

# 音樂教育에서의 模倣과 創造

柳 德 熙

(本學會 顧問, 서울敎大 敎授)

| 目 次              |               |
|------------------|---------------|
| I. 模倣의 論理와 構造    | III. 藝術表現과 模倣 |
| II. 創造의 思考와 模倣   | 1. 人間生活과 模倣   |
| 1. 個人的 模倣으로서의 習熟 | 2. 模倣과 흥내     |
| 2. 社會的 模倣으로서의 傳統 | 3. 藝術表現과 技術   |
| 3. 音樂技術의 實踐性     |               |
| 4. 模倣과 創造        |               |

## I. 模倣의 論理와 構造

模倣이란 의식적으로 모범된 행동에 유사한 행동을 취하는 것이다. 즉 모범된 행동에 대해서 뚜렷이 의식해서 이를 찾고 이미지(image)로 묘사하지 않고서는 가령 모범과 똑같은 동작을 하였다고 하더라도 모방이라고는 하기가 어렵다.

예컨대 사람이 하품을 한 것에 따라서 자기도 하품을 하였다고 한다면, 이것은 外見上으로는 분명히 모범에 유사한 행동이다. 그러나 이에 는 모방의 의식은 전혀 없으며, 하품을 한 사람과 같은 기분이나 상태에 있는 사람에게 주어진 전염이며, 反射作用이다.

또, 이미 生後 수 주일이 지난 어린이가 눈 위의 전등이 흔들림에 따라서 목을 천천히 좌우로 움직이는 모습을 관찰할 수가 있는데, 이 어린이는 그 흔들리는 전등과 일체가 되어 있는 것이고, 전등의 움직임을 무의식적으로 자기 속에 끌어들이고 있는 데 불과하다. 따라서 이런 유형의 행동은 '隨伴動作'이라고 하며, 모방과는 분명히 구별된다.

이와 같은 수반동작은 어린이들의 여러 행동에서 볼 수가 있다. 독일의 아동심리학자인 Preyer, W. T.의 관찰에 따르면, 항아리의 뚜껑을 열고 닫고 하는 데의 리드미컬한 움직임을 보고서 생후 8개월경의 어린이가 손으로 똑같은 동작을 하고 있는 것을 보았고, 생후 10개월경의 어린이는 哺乳瓶의 흔들림과 맞추어서 두 다리를 교대로 들어 올리고 있었다.

그러나 模倣意識이 없는 수반동작은 어린이들만의 독특한 것이 아니라 성인들에게도 흔히 볼 수가 있다. 앞에서 예를 든 하품의 전염의 경우와 같이 자기가 하나의 장면에 끌려 들어갔을 때에는 수반동작이 생기기 쉽다. 특히 어떤 장면 속의 대상을 열중해서 보고 있을 경

우에는 受身的인 상태로만 있지 않는다.

야구시합을 열심히 보고 있는 관중은 선수의 동작을 자기도 모르게 해 보게 된다. 또는 서 어커스(circus)의 줄타기에서 균형을 잃으면 관중들은 자기도 모르게 자기 자신의 근육이 수축된다. 그리고 체조선수가 높이 도약하면 관중의 가슴이나 눈 속에 緊張感이나 運動感을 느낀다.

선 목소리의 演說者의 강연을 듣고 있는 청중은 몰래 기침을 하고 싶은 욕구를 느낀다. 이와 같이 사람들이 열중하고 있는 장면에서는 그 흥분이 大腦에만 머무르지 않고 근육 속에도 퍼져 간다.

그러나 이러한 장면에서는 운동적 흥분으로부터 수반동작이 생겨날 뿐만 아니라, 그 장면에 있는 사람들 사이에서도 공통된 情動이 일어나서 같은 동작을 하게 된다. 슬픔·즐거움·무서움 등의 흥분이 수반동작을 일으키게 한다. 그래서 原始民族의 儀式에서는 情動을 최대한으로 동원해서 그 의식에 참가한 사람들을 하나의 흥분의 소용돌이 속에 융합시킴으로써 공통된 동작이 생기게 되고, 이에 따라서 그 부조의 단결을 강화시키게 된다.

그런데 이들 바쁜 장면 속에서도 어느 동작은 수반동작을 일으키기 쉬우나, 어느 동작은 수반동작을 일으키지 못하는 경우가 있게 되는데, 이는 쉽게 설명하기가 어렵다.

그래서 환경의 영향력이나 또는 학습의 역할을 인정하여야 할 것이다. 엄마의 미소의 수반동작으로서 유아가 미소짓는 것은 단지 감정적인 흘러들어감 뿐만 아니라 엄마가 미소지어 준 것이 어린이의 쾌감을 일으키게 하고, 그 미소의 출현을 강화함에 틀림없다.

앞에서 말한 바와 같이 어린이가 무생물의 움직임에 대해서 수반행동을 할 때가 있지만, 그 동작에 강화가 따르지 않는 한 그것은 바로 소멸되고 만다. 반대로 성인인 관중이 근육의 수반적 흥분을 느끼는 것은 실은 과거에 그 동작을 해 본 경험을 갖고 있기 때문이다. 이런 뜻에서 수반동작과 같은 자동적 행동에도 과거의 경험이 어떠한 형태로든 참여하고 있는 것이다.

수반동작은 모방은 아니나 그 起源이라고 할 수 있다. 그러면 이것이 어떻게 해서 의식적인 모방으로 발전하는 것일까?

여기에서 중요한 것은 근육 속에서 이루어지고 있는 運動傾向(態度)이다. 즉 근육 속에 용수철같이 굳게 긴장된 상태가 생긴다. 이는 출발의 신호를 기다리고 있는 마라톤선수의 근육과 같이 이제 바로 운동이 시작되려는 상태인데, 이는 운동을 하고 있는 중의 근육과는 달라서 운동을 可能狀態로서 내부에 숨겨 있으면서도 외견상으로는 不動의 근육이며, 그 筋緊張은 온몸에 퍼져서 바로 적절한 동작을 일으키는 조정을 하고 있다. 이와 동시에 눈이나 귀와 같은 知覺器官도 대상을 향해서 최대한의 능력을 동원하여 대상물과의 조절을 이루고 있다. 잠복하고 있는 野獸의 눈은 언제나 먹이의 방향에 있으면서 언제라도 덤벼들 태도로서 온몸을 긴장시키고 있는데, 이때는 지각과 운동이 융합되어서 하나의 같은 방향으로 향하고 있다.

