음계			III.6, 7	총 2곡
복조 및 기타	I.2(옥타토닉)	II.1, 4(복조), 7(반음계적)	III.2(전음계적)	총 5곡

위의 도표를 보면, 제1권에서부터 음계가 다양하게 나타나는 것을 알 수 있고, 작곡가는 이끔음이나 특정음을 삭제시키는 방식으로 표현효과와 연결시키고 있다. 제2권에서는 복조성과 반음계 등 현대적인 음계나 조성이 새롭게 포함되어 있고, 제3권에서는 아라비아 음계 등 제3세계의 음악 요소도 가미되며 난이도가 차별화되어 있다. 초급 학습자들은 조성에 대한 이론적 이해가 어려운데, 이 모음집은 조표 대신 전체적으로 임시표를 사용하여 연주를 통한 자연스러운 이해를 도모하고 있다.

3. 화음

화음의 사용도 초급으로서는 상상하기 어려울 정도로 다양한데, 분산화음 식으로 진행되다가 종지에서만 화음이 등장하는 경우, 선율적 진행의 중간 중간에 화음이 삽입되어 있는 경우, 곡 전체가 화음으로 이루어져 있으나 호모포니적인 짜임새로 단순화 시킨 경우들로서 초급 테크닉의 범주에서 연주할 수 있도록 되어 있다.

〈표 4〉 총 3권 21곡의 화음적 특징

분산화음적 진행과 화음으로 마무리되는 종지 (8곡)	선율적 진행 속에 화음들이 삽입된 진행(6곡)	호모포니적 진행(8곡)
*3화음 중심 진행: I.2, III.3-4 *부가화음 포함 진행: I.1, 4, II.1, 7, III.6	*3화음 중심 진행: I.3 *병행화음 포함 진행: I.5 *부가화음 포함 진행: II.4, III.5, III.7	*병행화음 포함 진행: III.2 *부가화음 포함 진행: I.7, II.3, 5, 6, III.1 *클러스터: I.6, III.1 *4도/5도 화음: II.2, 6

위의 도표를 보면, 음계의 경우처럼 화음도 제1권에서부터 부가화음, 병행화음, 클러스터 등 현대적인 요소가 등장한다. 다음은 그 한 예로 제1권, No. 6의 클러스터를 보여 준다.

〈악보 1〉 '졸린 천사들'(제1권, No. 6)의 시작 부분

4. 리듬과 박자

리듬은 다른 기존 초급 연주곡들처럼 난이도에 따라 점차적으로 작은 단위로 세분화된다. 즉, 리듬은 최대한 단순하게 되어 있다. 그럼에도 불구하고, 서정적인 선율과 불협화음정 등과 결합되며 단조롭게 들리지 않도록 차별화되어 있는 것을 느낄 수 있다. 박자는 전통적인 4/4, 3/4, 2/4, 2/2, 6/8박자 외에 5/4박자도 포함되어 있다.

5. 기타 요소

기타 요소는 주로 표제를 표현하기 위해 비중 있게 쓰인 요소로서 오스티나토(ostinato), 페달(댐퍼 페달과 소스테누토 페달), 다양한 아티큘레이션(레가토와 스타카토, 테누토, 악센트) 등이 해당된다.

IV. 나가면서

파브레가스의 <Miniatures for the young for solo piano>는 초급 테크닉으로 연주 가능한 곡이라고 상상하기 어려울 정도로 연주효과가 큰 곡들인데, 이제까지 분석을 통해 그 배경을 살펴보았다. 스페인 태생으로 미국에서 오랜 시간 유학한 후 세계적으로 활동(현재는 한국에서 활동 중)해온 이력을 바탕으로 다문화적 융합과 개성을 초급 연주곡에서부터 심도 있게 반영하고자 한 의지를 엿볼 수 있었다.

새로운 초급 연주 레퍼토리는 지속적으로 개발되어야 하는 분야이다(유승지, 2016). 학생들에게 더욱 다양한 레퍼토리가 보급될 수 있도록 교사, 연주가, 학자, 작곡가들의 폭넓은 연구와 협력을 기대해 본다.

참고문헌

- 안미자(2007). **피아노 어떻게 배울까**. 서울: 이화여자대학교 출판부.
- 유승지(2016). 국내 피아노교육 발전을 위한 성찰과 제언. **음악과 문화**, 제35호, 14-17.
- Camp, M.(1995). **피아노 연주법: 교수법 철학**. 안미자 역. 서울: 이화여자대학교출판부.
- Albergo, C., Alexander, R. & Blickenstaff, M.(2008) *Clebration series perspectives: Handbook for teachers*. Ontario: The Frederick Harris Music Co., Limited.
- Hinson, M. & Roberts, W.(2014). *Guide to the pianist's repertoire*. 4th ed. Indianapolis: Indiana University Press.
- Hobbs, M.(2004). *An investigation of the traditional Cante Jondo as the inspiration for the song cycle five poems of Garcia Lorca by Elisenda Fábregas*. DMA diss. Texas: University of North Texas.
- Magrath, J.(1955). *The pianists guide to standard teaching and performance literature*. Van Nuys, CA: Alfred Music.
- Randel, D. ed.(2003) *The harvard dictionary of music*. 4th Ed. "Character piece." Cambridge: Belknap Press.

Park, J.(2012). *The piano music of Elisenda Fábregas: A stylistic analysis*. DM.A diss. Carolina: University of South Carolina.

정신적 연습과 신체적 연습의 병행이 피아노 초견·음악적 표현·암보에 미치는 효과

I. 서론

정신적 연습과 신체적 연습의 병행은 지성, 청각, 상상력, 감정의 철저한 도움을 받아 악기를 신체적으로 연습하면서 신체, 정신, 감정의 통합을 이루어 나가는 연습을 의미한다(박진희, 1999). 특히 학습자들은 정신적 요소가 강화된 신체적 연습을 통해 모든 감각을 사용한 연습을 하게 되고, 작품의 정확한 원리를 보다 정돈된 방법으로 이해하게 된다(Lee, 2015). 또한 연주자가 익혀야 할 음악적 능력과 기술적인 면을 최단시간에 익혀 가장 최상의 연주를 하도록 도와준다(Sandor, 2013; Bernardi et al., 2013).

여러 문헌에서는 정신적 연습의 효과를 꾸준히 제시하였지만, 정신적 연습과 관련된 음악분야의 연구는 국외에서만 진행되어왔다. 또한 국내의 정신적 연습에 대한 연구는 스포츠, 무용, 보건 및 의료 등의 음악 외 타 분야에서만 활발히 이루어져왔다. 더욱이 국내의 피아노 학습자들과 교사들은 정신적 연습을 자신의 피아노 학습과 교육에 적용하고 있음에도 이에 대한 인식과 개념정리가 부족할 뿐 아니라, 충분한 적용과 활용도 미진하다. 본 연구의 목적은 피아노 교사들의 정신적 연습과 신체적 연습 병행의 상태, 방법, 결과 추정을 통해 효과적이고 이상적인 연습방안을 발견하고, 이를 실제 자신의 피아노 연습과 교육에 적용 및 활용할 수 있도록 도움을 주는 것이다.

II. 본론

2016년 11월 16일부터 28일까지 총 4차에 걸쳐 이루어진 본 연구는, 연구 대상자들의 정신적 연습에 대한 적응기간과 숙련의 시간을 고려하여 3-4일의 간격을 두고 진행되었

다. 또한 신체적 연습만 했을 때와 정신적 연습과 신체적 연습을 병행했을 때의 효과를 초견·음악적 표현·암보의 3영역에서 비교, 검증하기 위하여 실험연구로 진행하였다. 본 연구의 실험을 진행하기 전에 선행 연구를 통해 정립된 사항들을 바탕으로 연구 대상, 도구, 절차, 평가 방법을 설계하고, 이에 대한 타당도를 얻기 위하여 피아노 연주와 피아노 교수학 및 음악교육 전문가 3인의 인터뷰를 실시하였다. 이들에게 얻은 검증과 제안들을 바탕으로 부족한 부분을 보완하여 연구를 진행하였으며, 연구에 대한 방법 및 절차는 다음과 같다.

연구 대상으로는 전공, 피아노 및 음악 학습 기간과 경험, 피아노 지도경험을 고려하여 현직 피아노 교사 5명으로 선정하였다. 연구 도구로 그리그(E. Grieg)의 <서정 소곡집>(Lyric Pieces)에서 Op. 12 No. 2를 신체적 연습 곡(A)으로, Op. 38 No. 7을 정신적 연습과 신체적 연습의 병행 곡(B)으로 선정하여 각각 발췌하였으며, 2, 3, 4차에 동일하게 사용하였다. 연구 도구로 사용된 두 곡은 연습 시간과 초견 평가요소를 고려하여 정해진 연습 시간 안에 초견으로 연주하기에 적당한 중급 수준의 작품으로 깊이 있는 음악적 표현을 위해 낭만시대의 작품에서 선정하였다. 또한 신체적 연습만 할 때와 정신적 연습과 신체적 연습을 병행할 때의 결과를 비교하여 결과를 도출해야 했기 때문에 형식, 구조, 박자, 조성, 빠르기, 분위기 표현 요소, 마디 수, 난이도 등을 고려하여 성격이 최대한 비슷한 두 곡으로 선정하였다. 실험하는 동안 곡의 작곡가와 제목은 제시하지 않았으며, 연구 대상자들 모두 모르는 곡이라는 것을 확인 후 실험을 진행하였다.

1차는 연구 대상자들의 인적배경조사, 정신적 연습에 대한 배경지식 인터뷰, 정신적 연습에 관한 용어와 개념을 교육하였다. 인적사항으로는 성별, 연령, 최종학력, 전공, 피아노 학습경험과 피아노 지도경험에 관해 기록하도록 하였다. 인적배경조사 질문지 작성 후, 연구 대상자들의 정신적 연습에 대한 배경지식을 알아보기 위하여 정신적 연습의 인지도, 피아노 연습시 적용도, 피아노 지도시 활용도에 대해 인터뷰를 실시하였다. 그리고 정신적 연습에 대한 용어와 개념을 약 30분 동안 교육하여 연구 대상자들이 정신적 연습에 대해 확고히 알고 실험에 참여할 수 있도록 도왔다. 이에 대한 내용은 정신적 연습의 정의, 장점 및 효과, 한계, 방법을 포함해 정신적 연습과 심상의 용어 구별, 시각적 심상, 청각적 심상, 운동감각적 심상의 정의와 방법, 심상의 형태, 심상에 영향을 주는 요인, 심상의 태도, 심상 효과 강화를 위한 교수법이였다.

초견 능력을 측정한 2차에서는 먼저 본 연구자가 초견 실험을 위해 설정한 평가 내용을 연구 대상자들에게 소개하였다. 그 뒤 정신적 연습의 진행이 무의식적으로 일어나는 것을 최대한 막기 위하여 정신적 이미지를 무시하려고 노력하면서 신체적 연습에 집중하도록 지시하였다. 실험자는 스탱위치에 맞춰 6분 동안 (A)곡을 신체적 연습만 하게하

고, 바로 메트로놈 템포 120에 맞춰 (A)곡을 연주하게 하여 초견 능력을 평가하였다. 그 뒤 정신적 연습과 신체적 연습 병행에 대한 지시사항을 읽어주었고, 정신적 연습을 하기 전에 정신적 연습 방법에 대한 교육을 하였다. 연구대상자들은 정신적 연습을 동반한 신체적 연습을 위해 (B)곡을 처음 3분 동안은 피아노 뚜껑을 닫고 정신적 연습만 하게 하고, 그 뒤 3분 동안은 신체적 연습을 하도록 유도하였다. (B)곡의 연주도 (A)곡과 동일하게 메트로놈의 템포 120에 맞추어 연주하게 하여 초견 능력을 평가하였다.

음악적 표현 능력을 측정할 3차에서는 초견에 관한 정신적 연습 방법 교육이 충분히 이루어졌는지 확인 후, 2차 실험과 동일한 절차와 동일한 곡으로 실험을 실시하였다. 차수가 거듭되면서 음악적 표현을 위한 정신적 연습의 방법은 더 다양하게 제시되었고, 이에 대한 교육도 강화되었다. 또한 연구 대상자들에게도 정신적 연습의 시간을 충분히 주고자 전체 연습시간을 각각 10분으로 확장하였다. 본 연구자가 설정한 평가 내용을 소개하고, 신체적 연습동안 2차와 동일한 지시 사항을 알려주었다. 실험자는 2차와 다르게 10분 동안 스탱위치에 맞춰 (A)곡을 신체적 연습만 하게하였다. 그리고 바로 (A)곡을 메트로놈 없이 120의 템포보다는 빠르면서 음악적 표현을 하기에 적당한 템포를 설정하고 연주하게 하여 이를 평가하였다. 그 뒤 정신적 연습과 신체적 연습 병행에 대한 지시사항을 읽어주고, 정신적 연습을 하기 전에 음악적 표현에 도움이 되는 정신적 연습 방법에 대해 2차 보다 더 자세히 교육하였다. 2차의 실험과 다르게 실험자에게 음악적 표현을 하는데 도움을 주고자 (B)곡의 특성과 배경에 대해 짧게 설명해주었다. 또한 이미지상상과 스토리텔링과 같은 정신적 연습방법을 활용할 수 있도록 노르웨이 민속박물관에서 촬영된 약 49초 소요되는 노르웨이 민속춤 영상을 참고자료로서 보여주었다. 모든 설명이 끝난 뒤 연구대상자들에게 (B)곡을 처음 5분 동안은 피아노 뚜껑을 닫고 정신적 연습만 하게하고, 그 뒤 5분 동안은 신체적 연습을 하도록 유도하였다. (B)곡의 연주도 (A)곡과 동일하게 음악적 표현하기에 적당한 템포를 설정하고 연주하게 하여 음악적 표현 능력을 평가하였다.

