

〈번역〉

‘칼 오르프(Carl Orff)의 음악교육’, 그 발상(發想)연구를 위한 그의 초기 논문 소개

조 순 이*

차 례

- I. 머리말
- II. 칼 오르프의 4편의 논문(전문번역)
 - 1. 통일성 안에서 바라본 움직임- 및 음악교육
 - 2. 어린이들과 일반(비전문)인들과 ‘함께’하는 음악
 - 3. 움직임에서 부터의 음악
 - 4. ‘원초적인 음악교육(elementare Musikübung)’과
‘즉흥연주’ 그리고 ‘일반대중을 위한 음악교육’
- III. 맺음말(요약)

I. 머리말

여기 번역 소개하는 4편의 논문은 모두 1930-33년 사이에 발표된 것으로서 칼 오르프가 뮌헨 귄터학교(Günther-Schule)에서 음악부 책임자로 활동하던 시절에 이곳 저곳에서 초청강연 및 세미나를 개최한 직후 처음 ‘글’을 통해서 ‘음악교육’에 대한 자신의 입장 및 취지를 밝혔던 중요한 초기 논문들이다. 본인은 여기서 이 논문들을 완역하여 시대별로 소개할 것이다.

칼 오르프의 초기 논문 4편을 여기 번역 소개하는 의도는 무엇보다도 현재까지 우리에게 ‘알

* 공주·광주·인천교대 강사

려진' 칼 오르프를 그 자신의 '말'을 통해서 보다 정확하게 이해하려는 데 있다. 도대체 그는 음악교육과 관련하여 무엇을 '먼저' 생각했고, 그런 생각을 따라 착안한 그의 독특한 교육과정(접근법)에서 우리는 '무엇을 항상 염두에 두어야 바람직할지'를 되새기기 위해서이다. 때로 제삼자의 손에 의해 '여과(해석)된' 모습에서가 아니라, 오히려 '있는 그대로의' 모습에서 그 순수(純粹)한 의미가 발견될 수 있다는 경험을 잠시 상기하면서 말이다. 무엇보다도 그의 '본래적인 의도'가 혹시 그 자신의 글을 대하면서 좀더 가깝게 느껴지기를 기대한다. 따라서 본인은 몇가지 이해를 돕기 위해 번역상 최소한의 덧붙임(본문에서 [] 표기!) 및 역주(譯註) 외에는 시도하지 않을 것이요¹⁾, 끝으로 전체의 요지를 간단히 첨부할 뿐이다(맺음말). 그것이 칼 오르프의 순수한 정신을 이해하는 데 도움이 되리라고 믿기 때문이다.

Ⅱ. 칼 오르프의 4편의 논문

1. [논문1] 통일성 안에서 바라본 움직임- 및 음악교육²⁾

칼 디엠(Carl Diem)은 '체조론'에 관한 자신의 이론을 전개하면서 음악을 '움직임'에 기초하여 활용하는 오늘날의 보편화된 방식을 자신의 출발점으로 삼는다고 다음과 같이 밝히고 있다:

“음악 역시 그 [체조]훈련을 위하여 의미롭게 활용되어야 바람직하다. 이에 단순히 어떤 행진곡으로서 혹은 춤(왈츠)곡으로서의 활용은 너무 단조롭거나 때로 소란스럽기까지 하다. 오히려 폭넓은 음악활용 속에 '자유로운' 훈련이 절실하다고 하겠다 [...] 사람들은 이제 보다 부드럽고 생명력이 넘치는 훈련이 이루어질수록 음악을 동반하는 것에 보다 많은 의미를 느끼게 될 것이라고, 반대로 절도있는 움직임을 요구하면 할수록, 음악은 그만큼 적게 활용된다고 말할 수 있을 것이다”.

이는 움직임(신체동작)과 관련하여 음악을 [지금까지] 부분적으로만 그것도 그저 취향을 따라서 - 예컨대 옛 왈츠가 재즈로 대체되는 관점에서 - 접근하거나 혹은 아예 무시하던 태도에서 벗어나는 새로운 입장이라고 본다. 신체동작을 보완하는 음악교육의 필연성에 대한 [시대적

1) 아래 번역문에 있어서 () 표기는 원문에 표기되어 있는 바를 따랐고, 간혹 개념이해를 위한 한자어 및 동의어를 나타내지만, 이와 달리 [] 표기는 역자가 문장의 흐름(Kontext)을 이해하는 데 도움이 되고자 덧붙인 사족(蛇足)을 나타낸다.

2) [역주] 이 글은 칼 오르프(Carl Orff)가 독일의 전문음악잡지 <Die Musik> 제23호(1930/31) 732-734쪽에 소개한 것을 번역한 것이므로, 본문에서 '오늘날'이란 시점(時點)을 유의하여야 바람직할 것이다.

인] 자각은 이미 달크로즈(Jaques-Dalcroze)로 하여금 자신의 교수법을 관철시킬 수 있게끔 도왔다. 그러나 [나와 비교하여] 음악에 대한 완전히 다른 입장에 속하는 그의 천재적인 활동 이래로 더 이상 획기적인 것을 일어나지 않았다. 그리고 오늘날에도 아직 화성법과 대위법을 통하여 음악, 리듬, 리듬분할 그리고 형식의 의미를 일깨우는 데 관심을 갖는 무용학원들이 있다. 그들의 수업은 그래서 많은 경우 전문 음악인들에 의해서 전수되는데, [그러나] 그들 역시 학생들과 다름없이 움직임과 전체적인 통일성에 대해서는 낯설게 여기고 있을 뿐이다.

새로운 교육학은 그 자체로만 갇혀버린 음악수업 혹은 음악이 다른 수업에 일부 빌붙어 보조적인 도움을 주는 식으로는 더이상 이해되지 않도록 요구하며, 오히려 그 유일한 가능성을 ‘움직임과 하나된 뿌리, 곧 리듬에서 비롯하는 음악수업을 정착시키는 데’서 찾도록 요구한다. 이는 결코 우연히 엮여지는 작업이 아니다. 그것은 마치 우리가 여기 유럽사회에서 우리의 [고유한] 통일성을 찾고자 한다면, 의식적이든 무의식적이든 유럽 바깥 사회의 형식 및 놀이문화에 관심을 기울이면서 여전히 생생한 그 유대를 생각하는 것처럼 일종의 필연적인 작업이다. 작스(Curt Sachs)는 자신의 음악학을 전개하면서 말하길:

“모든 정신적인 것보다 더욱 강하고 보다 오랜기간을 거치면서 아직 우리에게 더욱 가치로운 것은 유럽 바깥 사회의 음악이 갖고 있는 ‘육체와의 유대(움직임)’일 것이다. 의심스러운 문명사회에로의 진보를 향한 자극은 음악가들에게도 강요되어 마침내 노래하고 놀이하는 문화가 단순히 육체적인 안정을 목적으로 어떤 틀 속에 길들여지게끔 이끌었지만, 그것은 분명 자연인(自然人)으로서의 우리에게 진정 가치로운 것은 아니다... [차라리] 그들 자연인의 음악은 긴장과 해소가 함께 벌어지는 전체적인 행위를 가리킨다.

그런 음악은 [결코] 사라지지 않을 것이요, 오히려 보다 뚜렷하게 그 자체의 잠재력을 따라 [언제나] 느껴질 것이며, 마침내 그렇게 실현될 것이다... 노래하는 가수들은 발로 땅을 구를 것이며, 청중들 역시 손뼉을 치면서 박자에 맞춰 그들과 하나가 될 것이다. 고도의 문명권 안에서도 여전히 이러한 습성이 약화되기는커녕 더욱 강해질 것이다... 이와 같은 신체적인 활동으로부터 비롯하는 그 첫 번째 산물로서 ‘리듬’에 대한 감수성이 보다 예민하게 성장할 것이요, 그렇게 성장하는 감수성은 이제 [그에 대해 무감각했던] 유럽의 음악활동에 대한 생각에 엄청난 파문을 일으킬 것이다”³⁾.

음악활동의 ‘통일성’, 혹은 ‘움직임 및 그 리듬과의 유대’에 대한 새로운 태도로부터 현대 음

3) [역주] 이 인용문을 다시금 부분적으로 뒤에 다른 논문에서 오르프가 재인용할 뿐만 아니라, 그밖의 다른 논증도 작스로부터 인용하고 있는데, 아마도 작스의 사상이 그에게 음악교육에 있어 새로운 접근법을 논리적으로 제시하는 데 많은 영향을 끼쳤던 것으로 능히 사료된다. 인용문의 출처는 Curt Sachs, Musikpädagogische Bibliothek, Bd. 8, hrsg. v. Leo Kestenberg, Verlag Quelle & Meyer (출판년도 생략) - 각주 16번 및 아래에 소개되는 논문 “[4] 원초적인 음악교육...” 참조.

악교육은 출발해야 한다고 본다. 리듬에 따른 움직임, 곧 처음부터 이미 주어진 어떤 리듬과 함께 표현되는 움직임은 이미 음악적인 활동으로서 리듬의 체현(體現) 그 자체이다. 그러므로 음악적-리듬적 느낌이란 ‘움직임’에서 유도되어진다. 그래서 가장 원초적인 음악활동은 쉽사리 우리의 작은 손놀림에 의한 악기연주를 통해서 더욱 생생한 의미를 갖는다. ‘발을 구르거나 손뼉을 치는’ 행위에서 ‘흔들이나 작은북’과 같이 간단한 악기활용, 나아가 다양한 음높이를 발휘하는 악기활용에 이르기까지 움직임을 동반하는 일이 음악활동에 적용될 수 있다. 그리하여 그렇듯 간단한 여러 가지 타악기들을 통한 타악기 합주 역시 ‘조화로운 음악’을 만들어낼 수 있다. 이러한 순수 리듬 연주를 위한 악기들에 다시금 멜로디 연주를 위한 악기들, 예컨대 (원초적인 악기형태로서) ‘음판’이나 ‘징’ 악기들이 보태어질 수 있다. 그래서 기초적인 음악요소로서의 ‘리듬’에 ‘멜로디’가 생겨나게 되는데, 여기에 또한 사람의 목소리가 합세하게 된다면, 이제 가창(歌唱)으로 발전하게 될 것이다. 이 모든 활동들은 ‘리듬’에 기초한 음악활동을 말해주고 있는데, 실상 이러한 음악활동이 오늘날 우리들의 음악 및 신체동작 예술에 주류를 이루게 된 것은 결코 우연히 벌어진 것이 아닐 것이다.

움직임과 음악은 꾸준히 상호연관성을 통하여 발전할 것이다. 모든 학생들에게 그러므로 우리(교사)는 움직임에 거리를 두지 않고 리듬 및 음악적인 활동의 하나로서 움직임에 친숙하도록 선보여야 할 것이다. 이러한 태도는 보다 적극적으로 진행되어야 하는데, 예컨대 학생들에게 아직 음악적으로 알려져 있지 않는 많은 자료들을 활용하는 일 뿐만 아니라, 방법적으로 보건대 인간에게 선천적으로 주어진 리듬감각을 활용하는 일이 음악수업 안에서 이루어져야 한다. 물론 그런 태도에 있어서 학생들로 하여금 연주와 더불어 움직임을 유도하는 악기활용이 제한적일 수 있다. 한편 멜로디를 위한 ‘음판악기’ 연주는 ‘관악기’(리코더나 작은 피리 등)를 통해서 혹은 기본적인 ‘현악기’를 통해서도 대체가능하다. 이 모든 악기들은 하나의 뚜렷한 수업목표를 따라 활용되어야 하는데, 예컨대 단순한 ‘손북’과 ‘팀파니’ (모든 ‘선화타법’을 요구하는 악기들) 연주기술로부터 섬세한 손놀림을 요구하는 ‘징’과 ‘심벌즈’ (오늘날 사람들은 유감스럽게도 이들 악기들을 그저 무디게 취급해도 좋은 것으로 잘못 여기고 있다) 연주기술에 이르도록 순차적인 과정에 준하는 것이다. 마지막 수업단계로서 ‘음판’연주는 주로 ‘실로폰’을 통하여 보다 많은 훈련을 요구한다. 오늘날 이러한 악기들의 원천적인 모습을 추적하는데 있어서 그렇게 고심할 것까지는 없다고 본다. 말로 다 표현할 수 없는 다양한 ‘소리’의 변화를 새겨듣기 위한 ‘조용한 연주’가 어찌면 우리가 이해하고 있는 오케스트라(합주)의 기초를 이룬다고 하겠다. 그래서 조용한 연주가 우리의 음악에 대한 이해를 한결 드높임으로써, 리듬 및 소리에 대한 감각이 그로부터 발전할 수 있다고 본다.

물체가 그때마다 ‘부딪힘’으로써 ‘소리’를 낸다는 사실이 중요한 것처럼, 그 물체의 배열 및

배치가 또한 중요하다. 이러한 생각은 이제 여러 가지 다양한 (타)악기들을 자유로이 ‘부딪힘’으로써 소리를 익히는 학습과정을 이끌어낼 수 있다. 그로써 또 한편 뒤따라 고려될 수 있는 신체적인 자세, 곧 연주를 위해 서있거나 앉거나 함으로써 학생들이 앞서 가졌던 연주자세에 대한 단편적인 지식과는 또다른 면을 생각할 수도 있을 것이다. 그리고 그것은 과연 신체적인 활동을 동반한 활발한 음악활동에 대한 생각을 중세(中世) 이래 어떤 고정된 틀(형식)의 강요로 말미암아 상실하고 말았던 우리로 하여금 이제 다시금 놀라운 창의적 사고를 불러 일으킴으로써 움직임에 대한 부정적인 태도를 지양하는 효과를 가져오게 할 것이다.

음악수업은 그것이 포괄적으로 지향하는 의미를 따라 ‘즉흥연주’에서 출발해야 한다. 이 ‘즉흥연주’는 주로 리듬의 형식들을 지지하는 관점에서 활용된다: 음을 확실하게 알아듣고 악보를 그려내는 일이 그 다음에 비로소 이루어진다. 그리고 후자의 경우는 보다 발전된 형태의 음악 활동을 위해 응용된다. 처음부터 학생들에게 아주 뛰어난 음악작품을 소개할 필요는 없다. 오히려 그보다는 학생들에게 기억될 수 있는 음악적 요소가 [뚜렷하고도 간단히] 두드러진 곡을 선택하여 학생들로 하여금 반복하고 흉내내는 식으로 음악활동에 쉬이 접할 수 있도록 하는 것이 중요하다. ‘춤’을 동반하거나 스스로 ‘합주’할 수 있도록 부추키는 일은 종종 ‘즉흥연주’에서 생겨난다. 그리고 저마다의 연주가들이 하나된 마음으로 연주하게 되면서, 하나의 전체적인 음악에 대한 의식이 아름답게 형성될 것이다. 거기에 물론 잘 준비된 연주훈련이 필연적이라고 하는 사실은 두말할 나위가 없다.

