

이 광 미 교수지도
석사학위청구논문

음악적 요소를 도입한
조형교육에 관한 연구

2005

성신여자대학교 교육대학원
교육학과 미술교육전공
구 은 희

음악적 요소를 도입한
조형교육에 관한 연구

이 광 미 교수지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2005년 5월

성신여자대학교 교육대학원

교육학과 미술교육전공

구 은 희

인 준 서

구은희의 석사학위 논문으로 인준함

심사위원 _____ 인

심사위원 _____ 인

심사위원 _____ 인

성신여자대학교 교육대학원

논문개요

무릇 예술이란 미의 창조를 목적으로 한다. 예술은 인간생활의 유기적 과정의 일부이며, 아름다움을 형성하려는 의지와 감정의 표현이라 할 수 있다.

모든 종류의 예술은 미학적 관점에서 볼 때 서로 연관성을 지니고 있다고 할 수 있으며 미술과 음악의 관계도 마찬가지다.

하지만 인간의 감성적 인식능력인 시각적 능력과 청각적 능력이 이루어 놓은 미술과 음악의 관계는 상호 밀접한 관련이 있다하더라도 사용되는 매체의 차이 때문에 일반적으로 미술은 시각적이며 공간적인 예술로, 음악은 청각적이며 시간적인 예술로써 서로 다른 표현방식으로 발전해왔다. 표면적으로 보기에 는 두 예술의 결합이나 조화는 불가능한 시도 같다. 하지만 두 예술은 정신적인 예술의 산물이며, 미학적 관점으로 볼 때 미의 추구라는 동질성을 지니고 있다.

그러므로 미술은 더 이상 시각적인 것에만 머무를 것이 아니라 여러 감각(촉각, 청각 등)을 도입하여 형상의 사실적 재현이 아닌 내면의 본질적 형태를 표현하고, 더욱 주관적이며 내적인 감동을 활성화시켜 자유로운 자기표현의 추구하고 창의적 표현을 해야 할 것이다.

따라서 본 연구에서는 미술에 음악적 요소를 도입한 조형교육의 방향을 제시하여 창의적으로 사고하고, 독창적인 표현능력을 기를 수 있는 계기를 마련하고자 하는데 그 목적이 있다.

그러기위해서 II장에서는 이론적 근거를 제시하여 미술과 음악의 상호관련성을 알아본다.

먼저 음악적 요소(리듬, 선율, 화성)와 회화의 조형적 요소(점, 선, 형태, 색채)에서 나타나는 유사성과 통합가능성을 살펴보았다. 더불어 현대회화에

나타난 음악적 요소를 칸딘스키, 클레의 회화세계와 기타 여러 작가의 작품 속에서 분석, 고찰해봄으로써 현대조형예술의 본질적 성격을 이해하고, 음악적 요소가 어떻게 회화화(繪畵化) 되어 있는가를 살펴보았다. 또한 음악적 표현의 실재를 위해 음악적 요소를 도입한 조형교육의 교육적 가치를 탐구하고, 실제 사례를 살펴본 후 조형교육을 위한 지도방안을 제시해 보았다.

이때 현대미술의 한 경향인 추상회화를 중심으로 하여 지도방안을 제시해 보고자 한다. 추상미술의 개념을 잘 이해하지 못하는 학생들에게 처음부터 음악을 들려주고 시각적으로 표현하기를 지도한다면 음악에 나타나는 감정이나 느낌을 표현하는데 있어 많은 어려움을 느낄 수 있다.

그러므로 선행되는 선에 대한 다양한 표현학습, 감정을 유추해 표현하는 학습, 주제에 알맞은 표현방법과 자유로운 표현기법의 학습을 통해 음악을 듣고 시각적으로 나타내는데 있어 더욱 창의적이고 자유로운 표현을 가능하게 하였다.

음악적 요소를 도입한 조형교육을 통해 예상되는 교육적 기대는 다음과 같다.

첫째, 개인의 생각이나 느낌을 다양한 기법을 통해 자유롭고 창의적으로 표현함으로써 자아표현의 한 방법을 제공할 수 있고

둘째, 소리를 직접 듣고, 손을 움직이는 감각현상의 직접적인 체험으로 학생의 감각능력을 유기적으로 발달시킬 수 있으며

셋째, 여러 가지 감각작용들을 발휘하여 인식을 통합하는 능력을 발달시킬 수 있다고 본다.

목 차

논문개요

I. 서론

1. 연구의 필요성.....1
2. 연구내용 및 방법.....4

II. 음악적 요소에 관한 이론적 근거

1. 음악적 요소의 시각화.....5
 - 1) 리듬(rhythm)적인 요소.....5
 - 2) 선율(melody)적인 요소.....7
 - 3) 화성(harmony)적인 요소.....9
2. 현대미술에 나타난 음악적 요소.....13
 - 1) 칸딘스키(Kandinsky)의 경우.....14
 - 2) 클레(Klee)의 경우.....21
 - 3) 그 밖의 작가들.....29

III. 음악적 표현에 있어서의 실제

1. 음악적 요소를 도입한 조형교육의 가치.....32
2. 음악적 요소를 도입한 실제 사례.....35
3. 음악적 요소를 도입한 조형교육의 지도방안.....40

IV. 결론.....46

참고도판

참고문헌

ABSTRACT

도 판 목 차

- [도 판1] 약보를 점으로 옮겨놓은 것
- [도 판2] ‘청시가 연감’
- [도 판3] 1911년 아르놀트 쇤베이크
- [도 판4] Kandinsky<구성6(Composition 6)>
- [도 판5] Kandinsky<인상5(Impression5)>
- [도 판6] Kandinsky<즉흥10(Improvisation10)>
- [도 판7] Kandinsky<즉흥19(Improvisation19)>
- [도 판8] Kandinsky<즉흥30(Improvisation30)>
- [도 판9] Kandinsky<구성4(Composition4)>
- [도 판10] Kandinsky<구성5(Composition5)>
- [도 판11] Kandinsky<구성7(Composition 7)> 전개과정
- [도 판12] Kandinsky<구성7(Composition 8)>
- [도 판13] Kandinsky<연속>
- [도 판14] Kandinsky<반주가 딸린 중심>
- [도 판15] Klee<노란날개가 있는 아기 예수> 4세 때 그림
- [도 판16] Klee<다섯 자매> 4세 때 그림
- [도 판17] Klee<네 앞의 꽃>
- [도 판18] Klee<꽃다발>
- [도 판19] Klee<섬의 모험에 대한 회상>
- [도 판20] Klee<산업화된 풍경>
- [도 판21] Klee<오르페우스를 위한 정원>
- [도 판22] Klee<거대한 (장미향구)>
- [도 판23] Klee<지저귀는 기계>
- [도 판24] Klee<전원곡: 리듬>

- [도판25] Klee<피렌체의 빌라>
- [도판26] Klee<리듬이 있는 나무풍경>
- [도판27] Klee<회상의 정원>
- [도판28] Klee<철학속의 정원>
- [도판29] Klee<추상나무에 관하여>
- [도판30] Klee<태고의 소리: 검정위의 추상>
- [도판31] Klee<새로운 하모니>
- [도판32] Frank Kupka<두개의 색채에 있어서의 푸가>
- [도판33] Frank Kupka<우주의 봄>
- [도판34] Raoul Dufy<막간>
- [도판35] Raoul Dufy<붉은 바이올린>
- [도판36] Raoul Dufy<드뷔시에게 바침>
- [도판37] Raoul Dufy<바이올린이 있는 정물>
- [도판38] 여섯 가지 감정을 선으로 표현한 그림
- [도판39] 분노의 그림과 기쁨의 그림
- [도판40] 페르균티트 조곡 중 '산의 마왕의 전당에서'의
음악을 들으면서 선으로 그린 유아들의 그림 예
- [도판41] 드뷔시의 '달빛'을 듣고 중학교 2학년 학생들이 그린 그림
- [도판42] 전위음악을 듣고 S고등학교 1학년 학생들이 그린 그림

I. 서 론

1. 연구의 필요성 및 목적

오늘날 예술은 전통적인 주제와 방법을 포함하여 다양한 주제와 양식, 여러 가지 매체를 수용할 수 있는 풍토가 마련되고 있다. 또한 각각의 영역이 독자성을 갖기보다는 영역간의 조화와 통합성을 지향하고 있다.

현대미술에 있어서도 다양한 예술 영역들 간의 장르해체를 통해 조화와 통합의 가능성이 확대되고 있으며 미술과 음악의 관계에서도 두드러지게 나타나고 있다.

인간의 근원적이고 감성적 인식능력인 시각적 능력과 청각적 능력이 이루어 놓은 미술과 음악의 관계는 상호 밀접한 관련이 있다. 하지만 이들이 사용하는 매체의 차이 때문에 일반적으로 미술은 시각적이며 공간적인 예술로, 음악은 청각적이며 시간적인 예술로써 서로 다른 표현방식으로 발전해왔다. 표면적으로 보기에는 두 예술의 결합이나 조화는 불가능한 시도 같다. 그러나 두 예술은 정신적인 예술의 산물이며, 미학적 관점으로 볼 때 미의 추구라는 동질성을 지니고 있다.

이러한 미술과 음악의 관련성은 그리스 시대부터 여러 예술가들에 의해 지속적으로 연구되어 왔던 주제 가운데 하나이다. 음악의 소리를 색채와 연결시킨 철학자 아리스토텔레스(Aristoteles, 384-322 B.C)는 “흰색과 검은색 사이에 있는 다양한 색채들은 음악에서의 음과 같고, 색채와 음은 수직적 비례로 나타낼 수 있다”¹⁾고 보았다. 이러한 사고는 중세와 르네상스 시대에 재론되어 르네상스 시대에는 음악에서 화성학 이론이 발달하여 화성과 색채의 혼합과 유사성이 논의되었다. 또한 광학이 발달한 17세기에 뉴턴(Issac

1) Aristotele, On sense and sensible Objects. P439: John Gage, Color and Culture ;practice and meaning from antiquity to abstraction. thames & hudson,1993, p232 에서 재인용

Newton, 1642-1727)은 화성과 색채의 조화는 둘 다 진동현상과 관련이 있다고 주장하였다.²⁾19세기에 와서는 많은 화가들이 팔레트를 건반악기에 비유하였고, 들라크로와(Delacroix,1798-1863), 모네(Monet, 1840-1926), 반 고흐(Vincent van Gogh, 1853-1890)등도 회화와 음악적 관계의 중요성을 인식하고 자신들의 작품에 반영하고자 하였다. 이렇듯 많은 예술가들이 음악과 회화가 조화될 수 있는 연관성이 있다는 점을 주시하였다.

20세기 들어서면서 그러한 경향은 더욱 활발해 졌고, 결정적으로 추상회화에 있어서 음악은 선구자적인 역할을 담당하였다. 이러한 대표적인 작가로는 칸딘스키와 클레 등이 있다.

즉, 미술은 인간의 잠재의식을 숭상하고 대상적인 것을 멀리함으로써, 감성이나 직관을 중시하고 자연의 객관적 사실을 표현하려는 예술이 아닌 예술가의 주관적 감정을 표현하려는 예술, 즉 내적 필연성을 외부로 해방하려는 예술이 생겨나게 되었다.

그리하여 추상 또는 비대상적 표현방식으로 선과 색의 자율성을 추구하고, 비시각적 요소들(속도, 소음, 소리, 냄새 등)을 표현하려는 경향도 나타나게 되었다. 또한 다다(Dada)이후 다양한 기법들이 출현하게 되며, 이 같은 경향은 과거의 미술이 표현매체나 그것을 다루는 기술에 구속되었던 전통을 뒤집는 것으로서 미술에서 표현기법의 해방을 가져왔다. 이는 현대 미술이 물질이나 기술에 얽매임 없이 자유롭게 조형의식을 표현하려는 현대인의 자유의지의 반영인 것이라 할 수 있다.

이러한 현대미술의 다양한 요구에 부응하여 미술교육에서도 다각화된 미술수업의 필요성이 대두되고 있다. 미술은 더 이상 시각적인 것에만 머무를 것이 아니라 여러 감각(촉각, 청각 등)을 도입하여 형상의 사실적 재현이 아

2) Issac Newton, Opticks(1740),4th end (repr, 1952)

닌 내면의 본질적 형태를 표현해야 하고, 나아가 더욱 주관적이며 내적인 감동을 활성화시켜 자유로운 자기표현의 추구와 창의적 표현을 해야 할 것이다.

창의적 조형교육의 한 방안으로 청각적 이미지를 시각적으로 표현함으로써 미술과 음악을 통합적으로 교육에 활용하는 것은 다소 난해하고 어려울 수 있는 추상미술에 쉽게 접근할 수 있는 방법일 것이다.

따라서 본 연구에서는 미술에 음악적요소를 도입한 조형교육 지도방안을 제시하여 창의적으로 사고하고 독창적인 표현능력을 기를 수 있는 계기를 마련하는데 그 목적이 있다.

2. 연구의 내용 및 방법

본 연구는 연구의 실체를 위한 이론적 고찰을 한 후, 구체적 지도방안을 모색해 보고자 한다. 구체적 연구의 내용과 방법은 다음과 같다.

제Ⅱ장에서는 음악적 요소에 관한 이론적 근거를 제시하여 미술과 음악의 상호관련성을 알아본다.

먼저 음악적 요소(리듬, 선율, 화성)와 회화의 조형적 요소(점, 선, 형태, 색채)에서 나타나는 유사성과 통합가능성을 살펴본다.

더불어 현대회화에 나타난 음악적요소를 칸딘스키, 클레의 회화세계와 그 밖의 몇몇 작가의 작품을 분석, 고찰해보므로써 추상회화의 본질적 성격을 이해하고, 이들 작품 속에서 음악적 요소가 어떻게 회화화(繪畵化)되어 있는가를 살펴본다.

제Ⅲ장에서는 음악적 요소를 도입한 조형교육의 교육적 가치를 탐구하고, 실제 사례를 살펴본 후 그 구체적인 지도방법을 제시하였다.

II. 음악적 요소의 이론적 고찰

1. 음악적 요소의 시각화

음악은 음을 조직적으로 종합함으로써 인간의 정신과 느낌을 표현하는 시간적인 예술이다. 음을 조직적으로 종합하는데 있어서 중심이 되는 제요소는 일반적으로 음의 길이인 리듬(rhythm), 음의 높낮이로 인해 느낄 수 있는 선율(melody), 여러 음이 조화 된 화성(harmony)으로 이루어져있다.

회화에서 인간이 지각 할 수 있는 대표적인 두 가지 요소는 형태를 나타내고 있는 조형적 요소와 색이라고 할 수 있다. 여기서 형태를 나타내고 있는 조형은 인간에게 직접적인 정보를 전달하는 역할에 굉장히 충실하다고 할 수 있다. 반면 색채는 명확하고 직접적인 정보는 아니지만 인간의 감성을 자극하는데 더 큰 역할을 한다.

1) 리듬(rhythm)적인 요소

음을 조직하는데 있어 중심이 되는 제요소들 중 리듬은 가장 본질적인 요소라 할 수 있다. 왜냐하면 선율과 화성을 가지지 않은 음악은 있어도, 리듬이 없는 음악은 존재하지 않기 때문이다. 이러한 의미에서 “태초에 리듬이 있었다.”라고 뷔로가 말한 것처럼 리듬은 음악의 가장 근원적인 요소라 할 수 있다.

음악적 리듬은 하버드 음악사전에서는 “규칙과 불규칙이 강한 얽힘으로 된 모든 느낌”으로 정의하고,³⁾ 엠마누엘은 “음악의 리듬은 지속을 조작하는 것”으로 정의하고 있다.⁴⁾ 이렇듯 리듬의 정의는 여러 가지일 수 있으나 중

3) Willi Apel, Harvard Dictionary of Music, London, Heinemann Educational Books, 1970, p729

4) Paul Creston, Principle of Rhythm, New York: Franco Colombo, p3

합해보면 음(음이 없는 상태인 침도 포함)이 연속적으로 진행할 때 어떤 시간적 질서라고 할 수 있다.