암보 능력 측정이 이루어진 4차에서도 2, 3차와 동일한 절차와 동일한 곡으로 실험이 실시되었다. 차수가 거듭되면서 암보를 위한 정신적 연습 방법 교육은 강화되었고, 정신적 연습의 시간을 실험자들에게 충분히 주고자 3차 실험과 동일하게 각각 10분으로 설정하였다. 그러나 암보를 위한 곡의 길이는 2, 3차에서 연습했던 부분을 축소하여 (A)곡은 18마디, (B)곡은 16마디를 외우도록 지시하였다. 본 연구자가 설정한 평가내용을 실험자에게 설명하였는데, 이때 3차에서 제시한 음악적 표현을 위한 평가내용과 동일하면서 암보까지 포함되었다는 것을 상기시켜 주었다. 그 뒤 2, 3차와 동일한 신체적 연습동안의 지시 사항을 알려주고, 실험자는 3차와 동일하게 10분 동안 스탱위치에 맞춰 (A)곡

을 신체적 연습만 하게하였다. 그리고 바로 (A)곡을 메트로놈 없이 120의 템포보다는 빠르면서 음악적 표현과 암보하기에 적당한 템포를 설정하고 연주하게 하여 암보능력을 평가하였다. 그 뒤 정신적 연습과 신체적 연습 병행에 대한 지시사항을 알려주고, 정신적 연습을 하기 전에 암보에 도움이 되는 정신적 연습 방법에 대해 3차에서 보다 더 자세히 교육하였다. 모든 설명이 끝난 뒤 (B)곡을 처음 5분 동안은 피아노 뚜껑을 닫고 정신적 연습만 하게하고, 그 뒤 5분 동안은 신체적 연습을 하도록 유도하였다. (B)곡의 연주도 (A)곡과 동일하게 실험자가 음악적 표현과 암보하기에 적당한 템포를 설정하고 연주하게 하여 암보 능력을 평가하였다.

실험 후에는 매 차수마다 연구대상자들과 인터뷰를 실시하여 실험측정 시 정신적 연습의 진행 상황과 의견을 수집하였다. 연습 과정과 평가를 위한 연주는 모두 동영상으로 촬영되었고, 평가자로는 연구자와 음악교육 및 피아노 연주 전문가 1명이 참여하였다. 정확한 평가를 위해서 매 차수 마다 각 영역에 맞는 평가기준을 상, 중, 하로 나누었으며, 이에 근거하여 촬영된 동영상을 분석하였다. 초견 실험의 평가 내용으로는 메트로놈 4분 음표를 기준으로 120에 맞춰 안정적이고 고른 템포로 연주하였는가와, 음 길이, 음 높이, 조표를 정확히 파악하여 연주하였는지를 평가하였다. 또한 셈여림, 슬러, 스타카토, 테누토, 악센트, 리타르단도, 페르마타, 임시표, 꾸밈음 등과 같은 악보에 표기되어있는 음악 기호를 정확히 파악하여 연주하는지를 평가 요소로 설정하고 평가하였다. 음악적 표현 실험 평가내용은 초견 실험에서 평가했던 요소와 템포, 음표 정확성, 리듬, 아티큘레이션, 다이내믹, 페달링, 발란스, 톤, 해석의 9가지 요소를 설정하여 음악적 표현력에 집중하여 평가하였다. 본 연구의 평가요소는 Kim(2000)의 연구에 제시된 피아노 연주 평가 양식을 참고하여 그 기준을 상세히 세웠으며, 실험자가 연주곡을 최대한 음악적으로 표현하도록 돕고자 실험 전에 평가요소에 대해 자세히 설명하였다. 암보 실험 평가는 2, 3차 실험에서 평가했던 요소와 실수나 연주를 머뭇거리는 것과 같은 정확히 암보되지 않은 정도의 횟수를 측정하여 실험자의 암보 능력을 평가하였다.

III. 결론

본 연구는 정신적 연습과 신체적 연습의 병행이 피아노 작품을 완성시키기 위한 모든 과정에 적용되는 효율적이고 실용적인 방법임을 보여주고자 한 가지 영역에서의 측정보다 초견·음악적 표현·암보 3가지 영역으로 나누어 결과를 측정하고 그 효과를 살펴보았다. 그 결과 정신적 연습과 신체적 연습의 병행은 신체적 연습만 했을 때보다 초견·음악

적 표현·암보 능력을 향상시키는 매우 유의미한 연습 방법임이 밝혀졌다. 첫째, 정신적 연습과 신체적 연습의 병행은 곡 전체의 흐름과 세부적인 부분을 파악하여 정확한 초견 연주를 하도록 도와주었다. 둘째, 정신적 연습과 신체적 연습의 병행은 깊이 있는 음악적 해석과 표현력 있는 연주를 하도록 도와주었다. 셋째, 정신적 연습과 신체적 연습의 병행은 정확한 암보를 하면서 음악적 표현을 심화시킬 수 있게 도와주었다.

초견·음악적 표현·암보 3가지 영역에서의 효과 이외에 얻어진 결론 다음과 같다. 첫째, 정신적 연습 배경 조사에 대한 인터뷰 결과에 따르면, 연구 대상자들 모두는 정신적 연습에 대해 들어본 경험은 있으나, 정신적 연습과 관련된 용어, 개념, 방법에 대해 잘 알지 못했다. 그러나 연구 대상자들에게 정신적 연습에 대한 방법이 제대로 제시되고, 이에 대한 교육이 강화되었을 때 정신적 연습의 숙련도는 높아졌다. 둘째, 제시된 정신적 연습의 방법들은 연구대상자와 영역별 실험마다 각각 다르게 활용되었다. 셋째, 연구 대상자들은 지금까지 신체적 연습에 의존해 왔으며, 정신적 연습의 인지·적용·활용의 정도가 매우 낮았음을 인정하는 의견을 내보였다. 그러나 연구대상자 모두는 본 연구의 실험을 통해 정신적 연습과 신체적 연습의 병행이 효율적인 연습 방안을 깨닫게 되었고, 앞으로 자신의 연습과 교육에 실제로 적용 및 활용하겠다는 긍정적인 의견을 보여주었다.

본 연구는 정신적 연습과 신체적 연습의 병행이 초견·음악적 표현·암보와 같은 3가지 영역에서 긍정적인 영향을 끼치는 효율적이고 이상적인 피아노 연습 방안을 검증하였다. 그러나 정신적 요소가 강화된 신체적 연습이 국내의 피아노 교육 현장에 실제로 적용되기 위해 먼저 피아노 교사들과 학습자들에게 정신적 연습에 대한 용어와 개념이 숙지되고, 정신적 연습 방법의 지도가 충분히 이루어져야 한다. 특히 피아노 학습자들과 교사들은 정신적 연습을 작품을 완성시켜가는 모든 과정 중에 적절히 적용하고, 익숙한 가지 심상의 활용이 아닌 시각적 심상, 청각적 심상, 운동감각적 심상을 조화롭게 적용하여 정신적 연습을 해야 한다. 이를 위해 자신에게 부족한 심상 방법을 발견하고, 이를 계속해서 훈련해 나간다면 정신적 요소가 강화된 신체적 연습이 더욱 효과적으로 이루어질 것이라 여겨진다. 본 연구를 통해 피아노 교사 및 학습자들이 정신적 연습과 신체적 연습의 병행이 효율적인 연습 방안을 인지하고, 실제로 학습과 지도에 적용 및 활용하고 음악적 능력과 기술적인 면을 최단시간에 익혀 가장 최상의 연주를 할 수 있기를 기대한다.

참고문헌

- 박진희(1999). 피아노 연주 기법과 연습에 관한 연구. *강남대학교*, 34(4), 163-175.
- Sandor, G.(2007). *온 피아노 플레이*. 김귀현, 김영숙 역. 서울: 음악춘추사.
- Bernardi, N. F., Schories, A., Jabusch, H. C., Colombo, B. & Altenmüller, E.(2013). Mental practice in music memorization: An ecological-empirical study. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 30(3), 275-290.
- Kim, S.(2000). Group differences in piano performance evaluation by experienced and inexperienced judges. *Contributions to Music Education*, 27(2), 23-36.
- Lee, H.(2015). *The relevance of mental practice to music performance*. Ph. D. diss. Lubbok: Texas Tech University.

교육적인 접근으로의 프로그램 노트의 재발견

I. 서론

1. 연구목적

클래식 연주회를 가면 음악 전공하는 학생들 이외에는 젊은 세대를 찾아보기가 쉽지 않다. 미국에서 수년 째 공부하고 있어서 최근 한국 클래식 음악계 동향을 잘 알지 못하지만 미국에서 클래식 연주회를 다니면서 관찰한바 젊은 세대를 클래식 공연으로 끌어들이는데 실패한 것으로 보인다. 반면 한국에서는 조성진이 쇼팽 콩쿠르에서 우승하면서 클래식 음악계의 새로운 스타로 떠오르고 그의 새 음반과 연주회 티켓이 매진되었다는 뉴스를 접했는데, 이것은 클래식 음반, 공연에서는 매우 이례적인 현상이다. 이 현상이 이례적이지 않고 조금 더 흔한 일이 될 수 있도록 음악을 가르치는 교육자로서 할 수 있는 일이 있지 않을까 고민하다 프로그램 노트가 음악 전공자뿐만 아니라 비전공자까지도 클래식 음악을 더 잘 이해하는데 도움이 되지 않을까 하는 생각에서 프로그램 노트를 교육적인 관점에서 다시 보는 시도를 하게 되었다. 음악학자 혹은 작품에 대한 전문적인 지식을 가진 사람이 프로그램 노트를 쓰게 된다. 프로그램 노트는 청중이 무엇을 어떻게 들어야하는지에 대한 기본적인 지식을 제공한다. 이 연구에서 프로그램 노트의 의미를 정의하고 그것의 역사와 어떤 종류의 프로그램 노트가 있는지 조사하고, 기술의 발전과 함께 나타난 새로운 형태의 프로그램 노트도 소개할 것이다.

2. 연구 조사의 제한점

프로그램 노트에 대한 연구가 거의 없기 때문에 다양한 자료를 찾는 것이 불가능했다. 또한 모든 자료가 영어로 쓰여 있어서 한글로 번역하는데 적절한 단어와 용어를 찾는 것도 어려웠다. 매우 한정된 자료만으로 조사를 해야 했기에 프로그램 노트에 대한 더

자세한 연구의 필요성이 제기되었다.

II. 본론

1. 프로그램 노트란 무엇인가?

미국에서 클래식 연주회를 가면 꽤 두툽한 소책자를 받게 된다. 소책자에는 공연 프로그램, 작곡가 소개, 연주자 및 연주 단체 소개, 프로그램 노트, 공연장 및 공연단체 후원자, 다음 공연 예고, 여러 상업 광고들을 포함하고 있다. 클래식 공연장을 찾는 대부분의 사람들은 연주자, 연주 단체, 연주될 곡들에 대한 정보를 얻기 위해 소책자를 공연 전에 미리 훑어본다. 특히 연주될 곡에 대한 해설 및 설명은 작품에 대한 청중의 이해를 돕지만 때때로 그들 스스로 느끼는 작품의 이해를 제한시키기도 한다. 어떤 종류의 프로그램 노트가 청중이 클래식 공연을 더 잘 이해하는데 도움을 줄 수 있을까?

먼저 프로그램 노트의 일반적인 정의를 살펴보면, 연주회나 오페라 공연에서 관객에게 연주될 작품에 대한 정보를 제공하기 위해 쓰인 해설을 가리킨다. 또한 넓게 보자면 CD나 DVD 등에 포함된 레코드 재킷도 프로그램 노트로 여겨진다.

프로그램 노트는 19세기 초 이전에는 거의 찾아 볼 수 없다. 18세기 후반에서 19세기 초반에 유럽에서 산업 혁명이 발생하면서 중산층이 증가 했고 그들의 경제적 풍요로움은 상류 계급의 전유물로 여겨지던 클래식 음악 연주회를 가까이할 수 있게 만들었다. 그러나 이로 인해 클래식 음악 문외한을 위해 작품 이해를 도와줄 필요성이 생겼다. 귀족이나 왕족들은 어렸을 때부터 음악 교육을 받아왔기 때문에 그들은 따로 작품에 대한 해설이 필요 없었던 반면, 클래식 음악 연주회에 새로 유입된 중산층들은 체계적인 음악 교육을 받을 기회가 없었기 때문이다. 초기의 프로그램 노트에는 작품에 대한 해설이 예제 악보와 함께 설명되었다. 19세기 후반으로 가면서 작품을 분석한 해설(프로그램 노트)이 빈 필하모닉 오케스트라와 베를린 필하모닉 오케스트라의 공연을 비롯해 유럽과 미국 대부분의 공연장에서 등장했다. 1900년대로 들어서면서 독일과 오스트리아에서 점점 더 자세하고 각 작품마다 구분되어 쓰여진 프로그램 노트가 나타났다. 20세기 초부터는 작곡가들이 직접 프로그램 노트를 제공하며 자신의 곡에 대해 설명하기 시작했는데, 음악 교육을 받은 사람도 이해하기 힘든 현대 곡들이 등장하면서 작곡가들이 자신들의 곡을 설명해야 할 필요성을 느꼈기 때문이다. 흔히 현대음악 작곡가들은 청중을 고려하지 않고 자신들이 쓰고 싶은 음악을 작곡한다고 생각하기 쉽지만, 쇤베르크는 자신의 곡

에 대한 청중의 감상을 돕기 위해 그가 살던 시대에는 새로운 기기였던 라디오와 TV에 기꺼이 출연하여 인터뷰하고 자신의 곡을 설명했다. 19세기에 들어서 등장한 프로그램 노트는 그 이래로 클래식 연주회에서 일반적으로 배부되었다.

2. 프로그램 노트의 구성 요소 및 목적

프로그램 노트에는 다음의 요소들이 포함되어야 한다: 작품에 대한 기본적인 정보(작곡 연도, 초연 장소 등), 작곡가의 간략한 인물 소개, 초연 당시의 작품에 대한 대중 혹은 음악 평론가들의 반응, 작품의 특징 및 해설. 프로그램 노트를 제공하는 목적은 청중을 교육시키기 위한 것이 가장 크다. 청중들은 익숙하지 않은 작품들도 연주전에 혹은 후에 프로그램 노트를 읽으면서 곡에 대한 정보와 해설을 얻을 수 있다. 그로 인해 그들의 연주회 참석 경험의 질을 높일 수 있고, 새로 유입된 청중에게는 프로그램 노트를 읽으면서 작품에 대한 이해를 높이며 그들을 다음의 공연으로 이끄는 촉매제가 될 수도 있을 것이다. 전문적인 음악 교육을 받은 사람조차도 현대 음악을 음악회에서 듣는 것만으로 이해하고 감상하는 것은 쉬운 일이 아니다. 특별히 현대 음악에 대한 프로그램 노트는 청중이 현대 음악을 좀 더 쉽게 이해하고 다가갈 수 있는 기회를 제공한다.