사실은 이와 같은 지각운동적인 침투 상태가 모든 학습의 기본이다. 어린이가 무엇인가를 凝視하거나 귀를 기울이고 있을 때에는 단지 그 감각기관을 동원하고 있을 뿐만 아니라, 근육계통도 활동시키고 있다. 참새나 카나리아의 울음소리를 학습할 때에 카나리아의 울음소리를 듣고 있는 동안도 소리는 내지 않지만, 목을 움직이고 있다고 한다.

그래서 이 지각운동적 침투상태가 생기면서 실제의 운동이 나타나기까지의 기간이 비교적 길어질 때가 있다. 예컨대 어린이가 서어커스를 보고나서 2~3일 후에 갑자기 생각난 듯이 서어커스에서 본 재주넘기를 혼자서 해 본다거나, 3개월전 이상이나 된 오래 전에 들은 노래—그 후에 한번도 불러보지 않았던 노래—를 갑자기 불러본다든지, 6주전에 집을 떠난 家庭婦의 발음을 흉내내거나 한다. 이러한 현상은 어른들이 볼 때에는 마치 모방의 현상같이 보인다. 그러나 이런 경우도 어린이가 반드시 이미지를 정확하게 갖고 있다고는 할 수 없으며, 이것은 수반동작의 연장된 것에 불과하다. 모범과 동작이 융합해서 인상으로서 새겨져 있었기 때문에, 동작이 재생될 때에도 단지 행위로서 나타나는 것이며, 모범을 表象하고 있는 것은 아니다.

그러나 이와 같이 지각운동적 침투상태가 길어질 때 여러 가지 지각적 인상이 일종의 독특한 합친 힘이 되어서 내면적인 갖추어진 형태를 취할 수가 있을 것이다. 이것이 의식되었을 때 이른바 ‘이미지’가 나타나게 된다.

흔히 ‘이미지’라고 하면, 보거나 듣거나 한 것이 머리 속에 깊이 남아 있는 것이라고 생각되고 있다. 그러나 지각의 연장은 殘像이라고 할지라도 이미지[映像]는 아니다. 즉 바로 없어지는 하잘것 없는 ‘像’으로서, 대상물이 없을 때에도 喚起할 수 있는 안정된 성질은 없다. 일반적으로 사물을 지각할 뿐만 아니라 이를 실제로 조작할 때에 비로소 이에 대한 이미지가 정착된다고 하며, 이미지化의 학습에는 활동이 기본이라는 것이 현대의 教育理論, 특히 Bruner의 教育學에서 강조되고 있다.

분명히 受身的으로 보거나 듣거나 하는 것만으로는 이미지는 성립되지 않는다. 지각과 운동과의 공동이 이미지의 전제이다. 따라서 음악에 관한 우수한 청각적인 이미지도 좋은 음악을 듣는 것만으로는 생기지 않는다. 감상활동이 표현활동과 잘 연관되어야만 한다는 것도 이 때문이다. 적어도 표현의 意圖下에서 적극적인 태도로 듣고, 들은 것을 나름대로 무엇인가의 수단을 통해서 표현할 때 그 청각적인 이미지는 확실한 것이 된다.

그러기 때문에 이미지는 대상물의 ‘찌꺼기’가 아니고 지각하는 사람이 능력적으로 구성한 것이다. 더 정확히 말한다면, 자기가 지각한 것을 그대로 방치해 두지 않고 대상물에 한층 합치시키려고 노력하는 과정에서 이미지가 생긴다. 즉 모방의 작용이 여기에서 중요한 것이라 하겠다.

모방이란 모범을 무의식적으로 되풀이 하는 것이 아니고, 모범을 의식적으로 찾아 가는 노력이 필요하며, 모범에 있어서의 이미지가 不可缺의 것이라는 것은 이미 언급되었다. 사실 참뜻의 모방은 모범을 눈 앞에 보면서 같은 동작을 하는 것이 아니고, 모범이 눈 앞에 존재하지 않아도 같은 동작을 하는 것이다.

일반적으로 이러한 모방을 ‘連帶模倣’이라고 하며, 前者의 ‘直接的 模倣’ 또는 ‘메아리적動作’과 구별하고 있는데, 이러한 모방이 한창 이루어지는 것이 대체로 국민학교에 입학하기 직전의 시기, 즉 5세경이 된다.

이 시기의 놀이에서 가장 많은 것이 흉내내며 여러 명이 노는 놀이이다. 소꿉놀이・학교놀이・기차놀이…… 등 모방에 의한 놀이는 참으로 많은데, 이 시기는 어린이의 이미지가 가장 왕성하고 풍부하게 움직이는 때이다.

이 시기를 ‘想像生活의 時代’라고 하는 심리학자도 있는데, 어린이들의 관심은 놀이 뿐만

아니라 幻想의 세계라는 이미지의 세계에도 쏠리고 있다. 실제로 어린이들의 놀이를 보면 현실생활을 그대로 묘사하고 있는 것은 아니다. 소꿉놀이를 하고 있는 여자 어린이는 엄마의 행동을 모두 똑같이 하고 있는 것은 아니고, 엄마의 어느 특정된 행동을 모범으로 하면서 그것을 나름대로 만들고 바꿔 가면서 모방하고 있으며, 그 특정된 행동은 실은 그 어린이가 평소에 해보고 싶었던 행동과 부럽게 생각하였던 행동이다. 그리고 엄마가 있는 곳에서 흉내내는 것이 아니고 없는 곳에서 엄마의 그 행동의 이미지를 그리면서 모방한다. 이와 같이 해서 어린이는 엄마의 이미지를 만들면서 엄마와 비슷한 行動特性을 갖게 된다.

