이화음악논집

2026 여름• 제30집 • 제2호

이화여자대학교 음악연구소

Journal of Ewha Music Research Institute

Summer 2026 • Volume 30 • Number 2

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

2026 여름 • 제30집 • 제2호

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

Summer 2026 • Volume 30 • Number 2

Contents

Heeju Do The Ritual Function of Music Performance and the Composition of Night Banquets (*Yayeon*) in the 19th Century • 7

Heekyung Lee The Significance of Children's Choirs in Korean Music History from the Post-Liberation Period through the 1950s • 39

Sunhyun Ahn Implosion and Overload: Two Models of Metric Conflict in Ligeti's Piano Études • 83

이화음악논집

2026 여름 • 제30집 • 제2호

목 차

도희주 19세기 야연(夜宴)의 구성과 음악 연행의 의례적 기능
- 아명과 정재의 구성 및 악장의 상징성을 중심으로 - • 7

이희경 해방기와 1950년대 어린이 합창단 활동의 음악사적 의미 • 39

안선현 음악적 시간의 침식과 과부하: 리게티 〈무질서〉와
〈팡파르〉의 미터적 갈등 • 83

19세기 야연(夜宴)의 구성과 음악 연행의 의례적 기능

- 아명과 정재의 구성 및 악장의 상징성을 중심으로 -

도 희 주*

목차

Ⅰ. 서론
Ⅱ. 19세기 야연의 설행 양상과 변천
1. 효명세자 대리청정기 야연의 정립
2. 헌종대 야연의 정례화
3. 고종대 야연의 상세화
Ⅲ. 야연의 음악적 구성과 악장의 상징성
1. 아명과 정재의 구성
2. 악장을 통해 본 상징성
Ⅳ. 결론
참고문헌
Abstract

* 한국학중앙연구원 박사
- 논문접수일 (5월 10일), 심사일 (5월 14일), 게재확정일 (6월 13월)

개 요

본 연구는 19세기 궁중 연향에서 정일(正日) 연향의 부수적 절차로 인식되었던 야연(夜宴)의 음악적 구성을 분석함으로써, 야연이 지닌 독립적인 의례 체계와 '예악 정치'(禮樂政治)의 구현 양상을 규명하는 데 목적을 두었다.

조선 후기 야연의 원형은 1828년(무자진작) 효명세자 대리청정기에 정립되었으며, 이는 세도정치기 약화된 왕실의 권위를 회복하고 부자(父子) 간의 유대를 강화하려는 정치적 의도에서 비롯되었다. 헌종대에는 이를 바탕으로 의식 절차와 아명(雅名), 정재의 구성이 체계화되며 국가 의례로서 정례화되었고, 주빈에 따라 야진찬과 익일야연으로 세분화되어 효(孝)의 가치와 군신 간의 정서적 결속을 도모하였다. 고종대 전반기에 이르러 야연은 주빈의 다변화와 함께 그 규모가 비약적으로 확장되었으며, 특히 1892년(임진진찬)에는 20여 종의 정재가 연행되는 등 정일 연향에 버금가는 화려함을 갖추어 왕실의 정통성과 권력 계승의 안정성을 대내외에 과시하는 상징적 기제로 기능하였다.

야연의 음악적 구성을 고찰한 결과, 각 절차에 부합하는 다양한 아명을 사용하여 의례의 위격을 높이는 한편, 유희성이 강한 정재를 배치하여 참석자 간의 화합을 유도하는 특징을 보였다. 또한 대왕대비가 주빈인 경우와 달리 왕과 왕세자의 사배례와 재배례에서만 '낙양춘'을 연주하며 궁중의 위계질서를 음악적으로 형상화하였다. 요컨대 19세기 야연은 단순한 여흥의 장이 아니라, 의례적 엄숙함과 예술적 화려함이 결합하여 조선 후기 예악 정치의 이상을 완성한 독립된 의례로서 중요한 음악사적 가치를 지닌다.

Ⅰ. 서론

조선은 유교적 통치 이념을 바탕으로 예(禮)와 악(樂)을 통해 사회의 질서와 조화를 도모하고자 하였다.[1] 이러한 예악 정치는 궁중 의례를 통해 구체화 되었으며, 그중 궁중연향은 조선의 왕실 문화를 집약적으로 보여주는 종합 의례로서 중요한 가치를 지닌다. 연향은 단순한 경하(慶賀)라는 일차적 목적에 국한되지 않고, 왕실의 권위와 위계를 드러내는 상징적 장(場)으로서 그 기능을 수행하였다.

이러한 연향의 상징적 기능은 왕실 내 위계의 재정립이 필요했던 19세기에 이르러 이전과 다른 체계를 갖추어 나갔다.[2] 순조대부터 고종대에 이르는 시기 동안, 정일(正日) 연향과 함께 회작(會酌)과 야연(夜宴)이 의례 체계 내에서 분화·확장되었다. 이에 따라 각 연향은 주빈(主賓)의 위격(位格)과 목적에 부합하는 위상을 갖추게 되었다.

이러한 의례의 내용을 상세히 기록하고 있는 연향 의궤는 19세기 궁중연향의 변화와 의미를 확인할 수 있는 중요한 사료다. 조선 후기 궁중연향에 관한 연구는 의궤를 중심에 두고 다양한 측면에서 심층적인 논의를 전개해 왔다.

우선 의궤의 기록 체계와 성격을 규명하는 해제연구[3]가 그 토대를 마련하였으며, 이러한 해제를 바탕으로 조선 후기 연향의 음악사적 흐름과 제도적 맥락을 고찰하는 연구들이 활발히 이루어졌다.[4] 또한 정재의 구성과 연향

---

1) 송지원, 『조선 왕실의 음악 문화』(서울: 세창출판사, 2020)에서는 '예악 정치를 구현한 조선'이라는 시각을 바탕으로 조선 왕실의 음악 문화를 논하고 있어 조선의 궁중 오례가 예법 질서의 이상적 모습이 왕실의 개별 의례에 담겨 있는 것을 이해할 수 있다.

2) 순조대부터 고종대까지의 시기는 세도정치(1800-1863)와 섭정(攝政) 등 복합적인 정세(政勢) 속에서, 왕실의 위계와 권위를 재정립하여 통치 질서를 확고히 해야 할 필요성이 제기된 시기였다.

3) 서울대학교 편집부, 『고종임인진연의궤』(서울: 서울대학교 규장각, 1996); 한국예술학과 음악사료강독회 역주, 『고종신축진연의궤』(서울: 민속원, 2001); 김종수, 『규장각 소장 의궤 해제집』(서울: 서울대학교 규장각 한국학 연구원, 2003); 전통예술원, 『국역 헌종무신진찬의궤』(서울: 민속원, 2004); 이의강, 『국역 순조무자진작의궤』(서울: 보고사, 2006); 송방송 외, 『(國譯)純祖己丑進饌儀軌』(서울: 민속원, 2007); 인남순, 『국역 고종정해진찬의궤』(서울: 보고사, 2008).

양상,[5] 그리고 악장의 내용과 의미를 개별적으로 분석하는 연구[6]들이 지속되어 왔다. 이와 같은 연구 성과를 통해 조선 후기 연향의 규모와 변천 그리고 연행된 음악과 정재, 악장 등 다양한 내용들을 파악할 수 있었다.

그러나 지금까지의 선행연구는 대부분 정일 연향을 중심으로 논해지며, 19세기 새롭게 등장한 야연에 대한 음악사적 고찰은 상대적으로 소략한 실정이다. 정일 연향이 왕실의 위계질서를 외부로 드러내는 공간이었다면, 야연은 흥을 돋우고 유대를 강화하여 결속을 다지는 장으로 활용되었다.[7] 즉, 야연은 단순한 부수적 절차를 넘어 궁중연향이 가진 본래의 목적인 '예악 정치'를 완성하는 의례 단계로 볼 수 있다.

19세기 순조대부터 고종대에 이르는 시기는 세도정치와 수렴청정, 통치체제의 동요 등으로 인해 왕권이 약화되었던 시기였다. 이러한 정치적 상황 속에서 조선 왕실은 궁중연향의 규모를 확대하고 다양한 아명과 정재 편성을 화려하게 구성함으로써, 예악 의례를 바탕으로 왕실의 권위와 왕권을 시각화하려는 의도를 가졌다. 특히 정일 연향의 부수적 의례로 여겨졌던 야연은 통치 세력 간의 내밀한 정서적 유대를 다지기 위해 고도로 기획된 예악 정치의 실천적 기제로서 새로운 음악사적 의미를 가진다.

---

4) 한국학중앙연구원 편저, 『조선후기 궁중연향문화』 권1·2·3 (성남: 한국학중앙연구원, 2003, 2005); 김종수, "규장각 소장 연향 관련 儀軌 고찰," 『규장각소장 분류별 의궤 해설집』(서울: 서울대학교 규장각, 2005); 김종수·김문식 외 6인, 『조선 궁중의 잔치, 연향』(서울: 글항아리, 2013); 김종수, 『의궤로 본 조선시대 궁중연향 문화』 (서울: 민속원, 2022) 등이 있다.

5) 성무경·이의강 번역, 『완역집성 정재무도홀기』(서울: 보고사, 2005); 송방송·손선숙 편저, 『궁중홀기 속의 우리 춤과 음악 찾기』(서울: 보고사, 2009); 조경아, "조선후기 의궤를 통해 본 정재 연구," (성남: 한국학중앙연구원 한국학대학원 박사학위논문, 2009); 김은자, "철종대 진찬례와 정재무도홀기 연구-『통명전진찬시의주창사회무도(通明殿進饌時儀註唱詞回舞圖)』를 중심으로," 『국악원논문집』 25 (2012), 51-85 등이 있다.

6) 신경숙, "야연(夜宴)의 악가삼장(樂歌三章) 연구," 『한국시가문화연구』 16 (2005), 169-195; 신경숙, "조선조 악장, 그 역동성: 후기 연향 악장을 읽는 네 가지 방법," 『한성어문학』 27 (2008), 65-83; 김지혜, "세도정치기 헌종의 궁중연향 운용-헌종의 어제 악장을 중심으로," 『한민족문화연구』 53 (2016), 123-160 등이 있다.

7) 김종수, "규장각 소장 연향 관련 儀軌 고찰," 『규장각소장 분류별 의궤 해설집』(서울: 서울대학교 규장각, 2005), 18. 정일 연향 후 행해진 야연(夜宴)은 왕실의 대통을 잇는 자가 주빈을 시연한 조촐한 잔치며, 야연(夜讌)은 연향을 준비하느라 수고한 진찬소의 당상, 낭청이 함께 조촐하게 가진 '회식 자리'라고 설명하고 있다.

이에 본 연구는 정일 연향 후 거행된 야연(夜宴)과 익일(翌日)과 재익일(再翌日)에 행해진 야연(夜讌)의 비교를 통해 주빈을 달리하는 각각의 야연이 가진 특징을 규명하고자 한다. 특히 야연에서 연행된 음악의 아명과 정재의 배치 양상을 분석하여 음악이 지닌 의례적 기능을 살피고, 악장의 텍스트에 내포된 의미를 통해 상징성 파악함으로써 19세기 야연이 지닌 음악사적 위상을 재조명하고자 한다.

다시 말해, 그간 정일 연향의 부수적 절차로 간주 되며 소외되었던 야연만의 음악적 구성을 구체화함으로써, 야연의 위상을 음악사적으로 새롭게 정립해 보는 것을 목적으로 한다.

본 고는 궁중연향의 체계가 이전과 달리 상세화된 1828년(순조 28)부터 1892년(고종 29)까지로 설정한다. 이 시기는 효명세자의 대리청정기를 기점으로 창작 정재가 확충되고, 세도정치 안에서 연향의 절차가 정일 연향·야연·회작·익일 및 재익일 야연 등으로 세분화된 시기이기 때문이다.

연구 자료는 현재 전하고 있는 19세기 연향 의궤로 야연이 행해진 연향을 중심으로 살펴볼 것이다. 그 기록 중 의례에서 연행된 아명과 악장, 그리고 정재의 종목을 주요 분석 대상으로 삼는다.

이러한 분석을 바탕으로 19세기 야연의 음악사적 특징과 위상을 정립하고, 나아가 연행된 음악이 정서적 유대와 결속을 위한 과정을 이해하고자 한다.

Ⅱ. 19세기 야연의 설행 양상과 변천

19세기 조선 후기 궁중연향은 효명세자의 대리청정기를 기점으로 의례의 절차와 규모가 분화되어 상세화되었다. 이전까지 단일했던 연향이 정일 연향 후 거행된 야연, 익일 및 재익일 회작 후 행해진 야연으로 주빈을 달리하며 세분화되었다. 야연의 음악사적 특징을 고찰하기에 앞서, 본 장에서는 야연의 의례적 위상과 그 전개 양상을 파악하고자 한다.

다음의 〈표 1〉은 19세기 연향 의궤에서 야연이 설행된 양상을 정리한 것이다.

〈표 1〉 19세기 연향의궤 중 야연(夜宴)

연향의궤	연향 구분	설행장소	설행목적	비고
무자진작(1828)	내진작	창경궁 자경전	순원왕후 40세	야연의 효시 : 부자간의 내밀한 유대 강조
	야진별반과			
	왕세자익일회작			
기축진찬(1829)	외진찬	창경궁 명정전	순조 보령 40, 즉위 30주년	체제 정립 : 야진찬의 정례화
	내진찬	창경궁 자경전		
	야진찬			
	왕세자회작			
무신진찬(1848)	내진찬	창경궁 통명전	순원왕후 육순, 신정왕후 망오	군신 화합의 정형화 : 정일 연향 후 국왕 중심의 군신 간 정서적 결속 도모
	야진찬			
	익일회작			
	야연(夜讌)			
무진진찬(1868)	내진찬	경복궁 강녕전	신정왕후 회갑	×
	대전회작			
계유진작(1873)	내진작	경복궁 강녕전	신정왕후 왕대비 책봉 40주년	세분화된 연향의 계승
	야진작			
	익일회작			
	익일야연			
정축진찬(1877)	내진찬	창경궁 통명전	신정왕후 칠순	-
	야진찬			
	대전회작			
	야연			
정해진찬(1887)	내진찬	경복궁 만경전	신정왕후 팔순	주빈의 다변화와 위계의 정립
	야진찬			
	대전회작			
	대전야연			
	왕세자회작			
	야연			
임진진찬(1892)	외진찬	경복궁 근정전	고종 망오, 즉위 30주년	-
	내진찬	경복궁 강녕전		
	야진찬			
	왕세자회작			
	야연			

무자년(1828)의 연향 이후부터 정례화되기 시작한 야연은 무진년(1868)에는 내진찬과 대전회작만이 거행되며 예외적으로 확인된다. 그러나 내진찬과 회작이 다른 연향들과 달리 삼경(三更; 밤 11시-새벽 1시)까지 정재를 연행된 것[8]으로 보아 야연을 대신한 것으로 보인다. 이러한 내용을 바탕으로 야연의 전개 양상을 구분하여 살펴보고자 한다.

1. 효명세자 대리청정기 야연의 정립

1827년(순조 27), 순조의 명으로 이행된 효명세자의 대리청정은 세도정치로 인해 약화된 왕실의 권위를 회복하고 국왕 중심의 통치 질서를 재확립하기 위한 정치적 방안이었다.[9] 효명세자는 대리청정기 동안 외척 세력을 견제하고 왕권을 중심으로 한 정치적 결속을 공고히 하기 위해 궁중연향을 적극 활용하였다. 그 과정에서 연향의 본래 목적인 정일 연향과 구분되는 야연과 회작을 거행함으로써, 군신 간의 화합과 내밀한 유대를 도모하고자 하였다.

본 절에서는 이러한 배경을 바탕으로 19세기 야연의 원형이 정립되는 과정을 무자년(1828년) 진작을 중심으로 고찰하고자 한다. 다음의 〈표 2〉는 야연이 처음 등장[10]한 『무자진작의궤』에 기록된 내용을 정리한 것이다.

8) 『(戊辰)進饌儀軌』 卷首, ‘擇日’ 奎14374.
9) 김명숙, 『19세기 정치론 연구』(서울: 한양대학교출판부, 2004), 22-43.
10) 임혜련, “순조 28년 순원왕후 생신 진작과 야연·회작의 정례화,” 『세계역사와 문화연구』 68 (2023), 50-51. 밤에 궁중에서 연향이 시행된 선례가 1828년 이전에도 있었으나, 이는 낮에 거행된 연향이 밤까지 이어진 경우였다. 야연의 의식으로 정비되어 시행된 것은 순원왕후의 생신 진작이 처음이었다.

〈표 2〉『무자진작의궤』 중 야진별반과 의식 절차와 음악[11]

절차	연주 곡명	정재
왕세자 배위	옥당향곡(玉堂香曲)	
왕 승좌	요천순일지곡(堯天舜日之曲)	초무
왕비 승좌	수모천세지곡(壽母千歲之曲)	초무
왕세자 사배	옥촉춘곡(玉燭春曲)	아박무
진휘건	낙천추지곡(樂千秋之曲)	향발무
진별반과	취풍형곡(醉豊亨曲)	첨수무
진주기(왕)	팔천위춘지곡(八千爲春之曲)	수연장지무
치어	-	
진작(왕)	여일승지곡(如日昇之曲)	포구락
진주기(왕비)	기주오복지곡(箕疇五福之曲)	무고
치어		
진작(왕비)	여월긍지곡(如月恆之曲)	광수무
산호	-	
진탕	만천춘지곡(萬千春之曲)	첨수무
왕세자 진휘건	춘광호지곡(春光好之曲)	포구락
왕세자 진소반과	강구연월지곡(康衢煙月之曲)	광수무
왕세자 진작	천하태평지곡(天下太平之曲)	아박무
왕세자 진탕	세랑어취지곡(細浪漁吹之曲)	향발무
진다	만사년지곡(萬斯年之曲)	수연장지무
세자 진다	일전매지곡(一剪梅之曲)	초무
퇴별반과	장춘불로지곡(長春不老之曲)	광수무
퇴소반	낙매춘곡(落梅春曲)	
예필	염옥촉지곡(簾玉燭之曲)	
사배	축성인지곡(祝聖人之曲)	
왕 강좌	응안지곡(凝安之曲)	처용무
왕비 강좌	문상지곡(文祥之曲)	처용무
왕세자 환내	서화지곡(瑞和之曲)	

순원왕후의 생신 내진작 후 이루어진 야진별반과는 당일 밤 9시(二更), 정일 연향이 치러진 자경전에서 행해졌다. 위 〈표 2〉에서 확인되듯, 야진별반

11) 김종수, 『의궤로 본 조선시대 궁중연향 문화』 (서울: 민속원, 2022), 154-156.

과는 주빈인 왕, 왕비와 왕세자가 함께 1작을 헌수하며 축수의 분위기를 연장한 자리에 해당한다. 또한 의빈과 종친, 외명부 등 여타의 참석자를 배제한 채 오직 왕과 다음 왕세자만이 독대하는 자리를 마련한 것은, 왕권을 중심으로 한 두 사람의 정서적 유대와 정치적 결속을 다지며 왕위 계승의 안정성을 대내외에 드러내고자 한 의도로 파악된다.

비록 야진별반과가 정일 연향의 연장 선상에 있으나, 이를 위해 별도의 의주를 마련하고 독립적인 형식을 갖춘 것은 이후 궁중연향에서 야연이 필수적 의례로 자리 잡는 제도적 기틀을 마련하였다는 점에서 음악사적 의의가 크다.

다만 아쉬운 점은 야진별반과에서 연행된 악곡은 모두 아명으로만 기록되어 있어 정확한 곡명이 확인할 수 없다는 점이다. 그러나 각 의식 절차마다 다양한 아명을 사용한 것은 야진별반과의 위격을 높이고, 독립된 의례로 구축하고자 했던 의도로 해석할 수 있다.

또한 왕세자가 배위로 나올 때, 소반을 물릴 때, 연향을 마칠 때, 마무리 사배례 때를 제외한 거의 모든 의식 과정에서 총 16종의 정재를 연행하였는데, 이는 야연을 음악적으로 풍성하게 만들었으며, 정일 연향 못지않은 화려한 연향이었음을 확인 할 수 있다.

다음 해인 순조 29년(1829), 순조의 즉위 30년과 40세 생신을 경하하는 큰 규모의 연향으로 외진찬, 내진찬, 야진찬, 왕세자회작으로 세분화되어 설행되었다. 무자년의 야진별반과는 야진찬으로 명칭이 변경되며, 그 규모와 격이 높아졌다.[12]

기축년의 야진찬은 무자년 야진별반과 달리 의식 절차가 구체화되었으며, 정일 연향과 동일하게 선창·후창 악장이 연행되었다. 각 의식 절차에서는 보허자령, 여민락만, 여민락령, 향당교주, 신라의 고악(삼현삼죽박판대고) 등의 악곡이 다양한 아명으로 기록되며 야진찬의 의례적 위상을 높였다.

12) 『(辛丑)進饌儀軌』附編, '擇日', 奎14370.

또한 야진별반과에서 총 16종의 다양한 정재가 연행된 것과 달리, 야진찬에서는 총 4종의 정재만이 연행되며 유희적 화려함보다, 의식의 위격에 맞게 절제된 것으로 보인다.

요컨대, 효명세자 대리청정기에 설행된 야연은 왕과 왕세자의 내밀한 유대를 중심으로 소규모의 유희적 형태로 시작하여, 기축년 야진찬에 이르러 의식 절차에 맞춰 악장과 정재의 구성을 체계화하여 의례적 위상을 정립하는 과정이라 할 수 있다. 이처럼 효명세자대에 구축된 야연의 기틀은 헌종대로 이어지며 보다 안정적이고 정례화된 국가 의례로서 자리 잡게 되었다. 이러한 야연의 구체적 전개 양상을 다음 절에서 살펴보도록 하겠다.

2. 헌종대 야연의 정례화

헌종대는 대리청정기 효명세자가 새롭게 만든 야연의 의례적 틀을 국가 의례로서 확고히 만들며 정례화된 시기이다. 헌종대 야연은 기축년(1829) 야진찬의 전례를 충실히 따르면서도, 이를 체계적으로 정비하여 제도화되었다. 본 절에서는 무신년(1848) 진찬을 바탕으로 이러한 과정을 살펴보고자 한다.

무신년 진찬(1848)은 세도정치가 본격화된 정세 속에서 순원왕후의 철렴(撤簾) 이후 헌종의 친정(親政) 체제가 확립되었음을 대내외에 선포하는 의례였다. 순원왕후를 주빈으로 모신 내진찬 및 야연과, 헌종을 주빈으로 한 회작(會酌) 및 야연은 각각 그 목적과 의례적 층위를 달리하였다. 이는 과거 효명세자 대리청정기에 왕과 왕세자 간의 긴밀한 유대를 과시하며 권력 계승의 안정성을 도모했던 방식과는 차별화된 양상을 보인다.

즉, 무신년의 연향은 수렴청정의 그늘에서 벗어나 순원왕후와 분리된 국왕 고유의 권위를 드러내는 한편, 헌종의 친정 체제를 공고히 하고 왕을 중심으로 한 군신 간의 정치적 결속을 다지는 기제로 활용되었음을 시사한다.

무신년 진찬은 순원왕후의 육순을 축수하여 1848년 3월에 올린 내진찬으로 창경궁 통명전에서 순원왕후를 주빈으로 한 내진찬과 같은 날 이경(二更;

밤 9시) 야진찬을 설행하였다. 이틀 뒤 같은 장소에서 내진찬을 올린 헌종과 진찬소 당상, 낭청들이 모여 대전회작과 야연을 구분하여 행하였다.[13] 이는 순조대에 왕과 왕세자 간의 유대와 왕권 계승의 안정성을 도모하는 장에서 군신 간의 유대를 다지는 장으로 야연의 의미가 확장되고, 야진찬과 구분된 야연이 새롭게 추가되었음을 알 수 있다.

다음의 〈표 3〉은 먼저, 정일 연향 후 거행된 야진찬의 내용을 정리한 것으로 순조대 야진찬의 의식 절차가 체계화되어 정립된 것을 확인할 수 있다. 또한 무진년 야진찬에서 사용된 21곡의 아명 중, 천년만세지곡과 만파정식지곡, 장춘불로지곡, 장생악지곡 그리고 무령지곡 이 5곡을 제외한 나머지 16곡의 아명이 기축년(1829) 야진찬의 아명과 동일하게 사용되었다.

이를 통해 헌종이 효명세자의 기축년의 야진찬 전례를 계승하고 있는 것을 알 수 있다. 그 밖에도 정재가 총 3종이 연행되며 기축년과 마찬가지로 위격에 맞춰 절제된 예제를 따르고 있는 것을 알 수 있다.

〈표 3〉『무신진찬의궤』 중 야진찬과 의식 절차와 음악

절차	연주 곡명		정재
전하 배위	대명지곡(大明之曲)	정읍만기령	
대왕대비 승좌	응상지곡(凝祥之曲)	여민락령	
시배	영남산지곡(永南山之曲)	수룡음	
진주기	낙만년지곡(樂萬年之曲)	향당교주	
진휘건함	태평춘지곡(太平春之曲)	향당교주	
진찬안	풍강지곡(豊康之曲)	향당교주	
선창악장			
진작	성수무강인(聖壽無疆引)	원무곡	포구락
	천년만세지곡(千年萬歲之曲)	향당교주	
치사	-		
거작	축성인지곡(祝聖人之曲)	삼현삼죽대고박판	
진탕	태녕지곡(泰寧之曲)	향당교주	

13) 『(戊申)進饌儀軌』卷首, ‘擇日’.

절차	연주 곡명		정재
산호	-		
왕 진휘건, 진찬안	만파정식지곡(萬波停息之曲)	원무곡	선유락
왕 진작	장춘불로지곡(長春不老之曲)	향당교주	
왕 진탕	장생악지곡(長生樂之曲)	향당교주	
진다	길상지곡(吉祥之曲)	향당교주	
왕 진다	춘장일지곡(春長日之曲)	향당교주	
	무령지곡(武寧之曲)	원무곡	처용무
후창악장			
퇴찬안	천하태평지곡(天下太平之曲)	향당교주	
사배	낙천추지곡(樂千秋之曲)	수룡음	
예필	-		
대왕대비 강좌	상운지곡(祥雲之曲)	여민락령	
전하 환내	서화지곡(瑞和之曲)	수룡음	

통명전 내진찬과 야진찬이 설행된 이틀 후, 왕을 주빈으로 한 통명전 익일회작과 야연이 거행되었다. 연향을 올린 자인 왕을 주빈으로 진찬소 당상, 낭청과의 화합을 도모한 회작 후 야연이 행해진다.

앞서 언급한 바와 같이 효명세자 대리청정기의 야연이 국왕과 세자 간의 정서적 공감과 내밀한 유대를 도모하기 위한 소규모 의례였다면, 헌종대의 야연은 정일(正日) 연향과 그 의례적 층위를 차별화하며 국왕 중심의 정치적 연대성을 강조하는 형태로 변모하였다.

이는 순조대에는 나타나지 않았던 새로운 전례로서, 대왕대비를 주빈으로 한 내진찬 및 야진찬이 왕실 내부의 친목을 도모했다면, 국왕 주축의 회작(會酌) 이후 거행된 야연은 왕과 실무를 담당하는 백관(百官) 간의 정서적 화합을 다지는 장으로 그 기능이 세분화·확장되었음을 보여준다. 특히 이러한 의례적 분화는 순원왕후의 철렴(撤簾) 직후 거행된 무신년 진찬의 정치적 배경과 맞물려 있다.

즉, 세도정치기라는 제약 속에서 수렴청정의 영향력을 걷어내고 국왕 고유의 권위를 확립하기 위해, 헌종은 회작과 야연을 왕권을 공고히 다지고

군신 간의 결속을 시각화하는 상징적 기제로 적극 활용했던 것으로 판단된다.[14]

다음의 〈표 4〉는 회작 후 연행된 야연의 절차와 음악을 정리한 것으로 내진찬 후 행해진 야진찬과 달리하는 내용을 파악할 수 있다.

〈표 4〉『무신진찬의궤』 중 익일야연과 의식 절차와 음악

절차	연주 곡명		정재
진찬소 당상·낭청 배위	-		
왕 승좌	상운요일지곡(祥雲曜日之曲)	수룡음	
사배	축화지곡(祝華之曲)	낙양춘	
진휘건	염양춘지곡(艶陽春之曲)	원무곡	가인전목단
진찬안,진시접	풍강지곡(豊康之曲)	향당교주	
선창악장			
진작	성수무강지곡(聖壽無疆之曲)	원무곡	보상무
거작	천록영창지곡(天籙永昌之曲)	향당교주	
진탕	길상지곡(吉祥之曲)	향당교주	
치사, 산호	-		
사배	만세성지곡(萬歲聲之曲)	낙양춘	
진다	수제천지곡(壽齊天之曲)	원무곡	헌선도
진찬소 당상, 낭청 배위	가연지곡(嘉讌之曲)	원무곡	관동무
행주	취선향지곡(醉仙香之曲)	원무곡	처용무
	만파정식지곡(萬波停息之曲)	원무곡	선유락
	희신춘지곡(喜新春之曲)	원무곡	춘앵전
후창악장			
퇴찬안·퇴시접·퇴휘건	낙만세지곡(樂萬歲之曲)	향당교주	
사배	하성조지곡(賀聖朝之曲)	낙양춘	
예필	-		
왕 강좌	천년만세지곡(千年萬歲之曲)	수룡음	
당상·낭청 퇴장	-		

위 〈표 4〉에서 알 수 있듯, 익일야연은 의식 절차는 먼저 주빈이 자리에 나와 앉아 백관의 사배례를 시작으로 선창악장을 창(唱)하면 본격적인 행례

14) 도희주, "무진진찬(戊辰進饌) 설행(設行)과 음악(音樂)의 함의(含意)," 『이화음악논집』 29/2 (2025), 86.

의식인 잔과 음식을 나누며 화합과 친밀도를 다진다. 행례가 끝난 후 후창 악장을 노래하고, 의식을 정리하는 예식으로 마무리된다.

기축년(1829) 야진찬과 무신년(1848) 야진찬의 아명과 익일야연의 아명을 비교해 보면 상운요일지곡과 성수무강지곡, 길상지곡, 만세성지곡, 천년만세지곡 등 7곡만이 동일하게 확인되며 기존 아명 체계와 차별화된 구성을 취하고 있음을 알 수 있다. 정재는 총 7종류로 가인전목단과 보상무, 관동무, 춘앵전 등 다양하게 연행되며 유희적 요소가 야진찬보다 강조된 것을 추정할 수 있다. 이는 실무 관료인 진찬소 당상과 낭청의 노고를 치하하고, 군신 간의 정서적 화합과 유대를 공고히 하는 의례로서 기능했음을 보여준다.[15]

그 밖에도 왕에게 올리는 사배례에서는 낙양춘이 연주되며 대왕대비가 주빈이었던 야진찬과는 달리하고 있다. 이는 주빈인 대왕대비와 왕의 위계를 구분하기 위한 것으로, 이후부터 왕과 왕세자의 사배·재배례에서 낙양춘이 연주되는 흐름을 확인할 수 있다.

요컨대 헌종대의 야연은 효명세자 대리청정기에 정립된 초기 전례를 단순히 답습하는 차원에 머무르지 않고, 순원왕후의 철렴과 헌종의 친정이라는 정치적 변곡점을 맞아, 대왕대비가 주빈인 야진찬과 국왕 주축인 야연으로 의례의 성격을 분리하였다. 이는 외척 세력과의 정치적 경계를 획정하는 동시에, 실무 관료들과의 유대를 다지기 위해 음악 연행과 의식 절차를 목적에 맞게 재배치한 결과였다.

즉, 헌종대의 야연은 설행 목적과 주빈의 위계에 따라 의례적 기능을 정교하게 분화·수용함으로써, 단순한 후희(後姬)나 유흥의 장이 아닌 독립적이고 체계적인 국가 의례로서의 '정례화' 단계를 완성한 것으로 볼 수 있다.

