

音樂創造와 鑑賞의 教育的 基礎

尹 良 錫

(本會 研究部長・淑大音大 助教授)

目 次

I. 序 言

II. 音樂創造와 音樂鑑賞

- A. 音樂藝術의 成立
- B. 音樂創造의 過程
- C. 音樂鑑賞의 段階

III. 音樂教育의 役割과 그 基礎

- A. 音樂教育의 役割
- B. 教育基礎로서의 音樂的 成長
- C. 教育基礎로서의 音樂鑑賞

IV. 結 語

I. 序 言

音樂美의 理解와 感得은 人間 本質에의 接近을 뜻하는 것으로서, 그것을 위한 音樂의 올바른 體驗은 人間性의 向上을 위한 가장 적절하고도 有益한 手段으로 看做되어 왔다. 「建築家は 어느 정도 심리적인 목적을 가진 건물에서 자신을 표현할 수 밖에 없고, 詩人は 일상 대화에서 주고받는 보편화된 언어에서, 그리고 畫家は 보통 눈에 보이는 세계를 그려냄으로써 자신을 표현하고 있지만, 오직 作曲家만이 완전히 자유스러운 자신의 의식으로써 또한 즐거움을 준다는 목적만으로 작품을 창작할 수 있다.」¹⁾ 모든 예술가는 우리의 美感을 만족시키려는 意慾을 가지고 있고, 그 美感은 感覺的 知覺의 형식적 조화와 통일을 우리들이 感得할 수 있을 때 만족되는 것이다.

이와 같이 모든 藝術중에서도 音樂은 具體的인 概念이나 傳達手段의 媒介도 없이 人間의 生과 더불어 作用되어온 것이기 때문에 聽衆에게 직접 호소할 수 있고, 또 다른 어떠한 藝術分野에서 보아도 그 情動的인 影響力이 強하기 때문에 人間性의 發展을 위한 基礎能力 培養의 根本的作用으로서의 音樂教育의 價値를 높이 評價하고 있는 것이다

우리나라 教育法에서도 규정하고 있듯이 音樂教育의 目的이 「명량하고 화락한 인간을 만들기 위한 기초적인 이해와 기능을 갖게 한다」²⁾ 이고 보면, 그 基礎는 인간이 지니고 있는 音樂的

1) Herbert Read, *The Meaning of Art*(Penguin Books in Association with Faber and Faber, 1967), pp. 15-16.

2) 문교부, 教育法(문교부 法律 제 1661호, 1964.10), 第 94條 6項

性態인 表現과 鑑賞에서 비롯되는 것이다. 그 중에서도 특히 鑑賞은 歌唱, 器樂, 創作을 포함한 表現의 前提의 體驗으로서 모든 분야의 학습 내용을 종합해서 이루어지는 넓은 의미에 있어서의 음악교육 활동이다. 그러므로 「音樂教育의 正常化를 期함에 있어서는 무엇보다도 바람직한 音樂鑑賞教育에 期待되는 바가 크다」⁽³⁾ 고 보는 것이다.

이런 뜻에서 이 글이 意圖하는 바는 먼저 鑑賞教育을 비롯한 音樂教育의 基本問題로서 音樂의 本質을 밝히는 일이며, 다음으로는 音樂教育의 實際問題로서 音樂과 音樂教育과의 關係, 그리고 音樂教育의 基礎를 檢討하는 일이 될 것이다.

II. 音樂創造와 音樂鑑賞

A. 音樂藝術의 成立

音樂은 우리들이 알고 있듯이 音의 組織과 配合에 의하여 구성되어 지는 意味의 藝術로서 感情의 言語라고 불리어져 왔다. 이러한 의미에서의 音樂은 처음에는 단순한 音의 組合에서 비롯된 것이었으나 사회가 발전하고, 사회를 이루는 人間의 生活이 多樣하여짐에 따라 그 意味는 內容의 變化와 組織의 充實을 피하게 되었고, 이러한 形成의 歷史속에서 여러가지 音樂의 種類와 그것에 따른 音樂의 形式이 나타나게 된 것이라고 볼 수 있다.

音樂이 意味를 갖는 音의 組織과 配合에 의한 感情의 言語이고 보면, 「음악에 있어서도 言語에서와 같이 意思의 疏通을 목적으로 한다.」⁽⁴⁾ 그러나 언어적 낱말이 具體的인데 비해 음악적 낱말인 音은 流動的이고 實體가 없이 模糊하다. 또한 언어에 있어서는 낱말 자체로서 固定된 意味를 갖는데 비해 音은 다른 音과의 組合에 의해서만 의미를 갖는다. 더 나아가서 언어적인 낱말은 特定한 思想을 전달하지만, 음악은 붙잡을 수 없는 마음의 상태를 暗示한다.⁽⁵⁾ 음악이 지닌 이 曖昧模糊한 特性 때문에 音樂의 使命을 말로서 나타내기 위한 試圖가 끊임없이 계속되어 온 것이다. 지난날의 音樂 解說者들은 音樂作品에 대한 個人的인 解釋으로써 讀者들을 크게 기쁘게 하여 왔지만, 오늘날의 음악가들은 그들의 예술을 具體的인 心像에 사로잡히려는 試圖를 거부하는 것이다.⁽⁶⁾

Eduard Hanslick의 말대로 音樂作品의 美는 音樂 以外の 異質的인 思想範圍과 關係가 없이 音의 結合에 內在하고 있다.⁽⁷⁾ 이 경우 音樂을 이루는 樂音은 단순한 空氣의 진동이 아니라 그속에 人間의 정신적인 힘이 內在된 振動인 것이다. 그래서 樂音을 以上の 觀點에서 把握한다

3) 鄭世文, 音樂鑑賞教育 (서울: 文樂文化社 1964), p.2.

4) Joseph Machlis, *The Enjoyment of Music* (New York: W.W. Norton & Company, Inc., 1963), p.5.

5) John Hospers, *Meaning and Truth in the Arts* (Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1946), pp.96-97를 引用한 Julius Portnoy, *Music in the Life of Man* (New York: Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1963), p.104

6) Joseph Machlis, *op. cit.*, p.6

7) Eduard Hanslick, *On the Beautiful in Music* (tr. Gustave Cohen; 7th ed. New York: H. W. Gray & Co., Inc., 1891) p.66.

편 音樂은 時間의 흐름 위에 繼起하는 音의 運動에 의하여 成立되는 藝術로서 그것은 音에 內在되어 있는 힘의 發展에 의하여 構成된다고 定義할 수 있겠다. 「한 사람의 정신적인 힘은 생得的으로 成立되어 질 수도 있으나 人間 成長에 따라 이루어질 수도 있다.」⁸⁾ 그 成長의 過程에 있어서 思想이나 感情, 그리고 生活經驗은 音樂의 直接的 內容은 아니지만, 音樂의 直接的 內容인 個人的 정신적 힘을 生成하고 發展하는데 있어 중요한 작용을 하고 있는 것이다.