3. 프로그램 노트의 종류 및 지침

프로그램 노트는 크게 분석적인 프로그램 노트와 설명적인 프로그램 노트, 두 종류로 나눌 수 있다. 분석적인 프로그램 노트는 작품에 대해 화성과 형식 등 음악 이론적인 자세한 분석과 연주의 어려움 등을 포함하는 반면 설명적인 프로그램 노트는 정서적이고 묘사하는 언어를 사용하여 작품을 서술한다. 그러나 대부분의 프로그램 노트는 두 종류가 모두 들어가 있다. 이 두 가지의 균형이 잘 맞게 쓰인 프로그램 노트가 청중들이 음악을 이해하는데 훨씬 도움이 될 수 있다. 프로그램 노트를 쓸 때 기억해야 할 점은, 읽을 대상이 누구인가이다. 음악적 배경이 별로 없는 일반적인 청중을 위한 프로그램 노트라면 전문적인 음악 용어를 쓰는데 주의를 기울여야 할 것이다. 반면, 음악 전공자 및 음악에 대한 기본적인 배경 지식이 있는 청중이 대상이라면 그런 음악 용어를 사용해도 무방할 것이다.

4. 프로그램 노트의 새로운 경향과 한국의 현주소

프로그램 노트는 일반적으로 작은 책자로 연주회에 오는 관객들에게 배부되었다. 그

러나 기술이 발전하고 컴퓨터와 스마트폰이 대중화 되면서 새로운 형태의 프로그램 노트들이 나타나게 되었다. 미국의 대부분의 공연장 혹은 연주 단체는 그들의 웹사이트에서 프로그램 노트를 제공한다. 때때로 사운드 클립이나 비디오 클립과 같이 프로그램 노트를 제공하기도 한다. 음악을 들으면서 동시에 프로그램 노트를 읽는다면 작품을 이해하는 데 크게 도움이 될 것이라고 생각한다. 부지런하고 열정적인 청중이라면 공연에 가기 전에 미리 집에서 편안하게 음악을 들으면서 프로그램 노트를 읽고 연주회 갈 준비를 할 수도 있다. 또는 공연에 다녀온 후에 연주회의 감동을 다시 느끼며 복습하듯이 프로그램 노트를 읽을 수도 있을 것이다. 최근 필라델피아 오케스트라는 스마트폰을 이용한 새로운 포맷의 프로그램 노트를 선보이기 시작했는데 LiveNote가 그것이다. LiveNote는 모바일 어플리케이션으로 스마트폰에 이 어플리케이션을 다운받으면 필라델피아 오케스트라가 연주하는 공연에 관한 디지털 형태의 프로그램 노트, 음악 용어 사전, 그리고 필라델피아 오케스트라에 대한 정보를 얻을 수 있다. 앞으로 이런 스마트폰과 다양한 기기를 활용한 프로그램 노트가 더 나타날 것으로 기대된다. 그러나 한국에서는 예술의 전당이나 세종문화회관 같은 큰 공연장의 인터넷 홈페이지에서 연주자 및 단체에 대한 소개만 있고 작품에 대한 해설은 찾아 볼 수 없었다. 반면 서울시향이나 KBS오케스트라 같은 공연 단체 홈페이지에서는 간략한 프로그램 노트를 제공하고 있다. 공연단체에서 제공하는 한국과 미국의 프로그램 노트를 비교하자면 한국의 프로그램 노트는 짧고 간단한 반면, 미국의 프로그램 노트는 작품과 작곡가에 대한 상세한 설명을 제공 하고 있다.

III. 결론

프로그램 노트는 작품에 대한 해설을 통해 청중의 연주 감상의 더 나은 경험을 제공할 수 있다. 그러나 프로그램 노트를 쓰는데 있어 일반 관객과 음악적 배경 지식을 가진 관객 사이에서 적절한 어조와 전문 음악 용어의 사용의 균형을 맞추는 것이 중요하다.

참고문헌

- Simeone, N. "Programme note." *Grove music online*,. *Oxford music online*,. Oxford University Press, Retrieved April 15, 2017, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/51278>
- Radice, A.(2000). *Irvine's writing about music*. 3rd ed. Portland, OR: Amadeus Press
- Woodworth, Marc, & Ally G.(2015). *How to write about music: excerpts from the 33 1/3 series, magazines, books and blogs with advice from industry-leading writers*. London: Bloomsbury.

Wingell, Richard J. *Writing about music an introductory guide*. 4th ed. Upper Saddle River, NJ: Pearson, 2009.

“Guides: Program Notes (A How-to Guide): Key Resources.” Key Resources - Program Notes (A How-to Guide) - Guides at DePaul University. Retrieved April 13, 2017, <http://libguides.depaul.edu/programnotes>.

임부를 위한 피아노 태교의 인식도 조사

I. 서론

현대사회에서 태교는 생활지침, 마음가짐과 같은 넓은 범위에서 음악 태교, 미술 태교, 만들기 태교, 운동 태교, 태담 태교 등의 구체적인 태아 교육법으로 발전하였다(김선주 외, 2013). 이러한 태교의 여러 방법 중 음악 태교는 음악의 중요성을 인식한 근래 몇 년 동안 가장 대표적인 태교 방법으로 꼽히게 되었다(박효실, 2004; 신인숙, 김애자, 2006). 과거에는 음악을 듣는 음악 감상만이 음악 태교라는 인식이 있었던 반면, 현대에는 노래 부르기, 악기 연주와 같이 좀 더 세분화 된 음악 태교에 대한 접근들이 이루어지고 있다. 하지만 이에 관한 연구 논문은 아직까지 드물며, 시중에는 음악 태교에 관한 다양한 태교 교재가 판매되고 있으나 작가의 이름이 없거나 출처를 밝히지 않은 내용도 포함되어 있는 등 음악 태교의 교재나 사설 학원들이 확인과 과학적 검증도 없이 늘어나고 있다(김선주 외 2013; 이희영, 1997). 따라서 본 연구의 목적은 임부를 위한 피아노 태교의 인식도를 조사하여 이의 올바른 실천 방법과 학습자의 교육적 기반 마련에 도움을 주고자 하는 것이며, 더 나아가 임부라는 새로운 학습자 집단을 연구하여 국내 피아노 교육의 발전에 기여하고자 한다.

II. 본론

1. 이론적 배경

1) 음악 태교

음악 태교의 방법에는 음악 감상, 노래 불러 주기, 악기를 직접 연주하여 들려주기 등

다양한 종류가 있는데, 그 중 가장 많이 행하여지고 있는 방법은 음악 감상이다(강효정, 최정주, 2015; 문연경, 2013). 음악 감상 태교의 정의에 대해 이희영(1997)은 감정과 사상을 표현하는 시간적 소리의 예술인 음악을 통해 임부는 심리적, 정서적 안정을 얻고 임부가 느끼는 그 감정이 태아에게 전달되어 태아 또한 편안함을 느낄 수 있도록 훌륭한 태내 음 조성을 하는 것이라고 하였다. 이렇게 음악 태교란 임신 중에 좋은 음악을 많이 들음으로써 태아의 두뇌 기능 발달과(이희영, 1997) 장래의 음악적 능력 까지 영향을 미치는(문연경, 2013) 태아에게 절대적으로 필요한 교육을 말한다.

2) 피아노 태교

미국의 학자 차일즈(Childs, 1998)는 음악 감상보다 태아에게 가장 진실하고 직접적인 음악 경험은 어머니가 직접 연주하는 것이라고 말하였다. 또한 김수용(2011)은 태교로 악기를 연주하거나 배우는 적극적인 음악 레슨을 권한다고 말하며 악기 태교의 중요성에 대해 강조 하였다. 임부가 태교를 위해 배울 수 있는 악기에는 여러 종류가 있지만 그중 피아노는 접하기 쉬운 대중적이고 보편적인 악기이며, 소리를 내거나 정확한 음정을 내는 데만도 상당한 시간이 소요되는 현악기나 관악기와는 달리 숙련된 기술 없이도 건반을 누르면 소리를 바로 낼 수 있다는 장점이 있는 악기이다(유은석, 2008). 또한 효과적으로 음악을 가장 광범위하게 표현 할 수 있는 선율악기로서 정서적으로 도움을 주는 악기이다(허은진, 2004).

결론적으로 피아노는 임부들이 부담 없이 쉽게 배울 수 있는 악기이며, 피아노를 배우고 연주하는 피아노 태교는 손가락을 쉴 새 없이 움직여서 손가락 운동으로 두뇌 개발도 되고, 음악으로 인한 안정감과 정서 개발에도 도움이 되는(송금례, 2014) 임부와 태아 모두에게 긍정적인 영향을 주는 효과적인 태교 방법이다.

2. 연구 대상 및 방법

본 연구는 임부를 위한 피아노 태교의 인식도를 조사하기 위하여 조사연구 방법을 사용하였다. 조사 대상자는 회원 수 2백만 명의 네이버 최대 규모 육아 카페인 맘스홀릭¹⁾ 회원 중 135명을 대상으로 하였으며, 설문은 웹을 이용한 설문 조사로 진행하였다.

1) 네이버 카페 맘스홀릭 웹사이트: <http://cafe.naver.com/imsanbu>

3. 결과 분석 및 논의

1) 임부들의 음악 태교 실천도

조사대상자의 음악 태교 실태를 알아보기 위하여 빈도분석(frequency analysis)과 복수 응답 내 빈도분석을 실시하였다. 그 결과 76.3%가 음악 태교를 실천하고 있는 것으로 나타나 비교적 실천비율이 높은 것을 알 수 있다. 또한 음악 태교를 실천 하고 있는 경우 그에 대한 응답으로는 ‘음악 태교가 좋다고 해서’ 33.9%, ‘임부의 스트레스 완화를 위해’ 27.9%, ‘태아의 뇌기능 발달을 위해’ 26.8% 등의 순으로 나타났다. 음악태교를 실천하고 있는 방식에 대한 질문에는 음악 태교의 세 가지 방법 악기 연주, 음악 감상, 노래 부르기 중 음악 감상의 방법으로 음악 태교를 한다는 응답이 56.3%로 가장 많았다.

현재 음악 태교로 연주하고 있는 악기, 또는 앞으로 배울 기회가 있을 경우 희망하는 악기로는 피아노, 오르간 등의 건반악기가 68.9%로 가장 많았다. 희망하는 악기로 위의 악기를 선택한 이유는 복수 응답하여 ‘배우고 싶은 악기라서’ 36.0%, ‘좋아하는 악기라서’ 29.1%, ‘소유하고 있는 악기라서’ 16.0% 등의 순으로 나타났고, 기타 의견 중 건반악기(피아노, 오르간 등)를 선택한 이유로는 ‘배가 나와도 의자에 앉아서 하는 악기라 자세를 잡기가 불편하지 않을 것 같아서’, ‘자세가 편해야 해서 현악기는 힘들 것 같고 호흡이 가파져서 관악기도 힘들 것 같고 건반악기가 가장 무난할 것 같다’, ‘배웠던 악기라 연주가 수월해서’, ‘손가락 움직임이 태아 뇌 발달에 도움을 준다고 해서’, ‘소리가 예뻐서’ 등이 있었다.

2) 임부들의 피아노 태교에 관한 인식도

조사대상자의 피아노 태교에 대한 인식 조사 결과 피아노 태교를 알고 있는 경우는 58.5%로 절반이 약간 넘는 수치로 나타났다. 다음으로 피아노 태교의 영향에 대한 인식 수준은 ‘전혀 그렇지 않다’ 1점 - ‘매우 그렇다’ 5점을 부여하는 리커트 척도를 사용하여 조사하였고, 전체 피아노 태교의 영향에 대한 7개 영역의 평균은 3.65점으로 ‘그렇다’ 수준에 가까운 긍정적 인식을 갖는 것으로 나타났다.

3) 임부들의 피아노 태교 프로그램 구성

조사대상자의 피아노 태교의 시기 및 프로그램 구성에 대한 인식의 조사 결과 첫 번째, 피아노 태교 프로그램의 적합한 음악장르에 대해서는 클래식음악이 79.3%로 압도적으로 많았으며, 기타 의견으로 산모가 원하는 음악이라는 의견이 있었다.

두 번째, 효과적인 피아노 태교 수업을 위한 수업 형태로는 ‘임부만 개인레슨’ 43.0%, ‘다른 임부들과 함께 그룹레슨’ 31.1%, ‘부부가 함께 그룹레슨’ 20.0% 순으로 나타났고, 기타의견의 내용으로는 ‘어떤 방식이든 상관없다’는 의견과 ‘산모가 원하는 방식’ 등의 의견이 있었다.

세 번째, 피아노 태교 수업의 교사 자질과 전문성에 대한 중요정도는 ‘중요하다’와 ‘매우 중요하다’의 비율이 약 80% 가까이 나타나 평균 4.08점으로 강사의 자질과 전문성을 중요하게 인식하는 것으로 나타났다.

네 번째, 향후 피아노 태교를 위한 전문적 피아노 교재가 나올 경우 사용 여부에 대한 인식은 ‘보통이다’, ‘사용 하겠다’ 비율이 각각 39.3%, 43.7%로 나타나 평균 3.61점으로 보통이상의 사용 의사를 보이는 것으로 조사되었다.

다섯 번째, 피아노 태교를 전문적으로 배울 기회가 주어질 경우 참여의사를 살펴보면 ‘참여 하겠다’가 51.9%로 가장 많았고 ‘꼭 참여하겠다’ 22.2%, ‘보통이다’ 20.7% 순으로 나타나 평균 3.91점으로 ‘참여하겠다’ 수준의 참여의지를 보였다.

III. 결론 및 제언

본 연구는 현재 국내 임부의 피아노 태교에 대한 인식을 조사함으로써 피아노 태교의 올바른 방법과 학습자의 교육적 기반 마련에 도움을 주고자 하는 서술적 조사연구이다. 조사의 내용은 임부의 음악태교에 대한 실천도, 피아노 태교에 관한 인식도, 피아노 태교 프로그램의 구성에 대한 것이며, 수집한 조사 자료의 분석 결과를 통해 얻은 결론은 다음과 같다.

첫 번째, 음악 태교를 실천하는 이유로 단순히 ‘음악 태교가 좋다고 해서’라는 응답이 가장 많은 것으로 보아 음악 태교의 효과에 대한 지식의 전달이 필요한 것으로 보인다. 또 음악 태교의 방법 중 ‘음악 감상으로 태교를 한다’는 응답이 가장 많았던 이유는, 악기 연주, 노래 부르기와 같은 태교의 인식과 실천 방법의 보급이 미비하여 나온 결과로 보인다.

두 번째, 임부들의 음악 태교 실천도에 대한 설문조사의 분석 결과 임부들은 악기 태교로 피아노, 오르간 등 건반악기를 가장 선호하며, 여러 악기 중 신체적 제약이 적은 건반악기가 임부에게 가장 적합하다는 것을 알 수 있다.