그에 대하여 더욱 세세하게 말하는 것은 이 짧은 소고(小考)에서는 가능하지 않을 것이다. 그럼에도 ‘본질적인 요소’로서 말해야 할 점은 바로 ‘지휘훈련’이라고 본다. 다른 무엇보다도 우선적인 중요성을 소위 ‘즉흥적인 지휘’(오케스트라[합주]에 앞서 자유롭고 즉흥적으로 발휘하는 연주 앙상블을 위한 전[前]단계)에 두고 싶은데, 이것은 오로지 어떤 특별한 표시 - 이 표시는 단순한 행위 이상의 의미를 띠는 - 를 통하여 행해진다. 물론 악기활동은 움직임에 있어서 중요하며, 움직임형태와 악기연주의 종류의 다양한 활용 역시 중요하다⁴⁾.

음악교육의 일환으로서 이런 방식이 움직임 자체에도 크게 영향을 미친다는 사실에 대해서는 이미 말한 바 있고, 또한 오늘날에도 여전히 자주 다그쳐지는 비역동적인 형식의 음악수업으로부터 주저없이 탈피하도록 이끈다고 말할 수 있겠다. 이렇게 배운 무용수는 독자적으로 그

4) 여기 후자(악기연주의 종류)를 결과적으로 산출하는 ‘춤’오케스트라의 방식과 활용은 이미 뮌헨의 권터학교의 소극장(Kammer-Tanzbühne)에서 다양한 공연을 통하여 이미 소개되어졌다. 또한 쏫트(Schott) 출판사의 <슐베르크(Schulwerk)> 안에서도 짧게나마 ‘복-, 징-, 음판연주, 싱코어(Singchor)와 리코더’를 이용한 보다 작고 보다 큰 음악활동에 관하여 가장 먼저 소개하였다. 특히 앞서 말한 악기들은 교재용으로서 소개될 수 있도록 ‘사전첨도’ 함께 실었기에, 일별(一瞥)할 수 있을 것이다.

때마다 제시된 과제, 예컨대 당장 들려오는 음악이나 이미 주어진 음악에 적절한 표현을 연출하는 일을 무리없이 해결해 나갈 것이다.

2. [논문2] 어린이들과 일반(비전문)인들과 ‘함께’하는 음악⁵⁾

음악은 인간 안에서 시작되며, 그로부터 학습되어야지, [외적인] 악기를 통해서나 출중한 손가락을 가지고서도 혹은 타고난 재능을 따라 혹은 처음부터 이런 저런 화음을 가지고서 시작하는 것이 아니다. 그[음악교육의] 첫 단계는 각자의 고유한 침묵(고요함)이요, 자신의 내면에 귀 기울임이며, 곧 음악을 위하여 준비하는 자세요, 자신의 심장박동과 호흡에 귀 기울이는 것이다.

그런 자세를 기본적으로 익힌 다음 비로소 음악으로 발걸음을 옮기는 것이 좋을 것이요, 그렇게 보편적이며 포괄적이며 또한 그렇게 내면에서부터 시작하여 음악으로 접근하는 태도가 성인에게나 어린이에게나 반드시 요구된다고 하겠다. 이렇게 [내가] 앞서 말한 것에 대해 혹 오해하지 않게끔, 다시금 주지시켜야 할 점을 강조한다면, 이러한 태도는 첫째 ‘전문적인’ 음악교육에 대한 이야기가 아니라는 점과 둘째 ‘이미 (우리 자신에게) 주어진 것으로서의 기본적인 조건’에 대한 고려는 본격적인 음악수업 및 모든 음악활동에 앞서서 이루어져야 하며, 바로 그것이 ‘음악에로의 길’을 준비하는 첫 번째 과제로서 모든 사람들에게 음악이 과연 어떤 의미를 지니는지를 이해시키는 데 있어 매우 중요하다는 것이다.

일반인 음악교육의 문제점은 오늘날 어디에서나 다루어지고 있는데, 여기에 이미 한 가지 중요한 점으로서 그들이 얼마나 [음악에 대해] ‘관심’을 기울이느냐 하는 데에 성패가 좌우된다는 사실일 것이다. 음악을 비전문적인 입장에서 취급하는 일반인들은 ‘지나치게 많은’ 청취[수동적인 태도]와 ‘지나치게 적은’ 자신의 음악활동[능동적인 태도]에 젖어있다는 것이 오랫동안 알려진 사실이다. 그리하여 만일 음악청취와 같은 수동적인 체험이 활발한 데 반하여 능동적이고 자발적인 음악활동이 그에 비교할 수 없이 부진하게 이루어진다면, 정녕 참다운 음악활동이 이루어지고 있다고는 볼 수 없으며, 나아가 음악활동에 대한 ‘비판적인’ 고정관념만이 지배적이게 될 것이라고 우려한다. 일찍이 어떤 시대에는 ‘예술(전문)음악’과 ‘일반(대중)음악’의 차이를 정확히 알고 사용하였었다. 그러나 오늘날에는 점점 혼용되어가고 있는 실정이다. 일반 대중음악을 우리는 어쩌면 예술음악과 비교하여 그저 ‘아마추어적’이라 말할 필요는 없다고 본다. 모든 ‘음악적인 특별한 재능(노련함)’은 여기서 생각하지 말자! 오히려 그와 전혀 다른 요소가 바로 이 대중음악의 핵심이다. 하나의 ‘대중음악’이 추구하는 바는 그렇듯 ‘우리에게 자연스럽게 주어진 특성’과 관련하여 그 자체로 설득력을 가져야만 할 것이다. 마찬가지로 일반대중을 위한 음

5) [역주] 본 논문은 칼 오르프가 독일의 전문 음악잡지 <Die Musik> 24호(1931/32)의 668-673쪽에 소개한 글이다.

악교육은 과연 모든 ‘예술음악’과는 ‘다른’ 출발점과 목표를 취해야만 하고, 예술음악과 그저 경합을 벌이는 입장에서 비롯한다는 관점과는 근본적으로 다르게 이해되어야 한다고 본다⁶⁾.

어린이들에게 음악을 소개하는 일은 ‘음악(수업)시간’에 시작되는 것이 아니라, ‘놀이시간’에 시작되어야 한다. 우리는 (억지로) 음악에 ‘접근’하려고 애써서는 안될지도 모른다. 오히려 음악이 스스로 그 모습을 ‘드러낸다’고 나는 본다. 중요한 점은 어린이들이 ‘자발적으로’ 놀이하도록 내버려두는 일, 그리고 그 모든 제재나 규제를 가하지 않는 일이다. ‘말’과 ‘음(音)’은 리듬적인 놀이에서 동시에 ‘즉흥적’으로 솟아나야만 한다. [그래서] 브레머(Fritz Brehmer)는,

“음악 그리고 무엇보다도 멜로디는 어린 유아들에게 있어서 그들의 개별적인 삶에 따른 본질적인 요소이자 그 외적인 표현으로서 그들이 살아가는 중에 느끼는 감정을 ‘말’과 ‘몸짓’과 ‘리듬’에 따른 움직임 및 ‘춤’과 ‘놀이’와 연관시켜 밖으로 드러내는 행위 자체”⁷⁾라고 이해하였다.

어린이들에게 그 어떤 강요도 있어서는 아니 된다고 본다. 오히려 자발적으로 그들이 ‘원초적인’ 악기들을 구현(具顯)해나가도록 해야할 것이다. 예컨대 ‘손뼉을 치거나 발을 동동 구르거나 하는 행위’는 물론이거니와, 나아가 그들이 교사의 눈 밖에 있을 때 쉽사리 그렇게 행동하듯 ‘자유로이’ 연주할 수 있게끔 ‘음판, 흔들이, 나무상자’ 등등이 ‘두드리는 북’으로 활용될 수도 있다. 바로 이렇게 ‘음’을 내는 가장 원초적인 도구가 어린이들의 정서(마음)에 와닿는다. 그리고 그러한 도구가 가장 의미심장하고 훌륭한 음악활동의 걸음마 역할을 수행한다. 논리방식과 그 분위기, 예컨대 ‘크고 작은 소리, 높고 낮은 소리, 맑고 둔탁한 소리’에 대한 감각에 놀라움게도 그들은 재빨리 익숙해진다. 신체를 통한 움직임(곧 ‘걸고 달리고 땀박질하는 기초적인 움직임’)을 통해서 리듬에 따른 어떤 질서의식이 자리잡게 된다. 또한 호호하는 행위나 말하기 또 흥얼거림을 통해서 멜로디의 원초적인 요소들을 익히게 된다. 만일 우리가 멜로디에 대해 의식할 때까지 그런 행위를 계속하게 한다면, 결국 아주 단순한 멜로디 악기(예를 들어, 처음에는 ‘나무판’에서 나중에는 ‘금속판’을 울림판으로 활용할 수 있겠는데)가 어린이들에게 [한 때의] 흥미거리로 끝나지는 않을 것이다. [오히려] 나의 실험적인 수업 결과로 보아 ‘실로폰’이 어린이들을 위한 가장 원초적인 몇몇 걸음마 악기보다 훨씬 매력적인 입장에서 선택되어진다고 말할 수 있겠다. 물론 여기서 말하는 ‘실로폰’은 [기존하는 현란한] ‘오케스트라용 실로폰’을 염두에 둔 것은 아니다. 오히려 맨들러(Maendler-München)에 의해 [어린이들을 위해] 특별히 고안된 실로폰을 가리킨다. 이 단순한 실로폰 연주는 ‘고무봉으로 된 막대기’를 사용하는데, 그것은 역시 자연스럽고 부드러우며 조용한 소리를 자아낸다. 더 나아가 이 실로폰은 리듬 학습에 있어서 뿐

6) [역주] 왜냐하면 ‘대중음악’ 역시 이미 ‘우리의 자연본성적인 활동’에 근거한 것이라면, 굳이 예술음악과의 대립적인 상황에서 빚어진 것이 아니라, 그보다 훨씬 원초적이기 때문이다.

7) Fritz Brehmer, *Melodieauffassung und melodische Begabung des Kindes* (유감스럽게도 정확한 인용출처 [예컨대 출판사, 출판년도, 인용된 쪽수]는 본문에서 밝히지 않고 있다).

만 아니라 멜로디 학습에 있어서도 적합하게 활용될 수 있는 잇점이 있다. 다시 말해서 멜로디 학습이 리듬 학습의 토대 위에서 순리적으로 이어질 수 있다는 것이다. 여기서 우리가 [쿤이] '장조-음계'와 장삼음(Dreiklang)을 가지고 시작하지 않아도 된다는 점을 밝힐 수 있을 것이다. 점점 더 [어린이들에 의해] 독창적으로 음(音)의 발전과 발명이 이루어지도록 해야 옳기 때문이다. '여러 가지 소리'를 통한 놀이는 가장 중요한 학습이요, 악기들에 대한 자유로운 선택 역시 어린이들로 하여금 [共同的] 소리놀이와 더불어 나름대로의 [말은 못에 대한] 책임의식을 키운다는 점에서도 중요한 학습과정이다. 이러한 과정을 순차적으로 이끈다면, 결국 '즉흥적인 음악 활동' 역시 이끌어낼 수 있다. 또한 점차로 '리코더'가 반주로 더해지면서 더욱 '유쾌함'이 배가(倍加)될 것이다. 그렇게 작은 앙상블이 놀이에서 비롯하여 놀이를 위해 발전할 것이다. 또한 어린이들은 '스스로' 멜로디를 발견하게 되는데, 이는 다시 말해 얼마간 각자 다양한 음의 변화들에 관심을 갖다가 점차 그 다채로움(여러 가지 음을 찾는 시도)이 줄어들고, 마침내 어린이들에게 특별히 자리하고 있는 전향적(轉向的)인 성격, 곧 다시금 되돌아가는 행위가 연출될 것이다. 이렇게 스스로 발견하는 과정을 통하여 어린이들은 흡족해하며 또한 그런 발견과정을 되풀이한다. 이러한 '되풀이'를 거치면서 멜로디는 점차 뚜렷한 인상을 그들에게 심어준다. 그리하여 한 어린이 혹은 많은 어린이가 발견한 그 멜로디에 맞춰 모두가 이내 노래하고 함께 놀이하게 된다. 그렇게 어린이들은 음악을 '만들어간다'. 비록 그것을 '의식적으로 추구하지는 않을지라도' 말이다. 결국 어린이들은 그렇게 자신도 모르는 사이에 '음악활동'에 빠져든다. 멜로디 놀이(연주)는 바로 '놀이에서 움직임을 이끌어내는' 좋은 학습과정이다. 그래서 어린이들은 스스로 '멜로디 놀이'와 [그에 알맞은] '말짓기(가사)'를 할 때 특별한 사전 지식 없이도 순조롭게 '함께' 시도할 수 있다 (이 두 가지는 본시 어린이들에게 있어서 서로 떼어놓을 수 없는 행위라고 보기 때문이다). 그래서 그것은 분명 '창조적인 행위'를 일깨우는 기본적인 학습과정이라고 본다. 그런 다음 우리는 대부분 어린이 자신들로부터 고무된 어떤 '관심어린 흥분'을 엿볼 수 있다: 그들은 때로 무언가를 기록하거나 그들 앞에서 벌어진 무엇인가를 그림으로 그려내거나 혹은 색칠하면서 그들의 원초적인 감정으로 그려낸 그것에서 기쁨을 갖는다. 이런 모든 행위는 과연 '음악활동'에 속하는 것이라고 본다. 여기에 [교사는] 살며시 '악보' 및 그와 관련된 학습내용을 무리없이 소개하면서 함께 진행할 수 있을 것이다. 물론 이 첫 번째 '악보 그리기 실험적 교육' 중에 '음악'(악보) 하나만이 아니라, 거기에는 '말짓기', '그림' 등이 분명 함께한다는 사실을 어린이들이 깨닫도록 해야 할 것이다. 그로써 이제 우리의 '느낌-세계'가 하나의 '통일된 의미'를 지닌다는 사실을 보장받도록 해야 할 것이다. 다른 한편 '악보 그리기'에 열중한 나머지 어쩌면 어린이들로 하여금 일찍부터 추론적인 음악에 길들여지도록 해서는 안될 것이다.

악보에 대한 인식을 가지게 된 다음에는 점차 '악보 읽기'에 대하여 숙지할 수 있도록 교육

시켜야 할 것이며, 그로써 처음 대하는 음악을 연주하고 나름대로 표현해내는 훈련과정을 이끌어야 할 것이다. 그러나 여기서도 무엇보다 어린이들 스스로가 연주할 수 있는, 곧 그들의 주어진 여건에서 자유자재로 다룰 수 있는 악기들만을 활용하도록 하는 것에 주의해야 할 것이다. ‘앙상블 연주’에 있어서는 도움을 주기 위해 [흔히] 이용하는 ‘피아노’ 연주를 특히 삼가해야 한다고 생각한다. 어린이들이 ‘스스로 발견하고 스스로 음악활동을 해나가는 가운데 보여주는 통일성’이 [있는 그대로] 구현되어야 옳을 것이다. 그래서 그들이 흥내내는 과정은 물론 스스로 반복하고 익숙해지는 과정이 언제든 그들 자신들에게 맡겨져야 할 것이다.