따라서 모방과 이미지와는 불가분의 관계에 있는 셈이며, 이미지를 매개로 해서 모방이 이루어지며, 모방을 통해서 이미지가 정착되고, 확실한 것이 되고, 세련된다. 그러므로 모방의 문제를 생각함에 있어서 이미지와의 관계를 무시해서는 안된다.

최근 매스컴, 특히 텔레비전의 영향력이 어린이의 교육상의 큰 문제로서 논의되고 있는데, 분명히 현대의 어린이들의 생활에는 텔레비전의 영상의 힘이 많이 침투되고 있다. 따라서 어린이들의 思考는 많진 않건 영상적이다. 그러나 이것은 어린이가 아주 수신적이 되어서 사고력도 마비되어버린 것은 아니다. 왜냐하면 앞에서 언급된 바와 같이 이미지는 수신적으로 이루어지는 것은 아니고, 활동이 따르는 적극적인 노력을 전제로 하고 있기 때문이다. 만일 텔레비전의 圖像을 수신적으로 보고만 있다면 그 화상은 어린이의 사고 속에 뚜렷이 들어섰다고 하더라도 바로 소멸되고 말 것이다.

그러나 반대로 어린이들은 화상에 대해서 참으로 생생한 이미지를 갖고 있다. 이는 어린이들이 화상을 적극적으로 받아들이고 있다는 것을 말하는 것이다. 즉 어린이들은 화상을 보는 것 뿐만 아니라 생활 속에서 모방하고 있다. 즉 모방을 통해서 본 이미지를 확실히 정착시키고 있다.

어린이 뿐만 아니라 어른들도 모방을 매개로 해서 텔레비전으로부터 영향을 받는다. 남자들은 아무리 먹기를 좋아하여도 요리프로그램의 장면을 본 후에 오랫동안 그 장면에 대해서 이미지를 갖는 사람은 적을 것이다. 그러나 주부들은 그 장면의 화상을 언제까지나 보고 있다. 그 이유는 보는 태도부터가 훨씬 적극적이었고, 또 시청 후에 화상의 이미지를 모범으로 해서 부엌에서 모방을 하기 때문이며, 그 중에는 화상 속의 요리보다도 더 좋은 요리를 만드는 주부도 있다.

이와 같이 생각해 보면, 텔레비전은 어린이를 수신적으로 만드는 것이 아니라 오히려 적극적인 행동을 이끌어 내고 있는 셈이다. 문제는 텔레비전의 害惡이 아니고 프로그램의 내용이다. 좋은 프로그램은 어린이들에게 바람직한 모방을 이끌어 주며, 또한 좋은 이미지를 심어 준다. 그리고 그 이미지는 어린이들로 하여금 보다 高次的인 사고를 誘發시키게 된다.

일반적으로 창조적 사고는 이미지를 불가결의 요소로 하고 있다. 논리나 분석도 물론 중요하지만 논리적인 事理만을 찾는 것만으로는 새로운 것은 생기지 않는다. 이미지를 바탕으로 推理하고 直觀하거나 간파할 때 비로소 우수한 발명이나 발견이 이루어진다. 꿈 속에서 나타나는 것이나 散步中の 啓示 등은 발견이나 발견의 실마리라고도 하는데, 이런 경우 이미지가 대단히 중요한 역할을 하고 있다.

모방이란 이미지를 마무리짓고 그 이미지가 創造로 이어진다. 최근에 창조성의 교육이 많이 이야기 되고 있으나, 자칫 모방이라는 측면은 무시되기 쉽다. 확실히 앵무새 같은 추

좋은 창조를 방해한다. 그러나 모범을 이미지로 새기면서 이루는 連帶模倣 또는 追模倣은 오히려 창조활동에 있어서 빼놓을 수 없는 활동이라는 것을 알아야 할 것이며, 이런 의미에서 창조와 모방과는 表裏一體를 이루고 있다.

## II. 創造的 思考와 模倣

### 1. 個人的 模倣으로서의 習熟

음악 학습 뿐만 아니라 어느 기술이 자기의 것이 되는 단계로 修得되기까지는 자기가 자신을 모방해 간다는 의미로서의 개인적 모방, 그리고 그 결과로서 나타나는 習熟을 놓칠 수가 없다. 피아노를 치는 법을 몸에 익히기 위해서는 教材의 부분이나 전체를 되풀이해서 연습함으로써 그 演奏作業에 익숙해지고, 자신과 교재간의 긴장된 관계가 자연스럽게 합일관계로 되어가는 과정이 반드시 필요하다. 그 결과 이루어진 습숙이라는 것은 현재 나는 이러한 방법으로 무리없이 치고 있다는 작업상의 抵抗感이 약해지고 있는 상태인 동시에, 둘째로는 오래 되지 않은 과거로부터 현재를 거쳐서 가까운 미래에 걸쳐서도 이렇게 치는 방법이 계속될 것이라는, 그 학습자가 어느 단계에서 품고 있는 실질적인 傾向性을 의미하고 있다.

학습자의 연주 기술 능력은 개인의 연습여하에 따라서 진전이나 저하의 변화는 언제나 생기고 있기 때문에, 이러한 上昇과 下降의 가능성을 전제로 하고, 또 예상해서 어느 단계에서는 거의 그대로 계속해 가는 음악 작업상의 경향성이라 생각된다.

즉, 피아노를 치는 기술이라는 것은 음악상의 목적도 없이 때때로 어느 和音이 쳐졌든가, 어쩌다가 한번 쳐졌든가와 같이 偶然的 發想을 뜻하는 것이 아니고, 정도의 차이는 있으나 연습과 숙련에 의해서 뒷받침 되면서 학습자의 내부에 쌓여지고, 따라서 어느 정도 안정성을 갖는 자기능력으로서 필요할 때는 언제나 여러 음악목적에 따라서 외부로 나타낼 수 있는 행위로 생각되는 것이기 때문에, 개인마다 과거로부터의 習熟, 즉 모방적인 定型을 가진 持續性格을 갖고 있다.