세 번째, 피아노 태교에 대한 인식 설문조사의 분석 결과 피아노 태교의 인식은 부족해 보이나, 그 영향력에 대해서는 긍정적인 수치의 결과가 나타났다. 따라서 피아노 태

교에 대한 올바른 인식이 높아지고 효과적인 태교 방법과 실천에 관한 보급이 이루어진다면, 발전 가능성은 높다고 볼 수 있다.

네 번째, 피아노 태교 프로그램 구성에 대한 설문조사의 분석 결과 임부들은 전문적인 수업은 원하지만 획일화된 수업을 원하지 않으며, 기존의 피아노 교육보다 자유롭고 스스로 선택할 수 있는 수업, 그리고 임부라는 특성을 고려한 수업을 원하는 것을 알 수 있다.

따라서 본 연구를 바탕으로 피아노 태교 수업의 교사 교육, 교재 연구, 수업 프로그램 연구 등의 후속 연구가 이루어져야 할 필요가 있겠다. 먼저 피아노 태교 수업의 교사 교육의 경우, 기본적으로 임부의 신체적, 심리적 특징에 관한 이해가 필요하며 그에 적합한 교수법의 연구 또한 이루어져야 할 것이다. 교재 연구는 태교에 적합한 음악에 대한 기본적인 지식을 바탕으로 이루어질 필요가 있으며, 수업 교재 외에 교사 지침서, 더 나아가 피아노 태교와 다른 태교를 접목한 교재의 연구도 이루어질 수 있을 것이다. 또한 단순히 피아노 실력 향상을 위한 지도가 아니라 음악 감상 과 음악치료를 접목시키는 등의, 임부에게 적합한 수업 프로그램의 연구도 필요할 것이다. 이러한 지속적인 연구들을 통하여 피아노 태교 수업의 교육적 가치와 중요성을 인정받고 실질적인 활성화가 이루어지기를 기대해본다.

참고문헌

- 강효정, 최정주(2015). **행복한 예술 태교**. 서울: 세광음악출판사.
- 김선주, 이연정, 홍민하, 문덕수, 반건호(2013). 태교의 효과를 과학적으로 증명할 수 있을까?. **대한소아청소년정신의학회**, 24(4), 183-190.
- 김수용(2011). **뇌과학이 밝혀낸 놀라운 태교이야기**. 경기도: 종이겨울.
- 송금례(2014). **송금례 교수의 태교 코칭**. 경기도: 도서출판 물푸레.
- 신인숙, 김애자(2006). 태교와 음악 환경이 유아의 음악 능력에 미치는 영향. **아동교육**, 15(1), 123-137.
- 유은석(2010). **21세기 교사를 위한 피아노 교수전략**. 서울: (주)학지사.
- 문연경(2013). 홀리스틱 음악태교를 위한 학부모의 음악태교 관심도 조사연구. **홀리스틱교육연구**, 17(1), 87-104.
- 박효실(2004). 태교로서의 음악 활용 연구. 석사학위 논문, 숙명여자대학교 대학원.
- 이희영(1997). 태교음악에 관한 산모들의 인식 및 선호도 조사. 석사학위 논문, 상명대학교 대학원.
- 허은진(2004). 아동기 조기 음악 교육의 필요성과 효과적인 교육방법. 석사학위 논문, 중앙대학교

대학원.

Childs, M. R.(1998). Prenatal language learning. *Journal of Prenatal & Perinatal Psychology & Health*, 13(2), 99-121.

성인 피아노 교육의 인식도 조사와 발전 방향에 관한 연구

I. 서론

현대사회는 자기계발이나 여가를 활용하고자 하는 성인들의 지속적인 관심이 높아지고 있으며, 취미 생활에 대한 관심도 높아지면서 악기를 배우고자 하는 수요 또한 증가하고 있는 추세이다(정광재, 2009). 이러한 결과를 대변하듯이 성인을 전문적으로 교육하는 피아노 학원이 서울의 중심지에 등장하고 있고, 기존의 피아노 학원들 역시 성인들의 수강을 유도하기 위하여 성인의 성향에 맞게 학원 운영방식과 환경의 변화를 추구하고 있다(곽준영, 정완규, 2014, p. 2). 현재 국내 성인 피아노 교육에 관한 실태조사를 한 선행연구는 현장에서 피아노 교육을 받고 있는 성인 학습자들만을 대상으로 한 설문조사로 주로 연구되어졌으며, 성인들의 피아노 교육에 대한 전반적인 인식을 다루는 연구는 부족한 실정이다. 성인들의 요구는 높아지는데 비해 계속 학습자들만을 대상으로 연구한다면 성인 피아노 교육의 큰 발전이 있을 수 없다. 무엇보다 성인 피아노 교육의 더 나은 발전을 위해서는 현재 교육을 받고 있지 않는 일반 성인들의 피아노 교육에 대한 인식을 조사할 필요가 있다. 이를 위해 연구자는 잠재되어 있는 성인들의 성인 피아노 교육에 대한 인식을 조사하고, 보다 효과적이고 바람직한 성인 피아노 교육의 기초적 자료를 제공하고자 한다.

II. 본론

본 연구는 과거 피아노를 배운 경험의 유무에 관계없이 현재 피아노 교육을 받고 있지 않는 서울시 20대에서 50대 이상의 남·여 성인들을 대상으로 성인 피아노 교육에 대

한 전반적인 인식도를 조사하였다. 연구의 목적에 맞게 인적 사항과 피아노 학습 경험 여부, 피아노 교육에 대한 전반적인 인식, 피아노 교육 장소 및 환경, 피아노 학습 시 레슨유형, 지도교사 스타일, 피아노 교육을 통한 자기실현방법 및 향후 방향에 대한 인식을 묻는 설문지를 제작하여 총 319부의 설문자료를 분석하였다.

본 연구 조사대상자의 인적사항 및 피아노 학습 경험을 분석한 결과, 남자 177명, 여자 142명이었으며 연령은 20대 133명, 30대 65명, 40대 51명, 50대 이상 70명으로 나타났다. 직업은 직장인 199명, 전업주부 50명, 학생 39명, 기타직업으로는 취업준비생, 프리랜서, 학원 강사, 자영업, 사업가, 군인 등 31명으로 조사되었다. 최종학력은 대학교 졸업이 가장 많았으며, 피아노 학습 경험을 묻는 질문에서는 193명이 배운 경험이 있었고 126명은 배운 경험이 없는 것으로 나타났다. 피아노를 배운 경험이 있는 경우 피아노를 처음 배웠을 때 주요 학습교재로는 92.7%가 바이엘 등 정통교재로 배운 것으로 나타났고, 피아노를 배우다가 그만두게 된 계기는 피아노에 대한 흥미결여와 시간부족이 각각 55.4%, 32.1%로 가장 많았다.

피아노 교육에 대한 전반적 인식을 측정하기 위한 7개 영역 중 ‘피아노 교육은 정신건강에 도움이 되는 교육’, ‘생활에 즐거움이 생기는 교육’, ‘삶의 질이 향상되는 교육’, ‘스트레스 해소를 통해 사회활동에 도움이 되는 교육’ 순으로 평균 이상의 긍정적 인식을 보였다. 반면 ‘실생활에 도움이 되는 교육’이라는 인식은 ‘보통이다’ 비율이 37.6%로 가장 높고, ‘그렇다’의 비율이 38.2%로 가장 낮게 나타나 평균 3.56점으로 상대적으로 가장 낮은 수준을 보였다. 또한 ‘손과 팔 운동을 통해 신체건강에 도움이 되는 교육’, ‘다른 악기들에 비해 쉽게 접근 할 수 있는 교육’ 등은 각각 3.60점, 3.66점 순으로 평균이하의 인식 수준을 보였다. 전반적으로 피아노 교육은 신체적, 현실적 도움 보다는 정신적 도움을 받을 수 있는 교육으로 인식하는 경향이 좀 더 높은 것을 알 수 있다.

선호하는 피아노 교육 장소는 ‘성인 전문 피아노 학원’과, ‘개인지도’가 각각 38.2%로 가장 많았고, ‘유아포함 일반 음악학원’, ‘문화센터’ 순으로 나타났다. 피아노 교육장소의 가장 중요한 환경요소는 복수응답으로 조사하였고, 그 결과 ‘다른 악기 등 다양한 교육 기자재를 활용하는 곳’이 35.4%로 가장 많았고, ‘냉·난방 시설, 주차시설이 구비되어 있는 곳’, ‘학습교재가 다양하게 구비되어 있는 곳’, ‘시청각 자료 및 프로그램의 다양성’ 등의 순으로 나타났다.

〈표 1〉 선호하는 피아노 교육 장소 및 환경

선호하는 피아노 교육 장소 및 환경		빈도(N)	퍼센트(%)
선호하는 교육장소	유아포함 일반 음악학원	45	14.1
	성인 전문 피아노 학원	122	38.2
	개인지도	122	38.2
	문화센터	29	9.1
	기타	1	.3
	합계	319	100.0
교육환경의 중요요소 (복수응답)	냉·난방 시설, 주차시설이 구비되어 있는 곳	134	22.7
	시청각 자료 및 프로그램의 다양성	107	18.1
	학습교재가 다양하게 구비되어 있는 곳	127	21.5
	다른 악기 등 다양한 교육기자를 활용하는 곳	209	35.4
	기타	14	2.4
	합계	591	100.0

희망하는 피아노 레슨유형을 살펴보면, 피아노 학습 시 레슨을 받고 싶은 시간대는 저녁반이 41.7%로 가장 많았다. 1주일에 레슨을 받는 적절한 횟수는 2회가 54.5%로 가장 많았으며, 피아노 레슨을 받는 시간은 30분-1시간 미만과 1시간-1시간 30분미만이 각각 44.2 %, 42.6%로 가장 많았고, 1달에 4회 레슨을 받는 기준으로 레슨비의 적정 수준은 10-14만원, 5-9만원이 각각 37.9%, 35.4%로 가장 많았다.

〈표 2〉 희망하는 피아노 레슨 유형

특성		빈도(N)	퍼센트(%)
레슨 비 (4회/1달 기준)	5만원 미만	35	11.0
	5-9만원	113	35.4
	10-14만원	121	37.9
	15-19만원	38	11.9
	20만원 이상	12	3.8
	합계	319	100.0

지도교사 스타일에 관한 중요도를 조사한 결과, ‘지도교사의 수업방식 중 흥미나 즐거움을 유도해내는 것을 중요시 한다’의 문항에 ‘매우 중요하다’의 비율이 평균 4.34점으로 가장 중요한 요인인 것으로 나타났고, 그 다음 ‘지도교사의 연주능력을 중요시 한다’, ‘지도교사의 이론 및 음악 전반에 관한 지식을 중요시 한다’는 ‘중요하다’ 수준으로 나타났다. 반면 외모나 나이는 ‘전혀 중요하지 않다’, ‘중요하지 않다’의 비율이 높게 나타나 비교적 중요 요인이 아닌 것으로 나타났다. 피아노 교육을 통한 자기실현 방법과 향후 방향은 먼저 피아노 교육을 통한 희망활동으로는 ‘자기계발’이 가장 많았고 ‘봉사활동’, ‘동호회 활동’ 순으로 나타났다. 성인 피아노 프로그램에 있어서 개설되기 희망하는 프로그램으로는 ‘실생활 중심의 실용 프로그램’이 56.4%로 가장 많았고, ‘수준별 학습을 할 수 있는 체계적인 프로그램’이 28.5%, ‘자녀 학습에 도움을 줄 수 있는 프로그램’이 13.5% 순으로 나타났다. 마지막으로 추후 기회가 된다면 피아노를 적극적으로 배우고 싶다는 인식을 가진 경우는 87.1%로 비교적 많았다.

〈표 3〉 피아노 교육을 통한 자기실현 방법 및 향후 방향

피아노 교육을 통한 자기실현 방법 및 향후 방향		빈도(N)	퍼센트(%)
개설되기를 희망하는 프로그램	자녀 학습에 도움을 줄 수 있는 프로그램	43	13.5
	수준별 학습을 할 수 있는 체계적인 프로그램	91	28.5
	실생활 중심의 실용 프로그램	180	56.4
	자격증 관련 프로그램	2	.6
	기타	3	.9
추후 적극적인 피아노 교육	예	278	87.1
	아니오	41	12.9
합계		591	100.0

III. 결론 및 제언

과거 피아노를 배운 경험의 유무에 관계없이 현재 피아노를 배우고 있지 않는 서울시 남·여 성인들의 피아노 교육에 대한 인식을 조사한 결과, 선호하는 피아노 교육 장소를 묻는 질문에서는 성인 전문 피아노 학원과 개인지도가 같은 응답률로 가장 높게 조사되었으며, 선호하는 피아노 교육 장소를 묻는 질문에서는 성인 전문 피아노 학원과 개인지

도가 같은 응답률로 가장 높게 조사되었으며, 선호하는 교육환경은 다른 악기 등 다양한 교육기자재를 활용하는 곳을 가장 선호하였다. 성인들은 1달에 4회 레슨 기준으로 수강료의 적정 수준은 10-14만원을 가장 선호하는 것으로 파악되었으며, 향후 성인 피아노 교육 프로그램에 있어서 개설되기 희망하는 프로그램은 실생활 중심의 실용 프로그램이 개설되기를 희망한다고 응답하였다. 이상의 결론을 토대로 연구자는 다음과 같이 제언하고자 한다.

첫째, 성인 피아노 교육에 있어서 중요한 요소로 시설물이 갖추어진 환경적인 측면의 개선이 필요하다. 연구 결과에 따르면, 성인들은 피아노 교육장소의 가장 중요한 환경요소로 다른 악기를 활용하며 다양한 교육기자재를 활용하는 곳, 냉·난방 시설 및 주차시설이 구비되어 있는 곳을 선호한다는 비율이 높은 응답률을 보였다. 이는 대부분의 성인들이 피아노 교육에 있어서 환경적인 부대시설이 잘 갖추어진 곳을 선호하는 것으로 파악된다. 현재 성인 피아노 교육현장은 피아노만 집중적으로 전문 교육을 하고 있으며, 환경적인 측면에서는 잘 갖추고 있지 않다. 취미로 배우는 성인들이 많기 때문에 그들이 흥미를 잃지 않도록 피아노뿐만 아니라 다른 많은 음식과 기능을 가지고 있는 관현악 악기나 타악기 등 보다 다양한 악기들도 접할 수 있도록 환경을 조성하여서 피아노를 좋아할 수 있는 환경을 제공한다면 향후 확보될 수요층을 위한 더욱 발전적 학습 환경을 제공하는 계기가 될 것이다.

