

음악 교육학에 있어서 교수학과 교수법의 의미

민 경 훈*

차 례

- I. 서 론
- II. 교수학과 교수법의 필요성
- III. 교수학의 의미
 - 1. 무엇을
 - 2. 왜
- IV. 교수법의 의미
 - 1. 학습 방법
 - 2. 학습 활동
- V. 결 론

I. 서 론

오늘날 교과 과목으로서의 '교수법'은 교수학(Didaktik)과 교수법(Unterrichtsmethode)적 개념들을 모두 포함하고 있다. 그러나 구체적으로 교수학과 교수법을 구분해 볼 때, 교수학이 수업에 대한 이론이라면, 교수법은 학습 전달의 기술이라고 정의 할 수 있다. 교수학은 교사가 자신의 지식을 학습자에게 전달해야 하는 문제에 직면했을 때, 비로소 자체적인 이론으로 발전되어진다. 지식의 전달이 어떠한 조건하에서 이루어질 수 있는가에 대한 질문은 고대부터 지속적으로 있었던 일로, 역시 고대 철학자들과 교육자들의 관심사였다. 오늘날 많은 교육심리학적인 연구들은 특별히 학습 과정과 관련하여 많은 발전을 가져왔는데, 무엇보다도 이러한 연구들은 학습 내용의 전달과 습득이 아주 복잡한 과정을 거쳐 이루어지며, 다양한 조건들을 필요로 하고

* 경희대 · 한국교원대 · 전남대 · 청주교대 강사

있다는 사실들을 밝혀 주고 있다.¹⁾ 지식 전달에 있어서의 다양한 조건들은 그저 자연적으로 형성되는 것이 아니다. 우리들은 이러한 조건들을 의식적으로 만들어 낼 수 있다. 다시 말하자면, 우리들은 수업에 대한 이론을 세울 수 있으며, 이 이론을 기초로 하여 수업을 계획하고 실행 과정을 구체화할 수 있다.

학교에서 음악 과목이 계속적으로 자기 가치의 중요성을 인정받기를 원한다면, 여기에 결정적인 타당성을 찾아야만 한다. 이러한 타당성은 음악교수학에서 밝혀져야 한다. 그러나 우리나라의 음악 교육학에는 아직까지 '음악교수학'이라는 의미로서의 독자적인 학문 영역이 없다. 물론 교과목인 '음악교수법'이 음악교수학적 내용을 포함하고 있기는 하지만, 일반적으로 수업 계획안이나 수업 활동에 관계하는 지도 방법적 내용을 현저히 다루고 있다.

일반적으로 모든 학문이 그렇듯이 교수학적 학문도 그 나름대로의 독자적인 연구 대상영역과 연구 방법을 지님으로써 학문적 독자성을 인정받을 수 있다. 따라서 본인은 아직까지 음악 교육학의 연구에서 교수학과 교수법의 성격 규정이 불투명한 것을 인식하고, 이에 학문적 차원에서 교수학과 교수법의 성격을 규명하는데 목적을 두고자 한다. 음악교육학에서 교수학과 교수법의 성격 규명은 우리들이 음악교육학을 구체적으로 연구하는데 도움을 줄 수 있다고 생각한다. 무엇보다도 독립된 형태에서의 심도 있는 음악교수학적 연구는 학교 음악교육의 당위성에 정당한 근거를 마련해 주는데 기여할 수 있을 것이다.

Ⅱ. 교수학과 교수법의 필요성

많은 교사들은 음악 수업에서 자신이 계획한 의도대로 학생들이 따라오지 못하는 경우를 흔히 경험한다. 이와 함께 자신의 수업이 성공적으로 이루어지지 못함으로써 스스로 역부족을 느끼는 교사는 자신의 수업 계획이 현실화될 수 없는 하나의 이상이었던 사실을 발견하게 된다. 그 결과 교사는 자신의 지도 방법상 "무엇이 문제일까?"라는 의문을 제기할 수 있을 것이다.

교사들은 수업 중에 예상치 못한 사건들을 흔히 접하게 된다. 따라서 교사가 최소한도 작은 부분에 있어서 실천 가능성에 대한 구체적 계획을 마련한다면, 수업에서 예상치 못한 사건들에 대하여 성공적으로 대처할 수 있을 것이다. 이러한 관점에서 교수학과 교수법이란 교사들이 자

1) 참고: 전정태·이대석, 교육학의 이해, (서울: 교육과학사, 1996), 161-186쪽. 참고: 한방교·윤길근, 실기교육방법론, (서울: 동문사, 1992), 71-99쪽.

신의 계획을 너무 과대 평가한 나머지 자신의 의식 속에 있는 계획의 실행이 수업이라고 생각하는 것을 막기 위해 필요한 제한이라고 생각한다. 다시 말하자면, 교수학과 교수법은 전달과 습득의 사이에서 발생할 수 있는 단지 실천 가능한 부분들을 포착하여 구체적으로 제시함으로써, 교사의 의식 속에 있는 추상적인 계획을 방지해 예상치 못한 상황들의 엄습을 예방하고자 하는 목적을 가진다고 볼 수 있다. 물론 교수학과 교수법은 결코 교사 의식 속에 있는 계획의 가치를 격하시키고자 하는 의도는 전혀 없다.

여기에 교수학과 교수법의 의미를 더욱 더 구체적으로 파악해 보고자 한다. 교사들은 자신의 수업 시간을 계획할 때, 일반적으로 다음과 같은 문제들에 직면하게 될 것이다.

- 1) 수업 내용으로 나는 무엇을 택할 것인가?
- 2) 나는 내가 선택한 내용들을 어떻게 전달할 것인가?

제 1)항은 교수학적 질문이며, 제 2)항은 교수법적 질문이다. 제 1)항의 교수학적 질문과 관련하여, 교사가 하나의 수업 내용을 선택하였다면, 왜 이 내용을 선택하였는가에 대한 합리적이고, 타당성 있는 해석이 반드시 있어야만 한다.

제 2)항의 교수법적 질문에서는 학습자에게 수업 내용을 효과적으로 전달하기 위하여 어떤 지도 방법과 학습 도구를 활용해서 학습 과정을 구성할 수 있을까 라는 질문이 전제 조건이 되어야 한다. 위에 언급한 교수학적 그리고 교수법적 질문들은 교사가 수업을 계획할 때, 구체적으로 방향을 제시해 줄 수 있다. 그러나 우리는 여기에서 해결하고 넘어가야 할 다음과 같은 반론에 부딪치게 된다.

- 1) 과연 이러한 질문들을 도움 삼아 수업을 계획하는 것이 필요한가?
- 2) 음악 교사는 수업 현장에서 학생들을 위해 더 열린 태도로 접근하여야 할 것이 아닌가?
- 3) 사전의 수업 계획으로 인하여 교사가 중압감을 받으며, 여유 공간이 없어지는 것이 아닌가?

위의 반론을 현대적인 교육 방법이라고 믿고 있는 교사들이 있고, 또한 이러한 반론 제기가 어찌면 게으름과 무계획성의 표현일 수도 있겠지만, 그럼에도 불구하고 우리는 이러한 반론에 대하여 신중히 생각해 볼 필요성이 있다. 위의 반론은 분명히 즉흥성과 창의적인 표현이 어떠한 특정한 틀을 필요로 하고 있다는 사실을 간과한 것이다. 역설적으로 말하자면, 즉흥 연주와 창의적인 학습은 더욱 더 높은 수준의 계획을 필요로 한다. 교수학은 이러한 사실을 절대로 과소 평가해서는 안 된다. 왜냐하면, 무엇보다도 사전의 학습 계획 준비가 교사에게 심적 안정감을

부여해 주기 때문이다. 이러한 안전감이 있을 때에야 비로소 학생들에게 즉흥적이고, 자유로운 표현의 능력을 심어주는 것이 가능하다. 이러한 현상은 하루아침에 경험되어진 것이 아니고, 오랜 역사를 거치면서 깨닫게 된 경험이다. 예를 들면, 아우구스티누스(Aurelius Augustinus, 394. 9. 13-430. 8. 24)는 그의 음악 교육 이론에서 음절, 박자, 리듬에 대하여 탐구하고, 측정하며, 비교를 통한 감상 교수법적 연구를 행하였고, 역시 중세 시대의 히라리우스(Hilarius von Poitiers, 315-366)는 '다니엘 연극'(Daniel-Spiel)의 제작을 통해 창작 교수법적 예를 제시하였는데,²⁾ 이와 같은 현상은 감상 교육이나 창작 교육에 관한 교수법적 연구가 이미 오래 전부터 행하여졌다는 사실을 증명해 주고 있다.

여기에서 추구하는 수업 계획은 교사들이 주어진 수업 계획에 따라 융통성 없이 수업을 진행하라고 강요하지 않는다. 즉, 교사 자신이 구성한 수업 계획안 그리고 교사용 지도서는 단지 교사를 위한 도움일 뿐이지, 그 이상의 의미는 없다고 생각한다. 그렇다면 여기에서 “왜 수업 계획이 필요한가?”라는 반론이 당연히 나올 수 있다. 이러한 반론 앞에서 본인은 수업 계획의 필요성에 대한 해답을 구해 보고자 한다.

모든 수업은 시간이 경과함에 따라 고정된 틀에 굳어질 위험성이 있다. 그렇게 되면 교사는 생동감 넘치는 수업을 위해서 꼭 필요한 그 어떤 변화를 제공해 주지 못할 것이다. 이 같은 현상은 결국 직업적인 매너리즘으로 빠지게 만들 수 있으며, 이러한 매너리즘은 “개혁이 있다면 어떤 방식으로든지 이러한 현상을 해결할 수 있을 텐데”라는 습관적인 말만 되 뇌이게 만든다. 이 지면을 통하여 강하게 강조하지만, 많은 경우의 해결책은 커다란 개혁들에 있는 것이 아니라, 자신의 수업에서 주어지는 새로운 수업 구조나 다른 지도방법적 방식을 발견하는 데에 있다고 생각한다. 이러한 새로운 구조나 새로운 지도 방법은 지금까지 보지 못했던 가능성들을 튀어 오르게 하고, 그 결과 수업은 다시 새로운 활기를 맛보게 될 것이다. 이 것이 수업 계획이 교사에게 주는 가장 큰 도움인 것이다.

