



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

김택완 교수 지도

석사학위 청구논문

쇠르지 산도르의 피아노 테크닉 패턴 연구와 적용

- 쇼팽 <스케르초 Op. 31>의 경우 -

2015

성신여자대학교 대학원

음악학과

이민정

# 최르지 산도르의 피아노 테크닉 패턴 연구와 적용

- 쇼팽 <스케르초 Op. 31>의 경우 -

김택완 교수 지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2014년 11월

성신여자대학교 대학원

음악학과

이 민 정

인 준 서

이민정의 석사학위 논문으로 인준함

**2014년 11월**

심사위원장 이 영 민 인

심사위원 홍 영 주 인

심사위원 김 택 완 인

성신여자대학교 대학원

## 논문개요

죄르지 산도르(György Sándor, 1912-2005)는 20세기에 활동한 피아니스트이자 교육자이다. 산도르는 오랜 교육활동을 바탕으로 「온 피아노 플레이잉」(On Piano Playing)을 1981년에 출간하였다. 그는 자신의 저서를 통해 피아니스트들의 반복되는 근육강화 연습에 반대하고 강한 근육이 약한 근육을 돕는 근육 협동능력을 피아노 테크닉의 핵심기술이라고 주장하였다. 그는 이러한 자신의 주장을 토대로 신체근육들을 연구하고 피아노 연주를 위한 테크닉을 다섯 가지 패턴으로 정리하였다.

산도르의 다섯 가지 패턴에는 중력의 힘으로 떨어뜨리는 자연낙하, 팔목의 높낮이와 다섯 손가락의 고른 소리를 위한 스케일과 아르페지오, 손의 회전력으로 긴장된 근육을 이완시키는 로테이션, 팔 전체를 사용하는 스타카토, 음과 음 사이의 넓은 간격과 옥타브를 연주할 때 건반을 잘못 짚지 않고 연주할 수 있는 순간밀기가 있다. 그는 이 패턴을 어떤 곡에도 적용할 수 있게 간단한 기호로 패턴화하였다.

본 논문에서는 산도르의 생애와 교육이론을 살펴보고 그의 저서 「온 피아노 플레이잉」에 있는 다섯 가지 테크닉 패턴을 소개하였다. 또한 테크닉 패턴의 활용을 위해 낭만시대를 대표하는 피아니스트이자 작곡가인 쇼팽(F. Chopin, 1810-1849)의 피아노 작품 중 <스케르초 Op. 31>에 그의 테크닉을 적용하였다.

쇼팽의 <스케르초 Op. 31>은 기교뿐만 아니라 섬세한 표현력이 요구되는 곡으로 스케르초-트리오-스케르초-코다의 3부분 형식이다. 스케르초

부분에는 다이내믹의 변화가 많고 옥타브의 넓은 도약과 아르페지오가 자주 나온다. 따라서 정확한 음의 착지를 용이하게 하는 순간밀기와 다섯 손가락의 고른 사용으로 레가토를 연주할 수 있는 스케일과 아르페지오 패턴이 스케르초 부분의 주요 테크닉이라 할 수 있다. 또한 사색적이며 서정적인 트리오에는 음과 음 사이를 부드럽게 연결하고 근육의 경직을 막아 손과 팔이 유연하게 움직일 수 있도록 팔목의 높낮이 조절과 로테이션 패턴이 자주 사용된다. 마지막으로 코다에서는 다섯 가지 테크닉 패턴이 모두 사용되는데 특히 순간밀기와 팔목의 높낮이가 주요 테크닉이라 할 수 있다. 이것은 테크닉뿐만 아니라 음악적 표현에도 도움이 된다. 따라서 쇠르지 산도르의 피아노 테크닉 다섯 가지 패턴을 쇼팽의 <스케르초 Op. 31>에 적용하는 것은 연주에 매우 효과적이라 하겠다. 그의 테크닉 패턴은 적용 방법과 표기에도 매우 효율적이다.

# 목 차

## 논문개요

I. 서론	1
II. 죄르지 샨도르의 생애 및 교육이론	4
1. 죄르지 샨도르의 생애	4
2. 죄르지 샨도르의 교육이론	6
III. 죄르지 샨도르의 피아노 기본테크닉: 다섯 가지 패턴	13
1. 자연낙하(Free Fall)	13
2. 다섯 손가락: 스케일과 아르페지오(Five Fingers / Scale, Arpeggio)	17
3. 로테이션(Rotation, 회전동작)	22
4. 스타카토(Staccato)	25
5. 순간밀기(Thrust)	28
IV. 쇼팽 <스케르초 Op. 31>의 형식 구성과 죄르지 샨도르의 다섯 가지 테크닉을 적용한 연주법	29
1. 쇼팽 <스케르초 Op. 31>의 형식 구성	29
2. 죄르지 샨도르의 다섯 가지 테크닉을 적용한 연주법	32
V. 결론	53

## 참고문헌

## ABSTRACT

# 1. 서론

피아노 테크닉이란 “원하는 소리를 정확한 시간에 확실하게 선택한 음의 질과 양으로 연주할 수 있는 능력”<sup>1)</sup>이며 연주자가 올바른 연습방법으로 연마해야 하는 기술이다. 올바른 연습을 위해 피아노 연주 테크닉의 주요 움직임인 손가락, 손, 손목, 팔의 사용을 연구하고 활용함으로써 편안한 연주로 음악적 표현을 극대화할 수 있다.

피아노는 1709년 크리스토포리(B. Cristofori, 1655-1732)에 의해 발명되었다. 그 후 슈타인(J. A. Stein, 1728-1792), 브로드우드(J. Broadwood, 1732-1812), 에라르(S. Erard, 1752-1831) 등의 제작자들과 뵘젠도르퍼(Bösendorfer), 스타인웨이(Steinway)등의 제조사들에 의해 피아노는 점차 개선되고 발전된 악기로 보급되었다.<sup>2)</sup> 피아노의 거듭된 발전으로 그 특성을 살린 수많은 곡들이 작곡되었고 연주자는 다양한 테크닉을 구사해야 했으며 그에 따라 피아노 테크닉의 습득을 위한 교본도 지속적으로 출판되었다. 체르니(C. Czerny, 1791-1857), 아농(C. L. Hanon, 1820-1900)의 손가락 중심 연습법에서부터 팔과 손가락의 혼합사용으로 근육이완을 주장했던 베를린의 피아노 교육자 루트비히 데페(L. Deppe, 1828-1890)를 거쳐 그 이후에도 많은 교육자들과 연주자들에 의해 피아노 테크닉 역시 점차 개선되었다.

초기의 테크닉교본은 손가락 연습 위주로 이루어졌다. 그러나 기존의 주법은 피아노 옥타브의 확장, 현의 길이의 변화, 패달 사용으로 이루어낸 피아노의 다양한 표현력을 담아내기에 한계를 보였다. 가장 큰 단점은

---

1) M. W. Camp, 「피아노 연주법(교수법 철학)」, 안미자 역 (서울: 이화여자대학교 출판부, 1995), p. 25.

2) F. E. Kirby, 「건반음악의 역사」, 김혜선 역 (서울: 도서출판 다리, 2005), pp. 13-26.

기존의 주법이 신체근육의 무리와 통증을 초래했다는 것이다. 따라서 여러 피아노 교육자나 피아니스트들이 이런 연습방법에 심각성을 느꼈고 그 대안을 찾고자 하였다.

20세기 미국에서 피아니스트이자 교육자로 활동했던 죄르지 산도르 (György Sándor, 1912-2005)는 피아니스트들의 신체적 통증 원인이 지나친 근육강화 연습 때문이라고 지적하고 근육을 단련시키는 것보다는 강한 근육들과 약한 근육들이 서로 도울 수 있는 근육협동 조정능력을 피아노 테크닉의 핵심기술이라고 주장했다. 또한 무의식적 반복으로 통증을 동반하는 연습 대신 무엇을, 어떤 방법으로, 왜 연습하는지 뚜렷한 목표의식을 가지고 연습할 것을 요구했다.<sup>3)</sup> 그는 이러한 주장을 바탕으로 자신의 저서 「온 피아노 플레잉」(On Piano Playing, 1981)에서 피아노 테크닉을 다섯 가지 패턴의 주법으로 설명했다. 오늘날 그의 저서는 피아노 테크닉을 공부하는 학생들과 그들을 지도하는 교사들에게 대표적인 교육서로 활용되고 있다.

본 논문에서는 산도르가 자신의 저서 「온 피아노 플레잉」에 정의한 다섯 가지 피아노 테크닉 패턴(자연낙하, 다섯 손가락 스케일과 아르페지오, 로테이션, 스타카토, 순간밀기)을 알아보고 실제 연주곡에 적용하여 연주법을 소개하고자 한다. 또한 테크닉이 단지 사전적 의미인 기법, 기술, 기교를 뛰어넘어 풍부한 표현력의 발판이 될 수 있음을 보여주기 위한 예로 산도르의 피아노 테크닉 주법을 쇼팽(F. Chopin, 1810-1849)의 작품 <스케르초 Op. 31>에 적용하고자 한다.

쇼팽은 훌륭한 피아니스트이자 섬세한 표현력으로 낭만시대를 대표하는 작곡가이다. 그의 스케르초는 서정적인 느린 부분과 격렬한 빠른 부분의 대비, 빠른 스케일과 아르페지오, 음의 넓은 도약, 스타카토의 사용으

---

3) György Sándor, 「온 피아노 플레잉」, 김귀현, 김영숙 역 (서울: 음악춘추사, 2010), p. 6.

로 연주자에게 표현력뿐만 아니라 높은 수준의 테크닉을 요구하는 곡이다. 따라서 샀도르의 주법을 쇼팽의 <스케르초 Op. 31>에 적용하여 좀 더 효과적인 연주법을 소개함으로써 섬세하고 풍부한 표현력을 극대화시킬 수 있는 좋은 연주에 도움이 되고자 한다.

## II. 죄르지 산도르의 생애 및 교육이론

### 1. 죄르지 산도르의 생애

죄르지 산도르는 헝가리 출신으로 미국에서 활동했던 피아니스트이며 교육자이다. 그는 헝가리 부다페스트의 리스트 아카데미에서 바르톡(B. Bartok, 1881-1945)과 코다이(Z. Kodaly, 1882-1967)에게 피아노와 작곡을 배웠고 1930년 18세의 나이로 부다페스트에서 피아니스트로 첫 데뷔무대를 가졌으며 유럽에서 활발하게 활동했다. 그러나 1939년 미국에서 데뷔하고 같은 해 미국으로 망명했다. 그의 미국에서의 성공적인 연주는 세계 여러 나라로 연주여행을 할 수 있는 발판이 되었다. 산도르는 순회연주를 통해 바흐(J. S. Bach, 1685-1750)에서 프로코피에프(S. Prokofiev, 1891-1953)에 이르기까지 다양한 레퍼토리를 선보였다. 특히 자신의 스승인 바르톡의 피아노 작품들을 정교하게 해석하여 초연하였고, 뉴욕 필하모니, 필라델피아 오케스트라, 비엔나 심포니 등 수많은 오케스트라와 협연하며 연주가로서의 명성을 쌓아갔다. 이외에도 프로코피에프, 코다이, 바흐, 베토벤, 쇼팽, 슈만, 브람스, 리스트, 드뷔시 등 다양한 작곡가들의 피아노 작품들을 녹음하여 음반을 냈으며, 1965년 그가 녹음한 피아노곡은 프랑스에서 주최하는 국제 그랑프리 음반상(Grand Prix du Disque)을 수상하기도 했다.<sup>4)</sup>

1956년부터 산도르는 교육자로도 활동했다. 미국의 남 감리교 신학대학교(Southern Methodist University 1956-1961 재직), 미시간대학교(University of Michigan 1961-1982 재직), 줄리어드 음악학교(Julliard School

---

4) Ruth B. Hilton, "Sándor, György," *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed., ed. by Stanley Sadie(London: Macmillian Publishers, 2001), Vol. 22, p. 236.

of Music 1982-2005 재직)에서 교수로 재직했다.<sup>5)</sup> 그는 교육활동의 경험을 토대로 피아노를 배우는 학생들에게 테크닉 공부의 교과서라 할 수 있는 「온 피아노 플레잉」을 1981년에 출간하였다. 그의 저서는 영어뿐만 아니라 이탈리아어, 폴란드어, 중국어, 한국어로 번역되어 세계 여러 나라의 학생들과 교육자들에게 영향을 주었다.<sup>6)</sup> 산도르는 연주, 교육활동과 더불어 세계적으로 유명한 국제콩쿠르의 심사위원이기도 했다.

2002년 산도르는 한국을 방문하여 바르톡의 <춤 모음곡>(Dance Suite, Sz. 77)<sup>7)</sup>을 연주했는데, 이 곡은 그가 1945년 바르톡 앞에서 초연했던 곡으로 청중에게는 현존하는 바르톡의 마지막 수제자에게 듣는 연주였다.<sup>8)</sup> 그는 음악에 대한 열정으로 90세의 나이에 불구하고 연주여행과 마스터 클래스를 열어 청중, 그리고 학생들과 함께 했으며, 그가 숨을 거두기 3년 전 심장마비로 건강이 악화되었음에도 그의 음악에 대한 열정은 지속되었다.<sup>9)</sup> 2005년 12월 9일 미국 맨해튼 자택에서 심장마비로 93세의 나이에 세상을 떠났다.

---

5) Ruth B. Hilton, "Sándor, György," p. 236.

6) "Sándor, György," <http://www.bach-cantatas>. 2014년 9월 15일 접속.

7) 바르톡의 작품을 정리한 헝가리 작곡가 안드라스 스졸로지(Andras Szöllösy)의 성을 따라 바르톡 작품번호에 사용된다. 줄여서 Sz로 표기한다.

8) "Preview," 『피아노 음악』, 통권247호(2002. 10), p. 8.

9) Ben Sisario, *New York Times Arts*, 2005년 12월 14일자, <http://www.nytimes.com>. 2014년 9월 15일 접속.

