

존 듀이 예술철학 관점에서의 음악의 형식과 본체*

The Meaning of the Form and Substance of Music from the Perspective of John Dewey's Art Philosophy

김기수**

Gi-Su Kim 

초록 본 연구는 존 듀이 예술철학 관점에서 음악의 형식과 본체의 의미를 다잡으려 한다. 존 듀이 예술철학은 1차 소여와 실재를 담고 있는 자연을 그 범주로 한다. 자연은 모든 예술의 존재는 물론이고 형식 발생의 근원으로 작용한다. 자연의 생명 에너지들의 유기화는 형식의 조건이 된다. 이 조건에서 음악의 형식은 항상 유동적이고, 역동적이며, 과정적인 미적 경험으로서 음악의 의미를 드러내는 방식이고, 음악의 본체는 알려지도록 만들어진 새롭고 강화된 음악의 의미가 된다. 따라서 듀이 예술철학 관점에서 음악의 형식과 본체는 어떤 지적인 구조나 틀로 서가 아니라 미적 경험으로서 가능하고, 음악을 경험하는 사람 누구나가 음악적 의미를 소유할 수 있다. 이런 발상 전환적 견해는 '모든 사람을 위한 음악'이라는 현대음악교육철학 이념의 초석을 굳건히 할 뿐만 아니라, 앞으로 AI시대의 긴요한 역량인 은유적 능력을 함양하는 경험으로서의 음악의 미적 경험을 위한 중요한 인자로 작용할 것이다.

주제어: 존 듀이 예술철학, 음악의 형식과 본체, 음악교육철학, 음악교육

Abstract This study attempts to grasp the meaning of the form and substance of music from the perspective of John Dewey's art philosophy. John Dewey's art philosophy takes nature containing primary contribution and reality as its category. Nature acts as the source of all art's existence as well as the occurrence of form. The organization of nature's vital energies becomes a condition of form. Under this condition, the form of music is always a method of revealing the meaning of music as a fluid, dynamic, and processive aesthetic experience, and the body of music becomes a new and reinforced meaning of music made to be known. Therefore, from the perspective of Dewey's art philosophy, the form and substance of music are possible not as any intellectual structure or frame but as an aesthetic experience, and anyone who experiences music can possess a musical meaning. This ideological perspective not only solidifies the cornerstone of the philosophy of modern music education of 'music for all people' but will also serve as an important factor for the aesthetic experience of music as an experience that cultivates metaphorical ability, an essential competency in the AI era.

Key words: John Dewey's art philosophy, form and substance of music, a philosophy of music education, music education

* This paper summarizes and expands what was presented at the 2024 Summer Academic Conference of the Korean Music Education Society.

** Corresponding author, E-mail: gisu1027@cuc.ac.kr

Professor, Chinju National University of Education, 3, Jinyangho-ro 369beon-gil, Jinju-si, Gyeongsangnam-do, Korea

Received: 26 August 2024, Reviewed (Revised): 2 October (4 October) 2024, Accepted: 29 October 2024

© 2024 Korean Music Education Society.

I. 서론

형식이 예술의 주요 철학적 탐구 과제로의 등장은 고대 그리스 철학자를 대표하는 플라톤(Plato)과 아리스토텔레스(Aristotle)의 미학에서 찾을 수 있다. 하지만, 인간의 사유가 시작되었을 때부터, 아니 그 이전에 사물의 존재를 인식하게 시작했을 때부터 예술 형식의 탐구는 행해졌으리라. 철학에서 형식은 존재를 가능하게 하는 실재와 직접 관계하기 때문이다. 그 철학적 관점에 따라 형식은 존재를 가능하게 하는 이데아(idea)를 대변하거나, 아니면 자연의 1차 소여들(sources)과 그것에 내재해 있는 실재(reality)를 대변하는 것으로 다루어져 왔다. 따라서 형식은 1750년대 바움가르텐(A. G. Baumgarten, 1714-1762)이 『미학』(*Aesthetica*)이라는 저서로 독립 학문으로 발전시키기 훨씬 오래전의 플라톤과 아리스토텔레스부터, 아니 그 이전부터 지금까지 빼놓을 수 없는 주요 예술 철학적 탐구과제가 되어 왔다. 왜 이토록 형식이 미학 혹은 예술철학에서 중요하게 다루어지는가. 특히, 예술과 관련해서 왜 형식을 빼놓고서는 예술 자체를 논의할 수 없는가. 한마디로 형식은 예술이 성립하기 위해서 반드시 존재해야만 하는 요소가 되기 때문이다. 즉, 형식을 빼놓고서는 그 어떤 예술의 존재도, 그 어떤 예술의 내용도 이야기할 수 없기 때문이라는 것이다. 참 조심스럽고 단언하기도, 확언하기도 어려운 일이지만, 어떤 면에서 형식은 존재론적으로는 진리로 대변되기도 하고, 방법론적으로는 합리론과 경험론에 상관없이 실재, 또는 실체를 알 수 있게 하는 통로(또는 틀(frame)), 혹은 매개(medium) 역할을 한다. 그뿐만 아니라, 형식은 가치론적으로 혼란스러운 내용의 산만함에 질서를 부여하여 의미화로의 통일성을 갖추게 하는 작용을 한다. 그러므로 형식은 어떤 대상이건 존재이건 상관없이 그것을 가능하게 하는 본질 혹은 배후의 세계를 꿰뚫어 볼 수 있는 작용 혹은 역할하고 있음은 틀림없어 보인다. 이런 형식의 내용은 무형의 소리라는 질료(質料)로 형체를 조직하는 음악에서도 예외가 아닐 것이다.

존 듀이(John Dewey, 1859-1952)는 실용주의, 곧 미국의 프래그머티즘(pragmatism)의 완성자로 대변되며 미국의 철학 및 사상을 크게 발전시킨 인물이다. 그뿐만 아니라, 오늘날 부강한 미국을 건설하는데 정치, 교육, 사회, 윤리 등의 다방면에 걸쳐 크게 공헌한 철학자로 통한다. 더욱이, 듀이는 학문적인 이론가로서의 업적만 남긴 것이 아니라, 적극적인 사회 활동과 운동을 전개한 실천가였다. 듀이는 그의 경험철학에서 실험적 검증이 가능한 것을 그의 철학적 사유의 대상으로 삼았으며 일상에서 유효한 지식과 가치를 받아들였다. 그래서 그의 철학은 실험적 경험주의의 성격을 띤다. 그런 그의 철학이 발전의 후기에 와서는 비록 검증할 수는 없지만, 감각(sense)으로 느낄 수 있는 존재와 대상을 철학적 과제로 삼는다. 이런 과제는 그 철학적 범주인 자연을 중심으로 심층적으로 다루어지기 때문에 그의 후기 철학이 자연주의적 형이상학 성격으로 발전한다. 이런 자연주의적 형