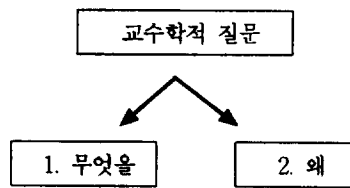
아울러 두 번째 반론인 ‘음악 교사는 수업 현장에서 학생들을 위해 더 열린 태도로 접근하여야 할 것이 아닌가?’에 대하여 답하고자 한다. 본인은 이 질문 내용에서 언급된 열린 태도를 게으른 교사의 책임 없는 발설이라고 밖에 표현할 수 없다. 왜냐하면, 계획된 학습 과정은 교사와 학생간에 일어날 수 있는 사건들에 대하여 더 열려있게 만들어 줄 수 있기 때문이다. 다시 말하자면, 교사는 “다음의 학습 과정에 어떻게 대처해야 하나?”라는 부담에 빠져 있지 않아도 되기 때문에 교사는 수업 전개의 어려움으로부터 자유로워져서 열린 마음으로 학생을 대하여 오히려 내적 집중을 할 수 있다.

2) W. Thomas, “Struktur und Ortsbestimmung einer Neuform improvisatorischen Musiktheaters”, in: W. Roscher (Hg.), Ästhetische erziehung/Improvisation/Musiktheater, (Hannover: 1970), S. 54.

Ⅲ. 교수학의 의미

에렌포트(Karl Heinrich Ehrenforth)는 두 가지의 음악교육학적 관점에서 교수학을 정의한다. 첫 번째 관점에서의 교수학이란 철학적 사고 안에서 언어학적 방법(특히 신학, 역사학, 문헌학 등에서 사용함)을 통한 해석학(Hermeneutik)을 말하고, 두 번째 관점에서의 교수학이란 크레츠쉬마어(H. Kretzschmar), 리만(K.W. Riemann) 그리고 쉐링(A. Schering)과 같은 음악 교육학자나 음악 학자들이 발전시켜 놓은 음악적 해석학(Musikalische Hermeneutik)을 의미한다.³⁾ 교수학적 연구를 위해서는 우선 논쟁의 대상을 설정하여야 한다. 교수학적 질문은 다음과 같은 뼈대를 형성한다.

[도표1] 교수학적 질문



1. 무엇을

이미 언급한 것처럼 교수학은 우선적으로 무엇을 선택할 것인가에 관계한다. 여기에서 중요하게 생각할 것은 학생이 그의 음악적, 창의적 발달을 위해 필요한 학습 과정을 할 수 있도록 하기 위하여 교사가 무엇을 선택할 것인가를 염두에 두어야 하는 것이다. 무엇을 선택할 것인가에 대한 질문은 다음과 같은 두 가지 전제 조건을 충족시킬 때 세워질 수 있다.⁴⁾

- 선택을 위해 다양한 가능성들이 존재해야 한다.
- 수업의 방향 지시를 미리 포착하여야 한다.

3) Walter Gieseler(Hrsg.), Kritische Stichwörter zum Musikunterricht, (München: 1978), S. 65-66.

4) Werner Jank, "Konstitutionsprobleme aktueller musikdidaktischer Konzepte. Musikpädagogik zwischen materialen und formalen Bildungstheorien", Musikpädagogische Forschung: Musikpädagogik zwischen Traditionen und Medienzukunft, Band 9, (Laaber: 1989), S. 45-53.

1) 선택의 다양한 가능성

“무엇을 선택할까?”라는 질문은 우선 선택을 위해 다양한 가능성들이 존재하고 있음을 전제로 해야 한다. 그 이유는 이 질문이 선택에 대한 문제이기 때문이다. 그러므로 효과적인 음악 수업을 위해서는 항상 풍부한 학습 내용들이 마련되어 있어야만 한다. 다행히도 음악 수업에서 특정한 주제를 꼭 필수로 하여야 한다는 의무는 없다. 따라서 교사는 넓은 범위에서 자유롭게 그리고 자신과 학생들에 알맞은 주제를 선택할 수 있다. 이와 같은 교사의 폭 넓은 선택의 기회는 교사가 음악 수업이라는 현장의 개성을 최대한 살릴 수 있는 크나 큰 장점을 가지고 있다는 점에 의심할 여지가 없다.

2) 방향 지시 포착

“무엇을 선택할까?”라는 질문은 수업의 방향 지시를 미리 포착하는 것을 전제 조건으로 하여야 한다. 교사는 학생에게 학습시킬 내용을 결정할 때에, 항상 “어떠한 학습 경험들을 제공하여야 할까?”에 대하여 생각하여야 한다. 이러한 학습 경험의 포착은 방향 제시를 의미하는데, 이러한 방향 제시는 수업 목표를 통해서 나타날 수 있다. 물론 수업 계획안을 구성할 때, 목표 설정으로 언급된 내용들은 하나 하나 입증되어야만 한다. 여기에 생-상스의 관현악 모음곡 「동물의 사육제」 중 제 1번 곡 ‘사자왕의 행진’을 주제로 하여 하나의 예를 제시하고자 한다. 이 곡은 6학년의 감상곡으로 등장한다. 교사가 이 감상곡을 주제로 설정하였다면, 그 다음에는 이 곡으로부터 어떤 학습 경험들을 포착할 수 있을가에 대하여 결정하여야 한다. 교사는 학습 경험의 포착에 있어서 우선적으로 음악 수업 전반에 걸쳐 학습자를 지적, 감정적 그리고 지각·운동적으로 접근시켜야 한다는 사실을 기억해야 한다.⁵⁾ 이 세 가지 시각에서 “무엇 선택할까?”라는 질문에 답해 보기 위하여 여기에 적절한 학습 도구 ‘그림 악보’를 활용해 본다.⁶⁾

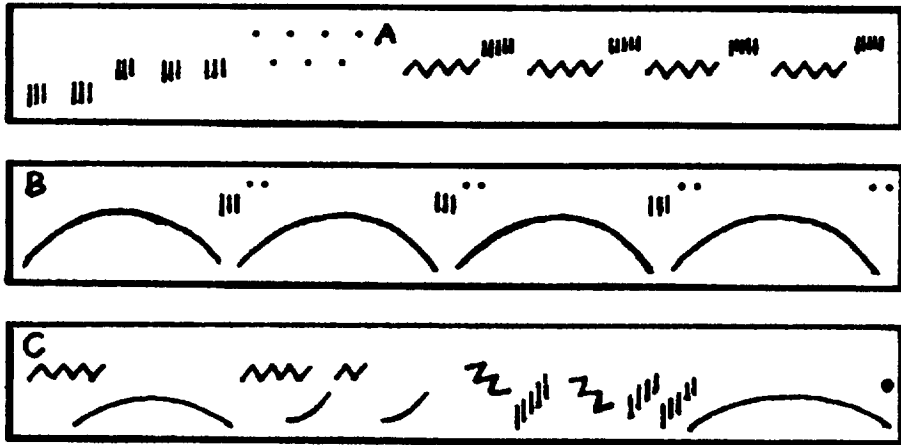
5) 한방교, 윤길근, 실기교육방법론, (서울: 동문사, 1996), 157-160쪽.

1964년에 교육학자 블룸(Bloom)은 교육의 목표를 인지적 영역(cognitive domain), 정서적 영역(affective domain), 심동적 영역(psycho-motor domain)으로 분류하였다. 인지적 영역은 다시 지식(knowledge), 이해(comprehension), 적용(application), 분석(analysis), 종합(synthesis), 평가(evaluation)로 세분화되고, 정서적 영역은 수용(receiving), 반응(responding), 가치화(valuing), 조직화(organisation), 성격화(characterization)로 다섯 가지 위계적 유목으로 되어 있다. 그러나 블룸은 심동적 영역에 관한 저서를 내놓지 않았다. 그 이후에 심프슨(Simpson)과 하로우(Harrow)가 블룸과 같은 방식으로 심동적 영역을 세부적으로 분류를 하였는데, 심프슨의 분류에 따르면 심동적 영역은 지각(perception), 태세(set), 인도된 반응(guided response), 기제화(mechanism), 복합적 외현반응(complex overt response), 적응(adaptation), 창안(origination)의 일곱 가지로 세분화된다.

6) 다음 논문은 그림 악보의 가치와 필요성에 대하여 언급하고 있다.

민경훈, “학교 음악 교육에 있어서 도식 악보의 활용”, 음악과 민족, 제 18호, (민족음악학회: 1999), 209-229쪽.

[도표2] 그림 악보



위의 그림 악보 그리고 경우에 따라서 부분 오선 악보를 통해 세 가지 영역에서 다음과 같은 질문들이 세워질 수 있다(제7차 음악과 교육 과정에 기초하여).

(1) 지적 영역(인지적 영역)

- 이 곡에 알맞은 박자는?
- 이 곡의 구성과 악곡 형식은?
- A의 뒤 부분에 그림 악보 '|||||'가 네 번 반복된다. 이 그림 악보 '|||||'에서 나타나는 리듬의 형태를 알아보자(악곡의 구성 요소를 이해하며 듣기).
- B의 그림 악보 '~~~~'에서 악곡의 흐름에 영향을 주는 셈여림의 변화에 대하여 알아보자(악곡의 구성 요소를 이해하며 듣기).

(2) 감정 영역(정의적 영역)

- A, B, C부분에서 각각 현악기군과 피아노는 사자왕의 어떠한 모습을 묘사했는지 서로 발표해 보자(음악을 듣고, 느낌 말하기).
- 이 악곡을 듣고 그림으로 표현해 보자.

(3) 지각·운동 영역(심동적 영역)

- A, B, C의 형태들에서 각각의 음악적 특징을 알아보자(다양한 악곡의 형식을 구별하여 듣기).
- 각각의 A, B, C에서 악곡 분위기에 어울리는 사자왕의 모습을 신체적으로 표현해 보자

(악곡의 특징에 어울리는 신체 표현하기).

