

김 미 숙 교수지도

박사학위 청구논문

피아노 반주자를 위한
성악반주 방법 연구

2013

성신여자대학교 대학원

음악학과 (반주전공)

배 은 아

피아노 반주자를 위한
성악반주 방법 연구

김미숙 교수지도

이 논문을 박사학위 논문으로 제출함

2012년 10월

성신여자대학교 대학원

음악학과 (반주전공)

배 은 아

인 준 서

배은아의 박사학위 논문으로 인준함.

심사위원 이 영 민 인

심사위원 최 상 호 인

심사위원 한 방 원 인

심사위원 이 진 혜 인

심사위원 김 미 숙 인

성신여자대학교 대학원

논문개요

이 연구는 전문 성악 반주자가 되려는 반주자들에게 이론적인 자료와 실제 연주에서 도움이 되는 정보를 제공하는 것이 목적이다. 이를 위하여 먼저 반주에 대한 개념을 정리하고 반주형식의 역사적 변천과정을 살펴보았다. 또한 피아노교수법 학자들과 반주학자들이 강조한, 피아노 반주자가 갖추어야 하는 중요한 테크닉들 중에서 템포, 아티큘레이션, 페달, 앙상블, 몸의 움직임, 이 다섯 가지를 선정하여 심도 있게 고찰하였다. 그리고 이와 관계된 논의의 핵심적인 개념을 실제 악곡의 반주에 적용하여 효과적인 반주방법을 구안하여 작성하였다. 이와 더불어 훌륭한 반주자가 되기 위해 필요한 요소들을 음악적 요소, 신체적 요소, 심리적 요소의 세 가지로 분류하여 성악반주 방법에 적용하도록 제안하였다.

성악반주에서 템포 처리는 성악가의 호흡, 발음, 가사처리의 한계 등으로 인해 발생하는 루바토와 아고직 등 많은 유연성이 필요하며, 아티큘레이션은 프레이즈와 함께 음악의 호흡이며 생명과도 같은 것이고 미적 감각의 표출을 위한 중요한 방법임을 강조하고 레가토를 연주할 때의 손목의 사용 방법, 슬러와 스타카토가 있을 때의 반주 방법 등을 제시하였다. 또한 페달은 피아니스트에게 ‘제2의 손’으로 간주될 정도로 중요하며 음색 창출에 크게 기여한다는 사실을 주지시키고 피아노가 사용되는 음역, 연주홀의 울림, 함께 연주하는 성악가의 파트 등 여러 가지 조건에 따라 예민한 귀를 가지고 페달의 깊이와 길

이를 다르게 해야 함을 강조하였다.

반주자가 앙상블에서 가장 먼저 생각할 점은 성악가가 노래를 가장 잘 부를 수 있게 지지하는 것과, 만약 역량이 부족한 성악가라도 반주자가 음악적인 부분을 보충해 주어 전체적인 음악을 성공적으로 연주할 수 있다는 점을 기본으로 하여, 성악가와의 소리의 조화를 위해 왼손과 오른손의 균형, 발음이나 음역에 따라 다르게 나타나는 강약의 문제 등을 다루었다. 또한 피아니스트의 몸의 움직임은 마음의 움직임을 반영하는 것이기 때문에 몸동작이 음악에 영향을 준다는 사실을 강조하면서, 성악가와의 훌륭한 조화를 위한 열린 소리를 갖기 위해 손가락, 손목, 팔의 사용 방법 등에 관해 연구하였다.

좋은 반주자가 되기 위해 갖추어야 할 음악적 요소로는 시와 음악과 덕션에 대한 학습, 고도의 기교와 음악성, 초견 능력과 조옮김, 성악 음성에 대한 전문적 지식 등을 연구하였고, 신체적 요소로는 눈과 성악선율의 일체감, 무대 연주시 발생하는 다양한 일에 대한 대처 능력, 순발력, 악보의 페이지를 넘길 때의 신체 움직임 등을 연구하였다. 마지막으로 심리적 요소에 관해서는 성악가에게 편안함과 자신감 주기, 성악가와의 조화, 파트너쉽, 포용력, 음악적 소양과 성품, 자제력 등에 대해 연구하였다.

목 차

논문개요

I. 서론	1
1. 연구의 필요성 및 목적	1
2. 연구의 내용 및 방법	3
II. 이론적 배경	5
1. 반주 개념과 역사적 발달과정	5
2. 반주학(Collaborative Piano)의 개념	8
III. 성악 반주를 위한 피아노 테크닉	11
1. 피아노 테크닉 선정 기준	11
2. 템포	13
3. 아티큘레이션	27
4. 페달	41
5. 앙상블	54
6. 몸의 움직임	63
IV. 성악 반주를 위한 음악적, 신체적, 심리적 요소들	81
1. 음악적 요소	81
1) 시와 음악, 디션에 대한 학습	81
2) 고도의 기교와 음악성	83

3) 초견능력과 조옮김	85
4) 성악, 발성에 대한 전문적 지식	88
2. 신체적 요소	89
1) 눈과 성악선율의 일체감	89
2) 무대 연주	91
3) 순발력	94
4) 악보 넘기기	95
3. 심리적 요소	96
1) 편안함과 자신감	96
2) 성악가와의 조화, 파트너십, 포용력	98
3) 음악적 소양과 성품, 감수성, 자제력	99
V. 결 론	101
참고문헌	105

ABSTRACT

< 표 목차 >

<표 1> 피아노 테크닉 선정을 위한 항목별 빈도수 표	12
--------------------------------------	----

< 악보 목차 >

<악보 1> 뽀랭끄 <경쾌한 노래>	16
<악보 2> 슈베르트 <일을 마치고>	17
<악보 3> 헨델 <사랑하는 그대 눈동자>	20
<악보 4> 슈베르트 <음악에 붙임>	21
<악보 5> 슈베르트 <물레감는 그레첸>	24
<악보 6> R. 슈트라우스 <밤>	25
<악보 7> 모차르트 <미소 띠는 평온이>.....	26
<악보 8> 뒤파르크 <탄식>	31
<악보 9> 모차르트 <<돈 죠반니>> 중 <나를 때려줘요 마제토>.....	32
<악보 10> 바그너 <천사>	35
<악보 11> 베토벤 <아델라이데>	36
<악보 12> 브람스 <옛 사랑>	37
<악보 13> 베토벤 <슬픔 속의 기쁨>	40
<악보 14> 라흐마니노프 <노래하지 마오, 아름다운 이여>	41
<악보 15> 볼프 <기도>	49

<악보 16> 푸치니 <<제비>> 중 <도레타의 아름다운 꿈>.....	50
<악보 17> 푸치니 <<토스카>> 중 <노래에 살고, 사랑에 살고>.....	51
<악보 18> 포레 <달빛>	52
<악보 19> 뒤파르크 <여행으로의 초대>	53
<악보 20> 슈베르트 <그대 나의 안식>.....	54
<악보 21> 슈만 <봄밤>	57
<악보 22> 슈만 <신성한 라인강의 흐름에>	58
<악보 23> 슈베르트 <뮤즈의 아들>	60
<악보 24> 볼프 <봄의 노래>	61
<악보 25> 드뷔시 <머리카락>	62
<악보 26> 볼프 <한 소녀의 첫사랑의 노래>	65
<악보 27> 슈만 <숲속의 대화>	71
<악보 28> 드뷔시 <유령>	72
<악보 29> 슈베르트 <마왕>	75
<악보 30> R. 슈트라우스 <내 안에 사랑을 담아>	77
<악보 31> 도니체티 <<람메르무어의 루치아>> 중 <밤의 장막 조용히 드리 우고>	79

I. 서론

1. 연구의 필요성 및 목적

역사적으로 다양한 형태로 반주가 발달되어 오다가 낭만시대에 이르러 피아노가 발달, 보급되고 독일가곡의 반주에서 피아노가 성악성부와 대등한 입장으로 발전하면서 피아노 반주는 단순히 노래 선율을 화성으로 받쳐주는 종속적, 부가적 역할에서 벗어나 악곡의 필수적인 구성요소가 되고 독립적인 위치로 발전하게 되었다. 슈베르트(Franz Schubert, 1797~1828)를 이어 슈만(Robert Schumann, 1810~1856), 브람스(Johannes Brahms, 1833~1897), 볼프(Hugo Wolf, 1860~1903) 등은 이러한 발전에 크게 기여하였으며, 이후 피아노 반주는 성악 음악을 연주함에 있어서 없어서는 안 되는 중요한 위치에서 서게 되었다.

따라서 점차 음악의 차원 높은 완성도를 위해 반주자는 조력자가 아닌 함께 협력하는 협력자의 입장에서 그 존재의 가치를 높여 가고 있다. 반주의 중요도가 높아져 갈수록 반주자에 대한 기대감도 증대 되는데 그에 부응하기 위해 반주는 이제 전문적인 학문의 영역으로 자리 잡고 전문 반주자가 되기 위한 많은 학생들에게 교육의 기회를 널리 제공하고 있다.

1947년 세계 최초로 반주학과가 설립된 곳은 미국 남가주대(University of California)이며 여성 전문 반주자 중 한 사람인 콜도프스키(Gwendolyn Williams Koldofsky, 1906-1998)가 최초의 반주학과 교수가 되었다. 그

이후 미국은 대부분 반주학과라는 이름으로 성악 반주와 기악 반주를 함께 공부하는 프로그램을 가지고 있고, 독일의 학교들은 리트 반주, 실내악, 오페라 반주로 전공이 세분화되어 있다.

성악 반주는 단지 성악가의 노래를 뒷받침해 주는 정도의 개념이 아닌 완벽한 앙상블과 상대 파트너와의 훌륭한 균형이 필수적으로 요구되는 분야이다. 그것은 작곡가들이 작곡할 때부터 시적 내용의 표현이나 그들의 음악적 의도를 성악파트에만 국한한 것이 아니라 반주에도 함께 그 의미를 담아 작곡했기 때문이다. 따라서 성악 반주자는 고도의 피아노 테크닉 뿐만 아니라 여러 가지 심리적인 면까지 다양한 요소를 연마해야 한다.

성악반주는 기악반주와 비교할 때 반주자의 음악성과 순발력을 더 많이 필요로 하는 분야이다. 그것은 기악반주의 호흡이나 음악적 변화들이 주로 긴 프레이즈로 이루어지는 반면 성악음악은 가사에 맞추어 작곡되었기 때문에 프레이즈가 주로 한 문장 단위로 이루어지고 중요한 단어에 맞는 음악들이 순간적으로 표현되어야 하는 경우가 많기 때문이다. 그러므로 반주자의 반주 방법은 성악가의 연주에 많은 영향을 줄 수 있다. 예를 들면 긴 호흡이 필요한 부분의 바로 앞에 나오는 쉼표에서 반주자가 전체적인 음악을 손상시키지 않는 범위에서 여유 있게 음악을 가져감으로써 성악가가 충분히 숨을 많이 들이쉬고 편안한 호흡으로 노래를 부를 수도 있고, 어려운 고음이 나오기 직전에는 베이스 음을 풍성하게 눌러 줌으로써 잘 받쳐진 호흡으로 쉽게 고음을 내도록 이끌어 줄 수도 있다. 또한 성악가가 내면적으로만 가지고 있는 음악성을 잘 표출할 수 있도록 동기유발을 시켜 줄 수도 있고, 표현력이 부족한 성악가일 경우 반주자가 그 노래를 충분히 표현함으로써 전체적으로 두 사람의

연주가 음악적으로 들리게 만들 수도 있다. 이러한 면들을 고려해 볼 때 성악음악에서 반주자는 성악가와 동등한 입장에서 중요한 역할을 담당하고 있는 것이다.

성악 반주자는 악보에 쓰여 있는 대로 단순히 음을 읽는 것에서 벗어나 성악가의 미세한 호흡의 변화, 발음에 따라 길고 짧은 뉘앙스 등을 뛰어난 순발력으로 알아차리고 순간 반응해야 한다. 이와 같은 역할을 담당하기 위해 자신의 반주 파트에 얽매이지 않고 여유 있게 연주할 수 있는 고도의 테크닉이 필요하고, 시와 음악에 대한 공부가 필요하며 덧붙여 성악가의 심리까지도 파악하고 포용할 수 있는 음악적인 소양과 성품이 필요하다.

이와 같이 반주자의 전문성이 요구되는 시대에 전문 반주자로서 명성을 떨치고 있는 훌륭한 반주자들이 많이 배출되고 있지만 반주학이라는 개념이 도입된지 불과 60여년 정도 밖에 되지 않아서 반주학에 관한 전문 문헌이나 그것에 대한 이론적인 연구들은 다른 학문에 비해서 아직 미약한 것이 사실이다. 반주라는 것은 실제적으로 현장에서 활동을 하는 것이 중요한 분야이지만 전문 반주자를 육성하기 위해서는 학문적 기반도 필요하다.

그러므로 이 연구는 전문 성악 반주자가 되려는 반주자들을 위한 이론적인 자료와 실제 연주에서 도움이 되는 정보를 제공하는 것이 목적이다.

2. 연구의 내용 및 방법

이 연구의 내용은 반주에 대한 개념 정리와 반주형식의 역사적 변천과정, 반

주학(collaborative piano)이라는 명칭으로 통용되는 반주가 음악분야에서 다양하게 쓰이는 활용도, 그리고 좋은 반주자가 되기 위해 갖추어야 하는 지식을 포함한다.

문헌 연구를 통해, 피아노 반주자가 되기 위해 갖추어야 하는 주요 피아노 테크닉들 중에서 피아노 교수법 학자들과 반주학자들이 가장 많이 언급하고 있는 다섯 가지 테크닉을 선정하였다. 이와 같이 선정된 각 테크닉의 개념을 설명하고 그것을 실제 악곡의 반주에 적용하여 효과적인 반주 방법을 구안하여 작성하였다. 악곡의 선정은 현재 국내 반주과 커리큘럼에서 필수과목으로 선정된 가곡과 오페라 아리아 중에서 다섯 가지 테크닉에 적용가능한 곡들을 선택했으며 다양한 언어의 가사를 가진 곡들을 포함시키고자 했다. 곡마다 연주하는 상황이 다르고 성악가들의 조건도 다르기 때문에 다양한 가능성이 있지만 선택한 곡 중에서 필요한 부분들만 발췌하여 제시하였다. 또한 학자들이 언급하는 훌륭한 반주자가 되기 위한 필수 요소와 실제 현장에서의 경험을 바탕으로 음악적 요소, 신체적 요소, 심리적 요소 등의 세 가지 측면에서 성악반주 방법을 제안하였다.

피아노 반주자를 위한 성악반주 방법 연구이므로 성악곡만을 제시하였으며, 오케스트라로 작곡된 원곡과 상관 없이 피아노 반주의 악보로 제한하였다.

II. 이론적 배경

1. 반주 개념과 역사적 발달과정¹⁾

반주란 악곡의 주된 성부에 대한 음악적 배경을 위한 성부이며, 보편적인 의미로 서로 다른 중요성을 가지고 짜여진, “음악에 있어서 가장 중요시되는 주요 선율선에 종속적인 하위개념의 성부를 말한다.”²⁾ 즉, 악곡의 주요 선율이나 성부를 보완하고, 주요 선율을 강조하는 목적으로 붙여진 성부, 또는 그 연주를 말한다. 그러나 반주는 “화성적으로 또는 선율적으로 주요 선율선을 보조하는 역할 뿐 아니라, 독자적인 선율선을 가짐으로써 주요 선율과 동등하고 때로는 주요 선율을 압도할 만큼 주도적인 역할을 담당하기도 한다.”³⁾

반주 행위의 시작은 인류의 역사만큼이나 오래되었다. 상대방에게 자신을 표현할 때, 적대감을 표현할 때는 소리를 질렀으며 배우자에게 구애를 할 때는 부드러운 목소리를 내왔다. 그러나 곧 표현의 강도를 높이기 위해 주위에서 쉽게 찾을 수 있는 나무통을 이용하여 리듬을 쳤으며 동물 뼈 안의 구멍을 통하여 바람을 불어 넣어 소리를 만들었다. 이것은 자신의 소리를 직접 반주하든지 혹은 상대방의 소리를 리듬으로 반주하든지 두 가지 형태의 반주가 이

1) 반주개념과 역사적 발달과정은 Michael Don Randel, ed. *The Harvard Dictionary of Music*, 4th ed. (Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2003), p.5. 와 David Fuller, "Accompaniment" *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. ed. Stanley Sadie (London: Macmillan Publishers, 2001), vol.1, p.55.를 중심으로 정리하였다.

2) David Fuller, "Accompaniment" *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, p.55.

3) 채경화, 오이돈, “근현대 가곡 반주 비교 연구,” 「음악연구」 제21호 (2000): 391.

미 시작되었음을 알 수 있게 해 주는 것들이다.⁴⁾

고대 그리스 신화나 성서에도 반주가 나타나 있고, 중세 시대에는 세속음악에서 트루바두르나 민네징어 등의 단성 노래에 반주가 쓰였다. 그러나 이 시대에는 단순히 멜로디를 중복 연주해 주는 정도였으며 화음을 만들어 주는 역할은 하지 못했다.

9~13세기의 폴리포니 음악인 오르가눔이나 모테트에서는 특별히 각 성부간의 중요도의 차이는 나타나지 않았으나 점차 모테트는 아래 성부를 악기로 연주하여 성악가의 상성부 노래에 대해 반주 역할을 하게 함으로써 무반주 합창곡에서 반주가 붙은 독창곡으로 변하게 되었다. 14~15세기 프랑스 세속음악인 발라드나 비를레 등의 샹송에서 주요 성부와 다른 성부의 분리가 일어나기 시작했고, 뒤이어 16세기 세속음악에서 류트에 의한 단순한 화음반주가 나타나면서 반주를 수반한 선율 개념의 반주시대가 열렸다.

17세기초에는 호모포니 음악이 부각되어 반주에 있어 중대한 시기를 맞이한다. 이탈리아 모노디에서 주선율은 절대적 우위를 차지하며 성악선율을 아래에서 받치고 보조하는 통주저음에 의한 화음반주 기법이 나타났다. 이것은 처음에는 단순한 화음반주였지만 차츰 즉흥적인 요소도 가미되어 화성적으로 또는 대위법적으로 여러 가지 다양한 형태의 반주를 하게 되었다. 특히 오페라에서의 오케스트라 반주는 주선율의 뒷받침 외에 그 자체만으로 독립된 표현력을 갖게 되었다.

18세기 후반에는 통주저음 기법이 쇠퇴하고 반주 파트 전체를 작곡가가 모

4) Kurt Adler, *The Art of Accompanying and Coaching* (Minneapolis: The University of Minnesota Press, 1965), p.7.

두 악보로 기보하였다. 하이든(Franz Joseph Haydn, 1732~1809)과 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756~1791)에 이르면서 특별히 저성부의 독립성이 두드러지기 시작하고 대위적 성격을 지닌 요소가 첨가되기도 하며 알베르티 베이스 등의 단순한 분산화음이나 아르페지오가 널리 사용되어 주선율을 파트와 반주와의 관계는 더 다양하게 나타났다. 이러한 관점에서 볼 때 모차르트는 특히 뛰어난 위업을 보여주고 있는데 그의 오페라에서 오케스트라 반주부는 매우 중요한 극적 효과를 내는 제스츄어나 움직임의 느낌을 잘 전달하고 있다.

19세기에는 피아노의 발달과 보급, 오케스트라의 표현력 증대로 반주의 지위가 더욱 증대되었다. 특히 독일음악에서 더욱 분명히 나타나는데 슈베르트의 성악곡에서 피아노 반주는 단순히 노래선율에 화성을 채우는 종속적 성부에서 벗어나 독립적인 성부로 발전하였다. 슈만, 브람스, 볼프 등은 이를 더욱 발전시켜 반주가 성악성부와 대등한, 또는 독립된 역할까지 차지하게 되어 종속적, 부가적인 것으로부터 악곡의 필수적인 구성요소가 되기에 이르렀다.

18세기에서 20세기에 이르기까지 가곡의 발전사는 상당부분이 피아노 반주의 역사라 할 만큼 노래의 표현이나 곡 전체의 효과에 미치는 피아노 반주의 역할이 변하고 그 중요성이 커졌다. 후기낭만시대로 가면서 말러(Gustav Mahler, 1860~1911)나 슈트라우스(Richard Strauss, 1864~1949)는 노래선율의 반주에 오케스트라를 사용함으로써 반주가 보조적인 역할이 아니라 마치 관현악곡에 성악성부가 결합된 느낌을 갖게도 한다.

2. 반주학 (Collaborative Piano)의 개념

과거에는 '반주'라는 용어가 보통 주선율을 따라 치거나 솔로 파트의 음악을 돋보이게 하기 위해 뒤에서 뒷받침하거나 묵묵히 도와주는 것을 시사했다면 이제는 서로가 동등한 입장에서 함께 연구하고 협력하여 최상의 것을 만들어 내는 의미로 반주학 분야가 점차 발전하고 있다. 따라서 최근에 이르러서는 반주자라는 용어도 'accompanist' 대신 'collaborative pianist'라는 용어로 대체되어 표현되고 있다.

이 단어의 라틴어 어근은 명백하게 분명하다. collaborate(함께 협력하여 일을 하다)에서 with 와 work 는 동등한 정도로 표현되며 그 의미대로 반주자들은 다른 사람들과 함께 일한다.⁵⁾ 혼자서 연주하며 음악을 완성하는 것도 어렵지만 다른 사람과 협력하여 최상의 것을 만들어 내야 하는 것은 대단히 어려운 작업이다.

반주는 단지 악보에 쓰여 있는 대로 박자만 잘 맞추어 연주하는 수직적인 개념이 아닌 완벽한 앙상블과 상대 파트너와의 훌륭한 균형이 필수적으로 요구되는 분야인 것이다. 반주자들은 작곡가의 의도, 작곡가가 본 작사가의 요구, 파트너들의 감정적이고 신체적인 요구와 상태를 지키고 유지하며 마지막으로 당연히 반주자 스스로의 요구 또한 지키고 유지해야 한다.⁶⁾

반주자는 뛰어난 음악적인 재능을 가지고 있어야 한다. 소나타를 비롯한 실내악에서부터 가곡, 오페라에 이르는 레퍼토리에 이르기 까지 방대한 음악적

5) Martin Katz, *The Complete Collaborator: The Pianist as Partner* (New York: Oxford University Press, 2009), p.3.

6) Martin Katz, *The Complete Collaborator: The Pianist as Partner*, p.3.

지식을 가지고 있어야 하며 그 지식들은 과거의 고전에서부터 동시대 작품까지의 전문적인 접근이 이루어져야 한다.⁷⁾

또한 반주자는 기본적으로 파트너의 수준을 넘어서는 뛰어난 테크닉을 가지고 있어야 하며, 훌륭한 앙상블을 위해 자신을 드러내지 않는 음악적 소양과 성품, 그리고 듣는 귀를 가지고 있어야 한다. 그것과 더불어 상대에게 자신의 음악적 스타일과 아이디어를 전달하고 서로 협력하고 토론하는 열린 마음과 화합하려는 마음을 기본적으로 두고 있어야 한다.

반주자의 연주는 모든 음악에 있어 다양한 형태로 표현될 수 있다. 반주자의 레퍼토리를 살펴보면 반주자들이 얼마나 많은 양의 공부를 해야 하는지 알 수 있다. 첼로와 바이올린을 위한 독주곡, 소나타와 콘체르토, 피아노 삼중주 및 사중주의 여러 실내악곡들, 오페라와 오라토리오 아리아, (솔로, 듀엣과 기타 중창과 합창곡들) 그리고 다양한 언어를 가사로 하는 가곡들, 오보에나 플룻, 클라리넷과 같은 관악기용 독주곡의 반주 등 매우 다양하다.⁸⁾

이러한 곡들을 잘 다루기 위해서는 곡의 테크닉적, 음악적 해석과 더불어 좋은 앙상블을 위해 악기나 성악가의 한계를 잘 인식하고 대처하는 능력을 갖추어야 한다. 이를 위해 각 악기의 특징들과 소리 내는 방법, 소리 내는 포인트를 알고 있어야 하고, 기본적인 성악(음성과 호흡)에 대한 기본 지식을 가지고 있어야 한다. 덧붙여 각기 다른 언어로 쓰여 있는 가곡 반주를 위해서는 최소한 이탈리아어, 독일어, 불어, 영어 덕션은 기본이며 스페인어, 러시아어까지 다양한 언어에 대한 공부가 필요하다.

