



일제하 라디오 방송의 음악 프로그램에 관한 연구 1930년대를 중심으로*

박용규

상지대학교 언론광고학부 교수 ygpark@sangji.ac.kr

일제하 라디오 방송의 프로그램에서 나타난 가장 큰 특징은 전체적으로 오락 프로그램 중에서도 음악 프로그램이 차지하는 비중이 대단히 높았다는 점이다. 그 중에서도 전통음악을 다룬 음악 프로그램이 가장 높은 비중을 보였고, 그 다음으로는 서양음악을 다룬 음악 프로그램이 자주 편성되었다. 이와 같은 현상은 문화적 엘리트로서 방송제작진이 한국의 전통음악을 보존하고 진흥하려고 했고, 고전음악에 대해서도 친화력을 보였기 때문이었다. 또한 제작비가 비교적 적게 들고 출연진 섭외가 손쉬웠다는 점과 방송이 음반에 비해 상대적으로 공공성이 높은 미디어였다는 점도 작용했다. 또한 라디오 등록 청취자의 다수가 장년층이거나 지식인이었을 가능성이 높고, 이들이 주로 전통음악 프로그램이나 서양음악 프로그램을 주로 청취했을 것이라는 점도 작용했다. 한국 라디오 방송 초기의 음악 프로그램에서 나타나는 가장 특징적인 현상은 전통음악 및 서양음악 프로그램의 비중이 높고, 대중음악 프로그램의 비중이 낮았다는 것이다. 이런 특성은 결국 식민지 시기라는 역사적 배경으로부터 비롯된 것이었다고 할 수 있다. 민족주의적이고 엘리트주의적인 방송제작진의 의식과 라디오 수신기의 보급이 제한적이었던 점이 작용했던 것이다.

KEYWORDS 경성방송국 • 라디오 • 음악 프로그램 • 전통음악
• 서양음악 • 대중음악 • 이해구 • 흥난파

* 이 논문은 2007년도 정부재원(교육과학기술부 인문사회연구역량강화사업비)으로 한국연구재단의 지원을 받아 연구되었음(NRF-2007-327-B00836)

1. 연구의 필요성과 목적

음악이 편성에서 높은 비중을 차지했던 것은 초기 라디오 방송에서 보편적인 현상이었다(강현두·원용진·전규찬, 1998, 111~112쪽). ‘라디오 뮤직 박스(Radio Music Box)’라고 불렸던 것처럼 초기 라디오는 사실상 음악을 들려주기 위해 방송을 했다고 할 수 있을 정도였다(Benjamin, 1993). 고전음악과 대중음악 등 다양한 음악들이 라디오를 통해 방송되며, 청취자를 둘러싸고 경쟁하기도 했다(Hilmes, 1997, pp.54~57; Smulyan, 1994, pp. 96~98). 이런 라디오의 음악 프로그램은 ‘새로운 음악 문화’를 구축하여, 대중들의 일상을 지배하고, 각 세대나 집단의 정체성을 형성하는 데 큰 영향을 주었다(Douglas, 1999, pp.83~99).

그럼에도 불구하고 라디오의 음악 전달매체로서의 역할에 대한 논의는 그리 활성화되어 있지 않다. 특히 한국 초기 라디오의 음악 프로그램에 대한 논의는 그동안 전혀 이루어지지 않았다. 방송 초기인 일제 강점기의 라디오 방송에 대한 기존의 논의들은 대부분이 라디오의 식민지 지배도구로서의 역할에만 주로 주목해 왔기 때문이다. 라디오가 총독부의 통제 하에 효과적으로 식민지를 지배하기 수단으로서 출발했던 것은 사실이다. 또한 실제로도 당시의 방송이 식민지 지배를 정당화하고 유지시키는 데 큰 역할을 하기도 했다. 이런 이유 때문에 심지어 일제하의 라디오 방송을 아예 한국 방송의 역사에서 배제해야 한다는 주장까지 나왔다.

그러나 식민지 지배도구로만 바라본다면, 일제하 방송의 역할을 이해하는 데 한계를 드러낼 수밖에 없다. 일제하 방송은 총독부의 직접적 통제를 받았지만, 형식적으로는 사단법인 체제 속에 수신료에 의존해 운영되었다. 일제하의 경성방송국은 청취자들로부터 받아들이는 수신료에 의존해 운영되었기 때문에 더 많은 청취자를 확보하기 위해 노력을 해야만 했다(김성호, 2007). 또한 식민지 지배를 위한 선전도구로서의 역할을 하기 위해서도 일단은 더 많은 청취자가 라디오를 듣도록 만들 필요가 있었다. 더 많은 청취자를 확보하기 위해 경성방송국은 다양한

오락 프로그램을 편성했다. 따라서 일제하의 라디오 방송은 식민지 지배 도구이면서 동시에 근대적 대중매체이기도 했다고 볼 수 있다. 결국 일제하의 방송은 ‘식민성의 구축’과 ‘근대성의 도입’이라는 두 가지 모순적 요소의 중층적 구조로 이해해야 할 것이다(Robinson, 2001/2006; 서재길, 2007).

