

근대기 상업민요와 대중음악

권도희*

〈차 례〉

1. 대중음악사와 민요사의 단절론 재고
2. 근대기 민요의 양식적 다양성과 상업민요
3. 상업민요의 창조적 가능성과 표명
4. 상업민요의 근대예의 기여

[국문초록]

잡가와 신민요는 민요와 관련된 대중음악으로 이해된다. 양자는 같은 문화적 범주에 속했음에도 불구하고 같이 거론되는 일은 없었다. 본고에서는 양자를 상업민요라는 개념 하에서 아우름으로써 사회문화사적 배경을 검토해보고, 한편으로는 각 갈래가 표명하는 의미가 무엇인지 검토해 보았다. 이를 위해 잡가와 신민요의 양식과 향유 양상을 검토하고, 노래의 실천과 담론을 분석해 보았다.

상업민요는 전통 민요와 양식적 특징을 공유했지만 한편으로는 별개의 음악적 수사와 형식 혹은 새로운 노랫말로써 노래의 다양성을 확장시켰다. 노래의 다양성은 잡가민요나 신민요가 오랫동안 성장하고 지속하게 했다. 그러나 당시 민요 담론은 상업민요의 성장과 역할을 인정하는데 소극적이었다. 엘리트 민족주의 민요론 및 일제의 식민 민요론은 상업민요를 정당하게 평가하지 못하게 했다. 그럼에도 불구하고 잡가민요는 근대 도시인의 일상을 기반으로 기존의 계급 질서에 저항하고 새로운 역사의 주체를 드러내는 역할을 했고, 신민요는 일제하 국가의 부재 시에 민족국가의 성립 가능성을 노래로 제시하는 한편, 소리를 통해 제국권력에 저항하는 기능을 수행했다. 상업민요의 이러한 표명들은 잡가민요와 신민요 갈래의 근대예의 기여에 대해 재고하게 할 것이다.

【주제어】 잡가민요, 신민요, 상업민요, 음악양식, 음악수사, 민요 담론, 표명

* 한국예술종합학교

1. 대중음악사와 민요사의 단절론 재고

1970년대 신중현의 락(rock)은 국악적 포크락이라고 하고, 1980년대 민중가요 중 일부는 민요적이라고 하기도 한다. 그러나 1970년대 포크송을 민요적이라고 하지는 않고 대부분의 한국 포크락을 민요와 관련시키는 경우 역시 드물다. 그 이유는 포크송 혹은 포크락의 문화적/사회적/이념적 배경이 다르기 때문이다. 따라서 한국 노래사의 지형 위에 국악적 포크락 혹은 일부 민중가요가 자리를 잡기 위해서는 이상의 차이들을 검토해보는 것이 필요하다. 이를 위해서는 먼저, 한국 노래사에서 포크송과 포크락을 분리시켜 거론했던 관례들을 검토해볼 필요가 있다. 그간 한국 포크락과 포크송은 상업음악(commercial music)이라는 전제 외에 그것의 음악 양식, 사회문화적 의미 등이 진지하게 검토된 적은 없다. 그러나 포크락과 포크송의 음악적 수사(musical rhetoric)를 관통하고 있는 5음체계(pentatonicism)는 그 전후 노래와 양식적으로 연계되어 있다. 따라서 그 변이 현상에 대한 사회문화적 의미가 논의되어야 마땅하지만 그렇지 못했다. 심지어 노래가 상업적 목적을 갖고 있다는 이유로 해당 노래의 사회문화적 성격은 유희적이라는 평가를 받는데 그치고 있다. 그러나 노래의 상업성은 해당 노래가 갖고 있는 여러 특성 중 하나일 뿐 유일한 성격은 아니다. 오히려 노래와 관련된 컨텍스트를 보면 설명되어야 할 중요한 특성들이 더 많이 발견된다. 예컨대, 일제강점기의 대중가요를 통해 조선인의 문화적 정체에 대한 탐색이 가능하다. 이 점에서 한국 노래사에서 배제되었거나 소외되었던 노래들의 양식(style or type)을 챙겨보고, 그것들이 음악사의 계기적 전개 과정 속에 배치될 수 있는지 여부를 검토하는 것은 한국음악사 기술에서 있어서 필요한 일이 아닐 수 없다. 이에 본고에서는 대중가요들 가운데 민요와 관련된 노래 갈래들(genres), 잡가(중 민요)와 신민요를 중심으로 이를 시도해보려 한다.

다만, 민요와 관련하여 대중음악을 논의하기 위해서는 먼저 민요를 한정하는 일이 필요하다. 왜냐하면, 근대기에 민요의 범주는 매우 확장되어 있었기 때문이다. 이 글에서 대중음악은 근대 이후의 음악현상으로 이해하고 있다. 따라서 이에 동시대적 영향 관계를 살피기 위해서는 민요의 범주 역시 근대기의 민요로

한정할 것이다. 그러나 근대기의 민요라 할지라도 민요의 범주 한정은 그리 간단한 일은 아니다. 현재 민요로 정의되는 노래의 이론적 근거는 민속(folklore)이고, 그것은 시간적 배경은 과거 혹은 전통시대로 한정된다. 그러나 근대 시기에는 민요와 관련된 시간이 지금과 달랐다. 이러한 점들 때문에 근대기에 민요와 대중음악과의 관계를 정리하기 위해서는 먼저 근대기 민요의 범주를 정리해야 하고, 다음으로 그것들 가운데 대중음악과 관련된 대상을 한정하는 절차가 필요하다. 본고에서는 이러한 절차를 밟아 최종적으로 근대기의 다양한 민요의 존재 양태들 가운데 상업적 맥락과 관련하여 산출·향유되던 갈래[잡가(중 민요)와 신민요]의 양식과 그 사회문화적 의미를 검토해보도록 할 것이다.

지금부터 약 반세기 동안 잡가와 신민요는 민요 연구의 중심에 놓이지 못했다. 지난 2014년에야 비로소 민요학회가 민요와 대중음악의 관계를 종합적으로 검토하는 학술회의를 열었다는 것은 그 전까지 잡가와 신민요가 민요 연구에서 주목되지 못했던 정황을 보여준다.¹⁾ 물론 최근 10여년 사이에 잡가나 신민요가 대중음악사적 관심 속에서 거론되고는 있지만 개별 갈래를 별도로 다룰 뿐 양자를 통합적으로 서술하는 단계에는 이르지 못했다.²⁾ 양자를 통합적으로 살펴보는 시도는 노래사의 계통적 서술을 목표로 하며, 계통적 서술이 가능하다면 민요나 대중음악의 전개에 대한 조감도는 보다 간결하게 그려질 것이다. 그런데 이제까지 이러한 서술은 거의 없었다. 최근 이소영은 민요와 대중음악의 양식적 관계를 검토한 바 있는데,³⁾ 여기서도 역시 신민요과 이에 준하는 몇몇 악곡에 한하여 양식을 거론하는데 그쳤다. 요컨대 이제까지 민요와 대중음악을, 또한 잡가와 신민요를 통합적으로 거론하며 그것의 차이와 당대 사회에의 기여를 거론

- 1) 한국민요학회, 『2014년도 한국민요학회 제54차 춘계 전국학술발표대회 자료집』(서울: 한국민요학회, 2014): (권오성, 『한국민요와 잡가-대중가요의 음악문화적 관련성』; 이보형, 『한국민요학의 외연확장으로서 민요와 대중가요』; 이소영, 『한국민요와 대중가요의 관련양상』; 이노형, 『일제강점기 민요의 확산 현상과 대중적 지향』; 김익두, 『대중가요에 있어서 민요의 창조적 계승문제-조용필의 경우』; 박애경, 『도시민요로서의 한국모던 포크』).
- 2) 선행연구의 기여와 한계에 대한 비평은 간단히 서술 될 것이 아니므로 본문에서 관련 논의가 전개될 때 상세히 거론하기로 한다. 따라서 선행연구에 대한 목록은 이하 각주 혹은 참고문헌으로 대신하도록 한다.
- 3) 이소영, 앞의 글.

한 연구는 없었다 할 것이다. 이를 위해 본고에서는 잡가(중 민요)와 신민요의 양식(style)을 검토함으로써 양자가 표명(articulation)하는 것이 무엇인지 밝히고 그 역사적 의미를 평가해보도록 할 것이다.

그런데 대중음악의 음악적 표명을 파악하기 위해서는 음악 실천(practices)는 물론이고 그것의 담론(discourse), 나아가 실천과 담론 간의 차이까지 검토해보아야 한다. 이제까지 대부분의 연구는 잡가와 신민요의 실천에 집중되어 있기 때문에 음악 양식, 그리고 실천과 담론을 동시에 거론하는 경우는 없었다. 이에 본고에서는 ‘상업민요’라는 개념을 제시하고 그것의 양식, 실천, 담론을 동시적으로 거론해보으로써 그것의 민요사 혹은 대중음악사적 자질을 검토해보게 될 것이다. 이 과정에서 상업민요의 개념과 이론적 가능성이 충분히 드러날 것이다. 이 글에서 제시되는 상업민요의 이론적 가능성이 인정된다면, 상업민요의 주류성(mainstreaming)을 이해할 수 있게 될 것이고, 그렇다면 잡가와 신민요의 한국 노래사예의 등장과 후퇴를 연속적 사건으로 혹은 음악사적 사건으로 서술하는 것이 가능해질 것으로 보인다. 나아가 이를 통해 ‘국악적 포크락’ 혹은 ‘포크송’이 한국가요사의 전개 속에서 전 시기의 상업민요와 어떤 관계를 설정할 수 있는지도 가능해볼 수 있게 될 것이다.

2. 근대기 민요의 양식적 다양성과 상업민요

한국민요사는 과거로부터 현재까지 직선적으로 이어지는 갈래들의 연속을, 더불어 민요의 양식과 범주를 그리고 그 이해 방식이 시기 마다 달랐음을 보여 준다.⁴⁾ 그런데, 개항기 혹은 조선 말기 이후에 새롭게 등장한 민요는 ‘신민요’⁵⁾

4) 강등하, 『한국민요의 사적전개양상』, 『한국구비문학사연구』(서울: 한국구비문학학회, 1997).

5) 20세기 전반기의 민요론에서는 “재래민요 / 구민요 / 순수민요”와 “신민요 / 신작민요 / 창작민요 / 근대요”라는 구분이 있었다. 그러나 그 시기적 한정을 엄밀하게 하지 않았고 양자를 동시에 다루지도 않는다. 蘇瑯叟, 『신흥민요의 단편적 고찰』, 『학생』(1930. 10.), 84~87쪽; 金思燁, 『예술민요론재론』, 『조선일보』(1937.2.), 20~24쪽; 崔榮翰, 『조선민요론』, 『동광』(1932.5.), 82~89쪽; 高晶玉, 『朝鮮民謠研究』

라 불리며 그 전의 민요와 구별된다. 여기서 ‘신민요’라는 말은 1930년대 등장한 특정 음악 갈래를 지칭하는 용어(신민요)와 같지만 그 의미는 다르다. 이하에서는 전근대의 민요가 아니라 근대의 민요라는 뜻으로 ‘신민요’라는 용어를 사용할 때는 신’민요라 쓰기로 할 것이다. 개항 후 신’민요는 그 양식과 제법 나아가 향유 및 사회문화적 배경 등에 있어서 전근대의 민요와 동일하지 않고, 심지어 근대기에도 그 한정하는 바가 단일하지 않았다. 최은숙, 박선애, 김영철, 임주탁 등은⁶⁾ 신’민요의 주제, 양식, 제법 그리고 사회문화적 배경 등을 시기 별로 구별했다. 먼저, 개항 전후의 신’민요는 외세와 조선 간의 사회적·정치적 긴장감 혹은 이에 대한 민중의 입장을 드러낸다. 또, 동학혁명 이후 신’민요는 구체제와 일제에 대한 민중의 저항을, 다른 한편으로는 근대의 일상들을 보여준다. 그리고 애국계몽기에 신’민요는 모더니스트들의 세계관을 드러내는 산물/작품(product/text)으로서의 노정을 개척하기 시작했다. 이에 따라 민요의 양식도 다양했다 할 것이다.

민요의 범주가 확장되면서 민요의 양식들은 전통적인 것으로부터 탈전통적인 것에 이르기까지 스펙트럼이 넓게 펼쳐졌는데, 각각은 그것들의 서로 다른 사회문화적 기반과 밀접하게 관련되어 있었다. 개항 직후의 신’민요가 구전문화에 기대어 전통적인 민요 양식을 고수하고 당대의 역사적/사회적 상황을 집단적으로 표명했다면, 애국계몽기의 민요는 근대의 출판 미디어(신문, 잡지 등과 같은 근대적 인쇄물)에 기대어, 전통적 민요의 조흥구나 반복구만을 활용하거나 혹은 전통민요의 울격을 바탕으로 새로운 세계를 표현했다. 새로운 세계는 집단 혹은 개인이 만든 노랫말로 구체화되었다. 안타깝게도 개항기 이후 애국계몽기까지 가창의 사례가 거의 없기 때문에 새로운 노랫말에 붙은 음악의 면면은 알 수

(서울: 首善社, 1949), 495~496쪽. 그러나 최근 연구에 의해 양자는 시기, 내용, 양식 등에서 구분되는 것임이 밝혀졌다. 그 중 대표적인 것이 이보형의 「이팔청춘가(흥과수타령)에 대한 연구」, 『한국음악학』 제6호(서울: 한국고음악반연구회, 1996)이다.

6) 김영철, 「개화기 민요연구」, 『語文研究』 제37권 제1호(서울: 한국어문교육연구회, 2009); 박선애, 「한국 근대민요론 연구」 I, 『인문과학연구』 제30집(서울: 성신여자대학교 인문과학연구소, 2012); 최은숙, 『민요담론과 노래문화』(서울: 보고사, 2009); 임주탁, 「한국 근대시의 형성 과정 연구」, 『한국문화』 제32집(서울: 규장각한국학연구소, 2003).

없다. 다만, 개항 후 신'민요의 노랫말에서 전통적인 민요의 율격, 조흥구 등이 확인되고 있으므로 가창의 개연성을 배제할 수는 없다. 그러나 가창의 사례가 거의 없기 때문에 이상과 같은 작품들은 근대의 '읽는시'로의 양식사적 전환 중에 배치되기도 하고, 혹은 '유편민요(읽는민요)'⁷⁾ 혹은 '민요시'로 구분되기도 한다. 한국시가사에서 민요시는 1920년대 이후 개인(individual)의 창작물로 완성된 '읽는시' 즉, 근대시 혹은 근대시가의 한 갈래로 안착한 시라고 이해된다. 선행연구에 의하면,⁸⁾ 민요시는 시인 개인의 세계관에 따라 민요적 표현법과 미의식(단어, 율격, 미감, 감수성 등)을 수용하여 서정성 혹은 조선의 민중성을 드러내는 근대시의 범주였다.

근대기 민요는 개인에 의해 창작되고 독자 개인이 '읽는시'로 변화하는데 멈추지 않았다. 1930년대에 민요시는 '노래하는 시', 즉 엄밀하게 말하자면 가수가 노래하고 군중이 즐기는 갈래로 그 외연을 확장시켰다. 민요시의 양식과 향유 양태의 변화는 당시 사회경제적 그리고 도시문화의 발달과 무관하지 않다. 특히 1920년대 후반부터 시작된 음반 자본과 산업 구도의 변화는 민요시의 외연 확장과 직접적으로 연관되어 있었다. 20세기 전반기 동안 조선의 음반 산업은 일본과 밀접하게 관련되어 있었다. 그런데 1920년대에 일본의 음반업과 음악시장은 크게 발달했고, 음반 업자들 간의 경쟁도 치열했다. 예컨대, 일본의 대소 음반업체들은 '관동과 관서' 혹은 '외래자본-국산자본'이라는 전략을⁹⁾ 통해 경쟁의 피해를 최소화하고 최대한 다수가 공존할 방법을 모색할 정도였다. 그러다가 이들 가운데 경쟁에서 우세했던 음반회사(콜럼비아)는 일본 밖으로 눈을 돌렸고, 1920년대 후반에는 조선이라는 시장을 적극적으로 공략했다. 여기서 일정한 성과가 나타나자 뒤따라 크고 작은 음반회사들도¹⁰⁾ 조선으로 진출했다.

7) 율파소, 「신민요와 개성」, 『조선일보』, 1932. 2. 7.

8) 엄성원, 「1920년대 민요시의 사적 전개과정과 근대적 특징 연구」, 『한국언어문화』 제28집(서울: 한국언어문화학회, 2005).

9) 야마우치 후미타카, 「일제시기 한국녹음문화의 역사 민족지-제국질서와 미시정치」(한국학중앙연구원 박사학위논문, 2009), 96~119쪽.

10) 배연형, 『한국유성기음반 1907~1945』(서울: 한결음더, 2011), 68~140쪽; 야마우치, 앞의 글, 120~149쪽.

짧은 기간 안에 크고 작은 일본의 음반회사(일본빅타, 일본콜롬비아, 폴리돌, 시에론, 오케, 태평/돔보, 코리아게, 디어, 럭키, 금조인)¹¹⁾가 조선에 진출하면서 조선에 투자된 자본의 크기는 급격히 커졌고 그 결과 음반 시장은 빠르고 갑작스럽게 팽창했다. 실제로 1930년대 이후 음반은 그간의 극장이나 출판물의 종속 상황을 종결짓고 독립적인 매체로 부상했고, 음악 시장에서의 영향력도 막강해졌다. 그런데 이러한 상황은 문화적 변화를 초래했다. 왜냐하면, 복제품으로서 생산되는 음반이 일상에 미치는 영향력은 극장이나 출판물에 비할 바가 아니었기 때문이다. 따라서 음반문화는 도시문화 향유에 새로운 겹(layer)을 추가했다. 음반 향유는 공연을 통해 음악을 향유하는 문화의 겹 위에 얹혀서 별도로 재생 음악과 그것을 향유하는 겹을 형성하게 되었다. 음반시장의 규모가 커지고 문화 향유의 겹이 다층화 되면서 요구되는 음악의 양과 종류도 급속도로 늘어났다. 이 과정에서 기존의 음악 양식 외에도 새로운 음악 양식이 빠르게 자리를 잡을 수 있었다. 그 중 하나가 신민요였다. 신민요는 ‘민요시’의 근대화 전략을 노랫말과 음악에서 활용했다. 즉, 신민요는 전통민요의 양식적, 정서적, 미적 기반을 활용하되 한편으로는 외래의 그것들도 동시적으로 절충한 새로운 음악 산물(products)이었다. 이런 양식이 등장은 새로운 것이었음에도 불구하고 당시 수용자들은 이것을 낯설게 여기지 않았고 크게 환영했다.¹²⁾

그러나 신민요 등장 이전부터 광범위하고 흔들리지 않는 향유의 기반을 갖고 있었던 것이 구민요, 즉, 전통 민요였다. 20세기 전반기 동안 절대다수의 전통 민요는 전통의 방식으로 즉, 민속에서 향유되었다. 그러나 그 중 일부 민요는 근대기에 그 향유의 범위와 방법을 달리했다. 1901년 『황성신문』, 『이요죽관세도(俚謠足觀世道)』에 의하면,¹³⁾ “近所謂 六字拍 阿里郎 之雜篠가 實非八音譜無奪倫之舊調 어늘 男女競唱 호고 上下咸湊 호야”라 하여 당시 도시 공간에 ‘육자백이’(남도)나 ‘아리랑’(경기 혹은 영동)같이 발생배경이 서로 달랐던 전통 민요가

11) 위의 책, 68~140쪽.

12) 異河潤 · 李基世 · 金陵人 · 閔孝植 · 王平, 『新春에는 잇든 노래가 流行할가』, 『三千里』 8卷 2號(1936, 2.), 122~30쪽.

13) 『황성신문』, 1901. 11. 13.

