이화음악논집

2025 봄 • 제29집 • 제1호

이화여자대학교 음악연구소

Journal of Ewha Music Research Institute

Spring 2025 • Volume 29 • Number 1

Editor-in-Chief

Il-Hwan Bai

Editorial Board

Euil Mi Park · Yoonil Auh
Mi Kyung Lee · Sung Ki Cho
Chun-Zen HUANG · Heather A. Willoughby
Judy Tsou · Alison Tokita · Jennifer Ward

이화음악논집

2025 봄 • 제29집 • 제1호

편집위원장

배일환 이화여자대학교 음악연구소장

편집위원

박을미 부산대학교

어윤일 경희사이버대학교

이미경 전남대학교

조성기 공주대학교

황쥔런 국립대만사범대학교

헤더 윌로비 이화여자대학교

쥬디 초우 워싱턴대학교

엘리슨 토키타 교토시립예술대학교

제니퍼 워드 Répertoire International des Sources Musicales (RISM)

Journal of Ewha Music Research Institute

Spring 2025 • Volume 29 • Number 1

Contents

Hyunree Cho Sound of Youth: Musical Representation of Young Adult and the Discourse of Early Style • 7

Suhyun Kim Analysis of the lyrics and tunes of anti-Japanese patriotic songs in *Manghyangseong* (望鄕聲) • 49

Mingyeong Son Contemporary Music by Korean Traditional Instrumentalists in New York: The Aesthetics of Deterritorialization in DoYeon Kim's *Existence* (2023) • 91

이화음악논집

2025 봄 • 제29집 • 제1호

목 차

조현리 젊음의 소리: 음악적 청년 표상과 초기 양식 담론 • 7

김수현 『망향성』(望鄕聲)에 수록된 애국창가의 가사와 곡조 분석 • 49

손민경 탈영토화 미학으로 본 전통악기의 초문화적 변주: 뉴욕 거주 가야금 연주자 김도연의 《존재》(Existence, 2023)를 중심으로 • 91

젊음의 소리:
음악적 청년 표상과 초기 양식 담론*

조 현 리**

목차

Ⅰ. 머리말
Ⅱ. 음악적 청년 표상
  1. 에로스의 계몽
  2. 나르키소스의 갈망
Ⅲ. 음악적 초기 양식 담론
  1. 베토벤: 빈에서의 첫 10년
  2. 모차르트: 잘츠부르크 시기
Ⅳ. 맺음말
참고문헌
Abstract

* 이 논문은 2022년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF-2022S1A5B5A17048531).
** 국립창원대학교 예술대학 음악과 부교수
- 논문 접수일 (2월 9일), 심사일 (2월 13일), 게재확정일 (2월 27일)

개 요

이 연구는 청년과 음악학 담론 사이의 문제적 관계를 새롭게 인식하기 위해 기획되었다. 클래식음악이 여러 젊은 음악가들의 예술적 성취와 사랑과 갈망을 비롯한 청년의 감정으로부터 자양분을 얻은 장르임에도 불구하고 지금까지 음악학 담론에서 젊음의 문제는 주요 주제로 다루어지지 않았다. 이 연구는 네 개의 사례를 선택하여 음악 작품에 청년이 자리하는 방식을 심층적으로 해석하고 청년 음악가의 초기 양식이 논의되는 방식을 비판적으로 분석한다. 먼저 모차르트의 오페라 《피가로의 결혼》의 케루비노와 슈만의 《시인의 사랑》의 서정적 자아가 음악을 통해 표상되는 과정에서 어떤 유형의 의미가 구성될 수 있는지를 탐구한 다음, 베토벤과 모차르트에 관한 전기적 서술의 전통에서 두 작곡가의 초기 양식에 대한 논의가 어떻게 다르게 구성되었는지를 관찰할 것이다. 이 과정을 통해 음악적 대상과 주체로서의 청년의 역량에 대한 좀 더 명확하고 균형 있는 시각을 획득하는 것이 이 연구의 목적이다.

Ⅰ. 머리말

어느덧 우리 사회에서 '청년'은 시급히 해결해야 할 '문제'가 되었다. 전통적인 가족 모델의 해체와 불평등의 지구적 확산 속에서 청년이 보호해야 할 사회적 약자로 새롭게 인식된 것이다. 청년문제를 해결하기 위한 '청년정책'을 수립하기 위해서는 '청년'의 명확한 정의(定義)가 필요하다. 한국의 "청년기본법"은 "'청년'이란 19세 이상 34세 이하인 사람을 말한다."라고 정의하는데,[1] 이는 모든 청년을 성인으로 간주하여 미성년자나 아동과 구별하는 시각이다.[2] UN(United Nations)은 '청년'(youth)의 의미와 '어린이'(children)와의 차이를 묻는 질문에 "회원국들의 다른 정의를 침해할 의도 없이 통계적 목적으로 '청년'을 15세와 24세 사이의 사람들로 정의한다."라고 답하면서, "UN 아동권리협약"(the United Nations Rights of the Child)에서 '아동'을 18세까지로 간주한다는 사실도 인지하고 있음을 밝혔다.[3] 15세와 34세의 격차는 꽤 크지만, 개인적, 문화적 차이를 포괄하기에 적당해 보인다. 사실 연령에 대한 인식은 언제나 어느 정도는 주관적일 수밖에 없고, 특정한 연령이 청년 개념을 구성하는 핵심적 요소인지도 단언하기 어렵다. 청년에 대한 여러 정의 중에서 필자가 생각하는 추상적 개념으로서의 '청년'에 가장 근접한 것은 "이미 충분히 원숙한 기성세대와 아직 미성숙한 소년 '사이'에 해당되는 젊은 세대를 지칭하는 표현"이다.[4] "사이"의

---

1) 청년기본법 제1장 제3조 제1호. https://www.law.go.kr/법령/청년기본법 [2025. 1. 20. 접속].

2) "사람은 19세로 성년에 이르게 된다." 민법 제1편 제2장 제1절 제4조. https://www.law.go.kr/법령/민법 [2025. 1. 20. 접속]. "'아동'이란 18세 미만인 사람을 말한다." 아동복지법 제1장 제3조 제1호. https://www.law.go.kr/법령/아동복지법 [2025. 1. 20. 접속].

3) United Nations Department of Economic and Social Affairs: Youth, "Frequently Asked Questions," paras. 1-2. https://www.un.org/development/desa/youth/what-we-do/faq.html [2025. 1. 20. 접속].

4) 최성민, "'청년' 개념과 청년 담론 서사의 변화 양상," 『현대문학이론연구』 50 (2012), 228. 작은따옴표 강조는 필자가 첨가했다.

역동성(가변성), 소외되거나 은폐되기 쉬운 성질, 찰나성, 초월성 등은 '청년'에 대한 진지한 철학적 탐구를 추동하는 계기일 것이다.

오늘날 많은 청년들이 마주하는 냉혹한 현실에도 불구하고, 청년기를 확실히 지나버린 사람이라면 아마도 청년이 독점하는 '젊음'이라는 권능을 부인하지 않을 것이다. 한국에서는 조선시대까지 연령그룹으로서의 '청년'에 대한 인식이 미약했고 '청년'보다는 '청춘'(靑春)이라는 말이 선호되었는데, "'청춘'의 복합적 비유의 기능은 젊음을 단순히 시기적으로 지칭할 뿐만 아니라, 젊음이 지닌 미적 형상성을 함축"한다.[5] 즉, 젊음이란 곧 아름다움이다. 그리고 아름다움은 이상화된 낭만적 성애(性愛)의 중요한 조건이다. 이와 관련하여, 필자는 영화 〈콜 미 바이 유어 네임〉(Call Me by Your Name, 2017)에 등장하는 아버지와 아들의 인상적인 대화를 떠올리지 않을 수 없는데, 사랑의 아픔을 겪고 있는 17살의 주인공 엘리오에게 아버지는 다음과 같이 조언한다.

> 네가 어떻게 살지는 네가 결정할 일이야. 이걸 기억해. 우리의 마음과 몸은 우리에게 단 한 번만 주어져. 네가 깨닫기도 전에, 네 마음은 닳아 없어지고, 네 몸은, 아무도 바라봐주지 않고 다가오고 싶어 하지 않는 때가 와. 지금은 슬픔이 있어. 고통이. 그걸, 거기서 네가 느꼈던 기쁨을, 죽이지 마.[6]

이탈리아 별장에서의 긴 여름을 배경으로 막 성애에 눈뜬 엘리오의 눈부신 첫사랑과 찬란한 실패가 펼쳐지는 영화에서 위의 대화 장면이 특별히 센세이셔널했던 것은 오늘날의 반(反)낭만주의적 환경에서 청년에게 카르페 디엠(Carpe diem)이나 낭만적 감정의 가치를 이야기하는 것이 더 이상 현명한 일이 아니게 되었기 때문일 것이다. 이제 청춘의 "슬픔", "고통",

---

5) 김지영, "식민지 대중문화와 '청춘' 표상," 『한국학』 34/3 (2011), 148.

6) James Ivory, "Screenplay of *Call Me by Your Name*," *Daily Script*, scene 141. https://www.dailyscript.com/scripts/callmebyyourname_screenplay.pdf [2025. 1. 27. 접속].

"기쁨" 같은 것은 오래된 책이나 음악, 영화 같은 것 속에 자리하고, 그것들마저 청년으로부터 점차 멀어지고 있는 듯하다. 그러나 100여 년 전, 일제강점기에 시인 황석우(1895-1959)는 다음과 같이 썼다.

> 감정은 청춘의 그 가장 위대한 문화일다./청춘의 생명은 그 감정의 衾褥中[금욕중]에 들어잇다./감정은 청춘의 그 생명의 일종의 솜든 錦衣[금의]며, 또한 그(생명)를 飽케[배부르게]하며, 醉케[취하게] 하며, 歌케[노래하게] 하며, 舞케[춤추게] 하는 그의 유일한 俱樂部[구락부]일다.[...][7]

이후로 오랫동안 "청춘의 그 가장 위대한 문화"는 주류 문화담론 내에서 축소되고 주변화되어 왔다. 음악학 담론에서 말년과 죽음, 젠더와 섹슈얼리티, 계층과 제도, 제국주의와 디아스포라, 질병과 장애 등에 담론의 초점이 맞춰지는 동안에도 청년과 젊음은 그러한 기회를 얻지 못했다. 음악과 청년의 관계는 대체로 대중음악과 관련하여 다루어지고, 음악을 비롯한 청년문화는 자주 "하위문화"(subculture)라는 범주를 통해 논의된다.[8]

"하위문화"에 대한 여전히 영향력 있는 텍스트에서 헵디지(Dick Hebdige)는 자신이 연구가 하위문화 스타일에서 "기형성, 변형, 거부"의 측면을 "강조"하는 "낭만주의"적 접근이었음을 인정했다.[9] 그러나 그는 "[하위문화의] 형식에 어떤 애매한 혁명적 잠재력을 위치시키려는 유혹을 피하려고 애썼다."라고 말하면서, "결코 그들의 선택이 될 수 없는 종속적인 위치"와 유착되어 있는 청년의 문화를 유토피아적으로 해석하려는 경향을 경계했다.[10] 이는 문화연구가 현실의 당면한 문제에 관여할 때 염두에 두어야 할 윤리적

---

7) 황석우, "戀愛 (寸想), 어느 愛에의 迫害를 밧는 二二의 젊은 靈魂을 爲하야," 『개벽』 32 (1923), 49. 김지영, "식민지 대중문화와 '청춘' 표상," 153에서 재인용.
8) J. Patrick Williams, "Authentic Identities: Straightedge Subculture, Music, and the Internet," *Journal of Contemporary Ethnography* 35/2 (2006), 173.
9) 딕 헵디지(Dick Hebdige)/이동연 역, 『하위문화: 스타일의 의미』 (서울: 현실문화연구, 1998), 187.
10) 헵디지, 위의 책, 188.

태도를 가리킨다. 청년과 음악의 관계에 대한 음악학적 탐구를 수행하려는 필자는 젊음의 음악적 표상과 청년 음악가의 예술적 성취에 대한 학문적 인식이 청년들의 현실적 문제로부터 우리를 멀어지게 하지 않도록 지속적으로 주의를 기울일 것이다.

청년의 문제를 음악학 담론으로 편입시키려는 필자의 기획은 아마도 헵디지가 "전통적 미학의 불변적인 범주들에 의해 판단되는 무시간적 대상들로서가 아니라 '전유', '절도', '전복적 변형들'로서, '운동'으로서"의 "스타일"이라고 말한 것과[11] 서양 클래식음악 정전(正典)이라는 이질적 '장르' 사이의 대결 형태로 전개될 것 같다. 언제나 탁월하고 정제된 완전한 예술을 지향해 온 이 장르에서 청년의 자리는 어디일까? 《어린이의 정경》(Kinderszenen), Op. 15처럼 어린이에 관한 작품들이 있지만, '청춘'에 해당하는 청년(즉, 'young adult')을 본격적으로 주제화하는 클래식음악 작품은 좀처럼 찾기 어렵다. 그러나 젊은 소프라노 카스트라토나 남장한 여성 소프라노가 노래하는 사랑의 신 에로스(Eros)는 18세기까지 오페라의 전형적 역할이었고,[12] 남성들 간의 '그리스식 사랑'(Greek love)은 오랫동안 성애와 관련된 음악 담론의 은폐된 '타자성'(他者性)을 구성했다.[13] 서양 클래식음악이

11) 헵디지, 『하위문화: 스타일의 의미』, 175. 원문에서 '운동'은 볼드체로 강조되었다. 이 인용문은 이 책의 9장 "그래, 그게 문화이긴 하지만, 예술인가?"에 등장한다.

12) 《포페아의 대관식》(L'incoronazione di Poppea, 1643)의 초연에서 사랑의 신 아모레(Amore) 역할은 "젊고 버릇없는 어릿광대" 역할로 유명했던 소프라노 카스트라토 라바키오(Rabacchio)가 맡았던 것으로 추정된다. Magnus Tessing Schneider, "Seeing the Empress Again: On Doubling in *L'incoronazione di Poppea*," *Cambridge Opera Journal* 24/3 (2012), 263. 《오르페오와 에우리디체》(Orfeo ed Euridice, 1762)의 초연에서 아모레는 여성 소프라노 루치아 클라바라우(Lucia Clavarau)가 노래했다. Jeremy Hayes, "Orfeo ed Euridice (i)." *Grove Music Online*, 2002, para. 3. https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O008226 [2025. 1. 29. 접속].

13) 크레이머(Lawrence Kramer)는 베토벤의 《교향곡 9번》 4악장의 튀르키예 행진곡 부분에 대한 새로운 해석을 제안하면서, "이 음악에 내재하는 래디컬한, 소위 '실재적'(Real) 타자성은 [...] 튀르키예 토픽이라는 좀 더 다루기 쉬운 오리엔탈리즘적 타자성을 초월하는 것이다. 이 좀 더 난해한 타자성을 인식하고 식별하는 순간, 그것은 다른 중요한 곳에서도 실제 소리의 형태로서, 또는 더 일반적인 소외시킴의 효과(말하자면 소외효과)로서

현재의 높은 사회적 지위를 획득한 것은 음악적 낭만주의의 한 결실이고, 음악적 낭만주의는 독일의 예나 낭만주의(Jenaer Romantik)를 이끌었던 젊은 지성들의 저작을 통해 구체화되었다. 프리드리히 슐레겔(Friedrich Schlegel, 1772-1829)이 낭만주의의 선언문으로 간주되는 『아테네움 단편』(*Athenaeum Fragmente*) 116편에서 "낭만주의 문학은 진보적인 보편시다.", "영원히 형성만 계속되고, 그래서 절대 완성될 수 없는 것이 (낭만주의 문학의) 진정한 본질이다."라고 말했듯이,[14] 낭만주의는 본질적으로 그칠 수 없고 제어될 수 없는 생성과 변형의 상태, 즉 젊음에 대한 시론이다.

한 편의 논문에서 청년과 음악의 관계를 포괄적으로 논의하는 것은 불가능한 일이겠지만, 그럼에도 불구하고 필자는 음악적 표현의 대상으로서의 청년과 음악 예술의 주체로서의 청년을 함께 탐구하고자 한다. 필자는 몇 개의 사례를 중심으로 논의를 전개할 것이다. 사회과학의 질적 연구의 한 방법인 사례연구는 대표성을 검증받지 않은 특수한 사례에 관한 것이라는 한계에도 불구하고 "사례에 대한 상세하고 풍부한 묘사를 통해 독자들이 스스로 사례가 가진 쟁점에 대해 공감하고 이해할 수 있도록 한다."라는 점에서 우리의 목적에 부합한다.[15] 사회과학적 사례연구와는 다르겠지만, 필자는 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791)의 《피가로의 결혼》(Le nozze di Figaro, 1786)과 슈만(Robert Schumann, 1810-1856)의 《시인의 사랑》(Dichterliebe, 1840)에서 청년이 표상되는 방식, 특히 "청춘의 그 가장 위대한 문화"로서의 "감정"이 음악적으로 표상되는 방식을 탐구함으로써 음악적 청년 표상에 대한 음악학적 이해에 접근하고자 한다.

발견할 수 있게 된다."라고 말했다. Lawrence Kramer, "The Harem Threshold: Turkish Music and Greek Love in Beethoven's 'Ode to Joy,'" *19th-Century Music* 22/1 (1998), 89.

14) Friedrich Schlegel, *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe* II, 182, 183, Nr. 116. 권정선, "슐레겔의 '진보적인 보편시'와 E. T. A. 호프만의 베토벤 〈제5번 교향곡〉에 대한 평론," 『음악논단』 22 (2008), 107, 110에서 따옴표 안의 두 인용문을 차례로 재인용.

15) 이원석, "질적 연구방법으로서 사례연구의 특성," 『질적연구』 21/2 (2020), 89.

음악학 담론에서 청년이 전혀 등장하지 않았던 것은 아니다. 음악가의 전기(傳記)에 대한 연구는 많은 경우에 청년기의 '초기 양식'에 대한 논의를 포함한다. 그러나 '말년 양식' 담론에 내재하는 연령주의(ageism)를 타파하려는 최근의 시각은 '초기 양식'에 대해서도 비판적인 태도를 취하는데, 이는 초기 양식을 미성숙의 표식이자 "예술가들이 성장함으로써 벗어난다고 하는 것"으로 일반화하는 경향에 대한 정당한 반응일 것이다.[16] 그러나 아도르노(Theodor W. Adorno, 1903-1969)의 "베토벤의 말년 양식"(Spätstil Beethovens, 1937)의 영향력 하에서 음악학의 주류 이념형으로 발전했던 '말년 양식'의 경우와 달리,[17] '초기 양식'에 대한 논의는 아직 하나의 진지한 담론을 형성했다고 보기조차 어려울 정도로 빈약한 것이 사실이다. 역시 사례에 대한 탐구를 통해 논의의 기초를 마련하려는 필자는 '세 개의 시기'라는 음악가 전기 서술의 틀을 확립한 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)의 경우와 양식적 시기 구분이 여전히 모호한 채로 남아있는 모차르트의 경우를 분석하고자 한다. 이를 통해 '젊음의 소리'의 창조적 주체로서의 청년에 대한 우리의 인식을 점검할 계기를 만들 수 있기를 기대한다.

Ⅱ. 음악적 청년 표상

1. 에로스의 계몽

모차르트의 1786년 오페라 《피가로의 결혼》에서 케루비노는 이례적인

16) Linda Hutcheon and Michael Hutcheon, "Historicizing Late Style as a Discourse of Reception," in Gordon McMullan and Sam Smiles (eds.), *Late Style and its Discontents: Essays in Art, Literature and Music* (Oxford: Oxford University Press, 2016), 55.

17) 조현리, "음악적 말년성: 담론과 실천,"『이화음악논집』25/1 (2021), 183 참조.

위치에 있는 캐릭터이다. 《피가로의 결혼》의 명백한 주역이 피가로와 수잔나, 알마비바 백작과 알마비바 백작부인이라는 것은 거의 자명해 보인다. 이는 이 작품에 대한 연구에서 여러 차례 확인되는데, 예를 들어 텍스트 마이닝 프로그램인 LIWC-22(Linguistic Inquiry and Word Count-22)를 활용한 최근의 연구에서도 보마르셰(Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, 1732-1799)의 『피가로의 결혼』(*Le Mariage de Figaro*)에 대한 텍스트 분석은 피가로, 쉬잔, 백작, 백작부인의 대사에 한정하여 수행된다.[18] 인간 연구자의 의식적, 무의식적 선입견을 우회하는 대안적 시각을 제시해줄 것이라는 디지털인문학의 비전에도 불구하고, "기존의 자료들을 디지털화한다고 해서, 혹은 기존 자료들을 집적하여 빅데이터를 만든다고 해서 원사료 속에 아로새겨진 권력의 작용이 사라지지는 않는다."[19] 오페라에서는 아리아의 유무와 수(數)가 주역과 조역을 구별하는 손쉬운 기준이 된다는 사실을 고려하면 1~3개의 솔로 아리아를 노래하는 네 명의 명백한 주역들과 동등하게 두 곡의 솔로 아리아를 노래하는 케루비노는 이 오페라의 '음악적' 주역일 것이다. 그렇지만 오페라의 플롯과의 연관성을 고려하면 케루비노가 네 명의 주역들과 다르다는 사실 역시 부인하기 어렵다. 《피가로의 결혼》이 피가로와 수잔나의 결혼, 백작의 야욕과 의심, 남편에 대한 백작부인의 복수극과 용서 등이 펼쳐지는 소동극이라면, 케루비노는 오페라의 이 모든 주요 사건으로부터 언제나 한 걸음 떨어져 있는 것처럼 보인다.

케루비노가 《피가로의 결혼》의 명백한 주역이 아니라면, 그는 약간 비중이 높은 '조역'일까? 잘 알려져 있듯이, 모차르트 오페라의 조역들은 콤메디아 델라르테(commedia dell'arte)의 전형성과 피상성을 한참 뛰어넘는 개성적이고 역동적인 인물들이다. 오페라가 진행되는 동안 청중들은 마르첼리나가 그저 그런 '라 시뇨라'(la signora)가 아니었음을, 심지어 아리아가

18) 유은순·류선정·이오준, "텍스트 분석 도구 LIWC-22를 활용한 『세빌리아의 이발사』와 『피가로의 결혼』의 '에스프리' 지표 연구," 『스토리앤이미지텔링』 27 (2024), 100.
19) 권윤경, "새로운 문필공화국을 향하여: 18세기 프랑스사 연구와 디지털인문학의 사례들," 『역사학보』 240 (2018), 67.

없는 안토니오조차도 만만한 술주정뱅이 하인이 아니었음을 깨닫게 되는데, 이는 오랫동안 인간에게 행해져 온 계급적 낙인찍기를 전복시키는 이 오페라의 혁명적 성격을 구성하는 중요한 요소일 것이다. 케루비노의 경우도 그렇다고 할 수 있을까? 오페라는, 특히 오페라의 음악은, 이 리비도 넘치는 아름다운 청년에 대한 기존의 사회적 인식을 변화시킬 수 있었을까? 케루비노의 아리아는 이 오페라의 인상적인 조역 아리아들처럼, 예를 들어 여성에 대한 부당한 대우를 토로하는 마르첼리나의 〈숫염소와 암염소〉(Il capro e la capretta)나 굴종과 인내의 지혜를 설파하는 바질리오의 〈그 시절에〉(In quegli anni)처럼 어떤 모럴이나 심리적 상태를 전달하는 것일까?

사실 케루비노에 대한 연구는 이미 하나의 담론을 형성했다고 할 수 있을 만큼 많다. 이 담론에서 두드러지는 논의는 단연 케루비노의 젠더와 섹슈얼리티에 관한 것이다. 이은진은 "모차르트 오페라의 인물들을 통해 본 주체와 타자의 관계"에서 케루비노를 "주체적 타자"의 범주에 넣었다.[20] 케루비노에게 "주체적 타자"라는 페미니즘 담론의 고양된 지위를 부여하는 것은 그의 양성성이 발산하는 모호함, 즉 그가 자신의 익숙지 않은 성적 욕망에 관해 느끼는 (여성적) 당황스러움과 (남성적) 즐거움 사이의 혼돈이거나,[21] 그의 여성적 아름다움이나 감상성에 이끌리는 여성의 동성애적인 욕망과 "백작이 할 수 있는 것을 왜 나는 할 수 없느냐"는 그의 남성적인 욕망 표출에 어쩔 수 없이 이끌리는 여성의 이성애적 욕망 사이의 혼돈이다.[22] 그러나 이 혼돈을 주조하고 그것이 1789년보다 더 일찍 앙시앵 레짐에 결정적 균열을 일으키는 것을 관조하는 "주체"는 케루비노가 아니라 오페라라는 것을 지적하지 않을 수 없다. 즉, "주체적 타자"로서의 케루비노는 그저 존재할 뿐 스스로 무언가를 의도하지 않는다. 그리고 케루비노가 자신의

20) 이은진, "모차르트 오페라의 인물들을 통해 본 주체와 타자의 관계," 민은기 편, 『모차르트와 음악적 상상력』 (파주: 음악세계, 2008), 355-360. "주체적 타자"의 의미는 350.
21) 이은진, 위의 글, 358 참조.
22) 이은진, 위의 글, 359 참조.

욕망을 인식하는 "주체"가 되는 순간, 그의 정체성은 타자성에서 멀어져 백작이나 피가로의 가부장적 주체성에 가까워진다. 그가 원래 애정을 느꼈던 백작부인이 아니라 수잔나(사실은 수잔나의 옷을 입은 백작부인)에게 장난스럽게 애정을 표현하면서 "백작이 할 수 있는 것을 왜 나는 할 수 없느냐"라고 말하는 4막의 장면은 케루비노의 정체성이 지나치게 한 쪽으로, 즉 호색적 남성성에 반대되는 쪽으로 기우는 것을 막는 극적 장치로 해석될 수 있다.

등장할 때마다 주역들의 위태로운 계획을 더욱 더 위태롭게 하면서 결과적으로 그들 모두의 모럴을 회복시키는 데 공헌하는, 이 일견 한없이 가볍고 사소해 보이는 존재를 통해 우스꽝스러운 소동극에 모종의 정치적 함의를 불어넣으려는 것이 이 오페라의 기획이라면, 그 기획에 개연성과 진실성을 한꺼번에 제공하는 것은 다름 아닌 케루비노의 '젊음'이다. '케루비노'(작은 커룹/지[智]천사)라는 존재가 발산하는 에로티시즘은 당시의 서유럽인들에게는 별다른 해석적 노력 없이 받아들여지는 자연스러운 것이었던 것 같다. 『피가로의 결혼』의 독일어판 번역자인 라우텐슈트라우흐(Johann Rautenstrauch, 1746-1801)는 "빈의 젊은 여성들의 너무도 섬세한 감수성을 보호하려는 이들"을 의식한 나머지 셰뤼뱅이라는 이름을 "리베트라우트"(Liebetraut, 즉 '사랑에 진심인')로 바꾸었는데, 이는 원래의 이름이 "언급만으로도 열정(passions)을 불타오르게 할 것이 분명"했기 때문이었다.[23] 가히 케루비노 센세이션이라 부를 만한 당대의 이 열광이 의미하는 것은 무엇일까?

마스네(Jules Émile Frédéric Massenet, 1842-1912)의 《셰뤼뱅》(Chérubin, 1903)을 비롯한 후대 오페라에 등장하는 케루비노를 추적하는 "케루비노의 커리어, 또는 바지 역할의 성장"(The Career of Cherubino, or the Trouser Role Grows Up)에서 해들록(Heather Hadlock)은

23) Ian Woodfield, "The Trouble with Cherubino …," in Simon P. Keefe (ed.), *Mozart Studies 2* (Cambridge: Cambridge University Press, 2015), 176.

케루비노를 "'주변적'(marginal, 필수적이지 않고 장식적일 뿐인 기능을 뜻하는) 존재로서가 아니라 오페라의 점점 더 젠더화되는 행동반경 내부의 '경계적'(liminal) 존재로서" 바라볼 것을 제안했다.[24] 시종일관 젠더비평의 관점을 견지하는 해들록이 주목하는 것은 역시 케루비노가 활성화하는 모종의 초감각적 혼돈의 순간이다.

> 크로스드레싱을 한 여성의 몸과 그 욕망은, 반복적으로 무해한 것으로 묘사되지만, 역시 자주 시야에서 가려진다. 이 시동(pageboy)은 청중을 비유적인 어둠 속으로, 즉 시동의 모습과 목소리 사이의 결코 설명할 수 없는 충돌이 야기하는, 마음의 눈이 흐려지는 상태로 몰아넣는다. 어떤 의미에서 그 시동을 연기하는 바지 입은 소프라노 역시 영원히 우리가 그를 보는 것을 방해하는 운명에 처한 존재라 할 수 있다.[25]

음악은 초감각적 혼돈을 표상할 수 있을까? 음악의 미메시스적 역량을 검토하는 글에서 괴링(Edmund J. Goehring)은 해들록의 동일한 주장을 인용하면서, "전통적인 미메시스 이론들"이 해들록이 말하는 "사라져버리는 케루비노"를 설명할 수 없을 것이라고 말했다.[26] 그러나 괴링은 "추상적인 것, 이상적인 것이 그것의 특수한 예시화가 완전히 설명할 수 없는 관능(sensuous potency)을 가질 수 있다."라고 주장하면서, "청소년"(adolescent boy)이자 "사랑의 신 자신의 대리자"인 케루비노가 그 증거라고 주장했다.[27] 그는 케루비노에 감탄하는 수잔나의 G5에서 G4로의 하행 윤곽을 그리는 선율에 대해, "모차르트가 천장에서 쏟아져 내리는 비처럼 케루비노의 신격화를 일으킬 때[...], 그것은 케루비노라는 한 사람

24) Heather Hadlock, "The Career of Cherubino, or the Trouser Role Grows Up," in Mary Ann Smart (ed.), *Siren Songs: Representations of Gender and Sexuality in Opera* (Princeton: Princeton University Press, 2000), 68-69.
25) Hadlock, 위의 글, 69.
26) Edmund J. Goehring, *Coming to Terms with Our Musical Past* (Rochester: University of Rochester Press, 2018), 107.
27) Goehring, 위의 책, 112.

위에 내리는 것이지만 곧 다른 모든 사람들에게는 사랑의 이념으로서 나타나는 것이다(그 둘 사이에는 사실 별 차이가 없다)."라고 말했다.[28] 괴링은 수잔나의 아리아를 예로 들었지만, 앞으로 살펴보게 될 케루비노의 아리아 역시 이념과 감각 사이의 잘 드러나지 않는 연결고리를 파고드는 음악적 미메시스의 역량을 관찰할 기회가 될 것이다.

중세 스콜라철학의 감각론에 따라 인간의 모습으로 표상된 천사는 "깃털이 있는 날개, 빛나는 옷, 젊음과 아름다움, 음악 연주 등"의 이미지를 가지지만, "그들의 인간적인 형태는 그들이 발하는 빛(radiance or glory)에 의해 감추어져 있다."[29] 인간의 시선을 매 순간 벗어나는 커룹을 풍자하기라도 하듯이, 《피가로의 결혼》에서 케루비노는 반복적으로 숨거나, 창밖으로 몸을 던지거나, 순식간에 달아나버린다. 미술에서 커룹은 라파엘로(Raffaello Sanzio da Urbino, 1483-1520)의 제단화 〈시스티나 마돈나〉(Madonna di San Sisto, 1513-1514경)에서처럼 주로 아기 천사, 즉 푸토(putto)의 이미지로 그려져 왔다. 〈시스티나 마돈나〉의 두 커룹들에 대한 에미슨(Patricia Emison)의 설득력 있는 해석에 따르면, 이 커룹들의 "태만한 표정"은 그림을 보는 사람으로 하여금 "그리스도의 좀 더 주의 깊고 경의에 찬 표정의 의미"를 깨닫도록 하는 "박"(箔, foil)으로서 기능을 수행한다.[30] 에미슨의 음악적 비유에 따르면, 아름답지만 의도적으로 무심한 것처럼 그려진 이 커룹들은 "'영혼'(anima)의 상태에 관한 작품(composition)"으로서의 〈시스티나 마돈나〉, 즉 "역동적인 부분들의 모든 복잡한 상호작용이 물리적인 접촉 없이 달성되는 제단화(祭壇畫)"를 완성하는 "배음(倍音, harmonic)을 이룬다."[31] 〈시스티나 마돈나〉의

28) Goehring, *Coming to Terms with Our Musical Past,* 112.
29) 김산춘, "천사학(天使學)과 단테의 천사상(天使像)," 『미학예술학연구』 25 (2007), 272-273. 따옴표 안의 인용문은 모두 273.
30) Patricia Emison, "Raphael's Dresden Cherubs," *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 65/2 (2002), 249.
31) Emison, 위의 글, 250.

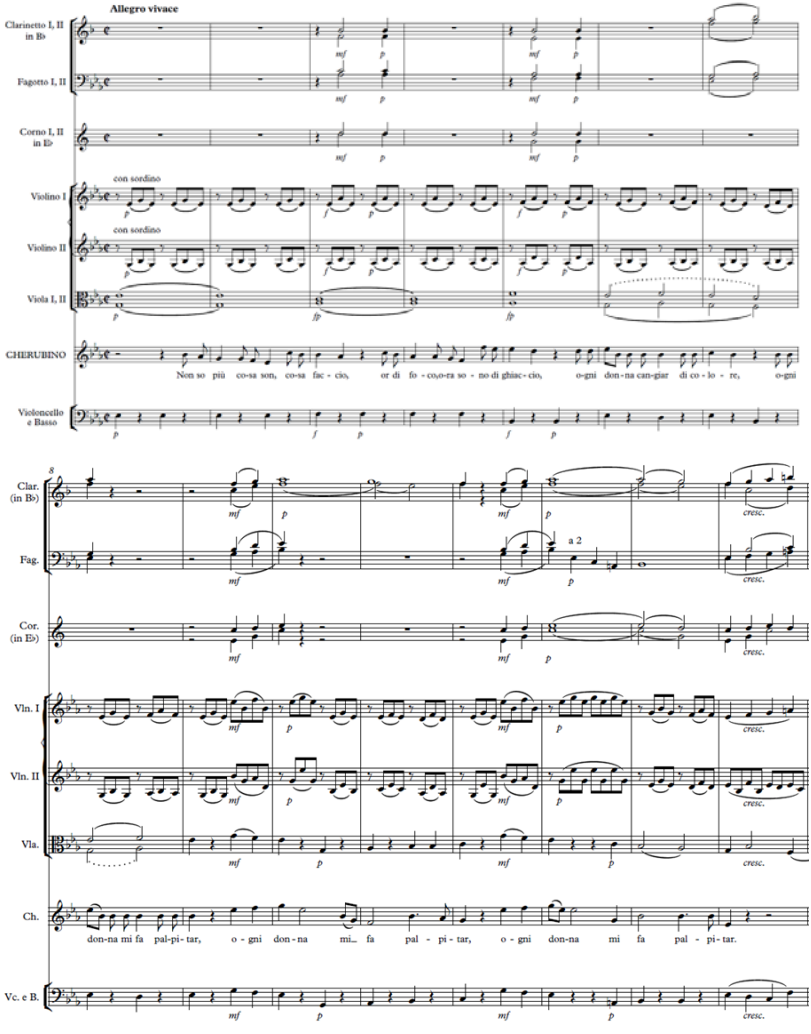
커룹들이 제단화의 의미를 구성하는 데 필수불가결한 존재이듯이, 《피가로의 결혼》의 케루비노도 오페라의 '의미'를 구성하는 데 필수불가결한 존재일까?

우드필드(Ian Woodfield)는 "케루비노의 문제..."(The Trouble with Cherubino ...)에서 다 폰테(Lorenzo Da Ponte, 1749-1838)가 자기 검열 하에서 오페라의 성공을 견인할 케루비노의 관능적 매력을 보존하기 위해 어떤 노력을 했는지를 상세히 보여주었다.[32] 원작과 오페라 모두에서 극의 줄기가 되는 소동의 원인은 백작의 '초야권'(初夜權, droit du seigneur) 행사(行使)를 향한 야욕이지만, 보마르셰의 '피가로 3부작'에서는 셰뤼뱅(Chérubin)과 백작부인의 불륜 관계가 훨씬 더 구체적으로 그려진다.[33] 따라서 우리는 오페라 무대 위의 케루비노가 청중에게 야기하는 지속적인 질문에 대한 답을 보마르셰에게서 얻고자 할 수도 있을 것이다. '저 정신없이 허둥대는 남장한 여자는 도대체 뭐 하는 인물인가?'라는 질문 말이다. 그런데 필자를 포함하여 그런 질문을 가졌던 많은 사람들이 그의 첫 아리아 〈더 이상 모르겠어요〉(Non so più)를 듣는 순간, 즉각적으로 모종의 충만함, 또는 현존감이라고 할 만한 어떤 것을 경험했을 것이다.

32) Woodfield, "The Trouble with Cherubino ...," 특히 169-172.

33) 백작부인과 셰뤼뱅의 관계는 『피가로의 결혼』에서 훨씬 더 직접적으로 다루어지고, 잘 알려져 있듯이 피가로 3부작의 마지막 작품인 『죄지은 어머니』(*La mère coupable*)에서는 백작부인과 셰뤼뱅 사이에 아들 레옹이 태어나 백작이 혼외로 낳은 딸 플로레스틴과 연인이 되는 데에까지 나아간다. Woodfiled, "The Trouble with Cherubino ...," 169-171 참조. 피에르 보마르셰(Pierre Beaumarchais)/이선화 역, 『죄지은 어머니』(서울: 지식을만드는지식, 2015) 참조.

〈악보 1〉 〈더 이상 모르겠어요〉 마디 1-15[34]



34) 〈악보 1〉-〈악보 3〉은 다음의 악보를 사보한 것이다. Wolfgang Amadeus Mozart, *Le Nozze di Figaro*, K. 492. *Neue Mozart-Ausgabe*, Serie II, Werkgruppe 5, Band 16, Teilband 1-2 (Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1973) https://imslp.eu/files/imglnks/euimg/7/71/IMSLP683990-PMLP3845-mozart_NMA_II,_5,_16,_Band_1-2.pdf [2025. 1. 26. 접속].

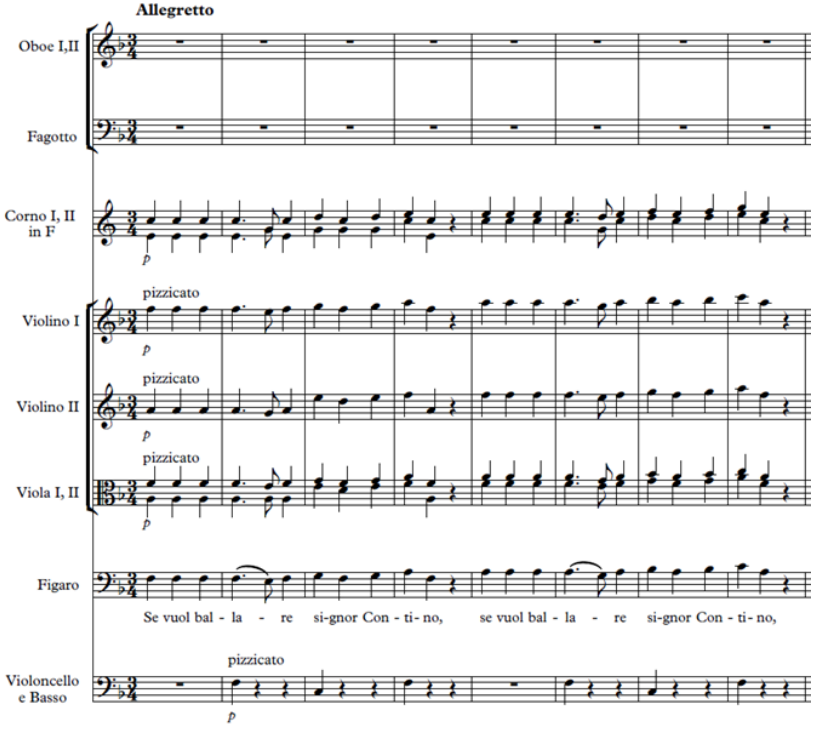
1막 다섯 번째 장면에 등장하는 〈더 이상 모르겠어요〉는 이 오페라의 첫 번째 여성 솔로 아리아이다. 앞서 등장하는 두 곡의 솔로 아리아, 즉 피가로의 〈당신이 춤추고 싶으시다면〉(Se vuol ballare)과 바르톨로의 〈복수여, 오! 복수여〉(La vendetta, oh! la vendetta)가 모두 연인을 잃을 위기에 처했거나 잃은 남성의 대응을 나타냄으로써 극의 긴장도를 높인다면, 케루비노의 아리아는 사랑에 관한, 본질적으로 서정적인 표현을 통해 극의 광채를 더한다고 할 수 있겠다. 피가로와 바르톨로의 아리아는 각각 타도와 복수라는 분명한 목표와 백작과 피가로라는 분명한 대상을 겨냥하지만, 케루비노의 아리아는 '나'라는 서정적 자아가 인식하는, '나'의 내부로부터 분출하는 감정에 대한 노래이다. 비록 그 감정의 구체적인 방향과 경로를 아직 '모르는' 상태일지라도 말이다.

