

근대 일본 번역 창가의 문예적 성격

-『소학창가집』 초편의 외국 곡 「멀리 보니」를 중심으로-

박진수(朴眞秀)*

pjinsu83@gachon.ac.kr

Contents

- I. 들어가며
- II. 『소학창가집』 초편의 성립 과정
- III. 루소 작곡 「멀리 보니」의 수록
- IV. 『고킨와카슈』와 『소학창가집』의 시점과 풍경
- V. 마치며

Abstract

19세기末、日本の明治政府の最大の課題は、欧米列強の国家と肩を並べられる近代国民国家の体制を作り上げることであった。そのなかで、もっとも重要な長期課題の一つは教育であった。1872年、近代的学校制度を導入し学生を制定頒布し、全国に小学校と中学校を設置する。この学校の科目に唱歌が含まれていたが、教材も教師もないまま10年が過ぎた。アメリカ留学から帰国した伊沢修二により、音楽取締掛が設置され、本格的な音楽教育が始まる。この機関の最初の仕事は『小学唱歌集』の発刊であった。ここに収められた、曲のなかで、もともとジャン・ジャック・ルソーの曲があるが、それが今は「むずんでひらいて」と知られている「見わたせば」である。これは当時、伊沢の指揮下で文学者である柴田清熙と稲垣千穎により雅文体で完成された優雅な内容であった。本論文では、その歌詞を文芸のレベルでテキスト分析を行い、様々な特徴を指摘した。検討の結果、修辭的な面においても、韻律的な完成度なり、音聲的な効果なり、相当の彫琢が成されたものであったことがわかった。明治時代初期の音楽教育に従事した文学者出身の音楽取締掛の作詞者たちは文体はもちろんのこと、それぞれの楽曲に合う情緒の表現と韻律などに気を使いながら歌詞を作っていた。彼らは、国民国家形成の時代にそのような形で、「国語」「国文学」「古学」の創出に献身したのである。

Key Words : 唱歌、童謡、翻訳唱歌、子どもの歌、見わたせば、視点

(Syoka, Doyo, Translated Syoka, Japanese Children's Song, Miwataseba, Point of View)

* 가천대학교 일어일문학과 부교수. 이 논문은 2013년도 가천대학교 교내연구비 지원에 의한 결과임.(GCU-2013-R017)

I. 들어가며

메이지유신에 의해 도쿠가와 막번 체제를 무너뜨리고 성립된 메이지 신정부의 최대 목표는 하루라도 빨리 일본을 서구 열강과 어깨를 나란히 할 수 있는 근대국민국가로 만드는 것이었다. 1868년 메이지 유신 직후, 1871년의 폐번치현(廢藩置縣)을 비롯하여 징병제(1873년), 세제개혁(1873년)의 실시 등 국가체제의 근본적인 구조개혁에 착수한 것은 바로 이와 같은 절박한 이유 때문이었다.

그런데 이러한 시급한 과제와 함께 메이지 신정부에 있어서 더욱 중요시된 장기 프로젝트는 국가발전의 초석을 다지는 일, 즉 교육의 근대화였다. 사실상 에도시대에는 일본 전역에 분포한 데라코야(寺子屋¹⁾)를 통해 읽기와 쓰기 및 셈법 등의 기초적인 지식이 일반 서민들에게 보급되어 당시 일본인의 식자율은 세계 최고 수준이었다. 이러한 기초 위에 1872년 8월 메이지 정부는 근대적 학교제도를 도입한 ‘학제(學制)’를 제정, 반포하여 전국에 소학교와 중학교의 설치를 의무화했다.

소학교의 교과목은 습자, 독본, 수신, 산술, 양생법, 지학대의(地學大意) 등 14개였고, 중학교는 국어학, 역사학, 이학, 부기법(簿記法) 등 16개였는데, 소학교에는 ‘창가(唱歌, “쇼카”로 읽음)’, 중학교에는 ‘주악(奏樂)’이라는 과목이 포함되어 있었다. ‘창가’는 영어의 ‘song’ 또는 ‘vocal music’의 번역어에 해당하는데 아악(雅樂)에서 사용하는 ‘창가’(唱歌, “쇼가”로 읽음)라는 용어를 전용(轉用)해온 것이다. 아악의 ‘창가’는 악기의 선율을 입으로 읊조리는 연습법을 가리키는데, 새로운 ‘창가’는 ‘악기에 맞추어 노래를 바르게 불러서 “덕성을 함양하고 정조(情操)를 도야(陶冶)”하는 목적의 교과목’ 또는 ‘불리는 노래 그 자체’를 가리키게 되었다.²⁾

1) 서민의 자제들에게 실무적인 지식과 기능을 교육한 민간 교육시설. 기원은 중세 사원으로까지 거슬러 올라가지만 에도시대가 되어 상공업의 발달과 사회 전반의 문서주의(文書主義)로 인해 실무 교육의 수요가 급증하자 전국에 16560개, 에도에만 크고 작은 데라코야가 약 1300개가 있었다. 1872년 학제가 실시되자 교사(教師)와 교사(校舍)의 확보에 어려움을 겪던 정부는 기존 교육 시설인 데라코야를 활용했다.

2) 団伊玖磨(1999) 『私の日本音楽史』 日本放送出版協会, pp.183-185. 참조. 중학교의 교과목 ‘주

그러나 당시의 일본에는 이러한 음악을 가르칠 지도방침이나 교사도 없었고 교과서나 악기 등 여건이 갖추어져 있지 않았기 때문에 ‘당분간 이것을 뺀다(當分之ヲ缺ク)’는 단서를 달아 ‘창가’ 교육을 유보하지 않을 수 없었다. ‘창가’의 교육이 실제로 이루어지는 것은 1879년 음악취조괘(音樂取調掛)³⁾가 문부성에 의해 설치되어 여기서 편찬한 『소학창가집(小學唱歌集)』이 발행되고 나서부터이다. 그 때까지의 약 10년간 ‘창가’ 교과목은 사실상의 개점휴업 상태였던 것이다.⁴⁾ 본 논문은 바로 이 ‘창가’의 교과서인 『소학창가집』 ‘초편(初編)’에 실린 외국 곡을 번안한 곡, 이른바 ‘번역창가(翻譯唱歌)’로 불리는 곡의 가사 텍스트에 대한 분석을 통해 당시 창가 가사의 문예적 특징의 일면을 밝히는 것을 목적으로 한다.