한 공간에 공존했고, 이것들을 도시 남녀들이 앞 다투어 경쟁하듯이 노래했다고 했다. 전통적인 상황에서 구비 전승되는 노래는 그 확산 범위가 삶을 공유하는 공동체의 구성원끼리 사는 특정한 지리적 공간을 넘어서지 않는 것이 보통이다. 그런데 근대기에는 육자백이와 아리랑 같이 발생지가 서로 다른 노래가 같은 공간에서 같은 방식으로 향유되었다. 이는 민속적 공유방식, 즉, 특정 지역에서 생업을 함께하는 공동체 구성원들이 노래를 공유하고 전승했던 방식을 유지하지 않는다는 것을 의미한다. 이러한 사례는 이후로도 계속 확인된다. 예를 들면, 1903년 이후 창우(唱優)¹⁴⁾ 즉 남도 광대계 남성 가창자들은 극장에서 춘향가·화용도타령¹⁵⁾을 불렀고, 이들 중 인기 창부(김창룡과 송만갑)는 1907년에 광무대에서 영남 출신 동기 계화(13세)와 연화(11세)에게 노래를 가르친 바 있다.¹⁶⁾ 그런데, 초기 미국 빅터 녹음의 첫 3년 치에 의하면, 육자백이는 영남(대구) 기생 향선이, 농부가는 송만갑이 녹음했다.¹⁷⁾ 이를 종합하면, 남도출신 남녀 가수들이 근대 도시 극장에 등장해서 남도 민요를 빼지 않고 불렀다고 정리할 수 있다. 또 다른 사례로, 1906년 이후 서울에 사설극장이 난립하면서 서울 장안에 레퍼토리가 급증했는데, 그 중 극장예의 등장과 동시에 순식간에 세간의 이목을 사로잡았던 공연자/공연물이 있었다. 그것은 1907년에 관인구락부에 등장했던 평양 날당의 공연이었다. 이들은 일거에 극장 흥행에 선봉에 서게 되었다. 초기 미국 빅터 녹음의 첫 3년 치에 의하면, 수십가가 보이고 그 녹음자를 “평양 가객 5인”로 기록했다.¹⁸⁾ 평양 가객 5인은 평양 출신 남성 소집단 공연자들을 말하므로, 이들은 극장가의 흥행에서 부상한 평양 날당이었다고 할 수 있다. 이처럼 서도 출신 가수들 역시 남도 가수와 마찬가지로 자신들의 지역(local) 민요, 서도 민요를 도시 극장에서 불렀음을 확인할 수 있다.

14) 『황성신문』, 1903. 2. 17.

15) 『대한매일신보』, 1906. 3. 8.

16) 『만세보』, 1907. 5. 21.

17) 배연형, 앞의 책, 33쪽.

18) 배연형, 앞의 책, 33쪽; 이진원, 『대한제국기의 음반녹음에 대한 고찰』, 『한국음반학』 제17집(서울: 한국고음반연구회, 2007).

한편, 서울의 극장에서는 지역 민요만 불렀던 것이 아니라 서울 노래가 불렀던 것은 당연하다. 그러나 서울의 극장에서 불린 서울 노래는 현재 지역 민요로 분류되는 것도 있지만 다른 것도 있었다. 그러나 후자의 노래들은 대체로 민요와 양식적으로 밀접하게 관련되어 있었다. 1900년대부터 흥행에 성공한 서울 노래는 현행 경기잡가(경기민요, 안진소리) 혹은 휘모리잡가 등이다. 이 노래들은 민요와 음악적 요소들을 공유하지만, 한편으로는 현행 시조와 가사 즉, 전근대기 도시의 시정 노래와도 닮은 점이 있었다. 이 노래를 불렀던 삼패와 사계축은 지역의 민요를 극장으로 가져와 불렀던 가수들이 도시에 등장하기 전부터 서울, 도시 공간에 살았던 가창 집단이었다. 삼패는 관기(기생)와 사계축은 중인가객의 상대편에 있으면서 상호적으로 공존했던 존재였다.¹⁹⁾ 그러나 이들이 도시 공간에서 사회적 명성을 얻게 되는 시기는 민요 가수의 성공 시기와 같다. 삼패는 1902년 8월부터 극장에 서기 시작하여 1910년대까지²⁰⁾ 흥행 주역이었다. 문헌을 통해서보면 사계축의 극장 출현은 1910년대 이후이지만, 1907년에 미국 콜롬비아 음반을 보면 한인오라는 사계축 출신 가수가 휘모리잡가를 녹음했으므로,²¹⁾ 늦어도 평양 날탕이 성공할 무렵(1907)에는 사계축도 이미 대중적 지지를 받고 있었다 할 수 있다. 삼패와 사계축이 불렀던 노래는 비록 지역 민요로 분류된 음악은 아니었지만 민요와 같은 지평 위에 놓인 노래였고, 1910년대 중반 이후로는 지역 민요와 함께 “잡가”로 분류되는 노래였다. 실제 이들의 노래는 민요와 창법, 토리, 장단, 음구조, 정서적 배경, 미감 등이 같다.²²⁾ 심지어 서울 잡가(경기잡가, 안진소리)는 현재 중요무형문화재 제57호 “경기민요”로 분류될 정도로 민요와 무관하지 않다.

19) 권도희, 『관기와 삼패』, 『여성 문학연구』 제16호(서울: 여성문학학회, 2006).

20) 『황성신문』, 1902. 8. 25.

21) 녹음목록에는 한인오가 ‘흰머리, 白頭歌’를 불렀다고 적혀있는데, 노래의 가사를 보면 이 노래는 현행 휘모리잡가 “옥칠월 흐른 날”임을 알 수 있다. 따라서 휘모리를 흰머리라고 쓴 것으로 이해된다. 권도희, 『100년전 미국 콜롬비아 음반에 담긴 노래』, 『한국의 첫음반 1907』(동국대학교 한국음반아카이브, 2007).

22) 이춘희·배연형·고상미, 『경기 12잡가』(서울: 예술, 2001); 장사훈, 『옛時調와 辭說時調와의 形態論』, 『國樂論攷』(서울: 서울대학교출판부, 1974); 전계영, 『휘모리잡가의 지향』, 『우리어문연구』 제41집(서울: 우리어문학회, 2001); 이형대, 『휘모리 잡가의 사실 짜임과 웃음 창출 방식』, 『한국시가연구』 제13집(서울: 한국시가학회, 2003).

경기잡가, 휘모리잡가 등은 지역 민요와 발생 및 향유의 기반은 달랐지만, 20세기 이후 지역 민요와 경쟁하면서 이들과 동류 갈래, 즉 서울(혹은 경기) 민요를 상징하는 갈래로 이해되었다. 이 점에서 이하에서는 잡가라 분류된 노래들 가운데 전통적인 토리, 선율, 장단, 단락(종지), 붙임새, 가창법 등과 같은 음악 수사를 공유하고 한편으로는 향유의 양상마저도 같이하는 노래들을 ‘잡가 중의 민요’라는 뜻에서 ‘잡가민요’로 축약한다. 이는 본고의 주제인 민요라는 논점을 한정하고 강조하는데 필요하고, 다른 양식의 노래 예컨대, 창가, 유행가, 신민요 등의 갈래와 구별하는데 유용하다.

잡가민요는 근대 극장 초기부터 해방 무렵까지 꾸준한 인기를 얻었다. 1908년의 『대한매일신보(大韓每日申報)』의 『가곡개량의 의견(歌曲改良의意見)』의 기사, “所謂 妓女唱夫 及 衢路兒童이 開口則 所謂歌曲이 都是 수심가 난봉가 알으랴 흥타령 等類뿐이니 此何窮凶巨惡 淫談悖說之成習也오”²³⁾를 보면, 잡가민요는 거리의 어린이들까지도 부를 정도로 대중이었음을 충분히 알 수 있다. 이를 위의 1901년 상황과 비교하면 1900년대 후반에 이미 지역(local) 민요의 도시적 향유는 근대의 일상이 되었던 것으로 이해된다. 비록, 이 기사에 보이듯이 당시 잡가민요에 대한 비평은 적대적이었지만, 이 노래들의 인기는 수그러들지 않았다. 그 이유는 지속적인 레퍼토리 공급이 끊이질 않았기 때문이라고 할 수 있다.²⁴⁾

20세기 전반기 문헌과 음반 목록을 살펴보면, 1900년대 후반까지 잡가민요의 종목은 안진소리, 백두가(휘모리잡가), 육자백이, 수심가, 아리랑, 흥타령, 농부가, 등으로 확인된다. 그런데 1910년대에 간행된 잡가집과 공연목록 그리고 음반 목록을 보면 여기에 산타령, 난봉가, 산염불, 이팔청춘가, 맹꽁이타령(휘모리잡가), 놀랑, 성주풀이, 새타령, 임타령(낭군가), 가세타령, 경산타령(매화타령), 배따라기, 장끼타령, 이팔청춘가, 방아타령, 생매잡이(휘모리잡가), 꽃타령, 정거장타령, 개타령, 장님무당타령, 평양가, 무당노래가락, 세월타령, 양산도, 장침사타

23) 『大韓每日申報』, 『歌曲改良의意見』, 1908. 4. 10. 글자체 변환은 필자가 강조하고자 하는 것.

24) 한국정신문화연구원 편, 『한국유성기음반총목록』(서울: 민속원, 1998).

령, 달거리, 오조가, 평안도영변가, 평양염불가, 천자뒤풀이, 결승덕담가, 개싸움, 주달타령, 이화타령, 전라도 산타령, 양산도, 병신상담가(이정화, 문영수, 박춘재), 황조가, 건곤가, 개성염불가, 장산타령, 경성난봉가, 한강수가, 천자해문가, 제석타령가 등이 추가됨을 알 수 있다. 이상의 목록에서는 새로운 민요는 물론이고 무가계 노래들이²⁵⁾ 민요처럼 가창되었던 것이 주목된다. 또, 1920년대 이후 문헌과 방송 및 음반 목록 등을 보면, 1910년대 보다 곡종은 추가되기도 했고 사라지기도 했지만, 잡가민요의 절대량이 줄어들거나 세가 위축되지는 않았음을 알 수 있다.²⁶⁾ 그 이유 중 하나는 같은 노래라도 구조와 신조가 병존했고, 가창자의 수도 복수였기 때문이다. 이처럼 잡가민요의 대중성은 1900년대 초기부터 유행기 음반 시장이 붕괴하는 시기까지 흔들리지 않았음을 알 수 있다.

이상과 같이 근대기의 민요 범주는 역대로 전무후무할 만큼 확장되었고 그 안에는 다양한 양식을 포괄했음을 알 수 있었다. 다양성의 양 극단에는 두 양식, 즉, ‘가창곡’과 ‘읽는시’가 있었고, 나머지는 두 양식 간의 상호관계 속에 놓인 것들로서 이해된다. 그런데 그 다양한 양식들 가운데 근대 산업이 주목한 것은 가창 양식 뿐 이었다. 가창되는 신’민요는 산업화의 절차 속에서 극장, 출판, 음반 등의 매체와 결합하여 흥행되었다. 이 점에서 근대 민요 중에서 가창되는 갈래는 여타 다양한 양식을 보여주는 다른 갈래와 구분하여 통합적으로 이해되어야 함을 알 수 있다. 다만, 흥행 매체의 차이는 자본과 테크놀로지의 차이를 반영했고, 실제로 매체들 간의 주도권은 시차를 두고 달라졌다. 그리고 흥행에 성공한 가창 민요 역시 이 차이를 반영했다. 따라서 근대민요의 스펙트럼 안에서 흥행과 산업이라는 사회문화적 배경을 같이 하는 노래를 하나로 묶어 계통화하는 한편, 그 안에서 수용되는 갈래 간의 양식적 차이를 설명하기 위해서는 이제까지 알려지지 않았던 새로운 범주의 구분이 필요하다. 본고에서는 이를 ‘상업민요’라는 개념으로 구분하려한다. 상업민요라는 범주는 잡가민요와 신민요를 통합적으로 서술할 수 있게 하고, 양자의 후속 갈래는 물론이고 주변 갈래와의 관

25) 김경희, 『일제 강점기 무가의 대중화에 대한 연구』, 『國樂院論文集』 제26집(서울: 국악원논문집, 2012).

26) 배연형, 앞의 책; 송방송·송상혁, 『경성방송국국악방송곡목록색인』(서울: 민속원, 2002).

계를 신속하게 살필 수 있게 하며, 궁극적으로는 한국 노래사에서 이것들의 위치를 정리할 때 필요한 개념 혹은 이해의 틀이 될 것이다.

3. 상업민요의 창조적 기능성과 표명

잡가민요는 늦어도 1900년대 초부터 가요계의 주류(mainstream)로 부상했고, 신민요는 늦어도 1920년대 말에 등장하여 1930년대에 비로소 잡가민요와 함께 주류 갈래로 자리를 잡았다. 이 갈래들은 그 양식적 원천으로 지역 민요를 공유했지만, 음악 수사와 형식은 지역 민요와 달랐다. 이는 각 양식이 상징하는 사회문화적 의미도 다르다는 것을 의미한다. 즉, 잡가민요 갈래가 성립되기 전까지 지역 민요는 도시 가요의 범주에 속하지 않았기 때문에 지역 민요와 잡가민요의 기능은 같을 수 없었다. 또, 신민요는 의도적으로 음반사에서 의해 기획된 양식이었기 때문에 상품으로 등장하기 전의 상황과 연계시켜 거론하기는 어렵다. 물론, 유행창가나 동요-가곡 혹은 민요시 등에서 신민요와 관련된 양식적 원천을 발견할 수는 있지만, 신민요의 역할은 등장 이후로 결정되었고, 결정 당시 전통적 민요를 의도적으로 그 양식적 원천으로 삼았기 때문에 그 기능이나 의미는 고유하다 할 수 있다. 그러나 이제까지 이상의 갈래들, 즉 상업민요의 음악 실천과 사회문화적 기능 그리고 그 의미가 동시에 거론된 바는 없었다. 이 글에서는 먼저 음악의 실천 양상으로서 양식을 다룰 것이고, 다음으로 실천과 담론을 다룰 것이다. 나아가 양자의 관계를 정리하는 과정에서 상업민요가 어떻게 사회문화적 의미작용을 구체화되는지 밝히게 될 것이다.

음악적 양식을 이해하기 위해서는 먼저 음악적 수사(musical rhetoric)²⁷⁾와 형식 등을 파악해야한다. 음악 수사 가운데 음색, 창법, 분절법, 강세, 강조 등은 소리 현상의 핵심이지만, 토리, 장단, 붙임새, 선율, 화성, 리듬, 짜임새, 단락 등

27) Leonard G. Ratner, *Classic Music—Expression, Form, and Style* (New York: Schirmer Books, 1980).

과 비교했을 때 현재의 음악학적 방법으로는 도해적(schematic) 이해가 상대적으로 어렵다.²⁸⁾ 이 점에서 상업민요의 창법, 악기의 효과, 시김새(추성, 요성, 퇴성) 같은 것은 노래의 핵심적 요소들이지만 논의하기 어려운 점이 있다 할 것이다. 그러나 이상의 것들은 기보(notation)의 전통과 무관하게 성장했던 음악, 즉, 구전(oral tradition) 가요나 대중음악의 분석과 미학에서 매우 핵심적 요소이기 때문에 이에 대한 선행연구가 없음에도 불구하고 적극적으로 거론할 필요가 있다. 대중음악에서 목소리(voice)는 기악의 소리현상(sonority)에도 영향을 미칠 만큼 핵심적이며, 향후 대중음악 미학에서 진지하게 다루어야 하는 대상으로 평가된 바 있다.²⁹⁾ 따라서 본고에서는 이를 중시하도록 할 것이다. 한편, 음악의 형식(form)은 음악 양식을 결정하는 중요한 요소이다. 따라서 이 글에서 음악 수사와 형식을 음악 도해적 차원에서 거론할 것이고, 이와 같은 비중으로 민요/대중음악의 실연(performance)에서 두드러지는 창법과 음색(악기음색 포함) 등도 중요한 요소로 다루면서 상업민요의 양식을 파악해 볼 것이다.

음악 양식은 음악 규범의 차이를 인지하게 하는데, 음악 규범의 차이는 개인이 만드는 차이를 넘어서 집단의 역사와 문화와 관련되어 있다. 따라서 음악 양식의 차이는 그 규범을 만들어 내고 공유한 집단들이 만들어낸 의미의 차이를 반영한다고 할 수 있다. 그러나 노래에서 양식과 의미를 관련짓는 것은 양자가 갖고 있는 추상성 때문에 쉬운 일은 아니다. 이하에서는 음악 양식과 의미 간의 관계를 설명하기 위해서 그간 전개되었던 논의들을 민요에 한해서 살펴볼 것이다. 이는 본고에서 진행하려는 논의의 이론적 배경이 무엇인지 밝히기 위해서이다.

18세기부터 낭만주의를 기반으로 발달했던 민요론은 민요의 주체, 즉 민중을 주목했다.³⁰⁾ 따라서 민요는 민중의 정체를 드러내는 것으로 이해되었다. 이 때문에 민요의 진정성이란 특정 국가, 민족, 지역 등과 같은 정체와 결부될 수밖에

28) John Shepherd, *Music as Social Text*, pp.90~1; Philip Tagg, *Analysing popular music: theory, method and practice*, *Popular Music* 2, pp.41~42.

29) Simon Frith, *Towards an Aesthetic of Popular Music*, in Richard Leppert and Susan McClary (eds) *Music and Society*, Cambridge University Press, 1987, pp.145~146.

30) 김대권, 『헤르더의 민요집 비교분석』, 『괴테연구』 제26집(서울: 한국괴테학회, 2013).

없었고, 일종의 민족담론으로 발전하게 되었다. 실제로 민요론은 국민국가(혹은 민족국가) 건설이라는 근대사적 과제를 실천하는데 있어서 요긴한 것이 된 바 있었다. 그러나 19세기까지 전개된 민요론에서는 정체에 대한 논증이 불가능했기 때문에 민요의 진정성 논의는 민속의 정치학 혹은 낭만주의적 환상으로 이해되기도 했다. 그러나 담론은 본질적으로 사회적 혹은 정치적 필요에 의해 생산되고 확장되는 것이었기 때문에, 노래의 진정성 혹은 정체성 논의는 사라지지 않았고 논리의 약점을 보완해가며 재등장했다. 실제로 음악과 정체성에 대한 논의는 낭만주의 이후 마르크스 사회학자들을 자극했다. 이들은 음악을 통해 드러나는 정체가 경제적 요소들에 의해 통제되는 계급과 관련된다고 보았고, 특정 집단은 '주체적으로 동기화'되어서 특정 음악을 전용(appropriation)한다고만 설명했다. 그러나 이것만으로는 사회와 음악 간의 상동성(homology)이 설정되는 메커니즘을 설명하기에는 부족했다.

사회와 음악 간의 관계에 대한 해명의 실마리는 문화연구에서 찾을 수 있었다. 초기 민족음악학자들(예를 들면 Alan Lomax)은 특정 사회집단의 음악구조와 그것을 만들어낸 사회와의 상동성을 설명했다. 그런데 이러한 논의에서는 음악과 사회, 혹은 문화와 사회 간의 상동성을 무의식의 속에서 결정된 본유적(innate)이라고 설명한다. 그러나 이는 문화 현상을 지나치게 단순화시키거나 음악과 사회와의 상동 관계를 왜곡시킨다고 평가되었다. 이후 기호학이 발달했고³¹⁾ 이를 기반으로 사회학과 인류학적 시각이 교차되면서 음악과 사회와의 상동관계는 연상적(associative)이라고, 즉, 역사가 집적된 사회적 경험의 산물이자 문화적 행위와 의식의 조합 하에 만들어진 산물이라고 이해되었다.³²⁾ 여기에 푸코와 그람시의 통찰이 포개지면서 음악과 사회와의 관계를 설명하는 방식은 보다 정교해졌다. 푸코(Michel Foucault)는 지식이 구성되는 절차로서의 담론 형성(discursive formations)을 주목했고, 담론이 권위를 갖도록 만드는 권력 구조에 대해 분석함으로써 음악 실천과 담론의 관계, 그리고 양자 간의 수준 차이가

31) 음악 기호학 연구에 대한 논의는 생략한다.

32) Richard Middleton, *Studying Popular Music*, Open University, 1990, pp.127~154.

