

# 마르탱 8 *Préludes pour le Piano* 박과 리듬 분석에 기초한 플라스틱 애니메이션의 적용<sup>1)</sup>

김 지 혜 <sup>2)</sup>, 유 승 지 <sup>3)</sup>

## I. 들어가는 글

20세기 들어 새로운 작곡 기법을 모색하던 작곡가들에게 리듬은 흥미로운 소재로 다가왔다. 새로운 리듬 및 박자의 효과를 추구하던 작곡가들은 ‘마디 줄의 압력(the tyranny of the bar line)’을 제거하였고, 새로운 박자표(new time signature), 불규칙적인 리듬 군(asymmetrical grouping), 무박자음악(nonmetric music), 복합박자로 된 음악(polymetric music), 다박자로 된 음악(multimetric music), 마디 줄의 위치 바꿈(displaced bar line), 폴리리듬으로 된 음악(polyrhythmic music) 등이 작곡가들의 창의적인 탐색의 결과로 나타났다(Miller 1985: 217-219).

스위스 출신 마르탱(Frank Martin, 1890-1974) 역시 리듬을 깊이 탐구했던 20세기 작곡가였다. 마르탱의 리듬에 대한 관심은 작품에서도 나타나는데, 관현악 작품 *Rythme*(1926), 피아노 작품 *Etude rythmique en hommage à Jaques-Dalcroze*(1965), 그리고 *Fantaisie*

---

1) 김지혜의 2016학년도 한세대학교 박사논문의 연구내용을 토대로 발전시킨 결과물임을 밝혀두는 바입니다.

2) 제1저자

3) 교신저자

*sur des rythmes flamenco*(1973) 등은 작품의 표제에서도 리듬이란 용어를 직접적으로 제시하고 있다. 본 연구의 주제인 *8 Préludes pour le Piano*(1949)는 ‘리듬’이라는 표제가 사용된 것은 아니지만 마르탱의 창의적인 리듬실험의 면면을 살펴볼 수 있는 대표적인 피아노 독주 작품이다.

마르탱의 리듬에 대한 관심은 그로 하여금 신체활동을 통해 리듬감과 음악 표현력 계발을 추구하는 달크로즈 음악학교<sup>4)</sup>(Institut Jaques-Dalcroze)의 문을 두드리게 하였고, 그 결과 1926년부터 1937년까지 본격적인 리듬 연구가 이루어졌다(IJD 1995: 25). 달크로즈 음악학교에서 교수로서도 활동했던 마르탱은 이곳을 떠나 네덜란드로 이주한 이후에도 지속적으로 달크로즈 교수법에 관련된 저술활동을 했고, 후일 달크로즈가 자신의 진정한 후계자로 거론할 정도로 마르탱은 달크로즈 교수법에 정통한 인물이었다(IJD 1995: 92).

마르탱은 대위법과 화성학 중심 음악교육으로는 리듬을 충분히 이해할 수 없으며, 리듬을 수학적으로만 계산하는 음악가는 리듬의 음영이 온전히 반영된 생명력 있는 음악을 창조해낼 수 없다고 지적하였다(IJD 1995: 36-37). 마르탱이 강조한 ‘수학적인 계산에 의한 리듬의 표현이 아닌 음영이 온전히 반영된 리듬의 표현’은 음악교육자로서 달크로즈가 평생을 두고 연구한 과제였고 이는 달크로즈의 스승인 뤼시(Mathis Lussy, 1828-1910)<sup>5)</sup>로부터 전수된 철학을 토대로 한 것이었다. 달크로즈는 이러한 스승의 사상을 이어받아 음악적 표현을 돕는 다양한 방법을 모색하였고, 그 결과 움직임을 활용한 리듬교육법을 독창적으로 만들어냈다. 달크로즈의 독창적인 교수법 가운데서도 특히

4) 달크로즈 음악학교는 달크로즈(Emile Jaques-Dalcroze, 1865-1950)가 제네바에서 1915년에 설립한 학교이다. <http://www.dalcroze.ch> [2017.06.07.접속]. 이하 Institut Jaques-Dalcroze의 원어표기는 IJD로 통일한다.

5) 뤼시는 19세기의 스위스 출신 음악가이자 피아노 교사였으며 주로 파리에서 활동했다.

음악 작품을 분석하고 이해한 내용을 신체 움직임으로 구성하여 ‘생명력 있는 몸짓’으로 표현하는 플라스틱 애니메이션(plastique animée)작업은 작품에 대한 구체적인 이미지를 머릿속에 생성하고 움직임을 근육에 저장하는 효과가 있어 연주력을 향상시키는 데 매우 도움이 된다.

하지만 마르탱의 피아노 작품에 관한 국내·외 선행연구들(권택천 2007; 엄미연 2004; 장유림 2009; Collins 1979; Martin 1978; Pak 2014)은 포괄적인 작품분석만을 포함하고, 마르탱에게 많은 영향을 미친 달크로즈 리듬이론이 비중 있게 다루어지지 않은 것으로 발견되었다. 한편, 박사학위 논문으로 *Emile Jaques-Dalcroze's Influence on Frank Martin: 1924-1937*을 2011년에 발표한 루비노프(Daniel Rubinoff)는 그의 글에서 달크로즈의 리듬이론이 마르탱에게 끼친 영향을 소개하였다. 하지만 1924년부터 1937년까지 작곡된 마르탱의 작품들에 그 내용이 한정되어 있어 1949년에 작곡된 8 *Préludes pour le Piano*는 다루어지지 않았다.

이에 본 연구는 마르탱에게 많은 영향을 끼쳤던 달크로즈의 리듬이론, 그리고 달크로즈 교수법의 토대가 된 뤼시의 악센트이론을 8 *Préludes pour le Piano*분석에 적용함으로써 뤼시-달크로즈-마르탱으로 이어져 발전된 리듬 해석의 원리를 발견하고, 분석된 리듬의 음악적인 표현을 돕는 플라스틱 애니메이션의 적용방법을 제안하기 위해 이루어졌다.

## II. 뤼시의 악센트이론과 달크로즈의 리듬이론 이해를 위한 용어 정의

본 연구를 진행하면서 리듬 및 박자에 관련된 용어들이 연구자들마다 조금씩 다르게 사용되고 있음을 발견하게 되었다. 영어로 표기된 것은 물론이고 이러한 용어들이 국문으로 번역되었을 때 그 현상은 더욱 심화되어 나타났다. 심지어 중요한 개념임에도 불구하고 사전에서

해당 용어를 찾을 수 없는 경우도 있었고, 개념이 완전히 다르게 설명된 것도 흔치 않게 발견되었다. 따라서 본 논고를 독자들에게 효과적으로 전달하기 위해서는 용어 정의가 먼저 이루어질 필요가 있다고 여겨졌고, 이 장에서는 그 내용을 다룬다. 소개되는 내용이 일반적인 이론서나 사전에서 다루어지는 내용과 일치하지 않아 이견이 제기될 수도 있으나, 본 연구가 뤼시와 달크로즈의 철학을 바탕으로 진행된 것이므로 연구내용의 이해를 위해서는 유용한 정보로 제공되리라 여겨진다. 용어의 정의는 뤼시가 *Traité de l'Expression Musicale*(1874)에서 제시한 '악센트 이론', 아브람슨(Robert M. Abramson)이 *Teaching Music in the Twenty - First Century*(1986: 53-61)에서 소개한 '달크로즈 수업에서 다루는 36가지 리듬요소', 제네바달크로즈이사회(Le Collège de l'Institut Jaques-Dalcroze)에서 발행한 *Dalcroze Identity*(2009: 9-10)에 수록된 '달크로즈 수업주제'의 내용 분석을 토대로 이루어졌고, 그 외 다양한 국내·외 사전 및 음악이론서적을 참고하였다.

### 1. 뤼시의 악센트이론

뤼시가 1874년에 발표한 *Traité de l'Expression Musicale*은 음악해석법을 다룬 책으로서, 이전에 한 번도 체계적으로 정리된 적이 없는 음악표현법칙들을 분류한 책이라는 호평을 받았다(Spector 1990: 17-18). 이 책에서 그는 악센트<sup>6)</sup>를 3가지 종류: 박자 악센트(metric accent), 리듬 악센트(rhythmic accent), 감정 악센트(pathetic accent)로 구별하여 제시하면서, 박자 악센트는 본능(instinct), 리듬 악센트는 지성(intelligence), 그리고 감정 악센트는 감성(sentiment)에 속한 것이라 정의하였다(Lussy 1874: 10-11).

6) 악센트는 음이나 화음이 선행 음이나 후행 음과는 질적으로 구별되는 현상을 일컫는다. <http://www.oxfordmusiconline.com> [2017.07.15.접속].

박자 악센트는 마디의 첫 박을 강조하는 악센트로 박자에 따라 마디 안에서 악센트가 발생하는 양상이 달라진다. 그리고 박자가 변하지 않는 한 악곡 내에서 박자 악센트가 동일한 간격에서 규칙적으로 발생된다. 이러한 특징 때문에 뤼시는 박자 악센트를 본능의 영역에 속한다고 분류했다(Lussy 1874: 11-12).

뤼시는 리듬 악센트를 프레이즈나 리듬 조합의 첫 음, 혹은 마지막 음을 강조하는 것으로 구분했다(Lussy 1874: 11-12). 뤼시가 특별히 리듬 악센트를 이성적 영역에 포함시킨 것은 박자표기 혹은 박을 단위로 한 리듬기보에 의해 악센트가 주어지는 지점이 악보 상 확연히 구별되는 박자 악센트와는 달리 리듬 악센트는 리듬 패턴 혹은 프레이즈의 구성에 대한 이해를 바탕으로 연주자가 리듬 악센트를 해석해야 하기 때문이다. 따라서 본 논고에서는 프레이즈나 리듬의 조합과 연관성이 있는 악센트로서 리듬 악센트란 용어를 사용할 것임을 강조하여 밝힌다.