“말과 음(소리내기)이 하나인 것처럼, 노래의 모든 ‘절(節: Strophe)’들은 하나를 이룬다. 어떤 노래가 시작된다면, 모든 절들에 따라 철저하게 불러져야 한다. 하나의 절이 완료되기 전에 혹시 중간에 제기하는 교사의 질문은 어린 유아들에게 종종 이해되지 않을 것이다. 하나의 절 중에 숨을 쉬거나 단절하는 일이 그들에게 어려울 것이다. 하나의 절이 중단없이 끝까지 불러져야만 바람직할 것이다.

말과 그 [말하는] 방법의 하나됨은 어린 유아들에게는 이미 자연스러운(자각적인) 것인 것처럼, 리듬에 따른 움직임, 놀이, 원무 등 그 모든 신체적인 표현 역시 그와 하나를 이룬다. 그렇게 멜로디적이고 말하는 식의 표현은 ‘동작’을 통하여 함께 나타나며, 따라서 ‘전체적으로 통일된 형태’를 띤다 (이와 유사한 통일성, 예컨대 ‘소리와 동작을 함께 구현하는 모습’이 실제 순박한 대중들의 노래와 춤 안에서도 발견되며, 거기서도 각각의 개별적인 요소들을 간단히 분리시켜 말하는 것은 쉽지 않다.”⁸⁾

일반 대중을 위한 음악의 기본교육에 대해 생각하면, 우리는 전혀 다른 세계를 마주하게 될 것이다. 물론 이들을 위한 수업에 보다 많고 큰 어려움이 있을 수 있는데, 그래서 아직 하나도 배우지 못한 어린이들보다도 더욱 복잡한 수업방식을 취해야 할지도 모른다. 왜냐하면 아직 하나도 배우지 못한 일반 대중을 우리는 생각할 수 없기 때문이다. 오히려 그들은 최소한 이미 일방적이지만 ‘음악청취’에 있어서 나름대로 익히 터득한 바가 있고, 나아가 그들은 “무엇인가 듣는 것”에 대하여 아예 침묵하는 법을 배웠기 때문이다.

물론 우리는 어른들에게도 (어린이들과 마찬가지로) ‘놀이’를 통해서, 곧 ‘움직임에 따른 놀이’로써 시작할 수 있다. 이 때 대부분의 사람들에게서와 같이 여전히 관심을 갖는 놀이충동이 물론 주된 교육소재일 것이요, 이를 유익하게 활용하는 일이 필요하다. 그러한 놀이충동은 다시금 악기사용에 대해 관심을 갖게함으로써, 예컨대 ‘흔들이, 북, 팀파니, 음판악기(실로폰, 종금), 리코더’ 등의 활용으로 해결될 수 있을 것이다. 일반대중을 위한 음악교육으로서 ‘울동, 혹은 신체

8) 상동.

적 움직임을 통한' 교육은 다른 어떤 방법에 앞서서 배우고자 하는 사람들이 말 그대로 '사로잡히는', 어쩌면 의식하지 못한 채 음악적인 요소들에 다가갈 수 있게끔, 심지어 그런 요소들이 음악적인 것이라고 느끼지 못한 채 빠져들도록 이끄는 것이 필요하다. 리듬 오케스트라, 예컨대 사람들이 그렇듯 자연스럽게 발을 구르고, 손뼉을 치며 흔들고 두드리는 행위를 이용한 합주는 아마도 우리가 음악 혹은 음악활동이라고 일반적으로 생각해왔던 것과 전혀 다르게 느껴질 것이다. 또한 그 소리 울림에 있어서도 전혀 새로운 세계에 젖어들 것이며, 이는 과거에 이해했던 음악적 개념이나 형식 및 그 척도뿐만 아니라, 그에 대해 가졌던 부담이나 부자유스러움 등을 모두 떨구어내게끔 할 것이다.

상징적으로 말하자면, 어린 유아들에게 있어서 '놀이', 예컨대 "모래쌓기"등과 같은 놀이에서 음악활동은 시작될 수 있다. 그러면 어디 "모래쌓기"를 우리가 실로폰이나 종금 혹은 징놀이(연주)로 바꾸어 생각해보자! 그것은 서로 통하는 동일한 놀이방식을 취한다고 본다. 여기서 한 가지 중요한 점으로서 '놀이에 열중함'에서 어떤 '끈기있는 행위'가 싹튼다는 사실을 엿볼 수 있다. 그리고 그렇게 끈기있는 과정(훈련)을 통하여 마침내 어떤 '성과(업적)'가 이뤄진다는 것을 볼 수 있다. 악기들을 다룸에 있어서는 단순히 앞서 정해진 과제나 목적이 있는 것만이 아니라, 바로 그런 악기활용에 대한 흥미와 열중할 수 있는 매력에서 계속적인 작업이 창조적으로 진행된다. 새로운 발견 혹은 발명이 여기서 창출된다. 그것은 단순한 모방이나 반복적인 행위 이상의 중요한 의미를 갖는다.

이미 음악활동에 직접적으로 적용되고 있는 또 다른 단계는 '훈련'과 그 결과로서의 '지휘하는 법'이다. 이것은 음악교육에 있어서 처음(알파)이자 끝(오메가)이다. 다시금 신체로부터 비롯하는, 곧 음악에 대해 우리가 스스로 동작을 취하며 표현하는 신체적인 활동을 생각해보자! 이 훈련 결에서 우리는 아주 작은 속임수도 거기에 끼어들 수 없음을 느낄 것이다. 그리하여 거기서 우리는 우리의 상상, 개인적인 특성 심지어 환상적인 느낌을 과연 얼마만큼 자유자재로 드러낼 수 있는지 확인하고 이해할 수 있는 확실한 기회를 갖는다.

'지휘를 겨냥한 훈련'의 일차적인 의미는 '몸(신체)'을 통하여 스스로 음악을 느끼는데 있다. 그로부터 춤과 모든 율동언어에 적용시킬 수 있는 것이다. 그 두 번째 의미는 [음악적인 요소들을] '서로 자연스럽게 묶어내는' 데 있다. 예를 들자면 말짓기 안에서 혹은 몸짓을 통해서 앞서 연출된 노래나 춤을 직접적으로 재연하면서 자신의 표현과 어우러질 수 있는 기회를 갖게끔 하는 것이다. '지휘하는 법'은 음악에 대한 이해를 또 다른 측면에서, 특히 '공동체적인 유대(조화)'를 중요시하는 시각(자세)과 음악을 '몸으로 표출하는 의미'의 중요성을 일깨워 준다.

그래서 이러한 훈련을 통하여 키워진 잠재력과 특성들이 음악가들의 고유한 소질로 자리잡게 된다고 생각한다. 앞서 연출하는 사람을 우리는 뒤따를 수도 있다. 물론 여기에 사람들 저마

다의 다양한 자질을 고려하는 일이 필요하다 하더라도 말이다. 단순히 손가락, 손, 팔 만이 아니라, 전체적인 신체동작을 하나로 하여 지휘하는 법이 중요하다. 그것은 하나의 악기를 연주하는 기술에 있어서도 반드시 고려되어야 할 중요한 사항이다. 연주하는 연주자의 전체적인 동작이 연주되는 악기와 남김없이 일체(一體)를 이루는 것이 결정적으로 중요하다. 원초적인(기본적인) 악기활용 교육에 있어서 그러므로 강요되지 않은 자연스러운 태도로 손쉽게 악기를 다루게 하는 것이 가장 으뜸가는 목표라고 하겠다. 어쩌면 '악기'가 더 이상 [나와 다른 타자로서의] 무엇이 아니라, 나의 분신이요, 그 악기소리가 곧 나의 소리임을 느낄 때까지 이끌어주는 것이 요구된다. 이 때 음악을 스스로 만드는 일(Musikmachen)이 가장 우선이라는 점과 그 다음 글로 쓰고, 악보를 그려내는 작업이, 그리고 나서 비로소 그 상징적인 '의미'를 차차 배운다는 점을 잊지 말아야 할 것이다⁹⁾.

결론에 다가가면서 나는 이제 '원초적인 음악교육'과 관련하여 몇 마디만을 보편적인 관점에서 덧붙이고자 한다. 이 음악교육은 오늘날 유감스럽게도 다시금 '일종의 구호' 정도로 전락하여 버렸다.

우리는 무엇보다도 우리가 우리 안에 이미 잠재하는 것 또한 무의식적이지만 우리 내면 깊숙히 자리하고 있는 그것에 대하여 그리고 그것을 통해서만 이해할 수 있다는 사실을 현재의 삶 속에 밝혀야만 한다. 그러므로 만일 오늘날 원초적인 음악이 우리 안에서 그 바탕(기원)을 발견하게 된다면, 그것은 어떤 새로운 음악적 형식을 추구하려는 동기로서가 아니라, 우리 자신 안에 이미 '자리하고 있는 본질적인 그 무엇'을 숙련된 손놀림으로 가꾸어내는 일을 고무시킬 뿐이다. 그런 작업은 실상 음악의 새로운 형식을 만드는 의미보다 본시 음악 본래의 고유한 형식을 일깨우는 작업으로 이해해야 한다.

축음기 시대는 우리를 우선 모든 문화들 사이에서 벌어지는, 곧 원시적인 문화와 고도로 발전된 문화의 음악형태를 비교하는 일을 가능하게 만들었다. 우리는 여기서 여러 가지 점에서 [시대마다] 공통적인 요소가 자리함을 본다. 그것은 어쩌면 그때마다 변모하는 '고삐(우리를 강요하는 어떤 형식적인 교육체제)'와도 같다. 그럼에도 특히 원초적인 음악의 본모습은 우리에게 어김없이 다가와 오늘날 유럽의 음악교육에 그 자체의 중요한 의미를 호소하고 있다. 축음기 시대로 인해 원초적인 음악활동에 대한 관심이 어쩌면 반세기도 되기 전에 그만 사라지고 말지도 모른다.

오늘날 우리가 느끼듯, 그저 낯설기만 한 음악의 좋은 '복사판'을 만들어내고 모방과 생산적

9) 이와 관련한 내용은 Carl Orff, Schulwerk "Elementare Musikübung", Schott(Verlag), Mainz. - [역주] 출판연도는 여기에 기재되지 않았지만, 당시 1930/31년에 Orff는 처음 Schulwerk란 제목아래 기록작업을 시작하였으며 실제 출판은 1932-35사이에 이루어졌고, 나중에 1950-54에 출판된 오늘날 우리가 대하게 되는 출판물 Schulwerk "Musik für Kinder"와 다른 소책자들은 그 내용체제를 더욱 더 확대 및 보강하여 출간하게 된다.

효과를 위해서는 잘못된 관심을 진정 음악활동의 본질적인 것으로 이끌려고 하거나 그에 따라 적용가능성을 추구하려는 시도는 점차 불가능한 것처럼 보이기까지 하다¹⁰⁾. 그러나 이제 만일 우리가 다시금 그 '원초적인 음악활동'을 구현하고자 한다면, 그것은 과연 우리 내면에 이미 자리하고 있는 - 그러나 현재 감추어져 있는 - 본래적인 음악적 태도를 다시금 살아 숨쉬는 차원으로 이끌어내어 표현하는 일과 다르지 않기에, 그것은 우리가 '우리의 원천적인 것'으로 되돌아가는 것이요, 그 원천은 바로 우리가 [정신 뿐만 아니라] 우리의 '신체적인 기쁨' 역시 우리의 활동 안에서 "하나로" 작용함을 의미한다. 음악활동은 그런 점에서 본래적으로 "(우리의) 순수함을 위한 활동"이요, 그것이 일반 대중을 위한 음악활동으로 이어져야 한다. 그것은 '해외로' 혹은 '옛 선조들에게로' 우리의 눈길을 옮기길 제의하는 것이 아니라, 바로 우리 내면의 "순수함(천진난만함)"으로 관점을 옮기자는 촉구이다. 우리는 새로운 형식들, 새로운 가능성들을 신체를 동반한 음악활동 안에서 찾아내어 본래적인 음악의 정신적인 가치를 회복하자는 것이다.

3. [논문3] 움직임에서부터의 음악¹¹⁾

칼 오르프는 창의적이며 교육적인 음악 전문가로서 현대음악의 흐름 안에서 가장 흥미로운 인물이다. 그는 비전문인의 음악교육을 시대의 가장 시급한 선결사항으로 인식하였다. 지난 몇일간 그는 베를린에서 처음으로 교사연수를 지도하였다.¹²⁾

전문인과 비전문인이란 개념의 적용은 부정적인 관점에서는 서로 얽힌 오해를 낳기도 하고, 긍정적인 관점에서는 그로써 어떤 순수함에 다가서려는 시도로 이어지기도 하지만, 이 [음악]분야에 있어서 종종 혼란스럽게 이해되고 있는 것이 사실이다. 이제 분명한 자각없이 그저 외적인 행위형식을 근거로 적용된 구호(구별)들이 모조리 제거되고, 적지않은 수의 지성인들이 이와 관련된 문제점들을 진지하게 재고하게 되었으니, 사람들은 이 분야의 바람직한 발전을 한껏 신뢰하며 능동적으로 희망할 수 있게 되었다.

10) [역주] 어쩌면 칼 오르프가 우려하는 당시 30년대 초의 유럽상황이 오늘날 일부에서 외국곡의 무비판적인 수입과 아울러, '테크노 뮤직' 등의 기계음 아래 '자연음'을 점차 상실하여 가는 우리의 현상황과 유사하게 우려된다면, 우리 역시 깊이 반성해야 하지 않을까? 다행히 일부에서 점차 '우리 가락'을 되찾아 현실과 접목하려는 가운데 일반 대중을 향하여 나아가는 음악인들에게 기대를 걸어보지만, 여기 칼 오르프의 정신은 단순히 전통적인 가락에로의 복귀만이 아니라, 도대체 '음악'과 더불어 사는 자연적인 삶의 회복이다.

11) [역주] 본 논문은 칼 오르프가 정확히 1932년 8월 25일 베를린(소재)에서 출간된 한 '잡지(Börsen-Courier)'에 소개한 글이다. 그 내용은 오르프가 앞서 베를린의 한 '체육대학(Hochschule für Leibesübungen)'에 초청되어 <대중 및 젊은이를 위한 음악>을 주제로 개최한 세미나의 강의원본을 그대로 옮겼다 (참고 Carl Orff und sein Werk [Dokumentation], Schulwerk III [Elementare Musik], Tutzing 1976, S. 199 이하).

12) 이는 상기 잡지사에서 오르프의 글을 게재하면서 그 제목 아래 덧붙인 간단한 프롤로그(Prolog)이다.