이상학 철학적 논의의 주요 매체가 바로 예술이다. 참고로, 그의 철학발전 과정에서는 형이상학적 논의의 사변철학을, 중기에서는 각종 사회문제와 해결책 논의의 사회철학을, 후기에서는 자연주의적 형이상학의 예술 혹은 미학적 과제 논의의 예술철학이 다루어진 다(Zeltner, 1975; Kim, 2019). 과학을 그토록 신봉했던 듀이가 그의 철학에서 예술을 진지하게, 그것도 10년 이상 여러 미학자와의 교류와 강연을 통해 예술 철학적 견해를 펼쳤다는 사실은 가히 놀랄 만한 일이라 하지 않을 수 없다. 그것은 이전에 듀이가 중시했던 실험적 경험철학과 예술을 대상으로 하는 예술철학은 그 성격이나 특성이 매우 다르기 때문이다. 즉, 듀이가 논리학에서는 사실적 데이터와 실험에 근거한 검증된 주장을 지식으로 받아들이지만, 예술적 견해는 감각에 기초한 느낌에 근거한 경험적 판단을 받아들이기 때문이란 것이다. 바꿔 말하면, 과학적 지식은 누구나 인정하고 받아들일 수밖에 없는 객관적 데이터 혹은 확실한 자료에 근거하지만, 예술적 지식은 그것을 경험하는 이들의 주관적 판단에 호소한다는 것이다. 그렇다고 해서 이후 본문에서 논의하겠지만, 이 말이 듀이의 예술적 견해가 주관적인 판단에 기초한다는 의미는 전혀 아니다. 오히려 객관적인 것이 되고 있다.

듀이의 미학자 정순복(Jung, 2004)은 듀이의 철학에서 예술 탐구의 초석은 후기 철학의 출발점이라 할 수 있는 『경험과 자연』(*Experience and Nature*, 1925)과 「질적 사유」(*Qualitative Thought*, 1930)를 통해서였으며, 여기서는 이전의 논리학적 내용을 건설적으로 비판하며 성찰하면서 성숙화를 꾀하였고, 그런 후 1934년에 예술철학 담론의 결정체인 『경험으로서의 예술』(*Art as Experience*)에서 예술의 문제를 ‘철학에 대한 도전’으로까지 언급한다고 논의한다. 그 탐구의 수준은 ‘예술로서의 철학’으로까지 끌어올려졌다고 밝히고 있다. 곧, 예술은 인간의 경험과 자연의 본유적이고도 궁극적인 성질을 소유하는 대상이 되고 있기에, 철학의 근본 문제들을 제대로 해결할 수 있는 체계적인 방법의 매개가 된다는 것이다. 특히 주목할 만한 것은, 듀이가 예술의 근본적인 문제와 함께 예술을 가능하게 하는 환경적 요소를 분석하는 데까지 나아가고 있다는 점이다. 즉, 듀이의 예술 철학에서는 예술의 문제(object)인 표현활동과 대상, 정서, 리듬, 형식과 본체, 에너지의 조직화, 비평과 지각(perception) 등을 비교적 상세하게 논의할 뿐 아니라, 예술이 왜 철학에 도전할 만한가, 그리고 예술의 문명과 문화에의 기여를 비교적 상세하게 논의하고 있다는 것이다. 듀이가 예술을 자연 본유의 질성(質性, *qualitativeness*)을 가장 잘 내포하고 있는 매체로 간주하기 때문에, 예술의 이해는 결코 이론적 추론적 지식의 접근으로 가능한 것이 아니라, 예술과의 직접적인 만남의 사건인 경험으로 가능한 것이 되고 있다. 이런 까닭에, 듀이에게서 예술의 경험은 고정화된 지식의 구조로서가 아니라 늘 새로운 의미의 층으로 드러난다. 형식은 바로 이런 새로운 의미의 층을 드러내는 방식이 되고 있다. 이는 많은 음악교육에서 형식을 틀, 구조 등으로 이해했던 기존의 방식과는 분명히

다른 방식의 접근이다.

따라서 음악적 의미와 성장을 중시하는 ‘음악의 미적 경험으로서의 음악교육’에서는 듀이의 이러한 형식의 개념을 진지하게 논의할 필요가 있다. 특히, 심미적 감성 역량과 창의성을 강조하고 있는 현행의 음악교육에서 꼭 다루어져야 할 긴요한 연구 과제라 할 것이다. 듀이에게서 형식의 개념은 직접적인 만남을 전제로 하고, 그 만남의 사건에서 출현하는 새로운 미적 의미를 알아차리는 데 필수적인 것이 되고 있기 때문이다. 이 연구는 음악교육철학 입장에서 음악 형식의 개념을 듀이의 예술철학 관점에서 새롭게 다잡으며 의미를 확장하고자 한다. 이런 형식의 개념은 일반 음악교육에서 일컬어왔던 형식의 개념과는 분명히 다른 정도를 지나 새로운 것이다. 그것은 기존의 음악교육에서 대부분의 음악 형식의 이해가 지식적 접근으로 이루어지고 있는 반면에, 듀이의 형식 개념은 경험적 접근으로 접근하고 있기 때문이다. 이러한 접근은 새로운 관점과 방식에서의 논의라는 점에서 음악교육 연구에 새로움을 더한다. 더욱이 어떤 대상과 세계에 대한 지식의 범주가 날로 확장되고 고쳐 다듬어져서 새로운 것으로 변하는 오늘날 학문적 발전의 현실에 비추어 볼 때, 이런 발상 전환적 논의는 음악의 형식에 대한 폭넓은 시각에서 이해와 새로운 의미를 가져다주는 펍 흥미로운 연구라 할 것이다.

II. 형식의 조건으로서 자연의 유기화

존 듀이 미학자인 정순복(2004)은 듀이의 철학적 태도가 가치론적인 특유의 전략을 띤 것은 『철학에서의 재구성』, 『경험과 자연』 및 『경험으로서의 예술』에서 두드러진다고 밝힌다. 특히, 『경험과 자연』의 제9장 ‘경험, 자연, 그리고 예술’에서 그의 철학사상은 예술철학 가치론적인 모태(母胎)로 자리하고 있다고 하였다. 왜냐하면, 듀이에게서 예술의 문제는 전통적인 철학의 문제들을 제대로 해결해 나가기 위한 철학적 탐구의 유효한 필요충분조건이 됨과 동시에, 이러한 예술로 방향이 그의 ‘철학의 재구성’ 내지는 ‘경험과 자연의 형이상학’을 체계화시키고 있기 때문이라는 것이다.

비록 듀이는 예술 문제를 예비적이지 제한적인 형식을 취하지만, 『경험과 자연』에서 예술의 형이상학적인 문제를 직접 다룬다. 이러한 예술의 문제는 그의 성숙한 철학 사상의 핵으로 1930년 질적 직접성의 문제를 체계적으로 탐구하였던 「질적 사유」에서 절정을 이루어, 마침내 1934년 『경험으로서의 예술』에서 체계화된다. 그 내용은 <Table 1>과 같다.