마지막으로 표현 악센트(expressive accent)라고도 불리는 감정 악센트는 선율, 조성, 박자, 리듬의 규칙적인 흐름을 깨트리는 음을 강조하는 것을 의미한다(Lussy 1874: 11-12). 뤼시의 이론에 많은 영향을 받은 달크로즈는 다양한 음악적 요소들의 배합과 그 상관관계에 의해서 발생하는 감정 악센트를 심도 있게 연구하였다. 그는 감정 악센트를 뉘앙스(nuances) 혹은 표현 법칙(laws of expression)이라는 용어와 함께 사용하면서, 화성과 리듬, 아고직과 다이내믹, 그리고 터치(touch)와 듣는 것(hearing)의 상관관계를 연구하는 것이 이 범주에 속하는 것이라고 명시하였다(Dalcroze 1967: 79). 아브람슨은 뤼시가 3가지 범주로 나눠 제시한 악센트를 더 세분화해서 박자 악센트, 아고직 악센트(agogic accent), 다이내믹 악센트(dynamic accent), 토닉 악센트(tonic accent), 장식적 악센트(ornamental accent), 화성 악센트(harmonic accent)로 제시하였고(Choksy et al. 1986: 54), 풀러(David Fuller)는 피치 악센트(pitch accent), 아고직 악센트, 박자 악센트, 다

이내믹 악센트로 구분하여 소개하였다(2003: 3). 하지만 본 논고에서 다루어지는 감정 악센트는 이러한 분류와 상관없이 음악적 표현에 관련된 악센트를 의미하며, 선율의 음높이에 따라 발생하는 토닉 악센트(피치 악센트), 리듬이나 템포의 변화에 의해 긴 음이 상대적으로 강조되는 아고기 악센트, 셈여림 기호에 의해 강조되는 다이내믹 악센트, 장식음에 의해 강조되는 장식적 악센트, 화성적인 변화에 따라 발생하는 화성 악센트 등을 모두 아우른다.

<표 1> 휘시의 악센트 분류에 기초한 용어정리

악센트의 종류	내용
박자 악센트 (metric accent)	본능적 영역에 속함. 마디의 첫 박을 강조하는 악센트로 박자에 따라 마디 안에서 악센트가 발생하는 양상이 달라진다.
리듬 악센트 (rhythmic accent)	지성적 영역에 속함. 프레이즈 혹은 리듬 조합의 첫 음 혹은 마지막 음을 강조하는 악센트로 리듬패턴과 프레이즈의 구조에 대한 이해가 요구된다.
감정 악센트 (pathetic accent)	감성적인 영역에 속함. 선율, 조성, 박자, 리듬의 규칙적인 흐름을 깨트리는 음을 강조하는 악센트로 토닉 혹은 피치 악센트, 아고기 악센트, 다이내믹 악센트, 장식적 악센트, 화성 악센트 등을 포함한다.

## 2. 달크로즈의 리듬이론

쿠퍼와 마이어는 “펄스(pulse)를 음악 안에서 감지되는 규칙적인 자극이라고 한다면, 박자의 맥락에서 음악의 기본단위는 박(beat)이다”(Cooper & Meyer 1960: 4)라고 하였다. 달크로즈 역시 펄스의 조합(그룹핑)에 따라 생성되는 기본 단위, 즉 박을 구별하는 것을 매우 중요하게 다루었다. 그는 기존의 숫자로 표시되는 박자표가 실제(實在)하는 박을 표시하는 데에 한계가 있다고 생각하여 <그림 1>과 같이 작품해석의 기본이 되는 박을 음표로 제시한 새로운 박자표를 제시하였다(IJD 1995; Sachs 1953). 달크로즈의 작품들에는 이러한 박자표기

가 빈번하게 등장하는데 <악보 1>은 이러한 박자표가 적용된 예이다.

<그림 1> 달크로즈가 제시한 박자표(IJD 1995: 46)

$$\begin{array}{cccc} \frac{2}{\downarrow} = \frac{6}{8} & \frac{3}{\downarrow} = \frac{9}{8} & \frac{2}{\downarrow} = \frac{6}{16} & \frac{2}{\downarrow} = \frac{6}{4} \end{array}$$

<악보 1> 50 Etudes Miniatures de Métrique et Rythmique  
 중에서 *Les bonnes dames en disent de belles sur les questions du jour!*, 마디 6 - 9



달크로즈의 이러한 박자표기에 영향을 받은 마르탱은 실제하는 박을 인지하는 것에 대한 중요성을 다음과 같이 언급한다.

6/8박자나 6/16박자의 경우 박자표에 ♩나 ♪를 기준으로 제시되어 있지만, 실제로 빠른 템포의 곡에서 ♩나 ♪를 기준으로 지휘하지 않는 이유는 음악적이지 않은 결과를 발생시키기 때문이다. 따라서 음악적인 표현을 위해서는 기본 박을 ♩나 ♪로 해석하는 것이 좋다(IJD 1995: 45-46).

특히 달크로즈는 펄스의 조합에 따라 악센트의 위치가 변동하는 ‘12음 나누기’ 활동을 매우 중요하게 생각하였다. 이것은 박에 따라 차별된 움직임의 공간과 에너지의 변화를 경험해 볼 수 있는 매우 창의적인 활동인데, 마르탱의 작품에서도 이러한 원리가 적용된 부분이 여러 곳에서 발견된다<그림 2>.

<그림 2> 12음 나누기 (divisions of 12, Choksy et al. 1986: 60)



뤼시는 마디 안에서 박의 위치에 따라 변화되는 셈여림의 표현을 설명하면서 박자 악센트의 구별된 표현을 강조하였고, 그의 사상을 이어 받은 달크로즈는 효과적으로 연주자들이 박자 악센트를 구별할 수 있도록 새로운 박자기보를 개발하였다. 더 나아가 마르탱은 그의 저술을 통해 이러한 철학이 반영된 작품 창작을 역설하면서 음악연주에 있어서 박을 이해하는 것의 중요성을 강조하였다. 뤼시, 달크로즈, 마르탱 세 사람 모두 ‘펄스-박-박자’로 이어지는 음악분석의 단계를 매우 중시하였는데, 제네바달크로즈이사회가 발행한 *Dalcroze Identity*(2009)에서 ‘펄스-박-박자-음가-리듬패턴, ...’의 순으로 수업주제목록이 나열되어 제시된 것은 이러한 사상이 현재 달크로즈 수업에서도 그대로 전수되어 내려오고 있음을 증명하는 것이라 할 수 있다.

현재 출판된 많은 이론서나 사전에서 펄스와 박을 같은 개념으로 다루고 있거나 박과 박자의 개념을 혼용해서 쓰고 있는 것을 보게 되는데, 스위스 출신 음악가 세 사람 모두가 이와 같이 펄스와 박을 분리시켜 다른 개념으로 소개한 것은 주목해 볼 필요가 있다. <표 2>에서 소개되는 내용은 달크로즈 수업에서 박자 관련 수업주제로 다루어지는 내용을 요약한 것인데, 이 내용에 대한 이해는 마르탱의 8 *Préludes pour le Piano* 분석에서 필수적으로 요구된다. 이에 학자들



간에 이견이 있는 용어들을 요약정리하고, 이후로는 <표 2> 좌측에 소개된 용어를 적용하여 본고의 논지를 서술해 나갈 것임을 밝힌다.

<표 2> 박자 관련 항목 용어 정리

용어	정의
펄스 (pulse)	음악 안에서 감지되는 규칙적인 자극으로 펄스의 간격에 따라 템포가 결정된다.
박 (beat)	펄스의 조합(그룹핑)에 의해 생성된 박자의 단위로 2분할 박(binary beat)과 3분할 박(ternary beat)으로 구별된다. 그리고 각 박의 성질은 크루시스(crusis)/ 메타크루시스(metacrusis)/ 아나크루시스(anacrusis)로 차별된다.
홀박자 (simple meter)	한 박이 2개로 나누어지는 2분할 박을 토대로 만들어진 박자를 의미한다.
겹박자 (compound meter)	한 박이 3개로 나누어지는 3분할 박을 토대로 만들어진 박자를 의미한다.
불규칙 박 (unequal beat)	2+3/ 3+4/ 2+3+3 등 불규칙한 박의 조합으로 구성된 박자를 의미하여 국문으로 혼합박(자), 섞음박(자), 섞임박(자) 등으로 표기된 것으로 나타나며 영문으로는 irregular meter, additive rhythm, mixed meter 등이 동일한 의미로 사용된다.
변박자 (changing meter)	한 곡 안에서 박자가 일정하게 유지되지 않고 마디 내에서의 박의 개수가 바뀌면서 수평적인 박자의 흐름이 바뀌는 박자를 의미하며 다박자(multimeter), 불규칙 마디(unequal measures) 등이 동일한 의미로 사용된다.
복합 박자 (polymeter)	둘 또는 그 이상의 박자가 수직적으로 동시에 사용되는 박자를 의미한다.
무박자 음악 (nonmetric music)	마디 줄이 생략되고 박자가 기보되지 않은 음악을 의미한다.

### Ⅲ. 뤼시의 악센트이론과 달크로즈의 리듬이론에 기초한 마르탱 8 *Préludes pour le Piano*의 박과 리듬 분석

#### 1. 8 *Préludes pour le Piano*의 박과 리듬 분석에서 나타난 ‘박자 악센트’

마르탱의 *8 Préludes pour le Piano*에서는 달크로즈가 사용한 박자표기가 사용되지는 않았다. 하지만 마르탱은 매 곡마다 기본 단위가 되는 박의 음가를 메트로놈 표기와 함께 제시하여 작품 해석의 가이드라인을 제시하고 있다<표 3>. 특히 IV번의 경우 박자표기 없이 ♩=78/♩=117/♩=234로 템포를 제시하고 있는데, 이와 별도로 악보 하단에 “악보에 표기가 되어 있지 않더라도 ♩/♩/♩ 단위로 박의 배치를 느끼며 연주해야한다”(UE 11973: 11)라는 문구를 기입해 놓음으로써 IV번의 기본 박이 ♩/♩/♩ 단위로 구성되어 있다는 것을 밝히고 있다. 또한 마르탱은 “20세기 극단적인 몇몇 음악에서는 마디가 리듬을 통제하기보다는 감히 리듬이 마디를 결정할 수도 있다고 말하면서, 가변성이 있는 마디 줄을 활용하여 작곡한다면 연주자들의 작품해석에 도움이 될 것”(IJD 1995: 78)이라고 주장했다. 마르탱이 IV번에서 박자표시를 하지 않은 것은 이렇게 리듬이 마디를 결정할 수 있다는 것을 보여 준 좋은 예이다. 박자표시를 제거함으로써 리듬 프레이즈의 구성이 매우 자유로워졌고, 각 마디마다 예측 불가능한 박의 조합을 사용함으로써 파생된 악센트의 불규칙한 이동은 이 곡의 매력 포인트가 된다.