7) Philip Amalong, "The Joy of Playing with Others," *Clavier*, vol.46, no.8 (2007): 29.

8) Gerald Moore, *The Unashamed Accompanist* (Norwick: Fletcher & Son, 1969), p.16.

피아니스트들의 활동 영역은 기악과 성악 독주의 반주를 주로 담당하는 반주자, 실내악단이나 교향악단, 합창단에 속해서 일하는 앙상블 연주자, 오페라나 보컬 코치, 무용 스튜디오, 또 학생들을 가르치는 교사 등 매우 광범위한 활동 범위를 가지고 있다.

현재 많은 반주 프로그램들이 기악과 성악 두 분야로 학생들에게 제공된다. 분야의 전문성을 고려해 볼 때 그것은 타당한 일이지만, 성악반주자가 기악 연주의 경험을 갖는 것과 기악 앙상블 반주자가 성악가와 함께 일해 보는 것은 매우 중요하다. 앞으로 두 분야의 반주를 준비하기 위해서는 이 두 가지 모두를 함께 공부하고 연구하는 것은 꼭 필요한 일이다.⁹⁾

9) Philip Amalong, "The Joy of Playing with Others," p.29.

III. 성악반주를 위한 피아노 테크닉

1. 피아노 테크닉 선정 기준

이 연구에서는 효율적인 성악 반주를 하기 위해 반주자가 갖추어야 하는 피아노의 테크닉적인 요소들을 문헌을 통해 선정하였다. 훌륭한 반주를 하기 위해서는 고도의 피아노 테크닉이 기본적으로 요구되기 때문에 피아노 교수법 (piano pedagogy)과 반주법과는 일맥상통하는 면이 많다.

따라서 국내·외 피아노 교수법 문헌들과 반주 문헌들 중 21권의 문헌을 중심으로 그 문헌들의 저자인 음악학자들이 많이 다루고 있는 테크닉들을 연구해 보았다. 학자들이 가장 많이 언급했던 순서대로 항목을 추출한 결과는 템포, 아티큘레이션, 페달, 앙상블, 몸의 움직임 순이었다.

다음은 음악 관련 학자들이 문헌에서 다루고 있는 피아노 테크닉적인 요소들과 언급한 빈도수를 나타낸 것이다. 선정된 다섯 가지 항목 이외에도 운지법, 초견, 톤, 리듬, 암기, 연습방법, 꾸밈음, 교본 등 많은 테크닉적 요소들이 중요하게 다루어지고 있다(표 1).

<표 1> 피아노 테크닉 선정을 위한 항목별 빈도수 표

	템포	아티클레이션	페달	앙상블	몸의 움직임
Adler, K.	○	○		○	
Bach, C.P.E.	○	○		○	
Bastien, J.W.		○			○
Berman, B.	○	○	○	○	○
Bernstein, S.	○		○	○	○
Camp, M.			○	○	○
Deutsch, L.	○				
Fassina, J.	○	○	○	○	○
Ferguson, H.	○	○	○		
Fink, S.			○		○
Lee, H.	○	○	○	○	
Katz, M.	○	○		○	
Leimer, K & Giesecking, W	○	○	○	○	○
Lhevinne, J.		○	○		○
Moore, G.	○	○		○	
Neuhaus, H.	○	○		○	
Sandor, G.	○	○	○	○	○
구사 다 미쓰요시		○	○		
박영수	○	○	○	○	○
송정이	○		○		○
안미자	○	○	○	○	○
합 계	16	16	14	14	12

2. 템포

좋은 반주를 하기 위해 어떠한 음악에서든지 올바른 템포를 찾는 것은 매우 중요한 일이다. 즉, 반주자들이 곡을 대할 때 가장 먼저 고려해야 하는 것 중의 하나가 템포이다. 왜냐하면 템포는 음악의 성격이나 곡의 구조, 앙상블, 소리의 질 등에 영향을 미치기 때문이다.¹⁰⁾

작곡가가 곡을 쓸 때는 마음속에 고유의 본질적인 템포를 가지고 작곡을 한다. 그렇지만 그것이 연주에 옮겨질 때는 같은 곡이라고 할지라도 매번 다른 템포로 연주된다. 그 곡을 작곡한 작곡가가 연주 할 때도 마찬가지이다.¹¹⁾ 중요한 것은 지시한 템포를 완전히 무시하고 과도하게 벗어나서 곡의 조직이 흐트러지고 동력이 사라지거나 이미지가 바뀌어 전혀 다른 곡으로 연주를 해서는 안 되는 일이다.

일반적으로 템포는 보편적으로 알려진 이탈리아어의 음악용어에 의하여 표시되는데 이러한 빠르기 표시는 인간의 맥박수를 1분에 80을 기본으로 하는 빠르기를 참조하였다. 18세기 중엽 이후 빠르기 표시는 고전주의 작곡가들이 널리 사용하여 좀 더 보편화되었으며 맥박에 의한 측정 방법 외에도 인체 내의 기본적인 박자개념을 측정하는 방법으로써 걸음걸이 등을 사용하였다. 이때 사용한 템포의 빠르기는 현재 사용하는 것과 같으며 아주 느린 라르고(largo)에서부터 아주 빠른 프레스티시모(prestissimo)까지 구분하였다.

현대 악보의 첫 부분에는 메트로놈(metronom) 기호가 있다. 메트로놈 기호

10) Heasook Rhee, *The Art of Instrumental Accompanying: A Practical Guide for the Collaborative Pianist* (New York: Carl Fischer, 2012), p.1.

11) Kurt Adler, *The Art of Accompanying and Coaching*, p.113.

는 템포의 해석에 관한 모든 문제를 해결해 줄 것 같지만 실제로는 해답을 제시하는 것과 동시에 또 다른 문제점을 제기한다. 브람스를 비롯하여 그 이후의 작곡가들은 메트로놈의 기계적인 템포의 측정 방법을 부정하는 경향이었으며 특히 브람스의 음악에서는 메트로놈 표기를 전혀 찾아볼 수 없다. 슈만이 죽은 후에 그의 아내 클라라 슈만(Clara Schumann, 1819~1896)은 그의 음악에 메트로놈 표기를 추가하여 다시 편집하였는데 템포 표기가 너무 빠르게 기재되어 실제로 연주가 어려운 것이 많다. 이 외에도, 많은 작곡가들의 작품에서 메트로놈 기호들이 작곡가의 의도와는 상관없이 편집자들에 의해 붙여진 것은 이미 잘 알려진 사실이다. 메트로놈 기호는 연주자에게 템포를 절대적인 것으로 제시할 수도 있지만 이 빠르기는 다양한 요인들에 의해 바뀔 수 있다.

이와 같은 의미로 바두라 스킨다(Paul Badura-Skoda, 1927~)는 레오폴드 모차르트(Leopold Mozart, 1719~1787)의 말을 인용하면서 다음과 같이 설명 하고 있다.

1756년 그의 바이올린 교본 중에서 오랜 세월의 경험과 우수한 판단력 그리고 더욱 절대적으로 필요한 양식감이 올바른 템포의 인식을 가능하게 한다. 절대 타당하고 유일한 템포라는 것은 있을 수 없다. 예술적으로 타당한 템포란, 약간의 그러나 무시해서는 안 될 폭의 여유를 갖는 것이다.¹²⁾

12) Paul Badura-Skoda, Eva Badura-Skoda, *Mozart Interpretation* (Wien: Verlag Gmbh., 1957), p.34. 박영수, 「피아노 주법과 교수법」(서울: 세광음악출판사, 1988), p.218에서 재인용.

리듬과 맥박을 템포와 연관시켜 살펴보면 리듬이란 “약한 박을 포함한 어떤 조절된 움직임”¹³⁾을 말한다. 이 정의는 음악에서 뿐만 아니라 무용에서도 이러한 규칙적 움직임이 더욱 집약되어서 나타난다. 무용가인 메틀러(Barbara Mettler, 1907~2002)는 “움직임과 정지의 교체로 하나의 움직임으로부터 다른 하나의 움직임을 낳게 하여 지속적인 흐름을 창조 하는 것”¹⁴⁾ 이라고 리듬을 정의하였다. 음악적 맥박이란 심장박동과 특히 관계되어 있는 것으로, 엄격한 관점에서 음악 곡의 연주에서 되풀이되는 음악의 진행을 의미한다. 템포란 “리듬과 맥박의 일정한 빠르기로의 구성”¹⁵⁾을 뜻한다. 따라서 작곡가들은 메트로놈 표시를 이용하여 자신이 생각하고 있는 적절한 템포에 맞는 빠르기를 찾아낸다.

그러므로 적절한 템포를 가지고 자연스러운 연주를 하기 위해서는 또 다른 시간의 문제인 이러한 음악적인 맥박을 상기시켜야 한다. 정확한 메트로놈 박자의 숫자 보다 4분음표 단위를 2분음표 단위로, 때로는 8분음표 단위를 크게 한 마디 단위로 기준을 잡고 곡을 유지시킬 때 음악적 흐름과 템포 유지에 많은 도움이 될 때가 있다.

대부분 노래는 반주자가 전주로 시작하게 된다. 이 때 정확한 템포를 바로 포착하기 어려울 때가 많다. 곡의 해석에 있어서 전체적으로는 곡의 시적 내용에 따라서, 상세하게는 곡 중에 포함된 가장 빠른 음과 음형을 연주해 봄으로써 알레그로(allegro)를 지나치게 빠르게 연주 하거나, 아다지오(adagio)를 지나치게 느리게 연주하는 오류를 방지할 수 있을 것이다.¹⁶⁾ 또 다른 방법으

13) Seymour Bernstein, 「자기발견을 향한 피아노연습」, 백낙정역 (서울: 음악춘추사, 1997), p.101.

14) Seymour Bernstein, 「자기발견을 향한 피아노연습」, p.102.

15) Seymour Bernstein, 「자기발견을 향한 피아노연습」, p.102.

로는 연주를 시작하기 전에 그 곡의 이상적인 템포에 가장 근접하는 패시지를 먼저 재검토한 후 어느 특정한 패시지의 프레이즈를 먼저 마음속에서 그려 본 후 시작을 하는 것도 템포를 잡는 하나의 방법이 될 수 있다.

뵘렝프(Francis Poulenc, 1899~1963)의 <경쾌한 노래(Air vif)>에서 메트로놈 빠르기는 ♩=192로 지시되어 있지만 성악가가 그 박자에 가사를 붙이기에 너무 빠른 템포이다. 이러한 경우 반주자는 리허설을 통해 성악가와 충분한 의견을 나눈 후 곡의 동력이나 뉘앙스를 해치지 않는 범위 내에서 적당한 템포로 전주를 시작해 주어야 한다(악보 1).

<악보 1> 뵘렝프 <경쾌한 노래>, 마디1~5

1 Presto très gai ♩=192

Presto très gai

f *très rythmé*

5 *f*

mf

Le tré - sor
See the or -
Al - le Obst

16) Carl Philipp Emanuel Bach, 「올바른 피아노 연주법」, 박영수역 (서울: 동진음악출판사, 1995), p.132.

슈베르트의 <일을 마치고(Am Feierabend)>와 같은 성악곡에서는 곡의 분위기 전달이나 가사 전달, 혹은 성악가의 호흡의 길이 또는 각기 다른 음색이나 소리 울림의 정도에 따라 같은 곡을 연주 하더라도 매번 다른 템포로 연주 하게 되는 경우가 빈번히 일어난다. 마디35까지 8분음표 2개와 8분 쉼표 1개의 논 레가토 느낌의 리듬이 마디36부터는 쉼표가 없이 연속되는 점4분음표의 레가토 느낌의 리듬으로 곡의 분위기가 바뀌면서 악보에는 특별한 지시가 없지만 연주자의 재량으로 달려오던 템포를 미세하게 잡을 수 있다(악보 2).

<악보 2> 슈베르트 <일을 마치고>, 마디30~41

30

tra - ge, was ich schneide, was ich schlage, je - der Knap-pe tut mir's nach, je - der Knap-pe tut mir's

36

nach. Und da sitz ich in der gro - Ben Run - de, in der

36

홀의 울림에 따라서도 템포는 달라질 수 있다. 리허설 때 충분히 성악가와 템포를 조절하고 연습을 했더라도 막상 연주 전 홀에 와서 최종 리허설을 할 때 템포를 달리해야 하는 경우도 많이 생기게 된다. 즉, 울림이 많은 연주홀인 경우에는 노래의 느낌이나 가사의 정확한 전달을 위해 템포를 좀 늦춰야 할 것이며 반대로 울림이 너무 적어 배음이 생기지 않고 건조한 소리가 날 때는 템포를 좀 빨리 진행시켜야 할 것이다.

전체적인 템포의 틀을 잡은 후 세부적으로 봤을 때 성악곡은 기악곡에 비해서 더 빈번하게 각 프레이즈마다 작은 템포 변화가 생기게 된다. 반주자는 가사의 의미를 살리기 위해 때때로 음을 더 끌어주거나 짧게도 해야 하며 성악가와 같이 호흡하고 노래해야 하며 다양한 표현력과 유연성을 가지고 있어야 한다.

여기에서 발생하는 것이 루바토(rubato)와 아고직(agogik)이다. 산도르(Gyorgy Sandor, 1912~2005)는 루바토와 아고직 효과를 “본질적으로 자유스럽고 상상력 있게 음의 길이들을 유연하고도 말하는 듯이 표현하고자 하는 것이다.”¹⁷⁾ 라고 언급하였다.

루바토에 대한 개념은 여러 학자들에 의해 언급되고 있는데 이혜숙(1950~)은 “루바토는 리듬이 펼쳐지거나 음악의 시간적 흐름을 조정함에 의해 나타나고 이것은 음악에 있어 표현력 있는 드라마나 격렬함을 만드는데 있어서 중요한 의미를 갖는 것 중의 하나이다.”¹⁸⁾라고 하였고, 베르만(Boris Berman, 1948~)은 “루바토를 사용하는 데 있어 가장 중요한 요인은 루바토의 적당한

17) Gyorgy Sandor, 「온 피아노 플레잉」, 김귀현, 김영숙역 (서울: 음악춘추사, 2001), p.220.

18) Heasook Rhee. *The Art of Instrumental Accompanying: A Practical Guide for the Collaborative Pianist*, p.68.

한도를 감지하는 것이다. 이것이 꾸밈없이 자유스러운 연주와 타성에 젖은 연주의 차이를 만든다.”¹⁹⁾라고 설명하고 있다.

이에 덧붙여 베르만은 “훌륭한 루바토는 결코 충분히 미리 준비할 수 있는 것이 아니라 즉흥적으로 적용되는 것이다.”²⁰⁾라고 언급한다. 즉 루바토의 목적은 연주에 즉흥적인 자유스러운 느낌을 더해 주는 것이기 때문에 한 곡에서 같은 종류의 루바토를 반복적으로 사용하는 것은 피해야 한다.

퍼거슨(Howard Ferguson, 1908~1999)은 그의 저서 『건반음악의 해석 (Keyboard Interpretation)』에서 오늘날의 연주자들이 루바토를 어떻게 해석하여 적용해야 하는지에 대해 다음과 같이 설명하고 있다.

첫째, 루바토는 대부분의 음악에서 자연스러운데, 단 리듬적인 특성이 지배적인 음악(행진곡, 빠른 무곡 등)은 예외로 한다. 둘째, 반주의 리듬은 엄격히 지켜지는 반면 그것으로부터 이탈을 보이는 선율적 루바토²¹⁾는 단지 매우 미세한 리듬상의 이탈을 수반하고, 빠른 음악보다는 느린 음악에서 보다 더 필요한 경향이 있다. 셋째, 구조적 루바토²²⁾에서는 선율과 반주가 모두 엄격한 빠르기에서 이탈하는데, 이는 순전히

19) Boris Berman, 「피아노 연주법」, 김혜신역 (서울: 도서출판 다리, 2004), p.100.

20) Boris Berman, 「피아노 연주법」, p.101.

21) 선율적 루바토(melodic rubato)란 반주는 엄격히 시간을 지키고, 선율은 성악적 표현력을 약간 더 자유로이 하면서 곡에서 지시하는 사항들을 따라가는 것을 말한다. 반주와 선율의 리듬은 마디 혹은 악절에서 구조적으로 중요한 지점에서는 일치하여, 기본 박자는 변하지 않고 유지된다. Howard Ferguson, 「건반음악의 해석」, p.72.

22) 구조적 루바토(structural rubato)란 선율과 반주가 엄격한 빠르기에서 동시에 벗어나는 것을 의미한다. 이러한 구조적 루바토가 선율적 루바토보다 연주자에게 훨씬 더 친숙하다. Howard Ferguson, 「건반음악의 해석」, p.73.

울동적인 음악을 제외한, 거의 모든 음악 유형의 특징이다. 이는 거의 지각할 수 없을 정도의 지연에서부터 빠르기의 변화가 확연한 리타르단도(ritardando)나 아첼레란도(accelerando)등 어느 것이든 될 수 있다. 넷째, 낭만주의 음악은 고전주의 음악보다 명확한 루바토를 요구한다. 이러한 관계로 19세기 음악은 전체적으로 18세기 음악보다 리듬상의 자유를 더욱 요구하는 경향이 있다. 다섯째, 루바토를 아무리 많이 사용한다 해도 연주자는 음악의 기본적인 구조를 놓치지 않기 위해 늘 최상의 노력을 기울여야 한다.²³⁾

헨델(Georg Friedrich Händel, 1685~1759)의 <사랑하는 그대 눈동자(V'adoro, pupille)>의 마디43에서는 성악가가 프레이즈 끝인 ~ben의 마지막 자음과 높은 F음을 충분히 호흡을 받쳐서 좋은 소리로 끝마친 후, 호흡을 하고 다음 프레이즈로 넘어가기 위해 템포 루바토가 필요하다(악보3).

<악보 3> 헨델 <사랑하는 그대 눈동자>, 마디40~43

40

o - ra vi chia - ma l'a - ma - to suo ben. Ch'ogn -
 상 - 그 - 대 부 르 - 네. 사 랑 - 하 - 는 담, - - - 향 -

23) Howard Ferguson, 「건반음악의 해석」, p.74.

슈베르트의 <음악에 붙임(An die Musik)>도 마찬가지로 마디38의 *Kunst* 뒤에 호흡을 위한 루바토가 필요하다. 여기에서는 *Kunst*의 마무리 자음인 ~nst 발음까지 해 주고 호흡을 해야 하기 때문에 더 많은 시간을 필요로 한다. 따라서 반주부의 오른손 D코드 세 개 중 두 번째 D코드를 치고 난 후 같이 호흡하고 기다린 후 *ich*에 맞추어 들어가 주어야 한다. 이 때 어느 정도의 길이를 호흡하고 그 다음을 어떻게 잘 맞추는가 하는 문제는 좋은 반주자인지를 가늠하는 중요한 포인트가 될 수 있다. 반주자는 성악가와 호흡을 같이 하라는 것이 여기에 해당되게 된다. 성악가가 *du holde Kunst*를 노래 부르는 동안 반주자도 반드시 실제로 호흡을 내뿜고 있어야 하며 성악가가 숨을 들이쉴 때 같이 들이쉬므로써 그 루바토의 길이를 같이 공유할 수가 있는 것이다(악보 4).

<악보 4> 슈베르트 <음악에 붙임>, 마디36~39

36

dan - ke dir da - für, du hol-de Kunst, Ich dan - ke dir!

p

리만(Hugo Riemann, 1849~1919)은 작곡가는 지시하고 있지 않지만 생생한 음악적 표현에 의하여 제약된 템포의 작은 변경에 대해서 ‘아고직’이라는 용어를 도입했다.²⁴⁾ 어떤 프레이즈에도 클라이막스가 있어 여기에 이르기까지는 템포가 미약하게 빨라지며 음량도 약간은 증대하는 것인데 클라이막스에 이르러서는 그 프레이즈의 마무리까지는 그 반대의 일이 일어나게 된다. 즉 템포도 약간 늦어지고 음량도 다소 감소한다. 이러한 미세한 점이 올바른 방식, 즉 자연스러운 균형을 유지하면서 실시되면 프레이즈에 활기를 주어 자연스러운 음악적 감정에 적응해서 표현을 강화시키게 되는 것이다.

악보에 표기된 템포변경이나 셈여림변경의 기호들은 모두 아고직한 변경의 정도를 대개는 넘는 것이다. 그만큼 아고직이란 악보에 표기할 수 없을 만큼의 미세한 음악적인 변화를 일컫는 것인데, 실제의 연주에서 가장 중요한 점은 이처럼 지정된 변경이든 지정되지 않고 연주자에 의해서 변경되는 것이든 이 모든 것이 균등히 비례해서 촉진 또는 억제되어야 한다는 점이다. 따라서 이 모든 것을 너무 과도하게 해서 듣는 사람이 그것을 충격적 또는 엉뚱하게 느껴서는 안되는 것이다.²⁵⁾

낭만주의 음악에서도 특히 슈만과 쇼팽(Frédéric Chopin, 1810~1849)은 음악적 표현에 이들 템포의 변화를 가장 효과적으로 이용하였는데, 물론 고전주의 음악에서도 아고직에 의한 템포의 변화가 있었지만 그것은 원래의 박자를 변화시키지 않는 범위 내에서만 미세하게 이루어졌다. 루바토와 아고직의 사용은 악보에 표기하기도 하지만, 연주자가 음악적인 감정표현을 하기 위하여

24) Karl Leimer, Walter Giesecking, 「현대 피아노 연주법」, 삼호출판사 편집부역 (서울: 삼호출판사, 1990), p.116.

25) Karl Leimer, Walter Giesecking, 「현대 피아노 연주법」, p.58.

본인의 판단에 의해 임의적으로 하는 경우도 있다. “작곡가는 리타르단도, 아첼레란도, 아 템포(a tempo)등을 사용함으로써 음악적인 프레이즈의 구성에 도움이 되도록 하고 있다. 그 외에 어떠한 표기나 법칙에 의해서가 아니라 연주자의 해석에 따른 ‘느낌’에 의해 템포의 변화가 생기기도 하는데, 이는 주로 낭만음악에서 더욱 뚜렷이 나타나고 있다.”²⁶⁾

성악반주에 있어서 루바토와 아고딕은 자연스럽게 많은 부분에서 발생하고 있다. 각 프레이즈의 도입부분에서 피아노와 인간의 목소리는 소리 나는 때 커니즘이 다르기 때문에 의식적으로 같이 호흡해서 시작해야 하며 가사의 자음을 먼저 발음하고 모음으로 노래 부르는 단어의 시작부분이나 자음으로 끝을 맺는 단어의 마지막 부분에서도 반주가 잘 맞추어 연주해야 한다. 또한 페르마타가 나오기 한 두 박자 전부터 음을 확대시키듯 펼쳐야 하는 것도 이러한 루바토가 필요한 부분이다.

슈베르트의 <물레감는 그레첸(Gretchen am Spinnrade)>에서는 노래 선율이 클라이막스인 마디107과 마디111에 나오는 두 번의 A음을 향해 가면서 약간의 감정적인 흥분을 가지고 아첼레란도의 표시가 특별히 없더라도 연주자의 재량으로 템포를 약간 당겨서 앞으로 가게 할 수 있는 부분이다(악보 5).

26) 송정이, 「피아노 연주와 교수법」(서울: 음악춘추사, 1999), pp.44-45.

<악보 5> 슈베르트 <물레감는 그레첸>, 마디102~113

102
Küs - sen, so wie ————— ich wollt, an sei - - - nen

106
Küs - sen, ver - ge - - - hen sollt, an sei - - - nen

110
Küs - sen ver - ge - - - hen sollt!

decresc. e ritard.