음악과 움직임(율동)을 '하나의' 뿌리(근원) 위에 두고자 함은 오늘날 무용학원에서 지도하는 이들의 한결같은 바램이겠는데, 이러한 바램에 의한 시도들은 한편 아주 긍정적으로 평가될 수 있다. 나는 여기서 저마다 다른 외적인 동기들로 시도된 현상들을 낱낱이 논하려고 하는 것이 아니다. 그보다는 앞서 말한 동기에서의 음악훈련(움직임에서 비롯한 음악교육)이 전반적으로 정작 일반 음악교육의 확대 및 지속적인 필요성과 관련하여 의미심장한 전망을 제공한다는 것을 말하고자 한다. 나와 더불어 많은 이들이 7년 동안 뮌헨 쿤터학교에서 기반을 마련하여 수많은 연수, 공연 및 토론을 통해서 전문가들에겐 더 이상 낯설지 않을성 싶은 이 교육방식[곧 '움직임에서 부터의 음악']을 나는 욕심내어 우리에게 이미 주어진 출발점으로 전제하고 싶다.

몇 년전 [오늘날] 무용부 학생들이 받는 음악교육의 문제점들이 대략 다음과 같이 지적된 바 있다: [단지] 부전공 수업 안에서의 음악이론 - 그리고 음악훈련 (후자가 더 강조되었는데) -이 보충되고 계속 확대되는 가운데 [본격적인] 율동수업으로 이어지고, 그러한 과정에서 비로소 '음악교육'이 형성 발전되어야 바람직하다는 것이요, 이 때 음악이론(수업)은 율동수업을 받은 사람들에게 특별한 하나의 (완결된 그러나 배타적이지 않은) 형식 속에서 신체표현을 가능하게 하는 훈련모델을 제공한다는 것이다. 그로부터 우리는 리듬이 강조된 음악훈련이자 동시에 각자 안에 원초적으로 자리하는 음악훈련(eine rhythmisch betonte und gleichzeitig in sich primitiv bleibende Musikübung)을 그저 '논리적인 입장에서[만]' 다루는 결과를 초래했다. 더욱이 그에 요구되는 응용시간의 부족과 그 특수한 목적에 대한 무관심이 그런 입장을 가속화하고 본다.

그리하여 결국 음악 전문인(Nur-Musiker)들이 율동수업에 더욱 관심을 기울이면서, 그들에 의해 점점 더 이러한 지도방법에 아쉬움을 느꼈고, 다시금 [전체] 음악교육을 위한 [부분적인] 율동수업의 본래적인 의미를 새롭게 바라볼 수 있게 되었던 것이다. 그로써 우리는 전통적으로 생각하던 음악수업의 틀에서 벗어나, 이른바 비좁은 우물 밖으로 나올 수 있었고, [보다] 근본적이고 일반적으로 가치로운 음악교육으로 나아갈 수 있었다. 나는 여기서 굳이 움직임을 통해 음악을 활성화시키고자 하는 달크로즈의 시도 - 어쩌면 그의 시도는 우리의 시도와 '자매시간(Schwester Versuch)'처럼 여겨지는데 - 에 대하여 상기할 필요가 없을 줄로 안다. 과연 이는 혹시 이렇게 말해도 된다면, 움직임 및 놀이충동에서 얻어낸 '음악교육의 새로운 시도'이다.

한편 전문인 양성을 위한 음악교육이 아니라 비전문인을 위한 음악교육이 바로 오늘날 주된 관사라는 점은 이제 더 이상 그 누구도 간과할 수 없게 되었으니, 이에 비전문인을 위한 음악교육에 관심을 둔 이들을 위하여 앞서 몇 가지를 간단히 짚고자 한다.

비전문인은 예술음악(Kunstmusik)을 - 만일 내가 이 단어를 사용해도 된다면 - 비전문적으로 욕심내기 보다는, 차라리 고유한 자신의 입장에 상응하는 음악을 다루어나가야 한다. 이것은

비전문인을 결코 멸시하는 것이 아니라, 오히려 그들의 고유한 위상을 드높이는 것이다. 대부분의 사람들은 오늘날, 그러니까 아주 풍부한 음악활동과 관련하여 소위 좋은 음악에 쉽게 그리고 잘 즐길 수 있는 오늘날, 기술적으로 불완전한 자신의 행위로 예술음악을 힘겹게 재현하는 일에 경합을 벌이는 것이란 부질없는 짓이라고 여길지도 모른다. [그러나] 그와 마찬가지로 단지 '듣는' 음악활동으로서만 오랜 동안 만족할 수 있는 것 또한 아니라고 본다. [그럼에도] 우리는 예술음악에 감동하고 귀 기울여 듣는 사람들 가운데 아주 종종 엄격한 자기비판에 근거하여 스스로의 음악행위를 포기하는 사람들을 만난다.

이런 이들을 위해 [여기 소개하는] 비전문인을 위한 음악교육은 우리의 본래적인 취지대로 그러한 내적인 포기로부터 벗어나는 것을 의미할 것이고, 나아가 그들의 자발적인 음악활동은 분명 '듣는' 음악활동에도 한층 심화된 의미에서 도움을 줄 것이다. [이 교육의] 목표는 음악에 대한 새로운 이해와 [자발적인] 음악훈련으로서 비전문인들에 의해 접근가능한 것일진대, 우리는 오래 전에도 이미 이와 유사한 비전문인을 위한 음악의 생생한 흔적을 발견할 수 있다. [따라서] 이 비전문인을 위한 음악교육은 과연 고도화된 도구를 사용하는 문명사회 안에서조차 모든 교육의 기초(Grundlage)로서, [인간의] 기본적인 행위와 관련한 가르침(Elementarlehre)으로서 선행되어야 한다.

[다른 한편] 인간은 끊임없이 그의 옛 사상에 대해 부정적인 태도로 임한다고 주장하는 이들을 대하게 된다면, 사뭇 절망적으로 느껴지는 것도 사실이다. [그러나] 실상 그렇게 주장하는 이들은 가장 간단하고 자연스러운 리듬의 기본법칙조차 무시하고, 나아가 예술(음악)곡마저 그저 단순한 음악활동의 유별난 시도(Lall-Versuchen) 쯤으로 해석하려는 [잘못된] 경향이 발견된다. [또한 인간은] 최소한 저마다 자기이해를 따라서 [무엇인가를 받아들이고] 그리고 자발적인 음악적인 감정(Musikgefühl)을 따라서 [무엇인가를 표출하고] 또한 저마다의 책임의식을 따라서 [받아들인 무엇과 표출한 무엇 사이를 중재하며] 행동하는데, 이는 교육적으로 습득되지 않는다는 이유만으로 오늘날 [고전적인] 음악작품들이 외적인 면에서 그저 다른 시대에 사는 음악활동의 주체인 '우리'에게 알맞는 연주법을 따라 재현되어야 한다는 주장을 듣게 된다면, 실로 암담한 심정이다¹³⁾. 이러한 주장들은 오늘날 (보충교육으로서의) 음악훈련과 관련된 음악

13) [역주] 이 문장의 이해는 보다 까다롭기에 원문을 제시하고 사족을 덧붙인다면, "Es ist trostlos, wenn heute unsere Musikwerke mit äußerlichen subjektiven (zeitlich gebundenen) Spielanweisungen gedruckt werden müssen, nur weil jedes selbstverständliche und selbsttätige Musikgefühl und jede Verantwortung unerzogen geblieben ist". - 여기서 오르프가 우려하는 바는 무엇보다도 이 문장 안에서 '교육적으로 습득되지 않는다 (unerzogen geblieben ist)'는 관점으로 여겨진다. 실상 이는 음악 뿐만 아니라, 모든 '교육적인 입장'에 있어서 재고해야 할 중심문제이다. 만일 플라톤(Platon)이 '상기(想起: Anamnesis)'를 통하여 우리에게 있어서 '배움은 모두 기억에 근거한다'고 말했다면(그의 <메논 편(Menon) 81d.> 참조), 그래서 '무엇인가를 받아들일 수 있는 동기(원인)가 이미 선천적으로(a priori) 우리에게 주어져 있어야만 함'을 말하고, 반면에 '교육'은 '후천적으로(a

교육으로부터 이탈(離脫)하려는 경향을 반영하고 있다. 완전히 다른 발상들이 [다양하게] 오늘날 여기저기서 불거져나온 것은 반갑게 인정할 만하다. 그러나 처음에 제기되었던 바람직한 동기가 더욱 더 헤아릴수 없는 수면 밑으로 가라앉으면서 그 상태대로 유효한 것이 되어버리는 것은 분명 유감스러운 일이다.

어린이와 비전문인 - 이 두 그룹은 음악 전문인이 아니라는 점에서 동등하지만, 분명 자연성장 상태에서 서로 다르다 - 을 위한 수업의 출발점은 인간[의 기본적인 감정]으로부터, [예컨대] 어린이에게는 놀이충동으로부터, 성인들에게는 움직임과 관련된 충동(Motorik)으로부터 비롯한다. 인간에게 기본적으로 주어진 신체표현능력과 함께 시작하는 수업은 자연생리적인 것에 대한 관심을 불러 일으키고, 나아가 그것을 발전시킬 수 있는 논리적인 근거를 인식시킨다. 이러한 발전논리의 근거는 이미 피교육자에게 '주어진' 것에서 출발하듯이, 그 범위 내에서만 유도될 수 있으며 또 그래야만 한다. 그러므로 가장 낮은 단계에서조차 '주어진 것에 대한 자각'이 분명하게 이루어져야만 하는 것이 중요하다.

가장 기초적인 것 위에서, 곧 리듬적인 어떤 것(das rhythmische) 위에서 차츰 가락(Melodie)이 생겨나면서 우리의 목소리가 거기에 자발적으로 활용되고 있다는 사실은 명약관화하다. 모든 가락적인 것이 리듬적인 것으로부터 성립된다는 것은 자연생리적으로 분명하게 설명된다. 리듬없는 가락이란 있을 수 없지만, 반대로 가락없는 리듬은 있을 수 있기 때문이다.

만일 "크든 작든 어린이들"이 [아무런 제재없이] "가만히 놓여져 있는" 낯선 오케스트라 곁으로 다가갈 수 있다면, 그들은 자발적으로 [거리낌없이] 연주를 시작한다는 사실을 어렵지 않게 경험한다. 악기를 이용한 놀이에서만 형성되는 것 - 다른 방법으로는 전혀 가능하지 않은 것 - 이 바로 즉흥연주이다. 즉흥연주를 하는 이는 우선 그에게 악보가 없다는 생각을 전혀 하지 못하며, 이것은 내적으로 이미 자기표현행위의 토대가 마련되어 있음을 의미한다. 놀이충동에서 출발하여 차츰 기술적(技術的)인 면을 터득할 수 있고, 동시에 이러한 놀이로부터 자극을 받아 쉬운 것에서 점차 어려운 과제에로 나아가는 성취적인 기쁨 및 효과를 얻어낼 수 있는 것처럼 다양한 모험이 자발적으로 이루어지게 된다. 이는 과연 누구나 쉽게 알 수 있는 경험적인 사실일 것이다. 하지만 이를 도대체 전반적인 음악교육의 기초로 삼으려는 의식은 여전히 고개

posteriori)' 이루어지는 것이라고 본다면, 과연 위에서 지적된 관점에 일면 타당성을 보게 될 것이다. 그러나 '선천적으로 주어진 본성'을 우리가 인정하더라도, 그렇듯 '주어진 본성'의 啓發과 實現을 돕는 차원에서의 '교육'은 필연적으로 요구되는 물론 나아가 과거의 경험적 사실들에 대한 관찰 및 연구는 교육에 있어서 결코 무의미하지 않을 것이다. 플라톤은 그런 관점에서 여전히 에로스(Eros), 곧 "[부분적으로가 아닌] 전체 실현을 위한 열정"(그의 <심포지온(Symposium) 192e>)을 우리에게 가르침으로써 후천적인 의미에서의 '교육'을 강조하였으며 나아가 '전인교육'의 중요성을 말하였다. 오르프 역시 그 문장 아래 계속하여 '오늘날 음악교육의 이탈(해체)적인 경향'에 대해 아쉬움과 우려를 표명하고 있다면, 플라톤적인 해석이 여기에도 유효하다고 볼 수 있겠다.

를 들지 않고 있다. 만일 [인간에게 앞서] 주어진 것이 그렇게 자리하고 있다면, 논리적으로 볼 때, 과연 원초적인 음악교육으로부터 점차 자연스럽게 예술음악으로의 발전이 실현된다고 하는 점은 더 이상 언급할 필요가 없을 것이다. 차라리 중요한 점은 예술음악의 세계에 이르기 전에 하나의 결정적인 형식(과정)으로서 음악훈련이 요구됨을 인식하는 것이리라.

기초적(원초적)인 악기를 다룰 때 이미 [손과 발이 취하는] 자세와 앉음새 등 전체적인 신체의 조절은 다루고자 하는 악기와 마주하여 그에 위험한 물체를 멀리하고 동시에 그 뒤에 뒤따르는 부수적인 모든 것들을 위하여 근본이 되는 소리를 제대로 내기 위한 것이다. 바로 저기에 음악수업은 유익한 “안내”를 제공한다. 좀처럼 신체동작(움직임)과 연관되지 않은 듯한 소리를 내는 악기군들, 예컨대 아기를 위한 딸랑이나 마술적(魔術的)인 “징”과 “종금”에 이르기까지 이러한 기초적인 소리의 세계 역시 그러나 그렇듯 평온하고 눈에 띄지않게 소리에서부터 놀이로, 요란한 소리에서부터 음악으로 이끌어주는 출발점이 된다. 이와 같은 합주의 구성은 수업의 경우에서와 마찬가지로 대개가 리듬악기와 함께 시작한다. 가장 간단한 딸랑이와 혼들이 (발구르기, 손뼉치기, 허밍하기와 노래하기를 제외하고도), 손북과 나무북 그리고 가죽북에서부터 음높이를 조율할수 있는 팀파니에 이르기까지, 가장 간단한 트라이앵글 연주에서부터 심벌즈, 징, 종금 연주에 이르기까지 나아가 모든 가능한 음판악기(실로폰, 메탈로폰)에 의한 리듬적 가락, 순수한 선율전달자인 리코더(피리와 팬플룻등과 같은 무수한 악기들은 차치하고, 대부분 가장 기초적인 관악기의 경우) 및 현악기의 초기 대변자인 피델(소프라노, 알토, 테너음역)에 이르기까지 합주를 구성할 수 있는데, 특히 마지막 합주그룹은 기초적인 화성악기로서 마무리를 장식한다. 이러한 악기들의 구성 및 분위기와 연주는 뒤에 특별공연을 통해서 소개하기로 하겠다¹⁴⁾.