<표 3> 마르탱 8 Préludes pour le Piano의 템포와 박자표기

번호	메트로놈 표기	마르탱의 박자표기	달크로즈 박자표기의 적용
I 번	♩=52 ♩=63	4/4 2/4	4/♩=52 2/♩=63
II 번	♩=80	2/4 3/4	2/♩=80 3/♩=80
III 번	♩=48	2/2	2/♩=48
IV 번	♩=234 ♩=117 ♩=78	(박자표기없음)	(박자표기없음)

V번	$\text{♩}=152$	12/16	$4/\text{♩}=152$
VI번	$\text{♩}=56$	12/8	$4/\text{♩}=56$
VII번	$\text{♩}=60$ $\text{♩}=80$	3/4 6/8	$3/\text{♩}=60$ $3/\text{♩}=80$
VIII번	$\text{♩}=132$	18/16 12/16 9/16 6/16	$6/\text{♩}=132$ $4/\text{♩}=132$ $3/\text{♩}=132$ $2/\text{♩}=132$

한편, 마르탱이 ‘박을 단위로 한 기보’에 세심한 주의를 기울였음이 작품 전반에 걸쳐 나타나는데 <악보 2>, <악보 3>, 그리고 <악보 4>는 박을 단위로 표기된 기보를 보여주는 예들이다. 특히 <악보 3>의 경우 3박과 4박에서  $3/\text{♩}$ 과  $2/\text{♩}$ 가 동시에 나타나는 복합박자가 기보를 통해 확실하게 드러난다. 이러한 기보는 연주자가 박자 악센트를 구별할 수 있는 단서로 제공된다.

<악보 2> III번 마디 14



<악보 3> VI번 마디 3



<악보 4> V번 마디 23-24



특히 <악보 5>와 <악보 6>은 IV번의 악보 하단에 마르탱이 기본 박의 해석에 대한 이해를 돕기 위해 제시한 내용인데, 그는 마디 6을 J+J의 조합으로 연주하지 말고, 기보된 J+J의 조합으로 연주할 것을 당부하고 있다(UE 11973: 11). 이는 박의 조합에 따른 악센트 위치의 변동이 마르탱에 의해 의도된 것이라는 것을 증명하는 좋은 예이고, <악보 7>에서 제시된 IV번은 불규칙한 박의 조합에 의한 악센트의 이동의 극치를 보여준다.

<악보 5> IV번 마디 6  
(UE 11973: 11)



<악보 6> 바람직하지 않은 예  
(UE 11973: 11)



<악보 7> IV번 마디 1-9



<그림 3>은 박자가 3/4박자에서 6/8박자로 변형되면서 기본 박 단위가 달라지고 박자 악센트가 바뀌는 예를 보여준다. 이처럼 한 곡 내에서 박의 배합이 상이하게 사용되어 박자가 변하는 변박자를 적용해

서 악센트의 위치를 바꾸는 예도 빈번하게 등장한다<악보 8>.

<그림 3> 박자 변환 (metric transformation, Choksy et al. 1986: 60)



<악보 8> VII번 마디 38-41



이상에서 살펴본 바와 같이 마르탱의 8 *Préludes pour le Piano*는 홑박자, 겹박자는 물론이고 변박자, 불규칙 박, 복합박자 등 20세기 작품에서 나타나는 다양한 박자의 형태를 포함하고 있다. 이것은 모두 그의 박에 대한 실험의 결과였으며, 이러한 박의 실험을 통해 마르탱은 홑박자나 겹박자에서 나타나는 규칙적인 박자 악센트의 흐름을 흐트렸다. 또한 불규칙적으로 발생하는 박자 악센트는 음악적 긴장감을 유발하는 주요 요인으로 작용되었다. 따라서 마르탱 8 *Préludes pour le Piano*의 효과적인 연주를 위해서는 박의 조합에 따라 규칙적으로 혹은 불규칙하게 발생하는 박자 악센트를 이해하고, 느끼고, 표현하는 것을 돕는 연습 방법을 탐색해야 한다.

## 2. 8 *Préludes pour le Piano*의 박과 리듬 분석에서 나타난 ‘리듬 악센트’

달크로즈는 “음악적인 프레이즈의 구성에 있어 선율의 진행 뿐 아니

라 리듬의 조화로운 사용이 매우 중요하고, 특히 아나크루시스(anacrusis)<sup>7)</sup>가 리듬에 미치는 영향을 이해하는 것은 음악적인 프레이즈 해석에 매우 중요하다”(Dalcroze 1967: 86)고 강조하였는데, 이러한 철학은 1903년에 *L'Anacrouse dans la Musique Moderne*를 출판한 뒤시의 철학에 영향을 받은 것이었다. 마르탱은 리듬 패턴 혹은 프레이즈의 구성에 따른 리듬 악센트에 대한 실험을 다양하게 시도한 것으로 보이며 그 흔적이 *8 Préludes pour le Piano* 곳곳에서 드러난다.

예를 들어 VII번의 경우 17마디에서 강박인 크루식 박에서 음악이 시작되지만 20마디에서는 동일한 리듬패턴이 아나크루식 박에서 제시된다<악보 9>. 17마디의 'C#'과 'F#'은 박자 악센트와 리듬 악센트가 동일한 지점에 위치한다. 하지만 20마디의 'C#'과 'F#'은 약박에 위치하여 리듬 악센트만 강조되고, 17마디에서보다 악센트의 비중이 감소되어 21마디의 강박에 제시되는 'B', 'G#'을 강조하기 위한 역할이 더 큰 비중을 차지한다. 또한 프레이즈의 길이도 일치하지 않는다. 하지만 마르탱은 악보 상에 이러한 프레이즈 구조를 보여주는 이음줄 표시를 전혀 제시하고 있지 않다. 따라서 프레이즈구조를 분석하고 리듬 악센트를 음악적으로 표현하는 것은 오롯이 연주자의 몫으로 넘겨지고, 연주자는 박자 악센트와 리듬 악센트의 상관관계에 대한 이해를 바탕으로 각 음이 가지는 뉘앙스의 차이를 표현하여야 한다.

---

7) 유승지는 아나크루시스를 다음과 같이 요약하여 설명한다.

아나크루시스는 강박(downbeat)전에 선행되는 음 혹은 음의 그룹을 의미하는 것으로 여린박(upbeat)이라는 용어가 더 보편적으로 사용된다. 하지만 달크로즈 교수법에서는 리듬의 조합에 따라 달라지는 아나크루시스의 성질을 이해하고 아나크루식 프레이즈를 음악적인 타이밍으로 호흡하고 느끼는 과정을 매우 중시하여 여린박(upbeat)이라는 용어보다 아나크루시스를 부각시켜 사용한다. 또한, 일반적으로 사용되는 강박(downbeat)이라는 용어 대신 크루시스(crusis)가 통용된다. 따라서 달크로즈 수업시간에는 강박에서 시작되는 프레이즈는 크루식 프레이즈(crusic phrase), 약박에서 시작되는 프레이즈는 아나크루식 프레이즈(anacrusic phrase)로 구분한다(유승지 2016: 88).

<악보 9> VII번 마디 17-23

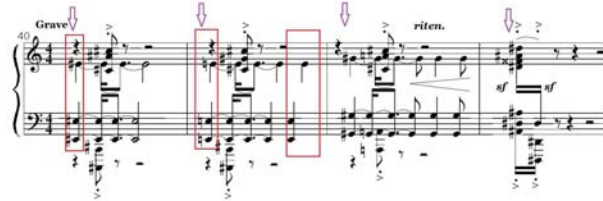


아나크루식 프레이즈로 시작하는 I 번도 리듬 악센트와 박자 악센트가 일치하지 않는 예를 포함한다. A부분에서는 리듬 악센트가 약박에서 주어지는 아나크루식 프레이즈로 시작되는 것에 반해, A' 부분에서는 A부분과 같은 리듬구조임에도 불구하고 리듬 악센트가 강박에서 주어지는 크루식 프레이즈로 바뀐다. 또한 두 부분의 프레이즈의 길이도 일치하지 않는다<악보 10>, <악보 11>. 그러므로 연주자는 동일한 리듬패턴도 그것이 제시된 박의 위치에 따라 악센트의 강도가 달라질 수 있다는 원리를 이해하고 그에 따른 차별된 해석을 하여야 한다.

<악보 10> I 번 마디 1-4



<악보 11> I 번 마디 40-43



8 *Préludes pour le Piano*를 살펴보면 IV번, VI번, VII번을 제외한 나머지 작품은 모두 주선율이 아나크루식 프레이즈로 시작된다. 그리고 크루식 프레이즈로 시작되는 IV번, VI번, VII번의 경우에도 곡의 중간에 아나크루식 프레이즈 사용이 광범위하게 발견되어, 프레이즈의 시작 지점과 종지를 구별하는 것이 매우 까다로운 과제로 연주자에게 주어진다. 따라서 박자 악센트와 리듬 악센트를 조화롭게 음악적으로 표현할 수 있는 연주자의 이성적 판단이 요구된다.

리듬 악센트로 인한 긴장감은 성부간의 진행이 수직적으로 일치하지 않을 때 더 가중되는데 I번은 그러한 예를 포함하고 있다. <악보 12>는 ‘선율+반주’의 유형으로 구분되지 않고 성부마다 수평적으로 독립적인 리듬 프레이즈 진행을 보이는 ‘대위적인 리듬(rhythmic counterpoint)’의 형태를 띠고 있다. 서로 다른 리듬 진행을 보이는 4개의 성부 진행 가운데 박자 악센트와 리듬 악센트가 일치하는 지점은 2성부가 유일하며, 당김음이 복잡하게 얽혀 나타나면서 개별 성부의 수평적 리듬 진행 뿐 아니라 성부간의 독특한 수직적 리듬 관계가 만들어진다.