이와 같이 음악의 개인 기술은 습숙이나 습관에 깊이 관계되고 있는 것은 사실이며, ‘습관은 기술이다’라는 말까지도 있다. 이것은 習慣論을 추구한 Pragmatism의 철학자 Dewey의 표현으로, 인간활동으로서 자기를 계속 모방함으로써 형성된 습관은 실용상의 자기 능력의 성질을 지니고 있는 것이 확실하다.

그렇지만 습관과 기술이 同義語는 결코 아니다. 개인모방적인 습관이 없으면 기술은 성립되지 않는다는 것은 명백하지만 습관이 기술이라는 표현은 습관의 자기능력성과 유용성을 뜻하는 것으로서, 양쪽의 개념이 아주 일컫한다는 것은 아니다. 피아노를 치는 기술은 그와 같이 쳐왔던 습관을 안정시킨 근거로 하고 있는 점으로, 흔히 치는 기술은 치는 습관 속에 자신을 끌어들어서 서로 빼어놓을 수 없는 유기적인 관계를 갖고 있다.

그렇지만 기술이란 자기의 것으로서 형성된 방법의 型을 토대로 해서 이를 스스로 모방하면서, 이로부터 더욱 의욕적이고 또한 능동적으로 한층 높은 단계로 향상하려는, 즉 자발적

인 前進性이라는 성격에 대해서 靜的인 안정을 기본으로 하는 단조로운 습관과는 다르다. 습관이란 動的인 작업의 노력을 거쳐서 이루어진 자연스러운 안정에 의해서 성격화 되고, 기술은 그 안정을 자기의 것으로서 신뢰하는 自信에서 한층 동적인 향상작업에 맞서는 능동성에 의해서 성격화된 것이다.

연주 기술을 더욱 높이려는 능동성은 이에 단순한 반복적 모방을 넘어서려는 창조적인 思考의 주체가 기술의 주인으로서 작용하고 있기 때문이다. 이제까지 쳐왔던 습관을 토대로 해서 어느 목적을 향해서 창조적인 연구를 거듭하고, 자기의 기능을 더욱 향상시키려고 自發한다.

이렇게 해서 얻어진 한층 높은 技術段階는 그 치는 법이 안정된 형이 될 때까지 자기모방에 노력함으로써 새로운 수준의 토대가 된다. 'Methode'라는 말의 회랍어의 어원이 '추구하는 것'을 의미하는 것 같이 習慣作業으로부터 기술을 구별할 수 있는 점은 그 語源이 말해 주듯이 active한 추구성에 있다고 할 수 있겠다.

## 2. 社會的 模倣으로서의 傳統

음악 학습자가 연습에 의해서 얻어지는 안정된 기술의 습속은 주로 개인작업에 따르는 것이나, 그러나 학습자는 환경으로부터 遊離해서 자기만이 존재하는 것은 아니다. 선생에게 師事하거나 특정한 敎則本을 사용하는 것도 자기 모방이나 자기만의 창의공부로는 불가능하고, 효과없는 학습에 외부로부터의 모방을 끌어들이함으로써 기술의 능동적인 追求力에 社會交涉의 실마리를 가지고자 하는 것인데, 더우기 기술의 지역적인 傳授나 역사적인 전통의 실마리를 종횡으로 찾아보면 인간이 사회를 형성하는 한, 개인 그 자체에 관한 것이라고 보여지는 습속도 동시에 사회적으로나 또는 역사적으로 의미를 넓게 지니고 있음을 바로 알 수가 있을 것이다.

독일의 軍醫인 F.A. Steinhausen(1859-1910)은 關節外科의 전문의였었지만, 음악 방면에서 絃樂器의 運弓法이 대단히 미묘한 관절운동의 기초에 입각해서 19세기의 현악기주법이 종래의 師傳相承에 의해진 불합리하고 무리가 있음을 생리학의 입장에서 검토해서 '현악기의 運弓生理學'(1903)을 著作하였다. 이 저서는 음악학자인 Schelling의 개정판에 의해서 반향을 불러 일으켰는데, 독창적인 업적은 어느 개인의 창의나 연구로써 시작되었어도, 그것이 시대의 이해를 얻고 연주가들에게 채용되고, 제자나 다음 시대에 모방되어서 Methode로서 펼쳐지는 단계에 가서야 비로소 개인을 넘어선 사회적 의미가 생기게 된다.

새로운 기술상의 考案은 드물게 獨創에 힘입을 때가 많으며, 단 1회적인 것에 대해서, 교습에 의한 모방은 직접이나 간접, 유형이나 무형의 전수에 따라 세월의 흐름 속에서 이루어져 간다는 점에서 한 사람의 학습자에 밀착하면서도 複數人間的인 사회와 관계되고 있다. 이것은 개인의 문제이면서도 개인을 초월한 모방이며, 師弟・流派・學校・音樂界・世界水準, 그 밖에 음악상의 연대사회가 성립되는 모방원리로도 되고 있다.

즉, 학습자 개인의 반복연습에서는 그 개인이 존속적으로 자기를 모방하고 자기 속에 자기를 개량적으로 複製하려고 하는 것이며, 음악기술 사회에서는 많은 개인이 다른 사회인이거나 사회기관으로부터 새로운 음악 기술을 모방적으로 습득해서 그 기술사회의 一員에 참가

함으로써 구성된다.

Berlioz의 管絃樂法이나 Paganini의 바이올린 奏法이나 Chopin의 피아노작곡법 등, 藝術表現에 관한 기술에서는 독보적인 천재가 큰 것을 제시하고 있음은 틀림없는 사실이지만, 음악예술의 수준이 낮은 학습집단이나 연대성이 약한 사회에서는 獨創技術이 생겨나기가 어려운 것도 사실이다.

소수의 천재와 많은 대중과의 관계는 음악교육에서만은 아니지만, 예술 행위로서는 개인성이 강한 문예나 미술에 비해서 합창이나 실내악이나 관현악을 비롯하여 예술형태 자신에 연대성이 짙은 음악의 경우가 사회나 집단의 연대 상황이나 수준에 학습자 개인이 제약되는 정도가 특히 강하다고 볼 수 있다.

