

리듬교육의 중요성과 개념적 접근법에 관한 연구

남 광 실

목 차

- | | |
|---------------|------------------|
| I. 서론 | IV. 리듬교육에 관한 諸理論 |
| II. 리듬의 원리 | V. 리듬교육에 관한 접근 |
| III. 음악에서의 위치 | VI. 결론 |

I. 서론

A. 연구의 목적 및 방법

원래 리듬이란 선율이 규칙적으로 되풀이 될 때의 그 규칙적인 움직임을 의미한다. 따라서 리듬은 음악을 포함한 무용 문학 등 예술계뿐 아니라 일상생활과 자연현상에 존재한다. 일출과 일몰, 간만의 차, 네 계절의 변화, 호흡 심장의 박동, 보행 등도 조직된 시간적 운동인 리듬에 기초를 두고 있다.

이와같이 리듬은 초음악적 존재이며 인간의 일상생활에도 근원적인 역할을 하고 있는 것이다.¹⁾

이 리듬이 음악에 투영되면 음의 장단과 강약이 일정한 규칙에 따라 되풀이 되는 것을 의미하게 되고, 선율 화성과 함께 음악의 3대 요소를 이루게 된다.

그러나 기묘한 것은 흔히 음악을 듣고 선율이 곱다든지, 화성이 독창성이 풍부하다든가 하는 이야기는 하지만, 리듬에 대해서 특히 언급하는 사람은 매우 드문 실정이다.

1) 유 덕희 (1983), 「아동 발달과 음악교육」 (서울 : 개문사), p 127.

즉 음악의 3대요소라고는 하지만 작품 감상에서는 일반적으로 리듬은 다른 요소보다 경시되고 있다고 하겠다. 그러나 음악에서 가장 중요한 요소가 리듬임을 쉽게 알 수 있는데 그 증거로 선율이나 화성없는 음악은 있어도 리듬이 없는 음악은 존재할 수 없기 때문에 몸 움직임에 따른 반주적인 타악기가 최초의 악기라는 견해인 악기설을 보더라도 리듬의 중요성은 잘 나타나고 있다.

리듬은 음악의 전유물이 아니고 음악은 물론 무용, 문학 등의 모든 예술을 지배하는 기본이 된다고 할 수 있다. 그러므로 리듬은 음악에 생명을 부여하며 음악안에서 동적인 힘으로서의 리듬을 느낌으로서 인간을 연주가로서도 응답자로서도 음악과 보다 쉽게 상호작용 할 수 있게 되는 것이다.

그렇다면 음악에 있어서 리듬 및 리듬교육의 중요성은 아무리 강조하여도 지나치지 않으며, 이와 같이 리듬교육에 관한 이론적 배경연구를 이해하기 위해 음악의 리듬구조를 중심으로 Carl Orff, Zoltan Kodaly, Emile Jaggues Dalcroze, Maria Montessori 등 서구 학자들의 리듬에 관한 이론과 접근법에 관한 학습을 검토 연구해 보고자 한다.

B. 리듬의 정의

그리스어의 *ρυθμός*의 어원에 대해서 종래는 *ρεῶν*(흐르다)에서 유래된다고 하는 것이 일반적이었으나 최근에는 좀 더 근원적으로 올라가 *ρύω*(끌다) 등에 관련 시키게 되었다. 언어사적으로는 형태, 형식, 모습 등을 의미한다.

리듬이 운동과 시간과 공간에 관련 된다는 것은 확실하지만 어떤 관련을 가지고 있는지는 시대나 민족 또는 개인의 견해에 따라 많은 차이가 있다. 그러므로 리듬에 대한 포괄적인 정의로서는 플라톤의 노모스(법률편)에 「운동의 질서」라는 것이 있고, Edgar Williams는 「리듬이란 운동과 질서 사이의 관련성이다」라고 했다.²⁾

Paul Creston은 그의 저서에서 리듬을 다음과 같이 정의했다.³⁾

- 리듬이란 질서있는 운동이다.
- 리듬이란 어떤 질서에 따라 놓여진 액센트의 조화있는 결합이다.
- 음악의 리듬은 울려 퍼지는 음 운동의 조직이다.
- 리듬이란 질서가 잡힌 운동 작업이다.

2) 『표준음악사전』(1980), (서울 : 세광출판사) p. 217.

3) Paul Creston 저, 최동선역 (1977), Principle of Rhythms (서울 : 세광출판사) pp. 3~4

- 음악의 리듬은 울려 퍼지는 음 운동의 조직이다.
- 리듬의 성질은 모든 운동의 규칙적, 불규칙적인 것을 불문하고 주기적인 것으로 정의된다.
- 음악의 리듬은 지속을 조직하는 것이다.

즉 리듬이란 연속의 질서화된 특성으로서 지각한 것을 기초해서 예언할 수 있을 때, 다음에 나올 것을 예상할 수 있을 때 개념되거나 지각될 수 있는 것이다.

II. 리듬의 원리

음악의 리듬은 질서있는 운동의 지속을 조직하는 것으로 음악의 리듬구조에 대한 인간의 반응 이론으로 Lundin⁴⁾은 네가지 이론을 전개하고 있다.

A. 본능적 이론

이 이론의 제안자인 Seashore는 리듬의 지각에는 두 가지 요소가 있으니 청취에 있어 인상을 그룹화하는 본능적인 경향과 이것을 시간과 강세에 유념해 정확하게 행하는 능력이라고 했다. 즉 리듬의 능력은 학습된 것이 아니고 유전에 의한 것이다.⁵⁾

이에 반해 Mursell⁶⁾과 Lundin⁷⁾은 리듬의 능력이 본능적이 아님을 주장했으며 신체 운동 리듬에 관한 능력은 향상시킬 수 있으며 향상은 훈련의 초기 단계에 나타나다고 하였다.⁸⁾

Whitson(휘트슨)은 Seashore 테스트에 의해 측정된 리듬지각의 향상에 관해 조사한 결과 피험자의 리듬 테스트에 관한 득점은 증가했고 그것을 기초로 해서 리듬지각은 교육에 의해 향상될 수 있다는 결론을 내렸다.