회화에 있어서의 점은 그리는 도구가 화면이라는 물질과 부딪힘으로써 생겨나는 결과이다. 즉 연필, 조각칼, 붓, 바늘 등의 화구가 종이, 나무화면, 석고, 금속 등과 같은 기초평면위에 최초로 부딪히는 것을 말한다.

외적으로 볼 때 점은 최소의 기본 형태로 볼 수 있지만, 이것은 정확한 표현은 아니다. '최소의 형태'가 어떤 것이라고 정확하게 한계 짓는 것은 어려운 일이기 때문이다. 점은 자라날 수도 있고, 면으로 변할 수도 있으며, 눈에 띄지 않게 전체평면을 덮을 수도 있다. 작품제작에 있어서 도구는 이 힘에다가 수많은 상이한 가능성을 제공하고 있는데, 이것이 곧 형태의 크기의 다양성을 낳고 있으며 각기 다르게 울리고 있는 무수히 많은 본질로 형상화되게 한다.

또한 점은 내적으로 가장 간결한 형태이며, 이것은 짧고 확고하게 그리고 재빠르게 생겨난다. 그렇기 때문에 점은 외적인 의미에서나 내적인 의미에서 '회화의 원천적 요소'이며, '특히 그래픽(Graphik)의 원천적 요소'이다. 음악에서의 점은 팀파니 두들기는 소리나 트라이앵글 치는 소리와 같으며, 자연계에서는 딱따구리가 주둥이로 짧게 나무를 두들기는 소리와 같다. 또한 음악에서의 점들은 앞서 말한 팀파니나 트라이앵글 치는 소리이외에도 여러 가지 악기(특히 타악기)에 의해 만들어 질 수 있다. 한편 피아노에서 음은 점을 함께 울리게 하거나 차례차례 연이어 울리게 함으로써 만이 총괄된 콤포지션을 가능하게 할 수 있다.⁵⁾

[도판1]은 악보를 점을 옮겨 놓은 것으로 기보와 점사이의 유사성을 나타낸다.

5) Kandinsky, 차봉희역, 점 선 면, 서울:열화당, 1983, pp20-26

2) 선율(melody)적인 요소

선율은 음악적인 표현과 인간의 감정을 가장 잘 나타내는 요소로서 갖가지 음높이와 길이를 가진 음을 가로로 결합, 형성하는 음의 선적인 연결이다. 화성이 복수음의 동시적(수직적) 결합이라면, 선율은 높이가 다른 음의 계시적(수평적), 단음적 배열이다. 그러나 이와 같은 음의 연속이 음악적인 의미를 갖추기 위해서는 시간적인 질서, 즉 리듬을 포함해야만 한다. 따라서 선율이란 ‘음높이의 선과 리듬이 결합하여 생기는 음운동의 형식’이라 정의할 수 있다.

기하학적으로 생각할 때 선은 눈에 보이지 않는 본질이다. 이것은 점이 움직여 나간 흔적, 다시 말해 점이 만들어낸 소산이다. 또한 선은 ‘무수한 점들의 연속’이라 정의할 수 있고, 선이 역동적이라는 점을 의식할 수 있다.

조형예술의 표현요소로서의 선의 의미를 살펴보면, 선이라 함은 하나하나의 객체와 객체를 연결시키거나 그들의 배치에서 생기는 상상의 선과 선자체로서 감정과 표정을 지닌, 즉 인간적 감동을 표현하는 조형요소의 하나이다. 선은 감정을 지닌 ‘하나의 선’이다.⁶⁾ 선을 긋는 데는 어떤 행동이 따라야 하기 때문에 하나의 선은 ‘행위성’, 다시 말해 운동성을 내포하고 있다. 또한 표현적인 하나의 선은 방향, 정위, 운동감 등의 에너지를 갖는다.⁷⁾

이러한 선의 특징은 그 종류 또는 선의 방향과 운동에 따라 각기 다른 성격을 가지고 있어 미술에서는 작가가 의도하는 것에 따라 구체적으로, 또는 추상적으로 다양하게 표현되고 있다. 선은 시각적 특징과 사물 표현에 윤곽을 나타내는 경제적인 수단이지만 한편 그 자체의 자율적 성격으로 여러 가지 미적 즐거움을 표현하는 능력을 가진다. 다시 말하면 직선, 곡선, 무기적 선, 유기적 선, 입체적 선, 소극적 선 등에서 우리는 인간의 감정을 수반

6) ‘하나의 선’은 ‘일반적인 선’, 즉 형을 이루고 있는 부분적인 선이나 설명적인 선과는 차이가 있다. 하나의 선은 표현적인 특수한 선을 의미한다.

7) 김춘일, 박남희, 조형의 기초와 분석, 서울, 미진사, 1991, P25

하는 활력적 리듬을 얻을 수 있고 또 선의 민첩, 확실, 단순, 여성적, 남성적, 가혹, 엄중, 위엄 등의 특성이 심리적 게슈탈트(Gestalt)⁸⁾로 표상된다.

선은 선 자체만으로 인간의 내면세계를 상징적으로 암시하기에 충분하다.

음악적 선도 점들로부터 유기적으로 자라난다. 대부분의 악기들은 선의 성격을 갖고 있으며, 상이한 악기들의 고유한 음높이는 선의 폭과 일치한다. 즉, 바이올린, 플루트, 피콜로에서는 매우 가느다란 선이 생겨나며 비올라, 클라리넷은 좀더 굵은 선을 제공한다. 우리는 저음의 악기를 거쳐 점점 더 폭이 넓은 선에, 즉 콘트라베이스나 튜바의 가장 낮은 소리까지 도달 할 수 있다.

선은 그 폭 뿐만 아니라 색조에서도 상이한 악기들이 지닌 그 다양다색한 유형의 여러 음에 의해 생겨나고 있다. 피아노를 점의 악기로 본다면, 마찬가지로 파이프 오르간은 전형적인 선의 악기라 할 수 있다.

음악에 있어서 선은 가장 풍부한 표현수단을 제공하고 있다고 할 수 있으며, 회화에서와 마찬가지로 시간적, 공간적으로 작용하고 있다.

피아니시모(pianissimo)에서 포르티시모(fortissimo)에 이르기까지의 음의 강도는 증가하거나 감소하고 있는 선의 예리함 내지는 농담의 정도로 표현될 수 있다. 손으로 현악기의 활을 누르는 압력은 그림을 그릴 때의 연필은 누르는 손의 압력과 완전히 일치한다. 특히 흥미 있고 특이한 사실은, 오늘날 통상적인 모든 음악적, 그래픽적표현(악보)은 점과 선의 다양한 콤비네이션에 지나지 않는다는 점이다. 여기서 시간의 점(음표머리)의 색채(흰색과 검은색으로 제한되고 있지만)와 음표의 꼬리(선)의 수에서 알아볼 수 있다. 마찬가지로 음의 고저도 선적으로 측정되며, 이때 5개의 수평선이 기본 바탕을 이루게 된다. 복잡하기 짝이 없는 청각적 울림의 현상을 분명한 언어로

8) '온전한 전체형상'을 의미한다. 관찰자는 자기의 지각의 완결에 도달하려고 항상 최대한의 단순성을 찾는다. 모든 심리적 현상은 가장 단순하고, 가장 균형되고, 가장 규칙적인 체제에 향하고자 한다는 것이다. R. Arnheim, 미술과 시지각, 김춘일 역, 서울, 기린원, 1954, p49

우리 눈에 전달하고 있는 이 표현수단이 지닌 단순성과 간결성은 많은 가르침을 주고 있다.⁹⁾

3) 화성(harmony)적인 요소

harmony란 일반적으로 성질이 다른 두개 이상의 요소 또는 부분이 서로 다른 차이점을 갖고 대립하면서도 어우러져 전체적으로 통일된 인상을 주는 것을 말한다. 좁은 의미로는 음악에서 이른바 ‘화성’으로써 음의 동시적 결합에 있어서의 협화적 관계인 화음을 의미한다.

하모니의 어원적 요소는 그리스시대 음악에서 쓰여진 용어 ‘harmonia’로써 미적 통일의 원리에서 유래하고 있다.¹⁰⁾ harmonia는 본래 적합이라는 의미였다고 하며, 질서 잡힌 음의 연결, 즉 음계를 의미했다. 높이가 다른 음들의 동시적인 울림을 가리키며, 따라서 ‘화음’과 동의어로 보는 경우도 있으나 엄밀하게 말하면 음악의 흐름에 있어 두 개 이상의 음이 동시에 울릴 때 이를 화음이라 하고, 두 개 이상의 화음이 수평적으로 연결됐을 때 이를 화성이라 한다. 그러므로 화성은 화음에 시간적 요소인 리듬이 보태진 복합물이다. 순수한 단선율로 나타나지 않는 음악이라면 두 개 이상의 음의 동시적인 진행이 화성을 형성한다.

예술작품에서의 하모니는 화면의 전체적인 질서를 잡아주는 역할을 한다. 주관의 쪽에서 보면 감각적인내용이 다른 것들이 서로 어울린 감정으로 성립하지만, 대상쪽에서 보면 미적형식의 하나가된다. 이때 화면을 구성하는 형태는 인간에게 직접적인 정보를 전달하는 역할에 굉장히 충실하다고 할 수 있는 반면 색채는 명확하고 직접적인 정보는 아니지만 인간의 감성을 자극하는데 더 큰 역할을 한다고 할 수 있다.

색채는 음악에서의 음색과 같은 작용하며 화면에서 분위기를 만들어낸다.

9) Kandinsky, 前掲書, 1983, pp87-89

10) 심홍, 조형형태론, 김인권역, 미진사, 1986, p212

19세기에 들어서며 과학과 경제의 발전은 예술을 인간 내면의 내적 표현을 이끌어 그 창조의 주체를 인간에 맞추게 한 계기를 마련하였다. 그리하여 미술에 있어서는 대상을 재현하는 모방의 단계를 벗어나 회화상의 독립을 추구하게 되었다. 이러한 과정에서 미술은 어떤 대상을 모사하지 않더라도 충분한 작가의 내적 감동을 전달시킬 수 있는 음악적인 상태를 추구하였다.

회화의 조형요소 가운데 가장 음악적인 요소는 색채이며 이것은 그 색채가 갖는 분위기이다.¹¹⁾ 19세기 화가들이 형태를 위하여 자기들의 미술을 조각과 건축의 차원에서 고려하는 것을 포기하고 마침내 음악에서 그 표준을 구하게 된 것은 바로 색채의 위력을 의식하면서부터였다.¹²⁾

20세기에 들어오면서 색의 힘에 대한 위력을 인식하게 된 미술은 음악과의 관계를 명확히 하였다. 20세기 미술에서 색과 음악과의 연관성이 현저히 강조된 까닭은 색이 물체의 속성에서 벗어나 독립적인 힘으로써 표현되기 시작하였고, 그로 인해 심리적 효과를 유발 시켰기 때문이다.¹³⁾

19세기의 학자 월터 페이터(Walter Pater 1834-1894)는 “모든 예술은 항상 음악의 상태를 동경한다.”라고 하였다. 페이터의 이 같은 주장은 1913년 아폴리네르(Apollinaire)가 <입체주의 화가들>이라는 글에서 “새로운 예술의 길이 열리었다. 그 새로운 예술은 종래의 관념들에서의 회화에 대해, 마치 문학에 대한 음악과 같은 것이 될 것이다.”¹⁴⁾라고 주장한 것과 맥이 이어지고 있으며 현대미술의 성격을 그대로 반영하고 있다. 이 같은 미술의 현대성은 자연을 눈으로 보지 않고 마음으로 보며 그렇게 함으로써 자신의 심정을 표현하고자 했던 들라크르와에서 비롯되고 있다. “색에 음악성을 찾을 수 있어야만 바로 회화의 현대성을 감지하게 될 것이다.” 라고 말한 고갱을

11) Langer.S.K, 예술이란 무엇인가, 이승훈역, 서울, 고려문화논서, 1983, p20

12) 르네 위그, 예술과 영혼, 김화영역, 서울, 열화당, 1979,p194

13) 임영방, 현대미술의 이해, 서울, 서울대학교 출판부, 1985, p118

14) 임영방, 前掲書, p202

보더라도 들라크르와의 회화가 현대미술의 기본성을 제시해 주었음을 알 수 있다. 들라크르와는 “나는 음악을 듣고 있을 때 색, 음향, 그리고 향기사이의 유사함과 친밀한 결합을 발견한다. 색은 눈으로 듣는 음악이며 음부와 같이 배합되어 그 조화는 음악이상으로 감동을 자아낼 수 있다.”라고 하며 회화를 음악적 영역의 세계에 속한 것으로 보고 색채에서 음악성을 강조하고 있다.¹⁵⁾ 색채에 대한 관심은 그의 예술이 정신을 반영하고, 주관적인 문제를 다루었던 만큼, 이것을 표현할 수 있는 방법이 음악과 색채였음을 말해준다.

이러한 사고는 인상주의회화까지 영향을 미쳤다. 인상주의 회화이념을 가장 철저하게 구현한 화가는 모네(Monet, 1840-1926)였다. 클레망소(Clemancea)나 드니 루아르(Denis Rouart)를 비롯한 미술사가들은 모네의 회화를 “단지 반사광의 환영만을 간직하려는 일종의 회화적 음악”이라고 보고 있다.¹⁶⁾ 모네의 회화에서 빛은 절대적이었고 동시에 색채는 자율적이었다. 또한 색채는 빛과 일치가 됨으로써 상호관계가 이루어지는 것이며 빛에 그 색채를 부여하고, 빛은 색채에 광채를 주는 것이었다. 모네의 작품세계는 “나는 새가 노래하듯이 그린을 그린다.”는 그의 말처럼 감각적인 자신의 회화를 사유세계와는 별도로 단정한 것이었고 이는 ‘회화는 음악적 영역의 세계’라는 들라크르와의 회화관과 생각을 같이한다.¹⁷⁾

인상주의 회화는 색채의 변화와 빛의 분위기를 중요시하여 구성에 치중하는 것이 아니라 분위기를 창조함으로써 음악과 비교될 수 있는 방법을 전개하였다.

고흐는 채색의 다채로움을 인상파의 영향으로 알게 되었다. 그러나 외부의 세계를 시각적인 현상으로서의 색, 또는 물리적인 면에서 보는 색이라는 점

15) 임영방, 前掲書, p203

16) 현대미술대전집, 금성출판사, 1975, p162

17) 임영방, 前掲書 1985, p81

에서 인상파와는 관점을 달리한다. 즉 그가 표출하고자 했던 세계는 슬픔, 두려운, 기쁨, 절망 등의 여러 정서의 색으로 물들여진 인간의 깊은 마음의 세계였다. 색이 고희에게 있어서 마음의 상태를 표출시켜주는 길과 수단이었음을 그의 서한집의 기술을 통해서 알 수 있다. “나는 색을 생각해 볼 때 그 안에 무엇인가 있다고 본다. 두 사람의 사랑을 두 가지 보조색으로 결합하여 그 대칭성과 색조의 신비스러운 진동으로 나타낼 수 있다. 희망은 별로써 표현하고 사랑의 열정은 석양의 빛과 같이 표현한다.....옛날의 후광이 영원성을 상징하듯이 나는 나의사랑을 그 무엇인지 알 수 없는 영원한 색과 함께 그리고 싶다. 빛으로 그 무엇이 반영된다면 그것이 바로 색의 진동이 아닐까?”¹⁸⁾ 고희의 내면적인 상징으로서의 색채는 포비즘 미학의 출현을 촉진시켰고, 이 단계에 이르러 색채는 현실의 구체성을 실현하는 형식으로서가 아닌 주관적 감정의 표현매체로서의 지위를 확보하게 되었다.