사람들이 (마치 어린이와 같이) 가지고 연주하는 악기들이 어떻게 연주자에 의해 [손에] 쥐어지고, 악기소리는 어떻게 우리의 청각에 항상 새롭게 자극하여 열정을 불러 일으키는지, 또한 어린이와 전문 음악인들이 어떻게 그런 음악활동에 사로잡히고, 이런 천진스런 악기 곁에 매료되어 앉아 있는지는 단순히 말로써가 아닌 체험(體驗)에 의해서만이 이해될 수 있다. 음악에 빠져 들어 몰아지경에 이르는 것은 ‘배워진’ 음악이 아니라 이미 누구에게나 내면에 ‘지니고 있는’ 음악, 그래서 누구나 자신 안에서 발견할 수 있는 그런 음악에 의해 이루어진다. 만일 어린이들이 한 시간 내내 작은 실로폰 곁에 앉아있을 수 있다면, 게다가 전혀 들어보지도 못했던 것을 노래하고, 창의적으로(스스로) 음악을 연주하고 있다는 사실은, 어쩌면 어린이들이 어른들에 의해 만들어진 (비록 “어린이들을 위해 만들어진 것”일지라도) 어떤 훌륭한 음악을 그대로 복사(複寫)라도 하듯 그저 흉내내는 연주활동과는 전혀 다른 출발점을 시사한다. 이는 또한 비전문

14) [역주] 이 진술은 오르프가 세미나를 진행하면서 언제나 그렇듯 단순한 ‘이론연구’가 아니라, ‘음악접근법’을 실제 체험할 수 있도록 피교육자들과 훈련하고 함께 마지막 무대에서의 공연을 의도하고 있음을 시사한다.

인들이 그와 유사한 음악활동을 통해서 시도하는 경우에 있어서도 유효한 관점이 될 것이다.

그럼에도 이러한 기초적인 악기들을 가지고 얼마나 혐오스런 횡포가 자행되고 있는지 침묵할 수만은 없다. 그 가운데 무엇보다도 이런 악기들이 [음악과는] 다른 예술분야에 속하는 그런 곳에서 단지 그에 요구된 효과음을 내기 위한 수단으로서만 이해된다는 사실이다. 물론 이런 활용이 제한적으로 가능한 것은 분명하지만, 그 자체가 악기활용의 참된 의미는 아니라는 사실을 명심해야 할 것이다. 그밖에 (“효과음”을 위해 사용된) 일부 타악기의 경우를 우리는 특히 무도회와 같은 장소에서 목격하게 된다. (더 나아가 나는 글루크[Gluck]의 오르페우스 음악에 [어울리지 않게] 삽입된 징[Gong] 소리를 들었어야만 했다.) [때때로] 어린이 합주를 위해 괴음(怪音)을 내는 ‘값싼’ 악기들이 구성되고, 거기에 누군가가 별 의미 없는 방식으로 피아노 반주를 하면서 올바른 잘못된 한낱 ‘소음’과 ‘탁음’과 ‘굉음’으로 박자를 강요하고 있다. 이것이 분명 빛나간 음악교육임은 두말 할 필요가 없을 것이다. 끝으로 한 가지만 더 말한다면, 우리는 [음악교육에 있어서] 소리의 질(質)과 관련하여 고품질의 악기에 양보할 수 없는 가치를 두어야 할 것인즉, 소리에 있어 손색이 없는 악기들로부터만이 바람직하고 아름다운 음악세계가 피어날 수 있기 때문이다. 모든 종류의 “소음(騒音)”은 피해야 한다. 소음은 음악의 가장 큰 적(敵)이기 때문이다.

4. [논문4] ‘원초적인 음악교육(elementare Musikübung)’과 ‘즉흥연주’ 그리고 ‘일반대중을 위한 음악교육’¹⁵⁾

이 ‘원초적(原初的)인 음악교육’은 ‘원초적인 음악(primitive Musik)’을 함축하고 있다. “원초적인 음악”이란 표현은 여기서 오늘날 아직까지도 분명하게 이해되고 있지 않은데, 이는 아주 난해하게 보여지는 말마디로서 ‘원초적(primitiv)’이라는 말이 ‘음악’에 덧붙여졌기 때문일 것이다. 그러므로 나는 가장 먼저 이 표현을 통해 의도하는 바를 보다 정확하게 정의(定義)하고자 시도하겠다.

‘원초적’이란 말마디는 ‘동심(童心)의 음악’ (다른 말로 원음악[Urmusik])으로서 아직 인위적인

15) [역주] 이 논문은 독일의 전문 음악잡지 <Musikpflege>의 제3호(1932/33) 214-224쪽에 게재된 것으로서 오르프가 슈투트가르트(Stuttgart)의 한 <음악교육을 위한 연구주간>에 참석하여 1932년 6월 21일에 강연을 했던 내용이다. 당시 뮌헨의 권터학교 음악분과 책임자였던 그는 거기서 “음악과 움직임”이라는 주제강연을 통해 전대미문의 전망을 제안하였다. 음악교육에 동반되는 음악학의 경험과 음악심리학의 성과들을 참고하여 오르프는 하나의 실천적이고 예술적인 해석을 시도했던 것이다. 그것은 오르프가 오랜동안 남달리 관심과 열정을 쏟는 음악교육에 있어서 분명 새로운 접근방식이었다. “원초적”이란 용어가 elementar와 primitiv 두 가지로 서술되고 있으나, 내용상 서로 다르지 않기에 동일하게 번역하였다.

요소가 가미되지 않은 음악)을 가리키며, 움직임과 음악이 엄연히 한 몸을 이루고 있다는 통일성 안에서 이해되는 음악이다. 직접적으로 이러한 기원에 근거하는 모든 것들, 예컨대 음악적 표현과 율동적 표현의 단절되지 않는 통일성을 그 근본토대로 여기는 모든 것들, 나아가 이러한 입장에서만 실현될 수 있는 모든 것들이 바로 '원초적인 음악'의 내용이다. 여기에는 그 어떤 정해진 움직임을 위한 음악이나 혹은 그 어떤 정해진 음악을 위한 움직임이 아니라, 이 두 가지 요소가 일찌감치 자명한 이해 속에서 서로 넘나들 듯 교류함으로써 둘 사이의 통일성이 처음부터 꾸준히 계속되고 있다는 생각이 중심이다.

감각에 따른 동작들의 일관된 형태를 우리는 어린 유아들에게서 발견하게 되는데, 이는 원초적인 일반대중에게서도, 예컨대 그들의 노래와 춤에서나 그밖의 음악활동 중에 보여주는 연출 속에서 발견될 수 있다.

작스(Curt Sachs)는 자신의 <음악학>을 소개하면서 말하길,

"의심스러운 문명사회에로의 진보를 향한 자극은 음악가들에게도 강요되어 마침내 노래하고 놀이하는 문화가 단순히 육체적인 안정을 목적으로 어떤 틀 속에 길들여지게끔 이끌었지만, 그것은 분명 자연인(自然人)으로서의 우리에게 진정 가치로운 것은 아니다 (여기에 덧붙여 나는 그런 음악교육은 어린이들에게 불가능하다고 생각한다). 자연인의 음악은 [차라리] 긴장과 해소가 함께 벌어지는 전체적인 행위를 가리킨다. 그런 음악은 [결코] 사라지지 않을 것이요, 오히려 보다 뚜렷하게 그 자체의 잠재력을 따라 [언제나] 느껴질 것이다. 세상의 거의 모든 지역에서 노래하는 가수들은 발로 땅을 구를 것이며, 청중들 역시 손뼉을 치면서 박자에 맞춰 그들과 하나가 될 것이다. 고도의 문명권 안에서도 여전히 이러한 습성이 약화되기는커녕 더욱 강해질 것이다"¹⁶⁾.

우리는 이에 '원초적인 음악'을 우리보다 앞선 시대의 선조들이 생각했던 것과는 '다르다'고 여겨야 할 근거를 가지고 있지 않다. 오히려 그 반대로 우리는 이를 과연 오랜동안 전통적으로 전해져온 음악 안에서 발견하게 되는데, 그들은 오늘날 우리가 '유럽 바깥의 문화' 속에서 발견하는 음악활동을 이미 자신들의 삶 속에서 구현하고자 하였던 것으로 사료된다. 그러므로 '원초적인 음악을 위한 훈련'이 그저 유럽 바깥의 문화권으로 시각을 바꾸는 입장이 아니라 - 그래서 혹시 우리 고장을 떠나 저 남쪽 지방이나 그밖의 다른 곳으로 이런 음악적 기원을 찾아나설 필요는 없다고 본다 -, 우리 자신의 내면으로, 곧 이미 오랜동안 다양한 잠재력을 안고 있는 동심(童心)의 음악을 바로 우리 내면에서 되찾을 수 있다고 본다. 나아가 오늘날 물론 거의 문

16) Curt Sachs, Musikpädagogische Bibliothek, Bd. 8, hrsg. v. Leo Kestenberg, Verlag Quelle & Meyer - [역주] 출판년도는 원문에 표기되지 않았으나, 이 글의 발표연도와 거의 동시대적으로 내다본다. 한편 오르프는 이 인용문을 이미 그의 앞선 논문 "[I] 통일성에서 바라본 움직임 및 음악교육"(1930/31)에서 보다 길게 소개하고 있다 (각주 3번 참조).

혀져 거들떠보지 않는 대중음악 가운데 아직도 그 전통을 포기하지 않고, 그 맥락을 이어오는 민속음악 속에서 우리는 원초적인 음악의 핵심적인 요소들¹⁷⁾ 우리의 심리적인 측면에서나 역사적인 측면에서 되새길 수 있다고 본다.

‘원초적인 음악교육’은 원초적인 음악활동을 효과적으로 구현하기 위해 반드시 요구된다.

이에 두 가지 중요한 과제를 앞서 생각해본다면, 그렇듯 ‘원초적인 음악교육’이란, 1) ‘동심’의 본성(本性)에 부응하여 이미 자연스럽게 조건지워진 여건(환경) 안에서 충분히 느낄 수 있는 교육과정을 제시해야한다는 점이다. 2) 나아가 그런 동심의 세계 위에서 성장한 일반대중 음악 역시 굳이 시대적으로 거듭 변화하는 낯설은 음악에 그저 모방하려는 시도와 무관하게 근본적으로 그리고 자체적으로 실현될 수 있도록 이끌어야 한다는 점이며, 나는 그럴 수 있다고 믿는다.

음악활동의 기초요소에 대한 교육이 [앞서] 모든 음악교육에 있어서 공통적으로 고려되어야 할 것이라는 사실에 대해서는 의심의 여지가 없을 것이다. 물론 이러한 교육의 본래적인 의미는 ‘어린이 교육’에 있다. 그래서 우리가 오늘날 성인(成人)들을 상대로 이와 같은 교육을 시도함¹⁷⁾에 있어서 일종의 때늦은 교정으로 보이든가 아니면 혹시 또 다른 방향으로 이해될지도 모른다.

그래서 여기 그 개요를 피력함에 있어서 일차적으로 ‘성장한 일반대중’을 상대로 전개하는 음악교육에 대해서 논하겠다¹⁸⁾. 이 교육과정은 음악활동을 하는 일반인들에게 있어서 우선 ‘음악’과 ‘음악적인 표현’(예컨대 ‘아주 단순하게 표현하는 언어행위’)이 [함께] 이루어질 수 있는 [자연스런] 상황과 기회가 무엇인지 파악하는 데 중점을 둔다.

가장 먼저 우리는 의식적으로 이미 알고있는 ‘연관성’과 그 ‘구별’에 대해 스스로 단념할 필요가 있는데, 결국 일찍이 구별없는 ‘무(Nichts)’로 되돌아감으로써 이제 거기서 새롭게 출발하는 것이다. 물론 더 이상 어떤 악기나 그 어떤 기술(技術)이나 지식적인 중재수단 없이 시작하는 일이 요구된다. 이 첫 번째 단계는 [음악활동의] 원천적인 의미를 지니는데, 그것은 ‘자신의 내면에 대해 귀기울이는 것’, ‘그저 준비하는 것’, ‘자신의 심장박동과 호흡에 대해 들을 수 있고, 바로 그런 원천적인 리듬, 원천적인 멜로디를 깨닫는 것’을 가리킨다. 완전한 ‘고요함’ 속에

17) 이와 관련한 내용을 나는 이미 슈투트가르트(Stuttgart)의 모임 중에 그리고 또 다른 ‘세미나’, 예컨대 프라이부르크(Freiburg i. Br. [= Freiburg im Breisgau, 곧 독일 Baden-Württemberg 주에서 가장 유명한 도시로서 그곳의 ‘음악대학’ 역시 이름이 나있다])에서 소개한 적이 있다. [역주] 오르프는 그곳 프라이부르크 ‘음악대학’에서 1931년과 32년 두 번에 걸쳐 세미나를 주도한 적이 있는데 (Carl Orff und sein Werk [Dokumentation], Schulwerk III [Elementare Musik], Tutzing 1976, S. 199 이하: 그의 “음악교육 세미나 주도[Musikpädagogische Kurse]” 연보 참조), 아마도 그 이후 제기된 비평 및 문제점들을 고찰하고 이 논문을 통해 오해를 풀고자 한 것으로 보인다.

18) [역주] 최근에 독일의 쏫트(Schott) 출판사에서 오르프의 <Schulwerk>가 출간되었는데, 이는 특별히 ‘원초적인 음악교육’이 실제적인 교육현장에서 적용될 수 있도록 그 ‘예’들을 소개하고 있으며, 어린 학생들 뿐만 아니라, 성인(成人)들에게도 유효한 음악교육에 대해 논하고 있다.

서만 이 원천적인 리듬이 이해되며, 그로부터 원천적인 멜로디가 첫 번째 음악에 대한 의식으로 성장하게 된다. 동심의 음악, 곧 원초적인 음악은 과연 우리의 신체와 함께하며, 우리의 (자연스런) 움직임에서 시작하여 [보다 발전된] 움직임으로 이어진다.

“움직임(운동)”이란 개념이 이제 그러한 안목에서 이해된다면, 바로 그와 더불어 “음악”이란 개념 역시 다 말로 표현할 수 없는, 예컨대 순수한 ‘호흡의 가려진 변화’ 혹은 ‘목소리의 놀라운 변용(變容)’ 그 자체가 보여주는 것과 함께 이해될 수 있을 것이다.

때로 들릴 듯 말 듯한 [원]음악이 움직임을 통하여 표현될 수 있는 가능성은 실로 다양한 차원에서 이루어진다. 그러므로 그[원음악]의 전체적인 의미를 그저 인간의 ‘언어’나 그 어떤 한 가지 요소로 포착한다는 주장은 어리석다고 말해야 옳을 것이다. 오히려 우리가 다방면에서 온갖 노력을 시도함이 필연적이니, 이는 단순히 ‘언어적 설명’이란 일찍이 경험했던 것과 상응하는 차원에서만 타당성을 지닐 것이요, 그렇게 느끼고 경험했던 사실을 언어로 확인시키는 점에서만 의의를 갖는 때문이다 [우리는 여기서 다방면에 대한 음악적 해석이 ‘언어행위’를 뛰어 넘어서 진행되어야 할 이유를 갖는다].