이러한 헌종대의 제도적 정립은 이후 고종대로 이어지며, 왕실의 정통성을 수호하고 대내외적 권위를 과시하는 규모의 연향 체계로 확장되는 토대가 되었다.

---

15) 김종수, "규장각 소장 연향 관련 儀軌 고찰," 『규장각소장 분류별 의궤 해설집』(서울: 서울대학교 규장각, 2005), 17-18.

3. 고종대 야연의 상세화

고종대 야연은 헌종대에 정례화된 체계를 계승하는 동시에, 국왕의 친정 체제 강화와 왕실의 정통성을 확립하려는 정치적 목적에 따라 그 구성이 확장된 시기로 볼 수 있다. 고종 초기인 무진년(1868)부터 정축년(1877)까지의 연향은 헌종대 무신진찬(1848)의 의례를 계승하였다.

그러나 정해년(1887)에 이르러 왕세자가 책무를 이행하기 시작함으로써, 대왕대비를 주빈으로 한 정일 연향인 내진찬과 야진찬, 왕을 주빈으로 한 익일회작과 익일야연 그리고 왕세자를 주빈으로 한 재익일회작과 재익일야연으로 분화되며 이전 시기와 차별화된 양상을 띠기 시작한다. 이러한 양상은 임진년(1892) 진찬에 이르러 그 정점을 이룬다.

본 절에서는 고종대 야연의 대표격인 임진년 연향을 중심으로, 19세기 말 야연의 특징을 고찰하고자 한다. 임진년 진찬은 고종의 등극 30주년과 망오(望五, 41세)를 경하하기 위해 거행된 연향으로 국왕을 위한 외연(外宴)과 내연(內宴)은 물론 야진찬, 왕세자 회작, 야연까지 성대하고 화려하게 구성되었다. 이는 야연이 왕실의 정통성을 대내외에 드러내고 왕세자로 이어지는 권력의 안정성을 공고히 하기 위한 장으로서의 기능했음을 보여준다.

임진년 진찬은 9월 24일 경복궁 근정전에서 왕을 주빈으로 한 외진찬을 행하고[16] 다음날 강녕전에서 왕과 왕비를 주빈으로 한 내진찬과 야진찬을 설행하였다. 그 다음날에 임진년 진찬을 올린 왕세자를 주빈으로 회작과 야연이 행해졌다.[17] 먼저 정일 연향 후 행해진 야진찬을 살펴보면 다음의 〈표 5〉와 같다.

16) 『고종실록』 권29, 고종 29년 9월 24일 己酉.
17) 도희주, "규장각 소장 『康寧殿翌日王世子夜讌笏記』의 연대 재검토," 『이화음악논집』 29/3 (2025), 78.

〈표 5〉『임진진찬의궤』중 야진찬 의식절차와 음악

절차	연주 곡명		정재
왕세자 배위 나감	건청곤녕지곡(乾淸坤寧之曲)	보허자령	
왕비 인도하여 나감	황상원길지곡(黃裳元吉之曲)	원무곡	몽금척
왕 인도하여 나감	만년춘지곡(萬年春之曲)	원무곡	경풍도
왕, 왕비 승좌	만세장락지곡(萬壽長樂之曲)	원무곡	심향춘
사배	승화지곡(承華之曲)	낙양춘	
진주기	축천보지곡(祝天保之曲)	향당교주	
진휘건·진시접	염옥촉지곡(簾玉燭之曲)	원무곡	헌천화
진어찬	요천순일지곡(堯天舜日之曲)	원무곡	장생보연지무,보살만
선창악장			
왕 진작	산하옥력장지곡(山河玉曆長之曲)	원무곡	하황은
치사			
왕 거작(1작)	여강여능지악(驪江驪能之樂)	삼현삼죽	
	만세춘지곡(萬歲春之曲)	원무곡	학무, 연화대무
왕비 진작	만년악지곡(萬年樂之曲)	원무곡	최화무
왕비 거작	백부유동지악(伯符柳洞之樂)	삼현삼죽	
	천하태평지곡(天下太平之曲)	원무곡	오양선
산호, 재산호	-		
왕, 왕비 진탕	창운송지곡(昌運頌之曲)	원무곡	포구락
왕세자 진휘건, 진찬반	만년환지곡(萬年歡之曲)	원무곡	무산향
왕세자 작주	만천춘지곡(萬千春之曲)	원무곡	헌선도
왕세자 진탕	경만년지곡(慶萬年之曲)	향당교주	
왕, 왕비 진다	낙만세지곡(樂萬歲之曲)	원무곡	사선무
왕세자 진다	장생보연지악(長生寶宴之樂)	원무곡	무고
후창악장			
퇴찬안, 퇴시접	만수영무강지곡(萬壽永無疆引之曲)	원무곡	첩승무
왕세자 퇴찬안, 퇴시접	만세장악지곡(萬歲掌握之曲)	원무곡	춘앵전
	축유여지곡(祝有餘之曲)	향당교주	
사배	만파정식지곡(萬波停息之曲)	원무곡	선유락
예필	-		
왕 강좌, 환내	무령지곡(武寧之曲)	원무곡	검기무
왕비 강좌, 환내	무령지곡(武寧之曲)	원무곡	검기무
왕세자 환내	만년춘지곡(萬年春之曲)	보허자령	

임진년 야진찬의 의식 절차는 이전과 마찬가지로 크게 세 부분으로 구분되는데, 먼저 주빈인 왕과 왕비가 연향 장소에 나와 자리에 앉아 왕세자의 절을 받는 도입 절차와 선창악장을 시작으로 음식과 잔을 왕과 왕세자에게 올리는 절차가 행해진다. 후창악장을 시작으로 의식을 정리하는 예식으로 마무리된다.

임진년 야진찬에서 연행된 악곡의 아명은 건청곤영지곡, 황상원길지곡, 여강여능지악, 백부유동지악 등 '지악'(之樂)과 '지곡'(之曲)을 병행하여 사용하며 매우 다양한 양상으로 나타난다. 또한 몽금척, 헌선도, 하황은을 비롯한 경풍도, 무산향, 사선무 등 총 20종의 많은 정재가 연행되며 외진찬과 내진찬에 버금가는 화려하게 거행된 것을 알 수 있다.

또한 임진년 야진찬에서는 행사를 마치기 전, 사배례 절차에서 낙양춘을 연주하는 것이 아닌 정재를 연행하며 이전과 다른 양상이 나타난다.이러한 대규모 정재의 연행은 당시 경복궁 내에 전등이 도입·설치[18]되면서 야간 공연 여건이 획기적으로 개선된 시대적 변화가 반영된 것으로 추정할 수 있다.

왕과 왕비가 거작(擧酌)할 때, 신라의 고악을 삼현·삼죽·장고·박판으로 합주한 악가 3장을 연주하고 있다.[19] 이는 순조대부터 이어지는 것으로 파악되며 당시 순조와 효명세자 사이 '한번의 의미있는 작(爵)'을 받고 충심이 담긴 노래를 들으며 결속을 다지던 의미를 계승한 것으로 추정할 수 있다.[20]

다음으로 왕세자 야연의 내용을 정리하면 아래의 〈표 6〉과 같다.

---

18) 조선의 전등 설치는 1887년 경복궁 건청궁(乾淸宮)에 첫 설치된 이후, 1898년 우리나라 최초 전기회사 설립되고 덕수궁에 전등이 설치되는 등 근대 전기 조명 도입의 연대기적 흐름으로 설명된다. https://www.khs.go.kr/newsBbz/selectNewsBbzView.do?newsItemId=155699307&sectionId=b_sec_1 참조 [2026. 6. 10 접속].

19) 『(壬辰)進饌儀軌』奎14428-v, 卷頭, '儀註', "羅古舊典三絃三竹杖鼓拍板合奏樂歌三章"

20) 신경숙, "夜宴의 '樂歌三章' 연구," 『한국시가문화연구』 16 (2005), 169-195.

〈표 6〉『임진진찬의궤』 중 왕세자 야연 의식절차와 음악[21]

절차	연주 곡명		정재
진찬소 당상·낭청 배위	-		
왕세자 승좌	수요남극지곡(壽曜南極之曲)		제수창지무
재배	낙만세지곡(樂萬歲之曲)	낙양춘	
선창악장			
진휘건·진시접	성인무우지곡(聖人無憂之曲)	향당교주	
진찬반·진단자	천년만세지곡(千年萬歲之曲)		무고
진작	기주오복지곡(箕疇五福之曲)	향당교주	
왕세자 거작	수연장지곡(壽延長之曲)		가인전목단
진탕	일중광지곡(日重光之曲)	향당교주	
재배	월중륜지곡(月重輪之曲)	낙양춘	
진다	수천춘지곡(壽千春之曲)	향당교주	
행주	성중휘지곡(星重輝之曲)	원무곡	보상무
후창악장			
퇴찬반·퇴시접·퇴휘건	만파정식지곡(萬波停息之曲)	원무곡	선유락
당상·낭청 철찬탁	해중윤지곡(海重潤之曲)	향당교주	
당상·낭청 환배위	-		
재배	축유여지곡(祝有餘之曲)	낙양춘	
예필	-		
왕세자 강좌	금전만년환지곡(金殿萬年歡之曲)	원무곡	향령무
당상·낭청 퇴장	-		

야진찬의 왕의 위격과 달리 왕세자의 위계에 맞춰 사배가 아닌 재배를 행하였으나, 임진년 이전 연향에서의 배례(拜禮) 절차와 마찬가지로 낙양춘이 연주되며 왕권의 계승자로서의 격을 드러냈다. 즉, 다양한 아명으로 구성된 '낙양춘'과 '향당교주'가 주된 연주곡이었음을 알 수 있다.

정재는 왕세자가 자리할 때, 제수창지무, 음식과 잔을 들 때 무고와 보상무, 자리를 파할 때 선유락과 향령무가 연행되었다. 이를 통해 정재가 야연의 시작과 행례, 마지막에 행해지며 흥을 돋운 것을 알 수 있다.

21)『(壬辰)進饌儀軌』, 奎14428-v, 卷頭, '儀註'.

고종대 연향에서 야연은 순조대부터 헌종대를 거치며 정교하게 운용되었다. 궁중연향은 위계를 바탕으로 한 정일 연향과 군신간의 내밀한 화합을 도모하는 야연의 기능을 명확히 분화하여 거행하였다. 이처럼 차별화된 의례 구조 속에서 야연은 왕을 중심으로 통치 세력 간의 정서적 유대와 결속을 공고히 하기 위해 기획된 예악 정치의 실천적 기제로 기능한 것으로 이해할 수 있다.

1892년의 임진년 야연은 이러한 경향이 가장 극명하게 드러난 사례로, 헌종대에 확립된 야진찬의 의례를 전승하면서도 이전과 달리 총 20종에 달하는 방대한 정재 편성을 통해 유희적 요소와 연향의 화려함을 보여주었다. 또한 근대적 조명 시설의 확보를 통해 야연의 공간적·시각적 제약을 극복하며 야연의 화려함을 오롯이 즐길 수 있는 장으로서 기능했음을 추정할 수 있다.

또한 왕세자를 주빈으로 한 회작과 야연이 독립된 체계로 자리 잡은 것은, 야연이 단순한 향락적인 잔치를 넘어 왕위 계승자의 안정성과 정통성을 드러내는 장으로 군신 간의 결속을 강화하는 기능을 담당하였음을 알 수 있다.

조선 후기의 야연은 효명세자의 의례적 초석(礎石) 위에 헌종대의 정례화를 거쳐 고종대의 의례적 위격을 완성하는데 이르렀다. 이 과정에서 일관되게 유지된 아명 체계와 왕-왕세자, 왕-군신, 왕세자-군신 간의 유대 강화라는 본질은, 야연이 19세기 궁중연향에서 왕권을 중심으로 질서를 재확인하고 정통성을 확고히 하는 장이었음을 확인하였다.

Ⅲ. 야연의 음악적 구성과 악장의 상징성

본 장에서는 앞서 살펴본 조선 후기 야연의 전개 양상을 토대로 군신 간의 정서적 유대와 화합의 장이었던 야연에서 연행되었던 음악이 가진 기능과 의미를 파악하고자 한다. 이를 위해 연향 의궤에 기록된 아명, 악장, 정재의 구성을 파악하고 텍스트를 통해 전하고자 한 상징적 함의를 분석하고자 한다.

1. 아명과 정재의 구성

조선 후기 야연의 아명은 효명세자에 의해 마련된 것으로 헌종과 고종대를 거치며 계승되고 변용되었는지를 확인 할 수 있다.

다음의 〈표 7〉은 기축년 야진찬과 무신년 야진찬의 아명과 음악 구성을 정리하여 비교한 것이다.

야진찬의 주빈이 국왕과 왕대비로 각각 다름에도 불구하고 의례가 유사한 형태로 운용된 점은 주목할 만하다. 이는 아명의 명명(命名) 방식이 주빈의 위격이나 특정 속명에 의해서 결정되는 것이 아님을 방증한다. 기축년(1829) 전례의 아명을 무신년(1848)에 76% 이상 동일하게 계승하여 명명한 통계적 사실은, 아명의 선택이 주빈의 신분적 위상보다는 전례의 의례적 규범을 충실히 따름으로써 의례의 정통성을 확보하고자 한 선례 계승 의지에 기인한 결과임을 시사한다.

〈표 7〉『기축진찬의궤』와『무신진찬의궤』야진찬 음악 구성

『기축진찬의궤』 야진찬			『무신진찬의궤』 야진찬		
아명	속명	정재	아명	속명	정재
상운지곡	보허자령		**대명지곡**	정읍만기령	
대명지곡	원무곡	**포구락**	**응상지곡**	여민락령	
영남산지곡	여민락만4성		**영남산지곡**	수룡음	
낙만년지곡	향당교주		**낙만년지곡**	향당교주	
태평춘지곡	향당교주		**태평춘지곡**	향당교주	
풍강지곡	향당교주		**풍강지곡**	향당교주	
성수무강인	원무곡	무고	**성수무강인**	원무곡	**포구락**
축성인지곡	삼현삼죽		천년만세지곡	향당교주	
만세성지곡	여민락령		**축성인지곡**	삼현삼죽	
태녕지곡	향당교주		**태녕지곡**	향당교주	
화안지곡	향당교주		만파정식지곡	원무곡	선유락
유풍지곡	향당교주		장춘불로지곡	향당교주	
만년장환지곡	향당교주	춘앵전	**장생악지곡**	향당교주	

『기축진찬의궤』 야진찬			『무신진찬의궤』 야진찬		
아명	속명	정재	아명	속명	정재
장생락지곡	향당교주		**길상지곡**	향당교주	
길상지곡	향당교주		춘장일지곡	향당교주	
춘장일지곡	향당교주		무녕지곡	원무곡	**검기무**
천하태평지곡	향당교주		취선향지곡	원무곡	처용무
낙천추지곡	향당교주		**천하태평지곡**	향당교주	
옥촉춘지곡	여민락령		**낙천추지곡**	수룡음	
응상지곡	원무곡	**검기무**	**상운지곡**	향당교주	
서화지곡	보허자령		**서화지곡**	수룡음	

즉, 무신년의 아명 체계는 당대 주빈의 위격과 상관없이, 확립된 전례의 음악적 구조를 바탕으로 유기적으로 변용·적용된 것으로 볼 수 있다.

이러한 사실을 바탕으로 고종대 야진찬 중 가장 이른 시기인 정축년(1877)의 아명을 살펴보니[22], 상운지곡, 대명지곡, 천하태평지곡, 풍강지곡, 태녕지곡, 성수무강인, 장춘불로지곡, 만파정식지곡, 길상지곡, 무녕지곡, 낙천추지곡이 순조대와 헌종대 야진찬의 아명과 동일하게 사용되고 있음을 알 수 있었다. 이를 통해 정일 연향 후 행해진 야진찬의 아명이 이전의 전례를 따르는 흐름을 확인할 수 있다.

이는 당시 음악을 구성하는 과정에서 전례의 권위를 구조적으로 차용했음을 보여주는 것으로, 전례의 음악 구성을 바탕으로 유기적으로 변용 및 적용된 것으로 추정할 수 있다.

다음으로 순조대와 헌종, 고종대 야진찬에서 연행된 정재를 정리한 것으로 〈표 8〉과 같다.

22) 2장 서두의 〈표 1〉에서 확인할 수 있듯, 고종대 무진진찬에서는 야연을 연행하지 않았고 『계유진찬의궤』는 권2만 전하고 있어 의주를 파악할 수 없다. 이러한 사정으로 고종대 가장 이른 시기의 야진찬은 정축년이다.

〈표 8〉 19세기 야진찬에서 연행된 정재

무자년	기축년	무신년	정축년	정해년	임진년
초무	**포구락**	**포구락**	하황은	**포구락**	몽금척
아박무	**무고**	**선유락**	**선유락**	오양선	경풍도
향발무	춘앵전	**검기무**	**검기무**	**선유락**	심향춘
첨수무	**검기무**	처용무	연화대무	하황은	헌천화
수연장지무				**검기무**	장생보연지무
포구락					보살만
무고					하황은
광수무					학무
					연화대무
					최화무
					오양선
					포구락
					무산향
					헌선도
					사선무
					무고
					첩승무
					춘양전
					선유락
					검기무

위 〈표 8〉에서 알 수 있듯, 야진찬이 처음 실행된 무자년에는 중복되어 정재가 연행되었음에도 여전히 많은 수가 배치되었으며, 임진년에도 다양한 정재가 매 절차에서 행해졌음을 알 수 있다.

또한 포구락, 무고, 검기무, 선유락은 순조대부터 고종대에 이르기까지 야진찬에서 지속적으로 연행되었다. 이들 정재는 역동적인 율동과 서사적 구조를 지니며 상대적으로 유희적(遊戱的) 성격이 강하게 부각 되는 레퍼토리이다. 정일(正日) 연향이 엄격한 위계 선포에 집중했다면, 야연은 이처럼 축제성이 가미된 정재들을 배치함으로써 연향의 현장성을 고조시키고 참여자 간의 정서적 화합을 도모하고자 했던 것으로 보인다.

요컨대 이 4가지 정재는 19세기 궁중 야연의 고유한 분위기를 형성하고 군신 간의 결속을 유도하는 핵심적인 음악 연행 양식으로 자리 잡았던 것으로 추정된다.

그러나 공연된 동일한 정재가 행해진 순서도, 반주곡의 아명도 달리하고 있다. 다만 '선유락'의 반주곡은 '만파정식지곡'이라는 동일한 아명으로 표기되어 있다. 이는 '선유락'을 연주하는 주체인 내취의 특성을 고려한다면, 당시 연주된 악곡은 대취타 또는 취타 계열의 곡이 조선 후기 선유락의 반주곡이었을 가능성이 높은 것으로 판단된다.[23]

고종대에 이르러 하황은과 헌선도, 몽금척과 같은 상징성을 지닌 정재가 야진찬에서 행해지는 것을 확인할 수 있다. 이를 통해 왕권의 정통성과 태평성대의 염원을 정재를 통해 시각화하여 드러낸 것으로 생각할 수 있다. 이러한 구성은 익일야연과 재익일야연에서도 이어졌다.

즉, 야진찬과 야연에서 연행된 정재는 주로 유희적 요소가 가미된 정재로, 이는 야연이 정일 연향이나 회작에서 드러내는 위계보다 친밀함을 통한 화합을 드러내는 연향임을 보여주는 요소이다. 상징적 요소가 포함된 정재도 행해지며 연향이 가진 위엄을 잃지 않고 있음을 알 수 있다.

2. 악장을 통해 본 상징성

악장은 연향의 목적과 지향점을 언어로 표현한 요소로 야연의 시작과 마무리에서 연행되는 선창과 후창으로 구분된다. 19세기 연향 악장은 주로 어제(御製)나 예제(睿製)로 내포된 의미가 더욱 크다 할 수 있다.

본 절에서는 야연에서 설행된 악장 중 정축년(1877) 야진찬과 익일야연에서 연행된 악장을 분석하여 그것이 지닌 상징적 함의를 이해하고자 한다.

정축년 진찬은 신정왕후의 칠순을 경하하며 고종이 창경궁 통명전에서

23) 김영운, "조선후기 국연의 악무 연구(II)," 『조선 후기 궁중연향 문화』 권2 (성남: 한국학중앙연구원, 2005), 265-269. 조선 후기 연향에서 사용된 다양한 아명의 빈도를 확인할 수 있으며, 조선 후기 의궤에 출연한 아명이 정리되어 있다.

올린 연향이다. 정축년 진찬은 고종의 친정 체제가 본격화된 후 거행된 연향으로 고종의 어제 악장을 통해 그 안에 내포된 의미를 파악할 수 있을 것이다. 먼저 야진찬의 선창악장을 살펴보면 다음과 같다.

정축년 야진찬 선창악장[24]

상서로운 안개 끼고 상서로운 구름에 싸여,
옥루(玉樓)[25]의 초승달 초벽(椒壁)[26]에 떠오르고 향 연기
아른아른 피어오르네.
가득 채운 구하배(九霞盃)[27]
많고 적음을 따지지 말고 드소서.
연잎에 앉힌 영귀(靈龜) 못에서 봉출하매
천세(千歲)가 이로부터 시작되네,
천세가 이로부터 시작되네.

선창악장은 야진찬의 시작과 상서로운 분위기와 주빈인 대비의 장수를 기원하는 내용을 담고 있다. 첫 구절을 통해 궁궐의 분위기를 신비하고 평화롭게 묘사하며 하늘의 축복 속에서 거행됨을 드러낸다. 두 번째 구절에서는 야진찬의 시간적 배경과 그 풍경을 보여준다. 또한 이어지는 구절을 통해 대왕대비의 장수와 축원을 반복함으로써 야진찬의 분위기를 조성한다. 즉, 고종이 악장을 통해 신정왕후에 대한 지극한 효심과 왕실의 안정을 염원하는 마음을 표현한 것으로 이해할 수 있다.

---

24) 『(丁丑)進饌儀軌』 권1 樂章, 夜進饌先唱樂章 瑞靄浮祥雲繞, 玉樓新月升椒壁香烟裊. 滿酌九霞盃, 不計多少是. 蓮上靈龜奉出沼, 千歲自今肇, 千歲自今肇. “蓮上龜一疊”

25) 서왕모(西王母)가 사는 곤륜산(崑崙山) 꼭대기에 다섯 곳의 금대(金臺)와 열두 곳의 옥루(玉樓)가 있다는 전설에서 비롯된 것인데, 동방삭의 『십주기(十洲記)』에 그 내용이 나온다.

26) 산초(山椒) 열매를 섞어 바른 벽인데, 산초는 열매가 많이 열리므로 자손의 번성을 기원하는 뜻으로 후비(后妃)의 처소에 바른다.

27) 서왕모(西王母)가 마셨다는 술이다. 구하상(九霞觴) 혹은 구하치(九霞巵)라고도 한다.

정축년 야진찬 후창악장[28]

육화(六花)가 피는 때 명협(蓂莢)에 여섯 잎이 돋아[29]
장락전의 넓은 안뜰이로다.
산초의 향기로움은 늙지 않고, 원추리의 푸름은
길이 보이로다.
다만 이처럼 만년토록 이어지길 원하노니,
물시계 소리 정정하기를.
구슬 같은 미음과 경액, 옥 가루와 금방울을 보노라.
채색 구름 높이 떴네, 채색 구름 높이 떴네,
채색 구름 높이 떠서 노인성을 받드노라.

야진찬의 후창악장을 살펴보면, 시각과 청각적 요소, 도교적 신선 사상인 명협, 경액, 노인성을 결합하여 왕실의 권위와 효를 극대화 하여 표현하고 있다. 이는 정축년 야진찬의 화려하고 경건한 밤 풍경을 묘사한 구절이다.

특히 두 번째 문장에서 원추리, 즉 근심을 잊게 하는 풀을 통해 대비의 건강과 장수를 상징적으로 보여주고 있으며, 옥가루와 금방울을 통해 야진찬의 화려함과 음악 소리의 영롱함을 시각적, 청각적으로 표현하며 생동감을 주고 있다. 또한 장수의 상징인 노인성을 통해 나라의 평안과 대왕대비에 대한 공경의 마음을 표현하며 마무리하고 있다.

즉, 야진찬의 선창악장과 후창악장을 통해 고종은 신정왕후에 대한 효를 표현하였으며, 축수와 태평성대를 축원하였다. 이는 정일 연향이 가진 목적성이 연장된 것으로 밤에 행해진 연향의 분위기를 표현하고 있다.

익일야연의 악장은 주로 회작과 동일하게 사용된다. 정축년도 마찬가지로

---

28) 『(丁丑)進饌儀軌』권1 樂章, 夜進饌後唱樂章 六花開時六葉蓂, 長樂殿廣內庭. 椒香不老萱翠長春, 但願如斯萬齡漏丁丁. 見珠漿瓊液玉屑金鈴, 綵雲高綵雲高綵雲高奉老人星. "老人星一疊"

29) 육화(六花)는 눈이다. 명협(蓂莢)은 요(堯) 임금 때 조정의 뜰에 났다는 서초(瑞草)로, 초하루부터 매일 한 잎씩 나서 자라다가 보름이 지난 16일부터는 매일 한 잎씩 져서 그믐에는 다 떨어지기 때문에 이것으로 날을 계산하여 달력을 삼았다고 한다. 신정왕후의 탄일이자 야진찬이 열린 12월 6일을 가리킨다.

회작과 야연의 악장이 같다. 먼저 선창악장을 살펴보면 다음과 같다.

정축년 익일회작선창악장(야연도 사용)[30]

광주리를 받들어 바치고
비파를 타며 무르익도다.
흠뻑 젖은 촉촉한 이슬처럼
취하지 않으면 돌아가지 않으리.

익일야연은 주지하듯 군신 간의 내적 친밀도를 높이고 정서적 화합을 위해 거행된 것으로 선창악장을 통해 연희의 흥겨움과 화합을 노래하고 있다. 특히 마지막 구절을 통해 왕과 신하가 격의 없이 어우러져 즐거움과 은혜에 젖을 때까지 함께하자는 강한 화합의 의지를 다지고 있다.

선창악장이 야연의 흥겨움과 화합을 표현하였다면 후창악장은 국운의 번창과 백성과 함께 복을 기원하는 내용을 담으며 연향을 마무리하고 있다.

정축년 익일회작후창악장(야연도 사용)[31]

요임금처럼 장수하시어
큰 천명이 곁에 머물도다.
여러 관리와 모든 백성이
너희와 더불어 복을 함께 하리다.

이렇듯, 정축년 야진찬의 악장을 통해 고종은 신정왕후에 대한 효심을 표현하고, 효를 근간으로 정통성과 정당성을 드러내고자 하였다. 또한 익일

30) 『(丁丑)進饌儀軌』권1 樂章, 御製翌日會酌先唱樂章 夜讌仍用“承筐是將皓慈且希厭浥湛露不醉無歸.”承筐一章章四句.
31) 『(丁丑)進饌儀軌』권1 樂章, 御製翌日會酌後唱樂章 夜讌仍用“女堯壽考景命有僕羣工百姓與爾同福.”女堯一章章四句.

야연의 악장을 통해서는 군신 간의 격 없는 친밀함과 화합, 그리고 나라의 안녕을 기원하는 군주의 메시지를 담고 있다.

즉, 어제로 작성된 야연의 악장은 왕의 직접적인 의지와 기원을 구현하는 실질적 통로로서 기능했음을 입증한다. 이는 정축년 진찬의 악장뿐만이 아닌, 19세기 연향에서 노래된 어제와 예제악장의 같은 역할이었음을 알 수 있다.

Ⅳ. 결론

본 연구는 19세기 궁중연향에서 정일(正日) 연향의 부수적 절차로 인식되었던 야연(夜宴)의 음악적 구성을 분석함으로써, 야연이 단순한 유흥을 넘어 '예악 정치'를 완성하는 독립적이고 체계적인 의례였음을 규명하였다.

먼저, 효명세자 대리청정기(순조대)인 1828년(무자진작) '야진별반과'를 통해 야연의 원형이 정립되었다. 이는 세도정치기 약화된 왕실의 권위를 회복하고 왕과 세자 간의 내밀한 유대를 강화하기 위한 의도된 정치적 장치로 활용된 것을 알 수 있었다. 이후 헌종대에는 순조대의 전례를 바탕으로 의식 절차와 아명(雅名), 정재의 구성을 체계화하여 국가 의례로서 '정례화'되었다. 특히 주빈에 따라 야진찬(대왕대비 주빈)과 익일야연(국왕 주빈)으로 야연을 세분화하여, 각각 효(孝)의 가치 공고화와 군신 간 정서적 내밀화와 결속이라는 실천적 목적을 달성하고자 했다.

고종대의 야연은 헌종대의 체계를 계승하는 동시에, 주빈을 대왕대비, 국왕, 왕세자로 다변화하며 의례의 규모가 확장되었다.

특히, 1892년(고종 29, 임진년)에 이르러서는 경복궁 내 전등 설치라는 근대적 기술을 수용함으로써 야간 공연의 공간적·시각적 제약을 극복하게 되었다. 이러한 상황은 외진찬과 내진찬에 비견되는 총 20여 종에 달하는 방대한 정재 편성을 수용하는 원동력이 되었으며, 야연만의 독자적인 유희적 요소와 시각적 화려함을 드러냈다. 이는 왕세자로 이어지는 권력 계승의

안정성을 과시하고 왕실의 정통성을 대내외에 선포하는 상징적 장으로 기능한 것으로 추정할 수 있다.

야연에서 연행된 음악의 구성을 살펴본바, 야연의 각 절차마다 다양한 아명(雅名)을 전례의 정통성을 바탕으로 차용 및 변용하여 의례의 위격을 높였으며, 유희적 성격이 강한 정재들을 전면에 배치하여 참석자 간의 정서적 유대와 흥을 돋우는 데 집중한 것을 확인하였다.

나아가 왕의 사배례와 왕세자의 재배례에서 일관되게 연주된 낙양춘, 국왕 거작 시 연주된 신라 고악 기반의 악가 3장은, 야연이 시대적 변화 속에서도 조선 후기 예악 정치의 본질인 '충(忠)과 효(孝)의 결합'이라는 핵심 규범을 보존하고 구현하는 음악적 기제였음을 입증한다. 19세기 궁중 야연은 위계를 드러내는 정일 연향의 종속물에 그치는 것이 아니라, 효명세자의 의례적 초석 위에 헌종대의 정례화와 고종대의 상세화와 확장을 거치며 왕권 승계의 안정성과 정통성을 드러내고 왕과 왕세자를 주축으로 한 내밀한 화합을 다지는 장으로서 기능한 것을 알 수 있다.

즉, 19세기 야연은 단순한 '조촐한 잔치'가 아니라, 의례적 엄숙함과 예술적 화려함이 결합된 독립된 의례로서 조선 후기 예악 정치의 모습을 보여준다.

주 제 어 야연, 아명, 정재, 악장, 예악정치.
night banquet (*Yayeon*), elegant name (*Amyeong*), court dance (*Jeongjae*), royal lyrics (*Akjang*), politics of ritual and music.

참고문헌

1차 사료

『(戊子)進饌儀軌』. 서울대학교 규장각 소장, 奎14364.

『(己丑)進饌儀軌』. 서울대학교 규장각 소장, 奎14370.

『(戊申)進饌儀軌』. 서울대학교 규장각 소장, 奎14372.

『(戊辰)進饌儀軌』. 서울대학교 규장각 소장, 奎14374.

『(癸酉)進爵儀軌』. 서울대학교 규장각 소장, 奎14375.

『(丁丑)進爵儀軌』. 서울대학교 규장각 소장, 奎14376.

『(丁亥)進饌儀軌』. 서울대학교 규장각 소장, 奎14405.

『(壬辰)進饌儀軌』. 서울대학교 규장각 소장, 奎14428.

단행본

김종수. 『규장각 소장 의궤 해제집』. 서울: 서울대학교 규장각 한국학 연구원, 2003.