따라서 音樂은 音에 內在되어 있는 힘의 發展現象으로 把握되며, 음악의 멜로디는 하나의 情緒를 生動的인 힘으로 만들어 주는 精神的인 作用을 한다. 이 점이 바로 音樂의 表現의 本質이다. 情緒는 特定的이고, 個人的이며, 그리고 意識的인 것이지만, 音樂은 이보다 깊이 파고 들어가 우리들의 精神生活에 생기를 불어 넣는 '힘'이 되며, 그 '힘'으로부터 그 자체의 존재와 규칙과 人間的 意味를 가지고 있는 하나의 秩序를 創造하는 것이다.⁹⁾

意味의 藝術로서의 音樂은 먼저 작곡가에 의하여 그가 지닌 獨特한 音樂性和 藝術意志에 따라 藝術創作으로서의 作品인 樂譜의 形態가 우리들의 앞에 나타나게 되는 것이고, 다음으로 이 作品으로서의 樂譜는 연주가에 의하여 現實의 世界에서 感得되도록 音響化되는 것이며, 마지막으로 이 演奏를 듣는 사람으로 하여금 作品속에 담겨진 音樂性을 感得하고 그 美的 思考의 原理를 受容하는데서 鑑賞의 活動이 이루어지게 되는 것이고 보면, 음악의 모든 활동은 결국 聽衆을 위한 것이고, 청중을 즐겁게 한다는 藝術의 本質의 意味속에서 이루어지고 있는 셈이다. 그러므로 音樂의 참다운 理解는 音樂을 知的으로 듣기 위한 鑑賞者의 役割과 함께 作曲家와 演奏家의 役割에 따른 모든 음악적 경험을 音樂의 本質的 意味속에 集結시켜 봄으로써 可能하리라고 생각한다.

우리들은 以上에서 밝힌 音樂活動의 一循環에 있어서 「작곡가와 연주가의 활동을 音樂生産으로 보는 것이며, 사회적 청중의 활동을 音樂鑑賞으로 보는 것이다.」¹⁰⁾ 音樂藝術의 原始的 段階에 있어서는 作曲이나 演奏, 그리고 鑑賞까지도 一體的인 하나의 行爲였으나 現代社會의 發展에 따라 점차로 分離되기 시작하면서부터 作曲과 演奏는 音樂生産의 性格을, 鑑賞은 그것에 對立되는 것으로서 넓은 意味에서의 價值評價라는 基本的인 性格을 띄우게 된 것이다. 결국 이러한 음악예술 활동의 分立은 어디까지나 根源的인 同一性 위에서 이루어진 分化라는 것이 명백하며, 그렇기 때문에 오늘날에 있어서도 각각의 음악 활동은 서로 循環的인 結合을 꾀하고 있는 것이다.

이러한 觀點에서 볼때, 音樂의 創造에 대한 사회적 청중의 역할은 다만 음악가가 提供한 藝術을 享受하는 消極的인 것이 아니고, '音樂의 創造'라는 藝術活動에의 參與意識을가치는 積極的인 役割이 요구되는 것이다.

8) Rebert William Lundin, *An Objective Psychology of Music* (New York: The Ronald Press Company, 1953), p. 168.

9) Roger Sessions, "Composer and His Message," *The Creative Process, A Symposium* by Brewster Ghiselin (New American Library Company, 1961), p. 46.

10) 諸井三朗, 音樂概論 (東京: 全音樂譜出版社, 1964), p. 178.

사회적 청중이 音樂의 創造에 대하여 지녀야되는 이 적극적인 의의와 역할을 충분히 認識하지 않는다면, 올바른 音樂活動과 올바른 音樂敎育이 이루어 질 수 없다고 보는 것이다. 우리는 이제 音樂의 意味를 말로 옮길 수 없다는 前提에서 音樂創造와 音樂鑑賞의 過程을 더듬어 보는 것은 音樂의 意味를 찾고, 理解하고, 敎育함에 있어 좋은 길잡이가 되리라고 믿는다.

B. 音樂創造의 過程

音樂의 創造에 있어서 作曲家의 作業을 이해하려고 할 때, 우리는 먼저 그가 소리의 세계에 살고 있다는 것을 알아야 할 것이다. 그 소리의 세계는 작곡가의 創造的 衝動에 응답하여 생가 있게 움직이게 되는데, 우리는 그 作業의 過程을 크게 나누어 靈感, 概念, 그리고 處理라는 3개의 段階로 볼 수 있다.

처음 단계인 靈感은 創造行爲를喚起시키는 衝動이라고 할 수 있는 것으로서 음악이 展開되어 나갈 힘을 만들어 주는 것이고, 또한 이것은 創造行爲를 모든 부분과 전체에 이르기 까지 持續시켜 주는 힘도 된다. 그 靈感의 端緒가 되는 契機는 音樂美學者인 Felix Gatz에 따르면, 音 以外の 表現이나 言語, 그리고 象徵의인 것에서 주어지는 他律의인 경우와 音樂內部에서 주어지는 自律의인 경우로 나누어 생각하고 있다.⁽¹¹⁾ 이러한 觀點에서 現代作曲家 Paul Hindemith는 이것을 知的인 面과 情的인 面으로 兩分하고, 知的으로는 우리들 자신이 실제로 듣는 음악, 더 나아가서는 想像으로 듣는 음악에서 心像(image)이 이루어 진다고 보고 있으며, 情的으로는 우리들 자신은 다만 音樂이 주어진 印象의 奴隸에 지나지 않는 것으로서 우리들의 意志力과는 관계가 없는 것이라고 보고 있다. 또 音樂이라는 것이 感情自體를 表現하는 것이 아니라면 音樂과 그 心像과의 사이에는 共通의 要素를 필요로 하는데, 이것이 外側의 音世界와 音을 解釋하는 腦의 움직임을 結合하는 것이다.⁽¹²⁾

이렇게 하여 얻어진 音樂의 靈感의 恍惚狀態는 自由의 感情과 理想의 힘을 結合하고, 이에 따라 抽象의 領域이 열리게 되는데, 「靈感은 바로 創造의 藝術로서의 藝術의 本質이다.」⁽¹³⁾ 말하자면 靈感 또는 인간의 노력으로 이루어질 수 있는 음악적 느낌은 “變貌하는 能力”⁽¹⁴⁾인 것이며, 거기에서 새로운 形象이 새로운 素材를 끌어내는 것이다.

다음 단계인 概念은 전체에 대한 直觀으로서 具體的인 音樂의 素材의 형태를 取하는 것이다. 사실에 있어서, 이것은 처음의 靈感에서 생겨난 것이며, 다만 그 靈感의 論理的 延長에 지나지 않는다. 美國의 作曲家 Roger Sessions의 말을 빌리자면, 靈感은 진정한 의미의 樣式(style)속에서 그 자체를 구현하고, 概念은 진정한 의미의 形式(form)속에서 구현된다.⁽¹⁵⁾ 本質적으로

11) Felix Gatz, *Musikästhetik in ihren Haupttrichtungen* (Stuttgart, 1929), p.162.