나의 경험으로 보건대, 학생들로부터 자유로운 움직임을 통하여 표현하도록 요구하는 일은 [언어로 표현하는 일보다] 훨씬 쉽다. 왜냐하면 그렇듯 ‘움직이는 행위’는 어느덧 그렇게 성장해 온 사람들에게 일상적으로 자연스러이 이끌어져 온 까닭이다. 물론 그러한 행위가 아직 ‘음악’ 안에서 이해되고 표현된 것은 아니겠지만 말이다. 그 때문에 나는 이제 ‘지휘훈련’에 새로이 중점을 두고 가르치고자 한다. ‘언어’는 우리에게 이미 주어진 것으로서 단순한 것일 수도 있고, 그러므로 쉽사리 교육자료를 활용될 수 있지만, 때론 이해의 어려움을 줄 수도 있는데, 이에 관하여 뒤에 다시금 논할 것이다. 차라리 여기서는 ‘손놀림’을 통한 표현방법에 대해 말하는 것이 더 좋을 것 같다. 이 ‘손놀림’을 통한 표현은 물론 오래 전부터 ‘지휘’와 ‘쓰기(말짓기, 악보 그리기 등)’를 위한 기초훈련으로서 이해되고 있다. 작스(Curt Sachs)는 자신의 글 <고대의 음악>에서 에집트의 음악에 대해서 말하고 있다:

“그들의 케이로노모스(Χειρονόμος: 손기술) 혹은 ‘손놀림’이란 그저 집에서 하는 간단한 수(手)작업으로부터 자신의 이해와 의지를 전달하려는 목적을 위하여 활용하는 수단만은 확실히 아니다. 오히려 우리는 여기서 또 다른 ‘비의지적인 충동’ 혹은 ‘[무언가를] 반향(反響)하는 움직임’을 엿보게 된다”.

만일 여기서 이 손놀림을 ‘반향하는 움직임’으로 받아들인다면, 그 ‘[무언가의] 원인’에 대해서 생각해야 옳을 것이다. 이 원인이 바로 내 생각에 ‘인간이 내면을 통하여 듣는 음악’이라고 여겨진다. 그 어떤 막무가내의 공허한 손놀림에는 아직 목적이 있을 수 없다. 단지 ‘반성적인 의미에서 표현된’ 손놀림, 내면적으로 들려진 음악을 표현하는 손놀림만이 ‘음악활동’으로서 이해

되어져야 한다. 그리하여 작스(Curt Sachs)는 계속하여 [같은 책에서] 말하길,

“이러한 반향적인(반성적인) 움직임은 ‘노래’가 마치 물결을 따라 흘러가듯 우리의 만감(萬感)이 교체하는 긴장과 해소를 드러낸다”.

이 설명을 간단히 풀이하자면, 음악과 율동(움직임) - 곧 음악은 율동과 통하며, 이는 다시금 음악은 리듬과 통한다는 사실을 말해준다 -은 애초에 ‘리듬’이었다는 것을 가리킨다. 손놀림이 에집트인들의 자의식을 일깨우는 표현이었던 것처럼, 우리는 또한 고대 에집트의 언어행위 안에서 ‘노래’의 말마디 하나하나를 따라 “손으로 표현하는” 것을 상상할 수 있을 것이다. 그래서 ‘노래부르기’에 대한 그들의 상형문자(Hyroglyphe)가 바로 ‘손과 손목’으로 표현되었음을 보게 된다.

이는 손놀림을 통한 음악교육의 필연성을 말해주는 아주 중요한 단서가 될 것이다. 나아가 손놀림은 “말없는 - 말로 표현을 다 할 수 없는 - 음악”을 리듬에 맞춰 질서있게 드러내는 중요한 수단으로서 충분히 받아들여질 수 있다. “때리거나 치는 동작”의 형태, 팔과 손의 위치설정 등은 분명 다양하게 시도되고 훈련되어야만 할 과제로 이해된다. 그러나 이미 말했듯이, 단순히 ‘동작의 기술’만이 아니라, ‘반향되어진 음악’의 표현이란 의미에서 이 손놀림을 통한 훈련이 이루어져야 할 것이다. 여기서 ‘호흡’이 무엇보다도 중요하게 고려되어야 한다. 그것은 이미 말한 것을 통해서도 알 수 있듯이, 호흡은 멜로디를 담고 있기 때문이다. 마치 물이 흘러가는(리듬을 타는) 듯한 호흡운동은 우리의 의지적인 강요로 말미암아 짐스럽게 이루어져서는 안되는 것처럼, 처음부터 자연스러이 훈련되어야 한다. 가장 기본적인 호흡법은 자리에 가만히 앉아 조용히 가라앉은 태도에서 비롯한다고 본다. 이러한 훈련은 ‘서있는 상태’에서는 보다 어렵다(예컨대, 그런 상태에서는 우리가 ‘몸의 균형’에 신경을 곤두세워야 하며 - 물론 이러한 자세 역시 나중에 또 다른 관점에서 응용되어져야 하지만 -, 그로써 첫 단계에서는 내면적인 소리에 귀기울이는 데에 어려움을 가져다 준다. 일찍이 초보적인 입장에서 보통 ‘좌정’하는 자세가 득도를 위한 명상방법으로도 이용되고 있듯이 도움이 된다). 반드시 피해야 할 경우는 이런 훈련이 어떤 ‘낯선 음악’을 해석하기 위하여 활용되는 경우이다. 만일 그런 의도에서 이런 훈련을 시도할 경우에는 어떤 특별한 상황에 대한 사전 지식을 갖고 홀로 자신의 길을 찾아나갈 수 있는 숙달된 학생에 한하여 이루어져야 할 것이다. 집단적으로 이런 훈련을 적용할 경우에는 개별적인 성숙의 정도에 따른 변별적인목적과 무관하게 이루어져야 하며, 오로지 (음악 없이) 외적인 동작의 자세훈련으로서만 시도될 수 있다. 집단적인 훈련에 있어 당장 상대적으로 표현가능한 면들이 두드러지게 나타날 수 있는데, 반면 나머지 다른 측면들, 예컨대 ‘모방하며 배워야 하는 것들’에 대해서는 뒤로 밀려나는 경우가 있을 수 있고, 이는 또 다른 교육과정을 통해서 가다듬어질 수 있을 것이다.

이 모든 훈련은 “말로 다할 수 없는 음악”에 해당된다. 이제 이러한 내면적인 음악이 ‘소리화(소리로 표현)’되도록 이끌어져야 할 것이다. 이는 질서있는 ‘지휘훈련’을 의도하고 있다. 호흡을 통하여 규칙적으로 드러나는 소리들은 하나의 종합적인 체계를 이루며, 이는 멜로디의 원형(原型)으로 작용한다.

[일반적으로] 이러한 훈련 결에서 끊임없이 (대부분 무의식적으로) 시도되는 것들은 아마도 생겨났다가 성장하고는 다시금 사라지는 단계적인 흐름을 따라 ‘낮선 소리들’을 무의식 안에 자리하는 고요함과 동일하게 여기고자 - 共感하고자 - 하는 노력일 것이다. [흔히] ‘지휘’를 통해 보이는 움직임은 실상 사람들마다 다르게 드러나듯이, 그렇게 멜로디 형성이 사람마다 다르게 이루어져 있다고 본다. 그리고 그것은 어떤 사람을 마주하여 우리가 그의 본모습과 특성을 있는 그대로가 아닌 오해와 왜곡된 시각으로 바라볼 수 있다는 사실과 연관하여 설명할 수도 있을지도 모른다¹⁹⁾.

이는 [그러나] 하나의 추측일 뿐이다. 그것은 오늘날 ‘청각적인 인상들(Gehöreindrücke)’이란 개념을 통하여 개별적인 인간들의 능력에 대해 강조함으로써 ‘청각에 장애를 일으키는 사람들’에 대하여 어떤 불리한 점을 말하고, 다른 한편 ‘임의적인 멜로디 형성’에 대해 역점을 두고 다 그치는 추세를 따라 부각된 추측이다. 그 때문에 [내가 보기에] 다시금 바로 여기에 그리고 바로 지금 교육적인 보조수단이 필연적으로 요구된다고 말하고 싶다. 왜냐하면 정작 많은 이들이 그러한 ‘장애요소’를 통해 원음악으로 다가가는 것을 부담스러워하기 때문이다.

우리의 과거 전통적인 음악적 유산, 다시 말해 오늘날의 일반대중에게 그들의 음악적인 감정 세계를 위해 기초적인 토대를 마련하고자 했던 그 유산을 통하여 [오히려] 원초적인 원음악, 원리듬, 원멜로디에로의 길이 은폐되었다. 유아적이며 원초적인 창조성이 무시무시한 예술전통에 밀려 무시되어버렸다. 이러한 나의 입장이 그렇다고 고전음악(유산) 전반이 일반인들의 경험세계에서 다시금 완전히 축출되어야 한다는 것을 의도하는 가운데 어떤 행동을 고무시키는 것은 아니다. 그럼에도 확실하게 말할 수 있는 점은 우리가 동심의 세계 안에서 일찍이 소유하였던 ‘자연스러운 음악감정’을 잃어버렸다는 것이다. 바로 거기서 우리의 ‘원음악’을 접할 수 있음에도 말이다.

자연스러운 음악감정이 세상의 모든 활동과 상응한다는 사실을 깨닫는 것처럼, 보다 넓은 의미에서 ‘원초적인 음악활동’과 더불어 [다시금] 세상의 모든 것을 새로이 발견할 수 있도록 할 것이라고 본다. 움직임과 관련된, 곧 율동(움직임) 없이는 생각할 수 없는 소리표현, 예컨대 ‘부르짖음’, ‘외침’, ‘격조높은 멜로디’(정작 어린 유아들이 모래쌓기 놀이 중에 흠뻑 빠져버린 가운데

19) 이에 관련하여 우리는 쉰네만(Georg Schünemann)이 자신의 책 <음악교육> 안에서 특히 ‘음악적인 특성들에 관해 소개’하는 내용을 따라 이해할 수도 있을 것이다.

흥얼거리는 노래소리를 들을 수 있다면 말이다)를 돌이켜보자! 또한 움직임을 동반한 ‘운동경기’, ‘작업을 흥겹게 하는 노래’ 등등 그 모든 형태들이 바로 우리로 하여금 어린이들 곁에서 뿐만 아니라 성인들의 원초적인 일상 안에서 벌어지고 있음을 생각해보자! 그 모든 과정에 있어서 잘 알려진 바는, 너무나 빨리 동심의 고유한 음악적 표현 및 즉흥적인 연출의 자연스러운 능력이 어찌면 일찍이 어른들이 어린이들을 위하여 그들의 몸짓을 고려하여 만들어낸 노래를 가르치고 그 노래를 따라부르게 하는 중에 그만 잊혀졌다는 사실이요, 놀이에 어떤 규칙적인 요소가 가미되면서 움직임과 일치된 음악활동의 의미가 아예 가리워지거나 상실되었다는 것이다.

흥미로운 것은 자신의 감정에 상응하지 못하는 멜로디를 대하면 어린이들은 어느새 그에 대하여 거북한 몸짓을 보여준다는 사실이다. 그러써 어린이들은 얼른 그러한 [불쾌한] 멜로디에 대해 주저없이 다시금 순응할 수 있는 방법으로 바꾸어 표현하고자 애쓴다. 멜로디는 [어린이들에 의해] “바뀌어 불러져야 한다”. 그렇게 바뀌어 불러지는 예를 우리는 브레머(Brehmer)의 <멜로디 이해와 멜로디에 관한 어린이들의 천부적인 소질>이란 글 속에서, 또 쉬네만(Schünemann)의 <음악교육>이란 글 속에서도 발견하게 된다.

멜로디의 조화로움을 느끼는 일이 어린이에게 사실상 어려운 것처럼, 전통적인 예술음악의 어떤 균형적이고 규칙적인 리듬에 대해서 어린이들은 알지 못한다. 예술음악은 우리가 알고 있듯이, [음들의] 조화와 그 기능에 따른 주도면밀한 체계로 그 독자적인 의미를 멜로디와 그밖의 음악형식 안에 주입시키고 그런 관점에서 이해시키고자 한다.

기술적(技術的)으로 말하자면, 어린이와 원초적인 감정을 가진 이들은 다양하게 이루어진 소위 ‘박자변화(Taktwechsel)’에 더욱 관심을 갖는다. 다시 말해서, 원초적인 감정을 가진 이들은 음악적인 기본토대로서의 ‘무거움과 가벼움’에 관한 척도에 대하여 잘 모르고, 오히려 움직임에 의해 이끌어지는 ‘변화’에 더욱 민감하다. 움직임에 보다 역점을 두는 대중음악(혹은 원초적인 음악)의 많은 경우가 이러한 현상을 여실히 보여준다. 이같은 음악활동에 있어서 리듬과 멜로디가 잘못 어우러진 경우 예술성을 빌미로 아주 커다란 범죄를 저지르는 것이라고 나는 생각한다. 현대의 학문과 현대의 음악은 오늘날 그런 위기 앞에서 결단을 내리고, 바람직하게 해명해야 할 처지에 놓여있다.

결론적으로 미리 말하건대, ‘즉흥적인 지휘’는 소위 ‘박자변화’를 어떤 특수한 조건이 아니라, 오히려 자명한 조건으로 전제삼는다. 이러한 교육을 위하여서는 가장 포괄적인 가치관이 설정되어야 하며, 그런 교육이 의도하는 것처럼 어떤 [인위적으로 규범화된] 조화에 기초한 멜로디에서 멀리 떨어진 관점에서 움직임에 맞춰 이루어지는 음악활동에 다가갈 수 있도록 해야 한다.

‘지휘를 위한 움직임’ 혹은 ‘움직임 그 자체’로부터 도대체 리듬 타악기들에 대한 관심이 열린다. 어린이들이 자연 그러하듯이 아무런 전제조건 없이 두드리고 부딪히고 발을 동동 구르는

행위로부터 시작해야 한다. 이렇게 리듬에 맞춰 소리를 내는 행위가 그런 다음 악기활용에 있어서 보다 적극적이고 고무적으로 작용하게 된다. 정작 중요한 것은 악기로부터 출발하지 않는다는 사실이다. 그래서 만일 우리가 악기를 손에 쥐게 된다면, 어떤 '악기 다루는 기술'에 주눅 들지 않고, 자연스럽게 아무런 조건없이 대하면서 자신의 음악적인 감정을 자유자재로 표현할 수 있도록 해야 옳을 것이다. 이 때 스스로 표현 가능하고, 자신에게 그런 능력이 있다는 사실 자체가 '소리'와 관련된 활동에 기쁨을 갖게끔 이끌 것이다. 내면적인 운동성, 스스로 움직이는 인간, 바로 그 자체가 자신의 감정표현을 드러내는 악기로 이해되어야 한다. 발과 손을 가지고, 손뼉을 치고 발을 구르는 행위가 음악활동의 일환으로 전개되듯이 신체전부가 그런 활동의 수단으로 활용된다. 그리하여 마침내 아주 초보적인 '흔들이', '떨랑이'와 같이 단순한 악기들이 처음 생겨나게 된 경위와 더불어 점차 성숙한 모습으로 발달하는 악기들의 활용과 함께 보다 고도화된 악기발명의 형태들을 역사적으로 살펴보면서 무엇보다도 그러한 악기의 발전적인 요청이 바로 '음악감정의 표현'에 대한 절실한 관심에서 비롯하고 있음을 이해하게 될 것이다.