_____. 『규장각 소장 분류별 의궤 해설집』. 서울: 서울대학교 규장각, 2005.

_____. 『의궤로 본 조선시대 궁중연향 문화』. 서울: 민속원, 2022.

김종수 · 김문식 외. 『조선 궁중의 잔치, 연향』. 서울: 글 항아리, 2013.

서울대학교 규장각 편저. 『규장각 소장 왕실자료 해제·해설집』. 권2. 서울: 서울대학교 규장각, 2005.

성무경·이의강 번역. 『완역집성 정재무도홀기』. 서울: 보고사, 2005.

송방송·손선숙 편저. 『궁중홀기 속의 우리 춤과 음악 찾기』. 서울: 보고사, 2009.

송방송. 『국역 순조기축진찬의궤』. 서울: 민속원, 2007.

인남순 역주. 『국역 고종정해진찬의궤』. 서울: 보고사, 2008.

전통예술원 편. 『국역 헌종무신진찬의궤』. 서울: 민속원, 2004.

한국학중앙연구원 편저. 『조선후기 궁중연향 문화』. 권2. 경기: 한국학 중앙연구원, 2005.

학술논문

김종수. “규장각 소장 연향 관련 의궤 고찰.” 『한국학보』 29 (2003), 56-92.

도희주. “무진진찬(戊辰進饌) 설행(設行)과 음악(音樂)의 함의(含意).” 『이화음악논집』 29/2 (2025), 88-95.

_____. “규장각 소장 『康寧殿翌日王世子夜讌笏記』의 연대 재검토.” 『이화음악논집』 29/3 (2025), 65-86.

신경숙. “夜宴의 ‘樂歌三章’ 연구.” 『한국시가문화연구』 16 (2005), 169-195.

임혜련. “순조 28년 순원왕후 생신진작과 야연·회작의 정례화.” 『세계역사와문화연구』 68 (2023), 33-63.

조경아. “조선후기 의궤를 통해 본 정재 연구.” 한국학중앙연구원 한국학대학원 박사학위논문, 2009.

기타

국사편찬위원회 조선왕조실록 https://sillok.history.go.kr/.

서울대학교 규장각한국학연구원 https://kyu.snu.ac.kr/.

Abstract

The Ritual Function of Music Performance and the Composition of Night Banquets (*Yayeon*) in the 19th Century

Do, Heeju

This study aims to analyze the musical composition of *Yayeon* (night banquets), which has traditionally been perceived as a supplementary procedure of the primary daytime ceremonies (*Jeongil Yeonhyang*) in 19th-century court banquets, and to clarify that it was an independent and systematic ritual that completed the 'Politics of Ritual and Music' (*Yeyak Jeongchi*).

The prototype of the Joseon dynasty's *Yayeon* was established in 1828 during the regency of Crown Prince Hyomyeong. It served as a political mechanism to restore royal authority, which had been weakened during the era of *Sedo* politics, and to strengthen the internal bond between the King and the Crown Prince. During the reign of King Heonjong, the ritual procedures, *Amyeong* (elegant titles for music), and the composition of *Jeongjae* (court dance) were systematized based on previous precedents, leading to its 'regularization' as a national rite. In particular, *Yayeon* was subdivided into *Yajinchan* (presided over by the Queen Dowager) and *Ikgil Yayeon* (presided over

by the King), fulfilling practical purposes such as consolidating the value of filial piety (*Hyo*) and fostering emotional solidarity between the monarch and his subjects.

During the early reign of King Gojong, the scale of the ritual expanded significantly alongside the diversification of presiding figures. By 1892 (*Imjin Jinchan*), it attained a level of splendor comparable to daytime ceremonies, with approximately 20 types of *Jeongjae* performed, functioning as a symbolic venue to demonstrate the stability of power succession and to proclaim royal legitimacy.

An examination of the musical composition reveals that various *Amyeong* were utilized at each stage to elevate the dignity of the ritual, while *Jeongjae* with a strong playful character were strategically placed to enhance emotional ties and excitement among participants.

Furthermore, music such as *Nakyangchun* was selectively performed during the 'Four-Kowtow' (*Sabaerye*) for the King and even during the 'Two-Kowtow' (*Jebaerye*) for the Crown Prince, effectively embodying the court's hierarchical order through music.

In conclusion, the 19th-century *Yayeon* was not merely a 'small-scale party' but an independent ritual that combined ceremonial solemnity with artistic brilliance, representing the ideal of 'Politics of Ritual and Music' in the late Joseon dynasty.

해방기와 1950년대 어린이 합창단 활동의 음악사적 의미

이 희 경*

목차

Ⅰ. 들어가며
Ⅱ. 해방기와 1950년대 어린이 합창단의 주요 활동
1. 해방 후 동요 운동과 방송국의 역할
2. 한국전쟁기 ‘해군어린이음악대’와 전시동요
3. 1954년 ‘한국어린이음악사절단’ 미국 순회공연
Ⅲ. 어린이 합창단의 사회적 영향
1. 음악가로 성장한 어린이 합창단원
2. 동요의 전파와 어린이 합창단의 전국적 확산
3. 교육적 가치와 국가주의적 문화 실천
Ⅳ. 나가며
참고문헌
Abstract

* 한국예술종합학교 예술교양학부, 음악원 강사
- 논문 접수일 (5월 4일), 심사일 (5월 14일), 게재확정일 (6월 9일)

개 요

이 연구는 해방기와 1950년대 한국 음악계에서 어린이 합창단 활동이 지닌 음악사적 의미를 조명해보려는 시도다. 해방기 음악가들은 일제의 통제에서 벗어나 독립적인 음악 활동의 기반을 마련하기 위해 분투했다. 음악학교를 세우고, 한글 교과서를 편찬하며, 음악가들을 규합해 교향악단과 합창단 및 오페라단 등을 창단했다. 그와 동시에 몇몇 음악가들은 어린이들에게 우리말 노래를 가르치고 보급하려는 열의로 가득했다. 일제강점기 동요 운동을 계승하며, 어린이 합창단을 조직해 우리말 노래를 전파하고 민족의식을 고취하고자 애썼다. 1950년대 어린이 합창단은 첨예한 냉전 체제 속에서 문화 외교의 첨병 역할을 하게 되었지만, 그 의미는 정치사회적 차원에만 머물지 않았다. 이들의 활동은 전후 한국 음악계 형성에 중요한 토대가 되었으며, 새로운 어린이 음악교육에도 영향을 미쳤다. 해방 이후 한국 음악사 서술에서 어린이 합창단의 역할을 간과할 수 없는 이유다.

이러한 문제의식에서 이 논문은 해방 이후 1950년대까지 어린이 합창단의 주요 활동을 검토하고, 그것이 수행한 사회문화적 기능과 역할을 고찰한다. 먼저 해방 후 동요 운동과 방송국의 역할, 전쟁기 해군정훈음악대 어린이 합창단, 1954년 '한국 어린이 음악사절단'의 미국순회 공연을 간략히 정리한다. 이어 음악가로 성장한 합창단원, 동요의 전파와 어린이 합창단의 전국적 확산, 교육적 가치와 국가주의적 문화 실천이라는 측면에서 어린이 합창단의 사회적 영향을 분석한다. 이를 통해 해방기와 1950년대 어린이 합창단 활동의 의미가 보다 입체적으로 드러날 수 있을 것이다.

Ⅰ. 들어가며

2016년 개봉된 《오빠생각》은 한국전쟁 당시 실제로 존재했던 어린이 합창단을 다룬 영화다. 전쟁으로 부모를 잃은 아이들이 군부대에 모이고, 이들을 맡게 된 한 중위가 어린이 합창단을 조직해 위문 공연을 이어간다. 영화는 합창을 단순한 공연이 아니라 아이들의 상처를 위로하고 새로운 공동체를 형성해가는 과정으로 그린다. 그러나 실제 전쟁기 군부대와 병원 등에서 위문 공연을 했던 어린이 합창단의 활동 양상은 극적 허구가 가미된 영화와는 달랐다. 이들의 노래가 전쟁의 상처를 위무한 것은 사실이지만, 그 활동이 가능했던 배경에는 당시의 복잡한 정치사회적 역학관계가 촘촘하게 얽혀 있었다. 휴전 직후인 1954년 이승만 정권의 문화 사절로 파견된 '한국어린이음악사절단'은 전쟁기에 이루어진 어린이 합창단의 위문 공연이 국가 차원에서 조직적으로 수행된 활동이었다. 이 사례는 한미 양국의 이해관계가 맞물린 성공적인 문화 외교로 평가되었고, 문화 냉전의 관점에서 다룬 선행 연구가 적지 않다.[1)]

이 논문은 어린이 합창단이 문화 냉전 체제하에서 어떤 역할을 했는지 살펴보려는 것이 아니다. 그보다는 해방기와 1950년대라는 격동의 시기에 어린이 합창단이 한국 음악문화의 저변 형성에 어떤 영향을 주었는지 그 음악사적 의미를 고찰하려는 시도다. 해방기 음악가들은 일제의 통제에서 벗어나 독립적인 음악 활동의 기반을 마련하기 위해 분투했다. 음악학교를 세우고, 한글 교과서를 편찬하며, 음악가들을 규합해 교향악단과 합창단 및 오페라단 등을 창단했다. 그와 동시에 몇몇 음악가들은 어린이들에게 우리말 노래를 가르치고 보급하려는 열의로 가득했다. 일제강점기 동요 운동을

1) 특히 북미 학계의 한국계 연구자들이 이 문제를 깊이 다뤘는데, 박혜정·우수지의 연구가 대표적이다. Susie Woo, "Imagining Kin: Cold War Sentimentalism and the Korean Children's Choir," *American Quarterly* 67/1 (2015), 25-53; Hye-jung Park, "From World War to Cold War: Music in US-Korean Relations, 1941-1960," (PH. D Diss. of the Ohio State Univ., 2019) 참조.

계승하며, 어린이 합창단을 조직해 우리말 노래를 전파하고 민족의식을 고취하고자 했다. 1950년대 어린이 합창단은 첨예한 냉전 체제 속에서 문화외교의 첨병 역할을 하게 되었지만, 그 의미는 정치사회적 차원에만 머물지 않았다. 이들의 활동은 전후 한국 음악계 형성의 중요한 토대가 되었고, 새로운 어린이 음악교육의 확산에도 영향을 미쳤다. 해방 이후 한국음악사 서술에서 어린이 합창단의 역할을 간과할 수 없는 이유다.

그러한 문제의식에서 이 논문은 해방 이후 1950년대까지 어린이 합창단의 주요 활동을 검토하고, 그것이 수행한 사회문화적 기능과 역할을 고찰한다. 먼저 해방 후 동요 운동과 방송국의 역할, 전쟁기 해군정훈음악대 어린이 합창단, 1954년 '한국 어린이 음악사절단'의 미국 순회공연을 간략히 정리한 후, 이어 음악가로 성장한 합창단원, 동요의 전파와 어린이 합창단의 전국적 확산, 그리고 교육적 가치와 국가주의적 문화 실천이라는 측면에서 어린이 합창단의 사회적 영향을 분석한다. 이를 통해 해방기와 1950년대 어린이 합창단 활동의 의미가 보다 입체적으로 드러날 수 있을 것이다.

Ⅱ. 해방기와 1950년대 어린이 합창단의 주요 활동

1. 해방 후 동요 운동과 방송국의 역할

오늘날 동요는 '어린이를 위한 노래' 이상의 의미를 갖지 않지만, 20세기 전반기에는 남녀노소를 막론하고 많은 이들이 함께 부른 '모두의 노래'였다. 1973년 『한국동요반세기』를 편찬하며 한국 동요의 역사를 개관한 한용희는 동요가 '아이들이 부르는 노래'를 넘어 민족적 시정이 짙게 깔린 '겨레의 노래'임을 강조한다.[2] 일제강점기였던 1924년 윤극영의 〈반달〉이 널리 불리기

2) 한용희, 『한국동요반세기』(서울: 세광출판사, 1973), 96.

시작한 후 홍난파·박태준·정순철 등이 수많은 동요를 썼으나,[3] 식민지 말기에는 학교 교육과 어린이 문화 전반에서 일본어 사용이 강화되었고, 그로 인해 해방 직후에는 어린이들이 함께 부를 우리말 노래에 대한 요구가 어느 때보다 절실해졌다. 작곡가들은 동요를 통해 광복의 기쁨과 새 시대의 희망을 노래했다. 1920~30년대 동요 운동을 주도했던 이들은 〈새 나라의 어린이〉(박태준)·〈졸업식 노래〉(정순철)·〈어린이날 노래〉(윤극영) 등을 만들었고, 새롭게 편찬된 교과서들에 창작동요가 수록되며 학교 교육을 통해 널리 퍼졌다.[4]

교육 차원에서 음악 교과서에 실린 동요들이 중요한 역할을 했다면, 다른 한편으로 동요를 널리 전파한 데에는 방송국의 역할이 지대했다. 라디오 방송에서의 동요 지도는 일제강점기에도 존재했지만, 군국주의 시대를 지나 해방 후에 그 의미는 한층 커졌다. 방송 담당자들은 새롭게 마련된 '어린이시간'에 동요·노래공부·작은 음악회 등 어린이 참여 프로그램을 운영하며,[5] 일제강점기 동안 자취를 감췄던 동요가 다시 불릴 수 있게 했다. 라디오는 새로운 동요를 소개하고 보급하는 중요한 매체이기도 했다.

새롭게 창작된 동요를 먼저 배워 라디오 방송을 통해 널리 알린 이들은 해방 직후 결성된 어린이 합창단과 그 지도자들이었다. 안병원과 권길상이

---

3) 1920~30년대 나온 대표적인 동요곡집으로는 윤극영의 『반달』(1926), 정순철의 『갈닙피리』(1929), 홍난파의 『조선동요백곡집』(1929/33), 박태준의 『중중 때때중』(1929)·『양양 범버궁』(1931) 등이 있다. 이들 외에도 현제명·권태호·윤복진·박태현·이흥렬·김성태·김동진·김대현 등 많은 작곡가가 동요를 남겼다. 한용희는 1930년대를 동요의 '황금시대'라 불렀다. 한용희, 『창작동요 80년』(서울: 한국음악교육연구회, 2004), 63-88.

4) 미군정청 문교부가 발행한 『초등노래책』 세 권에는 창작동요 20곡이 실려 있어, 당시 동요가 가창 교육의 핵심이었음을 알 수 있다. 신혜승, "음악에 담긴 전쟁의 기억: 피난지 전시동요 연구," 『음악과 현실』 61 (2021), 75. 해방기와 전쟁기 음악 교과서에 실린 동요에 대해서는, 최윤실·김은주, "해방공간과 한국 전쟁기 동요에 관한 고찰," 『한국예술연구』 43 (2024), 191-200 참조. 이 두 논문에서 언급되진 않지만, 1946년 10월 문교부편수국에서 펴낸 『어린이노래책 제1집』은 나운영이 편집하고 조선어학회가 감수한 것으로, 당시 동요에 대한 사회적 열망이 대단했음을 알 수 있다.

5) 최미진, "라디오방송 어린이 프로그램과 어린이문학의 자리(1)," 『대중서사연구』 20/1 (2014), 149.

만든 '봉선화동요회', 원치호가 개설한 '서울YMCA어린이음악원', 황재경 목사의 아들 황상현이 이끈 '꾀꼬리동요회', 정세문 등이 지도한 '서울중앙방송국 어린이노래회', 윤석중과 윤극영이 만든 '노래동무회', 한용희가 결성한 '종달새동요회' 등이 대표적이다.[6] 이들 단체를 이끈 인물들은 동요 작곡가이자 어린이 합창단을 조직해 동요를 가르치고 전파한 실천가들이었다.

'**봉선화동요회**'는 해방 직후인 1945년 10월, 당시 18~19세였던 안병원과 권길상이 의기투합해 만든 단체였다.[7] 직접 쓴 설립 취지에서 이들은 비록 어린 나이여서 아이들을 지도할 한만 능력은 부족하나, 해방의 감격 속에서 일제강점기에 상처받은 어린이들의 순수한 정서를 되살리고자 동요회를 조직했으며, '동요·우리 노래·동요극을 보급하기 위해 방송음악회와 출판 등 여러 방도를 모색하겠다'는 의지를 밝히고 있다.[8] 두 사람은 안병원의 부친 안석주가 지어준 '봉선화동요회'라는 이름을 들고 명륜동·원남동·종로5가·혜화동 근처의 초등학교와 주일학교에서 35명의 어린이를 모았고, 지휘자와 반주자로서 새로운 동요를 작곡하고 외국 동요를 번역해 노래연습을 시켰다. 권길상의 부친이 시무하던 명륜중앙교회가 이들의 근거지

---

6) 한용희, 『동요의 샘물에서 찾은 행복한 인생』(서울: 도서출판 한국음악교육연구회, 2001), 23-25. 이 가운데 '꾀꼬리동요회'에 관해서는 기사나 자료를 확인할 수 없었다. 그밖에 1945년 12월 서울중앙방송국 어린이시간에 등장한 '백조회'와 1950년 5월 YMCA 아동음악연구회 주최 어린이날 행사 참여 및 1954년과 1956년 방송 출연 기사 등을 통해 활동이 확인되는 '은하수동요회' 등이 있었지만, 현재로서는 이들 단체의 결성 시기와 활동을 구체적으로 파악하기 어렵다.

7) 안병원(1926-2015)과 권길상(1927-2015)은 둘 다 서울 태생으로 어린 시절부터 함께 자란 친구 사이였다. 권길상은 명륜중앙교회(당시 숭이동교회) 2대 당회장이었던 권영식(후일 권담으로 개명) 목사의 둘째 아들이고, 안병원은 유명 삽화가이자 영화감독으로 활동했던 석영 안석주(1901-1950)의 장남이다. 권길상은 해방 직후 현제명이 설립한 경성음악학교에 입학했으며, 이 학교가 서울대학교에 편입됨에 따라 1948년 서울대 예술대학 전문부 사범과 제1회 졸업생이 되었다. 졸업 직후 무학여중 교사로 부임했고, 이후 1964년 미국 이민을 떠나기 전까지 이화여고 음악 교사로 재직했다. 1945년 10월 일본군 징병 입대 통지를 받았던 안병원은 해방이 된 덕에 징집을 피할 수 있었고, 1950년 서울대 예대 전문부 성악과를 졸업했다.

8) "'봉선화동요회'를 모은 뜻"(1945.10.15.), 안병원, 『음악으로 겨레를 울리다. '우리의 소원' 작곡가 안병원의 삶과 예술』(서울: 삶과꿈, 2006), 44에 자필 글이 사진 자료로 실려 있다.

였다. 방송 섭외를 위해 동분서주 뛰어다닌 결과, 11월에 서울중앙방송국의 어린이시간에 첫 방송을 하게 되었고, 그 후로도 방송이 있는 날이면 군용차를 타고 방송국에 가서 노래를 불렀다고 한다.[9]



〈사진 1〉 1946년 2월 28일 종로 YMCA 강당에서 열린 봉선화동요회 '3·1절 기념 아동음악회' 참가자들. 지휘자 안병원(뒷줄 중앙), 반주자 권길상(우측 세 번째), 서울중앙방송국 어린이시간 담당 배준호(우측 끝). (출처: 안병원, 『음악으로 겨레를 울리다』, 53)

그해 12월 30일 종로 광교 서쪽의 후생회관에서 창립기념 가족음악회를 열었고, 이듬해 3·1절을 맞아 종로2가 기독교청년회(YMCA) 강당에서 제1회 동요 음악회를 개최했다(〈사진 1〉). 그밖에 어린이날 경축음악회, 전재(戰災) 동포 위안 어린이음악회, 개천절 기념음악회, 추석 특별음악회 등 크고 작은 음악회에 참가했으며, 서울중앙방송국의 어린이시간에도 출연해 동요를 불렀다.[10]

---

9) '봉선화동요회'에 관해서는 안병원의 자서전에 자필로 쓴 설립 취지, 음악회 프로그램, 사진 등의 활동 자료가 상세히 포함되어 있다. 안병원, 위의 책, 43-77 참조.

해방 후 두 번째 3·1절인 1947년에는 좀 더 색다른 프로그램을 해보자는 방송국 어린이 프로그램 담당 배준호의 제안에 따라 노래극《독립의 날》(안석주 대본, 안병원 곡)이 만들어졌다. 이 노래극은 '삼일절 기념 아동음악회'(1947.2.28. 종로 YMCA 강당)에서 처음 선보였으며, 3월 1일 어린이시간에 전파를 타고 전국에 방송되었다고 한다.[11] 이 음악회는 군정청문교부예술과·YMCA소년부·고려문화사 어린이신문부·조선아동문학협회 후원으로 개최되었는데, 해방기 어린이 운동 전반에서 주목받은 활동이었음을 알 수 있다. 또한 1950년 1월에는 이인선이 이끌던 국제오페라사의 두 번째 공연《카르멘》공연 무대에도 섰다.[12]

권길상과 안병원은 어린이 합창단을 지도하며 이들이 부를 기존 동요들을 정리했고 스스로 동요 작곡가로서도 활약했다. 안병원은 1946년 4월 월남해 서울 금양초등학교 교사로 재직하던 박재훈의『일맥동요집』(1947)을 찾아 그의 노래를 방송에서 널리 알렸으며, 권길상은 1948년 서울어린이합창단이 발간한『노래모음』을 편집했다.[13]〈꽃밭에서〉〈과꽃〉〈스승의 은혜〉 등 수많은 동요를 남긴 권길상은 1954년부터 1963년까지 자신의 이름을 내건 동요 작곡집을 다섯 권을 펴냈으며, 안병원도〈우리의 소원〉〈구슬비〉〈가을 바람〉 같은 동요를 왕성하게 작곡하는 한편 외국 동요 개사와 편곡에도 힘을 썼다.[14]

---

10) 1946년 5월부터 1950년 2월까지 신문의 라디오 프로그램 공지에 '봉선화회' '봉선화동요회' 이름이 등장한다.

11) 안병원의 대표곡〈우리의 소원〉이 이때 만들어진 노래다. 현재는 "우리의 소원은 통일"로 불리지만, 원곡의 가사는 "우리의 소원은 독립"이었다. 미군정기였던 당시 아직 독립이 이루어지지 않은 상황을 반영한 것으로, 1950년 교과서에 수록되면서 문교부의 권고에 따라 '통일'로 가사가 바뀌었다고 한다. 임연철 기자, "인터뷰〈우리의 소원〉작곡 안병원씨 '빨리 통일되어 흘러간 노래 됐으면…,"『동아일보』1990. 12. 7.

12) 당시 공연 프로그램에는 '봉선화동요회·방송어린이노래회'가 아동 합창을 맡았다고 되어 있다. 국제오페라사의《카르멘》프로그램은 이여진,『절대음악 혼자 간다 - 잊힌 음악사를 말하다』(서울: 음악춘추, 2024), 부록 I, 1020 참조.

13)『노래모음』에는 안병원의〈우리의 소원〉부터 윤용하의〈버들피리〉까지 우리 동요 17곡(안병원 6, 장수철 7, 김대현 1, 윤용하 3)과 외국 동요 10곡, 총 27곡이 수록되어 있다.

14)『진달래. 권길상동요작곡집 1』(1954),『과꽃. 권길상동요작곡집 2』(1957),『봉숭아. 권길상동요

『노래모음』의 발행처인 '**서울어린이합창단**'은 1947년 봉선화동요회와 기독교청년회(YMCA) 소년부가 함께 조직한 것이다. 3월 말 단원 모집을 시작했고,[15] 그해 12월에 성종합창단(지휘 곽상수)과 합동으로 '성탄 축하 연합합창제'에 참여했으며, 1948년 6월 30일 YMCA대강당에서 '제1회 발표음악회'를 가졌다. 합창·중창·독창 등 다채로운 구성으로 권길상과 안병원의 동요, 외국 동요, 아동 성가 21곡이 불렸고, 찬조출연으로 한동일의 피아노 독주도 있었다. 권길상 편곡, 안병원 지휘로 연주되었으며, 반주는 봉선화관현악단이 맡았다.[16] 이후 YMCA소년부는 원치호가 맡고 안병원은 서울중앙방송국 일에 전념하게 되면서, 1949년부터 이 합창단은 'YMCA어린이음악원'으로 활동을 이어갔던 것으로 보인다.[17]

1947년 12월에는 일제강점기 동요 운동을 주도했던 윤석중과 윤극영을 지도위원으로 하는 '**노래동무회**'가 창립했다. 창립을 알리는 기사에는 정월 초이튿날 어린이시간에 첫 신작 방송을 할 계획이며, 연구부원과 합창대원을 모집 중이라는 내용이 담겨 있다.[18] 동요 작가들이 직접 이끈 단체였던 만큼 '노래동무회'는 매주 두 곡 이상 새로 창작된 동요를 배웠으며, 〈사진 2〉에서 보이듯이 매주 일요일 오후 한 시면 어김없이 윤석중의 명륜동 자택에 모여 노래를 연습했다고 한다. 지휘자는 한인현, 반주자는 창경국민학교 음악 교사 김천이었다.[19]

작곡집 3. 봉숭아』(1960), 『권길상 동요50곡집』(1962), 『노래하는 새싹. 권길상동요곡집 5』(1963). 안병원의 동요집은 1970년에야 처음 나왔다. 『안병원 동요50곡집』(세광출판사, 1970).

15) 단원 모집 기사에 따르면 단원 자격은 15~16세의 음악에 재능있는 남녀아동으로 사무소는 종로기독교청년회 안에 있었다. "어린이합창단," 『동아일보』 1947. 3. 22; "새로 생긴 어린이합창단," 『경향신문』 1947. 3. 23; "서울어린이합창단," 『조선일보』 1947. 3. 23.

16) '봉선화관현악단'은 서울대 음대 학생들이었다고 한다. 안병원, 『음악으로 겨레를 울리다』, 72-73.

17) '서울어린이합창단' 관련 기사는 1947~48년에 집중되었고, 제1회 발표회 이후 활동은 검색되지 않는다. 1952년 전쟁에 차출된 장병들의 서울 장행회 행사에 이름이 등장하긴 하나, 이전과 같은 단체인지는 확인이 어렵다. 1949년부터는 'YMCA어린이음악원' 기사가 있고("어린이음악원. 기구를 개혁확장," 『경향신문』 1949. 1. 15.), 1954년에는 라디오 어린이시간에도 등장한다.

18) "노래동무회 창립," 『조선일보』 1947. 12. 24.



〈사진 2〉 1948년 4월 윤석중 자택에서 연습을 위해 모인 노래동무회 모습. 오른쪽 창문 옆 안경 쓴 이가 윤석중, 계단 위로부터 윤극영, 지휘자 한인현, 반주자 김천. (출처: "석동 윤석중씨. 해방 기쁨 동요에 담뿍," 『경향신문』 1973. 5. 5.)

1948년 8월 태릉 국립고아원 방문 연주 및 고아원 순회 연주를 계획 중이라는 기사가 나오긴 하지만,[20] 노래동무회는 외부 활동보다는 윤극영의 새로운 동요를 배우고 알리는 역할에 주력했던 것으로 보인다. 해방 후 쓴 윤극영의 동요 100여 곡이 이 어린이들을 통해 발표되었다.[21] 6·25전까지 존속했던 이 합창단은 1968년 1월 당시 반주를 담당했던 김천이 어린이와 어른이 함께 동요를 배우는 '새싹합창단'을 창단하면서 부활했고, 당시 소녀회원들이 다시 모여들었다.[22]

---

19) 윤석중, "잊을 수 없는 여인 ① 명사들의 에세이시리즈 '초록 쉐터'의 처녀 선생 20년 후도 어린 맘 그대로," 『조선일보』 1968. 1. 23.

20) "노래동무회에서 고아원 순방연주," 『조선일보』 1948. 8. 24; "노래동무회에서 태릉 고아원을 위문," 『경향신문』 1948. 8. 25.

21) "〈반달〉과 소파상. 소파 묘에서 제1회 시상을 마치고," 『경향신문』 1957. 6. 29. 노래동무회 기사는 소파상 수상(1957)이나 환갑기념 노래잔치(1963) 등 윤극영과 관련해서만 주로 언급된다.

1948년 3월 말에는 서울중앙방송국에서 동요를 노래할 '**방송어린이노래회**' 조직을 위해 시내 초등학교 여아들을 대상으로 회원을 모집했다. 선발된 30명의 방송어린이노래회는 5월 28일 서울방송관현악단의 반주로 어린이시간 25분간 첫 방송을 시작했다.[23] 방송 활동 외에도 이듬해 8월에는 봉선화동요회, YMCA어린이음악원과 함께 독립 1주년 축하 어린이 잔치 행사에서 노래했으며, 1950년 어린이날 축하음악회와 공군 재건 축하 행사 등에도 참석했다.[24] 당시 방송어린이노래회 지도는 정세문과 김흥순이 교대로 맡았고, 1949년부터는 안병원도 이에 합류하면서 봉선화동요회 어린이들도 일부 편입되었다.[25] 전쟁기를 지나 1953년 환도 후 이들의 활동은 더욱 활발하게 이어진다.

한편, 1948년 11월에는 당시 고등학교 1학년이던 한용희가 장충동 근처에서 25명을 모아 '**종달새동요회**'를 만들었다.[26] 매주 2회 장충동성결교회에서 연습했는데, 반주는 그 교회 전도사의 아들인 동갑내기 김성락이 맡았다고 한다. 동네 어린이 합창단이 잘한다고 소문이 나서 연말에는 라디오방송국 어린이시간에도 출연했다(〈사진 3〉).

이듬해에는 서울시 경찰국 공보실 요청으로 경찰 간부들 행사에서 〈순경아저씨의 노래〉(윤석중 작사·윤극영 작곡)를 불렀는데, 그후 경찰 행사 때마다 초청되어 경찰악대 반주로 노래했고 음반 녹음도 했다.[27] 이때의 인연으로 한용희는 전쟁기에 경찰국 소속으로 활동했고, 1954년 서울중앙방송국

22) "22년 만에 다시 메아리진 새싹합창단. 60여 단원 한자리에 모여 한 주일 두 번씩 노래 불러. 처음엔 윤석중씨의 '새장 같은 방'에서 시작. 아기 데리고 나온 옛 회원도. 지휘-반주, 모두 창단 때의 선생님. 고 홍난파 부인, 울먹이며 성금도," 『조선일보』 1968. 2. 13.
23) "어린이노래회 중앙방송국서 조직," 『동아일보』 1948. 3. 25; "방송어린이노래회 28일 밤에 첫 방송," 『조선일보』 1948. 5. 27.
24) "독립 1주년 축하 어린이잔치," 『경향신문』 1949. 8. 12; "어린이날 축하음악회," 『경향신문』 1950. 5. 5; "창공의 수호신 건국호 명명식," 『동아일보』 1950. 5. 15.
25) 안병원, 『음악으로 겨레를 울리다』, 75.
26) 한용희(1931-2014)는 어린 시절 '봉선화동요회'를 오가며 오랫동안 동요를 가르쳐보겠다는 소망을 지니고 있었고, 10대에 그걸 실행에 옮긴 것이었다.
27) 한용희. 『동요의 샘물에서 찾은 행복한 인생』, 24-27.

프로듀서가 되면서 종달새동요회도 1955~56년도 라디오 어린이시간에 자주 등장했다. 그의 대표동요인 〈우리 유치원〉 〈꼬마 눈사람〉 〈파란 마음 하얀 마음〉 등도 이때 나온 것들이다.[28]



〈사진 3〉 1948년 서울중앙방송국에 출연한 종달새동요회 어린이들.
(출처: 한용희, 『동요의 샘물에서 찾은 행복한 인생』, 25).