일제하의 라디오가 당시의 청취자들에게 대중문화를 경험하게 만드는 근대적 매체였다는 점에 주목한 연구들은 별로 많지 않다. 일제하 라디오 방송의 오락 프로그램을 살펴본 연구들로는 대체로 국문학 분야에서 방송소설, 라디오 드라마, 시조창 등을 연구한 논문들(강현구, 2005; 고은지, 2009; 서재길, 2007)이나 국악 분야에서 특정 음악장르나 명인의 음악활동을 다룬 연구들을 들 수 있다(김명주, 2003; 박지애, 2009; 송방송, 2000; 정영진, 2007). 국문학이나 국악 분야의 논문들은 프로그램의 특성이나 청취자들의 수용 과정에 대해서는 별 다른 관심을 기울이지 않았다.

일제하의 오락 프로그램 중에서 가장 활발하게 연구가 이루어진 대상은 바로 국악 프로그램이다. 실제로 그만큼 일제 강점기의 방송에서 국악 프로그램의 비중이 컸고, 또한 국악 프로그램을 연구할 수 있는 자료집도 발간되어 있기 때문이다.¹ 그러나 국악 분야의 연구들은 프로그램 자체에 대한 관심보다는 프로그램 출연자나 연주 내용에만 관심을 기울였을 뿐이다. 국악 프로그램이 어느 정도 편성되었고, 또 왜 이렇게 편성되었는가에 대해서는 전혀 관심을 기울이지 않았다. 한편 국악 프로그램 외의 다른 음악 프로그램에 대해서도 전혀 연구가 이루어지지 않았다. 음악 프로그램의 전체적 구성과 그 변화 속에서 국악 프로그램의 의미도 찾을 수 있다는 점에서 서양 고전음악이나 대중음악을 다룬 프로그램이 전혀 연구되지 않았다는 것은 대단히 아쉬운 점이라고 할 수 있다.

1 일제하 경성방송국에서 방송한 국악방송 프로그램의 목록을 모두 정리한 『경성방송국 국악방송곡 목록』과 이 목록의 색인을 정리한 『경성방송국 국악방송곡 목록 색인』은 일제하 국악 프로그램 연구에 결정적인 영향을 주었다(한국정신문화연구원, 2000; 송방송 외, 2002).

본 연구는 바로 일제하 라디오 방송의 음악 프로그램의 구성과 그 변화를 살펴보고, 동시에 그런 결과를 낳게 만든 요인은 무엇인가도 고찰해 보려고 하는 것이다. 즉 일제하 라디오 방송의 가장 대표적인 오락 프로그램이었던 음악 프로그램을 구체적으로 살펴봄으로써 라디오가 음악전달매체로서 어떻게 그 특성을 형성해 나갔는가를 밝혀보려고 하는 것이다. 특히 전통음악과 서양음악 위주의 음악 프로그램이 주로 방송된 과정과 원인을 살펴봄으로써 일제하의 라디오 방송이 “제한된 자율적 공간 속에서 근대성을 자신의 것으로 만들기 위해” 나름대로 노력해 온 점을 밝힐 것이다.²

구체적으로 본 연구에서는 네 가지 문제를 중심으로 살펴볼 것이다. 첫째는 전체 프로그램 중에서 음악 프로그램이 차지하는 비중은 어느 정도였는지를 살펴볼 것이다. 둘째로 음악 프로그램들 중에서 전통음악, 서양음악, 대중음악을 다룬 프로그램들의 구성과 그 변화를 살펴볼 것이다. 셋째로는 음악 프로그램의 구성과 그 변화에 영향을 미친 제작진의 특성이나 제작 여건에 대해 고찰할 것이다. 마지막으로서는 수용자의 구성과 특성을 살펴보고, 이런 요인이 음악 프로그램의 구성에 어떤 영향을 주었는지를 살펴볼 것이다. 본 연구에서는 1933년에 이중방송이 실시되면서 한국어 오락 프로그램의 편성이 활발해졌고, 1940년대 이후에는 전쟁의 영향으로 다시 오락 프로그램의 편성이 축소되었다는 점을 감안해서 1930년대를 중심으로 연구하고자 한다.

위와 같은 연구 문제를 위해 내용분석 방법과 문헌연구 방법을 사용할 것이다. 먼저 일제하의 신문에 실린 방송 편성표를 분석하고자 한다. 1933년 4월 26일에 이중방송이 실시되었다는 점을 고려해, 1933년 5월의 편성표를 분석했고, 이후 2년 간격으로 1935년, 1937년, 1939년 5

2 로빈슨은 방송 종사자들의 노력으로 일제하 라디오 방송이 전통음악의 부활을 가져왔지만, 1933년 이중방송 실시 이후 유행가가 가장 인기 있는 라디오 프로그램으로 자리 잡으면서 한계에 봉착했다고 주장했다(Robinson, 2001/2006). 그러나 로빈슨은 전통음악에 대한 수용자의 높은 요구가 있었다는 점을 간과하고 있고, 그에 따라 1933년 이후에도 여전히 가장 인기 있는 라디오 프로그램은 전통음악 프로그램이었다는 사실을 제대로 파악하지 못하고 있다.