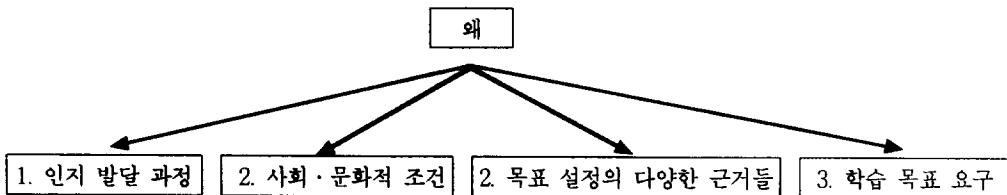
- C부분은 A부분과 B부분을 종합한 형태이지만 색깔은 반대로 사용되었다. 반복적인 감상을 통하여 음색을 뚜렷이 구별해 보자(다양한 악기 소리와 목소리를 구별하기).
- C의 마지막 부분에 나타나는 그림 악보 '|||||'에서 어떠한 음의 진행을 감지할 수 있는가 (악곡의 특징을 이해하여 듣기)?

이러한 그림 악보를 통한 질문들은 수업이 진행되는 가운데 삽입되어, 수업이 딱딱하게 굳어지는 것을 막아 줄 수 있다. 이와 같은 수업 계획은 교사의 표현과 수업의 구성을 위해 필요한 자유 공간을 열어줄 수 있다. 그와 동시에 이러한 방법을 통해 계속 축적되어진 학습 경험들은 그 다음 과정의 새로운 감상 작품을 맞이할 준비가 될 수 있다.⁷⁾ 특히, 교사가 새롭거나 어려운 부분들을 요구할 적에는 더 더욱 그렇다. 결과적으로 이러한 방식을 통한 학습적 자극은 학생들로 하여금 새롭거나 어려움에 대한 두려움을 극복하게 해 준다고 말할 수 있다.

2. 왜

무엇을 선택할까에 대한 질문에서 학습 경험이 될 수 있는 학습 내용을 포착하였다면, 여기에서 왜라는 질문은 내용을 선택한 기준에 관한 질문이라고 볼 수 있다. 왜라는 질문은 다음과 같은 조건들과 관계한다.

[도표3] 내용 선택의 이유



7) 위의 감상 학습은 앞으로의 복잡한 음악을 감상하기 위한 준비 학습으로 볼 수 있다. 특히 이 그림 악보를 통한 감상 활동은 시각적인 효과를 이용하여 학생들의 주의력을 집중시키고, 적극적인 학습을 가능케 한다. 학생들은 그때 그때마다 변화하는 사자왕의 행진 모습과 울부짖음을 그림 악보를 통하여 쉽게 인식하고, 기억할 수 있으며, 각 부분에 따라 서로 느낀 점과 음악적 특징을 토론할 수 있다.

서주부가 출현한 후에, 그 다음 음악을 세 부분으로 나눌 수 있다. A부분은 현악기의 연주로 위풍당당한 사자왕의 행진을 묘사하는데, 네 차례의 높은 음과 피아노의 빠른 화음연주를 통하여 사자왕의 행진은 그때 그때마다 잠시적으로 정지된다. B부분은 피아노의 낮고, 묵직하게 울려 퍼지는 평음을 사용하여 사자왕의 울부짖는 소리를 표현한다. C부분은 A와 B부분의 두 동기를 연결한다. 즉, 행진과 울부짖음이 서로간 밀접하게 연결되어지며, 사자왕이 길게 울부짖는 마지막 부분까지 음악을 고조시킨다.

이 질문에서는 무엇보다도 일반 학교의 음악 수업이라는 특성상, 특정된 학습 목표에 도달하기 위해서는 학생의 인지 발달 단계에 따른 일반적인 음악적 발전 과정이 고려되어야만 한다.

역시 왜라는 질문에 관하여 목표 설정의 이유에 대한 다양하고, 타당성 있는 해석들이 나타나야만 한다. 여기에 다음과 같은 질문들이 주어질 수 있다.

- 왜 이 음악 수업에서 민족 문화 유산으로서의 음악에 대한 내용을 택하였는가?
- 이 수업에서 특정한 음악적 활동, 또는 특정한 음악을 다루는 이유가 무엇인가?
- 학생 자신들에 대한 자신의 입장과 이 음악 수업과는 어떠한 관계가 있는가?
- 이 음악 수업은 악기와 관련된 학습 내용과 어떤 관계가 있는가? 왜 운지법의 연습이 중요하다고 생각하는가?
- 이 음악 수업은 학생들의 인지 발달 과정과 어떠한 관계가 있는가(음악적 · 동기적 관점)?

학습 발달 단계에 관련한 마지막 질문에 대하여 타당성 있는 해답을 찾아보고자 한다. 초등 학교 가창 교수법은 어린이들의 음악적 발달 상태와 성취 능력에 대한 지식을 전제로 해야 성공적일 수 있다. 왜냐하면, 학생들의 성장 상태에 따라서 수업의 내용들이 달라질 수 있기 때문이다. 예를 들어, 1학년 어린이들이 짧은 노래를 악센트 없이 자연스럽게 부를 것을 학습 계획이 요구한다면, 이와 같은 음악적 능력이 특정한 나이 대에서 형성된다는 것을 간파한 것이다. 역시 감상 수업의 계획도 연령에 상응하는 음악적 청취력과 집중력에 대한 연구를 기초로 삼아야 한다. 그 이유는 이러한 연구가 감상 수업에 있어서 어린이들을 올바른 감상 태도로 이끌어 주는데 도움을 줄 수 있기 때문이다. 만약에 어린이들이 바하의 특정한 음악을 싫어한다면, 교사는 그가 설정한 수업 목표에 도달하기 어렵다. 왜냐하면, 학생들에 대한 동기 유발이 매우 미약하기 때문이다.

이 외에도 학습 계획의 설정은 사회의 주변 환경이 학생들에게 미치는 영향에 대한 지식을 필요로 한다. 그 이유는 주변의 음악적 환경이나 방송 매체를 통해서 형성된 학생의 음악적 선호도나 태도 등이 음악 수업에서 절대적으로 중요하게 작용하기 때문이다.

이와 같이 왜라는 질문은 우선적으로 인간의 인지 발달적인 조건과 사회 · 문화적인 조건들에 기초하는데, 이러한 조건들은 교육심리학과 교육사회학을 기초로 한 음악교육 심리학과 음악교육 사회학에서 다루어질 수 있는 내용들이다. 전체적인 맥락에서 “왜”라는 질문은 수업을 한 측면으로만 진행시키지 않고, 시각적으로 넓은 차원을 경험하게 만든다.

한편, 왜라는 질문은 동시에 또 다른 방향을 제시해 준다. 즉, 이러한 질문은 추구해야 할 학습 목표를 작성하도록 강요한다. 교수학적 질문은 수업의 계획 가능한 면을 보여주어야 하며,

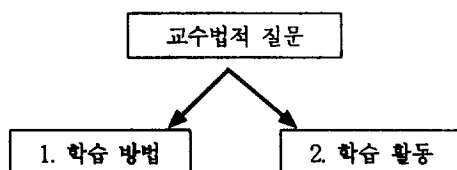
또한 학습을 평가하는 기준을 제시하여 수업이 학습 목표에 도달되었는지에 대한 여부를 반드시 확인하여야 한다.

학습 목표는 학생들과의 협의하여 분명히 못 박아 두고 약속되어질 수 있다. 이 약속은 학생 자신의 행동에 대한 책임을 의미하기도 한다. 아마도 학생들은 자신들의 생활 주변에서 흔히 책임이라는 것을 경험하기 때문에, 약속 이행에 대한 이러한 책임을 인위적이라고 느끼지 않을 것이다. 이와 같은 방식으로 교사는 수업을 계획할 수 있고, 혹은 특별한 음악 공연을 준비하는 기간 동안 학생들과 약속할 수 있다. 이러한 가능성들은 교육적 가치가 매우 높다고 생각한다. 왜냐하면, 설정한 학습 목표를 기초로 하여, 학생들은 각각 자신의 학습 활동을 전개시킬 수 있고, 또한 교사들은 평가를 통해서 설정해 놓았던 목표에 도달할 수 있다는 확신을 가질 수 있기 때문이다.

IV. 교수법의 의미

음악 교수법(Methode des Musikunterrichts)은 음악 수업의 방법으로 정의할 수 있다. 여기에서의 '방법'은 그리스어 'méthodos'로부터 유래하는데, '무엇인가에 향하는 길'로 해석된다. 따라서 이 '방법'을 수업과 연관시키면, '수업을 위한 교사의 계획적인 처방' 또는 '수업을 향한 교사의 선택적인 행동 가능성'으로 이해되어질 수 있다.⁸⁾ 예를 들자면, 파이페르(M.T. Pfeiffer, 1771-1849)와 네겔리(H.G. Nägeli, 1773-1836)가 제작한 '가창교수법'(Gesangbildungslehre; 1810) 그리고 19세기에서 20세기에 걸쳐 크게 발전되었던 '제이름 부르기'(Solmisation), 또한 자크 달크로즈(E. Jaques-Dalcroze, 1865-1950), 코다이(Z. Kodály, 1882-1967), 오르프(Carl Orff, 1895-1982) 등이 발전시켰던 각각의 음악 교육적 방법들이 여기의 교수법적 예로 제시될 수 있다. 교수법적 질문은 일반적으로 다음과 같은 형태를 구성한다.

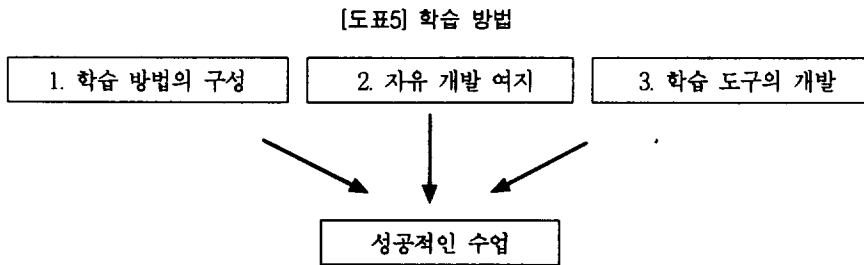
[도표4] 교수법적 질문



8) Sigmund Helms, Neues Lexikon der Musikpädagogik, (Kassel: 1994), S. 165.

