

박 미 애 교수지도
석사학위 청구논문

쇼팽 연습곡(Etude)의 연주 주법에 관한 고찰

2006

성신여자대학교 대학원

음악학과 기악전공

박 성 희

쇼팽 연습곡(Etude)의 연주 주법에 관한 고찰

박 미 애 교수지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2006년 5월

성신여자대학교 대학원

음악학과 기악전공

박 성 희

인 준 서

박성희의 석사학위논문을 인준함

심사위원 _____ ①

심사위원 _____ ①

심사위원 _____ ①

성신여자대학교 대학원

논문 개요

쇼팽의 연습곡은 손가락 연습 위주였던 그 이전 시대의 연습곡과는 달리 손가락 움직임의 다양한 연습만이 아니라 음악적 표현력을 함께 공부해야 하는 수준 높은 연주회용 작품이다. 그의 연습곡은 피아노를 공부하고 연주하는 많은 사람들에게 그의 작품을 이해하고, 여러 가지 기교적 어려움을 해결하는데 많은 도움을 준다.

본 논문은 쇼팽 연습곡을 연구함으로써 피아노 연주기술의 향상은 물론 쇼팽음악의 다양한 음악적 표현력을 증진시키는 것에 목적을 두고 있다. 쇼팽 연습곡에 대한 연주기술 가운데 크게 네 가지 테크닉을 연구하였다: 왼손의 도약과 음계 연습, 겹음 연습, 분산화음 연습, 표현을 위한 연습. 먼저 곡의 음악적 해석을 위하여 쇼팽만의 독특한 선율, 화성 그리고 리듬 등을 중심으로 살펴보았고, 이상 네 가지 테크닉과 연관되는 손과 손목, 팔꿈치와 팔 등의 다양한 신체 부위를 이용하는 방법을 구체적으로 연구하였다.

왼손 연습은 도약진행과 음계로 나누어서 설명하였다. 도약진행의 경우 Op.10, No.9를 음악 예로 들어서 넓은 음정에서의 왼손 반주음형에 대한 쇼팽의 특징적인 왼손도약을 설명하였다. 쇼팽은 이 곡에서 5번 손가락이 베이스 지속음 역할을 하고 3, 4번 손가락들은 지속음 C를 반복하며 1번 손가락은 오른손 선율과 함께 진행하는 성부를 담당하게 함으로 왼손 한손에서 여러 성부의 역할을 동시에 담당하는 기술을 요구한다. 또한 Op.10, No.12의 왼손연습에서는 음계를 독립적인 손가락으로 고르게 소리 내는 연습에 중점을 두었다.

Op.10, No.7을 예로 든 겹음 연습에서는 단순 겹음이 아니라 3도와 6도가 번갈아 나오는 음형에 관해 연습하게 했고, Op.10, No.10은 1, 2, 5번의 단단한 손가락과 손목의 유연함으로 6도와 옥타브를 동시에 연습하는 효과를 주

었다. Op.25, No.10은 옥타브의 레가토 연주를 통해 옥타브와 반음계를 동시에 연습하는 곡이다. 위의 겹음 곡들은 다섯 손가락의 고른 힘을 기르는 연습과 더불어 특히 3, 4, 5번의 손가락 힘의 강화를 통해서 다양한 음색 표현을 공부할 수 있음을 알 수 있었다.

분산 화음을 연습하는 곡으로는 분산화음의 성격이 다른 두곡을 선택하였다. Op.10, No.1은 오른손의 다섯 손가락 사이 모두를 넓게 벌린 상태에서 빠르고 단단한 손가락과 동시에 유연한 손목운동을 요구하는 곡이다. 흰건반보다 좁은 검은 건반의 분산화음을 연주해야 하는 Op.10, No.5는 Op.10, No.1보다 더 빠른 손목의 로테이션을 요구하는 곡이다. 두 곡 모두 실수 없이 타건하기 위해서는 각 손가락의 독립성을 바탕으로 이완된 손목을 이용하여 왼손에서 나오는 선율과의 조화를 이루어야 한다.

다양한 표현 연습을 위한 곡인 Op.10, No.3은 쇼팽의 대표적인 표현법인 템포 루바토를, Op.25, No.5는 미묘한 터치 감각을 요구하는 레지에로의 표현에 집중하고 있다.

목 차

논문 개요

I. 서론	1
II. 쇼팽 음악의 특징	6
III. 쇼팽 연습곡	11
1. 19세기 피아노의 구조와 연습곡의 출현	11
2. 쇼팽 연습곡	15
1) 왼손 연습을 위한 곡	20
(1) 왼손 도약	20
(2) 왼손 음계	29
2) 겹음 연습을 위한 곡	29
(1) 3도 6도 연속진행	29
(2) 6도 연속 진행	32
(3) 옥타브 연속진행	36
3) 분산화음 연습을 위한 곡	40
(1) 오른손의 분산화음	40
(2) 흑건에서의 분산 화음	44
4) 쇼팽음악의 특징적인 표현 연습을 위한 곡	47
(1) 레가토와 루바토	47
(2) 레지에로	52
IV. 결론	58

참 고 문 헌

ABSTRACT

표 목차

<표1> 쇼팽 연습곡의 구조 분석표	18
<표2> 로테이션 동작	46
<표2-a> 수피네이션 동작	46
<표2-b> 프로네이션 동작	46

악보 목차

<악보1> 크레머와 쇼팽의 연습곡 비교	14
<악보1-a> 크레머 연습곡 No.82 제 5-7마디	14
<악보1-b> 쇼팽 연습곡 Op.10, No.12 제 30-31마디	14
<악보2> 쇼팽 협주곡과 연습곡의 유사한 유형 비교	16
<악보2-a> 쇼팽 협주곡 2번 Op.21 제 237-238마디	16
<악보2-b> 쇼팽 연습곡 Op.10, No.1 제 21-22 마디	16
<악보3> 쇼팽 연습곡 Op.10, No.9 제 1마디	20
<악보4> 쇼팽 연습곡 Op.10, No.9 제 1-3마디	22
<악보5> 쇼팽 연습곡 Op.10, No.9 제 25-27마디	23
<악보6> 세분화된 박의 내부의 확장	23
<악보6-a> 쇼팽 연습곡 Op.10, No.9 제 33마디	23
<악보6-b> 쇼팽 연습곡 Op.10, No.9 제 61마디	23
<악보7> 쇼팽 연습곡 Op.10, No.8 제 1-2마디	24
<악보8> 쇼팽 연습곡 Op.10, No.12 제 1-31마디	25
<악보9> 쇼팽 연습곡 Op.10, No.12 제 9-10마디	26
<악보10> 쇼팽 연습곡 Op.10, No.12 제 25-28마디	27
<악보11> 쇼팽 연습곡 Op.10, No.12 제 29-32마디	28
<악보12> 쇼팽 연습곡 Op.10, No.12 제 50-53마디	28
<악보13> 쇼팽 연습곡 Op.10, No.7 제 1-2마디	30
<악보14> 쇼팽 연습곡 Op.10, No.7 제 17-18마디	31
<악보15> 쇼팽 연습곡 Op.10, No.7 제 24-25마디	31
<악보16> 쇼팽 연습곡 Op.10, No.7 셋째 부분의 상, 하행 진행	32
<악보16-a> 쇼팽 연습곡 Op.10, No.7 제 40-41마디	32
<악보16-b> 쇼팽 연습곡 Op.10, No.7 제 48-49마디	32
<악보17> 쇼팽 연습곡 Op.10, No.10 아티큘레이션의 변화	34
<악보17-a> 쇼팽 연습곡 Op.10, No.10 제 1마디	34
<악보17-b> 쇼팽 연습곡 Op.10, No.10 제 3마디	34
<악보17-c> 쇼팽 연습곡 Op.10, No.10 제 9마디	34
<악보17-d> 쇼팽 연습곡 Op.10, No.10 제 13마디	34

<악보18> 쇼팽 연습곡 Op.10, No.10 제 27-28마디	34
<악보19> 쇼팽 연습곡 Op.10, No.10 제 19마디	35
<악보20> 쇼팽 연습곡 Op.10, No.10 제 43-49마디 베이스음을 토대로 한 화성적 윤곽	36
<악보21> 쇼팽 연습곡 Op.25, No.10 제 1-3마디	37
<악보22> 로버트 콜렛이 제시한 반음계 연습	38
<악보23> 쇼팽 연습곡 Op.25, No.10 제 3-4마디	38
<악보24> 쇼팽 연습곡 Op.25, No.10 제 29-32마디	39
<악보25> 쇼팽 연습곡 Op.25, No.10 제 54-57마디	40
<악보26> 쇼팽 연습곡 Op.10, No.1 제 1-2마디	41
<악보27> 쇼팽 연습곡 Op.10, No.1 제 3-5마디	41
<악보28> 쇼팽 연습곡 Op.10, No.1 제 15-16마디	42
<악보29> 쇼팽 연습곡 Op.10, No.1 제 29-31마디	43
<악보30> 쇼팽 연습곡 Op.10, No.5 제 1-2마디	44
<악보31> 쇼팽 연습곡 Op.10, No.5 왼손 당김음의 예	45
<악보31-a> 쇼팽 연습곡 Op.10, No.5 제 1-2마디	45
<악보31-b> 쇼팽 연습곡 Op.10, No.5 제 3-4마디	45
<악보32> 쇼팽 연습곡 Op.10, No.5 제 24-27마디	46
<악보33> 쇼팽 연습곡 Op.10, No.5 제 45-48마디	47
<악보34> 쇼팽 연습곡 Op.10, No.3에서 사용된 2개의 모티브	49
<악보34-a> 쇼팽 연습곡 Op.10, No.3 제 1-4마디 서정적인 선율의 모티브	49
<악보34-b> 쇼팽 연습곡 Op.10, No.3 제 21-23마디 겹음정을 보여주는 모티브	49
<악보35> 쇼팽 연습곡 Op.10, No.3 제 15-23마디	50
<악보36> 쇼팽 연습곡 Op.10, No.3 겹음정 연습	51
<악보36-a> 쇼팽 연습곡 Op.10, No.5 제 23마디 2, 3도 겹음정	51
<악보36-b> 쇼팽 연습곡 Op.10, No.5 제 32마디 4, 5도 겹음정	51
<악보36-c> 쇼팽 연습곡 Op.10, No.5 제 46-47마디 6, 7도 겹음정	51
<악보37> 주제와 변형된 음형들	54
<주제> 쇼팽 연습곡 Op.25, No.5 제 1마디	54

<변형-a> 쇼팽 연습곡 Op.25, No.5 제 9-10마디	54
<변형-b> 쇼팽 연습곡 Op.25, No.5 제 29-30마디	54
<변형-c> 쇼팽 연습곡 Op.25, No.5 제 37-38마디	54
<변형-d> 쇼팽 연습곡 Op.25, No.5 제 98-99마디	54
<변형-e> 쇼팽 연습곡 Op.25, No.5 제 106-107마디	54
<악보38> 쇼팽 연습곡 Op.25, No.5 제 1-2마디 페달 사용의 예	54
<악보39> 쇼팽 연습곡 Op.25, No.5 제 1-2마디, 제 81-82마디 둘째 부분의 리듬의 세분화	56
<악보40> 쇼팽 연습곡 Op.25, No.5 제 119-138마디	57

I . 서 론

19세기는 음악사에서 낭만주의 시대로 간주된다. 역사가들은 1789(프랑스 혁명의 발발)에서 1914년(제1차 세계대전의 시작)까지 이르는 시기를 ‘긴 19세기’로, 또는 1815년(나폴레옹의 패망)에서부터 1871년의 독일, 이탈리아의 통일까지를 ‘짧은 19세기’라 보는 견해들이 있는데 언제가 시작이고 끝이라고 정확히 말하기는 어렵다.¹⁾

1792년부터 1815년 사이의 유럽은 전면전쟁으로 휘말려 들었거나 적어도 강하게 영향을 받았다. 프랑스 혁명으로 주위의 왕정주의 세력들은 프랑스를 억압하려 하였고, 1799년 등장한 나폴레옹은 프랑스에서 권력을 장악하고 전 유럽으로 통치를 확장한다. 그러나 1814년 워터루의 마지막 전투에서 항복함으로써 프랑스는 대내, 외적으로 혼란을 거듭하게 되었다. 전쟁이 끝나자 유럽의 질서는 루이18세를 중심으로 5강국(영국, 프랑스, 프로이센, 오스트리아, 러시아)으로 복구되었다. 여러 왕과 귀족들은 프랑스 혁명 이전의 시대 ‘구시대-ancien regime’로 돌아가기를 원했지만 세상은 이미 혁명과 낭만의 시대로 변해 있었다.

1830년에 프랑스, 벨기에, 몇몇 독일국가에서 일어난 혁명은 왕과 귀족들이 누리던 권력을 제한하고 헌법적인 세속국가를 확립 재산권과 시민의 자유에 관한 기본적인 인권을 보장하였고, 막강한 제국에 점령되었던 나라들은 독립을 했으며, 독일과 이탈리아처럼 여러 주로 나뉘진 나라들은 통일을 원했다. 이후 유럽의 모든 나라에서 내란과 독립운동 또는 민중혁명이 터지고 프랑스와 독일의 보불 전쟁을 거쳐 1차 대전으로 향한다. 5강국의 빈 회담 이후인 1820년경부터 1차 대전 직전인 1910경 까지를 음악의 낭만주의 시대로 본다.

1) Rey M. Loneyar, 『19세기 낭만주의 음악』, 김혜선 역 (서울: 도서출판 다리, 2001), 1.

18세기말 영국에서 시작된 산업혁명은 19세기를 거치면서 과학 기술들을 향상시켰고, 농업, 교통, 통신 분야에 이르기까지 혁명이 일게 하였다. 과학 기술이 발전하면서 유럽의 인구는 전례 없이 증가 하였고, 인구의 증가는 필연적으로 도시의 성장을 가져왔다. 제3계급은 도시에 거주하며 중산층을 형성한다. 1830년, 1848년, 그리고 1871년의 프랑스 혁명으로 경제권을 장악한 평민과 귀족사이의 제3계급²⁾ 법률가, 은행가, 의사, 그리고 돈 많은 상인은 정치적으로도 승리를 획득하고 그들의 가치관이 우세해졌다. 급부상한 중산층 부르주아지(bourgeois)는 경제력을 통해 여러 문화의 영역을 주도해나갔다. 부르주아지는 책을 저술하고 읽고, 그림을 그리고 사고, 연주회를 개최하고 전문 연주를 초빙할 뿐 아니라 관현악단을 육성하는 등 고급문화를 누렸다. 당시 중산층 시민들은 자신의 감성적 생활과 개인적 정서를 폭 넓게 하기위해 음악을 가장 적절한 수단이라 여겼고, 가정에서의 음악적 활동이 폭발적으로 늘어났다. 가정생활에 걸 맞는 독주곡과 실내악의 욕구는 악보 출판업의 활기를 가져왔고, 문화적 향수를 충족시키기 위해 직접 표를 사서 입장하는 현대의 음악회 개념으로 연주회장을 찾았으며 피아노는 상상도 할 수 없을 만큼 중요한 자리를 차지하게 되었다.

낭만시대가 무르익어 가면서 피아노는 대중에게 더 가깝게 다가갔다. 또 커다란 규모의 오케스트라와 코러스가 동원 되는 음악회 보다는 피아노를 중심으로 하는 살롱 음악회와 피아노가 핵심이 되는 실내악연주와 솔로 연주회가 확산 되어 갔다. 이러한 환경에 부응하여 낭만시대 악기들의 기능은 급격하게 발달되었고 전문연주자를 양성하는 교육기관인 음악원이 파리(1795), 밀라노(1808), 나폴리(1808), 프라하(1811), 빈(1821), 런던왕립음악원(1822), 브뤼셀(1822), 라이프치히(1842), 뮌헨(1846) 등 유럽 전역의 주요도시

2) 국왕, 제1계급은 성직자들로 구성되며 법인 이라고도 한다. 제2계급은 귀족으로 전 인구의 1.2%로 원래부터 귀족인 대귀족과 후에 돈으로 작위를 산 법복 귀족이 있다. 제3계급은 전 인구의 95%정도이며 가장 유복한 부르주아지부터 가난한 농민에 이르는 사람들로 여러 가지 사회적, 지역적, 계층과 단체를 포함하고 있다.

에 설립되면서 연주자들의 기교도 향상되었다.

19세기는 피아노 음악이 위와 같은 시대 배경으로 중요한 자리를 차지하게 되는 시기이다. 19세기가 무르익어감에 따라 자신의 창작곡이 아닌 다른 사람의 작품을 연주하여 인정받는 연주자들 즉 비르투오조들이 나타나기 시작하였다. 비르투오조(Virtuoso)라는 말은 악기를 다루는 연주자들 중에서도 특별히 기교가 뛰어난 연주자에게 붙이는 칭호로, 기교뿐 아니라 음악적 해석에서도 높은 경지에 다다른 사람을 말한다. 많은 사람들이 피아노를 칠 수 있게 되자 그들은 피아니스트의 연주를 듣기 원했고 또 정말 그렇게 되었다. 유럽의 구석구석에서 피아니스트들이 나타나고 서둘러 파리에 모여들어 활동을 하기 시작하였다.