해방 이후 사회 전반에 함께 부를 우리말 노래가 요구되면서, 동요는 세대를 넘어 널리 애창되었다. 특히 일제강점기 일본어 중심의 교육과 문화 환경을 경험했던 이들에게 창작동요는 해방 이후 우리말 문화를 되찾는 과정에서 중요한 의미를 지녔다. 당시 어린 시절을 보냈던 이들이 노년기에 이르러서도 동요를 매개로 지난날을 회고하는 것은, 그 노래들이 삶 속에 깊이 자리 잡았기 때문일 것이다. 이러한 동요의 확산과 향유에는 라디오 방송이 결정적인

28) 이미경 기자, "동요에 묻혀 50년 훌쩍. 〈꼬마 눈사람〉 작곡 한용희씨. 고교때 동요합창단 조직. 동요대회 단골 심사위원. CD내고 기념음악회도," 『조선일보』 1998. 11. 27.

역할을 했다. 해방기 방송 편성에는 어린이시간이 상설되어 있었고, 동요 부르기는 그 핵심 프로그램 가운데 하나였다.[29] 이 프로그램들에서 동요를 부르고 전달한 주체가 바로 새롭게 조직된 어린이 합창단들이었다.

2. 한국전쟁기 '해군어린이음악대'와 전시동요

한국전쟁기에도 동요를 노래하는 어린이 합창단의 활동은 멈추지 않았다. 전쟁 발발 후 석 달 만에 서울이 수복되자 음악계도 전시 태세로 전환되었고, 1950년 10월 1일에는 100명이 넘는 음악인을 문관으로 임용한 '해군정훈음악대'가 창설되어 군민 위안 연주사업에 착수했다.[30] 그 첫 출발로 11월 11일부터 3일간 시공관에서 서울시민과 UN 장병 위안 음악회가 개최되었고,[31] 12월 중순 전 대원이 인천을 경유해 부산으로 피난 간 후에도 국군과 유엔군 장병들을 위한 수많은 위문 연주를 펼쳤다.[32] 전시의 이런 정훈 활동에 음악인들만 동원된 것은 아니었다. 안병원이 이끌던 '방송어린이노래회'도 1950년 말 구사 일행으로 군 수송선을 타고 피난 길에 올라 국방부 정훈어린이음악대로 활동하게 되었다.[33]

---

29) 당시 서울중앙방송국(현 KBS, HLKA)의 라디오 프로그램 편성은 신문 지면에 공지되었으며, 전쟁 이후 방송 환경의 다변화와 함께 어린이 프로그램의 외연도 확장되었다. 1954년 기독교방송국(CBS, HLKY)이 개국한 데 이어, 1956년 대한방송국(HLKZ, 1961년 폐국)과 극동방송국(FEBC, HLKX)이 잇달아 설립되어 어린이시간을 운영했다.

30) 해군정훈음악대의 출범에는 재무감실 소령 석은태, 정훈감실 서울분실장 대위 박태진의 노력과 총참모장 소장 손원일, 참모부장 준장 김영철의 후원이 컸다 한다. 창설 당시 기구는 관현악부·합창부·사무부의 3부로 구성되었으며 정원은 105명으로 10월 19일부로 문관으로 정식 채용되었다. 이후 7부로 개편되고 정원도 130명으로 늘어났다. 해군본부 정훈감실 편, 『반세기를 넘어서. 해군정훈50년사』(서울: 대한민국 해군, 1999), 74-75.

31) 당시 기사에 따르면 매일 연습과 군사훈련을 받고 있으며, 위문 공연 후 북진하여 정훈임무를 수행할 예정이라고 되어 있다. "해군정훈악대 발족," 『동아일보』 1950. 11. 9.

32) 해군정훈음악대의 전시 활동에 대해서는 한규동, "해군정훈음악대 약사," 『정훈음악』 1/8 (1954/11), 21-23 참조. 이에 따르면 1950년 11월부터 1952년 7월까지 1년 9개월 동안 약 24만 명을 대상으로 총 402회 연주를 진행했다고 한다.

33) 1·4 후퇴가 시작되기 직전 안병원은 당시 동소문교회 교인으로 알고 지내던 내무부 총무과장 오재경을 찾아가 어린이음악대가 피난 갈 길을 부탁했고, 다음날 인천에서 부산으로



〈사진 4〉 1950년 말 국방부 정훈어린이음악대 모습. 뒷줄 왼쪽에서 네 번째가 안병원, 여섯 번째는 당시 육군 상사였던 봉주완(후일 KBS교향악단 호른주자). (출처: 안병원, 『음악으로 겨레를 울리다』, 78).

육군 소속으로 부산에 내려갔으나 아무런 지원을 받지 못한 이들은 육군의 양해를 얻어 '해군정훈어린이음악대'로 배속을 변경하게 되었다. 1951년 4월 해군정훈감실 소속으로 발령이 났고, 당시 정훈감실 실장이던 군목 정달빈 중령이 활동 계획을 세우고 이들을 지원했다.[34] '해군어린이음악대'는 외국 귀빈이나 장성들의 내한 시 김생려가 이끌던 해군정훈음악대와 합동 공연을 했으며, 국군과 유엔군 부대 및 야전병원을 찾아다니며 정기적으로 위문 공연을 펼쳤다. 특히 유엔군 부대에서 그 나라 민요와 한국민요, 가곡 등을 부를 때면 장병들의 환호를 받았고, 참전국 군인들 사이에서 큰 인기를 끌었다. 해군정훈감실의 기록에 따르면, 한국의 열악한 생활상을 전해 듣고 왔던 한 미군 장교는 어린이 합창단의 노래를 들은 뒤 인식이

떠나는 군 수송선에 어린이 16명과 안병원·권길상의 가족, 어린이를 보호할 군인 두 명이 함께 타고 떠났다고 한다. 안병원, 『음악으로 겨레를 울리다』, 79-81.

34) 해군본부 정훈감실 편, 『반세기를 넘어서. 해군정훈50년사』, 74.

바뀌어, 고유한 전통과 문화유산을 지닌 이 나라를 공산 침략으로부터 지키는 것이 자유 세계인의 의무라고 여기게 되었다고 한다.[35] 이처럼 어린이 합창단은 외국 우방국 인사들의 마음을 움직이며, 그들로 하여금 한국을 지키고 돕는 데 대한 긍지와 자부심을 갖게 했다.

한편, 해군어린이음악대는 새로운 전시동요가 만들어지면 그 곡을 연습해 방송함으로써 이를 널리 보급하는 역할도 했다. 부산 피난 시절에도 방송국의 어린이시간은 편성되었고, 이전과 마찬가지로 노래뿐 아니라 피아노의 한동일, 바이올린의 이희춘 등 어린이들의 기악 연주도 프로그램에 포함되었다. 〈사진 5〉는 부산에 있던 해군어린이음악대가 서울에 와서 녹음하는 모습이다.[36] 당시에는 부산과 주변 지역만이 아닌 전국에서 위문 공연 요청이 쇄도했다.



〈사진 5〉 1951년 유엔 서울라디오방송국에서 해군어린이음악대가 크리스마스 특별 방송을 위해 영어로 〈고요한 밤〉을 녹음하는 모습. (출처: 유엔 미디어 공식 사진 아카이브)

안병원과 권길상은 해군어린이음악대 활동을 통해 전시동요 보급에도 애썼는데, 후일 권길상은 자신의 동요 대부분이 6·25 당시 암울한 사회 분위기 속에서 어린이들에게 꿈과 희망을 심어주기 위해 만든 것들이라 회고했다.[37]

35) 해군본부 정훈감실 편, 위의 책, 101.

36) 유엔 미디어 아카이브의 사진 설명에는 해군어린이음악대가 BBC 크리스마스 특별 방송을 위해 항공편으로 부산에서 서울로 왔다고 되어 있다. “UN Headquarters. BBC Broadcast from Seoul, Korea.”(1951.1.1.) https://media.un.org/photo/en/asset/oun7/oun7693044. [2026. 1. 10 접속]. 사진 생성일이 1951년 1월 1일로 되어있으나, 1950년 12월 말 인천에서 군 수송선을 타고 부산으로 피난 간 이들이 1·4 후퇴 직전 서울로 와서 녹음을 했을지는 의문이다. 또한 당시에는 국방부 정훈어린이음악대 소속이었고 해군어린이음악대로 배속된 것은 1951년 4월이었으므로, 사진의 연도는 1951년 크리스마스 즈음일 가능성이 높다.

1952년 '6·25 멸공 통일의 날' 기념 해군 연주회에서는 1부를 해군어린이음악대가 담당했는데, 이때 안병원의 노래극《즐거운 꽃나라》가 발표되었다. 꽃 중에서 제일 좋은 무궁화를 나비 왕이 왕비로 간택한다는 내용으로, 어린이들에게 애국심을 고취하기 위한 작품이었다. 2부에서는 해군정훈음악대(지휘 김성태)의 합창과 관현악으로 군가와 행진곡 및《카르멘》조곡 일부가 연주되었고, 3부에서는 해군군악대(지휘 김준덕 중위)가 행진곡과 서곡, 드보르자크 교향곡《신세계》4악장 등을 연주했다.[38]

전쟁 당시 많은 음악가가 해군에 의탁하여 생계를 이어갈 수 있었던 데는 대한민국 해군의 아버지로 불리는 초대 해군참모총장 손원일 제독의 역할이 결정적이었다. 그의 부인 홍은혜는 이화여전 음악과 출신으로 〈해군의 노래〉〈바다로 간다〉 등 해군의 군가들을 작곡했을 뿐 아니라 남편을 도와 전투함 구매 자금 마련에 앞장서는 등 해군에 헌신한 공로로 2009년 해군 공로패를 받기도 했다.[39] 해군어린이음악대 역시 이러한 해군의 경제적·행정적 지원이 있었기에 전시에 활동이 가능했다.

다른 한편, 당시 치안국 소속으로 대구로 피난 가게 된 한용희는 치안국에서 배포한『전시동요 모음』을 펴내면서 자신도 동요 작곡을 시작했고, '경찰어린이회' 합창부를 맡아 국군과 미군 부대 위문 공연을 다녔다. 여름방학에는 대구에 있는 어린이를 상대로 '어린이 여름학교'를 개설해 전시동요와 전시에 알아야 할 상식 등 생활 지도도 펼쳤다. 치안국 본부가 대구에서 임시수도 부산으로 이전한 후에는 부산에서도 경찰어린이회를 조직해 해군

37) "〈과꽃〉〈바다〉 동요 작곡 재미 권길상씨. 교포어린이합창단 8월 서울에," 『동아일보』 1987. 3. 11. 실제로 그의 대표곡 〈꽃밭에서〉(어효선 작사, 1953)에는 전쟁에 나간 아빠를 기다리는 아이의 애절한 그리움이 담겨 있다.

38) 당시 프로그램은 안병원,『음악으로 겨레를 울리다』, 100에 실려 있다.

39) 손원일(1909-1980)은 한국 초기 감리교 목사이자 독립 유공자인 손정도(1881-1931)의 장남으로 초대 해군총참모장(1948-53)을 거쳐 국방부장관(1953-55)을 역임했다. 홍은혜(1917~2017)는 93세의 나이에 자서전『은혜의 항해. '해군의 어머니' 홍은혜의 인생 이야기』(서울: 토끼장이, 2010)를 펴낸 뒤, 20회에 걸친 신문 인터뷰를 이어갔다. 노희경 기자 정리, "[역경의 열매] 홍은혜,"『국민일보』 2010. 4. 5.-30.

어린이음악대가 수행해왔던 진해 이 대통령 별장 공연을 맡기도 했다.[40]

전쟁기에는 부산에서 결성된 '전시작곡가협회'(김성태·나운영·박태현·윤용하·윤이상 등)를 중심으로 전시동요가 다수 작곡되었고, 이 시기 발간된 음악 교과서들에 실려 널리 불렸다. 박태현·이승학 편찬 『전시음악공부』(1951), 김영일·나운영·김용환의 『소년기마대』(1951), 김영일·윤이상 편찬 『국민학교 새음악』(1952) 등이 그것이다.[41] 이 교과서들에는 김영일의 노랫말이 많이 사용된 반면,[42] 대표적인 동요 작가였던 윤석중의 노래들은 실리지 않았다는 점이 눈길을 끈다.[43] 전시동요에는 〈전투기〉(한인현/정세문), 〈유엔군 아저씨〉(김영일/윤용하), 〈대한의 아들〉(김영일/박태현)처럼 전쟁을 소재로 하거나 국군과 유엔군을 찬양하고 반공의식을 고취하는 내용이 두드러진다. 전쟁이 교착 상태에 접어든 1952년에 나온 교과서들에는 노골적인 적대감 표현이 다소 완화되었지만, 국가주의와 반공 이데올로기 주입은 여전히 지속되었다. 국가 시책에 전적으로 호응한다는 점에서, 전시동요는 일제 말 태평양전쟁기에 난무했던 친일 동시와 맥을 같이한다는 지적이 제기될 수밖에 없다.[44]

전시동요가 광범위하게 보급되었지만, 이 시기 나온 곡들 가운데 후일 애창 동요로 자리 잡은 곡은 많지 않다. 〈대한의 아들〉(김영일/권길상), 〈피난 온 소년〉(김영일/윤용하), 〈우리 공군 아저씨〉(마해송/김성태),[45]

---

40) 한용희, 『동요의 샘물에서 찾은 행복한 인생』, 30-35.

41) 이 교과서들에 수록된 노래의 유형과 내용에 관한 분석은 신혜승, "음악에 담긴 전쟁의 기억: 피난지 전시동요 연구," 84-99 참조.

42) 『소년기마대』와 『국민학교 새음악』에 실린 노래 대부분이 김영일(1914-1984)의 노랫말이다. 하지만 그의 대표곡은 〈고드름〉(김공선)·〈구두 발자국〉(나운영)·〈다람쥐〉(박재훈)·〈방울새〉(김성태) 등 전쟁 이전에 쓰인 것들이다. 김영일이 전시 문교 행정에 영향력을 행사할 수 있었던 것은, 일제 말부터 해방 후까지 경찰 간부로 재직하며 동시집 간행으로 획득한 문화 자본 덕이라는 견해도 있다. 원종찬, "한국전쟁기 임시 교과서와 반공 아동문학: 『전시생활』 『소년기마대』 『새음악』의 반공 텍스트를 중심으로," 『현대문학의 연구』 64 (2018), 296.

43) 윤석중의 동요·동시에는 명시적인 반공 테스트가 하나도 없다고 한다. 원종찬, 위의 글, 286.

44) 원종찬, 위의 글, 304.

45) 〈우리 공군 아저씨〉는 오늘날 공군 군가로 널리 불린다.

〈위문편지〉(김영일/박태현), 〈산 넘어 남쪽〉(김영일/윤이상) 등이 20년 후 집대성된 『세광동요1010곡집』(1972)이나 한용희가 편찬한 『한국동요 반세기』(1973)에 수록된 정도에 그친다.

1953년 7월 정전협정이 맺어진 후 피난지 부산에서 활동하던 '해군어린이음악대'는 서울로 복귀했고, 서울중앙방송국에서 '방송어린이노래회'로 활동을 이어갔다. 부산에서 함께 활동해왔던 안병원·권길상·원치호·한용희 등의 동요 지도자들도 방송국으로, 학교 현장으로, YMCA 소년부 등으로 돌아갔다. 전쟁 시기 해군의 지원 아래 이루어진 3년 간의 어린이 합창단 활동은 1954년 석 달에 걸친 미국 순회공연에서 정점에 이른다. 전쟁 직후 한미 양국 정권의 이해관계가 맞아떨어지지 않았다면 불가능했을 이 행사를 계기로 한국 사회에서 어린이 합창단은 뚜렷한 존재감을 확보하게 되었다. 이들의 공식 명칭은 '한국어린이음악사절단'이었으나, 해군에서는 '해군어린이음악대'의 성과로, KBS방송국 관계자는 '방송어린이합창단'의 성과로 기록하고 있다.[46] 두 단체는 활동에 따라 명칭이 달리 사용되었을 뿐 구성원이 다르지 않은 조직이었다. 이승만 대통령·손원일 국방부 장관·밴 플리트 미8군 사령관·해군 정훈감 겸 군종감 정달빈 목사가 관여하고, 안병원과 25명의 합창단 아이들이 수행한 이 프로젝트는 전쟁 시기 '해군어린이음악대'의 활동이 없었다면 성사되기 어려운 기획이었다.

3. 1954년 '한국어린이음악사절단' 미국 순회공연

어린이 합창단이 1950년대 한국 사회 전반에 깊이 각인된 계기는 전쟁 이후 미국 원조 기금 마련과 한미 우호 증진을 위해 파견된 '한국어린이음악사절단'의 활동을 통해서였다. 한미재단 초청으로 1954년 4월부터 약 석 달간 일본과

46) 1963년부터 KBS방송국에 재직했던 이장춘의 유튜브 "안병원 KBS어린이합창단 미국 순회공연 1954년"(2014. 4. 2.) https://www.youtube.com/watch?v=iU-9Y_vulbQ, 대한민국해군(R.O.K.Navy) 공식 유튜브의 "해군어린이음악대 이야기"(2018. 6. 25.) https://www.youtube.com/watch?v=kNX3CH5Tmuo&t=116s 참조.

하와이를 거쳐 미국 전역을 순회한 이 음악사절단은 안병원의 지휘 아래 해군어린이음악대 출신들을 중심으로 구성되었으며, 군목 정달빈 해군 대령이 단장을 맡았다. 이들은 미국 48개 주에서 280여 회의 공연을 하며 약 2,000만 달러의 원조 기금 모금에 기여했고, 전후 한국의 재건 의지와 주권 국가로서의 정체성을 미국 사회에 시청각적으로 각인시켰다. 냉전기 한미 문화 외교 전략의 일환으로 기획된 국가 차원의 행사였던 만큼 사진과 영상 자료가 다수 남아 있으며,[47] 합창단 지휘와 단원으로 참여했던 안병원과 이여진 등의 자서전에도 이 활동이 상세히 기록되어 있다.[48]



〈사진 6〉 1954년 4월 21일 유엔본부에서. 25명의 어린이사절단 외에 두 명의 아동이 더 포함되어 있다. (출처: 유엔 미디어 공식 사진 아카이브)

47) 대한뉴스 제39호(1954.5.31.)에는 미국으로 떠나는 어린이음악사절단의 모습이, 제43호(1954.8.20)에는 여의도공항에 귀국해 경무대로 이승만 대통령을 예방하고 시청 앞 광장에서 귀국환영대회에서 노래하는 장면들이 담겼다.

48) 사절단에 참여했던 안희복(안병원 동생)의 아들이 사진과 영상을 모아 유튜브 영상으로 정리해놓은 자료도 있다. “어린이 합창단 미국 순회공연(1954년)/Korean Children’s Choir(1954)” https://www.youtube.com/watch?v=EDffTwVsBd4. [2026. 2. 28 접속].

동족상잔의 전쟁으로 폐허가 된 분단국가 한국에서 어린이 합창단이 왔다는 뉴스는 미국 사회에서 큰 화제가 되었다. 이들이 방문하는 도시마다 시민들이 뜨겁게 맞아 주었고, 어린이 특유의 맑고 청아한 음색과 아름다운 선율이 청중들에게 감동을 주었다고 신문에 대서특필됐다. 〈사진 6〉은 뉴욕의 유엔본부에서 유니세프 창립 1주년 기념식에 초청된 어린이사절단의 모습으로, 색동저고리를 입은 아이들의 밝은 표정은 전쟁 이후 한국 사회의 재건 가능성을 상징적으로 보여주는 이미지였다. 어린이 합창단은 미국인들의 마음을 움직여 자발적으로 원조 캠페인에 동참하게 하는데 중요한 역할을 했다. 또한 순회공연 당시 유라니아(Urania) 레코드에서 음반까지 출시되어 더 많은 미국인이 그들을 보고 들을 수 있게 되었다.

미국 언론은 한국어린이음악사절단을 전쟁의 고통이 지워진 '희망의 얼굴들'로 재현하며, 미국에 도착한 것만으로도 아이들의 삶이 빠르게 개선되고 있다는 인상을 부각했다. 이러한 서사는 미국의 개입이 한국 어린이들의 삶을 변화시킬 수 있으며, 그 변화 과정에 일반 시민도 참여할 수 있다는 여론을 형성했다. 어린이음악사절단은 전쟁고아로 호명되며 감성적 연대의 대상으로 표상되었고, 이러한 재현은 합창단 아이들을 잠재적 입양 대상으로 인식하게 하며 이후 전쟁고아 구호와 입양 담론으로 이어지는 냉전기 국제주의 서사의 출발점으로 기능했다.[49] 우수지는 1954년 4월 16일자 『뉴욕타임즈』에 실린, 합창단이 밴 플리트 장군과 함께 자유의 여신상 아래 앉아 있는 사진을 예로 들며, 이 아이들의 모습에서 한국인 보호자의 존재는 의도적으로 배제되었다고 지적한다.[50]

한국어린이음악사절단 관련 자료에서 재생산되는 대표적 이미지 가운데 하나인 〈사진 7〉 역시, 왼편에 서 있는 한국인 성인들의 모습이 배제된 채 어린이들과 미국 인사들만 보이는 우측 절반의 사진이 미국에서 더 널리

49) 이에 대해서는 Susie Woo. "Imagining Kin: Cold War Sentimentalism and the Korean Children's Choir," *American Quarterly* 67/1 (2015), 35-36 참조.
50) Susie Woo. 위의 글, 38.

유통되었다. 이러한 시각적 재구성은 어린이 합창단을 보호자 없는 전쟁고아로 인식하게 만드는 효과를 낳았다. 합창단원들 또한 자신들이 전쟁고아로 보도되고 있음을 알고 있었으나, 원조 모금이라는 사절단의 목적을 위해 이를 문제 삼지 않았던 것으로 보인다.



〈사진 7〉 1954년 4월 20일 뉴욕 기차역에서 한미재단이 수집한 구호물자를 싣고 출발하는 한국행 원조 열차 시발식 행사에서 공연한 한국어린음악사절단 모습. "Help Korea Train" 표시 앞에 오른쪽부터 유명가수 에디 피셔, 밴 플리트 장군, 스텔만 대주교가 있고, 중앙에 한복 입은 남아 이여진, 둘째 줄에 나비넥타이 맨 안병원, 뒷줄 기차 왼편에 보모로 동행한 안희옥의 모습이 보인다. (출처: 안병원, 『음악으로 겨레를 울리다』, 136)

이들의 활약은 국내 언론에도 대대적으로 홍보되었으며, 이승만 정권의 외교적 업적으로 부각되었다.[51] 한미재단의 모금 성과를 어린이 합창단의 활약으로 선전하는 것이 적절한지에 대한 비판적 시각도 존재했다. 아이들을

51) 이에 대해서는 이소라, "1952-55년 한미재단의 활동과 그 역사적 성격," (서울대학교 대학원 국사학과 석사학위논문, 2015), 73-76 참조.

‘구걸의 사절’로 미국에 보낸 것은 아니지 않느냐는 문제 제기였다.[52] 어린이 합창단을 초청한 한미재단은 외형상 민간재단의 성격을 띠고 있었으나, 실상은 한미 양측 정권의 정치적 이해관계가 맞물려 탄생한 조직이었다.

어린이음악사절단이 문화 냉전기 한미 문화 외교에서 수행한 역할과 의미에 관해서는 선행 연구가 충분히 축적되어 있으므로, 이 논문에서는 1950년대 한국 음악계의 맥락에서 특히 주목할 만한 세 가지 측면을 짚어 보려 한다.

첫째, 25명의 어린이 참가자들은 어떤 배경을 지닌 이들이었는지 하는 점이다. 만 7세부터 13세까지의 여아 22명과 남아 3명(〈사진 6〉 앞줄의 손정웅·이성호·이여진)으로, 중학생 9명과 초등학생 16명이었다. 학교별로는 이화여중 재학생이 7명으로 가장 많았고,[53] 남산초와 덕수초에서 각각 4명, 혜화초 3명, 서울중과 사대부속초에서 2명씩 참여했으며, 그밖에 경기여중·청운초·교동초에서 각 1명이 참가했다.[54] 대통령 특별 사절단으로 파견된 만큼 각 학교에서 환송식이 열리기도 했고,[55] 귀국 후에는 재학 중인 학교를 찾아 학생과 교사들 앞에서 귀국 보고 겸 노래를 불렀다. 아이들 대다수는 당시 서울의 명문 중학교 재학생이거나 초등학생의 경우에도 서울 종로구·중구 일대에 사는 사회 지도층 가정의 아동들이었다.[56]

---

52) “어린이 합창단은 왜 미국에 갔었던가,” 『조선일보』 1954. 7. 10.

53) 이는 부산 피난 시절 ‘해군어린이음악대’ 활동 당시 중학교 적령 아동 다섯(이규도·김기정·김미라·김혜진·안희복)이 1952년 이화여중의 음악특기생으로 입학했던 일과 무관하지 않다(안병원, 『음악으로 겨레를 울리다』, 98 참조).

54) “견미(遣美) 꼬마 사절단. 8일 여의도공항 출발,” 『경향신문』 1954. 4. 9. 이 기사의 명단에는 한 명의 이름이 누락되었으나, 다른 자료들을 교차 검토하여 명단을 확인했다.

55) 남산초와 혜화초는 학교에서 환송식 해주는 장면이 사진과 함께 신문에 실렸다. “방송어린이노래회 도미. 남산교서 꼬마사절단 환송식,” 『경향신문』 1954. 4. 6; “한국어린이음악단 도미. 8일 장도에. 비행기 등 일절 비용을 무료제공,” 『자유신보』 1954. 4. 8.

56) 대표적으로 해군참모총장 손원일 제독의 아들(손정웅, 이후 손명원으로 개명), 한국인 최초로 오페라를 무대에 올린 이인선의 아들(이여진), 서울대 음대 교수 김성태의 딸(김기정), 화가 안석주의 딸(안희복), 윤치호의 막내 아들인 피아니스트 윤기선의 딸(윤경숙) 등이 대표적이다. 남산초 환송 기사에서 언급되는 최승자·최애자 자매를 포함해 참가자 상당수가 유복한 가정 출신이었을 가능성이 크다.

전쟁 직후 미국행 비행기에 오르는 일 자체가 특권에 가까웠던 시기, 일반 가정의 아이들이 대통령 특별 사절단의 일원이 되는 일은 현실적으로 쉽지 않았을 것이다. 노래 실력이 뛰어난 아이들 가운데 부모의 승낙을 얻은 25명을 선정했다고 하나, 이미 사회적으로 선별된 집단 안에서 이루어진 선발이었을 가능성이 높다. 사절단 참가자들의 인터뷰를 수록한 박혜정의 박사 논문에서도, 이들이 미국에서 받은 대우가 국내에서 경험해온 대우와 크게 다르지 않았다는 회상이 확인된다. 이들은 미 대통령과 고위 인사들 앞에서 공연할 때도 위축되지 않았고, 오히려 자신의 노래를 통해 민족적 자긍심을 느꼈다고 회고한다. 이는 이들이 자신들을 이미 사회적으로 '특별한 존재'로 인식하고 있었음을 시사한다.[57]



〈사진 8〉 1954년 유라니아 레코드에서 발매된 한국어린이음악사절단의 음반. 하단에 한미재단 후원 문구가 있다.

둘째, 한국어린이음악사절단이 미국에서 부른 노래의 종류와 내용이다. 이들은 교회·의회·학교·TV쇼·방송 등 행사의 성격에 따라 그때그때 상황에 맞는 노래를 선곡해 부를 만큼 다양한 레퍼토리를 보유했다. 미국 순회공연 중 제작된 유라니아 음반에서 이들의 대표곡을 유추해볼 수 있다. A면 1번 트랙 환영 노래 〈How De Do〉부터 B면 마지막 트랙 작별 노래 〈굿바이 송〉까지 총 23곡 가운데, 한국 동요 10곡과 민요 3곡이 포함되었고,[58] 〈즐거운 농부〉 〈뻐꾸기 왈츠〉 〈반짝반짝 작은 별〉

57) 박혜정의 인터뷰이는 이규도·손명원·안희복·최승자 네 사람이었다. Hye-jung Park, "From World War to Cold War: Music in US-Korean Relations, 1941-1960," 130-132. 이 네 사람의 인터뷰는 2016년 G1방송의 DMZ 스토리 '해군어린이음악대' 영상에서도 확인할 수 있다.

58) 김대현 〈자전거〉, 박태현 〈오빠 생각〉, 강찬선 〈소풍〉, 박재훈 〈눈꽃송이〉 등만이 아니라

〈대니 보이〉 〈산골 농부 김서방〉[59] 같은 외국 어린이 노래, 포스터의 〈오수산나〉 〈금발의 제니〉와 〈징글벨〉 같은 미국 노래가 적절히 혼합되었다. 환영과 작별 노래를 포함한 일부 곡은 영어로도 불렀지만 대부분 한국어로 노래했으며, 남아 이여진과 최연소 이수경의 독창곡 및 여학생 3중창 곡도 포함되어 다채로운 구성이 돋보였다.

이들의 레퍼토리는 한국 사회에도 영향을 주었다. 출국 전후 항상 경무대를 찾아 이승만 대통령 내외 앞에서 노래를 했고, 귀국 후 시청 앞에서 열린 '귀국환영대회' 때 이들이 부른 노래는 방송을 통해 널리 전파되었다. 박혜정은 이들의 활동이 한국 사회에 큰 반향을 일으킨 덕분에 이들의 노래가 빠르게 전국적으로 확산되었고, 이후 어린이 합창단의 레퍼토리 형성에도 영향을 미쳤다고 분석했다.[60] 실제로 1960년대 '선명회어린이합창단'의 미국 순회공연에서도 한국 민요와 미국 노래가 유사한 구성으로 불렸으며, 이들이 번안해 부른 미국 노래들 또한 국내에 널리 전파되었다. 1970년대 초반 초등학생이었던 필자 역시 당시 음반에 수록된 번안 가사를 그대로 기억하고 있다는 사실 또한 이러한 영향력을 짐작하게 한다.

셋째, 1954년 '한국어린이음악사절단'의 활동은 해방 직후 '봉선화 동요회'에서 '방송어린이노래회와 해군어린이음악대'에 이르기까지 어린이 합창단의 역량이 축적되었기에 가능했다는 사실이다. 특히 전쟁기에 다양한 나라에서 온 군인들 앞에서 그들 나라의 노래를 부르며, 이들은 고향을 떠나 먼 나라에 와 임무를 수행하느라 지친 유엔군 병사들이 자신들의 노래에 감동하고 위로받는 모습을 접했다. 이러한 경험을 통해 아이들 스스로도

안병원 〈구슬비〉 〈우리의 소원은 통일〉, 권길상 〈세우자 새 나라〉, 해군가 〈바다로 가자〉도 포함되어 있었다. 한국민요 〈아리랑〉 〈천안 삼거리〉 〈양산도〉 세 곡은 B면 1~3트랙에 실렸다.

59) 원곡 "Old MacDonald Had a Farm"은 농부 맥도널드의 농장에 사는 동물들의 울음소리를 묘사한 어린이 노래로 20세기 초 미국에서 널리 불렸다. 한국에서는 〈그래 그래서〉로 알려졌지만, 1954년 어린이음악사절단의 음반에는 〈산골 농부 김서방〉으로 번안해 실렸다.

60) Hye-jung Park, "From World War to Cold War: Music in US-Korean Relations, 1941-1960," 140.

노래사절단으로서의 자부심을 갖게 되었고, 자신들의 노래 실력이 세계 여느 어린이 합창단에 결코 뒤지지 않는다고 생각했다.[61] 이는 수년에 걸친 활동과 경험에서 비롯된 것이기도 하지만, 사절단 출국 전 합숙 훈련을 통해 형성된 자신감이기도 했을 것이다.[62]

이들의 노래를 접했던 밴 플리트 장군이 전쟁이 한창 진행 중일 때 이미 이들의 미국 공연을 추진했었다는 점에서, 당시 해군어린이음악대는 문화외교 사절단으로서의 음악적 역량을 충분히 갖추고 있었음을 알 수 있다. 1954년의 미국 순회공연은 안병원이 이끌던 어린이 합창단의 10여 년에 걸친 역량이 응축된 결과였다. 전쟁기 수많은 위문 공연과 방송 활동에서 실전 경험을 쌓았기에 언제 어느 자리에서건 적절한 대응이 가능했으며, 이런 적응력이 미국 순회공연의 성공을 뒷받침한 기반이 되었던 것으로 보인다.