1. 학습 방법

오늘날 하나의 교과 과목으로서의 ‘교수법’(Didaktische Methode)은 사실상 이전의 교육학자들이 말하는 교수학(Didaktik)적인 면을 포함하고 있다. 그러나 구체적으로 분리하여 볼 때, 교수학적인 질문들이 내용 선정과 그 내용을 선정한 이유에 관한 질문이라면, 교수법적인 질문은 학습 방법과 학습 활동에 관한 질문이다. 따라서 교수학과 교수법간의 차이를 분명하게 구분지어 이해하는 것이 음악 교육의 연구를 효과적으로 하기 위해서 필요하다고 생각한다. 수업 현장에서 성공적인 학습을 기대하기 위해서는 다음과 같은 세 가지 관점에서 학습 방법을 고려하여야 한다.



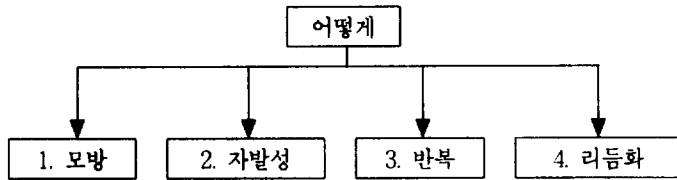
위의 도표에서 제시한 바와 같이, 교사들이 성공적인 수업을 기대하기 위해서는 “원하는 학습 목표로 학생들을 최대한 안전하게 이끌기 위하여 나는 학습 과정을 어떻게 구성해야 할 것인가?”, “수업을 성공적으로 이끌기 위하여 어떠한 유형의 문제들을 제시할 수 있을까?” 또한 “어떠한 학습 도구를 활용하여 이 학습 과정을 효율적으로 이끌어 갈 수 있을까?”에 대하여 신중히 생각해 보아야 한다.

1) 학습 방법의 구성

교사는 학생들이 음악적인 것을 어떠한 방식으로 터득해 나가는지를 머리 속에 그려볼 적에 학습 방법의 효율적 구성에 대하여 해답을 찾을 수 있다.⁹⁾ 이러한 해답을 우리는 학습 심리학의 결과에서 구할 수 있다. 일반적으로 학습 방법은 다음과 같이 구성되어진다.

9) B. Krapf, Strukturen und Sequenzen von Lernprozessen, (Zürich: 1976), S. 132.

[도표6] 학습 방법의 구성



(1) 모방

학습은 모방을 통해서 이루어진다. 교사가 먼저 선창을 하고 학생들은 따라 부른다. 교사는 잘 틀리는 부분을 올바른 이해시켜 주기 위하여 여러 가지 방법 안에서 시범창을 하고, 학생은 틀린 부분을 바르게 이해하여 교사를 따라 부른다.

모방은 단순히 복사본인 모창이 되어서는 결코 안 된다. 모방은 습득 후, 개성적으로 변경되어 표현되어져야만 한다.

(2) 자발성

학습은 자발성을 통해 이루어질 수 있다. 학생은 과감하게 시도를 감행하여야 하며, 따라서 착오라는 위험성도 감수하여야 한다. 예를 들면, 특정한 박자에서의 리듬 만들기, 가락 만들기, 간이 악기 만들기 등.

(3) 반복

손다이크(E.L. Thorndike)는 동물 실험을 통해 동물이 일정한 행동을 반복함으로써 현명한 방법을 터득한다는 결론을 얻어냈다. 이에 대하여 머셀(J.L. Mursell)은 학습이란 관심, 태도, 자성 등의 기능에 의하여 이루어진다고 주장하면서 “반복 학습은 중요한 교육적 기능을 무시한, 오직 기억을 위한 하나의 기계적인 학습이다”라고 하여 반복 학습에 대해 부정적인 입장을 취하고 있다.¹⁰⁾ 물론 흥미나 목적에 관계없이 행하는 많은 횟수의 단순 반복은 지능 발달에 전혀 도움이 안 된다는 연구 결과나, 학습자의 관심·태도·자성 등을 기초로 한 경험적 활동을 통해 스스로가 발견함으로써 흥미를 느끼고, 사고력이 발전한다는 머셀의 주장은 일리가 있다.

그러나 다른 관점에서, 분명히 음악 학습은 효과적인 반복을 통해서 성공적으로 이루어질 수 있다고 생각한다. 왜냐하면, 반복의 목적이 잘 연주하기 위해서이고, 그 다음 과정의 준비이기 때문이다. 즉, 반복을 통한 숙달된 기능은 다음 새로운 학습 과정에 대한 두려움을 극복할 수

10) J.L. Mursell/ M. Glenn, 음악교육 심리학, 한국음악교재연구회(역), (서울: 새광음악출판사, 1987), 44쪽.

있게 만들어 준다. 이러한 점에서, 특히 연습의 시기에서 반복 학습은 매우 중요한 의미를 지닌다고 말할 수 있겠다. 그러나 이때의 반복 학습은 무조건 암기식의 단순한 반복 학습과는 분명히 구별되어야만 한다.

(4) 리듬화

교사는 학습 방법을 구성할 때, 학습 활동의 효율적인 리듬화를 고려하여야 한다. 여기에서의 리듬화란 수업 과정에서 특정한 시간적 시기들을 적절히 변화시키는 것을 의미한다. 따라서 리듬화란 생동감이 넘치는 음악 수업을 만들어 보자는 데에 의의가 있다.

일반적으로 학교의 음악 수업은 전통적인 관습 아래서 음악 내재적인 면을 강하게 요구하고, 음악이론 중심으로 흐르고 있다. 더욱이 음악 교과는 감정 교육, 정서 교육이란 본질을 상실한 채, 계속적으로 시험 평가의 수단으로서 기계적으로 활용되고 있다. 이와 같이 음악 수업의 형태가 새로운 현상들을 전혀 준비하지 않고, 특정한 틀에 따라 거의 비슷한 내용들을 반복적으로 취급하기 때문에, 학생들은 음악 수업을 매우 지루하게 생각하고, 음악 과목에 대하여 마음의 문을 폐쇄시킨다. 우리는 음악 수업에서 일반적으로 다음과 같은 고정된 수업의 틀을 반복적으로 발견할 수 있다.

- 계명읽기
- 마침꼴형 노래 부르기
- 리듬 적기
- 가락 만들기
- 음정 파악하기
- 화성 붙이기
- 듣고, 느낌적기

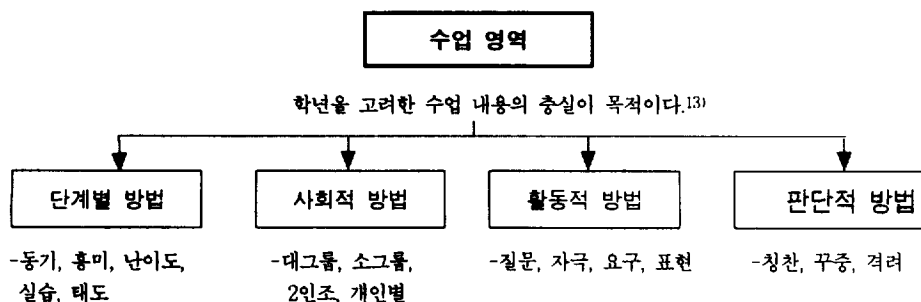
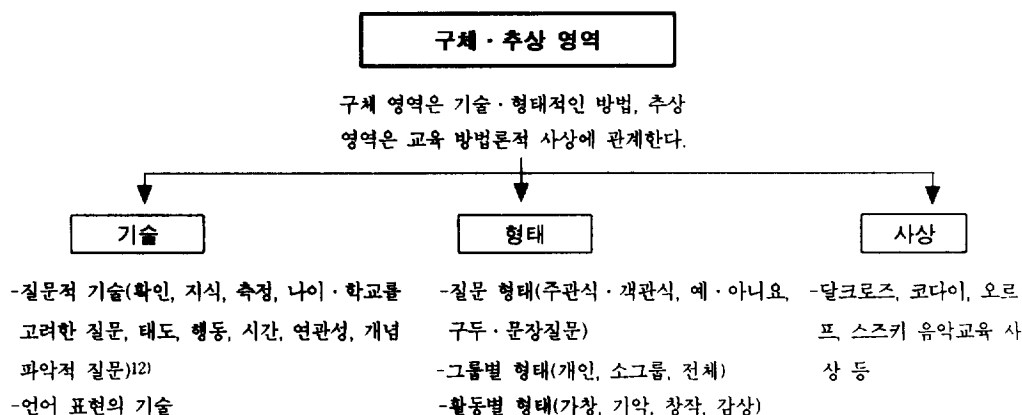
위에 제시된 내용들이 계속적으로 반복 출현함으로써 현장의 생동감을 잃어버리게 만들 수 있다. 이 때에 일반 교육의 목표가 학습의 방향을 바꾸어 줄 수 있는 모범이 되어줄 수 있다. 수업 방법의 리듬화란 인지적, 심동적 그리고 정의적인 영역에서, 그리고 생산적 활동(창의·창조적 행위, 창작, 즉흥 연주), 재생산적 활동(가창, 기악), 감상 활동, 성찰적 활동, 전이적 활동 등을 조화 있게 강조하는 시기들의 변화를 의미한다.¹¹⁾ 각각 다른 형태로의 새로운 접근 방법

11) 페누스(Dankmar Venus)는 현장에서의 학습 형태를 다음과 같이 다섯 개의 영역으로 분류하였다.

① 생산적 활동(Produktion): 음악의 창작활동 (즉흥연주, 작곡)

은 이전 학습의 답답함으로부터의 일종의 기분 전환으로 볼 수 있다. 교사가 다양한 수업 방법을 가지고 있으면 있을수록, 그들은 자신의 음악 수업에 여러 가지 방법들을 적용할 수 있을 것이며, 그 결과 음악 수업은 훨씬 더 생동감이 넘치게 될 것이다. 여기에 다양한 음악 교육의 방법들을 정리·소개하고자 한다.