<Table 1> Composition of *Art as Experience*(Kim, 2023a, p. 74; 2023b, p. 4)

Table of contents	Main contents
1. The live creature 2. (The live creature and “Ethereal things”) 3. Having an experience	Fundamental problem in art
4. The act of expression 5. The expressive object 6. Substance and form 7. The natural history of form 8. The organization of energies 9. The common substance of the arts 10. The varied substance of the arts	Essential problem of art
11. The human contribution 12. The challenge to philosophy 13. Criticism and perception 14. Art and civilization	Instrumental function of art

<Table 1>에서처럼, “듀이의 미학적 과제는 ‘예술의 근원적인 문제’, ‘예술의 본질적 문제’, 그리고 ‘예술의 도구적 기능’의 3부 형식으로 구성된다. 14장에 걸친 주제에서 알 수 있듯이 듀이의 미학은 예술 자체만을 위한 미학적 담론이 아니라 그의 철학적 과제에 대한 해명으로 다루어지는 철학적 담론이다”(Kim, 2023a, p. 74). 부연하면, 듀이는 이미 이전의 저서에서 예술의 문제를 철학에서 다루어져야 할 ‘질적인 사유’나 ‘경험의 질적인 직접성’으로 거론하면서, ‘사유의 일차성’과 ‘상황의 지배성’을 들추고, 이러한 범주와 직접 맞물려 있는 예술을 체계적으로 탐구하여 그의 철학 사상의 비판적인 재구성의 전체 맥락을 통하여 ‘예술로서의 철학’으로 발전시키고 있다는 것이다(Jung, 2004). 그러므로 듀이의 예술 철학적 견해는 그의 형이상학에 가미된 경솔한 첨가물로 자리매김하여서는 안 될 뿐 아니라, 그의 형이상학이 진화론적인 성숙의 과정을 통해 우연히 획득한 유용성을 지닌 철학적 사유의 전리품으로 전략하여서도 안 된다.

자연은 듀이의 철학에서 1차인 소여가 됨과 동시에 실재를 담고 있기에, 예술은 자연성을 담고 있다. 인간이 살아가는 자연이 그 존재와 생성을 어떻게 하는가가 형식이 발생 하는 근원이 된다. 즉, 듀이에게서 형식의 근원은 바로 자연의 유기체성을 지닌 인간과 자연 세계와의 질적인 상호교류작용에서 비롯된다는 것이다. 그런 까닭에, 듀이에게서 예술의 존재 및 경험이 성립하는 형식의 조건은 주관적인 문제들이 되는 것이 아니라 객관적인 문제들이 된다. 이처럼 듀이의 예술철학이 자연주의적 형이상학에 기초하는 만큼, 듀이에게서 형식이 성립하는 조건은 바로 자연의 유기화(organization)가 된다. 즉, 음악과의 상호교류를 통해 음악 질성을 직접 경험하고 난 후, 반성적 사고를 통해 형식이

획득된다는 것이다. 듀이에게서 형식은 반성의 대상이 될지는 모르나, 반성은 형식을 객관적인 질료들에 부가시키지는 않는다. 만약, “자연적이고 객관적인 질료들이 유기화 속에서 통일된 하나의 경험을 내재적 충만으로 바꾸는 것과 관련하여 선택적으로 정돈되는 형식을 출현시킨다면, 그때는 객관적인 조건들이 생산물의 힘들을 조정하고 있다”(Dewey, 1958, p. 146)는 것을 의미한다. 그러므로 대상 또한 미적 감상의 내용이 형식이 되기 위해서는 객관적인 질료의 조건들을 만족시켜야만 한다. “객관적인 조건들이 없는 누적, 보강, 더욱 완전한 어떤 것으로 전이(轉移)가 이루어질 수 없기 때문이다”(Dewey, 1958, pp. 146-147). 그런 만큼, 듀이에게서 형식을 위해서는 반드시 자연의 객관적인 조건들이 필수적이다. 부연하면, 듀이에게서 예술 형식의 조건은 유기체와 세계의 질적인 상호교류작용, 곧 자연의 유기화가 되고, 이러한 조건의 세계는 억제, 저항, 및 평형 등을 공급하는 것들이란 것이다. 형식은 이러한 조건들이 유기체의 에너지와 적절하게 만나는 사건을 통해 만들어진다.

따라서 듀이의 예술철학 관점에서 음악 형식의 조건은 본질적으로 음악의 형식화된 구성 성분 속에서 명백하게 이루어지기 때문에, 물리적인 물질들과 에너지들의 세계에 속한다는 점에서 분명 객관적인 것이 되고 있다. 이러한 관점에서 다루어지는 음악의 형식은 결코 단순히 음악의 구조를 파악하기 위한 어떤 지적인 정도로 취급되는 것이 아니라, 생명체의 역동적인 유기화의 리듬과 관계되는 것들로 다루어진다. 곧 어떤 유기체성의 시작, 전개 및 완성이라는 것들이 그 속에 존재하는 자연의 유기화가 음악 형식의 조건이 된다는 것이다.

III. 음악의 형식과 본체¹⁾

1. 음악의 형식

일반적으로 전통 음악미학에서는 형식과 질료가 철저하게 분리되어왔다. 이러한 분리의 연원은 플라톤에게서 찾을 수 있다. 플라톤에게서 형식의 의미는 모양, 모습과 동등한 것으로 이해되었는데, 이것은 철학에서 일찍이 사물들을 분류하고 정의하기 위하여 모양의 중요성이 형이상학적 이론의 바탕이 되었다. 이 때문에, 주관과 객관, 몸과 마음 등과 같은 철학 내에 확립되는 이원론은 음악의 논의 속으로 쉽게 들어올 수 있었다. 하지만, 듀이는 이러한 이원론이 자연의 과정을 기술하는 것이 아니라 반성을 통해 산출된 실체

1) 이 장은 본인의 연구물(2008) 내용 일부를 발췌하여 정리한 것임.

화로 간주하여 그것이 형식이 됨을 거부하였다. 듀이는 그의 자연주의적 형이상학 경험론에서 이원론적인 입장의 형식과 질료를 ‘이원일위(二元一位, dyad)’의 차원에서 철저하게 통합시킨다(Dewey, 1958, p. 115).

앞에서 언급한 것처럼, 듀이에게서 형식의 조건이 자연의 유기화가 되고 있기에, 음악의 형식은 질료에 부가된 것이 아니다. 이 말은 듀이의 예술철학 관점에서 음악 형식은 어떤 실재를 나타내는 플라톤의 초월적인 이데아와 같은 특수한 가지성(intelligibility)을 지시하는 것이 아니라, 유기체성의 세계와의 질적인 상호교류작용의 경험 과정에서 유기체가 새롭고 뚜렷한 의미의 층을 드러내는 방식과 관련된다는 것이다. 그런 만큼, 음악의 형식은 질료와의 통합으로서 질적 과정과 인식적 과정의 통합으로 나타난다. 다시 말해서, 음악의 형식은 생명 에너지들의 유기화로 유기체가 의미를 확보하게 되는 일련의 생명 에너지들의 조직화 자체가 된다는 것이다. 그래서 듀이에게서 형식은 음악미학에서 널리 일컬어지고 있는 내용이라는 일반적인 어법과는 달리 음악의 본체(substance)라는 어법과 맞물려 있다. 이 말은 형식과 본체는 결코 서로가 분리될 수 없도록 통합되어 맞물려 있다는 것이다. 이런 까닭에, 음악 작품에서 형식과 소리라는 질료는 결코 분리되어 스스로 나타날 수 없다. 그것은 음악 형식과 소리라는 질료가 철저하게 음악 속에서 연관되어 있기 때문이다. 이 말은 음악의 형식과 음악의 질료가 같다는 의미가 아니라, 다만 반성으로 형식과 질료가 정당하게 구분될 수 있다는 것이다. 모름지기 음악의 비평과 이론은 거기에서 비롯된다.