현재까지 국내에 근대 일본의 창가에 대한 여러 연구가 있으나 주로 한국의 개화기 창가와 관련한 언급이 대부분이며 일본 창가를 다룬다고 하더라도 국내 학계에 개괄적으로 소개하는 정도의 것이 많다. 최근에는 일본 창가에 대한 본격적인 연구가 나오고 있는데 ‘창가’ 개념의 성립 과정이나 일본의 근대국민국가 형성 과정에서의 창가의 역할에 관한 것들이 비교적 의미 있는 연구라 할 수 있다.⁵⁾ 그러나 역사적 관점에서 창가라는 장르 자체를 포괄적 시각으로 다룬 연구가 아닌 개개의 창가 가사를 텍스트로 하여 치밀하게 분석하고 그 문예적인 측면을 다룬 연구는 아직 많지 않은 것 같다. 특히 ‘번역창가’는 일본 근대 학교 창가의 출발점으로서 의의를 지니는데 사실상 외국 곡의 가사를 ‘번역’했다기 보다는 완전히 새로 붙인 경우가 대부분이다. 본 논문에서는 이러한 가사

악’은 말 그대로 음악과 함께 기악을 연주한다는 의미로 사실상 창가와 거의 동일한 의미로 사용되었다. 이 역시 소학교와 같은 이유에서 ‘당분간 뺀다(當分欠ク)’고 할 수 밖에 없었다.
3) ‘온가쿠토리시라베가카리’로 읽히며, ‘음악조사부’ 정도로 번역할 수 있으나 본 논문에서는 음절수의 지면 한계도 고려하고 일본 근대사 용어 자체의 고유성도 인정하여 한자음을 그대로 읽은 ‘음악취조괘’로 표기한다.

4) 団伊玖磨, 前掲書, p.185.

5) 이권희(2010) 『근대일본의 ‘소리문화’와 창가(唱歌)-창가의 생성과 ‘음악조사괘(音樂取調掛)’의 역할을 중심으로』 『일본사상』 Vol. 19, 한국일본사상학회, pp.107-137., 이권희(2011) 『근대기 일본의 국민국가 형성과 창가(唱歌)-문부성창가(文部省唱歌)를 중심으로』 『日語日文學研究』 Vol.77, No.2, 한국어어일본학회, pp.283-303., 林慶花(2010) 『식민지 조선에서의 창가, 민요 개념 성립사-일본에서의 번역어 성립과 조선으로의 수용 과정 분석』 『大東文化研究』 Vol.71, 성균관대학교 대동문화연구원, pp.329-364. 등이 이에 해당함.

붙이기 방식이 무엇을 근거로 어떻게 이루어졌는가 하는 점을 알아보기로 한다.

본 논문은 먼저 메이지 시대 초기 학교에서의 창가 교육의 성립과 함께 등장한 『소학창가집』 초편의 간행 사정을 살펴보겠다. 그리고 번역창가의 여러 곡 중 특히 지금까지 애창되는 루소 작곡 『멀리 보니』(見わたせば, 현재 『주먹 쥐고 손을 펴서』[むすんでひらいて]로 알려진 유아교육용 유희체조곡)를 수록하게 된 과정을 원곡의 변천과 함께 조사한다. 이와 함께 『소학창가집』에 실린 가사 자체에 대한 텍스트 분석을 시도하려 한다. 필자는 특히 가사의 전거(典據)에 해당하는 『고킨와카슈(古今和歌集)』의 와카(和歌)와 비교분석하는 가운데 ‘시점과 풍경’의 측면에서 새롭게 읽어낼 가능성을 모색할 것이다. 또 그 의미를 당시의 시대 상황에 비추어 음미해 보고자 한다.

II. 『소학창가집』 초편의 성립 과정

음악취조과의 총책임을 맡은 사람은 이사와 슈지(伊沢修二, 1851~1917)였다. 그는 시나노(信濃) 지방의 다카도조(高遠城, 현재의 나가노[長野]현)에서 하급무사의 아들로 태어나 도쿄대학(東京大学)의 전신인 다이가쿠난코(大学南校)를 나와 문부성과 공부성(工部省) 관료를 거쳐 관립 아이치사범학교(愛知師範学校)의 교장으로 있던 중 1875년부터 1878년 사이에 사범학교 교육조사를 명받고 미국에 유학하게 된다. 미국에서는 매서추세츠주 브리지워터사범학교와 하버드대학에서 수학했으며 당시 보스톤에 와있던 미국 초등 음악 교육의 1인자 루더 화이트링 메이슨(Luther Whiting Mason, 1818~1896)을 만나게 되어 그 지도를 받는다.

1878년 4월 유학생생활을 마무리하면서 이사와는 미국 유학에 동행했던 유학생 감독 메가타 다네타로(目賀田種太郎, 1853~1926)와 연명으로 작성한 『학교창가에 쓸 음악 취조 사업 착수 건의서』를 문부성에 제출한다. 여기에는 ‘무릇 음악은 학동들의 신기(神氣)를 상쾌하게 하여 그 면학의 피로를 해소하고, 폐와 장을 강하게 하여 그 건전함을 도우며, 음성을 맑게 하고 발음을 바르게 하며 청력을 좋게 하고 사고를 치밀하게 하고 또한 능히 심정을 즐겁게 하여 그 선성

(善性)을 감발(感發)케 한다⁶⁾는 창가의 효용을 주장한다.

같은 해 5월 이사와는 귀국 후 곧바로 도쿄사범학교의 교장으로 부임하는데 그 사이에도 계속해서 음악 교육의 필요성을 주장하며 문부성에 ‘음악전습소(音樂伝習所)’의 설치를 건의한다. 이것이 받아들여져서 일본 최초의 음악 교육 기관인 음악취조과가 설치된 것이 1879년 10월의 일이다. 이사와는 도쿄사범학교 교장직과 함께 이 음악취조과의 총책임자인 고요가카리(御用掛)를 겸하게 된다. 고요가카리에 임명된 직후 그는 또 다시 문부성에 『음악취조과에 관한 건의서』를 제출하여 ①동서양의 음악을 절충하여 신곡을 만들어야 하며 ②장래 국악⁷⁾을 진흥할 인재를 양성해야 하며 ③모든 학교에서 음악을 교육해야 한다는 것을 주장했다. 이러한 주장은 이후 ①『소학창가집』등 창가 교과서의 제작 발행 ②사범학교에서의 음악 교원 양성과 도쿄음악학교(음악취조과의 후신, 현 도쿄 예술대학)의 설립 ③각급 학교에서의 음악 교육의 확립으로 구체화·현실화된다.