갖고 있는 정치적 의미를 이해할 수 있게 만들었다. 한편, 그람시(Antonio Gramsci)는 실제문화, 의식, 이념, 경험 등등과 경제적으로 결정된 요소들(계급) 간의 관계는 항상 문제시되는 것이자 미완의 것이며 이념적 과제이자 투쟁의 대상이라고 했다. 이것을 그람시의 기본 개념, 즉 경제적 힘과 상부구조적 요소 간의 관계에 대한 개념과 함께 엮어보면, 경제적 힘이 결정된 역할을 수행하는데 비해서 상부구조적 요소들은 상대적 자율성(relative autonomy)을 갖고 있다고 정리된다. 푸코와 그람시의 통찰은 음악과 사회 간의 관계에 대한 이전의 성과를 보완하게 했다.³³⁾

1980년대 이후에는 이상의 성과를 바탕으로 문화 속에 내재되어 있는 권력을 보다 구체적으로 설명할 수 있게 되었다. 부르디외(Pierre Bourdieu)는 사회적 권력이 문화적 실천에서도 표현되는데, 취향(taste)이야말로 지배계급의 영역 그리고 문화 생산의 영역에서 벌어지는 투쟁에 있어서 가장 핵심적인 요소라고 했다.³⁴⁾ 이는 특정 계급의 음악적 취향, 또 그것을 구체화한 양식이 다른 계급의 취향(혹은 양식)과 긴장관계에 놓일 수 있음을 설명할 수 있게 했다. 또한, 스투어트 홀(Stuart Hall)은 비록 문화적 면면과 경제적 요소들은 직접적으로 맺어지지 않지만 중국에는 계급과 엮여 있는 표명(articulation)의 원칙들, 예컨대, 기존의 요소와 새로운 패턴을 조합하거나 혹은 기존의 것에 새로운 함축을 부가시키는 원칙 등이 작동하게 된다고 설명했다. 또, 표명의 질차가 성공적으로 이루어지면 문화적 패턴의 면면은 강제적인 것이 아니라 ‘자연스러운’ 것으로 받아들여진다고 했다. 이상의 논의들은 사회와 음악적 패턴/양식이 관계 짓는 방식, 또 그 관계가 유지되고 폐지되는 과정에 대한 설명을 가능하게 했다. 그러나 그람시가 지적했듯이 역사적으로 근 200여 년간 부르주와 계급은 전체 사회를 포용하면서 자신들을 변화시켜왔고, 그렇게 포용한 전체를 부르주와의 문화적·경제적 수준에 맞추는 능력을 갖추고 있었다. 따라서 문화 영역에서 그들의 힘은 막강했다. 이 점에 대해 스투어트 홀은 ‘헤게모니적 영역과 종속 영역’ 혹은 ‘권

33) 버밍엄 학파의 논의는 민요와 직결되지 않으므로 생략한다.

34) Pierre Bourdieu, *The Aristocracy of Culture*, *Media, Culture and Society*, 2(3), 1980.

력의 영역과 대중적 영역'이라는 이분법이 생겨날 수 있다고 설명했다.³⁵⁾ 이 이분법은 대중음악에서 중심(혹은 주류)와 주변을 설명하는데 매우 유용하다. 즉, 중심을 차지했던 음악 양식이 구성되는 방식 그리고 그것을 통해 표명되는 의미를 탐색할 때에는 참고할 만하다. 따라서 이 글에서는 그람시와 푸코 이후에 전개되었던 논의들을 이론적 배경으로 하여 상업민요가 양식 적으로 표명하는 바가 무엇인지 서술하도록 할 것이다.

1) 잡가민요

잡가민요는 늦어도 1901년부터 시작하여 20세기 전반까지 대중성을 확보하고 있었다. 그렇다면 그 원인에 대한 검토가 필요하다. 이하에서는 잡가민요의 실천적 양상으로서 양식적 다양성을 정리하고, 이것과 민요 담론의 차이를 분석함으로써 잡가민요가 표명하는 의미가 무엇인지 살펴보도록 할 것이다.

(1) 양식적 다양성

잡가민요는 이상에서 밝힌 바와 같이 지역민요를 양식적 원천으로 삼아 20세기에 성장한 갈래였다. 따라서 이하에서는 지역 민요와 잡가민요와의 차이, 또, 잡가민요의 양식적 다양성에 대해서 정리해보도록 할 것이다. 먼저, 1900년대 초부터 잡가민요로 향유되었던 대표적 곡목 육자백이와 수심가를 분석해보고, 나아가 서울 잡가민요를 검토해보도록 할 것이다. 단, 필요할 경우 지역 민요의 경우 따옴표를 붙여 잡가민요와의 혼란을 피하기로 할 것이다. (예 “지역 민요 육자백이”)

육자백이는 토리, 장단, 창법 등에서 전형적인 남도 지역 민요의 양식적 규범을 따른다. 그러나 육자백이의 양식적 세부는 “지역 민요 육자백이”와는 다르다. “지역 민요 육자백이”는 잡가로 이행하는 과정에서 양식적 전이가 일어났다. 선

35) Richard Middleton, *ibid.*, pp.7~10.

행연구에 의하면,³⁶⁾ “지역 민요 육자백이”가 잡가화 되는 과정은 단순화의 절차가 아니라 ‘정형화’ 되는 것이며,³⁷⁾ 동시에 ‘세련화’ 되는 즉, 복잡해지고 정교해지는 절차를 알 수 있었다. 예컨대, 가창의 음역 확장, 엇칭 사용, 자연태의 전치형, 소박 층위에서 불규칙적 단위의 규칙적 단위 등등의 음악적 변이가 일어났다. 또, 잡가화의 과정 중에 각종 단위의 반복(旋律素 혹은 악구의 반복)이 활용되었다. 특히 장단 구조의 변화는 눈여겨 볼만하다. 악곡의 정서나 노랫말 그리고 악곡의 구조를 관습적으로 공유하고 있는 공동체 내에서 향유했던 노래가 극단적으로 변화했을 때 공동체의 구성원은 그것을 이해하는데 어려움이 없다. 예컨대, 가창자가 장단의 규범을 의도적으로 깨버리고 이를 교묘히 은폐시킨다 하더라도 수용자는 여기서 이른바 ‘내재적 장단’을 읽어낸다. 이는 장단이 관례적 규범을 넘어서도 그것을 음악 구조적 관례 속에서 읽어내도록 학습되었기 때문이다. 실제로 공동체 내 구성원들은 그것을 음악 규범 내의 생동감 있는 변화, 이른바 ‘묘미’로 받아들일 뿐이다. 그러나 공동체의 구성원이 아닌 경우, 서로 다른 음악 관례를 알고 있는 수용자들이 특정 음악을 동질적으로 향유하기 위해서는 최소한 음악 수사, 예컨대, 장단의 내용과 주기 등이 통제되어만하고, 더 많은 사람이 이에 참여하기 위해서는 장단의 불규칙 단위는 규칙 단위로 통제되어야한다. 장단이 ‘맞아야’만 노래의 분절 단위를 알아듣게 되고 감정이입이 가능해지기 때문이다. 따라서 육자백이의 잡가화과정은 장단의 정형화와 반복을 기반으로 나머지 음악 수사를 다양하게 활용하는 절차라고 이해된다.

수십가의 잡가화 현상은 육자백이와는 좀 다르다. 수십가는 수십가 토리라는

36) 이보형, 『송기덕 <육자백이> 연구』, 『한국음악학』 제14호(서울: 한국고음반연구회, 2004); 『육자백이 토리 음조직연구』, 『한국음악연구』 제24집(서울: 한국음악학회, 1996); 최현, 『육자백이 선율구조분석』, 『한국민요학』 제5집(서울: 한국민요학회, 1997); 김혜정, 『육자백이의 잡가화 과정과 음악 구조적 변화』, 『한국음악학』 제7호(서울: 한국고음반연구회, 1997).

37) 민요와 음악 요소를 공유하는 산조나 판소리의 통해 보면, 음악 요소들은 일관성(coherence)과 능란성(eloquence)을 갖도록 의도적으로 통제되고 있음을 알 수 있다. 민요에서 음악적 요소들이 의도적으로 통제되는지 검토된 바는 없지만, 산조나 판소리에서 보이는 현상과 같은 양상이 확인되는 이상 민요에 음악 수사라는 용어를 사용해도 될 것으로 보인다. 예컨대, 각 토리가 각 지역을 또, ‘긴-자진’ 형식이나 초부가의 무장단은 관례적으로 만들어진 규범을 일관성 있게 지키지만 양자는 서로 다른 양식적 결과를 보여준다. 이 점에서 잡가민요의 경우는 음악수사의 활용이 더욱 의도적으로 통제된다고 이해된다.

지역 민요의 음구조와 창법을 사용하지만, 한편으로는 조선 후기 서울 민속 안에서 불렸던 시조의 구조를 원용하고 있기 때문이다. 시조는 3장(章) 형식으로 되어 있고, 5박과 8박이라는 두 종류의 박자를 ‘장’이라는 단위의 하위에 배치되는 짧은 단락을 만들 때 사용한다. 이는 가곡의 경우, 즉, 엄격하게 8박 단위로 정형화된 음악적 구절법 속에서 소단락을 구성하고 이를 기초로 ‘장’을 구성하는 것과는 구별된다. 즉, 시조는 비록 가곡 같은 노랫말을 사용한다하더라도 가곡처럼 엄격한 음악 형식을 고수하는 갈래는 아니라는 점을 보여준다. 실제로 시조는 ‘장’의 하위단위를 상대적으로 자유롭게 구성하게 함으로써 가창에의 참여를 쉽도록 했다. 그런데 시조창은 형식 뿐 만 아니라 세부적 음악 수사, 특히 가창법도 가곡과 사뭇 다르다. 『삼죽금보』에 실려 있는 ‘무녀시조’는 마치 가곡과 같은 기보 형태를 보여주지만, 서울 지역의 민요 혹은 무가의 음조직 즉, 경토리로 되어 있고, 장단 체제 역시 악보에 기보된 가곡의 장단법과 무관하다.³⁸⁾ 이러한 음악 양식은 시조가 음악적으로 학습되지 않은 다수의 수용자를 끌어들이 수 있었음을 보여준다. 실제로 19세기까지 가곡은 정음(正音)으로 불리며 고급음악으로 이해되었던 것에 비해 후자는 그 범주에 포함되지 않았다. 따라서 시조의 형식을 원용한 수심가가 잡가화 과정은 육자백이와 다를 수밖에 없다고 할 것이다. 수심가의 구조는 음악적 소 단락을 축적시킴으로써 만들어지며, 단락을 축적할 때에는 악곡 내의 특정 ‘선율형’을 반복하며 그것을 변형 선율형들 사이에 끼워 넣는다. 반복 선율에는 중요한 노랫말을 놓아둠으로써 선율의 반복 효과를 극대화시킨다. 장단법은 3장으로 구분되는 시조의 장별법에 준하지만 5박이나 8박을 소단위로 사용하지 않고, 3소박을 중심으로 2소박을 활용하며³⁹⁾ 심지어는 1소박 단위를 활용하는 등 시조보다 빠르고 가벼운 리듬단위를 사용한다.⁴⁰⁾ 이처럼 수심가는 지역 민요의 양식을 사용했지만 한편으로는 서울 민속의 노래 양식도 적극 수용하되, 선율의 반복, 빠른 리듬으로의 변화 등과 같은 감각

38) 황준연, 『노랫가락의 음악사적 고찰』, 『조선조 정간보연구』(서울: 서울대학교출판부, 2009), 319~362쪽.

39) 3소박과 5소박의 관계는 느린 음악에서 5소박과 8소박의 관계와 같다. 시조의 경우, 가창자에 따라 5박과 8박을 3박과 5박으로 설명하는 경우도 있는데, 이는 실제 연주의 속도와 밀접하게 관련되어 있다.

40) 우혜인, 『수심가연구』, 『국악과교육』 제20집(서울: 한국국악교육학회, 2002).

적 즐거움을 강화시킨 결과라 할 수 있다.

한편, 서울 노래의 경우 평양의 수심가나 전라도의 육자백이처럼 지역 민요를 원용한 경우는 거의 찾기 어렵다. 1911년대 녹음된 박춘재의 이팔청춘가가 현재로서는 가장 오래된 서울 민요의 사례라고 할 수 있다. 이 노래는 서울 지역 민요의 양식적 미덕, 즉 토리, 형식, 장단, 창법 등을 두루 갖추고 있다. 그러나 육자백이나 수심가처럼 이 노래의 잡가화의 절차를 확인할만한 사례가 발견되지는 않았다. 다만, 이보형은⁴¹⁾ 이 노래와 사실 상으로 유사한 노래들을 살펴보고, 이팔청춘가가 서울(경기) 명창들이 수심가 토리를 받아들여 경토리와 수심가 토리가 공존하는 노래로 발전되었다고 이해했을 뿐이다. 이 사례를 통해 서울 민요의 양식이 지역 민요의 양식과 절충되는 상황도 예측해볼 수는 있다. 그러나 이 한정된 사례만으로는 더 이상 서울 민요를 거론하기 어렵다. 이 점에서 수심가와 육자백이에 해당하는 서울 노래로는 같은 시기에 같은 방식으로 향유되었던 서울잡가(경기민요, 경기12잡가 안진소리)를 살펴봐야함을 알 수 있다. 비록 서울잡가도 잡가화의 절차가 양식적으로 설명될 수 없고, 또 20세기 이전에 그 노래의 생산 및 향유 공간도 경토리 민요가 불렀던 지리적 공간과 일치하는지 확인 불가능하다. 그러나 20세기 서울 잡가는 서울 민요와 마찬가지로 전 근대기에 성 밖의 노래, 즉 민속의 노래였다는 점에서⁴²⁾ 또, 경토리의 음구조와 창법을 사용하고 있다는 점에서 민요와 관련하여 양식적 특징을 검토해보아야 한다.

서울잡가는 일정한 장단을 기반으로 하고 ‘반복’을 효율적으로 활용한다. 수심가가 특정 선율 단위로 반복되는 것과 비교하면 서울잡가의 반복은 규칙적이고 정형화되었다고 할 수 있다. 김영운의 연구에 의하면, 서울잡가의 악곡의 구조는 ‘방물가’를 제외하면, 유절형식, 즉, 같은 악곡에 다른 가사를 각 절마다 다르게 부르는 구조로 되어있다. ‘평양가’, ‘형장가’, ‘제비가’는 엄격한 유절형식을 고수하지만, 나머지는 각 악절의 길이나 반복단위를 조금씩 변화시킨다고 했다.

41) 이보형, 『이팔청춘가(홍과수타령)에 대한 연구』, 『한국음악학』 제6호(서울: 한국고음반연구회, 1996).

42) 권도희, 『성 인똥 문화의 교차, 극장 흥행 그리고 경기잡가』, 『경기잡가』(성남: 경기도국악당, 2006).

이에 대해 김영운은 후자를 “변형 유절형식”이라고 하여 엄격한 유절형식의 연장선상에 놓은 바 있다.⁴³⁾ 즉, 변형 유절 형식에서는 노랫말이 교체되는 단위가 악절이고 악절은 반복된다는 점은 엄격한 유절형식에 준해 해석할 수 있다고 하였다. 한편, 휘모리잡가의 경우 사설의 내용은 장형시조와 같지만, 음구조(경토리), 창법, 장단은 민요와 같다. 비록 단락의 종지를 고정하고, 시조 종장 첫 구의 형식을 찾을 수 있으며, 시조창법의 일부가 남아있기는 하지만,⁴⁴⁾ 엮는 부분에서는 규칙적 소박 단위로 구성된 장단을 반복하고, 악절 별로 선율을 반복한다. 이상과 같이 서울의 노래들은 자유롭게 악구나 악절 단위를 통제함으로써 ‘반복’의 효과를 극대화시켰다. 이는 가곡처럼 엄격한 형식 속에서 보이는 반복과는 구분된다. 물론 민요 외에도 엄격한 형식을 고수하지 않고 반복구를 의도적으로 사용하는 가창 갈래는 더 있다. 예컨대 가사나 동요가 그렇다. 그러나 가사의 반복은 민요와 다른 목적으로 즉, 각 마루 단위로 형성되는 종지구를 형성하기 위한 것이다.⁴⁵⁾ 이는 지역 민요 혹은 민요잡가가 악곡 구조를 유지시키고 그 길이를 늘이기 위해 반복을 활용하는 것과는 다른 것이다. 또, 동요는 민요와 같은 이유로 반복을 활용하지만, 동요의 반복은 극단적으로 짧고 단순하여 잡가민요의 반복과는 다르다. 이 점에서 이상과 같은 양식적 변이, 잡가화는 의도적으로 일어난 변화이며, 일차적으로 그 변화를 만들어낸 것은 음악가들이라 할 수 있다.

근대이전까지 위와 같이 다양한 양식적 변이를 일으켰던 원천들은 민속적 기반, 즉 각각의 지역 위에 낱알이 흩어져 있었을 뿐이어서, 동시적으로 한 장소에서 경험될 수 있는 것은 아니었다. 근대 이후에야 비로소 각 지역에 산발되어 있는 가능성들이 한 곳에 모여 다양성을 이룰 수 있었다. 그러나 여기서 주의해

43) 김영운, 「경기12잡가의 음악적 형식」, 『한국음악연구』 제32집(서울: 한국음악학회, 2002).

44) 장시훈, 「엇時調와 辭說時調와의 形態論」, 『國樂論考』(서울: 서울대학교출판부, 1974), 335~371쪽; 박애경, 「조선후기 시조와 잡가의 교섭양상과 그 연행적 기반」, 『한국어문학연구』 제41집(서울: 한국어문학연구회, 2003); 송은도, 「휘모리잡가연구」(서울대학교 박사학위논문, 2013).

45) 김창근, 「12가사의 악곡 형성과 장르적 특징」(서울대학교 박사학위논문, 2006), 143~50쪽. 무가 역시 반복을 적극적으로 사용한다. 20세기 전반기 잡가민요에 무가의 율격이 사용된 사례가 있지만, 무가와 민요와의 양식적 관계가 전면적으로 밝혀진 바는 없으므로 논외로 한다. 이보형, 앞의 글.

아하는 점은 지역에 있었던 모든 민속의 노래가 개성적으로 받아들여진 것은 아니었다는 점을 주목해야한다. 지역의 노래들 가운데 특정 노래들만 근대에 수용되었던 까닭은 그 노래들이 산업에 의해 선택되었기 때문이었다고 할 수 있다. 극장, 음반 흥행에 의해 선택된 노래들은 가수들에 의해 양식적 변이가 가속화되었다고 할 수 있다. 양식적 변이는 서로 다른 양식적 경험을 갖고 있었던 수용자들을 동질적 향수 조건에 최대한 많이 두기 위해서였다고 할 수 있다. 이를 위해서는 극장이라는 외형적 공간이 필요했고 동시에 소통이 불가능한 차이를 제거하는 음악 구조적 해법이 있었어야했다. 이상에서처럼 지역 민요의 잡가화 절차는 이러한 사회적 변화의 절차를 양식으로 보여주는 것이라 할 수 있다. 잡가화의 가장 일차적인 방법은 장단의 불규칙성을 제거하고, 반복 단위나 악구를 통제하는 것이었다. 위에서 확인했듯이 잡가민요의 노래 구조는 그것의 출발지였던 특정 지역의 향촌민요와 음구조, 장단구조, 형식 등과 가장 가까움에도 불구하고 일정한 거리가 있었던 점은 이러한 양식적 통제의 결과였다고 이해된다.