천재의 창의를 언뜻 보아서는 고립되고는 있으나 많은 대중에게 관계되고 있는 것은, 이에 앞서서 음악상의 Methode가 어느 정도 축적되어서 技術樣式的 전통이 형성되고 있는 것이 天才飛躍의 전제가 되고 있다. 전수의 역사는 전통을 형성하면서 과거의 사회로부터의 음악 기술상의 모방이나 축적이나 조건은 개인의 모방이나 축적이나 조건에 쉽게 전환되기 때문이다.

이와 동시에 한번 형성되어서 永續性을 가진 기술전통은 그 안정성 자체가 학습자 개인에 대해서 模倣命令의 강제력을 끼치고 있다는 점도 생각할 문제이다.

연주기술과 같은 mechanism 요소가 강한 영역에서는 고도의 전문기술을 몸에 익히는 데는 과거로부터 축적되고 권위의 定評을 가진 전통기술의 전제력에 끌어야 하는 정도 또한 크다.

Conservatorie가 保存所를 의미하듯이 음악의 技術蓄積所는 필요한 의미로서의 保守性을 지니고 있으며, 따라서 음악기술에서는 문예 등에 비교해서 기술상의 師傳相承이나 流派의 전제적 지배력도 강해서 자연스런 이유도 있으며, 또한 지나치게 강하게 될 위험도 있다.

또한 한국의 고전음악과 같이 樂譜가 불완전하면 모방에 의한 規範力은 더욱 강하게 작용하고, 또 봉건적인 家風이나 流派의 지배력이 덧붙어서 전승되는 경우는 그 유파의 기술을 습득하는 것이 그 유파의 규범력에 따르는 것을 의미하기 때문에 개인의 독창은 무시되는 반면, 고전기술의 전통은 잘 보존된다. 요컨대 기술상의 창의를 나타나기에는 이에 앞서서 Methode의 축적이 필요하고, 그 반면 기술의 모방 전통이 자칫하면 개인의 독창을 억압하는 경향을 가지게 되며, 원래 一體가 되어야 할 기술과 독창적인 思考가 음악교육의 場에서 분리되는 위험을 가지고 있음을 경계하여야 한다.

### 3. 音樂技術의 實踐性

어린이는 아주 어려서부터 손뼉을 치거나 배우지 않았음에도 불구하고 신체 운동에 맞추어서 목소리를 내곤 한다. 리듬의 근원은 음악 속에 있는 것이 아니고, 시간 그 자체 또는 인간존재 그 자체에 깊이 뿌리박고 있는 것이기 때문이다.

이러한 음악생활의 첫 걸음이라고도 할 수 있는 技術內容은 습속 같은 것이 필요 없을 정도로 단순하다. 즉 음악기술의 기본은 밖으로부터 주어지는 것이 아니고 보통 인간이 타고나면서 공통능력 속에 깃들여져 있는 것으로 생각된다. 음악기술이란 인간이 音響이라는

물리적인 것을 통해서 자신을 표현하려는 의욕에서 음향을 작용하여 자기의 목적에 맞도록 음향의 조작을 연구한, ‘방법’이기 때문에, 음악이 존재하기에 앞서 그 음악기술이 존재한 것은 결코 있을 수 없으며,音を 재료로 하여 産出을 시도한 경험을 통해서 음을 다루는 방법을 脈絡的으로 찾고, 연구하고, 그러는 동안에 무엇인가의 指數를 체득해 가는 과정 속에 음악 실천의 유용 수단으로서 형성된다.

未開民族의 어린이의 음악같이 기술상의 조작이 미숙한 음악실천에서는 단순한 대로 여러 음악 목적을 위한 음조작이 우연이나 놀이나 또는 가벼운 試圖로서 유도된 점도 많으나, 음악기술은 방법으로서의 본질에서 찾아낸 적합한 방법을 자기모방적으로 되풀이함으로써 목적활동에 定法을 얻으려는 특성을 갖고 있으며, 개개의 방법이 自己修練的으로 반복되고 기억되고 서로 연관되면서 음을 다루는 수단의 바탕이 다듬어져 간다.

이렇게 하여 음조작의 연구가 안정되어 가고 系列的이 되어 가는 것은 음악기술의 객관적 파악을 의미하는 것으로서, 이에 이미 특정한 음악 목적에 대한 지침의 원칙이 하나의 기술체계로서 의식적으로 파악되고 있다.

악기의 飛躍期였던 18~19세기 音樂史에서 보아도 Emanuel Bach의 ‘Clavia의 바른 奏法試案(Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen)’이나, Quantz, J. J의 ‘Flute 奏法 指導試案(Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen)’과 같은 樂器奏法에 관한 著作이나, Czerny나 Marchese와 같은 각종 教則本이 생겨나는 것은 음악실천을 뒷받침하는 기술 system의 생각이 어느 普及度나 수준에 이루어졌을 때에 볼 수 있는 현상이며, 이러한 작업은 그 시대에 따라 유용하다고 생각되는 음악실천기술의 要綱이 投影된 것으로 생각할 수 있다.

이러한 책이나 교본의 형태로 정리된 기술 system은 음악기술이 잘 반영되고 체계화된 교범의 성질을 갖추고 있는데, 기술 중에는 그와 같은 조직이 언뜻 보아서 갖추어지지 않은 것같이 보이는 것도 있으나, 음을 다루는 음악적인 연구의 방법이 아주 특수하게 발달되어 있는 경우도 많이 있다. 한국의 고전음악 등의 기술은 아마도 이에 해당되는 것으로서, 발성법이라든가 fingering 등의 조직적인 교칙본은 없어도 음악 그 자체를 학습해 가는 동안에 악곡 자체에 따라서 연주기술이나 지침이 체득적으로 相傳되고 있다.

예컨대 民謠와 같은 자연발생적인 음악은 技術體系나 理論組織으로부터 아주 먼 것 같이 보여도 이에 전승하는 동안에 스스로 갖추어진 音操作原則이 갖추어져 있다. 민요의 音階나 旋律法이나 唱法 등은 지식으로서 관념되어져 있으나 아니나에 상관없이 민요를 노래 한다는 현실 속에서 기술의 추구가 숨어 있으며, 실천의 場에서 창조적으로 작용되고 있다.