둘째, 성인들의 원활한 참여를 이루기 위한 수강료의 다양한 개선책이 강구되어야 할 것이다. 현재 성인 전문 피아노 학원에서 1달 기준 4회 레슨 시 20만원의 수강료를 받는데 비해 대다수의 성인들은 10-14만원이 적정수준이라고 응답하였다. 성인들은 시간과 비용을 투자하면서 문화예술을 즐기고 배우는 반면, 그 시간과 비용에는 한계가 설정되어 있다. 결국 적정선의 수강료가 책정 되었을 때 수요층으로 들어올 가능성이 있는 것으로 판단되며, 개개인의 수준별 특성에 따른 세부적인 수강료가 책정된다면 부담 없는 비용으로 더 많은 성인들이 현장으로 들어올 계기가 될 것이다.

셋째, 성인들의 요구를 적극 반영하는 체계적인 수업 프로그램 개선이 필요하다. 연구 결과에 따르면 성인들이 향후 개설되기를 희망하는 피아노 프로그램에 있어서 ‘실생활 중심의 프로그램’이 개설되기를 가장 희망한다고 응답하였다. 현재 성인 전문 피아노 학원의 주 학습자가 20대·30대이기 때문에 그들을 위한 프로그램을 중심으로 운영되어져 가고 있다. 하지만 추후 기회가 된다면 피아노를 배우고 싶다는 응답을 분석한 결과, 적극적으로 배우고 싶다는 응답률이 87.1%(278명)로 비교적 높게 나타났다. 이는 향후 중·장년층도 성인 피아노 현장으로 흡수될 가능성이 있는 결과라고 볼 수 있다. 성인 피아노 교육의 지속적인 참여와 다양한 연령대의 수요확충을 위해 잠재되어 있는 중·장년층

을 위한 프로그램의 연구·개발이 이루어져야 할 것이다.

참고문헌

곽준영, 정완규(2014). 피아노 교육수요 변화와 성인 피아노학습 활성화 방안. **음악교수법연구**, 14., 1-20.

정광재(2009). 취미생활 관심...악기수요 '증가'. **매일경제뉴스**. 접속일 03. 22. 2016, http://mbn.mk.co.kr/pages/news/newsView.php?news_seq_no=429148

출판사 세션 I

출판사 세션
I

- 세광음악출판사 공개강좌
<Smart 8> 예술체험을 활용한 감각적 피아노 레슨법
강효정 (세광교육연구소)
- 음악춘추사 공개강좌
피아노 교수법적 시대별 필수 악곡의 보고 <클라비어 연주여행>
윤소윤 (중앙대)

<Smart 8> 예술체험을 활용한 감각적 피아노 레슨법

I. 서론

피아노 연주에 있어 ‘음악적 흐름’은 음표에 ‘생명과 의미’를 부여해주는 필수요소이다. 듀이(J. Dewey)는 “음악의 흐름이 연주자의 몸과 마음으로 흘러 들어와 상호 교류하는 단계에 이르면 오묘하고 신비한 체험, 즉 미적경험에 몰입하게 된다”고 했다(김기수, 2015, p. 5, 재인용). 기초 학생들의 레슨에서 많은 교사들이 이 ‘미적경험’의 중요성을 간과하는데 기초 단계 레슨에서도 음악의 흐름을 감각적으로 체험하는 과정이 필수요소로 포함되어야 할 것이다. ‘오선’에서 벗어나 다양한 음악적 스타일을 접하고 감각적으로 느껴보는 체험은 독보와 테크닉 연습이 버거운 학생들에게도 흥미와 자존감을 높여 줄 수 있으므로, 중요한 동기유발의 도구가 되고, 풍부한 음악적 잠재력을 키워줄 수도 있다. 최근 피아노 학습을 시작하는 연령이 낮아지고 방과 후 학습이 늘어나 그 어느 때보다 감각적인 활동이 요구되는데도 음표읽기와 반복연습에만 치중하다 흥미를 잃게 하는 사례가 드물지 않다. 많은 교사들이 이러한 문제점에 공감하지만 교사 자신이 받았던 레슨에도 풍부한 감각적 체험이 결핍된 경우가 많아 단시간에 레슨방식을 바꾸기가 쉽지 않다. 그러므로 레슨 중 손쉽게 감각적 예술체험을 접목시킬 수 있도록 <Smart 8> 프로그램을 개발하게 되었는데 이는 일종의 ‘예술체험 툴(tool)’이라고 할 수 있다. 연령에 관계없이 감각적으로 음악을 받아들일 수 있도록 명화, 시, 춤 등 다양한 감각 통로를 통해 미적 체험을 제공하고, 이러한 체험이 호기심을 갖게 하며, 호기심은 더 깊은 차원의 학습에 도전하고 몰입하는 습관으로 발전한다. 반대로 이러한 기회를 제공해주지 않는 레슨은 앞으로 더 깊은 차원의 여정을 누릴 가능성을 잃게 할 수도 있다. 그러므로 본 연구의 목적은 <Smart 8>을 활용한 수업 모델들을 제시하여 교사들에게는 적용하기

쉬운 레슨 아이디어를, 학생들에게는 음악적 언어를 감각적으로 흡수하여 피아노의 즐거움에 몰입할 수 있는 계기를 마련해주는 것이다.

II. 본론

1. 피아노 레슨에 왜 예술체험이 필요한가?

1) 'flow': '흐름'에서 '몰입'으로

코플란드(Copland, 1999, p. 25)는 '곡 전체의 긴 흐름'을 전달하는 것이 모든 연주에 있어 필수불가결한 요소이며 첫 음부터 마지막 음까지 '유려한 흐름(sense of flow)'이 있어야 좋은 연주라고 강조했다. '흐름'은 연주력 향상에도 중요하지만 흐름을 찾아내는 과정에서 진정한 미적 즐거움을 느낄 수 있다는 점에서 지속적인 학습 동기를 유발시킨다.

심리학자 칙센트미하이(Csikszentmihalyi, 2003)는 'flow'라는 단어를 '흐름'에서 '몰입'의 의미로 확장시켜 '무언가에 심취해있는 무아지경의 상태'라고 정의했다. 이 과정에서 놀이와 공부의 경계가 허물어지고 잠재력과 창의력을 발휘하게 되는데 그는 이 과정을 '행복의 근원'이라고 주장했다. "몰입으로 이끄는 가장 중요한 요소는 '흥미'인데 흥미와 호기심 없이 억지로 학습시키면 지루함을 느끼고 시간과 재능을 낭비하게 된다"(p. 179). 피아노 교사들은 이 두 가지 의미의 'flow', 즉 코플란드가 언급한 '음악적 흐름'과 칙센트미하이가 강조한 '몰입'이 상호 선순환을 이루도록 레슨의 틀을 짜야할 것이다.

2) <Smart 8>의 융합적 예술체험의 역할

<Smart 8>에서의 '8'은 여덟 가지 다중지능을 의미하는데, 잠재력을 마음껏 발휘할 수 있는 예술체험을 통해 각 학생의 강점을 끌어내고 융합적 사고력을 길러주고자 개발되었다. 급변하는 4차 산업혁명시대에는 어떤 변화에도 적응할 수 있는 유연성(flexibility)과 융합적 안목이 필요하므로 학생들에게 시대에 맞는 교육을 제공하고 교사 스스로도 이러한 능력을 키워 레슨을 차별화하고 미래의 활동영역을 넓힐 수 있도록 준비해야 할 것이다.

피아노 학습에 있어 <Smart 8>의 역할은 다양한 예술을 체험시켜 점점 더 심오한 음악에 몰입할 수 있도록 잠재력과 지속적인 학습 동기를 제공하는데 있다. 음악은 건축, 회화, 문학, 무용, 수학, 과학 등 다양한 예술의 장르와 역사적 변화, 자연의 법칙 등 광

범위하고 복합적인 요소들과 교류하고 상호 영향을 받는다. 그러므로 “음악가는 모든 예술형태를 알아야하는데 어떤 형태의 예술이든 풍부하게 경험하면 저절로 다른 분야의 예술도 더 잘 표현하게 된다”(Montparker, 1998, p. 36). 음악은 단지 ‘음표의 나열’이 아니며 언어로는 표현이 불가능할 정도로 수많은 종류의 감정과 분위기를 내포하기 때문에 악보와 설명만으로는 가르칠 수 없다. 마크(Mark, 2012)도 피아노 연주를 ‘모션(motion)과 이모션(emotion), 그리고 사랑’이 결합된 것이라 함축적으로 표현하였는데 ‘이모션’의 모호한 뉘앙스와 많은 감정을 이해하려면 최대한 다양한 감각체험에 노출시켜야 한다고 주장했다.

<Smart 8>의 예술체험 활동은 감상곡과 영화의 첫 인상에서 출발한다. 영화는 소리의 모호함보다 쉽게 와 닿고 즉시 감각적인 자극을 일으키므로 청각적 경험이 많지 않은 학생들을 집중시키는데 좋은 도구가 된다. 자신의 감정을 그림에 이입하고, 그림에서 받은 인상에 내적인 반응을 하면서 호기심을 갖게 된다. 그리고 이와 연관된 춤이나 드라마, 과학 등 다양한 연결고리를 따라 확장 활동을 하는데 이 과정에 피아노 즉흥연주도 포함된다. 음악만 분리해서 배우는 것 보다 시대적으로 연관된 영화와 춤을 함께 하면 설명만으로는 ‘감’이 잡히지 않았던 부분들을 스트레스 없이 흡수하게 된다.

다양한 감각적 체험의 중요성은 뇌 활동과도 관련이 있다. 악보와 설명, 즉 인지적인 두뇌 활동만 반복하는 레슨은 신경계를 금방 피로하게 만드는데, 이 때 다른 통로의 감각을 사용하면 다시 신경계가 정상으로 복구되므로 열 번 반복 연주하는 것보다 잠시라도 예술체험을 삽입하는 것이 훨씬 효과적이다(주르텡, 2002).

3) 적극적 감상활동을 통한 ‘귀 감각 깨우기’의 중요성

연주는 소리의 이미지와 테크닉을 결합시킨다는 점에서 매우 독특한 학문인데 어떻게 소리 낼 것인가에 대한 고민 없이 테크닉 자체에만 집중하는 경우가 있다. 프레슬러(Pressler)는 이러한 레슨의 문제점을 다음과 같이 지적한다. “귀를 통해 아름다움을 느낄 수 없는 레슨은 시간 낭비일 뿐이다. 우리는 마음으로 추구하는 소리의 이미지에 도달하기 위해 손이 필요한 것이다”(Brown, 2009, p. 89, 재인용). 코플란드(1999)도 소리를 섬세하게 듣는 훈련이 음악의 즐거움을 일깨워준다고 했으며 음악의 숨겨진 묘미를 알아가는 과정이야말로 ‘음악 예술’이 줄 수 있는 최상의 선물이라고 강조했다. “한두 번의 시도로 음악이 좋아질 수는 없겠지만 행복한 여정을 약속하는 올바른 시작을 열어줄 수는 있다. 작은 시도들은 점점 음악에 흥미를 갖게 해주며 나중에 몇 천배의 기쁨으로 돌아올 것이다”(p. 24).

클릭스타인(Klickstein, 2009)은 곡의 스타일을 파악하기 전에 음표부터 읽게 하는 레슨

을 ‘가장 비효율적인 티칭’이라고 지적했다.

작품의 ‘감정적인 영혼’을 무시한다면 어떤 습관을 길러줄 수 있겠는가! 테크닉적 결정은 해석의 방향에 뿌리를 두어야하는데 테크닉 연습부터 한다면 전체적인 구조가 무너지고 프레이즈의 흐름이 끊기게 된다. 만약 당신이 배우라면 대본을 받자마자 대사 연습에 들어갈 것이 아니라 시나리오 전체를 읽고 주인공의 캐릭터부터 파악할 것이다! 음악도 감상을 통해 곡 전체의 흐름을 살피고, 곡의 시대적, 예술적 배경을 탐험하며 캐릭터와 스타일부터 파악하는 습관을 키워야 한다(p. 24).

<Smart 8>은 섬세한 귀 개발을 위해 바흐부터 거쉬인, 쇼스타코비치까지 다양한 스타일의 곡을 소개하는데 탁월한 연주 감각을 직접적으로 흡수할 수 있도록 세계적인 레코딩 음원을 제공하고 있다. 피아노뿐 아니라 하프, 플루트, 기타, 오보에, 하프시코드, 스트링 앙상블 등 다양한 악기에 성악곡까지 담아 폭넓은 음색과 악기별 아티클레이션 특성까지 체험시켜 풍부한 피아노 연주를 이끌어 주는 역할을 한다.

4) 예술적 영감을 주는 환경 조성의 중요성

레슨실은 단지 교사가 일하는 곳이 아니라 영감의 원천이 되어야 하므로 최대한 예술적인 감흥을 일으킬 수 있어야 한다. 몽파커는 이것을 ‘예술적으로 풍부한 환경(Art artistically nourishing environment)’이라고 정의했다.

나의 첫 피아노 학원에는 화집이 가득했기 때문에 나는 음악과 다른 예술 간의 섬세한 공감각 능력을 갖게 되었다. 나의 청각은 시각과 강하게 결합되어, 아름다운 그림이나 풍경을 볼 때, 또 예술적 장면에 감동을 받을 때마다 연주를 하고 싶은 열정이 생긴다. 화집의 내용은 시대와 주제를 막론하고 음악문헌에 대한 이해를 강화시켜준다. 화집의 중요성은 단지 좋은 참고문헌이라서가 아니라 공간, 형식, 컬러, 디자인 등의 균형이 잘 맞는, 조화로운 공간을 제공해준다는데 있다. 예술적으로 풍부한 환경을 추구하는 자체가 바로 아트(art)인 것이다(Montparker, 1998, p. 34).

그러므로 교사들은 레슨 방법 뿐 아니라 학생을 둘러싼 레슨실의 환경도 감각적으로 작용하고 있다는 것을 항상 염두에 두어야 할 것이다.

2. 피아노 레슨에 활용할 수 있는 <Smart 8> 활동법 제안

아래에 제시하는 활동법의 예들은 피아노 레슨의 일부로, 또는 독립적인 수업으로 활용할 수 있다. 연령별, 개인별 특성에 맞는 교구 및 리듬악기를 추가하는 것도 효과적이며 반복을 통한 강화학습 등으로 확장해 나갈 수 있다.