이러한 과정에서 음악취조과의 요청에 따라 문부성은 앞서 언급한 이사와의 음악 스승인 미국의 메이슨을 일본에 초청하여 그로 하여금 음악 교과서의 편찬과 음악 교사의 양성을 돕게 한다. 일반적으로는 유학 시절의 인연으로 이사와와 메가타의 강력한 요청에 의해 메이슨을 초청하게 된 것으로 알려져 있지만 나카무라 리헤이(中村理平)의 조사에 따르면 오히려 문부성의 다나카 후지마로(田中不二麿, 1845~1909) 문부다이호(文部大輔, 현 문부성 차관에 해당) 등 문부성 수뇌부가 훨씬 전부터 음악 교육의 필요성에 대한 확고한 인식을 갖고 있었고 이것이 정책 방향에 작용했다는 것이다. 음악취조과를 설치한 것부터가 이미 이러한 상급자의 방침을 받아들여 이사와 등이 자신의 업무를 충실히 실현한 것으로 볼 수 있다는 것이다. 이렇게 볼 때 메이슨의 초청이 실현된 것 역시 큰 정책의 흐름 속에서 이사와와 메가타가 자신들의 인맥을 십분 활용하

6) 团伊玖磨, 前掲書, pp.188-189.

7) 오늘날 한국에서 ‘국악’이라고 하면 전통 음악을 의미하는 말로 들리지만, 19세기 말 당시 일본에서 ‘국악’ 즉 ‘고쿠가쿠(国楽)’라고 하면 외래 문물과 함께 들어온 서양 음악도 아니고 궁중의 아악과 같은 전통 시대의 음악도 아니며 일본내 각 지역에 산재한 지방 음악도 아닌, 그야말로 ‘중앙집권적 근대국민국가로서의 일본’을 대표하고 상징하는 새로운 음악을 지칭하는 개념으로 사용되었다. 다시말해 national language인 ‘고쿠고(国語)’와 함께 national music으로서의 ‘고쿠가쿠’가 필요했던 것이다.

여 실무를 차질 없이 수행한 것으로 이해할 수 있을 것이다.⁸⁾

1880년 3월 일본에 온 메이슨은 음악취조과의 외국인 교사로서 근무하게 되면서 교사 양성 및 학생 지도를 담당하게 되는데 이와 함께 그가 맡은 또 하나의 중요한 임무는 바로 창가 교육에 사용할 교재의 선곡 작업이었다. 이 작업은 이사와가 책임자로서 총괄하는 가운데 메이슨이 선곡하면 여기에 궁내성 아악과(雅樂課)의 악인(樂人)⁹⁾들이 음악취조과의 조교로서 곡을 다듬고 문학자¹⁰⁾들이 가사를 붙이는 식으로 진행되었다. 이렇게 해서 처음으로 만들어진 것이 1881년 11월에 발행된 『소학창가집』초편(총 33개의 곡 수록)이다.

이어서 음악취조과는 『소학창가집』제2편(1883년 3월, 총 16 곡), 『소학창가집』제3편(1884년 3월, 총 42 곡), 『유치원창가집(幼稚園唱歌集)』(1887년 12월, 총 29 곡) 등의 편찬을 이어가면서 초등 교육에 있어서의 창가 교과목의 기초를 다졌다. 그 사이에 1887년 10월에 음악취조과는 도쿄음악학교로 개칭되고 이사와가 교장으로 취임한다.

1888년부터는 이 『소학창가집』과 병행하여 민간에서 발행한 창가집이 문부성의 검정을 거쳐 각급 학교에서 채택되기도 했다. 예를 들면 오와타 다케키(大和田 建樹, 1857~1910)와 오쿠 요시이사(奥好義, 1858~1933)의 『메이지창가(唱歌)』(1888~90년 사이에 제1집부터 제6집까지 발행) 등이 그것이다. 그 이후로도 관선 혹은 민선 창가집이 계속적으로 간행되었다. 도쿄음악학교에서 편집한 『중등창가집(中等唱歌集)』(1889년), 도쿄음악학교의 교관인 고야마 사쿠노스케(小山作之助, 1864~1927)가 편집한 『국민창가집(唱歌集)』(1891년), 이사와 자신이 단독으로 편집한 『소학창가(小学唱歌)』(1892~93년) 등이 이어지면서 도쿄음악학교의 조교수 야마다 겐이치로(山田源一郎, 1870~1927)와 같

8) 中村理平(1993) 『洋楽導入者の軌跡日本近代洋楽史序説』 刀水書房, pp.485-489. 참조. 나카야마 리헤이의 조사에 따르면, 이미 1877년 11월 23일에 도쿄대학에서 열렸던 다나카 후지마로 문부다이호의 연설회 내용 및 여러 가지 정황으로 미루어 보아 당시 문부성의 최고실력자로서 다나카는 자신의 교육사상에 입각하여 시종일관 창가 교육에 대한 필요성을 열정적으로 설파했다는 것이다. 나카야마는 이 책의 p.403부터 p.553까지 150페이지에 걸쳐 메이슨에 관한 철저한 실증적 조사를 통해 각종 기록과 행적 및 연구를 망라하여 그 결과를 싣고 있다.

9) 우에 사네타미치(上真行, 1851~1937), 오쿠 요시이사, 쓰지 노리우케(辻則承), 시바 후지쓰네(芝藤鎮). 堀内敬三・井上武士(1958) 『日本唱歌集』 岩波書店, p.242.

10) 이나가키 치카이(稲垣千穎, 1845~1913), 사토미 다다시(里見義) 가베 이즈오(加部巖夫), 堀内敬三・井上武士(1958) 『日本唱歌集』 岩波書店, p.242.

은 사람은 『대첩군가(大捷軍歌)』(1894-97년)와 같은 군가집도 창가집으로서 편집, 보급하여 창가의 ‘국민적 확산’에 기여했다.

이러한 흐름 속에서 문부성에서 직접 편집한 『심상소학독본(尋常小学読本)』의 운문 텍스트를 기반으로 구성한 『심상소학독본창가(尋常小学読本唱歌)』(1910년 7월)에 이르러 문자 그대로 ‘문부성 창가’라는 것이 탄생하게 되었다. 또 이를 바탕으로 1911년부터 1914년 사이에 각 학년별 전6권의 『심상소학창가(尋常小学唱歌)』가 출현했다. 오늘날 일본에서 애창되고 있는 소위 ‘문부성 창가’라는 것은 주로 이때에 수록된 곡들을 가리킨다.