## 2. 죄르지 산도르의 교육이론

피아노 테크닉의 발달은 건반악기의 발전과 불가분의 관계에 있다. 피아노가 발명되기 이전인 17-18세기에 건반악기로 사용됐던 하프시코드와 클라비코드에는 악기의 음량이 악기 자체에 미리 조절되어 있거나 손가락에 의해 조절할 수 있었기 때문에 연주시 많은 힘이 필요하지 않았다. 따라서 가만히 앉아 신체의 다른 부분은 사용하지 않고 손목과 손가락만을 이용하였기 때문에 손가락의 완전한 독립을 요했다.<sup>10)</sup>

1709년 크리스토포리에 의해 피아노가 발명되었다. 그는 해머가 현을 쳐서 울리는 다이내믹 액션을 발명했으며 이 장치로 소리를 크고 작게 낼 수 있게 되었다. 다이내믹의 다양성이 가능해짐에 따라 피아노 연주를 위한 힘도 기존의 건반악기에 비해 많이 소모되었다. 그 후 브로드우드에 의해 6 옥타브로 늘어난 건반제작과 늘어난 현의 높은 장력을 받쳐줄 수 있는 밥콕(A. Babcock, 1785-1842)의 철골 피아노 개발 등의 피아노 개량으로 음량과 음질이 발전되었다. 그에 따라 작곡가들은 피아노의 새로운 표현력을 이용한 다양한 곡들을 작곡하게 되었고 피아노 테크닉도 점차 향상되었다.<sup>11)</sup>

테크닉이 발전되기 전 테크닉 주법의 시초라 할 수 있는 손과 손가락 중심의 연주법은 피아노 발명 이후 오랜 동안 이어져 왔다. 이 주법은 손등이나 팔을 전혀 움직이지 않은 채 손가락을 하나씩 올렸다 내렸다 하며 손모양은 안으로 구부리고 손끝을 항상 손바닥 쪽으로만 움직이는 것이다.<sup>12)</sup> 이러한 주법의 교수법을 ‘손가락 중심의 연주법’(the finger school)<sup>13)</sup>이라고 불렀는데, 이 연주법을 추구했던 인물로는 피아니스트이자 작곡가이

10) F. E. Kirby, 「건반음악의 역사」, pp. 13-20.

11) J. Gillespie, 「피아노 음악」, 김경임 역 (대구: 계명대학교 출판부, 2010), pp. 43-47.

12) 송정아, 「피아노연주와 교수법」, (서울: 음악춘추사, 2013), p. 16.

13) 송정아, 「피아노연주와 교수법」, p. 16.

며 교육자로 활동한 체르니와 아농이 대표적이다. 체르니는 자신의 저서 「피아노포르테의 이론과 실제의 완전학습」(Vollständige theoretisch-praktische Pianoforte-Schule Op. 500. III, 1839)을 통해 손가락 훈련을 수없이 반복하게 하였으며 연습곡으로 먼저 기교를 숙달하게 한 다음 이를 다른 음악에 적용하게 했다. 아농 또한 자신의 저서 「피아노의 거장」(Le pianiste-Virtuoso)에서 다섯 손가락의 균일한 훈련이 악보를 처리할 수 있다고 주장했다.<sup>14)</sup> 그러나 이러한 손가락 중심의 연주법은 피아니스트들이 신체근육에 통증을 느끼고 음악적 표현에 한계를 경험하면서 점차 개선되었다.

1885년 독일의 지휘자이며 피아노 교수였던 데페(L. Deppe, 1829-1890)는 자신의 저서 「피아니스트의 팔 움직임」(Armleiden der Klavierspieler, 1885)에서 팔, 손목, 손가락은 자연스러운 동작으로 조화롭게 움직여야 하며, 따라서 기존의 손가락 위주의 연습법에 변화가 필요하다고 주장하였다.<sup>15)</sup> 이러한 데페의 주장은 그의 사망 후에도 지속적으로 받아들여져서 손가락의 기계적인 주법대신 팔의 긴장을 없애고 신체의 근육을 이용한 연주법이 자리 잡게 되었는데 이것을 ‘생리신체학적 연주법’(the anatomic-physiological school)이라고 한다.<sup>16)</sup>

19세기 말에 이르러 모든 신체움직임은 정신력으로 지배된다는 주장이 나오게 되면서 ‘정신기술학적 연주법’(psycho-technical school)<sup>17)</sup>이 나타났다. 1905년 브라이트하우프트(Rudolf Breithaupt, 1873-1945)는 자신의 저서 「자연스러운 피아노 연주법」(Die natürliche Klaviertechnik)에서 기존의 생리신체학적 연주법에 모든 움직임은 정신력으로 지배된다는 자신의 견해를 덧붙였다. 또한 부조니(F. Busoni, 1866-1924)는 모든 연주는 두뇌의 지

14) 안미자, 「피아노 어떻게 배울까」(서울: 이화여자대학교 출판부, 2010), P. 38.

15) 송정미, 「피아노연주와 교수법」, p. 17.

16) 송정미, 「피아노연주와 교수법」, pp. 17-18.

17) 염은경, “신체 구조학적 고찰을 통한 피아노 테크닉에 관한 연구” (이화여자대학교 석사학위 논문, 1996), p. 11.

시에 따르며 학생들의 음악적 감각의 발전과 테크닉은 비례한다고 주장했다.<sup>18)</sup> 코간(G. Kogan) 또한 정신력의 향상을 강조했다며 연주를 위해서는 강한 의지와 연습할 때 정신집중이 매우 중요하다고 보았다.<sup>19)</sup>

20세기에 들어 메이슨(W. Mason, 1829-1908)과 호프만(J. Hofmann, 1876-1957)은 피아노 연주에 있어 청각의 발달을 매우 중요시했다.<sup>20)</sup> 이처럼 피아노 연주테크닉의 발전은 손과 손가락중심의 연주법을 시작으로 손가락 위주의 테크닉에 반대했던 생리신체학적 연주법과 연주테크닉에 정신적 과정을 더한 정신기술학적 연주법을 거치면서 새로운 보완을 통해 이루어졌다. 그리고 현대에 들어오면서 테크닉은 어느 한 연주법에 국한되지 않고 과거의 연주법에 새로운 이론과 견해 등이 더해지면서 점차 확대되었다.

현대의 교육자인 산도르의 테크닉 주법은 피아노 연주에 이용되는 신체를 이해하고 활용한다는 점에서 생리신체학적 연주법에 근간을 두고 있다고 할 수 있다. 그것은 산도르의 저서 「온 피아노 플레잉」을 통해 볼 수 있다. 산도르는 자신이 쓴 저서에서 피아노 테크닉을 “신체 구조와 피아노 특징을 바탕으로 하는 협동, 조정되는 신체적 기술<sup>21)</sup>”이라고 규정하였다. 또한 테크닉 주법의 핵심은 근육을 단련시키기보다 강한 근육과 약한 근육들이 서로 도울 수 있는 근육협동 조정능력의 배양이라고 주장했다. 그리고 손가락의 독립성을 위해 손과 손목만을 사용하여 연습하는 것은 신체근육의 통증을 불러일으키는 잘못된 연습방법이라고 지적하고 근육들의 상호작용, 즉 팔의 협력관계(앞팔과 위팔)를 고려하여 연습하는 것이 유익하다고 주장했다.<sup>22)</sup>

---

18) 송정이, 「피아노연주와 교수법」, p. 19.

19) 송정이, 「피아노연주와 교수법」, p. 19.

20) 송정이, 「피아노연주와 교수법」, p. 19.

21) György Sándor, 「온 피아노 플레잉」, p. 1.

22) György Sándor, 「온 피아노 플레잉」, pp. 5-7.

산도르는 이러한 주장을 토대로 피아노 테크닉을 중력의 힘을 이용하는 자연낙하, 독립된 손가락을 위해 팔의 근육을 사용하는 다섯 손가락 스케일과 아르페지오, 팔목의 회전력을 요하는 로테이션, 손가락 끝이 수직적으로 내려오는 스타카토, 근육의 순간적인 수축을 이용해 건반을 아래로 미는 순간밀기의 다섯 가지 패턴으로 정리했다.<sup>23)</sup> 산도르의 다섯 가지 피아노 테크닉의 패턴화는 어떠한 어려운 악보에서도 쉽게 적용할 수 있다. 또한 악보를 올바르게 읽는다는 것은 연주될 음표들을 식별해 내는 것뿐만 아니라, 기술적 해결책도 동시에 찾아내야 하는 것이라고 주장하며 연습을 시작할 때부터 이러한 과정들이 이루어져야 한다고 피력했다.<sup>24)</sup>

산도르는 음악적 표현도 신체근육과 연관시켰다. 그는 노래하는 듯한 소리(singing tone)의 표현은 전적으로 관절의 탄력성에 달려있다는 견해를 제시했다. 이것은 손목과 다른 관절들의 탄력성을 이용하여 손가락이 건반에 자연스럽게 던져지거나 떨어지도록 하는 것으로 노래하는 듯한 부드러운 소리를 낸다 하더라도 소리에 힘이 있어야 표현력이 전달될 수 있다는 것이다. 또한 손가락이 낙하할 때 관절의 탄력성과 신축성에 의해 완충작용을 함으로써 갑작스런 충격을 받지 않도록 해 손가락으로 짓누르며 근육을 경직시키는 동작을 피할 수 있다.<sup>25)</sup>

산도르는 20세기의 교육자로서 피아노 연주를 생리신체학적 연주법에만 국한시키지 않았다. 연습, ‘음악적 어법(강박, 약박, 선율의 높낮이, 꾸밈음, 약박에서 시작하여 강박으로 가는 패시지, 악센트 장식음 등)’<sup>26)</sup>, 무대연주, 악보암기 등 연습과정에서부터 연주까지 피아노 연주자가 가질 수 있는 문제들에 대해 해결책을 제시했다.

23) György Sándor, 「온 피아노 플레잉」, pp. 37-118.

24) György Sándor, 「온 피아노 플레잉」, p. 6, p. 53.

25) György Sándor, 「온 피아노 플레잉」, pp. 184-185.

26) György Sándor, 「온 피아노 플레잉」, pp. 202-225.

산도르는 피아노 연습을 반복된 행동을 통해 습관을 만들어나가는 과정으로 보았고 악보 안에 있는 의미를 찾는 것이라고 생각했다. 그 과정은 '음악적 어법'에서 찾을 수 있는데 음악적 어법에는 유형의 요소와 무형의 요소가 있다.<sup>27)</sup> 유형의 요소로는 악보를 통해 눈으로 확인할 수 있는 강박, 선율의 높낮이, 리듬패턴, 장식음, 꾸밈음 등이 있고, 무형의 요소는 눈으로 확인할 수는 없지만 무한한 상상력으로 표현하는 것이라고 할 수 있다. 악보에 적혀있는 유형의 요소가 같다고 해서 피아노 연주자마다 같은 소리, 같은 분위기가 나는 것은 아니다. 왜냐하면 악보에 없는 무형의 요소로 다양한 표현을 할 수 있기 때문이다. 따라서 유형의 요소와 무형의 요소의 적절한 조화와 표현력으로 악보에 담겨있는 의미를 찾을 수 있다. 이것을 위해 산도르는 소리의 다양한 표현을 권장했는데 피아노가 아닌 다른 악기를 상상하고 다이내믹과 페달을 다양하게 구사하며 음길이에 미세한 변화를 주어야 한다고 했다. 또한 의식적인 연습의 필요성에 대해 언급했는데 의식적인 연습이란 기계적으로 손가락을 움직이는 연습을 탈피하고 의식적으로 주의를 기울여 연습하는 과정으로 연습시간을 단축할 수 있다고 했다.<sup>28)</sup> 따라서 산도르는 기계적인 연습에 반대하는 입장을 보였다. 그가 지적한 기계적인 연습의 예로는 보편적 연습방법 중의 하나인 리듬을 변형시켜 연습하는 것이다(악보 1, 2).

---

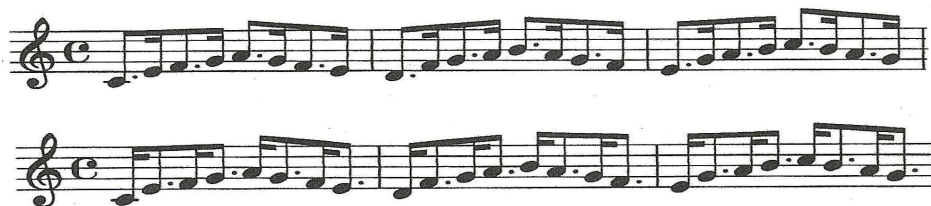
27) György Sándor, 「온 피아노 플레잉」, p. 214.

28) György Sándor, 「온 피아노 플레잉」, p. 214, p. 218.

<악보 1> 원형의 리듬



<악보 2> 변형된 리듬



리듬변형은 연습을 기계적으로 만들며 집중을 방해하기 때문에 산도르는 음표를 원래 쓰인 대로 익히고 악보의 내용을 몸에 익숙하게 하는 방법을 권장하였다.<sup>29)</sup>

좋은 연주를 위해서는 앞서 언급했던 피아노 테크닉 다섯 가지 패턴과 음악적 어법을 의식하며 연습해야 하고 몸에 익숙하게 만들어야 한다. 그러나 의도적인 음악적 어법의 의식은 피아노를 연습할 때에만 사용하여 실제 연주에서의 자연적 흐름을 방해하지 말아야 한다.<sup>30)</sup> 하지만 의식적인 연습에도 불구하고 무대에서 긴장감으로 인해 만족스럽지 못한 연주를 하는 경우가 있다. 때로는 긴장감을 이겨낼 수 있는 상황도 있지만 그렇지 못한 경우 연주자는 신체적, 심리적으로 영향을 받을 수밖에 없다. 왜냐하면 긴장으로 인해 몸의 맥박수가 빨라지며 결과적으로 연주하는 곡 또한 연습할 때의 정상속도보다 빨라질 수밖에 없기 때문이다.

29) György Sándor, 「온 피아노 플레잉」, pp. 188-189.

30) György Sándor, 「온 피아노 플레잉」, p. 193.

산도르는 정상적인 템포를 유지하는 방법에 대해서도 언급했는데, 그것은 자신의 연주를 주의 깊게 듣는 연습을 통해 무대에서의 느낌이 아닌 연주자 자신에게 들리는 소리로 템포를 정하는 것이다. 그러나 이미 빨라져 있는 템포에서는 정상적인 템포를 찾기가 쉽지 않다. 이와 같은 경우 동작을 크게 하여 빨라진 템포를 정상적인 템포로 만들 수 있다. 왜냐하면 느리게 하는 동작 속에 앞팔, 위팔, 손과 손가락의 동작이 커지면서 템포는 커진 동작으로 느려질 수 있기 때문이다. 이처럼 산도르는 무대에서의 긴장감과 압박감을 신체 동작과 연관 지어 해결책을 제시했고 무대에 대한 경험 또한 도움이 된다고 말했다. 특히 같은 곡의 잦은 연주 횟수를 권장했다.<sup>31)</sup>

---

31) György Sándor, 「온 피아노 플레잉」, pp. 227-228.