R. 슈트라우스의 <밤(Nacht)>은 느린 곡이면서 독일어 자음을 발음하기 위해 빈번하게 발생하는 아고식의 예이다. 중요한 단어를 노래할 때나 단어가

복자음으로 시작하는 경우 약간의 여유가 필요하다. 마디3의 *Nacht* 다음에도 ~cht 발음과 호흡을 위한 시간이 있어야 하고 마디4의 *Bäumen* 에서 äu 의 발음과 고음 F음으로의 도약을 위해서, 그리고 *schleicht* 단어 중 schl 자음이 끝난 후 ~ei 모음에 반주 부분의 E7코드가 맞아야 하므로 거기에서도 약간의 기다림이 필요하다. 또한, 마디6의 *leise* 에서의 테누토를 하기 위한 약간의 시간이 필요하고, 여섯 번째 마디의 *schaut*에서는 sch 자음을 위한 시간과 마디7의 *Kreise*에서는 자음 Kr~을 먼저 하기 위해 미세한 템포의 늦춤이 동반되어야 한다(악보 6).

<악보 6> R. 슈트라우스 <밤>, 마디1~9

The musical score consists of two systems. The first system covers measures 1-4, and the second system covers measures 5-9. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staff. The tempo is marked 'Andantino' and the dynamics range from 'pp' to 'p'. The lyrics are: 'Aus dem Wal - - - de tritt die Nacht aus den (Bau)men (sch)leicht sie (le)-se, (sch)aut sich um in weitem(Krei)-se, nun gib acht.'

페르마타 전에도 약간의 템포의 변화가 필요한데 모차르트의 <미소 락 평온 이(Ridente la calma)>의 마디65에 있는 페르마타를 하기위해서 그 전 마디 부터 자연스럽게 템포 루바토가 이루어져야 한다(악보7).

<악보 7> 모차르트 <미소 락 평온 이>, 마디 58-70

58

re - sti piu se - gno di sde - gno e ti - mor, ne re - sti piu se - gno di
 만 도 두 려움 도 사 라 지 게 해, 오 만 도 두 려움 도 사

64

sde - gno e ti - mor. di sde - gno e ti - mor.
 라 지 게 해 사 라 지 게 해.

f *p* *cresc.* *f*

3. 아티큘레이션

아티큘레이션이란 선율을 음악적으로 소리내기 위해 음들을 연결하거나 분리하는 주법(레가토, 논 레가토, 스타카토, 테누토, 슬러 등)을 뜻한다. 아티큘레이션 표시는 음악적 표현의 지시를 하기 위해 작곡가가 쓰는 가장 중요한 도구 중의 하나이다.²⁷⁾

훌륭한 아티큘레이션은 지속적으로 흐르는 선율을 논리적인 작은 단위로 분리시키는 것으로서 어떤 특정한 음에 악센트를 준다면, 다이내믹의 변화를 준다면, 혹은 리듬을 아첼레란도 혹은 리타르단도 하여 일상생활에서 자연스럽게 말할 때 사용하는 방법과 같은 이론이다.²⁸⁾

아티큘레이션에 관해 이야기 할 때 분리 될 수 없는 것이 프레이즈이다. “프레이징은 음악에 있어서 호흡이며 생명과도 같은 것이다. 프레이징이 없이 연주되는 음악은 구두점을 제대로 살리지 못한 연설문처럼 무의미해져 버린다. 따라서 표기가 제대로 되어 있지 않은 악보에, 그 음악 특유의 프레이징과 아티큘레이션을 적절하게 살려 넣는 방법을 배우는 것이 연주자에게는 필수적인 과제이다.”²⁹⁾

저명한 플루트 주자이며 이론가였던 크반츠(Johann Joachim Quantz, 1697~1773)는 “작품의 성공적인 연주를 위해서는 선율의 성격을 충분히 파악하고 음을 적절하게 연결 또는 분리시킬 수 있는 연주자의 능력이 필요하

27) Heasook Rhee, *The Art of Instrumental Accompanying: A Practical Guide for the Collaborative Pianist*, p.153.

28) 안미자, 「피아노 어떻게 배울까」 (서울: 이화여자대학교 출판부, 2007), p.172.

29) Howard Ferguson, 「건반음악의 해석」, p.78.

다”³⁰⁾ 라고 하면서 프레이징과 아티큘레이션의 중요성을 강조하였다. 이와 같이 프레이징과 아티큘레이션은 음악의 생명과 같은 것으로 인식되어 음의 미적 감각의 표출을 위한 중요한 방법이 되었다.³¹⁾

프레이즈는 음악에서의 자연스러운 구획이다. 따라서 프레이징은 다양한 길이를 가지는 구획과 이들 사이의 관계를 나타내주는 것이라 할 수 있다. 한편 아티큘레이션은 프레이징의 보다 세분화된 작업으로서 어떤 한 음이 이웃하는 한 음 또는 여러 음들과 함께 묶여 있는지, 아니면 어느 정도 분리되어 있는지의 여부를 밝히는 것이다.³²⁾ 아티큘레이션에 대해 디힐러(Josef Dichler)는 다음과 같이 설명하고 있다.

좋은 아티큘레이션이란, 말로 비유하면 각 단어를 정확하게 알아 듣기 쉬운 명료성과 거기에 알맞은 음의 높이로 발음하는 것을 말한다. (중략) 음악의 경우에는 음의 스타카토 또는 레가토, 그 사이에 존재하는 모든 표현과 2개 혹은 많은 음의 결합 또한 결합된 음군의 마지막 음의 끊는 방법 등이 그것이다. 음악의 모든 종류, 특히 명료성을 필요로 하는 곳에서 중요한 표현수단이며 다성 음악적인 문제에서부터 형식, 주제, 동기 등을 설명하기 위한 보충적 의미로도 사용된다.³³⁾

30) Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte Traversiere zu Spielen*, 1789.

Hans-Peter Schmitz 편역 (Bärenreiter Kassel and basel, 1953), p.76. 송정이, 「피아노 연주와 교수법」(서울: 음악춘추사, 1999), p.31에서 재인용.

31) 송정이, 「피아노 연주와 교수법」, p.31.

32) Howard Ferguson, 「건반음악의 해석」, pp.78-79.

33) 박영수, 「피아노 주법과 교수법」, p.243.

그러나 하이든, 모차르트와 그 이외의 고전 시대 작곡가들의 정통적인 에디션에는 연주 방향에 지침이 될 만한 지시가 거의 없다. 19세기 이전에 생존했던 대부분의 위대한 작곡가들은 그들이 작품을 직접 연주했거나, 연주를 직접 감독했으므로 개인적으로 그들이 바라는 것을 실행에 옮길 수가 있었다. 그러므로 당시의 연주자는 직감력과 음악적 상식에 의하여 곡을 해석했다. 따라서 일반적으로 당대에 당연히 그렇게 되는 것이라고 수용했던 것은 의례히 표시를 하지 않았다.

이러한 프레이징과 아티클레이션은 19세기 말엽에 그 중요성이 인식 되어 비로소 작곡가들이 그들의 음악에 표기하기 시작하였다. 이러한 필요성을 절감하여 리만과 베스트팔(Rudolf Westphal, 1826~1892)은 그들이 연구한 프레이징과 아티클레이션으로 고전음악을 편집하였다. 그러나 이들 19세기 편집자들의 표기 방법은 지극히 일방적이어서 간혹 작곡가의 원본과는 전혀 상반되는 표기가 삽입되어 있어 연주자들에게 작곡가의 의도가 잘못 인식되는 경향이 있다.³⁴⁾

1) 레가토

레가토는 악보에서 보통 음표 위에 연결선인 슬러로 표시한다. 슬러가 함축하는 의미는 “연주자가 한 음을 다음에 시작하는 음 위에 약간 겹치게 연결하거나 혹은 최소한 한 음이 다른 음과 연결되는 이미지를 만들어 내는 것이다.”³⁵⁾

34) 송정이, 「피아노 연주와 교수법」, p.31.

진정한 레가토는 즉, 진정한 음의 묶음은 앞팔(손에서 팔꿈치까지)과 위팔(팔꿈치에서 어깨까지)을 포함한 전체적인 팔의 일관된 움직임이 있어야 가능하다. 슬러가 있는 프레이즈에서는 팔목이 낮은 상태에서 프레이즈를 시작했다가 프레이즈의 끝에서는 팔목이 수평보다 높은 상태로 끝나게 해야 한다. 여기에서 팔목의 높낮이는 앞팔과 위팔 모두의 서로 상호적인 역할에 의해 이루어지게 된다.³⁶⁾

만일 팔목이 낮게 위치하기가 어려운 손가락으로 시작하는 경우라도 항상 프레이즈의 시작은 팔목의 위치가 낮은 상태에서 시작해서 점점 팔목의 위치를 높여가 결국 프레이즈의 끝에서의 팔목의 위치가 가장 높아야 한다. 그러나 여기서 중요한 점은 이 움직임이 너무 과하지 않아야 한다.³⁷⁾

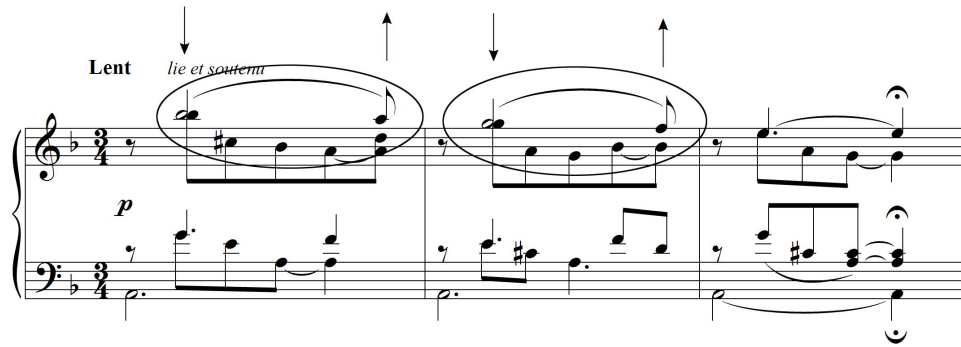
뒤파르크(Henri Duparc, 1848~1933)의 <탄식(Soupir)>에서 오른손과 왼손을 레가토로 잘 연주하기 위해서는 레가토 시작음을 팔목을 낮게 시작해서 레가토 끝음에 이르러서는 팔목의 위치가 높아져서 끝나야 한다. 또한 팔목의 사용과 더불어 레가토에서 중요한 점 중의 하나는 손가락 힘의 문제이다. 손가락에 힘을 뺀 상태에서 건반을 눌렀을 때 음과 음들의 공명이 서로 이어져서 레가토로 소리들이 연결 되는데 만약 손가락에 힘이 많이 주어진 상태에서는 건반이 각각 울릴 수 없고 딱딱하게 끊어지는 소리가 나게 된다. 마디1의 오른손 B \flat 에서 A로 해결, 마디2에서 G에서 F음으로 해결을 레가토로 잘 이어야 한다(악보 8).

35) 안미자, 「피아노 어떻게 배울까」, p.182.

36) Gyorgy Sandor, 「온 피아노 플레잉」, p.69.

37) Gyorgy Sandor, 「온 피아노 플레잉」, p.69.

<악보 8> 뒤파르크 <탄식>, 마디1~3



대부분 레가토로 연주해야 하는 곳에는 슬러가 표시되어 있는데 모차르트 <<돈 죠반니(Don Giovanni)>> 중, <나를 때려줘요 마제토(Batti, batti, o bel Masetto)>와 같이 아티클레이션 기호가 없을 때의 모차르트의 곡은 당시의 습관에 따라서 논 레가토 연주를 의미하였다. 이것의 음 진행은 다음 음을 터치하기 전에 손가락을 건반에서 잠시 동안 먼저 떼어 놓았다가 다음 음으로 진행시킨다. 이것은 모차르트의 곡을 연주할 때 놓쳐서는 안 되는 기법 중의 하나이다.³⁸⁾ 현악기 주자들은 슬러가 없는 패시지에서는 데타체 보잉을 사용하는데 피아노도 이와 같은 유사한 사운드를 내기 위해 페달사용을 자제 하고

38) Paul Badura-Skoda, Eva Badura-Skoda, *Mozart Interpretation* (Wien Eduard: W.V.G.), 1957, p.60. 박영수, 「피아노 주법과 교수법」, p.218에서 재인용.

비슷한 성격의 소리를 내야한다.³⁹⁾ 반주부의 왼손음형은 전형적인 모차르트의 논 레가토 주법이라고 볼 수 있다. 따라서 이것을 연주할 때는 페달 소리에 주의하고 현악기의 데타체 기법을 상상하면서 가볍게 연주해야 한다. 마디64의 왼손 베이스에 나오는 음형들은 모차르트 음악에서 많이 등장하는데 이 때 F음들을 핑거페달(finger pedal)처럼 유지시키면 페달을 쓰지 않고도 오른손의 8분음표 코드들에서 울림이 좋은 소리를 얻을 수 있다(악보 9).

<악보 9> 모차르트 <<돈 죠반니>> 중 <나를 때려줘요 마제토>, 마디61~64

39) Heasook Rhee, *The Art of Instrumental Accompanying: A Practical Guide for the Collaborative Pianist*, p.163.

2) 슬러

슬러란 음높이가 다른 둘 또는 그 이상의 음표의 위나 아래에 긋는 선을 말한다. 이는 선율감을 주기 위하여 음과 음 사이를 끊어지지 않도록 매끄럽게 연주하라는 뜻을 나타낸다.⁴⁰⁾ 악보의 음표 위에 나타나는 연결선인 긴 슬러(long slur)는 레가토나 프레이즈를 표시한다. 이와 같이 몇 마디에 걸쳐 있는 긴 슬러는 관악기에서는 노 텅잉(no tonguing)을 뜻하고 현악기에서는 보잉(bowing)을 나타내며 성악에서는 성악가가 한 숨(one breath)으로 그 프레이즈를 연주하는 것을 의미한다.⁴¹⁾

짧은 슬러(이음줄)는 두 가지의 다른 의미를 가질 수 있다. 첫째는 연결하는 이음줄로서 레가토 슬러(legato slur)이다. 이것은 대부분 느린 템포에서 많이 쓰이게 되며, 슬러의 끝은 프레이징의 끝처럼 짧게 끊어서는 안 된다. 이때는 손끝을 약간만 들어줄 뿐 음은 끊어지지 않은 상태에서 다음으로 계속된다. 이것을 숨쉬는 레가토(breathing legato)라고도 말한다. 둘째는 음을 짧게 끊어 주는 이음줄로서 아티클레이팅 슬러(articulating slur)라고 한다. 이것은 보통 두 음 또는 세 음 위에 쓰여 지며, 첫 음은 강조하여 깊이 치고 끝 음은 여리게 끊어 준다. 이 때 주의할 점은 이음줄의 끝 음을 짧게 끊되 스타카토처럼 크게 악센트를 주어서는 안 된다. 그러나 이 두 가지의 해석은 모호한 경우가 많기 때문에 쉽게 판단하는 기준을 염두에 두어야 한다. 레가토 슬러는 세로줄이나 강한 박 바로 앞에서 끊기는 경향이 있고 눈에 떨어지지

40) Michael Don Randel, ed. *Harvard Concise Dictionary of Music*. (Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1978). p.468.

41) Heasook Rhee, *The Art of Instrumental Accompanying: A Practical Guide for the Collaborative Pianist*. p.154.

어떠한 씬을 암시하지 않고도 긴 레가토 선율을 작은 단위로 나누어 준다. 반면 아티큘레이팅 슬러는 항상 짧으며, 대부분 둘 혹은 셋 정도의 음 위에 쓰여지며 첫음에 강세가 와서 강조하여 깊이 치고 끝음은 여리게 끊어 준다. 이음줄의 끝 음을 짧게 스타카토로 끊어야 하지만 크게 악센트를 주어서는 안 된다.⁴²⁾

바그너의 <천사(Der Engel)>는 프레이즈를 나타내는 긴 슬러의 예이다. 마디1과 마디2에 걸쳐져 있는 반주부의 오른손이 한 프레이즈를 이루고 있고 그것의 모방기법으로 마디2와 마디3의 테너 음역에 해당하는 부분이 한 프레이즈를 이루고 있다. 성악 파트는 마디3의 마지막 박자부터 마디8의 두 번째 박자까지가 긴 슬러 표시로 인해 한 프레이즈를 이루고 있다(악보 10).

42) Howard Ferguson, 「건반음악의 해석」, p.93.

<악보 10> 바그너 <천사>, 마디1~8

Sehr ruhig bewegt

In der Kindheit frühen

p (*sehr sanft und weich*)

pp

5

Tagen hört' ich oft von Engeln sagen, die des

베토벤의 <아델라이데(Adeleide)>에서는 두 가지 종류의 짧은 슬러가 등장한다. 마디41의 셋째, 넷째 박자에 나오는 슬러는 아티클레이팅 슬러로서 슬러의 첫 음은 깊게 눌러주고, 둘째 음은 짧게 스타카토처럼 끊어주고, 셋째 음

은 스타카토로 연주해야 한다. 마디42 반주의 왼손에 나오는 짧은 슬러는 레가토 슬러로서 이 슬러의 마지막 음은 짧게 끊어 치지 말고 가볍게 손을 들어 주는 동작에서 멈춰야 한다(악보 11).

<악보 11> 베토벤 <아델라이데>, 마디41~43

41

A - bend - - lüft - chen im zar - ten Lau - be

이 밖에도 기보된 음가보다 더 길게 음을 늘려주는 테누토 터치가 있는데 이것은 음의 명료도와 음색을 이유로 오른쪽 페달을 사용하기 보다는 손가락으로 음을 지속 시켜주는 방법이 더 선호된다. 알베르티 베이스나 이와 비슷한 반주 음형의 연주에서는 테누토 터치가 더욱 빈번하게 사용된다.⁴³⁾

브람스의 <옛 사랑(Alte Liebe)> 마디53의 반주부 왼손 둘째 박자부터 C-E-A-C 네 음, 마디54의 둘째 박자에 나오는 E-G#-B-D 네 음들을 유지 시킴으로서 페달을 적게 쓰거나 안 쓰고도 명료하고 울림 있는 소리를 낼 수 있다(악보 12).

<악보 12> 브람스 <옛 사랑>, 마디53~58

The image shows a musical score for Brahms' 'Alte Liebe' (Alte Liebe), measures 53-58. The score is written for voice and piano. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staff. The vocal line starts at measure 53 with the lyrics 'sei - - - ne, sei - - - ne Bahn.' The piano accompaniment features a prominent left-hand bass line with sustained notes and a right-hand melody. The score includes dynamic markings like 'p' and 'dolce', and performance instructions like 'ped.'

43) Howard Ferguson, 「건반음악의 해석」, p.95.

3) 스타카토

스타카토 표시는 18세기 초까지는 주로 손으로 쓰기 편하다는 이유로 줄모양(| strock)나 인쇄하기에 쉽다는 이유로 췌기모양(▼ wedge)을 사용했고, 현대와 같은 점(• dot)은 18세기이후부터 보편화되었다. 하이든과 젊은 시절의 모차르트는 보통의 스타카토나 악센트를 표시하기 위해 줄모양을 사용하였다. 또한 메조스타카토에 대해서는 스타카토 점을 사용하였는데 슬러로 연결하기도 하고 그렇지 않은 경우도 있었다. 나중에 모차르트는 후기 작품부터 주로 점을 사용 하였는데 이 때는 짧게 끊어 치는 음형 위에 사용했을 뿐만 아니라 반복되는 음이나 다양한 길이의 음계와 스케일등의 가벼운 터치 (leggiero)로 치는 악절 위에 사용하였다.⁴⁴⁾

베토벤과 그 이후의 작곡가들은 현대와 같은 스타카토의 표기와 연주방법을 사용하였다. 즉, 췌기모양(▼)은 스타카티시모(staccatissimo)라 하여 음의 1/4 길이로, 점(•)은 보통 사용하는 스타카토(staccato)로서 음의 1/2길이로, 그리고 메조 스타카토(.....)는 음의 3/4길이로 연주하였다.⁴⁵⁾

18세기 초반의 음악에서 췌기 모양의 기호는 편하다는 이유만으로 쓰여 졌기 때문에 오늘날의 점과 똑같은 스타카티시모를 의미하는 것은 아니다. 18세기 후반의 췌기 모양의 기호는 스타카토나 악센트, 혹은 이 둘을 혼합한 것 중의 하나를 의미하였다.(그리고 슈베르트는 항상 이런 의도로 그 기호를 사용하였다.) 마침내 19세기 초에 와서, 췌기 모양의 기호는 오늘날의 스타카티시모가 되었다.⁴⁶⁾

44) 모차르트의 후기 작품부터는 주로 점을 쓰기 시작하였으며 반복되는 음이나 레가토로 움직이는 스케일에도 가벼운 터치로 치기 위해서 사용하였다. 송정이, 「피아노 연주와 교수법」, p.35.

45) 송정이, 「피아노 연주와 교수법」, p.35.

그러나 이러한 스타카토의 음의 길이는 템포와 음악적 전후 관계의 특성이 결정한다. 2분음표의 스타카토는 4분음표의 스타카토처럼 짧지 않으며 4분음표의 스타카토는 8분음표의 스타카토만큼 짧지 않을 수 있다. 또 빠르고 가벼운 패시지에서는 느리고 무거운 패시지에서보다 짧게 연주한다.

베토벤 <슬픔 속의 기쁨(Wonne der Wehmut)>의 마디1과 마디2의 오른손 반주부에 나오는 32분음표 슬러-스타카토와 라흐마니노프(Sergey Rachmaninov, 1873-1943)의 <노래하지 마오, 아름다운 이여(НЕ Пой, КРАСАВИЦА)>의 왼손 반주부에 지속적으로 나오는 8분음표 슬러-스타카토로 스타카토 음의 길이를 비교해 볼 수 있다. 앞의 곡은 Andante espressivo 이고 뒷 곡은 Allegro라는 차이점과 함께 곡의 내용과 분위기에 따라 본래 각기 가지고 있는 음가와는 상관없이 앞에 나오는 32분음표 슬러-스타카토의 음가가 훨씬 길고 무겁다는 것을 알 수가 있다(악보 13,14).

46) Howard Ferguson, 「건반음악의 해석」, pp.91-92.

<악보 13> 베토벤 <슬픔 속의 기쁨>, 마디1~7

Andante espressivo

Trock-net nicht, trock - net nicht, Tränen der e - wi - gen

p

4

Lie - be! Trocknet nicht! Ach nur dem halb getrocknet en

<악보 14> 라흐마니노프 <노래하지 마오, 아름다운 이여>, 마디1~6

The musical score is presented in two systems. The first system (measures 1-3) begins with a treble clef and a bass clef. The tempo is marked 'Allegretto' and the dynamics are 'pp'. The melody in the right hand is characterized by eighth-note patterns and slurs. The left hand provides a steady accompaniment with eighth notes and rests. The second system (measures 4-6) continues the piece, with the right hand melody becoming more intricate and the left hand accompaniment maintaining its rhythmic pattern. The key signature remains one sharp (F#).

3. 페달

곡에 맞는 적절한 페달링을 위한 연구는 현악기 주자나 성악가들이 비브라토의 조절에 관해 연구 하는 것과 마찬가지로 피아니스트에게는 본질적인 문제이다. 피아니스트가 페달의 기본적인 원리를 이해하고 그 이해와 더불어 예

민하게 귀로 듣고 그 소리를 이미지화 시켜 결합시키면 소리와 색깔을 생성해 내는 첫 걸음을 내딛게 되는 것이다.⁴⁷⁾

루빈스타인(Anton Rubinstein, 1829-1894)은 '피아노의 영혼은 페달이다'⁴⁸⁾, 부조니(Ferruccio Busoni, 1866~1924)는 '페달은 땅으로 향하는 달빛의 흐름이다'⁴⁹⁾, '페달이야말로 피아노의 원초적이고 가장 놀라운 속성이다'⁵⁰⁾, 라흐마니노프(Sergey Rachmaninov, 1873~1943)는 '페달은 피아노의 열이다'⁵¹⁾, 무어(Gerald Moore, 1899~1987)는 '페달의 운용은 피아니스트의 생명'⁵²⁾ 이라고 하였듯이 많은 연주자들이 페달의 중요성과 그 역할에 대해 강조하고 있다.