1) 프레이즈의 흐름과 음악적 호흡 체험 활동법

* 감상 곡: 타레가(Tarrega)의 <로지타>(Rosita) (Smart 8 1권, CD 1트랙)

* 감상 명화: 카사트(Cassatt)의 <바닷가에서 노는 아이들>

활동명	활동방법	목적
명화와 음악감상	-감상 곡과 명화를 감상하며 그림 속 날씨와 아이들의 기분을 상상해보고 얘기 나누기	-수동적 음악 감상(passive listening), -예술작품에 감정이입, 바닷가 느낌 체험 -기타의 다양한 주법과 음색 체험
프레이즈 신체 표현	-바닷가 놀이 동작으로 해보기 -프레이즈마다 동작 바꾸기 (모래성 쌓기- 술래잡기- 수영- 모래성 쌓기- 술래잡기)	-음악과 상호 교류: 귀 개발, 창의성 개발 -긴 프레이즈 방향 체험 -반복되는 프레이즈 찾으며 소리와 움직임으로 ABA 형식 체험
음악적 카운팅	-음악적으로 자연스러운 호흡 느끼며 박자 세어보기	-작은 호흡과 큰 호흡 체험: 어떤 부분을 더 크게 호흡하는지 느끼며 전체 흐름 파악
피아노 테크닉	-오션드럼 위에서 손가락으로 '프레이즈 신체 표현' 복습	-양손 번갈아 무게 떨어뜨리기, 단단한 손끝과 손가락 독립, 손목 호흡 테크닉 체험

2) 바로크 미뉴에트의 춤과 스타일 체험 활동법

* 감상 곡: 바흐(Bach)의 <관현악 모음곡> 2번 중 '미뉴에트' (Smart 8 1권 CD 2트랙)

* 감상 명화: 벨라스케스(Velazquez)의 <시녀들>

활동명	활동방법	목적
명화와 음악감상	-감상 곡과 명화를 감상하며 그림 속 인물의 모습과 이 시대의 모습 비교해보기	-수동적 음악 감상 -바로크 대표 화가와 음악가의 예술을 체험 -바로크 악기 체험, 시대적 배경 체험
미뉴에트 댄스 체험	-세 가지 미뉴에트 동작 익히기: 6박자씩 미니(mini) 스텝으로 걷기와 돌기, 무릎 굽히기	-바로크 미뉴에트 리듬과 음악적 특징 체험 -자연스러운 리듬의 흐름 체험 -춤을 통한 AB 형식 체험
창의적 리듬활동	-교구를 선택하여 미뉴에트 리듬과 형식 창의적으로 표현하기 (리본막대, 놀이끈, 악기 등)	-미뉴에트 리듬감 강화학습 -대조와 반복의 바로크 형식 재현 -창의적으로 해석하고 적용 습관 기르기

활동명	활동방법	목적
바로크 악기 연주 영상 감상	-바로크 관현악 모음곡 감상: 세광고 육연연구소 음악자료실 동영상 활용 http://cafe.naver.com/teacherlounge)	-바로크 모음곡의 특징 체험 -바로크 모음곡 악기 구성과 음색 체험 -바로크 고악기 체험: 하프시코드, 리코더 등

3) 발레음악과 대조적인 아티클레이션 테크닉 체험 활동법

* 감상 곡: 들리브(Delibes)의 <실비아>(Sylvia) 중 ‘피치카토’ (Smart 8 1권 CD 4트랙)

* 감상 영화: 드가(Degas)의 <발레 연습>

활동명	활동방법	목적
영화와 음악감상	-감상 곡과 영화를 감상하며 발레 리나와 사진사 동작 해보기 (리본막대 사용 가능)	-수동적 음악 감상 -드가의 그림 통해 발레와 발레음악 체험 -귀 개발: 프레임 흐름과 포즈(pause) 찾기
스타카토와 레가토 표현	-종이접시에 솜볼을 올리고 스타카토에서는 뒹기다가 레가토에서는 굴리기 (낙하산 그림 활동으로도 가능)	-스타카토의 방향감 느끼기 -레가토의 긴 흐름 듣기 -대조적인 아티클레이션으로 구성된 형식 체험
피아노 테크닉	-피아노 뚜껑 위에서 손가락을 세워 발레리나처럼 걸으며 스타카토와 레가토 테크닉 연습	-스타카토의 방향성/ 손가락 스타카토와 손목 스타카토/ 단단한 손끝과 손가락 독립 훈련 -귀가 리드하는 아티클레이션 감각 익히기

4) 인상주의의 공감각적 뉘앙스와 긴 흐름 체험 활동법

* 감상 곡: 포레(Faure)의 <무언가 로망스> 제 3번 (Smart 8 2권 CD 3트랙)

* 감상 영화: 모네(Monet)의 <해돋이 인상>

활동명	활동방법	목적
영화와 음악감상	-감상 곡과 영화를 감상하며 그림 속 바다의 파도와 바람 느껴보기 카사트의 바다그림과 비교하기	-수동적 음악 감상 -이 그림을 그린 순간의 느낌과 이미지 상상 (=인상주의의 특징 감각적으로 체험) -예술적 사고습관 개발 (비교하고 연관 짓기)
울동감과 방향감 체험	-배를 탔다고 상상하며 반주 음형에 맞춰 출렁이는 동작 표현 -멜로디 들으며 업 & 다운 (up & down)으로 노 젓기	-반주 음형에서 울동감 감각적으로 흡수 -멜로디의 못갓춘마디를 느끼며 강박 쪽으로 ‘흐르는 방향감’ 체득
입체적 색채감 체험	-영화에서 중요한 인상주의적 요소 찾기 (색, 빛, 그림자) -음악에서의 그림자(모방) 찾기	-입체적 색채감과 뉘앙스 감각적으로 흡수: 음악 들으며 그림 속 자연 vs 그림자 vs 물결의 뉘앙스와 미묘한 음색 차이 상상하기

활동명	활동방법	목적
소리 이미지 상상	-연주를 들으며 그림 속 배가 점점 다가오는지, 멀어지는지 상상해보기	-인상주의 특유의 공감각 체험: 소리를 들으며 시각적인 움직임 떠올려보기 -섬세한 귀 개발: 예술적인 엔딩의 요소 체험 (테크레센도, 리타르단도, 하행 패턴 등)

III. 결론

교사의 지시가 아무리 뛰어나다고 해도 학생 스스로 탐색하거나 감각적으로 느껴볼 기회를 주지 않는다면 예술 활동의 본래 의미와 멀어지게 된다. 독보나 테크닉 향상에서 얻는 ‘기술연마’의 성취감은 스포츠나 컴퓨터 게임에서도 얻을 수 있다. 연주란 지극히 복합적이어서 단시간에 그 묘미를 누릴 수 없기에 심오한 예술의 경지에 한 걸음씩 올라가는 기쁨은 다른 어떤 것에도 비할 수 없다.

칙센트미하이(1996, p. 57)는 티쉬먼(Tishman)이 발표한 ‘예술적 사고습관(artful thinking habits)’ 중 ‘심오함을 추구하는 습관(finding complexity)’과 일맥상통한다(Tishman & Palmer, 2006, P. 9). 설명이나 지식을 채워주는 것보다 더 중요한 것은 ‘보이지 않던 심오함’에 눈뜨게 하여 평생 예술을 탐험하는 ‘습관’을 길러주는 것이다. 주르뎡(2002, p. 360)도 음악을 탐험하는 습관의 중요성을 강조했다. 거장은 평생에 걸쳐 지속적으로 ‘내적 체계’를 쌓아왔기에 자동적으로 심오한 해석과 연결되지만 초보자는 오랜 기간 동안 복합적인 체험이 쌓여야 첫 희열의 순간을 맞이할 수 있다고 설명했다.

이렇게 두뇌가 평소에 이를 수 없던 영역에까지 이르면 우리는 자신의 존재가 평소 알고 있던 그 이상의 존재가 될 수 있음을 깨닫게 된다. 그리고 세상 또한 지금의 모습 그 이상의 아름다움을 지녔음을 보게 된다. 이런 것들이 우리를 황홀경으로 이끄는 것이다(2002, p. 521).

피아노 교사들은 ‘연주법 지도’를 넘어 학생들이 음악의 즐거움에 몰입하고, 평생 더 심오한 예술 여정을 추구하는 습관을 지닐 수 있도록 기초 단계부터 작은 희열들을 맛보게 해주어야 할 것이다. 또한 교사 스스로 예술적 안목을 높이고 미적 몰입을 추구하는 삶의 패턴을 갖도록 노력해야 할 것이다.

참고문헌

- 강효정(2016). *예술융합교육 Smart 8 2권*. 서울: 세광음악출판사.
- 강효정(2017). *예술융합교육 Smart 8 1권*. 서울: 세광음악출판사.
- 김기수(2015). 음악의 지각과 의미 형성의 과정: 존 듀이의 예술철학에 기초하여. *예술교육연구*, 13(2), 1-17.
- Bernstein. S.(2008). *자기발견을 향한 피아노 연습*. 백낙정 역, 서울: 음악춘추사.
- Csikszentmihalyi, M.(2003). *창의성의 즐거움*. 노혜숙 역, 서울: 북로드.
- Jordain, R.(2002). *음악은 왜 우리를 사로잡는가*. 채현경, 최재천 공역, 파주: 궁리.
- Brown, W.(2009). *Menahem Pressler- Artistry in piano teaching*. Bloomington: Indiana University Press.
- Copland, A(1999). *What to listen for in music*. New York: A Mentor Book.
- Klickstein, G.(2009). *The musician's way*. New York: Oxford University Press.
- Mark, T.(2012). *Motion, emotion, and love*. Chicago: GIA Publication Inc.
- Montparker, C.(1998). *A pianist's landscape*. Portland: Amadeus Press.
- Tishman, S. & Palmer, P(2006). *Artful thinking- Stronger thinking and learning through the power of art*(Final Report), Project Zero. Cambridge: Harvard Graduate school of Education

피아노 교수법적 시대별 필수 악곡의 보고 <클라비어 연주여행>

I. 서론

우리나라의 피아노 지도는 아직까지도 기초단계의 학습을 마치고 난 후 체르니의 연습곡, J. S. 바흐의 인벤션, 고전시대 작곡가들의 소나티네, 부르크뮐러의 연습곡으로 이어지는 학습 형태가 오랜 시간 이어져왔다. 이러한 형태의 학습은 아마도 높은 수준에 보다 빠르게 도달하기 위한 진도에 많은 비중을 둔 것이라 비추어진다. 하지만 초급 교재를 마친 학생들에게 위와 같은 문헌들은 아직 손가락 테크닉과 같은 기술적인 부분에서 큰 어려움이 있을 뿐 아니라 시대별 음악적 특징 및 연주방법을 이해하는 것에 있어 많은 시간과 연습을 필요로 한다. 기초단계의 교재를 마친 후 곧바로 이어지는 가파른 난이도 상승은 학생들에게 있어 피아노 학습의 흥미를 잃게 하는 가장 큰 요인이 될 수 있다. 본 연구는 초급 단계의 교재를 마친 학생들에게 적당한 난이도의 연주교재를 소개함으로써 피아노 교육 현장에서 보다 폭넓은 레퍼토리를 학습할 수 있도록 교육 방향을 제시하는 것에 목적을 둔다.

II. 교재소개 및 분석

1. 교재소개

<클라비어 연주여행>은 바로크편, 고전편, 낭만편, 현대편, 총 4권으로 구성되어 있으며 시대별 가장 대표적인 작곡가의 작품을 통해 그 시대에 유행했던 음악 스타일이나 형식

을 배울 수 있도록 구성 되어있다.

1) <클라비어 연주여행 1: 바로크편>

이 책에서는 J. S. 바흐, 텔레만, 헨델 등 시대를 대표하는 11명의 작곡가들의 곡이 실려 있다. (<표 1> 참조) 이 시대의 가장 특징적인 음악적 형식인 춤곡을 중점적으로 다루고 있는 바로크편은 총 30곡으로 각 3페이지가 넘지 않는 짧은 소품들로 구성이 되어 있으며 중급 단계에 입문하는 학생들을 위한 교재이기 때문에 조표 역시 최대 4개 이하의 곡으로 구성되어있다. 바로크 시대적 연주관습(performance practice)에서 중요하게 다루어지는 것 중 하나인 꾸밈음은 트릴(trill) 과 모르덴트(mordent) 두 가지를 충분히 연습할 수 있도록 구성이 되어있는 것과 다른 많은 교재들에서는 볼 수 없는 쿠프랭이나 쿠나우의 곡을 접할 수 있는 것이 특징적인 부분이라 할 수 있다. 상당수의 학생들은 변주곡 형식을 모차르트 또는 베토벤 등의 고전시대 음악에서 처음으로 접하게 되는데 <클라비어 연주여행 1: 바로크편>의 가장 마지막 곡에 수록된 헨델의 ‘사라방드(sarabande)’는 익숙한 멜로디를 통한 사라방드의 특징적인 코드 움직임을 보여줄 뿐만 아니라 2개의 변주 형식을 보여줌으로서 바로크 시대의 변주곡에 대한 소개를 하고 있다.

<표 1> <클라비어 연주여행 1: 바로크편> 작곡가 및 수록된 작품 수

작곡가	작품수	작곡가	작품수
J. S. Bach	9	C. P. E. Bach	1
Handel	7	Kuhnau	1
Telemann	5	Pachelbel	1
W. F. Bach	2	Purcell	1
Corelli	1	Rameau	1
Couperin	1		

2) <클라비어 연주여행 2: 고전편>

고전편 역시 당대를 대표하는 작곡가들의 곡으로 엮어져 있으며 총 34곡이 실려 있다. (<표 2> 참조) 바로크편에 실린 곡보다 조금 더 높은 난이도를 보이고 있는 곡들로 조표는 5개까지로 늘어나고 전체적인 곡의 길이 역시 더 길다. 또한, 짧은 앞꾸밈음과 돈꾸밈음 등의 장식음을 볼 수 있고 전 편과 다르게 페달의 사용이 나타난다. 전고전-고전시대의 대표적인 음악적 형식 중 하나는 소나티네와 소나타라 할 수 있는데, 고전편에서는 클레멘티와 쿨라우, 하이든의 소나티네를 접할 수 있을 뿐 아니라 L. 모차르트와 훔멜과

같은 주류는 아니지만 교육적 가치가 충분한 작곡가의 작품 역시 배울 수 있다.