12) Paul Hindemith, *A Composer's World-Horizons and Limitations* (Cambridge: Harvard Univ., 1962), p. 41f

13) Hans Pfitzner, *Über musikalische Inspiration* (Berlin, 1940), pp.84~85

14) Id., *Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz* (Berlin, 1919), p.108.

樣式과 形式은 慣習에서 나온 것이 아니라 그것은 언제나 作曲家에 의하여 새로 創造되어져야 한다. Gisèle Bretet이 밝히고 있듯이 音樂 創造에 있어서 그 第1基礎는 感覺과 形式과의 結合이다.⁽¹⁵⁾ 作曲家는 獨創的인 音響感覺을 發見하는 것으로는 충분하지 않은 것이며, 그 안에서 작곡가 자신의 構成的인 行爲를 불러 일으키기 위한 形成力의 發見이 또한 필요한 것이다.

靈感과 概念의 다음, 마지막 단계인 處理의 段階에 있어서는 먼저 그 자체를 이루고 있는 音樂에 마음의 귀를 기울이고 음악으로 하여금 성장하게 하고 靈感과 概念이 이끄는 데로 따라가는 것이다. 이 경우 「一定한 멜로디의 발견 그 자체가 출발점인 것이다. 그 뒤의 작곡가의 창조 과정은 이것에서 비롯된다. 이 根源的인 神秘力에 의하여 하나의 主題나 動機가 작곡가의 마음속에 울리는 것이다.」⁽¹⁷⁾ 作曲의 素材, 技法과 樣式, 그리고 表現媒體에의 關心은 여기에서부터 불러 일으키게 하는 것이다.

以上的 創造過程에서 이루어진 作品은 하나의 樂譜의 形態이다. 다시 말해서 樂譜란 작곡가의 意圖를 어떤 하나, 또는 몇 개의 특정한 樂器나 人聲을 위해서 나타낸 具體的 對象에 지나지 않는다. 音樂創造에 있어서 演奏家의 作業은 위에서 밝힌 作曲家의 本質을 받아들여 演奏되는 音響속에 작곡가의 形成力을 옮겨 놓는 일이고, 작곡가의 가슴에 담겨진 精神的 感動을 蘇生시키지 않으면 안되는 것이다. 즉 「作曲家와 演奏家は 同一한 音樂의 傳達欲, 同一한 音樂의 表現力을 가진다.」⁽¹⁸⁾ 따라서 演奏家は 作曲家의 個性과 同一化를 이루어야 하고, 작곡가의 창조적 과정을 再體驗해야 하며, 作曲의 特質과 完成狀態에 대한 연주가 자신의 意志決定이 있을 때만이 音樂의 生命이 주어지게 되는 것이다.

C. 音樂鑑賞의 段階

作曲家의 美的 思考의 原理에 의해서 形成해 놓은 作品에 대하여 格調 높은 연주가의 共同的 再體驗이 이루어졌을 때, 이 연주된 음악을 듣는 사람으로 하여금 다시 意味의 藝術로서의 音組合을 이해하는 것이 곧 鑑賞活動인 것이다. 다시 말해서 이것은 작곡가와 연주가의 創造的 行爲가 鑑賞者에게 交流되는 感化作用이라고 해도 좋을 것이다.

이러한 觀點에서 볼때 작곡가가 자기의 創造的 構想을 獨創的인 作曲技法에 의하여 作品으로서의 樂譜위에 담기는 生産的 行爲속에, 그리고 연주가 악보 위에 표현된 作品에 대하여 個性的인 解釋을 加하고 이것을 자기의 演奏技巧으로써 現實의 音으로서의 音樂을 이루는 生産的 行爲속에 이미 鑑賞의 役割이 숨어 있는 것이다. 왜냐하면 演奏가 作曲을 뒤에서 追求하는 創造的 行爲인것과 마찬가지로 鑑賞은 뒤에서 追求하는 創造的 行爲를 다시 追求하는 일이기 때문이다. 그러므로 音樂鑑賞이란, 연주가의 藝術的 表現力을 통해서 작곡가의 創造的 精神에 接한

15) Roger Sessions, *op. cit.*, p.50.

16) Gisèle Bretet, *Esthétique et Création Musicale* (海老澤 敏・笹淵泰子譯, 音樂創造의美學, 東京:音樂之友社, 1969), p.43.

17) Eduard Hanslick, *op. cit.*, p.72.

18) Leonid Kreutzer, *Das Klavierspiel als Kunst* (クロイツァー豊子・村上紀子共譯, 藝術としてのピアノ演奏, 東京:音樂之友社, 1968), p.15.

으로써 그 藝術作品이 지닌 참된 意味를 創造하는 일이될 것이다. 이러한 뜻에서 여기에서는 음악 감상의 根本的 問題부터 살펴볼 필요가 있다.

우리는 누구나 자기 나름대로의 受容力에 따라 여러가지 자세로 음악에 귀를 기울이고 있다. 이것을 美國의 現代作曲家 Aaron Copland의 見解에 따라 크게 나누어 본다면, 세個의 段階 즉, (1) 感覺의 把握의 段階(sensuous plane), (2) 表現力 感知的 段階(expressive plane), 그리고 (3) 理解와 評價의 段階(sheerly musical plane)가 될 것이다.⁽¹⁹⁾

음악 감상의 가장 단순한 과정은 위의 第1段階로서 작곡가가 미묘한 구성으로써 작곡을 하고 연주가가 교묘한 기교로써 연주한다고 해도 그것을 듣는 사람은 작곡가나 연주가의 思考와는 관계없이 그 음악의 흐름 속에서 아름다움을 찾고, 자신의 피로움을 잊어버리기 위하여 그저 즐기는 단계이다.

음악을 듣고 즐거움을 느낀다는 것은 음악속에 잠길 수 있는 가장 옳은 출발점이라고 생각된다. 이것은 또한 音樂의 生産에 대한 關心을 나타내는 動機가 되는 것으로서, 음악의 창조와 감상과의 接觸을 의미하는 것이 된다. 이러한 접촉은 그 전부가 자연 발생적인 것이 아니고, 또 모든 작곡가는 音素材의 處理에 있어서 獨自의인 방법을 쓰는 것이기 때문에 이 단계에 있어서 가치 있는 감상이 되기 위해서는 音樂樣式的 知的 部分을 밝히려고 노력하는 어느 정도의 계획적인 接觸이 요구되는 것이다. 이 경우에 있어서 音樂教育의 役割이 중요한 의미를 가지게 되는 것이다.⁽²⁰⁾

鑑賞의 第2段階는 위에서 밝힌 바 대로 表現力 感知的 段階이다. 음악은 모든 思想과 感情의 基調와 그 展開를 형성하고 있는 것임으로 多少間에 表現力을 가지고 있는 것이지만, 그것은 音의 言語로서 항상 音響을 통해서만이 어떤 의미를 가지게끔 되는 것이다. 결국 音響이 지닌 의미는 作品이 말하여 주는 것이며, 그 作品의 活動을 구성하고 있는 것이라고 보아야 할 것이다. 음악에 關心을 보이는 일부의 많은 사람들은 언제나 具體的인 言語의 表現으로서 그 의미를 음악에 요구하고 있으며, 그렇게 함으로서 흥미가 돋구어진다고 自慰하고 있는 것이다.