물론 단순한 '소음'으로부터 감동을 일으키는 '소리', 예컨대 마술처럼 느껴지는 '소리의 변화 무쌍함'에 이르기까지 원초적인 악기활용에 대한 이해를 돕기 위해서 많은 작업과 수고가 뒤따라야 할 것이다.

여기서 나는 몇 가지 중요한 점을 지적하고 싶다. 곧 여기 소개하고자 하는 원초적인 타악기 합주의 '의미', '본질', '목적'에 대해서 말이다. 일찍이 우리에게 '주어진 것들'에 대해 관심을 갖는 일이 중요한 교육과정 중의 하나이다. 나는 이 점을 슈투트가르트(Stuttgart) 모임에서 이미 강조한 바 있다. 여러 가지 다양한 장소적 환경과의 관계성이 악기를 다루는 행위에 있어서도 중차대한 영향력을 행사한다는 것은 자명한 사실이다.

가장 먼저 다양한 '악기류' 및 '악기그룹'에 대한 전시(展示)가 요구된다. 지역적인 풍토와 그 특성에 따라 '기본악기의 구성'은 다양하게 이루어진다. 예컨대 '아프리카 문화권'의 경우 대개 '신비스러운 소리를 내는' 나무가 많아서, 목관이나 목관악기(예컨대 실로폰, 그밖의 나무로 만든 북들, 더 나아가 [동물]가죽으로 짠 나무악기)가 발달하여 있지만, '자바 문화권'의 경우는 '금속으로 된 악기'(예컨대 징과 같은 악기류)가, 또 다른 지역문화권에서는 '토기'나 '돌'로 된 악기, 혹은 그 지역에서 쉽게 구할 수 있는 재료로 만든 악기들을 보게 된다. 유럽문화권의 경우 수백년간 이 모든 문화권들의 유산을 많이 받아들였다. 우리는 어쩌면 우리 고유의 원초적인 악기를 발견할 수 없으며, 그 어떤 고유한 형태의 새로운 악기도 생각할 수 없는지도 모른다. 그것은 아마도 이미 중세이후 더 이상 알려지지 않은 새로운 형태의 악기란 존재하지 않는다고 여기는 것처럼, 이미 많은 것을 수집하여 사용해왔기 때문일 것이다. 이에 관해서는 수많

은 그림과 조각들이 증명하고 있다. 프래토리우스(Michael Praetorius)는 이미 17세기 초에 악기에 관한 <대백과사전>을 썼었다.

나는 이제 나의 관점에서 우리의 타악기 합주를 위한 모든 악기들에 대해 분류하였으니, 팀파니와 북들은 가장 '기본적인 악기'로서 하나의 그룹을 이루고, 멜로디를 위하여서는 무엇보다도 음판악기, 곧 실로폰이나 메탈로폰을 거기에 첨가하여 [하나의 그룹을] 구성하고, 그 위에 소리를 꾸미기 위해 심벌즈와 징 등을 첨가함으로써 또 하나의 그룹을 생각하였다. 나머지 모든 것들은 외적인 다양한 모양새와는 달리 그 의미에 있어서 그저 소리와 음색을 위한 부수적인 도구로 활용된다고 본다.

실제 수업은 세 가지 주요 그룹에 따라 실시되는데, 첫 번째는 '팀파니와 북을 다루는 방법', 두 번째는 '징을 다루는 방법', 그리고 세 번째는 '음판악기를 다루는 방법'에 관한 교육으로 이어진다. 이러한 악기들을 다루는 훈련과정에 있어서 '앙상블 연주'가 소위 교사나 지도자가 타악기 합주를 직접 시도하는 '지휘 및 즉흥적인 사례'를 통하여 이루어져야 한다고 본다.

물론 여기서 '징'을 다루는 여러 가지 다양한 기술적인 방법에 대하여 말하기는 곤란하다. 혹시 누가 감멜란플라텐(Gamelanplatten)²⁰을 안다면, 타악기의 연주기법에 있어서 '말로 다 할 수 없는' 분위기에 대해서 이해하리라 본다. 팀파니와 북들로 구성된 그룹은 우리에게 최소한 어떤 정해진 연주기법과 관련하여 신뢰할 만한 규칙이 있다. 다른 한편 '손북' 연주기법은 유럽의 음악적 전통 안에서 오래전에 사라져버리고 말았다. 우리의 타악기 합주에 있어서 그렇듯 기본적인 악기들은 소위 '작은 팀파니들'로 새로이 구성될 수 있다. 일찍이 '관북'에서 유래하는 이들 악기군은 한쪽에는 '가죽'이 씌워져있고 거기서 소리를 내게끔 하는데, 이는 고급 팀파니와 같이 값비싼 것들에 비하여 손쉽고 부담없이 다룰 수 있는 잇점을 갖는다.

그밖의 중요한 악기류는 새로이 제작된 맨들러실로폰(Maendlerxylophon)이 있겠다. 이 악기는 우리의 의도에서 만들어진 것으로서 '자바'의 악기들 가운데 소위 트록실로폰(Trogxylophon)이라고 부르는 것을 본뜬 것인데, 앞서 말한 감멜란(Gamelan)의 연주형식 안에서 주된 역할을 맡고 있다. 그밖의 유럽사회에서 잘 알려진 실로폰 (우리가 흔히 죽은이를 위해 춤을 선사하는 형식에서 접하게되는 [알루미늄판으로 몸체가 만들어진] 슈트로피델[Strohfiedel]처럼)과 다른 실로폰이 있는데, 이는 우리의 고전(유럽) 실로폰이 하나의 공명판을 내부에 갖추고 있는데 반해서 바깥에 있다는 점에서 구별된다. 아프리카의 소위 '마림바'는 공명장치를 '호박의 형태'처럼 가지고 있고, 그것은 아프리카식과 자바식의 실로폰에 부드러운 고무망치들을 응용하여 첨가하는 일을 가능하게 만든다. 어떤 특별한 음이 튀어오르듯 소리나게

20) 이 '감멜란플라텐'이란 악기는 베를린에 있는 음악대학(Hochschule für Musik in Berlin)의 '음판악기 박물관'에 보관되어 있다.

하는 일은 오로지 하나의 악기에 보다 강력한 공명장치를 부착함으로써 이루어질 수 있다. 또 다른 한편 (나무를) 두드리지만 공명장치가 아예 없는 실로폰의 경우 자극적이고 놀래키는 경우와는 달리 (죽은이를 위한 춤곡을 위해서 소리를 내듯) 어떤 악기들은 숙연한 느낌을 주며, 아무도 예컨대 어른이든 어린이든 이런 악기들의 놀라운 매력에서 쉽게 벗어날 수 없다. 어린 이들을 상대로 행한 실험 결과 아주 특별한 사실을 목격하게 되는데, 나는 어린이들이 그렇게 까지 오랜 시간동안 악기에 매료되어 집요하게 관심을 보이며 연주하는 모습을 본 적이 없다. 애초부터 원초적인 음악에 유효하였던 것은 여기 타악기 합주에도 분명 유효하다. 우리는 이에 '무딘 감정'으로 반응을 보여서는 안될 것이다. 오히려 보다 강한 관심과 지도로 음악교육에 탄 력있고 용이하고 힘차게 임해야 할 것이라고 본다. 왜냐하면 '소리에 대한 느낌(감정)'을 고무시 키는 교육이란 본질적으로 우리의 원초적인 삶의 본모습을 회복시키는 것이기 때문이다. 물론 잘못 두드리지는 타악기 합주는 우리에게 도움보다는 피해를 줄 것이요, 그러한 소란스러운 음 악활동은 경계해야 한다. 타악기 합주에 반대하여 말할 수 있는 모든 것은 오로지 잘못 다루어 지는 경우 뿐이다.

타악기 활용은 '움직임'과 원천적으로 결합하여 있기에, 가장 먼저 '연주자'의 움직임, 그리 고 이 음악에 다른 생각없이 내맡기며 귀기울이는 '청중들'의 움직임을 자연스럽게 유도한다. 그러나 스스로 시도해보는 연주활동이 무엇보다 중요하다. 왜냐하면 연주자 자신만이 원음악과 관련된 어떤 흥분된 느낌을 온전한 차원에서 가질 수 있기 때문이다. 꾸준히 새롭게 자극받는 연주자만이 진정 환상적인 음악감정에 젖어들 수 있다. 리듬을 통하여 그는 자극을 받으면서 점점 내적으로 젖어들기 때문이다. 그로써 연주자는 오랜 시간 동안 - 물론 여기에 '탈혼적인 상태'를 생각할 것까지는 없다 - 아주 단순한 오스티나토(Ostinato)를 연주하는데 전념할 수 있 다. 비록 그의 연주를 듣는 사람은 심리적으로 괴로움을 느낄 수 있는 반면에 말이다.

악기를 다루는 데 있어서 그 어떤 '심취함'으로부터 어떤 '열광함'으로 나아가기까지 연주행위 가 계속될 수 있다는 사실에 대해서 우리는 이미 비유럽적인 문화권에서 보여주는 음악활동을 통해 확인할 수 있다. 그러나 우리는 또한 그것이 결코 탈혼적인 행위가 아니라, 우리 자신에게 도 그와 동일하게 벌어질 수 있다는 사실을 알고 있다. 왜냐하면 악기 자체가 본질적으로 이미 우리의 원음악적 감정을 분신(分身)처럼 표현해낸다고 보기 때문이다. 여기서 교육적인 관점을 따라 '경계해야 할 원칙'을 내세우고자 한다면, 나는 그것을 거부하고 싶다. 오히려 그 어떤 인 위적인 의도가 [비자연적으로] 강조되는 곳에 또한 잘못될 위험이 크게 자리하기 때문이다.

원초적인 음악활동의 일환으로서 타악기합주에 대한 설명 이외에도 '관악기'를 말하는 것이

필요하다. 가장 먼저 '리코더'의 옛 형태와 관련하여, 다음으로 '현악기', 예컨대 바이올린과 같은 악기활용에 대해서도 말이다, 그러나 나는 여기서 다루지 않겠다. 전반적인 악기활용에 대한 교육적인 구도는 앞으로 계속 설계되어야 하며, 많은 보충적인 설명이 뒤따라야 할 것이다. 그 외에도 '부는 악기'로서 '두델(Dudel)'과 같은 자루피리'나 혹은 '(현을) 타는 악기'들에 대해서도 관심을 가져야 할 것이다 (물론 '수금'을 새로 제작하려는 시도도 있었다). 이러한 방식으로 점차 하나의 완전한 체계를 갖춘 새로운 악기 이해가 생겨나고, 그에 따라 오늘날 우리가 다시금 사용하고 있는 그 모든 보조적인 악기들을 제대로 해명할 수 있을 것이다.

모든 원초적인 음악활동의 본질적인 태도와 또한 음악활동에 있어서 기본적인 요소에 대한 이해는 곧 "즉흥적인 태도"에 달려있다. 그러한 '즉흥성'에서 음악에 대한 이해와 음악에 대한 본모습이 - 예술음악이라고 하는 부류와 혼동하지 않는 가운데 본질적으로 정의할 수 있는 - 그 윤곽을 드러낼 것이다.

음악활동의 기본적 태도로서 '즉흥성'은 그 어떤 형식적인 소리연주에서 벗어나 있으며, 리듬과 멜로디가 연주행위(움직임)에 뒤따라 나타나듯, 연주되는 악기로부터 자연스럽게 그 형태를 갖추게 된다. [다시 말해] '때림'과 '울림'에 의해서 (예컨대 손북, 팀파니, 징 연주의 경우와 같이) 리듬만이 단순히 생겨나고 확장되는 것이 아니라, 더 나아가 멜로디 역시 형성되며, 나아가 앞서 상술했던 바와 같이, 주로 리코더 및 실로폰 등과 같은 악기들을 과연 '어떻게 제작하고 또 어떻게 잡고 다루느냐'는 기법과 관련한 선(先)훈련에 의하여 다듬어진다는 점을 기억해야 할 것이다. 그래서 우리가 추구하는 바는 그저 추상적으로 앞서 가늠하는 음악적 이념의 정립이 결코 아니라, 오히려 그보다는 모든 악기들이 보여줄 수 있는 하나의 '통일된 음악'이 어떤 제한된 표현가능성과 가치관에 사로잡혀 너무나 많이 그리고 빨리 사라져가고 있다는 것을 깨우쳐주고자 함이다. 그래서 만일 우리가 다시금 순수한 자료(악기)의 선택과 그런 자료의 '이미 주어진 특성'과 '통일성'에 관심을 되돌린다면, 악기연주는 그러한 시각에서 '즉흥적인 훈련'을 통하여 순수하게 정돈될 것이라고 본다.

우리가 [임의로] 즉흥적인 입장이 되는 것이 아니라, 소리를 내는 악기 자체가 즉흥적인 연주의 기초가 되는 것이다. 모든 음악교육은 악기들로부터 발전해야 옳다고 본다. 악기를 따라서 그리고 악기를 통하여 [고유한] 연주형태들(예컨대, 가죽주머니 피리로 구성된 '풍적'[백파이프]과도 같이)이 생겨난다고 생각한다. 보르둔(Bordun)과 오스티나토(Ostinato)에서 파사카글리아(Passacaglia)에 이르기까지, 또한 원초적으로 다양한 소리를 지닌 것들로부터 파라포니(Paraphonie: 병행음)를 내는 것을 거쳐 헤테로포니(Heterophonie: 상이음)를 내는 것에 이르기까지 에코(Echo)형식과 카논(Kanon)형식을 모두 포괄하여 [나는 그렇게 보고 싶다]. 단 움직임과 엮여 있는 론도(Rondo)형식과 그와 닮은 형식들은 여기서 예외로 하고서 말이다. 이 모든

형식들과 [새로운] 제안들(Ansätze)이 실상 [기본적으로] 연주에 따른 환희로부터 놀라운 천재적인 대가(大家)를 낳게끔 하듯이 그 원천적인 힘은 '즉흥성'에 기초한다고 본다.

악기와의 필연적인 결속, 그것은 단순히 '복을 두드리는 것'을 의미하는 것이 아니라, 오히려 '스스로 복이 되는 것'이다. 그것은 단순히 '피리를 부는 것'을 의미하는 것이 아니라, '스스로 피리가 되는 것'이다. 이는 '즉흥성을 위한 교육'에 뿐만 아니라, 도대체 우리의 '합주를 위한 교육' 전반에도 여전히 유효한 관점이다.