양식적 통제 속에서도 잡가민요에 속하는 악곡들이 개별적 매력을 갖출 수 있는 원인은 음악 구문 구조(syntactic structure) 때문이라고 할 수 있다. 잡가민요는 전통적인 토리, 가락전개, 장단, 단락(종지), 붙임새, 가창법 등을 활용하지만, 개별 악곡이 구성될 때에는 단일한 원칙이 이것들에 적용되는 것은 아니다. 예컨대 토리는 전국적인 현상이지만, 민요권 혹은 각 지역마다 토리를 구현하는 양상은 달랐다. 따라서 극장의 흥행사의 역할을 서로 다른 관례를 발굴하여 드러내는 일이었다 할 수 있다. 이 점에서 잡가민요의 경우 노래의 세부를 구체화하는 관례가 달랐기 때문에 결과적으로 그 산물 역시 광범위한 양식적 차별성을 갖출 수 있었다고 할 수 있다. 나아가 통사 구조적의 차이 외에서도 음악적 매력을 강화시킬 수 있었던 또 다른 전략은 가창자의 창조성이다. 음악적 수사는 개별 가창자들에 의해서 관례를 넘어 창조적으로 활용되었다. 이미 알려진 노래도 그것을 부르는 가수의 창조적 실천은 노래의 다양성을 확장시켰다. 예컨대, 수십가 가수로 1910년대에는 문영수가, 1920년대에는 이진봉, 백운봉, 1930년대에는 장학선이 주목받을 수 있었던 것은⁴⁶⁾ 가수의 창조적 가창이 음악 구조적 다양화에 기여하는 바를 보여준다. 전통적인 민요 수사의 활용은 본질적으로 개방적이

라서 경직된 양식의 재현에만 머무르지는 않았기 때문에 새로운 악곡의 창작 만큼이나 가수의 가창 실천이 창조적일 수 있었다고 할 수 있다. 이는 잡가화를 실현시키는 별도의 노동 분업이 가수에 의해 이루어졌다고도 할 수 있을 것이다. 따라서 20세기 전반기라는 긴 기간 동안 잡가민요가 노래계의 중심에 놓일 수 있는 양식적 기반은 기존의 양식을 고수했음에도 불구하고 통사 구조적 변화 혹은 가창의 창조적 실천을 통해 다양성의 폭을 넓힌 것이었다고 할 것이다.

(2) 표명

근대 이후 민요는 매체와 관련을 맺어왔다. 이 점에서 먼저 매체의 성격을 파악하고 다음으로 이에 게재된 민요 및 관련 담론을 검토해야한다. 애국계몽기 이후 근대적 매체를 신속하게 활용했던 주체는 근대화를 실천하고자 했던 당대의 엘리트들이다. 이들은 자신들의 이념을 반영하는 시를 신문에 게재하게 함으로써 당시 필요한 사회적 의제를 설정했다. 심선옥은 애국계몽기와 1910년대에 신문 매체에 소개된 민요를 비교하면서⁴⁷⁾ 1910년대 신문에 게재된 민요들 중에서 ‘유흥과 맥빠진 해학’(홍타령류), “식민지 지배에 순응하고 … 민중적인 의식과 정서”(농부가류)를 표출하는 민요를 따로 구별했고, 이것을 “1910년대 중반 이후 시대적인 이념과 미의식을 담아내지 못하고 유희 분위기가 전면에 나서고 있다”고 평가했다. 한편, 김영철도 1910년대 이와 관련된 민요들을 “서정 민요나 도덕윤리를 강조”하는 민요로의 후퇴라고 서술한 바 있다.⁴⁸⁾ 그런데, 1910년대 신문에 게재된 여러 민요들의 향유 경위와 그 양식을 쫓아가보면, 이상의 것들의 사회문화적 배경이 애국계몽기의 그것과 동질적인지 의심스럽다. 그러나 해당 논문들에서는 이를 의심하지 않고 이것과 개항이후 등장한 민중의 목소리를 담은 ‘산’민요를 맞비교한 것이다. 심지어 늦어도 1901년 이후로 등장한 이른바 ‘유흥’의 목소리가 1910년대에야 비로소 처음 나타난 것처럼 서술하고 있다.

46) 이용식, 『수심가와 서도민요 공연문화』, 『한국민요학』 제13집(서울: 한국민요학회, 2003).

47) 심선옥, 『애국계몽기와 1910년대 '민요조' 시가의 양상과 근대적 의미』, 『민족문화사연구』 제20호(서울: 민족문화사연구소, 2002).

48) 김영철, 앞의 글.

이러한 상황이 벌어진 것은 이른바 1910년대의 ‘유흥’의 목소리와 그 전의 민중의 목소리가 공유하고 있는 양식 때문이다.

애국계몽기의 민요는 1910년대 잡가민요와 양식적 요소를 공유하고 있다. 이를 두고 심선옥은 “생활 속에서 육화(肉化)된 언어와 정서” 때문이라고 설명하는데, 이는 지극히 상식적이다. 왜냐하면, 정말로 ‘생활’ 속에서 ‘육화’되었다면, 전통적인 민요의 양식적 편린들이 신문 상에서 더 광범위하게 발견되어야 한다. 그러나 1910년대 신문에 “흥타령”, “농부가”, “매화타령”, “만세반이” 등 몇 종류의 민요에서만 보이는 조흥구나 관용구만이 반복적으로 발견될 뿐이다.⁴⁹⁾ 그런데 이러한 몇몇 한정된 전통 민요의 흔적들은 민요시와 신민요에서도 반복적으로 등장한다.⁵⁰⁾ 따라서, 왜 하필 그것들만 자주 등장하는가에 대한 의문과 해명이 필요한데 그렇지 못한 것이 현실이다. 그 이유는 1910년대 민요의 향유 상황이 이제껏 진지하게 논의되지 못했기 때문으로 보인다. 그러나 이를 논하기 전에 먼저 엘리트들이 신민요를 소개한 근대 매체의 성격을 간략하게나마 짚어 보아야 한다.

애국계몽기의 신문들은 최소한 항일 저널리즘 혹은 민중의 등장을 기록하는데 있어서 의도적인 노력을 기울일 수 있었다. 그러나 일제 강점 이후 신문 자본의 형성과 이를 기반으로 한 저널리즘은 그렇지 못했다. 따라서 심선옥 등이 분석한 『대한매일신보』 대 『매일신보』의 기록은 처음부터 해석상의 도식을 만들 어내기 충분했다. 즉, ‘항일 대 식민’ 혹은 근대화를 이룩하려는 역사 주체들의 ‘희망 대 절망’ 등등. 이러한 도식은 근대기에 벌여졌던 조선과 일본 간의 대립적, 투쟁적 관계를 선명하게 부각시킨다는 장점이 있다. 그러나 근대기에 일어난 일상의 변화를 설명해내기에는 부족하다. 심지어 이 도식에 따라 내린 해석은 근대기 신민요의 사회문화사적 기여들을 축소시키기까지 한다. 근대기의 잡가민요에 대한 당대 엘리트들의 시각은 당시 잡가민요의 실천과 상당히 거리가 있

49) 김영철, 앞의 글, 252쪽.

50) 제목에 ‘타령’ 같은 제목이 붙어있거나, 민요의 곡조명이 붙어있거나, 조흥구·후렴구·감탄사·관용구(‘에ैया’, ‘어리화 좋다’, ‘흥’ ‘애고지고’, ‘일닐닐 상사디야’, ‘지화자 좋다’, ‘내말 좀 들어보소’, ‘경사가 낫구나’ 등) 등을 사용하는 경우.

었다. 따라서 근대 신문매체에 실린 민요담론을 입체적으로 이해하기 위해서는 각종 민요 관련 사료들을 문화사적 독법으로 재해석해보아야 한다. 예를 들면, 1910년대 잡가민요의 형식이 애국계몽기의 항일 민요의 그것과 연계되어 있다는 점은 어떻게 설명하는 것이 좋을까라는 질문을 던져보는 것은 이러한 노력의 시작이라고 할 수 있다. 서로 판이하게 다른 주제를 같은 형식으로 구현할 수밖에 없었던 필연적인 이유를 찾는 과정은 1910년대를 보다 꼼꼼하게 살펴보게 만들기 때문이다.

19세기 사회에서 지배 이데올로기, 유가의 이념을 기반으로 음악계에서 주도권을 쥐고 있었던 계층은 예악론(禮樂論)을 바탕으로 자신들이 생산하고 향유했던 음악을 정음(正音)으로 명명하며 시정(市井)의 노래나⁵¹⁾ 민속적 행위에 종속된 노래를 “잡요/속조/이요/타령” 등으로 구별했다. 이러한 용어는 근대적 엘리트가 활약했던 애국계몽기에도 변함이 사용되었다. 앞서 본 바와 같이 1900년대에 잡가민요에 대해 이요나 잡요 그리고 타령이라는 말로 표현했다. 이러한 명칭들은 1910년대 이후에야 비로소 잡가로 통일되었다. 이는 1910년대의 특별한 현상, 즉, 잡가집이 대량으로 유통된 것과 무관하지 않다. 잡가집의 대량 유통은 레퍼토리의 확장과 관련되어 있다. 배연형은 잡가집 별로 주력했던 소리 갈래가 달랐다는 점을 지적한 바 있다. 즉, 1914년에는 서울소리나 서도소리를 중심으로 출판되다가 1915년 이후로 남도소리가 추가되었다는 점은⁵²⁾ 잡가집의 확장이 단순한 유행의 모방이 아니라 도시인의 기호 변화에 대한 산업계의 대응의 결과였음을 보여준다. 이 점은 잡가집이 구시대 노래의 모음집 이상의 기능을 수행함을 알게 한다. 잡가집의 역할을 살펴보기 위해서는 먼저 그 문화적 배경을 검토해야한다. 잡가집 중 『신구시행잡가 박춘재(소리)』(1914), 『무쌍신구잡가(광무대소리)』(1915), 『신구유행잡가(절대명창 홍도, 강진 구술, 평양날쌔패 선소리부)』(1915)에는 극장의 공연자(박춘재, 옥엽, 홍도, 이형순 등)의 이름을 책 제목이나 내용에서 밝히고 있고,⁵³⁾ 또, 『신구시행잡가』의 증보판인 『중

51) 권도희, 『한국근대음악사』(서울: 민속원, 2004).

52) 배연형, 「잡가집의 장르분류체계와 음반현실」, 『한국음악학』제19호(서울: 한국고음반연구회, 2009).

보신구시행잡가』(1916)는 신제도화타령 등 7곡을 추가하고 있음을 볼 수 있다.⁵⁴⁾ 이는 1914년부터 1916년까지 출판된 잡가집이 당시의 극장 상황을 반영한 것으로 이해된다. 따라서 1910년대 잡가집이 당시 극장문화와 밀접함을 알 수 있다. 그런데 잡가민요는 앞서 본 바와 같이 이미 1900년대 초부터 극장과 관련하여 발전했었다. 따라서 잡가집은 1910년대의 극장의 상황을 반영하지만, 그 배경에는 늦어도 1900년대 이후 발달한 극장문화가 있음을 알 수 있다.

그런데 극장문화와 잡가집과의 관계는 단순히 레퍼토리의 공유를 넘어서는 사회적 함축을 담고 있다. 20세기 잡가집에는 19세기와 같이 노래의 분류명에 ‘잡’이라는 이름을 달고 있다. 그러나 이 때 ‘잡’이 표명하는 의미는 19세기와 같지 않다. 갑오개혁 시 과거 제도가 폐지되었으므로 유가적 예악(禮樂)과 계급 의식에 기댄 정음의 이데올로기 그리고 그것을 옹호했던 계층은 갑오년 이후 제도적으로 사라졌다. 그러나 이들의 영향력은 문화적 영역에 남아있었다. 한편, 이 무렵 잡가민요는 폭발적으로 성장했는데 그것을 지지했던 층은 앞서 신문기사에서 보았듯이 이를 적대적으로 평가했던 집단과 헤게모니적 투쟁 관계에 놓여있었던 집단이었다고 할 수 있다. 개항 후 애국계몽기까지 조선의 근대화라는 이데올로기가 제시되었고 이 과정에서 창가가 대안적 노래 갈래가 등장했지만, 창가는 1910년대까지 일반 사회에서 큰 영향력을 행사하지 못했고 잠재성만 보였을 뿐이었다.⁵⁵⁾ 따라서 1910년대까지 노래계의 경쟁 구도는 19세기 ‘정음’과 20세기 잡가민요가 만들었다고 할 수 있다. 그런데 1910년대까지 근대적 출판 물로서 ‘정음’을 수록한 가집은 잡가를 실은 노래책 보다 그 종류나 수에서 월등히 적었다. 이는 당시 근대적 출판 시장을 주도했던 집단이 과거와 달라졌음을

53) 이 중 서울·서도·남도 소리에 두루 걸쳐 등장하는 이형순에 대해서는 알 수 없지만, 박춘재는 잡가집 출판 이전에 유성기 음반에도 녹음을 남긴 인물이었고, 흥도 역시 유성기 음반에 남겼던 김홍도였다. 옥엽은 “이팔청춘가”의 작자 오옥엽이었다. 당시 15세로 경남 창녕 출신으로 광무대 스타였다. (『매일신보』, 1914. 2. 24. 예단일백인 22번째 인물 “오옥엽”) 한편, 평양 출신으로 진명여학교(평양)를 다녔던 당시 18세였던 오옥엽과 같은 이름을 가진 “옥엽”이 또 있었다. (『매일신보』, 1914. 2. 22. 예단일백인 21번째 인물 “옥엽”).

54) 정재호 편, 『잡가집』 1-4권(서울: 계명문화사, 1984).

55) 권도희, 『1910년대 창가와 잡가』, 『한국어문학연구』 제51집(서울: 한국어문학연구학회, 2008).

상징한다. 즉, 이는 곧 잡가의 향유집단이 과거와 달리 사회의 주도적 세력으로 상승했음을 반영한다. 그러나 이들은 근대적 이데올로기를 자신들을 수준으로 끌어올릴 수 있는 정교한 음악론을 구성해내지는 못했다. 따라서 담론의 장 안에서 잡가민요는 정음의 타자적 위치에서 완전히 자유로울 수 없었다. 따라서 1910년대에는 음악 실천상의 주도권을 상실한 ‘정음’의 담론과 현실적 세력을 기반으로 성장한 ‘잡가(민요)’론이 대결했다고 할 수 있다.

중세적 시각으로 가(歌)와 요(謠)는 위계적 관계에 놓여있다. 중세적 관례에 의하면, 잡(雜)은 歌와 결합할 수 없고 謠와 결합해야한다. 또, 19세기까지 정음의 타자들은 “잡요/속조/이요/타령”등의 복수로 칭한다.⁵⁶⁾ 왜냐하면, 전근대적 질서 속에 정음의 타자는 정음의 지위를 절대화하고 남겨진 것들일 뿐이라서, 그것들을 산출한 문화를 따로 구분하지 않는다. 즉, 19세기 까지 지배계급을 제하고, 다양한 계급적 원천과 이질적인 문화를 바탕으로 한 노래들은 정음의 타자가 되는 것 외에 개별적 혹은 독립적 정체성을 구성할 수 없었다.⁵⁷⁾ 그런데, 20세기에 잡가는 극장과 도시문화라는 동질적 문화를 배경으로 하여 향유되고 생산되었고, 1910년대에는 근대적 매체를 활용하리만치 성장하여 과거에 사회적, 문화적, 양식적으로 분리되어 있었던 여러 계층의 악곡들이 단일한 범주 하에 놓아둘 수 있게 되었다. 가와 요의 중세적 지위를 보았을 때, 잡가는 낮은 용어다. 즉, 謠가 놓일 자리에 歌가 놓였다는 점은 이를 향유했던 수용자들의 사회적 지위가 상승했다는 점을 보여준다. 따라서 1910년대 폭발적으로 간행된 노래책의 제목에 ‘잡가’라는 명칭을 달고 있는 것은 매우 근대적 현상이라고 할 것이다. 이상과 같이 잡가민요와 관련된 문화적 변화를 이해한다면, 그간의 연구에서 1910년대 『매일신보』에 수록된 민요를 애국계몽기의 저항 민요와의 맞비교하여 ‘유흥과 맥빠진 해학’을 드러낸다고 판단하거나, 또 시가사적 퇴행을 선택한 주체가 잡자기 등장했다고 여기는 것 역시 성급한 판단이었음을 알 수 있다. 1910

56) 권도희, 『성 인뎌 문화의 교차, 극장 흥행 그리고 경기잡가』, 앞의 책, 152~158쪽; 손태도, 『1910~1920년대의 잡가에 대한 시각』, 『고전문학과 교육』(서울: 청관고전문학회, 2000), 173~208쪽; 박애경, 『잡가의 개념과 범주 문제』, 『한국시가연구』 제13집(서울: 한국시가학회, 2003), 285~310쪽.

57) 권도희, 『한국근대음악사』(서울: 민속원, 2004).

년대 잡가의 지지기반은 이미 늦어도 1900년대 초부터 있었고, 이는 계몽적 민요를 게재한 주체와는 다른 계층이 만들었다고 할 수 있다. 이 점에서 1900년대부터 잡가민요가 수용자에게의 미치는 영향력은 당시 엘리트 계급이 일반인에게 미칠 수 있는 영향력보다 결코 작지 않았을 것임을 짐작할 수 있다. 그러나 잡가민요가 약 반세기동안 흔들리지 않는 대중적 지지를 얻었음에도 불구하고 이 노래의 향유의 실제와 담론은 균형적이지 못했다. 1901년 『황성신문』, 『俚謠足觀世道』에는 잡가민요가 여전히 이요(俚謠)나 잡요(雜謠)로 표현되어 있고, 1908년의 『大韓每日申報』의 『歌曲改良의意見』의 기사에 비록 ‘가곡’이라는 용어가 사용되었지만, 이에 대한 비평은 “窮凶巨惡 淫談悖說之成習也”라고 하여 여전히 혐오감과 적대감을 숨기지 않는다. 1909년에 신채호가 시(詩)의 개혁 대상으로 ‘아리랑’, ‘영변가’ 등을 거론한 것⁵⁸⁾ 역시 마찬가지 상황이었다고 할 수 있다. 그런데 여기서 주목되는 것은 이러한 논의의 주체가 근대적 지성인들이었음에도 불구하고 이들의 비평의 논리는 중세적이라는 점이다. 즉 노래에 대한 비판의 근거는 도덕적이다. 이 점에서 근대 엘리트들의 민요 비평은 퇴행적이기까지 하다. 그렇다면, 근대 엘리트들이 옹색하게 중세적 논리를 빌어서다 쓰면서까지 잡가민요를 공격하는 이유 무엇일까? 잡가민요가 갖고 있는 통속성이나 유흥성이 문명사적 혹은 역사적 위기에 문제가 되서라기보다 근본적으로는 다른 원인이 있다고 판단된다. 근대 자본주의 사회에서 음악 상품(commodities)에는 통속성과 유흥성은 물론이고 개성과 창조성 그리고 미 등등과 같이 미덕으로 불릴만한 것도 고루 갖춰져 있다. 따라서 근대 엘리트 계급이 1900년대에 특히 잡가민요를 맹렬히 비난한 것은 공공의 공간에서 향유되는 통속문화와 이를 수용하며 급성장하고 있는 군중에 대해 계급적 긴장감 혹은 위기감을 반영한 것으로 이해된다.

지성 계급이 민요를 주목한 것은 근대이전부터 있었던 일이었지만, 민요에 대해 노골적으로 혐오감이나 적대감을 드러내는 것은 근대적 현상이다. 왜냐하면,

58) 吾子가 萬一 詩界革命者가 되고져 홀진디 彼 阿羅郎寧邊東臺等 國歌界에 向하야 其頑陋를 改革하고 新思想을 輸入 홀지어다. 『매일신보』, 1909. 11. 21.

전근대 사회에서 민요는 지배계급이 종속 계급의 교화의 정도를 가늠하려할 때 참고하는 것일 뿐이었다. 따라서 민요는 지배계급이 향유하는 노래와는 다른 것, 즉, 다른 공간에 배치되는 다른 종류의 ‘문화행위’로 인식되었을 뿐이다. 그러나 근대에는 엘리트가 담론을 형성하는 공간과 같은 공간, 즉 공적 공간에 잡가민요가 배치되기 시작했다. 이에 대해 엘리트 계급은 위기감을 느끼고 이에 대한 논리적 빈곤을 적대감과 불쾌감 혹은 혐오감으로 표현했다고 이해된다. 그런데 이러한 엘리트들의 시선은 특정 가창 갈래에 한정된다가 보다는 대중공연물 전반에 대한 것으로 이해된다. 예를 들면, 1902년 연극장에 간 관객을 “탕자유녀(蕩子遊女)”라 하였고⁵⁹⁾ 1903년 활동사진을 보러간 관객들에게는 “완객유녀수천인(玩客遊女數千人)”⁶⁰⁾ 1906년에 협률사 공연을 보는 관객을 “탕자유녀(蕩子冶女)”⁶¹⁾, 1910년 초 극장의 관객에게 “탕자음부(蕩子淫婦)”, “부랑자제(浮浪子弟)”, “무뢰남녀(無賴男女)”, “음남탕녀(淫男蕩女)”⁶²⁾라고 한 바 있다. 이는 1911년 극장 측의 공연 광고에서 관객을 “군자 귀부인(君子 貴婦人)”⁶³⁾이라고 했던 것과 대조되는 상황이다. 따라서 1900년대 초기에 매체를 장악한 엘리트들이 상업민요에 가한 비난은 민족적 위기 상황에서 즐거움과 쾌락을 도덕적으로 받아들일 수 없어서였다기 보다는 도시 문화의 변화를 외면한 채 계급적 방어에 급급한 비평에 불과했다고 할 수 있다.