초급, 중급의 학생이 아닌 피아노를 전공하는 학생들에게서도 페달 사용의 미숙함이 자주 드러나는 것을 보면 페달의 적절한 사용이라는 것이 단순히 신체적인 운동이 아닌 소리 개념에 대한 전반적인 이해를 바탕으로 한 음악적인 문제라는 것을 알 수가 있다. 적절한 페달의 사용은 바로 처음부터 모든 피아니스트에게 청각적 발달의 일부분이어야 한다. 즉, 페달의 사용은 신체와 청각의 결합인 종합 조절적인 것으로 통합되어야 한다.⁵³⁾

피아니스트는 페달을 다양한 목적들을 위해 사용한다. “손가락으로 유지할 수 없는 사운드를 길게 연장시키기 위해서, 좋은 레가토를 만들어 내는 데 손

47) Heasook Rhee, *The Art of Instrumental Accompanying: A Practical Guide for the Collaborative Pianist*, p.129.

48) Heinrich Neuhaus, 「피아노 연주기법」, 조윤용역 (서울: 삼호출판사, 1992), p.191.

49) Heinrich Neuhaus, 「피아노 연주기법」, p.191.

50) Heinrich Neuhaus, 「피아노 연주기법」, p.191.

51) 박영수, 「피아노 주법과 교수법」, p.179.

52) 박영수, 「피아노 주법과 교수법」, p.179.

53) Max W Camp, 「피아노 연주법」, 안미자역 (서울: 이화여자대학교 출판부, 1999), p.84.

가락을 보조하기 위해서, 음들을 화성으로 결합시키기 위해서, 또는 리듬 액센트를 증대시키기 위해서” 사용한다.⁵⁴⁾ 반대로 소리를 약화시키거나 음색의 변화를 원할 때, 그리고 페달이 가장 크게 기여하는 부분인 배음들을 자유롭게 하여 피아노의 소리를 풍요롭게 하는 데에 페달을 적절히 사용한다.

페달이 만들어진 이후 작곡가들은 악보에 페달을 표기하기 시작했지만, 페달 표기에는 사실 애매한 요소들이 많다. 누르는 표기는 있지만 정확히 어디까지 누르고 있어야 하는지 또는 페달을 끝까지 다 누를 것인지, 반만 쓸 것인지 아니면 그것보다 더 적게 쓸 것인지에 대한 명확한 표기는 찾아보기 힘들다. 모차르트나 베토벤 시대에는 피아노 소리가 현대의 피아노 소리보다 약했고 또 건반을 누름과 동시에 바로 빠르게 작아졌다. 따라서 베토벤은 현대 피아노와는 적절하지 않은 매우 긴 페달을 많이 표기하고 있다.

현대 그랜드 피아노에는 세 개의 페달이 장착되어 있는데 오른쪽 페달은 댐퍼페달(damper pedal) 또는 서스테인링 페달(sustaining pedal), 왼쪽 페달은 우나 코다 페달(una corda pedal), 가운데 페달은 소스테누토 페달(sostenuto pedal)이라 칭한다.

피아니스트가 가장 오른쪽에 위치하고 있는 댐퍼페달을 밟으면 모든 댐퍼들이 올라가고 모든 현들을 해방시켜 진동을 자유롭게 하고 공명하는 잔향과 배음들을 창조한다. 이것을 사용함으로써 손가락만으로 레가토 연주가 불가능할 때 쉽게 레가토를 연주 할 수 있게 된다. 또한 이것은 피아노가 넓은 범위의 색깔과 풍부한 소리를 내는 것을 가능하게 한다. 이 페달은 “소리들, 코드, 화성들의 섞음을 도와주기 때문에 화성에 대해서 철저히 아는 것이 페

54) Boris Berman, 「피아노 연주법」, p.110.

달을 효과적으로 사용하는 데 있어서 매우 중요하다.”⁵⁵⁾

댐퍼페달은 유지되는 효과를 조절하기 위해 전부(full depth)밟거나 1/2 or 3/4 만 밟는 등 여러 가지 방법으로 쓸 수 있다. 댐퍼페달의 효과는 다음의 세 가지로 요약해 볼 수 있다.

첫째, 지속성 (sustaining) 효과이다. 댐퍼 페달을 사용함으로써 피아노의 현은 더 길게 진동하게 되고 따라서 레가토에 더 가까운 소리를 가능하게 한다. 둘째, 균형 (balancing) 효과이다. 페달의 깊이는 사운드의 질적, 양적인 면에서 최상의 밸런스를 찾기 위해서 결정적으로 중요하다. 댐퍼 페달의 소리를 유지시키는 효과는 공명과 배음의 자연스러운 축적으로 다이내믹을 증대시키는 면에서 피아니스트에게 매우 유용하다. 그러나 이러한 배음들의 축적은 과하게 큰 소리를 만들 수가 있다. 피아노에서 길게 유지되는 베이스의 음들은 거대하게 큰 볼륨이 될 수 있어 예민한 손가락 터치와 결합과 얼마나 깊게 페달을 밟아야 하는가의 선택을 요구하게 된다. 길지만 얇게 밟는 페달은 파트너의 소리를 넘어서지 않는 범위의 색깔과 음량을 얻게 해 준다. 이와 같이 예민하게 사용하는 페달링은 실내음악에서 특별히 중요하다. 셋째, 혼합 (blending)의 효과이다. 기본적으로 대조적인 음색을 가진 악기들과 소리를 블렌딩 하기 위해서 피아노의 댐퍼페달은 유익한 도구가 된다. 원래의 피아노 소리는 현악기나 관악기나

55) Gyorgy Sandor, 「온 피아노 플레이」, p.175.

성악가의 목소리와 비교하면 더 타악기적이다. 이 때 댐퍼페달을 미리 밟은 상태에서 첫 음을 터치하면 보다 덜 직접적이고 둥근 울림을 내는 결과를 낳게 된다. 따라서 그 때 생기는 공명과 배음은 파트너들과의 소리의 블렌딩에 적합한 소리를 창조한다.⁵⁶⁾

페달을 눌러 주는 순간의 타이밍은 음역에 따라 약간의 차이가 있다. 아주 낮은 음역에서는 중간 음역에 비해 순수음을 찾는 데 시간이 걸린다. 그러므로 페달을 조금 나중에 밟아 주는 것이 좋다. 낮은 음역에서는 새로 치는 음이나 화음의 소리가 “자기 귀에 깨끗하게 들린다는 확신이 있기 전에는 절대로 페달을 다시 밟지 말아야 한다.”⁵⁷⁾

페달을 어느 정도로 사용해야 하는가에 대한 문제는 연주하게 될 피아노마다 다르고 연주 홀의 상태에 따라 매번 다르다. 예를 들어 사람이 가득 찬 홀이나 전문 연주 홀이 아니면서 카펫이 많이 깔려 있는 곳에서는 음향을 풍부하게 하기 위해 페달을 좀 많이 써야 할 것이며, 관객이 많지 않은 홀이거나 울림이 많은 교회나 성당, 혹은 강당일 경우에는 반사해 오는 소리들이 많을 것이므로 페달을 적절히 줄여 사용해야 할 것이다. 그러므로 미리 계산되고 연습된 페달의 타이밍이나 길이를 항상 똑같이 사용하는 것은 바람직하지 않다.

따라서 페달의 깊이나 길이를 결정하는 것은 발을 예민하게 사용하는 신체적

56) Heasook Rhee, *The Art of Instrumental Accompanying: A Practical Guide for the Collaborative Pianist*, pp.130-131.

57) Joseph Banowetz, 「페달링의 원리」, 노영혜역 (서울: 음악춘추사, 2005), p.26.

능력과 함께 분별력 있는 귀와 민감한 터치가 매우 중요한 역할을 한다. 피아니스트의 주의 깊은 귀는 만들어지고 있는 소리를 분석하여 페달 사용의 정도를 결정하는데 큰 역할을 담당한다. 페달의 사용은 피아노 울림을 만들어 내는 여러 가지 요소 중의 하나로서 손가락 터치와 서로 반대적인 상호작용을 한다. 즉, 터치가 가벼울 때는 페달을 깊고 길게 사용할 수 있고, 터치가 두텁고 무거울 때는 페달의 전체를 밟지 말고 반만 사용한다든지 자주 페달을 바꾸어 사용해야 한다.⁵⁸⁾

페달은 밟는 깊이와 길이에 따라 여러 가지 방법으로 사용된다. 밟는 깊이에 따라 1/2페달, 1/4페달, 3/4페달⁵⁹⁾ 등이 사용될 수 있고, 비브라토(vibrato) 페달이라고 하는 트레몰로(tremolo) 페달법⁶⁰⁾도 길이를 달리하면서 연주자의 선택에 따라 사용될 수 있다. 또한 어느 특정 음을 손가락으로 지속시키는 핑거페달도 하나의 방법이 될 수 있다.

댐퍼페달의 사용은 피아노뿐만 아니라 악기 주자나 성악가들에게도 영향을 준다. 예를 들어 솔로리스트들이 카덴짜나 솔로 패시지를 연주할 때, 피아노가 실제로 연주를 전혀 하고 있지 않고 댐퍼 페달만 밟고 있어도 그들이 훨씬 많은 울림과 아름다운 배음들을 창조해 낼 수 있게 도움을 준다. 실제로 일부 현악기 주자들은 자신들의 빛나는 소리를 얻기 위해서 피아니스트들에게

58) Boris Berman, 「피아노 연주법」, p.111.

59) 1800년경에 만들어진 어떤 악기들은 2개의 무릎 레버를 가지고 있어서 피아니스트가 위와 아래 음역의 반을 따로따로 댐퍼로 조절하게 하였지만 현대 피아노는 이와 같은 역할을 1/2(half pedal), 1/4(quarter pedal)이라는 부분적인 페달 바꾸기를 사용하여 조절할 수 있다. Boris Berman, 「피아노 연주법」, p.113.

60) 소리의 울림을 섞기도 하고 울림을 깨끗하게 해 주기도 하는 효과적인 주법으로 사용되는 페달기법, 발을 빨리 눌렀다 떼었다를 반복하는데 규칙적, 불규칙적으로 모두 사용할 수 있다. Gyorgy Sandor, 「은 피아노 플레이」, p.172.

콘서트홀에서 이러한 기능을 사용해 줄 것을 요청하기도 한다.⁶¹⁾

소프트페달이라고도 하는 가장 왼쪽에 위치하고 있는 우나 코다 페달을 밟으면 모든 액션과 키보드는 오른쪽으로 이동한다. 따라서 각각의 해머들은 3개의 현을 때리다가 2개의 현만을 치게 되고 낮은 음역에서는 각 음에 1개의 현만을 치도록 매커니즘이 바뀐다. 18세기에 이동 장치가 처음 도입되었을 때는 피아노 내부 전체가 해머가 한 줄만을 때릴 수 있도록 충분히 오른쪽으로 일단 이동한 후 점차적으로 두 줄을 때릴 수 있도록 반대쪽으로 조금 되돌아오고, 그 다음 해머가 세 줄 모두를 때려 줄 수 있는 원래의 위치로 되돌아왔다. 베토벤은 자주 una corda(한 줄), due corde(두 줄), tutte corde(모든 줄)라고 표기했다. 이것은 단지 볼륨을 작게 할 뿐 아니라 피아노 소리의 질과 색깔을 변화시킨다. 왼쪽 페달을 떼라는 것은 ‘tutte le corde’로 표기했는데 페달을 밟았을 때와 떼었을 때의 음량 차이를 최소화 하기 위해 떼 직후의 음량은 다소 감소 시켜야 한다.⁶²⁾

세 개의 페달 중 가운데에 위치하고 있는 소스테누토 페달은 피아노의 음을 누른 상태에서 이 페달을 누를 경우 그 음의 댐퍼들을 올리게 되고 따라서 그 특정음만 계속 유지시키는 역할을 한다. 소스테누토 페달이 특정음을 잡아 유지 시키고 있는 동안 피아니스트들은 다른 음들을 자유롭게 칠 수도 있고 댐퍼페달과 우나 코다 페달을 사용하여 여러 복합적인 사운드를 마음껏 구사할 수 있다. 이러한 소스테누토 페달은 주로 베이스 페달 포인트로서의 역할로 쓰이고 따라서 긴 음가의 음을 지속시키면서 한 페달에서 배합시키고 싶지 않

61) Heasook Rhee. *The Art of Instrumental Accompanying: A Practical Guide for the Collaborative Pianist*, p.129.

62) Joseph Banowetz, 「페달링의 원리」, p.134.

은 다른 음들이 있을 때 사용하는 것이 이상적이다.⁶³⁾

이 방법은 어떠한 스타일의 음악에도 유용하게 사용할 수 있다. 전통 음악에서는 스케일 패시지로부터 화음을 구별하여 표현할 수 있고, 현대 음악에서는 꾸밈음이나 경과음들로 인해 혼동스러울 때 구조적으로 기본이 되는 음들을 선택해서 나타내도록 해 준다.

볼프의 <기도(Gebet)>에서는 화음의 진행을 레가토로 원활하게 이끌어 가기 위해 건반과 페달을 약간씩 엇갈려서 누르거나 밟게 되는데 건반을 누른 후 페달을 밟는 식으로 하는 레가토편(legato pedal)⁶⁴⁾ 이 쓰이고 있다. 페달로 음을 연결하는 것과 더불어, 음악적으로도 앞으로의 방향성을 가지고 움직여야 하며 이 때 손가락 끝을 제외한 나머지 손동작에서는 손에 힘을 빼고 이완된 상태를 유지해야만 레가토로 음이 끊기지 않고 연주된다.

특히 이 곡과 같이 중간 이하 음역, 아니면 이 곡보다 더 낮은 음역에서의 레가토 페달 사용은 최소한으로 줄여서 화음과 화음 서로간의 울림에 충돌이 일어나지 않게 해야 한다(악보 15).

63) Gyorgy Sandor, 「온 피아노 플레잉」, p.178.

64) 지연페달(Boris Berman, 「피아노 연주법」, p.111.), 싱코페이션 페달(Karl Leimer & Walter Giesecking, 「현대 피아노 연주법」, p.168.)라고도 한다.

<악보 15> 볼프 <기도>, 마디1~5

Getragen
(Sostenuto)

푸치니(Giacomo Puccini, 1858~1924)의 오페라 <<제비(La Rondine)>>중 <도레타의 아름다운 꿈(Sogno di Doretta)>에서는 아르페지오들의 마지막 음인 가장 높은 음으로 선율선을 연결하기 위해 그 음들은 최대한 끝까지 유지시켜 주고 다음에 나오는 화음들의 베이스음을 치는 순간 페달을 바꿔 주면서 동시에 오른손 다섯째 손가락의 음도 떼어준다.

그리고 마디2에서 마디4로의 진행을 위해 아르페지오로 연주 되는 여덟 개의 화음을 약간의 크레센도를 해 줘야 하는데 음역이 점점 높아져서 음량이 점점 줄어들 수 있다. 이때는 처음에는 각각의 화음을 모두 개별적으로 페달을 바꿔주다가 마디3에서는 두 개의 화음을 한 페달 단위로 묶으면 음량이 커지는 효과를 볼 수 있다(악보 16).

<악보 16> 푸치니 <<제비>> 중 <도레타의 아름다운 꿈>, 마디1~7

The image shows a musical score for PIANOFORTE and CANTO. The PIANOFORTE part is in 2/4 time, marked 'Andante' and 'f'. It features a complex texture with many chords and a prominent bass line. The CANTO part starts at measure 5, marked 'CANTO', and includes the lyrics 'Chi il bel'. The score includes various performance markings such as 'm.s.', 'm.d.', and '8vb -1'.

푸치니의 오페라 <<토스카(Tosca)>>중 <노래에 살고, 사랑에 살고(Vissi d'arte, vissi d'amore)>의 마디18과 마디 20의 베이스 Eb음을 계속 유지시켜줘야 하는 테크닉적인 어려움이 따른다. 그러면서 나머지 선율들이 잘 드러날 수 있도록 연주해야 하는데, 이때 첫 음은 full 페달을 사용하고 마디18의 셋 째, 넷 째 박자에서는 1/2 페달, 마디20에서는 1/4 페달을 사용하면서

점점 페달의 깊이를 얇게 조절해야만 베이스음이 유지되면서 깨끗한 선율선을 만들어 낼 수 있다. 또 다른 방법으로는 왼손 Eb 음을 소스테누토 페달을 사용하여 유지시키고, 그 다음은 화성이 바뀔 때마다 자연스럽게 오른쪽 댐퍼페달을 바꿔서 연주한다(악보17).

<악보 17> 푸치니 <<토스카>>중 <노래에 살고, 사랑에 살고>, 마디18~23

ce - ra la mia pre - ghie - ra ai san - ti ta - ber - na - co - li salì. Sem - pre con

fe' sin ce - ra die - di fio - ri agli al - tar. Nel-

1/2 pedal

1/4 pedal

con anima

pp

cresc.

f

포레(Gabriel Fauré, 1845~1924)의 <달빛(Clare de lune)>은 작고 부드러운 소리를 내고 두 마디 단위의 프레이즈를 살려야 하는데 왼손 반주부가 모두 16분 쉼표로 시작되기 때문에 각 박에 페달을 한 번씩 교체하면 매 박의 첫머리의 볼륨이 약간씩 커지면서 액센트가 들어가 있는 듯이 들리기 쉽다. 따라서 비브라토 페달(트레몰로 페달)을 사용하는데 1/2페달을 불규칙적으로 붙였다 떼었다를 반복한다. 이때는 전적으로 오른손 노래 선율을 최대한 레가토 시키기 위한 목적을 가지고 연주자의 귀가 페달 밟는 포인트와 길이의 결정권자가 되어야 한다(악보 18).

<악보 18> 포레 <달빛>, 마디1~6

Andantino quasi Allegretto. ♩ = 78.

CHANT.

PIANO.

p

sempre dolce

4. 앙상블

반주가 있는 곡을 연주할 때 피아노 반주부는 자기 파트에 주요 선율이 있는 부분을 제외하고는 주로 다른 노래 라인을 지지하거나 강화하도록 구조가 이루어져 있다. 종종 미세한 템포의 증가나 감소가 생기더라도 반주부분에서는 솔로이스트를 뒷받침 해 줘야 한다. 이것은 반주자가 본인의 파트뿐만 아니라 솔로이스트 파트까지도 당연히 인지하고 있어야 하는 것을 의미한다.

슈베르트의 <그대 나의 안식(Du bist die Ruh)>의 마디32~36은 성악가가 한 호흡으로 노래 부르기 힘든 부분이다. 이때 반주자가 34마디부터 미세하게 템포를 당겨 주면 성악가가 훨씬 쉽게 노래 부를 수 있고 좋은 앙상블을 이룰 수 있다(악보20).

<악보 20> 슈베르트 <그대 나의 안식>, 마디28-40

28

Kehr ein bei mir, und schlie - ße

34

du still hin - ter dir die Pfor - ten zu. Treib an - dern Schmerz

좋은 앙상블을 위한 균형의 문제들은 매우 경험 있는 피아니스트들도 중요한 관심사이다. 일반적으로 두 연주자간의 균형은 항상 작곡가의 본래 강세에 기초하여 이해되어진다. 연주자들은 현악기나 관악기의 비루투오조(virtuoso)적인 작품과 듀오 소나타의 피아노 파트는 많은 차이점이 있다는 것을 알아야 한다. 앞의 것은 피아노가 주로 솔로에 종속되는 역할이고 뒤의 것은 피아노가 동등한 파트너가 되어야 한다.⁶⁵⁾ 이것을 성악에 적용시켜 보면 콜로라투라 소프라노와 같은 매우 기교 있는 곡에 있는 단순 리듬의 반주를 할 때와 슈베르트나 슈만의 연가곡을 반주할 때에 많은 차이가 있다는 것과 일맥상통한다.

균형의 문제에 있어서 경험이 많지 않은 반주자들은 소리를 보충해 주는 내성보다 오른손의 가장 높은 선율을 드러나게 치는 경향이 있다. 그들은 성악가와 가사가 의미하는 가치를 이해하는 데 기초가 되는 왼손 베이스 선율의 중요성을 깨닫지 못한 것이다. 같은 노래라도 남자 성악가가 부를 때 보다 여자 성악가가 부를 때 베이스 선율을 더 드러나게 연주 해 주어야 한다.⁶⁶⁾

연주 홀마다 음향(acoustic)이 다르고 관객의 많고 적음에 따라서도 소리가 달라지기 때문에 홀 리허설 때에 반주자들은 적절한 다이내믹을 선정하고 성악가와 균형을 맞춰야 한다. 대체로 성악가의 모든 음들이 반주자의 귀에 깨끗하게 잘 들리면 둘의 균형은 잘 맞고 있는 것이다. 즉, 성악가의 소리가 잘 들리지 않으면 분명 반주 소리가 큰 것이다. 만약 성악가가 피아노 소리를 듣기에 쉽지 않다면 완벽한 앙상블을 위한 반주자의 모든 관심사와 테크닉들

65) Heasook Rhee, *The Art of Instrumental Accompanying: A Practical Guide for the Collaborative Pianist*. p.83.

66) Leonne Lewis, "Masters of Chamber Music," *Clavier*, 46, no.8 (October, 2007): 20.

은 무익한 것이 되고 만다. 동시에 반주자는 성악가들을 압도하지 말아야 한다. 피아노 반주자들은 단지 성악가를 도와주는 정도가 아니라 작곡가가 펼쳐 놓은 전체 음악의 관리인이라는 것을 꼭 기억해야 한다.⁶⁷⁾

피아노 뚜껑은 성악반주이든지 기악반주이든지 가능한 완전히 열어 놓고 하는 것이 좋다. 그래서 청중이 피아노와 잘 혼합되어 배음을 통해 나오는 성악이나 기악의 풍성한 음량과 화려한 색깔들을 들을 수 있게 해 주어야 한다. 이 때 반주자는 연주 홀의 음향을 빨리 잘 파악하여 그들의 음악과 균형을 잘 맞추어야 한다.⁶⁸⁾

대부분의 악기나 목소리는 모든 음역대 중 어느 일정 부분에서 보다 취약한 음역대를 가지고 있다. 그 음역대에서 음들을 계속 지속시키고 있어야 하는지 아니면 잠시 지나가는 음들인지에 관계없이 피아니스트는 그 음역대에서 파트너들이 그들의 능력을 잘 발휘할 수 있도록 예민하게 소리에 변화를 주어야 한다. 성악의 경우 낮은 음역대에서 문제가 많이 발생하지만 때때로 ‘과사 지오(passagio)’라 불리는 즉, 흉성이나 두성으로는 해결이 안 되는 고음 직전의 중간 음역(middle voice)구간에서도 문제가 생기기도 한다.

슈만의 <봄밤(Frühlingsnacht)>은 반주부에서 매우 빠른 음형이 등장한다. 빠른 음형의 반주부를 작게 치는 것은 쉽지 않은 일이다. 그런데 그것과 더불어 이 곡의 노래 선율은 테너들이 부르는 원조의 조성인데도 매우 낮은 음역으로 노래 불러야 하는 것을 볼 수 있다. 따라서 반주부에 마디1의 크레센도 후 나오는 마디2의 첫 박인 베이스음과 마디4의 첫 박인 베이스음은 노래

67) Martin Katz, *The Complete Collaborator: The Pianist as Partner*, p.137.

68) Leonne Lewis, "Masters of Chamber Music," p.56.

의 D#음과 E#음이 잘 들릴 수 있게 매우 작게 subito *p* 처럼 반주해야 한다.