미술에 있어서의 색채와 음악의 연관성은 들라크르와에 와서, 그리고 인상주의로 오게 되면서 주관적이고 내적인 감정을 색으로서 전달할 수 있음을 보여주었다. 색채의 음악성은 현대사회에서 중요한 위치를 차지하게 되었고 추상미술의 태동을 보여준 칸딘스키나, 클레 등으로 이어져 두 예술간의 활발한 교감을 형성하게 되는 추상미술의 형태를 보여주게 된다.

18) 임영방, 前掲書,P125

2. 현대미술에 나타난 음악적 요소

19세기 말부터 20세기 초에 이르는 기간 동안 유럽미술은 일대의 전환기를 맞이 하였다. 이 시대에는 예술가들의 관심이 보다 정신적인 가치로 향하게 되면서 예술현상은 현실세계의 재현에서 예술 그 자체의 내면적인 법칙의 추구로 전개되어 나갔다.

19세기 주관을 거부하였던 사실주의는 자체의 빈곤을 초래하였으며, 결국은 과학적이라고 자칭하며 외광에 의한 자연을 표현하던 인상주의가 나타나게 되었다. 이후 세잔느(Paul Cezanne, 1839-1906)를 비롯한 몇몇의 화가들에 의해 회화는 화면자체를 순수하고 조형적으로 구성해 나가는 이론, 즉 실제의 구조적 추구와 감각실현의 방향으로 나갔다. 또한 고흐와 고갱을 비롯한 화가들에 의해서는 색채를 통한 내면적 정서의 회화적 표현이 시작되어 주관적인 색채만으로 표면화하는 방법이 모색되기 시작하였으며, 이것은 후에 추상회화를 낳는 계기가 되었다. 한편 세잔느의 순수조형에서 출발한 입체주의는 자연을 철저히 분석하고 해부하여 새로운 차원에서 대상을 재구성하는 데까지 이르렀으나 이러한 추상성에도 불구하고 대상을 버리지 못하고 있었다.

이에 반해 추상주의는 순수한 조형요소인 점, 선, 면, 색채, 형만으로 표현하여 과거의 고정관념에서 벗어나 화면의 자율성을 성취하게끔 하였다. 추상주의는 자연주의적인 모든 구체성을 배제한 조형양식으로서 인간의 정신의 비가시적 세계에 바탕을 두고 거기서 상징적 형상을 끄집어내어 색채나 기호로 표현하려는 충동을 중요시 하였다.

이러한 추상회화가 태동하는데 있어 음악은 선구자적인 역할은 담당하게 된다. 회화와 음악과의 관계를 브리옹은 “추상회화는 무엇보다도 음악에 가깝다. 왜냐하면 , 우선 그 구도가 흔히 음악리듬과 분명히 유사한 리듬을 구

성하고 있기 때문이다.”라고 추상회화의 음악성을 밝히고 있다.¹⁹⁾

이시기에 많은 화가들은 그림을 교향곡으로 생각 하였는데, 이러한 사실은 작품의 제목에서 우선 알 수 있다. 칸딘스키(Wassily Kandinsky, 1866-1944)의 <스케르췌 scherzo: 활기차고 경쾌하게>, 루돌프바우어(Rudolf Bauer)의 <알레그로 Allegro:급속하게>, 베라르<M.Berad)의 <평균율의 클라비앵 Clavecin bien tempere>등이 그 예이다. 이렇듯 음악주의자들은 음악의 작곡과 통하는 구도방법을 추구하여 음악을 듣고 있는 상태와 흡사한 상태를 만들려고 하였다.

본 연구자는 20세기 추상미술에서 음악을 미술에 끌어 들인 많은 작가들이 있지만, 그중 특히 두 예술 간에 내적교감을 추구한 칸딘스키와 클레(Paul Klee, 1879-1940)의 작품세계를 중심으로 음악적 요소의 실례를 소개하고자한다.

1) 칸딘스키의 회화에 나타난 음악적 요소

칸딘스키는 1866년 12월 4일 모스크바에서 태어났다. 그는 클레와 같은 정도의 음악적 가정환경은 아니었지만²⁰⁾어려서부터 피아노를 배웠고, 학창시절에는 첼로를 연주하는 것을, 파리와 뮌헨시기에는 하모늄(harmonium)을 치는 것을 좋아하였다.

칸딘스키가 회화와 음악의 연결을 시도하는데 있어서 공감각적인(synesthetic) 지각현상은 큰 요인으로 작용하였다. 이러한 공감각적인 지각이라는 개념은 비단 칸딘스키만의 독창적인 생각은 아니였으며, 당대의 많은 예술가들이 예술 간의 결합을 더욱 강화시키기 위하여 받아들인 개념이었다. 공감각적인 체험에서는 시각인상들이 저절로 청각체험으로 변한다.

칸딘스키에게는 색채는 내적인 소리를 가지는 살아있는 힘이였다. 그래서

19) 임영방, 미술의 길, 1985, p229

20) 페터 안젤름 리틀, 칸딘스키, 박정기역, 서울,한길사, 1998, p88

그는 내적으로 음악이 충만한 상태에서 그림을 그리고 색을 칠하려 하였으며, 색자체로 내면적인 영혼의 음악을 표현하기 위해서 자연을 재현하는 것을 포기했다. 이 과정에서 그는 색을 칠하는 과정을 청각체험들과 일치시켰다.

“...한획 한획 주걱을 가지고 줄을 긋고 캔버스에 얼룩을 칠하면 그것들이 노래하게 하였다. 나에게 모스크바의 저녁연주회가 들리고, 눈앞에는 강렬한 색채로 가득 찬, 그림자들 속에서 깊이 울리는 뮌헨 사람들의 빛의 분위기의 음계가 나타났다. 그러나 나는 항상 깊은 실망감에 빠진다. 나의 색채는 여리고 천박하여 모든 습작들은 자연의 힘을 붙잡는데 실패하는 하나의 성과 없는 노력처럼 보인다.”라고 하였다. 또한 “나는 종종 화필이 강한 의지로 살아있는 색의 조각들을 찢어 내면서 음악적인 소리를 내는 것 같은 생각이 들었다. 나는 가끔 시간의 소리와 혼합되는 색의 ‘씩씩거리는’ 소리는 들었다. 그것은 하나의 사건이었다.”라고 묘사하였다.²¹⁾

이러한 공감각적인 지각능력은 그가 음악과 회화를 결합시키는 과정에서 자극제가 되었고 추상회화로 변천해 나가는 데에도 중요한 역할을 하였다.

이밖에도 그의 1913년 <회고록(Ruckblicke)>에 기록되어 있는 네 가지 경험은 후에 그의 작업세계에 많은 영향을 미쳤다.

샹트 페테르부르크 시의 에르미타즈(Hermitage) 미술관에서 대학생 칸딘스키는 렘브란트(Rembrandt)의 그림에서 ‘빛과 어둠의 위대한 분할’을 보고 깊은 감동을 하였고, 후에 밝고 어두운 부분을 순차적으로 경험한다는 의미에서 시간적인 요소가 회화와 관련이 있음을 깨닫게 되었다.

그리고 블로다 여행 중에는 목각품으로 뒤덮인 나무집들이 칸딘스키를 매혹시켰는데, 그는 <회고록>에서 “마침내 방 안으로 들어섰을 때 나는 사방에서 회화에, 그러니까 내가 그 안으로 들어갔던 그 회화에 둘러싸여 있음을 느꼈다.”라고 기록하고 있다.²²⁾

21) franysepp wurtenberger. malerei und musik(frankfurt am main galerie beitrage zur kunstgeschichte)1979,p151

또 다른 두 가지 체험들은 그에게 가장 지속적으로 감명을 주었다. 칸딘스키는 “그것은 모스크바에서의 프랑스 인상주의 전시회(모네의 <짚가리>)와 궁정극장에서의 바그너(Wilhelm Richard Wagner, 1813-1883)의 악극상영(로엔그린 Lohengrin)이었다.”라고 기록하고 있다. 계속해서 “...나는 짚가리를 알아볼 수 없었다. 이처럼 알아볼 수 없다는 것은 나에게 불쾌하고 괴로운 일이었다...나는 어렵듯이 대상이라는 것이 이 그림에 빠져있다고 느꼈다. 그리고 놀라고 당황하면서, 이 그림이 감동적일 뿐만 아니라 또한 기억 속에 지워버릴 수 없이 각인 되어 언제나 전혀 뜻밖에 마지막 상세한 부분에 이르기까지 눈앞에 어른거린다는 것을 알아챘다.....” 모네의 <짚가리>의 연작 중에 나온 작품 앞에서의 느낀 감정의 진술은 색채와 형태에 의한 조형적 원리의 가능성을 예감하고 있다. 즉, 궁극적으로 회화에 대상이 없어도 된다는 관념의 기초가 되었을 것임을 알 수 있다.

또한 “<로엔그린>²³⁾은 나에게 이 모스크바를 완벽하게 실현하고 있는 것처럼 보였다. ...나는 나의 모든 색채들을 정신 속에서 보았다. 그것들은 내 눈앞에 있었다.그러나 나에게 전적으로 확실해진 것은, 예술은 내가 생각했던 것보다 훨씬 더 강력한 것이며, 다른 한편으로는 회화는 음악이 보유하는 것과 같은 힘을 개발 할 수 있다는 것이었다.”라고 기술한다. 그는 <로엔그린>을 통해 한편으로는 공감각적인 경험을 하였고, 다른 한편으로는 복합감각적인 현상을 경험하였다.²⁴⁾ 다시 말해, 음악을 들으며 색채를 보

22) 안젤름 리틀, 前掲書, p26

23) 바그너의 3막 오페라. 작곡자 자신이 대본을 직접 썼다. 1850년 바이마르 궁정극장에서 초연했다. 극의 내용은 독일과 북유럽의 전쟁을 소재로 하고 그것에 실재하는 하인리히 왕을 등장시켜 교묘하게 엮은 것으로 바그너의 작품 중 가장 유명하다.

24) 공간각적 현상과 복합감각적 현상을 구별하는 일은 중요하다, 전자는 한 감각기관의 반응들이 다른 한 감각기관의 자극에 의해 환기되는 것에 관한 것이다. 예를 들면, 색채를 관찰할 때 소리를 듣거나 또는 반대로 소리를 들을 때 색채를 보는 것이다. 후자의 경우는 감각의 고양을 위해서 들, 예를 들면 음악과 색채 등이 함께 작용하는 것에 관한 것이다. 칸딘스키의 공감각적인 재능이 실제로 얼마나 넓게 영향을 미쳤는지는 평가하기 어렵다. 어쨌든 그에게는 공감각적인 현상들과 복합감각적인 현상들이 서로 연관을 가졌다.

게 되고 여러 가지 예술이 하나로 융합되는 악극을 보면서 바그너가 대중화 시킨 총체적 예술작품의 개념의 영향을 받게 되었다.²⁵⁾

이처럼 여러 경험들과 그의 공감각적인 성향은 회화와 음악을 관련시키게 되는 요인이 되며, 더불어 당시 음악가들과의 교류관계 또한 중요한 요인으로 작용하게 된다.

칸딘스키는 신예술가협회(New Artist's Association)의 활동과 청기사 연감의 제작을 하는 과정에서 당대의 음악가들과 많은 교류를 가졌다.

신예술가 협회는 칸딘스키의 비약적인 발전을 수용하지 못하였고, 결국 칸딘스키는 신예술가협회를 탈퇴하고 '청기사 편집진'이라는 이름으로 또 다른 협회를 형성하였다. '청시가 연감'[도판2]은 미술, 시, 음악분야의 작품뿐만 아니라 에세이도 포함하였다.

1911년은 칸딘스키에게 회화와 음악의 결합에 있어서 중요한해였다. 청기사 연감을 통해 두개의 에세이 '형태에 관하여(On the question of form)'와 '무대구성에 관하여(On stage composition)'를 집필하고 여러 음악가들의 이론을 접하였다. 또한 이때 쇤베르크와의 교우관계가 시작되기 시작하였다.

1911년 1월 그는 처음 오스트리아 음악가 아놀드 쇤베르크를 알게 되었고, 그들은 서로의 예술적인 목표가 상당히 유사함을 발견하게 되었다.

1911년에 칸딘스키가 그린<인상3 (Impression III)>은 칸딘스키가 1911년 1월 참석하였던 쇤베르크의 연주회와 관련이 있다고 여겨진다.

칸딘스키는 특히 쇤베르크의 음악이론 중에서 '12음 기법'의 '무조성(atonality)'에 관심을 가졌다. 쇤베르크 이전의 음악이 음의 조화를 추구한 것이었다면, 쇤베르크는 이러한 전통적인 조성을 완전히 부정하고 12개의

25) 바그너는 자신의 악극에서 다양한 예술들을 서로 융합하는 것을 대중화시켰다. 그는 자신의 악극이 대중들의 영혼을 새롭게 하고 순환된 기독교정신으로 활력을 불어넣는 예술의 종교적인 작업이라고 믿었다. 바그너의 저서와 악극들은 1890년대 말에서 20세기 초에 극장을 종교적인 각성을 위한 방편으로 관심을 가지게 만드는데 불씨가 되었다.

음을 똑같은 중요성을 부여하면서 작곡하였다. 그 결과 이전의 음악과 달리 전통적인 하모니가 사라지게 되었고, 12음을 수평적 수직적 역행적으로 배열하면서 작곡함으로써 새로운 음악적 공간감을 만들었으며, 또한 주제와 부주제의 구분이 없고 처음과 끝을 알 수 없는 음악을 만들어냈다.

칸딘스키는 쇤베르크의 음악에서 정신의 내면적 질서를 나타내는 무조성의 개념에 동의하면서, 자신의 회화에서의 부조화를 나타내는 것에 대해 <형태에 관하여>에서“...‘무질서’란 외적형태의 규칙성이나 질서가 아니라, 내면적인 적합함의 느낌에 의한 규칙성과 질서이다. 여기서 내적인 범위들은 외적인 범위를 대치해야만 한다는 한계를 설명해야한다. 이러한 한계들은 계속적으로 확장되어 계시를 위한 길을 연다.”라고 언급하고 있다.

그는 이러한 ‘무질서’의 개념을 추상회화에 나타내려했고, 이러한 그의 생각은<구성6(Composition VI)[도판4]에서도 잘 나타나있다. 이 그림에서는 색과 형태가 복잡하게 혼합되어 주제와 부주제를 구별하기 힘들다. 그리고 자연이나 사물을 재현한 것이 아니었다. 또한 다양한 색채들이 융합되어 있어 형태를 구분하기 힘들다.

역시 1911년에 발간된 <예술에 있어 정신적인 것에 관하여>에서는 그가 음악과 미술 등의 서로 다른 예술분야를 어떻게 결합시키려 하였는지에 대해 언급하고 있다. 이 책은 크게 서문, 일반론과 회화론이라는 두개의 본론, 그리고 결론으로 이루어져있다.

일반론의 마지막 부분에서는 당대의 예술이 비자연적인 것이고, 추상적이고, 내적인 것을 점차 추구해 가고 있다고 말한다. 또한 예술가들은 예술을 이루는 요소들의 정신적인 가치에 대해 숙고하게 되며 이것이 바로 예술가들의 특권이라고 말한다. 이러한 경향에 따라 그는 자연스럽게 한 예술 요소를 다른 예술의 요소와 비교한다. 여기서 그는 추상회화를 추구하는 과정에서 음악과 연관시키게 되는 동기를 밝히고 있다.