Seashore와 Whitson의 실험을 토대로 해서 Coffman⁹⁾은 3개월에 걸쳐 리드믹(eurhymics), 드럼치기의 집중코스, 발구르기와 손뼉치기 등의 근육 운동적 방법으로 리

4) R. W. Lundin (1967), An Objective Psychology of Music(2nd ed.) (New York : Ronald press) pp. 116-122.

5) C. E. Seashore (1938), Psychology of Music (New York : McGrawhill) p. 138.

6) J. L. Mursell (1937), Psychology of Music (New York : W. W. Norton and Company) p. 153.

7) R. W. Lundin, p. 138. op. cit

8) J. F. Nielson (1930), A Study of the Seashore Motor-Rhythm test Psychological Monographs, p. 78

9) A. R. Coffman (1949), The Effects of training on Rhythm Discrimination and Rhythmic Action (Unpublished doctoral dissertation northwestern University). p. 174.

듬지도를 한 결과 본능적 이론이 리듬에 대한 반응을 설명하기에 적합하지 않음을 깨달았다.

B. 생리학적 이론

인간의 심장박동이 음악의 리듬과 템포의 기초라는 사고방식은 가장 일반적인 것으로 Dalcroze¹⁰⁾는 이에 동감하였으나 심박이론을 지지하는 증거는 아주 부족하다.

Mursell은 심박이 우리들에게 타이밍 감각을 부여한다는 것에 관해 심리학적으로 해명할 수 있는 장치가 존재하지 않는다 라는 것을 근거로 해서 심박설을 비판하고 있다.¹¹⁾

Lund는 음악에 있어서 선택된 진정한 박이 얼마간 규칙적으로 반복되는 생리학적 과정에 의해 조건지어 진다고 보지 않았다.¹²⁾

McDougall(맥도겔)은 신경방전의 본원적인 속도가 리듬에 대한 인간반응의 기초가 되어 있다고 주장했다.¹³⁾

Mursell과 Lundin은 이 이론을 받아 들이지 않았다. Mursell은 규칙적으로 반복되는 신체적 과정이라는 관점에서 리듬을 설명하려는 시도는 리듬이 생기는 주위의 규칙성을 과도하게 강조해 버린다고 했다. 생리학적 제요소를 지지하려는 시도는 이미 몇 사람 작곡가들의 음악의 템포와 생리학적 모든 과정의 여러가지 속도 사이의 상관관계에 놓여있다.¹⁴⁾

체온의 주기적 변화, 불면증 그리고 생화학을 포함한 인간 생리의 모든 리듬과 비교적 단기간의 음악적 자극에 대한 리듬반응은 인간의 주기적 현상과 함께 변화하는 것일 것이다.

C. 운동 이론

운동 이론에 의하면 리듬반응은 개인의 수의근 작용을 통해서 일어난다. Mursell은 리

10) E. J. Dalcroze (1921), *Rhythm, Music and Education* (London : Chatto and Windus), pp. 79-82.

11) J. L. Mursell, p. 155. op cit.

12) M. W. Lund (1939), *An Analysis of The "True Beat" in music* (Unpublished doctoral dissertation, Stanford Univ.)

13) R. McDougall (1902), *The Relation of auditory rhythm to nervous discharge* (Psychological Review), pp. 460-480.

14) J. L. Mursell, p. 157. op cit.

듬의 궁극적인 기초는 심적 활동 안에서 발견될 수 있다.¹⁵⁾ 라고 했으며 그는 정신과 신체는 분리하는 요인인 하나의 총체로서 기능시켜야 한다고 했다.

한편 Lundin은 리듬반응이 수의근 운동에 의한 것만은 아니라는 것에 동의하고 있다. 그에게는 리듬반응은 운동적 반응이며 지각적 반응인 것이다. 리듬에의 민감함은 학습된 것이고 어떤 이론을 갖고도 설명 할 수는 없다.¹⁶⁾ 고 한 것으로 보아 리듬에 대한 반응은 조직전체를 포함하고 있고 근육적 활동이나 심리학적 활동 등 어느쪽 견지에서도 설명될 수 없다.

D. 학습된 리듬반응

Lundin에 의한 리듬반응의 설명은 그 자신에 의해 <수정된 운동 이론>이라고 불렸지만 그 리듬을 지각적 반응과 운동적 반응의 양쪽을 포함하는 학습된 반응이라고 했다. 그는 리듬자극을 조직 변별하는 능력은 학습하는대로 나타나서 명백한 운동적 리듬반응은 지각적인 기초를 갖고 있으며 개인의 지각적 반응의 면모를 나타내고 있다. 따라서 리듬반응은 거의 심리학적 반응과 비슷하게 수의적인 운동활동에 의해 촉진되고 학습되는 반응이라는 결론을 얻게 된다. 이처럼 Mursell과 Lundin의 견해는 운동활동과 심적활동 사이에는 서로 상관관계가 있음을 나타내고 있다.

운동활동에 사고를 돕는다는 견해는 새로운 것이 아니다. 인간이 사고하고 있을때 진정으로 행하고 있는 것은 그가 그 자신에게 말하고 있을때 이거나 혹은 그 자신의 손가락 운동이 목격 될 때인 것이다.

따라서 「자극 - 반응」의 관계로 연속적 행동이 나타나는 것이다.¹⁷⁾

E. 운동과 리듬지각

심리학적 의미에서는 리듬지각이란 일련의 자극을 일련의 자극 그룹으로서 지각하는 것을 의미하며, 그것은 리듬패턴의 재생산을 포함하는 것도 있고 그렇지 않은 것도 있다.¹⁸⁾

15) J. L. Mursell, p. 162. op cit.