그러나 참다운 의미에 있어서 음악이 지닌 의미가 어떤 영역의 것인가 하는 문제는 音樂美學에서 심각히 다루어지고 있는 터이지만, 그것이 흔히 보는 어떤 음악 해설자의 설명처럼 音이 아닌 言語로써 그 意味를 올바르게 感得시킬 수는 없는 것이다. 모든 음악은 순수한 音樂의 意味만을 가지고 있다고 보아야 한다. 그러므로 이 단계에 있어서 이루어지는 가치있는 감상은 한 작곡가의 작품에 보인 主題와 더불어 음악 전체의 獨自의인 表現力의 性質을 우리들 스스로의 느낌에 둘러보는 것이다. 하나의 거울에 비치는 각자의 모습이 있듯이 하나의 主題는 듣는 사람에 따라서 다른 感情의 世界를 나타내게 된다.⁽²¹⁾ 그 主題를 애워싼 感動을 스스로의 마음

19) Aaron Copland, *What to Listen for in Music* (New York: The McGraw-Hall Book Company, Inc., 1953), p.13.

20) William Hugh Miller, *Everybody's Guide to Music* (New York: Chilton Company. Book Division, 1961), p.30.

21) *Ibid.*, p.30.

에 그러 보는 것은 音樂理解의 能力을 기르는 좋은 계기가 된다.

鑑賞의 第3段階는 音樂의 理解와 價値評價를 목표로한 鑑賞의 積極的 段階이다. 音樂을 理解한다는 活動은 作品에 담겨진 作曲家의 構想을 把握하는 것으로서, 결국 이것은 鑑賞者의 個性과 理解力에 따라 각각이 獨自의인 感動을 얻는 것이기 때문에 鑑賞者에게 있어서는 그 創造性을 나타낼 수 있는 단계도 되는 것이다. 構想의 把握이라는 音樂 理解에 있어서 音樂에 關한 知識이나 技術의 習得은 理解力의 進歩에 크게 寄與하게 될 것이며, 그렇게 함으로써 音樂에 대한 價値評價의 能力이 싹트게 되는 것이다.

이와 같은 過程에서 音樂理解力의 增進은 音樂에 대한 價値評價의 힘을 더하는 것으로서 鑑賞者가 音樂에 대한 批評能力을 갖었을 때 音樂創造와 音樂鑑賞과의 意義깊은 交流가 이루어지는 것이다.⁽²²⁾ 音樂作品과 音樂演奏를 內包한 音樂生産이라는 것은 藝術家의 깊은 思索과 高度의 技術에 의하여 創造되는 것이기 때문에 鑑賞者는 하나의 作品을 충분히 理解하고, 더 나아가 價値評價를 하기 위하여 그 作品이나 演奏가 지닌 意義와 內容, 그리고 작곡가와 연주가의 가슴에 담겨진 創造의 意圖를 理解하지 않으면 안되는 것이다.

音樂을 올바르게 듣는 것은 훈련(training)을 통하여 익혀질 수 있다.⁽²³⁾ 그것은 努力과 勤勉 그리고 많은 聽取를 요구하는 것이며 그밖의 지름길은 없다고 보는 것이다. 그러나 「音樂을 듣는 사람은 음악이 제공할 수 있는 충만한 은혜를 끌어낼 수 있는 感賞을 지니지 않으면 안되는 것이다.」⁽²⁴⁾ 이러한 感覺을 지닌 다음에 음악을 듣는 사람은 또한 그가 지닌 感情을 客觀化하고 轉義할 수 있어야 하며, 소리와 리듬에 그의 生活經驗을 挿入시킬 수 있어야 한다. 「音樂作品에 대한 鑑賞者의 感應(response)은 그의 年齡과 成熟度, 그의 信念과 確信, 先入觀과 共感, 그리고 순간적으로 일어나는 일시적인 기분에 좌우된다.」⁽²⁵⁾ 따라서 우리들은 서로 다른 基準에 의하여 음악의 價値를 評價하고 있는 것이다.

III. 音樂敎育의 役割과 그 基礎

A. 音樂敎育의 役割

以上에서 音樂敎育의 基本的 問題點의 하나인 音樂觀의 問題로서 音樂의 成立을 비롯한 創造와 鑑賞의 過程을 중심으로 하여 音樂의 本質에 관한 어느 정도의 중요한 사항을 밝혔거니와 音樂의 本質에 대한 究明이 없이 音樂敎育의 問題는 解決될 수 없는 것이다. 왜냐하면 音樂을 어떻게 把握하느냐에 따라 音樂敎育도 多樣한 形態를 갖추게 되는 것이기 때문이다. 그러한 本質에 立脚해서 여기에서는 音樂敎育의 實際問題를 고찰하여 보려는 것인데, 그것은 결국 「음

22) George Santayana, *The Life of Reason*, IV[Reason in Art] (New York: Charles Scribner's Sons, 1937), p.51에서 밝히고 있듯이 音樂敎育은 音樂의 價値評價를 위하여 필요한 것이다.

23) Julius Portnoy, *Music in the Life of Man* (New York: Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1963), p.104.

24) *Ibid.*, p.104.

25) *Ibid.*, p.106.

악 교육이란 무엇인가」하는 문제로 줄여볼 수가 있다.

먼저 교육을 「人間行動의 計劃的인 變化」⁽²²⁾라고 본다면, 이것은 곧 人間の 知識, 思考力, 態度, 價值觀, 性格 등을 우리가 바라는 教育 目的과 教育過程에 따라 育成하고 發達시키는 일이라고 할 수 있을 것이며, 그 教育이 달성하려고 하는 目標은 일반적인 教育 목표의 분류에 따라 크게 세개의 領域, 즉 知力의 教育, 技能의 教育, 人間性的 教育으로 나누어 볼 수 있을 것이다.