『소학창가집』 초편부터 『심상소학창가』에 이르기까지의 30여 년 간 일본의 음악 교육은 음악취조과와 도쿄음악학교 혹은 문부성에서 직접 주도한 관주도의 창가 보급으로 이루어져 왔다는 것은 위에서 살펴본 바와 같다. 그러다가 1918년에 이르러 이와 같은 관제(官製) 창가는 하나의 새로운 도전에 직면하게 되었다. 『빨간 새(赤い鳥)』(1936년 폐간)의 창간과 함께 스즈키 미에키치(鈴木三重吉, 1882~1936)의 ‘동요’¹¹⁾ 운동이 출현한 것이다. 동요운동은 당시 다이쇼 데모크라시(大正デモクラシー)라 불리는 자유주의·민주주의의 분위기 속에서 나타났다. 창가에 대항하여 ‘좀 더 자유롭고 풍부한, 그리고 어린이의 마음과 닿는 노래를 만들자’는 구호를 내걸고 민간에서부터 자연스럽게 일어났다.¹²⁾

11) 일본어에서 ‘동요(童謡)’라는 한자어는 한국어 ‘동요’와 다소 차이가 있다. 한국어 ‘동요’의 사전적 정의는 ‘문학 장르의 하나로, 어린이들의 생활 감정이나 심리를 표현한 정형시. 형식상 음수율이 강화되어 음악성이 돋보이며 형식과 수사(修辭)를 중요시한다.’, ‘어린이를 위하여 동심(童心)을 바탕으로 지은 노래’, 혹은 ‘어린이들의 감정이나 생각을 담아서 표현한 문학 장르의 하나. 또는 거기에 곡을 붙여 부르는 노래’ 등으로 되어 있다. 또 백과사전류나 음악용어사전의 경우에는 ‘어린이들의 세계에서 제재를 취하고, 어린이들이 늘 사용하는 말을 사용해서, 어린이들의 가창에 알맞도록 만들어진 노래’ 등으로 정의하고, 이하 기술에서 동요의 종류와 역사를 설명하고 있다. 일본어 ‘동요’의 사전적 정의는 1차적 의미에 있어서 한국어 ‘동요’와 크게 다르지 않다. ‘어린이들이 부르는 노래’, ‘동심을 표현한 노래’ 등의 표현이 그러하다. 그런데 거의 예외 없이 다음과 같은 제2의 정의가 함께 기재되어 있다. ‘1920년대 이후 1940년대까지 어린이를 위해 만들어진 노래’. 즉 ‘동요’를 ‘특정한 시대의 어린이 노래’로 규정하고 있는 점이 특이하다. 그리고 보면 현재 일본에서 동시대의 어린이 노래는 일반적으로 ‘동요’라고 하지 않고 ‘고도모노 우타(子供の歌; ‘어린이의 노래’라는 뜻)’라고 한다. 다시 말해 일본어에서 한자어 ‘동요’는 어린이들의 노래를 시대를 통틀어 부르는 ‘총칭’적 의미와 함께 특정한 시대의 역사적 산물로서의 ‘어린이 노래’를 가리킨다. 뿐만 아니라 ‘창가’ 역시 이러한 메이지 시대의 어린이들의 노래라는 역사적 개념으로서의 뉘앙스가 강하다. 上笙一郎(2005) 『日本童謡事典』東京堂, 해당항목. pp.153-154, pp.194-197., pp.260-262, pp.431-433. 참조.

그러나 동요운동이 제창될 때까지 창가는 당시 일본의 아동들이 음악적 정서의 기초를 형성하는 데에 유일한 영향을 준 미디어였다. 일본의 창가는 동요운동 이후에도 ‘메이지, 다이쇼, 쇼와(昭和)의 세 시기를 거치면서 소학교와 중학교라는 공통의 장에서 국정교과서 또는 검정교과서를 기반으로 공통의 노래’¹³⁾를 전 국민을 상대로 보급해왔다. 특히 『심상소학창가』가 나온 1910년대부터 1940년대까지의 40년이라는 긴 세월 동안 일본 전국 심지어는 식민지 조선과 타이완까지도 국정교과서를 통해 거의 똑같은 노래를 ‘제국의 영토’ 내에서 ‘일제히’ 불러 온 것이라 할 수 있다.

Ⅲ. 루소 작곡 「멀리 보니」의 수록

『소학창가집』 초편의 선곡은 앞서 말한 대로 주로 미국인 음악교육자 메이슨에 의해 이루어졌는데 수록된 곡은 크게 세 가지 종류로 대별된다. 우선 ‘태서명곡에 일본어 가사를 붙인 것(泰西名曲に日本語の歌詞をつけたもの)’, ‘아악이나 속악으로부터 채용된 것(雅樂や俗学から採用されたもの)’, ‘새로 창작된 것(新たに創作されたもの)’이 그것이다.¹⁴⁾ 『소학창가집』에서 ‘태서명곡에 일본어 가사를 붙인 것(泰西名曲に日本語の歌詞をつけたもの)’ 즉 외국 곡을 번안한 것 중에서 오늘날까지 눈에 띄게 널리 사랑받고 있는 곡을 꼽으려면 「멀리 보니(見わたせば)」, 「반디(螢)」, 「나비(蝶々)」의 세 곡 정도이다.

이 곡들은 하나같이 원래의 곡의 의미 또는 원래의 가사와는 상당히 거리가 있는 내용으로 번안된 것들이다. 문체에 있어서도 「멀리 보니」의 경우는 일본 고전의 문어체인 아문체(雅文體), 「반디(螢)」의 경우는 한문체, 「나비(蝶々)」의 경우는 굳이 말하자면 구어체에 해당하여 ‘와칸요(和漢洋) 혼재’로 이야기될 수 있는 당시의 복잡한 시대상을 대변하고 있는 듯하다. 이 중 본 논문에서는 우선 「멀리 보니」를 텍스트로 하여 당시 번역창가¹⁵⁾의 문예적 특징의 일면을 살펴보

12) 長田暁二(2003) 『時代とメディアがつくる子どもの歌』東海教育研究所『望星』3月号, 東海大学出版会, p.19.

13) 長田暁二(2003) 『歌でつづる20世紀』ヤマハ, p.39.

14) 団伊玖磨(1999) 『私の日本音楽史』日本放送出版協会, p.193.