미국에서의 호의적인 평가와 달리 국내 악단에서는 이들의 발성법에 대한 비판이 제기되기도 했으나,[63] 전후 원조기금 2천만 달러 모금을 위해 학교 수업도 포기한 채 석 달간 강행군을 치렀던 어린이 합창단원들은 후일 자신들이 나라에 크게 기여했다는 사실에 큰 자부심을 느꼈다.[64] 어린이음악사절단의 활동 배경에는 한미 양측 정권의 이해관계가 촘촘히 얽혀 있었고, 이들의 활동은 전후 한미 관계의 공고화에 중요한 역할을 한 것으로 평가된다. 이후 월드비전의 선명회 어린이 합창단과 통일교의 리틀엔젤스 등이 미국 투어를 기획하고, 1960년대 한미 친선교류의 일환으로 수많은

---

61) Hye-jung Park, 위의 글, 130.

62) 이여진의 자서전에는 1954년 2월 신당동 안병원의 집에서 합숙했을 당시 찍은 합창단원 11명의 사진이 실려 있다. 이여진 외 10명은 모두 여학생이다(김성애·김성희·서옥자·서윤자·신유미·윤경숙·윤현실·이광자·전영자·조성자). 이여진, 『절대음악 혼자 간다: 잊힌 음악사를 말하다 (상)』(서울: 음악춘추, 2024), 140.

63) 성종합창단의 지휘자이자 1958년 한국소년합창단을 창단한 곽상수는 어린이 합창단이 "악쓰는 소리"로 노래하고 있는데 두성법을 쓰는 "고운 소리"로 발성을 바꿔야 한다고 비판했다. 곽상수, "고쳐야 할 지도방침. 어린이 노래," 『동아일보』 1959. 1. 14. 이에 대해 안병원은 10세 전후의 여자아이들이 대부분인 어린이 합창단에서는 자연 발성법이 적합하다는 의견이었다. 안병원, 『음악으로 겨레를 울리다』, 208.

64) 이여진의 자서전이나 이규도·손명원·안희복·최승자의 인터뷰 영상 참조.

공연을 이어간 것은 '한국어린이음악사절단'의 성공 사례를 벤치마킹한 것으로 볼 수 있다.

Ⅲ. 어린이 합창단의 사회적 영향

1. 음악가로 성장한 어린이 합창단원

해방기와 1950년대 어린이 합창단 활동을 했던 인물들 가운데 전문 음악가로 성장한 사례가 적지 않다. 단원 명단을 정확히 파악하기 어렵고 어린 나이에 활동한 터라 이후의 여정을 추적하기는 쉽지 않지만, 지도자였던 안병원과 한용희의 기록이나 합창단원들의 회고를 통해 그 흔적을 일부 확인할 수는 있다.

어린이 합창단 출신 음악가로 대표적인 인물은 1954년 한국어린이음악사절단에 참여했던 소프라노 이규도(1940-2024)다. 평안북도 의주에서 태어나 초등학교 2학년 때부터 서울중앙방송국 어린이 합창단에서 노래했고, 해군어린이음악대를 거쳐 미국 순회공연에도 함께했다. 이후 이화여대 성악과에 진학해 김자경을 사사했으며,[65] 1962년 제2회 동아음악콩쿠르 대상을 수상하며 주목받았다. 졸업 후 김자경 오페라단에서 활동하다 1968년 줄리아드로 유학을 떠났고, 1972년 마리아 칼라스 마스터 클래스에 발탁되었다. 귀국 후에는 모교에서 교수로 후학을 양성했다. 그의 경력은 어린이 합창단 활동이 국제적 성악가로의 성장 과정에서 중요한 출발점이 되었음을 보여준다.

이인선의 막내아들로 어린이음악사절단에서 독창자로 활약했던 이여진(1942-)은 음반에 수록된 〈대니 보이〉로 '아일랜드 테너들조차 감탄할 수준'

65) 1948년 줄리아드로 유학을 떠난 소프라노 김자경(1917-1999)은 1954년 당시 미국 체류중이어서 한국어린이음악사절단과 함께 공연을 하기도 했다.

이라는 호평을 받았으나, 성악이 아닌 작곡가의 길을 걸었다. 미국 유학 후 귀국해 한양대 교수로 재직하며 국내 최초의 음악연구소를 설립했고, 이후 이화여대에서도 학구적인 창작을 이어갔다. 안병원의 동생 안희복(1941-)은 플루트를 전공해 18세부터 서울시향 단원으로 10년간 활동했다. 이후 테너 박인수와 결혼해 도미한 뒤 성악가로 전향했으며, 1988년 안희복오페라단을 창단하고 한세대에서 후학을 양성했다. 한편, 김성태의 셋째 딸 김기정(1941-)과 전영자(1942-)는 첼로를 전공했고,[66] 서옥자(1943-)는 연세대 성악과를 졸업한 뒤 '서승현'이라는 이름의 탤런트 활동을 했다. 이들 사절단 구성원들은 성악·작곡·기악 등 다양한 분야에서 음악 활동을 이어갔으며, 다수가 이후 미국 유학을 경험했다는 점에서 사절단의 미국 순회공연이 그들의 음악적 진로에 일정한 영향을 미쳤으리라 짐작할 수 있다.

어린이음악사절단 외에도 이 시기 어린이 합창단 활동을 거쳐 음악가로 성장한 사례를 확인할 수 있다. 신갑순(1937-) '삶과꿈 체임버오페라 싱어즈' 대표는 해방 직후 결성된 봉선화동요회에서 음악 활동을 시작했다. 초등학교 3학년 때 봉선화동요회 1기생으로 방송국에서 매주 두 차례 동요를 불렀고, 5~6학년 무렵에는 명륜동 윤석중 자택에 모여 노래했다고 회고한다.[67] 이후 이화여고에서도 합창 활동을 이어갔으며, 1955년 연세대 음대(당시 신학대 종교음악과)에 진학했다. 대학 졸업 후에는 육아에 전념했으나, 1968년 '새싹합창단' 관련 기사에 이름이 등장한다.[68] 이후 1983년 대우

66) 김기정의 첼로 전공 여부는 동생 김기순의 조선일보 신인음악회 기사에서 확인되며("본사 주최 제16회 신인음악회 출연자 프로필," 『조선일보』 1966. 3. 15.), 전영자는 제14회 조선일보 신인음악회 출연자 프로필에서 이화여중 재학 당시 어린이음악사절단으로 미국 순회공연을 했다는 사실이 언급된다("제14회 신인음악회 출연자 프로필 ④," 『조선일보』 1964. 3. 20.). 그는 1975년 미국으로 건너가 태리 송(Terry Song)이라는 이름으로 라스베가스에서 엔터테인먼트 회사를 운영했다(한인 역사박물관 홈페이지(https://kahistorymuseum.org/ 참조).

67) 신갑순, 『우리말모이』(서울: 삶과꿈 출판, 2024, 비매품), 5. 이 회고에 언급된 봉선화동요회 동기생(장영신·전옥숙·김경순 등)은 안병원의 자서전에 수록된 회원 명단과도 일치한다.

68) 새싹회 사업의 하나로 시작된 '새싹합창단'은 20년 전 노래동무회 반주자였던 김천의 지도 아래, 당시 소녀회원이던 신갑순 등이 자녀와 함께 참여해 노래했다고 보도한 기사이다. "밝게 번져가는 노래의 메아리. 어머니들도 다 함께 부릅시다," 『경향신문』 1968. 3. 9.

합창단 창단에 관여했고, 1993년에는 '삶과꿈 체임버오페라 싱어즈'를 창단해 한국 현대 오페라 발전에 기여했다.

해군어린이음악대 출신 가운데는 한동일(1941-2024)과 이희춘(1941-) 같은 기악 연주자도 포함되어 있었다. 한동일은 1948년 '서울어린이합창단' 발표회에서도 피아노 독주로 참여한 바 있으며, 부산 피난 시절 방송과 위문 공연에도 독주 또는 이희춘의 바이올린 반주로 종종 등장했다. 1954년 만 13세에 미 공군 사령관의 전용기로 미국 줄리아드로 유학을 떠난 한동일과 스웨덴으로 유학 후 현지에서 음악가로 활약한 이희춘은 모두 부산 피난 시절 유엔군과 미군 위문 공연을 통해 해외 유학의 기회를 얻게 된 것이었다. 이러한 사례는 전쟁기 어린이 합창단 활동이 유학이 여의치 않았던 시기 국제 무대로 나아가는 발판이 되기도 했음을 시사한다.

그밖에 이대 음대 교수가 된 피아니스트 윤미재(1941-) 역시 휴전 이후 서울YMCA어린이음악원에서 노래를 했던 학생으로 알려져 있다.[69] 첼리스트 이종영(1946-)도 유년 시절 부산 피난 시기 해군어린이음악대에서 노래했으며, 피아니스트 구본희(1949-)는 초등학교 때 방송어린이노래회 활동을 했다고 한다.[70] 또한 1952년 전쟁기 부산에서 시작된 '이화경향음악콩쿠르' 수상자들의 이력에서도 어린이 합창단 활동이 확인된다. 이러한 정황을 고려할 때, 어린이 음악 조기교육이 체계화되지 않았던 해방기와 1950년대에 어린이 합창단은 음악가를 꿈꾸는 아이들이 음악을 시작하고 무대 경험을 축적하는 중요한 계기로 작용했음을 보여준다.[71]

---

69) 한용희, 『동요의 샘물에서 찾은 행복한 인생』, 36.

70) 2026년 아르코예술기록원의 구술채록 주제사 "1960년대 이화여중고를 거쳐 간 여성 음악인의 성장 경로"에 책임연구원으로 참여한 필자가 사전 면담(이종영 2026. 4. 17. 구본희 2026. 4. 24.)에서 확인한 내용이다.

71) 이러한 흐름은 1960년대까지 이어졌던 것으로 보인다. 소프라노 김영미(1954-), 조수미(1961-) 등도 모두 1960년대 어린이 합창단 활동으로 노래를 시작했다.

2. 동요의 전파와 어린이 합창단의 전국적 확산

해방 직후 어린이 합창단이 만들어진 이유는 식민지하에서 잃어버렸던 우리 말 노래를 아이들에게 되찾아 주기 위함이었다. 이를 위해 작곡가들은 새로운 동요를 창작하고 동요집을 엮어 출판했다. 1946년 나운영이 편찬한 『어린이노래책』[72]을 비롯해, 1947년 『박태준 동요작곡집』과 『박태현 동요작곡집』, 박재훈의 『일맥동요집』이 발간되었고, 이듬해 박재훈은 두 번째 동요집 『산난초』를 펴냈다.[73] 1950년 5월 부산에서 발간된 김학성 편찬 『초등용 100곡집 노래모음』에도 김성태·박태준·박태현·윤극영·윤용하 등의 해방기 창작동요 15곡이 실려 있다.[74]

1950년대에도 김대현·김동진·김성태·나운영·윤이상 등이 동요를 다수 발표했으며, 『윤석중 동요 백곡집』(1954)[75]·김순애 『신동요가곡집』(1955)·『박태현 동요백곡집』(1959) 등 동요집이 잇따라 간행되었다. 이와 함께 권길상·손대업·이계석·정세문·한용희 등 어린이 합창단 지도자들이 펴낸 동요곡집도 꾸준히 출판되었다. 어린이 잡지에도 동요 악보가 실리곤 했는데,

---

72) 문교부 편수국이 교열하고 조선어학회가 감수한 『어린이노래책』 제1집(광문사 발행)에는 동요 24곡이 수록되었다. 〈조선의 꽃〉(이은상/안기영)·〈오빠생각〉(최순애/박태준)·〈반달〉(윤극영)·〈하모니카〉(윤복진/홍난파)·〈우리 아기 행진곡〉(윤석중/정순철)·〈누가 누가 잠자나〉(목일신/박태현) 등 1920~30년대 동요들과 전래동요 〈새야 새야 파랑새야〉 등이 나운영의 편곡으로 실렸다. 이 노래책은 해방기 한글 교육도 염두에 두고 편찬된 것으로, 이에 대해서는 최현재, "어린이 노래책(나운영 편)의 편찬의식과 자료적 가치," 『국어문학』 80 (2022), 155-182 참조.

73) 『일맥동요집』에 수록된 30곡은 박재훈이 해방 직후 써서 월남할 때 가지고 내려온 것이었으며, 『산난초』에 실린 15곡은 남한에 내려와 작곡한 것들로 2~3성부 합창곡도 포함되었다고 한다. 문성모, 『작곡가 박재훈 목사 이야기』(서울: 홍성사, 2013), 67.

74) 이에 대해서는 남영희, "해방기 부산 음악사 연구," (부산대학교 대학원 예술문화와 영상매체 협동과정 박사학위논문, 2021), 249-253; 남영희, "해방기 김학성의 초등용 100곡집 『노래모음』과 노래의 정전화," 『한국문학논총』 88 (2021), 99-102 참조.

75) 『윤석중 동요 백곡집』(학문사)에는 윤극영·손대업·박태준·정순철·홍난파·임동혁·권태호·김성태·박태현·현제명 등 윤석중의 시에 붙인 대표곡들이 망라되었다. 초급·중급·고급용으로 나눠 30곡씩 배치한 점이 특징적이며, 행사용 동요 10곡도 포함되었다. 이에 대한 분석은 장유정·신혜승, "『윤석중 동요 백곡집』(1954) 연구," 『방정환연구』 3 (2020), 33-58 참조.

예컨대 『새벗』 1957년 9월호에는 〈파란 마음 하얀 마음〉(어효선/한용희)·〈하늘〉(목일신/박태현)·〈과꽃〉(어효선/권길상) 악보가 소개되었다.[76]

동요는 전쟁으로 피폐해진 어린이들의 정서를 순화하기 위한 매체로서 학교와 방송을 통해 널리 보급되었다. 서울중앙방송국(KBS)은 '곱고 아름다운 노래 부르기 운동'을 전개하며 '방송동요'를 활성화했고, 이는 창작동요 발표의 증가로 이어졌다. 서울중앙방송국 어린이 라디오 프로그램에는 방송어린이노래회뿐 아니라 대한어린이음악원, 삼흥음악원 등도 출연했다.[77] 또한 1955~56년 서울중앙방송국 어린이 합창단의 전국 순회 연주는 각 지역 방송국의 어린이 합창단 창설을 촉진하는 계기가 되었다고 한다.[78]

1956년에는 윤석중을 중심으로 '새싹회'가 발족되어 새싹합창단과 합주단이 잠시 운영되기도 했다.[79] 같은 시기 권길상·김공선·박준식·안병원·원치호·한용희 등 20~30대 동요 작곡가 10명은 '서울아동음악동인회'를 결성해 학교 교육을 중심으로 활발하게 활동했다. 이듬해 문교부와 서울시 교육위원회 후원으로 이들이 개최한 국정 음악 발표회는 서울중앙방송국(KBS)와 기독교방송국(CBS)의 어린이 합창단이 국정 음악 1~3학년 노래를

---

76) 1952년 창간된 어린이 잡지 『새벗』은 대표적인 아동 매체로 널리 읽히며 영향력이 컸다고 한다(이에 대해서는 장수경, "어린이 잡지 『새벗』의 성격과 의의," 『아동청소년문학연구』 10, 2012 참조). 창간 1주년 기념호인 1953년 1월호에 〈눈사람〉(박계주/김대현) 악보가 실렸고, 그 후로도 1958년 10월호 〈그리운 언덕〉(강소천/정세문)까지 간간이 표지 뒤에 동요 악보가 수록되곤 했다.

77) 당시 신문의 라디오 프로그램 편성표에 따르면, 대한어린이음악원은 1954년 4월부터 1955년 2월까지 윤용하의 지도·반주로 동요 합창을 방송했으며, 원치호가 지도한 삼흥음악원은 1955년 1월부터 1956년 7월까지 간헐적으로 출연 기사가 확인된다.

78) 한용희, 『창작동요 80년』, 126.

79) 새싹합창단은 곽상수가, 새싹합주단은 손대업이 지도했으나 운영의 어려움으로 얼마 지나지 않아 해산되었다고 한다(한용희, 위의 책, 127). 1958년까지 새싹합창단의 방송 출연과 흑산군도 위문 공연이 기사에서 확인된다. 이후 1960년 12월 다시 단원을 모집해 남녀학생 50명으로 서울새싹합창단을 결성했고, 1961년 6월 곽상수 지휘로 첫 공연을 가졌다("새싹들의 노래잔치. 6월 7일 시공관서," 『조선일보』 1961. 5. 30.). 서울새싹합창단의 단원 모집은 1963년도까지 이어지며, 1968년에는 새싹회 창립 12주년을 맞아 어머니와 어린이 단원을 모집한다는 기사도 있다("새싹합창단 부활, 27일에 단원 모집," 『조선일보』 1968. 1. 26.).

모두 부르는 기획으로 큰 성과를 거두었다.[80] 1958년에는 미국 유학에서 돌아온 곽상수가 '서울소년합창단'을 결성해 방송과 공연으로 주목을 받기도 했다.[81]

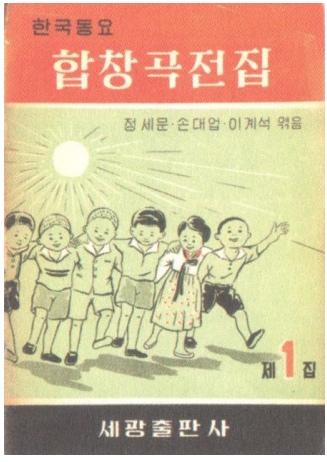
1960년대에는 어린이 합창단 활동이 그 어느 때보다 활발하게 전개되었다. KBS어린이합창단·서울시립소년소녀합창단·한국소년소녀합창단·향성회 소년소녀합창단뿐 아니라 초등학교 합창단들도 발군의 실력을 보였다. 1965년 음악계 현황을 담은 연감에는 각 방송국과 신문사가 만든 어린이 합창단들이 활동했다고 기록되어 있다.[82] 1962년 박정희 군정기 서울시가 주최한 '국민학교합창대회'도 어린이 합창단의 활성화에 영향을 주었으리라 생각된다. 이 대회는 서울 시내 모든 학급 어린이가 참여해 교내대회와 구 대회를 거쳐 본선에 진출하는 대대적인 행사였다. 이 대회는 1965년 제4회까지 진행되었던 것으로 보인다.

어린이 합창단의 확산은 동요 합창곡집의 출간으로도 확인된다. 특히 방송국에서 펴낸 동요곡집들이 눈에 띈다. 한용희가 엮은 『HLKA 방송동요곡집』(1960, 세광출판사)은 전쟁 이후 서울중앙방송국을 통해 소개된 동요들을 모아 발간한 노래책이고, 김공선이 엮은 『HLKA 노래공부 시간에 다룬 방송노래 모음 제1집』(1960, 교학사)은 서울중앙방송국의 '노래공부 시간' 프로그램에서 다룬 노래들을 수록한 책이다. 머리말에 따르면 1958년 1월부터 KBS홀에 어린이들을 모아 새 노래를 가르치고 잘 부른 어린이에게 상품을 주는 공개 녹음 방송이 진행되었으며, 이 노래책은 프로그램 100회를

80) "국정음악 발표회. 27일 하오 창덕여고서 성황," 『조선일보』 1957. 4. 28.

81) 곽상수(1923-2013)는 해방기 성종합창단을 창단했으며, 기독교방송국(CBS) 초대 음악과장으로 재직 중 미국 장로교 선교부 장학금으로 유학을 떠나 웨스트민스터 콰이어 칼리지에서 합창지휘와 파이프오르간을 전공했다. 1958년 귀국 후 '고운 소리 발성'을 내세우며 서울소년합창단(1958~64)을 창설했고, 국내 첫 오르간 독주회를 열었다. 1959년 연세대 종교음악과(1964년 교회음악과로 개칭)에 부임해 교회음악 지도자로 평생 활동했다. 서울소년합창단은 『노래하는 어린이 제1호』(1958. 12. 30.)라는 소책자를 발행해 어린이 합창의 발성 지도 문제를 본격적으로 제기했다.

82) 손대업, "아동음악," 『음악연감』(서울: 세광출판사, 1966), 22.



〈사진 9〉 1963년 세광출판사에서 발간된『한국동요 합창곡전집 제1집』표지.

기념해 출간되었다.[83] 장수철은 선명회 어린이합창단을 이끌고 미국과 캐나다에서 200여 회 공연을 마치고 돌아온 뒤 공연 레퍼토리를 묶어『선명회어린이합창곡집』(1963, 형설문화사)을 펴냈다. 또 동요 작곡가 정세문·손대업·이계석이 엮은『한국동요 합창곡전집 제1집』(1964, 협성문화사)에는 나운영의 〈가을바람〉과 이계석의 〈초록바다〉 등을 포함한 27곡이 2~3부 합창과 피아노 반주로 수록되어 있다. 1964년 3월 출간된 이 책은 표지만 바꿔 같은 해 10월 세광출판사에서 다시 나왔다.

1950년대 동요곡집들이 서울어린이음악원·기독교아동문화사·예술교육출판사 등에서 주로 간행되었던 데 비해, 1960년대에 이르러 교학사나 세광출판사처럼 규모가 큰 곳에서 동요 합창곡집이 출간된 점도 주목할 만하다. 이는 어린이 합창단 악보집의 수요가 그만큼 커졌음을 보여주는 지표이다. 또한 권길상과 김공선이 엮은『다 같이 부르는 어린이 합창곡집』(1964, 음악예술사)에는 한국 동요와 외국 노래 26곡이 2~3부 합창 및 3~4부 돌림 노래로 소개되었고, 서울시립어린이합창단 지휘자들(이동욱·백천웅)이 엮은『합창곡집』(1965, 현대악보출판사)에도 여러 나라의 노래 39곡이 합창으로 편곡되어 실렸다.

그밖에 1960년대 초『소년한국일보』와『마산일보』 등에는 어린이 합창단 활동을 소개하는 기사들이 발견된다. "자유우방을 찾는 노래 사절"로

83) 당시 HLKA 제1방송과장 배준호의 머리말 참조. 목차에는 43개의 동요 제목 앞에 저학년·중학년·고학년·합창용을 나타내는 구분 표시(달·해·별·동그라미)가 붙어 있다. 표지에 실린 합창단 사진에는 24명의 아이들이 등장하며, 남학생 비율이 조금 더 높다.

불린 '마산 KD어린이 합창단', 미8군 영내에서 미국 학생들 앞에서 공연한 '천애원 어린이 합창단', 경남의 '스완슨 어린이 합창단', 재건국민운동본부 삼천포지부의 어린이 합창단 수료식 등은 당시 지역 사회에서도 다양한 형태의 어린이 합창단이 활동하고 있었음을 보여준다.[84] 이러한 흐름 속에서 이후 어린이 합창단 활동을 이끈 지도자들도 등장했다. 동요 작곡가 이수인(1939-2021)은 1965년 마산방송국에서 어린이 합창단을 창단해 활동했으며, 이후 서울로 올라와 KBS어린이합창단을 오랫동안 지휘했다.

이처럼 해방기와 1950년대를 지나 1960년대에는 방송국과 학교, 종교단체와 지역 사회를 중심으로 어린이 합창단 활동이 더욱 확산되었으며, 동요의 전파도 전국적으로 활발하게 이루어졌다. 어린이 합창단은 동요를 배우고 부르는 중요한 매개가 되었고, 이를 통해 동요의 대중적 기반이 한층 넓어졌다.

3. 교육적 가치와 국가주의적 문화 실천

해방기 한국 사회에서 어린이 합창단의 등장은 단순히 음악 교육의 차원을 넘어, 전후 사회가 요구한 정치적·문화적 가치와도 밀접히 연결되어 있었다. 특히 해방기와 한국전쟁 이후의 교육 환경에서 합창은 아이들의 정서 함양이라는 명시적 기능과 더불어 신생 국민국가의 이념(예컨대 공동체 의식, 반공적 가치 등)을 형성하고 전달하는 장치로도 기능했다. 어린이 합창단은 음악적 경험을 확대하는 교육의 장인 동시에, 냉전 질서 속 국가 이념이 투영되는 문화적 실천의 장이기도 했다.

해방 직후 한국 교육의 시급한 과제는 일제 식민지 교육의 잔재를 청산하고

84) "여 교사와 어린이의 합창단은 희망의 등불," 『소년한국일보』 1960. 12. 10; "미국 어린이와 성탄 축하, 천애원 고아 합창단이 음악회 베풀어," 『소년한국일보』 1960. 12. 23; "자유우방을 찾는 노래의 사절. KD어린이합창단의 노래가 자유중국으로," 『마산일보』 1962. 11. 16; "어린이 합창단 수료식을 거행(삼천포)," 『마산일보』 1963. 7. 19; "스완슨 어린이 합창단 마산발표회를 보고," 『마산일보』 1963. 9. 2.

새로운 국가 정체성을 수립하는 일이었다. 당시 교육 담론은 민족주의와 민주주의의 가치를 중심으로 '미래의 국민'을 길러내는 데 초점을 맞추었으며, 학교 음악 교육은 이를 정서적으로 뒷받침하는 핵심 영역이었다. 이러한 맥락에서 합창은 학교와 각종 음악 행사에서 적극 장려되었다. 1952년 부산 피난지에서 시작된 '전국아동음악콩쿠르(오늘날 이화경향콩쿠르)'에 합창 부문이 포함된 것은, 전쟁의 혼란 속에서도 합창을 통해 어린이들에게 문화적 경험을 제공하려는 교육적 필요성을 반영한다.

실제로 어린이 합창단 활동은 전쟁과 가난으로 위축된 어린이들의 정서적 안정을 돕고 공동체 의식을 함양하는 데 기여했다. 여러 어린이가 함께 노래를 배우고 무대에 서는 과정은 협동심과 책임감을 기르는 교육적 경험으로 인식되었으며, 합창은 학교와 지역 사회에서 바람직한 아동 문화를 형성하는 수단으로 여겨졌다. 이러한 측면에서 어린이 합창단은 음악적 재능을 계발하는 장인 동시에 전후 사회가 추구한 정서 교육의 실천 공간이기도 했다.

한편, 전쟁 시기와 그 이후의 교육 환경은 보다 강한 국가주의적 성격을 띠게 되었다. 냉전 체제 속에서 반공 이념이 국가 운영의 핵심 가치로 자리 잡았고, 이러한 정치적 분위기는 학교 교육과 어린이 문화에도 영향을 미쳤다. 1950년대 출간된 동요집에는 이러한 시대적 상황이 반영되어 있으며, 일부 책의 판권 면에는 "우리의 맹세"라는 문구가 실려 반공과 국가에 대한 충성을 강조하고 있다.[85] 이는 당시 어린이 합창 활동이 전후 반공 국가주의 체제를 전달하는 문화적 장치로도 기능했음을 보여준다.

나아가 어린이 합창단은 냉전기 국제 정치의 맥락에서도 기능했다. 대표적인 사례가 앞장에서 살펴본 1954년 '한국어린이음악사절단' 활동이다. 이 사절단은 전쟁 직후 한국의 상황을 알리고 원조 기금을 마련하기 위한 문화 외교의 성격을 띠고 있었다. 어린이들이 부르는 노래와 합창 공연은

85) 김한배·정세문, 『동요 은구슬』(서울: 백양문화사, 1954).

전쟁의 폐허 속에서도 희망을 잃지 않는 한국 사회의 모습을 상징했으며, 동시에 미국 사회의 동정과 지지를 이끌어내는 문화적 수단으로 활용되었다.

어린이음악사절단의 성공은 이후 여러 어린이 합창단의 해외 순회공연으로 이어졌다. 1961년 세계기독교선교단체인 선명회는 음악원을 설립하고 '선명회어린이합창단'을 조직해 첫 해외 순회 연주에서 큰 성과를 거뒀다.[86] 1962년에는 통일교가 '리틀엔젤스예술단'을 창단해 민간 평화사절단으로 국제무대에서 활동을 펼쳤다.[87] 이들의 공연은 종교 단체의 선교 활동과 문화 외교가 결합된 형태였으며, 냉전 체제 속에서 한국을 대표하는 문화사절단으로 기능했다. 이러한 활동은 종교적 선교와 국가 홍보가 결합된 양상으로 냉전기 한국의 이미지를 형성하는 매개가 되었다.

어린이 합창단의 사회적 의미는 국내 문화 정책과 교육 제도 속에서도 확인된다. 1962년 시작된 서울시 주최 '국민학교합창대회'는 그 대표적인 사례이다. 서울 시내 모든 초등학교 학생이 참가한 이 대회는 어린이 음악교육을 장려하는 행사였을 뿐 아니라, 국가 주도의 집단 문화 활동으로 공동체 의식과 집단적 정체성을 경험하게 했다. 이러한 합창대회는 어린이 음악교육의 장이면서 동시에 박정희 군정 시기 국가주의적 문화 행정의 한 단면을 보여준다. 전체 학급이 참가하는 이러한 방식의 합창대회는 1970년대 중등학교에서도 광범위하게 시행되었다.

해방기와 1950년대를 거치며 어린이 합창단은 한국 사회에서 다양한 사회적 의미를 지니며 확산되었다. 전쟁과 사회적 혼란 속에서 어린이들에게 새로운 정서와 음악적 경험을 제공하는 교육의 장이었으며, 동시에 국민국가의 가치와 반공 이념을 전달하는 문화적 장치로 활용되었다. 또한 냉전기

86) 선명회어린이합창단에 대해서는 전경배. "장수철의 음악 활동에 대한 음악신학적 고찰: 선명회어린이합창단을 중심으로." (서울장신대학교 음악신학박사 학위 논문, 2022) 참조.

87) 리틀엔젤스예술단에 대해서는 김희선, "문화냉전기 국가 프로파간다와 공연예술: 1960-70년대 리틀엔젤스 활동의 국제정치학," 『음악과 문화』 40 (2019), 143-183; 김희선, "리틀엔젤스예술단의 합창활동과 합창레퍼토리 연구," 『음악과 현실』 64 (2022), 205-266 등 참조.

국제 질서 속에서는 해외 공연을 통해 한국의 이미지를 전달하는 문화 외교의 사절 역할을 수행했다. 이는 어린이 합창단 활동이 당대 사회의 정치적·문화적 요구를 집약적으로 반영한 현상이었음을 시사한다.

Ⅳ. 나가며

해방기와 1950년대 어린이 합창단은 사회적 의미뿐 아니라 한국 음악사의 맥락에서도 유의미한 역할을 했다. 이 활동에 직간접적으로 참여했던 인물들이 음악가로 성장하기도 했으며, 클래식 음악의 저변 확대에도 기여했다. 그럼에도 불구하고 이에 대한 학문적 관심은 미흡했다. 이 논문은 어린이 합창단 활동이 한국 음악계, 나아가 한국 사회에서 지니는 역사적 의의를 점검하기 위한 시도였다.

한편, 어린이 합창단 활동이 지닌 양면성도 간과되어선 안 된다. 어린이 합창은 정서 함양과 공동체적 경험이라는 교육적 가치를 지니는 동시에, 국가주의적 이념 교육을 수행하는 체제 순응적 장치로 기능하기도 했다. 함께 노래하는 행위는 어린이들에게 음악적 경험과 유대감을 제공하지만, 국가 주도의 관제 행사로 편입될 경우 집단주의를 내면화하는 통로가 되기도 한다. 이러한 이중적 성격은 1970~80년대 전체주의 정권하에서 조직된 각종 합창단과 지방자치제 실시 이후 전국적으로 확산된 지역 어머니 합창단에서도 나타났다. 전후 재건기의 문화정치 속에서 형성된 합창문화는 이후 국가나 지자체 주도의 관제 단체로 확대되면서 '보여주기식' 양적 팽창이라는 부작용을 낳기도 했다. 이러한 한계에도 불구하고, 그 흐름이 합창문화의 저변 확대에 기여했다는 점은 부인하기 어렵다.