그래서 教育의 窮極의 目的이 人間이 지니고 있는 知, 情, 意 등의 모든 潛在的 可能性을 最大限으로 發達시키는데 있다면, 音樂教育은 音樂을 通하여 人間の 成長을 促進하는데 그 意義를 지니고 있는 것이다. 다시 말해서 音樂教育은 音樂의 本質 위에서 이루어지는 教育이다. 따라서 音樂教育의 目標은 人間이 지닌 모든 能力을 向上시킴으로써 音樂의 言語와 그 重要한 作品을 理解할 수 있도록 깨우치는 일이며, 또 그러한 作品의 理解에 필요한 정도의 演奏 表現力을 갖도록 하는데 있다. 더 나아가서 그것은 각 樂曲이 지닌 特質이나 水準을 區別하고, 正確한 感覺의 直觀力에 의해서 個個의 藝術 作品의 實質을 이루고 있는 精神的인 힘을 知覺할 수 있는 段階까지 이끌어 가는 일이다. 그렇다고 해서 이것이 自己 滿足에 빠져 버리거나, 이른바 盲目的인 音樂行爲에 의하여 이끌어지는 것은 아니다. 오직 樂曲의 體驗에 의해서만 音樂教育은 그 機能을 發揮할 수 있는 것이다.⁽²⁷⁾

音樂이 다른 모든 藝術과 같이 理念의 感覺의 表現이라는 哲學的 論理를 바탕으로 한 것이라면, 音樂教育은 音樂的인 想像力을 促進하고, 또 音樂을 마음속의 귀로써 具體적이고 正確하게 想像할 수 있도록 이끌어가는 일이 될 것이다. 이 경우 「音樂의 正確한 想像은 이른바 音樂의 生命이라고 할 수 있는 精神性과 感覺性 사이의 緊張을 解決하기 위한 要件이 된다.」⁽²⁸⁾ 教育은 바로 現實의 感覺的인 現象을 取하는 일과 이것을 表現하려는데서 시작되는 것이며, 거기에서부터 音樂의 成長의 意義를 取하게 되는 것이다.

이러한 觀點에서 볼때, 오늘날의 教育 目標의 分類에 따라 知力教育, 技能教育, 人間 教育으로 크게 나누어 보지만, 音樂教育에 있어서의 音樂 理論이나 音樂史의 學習, 그리고 演奏技術의 練習등은 모두 音樂性的인 發達을 위한 手段이며, 人間の 成長의 手段에 지나지 않는다. 音樂이 人間을 위한 役割을 이루지 못한다면, 그 價値는 없는 것이다. 音樂의 知識이란 것은 그것이 實際의 音樂 經驗을 意味있게 받아 들이고, 올바른 音樂的 態度를 기르는 것이 아니라면 教育的인 效果를 期待하기는 어려운 것이다. 또한 音樂의 技術은 學習者의 意慾的인 經驗을 通해서 얻어지는 것이기 때문에 音樂教育의 重要한 하나의 役割은 이러한 經驗을 意味있게 다루지 않으면 안되는 것이다. 말하자면 「技術은 보다 나은 생활을 위한 道具이며, 經驗은 教育의 큰 手

26) 鄭範謨, 教育과 教育學 (서울: 培英社, 1969), p.18.

27) Theodor W. Adorno, *Dissonanzen; Musik in der verwalteten Welt* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1963), p.150.

28) *Ibid.*, p.151.

段인 것이다.」⁽²⁹⁾ 따라서 音樂教育이 人間 形成의 手段에 關여서는 안되는 것이다.

앞에서 밝힌바대로 音樂을 音에 內在되어 있는 精神的인 힘의 發展이라고 把握한다면, 우리들이 音樂에 接한다는 것은 정신적인 힘과의 調和를 倣하고 스스로의 정신적인 힘을 발전시키는 것이며, 그러한 過程에서 人間 教育이 이루어진다고 볼 수 있다. 그러나 이 경우의 人間 教育은 어떠한 理想的인 人間像을 目標로한 意圖인 人間 教育이 아니라 人間的 精神的인 힘을 發展시키고자 하는 뜻에서의 人間 教育인 것이다.

B. 教育基礎로서의 音樂의 成長

音樂教育의 基礎로서의 音樂의 成長이란, 音樂에 대한 反應力, 即 音과 리듬형을 知覺하고, 想像하고, 思考하는 것과 그것에 의해서 表現되는 感情 內容에 대한 感受性的 發達을 말한다.⁽³⁰⁾ 具體적으로 말하면 音樂의 構造要素인 리듬, 멜로디, 和聲, 音色, 調性, 그리고 音樂의 形式에 대한 反應力의 發達로서, 그러한 要素들이 나타내는 意味를 보다 精確하고, 보다 깊고, 그리고 보다 精確하게 파악하는 힘을 말하는 것이다. 결국 音樂의 要素를 理解함으로써 音樂의 詩의 心像이 明瞭하게 되어지는 過程을 音樂의 成長이라고 할 수 있으며, 그 結果는 音樂의 價値가 識別되고, 演奏技術이 發展되며, 音에 의한 自己 表現力이 發達되지 않으면 안되는 것이다. 물론 音樂은 즐거운 것이 아니면 안되는 것이지만, 그 즐거움이나 기쁨이 어린이나 學生으로 하여금 音樂의 成長을 도모하는 것이 아니라면, 音樂 教育에서의 그 價値를 認定할 수 없는 것이다. 또한 音樂에 接觸함으로써 보다 아름다운 것, 보다 고상한 것을 바라는 마음이 길러지지 않았다면, 그 音樂教育은 成功하였다고 말할 수 없다. 결국 音樂教育을 民族性的 涵養이나 德育, 또는 音樂專門人을 위한 것으로만 본다면, 音樂教育의 本質에서 벗어난 것이 되어버리기 쉬운 것이다. 教育의 모든 것이 學習者 個個人의 音樂的, 人間的 成長을 위하여 計劃되고 變化되지 않는다면, 音樂教育의 本質과 合致된 것이라고는 말할 수 없다.

그렇다면 音樂의 成長의 過程에 있어서의 人間的 成長은 어떻게 이루어 지는가? 먼저 教育이 뜻하는 바의 人間 行動型的 計劃的인 變化란 觀點에서, 成長이란 말을 우리들은 좋은 方向에의 變化나 再組織으로 볼 수 있으며, 새로운 方向에의 出發을 意味하는 것으로 볼 수도 있다. 우리는 이것을 한마디로 말하면, 넓은 意味에서의 行動型的 變化라고 말할 수 있을 것이다. 即 「音樂的인 人間이 되는 過程은 內面的으로는 知覺, 想像力, 感覺, 價値의 基準과 判斷力이 發達하는 것을 意味하고, 外面적으로는 生活의 全域을 開放함으로써 여러가지의 새로운 機會가 이루어짐을 意味한다.」⁽³¹⁾

그래서, 音樂에 의해서 그러한 行動型에 變化가 생기는 것은 우리들의 마음에 강한 衝擊이 주어지게 되는 音樂經驗, 即 音樂에 의한 發達經驗이 필요한 것이며, 거기에는 音樂의 藝術的

29) James L. Mursell, *Human Values in Music Education* (美田節子譯, 音樂教育と人間形成, 東京: 音樂之友社 1967), pp.32-33.

30) *Id.*, *Growth Process in Musical Education* (美田節子譯, 音樂的成長のための教育, 東京: 音樂之友社, 1971). p.13.

31) *Ibid.*, p.84.