따라서 음악기술이 자신의 조직을 뚜렷하게 갖고 있지 못하는 경우에도, 어느 표현을 위한 음악기술에 어떠한 원칙이 생기고, 각기 음악에 있어서 獨自의 內的인 논리라는 것이 包藏되어져서 그것이 기술의 合目的인 연구로서 추구적으로 나타난다. 바꿔 말하면 실천적인 地層에 뿌리를 갖는 창작 속에 목적을 향한 수단으로서 기술이 실용적으로 자리잡혀진다.

#### 4. 模倣과 創造

개인모방이나 사회모방을 기초로 해서 추구적으로 전진하는 음악기술이 실천적이라는 것

은 음악기술이 창조적이라는 것과 거의 같은 의미로 생각하여도 좋을 것이다. 예술창조에서는 일반적인 것, 즉 모방적인 것은 언제나 개성적인 것, 즉 추구적인 것의 수단으로서 작용하고 있다. 따라서 모방인 限은 예술의 기술이라고는 할 수가 없다. 모방행위 그 자체는 음악 창조의 미래를 보증하거나 예언하는 힘은 없다. 기술이 실천적이고 창조적이라는 것은 학습자가 음악의 현실에 파고들 때 그 해결을 위해서 모방에 의하여 축적되어진 것은 유효하게 활용되며, 그 활용은 他律的인 강제가 아니고 어디까지나 자주적인 선택이어야 된다.

음악교육에서 모방과 창조가 서로 활용되어지는 목적의 관계에 있다는 것은 잘 알고 있으면서도 언제나 分離의 위험을 안고 있는 원인은 비인간적인 mechanism이 기술학습의 큰 부담 또는 동경이 되어 있기 때문일 것이다. 음악기술은 음을 실천적으로 다룰 때의 연구로부터 생기는 것이기 때문에 그 방법은 어떻게 간에 음이 자연법칙의 지배하에 있다는 것은 예상하여야만 된다. 음이 예술의 소재로서 쓰이건 않건 예외없이 客觀法則的인 物象으로서 음의 여러 屬性은 언제나 자연과학적인 측정의 대상이 되고 있다.

이와 같은 자연법칙에 통제된 음향을 소재로 다루는 한, 음향의 一般物理라든가 목[喉]이나 손[手]의 생리에 대해서는 연주에 부자연스런 결합이 나타나는 것은 분명하다. 음의 본성에 반역하거나 신체기능을 계속 무시하면 음악 학습이나 器官은 파괴되고 말 것이며, 物象으로서의 음향의 자연법칙은 언제나 음악기술을 音響法則的으로 억제하고 자연히 순종하기만을 바랄 것이다.

이 분명한 사실은, 음을 다루는 연구로서 생겨난 음악기술이 音響法則 그 자체가 아니라는 것은 당연하면서도, 법칙이나 이론을 스스로 含蓄的으로 또는 潛在的으로 內在하는 구조를 갖고 있음을 말해 주고 있다.

또, 연주기술의 성질은 아주 짧은 合生理的인 시간운동 작업을 무의식의 한계에까지 자기 모방적으로 自然化해서 自動秩序的인 습속에 이르려고 하는데에 필요한 기초가 되며, 이런 점에서 손가락의 운동은 원래 有機的인면서도 비개성적인 mechanism의 세계를 무한히 동경하고 있다. 따라서 모방적인 機械主義의 위험은 언제나 이 동경과 부담의 魔力이 숨겨져 있는 것을 생각하여야 한다.

음향의 自然法則과 손가락의 mechanism과는 별개의 요소이면서도 서로 결합되어서 여러 음악기술이나 음악 표현에 작용되고 있는 것은 사실이다. 그러면서도 이는 예술의 세계에서 이것만으로서 자립하고 있는 것이 아니고, 언제나 작곡이나 연주의 음악표현 속에서 창조적으로 소생되고 있으며, 실천의 영역에서 意義化되고 있다. 따라서 발성법이라든가 和聲體系 등은 추상적인 법칙이나 音響秩序法은 아니고 인간이 音樂座출을 통하여 경험의 위력 속에서 형성한 구체적이고도 다양한 音處理技術의 기본적 요약이며, 언제나 창조의 場에서 예술을 뒷받침할 수 있다.

악기라는 특수한 도구를 생각해 보아도 이것은 인간이 음악의 목적 때문에 공들여 만들어진 工作物이라는 점에서 이미 음악정신이 농후하게 포함된 도구이지만, 물체로서의 악기도 이를 다루는 능력이 있는 손에 의해서만이 비로소 음악의 세계에 의미를 갖고서 소리를 울리는 산 도구가 된다. 같은 악기가 다른 기술에 따라 다른 소리를 낸다는 점은 참으로 악기란 개성적 인간의 연장으로도 생각할 수가 있는 것인데, 이에 어느 奏法이 악기 기술로서 음악의 개성적인 창조활동에 연관된다는 것이다.

악기를 唯物的인 道具論으로만 밀어치울 것이 아니라 인간성의 따뜻한 빛으로 조명하면서 악기를 자기파악의 면에서 인간척도로 해석하는 것은 음악교육의 중심문제를 가르치는 것이라고 생각할 수도 있다. 악기는 학습자에 대립하는 물체, 지배하여야 할 외부의 도구로서 존재하고 있는 것이 아니고, 음악의 창조력도 악기의 힘을 빌려서 의존적으로 나타나는 것이 아니다.

어디까지나 자기능력의 延長像으로서 악기를 생각할 때 하나의 음악도구에 전념하는 것이 자기파악 또는 창조적 사고의 主體的 鍛鍊으로서 인간형성에 깊이 관계되는 것이라고 생각할 수 있다.