프랑스 궁정이 와해되고 귀족들이 지속적으로 몰락하면서 새로운 예술, 문화의 중심지로 떠오른 곳이 살롱이다. 살롱에서는 왕실과 귀족의 주문이 아닌 예술가 자신과 불특정 다수의 시민을 위한 창작과 연주가 이루어졌다. 살롱은 르네상스 시대부터 20세기 초까지 유럽적 정신을 나타내는 한 요소이며 문화 활동의 장이었다. 궁정을 대신하여 문화적 사상적 중심을 이루며 시민계급과 귀족계급의 구분을 모호하게 하는 역할도 하였다. 1830년 무렵 살롱의 모임을 주관하는 여러 마담들은 유력한 인사들을 앞 다투어 초빙하였다. 이들 가운데 작가로는 빅토르 위고(Victor Marie Hugo, 1802-1885), 생트 뷔브(Charles Augustine Sainte-Beuve, 1804~1869), 발자크(Honore de Balzac, 1804-1869), 조르주 상드(George Sand, 1804-1876), 등이 있었고 화가로는 들라크루아(Ferdinand Victor Delacroix, 1798-1863), 쉐퍼(Ary Sheffer, 1795-1858)등이 있었는데 이들 살롱에 쇼팽, 미키에비치(A. Mickiewicz, 1798-1855)등 러시아의 탄압을 피해온 폴란드 예술가들도 있었다.

본 논문의 제1장에서는 쇼팽음악의 기본적인 특징을 살펴보고, 제2장에

서는 쇼팽의 연습곡 가운데 크게 네 가지 테크닉을 연구하였다. 이러한 분류에서는 한 곡에 몇 가지의 테크닉이 중첩되는 경우도 있었다. 예를 들면 Op.10, No.1은 오른손의 넓은 도약을 위한 테크닉에, Op.25, No.10은 양손 옥타브 테크닉에 집중되어 있지만, Op.10, No.3은 레가토와 루바토, 2, 3, 4, 6, 7,도의 겹 음정 연습으로, Op.25, No.5는 손의 가쁜한 터치 및 곡의 둘째 부분 오른손에서의 분산화음 및 다양한 리듬 등 여러 가지 테크닉을 결합한 예도 있다.

쇼팽은 일생동안 총 27개의 연습곡을 썼고 그중에서 모셀레스(Ignaz Moschelles 1794-1870)의 교습본에 실고자 했던 3개의 에튀드(Etudes de Perfection)를 제외한 24곡을 12곡씩 두 세트인 Op. 10과 Op. 25로 묶었다. 24곡의 연습곡은 여러 가지 테크닉을 담고 있지만 본 논문에서는 크게 네 가지 범위의 음계, 분산화음, 겹음, 특징적인 표현을 다루었다.³⁾

음계는 오른손이 아니라 왼손 테크닉에 한하여 서술하였다. 그 이유는 대부분의 사람이 오른손잡이로서 오른손을 자유롭게 더 잘 쓸 수 있거니와 Op.10, No.12에서 손의 자연스러운 손가락의 움직임인 1, 2, 3, 4번 또는 4, 3, 2, 1번을 위한 고른 소리의 연습방법을 제시하였기에 그 방법을 오른손에 적용시키면 되리라 본다. 또한 쇼팽 연습곡은 대부분의 곡들이 화성음악으로 베이스라인에 중요한 화성의 기초를 두고 윗 상성부에 주도적인 선율선을 두고 있는데, 사람의 원래 가진 손가락의 힘과 반대로 1, 2번은 중성부분을 맡고 3, 4, 5번이 상성의 멜로디 부분을 담당한다. 대부분의 테크닉은 오른손 왼손 모두 1, 2번 손가락의 작게 치기 3, 4, 5번 손가락의 힘 강화가 공통적으로 들어가며 다섯 손가락 하나하나의 독립성도 필요하지만 독립성을 바탕으로 손가락 사이의 힘 조절에 의한 음색의 조절을 필요로 하고 있

3) 홍은경, “쇼팽 에튀드 작품 10,” 『피아노 음악』 (서울: 음연, 1997), 7월호. 이 글에서는 쇼팽의 연습곡을 기본적으로 5개 분야의 기교적 문제로 다루고 있다. 첫째 스케일, 둘째 아르페지오, 셋째 옥타브, 넷째 중음 (double notes, 3도, 6도 등), 다섯째 손가락과 손의 확장파 도약이라 분류하고 있다.

다. 그러므로 1, 2, 3, 4번의 일직선으로 나열한 음계의 연습보다는 어깨와 손목의 이완, 팔과 몸의 자연스러운 움직임과 3, 4, 5번의 손가락의 힘 강화에 비중이 있는 곡들로 살펴보았다.

그리하여 왼손연습에는 Op.10, No.9의 도약진행과 Op.10, No.12의 음계연습을 위한 곡을, 겹음을 위한 곡으로는 Op.10, No.7, No.10, Op.25, No.6, No.8, No.10중에서 두 가지 테크닉을 동시에 연습할 수 있는 Op.10, No.7, No. 10으로 간추려 연구하였다.

분산화음곡으로는 Op.10, No.1, No.5, No.11, Op.25, No.1, No.11, No.12중에서 넓은 도약을 해야 하는 곡인 Op.10, No.1과 흑건이라는 특수 조건에서의 연습곡인 Op.10, No.5를, 마지막으로 다양한 표현을 배울 수 있는 Op.10, No.3, No.6, Op.25, No.4, No.7, No.9 중에서 레가토와 템포 루바토를 배울 수 있는 Op.10, No.3 과 터치 감각을 익힐 수 있는 Op. 25, No.5를 통하여 쇼팽이 의도한 자연스러운 손 모양에 기초하여 다양한 음색을 표현하기 위한 연구와 쇼팽 연습곡의 높은 수준의 테크닉을 해결할 수 있는 방법을 제시하려 한다.

본 논문에 인용한 모든 악보의 예는 음악 춘추사가 2002년에 출판한 파테레프스키(Ignacy Jan Paderewski 1860-1941) 편집판이다. 이 악보는 자필 악보와 초판에 의한 편집 판이며 필자는 헨레(Henle) 원전판과 태림 출판사가 1997년에 출판한 일본 춘추사(春秋社)의 이구치 모토나리(Iguchi Motonari) 편집판을 보충적으로 비교 연구하였다.

II. 쇼팽음악의 특징

쇼팽의 음악은 폴란드와 프랑스라는 두 나라의 역사적 배경을 동시에 가지고 있다. 프랑스에서 이민 온 아버지와 폴란드의 몰락한 귀족인 어머니 사이에서 태어났으며 실제 인생도 20세까지는 폴란드에서, 39세까지는 파리에서 지냈다. 쇼팽은 폴란드인 특유의 정열적이면서 민감하고 충동적이면서 심오한 민족성을 바탕으로, 서민적인 폴란드 농부들의 춤에서 마주르카라는 민속적인 곡과 고풍적인 상류 사회에서 귀족적인 왈츠와 폴로네이즈를 작곡하였다. 쇼팽의 폴란드적 요소는 리스트 음악의 헝가리적 요소에 비유될 만큼 세련되게 표현되어 있다.⁴⁾

1830년경의 파리는 세계적 지성인들이 모이는 중심지로서 음악, 문학, 예술, 과학 분야의 주요 인사들이 누구나 다 저녁에 살롱에서 열리는 모임에 참석하곤 했다. 쇼팽은 대규모 공개 연주회를 싫어했기 때문에 그의 섬세한 셈여림, 템퍼 페달과 소프트 페달에 의한 음색의 변화 그리고 그의 음악에서 가장 큰 특징이라 할 수 있는 템포 루바토를 모든 사람이 어려움 없이 들을 수 있는 살롱에서만 연주했다. 그는 살롱에서 연주하기 적합한 녹턴, 왈츠, 프렐류드 등 짧고 특징적인 성격소품 위주였다.

쇼팽의 음악은 낭만주의 시대의 여러 가지 특징과는 달리 독자적인 음악 세계를 추구하였다. 자신의 음악을 문학과 연관 시키거나 해석되는 것을 원치 않았고, 표제를 붙이는 것도 극도로 싫어하였다. 음악이 극대화 되고 오케스트라가 인기 있었음에도 불구하고 교향곡, 오페라, 그리고 오라토리오는 한 곡도 쓰지 않았던 것이 이를 이야기하고 있다. 쇼팽은 오로지 피아노 자체의 음향만을 생각하였고 피아노의 새로운 가능성과 그만의 독창성으로 오로지 피아노 음악에만 관심을 가졌고, 피아노라는 악기만이 해결할 수 있는

4) Arthur Hutchings, “쇼팽음악의 역사적 배경,” Alan Walker 편저, 『쇼팽연구』 (서울: 태림 출판사, 1997), 42.

높은 수준의 기술적 문제를 지니고 있는 작품을 썼다. 그중에서 특히 성격 소품으로 이어지는 새로운 장르에 전념하였다. 쇼팽이 피아노 작곡가들 중에서 선구자로 인정받는 또 하나의 이유는 창조적인 음악형식 때문이다. 그는 프렐류드(Prelude), 에튀드(Etude), 소나타(Sonate)와 같은 과거에 존재했던 피아노 음악의 형식 외에도 폴로네즈(Polonais), 마주르카(Mazuka), 왈츠(Waltz), 야상곡(Nocturne), 즉흥곡(Improptu)등 새로운 음악 형식을 창조 또는 발전시켰다. 그 예로 발라드, 프렐류드, 연습곡, 스케르쪼, 녹턴 등의 음악형식은 쇼팽이전에도 존재하였지만 그의 손을 거치면서 세련되고 독립된 음악양식으로 승화된 예들이다.

1. 음악양식

1) 멜로디

쇼팽의 음악의 가장 매력적이라 할 수 있는 특성인 선율 구조(melodic structure)는 기악 적이기 보다는 성악 적이어서 장식이 가능한 화려한 장식적 음형(fioritura)⁵⁾을 자주사용 하였다. 쇼팽의 선율은 화성변화(harmonic change), 전조, 리듬변형(rhythmic transformation) 그리고 무엇보다 장식음에 의한 일종의 자기 발전적인 것이다.⁶⁾

그의 선율은 2가지 종류로 분류할 수 있다. 보통은 정규적인 8마디의 아치타입(archetype)이며 시의 각운처럼 의도적으로 쓰고, 반복을 많이 하여 강렬한 선율로 표현했다. 두 번째는 자유롭게 연속적으로 펼쳐놓은 오페라의 아리오소(arioso)나 레시타티브(recitative)같은 반복 없는 선율이다.⁷⁾

5) 틀에 박힌 음형으로 주제의 변주에 쓰이는 것을 일컫는다.

6) Gillespie John, 『피아노 음악』, 김경임 역 (대구: 계명대학교 출판부, 1997), 297.

7) Konel Michałowski /Jim Samson, "Chopin, Fryderyk Franciszek," *The New Grove Dictionary*

2) 화성

쇼팽 당시의 피아노 악기의 공명을 이용한 넓은 음역에 걸친 소리의 울림은 이전시대에 들어 보지 못한 혁신적인 화성이었다. 조바꿈은 이명동음(enharmonic)과 위장 키(assumption of key)에 의하였고, 이전에 볼 수 없었던 불협화음(dissonance), 부속화음, 변성화음, 증6화음, 감7화음, 연속 딸림화음을 자유롭게 사용하였다. 장조에서 시작하여 단조로 끝나는 등 전체적인 곡의 조성화로 장조와 단조의 구별을 희미하게 하였고, 경과음(passing tone), 전타음(appoggiatura), 등의 비화성음의 사용으로 화성을 흐려지게 하여 피아노의 음색을 표현하였다. 화성자체로 선율을 만들기도 하고, 5도 8도와 확장된 화성(9, 11, 13도)을 사용하여 새로운 화성을 만들어 냈다. 대위법은 곡의 중간 부분에 발전을 위해 가끔 사용하였고, 바로크의 푸가 기법보다는 자유로운 카논 기법, 화성적. 선율적 불협화음의 대위법적 처리와 독립적인 파트기법을 사용하였다.⁸⁾

3) 리듬

쇼팽의 리듬은 무곡에 의해서 지배되었다. 특히 마주르카나 폴로네이즈에서는 점음표의 빈번한 사용과 “박의 내부”(inside of the pulse)의 확장으로 리듬을 세분화하여 즉흥 연주적인 암시를 보여 주고 있다.⁹⁾ 곡의 전체적인 성격이나 분위기와 상관없이 극적인 리듬 구사력을 지니고 있다. 쇼팽은

of Music and Musicians. 2nd. ed. ed. Stanly Sade (London: Macmilan Publisher, 2001) V. 718.

8) Rey M. Longyear, 『19세기 낭만주의 음악』, 김혜선 역 (서울: 도서출판 다리, 2001), 161.

9) 본 논문의 3장 왼손연습을 위한 곡에서 설명하고 있다.

또 다른 리듬적 개념인 루바토(rubato) 를 사용하였다. 루바토란 표현을 목적으로 템포를 빠르게 '아첼레란(accelerando)'도 했다가 다시 느려지게 '리타르단도(ritardando)'를 적절히 사용하는 것으로 쇼팽 피아노음악의 중요한 양식적 특성이다. 그는 템포 루바토를 두 가지로 사용하였다. 첫째는 선율적 루바토(melodic rubato)로 “노래하는 손은 벗어날 수 있지만... 반주하는 손은 박자를 지켜야한다”라는 말처럼 왼손의 반주부분을 같은 템포로 유지 하면서 오른손의 멜로디는 표현적인 템포 변화를 하는 것과, 구성적 루바토(structural rubato)는 녹턴이나 양식화된 무곡을 연주할 때 템포를 느리게 하거나 빠르게 변경하는 것으로 오른손과 왼손의 균형을 잘 들어야 하고 곡안의 통일성을 유지하여야 할 것이다.

그의 루바토는 폴란드의 특성으로 순간적 리듬의 변화에도 각 음의 음가를 지키는 것으로 미묘한 리듬의 어긋남에 익숙지 않은 귀에는 박자가 뒤떨러지게 들렸으며, 국민적 요소가 없는 음악을 연주할 때는 루바토를 훨씬 더 적게 사용하였다. 다음 인용문은 쇼팽과 13년간이나 가깝게 지내던 할레(Halle)의 이야기로 이를 뒷받침해 주고 있다.

쇼팽 연주의 특색은, 그가 리듬을 자연스럽게 다루는 데 있다. 그러나 그 방법이 너무나 자연스러워 수년간 한 번도 나의 귀를 거슬린 적이 없다. 1845년 1846년 이었던 것 같다. 한 번은 내가 쇼팽이 연주하는 대부분의 마주르카-보석과 같이 미려한 곡-들이 악보에 쓰인 아닌 4/4박자로 들리는 이유를 분석하려고 마음 먹은 적이 있었다. 분석결과 나는 그가 소절의 첫 마디가 음가를 훨씬 더 길게 잡고 있다는 것을 알아냈다. 그는 완강히 부정했지만 내가 그에게 직접 마주르카 중의 하나를 한 소절에 네 박자씩 큰소리로 세면서 치게 하자, 그것은 완벽한 4/4박자곡이 되었다. 그러자 쇼팽은 웃으면서 설명하기를 “마주르카는 민속적인 춤으로 그런 기이한 특성이 생길 수 있다.”고 했다. 더욱 기이한 현상은, 4/4박자로 들리면서도 3/4박자의 느낌이 온다는 것이다. 물론 모든 마주르카가 다 그런 것은 아니고, 많은 마주르카가 그렇게 씌었다.¹⁰⁾

쇼팽은 박자를 지키는 것에 관해서 엄격하였다고 전해지고 있으며 피아노 위에 항상 메트로놈이 있었다고 한다. 그러므로 루바토는 박자를 필요한 만큼 변화 시킬 수는 있지만, 그렇다고 절대로 기본적인 박자가 흔들려서는 안 된다는 것이다.

4) 페달

쇼팽은 페달의 중요성을 인지하고 배음의 능력을 최대한 이용하여 광범위하게 활용하였다. 19세기 프랑스 피아노는 댐퍼 페달(demper pedal)의 개량으로 낮은 현에서 조금 더 긴 울림이 가능하게 되었다. 댐퍼 페달은 소리를 차단하거나 공기 중에서 진동하게끔 하는데, 이것을 사용하여 선율 선을 지키고 자기 특유의 반주음형을 조화롭게 다루었다.