알레그로 비바체의 빠른 템포와 첼로와 베이스의 규칙적인 알라 브레베 박동은 감정이 목구멍 위까지 차올라 숨을 쉬는 것조차 어려운 케루비노의 상태에 대한 음악적 표상이다(〈악보 1〉). 마디 1에서 당김음으로 성급하게 시작되는 성악 멜로디("더 이상 모르겠어요 내가 무엇인지, 내가 뭘 하는지. 때로는 불 같고 때로는 얼음 같아요")의 리듬은 모차르트의 《교향곡 40번》 K. 550 1악장 1주제 기초악상의 리듬과 완전히 일치하는데, 이 인상적인 리듬은 교향곡에서와 마찬가지로 매우 잘 짜인, 기억에 남는 멜로디를 이끈다. 이러한 도입은 앞서 등장한 솔로 아리아들과 중대한 '차이'를 만드는데, 특히 피가로의 카바티나가 기악 전주 없이 악곡의 첫 내림박에서 바로 시작되고, 피가로의 바리톤 성악 리듬이 악곡의 기악적 리듬을 주도하는 것과 분명한 대비를 이룬다(〈악보 2〉).[35] "당신이 춤추고 싶으시다면, 백작님"의 차분하고 사뭇 서늘하게까지 느껴지는 '귀족적' 미뉴에트 리듬은 그 리듬에 맞춰 춤을 출 사람을, 즉 피가로가 이를 갈며 증오하게 된

35) 물론 〈악보 2〉의 하이퍼리듬은 두 번째와 네 번째 마디에 강세가 있는 박자불협화를 포함하며, 첼로와 베이스는 마디 1과 마디 5에서 침묵함으로써 이 박자불협화를 강조하는 역할을 수행한다고 할 수 있다.

백작을 가리키고, 이어지는 "제가 기타 반주를 해드리죠"의 반어적 의미를, 카바티나의 마지막 가사인 "모든 음모를 전복시킬 거예요"가 중언(重言)하기 전에, 청중에게 전달한다.

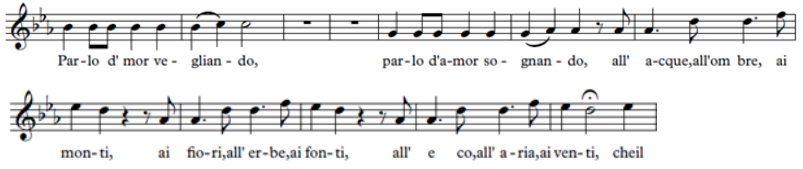
〈악보 2〉 〈당신이 춤추고 싶으시다면〉, 마디 1-8



케루비노의 여성 음색과 음역은 그 자체로 충분히 센세이셔널하지만 이 아리아의 센세이션은 우리가 케루비노를 있는 그대로 좀 더 신뢰할 때, 즉 케루비노의 말과 음악을 좀 더 진지하게 '들을' 때 그 구체적인 의미를 드러낸다. 물론 모차르트가 뛰어난 아이러니스트라는 사실도 고려해야 한다. "더 이상 모르겠어요"라는 가사의 축어적 의미를 거스르는 케루비노의 '달변'은

그의 몸과 마음에 새롭게 일어나는 현상을 구체적으로 전달하고, 그 현상을 자극하는 원인, 즉 “모든 여인들”(Ogni donna)과 “사랑이나 쾌락이라는 이름만으로도”(Solo ai nomi d’amor, di diletto)를 명시하고, 무엇보다도 세상 모두에게 “말하고”(Parlo) 싶은 욕망을 강조한다(〈악보 3〉). 케루비노의 웅변에 수반되는 모차르트의 음악은 유연하면서도 명확한 윤곽과 균형감을 지닌다. 성악 선율의 첫 14마디는 확장된 센텐스 구조를 가지는데, 마디 2-5의 기초 악상(樂想) 제시와 반복에 이어 마디 6-9의 악상 변형이 나타나고, 종지를 이루는 마디 10-15에는 마디 13-14의 반복이 삽입되어 있다.(〈악보 1〉).

〈악보 3〉 〈더 이상 모르겠어요〉 마디 54-65.



케루비노의 욕망은 ‘결혼’이라는 제도나 그 제도가 보증하는 여성에 대한 가부장적 독점을 향한 것이 아니다. 케루비노의 노래가 악구 문법을 따르면서 또박또박 말하고 있는 것은 자신이 새롭게 발견한 이 미칠 듯이 즐거운 감정을 ‘도대체 여러분은 알고 있는 것이 맞나요?’라는 물음, 또는 ‘왜 다들 이걸 모르는 것처럼 행동하고 있죠?’라는 물음이다. 즉, 케루비노의 노래는 각성을 촉구하는 일관된 외침이다. 각자의 제도화된 속물적 욕망에 사로잡힌 오페라 속 ‘어른들’에게, 앙시앵 레짐에 길들여진 당대의 청중에게, 탈신비화된 반낭만주의적 일상을 살아갈 미래의 우리에게, 사랑의 감정에 대해 “말하고” 싶은 마음을 고전주의적 음악의 절제된 틀 안에서 표출하는 케루비노의 노래는 풍자적인 패터송(patter song)과는 결이 다른, 고양된 감정과 차분한 지성의 이례적인 합일을 보여준다.

이혜진은 독일 계몽주의와 《피가로의 결혼》의 관계에 관한 연구에서 케루비노의 아리아가 "내적인 조화와 평형"을 지향하는 당시 감상주의(Empfindsamkeit)의 이념에 어긋나는 "과도한 감상성(Empfindelei)"을 드러낸다고 주장했다.[36] 이 의견에 어느 정도 동의하면서도, 필자는 그 과도함이야말로 《피가로의 결혼》이라는 복잡하고 첨예한 대립의 장에 뛰어든 에로스의 탄식의 적확한 기표일 것이라고 생각한다. 모차르트의 케루비노가 봉사하는 것은 바로 '사랑'이기 때문이다. 젊은 청년의 목구멍까지 차오르는 사랑의 감정을 실어 나르는 모차르트의 음악은 빠른 템포 속에서도 매 순간 호흡과 방향을 잃지 않는다. 모차르트의 '미성숙한' 케루비노가 일깨우려는 사랑의 감정은 "억압적 이성"의 폐단을 극복하려는 18세기 말 독일 계몽주의의 중요한 지향이다.[37]

2. 나르키소스의 갈망

에로스가 존재와 존재를 연결하여 생명을 생성하는 사랑의 힘을 우주적 차원으로 확산시키는 동안, 그는 여전히 자신이 누구인지, 자신이 어떤 역할을 하고 있는지 모른다. 모르는 채로 타인을 향해 행하는 것이 에로스이다. 그리스 신화에는 사랑과 자의식의 문제와 관련하여 에로스와 대비를 이루는 존재가 있는데, 그는 바로 나르키소스(Nárkissos, 프: Narcisse)이다. 오비디우스(Publius Ovidius Naso, 43 BCE-17 CE)의 『변신』(*Metamorphoses*, 8 CE)에 따르면 나르키소스는 처음에는 자신이 사랑에 빠진 물에 비친 청년이 자기 자신이라는 것을 몰랐다가 어느 순간 그 사실을 깨닫게 되는데, 그는 이후에도 자기애를 더욱 심화시켜 "오, 나는 얼마나 절실히 나 자신의 몸에서 나를 떼어내길 원하는가! [..] 나는 연인이

36) 이혜진, "모차르트 오페라 「피가로의 결혼」에 나타난 이성과 감정의 조화: 독일 계몽주의의 '감상주의'(Empfindsamkeit) 개념을 중심으로," 『인문논총』 79/3 (2022), 411.
37) 조우호, "독일문학과 '제2의 계몽주의' 담론," 『독일어문화권연구』 19 (2010), 83-84 참조. 따옴표 안의 인용문은 84.

내게서 멀리 떨어져 있기를 원하노라!"라고 외쳤다고 한다.[38] 즉, 그는 사랑의 합일을 위해 합일의 전제가 되는 분리를 갈망한 것이다. 자기애에서 헤어나지 못해 죽고 마는 나르키소스의 비극이 냉소적인 현대의 독자들에게는 희극적으로 보일 수도 있겠지만, 시인과 시, 사랑과 사랑의 대상 사이의 혼돈과 그에 대한 자각에 몰두한 것으로 유명한 "현대의 나르시스" 하이네(Heinrich Heine, 1797-1856)의 시에서 "자기탐닉의 성향이 짙은 자기연출과 자아도취적 행태는 항상 자기아이러니의 밑그림 위에 펼쳐진다."[39] 하이네의 '자기아이러니'에 깃든 근대성은 '젊은 예술가의 사랑'이라는 낭만주의의 진부한 나르시시즘적 주제에 새로운 깊이와 생명력을 부여했다.

18세기 후반부터 '젊은 예술가의 사랑'은 '질풍노도'(疾風怒濤, Sturm und Drang)라는 충동, 폭력, 극단성, 일시성의 이미지로 그려졌다. 괴테(Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832)의 『젊은 베르테르의 슬픔』(*Die Leiden des jungen Werthers*, 1774)에서 베르테르는 풍부한 감수성을 지녔지만 충동적이고 반사회적인 젊은이이고, 그의 짝사랑은 강박적 집착이 되어 스스로 목숨을 끊는 비극적 결과를 초래한다. 베를리오즈(Hector Berlioz, 1803-1869)의 《환상교향곡: 5악장으로 구성된 어느 예술가의 삶의 에피소드》(Symphonie fantastique: Épisode de la vie d'un artiste … en cinq parties, 1830)에서는 '젊은 예술가의 사랑'이 환각과 살인충동을 포함하는 병(病)적 상태로까지 나아간다. 브리탄(Francesca Brittan)은 이 교향곡이 "'집착적' 욕정(passion)에 관한 19세기의 제일 유명한 이야기 중 하나"라고 말하면서,[40] 당대의 여러 예술가들에게서 발견

38) 박은경, "나르시스의 사랑, 고통, 노래: 하이네의 『노래의 책』 연구," 『독일현대문학』 41 (2013), 57-58. 『변신』에 등장하는 따옴표 안의 인용문은 58. 박은경이 인용한 독일어판 출처는 Ovid, *Metamorphosen: In der Übertragung von Johann Heinrich Voß, mit den Radierungen von Pablo Picasso und einem Nachwort von Bernhard Kytzler* (Frankfurt am Main: Insel-Verlag, 1990), S. 80.

39) 박은경, 위의 글, 76, 86에서 따옴표 안의 인용문을 차례로 인용.

40) Francesca Brittan, "Berlioz and the Pathological Fantastic: Melancholy, Monomania, and Romantic Autobiography," *19th-Century Music* 29/3 (2006), 213.

되는 "병(病)적인 자아, 즉 상상력 과잉과 정신착란증적 폭력성으로 나타나는 정체성"과 "베를리오즈의 '젊은 음악가'(jeune musicien)", 그리고 실제 베를리오즈 사이에 긴밀한 상관성이 있다고 주장했다.[41] 관능적인 자극과 메타포로 가득한 《환상교향곡》의 음악은 윤리적 판단을 우회하여 사랑의 병적 폭력성을 긍정하고 결국 낭만화한다.

회크너(Berthold Hoeckner)는 "《시인의 사랑》을 통과하는 길"(Paths through *Dichterliebe*)의 서두에서 하이네의 『서정적 간주곡』(*Lyrisches Intermezzo*, 1822-1823)에 수록된 시 "갈림길에 묻히게 되리"(Am Kreuzweg wird begraben)를 소개하면서, 하이네가 "가련한 죄수[즉, 스스로 목숨을 끊은 사람]의 꽃(Armesünderblum)을 초기 낭만주의의 근원상징인 푸른 꽃과 연관 지었다."라고 말했다.[42] '푸른 꽃'은 노발리스(Novalis)로 알려진 하르덴베르크(Georg Friedrich Philipp von Hardenberg, 1772-1801)의 미완성 소설 『하인리히 폰 오프터딩엔』(*Heinrich von Ofterdingen*)에서 주인공 하인리히에게 갈망을 일깨우는 미지의 대상으로 등장하는데, 이 꽃은 하인리히가 사랑하는 '마틸데'로 체화되었다가, 하인리히의 시(詩)로 성취된다.[43] 김연신은 이 작품에 관한 연구에서 '푸른 꽃'을 젊은 주인공의 예술적 탐구를 촉발시키는 "타자"로 해석했다.[44] 마틸데의 죽음을 통해 하인리히가 진정한 '시인'이 된다는 내용은 성애를 최종적인 목적이 아니라 예술적 충족의 조건으로 규정한다. 예술적 성취가 '나'의 성취, 즉 '나'의 실현이라면, '젊은 예술가의 사랑'이란 결국 나르시시즘적 사랑의 다른 이름일 것이다. 히벨(Frederick Hiebel)은 소설의 제2부 "실현"에 등장하는 시 "아스트랄리스"(Astralis)가 "내면의

41) Brittan, "Berlioz and the Pathological Fantastic," 237.
42) Berthold Hoeckner, "Paths through *Dichterliebe*," *19th-Century Music* 30/1 (2006), 65.
43) 노발리스(Novalis)/이유영 역, 『푸른 꽃 (외)』 (서울: 범우사, 2003), 특히 11-12, 127-128, 190-195 참조.
44) 김연신, "문화 촉진의 동력으로서 타자-손님: 노발리스의 『푸른꽃』을 중심으로," 『독어독문학』 162 (2022), 124-127.

성취에 대한 상징적 표현으로서의 '푸른 꽃'의 승리를 공포하는 전령관"이라고 말하면서, 아스트랄리스가 "시인의 말(즉, 하인리히)과 사랑의 순수한 힘(즉, 마틸데)의 영적 합일"의 결실이자 "밤의 왕국의 아이, 즉 낮의 감각적 세계에 자신을 드러내는 초감각적인 것들 사이의 자식"이라고 말했다.[45]

『하인리히 폰 오프터딩엔』은 사랑을 갈망하는 젊음에게 『젊은 베르테르의 슬픔』의 질풍노도나 《환상교향곡》의 정신착란과는 다른 경로를 제시한다. 사랑의 상실은 예술적 성취를 통해 초월될 수 있다. 그러나 회크너가 말했듯이, 하이네는 노발리스의 '푸른 꽃'의 "자기인식을 향한 길"에 "씁쓸한 맛"과 "음산한 냉기"를 더하고, 그 "가련한 죄수"와 시인 자신을 동일시하여 "심지어 시의 힘으로 시의 무덤을 파는 데서 즐거움을 느낀다."[46] 회크너의 시각은 『서정적 간주곡』의 자기아이러니를 질풍노도와 자기인식 사이의 (부정)변증법적 지양(止揚)에 근접하는 것으로 해석할 가능성을 제시한다. 하이네의 시가 취하는 자기 파괴의 제스처, 즉 유토피아적 충족의 이상을 온 몸으로 지향하면서도 동시에 경멸하는 모습에는 모종의 '진실'이, 말하자면 낭만적으로 고양된 사랑의 감정에 대한 '냉소적 포용' 같은 것이 깃들어 있다.

하이네의 『서정적 간주곡』에서 16편의 시를 선택하여 곡을 붙인 슈만의 연가곡 《시인의 사랑》은 그 '진실'에 대하여 어떤 대응을 보여주었을까? 5도권의 조성적 논리를 느슨하게 따르는 이 작품의 마지막 곡은 C♯단조의 노래로 시작하여 D♭장조의 긴 피아노 후주로 끝나는데, 회크너는 이 D♭장조가 연가곡 첫 곡의 F♯단조와 이명동음적 V-I(C♯장조-F♯장조) 관계를 이루어 첫 곡을 귀환을 암시할 수 있다는 사실을 "닫힌 원형과 열린 순환, 고전적 형식과 낭만적 형식, 전체와 파편 사이를 진동하는" 작품의 전체적 의미와 연결시켰다.[47] 이 연가곡의 마지막 곡이 시가 스스로를 "이 오래된

45) Frederick Hiebel, *Novalis: German Poet—European Thinker—Christian Mystic* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1954), 113.
46) Hoeckner, "Paths through *Dichterliebe*," 66.
47) Hoeckner, 위의 글, 78-80. 따옴표 안의 인용문은 79-80.

기분 나쁜 노래들"(Die alten bösen Lieder)이라고 부르면서 크고 무거운 관 속에 넣어 바다 속에 가라앉힌다는 내용임을 고려하면, D♭과 C♯의 이중성은 더욱 더 의미심장하게 다가온다. 슈만의 음악을 통해, 노래의 죽음은 끝(D♭)이 아닐 수 있고 바다 속 관 속에 갇힌 진실은 세상으로부터 완전히 차단된 것이 아닐 수 있다. 즉, 슈만의 음악은 '젊은 예술가의 사랑'이라는 진부한 주제에 대한 감상적 접근과 냉소적 폄하 모두에 저항하는 좁은 통로를 마련한 것이다.

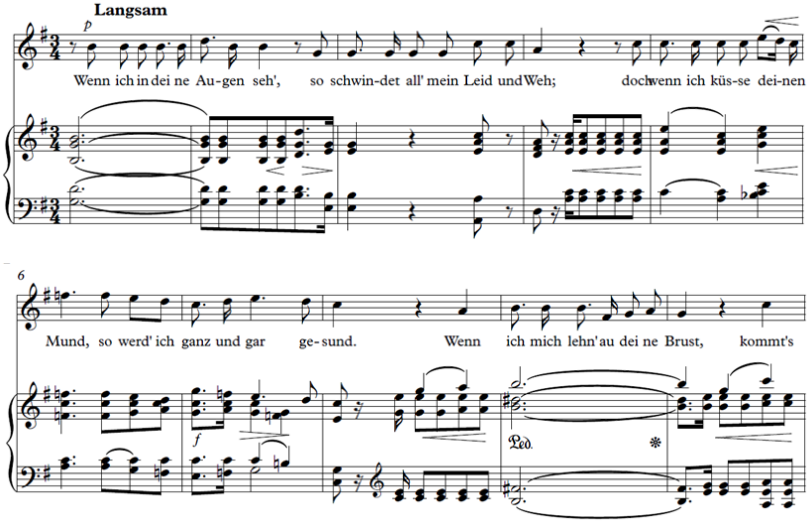
여러 선행연구에서 지적되었듯이, 《시인의 사랑》의 네 번째 곡 〈내가 당신의 눈을 들여다볼 때〉(Wenn ich in deine Augen seh')는 이 연가곡의 첫 번째 그룹을 종결하는 곡이다.[48] 마지막 부분의 "그렇지만 당신이 '당신을 사랑해요!'라고 말할 때, 나는 슬프게 울어야 했지."(doch wenn du sprichst: "Ich liebe dich!" so muss ich weinen bitterlich.)는 이 연가곡에서 처음으로 시인의 사랑이 진짜가 아닐 수도 있다는 의심이 표면화되는 부분이다. 슈만의 음악은 "당신을 사랑해요!"(Ich liebe dich!)라는 가사를 반(反)낭만주의적으로 표상하는 것이 어떻게 가능한지를 보여준다(〈악보 4〉). 〈내가 당신의 눈을 들여다볼 때〉는 G장조로 시작하여 서브도미넌트조인 C장조로, C장조와 이끎음교환(Leittonwechsel) 관계의 E단조로, E단조의 서브도미넌트조인 A단조로 전조한 후에 다시 원조로 돌아오는데, "당신을 사랑해요!"는 그 지속적인 조성적 하강의 종착지인 A단조의 음악으로, 리타르단도로 나타난다.[49] 마디 12의 G4, 마디 13의 G♯4, 마디

48) 회크너는 이 곡이 "시작의 끝"이라고 말했다. Hoeckner, "Paths through *Dichterliebe*," 78. 슈르파(Lauri Suurpää)는 음고류 B의 구조적 중요성을 주장하면서 네 번째 곡이 아니라 으뜸음 종결음이 B인 다섯 번째 곡이 《시인의 사랑》 첫 그룹의 마지막 곡이라고 주장했다. Lauri Suurpää, "Schumann, Heine, and Romantic Irony: Music and Poems in the First Five Songs of 'Dichterliebe,'" *Intégral* 10 (1996), 특히 112-116.

49) 홀츠마이어(Wolfgang Holzmair)와 쿠퍼(Imogen Cooper)의 1995년 CD 앨범(Philips 446 086-2)에서 마디 13-14의 피아노와 성악 리타르단도는 악보에는 표기되지 않은 피아니시모와 함께 매우 강조되어 표현된다. 서정적 자아의 다소 담담한 음색과 대비되어 마치 이 세상의 존재가 아닌 것처럼 들린다. Wolfgang Holzmair, "Schumann:

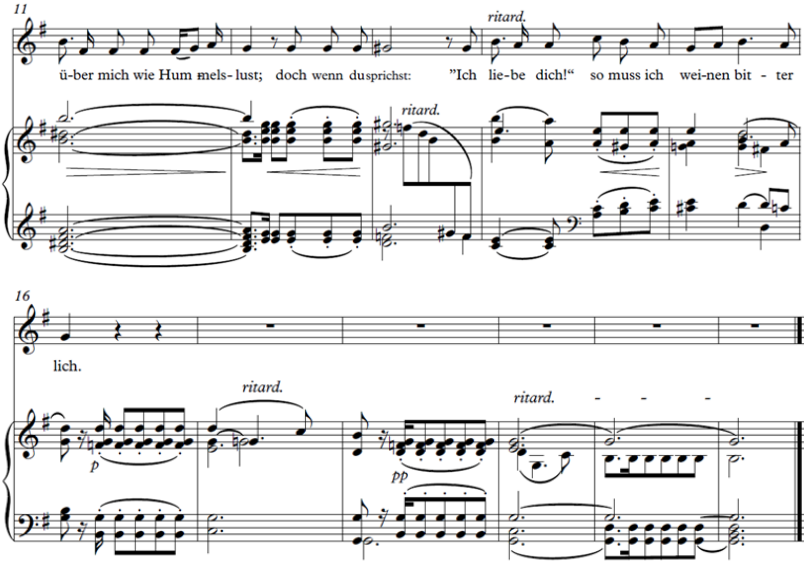
14의 (전타음 강조를 받는) A4로 구성되는 성악의 반음계적 상행은 조성적 하강과 리타르단도가 표상하는 무거운 진실과 대위를 이루는 시인의 '감정적' 고조를 표상한다고 할 수 있겠다. 이어지는 "나는 슬프게 울어야 했지."의 평온한 G장조로의 복귀는 슈만의 일관된 음악적 아이러니를 드러내는 표식이다. 슈만의 음악은 하이네의 시보다 한 발 앞서서 대면하기 싫은 진실을 감지해내고, 시가 "슬프게 울" 때 그것을 담담하게 지켜본다.

〈악보 4〉 〈내가 당신의 눈을 들여다볼 때〉[50]



Dichterliebe, Op. 48 - 4. Wenn ich in deine Augen seh,'" 2022, 48-53초. https://www.youtube.com/watch?v=_pwso2xJhM0&list=OLAK5uy_npPvJuwtLIsnO-aCOSNWK4HsbcxV8sxBU&index=20 [2025. 1. 30. 접속].

50) 다음 악보를 사보한 것이다. Robert Schumann, *Dichterliebe*, Op. 48, *Robert Schumanns Werke, Serie XIII: Für eine Singstimme, mit Begleitung des Pianoforte* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1879-1912) https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/1c/IMSLP51736-PMLP12745-RS131.pdf [2025. 1. 29. 접속].



G장조의 〈내가 당신의 눈을 들여다볼 때〉는 사랑의 달콤한 환희를 노래하는 D장조의 세 번째 곡 〈장미, 백합, 비둘기, 태양〉(Die Rose, die Lilie, die Taube, die Sonne)에 이어 등장하고, 지나간 사랑의 기억을 떠올리는 B단조의 다섯 번째 곡 〈나의 영혼을 담으리〉(Ich will meine Seele tauchen)로 이어진다. G장조에서 B단조로의 이끎음교환 관계는 〈내가 당신의 눈을 들여다볼 때〉의 마디 8-10에서 나타나는 C장조에서 E단조로의 전조에서와 동일하고, 두 전조는 모두 장조 영역에서 단조 영역으로의 국면 전환을 매개한다. 셍커식 분석을 통해 이 작품의 아이러니에 접근하려는 슈르파(Lauri Suurpää)는 마디 8-9의 중경층에 나타나는 소프라노와 베이스의 병행 8도('sund'의 C와 'ich'의 B)를 해석하면서, 슈만이 "음악은 삶의 불운한 병행8도나 병행5도를 반복해서는 안 되고 차라리 그것들을 가려야 한다."라고 말한 적이 있지만, "과거의 행복에서 미래의 슬픔으로의 변화가 너무나 강렬해서 슈만은 이 불운한 병행8도를 가리지 않았을 것이다."

라고 주장했다.[51] 이끎음교환이나 병행8도와 같은 음악적 제스처는 음악적 시가 사랑의 진실을 직시하는 방식을 보여준다.

상실의 깨달음이 준 상처는 시인의 시로 결실을 맺지만 시인은 여전히 갈망을 멈출 수 없다. 하이네의 시가 결국 자신을 바다 속 무거운 관 속에 넣어버리더라도, 슈만의 음악이 그 깊은 절망에 틈을 내어 영원회귀(永遠回歸)의 무한한 긍정을 암시하더라도, 젊음, 갈망, 사랑, 시는 같은 것을 가리키는 동의어로서 탈낭만과 탈근대의 좀 더 삭막한 길을 계속해서 걸어갈 것이다. 슈만의 음악적 시는 절망의 깊은 심연을 응시하면서 젊음의 갈망이 끝나는 것을 늦추려는 제스처이다.

Ⅲ. 음악적 초기 양식 담론

1. 베토벤: 빈에서의 첫 10년

음악 작품을 작곡가의 생애주기와 관련하여 이해하려는 것은 자연스럽고 상식적인 것처럼 보이지만, 엄밀한 정당화의 과정을 거친 것은 아니다. 전기적 시대 구분과 양식적 시대 구분이 반드시 일치하는 것도 아니다. 베토벤의 전기를 "세 개의 시기"로 구분한 첫 번째 사례로 꼽히는 문헌에서 쉰들러(Anton Schindler, 1795-1864)는 첫 시기를 "빈으로 떠나기 전까지의 그의 젊은 날의 이야기"로, 둘째시기를 "여기[빈]에 도착한 이후부터 1814년의 '회의'[빈 회의]까지"로 잡았다.[52] 요한 판 베토벤(Johann van Beethoven,

51) Suurpää, "Schumann, Heine, and Romantic Irony," 112. 슈르파가 인용한 슈만의 원문(첫 번째 큰따옴표 안 인용문) 출처는 Robert Schumann, Henry Pleasants (trans.), *Schumann on Music: A Selection from the Writings* (New York: Dover Publications, 1988), 70.

52) Stephan Ley, *Beethoven als Freund der Familie Wegeler-v. Breuning* (Bonn: F. Cohen, 1927), 258-260. Alan Tyson, "Ferdinand Ries (1784-1838): The History of His Contribution to Beethoven Biography," *19th-Century*

1739경-1792)의 "여섯 살 아들"의 연주를 알리는 1778년의 음악회 광고를 통해 알 수 있듯이, 베토벤은 거의 모차르트만큼이나 일찍 음악가의 커리어를 시작했고,[53] 1784년에 열세 살이 나이로 "공식적인 부(副)궁정오르가니스트"로서 직업음악가가 되었으며,[54] 1782년에서 1785년 무렵에 첫 작품들을 출판했다.[55] 그러나 (앞으로 살펴보겠지만) 음악학 담론에서 베토벤의 본(Bonn) 시기의 작품들은 대체로 '초기 양식' 개념과는 분리된 채로 논의돼 왔다.

베토벤의 음악 양식을 '세 개의 양식'으로 구분하는 전통은 렌츠(Wilhelm von Lenz, 1809-1883)의 『베토벤과 그의 세 개의 양식』(*Beethoven et ses trois styles*, 1852)으로 거슬러 올라가는데, 이 책에서 렌츠는 페티스(François-Joseph Fétis, 1784-1871)가 "베토벤 작품의 세 단계(trois classes)를 확립한 최초의 작가"라고 말했다.[56] 음악의 높은 예술적 지위가 한창 확립되어가던 19세기 중엽에 활동했던 렌츠는 베토벤이라는 압도적인 천재의 역사적 의미를 규정하는 작업의 중요성을 잘 알고 있었던 듯하다. 그는 "라파엘로나 루벤스처럼 베토벤은 서로 완전히 구별되는 첫째, 둘째, 셋째 시기를 가지고 있다. 세 시기의 양식의 차이, 사상의 방향, 천재성의 큰 변형(transformations capitales de son génie)이 그의 작품의 토대이다."라고 썼는데,[57] 이는 베토벤을 하이든과 모차르트로 이어지는 음악

Music 7/3 (1984), 211에서 재인용.

53) Jan Caeyers, Brent Annable (trans.), *Beethoven: A Life* (Oakland, University of California Press, 2020), 19-20.

54) Caeyers, 위의 책, 30.

55) Maynard Solomon, *Beethoven*, Second, Revised Edition (New York: Schirmer Trade Books, 1998), 35.

56) Wilhelm von Lenz, *Beethoven et ses trois styles* (St. Petersburg: Bernanrd, 1852), 77. https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/3/33/IMSLP415540-PMLP673811-Lenz_-_Beethoven_et_ses_trois_styles_-_Bk1-BDH.pdf [2025. 1. 30. 접속]. 렌츠는 "*Biographie des musiciens*, p. 111"이라는 출처를 표기했는데, 정확한 표기는 F. J. Fétis, *Biographie universelle des musiciens et Bibiographie Générale* (Paris: Firmin Didot Frères, Bruselles: Meline, Cans et Compagnie, 1837)이다.

가들만의 계보에서 한 차원 도약시켜 르네상스와 바로크의 명실상부한 예술적 거장들의 계보에 위치시킨다. 이 위대한 계보의 일원이 되기 위해서는 "천재성의 중대한 변형"의 증거가 되는 초기, 중기, 후기의 명확히 구별되는 양식들을 획득해야 하는 것이다. 렌츠는 베토벤의 첫 양식적 시기에 속하는 작품으로 작품번호 1에서 20까지와 교향곡 1번과 2번을 지정했다.[58]

> 우리는 베토벤의 세 시기에서 양식적 차이를 인식하지만, 모차르트에게서처럼 재능의 점진적인 발전(une graduation de talent)을 발견하지는 못한다. 오직 가장 위대한 거장만이 베토벤의 첫 3중주와 4중주를 작곡할 수 있었을 것이다. 그와 모차르트의 본질적인 차이는 베토벤이 작곡가로서의 경력을 시작할 당시에 나이가 더 많았다는 것으로는 설명되지 않는다. 그 차이는 베토벤이 모차르트가 확립한 예술적 대지 위에 자신을 위치시킴으로써 출발했고, 이후에 그것의 경계를 더욱 확장해 나갔다는 데에 있다.[59]

베토벤의 《피아노 트리오》, Op. 1은 1795년의 작품이고, 《교향곡 2번》, Op. 36은 1802년에 작곡된 작품이므로, 렌츠가 주장하는 양식사적 '초기'는 10대와 20대 초반의 작품을 배제하는 것이다. 이러한 배제는 이후의 문헌에서 지속적으로 반복되었다. 그라우트(Donald Jay Grout, 1902-1987)의 『서양음악사』(*A History of Western Music*)는 베토벤의 초기를 "당대의 음악 용어와 장르를 완전히 익히고 점차 자신의 목소리를 발견"한 1802년까지로 규정하고, 그 안에서 본(Bonn) 시절과 빈(Wien)에서의 첫 10년을 구분한다.[60] 1802년의 "하일리겐슈타트 유서"(Heiligenstädter Testament)는 초기 양식과 중기 양식 사이에 일어난 "큰 변형"의 기념비이다. 솔로몬(Maynard Solomon)은 "본", "빈: 초기", "영웅시기", "마지

57) Lenz, *Beethoven et ses trois styles,* 66.
58) Lenz, 위의 책, 157.
59) Lenz, 위의 책, 24.
60) J. Peter Burkholder, Donald Jay Grout, and Claude V. Palisca, *A History of Western Music*, Ninth Edition (New York: Norton, 2014), 563.

막 단계"의 4부로 구성된 『베토벤』(Beethoven, 1977)의 2장 "빈 초기"의 마지막 문단에서 베토벤의 "'새로운 길', 즉 음악사 자체의 전환점이 될, 그의 양식에 나타난 질적 변화"에 대해 설명하면서, "그것은 엄청난 규모의 변형이었고, 생애의 큰 위기와 함께 일어난 것이었다."라고 썼다.[61] 카이에르스(Jan Caeyers)는 5부로 구성된 『베토벤: 전기』(*Beethoven, Een Biografie*, 2009)의 3부 "거장(1802-1809)"의 첫 장을 시작하면서, "베토벤은 새로운 아이디어와 고양된 야망으로 활력을 얻은 상태로 하일리겐슈타트로부터 돌아왔다."라고 썼다.[62]

개인적 시련의 영웅적 극복과 "음악사 자체의 전환점"을 일치시킬 만한 베토벤의 예술적 변화는 외부의 영향에 의한 것이 아니라 내적인 힘에 의한 것, 즉 자기 지양(止揚)의 과정이어야 했다. 그렇다면 1802년 이전의 작품에서 나타나는 베토벤의 초기 양식은 그러한 지양을 일으킬 만큼 이미 충분히 개성적이고 탁월한 것이어야 했을 것이다. 빈에서의 첫 10년, 즉 1792년에서 1802년 사이의 음악 양식에 대한 솔로몬의 논의는 "베토벤은 인간의 여정의 부침(浮沈) 같은 것을 전달하고자 하는 것처럼 보인다."와 같은 구체적인 음악적 '차이'와 "이 작품들은 갑작스러운 화성과 셈여림의 효과, 자극적인 에피소드, 이례적인 리듬, 당김음, 먼 조로의 빠른 이동으로도 가득한데, 이 모든 것은 이 젊은 작곡가가 한 위대한 전통의 충실한 옹호자로 남는 것에 만족하지 않았음을 보여준다."와 같은 베토벤의 예술가로서의 자의식을 모두 포함한다.[63] 베토벤의 초기 양식은 전성기 양식과 명확히 구별되는 독립적인 것이어야 하지만, 역설적으로 전성기 양식으로의 지양을 일으킬 부정(否定)의 계기를 보유해야 한다. 즉, 그의 초기 양식은 이미 기존 전통과의 대립을 표출하는 것이었어야 한다.

---

61) Solomon, *Beethoven*, 141.

62) Caeyers, *Beethoven*, 181. 카이에르스는 좀 더 일반적으로 수용되는 베토벤의 중기와 후기 구분과는 별도로 "군중과 권력 (1809-1816)"이라는 제목의 네 번째 시기를 위치시켰다. Caeyers, 위의 책, 295-408.

63) Solomon, *Beethoven*, 131, 137-138에서 따옴표 안의 인용문을 차례로 인용.

리츨러(Walter Riezler, 1878-1965) 역시 『베토벤』(*Beethoven*, 1936)에서 "베토벤의 음악에서 실현된 새로운 것을 그의 초기 작품들에서 발견하느냐 못하느냐는 베토벤의 음악을 이해하는 데 있어 매우 중요하다."라고 말했다.[64] 이러한 시각은 베토벤 담론을 구성하는 변증법적 사고에 부합한다. 리츨러는 베토벤의 음악을 "본질"적으로 "고전주의의 세계에 속한" 것으로 보았는데,[65] 리츨러에게 진정한 "고전주의"란 예술 작품의 "'전경을 이루는' 모든 형상들"이 "세상의 배후 관계", 즉 예술가가 인지한 삶의 진실과 상응하는 상태를 의미했다.[66] 베토벤에게 삶의 진실은 가혹한 것이었겠지만, 베토벤은 그것을 예술로 승화시켜 고전주의적 완전성을 성취한 것이다. 따라서 리츨러에게는 존슨(Stephen Johnson)이 베토벤의 초기 작품에서 느낀 "새로운 낭만주의 정신"이나 "나폴레옹의 군대가 로코코 스타일로 꾸민 빈의 응접실로 밀고 들어올 것 같은 느낌"이 그 자체로서보다는 이후의 예술적 완성을 위해 지양되어야 할 것으로서만 의미를 가질지도 모르겠다.[67]

베토벤의 '초기 양식'에 대한 서술이 위대함에 대한 기대로 가득하다면, '영웅 양식'으로 통용되는 베토벤의 '중기 양식'에 대한 논의는 어떨까? 롤랑(Romain Rolland, 1866-1944)은 "1800년, 서른 살 베토벤의 초상"(Mil Huit Cent. Portrait de Beethoven en sa trentième année, 1928)에서 "베토벤은 독일의 젊은 괴테들[..] 1세대에 속하고, 혁명이라는 거친 바다에 한밤중에 내던져져 마음껏 자아를 발견하고 정복한 크리스토퍼 콜럼버스들에 속한다."라고 말했다.[68] 그러나 롤랑 역시 '영웅 양식'의 표

64) 발터 리츨러(Walter Riezler)/나주리, 신인선 공역, 『베토벤』 (파주: 음악세계, 2007), 171.
65) 리츨러, 위의 책, 162.
66) 리츨러, 위의 책, 167.
67) 스티븐 존슨(Stephen Johnson)/김지량 역, 『클래식, 고전시대와의 만남』 (서울: 포노, 2012), 88.
68) 로맹 롤랑(Romain Rolland)/임희근 역, "1800년, 서른 살 베토벤의 초상"(Mil Huit Cent. Portrait de Beethoven en sa trentième année), 『베토벤의 생애』 (서울: 포노, 2020), 159-160.

면적 자유분방함보다는 젊은 영웅이 투쟁을 통해 획득한 자기 통제와 예술적 완전성에 방점을 찍는다. 그는 "《에로이카》(Erioca)와 《아파시오나타》(Appassionata)의 승리가 보여주는 '정신'의 투쟁을 제대로 볼 줄 아는 사람에게 가장 놀라운 것은 병력의 거대함도, 음향의 물결도, 공격에 동원되는 군중도 아니다. 그것은 당당한 이성을 지휘하는 정신이다."라고 결론지었다.[69] "그의 초기 작품들에서 발견"되었던 고전적 완전성에 대한 열정이 한층 고양된 모습으로 '중기 양식'에서도 지속된다.

베토벤의 '세 시기'에 대해 모두가 동의했던 것은 아니다. 로젠(Charles Rosen, 1927-2012)은 『고전적 양식: 하이든, 모차르트, 베토벤의 음악 언어』(*The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*, 1997)에서 베토벤의 음악 양식을 시간적 순서에 따라 서술하지 않았는데, 그는 "세 시기"가 "분석과 이해를 돕기 위한 편의적 고안물"일 뿐이라고 말하면서, "베토벤의 경력에서 나타나는 꾸준한 발전이 단절만큼이나 중요하다."라고 주장했다.[70] 모든 사람들이 베토벤의 '초기 양식'을 지양을 위한 발판으로 여긴 것도 아니다. 커먼(Joseph Kerman, 1924-2014)은 베토벤의 《현악 4중주》, Op. 18에 대한 비평에서, 젊은 베토벤은 "'자기 자신을 발견하는 것'에는 특별한 어려움을 느끼지 않았던 것처럼 보이지만, 자신이 발견한 것에 머무르는 것에 종종 불만족을 느꼈던 것 같다."라고 말하면서, 새로운 시도에 대한 베토벤의 지나친 집착이 "흥미롭고, 격정적이고, 울퉁불퉁한" 음악을 초래했다고 주장했다.[71] 개별 작품에 대한 구체적인 분석과 해석은 베토벤의 '초기 양식' 개념의 높은 이념성과 계속 대결할 것이다. 그 대결이 젊은 작곡가들의 음악에 대한 우리의 태도를 어떻게 변화시킬지는 여전히 예측하기 어렵지만 말이다.