음악을 연주하는 사람은 비단 초보의 학습자라고 할지라도 인간의 음악능력의 투영인 악기를 자기의 準器官으로서 살리는 주인이며, 아울러 인간의 내면이 없이는 악기도 연주기술도 있을 수가 없다. 인간의 心情은 악기라는 음악도구를 통해서 언제나 강하게 나타나려고 하고 있다. 교육의 문제로서 만일 음악교육이 모방이나 mechanism이나 지식의 지도에만 급급하고 실천의 心情教育을 받칠 때, 또는 결합이 안되었을 때에는 생생한 예술의 場은 얻을 수가 없을 것이고, 음악 학습은 창조성이 회박하게 될 것이다.

이와는 반대로 음악교육에만 기울어져서 확실한 모방이나, mechanism이나 지식을 받칠 때에는 음악 학습은 실천에 도움이 될 실마리와 인연이 적어져서 현실로의 작용에 전진의 발판이 불확실하게 되어서 음악학습은 안내표지가 없는 산길과 같이 감각을 촉각으로해서, 또는 우연을 의지하는 더듬음으로써 스스로를 맡기게 된다.

인간은 개인적이고 사회적인 모방을 통하여 기술을 몸에 익혀서 음악을 만들어 내려는 창조적인 기술활동과 또는 자신의 가능성을 단련시키면서 자신의 새로운 내면을 차례로 만들어 내려고 한다.

음악학습이 모방으로부터 출발하면서 심정교육과 잘 결합된다면 이러한 음악에 관한 자기파악적인 창조적인 사고의 단련 그 자체가 인간형성에도 깊이 이어진다는 것을 음악교육의 이념으로 하여야 할 것이다.

### Ⅲ. 藝術表現과 模倣

예술에 있어서 중요한 독창성과 모방은 종래부터 서로 대립하는 개념으로 생각되어 왔다. 독창성이란 아주 새로운 것을 생각해 내거나 만들어 내는 것이고, 이에 대해서 모방이란 사람의 흉내라고 하듯이 양자는 그 의미에서 보아 서로 용납하지 못하는 위치에 있다고 하겠다.

이 서로 용납하기 어려운 방향을 갖는 양자가 예술활동의 구체적인 면에 있어서 어떠한 역할을 하느냐는 예술지도의 입장에서 또는 예술교육이라는 면에서 대단히 중요한 문제이다.

## 1. 人間生活과 模倣

프랑스의 心理派社會學者인 J. G. Tarde는 다음과 같이 말하고 있다. “모든 宇宙現象은 물리현상・생물현상・사회현상으로부터 이루어지고 있으며, 물리현상으로서의 분자의 진동, 생물현상으로서의 유전, 사회현상으로서의 모방은 그 명칭은 다르지만, 이들은 모두 반복이라는 우주의 근본원리의 표현에 지나지 않는다. 그리고 社會學은 사회현상에 있어서 인간의 마음과 마음과의 사이에 현상하는 반복, 즉 모방현상에 관하는 법칙을 구명하는 것이 사회학의 근본방침이다.”라고 말하고 있다.

또한 여러 사회현상은 모두 모방에 환원되는 것이라고 하면서 사회를 現象的으로 정의해서 ‘사회란 모방이다.’라고 단정하고 있다.

새로운 발견, 새로운 사실 등도 모방, 즉 반복의 현상이며, 이들의 바탕에는 반드시 기존의 여러 요소가 있어서 생긴 결과이다. 토의를 한다든지 전쟁이나 경쟁 등의 대립의 현상도 모두 반복현상이며, 모방이다.

다음에 Tarde가 말하고 있는 모방의 법칙에서 하나는 논리적 법칙이고, 또 하나는 초논리적 법칙이다. 모방할 때 兩者擇一을 할 경우 그 판단에 있어서 ‘置換(replacement)’과 ‘重積’의 과정이 있다고 한다. 기존의 것을 모두 버리고 다른 것을 채용하는 과정은 ‘치환’이고, 기존의 것에다 새로 다른 것을 덧붙여 가는 과정을 ‘중적’이라고 한다.

종래의 産業組織形態를 깨끗이 버리고 새로운 산업조직 형태를 채용한다거나 이제까지의 사회조직이나 구조를 파괴해서 새 조직의 건립에 주력하는 등의 과정은 이른바 社會革命으로서 ‘치환’에 속한다.

이에 비해서 종래의 사회조직・사회구조 위에 새로운 제도를 덧붙이거나 政黨이 이제까지의 綱領에 만족치 못해서 새로운 강령을 채용하는 등의 ‘중적’을 보이는 例라고 생각된다.

다음에 이러한 논리적 법칙에 따르는 것과는 달리 권위모방이라든가, 유행모방이라든가, 습관모방이라는 말이 있듯이 단지 권위가 있기 때문에, 낡았기 때문에, 새롭기 때문에, 귀족이기 때문에, 都會的이기 때문에와 같이 그것만의 이유로는 논리적 판단이 따르지 않는 경우가 있다. 이것이 초논리적 법칙에 속한다. 그리고 그는 모방의 법칙에서 주의하여야 할 세 가지의 社會過程에 대해서 다음의 점을 분명히 하고 있다.

① 社會革命：‘치환’의 과정으로서 기존의 것을 급격히 폐지하고, 이를 파괴해서 아주 새로운 것을 건설하려고 할 때 일어나는 것.

② 社會進化：종래의 것에 새로운 것을 덧붙여 가는 ‘중적’의 과정으로서 대단히 조용한 과정이다.

③ 社會進歩：새로운 유행은 연대를 거치면 반드시 습관이 된다. 이 유행이 언제나 습관이 되는 과정이다.

예술의 분야에 있어서의 여러 현상을 이에 부합시켜 보면 흥미있는 결과를 얻을 수가 있을 것이다.

## 2. 模倣과 흉내

예술에 있어서 창조성은 개인의 독창성을 힘차게 밀어내고, 아주 새로운 것을 생각해 내거나 만들어냄으로써 의미를 갖는다는 것은 앞에서 언급이 되었으나, 모방이라는 것은 독창성에는 관계없이 다른 것과 똑같은 것을 반복한다. 이 때 그 자체가 어떠한 의미를 가지고서 이루어지고 있는가를 잘 알고서 이루어진다면 이것은 모방이라고 할 수 있으며, 뜻을 구별하지 않고 그저 표면적인 형식만을 흉내내는 경우는 모방이 아니다.