### III. 죄르지 샨도르의 피아노 기본테크닉: 다섯 가지 패턴<sup>32)</sup>

죄르지 샨도르는 피아노 테크닉을 피아노 연주를 위한 신체근육들 간의 협동 조정능력이라 주장하고 자신의 저서 「온 피아노 플레잉」에 피아노 연주의 기본 테크닉을 다섯 가지 패턴으로 정리하고 간단한 기호로 나타냈다. 다섯 가지 패턴으로는 자연낙하와 다섯 손가락: 스케일과 아르페지오, 로테이션, 스타카토, 그리고 순간밀기가 있다.<sup>33)</sup>

#### 1. 자연낙하(Free Fall)

자연낙하는 중력을 이용하는 테크닉이다. 자연낙하 테크닉은 건반을 누르기 위해 들어 올린 팔과 손, 손가락을 내릴 때 근육을 이완하여 아무런 힘을 가하지 않고 오로지 중력을 이용하여 떨어뜨리는 동작이다.

자연낙하 테크닉에는 세 가지 단계가 있다. 첫 번째는 들어올리기 단계로 최소한의 힘으로 위팔과 앞팔을 올린다. 이 동작은 동시동작이 아니라 연쇄동작으로서 위팔, 앞팔 순서로 조금 올린다. 두 번째 단계는 떨어뜨림의 단계로 팔, 손, 손가락이 모두 동시에 떨어져야 한다. 세 번째 단계는 건반에 도착하는 단계로 각각의 관절들이 순간적으로 고정된다. 이로 인해 손과 손가락 그리고 특히 팔목이 조금 튀어 오르게 되며 건반을 손끝으로 계속 누르고 있는 느낌이 나면 안 된다.

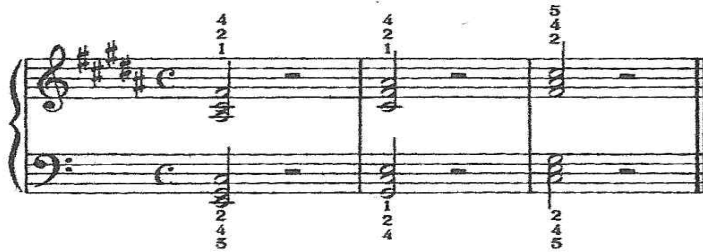
자연낙하에서 주의할 점은 팔목의 높이이다. 떨어뜨리는 힘을 받쳐주

32) 제3장은 죄르지 샨도르의 「온 피아노 플레잉」의 제4장-9장의 내용을 중심으로 서술하였다.

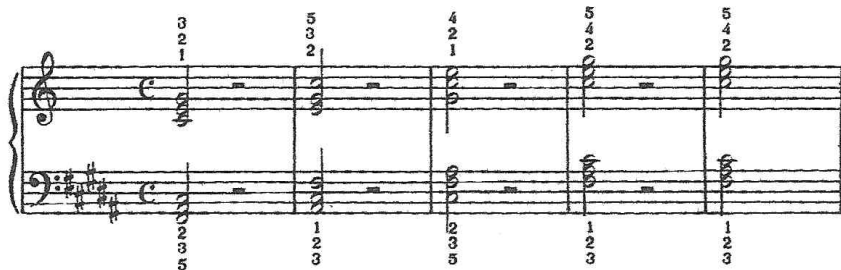
33) 다섯 가지 패턴의 기호는 자연낙하(A), 다섯 손가락: 스케일과 아르페지오(B), 로테이션(C), 스타카토(D), 순간밀기(E)로 표시한다.

기 위해 손목이 높아지는데 지나치게 높은 팔목은 근육에 무리를 주고 경직된 소리를 만든다. 이를 방지하기 위해 조금 낮춘 팔목으로 자연낙하의 떨어지는 힘을 받아 탄력적으로 팔목의 균형을 맞춘다. 그러나 검은건반에서는 흰건반에서보다 팔목을 높게 해야 한다. 흰건반에서의 팔목 높이를 검은 건반에 그대로 적용하게 되면 악보에 없는 흰건반을 불필요하게 누를 수 있기 때문이다. 이를 위해 양손을 각각 검은건반과 흰건반으로 분리하여 연습해야 한다. 이것의 예로 <악보 3>과 <악보 4>를 살펴보면 <악보 3>은 오른손은 검은건반을 누르고 왼손은 흰건반을 누르는 동작이며 <악보 4>는 반대의 경우이다.

<악보 3> 오른손 검은건반, 왼손 흰건반<sup>34)</sup>



<악보 4> 오른손 흰건반, 왼손 검은건반<sup>35)</sup>



34) György Sándor, 「온 피아노 플레잉」, p. 49.

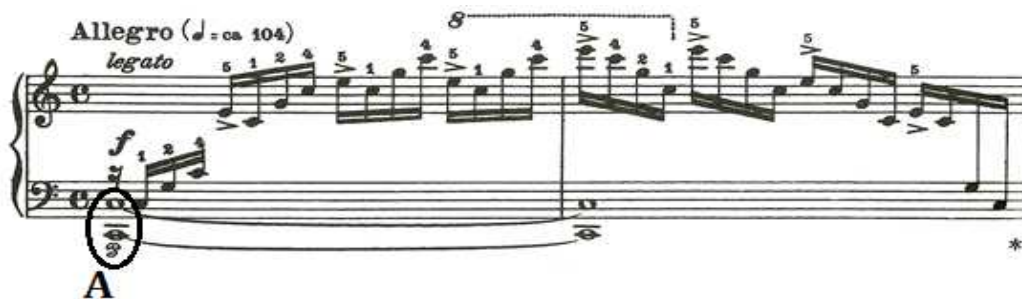
35) György Sándor, 「온 피아노 플레잉」, p. 49.

검은건반을 누를 때에는 흰건반만 누를 때보다 누르는 손가락 길이의 영향을 받는다. 따라서 손가락만으로 누르는 것보다는 어깨를 조금 앞으로 움직여줌으로써 근육에 편안함을 줄 수 있다. 또한 검은건반을 누를 때에는 흰건반보다 팔목을 조금 높여 불필요한 음을 누르지 않게 주의해야 한다.

자연낙하를 위한 연습으로는 옥타브보다 음의 폭이 작은 코드부터 연습하는 것이 좋다. 자연낙하는 한 음, 두 음, 코드, 옥타브를 연주할 때 적용할 수 있으며 가장 큰 음향을 만들어 낼 수 있다.

자연낙하의 효과적인 적용을 예로 들어보면 다음과 같다(악보 5, 6).

<악보 5> 쇼팽 <에튀드 Op. 10, No. 1> 마디 1-2. 옥타브 자연낙하<sup>36)</sup>



<악보 5>는 흰건반 옥타브 자연낙하의 예로 *f*의 강한 음향을 만들어 내는데 매우 효과적이다. 그러나 이 경우 자연낙하의 힘을 팔목을 낮춰 탄력적으로 받고 손가락이 건반에 떨어진 후 힘을 지속적으로 갖고 있지 않도록 해야 한다. 왜냐하면 왼손에 지속적인 힘을 갖게 되면 팔의 경직으로 오른손이 넓은 음역에서 연주할 때 상체를 편하게 움직일 수 없기 때문이다. 따라서 음을 누르고 있어도 지속적인 힘을 가하지 않는 자연낙하의 사용이 적절하다.

36) Fryderyk F. Chopin, *Etude* (서울: 도서출판 일송미디어, 2003), p. 4.

<악보 6> 바흐 <이탈리아 협주곡 BWV 971> 제1악장 마디 1-5

한 음, 두 음, 코드의 자연낙하<sup>37)</sup>



<악보 6>의 마디 1의 첫 박은 왼손으로 연주되는 옥타브 코드로 다음 음이 오른손으로 이어진다. 따라서 옥타브 코드를 누르는 힘이 왼손에 지속적으로 남아있으면 높은 음역의 오른손 음을 연주할 때 상체의 움직임이 자유롭지 못하다. 따라서 자연낙하를 적용해야 한다. 마디 2는 오른손의 두 음을 자연낙하로 연주해야 하는 경우이다. 첫 번째 음인 A와 C음은 흰건반으로 연주하지만 두 번째 음인 B $\flat$ 과 D중 B $\flat$ 음은 검은건반을 누르게 된다. 이 부분은 오른쪽 어깨를 앞으로 조금 움직여 손가락과 손목의 경직을 막을 수 있다. 그리고 마디 4는 한 음 자연낙하의 예를 보여주는데 F음의 자연낙하 힘으로 그 다음 한 옥타브 아래인 F음을 자연스럽게 연결할 수 있다.

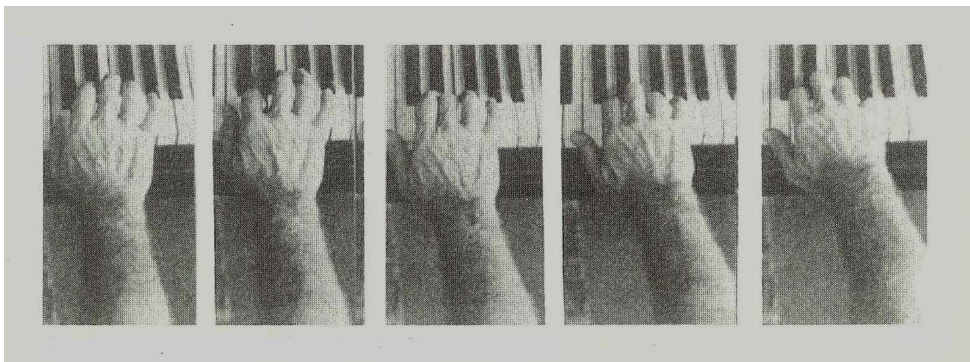
37) Johann Sebastian Bach. *Italienisches Konzert* (München: G. Henle Verlag, 1980), p. 9.

## 2 다섯 손가락: 스케일과 아르페지오(Five Fingers / Scale, Arpeggio)

스케일(scale)과 아르페지오(arpeggio)는 다섯 손가락의 독립을 이용하는 테크닉이다. 손가락의 독립은 팔, 손목, 손가락을 고정시킨 상태에서 손가락만 연습하는 것이 아니라 손가락과 앞팔, 위팔의 근육들이 서로 돕는 관계를 습관화한 연습을 통해 가능하다.

손가락은 모두 크기와 모양이 다르다. 따라서 고정된 손모양이나 팔을 사용하여 연주한다면 고른 소리를 낼 수 없을 뿐만 아니라 근육의 통증을 동반할 수밖에 없다. 그러므로 손가락 크기와 모양에 맞춘 연습이 필요하다. 특히 스케일 연습에는 엄지의 역할이 중요하다. 엄지는 다른 손가락과 그 구조가 다르다. 4개의 손가락은 세 개의 마디로 되어 있는데 반해 엄지는 두 개의 마디로 되어있다. 또한 엄지는 다섯 손가락들 중에 가장 강하고 민첩하다. 따라서 엄지를 움직일 때에는 팔목의 위치를 낮게 해야 한다. 그리고 둘째 손가락으로 옮겨갈 때에는 팔목을 약간 들어주어야 하고 셋째, 넷째, 다섯째 손가락으로 진행될수록 팔목과 앞팔을 조금씩 올려줘야 하며, 다섯째 손가락으로 연주할 때에는 팔목의 높이가 가장 높아야 한다(그림 1).

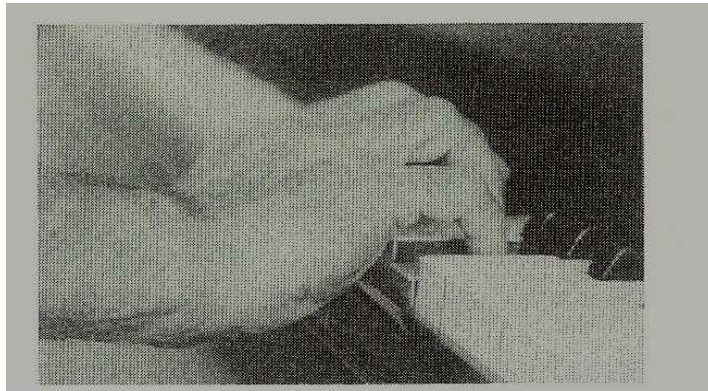
<그림 1> 다섯 손가락의 팔목 높이<sup>38)</sup>



38) György Sándor, 「온 피아노 플레잉」, p. 58.

그러나 예외의 경우가 있다. 이음줄같이 한 묶음으로 혹은 한 호흡으로 연주해야 하는 부분에서는 첫 음을 낮은 팔목으로 시작해서 점점 팔목을 올려주며 음 묶음의 마지막 음은 가장 높은 팔목으로 연주한다(그림 2, 3). 왜냐하면 이러한 팔목의 사용은 음을 점점 사라지는 듯한 효과를 주어 음 묶음의 다음 음과 자연스럽게 연결할 수 있기 때문이다. 이와 같은 팔목의 사용은 왼손과 오른손 모두에서 사용방법이 동일하다.

<그림 2> 낮은 팔목: 음 묶음이 다섯째 손가락에서 시작할 때<sup>39)</sup>



<그림 3> 높은 팔목: 음 묶음이 첫째 손가락에서 끝날 때<sup>40)</sup>

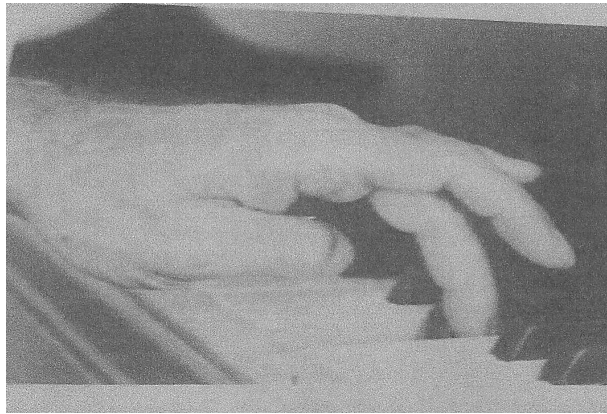


39) György Sándor, 「온 피아노 플레잉」, p. 70.