---

69) 롤랑, "1800년, 서른 살 베토벤의 초상," 162.
70) 찰스 로젠(Charles Rosen)/장호연 역, 『고전적 양식: 하이든, 모차르트, 베토벤의 음악 언어』 (서울: 풍월당, 2021), 631.
71) Joseph Kerman, *The Beethoven Quartets* (New York: Norton, 1979), 83.

2. 모차르트: 잘츠부르크 시기

35세라는 젊은 나이에 사망한 모차르트는 애초에 '초기 양식'이나 '말년 양식'이라는 개념과 어울리지 않는 음악가일지도 모르겠다. 신학자 바르트(Karl Barth, 1886-1968)는 모차르트의 삶과 그의 음악을 분리하면서 다음과 같이 말했다.

> 그가 걸어간 예술가의 길에는 정상적이 아닌 많은 예외들이 있고 앞뒤가 바뀐 많은 단계들이 있습니다. 이것은 마치 전기, 중기, 후기의 모차르트를 도무지 제대로 구분하여 보여줄 수 없는 것과 마찬가지입니다. 예를 들어 무엇이 '이미' 《이도메네오》(Idomeneo) 속에 있고 또 무엇이 '아직' 《요술피리》 속에 있는가를 생각해볼 수 있습니다.
>
> 이러한 관점에서 볼 때 모차르트만이 가진 자유분방한 즉물성(卽物性: Sachlichkeit)이 있다고 말할 수 있습니다.[72]

바르트가 이야기하는 "즉물성"은 인간과 사회의 일과 예술적 표현 사이의 무(無)매개성을 의미할 것이다. 이 즉물성은 바르트가 주장하는 모차르트 음악의 미학적 개성의 핵심이기도 하다. 바르트는 다소 과장된 어조로 "모차르트의 《피가로의 결혼》은 프랑스 혁명의 이념과 아무 상관이 없고, 모차르트의 《돈 조반니》는 [...] 영원한 난봉꾼의 전설과는 무관하다 할 것입니다."라고 말했는데,[73] 이는 두 작품이 일체의 음악외적 연관을 결여한 것, 즉 한슬릭(Eduard Hanslick, 1825-1904)의 '소리 나며 움직이는 형식'(Tönend bewegte Formen) 같은 것이라는 주장이라기보다는, 두 작품의 미학적 본질이 작품에 대한 역사주의적 해석이나 사회학적, 정신분석학적 접근을 통해 드러나지 않을 것이라는 주장일 것이다. 바르트의 "즉물성"

---

72) 칼 바르트(Karl Barth)/문성모 역, 『칼 바르트가 쓴 모차르트 이야기』 (서울: 예솔, 2006), 47.
73) 바르트, 위의 책, 49.

은 오히려 버넘(Scott Burnham)이 "다 알고 있는 천진함"(knowing innocence)이라고 말한 것과 유사해 보인다.[74] 바르트의 주장은 오늘날의 실증주의적 음악학 담론에서 다소 모호하고 문제적인 견해로 받아들여지겠지만, "전기, 중기, 후기의 모차르트를 도무지 제대로 구분하여 보여줄 수 없는 것"은 사실 우리도 마찬가지인 것 같다.

개성적 양식으로서 모차르트의 '초기 양식'이 논의되기에 합당한 시기는 언제일까? 렌츠가 독립적인 '세 개의 양식'을 성취한 베토벤과 달리, "재능의 점진적인 발전"을 보여준다고 했던 모차르트에게는 '세 개의 양식'이 없는 것일까? 그라우트의 『서양음악사』에서 모차르트의 생애는 "신동"(Child Prodigy) 시기와 "프리랜서 시기"(Freelancing)로 나뉘고, 후자는 다시 잘츠부르크 시기(1771-1781)과 빈 시기(1781-1791)로 나뉜다.[75] 그의 "성숙한 양식"을 진정으로 보여주는 것은 빈 시기의 작품들이라는 저자들의 견해에 동의한다면,[76] 15세 무렵부터 시작되는 잘츠부르크 시기의 작품들에 관한 서술을 살펴봄으로써 '모차르트의 초기 양식'이라는, 음악학에서 아직 확립되지 않은 개념에 접근하려 시도할 수 있을 것이다.

존슨은 모차르트가 1776년에 작곡한 《세레나타 노투르나》(Serenata notturna), K. 239가 "대주교가 모차르트에게 기대했던 '실용적인' 음악"을 보여준다고 말하면서, "모차르트가 피날레에서 장난스러운 유머를(어쩌면 당시의 시사 문제와 관련된 것일 수도 있는) 조금 드러내기는 했지만, 미뉴에트는 격식을 갖춘 구성에 바로크적인 깔끔함을 갖춘 우아하고 점잖은 작품으로, 귀를 사로잡는 뛰어난 재기나 놀라움이 들어설 여지가 없다."라고 주장했다.[77] 쾌활한 《세레나타 노투르나》의 마지막 론도 악장 중간에 나오는 G장조의 알레그로 에피소드는 장중한 부점 리듬을 가진 열 마디의

74) Scott Burnham, *Mozart's Grace* (Princeton: Princeton University Press, 2013), 165-169.
75) Burkholder, Grout, and Palisca, *A History of Western Music*, 539-544.
76) Burkholder, Grout, and Palisca, 위의 책, 544.
77) 존슨, 『클래식, 고전시대와의 만남』, 39.

아다지오 서주로 시작된다. 가볍고 유쾌한 장르인 세레나데의 론도 에피소드에 프랑스 서곡풍의 음악을 위치시킨 것은 고전주의적 위트일 수도 있고, 존슨이 암시하듯이 잘츠부르크 사회에 대한 모차르트의 풍자일 수도 있을 것이다. 그러나 모차르트가 1770년대에 작곡한 작품들에서 나타나는 이러한 흥미로운 일탈들은 하나의 개성적인 '양식'으로 종합되기 보다는 하이든 등이 이미 시도한 것에 대한 모방으로 해석되는 경우가 많다.

브라운(A. Peter Brown)은 모차르트가 1773년의 짧은 빈 여행 시기에 작곡한 K. 168-173에 대한 연구에서, 이 작품들이 하이든의 영향을 받았다는 기존의 인식이 잘못되었다고 주장했다.[78] 이 인식은 19세기 중엽에 모차르트의 전기를 쓴 얀(Otto Jahn, 1813-1869)에게서 비롯된 것으로 보이는데,[79] 얀의 영향을 받은 아베르트(Hermann Abert, 1871-1927)의 모차르트 전기에서도 비슷한 내용이 지속적으로 나타난다.

> 몇 가지 작은 형식적 일탈, 즉 푸가로 끝내는 것(K. 168, K. 173), 첫 악장에 변주곡을 쓰는 것(K. 170), 아다지오 서주 등은 하이든의 영향을 받은 것으로 추측된다. [...] 하이든은 내적 구성에 있어서도 대부(代父)의 역할을 했는데, 특히 첫 악장의 강한 주제 발전은 하이든의 영향을 따른 것으로 볼 수 있다. 그러나 오래된 동형진행이 여전히 뚜렷하게 남아 있어 모차르트가 아직 하이든의 레이아웃 디자인 기법을 완전히 습득하지는 못했음을 보여준다. 마지막으로, 하이든적 사고와 분위기가 여러 번 암시되는 것을 볼 수 있다. 미뉴에트에서 모차르트가 자란 가정환경과는 이질적인, 하이든 특유의 다소 기괴하기까지 한 유머를 시도했을 뿐 아니라 하이든의 느린 악장에서 나타나는 사색적인 진지함에 근접하려 하기도 했다.[80]

78) A. Peter Brown, "Haydn and Mozart's 1773 Stay in Vienna: Weeding a Musicological Garden," *The Journal of Musicology* 10/2 (1992), 192-230.
79) Brown, 위의 글, 195-196, 220.
80) Hermann Abert, *W. A. Mozart: neu bearbeitete und erweiterte Ausgabe von Otto Jahns "Mozart"* Vol. 1 (Leipzig, 1919-1921), 327-329. Brown, "Haydn and Mozart's 1773 Stay in Vienna," 197에서 재인용.

잘츠부르크 시기의 작품에 대한 서술에서 나타나는 외부의 영향, 특히 하이든의 영향에 대한 강조는 베토벤의 초기 양식 담론에서 나타나는 '내적' 변화에 대한 강조와 뚜렷한 대조를 이룬다. 음악학 담론이 《교향곡 25번》, K. 183이나 《피아노 소나타 8번》, K. 310을 비롯한 잘츠부르크 시기의 여러 인기 레퍼토리에 나타나는 양식적 특징을 빈 시기의 특징과 구분하지 않은 것은 전자가 정말로 후자와 구별되는 독립적인 양식을 성취하지 못했기 때문일까? 아니면, '영원한 신동'에게는 베토벤적인 자기 초월의 스토리텔링이 어울리지 않기 때문일까? 분명한 사실은 베토벤 담론과 모차르트 담론의 '차이'가 서양음악사라는 극적 서사를 뒷받침하는 중요한 대립을 구성한다는 것이다. 젊은 음악가의 진정한 첫 성취로서의 '초기 양식'은 서양음악사가 구축한 경이로운 신동과 위대한 영웅 사이에서 여전히 잠재된 개념으로 존재한다.

Ⅳ. 맺음말

이 연구는 청년 문제에 대한 시민적 감수성에서 촉발되었고, 여러 젊은 음악가들의 성취와 젊음의 감정에 빚졌음에도 불구하고 청년의 문제를 주요 주제로 다루지 않은 음악학 담론에 대한 학자로서의 반성을 통해 기획되었다. 음악적 표현의 대상으로서의 청년과 음악적 창조의 주체로서의 청년 예술가를 함께 다루어야겠다는 결심을 실행에 옮기기 위해 몇 가지 사례에 집중할 수밖에 없었지만, 이 연구를 통해 음악에서 '젊음'의 역량과 의미는 무엇인가라는 질문에 대한 몇몇 구체적 답안을 발견할 수 있었고, 음악가의 초기 양식에 대한 생생한 인식을 가로막는 담론의 한계를 새롭게 인식할 수도 있었다. 음악 작품 속 청년들은 일상의 문제를 해결하기에 급급한 우리에게 삶에서 진짜 중요한 것에 대한 감각을 일깨우기도 하고, 의미 있는 삶을 살고자 애쓰는 우리에게 그 지향점의 이면에 놓인 낯선 진실을 말해주기도

한다. 천재와 영웅의 신화에 짓눌리면서도 자신의 목소리를 발견하려는 젊은 음악가들의 분투는 음악사를 구성하는 제도와 이념의 위력과 그에 대한 저항을 모두 보여준다. 젊음의 소리는 언제나 결국 약음기를 뚫고, 울리는 것이기 때문이다.

주 제 어 청년, 음악과 청년, 음악적 의미, 음악적 표상, 초기 양식, 음악 해석, 음악 분석, 담론 윤리
Young adult, Music and youth, Musical meaning, Musical representation, Early style, Music interpretation, Music analysis, Discourse ethics

참고문헌

권윤경. “새로운 문필공화국을 향하여: 18세기 프랑스사 연구와 디지털인문학의 사례들.” 『역사학보』 240 (2018): 35-74.

권정선. “슐레겔의 ‘진보적인 보편시’와 E. T. A. 호프만의 베토벤 〈제5번 교향곡〉에 대한 평론.” 『음악논단』 22 (2008): 103-128.

김산춘. “천사학(天使學)과 단테의 천사상(天使像).” 『미학예술학연구』 25 (2007): 261-283.

김연신. “문화 촉진의 동력으로서의 타자-손님: 노발리스의 『푸른꽃』을 중심으로.” 『독어독문학』 162 (2022): 117-139.

김지영. “식민지 대중문화와 ‘청춘’ 표상.” 『한국학』 34/3 (2011): 145-182.

노발리스(Novalis)/이유영 역. 『푸른 꽃 (외)』(*Heinrich von Ofterdingen*). 서울: 범우사, 2003.

로젠, 찰스(Rosen, Charles)/장호연 역. 『고전적 양식: 하이든, 모차르트, 베토벤의 음악 언어』(*The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*). 서울: 풍월당, 2021.

롤랑, 로맹(Rolland, Romain)/임희근 역. “1800년, 서른 살 베토벤의 초상” (Mil Huit Cent. Portrait de Beethoven en sa trentième année). 『베토벤의 생애』(*Vie de Beethoven*). 서울: 포노, 2020.

리츨러, 발터(Riezler, Walter)/나주리, 신인선 공역. 『베토벤』(*Beethoven*). 파주: 음악세계, 2007.

민법. https://www.law.go.kr/법령/민법. 2025. 1. 20. 접속.

바르트, 칼(Barth, Karl)/문성모 역. 『칼 바르트가 쓴 모차르트 이야기』(*Wolfgang Amadeus Mozart 1756-1956*). 서울: 예솔, 2006.

박은경. “나르시스의 사랑, 고통, 노래: 하이네의 『노래의 책』 연구.” 『독일현대문학』 41 (2013): 55-94.

보마르셰, 피에르(Beaumarchais, Pierre)/이선화 역. 『죄지은 어머니』

(*La Mère coupable*). 서울: 지식을만드는지식, 2015.

아동복지법. https://www.law.go.kr/법령/아동복지법. 2025. 1. 20. 접속.

유은순·류선정·이오준. “텍스트 분석 도구 LIWC-22를 활용한 『세빌리아의 이발사』와 『피가로의 결혼』의 ‘에스프리’ 지표 연구.” 『스토리앤이미지텔링』 27 (2024): 93-119.

이원석. “질적 연구방법으로서 사례연구의 특성.” 『질적연구』 21/2 (2020): 85-91.

이은진. “모차르트 오페라의 인물들을 통해 본 주체와 타자의 관계.” 민은기 편. 『모차르트와 음악적 상상력』, pp. 291-381. 파주: 음악세계, 2008.

이혜진. “모차르트 오페라 「피가로의 결혼」에 나타난 이성과 감정의 조화: 독일 계몽주의의 ‘감상주의’(Empfindsamkeit) 개념을 중심으로.” 『인문논총』 79/3 (2022): 387-421.

조우호. “독일문학과 ‘제2의 계몽주의’ 담론.” 『독일어문화권연구』 19 (2010): 75-102.

조현리. “음악적 말년성: 담론과 실천.” 『이화음악논집』 25/1 (2021): 181-219.

존슨, 스티븐(Johnson, Stephen)/김지량 역. 『클래식, 고전시대와의 만남』 (*Discover Music of the Classical Era*). 서울: 포노, 2012.

청년기본법. https://www.law.go.kr/법령/청년기본법. 2025. 1. 20. 접속.

최성민. “‘청년’ 개념과 청년 담론 서사의 변화 양상.” 『현대문학이론연구』 50 (2012): 227-248.

헵디지, 딕(Hebdige, Dick)/이동연 역. 『하위문화: 스타일의 의미』 (*Subculture: The Meaning of Style*). 서울: 현실문화연구, 1998.

Brittan, Francesca. “Berlioz and the Pathological Fantastic: Melancholy, Monomania, and Romantic Autobiography.” *19th-Century Music* 29/3 (2006): 211-239.

Brown, A. Peter. "Haydn and Mozart's 1773 Stay in Vienna: Weeding a Musicological Garden." *The Journal of Musicology* 10/2 (1992): 192-230.

Burkholder, J. Peter, Donald Jay Grout, and Claude V. Palisca. *A History of Western Music*. Ninth Edition. New York: Norton, 2014.

Burnham, Scott. *Mozart's Grace*. Princeton: Princeton University Press, 2013.

Caeyers, Jan. Translated by Brent Annable. *Beethoven: A Life* (*Beethoven, Een Biografie*). Oakland, University of California Press, 2020.

Emison, Patricia. "Raphael's Dresden Cherubs." *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 65/2 (2002): 242-250.

Goehring, Edmund J. *Coming to Terms with Our Musical Past*. Rochester: University of Rochester Press, 2018.

Hadlock, Heather. "The Career of Cherubino, or the Trouser Role Grows Up." In *Siren Songs: Representations of Gender and Sexuality in Opera*. Edited by Mary Ann Smart, pp. 67-92. Princeton: Princeton University Press, 2000.

Hayes, Jeremy. "Orfeo ed Euridice (i)." *Grove Music Online*, 2002. https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O008226. 2025. 1. 29. 접속.

Hiebel, Frederick. *Novalis: German Poet—European Thinker—Christian Mystic*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1954.

Hoeckner, Berthold. "Paths through *Dichterliebe*." *19th-Century Music* 30/1 (2006): 65-80.

Holzmair, Wolfgang. "Schumann: Dichterliebe, Op. 48 - 4. Wenn

ich in deine Augen seh.'" 2022. https://www.youtube.com/watch?v=_pwso2xJhM0&list=OLAK5uy_npPvJuwtLIsnO-aCOSNWK4HsbcxV8sxBU&index=20. 2025. 1. 30. 접속.

Hutcheon, Linda and Michael Hutcheon. "Historicizing Late Style as a Discourse of Reception." In *Late Style and its Discontents: Essays in Art, Literature and Music*. Edited by Gordon McMullan and Sam Smiles, pp. 51-68. Oxford: Oxford University Press, 2016.

Ivory, James. "Screenplay of *Call Me by Your Name*." *Daily Script*. https://www.dailyscript.com/scripts/callmebyyourname_screenplay.pdf. 2025. 1. 27. 접속.

Kramer, Lawrence. "The Harem Threshold: Turkish Music and Greek Love in Beethoven's 'Ode to Joy.'" *19th-Century Music* 22/1 (1998): 78-90.

Kerman, Joseph. *The Beethoven Quartets*. New York: Norton, 1979.

Schneider, Magnus Tessing. "Seeing the Empress Again: On Doubling in *L'incoronazione di Poppea*." *Cambridge Opera Journal* 24/3 (2012): 249-291.

Solomon, Maynard. *Beethoven*. Second, Revised Edition. New York: Schirmer Trade Books, 1998.

Suurpää, Lauri. "Schumann, Heine, and Romantic Irony: Music and Poems in the First Five Songs of 'Dichterliebe.'" *Intégral* 10 (1996): 93-123.

Tyson, Alan. "Ferdinand Ries (1784-1838): The History of His Contribution to Beethoven Biography." *19th-Century Music* 7/3 (1984): 209-221.

United Nations Department of Economic and Social Affairs: Youth. "Frequently Asked Questions." https://www.un.org/

development/desa/youth/what-we-do/faq.html. 2025. 1. 20. 접속.

von Lenz, Wilhelm. *Beethoven et ses trois styles*. St. Petersburg: Bernanrd, 1852. https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/3/33/IMSLP415540-PMLP673811-Lenz_-_Beethoven_et_ses_trois_styles_-_Bk1-BDH.pdf. 2025. 1. 30. 접속.

Williams, J. Patrick. "Authentic Identities: Straightedge Subculture, Music, and the Internet." *Journal of Contemporary Ethnography* 35/2 (2006): 173-200.

Woodfield, Ian. "The Trouble with Cherubino ..." In *Mozart Studies 2*. Edited by Simon P. Keefe, pp. 168-194. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

악보

Mozart, Wolfgang Amadeus. *Le Nozze di Figaro*, K. 492. *Neue Mozart-Ausgabe*. Serie II, Werkgruppe 5, Band 16, Teilband 1-2. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1973. https://imslp.eu/files/imglnks/euimg/7/71/IMSLP683990-PMLP3845-mozart_NMA_II,_5,_16,_Band_1-2.pdf. 2025. 1. 26. 접속.

Schumann, Robert. *Dichterliebe*, Op. 48. *Robert Schumanns Werke, Serie XIII: Für eine Singstimme, mit Begleitung des Pianoforte*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1879-1912. https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/1c/IMSLP51736-PMLP12745-RS131.pdf. 2025. 1. 29. 접속.

Abstract

Sound of Youth:
Musical Representation of Young Adult and the Discourse of Early Style

Cho, Hyunree

This study is designed to shed a new light on the relationship between youth and the discourse of musicology. Despite the fact that classical music is a genre in which young musicians have made significant contributions and which has drawn inspiration from youthful emotion, musicological discourse has not addressed youth as a major topic. By examining four specific cases, this study analyzes the ways in which youth is represented in music and the discourse of early style. It explores the types of meanings that can be constructed and conveyed in the musical representations of Cherubino in Mozart's *Le Nozze di Figaro* and the lyrical self in Schumann's *Dichterliebe*. It also investigates how discussions of the early styles of Beethoven and Mozart have been constructed in each of their biographical traditions. Through this process, the study aims at a clearer and more balanced understanding of young adults as both an object of musical representation and a subject of musical creation.

『망향성』(望鄕聲)에 수록된 애국창가의 가사와 곡조 분석*

김 수 현**

목차

Ⅰ. 서론
Ⅱ. 『망향성』의 개요 및 필사자 이국영
1. 『망향성』 개요
2. 필사자 이국영
Ⅲ. 『망향성』에 수록된 애국창가 가사 분석
1. [망향편] 선별 15곡 가사 분석
2. [애국편] 선별 39곡 가사 분석
Ⅳ. 『망향성』에 수록된 애국창가 곡조 분석
1. 곡조지시만 있는 7곡 분석
2. 악보가 있는 28곡 곡조 분석
Ⅴ. 결론
참고문헌
Abstract

* 이 논문은 2024년 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(과제번호: NRF-2024S1A5B5A16021253).
** 단국대학교 동양학연구원 연구교수
- 논문 접수일 (2월 9일), 심사일 (2월 13일), 게재확정일 (3월 10일)

개 요

『망향성』은 독립운동가 이국영(李國英, 1920~1955)이 중국에서 임시정부에서 활동하던 중 당시 불렀던 애국창가를 비롯하여 당대 유행했던 동요, 가곡, 대중가요, 민요, 광복군가, 독립군가, 무궁화가, 항일가요 등 다양한 장르와 다양한 가사의 노래 162곡을 악보와 함께 적어 놓은 필사본 애국창가집이다.

『망향성』은 두 편으로 구성되어 있는데, [망향편]에 67곡이, [애국편]에 95곡이 수록되어 있다. 본 논문은 이중 망국설움, 조국그리움, 나라사랑, 독립염원, 독립투쟁, 항일적 주제가 직설적으로 표현된 가사유형의 노래를 선별하여 54곡은 가사적 측면과 35곡의 곡조적 측면에서 분석하여 그 특징을 살펴보았다.

가사적 측면에서 분석한 결과, [망향편]에는 광복군의 활동과 더불어 독립을 쟁취하고자 하는 당대의 임무와 임시정부의 생활상을 반영하는 내용이라면 [애국편]은 국토에 대한 찬양과 영웅에 의해 나라를 지켜 왔던 유구한 역사와 언어와 문자가 우수한 우리 문화에 대한 자부심을 표현하고 있다. 전체적인 경향으로 보면, 필사자가 민족주의 계열에 속해서인지 1930년대 이후 유행했던 사회주의 계열의 여성 평등, 인권, 국제사상 등은 잘 보이지 않고 조국 그리움이나 애국심, 독립염원을 표현하는 가사가 압도적으로 많은 것을 특징으로 볼 수 있다.

곡조적 측면에서 분석한 결과, 숫자보로 기보한 악보의 상태는 조표, 박자표, 마디, 옥타브, 아티큘레이션 등을 다 갖추었고 비교적 정확하고 준수하게 적은 악보로서 필사자 이국영의 음악적 수준이 꽤 높았다고 할 수 있다. 마디 수는 16마디가 가장 많고 조성은 C, G, F장조가 대부분이며 박자는 4/4박자가 가장 많으며 음역대는 한 옥타브+3도를 넘지 않아서 일반인들이 편안하게 부를 수 있는 곡으로 구성되어 있음을 알 수 있었다. 분석한 35곡 중에 창작곡은 13곡이고 나머지 22곡이 외국곡, 특히 찬송가를 차용한 경우가 많은 점을 특징으로 들 수 있다.

Ⅰ. 서론

『망향성』(望鄕聲)[1]은 독립운동가 이국영(李國英, 1920~1955)이 1940년을 전후하여 중국에서 임시정부에서 활동하던 중 당대 유행했던 유행가, 동요, 가곡, 독립군가, 광복군가를 비롯하여 1910년 전후부터 불러 왔던 애국창가 162곡의 노래 가사와 악보를 적어 놓은 필사본 애국창가집이다. 『망향성』은 그동안 사본으로만 알려져 있었다가 원본을 소장하고 있던 필사자의 아들 민중식이 2024년 4월 독립기념관에 기증하였다.[2]

『망향성』에 수록된 162곡은 동요, 가곡, 유행가, 민요, 창가, 외국곡, 독립군가, 애국가 등 다양한 장르의 다양한 가사를 가지고 있는 노래이다. 그중에 자연을 찬미하는 노래나 연애의 노래이거나 단순히 고향을 그리는 노래도 상당수 있지만 망국의 설움이나 조국 그리움을 추상적으로 표현한 것이며 모두 독립운동가가 독립운동 진영에서 생활하고 활동하면서 듣고, 불렀고, 가르쳤던 노래를 기록한 것이기 때문에 넓은 의미에서는 '애국창가'에 속한다고 할 수 있다. 따라서 이 노래집을 애국창가집으로 분류할 수 있다.[3] 다만 전체적으로 가사의 직간접 표현에 따라 크게는 두 가지 유형, 즉 나라 사랑, 망국설움, 독립염원, 항일투쟁 등이 직접적으로 표현된 직설적 가사 유형과 추상적 가사 유형으로 나눌 수 있다.

지금까지 발견된 필사본 애국창가집으로는 박창식의 『잡집』, 『창가휘집』, 손봉호 『창가』, 손승용의 『수진본창가집』, 이선일컬렉션 노래집 등을 들 수 있다.[4] 이 창가집들의 공통점은 모두 악보 없는 노래가사 모음집이란 점에

---

1) '望鄕聲'이라는 제목은 필사자 이국영의 아들 민중식(閔重植, 1943년생)이 소장하고 있던 어머니의 유품 노트 두 권에 붙인 제목이다. 그리고 두 권을 구분하는 편명도 '望鄕編'과 '愛國編'으로 짓고 망향편을 앞에, 애국편을 뒤로 하여 한 권으로 복사 제본한 바 있다. 이 논문에서는 제목과 편명, 순서를 사본대로 따르겠다.

2) 『망향성』의 원본은 필자가 추적하여 2023년 10월, 한국에 생존해 있는 이국영의 딸인 민유식(閔庾植, 1939년생)을 통해 미국에 거주하고 있는 아들 민중식이 소장하고 있음을 확인하였다. 필자의 권유로 2024년 4월 독립기념관에 이관하였다.

3) 김수현, "1945년 이전에 생산된 항일애국창가집 17종," 『근대음악문화유산창가집연구』(파주: 경인문화사, 2024), 165~171.

있고 또 모두 1920년대 이전에 필사된 창가집이란 점에 있다.[5] 이에 비해 『망향성』은 악보로 그려 넣은 애국창가가 28곡이나 들어 있고 일제강점기 말인 1940년을 전후하여 필사되었다는 점에서 매우 큰 차이를 가진다. 또한 1914년 광성학교 『최신창가집』, 1916년 호놀룰루 『애국창가』 등 악보로 된 등사본 애국창가집과 비교하여도, 『망향성』은 악보를 그린 사람이 누구인지가 분명한 점이 의미가 있고 1930년대 이후 지난시기에 불렀던 노래를 다시 악보로 기록했다는 점에서도 주목할만하다. 더불어 지금까지 발견된 1945년 이전 애국창가집을 통틀어 가장 많은 수록곡이 담겼다는 점도 특징이라고 할 수 있다.

그동안 학계에서 『망향성』에 대한 연구는 나중에 제작된 사본에 근거하여 수록곡 중 일부를 소개한 것에 그쳤다. 이중연은 『신대한국 독립군의 백만용사야-일제강점기 겨레의 노래사』에 처음으로 『망향성』 수록곡 27곡을 실었으며 황선열은 『님 찾아 가는 길-독립군 시가 자료집』과 『독립군 시가 연구』에 『망향성』이 어떤 자료인지 간단히 밝히고 그 수록곡 90여 곡을 실어 놓은 바 있다. 노동은은 「한국근대음악문헌목록」에 『망향성』이 어떤 문헌인지 간략하게 소개하였으며 『항일음악 330곡집』에 『망향성』의 〈개천절가〉, 〈어천절가〉, 〈다시산태극기〉 등 12곡을 역보한 악보로 실었다. 이는 좀 더 진전된 연구라고 할 수 있으나 이 역시 사본에 의한 것이다.[6]

---

4) 김수현, "1945년 이전에 생산된 항일애국창가집 17종," 111~205. 수록곡이 많은 애국창가집 중 1914년 『최신창가집』은 152곡, 1916년 『애국창가』는 77곡, 1910년 손승용 창가집은 57곡이다.

5) 이민규, "박창식 필사 잡집 해제 및 분석," 『한국고전연구』 38 (2017), 187~223; "박창식 필사 창가휘집 해제 및 분석," 『한국고전연구』 43 (2018), 265~300; 장유정, "현전 최고 애국계몽 가요집 손봉호의 『창가』 연구," 『한국민요학』 56 (2019), 177~203; 반혜성, "『손승용 수진본 창가집』의 특징과 가치," 『동양학』 85 (2021), 189~216; "국내에서 불린 애국창가의 전개양상-1910년을 전후하여 필사된 애국창가집을 중심으로," 『한국음악연구』 72 (2022), 189~217.

6) 이중연, 『신대한국 독립군의 백만용사야-일제강점기 겨레의 노래사』 (서울: 혜안, 1998); 황선열, 『님 찾아 가는 길-독립군 시가 자료집』 (서울: 한국문화사, 2001); 노동은, "한국근대음악문헌목록," 『음악과민족』 50 (2015), 83~170; 『항일음악 330곡집』 (서울: 민족문제연구소, 2017).

이번 원본 발굴을 계기로 그동안 사본을 대상으로 『망향성』 소극적으로 했던 연구의 한계를 극복하고 본격적인 연구의 필요성이 제기되고 있다. 본 논문에서는 『망향성』 수록곡을 분석하는 적극적 연구를 시도하고자 한다. 먼저 『망향성』에 대한 서지적 검토와 수록곡을 살펴보고 이국영의 활동과 아버지 이광의 행적 속에서 『망향성』 필사의 영향력을 가늠해 보고자 한다. 그러나 수록된 162곡 전부를 분석하는 것에 무리가 있으므로 앞에서 말한 두 가지 유형 중에서 직설적 가사 유형의 '애국창가' 52곡을 선별하여 먼저 가사적 측면에서 분석하고 그중에서 악보와 곡조지시가 있는 35곡은 곡조적 측면까지 분석해서 그 특징을 살펴보고자 한다.

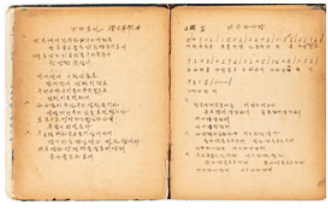
Ⅱ. 『망향성』의 개요 및 필사자 이국영

1. 『망향성』 개요

『망향성』은 항일적 애국창가집으로 분류할 수 있는데, 그중에서 형태상으로 보면, 출판 인쇄본이거나 등사본이 아니라 필사본이며 복본이 없는 유일본이다. 또한 가사만 있는 애국창가집과 악보가 있는 애국창가집 두 가지 유형 중에서 악보가 있는 애국창가집으로 분류된다.[7]



〈그림 1〉
『망향성』 원본 표지



〈그림 2〉
『망향성』 원본 2권 내지



〈그림 3〉
사본 제호

7) 김수현, "1945년 이전에 생산된 항일애국창가집 17종," 117.

『망향성』의 원본은 제목이 없고 비슷한 크기의 노트 두 권으로 되어 있다. 두 권의 정확한 크기는 한 권은 가로 16.6cm, 세로 20.0cm이고 한 권은 가로 16.6cm, 세로 20.5cm이다. 노트는 임시정부에서 쓰던 것으로 짐작된다.[8] 파란색 또는 까만색 펜으로 쓴 노래 가사가 세로쓰기 또는 가로쓰기가 섞여 있는데, 세로쓰기는 왼쪽에서 모두 오른쪽으로 써나가는 현대적 체제이다. 필체가 다른 부분이 가끔 보이나 다른 사람이 쓴 것은 아니고 한 사람이 쓴 글씨이다.[9] 본 가사는 한글을 위주로 썼지만 주요한 단어들은 한자를 섞어 썼다. 절의 수는 한자로 대부분 썼고 아라비아 숫자로 표시한 경우도 있다.

앞서 밝혔듯이 이 원본을 소장하고 있던 사람은 필사자 이국영의 아들 민중식이다. 그는 1989년 이 노트를 복사해서 '망향성'이라는 제목과 '이국영편'이라는 필사자 이름을 앞에 쓰고 각 권에도 각각 [망향편]과 [애국편]으로 편명을 달아 한 권으로 제본하였다. 그러나 원본을 보면, 필사한 수록곡의 순서는 필사 당시 그대로가 아니라 이국영 본인이 생전에 순서를 바꾸어서 묶은 흔적을 볼 수 있다. 또 종이의 마모 정도나 글씨체 등으로 보았을 때 망향편이 필사 시기가 더 빨랐다고 보기 어렵다.

필사 시기는 이국영이 중학교를 졸업한 10대 말이며 1937년 중일전쟁이 발발하여 임시정부가 이동하던 시기에 시작하여 1945년 광복 때까지 쓴 것으로 추정되며, 한 시기에 쓴 것이 아니라 몇 년에 걸쳐 썼을 것으로 보인다.[10] 『망향성』 전체의 수록곡의 수는 모두 162곡으로 파악된다. 이중 중복하여 쓴 곡도 8곡이 있는데, 〈종로 네거리〉, 〈숨쉬는 부두〉, 〈다시 산 태극기〉,

8) 『대한민국역사박물관소장자료집3-광복으로 가는길 대한민국임시정부』 (서울: 대한민국역사박물관, 2015) 158쪽에는 임시정부에서 활동한 독립운동가 김붕준(1888~1950) 일가에서 보관해 온 한인주소록 노트가 사진으로 나와 있는데, 이 노트는 『망향성』 노트와 재질이나 줄 모양이 같은 것으로 간주된다.

9) 김수현, "자료소개-망향성 원본 발굴과 그 의의," 『한국독립운동사연구』 88 (2024), 358, 각주 3)

10) 김수현, 위의 글, 360. 1989년 『망향성』 사본의 설명글에 민중식은 어머니가 중일전쟁 이후 대장정의 길에서 틈나는 대로 썼다고 했다.

〈니나〉, 〈북악산〉, 〈탄식하는 밤〉, 〈장미화〉, 〈대한혼〉이 그것이다. 이 중 〈다시 산 태극기〉와 〈대한혼〉의 경우는 앞에는 노랫말만 뒤에는 악보를 수록한 경우이다. 162곡의 수록곡은 다음과 같다.[11]

〈표 1〉『망향성』[망향편] 수록 67곡

1.豊年歌(풍년이) 2.靑春의 希望(우리情) 3.종로네거리(리화는) 4.당옥이노래(보일 듯이) 5.他鄕살이(他향살이) 6.가추샤리별가(가추사) 7.그리운강남(정이월) 8.望鄕歌(東天에) 9.荒城의跡(황성옛터) 10.세동무(지나간) 11.숨쉬는부두(외로운) 12.韓國어머니(나라에) 13.다시산태극긔(저삼각산) 14.光復軍아리랑(우리부모) 15.靑年行進曲(백두산이) 16.조선의노래(백두산) 17.봄날(오너라) 18.洛花岩(사자수) 19.洛花三千간곳어데냐(半月城) 20.한국의누님(방가로) 21.꽃이핍니다(꽃이) 22.第二支隊歌(銃억개) 23.女軍人(軍隊에) 24.江湖의幸樂 25.니나(니나) 26.北嶽山(북북북) 27.木浦의서름(사공의) 28.船夫曲(어기여차) 29.꾀꼬리(꾀꾀꼴) 30.달밤(달밝은) 31.韓國(東天에) 32.韓國男兒(굳게몽처) 33.할일(살과같이) 34.애기革命軍(우리는) 35.土橋의밤(안개낀) 36.異域情調曲(지터간) 37.異域의하날(사하라) 38.暗路의노래(숲사이) 39.船歌(흰돗을) 40.故鄕離別曲(내故鄕) 41.嘆息하는밤(어느누가) 42.사랑의설음(장미화가) 43.숨쉬는부두(외로운) 44.薔薇花(깊은데) 45.북악산(품바품바) 46.昌德宮(잘잇거라) 47.月仙의曲(옵바의) 48.順風에돗을달고(順風에) 49.손수건(전일네가) 50.눈물저진술잔(눈물저진) 51.살어지는情炎(蟋蟀의) 52.死의讚美(曠漠한) 53.別後(어느날) 54.너의힘(萬頃滄波) 55.그리운님이시여(그리운님) 56.不如歸(綠陰은) 57.籠속에든새(그리움고) 58.(니나니나) 59.When you and I were young(옛날에) 60.사랑하는옛집(지난해에) 61.장미화(깊은데) 62.農村의봄(아이들은) 63.버들피리(종달종달) 64.눈사람(내가맨든) 65.三一節歌(참깃브고나) 66.獨立軍歌(신대한국) 67.대한혼(화려한)

〈표 2〉『망향성』[애국편] 수록 95곡

68.봄의혼(푸른옛산에) 69.月恒의故鄕(높은하늘) 70.새벽종(고요한) 71.가을밤(가을밤) 72.故향生각(사랑하는) 73.離別歌(쌍고동) 74.嘆息하는밤(七夕날) 75.孤島의情炎(애닯은) 76.追憶의꿈 77.친구(오내사랑) 78.國境의밤(떠나온지) 79.順風에돗달고(순풍에) 80.나물캐는處女(풀은잔듸) 81.떠나는님(汽車는) 82.流浪의노래(여름저녁) 83.슲은밤(梧桐나무) 84.장미꽃

11) 사본『망향성』은 원본과 순서가 조금 다른 부분이 있다. 사본에서 앞 권 [망향편]에 〈봄의 혼〉으로 시작하는 악보가 있는 낱장으로 된 한 장이 있었는데, 이것이 사본에 있는 사본 [애국편]의 첫 곡인 〈고향생각〉의 앞에 잘린 악보로서 〈가을밤〉의 일부라는 것을 확인할 수 있었다. 이 낱장이 앞 권에 잘못 들어가 복사 제본되었던 것으로 보인다. 수록곡 중 6곡은 제목이 없다. 그러나 가사로 보아 제목을 추정할 수 있는 곡들이 있는데, 그런 경우 추정되는 제목을 쓰고 밑줄을 그었다.