인간의 사회생활의 근본은 모방이며, 사람은 옛 사람이나 현대인의 모방에 의해서 모두 생각하는 방법이나 행동이 규정되고 있다. 살기 위한 인간의 행동은 모두 모방으로부터 시작되고 있다고도 한다.

새로운 생각도 새로운 기제도 옛 사람의 생각을 발전시킨 것이며, 科學이 累積이라고 하는 것도 이러한 뜻에서이다. 즉 바탕에 앞사람들이 남겨 준 토대가 굳혀져 있기 때문이다. 따라서 모방이 없이는 사회생활이 이루어지지 않으며, 그런 의미에서 모방활동이야말로 가장 기본적인 인간생활의 방법이다. 알맹이가 없는 흉내를 아무리 되풀이하더라도 모방 그 자체는 기술적으로 향상할지 모르나, 진보는 있을 수가 없다.

## 3. 藝術表現과 技術

예술은 참으로 독창성이 강하고 창조활동의 소산인 이상 이에는 色이나 形을 정하기 위한 일정한 객관적 목적 등이 있을 수가 없다. 이에 비하여 기술은 일정한 객관적 목적이 있으며, 이들이 처음부터 규정되므로 그 목적에 도달하는 과정이 연구되어 비로소 목적이 실현되어지는 과정을 거친다.

어느 종류의 형태를 갖춘 작품을 만들어 내려는 예술에 있어서는 기술의 획득은 중요한 의미를 갖지만, 그러나 기술과 예술과는 본질적으로 다르다.

예술에는 처음부터 실현되어야 할 목적이 주어지고 있는 것이 아니다. 끊임없이 솟아오르는 이미지에 의해서 차차로 만들어진다. 따라서 모방이라든가 반복 연습을 한다는 것은 이치에 맞지 않는다. 같은 대상일지라도 어제 본 느낌과 오늘이 같지 않을 것이며, 같은 오늘이라도 오전과 오후가 그 느낌이 다르다. 즉 같은 경험은 다시 되풀이 되지 않는다.

이와 같이 시시각각 같은 느낌으로 볼 수 없는 것이 예술의 예술다운 점이 있는 것으로서, 이 이미지의 시각적 재현에 모방인 기술이 참가하는 것이다.

기술적 성격이 예술을 최종적으로 결정할 수는 없다. 예술은 자연이나 다른 작품을 모방하는 기술은 아니며, 자기의 정신적인 이미지를 자작적으로 형성하는 것이다. 이 內在하는 이미지와 밖으로 재현되는 視覺性이 아주 잘 합쳐지는 경지에까지 실현되기 위하여 예술이라는 모방활동이 최고도로 요구된다.

예술에 있어서 간단하게 모방만 되어진 예술은 그 내용 또한 빈약하다. 위대한 예술, 유닉(unique)한 예술, 이러한 것은 다른 사람의 완전모방을 거절할 것이다. 아무리 발버둥을 쳐도 Bach나 Beethoven은 단 한 사람 뿐인 것이므로 그 시대적 환경을 再來시킬 수는 절대로 불가능한 것이고, 또 그 시대 속에서 燃燒된 先人들의 特殊性의 재생은 무의미에 가깝다.

현재는 현재의 환경에서 출발해서 보다 훌륭한 꿈을 쫓는 길밖에 없다. 이 꿈을 실현하는 수단으로서 과거의 遺産을 발판으로 하는 것은 잘못은 아니다. 모방은 자기를 말하기 위한 語彙를 풍부하게 하기 위한 수단의 하나로서, 즉 발판으로서 의미화 되었을 때 예술교육 속에서 그 有用性을 주장할 수가 있다.

## 參 考 文 獻

- 1) 金濟漢・李達鎬, 『教育心理學』, 法文社, 1982.
- 2) 朴俊熙, 『發達心理學』, 教育科學社, 1970.
- 3) 柳德熙, 『音樂教育論』, 開文社, 1983.
- 4) ———, 『兒童發達과 音樂教育』, 開文社, 1983.
- 5) 李鎮淑, 『心理學 概論』, 乙酉文化社, 1961.
- 6) 辰野千壽, 『教育心理學』, 國土社, 1966.
- 7) 松打康平, 『幼兒教育의 理論』, 小學館, 1970.
- 8) 能見義博, 『行動의 原理』, 誠信書房, 1978.
- 9) Carl Orff and Gunild Keetman, *Music for children*, Vol. I (Mainz: B. Schotts Söhne), 1960.
- 10) Gordon, Edwin *The psychology of music teaching* (Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall, Inc.), 1971.
- 11) Helga, Szabo, *The kodály concept of music education* (Oceanside, N.Y.; Boosey and Hawkes publishers, Inc.), 1969.
- 12) Mursell, J. L., *The psychology of school music teaching* (Silver Burdett Co.), 1931.
- 13) Mussen, P. H., *Child Development and personality* (N. Y., Harper), 1963.
- 14) Piaget, J., *Play dreams and imitation in childhood*. 1951.
- 15) Walter, Arnold, *Carl orff's music for children*, *The instrumentalist*, Vol. XIII (January. 1959).

## **ABSTRACT**

### **A Study on Imitation and Creation in Music Education**

**Prof. Duk Hee Ryoo**

The Importance of creativity lies in the energetic power to push forward the individual's originality and to make the individual think or create something new. On the other hand, imitation is scarcely related to originality, but it imitates or copies other models.

It is imitation when it takes place understanding the meaningful process of imitation itself. However it can not be said imitation when only imitating surface form takes place regardless of the inner meaning.

Man attempts to create music through skillful method learned by individual and social imitation, and also tries to express his own originality in music by means of training his own possibility.

Provided that learning music begins with imitation and later combines with emotional education, self-realization through musical disciplin of creative thinking could lead the way to character building as well as to the ideal music education.