이 연구는 불가피하게 서울을 중심으로 서술되었지만, 해방기와 1950년대 부산·경남 지역을 비롯한 전국 각지에서도 어린이 합창단 활동이 활발하게 이루어졌다. 이러한 지역적 확산 양상은 향후 연구를 통해 보완될 필요가

있다. 이 시기 어린이 합창단 활동에는 개화기 서양음악 수용 과정에서와 마찬가지로 기독교가 중요한 배경으로 작용했다. 어느 합창지휘자의 지적처럼 한국 사회에서 '합창'은 "신앙생활과 밀접한 관계를 형성"[88]하며 퍼져나갔기 때문이다. 기독교가 한국 음악계에 미친 영향은 방대한 연구 과제이다. 선교사를 통한 서양음악 수용, 찬송가와 근대 음악교육, 교회음악, 기독교와 합창 문화 등에 관한 연구는 적지 않게 이루어졌지만, 한국 음악계의 형성과 전개 과정에서 기독교가 수행한 역할은 상대적으로 충분히 조명되지 못했다. 이러한 연구가 축적될 때, 해방 이후 어린이 합창단 활동의 역사적 맥락 또한 보다 입체적으로 파악될 수 있을 것이다.

주 제 어 어린이 합창단, 한국음악사, 해방기, 1950년대, 어린이음악사절단, 문화 외교, 동요 운동, 음악 교육
children's choirs, Korean music history, liberation period, the 1950s, Korean Children's Choir, cultural diplomacy, children's song movement, music education

88) 구천, "한국합창역사연구," (광주대학교 대학원 음악학과 박사학위논문, 2013), 201.

참고문헌

구천. “한국합창역사연구.” 광주대학교 대학원 음악학과 박사학위논문, 2013.

권길상. 『노래 모음』. 서울: 서울어린이합창단, 1948.

김공선 엮음. 『HLKA 노래공부 시간에 다룬 방송노래 모음 제1집』. 서울: 교학사, 1960.

김한배·정세문. 『동요 은구슬』. 서울: 백양문화사, 1954.

김희선. “문화냉전기 국가 프로파간다와 공연예술: 1960-70년대 리틀엔젤스 활동의 국제정치학.” 『음악과 문화』 40 (2019), 143-183.

_____. “리틀엔젤스예술단의 합창활동과 합창레퍼토리 연구.” 『음악과 현실』 64 (2022), 205-266.

남영희. “해방기 부산 음악사 연구.” 부산대학교 대학원 예술문화와 영상매체 협동과정 박사학위논문, 2021.

_____. “해방기 김학성의 초등용 100곡집 『노래모음』과 노래의 정전화.” 『한국문학논총』 88 (2021), 89-136.

문성모. 『작곡가 박재훈 목사 이야기』. 서울: 홍성사, 2013.

서울시립어린이합창단지휘자 엮음. 『합창곡집』. 서울: 현대악보출판사, 1965.

신갑순. 『우리말모이』. 서울: 삶과꿈 출판, 2024. (비매품)

신혜승. “음악에 담긴 전쟁의 기억: 피난지 전시동요 연구.” 『음악과 현실』 61 (2021), 69-114.

안병원. 『음악으로 겨레를 울리다. ‘우리의 소원’ 작곡가 안병원의 삶과 예술』. 서울: 삶과꿈, 2006.

원종찬. “한국전쟁기 임시 교과서와 반공 아동문학: 『전시생활』 『소년기마대』 『새음악』의 반공 텍스트를 중심으로.” 『현대문학의 연구』 64 (2018), 285-320.

윤석중. 『윤석중 동요 백곡집』. 서울: 학문사, 1954.

음악연감편찬위원회. 『음악연감』(음악 70년사·무용 40년 수록). 서울: 세광출판사, 1966.

이소라. “1952-55년 한미재단의 활동과 그 역사적 성격.” 서울대학교 대학원 국사학과 석사학위논문, 2015.

이여진. 『절대음악 혼자 간다 - 잊힌 음악사를 말하다』 (상), (부록 I). 서울: 음악춘추, 2024.

장수경. “어린이 잡지 『새벗』의 성격과 의의.” 『아동청소년문학연구』 10 (2012), 55-86.

장수철 편. 『선명회 어린이 합창곡집』. 서울: 형설문화사, 1963.

장유정·신혜승. “『윤석중 동요 백곡집』(1954) 연구.” 『방정환연구』 3 (2020), 33-58.

전경배. “장수철의 음악 활동에 대한 음악신학적 고찰: 선명회어린이합창단을 중심으로.” 서울장신대학교 음악신학박사 학위 논문, 2022.

최미진. “라디오방송 어린이 프로그램과 어린이문학의 자리(1).” 『대중서사연구』 20/1 (2014), 143-173.

최윤실·김은주. “해방공간과 한국 전쟁기 동요에 관한 고찰.” 『한국예술연구』 43 (2024), 187-211.

최현재. “어린이 노래책(나운영 편)의 편찬의식과 자료적 가치.” 『국어문학』 80 (2022), 155-182.

한용희. 『동요의 샘물에서 찾은 행복한 인생. 한용희 자전적 에세이』. 서울: 도서출판, 한국음악교육연구회, 2001.

_____. 『창작동요 80년』. 서울: 한국음악교육연구회, 2004.

한용희 편. 『한국동요반세기』. 서울: 세광출판사, 1973.

해군본부 정훈감실 편. 『반세기를 넘어서. 해군정훈50년사』. 서울: 대한민국해군, 1999.

Park, Hye-jung. “From World War to Cold War: Music in US-Korean Relations, 1941-1960.” PH.D Diss. of the Ohio State

University, 2019.

Woo, Susie. “Imagining Kin: Cold War Sentimentalism and the Korean Children’s Choir.” *American Quarterly* 67/1 (2015), 25-53.

곽상수. “고쳐야 할 지도방침. 어린이 노래.” 『동아일보』 1959. 1. 14.

『노래하는 어린이』 제1호. 서울소년합창단, 1958. 12. 30.

노희경 기자 (정리). “[역경의 열매] 홍은혜 (1) ‘천안함 실종자는 제 자식들’ 매일 눈물 쏟으며 간절한 기도.” 『국민일보』 2010. 4. 4.

어린이 잡지 『새벗』. 서울: 새벗사, 1952-1960.

윤석중. “잊을 수 없는 여인 ① 명사들의 에세이 시리즈 ‘초록 쉐터’의 처녀 선생 20년 후도 어린 맘 그대로.” 『조선일보』 1968. 1. 23.

이미경 기자. “동요에 묻혀 50년 훌쩍. 〈꼬마 눈사람〉 작곡 한용희씨. 고교 때 동요합창단 조직.” 『조선일보』 1998. 11. 27.

임연철 기자. “인터뷰 〈우리의 소원〉 작곡 안병원씨 ‘빨리 통일되어 흘러간 노래 됐으면…’.” 『동아일보』 1990. 12. 7.

한규동. “해군정훈음악대 약사.” 『정훈음악』 1/8 (1954/11), 21-23, 28.

그 외 네이버 뉴스라이브러리 관련 기사들 (필자 없는 기사들은 본문에서 확인)

e영상역사관 ‘대한뉴스’ 해당 자료들 https://www.ehistory.go.kr/page/koreanews/korea_news.jsp.

한인 역사박물관 https://kahistorymuseum.org/?s=+terry+song.

“UN Headquarters. BBC Broadcast from Seoul, Korea.”(1951. 1. 1.) United Nations Multimedia. Photo UN7693044. https://media.un.org/photo/en/asset/oun7/oun7693044. 2026. 2. 28 접속.

“Korean Children’s Choir 어린이 합창단 미국 순회공연 (1954년).” https://www.youtube.com/watch?v=EDffTwVsBd4. 2026. 2. 28 접속.

Abstract

The Significance of Children's Choirs in Korean Music History from the Post-Liberation Period through the 1950s

Lee, Heekyung

This study seeks to illuminate the music-historical significance of children's choirs in Korea during the liberation period and the 1950s. In the aftermath of liberation, Korean musicians strove to establish an independent musical infrastructure, founding music schools, compiling Korean-language textbooks, and organizing orchestras, choirs, and opera companies. At the same time, many were dedicated to teaching Korean-language songs to children. Building upon the children's song movement of the colonial period, they formed children's choirs to promote these songs and foster national identity. During the 1950s, children's choirs served as agents of cultural diplomacy within the Cold War context; however, their significance extended beyond political dimensions. Their activities laid an vital foundation for the postwar Korean music scene and influenced the development of children's music education.

The article examines the major activities and socio-cultural roles of children's choirs during this pivotal era. It first outlines

the post-liberation children's song movement, followed by the activities of the children's choir affiliated with the Seoul Central Broadcasting Station, the ROK Navy Children's Choir, and the 1954 U.S. tour of the "Korean Children's Choir." It then analyzes the broader impact of these choirs, focusing on members who later became professional musicians, the dissemination of children's songs and the nationwide expansion of choirs, and their roles in emotional education and nationalist cultural practice, thereby shedding new light on the multifaceted contributions of children's choirs that have long been marginalized in modern Korean music history.

음악적 시간의 침식과 과부하:
리게티 〈무질서〉와 〈팡파르〉의 미터적 갈등

안 선 현*

목차

Ⅰ. 서론
Ⅱ. 분석 방법론: 지각적 기대와 구조적 불협화 사이
Ⅲ. 〈무질서〉: 공통 시간장의 단계적 침식
Ⅳ. 〈팡파르〉: 기준층의 무력화 과정
Ⅴ. 침식과 과부하: 미해소의 두 형식 모델
Ⅵ. 결론
참고문헌
Abstract

* 국립부경대학교 강사
- 논문 접수일 (5월 5일), 심사일 (5월 15일), 게재확정일 (6월 13일)

개 요

본 논문은 리게티(György Ligeti)의 피아노 에튀드 〈무질서〉(*Désordre*)와 〈팡파르〉(*Fanfares*)에 제시된 미터적 갈등이 각각 시간 질서의 내파와 과부하라는 서로 다른 형식 원리로 조직됨을 논증한다. 기존 연구가 리게티 에튀드의 리듬 복잡성, 문화적 계보, 연주자의 지각과 실천을 주로 다루어 왔다면, 본 논문은 미터적 갈등이 형식적 과정으로 어떻게 전개되고 종결되는가에 주목한다. 이를 위해 런던(Justin London)의 미터적 기대 이론과 크렙스(Harald Krebs)의 미터 불협화 이론을 상보적으로 적용한다. 〈무질서〉에서는 런던의 이론이, 〈팡파르〉에서는 크렙스의 이론이 주도적으로 작동하며, 이 비대칭은 방법론적 선택이 아니라 각 작품의 조직 방식이 요청한 결과이다.

〈무질서〉에서는 반복을 통해 형성된 시간적 기대가 오른손(31박)과 왼손(32박)의 주기 차이에 의해 점차 침식된다. A부분에서 위상 차가 선형적으로 누적되고, B부분에서 1박 위상 차가 구조적 조건으로 고착되며, A′부분에서 왼손의 가산적 확대가 두 손을 공통 척도 없는 스케일로 분리한다. 반면 〈팡파르〉에서는 3+2+3 오스티나토가 기준층으로 전곡에 걸쳐 지속되는 가운데, 개입층의 상이한 묶음 원리와 강세 구조가 확장·응축·스케일 초과의 세 단계를 거쳐 단계적으로 중첩된다. 그 결과 기준층은 구조적으로 유지되지만, 개입층을 통합하는 힘을 끝내 상실한다.

두 작품은 모두 미터적 갈등의 미해소로 종결되지만 그 형식적 의미는 다르다. 〈무질서〉에서는 갈등을 측정하던 공통 시간장의 준거 자체가 소멸하는 반면, 〈팡파르〉에서는 기준층이 끝까지 지속되지만 통합력을 상실한다. 본 논문은 전자를 시간 질서의 내파 모델로, 후자를 시간 질서의 과부하 모델로 해석한다. 이 두 모델의 제안과 비대칭적 상보 방법론은 리게티 에튀드의 형식적 다양성에 대한 이해를 심화하고, 복합적 리듬 조직을 가진 20세기 음악 분석에 적용 가능한 방법론적 틀을 제시한다.

Ⅰ. 서론

리게티(György Ligeti, 1923-2006)의 피아노 에튀드(1985-2001)는 리듬 조직의 복잡성으로 인해 20세기 후반 피아노 문헌 가운데 이론적으로 많이 논의된 작품군에 속한다. 에튀드의 리듬 구조는 서로 독립적인 복수의 층위가 공통 시간 위에서 경쟁하거나 충돌하는 방식으로 조직되어 있으며, 조직의 복잡성은 청자와 연주자 모두에게 독특한 지각적 도전을 제기한다. 이 복잡성은 다양한 분석적 접근을 시도해 왔으며, 기존 연구는 분석의 주된 관심 대상에 따라 세 방향으로 전개되어 왔다.

첫 번째는 리듬 현상 자체의 구조적 기술에 집중하는 분석적 연구이다. 테일러(Stephen A. Taylor)[1]는 리게티의 리듬 조직을 아프리카 폴리리듬, 헤미올라, 미터적 모호성의 관점에서 기술하며 에튀드의 리듬 복잡성이 특정 문화적·음악적 전통에서 도출됨을 밝혔다. 버나드(Jonathan W. Bernard)[2]는 음고 조직과 공간적 성부 진행의 관점에서 리게티의 구조적 논리를 추적하였고, 투프(Richard Toop)[3]은 작품별 성격과 기법을 포괄적으로 기술하였다. 두 번째는 연주자의 지각 과정을 분석의 중심에 두는 연구이다. 탈감(Imri Talgam)[4]은 에튀드 1권의 리듬 불협화를 연주자의 지각 과정과 연결하여 분석하고, 복잡한 폴리미터 구조를 연주자가 내면화

---

1) Stephen A. Taylor, "The Lamento Motif: Metamorphosis in Ligeti's Late Style," (DMA diss., Cornell University, 1994); "Ligeti, Africa, and Polyrhythm," *The World of Music* 45/2 (2003), 83-94; "Hemiola, Maximal Evenness, and Metric Ambiguity in Late Ligeti," *Contemporary Music Review* 31/2 (2012), 203-220.

2) Jonathan W. Bernard, "Inaudible Structures, Audible Music: Ligeti's Problem, and His Solution," *Music Analysis* 6/3 (1987), 207-236; "Voice Leading as a Spatial Function in the Music of Ligeti," *Music Analysis* 13/3 (1994), 227-253.

3) Richard Toop, *György Ligeti* (London: Phaidon Press, 1999).

4) Imri Talgam, "Performing Rhythmic Dissonance in Ligeti's Études, Book 1: A Perception-Driven Approach and Re-notation," (Ph.D. diss., City University of New York, 2019). 탈감의 재기보(re-notation)는 원본 악보에서 하나의 보표 안에 중첩된 두 층위의 미터적 갈등을 각 층위의 독립적 박자 논리에 따라 분리 기보하는 방식으로, 연주자가 두 층위를 동시에 내면화할 수 있도록 돕는 분석적·교육적 도구이다.

할 수 있도록 원본 악보를 층위별로 재기보하는 방법론을 제시하였다. 세 번째는 리듬 구조의 문화적 계보와 구조적 맥락을 다루는 연구이다. 첸(Wei Chen)은 〈팡파르〉의 3+2+3 패턴을 아프리카 폴리리듬의 공통 박자(commetricity)[5] 개념과 연결하여, 이 패턴이 단순한 리듬 공식이 아니라 문화적 계보를 가진 구조적 층위임을 논증하였다.

이 세 방향의 연구들은 각각 리게티 에튀드의 리듬 조직이 무엇으로 이루어져 있는지, 연주자가 그것을 어떻게 실천적으로 내면화하는지 그리고 그 조직이 어떤 문화적 전통에서 유래하는지를 해명하는 데 기여하였다. 그러나 리듬 조직이 청자에게 어떻게 미터적 갈등으로 지각되며, 그 갈등이 어떤 형식적 과정을 통해 전개되고 종결되는지에 관한 체계적인 분석을 다루지 않는다. 이러한 공백은 특히 두 가지 차원에서 두드러진다.

첫째, 리듬 현상의 구조적 기술과 청자의 지각 과정 사이의 연결이 충분히 이론화되지 않았다. 기존 연구들은 리듬 복잡성의 구조를 세밀하게 기술하지만, 그 복잡성이 어떻게 긴장으로 경험되며 어떤 조건에서 형식적 의미를 획득하는가는 체계적으로 다루어지지 않았다. 탈감의 연구는 지각과 연주 실천을 연결한다는 점에서 이 공백에 가장 근접하지만, 분석의 초점이 연주자의 내면화 전략에 있어 갈등이 형식적 과정으로 어떻게 전개되고 종결되는가로 나아가지는 않는다. 둘째, 〈무질서〉(*Désordre*)와 〈팡파르〉(*Fanfares*)의 형식적 과정을 비교한 분석은 아직 충분히 이루어지지 않았다. 두 작품을 비교 분석의 대상으로 선택한 데는 세 가지 이유가 있다. 두 작품은 에튀드 1권(1985)에 나란히 수록되어 있어 동일한 작곡적 맥락 안에서 비교가 가능하고, 모두 미터적 갈등을 형식의 전면에 놓는다는 점에서 공통의 분석 출발점을 공유하면서도 그 갈등이 조직되고 종결되는 방식은 근본적으로 다르다. 따라서 두 작품은 동일한 현상이 서로 다른 형식 논리로 실현될 수 있음을 대비적으로 보여주는 최적의 사례를 이루며, 기존

5) Wei Chen, "Metricity and Polyrhythm: Piano étude No. 4, Fanfares," *International Journal of Music and Performing Arts* 10/1 (2023), 25-42.

연구에서 이 차원의 비교 분석이 충분히 이루어지지 않았다는 점에서 연구의 필요성이 실질적으로 존재한다.

본 논문은 탈감과 달리 연주자의 실천이 아니라 악보에 내재한 구조적 논리가 청자의 시간적 기대와 맺는 관계를 분석의 중심에 놓으며, 두 작품을 비교하여 리게티가 미터적 갈등을 서로 다른 형식 원리로 조직하는 방식을 밝히고자 한다. 두 작품은 모두 해소되지 않는 미터적 갈등으로 종결되지만, 〈무질서〉에서는 갈등을 측정하던 준거 자체가 소멸하고, 〈팡파르〉에서는 준거가 남아 있음에도 통합력을 상실한다. 이 차이를 설명하기 위해 본 논문은 런던(Justin London)의 미터적 기대(metric expectation)이론[6]과 크렙스(Harald Krebs)의 미터 불협화(metric dissonance)이론[7]을 작품별로 비대칭적으로 적용한다.

크렙스의 이론은 서로 다른 묶음 원리가 공존하는 구조를 정밀하게 분류하지만, 반복을 통해 형성된 미터적 기대가 불협화 상황에서 어떻게 유지되거나 붕괴되는가를 충분히 설명하지 못한다. 반면 런던의 이론은 시간적 기대의 형성과 그 배반 과정을 설명하는 데 강점을 가지지만, 경쟁하는 묶음 원리들이 공통 박 틀 안에서 병존하는 구조를 주도적으로 포착하기에는 충분하지 않다. 두 이론의 설명적 공백은 서로를 보완하는 관계에 있으며, 이것이 본 논문이 두 이론을 비대칭적으로 적용하는 근거이다.

이를 위하여 본 논문의 2장에서는 두 이론을 분석 도구로 정립하고, 각 작품에서의 비대칭적 작동 방식을 예고한다. 3장과 4장은 각각 〈무질서〉와 〈팡파르〉의 분석으로, 미터적 갈등이 어떻게 형식적 과정으로 전개되고 종결되는가를 추적한다. 5장에서는 두 분석을 종합하여 내파와 과부하라는 두 형식 모델의 차이와 그 이론적 의미를 논한다.

---

6) Justin London, *Hearing in Time: Psychological Aspects of Musical Meter* (Oxford: Oxford University Press, 2012), 31-53.

7) Harald Krebs, *Fantasy Pieces: Metrical Dissonance in the Music of Robert Schumann* (New York: Oxford University Press, 1999), 42-45.

Ⅱ. 분석 방법론: 지각적 기대와 구조적 불협화 사이

리게티의 리듬 조직이 제기하는 분석적 난점은 미터적 갈등이 두 가지 상이한 방식으로 조직될 수 있다는 사실로부터 발생한다. 하나는 기대의 형성과 배반이라는 지각적 과정에, 다른 하나는 공존하는 묶음 원리들 사이의 구조적 관계에 갈등 조직의 핵심이 있다. 이 두 방식은 단일한 이론적 도구로 동시에 포착되지 않으며, 각각의 조직 논리에 적합한 분석 개념을 요청한다.

본 논문에서 사용하는 핵심 개념들을 먼저 정의한다. 미터적 갈등은 둘 이상의 리듬 층위가 동일한 시간 흐름 안에서 서로 다른 강세 위치, 묶음 단위, 또는 주기적 경계를 형성함으로써 발생하는 긴장이다. 기준층(reference layer)은 반복을 통해 시간적 기대를 형성하는 지속적 층위이며, 개입층(intervention layer)은 그 위에서 다른 분절 원리와 강세 구조를 제시하는 층위이다. 위상 차(phase difference)는 두 층위의 강세점이나 구절 경계가 어긋나는 정도로, 크렙스의 위치 이동 지수(displacement index)를 두 층위의 주기적 관계라는 맥락에서 재기술한 것이다. 후경화(backgrounding)는 구조적으로 지속되는 층위가 음향적 현저성[8]을 잃고 배경적 참조층으로 물러나는 과정이다.

런던의 미터적 기대 이론에서 미터는 청자[9]가 반복과 강세의 조직을 통해 능동적으로 구성하고 유지하는 시간적 틀(temporal framework)이며,

---

8) 음향적 현저성(acoustic salience)은 음악 지각 연구에서 특정 음향 사건이 청자에게 지각적으로 두드러지는 정도를 가리키는 개념이다. 본 논문에서는 셈여림·음역·텍스처의 결합이 특정 층위를 전경으로 부각하는 정도를 가리키는 맥락에서 사용한다. 관련 논의는 다음을 참조. David Huron, *Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation* (Cambridge: MIT Press, 2006), 74–78.
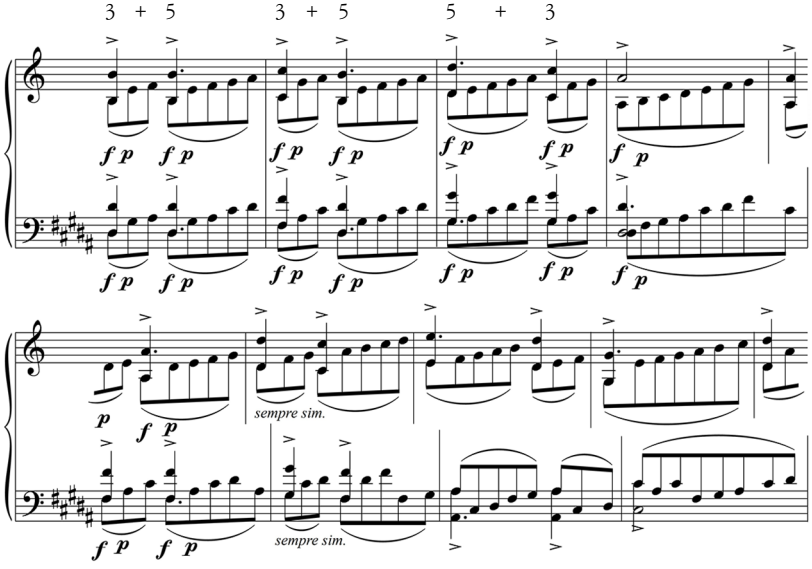
9) 이 두 방식은 서로 다른 이론적 도구를 요청한다. 단, 이하의 청지각 관련 서술은 런던과 크렙스의 이론이 상정하는 규범적 청자(normative listener)를 분석적 전제로 삼은 이론 내재적 기술이다. 이는 실제 청취 실험에 근거한 심리음향학적 주장이 아니라, 악보 구조가 특정 지각 조건을 가능하게 한다는 구조론적 추론임을 미리 밝혀 둔다.

반복은 다음 사건의 위치에 대한 기대를 강화하고 확정하는 과정이다.[10] 본 논문에서 이 이론은 〈무질서〉의 도입부의 반복 패턴-3+5[11], 3+5, 5+3-이 형성하는 시간적 기대를 기술하고, 위상 차의 누적이 청자의 그 기대를 체계적으로 배반하는 과정을 추적하는 준거로 기능한다. 그러나 갈등이 기대의 순차적 배반이 아니라 묶음 원리의 동시적 경쟁으로 조직되는 경우를 주도적으로 포착하기에는 충분하지 않다.
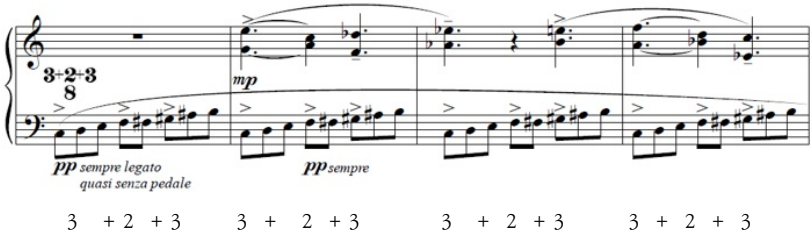
크렙스의 미터 불협화(metric dissonance) 이론은 성부간의 미터적 관계를 화성의 협화/불협화 관계 모델로 삼아 분류한다.[12] 핵심 유형은 두 층위가 서로 다른 묶음 단위를 동시에 제시하는 묶음 불협화 (grouping dissonance)와 동일한 묶음 단위를 가지지만 강세의 위치가 어긋나는 위치 이동 긴장(displacement tension)이다. 본 논문에서 이 이론은 〈팡파르〉에서 묶음 불협화가 단계적으로 심화되는 과정을 유형화고, 〈무질서〉에서 위상 차가 청취 가능한 긴장으로 결정화되는 구조적 구간을 명명하는 준거로 기능한다. 그러나 크렙스의 이론은 두 가지를 충분히 설명하지 못한다. 위상 차가 구조적 구간에 진입하기 이전 잠정적 결속이 어떻게 유지되는지, 그리고 기준층이 후경화된 이후에도 청자가 그것을 참조층으로 계속 사용하는 현상이 그것이다. 이 지점에서 두 이론은 서로 공백을 보완한다. 〈악보 1-1〉은 〈무질서〉 도입부에서 양손이 3+5, 3+5, 5+3 패턴을 공유하며 형성하는 초기 미터적 기대를 보여주며, 〈악보 1-2〉는 〈팡파르〉 도입부에서 3+2+3 오스티나토가 기준층으로 확립되는 방식을 보여준다.

---

10) London, *Hearing in Time: Psychological Aspects of Musical Meter*, 35-37.
11) 본 논문에서 리듬 묶음의 수치 표기(3+5, 3+2+3 등)는 모두 8분음표를 단위로 한다.
12) Krebs, *Fantasy Pieces: Metrical Dissonance in the Music of Robert Schumann*, 42-45.



〈악보 1-1〉 〈무질서〉에 제시된 미터적 기대, 마디1-9



〈악보 1-2〉 〈팡파르〉에 제시된 미터적 기대, 마디1-4

크렙스의 이론에서 해소(resolution)는 두 층위의 강세나 묶음 경계가 일치하는 지점에서 불협화가 협화로 귀결되는 과정이며, 미해소(non-resolution)는 그 갈등이 종결 시점까지 유지되는 상태이다. 두 작품은 모두 미해소로 종결되지만, 그 형태는 다르다. 〈무질서〉에서는 갈등을 측정하던 준거 자체가 소멸하고, 〈팡파르〉에서는 준거가 끝까지 유지됨에도 수렴이

실현되지 않는다. 이 차이는 두 작품을 각각 내파(implosion)와 과부하(overload)의 모델로 규정하는 근거이며,[13] 5장 비교 분석의 핵심 논점이 된다.

두 이론의 상보성은 대등한 병렬 적용을 의미하지 않는다. 〈무질서〉에서는 런던의 이론이 주도적이고, 크렙스의 이론이 보완적이며, 〈팡파르〉에서는 그 관계가 역전된다. 어느 이론이 주도적 역할을 하는가는 분석 대상의 조직 방식이 요청한 결과이지 방법론적 편의의 산물이 아니다.

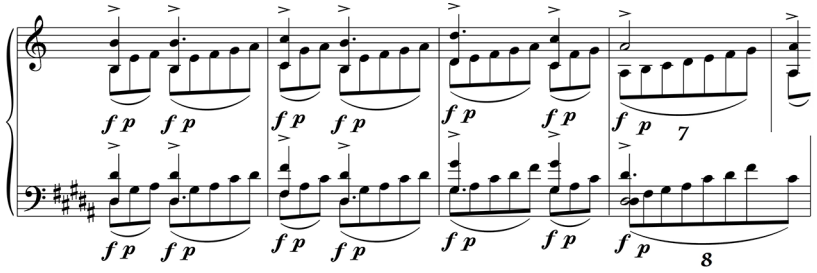
Ⅲ. 〈무질서〉: 공통 시간장의 단계적 침식

〈무질서〉는 두 가지 기준에 의해 A-B-A′의 3부 형식으로 구분된다. 첫째, 성부 구성의 변화이다. A부분에서 오른손과 왼손은 각각 2성부적 선율 진행을 이루며 작품의 기본 텍스처를 형성하고, B부분에서는 양손의 성부 구성이 변형·축소된다. A′부분은 외형상 2성부적 구조로 되돌아오지만, 리듬의 가산적 확장과 악구 구조의 변형을 수반한다. 둘째, 위상 차의 조직 방식 변화이다. A부분에서 위상 차는 매 주기 1박씩 누적되고, B부분에서는 1박 위상 차가 처음부터 구조적 조건으로 고착되며, A′부분에서는 가산적 확대가 두 손을 공통 척도 없는 스케일로 분리한다. 이 두 기준이 동시에 변화하는 지점에서 각 부분의 경계가 성립한다. 이러한 관점에서 〈무질서〉는

13) "내파"와 "과부하"는 본 논문에서 두 작품의 형식 논리를 설명하기 위해 사용하는 분석적 개념으로, 기존 음악 이론의 확립된 용어를 차용한 것이 아니다. 두 용어는 물리·공학적 원어 의미에서 차용되었으나, 본 논문에서는 그 물리적 함의 그대로 적용되는 것이 아니라, 음악적 시간 조직의 두 붕괴 양상을 구별하기 위한 분류 기준으로 재정의된다. 내파는 초기 시간 질서가 시스템 내부의 주기 차이—31박 대 32박의 비대칭—에 의해 자기 완성적으로 붕괴되는 과정을, 과부하는 기준층이 구조적으로 유지됨에도 이질적 분절 원리의 누적이 그 통합 가능 한계를 초과하는 과정을 가리킨다. 두 개념의 적용 범위는 현재로서는 본 논문의 분석 대상인 두 작품에 한정되며, 에튀드 전반 또는 20세기 음악 일반으로의 확장 가능성은 후속 연구의 과제로 남겨 둔다. 두 개념의 구체적 함의는 5장에서 서술한다.

도입부에서 성립한 공통 시간 질서가 위상 차의 누적을 통해 단계적으로 해체되며, 끝내 동일한 방식으로 회복되지 않는 비대칭적 과정 형식으로 이해된다.