월의 방송 편성표를 분석했다. 이렇듯 2년 간격으로 5월의 편성표를 분석함으로써 음악 프로그램 편성의 기본적인 흐름을 파악하고자 하였다. 당시 방송 편성표에는 대체로 30분 단위로 편성된 프로그램이 특정 장르의 음악을 다룬다는 사실이 구체적으로 나와 있었기 때문에 이런 분석이 가능했다.³ 이런 편성표를 토대로 전통음악, 서양음악, 대중음악 프로그램별로 방송 횟수나 편성시간을 구체적으로 분석하였다. 본 논문에서는 당시의 편성표를 보고 프로그램 시작 시간부터 다음 프로그램 시작 전까지를 편성 시간으로 분석하였다. 이럴 경우 프로그램이 연속적이지 않다면 편성 시간 계산에 문제가 있을 수 있다. 그러나 1933년 이중방송 실시 이후 대체로 방송이 연속적으로 이루어졌다는 점에서 큰 문제는 없다고 판단하였다. 다소의 한계가 있을 수는 있지만, 음악 프로그램 편성량의 변화를 파악하는 데 큰 무리는 없다고 판단했다. 전통음악에는 잡가나 판소리 같은 대중 장르부터 아악, 가사, 시조창 등의 고급 장르까지가 포함된다. 서양음악은 서양 고전음악을 가리키는 것으로 성악과 기악을 포함한다. 대중음악은 유행가, 신민요, 경음악, 영화주제가 등을 포괄한다.

문헌 연구를 위해서는 당시 신문, 잡지, 연감, 회고록 등을 활용하였다. 특히 신문이나 잡지의 경우에는 자료집이 큰 도움이 되었다.⁴ 2장과 3장에서 내용분석 방법을 통해 음악 프로그램의 편성을 분석했다면, 4장과 5장에서는 이런 편성 결과의 해석을 위해 문헌연구 방법을 사용했다고 할 수 있다.

3 당시 신문에 실린 편성표의 내용은 거의 대부분 똑같았다. 따라서 본 논문에서 『조선일보』의 편성표를 분석대상으로 삼았고, 내용 확인이 어려운 경우에만 『매일신보』나 『동아일보』를 참조하였다.

4 신문기사의 경우 정진석이 편집한 『한국방송관계기사모음』을 들 수 있고, 잡지기사의 경우 단국대학교 부설 동양학연구소가 엮은 『개화기에서 일제강점기까지 한국문화자료총서 17집 - 일상생활과 근대 음성매체(유성기·라디오)』가 큰 도움이 되었다.

2. 라디오 방송 편성과 음악 프로그램

개국 당시 경성방송국 편성 담당자들은 주어진 방송시간을 어떻게 편성해서 채워야 할지 고민에 빠졌다. 『경성일보』에 11년간 근무하다 경성방송국 방송부 주임이 된 미쓰나가(光永紫潮)는 개국을 앞두고 자신을 3인칭으로 호칭한 수필에서 “특히 프로그램 편성에 관해 그는 라디오 팬들의 제각각의 취미와 기호를 어떻게 맞추어 나가야 할지 압담한 심정을 가누지 못하고 있다”며 편성의 어려움을 호소했다(津川泉, 1993/ 1999, 45쪽). 본 방송을 앞두고 경성방송국은 방송 프로그램의 편성을 위해 직원을 일본에 파견하여 당시 도쿄와 오사카 등지의 방송 편성에 관한 정보를 수집하고, 방송 시간 편성에 대해 체신국과의 협의를 거쳐 방송시간표를 작성했다(서재길, 2006, 63쪽).

개국 당시 경성방송국은 라디오의 사명으로 ‘보도, 교화, 위안’을 내걸었다. 보도 장르에는 ‘내외·선내(鮮內) 뉴스, 천기(天氣)예보, 시장가격, 경제시황’ 등이, 교화에는 ‘명사강연, 각종 강좌, 초등학습 강좌, 아동시간’ 등이, 위안에는 ‘서양음악, 조선음악, 연극, 기타 내선의 각종 오락’ 등이 포함되어 있었다.⁵ ‘보도, 교화, 위안’은 오늘날의 ‘보도, 교양, 오락’에 해당한다고 볼 수 있다. 경성방송국은 개국 당시 안정적인 편성을 하기 어려운 상황에서 한·일 양국어에 의한 방송을 균등하게 하고, 오락방송을 주축으로 편성하려고 했다고 밝히고 있다(일본방송협회, 1932, 177쪽).⁶

5 이 내용은 개국 당시에 경성방송국이 가입 권유를 위해 만든 홍보 전단에 나와 있는 내용이라고 한다(김성호, 2006, 61~62쪽). 당시에 위안 프로그램은 주로 ‘음악과 드라마나 야담 등을 포함하는 ‘연예’로 구성되어 있었다. 또한 ‘위안’이란 용어 대신에 ‘오락’이란 용어가 사용되기도 했다. 본 논문에서는 주로 위안이란 용어 대신에 오락 또는 음악연예란 단어를 사용하고자 한다.

6 1932년에 일본방송협회가 발간한 『ラジオ年鑑』 1931년판에 실린 내용이다. 이런 식으로 특정 연도판의 『ラジオ年鑑』은 항상 그 다음 해에 발간되었다. 일본방송협회가 저자로 나와 있는 경우 전년도판 『ラジオ年鑑』이라고 보면 된다.