(사랑스런) 85.어린날의追憶 86.無窮花(무궁화) 87.꽃을잡고(하늘하늘) 88.韓國봄(연못가에) 89.나가나가(나가나가) 90.인형가(새파란) 91.복동이(옛날에) 92.그리운고향(푸른산) 93.自然味(中天에) 94.錦繡江山(금수의) 95.봄노래(치운겨울) 96.놀자동모아(놀자) 97.放學(공부) 98.비들기(다섯마리) 99.모란봉가(금수산에) 100.라라라(나귀우는) 101.푸른하날(푸른하날) 102.종로네거리(리화는) 103.제목없음(아버지) 104.곻은江山(삼천리) 105.나의故鄕(나의살든) 106.새나라(어허야) 107.봄이와(봄이왓네) 108.산고개(싸락눈은) 109.산들바람(산들) 110.따륩강(아지랑이) 111.曠野(사랑의) 112.流浪客의우름(거츨고) 113.센타루시아(창공에) 114.感秋歌(어언간) 115.本鄕歌(日落西山) 116.살어지는情炎(실솔의) 117.留學歌(모자를) 118.눈물진두만강(두만江) 119.朝鮮海峽(푸른파도) 120.제목없음(江물은) 121.제목없음(담배대) 122.우리애기각씨(우리애기) 123.追憶의꿈(옛님을) 124.港口의한밤(世上일) 125.무궁화내倍達(화려강산) 126.압뫼의츩갓치(돌즘잘의) 127.槿花世界(우리나라) 128.나라보전(단군께서) 129.내나라사랑(대한국민) 130.옥야삼쳔리(륙대부주) 131.긴날이맛도록(긴날이) 132.맛나생각(사랑하는) 133.혈성대(신대한에) 134.내나라보전(갗이놉고) 135.너도애국나도애국(하늘땅이) 136.못노하(아세아) 137.단군긔렴(굿은마음) 138.대황조의공덕(우리시조) 139.開天節歌(즐겁도다) 140.御天節歌(봄바람이) 141.국긔(아세아동) 142.다시산태극긔(져삼각산) 143.大韓魂(화려한) 144.나라의한아바지들(종소리가) 145.우리력사(백두산이) 146.우리의녯력사(우리력사) 147.우리말과글(놉히소슨) 148.우리지리 149.우리나라자랑(장하고도) 150.나의한반도(동해에) 151.꽃동산반도(금수강산) 152.朝鮮半島(무궁화) 153.나의사랑한반도(나의사랑) 154.모잇즐한반도(산쳔이) 155.槿花樂園 156.自由國(대한의) 157.우리의自由(한반도) 158.自由聲(쳔동갓치) 159.사랑하은自由(사랑하는) 160.靑年의義務(靑年들아) 161.靑年의뜻(靑天에) 162.님생각(만나보고)

위와 같이 [망향편]에는 67곡이 수록되어 있는데, 노래 가사만 적혀 있으며 1920년대 이후 생산된 노래들이 주를 이룬다. 당대의 동요, 유행가, 영화 주제가, 번안 가요, 신민요 등이 있다. [애국편]에는 95곡이 수록되어 있으며 그 절반은 악보가 있거나 곡조 제시가 있다. [애국편]은 두 개의 영역으로 구분되는데, 앞에 〈봄의 혼〉부터 57개 곡은 주로 동요, 가곡, 대중가요, 영화주제가 등으로 구성되어 있다. 뒷부분 125번부터는 색이 바랜 바탕에 곡조지시나 악보로 된 애국창가가 모아져 있다. 〈무궁화 내 배달〉부터 37개 곡은 1910년 이전부터 창작 가창되었던 애국창가가 주를 이룬다. 『망향성』 수록곡에 대한 전반적인 개요는 이미 학회지에 발표되었기에 여기서는 생략한다.[12]

12) 김수현, "자료소개-망향성 원본 발굴과 그 의의," 365~368.

2. 필사자 이국영



〈그림 4〉 한국혁명여성동맹창립기념 사진(1940년, 동그라미 이국영)

필사자 이국영(李國英, 1920. 1. 25.~1955. 6. 6.)에 대한 이해는 이 창가집의 성격을 밝히는데 매우 중요한 요소라고 할 수 있다. 1919년 3.1 운동 이후 망명한 땅 중국에서 독립운동가의 자녀로 태어나 광복하여 조국으로 돌아오기 전까지 평생을 독립운동가들과 생활하며 살았던 신세대 여성이었다는 사실을 염두에 두어야 한다. 특히 그의 아버지의 행적 속에서 어떤 영향을 받아 노래가사를 필사했는지에 대해서 추적해 보고자 한다.

이국영은 충청북도 청주(淸州) 출신의 독립운동가 아버지 이광(李光, 1879~1966)과 어머니 김수현(金秀賢, 1898~1985) 사이에서 태어났다. 아버지 이광은 1894년 한성사범학교에 입학하였으며, 1904년 일본 와세다대학교에서 정치사회학을 공부하다가 중퇴하고 귀국하여 1907년 신민회(新民會)에 가입하였고 상동교회 공옥소학교 교사로 근무하였다. 1910년 공옥소학교를 사직하고 만주 서간도로 망명하여 공옥소학교에서 함께 근무했던 이회영(李會英, 1867~1932)과 그 일가와 함께 1911년 독립군

양성을 목적으로 신흥무관학교 전신인 신흥강습소를 설치했을 때, 교장을 맡기도 했다.

1912년에는 북경으로 갔다가 박은식, 김규식, 신채호, 홍명희 등을 주축으로 상해에서 조직된 독립운동 단체인 동제사(同濟社)에 가입했고 남경 민국대학에 입학, 1916년 졸업하였으며 1918년 11월에는 국내에 잠입하여 민중시위 운동을 모의하기도 하였다. 1919년 2월에는 중국 길림성 독립운동지도자 39인의 이름으로 발표된 '대한독립선언서'에 포함되어 있다.[13] 그 후 이광은 중국 관내로 이동하여 임시의정원 의원으로 피선 임시정부의 일원이 되었다. 중국어에 능통한 이광의 업무는 주로 외무위원으로서 북경 주재 특파원으로 파견되어 북경에서 교민들의 일상생활을 보살피는 역할을 했기에 이광의 가족은 상해가 아니라 북경 근처에서 터를 잡고 있었던 것으로 보인다.

1920년 1월 25일 이곳에서 중국 하북성 보정(保正)에서 첫 딸 이국영이 태어난 것이다. 이국영은 1926년에 북경(北京)에 있는 종자소학교(從慈小學校)에 입학하였다. 그러나 전학을 하였던지 1931년 천진(天津)에 있는 시립사범부속소학교에서 졸업했다. 1926년 이광은 안창호를 중심으로 결성한 대독립당 조직의 북경촉성회의 집행위원으로 참여하였다. 이국영이 소학교를 졸업한 다음 해인 1932년 이광은 조소앙, 조완구, 엄항섭 등과 함께 '한국광복진선'(韓國光復陣線)을 조직 결성해 간부로 독립운동을 위한 선전활동을 하였다. 이 시기에 청소년기를 보내고 있었던 이국영은 1937년 다시 보정에 있는 6년제 동인(同仁)중학교를 졸업했다. 1937년은 이국영이 만 17세가 되던 해이고 이제 막 청년기로 넘어가던 시기였는데, 이 해는 중일전쟁이 발발한 시기이다.

---

13) 이광의 활동에 관해서는 독립기념관 한국독립운동사 사이트에 있는 '한국독립운동정보시스템'을 참조하였다(https://search.i815.or.kr/main.do [최종접속일자 2025. 2. 9.]). 조소앙이 작성했다고 알려진 '대한독립선언서'는 국가지정기록물 제12호이고 원본은 독립기념관(자료번호 1-014726-000)에 소장되어 있다. 이 자료에 의하면 선언서 말미 적혀 있는 39인의 명단 중 이광(李光)의 이름이 보인다.

상해에서 수립된 대한민국임시정부는 1932년 윤봉길 의거 이후 일제의 추격을 따돌리기 위해 상해에서 벗어나 1932년 항저우(杭州)로 이동하였다가 1935년 전장(鎭江)으로, 1937년 장사(長沙)로, 1938년 광저우(廣州)와 류저우(柳州)로, 1939년 치장(綦江)으로 이동하게 되었다. 중일전쟁은 1937년 7월에 북경에서 발발했기 때문에 이국영과 그의 가족은 8월 당시 국민당 정부 수도였던 난징(南京)의 람기가(藍旗街)로 이주했던 것으로 보인다. 그러나 11월 남경이 함락될 위기에 처하자 남경을 탈출해야만 했다. 이때부터 임시정부가 이끄는 한인들과 섞여 장사(長沙)에서 합류하여, 광주(廣州), 불산(佛山), 유주(柳州), 기강(綦江)을 거쳐 1939년 봄 중경(重慶)에 정착하기까지 피난살이를 함께 했다.

그 노정 중에도 1938년에는 3.1절 기념행사를 성대하게 치렀는데, 이때 지복영(池復榮, 1920~2007), 연미당(延薇堂, 1908~1981)과 함께 〈낙화암〉, 〈봉선화〉, 〈장미화〉 등의 노래를 불렀다고 한다.[14] 그 노래들은 『망향성』에도 수록되어 있다. 또 그해 10월에는 불산에서 독립운동가 민제호(閔濟鎬, 1890~1932)의 아들 민영구(閔泳玖, 1909~1976)와 결혼하였다. 당시 임시정부가 상해에서부터 이동하여 중경에 정착할 때까지 한인사회가 400명을 넘지 않았다고 한다. 따라서 혼기에 이른 자녀들의 배우자 선택의 범위가 극히 제한적이었기에 소위 '동지결혼'이라고 하는 임정 가족들 간의 혼사가 이루어졌던 일이 다반사였다고 한다.[15]

1938년 11월부터 1939년 사이에는 광시성 류저우(柳州)에서 청년들로 조직된 '한국광복진선청년공작대'가 조직되어 활동하였는데, 항일의식 고양을 위한 벽보, 가두선전, 연극, 노래, 무용 공연 등의 활동에 지복영·오광심

14) 지복영, 『여성한국광복군 지복영 회고록-민들레의 비상』 (서울: 민족문제연구소, 2015), 183. 지복영은 당시 이국영이 부른 노래는 제목은 생각나지 않으나 '강 건너 공장에는'으로 시작하는 노래를 불렀다고 하였다.

15) 김성은, "대한민국 임시정부와 여성들의 독립운동: 1932~1945," 『역사와 경계』 68 (2008), 239~240. 이 논문에서 임정 가족 내 결혼 사례 13쌍의 예를 들었는데, 여기에 이국영, 민영구도 포함시켜야 할 것이다. 또한 이국영의 동생 이윤철도 민영구의 사촌 동생 민영애와 결혼하여 겹사돈을 맺었으니 이들도 포함된다.

(吳光心)·오희영(吳姬英) 등과 함께 참여하였다. '한국광복진선청년공작대'에서 활동한 사람 중에는 이국영의 가족들 상당수가 참여했는데, 남편 민영구를 비롯해 동생 중 이윤장(李允章), 이윤철(李允哲), 이복영(李福英), 이천영(李天英), 이민영(李閔英) 등과 시누인 민영숙(閔泳淑), 민영주(閔泳珠), 민영애(閔泳愛) 등도 참여했음이 기록과 사진으로 남아 있다.[16]

이국영은 임시정부가 1940년 충칭에 정착하면서 더욱 적극적으로 독립운동에 참여하였다. 1940년에는 한국독립당(韓國獨立黨)이 창립되고 1941년에는 그 산하단체로 한국혁명여성동맹(韓國革命女性同盟)이 창립되었다. 이때 방순희, 김효숙, 김정숙, 최형록, 최선화, 조용제, 송정헌, 정정화, 이순승, 정정산, 노영재, 연미당, 방순희, 오희옥, 신순호, 오광심, 오건해, 김병인, 민노대, 윤용자 등과 함께 회원으로 가입하여 활동하였다.[17] 또 1941년 충칭에 거주하는 임시정부 요인을 비롯한 한인 교포의 자제들을 교육할 목적으로 토교(土橋)에 설립한 3·1유치원에서 연미당·강영파·정정화 등과 함께 교사로 활동하였다. 여기에서 아이들에게 한글과 역사, 민족혼을 심어주었는데 이국영은 여기에서 특별히 하모니카로 노래를 가르쳤다고 한다. 또 1943년 5월 29일 중국 내 교포의 생활과 지위 향상을 도모하려는 목적으로 설치된 생계부(生計部)의 생계위원으로 선임되어 활동하였고 1944년에는 한국독립당에 입당하여 활동했다고 한다.[18]

1945년 8월 광복을 맞이했으나 곧바로 귀국하지 못하였다. 남편인 민영구가 해방 직후에 주화대표단 총무처장을 맡아 중국 정부와의 연락업무와 교포 송환 문제 등 행정업무를 처리해야 해서 1948년 6월이 되어서야 함께 귀국하였다. 이후 남편 민영구가 해군본부 작전참모부장. 해군사관학교 교장 등을 역임하는 동안 특별한 직업을 가지지 않고 부산에서 생활하다 1955년 6월 6일 짧은 생을 마감하였다.[19]

---

16) 오은아, "한국광복진선청년공작대의 결성과 항일공연예술 활동," 『한국근현대사연구』 87 (2018), 335~339. 참여했던 이국영의 동생이나 시누들이 당시는 모두 10대였다.
17) 김성은, "대한민국 임시정부와 여성들의 독립운동: 1932~1945," 247.
18) 김성은, 위의 글, 1932~1945," 237~243.

이국영의 생애를 추정한 바로는 그가 정식 음악 교육을 받았던 것은 알 수 없다. 다만 자녀들의 증언에 의하면, 교회를 다녔고 3.1유치원이나 주일학교에서 아이들의 음악을 가르쳤고 '한국광복진선청년공작대'에서 하모니카를 불며 가르쳤다는 점을 들어 볼 때, 학교 교육이나 교회에 다니면서 배운 음악만으로도 충분한 전문성을 습득하였던 것 같다. 또 아버지 이광이 공옥소학교[20]와 신흥강습소에 근무했으므로 음악교육에도 관여했을 것이고 1907년 가입한 신민회 활동과 1926년 대독립당 조직 때 안창호와 활동을 같이 했다는 점을 미루어 보면, 혹시 그가 알고 있던 노래, 음악 관련 소양, 소지하고 있었을지 모를 애국창가집 등이 딸에게 영향을 미쳤을 것으로 생각된다.

Ⅲ. 『망향성』에 수록된 애국창가 가사 분석

원본 『망향성』 수록곡 162곡[21] 중에서 직설적 가사 유형의 곡을 선별하기 위해 한국, 고국, 조국, 백두산, 태극기, 무궁화, 삼천리, 대한민국, 신대한국, 광복군, 독립, 원수 등의 항일성, 애국성이 드러나는 키워드를 뽑아보았다. 반면 망향, 고향, 타향, 옛터 등의 추상적인 단어만 들어 있을 경우는 선별하지 않았다. 이렇게 선별한 곡은 [망향편] 67곡 중 15곡, [애국편] 95곡 중 39곡을 선별하여 중복되는 2곡을 1곡으로 하고 총 52곡을 분석 대상으로 삼았다.

---

19) 이국영의 생애와 독립운동 내력은 아들 민중식에게서 메일로 받은 1989년 공적서와 지복영, 박영준 지사들과의 대담 기록, 미국 미시건에서 인터뷰를 토대로 작성한 것이다.

20) 상동교회에서 민족교육을 목적으로 만든 공옥소학교는 애국창가를 생산하고 가창하는 데 활발했다고 보여진다. 실제로 『대한매일신보』, 1907년 10월 2일자 기사에, "산 높고 물 맑은 우리 동반도는"으로 시작하는 〈공옥소학교 행보가〉가 게재된 바 있다.

21) 162곡이라고 하였지만 원래 이국영이 필사한 곡은 이보다는 많았을 것으로 추정된다. 그 이유는 낙장의 흔적이 있기 때문이다. 제목 없이 후렴으로 시작하는 곡이나 2절 3절에서 시작하는 곡 등을 통해 알 수 있다. 따라서 실제로 기록은 162곡보다 더 많은 곡을 기록했을 것으로 본다. 또 제목은 있으나 몇 자만 적고 생략한 것도 몇 곡 있으나 곡수에는 포함시키지 않았다.

1. [망향편] 선별 15곡 가사 분석

첫 권인 [망향편]에는 〈풍년가〉부터 〈대한혼〉까지 67곡이 악보 없이 가사만 실려 있는데 이중 직설적 표현의 가사 유형으로 선별한 곡은 2.〈청춘의 희망〉부터 67.〈대한혼〉까지 15곡이다.

〈표 3〉『망향성』[망향편] 선별 15곡[22)]

순	제목	앞 가사	절수	키워드
2	靑春의 希望	우리情	3절	동포, 고국, 토교
12	韓國의어머니	나라에	3절	한국, 나라, 무궁화
13	다시산태극긔	저삼각산	2절	태극기, 삼각산, 동포
14	光復軍아리랑	우리부모	4절	광복군, 아리랑, 삼천만
15	靑年行進曲	백두산이	통	백두산, 동해물, 황해수, 생존자유, 삼천만, 피, 악마, 원수, 선봉대
16	제목 없음	백두산	2절(후)	백두산, 반도, 삼천리, 무궁화, 반만년, 삼천만, 한국
22	第二支隊隊歌	銃억게	통	제2지대, 총, 한국, 혁명청년, 민족, 자유 쟁취, 원수, 왜놈, 한국광복군, 조국독립, 민족해방
23	女軍人	軍隊에	2절	여군인, 군대, 전차대
31	韓國	東天에	1절	한국
32	韓國男兒	굳게뭉처	3절	한국, 배달민족, 광복군, 총, 칼, 대한민국 건설, 싸우러, 금수강산, 삼천리
34	애기革命軍	우리는	3절	혁명군, 선열, 한국, 토교, 신한촌, 태극기, 삼천리, 삼천만, 만세
35	土橋의밤	안개낀	3절	토교, 고국, 싸우러, 선열
65	三一節歌	참깃브고나	3절(후)	3.1절, 독립, 금수강산, 삼천만 국민, 만세, 동포, 반도
66	獨立軍歌	신대한국	4절(후)	신대한국, 독립군, 백만용사, 조국, 삼천리, 삼천만, 독립문, 자유종, 원수, 영혼, 압록강, 두만강, 광복
67	大韓魂	화려한	3절(후)	화려한 강산, 삼천리, 백두산, 사천년 조국, 대한혼, 원수, 태극기

22) 앞의 숫자는『망향성』수록의 차례이고 후렴이 있는 것은 (후)로 표시했다.

위의 〈표 3〉에서 확인할 수 있듯이 가사에 담긴 키워드로 보면, 한국, 태극기, 광복, 토교, 광복군, 군인, 원수, 혁명, 총, 삼천리, 삼천만 등이 눈에 많이 띄는 용어이다. 특히 토교(土橋)가 자주 등장하는데 이런 노래는 1940년대 이후에 필사했다는 점을 시사한다. 토교는 임시정부가 중경에 정착했을 때, 근처에 한인들의 생활터였다.[23] 이국영이 1940년 이후 독립운동을 활발히 하였을 때의 거주지가 토교에 있었다는 점에 비추어 볼 때, 토교와 관련된 노래가 빈번한 것은 자연스러운 현상이다. 특히 토교를 주제로 한 35.〈토교의 밤〉은 조국 그리움, 독립염원, 망국설움, 항일투쟁 의지가 종합적으로 들어가 있는 노래이다.

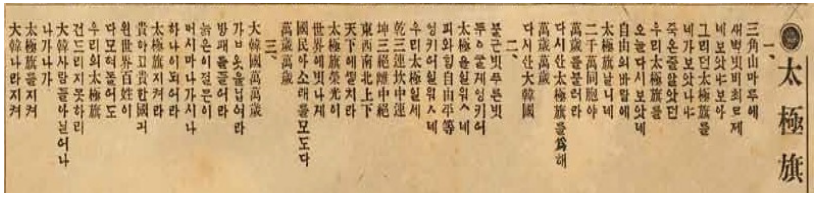
'한국'이 제목에 들어가는 노래도 3곡이나 있는데, 12.〈한국의 어머니〉, 31.〈한국〉, 32.〈한국남아〉 등이 그것이다. 12.〈한국의 어머니〉는 '나라에 바치자고 키운 아들'로 시작하는 노래 가사이며 독립군의 어머니로서의 비통하지만 결연한 의지를 보여주는 노래이다. 그러나 아이러니하게도 사실상 그 원곡은 1937년 일본 고가마사오(古賀政男)가 작곡한 〈군국의 어머니〉이며 이를 1941년 조명암이 개사한 〈지원병 어머니〉로서 대표적인 친일가요이다. 원곡의 '사꾸라'를 '무궁화'로, '지원병'을 '한국'으로 바꾸어 항일가요로 불렀기에 여기에 실어 놓은 것으로 보인다.[24] 31.〈한국〉은 "태극기 펄펄 날리며 빛나라 한국"이라고 노래하고 있고 〈한국남아〉는 광복군으로 총과 칼을 차고 힘차게 싸우러 가자고 하는 노래이다.

---

23) 김성은, "대한민국 임시정부와 여성들의 독립운동: 1932~1945," 233. 김성은의 논문 각주 20)에 토교에 대한 다음과 같은 설명이 있다. "양자강 남쪽에 있는 기강에서 강을 건너 북쪽 중경 쪽으로 약 10킬로미터 떨어진 동감(洞坎) 마을이며 행정 구역상 이름은 파현 토문향인데 흔히 토교라고 불렸다. 임시정부가 아이들과 부인, 노약자들을 위해 중국으로부터 땅을 임대해 만든 마을이다"

24) 이중연, 『신대한국 독립군의 백만용사야-일제강점기 격레의 노래사』, 382. 이중연은 이 노래가 나오게 된 배경은 1940년대 탈출한 학병들이 독립군가를 몰랐기 때문에 국내에서 불렀던 일본가요의 노랫말을 바꾸어 불렀다고 해석하고 있다. 이 노래의 원 가사로 보면 '살아서 보다 죽어서 돌아오는 아들을 반기겠다'는 섬뜩한 광기가 느껴질 만큼 침략전쟁에 몰아넣고자 하는 노래이다. 이 노래가 친일가요라는 것을 알고도 일본군이나 지원병이 아닌 독립군의 어머니로 상정하여 항일가요로 바꿔 불렀던 배경을 살피면 설득력 있다.

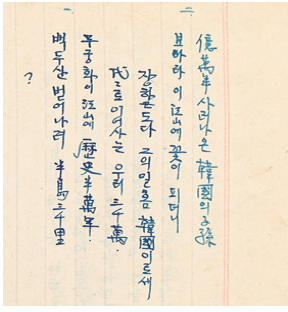
'태극기' 역시 자주 등장하는 가사인데, 13.〈다시산태극기〉는 [애국편]에도 악보와 함께 수록된 노래이다. 이는 상해『독립신문』1919년 11월 27일자에 발표된 작자 미상의〈太極旗〉노래가사 1절을 취하여 곡에 맞게 가사를 넣어 1.2절로 만든 노래로서 가사의 핵심어 '다시 산'을 넣어서 제목을 붙인 것이다. 이 노래에서 "태극기를 새벽빛 비출 때 보았느냐" 하며 3.1운동으로 죽은 줄만 알았던 태극기가 다시 살아난 감격을 표현함으로써 조국이 다시 살아날 희망을 보았다고 한 것이다.


太極旗

〈그림 5〉『독립신문』1919. 11. 27. 1면〈태극기〉

16.제목미상의 곡은 1932년 동아일보에서 현상공모의 당선작〈조선의 노래〉(백두산 뻗어내려)이다. 작사자는 이은상(익명으로 발표)이고 이 노래를 채동선과 현제명이 각각 곡을 붙였으며 신문에 악보가 각각 실렸고 레코드 취입 기사도 실렸던 바 있다.[25]『망향성』에는 1절을 1,2행만 적고 3,4행을 후렴처럼 내려쓰고 '복되도다' 를 '장하도다'로 '조선'을 '한국'으로 바꾸었으며 2, 3절을 섞어서 2행까지만 적었다. 이 노래는 엄격한 통제 속에서도 드물게나마 국내에서 생산된 애국창가 중 하나다.

25)『동아일보』1931. 1. 21.(4면), "당선창가 조선의 놀애(기일),"『동아일보』1932. 4. 1. (5면), 현재명 작곡 악보〈조선의 놀애〉,『동아일보』1932. 4. 3. (5면), 채동선 작곡〈조선의 노래〉로 실렸다.



〈그림 6〉
『망향성』, [망향편] 16번째 곡



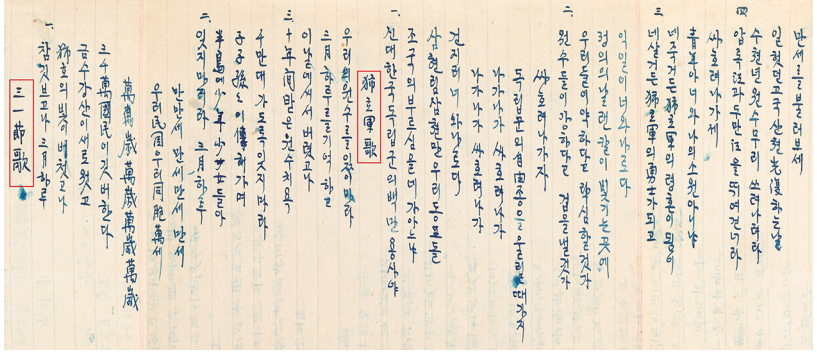
〈그림 7〉
동아일보 당선창가 〈조선의 놀애〉

14.〈광복군 아리랑〉(김학규 작사), 15.〈청년행진곡〉(=선봉대, 이두산 작사 작곡), 22.〈제2지대가〉(이해평 작사 한유한 작곡) 등은 1943년 광복군 제2지대선전위원회에서 발간한 『광복군가집 제1집』에 실린곡이다. 이 노래들은 1940년 광복군 창설 이후에 생산된 것이니 다른 애국창가집에서는 볼 수 없는 것이다. 또 필사 상태를 보면, 『광복군가집』을 보고 가사만 옮긴 것으로 추정된다. 그 증거로 〈광복군아리랑〉의 4절 가사 중 '등실렁'이란 부분까지 『광복군가집』의 그대로 가사를 적은 것과 〈제2지대대가〉의 경우는 '혁명 청년들' 끝에 악보에서 쓰는 '𝄇 FINE' 표시를 한 부분이 『광복군가집』의 위치와 같다는 점을 들 수 있다.

23.〈여군인〉과 34.〈애기혁명군〉은 1938년 이후 대일항쟁이 격화되자 독립군이 남성 청년에 국한되지 않고 확대되어 가고 있음을 보여주는 노래로 생각된다. 〈여군인〉의 경우 가사를 보면, "나도 군대에 가고 싶으나 여자라서 전차대에서 받지 않는다는데, 나도 머리 깎아 버리고 군복에 칼을 차고 군인이 되어 싸우러 가겠다"고 하는 노래로서 당시 광복군에 입대했던 오광심, 김정숙, 지복영, 조순옥 등 여성 광복군이 연상된다.[26]

26) 윤정란, "일제말기 한국광복군 여성대원들의 활동 양상," 『여성학논집』 23 (2006), 225. 이 논문에 의하면 여성광복군이 위의 4명 이외에도 30명이 더 있었던 것으로 추정하는데, 그중 이국영의 여동생 이복영도 포함되어 있음이 주목된다.

65.〈삼일절가〉는 상해 임시정부에서 주관하는 3·1절 기념식에서 인성학교 학생들이 매년 불렀던 노래이다.[27] 가사는 『독립군시가집 배달의 맥박』(1984)과 가사가 거의 같으나 2절과 3절이 바뀌어 있다. 66.〈독립군가〉는 "신대한국 독립군의 백만용사야"로 시작하는 노래로서 조지아행진곡의 곡조로 부르며 독립운동가요 중에 가장 잘 알려진 노래로 구전으로 전해져 오늘까지 그 가사와 곡조를 알 수 있으나 1945년 이전에 창가집에 온전한 가사로 전해 오는 것이 없다. 물론 상해 『독립신문』 1920년 3월 4일자 기사에서 3.1기념식에서 부른 노래 중에 "나가 나가 싸우러 나가"의 후렴 부분만 포착할 수 있고 적어도 1920년부터 불렀던 노래라는 것은 알 수 있는 정도이다. 그런데 『망향성』에는 이 노래 가사가 4절까지 온전한 형태로 필사되어 있으므로 지금까지 밝혀진 사료 중에 가장 빠른 시기에 필사된 것이라고 할 수 있다.



〈그림 8〉 [망향편] 〈삼일절가〉와 〈독립군가〉

[망향편]에 수록된 애국창가의 경향을 보면, 절수는 3절이 가장 많고 후렴이 있는 곡이 4곡이다. 키워드에서 한국, 광복군, 토교, 3.1절, 신대한국 등에서나 14.〈광복군아리랑〉, 35.〈토교의 밤〉, 67.〈3.1절가〉 등 제목만으로도

27) 『독립신문』 1924. 3. 29. (1면).

확인할 수 있듯이 대부분 1919년 3.1운동 이후에 대일항쟁 속에서 생산된 작품들임을 알 수 있다.

2. [애국편] 선별 39곡 가사 분석

[애국편]에는 68.〈봄의 혼〉부터 162.〈님생각〉까지 95곡이 실려 있다. 이 중 앞의 18곡과 마지막 곡은 자연 찬미, 고향 그리움, 추억, 님 그리움 등의 노래여서 제외하고 86.〈무궁화〉에서 161.〈청년의 뜻〉까지 직설적 표현의 가사 유형 39곡을 선별했다. 역시 제목과 앞 가사, 절수, 후렴 여부, 키워드를 목록화하면 다음과 같다.

〈표 4〉『망향성』[애국편] 선별 '애국창가' 39곡

순	제목	앞 가사	절수	키워드
86	無窮花	무궁화	3절(후)	무궁화, 삼천리, 삼천만, 한국, 민족, 만세, 성자신손, 화려강산, 백두산, 대동강
94	綿秀江山	금수의	통	금수강산, 무궁화 배달
99	모란봉가	금수산에	1절	금수산, 제일강산
125	무궁화 내倍達	화려강산	4절(후)	무궁화, 배달, 화려강산, 동반도, 본국, 단군자손, 우리국민, 애국, 백두산, 충군, 동해, 우리나라, 우리민족, 만민동락, 자유독립
126	앞뫼의 츩갓치	돌즘잘의	3절(후)	한배, 겨레, 오랜 나라
127	槿花世界	우리나라	2절	근화세계, 우리나라, 신대한국, 만세무강, 백두산, 한강수, 단군성자, 삼천만
128	나라보전	단군께서	3절(후)	나라보전, 단군, 건국, 대한국, 우리동족, 만세, 이천만동포, 삼천리 강토, 독립, 애국성, 단결력, 국사
129	내나라 사랑	대한국민	4절(후)	대한국민, 동포, 나라사랑, 국권회복, 인민안락
130	옥야 삼쳔리	륙대부주	4절	아세아동반도, 백두산, 화려강산, 삼천리, 단군, 영웅, 자유국권, 망국인, 동포, 애국, 충신열사, 삼도왜적, 승전고
131	긴날이 맛도록	긴날이	6절	우리나라, 선조, 태산, 내나라를 내몸이 죽어도, 길이보전, 우리민족, 독립공고
132	맛나생각	사랑하는	4절	청년, 나라생각, 독립연, 원수, 국권회복, 속박, 자유세상, 조상나라, 개선가, 자유종

순	제목	앞 가사	절수	키워드
133	혈셩대	신대한에	7절	혈성대, 신대한, 애국청년, 부모국, 원수, 조국정신, 절개, 돌격성, 나라위엄
134	내나라보젼	갖이높고	4절	내나라, 애국, 단군자손, 문명국민, 산고수려 우리강토, 반도강산, 우리민족, 애국심, 청구산하, 우리나라, 부강
135	너도애국 나도애국	하늘땅이	3절	애국, 개벽, 동방반도, 대한, 화려강산, 우리동족, 국권회복
136	못노아	아세아	4절	아세아 동편, 한반도, 단군, 삼천리, 동포, 자유, 독립, 대한, 국권, 원수
137	단군긔렴	굿은마음	4절	단군, 성조, 대주재
138	대황조의 공덕	우리시조	4절	대황조, 단군, 태백산, 우리자손, 충성, 청구산하, 천자만손
139	開天節歌	즐겁도다	3절	개천절, 태백산, 거룩, 한배님, 우리자손
140	御天節歌	봄바람이	3절(후)	어천절, 성조, 단군, 사천이백오십년전, 나라, 상제, 대종교
141	국긔	아세아동	3절	국기, 아세아, 동대한국, 내나라, 태극조판, 어천만세, 무궁토록, 문명천지, 자유자강, 총효절의, 보국안민, 삼천리, 삼천만, 태극, 금수강산
142	다시 산 태극긔	져삼각산	2절	태극기, 삼각산, 자유, 동포, 한국, 만세
143	大韓魂	화려한	4절	대한혼, 화려강산, 우리대한, 삼천리, 백두산, 한라산, 선조, 대한강토, 원수, 자유의 정신, 동족, 조국, 국민
144	나라의 한아바지들	종소리가		나라, 역사, 조상
145	우리력사	백두산이	5절	백두산, 한강수, 청천, 우리역사, 을지장군, 절개, 박제상
146	우리의 녯력사	우리력사	5절	우리 역사, 만주벌, 황조유택, 무궁화, 이천여년, 고구려, 광개토왕, 연개소문, 발해태조, 해동역사, 우리동족, 백두산, 이천오백, 조상역사
147	우리말과 글	놉히소슨	4절(후)	장백산하, 신성한씨, 우리민족, 우리말, 우리글, 국문, 조국정신
149	우리나라 자랑	장하고도	4절	우리나라, 무궁화, 금수강산, 삼천리, 성자신손, 삼천만, 반만년, 우리민족, 금수강산, 빛난역사
150	나의 한반도	동해에	3절	한반도, 동해, 조상나라, 내선조, 우리민족, 삼천리, 물은맑고, 충성
151	꽃동산반도	금수강산	5절	금수강산, 삼천리, 산은높고, 만세, 우리나라, 우리강산, 백두산, 금강산악, 반만년, 삼천만, 반도
152	朝鮮半島	무궁화	3절	조선반도, 무궁화, 삼천리, 자유, 복락, 조선, 억천만년, 무궁, 고국, 동포

순	제목	앞 가사	절수	키워드
153	나의사랑 한반도야	나의사랑	2절	나의 사랑 한반도, 다시볼까, 나의부모, 언제나
154	모잇즐 한반도	산쳔이	3절(후)	못잊을 한반도, 산천, 수려한 한반도
155	槿花樂園	백옥갓흔	3절(후)	근화, 반도야, 내사랑, 만세, 산명수려, 별건곤, 태백산, 무궁화, 한반도
156	自由國	대한의	3절	자유, 대한, 국민, 조상나라, 자유국, 자유종, 국가, 일심단체, 국권회복
157	우리의 自由	한반도	4절	자유, 한반도 강산, 우리나라, 단군, 국민, 이천만, 대한사람, 독립사상, 애국성,선조, 원수, 신대한국민, 동포, 국가, 내나라, 국권회복
158	自由聲	쳔동갓치	4절	자유 정신, 나라 원수, 자유의권, 나라의 영광, 총과 칼, 우리군긔, 맹약
159	사랑하는 自由	사랑하는	3절	자유, 언제나, 목숨, 사천여년, 문명역사, 분투, 선조
160	靑年의義務	靑年들아	4절	신대한국, 청년, 사천여년, 조국, 맹약, 원수, 분투, 자유독립, 혈성, 영세복락
161	靑年의뜻	靑天에	통	청천, 조국의 영광, 조국의 영화

[애국편]에서 선별한 39곡의 가사에서 추출한 키워드 중 무궁화, 삼천리, 삼천만, 민족, 나라, 한반도, 반도, 자유, 단군, 조국, 금수강산, 대한, 조상, 국가, 역사, 만세 등이 가장 눈에 많이 띈다. 대부분이 조국과 민족을 상징하는 것이며 하나의 단어로 말하자면 '나라사랑'이다. 대표적으로 보면, 85.〈무궁화〉는 가사 안에 조국과 민족을 상징하는 무궁화, 삼천리, 삼천만 동포, 단군님, 태백산, 동반도, 백두산, 우리한국, 무궁화 동산 등의 단어로 가득 채워져 있는 나라사랑의 대표적 노래들로 구성되어 있다.

특히 [애국편]에서 선별한 39곡 중 상당수는 1910년 전후부터 불렸던 노래들로 이전의 창가집에 수록된 곡으로 구성되어 있다. 구체적으로는 1914년 광성중학교 발행 『최신창가집』(이하 광성최신)의 21곡, 1916년 호놀룰루 발행 『애국창가』의 10곡이 『망향성』 수록곡과 같은 곡이다.

〈표 5〉『망향성』 수록곡 중 기존 창가집과 공통곡

이국영『망향성』[애국편]			『최신창가집』(1914)	『애국창가』(1916)
순	곡명	앞 가사(원문)	순. 원문 곡명	순. 원문 곡명
99	모란봉가	금수산에	15. 모란봉	
127	槿花世界	우리나라	86. 애국7	
128	나라보전	단군께서	31. 보국	5장. 보국가
129	내나라 사랑	대한국민	72. 애국5	24장. 동포가
131	긴날이 맛도록	긴 날이	55. 애국가	
132	맛나생각	사랑하는	10. 만나생각	
133	혈성대	신대한의	40. 혈성대1	48장. 혈셩가
135	너도애국 나도애국	하늘땅이	16. 애국3	
136	못노하	아세아	11. 죽어도 못놓아	50장. 죽어도 못노하
137	단군긔렴	굿은 마음	93. 단군기념	
138	대황조의공덕	우리시조	53. 단군	
141	국긔	아세아 동	2. 국기가	8장. 국긔가
143	大韓魂	화려한	9. 대한혼	38장. 대한혼
145	우리력사	백두산이	18. 제국역사	
147	우리말과 글	놉히 소슨	65. 국문창립기념	
150	나의 한반도	동해에	14. 한반도	27장. 한반도가
156	自由國	대한의	116. 자유2	21장. 자유가
157	우리의 自由	한반도	12. 자유1	
158	自由聲	쳔동갓치	39. 국민1	4장. 국민가
160	靑年의 義務	靑年들아	52. 의무	
161	靑年의뜻	靑天의	117. 청년득심	40장. 청년득심가

먼저 가사 분석은 위와 같이 기존 창가집에 공통으로 수록된 [애국편]의 21곡을 놓고 그 차이를 중심으로 살펴보겠다. 127.〈근화세계〉는『광성최신』에는 〈애국〉7에 해당하는데, 신대한국의 무궁함을 기원하는 노래로, 만주와 중국 관내 독립진영에서 불렀다. 근화세계는 '무궁화 나라' 곧 우리나라를 뜻한다.[28] 이는 가사 중 핵심 단어인 '신대한국'은 '대한제국'을 대신하고

'삼천만'은 '이천만'을 대체한 것이다.[29] 128.〈나라보전〉의 노랫말은 단군이 건국한 우리나라는 명승지로서 말과 의복이 같은 '우리동족'이라는 노래이다. 1절 '단군기자'는 '단군께서'로 고치고 3절 '충군성과 애국심'은 '애국성과 단결력'으로 고쳤는데 사회진화론적 인식이 담긴 '우승열패하는 오늘 이십세기'라는 표현은 『광성최신』 그대로 썼다.

132.〈맛나생각〉은 5개 절이었으나 4개 절로 줄였으며 2절에서 '소평천하'는 '국권회복'으로, '국광선양'은 '자유세상'으로 쉽게 바꿔 넣었다. 135.〈너도애국 나도애국〉은 1절 '천지를'으로 시작하는데, '하늘땅이'로, 2절에 '중에는'을 '그 가운데'로 3절 '괴로우나 즐거우나 애국하는 자이니'를 '괴로우나 험하나 나라 위해 일하세'로 바꿔 넣었다. 136.〈못노하〉는 전체 5절을 4절로 줄였고 2절 '이천만'은 '삼천만'으로 5절의 '저 깍상 모가지'를 4절의 '저 원수 모가지'로 바꿨다. 138.〈대황조의 공덕〉은 전체 6절을 4절로 줄였다. 145.〈우리력사〉는 원래 10절이나 되는 곡을 5절로 줄여서 그런지 가사가 한 두 단어만 바꾸는 정도에 그치지 않았다. 3절까지는 크게 바꾸지는 않았지만 4절에서 10절까지를 두 개의 절로 줄여서 4절은 최치원, 김유신 등은 생략하고 박제상만, 5절은 백제 성충만 살렸다.