[도표7] 다양한 음악 교육 방법들



② 재생산적 활동(Reproduktion): 악곡에 의한 가창 · 기악활동

③ 감상 활동(Rezeption): 음악의 청취활동 (심미적 감상 습관 및 음악의 구조 이해)

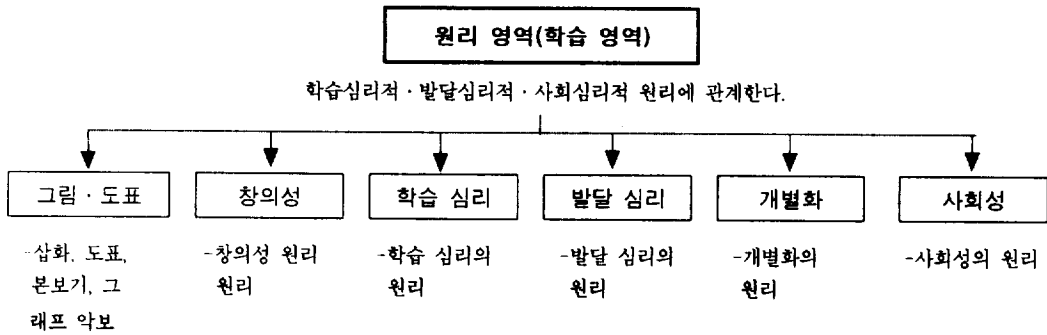
④ 성찰적 활동(Reflexion): 사고활동 (토론 및 발표)

⑤ 전이적 활동(Transposition): 음악적 현상을 다른 표현 형태로 옮김 (그림, 신체동작, 무용 등)

Dankmar Venus, Unterweisung im Musikhören, (Wilhelmshaven: 1984), S. 21.

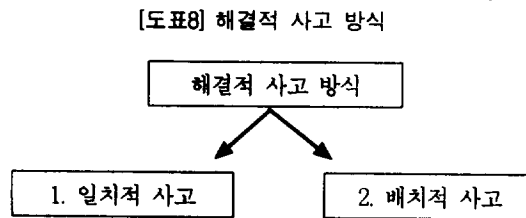
12) R.-D.Kraemer, "Sozialwissenschaftliche Verfahren als methodische Ansätze...", in: Wolfgang Schmidt-Brunner (Hrsg.), Methoden des Musikunterrichts, (Mainz, 1982), 168-169쪽.

13) Horst Ruprecht, "Methoden des Musikunterrichts in ihrer Rückbeziehung auf eine allgemeine Unterrichtsmethodik", in: Wolfgang Schmidt-Brunner (Hrsg.), Methoden des Musikunterrichts, (Mainz: 1984), S. 83-94.



2) 자유 개발 여지

교수법은 더 나아가 소위 '자유 개발 여지'라는 가능성들을 제공한다. 이 말은 학생이 스스로 문제를 해결하는 방식을 말하는 데, 이 때에 학생이 문제를 푸는 모든 방식들은 옳다. 란다우(E. Landau)는 창의성 심리학(Kreativitätspsychologie)에서 일반적으로 행해지는 해결적 사고 방식을 두 가지로 구분하고 있다.¹⁴⁾



(1) 일치적 사고

일치적 사고란 올바른 결과로 인정받을 수 있는 하나 밖에 없는 해답으로 초점이 맞추는 지는 모든 사고 과정을 말한다. 이에 관한 예들을 음악 수업에서도 무수히 발견되어 마치 음악 수업이 이러한 일치적 사고를 요구하는 수업 과정들로 이루어진 것 같은 느낌을 받을 수도 있다. 여기에 한가지 예를 들어보자. 우리는 편안한 가창 · 연주가 가능하게 위하여 교과서나 지도법에 관한 다양한 문헌들에서 '노래부르기의 자세', '올바른 발성법', '올바른 연주법'과 같은 주제 아래 정확히 연습해야 하는 운동 과정들을 발견할 수 있다. 다음은 어느 한 교과서의 노래부르기 자세에 대한 내용이다.

14) E. Landau, Psychologie der Kreativität, (München: 1969), S. 87-89.

“두 발을 조금 벌리고 서며 가슴을 펴고 어깨와 목의 힘을 빼면서, 두 팔을 자연스럽게 아래로 내린다. 앉은 자세도 마찬가지로 가슴을 펴고 힘을 빼며, 등이 의자에 닿지 않도록 하여 편한 자세를 취한다. 악보를 볼 때에는 눈만 아래로 향하고 고개를 숙이지 않도록 주의한다. 턱은 살짝 당기면서 목을 열고, 입은 턱을 아래로 내리면서 벌린다.”¹⁵⁾

위와 비슷한 방법으로 역시 우리는 교과서에서 악기 연주와 관련하여 ‘단소의 운지법’, ‘기타 연주법’, ‘장고의 연주법’, ‘하모니카 연주법’ 그리고 ‘실로폰 연주법’ 등을 주제로 바른 자세에 관하여 설명한 내용을 흔히 접한다. 아래는 실로폰 연주의 바른 자세에 관한 내용이다.

“첫째, 실로폰의 낮은 음이 자신의 왼쪽에 오게 한다. 둘째, 채는 채머리로부터 2/3쯤 되는 뒤쪽을 엄지손가락과 집게손가락으로 가볍게 잡는다. 셋째, 손목과 팔, 어깨 등에 힘을 주지 않고, 부드러운 동작으로 친다.”¹⁶⁾

무엇보다도 일치적 사고를 요구하는 내용에서는 정확한 정보와 합리적인 내용, 또한 타당성 있는 내용을 다루어야 한다. 가령 교과서나 저서들이 실로폰을 철금으로 해석하여 잘못 지식을 전달한다면, 당연히 학습자는 거짓을 참으로 이해하는 오류를 범하게 될 것이다.¹⁷⁾ 또한 개념적 조작 능력이 충분히 발달하지 않은 3-4세때에 그림의 활용이 유익하다고 판단해 무지개 색깔에 따라 각 음이름을 강하게 그리고 계속적으로 적용한다면, 아마도 빨강색은 ‘도’라는 고정 관념이 형성되어 후에 혼란을 야기할 수 있는 위험성도 있다. 이러한 점을 감안한다면, 일치적 사고를 요구하는 수업 과정을 위해서는 아직도 많은 연구가 필요하다고 생각된다.

(2) 배치적 사고

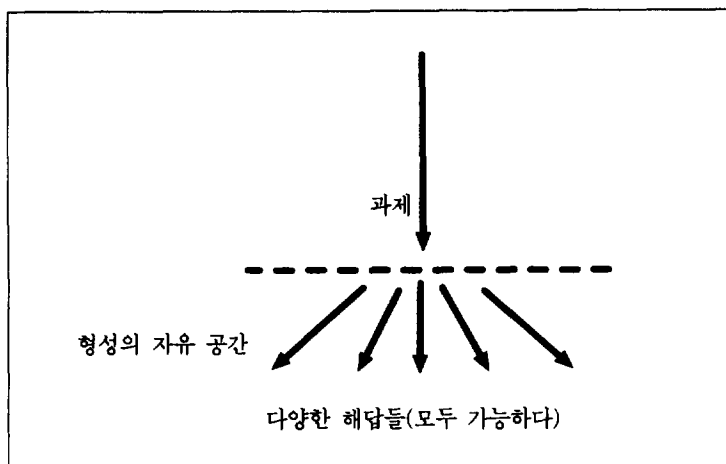
배치적 사고의 출발점은 문제의 제기에서 비롯된다. 그러나 그에 대한 해답은 명확하게 확정 지을 수 없기 때문에 여러 가지 해결 방법들이 존재한다.

15) 윤양석, 김준수, 중학교 음악 1, (서울: 세광음악출판사, 1997), 30쪽.

16) 김용진의 2인, 중학교 음악 1, (서울: 시사영어사, 1992), 30쪽.

17) 실로폰(Xylophone)에서 ‘Xylo’는 그리스에서 파생된 언어로 ‘나무’라는 뜻이다. 따라서 실로폰은 반드시 목금으로 번역되어야만 한다. 또한 많은 사람들이 악기 ‘철금’과 ‘종금’을 개념적 구분 없이 불투명하게 사용하고 있는데, 우리들은 정확한 용어 개념을 사용하여 확실하게 악기를 구별하여야 할 것이다. 본인은 음악교육학과 관련된 많은 저서들이나 논문에서 독일어 ‘Glockenspiel’과 ‘Metallophone’을 구분 없이 철금으로 표현하고 있음을 여러 곳에서 발견하였다. ‘Glockenspiel’에서의 ‘Glocke’는 ‘종’, 또는 ‘벨’이라는 뜻으로 ‘종금’이라는 표현으로, 그리고 ‘Metallophone’은 ‘금속’ 또는 ‘철’이라는 뜻으로서 ‘철금’이라는 표현을 사용하여 악기 구분을 확실하게 하여야만 한다.

[도표9] 배치적 사고의 해결



이 해결 과정에서 결정적인 것은 결과가 “옳다” 또는 “틀렸다”라는 기준들에 의하여 평가되어질 수 없다는 점이다. 왜냐하면, 각 개인이 만들어 낸 해결책은 그 해결책을 택하기로 한 사람에게는 모두 옳은 대답이기 때문이다. 창의적인 음악 수업이 되기 위해서는 보다 더 배치되는 해결 과정을 도입하여야 할 것이다. 왜냐하면, 이러한 수업 방식은 학생들의 무한한 창의적인 사고 능력을 신장시켜주는데 도움을 줄 수 있기 때문이다. 다음은 배치되는 사고에서의 해결 방식을 요구하는 예들이다.

- 음악을 듣고, 그림으로 표현하기
- 보고 느낀 점(그림이나 사물 등)이나 다양한 현상(천둥 소리, 슬픔, 기쁨, 고요, 무서움) 즉 흥적으로 연주해 보기
- 음악을 듣고, 음악적 느낌을 언어로 표현하기
- 그림 악보 만들어 보기

3) 학습 도구의 개발

세 번째 교수법적 질문은 보조적인 학습 도구의 활용이다. 여기에서 “무엇을 가지고, 즉 어떠한 매체를 사용하여 이 학습 과정을 효과적으로 구성할 수 있을까?”라는 질문이 던져진다. 이러한 질문은 무엇보다도 교사들이 수업 중에 사용할 적절한 학습 도구를 연구·개발하고, 발전함으로써 학습 진행이 방해받는 것을 방지하고자 하는 목적에서 출발한다. 교사는 자신의 수

업을 성공적으로 이끌기 위하여 모든 학습 도구들을 수업 전에 준비해 놓아야 한다. 음악 수업 중에 아래와 같은 다양한 학습 도구들이 이용되어질 수 있다.