실제로 편성표를 보면⁷ 보도나 교화 프로그램보다는 위안 프로그램이 많다는 것을 알 수 있다. 평일에는 오후 0시 15분부터 50분이 주간 연예, 오후 7시부터 150분이 강연·음악·뉴스·공지·선전 등으로 편성되었다. 일요일과 축일에는 오후 1시부터 50분이 주간 연예, 오후 7시부터 150분이 강연·음악·뉴스·공지·선전 등으로 편성되었다. 당시의 편성표를 보면 방송이 계속되는 것이 아니고 방송을 하다가 잠시 쉬었다가 다시 방송을 하는 방식으로 편성되었다. 그나마도 개국 초기 한동안은 기본 편성표대로 방송이 이루어지지 않는 경우가 많았다. 주식·기미나 뉴스 등의 몇몇 프로그램을 제외하고는 시작하고 끝나는 시간조차 정확하지 않은 경우가 있었다. 오락 프로그램의 편성도 탄력적으로 이루어져, 편성표대로 반드시 7시부터 9시 30분 사이가 아닌 시간에 편성되는 경우가 적지 않았다.

경성방송국은 청취료 수입에 의존해 운영해야 했는데, 개국 당시 수신기 소유대수가 불과 1,440대에 불과해서 경영난에 시달렸기 때문에 긴 시간 방송을 하지 못했고, 안정적인 편성을 할 수도 없었던 것이다. 한국어와 일본어 프로그램을 섞어서 편성해야만 했던 것이 어려움을 초래한 가장 큰 요인이었다. 방송부장 미쓰나가는 『ラヂオの日本』 1927년 7월호에 쓴 글에서 다음과 같이 주장했다(津川泉, 1993/1999, 49~50쪽).

7 경성방송국 개국 초기의 기본 편성표로는 현재 1927년 1월, 2월, 4월, 5월에 작성된 것을 찾아볼 수 있다. 1월과 5월의 편성표는 조선총독부가 발행한 『조사월보』에 실려 있는 것을 『한국방송 70년사』에 다시 그대로 게재한 것이고(한국방송협회, 1997, 97쪽), 4월의 편성표는 『ラヂオの日本』에 실려 있는 것을 원본 그대로 서재길의 논문에서 게재했고(2006, 184쪽), 박기성의 논문에서도 똑같은 편성표를 출처를 밝히지 않고 번역해서 게재한 바 있으며(1991, 166~167쪽), 『한국방송사』에서도 이 표의 편성 내용을 풀어서 설명하고 있다(한국방송공사, 1977, 37~38쪽). 이외에도 출처를 밝히지 않고 개국일인 1927년 2월 16일의 기본 편성표라고 제시한 논문도 있다(김원용·김광옥·노영서, 1992, 666~667쪽). 본 논문에서는 1927년 4월의 편성표를 사용하였는데, 그 이유는 『ラヂオの日本』 1927년 4월호에 실려 있어 출처가 확실하고, 이 표가 3월 경 작성되어 경성방송국 초기의 편성 경향을 잘 보여준다고 판단했기 때문이다.

JODK는 다난(多難) 방송국이라는 닉네임이 붙을 정도로 다난에 당면하고 있다. 첫째는 본국 방송 3사와는 달리 청취자가 일본인과 조선인 양자로 나누어져 있다는 점이다. 내지인(일본인)측 청취자들은 조선 측의 프로그램이 너무 많다고 꾸짖고 조선인 측에서는 일본 쪽에 너무 편중되어 있다는 비난을 하고 있다. 설립 당초 가입자 수를 따져 일본과 조선의 방송 비율을 3 대 1로 했더니 언문(한국어) 신문 측에서 들고일어나 반대하여 현재는 3 대 2 정도의 비율로 방송 시간을 정하고 있다.

개국 당시 기술부 주임이었던 시노하라(篠原昌三)는 “개국 이래 방송 프로그램은 7:3의 비율로 안배 편성된 일본어, 조선어 교대 방송”이었다고 회고했다(篠原昌三 외, 1981/2006, 206쪽). 제2방송과장이던 윤백남은 일본어와 조선어 프로그램을 7 대 3 내지 8 대 2 정도의 비율로 방송할 수밖에 없었고, 이에 따라 “조선 측은 원칙상 매일 강좌 1종, 연예음악 1종의 방송과 매주 1회의 강연, 매주 2회의 아동 시간밖에는 방송할 시간을 얻을 수 없는 상태”라고 했다(윤백남, 1933b, 121~122쪽). 주장하는 사람마다 차이가 있어서 정확한 비율을 알 수는 없지만(한국방송협회, 1997, 95~96쪽), 이중방송 실시 직전에는 대략 7 대 3 정도의 비율로 편성되었던 듯하다.