<악보 12> I 번 마디 27-28



제1성부	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩
제2성부	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩
제3성부	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩
제4성부	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩

리듬 악센트의 표현에 있어 시작 부분 뿐 아니라 종지 시점에서 악센트의 강도를 구별해서 연주하는 것도 중요하게 다루어져야 한다. 뒤



시는 강박에서 프레이즈가 끝날 때 제시되는 리듬을 남성적 리듬 (masculine rhythm), 약박에서 프레이즈가 끝날 때 제시되는 리듬을 여성적 리듬(feminine rhythm)이라고 하면서 구별된 리듬 악센트의 표현을 강조하였다(Lussy 1874: 52). <악보 13>은 여성적 리듬(마디 110)과 남성적 리듬(마디 114)으로 프레이즈를 마감하는 예를 보여준다. 마지막에 *pppp* 라는 악상표기가 붙어있긴 하지만 강박에 제시된 ‘E’음은 리듬 악센트와 박자 악센트가 동시에 적용되는 음이므로 연주 시 특별한 뉘앙스를 가지고 연주되어야 한다<악보 13>.

<악보 13> VII번 마디 108-114



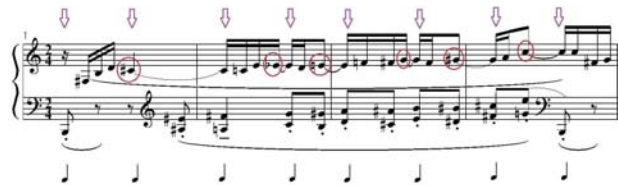
마르탱은 아나크루식 프레이즈, 대위적 성부 진행, 불규칙한 길이의 프레이즈 구성을 통해 8 *Préludes pour le Piano*에서 리듬 악센트와 박자 악센트가 불일치하는 구조를 만들어내었다. 마디를 기초로 생성된 박자 악센트와 마디를 넘나드는 프레이즈 구성에 의해 파생되는 리듬 악센트의 상관관계를 이해하는 것은 음악적으로 선율선을 표현하기 위해 필수적으로 요구되는 사항이다. 따라서 리듬 악센트에 대한 이해를 바탕으로 프레이즈의 시작과 끝을 찾아내고, 프레이즈를 음악적으로 연주할 수 있는 방법을 찾아내는 것이 필요하다.

3. 8 *Préludes pour le Piano*의 박과 리듬 분석에서 나타난 ‘감정 악센트’

II장에서 언급된바와 같이 감정 악센트는 음악적 표현에 관련된 악센트이며 선율, 조성, 박자, 리듬의 규칙적인 흐름을 깨트리는 음을 강

조하면서 발생되는데, 마르탱의 8 *Préludes pour le Piano*에는 다양한 유형의 감정악센트가 발견된다. 일반적으로 긴 음은 짧은 음에 비해 에너지의 강도가 커진다. 따라서 긴 음, 당김음, 쉼표 및 붙임줄을 이용한 음가의 변형에 의해 박자 악센트가 가지는 규칙적인 에너지의 흐름이 방해받는 경우가 발생하곤 한다. II번은 리듬 악센트가 박자 악센트와 일치하지 않는 좋은 예를 포함하고 있다. 이 곡의 마디 1부터 마디 4사이의 오른손 성부의 선율은 쉼표와 이음줄의 사용으로 박자 악센트가 주어지는 지점에서 소리가 나지 않는 구조로 이루어져 있다. 또한 당김음 패턴이 지속적으로 사용되어 아고직 악센트의 표현이 요구된다<악보 14>.

<악보 14> II번 마디 1-4



크로스 리듬(cross rhythm)의 사용으로 긴장감이 발생하는 형태도 빈번하게 발견되는데, VIII번에서는 <악보 15>와 같이 2분할 박과 3분할 박이 동시에 사용되는 크로스 리듬이 제시되어 왼손과 오른손 사이에서 긴장감이 유발된다. 이 곡의 박자표기는 18/16으로 되어 있으나 마디 12-13의 기보를 살펴보면 3/4로 박의 단위가 나누어지고, 박자 악센트가 4단위로 주어지는 것으로 해석될 수 있다. 그런데 마디 14의 경우 여전히 3/4로 박자표기를 할 수 있지만 오른손과 왼손의 리듬 조합을 면밀히 살펴보면 오른손의 경우 9/8, 왼손은 6/8 단위로 쪼개져 오른손과 왼손 사이에서 크로스리듬이 발견된다. 작곡가가 오른손에 테누토 표시를 한 것은 크로스 리듬의 사용에 따라 발생한 아고직 악센트의 음악적인 표현을 강조하기 위한 장치로 보여진다.

<악보 15> VIII번 마디 12-14



이렇게 아티큘레이션이나 다이내믹 기호를 사용해서 다이내믹 악센트를 강조한 예는 매우 다양하게 나타난다. <악보 15>에서 제시된 마디 12의 경우에도 한 마디 안에서 다양한 악센트 기호를 사용해서 약박에 나타나는 음들을 강조하는 것이 발견되고, 오른손과 왼손의 아티큘레이션도 차별되게 사용하여 성부간의 다른 셈여림도 유도하고 있다. 한편 왼손과 오른손의 구별된 기보로 인해 박자 악센트가 악보 상에서 잘 드러나지 않는 경우 <악보 16>과 같이 악센트 기호를 삽입하여 다이내믹 악센트의 표현을 유도하기도 한다.

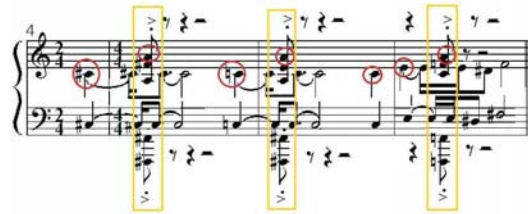
<악보 16> VIII번 마디 69-71



한편, 텍스쥬어, 화음의 변화, 그리고 음 높이의 변화를 통해 다이내믹 악센트, 화성 악센트, 토닉 악센트의 표현을 끌어내기도 한다. <악보 17>은 화음과 단음의 대조, 미묘한 화음의 변화, 그리고 'C#→A', 'C#→A', 'C→E→A'로 움직이는 오른손의 음정 변화를 통해 감정의 변화를 크게 끌어내는 예이다. 이렇게 도약이 심한 음정의 사용에 의

해 토닉 악센트가 강조되기도 하지만, 반음의 사용은 도약 음정과는 또 다른 감정의 변화를 불러일으킨다. <악보 18> III번의 선율이 그러한 토닉 악센트를 보여주는데 'E→D#'로 진행되는 선율은 반음과 긴 음의 사용으로 I 번과는 다른 뉘앙스를 자아낸다. 특히 마디 19의 경우 'F#'이 추가됨으로써 긴장감이 더 고조된다. 긴 음이 강조되는 아고기 악센트의 법칙을 따르면 마디 19의 'F#'은 강세를 가지지 않는다. 하지만 작곡가는 이 음을 장식적으로 처리하고 그 음에 ' > ' 표기도 추가함으로써 장식적 악센트를 표현할 것을 요구하고 있다. 또한 해결되는 'D#'도 박자 악센트가 주어지는 마디 18과 그렇지 않은 마디 19에서의 뉘앙스는 구별되게 연주되어야 한다.

<악보 17> I 번 마디 4-7



<악보 18> III 번 마디 17-19



마르탱의 *8 Préludes pour le Piano*는 아고기 악센트, 다이내믹 악센트, 토닉 악센트, 장식적 악센트, 화성 악센트를 사용해서 감정 악센트를 유발하는 다양한 작곡 기법이 발견된다. 박자 악센트, 리듬 악센트, 감정 악센트가 동시에 표현되어야 하는 음이 있는가 하면, 반대로 박자 악센트, 리듬 악센트가 주어지는 음을 빗겨나서 감정 악센트를 표현해야 하는 경우도 있다. 따라서 악곡 속에서 발견되는 다양한 악

센트를 구별되게 해석하고 적절한 강세를 주면서 음악적으로 표현할 수 있는 섬세한 테크닉을 개발해야 한다.

#### IV. 음악적인 리듬표현을 위한 플라스틱 애니메이션의 적용

##### 1. 연주자가 왜 플라스틱 애니메이션 작업을 하는가?

달크로즈는 연주에서 나타나는 부정확한 리듬 표현, 템포를 일정하게 유지하지 못하는 것, 가속이나 감속이 필요할 때 적절하게 반응하지 못하는 것, 음악의 시작과 마무리 지점에서 너무 빨리 혹은 너무 늦게 도달하는 타이밍 조절의 문제들, 감정 악센트가 주어지는 지점에서 적절한 뉘앙스로 표현하지 못하는 것 등은 모두 ‘음악을 이해한 내용과 실현하는 능력이 서로 불일치하기 때문에 발생하는 문제들’이라고 설명하면서 ‘뇌의 명령을 신경계가 충실하게 전달하여 근육이 정확한 동작으로 수행해 내는 능력을 개발시키는 것’의 중요성을 강조하였다(Dalcroze 1916: 7). 핀들레이(Elsa Findlay) 역시 “몸은 과학적으로 시간을 측정하진 못하지만 근육조직으로 느낀 리듬의 경험은 눈이나 귀로 인한 것보다 더 믿음직스럽다”(1971: 16)라고 말하면서 달크로즈의 이론에 동조하였다. 핀들레이 외에도 달크로즈 교수법을 전파해온 수많은 달크로즈 교사들은 달크로즈국제공인자격증을 취득하는 과정에서 음악작품을 신체 움직임으로 해석하고 표현해내는 입체적인 음악분석의 방법인 플라스틱 애니메이션 작업을 필수적으로 수행하면서 음악을 움직임으로 표현하는 것에 대한 가치를 깨닫고 그 교수법을 전파해 오고 있다.