반면 마디2에서는 성악선율과 더불어 크레센도를 충분히 해 준 후 마디3의 첫 베이스 음인 G#음은 큰 음량으로 연주해도 된다. 노래 음역이 중간 음역대인 이유인 것과 더불어 그 음은 이 곡의 첫 번째 프레이징의 정점이기 때문이다(악보 21).

<악보 21> 슈만 <봄밤>, 마디1~5

Ziemlich rasch Leidenschaftlich p

Ü - berm Gar - - - ten durch die

p

Mit Pedal *subito p*

Lüf - te hört' ich Wander - vò - gel zieh'n, das be -

다음의 슈만 작품 <신성한 라인강의 흐름에(Im Rhein, im heiligen Strome)>은 고음가수가 부르는 원조 조성의 곡인데 멜로디 선율이 테너가 부르기에는 다소 낮은 음역대의 음으로 열 마디 이상이 진행되고 있다. 그런데

반주부는 강한 포르테로 연주하도록 제시되어 있다. 따라서 노래를 살려 주기 위해 반주부의 음량을 많이 줄여야 하겠지만, 곡의 분위기를 잘 살리기 위해서는 반주부가 과도하게 약해져서도 안 된다. 따라서 이 곡을 연주할 때는 최대한 성악가와 좋은 앙상블이 되도록 음량의 균형을 잘 맞추면서 다이내믹도 살려 노래 부르는 뉘앙스와 맞추어 마르카토 기법으로 잘 유지시켜야 한다. 짧은 슬러들의 첫 음에 모두 액센트를 넣는 것을 금지하고 곡의 가사 내용과 맞추어 물이 위에서 아래쪽으로 내려오듯이 두 마디 단위로 프레이즈를 잡는 것이 적당하다(악보 22).

<악보 22> 슈만 <신성한 라인강의 흐름에>, 마디1~12

Ziemlich langsam

Im Rhein, im hei - li - gen Stro - me, da spie - gelt sich in den

Well'n, mit sei - nem gro - ßen Do - - - me, das

슈베르트의 <뮤즈의 아들(Der Musensohn)>은 빠르기말이 Ziemlich lebhaft (상당히 활발한)로서 한마디가 하나의 맥박을 갖는 리듬이다. 따라서 성악 성부에 매우 빠른 패시지가 나오는 경우, 그리고 많은 단어들과 빠른 말이 필요한 부분들에서는 성악가들이 단어를 제대로 전달하기 위해 큰 다이내믹으로 노래를 부를 수 없게 된다. 즉, 어떤 언어로 부르는지에 상관없이 성악가의 음량은 제한적일 수밖에 없다. 그것은 말을 잘 전달하기 위한 목적 때문에 성악가의 입이 결코 길게 열린 상태를 유지할 수 없기 때문이다.⁶⁹⁾

따라서 이렇듯 빠른 곡을 연주할 때 피아니스트는 다이내믹이 솔로파트를 넘어서지 않게 주의하고 각 음절에 추진력을 실어 주고, 프레이즈의 꼭대기로 향하는 방향성을 가져야 하며 특히 독일 가곡인 경우에는 중요한 단어의 자음을 부를 때는 약간의 테누토를 같이 해 주고, 지극히 짧고 간결한 페달링을 해 줘야 한다(악보 23).

69) Martin Katz, *The Complete Collaborator: The Pianist as Partner*, p.142.

<악보 23> 슈베르트 <뮤즈의 아들>, 마디1~17

Ziemlich lebhaft

p *fp* *fp* *fp* *decesc.*

6

Durch Feld und Wald zu schwei-fen, mein Lidechen weg zu pfei-fen so geht's von Ort zu

12

Ort, so geht's von Ort zu Ort! Und nach dem Tak-te re-get, und nach dem Maß be-

볼프의 <봄의 노래(Er ist's)>는 노래 선율은 서정적으로 가고 있는 반면 반주부는 짧은 슬러들의 연속으로 한 마디에 두 번씩 액센트가 들어가게 연주하기 쉽다. 또한 피아노 파트는 작게 연주해야 하는데도 너무 많은 음들로 인해 노래 소리보다 무거워지면서 둔탁하고 큰 소리가 날 수 있는데 이는 좋지 않은 연주법이다. 각 마디의 첫째, 셋째 박자에 액센트가 들어가지 않도록 주의해야 하며, 앞으로의 방향성을 가지고 추진해 나가기 위해 전주 두 마디를 노래가 시작되는 마디3을 향해 연주해 주고, 그 다음부터는 노래의 프레이즈에 따라 네 마디를 기준으로 길게 프레이즈를 잡고 마디3부터의 프레이즈의 방향성이 마디6의 높은 G음까지 도달하도록 해야 한다(악보 24).

<악보 24> 볼프 <봄의 노래>, 마디1~6

Sehr lebhaft, jubelnd
(very animated, triumphantly)

Früh - ling laß t sein
Spring doth let her

blau - es Band wie - der flat - tern durch die Lüf - te;
co - lors fly, wafts them through the bree - zes gai - ly;

드뷔시(Claude Debussy, 1862~1918)의 <머리카락(La chevelure)>은 마디 19의 *ff* 부분의 노래하는 음역이 낮을 뿐 아니라 불어 가사의 발음이 비음이 라 성악가가 큰 음량으로 노래 부르기가 쉽지 않다. 가사 ‘songe’의 비음 가사가 다행히 열려 있는 발음이지만 반주자는 노래와 앙상블을 잘 이루도록 그 화음을 누른 직후 급격히 볼륨을 줄여줘야 한다(악보 25).

<악보 25> 드뷔시 <머리카락>, 마디17~21

17
 etaient con fon dus, que je de-ven ais toi-me - me ou que tu en trais en moi com me mon

19
 son - - - ge. Quand il eut ache ve —

1° Tempo, plus lent

p *Tres expressif*

5. 몸의 움직임

18세기 말 피아노가 점차 대중적으로 보급됨에 따라 작곡가들이 피아노곡에 많은 관심을 갖고 피아노곡을 많이 작곡하기 시작하면서 피아노 연주 테크닉에 변화를 가져 오게 되었다. 초기에는 하프시코드나 클라비코드 또는 피아노 등의 특정 악기를 위한 곡으로 지정하여 작곡된 것이 아니라 같은 곡을 어느 악기로도 연주할 수 있도록 작곡되었으나, 점차 피아노만을 위한 곡들이 작곡되어 피아노의 독자적인 테크닉 기법을 사용하여 그 악기의 효과를 얻을 수 있도록 하였다.⁷⁰⁾ 따라서 하프시코드의 건반 작동은 가볍게 움직이므로 손가락의 힘이 많이 필요하지 않았으나, 피아노의 건반은 밑으로 누르는 속도를 조절하기 위하여 건반의 무게와 충격의 힘을 조절할 수 있는 팔의 정교한 힘과, 손가락이 건반에 민첩하게 닿을 수 있는 움직임이 필요하게 된 것이다.

작곡가는 곡을 창작할 때의 느낌과 감정을 악보에 기보하고, 그 기보된 음악을 피아니스트는 재창조하게 되는데, 이렇게 연주자가 표현하고자 하는 느낌과 감정이 몸의 움직임인 테크닉으로 나타나고, 그렇게 나타나는 몸의 움직임은 소리 즉, 음악으로 표현된다. “감정이나 느낌은 개인적인 것이기는 하지만 이러한 느낌들은 작곡자의 느낌과 질적, 양적으로 일치하도록 표현되어야 한다.”⁷¹⁾ 이와 같이 피아니스트가 표현하고자 하는 감정의 강도는 신체적 움직임으로 표현되고 이 신체적 움직임은 피아노라는 악기를 통해 청중에게 전달된다. 몸의 움직임은 마음의 움직임을 반영하는 것이기 때문에 테크닉과

70) 송정이, 「피아노 연주와 교수법」, p.14.

71) Gyorgy Sandor, 「온 피아노 플레잉」, p.4.

음악은 분리될 수가 없고 몸동작을 어떻게 쓰느냐에 따라 음악을 변화시키게 된다.⁷²⁾

신체 구조의 올바른 기능에 관련된 연구는 피아노 자체의 특성과 연관 지어 생각해야 한다. 피아노 소리는 해머가 현을 때릴 때 울린다. 음량은 해머가 현을 때리는 속도에 달려 있다.⁷³⁾ 해머가 줄을 때린 후에는 어떠한 동작을 해도 그 결과를 바꿀 수 없다. “근육의 힘은 해머에 속도를 부여하는 데 사용될 때만 에너지의 역할을 하지, 움직이지 않는 근육의 힘 그 자체는 에너지가 될 수 없다.”⁷⁴⁾ 결국 팔 근육의 힘이 속도의 에너지로 쓰여야 하며 그것이 긴장하고 있는 상태는 결과적으로 경직됨과 뻣뻣함의 원인이 되어 바람직하지 않은 소리가 만들어질 뿐이다.

볼프의 <한 소녀의 첫사랑의 노래(Erstes Liebeslied eines Mädchens)> 마디109 에서 마디112와 마디119~120에 표기된 음들은 건반과 손 사이에 높이를 주어 손이 내려오는 스피드에 의해 큰 소리를 낼 수 있다. 마디111과 마디112의 음들은 팔 근육에 힘을 빼고, 음과 음 사이를 직선으로 이동하지 말고 손 모양이 포물선을 그리듯이 이동하여 건반과 손 사이에 높이를 준다 (악보 26).

72) Gyorgy Sandor, 「온 피아노 플레잉」, p.4.

73) Gyorgy Sandor, 「온 피아노 플레잉」, p.7.

74) Gyorgy Sandor, 「온 피아노 플레잉」, p.8.

<악보 26> 볼프 <한 소녀의 첫사랑의 노래>, 마디109~122

109

haben! Hier schleicht es herum, thut won-

116 *ein wenig zurückhaltend* ----- *tempo*

(8^{va}) nig-lich gra-ben und bringt mich noch um!

piu f *fff* (*wühend*)

이와 같이 음악과 테크닉은 서로 깊은 관련이 있기 때문에 연주자의 몸이 받는 스트레스는 결국 좋지 않은 소리를 만들어낸다. 예를 들면 지나치게 긴장

된 근육, 불균형하게 앉아 있는 자세, 눌러 있는 횡경막 등 자연스럽지 않은 호흡으로 만들어 내는 프레이징이나 선율선은 리듬이 뒤틀리거나 음색, 다이내믹, 루바토, 템포 변화, 표현력 등 모든 음악적인 면에서 자연스럽지 못하고 불편한 소리를 낳게 된다. “뻣뻣한 근육이나 관절은 딱딱한 소리를 만들어내게 되고, 또 지나치게 부드러우면 힘없고 창백한 소리를 만들어내게 된다.”⁷⁵⁾

피아노는 음정이나 음색을 연주자가 직접 조절하고 만들어 내는 현악기나 인성에 비해 보다 덜 섬세하게 반응하는 악기일지라도, 피아노도 마찬가지로 이를 연주하는 사람의 테크닉에 따라 다양한 소리를 만들어 낼 수 있다. 어떤 예술가든지 그 만의 독특한 터치와 음색을 가지기 마련이다. 피아노는 이미 만들어진 소리를 지니고 있지만 잘 다듬어진 자연스러운 테크닉을 연마한다면 그 테크닉을 통해 연주자는 얼마든지 다양한 음질과 음색을 표현할 수 있다.

사람은 인체구조는 각기 다르다. 피아노를 치기 위한 손, 팔 길이, 몸통, 다리 길이, 상체와 하체의 비율 등, 이 모든 것들이 이상적인 앉은 자세에 영향을 미친다. 일반적으로 앞팔이 건반과 수평이 되게 앉는 것이 좋은데 만약 위팔이 아주 짧다면 앞팔이 건반과 약간 각을 이루는 것이 좋고, 만일 위팔이 길다면 팔꿈치를 건반보다 약간 밑에 두는 것이 편하다. 그러나 너무 “낮게 앉는 것은 윗몸의 무게를 사용하는 것을 방해한다. 반대로 작은 체구를 가진 사람은 강력하고 풍성한 소리를 만들기 위해 윗몸의 무게를 필요로 한다.”⁷⁶⁾ 하지만 이 또한 너무 높게 앉는 자세는 손가락이 건반을 깊숙하게 다루지 못

75) Gyorgy Sandor, 「온 피아노 플레이」, p.9.

76) Boris Berman, 「피아노 연주법」, p.35.

하는 어려움이 생긴다. 이 때 중요한 것은 법칙이 아니라 연주자 자신의 편리함과 수월함이다. 선율이나 중요한 음들이 낮은 음역 쪽에 많이 분포되어 있는 곡, 즉 베이스, 바리톤, 앨토를 반주할 때는 왼쪽으로 몸이 치우치게 되는데 이때 처음부터 피아노 의자의 중앙에서 약간 왼편으로 옮겨 앉으면 편안한 자세로 연주 할 수 있다. 이것은 좋지 않은 자세에서 연주 했을 때 불필요한 곳에 힘이 들어가는 것을 방지할 수 있고 왼손과 오른손의 균형을 잘 맞추는데 도움이 된다.

“피아노 앞에 앉아서 균형감을 유지하기 위해서는 안정성을 추구하고 또 이동성을 추구해야 한다. 안정성이란 편안히 앉아있게 하는 포지션을 말하고, 이동성이란 건반 전반에 걸쳐 힘 안들이고 자유롭게 왔다 갔다 함을 말한다.”⁷⁷⁾ 좋은 소리를 내려면 그 소리를 내기 위한 가장 좋은 손과 팔의 위치가 필요하다. 따라서 “몸이 손이나 팔을 도와서 이들이 가장 바람직한 방법으로 움직이도록 포지션을 옮겨 다녀야 한다.”⁷⁸⁾

안정성과 이동성을 갖춘 후 몸의 힘의 균형은 수시로 변해야 한다. 때에 따라 몸을 조금씩 움직여 주지 않으면 균형감이 깨지고 만다. 균형이 깨진 몸의 위치는 몸통과 팔다리에 긴장감을 유발시킨다. 손이 “피아노 건반의 양극단을 오갈 때 다리가 몸의 균형을 잡아주는 방법은 두 가지이다. 한쪽 다리를 몸이 움직이는 방향의 반대 방향으로 움직이던가, 반대쪽 발꿈치를 몸이 기우는 방향으로 움직이는 방법이다.”⁷⁹⁾ 이렇게 해서 긴장감 없이 피아노를 쳐야 하는 이유는 그렇게 해야 만이 최소한의 힘을 들여 최대한의 좋은 소리

77) Gyorgy Sandor, 「온 피아노 플레잉」, p.31.

78) Gyorgy Sandor, 「온 피아노 플레잉」, p.31.

79) Gyorgy Sandor, 「온 피아노 플레잉」, p.32.

의 효과를 낼 수 있기 때문이다.

피아노를 치는 데 있어서 손가락의 역할은 절대적으로 중요한데 그것은 능동적이건 수동적이건 결국 건반에 닿아서 실제 소리를 내는 작용을 하는 것은 손가락이기 때문이다. 손가락은 몸과 별도로 분리되어 있는 신체의 한 부분이 아니라 손가락을 움직여 주는 앞팔에 있는 근육과 힘줄의 연장이며 연결이기 때문에 앞팔이나 윗팔이 올바르게 자리 잡아 주고 조절해 주지 않으면 각 손가락의 독립은 이루어질 수가 없다. 이것은 몸 전체 근육 체계와 협동해서 사용되어야 하고, 몸 전체 근육 체계의 도움이 필요하다.

손가락은 모두 크기가 다르고 모양이 다르다. 특별히 엄지손가락의 경우는 구조 자체가 다르다. “다른 손가락들은 마디가 세 개씩인데 엄지는 마디가 두 개뿐이다. 엄지에 연결되어 있는 손바닥뼈는 다른 네 손가락의 손바닥뼈들과 인대로 연결되어 있지 않아서 자유롭다.”⁸⁰⁾ 따라서 엄지를 사용할 때는 팔목을 낮추어 주어야 좋은 소리를 내기 쉽다.

스케일이나 아르페지오 패시지를 연주할 때 손목을 그대로 두고 엄지손가락이 다른 손가락 밑으로 들어가는 것은 좋지 않다.⁸¹⁾ 그러한 경우 엄지손가락에 필요하지 않은 액센트가 들어가서 음악의 흐름에 방해가 된다. 반드시 엄지손가락 연주 부분에서는 팔목을 약간 낮추고 손목의 수평적인 좌우운동을 해야 하며 엄지에서 둘째, 셋째 손가락으로 넘어갈 때는 손목의 수직적인 상하운동도 더불어 이루어져야 한다.

넷째 손가락은 좀 약하게 느껴지지만 이는 든든한 근육이 모자라서가 아니

80) Gyorgy Sandor, 「온 피아노 플레잉」, p.54.

81) Gyorgy Sandor, 「온 피아노 플레잉」, p.59.

다. 넷째 손가락의 신근과 굴근은 셋째 손가락 근육과 함께 묶여져 있어서, 이 두 손가락이 수축하고 늘어나는 동작을 같이 하려는 경향이 있기 때문이다. 이처럼 넷째 손가락은 셋째 손가락으로부터 완전히 독립될 수 없다. 그러나 수평적, 수직적 조절 동작을 정확하게 함으로써 넷째 손가락도 무리 없이 잘 움직이게 할 수 있다.

다섯째 손가락의 경우는 가장 작아서 제일 약하다고 생각 하지만 둘째나 셋째 손가락만큼 강한 손가락들 중에 하나이다. 손가락을 위한 특별한 근육이 손 바깥쪽에 앞팔 근육과 더불어 있기 때문에 이 근육들은 상당히 발달시킬 수 있으며, 이로 인해 이 손가락에 힘을 더해 줄 수 있다.⁸²⁾

위와 같이 각 손가락들을 도와서 잘 움직이게 하기 위해서는 팔과 손목이 중요한 역할을 해야 하는데 그것은 앞에서 언급한 수평적인 운동과 수직적인 운동, 그리고 회전운동이다.⁸³⁾ 회전운동은 트릴, 또는 왼손의 알베르티 베이스나 옥타브 트레몰로(octave tremolo)를 연주할 때 필요한 동작이다. 팔꿈치의 힘을 빼고 앞팔을 왼쪽 또는 오른쪽으로 움직이면서 손목을 돌려준다. 이러한 동작들은 지속적이어야 하고 정확해야 한다. 이것들의 빠른 동작을 위해서는 유연한 손목이 필요하다.

트릴이나 트레몰로 같은 피아노 테크닉을 구사할 때 손가락만으로는 역시 한계에 부딪히게 된다. 트릴의 연주에 있어서는 먼저 트릴이 붙은 음에 포함되는 음표의 수와 속도를 정한 후 운지법을 결정해야 한다. 가트(József Gát, 1913~1967)는 그의 저서 「피아노 연주의 테크닉」(The Technique of

82) Gyorgy Sandor, 「온 피아노 플레잉」, p.60.

83) Gyorgy Sandor, 「온 피아노 플레잉」, p.55.

Piano Playing)에서 트릴은 “길이가 비슷한 손가락들이 같이 움직일 때 좀 더 치기 쉽다”⁸⁴⁾고 하였다. 또 화이트사이드(Abby Whiteside, 1881~1956)는 그의 저서 「피아노연주의 요건들」(Indispensables of Piano Playing)에서 “트릴은 손가락만의 힘으로는 불가능하며, 윗팔과 앞팔의 균형 있는 움직임으로 근육에 무리가 가지 않도록 앞팔과 손목을 돌리면서 가볍게 타건 되어야 한다. 빠른 템포의 트릴은 둘째와 셋째 손가락이 많이 사용되고 있으나, 긴 트릴을 할 경우 첫째와 셋째 손가락을 사용하는 것이 더욱 안전하다”⁸⁵⁾고 하였다.

슈만의 <숲속의 대화(Waldesgespräch)> 마디13의 왼손 트릴은 손가락만으로 치기 보다는, 트릴 앞의 꾸밈음을 칠 때 손목이 좌에서 우로 이동하기 때문에 계속되는 트릴도 그것의 연속되는 동작으로 팔목을 좌우로 회전운동을 시켜 주어야 손에 힘이 들어가지 않은 자연스러운 트릴을 연주할 수 있다(악보 27).

84) József Gát, *The Technique of Piano Playing*, p.225. 송정이, 「피아노 연주와 교수법」, p.78에서 재인용.

85) Abby Whiteside, *Indispensables of Piano Playing*, p.88. 송정이, 「피아노 연주와 교수법」, p.79에서 재인용.

<악보 27> 슈만 <숲속의 대화>, 마디12~14

12

lang, du bist al - lein, du schö - ne Braut! ich fuhr' dich

f

sf

이처럼 피아니스트는 근육이 서로 협동하고 조정하는 능력을 키워야 한다. 팔은 움직이지 않고 손가락의 독립성을 키우는 연습만 강조할 때 앞팔 근육에 무리가 따른다. 각 손가락마다 그 손가락과 직접 연결된 팔 근육의 위치에 따라 팔의 위치를 조정할 때 팔이 고정되어 있음으로 해서 생기는 아프거나 경직되는 증상에서 벗어날 수 있다.⁸⁶⁾

레빈(Josef Lhévin, 1874~1944)은 “종종 학생들은 어려운 패시지들과 씨름하면서 그 패시지들을 연주하기가 불가능하다고 말하는데, 그 때 손목을 올리거나 내리거나 또는 손을 옆으로 비스듬히 기울이는 것과 같이 단순히 손 포지션을 바꾸는 것으로 문제를 해결할 수 있다”⁸⁷⁾고 하였다.

86) Gyorgy Sandor, 「온 피아노 플레잉」, p.5.

87) Bertold Litzmann, *Letters of Clara Schumann and Johannes Brahms*, (New York: Vienna House, 1973), p.185. Boris Berman, 「피아노 연주법」, p.46에서 재인용.

드뷔시 <유령(Apparition)>의 마디39, 41, 43, 44에 나오는 각 화음들의 화성적인 색채를 잘 표현하면서 연주하기 위해서는 한 가지 손의 위치에서는 불가능하다. 어떠한 화성을 연주하고 있는지 잘 들리게 하기 위해서는 각 톤들이 좋은 울림을 가지고 있어야 하는데, 이 때는 손목을 좌, 우로 이동하거나 위, 아래로 조금씩 움직이면서 가장 좋은 소리를 내는 위치로 재빨리 이동시켜 손의 위치를 잡아야 한다(악보 28).

<악보 28> 드뷔시 <유령>, 마디39~44

The image shows a musical score for Debussy's 'Apparition', measures 39-44. The score is in French and includes vocal lines and piano accompaniment. The piano part features complex chordal textures and arpeggiated figures. The vocal line includes the lyrics: 'Ap pa - ru e Et j'ai cru voir la fee Au cha - peau de clar - té.'

음악에서 좋은 소리를 만들어내는 작업은 넓은 의미에서 테크닉의 일부분으로 간주되어야 한다. 테크닉이란 단지 음들을 빠르고 고르게 연주하는 능력보다 훨씬 더 많은 것을 의미하기 때문이다. “따라서 테크닉의 발전은 궁극적으로 음의 질적 향상과 음악적 표현을 위한 기술양성이 목표가 되어야 하는 것이지, 단순히 기교적인 근육 운동의 훈련만으로는 성공할 수 없다.”⁸⁸⁾

소리를 듣는 데는 두 종류의 ‘음악적 귀’가 있다. 하나는 ‘주관적인 귀’로서 피아니스트가 만들고 싶어 하는 소리의 내면적인 이미지이고 또 다른 하나는 ‘객관적인 귀’로서 실제로 손에서 사운드를 조정할 수 있는 음악가의 능력을 말한다.⁸⁹⁾

반주자들은 다양한 성악가들과 수 없이 많은 레퍼토리들에 적합한 소리를 만들어 내는 데에 더욱 능숙함을 갖추어야 한다. 내적으로 상상하는, 표현하고자 하는 소리를 이미지화시켜 그것을 실제 연주에서 표출하는 즉, 내적인 테크닉과 외적인 테크닉을 모두 갖추어야 한다는 것이다.