이전시대에는 화성이 바뀔 때마다 페달을 바꿔야 했지만 쇼팽은 반음계, 경과음이 있어도 댐핑 장치를 없게 하여 독특한 음향을 표현하였다. 댐퍼 페달로 리듬을 강조하기 위해 악센트 페달을 밟거나, 베이스를 손가락으로 잡을 수 없을 때에 베이스음을 고려하여 댐퍼 페달을 밟았으며, 길게 이어지 빠른 스케일의 악절부분에서 마지막 화음이 끝날 때까지 소리를 깨끗하게 없애기 위해 비브라토 페달을 사용하였다. 그의 소프트 페달은 고도로 다양하고 세련되게 자주 사용 하였는데, 단지 음을 작게 만들기 위함이 아니라 음질의 변화를 위해 사용했다.¹¹⁾

10) Harolde C. Schonberg, 『위대한 피아니스트』, 윤미재 역 (서울: 나남 출판, 2003), 200.

11) 김애자, 『시대별 작곡가 및 연주관습 총정리』 (서울: 상지원, 2002), 102.

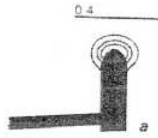
Ⅲ. 쇼팽 연습곡

1. 19세기 피아노의 구조와 연습곡의 출현

바르톨로메오 크리스토포리(Bartolommeo Cristofori 1655-1731)가 1709년에 플로렌스에서 해머가 현을 쳐서 울리게 하는 해머가 달린 하프시코드를 고안해 내면서부터 피아노의 시대로 출발하기 시작하였다. 이 악기는 그라비첼발로 콜 피아노 에 포르테(Gravicembalo col piano e forte)라는 이름에서 알 수 있듯이 기존 하프시코드 보다 적게도 크게도 칠 수 있는 음량의 폭을 가진 것을 특징으로 한다. 이 악기를 처음 만들기 시작한 이탈리아 음악가 및 청중들은 크리스토포리보다 100년 전부터 “표현성(expression)” 이 주된 관심사사중의 하나였고, 악기가 “노래하게(sing)” 만드는데 관심이 있었다. 이러한 음악적 특징들은 낭만주의적 음악미학 즉 ‘한 작품에 다양한 특징들과 감정을 담아야 한다.’는 생각과 감정의 대비를 다양하게 구사하는 것 과 일치한다. 지속적으로 성격을 변화, 대비시키기 위해서는 다이내믹스가 중요하게 대두되는데 이런 변화를 손쉽고 신속하게 나타낼 수 있는 기악적 메체로 피아노가 부상하게 되었다.¹²⁾

12) 크리스토포리 이후 피아노제작자들의 대부분의 문체는 “이탈장치(escapement)”에 집중 되었다. 그 후 프랑스의 악기제작자 세바스티앙 에라르(Sebastian Erard, 1752-1792)는 1808년 반복 액션(repetition action)을, 1821년 그의 조카 피에르 에라르(Pierre Erard 1796-1855)는 반복 액션을 발전시킨 이중 이탈장치(double escapement action: 피아노의 해머를 되돌아오게 하는 장치) 로 인해 음을 빠르고 정교하게 반복할 수 있게 하였다. 그림 a에서 보듯이 현을 치는 장치인 해머는 처음에는. 사슴가죽이나 여러 겹의 양피지 또는 아무것도 씌우지 않은 나무를 사용하다, 그림 c에서는 1826년 앙리 파프(Henri Pape 1789-1875)가 털가죽으로 싸서 만든 펠트 해머(felt hammer)를 사용함으로써 더욱 부드러운 소리를 낼 수 있었다. 후대로 올수록 풍부한 소리를 위해 해머의 사이즈를 더 크게 하려는 것이 일반적인 추세였다. 현은 가는 철사줄이나 저음부에서 가끔 놋쇠줄을 사용하다가 1834년에 주강(鑄鋼)선을 사용하였다.

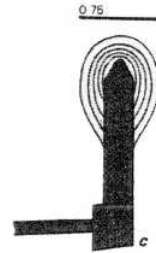
a) South German Heilmann 1785-1790



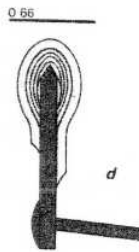
b) English (Broadwood), 1806



c) Viennese (Graf), 1826



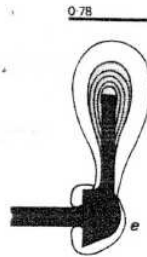
d) English (Broadwood), 1823



e) French (Erard), 1825



f) American (Steinway), 1970¹⁾



string diameters in mm
 0 1 2 3 4 5
 scale in cm

강한 선을 사용하기 전에는 장력이 작아 목재 프레임으로 견딜 수 있었지만, 강한 현의 사용으로 늘어난 팽창력을 견디기 위해서 1825년 알페우스 밥콕(Alphaeus Babcock)이 전체를 하나의 금속 주물 프레임으로 생산하였다. 현을 고정시키는 방법도 초기에 단순한 수직방향에서 1821년 앙리 파프의 교차현 방식이 도입되었으며 피아노의 음역은 4옥타브4도(54건반)에서 대부분의 현대 피아노는 7과 1/4옥타브로 이루어져 오케스트라의 음역을 소화할 수 있게 되었다. 음색변화 작동장치는 처음에 핸드스톱(hand stop)에서 무릎레버(knee lever)로 바뀌었다가 마침내 페달(pedal)로 정착 되었다. 페달은 근본적으로 논 레가토 악기인 피아노의 음들을 연결하고 연장시키며, 페달을 밟음으로써 댐퍼들이 현들로부터 올려져서 현들이 자유롭게 진동하여 여러 공명음들이 생겨나고, 이 공명들의 배합으로 음색이나 음질을 세련되고 풍부하게 해 주는 효과를 낸다. 피아노의 발전에 따라서 헤머가 커지고 현의 굵기가 굵어지면서 더욱 튼튼한 금속 프레임을 사용하게 되었고 그로 인하여 피아노의 음질이 변화되고 건반의 장력이 세져서 풍요로운 음질을 만들고 표현할 수 있는 다이내믹의 폭도 커졌다.

1830년경부터 본질적으로 현재 우리가 사용하는 피아노와 같은 악기가 정착되었다. 피아노의 발전은 피아노를 더욱더 강력한 다이내믹으로 음악을 표현하고 노래할 수 있게끔 하였고, 새로워진 음색과 넓어진 음역, 강력해진 장력으로 피아노의 테크닉은 더욱 발전 하였다. 피아노 자체의 개발과 더불어 피아노의 명기성에 관심이 많아지면서 피아니스트는 새로운 도전과 높은 기교의 연주를 해야 했고, 작곡가는 개량된 피아노를 수단으로 복잡하고 화려한 기교의 비르투오적인 작품을 쓰게 되었다. 피아노의 발전은 연주자들의 세련되고 좋은 테크닉을 위한 손가락 연습을 더욱 요구하게 되었으며, 가장 초보적인 단계에서 시작하여 상당한 수준에 이르기까지의 피아노 테크닉을 망라한 피아노 연주과정을 위한 지침서들이 나오게 되었다.

1800년에서 1850년 사이는 많은 양의 에튀드들이 쏟아져 나왔다. J. B. 크레이머(John Baptist Cramer, 1771-1857)가 <48개의 에튀드>라는 간행물을 1804년 내놓았고, 1810년 두 번째 곡집인 42개의 에튀드를 작곡했으며, 이로부터 6년 후 무찌오 클레멘티(Muzio Clementi 1752-1832)는 <파르나수스산의 계단 (Gradus ad Parnassum, 1817)>이라는 대작을 내놓았고 이 작품은 본격적인 19세기 에튀드 문헌의 시발점이 되었다.¹³⁾

크레이머는 많은 양의 연습곡집 들을 작곡하였다. 특히 그는 악기를 잘 이해했으며 그의 연습곡은 테크닉적인 면과 음악적인 매력을 함께 지닌 곡도 몇 개 있었다. 그는 서정적이고 고도의 테크닉을 요하는 것을 썼는데 쇼팽은 여기서도 아이디어를 얻은 듯하다.¹⁴⁾ 다음 <악보1>에서 크레이머와 쇼팽 연습곡 가운데 일부를 발췌하여 비교하였다.

13) Arthur Loesser, 『피아노와 사회』, 김경임 역 (대구: 계명대학교 출판부, 1998), 322.

14) <악보1>에서는 왼손 음형의 유사성과 서정적인 선율의 예를 보여주며 테크닉에 음악적 매력을 결합하고 있다.

<악보1> 크래머와 쇼팽의 연습곡 비교¹⁵⁾

<악보1-a> 크래머 study No.82 마디 5-7



<악보1-b> 쇼팽 연습곡 Op.10, No.12 마디 30-31



1840년경이 되면 피아노를 위한 연습곡은 3가지 정도의 유형으로 분류된다. 첫 번째는 동기(motive)의 반복에 의한 순수하고 기계적인 연습을 하는 것으로 하농(Charles Louis Hanon, 1819-1900)이나 체르니(Carl Czerny, 1791-1857)가 여기에 속한다. 두 번째는 음악적인 것과 테크닉적인 면이 균형을 이룬 것으로 이들의 연습곡은 매우 높은 음악적 수준의 작품이다. 이 유형의 첫 번째 작곡가는 크래머이지만 최고의 본보기는 쇼팽이다. 세 번째는 콘서트 에튀드(concert etude)유형으로 리스트(Franze Liszt, 1811-1886)와 슈만(Robert Schumann, 1810-1856)에 의해 작곡되어진 작품들로 다른 연습곡들 보다 규모가 크다.¹⁶⁾

15) Robert Collet, “연습곡 전주곡 즉흥곡,” Allan Walker 편저, 『쇼팽연구』 (서울: 태림 출판사 1997), 160.

2. 쇼팽 연습곡

쇼팽은 1829~1836년 사이에 연습곡을 작곡했다. 1829년은 쇼팽이 바르샤바에서 파가니니와 훔멜의 연주를 듣고 충격을 받은 해이다. 당시의 파가니니는 전형적인 비르투오적 대가의 시조로 많은 피아니스트들이 그를 흉내내려하였고, 훔멜은 모차르트 피아노 스타일을 계승하고 종결지은 화려한 비르투오적 피아니스트이다. 그의 <a단조 콘체르토>는 쇼팽의 <e단조 콘체르토>의 시작은 매우 비슷하며 그의 <b단조 콘체르토> 또한 화려하고 흐르는 듯한 음형들은 쇼팽에게 영향을 주었을 것이다.¹⁷⁾

그 후 쇼팽은 피아노 협주곡 Op.21 바단조와 Op.11 마단조의 작곡의 진행 중 친구인 티투스 보이체호프스키(Tytus Woyciechowski)에게 보낸 편지 속에서 ‘협주곡 초연준비를 하면서 곡 중의 기교적으로 어려운 대목의 각종 연습방법을 써 모아놓았던 것으로 연습곡을 작곡하고 있다’라는 내용의 편지를 보냈다.¹⁸⁾ 편지 내용에서 보았듯이 협주곡과 연습곡의 음형이나 연주 기교의 유사성을 찾아볼 수 있다(악보2).

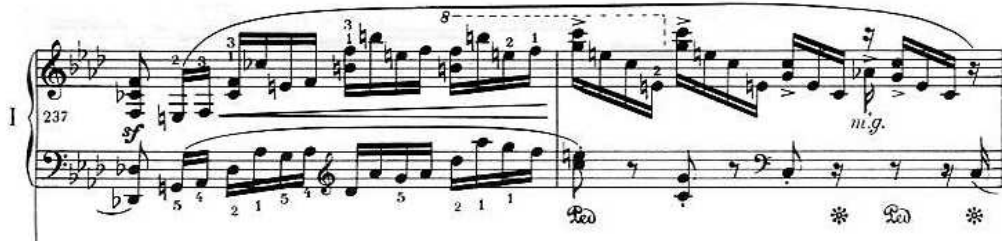
16) Simon Finlow, “*The Twenty-Seven Etudes and Their Antecedents*”, The Cambridge Companion to Chopin ed. Jim Simon (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), 53. 함정원, “*Fredric Chopin’s Twenty-seven Etudes And Their Technical implications for his other piano works*”, (Kansas: The University of Kansas, 1998), 8. 재인용

17) Harold C. Schonberg, 『위대한 피아니스트』, 윤미재 역 (서울: 나남 출판사, 2003), 155.

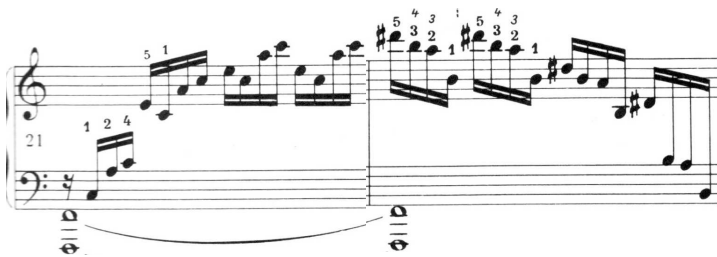
18) 박은희, “쇼팽의 연습곡,” 음악 춘추사 편집부, 『피아노 음악 강좌』 (서울: 음악 춘추사, 1992), 179.

<악보2> 쇼팽 협주곡과 연습곡의 유사한 유형비교

<악보 2-a> 쇼팽 콘체르토 2번 Op.21 마디 237-238



<악보2-b> 쇼팽 연습곡 Op.10, No.1 마디 21-22



쇼팽의 연습곡은 이전시대의 연습곡들과 달리 연습이 갖는 기교적인 목적에 음악적인 표현력을 극대화시킨 수준 높은 연주회용 작품이다. 그의 연습곡이 의도하는 것은 손 자체의 조화로운 기능 개발과 완벽한 숙달, 작곡가의 악상을 실현시키는데 필수적인 속도감의 실현, 악기가 가진 음악적 기능성 음색표출을 위한 손과 귀와 발의 조화능력, 작곡자의 악상을 충실하게 재창조해 내는 표현력의 개발일 것이다. 음악내용 형식, 스타일, 악기의 테크닉 개발 등 여러 면에서 수준 높은 음악작품이다.

현대 피아노 테크닉의 창시자라고 할 수 있는 쇼팽은 피아노 교습서의 출판 계획을 세웠으나 완성하지 못했지만 그가 어떻게 기교적인 면을 지도했는지 알 수 있다. 단순하고 자연스럽게 손 모양을 만들기 위해서 건반위에 손

을 엮고 E-F#-G#-A#-B 음을 짚게 하여 긴 손가락들(2, 3, 4번)은 높은 건반위에, 짧은 손가락들(1, 5번)은 낮은 건반위에 놓이게 하여 작용점을 비교적 동등하게 해주었다. 그리하여 손가락은 구부러서 유연한 손동작이 가능해지며, 이러한 자세를 통해 손, 손목, 팔뚝, 팔 등의 모든 동작이 유연해지게 하였다. 모든 손가락을 동등하게 훈련시키기 보다는 손가락들이 각각 다르게 생겼기 때문에 다양한 소리가 가능한 것이라 하였다.

그는 ‘모든 것은 좋은 운지법에 달려있다’라고 했으며 좋은 운지법은 손의 형태와 음악적 진행의 전달을 동시에 충족시키는 가장 편안한 손가락의 연결을 찾는 데 있었다. 그리하여 검은 건반에서 엄지손가락을 사용하기도 하고 엄지손가락이 새끼손가락 밑으로 지나가거나, 검은 건반에서 흰 건반으로 또는 흰 건반에서 흰 건반으로 한 손가락을 미끄러뜨리기도 했다. 또한 옛날의 하프시코드 연주기법에서와 같이 3, 4, 5번 같은 긴 손가락들이 교차되는 운지법(4, 3, 4, 5, 3, 4, 3, 4번)도 사용했다.

연습은 기계적인 근육연습을 지양하고, 위대한 성악가의 노래를 듣고, 레가토를 집중적으로 하기를 권했다. 그는 제자들에게 ‘훌륭한 테크닉은 음질을 조절하여 아름답고 다양하게 낼 수 있는 -그 미묘한 차이를 충분히 고려하여 표현해 낼 수 있는 것이다.’라고 했듯이 그의 에튜드는 단순히 피아노 테크닉을 개발시킨 차원을 넘어서 선율, 화성, 리듬에 대한 연습은 물론 감정 표현에 관한 연습을 목표로 하고 있다.¹⁹⁾

복합 2부형식의 Op.10의 9번을 제외한 나머지 연습곡들은 전형적인 3부(ABA)형식이며 대부분 코다를 갖는다. 아래 표1은 쇼팽 연습곡의 형식을 도표화 한 것이다.

19) 김애자, 『시대별 작곡가 및 연주 관습 총정리』 (서울: 상지사, 2002), 102-107.