價値의 問題가 必然的으로 關聯을 가지게 된다. 만일 우리들이 經驗하는 音樂이 藝術的으로 價値가 낮은 것이라면, 우리들의 마음을 유쾌하게 할지는 몰라도 깊은 呼訴力을 갖지는 못한다. 그러나 그 音樂이 藝術的으로 높은 것이라면, 우리들에게 아름다운 詩의 心像을 明瞭하게 나타낼수록 강한 呼訴力을 感得하게 마련이다. 그러한 呼訴力을 感得하지 못했다면, 그것은 音樂을 듣는 사람들의 音樂性이 충분히 발달되지 못하였기 때문일 것이다. 이 경우 音樂性은 좁은 意味에 있어서는 音樂家를 문제삼아 취급되지만, 本質的인 意味에서의 音樂性은 반드시 創造的, 再創造的 素質에서만 局限된다고 보아서는 안된다. 天賦的 素質은 없다 할지라도 音樂의 形式的, 內容的인 面을 理解하고 音樂美를 感得할 수 있는 사람이라면 마땅히 音樂性을 지니고 있다고 보아야 할 것이다. 이러한 의미에서의 音樂性이란 모든 音樂的 活動의 根源이며, 音樂的 諸能力이 綜合된 것으로서 音樂的 成長의 推進力이 되는 것이다.

그러므로 音樂 教育에 있어서 가장 重要한 것은 音樂의 成長을 통해서만이 그 目標을 達成할 수 있다는 事實과, 音樂 教育은 넓은 意味에 있어서는 教育의 分野에 屬하지만, 좁은 固有의 意味에 있어서는 藝術 教育으로서의 音樂의 本質 위에서 다루지 않으면 안된다는 사실이다.

C. 教育基礎로서의 音樂鑑賞

오늘날 藝術教育으로서의 音樂教育을 크게 둘로 나누어 본다면, 하나는 音樂의 專門的 技術의 習得과 學問的 理論의 研究를 目的으로 한 音樂 生産者의 教育이며, 다른 하나는 表現과 鑑賞이라는 音樂의 學習을 통하여 平素의 教養을 높이고 人間性的 發展을 위한 基礎能力의 培養을 目的으로 한 音樂鑑賞者의 教育이다.⁽³²⁾ 이 兩者는 基本的으로는 同一한 音樂의 本質 위에서 成立되어지는 것이지만, 각각은 그 나름대로의 特殊性을 認定할 수 있다. 그래서 여기에서는 問題의 性質로 보아 音樂鑑賞者의 教育을 主體로 해서 살펴보고자 하는 것이다.

먼저, 人間이 지니고 있는 音樂的인 性能이란 歌唱, 器樂 創作을 포함하는 表現과 愛容性으로서의 鑑賞의 둘로 나누어 볼 수 있다. 音樂教育은 이 두가지의 音樂經驗을 올바르게 體驗할 수 있는 音樂性을 기르는 것이며, 그것은 곧 音樂的 感受性을 바탕한 鑑賞能力과 技能性을 바탕한 表現技能을 기르는 것이 된다. 이 경우의 音樂的 感受性은 音樂의 內的 本質이며, 技能은 外的 表出이다.⁽³³⁾ 音樂을 비롯한 藝術活動에 있어서의 「創造的 表現은 主觀을 客觀化하는 作業이라면, 鑑賞은 客觀을 主觀化하는 過程이다. 즉, 表現은 '안'에 있는 것이 밖으로 나타나서 形象됨에 있다면, 鑑賞은 '밖'에 있는 것이 안으로 들어와서 美的 享受를 概念化하는 것이다」⁽³⁴⁾ 그러나 表現과 鑑賞은 本質的으로는 表裏一體인 것이어서 鑑賞能力 없이 表現能力을 기를 수는 없는 것이다.

32) UNESCO, *Music in Education* (International Conference on the Role and Place of Music in the Education of Youth and Adults: 1955). pp. 42-43.

諸井三郎, 前掲書, pp.183-184.

33) 眞篠 將, 音樂教育事典 (東京: 東洋館出版社, 1965), p.13.

34) 金鍾喆外, 技能의 教育 (서울 培英社, 1969), p.146.

音樂教育的 觀點에서 보자면, 音樂鑑賞은 學生들에게 音樂을 愛好하는 心情을 喚起시킴으로써 音樂을 보다 깊고, 보다 賢明하게 感動시키려는 音樂 教育的 推進力이다.⁽³⁵⁾ G. Révész의 말대로 音樂性을 「音樂의 本質的 意味를 理解, 經驗하고, 音樂의 美的 內容을 樂譜 위에서 評價하여 그것을 음악적으로 表現하려고 하는 欲求와 能力」⁽³⁶⁾이라고 보면, 音樂鑑賞이란 音樂性을 불러 일으키는 音樂 教育的 絶對的 中核으로서 音樂的 成長에 이르는 基礎的 活力素의 役割이 되는 것이다. 다시 말해서 鑑賞은 音樂의 아름다움을 享受하는데 있어서의 그 源泉이며, 音樂 教育的 目標은 音樂經驗을 통하여 音樂美를 올바르게 理解하고 感得할 수 있는 音樂性, 좁게는 鑑賞能力을 培養하는데 있다고 해도 좋을 것이다.

音樂鑑賞의 問題를 우리 나라 國民學校를 비롯한 中·高等學校에 있어서의 音樂 教育的 目標과 關聯해서 볼 때, 그 중에서도 비교적 많은 比重을 차지 하고 있는 것이 音樂의 體驗을 통한 美的 感覺의 洗練과 情操의 醇化, 그리고 創造性이 풍부한 人間形成이다. 이것은 곧 “듣는 마음”과 “듣는 자세”가 그 根源이 된다는 것을 말함이다. 이러한 듣는 자세와 듣는 마음에서 비롯되는 聽取活動(listening)은 다시 表現技能에 反應하는 能力, 即 感動하는 能力이 있음으로써 鑑賞活動(appreciation)이 이루어지는 것인데, 보다 아름다운 것을 追求하고, 보다 높은 音樂美를 憧憬하는 “音樂하는 意欲”이 創造性을 풍부하게 하고, 情操를 醇化하는 能力을 기르는 것이다. 그 音樂하는 意欲은 리듬에 반응하고, 음악을 듣고, 노래나 악기로 표현하는 것등의 積極的인 行爲에 따른 感動이 그 出發點이 되는 것이고 보면, 感動이 없이 보다 아름다움을 바라는 마음은 일어나지 않는다. 鑑賞教育은 바로 “感動하는 能力”, 또는 “感動할 수 있는 能力”인 넓은 뜻에서의 音樂性을 기르는 것이며, 이것은 音樂教育的 基礎가 되는 것이다.