16) R. W. Lundin, p. 106. op cit

17) D. O. Hebb (1958), A Textbook of Psychology (philadelphia : Saunders), p. 116

18) H. Woodrow (1951), Time perception. In S. S. Stevens (Ed.) Handbook of Experimental Psychology (New York : Wiley) p. 1232.

Ruckmick(러크믹)은 리듬지각에 있어서 운동감각의 역할에 관한 의문에 답하는 것을 시도했다.¹⁹⁾

그는 청각적 리듬패턴과 시각적 리듬패턴을 실험한 결과 리듬 그루핑에 대한 그들의 인상에 대해 다음과 같은 결론을 내렸다.

- 리듬지각은 운동감각을 동반하지 않고 생겼다.
- 리듬지각에 포함되는 운동감각의 양에는 개인차가 있었다.
- 일반적으로 운동감각은 리듬의 유형과 형성에 대해 최초로 확실한 지각과 가장 빠르게 연결 지어진다.
- 아울러 운동감각은 리듬 패턴의 확립을 위해 필수적이다.

F. 리듬지각 대 리듬행동

지각은 환경을 감지하는 심리학적 과정이며 인지와 다름없는 지각은 본질적으로 숨어 있는 과정이다.

Rainbow²⁰⁾가 말하듯이 음악에서의 지각은 역사적으로 피험자들에게 어떤 과제를 실행하는 능력을 나타내도록 요구하는 것에 의해 측정되어 왔다. 그러나 Rainbow가 행했던 취학전 아동들의 리듬능력에 관한 종단적 연구의 사전 연구에서 특히 연소아에 관해서는 소리를 내어 리듬을 노래하는 것이 리듬지각에 관한 보다 적절한 측정임이 확실해졌다.

Thackray(세크레이)²¹⁾는 7가지의 리듬지각에 관한 실험을 하였다.

전체로서의 리듬구조를 지각하고 기억하고 그리고 그것을 의식적으로 분석하는 능력이다. 리듬지각의 필수요건으로 셀 수 있는 능력, 시간의 변별, 음 크기의 변별을 들었다. 또한 운동에 의해 리듬패턴을 재생하는 과정에서 요구되는 리듬운동 테스트 결과 일반적 리듬인자가 지각 테스트에 의해서 보다 운동테스트에 의한 쪽이 다소 잘 측정될 수 있음을 알 수 있다. 그 결론은 다음과 같다.

리듬 능력은 리듬활동의 형식 전체를 관통하고 있는 일반인자가 있다. 그것은 타이밍, 지속, 강도의 세 요소에 관련해서 리듬구조를 지각하는 것으로써, 그런 세 요소가

19) C. A. Ruckmick (1968), The Role of Kinaesthesia in the perception of Rhythm. The American patterns by Children. (Perceptual and Motor Skills) pp, 305-359.

20) E. Rainbow (1977), A Longitudinal investigation of the rhythmic abilities of pre-school aged children (Council for Research in Music Education) p, 56.

21) R. Thackray (1968), An Investigation into Rhythmic abilities (London : Novello & Company Limited). p, 15.

나타나 있는 리듬의 움직임의 운용하는 능력인 것이다. 이것으로 미루어 보아 우리들은 지각이 리듬행동의 기저에 있다고 정의는 되지만, 지금 단계에서는 그것이 추상적(언어적), 도구적(운동적)일 것이며, 드러난 행동을 조사해야 하고 그 나타난 행동이 지각적 행동인지 운동적 행동인지 분류하는 시도는 피하는 것이 현명하다고 할 것이다.

Ⅲ. 음악에서의 리듬의 위치

Mursell은 음악리듬의 특성으로 기초에 있는 박자(beat)와 phrase rhythm을 들었다.²²⁾

Cooper와 Meyer는 음악에서 시간적 조직의 세 가지 유형으로 펄스(Pulse), 박자(Meter), 리듬을 들었다.²³⁾ 음악의 리듬적 조직을 설명함에 있어 용어의 정통성에서 탈피하여 템포박(Tempo beat), 박자박(Meter beat), 선율적 리듬(Melodic Rhythm)으로²⁴⁾ 구분하고 이 세 요소의 결합으로 <리듬, 패턴>을 구성하고 그것이 듣는 이의 마음에 음악적 의미를 불러 일으킨다고 하였다.

Creston은 「질서를 동반한 운동에 있어서 지속의 조직」이라는 관점에서 리듬을 박자, 속도, 액센트, 패턴의 네 종류로 식별하였다.²⁵⁾

그는 전통적 용어인 time(박자를 표시하는 것으로서 관습적으로 사용되어 지어온 말)과 템포를 다소 불명확하고 부정확한 것으로 간주하고 박자와 속도(pace)란 말로 대신 했다. 최근에는 타임대신 박자(meter)를 사용하고 있지만 템포대신 페이스란 말은 전통적인 의미에서 사용되고 있다. 그러나 패턴이라는 말은 pulse의 하위구분 혹은 박자보다 작은 단위로 하는 것(예를 들면 하나의 ♩을 ♪, ♪♪, ♪♪♪, ♪♪♪♪)등을 의미한다. 구조적인 구성요소의 토대를 이루고 있는 것은 일반적으로 박자(beat)로 일컬어 지는 pulse이다. 박자는 지속의 기초적인 단위이고 지속을 일정하게 분할한다.

그러나 실제로는 박자기호에 의해 박으로서 지정된 단위가 음악에의 반응에 있어서 느껴지는 박과 항상 같다고 할 수 없다. 박자기호에 의해 표시되는 박을 박자박(metrical beat), 음악에의 박자에 있어 느낄 수 있는 박을 진정한 박(true beat)이라 할 때, 박

22) J. L. Mursell (1973). p. 190.

23) Cooper, G. L. Meyer, L. B. (1960), *The Rhythmic Structure of Music* (Chicago : University of Chicago Press). p. 3.

.24) E. Gordon (1971), *The Psychology of Music Teaching* (Englewood Cliffs, N. J., Prentice-Hall). pp. 67-69.