<표1> 쇼팽 연습곡의 구조 분석표 20)

곡	Op.10, No.9	Op.10, No.12	Op.10, No.10
조성	f minor	c minor	A Major
박자	6/8박자	4/4박자	12/8박자
주된 테크닉	왼손 도약	왼손 음계	6도 연속진행
구조	A 1-16	A 1-28	A 1-42
	B 17-36	B 29-40	B 43-54
	A 37-48	A 41-76	A 55-68
	B 49-67	Coda 77-84	Coda 69-77
곡	Op.10, No.7	Op.10, No.1	Op.10, No.5
조성	C Major	C Major	G b Major
박자	6/8박자	4/4	2/4
주된 테크닉	3도6도 연속진행	분산화음	흑건에서의 분산화음
구조	A 1-16	A 1-16	A 1-16
	B 17-33	B 17-48	B 17-48
	A 34-51	A 49-68	A 49-66
	Coda 52-59	Coda 69-79	Coda 67-85
곡	Op.10, No.3	Op.25, No.5	Op.25, No.10.
조성	E Major	e minor	b minor
박자	2/4	3/4	2/2
주된 테크닉	레가토, 템포 루바토, 겹음	아티클레이션, 터치	옥타브, 반음계
구조	A 1-20	A 1-44	A 1-28
	B 21-62	B 45-97	B 29-103
	A 63-77	A 98-130	A 104-119
		Coda 131-138	

둘째 부분이 첫째 부분과 특별히 대조를 이루는 요소는 드물고 첫 부분과 같은 주제적 소재를 쓰며 관계조로 조옮김된 조를 사용하였고, 다시 원조로 돌아가면서 재현부 부분이 나타나고 처음으로 돌아가는 느낌을 준다. 그러

20) 강수정, 『20세기 피아노 에튀드(etude)에 관한 연구: I. Stravinsky, S. Prokofieff, B. Bartok, G. Ligeti, J. cage의 작품은 중심으로』 (서울: 이화여자대학교, 2005), 25. 논문을 참조하여 필자가 분석하였다.

므로 쇼팽의 연습곡은 거의가 특정한 하나의 주제와 소재, 음형으로 전체적인 통일성을 갖고 있고 어떤 테크닉적인 문제를 기술적인 면과 음악적인 면으로 조화시키고 있다. 쇼팽음악의 특징이자 연습곡의 음악적 특징은 멜로디가 기악 적이기 보다 성악 적이어서 아름다운 선율이 곡 전체를 이끌어가고 있고, 화성적인 면에서도 전통적인 폴리포니나 대위법이 아닌 과감한 전조, 불협화음, 반음계적 화성을 취하고 있으며, 리듬의 표현은 교차리듬이나 헤미올라 등 매우 다양하게 표현하고 있다.

쇼팽은 총 27개의 연습곡을 남겼는데 Op.10의 열두 곡은 1829-1832년에 작곡 되었다. 이 시기는 쇼팽이 바르샤바에서의 마지막과 파리에서의 초기 시절로 쇼팽의 서정적(lyric)이고 화려한(burabura)음악을 펼쳤으며, 성격 소품(charicter piece)이 나타나던 때이다. 1829년에 Op.10에 No.8, 9, 10, 11. 번 1830년에 Op.10에 No.1, 2, 5, 6번 1831년에 Op.10, No.12, 1832년에 Op.10, No.3, 4, 7번을 작곡하여 리스트(Franz Liszt, 1811-1886)에게 헌정하였고, 1832~1834년에 작품번호 Op.25의 No.4, 5, 6, 8, 9, 10, 11번 1836년에 Op.25, No.2, 3, 7, 12번을 작곡하여 마리아 다구 백작부인(Marie D' agoult)에게 헌정하였다. 연습곡은 쇼팽 피아노 작품의 중요한 장르로 두드러진 개별성, 자연스런 손 모양에 기초한 독립적인 손가락을 요구했고 유연한 손목과 손의 사용을 유도했다.

1). 왼손 연습을 위한 곡

쇼팽 연습곡에서 특별히 왼손 연습을 위한 곡은 Op.10, No.9와 Op.10, No.12이다. 전자의 경우는 왼손의 도약진행을 위한 곡이며 후자의 경우는 왼손 음계진행을 위한 연습곡이다. 양손에 동일한 테크닉을 요구하는 Op.10, No.11, Op.25의 No.1, No.8, No.10, 그리고 No.12도 왼손을 위한 연습이라 볼 수 있겠지만 여기에서는 왼손만을 강조한 Op.10, No.9와 Op.10, No.12만을 택하여 연주자들이 흔하게 어려움을 겪는 왼손 기술에 보다 치중하려 한다.

(1) 왼손 도약진행

Op.10, No.9번은 오른손의 유려한 칸타빌레 선을 아래 왼손을 확장시켜 편안하고 빠르게 연주하는 것을 요구하는 곡이다.

이곡에서 주로 사용되는 왼손음형은 <악보3>에서 보듯이 넓은 음역에서 빠르게 진행하는 16분음들로 이루어졌으며 곡 전체를 통하여 계속적으로 반복된다. 그러므로 왼손이 끊임없이 팔과 손목을 유연하게 회전하며 손가락 사이가 경직되지 않도록 확장시키는 훈련이 요구되며 동그라미로 표시되어 있는 강박에 떨어지는 왼손의 베이스음(F)을 분명하게 하고, 왼손의 나머지 음들을 매끄럽게 처리해야 한다.

<악보3> Op.10, No.9 마디1



<악보4>에 쓰여진 5-4-1-4-1-4번의 손가락 번호는 쇼팽이 직접 적어놓은 것으로 이 운지법은 4번 손가락이 약한 대부분의 사람들 손에는 약간 부자연스럽다. 일반적으로 대부분의 연주가들은 5-4-1-4-1-3번, 5-3-1-3-1-3번을 사용하는 경향이 강하다. 그러나 3번 손가락 사용을 배제한 쇼팽의 운지법은 강한 셋째손가락으로 언제나 C음을 누르다보면 중요한 베이스음인 F음 보다 여러 번 반복되는 C음이 쓸데없이 도드라지는 것을 피하기에는 바람직한 운지법이라 할 수 있다. 21)

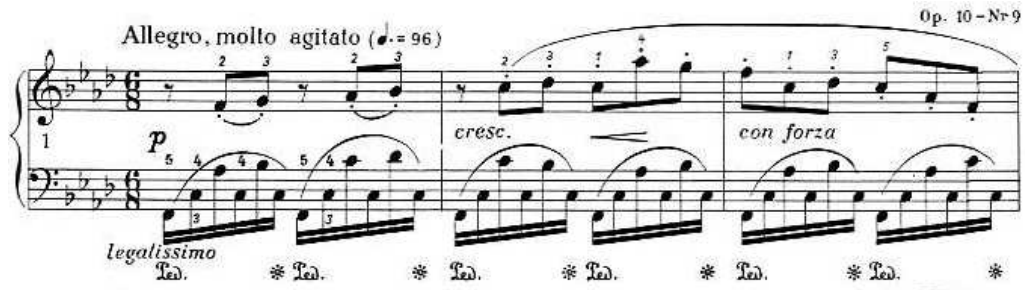
왼손의 5번 손가락이 베이스에서 F음을 마디1에서부터 마디17까지 강박에서 반복하고, 3, 4번 손가락은 내성에서 반복 음 C를 지속적으로 연주하며, 1번 손가락으로 중성 멜로디 Ab-Bb, C-D, C-B를 형성하고 있다. 그러므로 왼손은 사실상 3성부의 복합선율로 이해하는 것이 바람직하다. 즉, 매 강박에 나타나는 F음은 베이스, 반복 출현하는 C음은 내성의 지속음, 1번 손가락이 담당한 선율은 오른손 선율과 짝을 이루어 진행되므로 왼손 한 손에서 각기 다른 세 가지 음악적 역할을 표현해야 하므로 각각의 손가락의 힘 조절이 관건이 될 것이다.

<악보4>에서 보듯이 오른손은 8분음표의 비교적 단순한 선율을 이끌어 가듯이 보이지만, 이 단순한 선율을 템포와 음의 강약으로 끊임없이 변화시키는 것에 주의하여야 한다. 오른손의 연습은 손가락을 잘 구부려 깊게 누르며, 매번 누를 때 손과 손가락의 힘을 합쳐서 그 무게로 음의 강약을 조절하며 손목은 유연한 상태로 남아있도록 한다. 22)

21) Robert Collet, “연습곡 전주곡 즉흥곡,” Allan Walker 편저, 『쇼팽연구』 (서울: 태림 출판사, 1997), 181.

22) Alfred Corto, 『알프레드 코르토에 의한 쇼팽연습곡과 피아노 기교 <Op.10, No.25>』, 김난희 편역 (서울: 음악 춘추사, 2005), 40.

<악보4> Op.10, No.9 마디1-3



마디24에서는 쇼팽이 자주 사용하던 선법교환(interchangeability of mode)²³⁾을 이용하여 G flat major에서 g flat minor로 전조된다. <악보5>의 25마디부터는 그 이전의 오른손 단선율이 옥타브로 진행되면서 왼손도 마디 25이전에는 큰 변화 없이 F음, C음을 페달 포인트로 되풀이하다가 마디25부터 급격하게 G-B^b-B-C-E로 베이스 라인을 변화시키고 있다.²⁴⁾ 왼손은 자칫 1번 손가락에 힘이 들어가고 5번 손가락이 약해지기 쉽다. 특히 이 경우와 같이 반복되는 도약음형에서는 팔과 손목의 이완된 상태를 취하면서 반복되는 도약음형을 연주한다는 것과 아울러 5번 손가락은 지속적으로 단단히 하고 1번 손가락을 계속적으로 힘을 빼는 동작을 취해야 한다.

23) 선법교환(interchangeability of mode)이란 같은 조의 장조선법과 단조선법 둘 다로부터 화음을 사용하는 것이다. John Baur, 『악곡 분석을 통한 음악 이론사』, 박미경 역 (대구: 계명대학교 출판부, 1991), 12.

Rey, M. Longear의 <낭만주의 음악>에서도 쇼팽의 이런 수법을 “선법”효과라 지칭하고 있다.

24) “쇼팽의 말년의 특징적 화성수법의 하나인 되풀이해서 나타나는 페달 포인트이다.” Peter Gould, “소나타와 협주곡,” Alan Walker 편저, 『쇼팽연구』 (서울: 태림 출판사, 1997), 211.

<악보5> Op.10, No.9 마디25-27

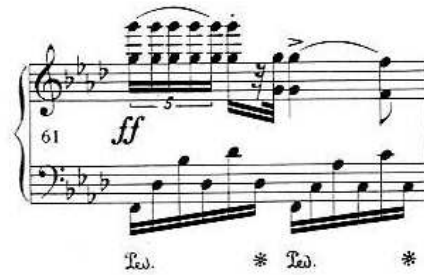
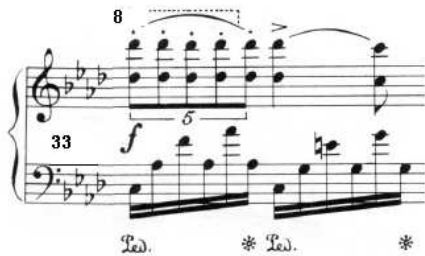


마디27에서는 헤미올라(hemiola) 리듬으로 이곳을 아첼레란도(accel.)와 크레센도(cresc.)까지 이용하여 반음계의 상승구조로 격렬하게 진행하기 때문에, 8분의 6박자에서 4분의 3박자로 숨이 차도록 몰아쳐주어야 할 것이다 (악보6).

<악보6 세분화된 박의 내부의 확장>

<악보6-1> Op.10, No.9의 마디33

<악보6-2> 확장 Op.10, No.9의 마디61



쇼팽 연습곡 Op.10, No.9는 악곡구조를 두 부분으로 나누어 볼 수 있는데, 이때에 둘째부분의 시작은 첫 부분의 시작과 동일하다. <악보6>에서 마디33과 마디61을 나란히 비교하여 “박의 내부(inside of the pulse)”²⁵⁾의 확장

25) 왼손은 박을 견고하게 해주면서 오른손이 리듬의 정확성이나 흥미를 확장시켜주며 즉흥 연주적인 암시를 보여준다.

으로 세분화된 리듬의 변화를 꾀한 쇼팽의 의도를 보다 분명하게 읽을 수 있도록 하였다. 마디61은 마디33과 비교하였을 때 동음을 두 배 빨라진 속도로 연주하여야 하기 때문에 이완된 손목을 이용하여 표현해 주고 곡을 마무리 하는 것이 특별하게 요구된다.

2) 왼손의 음계연습을 위한 곡

Op.10, No.12는 왼손의 음계 테크닉을 위한 곡이다. “혁명”이라고 알려져 있는 이 연습곡은 쇼팽이 폴란드에서 파리로 떠나는 도중 바르샤바가 소련으로부터 침공 당했다는 소식을 듣고 슈튜트가르트(stuttgart)에서 1831년에 작곡한 곡이다. 빠른 16분 음표들로 계속 이어지기 때문에 지구력을 요하는 왼손의 반주부분은 <악보7>에서 보듯이 마치 Op.10, No.8의 오른손을 왼손으로 옮겨 놓은듯 한 모양이다.

<악보 7> Op.10, No.8 마디1-2



<악보 8>에서 예시되어 있는 Op.10, No.12는 왼손의 세련되면서 고른음을 위한 손가락 힘의 강화와 오른손의 열정적이고 드라마틱한 표현이 동시에 요구되는 곡이다.

<악보8>에 예시된 시작 부분을 보자면 오른손의 불꽃 튀는 붓점 리듬은 전체적인 오른손 멜로디의 동기(motive)가 되고, 왼손은 마디1, 2에서 딸림화음 안에서 하행하는 분산화음으로 시작한다. 일반적으로 연습곡은 보통 특정 음형에 의하여 악곡 전체가 통일 되는 특징을 가지고 있는데, 이 곡에서는 16분 음표(♩♩)가 왼손에서 쉼 없이 계속되고 있는 것을 그 특징으로 한다. 특히 왼손에서는 모든 16분 음표 하나하나를 균등한 힘과 세련된 음질로 연주하여야 하기 때문에 1번 손가락과 같이 힘이 좋은 손가락은 가볍고 고른 소리를 내는 것에 특히 신경을 써주어야 한다.

<악보 8> Op.10, No.12 마디 1-3



<악보9>의 마디9에 나오는 왼손의 상행, 하행의 아치(arch)형 음형은 마디10에서 1/2로 축소된 음형으로 반복되고, 오른손은 처음 2마디에 나왔던 붓점 리듬이 옥타브의 변형된 리듬으로 멜로디를 이끌어 나간다.

반복되는 왼손의 16분 음표가 고른 소리를 유지하기 위해서는 운지법상 왼손의 1번 손가락위로 4번 손가락을 바꾸어 줄때 1번 손가락의 움직임이 선율의 흐름을 방해하거나, 속도가 늦어지는 원인이 되기 쉬우므로 특히 4번과 1번의 손가락이 교체될 때, 소리가 튀지 않도록 주의해야한다. 왼손의 16분 음표의 일정한 패턴을 연습할 때는 손가락 번호를 5-2-1, 4-3-2-1, 3-2-3, 1-2-3-4, 1-2-5번으로 나누어서 건반에서 사람의 원래 손가락의 배열(1-2-3-4-5, 또는 5-4-3-2-1)로 편하게 연습할 수 있는 운지법을 파악하

는 것이 효과적인 연습방법이다. 왼손의 5번 손가락은 첫 박이나 세 번째 박에서 일정하게 베이스를 형성하므로 자칫 빨라지기 쉬운 왼손을 제어해주는 역할을 하고 있다. 쇼팽의 이와 같은 연습곡에서는 지나치게 손가락의 독립성만 강조하는 연습보다는 커졌다가(cresc.) 작아지는(decresc.) 다이내믹(dynamic)에 대한 개념을 항상 염두에 두고 음악을 만들어나가는 것이 필요하다.

특히 페달의 사용에 있어서는 연주자마다 그리고 연주 홀과 날씨에 따라 페달사용의 변화가 요구되어지기는 하지만 기본적으로 왼손의 아취음형이 끊어지지 않도록 2박자마다 페달을 바꿔주는 것을 권한다. 2박자마다 페달을 바꾸어주는 것은 왼손음형을 살려주는 역할을 할 뿐만 아니라 격렬한 느낌을 요구하는 오른손 선율의 긴박감을 살리는 것에도 도움이 된다(악보9).

<악보9> Op.10, No.12 마디9-10

The image shows a musical score for two systems. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a grand staff brace. The right hand has a whole rest in measure 9 and a half rest in measure 10. The left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes. The second system continues the left hand pattern. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. A dynamic marking 'f' is present in the second system.

쇼팽 연습곡 Op. 10, No.12는 3부분으로 나눌 수 있는데, 첫째 부분의 끝에 해당되는 <악보10>의 마디25-28는 반음계적인 경과구를 거쳐 둘째부분으로 넘어가는 역할을 한다. 쇼팽 음악의 화성어법인 반음계 진행의 빈번한 사용은 장조와 단조의 구별을 줄이고 자유로운 전조의 가능성을 풍부하게 한다. 특히 반음계의 선율은 음 하나하나에 새로운 화성이 붙는 반음계적 화성을 자주 사용하였다. <악보10>의 오른손의 당김음들은 최상성부를 분명히 해주기 위해서 오른손의 5번 손가락으로 정확하게 짚어야 하며, 왼손의 5번 손가락의 반음계적 진행인 D-E^b-E- F-G^b도 흐려지지 않도록 해야 한다(악보10).