한편, 달크로즈 전문가가 아닌 학자들에 의해서도 ‘악기 없이 신체 움직임으로 음악을 경험하는 것’의 중요성은 꾸준히 언급되어져 왔다. 번스타인(Seymour Bernstein)은 “달크로즈 수업의 경험을 통해 몸의 동작을 억제하고 있는 요소들을 털어버릴 수 있었는데, 이 경험이 그 자신과

학생들의 피아노 주법에 지대한 영향을 미쳤다”고 밝혔다(1993: 120). 브루저(Madeline Bruser)는 “좋은 리듬감을 얻기 위해 박자를 세는 것만으로는 완전하지 않으며 악기 없이 일어서서 음악에 맞춰 몸을 움직이며 노래를 부르면 그 곡이 갖는 서정적이고 리드미컬한 에너지를 몸으로 감지할 수 있을 것”(2002: 223)이라고 말한다. 또한 프라이스(Scott Price)는 앙상블 연주에서 발생하는 연주자간 리듬의 불일치 문제가 연주자들이 집착적으로 박자를 세어 머리에서 손으로 명령이 내려지는 과정에서 1초 정도의 시간적 공백이 생기기 때문이라고 설명하며, 연습과정에서 악기를 연주하는 대신 다양한 구음으로 표현하거나 음악에 어울리는 동작으로 표현해 볼 것을 권유한다(1999: 64-65). 웨스트니(William Westney)는 ‘언 마스터 클래스(The Un-Master Class)’<sup>8)</sup>라는 워크숍을 개최하여 연주자들에게 움직임으로 음악을 경험하는 것의 중요성을 설파하고 있다.

달크로즈는 “연주가는 자기 자신이 악기 자체가 되어야 할 뿐만 아니라 자신이 느끼는 감정들을 타인이나 사람들이 느끼고 이해할 수 있도록, 타인과 소통할 줄 아는 인간이 되어야 한다”(Dalcroze 1916: 14)고 주장하였는데, 자신이 분석한 음악을 몸짓으로 표현하는 플라스틱 아니메는 연주자 자신이 온전히 악기가 되는 경험을 가능하게 해준다. 그린헤드(Karin Greenhead)와 매튜(Louise Mathieu)는 “플라스틱 아니메는 ‘실시간으로 살아있는 분석(living analysis in real time)’을 하는 것이다”(Haddon & Bernard 2016: 220)라고 하였는데, 눈으로 악보를 보고 이성적으로 이해하는 것과는 매우 다른 경험을 연주자에게 제공한다. 피아노 건반에서 제한적인 동작으로 음악을 표현하는 것과는 달리 온 몸의 근육을 사용해서 움직이는 플라스틱 아니메 과정을 통해 연주자는 음악을 온 몸으로 느낄 수 있게 된다. 음악은 온 몸에 스며들게 되며, 감각기관을 더욱 예민하게 만들고 예술가의 영혼에 숨겨져 있던 내면의 음악을 일깨워 자유롭게 만들어 준다(Greenhead &

8) <http://williamwestney.com/the-un-master-class> [2017.07.20.접속].

Mathieu 2016: 119). 그 결과 플라스틱 애니메이션 작업의 결과물을 보는 사람들은 연주자가 분석한 음악을 청각 뿐 아니라 시각적으로도 소통할 수 있게 된다.

플라스틱 애니메이션 작업을 하는 동안 음악가들은 무용가들처럼 신체 움직임을 통해 음악을 표현한다. 하지만 무용가들과 궁극의 목표는 다르다. 무용가들이 예술성 높은 움직임을 표현하기 위해 음악을 도구로 사용한다면, 음악가들은 움직임을 음악표현능력을 향상시키는 수단으로 사용한다. 이것이 바로 연주자들이 플라스틱 애니메이션 작업을 하는 이유이다.

## 2. 플라스틱 애니메이션의 구체적 적용 방안

달크로즈는 ‘시간-공간-에너지’의 상관관계를 이해하고 우리 몸의 무게를 적절하게 이동시켜 균형 잡힌 움직임을 만들어 낼 수 있는 능력을 키우는 신체 훈련이 음악적인 연주를 위해 필요하다고 강조하였고, 달크로즈의 독특한 신체훈련 과정에서 음악을 표현하기 위해 적용되는 동작들은 <표 4>와 같이 정리된다(Choksy et al. 1986: 49-53).

<표 4> 음악을 표현하기 위해 적용되는 동작들(Choksy et al. 1986: 49)

비이동 동작	이동 동작
손뼉치기(clapping)	걷기(walking)
흔들기(swinging)	뛰기(running)
회전하기(turning)	기기(crawling)
지휘하기(conducting)	뛰어오르기(leaping)
구부리기(bending)	미끄러지기(sliding)
흔들기(swaying)	갈lop핑(galloping)
말하기(speaking)	스킵핑(skipping)
노래하기(singing)	

<표 4>에서 제시된 동작들 중 손뼉치기, 걷기, 지휘하기, 말하기, 노

래하기는 달크로즈 유리드믹스 수업에서 리듬이나 박을 표현할 때 가장 빈번하게 적용되는 움직임이다. 하지만 플라스틱 애니메 작업에서는 손뼉치기, 지휘하기, 말하기, 노래하기는 일반적으로 사용되지 않는다. 손뼉치기, 노래하기, 말하기를 하게 되면 작곡가가 작곡한 소리 외의 소음이 추가될 수 있고, 지휘하기는 기계적인 동작이 반복되어서이다. 그럼에도 불구하고 플라스틱 애니메 작업을 본격적으로 하기 전에 이러한 기본 동작을 경험하는 것은 음악을 몸으로 익히는데 매우 도움이 된다.

파워스(Harold S. Powers)는 “리듬을 시간의 움직임 패턴(The pattern of movement in time)으로 정의하고, ‘흐르다(flow)’라는 뜻을 가지고 있는 그리스어 ‘rhythmos’에서 파생되었다고 하였다”(2003: 700). 플라스틱 애니메 작업 과정에서 가장 중요한 것은 ‘움직임을 통한 음악의 완벽한 재현’이다. 이 과정에서 리듬을 정확하게 표현하는 것은 물론이고, 경직되지 않은 유연한 움직임으로 음악의 모든 특징을 음악적으로 표현하는 것은 매우 중요하다. 다시 말해서 특정 리듬이 가지는 움직임의 특징을 온 몸으로 물 흐르듯 자연스럽게 표현함으로써 연주 능력을 향상시키는 것이 플라스틱 애니메 작업의 목표라 할 수 있다.

이에 달크로즈 교수법에서는 움직임을 ‘준비(preparation)-실행(attack)-경과(prolongation)’ 단계의 진행으로 보고, 한 동작에서 다른 동작으로 이어질 때 ‘동작의 단절’이 일어나지 않고 지속적으로 연결하는 동작을 수행하는 것을 매우 강조한다(Choksy et al. 1986; Greenhead & Mathieu 2016). 리듬을 표현하기 위해 손뼉치기를 한다면 두 손을 서로 멀어지게 하며 위로 들어올리는 ‘준비’ 동작, 두 손이 마주쳐 소리 나는 ‘실행’ 동작, 동작의 반동에 의해서 두 손이 다시 멀어지는 ‘경과’ 동작이 물 흐르듯이 연결되어야 하고 동시에 리듬에 적합한 시간, 공간, 그리고 에너지가 사용되어야 한다. 이러한 원리는 손뼉치기에만 적용되는 것이 아니고 동작에 상관없이 일괄적으로 적용



된다.

플라스틱 애니메이션 작업 과정에서는 인간이 만들어낼 수 있는 어떤 동작도 사용이 가능하다. 또한 플라스틱 애니메이션을 구성함에 있어 1인, 2인, 2인 이상의 군무 등 참여인원은 연주자의 선택에 따라 자유롭게 정할 수 있다. 다만 무용적인 안무와는 구별되는데, 움직임의 난이도와 의미보다는 음악을 있는 그대로 표현하고 음악과 일치된 움직임을 보여주는 것에 더 초점이 맞춰져 있다는 점에서 그러하다.

#### 1) 박자 악센트의 음악적인 표현을 위한 플라스틱 애니메이션

박자 악센트를 경험하는 플라스틱 애니메이션 작업 과정에서 강조되는 것은 (1) 펄스의 규칙적인 흐름 표현하기, (2) 박의 성질 표현하기, (3) 마디 내에서 박의 위치에 따른 차별된 악센트 표현하기로 요약될 수 있다.

프렐류드 Ⅷ번의 마디 42부터 마디 44까지는 동일한 리듬 진행과 선율 패턴이 반복되면서 12/16 → 9/16 → 6/16로 변하는 박자에 의해 마디의 길이가 축소되는 현상이 나타난다. <표 5>에서 제시된 내용은 이 부분의 플라스틱 애니메이션 작업을 통해 기계적인 16분음표의 표현에서 탈피할 수 있는 방법을 담고 있다. 그 내용을 살펴보면 걸으며 손뼉 치기, 지휘하며 걷기, 지휘하며 스캔하기, 지휘하며 노래하기, 창의적인 움직임으로 플라스틱 애니메이션 구상하기 등 동일한 패시지를 다양한 움직임으로 변형시켜 경험하는 것이 소개된다. 이는 반복적인 학습을 지양하고 다양한 경험을 통해 개념 익히는 과정을 중요시하는 달크로즈의 교수철학이 반영된 것이다.

<악보 19> VIII번 마디 42-44



<표 5> 박자 악센트의 음악적인 표현을 위한 플라스틱 애니메이션 작업 과정의 예

단계	상세내용
음악분석	<ul style="list-style-type: none"> <li>- 16분음표 펄스가 지속적으로 제시되는 리듬 패턴으로 이루어져있다.</li> <li>- ♩이 기준이 되는 겹박자의 곡이다.</li> <li>- 12/16→9/16→6/16으로 박자가 변함에 따라 한 마디의 구조가 4박→3박→2박으로 축소되고 이에 따라 박자 악센트가 주어지는 간격이 변한다.</li> <li>- 전반적으로 스타카토 아티큘레이션으로 진행되고 높은 음역에서 반복적인 선율 진행이 나타난다.</li> <li>- mp에서 점차적인 셈여림의 변화가 나타나고 9/16에서 6/16으로 넘어 갈 때는 마디 줄을 넘어가는 점차적인 크레센도가 일어난다.</li> </ul>
손뽀치기, 걷기로 펄스, 박의 성질, 박자 악센트 경험하기	<ul style="list-style-type: none"> <li>- 손뽀치기(걷기)로 박을 표현하고 동시에 리듬을 스캇 한다(선율을 노래한다). 이 때 3분할박이 지속적으로 반복되므로 박 단위로 동일한 공간을 사용해서 움직인다.</li> <li>- 걷기로 박을 표현하고 손뽀치기로 펄스를 표현한다(반대로 손뽀치기로 박을 표현하고 걷기로 펄스를 표현할 수도 있다). 이때 스캇하기(노래하기)로 펄스를 동시에 표현하는 것도</li> </ul>

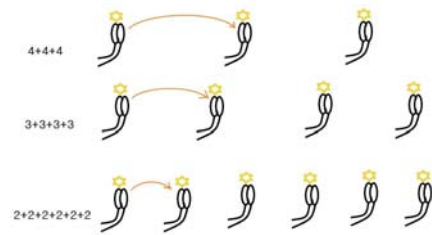
	가능하다.
지휘하기로 펄스, 박의 성질, 박자 악센트 경험하기	<ul style="list-style-type: none"> <li>- 제자리에서 박을 지휘하면서 리듬을 스캇한다(선율을 노래한다). 이때 4박→3박→2박으로 축소되는 마디 구성의 변화를 반영하여 박자 악센트를 강조하면서 지휘한다.</li> <li>- 공간을 이동하며 박 단위로 걷는 동시에 지휘하면서 리듬을 스캇 한다(선율을 노래한다).</li> <li>-박 단위로 지휘하면서 걸기로 리듬을 표현하고 동시에 스캇한다(선율을 노래한다).</li> </ul>
플라스틱 애니메이션 구상 및 구현	-음악에 어울리는 동작을 <표 4>에서 제시된 동작을 참고하여 창의적으로 구상한다. 이 때 박의 성질, 변박자, 높은 음역, 점차적인 셈여림 변화, 아티큘레이션 등의 음악적 특징이 잘 반영된 동작을 선택하는 것은 매우 중요하다.