147.〈우리말과 글〉도 전체 5절을 4절로 고쳤을 뿐 아니라 3절과 4절을 크게 바꾸었다. 물론 전체적인 기조는 같으나 『광성최신』은 〈국문창립기념식〉이라는 제목에서처럼 국문이 창립된 날을 기념하는 노래라면 〈우리말과 글〉은 우리의 말과 글 자체의 우수성을 강조하는 노래이다. 2절의 '거룩하고 밝은 우리 세종조'를 '총명하고 이상 많은 설총선생이'라고 바꾸어 한글

28) 이중연, 『신대한국 독립군의 백만용사야-일제강점기 겨레의 노래사』, 307. 이중연은 중국 고대 지리책인 『산해경』에 옛 우리나라가 군자국으로 기록되어 있는데 이후 우리나라를 군자국 혹은 근역(槿域)이라 불렀다고 하였다.

29) 이 노래는 외국에서 차용 한 곡조가 아니라 누군가의 창작에 의한 곡이라는 면에서나, 우리나라의 역사와 민족을 잘 그려낸 좋은 가사를 가지고 있다. 지금까지 '동해물과 애국가' 작사설에 대한 논쟁이 끝나지 않고 안익태의 친일경력과 표절시비 등으로 현재의 애국가가 불편한 상황이다. 이런 면에서 볼 때, 〈근화세계〉 이 노래를 애국가의 대안으로 제시할만한 노래라고 생각된다.

창제 이전에 우리의 말의 우수성을 적극적으로 높였다. 157.〈우리의 자유〉는 2절 '열강의 야심'을 '원수의 야심'으로, '국가의 흥망'을 '국가의 운명'으로 '우리의 자유'를 '나의 자유'로 바꿨다. 160.〈청년의 의무〉는 2절 '강병으로 행진'을 '지지 말고 분투'로, '국가 안에'를 '우리나라'로, 3절에 '지중지대한 짐'은 '어렵고도 무거운 짐'으로, 4절 '천지 말일'을 '세상 끝날'로 바꾸었다. 161.〈청년의 뜻〉은 '청년의 고명함이 빛나여야'를 '청년의 할 탓에 달렸도다'로 바꾸었다.

위의 『광성최신』, 『애국창가』 이외의 창가집이나 다른 자료에 실렸던 노래도 있다. 149.〈우리나라 자랑〉(장하고도 아름답다)은 조선총독부 금서가 된 『근화창가』(1921)[30]의 수록곡 〈조선의 자랑〉과 일치하는 곡이며 146.〈우리의 녯력사〉는 박은식의 저술 『발해태조건국기』, 『명림답부전』에 실려 있는 〈역사가〉와 비슷한 가사를 가졌다. 이 노래는 박은식이 1911년에 지었다고 한다.[31]

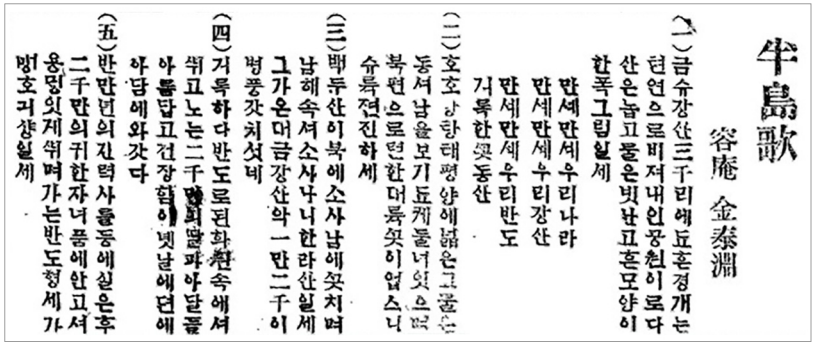
앞서 잠시 언급했듯이 [애국편]에는 1945년 다른 창가집이나 자료에 실리지 않은 『망향성』에만 실려 있는 노래가 13곡 실려 있는데, 126.〈앞뫼의 츩같이〉, 130.〈옥야삼천리〉, 134.〈내 나라 보젼〉, 139.〈개천절가〉, 140.〈어천절가〉, 142.〈다시 산 태극기〉, 144.〈나라의 한아바지들〉, 151.〈꽃동산반도〉, 152.〈조선반도〉, 153.〈나의 사랑 한반도〉, 154.〈모잇즐 한반도〉 155.〈근화낙원〉 159.〈사랑하는 자유〉 등이 그것이다. 이 노래들은 특히 '한반도'를 소재로 하고 있는 것이 많다. 한반도로 상징되는 조국의 수려함과 웅장함, 죽어도 못잊을 사무치는 그리움과 함께 조국이 독립되는 목적을

30) 최세은, "『근화창가』의 경기도 등록문화재 지정 타당성과 그 의의," 『근대음악문화유산 창가집 연구』, 302. 『근화창가』는 경기도등록문화재 제14호 지정되어 있고 평택시 한국근현대음악관에서 소장하고 있는 자료이다.

31) 정기선, "박은식의 우리말 노래 〈역사가〉 유전과 그 의미," 『2024년 우리말글학회 전국학술발표대회 발표논문집』(2024.10.19.), 99. 정기선 교수는 〈역사가〉가 『망향성』에 실린 〈우리의 녯력사〉가 가사가 비슷하다는 것을 발견하여 가사의 같고 다름을 밝혔는데, 악보로 된 〈우리의 녯력사〉를 통해 어떻게 불렀는지도 알 수 있게 되어 박은식의 〈역사가〉 연구에 『망향성』이 귀중한 자료가 된 셈이다.

이루어 조국에 돌아가 부모 형제를 만자고자 하는 소원이 담겨있다.

151.〈꽃동산반도〉는『독립신문』1921년 2월 17일자에 용암(容庵) 김태연 이름으로 실린 〈반도가〉와 같은 노래이다. 작사자는 독립군동가 김태연(金泰淵, 1893~1921)이다. 이 노래는 1921년 4월 9일 인성학교 학예회에서 학예회를 열었을 때, 두 소녀가 병창했다는 기록도 있다.[32] 노래 가사 중에 그 중 이천만을 삼천만으로 바꾼 것을 비롯해 몇 글자만 다를 뿐 맞춤법조차 그대로 썼다.



半島歌

容庵 金泰淵

(一)금슈강산三千리에됴흔경개는
턴연으로비저내인꽁원이로다
산은눕고물은빗빈고흔모양이
한폭그림일세

만세만세우리나라
만세만세우리강산
만세만세우리반도
거룩한꽃동산

(二)호호 [illegible]동셔남북보기됴케둘너잇으니
북편으로련한더륙못이업스니
슈륙젼진하세

(三)백두산이북에소사남에쏫치며
남해속셔소사나니한라산일세
그가온대금강산은一만二千이
넘쑹갓치섯네

(四)거룩하다반도로된화원속에셔
쉬고노는二千만의동포아들딸들
아름답고건장함이넷날에던에
하담에와갓다

(五)반만년의긔력사름동에실은후
二千만의귀한자녀품에안고셔
용맹잇게쉬며가는반도형세가
범호긔상일세

〈그림 9〉 용암 김태연 작사 〈반도가〉 (『독립신문』 1921. 2. 17.)

또한 우리의 조상, 민족의 기원, 민족의 얼을 기리는 노래들도 있다.『광성최신』과 공통곡인 137.〈단군기념〉, 138.〈대황조의 공덕〉에 이어 139.〈개천절가〉, 140.〈어천절가〉는 단군을 기리는 노래이며 대종교에서 부르던 노래이다. 할아버지의 원말이며 조상을 의미하는 144.〈나라의 한아바지들〉은 망국의 현실을 우리 역사가 죽은 날로 상징하여 비통함을 노래하고 있다.[33]

32)『독립신문』, 1921년 4월 21일자. 이중연,『신대한국 독립군의 백만용사야-일제강점기 겨레의 노래사』, 334쪽에 〈반도가〉 작사자 김태연과 노동은,『항일음악 330곡집』, 397쪽의 〈반도가〉 작사자로 소개한 김태연은 동명이인이다.『독립신문』에 용암이라는 호로 증명되므로 노동은의 김단야로 알려진 김태연에 대한 설명은 바로잡아야 한다.

33) 이중연,『신대한국 독립군의 백만용사야-일제강점기 겨레의 노래사』, 331. 노동은,『항일음악 330곡집』. 214~215쪽에 〈나라의 한 아버지들〉은 〈나라의 한아바지들〉로 고쳐야 한다.

한편 『망향성』에는 도산 안창호가 작사한 노래가 상당수 실려 있다는 점도 주목할 점이다.[34] 도산 안창호는 국권회복 운동의 일환으로 애국창가 운동을 전개하여 언문일치의 가사를 지어 수많은 노래를 가창하게 했는데, 대부분은 1905년에서 1910년 사이에 지어졌고 1910년 경술국치를 당한 이후에 만주, 연해주, 미주 등 국외의 독립운동 진영에서 널리 부르게 된 노래들이 되었다. 이러한 도산의 노래가 『망향성』에 수록되었다는 사실에서 그 영향력이 지속되고 있음을 확인할 수 있다. 특히 132.〈맛나생각〉(사랑하는)과 134.〈내나라보전〉(가치 높고)의 경우는 '안창호作'이라고 밝힌 점이 주목된다.

다음으로 『광성최신』과 공통곡이거나 『망향성』에만 수록된 곡 이외의 곡에 대해서 살펴보자. 125.〈무궁화내배달〉(동해물曲)은 소위 '무궁화가류'로 분류되는 노래로 올드랭사인 곡조에 후렴이 '무궁화 삼천리'로 시작하는 노래라는 공통점을 갖고 있다. 무궁화류는 '동해물과 애국가', '성자신손 애국가', '화려강산 애국가' 이 세 종류가 대표적이다. 이 중 '화려강산 애국가'가 『망향성』에 수록된 〈무궁화내배달〉인데, 김인식이 작사한 노래이다.[35] 이 가사는 손봉호 『창가』(1910)에 〈애국가〉란 제목으로 실려 있으며 신흥무관학교에서 전 교직원이 배석한 조례식에서 불렀던 대표적 애국가로도 알려져 있다.[36] 물론 『망향성』에서는 김인식 작사의 '화려강산 애국가'가 발표된 1910년 가사와 똑같지 않고 3절의 '2천만인' 대신 '한배 자녀'로, 4절 '황상' 대신 '민족', '만만세에 태평독립하세' 대신에 '영원토록 자유독립

34) 이명화, "도산 안창호의 애국가 연구", 『도산학연구』 14·15 (2015), 214~228. 〈모란봉가〉, 〈긴날이 맛도록〉, 〈맛나생각〉, 〈혈성대〉, 〈대황조의 공덕〉, 〈나의 한반도〉, 〈청년의 뜻〉, 〈내나라 보전〉까지 9곡이다.

35) 『보중친목학회월보』 1910년 6월호, 129에 김인식 작사의 〈애국가〉가 악보와 함께 실려 있는데, 곡조는 올드랭사인이다. 가사는 『망향성』 125.〈무궁화내배달〉과 같이 "화려강산 동반도는 우리 본국이요"로 시작한다.

36) 김명섭, "신흥무관학교와 검성학교에서 부른 항일노래," 『군사』 122 (2022), 86~87. 앞서 밝혔듯이 이국영의 아버지 이광은 신흥강습소의 교장을 맡았던 일이 있으므로 아버지에게 이 노래를 배웠을 가능성이 있다.

하세'로 바꾸었다. 또 후렴에서는 '삼천리'는 '내배달'로 바꿨고 '대한사람 대한으로 길이 보전하세' 대신 '우리나라 우리들이 다시 건성하세'로 시대적 사상의 변화에 따라 고쳐져 있다.

이상과 같이『망향성』[애국편]에 수록한 애국창가는 1910년대 유행했던 노래든, 새로 수록한 노래든, 짙은 나라 사랑의 노래로 집중되어 있다. 나라 사랑은 국토와 민족 사랑, 문화와 역사의 자랑으로 채워져 있다. 산높고 물맑은 금수강산, 명승지가 많은 국토에 대한 찬양과 영웅에 의해 나라를 지켜 왔던 유구한 역사와 언어와 문자가 우수한 우리 문화에 대한 자부심은 한편으로는 조국에 대한 짙은 그리움이고 한편으로는 나라를 빼앗긴 분노와 나라를 되찾고자 하는 절박한 염원이 표현된 것이다. 수많은 애국창가 중에서 당대 독립운동가들과 필사자는 이런 노래들을 선호했던 것이라고 할 수 있다. 게다가 가사의 일부 단어들을 고친 것은 당대 그렇게 고쳐 불렀거나 필사자가 임의로 바꾼 것이든 시대적 감각에 맞춘 것이라고 할 수 있다.

Ⅳ.『망향성』에 수록된 애국창가 곡조 분석

『망향성』두 편 중 [애국편]에만 곡조지시나 악보가 있으므로 이 장에서는 [애국편]만을 대상으로 한다. [애국편] 전체 95곡 중 앞에 가사 분석 대상으로 선별한 39곡 중에서 곡조지시만 되어 있는 7곡과 악보가 있는 28곡을 분석 대상으로 삼았다. 먼저 곡조만 지시된 노래의 원곡에 대해서 알아보고 다음으로 악보가 있는 28곡은 먼저 악보의 기보 상태, 곡조의 창작, 차용 여부에 대해서 정리하고 전체적으로 그 특징을 살펴보자.

1. 곡조지시만 있는 7곡 분석

[애국편]에 악보 없이 곡 제목 옆에 곡조를 제시한 7곡의 지시곡조와 원곡을 보면 다음과 같다.

〈표 6〉『망향성』 수록곡 중 곡조 지시 '애국창가' 17곡

순	제목	앞가사	지시 곡조(원곡)
125	무궁화내倍達	화려강산	동해물과曲(Auld Lang Syne)
126	압뫼의츩갓치	둘즘잘의	동해물과曲(Auld Lang Syne)
128	나라보전	단군께서	獨立軍歌曲(Marching Through Georgia)
130	옥야삼천리	륙대부주	찬송가147曲(I heard the voice of jesus say)
149	우리나라자랑	장하고도	말과글曲(Marching Through Georgia)
153	나의사랑한반도	나의사랑	The last rose of summer曲
154	모잇즐한반도	산쳔이	Gathering Home曲

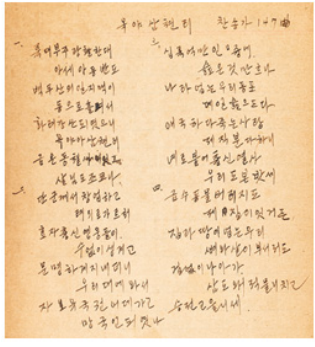
125.과 126.에 지시된 '동해물과曲'은 '올드랭사인'(Auld Lang Syne) 곡조를, '獨立軍歌曲'은 '조오지아행진곡'(Marching Through Georgia) 곡조를 말한다. '말과글曲'도 '조오지아행진곡' 곡조를 가리킨다. '동해물과곡'이란 〈애국가〉, 〈국가〉 등의 제목으로 실렸던 현재의 애국가와 같은 가사를 가진 노래의 곡조를 말한다.[37] 1910년을 전후하여 소위 '무궁화류'는 '올드랭사인'으로 불렀고 그 중 '동해물과'로 시작하는 노래가 대표적으로 공식행사에서 가장 많이 부른 애국가였으니 첫 가사 4글자를 곡조명으로 쓴 것이다. 또한 '독립군가곡' 역시 '신대한국 독립군의'으로 시작하며 조지아행진곡으로 부른 〈독립군가〉를 곡조명으로 지칭했던 것 같다.[38] '말과글曲'

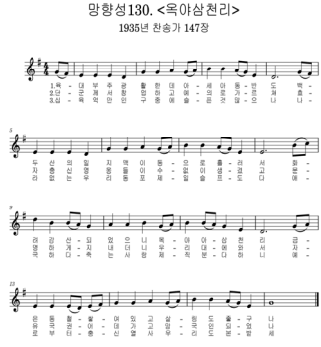
37) 김수현, "사료로 본 애국가 짓기와 부르기의 역사," 『동양학』 82 (2021), 52. 이 논문에서 김수현은 가사와 곡조가 각기 다른 여러 애국가 중 현행 애국가의 가사와 같은 가사를 가진 애국가를 구별하기 위해 '동해물과 애국가'라는 명칭을 제시한 바 있다.

38) 노복순, "항일가요의 가사 결합 양상과 특성-조지아행진곡 활용곡을 중심으로," 『동양학』 84 (2021), 5~6. 조지아행진곡의 곡조를 사용한 예는 허다한데, '야구가曲'이라고 지칭한 예는 있었는데, '독립군가曲'이라고 한 『망향성』의 사례는 주목할만한 점이다.

이란 147.〈말과글〉의 악보를 보면 알 수 있다.

〈옥야삼천리〉는 '찬송가147曲'으로 지시되어 있는데, 20세기 초의 찬송가집에 수록된 것으로 1935년『신편찬송가』163쪽에 수록된 제147장〈예수의 말씀 드름〉(I heard the voice of jesus say)에 맞춰 부르라는 것이다.[39]『신편찬송가』에 수록된 이 곡의 글자 수를 보면 각 구는 8자, 6자로 구성되어 4구가 한 개의 절을 이룬다는 면에서 〈옥야삼천리〉 가사와 일치한다.



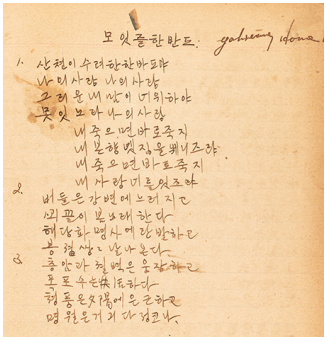


〈그림 10〉 〈옥야삼천리〉와 지시된 곡조에 가사 얹은 악보

153.〈나의사랑한반도야〉는 아일랜드 민요인 'The last rose of summer曲'으로 지시되어 있다. 154.〈모잇즐한반도〉는 곡조지시가 되어 있으나 지시한 영어 글자가 분명치 않아 파악이 안 되었으나 'Gathering Home曲'이라는 것을 찾아내어 이 곡의 곡조에 가사를 넣었다.[40]

39) 노동은,『항일음악 330곡집』, 270~271. 이 책 〈옥야삼천리〉 해설에는 곡조가『찬송가』(1908) 〈예수의 말씀 들음〉이라고 하였으나 악보는 다른 곡을 제시하였으니 바로 잡아야 한다.

40) 노동은, 위의 책, 496, 511. 이 책에 〈나의 사랑 한반도〉과 〈못잊을 한반도〉 둘 다 〈The last rose of summer〉 곡조에 가사를 얹었으나 바로 잡아야 한다. 이 곡이 'Gathering Home曲'임을 찾아 낸 사람은 김연수씨로 이 자리를 빌어 감사드린다.



〈그림 11〉 〈모잇즐 한반도〉와 지시된 곡조에 가사 없은 악보

이와 같이 곡조지시가 있는 노래 7곡은 대체로 서양곡조이고 당시 보편적으로 잘 알려진 노래들이라는 공통점이 있다. 지시된 곡조는 주로 19세기 말에 창작된 노래가 20세기 전후하여 국내로 들어와서 애국창가에 자주 차용되었는데, 20세기 중반에도 새로운 곡조보다는 이전에 사용했던 곡조를 차용하는 데 주저함이 없었다고 생각된다.

2. 악보가 있는 28곡 곡조 분석

[애국편]에 수록된 95곡 중 악보로 된 33곡 중에서 맨 앞에 자연을 그리거나 고향에 대한 그리움을 표현한 5곡을 제외하고 127.〈근화세계〉부터 161.〈청년의 뜻〉까지 악보가 있는 28곡을 보자. 우선 악보는 오선보가 아닌 숫자보로 기보했고, 조 표시, 박자 표시, 마디 표시, 옥타브 표시, 리듬표시, 쉼표 표시, 아티큘레이션 등 잘 갖추어진 악보의 형태이다. 다만 더러 조성에 맞지 않는 음이나 옥타브를 잘못 기보한 경우도 있고 마디 표시 오류가 있기도 하다. 이 28곡의 악보의 기보 상태와 오류, 창작곡 여부, 차용곡조 등을 표로 정리해 보면 다음과 같다.[41]

41) 박자 표시가 없는 경우는 한 마디 안에서의 음표를 가지고 가늠해서 ( )에 넣었다. (못) 표시는 못갖춘마디로 시작하는 곡이라는 뜻이다. 오류 지적 예로 (♩.→♪)는 (♩.를 ♪로 잘

〈표 7〉『망향성』 수록곡 중에서 악보로 된 '애국창가' 28곡

순	제목	앞가사	조표	음역	박자	마디	오류	곡조차용
127	槿花世界	우리나라	E	B~e′	4/4	24	9째마디 솔 옥타브 표시안함	창작곡
129	내나라사랑	대한국민	B	d#~e′	4/4	(못) 12	박자표시 오류,(6/8→4/4), 솔과 시음에 옥타브 표시 안함	창작곡
132	맛나생각	사랑하는	G	d~d′	4/4	(못) 16	2,6,10,14째마디의 중간에 마디 표시 오류	〈달빛보다 더 맑은 천국〉
133	혈셩대	신대한에	E	B~e′	3/4	(못) 16	2,6,10,15째마디 중간에 마디 표시 오류	〈구주 두 번 세상에 오네〉
135	너도애국나도애국	하늘땅이	C	c~e′	4/4	(못) 16	2,6,10,14째마디의 중간에 마디 표시 오류, 4째마디 음길이 오류 (♩.→𝅗𝅥)	스코틀랜드민요 〈Annie Laurie〉
136	못노하	아세아	C	c~e′	4/4	8	7째마디 첫 음 미(3)보다 레(2)가 자연스러움	창작곡
137	단군긔렴	굿은마음	C	c~d′	4/4	16		일본, 〈기원절가〉
138	대황조의공덕	우리시조	A	B~e′	4/4	16	13째마디, 4째음오류(파→미)	창작곡
139	開天節歌	즐겁도다	B	F~e′	4/4	16		미국, 〈Annie Lisle〉
140	御天節歌	봄바람이		c~d′	4/4	16	조표시 없음(C조로 음역 맞음), 9째마디 후렴표시 없음	〈사의은〉2 『보통창가집』
141	국긔	아세아동	G	d~e′	3/4	(못) 16	2,8,12째마디의 중간에 마디 표시 오류, 10째마디 4음 오류 (시→레)	창작곡
142	다시산태극긔	져삼각산	F	c~d′	6/8	16	14째마디 3째 음 옥타브표시 안함	찬송가 144장 〈예수 나를 위하여〉 Jesus shed his blood for me
143	大韓魂	화려한		d~e′	(4/4)	16	조표시 없음.(『광성최신』은 G조)	창작곡
144	나라의한아바지들	종소리가	G	d~e′	3/4	16	7,15마디 음 오류(시→레) 4,12째마디의 중간에 마디 표시 오류, 리듬이 가사와 잘 맞지 않음	독일, 〈Tannenbaum〉 (소나무야)
145	우리력사	백두산이	G	d~e′	4/4	8	마지막 마디의 라,솔(6,5)의 옥타브 오류	창작곡

못 씀)을 뜻함. 분홍색 표시는 『망향성』에만 수록된 곡, 보라색 표시는 외국곡을 차용한 경우가 아닌 창작곡으로 간주되는 곡.

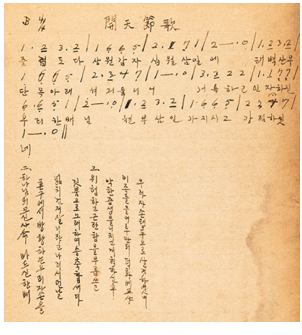
순	제목	앞가사	조표	음역	박자	마디	오류	곡조차용
146	우리의녯력사	우리력사	G	d~e′	4/4	8	3째마디 음표 오류(♪→♪)마지막 마디의 솔(5)의 옥타브 오류	창작곡
147	우리말과글	놉히소슨	A	c#~e′	4/4	16	여러곳의 옥타브표시 오류	〈Marching Through Georgia〉 (조지아행진곡)
148	우리지리地理		F	c~d′	(3/4)		악보 미완성, 가사없음.	찬송가 162.〈깃븐날〉
150	나의한반도	동해에	A	c#~e′	4/4	14	첫음 솔(5)→라(6) 7째마디 첫음 음표 오류(♩.→♪)	창작곡
151	꽃동산반도	금수강산	C	e~e′	4/4	16	계명 오류, 3,4째마디와 11,12째마디 분리 오류, Bb조를 고정도법 읽음.	〈대한소년기개〉 찬송가 388장 〈마귀들과 싸울지라〉
152	朝鮮半島	무궁화	C	c~e′	4/4 6/8	(못) 16	8째마디에서부터 6/8박자로 변박이 되는데 표시하지 않음	창작곡
155	槿花樂園	백옥갓흔	C	c~e′	2/4	(못) 33	17째마디 박 모자람	〈Dixi's Land〉
156	自由國	대한의	C	c~e′	4/4	8	1째마디 첫3음의 셋잇단음표 표시 안됨, 1째, 5째 마디의 리듬꼴의 오류(♪.♪→♪.♪)	창작곡
157	우리의自由	한반도		G~a′	4/4	16	조표시 없음.(F,G조 음역에 맞음) 4째마디 5번째 음오류(레→도), 8째마디 음오류(레도→도시)	창작곡
158	自由聲	쳔동갓치	B	B~f′	4/4	(못) 20	1~6째마디 오류(5/1355/3511~ →4/1466/4622~)	독일 군가, 〈Die Wacht am Rhein〉
159	사랑하는自由	사랑하는	E	e~e′	3/4	(못) 16	8째와 9째 사이에 마디표시 없음	〈The last rose of summer〉
160	靑年의義務	靑年들아		c~d′	4/4	16	조표시 없음, 후렴으로 시작, 첫 4마디 리듬꼴 같음, 증4도진행, 반종지가 안된 점, 4째마디 휴지가 없는 점	일본, 〈敵は幾万〉 〈야구〉
161	靑年의뜻	靑天에	F	c~d′	6/8	22	8째, 11마디에 ♮ 표시 필요.	찬송가 375장 〈영광을 받으신 만유의 주여〉

위의 〈표 7〉에서 알 수 있듯이 28곡의 곡조만을 가지고 창작곡의 비중을 보면, 창작곡은 13곡, 외국곡 차용은 15곡으로 엇비슷해 애국창가의 일반

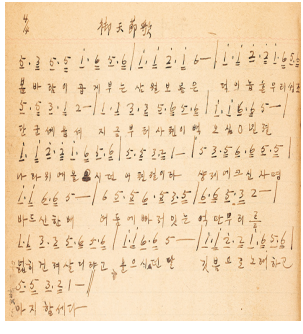
적인 경향을 보인다. 창작곡은 외국곡 차용 곡이 아니라는 사실만 알 수 있고 작곡자는 알 수 없다. 악보의 경향을 보면, 마디 수는 16마디가 가장 많고 못갖춘마디가 많다. 조표는 주로 C, G, F이고 단조는 없다. 음역은 한옥타브+3도를 넘지 않고 박자는 4/4박자가 가장 많지만 3/4, 6/8박자도 더러 있다. 가장 편안하게 부를 수 있는 노래들이다.

앞서 언급한 바와 같이 『망향성』에는 1945년 이전에 나온 다른 애국창가집에 실려 있지 않은 노래가 13곡 있다. 그중 악보로 된 9곡을 중심으로 살펴보겠다.[42]

139.〈개천절가〉의 원곡은 1857년 미국 보스턴의 헨리톰슨(H. S. Thompson)이 작곡한 〈애니라일〉(Annie Lisle)이다. 이 노래는 미국의 많은 고등학교와 대학교의 교가의 곡조로 쓰여서 오늘날까지 오랫동안 잊혀지지 않는 노래가 되었다.[43] 〈어천절가〉의 곡조는 『광성최신』의 136.〈사의은2〉(옥이라도)와 같지만 가사는 완전히 다르다. 이 곡은 김인식의 『보통창가집』(1912)의 〈사의은〉과 같은 곡을 2/4박으로 변형시킨 전형적인 요나누끼 장음계 부점리듬의 곡이다.



〈그림 12〉〈개천절가〉

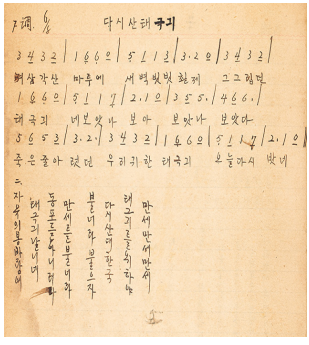


〈그림 13〉〈어천절가〉

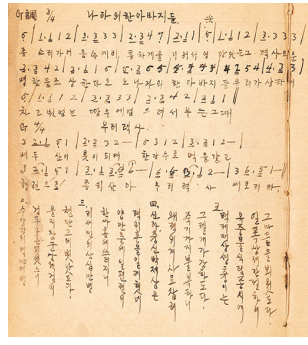
42) 『망향성』에만 수록된 14곡 중 134.〈내나라 보전〉은 악보가 없이 가사만 있고 126.〈압뫼의 츩갓치〉, 130.〈옥야삼천리〉, 153.〈나의 사랑 한반도〉, 154.〈못잊을 한반도〉 등 4곡은 곡조지시만 있다.

43) 노동은, 『항일음악 330곡집』, 199.

앞장에 제시한 바와 같이 김태연 작사 〈태극기〉 가사를 원형으로 한 142.〈다시 산 태극기〉의 원곡은 1868년 윌리암 하워드 돈이 작곡한 찬송가 〈예수 나를 위하여〉(Jesus His blood for me)이고 144.〈나라의한아바지들〉의 원곡은 독일가곡 〈소나무야〉(Tannenbaum)이다.



〈그림 14〉 〈다시 산 태극기〉

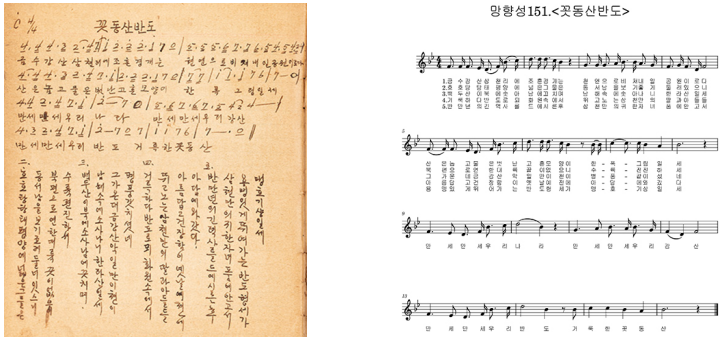


〈그림 15〉 〈나라의 한아바지들〉

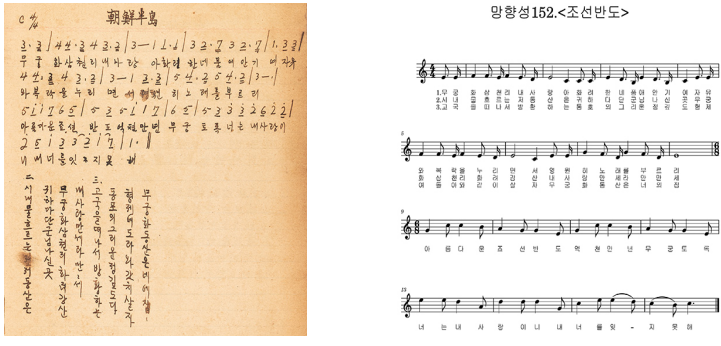
151.〈꽃동산반도〉는『독립신문』1921년 2월 17일자에 실린 〈반도가〉의 가사를 넣어 악보로 그렸는데, 곡조는 〈대한소년의 기개〉(=백절불굴가)와 같은 곡을 차용한 것이다. 그러나 악보의 오류가 있어 보인다. 조표는 C로 표시하였으면서도 첫 음부터 '솔'(=5)이 아닌 '파'(=4)로 표시한 것을 보았을 때, B♭조로 그린 악보를 고정도법으로 읽은 듯 보인다. 이를 보완하여 C가 아닌 B♭조로 역보하면 〈그림 16〉과 같이 자연스럽게 해결된다. 152.〈조선반도〉는 차용된 원곡을 찾을 수 없으므로 창작곡으로 간주된다. 4/4박자로 시작하여 셋째행부터 6/8로 변박이 되는데도 변박표시는 하지 않았다.[44] 155.〈근화낙원〉의 원곡은 다니엘 D. 에밋의 〈딕시랜드〉(Dixi's Land)이다. 159.〈사랑하는 自由〉의 곡조를 보면, 원곡이 〈The last rose

44) 노동은,『항일음악 330곡집』, 448에 이 곡 〈조선반도〉가 역보되어 있는데, 변박 부분을 12/8로 상정했다. 그러나 9/8로 바로잡아야 할 것 같다.

of summer〉인데, 이는 153.〈나의 사랑 한반도〉에 지시된 곡조와 같다.



〈그림 16〉『망향성』 151.〈꽃동산반도〉원본과 역보 악보



〈그림 17〉『망향성』 152.〈조선반도〉 원본과 역보 악보

위와 같이 『망향성』의 악보 기보는 조표, 박자표, 마디, 옥타브, 아티큘레이션 등을 다 갖추었으나 마디 표시, 음의 옥타브 표기 등의 오류가 있다. 또한 지시한 박자에 맞게 되지 않은 경우도 더러 있는데, 주로 마디와 마디 사이 중간에 표시를 해서 혼돈스럽게 되어 있다. 이는 『광성최신』의 악보에서도 나타나는 현상이다. 오류는 아니지만 오늘날 악보처럼 한 단(행)을 4마디씩, 또는 일정한 마디로 배열하지 않은 것도 『광성최신』과 같은 점이다.

이는 아마도 지면의 절약을 위해서일 가능성이 높다. 그 외에는 숫자로 계명을 적어야 하는 특성 때문에 조표에 따른 계명을 착각한 것으로 보이는 악보도 있다. 이는 기존에 있었던 오선보 악보를 보고 숫자보로 옮기다가 생긴 오류라고 생각된다. 이 모든 오류를 감안하더라도 비교적 정확하고 준수하게 적은 악보로서 필사자 이국영의 음악적 수준이 꽤 높았다고 할 수 있다. 더구나 음악 전문 교육을 별도로 받은 바도 아닌 사람으로서, 엄혹한 시기에 독립운동을 수행하면서 살았던 여건 속에서도 지식인으로서 자신의 음악적 역량을 발휘했다고 할 수 있다.

V. 결론

『망향성』은 일제강점기 말에 여성 독립운동가 이국영이 임시정부의 이동 기간과 중경정착기에 틈나는대로 노래 가사와 악보 162곡을 필사하여 놓은 노트로서 필사본 애국창가집으로 분류할 수 있다. 필사본 애국창가집 중에서 악보를 넣은 매우 우수한 기록이라고 할 수 있다. 최근 원본 발굴을 계기로 본격적인 연구의 필요성이 제기되어 『망향성』의 서지 정보와 필사자 이국영에 대해 살펴보고 『망향성』에 수록된 항일성이 직접적으로 드러나 있는 애국창가를 선별하여 54곡의 가사적 측면과 35곡의 곡조적 측면에서 분석하여 그 특징을 살펴보았다.

『망향성』 [망향편]에서 선별한 〈청춘의 희망〉에서 〈대한혼〉까지 15곡 가사에 담긴 키워드로 보면, 한국, 태극기, 광복, 토교, 광복군, 군인, 원수, 혁명, 총, 삼천리, 삼천만이 공통적으로 많이 들어가 있고 대부분 3.1절, 광복군 등의 단어에서 보이듯이 1919년 3.1운동 이후에 생산된 작품들임을 알 수 있다. [애국편]에서는 선별한 〈무궁화〉에서 〈청년의 뜻〉까지 39곡 가사에 담긴 키워드는 무궁화, 삼천리, 삼천만, 민족, 나라, 한반도, 반도, 자유, 단군, 조국, 금수강산, 대한, 조상, 국가, 역사, 만세 등이다. 모든

단어가 조국과 민족을 상징하는 것이며 하나의 단어로 말하자면 '나라사랑'이다. [애국편]에는 다른 창가집에 없는 『망향성』에만 실린 곡이 13곡이 있으며 나머지는 전부 1910전 전후로 불렸던 노래들로 『최신창가집』(1914)에 21곡, 『애국창가』(1916)에 10곡이 공통곡이다.

가사적 측면에서 분석한 결과, [망향편]에는 광복군 등 전쟁에 승리하여 독립을 쟁취하고자 하는 당대의 임무와 토교라는 특수한 지역에서의 생활상을 반영하는 내용이라면 [애국편]은 국토에 대한 찬양과 영웅에 의해 나라를 지켜 왔던 유구한 역사와 언어와 문자가 우수한 우리 문화에 대한 자부심을 표현하고 있다. 또한 신세대 독립운동가답게 앞세대가 불렀던 노래를 가져오면서도 시대를 반영하여 '신대한', '삼천만' 등으로 바꾸거나 한자식 표현을 한글 현대어로 바꾸거나 하는 부분은 더러 보인다. 전체적인 경향으로 보면, 필사자가 민족주의 계열에 속해서인지 1930년대 이후 유행했던 사회주의 계열의 여성 평등, 인권, 국제사상 등은 잘 보이지 않고 조국 그리움이나 애국심, 독립염원을 표현하는 가사가 압도적으로 많다.

『망향성』 곡조 분석은 〈무궁화내배달〉 등 곡조지시가 있는 노래 7편과 〈근화세계〉 등 악보가 있는 28편이 수록된 [애국편]에 국한하였다. 그 결과, 선별된 35곡 중에 창작곡은 13곡이고 나머지 22곡이 외국곡을 차용하였는데, 특히 찬송가가 많다. 악보의 경향을 보면, 마디 수는 16마디가 가장 많고 못갖춘마디가 많다. 조표는 주로 C, G, F이고 모두 장조이며 단조는 없다. 박자는 4/4박자가 가장 많고 3/4, 6/8박자도 더러 있으며 음역대는 한 옥타브+3도를 넘지 않아서 일반인들이 편안하게 부를 수 있는 곡으로 구성되어 있음을 알 수 있었다.

숫자보로 기보된 악보 상태는 조표, 박자표, 마디, 옥타브, 아티큘레이션 등을 다 갖추었으나 마디 표시 등의 오류가 있다. 그러나 비교적 정확하고 준수하게 적은 악보로서 필사자 이국영의 음악적 수준이 꽤 높았다고 할 수 있다. 더구나 음악 전문 교육을 별도로 받은 바도 아닌 사람으로서, 엄혹

한 시기에 독립운동을 수행하면서 어려운 환경 속에서도 지식인으로서 자신의 음악적 역량을 발휘했다고 할 수 있다.

주 제 어 망향성, 이국영, 항일, 애국창가, 필사본, 독립운동, 가사, 곡조, 분석

Manghyangseong, Lee Kuk-young, anti-Japanese, patriotic song, manuscript, independence movement, lyrics, tunes, analysis

참고문헌

1. 단행본

국가보훈처. 『해외의 한국독립운동사료-일본편④ 최신창가집 부악전』. 국가보훈처, 1996.

김수현 엮음. 『1914 북간도의 노래-광성학교 최신창가집 152곡』. 서울: 선인, 2024.

노동은 편저. 『항일음악 330곡집』. 서울: 민족문제연구소, 2017.

민경찬. 『한국창가의 색인과 해제』. 서울: 한국예술종합학교 한국예술연구소, 1997.

황철수 편. 『독립군시가집 배달의 맥박』. 서울: 독립군시가편찬위원회, 1984.

이중연. 『신대한국 독립군의 백만용사야-일제강점기 격레의 노래사』. 서울: 혜안, 1995.

지복영. 『여성 한국광복군 지복영 회고록 민들레의 비상』. 서울: 민족문제연구소, 2015.

2. 논문

김성은. “대한민국 임시정부와 여성들의 독립운동: 1932~1945.” 『역사와 경계』 68 (2008), 227~263.

김명섭. “신흥무관학교와 검성학교에서 부른 항일노래.” 『군사』 122 (2022), 81~115.

김수현. “자료소개-망향성 원본 발굴과 그 의의.” 『한국독립운동사연구』 88 (2024), 357~369.

_____. “1945년 이전에 생산된 항일애국창가집 17종.” 『근대음악문화유산창가집연구』 (파주: 경인문화사, 2024), 111~205.

노동은. “한국근대음악문헌목록.” 『음악과 민족』 50 (2015), 83~170.