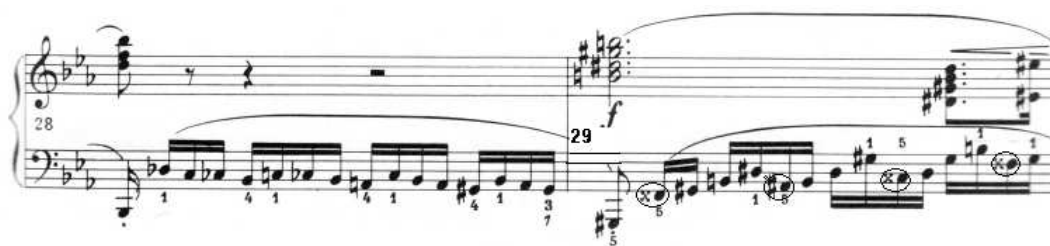
<악보 10> Op.10, No.12 마디 25-28



<악보11>에서 마디29의 오른손이 첫 박에서 그 마디의 화성을 코드로 치면 왼손의 첫 음은 계류음으로 마디 28의 화음을 지속시키지만, 곧바로 16분음표의 아르페지오형 반주로 해결을 한다. 이때에 쇼팽은 16분음표의 아르페지오 반주가 시작하는 첫 음에서 곧장 해결을 하지 않고 전타음(appoggiatura)을 먼저 배치하여 불협화음 음색을 내고 있다. 이러한 전타음들은 계속 출현하는데 <악보11>에서 동그라미로 표시한 왼손 5번 손가락들이 모두 전타음들이다. 이들을 연결하여 생각하면 오른손의 첫 음에 제시한

화음이 기본화음(G#-C-D#)과 1전위, 2전위의 모습으로 나타날 때 반음내림 관계에 있는 비화성음들을 사용했음을 알 수 있다.²⁶⁾ 이러한 화성적인 면을 인지한다면 연주자들이 4/4박자의 박절적인 강세에 집착하여 연주하지 않는 것이 바람직하다는 것이 쉽게 이해될 것이다(악보11).

<악보 11> Op.10, No.12 마디 29-32.



쇼팽은 이곡의 시작부분이 재현되는 셋째 부분에 와서 주제를 그대로 반복하는 것이 아니라 마디50, 52, 55, 56, 60, 62에서 리듬을 확장 변형하여 처음보다 더 격렬하고 조금한 느낌을 주도록 하였다(악보12).

<악보 12> Op.10, No.12 마디 50-53.



G음에서 시작하는 코다는 반음계적 상행과 하행이 나타나고, 마디73-80

26) “모든 성부가 반음계적으로 진행함으로써 전혀 이질적인 2개의 화성을 결합하는 것이다. 그리하여 예를 들면 E장조와 c단조 3화음이 한데 결합 될 수 있다. (쇼팽 에튀드 Op.25, No.11의 마디49와 50” Paul Badura Skoda, “쇼팽의 영향,” Alan Walker 편저, 『쇼팽연구』 (서울: 태림출판사, 1997), 364.

은 연주자의 재량에 따라서 우나 코르다(una corda)로 표현되기도 한다. 이 곡은 원래 c minor의 단조인데 C major 의 으뜸화음으로 끝나는 피카르디 3도로 끝을 맺는다.

2) 겹음 연습을 위한 곡

에튀드에서 겹음을 위한 연습곡으로는 Op.10, No.7, No.10 과 Op.25. No.6, No.8, No.10이 있고, 그 가운데 두 가지 겹음을 동시에 연습할 수 있는 Op.10, No.7, No.10 과 옥타브를 연습 할 수 있는 Op.20, No.10을 분석 하였다.

(1) 3도 6도 연속진행

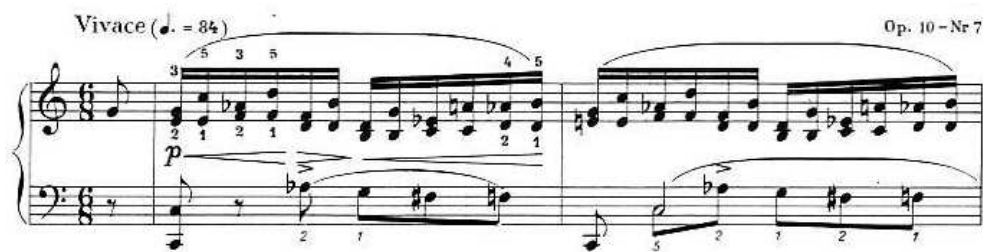
Op.10, No.7은 오른손에서 3도와 6도 음이 교차되는 겹음 연습곡으로 손가락의 힘과 음색을 조절해야하는 어려움이 있는 연습곡이다. 이 연습곡은 3도와 6도의 교차 속에서 레가토 라인을 만들려면 유연하고 이완된 팔과 손목, 단단한 손가락이 필요하다. 오른손의 1, 2번 손가락으로 작으면서도 고른 중성소리를 유지하면서 3, 4, 5번 손가락이 멜로디를 형성한다. 동시에 왼손은 반음계로 이루어진 매력적인 선율로 연주 시 아티큘레이션이 정확하게 지켜져야 한다. 겹음을 연주하려면 성부중의 하나는 완전하게 손가락의 레가토로 이루어지고, 그 반면 다른 하나는 가볍게 닿기만 하면 매우 만족할만한 손가락 레가토(finger legato)를 얻을 수 있다.²⁷⁾ 이곡에서는 3, 4, 5번으로 움직이는 상성부를 레가토 처리해주는 것이 효과적일 것이다.

Op.10, No.7의 첫째 부분은 오른손 윗 성부의 멜로디와 왼손의 반음계 멜

27) 배영혜, 『쇼팽과 드뷔시연습곡에 대한 비교연구』(서울: 경희대학교, 1986), 52.

로디로 되어있다. 연주할 때 주의해야할 점은 3도와 6도의 소리가 동시에 정확하게 타건 되어야 하고, 윗 성부의 3, 5번 손가락 또는 2, 4번 손가락의 사이가 레가토로 유지되도록 해야 하는 점이다. 특히 오른손은 위에서 제시한 손가락 레가토를 이용하여 1, 2번 손가락의 가벼운 터치와 1, 2번 손가락 보다는 조금 더 소리가 나오도록 표현하는 3, 4, 5번 손가락으로, 각 성부의 음색을 달리하며 한마디에 표시된 슬러를 하나의 단위로 잡아서 손목과 팔꿈치를 자연스럽게 돌려야 할 것이다.²⁸⁾ 왼손의 반음계 선율과 오른손 겹음의 소리의 조화에 중점을 두어야 한다(악보13).

<악보 13> Op.10, No.7 마디 1-2



3도 6도의 연속 진행을 연습하는 위의 곡의 둘째 부분의 시작인 마디 17, 18은 처음 부분의 오른손 왼손 반진행과 달리, 오른손은 일직선에 가까운 음형을 형성하고 왼손이 10도가 넘는 도약진행을 스타카토와 레가토로 번갈아가며 멜로디를 연주한다. 그러므로 오른손은 레가토 라인이 없는 만큼 손목의 툭툭 보다는 손끝으로 가볍게 끊어서 타건한다(악보 14).

28) 이와 같이 손목과 팔꿈치를 음형이나 슬러(slur)라인을 따라서 돌려주는 연습방법을 툭툭이라 한다. Inoue Naouki, 『피아노 주법』, 태림출판사 편집부 역 (서울: 태림 출판사, 1999), 102.

<악보 14> Op.10, NO.7 마디 17-18



마디24, 25에 두 번째 박에 스포르잔도로 표시되어있는 네아폴리탄 6의 당김음 화음은 이 곡의 시작에 출현했던 감화음의 당김음을 사용을 연상시킨다. 이러한 당김음 화성에서 페달을 사용할 때는 악보 15에서 보는 바와 같은 엑센트 페달을 사용한다. 즉, 페달을 당김음 화성에서만 짧게 사용하여 증, 감 화음의 변화된 음색을 강조한다(악보15).

<악보 15> Op.10, No.7 마디24-25



Op.10, No.7의 재현부분인 셋째 부분은 처음으로 돌아오는 듯 하지만 마디40, 41에서는 엑센트와 슬러에 의한 헤미올라 리듬으로 첫째 부분과 다르게 화성적으로 상승 진행하고, 마디48, 49에서는 옥타브 레가토로 하향 진행한 후 coda부분으로 넘어간다(악보16).

<악보16> 셋째 부분의 상, 하행 진행

<악보16-a> Op.10, No.7 마디40-41



<악보16-b> Op.10, No.7 마디48-49



이 작품은 3도와 6도의 연결하는 겹음을 어떻게 기술적으로 해결하는가에 대한 문제도 있지만, 3도와 6도의 음색의 변화와 증, 감, 네아폴리탄 6등의 다양한 화성의 표현을 페달과 더불어 조화롭게 이끌어야 한다. 이곡에는 왼손에 선율적 움직임이 있기에 왼손의 표현이 중요하지만, 오른손도 왼손에 대하여 계속적인 반 진행을 함으로 연주자가 소리의 균형에 섬세한 주의를 기울여야 한다.

(2) 6도 연속진행

Op.10 No.10 은 6도 음정의 연속진행을 연습하는 곡으로 손가락 뿐 만이 아닌 손목과 팔꿈치의 유연함을 동반한 곡이다.

“일반적으로 에튀드는 음악의 선율적 혹은 리듬적 요소보다는 운동 역학적 그리고 화성적 요소들을 강조했다. 에튀드를 매끄럽고 빠르게 연주하면 능란하고 잘 통제된 화려한 인상을 주었는데 ‘에튀드’란 단어 자체는 피아니

스트들이 그들의 근육적 지구력은 물론 손가락의 민첩성과 통어 작용 능력을 발전시키기 위하여 연주하는 곡이란 의미를 지녔다.”²⁹⁾ 라고 아서 로저(Arthur Loesser)는 정의하는데 그 정의에 적합한 곡이다.

<악보17>에서 보듯이 오른손은 아티큘레이션³⁰⁾의 변화에 의해 다양한 리듬으로 변주시켜야하기에 양손이 독립성을 유지하기 위해서는 오른손은 쇼팽이 지시한 선율적 액센트를 지나치게 강조하지는 않지만 표현해 주어야 하고, 왼손은 12/8박자의 자연스러운 4박자 계열의 리듬을 느끼며 연주해야 할 것이다. 계속 1번 손가락과 2, 5번 손가락으로 연주하는데 이것을 묶으면 옥타브가 되기에 옥타브 연습곡으로도 볼 수 있다.

Op.10 No.10의 첫째 부분은 이음줄과 액센트를 사용하여 4마디씩 4번에 걸쳐 각기 다른 아티큘레이션을 표현하도록 되어있다. 일정한 음형을 아티큘레이션만 바꿔서 연주하므로 1, 2, 5번 손가락을 고정된 모양을 만들어서 단단하게 하고, 손목과 팔꿈치의 유연함을 이용해서 연주하는 것이 바람직하다. 이때에 손목과 팔꿈치를 지나치게 흔들지 않도록 유의한다.

<악보17-a>의 마디1의 오른손 첫 음은 1번 손가락(A b)이 아닌 2, 5번 손가락(C, A b)에 액센트가 있다. 단단하게 고정된 2, 5번 손가락의 액센트에서 1번 손가락 쪽으로 힘을 빼주듯이 짧은 짧은 슬러를 손목을 이용하여 연주한다. <악보17-b>는 <악보17-a>와 같이 2, 5번 손가락 쪽으로 액센트가 있지만 1번 2, 5번 1번 2, 5번으로 긴 레가토 라인을 그리고 있기에 손목을 좌우로 조금씩 흔들어 주면서 연결해 가는 것이 좋겠다. <악보17-c>는 1번 손가락과 2, 5번 손가락이 1번 손가락부터 순서대로 묶여 있어서 엄지 쪽으로 약간 손목을 내려주고 2, 5번 손가락 쪽으로 힘을 빼주며 연주하고

29) Arthur Loesser, 『피아노와 사회』, 김경임 역 (대구: 계명대학교 출판부, 1998), 322.

30) 아티큘레이션(articulation)이란 연주시 여러 음들을 결합 혹은 분리하는 방법으로, 가장 단순한 구분으로는 이어서 연주하는 레가토와 끊어서 연주하는 스타카토를 들 수 있으며 다이내믹(Dynamic), 템포, 색채(Timbre), 인토네이션(Intonation) 등과 함께 프레이징(Phrasing) 하는데 중요한 구성 요소라 할 수 있다.

<악보17-d>는 악상도 피아노(p)이기에 첫 스타카토 음부터 완전하게 이완된 팔과 손목으로 손끝만으로 가볍게 터치한다(악보17).

<악보17> Op.10, No.10 아티클레이션의 변화

<악보17-a>



<악보17-b>



<악보17-c>



<악보17-d>



마디16의 마지막 음 A flat 음은 이명동음전조(enharmonic) 수법으로 G # 으로 해석되어 A flat major에서 E major로 자연스럽게 전조를 하고, 마디27, 28에서는 D flat major에서 d flat minor로 선법교환도 이루어진다. 17마디부터 42마디까지는 전조를 거듭하며 아티클레이션도 변화시키고 있다(악보 18).

<악보18> Op.10, No.10 마디27-28



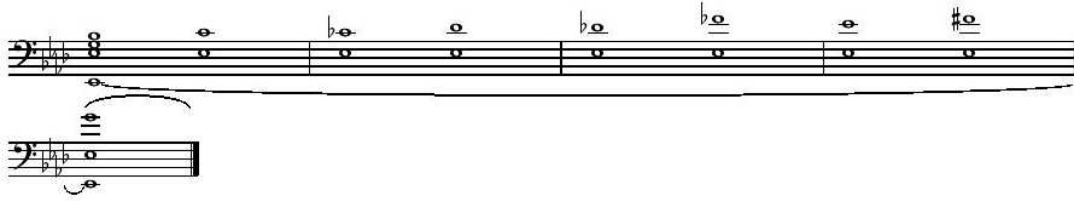
Op.10, No.10의 둘째 부분에서는 악보19에서 보듯이 왼손 베이스에서 E flat 음을 페달 포인트로 베이스 라인을 형성하고 있다. 왼손이 빠르게 2옥타브 이상을 넘나들기에 조금하지 않게 힘을 빼고 유연하게 연주 하며, 페달을 한마디 간격으로 사용해주면 깊은 음향을 연출 할 수 있을 것이다. E b 음을 토대로 선율과 화성의 동형진행으로 최고점을 향하는데 곧바로 해결하지 않아서 긴장감을 주고 왼손의 반음계로 서서히 해결하여 둘째 부분을 마무리 한다. 첫째부분이 재현되는 셋째 부분은 첫째부분과 거의 같지만 마디61, 62, 68에서는 오른손에서 10도 이상의 간격을 연주해야 하기에 손목의 유연함을 이용하여 연주하면 도움이 될 것이다. 하지만 지나친 손목의 사용은 손가락이 어느 정도 굳어지기 쉽고 음가를 지킨다거나 편안하게 연주할 수 없게 된다.³¹⁾

<악보19> Op.10, No.10 마디43-49

The image shows a musical score for Op.10, No.10, measures 43-49. The score is in B-flat major and 3/4 time. It features a left hand with a bass line and a right hand with a melodic line. The left hand uses a pedal point on E-flat. The right hand has various ornaments and dynamics. The score is divided into two systems: measures 43-45 and measures 46-49. The first system starts with a forte (f) dynamic and a piano (p) dynamic. The second system includes the lyrics '- scen -' and '- do -'.

31) Alfred Cortot, 『알프레드 코르토에 의한 쇼팽 연습곡과 피아노기교 <Op.10, Op25>』, 김난희 편역 (서울: 음악 춘추사, 1991), 43.

<악보20> 악보19의 베이스음을 토대로 한 화성 적 윤곽



(3) 옥타브 연속진행

옥타브의 연속진행을 위한 곡인 Op. 25, No. 10번은 옥타브 연주를 위한 넓은 손이 갖는 신체적 조건과 함께 꼭 맞는 각도의 손가락 움직임이 요구되며 유연한 손목의 움직임과 레가토가 요구되는 옥타브 연속진행의 경우 특히 각 손가락의 독립성을 필요로 한다. Op. 25, No.10번의 옥타브 연속진행은 <악보21>에서 예시하였듯이 스타카토 연속진행이 아닌 레가토를 위한 옥타브 연속진행이 반음계적으로 연결진행 하기 때문에 기술적으로 더욱 어렵다. 피아노는 해머의 타악기적 어택(attack)으로 소리나는 악기이므로 해머가 피아노의 현을 울려 예리하고 명료한 톤을 낸 후에는 악기의 소리가 점차로 사라질 수밖에 없는 악기라는 점에서 현악기나 관악기에 비해 레가토 및 칸타빌레 악기로서 불리한 입장에 있다. 그러므로 피아노가 근본적으로 ‘논 레가토 악기’임에도 불구하고 쇼팽이 피아노를 ‘레가토 악기’로 다루려는 성향을 발견하게 된다.³²⁾

<악보21>은 악보상으로 보면 2마디 프레이즈로 묶여져 있는데, 연주상으로는 2/2박자의 두 박자 단위의 곡으로 처리하는 것이 용이하게 작곡되어져 있다.³³⁾ 다시 말하여 두 개의 셋잇단음표 단위로 자연낙하 테크닉을 사용하

32) Robert Collet, “연습곡 전주곡 즉흥곡,” Allan Walker 편저, 『쇼팽연구』 (서울: 태림 출판사, 1997), 164.