“ 전통적인 회화에 비해 음악은 직접적이 표현, 또한 정신적인 것을 직접 표상화하는데 적합할 것이다. 음악은 자연현상의 표현을 위해서가 아니라 예술가의 영혼의 삶을 표현하는 방법으로써 음악적인 소리의 자립적인 생명을 창조하기위해 자신의 수단을 사용한다. 음악가가 한 마리의 닭울음소리를 사용하지 않고서도 해돋이에 대한 자신의 느낌을 재생할 수 있듯이, 화가도 자신이 느낀 아침에 대한 인상을 표현하기위한 순수 회화적인 수단을 지니고 있다. 음악이 자연으로부터 완전히 해방되어있듯이, 회화역시 자연으로부터 해방되어야만 하며, 리듬, 반복, 음색, 가락과 같은 음악의 요소들이 구상화의 매개체로 사용되어지는 것처럼, 회화도 음악과 유사한 예술이 되어야한다.”²⁶⁾

이렇듯 칸딘스키는 회화에서도 추상화를 통해 음악의 추상적인 본질을 실현해야한다고 주장한다.

또한 두 번째 본문인 회화론에서는 음악과 현대회화의 밀접한 관련성에 대해 이야기하고 색채와 형태를 가지고 회회적인 작곡을 할 수 있다고 주장한다. 더불어 회화에서의 색은 음악의 음조와 같다고 말하며 둘을 직접적으로 병치시켰다.

마지막 결론부에서는 1911년에서 1914년 사이에 그가 그렸던 그림의 구조와 제목들에 대해 몇 가지로 분류하여 소개하고 있다. 그는 자신의 회화의 구조적 경향에 대해 이렇게 설명한다.

“이 책에 첨가한 여덟 개의 도판의 형태적인 경향은 대개 두개의 주요 그룹에서 나누어지고 있다. 첫째, 분명하게 나타나는 단순한 형태에 종속되는 단순한 구성으로서, 나는 이것을 ‘선율적 구성’이라 부른다. 둘째, 복합적인 구성으로서, 분명하거나 또는 은폐된 주요형태에 종속된 다수의 형태들로 이루어지다. 이 주요한 형태를 찾아내는 것이 곁으로는 매우 힘들어 보이지만,

26) Kandinsky, 예술에 있어 정신적인 것에 관하여, 권영필역, 1979, p47

이로써 내적 토대는 특별히 강한 음향을 획득한다. 이 복잡화된 구성을 나는 ‘교향학적 구성’이라 부른다. 이 두 가지 주요 그룹사이에는 다양한 과도기적 형태들이 있는데, 전체적으로 전개과정은 음악과 매우유사하다.”²⁷⁾

칸딘스키는 또한 새로운 교향악적 구성에 대한 예로 세장의 그림을 제시하고 있다. 첫 번째는 ‘외적 자연’에서 얻은 직접적인 인상으로서, 이 외적자연은 소묘적이고 색채적인 형식으로 표현한다. 이러한 그림을 <인상(Impression)>[도판5]이라 부른다. 두 번째는 내면적 성격의 과정은 주로 무의식적으로 표현하거나, 대부분 갑작스럽게 표현하는 것이다. 그러므로 이 두 번째 것은 ‘내면적 자연’에서 생겨난 인상이란 할 수 있는데 이런 종류를 <즉흥(Improvisation)>[도판6-8]이라 부른다. 세 번째는 유사한 방법에 의해(그러나 특히 천천히) 그의 내부에서 형성되고 있는 표현인데, 이것을 최초의 구성대로 천천히 치밀하게 실험하고 완성하는 것이다. 이 방법에 의한 그림을 <구성(Composition)>[도판9-12]이라 부른다. ²⁸⁾

이와 같이 <예술에 있어 정신적인 것에 관하여>에는 칸딘스키회화가 추상화 경향을 띄게 된 이론적 토대와, 음악과 회화를 연결시키는 동기와 과정들이 드러나 있다.

칸딘스키는 음악을 수단으로 하여 정신적인세계를 신비적이고 추상적인 방식으로 표현하려 하였다. 즉, 정신의 내적인 일관성과 조화가 추상적인 외적인 불균형을 통하여 나타날 수 있다고 생각하고 이를 위해 음악의 추상적 본질을 회화 속으로 끌어들이고자 하였다.

27) Kandinsky, 前掲書, p134

28) Kandinsky, 前掲書 , p141

2) 파울 클레 회화에 나타난 음악적 요소

파울 클레는 1879년 12월 28일 스위스 베른(Berne)에서 가까운 뮌헨부흐 제에서 출생하여 그곳에서 성장했다. 클레의 집안은 음악가 집안이었고 이런 음악적 분위기 속에서 자란 그는 자연스럽게 음악과 접할 수 있는 기회가 많았다.

클레의 음악적 재능은 뛰어났다. 11살에 이미 숙련된 바이올리니스트가 되었고 스위스 베른 시 교향악단의 비상근 단원으로 활동하였다.

그는 미술에서도 일찍부터 재능이 나타났다. 그림을 그리기 좋아하던 클레는 4살 때부터 본격적으로 그림을 시작하였는데, 보통아이들 이라면 무의미한 선을 긋고 단순한 형상을 그릴 나이에 클레는 하나의 완전한 작품을 묘사할 수 있었다. 그의 많은 작품소재는 자연으로부터 비롯되었는데 어린시절에 그렸던 1889년 작품인 <네 잎의 꽃>[도판17], <꽃다발>[도판18]을 보더라도 이미 이때부터 식물에 관한 주제로 꽃이나 나무를 연필과 수채로 드로잉 하여 표현한 것을 알 수 있다. 1886년에 베른에 있는 초등학교에 입학하여 중학교 과정을 거쳐 1898년 까지 베른의 인문학교에서 교육을 받으며 이곳에서 미술사와 해부학을 배웠다.

그림을 그리면서도 음악에 대한 클레의 열정은 식지 않았다. 1896년 무렵 클레의 노트에서 중요한 의미를 가진 낙서를 볼 수 있는데, 수학 노트에는 바그너의 오페라 로엔그린의 등장인물인 10세기 전반 브라반트의 왕녀 엘자(Elsa)가 노래하고 있는 모습이 그려져 있었다. 또 다른 예로 인문학교의 마지막 학년이었던 1898년 클레는 베토벤(L.V.Beethoven,1770-1827)의 운명 교향곡의 첫마디의 늘림표 위에 베토벤의 눈을 그림으로써 유머러스한 베토벤의 눈과 음악부호인 늘림표를 시각적으로 비교하고 있다.²⁹⁾ 음악부호를 얼굴의 감정적이 묘사와 동일시하는 것은 흥미롭고 기발한 것이었고 클레의

29) 정금희, 음악과 자연이 준 색채교향곡 파울클레, 서울, 도서출판재원, 2001, p17

향후 활동을 짐작해 볼 수 있는 중요한 단서이다. 이 기록은 그의 예술에 대한 내용을 암시하고 있으며, 음악이라는 청각적인 예술을 시각적 예술로 표현한, 특징적인 클레 회화의 시작이라 할 수 있다. 클레에게 있어 회화는 음악과 미술을 결합시켜 시각적인 예술로 표현하는 것이었다. 음악에 대한 끝없는 관심은 그가 독창적인 예술세계를 펼쳐나갈 수 있도록 하는 결정적인 계기가 되었다.

클레의 예술이 형성되는데 있어 객관적이고 분석적인 입체주의의 양식을 빌린 들로네(Robert Delaunay, 1885-1941)와 주관적인 감정을 추구하면서 내적 욕구를 해방하려는 칸딘스키는 많은 영감을 주었다. 더불어 독일의 고전주의 문학가이며 자연주의 연구가인 괴테(J.W.Goethe, 1749-1832)와 어렸을 때부터 재능이 뛰어났던 모차르트(W.A.Mozart, 1756-1791)의 영향은 거의 절대적이었다.

음악에 대해 뛰어난 재능을 갖고 있었던 클레는 당대 유명한 작곡가들의 음악을 듣고 음악과 회화의 다양한 일반적인 법칙을 발견하고자 노력했다. 그는 특히 모차르트의 음악을 즐겨들었으며 모차르트의 오페라를 소재로 한 작품도 많이 그렸다. 소재뿐만 아니라 구성의 방법에 있어서도 클레는 모차르트의 작곡방법을 따르고 있다.

모차르트는 하나의 주제단위를 가지고 작곡을 시작한다. 이 주제는 처음부분에서 나타나서 곡이 진행되면 분열되어 그것으로부터 파생된 모티브들은 풍부한 대위를 이루면서 하나의 단위로 연주된다. 이 과정에서 자연스럽게 주선율은 숨겨진다. 클레가 회화를 구성하는 방법도 이와 유사하다. 그는 음악에서 주선율에 상응하는 하나의 조형적 단위를 설정하여 도치, 모방, 순환 등의 18세기 다성음악의 방법으로 회화를 구성하였다.

클레의 작품에서는 음악에서의 대위법을 회화에 적용하려는 지속적이고 다양한 시도가 나타난다.

먼저 그의 작품을 이해하기 위해 음악에서의 대위법의 개념을 간략하게 살펴보고자 한다.

중세 초까지는 하나의 선율로 하나의 곡이 이루어지는 ‘단성음악(monomophony)’이 음악의 주된 형태였으나, 9세기에서 13세기에 ‘오르가눔(organum)’³⁰⁾이라 불리는 최초의 다성음악 형태가 나타난다. 단성음악은 단순하고 수평적 특징을 보이는 반면, 오르가눔은 수직적이며 부피감이 있는 장식적인 특징을 나타낸다.

한곡이 두개이상의 선율로 구성된 것을 다성이라 하는데 다성음악에서 악곡을 구성하는 각 선율을 성부라고 하며 각각의 성부가 주제를 가지면서 독립적으로 발전한다. 다성음악은 대위라는 기법으로 작곡되는데 대위의 연구는 원근화법의 연구에 비교되기도 하였다. 두 가지 모두 르네상스 시대에 이루어진 중요한 진전으로 입체적인 사과의 반영이었다.

대위란 점과 점, 선율과 선율의 학문으로 화성이 음악을 수직적으로 고찰하는 것과 반대로 대위법에서는 음악을 수평적으로 고찰한다. 대위의 기본을 둔 다성음악의 황금시대는 15세기부터 시작되었다. 대위와 다성의 이론은 1725년 폭스(Johann Josef Fux, 1660-1741)의 논문 <Grdus ad Parnassum>에서 성문화되었고 그 교수방법이 확립되었다. ³¹⁾대위로 완성된 다성음악의 기본적 성격은 ‘모방’과 ‘반복’, ‘대조’이다. 이는 하나의 성부를 다른 성부에서 어떠한 방법으로든지 재현하는 것을 말한다. 2성대위를 칭하는 ‘캐논’이라는 일종의 돌림노래 형식은 2성부로 후속성부가 앞서가는 성부를 뒤따라가면서 모방하는 것이다.

클레는 선에 대한 연구를 많이 하였고 선을 가장 기본적인 모티브로 생각하여 유희적인 양상으로 그렸으며, 가는 선에 의한 운동과 시간의 역할을

30) 단성음악인 그레고리 성가 선율에 하나 또는 그 이상의 대성부를 부가한 다성악곡

31) Alfred Mann , The Study of Counterpoint from Johann Joseph Fux's Gradus ad Parnassum, London, 1965, p7

적절하게 사용하여 내면세계를 표현하고자 했다. 비평가 중원우개(中原佑介)에 의하면 클레의 선은 형태의 기록 수단이 아니라 화면 그 자체를 생성시키는 힘으로서 존재하고 있다.³²⁾

클레는 선과 음악을 연결시키는 방식에 있어서 시간적인 요소인 리듬을 중요시하였으며, 회화에서의 시간성을 선적인 다성회화를 통해 도입하려고 했다. 즉 선 자체와 음악적 요소들을 직접적으로 연결시키기 보다는 한 평면 위에 병렬적으로 그려진 선이 대위법적 음악에서 3성부 4성부의 음이 동시에 울리는 것과 같이 회화평면 내에서 병렬적으로 그려놓은 선들이 동시적인 시간성을 가진다고 생각했던 것이다. 클레는 이처럼 시간성을 대위법음악의 구조자체를 선을 통해 나타내려고 했다.

1920년에 제작된<섬의 모험에 대한 회상>[도판19]과 <산업화된 풍경>[도판20]은 클레가 음악을 테마로 하여 제작한 작품이다. <섬의 모험에 대한 회상>은 바닷가 근처 언덕 위에 있는 집과 화면 전경에 무엇인지 알 수 없는 형상이 보인다. 현악기를 왜곡시킨 이미지는 음악적 분위기를 풍긴다. 후경에는 더욱 리듬을 타는 곡선과 그 아래 두개의 수평선에 그어진 것이 보이는데 음표를 연상하게 한다. <산업화된 풍경>은 급격하게 변화되는 사회적 현상에 대한 민감한 반응으로 해석할 수 있다. 언뜻 보기에는 공장과 기계가 돌아가고 있는 듯 하지만 묘사된 소재들을 자세히 보면 화면의 오른쪽에는 의미 없는 두 글자 A와 T, 화살표, 심장모양 등의 거미줄 같은 선들로 연결되어 있다. 화면의 왼편 윗부분은 하프 모양과 계단의 층계가 역시 음의 높이를 연상시킨다. 몇 줄의 선들 사이에 음표들이 나열된 것처럼 보이고 음의 높낮이에 따라 선의 흐름의 변화를 주고 있다.

클레는 바우하우스에서 강의할 때 학생들에게 이론적인 개념을 이해시키는 데 선과 색채를 음악의 음과 같이 적용함으로써 다성적인 회화세계를 펼쳐

32) 정금희, 前掲書, p11

보였다.

그러한 예로 그가 바이마르 첫 번째 강연에서, 바하의 <바이올린 첼발로를 위한 소나타 6번 G장조>중에서 아다지오의 처음 몇 개의 악절을 회화적인 언어로 바꾸는 작업을 통해 보여준다. 여기서 클레는 이러한 회화적인 다이어그램을 회화적인 리듬과 선적인 역동성을 양적으로 나타내는데 사용하였다. 음의 높이와 소리의 장단에 따라 선의 두께와 길이를 달리하여 표현하고 있다. 하나의 선을 또 다른 하나의 선과 연결시키는 문제에 대해서는 대위법적인 원칙을 적용시켰다.

그는 선에 대한 표현력에 대해 <교육적 스케치북(Padagogische Skizzenbuch)>에서 언급하고 있는데, 그 내용은 점에 운동이 주어지면 선이 되고, 선이 또 다른 선과 함께 대위법적인 관계를 이룬다는 것이다. 클레는 선적인 구조에서, 풍부한 역동적인 선을 만들어내기 위해 그 안에 악보 같은 '구조적인 창 체계'를 집어넣었다.<피렌체 빌라>[도판25]나 <전원곡: 리듬>[도판24]에서 병렬적이고 수평적인 선들 사이로 집어넣은 작은 조각형태의 다양한 어휘들이 있는데, 이것은 악보에서 음표들과 같은 율동적인 형태를 가지고 일정한 간격으로 반복된다. 이러한 단순한 형태들은 다양화되고 확장될 수 있으나, 더 커다랗고 복잡한 형태를 만들기 위해 재배열로 거꾸로 뒤집히고 거울처럼 반사하여 이미지의 확장을 가져온다. 이러한 기법은 푸가³³⁾에서 음을 모방, 반복, 대조하는 것을 연상시키며, 선에 대위법적인 요소를 적용해 보려는 시도로 보인다.

클레에게 있어서 선과 명암은 음의 고저나 지속과 같은 양으로 나타낼 수 있는 것인 반면에, 색채는 양을 나타낼 수 없는 비이성적인 것이었다.