음악 작품과 관련하여 듀이에게서 꼭 짚어야 할 것이 음악의 의미이다. 듀이에게서 이 음악 작품의 이해를 기존의 알려진 방식대로 혹은 알고 있는 방식으로 접근하면 오류를 범하기가 십상이다. 오류를 범하지 않기 위해서는 듀이가 거론하는 예술품과 예술작품에 대한 이해가 선행되어야만 한다. 듀이는 “예술품(art product)은 물리적이고 잠재적인 데 비하여, 예술작품(work of art)은 활동적이고 경험적이다”(Dewey, 1958, p. 162)라고 구분한다. 그런 만큼, 익히 결과물로 존재하는 대상은 예술작품이 아니라 예술품이 되는 것이다. 이런 견해를 음악에 접목해 보면, 음악계에서 익히 불리는 음악 작품은 모두가 결과물로 남겨진 예술품에 속하는 것들이고, 음악 작품은 한 개인이 예술품과 상호작용하여 실현된 것으로서 음악 결과물의 해방적이고도 질서화된 특질들의 조망 하에서 향유되는 것으로 다잡아진다. 듀이의 이와 같은 음악 작품의 개념 안에서 개인은 하나의 음악 생산물 자체만으로는 결코 음악의 의미론적 본질을 소유할 수 없다. 즉, 음악 생산물 자체의 가치는 다만 사회적으로 정의된 문제로 다루어질 뿐이고, 중요한 것은 어떤 맥락에서 음악과의 상호작용으로서 발생하는 음악의 미적 경험 자체가 음악 작품이라는 것이다. 부연하면, “예술작품은 행해지고 만들어진 것을 질화시켜서 그 결과로 예술이 존재하게 하는 활동들에 지각하는 사람들 내부의 활동들을 유도하고 있다”(Dewey, 1958, p. 214)

는 것이다.

이러한 음악의 형식은 수렴적인 완성의 경험 또는 하나의 경험의 통합적 과정들과 유사한 면이 있다. 곧 지각에서의 요소들은 음들이 조화를 이루고, 덩어리들이 균형 잡히고, 음과 악구들이 적절히 연결되며, 교차하는 것처럼 통합된다는 것이다. 그래서 “지각이 무디지 않고 어긋나지 않는 곳이면 어디에서나 완전하고 통일된 지각의 요구들에 부응하여, 사건들과 대상들을 정돈시키려는 불가피한 경향이 존재하기 마련이다”(Dewey, 1958, p. 137). 이런 까닭에, 듀이에게서 음악의 형식은 하나의 경험이 되는 모든 경험의 특성이 되고, 음악의 통일성을 달성하는 조건들을 더욱 신중하게, 그리고 충분히 고려하고 있다. 이러한 음악의 형식은 음악과의 직접적인 만남의 질적인 상호교류작용으로 음악과의 만남에서 주체인 자아가 객체인 음악과의 적절한 조화로 자아 완결의 충족 완성의 경험을 하게 한다. 따라서 형식은 제재가 질서 정연한 진행으로 특징지어지는 경험의 보편적인 특징을 위한 조건들의 문제로, 즉 수단과 목적의 연속성, 또는 가치들의 진취적인 축적으로 대변된다. 그런데 이러한 연속적인 구조 또는 가치의 진취적인 축적은 수단과 목적의 상호 침투에 관한 깨우침이 출현하고 있을 때만 일어난다. 왜냐하면, 형식의 조건으로서 불안정성은 활동이 창조적으로 진행하기 위해 확립되지 않으면 안 되는 필수적 긴장을 제공하기 때문이다. 이 긴장과 해결에 대한 기대는 형식의 조건들이 될 뿐만 아니라 질적인 경험 또는 성질의 국면이 된다. 물론, 형식의 조건 요소인 이 긴장은 다만 저항을 통해서, 즉 불안정한 존재가 출현해야만 가능해진다. 만약, 이러한 저항의 불안정한 조건이 없다면, 인간 유기체는 음악 경험에서 그 어떤 미적 의미도 획득할 수가 없다. 결국 듀이에게서 음악의 형식은 직접 만남의 음악 경험으로만 가능하고, 그것은 하나의 의미로만 고정화될 수 없다. 다시 말해, 음악 경험 중에 일어나는 형식은 항상 유동성을 가지기 때문에 음악의 미적 경험을 할 때마다 새롭게 강화된 의미를 생성한다는 것이다. 듀이의 미적 경험으로서 음악의 형식은 지적, 정감적, 실천적 요소들만 아니라, 범주화될 수 없는 영역까지도 포함하는 광의의 개념이 되고 있다. 듀이의 이러한 형식의 범주 때문에 아무리 지적 수준을 요구하는 음악이라고 하더라도 누구에게나 음악 미적 경험의 향유 대상이 될 수 있는 것이다.

또한, 듀이에게서 음악의 형식은 형식 구성 요소를 처리하는 기술과 연관된다. 즉, “기술은 형식과 동일시되지는 않지만, 형식과 완전히 따로 분리된 것이 아니다. 그것은 형식을 구성하는 요소를 처리하는 솜씨이다”(Dewey, 1958, p. 141)라는 것이다. 그래서 기술(표현)은 음악가의 활동에 쉽게 적용되고, 형식은 창작된 음악 작품에 적용된다. 대상에 대한 형식적 관계는 어디까지나 음악 작품에 부가된 것이 아니라 그것에 도입된 능동적인 에너지의 표시일 뿐이다. 거기에는 그 어떤 분리도 실제로 존재하지 않는다. 그러므로 경험에서 새로운 의미들을 가꾸는 데 능동성이 적게 사용될수록 기술은 모방을 낳게

된다. 그 이유는 획득된 활동과 소산은 기계적(습관적)인 것이 될 수밖에 없기 때문이다. 음악의 형식 구성에서 출현하는 반복은 어떤 기계적인 반복이 아니라 새로운 의미의 명확성과 강화를 위해 작곡가가 의도적으로 구성하고 있는 표현의 소산이다. 그러나 음악 작품은 하나의 표현 소산으로 독립적으로 존재하는 하나의 음악 소산물만을 의미하지는 않는다. 왜냐하면, “기술은 인간이 자연과의 상호작용의 산물로서 관념적으로 형식의 요소들에 첨가되거나 부가된 것이 아니라, 경험의 새로운 유형을 필요로 하는데서부터 자라난 문제들을 해결하고자 하는 노력과 연관되어 일어난다”(Dewey, 1958, p. 141)이기 때문이다. 그러므로 듀이에게서 음악의 표현 기술은 기능의 숙련보다는 사회적 진화의 과정에서 나타나는 것이 되고 있다.