게 되는데, 첫 음에 팔목으로 떨어뜨린 옥타브의 힘이 나머지 다섯 개의 옥타브들을 끌고 갈 수 있도록 하는 것이다.

양손 모두 이러한 두 개의 셋잇단음표를 한 단위로 하는 자연낙하 테크닉을 필요로 하며, 옥타브로 동형진행 한다. 이와 같은 반음계 옥타브 선율의 경우 4성부의 소리가 균일 하게 들리도록 하는 것이 연주상의 어려움이다.

오른손의 경우 1번 손가락 소리와 옥타브에서 3, 4, 5번 손가락의 번호가 바뀌므로 진정한 레가토가 될 수 있도록 1번 손가락과 윗 성부의 3, 4, 5번 손가락 소리 사이에 균형을 이루는 것이 필요하다. 소리의 균형은 어떤 다이내믹이건 간에 첫째 손가락은 힘을 덜 주어 누르고 윗 성부의 손가락을 약간 더 강조함으로써 얻을 수 있다. 이러한 연습은 현저하게 힘이 더 센 첫째 손가락 대신에 약한 손가락의 힘을 너무 소모하기 때문에 자연적 신체 조건에 반대되어 연주가로 하여금 근육의 긴장을 초래한다(악보21). 34)

<악보21> Op.25, No.10 마디1-3



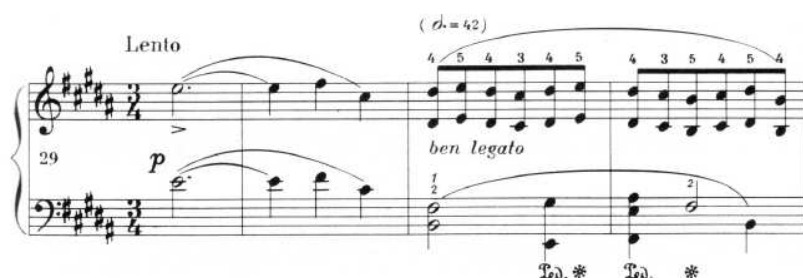
옥타브 연속진행의 어려움 가운데 가장 큰 것은 오른손과 왼손의 셋째, 넷째, 다섯째 손가락이 서로 교차되어 진행되어야 한다는 것이다. 옥타브연속

33) 본문에서 사용한 쇼팽 연습곡의 악보는 음악춘추사의 2002년 파데레프스키의 편집이다.

34) Alfred Corto, 『알프레드 코르토에 의한 쇼팽 연습곡과 피아노기교 <Op.10, Op.25>』, 김난희 편역 (서울: 음악 춘추사, 1991), 90.

다음 <악보24>는 마디 29부터 마디 103까지의 둘째 부분의 시작이다. 이는 첫 부분과 달리 속도, 박자, 조성 리듬 면에서 음악적 분위기를 반전시키고 있다. 오른손은 격렬한 처음부분의 옥타브와 달리 칸타빌레 선율이 흐르고 있다. 이 선율은 윗 상성부의 멜로디를 이완된 팔과 손목, 그리고 손가락 번호를 이용하여 신중하게 레가토로 연주해야 한다. 왼손의 베이스는 베이스대로 중성부는 중성부대로 선율이 흘러서 아름다운 이중창을 듣는 듯하다. 그러므로 왼손의 5, 4, 3번 손가락과 1, 2번 손가락이 다른 음색을 느끼며 연주하도록 해야 하겠다. 특히 첫 부분의 양손 옥타브와는 달리 왼손의 1번 손가락의 중성 멜로디를 한음한음 누르는 듯한 터치로 소리를 잘 연결해 나가야 한다(악보24).

<악보 24> Op.25, No.10마디 29-32



위의<악보25>에 예시된 마디51부터는 오른손 옥타브 사이에 2번 손가락으로 연주하는 중성음이 나오고 마디55부터 마디59까지는 중성부에서 C×-C#-C-B-A#-A-G#의 반음계 진행을 들을 수 있다. 왼손, 오른손 모두 중성부의 소리를 놓치지 않고 신중하게 들으면서 진행시켜야 한다(악보25).

<악보25> Op.25, No.10 마디54-57



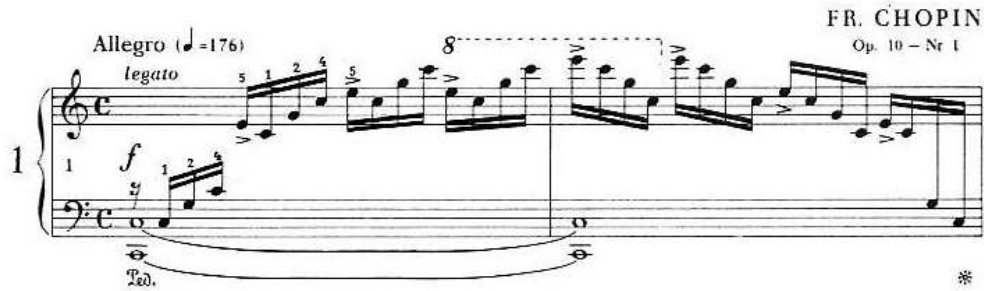
이곡은 다른 연습곡과는 달리 느린 악절의 둘째 부분에서 첫째 부분을 재현하는 셋째 부분으로 넘어가는 마디 90에서 마디 103 까지 긴 경과구를 두고 있다. 이는 둘째부분의 느린 부분에서 빠른 끝부분으로 돌아가기 위함이다.

3) 분산화음(broken chords)연습을 위한 곡

(1) 오른손의 분산화음

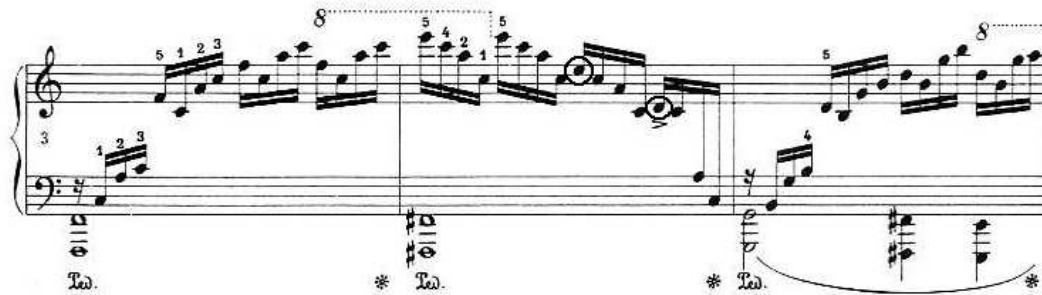
분산화음을 위한 연습곡인 Op.10, No.1은 화려한 오른손의 분산화음곡이다. Op.10, No.1은 오른손의 분산화음을 위한곡인 동시에 손의 수축과 확장을 고려한 빠른 템포의 곡으로 오른손의 음들을 균등하게 내기 위해서는 각 손가락의 독립성과 빠른 움직임 그리고 레가토를 요구한다. 선율의 큰 흐름을 이끌어 가는 왼손의 옥타브는 풍부한 울림을 잃지 않게끔 분명한 톤으로 내주어야 한다(악보26).

<악보26> Op.10, No.1 마디 1-2



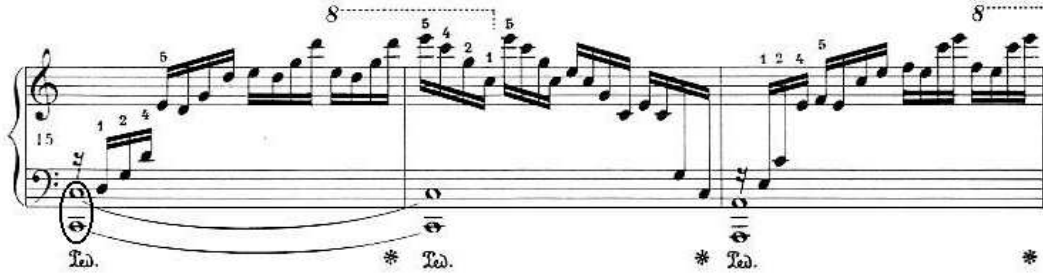
아래의 <악보27>에서 보듯이 두 마디에 걸쳐 펼쳐진 아치형 오른손이 하나의 프레이즈를 형성하고 있고, 한 마디에 하나 또는 두 마디에 한 가지 화성을 삽입하고 있다. <악보27>을 보면 마디4의 오른손 4번째 박 첫 음에 다음화음을 예견하는 비화성음 D를 끼워 넣어서 마디 5의 화성을 예견하게 한다(악보27)

<악보27> Op. 10, No.1 마디3-5



그리하여 아르페지오가 아닌 broken chord라고 할 수 있다. 아래 <악보 28>에서처럼 간혹 2마디가 공통된 베이스로 되었을 때 왼손 베이스음 C음은 다음 마디 16의 화성음으로 강한 비화성음을 형성하여 화성의 색채를 더한다.

<악보28> Op.10, No.1 마디15-16



Op.10, No.1은 단순한 형식에 간결한 모양이지만 테크닉적으로 아주 어렵고 화성과 조성의 변화가 많다. 주로 오른손이나 왼손에 전타음(appositura)이나 예비음(anticipation)을 사용하여 다음 마디의 화성을 예견하는 수법으로 곡을 전개하여 나가므로 연주자는 네 번째 박의 비화성음과 왼손 강박의 첫 음이 빠지지 않도록 주의해야 한다.

Op.10, No.1의 둘째 부분은 첫째부분과 같은 음형으로 다양한 조바꿈으로 이어간다. 마디25부터 마디31까지는 정확하게 딸림화음이 나온 후 으뜸화음으로 해결되는 곳이 없는 화성의 비기능적인 사용³⁶⁾과 마디34까지 연속되는 증화음으로, 넓게 벌린 손가락으로 실수 없이 타건해야 하는 곳이다. 피아니스트에게 상당한 기술을 요하는 어려운 부분이다(악보29).

36) 일반적인 화성진행은 으뜸음에서 딸림음으로, 그리고 다시 으뜸음으로 진행하려는 기능이 있다. 적절하게 화음이 해결되지 않았기에 화성의 비기능적 사용이라 칭하였다.

<악보29> Op.10, No.1 마디29-31

마디 49에서 마디 68까지의 셋째 부분은 마디 59부터 왼손의 A- A b -G- F# -F-E음의 반음 진행으로 전조를 거듭하고, 마디69부터의 코다 부분에서는 프레이즈의 제일 윗 음을 치는 오른손의 5번 손가락으로 G-F# -F-E-E b -D-D b -C-B 음이 반 진행하며 끝을 맺는다.

Op.10, No.1은 잦은 전조와 비화성음의 사용, 마디마다 바뀌는 화성, 그리고 대개의 보통 사람이 감당할 수 있는 것보다 더 넓은 포지션(position)의 펼침 화음을 사용하기에 손이 넓게 벌려진 자세로 유지된다. 이러한 경우 한 포지션에서 다른 포지션으로 이동할 때 손가락은 각 화음에 맞는 포지션과 각도를 찾아 미리미리 손가락을 건반위에서 준비하는 연습이 필요하다. 손이 넓은 자세를 취할 때는 손을 팽팽하게 긴장시켜 펴는 것과 혼동하지 말고, 손의 긴장을 최소화하여 유연한 손목으로 수평을 유지하는 것이

실수 없는 타건에 도움을 줄 것이다.

(2) 흑건에서의 분산화음

Op. 10, No. 5는 검은 건반에서의 도약진행을 위한 연습곡으로 일명 “흑건”이라 부른다.

손목관절의 유연한 좌우 회전운동기교와 각 손가락의 독립과 고른 음질을 요구한다. 오른손은 흑건만 써서 하는 빠르게 반복되는 선율로 마치 타악기를 연상케 하는 음형을 이루었다. 왼손은 주요 주제적 선율을 이끌고 있는데 왼손의 선율 성격이 이곡의 형식(A B A Coda)을 주도한다.

<악보30>에서 보듯이 오른손은 G flat음을 첫 음으로 16분음표의 셋잇단 음표들을 좁은 검은 건반에서만 오르락내리락하는 아라베스크적인 패턴을 도약진행으로 번갈아가며 나타낸다. 검은 건반(0.9cm)은 흰건반(2.2cm)에 비해 폭이 좁으므로 피아노 연주 시 G장조에서 치듯이 손가락의 끝부분(pointed tip)보다는 약간 살집이 도톰한 면으로 치는 것이 실수 없는 타건을 도와줄 것이다. 첫째 마디가 두 번째 마디에서 똑같이 반복되는데 셈여림이 포르테 에서 피아노로 대조되므로 섬세한 손가락의 터치를 느껴야 할 것이다(악보30).

<악보30> Op.10, No.5 마디1-2



원손은 화성에 의한 선율의 형태로 작곡되었으며 둘째부분이 되기 전까지는 대부분 스타카토의 형태로 되었기에 가뿐함을 유지하며 노래하여야 할 것이다. 가끔 원손에 마디7, 마디16과 같이 당김음을 넣어서 리듬의 변화를 주고 있으며, 악보로만 보아서는 당김음을 쉽게 식별할 수는 없으나 마디3의 마지막음 A가 다음 마디의 액센트를 받아 당김음의 역할을 하도록 페달을 이용해서 하기도 한다(악보31).

<악보31 >원손 당김음의 예

<악보31-a>원손 당김음 마디7 <악보31-b>페달에 의한 당김음 마디3-4



A B A Coda의 3부 형식을 갖는 이 곡의 둘째부분은 앞부분과 다른 패턴을 유지하고 있다. 특히 마디23부터 마디32까지는 긴 프레이즈를 형성하며 음악을 발전시키고 있다. 오른손은 긴장감을 유도하는 동일 음형을 유지하고, 원손은 반음계의 긴 옥타브 멜로디를 피아노시모에서 포르테시모까지 이끌고 있다. 오른손의 연습을 로테이션(Rotation) 동작으로 연습하면 좋은 결과를 얻으리라 생각된다. 로테이션이란 위팔과 앞팔에 붙어 있는 근육들에 의해서 작동하는 앞 팔의 회전동작으로, 엄지를 몸 쪽으로 향하게 하는 프로네이션(Pronation) 회전 동작과 다섯째 손가락이 몸 쪽을 향하는 수피네이션(Supination) 회전 동작이 있다 37)(표2).

37) Gyorgy Sandor, 『온 피아노 플레이』, 김귀현, 김영숙 공역 (서울: 음악 춘추사, 2004), 82-88.

<표2-a>



다섯째 손가락을 향하여 회전하는 수피네이션 동작

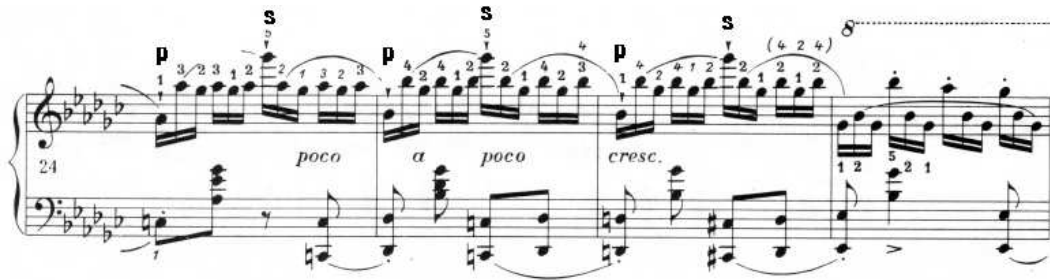
<표2-b>



엄지쪽을 향하여 회전하는 프로네이션 동작

마디24-27에 예시된 <악보32>는 로테이션 동작을 테크닉을 요구하는 부분이다. 특히 이 부분에서는 로테이션의 중심축이 되는 1번과 5번 손가락의 나머지 손가락들은 힘을 뺀 상태에서 작지만 정확하게 타건 하여야 할 것이다(악보32).

<악보32>Op.10.No.5 마디24-27 로테이션을 이용한 연습 프로피네이션(p), 수피네이션(s)



마디41부터 마디48까지 오른손은 선율의 변화 없이 일정한 패턴을 연주하고 왼손에서 이곡에서 가장 특징적인 레가토 반음계 선율이 화성으로 진행된다. <악보33>은 3, 4, 5번 손가락으로 베이스를, 2번 손가락은 3화음의 내성부의 반복되는 Db을, 1번 손가락은 1번 손가락만으로 반음계 화성 진행을 한다. 특히 1번, 2번 손가락은 손가락 번호의 변화 없이 레가토를 유지하는 것이기에 손이 다음 위치로 쉽게 움직일 수 있도록 손가락은 건반에 밀착시키고, 손목은 유연한 상태로 있게 한다. 마디 47, 48은 1번 손가락이

주선율을 연주하므로 손목을 조금 더 유연하게 만들어주며 <악보33>의 전체적인 화성의 다이내믹을 잘 계획해야 한다.