25) 中川弘一郎 (1968), 「リズムの原理」(東京: 音楽出版社), p. 3.

박자라는 말은 박자기호에 의해 지시된 박을 가르키는 경우에 그것이 음악에의 반응에 있어 느낄 수 있는 박과 일치하지 않을 경우에만 사용할 수 있을 것이다. 박자박의 개념은 각각의 소절이 최초의 음에 부여되는 액센트를 의미하며 그것에 의해 박자의 윤곽이 그려진다.

음악의 템포가 빠를 때에는 듣는 사람은 때때로 박자박을 박의 단위로 하기보다 오히려 기보된 소절을 박의 단위로 이런 박은 때때로 수 소절로 정리되어 2중의 박자 효과를 만들어 낸다.

Creston은 이같이 박의 그루핑을 다음과 같이 분류했다.²⁶⁾

一步格 (MONOMETER) - 한 소절의 박자

二步格 (DIMETER) - 두 소절의 박자

三步格 (TRIMETER) - 세 소절의 박자

四步格 (TERAMETER) - 네 소절의 박자

五步格 (PENTAMETER) - 다섯 소절의 박자

六步格 (HEXAMETER) - 여섯 소절의 박자

그 박의 경우에는 박자박도 소절도 진정한 박자는 같지 않다.

예를 들면 중간 템포 혹은 그것보다 약간 빠른 템포에서 $\frac{6}{8}$ 은 J.가 진정한 박의 단위로 작용하는 것에 의해 통상은 J.가 두 가지로 느껴진다.

Dalcroze²⁷⁾가 제안한 구상에서는 박자기호가 보다 큰 의미를 갖고 있으며 박자박과 진정한 박 사이의 혼동을 회피하고 있다. 그의 구상에서는 다음과 같은 박자기로 아래의 숫자 대신 박의 단위가 되는 음표를 쓰고 있다.

$\frac{3}{4} = \frac{3}{4} J$, $\frac{6}{8} = \frac{6}{8} J$, $\frac{12}{8} = \frac{4}{4} J$, $\frac{9}{8} = \frac{3}{4} J$, $\frac{6}{4} = \frac{6}{4} J$ 혹은 $\frac{3}{2}$, $\frac{2}{2}$. C = $\frac{4}{4} J$, $\frac{C}{2} = \frac{2}{2} J$

Tempo 혹은 페이스(pace)는 박이 재현하는 속도를 말한다. 기보법에 있어서는 템포는 느린 것에서부터 빠른 순서대로 Grave, Largo, Lento, Adagio Andante, Moderato, Allegro, Presto로 이는 전통적인 일반 용어이다. 가장 엄밀한 템포 지시는 소정의 音價, 혹은 시간의 단위가 일분간 몇 개 재현하는가를 나타낸 메트로놈기호로 표시된 音價는 박자박과 진정한 박과 일치할 수 있다. 전형적인 메트로놈 지시는 J = MM.80과 같이 나타낸다. 이는 4분음표가 박의 단위이고 이 박이 매분 80개의 비율로 재현하는 것을

26) Ibid. p. 3

27) E. J. Dalcroze, p. 1. op cit.

의미한다.(Mälzel은 1916년 메트로놈을 만듦)

엑센트는 박을 두드리지게도 하고 강조하기도 하는 리듬의 측면이다. Creston은 엑센트의 유형을 강약 엑센트, 박자, 화성, 고저, 패턴, 장식, 무게의 8가지로 구분하고 있다.²⁸⁾

강약 엑센트(dynamic accent)는 박을 음의 강함에 의해 강조한다. 박자 엑센트(metric accent)는 진정한 음과 박자박의 그루핑을 나타내며 때때로 강약 엑센트이기도 하다. 화성 엑센트(harmonic accent)는 박위에 불협화음과 화성적 변화의 강조를 의미하며, 고저 엑센트(pitch accent)는 음의 그룹내의 최고음이나 최저음의 강조를 뜻한다. 무게의 의한 엑센트(weight accent)는 구조의 변화에 의한 강조를 나타내며, 패턴 엑센트(pattern accent)는 재현되는 선율의 최초의 음에 나타난다. 장식 엑센트(embellished accent)는 몰턴, 트릴, 그루펫과 같은 선율 장식의 사용에 의해 박을 강조한다.

이와 같이 Creston은 엑센트를 리듬의 진정한 요소로 보았다.

Creston은 엑센트 없이는 박자는 점점 단조로워지고 페이스(템포 대신하는 용어)는 움직임의 감각을 잃게 되고 패턴은 점점 정밀감을 잃게 됨으로서 엑센트를 리듬의 진정한 생명으로 보았다.

리듬의 분명은 Dowling²⁹⁾에 의해 설명되어 왔는데 그는 매초 약 열 개의 음에서부터 성립되는 음열을 제시하는 실험을 했는데, 이 음열은 연속하는 두 음열의 주파수 차는 크고 한 음 걸러서의 주파수의 차는 작아지게 구성되어 있다. 선율은 같은 강도와 주파수역을 갖고 한 음 걸러서 구성된듯이 나타났다. 특히 관찰자가 청취자일 경우에는 그 경향이 강했었다. 리듬의 분열은 패턴사이의 강도의 차이나 입체 음향적인 분리에 의해 강화되었다.

Dowling은 한 음 걸러 연속하는 음에 의해 형성된 두 가지의 잘 알려진 선율(서로 겹쳐진 두 가지의 선율)이 두 선율의 주파수역이 겹쳐져 일치하지 않을 경우에는 선율 분열이 나타남을 알았다. 그러나 청취자들이 미리 그 선율을 알고 있다면 그들은 잘 알고 있는 선율을 찾을 수 있을 것이다. 모든 선율은 4분음표와 4분음표가 교체하는 듯한 리듬으로 다시 만들어지고 그것을 결합시킨 음의 연속(서로 겹쳐진 선율)은 매초 8음의 빠르기로 제시되었다.³⁰⁾

28) P. Creston(1964), *Principle of Rhythm*(New York : Franco Colombo) pp. 28-32.