노복순. “항일가요의 가사 결합 양상과 특성-조지아행진곡 활용곡을 중심으로.”『동양학』84 (2021), 154~179.

반혜성. “『손승용 수진본 창가집』의 특징과 가치.”『동양학』85 (2022), 189~216.

오은아. “한국광복진선청년공작대의 결성과 항일공연예술 활동.”『한국근현대사연구』87 (2018), 323~359.

이명숙. “중일전쟁 시기 ‘한국청년’의 항일 선전·예술 활동과 항일음악.”『한국민족운동사연구』116 (2023), 205~247.

이명화. “도산 안창호의 애국창가운동.”『도산학연구』14·15집 (2015), 185~228.

_____. “연미당의 생애와 독립운동.”『역사와 담론』73 (2015), 73~116.

장유정. “현전 최고(最古) 애국 계몽 가요집 손봉호(孫鳳鎬)의『창가』연구.”『한국민요학』56 (2019), 177~203.

한혜자. “항전시기 한국청년전지공작대의 항일예술활동.”『역사연구』30 (2016), 61~96.

Abstract

Analysis of the lyrics and tunes of anti-Japanese patriotic songs in *Manghyangseong* (望鄕聲)

Kim, Suhyun

Manghyangseong is a transcription of 162 songs with various genres and lyrics, including patriotic songs sung by independence activist Lee Kuk-young (1920-1955) around 1940 while working in the provisional government in China, as well as popular songs, folk songs, liberation army songs, independence army songs, Mugunghwa songs, and anti-Japanese songs.

This paper selected songs that reveal the contents of ruin, longing for the country, love for the country, independence, independence struggle, and anti-Japanese, and analyzed 54 songs in terms of lyrics and 35 tunes to examine their characteristics.

The lyrics of the first volume of the song contain words such as Korea, Taegukgi, Gwangbok, Taoism, Liberation Army, soldiers, enemies, revolution, etc., and it can be seen that they were produced after 1919. The lyrics of the second volume contain words that symbolize country and people, such as Mugunghwa, Samcheonri, Nation, Nation, Nation, Korean Peninsula, Freedom, Dangun, Fatherland, Geumsugangsan, Daehan, Ancestor, Nation,

History, and Mansae, and songs produced before the 1920s.

As a result of the analysis in terms of lyrics, it expresses the mission of the Liberation Army to achieve independence and the activities of the Korean Liberation Army, the content that reflects the lifestyle of the provisional government, the praise of the country, the long history, and the pride of excellent culture. However, progressive ideas such as equality and human rights are not seen.

As a result of analyzing 35 songs selected from Volume 2, which contains tune instructions and sheet music, 13 creative songs are used in terms of sheet music, and the remaining 22 are borrowed from foreign countries. Looking at the trend of sheet music, 16 bars are the most, and the coordinates are mainly C, G, and F. The beat has the most 4/4 beats. It seems to have selected the song that can be sung most comfortably.

The score was notated as a number score, and it was equipped with a coordinate, a time table, a bar, an octave, and articulation, and except for a few errors, the music level of the scribe Lee Kuk-young was quite high.

탈영토화 미학으로 본 전통악기의 초문화적 변주:
뉴욕 거주 가야금 연주자 김도연의 《존재》(Existence, 2023)를 중심으로*

손 민 경**

목차

Ⅰ. 서론
Ⅱ. 탈영토화 미학과 해외 거주 전통악기 연주자
  1. 논의의 출발: 탈영토화 (Deterritorialization) 미학
  2. 해외 거주 전통악기 연주자에 대한 이해
Ⅲ. 김도연의 《존재》(2023): 전통악기에 도구와 신체적 행위 등 비일상적인 연주법 결합으로 전통의 '판' 넓히기
  1. 김도연의 음악 여정
  2. 《존재》(2023) 분석
Ⅳ. 결론: 경계를 넘는 초(超)문화 장르의 형성
참고문헌
Abstract

---

* 이 논문은 필자가 지난 2024년 11월 13-16일 미국 시카고에서 열린 미국음악학회 (American Musicology Society)에서 발표한 원고 "The Aesthetics of Deterritorialization: Transforming Traditional Music by Korean Diasporic Artists in the 21st Century America"를 심화 확장한 것이다. 본 논문은 2023년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF-2023S1A5B5A16077055).

** 서울대학교 동양음악연구소 연구원

- 논문 접수일 (1월 31일), 심사일 (2월 14일), 게재확정일 (3월 10일)

개 요

21세기 들어, 글로벌 현대음악계에서 한국 전통악기로 다양한 장르와 융복합적으로 협업하는 음악가들이 주목받고 있다. 본 글은 특히 가야금 연주자 김도연(1991~)의 음악에서 전통 요소들이 타문화와 어떤 상호작용을 거쳐 새로운 소리를 만들어내는지, 그리하여 그의 퍼포먼스는 어떤 정체성을 구현하고 있는지를 탈영토화(deterritorialization) 미학의 관점에서 고찰한다. 들뢰즈와 가타리의 현대철학 개념에 근거한 탈영토화는 고정된 체계나 규범에서 벗어나 지속적으로 재고와 변화를 추구하는 과정에서 새로운 사유의 길을 창출하는 과정이다. 연구자는 이 속성이 농축된 김도연의 뉴욕 데뷔 무대 퍼포먼스 《존재》(Existence, 2023)를 사례로 탐구한다. 현대문헌고찰, 현장연구 및 음악분석 결과, 이 음악은 가야금 산조의 전통적 형태를 재편하고, 비전통적 맥락에서 악기 연주법을 실험하며, 아시아 여성과 일반적으로 연관된 목소리를 탈젠더화함으로써 다층적으로 탈영토화 소리 실천이 내재해 있었다. 즉, 《존재》는 개인 및 문화적 경계를 초월하고 다양한 지역의 소리를 빠르게 통합하고 재해석하는 과정에서 역설적으로 전통의 새로운 차원을 드러내는 초(超)문화장르 공연이라 할 수 있다.

Ⅰ. 서론

21세기 들어 해외로 나가 현대음악 무대에 전통악기로 화려한 음악 세계를 선보이는 한국 출신의 음악인들이 주목받고 있다. 반세기 전까지만 해도 한국의 서양 클래식 음악가들이 선진 문물을 더 배우거나 음악적 기량을 쌓기 위해 해외(주로 유럽, 미국)로 유학을 나가는 현상이 흔했는데, 이제는 한국 전통음악계에서도 국악인들이 전통의 가능성을 실험하기 위해 해외에 진출하는 현상이 점점 늘어나고 있다. 1세대 미국 거주 거문고 연주자 김진희(1957~)로 시작하여, 피리 연주자 가민, 대금 연주자 유홍, 해금 연주자 여수연, 가야금 연주자 김도연이 그렇다. 이들은 한국에서 태어나 한국 전통음악을 공부했고, 대학 졸업 이후 미국과 유럽 등지로 이주하여, 전통 한국 사운드와 현대 음악의 실험적 현대성을 융합하여 신선한 음향 세계를 개척했다. 이 경향의 떠오르는 주자로 꼽히는 젊은 미국 거주 가야금 연주자 김도연(1991~)은 미국으로 삶의 터전을 옮긴 이후 활발한 창작, 협업, 즉흥연주를 통해 탁월한 예술적 감각을 보여주고 있다. 그래미(Grammy)에서 "고대 아시아 악기를 미래로 이끄는 7명의 음악가"(7 Musicians Pushing Ancient Asian Instruments Into The Future, 2021)[1] 중 1인으로 인정받은 그녀는 미국의 저명한 즉흥음악가들 - 소레이(Tyshawn Sorey), 짐 시니데로(Jim Snidero), 모리스(Joe Morris) 등과 협업하는데 중요한 기여를 했다.

흥미롭게도 김도연은 전통 한국 악기에서 나오는 '한국성'에 대한 흔한 통념과 인식에서 벗어나는 음악적 정체성을 갖고 있다. 그는 인터뷰에서 명쾌하게 다음과 같이 자신의 음악적 정체성과 방향성을 밝힌다. "나는 한국적, 전통적인 틀을 넘어 지금 내가 사는 시대와 장소를 반영하는 것을 추구한다."[2]

---

1) Morgan Enos, "Commonalities, Subtleties & Purpose: 7 Musicians Pushing Ancient Asian Instruments Into The Future," *Grammys* (May 28, 2021).

필자는 현대음악에서의 한국 전통음악가들의 역할에 큰 관심을 두고 있는데, 이들이 보여주는 음악적 정체성과 활동 양상이 글로벌 시대의 현대 작곡가들, 특히 한국을 비롯한 동아시아 전통악기 연주자들에게 중요한 이슈를 던져주고 있기 때문이다. 초기 연구에서는 아시아 전통음악과 전통악기가 포함된 현대음악을 주로 작곡과 작품 중심으로 분석했으며,[3] 그 과정에서 전통음악 연주자들의 퍼포먼스적 역할은 간략히 언급되거나, 나열되는 수준에 그쳤다.[4] 그러나 이후 음악학자 모미(Toru Momii)는 아시아 전통 악기가 현대음악에서 가지는 가능성과 전통음악 연주자의 창조적 역할에 집중하기 시작했다.[5] 최근에는 상호 문화 교류와 협업 창작을 주제로 음악학자 라오(Nancy Y. Rao)는 아시아 작곡가와 연주자 간의 교류에서의 연주자의 살아있는 감수성(sensibility)와 주체성(subjectivity)를 거론한 바 있다.[6] 이들의 논의는 현대음악계에서 동아시아의 오랜시간 향유되고 축적되어온 전통 유산과 문화가 제공하는 독특한 음악 가능성을 보여준다.

---

2) 손민경, "김도연 대면 인터뷰," 2023년 3월 31일; "김도연 서면 인터뷰," 2023년 3월 28일. 그 외에도 본 연구는 두 차례 이상 뉴욕 현장 공연 관람(2023년 6월 29일, 2024년 5월 15일)이 반영되었으며, 공연 이후의 대화(2023년 6월 29일, 30일)를 통해 그의 음악 세계를 이해하는, 참여연구관찰이 진행되었음을 밝힌다.

3) Yayoi Uno Everett, "Intercultural Synthesis in Postwar Western Art Music," in *Locating East Asia in Western Art Music,* Yayoi Uno Everett and Frederick Lau, eds., (CT: Wesleyan University Press, 2004), 1-21.

4) 우츠 (Christian Utz)는 1980년대부터 전통악기 연주자들이 작곡가와 협력하는 경향이 강해졌다고 언급하며, 그 대표적인 예로 일본의 쇼 전통악기 연주자 마유미 미야타를 들었다. 2000년대 이후에는 앙상블 단위로 전통악기 연주자들이 서양 작곡가와 협력하는 현상이 나타났는데, 그 예로 본스(Joël Bons)의 아틀라스 앙상블(Atlas Ensemble), 바그와티(Sandeep Bhagwati)의 엑스트라타(ɛkstɒaktə) 앙상블 (중국, 독일, 인도, 한국, 불가리아, 시리아, 미국의 음악가가 참여), 정일련의 베를린 아시안 아트 앙상블(Asian Art Ensemble) 등을 꼽을 수 있다. Christian Utz, *Musical Composition in the Context of Globalization: New Perspectives on Music History in the 20th and 21st Century* (Bielefeld: transcript Verlag, 2021), 146.

5) Toru Momii, "Music Analysis and the Politics of Knowledge Production: Interculturality in the Music of Honjoh Hidejirō, Miyata Mayumi, and Mitski," (Ph. D. Diss., Columbia University, 2021).

6) Nancy Yunhwa Rao, "Materiality of Sonic Imagery: On Analysis of Contemporary Chinese Compositions," *Music Theory Spectrum* 45/1 (2023), 151-155.

하지만, 경계를 넘나드는 오늘날의 빠르게 진화하는 글로벌 시대 문화 풍경에서 즉, '지금, 여기' 일어나는 구체적 의미로서 전통의 개념이 상대적으로 과거의 역사적 문화 유산의 테두리 안에 있는 것은 아닌가 하는 의문이 제기된다.[7] 사전적으로 '전통'은 "어떤 집단이나 공동체에서 지난 시대에부터 전승된 양식, 관습, 행동" 등을 의미하지만, 오늘날 전통악기와 전통음악 연주자들의 국경과 장르의 제한을 넘은 다양한 시도들에도 불구하고, 여전히 전통의 고정된 의미로 사용될 경우, 전통은 현대와 다른 옛것, 박물관과 같은 성역처럼 여겨져 대중과의 유리된 결과를 초래할 수 있다.

특히 해외에서 이주한 음악가들이 경험하는 전통의 변화, 그들이 속한 다른 문화적 맥락과의 긴장, 그리고 전통의 재구성 과정에서의 '이동'과 '공간의 유동성'에 대한 논의는 상대적으로 부족하다. 초국가의 흐름에서 자국에서 타국로 이동하는 주체와 타지역에서 소통되고 있는 전통은 무엇인가? 이는 문화적 자아와 타자가 역동적으로 결합하여 지역과 문화의 경계를 넘어 확장하는 현시대의 흐름 속에서의 전통의 재정의가 요청된다.

특히, 전통음악과 악기가 '한국적'이거나 역사적으로 과거의 문화유산이나 국가적 맥락에 관계해 있을 거란 선험적 인식과 관념은 김도연의 음악세계와 정면으로 대립된다. 필자는 김도연의 작업과 활동을 수년간 관찰한 결과, 패러다임적 전환이 필요하다고 주장하며, 그녀의 음악에 대한 깊은 이해를 위해 "탈영토화"(deterritorialization)의 개념을 제안한다. 그녀의 작업은 (수 천년에 이르는) 자국의 전통과 지역문화가 외국의 맥락에서 다른 문화와

7) 김민정 또한 전통을 현재화한 윤이상과 이날치의 창작원리를 현대 예술문화 속 동시대 청중과 소통하는 전통에 대해 과거의 것을 보존하고 이어나가는 전통이 아니라 오히려 가장 날카로운 비판 정신으로서 바라본다. 그는 두 아티스트의 현대화한 전통을 철학자 메를로퐁티의 신체론에 기반한 초반성의 개념으로 심도있는 해석을 보여주었다. (김민정, "현상학적 신체론을 통한 전통의 재정의 : 윤이상의《예악》, 이날치《범 내려온다》를 중심으로,"『미학』 90/3 (2024), 1-4.) 그렇지만 한국의 것이 재창조되어 글로벌 청중과 소통하는 전통의 국제화 외에도, 해외에서 역으로 찾고 있는 한국 고유의 전통음악과 판소리, 민요 등 오리지널한 전통의 경우에도 '전통의 현대화' 논의에 적용될 수 있는지의 추가적인 논의가 필요해보인다. 즉, 과거의 문화유산과 전통 또한 동시대 해외 관객과의 적극적으로 소통되고 있는 차원에서 '전통' 자체의 동시대적 확산과 창조성에 대한 논의다.

만나 연결과 분리의 긴장관계 속에서 역동적 상호작용으로 먼 이국의 땅까지 탈주하고 증식해나가는 21세기 문화 현상을 반영하기 때문이다.

따라서 본 논문은 탈영토화 개념을 통해 김도연의 음악에서 전통 요소들이 타 지역과 어떤 문화들과 만나 새로운 소리를 만들어내는지, 그의 퍼포먼스가 어떤 정체성을 구현하고 있는지를 탐색하고자 한다. 이를 위해 탈영토화의 개념과 음악적 적용을 살펴보고, 21세기 해외 거주 한국 전통음악인의 배경과 현황을 논의한 뒤, 김도연의 음악세계와 글로벌 여정을 살펴본 후, 구체적인 케이스인 《존재》를 분석하여 퍼포먼스의 현대음악적 실험성과 미적 중요성을 논의할 것이다.[8] 이러한 탐구는 기존의 교차 문화 영역이 부각되어왔던 기존의 평가를 비판적으로 고찰하고, 작품 내 음악적 움직임을 검토하여 전통의 경계가 해소되고 예술적 의의가 새롭게 조명되는 과정을 모색하는 데에 지향점을 둘 것이다.

Ⅱ. 탈영토화 미학과 해외 거주 전통악기 연주자

1. 논의의 출발: 탈영토화 (Deterritorialization) 미학

'탈영토(脫領土)화'는 본래 영토에서 벗어나는 것이라는 사전적인 의미를 지닌다. 영토화란 원래 자신에게 속하지 않았던 것을 자신의 영토로 만드는 과정이며, 탈영토화는 자신이 영토로 삼고 있던 곳을 떠나는 행위다. 하지만 탈영토화는 단순히 기존 영토에서 벗어나는 것이 아니라, 그 영토를 벗어나게 만드는 동적이고 생산적인 움직임을 내포한다. 이 과정은 새로운 영토를 창출하는 재영토화로 이어지며, 영토가 아닌 곳을 새로운 영토로

8) 이 분석은 가야금 전통의 창작곡 역사에서 연구 대상을 살펴보려는 것이 아니라, 전통(악기 및 음악)과 서양 및 현대음악의 접점에서 김도연의 전략을 살펴보려는 목적임을 서두에 미리 밝힌다.

삼는다. 프랑스 철학자 들뢰즈(Gilles Deleuze, 1925-1995)와 가타리(Félix Guattari, 1930-1992)는 저술 『천개의 고원』(*A Thousand Plateaus*)에서 이 개념을 철학적 용어로 집대성하며, 탈영토화와 재영토화가 분리될 수 없다고 주장한다. 그들은 모든 체계가 탈영토화의 벡터를 내포하고 있다고 보고, 이 벡터가 끊임없이 움직이고 변화하는 과정을 통해 새로운 질서를 형성한다고 말한다.[9)]

탈영토화는 식물에서 '리좀'의 개념에 뿌리를 두고 있다. 리좀은 땅속에서 영토로 삼고 있는 곳을 떠나 부단히 증식하는 상태를 뜻하며, 생강이나 연근과 같은 땅속식물이 다른 뿌리와 연결되거나 분리되면서 수평적으로 뻗어나가는 특징을 지닌다. 이는 나무처럼 수직적 질서를 이루는 뿌리-줄기 구조와는 다른, 분리되거나 연결되며 끊임없이 갈라지는 구조적 특징을 가진다. 즉, 리좀은 점과 위치의 계층을 중심으로 구성되는 고정된 질서가 아니라, '선'으로 구성된 다중성이며, 기존의 구조를 대체하는 일련의 '고원'을 생성하는 과정이다. 들뢰즈는 "… 리좀의 어떤 지점이든 다른 어떤 것과 연결될 수 있고, 연결되어야 한다"[10)] 고 주장하면서, 탈영토화의 핵심은 끊임없이 어느 모양으로든 갈라지고 합쳐지며 마디를 만들고 뻗어 나가는 연결망에 있음을 강조했다. 그는 이를 통해 '새로운 생각의 길"을 창출하는 역동적인 과정을 제시했다.

나아가 탈영토화의 과정은 역설적으로 영토성을 내포하고 있다. 고향을 떠날 때야 비로소 고향의 개념이 존재하게 되듯, 탈영토화 또한 기존 지역을 떠났을 때, 영토성의 개념이 비로소 존재하게 되는 것이다. 따라서 탈영토화는 고정된 관계들을 해체하고 자유롭게 만드는 과정에서 영토성의 개념을 만들어가는 과정이라 볼 수 있다. 들뢰즈와 가타리는 "고원은 항상 시작도

---

9) Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus Capitalism and Schizophrenia,* trans. Brian Massumi (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987), 509.

10) Gilles Deleuze and Félix Guattari, "Introduction," in *A Thousand Plateaus Capitalism and Schizophrenia,* 7.

아닌, 끝도 아닌 중간에 있다"고 설명하며, 탈영토화의 끝없는 흐름과 이동성을 강조했다.[11] 이는 탈영토화가 자신을 비우고 영토로부터 가장 심각한 먼 곳으로 나아가면서, 다양한 것들과 교차되고 접속되었을 때 아이러니하게도 그 과정에서 영토의 고유한 차원을 드러내는 의미를 함축한다.

탈영토화는 단순한 개념적 차원을 넘어 물리적, 문화적, 철학적 차원에서 동시에 발생하는 복잡한 과정이다. 들뢰즈와 가타리는 탈영토화를 "주체와 객체의 관계를 넘어서, 그 관계의 한계를 넘는 운동"으로 정의하며, 이 운동이 주체와 객체의 관계를 변형시키는 과정을 강조했다.[12] 그들은 지각이 더 이상 고정된 한계를 가지지 않고, 그 한계 내에서 새로운 관계들을 맺는 방식으로 나타난다고 설명한다.[13] 이는 탈영토화가 단순히 기존의 질서를 해체하는 것이 아니라, 고정된 관계들을 자유롭게 하는 것이며, 그 과정에서 새로운 조직화와 질서를 노정함을 시사한다. 즉, 기존의 시공의 관행을 부정한다고 해서 뿌리를 완전히 소멸시키는 것이 아니라, 오히려 이러한 부정성이 기존 영토에서의 이주로 인해 새로운 지리적 영역으로 문화적 차원을 여는 긍정성으로 작용하는 것이라 할 수 있다.

전통에 대한 탈영토화는 '반성적 인식'에서 출발한다. "개인이 가장 심각한 비인격화 작용의 결과로 자신을 스며드는 다양성에 마음을 열 때 그 사람은 자신의 진정한 고유명을 얻는다"는 관점은, 다양한 타문화와의 교섭을 통해 기존의 고정된 정체성을 벗어나 새로운 자아를 성립시킬 수 있다는 가능성을 열어준다. 이는 단순히 자문화와 타문화의 대립을 넘어서, 다양한 문화적 이질성의 연결을 의미한다. 탈영토화는 이질적인 요소들이 상호작용하는 과정에서 불협화음적 조화를 창출하며, 자문화와 타문화는 엄격히 대립하는 것이 아니라, 오히려 유동적이고 변형가능한 관계로 존재하게 되는 것이다. 들뢰즈와 가타리는 이를 '고원'의 개념으로 설명하며, 표면적

11) Deleuze and Guattari, *A Thousand Plateaus Capitalism and Schizophrenia*, 21.
12) Deleuze and Guattari, 위의 글. 282.
13) Deleuze and Guattari, 위의 글, 282.

으로 드러나는 뿌리줄기 아래에서 다중성이 서로 연결되어 또 다른 뿌리줄기를 형성하거나 확장해나가는 방식을 제시한다.[14] 이를 통해 이질적인 요소(heterogenous elements)간의 상당한 소통 가능성(considerable communicality)[15]을 강조한다.

더 나아가 이들은 탈영토화가 단순히 새로운 문화를 창출하는 것 외에도 정치적인 함의도 지닌다고 주장했다. 그들은 "리좀이 기호적 사슬, 권력 조직, 예술, 과학, 사회적 투쟁과 관련된 상황 사이에 끊임없이 연결을 구축한다"[16]고 논했다. 이는 탈영토화가 리좀과 마찬가지로 본래의 영토를 떠나 기존의 사회적, 문화적, 정치적 관행이 전통적 맥락에서 이주하거나 분리되는 과정에서 예술의 영역까지 영향력이 미치고 있음을 암시한다.[17]

그렇다면 탈영토화의 미학적 개념을 음악에 왜 불러와야 하는가? 기존의 동아시아 현대음악 연구가 포스트콜로니얼리즘의 권력 역학 속에서 동양과 서양, 중심과 주변, 자문화와 타문화의 교차 양상에 주목해 왔다. 이는 서구화 속에서 동아시아의 고유한 전통 문화가 어떻게 창작 세계에 반영되고 예술미학을 창출하는지를 탐구해왔다. 이 연구들은 서구화 과정 속에서 동아시아 고유의 전통 문화가 어떻게 창작 세계에 반영되는지를 밝히려 했지만, 한편으로는 전통 개념이 과거의 유산을 전달하는 관행적 정의에 머무는 한계를 낳았다. 문화와 장르 간의 경계가 유동적으로 변화하는 글로벌화된 현대사회에서 전통은 다양한 문화와의 소통을 통해 확장되고 변화하며,

---

14) Deleuze and Guattari, *A Thousand Plateaus Capitalism and Schizophrenia,* 22.
15) Deleuze and Guattari, 위의 글, 209.
16) Deleuze and Guattari, 위의 글, 7.
17) 실제로 문화이론가 아파두라이(Arjun Appadurai)는 탈영토화에 대해 문화적 상호작용으로 인한 최종적인 단계로서 논하고 있으며, 사람, 아이디어, 예술문화 등이 국경을 넘어 이동하면서 문화적 정체성과 공동체를 끊임없이 재형성하는 글로벌 '민족풍경'의 핵심이라고 설명한다. 이는 전통적이고 지역화된 정체성이 이러한 글로벌화에 의해 지리에 엄격하게 얽매이지 않는 하이브리드, 다원적 문화로 모빌리티하는지를 강조한다. 이러한 것들이 결국 탈영토화로 나아가는 과정이라 논한다. 아르준 아파두라이/차원현·채호석·배개화 역, 『고삐 풀린 현대성』(*Modernity At Large: Cultural Dimensions of Globalization*) (서울: 현실문화연구, 2004), 329.

고정된 시공간적 경계를 뛰어넘는 새로운 방향으로 나아가고 있다. 이에 따라 전통의 새로운 의미와 가능성을 탐구하는 관점이 요구되는데, 이러한 변화되는 현상을 이해하는 데 있어, 탈영토화 개념은 중요한 실마리를 제공한다. 물론 전통이 단지 과거의 고정된 시공간을 넘어선다고 해서, 기존의 전통과 다문화 간 교섭을 넘어서는 것만으로 탈영토화가 성립되는 것은 아니다. 단순히 문화의 이동성을 넘어서 소리의 내적 재료, 창작 양식, 주체자의 미학과 정신 등 훨씬 심도있는 과정들의 탈경계적 과정을 포함하기 때문이다. 더불어 이 개념은 "기존의 사고에 의문을 제기하고 비판하며," "자신의 지형을 넓혀나가며," "새로운 가치의 가능성을 창조"하기 위해 해체와 재편을 거쳐 "탈중심적인 구조를 이뤄내는 것"의 사유를 강조한다. 이는 예술작품에서도 다양한 이질적인 요소들과의 연결접속을 하면서 지속적으로 생성되는 현재진행형으로 작동한다고 할 수 있다.

음악에서 탈영토화는 어떻게 논의되었는가? 들뢰즈와 가타리의 탈영토화 개념은 현대 예술 작품에서 다양한 방식으로 해석되어 왔다.[18] 특히 1960년대 이후 등장한 퍼포먼스 아트, 플럭서스와 같은 예술운동에서 들뢰즈의 이론은 포스트구조주의 철학과 실험적 예술 간의 상호작용을 탐구하는 데 중요한 논의의 틀을 제공했다. 가령, 관객이 예술가의 옷을 자르는 참여적 행위를 통해 예술가와 작품 속 영토화된 권력관계를 해체한 퍼포먼스 요코 오노의 《cut piece》(1964), 바이올린을 들어 올린 후 탁자 위로 강하게 내리침으로써 기존 악기의 아름다운 선율과 음악적 이데올로기를 거부하는 백남준의 《바이올린 독주를 위하여》(1962)가 대표적이다. 이러한

18) 한편 들뢰즈와 가타리의 "리좀" 개념을 서양 예술음악에서의 역사지학적 연구 모델로 제시한 바 있다. 브라함과 에드윈 리는 말러의 교향곡 속에 광동어 노래를 분석하면서, 그간의 말러와 그의 음악에 대한 직선적인 역사학적인 이해에 도전하기 위해 정착적인 방식이 아닌, 유목민적인 방식인 들뢰즈의 리좀 모델의 유용함을 인정했다. Jeremy Barham, "Mahler and the Game of History," in *Rethinking Mahler,* ed. Jeremy Barham (New York: Oxford University Press, 2017), 346; Edwin Li, "Border Listening: A Global Hermeneutics of Gustav Mahler and His Music," (Ph. D. Diss., Harvard University, 2022), 46-49.

플럭서스 예술가들은 "영토화된 공간"을 거부하고, 일상적이고 즉흥적인 공간에서 예술을 실현함으로써 탈영토화를 구현했다고 볼 수 있다. 윌머(Stephen Wilmer)와 솔츠(Janae Sholtz)는 플럭서스가 전통적인 예술 형식과 규범에 도전하며 작품의 의미를 고정하지 않는 점에서 들뢰즈의 리좀 개념이 지닌 유목적 속성과 비선형적 확장성과 유사하다고 지적한 바 있다.[19]

한편, 탈영토화 개념은 '지리적 이동'과 관련된 디아스포라 음악 연구에서도 적용되고 있다. 음악 인류학자 케이 카우프만 셸레메이(Kay Kaufman Shelemay)는 들뢰즈와 가타리의 리좀 개념을 불러와 현대 에티오피아의 디아스포라 음악을 분석했다. 그는 음악의 디아스포라적 성격을 리좀의 이질적 요소와 통합적 요소를 갖춘 확산적 성격과 연계하여 해석하며, 음악적 반복과 후렴구(Refrain) 개념을 통해 들뢰즈와 가타리의 이론을 확장했다. 즉, 음악적 반복과 후렴구와 같은 구조는 음악가가 장소와 시간을 표현하며, 이주하고 분열된 공동체의 삶 속에서 끝없이 생성되는 과정을 보여준다.[20] 셸레메이의 연구는 디아스포라 음악가와 커뮤니티 사이에서 리좀적(Rhizomatic) 교차문화 음악 창작의 가치를 밝혔지만, 연구 대상을 바라보는 시선에 있어 서구중심적인 시각의 한계가 있어 이에 대한 비판적 논의가 필요하다. 예를 들어, 해외 한국 디아스포라 전통음악가를 연구한 음악학자 엄혜경은 디아스포라 음악이 단순한 상호문화적 교류를 넘어 포스트모던적 맥락에서 전통과 진본성, 혼종성의 경계를 협상하고 재정의하는 역할을 한다고 주장한다.[21] 이는 전통문화가 시공을 이동하며 외래문화와

19) Stephen Wilmer, "After Dada: Fluxus as a nomadic art movement," *New Theatre Quarterly* 33/1 (2017), 59-64; Janae Sholtz, "Deleuzian creativity and Fluxus nomadology: Inspiring new futures, new thought," *Evental aesthetics* 7/1 (2018), 102-37.

20) Kay Kaufman Shelemay, "Hearing Geography in Motion: Processes of the Musical Imagination in Diaspora," *Territories and Trajectories: Cultures in Circulation* (2018), 47-67.

21) Hae-kyung Um, *Diasporas and interculturalism in Asian performing arts,* (Abingdon & New York: RoutledgeCurzon, 2005), 1-2.

접촉할 때 발생하는 갈등과 분열의 가능성을 내포하며, 의미의 변형과 재구성을 신중히 고려해야 함을 시사한다. 하지만 위 연구들은 탈영토화 개념이 음악의 형식적/기술적 차원을 넘어서 실제 예술 및 미학적 의미로 어떻게 확장되는지를 보다 심층적으로 논의할 필요가 있다.

최근에는 탈영토화 개념이 시공간적 제약을 넘어 동아시아 현대음악 작곡가들에게도 적용되고 있다. 존 터너(John W. Turner) 는 탈영토화 개념을 기반으로 윤이상의 첼로 독주를 위한 《활주》(Glissées pour violoncelle seul, 1970)를 분석하며, 도교 사상에서 영감을 받은 융화와해체, 독일식 소나타 사이클, 중심음과 12음기법, 한국 전통 시김새와 서양의 고정음 개념, 한국 전통악기와 서양 첼로 음색, 한국 장단과 12음 산문 리듬의 다섯 가지 대립적 요소를 통해 문화적 혼성성을 탐구했다.[22] 또한, 쉬안 허(Xuan He)는 들뢰즈의 리좀 개념을 바탕으로 중국계 미국 현대음악 작곡가 레이 량(Lei Liang)의 트랜스문화적 사운드스케이프와 음악의 시공간성을 분석했다.[23] 그는 "재통합(Remerger)에서 리좀으로"라는 주제로 레이 량의 작곡 전략을 그의 스승 추웬청의 "재통합" 이론과 비교하며 현대 테크놀로지와 매체를 통해 음악의 영토성을 재맥락화하는 시도를 보였다.

위의 연구들은 탈영토화가 단순한 이론적 개념에 머물지 않고, 현대 예술음악의 실제적인 진화 과정을 이해하는 데 중요한 단서를 제공한다. 이를 통해 전통적 관행을 초월하고, 현대 예술가의 작품에서 다양하고 이질적인 요소를 통합하는 탈중심적(decentralized) 접근 방식을 탐색할 수 있었던 것이다. 하지만 21세기 음악 환경에서 국가적·문화적 경계를 초월한 역동적 변화 속에서, 동시대 음악 문화의 구체적 양상과 퍼포먼스 전략, 창조적 정신이 어떻게 반영되는지에 대한 것은 논의의 여지를 남겼다.

---

22) John W. Turner, "Performing Cultural Hybridity in Isang Yun's *Glissées pour violoncelle seul* (1970)," *Music Theory Online* 25/2 (2019).

23) Xuan He, "From Remerger to Rhizome: Interpreting the Transcultural Soundscape and Musical Spatio-temporality in Lei Liang's Music," AMS-Midwest and Midwest SEM Joint Meeting, April 13-14, 2024.

2. 해외 거주 전통악기 연주자에 대한 이해

일찍이 한국 전통음악 연주자들은 국내에서 정통 음악교육을 받고 대학을 나온 이후 한국 전통음악의 발전과 보급을 위해 '국내'에서 전문악단이나 솔로 연주자로서 전통음악 공연을 하거나, 교육자로서 활동하는 경우가 대부분이었다. 이는 개인의 요인 뿐만 아니라 사회적 변화와 국악의 전통 보존 및 전승, 문화 정책 및 지원에 대한 국가, 정치, 제도적 영향이 작용했을 것이다. 물론 2000년대 이후 국악의 세계화 모토 등 글로벌 시대의 흐름으로 문화 교류가 활발해지면서 한국 전통음악 연주자들이 서양음악 작곡가와 협업하거나[24] 해외에서 활동하는 기회가 많아졌지만,[25] 대부분의 경우 단기 행사나 계기성 프로젝트 차원의 파견이었다.[26] 그렇지만 해외에 거주하는 한국 전통음악인들은 해외를 주거지로 삼아 음악 활동을 한다는 점에서 차별화된다. 이러한 양상에 대해 일부 학자들은 이들을 현대적 정의의 디아스포라 국악인으로 칭하기도 한다.[27] 전통악기 연주자들은 해외, 주로 서구권 국가에서 현지의 다양한 문화적 영향을 받아 여러 연주 양상을 보여주고 있으며, 이들은 전통음악을 통해 자신의 민족적 정체성을 탐색하거나, 전통과는 다른 음악을 통해 악기의 현대적 가능성을 모색하기도 한다. 민족음악학자 성초롱은 해외 전통음악가들이 전통음악을 찾는 현상을 '민족 정체성 보존'의 관점에서 해석하며, 영국 런던의 한국 디아스포라 음악을 사례로 들어 한국 전통음악이 한인 커뮤니티의 사회적 응집성을

24) Mingyeong Son, "Western Composers' Encounter with Korean Traditional Music," (Ph. D. Diss., Seoul National University. 2021), 39-46.

25) 김희선, "국악의 세계화-2000년대 해외공연사례를 중심으로," 『공연문화연구』 27 (2013), 357-400.

26) 한국춤문화자료원 편, 『국악문화산업 국제교류 및 해외진출 지원방안 전략수립 기초연구 보고서』 (서울: 전통공연예술진흥재단, 2023). 최근 국악진흥법이 2024년 7월 26일 시행되면서 국악 및 국악문화산업의 국제협력 및 해외진출 지원이 이전보다 강화될 가능성이 크다.

27) 본 연구에서 연구 대상인 해외 거주 전통악기 연주자들은 한편으로는 현대적 정의의 '디아스포라'를 지칭하기도 한다. 하지만 '디아스포라' 정의는 광범위하며, 견해에 따라 다른 의미로 받아들일 수도 있기에 본 글에서는 '해외 거주'라 표현했다.

강화하고 정체성을 확립하는 데에 중요한 역할을 한다고 주장한다.[28] 반면, 독일 베를린에 거주하는 가야금 연주자 성유진은 전통악기를 현대 음악 문화 공간에서 소통하며, 악기의 색다른 소리를 모색하는데, 특히 창작과 연주의 유연한 경계를 넘나드는 '즉흥음악'을 강조한다.[29] 그는 이 음악이 전통을 대립하기보다는 가야금의 고유하고 표현적인 특성을 존중하면서 새로운 음향을 보여주는 등 보완적으로 작용한다고 설명한다.

한국 전통음악인들이 외국에 거주하며 활동하는 이유는 개인적 및 사회적 요인으로 분석할 수 있다. 해외 거주는 이들에게 국내에서의 제한된 활동에서 벗어나 음악과 문화의 시야를 넓히고, 새로운 경험과 인사이트를 제공하는 기회를 제공한다. 특히, 이들이 외국에 거주하는 주된 목적은 기존의 익숙했던 삶의 터전을 벗어나 낯선 환경에서의 전통문화의 확장 가능성 모색, 글로벌 청중들과 소통하는 전통에 대한 갈망과, 전통음악과 현대 동시대 음악 간의 다양한 가능성을 모색하고 실험하기 위함일 것이다. 특히 독일에서의 현대음악의 정신과 뉴아방가르드적 음악 환경과 미국(특히 뉴욕)에서의 다문화적이고 실험 음악적 환경은 국악인들이 전통음악에서 발견할 수 없는 신선하다고 느낄만한 충분한 풍토를 마련했다. 뉴욕은 한국 이민자들과 한국계 미국인들이 40년 이상의 역사를 지닌 큰 커뮤니티를 형성하고 있는 곳이다.[30] 이곳은 전통음악이 이민자 사회와 연결되면서 문화적 뿌리를 찾을 수 있는 공간을 제공한다는 점에서 중요한 의미를 갖는다. 비록 오늘날 많은 전통음악 연주자들이 국악 외의 다양한 장르에서 활동하고 있지만, 이민자들이 타국에 거주하면서도 전통음악에 대한 깊은 관심을 지속해왔다. 또한 뉴욕은 현대음악계의 거장인 존 케이지(John Cage, 1912-

28) Cholong Sung, "The music and culture of the Korean diaspora In London," (Ph. D. Diss., SOAS University of London, 2021), Introduction.
29) Simon Rose and Youjin Sung, "FROM SOUTH KOREA TO BERLIN," in *Relational Improvisation: Music, Dance and Contemporary Art,* Simon Rose ed., (New York: Routledge, 2024), 148-159.
30) Ju-Yong Ha, "I'm a New Yorker: Localization, Globalization, and Korean Community Arts in New York City," *The World of Music* 11/1 (2022), 63-86.

1992), 스티브 라이히(Steve Reich, 1936-), 존 존(John Zorn, 1953-) 등의 영향을 받은 다운타운 음악과 실험음악의 중심지로, 전통음악 연주자들에게도 중요한 창작의 무대가 된다. 더불어 세계적인 공연장과 대학들이 밀집해있어, 이곳은 커리어 확장과 네트워킹에 중요한 장소이기도 하다. 이러한 배경은 한국 전통음악인들이 동시대 현대음악을 접할 수 있는 좋은 기회가 되었고, 특히나 한국 전통음악 연주자가 고국이 아닌 외국의 현대음악 환경에서 한국 악기 고유의 음향세계와 엮었을 때, 나타날 수 있는 다양한 가능성을 현지 음악인들과 가까이에서 소통하는 계기가 되어 그들의 음악적 상상력을 자극하기도 했다.