<표 5>에서 제시된 것처럼 리듬패턴을 스캇하거나 선율을 노래하는 과정은 펄스를 느끼는 데 도움이 된다. 이 때 손뼉치기, 걷기, 지휘하기로 박을 표현하는 것을 병행하면 그 효과는 더 커진다. V번은 마르탱이 달크로즈가 즐겨 사용한 '12음 나누기'기법을 응용한 패시지를 포함하고 있는데, 박의 그룹핑이 <악보 20>과 같이 축소되는 경우 '1234/123/12'라고 펄스를 말하면서 손뼉치기의 공간 사용을 <그림 4>와 같이 달리해서 표현하면 시간과 공간의 변화에 따른 에너지의 변화를 더 극적으로 경험할 수 있게 된다.

<악보 20> V번 마디 65-69

The image shows a musical score for the 5th measure of the 20th exercise, measures 65-69. The score is in 12/8 time and features a complex rhythmic pattern with accents and dynamic markings like 'ff très éclatant' and 'Molto vivace'. The score is written for piano and includes a treble and bass clef. The notes are grouped with brackets and accents, and there are dynamic markings like 'ff très éclatant' and 'Molto vivace'.

<그림 4> V 번 마디 65-69 손뼉치기 동작



<악보 19>에서 제시된 VIII번의 경우 3분할 박이 지속적으로 제시되지만, <악보 8>에서 제시된 것처럼 VII번의 경우 6/8박자에서 3/4박자로 박자가 변하면서 박의 성질이 완전히 변한다. 아브람슨은 “2분할 박은 직선적인 느낌을, 3분할 박은 곡선적인 느낌을 발생시킨다”(Choksy et al. 1986: 56)라고 하였는데, 같은 2박자 지휘라도 박의 성질을 반영하여 2/4박자와 6/8박자의 지휘는 움직임이 <그림 5>와 같이 다르게 표현되어야 한다.

<그림 5> 2/4박자와 6/8박자 비교

2/4박자

6/8박자



특히 달크로즈 수업에서는 일반적인 지휘보다 훨씬 과장된 팔 동작을 사용하는 지휘 동작, ‘풀 암 비팅 제스처(full-arm beating gestures)’<sup>9)</sup>를 사용하는데, 그린헤드와 매튜는 이러한 동작은 “마디 안

9) 일반적인 지휘보다 훨씬 과장된 팔 동작을 사용하는 지휘 동작으로 온

에서의 다이내믹 구조를 효과적으로 경험할 수 있게 해 준다”(Haddon & Burnard 2016: 218)고 하였다.

어찌 보면 약간은 기계적인 동작이라 할 수 있는 동작들을 통해 펄스, 박의 성질, 박자 악센트를 익힌 후에는 자유로운 동작을 적용한 플라스틱 애니메이션 작업을 하게 되는데 <그림 6>은 <악보 21>의 IV번 마디 1과 마디 2에서 나타나는 왼손과 오른손을 각각 2인이 역할을 나눠 앙상블을 이뤄 박을 중심으로 음악에서 일어나는 변화를 표현하는 장면이다.<sup>10)</sup> 사진에서 한 팔을 강하게 내뻗는 동작을 하는 사람이 오른손의 움직임, 바닥을 쓸면서 방향을 전환하는 사람이 왼손을 표현하고 있는데 음악의 변화에 따른 차별된 동작의 사용으로 공간, 몸의 무게중심의 변화에 따른 에너지의 이동이 관찰된다.

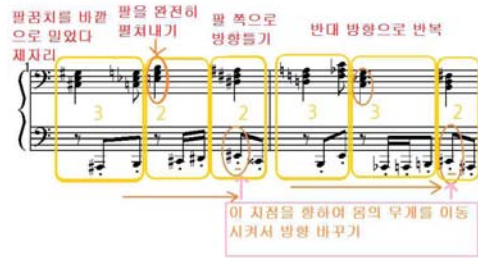
<그림 6> IV번의 2인 앙상블



몸의 무게 이동이 지휘 동작에 실릴 수 있도록 움직이는 동작을 의미한다.

10) 본고에서 제시되는 2인을 위한 안무는 김지혜의 달크로즈국제공인자격증 취득을 위한 플라스틱 애니메이션 시험을 위해 고안되었고, 사진들은 2017년 1월 제15회 달크로즈유리드믹스국제워크숍 기간 중에 한세대학교 문화홀에서 이루어진 공연에서 발췌되었다.

<악보 21> IV번 마디 1-2



2) 리듬 악센트의 음악적인 표현을 위한 플래스틱 애니메이션

리듬 악센트를 경험하는 플래스틱 애니메이션 작업에서 강조되는 것은 (1) 리듬 프레이즈의 시작과 끝의 정확한 표현, (2) 음악적인 호흡의 적용, (3) 프레이즈의 지속적인 흐름 표현으로 요약될 수 있다.

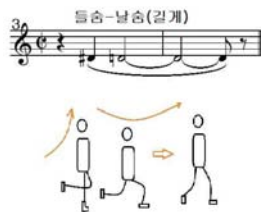
III번에서는 <악보 22>에서 제시된 바와 같이 종지에서 호흡이 긴 음들이 두드러지게 사용된 아나크루식 리듬 프레이즈가 사용되었다. 이 작품을 위한 플래스틱 애니메이션 작업을 본격적으로 하기 전에 <표 4>에서 제시된 것과 같은 손뽀치기, 걷기, 지휘하기, 노래하기, 스캔하기를 적용하여 펄스, 박의 성질, 박자 악센트를 경험하는 과정을 그대로 적용할 수 있다. 이러한 과정을 거친 후 프레이즈를 움직임으로 표현할 수 있는 동작을 선택하고 음악적인 호흡을 플래스틱 애니메이션 과정을 통해 경험할 수 있도록 안무를 하는 것이 요구된다. 선율의 흐름에 따라 호흡하기를 적용하는 것은 프레이즈를 느끼며 리듬을 표현할 수 있도록 도와주는데, 가령 마디 3의 아나크루식 리듬에 의해 발생하는 긴장감과 토닉 악센트를 가지는 'D#'을 짧은 들숨으로 표현하고, 길게 지속되는 'D'는 서서히 숨이 조금씩 빠져나가는 날숨현상으로 표현하여 긴장이 이완되는 모습을 연출할 수 있다.

<악보 22> III번 마디 3-8



이와 같은 호흡하기에 걷기동작을 추가해서 적용하게 되면 더 심화된 동작으로 음악을 표현할 수 있게 된다. 먼저 'D#'에서는 짧은 들숨과 함께 한 발을 들어 올려 앞으로 나아갈 수 있는 준비를 하고 'D'에서 날숨과 함께 위로 들어 올렸던 발을 앞으로 내디디면서 지그시 누르고 반대편 발의 무게중심을 앞으로 옮기면서 시선을 진행하는 방향으로 보내면 음악의 흐름을 자연스럽게 표현할 수 있게 된다. 또한 새로운 호흡을 할 때마다 방향을 바꿔 움직이면 프레임즈의 변화를 더 극적으로 느낄 수 있게 된다<그림 7>.

<그림 7> III번 마디 3-4의 오른손 선율



이러한 호흡의 원리는 동작에 상관없이 적용되는데 <그림 8>, <그림 9>, 그리고 <그림 10>은 <악보 22>에서 제시된 리듬 프레임즈를 3가지 구별된 동작으로 호흡을 실어 표현하는 것을 담고 있다.

<그림 8> III번 도입부   <그림 9> III번 마디 7   <그림 10> III번 마디 8



캠프(Max W. Camp)는 작품의 구조를 맥박 그룹, 마디 그룹, 프레이즈 그룹으로 나누어 구조적으로 연습할 것을 제안하는데(1994: 90-91), 리듬 악센트를 표현하는 과정에서 마디를 넘나드는 리듬 프레이즈를 음악적으로 표현할 수 있는 경험을 쌓는 것이 플라스틱 애니메이션을 적용하는 목적이라 할 수 있다.

### 3) 감정 악센트의 음악적인 표현을 위한 플라스틱 애니메이션

감정 악센트를 경험하는 플라스틱 애니메이션 작업에서 강조되는 것은 선율, 리듬, 화성의 변화에 따른 뉘앙스의 차이를 경험하는 것이다. 가령 반음계적인 선율 진행이 두드러지는 III번과 넓은 음역에 음들이 흩어져 있는 VI번의 주제 선율을 비교해서 음높이를 손동작으로 표현해 보면 음높이에 의한 공간의 변화와 에너지의 변화를 경험하게 되어 소리를 더욱 입체적으로 느낄 수 있게 된다.