15) 일본에서 ‘번역창가(翻訳唱歌)’란 외국의 민요나 애창가곡 등에 일본어 가사를 붙여서 학교에서

려 한다. 먼저 곡의 도입 과정과 수록 과정에 관해 잠시 살펴보겠다.

『멀리 보니』는 시바타 기요테루(柴田清熙)와 이나가키 치카이(稲垣千穎)가 각각 1절과 2절을 작사한 것으로 알려져 있다. 이 곡은 지금도 전 세계 여러 나라에 널리 알려진 멜로디이며 일본과 한국에서는 보육원 혹은 유치원에서 유아들을 상대로 한 노래 지도나 동작 지도에 자주 등장하는 메뉴의 하나이다. ‘주먹 쥐고 손을 펴서~’로 시작되는 누구나 들었음직한 노래, 바로 『주먹 쥐고 손을 펴서』이다. 이 곡의 원래 작곡자는 프랑스의 계몽사상가 장 자크 루소(Jean-Jacques Rousseau, 1712~1778)로 알려져 있다. 원곡은 1752년 10월 18일 루이 15세 앞에서 공연된 후 1753년 3월 1일부터 일반에 공개된 오페라 『마을의 점쟁이(Le Devin du village)』의 제8장 판토마임에 사용된 곡이다.

루소의 작곡 이후 이 곡은 영국을 비롯한 유럽과 미국에서 여러 형태로 변형되어 받아들여지게 된다. 지금의 멜로디에 가깝게 변주된 것은 독일계 영국인 피아니스트 요한 밥티스트 크래머(Johann Baptist Cramer, 1771~1858)에 의한 『루소의 꿈(Rousseau’s Dream, 가장 오래된 악보는 1812년)』에서부터이다. 그 이후 잘 알려진 것이 1773년에 존 포셋트(John Fawcett)가 작사한 찬송가 『그린빌(Greenville)』이다. 또 미국에서는 ‘소중히 기르던 거위가 죽었다고 로디 아줌마에게 가서 말해’라고 시작하는 민요 『로디 아줌마에게 가서 말해(Go tell Aunt Rhody)』가 되었다.

일본에는 1874년 최초로 밥티스트 교회가 발행한 『성서의 초서(聖書之抄書)』에 찬송가 『그린빌』이 『그대의 인도자』라는 가사가 붙여진 상태로 수록되어 받아들여졌으나 1931년 이후에는 찬송가 목록에서 사라진다. 이에 대해 이 곡과 루소와의 확증적 관계를 찾기 위해 유럽 각지를 조사 연구하여 의미 있는 성과를 발표한 음악학자 에비사와 빈(海老沢敏, 1931~)은 그의 저서 『주먹 쥐고 손을 펴서 고찰(むすんでひらいて考)』에서 ‘찬송가로 실으려 해도 창가와 군가로

불러졌다는 의미로 사용되며 ‘와세이창가(和製唱歌)’와 대립되는 개념으로 사용하고 있다. 藍川由美(1998) 『『翻譯唱歌集』について』 『翻譯唱歌集 故郷を離るる歌』 DENON, p.4. [CD]. 그런데 당연한 이야기이지만 외래 문물이 들어와서 자문화의 전통과 접합이 일어나면 어떤 식으로든 형식 상의 혹은 내용 상의 변용이 일어나게 마련이다. 창가의 경우도 마찬가지여서 특히 메이지 시대의 것을 비롯하여 대부분의 경우 ‘번역창가’는 개사의 정도가 심한 경우가 많아서 사실상 ‘번역’이라기 보다 ‘번안’이라는 말이 더 어울릴 수 있다.

서 너무 많이 알려져 버린 것이 요인이 아닐까¹⁶⁾하는 해석을 내놓았다.

『소학창가집』 초편에 실린 『멀리 보니』의 가사는 작사자 시바타와 이나가키가 헤이안 시대(平安時代, 794~1192년)의 왕명에 의해 편찬된 시가집인 『고킨와가슈(古今和歌集)』(912년)의 와카(和歌)를 바탕으로 하고 있다. 소세이호시(素性法師, 생년미상~910?)의 ‘멀리 보니 버드나무 벗나무 한데 어울려 도회지의 봄은 비단이 되었구나(みわたせば柳桜をこきまぜて宮こそ春の錦なりける)’라는 와카를 응용한 것이다. 원래 와카의 세계에서는 단풍으로 물든 가을 풍경을 비단에 비유하는 경우가 일반적이지만 여기서는 봄의 버드나무와 벗꽃의 색조를 시각적으로 제시하면서 가을과는 또 다른 색다른 ‘비단’으로 표현했다고 할 수 있다. 이러한 와카의 우아함과 정취를 그대로 가져와 설명적으로 읊은 노래가 『멀리 보니』이다.

그런데 이 가사는 찬송가와 함께 널리 보급되기 이전에 이미 교과서에도 더 이상 수록되지 않고 사람들의 기억에서도 희미하게 사라져버렸다. 그것은 초등학교 학생이 배우고 부르기에는 다소 위화감이 느껴질 정도로 지나치게 고상하고 품격이 높은 가사이기 때문일 것으로 생각된다. 또 당시에 대두되는 군국적 분위기 속에서 아무래도 군가가 더 급속도로 확산되었을 것이다.¹⁷⁾

실제로 이후에 이 곡은 1895년 청일전쟁 때에 도쿄음악학교의 교수 도리이 마코토(鳥居枕)에 의해 작사되어 『전투가(戰鬪歌)』라는 제목으로 군가집인 『대동군가(大東軍歌)』에 수록된다. 모두 부분의 ‘멀리 보니’은 똑같지만 ‘멀리 보니 물려들 온다 / 적의 대군 우습구나 / 이미 전투는 시작되었네 / 나가자 사람들이 쳐서부수자 / 탄환을 넣고서 격파하라 / 적의 대군을 격파하라……(이하 생략)’와 같은 내용이다. 군가로서의 박력 때문인지 일반에는 학교에서 배운 우아한 분위기의 창가 『멀리 보니』보다 이 『전투가』가 더 많이 알려졌다. 재미있는 것은 청일전쟁 시기에 한국에는 창가 『소나무』로 중국에는 군가 『상무의 정신(尚武之精神)』으로 알려져 불리었다는 점이다. 한국의 경우는 『멀리 보니』의 영향, 중국의 경우는 『전투가』의 영향을 받은 것으로 보고 있다.¹⁸⁾

16) 海老沢敏(1986) 『むすんでひらいて考』岩波書店, p.28. 참조.