〈표 2〉 〈클라비어 연주여행 2: 고전편〉 작곡가 및 수록된 작품 수

작곡가	작품 수	작곡가	작품 수
Beethoven	9	Hummel	2
Haydn	7	Kuhlau	2
W. A. Mozart	6	Diabelli	1
Clementi	3	L. Mozart	1
Czerny	2	Turk	1

3) 〈클라비어 연주여행 3: 낭만편〉

19세기 피아노 음악의 중요한 장르를 꼽자면 성격소품(character piece)이라 할 것이다. 〈클라비어 연주여행 3: 낭만편〉에 실린 34개의 곡 중 상당수가 성격소품이며, 이 장르의 특징적인 요소라 할 수 있는 제목이 있는 것을 관찰할 수 있다. 작품 제목은 학습자들에게 곡에 대한 영감을 불어넣어줄 뿐 아니라 음색을 탐구하는데 큰 도움이 될 수 있고 더 나아가 음색과 페달 사용을 이용해 감정 표현 방법까지도 학습할 수 있다. 낭만시대의 작곡가들은 어린이를 위한 작품을 많이 썼는데, 그 중 가장 대표적이라 할 수 있는 슈만과 차이코프스키의 <어린이를 위한 앨범>(〈Album für die Jugend〉 Op. 68, 〈Kinderalbum〉 Op. 39)에 실린 여러 개의 작품을 공부할 수 있는 제목이 있는 것을 관찰할 수 있다. 또한 오페라의 일부분을 쉬운 피아노곡으로 편곡한 베르디의 작품도 삽입하여 보다 다양한 장르의 음악을 공부할 수 있도록 구성되어 있다.

〈표 3〉 〈클라비어 연주여행 3: 낭만편〉 작곡가 및 수록된 작품 수

작곡가	작품 수	작곡가	작품 수
Schumann	9	Chopin	1
Streabbog	7	Franck	1
Tchaikovsky	5	Heller	1
Gurlitt	2	Kunz	1
Schubert	3	Mendelssohn	1
Glinka	2	Schmitt	1
Brahms	1	Weber	1
Burgmüller	1	Verdi	1

4) <클라비어 연주여행 4: 현대편>

현재 우리나라의 피아노 교육에서는 20세기 곡 중 교육적 가치가 높은 곡이 많음에도 불구하고 초중급 단계의 학생들에게 잘 소개되어있지 않다. <클라비어 연주여행 4: 현대편>에서는 독일 및 오스트리아 작곡가의 작품을 벗어나 바르톡, 레비코프와 같은 헝가리와 러시아 작곡가들의 작품을 실어 보다 폭넓은 국가의 음악적, 민족적 특색을 배울 수 있도록 구성되어 있고, 간단한 곡들을 통해 고전, 낭만 음악에서 볼 수 없었던 음색을 느낄 수 있도록 이루어져 있다. 이른 단계에서부터의 20세기 곡 학습은 상급단계로 올라가서 마주할 수 있는 불협화음 또는 무조성에 대한 거부감을 없애기에 중요한 단계이며, 절대적으로 필요한 학습이라 할 수 있기 때문에 <클라비어 연주여행 4: 현대편>은 피아노 지도에 있어 꼭 필요한 교재라 생각된다.

<표 4> <클라비어 연주여행 4: 현대편> 작곡가 및 수록된 작품 수

작곡가	작품 수	작곡가	작품 수
Bartok	11	Bartok	1
Gretchaninoff	5	MacDowell	1
Kabalevsky	5	Rebikov	1
Maykapar	2	Shostakovich	1

III. 결론 및 제언

<클라비어 연주여행> 시리즈는 연주력 향상을 위한 학습에 꼭 필요한 곡, 음악적으로 매우 흥미로운 곡, 그리고 예술적인 가치가 높은 곡들만을 다루고 있다(정완규, 2005). 4권의 시리즈를 통해 학생들은 바로크 시대와 고전 시대의 작품 뿐 아니라 현재 한국 피아노 교육 현장에서 잘 쓰이지 않는 중급 수준의 낭만, 현대 레퍼토리를 학습할 수 있으며 이는 초급단계에서 더 나아가 앞으로 더 높은 수준의 곡을 만나게 되는 어린 학생부터 전공을 목표로 하는 이들에게 다양한 음악 형식, 연주기법 및 폭넓은 레퍼토리를 배울 수 있는 기회를 제공할 것이며 중급단계에 필요한 테크닉과 연주방법에 대한 이해 또한 학습할 수 있을 것이라 기대한다.

참고문헌

- 정완규(2005a). **바로크에서 현대까지 클라비어 연주 여행 1: 바로크편**. 서울: 음악춘추사.
- _____(2005b). **바로크에서 현대까지 클라비어 연주 여행 2: 고전편**. 서울: 음악춘추사.
- _____(2005c). **바로크에서 현대까지 클라비어 연주 여행 3: 낭만편**. 서울: 음악춘추사.
- _____(2005d). **바로크에서 현대까지 클라비어 연주 여행 4: 현대편**. 서울: 음악춘추사.

출판사 세션 II

출판사 세션
II

- 예술출판사 공개강좌
<피아노 적세스>의 새로운 발상: 7가지 터치법
오소영 (예술출판사)
- 뮤직에듀벤처 공개강좌
탄탄한 테크닉의 완성 <어드벤처 하능>
김예지 (뮤직에듀벤처)

<피아노 석세스>의 새로운 발상: 7가지 터치법

피아노를 처음 배우는 학습자에게 있어서 교사와 교재는 제일 중요한 요소이다. 교재는 피아노 교사가 학습자에게 지식을 전달하는 매개체로서 교재의 종류에 따라 학습의 방향이 달라진다. 때문에 교사가 어떠한 교재를 선택하는지에 따라 피아노 학습에 대한 내용과 이미지가 다를 수 있다. 피아노 교사는 시중에 출판되어 있는 여러 피아노 교재들을 비교하며 자신의 교육철학에 견주어 적절한 교재를 선택하게 된다. 연구자는 이 글을 통해 여러 기초교재를 분석하는 피아노 교사에게 <피아노 석세스>의 큰 특징 세 가지를 명확히 전달하여 교재를 선택하는데 있어 도움을 주고자 한다.

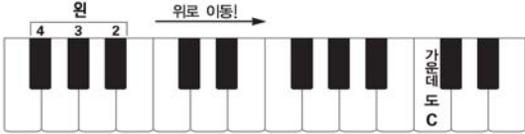
1. 친숙성 훈련(Familiarity training)

<피아노 석세스>는 친숙성 훈련을 통해 학습자로 하여금 스스로 새로운 개념을 익힐 수 있도록 도와준다. 학습자가 처음으로 친숙성 훈련을 하는 내용은 음표의 정의이다. 피아노 석세스는 4분음표를 사람의 가장 기본이 되는 심장에 비유하여 ‘하트박(Heart Beat)’이라는 표현을 쓰고 있다. 그 이후 2분음표를 배우지 않은 시점에서 2분음표를 암시하는 음표그림이 나와 학습자로 하여금 교사의 지도 없이도 자연스럽게 2분음표를 학습할 수 있도록 도와주고 있으며, 점2분음표 역시 이러한 방법으로 학습하게 된다. <악보 1>을 보면 점과 커다란 머리를 가진 음표 아래 하트머리의 4분음표 세 개가 나열되어 있는 것을 볼 수 있으며 가사 역시 3음절로 이루어져 있어, 어린 학습자일지라도 커다란 음표 모양이 3박을 가지고 있다는 메시지를 교사의 설명이 없어도 쉽게 발견할 수 있다.

<악보 1>

검은건반 세 개

검은건반 세 개에 동그라미 하세요.



준비 학습

- 왼손을 "완벽한 손 모양"으로 만들어 보세요.
- 연주를 시작하는 검은건반을 확인하세요. 그런 다음 위로 이동하여 연주할 검은건반 세 개를 확인하세요. 이동할 준비가 되었으면 아주 자연스럽게 이동하세요. 어디로 움직이는지 알고 연주할 수 있을 때까지 여러 번 연습하세요.
- 큰 소리로 박을 세면서 리듬치기를 해 보세요. 각 "큰 음표"는 하트박 세 개의 길이만큼 소리 내세요.



얼룩말과 스핑크

by Helen Marlais

끝세로줄
(곡을 마쳤다는 뜻)

마무리 학습, 스스로 확인하기
 • 동글고 단단한 손끝으로 연주했나요?
 • 움직임은 자연스러웠나요?

친숙성 훈련의 또 다른 방법은 음악의 선곡이다. <피아노 석세스>는 베토벤의 9번 교향곡 중 “환희의 송가”를 1급, 2급, 4급, 6급에 걸쳐 소개하고 있다. 물론 각 급수에 따라 곡의 난이도는 달라진다. 1급에서는 C장조의 단선율, 2급에서는 왼손 멜로디와 오른손의 화음반주, 4급에서는 G장조의 6도 음정, 6급에서는 전주와 후주가 들어가는 연주곡의 수준으로 편곡되어져있다. 낮은 연령의 학습자는 특정 곡을 4회에 걸쳐 배우며 확실히 알게 되며, 같은 곡을 수회에 걸쳐 배우며 점점 익숙해져 학습의 속도가 빨라져 흥미를 잃지 않을 수 있다.

이러한 훈련은 학습자가 스스로 학습목표에 도달 할 수 있는 학습 환경을 조성하게 되는데 브루너(J. Bruner)의 발견학습(discovery learning)과 연관이 있다. 발견학습으로 인해 학습자는 유추능력과 같은 고등정신능력의 증진을 가져오며, 결과적으로 문제해결능력을 지니게 된다. 문제의 해결은 발견의 기쁨을 가져다주므로 학습자의 내적 동기를 강화시켜준다는 장점을 지닌다(전태련, 2008). <피아노 석세스>는 이러한 교수학습을 바탕으로 하여 출간되었기 때문에 학습자의 자발적 학습능력과 피아노 학습에 대한 흥미를 신장시키는 효과가 있다.

2. 클래식 음악 위주의 선곡

<피아노 석세스>는 클래식 음악을 최우선적으로 사용한 기초 교재이다. <피아노 석세스>는 가장 최신의 미국 교재이지만, 현대시대의 유행에 맞는 음악을 무조건 사용하기 보다는 클래식 위주의 음악을 사용하여 기초과정의 학습자들을 지도하고 있고, 부수적으로 재즈, 각국의 민요, 영화음악과 같은 대중음악을 사용한다. 때문에 클래식에 적합한 현악 4중주의 음향을 반주 음원으로 사용하게 되는데, 학습자들은 이를 통해 협연하는 효과를 얻어 자존감을 높이고 다양한 악기를 경험할 수 있게 된다. 또한, 작곡가가 <피아노 석세스>의 주 저자인 멀라이스(H.Marlais) 박사를 제외하고도 6명의 작곡가가 각각 재즈, 유아음악, 클래식 등의 분야를 담당하여 학습자로 하여금 전혀 다른 스타일의 곡을 경험하게 되는 다양성을 추구하고 있다.

3. 6가지 테크닉과 7가지 터치법

<피아노 석세스> 확실한 교육철학으로 학습자에게 분명한 메시지를 전달한다. <피아노 석세스>는 6가지의 테크닉과 7가지의 터치법으로 피아노 주법을 완성시키도록 하고 있다. 6가지 테크닉으로는 바른 자세, 팔의 무게, 부드러운 손목, 두 음 슬러, 무게 이동, 로테이션이 있다. 이 6가지 테크닉은 1급에서부터 모두 소개되고 있으며, 2급, 3급으로 올라가면서 심화 및 강화 시키도록 구성되어져있다. 이것은 브루너의 ‘나선형 학습이론’의 형태로서, 기초부터 학습을 반복하며 점차 그 범위가 넓어져, 새로운 개념의 학습도 쉽고 자연스럽게 수용하게 되는 효과를 가져다준다.

이 6가지 테크닉의 최종목표는 릴렉스(relax)이다. <피아노 석세스>는 피아노를 연주할 때 가장 중요한 테크닉으로 릴렉스를 선택하였는데, 이것을 위해 자세를 바르게 하고, 팔의 무게를 떨어뜨리는 훈련을 하며, 손목을 부드럽게 사용, 회전하는 연습을 하도록 만들었다. 이 교육의 목표는 피아노를 치는 사람이라면 누구나 공감할 수 있을 것이나, 이것을 정리하여 정의 내리기는 쉽지 않을 것이다. 하지만 멀라이스 박사는 이것을 <피아노 석세스>를 통해 6가지로 정리하여 피아노 교사 및 학습자에게 전달하고 있다.

두 번째 교육철학인 7가지 터치법으로는 드롭 & 리프트, 푸시 오프, 킥 오프, 스타카토 리바운드, 티슈 뽑기, 포르타토, 해머치기가 있다. 이 단어들은 <피아노 석세스>를 처음 접하는 사람들에게는 매우 생소한 단어일지도 모르지만, 직접 연주를 해 보면 익숙한 것들이다. 다시 말해, 이 터치법에는 이름이 없었다는 것이다. 레슨을 할 때 지금까지 교사는 학습자에게 이러한 터치 방법을 직접 보여주거나 장황하게 설명하여 전달할 수 있었을 뿐이다. 하지만 멀라이스 박사는 하나의 단어를 탄생시켜 이러한 수고로움을 덜어

주게 하였다. 이 7가지 터치법은 <피아노 석세스 레슨과 테크닉 7급>에 제시되어 있으며, 그 상세 내용을 적절한 악보 예시와 삽화를 통해 설명하면 다음과 같다¹⁾

1) 드롭 & 리프트(drop & lift)

이 터치법은 팔의 무게를 건반의 밑바닥까지 떨어뜨리는 ‘드롭’ 동작과 건반에서 팔의 무게를 손목부터 들어 올리는 ‘리프트’ 동작을 말한다. 이것은 두 음 슬러, 세 음 슬러 뿐만 아니라 다양한 프레이즈를 만들기 위해 필요한 터치법이기도 하다. <악보 2>의 삽화는 물이 중력에 의해 아래로 떨어지는 것처럼 소년의 팔이 릴렉스되어 물과 같은 방향으로 떨어지는 것을 뜻한다.

<악보 2>

Moderato con moto

2) 푸시 오프(push off)

푸시 오프는 팔의 무게를 건반의 밑바닥까지 떨어뜨린 다음, 명쾌하고 풍부한 소리를 내기 위해서 손목을 앞으로 재빨리 밀면서 연주하는 동작이다. 이 터치법의 소리는 손을 건반에서 얼마나 빨리 그리고 멀리 떼는지에 따라서 달라진다. 푸시 오프의 강한 음은 <악보 3>의 삽화에 나오는 거대한 코끼리의 발걸음으로 비유되었다.