29) W. J. Dowling(1968), *Rhythmic fission and Perceptual Organization*(*Journal of the Acoustical Society of America*) p. 369.

30) Ibid. pp. 322-337.

창각적인 흐름은 어느 하나의 흐름안의 제요소가 최대로 유사한 상태에서 형성 되었다고 생각할 수 있다.³¹⁾

일반적으로 선율의 리듬은 박의 위에 놓여져 박의 주위에 서로 얹혀져 있다고 생각한다. 선율적 리듬은 무한히 변화할 수 있다. 또한 한결 같을수도 있고, 불균등 할 수도 있고, 박의 하위구분을 사용하는 것일수도 있고, 많은 박에 맞붙어 확장되는 지속의 양을 갖는 것도 있다. 선율적 리듬의 자유로움이야말로 음악을 동적으로 또 활력있는 힘을 위한 중요한 수단을 부여하고 있는 것이다. 박, 액센트 및 박자의 하위구조에 관련해서 자유로운 조직을 갖는 선율적 리듬은 음악구조의 다양성과 통일성을 공급한다. 그러나 한편으로 리듬구조의 부가적 확장이 더욱 큰 관심을 부여하기 위해 사용 되어지는 것을 인정하지 않으면 안된다. 복박자, 변화하는 박자, 그리고 비 박절적인 리듬의 가능성은 관습적인 리듬의 구조내에서 리듬의 다양성의 가능성과 결합해서 음악에서의 모든 리듬구조를 진정으로 동적으로 종합적인 부분으로 하는 것이다.

IV. 리듬교육에 관한 諸理論

A. Carl Orff(1895. 7. 10 — 1982.)

Orff는 음악교육의 궁극적인 목표는 음악미의 감득과 자신의 표현 능력 배양에 두어야 한다³²⁾는 새로운 음악교육을 창안하였다. Orff는 음악의 기초적 중심개념을 음악, 말, 동작의 세 요소로 보고 이 세 요소가 서로 분리되지 않고 음악을 통해 자연스럽게 개인적인 표현을 하게 하는 기초음악(Elemental Music)의 개념을 사용하였다. 이 개념은 지적 이해에 앞서 신체적인 경험으로 음악의 요소를 감득해서 어린이가 개인이 자발적으로 음악활동에 참여할 때에 이루어지는 것이다. Orff음악교육의 특징은 리듬은 선율보다 우선하며 선율은 화성보다 우선한다. 즉 기초적인 즉흥적인 수준에서 인간의 육체적인 발달과 연결시켜서 단계적으로 지도되어야 한다.³³⁾

31) K. A. McNally & Handel(1977), Effect of Element Composition on Streamling and the Ordering of Repeating Sequences (Journal of Experimental Psychology : Humann perception and performance). pp. 451—460.

32) Landis, Beth and Polly Carder(ed.) (1972), The Eclectic Curriculum in America Music Education (Washington. D. C. : MENC) p. 72.

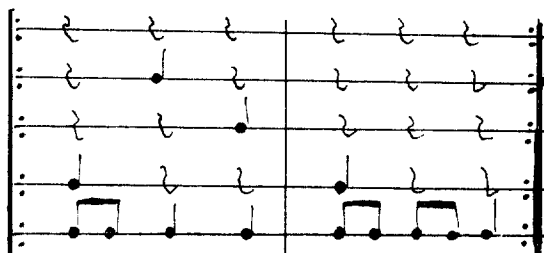
33) Ibid. p. 73

Orff의 음악교육 이념은 그의 교육용 작품 Schulwerk에 나타나 있다. 그 특징은 다음과 같다.³⁴⁾

- 5음계의 사용
- Ostianito Pattern(반복연습)
- 민요 등의 민속자료 사용
- 타악기 합주의 사용
- 쉬운 것부터 어려운 것으로 진행되는 학습 경험의 점차적인 과정
- 한 음절의 말, 단어로 시작해서 돌림노래 같은 복잡한 과정으로 말형(Speech Pattern)의 사용

1. 인체리듬

인체리듬이란 우리의 몸과 사지만을 가지고 낼 수 있는 소리로 나타내는 리듬을 말한다. 처음엔 손뼉치기로 시작하여 발 구르기, 무릎치기, 손뼉치기 등 복합 연주 형태로 발전시키는 것이다.



2. 말형(Speech pattern)의 공부

인체리듬 연습후 하나의 언어가 지닌 음악적인 의미와 내용을 유출하여 음악활동에 활용시키는 교육이다. 즉 친숙한 속담 어린이 이름의 운율, 색깔, 요일, 동물 이름 등의 리듬을 찾아내서 맞춰본다.

3. 리듬 악기

인체리듬과 말을 통한 리듬훈련이 발달되면 악기를 사용하여 리듬지도를 강화한다. 이렇게 함으로써 창조력과 상상력을 계발시키고 각자의 개성에 따른 리듬표현을 하게

34) Ibid. p. 74

된다. 이때 사용하는 악기는 각 나라의 전통 악기도 바람직하고 우리나라의 목탁, 소고, 징 등도 사용될 수 있겠다.

B. Emile Jaggues Dalcroze(1865-1950)의 이론

Dalcroze는 “음악적 리듬이 완전한 신체적 인지와 그것의 충분한 표현에 의한다는 것”에 근거를 두고 <유리드믹>이란 리듬교육 체제를 이룩하였다. 그의 음악교육 체계는 세 가지로 구분되는데 음을 예민하게 듣는 연습인 Solfage(음정연습), 자유스런 창작 능력 개발을 위한 Improvisation(즉흥연주), 신체적 동작을 통해 리듬감을 체득하는 Eurythmics(리듬동작)이다.³⁵⁾ 그는 어린이의 음악적 재능이란 어린이 자신이 나면서부터 가지고 태어나는 것으로 생각하고 이 잠재적인 생득의 재능을 어떻게 하면 어린시대에 발전시키는가 하는 점을 음악교육의 중요한 목적으로 보았다. 그가 개념하는 생득적 리듬이란 생리적, 생물적인 리듬이며 이는 생명의 리듬이라는 것이다. Dalcroze는 인간의 신체를 오케스트라의 악기군으로 비유하고 이 악기군으로써 충분히 표현하는 것이 예술 표현의 기본이며 가장 중심되는 것이라고 주장하고 있다.