그는 선을 가지고 자연스럽게 구성된 다성적인 리듬을 그리는 것에 만족하

33) 푸가는 2성 이상의 다성 악곡에 있어서 하나 또는 그이상의 주제를 각기 다른 성부에서 이어받는 악곡으로서 여기에 관여하고 있는 모든 성부는 똑같은 비중을 차지한다. 여기서 가장 중요한 문제는 주제의문제로서 보편적으로 푸가는 하나의주제가 여러 유사 주제로 동시에 전개되면서 각각이 독립적으로 발전하여 하나의 악곡을 이룬다.

지 않았으며, 색채가 ‘단선율’에서 한 차원 높은 ‘다성적 회화’로 질적인 비약을 성취하기에 적합하다고 생각하였다.

클레는 세잔느를 통해 색채의 중요성을 인식한 후, 1911년부터 1913년 까지 3년 동안 색채를 어떻게 작품에 도입할 것인가를 연구했다. 이시기에 그는 칸딘스키가 조직한 <청기사>그룹에 가담하기도 했다. 또한 들로네를 통하여 프랑스에서 발생한 입체주의를 접하기도 했는데, 1913년에 입체파에 대한 탐구를 통해 그는 하나의 개념을 정립하였다. 입체파회화에서 음영이 교차된다는 사실은 클레가 음악과 회화를 조화시켜 표현하는데 있어서 확고한 기초를 마련하는데 도움을 주었다. 즉, 그는 회화에서 음영의 교차와 음악의 가장 내적인 요소이며 기초인 리듬과의 유추를 생각해낸 것이다.³⁴⁾

클레는 칸딘스키의 자유롭고 즉흥적인 색채와 들로네의 동시주의 이론에 입각하여 빛에 의해 변화하는 색채에 관심을 보였고 이러한 영향으로 추상경향의 작품을 보이기 시작했다.

또한 1914년 아프리카 튀니지를 여행하며 색채의 중요성을 인식하고 직사각형과 여러 형태의 사각형이 조각조각 모여져 잔잔한 리듬감을 주는 수채화들은 제작하였다.

클레의 색채는 한마디로 ‘총체적인 캐논’이라는 용어로 정리될 수 있다. 이것은 삼원색과 이차적인 색 사이에 연속적으로 순환하는 색의 변화를 회전하는 유기체로 해석하는 색채들의 연관성에 관한 개념이다. 색채가 변화하면서 움직이는 것들을 정확하게 계산하고 차별화시키기 위해, 그는 수평적으로 나열된 구조적이고 개별적인 선위에 수채물감을 덧칠하는 방법을 도입하였다. [도판27]에서 보는 바와 같이 색채는 감산혼합법으로 칠하여 점점 어두운 톤으로 변해간다.

클레의 예술형성에 미친 많은 사람들 중 하나는 피테이다.

34) 정금희, 前掲書, 2001, p49

괴테는 음악을 인간이 창조한 가장 이상적인 예술로 생각하였고, 음악과 회화는 하나의 보편적인 형식 속에 속하며 두 예술은 동일한 하나의 법칙으로 완성될 수 있다고 보았다. 괴테의 저서 <색채론>에 따르면 ‘색채와 음은 직접적으로 비교할 수 없으나, 둘은 하나의 보편적인 형식에 속하고 둘 다 비록 각각이지만 하나의 더 높은 법칙으로부터 유래한다.’³⁵⁾라는 글을 통해 회화화 음악의 보편적인 형식에 대해 언급하고 있다. 괴테는 이 저서에서 색채조화의 기본 법칙을 설명하였다.

괴테의 이론에 영향을 받은 클레는 색사각형 유형의 작품을 제작하였다. 괴테는 색채론에서 교육적 목적으로 색사각형 배열을 사용하였는데, 클레 역시 바우하우스 교수로 재직할 때 후진들에게 지도할 것을 목표로 색사각형 그림을 체계화하였다. 괴테는 프리즘의 색채 현상 관찰을 통해서 결정적 분리, 대립, 차별 현상들이 나타남을 알게 되었고, 색채를 만들어 내기위해서 하나의 경계가 필요하다고 인식하였다. 그 결과가 줄무늬나 바둑판무늬, 원 등의 색채구성이었고 색사각형은 그것 중의 하나였다. 그러나 클레는 색채를 단순한 색의 나열이나 흐름으로 파악하지 않았다. 음악에 몰두했었던 그는 색채조화에 의해서 음악에서의 음과 같은 단위로 사각형을 만들었고 사각형만이 그의 음악적 추상회화의 기초가 된다. 클레의 사각형은 단순한 조형언어가 아니라 의도적인 음악적 의미가 담겨있다. 1925년 제작한 <철학속의 정원>[도판28]과 <추상나무에 관하여>[도판29]는 장기관 모양의 색사각형으로 구성되어 클레의 색채이론을 잘 보여주고 있을 뿐만 아니라, 색의 리듬, 빛과 어둠 속에서 나타날 수 있는 독립적인 구조를 형성하고 있다.

클레는 오랫동안 학생들에게 거울의 반사원리로 구성을 하면 회화적인 구조에 활력을 가져다준다고 가르쳐 왔다.

대위법을 변환시킨 기법으로 제작한 1936년도 작품 <새로운 하모니>[도판

35) 페터 안젤름 리틀, 前掲書 ,p11

31]는 색사각형으로 구성된 마지막 작품이다. 제목을 통해 색채와 음악의 관련성을 은유적으로 제시하여 조화 혹은 소리와 같은 단어들을 연상하게 한다. 이작품은 클레가 모차르트의 전통적인 음악을 뛰어넘는 현대적인 새로움을 가미하여 그린 것으로 20세기 음악, 특히 쇤베르크의 ‘12음계’무조음악과 유사하다는 평을 받고 있다. 클레는 12계 음계의 음악에서 발전되는 주제의 결합원칙을 색사각형에 적용하고 있고 왼편의 12색조를 오른쪽에다 자리바꿈 하였다. 단순하고 압축적이며, 일시적인 12음계음의 특성은 이 작품과 매우 유사하다.

또한 그는 다성적 회화에 관련한 제목을 사용함으로써 그의 회화에서 다양한 회화적인 요소들과 양식적인 고안물들에 의해서 만들어진 소리에 주의를 기울였다. 예를 들어 그는 <빨간색의 푸가(Fugue in red,1921)>에서 제목이 암시하듯 색채와 푸가기법을 연결시키고 있는데, 색조의 강도를 다양하게 함으로써 시간적인 요소를 시각화하였다. 하나의 푸가적 주제의 발전은 색채의 발전에 상응하는 것이었다. 즉, 그는 다양한 형태로 표현된 여러 개의 성부가 있는 캐논과 같은 유형을 다양한 빨간색의 톤을 여러 개 교차시킴으로써 표현하였다.

이렇듯 클레가 음악의 대위법적인 구조를 회화에 적용시킴으로써 선과 색을 사용한 시간성이 도입된 , 음악보다 한 차원 높은 다성적 회화를 나타내 고자 지속적으로 노력해왔음을 알 수 있다.

3) 그 밖의 작가들

대위법적인 회화의 개념을 연결시키려는 시도는 오르피스트³⁶⁾와 동시주의자³⁷⁾의 사상에서 나타났다. 쿠프카(Frank Kupka)는 1912년에 살롱 도톤느(Salon d'Automne)에서 <두개의 색채에 있어서의 푸가(Fugue a deux couleur)>[도판32]를 전시하였다. 이 작품은 제목에서 암시하듯이 비가시적인 창조의 음악과 연관되며, 적색과 청색, 흑색과 백색의 기존의 대비가 이루는 대위법적인 아라베스크로 표현된다.³⁸⁾ 그는 “...나는 시각과 청각사이에서 무엇인가를 발견 할 수 있고, 바하가 음악에서 행해왔던 것같이 푸가를 색채로 만들 수 있다고 믿는다.”³⁹⁾라고 말하였다.

또한 맥도날드 라이트(Stantion Macdonald Wright)는 “사람들은 내가 회화에서 다성음악의 특징을 나타내기 위해 노력했음을 볼 수 있다.”라고 말하였으며, 이러한 방식은 1910년에서 1911년경에 독일화가들인 마르크, 막케(August Mack), 칸딘스키에게 영향을 주었고, 마르크가 그린<바이올린과 피아노를 위한 소나티네(Sonatine fur geige und klavier, 1913)에서도 나타난다.

이렇듯 음악적인 구조를 이미지로 바꾸는데 관심을 가진 여러 화가들이 있었고 1920년대 초기에 바우하우스에도 이러한 경향은 만연하게 나타났다. 이러한 사실은 바우하우스 총장인 발터 그로피우스가 1922년 중반“구조의 형식들로서의 대위법”이라는 강의를 철저히 교육을 하였고,⁴⁰⁾교수였던 오스카

36) 20세기 프랑스 회화의 한 경향. 아폴리네르가 1910-14년경 로버트 들로네의 작품에 나타난 큐비즘의 새로운 전개를 보고 이렇게 불렀다. 큐비즘 초기의 엄격한 구성을 이어받으면서도 미래파의 다이내미즘을 포괄하여 원색을 시적 음악적으로 구사하였다. 들로네, 레제, 피카비아 뒤상 등이 여기 포함된다.

37) 색이 형태와 내용모두에 기초를 제공한다고 보는 이론을 주장함. 파리에서 러셀(Morgan Russell)과 맥도날드 라이트(Stantion Macdonald Wright)등이 주창하였고 추상적인 형태로 색채의 리듬을 강조함.

38) 멜 구딩, 추상미술, 정무정 역, 열화당, 2003

39) Frank Kupka, "Orphism-Latest of the Painting cults" The New York Times(oct,19,1913)

40) M.Franconico, walter gropous and the creation of the bauhaus in weimar, urbana, 1971, p246

슐레머(Oskar Schlemmer, 1889-1943)가 1930년대의 한 강의에서 “바우하우스의 선생시절에 나는 예술에서 법칙을 찾아내기 위해 노력해왔다. 부분적으로 이러한 노력은 피테가 음악에서 이미 발견되어 왔던바와 같은 조화대위법위 법칙을 미술 속에서 찾고 같은 수준에 도달하려 하였던 희망으로부터 유래한 것이었다.”고 말한 것으로도 알 수 있다. 41)

또한 바우하우스의 학생이었던 노이게보렌는 바하가 작곡한 E장조 푸가의 악조에 기초하여 <운율의 조각적인 묘사>라는 작품을 만들었다. 노이게보렌을 “음악의 시간적이고 공간적인 차원을 들을 수 있을 뿐만 아니라, 또한 볼 수도 있기를 희망하며, 일반적인 음악의 악보의 방법을 사용하는 것보다 더 명백하게 그것을 볼 수 있기를 원한다고 말하였다.42)

이와 같이 칸딘스키와 클레 이외에도 동시대 같은 생각을 가지고 회화와 음악적 요소를 결합시키려는 경향의 많은 작가들이 있었고 라울 뒤피(Raoul dufy,1877-1953) 또한 그러한 작가 중 하나이다.

음악에 관한 주제는 뒤피의 다양한 작업에 리듬을 불어넣었다. 음악가에 대한 연구나 악기연구, 심포니오케스트라, 혹은 민중관현악단, 그가 특별한 애착을 가지도 있던 위대한 작곡가들에 대한 찬가들이 그의 작품에 소재가 됐다.

유년시절 르아브르에서 음악적 환경이 음악과 작곡가들에 대한 그의 애정을 키웠다. 1937년경부터 회화와 음악을 결합시킬 필요성을 느끼고, 소리의 울림과 등가적 가치를 가지는 조형미술을 연구하기 시작하였다.

그의 생의 마지막 10년은 위대한 작곡가들(바흐, 모차르트, 드뷔시)에 대한 예찬을 클라이막스를 장식한다. 이 시기의 작품들은 제한된 채색에 의해 이전 작품들과 구분되며, 그의 후기 작품들에서 그가 색채의 보색과 대비를

41) Painters of the bauhaus, catalogue of marborough galley, london, 1962, p75

42) Karin V. Maur(ed), vom klang der bilder, 1985, p35

점차 포기하고 있음이 드러난다. 바로 이 무렵 뒤피는 신학을 공부했다. 그 후 그의 작품들은 간혹 몇 가지 색조를 단속적으로 사용하는 단색조, 즉 ‘색조화법’ 쪽으로 기울게 된다. 표현적이고 구성적인 색채의 탁월함과 뛰어난 필법은 <바흐에게 바침>과 <드뷔시에게 바침>[도판36]에 훌륭하게 결합되었다. 43)

이 작품들은 <바이올린이 있는 정물>[도판37]과 더불어 기법과 구성상의 조화를 보여준다. 그의 후기작품속에서 특징적 주제가 된 바이올린은 <바이올린이 있는 정물>에서 피아노와 악조사이에 자리를 당당하게 차지하고 있다. 이 작품에서 바이올린은 강렬한 변주를 이루는 붉은 색 바탕위에 아라베스크 꽃무늬들이 선율처럼 퍼져나가고 있는 구성의 중심에 위치에 있는데, 바이올린의 투명하고 긴 검은색터치가 흰색의 빛과 연결되고 있다.

43) Dora Perrez-Tibi, Jean Forneris, Dufy, 서울, 창해, 2001, PP56-57

Ⅲ. 음악적 표현에 있어서의 실제

1. 음악적 요소를 도입한 조형교육의 교육적 가치

현대사회가 자연의 순환을 파괴하고 역행시키면서 산업기술을 발달시키고 거대한 시장경제구조를 만든 목적은 인간의 행복이었다. 그러나 자연 파괴의 결과는 인간 환경의 파괴였다. 문제는 이러한 외적인 자연의 파괴로 인한 위기보다 산업기술사회에 팽배한 인간의 사물화 및 몰 주관성이다. 이러한 현대의 대중사회 속에 섞여 평준화된 인간에게 가장 큰 문제는 자아상실이다.

예술은 음악의 방법, 또는 미술의 방법 등으로 자아를 표현하는 가능성을 가지고 있으며, 인간에게 획일화보다 개성의 표현을 중심으로 강조하고, 개성 있는 표현은 개인 간의 차별과 더불어 문화의 다양성을 촉진시킨다. 그리고 예술은 인간의 감정에만 관계하는 것이 아니라 이성과 감성의 통합적인 작용이다. 또한 인간의 조화로운 발달에 의미심장하게 기여하며, 인간의 균형 있는 삶을 추구하는데 무엇보다 중요한 역할을 한다.⁴⁴⁾

이러한 예술의 기능은 예술교육에도 적용된다. 그러므로 예술교육은 현대사회의 위기와 교육의 문제점들에 대한 하나의 대안으로 작용될 수 있을 것이다. 예술교육은 표현활동을 통해 나를 나타내고, 나타낸 나를 이해하는 자아의식의 형성 활동이다. 더 나아가 독창성을 지향하는 교육, 이성적 사고와 감성적 체험이 함께 작용하는 교육이라 할 수 있다.

예술교육에 있어서 감각능력은 기본적인 중요한 요소이다. 예술은 첫째, 보고 들음으로써 둘째, 감각을 통해 수용된 내용들을 감지함으로써 셋째, 상

44) 유네스코가 예술진흥책의 일환으로 제시한 예술의 기능 중 표현으로서 예술의 기능과, 통합으로서 예술의 기능 . UNESCO, The Arts and Man, Paris, 1969

상력을 통해 표출하는 작업이다. 그럼으로 감각작용은 예술의 대부분을 차지한다고 할 수 있다.

어린이는 신나는 음악에 자신의 감정을 손짓이나 몸짓으로 나타낸다. 이렇듯 내면의 감정은 무슨 식으로든 밖으로 나타나려고 한다. 표현의 기능은 감정을 나타냄으로써 표출자 자신은 감정해소의 카타르시스를 얻고, 다른 이들은 표출자의 내면상태를 이해하는데 있다.