17) <http://www.worldfolksong.com/closeup/musunde/intro.htm>. (2012년 12월 20일 검색)

18) <http://ja.wikipedia.org/wiki> 의 ‘むすんでひらいて’ 항목 참조.

제2차 세계대전이 끝나고 나서 1947년에는 문부성에 의해 초등학교 1학년을 대상으로 한 최초의 ‘음악’ 국정교과서가 『1학년 음악(一ねんせいのおんがく)』이라는 이름으로 발행되었다. 여기에는 완전히 새로운 가사로 등장하는 데 이것이 바로 『주먹 쥐고 손을 펴서』이다. 현재까지 보육원이나 유치원에서 널리 불리고 있다. 가사는 ‘주먹 쥐고 손을 펴서 / 손뼉 치고 주먹 쥐고 / 또 다시 펴서 손뼉 치고 / 그 손을 위로 (이후 반복, 마지막 구에서 밑으로, 앞으로, 옆으로 등 다양성을 부여함)’ 그런데 이 새로운 가사의 작사자가 누구인지에 대한 정보는 전혀 알려져 있지 않다.

가사의 내용으로 보아 아마도 유아 교육의 현장에서 개사곡에 의한 ‘유기가(遊技歌)’로서 불리기 시작한 것이라 상상해볼 수 있다.¹⁹⁾ 더욱 놀라운 것은 한국의 보육원과 유치원에서도 똑같은 가사를 사용하여 유아 대상 지도를 하고 있다는 점이다. 다만 노래의 후반부에서 일본어 가사에는 없는 ‘햇님이 반짝 햇님이 반짝 / 햇님이 반짝 반짝거려요’가 삽입되어 있다는 점만 다를 뿐이다. 양자의 유사성은 어떠한 것에서 비롯된 것인지, 일본어 가사에서 보이는 놀이 문화적 다양성과 한국어 가사에서 보이는 ‘반짝’이면서도 엉뚱 발랄한 창의성은 과연 어떠한 과정을 통해서 생겨나게 되었는지 하는 것은 흥미로운 주제일 수 있다. 최근 야스다 히로시(安田寛)의 연구에 따르면 현재의 『주먹 쥐고 손을 펴서』는 군가인 『전투가』가 창가유희로 변모하여 한일강제병합 한 해 전인 1909년에 ‘유아체조곡’으로 불리기 시작했다고 한다.²⁰⁾ 이 점에 관해서는 향후 한국의 상황을 포괄한 더욱 실증적인 연구가 필요하다 하겠다.

IV. 『고킨와카슈』와 『소학창가집』의 시점과 풍경

『소학창가집』 초편에 실린 『멀리 보니』의 가사를 주로 수사표현과 운율 및 음성적 효과의 면에서 분석해 보겠다.

19) 河嶋喜矩子(2004) 『むすんでひらいて』『国文学 解釈と教材の研究』特集<日本の童謡> 2004年2月臨時増刊号』学灯社, p.117.

20) 安田寛(1986) 『『唱歌』という奇跡 十二の物語』文芸春秋, pp.24-26, 참조.

見わたせば、あおやなぎ、	멀리 보니 파란 버들잎
花桜、こきまげて、	벚꽃과 한데 섞여서
みやこには、みちもせに	도회지에는 길에 한가득
春の錦をぞ。	봄의 비단이로다.
さおひめの、おりなして、	사오히메(봄의 여신)가 짜 만들어서
ふるあめに、そめにける。	내리는 비에 색이 들었다.

みわたせば、やまべには、	멀리 보니 산 근처에는
おのえにも、ふもとにも、	봉우리에도 산기슭에도
うすきこき、もみじ葉の	얇고도 짙은 단풍 이파리
あきの錦をぞ。	가을의 비단이로다.
たつたひめ、おりかけて、	다쓰타히메(가을의 여신)가 짜 엮어서
つゆ霜に、さらしける。 ²¹⁾	이슬서리를 맞고 있다.(직역: 필자)

제4행째를 제외하고는 모두 5음구로 구성된 문어체의 노래로 전형적인 일본의 풍경을 읊고 있다.²²⁾ 먼저 첫 구의 동사 ‘見わたす’는 ‘멀리까지 넓게 바라보다, 조망하다’는 뜻이다. 그리고 어미 ‘-せば’는 현대어와 달리 고어에서는 동사의 가정형(假定形)이 아닌 이연형(已然形)으로서 ‘확정적 사실의 가정’을 나타낸다. 따라서 ‘멀리까지 넓게 바라보면’ ‘조망해 보면’이라기보다 ‘멀리까지 넓게 바라보니까’ 또는 ‘조망해 보니까’ 정도의 뜻으로 볼 수 있을 것이다.

첫 구에 이러한 말이 오는 것은 어떤 의미인가? 자연스럽게 이후의 ‘풍경’에 대한 시점의 틀을 제공한다. 그 점에서는 와카의 경우나 창가의 경우나 또 창가의 1절이나 2절이나 크게 다를 바가 없어 보인다. 어느 경우나 풍경을 한 눈에 내다볼 수 있는 즉 조망권이 확보되는 어떤 지점에 서서 표현 대상을 바라보고 있다는 것을 의미한다.

여기서 헤이안 시대의 ‘멀리보다’(見わたす)와 메이지 시대의 그것은 과연 동일한 의미로 해석할 수 있는지에 대한 의문이 들기도 한다. 고정적인 시점에 의해 통일적으로 파악되는 대상 혹은 풍경이 근대라는 특수한 시대의 중요한 특

21) 堀内敬三・井上武士編(1958)『日本唱歌集』岩波書店, p.15.

22) 河嶋喜矩子, 前掲書, p.117.

징에서 비롯된 것이라면 약 천 년의 차이를 두고 있는 두 개의 텍스트에서 동일한 의미를 취할 수 있는 것인가? 가라타니 고진이 ‘근대에 있어서의 풍경이란 사생(寫生)이기 이전에 하나의 가치 전도(顛倒)’²³⁾라고 했듯이 양자 사이에는 어떤 큰 전환이 전제되어 있어야 하지 않을까 하는 생각이다. 그것은 ‘기호론적 배치의 전도’ 혹은 ‘원근법적 전도’²⁴⁾라고 표현될 수 있는 방식에 의해서 획득되는 시점이라 할 수 있을지도 모른다.