A부분에서 오른손은 흰건반, 왼손은 검은건반에 제한되며 서로 다른 음고 공간에서 출발한다. 그럼에도 불구하고 〈악보 2〉에 제시된 것과 같이, 첫 세마디동안 양 손이 3+5, 3+5, 5+3의 동일한 묶음 패턴을 공유하므로 잠정적인 결속을 먼저 형성한다.[14]



〈악보 2〉 A부분 도입: 양손에서 제시되는 리듬 묶음의 차이

런던의 이론에 따르면, 3+5, 3+5, 5+3 패턴의 반복은 양손이 동일한 시간 틀 안에 놓여 있다는 미터적 기대가 형성될 수 있는 구조적 조건을 제공한다. 그러나 네 번째 마디에서 오른손은 7박, 왼손은 8박을 제시함으로써 최초의 주기 차이가 발생한다. 이로써 오른손의 한 주기 총합은 31박(3+5+3+5+5+3+7), 왼손은 32박(3+5+3+5+5+3+8)으로 두 손의 주기 길이는 1박 차이를 가지며, n번째 주기 완료 시점에서 양손의 구절 경계 사이의 위상 차는 n박이 된다.
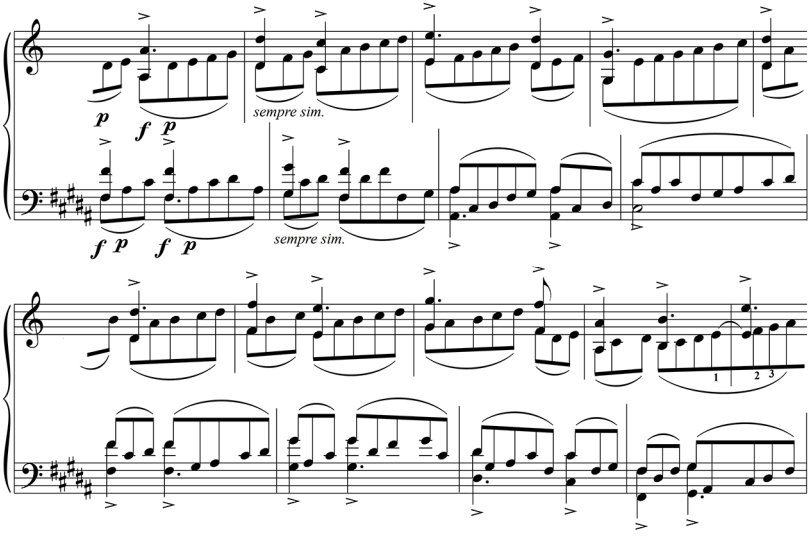
14) 〈무질서〉는 양손의 주기 길이와 구절 경계가 일치하지 않기 때문에, 본고에서는 마디 번호 대신 형식 구간과 구절 위치를 기준으로 악보 예시를 제시한다.

〈표 1〉 A부분에 제시된 양손의 위상차이

주기	오른손 누적 (박)	왼손 누적 (박)	위상 차 (박)
1	31	32	1
2	62	64	2
3	93	96	3
4	124	128	4

〈표 1〉은 이 누적 관계를 수치로 제시한다. 1주기 완료 후 1박의 위상 차는 양손을 동일한 시간 흐름 안에서 추적하는 데 아직 장애가 되지 않는다. 그러나 주기가 누적될수록 양손의 구절 경계가 점점 멀어지면서, 어느 손을 박의 기준점으로 삼아야 하는지를 결정하기 어려운 조건이 형성된다. 크렙스의 위치 이동 긴장 개념이 포착하는 것은 바로 이 구조적 비정렬이 야기하는 긴장의 논리이다.

위상 차의 누적이 미터적 긴장으로 전환되는 시점은 단일한 수치로 고정되지 않는다. 전환은 위상 차가 묶음 패턴 내 최소값인 3박—이 패턴에서 인식 가능한 가장 작은 묶음 단위—에 도달하는 3주기 완료 시점을 하한선으로, 최대값인 7박—이 패턴에서 인식 가능한 가장 큰 묶음 단위—에 도달하는 7주기 완료 시점을 상한선으로 하는 구조적 구간 안에서 발생한다. 하한선은 위상 차가 독립적 묶음으로 지각될 수 있는 최소 조건에 해당하며, 상한선은 위상 차가 패턴 단위 자체를 초과하여 두 층위의 비교 가능성이 소멸하는 임계점이다. 이 구간 안에서 양손은 서로 다른 다운비트를 주장하는 미터적 긴장으로 청취 가능해지며, 도입부분에 청취 가능했던 3+5형의 호흡은 더 짧은 단위로 응축된다.
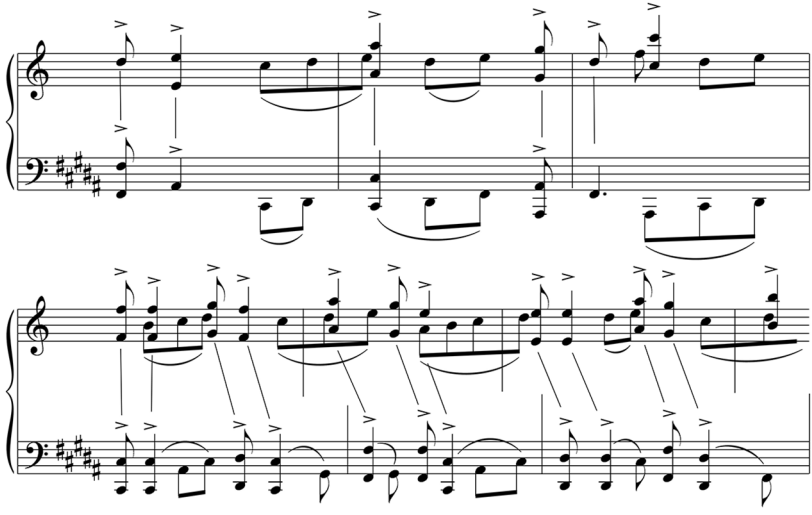


〈악보 3〉 A부분 중반: 양손에서 제시되는 비대칭적 구조

이 과정에서 양손 사이의 관계만이 아니라 각 손 내부의 결속도 함께 약화된다. 〈악보 3〉에서 각 손의 성부는 전경 선율과 그것을 지지하는 하위 음형으로 구성되며, 초기에는 두 층위의 강세점과 묶음 경계가 일치하여 하나의 통합된 제스처를 이룬다. 그러나 위상 차가 누적될수록 이 내부 결속 역시 느슨해진다. 따라서 A부분은 무질서를 직접 제시하는 구간이 아니라, 무질서가 가능해지는 조건이 내부에서 형성되는 출발점이다. 런던의 이론은 이 과정이 반복을 통해 형성된 기대가 위상 차의 누적에 의해 배반되는 과정으로 기술하고, 크렙스의 위치 이동 긴장 개념은 그 배반이 청취 가능한 긴장으로 결정화되는 구조적 구간을 명명한다.

A부분과 B부분의 경계는 위상 차가 4박에 도달하는 시점, 즉 오른손 4주기(124박)와 왼손 4주기(128박)가 완료되는 지점에서 성립한다. 이 일치는 누적된 위상 차가 수렴하는 듯한 인상을 줄 수 있다. 그러나 이것은 구조적 해소가 아니다. 〈악보 4〉에서 확인할 수 있듯이, B부분은 동시 출발

직후 1+2 패턴을 통해 1박 위상 차를 즉각적으로 고착시킨다. A부분의 위상 차가 누적에 의해 형성되었다면, B부분의 위상 차는 출발 조건이다.

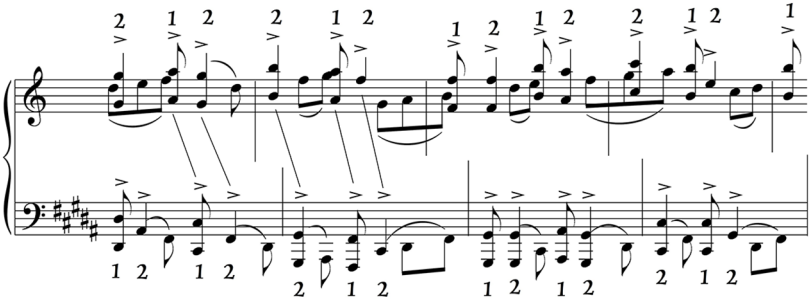


〈악보 4〉 B부분 시작: 동시 출발 후 전환되는 1박 위상 차

양손은 동일한 1+2 패턴을 공유하지만 왼손은 항상 1박 뒤처진 패턴을 제시하며, 이 1박의 위상 차는 패턴이 지속되는 한 해소되지 않는다. A부분에서는 위상 차가 누적되는 과정 속에서도 두 손을 하나의 공통 시간장 안에서 추적할 수 있었다. 반면 B부분에서는 비정렬이 특정 시점에 발생하는 사건이 아니라 구간 전체를 관통하는 전제로 처음부터 자리잡는다. 크렙스의 관점에서 A부분의 위치 이동 긴장은 B부분에서 누적의 과정 없이 구간 시작부터 전면화되며 이 구조는 1박 지연을 예외적 사건이 아니라 B부분의 고정된 청취 조건으로 수용하게 하는 전제를 형성한다. 〈악보 5〉는 이 조건으로 지속되는 방식을 보여준다.
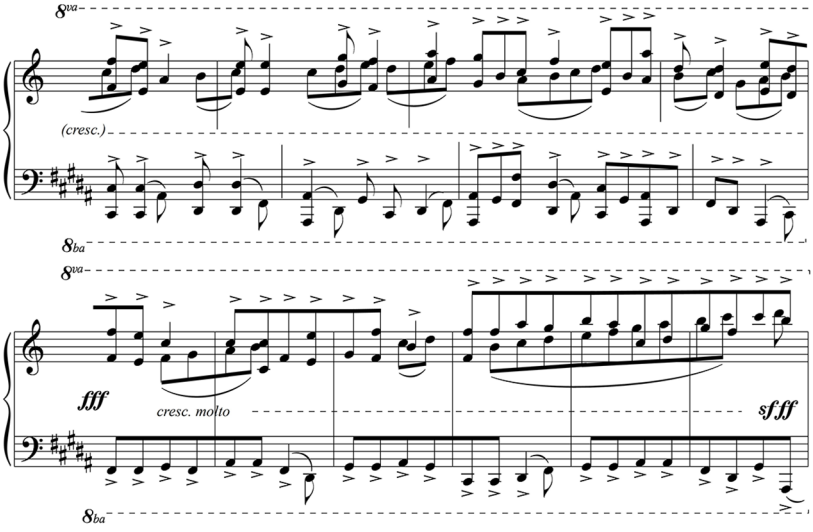
〈표 2〉 A부분과 B부분의 주기 비례와 비정렬의 형식적 기능 비교

	A부분	B부분
기본 패턴	3+5, 3+5, 5+3, 7(8)	1+2 반복
주기 총합	오른손 31박 / 왼손 32박	오른손·왼손 동일 (3박)
위상 차 성격	1박 → 주기마다 누적	1박 → 처음부터 고정
비정렬 기능	누적되는 사건	고정된 조건
임계점	3박~7박사이 구조적 구간	존재하지 않음(즉시 전면화)



〈악보 5〉 B부분 중반: 1+2 패턴의 지속과 1박 위상 차의 구조적 고착

B부분의 후반부에서는 *cresc. poco a poco*를 거쳐 *fff*, *sf ff*로 이어지는 셈여림의 급격한 상승과 함께 1+2 패턴 자체가 해체되기 시작한다. B부분의 종결 직전에는 양손 모두에서 슬러가 소멸하며 개별 액센트(〉)로만 남음으로 패턴 단위 자체가 더 이상 추적 가능하지 않게 된다. 〈악보 6〉은 이로써 위상 차를 측정하던 기준마저 사라지는 예를 보여주지만, 비정렬 자체는 해소된 않은 채 패턴 구조와 함께 클라이막스 속으로 용해된다. B부분의 형식적 기능은 비정렬의 양적 증가가 아니라 비정렬의 형식화에 있다.



〈악보 6〉 B부분 후반: 개별 액센트에 의한 비정렬구조의 클라이막스

A′부분은 B부분 종결의 *sf ff* 직후 *sub. mf*, 이어 *p*로 급격히 전환되고, 오른손에서 3+5 패턴이 다시 등장한다. A부분의 기대—3+5의 안정적 주기, 양손의 공통 출발점—가 재소환되는 듯한 인상을 줄 수 있다. 그러나 왼손은 더 이상 오른손과 동시에 출발하지 않으며, A부분에서 감산의 주체였던 오른손 대신 왼손이 가산적 확대의 주체로 기능한다. A부분에서 성립했던 기능적 관계의 방향 자체가 역전된다. 이 귀환은 동일성의 회복이 아니라 차이의 재조직이다.

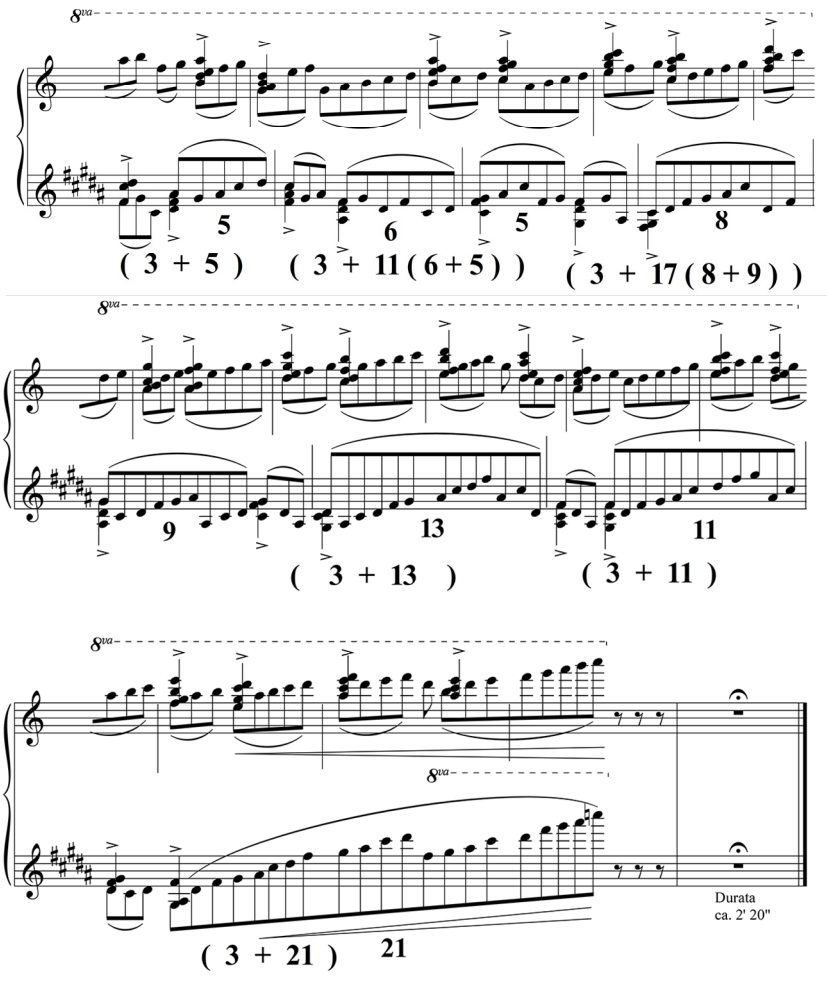
역전의 핵심은 왼손의 가산적 확대 수열이다. A부분에서 오른손은 31박 주기를 유지하면서 왼손(32박)보다 매 주기 1박 짧은 감산 구조를 형성했다. A′부분에서는 오른손이 3+5의 단위를 유지하는 반면, 왼손의 슬러 단위는 8→9→8→9→13→11→21박으로 진행된다.[15] 개별 단위의 크기는

15) 왼손 슬러 단위 8→9→8→9→13→11→21박에서 개별 수치는 불규칙하다. 최종 단위인 21박을 오른손 1주기(8박)로 나누면 약 2.6주기(21÷8=2.625)가 되며, 본문의 '최대 약 2.6주기'는 이 최종 단위를 기준으로 한 수치이다.

일정하지 않지만 전반적으로 확대되는 방향성을 가지며, 최종적으로 21박에 도달한다. A부분의 선형적 위상 차 누적은 두 손이 여전히 동일한 시간 척도 위에서 비교 가능한 상태를 유지하게 했다. 반면 A′부분에서 왼손 슬러가 오른손 주기를 점차 초과하는 스케일로 확대될수록, 두 손의 시간 단위는 공통 척도로 환산될 수 없는 스케일로 분리된다. 위상 차가 '측정 가능한 어긋남'에서 '측정 불가능한 분리'로 전환되는 것이다. A′부분에서 왼손 슬러가 21박에 이르면 오른손의 8박주기와 왼손의 시간 단위 사이에 어떤 정수비 관계도 성립하지 않으며 두 손이 더 이상 동일한 박의 언어를 공유하지 않는 구조적 조건이 완성된다(〈악보 7〉).

음고 조직의 차원에서도 역전 관계가 나타난다. A부분에서 오른손은 흰건반, 왼손은 검은건반에 제한되어 양손은 처음부터 서로 다른 음고 공간을 점유했다. 그러나 A′부분의 마지막에서 양손은 C음에서 만난다. C음은 이 작품에서 양손의 음역이 수렴하는 유일한 교차 지점으로 기능하며, 초기 분리 규칙 자체의 소멸을 압축적으로 드러낸다.

시간적 관계의 차원에서도 이 역전은 확인된다. A부분과 B부분에서 양손은 동시에 출발했지만 A′부분에서는 왼손이 오른손보다 늦게 진입한다. 종결에서 양손은 페르마타로 함께 멈추지만, 이것은 공통 시간 질서가 회복된 결과가 아니다. 더 이상 공통 척도로 환산될 수 없는 두 층위가 외부적 정지에 의해 동시에 중단되는 사건이다. 크렙스의 관점에서 이것은 불협화의 해소가 아니라 불협화의 정지이며, 런던의 관점에서 이것은 기대의 충족이 아니라 기대를 형성하던 준거 자체가 최종적으로 소멸하는 순간이다.



〈악보 7〉 A′부분: 왼손 슬러 단위의 가산적 확대와 양손의 주기 불일치

〈표 3〉 A-B-A′ 부분의 시간 관계와 구조적 변형 비교

	A부분	B부분	A′부분
성부 진입 관계	동시 진입	동시 진입	비동시 진입 (왼손지연)
종결 시점 관계	비동시 종결	비동시 종결	동시 종결(페르마타)
리듬 조직의 주도 성부	오른손 감산 (7박)	양손 1+2 고정	왼손 가산 확대 (8→13→21)
위상 차의 형성 방식	점진적 누적 (1박)	고정된 위상차 (1박)	비선형 확대
음고 조직 원리	흰/검은 건반 분리	분리 약화	C에서 수렴 및 소멸

Ⅳ. 〈팡파르〉: 기준층의 무력화 과정

〈팡파르〉의 형식적 전개는 전곡을 관통하는 3+2+3 오스티나토—이하 기준층—가 유지되는 가운데, 다른 성부가 상이한 강세 구조와 묶음 원리를 단계적으로 개입시키는 방식으로 조직된다. 본 논문은 〈팡파르〉를 개입층의 분절 변화에 따라 일곱 구간으로 나누되, 텍스처·셈여림·음역 변화는 이를 지각적으로 부각하는 보조 지표로 다룬다. 구간1(마디 1–45)은 기준층 위에 5묶음 계열의 개입층이 처음 형성되고, 구간2(마디 46–86)는 동일한 갈등이 단선율과 화음의 텍스처 변화 속에서 재매개되며, 구간3(마디 87–115)은 개입층이 비정형적 재분절로 유동화된다. 구간4(마디 116–138)는 3+2+2가 안정된 대립 원리로 응축되며, 구간5(마디 139–165)는 기준층의 후경화와 개입층의 전경화가 심화된다. 구간6(마디 166–201)은 개입층이 1+1+1+1+1의 미시적 분절과 확대된 리듬 단위를 통해 기준층의 척도를 초과하고, 구간7(마디 202 이후)은 기준층과 개입층이 끝내 합류하지 못한 채 종결된다. 구간 경계는 기준층의 변화가 아니라 개입층의 조직 방식이 바뀌는 지점에서 설정되며, 이 작품의 형식은 유지된 기준층 위에서 갈등의 조직 방식이 단계적으로 변하는 과정으로 이해된다.
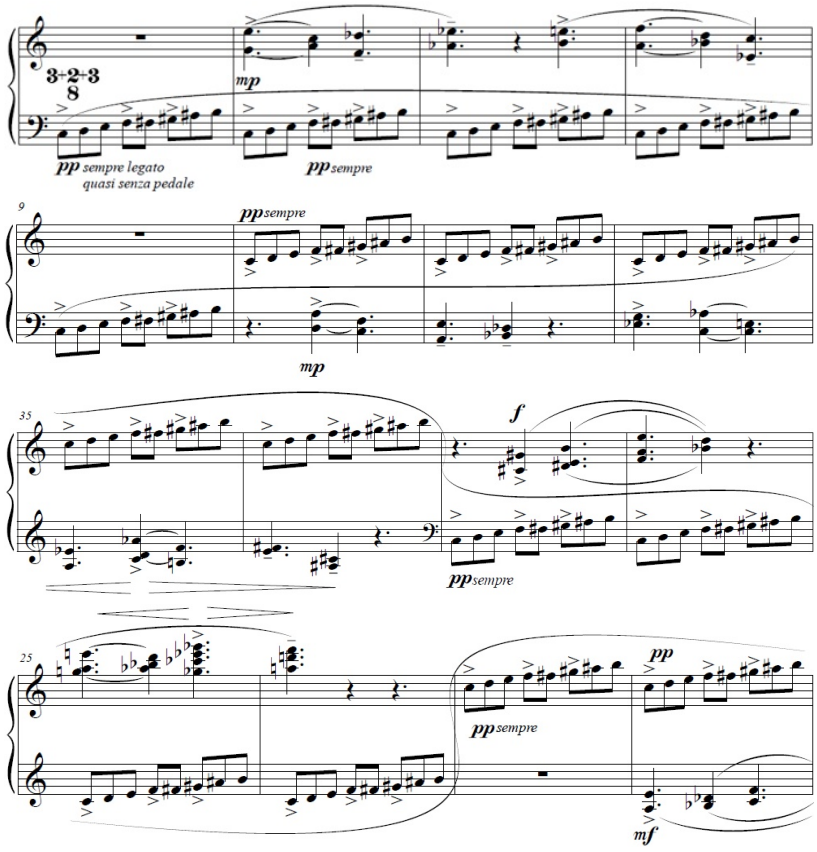
기준층은 단순한 반주형이 아니라 이후 성부들의 분절과 강세를 측정하는 지속적 준거로 작동한다. 런던의 관점에서 반복되는 강세 배열은 청자에게 강한 미터적 바탕(metric ground)[16]을 형성하며, 첸이 지적하듯 3+2+3 패턴은 공통 박자[17]의 차원에서 이해될 수 있는 구조적 층위이다. 따라서 이후 등장하는 분절 원리들은 이 기준층과의 관계 속에서만 위치를 갖는다.

오스티나토의 동일성은 고정된 음정 배열에 의해 보장되지 않는다. 3+2+3의 리듬 구조는 전곡에 걸쳐 지속되지만, 음역은 구간마다 재편된다. 기준층의 음역은 구간1에서 C3–C4–C5–C3로 이동하며, 곡이 진행될수록 음역이 점차 확장된다(〈악보 8〉). 따라서 기준층의 동일성은 특정 음형의 반복이 아니라 동일한 리듬 구조가 음역적 변형을 수반한 채 지속되는 데 있다. 또한 이 패턴이 곡의 처음부터 끝까지 하나의 슬러 아래 연주된다는 사실은 기준층이 단순한 묶음 단위가 아니라, 내부의 비대칭적 묶음을 포함하면서도 상위 차원에서는 하나의 연속적 제스처로 통합하는 구조임을 암시한다. 리듬적 동일성, 제스처적 연속성, 음역적 운동성이 결합될 때, 3+2+3의 오스티나토는 단순한 시간 격자를 넘어 지속적 참조층으로 기능할 수 있는 구조적 조건을 갖춘다.

---

16) 런던은 반복되는 강세 패턴이 청자에게 안정적인 시간적 기대의 틀을 형성할 때 이를 미터적 바탕(metric ground)으로 기술한다. London, *Hearing in Time,* 49–52. 〈팡파르〉의 3+2+3 오스티나토는 전곡에 걸쳐 이 역할을 수행한다는 점에서 기준층의 개념과 직접 연결된다.

17) Chen, *Metricity and Polyrhythm,* 30–32. 공동 박자 개념의 상세한 논의는 서론 각주 5 참조.



〈악보 8〉 구간1: 3+2+3 기준층 형성과 음역 변형

이 기준층 위에서 첫 번째 개입은 마디 2-3의 상부 성부에서 나타난다.[18] 상부 성부는 8분음표단위로 3+2+3+3+(2)[19]의 패턴을 제시한다. 이는 기준

18) 구간1(마디 1-45)의 경계는 두 가지 지표에 의해 확정된다. 첫째, 마디 2에서 상부 성부가 처음 등장하여 기준층과 다른 묶음 원리를 제시하기 시작한다. 둘째, 마디 45까지 화음적 제시가 유지되다가 마디 46부터 단선율로 전환되며 개입층의 성격이 달라진다. 이 두 지점이 구간1의 시작과 종결을 확정하는 근거이다.

19) 마디 2-3의 오른손 화음은 8분음표 단위로 3+2+3+3+(2)의 다섯 묶음 구조로 읽힐 수 있으며, 이하 이를 편의상 "5묶음"이라 부르기로 한다. 괄호안에 든 2의 숫자는 쉼표로 연주된다.

층의 3+2+3보다 확장된 리듬 단위를 형성하며, 동시에 동일한 펄스 위에서 다른 묶음 경계를 제안한다. 중요한 것은 묶음 길이의 차이만이 아니다. 리게티는 상부 성부를 오스티나토보다 더 강하게, "마치 마디의 처음처럼" (as if the beginning of a bar) 연주하도록 지시한다.[20] 이 연주 지시는 상부 성부의 각 온셋을 변위된 사건이 아니라 국소적으로 새로운 마디 시작을 주장하는 강세점으로 기능하게 한다. 확장된 묶음과 강조된 온셋이 결합하면서 동일한 펄스 위에서 서로 다른 마디 시작 해석이 병존한다.

이 현상은 크렙스의 틀에서 두 차원으로 구조화된다. 5묶음은 기준층의 3+2+3과의 관계에서 명백한 묶음 불협화를 형성하고 강조된 온셋은 단순한 변위를 넘어 실제로 주장된 다운비트로 기능하며 위상 차와 악센트 불일치가 지각적으로 두드러지게 된다. 유지된 기준층 위에서 갈등이 처음 구조화되는 이 국면은 이후 전개될 갈등의 성격 변화를 이해하는 출발점이 된다.
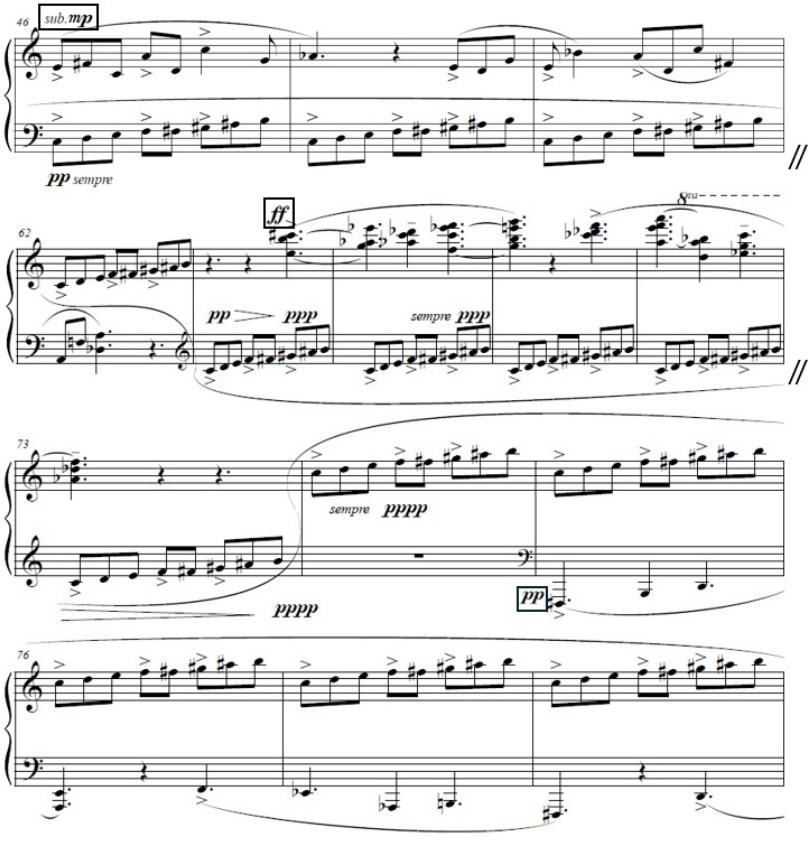
구간2에서는 묶음 불협화의 구조적 유형은 구간1과 동일하게 유지되지만 그 불협화가 지각되는 조건이다.[21] 마디 46부터 화음적 개입층이 단선율로 전환되었다가 마디 63부터 다시 화음으로 돌아가는 과정에서, 동일한 불협화가 음향적 현저성을 달리하며 반복된다. 화음 제시는 강세 구조를 선명하게 주장하는 반면, 단선율 제시는 그 주장을 약화시키며 마디 46, 63, 75의 셈여림 및 텍스처 변화는 동일한 불협화가 매번 다른 지각적 무게를

---

20) György Ligeti, *Études pour piano, Premier livre* (Mainz: Schott Music, 1986), No. 4 "Fanfares" 악보 지시사항. (Dynamic balance: Always bring out the melodic phrases. The ostinato movement remains in the background throughout. The accentuation of the two-part motif is always stronger than that of the ostinato, so that the impression is made that the point of accentuation is the beginning of a bar. This applies to motifs in the right and left hands until the end of the piece.)

21) 이 경계는 세 가지 변화에 따른 것이다. 첫째, 마디 45까지 화음으로 제시되던 개입층이 마디 46부터 단선율로 전환된다. 둘째, 셈여림이 *mp*에서 *p*로 작아지면서 개입층의 음향적 현저성이 약화된다. 셋째, 앞선 구간에서 안정적으로 유지되던 5묶음 패턴이 더 이상 동일한 방식으로 반복되지 않는다. 이 세가지 변화가 동시에 발생한다는 사실이 마디 46을 구간 경계로 설정하는 근거이다.

획득하게 한다(〈악보 9〉). 따라서 구간2는 갈등의 구조가 아니라 갈등이 청자에게 도달하는 방식이 재조정되는 국면이다.
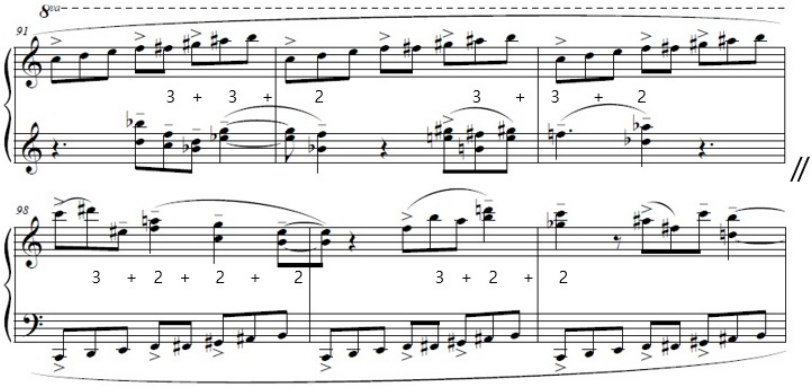


〈악보 9〉 구간2: 개입층의 텍스쳐와 다이나믹스의 변화

구간3에서 개입층은 단일한 리듬 패턴으로 환원되지 않는 비정형적 재분절을 제시하기 시작한다.[22] 마디 91 이후 3+3+3+2+3, 3+2+2+2+2+2

22) 이 경계는 두 가지 지표에 의해 확정된다. 첫째, 구간2까지 단선율과 화음 사이를 오가던 개입층이 구간3부터 3+3+3+2+3, 3+2+2+2+2+2와 같은 비정형적 액센트 배열을 제시

와 같은 비규칙적 액센트 배열이 나타나며, 개입층은 기준층의 3+2+3에 대해 복수의 분절 가능성을 유동적으로 제시한다. 마디 98 이후 기준층이 C2의 저음역에 고착되는 반면 개입층은 C4에서 C6까지 상승하며 음역 분리가 본격화된다(〈악보 10〉). 이 음역 분리는 청취상 전경과 후경의 위계를[23] 형성하는 데 기여하며, 기준층은 참조틀로 남아 있지만 개입층은 이제 단일한 분절 원리로 포착되지 않는 유동적 상태로 진입한다.