예술의 본질과 기능역시 감정표출에 있지만 예술적 의도와 형식이 내포되어야 한다. 즉, 표현활동은 어떤 고유한 표출의도를 가짐과 동시에 이를 형태화할 수 있어야 한다. 감정의 표출과 형태화 노력은 상호 긴밀한 관계를 가지고 함께 작용하는 것이다. 이러한 내면의 감정을 예술적 의도를 가지고 시간적, 공간적으로 형태화 시킨 것이 바로 미술이다.

다양한 예술분야 중 하나인 미술은 앞서 언급한 예술의 기능을 내포하고 있다. 따라서 미술을 교육하는 것은 학습자에게 자아표현의 한 방법을 제공하는 것이며, 인간의 조화로운 발달에 기여하는 것이다. 특히 현대조형예술은 지성적, 감성적 감동을 일으킬 수 있는 상징적인 추상표현을 통해 인간의 무의식적 세계를 추구해 간다. 그리하여 추상 또는 비대상적 표현방식으로 선과 색의 자율성을 추구하게 되고, 비시각적 요소들을 표현하려는 경향이 나타나게 되었다.

이러한 현대조형예술의 다양한 요구에 부응하여 미술은 더 이상 시각적인 것에만 머무를 것이 아니라 여러 감각(촉각, 청각 등)을 도입하여 형상의 사실적 재현보다는 내면의 본질적 형태를 표현해야 하고, 나아가 더욱 주관적이며 내적인 감동을 활성화시켜 자유로운 자기표현의 추구하고 창의적 표현을 해야 할 것이다.

미술과 음악은 공통적으로 정신적이고 감각적인 표현의 분야라 할 수 있다. 음악에서는 음의 질서, 음색, 선율 등의 시간적인 표현요소가 포함되어

있는데 이런 요소들은 미술의 공간적 표현요소와 유사한 특징을 지니고 있다고 볼 수 있다.

음은 본질적으로 추상적인 속성을 지니고 있다. 음은 아무런 형태도 없으며, 그 차제는 어떠한 뜻도 지니고 있지 않고 일단 울리고 나면 사라진다. 이러한 음의 추상적인 속성은 우리 내면에 풍부한 감정을 불러 넣을 수 있는 좋은 소재가 될 수 있다.

인간의 기본적인 감각기능 중 하나는 듣는 것이고 음악에서 듣는 것은 특히 중요한 역할을 한다. 리히터(Ch.Richter)는 듣는 기능에 대한 자신의 입장을 “듣는 것은 음악에서 다양한 형태를 취한다. 듣는 것은 작곡상의 문제와 그 풀이를 이해하고 같이 생각하는 것이다. 듣는 것은 역사적 상황, 인간적인 상태, 희망 또는 좌절의 경험이다. 듣는 것은 명상하는 것으로서 다시 말하자면 음악이 암시하는 것을 나타내는 수단이다.”라고 설명하였다.⁴⁵⁾ 인간은 음악을 올바르게 들었을 때, 인간 내면의 세계에서는 음악적 형성을 하는 과정에서 창조성과 생동적인 표현력이 전개된다. 음악의 음소리가 청각기관을 거쳐 우리에게 감지될 때, 감지된 내용을 이해하는 과정이 따르고 이어 자기 스스로 표현하는 단계에 이른다.

음악을 시각적으로 표현한다는 것은 직접 볼 수 없는 음의 세계를 색과 형태의 공간으로 바꾸어 시각화함을 말한다. 즉, 음악가는 새벽을 알리는 닭 울음소리를 사용하지 않고서도 해돋이에 대한 자신의 느낌을 음악으로 표현할 수 있듯이 미술가도 음악에서 느껴지는 리듬, 반복, 음색, 가락과 같은 요소들을 악기를 전혀 사용하지 않고도 그 느낌을 표현할 수 있는 것이다.

음악적 요소를 시각적으로 표현함으로써 미술과 음악을 통합적으로 교육에 활용하는 것은 학생의 전인적 성숙을 돕는 것으로 매우 가치 있는 일이라 하겠다. 또한 이 같은 통합적 경험을 통해 학생들의 조형적 창의성과 인지

45) 고경환, 예술교육의 역사와 이론, 학지사, 2003, pp201-202

발달을 도울 수 있다. 즉, 음악적 감수성을 바탕으로 색의 변화, 형태와 모양의 다양성, 질감과 재료 등에 대해 인식하는 것은 창작활동에 중요한 역할로서 인지발달에 도움을 주며, 자신의 정서를 자연스럽게 표출하도록 함으로써 성숙한 감정표현 및 정서발달을 돕는다고 본다.

2. 음악적 요소를 표현한 사례

음악은 음을 재료로 하여 인간의 사상과 감정을 표현하는 예술이다. 회화나 조각이 공간적인 예술인데 반해 음악은 한정된 시간 안에서 소리로 나타내야만 되는 시간적 예술이다.

회화와 음악을 비교해 본다면 시간은 화면에 해당될 것이고, 음은 점에 비교될 수 있다. 점이 움직여서 선이 되듯이 음이 움직여서 멜로디가 된다. 또한 미술에서의 색채는 음 빛깔에 해당되며 색채의 농도는 썸여림에 비할 수 있다.⁴⁶⁾ 이렇듯 두 예술은 상호관련성을 지니고 있음으로 음악적 요소를 시각적으로 표현하는 것은 가능한 일일 것이다.

음악적 요소를 도입한 표현활동에 관한 실례를 살펴보고 음악적 요소가 어떻게 미술에 나타나고 있는지를 알아보하고자한다.

음악은 인간의 기본적 감각 능력인 청각능력을 통해 수용되고, 감지되면서 어떤 감정을 느끼게 된다. 이것은 감정에 대한 경험을 재생하여 이미지화하는 과정이다.

음악을 듣고 형성된 내면의 감정표현을 이끌어내 이미지화 시키기 위해서는 감정의 개념에 대한 이해가 필요하다. 그러므로 먼저 감정을 유추하여 선으로 표현한 사례를 살펴본 후 음악을 듣고 표현한 사례들을 살펴보고자한다.

46) 김을곤, 음악의 해설과 감상기법, 신서적출판, 2001, p17

□ 감정을 유추하여 선으로 표현하기

화남	괴로움	무서움
신남	편안함	사랑스러움

[도판38] 여섯 가지 감정을 선으로 표현한 것⁴⁷⁾

[도판38]은 여섯 가지의 감정을 각각 선으로 표현한 그림의 예이다.

느낌이 다른 여섯 개의 낱말이 제시되면 아이는 낱말에 대한 이미지를 생각한 후 표현했다. 예를 들어 ‘화남’의 경우는 무척 화가 났던 경험을 떠올리며 그림을 그린 것이고, ‘편안함’은 잔디밭에 누워 파란하늘을 한가로이 떠가는 흰 구름을 바라볼 때의 느낌을 가지고 그린 것이다.

이때 재료는 모두 연필을 사용하여 도화지에 표현하였는데, 여섯 개의 그림 중 ‘화남’이 가장 진하게 표현됐고, ‘편안함’이 가장 연하게 표현되었다.

또한 위쪽에 있는 그림들(화남, 괴로움, 무서움)은 전체적으로 직선이 많이 나타나며, 아래쪽의 그림들(신남, 편안함, 사랑스러움)보다 진하게 그려져 있으며, 거칠고 날카롭게 그려져 있다. 그리고 아래쪽 그림들은 곡선이 많고, 위쪽그림보다 부드럽게 표현되어졌다. 즉, 비슷한 느낌의 단어들은 선으로 표현함에 있어서도 서로 비슷한 분위기로 나타났다. 따라서 느낌이 다르면 표현되는 그림도 다르다는 것을 알 수 있다.

47) 서울교육대학원 미술교육연구회, 야! 미술이 보인다, 도서출판 예경, 1997, p197



[도판39] 분노의 그림과 기쁨의 그림⁴⁸⁾

[도판39]는 분노의 감정과 기쁨의 감정을 유추하여 그린그림의 예이다. 왼쪽그림은 어린아이가 화가 난 상태인 ‘분노’의 감정을 가지고 두세 가지 색을 선택하여 표현한 것이고, 오른쪽그림은 매우기분이 좋은 ‘기쁨’의 감정을 가지고 표현한 그림이다. 두 그림은 색의 선택에서 차이가 남을 알 수 있다. ‘분노’의 느낌을 가지고 색을 골랐을 때, 이 어린이는 검은색과 빨강을 골랐고, ‘기쁨’의 느낌을 가지고 색을 골랐을 때는 하늘색과 분홍색을 골랐다.

앞서 제시된 [도판38]과 [도판39]를 보면 느낌에 따라 선이나 색이 다르게 표현됨을 알 수 있으며, 따라서 그림을 그릴 때 가지는 느낌에 따라 그려지는 그림도 다르다는 것을 알 수 있다.

□ 음악을 듣고 시각적으로 표현하기

<<미술과 음악의 통합 활동 사례>>⁴⁹⁾

활동: 그리그의 ‘페르귄트 조곡 중 <산의 마왕의 전당에서>’의 느낌을

48) 서울교육대학원 미술교육연구회, 前掲書, 1997, p198

49) 안재신, 김혜숙, 안경식, 김소향, 이옥주, 정수진, 구성주의이론에 기초한 유아 음악교육, 서울, 교육과학사, 2002, pp149-150

선으로 표현하기

활동목적: 음악에 대한 느낌과 생각을 선으로 표현할 수 있다.

대상연령: 4세-5세

필요한 자료: '페르퀀트 조곡'CD, CD플레이어, 그림도구와 종이

활동방법:

1) 본 활동

(1) 도입

음악을 들으면서 음악의 느낌을 선이나 그림으로 표현해 보자고 격려한다. “음악을 들으면서 그 느낌을 선으로 그려보자”

(2) 전개

음악을 틀어주고 유아들은 음악을 들으면서 음악에 대한 느낌을 선이나 그림으로 표현한다.

(3) 마무리

유아들이 표현한 그림들을 다른 유아들에게 보여주며 이야기를 나눈 후 벽면에 전시하여 감상한다.

“어떤 생각을 하면서 그렸니?” “이 그림은 무엇과 비슷하니?”

2) 확장활동

음악을 듣고 선 이외에 그림으로 표현할 수 있고 개별 그림이 아닌 협동그림으로 표현할 수 있다.

<만 3세, 만 4세, 만 5세>[도판40] 페르퀀트 조곡 중 '산의 마왕의 전당에서'의 음악을 들으면서 선으로 그린 유아들의 그림 예

이 활동은 유아들에게 음악의 느낌을 그림으로 표현하도록 하는 활동이다. 실제 활동과정에서 유아들은 이미 사전에 악절들은 이해하는 많은 활동들을 경험하였기 때문에 음악의 악절이 선으로 잘 표현되고 있다.

유아 교육기관에서 음악을 그림이나 선으로 표현하는 활동을 많이 제공하고 있는데 페르균티트 조곡 중 ‘산의 마왕의 전당에서’ 음악은 악절이 분명하게 잘 드러나는 음악으로서 그림을 표현하기보다 선으로 표현하도록 유도하면 더욱더 악절의 느낌을 잘 나타낼 수 있다.

[도판41]은 중학교 2학년 학생들이 드뷔시의 달빛을 듣고 표현한 그림이다. 서양의 고전음악을 듣고 표현한 경우 전체적인 오케스트라의 화음에 맞춰 선의 강약, 굵기 등이 다양하게 표현되고, 점, 곡선 직선 등이 재미있게 표현되고 있으며 색채도 다채롭게 사용되고 있다.

[도판42]는 고등학교 1학년 학생들이 전위음악을 듣고 표현한 경우이다. 빠르고 힘이 넘치는 선을 사용하여 음악의 강약이나 빠르기가 나타나고, 화음에 맞춰 선의 강약이나 선의 굵기, 화면의 구성이 다채로웠다. 간혹 음악에서 연상되는 구체적인 이미지의 표현을 가지고 표현하는 경우도 있었다. 작품에서는 내면에 느껴지는 감정의 차이에 따라 표현하는 재료가 파스텔, 물감, 펜, 콩테 등으로 한정되어 있다는 것이다.

다양한 재료와 표현기법을 사용하는 것은 좀 더 독창적인 표현을 위해서 필요하며, 이러한 표현은 개인의 성향과 특성을 반영해 줄 수 있어 자아표현의 수단이 될 수 있을 것이다.

3. 음악적 요소를 도입한 조형교육의 지도방안

바람직한 미술교육은 학생의 흥미, 관심을 북돋아 주는데서 이루어 질 수 있다.

현대미술은 인간의 잠재의식을 숭상하고, 주관적 감정표현을 중요시 한다. 그리하여 추상 또는 비대상적인 표현 방식으로 선과 색의 자율성을 추구하고 비시각적인 요소들을 표현하려는 경향도 생겨났다. 그러나 현행 미술교육에서는 현대미술에 접근함에 있어 획일적인 재료로 간단한 기법을 활용하여 실시하거나, 공상화, 상상화 그리기 등의 초현실주의적기법을 도입하여 별다른 설명이나 이해 없이 작가의 제작방법을 답습하는 일에 불과했다. 학생들은 추상미술이란 상당히 어려운 것이라 생각하고 있으며, 많은 학생들이 추상미술의 개념을 정확히 이해하지 못하여 아무렇게나 그린그림, 상상해서 그린그림으로 알고 있는 경우가 있다.

따라서 본연구자는 현행 미술교육의 문제점을 극복하기 위하여 현대미술의 한 경향인 추상회화를 중심으로 하여, 음악적 요소를 도입한 조형교육의 방안을 제시해 보고자 한다.

인간의 기본적 감각능력인 청각능력을 통해 수용되고 감지된 음악적 감성을 주관적으로 표현하는 것은 인간의 표현능력을 더욱 발달시킬 뿐만 아니라 자아표현의 한 방법이 될 수 있으며, 눈에는 보이지 않으나 형태와 색을 느낄 수 있는 음악의 영상을 한순간에 포착하여 형상화 시킨다는 것은 창조적인 미술작품을 제작하는데도 가치 있는 일이라 할 수 있다.

앞서 언급했던 것과 추상미술의 개념을 잘 이해하지 못하는 학생들에게 처음부터 음악을 들려주고 시각적으로 표현하기를 지도한다면 음악에 나타나는 감정이나 느낌을 표현하는데 있어 많은 어려움을 느낄 수 있다. 그러므로 음악을 듣고 시각적으로 표현하기 전에 제시될 선에 대한 다양한 표현

과 제시된 낱말의 감정을 유추해 표현하는 학습, 그리고 주제에 알맞은 표현방법과 자유로운 표현기법의 학습은 더욱 창의적이고 자유로운 표현을 가능하게 할 것이다.

이때 교사가 학습자를 지도함에 있어 유의해야할 사항은 다음과 같다.

교사는 항상 억압하지 않는 분위기 속에서 학습자의 자율적인 자기표현 활동이 진행되도록 해야 한다. 이러한 분위기속에서 순수하고 만족스러운 자기표현을 기대할 수 있고 학습자 자신도 기쁨과 자신감을 가질 수 있다.

또한, 표현의 결과보다 표현활동의 그 자체에 더 큰 비중을 두고 단순한 대사의 모방이나 남의 작품을 모사하지 않도록 하고 창의력과 표현력을 길러야 할 것이다.

마지막으로 자유롭고 활동적인 분위기 속에서 소재와 재료를 개방해 주고 생활 경험을 풍부히 하도록 인도하고 스스로의 가슴에 느낌이 있도록 하여 그 느낀 감정을 화면위에 거침없이 쏟아 내어 독창적인 자기표현이 되도록 이끌어야 한다.