#### <그림 11> 음높이 변화(화살표가 높낮이)

III번 마디 3-4 주제 선율

VI번 마디 1 주제 선율



좁은 음정 간격으로 미끄러지는 지속적인 움직임 발생



큰 간격으로上行 도약하면서 공간이 증가함에 따라 에너지와 긴장감 증가



영국의 무대 감독이었던 라반(Rudolf Laban, 1879-1958)은 신체 움직임을 무게(weight), 시간, 공간의 맥락에서 8가지 기본 에포트(effort, 동작을 일으키는 내적 충동)로 정리하였는데(Schnebly-Black & Moore, 2003: 120), <표 6>에서 제시된 라반의 8가지 동작은 플라스틱 애니메이션 작업에서 움직임을 고안할 때 많은 도움이 된다. 물론 이 8개의 범주에 악보에 담긴 수많은 종류의 음의 성질을 한정시키는 것은 무리가 있다. 하지만 움직임의 특성과 음의 성질을 연결시켜 그 상관관계를 생각해 보고 움직임으로 표현해보는 작업은 음악적인 표현 능력을 키우는데 유의미한 과정을 제공한다. <표 6>에서 무게의 변화라 함은 가벼운 것(gentle)에서 무거운 것(firm)으로, 시간의 변화라 함은 빠른 것(sudden)에서 느린 것(sustained)으로, 끝으로 공간의 변화는 직선적인 것(direct)에서 곡선적인 것(flexible)으로 변화하는 것을 의미한다(Schnebly-Black & Moore 2003: 120).

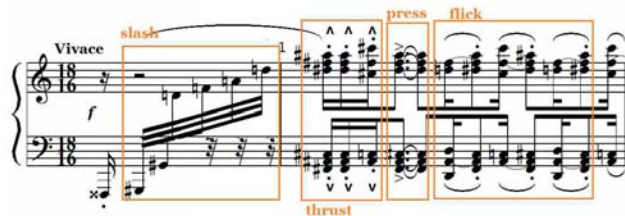
<표 6> 라반의 8가지 에포트 동작(Schnebly-Black & Moore 2003: 120)

동작	무게	시간	공간
거칠게 밀기(thrust)	무겁다	빠르다	직선적이다
두드리기(dab)	가볍다	빠르다	직선적이다
누르기(press)	무겁다	느리다	직선적이다
휘두르기(slash)	무겁다	빠르다	곡선적이다
떠다니기(float)	가볍다	느리다	곡선적이다
비틀기(wring)	무겁다	느리다	곡선적이다
튀기기(flick)	가볍다	빠르다	곡선적이다
미끄러지기(slide)	가볍다	느리다	직선적이다

VIII번의 경우 2마디 동안 다양한 리듬패턴을 기초로 이음줄, 마르카토, 악센트, 스타카토 등 다양한 아티큘레이션이 포함되어 있다. 아나크루식으로 시작되는 빠르게 상행하는 음형은 허공에서 빠른 속도로 순간적인 큰 에너지를 가지고 유연하게 휘두르는 동작(slash)에 대입할 수 있고, 마르카토 부분은 마치 권투 선수가 펀치를 휘두르며 거칠

게 미는 동작(thrust)이 연상되고, 악센트 부분은 긴 음가로 인해 누르는 동작(press), 두음 슬러 패턴은 곡선으로 움직이면서 가볍고 순간적인 동작으로 툭툭 털어내는 튕기기(flick) 동작이 상상된다. 유튜브를 검색하다보면 중국인 피아니스트 랑랑(Lang Lang)이 컴퓨터게임, 스트리트 파이터(Street Fighter)의 장면을 프로코피에프 피아노 콘체르토 Ⅲ번과 연결해서 스켓하기(노래하기)와 움직임으로 표현한 후 피아노를 연주하는 장면이 나온다.<sup>11)</sup> 그가 한 작업을 살펴보면 음악의 뉘앙스가 정말 생생하게 그의 목소리, 움직임으로 표현되고, 피아노 연주에서 그가 느낀 것이 완벽하게 재현되고 있음을 발견하게 된다. 음의 특징을 분석하여 적합한 동작으로 표현하는 과정의 단면을 너무 생생하게 보여주는 예라 할 수 있겠다.

<악보 23> VIII번 시작부분



감정 악센트를 표현하는 플라스틱 애니메이션 과정은 각 음이 가지는 특징을 분석하여 몸의 무게 변화, 공간의 사용, 속도의 변화를 반영한 섬세한 움직임을 몸으로 표현하여 시각적으로 그 음의 뉘앙스를 드러내도록 하는 과정이라 할 수 있다. 이를 통해 근육의 속속들이 움직임을 체험한 연주자들은 각 음의 뉘앙스를 살린 섬세한 연주를 할 수 있게 된다.

4) 플라스틱 애니메이션의 완성

11) <https://www.youtube.com/watch?v=MD55nUUKRPg> [2017.07.20.접속].

Ⅲ번의 경우 느린 템포에서 선율선이 다양한 길이로 표현되면서 박자·리듬·감정 악센트의 변화가 일어나며, 달크로즈가 중시한 시간-공간-에너지의 상관관계를 선율과 리듬의 변화를 통해서 경험할 수 있는 작품이다. 이와는 대조적으로 Ⅳ번은 마디마다 요동치며 바뀌는 박의 변화를 느끼고 표현하는 것이 연주의 성패를 가르는 매우 중요한 요소이다. 이에 본 장에서는 대조적 분위기의 두 악장을 플라스틱 애니메이션으로 표현하는 과정을 하나의 예시로써 소개한다. 제시된 동작의 예시를 면밀히 살펴보면 드러나겠지만 동작을 통해 박자·리듬·감정 악센트가 표현될 수 있도록 구상되었으며 이전에 제시된 공연 사진들과 <그림 12>에서 관찰되는 바와 같이 음악 분석을 기초로 무대에서의 공간의 사용, 다양한 동작의 적용, 파트너와의 앙상블 등이 고려되었다. 특히 <그림 12>의 경우 Ⅳ번의 클라이막스 지점에서, 오른손과 왼손의 음역차가 최대치로 벌어지고 오른손의 음향이 두터운 텍스처로 더욱 강조되고 있어서 다이내믹 수준이 ʼ로 상승한 것을 표현하고 있는 모습이다. 이에 따라 오른손을 표현하는 공연자는 점프 동작을 대입하고 빠르게 움직이며 무대 공간을 넓게 사용하는 것으로 에너지의 증가를 표현하고 있다.

<그림 12> Ⅳ번 클라이막스 지점의 공간사용



다음에서 제시되는 <악보 24>와 <악보 25>는 각각 III번과 IV번의 플라스틱 아니메 작업 내용을 악보에 요약하여 소개한 것이다. 하지만 그 역동적인 움직임의 내용을 제한된 지면에 소개하는 것에 한계가 있어 실제 공연 동영상을 유튜브에서 검색이 가능하도록 하였다.<sup>12)</sup>

<악보 24> III번 마디 1-19 안무 요약

**III**

무대 바닥에 엎드린 상태(A)      숨을 들이쉬면서 고개를      한번 더 반복,  
무대 뒤를 보고 서 있는 상태(B)      들었다가 천천히 내린다      시선 정면

*Tranquillo ma con moto*  $\text{♩} = 48$       *cantabile*

*pp sempre legato*

조용히 이동하는 느린 움직임으로 표현. 한 손의 손목을 움직여 왼손의 음형을 표현한다

다시 고개를 들어 정면 응시. 두 손      손을 바닥에 짚어      한 팔 뻗고 내리기  
을 휘감는 동작 후 다시 down      상체 일으키기

*non marc.*      *pochiss. marc.*

반대쪽 팔 뻗었다가 내리기      몸을 측면으로 돌려 눕기      한 팔을 뻗었다      한번 더 크  
가 내리기      게 뻗기

*non marc.*

손바닥을 뒤집으며      등을 바닥에 대고 누우면서 상체      반대방향으로      한 쪽 다리를 공중으로  
다시 내리기      의 무게를 바닥으로 떨어뜨리기      돌아눕기      들었다가 서서히 내리기

*rinf*

한 팔을 다시 뻗었다 내리기      한번 더 뻗었다 내리기      상체 일으켜 앉기

*un poco cresc.*

12) <https://www.youtube.com/watch?v=2rs6UP0oq7s&feature=youtu.be>  
[2017.07.30.입력] .



## V. 나가는 글

리듬을 깊이 탐구했던 20세기 작곡가 마르탱은 그의 대표적인 피아노 작품인 *8 Préludes pour le Piano*를 통해 다양한 박의 조합을 기초로 한 창의적인 리듬 실험을 선보였고, 신체 훈련을 통한 리듬 교육의 중요성을 강조하였다. 본 연구는 마르탱의 이러한 철학을 토대로 이루어졌으며, 마르탱에게 영향을 미친 달크로즈의 리듬이론과 튀시의 음악표현법칙(악센트 이론: 박자 악센트, 리듬 악센트, 감정 악센트)이 작품의 리듬분석도구로 적용되었다. 특히 분석된 리듬의 음악적인 표현을 돕기 위한 방법으로 달크로즈 교수법에서 중요하게 다루어지는 플라스틱 애니메 작업 과정이 소개되었다.

*8 Préludes pour le Piano*에는 불규칙 박, 변박자, 복합박자 등 여러 형태의 박자가 나타나는데 이것은 모두 마르탱의 박에 대한 실험에 근거한 것이었다. 이러한 박의 실험을 통해 마르탱은 박자 악센트를 이 동시켜 규칙적인 박의 흐름을 방해하였고, 음악적 긴장감을 유발하였다. 그가 박에 많은 비중을 두고 있음은 기본 박을 근거로 표기된 메트로놈 표시와 박을 단위로 한 기보를 통해서 나타나고, ‘박을 느끼며 연주하는 것’에 대한 중요성을 악보와 저서에서 강조해서 밝히고 있음을 확인하였다. 또한 규칙적인 박자의 흐름을 거스르는 대표적 리듬 기법들로 박의 그룹핑, 당김음의 사용, 쉼표 및 붙임줄을 이용한 음가의 변형, 크로스리듬 등이 발견되었다. 한편, 아나크루식 프레이즈, 성부간의 대위적 리듬 진행, 불규칙한 길이의 프레이즈 구성을 통해 리듬악센트와 박자 악센트가 불일치하는 구조를 즐겨 사용하였다. 그 외 선율·리듬·화성의 변화에 의해 불규칙하게 발생하는 감정 악센트를 살리기 위해 아티큘레이션 및 쉼여림 표기, 템포관련 용어의 제시가 세밀하게 사용된 것으로 나타났다.