사실, 음악사에서 음악의 기술 발전은 그 시대 혹은 사회의 발전과 더불어 항상 실험되는 참신성이 존재해 왔다. 곧 음악적 기술을 차용하고 규칙화시키며 체계화시키는 데 분명히 봉사했던 활동이 존재한다는 것이다. 이러한 참신한 기술의 문제가 표현의 소산으로 대체된다는 것은 음악에 대한 본질적인 연구 과제가 되어 왔다. 예를 들면, 존 케이지(John Cage, 1912-1992)와 스톡 하우스(Stockhausen, 1928-2007)과 같이 어떤 음악의 양식을 이끌었던 작곡가들은 거의 전적으로 실험에 매달렸다. 거기에서 나온 작품들은 결과적으로 형식주의자들의 옹호를 받는 음악 작품으로 간주 되었다. 물론, 그러한 형식주의자들의 옹호는 음악의 형식이 기술과 연관 있음을 의미하지는 않는다. 오직 형식주의자들은 형식에 전적으로 관심을 쏟고 있을 뿐이다. 그런 형식주의자들에게서 형식은 정적(靜的)인 것에 지나지 않는다. 반면에, 듀이에게서 음악의 형식은 과정, 즉 활동인 음악 작품 속에 보존되어 나타나는 것이 되고 있다.

결국 듀이의 예술철학 관점에서 음악의 형식은 항상 유동적이고, 역동적이며, 과정적인 직접적인 만남의 사건인 생생한 미적 경험을 통해서만 가능하다. 이러한 음악의 형식은 단순히 지적인 구조나 조직을 일컫는 것이 아니라 자연과의 질적인 상호교류작용으로 축적된 의미의 덩어리를 들추어내는 방식이 되고 있다. 분명 이러한 형식의 개념은 일반 음악미학에서 음악의 형식을 다루는 방식보다 확장되고 광범한 것으로서 경험의 과정에서 가능한 듀이 특유의 개념이라 할 것이다.

2. 음악의 본체

듀이의 예술철학 관점에서 형식의 개념과 함께 반드시 다루어야 할 것이 바로 본체의 개념이다. 듀이에게서 형식이 미적 경험을 통해 의미가 알려지도록 만들어지는 방식으로 정의된 만큼, 본체는 알려지도록 만들어진 것으로 정의된다. 이 둘이 철저히 연결되고 통합되어 있기에, 서로의 구분은 반성적 소산에서만 가능하다. 곧 음악의 본체는 음악의

형식이라는 어법과 맞물려 있어서 결코 서로 분리할 수 없도록 통합되어 있다는 것이다.

존 듀이 미학자인 젤트너(P. M. Zeltner)는 형식과 본체의 문제를 탐구하면서, 듀이가 이 둘의 용어에 대해 상세하게 다루고 있지 않아서 다소 논란을 불러온다고 주장한다. 그는 대표적으로 ‘통일성’, ‘다양성’, ‘조화’, ‘강화’, ‘균형’, ‘디자인’, ‘대조’, ‘균제’, ‘희소성’, ‘우아함’, ‘친근감’, ‘고요함’, ‘자발성’ 등과 같은 말들이 예술의 본체와 형식의 진술을 위해 제대로 사용되고 있지 않다고 보았다(Zeltner, 1975, pp. 64-65). 이런 용어 사용상의 혼동에도 불구하고, 반성 속에서 이루어지는 구분을 제외하고는 그 어디에서도 형식과 본체 사이의 구분은 있을 수 없다. 듀이는 “내면에서 그리는 방식, 느끼는 방식 및 눈으로 그려내는 방식이 먼저 질료를 경험한다. 그런 면에서 질료는 어느 정도 쉽고 효과적으로 독창적인 창조자보다 재능을 갖추지 못한 사람들 편에서 적절한 경험의 구성을 위한 것이 되기도 한다. 질료는 예술작품(활동)에 의해 본체의 모양을 갖추게 된다”(Dewey, 1958, p. 109). 실제로, 듀이는 형식과 본체의 구분 혹은 이해를 위해 권투나 골프 경기를 비유로 들고 있다. “이 경기에 능숙한 사람은 ‘이루는 것’과 ‘그것이 이루어지는 방법’을 구별할 것이다. 형식은 강타 또는 멀리까지 날아가게 하는 스윙이고, 본체는 녹아웃 또는 멀리까지 날아간 공이다. 이 둘은 철저히 맞게 맞물리고 통합되어 있어서 결코 분리할 수 없다”(Dewey, 1958, p. 109). 그런 까닭에, 미적 경험으로 가능한 듀이의 음악 작품에서는 결코 형식과 본체가 따로 분리되어서 존재할 수 없다. 물론, 음악은 소리라는 질료의 독특함 때문에 많은 예술 가운데 다른 예술과 공유하는 형식과 본체에서 그만의 독특한 특성과 지위를 지닌다. 그럼에도, 듀이에게서 모든 예술은 자연으로 가능한 존재로 규정되고 있기에 음악의 질료 역시 다른 예술과 마찬가지로 자연에 속한 것이 되고 있다. 음악의 질료인 소리는 다른 예술의 질료보다 더 직접적이고, 강렬한 그만의 독특한 자연의 질성을 가진다.

한편, 음악의 본체와 관련해서 ‘주제’와 ‘제재’와 같은 어법들이 사용될 수 있다(Dewey, 1958, pp. 111-112). 이것은 듀이가 예술철학에서 보편적으로 사용하는 술어들을 비교하는 발생론적인 맥락 속에서 나타난다. 그 때문에 미적 경험으로서의 음악의 본래 특성에 관한 논의를 음악의 내포인 역동적인 유기화의 상호교류작용으로 본체에 접근할 수 있다. 그러나 음악의 본체가 음악 세계와 상호교류작용으로 가능한 까닭에, 듀이의 예술철학 관점에서의 음악의 본체는 일반 음악미학에서 보편적으로 수용되고 있는 주제나 제재와는 차이가 있다. 다시 말해, 음악의 본체는 음악 그 자체이며 형식 그 자체와 동일한 것으로 유기체와 세계의 질적 상호교류작용의 과정상에 출현한다는 것이다. 물론, 이러한 미적 경험으로서 음악의 본체와 형식은 유기체적 사건이 통합적인 완성으로 이르는 생명 에너지들의 작용 자체로 인한 음악 자체의 움직임이 지니는 특성인 끊임없는 변화로 대변된다. 즉, 본체는 긴장, 해결, 완결, 통일, 조화 등을 함유하는 역동적인 움직임

자체를 일컫기 때문에, 유기체인 자아와 자연의 변화무쌍한 생명 기운의 유기화로서 특성을 드러내는 세계와의 끊임없는 질적인 상호교류작용 자체라는 것이다. 따라서 음악의 본체는 음악의 미적 경험으로서 알려지도록 만들어진 새롭고 강화된 음악 경험 그 자체가 되는 것이다.