음악을 듣고 표현하기를 실시할 때, 학생들이 음악적 요소와 조형적 요소 간에 상호관련성을 이해하고 더욱 창의적인 표현을 할 수 있도록 네 단계의 수업을 통해 방법을 제시했다.

첫 번째, 다양한 소리나 음악의 선율에 맞추어 선을 그려보자.

독특한 악기의 음색에 따라 선을 굵거나, 다양한 선 재료를 이용하여 선을 그어봄으로써 음을 시각화 할 수 있다는 가능성과 선의 다양함을 체험 할 수 있다.

선 그림은 예술의 창조적인 자기표현을 위한 간단하고 쉬운 표현이며 사용하는 재료에 따라 다양한 표현이 가능하다. 크레파스나 붓, 펜 등을 사용하거나 모래그림, 초 그을음으로 그리기, 실이나 형짚을 붙여서 표현하기 등 여러 가지 자신만의 독특한 방법을 찾아볼 수 있다.

선의 특성은 사용하는 선의 도구와 선이 그려지는 표면, 그리고 작가의 감수성과 의도에 의해서 결정되는데, 선의 특성은 곧 작가의 타입을 결정한다. 선은 예술적인 행위의 시초가 되며, 그 실제적 원천은 작가의 내면적 생각의 발상인데 이는 예술적 창조정신이며, 기호, 문자, 숫자 등도 선에 의한 표현이다.⁵⁰⁾

학생들의 작품에 나타나는 선의 형태에서 볼 수 있는 선의 내용은 학생들이 사용하고 있는 에너지의 총체이다.⁵¹⁾ 따라서 다양한 선의 형태는 학생들의 정신적, 심리적인 내용을 반영하므로 그 의미를 파악할 수 있다.

선 그림은 예술의 창조적 자기표현을 위한 간단하고 쉬운 표현이며, 이에 대한 방법적 모색은 더 다양해지고 있다.

선 그림을 통해 선 자체에서 느껴지는 느낌을 얻고, 그 느낌을 표현할 수 있을 것이다. 이때, 기능적인 모사능력에 대한 기존의 지식은 오히려 창의적인 발상을 제한할 수 있다. 그러기 때문에 교사는 학생들에게 자발적인 태도와 개방적인 마음의 자세를 갖게 하여야 한다. 만약 그림을 그리는 공간이 비좁을 경우, 더 넓은 공간을 사용하도록 하여 자유로운 표현이 될 수 있도록 한다.

두 번째, 감정을 유추하여 표현해보자.

음악이 인간의 기본적 감각 능력인 청각능력을 통해 수용되고, 감지되면 어떤 감정을 느끼게 된다. 이것은 감정에 대한 경험을 재생하여 이미지화 하는 과정이다. 내면의 표현을 이끌어 내기 위해서는 감정의 개념에 대한 이해가 뒤따라야 한다.

교사는 학생에게 감정을 유추하여 표현할 수 있도록 감정상태를 나타내는 낱말을 제시해 주고, 학생으로 하여금 낱말의 느낌을 상상하도록 할 수 있다. 예를 들어 기쁨, 슬픔, 어두움, 분노, 에너지 등의 낱말을 제시할 수 있

50) 정범모, 교육과과학, 서울, 배영사, 1969, p17

51) 김재은, 그림에 의한 심리진단, 서울, 창지사, 1970, p194

다. 이때, 한 가지 개념에 대한 그림들 간에 구조적 유사성이 생김을 알 수 있는데, 즉, ‘기쁨’에서 나타나는 형상은 밝고 경쾌한 색과 자유로운 곡선으로 나타나고, ‘우울’은 어두운 색과 다소 무거운 화면구성이 나타난다. 이러한 구조적 유사성은 그림을 표현하고자하는 개념을 우리가 시각적으로 이해하도록 도와주는 공동된 직관이라는 것을 시사한다.

세 번째, 여러 가지 표현기법을 사용하여 표현해보자.

여러 가지 표현기법을 통하여 표현하는 것은 학생들의 심상표현을 개발하는데 도움을 주는 것을 목적으로 한다. 미술표현에 있어서 필요한 재료를 활용하는 방법에 따라 그 효과가 다르게 나타난다. 또한 재료의 활용방법도 중요하지만 재료를 취급하는 방법도 중요하다. 재료를 선택하여 활용할 때는 주제의 내용에 적절한 재료를 선택하는 방법과 재료의 특질에 적합한 내용을 선택하는 방법이 있다.

기초적인 경험의 표현에는 연필, 콩테, 파스텔, 싸인펜, 수성펜, 크레파스, 색연필 등으로 심상적이고 섬세한 표현을 할 수 있으며, 자유롭고 대담한 표현에는 그림물감, 포스터 칼라, 먹물, 잉크 등으로 각종 종이, 아크릴판, 형겔, 색지, 테이프 등을 이용하여 흥미를 돋우는 표현을 할 수 있는 것이다.

다다 이후에 현대미술에서 다양한 기법(앗상블라주, 오브제, 플라주 등)의 폭발적인 출현은 미술에서 기법의 해방을 가져왔으며, 현대적인 미술의 변화는 급속도로 발전하고 있는데 학생들의 수업은 큰 차이가 없이 흐르고 있는 것을 본다. 그러므로 교과서나 참고서 등에 제시되어 있는 일반적인 기법이 아닌 학생스스로가 찾고 준비해온 재료를 이용하여 창의적으로 표현하는 태도가 중요하다. 이것은 조형세계를 열어주는 기회가 되며 또한 학생들에게 미술표현의 한계를 넓혀주는 것이다.

마지막으로 음악을 듣고 시각적으로 표현해보자.

그림은 눈에 보이는 형태의 묘사뿐만 아니라 형의 구성이나 배치에 따라 리

듣감을 표현할 수 있으며 음률의 고저에 따라 색의 느낌이나 감정을 나타낼 수 있다. 음악을 듣고 마음속에 떠오르는 환상적인 이미지를 조형화해 봄으로써 심상의 세계를 표현할 수 있는 능력을 기를 수 있다.

교사는 음악을 선곡함에 있어서 음색이나 특징이 확실한 음악을 선곡해야 한다. 더불어 음악의 종류를 선택하는 것도 중요하다.

음악의 기호 측면으로 보면 학생들은 좋아하는 음악에 있어 결정적인 영향을 미치는 것이 리듬이다. 그래서 대개 빠르고 규칙적이며 리듬감이 확실한 대중가요나 팝음악을 불규칙적인 리듬을 지닌 순수음악보다 좋아하는 경향이 있다. 예술가곡은 지속적이고 풍부한 사고를 할 수 있는 반면 대중가요는 상업성이 다분하고 오락성이 높은 것이다. 따라서 인간성을 고양시키고 삶을 풍요롭게 한다는 예술본연의 가치 지향적 역할을 하지 못하고 있으며 대중의 욕구를 충족시키기 위한 작품으로 존재한다.

그러나 대중음악은 나이 계층에 상관없이 모든 사람이 부름으로써 공감대를 형성하는 기능이 있으며 학생들은 사회에 대한 욕구 불만, 좌절 등 심리적 문제를 해소해 주는 수단으로 활용하고 있다.⁵²⁾ 일각에서는 모든 형태의 음악, 모든 문화권의 음악들 예를 들어 현대 유행하는 십대 청소년음악, 전위음악, 민속음악, 그리고 타 문화권의 음악 등이 모두 음악교육에 포함되어야 한다는 주장도 있다.⁵³⁾

C. Leonhard와 R.W.House는 그들의 공저인 <Foundation and Principles of Music Education>에서 표현의 정교성, 표현의 추상성이 깊을수록 예술적으로 가치 있는 작품이라는 결론에 이르렀다고 말하고 있다. 그 이론에 의하면 좋은 음악과 위대한 음악은 구체적인 것으로부터 추상적인 것에 이르는 연속의 정도를 다르게 표현한다. 두 음악은 느낌의 삶에 호소하고 느낀 반응을 불러일으키는 음악들이다. 좋은 음악을 들으면 마음속 어떤 느낌

52) 이상희, 한국 대중가요의 음악적 연구, 조선일보, 1984, 5월 16일자, p12

53) Choat .R. A Documentary Report of the Tanglewood Symposium(Washington, D.C :menc), 1968

을 갖게 한다. 위대한 음악과 좋은 음악의 차이는 질적인 높고 낮음의 문제보다는 양식의 다원성이라는 판단으로 파악해야 할 것이다.⁵⁴⁾

다양한 음의 이미지를 그려내기 위해서는 이를 좀 더 구체화시키는 작업이 필요하며, 그 방법으로는 다양한 영상매체를 통한 경험과 연주회의 관람 등으로 폭 넓은 음의 세계를 직접 체험으로 느낄 수 있게 하여야 한다.

음악을 듣고 느꼈던 감정을 정리하고 어떻게 표현할 것인가를 구상하여 스케치하고, 경우에 따라서 즉흥적으로 표현한다. 즉흥적인 직관의 표현을 위해서 곡의 제목은 표현활동 전에 제시하지 않고 작품을 완성한 후에 제시할 수도 있다. 이때 앞서 보았던 세 단계의 표현을 유념하여 리듬이나 선율에 따른 선에 강약과 길이를 표현하고, 음악의 감성적임 느낌을 유추하여 표현의 효과를 높을 수 있는 다양한 재료와 기법을 활용하여 자신이 느낀 감정을 표현해야 할 것이다.

54) 이강숙, 음악의 방법, 서울 민음사, 1982, p239

결 론

이상에서 미술과 음악의 상호관련성을 살펴본 후, 음악적 요소를 도입한 조형교육의 가치를 탐구하고, 지도방향을 제시하였다.

음악은 음을 재료로 하여 인간의 사상과 감정을 표현하는 시간적 예술이고 미술은 점, 선, 형, 색 등의 조형요소로 이루어진 시각적, 공간적 예술이다.

본 연구에서는 음악적 요소와 조형적 요소를 비교하고, 두 예술 간에 상호관련성을 인지하고 통합하려했던 칸딘스키와 클레의 작품세계에 나타난 음악성에 대해 분석, 고찰해 봄으로써 칸딘스키와 클레의 회화의 결합노력이 그들 만에 독창적인 노력만으로 이루어진 것이 아니었으며, 그리스 시대 이래 많은 예술가들의 지속적인 노력이 이들의 작업을 더욱 심화 시킬 수 있는 다원적 원천으로 작용하였음을 알 수 있었다.

두 사람의 그림은 추상적인 형식을 주로 사용하였으나 예술철학이 다름에 기인하여 외형적인 형태의 차이가 보이기도 했다. 칸딘스키는 정신의 내적인 일관성과 조화가 외적인 불균형을 통해서 나타날 수 있다고 생각하였고, 이를 위해 추상적 본질을 회화 속에 끌어들이려 하였던 반면, 클레는 음악의 대위법적 구조자체를 선이나 색채를 통해 지적이며, 논리적인 도식화를 통하여 문자 그대로 회화에 옮겨 놓으려고 하였다. 이러한 두 사람의 음악과 회화의 결합노력은 그리스 시대 이래 지속되어 왔던 일련의 시도들 가운데서도 절정에 위치해 있으며, 그 후에도 많은 영향을 끼치게 되었다.

음악적 요소를 시각적으로 표현함으로써 미술과 음악을 통합적으로 교육에 활용하는 것은 학생의 전인적 성숙을 돕는 것으로 매우 가치 있는 일이라 할 수 있다. 이러한 통합적 경험을 통해서 학생들의 조형적 창의성과 인지 발달을 돕고, 정서를 자연스럽게 표출하도록 함으로써 성숙한 감정표현 및 정서발달을 도울 수 있을 것이다.

음악적 요소를 도입한 조형교육의 한 방안으로 ‘음악을 듣고 표현하기’ 수업을 실시할 때, 학생들이 음악적 요소와 조형적 요소 간에 상호관련성을 이해하고 독창적인 표현을 할 수 있도록 네 단계의 수업을 통해 방법을 제시하였다. 그 내용을 살펴보면, 첫 번째는 다양한 소리나 음악의 선율에 맞추어 ‘선을 그려보는 것’이고 두 번째는 ‘감정을 유추하여 표현’해보는 것이다. 그리고 세 번째는 ‘여러 가지 표현기법을 사용’하여 나타내 보고 마지막으로 ‘음악을 듣고 시각적으로 표현’해보는 것이다. 이때 마지막 수업단계인 ‘음악 듣고 시각적으로 표현하기’ 이전에 학습한 내용을 유념하여 음악적 감성이 만들어낸 내면의 세계를 표현해야한다.

다양하고 창의적인 회화학습을 위해서 음악적 요소를 도입한 조형교육을 통해 예상되는 교육적 기대는 다음과 같다.

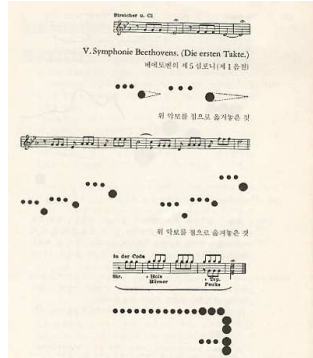
첫 번째, 개인의 생각이나 느낌을 다양한 기법을 통해 자유롭게 창의적으로 표현함으로써 자아표현의 한 방법을 제공할 수 있고

두 번째, 소리를 직접 듣고, 손을 움직이는 감각현상의 직접적인 체험으로 학생의 감각능력을 발달시키며

세 번째, 여러 가지 감각작용들을 발휘하여 인식을 통합하는 능력을 발달시킬 수 있다고 본다.

이러한 조형교육을 지도함에 있어서 교사는 억압하지 않는 개방적이고, 활기찬 수업분위기 속에서 학습자의 자율적인 자기표현 활동이 진행되도록 해야 하며, 표현의 결과보다 표현활동 그 자체에 더 큰 비중을 두어야 한다. 또한 학생들이 단순한 대상의 모방이나 남의 작품을 모사하지 않도록 지도하며, 소재와 재료를 개방해 주어 생활 경험을 풍부히 하도록 인도하고 스스로의 가슴에 느낌이 있도록 하여 그 느낀 감정을 화면위에 거침없이 쏟아내어 독창적인 자기표현이 되도록 이끌어야 할 것이다.