악기와의 결속(유대)은 우리로 하여금 한층 본질적인 관점으로 이끈다. 원초적인 것은 우리에게서 그저 악기연주자로서만이 아니라, 그 스스로 고유한 '악기 제작자'로서의 자질 또한 요구한다. 교육적인 [긍정적인] 의미와 그러한 이념(理念)의 위험성(이 모든 사항들은 여기서 물론 그저 간단히 지나치듯 생각할 뿐이지만)은 우리 손에 달려있다. [음악을 진정] 사랑하는 자는 아주 탁월하게 울리는 악기의 제작 가능성을 소홀히 하지는 않겠지만, 그럼에도 그런 원초적인 악기에 대한 이해를 통하여 그와 관련된 순수한 악기를 직접적으로 제작할 수 있기까지는 보다 많은 인내와 노력이 필요할 것이다. [그럼에도] 여기에는 최대한 '단순성'이 무엇보다도 중요하다. '흔들이' 및 '팔랑이'와 같은 악기형태로부터 '나무로 된 그리고 가죽으로 된 북'의 모든 종류에 이르기까지, 또한 '대나무 피리와 실로폰'에 이르기까지 '단순성'이 고려되어야 한다. 우리가 이미 '즉흥성'의 관점에서 말한 바대로, [악기를 위한] 순수자연적인 재료가 특별히 고려되어야 한다. 다시 말해서 악기가 결코 '연주자세'를 위하여 혹은 그저 '제작의 용이함이나 그런 수고의 기쁨'을 위하여 만들어져서는 않된다. 오히려 단 하나의 이념, 곧 [우리 음악감정의] 다양하고도 통일된 표현을 실을 수 있는 '상징(Symbol)'이자 '대개체(Träger)'로서 만들어져야 한다. 실제적인 효과면에 있어서, 곧 생생한 청각적 효과를 낳기 위해서는 그 어떤 형식에 의존할 필요는 없다고 본다.

내가 지금까지 말했던 모든 것을 간추리자면, 음악수업은 '기존의 형식'으로부터, 곧 '악보에 대한 이해'로부터 출발하지 않는다는 것이다. 현재 '악보'와 '음계'를 뒤따라 배워야만 하는 - 이는 평균적으로 음악교육에 있어서 앞서 반드시 전제되는 사전지식으로 여겨지고 있다 - 어린 이들 및 성인 일반인들에게는 다음과 같은 과정이 반드시 요구될 것이다: 곧, 첫째 '악보 그리기'에 대한 학습, 둘째 저마다의 타고난 '재능(순발력)'을 확인하는 학습, 셋째 낯설게 들리는 음악을 따라 '받아쓰고', 이를 다시금 '따라 부르는' 학습 순으로 말이다. [물론] '악보' 및 그와 관련된 제반 내용을 다루는 수업에 대하여 어린이들은 [음악 이외의] 다른 수업에서 배우는 '쓰기' 내용처럼 때로는 쉽고 때로는 어렵게 여길 수 있겠지만, 대개는 추상적인 '철자(綴字) 쓰기'보다는 '그려낸다'는 점에서 보다 쉬울 것이다.

이제 내가 “슐베르크(Schulwerk)”²¹⁾라는 이름 아래 결론적으로 특징지어 말한다면, 모든 ‘쓰기 및 그리기’ 학습은 본질적으로 이미 ‘즉흥성’에 근거한다. 그 ‘즉흥성’이 학습과정 안에서 또 [다른 배움을 위한] 학습을 위하여 발전하고 또 생겨난다. 그러나 대부분 아주 뒤늦게서야, 그러니까 그 ‘즉흥성’이 음악적 재능으로 드러날 때 비로소 우리는 그것을 알아채게 된다 - 그렇게 슐베르크는 도대체 그러한 ‘즉흥성’이 어디서 유래하였는지를 역으로 거슬러 생각해보고 [그 본질적인 것으로서] 그것을 [다시금 중심삼아] 구현하도록 이끌려는 학습모델들의 모음(종합)이다. 또 다른 한편 일반대중을 위한 음악교육에 있어서 현대의 시대적인 유형을 의식적으로 온전히 파악하고서 새로운 [본질적인 음악이해의] 길을 모색하는 데 있다. 우리는 이미 흔히 그리고 그런대로 정당하게 대중음악과 예술음악에 대하여 구분하고 있듯이, 어느 때와 마찬가지로 아주 뚜렷하게 그들을 나누어 생각한다. 그러므로 우리는 여기서 단순히 일반대중을 위하여 마치 물에 희석되듯 ‘희미한’ 예술음악을 새로이 말하자는 것이 아니라, 이미 일반인들에게 ‘주어진 여건’, 곧 그들의 마음 속에 이미 자리하는 여건으로부터 이해할 수 있는 ‘음악’을 말하자는 것이다. 그것은 전혀 다른 부류의 ‘음악’이라고 여기거나 심지어 대중음악과는 철저히 대립한다고 보았던 예술음악에 대한 이미지를 다시금 [본래적으로] 진정시켜 [하나의 음악으로] 생각하자는 것이요, 그런 관점에서 ‘음악’으로서의 참된 대중음악을 회복하고자 함이다.

Ⅲ. 맺음말

지금까지 살펴본 칼 오르프의 4편의 논문을 통해서 그가 ‘새롭게 시도하는 음악교육’과 관련하여 꼭 기억해볼만한 바를 요약하자면, 아래의 몇가지로 말할 수 있을 것이다: 그 ‘출발점’ 및 ‘기본정신’, ‘그 내용의 특징적인 요소’ 그리고 유의사항.

첫 번째로 그의 ‘음악교육의 출발점’은 자연스러운 혹은 선천적으로 주어진 音樂的인 本性(에컨대 리듬)에 기초한다. 그래서 그는 “원초적인 음악(primitive Musik 혹은 Urmusik 혹은 童心의 음악)”이란 개념을 즐겨 사용하며, 그 의미를 분명하게 밝히고 있다: “[앞서] 배워진 음악이 아니라 이미 누구에게나 內面에 ‘지니고 있는 음악’, 그래서 누구나 자신 안에서 발견할 수 있는 그런 음악에 의해 이루어진다”(논문3). 이러한 ‘원초적인 음악’을 근거로 출발하는 그의 음악교육이 지

21) 여기에서는 오르프의 ‘음악교육에 관한 이념’ 전반을 가리켜 ‘슐베르크’라 총칭하고 있으며, 이 작품은 이미 말한 대로, 쏫트(B. Schott)의 아들들에 의해서 <슐베르크>란 제목 아래 이미 출간되었다 (Schott 출판사의 오르프 <슐베르크> 참조).

향하는 ‘기본정신’은 그러므로 “음악적 표현과 율동적 표현(움직임)의 단절되지 않는 통일성”(논문4)에 있다. 그것은 “이 두 요소가 일찌감치 자명한 이해 속에서 서로 넘나들 듯 교류함으로써 둘 사이의 통일성이 처음부터 꾸준히 계속되고 있다는 생각이 중심”(상게서)이 되어야 함을 가리키며, 결국 “움직임 및 그 리듬과의 유대에 대한 새로운 태도로부터 현대 음악교육이 출발해야”(논문1) 함을 일깨운다. 칼 오르프는 이러한 기본정신을 음악교육에 그대로 반영하고자 하였다: “음악은 인간 안에서 시작되며, 그로부터 학습되어야지, [외적인] 악기를 통해서나 출중한 손가락을 가지고서도 혹은 타고난 재능을 따라 혹은 이런저런 화음을 가지고서 시작하는 것이 아니다. 그 첫 단계는 각자의 고유한 침묵이요, 자신의 내면에 귀기울임이며, [...] 자신의 심장박동과 호흡에 귀기울이는 것이다”(논문2). 이는 뒤에 그의 “신체악기”를 통한 음악교육의 방법적인 기초가 되지만, 더욱 중요한 점은 음악이란 “바로 우리가 [정신 뿐만 아니라] 우리의 ‘신체적인 기쁨’ 역시 [원초적인 의미에서] ‘하나’로”(상게서) 이어지는 총체적인 음악활동이 되어야 함을 가리킨다.

두 번째로 그의 음악교육 내용의 ‘특징적인 요소’로서 다음의 4 가지를 들 수 있겠다: (1) 놀이, (2) 신체악기 및 악기연주법, (3) 즉흥연주, (4) 지휘훈련.

(1) 놀이는 어린이들에게 ‘흥미와 열의’를 자연스럽게 유도하며, 그 과정을 통해 ‘성과’를 기대하게끔 하고, 나아가 ‘창의적인 행위’를 촉구한다는 점에서 절실히 요구된다(논문2 참고). 이는 곧 그가 방법적으로 강조하는 ‘리듬 및 선율놀이’와 직결된다.

(2) 신체악기 및 악기연주법은 일종의 원초적인 악기로서 ‘강요되지 않는 자연스러움’을 유지시키면서도, 점차 ‘다른 악기’에 친근하게 접근하도록 이끈다: 이로써 “일반 악기가 더 이상 [나와 전혀 다른] 무엇이 아니라, 나의 분신이요, 그 악기소리가 곧 나의 소리임을 느끼도록”(논문2) 해준다는 것이다. 오르프 악기 연주는 그러므로 기존하는 여러 가지 방법을 재고하도록 권고한다: “그래서 우리가 추구하는 바는 그저 추상적으로 앞서 가늠하는 음악적 이념의 정립이 결코 아니라, 오히려 그보다는 모든 악기들이 보여줄 수 있는 하나의 ‘통일된 음악’이 어떤 제한된 표현가능성과 가치관에 사로잡혀 너무나 많이 그리고 빨리 사라져가고 있다는 것을 깨우쳐주고자 함이다”(논문4).

(3) 즉흥연주는 ‘그의 음악수업에 있어서 포괄적으로 지향하는 바’(논문1 참고)로서 인간 내면(호흡-리듬 및 선율)으로부터 ‘반향되어지는 음악’이란 의미를 생생히 부각시킨다: “이제 내가 ‘슐베르크(Schulwerk)’란 이름 아래 특징지어 말한다면, 그 모든 ‘쓰기 및 그리기’ 학습은 본질적으로 이미 즉흥성에 근거한다. 그 ‘즉흥성’이 학습과정 안에서 또 [다른 배움을 위한] 학습을 위하여 발전하고 또 생겨난다 [...] 그렇게 슐베르크는 도대체 그러한 즉흥성이 어디서 유래하였는지를 역으로 거슬러 생각해보고 그것을 구현하도록 이끌려는

학습모델들의 모음(종합)이다”(논문4).

- (4) 지휘훈련은 그의 음악교육의 ‘본질적인 요소’(논문1 참고)로서 “음악에 대한 이해를 또 다른 측면에서 일깨워주며, 특히 ‘공동체적인 유대(조화)’를 중요시하는 시각과 음악을 ‘몸으로 표출(표현)하는 의미’의 중요성을 일깨워준다”(논문2). ‘손놀림’은 단순히 ‘동작의 기술’만이 아니라, 이미 ‘말로 다할 수 없는 [내적인] 음악이 그것을 통해 外化(표현)되도록’ 하는 수단으로서 “음악적인 감정을 자유자재로 표현할 수 있게끔” 고무시키고 나아가 그로써 “음악과 관련된 활동에 기쁨을 갖게끔” 이끈다는 것이다(논문4 참고).

세 번째로 특별히 **유의해야 할 사항**으로서는 (1) 원초적인 음악활동을 위해서는 “어린이들에게 그 어떤 강요도 있어서는 아니된다”(논문2) 점이고, (2) 음악교육에 있어서 ‘악기소리’에 보다 주의를 기울여야 한다는 점이다: “소리에 있어서 손색이 없는 악기들로부터만이 바람직하고 아름다운 음악세계가 피어날 수 있기 때문이다 [...] 소음(騒音)은 음악의 가장 큰 적(敵)이기 때문이다”(논문3).

이제 끝으로 오늘날 우리의 음악교육과 관련하여 고려해야 할 바가 많다는 점에서 칼 오르프의 음악교육, 곧 ‘원초적인 음악교육(elementare Musikübung)’에 관한 그의 소신(所信)을 소개하면서 이 글을 마칠까 한다: “두 가지 중요한 과제”를 안아야 할 “원초적인 음악교육이란, 1) 동심의 본성에 부응하여 이미 자연스럽게 조건지워진 여건 안에서도 충분히 느낄 수 있는 교육과정을 제시해야 한다는 점, 2) 나아가 그런 동심의 세계 위에서 성장한 일반대중 음악 역시 굳이 시대적으로 거듭 변화하는 낯설은 음악에 그저 모방하려는 시도와 무관하게 根本적으로 그리고 自體的으로 실현될 수 있도록 이끌어야 한다는 점이며, 나는 그럴 수 있다고 믿는다”(논문4).

참 고 문 헌

- Orff, Carl, “Bewegungs- und Musikerziehung als Einheit”. in: Die Musik 23 732-734, 1930/30
 Orff, Carl, “Gedanken über Musik mit Kindern und Laien”. in: Die Musik 24 668-673, 1931/32
 Orff, Carl, “Musik aus der Bewegung”. in: Börsen-Courier ‘Berlin 25. Aug. 1932’ Nr. 395.
 Orff, Carl, “Elementare Musikübung, Improvisation und Laienschulung”. in: Die Musikpflege 3 (1932/33) 214-224.

ABSTRACT

Da habe ich wie möglichst, ohne Wasser ins Meer zu tragen, die vier Artikel Carl Orffs, welche er in 1930~33 erst niedergeschrieben hatte, übersetzt dargestellt. Denn es geht um das unmittelbare Betrachten bzw. Verständnis von dem Grundsatz seines 'Schulwerkes'. Nach ihm sollte die Musikerziehung in der "Primitiven Musik" bestehen, woraus sie nämlich überhaupt quellt und sich erlebt: "Wie die Instrumente, mit denen man spielt [...], wie die Klangvorstellung an dem Gehör [...], wie das Kind und auch der Fachmusiker gebannt und bannend an diesen kindlichen Instrumenten sitzt, ist nur im Erlebnis und nicht in Worte zu fassen. Die Unbewußtheit, das Hineingleiten in Musik, nicht in die Musik, die man lernt, sondern die jeder Mensch in sich trägt, jeder in sich findet, das ist das Entscheidende"(Artikel III). In diesem Grund schreibt Carl Orff selbst von seiner 'elementaren Musikübung' so weiter: "Zwei Aufgabenkreise [ihrer] zeichnen sich vornehmlich ab, 1. Eine Musikübung, die dem Wesen des Kindes entspricht, die aus der Bedingtheit des Kindes erfüllt ist, 2. eine darauf biologisch aufgebaute Laienmusik, die den Bedingtheiten der Volksmusik nahe kommt, ohne in zeitfremde Kopie zu verfallen. Daß die elementare Musikübung auch die selbstverständliche Voraussetzung für jedes musikalische Fachstudium sein sollte, dürfte klar sein"(Artikel IV).