레빈은 손에서 만들어지는 터치란 “가장 예술적인 손가락 끝이 가장 단순히 타건 될 수 있도록 필요 없는 굳 동작을 모조리 제거하는 것”⁹⁰⁾ 이라고 설명하면서 “부드러운 터치는 감미롭게 노래하는 음을 낼 때에 매우 중요하다. 또 탄력 있는 광택이 풍부한 소리를 낸다는 것은 성악의 벨칸토 창법처럼 소중한 것이다. 좋은 음을 만드는 근본의 하나는 건반 맨 밑바닥까지 어김없이 내리 질러서 치는 일이다. 건반을 얇게 치는 버릇은 무미한 색채 없는 연주를 만들어내는 원인이 된다.”⁹¹⁾고 하였다.

88) 송정이, 「피아노 연주와 교수법」, p.71.

89) Boris Berman, 「피아노 연주법」, p.4.

90) Josef Lhévinne, 「피아노 주법의 기초」, 정진우, 이영인 공역. (서울: 음악춘추사, 2006). p.30.

피아노는 손가락을 세울수록 딱딱하고 날카로운 소리를 내고, 반대로 손가락 끝의 넓은 면적을 건반에 대고 치면 잘 울리고, 따뜻한 소리를 낸다. 그와 더불어 둥그런 좋은 음을 내는 데는 손목이 큰 역할을 한다. 루빈스타인이 강한 포르테 음을 연주할 때 지저분하지 않고 좋은 소리를 만들어 낸 것은 손목을 자연스럽게 유지하고, 딱딱함에서 완전히 해방시키고 있었기 때문이다. 그리고 그는 결코 건반을 두드리듯 연주하지 않고 어깨와 팔의 무게를 확실하게 건반에 집어 넣고 손목을 최대한 유연하게 사용했기 때문이다.⁹²⁾ 피아노의 타건에는 음향학상의 원리가 있다. 피아노는 건반을 칠 때 힘을 주어 세계 내리 치면 현의 진동은 짧게 끝나고, 음은 길게 울리지 않는다.

스타카토를 연주할 때 동작의 핵심은 던지는 동작이다. 이 동작을 위해서는 팔 전체와 손 그리고 손가락을 모두 움직여야 한다. 만약 팔목만 올렸다 내렸다를 반복하면 앞팔 근육만을 사용하여 그 근육에 지나친 짐을 씌우는 셈이 된다. 던지는 동작은 위팔에서 시작하여 앞팔, 팔목, 손가락 순으로 동작이 내려와야 하며 건반과 닿는 시간은 최소한으로 하고 빨리 떼어야 한다. 각 손가락이 교체되어 건반을 옮겨 다닐 때 팔과 몸통의 위치를 손가락이 옮겨 가는 방향으로 지속적으로 변경해 주어야 하는데, 이렇게 함으로써 팔에 힘이 계속 쌓여 가는 것을 막을 수 있다. 만일 같은 음에서 연타로 연주할 때 손목이나 팔, 몸통 등 연주에 쓰이는 신체의 위치를 조금씩 바꾸어야 한 곳으로 집중되는 몸의 힘을 분산 시켜 가볍게 연타의 속도를 유지 시킬 수 있다.⁹³⁾

91) Josef Lhévinne, 「피아노 주법의 기초」, p.34.

92) Josef Lhévinne, 「피아노 주법의 기초」, p.56.

93) Gyorgy Sandor, 「온 피아노 플레잉」, p.106.

슈베르트 <마왕(Erlkönig)>의 오른손 전주부터 시작되는 연속되는 셋잇단음 표는 손목만 상,하 운동을 반복하며 앞팔 만을 사용해서는 팔이 점점 무거워져서 결코 이 곡을 끝마칠 수 없게 된다. 윗팔에서부터 손가락 끝에 이르기 까지 전체적인 팔을 사용하여 손가락을 펴고 손바닥으로 건반을 친다는 느낌을 가지고 같은 음을 계속치더라도 윗팔, 팔꿈치, 앞팔 등의 위치를 번갈아 가며 약간씩 이동시켜야 팔이 뻣뻣해지는 것을 방지할 수 있다(악보 29).

<악보 29> 슈베르트 <마왕>, 마디1~6

Schnell (M.M. ♩ = 152)

The image shows the first six measures of the piano introduction of Schubert's 'Erlkönig'. The score is in G minor (two flats) and common time (C). The tempo is marked 'Schnell' with a metronome marking of 152 beats per minute. The right hand plays a continuous stream of eighth notes in a triplet pattern, starting with a forte (f) dynamic. The left hand has a few measures of accompaniment, including a triplet of eighth notes in the first measure and a half note in the second measure, also marked with a forte (f) dynamic. The score is written on a grand staff with treble and bass clefs.

한 손으로 두 개나 그 이상의 음들을 동시에 연주할 때 작곡가가 구체적으로 요구하지 않았을 때에도 그 음들 간의 다이내믹스를 표명하거나 우선 사항을 결정해야 한다. 더 많은 음들을 동시에 치게 될수록, 특히 큰 사운드로 연주를 하는 데 있어서 성부 배치(voicing)의 문제가 더욱 중요하게 여겨진다. 각 성부의 다이내믹을 차별화 시켜 표현하려면 먼저 손가락이 충분히 독립적으로 연주할 수 있는 능력이 되어야 한다. 그 다음 더 표현하고자 하는 소리를 내는 손가락에 무게중심을 두고 연주해야 한다.

음악의 주도적인 선율선이 주로 윗성부에 있어 습관적으로 귀는 맨 윗선이 뚜렷하기를 기대한다. 한 손이나 또는 양손으로 연주되거나, 1옥타브나 2옥타브에서 선율선이 중복될 때 보통 윗선을 부각시킨다. 그러나 낮은 성부에 유리하도록 균형을 변화시키는 것이 패시지에 질은 색채를 부여하는 데 효과적이다. 텍스처의 다른 요소들, 예를 들면 멜로디, 반주, 그리고 부수적인 성부들 사이에 균형을 이루는 것도 이와 관련된 문제이다. 노래가 주선율을 연주하고 있을 때 반주는 왼손 베이스에 더 중심을 두고 오른손은 가장 약하게 치는 것이 안정적이고 이상적인 밸런스를 이룬다.

리하르트 슈트라우스 <내 안에 사랑을 담아(Ich trage meine Minne)>의 반주부의 오른손이 노래 선율과 같은 음을 연주한다. 이때 이상적인 성부 배치를 위해 오른손 보다는 왼손에 무게감을 더 주고 더 크게 쳐야 좋은 밸런스를 유지할 수 있다. 또한 마디5와 마디6의 오른손 3도 화성은 윗음보다는 아래 음에 중심을 두고 노래 선율을 받쳐 주어야 한다(악보 30).

<악보 30> R. 슈트라우스 <내 안에 사랑을 담아>, 마디1~9

Andante con moto

Ich tra - ge mei - ne Min - ne vor Won - ne stumm im

Her - zen und im Sin - ne mit mir her - um. Ja, — dass ich

p

espr.

성악 반주자들은 반주할 때 여러 가지 악기 소리를 피아노로 표현해 줘야 할 때가 많이 있다. 콘서트에서 오페라 아리아를 반주한다든지, 오페라 연습 반

주를 한다든지, 때로는 말리의 가곡을 연주할 때 등이 그것이다. 피아노라는 악기로 완벽하게 그 악기들 소리를 재현한다는 것은 어려운 일이지만 비슷한 느낌은 얼마든지 가능하다.

도니체티의 오페라 <<람메르무어의 루치아 (Lucia di Lammermoor)>>중 <밤의 장막 조용히 드리우고(Regnava nel silenzio)>와 같이 오페라 아리아를 반주할 때는 오케스트라의 색채를 담아서 반주해야 한다. 스코어나 악기 표시가 있는 피아노 반주용 악보를 보고 어떤 악기가 사용되고 있는지 꼭 확인하는 연습 습관을 가져야 한다. 마디31~33은 피아노 악보로만 볼 때는 연속되는 같은 16분음표 음형이지만 바이올린과 플룻, 클라리넷 등이 번갈아가며 나오면서 색채를 다르게 하고 있다. 또 마디35, 36은 같은 16분음표를 하프가 연주하기 때문에 부드러운 레가토로 연주해야 하며 마디37은 현악기의 피치카토 음색으로 연주해야 한다(악보 31).

<악보 31> 도니체티 <<람베르무어의 루치아>>중 <밤의 장막 조용히 드리우
고>, 마디 29~39

29 *cresc. de affrett. a poco*
 chia - mar - mi a se pa - re - - - a; stet - te un mo - men - to im -
 I did not dare draw near her. And while I watch'd her

32
 mo - - - bi - le, poi rat - - ta di - - le -
 mo - - - tion less, She van - - ish'd from my

34 **Tempo I.**
 guo, e l'on - da pria si, lim - pi - da ci
 sight, And o'er the stream - let's sil - ver - tide Shone

37
 san - gue ros - seg - - gio, si, pria si, lim - pi - da di san - gue ros - seg -
 forth a lu - rid light, the stream let's sil - ver tide shone with a lu - rid

p *cresc. de affrett. a poco*
 Fl. Cl. with voice
 Harp
 Strings

브렌델(Alfred Brendel, 1931~)은 그의 저서 『악상의 한때』 (Musical Thoughts and Afterthoughts)에서 “피아노를 오케스트라로 바꾸어라”고 쓴 논문에서 다음과 같이 제시하고 있다.

나는 오보에의 사운드를 둥글고, 갈고리 모양으로 구부린, 말하자면 뼈같이 마른 손가락으로 poco legato에서 이루어 낸다... 플루트는... 언제든지 가능한 한 모든 음을 개별적인 팔 동작을 사용하여 연주하며... 바순은... 핑거-스타카토 터치 를 요하고... 호른의 고상하고 풍만하며 다소 베일에 가린 듯한, ‘낭만적’ 사운드는 느슨한 팔과 유연한 손목을 요한다.(중략) 하프가 뜯는 악기라는 것을 잊지 말라! 피아니스트들은 페달을 지속시키면서 둥글고 긴장된 손가락-*sempre poco staccato*-으로 하프 음들을 연주해야 한다.⁹⁴⁾

이와 같은 방법들이 소리를 창출하는 유일한 방법은 아니지만 반주자들은 항상 악기 소리에 예민해야 한다. 또한 곡의 해석 단계에서 상상의 이미지를 만들어 형상화시키고 그렇게 만들어진 이미지를 소리로 표현하는 데 집중해야 한다.

94) Alfred Brendel, *Musical Thoughts and Afterthoughts*, (London: Robson, 1976), pp.95-96. Boris Berman, 「피아노 연주법」, p.26에서 재인용.

IV. 성악 반주를 위한 음악적, 신체적, 심리적 요소들

1. 음악적 요소

1) 시와 음악, 덕션에 대한 학습

성악 반주자가 새로운 곡을 연주할 때 가장 먼저 공부해야 할 것은 가사이다. 만일 반주자가 곡에 대해 전혀 아무것도 알지 못하면서 이해하는 척하며 연주하는 것은 어리석은 일이다. 모든 좋은 노래의 반주는 가사에 의해 만들어진 정경을 그리며, 가사에 따라서 일어나는 기분을 마음에 불러 일으키는 것이다.⁹⁵⁾

작곡가는 노래 선율을 먼저 만들고 그 후에 피아노 부분을 써서 채워 넣은 것이 아니라 시적 영감을 가지고 선율과 피아노 반주부를 동시에 만들어낸다. 그러므로 반주자와 성악가는 대등하게 가사에 의해 시작되어 가사에 의해 이끌려 나가지 않으면 안 되는 것이다.

따라서 “반주자의 예술성은 시와 음악에 대한 올바른 학습을 통한 지식으로 강화 되는 것을 전제로 한다. 이러한 전제에서만 음악과 시가 요구하는 적절한 박자의 합성과 음악적 강세 그리고 그들의 섬세한 조작이 가능하다.”⁹⁶⁾

서양가곡의 역사상 가곡에 있어 음악과 가사의 관계는 유절시와 장절형식의

95) Gerald Moore, *The Unashamed Accompanist*, p.20.

96) 임현원, “훌륭한 반주를 열망하는 피아니스트에게- 진정한 반주자란 지휘를 하지 않는 것처럼 지휘를 하는 것,” 「음악평론」 제13호 (2007): 175.

관계와 같은 형식적인 것만이 아니라, 가사의 내용과 그것의 음악적 표현간의 상징적 관계도 함께 중요하게 취급되어 왔다. 가사의 단어나 시가 담고 있는 내재된 의미들을 음악으로 어떻게 표현해야 하는가 하는 것에 정해진 법칙은 없다. 작곡가가 살았던 시대의 문화적, 지적 사고방식, 표현방식 등이 작곡가가 시를 이해하고 그것을 음악적으로 표현하는 것에 영향을 주었고, 또한 작곡가 자신의 주관적인 해석도 덧붙여졌다.⁹⁷⁾ 따라서 이것들을 바탕으로 하는 기본적인 시에 대한 이해는 꼭 이루어져야 하는 일이다.

대체적으로 반주자들이 독일어, 불어, 이탈리아어, 영어 등 성악 음악의 기본이 되는 네 가지 언어를 정확히 구사하는 것은 어려운 일이지만 이들 노래에서 주로 많이 쓰이는 단어들의 뜻을 알고 있어야 한다. 최근에는 그 영역이 러시아어와 스페인어에까지 확대되고 있다. 반주자들은 시에 대한 의역과 직역에 대한 이해 모두가 필요하다. 슈베르트, 슈만, 볼프, 드뷔시 등 많은 가곡들의 영어 번역이나 한국어 번역들이 많이 나와 있지만 이것들은 직역이 아닌 시적 의미를 살린 의역인 경우가 많다. 반주자가 가사의 뜻을 이해한다면 반주는 훨씬 쉽게 노래의 한 부분이 될 수 있다. 반주자와 성악가 사이에 대화가 이루어 질 때 그 음악은 생동감과 표현력이 살아 있게 되는 것이다.⁹⁸⁾

낭만시대를 대표하는 가곡 작곡가들은 가사에 훌륭하게 부합하는 반주부를 붙여 놓은 것으로도 그 가치를 더 하고 있다. 따라서 시에 걸맞는 좋은 반주를 하기 위해 단어의 뜻을 알아야 하는 것은 당연한 일이다. 예를 들어, 슈베르트의 <<아름다운 물방앗간의 아가씨(Die Schöne Müllerin)>>중에서 5절로

97) 김춘미 외, 「연주와 해석」 (서울: 음악춘추사, 1992), p.165.

98) Leonne Lewis. "Masters of Chamber Music," *Clavier*, vol.46, no.8 (2007): 18.

된 <방랑(Das Wandern)>이나 4절로 된 <초조(Ungeduld)>나 역시 4절로 된 <물방앗간의 꽃(Des Müllers Blumen)> 등을 연주할 때 반주부의 진행 음형은 똑같지만 각 절의 가사의 뜻을 모두 살려서 다르게 연주하여야 한다.

가사의 뜻과 더불어 디션에 대한 이해도 필요하다. 가곡반주를 할 때는 그 가곡이 어느 나라의 말로 쓰여 지느냐에 따라 악보에는 표시되어 있지 않지만 강조하는 부분이 생기고 액센트가 생기며 미약하지만 아고딕과 루바토도 생긴다. 자음에 따라 들어오는 타이밍에 변화가 생기기도 하고, 또 모음에 따라 톤이 어둡고 밝아지는 음색의 변화도 생긴다. 따라서 정확한 디션에 대한 이해는 좋은 반주를 하기 위한 필수 요건 중의 하나이다.

2) 고도의 기교와 음악성

반주자가 기본적으로 갖추어야 할 것은 고도의 연주기교와 음악성이다. 반주하는 곡에서 요구되는 그 모든 테크닉을 해결할 수 있는 수준의 피아니스트만이 훌륭한 직업 반주자가 될 수 있다. 또한 수준 높은 음악성도 갖추어야 반주자 본인의 테크닉적인 문제 해결 외에도 같이 연주하는 연주자의 문제 해결에 도움을 줄 수 있다.

반주자는 아름다운 음색을 구사할 수 있는 음악성과 테크닉을 가지고 있어야 한다. 음색은 살아있어야 하며 울음, 웃음, 사랑의 표현, 절망 등의 여러 감정의 표현을 효과적으로 할 수 있어야 한다. 그리고 같은 다이내믹이라도 연주홀에 따라서, 연주에 사용되는 악기의 상태에 따라서, 그리고 더 중요한 상대 연주자의 볼륨, 음색, 호흡 등에 따라서 재빨리 바꿀 수 있는 유연함을 가

지고 있어야 한다.⁹⁹⁾

반주자는 단 몇 번의 리허설 과정만을 통해 새로운 연주자와 연주를 해 내야 한다. 반면 같이 연주하는 성악가들은 어느 정도 긴 시간 연습과정을 통해 음악이 완성된 상태에서 반주자와 만나고 단지 몇 번의 리허설로 연습을 끝낸다. 즉, 첫 만남이 서로 초견으로 만나는 첫 만남이 아닌 것이다. 따라서 반주자가 악보를 보기 시작하는 순간부터 파트너들과 리허설에 들어갈 만큼의 실력이 되기까지 오랜 시간이 걸려서는 안 된다. 이 같은 맥락에서 보면 초견 실력보다도 더 중요한 것은 곡을 단기간에 완성시키는 실력이다. 반주자 자신이 훌륭한 기교와 음악성을 가지고 있지 않으면 이것은 매우 어려운 일이 되는 것이고, 결코 누구와도 좋은 음악을 만들기는 힘들 것이며, 오랜 시간 지속적으로 일을 하는 것이 불가능해 질 수도 있다.

반주자가 성악가와 음악적인 생각들을 나누고 그것을 통해 고도의 수준 높은 연주를 하기 위해서는 단순히 반주 부분에만 얽매어 연주하는 기교의 단계를 넘어서야 한다. 즉 “반주자의 기교적 능력은 그가 어떤 인위적 노력이나 자의식 없이 자연스럽게 언제라도 발휘할 수 있는 경지까지 도달해야 하는 것이다. 이러한 경지에 도달한 반주자만이 그의 견고한 능력을 토대로 더욱 중요한 요구 사항들을 자유로이 만족시켜 줄 수 있다.”¹⁰⁰⁾

반주자가 어려운 테크닉에 매달려 자신의 악보에만 몰두하고 성악가의 음악에는 귀 기울이지 않고 성악가가 연주하고 있는 선율의 악보에 눈을 둘 만큼의 여유가 없다면 그것은 시작부터 좋은 반주자가 되는 길에서 멀어지고 있는

99) 한영혜, “예술 가곡 반주에 관한 고찰,” p.188.

100) 임현원, “훌륭한 반주를 열망하는 피아니스트에게- 진정한 반주자란 지휘를 하지 않는 것처럼 지휘를 하는 것,” p.176.

것이다. 테크닉적으로 완성이 안 된 상태에서도 전체적인 음악을 볼 수 있는 통찰력을 가지고 화성진행에 민감해야하며 리듬감이 탁월해야 한다.

스튜디오 반주를 할 경우 준비 없이 초견으로 악보를 읽어내야 하는 경우가 많이 있다. 특히 20세기 이후의 곡들을 대할 때는 당황하게 되는 일이 더욱 자주 발생한다. 이러한 곡들의 화성이 한 눈에 들어오는 것은 매우 어렵다. 하지만 반주자들은 이때도 노래에 방해가 되지 않을 만큼의 반주를 해 주어야 한다. 반주 때문에 노래가 멈추게 하는 일은 절대 없어야 하는 일이기 때문이다. 현대곡인 경우 음정보다 더 중요한 것은 리듬이다. 음정에 집중하여 박자를 놓치는 것만큼 어리석은 일은 없다. 리듬만 정확히 읽어내도 그 곡의 시작과 끝을 성악가와 함께 할 수 있다.

3) 초견 능력과 조옮김

초견(sight reading)은 조옮김(transposition)과 같이 연습의 문제이다.¹⁰¹⁾ 초견을 잘 하는 능력은 음악가들이 가질 수 있는 가장 값있는 재산이라고 말할 수 있다. 어떤 사람들은 이 방면에 재능을 타고난 듯하다. 그러나 재능을 타고 나지 않았더라도 연습을 통해 얼마든지 초견 능력을 발전시킬 수 있다.¹⁰²⁾

“초견은 눈으로 음악을 연주할 때의 용이성을 개발시키는 데 도움을 줄 뿐만 아니라 피아노 기술 전반의 개발을 위해서도 도움을 준다.”¹⁰³⁾ 또한 초견은

101) Gerald Moore, *The Unashamed Accompanist*. p.77.

102) Seymour Bernstein, 「자기발견을 향한 피아노연습」, p.58.

103) Leonhard Deutsch, 「피아노초견법」, 양일용역 (서울: 태림출판사, 1995), p.29.

모든 음악문헌에의 접근을 제공해 주는 하나의 기술이다. 반주자들은 한 곡을 붙잡고 많은 시간을 할애할 여유가 없다. 새로운 곡들을 빠른 시간 내에 읽어내야만 방대한 레퍼토리의 양을 소화할 수가 있는 것이다.

혼자 초견으로 악보를 볼 때 진도가 잘 나가지 않고 막혀서 힘든 경우가 많다. 하지만 그 때 성악가가 옆에서 노래 선율을 부르면 물론 간혹 틀리는 음들이 발생하지만 의외로 쉽게 악보를 읽게 되는 경우가 있음을 발견하게 된다. 그것은 초견을 하는 방법이 두 경우가 다르기 때문이다. 첫 번째 경우는 처음부터 음정, 박자, 임시표, 다이내믹 등 모든 음악적인 것들을 다 제대로 읽어 내려는 마음에 조금만 틀리게 쳐도 멈춰서 다시 악보를 보기 때문이며, 두 번째 경우는 간혹 틀리는 음이나 틀리는 다이내믹에 실령 박자를 살짝 놓치더라도 성악가가 음악을 끌고 가면 성악가의 노래를 듣고 거기에 대응해서 곡 읽는 것을 계속 이어 나가기 때문이다.

이것으로 미루어 볼 때 혼자서 초견으로 악보를 보는 연습을 할 때 연습방법으로 적용해 봐야 하는 중요한 점을 인식할 수 있다. 초견을 향상시키기 위해서는 처음부터 끝까지 일단 시작하면 멈추지 않고 가야 한다. 그 다음 돌아와서 두 번째 악보를 읽을 때 처음에 틀렸던 부분, 대충 하고 지나갔던 테크닉적으로 어려웠던 부분들을 체크하고, 또 그 다음 악보를 읽을 때는 가사의 뜻과 뉘앙스, 작곡가의 의도에 따른 음악적인 면을 고려하고, 또 그 다음 번에는 성악가가 어느 부분에서 어려움을 겪을 것인가 하는 부분들을 체크하는 연습이 필요하다.

또한 반주자들은 조옮김을 해야 하는 상황이 발생한다. 조옮김을 꼭 잘해야만 좋은 반주자가 될 수 있다는 것에는 전적으로 동의할 수 없는 부분들이 있

다. 물론 조옮김을 잘 하는 반주자가 잘 못하는 반주자 보다 조금이나마 인정을 받기는 하겠지만, 반음, 한음 정도의 조옮김이라면 해 낼 수 있는 확률이 높지만 그 이상을 옮겨서 해 달라고 하는 요구에 바로 부응하지 못한다고 해서 크게 비난을 받지는 않기 때문이다.

특히 템포가 빠른 곡에서는 조를 바꾸게 되면 운지법이 바뀌게 되는데 피아노 연주는 하나의 근육 운동이기 때문에 한 번 적응된 근육을 새로운 운지법으로 바꾸는 것이 그렇게 단박에 이루어지기는 힘들다. 그만큼 빠른 곡에서 새로운 운지법에 적응하기까지는 시간이 필요하다는 것이다.