오락 방송을 둘러싸고 한국어 프로그램과 일본어 프로그램을 어떤 방식으로 안배해 편성할지가 가장 큰 논란이 되었다. 처음에는 한국어 프로그램과 일본어 프로그램을 서로 한 종목씩 엇갈려 방송되는 혼합방송을 하다가, 다음에는 한국어 프로그램과 일본어 프로그램을 한데 묶어 2군으로 나눈 뒤 교대방송을 하였고, 그 뒤에는 대부분의 한국어 오락 프로그램을 밤 9시 40분 이후로 밀어붙여 편성하도록 했다.⁸ 실제로 이중

⁸ 『한국방송사』에는 1928년 4월부터 한국어 음악연예방송과 일본어 음악연예방송을 분리해 격일로 방송을 했다고 하고, 1931년 3월부터 한국어 음악연예방송을 밤 9시 40분 이후 편성했다고 나와 있는데(한국방송공사, 1977, 38~40쪽), 실제 당시 신문에 실린 편성표를 보면 이는 사실이 아니다. 격일 또는 며칠씩 한국어 프로그램과 일본어 프로그램을 격일로 방송한 적이

방송 실시 직전 한국어 프로그램은 오후 1시부터 2시 15분 사이에 음악과 강좌, 밤 9시 45분 이후에 오락 프로그램을 편성하도록 되어 있었다(일본방송협회, 1933, 559~561쪽). 하루에 오락 프로그램이 낮과 밤을 합쳐서 대개 1개 내지 2개 정도가 편성될 수 있었는데, 이러한 오락 프로그램의 대부분을 음악 프로그램이 차지했다(서재길, 2006, 165~167쪽).

“잠 잘 무렵에 30분간 듣는 불쾌한 말 듣느라고 월 1원의 요금을 지불”해야 했던(윤백남, 1933a) 한국인 청취자들의 불만은 한국어 방송의 독립을 가져오도록 만드는 주된 요인이 되었다. 하나의 채널에 일본어와 한국어 방송을 혼합해 방송하던 것에서 벗어나 한국어 방송을 독립시킨 이른바 이중방송이 1933년 4월 26일부터 실시되게 되었다. 이중방송이 실시되면서 비로소 안정적인 편성이 이루어지고, 한국어 음악연예 프로그램도 활성화되기 시작했다. 한국어 채널인 제2방송에서는 오후 0시 5분부터 35분 동안, 밤 8시부터 1시간 30분 동안 음악, 연예, 연극 등이 고정 편성되었다(한국방송협회, 1997, 139쪽). 이러한 편성의 틀은 1930년대 내내 거의 그대로 유지되었고, 간혹 탄력적으로 시간을 다소 조정해 편성하는 경우가 있는 정도였다. 1933년 4월 26일 한국어 방송이 독립되어 첫 방송을 했던 날의 편성표는 다음과 같다(『동아일보』, 1933. 4. 25).

오전 11시 15분	: 이중방송 개시 인사(조선방송협회 이사 박영철) / 기상예보/ 요리법/ 일용품시세
정오	: 시보, 당일 프로그램 발표
오후 0시 5분	: 관산용마와 잡가(이영산홍)
40분	: 뉴스
2시	: 가정강화: 내가 주부라면(이전 학감 김활란)

없고, 한국어 음악연예 프로그램을 본격적으로 밤 9시 40분 이후에 편성한 것은 1929년 3월부터였다. 경성방송국을 통해 방송된 국악방송곡의 목록을 정리해 놓은 다음의 자료를 통해서도 손쉽게 이런 사실을 확인할 수 있다(한국정신문화연구원, 2000, 30~130쪽).

3시 10분	: 10킬로 이중방송 개시 상황(경성부의 연희방송소에서 중계)
4시	: 뉴스
20분	: 10킬로 이중방송 개시 상황(경성부의 연희방송소에서 중계)
야간 6시	: 하모니카 이중주(제1 하모니카 김파*, 제2 하모니카 김정근)
25분	: 라디오학교 아동의 과학 1(윤주복)
7시	: 뉴스, 천기
30분	: 기념 강연: 10킬로 이중방송 개시에 제하여(조선총독부 정무총감)
50분	: 테너 독창(현제명, 피아노 김원복)
8시 20분	: 만곡과 덕담, 공주 덕담(박춘재, 김홍렬)
35분	: 정악: 잔도드리, 염불, 타령(현금, 양금, 해금, 대금, 세적, 장고)
9시	: 연속 창극조: 단가, 삼국지 중 삼고초려(정정렬, 고수 - 한성준)
30분	: 시보, 기상예보, 뉴스, 익일 프로그램 발표

당시 오락 프로그램은 30분 정도로 구성되어, 대개 하루 4개 정도의 음악연예 프로그램이 편성될 수 있었다. <표 1>에 나타난 것처럼 1930년대에 하루 평균 3개 이상의 음악 프로그램이 편성되었다는 것은 오락 프로그램 중에서 음악 프로그램이 차지하는 비중이 대단히 높았다는 것을 잘 보여주고 있다. 음악을 제외한 나머지 프로그램들로는 드라마, 야담, 방송소설 등이 있었다. 드라마나 야담 같은 프로그램들은 평균적으로 하루에 한 개 정도 방송된 셈이었다.