音樂에 感動하는 것은 知的(intellectual)이며 情的(emotional)이다. 그렇기 때문에 鑑賞과 享受(enjoyment)를 區別하기가 어려운 것이다. Raymond Elliott의 말을 빌리자면 「音樂의 享受는 순전한 感情의 感動이며, 鑑賞은 知的 感動이 마음(mind)과 感情(emotion)과의 關係를 斷絶시킨 것이다.」⁽³⁷⁾라고 말할 수 있을 뿐이다. 더 쉽게 풀어보자면, 藝術의 對象을 “즐긴다(enjoy)”는 것은 흥에 겨워 노는 享樂이나 먹이에 대한 享樂등과 어느 정도의 共通된 性質을 가지고 있는 것으로서, 좋다 나쁘다의 動機가 없이 그 자체의 體驗에 끝여버리는 無動機性을 뜻하는 것이지만, “鑑賞한다(appreciate)”는 것은 즐긴다는데서 더 나아가 그 對象의 質이나 眞價를 알고 理解하는 積極的인 價值認識의 意味를 지니고 있는 것이라고 생각된다. 그러므로 音樂教育에 있어서의 鑑賞이 情的인 感動에 치우쳐서는 그 意義가 없는 것이며, 그렇다고 해서 知的인 感動에 지나치게 치우쳐서도 안되는 것이다. 가장 올바른 鑑賞은 音樂의 理解를 위한 意欲을 가지고 知性과 感情이 結合을 꾀할 때에 이루어진다고 말할 수 있겠다.

그러나 人間生活에서 처럼 藝術에 있어서도 官能的이고, 感情的이며, 그리고 知的 要素가 밀

35) James L. Mursell and Mabelle Glenn, *The Psychology of School Music Teaching* (供田武嘉津譯, 音樂教育心理學, 東京: 音樂之友社, 1971), p. 97.

36) G. Révész, *Einführung in die Musikpsychologie* (Berlin: A. Francke A.G. Verlag 1946), p. 163.

37) Raymond Elliott, *Teaching Music* (Columbus: Charles E. Merrill Books, Inc., 1960), p. 76.

접하게 뒤섞여 있는 것이고 보면, 그것들 사이의 엄격한 限界를 設定할 수는 없는 것이다. 鑑賞能力을 기른다는 것은 이러한 세계의 모든 레벨(level)을 結合하는 것이 될 것이며, 그렇게 함으로써 우리들은 感覺의 즐거움, 感情의 새로움, 그리고 理解力을 가지고 浮動的인 音樂의 形態를 把握하게 되는 것이다.⁽³⁸⁾ 音樂鑑賞은 먼저 무드(mood)에 感動함으로서 비롯되고, 무드를 通하여 그 意味를 찾게 되는 것이며, 理解는 느낌(feeling)을 通하여 처음으로 이루어지는 것이다. 우리는 듣기 위해서 배우고, 그리고 나서 배우기 위하여 듣는 셈이다.

音樂을 鑑賞한다는 것은 타고난 素質이라든지, 適性과는 아무런 관계가 없음을 많은 音樂學者들은 말해 주고 있다. 「모든 人間은 본래 藝術家이며, 각자는 美的 源泉에서 그것을 담을 수 있는 컵(cup)을 가지고 있다. 만일 우리들이 鑑賞을 測定해야 한다면, 그것은 컵의 크기를 재는 것이 아니고 컵의 넘쳐 흐름(overflow)을 재는 것이다.」⁽³⁹⁾ 그렇다면 鑑賞의 源泉은 무엇인가? 이 問題에 關하여 Marian Brooks와 Harry Brown은 적어도 다섯개의 源泉에서 이루어진다고 보고, 演奏와 歌唱의 經驗, 리듬經驗, 聽取經驗, 創造의 經驗, 그리고 學習經驗을 들고 있다.⁽⁴⁰⁾ 이것은 곧 鑑賞이 音樂教育의 基礎임을 再確認한 것이다.

IV. 結 語

지금까지의 考察에서 音樂의 本質과 그 教育的 基礎의 一端을 밝혔거니와, 教育은 결국 確固한 理論의 基礎 위에서의 目標設定이 없다면, 實際의 教育現場에서의 音樂活動이나 音樂學習은 目的이 없고 統一性이 없는 것이 되어 버린다. 理論과 實際가 有機的인 關聯을 가지고 相互 補完的인 關係를 이루었을 때, 우리가 바라는 教育的 成果를 期待할 수가 있는 것이다.

從來의 音樂教育에 있어서는 知識이나 技術을 音樂의 本質에서 벗어나서 習得되어지는 것이라고 보고, 音樂을 表面的으로 取扱하였으며, 音樂이 지닌 精神的인 힘에 접촉하는 것은 偶然으로 받아들이는 傾向이 있었다. 그러나 音樂教育이 지닌 現代教育構造의 한 役割은 學生들의 예민한 感受性과 부드러운 表現力을 기르는 音樂의 成長을 通하여 人間的 成長을 꾀하는 일이며, 그러한 過程에서 知識이나 技術이 발달되어 진다고 보는 것이다.

이와 같이 音樂 教育을 藝術教育의 觀點에서 보자면, 그 教育的 場은 家庭과 學校, 그리고 社會의 셋으로 나누어 볼 수 있는데, 그 중에서도 우리 나라에 있어서 가장 組織的으로 音樂 教育이 實施되고 있다고 생각되어지는 것은 學校이다. 그러나 家庭이나 社會에서 이루어지고 있는 音樂 교육도 결코 가볍게 넘겨버릴 성질의 것이 아니다. 美國이나 유럽의 先進國의 경우에 있어서는 家庭이나 社會에 있어서의 音樂 教育이 基礎가 되어, 그 위에서 學校에서의 音樂 教育이 이루어지고 있는데 反하여 우리 나라에 있어서는 學校에서의 音樂 教育이 基礎가 되어 家庭

38) Joseph Machlis, *op. cit.*, pp.5-6.

39) Raymond Elliott, *op. cit.*, p.79.

40) B. Marian Brooks and Harry A. Brown, *Music Education in the Elementary School* (New York: American Book Company, 1946), p.196.

과 社會에 있어서의 음악 교육이 이루어지고 있는 실정이다. 이것은 우리 나라에 있어서 순수한 音樂社會가 形成되어 있지 않음을 立證하는 것으로서, 그 만큼 우리 나라에 있어서는 내일의 사회인과 음악 문화의 향상에 직접 간접으로 이바지하게 될 일꾼들을 교육한다는 의미에서도 국민학교에서 고등학교까지의 12년간에 걸친 音樂教育의 使命은 다른 나라에 비하여 매우 큰 것이다.

그럼에도 불구하고 오늘 날 우리 나라의 음악 교육은 教育의 目的을 망각한 채 단순히 知識의 傳達이나 부질없는 技術의 鍊磨 등의 수단과 방법을 지나치게 강조하거나 情緒의 特性을 무시한 채 훈련에 치우치는 安逸한 思考에 사로잡혀 있는 것이 사실인 것 같다. 이른바 音樂教育의 成果를 라디오나 텔레비전, 그리고 콩쿨 등의 出演에 지나치게 依存하고 있는 學校社會가 없지 않은 것이 현실이고 보면, 이제 우리는 오늘의 음악 교육이 안고 있는 根本的인 問題들을 신중히 검토하고, 음악 교육에 대한 깊은 관심과 具體的인 研究가 있지 않으면 안되는 時點에 온 것이다.