〈악보 10〉 구간3:3+3+3+2과 3+2+2+2의 비정형 재분절로 제시되는 개입층

구간4에서 개입층은 3+2+2를 중심으로 비교적 안정된 분절 원리로 응축된다.[24] 앞선 구간의 비정형적 유동성이 하나의 패턴으로 수렴하는 것이다.

하기 시작하며, 단일한 묶음 패턴으로 환원되지 않는 유동성이 나타난다. 둘째, 마디 98 이후 기준층이 C2의 저음역에 고착되는 반면 개입층은 C4에서 C6까지 상승하며 음역 분리가 본격화된다. 이 두 변화가 마디 87을 새로운 구간의 출발점으로 설정하는 근거이다.
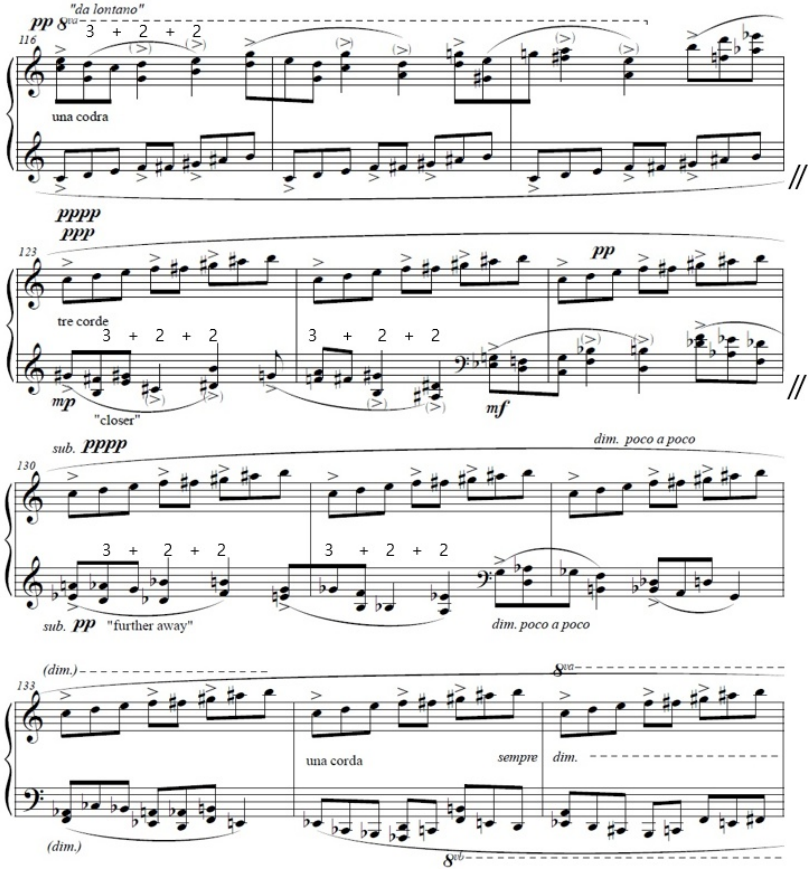
23) 본 분석에서 '전경'(foreground)과 '후경'(background)은 쉔커 분석의 층위 개념이 아니라, 지각적 현저성(perceptual salience)의 차원에서 사용된다. 전경층은 셈여림·음역·텍스처의 측면에서 청자에게 더 두드러지게 지각되는 층위를, 후경층은 구조적으로는 지속되지만 음향적으로는 물러나 있는 층위를 가리킨다. 이 두 층위의 관계는 고정된 것이 아니며, 곡의 전개에 따라 역전되거나 재편된다.

24) 구간4의 경계는 두 가지 지표에 의해 확정된다. 첫째, 마디 115까지 비정형적으로 유동하던 개입층이 마디 116부터 3+2+2를 중심으로 비교적 안정된 분절 원리로 수렴하기

그러나 이 응축이 두 층의 관계를 안정된 위계로 정리해 주지는 않는다. 마디 116-122에서 3+2+3이 C4에, 3+2+2가 C5-C6에 놓이다가 마디 123-129에서 그 관계가 역전되고, 마디 130 이후에는 다시 재배치된다(〈악보 11〉). 분절 원리는 응축되지만 두 층의 음역적 위계는 끝내 고정되지 않는다.

〈악보 11〉에 제시된 것과 같이, 마디 116, 123, 130, 133, 134의 액센트 일치는 두 성부가 여전히 동일한 시간장 안에서 서로를 참조하고 있음을 보여준다. 그러나 이 일치는 해소가 아니라 두 성부의 접점이 존재함에도 구조적 합치가 실현되지 않는다는 사실을 오히려 더 선명히 드러낼 뿐이다. 크렙스의 관점에서 구간4는 묶음 불협화가 3+2+3(기존층)과 3+2+2(개입층)라는 두 안정된 분절 원리의 병존으로 응축되는 단계이며, 런던의 이론에 따르면 3+2+3은 *ppp*에서 *ppppp*로 약화되면서 후경적 참조층으로 이행하고 3+2+2는 그 위에서 전경적 갈등을 수행하는 층으로 부상한다. 두 층위가 각각 안정된 패턴을 가지게 되면 어느 쪽을 전경으로 삼아야 하는가가 오히려 더 선명한 갈등으로 드러나며 접점이 구조적 합치로 이어지지 않음을 반복 확인하게 되는 것이다. 구간4에서 안정된 분절 원리의 확립은 해소의 전제가 아니라 해소 불가능성의 정교한 실현이다.

시작한다. 둘째, 마디 116부터 두 층의 음역 위계가 지속적으로 재배치되며 상하 관계가 고정되지 않는 패턴이 확립된다.



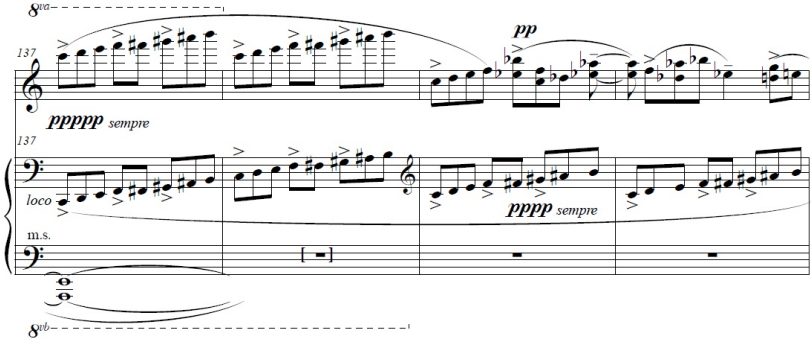
〈악보 11〉 구간4: 3+2+2로 응축되는 개입층

구간5에서 기준층의 후경화는 더욱 심화된다.[25] 음역은 두 층 사이에서 지속적으로 재배치되어[26] 상하 관계가 고정되지 않지만, 셈여림은 일관된

25) 구간5의 경계는 두 가지 지표에 의해 확정된다. 첫째, 마디 138까지 유지되던 3+2+2 중심의 개입층 조직이 마디 139부터 달라지며 개입층의 패턴이 유동화된다. 둘째, 기준층의 셈여림이 *ppp*이하로 지속적으로 약화되면서 후경화가 본격화된다.

26) 기준층은 C4(마디 139-144)-C5(145-146)-C3(147-149)-C5(151-154)-C6(155-158)-C4(159-162)-C3(163-165)으로 이동하고, 개입층 역시 C5(139-140)-C6(141-142)-C5(143-144)-C4(145-149)-C6(150)-C5(151-152)-C3(153-154)-C4(155-158)-

위계를 유지한다. 기준층은 *ppppp* 혹은 *pppp*를 유지하는 반면 개입층은 *p*(마디139)에서 *ff*(마디155)까지 음향적 현저성을 확보하며, 두 층의 셈여림 격차가 전경/후경 위계를 일관되게 형성한다. 런던의 이론에 따르면 기준층은 더 이상 강하게 들리지 않더라도 앞선 반복을 통해 형성된 시간적 관성에 의해 배경적 참조층으로 남는다. 따라서 구간5는 기준층이 구조적으로는 지속되되 지각적으로는 후경으로 완전히 이행하는 국면이다. 이 조건 위에서 구간6의 개입층은 기준층과 동일한 척도에서 경쟁하는 대신 그 척도 자체를 벗어나는 방향으로 나아간다.
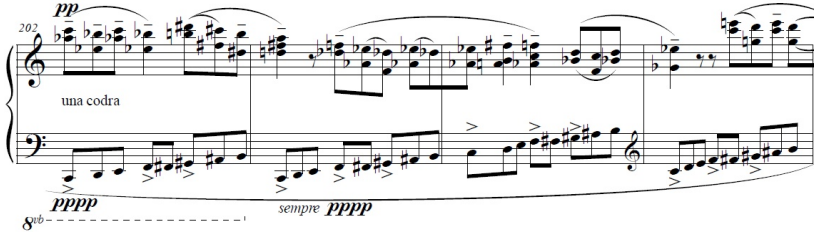


〈악보 12〉 구간5: 음역 위계 유동성과 기준층의 후경화

구간6에서 갈등이 조직되는 시간 단위가 달라진다.[27] 개입층은 1+1+1+1+1 패턴을 전경화함으로써 기준층이 조직하는 상위 시간 단위를 더 세분된 수준에서 절단한다. 하지만 이 세분화는 반대 방향의 움직임과 함께 진행된다.

C6(159-162)-C5(162-165)로 이동한다.

27) 이 경계는 두 가지 지표에 의해 확정된다. 첫째, 마디 165까지 3+2+2를 중심으로 비교적 안정되게 조직되던 개입층이 마디 166부터 1+1+1+1+1의 균등 분할 패턴을 전경화하기 시작하며, 갈등의 단위가 상위 묶음 수준에서 개별 박 수준으로 이동한다. 둘째, 이 패턴의 출현은 기준층의 3+2+3이 조직하는 상위 시간 단위를 더 세분된 수준에서 절단하는 효과를 가지며, 이로 인해 두 층의 비교 척도 자체가 달라지기 시작한다. 이 두가지 변화가 마디 166을 새로운 구간의 출발점으로 설정하는 근거이다.
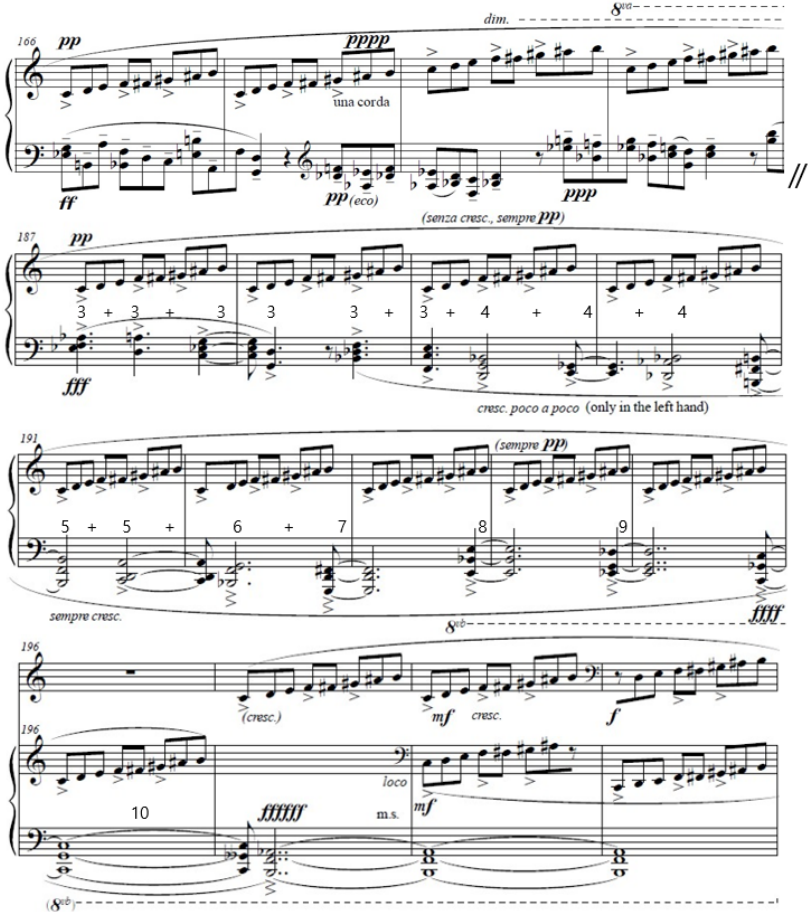
마디 177 이후 개입층에서는 점진적으로 더 긴 리듬 단위가 제시되며, 갈등은 세분화와 확대를 통해 동시에 진행된다. 〈악보 13〉에서 확인할 수 있듯이, 개입층은 더 이상 기준층과 동일한 척도 위에서 대립하는 대신 그 척도 자체를 벗어난다.



〈악보 13〉 구간6: 개입층의 1+1+1+1+1 패턴의 제시와 점진적 확대

구간7에서 리듬 패턴은 다시 축소되지만[28] 이 축소는 3+2+3 기준층으로의 복귀가 아니다. 기준층의 음역은 C2에서 C7까지 상승하고 개입층의 음역은 C6에서 C2로 하행하며 외형상 수렴의 인상을 형성하지만, 두 층은 끝내 합치로 이어지지 않는다. 기준층은 지속되되 통합력을 상실하고, 개입층은 축소되되 3+2+3의 분절 원리로 합류하지 않는다. 구간7에서 무너지는 것은 기준층 자체가 아니라, 기준층이 마지막에 갈등을 통합해 줄 것이라는 기대이다.

28) 구간7의 경계는 두 가지 지표에 의해 확정된다. 첫째, 마디 201까지 지속되던 개입층의 점진적 확대가 마디 202부터 축소되기 시작하며 갈등의 스케일이 달라진다. 둘째, 두 층의 음역이 각각 반대 방향으로 이동하기 시작하여 외형상 수렴의 인상을 형성한다. 이 두가지는 마디 202를 마지막 구간의 출발점으로 설정하는 근거이다.



〈악보 14〉 구간7: 기준층 지속과 개입층의 합류 실패

초반부에서 개입층은 5묶음 계열의 패턴을 통해 기준층과 다른 다운비트를 주장하고, 중반부에서는 먼저 비정형적 재분절을 거쳐 3+2+2라는 안정된 대립 원리로 응축된다. 후반부에서는 1+1+1+1+1의 미시적 분절과 점진적 확대가 결합하면서 개입층은 더 이상 기준층과 같은 척도에서 경쟁하지 않는다. 종결부에서 3+2+3은 사라지지 않지만, 기준층은 개입층을 자기

질서 안으로 끌어들이지 못한다. 따라서 〈팡파르〉의 미해소는 준거의 소멸이 아니라 준거의 무력화이며, 이는 갈등을 측정하던 준거 자체가 소멸하는 〈무질서〉의 미해소와 근본적으로 다른 방식이다. 〈표 4〉는 각 구간을 기준층 상태, 개입층 패턴, 갈등 유형, 전경/후경 관계로 정리한 것이다.

〈표 4〉 〈팡파르〉에서 기준층과 개입층의 관계 변화

구간	기준층 상태	개입층 패턴	갈등 유형	전경/후경 관계
구간1	전경, 강한 기대 형성	3+2+3+3+(2)	묶음 불협화 + 다운비트 경쟁	기준층 전경
구간2	유지, 지각적 위상 교란	텍스처 변화 (단선율↔화음)	지각적 조건의 교란	위상 유동
구간3	참조층 유지	비규칙적 다양 패턴	비규칙적 묶음 불협화 중첩	음역 분리로 전경 전환
구간4	후경화 진행	3+2+2 수렴 (갈등의 응축)	응축된 묶음 불협화	개입층 전경화
구간5	극도 약화 (ppp↓)	전경화된 다양한 패턴	비대칭적 전경/후경 갈등	기준층 후경 고착
구간6	후경 참조층	1+1+1+1+1 점진적 확대	스케일 초과 갈등	기준층 통제 불능
구간7	지속, 통합력 상실	3+3+3+2+2 유지	불협화 미해소 종결	수렴 실패

V. 침식과 과부하: 미해소의 두 형식 모델

〈무질서〉와 〈팡파르〉는 모두 미터적 갈등을 형식의 추동력으로 삼지만, 그 작동 방식은 근본적으로 다르다. 〈무질서〉에서 위상 차는 공통 시간장을 내부에서 점진적으로 침식하고, 그 침식의 끝에서 시간 질서는 내파에 이른다. 〈팡파르〉에서 묶음 불협화의 축적은 기준층을 구조적으로 유지시키면서도 그 통합력을 고갈시키는 과부하로 귀결된다. 두 작품의 미해소는 같은 결과가 아니라 다른 과정의 산물이다. 〈표 5〉는 이 대비를 주요 범주에 걸쳐 압축하여 제시한다.

〈표 5〉 〈무질서〉와 〈팡파르〉의 형식적 전개 비교

비교 범주	〈무질서〉	〈팡파르〉
시간 질서의 출발	잠정적 결속 (3+5 패턴 공유)	강한 기준층 (3+2+3 오스티나토)
갈등의 단위	위상 차 (phase offset)	묶음 불협화 + 강세 경쟁
갈등 성격의 변화	누적 → 고착 → 공약 불가능	확장 → 응축 → 스케일 초과
박 틀의 지위	해체의 대상	갈등의 준거
기준층의 행방	소멸	후경화 (통합력 상실)
종결의 성격	준거 자체의 소멸	준거의 무력화
런던 이론의 역할	주도적: 기대 형성과 배반	보완적: 기준층의 지각적 지속
크렙스 이론의 역할	보완적: 긴장의 결정화 지점 명명	주도적: 묶음 불협화 단계별 기술

〈표 5〉에서 가장 결정적인 대비는 종결의 성격이다. 〈무질서〉에서 소멸하는 것은 갈등의 내용이 아니라 갈등을 측정하던 준거 자체이다. A′부분에서 두 손은 더 이상 동일한 층위에서 비교될 수 없으며, C음 수렴과 페르마타는 구조적 회복이 아니라 공통 척도의 최종적 소멸을 확인하는 사건이다. 〈팡파르〉에서는 3+2+3이 마지막까지 지속되지만 개입층은 끝내 그 분절 원리로 합류하지 않는다. 전자에서 무너지는 것이 준거라면, 후자에서 무너지는 것은 준거가 종결을 통합해 줄 것이라는 기대이다.

내파와 과부하는 본 논문의 분석에서 귀납적으로 도출된 형식 기술 개념으로, 각각 두 작품의 미해소 논리를 요약한다. 두 용어는 비유적 수사가 아니라, 앞선 분석에서 확인된 구조적 사실—위상 차의 누적·고착·공약 불가능, 묶음 불협화의 확장·응축·스케일 초과—을 단일한 형식 원리로 묶기 위해 선택된 개념이다. 내파는 체계 내부에 처음부터 내재한 조건—31박 대 32박의 비대칭—이 반복될수록 공통 시간 준거를 붕괴시키는 과정이며, 과부하는 기준층 자신의 강도—3+2+3의 강한 반복—가 이후 등장하는 모든 분절 원리를 갈등의 원천으로 만들고 끝내 통합 능력을 초과하는 과정이다. 두 개념 모두 물리·공학적 원어에서 유추한 것이나, 음악적 시간 조직의

두 붕괴 양상을 구별하기 위해 재정의된 것임을 밝혀 둔다.

이 차이는 두 이론의 비대칭적 적용이 왜 방법론적 편의가 아닌지를 설명한다. 〈무질서〉에서는 기대의 형성과 배반이 핵심이므로 런던의 이론이 주도적이고, 〈팡파르〉에서는 묶음 원리들의 구조적 공존이 핵심이므로 크렙스의 이론이 주도적이다. 이 대응은 이론과 분석 대상 사이의 선택적 친화성(elective affinity)[29]을 보여주며, 비대칭적 적용은 분석 대상의 조직 방식이 요청한 결과이다.

다만 두 모델이 각 작품의 모든 차원을 균등하게 포착하지는 않는다. 〈무질서〉의 음고 조직—흰건반/검은건반 분리와 C음 수렴—은 위상 차 논리만으로 환원되지 않는 독자적 의미를 가지며, 〈팡파르〉의 음역 반진행과 오스티나토의 제스처적 연속성 역시 묶음 불협화 분석만으로 충분히 기술되지 않는다. 두 모델은 각 작품의 지배적 형식 논리를 포착하는 도구이지, 작품 전체를 단일하게 설명하는 닫힌 틀이 아니다. 리게티의 두 작품이 궁극적으로 보여주는 것은 음악적 시간이 하나의 방식으로만 무너지지 않는다는 사실이다.

Ⅵ. 결론

본 연구는 〈무질서〉와 〈팡파르〉의 비교를 통해 리게티의 미터적 갈등이 하나의 방식으로 조직되지 않음을 보였다. 〈무질서〉의 미해소는 준거의 소멸이고, 〈팡파르〉의 미해소는 준거의 무력화이다. 전자에서 시간 질서는 내부의 주기 차이에 의해 스스로 붕괴되고, 후자에서는 기준층이 끝까지 유지되면서도 통합력을 잃는다. 같은 미해소라도 그것이 성립하는 방식은

29) "선택적 친화성"(elective affinity)은 막스 베버(Max Weber)가 서로 다른 사회적·문화적 현상들 사이의 구조적 상응 관계를 기술하기 위해 사용한 개념이다. Max Weber, *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism, trans. Talcott Parsons* (New York: Scribner, 1958), 91. 본고에서는 이 개념을 이론과 분석 대상 사이의 구조적 상응 관계를 기술하는 맥락으로 전용한다.

근본적으로 다르며, 이 차이가 두 작품을 단순한 난이도의 문제가 아니라 서로 다른 형식 논리의 문제로 읽게 한다.

방법론적으로도 이 비교는 중요한 함의를 가진다. 본 연구는 런던의 미터적 기대 이론과 크렙스의 미터 불협화 이론이 병렬적으로 적용되는 것이 아니라, 작품의 시간 조직 방식에 따라 서로 다른 비중으로 작동해야 함을 보였다. 이는 분석 도구의 선택이 분석 대상의 조직 방식에 의해 요청된다는 것을 의미하며, 서로 다른 리듬 형식이 서로 다른 이론적 초점을 요구한다는 사실을 구체적 분석을 통해 드러낸 것이 본 연구의 핵심 기여이다.

본 연구의 분석은 에튀드 두 편에 한정되며, 두 모델은 각 작품의 지배적 형식 논리를 포착하는 분석 범주이지 작품 전체를 단일하게 설명하는 닫힌 틀이 아니다. 음고 조직·음역 운동·텍스처 변화 등 보조 지표로 다룬 차원들은 독자적인 분석적 관심을 요구하는 대상으로 남아 있다. 후속 연구는 에튀드 전권으로 분석 범위를 확장하고, 비대칭적 상보 방법론이 복합적 리듬 층위 구조를 가진 동시대 음악에 어떻게 적용될 수 있는지를 검토할 필요가 있다.

후기 리게티의 리듬을 이해한다는 것은 복잡한 패턴을 기술하는 데 그치지 않는다. 그것은 음악적 시간이 어떻게 성립하고, 흔들리며, 끝내 자기 자신으로 돌아오지 못하는가를 분석하는 일이다. 〈무질서〉와 〈팡파르〉는 이 물음에 서로 다른 방식으로 답하며, 그 차이는 리게티 에튀드의 리듬 복잡성이 형식적 시간 조직의 문제임을 보여주는 가장 선명한 증거이다.

주 제 어 리게티, 피아노 에튜드, 〈무질서〉, 〈팡파르〉, 미터적 갈등, 미터 불협화, 미터적 기대, 내파, 과부하
Ligeti, piano études, *Désordre, Fanfares*, metric conflict, metric dissonance, metric expectation, implosion, overload

참고문헌

악보

Ligeti, György. *Études pour piano, Premier livre*. Mainz: Schott Music, 1986.

단행본

Krebs, Harald. *Fantasy Pieces: Metrical Dissonance in the Music of Robert Schumann.* New York: Oxford University Press, 1999.

London, Justin. *Hearing in Time: Psychological Aspects of Musical Meter.* 2nd ed. Oxford: Oxford University Press, 2012.

Toop, Richard. *Gyorgy Ligeti.* London: Phaidon Press, 1999.

Weber, Max. *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism.* Translated by Talcott Parsons. New York: Scribner, 1958.

학술논문

Bernard, Jonathan W. "Inaudible Structures, Audible Music: Ligeti's Problem, and His Solution." *Music Analysis* 6/3 (1987), 207-236.

_____. "Voice Leading as a Spatial Function in the Music of Ligeti." *Music Analysis* 13/2 (1994), 227-253.

Chen, Wei. "Metricity and Polyrhythm: Piano etude No. 4, Fanfares." *International Journal of Music and Performing Arts* 10/1 (2023), 25-42.

Taylor, Stephen A. “Ligeti, Africa, and Polyrhythm.” *The World of Music* 45/2 (2003), 83-94.

_____. “Hemiola, Maximal Evenness, and Metric Ambiguity in Late Ligeti.” *Contemporary Music Review* 31/2 (2012), 203-220.

학위논문

Talgam, Imri. “Performing Rhythmic Dissonance in Ligeti’s Etudes, Book 1: A Perception-Driven Approach and Re-notation.” Ph.D. diss., City University of New York, 2019.

Taylor, Stephen A. “The Lamento Motif: Metamorphosis in Ligeti’s Late Style.” DMA diss., Cornell University, 1994.

Abstract

Implosion and Overload: Two Models of Metric Conflict in Ligeti's Piano Études

Ahn, Sunhyun

This paper demonstrates that the metric conflicts in György Ligeti's piano études *Désordre* and *Fanfares* are organized according to two fundamentally different formal principles: temporal implosion and temporal overload. While existing scholarship has focused primarily on rhythmic complexity, cultural lineage, and performance practice, this study examines how metric conflict unfolds and concludes as a formal process, applying Justin London's theory of metric expectation and Harald Krebs's theory of metric dissonance asymmetrically—London's theory operating as primary in *Désordre*, Krebs's in *Fanfares*.

In *Désordre*, temporal expectations established through repetition are progressively eroded by the cyclic difference between the right hand (31 pulses) and the left hand (32 pulses), advancing through three stages: linear accumulation of phase offset, structural fixation, and incommensurable separation. In *Fanfares*, the 3+2+3 ostinato persists throughout as a reference layer,

while the intervention layer superimposes competing grouping principles across three stages—expansion, consolidation, and scalar excess—progressively draining the reference layer of its integrative capacity.

Both works conclude with metric conflict unresolved, yet the formal meaning of irresolution differs fundamentally. In *Désordre*, the common temporal reference dissolves entirely; in *Fanfares*, the reference layer persists but is rendered powerless. The former exemplifies temporal implosion—initial order collapsing through its own internal asymmetry—and the latter temporal overload, in which the very strength of the reference layer transforms every subsequent intervention into a source of structural tension. These two models are not mutually exclusive formal types but analytical categories that identify the dominant logic through which irresolution is achieved in each work. Together with the asymmetrical complementary methodology proposed here, they offer an analytical framework applicable to contemporary music characterized by complex rhythmic stratification.

필자약력 (논문 게재순)

도희주

한국학 중앙연구원 부속 한국학대학원에서 박사 학위를 취득했다. 주요 논문으로는 “왕실 자료를 통해 본 조선시대 대금(大笒) 연구”(한국학 중앙연구원한국학대학원 박사학위논문, 2024)와 “무진진찬(戊辰進饌) 설행(設行)과 음악(音樂)의 함의(含意)”, “규장각 소장 『康寧殿翌日王世子夜讌笏記』의 연대 재검토” 등이 있다. 주요 관심분야는 조선왕실 자료를 바탕으로 본 궁중음악 및 궁중악기, 악공, 의식절차에서 연주된 음악의 상징성과 정치적 함의 등이다.

이희경

서울대학교에서 음악 이론을 공부하고 동 대학원에서 음악학 석사를 마쳤으며, 베를린예술대학에서 리게티 연구로 박사학위를 받았다. 한국문화예술위원회 6기 위원을 역임했고, 2016년부터 10년간 비평지 『오늘의 작곡가 오늘의 작품』 편집위원장으로 활동했으며, 현재 한국예술종합학교와 서울대학교에서 가르치고 있다. 지은 책으로 『리게티, 횡단의 음악』, 『작곡가 강석희와의 대화』, 『메트로폴리스의 소리들: 빈·파리·베를린·뉴욕, 20세기 대도시를 가로지르는 현대음악의 풍경』, 옮긴 책으로 『진은숙, 미래의 악보를 그리다』, 『그라우트의 서양 음악사 7판』(공역), 엮은 책으로 『진은숙과의 대화』, 『현대음악의 즐거움. 서울시향 ‘아르스 노바’ 10년의 기록』이 있고, 20/21세기 현대음악과 해방 이후 한국음악에 관한 다양한 주제로 45편이 넘는 논문을 썼다.

안선현

이화여자대학교 음악대학 작곡과에서 학사 및 석사학위를 취득하고, University of Maryland에서 음악이론 전공으로 박사학위(Ph.D.)를 받았다. 주요 연구 분야는 20세기 음악과 리듬 이론이며, 최근 “베토벤 Op. 2 No. 1과 리게티 《팡파르》의 예비-지연-실현(P-Δ-R) 비교 연구”(『음악과 현실』, 2026) 등을 발표하였다. 동덕여자대학교와 이화여자대학교 초빙교수를 역임하였으며, 현재 국립부경대학교 강사로 재직 중이다.

About the Contributing Authors

Heeju DO obtained a Ph.D. from the Graduate School of Korean Studies, Academy of Korean Studies. Her main thesis is "A Study on Daegeum in the Joseon Dynasty through Royal Records" (Ph.D. dissertation, Graduate School of Korean Studies, Academy of Korean Studies, 2024) and "The Implications of Mujinjinchan Rituals and Music", "Re-examining the Dating of the『Gangnyeongjeon Igil Wangseja Yayeon Holgi』(康寧殿翌日王世子夜讌笏記) in the Kyujanggak Collection." Her main research interests include court music and musical instruments based on Joseon royal records, court musicians, and the symbolism and political implications of music performed in ritual procedures.

Heekyung Lee is a lecturer at Korea National University of Arts and Seoul National University. She received her B.M. and M.M. in Musicology from Seoul National University, and a Ph.D. from the Berlin University of the Arts with the dissertation on the new concept of form in György Ligeti's works. Her major publications include *Ligeti: Music of the Transversal*, *Conversations with the Composer Sukhi Kang*, *Unsuk Chin. In the Mirror of Time* (Korean trans. from German), *Sounds of the Metropoles: New Music Scenes in the Twentieth Century*. She has also written articles on various issues in contemporary music; her recent research focuses on the history of Korean contemporary music from 1945 to the present in a socio-cultural context. Lee was Editor-in-Chief of the semiannual journal *Korean Contemporary Composers and Compositions* (2016~2026) and served as a member of Arts Council Korea (2019~2021).

Sun-hyun Ahn holds B.A. and M.A. degrees in Composition from Ewha Womans University and a Ph.D. in Music Theory from the University

of Maryland. Her research focuses on twentieth-century music and rhythm theory, and her recent publications include a 2026 article on Preparation-Delay-Realization (P-Δ-R) in Beethoven's Op. 2 No. 1 and Ligeti's Fanfares. She has taught as a visiting professor at Dongduk Women's University and Ewha Womans University, and currently serves as a lecturer at Pukyong National University.

『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,* 16th ed. (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* 16th ed.

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〉 2026 여름 • 제30집 • 제2호

발 행 일 : 2026년 6월 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.