- 오르프 악기들
- 리듬 수업을 위한 도구들(줄넘기, 공, 수전, 막대기 등)
- 기술적인 학습 도구들(녹음기, 오디오, 비디오, 빔 프로젝트, OHP 등)
- 그림을 그리기 위한 도구들(물감, 붓, 종이 등)

이런 도구들의 사용은 바로 이 도구들이 학습 과정을 위하여 도움을 줄 때 의미가 있다고 생각한다. 만약 그렇지 않으면 이러한 도구들은 단순히 놀이가 되어 버리며, 이러한 경우에는 교사의 교육적인 계획이나 학생의 음악적 발달과는 아무런 관계가 없다고 본다.

학습자들이 긴 악곡을 들은 후, 단순히 느낌만을 발표하거나 또는 감상문으로 써서 제출하는 형태의 수동적인 감상 활동은 더 이상 학생들의 관심사가 아닌 큰 부담을 의미한다. 이러한 수업의 형태는 학생들에게 결코 흥미를 제공해 줄 수 없으며, 결국은 학교 음악 교육의 존재를 위태롭게 만드는 결과를 초래할 수도 있다. 음악 교사는 전통적인 음악 활동 외에 새롭고, 다양한 학습 도구를 개발하여 생동감 넘치는 음악 수업을 전개시켜야 한다.

여기에 감상 교수법과 관련하여 기존의 틀을 벗어난 새로운 형태의 학습 도구를 소개하고자 한다. 여기에서의 학습 도구는 배경 음악과 관련한다. 본인은 오늘날 학교 교육에서 테크놀로지의 사용이 활발해지고 있음을 감안하여 시대 감각에 알맞게 여러 가지의 테크놀로지를 이용해 다양한 배경 음악을 제작하였다. 이 배경 음악과 관련한 첫 번째 수업 활동은 똑같은 영상이라도 배경 음악의 종류에 따라 느낌이 달라진다는 음악심리학적 실험으로, 이 실험을 통하여 음악이 인간의 청각각을 자극시켜 감정 반응을 일으키고, 이렇게 이입된 감정을 동시에 주어진 영상과 동질화시키려는 인간 심리를 파악해 보자는 데에서 출발한다. 본인이 직접 제작한 학습 도구 '다양한 배경 음악이 담긴 비디오 테이프'는 부천에 소재한 정명고등학교 1학년의 음악 수업에서 실제 활용되어 학생들의 흥미를 끄는데 좋은 반응을 얻었다고 생각한다. 이 수업에서 학생들은 각각의 배경 음악을 듣고 느낀 음악적·분위기적 반응을 언어 또는 문장으로 표현해 보는 것이 중요하다. 왜냐하면, 이 음악 수업의 중심이 창의적 표현 능력의 발전과 청각각 훈련을 통한 적극적인 감상 태도를 기르는 데에 있기 때문이다.

두 번째 수업 활동에서는 학생들이 다양한 배경들(어렸을 때부터 현재까지의 성장 과정 사진들, 환경 파괴에 관한 내용, 윤리적인 행위와 관련된 내용, 여행 중 즐거운 사건 등)에 협동하여 적합한 음악을 찾아 실제적으로 삽입하는 과제로 이 활동의 목적은 스스로의 탐구 정신, 적

극적인 감상 태도 그리고 모듬별 활동을 통한 협동성과 사회성을 기르는 데에 있다. 특히, 생산적 활동으로서 배경 음악 만들기 활동은 학생들이 졸업 후 새로운 테크놀로지와 관련된 직업(예: 음악 교육용 프로그래머, 영화 음악, 대중 음악, 방송 음악, 컴퓨터 음악, 음향 기기 관련 산업체, 음악 기획자, 음악 프로듀서 등)을 선택하는데 정보적·기술적 차원에서 도움을 줄 수 있을 것이다. 실제로 중학교 과정에서의 음악 동화 만들기 활동과 고등학교 과정에서의 테크놀로지를 활용한 광고 음악, 영상 음악 만들기 활동은 음악의 이해와 함께 음악 수업을 흥미롭게 이끌어 줄 수 있다.¹⁸⁾

(1) 특정 영상에 대한 다양한 음악들의 실험

아래에 하나의 특정 영상에 삽입한 여러 종류의 음악들을 제시하고자 한다.

[도표10] 특정 영상에 대한 다양한 음악들의 실험

하나의 특정한 영상 편집 [교회의 전경-강위의 배-펜싱하는 두 소년- 자전거 타는 소년-날아가는 새들-교회의 전경]	Video-CD Player [다양한 종류의 음악들]
A. 똑같은 영상 1	요한 스트라우스의 「아름답고 푸른 도나우강」
B. 똑같은 영상 2	쇼팽의 「아상곡」 cis-moll
C. 똑같은 영상 3	‘타이타닉’의 영화음악 중에서
D. 똑같은 영상 4	베토벤의 「합창교향곡」 중 합창 ‘환희의 송가’
E. 똑같은 영상 5	독일 민요 「Alle Vögel sind schon da」

- 18) 독일의 7-10학년용 음악 교과서 ‘레소난첸’(Resonanzen)에서는 테크놀로지와 관련하여 다음과 같은 내용들을 포함하고 있다.

녹음과 재생의 기술, 소리의 합성에 대한 기술의 이해, 합성을 위한 재료들의 이해, 테이프 위에 테이프의 합성 기술, 테이프 위에 레코드판의 합성 기술, 카세트 테이프의 이해, 레코드판의 이해, 여러 속도의 실험, 플레이백(Playback) 녹음, 모노와 스테레오의 기능 이해, 합성 음색의 비교 분석, 방송국에서의 녹음 과정, 배경 음악으로서의 합창곡 녹음, 모노 녹음기와 스테레오 녹음기의 이해, 녹음의 이해, 소리의 울림과 사라짐의 이해, 전자 타악기의 이해, 악기제작의 발전(1800년대의 굴로켄스필의 이해, 기구로 만든 악기들), 전자악기들의 이해(구체 음악의 실험, 발전기를 이용한 전자 음향의 생성 과정, 전자 악기와 일반 악기의 이해, 방송국의 스튜디오, 음향에 대한 이해, 전자 음향과 일반 음향의 합성), 호네거의 작품 기관차 소리, 기술의 모방과 상징화, 바레즈의 ‘Ionisation’의 작품해설과 분석, 바레즈의 전자음악 ‘Xenakis’의 작품해설, 리버만(Rolf Liebermann)의 ‘Les Echanges’의 해설, 레코드판의 역사, 레코드판의 생산 과정, 레코드판의 판매 현황, 영화 음악의 이해, 녹음실과 방송실의 이해 등.

M. Neuhäuser/ A. Reusch/ H. Weber, Resonanzen, Sekundarstufe I, Bd. 2, (Frankfurt am Main: 1975), S. 242-280.

이 수업 활동에서 학생들이 선명한 화질과 스테레오를 통한 맑고 깨끗한 음향을 기대한다면 이 수업의 목적은 오류를 범할 수 있다. 어쩌면 이러한 수업이 기술상·경제상·시간상의 문제로 인하여, 특히 영상 편집과 녹음에 있어서 많은 시간을 필요로 하기 때문에 음악 교사가 미리 수업을 위해 직접 배경 음악을 제작하여 수업 시간에 활용하는 것이 바람직하다고 생각한다. 이 때에 학생들은 배경 음악에 따라 그때 그때마다 변화하는 영상적 느낌을 서로 이야기하고 발표할 수 있다.¹⁹⁾ 아직 음악적 표현이나 영상적 느낌에 대한 언어 표현 능력이 부족하다면, 표현에 대한 훈련을 위해서 다음과 같이 제시된 단어들 중 적합한 단어를 선택해 언어적 표현을 연습할 수 있다.

[도표11] 음악적·영상적 느낌 표현하기

희상, 쾌활, 즐거움, 우수, 평화, 쓸쓸함, 공포, 밝음, 재앙, 무서움, 화려, 희망, 부드러움, 생동감, 고요, 평화, 두려움, 긴장, 슬픔, 어둡다, 빠르다, 느리다

영 상	배경 음악의 음악적 느낌과 영상적 느낌 적기
A	
B	
C	
D	
E	

위의 도표에서 학생들은 음악의 구성 요소들(리듬, 화성, 가락, 빠르기, 음색, 셈여림, 형식)의 이해와 관련해 다양한 음악적 언어들을 구사할 수 있다. 이와 같은 학습을 통해 학생들은 음악적 감정을 체험하고 또한 음악적인 과정을 의식적으로 받아들이며, 음악적인 구조를 탐색하는 연습을 할 수 있다. 이러한 점에서 음악 교사는 ‘배경 음악의 이해’ 및 ‘음악의 구성 요소 이해’를 학습 목표로 제시할 수 있는데, 여기에는 음악교육적 그리고 음악교육 심리학적 시각에서 다음과 같은 타당성이 높이기 때문이다.

- ① 음악교육적인 관점에서 음악의 구성 요소 이해가 음악과 교육 과정에 포함되고, 이와 동

19) 독일 민요 「Alle Vögel sind schon da」는 「봄바람」이라는 제목으로 우리 나라에서 학생들이 즐겨 부르는 곡이다.

시에 중요한 작곡 수단이며, 또한 이러한 음악의 구성 요소 이해는 심미적 감상 태도로 발전시켜주는데 기여하기 때문이다.

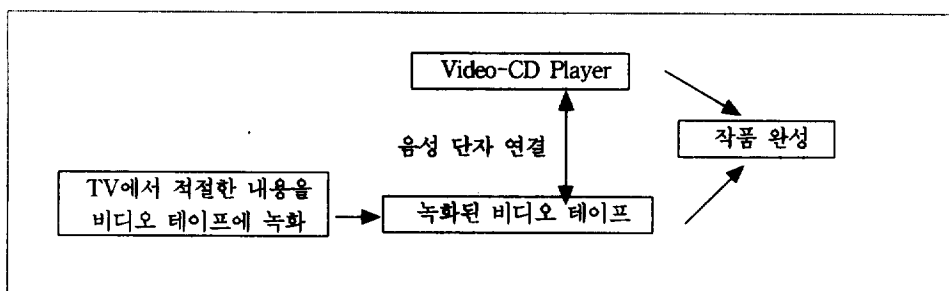
- ② 음악교육 심리학적 관점에서는 음악적 지각이 학생들의 기초적인 지각들에 포함되기 때문이다. 즉, 초등 학생들에게 음악의 청취력은 이미 잘 발달해 있으며, 중등 학생들에게는 음악에 대한 판단 능력이 있기 때문이다. 이러한 사실은 음악교육 심리학자들의 연구 결과에 기인한다.