1. 말 형태의 리듬 경험(Speech patterns)

기존의 말에서 리듬형태를 찾아내는 경험은 어린이의 흥미를 유발한다. 처음엔 자신의 간단한 것부터 시작한다.

2. 간단한 타악기로 리듬형태를 연주하기

말 형태의 리듬연주와 함께 간단한 타악기로 말 형태에 맞는 반주를 하며 소리의 다양성을 경험케 하여 리듬형태의 상징어를 학습케 한다.

3. 전위 운동을 통한 리듬형태의 연주

수학적인 관계의 파악보다 듣고 저절로 느끼게끔 한다.

4. 리듬형태의 기초 학습

움직임으로 리듬형태를 정확히 연주할 수 있을 때 리듬형태의 기호를 제시하고 처음에는 선생님의 피아노나 간단한 타악기 연주를 듣고 움직임으로 연주할 수 있도록 유도한다.

35) Beth Landis and Polly Carder(1972). The Electric Curriculum in America Education (Washington D. C : MENC) p. 7.

5. 시간에 맞는 리듬형태의 연결

리듬 동작을 통한 학습에서는 정확성을 기해야 하므로 다양한 움직임의 지속적인 반복으로 따라하기(canon)가 효과적이다.

C. Zoltan Kodaly(1882. 12. 16 - 1967. 3. 6)의 이론

Kodaly 음악교육의 주된 목표는 조기교육을 통한 독보력의 신장으로 모든 사람이 음악을 읽고 씀으로써 음악을 이해하고 즐길 수 있도록 하는 것이다. 조기교육의 시기는 3~7세가 적당하며 이 시기는 감수성이 가장 예민하여 잘 계획된 단계적 과정으로 이루어져야 한다는 것이 주된 내용이다. Kodaly교육의 리듬감 지도는 첫 단계로 박을 알아야 하는데 이는 음악에 맞춰서 손뼉을 치거나 행진을 함으로 일정하게 반복되는 박에 대해 인식시키고 다음 단계로 음악을 들으며 박을 구분하고 악보를 보고 흐름을 느낄 수 있게 하는 것이다.³⁶⁾ Kodaly는 민족음악의 중요성을 인식하여 많은 민요를 수집, 분류, 분석한 결과 민요는 수세기동안 각 민족의 지혜로 만들어진 독창적인 음악이며, 음악과 언어와의 관계를 가장 자연스럽게 표현하고 있다는 점에서 새로운 의의를 찾을 수 있다. 어린이들이 모국어 배우는 원리와 과정을 적용시켜서 음악적인 모국어 즉 민요를 조기 음악교육 자료로 삼았고, 헝가리 민요가 5음계를 바탕으로 하고 있다는 점에 착상하여 5음음계에 대한 확고한 개념을 세웠다.³⁷⁾ 또한 1905년부터 Kodaly는 Bartok와 같이 헝가리 민요의 과학적인 공동수집과 조직적 연구를 시작하여 민속음악을 기초로 한 Kodaly System을 확립하였다. Kodaly가 사용한 음악교재의 주요소는 민속음악이며 모든 국가는 음악구조의 기본요소를 가르칠 수 있는 민속음악을 갖고 있다고 믿었다. 그는 우수한 많은 작곡가, 교사를 키웠을뿐만 아니라 혁신적인 방법으로 학교교육제도와 성인교육 과정속에 헝가리 민요를 끌어들여 아주 짧은 기간에 전 국민의 음악적인 재교육을 성취시켰다.

D. Maria Montessori(1870~1952)의 이론

유치원의 창시자인 프리벨(Fridrich Fröbel : 1782~1852)과 함께 어린이집의 창설자인

36) Mary Helen Richards(1964), Threshold to Music(Belmont Calif : Fearon Publishers Inc), p. 8

37) 오 숙경(1973), 「Orff Kodaly 음악교육 이념의 비교 고찰」(음악교육연구 제1집) p. 7

Montessori는 이탈리아 태생의 최초의 여성 의학박사이며 “Montessori Method”는 그의 교육이념을 체계화한 것이다.³⁸⁾ 이는 과학적인 배경을 갖고 어린이들의 내심으로부터의 활동을 중시하고 자유를 존중하는 교육사상으로 감각교육에 알맞는 시기(3~6세)에 맞춰서 교육을 받아야 한다는 교육이념이다. 그 감각교육은 인간의 정신과 육체는 활동이 상호작용 하면서 발달되어 간다는 심신의 동일차원적 방법으로 육체의 활동을 활발하게 함으로써 정신적인 활동까지도 활발화 한다는 것으로 심신의 활동을 활발하게 하기 위해서는 환경 등으로부터의 자극이 필요하며, 이들 자극을 받고 흡수하는 것이 감각이며 따라서 감각을 훈련하고 교육할 필요가 있다는 것이다. 이러한 원리에 바탕을 두고 Montessori 교구를 창안하였는데, 그 내용은 일상생활 훈련교구, 감각 훈련교구, 교과 훈련교구로 구분하였고 이 중에 감각 훈련교구가 5감(시각, 해각, 청각, 미각, 촉각)에 관한 것으로 교육의 중심적 위치를 차지한다. 교과훈련교구는 산수, 언어, 미술, 음악, 과학교육으로 나누고, 일상생활 훈련교구는 걷기, 청소, 바느질 등 일상생활에서 요구되는 감각 및 운동기술의 훈련을 주로 하여 어린이 주변환경의 상황을 접함으로써 자기 학습의 경험이 되게 하였다.