지금까지의 우리나라 음악 교육은 넓은 뜻에서의 聽取活動, 좁은 뜻에서의 音樂鑑賞을 떠난 상태에서 感覺的이고 感性的인 面에서의 音樂의 判斷力을 기르지 못하고 있으며, 그 결과로서 올바른 表現力을 기르지 못하고 있음이 사실이다. 그 原因은 여러 가지가 있겠으나 크게 둘로 나누어 본다면, 하나는 음악을 교육하는 教師 자신의 음악 교육에 대한 目的意識의 상실이며, 또 하나는 表現機能만을 높이 評價하는 우리 나라의 教育風潮가 音樂界와 教育界를 비롯하여 일반 사회에 젖어 있음으로써 音樂 學習의 方向이 技能面만을 重視하게 된 점에 있지 않은가 한다.

우리 나라 音樂教育이 안고 있는 이러한 問題의 解決은 먼저 音樂教育의 中心目標을 音樂美의 理解와 表現이라는 音樂의 本質 위에 두는 것이며, 그것은 教育基礎로서의 音樂의 成長과 音樂鑑賞을 통하여 音樂의 理解와 價值評價의 힘을 기르려는 노력과, 더 나아가서는 音樂創造의 過程을 理解함으로써 音樂美속에 內在된 人間性을 發見하려는 꾸준한 노력이 있을 때만이 可能하리라고 보는 것이다. 다음으로 이러한 教育의 成果가 發展되어 家庭과 社會에서의 음악 교육이 學校에서의 음악 교육의 土臺를 이루었을 때 우리 나라의 음악 교육도 비로소 올바른 軌道에 올랐다고 할 수 있을 것이다.

— 參 考 文 獻 —

1. 金鍾喆外. 技能의 教育, 서울: 培英社, 1969.
2. 文교부, 教育法, 文교부, 法律 제1661호, 1964.
3. 鄭範謨, 教育과 教育學, 서울: 培英社, 1969.
4. 鄭世文, 音樂鑑賞教育, 서울: 文榮文化社, 1964.
5. 諸井三郎, 音樂概論, 東京: 全音樂譜出版社, 1964.
6. 眞篠 將, 音樂教育事典, 東京: 東洋館出版社, 1965.
7. Adorno, Theodor W., *Dissonanzen: Musik in der verwalteten Welt*, Göttingen: Vandenhoe-

- eck & Ruprecht, 1963.
8. Bretet, Gisèle, *Esthétique et Création Musicale*, 海老澤 敏・笹淵恭子譯, 音樂創造的美學, 東京: 音樂之友社, 1969.
 9. Brooks, B.M. and Brown, H.A., *Music Education in the Elementary School*, New York: American Book Company, 1946.
 10. Copland, Aaron, *What to Listen for in Music*, New York: Chilton Company. Book Division, 1961.
 11. Elliott, Raymond, *Teaching Music*, Columbus: Charles E. Merrill Books, Inc., 1960.
 12. Gatz, Felix, *Musikästhetik in ihren Hauptrichtungen*, Stuttgart, 1929.
 13. Hanslick, Eduard, *On the Beautiful in Music*, tr. Gustave Cohen; 7th ed., New York: H.W. Gray & Co, Inc., 1891.
 14. Hindemith, Paul, *A Composer's World—Horizons and Limitations*, Cambridge: Harvard University, 1962.
 15. Hoppers, John, *Meaning and Truth in the Art*, Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1946.
 16. Kreutzer, Leonid, *Das Klavierspiel als Kunst*, クロイツァ 豊子・村上紀子共譯, 藝術としてのピアノ演奏, 東京: 音樂之友社, 1968.
 17. Lundin, Robert W., *An Objective Psychology of Music*, New York: The Ronald Press Company, 1953.
 18. Machlis, Joseph, *The Enjoyment of Music*, New York: W.W. Norton & Company, Inc., 1963.
 19. Miller, William H., *Everybody's Guide to Music*, New York: Chilton Company. Book Division, 1961.
 20. Mursell, James L., *Human Values in Music Education*, 美田節子譯, 音樂と人間形成, 東京: 音樂之友社, 1967.
 21. Mursell, James L., *Growth Process in Musical Education*, 美田節子譯, 音樂的成長のための教育, 東京: 音樂之友社, 1971.
 22. Mursell, James L. and Mabelle, Glenn, *The Psychology of School Music Teaching*, 供田武嘉津譯, 音樂教育心理學, 東京: 音樂之友社, 1971.
 23. Pfitzner, Hans, *Über musikalische Inspiration*, Berlin, 1940.
 24. Pfitzner, Hans, *Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz*, Berlin, 1919.
 25. Portnoy, Julius, *Music in the Life of Man*, New York: Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1963.
 26. Read, Herbert, *The Meaning of Art*, Penguin Books in Association with Faber and Faber, 1967.
 27. Révész, G., *Einführung in der Musikpsychologie*, Berlin: A. Francke A.G. Verlag, 1946.
 28. Santayana, George, *The Life of Reason*, IV[Reason in Art], New York: Charles Scribner's Sons, 1937.
 29. Sessions, Roger, "Composer and His Message", *The Creative Process; A Symposium* by Brewster Ghiselin, New American Library Company, 1961.
 30. UNESCO, *Music in Education*; International Conference on the Role and Place of Music in the Education of Youth and Adults, 1955.

Abstract**EDUCATIONAL BASES OF MUSIC CREATION
AND MUSIC APPRECIATION****Yang-Seok Yoon**

This is intend to look for the nature of music by means of musical creation and appreciation, and to examine practical problems concerning music education on the basis of the nature of music.

Since understanding and comprehending beauty of music means approaching to human nature, we have considered our good music experience to be the most proper and profitable way for our purpose of elevating human nature.

Today's music education in our country, however, seems to be for led into such an easy way of thinking. They are probably apt to regard music education as delivery of their knowledge or only as music technique training. Seeing that our schools think much of children's being on radio, T.V. and musical contests when they appreciate the results of music education, we should examine many fundamental problems concerning our country's music education and cope with them.

Music appreciation is the driving force as well as the most important element of music education so as to develop our children's musicality. With this in our mind, we ought to be able to grasp some more fundamental elements of music appreciation than listening, though the appreciation is listening in a broad sense.

It is one of our most serious problems in music education, which we are currently faced and must manage to solve, that we cannot cultivate—apart from the problems of listening—our children's understanding through their sensitivity and therefore they always result in result in unsuccessful expression.

In general, we have three important places where we can perform music education for our school children. These are homes, schools and public societies. Only in schools, however, we Koreans are now probably performing music education for them; and that we have too excessive emphasis on its ways and means with no regard to educational purposes and on its mere training at their emotion's cost. Accordingly, they are now more rapidly falling into mere transmitters of their knowledge. But, our teachers should free themselves of such a wrong attitude.

In conclusion, in order to elevate our music education to art education, we must educate music for school children not only in schools but also at homes and in public societies, as in many Western advanced countries.