또한 교사는 미리 영상을 녹화하여 학생들에게 보여준 다음, 이 영상에 어울린다고 생각되는 음악을 학생 스스로가 찾아보도록 과제로 제시하여, 학생들이 스스로 음악을 발견해 보게 함으로써 적극적인 감상 태도를 길러줄 수 있다. 이러한 과제는 무엇보다도 배경 현장에 관한 이해와 이에 따른 음악적 통찰력을 필요로 한다. 교사는 학생들이 스스로 선택한 음악을 교사 자신이 녹화한 영상에 음성 녹음시켜 과연 배경 음악으로서 적합한지 실험·평가해 볼 수 있다.

(2) 배경 음악 만들기

한편, 학생들은 서로 협동하여 특정한 음악을 영상에 삽입시켜 배경 음악을 제작할 수 있다. 한 예로서 여기에 멀티 미디어를 활용해 배경 음악을 제작하는 방법을 소개하고자 한다.²⁰⁾

[도표12] 배경 음악 제작 과정

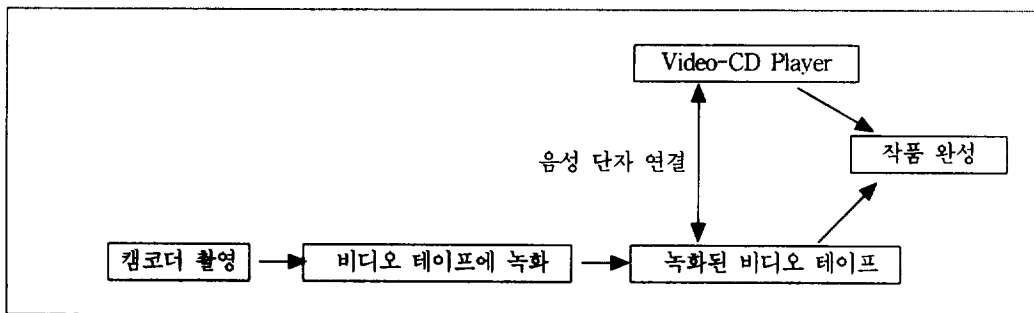


또한 학생들은 캠코더를 활용하여 스스로 배경 음악을 제작할 수 있는데, 이 제작 과정을 도식화로 나타내면 다음과 같다.²¹⁾

20) 민경훈, "창작 교수(유·초등·중등)-학습과 테크놀로지", 제31회 음악교육 학술세미나 및 연수회, (한국음악교육학회, 2000), 33쪽.

21) 상계서, 33쪽.

[도표13] 캠코더를 활용한 배경 음악 만들기



아래에 모듈별로 캠코더를 활용하여 배경 음악을 제작하는 활동 과정을 설명하고자 한다.

- ① 교사는 하나의 주제를 제시한다.
- ② 학생들은 3-4명씩 모듈별로 과제의 해결을 위하여 서로 토론하고, 과제들을 분담한다.
- ③ 주제의 내용에 적합한 몇 가지 배경을 캠코더로 녹화하고, 다른 Video-Player를 이용하여 녹화·편집한다.
- ④ 녹화한 영상에 어울리는 적합한 음악을 선택하여 음성 단자를 연결하여 음성 녹음한다.
- ⑤ 위의 활동 과정들을 정리하여 발표한다.
- ⑥ 모든 학생들은 제작되어진 작품을 평가해 본다.

배경 음악의 실험에서는 무엇보다도 배경에 적합한 곡을 선택하는 것이 중요한데, 예를 들면 생동감이 넘치는 수영장의 배경에 모차르트 풍의 감미로운 음악은 배타적인 분위기를 가중시켜 줄 수 있다. 이 때의 분위기에는 가벼운 경음악이나 대중 음악이 어울릴 것이다. 배경 음악 제작 과정에서 한 학생은 다른 학생들의 경험을 종합·정리하여 다음과 같은 도표를 사용하여 발표할 수 있다.

[도표14] 배경음악 제작과정 도표

영상을 선택한 이유	
사용된 음악의 제목과 음악을 선택한 이유	
완성된 배경 음악에서의 음악적 느낌 및 영상적 느낌	
제작상 어려웠던 문제들	
제작상 소요된 시간	

위의 배경 음악 만들기 활동에서 교사는 다음과 같은 과제들을 부과할 수 있다.

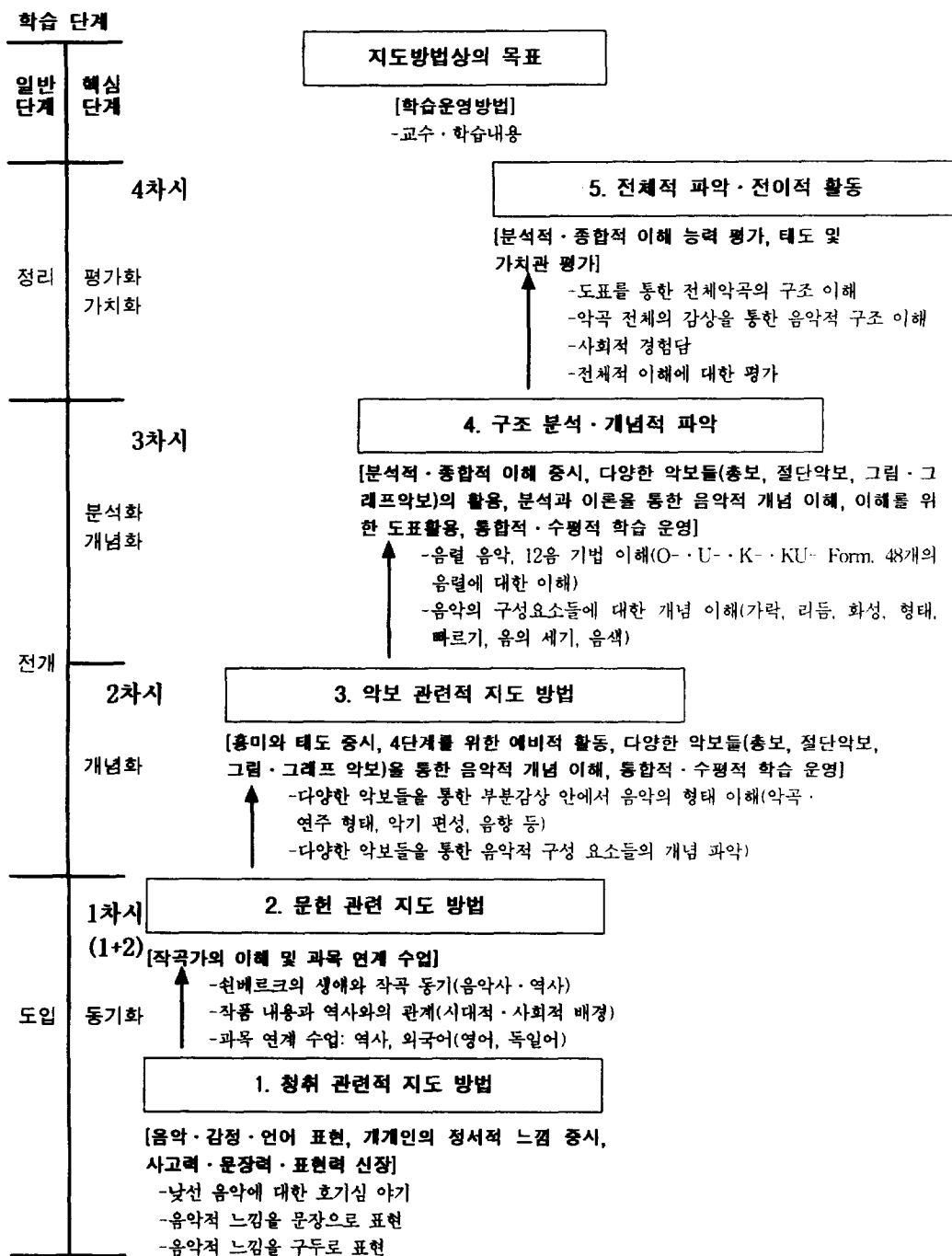
- ① 질서 및 안전 의식에 관한 내용: 질서와 안전 의식에 관련한 윤리적 교육은 아름다운 사회 공동체 생활을 만들기 위한 가장 기본적인 교육이다. 우리들은 유아들과 초등학생 등 자구 능력이 부족한 어린이들이 일찍부터 질서와 안전 의식을 가질 수 있도록 교육시켜야 한다. 따라서 이 수업의 목표는 학생들이 질서와 안전 의식을 갖도록 하기 위해 실제로 질서를 파괴하는 행위 또는 안전을 위협하는 현상이나 이와 반대로 질서와 안전이 잘 지켜지는 현상들을 찾아서 캠코더로 촬영하고, 이 화면에 적합한 음악을 찾아 영상 음악을 만들어 봄으로서 질서 교육과 안전 교육을 피하는 데에 있다.
- ② 환경 오염에 관한 내용: 환경 파괴로 인해 앞으로 예상되는 지구상의 위기에 대한 경각심을 불러일으켜 줄 수 있는 내용을 주제로 선택하여 학생들에게 과제로 부과할 수 있다. 무엇보다도 환경 파괴로 인해 앞으로 예상되는 지구상의 위기에 대한 경각심을 불러일으킬 수 있는 영상 음악으로는 리게티(György Ligeti, 1923-)의 현대 음악 '아트모스페레스'(Atmosphères)와 같은 정적이면서도 자극적인 음악이 어울릴 수 있을 것이다. 또한 특정한 계절을 암시하는 영상을 주제로 제시하여 이에 어울리는 음악, 예를 들면 비발디의 '사계' 중에서 한 곡을 배경 음악으로 사용해 볼 수 있다.
- ③ 추억 남기기 또는 즐거운 여행에 관한 내용: 어린 시절의 사진들을 캠코더에 녹화하고, 이 영상에 여러 음악을 더빙하여 '추억 비디오'를 제작할 수 있다. 교사는 학생들의 사진을 캠코더에 녹화하고, 학생들은 교사의 도움으로 이 영상에 적합한 음악을 찾아 음성 녹음함으로써 생기 넘치는 생산적 활동을 할 수 있다. 역시 여행 중 즐거운 일들을 캠코더로 녹화하여 여기에 알맞은 음악을 더빙한다면, 영상의 분위기가 한층 생동감이 넘치게 될 것이다.