따라서 조옮김 하는 문제에 있어서 그것을 현장에서 바로 할 수 있느냐 없느냐 하는 문제보다 더 중요한 것은 원조에서 조옮김 된 곡을 연주할 때 얼마만큼 원조의 느낌을 살려서 연주하느냐 하는 문제일 것이다. 예를 들면 시냇물이 졸졸 흐르는 듯한 것을 묘사하는 반주부를 조를 낮추었을 경우 낮은 음역에서도 시냇물 소리처럼 느끼게 표현할 수 있는가 하는 문제, 반대로 낮은 음역에서 불러야 하는 깊고 포근한 소리들을 높은 음역으로 조옮김 했을 때 그 소리들을 어떻게 똑같은 분위기로 표현해 줄 것인가 하는 문제들이 더 중요한 것이다.¹⁰⁴⁾

청중들은 그 곡에 대한 이미지를 상상하면서 기대감을 잔뜩 가지고 앉아 있는데 연주자가 거기에 만족 시키지 못하면 그것은 절대 좋은 연주가 될 수 없기 때문이다.

104) Gerald Moore, *The Unashamed Accompanist*. pp.80-81.

4) 성악, 발성에 대한 전문적 지식

반주자는 노래 부를 수 있는 자신의 성악적인 능력의 유무를 떠나서 인간 음성의 능력과 한계에 관련한 전문적 지식을 얻기 위해 성악 공부를 해야 한다. 반주자는 청중석에게 들리지 않을 정도의 범위 내에서 성악가와 함께 호흡 하면서 늘 함께 노래하고 있어야 한다. 만일 반주자가 성악가와 같이 노래할 수 없다면 분명 좋은 연주는 하기 힘들 것이며, 따라서 완벽한 앙상블은 이루어질 수 없다.¹⁰⁵⁾

반주자들이 쉬지 않고 듣는 소리는 성악가와 같이 노래하고 호흡하라는 것이다. 하지만 손으로 피아노를 치면서 음정이나 박자를 같이 따라 부르는 정도로는 전혀 도움이 되지 않는다. 실제로 그 노래를 전문적인 성악 발성의 지식을 바탕으로 해서 같은 음정으로 같은 호흡으로 연습 때 불러 봐야만 그 성악가의 한계를 이해하고 호흡의 길이를 예측할 수 있는 것이다.

성악 반주에 있어서 반주자는 프레이징을 나누는 문제에서 때때로 성악가와 타협이 필요하다. 왜냐하면 성악가들은 저마다 각기 다른 신체적 제한을 가지고 있기 때문이다.

한 패시지에서 성악가가 한 호흡으로 프레이징을 할 때 곤란을 겪는 경우가 있다. 중간에 숨을 쉴 수 있으면 좋겠지만 가사의 어구나 흐름상 절대 숨을 쉬지 않고 연주해야 하는 부분들이 있다. 그 때 최대한 음악적 가치를 손상시키지 않은 범위 내에서, 또 청중이 최대한 알아차릴 수 없을 정도로 자연스럽게 피아니스트가 템포를 이끌어 주어 성악가가 무사히 그 패시지를 한 호흡

105) 임현원, “훌륭한 반주를 열망하는 피아니스트에게- 진정한 반주자란 지휘를 하지 않는 것처럼 지휘를 하는 것,” p.177.

으로 연주를 마칠 수 있게 해 주어야 한다. 이것은 성악의 호흡에 관한 전문적인 지식이 있을 때 가능한 일이다.

2. 신체적 요소

1) 눈과 성악선율의 일체감

반주자들은 연습 시작 과정에서부터 반주 파트뿐 아니라 성악 파트까지 같이 보면서 연습하는 습관을 가져야 한다. 반주 파트부터 먼저 연습하고 나중에 성악 부분을 살펴보겠다는 생각을 가진다면, 반주자의 내면에 반주와 노래 부분이 균등하게 자리 잡는 것은 어렵게 된다. 반주와 노래는 연주자 둘이 각자의 것을 들고 만나서 하나가 되는 것이 아니고 시작부터 일체감을 가지고 시작해야 하는 것이다.

무대에 올라 연주를 할 때 수많은 돌발 상황이 발생한다. 특히 외워서 노래를 불러야 하는 성악가들은 순간적인 착각으로 가사를 잊어버린다거나 엉뚱한 곳으로 건너 뛰어 지나간다거나 불렀던 곳을 다시 반복한다거나 하는 등 많은 문제를 종종 일으킨다. 실수의 순간은 찰나에 일어난다.

그 때 반주자가 자기의 파트에만 열중하고 눈이 성악선율을 따라가고 있지 않으면 그러한 위기 상황에 순발력 있게 대처할 수가 없다. 다른 부분으로 넘어가서 화성적인 진행이 바뀌는 경우는 귀로 들리기 때문에 실수하는 순간 바로 알아차릴 수 있겠지만 가사를 실수해서 넘어가는 것은 반주자가 가사를

외우고 있지 않는 한은 눈으로 가사를 보면서 연주하지 않으면 절대 쉽게 알아차릴 수 없다. 그러므로 이에 대처할 수 있는 시간이 부족해 청중에게 실수가 그대로 드러나게 되는 것이다.

이렇게 반주파트 뿐 아니라 모든 것을 파악하고 염두에 두면서 연주하는 것은 매우 어려운 일 중의 하나일 수 있다. 따라서 이러한 것들이 연습과정에서 이루어지지 않으면 무대 위에서 청중에게 자신감이나 여유를 보여줄 수가 없다.

반주자들은 왜 암기해서 연주하지 않느냐는 질문들을 많이 받는데 이러한 돌발상황들에 대처하기 위한 것도 반주자들이 암기해서 연주하지 않는 이유 중의 하나이다. 성악가와 반주자, 이 두 연주자 중 그 연주를 무사히 끝마치는 책임을 담당하는 한 명은 꼭 있어야 하기 때문이다.

합창 반주는 특히 자기 파트에만 집중해서는 안 되는 중요한 영역이다. 합창은 무수히 많은 성부로 나누어질 수 있다. 동음(unison)으로 부르는 것부터 시작해서 2성부, 3성부, 보통은 소프라노, 알토, 테너, 베이스 4성부, 혹은 각 성부당 I, II로 나뉘어 8성부, 현대음악 쪽으로 가면 12성부 이상까지도 나뉘는 곡들이 있다.

반주자는 이러한 성부들의 노래를 다 연주할 수 있어야 하며 연습시 그 성부들에 항상 눈을 두고 쫓아가면서 음정이나 리듬을 정확히 지적해 주어야 한다. 반주자는 지휘자와 같은 음악적 생각을 가지고 연습에 임해야 지휘자가 연습 도중 어느 특정 파트를 지적했을 때 바로 대응해서 피아노로 쳐 줄 수 있다. 반주파트에만 집중하고 있다가 지휘자가 지시하는 것에 바로 따라 주지 못하면 매끄러운 연습이 이루어질 수 없고 연습의 흐름을 방해하는 결과를

남게 된다. 또한 “지휘자가 필요한 것이 그때그때 무엇인가 알아차려 지시 없이도 해결해 주는 능력(언제 반주를 할 것이고, 어느 파트가 약하므로 그 파트를 강하게 칠 것인가 등)을 갖고 있어야 한다.”¹⁰⁶⁾

2) 무대 연주

음악은 연주 예술이므로 연주의 궁극적인 목표는 연주하는 곡을 청중에게 명확히 해석하여 잘 전달하는 것이다. 음악가들은 연주를 위해 항상 최선을 다해 준비하지만 무대라는 곳은 연습실과는 다른 전혀 새로운 장소라는 것이 연주자가 연주 시 감당해 내야 하는 중요한 것 중의 하나이다.

피아노 반주자들은 자신들이 연습하지 않았던 늘 새로이 접하는 피아노로 연주를 해야 한다. 물론 연주 하루 전이나 이틀 전 연주 할 홀에 가서 여유롭게 피아노에 적응하고 홀에 적응할 수 있는 경우도 있겠지만, 불과 몇 시간 전에 홀에 도착하여 겨우 한 두 시간의 리허설만으로 연주에 서야 하는 경우도 무수히 많다.

반주자들은 여러 가지 상황에 대처할 준비를 해야 하는데 가장 먼저 염두에 두어야 하는 것은 피아노와 홀의 상태이다. 잠깐의 리허설이라도 이 피아노로 이 홀에서 연주 했을 때 청중에게 어떤 소리로 들릴 것인가 하는 상상력을 발휘해야 한다. 카펫이나 커튼 등 흡음작용을 하는 소재들의 배치여부, 천정의 높이, 또는 리허설과는 달리 홀에 청중이 있을 때의 울림은 어떻게 될 것인가 등에 대해 미리 예상을 해 두어야 한다.

많은 사람들이 중요하게 생각하지 않는, 그러나 매우 중요한 것 중의 한 가

106) 박창훈, 「합창지휘」, (서울: 장로회신학대학교출판부, 2000), p.35.

지는 연주복의 문제이다. 여러 번 입을 경험이 있는 연주복이라면 특별한 문제가 발생하지 않겠지만 처음 입고 연주하는 연주복이라면 반드시 리허설 때 입어 볼 필요가 있다. 신경이 예민해져 있는 상태에서 연주복의 불편함으로 연주에 지장을 받는 경우는 얼마든지 발생할 수 있다.

무대 연주와 녹음은 청각적인 면, 시각적인 면, 이 두 가지 면에서 모두 차이점이 있다. 녹음의 경우 강약의 범위는 무대와 비교할 때 제한적이다. 녹음기술이 많이 발달된 현재도 피아니시모는 충분히 약해질 수 없고, 포르티시모는 실제 연주처럼 충분하게 그 강도를 나타낼 수 없다. 콘서트홀에서 가장 효과적이며 기억할 만한 효과들 중의 하나인 거의 들리지 않을 정도의, 그러나 관객을 숨죽이게 만드는 피아니시모는 마이크로는 결코 재생할 수 없고, 포르티시모는 녹음할 때 소리가 갈라지게 되어 강약의 범위는 연주회에서 실제 듣는 것보다 훨씬 더 좁다.¹⁰⁷⁾

시각적인 면에서는 더 많은 차이점들이 있다. 무대 연주는 관객과 호흡하고 함께 할 수 있다는 점에서 연주자에게는 희열감을 느끼게 할 수도 있고, 또 때로는 공포감으로 다가올 수도 있다. 그만큼 단지 소리로 들리는 것만이 무대 연주의 전부는 아닌 것이다. 그것이 녹음과 크게 다른 점 중의 하나이다.

무대에서는 연주자의 행동 하나하나가 전부 연주자의 음악적인 능력으로 들린다. 처음 등장하는 연주자의 걸음걸이부터 이미 음악은 시작되는 것이다. 자신감 없는 걸음걸이는 청중에게 연주에 대한 기대감을 불러 일으키기 어렵다. 그리고 피아노 의자에 앉은 후에도 불안정한 손의 움직임이라든지 불필요한 행동들은 자신감 없는 연주자로 비춰진다.

107) Gyorgy Sandor, 「온 피아노 플레잉」, p.230.

전주가 없이 시작되는 곡에서 첫 음을 줄 때는 한 음으로만 주는 것 보다는 화음이나 아르페지오로 쳐 주는 게 훨씬 성악가에게 이롭다.¹⁰⁸⁾ 첫 음을 모든 관객이 들을 수 있을 정도의 큰 소리로 주지는 않는다. 가까이 있는 성악가에게 들릴 정도의 볼륨으로 주게 되는데 긴장상태의 성악가에게 작은 연습실이 아닌 큰 홀에서 그 소리가 그다지 안정감 있게 들리지는 않는다. 작은 소리지만 화음이나 아르페지오로 준다면 그 안에서의 배음으로 편안하게 곡을 시작할 수 있는 것이다.

성악반주는 한 번의 입장으로 3~4곡을 연주하게 되는 경우가 많다. 이처럼 곡과 곡사이의 시간에 반주자의 행동 또한 조심해야 하는 부분이다. 그 시간은 성악가에게는 잠시 목도 쉬고 호흡을 가라 앉히고, 연주 한 곡의 분위기를 정리하고 그 다음 연주 할 곡의 분위기를 생각하고, 때로는 곡 시작부분의 가사도 생각할 것이며, 옷매무새도 가다듬는 시간인 것이다. 짧게 시간을 갖는 성악가도 있지만 예상보다 긴 시간을 필요로 하는 성악가도 있다. 성악가가 다 준비가 되어 전주를 부탁하는 신호를 주기 전까지 반주자가 손을 건반에 올려 놓고 신호를 기다리는 눈빛으로 오랜 시간 계속 성악가를 쳐다 보고 있는 것은 바람직하지 않다. 관객 또한 그 시간에는 성악가와 같이 쉴 수 있는 여유를 주어야 한다. 반주자에게서 그러한 행동이 보이면 관객은 성악가가 왜 시작 신호를 주지 않는지에 관심을 두고 충분히 쉴 수 없는 상황을 맞게 되는 것이다.

조용한 곡을 시작할 때는 반주자는 전주를 시작하기 위해 손을 건반에 올려 놓은 후 잠시 시간을 갖는 것이 좋다. 그것은 관객에게 그 곡에 집중할 수

108) Gerald Moore, *The Unashamed Accompanist*. p.64.

있는 시간을 주는 것과 동시에 앞으로 연주할 곡의 분위기를 암시해 주는 행동이 될 수 있기 때문이다. 또한 조용히 끝나는 곡에서는 마지막 마디의 연주가 끝난 후 그 여운이 완전히 사라지기 전까지 손을 내려놓지 않는 것이 좋다. 그것 또한 관객에게 연주자와 함께 그 여운을 즐길 시간을 줄 수 있기 때문이다.¹⁰⁹⁾

반주자가 되기 위해 가능한 한 많은 연주와 음악회를 접하는 것은 훌륭한 반주자로 성장 하는데 있어 큰 밑거름이 된다. 좋은 연주는 들을수록 좋다. 하지만 좋지 않은 연주에서도 배울 점은 무수히 많다. 곡의 해석은 연주자마다 다르며 같은 연주자라도 매번 다른 연주를 보이기 때문에 연주회에서 직접 듣는 연주는 반주자에게 무한히 배울 기회와 도전을 준다.

3) 순발력

반주자들은 악보에 인쇄 되어 있는 것 이외에 수없이 많은 것들을 책임져야 하는 위치에 있다. 충분한 연습과 성악가와의 리허설을 했음에도 연주시 발생하는 돌발적인 위기 상황은 언제 닥칠지 모른다. 그 때 반주자는 순간적인 순발력을 발휘해야 한다.

우선 어느 정도 예상되는 사고들도 있다. 리허설 때 성악가가 음악적인 표현이 부족하거나, 가사를 자꾸 잊어버린다거나, 호흡이 불안정하다거나, 또는 성악가의 소리 능력의 역부족과 같은 상황을 미리 경험할 수 있다. 하지만 위와 같은 상황이 리허설 때는 발견이 안 되다가 연주 때 갑작스럽게 나타날 수 있다.

109) Gerald Moore, *The Unashamed Accompanist*. p.67.

이와 같은 경우 성악가가 균형을 찾고, 제자리를 찾을 때까지 템포를 살짝 당겨 준다든지, 페르마타에서 충분히 길게 늘려 준다든지, 피아노를 조금 크게 쳐 준다든지, 즉흥연주로 그 위기를 넘기든지, 성악가가 노래 부르는 지점으로 건너 뛴다든지, 아니면 반주부분을 치는 대신 오른손으로 노래 선율을 같이 따라가면서 쳐 준다든지 하는 등으로 위기상황을 어떤 방법을 통해서라도 넘기는 순발력을 발휘해야 한다. 모든 일은 최대한 청중이 알아차릴 수 없을 만큼 자연스럽게 이루어 져야 한다.

안정적인 성악가에게 반주자는 그의 능력을 최대한 발휘할 수 있는 지지자의 역할을 해야 하고 위기상황을 만드는 성악가에게는 순간적인 인명구조원이 되어야 한다.¹¹⁰⁾

4) 악보 넘기기

악보의 페이지를 넘기는 문제는 사소한 문제라고 여길 수 있다. 그러나 페이지를 넘겨주는 도우미가 때로는 연주에 방해가 될 수도 있기 때문에 중요하다. 기악 반주라면 곡이 길고 테크닉적으로 악보를 넘기기 어려운 상황이 계속되기 때문에 페이지 터너가 필요한 경우가 발생한다. 하지만 성악 반주의 경우는 안정적인 반주를 위해 꼭 필요하다고 판단될 때가 아니라면 가능한한 도우미를 쓰지 않는 것이 좋을 듯 하다. 성악곡은 짧게는 1분에서 아주 긴 몇 곡 정도를 제외하고는 5분 이내 길이의 곡이므로 악보를 넘기기 어려운 상황은 몇 페이지 되지 않을 것이다. 짧은 연주시간에 페이지 터너가 페이지를 넘기기 위해 악보의 한 쪽 끝을 잡고 서 있는 것은 청중이 음악에 몰입하는

110) Gerald Moore, *The Unashamed Accompanist*. p.69.

것을 방해할 수 있다.

이것을 해결하기 위해서는 페이지를 넘기기 어려운 부분은 악보를 길게 옆으로 이어 붙이고 넘기기 쉬운 부분에서 반주자가 직접 페이지를 넘기는 선택을 하는 것이 좋은 방법이다. 또 다른 방법은 넘겨야 하는 부분의 앞, 뒤 부분 중 한 곳을 골라 외워서 연주하고 넘기기 편한 부분이 나오면 그 때 악보를 넘기는 방법도 있다. 이러한 선택을 했을 경우 많은 곡을 연주 할 때 그 부분을 잊고 놓치는 일이 발생하지 않도록 펜으로 넘겨야 하는 부분의 악보에 표시를 해 두는 것이 좋다.

합창 반주를 하는 경우, 보통 합창단의 첫 스테이지는 아카펠라로 3~4곡을 연주하는 경우가 많다. 이때 반주자는 각 곡마다 첫 음만 주는 역할을 하는데 노래가 시작된 후 반주자가 합창단의 노래를 따라가면서 악보를 넘기는 것은 좋지 않은 행동이다. 청중들의 시선이 합창단에서 반주자로 옮겨지게 되고 청중의 주의 집중을 방해하기 때문이다.

3. 심리적 요소

1) 편안함과 자신감

연주자가 무대에 오른다는 것은 평상시와는 다른 상황에 놓이게 되는 경험을 하는 것이다. 무대에서 느끼는 긴장감과 떨리는 마음을 즐기는 연주자에게는 그것이 좋은 연주를 만들어내는 바탕이 되기도 하지만, 그렇지 않은 연주자는

불안감과 초조감을 가지며 평소의 실력을 제대로 발휘하지 못하는 일이 발생하기도 한다. “연주자는 여러 가지 신체적, 생리적, 심리적 변화에 영향을 받기 때문에 무대에서의 느낌이 달라지는 것이다.”¹¹¹⁾

흔들리지 않는, 그리고 무대를 즐기는 성악가라면 자기 자신이 때에 맞는 적절한 연주를 한다. 연습 때에 약속한 모든 것을 연주 중에 할 것이며 청중과 충분히 교감하며 연습 때 보다 더 훌륭히 연주를 해 낸다. 하지만 반주자들이 그러한 성악가를 만난다는 것은 지극히 어려운 일이다. 대부분의 성악가들은 항상 연주 전에 자신의 상태가 최상이 아니라고 느끼고 있으며 대체로 신경과민한 상태로 대기실에 있게 된다. 만약 연주자가 학생이라면 반주자가 주도권을 가지고 연주를 진행해야 하는 경우도 생긴다.

이때에 반주자는 매우 중요한 역할을 해 주어야 한다. 우선 반주자 자신의 긴장감을 드러내서는 안 된다. 성악가 자신도 불안해 하는데 반주자마저 무대에 대한 공포감을 가지고 있는 것을 드러낸다면 그 날의 연주는 성공할 확률이 지극히 낮은 것이다. 반주자는 최대한 평정심을 가지고 성악가에게 자신감을 불러 넣어 주어야 하며 편안한 상태를 유지할 수 있도록 도움을 주어야 한다. 대기실에서는 많은 말을 시켜서도 안 되며 곧 있을 연주곡목의 순서를 잊지 않도록 마지막으로 확인 시켜 주고 각 곡에서 연습 때 음악적으로 서로 나누었던 부분들의 기억을 상기 시켜 주어야 한다.

대기실의 피아노는 반주자 자신의 부족한 부분을 연습하는데 사용하기 보다는 성악가의 부족한 부분을 도와주는 데에 사용하는 것이 좋다. 성악가가 완벽하게 암기 되어 있지 않는 노래의 가사를 되뇌이고 있는데 반주자가 그 노

111) Gyorgy Sandor, 「온 피아노 플레잉」, p.227.

래가 아닌 다른 노래의 반주를 옆에서 연습하고 있으면 그것은 성악가에게 방해가 될 뿐이다. 그 때는 조용히 악보를 들여다보며 눈으로 읽으면서 조용히 연주를 준비하는 것이 더 나은 선택이다.

2) 성악가와의 조화, 파트너십, 포용력

반주자들은 다양한 성악가들을 만나게 된다. 같은 곡을 여러 명의 연주자와 연주 할 기회가 생긴다. 그 중에서 자신의 연주해석과 같은 생각을 하는 성악가를 만날 수도 있고 전혀 다른 연주해석을 가지고 있는 성악가를 만날 수도 있다. 성악가의 예술적 성공은 혼자만으로는 이루어질 수 없다. 반드시 “솔로리스트와 반주자간의 완벽한 협력을 통해서만이 만족할 수 있는 예술적 경지에 달하는 작품이 탄생할 수 있다.”¹¹²⁾

훌륭한 연주를 하기 위해 반주자는 성악가의 예술적 특징을 빨리 파악하고 공감할 수 있어야 한다. 성악가의 의도를 먼저 듣고 최대한 그것에 대한 이해를 하려는 노력을 해야 한다. 반주자 자신과 완벽히 다른 음악적 아이디어를 가지고 있다고 해도 처음부터 그것에 대한 거부감을 갖는 것은 좋은 자세가 아니다. 넓은 포용력과 함께 좋은 연주를 같이 만들어 내야 한다는 파트너십을 마음 속 깊이 인식하고 조심스럽게 음악적인 공통점을 찾기 위해 노력해야 한다.

반주자는 성악가에게, 성악가는 반주자에게 좋은 영감을 주어 서로 향상할 수 있도록 기운을 북돋아 주어야 한다. 그러한 관계가 될 수 있도록 연습과정

112) 임현원, “훌륭한 반주를 열망하는 피아니스트에게- 진정한 반주자란 지휘를 하지 않는 것처럼 지휘를 하는 것,” p.175.

에서 음악적인 것뿐만 아니라 성격적인 조화도 이루는 데 노력해야 한다.¹¹³⁾

3) 음악적 소양과 성품, 감수성, 자제력

반주자가 가져야 할 역량 중 중요한 것은 무엇보다도 “타인과 함께 음악을 만들어 가는 과정을 즐길 수 있는 자세라 하겠다. 상대방의 예술세계를 읽을 수 있어야 하겠고 그와 동시에 자신의 음악세계 또한 같이 만들어 내며 궁극적으로는 하나 됨을 만들 수 있어야 한다. 이를 위해서는 상대방을 들을 수 있는 귀와 자신만을 너무 드러내려 하지 않는 음악적 소양과 성품을 가져야 한다.”¹¹⁴⁾

반주자에게 ‘협동 자세’는 좋은 반주자가 되기 위하여 가장 먼저 생각해야 하는 것이다. 좋은 앙상블을 위해 같이 협동하기 위해서는 때로는 이끌어 가기도 하고 또는 따라가기도 하며 음악적 상황에 맞추어 성악가를 배려하면서 반주해야 한다. 만일 모든 주도권을 자신이 가져야 한다든지, 반대로 자신의 의견은 하나도 없이 그저 따르기만 하는 성격의 소유자는 반주자의 소양에 맞지 않는다. “진정 훌륭한 반주자는 자신을 드러내지 않으면서도 상대방에게 본인의 음악적 스타일을 확신을 가지고 전달할 수 있고 훌륭한 음악을 하나로 만들어낼 수 있는 사람”¹¹⁵⁾이다.