이처럼 듀이의 예술철학 관점에서 음악의 본체가 미적 음악 경험 자체가 되는 만큼, 일반적으로 음악에서 일컫는 형식인 론도, 소나타, 푸가, 변주 등과 같은 형식들로 듀이의 본체 의미의 범주를 충족시키기는 턱없이 부족하다. 미적 경험으로서 음악의 본체는 음악의 내용과 결합하는 잘 짜인 지적 구조의 틀을 일컫는 형식과는 달리, 음악 경험의 의미 그 자체, 즉 지적, 정감적, 실천적 등의 유기체가 가질 수 있는 모든 영역의 능력이 참여하는 차원이 되고 있다. 이런 까닭에, 음악 자체와 생생한 만남의 음악 경험 없이 음악의 형식과 본체에 관한 논의는 그저 탐닉하는 수준에 지나지 않는다. 그러므로 듀이의 관점에서 음악의 미적 경험 없이도 어떤 음악의 제목이나 주제를 논의하는 것은 가능하지만, 음악의 형식이나 본체에 관한 논의는 불가능한 것이 된다. 이런 이유로 ‘미적 경험으로서의 음악’에서는 주제와 본체가 동일시되어서는 안 된다. 만약, 주제와 본체를 동일시한다면, 알도록 만들어진 새로운 의미들은 우리가 주목하지 않게 되는 상황을 설정시켜서 주제를 본체로 오해하게 만든다. 그뿐만 아니라, 본체가 주제를 알리도록 만들 어져야 할 것들로 전이하거나 아니면 그것을 암시하게 하는 결과를 낳는다. 그런 만큼, 자칫 듀이의 관점에서 음악의 주제와 본체를 혼동하는 것은, 대상이 새롭고 강화된 의미의 층인 경험을 형성하는 대신 공감할 수 있는 회상을 위한 단순한 고안품이 되거나 아니면 음악 본체와는 전혀 관계없는 일들에 귀속되는 고안품으로서 활동하도록 만들 수 있다. 만약 그렇게 되면, 음악은 자신의 관점에서 새롭고 개성화된 의미 층을 생성하는 경험을 산출시키는 것으로 간주할 수 없다. 그렇기 때문에, 듀이는 주제와 본체 사이의 구분을 필수 불가결한 것으로 처리하면서, “주제와 본체와의 근본적인 차이를 잘 인지하지 못하면 박물관에 오는 방문자는 잘못된 것이다. 그뿐만 아니라 비평가들과 이론가들은 예술의 주된 관심사가 그들의 선입견에 의해 당연히 그래야 한다는 식으로 예술의 대상들을 판단한다”(Dewey, 1958, p. 113)라고 말한다. 따라서 듀이의 예술작품에서는 주제와 본체가 철저히 구분되어야 한다. 이러한 구분은 예술 제작에 있어서 ‘~를 위해서’와 ‘~ 안에’라는 문제로 바뀌어서 나타난다. 주제는 ‘~를 위한 문제’로 예술작품 자체보다는 다른 유형 내에 묘사되고 지시될 수 있다. 듀이는 주제와 본체와의 구분을 위해 화랑을 찾은 한 부인의 예로 든다. 한 부인이 마티스(Henri Matisse, 1869-1954) 회화에 그려져 있는 여자를 한 번도 본 적이 없는 여인이라고 불평하였을 때, 마티스는 “부인, 부인이 본 것은 여자가 아니라 그림입니다”(Dewey, 1958, p. 113)라고 말한다. 이는 부인이 본체가 아니라 주제를 이야기하고 있음을 잘 보여준다. 이를 음악에 적용해 보면, 주제는 이

악곡의 어떤 부분이 어떤 것을 지시하고 있거나 묘사하고 있다는 식이다. 더욱이 주제는 이 악곡에서 이런 것들을 알아야 한다는 식으로 나타난다. 그러나 듀이에게서 음악의 본체는 음악 작품 자체이므로 다른 방법으로 표현될 수 없다. 왜냐하면, 음악의 주제가 음악 바깥에 존재한다면, 음악의 본체는 음악 내부에 존재하기 때문이다. 즉, 주제는 음악 없이도 가능하지만, 본체는 음악과 만남의 경험 없이는 불가능하다는 것이다. 그러므로 본체는 미적 경험 자체인 곧 음악과의 직접적인 만남에서 생성된다. 비록, 주제가 광범한 범위에 걸쳐 다양하게 존재한다고 할지라도 분류 그 이상은 되지 못한다. 그 이유는 음악으로 불렸던 경우도 있을 수 있고, 아니면 질료로서 음악가의 새로운 경험 내에 들어가 변형되는 제재일 수도 있기 때문이다.

음악의 주제와 본체와의 구분을 위해 프로코피예프(Sergei S. Prokofiev, 1891-1953)의 ‘피터와 늑대’라는 음악을 통해 살펴본다. 이 작품에서 주제는 이야기 속의 내용을 바탕으로 나타난 음악의 흥미나 관심거리가 되고, 제제는 피터와 늑대에 관련된 이야기와 관계되는 인물이나 줄거리가 된다. 그리고 본체는 작곡가의 의도에서 창작된 음악 그 자체가 된다. 곧 주제나 제제는 음악 그 자체가 아니라 음악의 외부에 있는 것이다. 하지만, 작곡가 자신의 주제만으로 작품을 쓰려고 할 때는 작품이 인위성을 지니기 쉽기에, 작곡가는 제제, 내용, 주제를 미리 결정한다. 이전의 제제들은 음악가의 마음속에서 순간적으로 작품의 본체가 되는 것이 아니라, 발전하는 과정으로 작용한다. 이는 음악가가 이미 시작해 왔으므로 앞으로 나아갈 길을 찾아야 함을 보여준다. 세상과의 접촉에서 오는 지금 이 순간 음악가의 흥분과 감동은 이후에 변형을 겪게 되므로 음악가는 도달한 제제의 상태가 완수되도록 요구한다. 그것은 보다 더한 작용을 제한하는 구조를 세우는 일이다. 제제가 작용의 내용으로 바뀌는 경험이 될 때, 처음에 포함했던 사건이나 장면이 제거되고 다른 것으로 대체되면서 원래의 흥분을 불러일으키는 제제는 질적인 질료에 흡수된다. 말하자면, 음악가는 하나의 음악 본체를 창출하기 위해 이미 마음에 정해 놓은 제제, 내용, 주제와 계속해서 상호교류작용을 하는 것이다.

그래서 듀이 미학자인 젤트너는 “예술작품의 본체와 그 본체를 알도록 만드는 개성화된 경험 사이에는 구분이 존재하지만, 그 구분은 극히 분간하기 어렵다. 왜냐하면, 듀이가 그러한 것은 전적으로 사적인 문제들만이 아니라고 보기 때문이다. 그럼에도, 모든 개인은 예술의 소산과 자신의 특수한 상호교류작용에 예측될 가능성이 크다”(Zeltner, 1975, pp. 52-53)라고 하였다. 따라서 “주제나 제제가 음악 생성 과정에 계속해서 작용하고 있을 지라도, 그것들은 결코 본체가 될 수 없다. 음악의 본체는 미적 경험으로 만나는 음악 그 자체로서 음악가의 자아와 주어진 조건의 외부 세계와의 끊임없는 변화와 성장하는 과정의 변증법적으로 완성되는 완결체로서 존재하기 때문이다. 그러므로 미적 경험으로서 음악의 본체는 표현의 소산, 즉 개성화된 경험을 통해 산출되었던 새로운 의미들과

동의어로 간주할 수 있다”(Zeltner, 1975, pp. 52-53).