대중문화의 향유자, 극장의 관객에 대한 혐오를 드러내는 표현들은 대략 1910년 들어서면서 달해지기는 한다. 1912년부터 이른바 딱지본 소설이 유행하면서 대중문화가 안정기에 접어들기 시작했고, 극장의 공연물은 나날이 창조적 면모를 보여주었고, 법적으로도 부랑자 단속되기 시작되었던 때였다. 따라서 1910년대 전반에는 부랑자는 법적으로 노동하지 않는 자라는 한정을 갖게 되어 버려서 극장 관객에 대한 비난으로 합당치 않게 되어 버렸다 할 수도 있고, 또,

59) 『황성신문』, 1902. 8. 5.

60) 『황성신문』, 1903. 7. 10.

61) 『황성신문』, 1906. 4. 31.

62) 『매일신보』, 1910. 9. 30; 1910. 10. 6; 1910. 12. 11; 1911. 2. 15; 1911. 6. 25.

63) 『매일신보』, 1911. 10. 13.

구시대의 문예관에 기대서 대중에 대한 혐오를 드러내는 것이 비현실적으로 이해되는 시기가 되었다고 할 수도 있다. 그러나 극히 예외적인 상황을 제외하면, 대부분의 엘리트 모더니스트들은 자신들의 이념과 경쟁관계 있는 노래들을 고급예술과 저급예술이라는 도식 속에 저급예술로 분류했다. 1929년 2월에도 퇴폐적 속요(俗謠)와 악종가요(惡種歌謠)를 박멸하고 신가요를 만들기 위해 조선가요협회가 구성되었는데,⁶⁴⁾ 이 때, 악종가요의 사례로 ‘수심가’, ‘아리랑타령’, ‘춘향가’, ‘추풍감별곡’ 등을 들었다. 이 협회 구성원들은 음악가(김영환, 안기영, 정순철)와 문인(이광수, 주요한, 김소월, 변영로, 이은상, 김형원, 김억, 김동환)⁶⁵⁾ 등 당대의 엘리트들이었는데, 비록 이 단체의 입장이 당시 모든 엘리트의 입장을 반영한다고 하기는 어렵지만, 1920년대 말까지 잡가민요에 대한 비난은 지속되었음을 알 수 있다. 이는 역으로 1920년대 말 엘리트들이 옹호할 신가요의 경쟁 대상이 여전히 잡가민요였다는 점을 알게 해 준다. 이처럼 근대의 엘리트들은 자신들이 옹호하는 노래가 다른 노래와 경쟁 관계에 놓일 때 마다, 즉, 계급적 위기 시에는 언제나 노래의 윤리성을 문제 삼거나 문명과 비문명, 신가요와 구가요의 대립 논리로 양자를 구분하고 비난했다. 그럼에도 불구하고 잡가민요의 발전과 확장은 멈추지 않았다.

이상과 같이 담론과 실제의 차이에도 불구하고 잡가민요가 성장한 것은 이것이 표명하는 바 때문이었다고 할 수 있다. 앞서 살펴보았듯이 잡가민요는 노래의 상징을 전환시켰다. 잡가민요에서 사용되는 토리와 가창법 등은 특정 지역의 음악적 관례 즉, 지역성(locality)을 상징한다. 예를 들면, 육자백이는 남도민요, 수심가는 서도민요 등으로 이해된다. 그러나 이러한 노래들은 의도적으로 한 공간 속에 배치되기 전까지, 특정 지역의 노동이나 의식(축제포함)에 수반되었다. 따라서 지역 민요는 민속적 성격, 즉, 노동의 절차나 의식에 수반되는 기능요로서의 성격을 갖고 있었다. 여기서 민속적 성격은 지역 민요의 필연적 조건이기 때문에 의도된 효과가 아니다. 따라서 기능요의 정체는 어떤 행위와 관련되어

64) 『동아일보』, 1929. 2. 26.

65) 『조선일보』, 1929. 2. 24; 『동아일보』, 1929. 2. 26; 1929. 3. 4; 1929. 5. 27.

있느냐 이지 지역성이 아니다. 즉, 지역 민요의 지역성은 노래의 정체와 무관하다. 그러나 잡가화 되면서 노래의 민속적 속성, 즉, 문화 행위를 수반하는 기능은 없어지고 민속의 양식만 남게 되는데, 그 양식은 그 원천과 관련하여 지역성으로 재해석된다. 근대 도시적 삶 속에서 지역성은 민속이라는 노스텔지어를 환기시키는 결정적 요소이다. 잡가민요의 지역성은 음악수사로 구체화된다. 그렇게 구체화된 수사는 도시의 고급음악과 대결하는 양식으로 받아들여진다. 다만, 잡가민요의 양식은 구문 구조 상 개별 노래의 개성을 보장한다. 따라서 잡가민요의 지역성은 양식적 다양성을 그 내용으로 했다. 예컨대 수심가나 육자백이 모두 도시인의 민속에 대한 노스텔지어를 환기시켰지만, 수용자들은 양자를 양식적으로 동일한 것으로 여기지 않았고 각각을 서도민요, 남도민요라 했다. 이 점에서 잡가민요의 음악어법은 민속과 연장선상에 있지만, 잡가민요는 정체는 민속이 아니라 민속적 노스텔지어를 상기시키는 기능 속에서 찾을 수 있다 할 것이다.

탈지역적 가요계의 탄생과 함께 등장한 잡가민요가 민속적 노스텔지어를 만들어내는 현상은 근대기의 잡가민요의 표명과 관련하여 주목된다. 20세기 전반기의 사회문화적 조건 속에서 잡가민요가 표명하는 의미가 무엇인지 알기 위해서 엘리트 모더니스트들의 공격점을 다시 검토해보자. 엘리트들에게 잡가민요의 향유자, 민속적 주체는 지배를 받아야 하는 존재일 뿐 근대 사회나 역사의 주체로 인정되지 않았다. 이를 잡가민요와 성장과 결부시켜보면, 잡가민요가 표명하는 의미는 민속의 주체가 역사적 주체로 부상했다는 것으로 이해된다. 이는 사회문화적 범위를 한정하기 어려운 민중과는 다른 것이다. 즉, 민속적 주체란 근대 도시 사회에서 민속을 역사적 배경으로 하여 성장했던 주체라고 할 수 있다. 비록 이들이 제도를 장악하지는 못했지만, 이들의 성장과 인기의 지속은 당시 ‘소리나는’ 현실이었다. 당시 사회경제적 환경은 그들에게 소리 내도록(voicing) 했고, 이들의 소리(sonority)은 극장과 출판업 그리고 음반업자들에 의해 증폭되었으며, 이는 동류의 집단, 즉 같은 계급적 위치에 있는 절대 다수의 균중을 공진(共振)케 했다. 이 점에서 민속적 주체의 소리현상(sonority)은 노랫말이 지시하는 바를 넘어서 자신들의 계급적 투쟁과 억압에 대한 저항을 상징하는 소리가

될 수 있었고 20세기 전반기 동안 사라지지 않는 소리가 되었다 할 것이다.

2) 신민요

신민요는 등장하고 얼마 지나지 않아 잡가민요에 육박하는 대중적 지지를 받았다. 그러나 이제까지 그 이유에 대해 검토된 바 없다. 이하에서는 잡가민요의 실천적 양상으로서 양식적 다양성을 정리하고, 이것과 당시 담론을 비교 분석함으로써 신민요가 표명하는 의미가 무엇인지 살펴보도록 할 것이다.

(1) 양식적 다양성

1930년대 신민요의 양식적 두 극단을 정리하자면 하나는 전통적인 민요이고 다른 하나는 창가라고 할 수 있다. 전자의 음악 양식적 가능성은 대부분이 잡가민요 향에서 밝힌 바와 같으므로 먼저 앞서 설명하지 않았던 창가에 대해 설명하도록 할 것이다. 다만 창가의 경우 음악수사와 노랫말 부분으로 나누어 설명할 것이다. 창가의 음악 수사 가운데 가장 낮은 것은 기능화성(functional harmony)이었다. 이에 비해 선율, 리듬, 연주, 단락법 등은 전통적인 음악 수사도로 이해 불가능한 것은 아니었다. 그러나 이것들마저도 기능화성을 강화하는 역할을 할 경우에는 역시 낮은 것이었다고 할 수 있다. 창가는 1894년 전후에 개신교에서 불렀던 노래로 1906년 이후에는 제도권 교육에 수용되었는데, 이로 부터 창가는 교회나 학교의 노래, 즉 신제도의 붙은 노래를 칭하게 되었다. 한편, 창가는 애국계몽기 이후 여러 인쇄 매체에 등장했던 근대적 애국시의 한 형식으로 이해되기도 했다. 따라서 창가란 교회나 학교 불리는 노래 혹은 개화론자들이 선호하는 노래의 범칭이 되었다. 그러나 그것이 읽는 시건 노래건 간에 실제로 1910년대까지 그 향유의 범위는 다른 갈래의 노래보다 넓지 않았다. 다만, 신민요의 양식적 원천이 창가에서 찾을 수 있기 때문에 1910년대 창가의 음악 양식을 검토해보면, 간단한 형식과 박자 그리고 기능화성을 전제로 한 7음음계 [diatonic scale] 선율을 주로 하되 계통이 다른 각종 5음음계(한국, 일본, 중국, 유럽)도 사용하는⁶⁶⁾ 짧은 유편형식의 노래라고 할 수 있다. 그러나 가창 실천에

있어서는 반음이나 이끈음(leading tone)등을 생략함으로써 화성과 무관한 5음 체계(pentatonicism) 선율로 전환되었고,⁶⁷⁾ 요성, 추성, 퇴성 등을 사용하는 (전통적인) 민요 창법을 구사했다. 즉, 1910년대에 조선인에게 창가적 음체계(화성 체계)는 처음 겪는 것은 아니었지만 가창 실천은 민요식으로 이루어지고 있었다. 이러한 점은 1910년대 창가가 독립적 갈래로서의 자리 잡지 못함을 의미한다. 물론 이와 유사한 가창 현상이 신민요에도 발견되지만 창가의 경우 의도적으로 일어난 것이 아니라는 점에서 구별된다.

심선옥은 애국계몽기와 1910년대에 신문 매체에 소개된 민요를 분석하면서,⁶⁸⁾ 매체에 기록된 창가가 민요의 경쟁 갈래로서 사회적 역할을 수행했음을 서술한 바 있다. 그러나 1910년대까지 창가의 체험은 대체로 학교나 교회 등의 한정적 공간에서 이루어졌던 것이어서, 현실적으로 잡가민요의 경쟁 상대가 되지는 못했다. 이러한 상황에서 1916년에 “세속의 창가를 통속적으로 편집”한 『통속창가집』(홍난파)⁶⁹⁾같은 창가집이 나타났다. 비록 홍난파의 창가집은 현실적으로 통속화되는데 실패했지만 창가가 교육이나 기독교라는 한정적 계기를 넘어서 점차로 일반에 영향을 미치는 갈래로 전향, 즉 창가의 기능적 확장과 분화가 이루어지고 있음을 보여준다. 실제로 1920년대 이후로 창가는 그 전처럼 근대적 계몽적 성격을 담보할 수 없는 갈래가 되었다. 민경찬의 창가집 목록에 의하면, 1920년대 이후 통속창가는 ‘○○유행창가’라는 이름으로 간행되었고,⁷⁰⁾ 그 양은 1910년대 잡가집 만큼 많았다. 그러나 1920년대 후반까지 ‘유행창가’의

66) 권도희, 『1910년대 창가와 잡가』, 앞의 책.

67) 1915년에 선교사 Paul L. Grove는, “한국 사람에게 이 두 음(반음)을 강요하면 그는 살짝 비켜나 교묘한 방법으로 원곡을 왜곡하는데 당신이 그에게 질문한다면, 그가 무엇을 하는지 스스로 알지 못한다는 것을 당신은 알 수 있게 된다. … 그들은 우리가 7음을 듣는 곳에서 오직 5음을 들을 능력을 타고난 것이다”라 했다.

문옥배, 『근대교회음악의 한국화 논의 시도』, 『음악과 문화』 제5호(서울: 세계음악학회, 2001), 113쪽, 재인용.

68) 심선옥, 『애국계몽기와 1910년대 ‘민요조 시가’의 양상과 근대적 의미』, 『민족문화사연구』 제20호(서울: 민족문화사학회, 2002).

69) 洪永厚, 『通俗唱歌集』(京城: 博文書館, 1916).

70) 민경찬, 『한국창가의 색인과 해제』(서울: 한국예술종합학교 예술연구소, 1997).

히트곡은 대부분이 신파극이나 영화에 삽입된 곡들이었다. 따라서 1920년대 ‘유행창가’가 잡가민요처럼 도시적 일상을 밀착하여 다면적으로 포착해보이기는 역부족이었다. 통속창가의 지위가 전격적으로 달라진 것은 창가에서 근대시의 역량이 강화되고, 한편으로는 기능화성이 왜곡되지 않을 정도로 안정된 이후라야 가능했다. 그러나 이러한 조건들을 출판을 중심으로 형성된 산업이 감당할 수 있는 일은 아니었다. 통속창가가 ‘○○유행창가’의 단계를 넘어서 성장할 수 있었던 것은 산업 뿐 만이 아니라 이념적 기반과 이를 실천하기 위한 행위도 갖춰져야 했다. 예컨대 1920년대 민족주의와 이를 기반으로 한 모더니스트들의 민요론, 민요시, ‘동요-가곡’ 운동 등이 그것이다. 박선애의 연구에 의하면,⁷¹⁾ 1920년대 이미 민요의 자질, 정의와 효용 등에 대한 이해가 정리 단계에 이르렀다. 비록, 이 시기의 민요론은 일본의 민요론과도 상당히 관련을 맺고 있었지만,⁷²⁾ 조선 민요론은 일본과 같을 수는 없었다. 일본은 독일어의 Volksleid를 민요로 번역했고 낭만주의 민요론자였던 요한 고트프리트 헤르더의 입장 혹은 유럽의 민요론을 수용했던 것으로 보인다. 그러나 일본의 민요론과 서구의 그것과 처음부터 그 목적에서 차이를 보였다. 18세기에 헤르더가 민요에 천착했던 이유 중 하나는 특정한 역사적 시점, 즉, 봉건사회가 붕괴하고 산업사회가 만들어지는 과정에서 절대 대수가 충성할 수 있는 대안이 필요했기 때문이다. 이에 주목한 것이 민중(Volk)이었다. 민중은 새로운 시대(근대)의 사회 구성원으로서 산업화 과정에서 발생하는 문제를 해결할 수 있는 잠재력을 갖고 있는 존재로 이해되었다. 헤르더는 민중을 감각적이고 배우지 못했으나 가장 위대하고 가장 존경할만한 사회적 구성원, 혹은 동일한 문화와 언어를 공유하는 집단으로서 ‘민족’으로, 또는 ‘국가’의 구성원으로서 계급을 초월한 ‘국민’으로, 나아가 인류사에 이상적 문명을 일궈갈 주체로서 이해했다.⁷³⁾ 따라서 민요는 이상과 같은 민중을 표명하는 것일 수밖에 없었다. 헤르더 이후 낭만주의자들은 민요를 물질문명 혹은 기

71) 박선애, 앞의 글.

72) 우이동인은 다나카 우이오토(田中初夫)의 영향을 받은 바 있다. 박선애, 앞의 글, 90쪽.

73) 김대권, 『헤르더의 민요집 비교분석』, 『괴테연구』 제26권(서울: 한국괴테학회, 2013), 7~9쪽.

계몽명이 진행됨에 따라 훼손된 혹은 절멸의 위기에 있는 자연(민속)을 회복시킬 수 있는 대안으로, 또 현실적으로는 특정 민족의 상징인 언어를 사용하는, 즉 해당 민족의 정체성을 상징하는 산물로 이해했다. 비록 일부 계몽주의 지성인들에게 민요는 “하층민의 야만스러운 음”⁷⁴⁾이라고 폄하되기도 했지만, 헤르더 이후 뷔르거, 괴테, 레싱, 하이네 등과 같은 문인들의 관심 속에서 특권계층의 전유물이었던, 혹은 “교양과 문명”의 상징이었던 문학으로서의 자질을 인정받게 되었다. 또, 19세기에 유럽에서는 이른바 문화의 변방 지역에 민족주의 운동이 일어났을 때 민요는 부르즈와 계급의 시각으로 재해석되었다. 예컨대, 낭만 말기에 러시아, 헝가리, 핀란드 등은 르네상스 이후 형성된 독일-오스트리아(프랑스, 이태리) 음악 패권에 대항하기 위해 민요를 적극 활용했다.⁷⁵⁾ 이처럼 19세기 유럽에서 민요는 특정 민족의 정체성을 구현하는 것으로 인정되었고,⁷⁶⁾ 유럽 각 지역에서는 민족(혹은 국가) 별로 민요 수집에 열을 올렸다. 유럽의 민요 수집은 20세기 벽두까지 이어졌다.

일본도 근대의 국민국가(nation-state)의 구성 과정에서 민요가 부상했다. 일본은 민요를 일본 민족의 정체성을 가장 순수하게 뒷받침할 수 있는 문화적 산물로 간주했다. 그러나 일본은 자국 민요를 통해 국민국가 건설을 이념화하는데⁷⁷⁾ 그치지 않았고, 제국의 건설과 경영이라는 욕망을 실천하기 위한 도구로도 활용했다. 실제로 일본은 식민 야심을 갖고 접근했던 인근 지역을 위계화 하는 도구로서 민요를 적극 활용했다. 예컨대, 일본은 20세기 벽두부터 국가적 프로젝트로 민요를 수집하고 분류했는데, 분류의 시각 속에는 사회진화론을 배경으로 한 인종주의와 민족주의를 교차시켰고, 그 결과 조선이나 대만 등의 민요는 일본의 민요보다 열등한 위치에 배치시켰다. 이는 민요의 분류상의 위계를

74) 앞의 글, 11쪽.

75) 러시아(5인조: 글린카, 발라키레프, 무소르그스키, 립스키코르사코프, 쿠이), 핀란드(시벨리우스), 헝가리(코다이, 바르톡), 노르웨이(그리그) 등.

76) 이해경, 『하이네의 민요(시) 『로렐라이』』, 『독일문학』 제91집(서울: 한국독어독문학회, 2004), 105~25쪽.

77) 임경화, 『민족의 소리에서 '제국'의 소리로 - 민요 수집으로 본 근대 일본의 민요 개념사』, 『일본연구』 제44호(서울: 한국외국어대학교 일본연구소, 2010).

통해 식민 대 피 식민의 관계를 보이고, 식민 지배를 정당화하려는 의도와 무관하지 않았다.⁷⁸⁾ 조선에서도 근대 시기에 민요론이 등장했던 것은 마찬가지였다. 비록, 조선은 일본의 민요론에 영향을 받았지만 일본의 민요론에 내재된 위계적 인종주의, 혹은 사회진화론적 문화론을 모두 수용할 수는 없었다. 다만, 조선의 경우 3·1일 운동 이후 민중이 역사의 주체로 부상했지만, 이들에 의해 국민국가가가 성립되지는 못했다. 따라서 1920년대 이후 민중을 인식한 민족주의 엘리트들은 조선 문화의 독자성을 의도적으로 드러내기 위한 목적으로 민요론을 전개했다. 이 때문에 민요론은 일제의 식민담론에 대한 저항담론으로의 성격을 갖게 되었다.