표 1. 음악 프로그램의 방송 횟수

	전통음악		서양음악		대중음악		합계	
	총량	비율	총량	비율	총량	비율	총량	1일평균
1933	70	70.7	27	27.3	2	2.0	99	3.2
1935	66	65.5	28	27.7	7	6.9	101	3.3
1937	66	68.0	25	25.8	6	6.2	97	3.1
1939	51	53.1	31	32.3	14	14.6	96	3.1

1930년대에는 프로그램 편성에 대한 체계적인 인식이 아직 부족했기 때문에 주간 단위의 편성 체제가 구축되어 있었던 것은 아니었다. 즉 특정 요일 특정 시간대에 독립된 프로그램 명칭을 지닌 고정된 프로그램이 존재했던 것이 아니고, 특정 시간대에 오락이나 교양 등 특정 분야를 다루는 프로그램이 편성된다는 방침만 있을 뿐이었다. 음악 프로그램도 주간 단위로 특정 시간대에 특정 음악 장르를 다루는 고정된 프로그램이 존재했던 것이 아니었고, 방송 시간도 반드시 30분을 지켜 편성되지 않았다.

3. 음악 프로그램과 음악 편성

실험방송 시기부터 음악은 편성에서 가장 중요한 부분을 차지했다. 1926년 7월 12일의 경우 ‘라디오’난을 보면 한성권번 소속의 기생들이 출연하여 남도잡가를 부르거나 조선악기를 연주한 것으로 나와 있다(『조선일보』, 1926. 7. 12). 1927년 1월 26일의 특별 시험방송에는 일본인 성악가들이 나와 일본과 서양의 가곡을 불렀고, 경성관현악단이 연습연주를 하였다(『동아일보』, 1927. 1. 27). 전통음악과 서양음악 프로그램은 단일 방송 시기에 대표적인 오락 프로그램으로 자리를 잡았다. 반면 방송 초기였던 1920년대 말에 대중음악은 아직 위상이 확립되지 않아 거의 방송되지 않았다(백원담 외, 2007, 64~65쪽).

음악 중에서도 특히 전통음악을 다룬 프로그램은 단일방송 시기 청취자들에게 가장 각광받는 프로그램이었는데, 대표적인 특별 프로그램으로는 1927년 8월 12일부터 5일 동안 계속되었던 ‘조선명창대회’, 1928년 11월 6일에 방송된 ‘이왕직 아악의 밤’, 1930년 9월 22일과 23일, 그리고 1931년 9월 21일과 22일에 열린 ‘팔도명창대회’를 꼽을 수 있다(장옥임, 1995, 8~10쪽). 1927년의 조선명창대회는 라디오에 대한 한국인들의 기대를 높이는 데 기여했는데, 당시 신문에는 “조선 성악을 대표한 이들의 소리가 전파에 쌓이어 천하에 퍼지게 되는 것은 조선사람 팬들이

대단히 기뻐한다더라”라고 보도하기도 했다(『조선일보』, 1927. 8. 13). 한편 1927년 7월 24일에는 ‘양악의 밤’을 방송하였는데, 흥난파가 지휘하는 중앙악우회 오케스트라가 출연했다(『동아일보』, 1927. 7. 24).

1933년 4월 26일 한국어 방송이 분리된 이중방송이 개시되면서 한국어 방송의 편성에서 오락 프로그램이 차지하는 비율이 크게 높아졌다. 전체 한국어 방송 시간에서 오락 프로그램 시간이 차지하는 비율이 이중 방송 실시 직전에 불과 16.7% 정도였던 것에서 이중방송 실시 직후에는 42.3%로까지 늘어났다(일본방송협회, 1934, 433쪽). 오락 프로그램이 차지하는 비율이 높아지면서 그중에서 가장 높은 비율을 차지하는 음악 프로그램의 절대 시간도 크게 늘어났다. 늘어난 오락 프로그램 시간의 효율적 편성을 위해 제작진들은 고민을 하였는데, 당시 음악 프로그램의 편성을 담당했던 이혜구는 다음과 같이 회고하고 있다(이혜구, 1997, 249쪽).

국악방송 프로그램은 모든 방송 프로와 함께 다음 달 한 달치가 미리 작성되었다. 그 방송 프로 중 음악연예 방송시간은 평일 저녁에는 8시부터 9시 30까지 1시간 30분이고 지금과는 달리 한 프로는 30분 단위여서, 음악연예 방송으로는 하루 저녁 3단위가 들어가고 - 낮 0시5분의 음악 연예를 제외하고 -, 한 달 30일에 약 90 단위가 들어갔다. 음악연예 방송 프로는 국악·서양음악·유행가- 지금의 팝송-·드라마·소설낭독·야담·영화이야기·송서(誦書) 등을 포함하였다. 그중에서 국악방송 프로는 아악·음율·취타·시나위 또는 속곡(俗曲)·가곡·가사·시조·창극조- 즉 판소리-·서도소리·경기 좌창·경기 입창·서도 잡가·남도 잡가·가야금 병창과 산조 등 약 15개의 국악 종목을 포함하였다. 다시 말하자면, 국악방송 프로는 대략 위의 15종목을 망라하였다. 한 달치 국악방송 프로를 만들 때에는 방안지에 그 15종목을 세로로 내려 쓰고, 1일부터 30일까지의 날짜를 가로로 쓰고, 방송 날짜란에 방송될 국악 종목을 작대기로 표시하여, 한 달 동안 국악방송이 어느 한 가지에 편중되지 않도록 유의하

였다, 물론 특별한 행사 때에는 예외이지만, 국악방송은 평균 하루에 한 번도 빠지지 않고, 적어도 한 종목씩은 방송되었다. 따라서 그때는 국악방송이 지금보다 훨씬 많았다.