음악교육에 있어서 어린이의 자발적인 참여를 유도하려면 교사의 피아노 연주가 대단히 중요하고, 곡의 리듬의 액센트가 메트로놈적인 템포가 아닌 음악적인 템포여야 한다고 하였다. 어린이들이 부르는 노래는 멜로디보다 리듬에 먼저 반응하므로 피아노에 반주가 붙음으로써 몸동작이 나타나면 Gregorian 성가를 노래시키는 것을 권했다.

감상은 어린이들이 많은 리듬운동의 훈련에 숙달된 후 단순한 프레이즈를 골라서 들려주면 점차로 가장 좋은 음악을 즐기게 된다고 하였다.

V. 리듬교육에 관한 접근

음악이란 음의 리듬에 따른 흐름이다. 인간은 신체적으로 성장을 계속하면서 스스로 리듬을 만든다. 걷고, 뛰고, 깡충거리고, 헤엄치는 등 일반적인 동작은 모두 리듬적 동작과 연결된다. 듣고 노래하고, 신체동작을 하면서 어린이들은 박자 리듬형 강세 등의 리듬요소에 반응하며 간단한 리듬형을 만들고 연주하고 들으면서 리듬의 표현도 가능하게 된다. 이런 과정을 거쳐 리듬에 접근하게 되는 것이다. 그 과정은 다음의 다섯단계로

38) 유 덕희 pp. 282-283.

구분할 수 있는데 Charles L. Gary의 저서 「The study of Music in Elementary School - A Conceptual Approach」에 나타나 있다.

1단계 : 모든 음악은 리듬을 가지고 있다.

먼저 리듬이 두드러져 나타나는 음악을 설정한 후에 학습을 시작한다.

1. 리듬형이나 박자가 선율과 반주에 모두 두드러져 나타나는 음악을 듣는다.
2. 음악을 들으며 음악에 맞추어 율동한다.
3. 율동을 하면서 일정한 박자에 따른 동작과 리듬형의 다양한 길이에 따른 동작을 구분한다.
4. 박자와 리듬형의 차이를 각 동작을 반복함으로써 나타낸다.
5. 박자와 리듬형의 개념의 차이를 이해한다.
6. 간단한 타악기로 연주하면서 차이를 분명히 깨닫게 한다.

더 나아가 어린이들이 리듬의 중요성에 대해 서로 토론하게 함으로써 어린이들이 접하고 있는 음악의 리듬이 수세기를 통해 점차로 발전 되어온 것이라는 것을 깨닫게 한다.

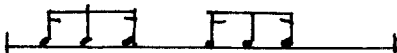
2단계 : 음악은 길고 짧은 음표와 쉼표로 구성된 리듬형으로 되어 있다. 귀에 익은 곡에서 리듬형의 구성에 대해 듣고 노래하고 동작하면서 구성의 길고 짧음을 말로 표현하고 머리로 인식하고 악보로 그려본다. 음악을 들으면서 총총절음으로 걸었던 리듬은 “짧다”라는 말로 표현할 수 있으며 ♪♪♪♪으로 기보할 수 있다. 말을 타는 기분이나 경충경충 뛰는것은 ♪♪♪♪으로, 강충강충 뛰는 것은 ♪♪♪♪으로 기보될 수 있다. 간단한 리듬형의 노래에 대해 다양한 음길이를 가진 반주로 음길이에 대한 학습을 한다. 한 악곡 속에는 특징적인 리듬형이 계속 반복되는 것을 알 수 있게 한다. 서로 다른 노래나 기악곡에 유사한 리듬형이 계속 반복되는 것을 알 수 있게 한다. 서로 다른 노래나 기악곡에 유사한 리듬형이 많다는 것을 느끼게 하고 현대 작곡가들(Stravinsky, Bartok, Hindemith)의 곡을 들으면서 현대곡들의 자유스런 리듬형태의 사용에 대해 알게 한다.

3단계 : 음악의 흐름속에는 일정하게 반복되는 박을 가지고 있다. 박자가 뚜렷이 나타나는 노래나 기악곡을 통해 큰 동작으로 반응해 보고 타악기로 일정하게 흐르는 박을 쳐보면서 박자의 개념에 대해 서서히 이해하게 한다. 음악을 들으면서 음악의 흐르는 구성단위를 2박, 3박, 4박, 6박 등으로 구분해 본다. 감상자료로는 유모레스크, 메뉴엘, 개선행진곡, 로렐라이언덕 등을 사용한다. 박자에 따라 곡의 분위기가 틀러지며 음길이

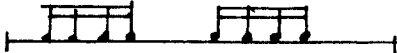
에 따라 같은 박자로 여러개의 박자 기호로 표시됨을 알게한 후 지휘를 해보는 것도 좋다.

4단계 : 박자는 마디선 안에 있는 음길이의 구성을 나타낸다. 어린이들에게 일정한 박과 리듬형을 동시에 수학적으로 계산하는 학습을 시작한다. 두 종류(♩ ♪ ♫)의 음길이만으로 된 단순한 리듬의 곡을 택해본다. 4분음표와 4분쉼표, 8분음표와 8분쉼표에 대한 이해를 시킨후에 신체적 동작으로 리듬을 알게 한다. 또 fermata(늘임표 ˆ)가 들어있는 곡을 들으면서 ˆ가 정해진 길이보다 길게 연주된다는 것을 느끼게 한다. 이음줄(—), 장식음(♩), 잇단음표(♩♩♩)도 곁들인다.

5단계 : 다성부 리듬은 여러 리듬이 동시에 나타나는 것이다. 그 보기는 다음과 같다.