민족주의 민요론은 근대 시인들의 민요시 운동과 작곡가들의 동요-가곡 운동의 기반이 되었다. 임주탁은 1910년대에 신시의 준거로서 읽는 시, 창작 주체의 자의식, 두 가지가 확립되었고 이와 연계해서 1920년대에 민요시와 시조시가 등장했다고 했다.⁷⁹⁾ 또, 엄성원은 주요한, 김억, 김소월, 김동환, 홍사용 등의 민요시에 구현된 세계관과 양식적 차이를 정리하고, 서정적 민요시와 카프 진영의 계급적 민요시로 나눌 수 있음을 보여주었다.⁸⁰⁾ 즉, 1920년대 민요시는 민족주의적 노선 하에서 개인의 다양한 세계관을 드러낼 수 있는 근대시로서 자리를 잡았음을 알 수 있다. 한편, 1920년대에는 동요나 가곡의 작곡가들, 예컨대 윤극영, 홍난파, 안기영, 현제명 등은 서정성과 낭만성을 표현하기 위해 기능화성을 통제했고 전에 없었던 '민족 가곡'의 양식을 안착시켰다. 비록 작곡가들의 기교적 미숙함으로 인해 선율과 리듬에 기능화성을 유기적으로 결합시키지 못했던 경우도 있었고, 낭만주의적 감성과잉과 서정성을 강조하는 과정에서 민족주의가 식민 조선에 대한 애상과 비애로 나타나는 정서적 빈곤으로⁸¹⁾ 나타나기도 했다.

78) 坪井秀人(쓰보이 히데토), 『민요와 시의 근대-근대일본의 민요채집과 '외지』, 〈식민지 조선의 문학·문화와 일본어의 언설공간(2)〉 발표문(미간행), 2014.

79) 임주탁, 『한국근대시의 형성과정 연구』, 『한국문화』 제32집(서울: 규장각한국학연구소, 2003).

80) 엄성원, 『1920년대 민요시의 전개과정과 근대적 특징연구』, 『한국언어문화』 제28집(서울: 한국언어문화학회, 2005).

81) 민경찬 외, 『우리 양악 100년』(서울: 현암사, 2001), 132~149쪽.

그러나 이들 작곡가들의 노력을 통해 창가는 다른 차원에 놓일 수 있게 되었다. 즉, 이들 이후 창가는 학교나 교회 혹은 연극과 영화를 통해 일방적으로 학습 받거나 공급받는 것이 아니라, 조선의 작곡가에 의해 서양의 음악적 수사가 능동적으로 조절되어 조선을 표현하는 갈래로 인정받게 되었다. 이러한 작곡사적 전환은 신민요와 연결되지는 못했다.⁸²⁾ 이러한 작품들의 음악 도해적 구조는 신민요와 같았지만, 작품의 목표와 이를 공유한 작곡가 집단의 성격, 실천의 방식은 신민요의 그것과 달랐기 때문이다. 전자는 예술의 자율성(autonomy)이라는 이념 하에 노래를 만들었지만 신민요는 그렇지 않았다.

1930년 전후에야 비로소 시인들의 창작물은 문화 산업과 대면하게 되었다. 1930년대에는 가요시, 즉 읽는시가 아닌 유성기음반의 노랫말이 근대 시가사에 등장했다. 구인모는 ⁸³⁾ 이것을 “근대적인 음악 양식과 음향 매체와 접변하고, 시장의 논리에 적응해 가면서, 문학적 감수성을 쇄신하고 심미적 공통감각을 양식화하는 가운데 체현한 특별한 문화적 실천”으로 서술한 바 있다⁸⁴⁾ 가요시의 범주에 속하는 갈래들로 신민요, 유행가 등이 있었는데, 신민요를 3편 이상 녹음으로 남긴 작사가, 유도순(범오), 김안서(김억), 이하윤, 조명압, 왕평, 박영호, 이부풍, 김백오 등은⁸⁵⁾ 대부분 유행가의 노랫말도 썼다. 신민요와 유행가의 노랫말 작법은 같지만 그 주제는 달랐다. 1930년대 빅타의 문예부장이었던 이기세는 신민요를 “유행가보다는 조선의 내용새가 들어있고 우리들의 마음에 반향 할 만한 노래이면서 역시 양곡에 맞춰 불러 넣은 것이다”고 하였다.⁸⁶⁾ 이는 곧 신민요는 가요시 가운데 조선을 표현하는 독립된 갈래였음을 보여준다. 신민요의 노랫말의 정서 역시 1920년대 민요시와 이어져 있었지만 주제는 약간 달랐다.

82) 김억은 1920년대부터 민요시 운동을 이끌었던 저명한 시인으로 1930년대 신민요 창작에도 참여했다.

83) 구인모, 『시가의 이상, 노래로 부른 근대-김억의 유성기음반가사와 격조시형』, 『한국근대문학연구』 제16호(서울: 한국근대문학연구, 2007), 140쪽; 『이하윤의 가요시와 유성기 음반』, 『한국근대문학연구』 제18호(서울: 한국근대문학회, 2008).

84) 구인모, 『이하윤의 가요시와 유성기 음반』, 앞의 책, 194쪽.

85) 송방송, 『한국근대음악사의 한 양상-유성기음반의 신민요를 중심으로』, 『음악학』 제9집(서울: 한국음악학학회, 2002), 347쪽.

86) 異河潤·李基世·金陵人·閔孝植·王平, 『新春에는 엇든 노래가 流行할가』, 『三千里』 8卷 2號(1936. 2), 122~130쪽.

1920년대 초 민요시에서는 이루지 못한 사랑, 피할 수 없는 이별을 복고적 향토성과 서정성 속에서 표현했고, 1920년대 후반에는 계급주의적 인식을 바탕으로 민중의 현실인식과 계급성을 뚜렷이 나타냈다.⁸⁷⁾ 그런데 1930년대 신민요의 노랫말에는 1920년대의 서정 민요시의 주제들은 대부분 재등장했지만, 계급적 투쟁을 고취시키는 노랫말은 생략되었고 계급적 투쟁보다는 이에 기반한 ‘모순적 삶’에 초점이 맞춰졌다. 나아가 신민요의 노랫말은 이 외에 새로운 주제를 추가했고, 도시적 삶을 보다 밀착해서 포착했으며, 표현과 수사를 활용하는 기교도 세련되었고, 작품(products)을 만들어 내는 계기도 다양했다.

신민요에 등장하는 주제 가운데 가장 주목되는 것은 조선의 영토이다. 신민요에서는 조선 영토가 다면적으로 표현되어 있다.⁸⁸⁾ 예를 들면, 떠나야만 하는 조국으로 표현될 때도 있었고(“압록강 뗏목노래”: 태평 8661-B), 민족정기를 환기시키는 대상일 때도 있었고(“대동강 물결우에” 태평 미스코리아·김다인·전기현; “조선타령” Columbia 40565-A), 산천과 명승지에 대한 예찬이기도 했으며(“관서천리” Okeh 1793; “조선팔경가” Polydor 19290; “오대강타령” Okeh 1681), 망국의 한을 보이기도 했고(“백두산 바라보고” 태평 8603-A; “낙화삼천” Okeh 31084), 자원의 산지로 묘사되기도 했다.(“포곡새 천지” 태평 3018-A) 이러한 점은 신민요가 민요시와 구별되는 점이다. 또한, 신민요에는 젊은이들의 자유연애에 대한 기대와 즐거움이 적극적으로 표현되기도 했다.(“처녀사냥” Columbia 40501-B; “봄충 각 봄처녀” Columbia 40802-B; “아이고나 땡땡” Victor-KJ1194-B; “도라지 낭랑” 태평 5002-A; “달 같은 남아” 태평 8603-B; “은어알 처녀” 태평 8611-B; “쌍쌍타령” Victor 40847-B; “청춘타령” Columbia 40610-A). 한편, 드물기는 하지만 도시적 삶의 계급적 모순에 대한 풍자(“관세음보살” Okeh 번호미상 김해송·미스터 송)도 있었고, 하층민의 고단한 삶을 넘에 대한 그리움으로 표현(“개나리고개” columbia 40528-B)한 것도 있고, 상경 도시인들의 향수(“구십리 고개”

87) 엄성원, 앞의 글, 321~324쪽.

88) 이와 관련해서는 선행연구가 없으므로 이하의 신민요 노래 분석은 권도희, 『신민요해제』, 〈유성기 음반해제 보고서〉(동국대학교, 2011)에 따른다(미간행); 〈유성기로 들던 가요사(1925~1945)〉(서울: 신나라레코드, 1992); 〈유성기로 들던 불멸의 명가수〉(서울: 신나라레코드, 1996).

Polydor 19392-A; “꿀망태 목동” Okeh 12190-A) 그리고 생산지의 풍요에 대한 기원(“돈바람 분다” 태평 8129-B; 풍년송 Okeh 12083-B) 등등이 있었다. 물론 인생의 허무감이 드러나는 퇴폐적 감상주의도 확인된다(“압강물 흘러흘어” Okeh 1796; “옛생각” Columbia 40585-A; “신방아타령” Columbia 40449-A; “초로인생” Regal C439-A).

신민요의 표현 주제가 다양해짐과 동시에 표현의 방식 역시 달라졌다. 신민요는 민요시와 달리 근대 사회의 구성원들의 일상을 보여주었다. 가장 주목되는 것이 근대 여성 화자들의 자기표현이다. 예컨대, 시집살이에 대한 인내의 미덕을 버리고 남편에게 고단함을 편지로 고하거나(“서러운 댁네” Victor-KJ 1218-B), 연애에 대한 적극적 호기심(“바람이 났네” 태평 2002-B) 등이 표출된다는 점 등은 근대 도시의 노동자로서 여성이 부상한 것과 관련되어 있다고 이해된다. 한편, 1930년대 이후 신민요의 노랫말을 전개하는 기교 역시 과거에 비해 유연해졌다. 전통적인 입타령·조흥구·감탄사를 사용하는 것은 물론이고 그 변형의 활용도 폭이 넓어졌다. 예컨대 “새타령”의 노랫말을 언어 유희적으로 사용하여 도시적 감성을 표현하기도 했고(“닐리리 새타령” Victor KJ-1207), 판소리 “춘향가”의 서사를 원용하여 노랫말을 만들기도 했다.(“한양은 천리원경”, Vactor KJ1132-B; “그네줄 상처” 태평 3003) 심지어 봄 시즌의 음반 판매를 겨냥하여 (박영호·김송규·김해송 조합) 봄노래(“천리춘색” Okeh 1959, 1937년 2월 발매; “봄사건” Columbia 40802-A, 1938년 4월 발매)를 만들어 발표하기도 했다. 이상과 같이 신민요의 노랫말은 전통 민요의 모티브나 감성을 활용해서 근대 자본주의 도시에 사는 일반인들의 일상을 표현하되, 조선의 영토에 대한 주제를 비중있게 다루었다.

한편, 신민요에서는 처음으로 기능화성과 전통적 음악 요소들을 의도적으로 절충시켜 필요한 주제를 표현했다. 이소영은 신민요 갈래에 교차되는 전통적 음악 수사와 서양의 그것을 선법, 기능화성, 리듬, 장단 등에 한해서 음악 도해적으로 분석한 바 있다. 이에 의하면, 신민요는 기능화성을 사용하는 한편, 전통적 토리 및 변형된 토리도 사용했고, 서양식 박절 단위와 함께 전통적인 장단을 사용하여 양자를 조절하여 수사적으로 교차시켰음을 알 수 있었다.⁸⁹⁾ 그런데 실제

신민요 실천에서는 전통과 비전통적 음악 수사가 도해적 차원에서 절충되는 한계를 넘어섰다. 신민요에서는 음구조와 장단 외에도 창법, 붙임새, 관용구(후렴 혹은 입타령 등), 연주상의 엑센트, 전통악기 등도 중요했는데, 이것들은 유행가에서 사용되는 기능화성에 기반을 둔 각종 음계(서양의 7음음계, 5음음계, 일본의 화성화된 5음음계 등), 박자와 리듬, 양악기 등등과 조화를 이루어야 했다. 실제로 대부분의 신민요는 경토리, 메나리토리, 육자백이토리, 수심가토리와 같이 전통적인 민요의 음구조를 기능 화성과 함께 활용하고,⁹⁰⁾ 전통적 장단을 화성적 엑센트를 갖춘 박자(metre)와 교차시키는 것이 보통이지만, “안달이나요”(Okeh 1925)처럼 일본의 5음 음계로 된 단음계와 경기민요의 선법이 서양의 단음계와 함께 사용되는 경우도 있었고, “청춘타령”(Columbia 40610-A)처럼 서양식 5음 음계로 되어있고 창법이나 음진행 등에 있어서도 조선의 음악 수사와 관계없지만 반주부에서 조선악기를 사용하거나 “에헤”와 같은 조선 민요의 관용구를 사용하는 경우도 있었다. 또, “요핑계 조핑계”(Okeh 12061)의 경우처럼 하와이안 기타로 전통적 표현법, 즉 추성과 퇴성을 소리내기도 했다. 그러나 이러한 현상은 극단적인 사례가 아니라 신민요라는 양식적 범주 안에서 벌어지는 당연한 변화들 중 하나다. 따라서 음악 도해적 차원의 분석만으로는 이상의 현상들을 이해하기 곤란하다. 이하에서는 이에 대한 대안들을 정리해 제시해 볼 것이다.

신민요를 작곡한 전기현, 이면상, 김준영, 김용환, 김교성, 전수린, 박시춘, 김송규 등의 대부분은 1900년대 이후 출생하며 유학을 갔거나 아니면 양악을 별도로 학습한 당시 음악 엘리트들이었다. 이들은 신민요 외에도 유행가 갈래의 노래를 100여곡 이상 발표한 작곡가이기도 했다.⁹¹⁾ 이 점은 이들이 모국어적 음악 경험과 제도적 학습을 통한 서양 음악의 체험을 조절할 수 있었음을 보여 준다. 그러나 신민요의 경우 통제해야 할 음악재료가 유행가보다 더 많았기 때문에 신민요 작품 간에는 완성도의 편차가 컸다. 예컨대, 전통적 음악 수사와 비전

89) 이소영, 앞의 글.

90) 이소영, 앞의 글; 권도희, 『20세기 초 서울음악계의 성격과 조선대중음악의 형성에 관한 연구』, 『서울학 연구』 제22호(서울: 서울시립대학교 서울학연구소, 2004), 150~151쪽.

91) 송방송, 『1930년대 유행가의 음악사회학적 접근』, 앞의 책, 187쪽; 이소영, 앞의 글, 220쪽.

통적 요소의 충동을 요령 없이 그대로 노출시켰던 경우도 있었다. (“아리랑의 꿈” Regal 383-A) 물론 양자가 유연하게 절충되는 경우가 더 많았지만, 서로 다른 원천을 갖고 있는 음악 양식을 통제하는 것은 작(편)곡가의 몫만으로 해결될 일은 아니었다. 작(편)곡가는 전통적 양식과 비전통적 요소들 간의 구문 구조 (syntactic structure)를 균형감 있게 조절했다면, 신민요로서의 음악 양식적 면모를 완결지은 것은 가수들이었다. 조선의 유행가와 신민요의 작(편)곡과 반주에 조선인의 참여가 압도적으로 많았지만 일본인도 다소 참가했던 것에 비해⁹²⁾ 조선어 노래의 가창에는 모두 조선인 가수들만 참여했다. 그 중에서도 신민요는 1940년 신보 발매가 멈출 때까지 기생 가수들의 독점적 갈래로 인식될 만큼, 기생들의 특별한 표현력, 즉, ‘조선’을 표현하는 능력은 갈래의 정체성을 구별하는 지표가 되었다. 실제로 기생들은 기능화성이나 일본 음계 속에서도 음진행(구조적 요성 포함), 창법(멜리스마, 요성, 추성, 퇴성 등) 등을 통해 조선 민요의 음악적 관례를 창조적으로 표현해냈다. 예컨대, “물레방아” (Okeh 12096)처럼 일본식 단음계를 일관되게 사용하지만 가창 영역에서 조선식 창법을 전개하는 경우도 있고,⁹³⁾ 또, “꽃을 잡고”(Polydor 19137-A)처럼 서양식 5음 음계에 화성이 붙어 있지만, 전통악기의 반주 그리고 구조적 요성을 통해 신민요의 양식적 특성을 확립시키는 경우도 있었다. 또, 신민요에서는 전통적인 민요의 율격으로 악구가 구성되는 것이 보통이지만 김억의 “옛 생각”처럼 음수율을 기계적으로 악구에 관찰시키되 경토리의 음색과 창법으로 신민요로서의 갈래적 성격을 결정짓는 경우도 있었다(“옛 생각” Columbia 40585-A).

신민요의 가창은 신민요 양식의 완성에 필수적인 요소지만, 신민요 가창자들은 이에 그치지 않고 여창가곡 및 유행가의 창법도 수용하여 표현의 역량을 확장시켰다. 이처럼 기생들의 신민요에의 참여는 매우 적극적이어서 다른 계통의 가수들이 쉽게 신민요 갈래에 도전하기는 어려웠다. 1930년대 후반에 유행가 가수들이 신민요 가창에 합류했지만⁹⁴⁾ 정남회를 제외⁹⁵⁾ 대부분의 가수들이 민

92) 송방송, 앞의 글, 186쪽.

93) 이 곡의 창법은(이은파, 기생가수) 민요의 창법을 넘어서 가곡창법과 유사하다.

요 창법에 준하는 가창 실천을 보여줄 만큼 창법은 이 갈래의 음악 양식적 완성을 결정했다고 할 것이다. 이는 실천에 있어서 신민요와 민요와의 연계를 선명하게 보여주는 지점이다.

그런데, 대부분의 신민요의 갈래적 특성이 음악 양식으로 설명이 가능하지만 이를 넘어선 경우도 있었다. 전통적 음악 수사를 구체적으로 확인할 수 없는 경우도 신민요 범주에 놓이기도 했다. 예컨대, 5음음계 단조로만 구성된 경우(“조선타령” Columbia 40565-A; “조선팔경가” Polydor 19290) 혹은 일본의 단음계와 화성단음계를 사용하며 창법 역시 전통과 직선적으로 연결되지 않는 사례(“두만강 뱃사공” Polydor 19134-A) 등이 있었다. 이 경우 노랫말의 주제는 음악 수사와 무관하게 신민요라는 범주를 한정했다. 그런데 흥미롭게도 이런 경우의 대부분이 조선의 영토 혹은 조선의 지역을 주제로 삼는다는 점이다. 한편, 외국 번안곡에 “우겨라 방아로다”와 같이 민요의 관용구만 추가한 것(“신방아타령” Columbia 40449) 역시 신민요의 범주에 속했다. 이상의 사례들을 보면 신민요의 범주는 양식적 한정이 불가능하다고 생각될 수 있다. 그러나 본질적으로 대중음악에서 갈래(genres)란 음악 양식(styles)에 한정되지 않고, 제작자, 음악가, 소비자들 사이의 관계를 만들기 위해 음악을 범주화하는 것이고, 또 사회 내에 있는 각종 차이들을 부호화(encoding)하고 수용자들로 하여금 이것을 같은 의미로 해독(decoding)할 수 있도록 만들어주는 장치이다.⁹⁶⁾ 실제로 1930년대 음반업자, 출판업자, 라디오 방송 체계, 수용자, 음악가 등은 동시적으로 갈래 개념을 다양하게 구성했다. “신방아타령”의 예를 들자면 광고지, 가사지, 음반 스티커에 신민요, 민요, 그리고 잡가라는 갈래명들이 혼용되었다. “신농부가”의

94) 송방송, 『한국근대음악사의 한 양상-유성기음반의 신민요를 중심으로』, 『음악학』 제9집(서울: 한국음악학회, 2002); 『신민요 가수의 음악사회사적 조명-권번출신의 여가수를 중심으로』, 『낭만음악』 통권 제55호(서울: 낭만음악사, 2002); 장유정, 『1930년대 기생의 음악활동 일고찰』, 『민족문화논총』 제30호(서울: 영남대학교, 2004); 이진원, 『신민요 연구』 I, 『한국 음반학』 제7호(서울: 한국고음반연구회, 1997).

95) Columbia 40673(1 KR384) 新民謠 연꽃노래 金錫九作詩 金駿泳編曲 丁南希 合唱附 伴奏콜럼비아鮮洋樂合 奏團; Columbia 40673(2 KR384) 新民謠 스프링둥둥 金錫九作詩 金駿泳編曲 丁南希 合唱附 伴奏콜럼비아鮮洋樂合 奏團.