이중방송 실시 직후 한동안 음악연예 프로그램의 편성을 도맡았던 이혜구의 회고를 통해 국악방송이 대단히 중요시되었다는 것과 가능하면 방송에서 다루는 음악 장르의 편중을 막으려고 노력했다는 것을 알 수 있다. 그러나 실제 분석 결과를 보면 <표 1>에서 나타났던 대로 하루 평균 3회 이상으로 전체 오락 프로그램 중에서 음악 프로그램이 차지하는 비중이 대단히 높았고, <표 2>에 나타난 대로 그중에서도 전통음악을 다룬 프로그램이 차지하는 비중이 대단히 높았다는 것을 알 수 있다.

<표 2>를 보면, 이중방송 실시 직후인 1933년 5월에는 음악 프로그램 중에서도 전통음악이 차지하는 비율이 무려 72.9%로 높게 나타났고, 그중에서도 잡가와 창극조(판소리)가 가장 많이 방송되었다. 다음으로 25.2%를 차지한 서양음악이 차지했고, 대중음악은 유행가가 단 두 건으로 나타났을 뿐이다. 1935년 5월과 1937년 5월에도 이런 틀은 크게 변하지 않았고, 단지 대중음악이 약간 늘어나는 정도의 변화를 보였을 뿐이었다. 1939년 5월에 가면 전통음악의 비중이 크게 줄어든 반면에 서양음악의 비중은 크게 늘어나고, 대중음악도 다소 늘어난 경향을 보여주었다.

이런 연구 결과는 1934년과 1938년의 음악 프로그램을 분석한 다

표 2. 음악 프로그램의 방송시간

	전통음악		서양음악		대중음악		합계	
	시간(분)	비율	시간(분)	비율	시간(분)	비율	시간(분)	비율
1933	2,310	72.9	800	25.2	60	1.9	3,170	100
1935	2,000	64.7	850	27.5	240	7.8	3,090	100
1937	2,090	70.7	675	22.8	190	6.4	2,955	100
1939	1,400	51.8	950	35.1	355	13.1	2,705	100

른 연구와도 거의 비슷한 경향을 보여주고 있다. 고은지는 “1934년의 음악 프로는 조선악과 양악의 두 영역에서 당대에 현존하는 모든 음악양식들이 선택되어 편성되었고, 잡가·판소리와 같은 대중적 양식들이 그 중심에 자리하고” 있었지만, “1938년에 이르러 조선악의 비중이 낮아진 것은 사실이다. 대신 높아진 것은 양악방송의 비중이다”라고 주장하고 있다(2009, 167~168쪽). 즉 “양악방송에 비해 조선악의 비중이 절대적 위치에 있었던 1934년과 비교해 보았을 때 1938년에는 조선악의 비중이 축소되는 대신 양악의 비중이 확대”되고 있다는 것이다.

고은지는 1934년에 비해 1938년에 전체 연예방송 중에서 음악방송이 차지하는 비중이 줄어들었다고 주장하고 있다(2009, 167쪽). <표 2>에서도 이런 경향이 어느 정도 나타나고 있는데, 음악방송 시간이 1937년 5월에 비해 1939년 5월에는 다소 줄어든 것으로 나타났다. 이런 경향은 드라마나 야담 외에 문예낭송류가 새롭게 등장하는 등 음악 외의 장르가 다양해졌고, 중일전쟁 발발 이후 방송의 선전매체로서의 성격이 강화되면서 오락 프로그램 시간에 강연이나 강좌가 편성되기도 했기 때문이었다. 또한 점심 때의 음악연예 시간이 오후 0시 5분부터 35분이었다가 10분 줄어든 25분이 된 것과도 관련이 있었다. 실제 1941년 5월에는 음악 프로그램의 횟수가 83회로 1939년 5월의 96회에 비해 크게 줄어든 것으로 나타나기도 했다.⁹

음악 프로그램의 비중이 줄어드는 가운데, 전통음악은 축소되고 서양음악은 늘어나는 경향은 『ラジオ年鑑』에 실린 표를 통해서도 확인할 수 있다. <표 3>을 보면 ‘조선음악’은 50%대를 유지하고 있지만, ‘양악’은 1937년에 비해 1938년에는 8% 가량이 늘어난 것으로 나와 있다. 그러나 1930년대 말에도 여전히 조선음악의 비중이 50% 이상을 차지하고 있었다는 것과 양악의 비중이 계속 늘어나고 있었다는 것이 1930년대 방송의 음악프로그램에서 나타난 가장 큰 특징이라고 할 수 있을 것이다.

9 1941년 5월의 내용은 『매일신보』에 실린 편성표를 분석한 결과이다.

표 3. 음악 프로그램의 방송 횟수

	조선음악		준조선음악		양악		기타		합계	
	횟수	비율	횟수	비율	횟수	비율	횟수	비율	횟수	비율
1937.4~1937.12	487	56.6	42	4.9	240	27.9	92	10.7	861	
1938.4~1939.3	572	56.0	58	5.7	358	35.1	33	3.2	1021	

자료: 일본방송협회(1938, 280쪽; 1940, 309쪽).