선율 

악기 1 

악기 2 

악기 3 

VI. 결 론

음악학습의 개념적 접근은 음악을 통해 무엇을 경험할 수 있으며 무엇을 감지할 수 있는나 하는 것이다. 개념은 자기자신에 의해 개발될 수 있어야 하고 정신적 의식세계의 한 부분을 메울 수 있어야 한다. 하나하나의 내용을 알아야만 전체를 알 수 있고 다양한 음악적 개념의 개발로 모든 음악을 종합적으로 이해할 수 있게 된다. 리듬은 우주와 인간의 신체 또는 모든 예술을 구성하고 있다. 즉 리듬은 자연환경과 우주생활속 어디서나 살아있는 것이다. 따라서 리듬은 그 자체로도 인간에게 즐거움을 주는 요소가 된다. 그러므로 리듬학습은 결코 기계적인 형태로 이루어져서는 안된다. 리듬은 실제음악을 통해 직접 어린이들에게 음악의 즐거움을 감지시켜 리듬적 요소에 대하여 반응을 나타내게 해야만 어린이들을 신선한 아름다움이나 즐거움으로 인도할 수 있는 것이다. 많은 교사들이 리듬의 중요성에 대해 인식하고 있지만 교사자신이 리듬의 개념을 갖지 못하기 때문에 리듬이 제대로 지도되지 못하고 있다고 볼 수 있다. 효과적인 리듬학습은 다음과 같은 기준에 의해 이루어져야 한다.

첫째, 리듬학습은 절대로 수학적 방법으로 이루어져서는 안된다. 자연스런 경험에 의해 감득하게 하는 것이 가장 효과적이다.

둘째, 리듬학습은 육체적 반응을 통해 이루어져야 하며 다양한 육체적 반응의 종합적 단계를 거칠 때 더욱 효과적이다.

셋째, 리듬학습은 박의 개념이 중요시 되어야 한다.

넷째, 박의 개념에서 더 나아가 악절(phrase)의 구성이 리듬학습에서는 중요하다. 또한 숨표의 표현으로 음악의 흐름을 자연스럽게 표현할 수 있다.

다섯째, 우리 민족의 전통적인 리듬을 학습에 적용시키는 것이 바람직하다.

참고 문헌

- 오 숙경(1973), "Orff와 Kodaly 음악교육 이념의 비교고찰", 「음악교육 연구」, 제 1집
- 유 덕희(1983), 「아동 발달과 음악교육」(서울 : 개문사)
- 「표준음악사전」(1980), (서울 : 세광출판사)
- 中川弘一郎 (1968), 「リズムの 原理」(東京 : 音楽出版社)
- Coffman, A. R.(1980), "The Effect of Training on Rhythm Discrimination and Rhythmic Action", (Unpublished doctoral dissertation Northwestern University)
- Cooper, G. L, Meyer, L. B(1960), 「The Rhythmic Structure of Music」(Chicago : The University of Chicago press)
- Creston, P. (1977), 「The Principle of Rhythm」 최 동선역(서울 : 세광출판사)
- Dalcroze, E. J.(1921), 「Rhythm, Music and Education」, (London : Chatto and Windus)
- Dowling W. J.(1968), "Rhythmic fission and perceptual Organization", 「Journal of the Society of America」
- Landis, 外 2人(1972), 「The Eclectic Curriculum in America Music Education」(Washington D. C : MENC)
- Lund, M. W. (1939), "An Analysis of the True Beat in Music", (Unpublished doctoral dissertation : Standford Univ)

- Lundin, R. W, (1967), 「An Objective Psychology of Music」2nd ed, (New York : Ronaldpress)
- McNally, K. A. & Handel (1977), “Effect of Element Composition on Streaming and the Ordering of Repeating Sequences”, 「Journal of Experimental Psychology. Human Perception and Performance」
- McDougall, R. (1902), “The Relation of auditory Rhythm to Nervous discharge”, 「Psychological Review」
- Mursell, J. L. (1937), 「Psychology of Music」(New York : W. W. Norton and Company)
- Nielson, J. F. (1930), “A study of the Seashore Motor—Rhythm Test”, 「Psychological Monographs」
- Rainbow, E. (1977), “A Longitudinal investigation of Rhythm abilities of pre—school aged Children”, 「Council for Research in Music Education」
- Richards, Mary Helen (1964), 「Threshold to Music」 (Belmont calif : fearon publishers Inc.)
- Ruckmick, C. (1968), 「The Role of Kinaesthesia in the Perception of Rhythm, The American patterns by children」 (Perceptual and Motor skills)
- Seashore. C. E. (1938), 「Psychology of Music」(New York : McGrawhill)
- Thackray, R. (1968), 「An Investigation into Rhythmic Abilities」(London : Novello & Company Limited)
- Woodrow, H. (1951), “Time Perception” In S. S. Stevens(Ed), 「Hand book of Experimental Psychology」(New York : Wiley)

ABSTRACT

The Study About The Method Of Conceptual Access and The Importance Of Rhythm Education

Kwang—Sil. Nam

Rhythm refers to a repeated pattern of sounds or movements in speech, dancing, music, etc. Rhythm exists not only in music but also in every world of arts and natural phenomena. It plays, therefore, a basic role in everyday life of human being.

Music consists of rhythm, melody and harmony. Among them, the most important part can be rhythm because there are some music without melody and harmony but never without rhythm.

This study is about early music education for children which is designed to help them listen, feel and express rhythm through the learning methods of such music teachers as Orff, Dalcroze and Kodaly, who influenced the most on the modern music education.

The contents of this study are as follows: Rhythm is the most basic part of every music lesson. We can use speech pattern and a simple percussion instrument with physical action. After some steps, we can feel the beauty of music through repetitive exercises.

Therefore, music can be educated through studying the rhythm : music education should finally help to develop creativity.

The origin of every music is rhythm. Rhythm is composed of long and short sound and a pause. And there is a beat that is regularly repeated in their flowing. And this beat goes to polyphony rhythm. Through this learning method, we can help learners listen to the music, feel its beauty and play the music, which are the goals of music education.

I wish this study can be helpful to music education by providing with basic materials for a better understanding of rhythm.