한편, “개성화된 경험의 개별적인 대상 혹은 사건의 주제는 새로운 의미들이 산출되어 왔던 전달 수단으로서 기능을 한다. 음악의 주된 관심사는 한 개인, 또는 음악가가 음악 작품에 쏟아붓는 그들의 축적된 의미들을 드러낸다. 그리고 생성된 음악은 그것이 내재하고 있는 세계와의 어떤 만남의 사건을 가능하게 하는 질적인 상호교류작용을 통해 주된 관심사의 최종 동요의 결과로써 음악 의미의 층을 드러낸다. 악곡 자체가 아무리 훌륭하고 완벽하다고 하더라도 그 자체의 분리된 상태에서는 본체를 드러낼 수 없다”(Zeltner, 1975, p. 53). 본체는 개별화된 경험 속에 있을 때만 비로소 음악 작품이 되어서 새로운 의미의 층으로 드러난다. 이는 미적 경험을 특징짓는 두드러진 것인데, 경험할 때마다 새롭고 강화된 의미들인 본체의 생성과 축적으로 계속 성장을 가능하게 됨을 보여준다. 그래서 음악의 본체는 개성화된 음악 경험의 정도에 따라 달라질 수밖에 없는 것이다. 이러한 개성화된 경험의 정도에 따라 음악 작품에서 형성하는 새로운 의미의 층은 달라진다는 논의는 20세기 미국의 대표적인 음악가인 번스타인(L. Bernstein)의 견해에서 더욱 큰 지지를 받는다. 그는 “음악은 결코 무엇에 ‘관한’ 것이 아니라 음악은 다만 ‘있다’, 그리고 음악이란 수많은 음표와 아름다운 소리를 우리가 듣고 즐거움을 느낄 수 있도록 배합한 것이다”(Bernstein, 1992, p. 13)라고 말하였다. 따라서 음악의 미적 경험으로서 음악의 의미는 일반적으로 지칭되는 론도, 변주곡, 소나타가 단순히 구조 혹은 틀의 형식을 지시하는 지식 차원에 머물러서는 안 된다. 왜냐하면, 음악은 무엇에 관한 것이 아니라 다만 음악을 듣기 좋아하는 인간 본성의 한 부분에 지나지 않는 것이 되고 있기 때문이다.

IV. 결론

이상의 논의를 고려해 보면, 듀이의 예술철학 관점에서 음악의 형식과 본체는 그의 예술철학에서 예술의 접근 및 이해와 연결되고 있음을 알 수 있다. 듀이의 예술철학에서 산을 이해한다는 것은 무엇인가. 그것은 다만 봉우리가 있는 바라보이는 정경으로서의 그런 산이 아니다. 그렇다고 해서 책에서 소개하는 정보 차원의 지식은 더욱 아니다. 듀이에게서 산의 이해는 산을 직접 올라가면서 하는 경험이다. 즉, 산의 이루는 요소들, 흙, 돌, 바위, 골짜기, 바람, 물, 나무, 꽃 등과의 직접적인 만남에서 그것들로부터 뽑어져 나오는 생명 기운의 미적 상황에서 갖게 되는 사실이나 놀라움 혹은 감동이나 깨달음이 곧 이해의 수준이다. 이러한 수준은 개성화된 경험의 정도에 따라 다를 수밖에 없다. ‘경험으로서 예술’로 정의하는 듀이의 예술철학 관점에서 음악의 이해는 경험할 때마다 늘 새로운 의미를 드러내는 방식인 형식과 드러난 음악 의미의 새로운 층으로 귀결되는

본체로 다가선다. 이러한 듀이의 예술철학 관점에 비추어 볼 때, 음악교육에서 음악의 이해를 단순히 음악의 지식적 혹은 개념적 접근으로 하는 방법은 신중하게 고려되어야 할 것이다. 그뿐만 아니라, 음악교육의 방향에서도 리머의 ‘느낌으로서의 음악’에서 알려진 것처럼, ‘음악의 미적 경험은 아무나 할 수 없다’ 식의 엘리트주의(elitism)는 배격되어야 마땅하다. 듀이에게서 음악의 형식과 본체는 음악과의 직접적인 만남의 미적 경험에서 가능한 것이기에, 학생 저마다 다양한 음악적 의미를 불러올 수밖에 없다. 듀이 예술철학의 기초가 되는 자연 세계가 모든 인간의 삶을 지속하고 유지하여 하나의 생명체로서 존재하게 하는 것처럼, 듀이에게서 음악의 형식과 본체는 어떤 특정한 사람에게만 미적 경험을 가능하게 하여 음악의 형식과 본체를 일깨우거나 소유하게 하는 것이 아니라 음악 경험을 하는 누구나가 소유할 수 있는 것이다.

생각해 보면, 듀이 예술철학 관점에서의 형식과 본체의 의미를 어떤 지식의 틀로서가 아니라 경험적 접근 방식의 의미로 다잡는 것은 현행의 음악교육에서 그리 새로운 것이 아니라고 치부될 수도 있다. 그것도 그럴 것이 익히 리머(B. Reimer)가 50여 년 전부터 ‘느낌으로서의 음악 의미’를 그의 음악교육철학(*A Philosophy of Music Education*, 1970)에서 주장해 왔기 때문이다. 이런 면을 고려하면, 어쩌면 듀이의 예술 철학적 견해는 사실 음악교육에서 늘 존재 왔었던 접근이었다고도 할 수 있다. 다만, 그것을 의미화하고 구조화하지 못했을 뿐이라는 것이다. 특히, 형식을 어떤 지식의 구조화된 형태로만 고집하는 이들에게는 듀이의 형식은 개념화되지 못하고 그냥 지나쳐 버린 것에 지나지 않은 것일 수도 있다. 그래서 듀이의 형식 개념이 새로움을 주고 있음에도 불구하고, 기존 형식의 틀을 고수하는 많은 이들은 여전히 받아들이기를 꺼린다. 하지만, 하루하루가 변하고 다양화로 발전해 가는 오늘날에 우리는 고집스러운 어떤 생각만을 언제까지 고수할 수는 없다. 아니 그런 생각을 해서도 안 된다. 가장 명료한 학문인 수학이나 과학에서조차 기존 지식에 대한 건설적인 비판적 생각과 새로운 것을 향한 열정과 발견을 강조하는 것이 작금의 학문 발전의 양상이기 때문이다.