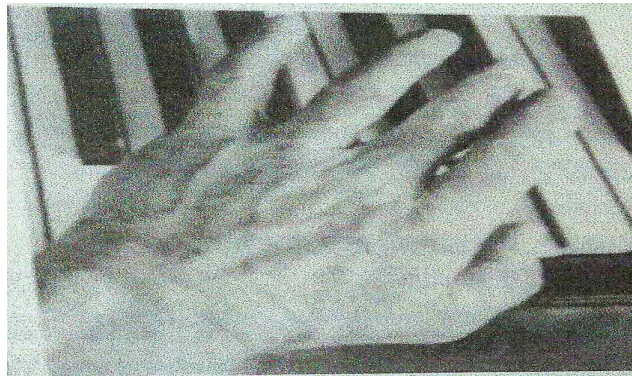
40) György Sándor, 「온 피아노 플레잉」, p. 70.

다섯 손가락을 이용하는 스케일에서 세 번째, 혹은 네 번째 손가락 다음 엄지손가락으로 이동할 때 엄지가 손바닥 밑으로 들어가는 것은 피해야 한다(그림 4, 5).

<그림 4> 엄지를 손바닥 밑으로 넣은 자세<sup>41)</sup>



<그림 5> 엄지를 옆에 두는 자세<sup>42)</sup>



<그림 4>과 같이 엄지가 손바닥 밑으로 들어가면 특유의 민첩성이 떨어지게 되고, 고르지 않은 음형, 원치 않은 악센트, 손이 꼬이는 느낌을 갖게 된다. 따라서 <그림 5>와 같이 엄지를 옆에 두는 자세가 익숙하도록

---

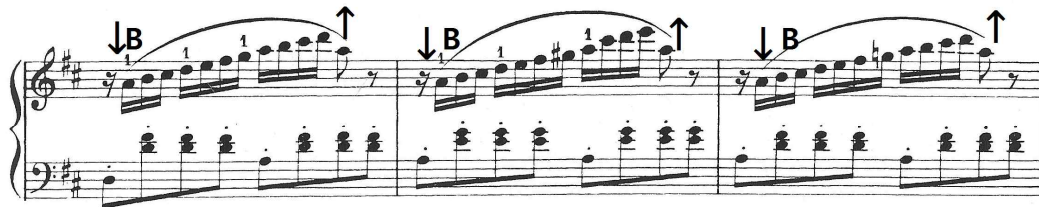
41) György Sándor, 「온 피아노 플레잉」, p. 59.

42) György Sándor, 「온 피아노 플레잉」, p. 59.

연습해야 하며 건반의 양극으로 향해 움직이는 스케일의 경우 상체를 앞으로 기울이게 하면 좀 더 편안한 연주를 할 수 있다.

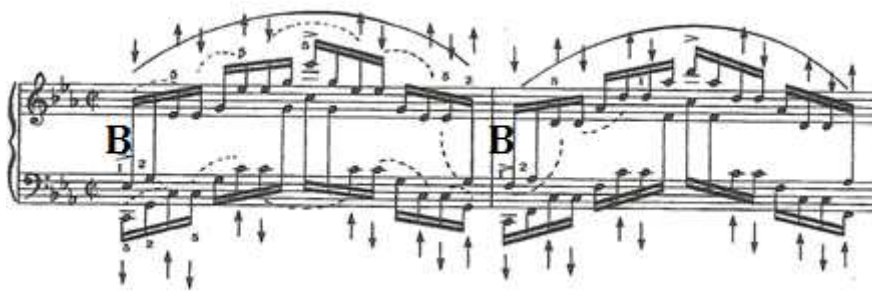
스케일 적용의 예로 <악보 7>을 살펴보면 마디 9에서 이음줄로 이어져 있는 음 묶음의 첫 음은 낮은 팔목을 사용하고 점점 팔목을 높여 음 묶음의 마지막 음은 높은 팔목으로 연주한다. 또한 손가락 번호가 1번으로 바뀔 때 엄지손가락이 손바닥 아래로 들어가지 않게 주의하여야 한다.

<악보 7> 모차르트 <K. 448> 제1악장 마디 9-11<sup>43)</sup>



아르페지오의 경우도 마찬가지이다. 아르페지오는 스케일보다 음과 음 사이가 넓어 동작들이 조금씩 커지지만 방법은 동일하다(악보 8).

<악보 8> 쇼팽 <에튀드 Op. 25, No. 12> 마디 1-2<sup>44)</sup>



43) Wolfgang Amadeus Mozart, *Sonata in D* (New York: G. Schirmer Inc, 1926), p. 3

44) Fryderyk F. Chopin. *Etude* (서울: 일송미디어, 2003), p. 112..

스케일과 아르페지오를 연주하는 테크닉은 레가토, 프레이징, 음의 묶음에도 쓰인다. 음의 묶음은 두 음이나 그 보다 많은 음들을 묶어놓은 이음줄, 레가토, 혹은 아무런 표시가 없지만 음악적 흐름으로 인한 묶음으로 확인할 수 있다(악보 9).

<악보 9> 슈베르트 <네 손을 위한 환타지 f단조 D. 940> 마디 164-169<sup>45)</sup>

낮은 팔목(↓), 높은 팔목(↑)

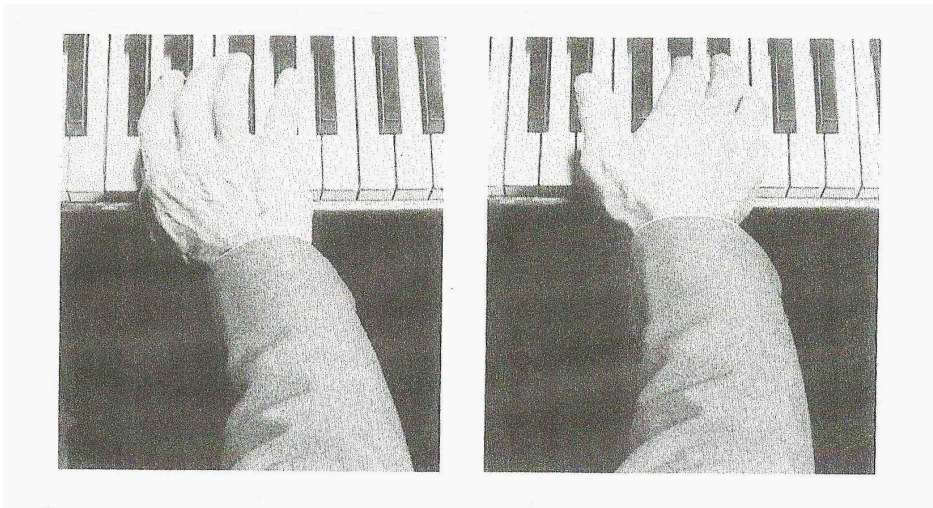
음의 묶음을 연습할 때에는 시작하는 음을 낮은 팔목(↓)으로 하여 음 묶음의 끝을 향해 점점 높여(↑) 준다. 이것은 소리를 점점 사라지게 해서 다음 소리와 조화롭게 섞일 수 있게 해준다.

45) Franz Peter Schubert, *Fantasia f-moll D. 940 für Klavier zu vier Händen* (München: G. Henle Verlag, 1986), p. 15.

### 3. 로테이션(Rotation, 회전동작)

“ 로테이션이란 기본적으로 위팔과 앞팔에 붙어 있는 근육들에 의해 작동하는 앞팔의 움직임이다.”<sup>46)</sup> 로테이션은 앞팔을 회전시키는 동작으로 이 동작에는 프로네이션(pronation)과 수피네이션(supination)이라 부르는 두 가지가 있다. 프로네이션은 손바닥이 아래쪽을 향하고 엄지를 몸쪽으로 향하게 하는 것이고, 수피네이션은 손바닥이 위쪽을 가리키며 다섯째 손가락을 향하게 하는 것이다(그림 6, 7).

<그림 6> 프로네이션(왼쪽)<sup>47)</sup> <그림 7> 수피네이션(오른쪽)<sup>48)</sup>



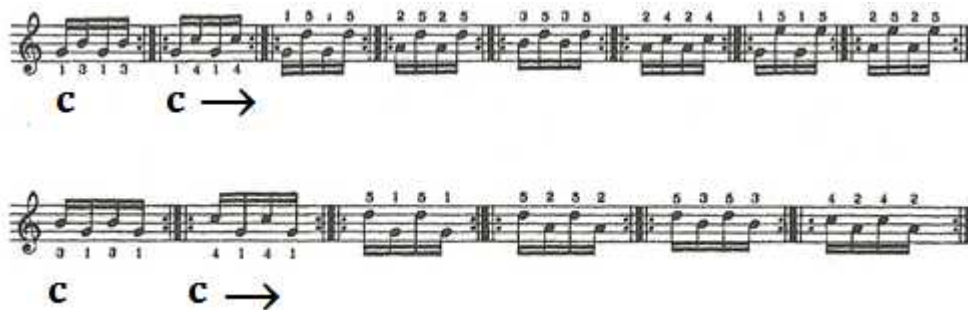
로테이션 동작에서는 앞팔과 손가락의 움직임이 주를 이룬다. 앞팔의 근육으로 움직이는 회전동작을 순수 회전동작이라고 부른다(악보 10).

46) György Sándor, 「온 피아노 플레잉」, p. 84.

47) György Sándor, 「온 피아노 플레잉」, p. 86.

48) György Sándor, 「온 피아노 플레잉」, p. 86.

<악보 10> 순수 회전동작<sup>49)</sup>



순수 회전동작은 <악보 10>처럼 음 사이의 간격이 좁고 단음으로 이루어진 음악의 경우 사용되며 로테이션의 기본동작이라고도 할 수 있다. 이 동작의 연습에서는 팔꿈치의 위치가 왔다갔다 하지 않도록 하고 회전동작이 너무 커지지 않도록 해야 한다. 올바른 회전동작을 위해서는 손가락은 들어서 눌러주며 다음 음을 향해 뺀지 말아야 한다. 예를 들면, 둘째와 다섯째 손가락으로 연주할 경우 둘째 손가락 쪽으로 회전하면 다섯째 손가락은 들어줘야 하고 다섯째 손가락 쪽으로 회전할 때에는 둘째 손가락이 들려져 있어야 한다. 이처럼 로테이션의 테크닉은 손가락의 움직임이 먼저 이루어져야 한다. 이때 위팔은 움직이지 않아야 한다. 순수 동작은 여러 음역에서 연습해 보고 샵이나 플랫을 음표에 추가해 검은건반이 들어가 있는 음으로 연습하는 것도 좋다.

회전동작은 대부분 앞팔의 회전에 해당된다. 그러나 회전의 역할을 앞팔에만 맡긴다면 팔의 긴장감으로 인해 근육이 무리를 하게 되어 위팔을 사용해야 하는 경우가 있다. 이중음이나 화음의 반복적인 연주가 이 경우에 해당된다(악보 11).

49) György Sándor, 「온 피아노 플레잉」, p. 90.

<악보 11> 이중음과 코드들 간의 회전 동작<sup>50)</sup>



<악보 11>은 이중음과 코드 사이의 회전동작의 예로 이 경우에는 순수 회전동작에 비해 전체적인 움직임이 커진다. 그것은 위팔의 사용 때문인데, 코드가 있는 로테이션에서는 위팔을 사용해야 하며 위팔의 회전동작에 의해 앞팔이 옆으로 움직이게 된다. 로테이션 동작에서는 팔근육 간의 수평도 중요하다. 손가락의 사이를 수평으로 맞추는 역할은 앞팔이 하는데 엄지와 다섯째 손가락이 회전을 한다면 앞팔은 셋째 손가락과 줄을 맞춰 위치하도록 해야 하며, 둘째와 다섯째 손가락을 사용한다면 셋째와 넷째 손가락 중간쯤에 위치하도록 해야 한다.

순수 회전동작의 경우 위팔이 거의 움직이지 않아 수동적이다. 그러나 회전동작을 사용할 음정이 6도, 7도 이상으로 넓어질 경우에는 위팔을 이용해 앞팔을 중심축에 맞춰야 한다. 이 경우에는 위팔의 능동적 움직임이 필요하다.

로테이션 역시 상체의 도움을 받을 수 있다. 두 손이 건반 양극단에서 동시에 회전동작을 할 경우 상체를 앞으로 기울여 팔을 지나치게 뻗는 것을 막아 주고, 반대로 건반 중심에서 로테이션 동작을 할 때에는 몸을 약간 뒤로 밀어 팔의 긴장감을 완화시킬 수 있다.

로테이션 동작은 주로 지그재그 형태의 움직임, 알베르티 베이스, 트릴 등에 사용하는데, 이러한 음형들은 반복되는 것이 특징이다. 따라서 잘못된 방법으로 연습하게 되면 앞팔에 통증을 일으킬 수 있다. 그러므로 경우에 맞는 적절한 방법으로 근육을 편안하게 하는 올바른 연습이 필요하다.

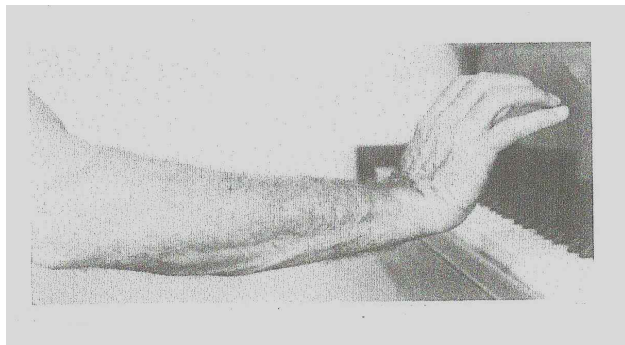
50) György Sándor, 「온 피아노 플레잉」, p. 91.

#### 4. 스타카토(Staccato)

스타카토 테크닉은 팔, 팔목, 손, 손가락을 동시에 사용하는 것으로 빠른 스피드와 큰 소리를 가능하게 한다. 앞서 설명한 스케일과 아르페지오, 로테이션의 경우에는 모든 근육의 움직임이 앞팔에서 이루어지며 위팔은 수동적 동작으로 핵심 움직임을 돕는다. 그러나 스타카토 테크닉에서는 손가락, 손, 팔, 팔목과 더불어 위팔도 능동적인 동작에 참여해야 한다.