2. 학습 활동

교수법에서의 학습 활동이란 현장에서의 수업 과정을 의미한다. 이 수업 과정은 우선적으로 계획적인 지도를 위한 수업 계획안을 요구한다. 이 수업 계획안에는 모든 종류의 수업에 적용될 수 있는 일정한 계획 영역, 즉 학습 목표, 학습 활동, 학습평가 등을 포함하여야 한다.²²⁾ 여기에 쇤베르크의 현대 음악 『바르샤바의 생존자』와 관련해 단계별 수업 계획안을 한 지면에 구성하면 다음과 같다.

22) 이홍수의 저서 『느낌과 통찰의 음악 교육』의 312-391쪽과 길애경·임미경 편저의 『초등 음악지도법』은 수업 계획안에 대하여 자세히 소개하고 있다.

[도표15] 『바르샤바의 생존자』에 대한 단계별 수업 계획안



V. 결 론

음악교수법은 모든 종류의 수업에 적용되어질 수 있는 일정한 계획 분야가 있다. 이 계획 분야에는 수업 목표, 수업 내용, 수업 방법 등이 포함된다. 음악교육학은 왜 이러한 주제를 선정하고, 왜 이러한 목표가 제시되어야 하고, 왜 이러한 내용이 다루어져야 하며, 왜 이러한 방법이 사용되어야 하는가를 명백히 밝혀야 한다. 이러한 질문들에 대하여 연구하는 학문이 교수학이다.

음악교수학에서는 무엇보다도 음악 교육과 관련해서 인간의 심리 발달과 학습 발달적인 조건 그리고 사회·문화적인 조건들의 연구를 중요시한다. 그 이유는 학생들의 성장 상태에 따라서 수업의 내용들이 달라지기 때문이며, 다른 한편으로는 주변의 음악적 환경이나 방송 매체를 통해서 형성된 학생의 음악적 선호와 태도 등이 음악 수업에 매우 중요한 영향을 끼칠 수 있기 때문이다.

음악교수법적인 계획 영역은 교수학적인 연구 결과를 토대로 할 때에 타당성 있게 구성되어질 수 있다. 따라서 음악교수법적인 계획 영역은 음악교수학적 연구를 필연적으로 요구하고 있다. 음악교수법의 위치는 근거 있는 수업 계획안을 개발하는 것이며, 이 계획안은 실제 수업을 통해 그 타당성이 검증되어야 한다.

이제 학교 음악 교육은 형식적인 틀 안에서 계속 반복적으로 이루어지는 음악 내재적 수업의 형태를 과감하게 벗어나 새롭게 변화되어야만 한다. 그리고 이 새로운 음악 교육은 개인의 발전을 위하여 또한 학생 스스로가 음악에 동질화되어질 수 있도록 다양한 대중 매체를 활용하여 흥미로운 수업으로 이끌어 주어야 한다. 이와 동시에 음악 과목은 개인의 음악적 즐거움 그리고 합창과 합주를 통한 공동체적 즐거움을 위하여, 또한 긴장 완화와 여가 선용을 위하여 자신의 임무를 수행하여야 한다. 음악 교육에서 다루어질 수 있는 내용들을 주위에서 찾아보면 매우 다양하다. 예를 들면, 테크놀로지나 사회에 관련된 주제로 기능 음악, 영화 음악, 음악 산업, 음악과 소비, 뮤지컬의 이해, 대중 음악 그리고 오늘날의 연주 공연에 관한 정보 등을 취급할 수 있을 것이다.

우리들은 교수학을 끊임없이 연구하고, 다양한 형태에서의 새로운 교수법을 지속적으로 개발하여 만족스러운 음악 수업이 이루어질 수 있도록 노력하여야 할 것이다.

참 고 문 헌

- 길애경·임미경 편저. 초등 음악 지도법. 서울: 수문당, 1997.
- 김용진의 2인. 중학교 음악 1. 서울: 시사영어사, 1992.
- 민경훈. “학교 음악 교육에 있어서 도식 악보의 활용”, 음악과 민족 제 18호, 민족음악학회: 1999.
- _____. “창작 교수(유·초등·중등)-학습과 테크놀로지”, 제31회 음악교육 학술세미나 및 연수회, 한국음악교육학회, 2000.
- 전정태·이대석. 교육학의 이해. 서울: 교육과학사, 1996.
- 윤양석·김준수. 중학교 음악 1. 서울: 세광음악출판사, 1997.
- 이흥수. 느낌과 통찰의 음악 교육. 서울: 세광음악출판사, 1992.
- 한방교·윤길근. 실기교육방법론. 서울: 동문사, 1996.
- Gieseler, Walter(Hrsg.). Kritische Stichwörter zum Musikunterricht. München: 1978.
- Helms, Sigmund. Neues Lexikon der Musikpädagogik. Kassel: 1994.
- Jank, Werner. “Konstitutionsprobleme aktueller musikdidaktischer Konzepte. Musikpädagogik zwischen materialen und formalen Bildungstheorien”, Musikpädagogische Forschung: Musikpädagogik zwischen Traditionen und Medienzukunft. Band 9, Laaber: 1989.
- Kraemer, R.-D. “Sozialwissenschaftliche Verfahren als methodische Ansätze...”, in: Wolfgang Schmidt-Brunner (Hrsg.), Methoden des Musikunterrichts. Mainz: 1982.
- Krapf, B. Strukturen und Sequenzen von Lernprozessen. Zürich: 1976.
- Landau, E. Psychologie der Kreativität. München: 1969.
- Mursell, J.L./ Glenn, M. 음악교육 심리학. 한국음악교재연구회(역), 서울: 세광음악출판사, 1987.
- Neuhäuser, M./ Reusch, A./ Weber, H. Resonanzen. Sekundarstufe I. Bd 2, Frankfurt am Main: 1975.
- Ruprecht, Horst. “Methoden des Musikunterrichts in ihrer Rückbeziehung auf eine allgemeine Unterrichtsmethodik”, in: Wolfgang Schmidt-Brunner (Hrsg.), Methoden des Musikunterrichts. Mainz: 1984.
- Thomas, W. “Struktur und Ortsbestimmung einer Neuform improvisatorischen Musiktheaters”, in: W. Roscher(Hg), Ästhetische Erziehung/Improvisation/Musiktheater. Hannover: 1970.
- Venus, Dankmar. Unterweisung im Musikhören. Wilhelmshaven: 1984.

ABSTRACT

Min, Kyung-Hoon

Durch die psychologische bzw. soziologische Forschung haben Wir erfahren, daß die Vermittlung und die Aneignung von Lerninhalten einen höchst komplexen Vorgang bilden, der mannigfaltigen Bedingungen unterworfen ist.

Die erste der didaktischen Fragen ist die Frage nach dem Was. Die Frage nach dem Was kann gleichzeitig heißen: Welche Lernerfahrung greife ich von diesem Lerninhalt auf, mit welchem sich der Schüler momentan beschäftigt? Um diese Frage zu beantworten und sie möglichst auszuschöpfen, benötigt man eine Orientierung. Diese ist durch die Zielformulierung gegeben. An dieser Stelle der Unterrichtsplanung muß sich als brauchbar erweisen, was über die Zielsetzung gesagt worden ist. Hier bricht die theoretische Kläung in die Praxis ein.

Während die Frage nach dem Was den Lerninhalt aufgreift, der zur Lernerfahrung wird, geht es bei der Frage nach dem Wozu um das Kriterium, aufgrund dessen der Inhalt ausgewählt wurde. In diesem Zusammenhang kann jeder Lerninhalt zu den verschiedenen Perspektiven gebracht werden, unter denen die Zielsetzungen betrachtet worden sind. Die Frage nach Wozu verweist zugleich in eine andere Richtung. Sie zwingt zur Zielformulierung für den Unterricht, d.h. zum Lernziel, welches erreicht werden soll.

Der heutige Gebrauch des Begriffes 'Didaktik' als der Lehre vom Unterricht schließt das mit ein, was frühere Pädagogen als 'Methodik' bezeichneten. Während es bei den didaktischen Fragen um den Inhalt und dessen Begründung ging, geht es bei den methodischen Fragen um den Weg des Lernens, um den Lernprozess selbst. Es ist deshalb von Nutzen, an der Unterscheidung von Didaktik und Methodik festzuhalten. In Bezug auf die Methodik sind drei Fragen anzuführen, welche zur Strukturierung des Unterrichtes beitragen.

- 1) Die erste Frage lautet: Wie gestalte man den Lernprozeß, damit er den Schüler möglichst sicher zum gewünschten Lernziel führe? Die Antwort erhalten Wir: Lernen geschieht durch Nachahmung, Selbsttätigkeit, Wiederholung sowie durch Rhythmisierung.
- 2) Die zweite Frage meint: Welche Denkeformen bietet der Musikunterricht im Zusammenhang mit den Lösungen der Aufgabe? Die Antwort erhalten Wir: Zum besseren Verständnis ist die Unterscheidung zweier Denkformen herangezogen, wie sie in der Kreativitätspsychologie üblich ist: Konvergentes Denken und Divergentes Denken.
- 3) Die dritte methodische Frage verweist in die Hilfsmittel: Womit, d.h. mit welchen Mitteln, ist der Lernprozeß zu gestalten? Es ist das, was als Medien bezeichnet wird. Der Musikunterricht kennt verschiedene Hilfsmittel, z.B. Das Orffsche Instrumenarium, Materialien aus dem Rhythmik-Unterricht und Technische Hilfsmittel sowie Materialien zum Zeichnen und Malen.