때로는 반주자가 좋아하지 않는 스타일의 곡이나 작품들을 연주하게 될 때가 있다. 피아노 독주 연주자라면 자신이 원하는 레퍼토리만으로 충분히 연주할 수 있지만 반주자의 특성상 레퍼토리의 선택권은 많지 않다. 누구나 흥미

113) Gerald Moore, *The Unashamed Accompanist*. p.68.

114) 한영혜, “예술 가곡 반주에 관한 고찰,” p.187.

115) 한영혜, “예술 가곡 반주에 관한 고찰,” p.188.

가 있고 좋아하는 곡은 적극적인 자세로 공부하고 연주한다. 그렇지만 그렇지 않은 곡이라도 반주자는 자제력을 가지고 그 곡에 대한 애정을 가지려는 노력을 기울여야 한다. 그렇게 하는 것과 그렇지 않게 준비 하는 것은 연주 때 바로 드러나게 되어 있다.

반주자는 음악적으로 예민한 감수성과 감각을 지니고 있어야 한다. 실제 연주에서 성악가가 어떠한 영감이나 그 시점의 분위기에 따라 음악적으로 예상 하지 않은 변화를 주어도 반주자는 뛰어난 감각을 발휘하여 순간 반응을 해주어야 한다. 예민한 감수성을 가진 반주자라면 연주를 하는 도중이라도 성악가의 그러한 변화의 낱새를 충분히 느낄 수 있다.

성악가들이 자신의 연주에 최선을 다하고 예술적인 노력을 하는 것처럼 반주자도 다른 사람의 연주에 도움을 준다는 소극적인 자세에서 벗어나 그들과 똑 같이 최선의 노력을 하는 음악적인 자세를 항상 가지고 있어야 한다. 성악가와 반주 이 둘의 합이 최상의 하나를 이룬다는 것을 꼭 마음에 새기고 있어야 한다.

IV. 결 론

이 연구는 전문 성악 반주자가 되기 위해 공부를 하려는 반주자들에게 이론적인 자료와 함께 실제 연주에서 도움이 되는 정보들을 제공하기 위해 성악 반주를 위한 여러 가지 피아노 테크닉들 중에서 다섯 가지를 선정하여 효율적인 반주를 하기 위한 방법을 제시하였다. 그리고 음악적, 신체적, 심리적인 요소들을 통해 테크닉 이외에 어떠한 점들을 염두에 두고 성악반주를 하는 것이 도움이 될 수 있는지에 대해 살펴보았다.

선정된 피아노 테크닉의 효율적인 반주 방법은 다음과 같다.

첫째, 성악반주에서 템포처리는 많은 유연성을 필요로 한다. 가사의 모음의 장단, 앞에 나오는 자음, 프레이즈 끝에 자음이 붙는 것, 성악가의 호흡처리 등 여러 가지 조건에 따라 루바토와 아고깁이 발생하고 템포에 미세한 변화를 가져온다. 이것은 기악반주와 가장 차별화 되는 성악반주만의 특징이라고 할 수 있는데 따라서 성악반주자들은 이러한 템포 변화에 대해 예민하게 반응하고 집중해야 한다.

둘째, 아티큘레이션은 프레이즈와 함께 음악에 있어서 호흡이며 생명과도 같은 것이고 음악의 미적 감각의 표출을 위한 중요한 방법이다. 레가토와 논레가토, 슬러, 스타카토 등이 각 곡의 내용과 분위기에 맞게 가장 좋은 표현이 될 수 있도록 적절하게 선택해야 한다.

셋째, 피아니스트에게 페달은 '제 2의 손'이라고 할 만큼 소리를 만들어 내는 데에 있어서 중요한 역할을 한다. 이것은 단순히 신체적인 운동이 아닌 소리

개념에 대한 전반적인 이해를 바탕으로 한 음악적인 문제이다. 무엇보다 성악가와 소리의 균형, 혼합 등을 고려한 상태에서 페달의 양을 조절해 나가야 하며 이 모든 것은 청각적인 감각으로 먼저 느낀 후 그 감각이 신체적인 운동으로 표현되어야 하는 것이다.

넷째, 반주자가 앙상블에 있어서 가장 기본으로 생각해야 하는 부분은 성악가가 노래를 가장 잘 부를 수 있게 연주하는 것과, 가장 잘 부르는 것처럼 들리게 연주하는 것이다. 즉, 반주자의 귀는 항상 열려 있어야 하며 음악 전체를 총괄하는 감독의 입장에서 연주 홀의 울림상태, 성악가의 음역에 따른 음량의 차이 등 여러 가지를 고려하여 피아노의 음색과 음량을 조절하여 완벽한 앙상블을 이루어 내야 한다.

다섯째, 피아노라는 악기는 현악기나 인간의 목소리인 성악 보다 비록 덜 섬세하게 반응하는 악기일지라도, 피아노도 마찬가지로 이를 연주하는 사람의 테크닉에 따라 소리를 내고 반응한다. 즉, 피아니스트에게 있어 몸의 움직임은 마음의 움직임을 반영하는 것이기 때문에 테크닉과 음악은 분리될 수가 없고 몸동작을 어떻게 쓰느냐에 따라 음악을 변화시킨다. 팔 근육의 힘은 에너지로 쓰여야 하며 그것이 긴장하고 있는 상태는 결과적으로 경직됨과 뻣뻣함의 원인이 되어 바람직하지 않은 소리가 만들어진다. 손가락만으로는 좋은 울림을 갖는 소리는 표현할 수 없다. 팔과 어깨, 몸통 모두를 복합적으로 사용해야 하며, 기교적으로 어려운 테크닉도 그것들을 적절히 사용하고 균형과 안정을 찾아 좋은 몸의 위치에서 연주함으로써 해결 할 수 있다.

이와 같은 피아노 테크닉적인 면 이외에도 성악 반주자는 음악적, 신체적, 심리적인 다양한 요소들을 염두에 두고 반주해야 한다. 먼저 성악 반주자는

노래와 시와 그 시가 쓰여진 언어의 덕션에 대한 기본적인 공부가 이루어져야 한다. 내용을 모르고 어떤 감정을 담아 그것을 음악으로 표현하는 것은 불가능하며, 덕션을 모르고 성악가와 음악적인 뉘앙스를 맞춘다는 것도 절대 불가능한 일이다. 그리고 반주자는 자신의 파트에 얽매이지 않고 자유로운 연주를 하기 위한 고도의 테크닉과 음악성을 필요로 한다. 또한 초견 능력이나 조옮김의 능력, 성악적인 지식, 음성에 대한 전문적인 지식을 가지고 성악가의 음악을 단순히 뒷받침 해 주는 역할에서 벗어나 그 음악을 총괄하는 책임자의 역할을 해야 한다.

반주를 할 때 반주자 눈의 시선은 항상 성악가가 노래 부르는 부분의 악보에 위치하고 있어야 하며 그렇게 해야만 만일의 사고에 대비하는 순발력을 발휘할 수 있다. 무대 위에서 반주자는 자신이 돋보이지 않으면서도 숨은 조력자의 역할을 해야 하지만 단순히 소극적인 자세의 조력자가 아닌 적극적인 동반자의 자세로 임해야 한다.

무대에 설 때 연주자들은 평상시와는 다른 긴장감을 느낀다. 물론 긴장의 정도와 압박감의 정도는 다르지만 그것은 어떤 형태로든 존재하는 것이며 연주자에게 영향을 미친다. 반주자는 자신의 긴장감을 드러내서는 안 되며 최대한 평정심을 가지고 성악가에게 자신감을 불러 넣어 주어야 하고 편안한 상태를 유지할 수 있도록 심리적으로 도움을 주어야 한다.

반주자의 가장 중요한 덕목은 무엇보다도 다른 사람과 함께 음악을 만들어 가는 과정을 즐길 수 있는 자세라 하겠다. 특히 같이 연주하는 사람과의 일치감을 이룰 수 있는 능력도 요구 된다. 설령 자신의 마음에 맞지 않는 연주자와 만났다가거나, 마음에 들지 않는 곡을 만났을 때도 그것을 포용하는 음악

적 소양과 성품을 가져야 한다. 넓은 포용력과 함께 좋은 연주를 같이 만들어 내야 한다는 파트너십을 마음 속 깊이 인식하고 조심스럽게 음악적인 공통점을 찾기 위해 노력해야 한다.

이 연구에서는 반주자에게 필요한 여러 가지 피아노 테크닉 중 다섯 가지만 선정하여 반주 방법을 제시하였고, 성악 반주에 필요한 여러 요소들도 음악적, 신체적, 심리적 요소 세 가지로만 한정되었지만 후속 연구에서는 이 외의 다른 여러 테크닉이나 요소에 대한 연구가 계속되어야 할 것이다.

참고문헌

<국내서적>

- 김미애. 「독일가곡의 이해」. 서울: 삼호출판사, 2000.
- 김춘미 외. 「연주와 해석」. 서울: 음악춘추사, 1992.
- 박영수. 「피아노 주법과 교수법」. 서울: 세광음악출판사, 1988.
- 박창훈. 「합창지휘」. 서울: 장로회신학대학교 출판부, 2000.
- 서울대학교 서양음악연구소편. 「음악사전」. 서울: 도서출판 음악세계, 2001.
- 송정이. 「피아노 연주와 교수법」. 서울: 음악춘추사, 1999.
- 안미자. 「피아노 어떻게 배울까」. 서울: 이화여자대학교 출판부, 2007.
- 홍정수, 김미옥, 오희숙. 「두길서양음악사」. 광주: 나남, 2010.

<외국서적>

- Adler, Kurt. *The Art of Accompanying and Coaching*. Minneapolis: The University of Minnesota Publishers, 1965.
- Fillion, Michelle. "Accompanied keyboard music." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd ed. ed. Stanley Sadie. London: Macmillan Publishers, 2001.

- Fuller, David. "Accompaniment." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd ed. (ed. Stanley Sadie. London: Macmillan Press, 2001.)
- Katz, Martin. *The Complete Collaborator: The Pianist as Partner*. New York: Oxford University Press, 2009.
- Moore, Gerald. *The Unashamed Accompanist*. Norwick: Fletcher & Son, 1969.
- Randel, Don Michael. ed. *Harvard Concise Dictionary of Music*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1978.
- _____. *The Harvard Dictionary of Music*. 4th ed. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2003.
- Rhee, Heasook. *The Art of Instrumental Accompanying: A Practical Guide for the Collaborative Pianist*. New York: Carl Fischer, 2012.
- Westrup, Jack & Fallows, David. "Accompagnato." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd ed. (ed. Stanley Sadie. London: Macmillan Publishers, 2001.)

<번역서>

- Bach, Carl Philipp Emanuel. 「올바른 피아노 연주법」. 박영수역.
서울: 동진음악출판사, 1995.
- Banowetz, Joseph. 「페달링의 원리」. 노영해역. 서울: 음악춘추사, 2005.
- Barnett, David. 「음악의 이해」. 김미혜역. 서울: 음악춘추사, 1999.
- Bastien, James W. 「성공적인 피아노 교수법」. 송지혜역. 서울: 음악춘추사, 2000.
- Berman, Boris. 「피아노 연주법」. 김혜선역. 서울: 도서출판 다리, 2004.
- Bernstein, Seymour. 「자기발견을 향한 피아노연습」. 백낙정역. 서울: 음악춘추사, 1997.
- Burge, David. 「20세기 피아노 음악」. 박숙련역. 서울: 음악춘추사, 2004.
- Camp, Max W. 「피아노 연주법」. 안미자역. 서울: 이화여자대학교 출판부, 1999.
- Deutsch, Leonhard. 「피아노 초견법」. 양일용역. 서울: 태림출판사, 1995.
- Fassina, Jean. 「젊은 피아니스트에게 보내는 편지」. 황혜전역. 서울: 이룸, 2003.
- Ferguson, Howard. 「건반음악의 해석」. 현재희역. 서울: 음악춘추사, 1998.
- Fink, Seymour. 「피아노테크닉의 완성」. 조삼진역. 서울: 음악춘추사, 1999.
- Gorrell, Lorrain. 「19세기 독일가곡」. 심송학역. 서울: 음악춘추사, 2005.
- Keller, Hermann. 「플레이징과 아티클레이션」. 정희갑역. 서울: 음악춘추사,

1995.

Leimer, Karl & Giesecking, Walter. 「현대 피아노 연주법」. 삼호출판사
편집부역. 서울: 삼호출판사, 1990.

Lhevinne, Josef. 「피아노 주법의 기초」. 정진우, 이영인 공역. 서울: 음악
춘추사, 2006.

Loesser, Arthur. 「인간 그리고 피아노」. 김경임역. 서울: 동서음악출판사,
1992.

Moore, Gerald. 「성악가와 반주자」. 최성진역. 서울: 아가페음악선교원,
1985.

Neuhaus, Heinrich. 「피아노 연주기법」. 조운용역. 서울: 삼호출판사,
1992.

Sandor, Gyorgy. 「온 피아노 플레이」. 김귀현, 김영숙역. 서울: 음악춘추사,
2001.

구사 다 미쓰 요시. 「피아노 연주법」. 박혜철 역. 서울: 음악춘추사, 1998.

<국내정기간행물>

김은정. “슈만의 '리더크라이스' op.39에 관한 연구 - 리듬구조를 중심으로.”
「음악과 민족」 제11권(1996): 220-242.

이윤정. “슈만의 가곡 '시인의 사랑' 중 피아노 반주부에 관한 연구.” 「신음악
논집」 제1권(2001): 113-133.

- 이효순, 김행자. “낭만과 시대의 예술가곡 분석 연구- Franz Schubert 중심.”
「논문집」 제11권(1998): 519-544.
- 임현원. “훌륭한 반주를 열망하는 피아니스트에게- 진정한 반주자란 지휘를
하지 않는 것처럼 지휘를 하는 것.” 「음악평론」 제13권(2007):
174-180.
- 채경화, 오이돈. “근·현대 가곡 반주 비교 연구.” 「음악연구」 제21권(2000):
389-446.
- 한영혜. “예술 가곡 반주에 관한 고찰.” 「음악연구」 제33권(2004):
183-206.

<해외정기간행물>

- Altschuler, Eric. & Braus, Ira. "Selecting Bach Tempos." *Clavier*.
Vol.47, (2008): 24-28.
- Amalong, Philip. "The Joy of Playing with Others." *Clavier*. Vol.46,
(2007): 28-31.
- Borowsky, Elizabeth. "Piano Bloopers." *Clavier*. Vol.46, (2007): 7-8.
- Byo, James. "Teach Your Instrumental Students to Listen." *MEJ*.
Vol.77, (1990): 43-46.
- Campbell, Patricia. S. "Deep Listening to the Musical World." *MEJ*.
Vol.92, (2005): 30-36.

- Cane, Susannah. "Collaboration with Music: A Noteworthy Endeavor." *MEJ*. Vol.96, (2009): 33-39.
- Canin, Martin. "Pianist's Problem." *Piano Quarterly*. Vol.25, (1977): 45
- Corrigan, John. "Gieseeking's Effortless Playing." *Clavier*. Vol.46, (2007): 24-28.
- Cortés-Colón, Rafael. "Teaching Piano with Imagery." *Clavier*. Vol.46, (2007): 10-13, 42.
- Dalby, Bruce. "Toward an Effective Pedagogy for Teaching Rhythm: Gordon and Beyond." *MEJ*. Vol.92, (2005): 54-60.
- Darrow, Alice-Ann. "The Role of Hearing in Understanding Music." *MEJ*. Vol.77, (1990): 24-27.
- Flowers, Patricia. J. "The Key to Describing Music." *MEJ*. Vol.77, (1990): 21-23.
- Fredrickson, Dolores. "Sharps vs. Flats." *Clavier*. Vol.47, (2008): 30-31.
- Haack, Paul. "Beyond Objectivity: The Feeling Factor in Listening." *MEJ*. Vol.77, (1990): 28-32.
- Hedden, Steven. K. "What have We Learned about Building Student Interest?." *MEJ*. Vol.77, (1990): 33-37.
- Hinz, Robert. "Listen, Then Play by Ear." *Clavier*. Vol.37, (1998): 11-12.
- Johansen, Ken. "Scales & Arpeggios." *Clavier*. Vol.46, (2007): 14-19,

42-43.

Kramer, Ernest. "Sight - Reading 101." *Clavier*. Vo.46, (2007):
10-11, 34-35.

Lancaster, E. L. & Gray, Meg. "Ideas for Ear Training." *Clavier*. Vol.37,
(1998): 13-14.

Leung, Jackson. "Flexible Tempos." *Clavier*. Vol.47, (2008): 14-19.

Lewis, Leonne. "Masters of Chamber Music." *Clavier*. Vol.46, (2007):
16-21, 56-57.

Lierop, John. V. Jr. "Glorious Second Movements." *Clavier*. Vol.46,
(2007): 22-27, 55.

Olson, Anthony. & Peng, Eva. "Beethoven's Chamber Folksong
Transcriptions." *Clavier*. Vol.46, (2007): 34-39.

Wheeler, Dale. "Lessons in Listening." *Clavier*. Vol.38, (1999): 8-11.

<악보>

Beethoven, Ludwig van. *Adeleide, op.46, (Ausgewählte Lieder)*.
Frankfurt: C. F. Peters, without Year.

_____. *Wonne der Wehmut op.83, no.1, (Ausgewählte Lieder)*.
Frankfurt: C. F. Peters, without Year.

Brahms, Johannes. *Alte Liebe, op.72, no.1, (70 Songs for voice and
piano)*. Edited by Sergius Kagen, New York: International

- Music Company, 1954.
- Debussy, Claude. *Apparition, L.53*. Edited by James R. Briscoe, New York: Hal Leonard, 1993.
- _____. *La chevelure, L.90, no.2, (42 Songs for voice and piano)*. Edited by Sergius Kagen, New York: International Music Company, 1951.
- Donizetti, Gaetano. *Regnava nel silenzio, (Lucia di Lammermoor)*. New York: G. Shirmer, 1926.
- Duparc, Henri. *L'Invitation au voyage, (13 Songs for voice and piano)*. 서울: 태림출판사, 1999.
- _____. *Soupir, (13 Songs for voice and piano)*. 서울: 태림출판사, 1999.
- Fauré, Gabriel. *Clair de lune, (Album of Twenty songs)*. USA: Edward B. Marks Music, 1973.
- Händel, George Friedrich. *V'adoro, pupille, (이탈리아 가곡 150곡집, 상)*. 서울: 세광음악출판사, 1994.
- Mozart, Wolfgang Amadeus. *Batti, batti, o bel Masetto, (오페라 아리아 앨범)*. 서울: 세광음악출판사, 1996.
- _____. *Ridente la calma, (이탈리아 가곡 150곡집, 하)*. 서울: 세광음악출판사, 1994.
- Poulenc, Francis. *Air vif, (pour soprano et piano)*. France: Salabert, 2001.

- Puccini, Giacomo. *Sogno di Doretta, (La Rondine)*. Florida: Edwin F. Kalmus, without Year.
- _____. *Vissi d'arte, vissi d'amore, (Tosca)*. Milano: Ricordi, 1985.
- Rachmaninov Sergey. *HE ПИОЊ, КРАСАВИЦА. op.4, no.4*. 서울: 한국반주 음악연구소, without Year.
- Schubert, Franz. *Am Feierabend, D.795. (Ausgewählte Lieder)*. Frankfurt: C. F. Peters, without Year.
- _____. *An die Musik, D.547. (Neue Ausgabe Band IV)*. Frankfurt: C. F. Peters, 1988.
- _____. *Der Musensohn, D.764. (Neue Ausgabe Band IV)*. Frankfurt: C. F. Peters, 1988.
- _____. *Du bist die Ruh, D.776. (Neue Ausgabe Band IV)*. Frankfurt: C. F. Peters, 1988.
- _____. *Erlkönig, D.328. (Neue Ausgabe Band II)*. Frankfurt: C. F. Peters, 1986.
- _____. *Gretchen am Spinnrade, D.118. (Neue Ausgabe Band II)*. Frankfurt: C. F. Peters, 1986.
- Schumann, Robert. *Frühlingsnacht, op.39, no.12. (Original Ausgabe Band I)*. Frankfurt: C. F. Peters, without Year.
- _____. *Im Rhein, im heiligen Strome, op.48, no.6. (Original Ausgabe Band I)*. Frankfurt: C. F. Peters, without Year.
- _____. *Waldesgespräch, op.39, no.3 (Original Ausgabe*

- Band D.* Frankfurt: C. F. Peters, without Year.
- Strauss, Richard. *Nacht, op.10, no.3.* Edited by Laura Ward and Richard Walters, Chicago: Hal Leonard, 1995.
- _____. *Ich trage meine Minne, op.32, no.3.* Edited by Laura Ward and Richard Walters, Chicago: Hal Leonard, 1995.
- Wagner, Richard. *Der Engel, WWV.91, no.1.* New York: Dover Publications, 2011.
- Wolf, Hugo. *Er ist's, no.6. (Mörike Lieder Gesang und klavier).* Frankfurt: C. F. Peters, without Year.
- _____. *Erstes Liebeslied eines Mädchens, no.42. (Mörike Lieder Gesang und klavier).* Frankfurt: C. F. Peters, without Year.
- _____. *Gebet, no.28. (Mörike Lieder Gesang und klavier).* Frankfurt: C. F. Peters, without Year.

ABSTRACT

A Study on the Pedagogy of Vocal Accompanying for Collaborative Pianists

Eun-Ah Bea
Major in Accompanying
Department of Music
The Graduate School of
Sungshin Women's University

The purpose of this thesis is to provide pedagogical information and performance-practice technique that will help readers to become better vocal collaborative pianists. In order to provide such information, the author clears the concept of accompanying and examine the historical transition.

Collaborative pianists and piano pedagogy scholars have emphasized the importance of technique, such as tempo, articulation,

usage of pedals, ensemble, and the movement of the body; these five were selected to be investigated in depth. These core elements of practical performance–practice had been studied to amend and improve effective accompanying technique. In addition, elements of becoming an excellent collaborative pianist had been categorized into the musical elements, the physical elements and the psychological elements and proposed to apply those elements to vocal accompanying.

The author emphasized that tempo management requires incredible amount of flexibility in vocal accompanying, such as 'rubato' and 'agogik' caused by breathing, pronunciation, lyric expression of singers. Articulation and phrasing are breath and life of music and also is a significant way of artistic expressions. The author noted how to use wrists while creating 'legato' and how to play 'slur' and 'staccato' effectively. Also, the importance of efficient pedal usage is mentioned. It is considered as 'the second hands of pianists' and contributes greatly to make a rich tone. Therefore, vocal accompanists should use various depths and duration of pedals with sensitive ears, depending on the piano's range used, the acoustics in the hall, and the vocalist's vocal range.

The most important role to become a vocal accompanist is to help the vocalists perform their best. Based on that, the author mentioned about the balance of the left and right hand and dynamic

control from singer's word, accent and musical range. The author also studied how to use the fingers, wrists, and arms to create well-balanced and harmonized chords and sound along with vocalists. It is emphasized that the pianists' body movement reflects their state of mind in performance; therefore, pianists' motion affects one's musicality.

There are three significant and required qualities of becoming an excellent vocal accompanist: musical, physical and psychological. Musical elements require studying poetry, music and diction vigorously; high levels of technique and musicality; sight-reading, transposition; and expert knowledge of the voice. Physical elements require the sense of unity between eyes and notes, the ability to handle unexpected situations which occur on stage, and the body motion when turning the pages of the score. Psychological elements require to support the vocalists and help them feel comfortable and confident, to be in harmony with the vocalists, sense of partnership, tolerance, and self control.