<악보33> Op.10, No.5 마디45-48



마디49에서 다시 G flat조로 돌아와 첫째 부분을 재현하며 코다부분을 거쳐 곡의 맨 끝부분을 양손의 옥타브 하강 음계를 힘찬 포르테시모(ff)로 연주하며 끝을 맺는다.

4) 쇼팽음악의 특징적인 표현 연습을 위한 곡

쇼팽의 연습곡집에는 그의 작품에서 주로 쓰이는 다양한 표현을 연습하기 위한 곡이 포함되어 있다. 레가토와 루바토를 연습할 수 있는 Op.10, No.3, Op.25, No.7과 스타카토를 연습할 수 있는 Op.25, No.4와 레지예로를 익힐 수 있는 Op.25, No.5 등 여러 곡 가운데 Op.10, No.3과 Op.25, No.5를 분석하였다.

(1) 레가토(Legato)와 루바토(Rubato)

쇼팽음악의 가장 큰 특징은 시적이고 아름다운 선율일 것이다. 쇼팽 연습

곡 중에서 “이별의 곡”이라는 별명을 가진 Op.10, No.3은 그 자신이 “지금껏 이토록 아름다운 멜로디를 써 본 적이 없다”³⁸⁾고 할 만큼 선율의 풍성함을 느낄 수 있는 곡이다. 이 곡은 다성적 울림에 의해 각 성부를 독립적인 선율선으로 표현하고 그 선율선율 레가토로 연결하는 것과 템포 루바토(tempo rubato)를 조절하여 음악의 긴장을 효과적으로 몰고 가며, 선율에 따른 올바른 페달 사용의 조절을 위한 연습곡이라 하겠다.³⁹⁾

다른 대부분의 연습곡이 하나의 모티브를 가진 반면 “이별의 곡”은 2개의 모티브를 가지고 있다(악보34). 누구나 이렇게 생각하는 이유는 마디21-23 사이에 중반부에 펼쳐질 2, 3, 4, 6, 7도의 격렬한 겹 음정을 3도나 6도끼리 연속적인 형태로 마디21에서 보여주고 있기 때문이다(악보34-b). 그러나 <악보34>의 두 모티브 중 <34-a>도 3, 4, 6도의 겹 음정을 보여주기 때문에 전혀 다른 모티브라 보여지지 않는다. 다만 악보 <34-a>는 서정적인 선율의 흐름을 부각하고 있는 반면, <악보34-b>는 선율의 흐름보다는 양손 모두 3, 6, 7도의 연속적인 반진행의 흐름을 특징으로 하기 때문일 것이다. <악보34-a>에서 보듯이 첫 번째 모티브는 오른손 최상성부에서 8마디의 규칙적인 아름다운 선율이 흐르고, 1, 2번 손가락이 16분 음표(♩♩)로 중성부에서 반주 역할을 한다. 왼손은 일정한 형태의 싱크페이션 리듬(♩ ♩ ♩)을 첫 박과 세 번째 박에서 E음과 B음으로 베이스 라인을 이룬다. 이와 같은 다성부를 연주할 때는 중요한 선율을 맡은 손가락 쪽으로 손의 무게가 기울여져야 하고 나머지 성부를 맡은 손가락들은 근육이 이완되고 부드러운 상태여야 할 것이다. 첫 모티브의 아름다운 선율은 <악보34-a>의 동그라미로 표시된 2번째 마디의 예비음(anticipation)G# 과 전타음G#의 사용으로 선율

38) 엄보영, “12연습곡 Op.10, No.3 마장조 이별의 곡,” 『피아노 음악 강좌, 쇼팽 편』 (서울: 음악 춘추사, 1992), 192.

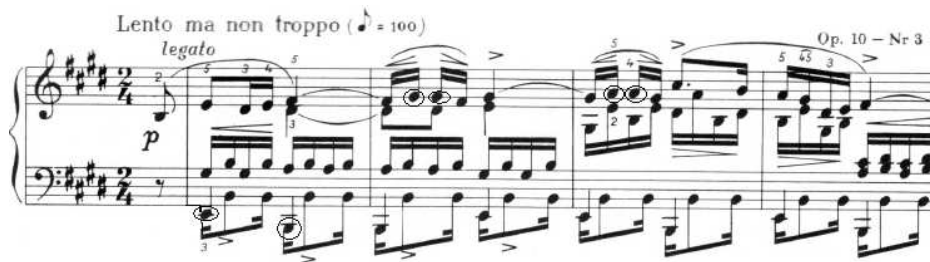
39) Alfred Corto, 『알프레드 코르토에 의한 쇼팽 연습곡과 피아노 기교<Op.10, Op.25>』, 김난희 편역 (서울: 음악 춘추사, 2005), 16.

의 표정을 더욱 풍부하게 만들어 준다. 전타음G#은 손목을 이용하여 살짝 누르듯이 타건하여 앞의 예비음과 다른 음색으로 표현 한다(악보34-a).

페달은 선율선을 나타내기 위해서만 사용되어야 하기에 페달을 자주, 그리고 능숙하게 사용함으로써 몇 개성부로 둘러 쌓여진 배경위로 투명한 선율선을 잘 나타낼 수 있어야 한다.

<악보34> Op.10, No.3에서 사용된 2개의 모티브

<악보34-a> 서정적인 선율의 모티브



<악보34-b> 점음정을 보여주는 모티브



마디15-21은 모두 6마디의 짧은 악구임에도 불구하고 스트레토 (stretto), 리테누토(ritenuto), 아 템포(a tempo), 피우 아니마토(piu animato), 크레센도(cresc.), 디미뉴엔도(diminuendo)등 여러 가지 템포의 변화와 다이내믹(Dynamic)을 구사하면서 첫 부분의 클라이막스를 이룬다. 마디15의 스트레토가 속도를 늘려 크레센도로 긴장감을 높여 나가다가, 마디17의 첫 박의 화음을 포르테시모로 아고직(Agogik)⁴⁰을 사용하여, 그 음이 약간 긴 듯한

40) 아고직(Agogik)이란 연주할 때 템포, 리듬에 미묘한 변화를 붙이는 방법으로, 넓은 의미에서 rit.나

느낌으로 연주함으로써 클라이막스의 정점을 이루도록한다.41) 이 클라이막스 부분은 긴장감을 효과적으로 표현하여 템포 루바토 효과를 충분히 살리면서도 템포가 지나치게 흔들리지 않고 자연스럽게 연주해야 한다.

쇼팽의 악보에는 템포 루바토라는 지시어가 거의 눈에 띄지 않는다. 연주할 때 템포를 늦추거나 빠르게 할 필요가 있을 때에 그는 아체레란도(accelerando), 스트레토, 리테누토, 리타르단도(ritardando) 등의 용어를 사용했다. 그는 템포 프리모(tempo I, tempo primo), 아 템포(a tempo)등의 표시를 명백히 해 놓고 이를 따랐으며 템포를 변화 시킬 때 아다지오(adagio), 안단테(andante) 등을 붙였다42) (악보35).

<악보 35 >Op. 10, No.3 마디15-21

accel. 또는 rubato등을 사용하여 연주하는 표현 방법의 일종이다.

41) Josef Dichler, 『피아노 연주법의 예술적 완성』, 정진우 역 (서울: 음악 춘추사, 1979), 94.

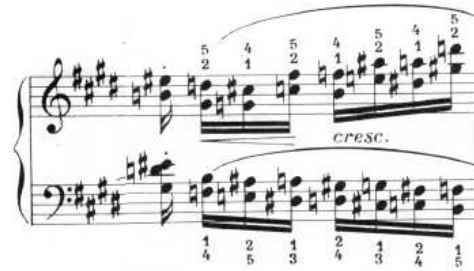
42) 신지원, 『Fredric Chopin의 Barcarolle, Op. 60에 관한 연구』 (서울: 성신 여자대학교, 2004), 21.

Op.10, No.3의 둘째 부분은 겹음정의 기술을 중점적으로 연습할 수 있도록 이루어져 있다. <악보36>에서 보듯이 <악보36-a>는 2도, 3도 음정이 감 7화음으로 상향진행을 이루며 5번 손가락 쪽으로 다운(down), 1번 손가락 쪽으로 업(up)의 손목을 이용한 동작으로 짧은 슬러를 표현하고, <악보 36-b>의 4, 5도 겹음정은 상성부와 하성부의 5, 4번 손가락의 반음계를 손목과 팔꿈치를 선율선을 따라서 움직이며 레가토로 증4도, 5도가 반진행 한다. <악보36-c>는 6, 7도 겹음정이 대칭적으로 반사된 음형(mirrored figuration)⁴³으로 쪼개진다. 이 부분은 앞팔과 유연한 손목, 단단한 손가락을 이용하여 2, 3도 겹음정에서 했던 동작(motion)보다 조금 더 큰 동작으로 양손에 똑같은 비중을 두고 연주 한다.

<악보36> Op.10, No. 3 마디 겹음정 연습

<악보36-a> 2, 3도 겹음정 마디32

<악보36-b> 4, 5도 겹음정 마디38



<악보36-c> 6, 7도 겹음정 마디46-47

마디 51, 52, 53 의 크레센도(cresc.), 스트레토(stretto), 리테누토(ritenuto)

43) "Chopin, Fryderyk Franciszek" The New Grove Dictionary of Music and Musitions, 2nd. ed. ed. Stanley Sade. (London: Macmillan Publishers, 1980), V. 716.

를 거쳐 이 곡의 제일 큰 클라이막스를 형성하고, 아 템토(a tempo)후 경과구의 마지막에서 스모르잔도(smorzando), 랄렌탄도 (rallantando)를 통한 템포 루바토를 거쳐 첫 선율로 복귀한다. 마지막 마디75에서 종지음이 출현하였으나 종지 화음을 두 마디 더 계속하고 사라지듯 여운을 남기며 끝낸다.

(2)레지에로

쇼팽의 연습곡 대부분이 하나의 주제와 한 가지 테크닉으로 전체적인 곡을 이끌어 하나의 통일된 성격을 갖고 있지만 Op.25, No.5는 2개의 상반된 주제들로 테크닉과 분위기를 반전시키고 있다. 제임스 프리스킨은 Op.25, No.5를 “같은 주제를 여러 번 되풀이 하며 여러 가지의 손가락의 미묘한 터치와 변주를 하는 연습곡이다. 중간 부분은 왼손으로 칸타빌레 선율을 연주하는 동안 오른손으로는 오르내리는 모양의 반주를 한다.”⁴⁴⁾라고 설명하고 있다. 연주할 때는 변형된 음형을 쇼팽이 ‘건반을 부드럽게 다루고 절대 때리지 마라’고 말했던 것을 기억하며 건반을 때리기보다는 건반을 섬세하게 느끼고 부드럽게 다루며 터치 감각을 중시해야 할 것이다.

레지에로를 연습하는 이 곡의 처음 부분은 오른손에서 1, 2번 손가락을 2, 1번으로 반대 붓점 리듬으로 진행시키고 5번 손가락이 주 선율을 형성한다. 그러므로 1, 2번 손가락의 민첩함과 가벼움을 지녀야 하고 동시에 손을 이동할 때 1번 손가락이 축의 역할을 하여야 한다.⁴⁵⁾ 5번 손가락에는 무게중심이 놓이므로 1, 2, 5번 손가락의 힘 조절을 세심하게 하여 음색의 균형을 표현해야 할 것이다. 이 연습방법은 다른 변형된 리듬들에도 동일하게

44) James Friskin & Irwin Freundlich, 『피아노 음악문헌』, 전영혜·김혜선 공역 (서울: 음악 춘추사, 1991), 151.

45) Alfred Corto, 『알프레드 코르토에 의한 쇼팽 연습곡과 피아노 기교<Op.10, Op.25>』, 김난희 편역 (서울: 음악 춘추사, 2005), 70.

적용시킬 수 있다. 이곡 전체에서 첫 번째 주제는 5번 변형되어 나온다.(악보37)

주제 및 변형b, d에 사용된 왼손의 아르페지오 코드(Arpeggiated Chord)는 쇼팽의 연습곡은 물론 쇼팽 곡 전 작품에서 빠지지 않는 테크닉에 하나로 자주 나온다. 그 예로 Op.25, No.11이나 콘체르토 No.2, f minor 등에서도 왼손 아르페지오 코드의 예를 찾을 수 있을 뿐 아니라, 쇼팽 연습곡 Op.10, No.11은 양손의 아르페지오 코드 연습곡이다. Op.25, No.5의 왼손에서 나오는 아르페지오 코드는 대체적으로 10도 간격을 유지하지만 마디14처럼 13도나 14도처럼 넓은 간격이 되는 것도 있다.

왼손의 아르페지오 코드는 오른손처럼 5, 3, 1번이나 5, 2, 1번을 주로 사용하는데, 5번 손가락이 베이스 라인을 이루고, 3번이나 2번 손가락이 맡고 있는 중성소리는 작지만 부드러우며, 1번 손가락은 약간의 테누토 느낌을 살려 주면서 전체적으로 소리의 조화를 듣는 것이 중요하다. 그리고 왼손의 5번 손가락으로 연주하는 베이스음을 먼저 치고 왼손의 1번 손가락의 음과 오른손의 화성의 음이 동시에 울리며 연주하고 있다.⁴⁶⁾ 아르페지오 코드 연주 시 손가락을 많이 벌려야 하는 왼손은 우선 팔 전체의 이완시킨 상태로 손가락 모양은 단단히 한다. 하지만 손목의 힘을 빼고 유연함으로 고른 소리를 낼 수 있어야 하겠다. 이 곡인 주는 어려움 가운데 하나는 오른손의 리듬과 아티큘레이션의 변형에 따라서 왼손도 같이 변형되기에 그에 따른 터치와 페달 사용이 다른 점이다. 주제 및 변형 a, d, e의 오른손은 레지에로(Leggiero)의 가벼운 터치로 짧은 슬러 표시마다 살짝 끊어서 치는

46) 필자는 아르페지오 코드를 5-3-1번 손가락의 순서로 연주할 때, 왼손 5번 손가락에 오른손 코드를 맞추어서 연주할지, 왼손 1번 손가락에 맞추어 연주할 것인가의 선택의 여지가 있어서 위치를 연주한다. 세 명의 피아니스트의 음반을 참조해서 들은바 이들도 왼손 1번 손가락에 오른손 코드를 맞추어서 연주함을 들을 수 있었다. 세명의 피아니스트와 그들이 연주한 음반은 다음과 같다: 1987년에 연주한 Claudio Arrau의 (EMI, CDH7610102), 1984년에 연주한 Vladimir Ashkenazy의(Decca, 414 127-2DH), 1972년에 연주한 Maurizio Pollini의 (Grammophon, 413 794-2GH) 연주를 참조 하였다.

것을 요구하지만, b, c의 경우는 가볍지만 레가토로 연결해야 하므로 페달이 변형된 부분마다 다르게 적용해야 할 것이다(악보37).

<악보37> 주제와 변형된 음형들

<주제>

<변형 a>

<변형 b>

<변형 c>

<변형 d >

<변형 e>

그 가운데 대표적인 주제 부분의 경우, 왼손의 아르페지오 코드를 위해서 두 가지 페달을 제시해 보았다. <악보38>의 페달 가운데 첫 번째의 경우는 건반을 치기 전에 미리 밟음으로써 베이스의 음을 놓치지 않고 화성의 풍성함을 느낄 수 있지만 세 번째 박에서 마디 2의 첫 박으로 넘어 갈 때 세심

한 신경을 쓰지 않으면 화성의 울림이 겹칠 수 있고, 두 번째의 경우는 건반을 치는 동시에 밟아서 페달의 연결은 용이한 편이지만 자칫 순간적으로 베이스의 음을 놓칠 수 있어서 어떤 경우를 선택하더라도 왼손의 5번 손가락 음이 한 박자 동안 울릴 수 있도록 하여 풍성한 화성의 느낌을 들을 수 있게 하여야 한다(악보38).

<악보38> 페달사용의 예



이 곡은 상당히 빠른 속도로 연주하기에 테크닉적으로 어렵지만 그 점만 생각지 말고 왼손의 5번 베이스 성부와 오른손의 5번 소프라노 성부만을 연결한 주된 멜로디에 집중하면서 전체적인 음악 윤곽을 잡아나가는 방법도 있다.