스타카토는 던지는 동작을 중심으로 팔 전체를 사용하지만 어깨와 가슴, 즉 상체를 사용한다면 에너지의 효율면에서나 지구력과 음질에서 뛰어난 효과를 얻을 수 있다. 또한 상체의 위치를 지속적으로 바꾸어 준다면 고정되거나 경직된 근육을 이완시킬 수 있다. 짧은 스타카토나 여린 스타카토를 연주할 경우에는 손목만을 사용하지 않도록 특히 주의해야 한다(그림 8).

<그림 8> 손목을 지나치게 사용한 자세<sup>51)</sup>



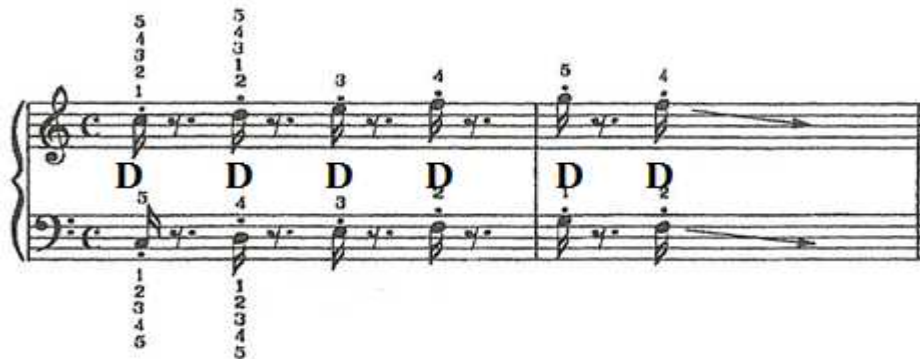
짧은 음이나 여린 음을 연주할 때 <그림 8>과 같이 손목을 지나치게

51) György Sándor, 「온 피아노 플레잉」, p. 101.

사용하는 경우가 있는데 이러한 방법보다는 손과 손가락을 좀 더 사용 하는 것이 좋다. 무겁고 육중한 소리를 원한다면 관절에 좀 더 힘을 주어 단단하고 탄력적으로 연주하거나 팔, 손가락과 건반의 거리를 넓게 한다. 따라서 스타카토에서는 팔 전체를 능동적으로 사용하는 것을 기본으로 신체의 각 부분을 조절함으로써 음량이나 소리의 변화를 표현해야 한다.

스타카토 동작은 한 음을 손가락 1, 2, 3, 4, 5번 순서대로 사용하여 연습한다(악보 12).

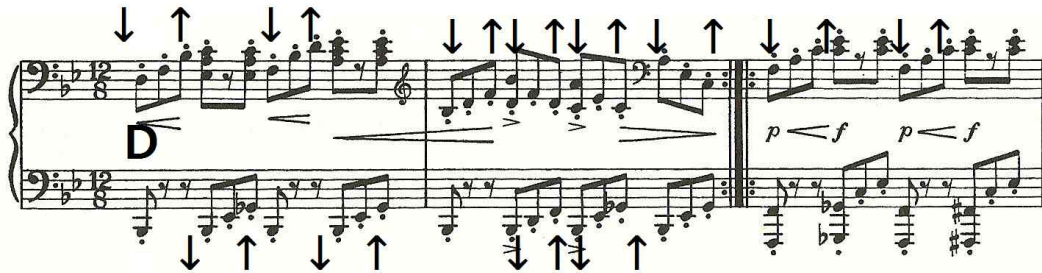
<악보 12> 스타카토 음형연습<sup>52)</sup>



앞팔의 조절 동작을 지켜보기 위해 한 손씩 따로 연습하기도 하고 양손으로 연습하기도 한다. 또한 피아니시모(*pp*)에서 포르티시모(*ff*)까지 음량에 변화를 주어 연습하는 방법도 좋다. 스타카토는 여러 다양한 음형에서 볼 수 있다(악보 13).

52) György Sándor, 「온 피아노 플레잉」, p. 108.

<악보 13> 브람스 <헨델 주제에 의한 변주곡과 푸가 Op. 24>, 제23 변주  
 마디 5-753)



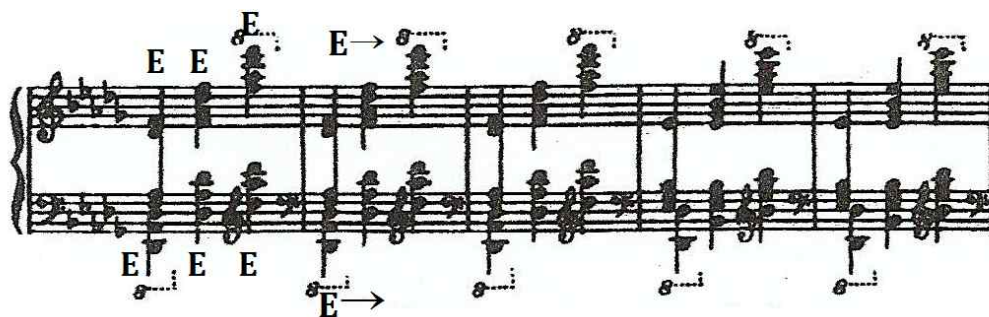
위의 악보예를 살펴보면 마디 5의 오른손 D, F, B♭의 한 음 스타카토는 강한소리를 내야하는 것이 아니므로 팔 전체로 스타카토를 하되 그 움직임이 크지 않게 조절해야 한다. 그리고 팔목의 높낮이 사용을 같이 적용하면 팔의 경직을 막고 입체적인 소리를 내는데 도움이 된다. 마디 7에서는 두 음, 옥타브 스타카토를 볼 수 있는데 앞부분과 다르게 포르테(*f*)의 센 소리를 내야한다. 센 소리를 낼 때에는 관절에 좀 더 힘을 주어 단단하고 탄력적으로 연주하거나 상체를 뒤쪽으로 조금 밀어주면서 팔, 손가락과 건반의 거리를 넓게 해서 연주하는 것이 효과적이다.

53) Johannes Brahms, *Variationen* (서울: 태림출판사, 1993), p. 149.

## 5. 순간밀기(Thrust)

순간밀기 테크닉은 능동적인 근육 운동에 의해서 이루어지는 것이다. 손, 팔, 손가락을 들어 올려서 중력의 힘에 맡기는 대신 손가락을 건반에 직접 올려놓고 가슴, 배, 등, 앞팔처럼 몸통과 팔의 가장 든든한 근육들을 순간적으로 수축하며 미는 동작이다. 이러한 동작은 보통빠르기 음형이나 연속되는 느린 코드 음형에 적합하며 순간적인 수축으로 밀어낸 후에는 근육의 이완이 반드시 필요하다. 또한 이 동작은 소리에 힘이 있고 건반을 누를 때 안정감이 있어서 자연낙하 테크닉으로 연주하기에 위험부담이 있는, 손을 넓게 벌리고 쳐야 하는 부분이나 코드 부분에 이상적이다(악보 14).

<악보 14> 차이코프스키 <피아노 협주곡 1번 op. 23> 제1악장 마디 7-11<sup>54)</sup>



순간밀기 테크닉을 사용할 때 가장 주의해야 할 점은 손가락이 항상 건반에 닿아 있어야 하는 것이다. 왜냐하면 순간적으로 건반을 미는 힘으로 인해 손가락이 건반으로부터 떨어져 있을수록 거칠고 자연스럽지 못한 소리를 내게 되기 때문이다.

54) Pyotr Ilyich Tchaikovsky. *Piano Concerto* (서울: 태림 출판사, 2012), p. 2.

## IV. 쇼팽 <스케르초 Op. 31>의 형식 구성과 쇠르지 산도르의 다섯 가지 테크닉을 적용한 연주법

### 1. 쇼팽 <스케르초 Op. 31>의 형식 구성

스케르초(scherzo)는 ‘들뜬’, ‘명랑한’, ‘해학적인’ 의미의 스케르찬도(scherzando)에서 비롯된 용어로 17세기 후반부터 경쾌하고 오락적인 성악곡이나 기악곡을 가리키는 것으로 사용되었다. 이후 고전주의 시대에 이르러 하이든(Franz Joseph Haydn, 1732-1809)이 <현악 4중주 Op. 33>에서 미뉴에트 대신 사용하였으나 곡의 성격은 미뉴에트로 변화는 없었다.<sup>55)</sup> 또한 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)에 의해 미뉴에트 대신 ‘교향곡, 소나타, 현악 4중주’의 셋째 악장으로 채택되었다. 3박자의 쾌활한 곡으로 일반적으로 스케르초-트리오-스케르초의 복합 3부분 형식을 갖는다.<sup>56)</sup>

낭만시대에 접어들면서 스케르초는 하나의 독립된 악곡으로 자리 잡았는데 그 대표적인 예가 바로 쇼팽이 작곡한 네 곡의 스케르초이다. 쇼팽은 1831-1842년에 걸쳐 피아노를 위한 네 곡의 독립된 ‘성격소품’(character piece)<sup>57)</sup>으로 스케르초를 작곡했다. 중간에 서정적인 트리오를 포함한 빠른 템포의 3부 형식을 취하거나 소나타 형식을 응용하기도 했다.<sup>58)</sup> 쇼팽

55) 『음악용어 사전』, (서울: 세광음악출판사, 1986), p. 670.

56) 『음악대사전』, (서울: 세광음악출판사, 1982), p. 976.

57) 성격소품은 19세기 피아노 음악의 중요한 장르로 성격과 분위기를 표현하거나 짧은 표제를 갖는 자유로운 형식의 소품이다. 이에 관해 더 상세한 설명은 박서연, “쇼팽의 발라드에 대한 연구” (동덕여자대학교 박사학위 논문, 2014), pp. 12-28 참조.

의 스케르초는 본래 스케르초가 의미하는 명랑하고 해학적인 성격대신 갈등, 걱정, 분노와 같은 어두운 성격을 갖고 있다.

<스케르초 Op. 31>은 1837년 쇼팽이 27세에 작곡한 곡으로, 작곡할 당시 쇼팽은 마리아 보진스카(Maria Wodzinka, 1819-1896)와의 사랑에 실패하고 조르주 상드(George Sand, 1804-1876)에게 매력을 느끼며 이끌리고 있었던 시기이다. 따라서 이 곡은 다른 세 곡에 비해 변화가 많고 풍부한 감정을 담고 있다.<sup>59)</sup> 또한 같은 해 출판되었으며 뤼르스텐슈타인(Fürstenstein) 남작의 딸인 아델트에게 헌정되었다. 이 곡은 스케르초-트리오-스케르초의 3부 형식으로 구성되어 있다. 이곡의 형식을 좀 더 세부적으로 살펴보고 표로 정리하면 다음과 같다(표 2).<sup>60)</sup>

58) <표 1> 쇼팽의 스케르초 작품목록

작품번호	작곡	출판	조성	형식
1번 Op. 20	1831-1832	1832	b minor	3부 형식
2번 Op. 31	1837	1837	b b minor	3부형식
3번 Op. 39	1839	1840	c # minor	소나타 형식
4번 Op. 45	1842	1843	E Major	3부형식

음악지우사 편, 「작곡가별 명곡해설 라이브러리 쇼팽 Vol. 6」, 신계창 역 (서울: 도서출판 음악세계, 2000), p. 71.

59) 이성삼, 『클래식 명곡 대사전』 (서울: 세광음악출판사, 1991), p. 384.

60) 음악지우사 편, 「작곡가별 명곡해설 라이브러리 쇼팽 Vol. 6」, pp. 74-75.

<표 2> 쇼팽 <스케르초 Op.31>의 구성 형식

대분류	소분류	상세구성	마디	조성	빠르기,악상
스케르초 (S)	A-B-A'-B	A(주제1)	1-48(1-9)	b b m-D b M	Presto
		경과구1	49-64		
		B(주제2)	65-117(65-117)		
		경과구2	118-132		
		A'	133-180		
		경과구1	181-196		
		B	197-249		
		경과구2	250-264		
트리오 (T)	C	a	265-309	AM-b b m	Sostenuto
		b	310-333		
		c	334-365		
	C'	a	366-411		
		b	412-435		
		c	436-459		
		경과구3	460-491		
		b'	492-516		
		경과구1	517-543		
		b''	544-583		
스케르초 (S')	A-B	A	584-631	b b m-D b M	Presto
		경과구1	632-647		
		B	648-708		
		경과구2	709-732		
코다	A'	A'	732-780	D b M b b m D b M	Piu mosso

## 2. 쇠르지 산도르의 다섯 가지 테크닉을 적용한 연주법

스케르초는 b♭ 단조의 어두운 느낌의 조성으로 ‘소리를 낮추어 살며시’(sotto voce)로 긴장감을 주며 도입부 없이 주제가 시작된다. 구성은 앞서 언급했듯이 A(주제1) - B(주제2) - A' - B로 되어있다. 주제 선율은 모두 9 마디로 이루어져 있는데 마디 1-3의 유니즌(Unison)으로 시작하는 질문에서 마디 5-9의 응답의 형태를 갖고 있다. 마디 4에 있는 쉼표가 마디 5의 포르티시모(♩)를 보다 극적으로 만든다. 박자는 3/4 박자이지만 점2분음표를 한 박으로 빠른 진행을 하며 응답형식의 주제가 4번 반복되고 경과구로 연결된다(악보 15).

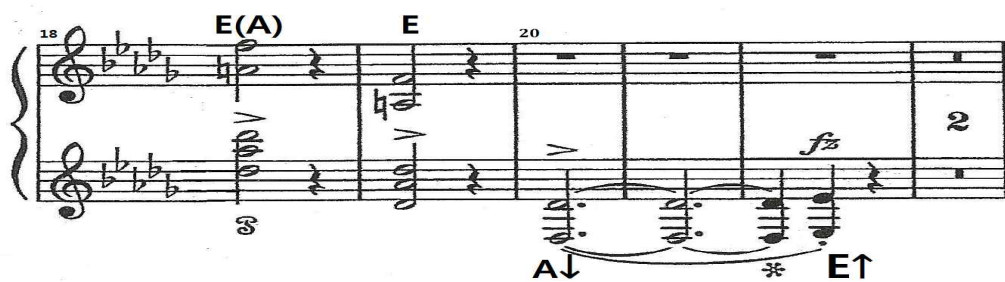
<악보 15> 스케르초 A부분, 마디 1-16<sup>61)</sup>

61) Fryderyk Franciszek Chopin, *Scherzi* (München: G. Henle Verlag, 2001), pp. 23-45. 본 논문에서 인용한 쇼팽의 <스케르초 Op. 31> 악보의 출처는 모두 동일하며, 이후 각주를 생략한다.