실제로 와카의 텍스트와 창가의 텍스트에서 의미화되는 과정의 차이를 섬세하게 음미할 필요가 있다. 와카의 경우는 표현 대상이 순간적 장면 포착의 결과와 같은 것이라면 창가의 경우는 이와 달리 원경(遠景)과 근경(近景)을 구분 가능하게 하는 시간적 흐름을 느낄 수도 있을 것 같다. 그러한 의미에서 창가의 ‘멀리 보니’(見わたせば)는 일회적 순간포착적 동작이 아니라 연속적 계기적 사건의 중심 시좌를 확보하게 하는 동작으로 다가온다. 1절이 지나고 2절에서 또 다시 ‘멀리 보니’가 반복되는 경우 그 효과가 직접적이다. 적어도 1절과 2절은 한 장면에 포착될 수 있는 내용이 아니며 어떤 시간적 과정과 공간적 깊이를 고려해야만 의미화되는 사상(事象)인 것이다.

이는 와카에는 존재하지 않거나 존재하되 강조되지 않는 시각 주체를 창가에서는 매우 강하게 각인시키는 것으로 작용한다고 볼 수 있지 않을까? 이른바 근대적 ‘주체’의 등장이다. 어떤 확고한 지점에서 대상을 바라보고 있는 존재의 등장인 것이다.

또 와카의 경우는 ‘버드나무 빛나무를 한데 섞여서(柳桜をこきまぜて)’라고 하여 대상을 시각적으로 열거하는 데에 그쳤지만, 창가는 ‘파란 버들잎’이라 하

23) 柄谷行人(1988) 『日本近代文学の起源』講談社, p.25. 가라타니 고진은 이 책에서, 일본 근대 문학의 기원과 관련하여 ‘풍경의 발견’, ‘내면의 발견’, ‘아동의 발견’ 등 ‘~의 발견’으로 이야기될 수 있는 대상, 즉 ‘풍경’, ‘내면’, ‘아동’은 원래부터 있던 것이 아니라 일종의 ‘기호론적 배치의 전도’를 통해 새롭게 ‘발견’된 것으로 볼 수밖에 없다고 했다. 이는 전근대의 언어와 근대의 언어는 상응될 수 없는 이질적인 것으로서 ‘산수화’의 대상과 ‘풍경화’의 대상은 대상과 기법의 면에서 완전히 다른 문법적 토대에 의해 구축된 것이라 받아들여진다. 시가의 경우도 마찬가지로 생각할 수 있을 것이다.

24) 上掲書, p.31. 이 부분의 가라타니 고진의 기술에 대해 필자 나름대로 요약적으로 설명하자면, 전근대와 달리 근대 문학의 표현 방식은 시각주체의 정확한 위치, 대상과의 정확한 거리, 그리고 일직선으로 뻗은 시선과 점으로 콕 찍어 그릴 수 있는 초점, 투명하고 균질적인 공간이 전제가 되는 근대적 회화 공간의 아날로지로서 존재한다는 것이다.

여 처음부터 특정한 색깔을 제시하고 있다. 뿐만 아니라 ‘길에 한가득(みちもせに)’과 같은 식으로 와카에는 없는 표현을 첨가하여 구사함으로써 좀 더 설명적인 느낌을 주고 있다. 어차피 와카의 표현은 5 / 7 / 5 / 7 / 7 로 총 31개의 음절수로 제한된 가운데 어휘를 선택해야 하므로 압축적인 대신 설명은 포기해야 하는 것이라면 창가의 경우는 5 / 5 가 여섯 번 반복되는 가운데 제4구를 예외로 하면 산술적으로는 1절 당 58개로서 도합 116개의 음절수를 허용 받은 것이 되므로 약 4배 정도의 여유가 있다. 따라서 필연적으로 무언가 와카에는 없던 내용을 대폭 첨가하지 않을 수 없었을 것이다.

이러한 점에서 봄의 여신인 ‘사오히메’를 등장시킨 것은 매우 절묘한 선택이었다고 본다. ‘사오히메’의 등장은 내용적으로 와카의 내용을 크게 벗어나지 않고 그 우아한 정취를 충분히 살리면서 ‘봄의 비단(春の錦)’을 잘 보충해주는 역할을 하고 있기 때문이다. 그 점은 2절의 ‘다쓰타히메’ 역시 마찬가지이다. 특히 1절과 2절의 조응 관계가 충분한 설득력을 갖는 것처럼 보인다. 그러나 한편으로 7·5 또는 5·7조의 전통적인 리듬감에 익숙한 당시의 문학자들이 5·5의 자수를 맞추는 것에 다소 어색함을 느꼈을지도 모른다. 새로운 형식의 노래를 만들어내는 것에 따르는 그만큼의 불안감도 있었을 것이라 여겨진다.

그리고 또 한 가지 음의 반복과 배치, 배열 등 음성적 효과의 측면에도 주목할 필요가 있다. 와카의 경우를 소리 나는 대로 알파벳 문자로 표기하면 다음과 같다.

miwataseba yanagi sakurawo kokimazete

miyakozo haruno nisiki narikeru

상구(上句)의 시작 음절과 하구(下句)의 시작 음절이 같은 것, 그리고 하구의 마지막 부분 어두에 ‘n’이 반복 되는 것 외에 특별히 의미 있는 규칙성은 찾기 어렵다. 이에 반해 창가의 경우는 다음과 같다.

miwataseba aoyanag[i]

hanazakura kokimazet(e)

miyakoniwa mitimosen[i]
 haruno nisikiwozo
 saohimeno orinasit(e)
 huruameni somenikeru

miwataseba yamabeniwa
 onoenimo humotonim{o}
 usukikoki momijiban{o}
 akino nisikiwoz{o}
 tatutahime orikakete
 tuyusimoni sarasikeru

표시를 통해 알 수 있듯이 각 구의 첫 음절에 ‘mi’나 ‘모음’ 혹은 ‘t’가 반복적으로 사용되고, 끝 음절에 ‘i’ ‘e’ ‘o’ ‘-ikeru’ 등이 반복적으로 오며, 일일이 표시는 하지 않았지만 전체적으로 ‘m’ ‘n’ ‘h’ 등이 많이 사용되고 있다. 이러한 경향은 작사자가 의식했든 의식하지 않았든 하나의 의미 있는 음성적 효과를 낼 수 있는 조건이 어느 정도 갖추어져 있다고 볼 수 있다. 동일한 음의 반복을 통해 시(詩)다운 멋과 음의 안정감을 추구하고 ‘m’의 경우는 양순음으로서 파열음이나 파찰음보다는 상대적으로 부드럽고 편안한 느낌을 강조했다고 볼 수 있다.