<악보 3>

1) Marlais, 피아노 석세스 레슨과 테크닉 7급. 2013, pp. 45-47)

3) 킥 오프(kick off)

이 터치법은 건반을 날카롭고 짧게 치고 나오는 동작이다. 손, 손목, 그리고 팔을 단단한 다리모양으로 만들어 '하나의 동작'으로 연주해야 한다. 특히, 건반으로 들어가고 나올 때 손목을 굽히면 안 된다. 킥 오프는 주로 빠른 패시지의 짧고 날카로운 터치를 할 때 쓰이지만, 작은 소리를 낼 때 쓰일 수도 있다. <악보 4>의 삽화는 팝콘이 튀기는 것처럼 킥 오프를 가볍고 재빨리 하라는 의미를 담고 있다.

<악보 4>

The musical score for 'Kick off' is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked '에너지 넘치게' (Energetic). The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff has a melody with notes marked with fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and dynamics (f, ff). The bass staff has a rhythmic accompaniment. A red label 'Kick off' is placed above the final measure of the treble staff. To the right of the score is an illustration of a pot of popcorn with steam rising from it.

4) 스타카토 리바운드(staccato rebound)

스타카토 리바운드는 손, 손목, 그리고 팔이 하나가 되어 건반을 누르는 동작이다. 건반을 누를 때에는 손과 손목, 그리고 팔이 하나의 동작이 되도록 연주하고, 나올 때에는 손목부터 들어올린다. 이 터치법은 스타카토 멜로디나 반복음(연타)을 연주할 때 사용된다. <악보 5>의 두 명의 어린이는 신나고 가볍게 뽀뽀하는 동작으로 스타카토 리바운드를 표현하고 있다.

<악보 5>

The musical score for 'Staccato Rebound' is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Moderato'. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff has a melody with notes marked with fingerings (4, 3, 2, 4, 3, 2, 3, 4, 2, 1, 4, 4, 4, 4, 4, 1) and dynamics (mf). The bass staff has a rhythmic accompaniment. A red label 'Staccato Rebound' is placed above the first measure of the treble staff. To the right of the score is an illustration of two children dancing joyfully.

5) 티슈 뽑기(tissue box)

이 동작은 푸시 오프와 비슷하지만 다른 점은 부드럽고 가벼운 터치로 연주해야 한다

는 것이다. 이 터치법은 주로 느린 패시지에서 복잡하지 않은 음들을 부드럽고 특별한 소리로 연주할 때 사용된다. 실생활에서 흔히 할 수 있는 사각티슈 속의 티슈를 뽑을 때 힘을 주지 않고 스냅을 이용하여 부드럽게 뽑는 동작을 <악보 6>의 삽화가 잘 말해주고 있다.

<악보 6>

The musical score is for a piece titled "Tissue Box" in 4/4 time. The tempo is marked *ppp dolce*. The melody is simple, consisting of quarter notes and rests. There are two upward-pointing arrows labeled "Tissue Box" above the first and second measures. The piece ends with a fermata over a whole note. To the right of the score is an illustration of a man in a suit pulling a tissue from a box on a table.

6) 포르타토(portato)

이 터치법은 스타카토와 레가토 중간 정도의 소리를 내는 동작이다. 끈적끈적한 느낌과 무거운 소리를 낸다고 생각하고 연주해야 한다. 팔의 무게를 밑바닥까지 떨어뜨리고 건반에서 손목과 팔을 천천히 푸시 오프 하듯이 들어올린다. 연주할 때 팔의 무게는 손가락의 중심에 있어야 하며, 연주자의 상체와 팔은 화음을 연주하는 쪽으로 이동해야 한다. <악보 7>의 삽화는 앉아서 뛰어오르려면 바닥을 박차고 올라와야 하는 것처럼 포르타토에는 바운싱이 필요하다는 것을 암시하고 있다.

<악보 7>

The musical score is for a piece titled "Portato" in 4/4 time. The tempo is marked *Con brio*. The melody features a series of eighth notes with fingerings (1, 3, 1, 4, 1, 3, 1, 5) and a fermata. The bass line has a simple accompaniment. There are three circled bass notes labeled "Portato". Above the final measure, there are fingerings: 4 2 1, 5 3 2 1, and 5 2 1. To the right of the score is an illustration of two people in traditional Korean clothing (hanbok) jumping or dancing.

7) 해머치기(hammer stroke)

이 터치법은 정밀하고 정확한 리듬을 반복하여 연주할 때 요구된다. 손은 항상 건반 가까이 있어야 한다. 이 동작은 손과 손목, 그리고 팔을 하나의 동작으로 동시에 움직여

연주하는 ‘킥 오프’와 비슷하지만, 가장 큰 차이점은 건반으로 들어가는 동작만 있다는 것이다. 망치로 두드리는 동작과 흡사하여 해머치기라는 이름을 붙였고, 딱따구리가 나무를 쪼는 동작과 같다고 하여 ‘딱따구리’라는 이름을 사용하기도 한다. <악보 8>의 딱따구리 삽화는 반복하여 나무를 쪼는 동작을 보여주어 그림만 보아도 학습자가 연상할 수 있도록 하였다.

<악보 8>

The image shows a musical score for a piece titled 'Hammer Stroke (딱따구리)'. The score is in 12/8 time and marked 'Allegro'. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff has a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The bass staff has a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The score is divided into two measures, each containing a 'Hammer Stroke' section. The first measure is marked with a '1' and the second with a '4'. The 'Hammer Stroke' sections are highlighted with pink boxes. Above the first measure, there are arrows pointing down and up, indicating the hammering action. To the right of the score is a small illustration of a woodpecker pecking at a tree trunk.

<피아노 석세스>의 특징, 특히 7가지 터치법은 기초단계의 학습자뿐만 아니라 중급, 고급 학습자에게도 필요한 테크닉이다. 피아노 연주에 있어서 여러 터치 방법은 고급단계로 갈수록 더욱 더 다양해지기 때문이다. 때문에 7가지 터치법은 피아노 교사가 특정 터치 동작을 알려주기 위해 긴 설명을 하거나 악보에 나오는 음들을 일일이 쳐주는 수고로움을 덜 수 있는 획기적인 아이템이다. <피아노 석세스>는 이러한 많은 터치법에 편리하도록 이름을 붙여주었을 뿐만 아니라, 적절한 삽화를 통한 연상요법을 가미하여 초급의 낮은 연령의 학습자에게도 쉽게 접근할 수 있도록 하였다.

<피아노 석세스>는 나선형 학습방법, 발견학습, 친숙성 훈련 등 여러 교수학습방법을 통해 만들어진 양질의 교재라 할 수 있다. 이 교재를 사용함으로써 학습자는 기초부터 피아노 연주에 음악성과 릴렉스, 바른 주법을 배울 수 있어 중급, 고급 과정에 이르렀을 때 어려움 없이 연주할 수 있을 것으로 사료된다. 이 글을 통해 피아노 교사가 <피아노 석세스>의 세 가지 큰 특징, 그 중에서도 7가지 터치법을 자신의 레슨에 유용하게 사용할 바란다.

참고문헌

- 전태련 편(2008). **함께하는 교육학 5: 교수학습, 교육공학**. 서울: 마이썸.
- Marlais, H.(2013). **피아노 석세스 7급: 레슨과 테크닉**. 최태연 역. 서울: 예술.
- 발견학습. **Naver 지식백과**: 교육심리학용어사전. 접속일 04. 27. 2017. <http://terms.naver.com/entry.nhn?docId=1943881&cid=41989&categoryId=41989>

탄탄한 테크닉의 완성 <어드벤처 하농>

I. 왜 <어드벤처 하농>인가?



건반 무게가 50-60g인 쇼팽이 활동하던 시대의 브로드우드(Broadwood) 피아노



건반 무게가 110g인 현대의 그랜드 피아노

II. <어드벤처 하농> 소개

1. <어드벤처 하농> 교재 내용



2. 세 가지 필수 연주 패턴

세 가지 필수 연주 패턴

연주 패턴 1

1번에서 5번 손가락까지 순서대로 '단숨에 치기'

'단숨에 치기'는 첫 음에 팔의 무게를 떨어뜨린 후, 아래에서 위로 '손목 원 그리기'를 하는 동작입니다. 이 연습은 상행하는 오른손 패턴과 하행하는 왼손 패턴에 효과적인 연습 방법입니다.

- 1번 손가락에 팔의 무게를 깊이 떨어뜨리고(drop), 2-3-4-5번 손가락까지 차례대로 연주하며 무게를 흘러 보내듯이(follow-through) 마무리해 보세요.
- 4-5번 손가락은 음보드를 향해 건반 안쪽으로 '걸어 들어가듯이' 연주하고, 약한 5번 손가락은 키가 키치게 세워 손등으로 마무리합니다.

QR 코드

1) 개념의 이해를 통한 학습(concept) → 청킹(chunking)

2) 기술의 습득을 통한 학습(skills) → 자동화(automatizing)

III. <어드벤처 하능>의 특징

1. 하능 연습곡집 비교

1) <기교적인 피아니스트를 위한 60개의 하능 연습곡>

The Virtuoso-Pianist.
Part I.
Preparatory Exercises for the Acquisition of Agility, Independence, Strength and Perfect Evenness in the Fingers.
No. 1.

C. L. HANON

(*) For brevity, we shall henceforward indicate only by their figures those figures which are to be specially trained in each exercise; e. g. 2-4 in No. 1, 2-2-4 in No. 3, etc.

Always keep straightness in both hands, and use continually ascending the same direction, in this way the left hand becomes as flexible as the right. Besides, the direction reversed by the left hand in ascending, was exactly copied by the same fingers of the right hand in descending; this new style of exercise will cause the hands to acquire perfect equality.

(*) When this exercise is mastered, recommence the preceding one, and play both together four times without interruption; the fingers will gain considerably by practising these exercises, and those following, in this way.

(*) The fourth and fifth fingers being naturally weak, it should be observed that this exercise, and those following it up to No. 20, are intended to render them as strong and agile as the second and third.

2) <어드벤처 하능>

SET 1: CIRCLES 튜브 그리기

원순 준비 연습 1

손목 튜브 그리기

원순 1번 손가락이 무지개색 일곱줄 튜브 위에, 아래(바닥)까지 원순으로
손목 튜브 그리기를 반복하여 연습해 보세요.

* 1번 손가락이 일곱줄 튜브 위에 그려지도록 손목 튜브 그리기를 반복하여 연습해 보세요.
* 1번 손가락이 일곱줄 튜브 위에 그려지도록 손목 튜브 그리기를 반복하여 연습해 보세요.

11 SET 1: CIRCLES No. 001

1
Three Dimensions, No Tensions
간헐적이지 않고 일체적으로 연주하기

Hanon, original from
The Virtuoso Pianist Part I, No. 1

* 1번 손가락이 일곱줄 튜브 위에 그려지도록 손목 튜브 그리기를 반복하여 연습해 보세요.
* 1번 손가락이 일곱줄 튜브 위에 그려지도록 손목 튜브 그리기를 반복하여 연습해 보세요.

10 SET 1: CIRCLES No. 001

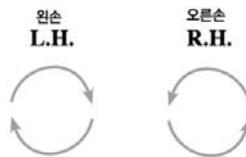
2. <어드벤처 하농>을 위한 ‘테크닉의 비밀’

Walk out 건반 바깥쪽으로 걸어 나오기

아래에서 위로 ‘손목 원 그리기’ 동작을 할 때, 2번 손가락을 연주하기 전에 건반 안쪽에서 몸쪽으로 무게를 떨어뜨리며 짧게 당기는 동작입니다. (5쪽의 연주 패턴 1 참고)

Wrist circle 손목 원 그리기

건반을 누르는 손가락이 손등과 앞 팔까지 ‘한 줄로 세우기’가 되도록 손목이 원을 그리듯 따라가는 동작입니다. 이때 팔꿈치도 따라서 작은 원을 그리게 됩니다. 양손을 같이 움직일 때는 거울에 비치는 모습을 생각하면 쉽습니다. 일반적으로 1번에서 5번 손가락은 아래로 원을 그리고, 5번에서 1번 손가락은 위로 원을 그리며 연주합니다. 즉, 왼손은 시계 방향으로, 오른손은 시계 반대방향으로 원을 그리는 동작입니다.



오른손 준비 연습 13

3-6쪽의 연주 패턴 1, 2와 3번 손가락으로 시작하는 ‘작은 원 그리기’와 ‘큰 원 그리기’를 잘 연결하여 연주해 보세요.

SET 4: ADVANCED WRIST DRIFT 37

13
Connecting Circles
통그림이 연결하기

Hanon, original form
The Virtuoso Pianist Part 2, No. 23

38 SET 4: ADVANCED WRIST DRIFT

공개레슨

공개레슨

피아노 마스터 클래스: 연령별 차별화된 피아노 레슨의 실제

임효선 (경희대학교 교수)

Mozart - Piano Sonata in B \flat Major K. 333 1악장

김다빈 (서울삼광초 5)

Chopin - Piano Sonata in B \flat minor Op. 35 1악장

박준범 (서울예고 3)

Ravel - La Valse

유청빈 (한세대 피아노페даго지대학원 1)

Memo

Memo



2017년 제 9회 한국피아노교수법학회 학술대회 개최에 도움주신 분들

2017 KAPP 임원단

- 정완규 한국피아노교수법학회 명예회장
- 박지원 한국피아노교수법학회 회장
- 이연경 한국피아노교수법학회 부회장, 편집분과위원장
- 김성은 한국피아노교수법학회 부회장, 공연예술분과위원장
- 안미경 한국피아노교수법학회 부회장
- 유승지 학술분과위원장
- 조원희 홍보분과위원장
- 최진호 국제교류분과위원장
- 오상은 문화산업분과위원장
- 이상연 대외협력분과위원장
- 선정원 총무 / 한상원 부총무 / 정자영 회계
- 김다해라 간사 / 김문정, 김희진 감사

2017 KAPP 학술대회 프로그램 담당위원 명단

- 유승지 학술대회 전체 총괄, 학술분과위원장
- 이주혜 프로그램 제작 총괄
- 김화정 구두발표 총괄
- 원소연 포스터세션 총괄, 출판사세션 총괄

2017 KAPP 학술대회 진행 위원 명단

이윤정, 강효정, 김혜진, 박서영, 오소영, 채수아, 황영미

2017 KAPP 학술대회 학술자료집 편집위원 명단

이주혜 학술자료집 편집 총괄
김화정, 원소연, 유순영, 최진호

2017년 제9회 한국피아노교수법학회 학술대회

인 쇄 | 2017년 5월 20일

발 행 | 2017년 5월 20일

발행인 | 박 지 원

발행처 | 한국피아노교수법학회 학술분과

홈페이지 | www.pianopedagogy.or.kr

펴낸곳 | 도서출판 한학문화