첫 마디의 시작음과 두 번째 음은 낮은 팔목을 사용한다. 첫 번째 음보다 두 번째 음에 더 낮은 팔목을 사용하는데 이 방법은 음을 좀 더 작고 고르게 낼 수 있는 효과를 준다. 또한 첫 음을 작게 시작하고 나머지 3연음을 고르게 쳐야한다는 생각에 상체가 너무 앞으로 가거나 경직되는 경우를 막을 수 있으며 한 번 더 낮춘 손목으로 인한 소리의 변화로 하나의 음 묶음에 입체적 표현을 더할 수 있다. 음 묶음의 마지막 음으로 향할수록 점점 높은 팔목을 사용해야 한다.

앞팔은 손과 손가락의 경직을 막기 위해 사용하는데 손가락이 피아노 건반을 누르는 방향을 따라 팔꿈치를 오른쪽으로 조금 밀어준다. 이때 건반에 닿는 손가락을 먼저 느끼며 팔을 밀어주는 동작과의 적절한 조화를 이루어야한다. 손가락의 누름으로만 연주한다면 근육의 긴장으로 딱딱한 소리와 함께 ‘소토 보체’의 조용한 소리를 낼 수 없고 팔을 밀어주는 힘이 과하게 되면 음이 뭉개지며 고른 소리를 낼 수 없다. 마디 18-22는 자연낙하와 순간밀기로 연주하는데 팔목의 높낮이 조절이 요구된다(악보 17).

<악보 17> 스케르초 A부분, 마디 18-24



마디 18에는 순간밀기(E) 혹은 자연낙하(A)를 사용해도 무방하지만 마디 19에는 앞의 음과의 거리로 인해 자연낙하보다 순간밀기로 음을 정확

히 누르는 것이 좋다.

마디 20에서는 자연낙하(A)와 낮은 팔목(↓)을 복합적으로 사용하는 것이 좋는데 팔목을 낮춤으로써 좀 더 깊은 소리를 표현할 수 있으며 마디 22의 순간밀기(E)로의 연결을 자연스럽게 할 수 있다. 마디 22의 스타카토는 순간밀기(E)와 높은 팔목(↑)으로 연주하면 앞의 음과의 끊김 없이 자연스럽게 연결할 수 있다.

경과구 1은 B로 가기 위한 경과구로 마디 49부터 69까지이다. 조성은 D♭ 장조를 시작으로 8분음표로 이루어진 네 마디의 하행 아르페지오와 두 마디의 순차상행, 두 마디의 순차하행이 반복되어 진행된다. 다이내믹에서는 *ff*와 *p*가 대조를 이루며 쇼팽의 곡의 특징적인 반응계 어법이 마디 54-56에 나타난다(악보 17).

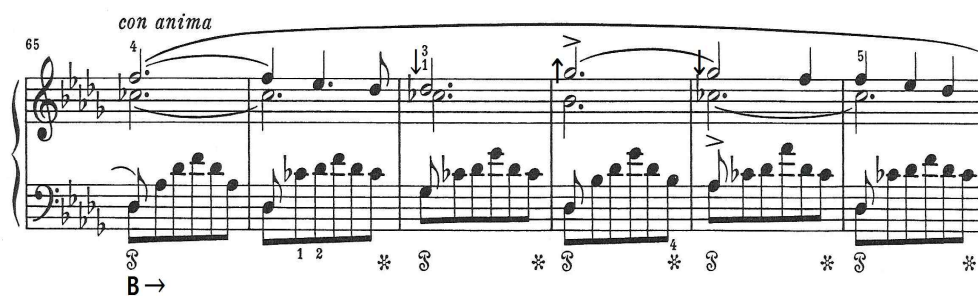
<악보 17> A부분 경과구, 마디 49-60

경과구의 첫 음에서는 오른손에 순간밀기(E), 왼손에 순간밀기와 스타카토(D) 테크닉을 사용한다. 왼손의 스타카토는 오른손과의 거리 간격으로 스타카토 주법으로만 나타내기에는 음을 헛짚을 위험이 있다. 이때 순간밀기를 이용하여 보다 정확히 스타카토를 연주하는 것이 좋다. 스타카토 다음에 오는 왼손의 음을 연주하기 위해서 낮은 팔목에서 높은 팔목의 포지션을 취하는데, 이때 엄지가 누르고 있는 A♭ 음을 최대한 길게 눌러 주고 아래팔과 팔꿈치를 조금 들어 회전시키며 순간밀기로 마디 50의 두 음을 눌러야 한다.

마디 51의 아르페지오 하행에는 낮은 팔목을 두 번 사용함으로써 건반과 좀 더 밀착시킬 수 있다. 특히 마디 51의 오른손 손가락번호가 바뀌면서 엄지손가락이 손바닥 아래로 깊이 들어가지 않게 해야 한다.

B부분은 A부분과 상반된 분위기로 서정적이며 아름다운 멜로디가 주를 이룬다. 오른손으로 연주되는 주제 2는 많은 불임줄과 당김음을 표현한 긴 프레이즈로 구성되어 있으며 단선율 위주에서 옥타브와 코드의 복합적인 사용으로 격정적으로 전개된다(악보 18).

<악보 18> B부분, 마디 65-70



특히 B부분에서는 조성의 변화가 많은 것이 특징적인데 변화하는 조성이 주제 2가 반복되는 B부분의 단조로움에 다양성을 부여하고 있다.<sup>62)</sup>

B부분의 주요 테크닉은 스케일과 아르페지오(B)를 위한 다섯 손가락의 독립과 팔목의 높낮이 조절이다. <악보 18>에 표시한 것과 같이 왼손에는 다섯 손가락: 스케일과 아르페지오를 사용하는데 왼손의 가장 높은 음, 즉 마디 65의 F, 마디 66의 F, 마디 67의 G $\flat$ 은 낮은 팔목을 사용해서 손가락을 건반에 밀착시켜 연주한다. 또한 왼손을 연주할 때에는 앞팔과 팔꿈치를 손가락이 건반을 누르는 방향에 맞춰 좌우로 움직여 주어야 한다. 오른손의 주제 선율은 단선율의 멜로디에서 마디 97부터 옥타브 유니즌으로 변화하는데 낮은 팔목과 높은 팔목의 사용이 중요하다(악보 19).

<악보 19> B부분, 마디 94-117

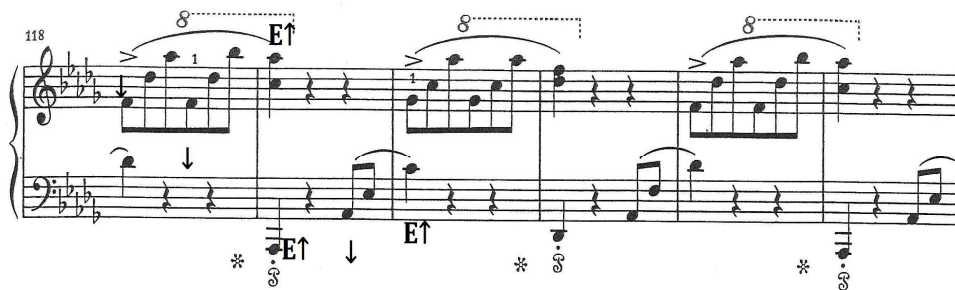
62) <표 3> B부분의 조성 변화

마디	조성
65-72	D $\flat$
73-80	A $\flat$
81-86	D $\flat$
87-90	e $\flat$
91-102	D $\flat$
103-116	e $\flat$
117	D $\flat$

단선율의 경우 마디 67의 낮은 팔목 사용 후 마디 68의 높은 팔목을 사용하면 마디 68에서 악센트를 일부러 하지 않아도 낮은 팔목에서 높아진 팔목으로 인해 자연스럽게 힘이 실린다. 특히 이 부분의 악센트는 서정적인 분위기의 악센트이므로 강한 소리가 필요하지 않다. 또한 옥타브 코드에서의 팔목의 높낮이 조절은 옥타브로 인해 지속적으로 펼쳐고 있는 손에 휴식을 줄 수 있다. 낮은 팔목을 사용할 때는 손가락에 휴식을 주면서 음을 깊고 부드럽게 이어줄 수 있고 높은 팔목을 사용할 때는 음을 명확하고 강하게 표현할 수 있다.

마디 118부터 시작되는 경과구는 A를 반복하기 위한 경과구 2이다. 조성은 D $\flat$  장조로 시작되고 음역이 넓은 분산화음으로 구성되어 있으며 마디 130에서 D $\flat$  장조의 음땀화음으로 종지한다(악보 20).

<악보 20> B부분 경과구 2, 마디 118-123

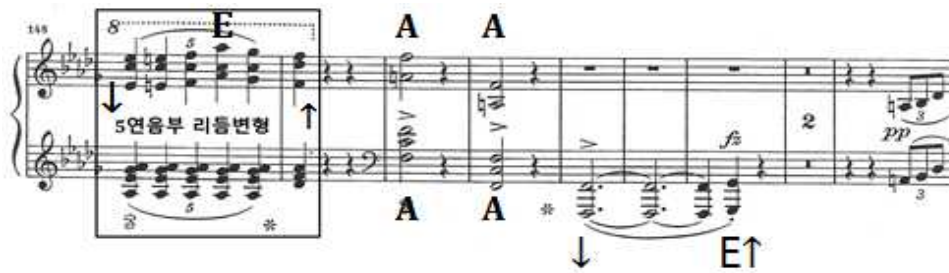


마디 118의 오른손 첫 음은 낮은 팔목으로 시작하고 마디 119의 첫 음을 순간밀기와 높은 팔목으로 마무리한다. 이 경과구에서는 동기가 다섯 번 반복되는데, 마디 118, 120, 122의 오른손의 네 번째 음에서 손가락을 1번으로 바꿔줄 때 낮은 팔목으로 손가락을 건반에 밀착시키고 폭이 넓은 음을 주의해야 한다.

마디 118-132의 경과구를 지나 마디 133부터는 A부분의 반복(A')이

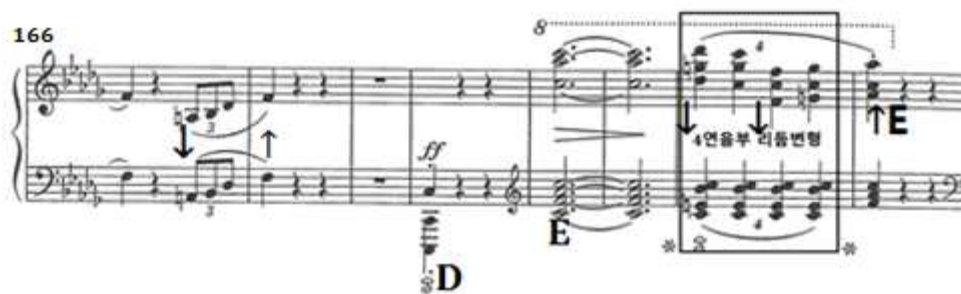
다. 여기에서는 앞서 언급했던 A부분과 경과구는 반복되지만 주제 1의 리듬이 변형되기도 하고 트릴이 삽입되어 있다(악보 21, 22, 23).

<악보 21> A' 부분 변형된 리듬, 마디148-157



<악보 21>에서 마디 148에 나타나는 5연음부는 마디 8의 리듬변형으로 2도, 3도 상행·하행하는 노트 캄비아타(nota cambiata)<sup>63)</sup>적인 선율진행이 보인다. 이 부분을 연주할 때 5연음부의 첫 음은 낮은 팔목(↓)에서 다음 마디 첫 음은 높은 팔목(↑)을 사용하여 마무리한다. 또한 5연음부의 네 번째 옥타브 코드는 순간밀기(E)를 사용하여 앞의 음과 끊어지지 않게 연결시켜 연주한다.

<악보 22> A' 부분의 변형된 리듬, 마디 166-173

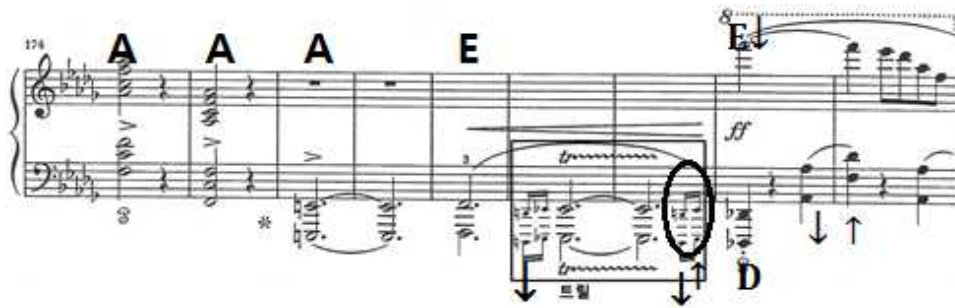


63) 노트 캄비아타(nota cambiata)는 주로 다성 음악에서 사용되는 선율로 화음 구성음과 2도 위 또는 아래에서 다음의 화음 구성음을 향해 3도 도약 진행을 하는 비화성음을 가리킨다. 그러나 오늘날에는 보다 넓은 의미로 전과음의 뜻으로 사용된다.

<악보 22>의 마디 172에 나타난 4연음부 또한 이음줄에 의한 음뭉음으로 낮은 팔목(↓)에서 높은 팔목(↑)을 사용하는데 첫 음의 낮은 팔목은 검은건반으로 쳐야하기 때문에 흰건반을 누를 때보다 손목을 조금 낮춰서 손바닥이 불필요한 음을 누르는 것을 방지한다. 그리고 4연음부의 세 번째 옥타브 코드는 손가락이 건반에 가까이 있는 상태에서 낮은 손목으로 밀착시켜 연주해야 한다.

<악보 23>은 A가 반복되면서 트릴이 첨가되어 변형된 부분으로 다음 마디에 나타나는 넓은 도약에 긴장감을 준다.