참 고 도 판



[도판1] 악보를 점으로 옮겨놓은 것



[도판2] '청기사 연감'



[도판3] 1911년 아르놀트 쇤베르그

크.
음

제목판화

칸딘스키에게 바치는 말이 적혀 있



[도판4] Kandinsky, Composition6, 1913



[도판5] Kandinsky, Impression5



[도판6] Kandinsky, Improvisation10



[도판7]Kandinsky, Improvisation19

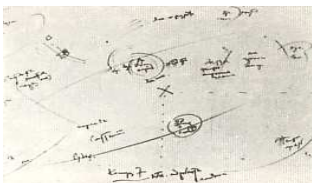


[도판8] Kandinsky, Improvisation30
1911

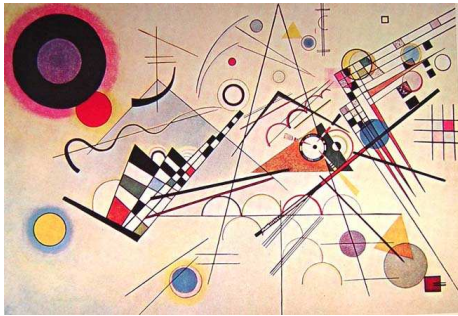
[도판9] Kandinsky, Composition4,



[도판10] Kandinsky, Composition5

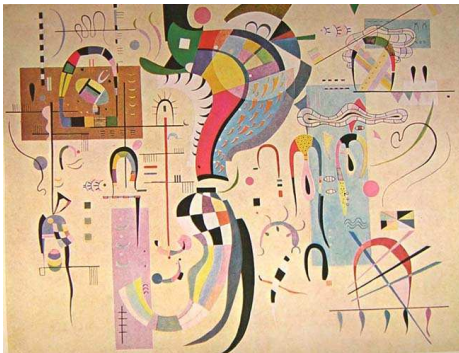


[도판11] Kandinsky<구성(Composition7)> 전개과정, 1913



[도판12] Kandinsky, Composition8, 1923

[도판13] Kandinsky, 연속



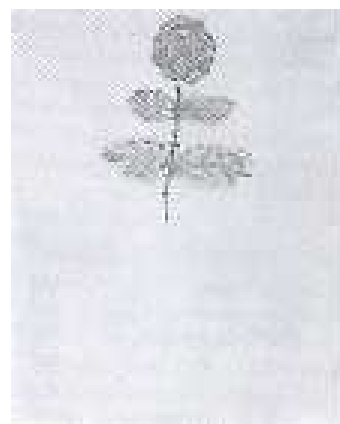
[도판14] Kandinsky, 반주가 딸린 중심, [도판15] Klee, 노란날개가 있는 아기 예수

1937

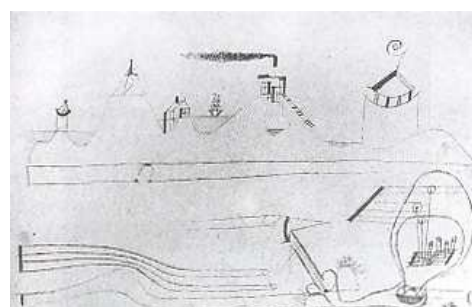
8x5cm, 크레용, 1885



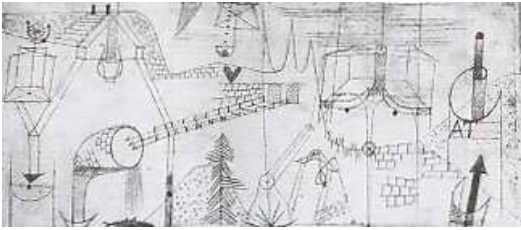
[도판16] Klee, 다섯 자매
15.6x14cm, 크레용, 1885



[도판17] Klee, 네 앞의 꽃
11.2x9cm, 수채화, 1889



[도판18] Klee, 꽃다발
11.2x8.5cm, 수채화, 1889

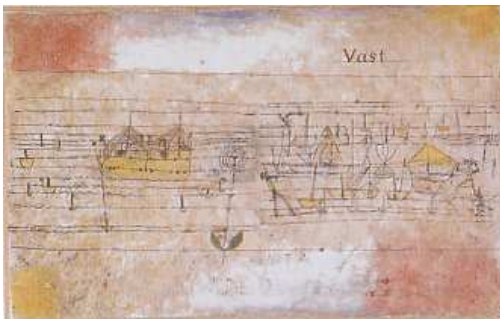


[도판19] Klee, 섬의 모험에 대한 회상
18.7x28.5cm, 펜, 잉크, 1920



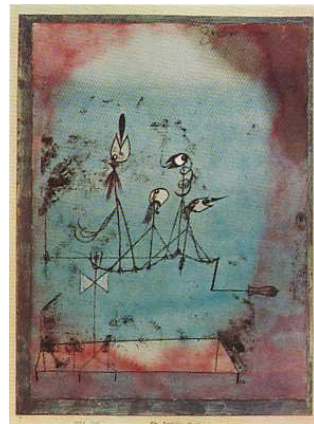
[도판20] Klee, 산업화 된 풍경
원

연필, 12.5x8.5cm 1920



[도판21] Klee, 오르페우스를 위한 정

46.8x32.1cm, 펜, 1926



[도판22] Klee, 거대한 (장미향구)
36x58.8cm, 수채화, 1925
1922



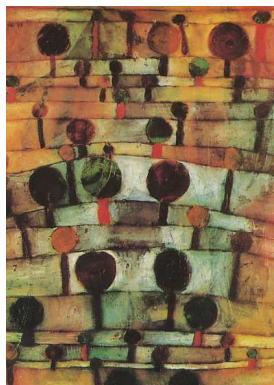
[도판23] Klee, 지지키는 기계
41.3x30.6cm, 수채화와 유화 소묘,
1922



[도판24] Klee, 전원곡: 리듬
68x51cm, 유화, 1927

[도판25] Klee, 피렌체의 빌라
49.5x36.5cm, 유화, 1926

[도판
Klee,



26] Klee, 리듬이 있는 나무

[도판27]

회상의 정원

47.5x29.5cm, 종이위에 유화, 1920

25.2x21.5cm, 수채화, 1914





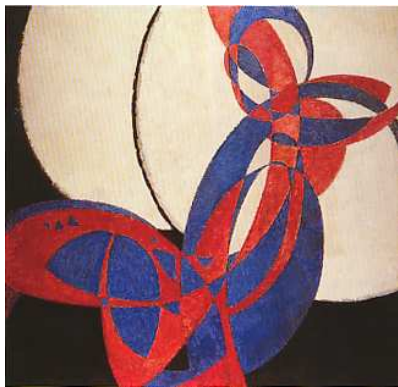
[도판28] Klee, 철학속의 정원
51x33cm, 유화, 1925



[도판29] Klee, 추상나무에 관하여
38.5x39cm, 유화, 1925



[도판30] Klee, 태고의 소리: 검정위의 추상
하모니 38x38, 유화, 1925
유화, 1936



[도판32] Frank Kupka,
Fugue a deux couleur
211x220cm, 1912

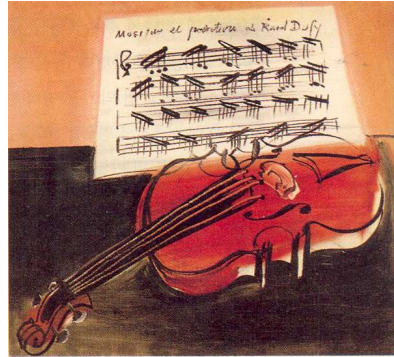
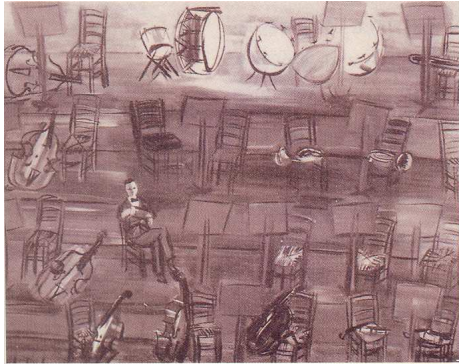
[도판31] Klee, 새로운
93x66cm,



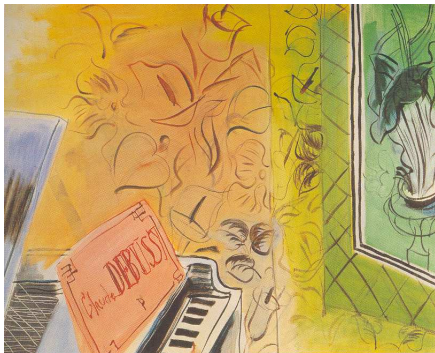
[도판33] Frank Kupka, 우주의 봄,
115x125cm, 1911-1912

[도판34] Raoul Dufy, 막간, 유화, 1945
린

[도판35] Raoul Dufy, 붉은 바이올
린

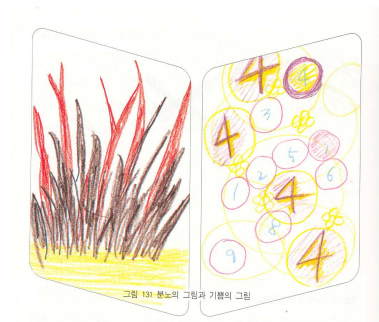
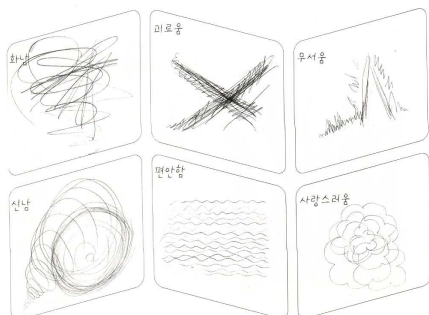


유화, 1948



[도판36] Raoul Dufy, 드뷔시에게 바치는
59x72cm, 유화, 1952

[도판37] Raoul Dufy, 바이올린이 있는
정물, 유화, 1952

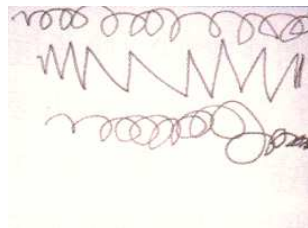


[도판38] 여섯 가지 감정을 선으로 표현한 그림
기쁨의

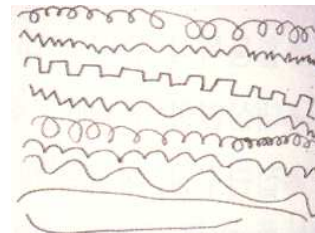


(만 3 세)

[도판39] 분노의 그림과
그림

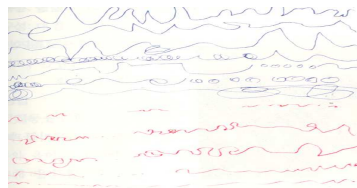


(만 4 세)

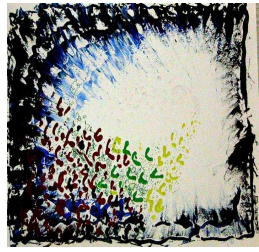
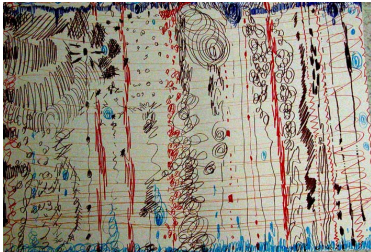


(만 5 세)

[도판40] 페르균티 조곡 중 '산의 마왕의 전당에서'의
음악을 들으면서 선으로 그린 유아들의 그림 예 , 종이위에 연필



[도판41] 드뷔시의 '달빛'을 듣고 중학교 2학년 학생들이 그린 그림
각 39x54cm, 크레용, 펜, 수채물감



[도판42] 전위음악을 듣고 S고등학교 1학년 학생들이 그린 그림
각 39x54cm, 종이, 펜 연필, 수채물감, 파스텔, 2004

참 고 문 헌

- 고경환, 예술교육의역사와 이론, 서울, 학지사, 2003
- 김을근, 음악의 해설과 감상기법, 서울, 신서적출판, 2001
- 김재은, 그림에 의한 심리진단, 서울, 창지사, 1970
- 김춘일, 박남희, 조형의 기초와 분석, 서울, 미진사, 1991
- 르네 위그, 예술과 영혼, 김화영역, 서울, 열화당, 1979
- 멜 구딩, 추상미술, 정무정 역, 서울, 열화당, 2003
- 박세원, 음악대사전, 서울, 세광음악출판사, 1953
- 안재신, 김해숙, 안경식, 김소향, 이옥주, 정수진, 구성주의이론에 기초한 유아음악교육, 서울, 교육과학사, 2002
- 이강숙, 음악의 방법, 서울 민음사, 1982
- 이상희, 한국대중가요의 음악적 연구, 조선일보, 1984, 5월 16일자
- 임영방, 현대미술의 이해, 서울, 서울대학교 출판부, 1985

임영방, 미술의 길, 1985
 서울교육대학원 미술교육연구회, 야! 미술이 보인다, 도서출판 예경, 1997,
 십홍, 조형형태론, 김인권역, 미진사, 1986
 정금희, 음악과 자연이 준 색채 교향곡 파울클레, 서울, 도서출판 재원,
 2001
 정범모, 교육과과학, 서울배영사, 1969, p17
 현대미술대전집, 금성출판사, 1975
 페터 안젤름 리틀, 칸딘스키, 박정기역, 서울, 한길사, 1998
 Alfred Mann , The Study of Counterpoint from Johann Joseph Fux's
 Gradusad Parnassum, , London, 1965
 Choat.R.A, Documentary Report of the Tanglewood Symposium(Washington,
 D.C :menc), 1968
 Dora Perrez-Tibi, Jean Forneris, Dufy, 서울, 창해, 2001
 Frank Kupka, "Orphism-Latest of the Painting cults" The New York
 Times(oct,19,1913)
 franysepp wurtenberger. malerei und musik(frankfurt am main galerie
 beitrage zur kunstgeschichte)1979
 John Gage, Color and Culture ;practice and meaning from antiquity
 to abstraction. thames & hudson,1993
 Karin V. maur(ed), vom klang der bilder, 1985
 Langer.S.K, 예술이란 무엇인가, 이승훈역, 서울, 고려문화논서, 1983
 M. Franciscono, walter gropous and the creation of the bauhaus in weimar,
 urbana, 1971
 Paul Klee, 세계테상선집, 이항성(해설), 서울, 문화교육출판사, 1976 Painters
 of the bauhaus, catalogue of marborough galley, london, 1962

R. Arnheim, 미술과 시지각, 김춘일 역, 서울, 기린원, 1954

UNESCO, The Arts and Man, paris,1969

Wassily Kandinsky, 예술에 있어 정신적인 것에 대하여, 권영필역,
서울, 열화당, 1979

Wassily Kandinsky, 점 선 면, 차봉희역, 서울, 열화당, 1983

Willi Apel, Harvard Dictionary of Music, London, Heinemann Educational
Books, 1970

ABSTRACT

A Study on Formative Education Using Musical Elements

Goo, Eun-Hee

Dept. of Education

The Graduate School of

SungShin Women's University

The purpose of art is creating beauties. Art is a part of the organic process of human life and the expression of people's will and emotion to form beauties.

From an aesthetic viewpoint, all kinds of art are related with one another and it is applicable to the relation between fine art and music.

Although fine art and music, which are achieved by people's sensual cognitive abilities, namely, their senses of vision and hearing, are closely related with each other, however, due to differences in media used, fine art has been developed as a visual and spatial art and music as aural and temporal art. Outwardly it looks impossible to combine or harmonize the two arts. However, both of the two arts are the products of mental art, and are aesthetically homogenous in that both of them pursue beauty.

Therefore, rather than staying in the visual domain and reproducing shapes realistically, fine art must express the intrinsic forms of things by introducing various senses (senses of touch, hearing, etc.) and pursue liberal self-expression and creative expression by activating more subjective inner impression.

Thus the present study purposed to suggest a direction for formative education that introduces musical elements in fine art and to provide an opportunity for developing abilities to think creatively and express originally.

For this purpose, Chapter II examines the relation between fine art and music by presenting theoretical grounds. First, we determined similarities and the possibility of combination between musical elements (rhythm, melody and harmony) and formative elements in paintings (point, line, shape and color). In addition, this chapter reviewed the essential nature of contemporary formative art by examining musical elements appearing in contemporary paintings using the paintings of Kandinsky and Klee as well as other artists' works, and examined how musical elements were picturized in these paintings. What is more, it inquired into the educational value of formative education that employs musical elements for musical expression, studied actual cases, and suggested guidelines for formative education.

Guidelines for formative education were presented centering of abstract paintings, which is a trend of contemporary art. If students who do not understand the concept of abstract fine art are demanded from the beginning to listen to music and express it visually, they will have many difficulties in expressing their emotion or feeling on the music.

Therefore, students learned first how to express lines in various ways, how to infer and express emotion, how to express fittingly to themes and how to express freely and then they listened to music and described it visually through more creative and liberal express

ions.

Expected educational effects of formative education using musical elements are as follows.

First, as students express their thoughts and feelings freely and creatively through various techniques, they learn a method of self-expression.

Second, as students have direct experiences of sensual phenomena by hearing sounds and moving their hands, they can develop their sensual abilities organically.

Third, as students use several types of sense, they develop abilities to integrate their cognitions.