이러한 분석을 토대로 이루어진 플라스틱 애니메 작업에서는 달크

로즈가 음악표현을 위한 효율적인 신체 움직임의 원리라고 주장한 ‘시간-공간-에너지’의 상관관계이해를 통한 움직임의 탐색이 이루어졌다. 이 과정에서 피아노를 떠나 신체 움직임으로 연습하는 다양한 활동: 걷기, 손뼉 치기, 지휘하기 등을 포함한 다양한 비이동 동작 및 이동 동작, 스캣하기와 노래하기 등이 제시되었고, 최종적으로 8 *Préludes pour le Piano* III번과 IV번의 플라스틱 애니메이션 작업 내용을 예시로 소개하였다. 특히 본 연구의 이해를 돕기 위해 실제 공연의 동영상상을 유튜브에 입력하여 그 실제적 내용을 확인할 수 있도록 구현하였다. 입체적이고 살아 있는 음악분석이 머리에 그려지고, 세세한 리듬의 움직임이 근육에 저장되는 플라스틱 애니메이션의 직접적인 경험을 바탕으로 소개된 작업 내용은 ‘시간-공간-에너지’의 맥락이 음악과 움직임에 적용되는 과정을 구체적으로 확인하는 것을 가능하게 해 줄 것이다.

본 연구에서는 마르탱의 프렐류드에 국한해서 리듬분석과 신체움직임의 적용이 실험되었지만 연구의 내용은 마르탱 뿐 아니라 다른 작곡가들의 작품에도 적용될 수 있다. 따라서 본 연구의 가장 큰 의의는 무용가가 아닌 음악전공자가 8 *Préludes pour le Piano*의 음악분석내용을 신체 움직임으로 재현하는 플라스틱 애니메이션 작업을 시도하여 피아노를 떠나서 할 수 있는 연습방법을 구체적으로 제시한 것이라 할 수 있겠다. 아쉽게도 본 논고는 III번과 IV번의 플라스틱 애니메이션 작업만을 수록하고 있다. 하지만 지속적인 연구 작업을 통해 다른 작품에도 플라스틱 애니메이션을 적용하는 연구가 이어지길 기대한다. 더 나아가서 마르탱의 작품 뿐 아니라 피아노작품을 이용한 플라스틱 애니메이션 작업이 더욱 활발하게 이루어져 피아노 앞에서 하는 테크닉 연습을 초월해서 신체를 적극적으로 움직이는 연습의 효용성이 재조명되고 관련 후속 연구가 이어지길 기대해본다.

검색어: 프랑크 마르탱, 8개의 피아노 프렐류드, 달크로즈, 뤼시, 플

라스틱 애니메이션, Frank Martin, *8 Préludes pour le Piano*,  
Dalcroze, Lussy, Plastique Animée

### 참 고 문 헌

권택천

- 2006 “Frank Martin의 피아노 작품 분석연구,” 『음악연구』(서울: 한국음악학회), 38, 185-216.

김지혜

- 2016 Frank Martin <8개의 피아노 프렐류드> 리듬분석에 기초한 플라스틱 애니메이션의 적용, 한세대학교 일반대학원 박사학위논문.

엄미연

- 2004 Frank Martin의 *8 Préludes pour le Piano*에 대한 연구, 서울대학교 대학원 석사학위논문.

유승지

- 2016 “<어린 피아니스트를 위한 10개의 모음곡> 분석을 통해 발견한 달크로즈의 음악어법과 교수학적 아이디어,” 『이화음악논집』(서울: 이화여자대학교 음악연구소), 20(3), 69-114.

장유림

- 2009 F. Martin의 음악어법연구: *8 Préludes pour le Piano*, 전북대학교 대학원 석사학위논문.

Bernstein, S.

- 1993 『자기발견을 향한 피아노 연습』, 백낙정 역, 서울: 음악춘추사 (원서출판, 1981).

Bruser, M.

- 2002 『자유로운 연주를 위한 이상적인 연습방법』, 김명서 역, 서울: 한양대학교출판부(원서 출판, 1997).

Camp, M. W.

- 1994 『피아노 연주법: 교수법 철학』, 안미자 역, 서울: 이화여자대학교출판부(원서 출판, 1992).

Choksy, L. & Abramson, R. M. et al.

- 1986 *Teaching music in the twenty-first century(2nd ed.)*, NJ: Prentice Hall.

Collins, G. T.

- 1979 *8 Preludes for piano of Frank Martin*. Doctoral dissertation. North



- Texas State University.
- Cooper, G. W. & Meyer, L. B.  
1960 *The rhythmic structure of music*, Chicago: University of Chicago Press.
- Dalcroze, E. J.  
1916 *La rythmique, la plastique animée et la danse*. Lausanne: Jobin & CIE.  
1967 *Rhythm, music & education*. Rubenstein, H. F.(Trans.), London: The Dalcroze Society(원서출판, 1921).
- Findlay, E.  
1971 *Rhythm and movement: application of Dalcroze eurhythmics*, CA: Alfred publishing.
- Fuller, D.  
2003 "Accent," *The Harvard dictionary of music*. D. M. Randel, (Ed.). Cambridge: Belknap Press.
- Greenhead, K. & Mathieu, L.  
2016 "Dalcroze 유리드믹스 교수법에서의 움직임의 기초와 원리," 하예라 역. 『한국달크로즈저널』(서울: 한국달크로즈학회), 26, 109-122.
- Haddon, E. & Bernard, P. (Eds.)  
2016 *Creative teaching for creative learning in higher music education*, NY: Routledge.
- Institut Jaques-Dalcroze.  
1995 *Frank Martin: écrits sur la rythmique et pour les rythmiciens, les pédagogues, les musiciens*. Genève: Papillon.
- Le Collège de l'Institut Jaques-Dalcroze.  
2009 *Dalcroze identity*, Geneva: Institut de Jaques-Dalcroze.
- Lussy, M.  
1874 *Traité de l'expression musicale: accent, nuance et mouvement dans la musique vocale instrumentale*, London: Novello, Ewer AND Co.
- Martin, D. S.  
1978 *The piano music of Frank Martin: solo and orchestral*. MM dissertation, University of Cincinnati.
- Miller, H. W.  
1985 『새 서양음악사』, 최동선 역, 서울: 현대음악출판사(원서출판, 1947).
- Pak, J.  
2014 Invention through synthesis: former composers observed in Frank Martin's 8 *Préludes pour le Piano*, Doctoral dissertation, Indiana University.

- Price, S.  
1999 "Don't be late! Rhythmic visualization in the collaborative musical ensemble," *Piano pedagogy forum*, 2(2), 46-54.
- Powers, H. S.  
2003 "Rhythm," *The Harvard dictionary of music*, D. M. Randel, (Ed.). Cambridge: Belknap Press.
- Rubinoff, D. I.  
2011 *Emile Jaques-Dalcroze's influence on Frank Martin: 1924-1937*, Doctoral dissertation, York University.
- Sachs, C.  
1953 *Rhythm and tempo*, N.Y.: Norton & Company.
- Schnebly-Black, J. & Moore, S. F.  
2003 *The rhythm inside*. L.A.: Alfred Publishing.
- Spector, I.  
1990 *Rhythm & life: The work of Emile Jaques-Dalcroze*, N.Y.: Pendragon Press.

<악보>

- Dalcroze, E. J.  
1923 *50 Etudes Miniatures de Métirque et Rythmique*, Paris: Editions Maurice Senart.
- Martin, F.  
1949 *Frank Martin: 8 Préludes pour le Piano*, N.Y.: Universal Edition(UE 11973).

<인터넷 사이트>

- <http://www.dalcroze.ch> [2017.06.07.접속] .
- <http://www.oxfordmusiconline.com> [2017.07.15.접속] .
- <http://williamwestney.com/the-un-master-class> [2017.07.20.접속] .
- <https://www.youtube.com/watch?v=MD55nUUKRPg> [2017.07.20.접속] .
- <https://www.youtube.com/watch?v=2rs6UP0oq7s&feature=youtu.be> [2017.07.30.입력] .

<Abstract>

The Application of *Plastique Animée*  
Based on the Analysis of Beat and  
Rhythm of Martin's 8 *Préludes for Piano*

Jihye KIM, Seungji Ryu

Frank Martin was one of composers of the 20th century that conducted creative experiments with rhythm. He also put an emphasis on the importance of rhythm education through physical training. This study was based on this philosophy of the composer, and applied the rhythmic theory of Emile Jaques-Dalcroze and the laws of musical expression(metrical accent; rhythmical accent; pathetic accent) of Mathis Lussy to analyze the rhythm of 8 *Préludes pour le Piano*. *Plastique Animée* was especially introduced as a tool of helping with the musical expressions of analyzed rhythm.

In 8 *Préludes pour le Piano*, Martin introduced irregular meter, changing meter, and polymeter to experiment meter. By making use of his beat experiments, Martin hinder the regular flows of metrical accent and created musical tension. His heavy emphasis on beat is well illustrated in his metronome marks based on the basic beat and his notation with a unit of beat. In addition, he used rhythmic techniques to go against the regular flows of beat, which come from beat grouping, syncopation, alteration of note values by rest and tie, and cross rhythm. Meanwhile, he loved to use rhythmic

counterpoint, anacrusic phrase, and phrase of irregular length to emphasize the rhythmic accent. He also used in details articulation, dynamic marks, and tempo terms to highlight pathetic accent that were derived from changes of melody, rhythm, and harmony.

Based on those analysis results, the *Plastique Animée* consisted of activities including movements in place, movements in space, scat, and singing to experience correlations between music and movement in the context of "time-space-energy." Finally, the content of *Plastique Animée* operation in No. 3 and 4 of *8 Préludes pour le Piano*, was introduced as an example.

Although the present study shows Martin's experiments on rhythm and its application of physical movements over preludes. Yet it could be applied to other works, as well. The greatest significance of the this research is thus found in that it a music major instead of a dance major analyzed the musical content of his *8 Préludes pour le Piano*, made an attempt at *Plastique Animée* to reproduce music with physical movements, and shed new light on usefulness of physical working for musical performance.

투고일 2017년 7월 31일

심사일 2017년 8월 10일

최종본제출일 2017년 9월 5일

DOI 10.17091/kswm.2017..37.165