<악보 23> A' 부분에 첨가된 트릴, 마디 174-182



마디 179의 트릴을 연주할 때에는 손목의 높낮이 조절로 근육의 긴장감을 풀어주어야 하며 마디 180의 마지막 음인 Eb음을 주의 깊게 듣고 확인한 다음 크게 도약하는 마디 181의 F음을 연주한다. 다음 음으로 큰 도약이 이루어질 때 건반을 잘못 누르는 경우가 있을 수 있다. 이와 같은 경우를 방지하려면 도약하기 전 마지막 음을 듣고 다음 음으로 넘어가는 것이 좋다. 그러나 연주회장에서는 긴장으로 인해 듣는 것을 놓칠 수 있다. 이와 같은 경우 주의 깊게 들어야 하는 음에 손목 높낮이 조절을 사용함으로써 듣지 못하고 급히 다음 음을 연주하는 것을 방지할 수 있다.

A부분의 변형된 반복에 이어 B부분의 반복이 이어진다. B부분은 마디 101-102를 변형한 마디 233-234를 제외하면 그대로 반복된다. 따라서 악보 비교를 정확히 하여 리듬과 음에 주의를 기울이며 의식적인 암보가 필요하다(악보 24, 25).

<악보 24> B부분 마디 100-103

<악보 25> 반복되는 B부분 229-235

B부분 다음에 나오는 경과구도 변화 없이 그대로 반복되면서 스케르초를 트리오와 연결시켜 준다.

트리오(마디 265-583)는 크게 C와 약간 변형되어 반복되는 C'로 이루어졌다. C는 각각 다른 a, b, c부분으로 구성되어 있고 C'에는 a, b, c가 반복된 후 새로운 경과구와 b부분의 변형이 나타난다.

마디 265부터 시작되는 트리오의 a부분은 A장조로 시작하며 소스테누토(*sostenuto*)에 따라 음을 충분히 지속시킴으로써 잔잔한 분위기와 사색하는 듯한 느낌을 준다(악보 26).

<악보 26> 트리오C의 a부분, 마디 265- 287

트리오 a부분의 시작인 마디 265는 낮은 팔목(↓)으로 시작한다. 마디 266은 순간밀기와 높은 팔목(↑)을 사용하는데, 마디 265의 화음 중 C#을

계속 누른 상태에서 다음 마디의 F# 옥타브 순간밀기(E)가 준비되었을 때 마디 266의 C#을 눌러야 소리가 연결될 수 있다. 마디 277부터 284에는 팔목의 높낮이, 순간밀기, 로테이션의 적용이 중요하다. 마디 277의 왼손은 낮은 팔목을 사용하여 누른 힘을 유지한 상태에서 마디 278에서 다시 힘을 주지 않고 전 마디에서 유지했던 힘으로 순간밀기를 하며 높은 팔목으로 가볍게 힘을 풀어준다. 마디 281에서 284는 점점 빨라지며 사라지는 듯한 느낌을 주어야 하는데 오른손의 로테이션을 같은 음형으로 나누어 연주하면 빨라지는 박자의 혼돈을 방지할 수 있고 좀 더 섬세하게 빠르기의 변화를 줄 수 있다. 마디 285-309는 마디 265-284의 반복이다.

마디 310-333까지의 트리오 b부분은 c# 단조로 시작되며 4성부 진행으로 질문과 응답의 느낌을 주는 서정적인 부분이다(악보 27).

<악보 27> 트리오C의 b부분, 마디 310-322

b부분의 연주를 위한 테크닉으로는 팔목의 높낮이, 로테이션, 순간밀기가 필요하다. 마디 310의 첫 음에는 낮은 팔목을 사용하고 두 번째 음 또한 낮은 팔목을 사용하는데, 두 번째 음의 팔목을 더 낮게 사용하여 좀더 작은 소리를 내게 한다. 음양의 다름과 손목사용의 차이는 질문과 응답의 느낌을 더욱더 입체적으로 표현할 수 있다. 특히 반복이 많이 이루어지는 b부분에는 테크닉의 적용뿐만 아니라 적용의 완급조절이 필요하다. 다소 지루해질 수 있는 반복부분에서 표현력을 더욱 높이기 위해서는 낮은 팔목, 높은 팔목의 같은 표시라도 표현의 상승과 하강에 따라 정교한 테크닉 적용이 필요하기 때문이다. 이를 위해서는 앞팔, 위팔, 팔꿈치의 사용과 상체의 움직임도 테크닉의 완급을 조절하는데 도움이 된다. 예를 들어 <악보 27>에서는 마디 310부터 질문과 응답을 하나로 묶어 □번부터 □번, 다시□번으로 표시하였다. 번호 순서는 표현과 테크닉의 완급 조절을 하는 순서이다. □번에서의 팔목의 높낮이 사용과 순간밀기의 동작이 가장 커야한다.

트리오 c부분은 마디 334-365로 E장조로 시작한다. 오른손은 간격이 좁은 아르페지오로 연결되며 왼손은 경쾌한 리듬으로 c부분을 더욱 발랄하게 해준다(악보 28).

<악보 28> 트리오C, c부분, 마디 334-338

c부분에 요구되는 테크닉으로는 다섯 손가락을 이용하는 아르페지오, 순간밀기, 손목의 회전을 이용하는 로테이션이 주로 쓰인다. 마디 334의 오른손으로 연주되는 G#, B, E음을 연주할 때에는 엄지손가락이 손바닥 밑으로 들어가지 않도록 조심해야한다. 또한 각 마디의 시작음마다 낮은 팔목을 사용하여 오른손 첫 음과 왼손 첫 음을 ‘맞춘다’는 느낌으로 연습한다. 마디 337의 로테이션(C) 표시 부분은 팔목의 회전을 사용하여 팔근육의 긴장감을 풀어준다. 왼손은 전체적으로 로테이션(C)을 사용하지만 순간밀기를 사용하면 좀 더 입체적으로 표현할 수 있다. 마디 334부터 왼손에 동그라미로 표시한 E, D#, C#, B, A, F#, B, F#, G#, F#, G#음들은 따로 연습하여 노래하는 듯한 선율을 만들어준다. 이 부분은 순간밀기(E)를 사용하여 음을 도드라지게 표현할 수 있고 앞의 음과 간격이 멀리 떨어져 있는 부분은 스타카토 대신 순간밀기를 사용하여 잘못 짚는 음을 방지할 수 있다.

마디 358-365는 C와 C'를 연결하는 경과구이다(악보 29).

<악보 29> 트리오 C부분과 C'경과구, 마디 354-365

마디 358과 364의 E음은 순간밀기와 낮은 팔목을 사용하는데 이 부분에서 중요한 것은 왼손 E음의 다섯 번째 손가락의 사용이다. 손가락을 세우는 것보다 새끼손가락의 좌측면을 이용하거나 네 번째 손가락과 다섯 번째 손가락을 동시에 사용하면 낮은 팔목의 사용과 깊이 있는 소리를 표현하는데 도움이 된다. 마디 366-459까지 앞서 언급한 a, b, c부분이 반복되며 마디 460의 짧은 경과구로 연결된다.

마디 492-516은 트리오 C'의 b'부분으로 g단조로 시작되며 격렬한 아지타토(*agitato*)의 성격을 갖는다. b'는 트리오 C의 b부분이 확대된 부분으로 오른손의 단선율이 옥타브나 코드로 확장되었다(악보 30).

<악보 30> 트리오C' 중 b' 부분, 마디 492-498

b'부분을 연주할 때에는 손목의 높낮이를 사용할 때 앞팔과 위팔을 b 부분보다 좀 더 동작을 크게 사용하여 소리의 크기를 조절하고, 특히 마디 495의 오른손 옥타브는 엄지손가락을 중심으로 순간밀기를 하여 음을 이어주어야 한다.

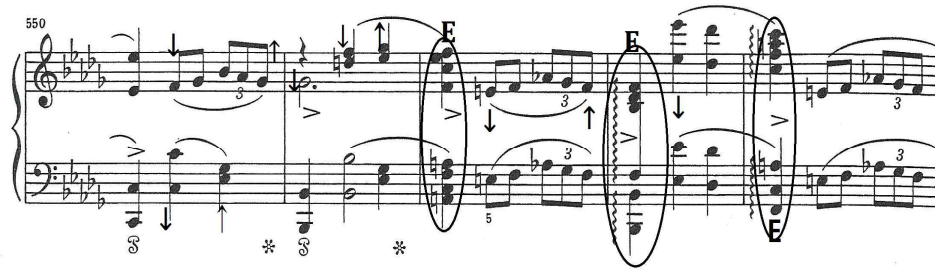
마디 517-543은 b'로 연결되는 경과구로 E장조로 시작되며 스케르초의 경과구를 모방·확장시킨 부분이다. 특히 마디 535부터는 걱정적인 감정을 일으키며 b'로 연결되는 부분으로 표현과 테크닉에 완급조절이 필요하다(악보 31).

<악보 31> 트리오 C'의 경과구, 마디 533-543

b $\flat$  단조로 시작되는 마디 536의 스케일은 다섯 손가락을 고르게 사용하면서 연주하고 마디 537에 표시된 세 개의 음은 손목회전을 사용하는 로테이션(C)을 적용하여 팔의 긴장감을 풀어 준다. 또한 마디 539의 왼손 옥타브는 순간밀기(E)를 사용하여 음에 지속력을 주어야 하며 마디 540-543까지 숫자로 표시한 부분은 걱정적인 감정의 표현과 하강의 느낌이 더해지도록 번호로 표시한 순서대로 점차 빨라지는 것이 좋다. 이 부분에서 빨라지는 템포로 인해 음이 뭉개지며 정확하지 않는 경우가 있는데 첫 음의 순간밀기와 낮은 팔목으로 손가락을 건반에 밀착시켜 연주하면 보다 정확한 소리를 낼 수 있다.

마디 544-583는 b' ' 부분이며 b b 단조로 시작한다. b' '는 b' 보다도 좀 더 확장된 형태로 변형되었는데 양손의 음역대가 넓어져 옥타브의 사용이 빈번해진다. b' '에서는 b' 에서 적용되었던 테크닉이 주로 쓰이며 마디 552의 순간밀기와 다음 마디의 낮은 팔목사용이 중요하다. 계속되는 옥타브로 인해 팔의 근육이 경직될 수 있기 때문에 낮은 팔목의 사용으로 근육의 긴장을 풀어주어야 한다(악보 32).

<악보 32> 트리오 C' 중 b' ', 마디 550-554



마디 567부터 점점 작아지면서 마디 572의 칼란도(*calando*)로 인해 점점 느려지고 걱정적인 b' ' 부분이 마무리된다.

마디 584-732는 다시 스케르초 부분으로 스케르초의 A와 B를 반복하며 코다로 연결되는데 앞의 스케르초와 조금 더 축소된 부분이 나온다. 마디 697-708까지는 첫 번째 스케르초의 B부분 가운데 마디 114-117의 네 마디가 여기에서는 12 마디로 확대되었는데 앞부분의 스케르초와 혼동되지 않게 연주해야 한다(악보 33).

<악보 33> 스케르초 B부분, 마디 694-708

마디 709-732는 코다로 가기 위한 경과구이다. 마디 724부터 반복된 리듬이 긴장감을 고조시키며 마디 732에서 옥타브 코드로 절정에 다다른 코다로 연결된다(악보 34).

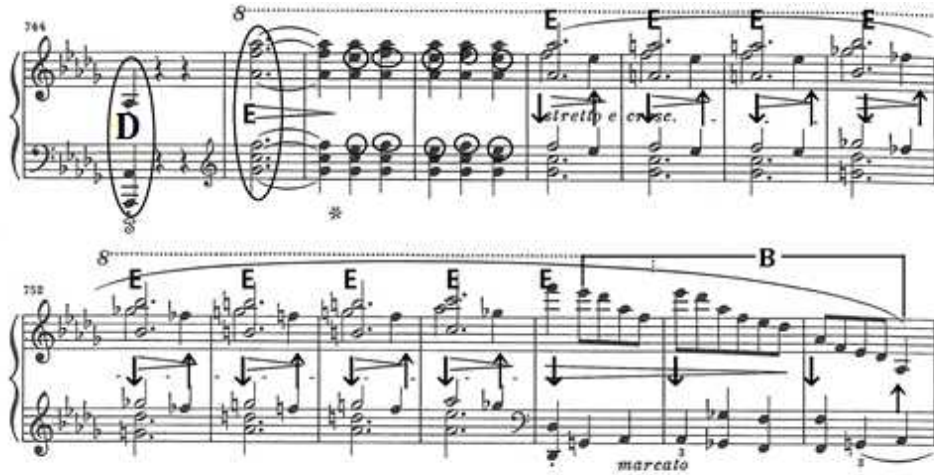
<악보 34> 스케르초 경과구와 코다, 마디 724-735

The image shows a musical score for a Scherzo, measures 724-735. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a repeating eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 724 is marked with 'A' and 'cresc.'. Measure 730 is marked with 'più mosso' and 'f'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

이 부분에는 팔목의 높낮이 조절과 순간밀기 테크닉이 적용되며 반복되는 부분의 그룹을 묶는 것이 중요하다. 마디 724부터는 네모로 표시된 음의 패턴이 반복되는데 연습의 초반에는 이것을 하나로 묶어 점차 크레센도를 하고 음과 리듬이 익숙해지면 묶음의 첫 음이 F로 시작되는 것과 G $\flat$ 으로 시작되는 것을 각각 하나로 묶어 연주한다. 충분한 연습 후 본래의 속도를 낼 수 있을 때에는 오른손보다는 마디 724에 표시되어 있는 왼손의 옥타브 진행에 맞춰 오른손을 연주하도록 한다.

마디 732-780은 코다 부분으로 스케르초의 주제를 변형시켜 피우 모소 (*piu mosso*)로 좀 더 빠른 움직임을 갖는다(악보 35).