이러한 해외 거주 한국 전통음악인들의 공연에서는 전통을 국제적으로 공유함에 따라 그 양상에 대한 논의도 점차 진전되고 있었다. 이렇게 현대음악계에서 해외 거주 한국 전통음악인의 위치는 여러 비평에서 읽을 수 있다. 하주용은 미국 뉴욕에 거주하는 한인 디아스포라 국악인들이 글로벌 무대에서 전통의 지역화(localization), 초문화성(transculturality), 상호문화성(interculturality)을 통해 예술적 가치를 창출하며, 한국 문화의 존재감을 강화하고 새로운 활기찬 사운드스케이프 형성에 기여해왔다고 주장한다.[31] 뉴욕이라는 곳이 다양한 문화권의 음악의 특수성을 인정하면서도 현대적인 실험성을 극대화할 수 있는 곳으로, 이는 글로벌 시대 음악문화의 트렌드 형성에 영향을 미칠 것이라 생각된다. 스탄옉(Jason Stanyek)은 디아스포라적인 경험이 이들이 창조하는 즉흥음악에서의 상호문화적가치를 재창조함을 술회한다.[32] 또 다른 시각도 있는데, 이러한 해외 거주 한국 전통음악인 음악은 "신민족주의"로 이끌고 있다는 비판이 있으며, "정부 기금으로 해외 나가는 또다른 프로파간다," 이들의 작품에서 표방한 '한국성'이 과연 진정한 전통을 가지고 있는지의 문제가 제기되어왔다.[33] 이러한 첨예한

31) Ju-Yong Ha, "I'm a New Yorker," 63-86.
32) Jason Stanyek, "Diasporic improvisation and the articulation of intercultural music," (Ph. D. Diss., University of California, San Diego, 2004).
33) 라예송, "국악세계화 담론의 흐름과 전망," 『한국음악사학보』 63 (2019), 39-54; 음악학자

대립은, 전통음악의 이주와 트랜스네셔널적 변용에 있어 여전히 전통의 국제 문화 공간에서의 공존에 대한 찬반 논란이 존재함을 시사한다.

이처럼 해외 거주 한국 전통음악인은 대개 한국에서 태어나 전통 국악을 전문적으로 교육받은 후, 오랜 기간 동안 해외에서 거주하며 활동하는 음악인들을 말한다. 이들 중 일부는 서구권으로 유학을 가서, 컨서바토리와 같은 전문 음악 교육 기관에서 서양 음악의 모더니즘을 기반으로 한 다양한 현대 예술음악을 습득하며 개인의 음악적 스펙트럼을 확장하기도 한다. 이러한 음악인들은 전통음악의 기초 위에 서양 음악의 영향을 결합시켜 독창적인 음악세계를 구축하고 있으며, 해외에서 활발히 활동하는 음악인들도 넓은 의미에서 이 그룹에 포함될 수 있다(예를 들어, 김진희(미국), 가민(미국), 여수연(미국), 김도연(미국), 김현채(미국), 김유나(미국), 유홍(독일), 성유진(독일), 김혜림(영국) 등이 있다). 이들을 묶어주는 주요 공통점은 한국 전통음악을 토대로 서양의 여러 음악 장르를 마주하며 자라와 국악의 현대적 가능성과 세계 문화 소통의 실천성을 모색해 왔다는 점이다. 또한 서양 현대음악가와 협업과 개인 창작활동을 통해 악기의 다양한 주법과 사운드를 개발해 온 점에서 비슷하다. 이들의 해외활동은 2000년대부터 본격적으로 시작했는데, 이제는 글로벌 시대 전지구화의 흐름으로 전세계의 주목을 받고 있다. 여기에는 선구자 김진희가 1세대 디아스포라 국악인으로서 큰 역할을 했다. 한국 출신의 여성 거문고 연주자로서 일찍이 미국의 웨슬리언 대학교(Wesleyan University) 교수로 재직하고 있는 김진희는 1980년대 당시 한국 전통음악계에 내재한 남성중심사회와 정통중심주의, 그리고 음대에서의 서구중심적인 제도와 정치 등을 경험한 뒤 국악의 새로운 돌파구를 찾고자 개척자로서 미국으로 유학을 떠났다. 미국 밀스대학(Mills College)에서 전자음악과 작곡을 공부하고, 케이지(John Cage), 해리슨

이규환(Gui Hwan Lee)은 2023년 미국 덴버에서 열린 미국음악학회 연례회의에서 국악인들의 해외 활동과 현대음악과의 협업에 대해 정부 기금 지원과 그 정치적 연계성에 대해 비판적인 시각으로 논의한 바 있다.

(Lou Harrison, 1917-2003), 로젠붐(David Rossenbom, 1947-), 라일리(Terry Riley, 1935-) 등과 교류를 하고, 크로노스 현악사중주단, 링컨센터 실내악단, 미국작곡가 오케스트라 등 유수 현대음악 오케스트라들과 협연했다. 미국예술가상(2022)과 구겐하임 펠로십 음악작곡상을 수상하고 40년 이상 미국을 중심으로 유럽, 캐나다, 남미, 아시아, 러시아, 오스트리아 등 50여 개 국에서 낯선 문화와 한국음악의 만남을 구축해왔다. 이에 디아스포라 국악인들에게 '김진희'는 일종의 롤 모델로 자리잡고 있다.

이러한 정황을 보면, 해외 거주 한국 전통음악인들에게는 자신의 삶과 문화적 이주 배경과 실제 음악세계와 음악관의 차원에서 탈영토화가 중요한 키워드로 작동하고 있음을 알 수 있다. 그렇다면 해외 거주 국악인들이 보이는 음악적 특성과 문화적 정체성은 어떤 것일까? 이 문제는 김도연의 음악관과 퍼포먼스 케이스를 통해 조명해볼 수 있을 것이다.

Ⅲ. 김도연의 《존재》(2023): 전통악기에 도구와 신체적 행위 등 비일상적인 연주법 결합으로 전통의 '판' 넓히기

1. 김도연의 음악 여정

뉴욕 거점 가야금 연주자이자 작곡가인 김도연은 한국 전통악기로 정통국악 뿐만 아니라 크로스오버 즉흥음악, 프리뮤직, 실험적 아방가르드, 재즈 등의 음악의 장르와 문화적 경계를 유연하게 활보할 정도로 탈영토화와 긴밀한 배경을 지니고 있다. 미국과 유럽의 재즈의 권위 있는 잡지 『다운비트』(*Downbeat*)에서 김도연의 가야금 연주에 대해 "악기의 기원에 대한 깊은 이해를 토대로 한 혁신가"라 할 정도로 그녀의 음악을 주목한다.[34] 재즈

34) James Hale, "Critics' Comments on Jim Snidero Project-K," *DownBeat Magazine* 87/3 (2020), 49.

피아니스트이자 현대음악 작곡가인 모린(Chase Morrin)과 협업으로 작곡한 《크록》(Croak, 2017)은 가야금과 재즈 피아노의 리드미컬한 교류와 그루브를 표현하면서 이질적인 음색의 가야금 즉흥음악이 재즈와 이질감 없이 버무려지는 모습을 들려주었다.[35] 이 음악은 2018년 한국대중음악상 크로스오버에 부분에 노미네이트 되기도 했으며, 이후 즉흥음악 듀오 《가피》(GaPi, 2017) 앨범으로도 발매되었다. 또한 실험즉흥음악계에서 명망이 높은 연주자 모리스(Joe Morris)와 협업하여 출시한 앨범 《대우주》(Macrocosm, 2018)에서는 아방가르드 색채가 담긴 가야금 주법의 다양한 가능성을 보여주기도 했다.

김도연의 음악적 배경을 살펴보면, 그는 삶의 터전의 이동뿐만 아니라 음악의 장르와 문화적 경계가 지속적으로 확장되고 있었다. 그는 한국에서 11살 때 가야금을 처음 시작하였고, 국립국악고를 거쳐, 2014년 서울대학교 국악과를 졸업하였다(이지영 교수 사사). 이후 전통음악의 세계적 가능성을 실험하고자 미국으로 건너가 뉴잉글랜드음악원(New England Conservatory)에서 즉흥음악과 석사 및 전문연주자 과정을 밟으면서 협업 창작과 즉흥음악 연주 기량을 키워왔다. 한국에서 정통 한국음악을 전공한 연주자가 미국 뉴잉글랜드음악원 석사로 입학한 경우는 그녀가 최초라 할 수 있다. 졸업 이후(2022년) 버클리 음대에서 글로벌 재즈 석사과정을 밟으며 즉흥음악과 미국의 재즈를 연마하며 현대 국악의 새 '판'을 짜 나갔다.[36] 현재 미국 뉴욕을 주 거점으로 아시아, 미국 유럽, 남아메리카 등 연주 활동을 왕성히 하는 30대의 젊은 아티스트인 그는 가야금의 새로운 소리를 발굴을 위해 부단히 노력하고 있다. 이렇게 김도연은 지리적으로 이주했을 뿐만 아니라

35) 손민경, "미국 현대음악 속 국악 연주자의 협업 음악 연구: 가민-로텐베르크 (Ned Rothenberg), 김도연-모린 (Chase Morrin) 을 중심으로," 『이화음악논집』 27/4 (2023), 165-209.

36) 다른 인터뷰에서도 김도연은 "박물관에 갖힌 전통이 아닌, 현 시대를 담고 있는 전통, 살아있는 오늘의 전통을 만들고 싶다"고 밝힌 바 있다. 원일, "[원일의 여시아문 - 이도공간] 가야금연주자 김도연," 국악방송, 2021년 2월 21일 https://www.youtube.com/watch?v=HY0afEtBJPI [2025. 3. 1. 접속].

전통악기 하나로 문화적 음악적 경계를 지속적으로 확장하면서 많은 이들의 주목을 받고 있다.

2. 《존재》(2023) 분석

2023년 6월 29일 뉴욕 룰렛에서 공연된 《존재》는 김도연이 앙상블 리더[37] 데뷔한 무대로, 2023-2024 반 데르(Van Der) 펠로우쉽의 위촉을 받아 제작되었다.[38] 이 공연은 "나의 음악 여정"을 주제로 다양한 예술 장르가 복합적으로 결합된 작품으로, 현장 관객들과 런던재즈 비평가로부터 호평을 받았다.[39] 김도연은 주 전공인 가야금(산조, 솔로 및 즉그룹 즉흥 뿐만 아니라 보컬과 타악(좌고), 그리고 어린 시절 배운 한국무용 (승무)까지 총망라하여 한국에서의 성장기부터 현재 미국에서의 활동까지 한 편의 예술적 자서전으로 풀어냈다.

공연 프로그램은 휴식 없이 6부로 구성되었으며, 그의 한국-미국 이주 과정과 음악적 여정을 시간순으로 담고 있다. 프로그램은 1) 웰컴송 2) 승무 3) 김죽파류 산조(12현 가야금) 4) 솔로 즉흥 (12현 가야금) 5) 그룹 즉흥 (25현 가야금) 6) 김도연 작곡 《The Beat of Distant Thunder》(2023)로 이루어졌다. 이 공연은 6세기 가야금이 21세기 미국 현대음악과 어우러지는 모습을 통해, 전통음악에서 서양음악과 현대 실험 즉흥음악으로 확장된 김도연의 음악적 여정을 보여준다. 또한 음악뿐만 아니라 미디어, 무용,

37) 앙상블 단원은 다음과 같다. 타악: 타케이시(Satoshi Takeishi), 후지와라(Tomas Fujiwara), 베이스: 로페즈(Brandon Lopez), 색소폰: 우에사카(Yuma Uesaka), 레옹(David Leon), 플룻: 콕스(Laura Cocks).

38) 필자는 분석을 위해 공연 현장 관람과 이 공연이 녹화된 다음의 영상을 참고하였다. DoYeon Kim (2023), "Existence," Roulette Intermedium, June 29, https://www.youtube.com/watch?v=qUYdwvUuY_4 [2025. 2. 1. 접속].

39) Morgan Enos, "Mondays with Morgan: Gayageum virtuoso DoYeon Kim in NYC debut as leader," *London jazz news* (July 3, 2023). https://londonjazznews.com/2023/07/03/mondays-with-morgan-gayageum-virtuoso-doyeon-kim-in-nyc-debut-as-leader/ [2025. 2. 1. 접속].

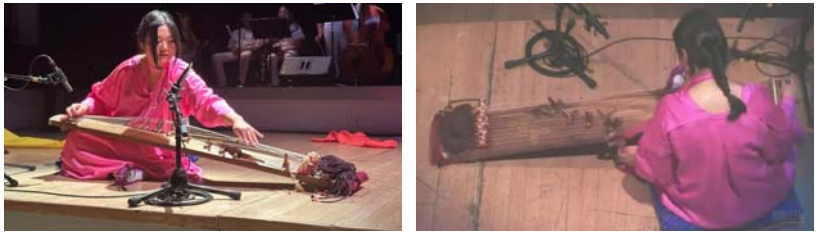
타악, 보컬이 융합된 다원예술적 접근을 통해 장르의 탈경계적 이주와 문화의 횡단국가적(transnational) 확장을 반영하며, 디아스포라 예술가로서의 정체성과 미학을 담아냈다.

이 퍼포먼스에 나타나는 탈영토화적인 양상은 세 가지 차원으로 접근할 수 있다. 첫째, 이 작품은 전통 산조의 형식과 문화적 요소를 변용하여 가야금 산조의 현대적 확장이 펼쳐진다. 19세기 초 국악에서 기악 독주곡에 해당하는 산조(散調)는 전통 장단 위에 유려한 선율의 특징을 지니고 다양한 계승자에 의해 "~류파"로 나눠 발전되어 왔다.[40] 그 중 김죽파류 산조는 슬픔과 한(恨)의 정서가 곡 전반에 깔려있고, 가락과 가락 사이로 긴장과 이완이 끊임없이 넘나들며 고도의 테크닉과 절제를 요하는 것이 특징이다. 즉, 가야금의 울림통 위에 미세하고 섬세한 농현들과 그 진행이 등장하며, 절도감 있는 떨림이 주를 이룬다.[41] 김도연은 이 곡을 연주하면서, "가야금 소리가 얼마나 멀리, 그리고 다양한 음색의 스펙트럼으로 확장되는지"를 단계적으로 보여주며, 일종의 점진적인 '일탈'을 표현했다. 그는 산조의 본연의 맛을 살리며 진양조부터 휘모리장단까지 충분히 정통적인 연주를 구사하다가 마무리를 하는 시점부터 점점 원래의 산조 선율과 엇나가는 모습을 취한다. 예를 들어 그는 원래 줄을 튕겨야 할 횟수보다 의도적으로 더 반복적으로 튕기는데, 마지막 튕길 때에는 손톱으로 강하게 주어 약간 중심을 잃은 음을 울리기도, 강박의 자리에 원래의 음량보다 다소 과장되게 표현하기도 한다.

산조 섹션이 미무리가 되어도 그녀는 음을 이어서 즉흥연주를 지속하고, 그녀의 신체- 손가락, 손, 팔 등-의 움직임은 점점 더 과장이 곁들여 거세지고 심지어는 공격적인 제스처를 취한다. 농현에서 떠는 소리를 낼 때 울림의 길이 또한 의도적으로 더 늘려서 떨어주거나 누르는 깊이 또한 더 깊이 누르는데, 이상기류를 감지하게 한다. 그 결과 가야금 소리는 원래의 산조의

40) 한국민족문화대백과사전, "산조," https://encykorea.aks.ac.kr/Article/E0026332 [2025. 2. 15. 접속].
41) 성심온, 『김죽파류 가야금산조』 (광주: 전남대학교출판문화원, 2013), 3-5.

조성과 점차 멀어지고 리듬 또한 더욱 불규칙해진다. 음색적인 층위에서도 가야금 현의 소리 외에도 소음과 타악기적인 소리도 나타나면서 원래의 산조 음율와 상당히 멀어지게 된다. 그녀는 글리산도와 트레몰로를 빠르게 구사하며 열두 현을 하나씩 뜯기 시작한다. 이 과정에서 현을 지탱하는 안족까지 의도적으로 무너뜨리며, 결국 '음정' 자체를 사라지게 만든다. 마지막 남은 안족을 모두 무너뜨린 후, 그녀는 마지막 현을 대하며 팔을 강하게 내치고 손톱으로 뜯어낸다. 이렇게 악기 하나로 부드럽고 섬세한 농현의 떨림에서 극단적인 소음과 강한 타악기적인 소리까지, 카오스적인 음악 퍼포먼스를 창조해 낸다.



〈그림 1〉 가야금 전통 산조 연주(좌)에서 악기의 (안족이 무너진) 파격적인 퍼포먼스(우)까지 (영상 24:57-41:15)

이러한 변화는 연주자가 가야금을 대하는 태도와 정신, 미학관의 전환점(turning point)을 반영한다. 가야금은 그 기원과 발전에 있어서는 여러 가설이 있지만, 『삼국사기』에 의하면, 6세기 경 가실왕 때 중국의 쟁(箏)과 그 외의 문화의 영향을 받아 한국 고유의 특성을 반영한 현악기로 변형되고 발전되었다는 설이 있으며, 역사적으로 궁중의 정악음악과 민속악의 갈래에서 발전해왔다.[42] 원래의 정신적이고 숭고한 역사성이 담긴 악기의 아우라는 좀 더 감각적이고, 육체적이고, 물리적인 접근 방식으로 변이된 것이다.

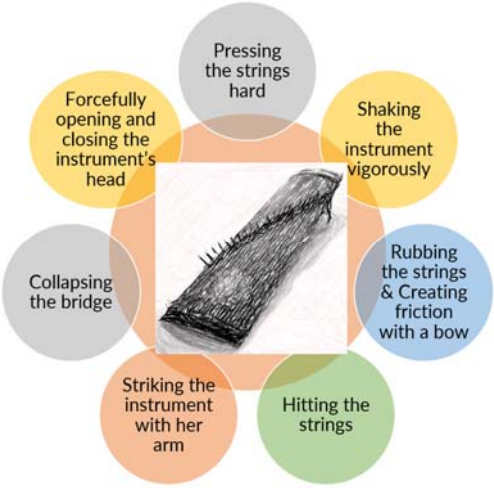
42) 한국민족문화대백과사전, "가야금," https://encykorea.aks.ac.kr/Article/E0000261 [2025. 2. 15. 접속].

프로그램북에서 김도연은 “이 섹션이 한국의 순응주의에서 미국의 개인주의로의 도약을 반영하는 것”이라고 설명한다.[43] 그의 발언에서 한국/미국, 순응/개인의 이분법적 대립이 그다지 공감되지 않을 수 있지만, 이는 그의 이주경험에서 비롯된 드라마틱한 변화와 차이를 표현하려는 의도로 보인다. 이러한 전환은 전통적으로 특정 문화적 맥락에서 사용되던 가야금이 즉흥연주와 비전통적 방식으로 활용되며, 미국 문물의 영향을 받은 파격적인 비관습적인 결과를 드러내는 과정으로 볼 수 있다. 이러한 변화는 김도연이 미국에 온 후 새로운 음악들과 낯선 음향들을 경험하면서, 자신이 이전에 배워온 전통과 규율, 문화, 음악 이디엄(idiom)과의 충돌을 내포한다.

둘째, 김도연은 전통 악기에 외부 도구와 신체적 제스처 등 비전통적 연주 기법을 통합하여 전통의 ‘판’을 넓혔다. 예로부터 전통적인 가야금 연주법은 오른손으로 현을 뜯고 왼손으로 현을 움직여 여음을 변화시키는 방식을 취해왔다.[44] 하지만, 김도연은 왼손 또한 현을 뜯고 튕기면서 연주하는 등 가야금에 비전통적인 주법을 시도하여 멀티톤(multi-tone)을 만들어낸다. 창작국악에서 이미 가야금에 전위적이고 현대적인 기법을 시도한 이들이 있었지만, 김도연은 그것을 넘어 서양악기로 구성된 앙상블 배치 속에서 가야금을 전면으로 내세워 주체적으로 전통과 현대의 경계를 허물고자 했다. 이런 접근은 그간 전통음악에서 멜로디의 선적인 윤곽과 굴곡의 아름다움을 만들어냈던 것에 더 나아가 다성의 (미분)음정들을 실험적인 다층적 공명으로 확장한다. 예를 들어, 그는 두 개 이상의 음을 누를 때에도 일부러 반음간격으로 누르거나, 증/감음정 진행을 만들거나, 클러스터를 형성하여 긴장감과 심상치 않은 분위기를 조성한다. 이러한 불협화음적 진행이 점차 음정 도약과 음역이 더욱 확장되면서 그 사이사이로 미분음정들의 빠르게 짧은 오스티나토 음가들이 빠르게 등장하는데, 이는 관객들이 고조된 불협화음 청취를 경험하게 만든다.

---

43) DoYeon Kim, *Existence* Program book, 2023.
44) 이지영, “가야금연주법의 전통적 계승과 현대적 변화양상,” 『동양음악』 40 (2016), 99.



〈그림 2〉 가야금을 비전통적인 맥락에서 연주하기[45]

이윽고 그룹 즉흥 연주에서 김도연은 (25현) 가야금 연주주법의 A부터 Z까지 거의 모든 물리적 차원과 한계를 탐구한다. 가령, 그녀는 가야금 현 전체를 문지르거나 팔로 치고, 손바닥으로 단단히 누르는 등 비전통적인 기법을 개발하여 소음이 가득한 음향을 만들어 내며, 탈조율적인 실험적인 음향을 창출해 기존 음악적 관습을 거부한다. 게다가 가야금 현을 손바닥으로 댄 채로 울림 없이 마찰시켜 '건조한' 음색의 음만 나오게 만들고, 딱딱한 고무와 같은 음색을 만들기도 한다. 그는 또한 가야금 연주에 일반적으로 사용하지 않았던 금속 막대, 몽고 활, 나무 막대기와 같은 도구를 활용하여 여러 음색의 실험을 지속한다. 예를 들어, 몽고활을 사용하여 가야금 현의 마찰 소리를 내어 거친 소음의 음색을 형성하기도, 금속 막대를 현 사이에 끼워서 현을 빠르게 뜯는 소리를 내기도 한다. 또한 바이올린 활로 빠르게 천천히 가야금의 현들을 긁어 대기도, 현을 문지를 때, 손이 아니라

45) 위 그림은 필자가 2024년 11월 미국 시카고 학회에서 발표한 피피티 자료를 불러온 것이다.

짧은 나무 막대기로 빠르게 표면을 문지르는 소리를 내기도, 철사 막대로 현을 강하게 두드리는 소리를 내기도 한다. 그야말로 가야금 악기에 통상적으로/문화적으로 기대했던 소리를 깨뜨리는 '낯설게 하기'의 과정을 보여준다.

주지할 점은 이러한 그녀의 전통악기의 탈권위적인 접근 방식은 단순히 도구를 사용하여 소리의 변용을 꾀하는 데에 그치지 않았고, 가야금 악기의 기원과 전통음악의 원리의 깊이 있는 리서치와 실제적 이해에 기반을 두고 있다는 점이다. 그는 가야금 악기의 전통 주법에서 출발하여 소리의 이모저모를 탐구하고 새로운 음향을 치열한 현장 경험 속에서 모색하였다.[46] 즉, 전통음악에 영토성을 부여했던 가야금 악기의 여러 주법과 형식, 관행을 해체함으로써 기대했던 소리와 멀어지게 하고, 이를 통해 새로운 입지를 창출하는 탈영토화의 과정을 드러낸 것이다.

게다가 김도연의 실험적 접근 방식은 그가 한국을 떠나 미국에서 겪은 낯선 경험을 토대로 형성된 것이다. 누군가는 그의 해체적인 음악적 제스처를 1970년대 황병기(1936-2018) 이후 가야금 연주자들이 지속적으로 시도해온 방식의 연장선으로 볼 수 있다. 그러나 김도연의 차별점은, 20-30대 젊은 예술가로서 실제 삶과 문화적 터전의 변화 속에서 '나'만의 소리를 찾고자 했다는 점이다. 특히 한국에서 미국으로 이주하며 겪은 환경의 변화와 음악적 정체성의 고민이 그의 작품에 깊이 반영되어 있다. 김도연이 이렇게 가야금을 '도구적'으로 대한 것에 대해 다음과 같이 말한다. "나는 미국에 오면서 12현 가야금을 연주할 때마다 한계와 좌절감을 느꼈다. 그곳에서 나의 모든 좌절이 있었고, 결국 나는 모든 현들을 때릴 수밖에 없었다."[47] 이 진술은 그녀가 한국 전통음악 관행에서의 제약과 한계를 초월하고 가야금이 선험적으로 지녔던 소리의 경계를 넓히려는 의지를 강조한다.

이렇게 악기에 파격적인 제스츄어를 통해 오리지널한 소리를 벗겨내는

46) 이는 그동안 미국에서 한국 전통악기를 연주할 때 소위 '이국적'이고 '동양적인' 소리를 기대해왔던 선입견을 타파하려는 일종의 몸부림을 암시한다.
47) 손민경, "김도연 대면 인터뷰," 2023년 3월 31일.

양상은 일종의 '저항의식'을 드러내는데, 이러한 행위는 1960년대 유럽에서 유행했던 아방가르드 플럭서스(fluxus) 운동의 한 획을 그은 작곡가 존 케이지(John Cage)의 프리페어드 피아노(prepared piano) 발명이나 비디오 아티스트 백남준(1932-2006)의 예술에서 멀쩡한 악기를 때려 부수는 실험적 퍼포먼스를 연상시킨다. 물론 김도연의 음악에서는 제도 예술에 대한 저항이나 현실사회에 대한 정치적인 의식을 직접적으로 표출하지는 않지만, 악기를 둘러싼 사회·문화적인 아우라를 벗겨내는 의식이 백남준의 예술과 매우 닮아있다.

이러한 저항의 모습은 1960년대 말 1970년대 한국 현대음악계에서의 (강석희, 백병동 등) 전위적이고 현대적인 시도와도 연결시킬 수 있다. (한국 서양음악 창작계는 서구 문물의 유입에 따라 한국의 주체적 수용이 중요한 이슈로 떠오른 상황에서) 전통 요소를 모던하고 과장된 몸부림을 직접적으로 전면에 드러내기보다는 작품 내면에 현대적 추상성으로 승화시키는 경향이 있었다. 하지만, 김도연의 작업은 사상적이나 철학적인 사유보다는 가야금 소리 자체의 외연적이고 감각적인 표출 더 집중한다. 즉, 가야금과 전통을 전면에 내세워, 소리와 신체, 몸의 여러 감각을 동원해 해체적으로 표출하는 방식에서 차별화된다.

마지막으로, 김도연은 자신의 목소리를 전통악기 퍼포먼스 위에 활용할 때, 실험적 아방가르드 접근 방식으로 그간 서양의 시선에서 아시아 여성 목소리와 고정관념적으로 연계된 이국주의와 오리엔탈리즘을 해체하여 자신의 목소리와 관련된 젠더성을 탈피한다. 《존재》에서 김도연의 보컬은 중심적인 역할을 하며, 도입 섹션부터 마지막 그룹 즉흥연주까지 융복합적 예술 위에 결합한다. 흔히 목소리는 "정체성을 보여주는 청각적 지문"으로 이해되어 왔으며,[48] 음악학자 라우(Frederick Lau)는 "목소리는 지시 내용에 종속된 소리 전달자 그 이상"이라고 주장한다.[49] 그는 목소리가 "지표나

48) Katherine Meizel, "A powerful voice: Investigating vocality and identity," *Voice and Speech Review* 7/1 (2011), 267-274.

장소, 계급, 성별, 종교, 민족, 정체성의 역할을 하며, 궁극적으로 정치적 의미를 내포한다"고 강조한다.[50] 필자는 김도연의 목소리에서도 직접적인 가사는 없지만, 원래의 앳된 목소리와 상반된 소리를 표출하여 무언의 메시지를 전달한다고 생각한다. 특히, 미국 공연 관객 대부분이 미국인이라는 점을 고려할 때, 그녀는 겉모습(여성, 동양, 아시아, 한국)에서 기대되는 존재론적 연결고리를 해체한다. 김도연의 보컬리티는 서정적인 의미를 전달하기보다는 순수한 소리 자체와 그 소리가 전달하는 음색과 정신, 내면성의 탐색에 초점을 두며, 이를 육체의 극단적인 한계를 넘어서는 듯한 방식으로 소리를 전달한다. 이렇게 그녀는 아시아 여성과 관련된 부드럽고 섬세한 소프라노 음조와 대조되는 사운드를 만들어 통상적인 젠더 규범에 도전한다.

즉, 김도연의 보컬리티는 현대적 사운드와 어우러지는 다양한 목소리 표현을 탐구하여 음정, 볼륨, 음색, 장식, 리듬 등 신체의 모든 범위의 음향적 가능성을 실험한다. 예를 들어, 그룹 즉흥 (영상 51:00-54:23)에서 그는 거칠고 허스키한 저음 테너의 음역대에서 강한 볼륨으로 소리를 먼 곳까지 길게 터뜨리고, 미세한 비브라토를 통해 미분음으로 하강하는 보컬리티를 표현한다. 또한, 비명을 "야-야-야" 지르면서 보컬의 음향을 극대화하여 소음을 만들어내거나, 갑작스럽게 고음을 가성으로 내기도 한다. 이렇게 김도연은 현대적인 사운드와 결합할 수 있는 다양한 인성을 발굴하고, 자연 그대로 몸에서 나올 수 있는 여러 소리들(음고, 음량, 음색, 장식음, 리듬 등)의 변화를 주어 실험적으로 구사한다. 물론 그녀가 표현하는 허스키한 목소리는 벨칸토와는 무관한 억압에 대한 반응으로, 이미 현대음악 작곡가들에 의해 지속적으로 시도되어온 저항의 방식이었다. 예를 들어, 쇤베르크의 표현주의 전통에서 감정과 정신적 고뇌를 극단적으로 표현하는 말하는 듯한 (sprechstimme) 목소리, 베리오의 포스트구조주의의 영향 아래 성악 가사의

49) Frederick Lau, "Voice, Culture, and Ethnicity in Contemporary Chinese Compositions 1," in *Vocal Music and Contemporary Identities,* Christian Utz and Frederick Lau eds., (NY: Routledge, 2013), 99-115.
50) Lau, 위의 글, 99-115.

기표와 기의를 해체하고 음악에 파편적으로 재조합하여 음색과 음악적 질감을 확장하려는 목소리, 그리고 윤이상의 동서양의 음악적 전통을 융합하여 동아시아 전통의 철학적 의미를 담은 목소리 등이 있었다. 하지만 김도연의 방식은 이러한 맥락을 넘어, 미국 서구중심 사회 속 아시아 여성으로서의 저항에 더 초점을 맞춘점에서 차별화된다. 그녀가 보여준 모든 영역들은, 그동안 서양인이 동양여성 바라보며 기대했던 이국적인(exotic), 유아적인(infatile), 쇠약한(emasculated) 사운드를 뛰어넘어, 그 이상의 소리들을 구현한 것이다.

이러한 김도연의 목소리에 내재한 '젠더'의 속성을 탈각하려는 의식은 로리 앤더슨(Laurie Anderson, 1947-)과 메레디스 멍크(Meredith Monk, 1942-)와 같은 미국 현대음악 여성 보컬리스트의 소리와도 비교할 만하다. 앤더슨은 그녀의 목소리를 기계적/전자적인 음성으로 변조되거나 갑작스럽게 남성의 저음으로 변조되는 과정을 펼치면서 목소리-몸 사이의 연결고리를 해체시켜 기이한 분리의 경험을 선사해왔다.[51] 반면, 멍크는, 길들여진 여성의 보컬리티를 거부하고 극단적 고음이나 비명, 비웃음, 동물적 소리와 같은 날것의 목소리를 표현하여 여성의 목소리에 부여된 젠더 기대를 해체해왔다.[52] 그와 달리 김도연은《존재》에서 비슷한 의식을 보이면서도 상세한 표현에서 상당히 다른 접근법을 취한다. 그녀는 문화적으로 판소리나 무가(巫歌)와 같은 전통적인 보컬 창법을 연상시키는 거칠고 허스키한 음조를 사용하여 오리엔탈화된 성 정체성을 불안정하게 만든다. 애통함과 비탄 보다는 깊은 슬픔이 스며든 그녀의 애절한 목소리는 미국으로 유학온 후 '아시아 여성 이민자'로서 직면했던 어려움과 고통, 고군분투한 경험을 구체화한 개인적인 투쟁에 더 가깝게 느껴진다. 필자는 그녀의 울부짖음이 아시아 여성과 관련된 인종, 민족성, 젠더에 대한 서구 중심적 시선과 이국화된

51) 김경화, "페미닌 보이스: 여성 퍼포먼스 아트에서 목소리의 수행성과 젠더롤 해체하기," 『음악논단』 46 (2021), 71-102.
52) 김경화, 위의 글, 93.

인식을 무너뜨리려는 정치적 행위로 해석될 수 있다고 본다. 물론 그러한 퍼포먼스를 통해 현재 사회의 현실을 변화시키려는 목표나 그녀가 구현하려는 세상의 도래보다는, '혼재된 현실 속에서 여전히 풀리지 않는 과제' 그 자체를 드러내는 데 더 가깝다고 생각한다.

종합하자면, 김도연의 퍼포먼스《존재》는 가야금 산조의 전통적 형태를 재편하고, 비전통적 맥락에서 악기 연주법을 실험하며, 아시아 여성과 일반적으로 연관된 목소리를 탈젠더화함으로써 그녀의 탈영토화 미학을 드러낸다. 이러한 퍼포먼스는 가사가 없는 보컬과 기악, 타예술을 통해 그녀의 삶과 음악 여정의 자서전을 솔직하게 들려주며, 앞으로의 음악 여정에 대한 기대감을 불러일으킨다. 김도연의 퍼포먼스를 본 비평가들은 "멋진 시작"(*London jazz*)[53]이라고 평가하며, "전통악기 하나로 문화적 음악적 경계를 넘어 우리의 인식을 확장하는 개척자"(*Grammys*)[54]라고 호평한다. 그러나 비평의 시각도 존재하는데, 한 리뷰어는 "승무와 타악 및 보컬은 한국의 전통을 깊이 담아낸 것은 아니지만…"(창작비평)[55]이라고 지적하며, 타 예술을 내면화하여 개성을 보여주었다고 평가한다. 김도연 또한 "타예술을 그대로 모방하지 않고 '나'의 방식에서 개성적으로 해석하여 표현한 것"이라고 밝히며,[56] 솔직하게 자신의 경과를 털어놓는 태도가 명확히 드러난다. 이처럼 전해 내려져 온 한국 소리의 공간적 외양을 부정하고, 전승되어온 소리의 연속성을 부정하여 동시대 글로벌 문화예술의 장에 접속되어 가장 '지금, 여기'의 것으로 거듭나는 방식은 궁극적으로 21세기 탈영토화적 마인드를 암시한다. 김도연은 전통 악기의 문화적, 장르적, 관습적 경계를 초월하고 이질적인 소리와 연결 접속하면서 역설적으로 또 다른 자아를 드러낸 것이다.

---

53) Morgan Enos, "Mondays with Morgan: Gayageum virtuoso DoYeon Kim in NYC debut as leader," *London jazz news* (July 3, 2023).
54) Morgan Enos, "Commonalities, Subtleties & Purpose: 7 Musicians Pushing Ancient Asian Instruments Into the Future," *Grammys* (May 28, 2021).
55) 음악미학연구회 엮음/원유선·오희숙 책임편집, 『비평과 해석사이 6: 문화융합: 소통과 공명의 합습』 (파주: 모노폴리, 2023). 271-274.
56) 손민경, "김도연 대면 인터뷰," 2023년 3월 31일.

Ⅳ. 결론: 경계를 넘는 초(超)문화 장르의 형성

본 논문은 21세기 해외 거주 전통악기 연주자들이 자국의 전통이 이질적인 다문화가 공존하는 타국 위에서 어떻게 변용되고 확장되었는지, 이를 통해 어떤 문화적 정체성을 보이는가를 아티스트 김도연의 미학과 양식을 통해 고찰해보았다. 한국 전통음악이 문화적으로 이질적인 서양음악과 어떻게 결합되었는지 보다는 전통악기가 시공간의 제약과 장르적, 문화적, 음악 관행적 경계를 뛰어넘어 현대음악 세계까지 뻗어 나가는지를 주목한 것이다.

연구 결과, 김도연의 음악은 다음의 세 가지 층위에서 '탈영토화' 양상을 도출하였다. 첫째, 김도연은 전통 산조의 형태를 재구성하여 원래의 정신적이고 영적인 악기의 속성을 탈피하여 좀 더 감각적이고, 육체적인 접근과 연결접속하여 전통의 '틀'을 넓혔다. 둘째, 그녀는 전통 악기의 원래 맥락에서 벗어나는 도구와 신체적 제스처를 활용하여 비전통적인 연주 기법을 통합함으로써 전통 선율의 수평적 흐름을 수직적인 요소까지 확장하였다. 셋째, 전통악기 소리 위에 그녀는 자신의 목소리를 실험적 아방가르드 접근 방식과 결합하여 아시아 여성 목소리와 일반적으로 연관된 이국주의와 오리엔탈리즘을 해체하여 음색 스펙트럼과 표현을 넓혔다. 이러한 세 가지 층위에서 나타나는 탈영토화의 속성을 종합한다면 《존재》는 개인 및 문화적 경계를 초월하고 다양한 지역의 소리를 빠르게 통합하고 재해석하며 역설적으로 그 과정에서 전통의 새로운 차원을 드러내는 초(超)문화적(transcultural) 퍼포먼스라 할 수 있다.

그러나 주의해야 할 점은 전통이 음악적 횡단대륙(trans-continental)을 하여 이국 땅에서 재맥락화했다고 해서 반드시 전통의 지리적 확장으로 이어지지 않는다는 것이다. 이는 음악 내적 재료, 양식, 미학관에 따른 아이디어 결정 등 훨씬 복잡한 과정을 포함하기 때문이다. 즉, 탈영토화가 새로운 환경에서 전통의 성장 가능성을 높일 수 있지만, 지나친 탈주가 될 경우 뿌리가 얕아져 시들거나 본래의 정체성까지 잃어버릴 위험이 있다. 따라서

철저한 목적에 기반한 뿌리에 대한 관념과 습득, 현재위치와 이주의 방향성에 대한 치열한 고민 등 균형 잡힌 탐색이 기반되었을 때 탈영토화는 지속될 수 있다.

이 연구의 탈영토화 미학은 기존 문화의 혼합과 타문화 간 교차 메커니즘에 대한 편중된 시선을 극복하고, 국경을 초월한 문화의 이동성과 이주가 활발한 시대의 초국가적 음악 양상을 이해하는 데 중요한 키워드이다. 그렇지만 이 미학은 21세기 전지구화 사회의 급변하는 문화 흐름에서 실제적인 예술 세계와 음악 작품에 대한 적용과 담론 연구의 축적이 필요하다. 아파두라이의 주장처럼, 문화는 고정된 장소와 관계를 초월하는 에너지를 담고 있으며, 접촉과 충돌을 통해 변용되고 재형성되기 때문이다.[57] 따라서 기존 문화 관계를 비판적으로 검토하고 새로운 맥락을 구축하기 위해 정밀한 이론화와 다방면에서의 후속 연구가 요구된다.

주 제 어 탈영토화, 전통 악기, 한국 현대음악, 즉흥음악, 김도연
Deterritorialization, Traditional Musical Instrumentalists, Contemporary Music, Improvissational Music, DoYeon Kim

57) 아르준 아파두라이, 『고삐 풀린 현대성』, 329.

참고문헌

1. 단행본 및 논문

김경화. “페미닌 보이스: 여성 퍼포먼스 아트에서 목소리의 수행성과 젠더롤 해체하기.”『음악논단』46 (2021), 71-102.

김민정. “현상학적 신체론을 통한 전통의 재정의 : 윤이상의《예악》, 이날치《범 내려온다》를 중심으로.”『미학』90/3 (2024), 1-42.

김희선. “국악의 세계화-2000년대 해외공연사례를 중심으로.”『공연문화연구』27 (2013), 357-400.

라예송. “국악세계화 담론의 흐름과 전망.”『한국음악사학보』63 (2019), 39-54.

성심온.『김죽파류 가야금산조』. 광주: 전남대학교출판문화원, 2013.

손민경. “미국 현대음악 속 국악 연주자의 협업 음악 연구: 가민- 로텐베르크(Ned Rothenberg), 김도연-모린(Chase Morrin)을 중심으로.”『이화음악논집』27/4 (2023), 165-169.

아르준 아파두라이(Arjun Appadurai)/차원현·채호석·배개화 역.『고삐 풀린 현대성』(*Modernity At Large: Cultural Dimensions of Globalization*). 서울: 현실문화연구, 2004.

이지영. “가야금연주법의 전통적 계승과 현대적 변화양상.”『동양음악』40 (2016), 97-132.