V. 맺으며

근대 일본 최초의 번역창가집인 『소학창가집』 초편에 실린 「멀리 보니」는 프랑스 계몽사상가 루소 작곡의 오페라의 일부가 변주된 곡이 메이지 유신 이후 일본에 들어온 것이다. 본 논문의 고찰을 통해 1절과 2절의 작사자 시바타 기요테루와 이나가키 치카이 두 사람은 서로 머리를 맞대고 의논하며 여러 가지 측면을 고려하면서 오랜 시간 문장의 조각(彫琢)을 거쳐 이 노래 가사를 완성한 것이 아닐까 하는 추측을 충분히 가능하게 한다. 메이지 시대 초기의 음악 교육에 종사한 음악취조계의 작사자들은 이와 같이 각기 아문체, 한문체, 구어체를 구사하면서 악곡에 맞는 정서 표현과 음수와 음성적 효과까지 고려하며 작사

작업에 임했다는 것을 알 수 있다.

그렇다면 이들은 어떻게 해서 이와 같이 원곡의 의미와는 전혀 상관없는 가사를 붙여서 작사를 하게 되었던 것일까? 그리고 왜 하필 『고킨와가슈』의 제1권 ‘춘가 상(春歌 上)’에 나오는 이 와카였을까? 그 대답은 다음 두 가지 정도의 이유로 설명될 수 있을 것이다. 첫째, 『고킨와가슈』와 같은 헤이안 시대의 고전 시가집에서 전거를 취한 것은, 멜로디는 서양의 것을 그대로 차용하면서 가사는 일본의 전통에서 구한 화양절충(和洋折衷) 혹은 화혼양재(和魂洋才)의 전형적인 예라 할 수 있다. 둘째, 첫머리의 ‘멀리 보면’ 즉 일본어로 ‘미와타세바(見わたせば)’는 마치 천황이나 황후가 군중이 환호하는 가운데 발코니에 나와 이를 바라보는 조망적 시점과 흡사한데, 이는 바로 천황의 통치 하에서 펼쳐지는 일본의 아름다운 자연 풍광을 찬양한 것에 다름 아니다. 다시 말해 그들은 철저한 국가주의적 입장에서 창가의 가사를 새롭게 ‘창작’한 것이다. 그리고 그 과정은 헤이안 시대 와카의 새로운 해석과 절묘한 변용을 통해 이루어졌다는 것이다.

덧붙이자면 이러한 ‘멀리 보면’의 시각적 행위는 이후 소학교 학생들이 노래를 부르면서 일제히 손을 이마에 대는 동작과 함께 일종의 신체적 규율로 받아들여져 ‘유아체조가’로 발전하고 ‘주먹 쥐고 손을 펴서’로 모습을 바꾸기에 이른다. 『소학창가집』의 작사자들은 ‘문학자’ 또는 ‘국문학자’들로서 ‘국어’ 및 ‘국문학’과 함께 ‘국악’의 창출에 매진하여 메이지 신정부가 목표로 하는 근대국가의 형성과 국민의 교육이라는 대형 프로젝트에 이와 같은 방식으로 헌신했다고 할 수 있다.

이렇게 만들어진 많은 노래들이 많은 사람들의 삶 속에서 하나의 문화적 코드를 형성하여 특정한 텍스트로 받아들여지고 내면화하는 한편 각기 나름대로의 의미작용을 하면서 지내왔다는 사실을 좀 더 면밀하고 섬세하게 고찰할 필요가 있다. 일본의 번역창가 중에서 지금까지 불리지는 여러 곡들의 노랫말에 대한 언어적·미학적 분석을 시도함으로써 외래문화 수용의 일반적 예를 고찰해 보는 동시에 서구 문화의 동아시아적 변용이라는 관점에서의 구체적 사례를 검토하는 작업은 앞으로도 계속되어야 할 것이다.

참고문헌

- 이권희(2010) 「근대일본의 ‘소리문화’와 창가(唱歌)-창가의 생성과 ‘음악조사계(音樂取調掛)’의 역할을 중심으로」 『일본사상』 Vol. 19, 한국일본사상학회, pp.107-137.
- 이권희(2011) 「근대기 일본의 국민국가 형성과 창가(唱歌)-문부성창가(文部省唱歌)를 중심으로」 『日語日文学研究』 Vol.77, No.2, 한국일어일문학회, pp.283-303.
- 林慶花(2010) 「식민지 조선에서의 창가, 민요 개념 성립사-일본에서의 번역어 성립과 조선으로의 수용 과정 분석」 『大東文化研究』 Vol.71, 성균관대학교 대동문화연구원, pp.329-364.
- 藍川由美(1998) 「『翻譯唱歌集』について」, 藍川由美・中野振一郎 『翻譯唱歌集 故郷を離るる歌』 DENON, p.4. [CD]
- 海老沢敏(1986) 『むすんでひらいて考』 岩波書店, p.28.
- 長田暁二(2003) 『歌でつづる20世紀』 ヤマハ, p.39.
- 長田暁二(2003) 「時代とメディアがつくる子どもの歌」 『望星』(東海教育研究所)3月号, 東海大学出版会, p.19.
- 上笙一郎(2005) 『日本童謡事典』 東京堂, pp.153-154, pp.194-197., pp.260-262, pp.431-433.
- 柄谷行人(1988) 『日本近代文学の起源』 講談社, p.25, p.31.
- 河嶋喜矩子(2004) 「むすんでひらいて」 『国文学解釈と教材の研究』(特集<日本の童謡>), 2004年2月臨時増刊号, 学灯社, p.117.
- 団伊玖磨(1999) 『私の日本音楽史』 日本放送出版協会, pp.183-184., p.193.
- 中村理平(1993) 『洋楽導入者の軌跡日本近代洋楽史序説』 刀水書房, pp.485-487.
- 堀内敬三・井上武士(1958) 『日本唱歌集』 岩波書店, p.242.
- 安田寛(1986) 『「唱歌」という奇跡 十二の物語』 文芸春秋, pp.24-26.
- <http://ja.wikipedia.org/wiki> 의 ‘むすんでひらいて’ 항목.
- <http://www.worldfolksong.com/closeup/musunde/intro.htm>.(2012년 12월 20일 검색)

- ❖ 투고일 : 2013.1.16
- ❖ 심사완료일 : 2013.1.25
- ❖ 게재확정일 : 2013.2.5