96) David Brackett, (In Search of) Musical Meaning: Genres, Categories and Crossover, *Popular Music Studies*(London: 2002), pp.66~68.

경우도 민요, 신민요, 잡가, 유행가란 갈래명이 동시에 사용되었다.⁹⁷⁾ 거칠게 말하자면, 광고지는 수용자의 입장을, 가사지는 작사 및 음악가들의, 그리고 음반 스티커는 제작자의 입장을 반영한다고 했을 때, 각각은 갈래에 대한 동시적 차이를 보여준다. 그러나 “신방아타령”이나 “신농부가”의 갈래명들이 동시대의 여타 갈래명, 즉, 예를 들면, 재즈송, 민요⁹⁸⁾ 등으로 부여되지 않았다는 점에서 특정 갈래를 범주화하는데 있어서 그 가능성은 넓지만 무한정하지는 않다는 점을 보여준다. 따라서 갈래는 특정 시대에 소통되는 특정한 양식적 경향(stylistic tendencies)이 나타나면 그만이다. 1930년대 상황에서 조선과 서양, 전근대와 근대의 교차라는 사회적 관계들을 부호(codes)로 나타내는 이상 음악 양식 차원에서 신민요적 요소들을 결합했다 하더라도 충분히 신민요 범주에 들 수 있었다 할 것이다. 위의 “조선타령”의 경우 노랫말이 조선을 직접적으로 언급한다는 점에서 일제하에 신민요의 범주에 속했다 할 것이다.

그러나 대부분의 경우 신민요는 음악 양식과 밀접하게 관련되어 있었다. 전통적 음조식(토리, 선율, 음진행, 음정, 요성 등), 국악기, 창법(멜리슴마, 퇴성, 추성), 장단, 관용구(후렴구, 입타령 등), 붙임새(음보, 율격) 등과 비전통적 음악 수사(기능화성, 7음음계, 5음음계(일본, 서양), 리듬, 박자)와 양악기 등을 활용하지만, 양자를 교차시키기 위한 별도의 기교, 특히 양자 간의 충돌을 완충하는 각종 기교(중심을 조절, 변형토리, 선법 화성, 장단과 박자의 교차, 변형관용구(hook), 붙임새, 노랫말 등)가 활용되는 한에서 신민요 갈래가 한정된다. 또한 음악적 수사들은 작곡가와 가창자에 의해 무한정 확장되는 것은 아니고 악구와 절 간의 반복, 혹은 화성 진행의 표준화(standardization)⁹⁹⁾ 라는 틀 안에서 활용되었다.

(2) 표명

신민요의 노랫말은 조선이라는 주제를 다채롭게 다루며 음악적으로도 조선이

97) 송방송, 『한국근대음악사의 한 양상-유성기음반의 신민요를 중심으로』, 앞의 책, 337~341쪽.

98) 장유정, 『갈래를 통해 본 20세기 초 한국가요의 전개양상』, 『국문학연구』 제10호(『근대 대중가요의 지속과 변모』(서울: 소명출판사, 2012) 재간).

99) 이소영, 앞의 글, 174~196쪽.

라는 정체를 다양한 음악 부호로 구체화했다. 그리고 수용자 역시 그것을 조선이라는 부호로서 해독했다. 그 이유는 첫째, 음악 양식 때문이다. 신민요는 당시 같은 신생 갈래이자 경쟁 갈래였던 유행가와¹⁰⁰⁾ 양식적으로 유사하지만, 유행가에서 조선이라는 한정적 부호를 읽히려거나 혹은 읽어내려 하지는 않았다. 콜럼비아 문예부장 이하윤은 신민요를 “우리 조선사람 더구나 젊은 사람들의 마음속에 쿡쿡 백혀 질 만한 노래”라 했고, 오케 문예부장이었던 금릉인 역시 “재래의 신민요풍의 노래들이 가장 많이 일반대중 앞에 환영되어 왔었던 것”이라고 했다.¹⁰¹⁾ 1930년대 유성기 회사 문예부장들은 신민요를 의도적으로 조선을 표현해내는 음악 갈래로 만들어냈고, 신민요의 수사와 가창 실천은 조선이라는 주제를 선명하게 드러낼 수 있게 만들었다. 예컨대, 음체계의 경우, 지역 민요의 토리와 그 변형은 조선의 과거와 현재를, 기능화성은 산업화된 사회 혹은 서구화/근대화된 세계를, 서양의 5음음계는 산업화 이전의 혹은 산업화의 주변부에 있는 서양 세계를,¹⁰²⁾ 화성화된 일본식 5음계는 근대화된 일제 등의 사회적 관계를 기호화하고 그러한 의미작용들이 음악으로 표명되었다.

둘째, 신민요 창작 배경은 수용자 집단의 기호와 관련이 있었다. 신민요는 군중의 향유를 목표로 생산되는 산업적 산물이었기 때문에 창작의 주체가 작사가, 작곡가, 가수로 한정되지 않는다. 창작에 참여하는 또 다른 주체는 창작의 방향을 조절하고 진작시켰던 에이전시(agency)였다. 실제로 각 음반회사는 문예부장이라는 제도를 통해 수용자의 취향을 창작행위에 반영시키도록 조종했다. 예컨대 문예부장이 직접 작사를 하거나, 신민요 전문 가수를 기생 집단 속에서 발굴하여 녹음시키는 등이 그것이다. 이 점에서 신민요는 개인의 산물이었지만 개인의 정체만큼이나 집단적 정체를 반영하는 산물이 될 수밖에 없었다. 다만, 신민

100) 이준희, 『한국대중음악의 출발-트로트와 신민요』, 『대중음악의 이해』(서울: 한울, 2012), 256~257쪽; 송방송, 『1930년대 유행가의 음악사회학적 접근』, 『근대의 노래와 아리랑』(서울: 소명출판사, 2009), 166~174쪽.

101) 異河潤·李基世·金陵人·閔孝植·王平, 『新春에는 잇든 노래가 流行할가』, 『三千里』 8卷 2號(1936. 2), 122~130쪽.

102) John Shepherd, *ibid.*, pp.96~127.

요 가창의 음악의 수사는 조선이라는 상징을 분명히 했지만, 도해적 악곡 구조 속에 남아있는 조선의 음악 수사는 상대적으로 그렇지 못했다. 예컨대, 토리는 기능화성에 비해 약화되어 있다. 토리는 지역 민요의 관례를 반영하는데 이것이 구문 구조에서 약화되어 있다는 점은 신민요의 의미가 잡가민요와는 다르다는 점을 보여준다. 잡가민요의 도해적 구조에서 분명하게 드러나는 토리는 조선의 각 지역, 민속을 호출하지만 신민요는 그렇지 않다. 이 점에서 신민요가 불러일으키는 노스텔지어는 민속이 아님을 알 수 있다. 비록 신민요의 노랫말은 여타 갈래와 달리 조선의 지역을 거론하고 있지만, 이는 민속을 호출하기 위한 것이 아니다. 민속에 대한 노스텔지어는 신민요와 공존했던 잡가민요로 충분했다.

앤써니 기든스(Anthony Giddens)는 근대화의 귀결을 국민국가(nation-state) 형성, 국가 간 노동 분업, 세계 자본주의 경제, 세계 무력 질서로 요약했다. 그런데 근대화가 귀결되는 과정 중에 지역의 자율성과 문화적 정체성이 강조된다고 한 바 있다.¹⁰³⁾ 조선 역시 근대화의 절차 중에서 국민국가의 건설은 당연한 목표일 수밖에 없었다. 그러나 식민지 상황에서 국민국가의 건설은 현실적으로 불가능했다. 조선민족의 정체성을 확인하고 민족국가를 구성할 수 있는¹⁰⁴⁾ 역량을 구체화하는 것이 유일한 대안인 상황이었다. 당시 이러한 목표를 설정하기에 가장 적합한 이념은 민족주의였다. 그런데 민족주의는 국가와 국가, 혹은 민족과 민족 간에 대결을 야기하며, 대결의 결과는 국가 간 시장의 형성 그리고 무력 질서를 통한 위계화, 즉, 국가들(혹은 민족들)이 세계 질서 안에서 중심과 주변에 배치되는 결과를 초래했다. 그러나 역으로 이 위계를 극복할 수 있는 대안 역시 민족주의일 수밖에 없었다. 따라서 근대기에 각 민족은 민족주의의 기치 하에 자신의 민족의 정체성을 탐색했다. 따라서 신민요가 위와 같은 양식을 통해 조선을 드러냈던 이유는 식민지 현실 속에서 놓여 있는 조선민족을 표명하기 위해서였다

103) Anthony Giddens, *The Consequences of Modernity*, in Patrick Williams and Laura Chrisman (eds) *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory*(Columbia University Press, 1994).

104) nation-state의 번역어는 국민국가, 민족국가 모두 가능하다. 양자의 차이를 여기서 논하는 것은 논지 밖의 일이므로 이 글에서는 영토와 국민 주권이 있는 경우를 '국민국가'라하고 문화적 개념으로서 사용될 때는 '민족국가'로 서술했다.

고 할 수 있다.

식민지 조선에서 조선을 표명하는 일은 식민 권력에 대한 저항을 의미한다. 이제까지 남한의 선행연구에서 신민요의 저항적 성격이 거론된 적은 거의 없다. 이노형은 신민요와 잡가를 비교하면서 잡가가 진보적이고 현실초극적인데 비해 신민요는 비현실적이고 도피적인 속빈 관념성으로 흘러 친일적, 체제순응적인 노래가 되기 쉽다고 언급했다.¹⁰⁵⁾ 이러한 해석은 비단 신민요에 한정된 것이 아니라 1930년대 이후 등장한 대중음악 전반에 걸친 해석이기도 하다. 그러나 이러한 평가는 외래문화와 토착문화와의 관계를 이식(plantation)과 동화(acculturation)로만 해석하려는 강박, 혹은 일제의 힘을 절대화하고 그에 대한 저항이 불가능함을 증명하려는 무기력으로 이해된다. 그러나 이러한 점들은 20세기 전반기에 발매된 유성기 음반자료 및 이와 관련 사료의 발굴과 이것의 실증적 검토를 통해 극복되기 시작했다. 예컨대, 장유정은¹⁰⁶⁾ 대중음악의 한 갈래인 신민요를 조선정서를 구현하는 주요 갈래로 이해하고, 전통적인 민요에서 발견되는 ‘선취된 미래’에 대한 갈망이 신민요에도 나타난다고 했다. 그러나 신민요의 저항적 의미를 읽어내지는 못했다. 한편, 신민요의 등장과 전개 상황, 문화적 배경, 그리고 음악구조 등에 대한 연구가 진척되면서,¹⁰⁷⁾ 유선영과 이소영은 신민요는 전통문화와 서구문화가 만나는 과정에서 만들어진 혼종 혹은 잡종(hybrid) 갈래라고 설명했다.¹⁰⁸⁾ 신민요의 혼종성(잡종성)은 신민요의 음악구조를 문화사적 입장에서 읽어낼 때 매우 유용한 지침을 준다. 그러나 신민요가 대중가요의 한 갈래였고, 주류 대중가요의 음악 양식은 본질적으로 절충적(eclectic)이라고 할 때 굳이 혼종문화를 거론하지 않아도 음악 양식의 변이 문제는 설명될 수 있다. 이 점에서 혼종이라는 결론은

105) 이노형, 『한국전통대중가요연구』(울산: 울산대학교출판부, 1994), 176~98쪽.

106) 장유정, 앞의 글.

107) 송방송, 『한국근대음악사의 한 양상-유성기음반의 신민요를 중심으로』, 『음악학』 제9집(서울: 한국음악학학회, 2002); 이소영, 『일제강점기 신민요의 혼종성 연구』(한국학중앙연구원 박사학위논문, 2007), 220쪽; 유선영, 『신민지 대중가요의 잡종화』, 『언론과 사회』 제10권(서울: 성곡언론문화재단, 2002); 이진원, 『신민요 연구』 (I), 『한국음악반학』 제7호(서울: 한국고음반연구회, 1997); 『신민요 연구』 (II), 『한국음악반학』 제14호(서울: 한국고음반연구회, 2004).

108) 유선영, 앞의 글; 이소영, 앞의 글, 220쪽.

상이한 노래 양식의 충돌과 근대화의 전개를 도식적으로 조합한 결과론적 해석이라고 이해된다. 왜냐하면, 신민요의 혼종성 논의는 확장된 논의로 발전하지 못했고 신민요와 관련해서 해명되어야 할 당시 사회문화적 상황들을 끌어들이지 못했다. 따라서 신민요의 저항 문제는 혼종론에서 고려되지도 못했다 할 것이다.

한편, 북한은 신민요의 저항성을 주목했음이 파악된다. 필자는 북한 민요 연구사를 검토하는 과정에서 북한이 신민요를 해방 직후부터 주요 갈래로 다뤘고, 1980년대 이후에는 다듬어진 민요 분류체계 안에 주요 범주로 독립시키고, 인민의 저항을 은유적으로 표현하는 갈래로 이해하고 있음을 확인한 바 있다.¹⁰⁹⁾ 이에 비해 남한의 경우 신민요의 저항성에 대해 직접적인 언급은 없다. 그러나 다행히 이를 시작할 만큼의 선행연구는 있었다. 필자는 선행 연구에서 일제 하 대중음악이 일본의 자본과 별도로 발달할 수밖에 없었던 필연적인 이유로서 조선어 가요 및 조선인들의 기획과 실천을 지적한 바 있다.¹¹⁰⁾ 이는 자본 투자가 식민 착취가 모두 문화 이식과 필연적으로 연결되는 것은 아님을 보여주었다. 또, 최근 야마우치 후미타키는 일본이 조선에 형성된 일본 자본과 산업에 대하여 미시정치를 펼치는 과정에서 조선의 자율성을 제도적으로 보장하기까지 했음을 밝힌 바 있다.¹¹¹⁾ 이상의 연구들은 한국 대중가요가 식민 권력의 강요나 우민화 정책 속에서 일방적으로 조종당했던 것이 아니라 피식민지인들이 주체적이고 자율적으로 선택하고 구성하는 것임을 알게 해주었다. 한편, 빼까 그로노우(Pekka Gronow)에 의하면, 1930년대에는 이미 빅터(Victor)나 이엠아이(EMI)같은 거대한 다국적 음반회사가 있었고 이들은 막대한 양의 서양 고전음악과 대중음악을 여러나라에 공급했지만 이에 영향을 크게 받지 않았던 지역이 있었고, 특히, 아시아와 아프리카에서는 지역의 소규모 음반회사에서 생산한 지역음악(local music)을 즐겼음을 지적한 바 있다.¹¹²⁾ 일본의 경우 1920년대 후

109) 권도희, 『북한의 민요연구사 개관』, 『동양음악』 제29호(서울: 동양음악연구소, 2007).

110) 권도희, 『20세기 초 서울음악계의 성격과 조선대중음악의 형성에 관한 연구』, 『서울학연구』 제22호(서울: 서울시립대학교 서울학연구소, 2004).

111) 야마우치 후미타카, 앞의 글, 96~119쪽.

112) Pekka Gronow, The World's Greatest Sound Archive-78 RPM Record as a Source for Musicological

반에 서양의 음반 자본이 대량 유입되면서 음반시장의 규모가 커졌고,¹¹³⁾ 또, 조선과 대만 등지에서 음반 산업을 확장시켰지만 일본 내에서 일본어 대중가요가 성장하는데 그쳤고, 일본의 레퍼토리를 자본과 함께 일방적으로 해당 지역에 살포하는 단계에는 이르지 못하는 못했음을 즉, 다국적 기업이 갖고 있었던 영향력을 행사하지는 못했음을 알 수 있다. 이준희는 해방 전에 한국에서 작·편곡된 4,500여곡 가운데 일본 곡의 번안곡은 5% 정도밖에 되지 않는다고 했고, 또 일본 작곡가들이 조선어 음반 녹음에 참여했다 하더라도 일본의 전통 음악과는 거리가 먼, 혹은 조선의 취향에 적합한 레퍼토리에 한했다고 서술했다.¹¹⁴⁾ 이상의 점들은 조선 음반 산업을 주도했던 일본마저도 글로벌 음반 시장의 형성 초기에 로컬 시장을 구성했었을 뿐이고, 식민지 조선에서 자본력과 권력을 갖고도 일방적으로 일본 대중음악이 직접적으로 영향을 끼치게 하지는 못했다 할 것이다. 따라서 일본이 상상할 수도 없을 만큼의 막대한 자본을 앞세워 일방적으로 대중음악을 ‘이식’하는 상황은 조선에는 결코 일어나지 않았다. 비록 조선 음반 시장에 투자된 자본은 일본의 것이었고 이에 의한 수익과 세금도 일본의 것이었지만, 음반의 내용물을 생산하고 향유했던 것은 자유롭고 창조적인 조선인이었다. 따라서 조선 내외에 구성된 환경, 즉, 일제가 보장한 자율 그리고 국제 음반 시장의 질서 속에서 신민요의 저항은 쉽게 억압당할 상황은 아니었다고 할 것이다. 그런데 신민요의 저항성에 대해 일본의 억압이 불가능했던 또 다른 이유로는 신민요의 표현방식을 들 수 있다. 신민요는 음악으로써 조선의 의미를 기호화했고 수용자 역시 그것을 조선의 의미로 해독했다. 이는 식민 상황에서 드러나지 말아야 할 주제를 노골적으로 드러내는 행위라 할 수 있으며 이 때문에 신민요의 향유는 식민 권력에의 저항이 아닐 수 없다. 비록 노랫말에는 저항의 의미가 축소되었지만, 음악 수사는, 특히 창법과 악기음색 등은 노골적으로 저항의 주체가 누구인지를 드러냈다. 그러나 비언어적 저항, 즉 음악에 의해 실행된 저

Research, *Traditiones* 43(2)(2014), pp.33~38.

113) 쿠라타 요시히로(倉田喜弘), 『日本レコト文化史』(東京: 東京書籍株式会社, 1992), 148~150쪽; 오카도시오(岡俊雄), 『레코트세계사』(서울: 세광음악출판사, 1988), 84~85쪽.

114) 李竣熙, 『日本对韩国大众音乐的影响』, 『越境的日本流行文化』(山东: 山东人民出版社, 2010), 139쪽.

항, 특히 음악 도해적 이해가 어려운 창법과 음색, 악기 등을 통한 저항은 정치적 억압의 빌미를 제공하지 않았다. 이상에서처럼 조선어 노래에 대한 조선인의 우선권과 창조성은 산업적 이유로 혹은 일제의 미시정치 상황에서 침해될 수 없었고, 나아가 비언어적 수사를 강화한 저항 역시 정치적 탄압의 표적이 되지 못했다 할 것이다.

신민요가 표명하는 것이 일제에의 저항이었음에도 불구하고 이제까지 이에 대한 논의가 전무했던 이유는 노랫말에만 집중했던 점과 대중음악의 일반적 속성을 초월하여 신민요를 검토하지 않았기 때문이라고 할 수 있다. 해방 전에 민속학적 기반 위에서 조선민요 연구를 주도했던 민족주의자 고정옥은 “新民謠는 大概가 橫으로 近代文明中에 棲息하는 比較的 教養의 程도가 낮은 젊은 人들을 總體의 相對로 하는 一定한 意識的인 方向이 없고 그러므로 自然히 感傷的 戀情, 卑俗한 滑稽에 흘러가기 쉽고, 또 한번 題材와 表現이 都市 集中的 傾向에 사로잡히고 만다”고 했고, 또, “新民謠로 내세울 만한 것은 開化 初의 唱歌, 그리고 佛蘭西의 마르세유에 비길 愛國歌 정도”¹¹⁵⁾ 였다고 했다. 이는 전형적인 노랫말에 대한 집중, 그리고 대중음악의 속성에 대해 부정적인 태도로 일관하는 엘리트주의를 보여준다. 특히, 고정옥은 도시의 교육받지 못한 계층의 향유물로서 신민요에 대한 혐오를 분명하게 보여주고 있는데, 고정옥이 이정도면 당시 대부분의 엘리트들은 더 말할 것도 없다고 할 것이다. 그런데, 민속학에 기반을 둔 민요론도 엘리트주의를 넘어서지 못하고 있을 때, 소수의 가요시인들에 의해 신민요론이 등장했다.