음악미학연구회 엮음/원유선·오희숙 책임편집.『비평과 해석사이 6: 문화융합: 소통과 공명의 합습』. 서울: 모노폴리, 2023.

한국민족문화대백과사전. “가야금.” https://encykorea.aks.ac.kr/Article/E0000261. 2025. 2. 15. 접속.

한국민족문화대백과사전. “산조.” https://encykorea.aks.ac.kr/Article/E0026332. 2025. 2. 15. 접속.

한국춤문화자료원 편.『국악문화산업 국제교류 및 해외진출 지원방안 전략

수립 기초연구 보고서』. 서울: 전통공연예술진흥재단, 2023.

Barham, Jeremy. “Mahler and the Game of History.” In *Rethinking Mahler*, ed. Jeremy Barham. New York: Oxford University Press, 2017.

Deleuze, Gilles and Félix Guattari. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia.* trans. Brian Massumi, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.

Everett, Yayoi Uno and Frederick Lau. *Locating East Asia in Western Art Music.* CT: Wesleyan University Press, 2004.

Ha, Ju-Yong. “I’m a New Yorker: Localization, Globalization, and Korean Community Arts in New York City.” *The World of Music* 11/1 (2022), 63-86.

He, Xuan. “From Remerger to Rhizome: Interpreting the Transcultural Soundscape and Musical Spatio-temporality in Lei Liang’s Music.” AMS-Midwest and Midwest SEM Joint Meeting, April 13-14, 2024.

Katherine Meizel. “A powerful voice: Investigating vocality and identity.” *Voice and Speech Review* 7/1, (2011), 267-274.

Kim, DoYeon. *Existence* Program book. 2023.

Lau, Frederick. “Voice, Culture, and Ethnicity in Contemporary Chinese Compositions.” *Vocal Music and Contemporary Identities.* Christian Utz and Frederick Lau eds., NY: Routledge, 2013.

Li, Edwin. “Border Listening: A Global Hermeneutics of Gustav Mahler and His Music.” Ph. D. Diss., Harvard University, 2022.

Momii, Toru. “Music Analysis and the Politics of Knowledge Production: Interculturality in the Music of Honjoh Hidejirō,

Miyata Mayumi, and Mitski." Ph. D. Diss., Columbia University, 2021.

Rao, Nancy Yunhwa. "Materiality of Sonic Imagery: On Analysis of Contemporary Chinese Compositions." *Music Theory Spectrum* 45/1 (2023), 151-155.

Rose, Simon and Youjin Sung. "FROM SOUTH KOREA TO BERLIN," *Relational Improvisation: Music, Dance and Contemporary Art,* Simon Rose ed. New York: Routledge, 2024.

Shelemay, Kay Kaufman. "Hearing Geography in Motion: Processes of the Musical Imagination in Diaspora." *Territories and Trajectories: Cultures in Circulation* (2018), 47-67.

Sholtz, Janae. "Deleuzian creativity and Fluxus nomadology: Inspiring new futures, new thought." *Evental aesthetics* 7/1 (2018), 102-37.

Son, Mingyeong. "Western Composers' Encounter with Korean Traditional Music." Ph. D. Diss., Seoul National University, 2021.

Stanyek, Jason. "Diasporic improvisation and the articulation of intercultural music." Ph. D. Diss., University of California, San Diego, 2004.

Sung, Cholong. "The music and culture of the Korean diaspora In London." Ph. D. Diss., SOAS University of London, 2021.

Turner, John W. "Performing Cultural Hybridity in Isang Yun's *Glissées pour violoncelle seul* (1970)." *Music Theory Online* 25/2 (2019).

Um, Hae-kyung. *Diasporas and interculturalism in Asian performing arts.* Abingdon & New York: Routledge Curzon, 2005.

Wilmer, Stephen. “After Dada: Fluxus as a nomadic art movement.” *New Theatre Quarterly* 33/1 (2017), 59-64.

2. 신문기사, 공연자료 및 인터뷰

손민경. “김도연 대면 인터뷰.” 2023년 3월 31일.

손민경. “김도연 서면 인터뷰.” 2023년 3월 28일.

원일. “[원일의 여시아문 - 이도공간] 가야금연주자 김도연.” 국악방송, 2021년 2월 21일. https://www.youtube.com/watch?v=HY0afEtBJPI. 2025. 3. 1. 접속.

Enos, Morgan. “Commonalities, Subtleties & Purpose: 7 Musicians Pushing Ancient Asian Instruments Into The Future.” *Grammys* (May 28, 2021).

Enos, Morgan. “Mondays with Morgan: Gayageum virtuoso DoYeon Kim in NYC debut as leader.” *London jazz news* (July 3, 2023).

Hale, James. “Critics’ Comments on Jim Snidero Project-K.” *DownBeat Magazine* 87/3 (2020).

Kim, DoYeon. “Existence,” Roulette Intermedium, June 29, 2023. https://www.youtube.com/watch?v=qUYdwvUuY_4. 2025. 2. 1. 접속.

Abstract

Contemporary Music by Korean Traditional Instrumentalists in New York: The Aesthetics of Deterritorialization in DoYeon Kim's *Existence* (2023)

Son, Mingyeong

Korean traditional instrumentalists collaborating across diverse genres in the 21st-century international music scene are gaining recognition for their innovative contributions. This article examines how DoYeon Kim's music blends traditional elements with different cultures, creating new sounds and reshaping musical identity through the lens of deterritorialization, based on Deleuze and Guattari's philosophy. Deterritorialization involves rethinking norms and breaking away from fixed systems to forge new creative paths. Kim's 2023 performance *Existence* in New York serves as a key example of this process. Through contemporary discourse, field research, and music analysis, the study shows how *Existence* reorganizes the traditional gayageum sanjo form, experiments with non-traditional performance contexts, and challenges gendered vocal conventions. Ultimately, *Existence* emerges as a transcultural performance, crossing boundaries to reinterpret sounds from various regions, while unveiling new dimensions of self and tradition.

필자약력 (논문 게재순)

조현리

서울대학교 음악대학 작곡과 이론전공을 졸업하고 동대학원에서 음악학 석사학위를 받은 후 미국 시카고대학교에서 음악변환이론에 대한 해석학적 연구로 음악이론 박사학위를 받았다. 철학적, 미학적 사고와 구체적 음악분석을 결합하는 방식에 관한 연구와 음악학 담론에 대한 비판적 연구를 수행해왔다. 현재 국립창원대학교 예술대학 음악과 부교수로 재직하고 있으며 한국서양음악이론학회 학술위원장으로 활동하고 있다.

김수현

서울대학교 음악대학에서 가야금을 전공하였고 중앙대학교 대학원에서 국악이론을 전공하였으며 한국학중앙연구원에서 음악학을 전공하고 박사학위를 받았다. 한국 근대음악사와 조선시대 악률론 분야를 주로 연구하였고 2017년 이후 '항일애국창가'에 대해 연구하고 있다. 중앙대에서 겸임교수로, 한국학중앙연구원에서 학술연구교수로 재직한 바 있다. 현재는 단국대 동양학연구원에서 연구교수로 재직하고 있다. 편저로는 『제국의 억압과 저항의 사회사』(공저, 2011) 『조선후기 악률론과 시악화성』(2012), 『경기음악2』(공저, 2013), 『조선의 악률론과 근대의 음악론』(2021), 『다시 부르는 독립의 함성』(공저, 2022), 『1914 북간도의 노래-광성학교 최신창가집 152곡』(엮음, 2023), 『근대음악문화유산창가집연구』(공저, 2024) 등이 있다. 본 논문과 유사한 주제로 최근에 쓴 논문으로 "사료로 본 애국가 짓기와 부르기의 역사"(2021), "일제강점기 음악 통제와 애국창가 탄압사례"(2021), "항일·독립운동가로 부른 학도가류 연구"(2021), "도산 안창호가 지은 항일가요의 가창 양상"(2022) 등이 있다.

손민경

서울대학교 작곡과 이론전공을 졸업하고, 미국 노스웨스턴 대학교에서 음악학 전공 석사 학위를 받은 뒤 〈Western Composers' Encounter with Korean Traditional Music〉를 주제로 서울대학교 음악학 박사학위를 취득하였다. 2022-23년 풀브라이트 장학금을 수혜하여 하버드 대학교 음악학과 박사후 연구원에 재직하였고, 현재 서울대학교 동양음악연구소 연구교수로 재직중이다. 글로벌 시대 서양과 한국의 음악 문화 교류 현상을 추적하여 음악의 예술 미학적 의미에 주목하고 있다. 한국현대음악 창작비평 시리즈 1권부터 필진과 편집위원으로 참여하고 있으며, 국내 외 학술대회와 저널에 다수의 연구논문을 발표하였다. 주요 논문으로 "Negating Nationalist Frameworks: Aesthetics of Unsuk Chin's Musical Individualism in Twenty-First-Century East Asian Composition" (*The Journal of Asian Music*, 2022), "Reflections on the Challenges of Musical Representations of Korean Historical Texts in Cord Meijering's Marsyas" (*Music and Politics*, 2024), "미국 포스트모더니즘 작곡가 존 존"(2022), "21세기 음악에서의 탈식민주의 담론"(2023) 등이 있다. 단독저서 『21세기 문화적 경계를 넘어서: 서양작곡가들의 한국음악 수용』 (서울대학교출판문화원, 2024)은 2024년 대한민국학술원 우수학술도서로 선정되었다.

About the Contributing Authors

Hyunree Cho received her bachelor's degree in Music Theory from Seoul National University, and earned a Master's degree in Musicology from the same university's graduate school. She then obtained a Ph.D. in Music Theory from the University of Chicago with a hermeneutic study on musical transformational theory. Her research focuses on combining philosophical and aesthetic approach with music analysis, as well as critically analyzing musicological discourse. She is currently an Associate Professor in the Department of Music at Changwon National University's College of Arts and serves as the Chair of the Academic Board of the Korean Society for Music Theory.

Su Hyun Kim majored in Gayageum at Seoul National University College of Music, Korean traditional music theory at Chung-Ang University Graduate School, and majored in music at the Academy of Korean Studies and received a doctorate. She mainly studied the history of modern Korean music and the field of the theory of musical rule during the Joseon Dynasty and has been studying 'Anti-Japanese Patriotic Singing' since 2017. She has served as an adjunct professor at Chung-Ang University and as a research professor at the Korea Research Institute. Currently, She is research professor at DKU Academy of Asian Studies. Her books include *The Social History of Oppression and Resistance of the Empire* (co-author, 2011), *The Akryul Theory and Siakhwaseong in the Late Joseon Dynasty* (2012), *Gyeonggi Music 2* (co-author, 2021), *The Shout of Independence* (co-author, 2022), *1914 The Song of North Gando's Song-Gwangseong School's latest of 152 songs* (publication, 2023) and *Modern music and cultural heritage singing house* (co-author, 2024). Recent papers similar to this paper include "History of Korean National Anthem Lyrics and Singing Songs

through Historical Materials" (2021), "Music Control and the Repression of Patriotic Songs during the Japanese colonial era -Based on newspaper articles-" (2021), and "A Study on Hakdo-ga Class Songs as An Anti-Japanese Independence Movement" (2021).

Mingyeong Son, an alumnus of the 2022-2023 Fulbright scholar, has served as postdoctoral researcher at Harvard University and currently holds the position of research professor at the Asian Music Research Institute of Seoul National University (SNU). She received her Ph.D. in Musicology from SNU with her dissertation "Western Composers' Encounter with Korean Traditional Music: Compositional Aspects and Musical Aesthetics in the Global Era." She earned a master's degree in Musicology from Northwestern University. Mingyeong's research interest lies in 20th and 21st-century global music, intercultural musical dialogues in Korean modernism, and Western composers' reception of East Asian music and its aesthetic significance. She has published numerous papers in domestic and international academic journals and conferences. Notable publications include "Negating Nationalist Frameworks: Aesthetics of Unsuk Chin's Musical Individualism in Twenty-First-Century East Asian Composition" (*The Journal of Asian Music*, 2022), "Reflections on the Challenges of Musical Representations of Korean Historical Texts in Cord Meijering's Marsyas" (*Music and Politics*, 2024), etc. Her first solo-authored book, *Beyond Cultural Boundaries in the 21st Century: Western Composers' Reception of Korean Music* (Seoul National University Press, 2024), was honored as an Outstanding Academic Book by the National Academy of Sciences of the Republic of Korea in 2024.

『이화음악논집』 투고규정

1. 논문 마감 : 1월 20일(3월 30일 발행), 4월 20일(6월 30일 발행),
   7월 20일(9월 30일 발행), 10월 20일(12월 30일 발행).
2. 작성 규정 : '『이화음악논집』 편집 체제'에 준함.
3. 투고 규정 :
   (1) 논문은 HWP 파일로 작성하여 이화음악연구소 이메일(musicie@ewha.ac.kr)로 제출함.
   * 영문 논문일 경우 MS Word로 작성 가능
   (2) 국문·영문 논문 모두 국문 초록과 영문 초록을 반드시 첨부해야 함.
   * 초록은 세 단락을 초과하지 않도록 국문은 1000자, 영문은 300단어 미만으로 작성.
   (3) 논문의 분량은 국문 초록과 영문 초록, 참고문헌을 포함하여 A4 25쪽 이내로 작성할 것.
   * 분량 초과 시 장당 추가 인쇄료 1만원 부과.
   (4) 주제어(국문, 영문 각 5-10개)를 선정, 원고 끝에 기재.
   (5) 논문 투고 시 논문명(국문, 영문), 저자명, 소속기관명, 직위, 연락처(휴대폰 번호, 우편물 수령 주소, 이메일 주소)를 반드시 표기.
   (6) 연구비 수혜 논문일 경우 수혜 여부를 반드시 명기해야 함.
   (7) 2인 이상의 공동연구일 경우 연구책임자(제1저자)의 이름을 제일 앞에 기재하고, 이어서 공동연구자의 이름을 기재함.
   (8) 논문 마감 30일 전까지 '게재 신청서'와 '저작권 양도 동의서'를 이화음악연구소 이메일로 제출해야 함.
   * '게재 신청서'와 '저작권 양도 동의서'는 이화음악연구소 홈페이지(게시판-공지사항-모집공고)에서 내려받을 수 있음.
   (9) 게재 신청서 및 저자 약력에 연구자의 소속과 직위를 상세히 기록해야 함.
   (10) 논문 투고 시 심사비(10만원)를 납부해야 신청이 완료되며, 심사에 통과하지 않더라도 심사비는 반환하지 않음.
   (11) 게재 확정 논문은 게재료를 납부해야 하며, 연구비 수혜 논문은 게재료를 추가로 납부해야 함.
   (12) 연구윤리 강화를 위하여 표절 여부를 확인할 수 있는 'KCI 문헌유사도 검사 결과' 첨부를 요함(https://check.kci.go.kr). 공문과 함께 첨부된 이용자 매뉴얼 참조.

* 투고 논문은 '논문심사제도'에 의거, 각 분야의 전문 심사위원 3인의 공정한 심사를 거쳐 게재 여부를 확정합니다.
* 위의 제반 요건이 갖춰지지 않은 논문은 심사대상에서 제외될 수 있습니다.
* 『이화음악논집』에 투고한 논문 중 표절 및 중복 게재가 확인될 경우, 심사대상에서 제외될 뿐 아니라 향후 5년간 게재 신청이 불가하며, 이미 게재된 논문이라도 표절 및 중복 게재가 확인되면 위와 동일한 제한을 받습니다.
* 『이화음악논집』에 게재된 논문에 관련된 모든 형태의 저작권은 이화음악연구소에 양도됩니다.
* 논문 신청 및 게재에 관한 세부 사항은 연구소 홈페이지를 참조하시거나 연구소에 문의하시기 바랍니다.
  홈페이지: http://my.ewha.ac.kr/musicie
  이메일: musicie@ewha.ac.kr

『이화음악논집』 편집체제

1. 논문 원고는 한글로 작성함을 원칙으로 하며, HWP 파일로 제출해야 한다.

   1) 본문과 초록, 각주, 참고문헌의 글자체는 함초롱바탕으로 하며 크기는 10.5(줄간격 170%), 각주의 글자 크기는 본문보다 작은 8.5(줄 간격 130%)로 한다.
   2) 논문 분량은 A4 25쪽(목차, 초록, 참고문헌, 부록 등을 모두 포함) 이내로 한다.
   3) 국문 논문과 영문 논문 모두 국문 초록과 영문 초록을 첨부해야 한다.
   4) 논문 저자가 2인 이상인 경우에는 반드시 제1저자와 공동저자를 구분해야 한다.
   5) 주제어(keyword)는 반드시 한글과 영문으로 5개 이상 제시해야 하며 논문의 끝에 첨부한다.
   6) 논문은 제목, 저자명, 본문, 주제어, 참고문헌, 국문 초록, 영문 초록의 순서로 정렬한다.

2. 개념어·인명·지명·문헌명은 한글 표기를 원칙으로 하고, 필요에 따라 한자 또는 원어를 ( ) 안에 제시한다. 이후 반복 시에는 한글만을 기재한다.

   1) 인명은 한글로 표기하고, 처음 제시될 때는 ( ) 안에 원명, 출생 및 사망 연도를 기재한다.
      바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)
   2) 동일한 인명이 반복되는 경우 한글 인명만 쓴다. 한글 인명은 성(姓, last name)과 명(名, first name)을 쓰고, 외국인은 성(姓)만 한글로 쓴다. 단, 성(姓)으로만 구분하기 어려운 경우에는 성과 명을 모두 쓴다.

3. 국한문 단행본은 『 』 안에 표기한다. 번역서는 『 』 안에 국문 제목을 적고 ( ) 안에 원제목을 적는다. 외국 도서는 이탤릭체로 표기한다.
   『대중문화란 무엇인가』 (*Inventing Popular Culture*)
   Music, Performance, Meaning: Selected Essays

4. 국문 학술논문과 영문 학술논문의 제목은 “ ” 안에 표기한다.

5. 작품명(혹은 앨범명)은《 》안에 한글로 표기하고 필요한 경우 원제목과 작곡 연도를 ( ) 안에 표기한다. 작품 내의 개별 악곡(혹은 앨범 수록곡)은 〈 〉로 표기한다. ( ) 안의 원제목은 기울이지 않는다.
《환상적 소품》(Phantasiestücke, 1838) 중에서 〈비상〉(Aufschwung)
《애비 로드》(Abbey Road, 1969) 중에서 〈히어 컴즈 더 선〉(Here Comes the Sun)

6. 연극이나 영화 등 시청각 자료의 제목은 〈 〉에 제목을 넣는다.

7. 필자의 의도에 따라 단어를 강조하거나 간접 인용을 사용할 시에는 ‘ ’(홑따옴표)로 표기해야 하며, 특정 단어·구·문장의 직접 인용 시에는 “ ”(겹따옴표)로 표기해야 한다.

8. 인용문이 3행 이내일 경우에는 “ ” 안에 적어 본문에 넣는다. 3행 이상일 경우는 별행으로 만들어 인용문의 상·하에 각 1행씩 띄고, 좌우에 공간을 두며, 본문보다 한 폰트 작은 글자를 사용한다. 이때는 “ ”를 사용하지 않는다.

9. 국문 논문에는 외국어 논문에서 사용되는 콜론(:)과 세미콜론(;)을 사용하지 않는다. 콜론과 세미콜론이 사용된 외국어 논문의 번역문을 인용하는 경우는 문맥에 맞게 마침표(.) 혹은 쉼표(,)를 사용한다.

10. 각주는 (편)저자명, 문헌명, 출판지, 출판사, 출판 연도, 참조 쪽수 등 자료 출처에 관한 정보 일체를 제시한다. 같은 자료의 반복 제시에는 출판 정보(출판지, 출판사, 출판 연도)를 생략한다. 다음은 인용되는 자료의 형태에 따른 각주 표기 방법이다.

    1) 단행본
    원성희, 『오라토리오의 역사』 (서울: 이화여자대학교 출판부, 1994), 81.
    (같은 자료의 반복 제시 경우): 원성희, 『오라토리오의 역사』, 75.
    Charles Rosen, *The Romantic Generation* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1995), 40.

(같은 자료의 반복 제시 경우): Rosen, *The Romantic Generation*, 40.
(바로 위의 각주에서 인용한 내용이 다시 인용된 경우): Rosen, 위의 글, 41.

2) 번역된 단행본
조셉 커먼(Joseph Kerman)/채현경 역, 『음악을 생각한다』 (서울: 궁리 출판, 2006), 174-183.

3) 정기적으로 간행되는 학술지에 실린 논문
김은하, "음악평론가 구왕삼에 대한 연구," 『이화음악논집』 14/2 (2010), 119.
Susan McClary, "Playing the Identity Card: Of Grieg, Indians, and Women," *19th-Century Music* 31/3 (Spring 2008), 219.

4) 학위 논문
신혜승, "18세기 중반 영국의 건반악기 음악에 관한 연구: 토머스 안 (Thomas Augustine Arne)의 건반악기 소나타와 건반악기 콘체르토를 중심으로," (이화여자대학교 박사학위논문, 2004), 125-127.
Moonhyuk Chung, "A Theory of Metric Transformations," (Ph.D. Diss., University of Chicago, 2008), 35-41.

5) 사전
James Webster, "Sonata Form," *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. (New York: Macmillan, 2001), 23: 687.

6) 신문
홍난파, "音樂과 階級意識," 『동아일보』 1931. 1. 29.

7) 잡지
구왕삼, "音樂時評-梨專音樂科問題," 『삼천리』 7/5 (1935, 6), 218-221.

8) 악보
Igor Stravinsky, *Cantata for Soprano, Tenor, Female Chorus and a Small Instrumental Ensemble* (London: Boosey & Hawkes, 1952).

9) 음반
George Frideric Handel, *Messiah*, John Alldis Choir and London Philharmonic Orchestra, Deutsche Grammophon 2561 284.

10) 인터넷 검색 자료는 검색 주소를 쓰고 [ ] 안에 검색 날짜를 연도, 월, 일순으로 적는다.
http://www.rilm.org/news/archives.php?month=April&year=2015 [2015. 9. 8 접속].

11) 2인 이상의 국내 저자일 경우 가운데 점(·)으로 연결한다. 2인의 외국인 저자일 경우에는 두 인명을 and로 연결한다. 3인의 외국인 저자일 경우에는 앞의 두 인명 사이에 쉼표(,)를 넣고 세 번째 인명은 and로 연결한다. 3인을 초과할 경우에는 "외" 혹은 "others"를 사용한다. 참고문헌에는 저자명을 모두 쓴다.

11. 참고문헌은 참고자료에 관한 정보 일체를 제시한다. 국한문 문헌목록을 먼저 수록한 후, 외국어 문헌목록을 수록한다. 국한문 문헌은 저자명의 '가나다순'으로, 외국어 문헌은 저자명의 '알파벳순'으로 수록한다. 다음은 인용되는 자료의 형태에 따른 참고문헌 표기 방법이다.

1) 단행본
원성희. 『성가문헌』. 서울: 이화여자대학교 출판부, 1986.
_____. 『오라토리오의 역사』. 서울: 이화여자대학교 출판부, 1994.
Rosen, Charles. *The Romantic Generation*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1995.
(같은 저자명은 밑줄로 표기하고, 출판 연도의 순으로 수록함)

2) 번역된 단행본
커먼, 조셉(Kerman, Joseph)/채현경 역. 『음악을 생각한다』(*Contemplating Music*). 서울: 궁리출판, 2006.

3) 정기적으로 간행되는 학술지에 실린 논문
김은하. "음악평론가 구왕삼에 대한 연구." 『이화음악논집』 14/2 (2010), 117-135.
McClary, Susan. "Playing the Identity Card: Of Grieg, Indians, and Women." *19th-Century Music* 31/3 (Spring, 2008), 217-227.
(참고문헌 목록에 수록되는 정기간행 학술지의 자료는 참조된 학술논문이 게재된 첫 쪽수와 마지막 쪽수를 적음)

4) 학위 논문

신혜승. “18세기 중반 영국의 건반악기 음악에 관한 연구: 토머스 안(Thomas Augustine Arne)의 건반악기 소나타와 건반악기 콘체르토를 중심으로.” 이화여자대학교 박사학위논문, 2004.

Chung, Moonhyuk. “A Theory of Metric Transformations.” Ph.D. Diss., University of Chicago, 2008.

5) 사전

Webster, James. “Sonata Form.” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians,* vol. 23. Edited by Stanley Sadie. 2nd ed. (New York: Macmillan, 2001), 687-695.

6) 신문

홍난파. “音樂과 階級意識.”『동아일보』1931. 1. 29.

7) 잡지

구왕삼. “音樂時評-梨專音樂科問題.”『삼천리』7/5 (1935. 6).

8) 악보

Stravinsky, Igor. *Cantata for Soprano, Tenor, Female Chorus and a Small Instrumental Ensemble.* London: Boosey & Hawkes, 1952.

9) 음반

Handel, George Frideric. *Messiah.* John Alldis Choir and London Philharmonic Orchestra. Deutsche Grammophon 2561 284.

10) 인터넷 검색 자료는 검색 주소를 쓰고 마침표(.) 후에 검색 날짜를 년, 월, 일 순으로 적는다.

http://www.rilm.org/news/archives.php?month=April&year=2015. 2015. 9. 8 접속.

[2022년 2월 개정]

『이화음악논집』 연구윤리규정

2007년 11월 27일 제정
2008년 11월 8일 개정

제1장 (목적)

본 규정은 이화여자대학교 음악연구소 학술지 『이화음악논집』의 논문 게재와 연구자의 연구윤리를 확립하여 이를 준수하도록 하는 데에 그 목적이 있다.

제2장 (적용대상 및 적용범위)

제1조 본 규정은 학술지 『이화음악논집』에 투고하고 심사하는 모든 연구자를 적용대상으로 하며 투고와 심사에 참여하는 자들의 모든 연구, 집필, 심의 활동을 그 적용범위로 한다.

제2조 『이화음악논집』에 투고하고자 하는 모든 연구자는 연구자 윤리 규정에 위반되는 위조, 변조, 표절, 중복 게재의 행위를 했을 경우, 『이화음악논집』 연구 윤리 규정에 따라 처리한다.

제3장 (연구자 윤리 규정)

제1조 위조, 변조

1) 위조란 존재하지 않는 데이터나 연구 결과를 허위로 만들고 보고하는 행위를 말한다.
2) 변조란 연구 재료나 과정의 조작, 데이터를 축소 또는 과장함으로 연구 결과를 고의적으로 변형하는 행위를 말한다.

제2조 표절

1) 표절이란 이미 발표되었거나 출판된 타인의 연구 결과에서 전부 또는 일부의 출처를 정확히 밝히지 않고 그대로 사용하거나 변형된 형태(사용된 언어, 문장, 표현이 다른 경우에도 해당)로 사용하는 행위를 말한다.
2) 일반적으로 타인의 논문에서 연속적으로 두 문장 이상 인용 표시 없이 동일하게 발췌하여 사용하는 경우, 연구 표절로 간주한다.

제3조 중복 게재 및 이중 출판

1) 연구자는 국내·외를 막론하고 이미 출판된 자신의 연구 결과물 뿐만 아니라 게재 예정이거나 심사 중인 연구 업적물을 이중 투고 또는 이중 출판하지 않는다.

2) 연구자 본인의 동일한 연구 결과를 인용 표시 없이 동일 언어 또는 다른 언어로 중복하여 출판하는 경우 중복 게재로 간주하며 이는 연구 부적절 행위에 해당한다. 단, 학위논문의 경우는 예외로 한다.
3) 연구자 본인의 연구 결과를 짧은 서간 논문으로 출판한 후 긴 논문을 추가 출판 하는 경우, 또는 연구 데이터, 해석, 자세한 연구 수행 정보 등이 추가되는 경우는 중복 게재에 해당하지 않는다.

제4조 인용 및 참고 표시
1) 공개된 학술자료를 인용하는 경우 정확하게 표기하도록 노력해야 하며 상식에 속한 자료가 아닌 한 반드시 그 출처를 명확히 밝혀야 한다. 논문이나 연구계획서를 통해 또는 개인적인 접촉을 통해 얻은 자료인 경우에도 그 정보를 제공한 연구자의 동의를 받은 후에만 인용할 수 있다.
2) 타인의 글을 인용하거나 아이디어를 차용 · 참조할 경우, 반드시 각주를 통해 인용이나 차용 여부, 참고 여부를 밝혀야 하며 이러한 표기를 통해 어떤 부분이 선행 연구의 결과이고 어떤 부분이 연구자 본인의 독창적인 생각, 주장, 해석인지를 독자가 알 수 있도록 해야 한다.

제4장 (편집위원 윤리 규정)

제1조 편집위원(회)은 투고된 논문의 게재 여부를 결정하는 모든 책임을 지며 연구자의 인격과 학자로서의 독립성을 존중해야 한다.

제2조 편집위원(회)은 연구자의 성별, 나이, 소속 기관 뿐 아니라 그 어떤 선입견이나 사적 친분과 상관없이 오직 논문의 학술적 질적 수준과 투고규정에 근거하여 공정하게 취급하여야 한다.

제3조 투고된 논문의 심사 절차는 편집위원(회)에 의뢰한다. 편집위원(회)은 전공 분야의 가장 적합한 심사위원을 선정하여 투고된 논문의 심사를 의뢰한다.

제5장 (심사위원 윤리 규정)

제1조 심사위원은 의뢰받은 논문의 심사를 논문심사기준(심사위원에게 제공되는 '『이화음악논집』 심사 기준표')을 근거로 정해진 기간 내에 완료함을 원칙으로 한다.

제2조 심사위원은 심사 결과를 편집위원(회)에 통보해야 한다. 단, 논문의 내용을 평가하기에 자신이 적합하지 않다고 판단될 경우, 즉시 편집위원(회)에 그 사실을 통보해야 한다.

제3조 심사위원은 개인의 학술적 신념이나 연구자와의 사적 친분관계를 떠나 객관적 기준에 의거해 공정하게 논문을 평가하여야 한다. 게재 불가의 판단이 내려질 경우에는 반드시 설득력 있는 근거를 제시하여야 한다.

제6장 (연구 윤리 위반에 대한 처리)

제1조 연구 윤리 위반의 의혹이 제기된 경우, 편집위원(회)의 조사가 수반되며 위반 여부는 해당 학계의 전문가들에 의하여 결정하는 것을 원칙으로 한다.

제2조 위반 혐의를 받는 자는 반론을 제기할 수 있는 권리와 기회를 부여받을 수 있으며 편집위원회는 이를 적절히 보장하여야 한다.

제3조 조사 결과 연구 윤리 위반이 확정될 경우, 이를 공표하고 다음과 같이 처리한다.

1) 투고된 논문이 연구 윤리에 위반된 경우, 논문은 심사대상에서 제외되며 향후 5년 간 『이화음악논집』에 논문을 투고할 수 없다.

2) 게재된 논문이 연구 윤리에 위반된 경우, 학술지의 논문 목록에서 삭제하고 편집 위원(회)은 이 사실을 연구자에게 공지한다. 또한 연구자는 향후 5년간 『이화음악논집』에 논문을 투고할 수 없다.

제7장 (심사 윤리 위반에 대한 처리)

제1조 심사위원이 논문 심사 시에 제5장을 위반할 경우, 편집위원회(윤리위원회)는 그 위반사항에 대하여 적절한 조사를 해야 한다.

제2조 심사 윤리 위반 혐의를 받은 심사자는 편집위원회의 조사 결과에 대하여 반론을 제기할 수 있다.

제3조 심사위원의 위반 여부는 조사 결과를 근거로 편집위원회가 결정한다.

제4조 심사 윤리 위반이 확정될 경우, 해당 심사위원은 향후 3년간 『이화음악논집』의 논문 심사를 할 수 없다.

부칙

본 규정은 개정일로부터 시행한다.

Journal of Ewha Music Research Institute
Information for Authors

The *Journal of Ewha Music Research Institute* is published four times a year (March 30, June 30, September 30, and December 30). The *Journal* welcome articles in all areas of musicological scholarship as well as in related areas of interdisciplinary research. The *Journal* publishes articles, translations, and **reviews.**

1. The *Journal* observes the following deadlines for article submission:
   January 20 (for the March 30 issue)
   April 20 (for the June 30 issue)
   July 20 (for the September 30 issue)
   October 20 (for the December 30 issue)

2. Submissions should be sent as an e-mail attachment of a HWP file or a Word file to musicie@ewha.ac.kr

3. Article submissions should normally be between 8,000 and 13,000 words, including notes and bibliography. They should be double-spaced and justified on the left-hand side, and should use 12-point type.

4. Footnotes, rather than endnotes, should be used. Footnote citations should follow the guidelines given in chapter 14 of *The Chicago Manual of Style,* 16thed. (Chicago and London: University of Chicago Press, 2010).

5. After the article's main text, authors should indicate five to ten keywords in both Korean and English and provide a bibliography, following *The Chicago Manual of Style* 16thed.

6. All articles submitted to the *Journal of Ewha Music Research Institute* should represent work that has not been previously published in any format. They should not be under consideration or scheduled for

publication elsewhere. If plagiarism or duplicate publication is found to have occurred, the manuscript will be withdrawn from review and its author shall not be permitted to submit another manuscript to this *Journal* for five years thereafter. The same restrictions apply even for manuscripts already published in this *Journal.*

7. In addition to the article manuscript, please also send the following materials as e-mail attachments: 1) a short abstract in Korean (if applicable) and another in English, 2) a short biographical note that includes mailing address (including postal code), telephone number (home, work, and mobile), and e-mail address, and 3) a completed Article Submission Application Form, Copyright Transfer Agreement From, which are available for download in the "Board" section of the Ewha Music Research Institute website (http://musicie.ewha.ac.kr). 4) Result of plagiarism check (https://check.kci.go.kr/). Please note that the Article Submission Application Form must be submitted thirty days before the deadline for the article submission.

8. All submitted manuscripts will be evaluated by three referees. The peer-review process follows the "Academic Paper Evaluation System." Manuscripts that do not follow the guidelines outlined above may be withdrawn from review.

9. For more information on article submission, refer to the website of the Ewha Music Research Institute or direct queries to the Institute.

Telephone number: 82-2-3277-2969, 2439
Fax number: 82-2-3277-2455
E-mail: musicie@ewha.ac.kr
Website: http://my.ewha.ac.kr/musicie
Address: 52, Ewhayeodae-gil, Seodaemun-gu, Seoul, Korea (Postal Code) 03760

Journal of Ewha Music Research Institute
Code of Research Ethics

Adopted on November 27, 2007
Revised on November 8, 2008

1. Objective
   The objective of this Code is to establish an ethical framework for the publication of academic papers in the *Journal of Ewha Music Research Institute* and for any researcher seeking to publish in this Journal.

2. Scope
   2.1 This Code applies to all researchers who submit or evaluate academic papers for the *Journal of Ewha Music Research Institute* and to the research, writing, and evaluation activities of the submitters and the referees.
   2.2 Falsification, fabrication, plagiarism, or dual submission by any researcher who submits to the *Journal of Ewha Music Research* is a breach of this Code and will be handled according to the procedures laid out in this Code.

3. The Code of Ethics for Researchers
   3.1 Falsification and Fabrication
      1) Falsification comprises the creation and reporting of non-existing data or research results.
      2) Fabrication comprises the deliberate modification of research results by manipulating research materials or procedures or by exaggerating or suppressing relevant data.
   3.2 Plagiarism
      1) Plagiarism includes using the work of another, whether in full or in part, which has already been presented or published, without proper citation. It comprises exact and modified

appropriations (also applicable to cases in which the used language, sentences, and expressions are different).

2) Generally, it is considered an act of plagiarism if a researcher uses two consecutive sentences extracted from another's academic paper in identical form and without citation.

3.3 Dual Submission and Duplicate Publication

1) The researcher shall not submit or publish research results that have already been published, that are scheduled for publication or under review elsewhere, regardless of whether the venue of publication is domestic or foreign.
2) The duplicate publication of one's research results in the same language or in another, without proper citation, is considered a research misconduct. This regulation does not apply to theses completed for academic degrees.
3) Duplicate publication does not apply to the publication of a long academic paper following the publication of the research results in the form of a short essay, or to the publication of an academic paper reflecting additional research data, interpretation, or information on conducting research.

3.4 Citation and Reference

1) Researchers shall strive to indicate the sources accurately when citing known scholarly materials. Unless a given material is general knowledge, its source should be clearly disclosed. Materials obtained while evaluating theses or research proposals or through personal contact may be cited only with the permission of the researcher who provided the information.
2) When citing another's writing, or adopting or referring to another's ideas, the researcher must disclose the facts of citation, adoption, or reference through footnotes and thus clarify for the readers which parts are the results of previous research and which parts are the researcher's original thought, opinion, or interpretation.

4. The Code of Ethics for the Editorial Board
   4.1 The editorial board takes all responsibility in determining the suitability of the submitted academic paper for publication and must respect the researcher's character as well as his or her scholarly independence.
   4.2 The editorial board shall not be influenced by the researcher's gender, age, affiliated institution, or any other possible bias, or by personal relationship, in treating the submitted academic paper. The paper should be treated fairly, only on the basis of scholarly quality and submission regulations.
   4.3 The editorial board shall be requested to handle the process of assigning the submitted academic papers to the proper referees. In requesting the evaluation, the editorial board shall select the most appropriate referees based on the areas of expertise.

5. The Code of Ethics for Referees
   5.1 The referee shall consider it a basic principle to complete the evaluation of the requested academic paper based on the standards set by the *Journal of Ewha Music Research Institute's* evaluation form, provided to the referee, and in accordance with the set timeline.
   5.2 The referee must notify the results of the evaluation to the editorial board. However, if the referee considers himself or herself not suitable for the evaluation of a given academic paper, he or she should notify the editorial board immediately.
   5.3 The referee should uphold impartial criteria when evaluating the submitted academic paper and should not let his or her scholarly views or personal relationship with the researcher influence the evaluation. The referee must present a convincing argument when recommending rejection.

6. Handling Infractions of the Code of Ethics for Researchers
   6.1 If an infraction is suspected, the editorial board will conduct an investigation. The determination of infraction shall depend

on the relevant academic specialists.

6.2 Any researcher suspected of infraction shall be given the right and opportunity to raise objection, and the editorial board shall properly guarantee this opportunity and right.

1) If an infraction is confirmed upon investigation, it shall be published and handled in the following manner.

(1) If a submitted academic paper is found to have breached any provision of this Code, the paper will be excluded from evaluation and the researcher will not be permitted to submit another paper to the *Journal of Ewha Music Research Institute* for three years thereafter.

(2) If a published paper is found to have breached any provision of this Code, it will be removed from the Journal's catalogue of paper titles. The editorial board shall communicate this to the researcher. The researcher will not be permitted to submit another paper to the *Journal of Ewha Music Research Institute* for five years thereafter.

7. Handling Infractions of the Code of Ethics for Referees

7.1 If a referee is suspected of an infraction of this Code's Article 5, the editorial board must conduct a proper investigation of this suspected infraction.

7.2 Any referee suspected of an infraction of the Code of Ethics for Referees may present an objection to the results of the editorial board's investigation.

7.3 The editorial board shall determine whether the concerned referee has made an infraction based on the results of the investigation.

7.4 If an infraction is confirmed, the concerned referee will not be permitted to evaluate academic papers for the *Journal of Ewha Music Research Institute* for three years thereafter.

Supplementary Provision

This Code shall be in effect from the day of revision.

〈이 화 음 악 논 집〉 2025 봄 • 제29집 • 제1호

발 행 일 : 2025년 3월 30일

발 행 인 : **배 일 환** 이화여자대학교 음악연구소장

편집간사 : **문 소 진**

발 행 처 : **이화여자대학교 음악연구소**
서울특별시 서대문구 이화여대길 52
이화여자대학교 음악대학 220호
Ewha Music Research Institute
52, Ewhayeodae-gil, Seodaemun-gu,
Seoul, Korea (Postal Code) 03760
Homepage http://my.ewha.ac.kr/musicie
E-mail musicie@ewha.ac.kr
Tel 82-2-3277-2439, 2969
Fax 82-2-3277-2455

인 쇄 : **새로문화**
Tel / 82-2-313-1421

〈비 매 품〉 본 논문집의 내용은 무단복제, 복사할 수 없습니다.