앞으로 본격적으로 펼쳐질 인공지능(AI) 시대와 관련하여, 문병로 교수(Mun, 2024)는 ‘인공지능 앞으로 이렇게 될 겁니다’라는 강연에서 “인공지능 시대에서 특히 요구되는 역량은 은유적 능력이다. 은유적 능력이란 본래의 의미를 표면에 나타내지 않고 비유만을 나타내는 표현법으로, 고등교육은 긴장도 높은 은유 능력을 기르는 것이다. 전문가와 비전문가를 가르치는 가장 큰 차이 중의 하나가 감당할 수 있는 은유적 긴장도의 깊이라고 말할 수 있다”(Mun, <https://www.youtube.com>)라고 강조한다. 일부 내용이 현행의 음악 지식 및 음악교육의 변화를 위한 자극제가 되기에 소개한다.

오일러(Leonhard Euler)가 150년 전에 “ $e^{i\pi} = -1$ ”이라는 정리를 발표하자 당시의 수학자

들은 깜짝 놀랐다. 수학자들이 당시에도 너무나도 잘 알고 있었던 개념들이다. 그런데 이들이 결합해서 -1이라는 숫자를 만든 겁니다. 그럼 왜 그 많은 수학자 중에 오일러가 제일 먼저 발견했을까? 다른 수학자들은 e 와 $i\pi$ 을 알고 있었고, 오일러는 이것을 느끼고 있었다고 말할 수 있습니다. 은유적 감지 능력이 달랐다는 거죠! 우리가 이제 만드는 문제 해결 프로그램들, ‘최적화 알고리즘’이라든지, ‘AI 프로그램’ 등. 이런 것의 수준도 자기가 해결하고자 문제에 존재하는 은유적 관계, 이런 것들을 감지하는 능력에 따라서 품질의 차이가 날 수밖에 없습니다(Mun, <https://www.youtube.com/watch?v=zg8PnKVBB-w>).

이 글에서 보이는 것처럼, ‘오일러 정리’의 발견은 다만 지식을 아는 정도에서만 그치지 않고, 아는 것을 느끼면서 이해한 것의 결과이었다. 듀이의 형식의 개념 역시 음악에 없었던 어떤 것의 발명이 아니라 늘 존재해 왔었지만, 익히 그것을 느끼지 못해 의미화하고 구조화하지 못한 것에 지나지 않는 새로운 발견일 뿐이다. 그런 면에서 듀이의 형식과 본체의 개념은 앞으로 음악교육에서 중시하여야 할 역량인 은유적 능력을 기르는 매개 혹은 통로 역할을 할 것이다. 왜냐하면, 앞에서도 언급한 것처럼, 듀이에게서 형식이란 어떤 고정된 형태의 지식이 아니라, 만남의 사건이라는 하나의 경험으로서 음악적 의미를 획득하는 방식이기에 은유적 능력 함양과 직결되기 때문이다.

사실, 음악의 예술교육, 특히 음악교육에서 지도 방법과 관련하여 듀이의 교육론이 크게 뿌리를 내리고 그 영향력을 행사해 오고 있다. 그런 듀이가 교육철학만 아니라 예술철학까지 직접적으로 다룬다는 것은 음악교육자들에게는 아주 고무적인 일이라 하지 않을 수 없다. 그것은 단순히 음악교육의 이론 및 방법에서뿐 아니라, 방향과 목적, 그리고 음악 교과서의 성격 및 내용까지 직접 연결될 수 있기 때문이다. 그뿐만 아니라, 듀이의 예술철학은 ‘경험으로서’ 예술을 정의하고 있기에, 앞으로 도래할 ‘인공지능(AI)’의 시대에서 음악교육은 어떠해야 하나?라는 시각에 비추어 볼 때도, 듀이가 펼치는 예술의 여러 철학적 견해는 앞으로 음악교육이 담당해야 할 당면 과제와 역량에 대한 새로운 발견의 궁리와 해결책을 가져다줄 잔잔한 울림으로 자리할 것임이 분명하다.

References

- Bernstein, L. (1992). *Young people's concerts*. In J. Gottlieb (Ed.). New York: Anchor Books.
- Bernstein, R. J. (1966). *John Dewey*. California: Ridgeview Company.
- Dewey, J. (1950). Aesthetic experience as a primary phase and as an artistic development. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 9(1), 56-58.

- _____ (1958). *Art as experience (First published 1934)*. New York: G. P. Putman's Sons.
- _____ (1976). *John Dewey: The middle works, 1899-1924: Volume 9: 1916 (Democracy and Education)*. In J. A. Boydston (Eds.), Southern Illinois University Press.
- _____ (1981). *John Dewey; The later works, 1925-1953: Vol. 1: 1925. Experience and Nature*. In J. A. Boydston, & Sidney Hook (Eds.), Southern Illinois University.
- Elliott, D. J. (1995). *Music matters; A new philosophy of music education*. New York: New York University Press.
- Jung, S. B. (1996). *The introduction to John Dewey's aesthetics*. Seoul: Yeajeonsa.
- _____ (2001). The inquiry into the equality of art and ordinary life in John Dewey's philosophy. *Korean Journal of Research in Aesthetics*, 31, 117-169.
- _____ (2004). On the semantic implications of John Dewey's pragmatic aesthetics. *Korean Journal of Research in Aesthetics*, 37, 113-152.
- Kim, G. S. (2004). A Study on the represented Meaning in John Dewey's 『Art as Experience』. *Korean Journal of Research in Music Education*, 26, 37-75.
- _____ (2006). A study on the meaning of music in the view of John Dewey's aesthetic. *Korean Journal of Research in Music and Ethnicity*, 32, 147-170.
- _____ (2008). The implications of John Dewey's aesthetic experience for music education. Unpublished doctoral diss., Cheongju: Graduate School of Korea National University of Education.
- _____ (2009). A purview of John Dewey's art philosophy represented in B. Reimer's A philosophy of music education. *Korean Journal of Research in Music and Ethnicity*, 37, 327-352.
- _____ (2016). John Dewey's naturality and pragmatism music education. *Korean Journal of Research in Music Education*, 45(2), 1-20.
- _____ (2019). Is John Dewey's philosophy worthwhile in music education. *2019 Korean Society for Music Education's Summer Conference's Data Collection*, 8-9.
- _____ (2023a). The value and role of music education in the post-corona era from J. Dewey's perspective: Focused on democracy and education and art as experience. *Journal of Elementary Education*, 39(3), 67-84.
- _____ (2023b). P. M. Zeltner's suggestions for understanding of John Dewey's aesthetic experience. *Korean Journal of Research in Music Education*, 52(4), 1-18.
- _____ (2024). Music form from the perspective of John Dewey's philosophy of art. *2024 Korean Society for Music Education's Summer Conference's Data Collection*,

231-235.

Kim, S. J. (2004). A comparison of the artistic perspectives of J. Dewey and S. K. Langer.

Korean Journal of Research in Music Education, 45(3), 21-52.

Mun, B. R. (2024). This is what artificial intelligence will be like in the future. *Chosunmoney*.

Retrieved June 30, 2024 from <https://www.youtube.com/watch?v=zg8PnKVBB-w>

Reimer, B. (1970). *A philosophy of music education*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, Inc.

Zeltner, P. M. (1975). *John Dewey's aesthetic philosophy*. Amsterdam: B.V.