첫 부분과 다른 테크닉을 이용하는 둘째 부분은 조성이 e minor에서 E Major로 바뀌고 왼손으로 칸타빌레 선율을 연주하는 동안 오른손으로는 상행 하행하는 분산화음 형태의 반주를 한다. 쇼팽은 선율의 호흡은 손목으로 한 라고 말했으며 항상 그의 제자들에게 좋은 노래를 들으라고 권했다. 그는 피아노에서 성악가처럼 숨을 쉴 법한 지점에서 손목을 들어 올려서 다시 노래하는 듯한 선율을 시작할 수 있도록 주의를 기울이도록 했다는데 이 부분의 왼손을 칠 때 유념하는 것이 좋을 듯싶다.⁴⁷⁾ 왼손의 단선율에 가까운

47) Jean-Jacques Eigeldinger, *Chopin: Pianist and Teacher*, (New York: Cambridge Press, 1986),

선율은 쇼팽의 말처럼 손목의 호흡으로 자연스러운 음악적 흐름을 유도하도록 한다. 왼손의 칸타빌레 선율은 1, 2번 손가락만으로 이끌고 가야 하기에 확실한 소스테누토(Sostenuto)터치로 약간 누르는듯하게 음을 연결해가야 하며, 오른손은 매끄러운 분산화음을 구사하며 음악적 선율을 길게 잡고 이끌어 나가도록 한다. 마디 81에서는 리듬의 세분화로 같은 한 박자를 셋잇단 음표(♩)에서 16분음표(♯♯)로 바꿈으로 인해서 박자는 같지만 약간 당기는 듯한 느낌을 준다(악보39).

<악보39> 둘째 부분의 리듬의 세분화



처음 부분을 재현하는 셋째 부분은 처음과 거의 같지만 오른손이 2, 5-1번으로 치던 것이 2, 3-5-1번으로 한 음이 첨가되어서 동시에 세음을 고르게 누르는 것이 훨씬 어렵다는 느낌을 주고 처음 주제와 비교 했을 때 음향이 더 두터워 짐을 알 수 있다(악보37의 변형d 참조).

두터워진 음들은 마디122부터 오른손 상향, 왼손 하향 진행과 크레센도로 음악이 넓게 펼쳐짐을 알 수 있다. 특히 마디 130에서는 중성부분의 동일한 음의 연속 진행으로 오른손은 A, G# 이 왼손은 C#,B로 네 마디에 걸친 트릴로 긴장감을 준 후, 베이스음E로 마무리 한다. 이러한 스케르쪼풍의 마무리는 특히 마지막 마디의 첫 음 E음에 대한 배음 관계로 나열된 음으로 크레센도하여 포르테시시모로 더욱 강조된다(악보40).

45. 김애자, 『시대별 작곡가및 연주관습 총정리』 (서울: 상지원, 1997), 104.에서 재인용

<악보 40> Op.25, No.5 마디 122-138

119 122 *cresc.*

124 *ff* *p* *f*

133 *tr* *con forza* *fff*

Coda *

IV. 결 론

19세기 유럽 사회는 정치적으로는 프랑스대혁명과 경제적으로는 산업혁명으로 급격한 변화를 경험한다. 왕과 귀족들이 몰락하면서 급부상하게 된 부르주아지 계층은 그들의 내적인 감정표현과 사회적 지위 상승감 실현의 수단으로 음악을 선택하기도 했는데, 이들은 화려한 무대를 즐기기도 하였지만 살롱을 중심으로 소규모의 음악회도 선호했다. 이러한 사회적 배경으로 인해 연주기교가 뛰어난 파가니니와 같은 바이올린 연주자와 더불어 쇼팽과 리스트와 같은 피아노 연주자들의 활동이 왕성하였다.

쇼팽의 음악은 폴란드와 프랑스 파리를 배경으로 그만의 독특한 음악세계를 펼쳐 나갔다. 가장 특징적인 음악적 요소는 서정적이고 아름다운 성악적인 선율과 불협화음, 부속화음, 증6도, 감7화음의 자유로운 사용으로 후대에 까지 영향을 미쳤던 혁신적인 화성을 꼽을 수 있을 것이다. 그 외에 민속적인 리듬의 사용과 템포 루바토, 발전된 피아노의 페달을 이용한 색채감의 표현으로 독특한 음악 세계를 구축하였다. 그는 프렐류드, 녹턴, 마주르카, 스케르쑈, 발라드, 연습곡 등 성격소품의 피아노곡들을 예술적 완성도가 높은 새로운 장르로 승격시켰다. 그 가운데서도 연습곡은 기존의 손가락 테크닉 위주의 연습곡을 음악적 표현력까지 결합된 훌륭한 연주용 작품으로 만들어놓음으로 연습곡에 대한 19세기 이전과 이후의 이정표 역할을 하고 있다.

본 논문에서는 피아노의 발전에 따라서 한층 강화된 표현력을 피아노 작품에 접목시킨 쇼팽의 음악적 특징과 연습곡의 주요 테크닉을 위한 연주법을 살펴보았다. 특히 그의 음악의 특징인 서정적인 선율과 화성의 표현이 두드러지며 고난위의 테크닉을 구사하는 작품 번호10의 1번, 3번, 7번, 9번, 10번, 12번과 작품번호 25의 5번, 10번을 집중 분석하여 연주법의 기능적인

면과 음악적 표현력 증대를 위한 두 가지 요소를 훌륭히 결합시킨 쇼팽의 창의적인 음악작품에 대하여 알아보았다.

본 논문은 쇼팽의 연습곡 중 네 가지 영역, 즉 왼손연습, 겹음, 분산화음, 그리고 특징적인 표현으로 분류하여 연구하였다.

왼손연습곡으로는 Op.10, No.9와 Op.10, No.12를 취하였다. 그 이유는 Op.10에 No.9와 No.12는 쇼팽이 즐겨 사용하던 작곡 기법인 왼손의 넓은 반주음형과 오른손에 선율 선을 연습할 수 있는 대표적인 곡이기 때문이다. Op.10, No.9는 왼손에서 넓은 음역의 도약 진행을 손목의 유연함과 왼손 각 손가락마다의 다른 음색 표현을 유도하며, 오른손의 칸타빌레 선율은 한 음 한 음 부드럽지만 또렷한 단선율 멜로디를 연습한다. Op.10, No.12는 왼손의 빠르고 고른 아치형의 음계를 위하여 다섯 손가락의 독립성과 1번 손가락 위로 다른 손가락들이 자연스럽게 움직일 수 있는 운지법을 논하였다.

겹음은 6도와 3, 6도 그리고 옥타브를 연습시키는 Op.10, No.7과 No.10, Op 25, No.10 을 분석하였다. 앞의 세곡은 3도와 6도, 6도와 옥타브 그리고 옥타브와 반음계 음계 연습 등 한 가지 주제로 2가지 테크닉을 동시에 겹하여 진행하는 고난도 테크닉 곡이다. Op.10, No.7의 오른손은 손가락 1, 2번과 3, 4, 5번 손가락의 힘 조절이 필요하다. 상성부와 중성부의 각기 다른 음색의 표현을 위해 특히 중성부의 2, 1번 손가락이 경직되지 않고 친밀하게 진행시켜야 쇼팽이 의도한 중성부 선율을 이끌어낼 수 있다. 또한 왼손은 반음계의 레가토 선율로 스타카토, 레가토, 액센트, 슬러 등 다양한 아티큘레이션의 흐름을 표현할 수 있도록 되어 있다. Op.10, No.10은 오른손의 1, 2, 5번 손가락에 의한 6도와 옥타브를 동시에 훈련할 수 있으며, 오른손이 단단하게 잡은 1, 2, 5번 손가락과 이완된 손목으로 끝날 때까지 끊임없이 진행하는 어려움을 손과 팔의 힘을 효과적으로 분배하여 연주해야 하는 있다. 옥타브 곡인 Op 25, No.10번은 양손을 위한 옥타브의 레가토를 위한

곡으로 오른손과 왼손의 비중이 똑같아서 부담스러운 곡이지만 팔로 떨어뜨린 자연 낙하의 힘을 이용하여 연주하는 것에 도움이 되는 곡이다. 이 곡은 옥타브의 레가토 연속진행을 위하여 오른손의 상성부에 반음계의 연습도 겸하고 있다. 필자는 쇼팽의 연습곡들 가운데 위의 겹음 곡들을 연구함으로써 쇼팽이 다섯 손가락의 고른 소리보다는 양손의 3, 4, 5번 손가락 소리 강화에 집중하고 있음을 알 수 있었다.

분산화음곡으로는 Op.10, No.1, No.5가 있다. Op.10, No.1은 옥타브를 넘는 분산화음을 손가락 번호 1-2-4-5번이나 1-2-3-5번으로 진행한다. 앞의 손가락 중에서 1-2-4번이나 1-2-3번은 확장을 하고, 5번에서 그다음의 1번으로 갈 때는 수축해야 하므로 1번 손가락의 재빠른 움직임에 신경 써야 할 것이다. Op.10, No.5는 흑건에서의 분산화음으로 흰건반 보다 폭이 좁은 검은 건반에서의 재빠른 움직임을 보여주기 위하여 유연한 손목과 손가락 끝을 엄지를 제외한 모든 손가락들의 약간 도톰한 면으로 눕혀서 타건해야 연주상의 실수를 줄일 수 있을 것이다. 왼손의 흐름에 맞춰서 쇼팽이 기재했던 페달의 사용으로 개성 있는 연주와 음색을 표현할 수 있음을 알았다.

쇼팽음악의 특징적인 표현의 연습을 위한 곡으로 Op.10, No.3은 아름답고 서정적인 멜로디와 격정적인 클라이막스에서 쇼팽의 대표적인 표현법인 템포 루바토를 발견할 수 있다. 쇼팽은 템포 루바토라는 용어를 직접적으로 적어 넣지 않았지만 스트레토, 리테누토, 아 템포, 피우 아니마토 등 여러 가지 템포의 변화로 이를 표현했다. Op.25, No.5는 레지에로의 표현을 익히며 각 손가락의 미묘한 터치와 감을 익힐 수 있는 연습곡으로 양손의 5번 손가락에 집중되어있는 상성부와 베이스라인의 주요 선율선의 큰 흐름을 생각하며 연습하는 것이 효과적이다.

연습곡은 쇼팽의 초기 작품에 속하지만 그의 창의적인 작곡기법과 이전 시대와 차별화되는 피아노 교육법을 근거로 한 작품으로, 음악적 특징을 고

스란히 담고 있다. 그의 연습곡들은 그의 음악세계의 축소판이라 할 수 있으며, 쇼팽의 다른 작품을 연주하거나 공부할 때 많은 도움이 되리라 확신한다.

참 고 문 헌

<국내 도서>

- 강수정. 『20세기 피아노 에튀드에 관한 연구: I. Stravinsky, S. Prokofieff, B. Bartok, G. Legeti, J. Cage의 작품을 중심으로』. 박사학위 논문, 서울 이화여대 대학원, 2005.
- 김애자. 『시대별 작곡가 및 연주관습 총정리』. 서울: 상지원, 2002.
- 김홍인. 『화성 I, II』. 서울: 세광음악 출판사, 1986.
- 박준용. 『세상의 모든 클래식』. 서울: 마고 북스, 2004.
- 배영혜, 『쇼팽과 드뷔시 연습곡에 대한 비교 연구』. 석사 학위 논문, 서울: 경희 대학교 대학원, 1986.
- 송정이. 『피아노 연주와 교수법』. 서울: 음악 춘추사, 2003.
- 신지원, 『Fredric Chopin의 Barcarolle』. 석사학위논문, 서울: 성신여자 대학교 대학원, 2004.
- 음악 춘추사 편집부. 『피아노 음악 강좌 <쇼팽편>』. 서울: 음악 춘추사, 1992.
- 전지혜, 『피아노 발달에 따른 시대별 작품 성향에 관한 연구』. 석사학위 논문, 광주: 전남 대학교 대학원, 2004.
- 함정원, 『Fredric Chopin' s Twenty- Seven Etude And Their Techical implications for his other piano works』. Doctoral Dissertation, Kansase: The University of Kansase, 1998.
- 홍은경, “ 쇼팽 에튀드 작품 Op.10,” 『피아노 음악』. 서울: 음연, 1997, 7월 호
- 홍정수 · 김미옥 · 오희숙 공저. 『두길 서양 음악사』. 서울: 나남 출판, 1998.

<번역서 및 원문 >

- Baur, John. 『악곡 분석을 통한 음악 이론사』. 박미경 역, 대구: 계명대학교 출판부, 1991.
- Berman, Boris. 『피아노 연주법』. 김혜선 역, 서울: 도서출판 다리, 2004.
- Corto, Alfred. 『알프레드 코르토에 의한 쇼팽 연습곡과 피아노 기교 <Op.10, Op.25>』 김난희 편역, 서울: 음악 춘추사, 2005.
- Friskin, James & Freundlich, Irwin. 『피아노 음악 문헌』. 전영혜 · 김혜선 공역, 서울: 음악 춘추사, 1991.
- John, Gillespie. 『피아노음악』. 김경임 역, 대구: 계명대학교 출판부, 1997.
- Kirby, F. E. 『건반 음악의 역사』. 김혜선 역, 서울: 도서출판 다리, 1997.
- Longyear, Rey M. 『19세기 낭만주의 음악』. 김혜선 역, 서울: 도서출판 다리, 2001.
- Loesser, Arthur. 『피아노와 사회』. 김경임 역, 대구: 계명대학교 출판부, 1998.
- Naouki Inoue. 『피아노 주법』. 태림 출판사 편집부 역, 서울: 태림 출판사, 1999.
- Roseblum P. Sandra. 『고전과 피아노 음악의 연주』. 김경임 역, 대구: 계명대학교 출판부, 2002.
- Sandor, Gyorgy. 『온 피아노 플레잉』. 김귀현 · 김영숙 공역, 서울: 음악 춘추사, 2004.
- Schonberg, Herold C. 『위대한 피아니스트』. 윤미재 역, 서울: 나남 출판, 2003.
- Walker, Allen. 『쇼팽연구』. 김경임 역, 서울: 태림 출판사, 1984.
- 야마하뮤직 미디어 편집위원회. 『피아노를 읽는 책-재미있는 피아노 이야기』, 서울: 상지원, 2000.

<사전>

Konel Michalowski / Jim Samson, “Chopin, Fryderyk Franciszek,” ed. Sadie, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers, V, 2001, 718.

세광음악출판사, 『음악용어사전』. 서울: 세광음악출판사, 1990.

<악보>

Chopin, Fryderyk Franciszek. *Chopin Piano Etude*. Munchen: G. Henle Verlag, 1972.

_____. *Chopin Piano Etude*. 서울: 음악춘추사
2002.

_____. *Chopin Piano Etude*. 서울: 태림 음악 출
판사, 1997.

_____. *Chopin Piano Concertos II*. 서울: 음악 춘
추사, 2002.

Abstract

Study on the performing technic of Chopin's piano *Etude*

Park, Sung Hee

Dep. of Music

Major in Instrumental Music

Graduate School of

Sungshin Woman's University

More than any other composer, Chopin transformed the piano into an ideal medium for Romanticism. He created entire new sound worlds of pianistic melancholy, and delicacy; technically, he developed a range of power and brilliance that far outshone the efforts of the virtuoso pianist of his day. Chopin's Etudes ("studies"), which are still unequaled for perfecting keyboard technique, have as distinct a "character" as any other romantic miniature.

This thesis aims at understanding Chopin's various musical expressions with Chopin's etude to improve piano technique. I selected four types of Chopin's piano techniques on the pieces of Chopin's Etudes and studied: left hand technique, double sound technique, arpeggio techniques, and articulation technique. The use of different body parts,

such as hands and wrists, elbows and arms, related with the four techniques were analyzed; Chopin's characteristic melodies, harmonies, and rhythms were also analyzed for the musical interpretation of compositions based on Chopin's etudes.

Left hand practice can be explained, dividing into skips and scales; Op.10, No 9 was used to explain Chopin's characteristic left hand skips in the left hand play figures with wide intervals. The fifth finger functions for base pedal points; the third and fourth fingers repeat pedal point C; the first finger goes together with the right hand voices, which require the technique for the left hand to perform various voices simultaneously. In the left hand practice of Op. 10, No. 12, playing musical scales equally with independent fingers was focused on.

In double sound practices, musical figures with alternate 3rd degree and 6th degree sounds were practiced in Op.10, No. 7 instead of simple double sounds; Firm fingers and flexible wrist play 6th degree sound and octaves at the same time in Op. 10, No. 10. Simultaneous plays of octaves and chromatic scales were analyzed through legato plays of octaves in Op.25, No. 10. The double sound compositions mentioned above are to strengthen the five fingers equally and to learn diverse timbre expressions through strengthening fourth and fifth fingers.

Two compositions with different characteristic arpeggios were chosen to practice arpeggios. Op. 10, No. 1 requires practices of quick and firm but flexible movements of the wrist, with five fingers of the left hand spread wide. Op. 10, No. 5 which should be played with more of narrower black keys requires faster rotations of wrist than Op. 10, No.

1. In order to play these two compositions without fault, there should be a harmony with the melodies played by the left hand with relaxed wrist based on independent fingers.

For legato, tempo rubato, Chopin's exemplary expression, was focused on with Op.10, No.3; *leggiero* expressions which require delicate sense of touch was focused on in .Op. 25, No. 5

본 논문은 쇼팽의 연습곡 중 네 가지 영역, 즉 왼손연습, 겹음, 분산화음, 그리고 특징적인 표현으로 분류하여 연구하였다.