<악보 35> 코다, 마디 744-758



마디 744에는 스타카토 주법을 적용해서 팔 전체를 사용한다. 이 부분의 오른손 A♭ 음은 손가락번호 2번과 3번을 동시에 사용하는 것이 좋다. 왜냐하면 A♭ 음을 연주하기 위해 팔 전체를 이용하는 스타카토를 사용하는데 그 힘에 의해 음을 잘못 짚는 것을 방지할 수 있기 때문이다. 마디 745에서는 순간밀기로, 마디 746에서는 오른손 중간성부와 왼손의 상성부의 음이 도드라지게 연주한다. 마디 748-755의 스트레토(*stretto*)에는 점점 빨라지는 긴박한 느낌으로 순간밀기와 팔목의 높낮이를 적용한다. 음을 하나하나 누르는 것보다는 팔목의 높낮이를 이용해 팔목을 사용하여 각 마디의 첫 음에만 힘을 주고 다음 음은 높은 팔목으로 건반 위에 내려놓는 느낌으로 연주한다.

마디 756은 경과구 1을 모방한 것으로 음 사이의 간격이 좁은 아르페지오를 연주할 때에는 낮은 팔목으로 건반과 밀착하여 매끄러운 소리를 내야 한다. 또한 왼손을 마르카토(*marcato*)로 음을 하나하나 확실히 눌러 오른손 아르페지오가 격렬한 분위기에도 흔들리지 않도록 연주해야 한다.

마디 765-769에서는 피우 모소(*più mosso*)로 시작하는 오른손과 왼손이 주고받는 느낌으로 분위기를 고조시킨다. 마디 770-771에서는 양손에서 모두 상성부의 음이 명확하게 드러나도록 연주한다. 마디 772-778에서는 옥타브 코드로 웅장한 소리를 내야하는데 순간밀기(E)와 자연낙하(A)를 사용하면 풍부한 음향을 만들어 낼 수 있다. 점점 격렬해지는 빠르기와 표현으로 너무 급해질 수 있기 때문에 악보에 있는 심표를 정확히 지킴으로써 표현이 과하지 않게 한다. 대단원의 마지막 마디인 마디 780에서는 옥타브 꾸밈음의 첫 음은 낮은 팔목, 마지막 음은 높은 팔목을 사용하여 앞 팔의 경직을 막고 순간밀기로 마지막 음을 연주하는 것이 효과적이다(악보 36).

<악보 36> 코다, 마디 765-780

The musical score for the coda (measures 765-780) is presented in two systems. The first system (measures 765-771) begins with a *più mosso* marking. The right hand plays a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with slurs and accents. The second system (measures 772-780) features a series of octaves in the left hand, with specific fingering and articulation marks. The final measure (780) ends with a fermata over a chord marked 'F'.

## V. 결 론

피아노 테크닉의 개선과 발전은 악기의 발달과 보급화로부터 시작되었다. 작곡가들은 발달된 악기를 이용해 수많은 곡을 작곡하게 되었고 연주자들과 교육자들은 자신의 연주를 위해 혹은 학생들을 지도하기 위해 테크닉을 연구해왔다. 이러한 연구는 교육서로 출간되었으며 이 또한 발전되고 있다.

테크닉 교육서 출간의 초기에는 손가락 연습만을 위한 교본이 주를 이루었는데 손가락위주의 연습법은 연주자들에게 신체근육의 통증을 동반했으며 발전된 악기의 다이내믹을 표현하기에는 한계가 있었다. 그 후 근육을 이완하거나 손가락을 포함한 팔목, 팔, 어깨 등 피아노를 연주할 때 사용되는 근육을 이용하는 연구가 이루어졌다. 현대에는 손가락, 혹은 신체근육을 이용하는 특정 테크닉에 한정되지 않고 다양한 연구가 시도되고 있다.

20세기 피아니스트이자 교육자였던 죄르지 산도르는 피아노 테크닉을 피아노 연주를 위한 신체근육들 간의 협동 조정능력이라 주장하고 자신의 저서 「온 피아노 플레잉」에 피아노 연주의 기본 테크닉을 다섯 가지 패턴으로 정리하고 간단한 기호로 나타냈다. 또한 연습의 단계에서부터 무대에서 연주되기까지 연주자가 가질 수 있는 문제를 해결하기 위한 방안을 제시했다.

산도르의 테크닉 패턴 가운데 첫 번째인 자연낙하는 중력을 이용하여 떨어뜨리는 방법으로 신체의 힘이 크게 소모되지 않아서 피아노를 연주하는데 효율적이다. 두 번째인 다섯 손가락의 고른 사용으로 스케일과 아

르페지오를 연주하는 패턴은 팔목의 높낮이 사용과 엄지손가락의 위치로 경직되는 근육의 통증을 방지할 수 있다. 또한 세 번째 패턴인 팔의 회전력을 이용하는 로테이션은 알베르티 베이스, 트릴을 연주할 때 근육이 경직되는 것을 방지해 줄뿐만 아니라 빠르기 조절에도 효과적이다. 네 번째 패턴인 몸 전체를 이용하는 스타카토는 무리한 손목사용을 막을 수 있고, 마지막 패턴인 순간밀기는 정확한 음에 착지하고 깊이 있는 음색을 내는데 도움이 된다. 이처럼 산도르의 다섯 가지 테크닉 패턴은 악보에 따라 기본패턴의 쓰임이 정해져 있어 활용하기 용이하다. 또한 연주자의 신체특성, 표현하고자 하는 소리에 따라 두 가지 이상의 테크닉을 동시에 적용시킬 수 있어 음악적 표현에도 많은 도움이 된다.

본 논문에서는 죄르지 산도르의 다섯 가지 테크닉 패턴을 쇼팽의 <스케르초 Op. 31>에 적용하였다. 그 결과는 다음과 같다.

쇼팽의 <스케르초 Op. 31>은 스케르초-트리오-스케르초(S - T - S')의 3부분의 형식을 취한다. 스케르초는 A - B - A' - B의 구조로 이루어졌는데 그 중 A부분에서는 자연낙하와 순간밀기의 적절한 사용이 중요하다. 이 두 가지 테크닉은 옥타브의 풍부한 음색을 내기 위해 사용할 수 있는데, 앞의 음과 뒤의 음이 멀리 떨어져 있을 때에는 자연낙하보다는 순간밀기 패턴으로 손가락이 건반에 정확히 착지할 수 있다. 또한 B부분에서는 왼손의 아르페지오 반주에 서정적인 멜로디가 나오지만 느린 박자가 아닌 빠른 박자로 왼손의 아르페지오를 잘 연주하기 위해서는 두 번째 패턴인 다섯 손가락의 고른 사용을 위해 충분한 연습이 필요하다. 또한 팔목의 높낮이로 반복되는 다섯 손가락 스케일과 아르페지오 테크닉을 근육의 무리 없이 사용할 수 있다. 트리오는 C-C' 구조로 진행되며 사색적이며 서정적인 부분을 포함하고 있다. 이 부분은 스케르초의 서정적인 부분과 달리 느린 박자로 피아노 연주자의 깊은 음악적 표현이 요구되는데 순간밀기,

로테이션, 팔목의 높낮이 사용이 주요 테크닉 패턴으로 사용된다. 순간밀기는 음을 자연스럽게 연결시키고 로테이션은 팔목근육을 이완시킬 수 있다. 또한 프레이징을 낮은 팔목으로 시작하고 마지막 음을 높은 팔목으로 연주한다면 신체의 편안함과 더불어 음악적 표현에 많은 도움을 준다. 마지막 부분인 코다에는 스케르초의 A부분이 걱정적인 분위기로 변형되어 나타난다. 코다의 연주에는 다섯 가지 패턴의 테크닉이 골고루 적용될 수 있는데 음악적 표현의 상승으로 화려한 대미를 장식해야 하는 부분인 만큼 악상 기호를 숙지하여 테크닉 패턴의 완급 조절에 활용해야 한다. 이와 같이 산도르의 다섯 가지 테크닉 패턴은 신체근육을 이용한 편안한 연주로 음악적 표현을 극대화할 수 있다.

## 참 고 문 헌

### <단행본>

- 송정이. 「피아노연주와 교수법」. 서울: 음악춘추사, 2013.
- 안미자. 「피아노 어떻게 배울까」. 서울: 이화여자대학교 출판부, 2010.
- 음악지우사 편. 「작곡가별 명곡해설 라이브러리 쇼팽 Vol. 6」. 서울: 도서출판 음악세계, 2000.
- 차호성 외. 「피아노 문헌 연구 2」. 서울: 심설당, 2012
- Camp, M. W.. 「피아노 연주법(교수법 철학)」. 안미자 역. 서울: 이화여자 대학교출판부
- Friskin, J. and others. 「피아노 음악 문헌」. 전영혜 역. 서울: 음악춘추사, 2004.
- Gillespie, J. 「피아노 음악」. 김경임 역. 대구: 계명대학교출판부, 2010.
- Kirby, F. E. 「건반음악의 역사」. 김혜선 역. 서울: 도서출판다리, 2005.
- Rosenblum, S. 「고전파 피아노 음악의 연주」. 김영임 역. 대구: 계명대학교출판부, 2002.
- Sándor, György. 「온 피아노 플레이」. 김귀현, 김영숙 역. 서울: 음악춘추사, 2010.
- Uszler, M. and others. 「피아노 교수법 최고의 길잡이」. 조윤수 외 역. 서울: 도서출판 뮤직필, 2003.

## <학위논문>

- 강경미. “ 신체적 측면에 따른 피아노테크닉 연구.” 이화여자대학교 석사학위논문, 2008.
- 강지혜. “ 피아노 테크닉 향상을 위한 신체구조의 이해와 그 연습방법에 관한 연구.” 단국대학교 석사학위논문, 2003.
- 김선아. “ Chopin Scherzo Op.31에 관한 분석연구.” 계명대학교 석사학위논문, 2004.
- 김소연. “ 피아노 테크닉의 향상과 근육 긴장의 감소를 위한 연습방법제시.” 연세대학교 석사학위논문, 1998.
- 권송이. “ Fryderyk Franciszek Chopin <Scherzo Op. 31>에 관한 연구.” 대구카톨릭대학교 석사학위논문, 2012.
- 박서연. “ 쇼팽의 발라드에 대한 연구.” 동덕여자대학교 박사학위논문, 2014.
- 염은경. “ 신체 구조학적 고찰을 통한 피아노 테크닉에 관한연구.” 이화여자대학교 석사학위논문, 1996.
- 오인환. “ 피아노 발달과 그에 따른 연주관습의 변화.” 연세대학교 석사학위논문, 2003.
- 윤선욱. “ 「온 피아노 플레잉」을 통해 살펴 본 샬도르의 기본적 테크닉 패턴에 관한 연구.” 성신여자대학교 석사학위논문, 2014.
- 윤정선. “ 조르지 샬도르의 유형별 테크닉에 근거한 초급피아노 테크닉 지도방안 연구.” 경원대학교 석사학위논문, 2007.

## <정기 간행물>

- “ Preview.” 『피아노 음악』. 통권247호 (2002. 10).
- Sisario, Ben. *New York Times Arts*. 2005년 12월 14일자,  
<http://www.nytimes.com>.

## <사전>

이성삼. 『클래식 명곡 대사전』. 서울: 세광음악출판사. 1991.

『음악용어 사전』. 서울: 세광음악출판사. 1986.

『음악대사전』. 서울: 세광음악출판사. 1982.

*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd ed.. Ed. by S. Sadie. London: Macmillian Pub., 2001. Vol. 22.

## <악보>

Bach, Johann Sebastian. *Italian konzert*. BWV 971. München: G. Henle Verlag, 1980.

Brahms Johannes. *Variationen*. 서울: 태림출판사, 1993.

Chopin, Fryderyk Franciszek. *Etude*. 서울: 도서출판 일송미디어, 2003.

—————. *Scherzi*. München: G. Henle Verlag, 2001.

Hanon, Charles Louis. <새로운 하논 60>. 서울: 현대음악출판사, 2004.

Mozart, Wolfgang Amadeus. *Sonata in D and Fugue* k. 448. New York: G. Schirmer, Inc, 1926.

Schubert, Franz Peter. *Fantasie f-moll für Klavier zu vier Händen* D.940. München: G. Henle Verlag, 1986.

Tchaikovsky, Pyotr Ilyich. *Piano Concerto* No. 1. Op. 23. 서울: 태림 출판사, 2012.

## <웹 사이트>

[www.juilliard.edu/](http://www.juilliard.edu/).

<http://www.umich.edu/>.

<http://www.bach-cantatas>.

<http://www.nytimes.com>.

## ABSTRACT

A Study on György Sándor's Piano Technique Pattern and Application  
– Focused on Chopin's *Scherzo* Op. 31 –

Min-Jung Lee

Department of Music

Graduate School of

Sungshin Women's University

György Sándor (1912–2005) was a pianist as well as an educator of the 20th century. Sándor published *On Piano Playing* in 1981 based on long term educational activities. Through his work, he opposed repetitive muscle reinforcement practice of pianists, insisting that the core technique of piano technique is muscle cooperative ability that strong muscle helps weak muscle. Based on his opinion, this way, he researched body muscles and arranged technique for piano performance into five patterns.

Sándor's five patterns are natural fall which drops with the power of gravity, scale and arpeggio for the level of wrist and equal sound of five fingers, rotation to ease tense muscle with the turning force of hands, staccato to use the whole arm, moment push to enable performance without picking wrong keyboard while performing wide

distance of notes and octave. He made a pattern with simple symbols to apply this pattern to any melody.

This research investigated Sándor's life and educational theory, also, introduced five technique patterns in his book *On Piano Playing*. Also, for the utilization of technique pattern, the researcher applied his technique to the representative romanticism pianist and composer, F. Chopin(1810–1849)'s piano work, *Scherzo* Op. 31.

Chopin's *Scherzo* Op. 31 is a piano work requires delicate expressiveness besides technique, of which form is three parts, scherzo–trio–scherzo–coda. Scherzo part has lots of dynamic change, with lots of wide leap of octave and arpeggio. Therefore, the scale to perform legato by using moment push and equal use of five fingers to ease correct note pick and arpeggio pattern can be said to be the major technique of scherzo part. Also, meditative and sensitive trio connects notes smoothly and prevent stiffening of muscle, therefore, wrist level adjustment and rotation pattern are frequently used in order to move hands and arms flexibly. In the last coda, all of five technique patterns are used, particularly, moment push and level of wrist can be said to be the major technique. This is helpful for musical expression, not only technique. Therefore, to apply György Sándor's five patterns of piano technique to Chopin's *Scherzo* Op. 31 is every effective for performance. His technique pattern is also very efficient for application method and mark.