1930년대 이후 유도순, 이기세, 이하윤, 금룡인 등은 신민요의 주요 작사가이자 에이전트들인데 이들에 의해 신민요론이 등장했다.¹¹⁶⁾ 이들은 당대의 가요와 민요의 문제를 거론했고, 이를 통해 민족주의가 과거를 조명하는데 머무르지 않고 민족 전통(민요)의 해석과 변형 그리고 창조와 관련된 문제를 다룰 수 있다는 것을 주장했다. 이들의 주장은 당시 주도적 민요 담론, 즉, 민속학적 민요론에

115) 高晶玉, 『朝鮮民謠研究』(首善社, 1949), 47~48쪽.

116) 장유정, 앞의 글.

속하지 못했고, 심지어 자신들의 창작 행위에 대한 방어론 이었다는 한계가 있다. 그럼에도 불구하고 이는 엘리트 민족주의자들의 결핍을 보완할 만한 것이었다. 모든 시기 모든 지역 그리고 모든 갈래의 대중가요에 감상주의, 쾌락과 퇴폐, 사회적 무기력 등이 발견된다. 이는 대중음악이 자본과 권력에 의해 조종당할 수 있다는 사실과도 무관하지 않다. 그러나 신민요의 경우, 양식과 가창 그리고 수용자의 태도 등에서 그것이 다가 아니었음을 확인할 수 있었다. 신민요가 시장의 상품으로서의 특징들을 갖고 있어서 또 도시의 상층민이 아닌 사람이 향유한다고 해서 비난 받아야한다면, 신민요의 역사적·사회적·문화적 기여에 대해 거론할 여지가 없어진다. 민속학적 민족주의자들은 구비전승에서 민족문화를 찾았지만, 현실적으로 민족문화는 과거의 것으로만 성립될 수는 없다. 또, 일제도 민속학의 논리를 단순화시켜, 즉 문명과 야만의 도식을 일본과 조선의 민요에 의도적으로 적용했는데, 이 역시도 조선인이 받아들일 수 있는 것은 아니었다. 따라서 신민요론자들의 논의는 논리적 한계가 있었고, 더 확산되지도 못했지만, 당시 주도적 민요 담론의 한계를 충분히 보완할만한 것이었다.

프란츠 파농(Frantz Fanon)은 근대이후 민족문화는 민속도 아니고, 민족의 진정한 본질을 발견하지는 대중주의도 아니며, 식민주의가 왜곡하고 파괴했던 부동의 요소들을 찾기 위해 과거에서 찾아 헤맬 것도 아니고, 오히려 미래를 구성하거나 이미 조성되기 시작한 기반에서 발견해야 한다고 한 바 있고, 민족을 위한 창조적 행위와 존재를 보존하고자 하는 행위를 기술하고, 정당화하고, 찬양하는 것이 민족문화를 구성하는 것이라고 말했다.¹¹⁷⁾ 이 점에서 신민요론에 등장하는 과거의 해석과 창조의 문제는 엘리트 민속학자들과 일제의 식민지 민요론을 극복할 수 있는 논리를 제공했다. 또한 이들의 신민요론은 실제 음악에 관철되었다. 따라서 과거의 유산과 별도의 민족문화를 구성하는 갈래로서 신민요의 기여는 적극적으로 평가되어야 할 것으로 보인다. 이 점에서 신민요가 표명하는 의미는 조선이며, 그 기능은 일제에 대한 저항, 나아가 민족문화 설립이었다고 할 수 있다.

117) Frantz Fanon, On National Culture in Patrick Williams and Laura Chrisman (eds) *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory*(Columbia University Press, 1994), pp.44.

4. 상업민요의 근대예의 기여

상업민요라는 말은 노래를 다루는 여러분과학에서, 예를 들면, 국악사, 민요사, 대중음악사 등에서 등장하지 않는다. 그러나 20세기 전반기 동안 상업민요는 근대 조선인의 일상과 세계관을 꾸준히 보여주었다. 상업민요는 전통 민요와 양식적 특징을 공유하고, 음악 수사를 창조적으로 변형, 해석함으로써 양식적 다양성을 확장시켰다. 양식적 다양성은 상업민요를 오랜 기간 동안 대중가요의 주류에 놓이게 했다. 상업민요의 범주 안에는 잡가민요와 신민요가 있었는데, 이는 음악 산업의 복잡한 절차와 생산자(음악가, 작사가 등) 그리고 수용자가 관여하여 갈래를 구성하고 인정했기 때문이다. 각각의 갈래는 전통 민요의 양식을 공유함에도 불구하고 구별되는 구조적 특성을 갖고 있었다. 이를 통해 각각은 서로 다른 사회문화적 의미를 표명했다. 그러나 당시 민요 담론은 상업민요의 역할과 성장을 평가하는데 소극적이었다. 그 이유는 민족주의 민요론에서는 민속 혹은 과거의 민요를 중시했고, 제국주의 민요론에서는 식민통치의 정당성을 주장하려했기 때문이다. 나아가 민요담론이 엘리트 계급에 의해 생산되면서 상업민요는 담론의 중심에 놓이지 못했다. 그럼에도 불구하고 상업민요의 성장과 지속은 멈추지 않았다. 이러한 성장은 그 향유층의 성장을 상징했고, 이에 대해 이와 경제적 관계에 있었던 엘리트들은 이들의 성장에 대한 위기감을 적대감과 혐오감으로 표현했다. 그만큼 상업민요의 성장은 당시의 현실이었다. 이러한 현실이 가능했었던 것은 잡가민요가 근대 도시인의 일상을 기반으로 기존의 계급 질서에 저항하고 새로운 역사의 주역으로 등장한 민속적 주체를 드러내는 역할을 했고, 신민요는 일제 하 민족국가의 가능성을 노래로 제시하는 한편, 소리를 통해 제국권력에 저항하는 기능을 수행했기 때문이었다.

이 글에서 상업민요라는 개념이 제시되고 전개되었지만 이것만으로 상업민요의 범주설정이 완결된 것은 아닌 듯하다. 예를 들면, 대한제국기에 상업민요의 성장은 분명한 사실이었지만 이 시기의 시대구분명은 현재 애국계몽기로 불린다. 애국계몽기의 애국민요 혹은 애국창가는 자연스럽지만 상업민요의 성장은 당대어나 현재어나 부담스럽게 받아들여진다. 이와 관련하여 실제로 해결해야할

과제들은 나열할 수 없을 만큼 많이 있다. 그러나 상업민요라는 용어는 적어도 흥행민요, 혹은 유흥민요라는 용어에서 오는 언어적 연상 작용을 차단하고 이 범주의 노래가 전통적 민요와 다른 방식으로 근대에 기여했던 점에 집중하게 해 준다. 또한, 상업민요를 근대 민요의 범주로 설정하게 되면 적어도 근현대 민요사 혹은 대중음악사의 전개를 신속하게 보여줄 수 있는 계기적 계통도를 완성시킬 수 있다. 이 계통도는 민요가 다양한 사회문화적 변화와 대면하여 발전하는 양상을 한 눈에 알 수 있게 할 것이다. 본고에서는 이 계통도를 통해 근대기에 계급이나 일제에 대한 저항 혹은 민족문화가 구성되는 절차가 단일하거나 동일한 방향으로만 전개되지는 않았다는 점을 설명할 수 있었다. 이는 그간 근대의 궤적을 모더니스트의 지향 속에서만 읽어내려는 일이 위험할 수 있다는 점을 생각해보게 할 것이다.

■ 참고문헌

1. 단행본

高晶玉, 『朝鮮民謠研究』, 서울: 首善社, 1949.

권도희, 『한국근대음악사회사』, 서울: 민속원, 2004.

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

민경찬 외, 『우리 양악 100년』, 서울: 현암사, 2001.

배연형, 『한국유성기음반 1907~1945』, 서울: 한결음더, 2011.

송방송 · 송상혁, 『경성방송국국악방송곡목색인』, 서울: 민속원, 2002.

오카 도시오(岡俊雄), 『레코드세계사』, 서울: 세광음악출판사, 1988.

이노형, 『한국전통대중가요연구』, 울산: 울산대학교출판부, 1994.

쿠라타 요시히로(倉田喜弘), 『日本レコード文化史』, 東京: 東京書籍株式會社, 1992.

한국정신문화연구원 편, 『한국유성기음반총목록』, 서울: 민속원, 1998.

洪永厚, 『通俗唱歌集』, 京城: 博文書館, 1916.

Middleton, Richard, *Studying Popular Music*, Open University Press, 1990.

Shepherd, John, *Music and Social Text*, Cambridge: Polity Press, 1991.

Ratner, Leonard G., *Classic Music-Expression, Form, and Style*, New York: Schirmer Books, 1980.

2. 논문

강등학, 『한국 민요의 사적 전개 양상』, 『구비문학연구』 제5집, 서울: 한국구비문학회, 1998.

구인모, 『시가의 이상, 노래로 부른 근대-김억의 유성기음반가사와 격조시형』, 『한국근대 문학연구』 제16호, 서울: 한국근대문학회, 2007.

_____, 『이허운의 가요시와 유성기 음반』, 『한국근대문학연구』 제18호, 서울: 한국근대문학회, 2008.

권도희, 『20세기 초 서울음악계의 성격과 조선대중음악의 형성에 관한 연구』, 『서울학연구』 제22호, 서울: 서울학연구원, 2004.

_____, 『성 안팎 문화의 교차, 극장 흥행 그리고 경기잡가』, 『경기잡가』, 성남: 경기도국악당, 2006.

_____, 『관기와 삼패』, 『여성문학연구』 제16호, 서울: 한국여성문학학회, 2006.

_____, 『북한의 민요연구사 개관』, 『동양음악』 제29호, 서울: 동양음악연구소, 2007.

_____, 『100년전 미국 콜럼비아 음반에 담긴 노래』, <한국의 첫음반 1907 해설서>, 서울: 동국대학교 한국음반이카 이브, 2007.

_____, 『1910년대 창가와 잡가』, 『한국어문학연구』 제51집, 서울: 한국어문학학회, 2008.

_____, 『신민요해제』, <유성기 음반 해제 보고서>(미간행), 서울: 동국대학교 문화학술원, 2011.

김경희, 『일제 강점기 무가의 대중화에 대한 연구』, 『國樂院論文集』 제26집, 서울: 국립국악원, 2012.

김대권, 『헤르더의 민요집 비교분석』, 『괴테연구』 제26권, 서울: 한국괴테학회, 2013.

김영운, 『경기12잡가의 음악적 형식』, 『한국음악연구』 제32호, 서울: 한국민요학회, 2002.

김영철, 『開化期 民謠의 社會詩學的 考察』, 『語文研究』 제37권 제1호, 서울: 한국어문교육연구회, 2009.

- 김창근, 「12가사의 악곡 형성과 장르적 특징」, 서울대학교 박사학위논문, 2006.
- 김혜정, 「육자백이의 잡가화 과정과 음악 구조적 변화」, 『한국음악학』 제7호, 서울: 한국고음반연구회, 2007.
- 문옥배, 「근대교회음악의 한국화 논의 시도」, 『음악과 문화』 제5호, 서울: 세계음악학회, 2001.
- 박선애, 「한국근대민요론 연구」, 『인문과학연구』 제30집, 서울: 성신여자대학교 인문과학연구소, 2012.
- 박애경, 「잡가의 개념과 범주 문제」, 『한국시가연구』 제13집, 서울: 한국시가학회, 2003.
- _____, 「조선후기 시조와 잡가의 교섭양상과 그 연행적 기반」, 『한국어문학연구』 제41집, 서울: 한국어문학연구회, 2003.
- 손태도, 「1910~1920년대의 잡가에 대한 시각」, 『고전문학과 교육』, 서울: 청관고전문학회, 2000.
- 송방송, 「한국근대음악사의 한 양상-유성기음반의 신민요를 중심으로」, 『음악학』 제9호, 서울: 한국음악학회, 2002.
- _____, 「신민요 가수의 음악사회사적 조명-권번출신의 여가수를 중심으로」, 『낭만음악』 통권55호, 서울: 낭만음악사, 2002.
- _____, 「1930년대 유행가의 음악사회학적 접근」, 『근대의 노래와 아리랑』, 서울: 소명출판사, 2009.
- 심선옥, 「애국가메기와 1910년대 '민요조 시가'의 양상과 근대적 의미」, 『민족문학사연구』 제20호, 서울: 민족문학사학회, 2002.
- 송은도, 「휘모리잡가연구」, 서울대학교 박사학위논문, 2013.
- 쓰보이 히데토(坪井秀人), 「민요와 시의 근대-근대일본의 민요채집과 '외지」, <식민지 조선의 문학·문화와 일본어의 언설공간(2)>(발표문, 미간행), 2014.
- 아마우치 후미타카(山内文彦), 「일제시기 한국녹음문화의 역사 민족지-제국질서와 미시정치」, 한국학중앙연구원 박사학위논문, 2009.
- 엄성원, 「1920년대 민요시의 사적 전개과정과 근대적 특징 연구」, 『한국언어문화』 제28집, 서울: 한국언어문화학회, 2005.
- 우해인, 「수심가연구」, 『국악과교육』 제20집, 서울: 한국국악교육학회, 2002.
- 유선영, 「식민지 대중가요의 잡중화」, 『언론과 사회』 가을호, 서울: 성곡언론문화재단, 2002.
- 을파소, 「신민요와 개성」, 『조선일보』, 1932. 2. 7.
- 이보형, 「이팔청춘가(홀과수타령)에 대한 연구」, 『한국음악학』 제6호, 서울: 한국고음반연구회, 1996.
- _____, 「육자백이 토리 음조직연구」, 『한국음악연구』 제24집, 서울: 한국국악학회, 1996.
- _____, 「송기덕 <육자백이> 연구」, 『한국음악학』 제14호, 서울: 한국고음반연구회, 2004.
- 이소영(李昭詠), 「일제강점기 신민요의 혼종적 연구」, 한국학중앙연구원 박사학위논문, 2007.
- _____, 「한국민요와 대중가요의 관련양상」, <2014년도 한국민요학회 제54차 춘계 전국학술발표대회 자료집>, 2014.
- 이용식, 「수심가와 서도민요 공연문화」, 『한국민요학』 제13집, 서울: 한국민요학회, 2003.
- 이진원, 「신민요 연구」 (I), 『한국음악학』 제7호, 서울: 한국고음반연구회, 1997.
- _____, 「신민요 연구」 (II), 『한국음악학』 제14호, 서울: 한국고음반연구회, 2004.
- _____, 「대한제국기의 음반녹음에 대한 고찰」, 『한국음악학』 제17집, 서울: 한국고음반연구회, 2007.
- 이준희, 「한국대중음악의 출발-트로트와 신민요」, 『대중음악의 이해』, 서울: 한울, 2012.

- 李竣熙, 『日本对韩国大众音乐的影响』, 『越境的日本流行文化』, 山东: 山东人民出版社, 2010.
- 이춘희·배연형·고상미, 『경기 12잡가』, 서울: 예술, 2001.
- 이해경, 『하이네의 민요(시) 『로렐라이』』, 『독일문학』 제91집, 서울: 한국독어독문학회, 2004, 105~125쪽.
- 이형대, 『휘모리 잡가의 사설 짜임과 웃음 창출 방식』, 『한국시가연구』 제13권, 서울: 한국시가학회, 2003.
- 임경화, 『'민족'의 소리에서 '제국'의 소리로-민요 수집으로 본 근대 일본의 민요 개념사』, 『일본연구』 제44호, 서울: 한국외국어대학교일본연구소, 2010.
- 임주탁, 『한국근대시의 형성과정 연구』, 『한국문화』 제32호, 서울: 서울대학교 규장각 한국학연구원, 2003.
- 장사훈, 『옛時調와 辭說時調와의 形態論』, 『國樂論攷』, 서울: 서울대학교출판부, 1974.
- 장유정, 『갈래를 통해 본 20세기 초 한국가요의 전개양상』, 『국문학연구』 제10호, 서울: 국문학회, 2003.
- _____, 『1930년대 기생의 음악활동 일고찰』, 『민족문화논총』 제30호, 서울: 영남대학교, 2004.
- 전계영, 『휘모리잡가의 지향』, 『우리어문연구』 제41권, 서울: 우리어문학회, 2011.
- 최은숙, 『민요담론과 노래문화』, 서울: 보고서, 2009.
- 최 헌, 『육자백이 선율구조분석』, 『한국민요학』 제5집, 서울: 한국민요학회, 1997.
- 한국민요학회, 『2014 년도 한국민요학회 제54차 춘계 전국학술발표대회 자료집』, 2014.
- 황준연, 『노랫가락의 음악사적 고찰』, 『조선조 정간보연구』, 서울: 서울대학교출판부, 2009.
- Brakett, David, (In Search of) musical meaning—genres, categories and crossover, *Popular Music Studies*, London, 2002.
- Boudieu, Pierre, The Aristocracy of culture, *Media, Culture and Society*, 2(3), 1980.
- Fanon, Frantz, On national culture in Patrick Williams and Laura Chrisman (eds) *Colonial Discourse and Post-colonial Theory*, New York: University Press, 1994.
- Frith, Simon, Towards an aesthetic of popular music in Richard Leppert and Susan McClary (eds) *Music and Society*, Cambridge University Press, 1987.
- Gronow, Pekka, The world's greatest sound archive—78 RPM record as a source for musicological research, *Traditiones* 43(2), 2014, pp.38.
- Giddens, Anthony, The Consequences of Modernity in Patrick Williams and Laura Chrisman (eds) *Colonial Discourse and Post-colonial Theory*, New York: University Press, 1994.
- Tagg, Philip, Analysing popular music: theory, method and practice, *Popular Music*, 2, 1982.

3. 자료 및 기타

- 金思燁, 『예술민요존재론』, 『조선일보』, 1937. 2. 20~24., 1938.
- 蘇瑢燮, 『신흥민요의 단편적 고찰』, 『학생』, 1930. 10, 84~87쪽.
- 삼천리편집부, 『신춘에는 옛든 노래 유행할가-민요와 신민요의 중간의 것』, 『삼천리』, 1936년 2월.
- 異河潤·李基世·金陵人·閔孝植·王平, 『新春에는 옛든 노래가 流行할가』, 『三千里』 8卷 2號, 1936.
- <유성기로 들던 가요사(1925~1945)> 서울: 신나라레코드, 1992.
- <유성기로 들던 불멸의 명가수> 서울: 신나라레코드, 1996.
- 정재호 편, 『잡가집』 1~4권, 서울: 계명문화사, 1984.

崔榮翰, 「조선민요론」, 『동광』, 東光社, 1932.

『대한매일신보』

『동아일보』

『만세보』

『매일신보』

『조선일보』

『황성신문』

Industrial Folksong and the Popular Music in Modern Era

Kwon, Do-Hee*

Japga-folksong and Neofolksong are well known popular musical genres related to the musical style of traditional folksong. Although both are in the same cultural background in modern era, there is no case to mention them in the same category. In this paper I categorized them under the industrial folksong which is commercially produced and received on the popular culture. Then I discussed its' changes of social and cultural background on the one hand, and the articulation of Japga-folksong and Neofolksong as the products of popular culture on the other hand in the course of analysing the song-styles, musical rhetoric, forms, and performance(timber, vocal sonority, vibrato and etc.) of both genres and comparing practice to the discourse about those songs.

The industrial folksong shared the styles and many other features with traditional music, which was merged together with another musical rhetoric that was based on other cultural background, and new lyrics. Their diversity in the styles made them develop and continue during the fist half of 20th century. However, at that time, it was not acknowledged the cultural and social growth of industrial folksong in folksong discourse. Especially dominant discourse produced by elite nationalist and Japanese colonialists is a limit to assess industrial folksong. Nonetheless, Japga-folksong had a role to reveal the ordinary life in the modern era and

* Korea National University of Arts

resistance to the class hierarchy from the pre-modern era with the styles of traditional folk musics. And Neofolksong played a role to indicate the possibility to construct nation-state under the Japanese colonial power and to resist the imperial power with folksong sonority. In this point it is necessary to reassess the contribution of industrial folksong to construct modern society and culture.

Key Words: *Japga-folksong(雜歌)*, *Neofolksong*, *industrial folksong*, *musical style*, *folk song sonority*, *folksong discourse*, *articulation*