또 다른 특징으로는 대중음악의 편성이 1939년에 가서 다소 높아지기는 했지만 여전히 그리 큰 비중을 차지한 것은 아니었다는 점이다. 1933년 5월에는 유행가 2건, 1935년 5월에는 유행가 5건 ‘짜즈음악’ 1건, 경음악 1건 등 총 7건, 1937년 5월에는 유행가 4건, 경음악 1건, 영화주제가 1건 등 총 6건으로 나타났다. 1939년 5월에는 유행가(가요곡)¹⁰ 7건, 경음악 4건, 신민요 2건, 영화주제가 1건 등 총 14건으로 나타났다. 1930년대 후반에도 “평균적으로 한 주에 두 번 듣기가 쉽지 않은 수준이었다”고 할 수 있다(백원담 외, 2007, 68~72쪽).

이와 같이 라디오 방송에서 유행가가 적게 편성되었다는 것은 1930년대 후반에 유성기 음반에서 유행가가 각광받았던 현실과는 큰 차이가 있는 것이었다.¹¹ 대략 1935년 경부터는 음반 분야에서 전통음악 음반보다 대중음악 음반이 더 많이 판매되기 시작했다고 주장되고 있다(배연형, 1990, 1073쪽; 장유정, 2006, 353쪽; 최정학인, 1941, 122쪽). 일제 시

10 1937년까지는 ‘유행가’라는 명칭이 대중가요를 가리키는 일반적인 용어로 방송에서 널리 사용되었으나, 1938년 이후에는 ‘가요곡’이라는 명칭이 대신 사용되기 시작했다(백원담 외, 2007, 69쪽).

11 유선영은 “극장의 버라이어티쇼나 막간 공연으로 존속했던 통속장르들은 1937~1938년 이후부터는 소위 유행가 및 재즈 공연에 자리를 내어주게 된다”고 주장했다(2009, 90쪽). 여기서 통속장르란 판소리, 잡가, 기생 춤, 재담 등을 가리키고 있다. 1930년대 후반에는 음반뿐만 아니라 공연에서도 대중음악이 전통음악을 앞지르게 되었던 것이다. 음반이나 공연에서 대중음악이 인기를 누리던 것과는 다른 현실이 방송에서는 나타났다는 점에 유의할 필요가 있다.

기 전체를 통틀어 보아도 음반 면수에서 대중음악은 4,125면으로 4,258면이 발행된 전통음악에 육박하고, 816면을 발행한 서양음악보다는 훨씬 많이 발행되었다(장유정, 2007a, 220~221쪽). 그러나 음반과는 달리 1930년대 말까지 방송에서 대중음악이 차지하는 비중은 대단히 낮았다고 할 수 있다.

4. 음악 프로그램의 제작진과 제작 활동

개국 당시 방송국의 한국인 직원들로는 노창봉, 한덕봉 등 기술자와 한국어 프로그램 편성을 맡은 최승일과 아나운서 마현경, 이옥경 등이 있었다(한국방송공사, 1977, 19쪽). 또한 남자 아나운서로 김영팔도 초기부터 활동을 하였다(김성호, 1997, 20~25쪽; 이상길, 2010, 135~141쪽). 최초의 프로듀서라고 할 수 있는 최승일과 최초의 아나운서였던 김영팔은 모두 카프에 관여했던 좌파 문인들이었다. 김영팔은 경성방송국에 근무하던 시절 자신의 역할을 다음과 같이 주장하고 있다(『시대상』, 1931. 2, 이상길, 2010, 141쪽 재인용).

괴물과 같은 마이크로폰은 나의 둘도 없는 반려물이요 정동 백악관은 나의 보금자리로 오 년 간에 그래도 나의 조그마한 양심은 조선음악을 부활케 하고 진흥케 하자는 실같은 이 마음이 가정에서 들어서 과히 욱되지 않을 음악을 찾기에 노력도 하였고 내판에는 활약도 하였다. 그래서 옥외방송을 하여 보겠다고 힘도 써보고 조선의 궁중악도 민간에 소개하였고 조선악을 일본에도 소개하여 보았다.

경성방송국에 근무하며 자신이 지키고자 했던 ‘조그마한 양심’은 결국 “조선음악을 부활케 하고 진흥케 하자는” 것으로 나타났다는 것이다. “여기에는 자신이 선택한 직업 안에서 이념적, 심미적 기회를 한껏 현실 화해 보고자 한 식민지 인텔리의 안타까운 실천의지가 엿보”인다고 할

수 있다(이상길, 2010, 141쪽). 유독 ‘실천의지’가 ‘조선음악’을 부활시키고 진흥시키자는 것으로 나타났던 것은 방송을 통해 할 수 있었던 나름 대로의 실천이 지극히 제한된 범위의 것일 수밖에 없었던 현실 때문일 것이다. 라디오를 통해 ‘조선적인 것’을 방송하고자 할 때 그 주된 대상이 음악일 수밖에 없었다는 것이다.

이중방송의 실시를 앞두고 최승일과 김영팔은 모두 방송을 떠났다(김성호, 1997, 20~30쪽; 이상길, 2010, 135~151쪽). 이중방송을 한 해 앞둔 1932년 6월에 이해구, 9월에 이하운이 방송에 입사해 방송 편성을 담당하게 되었다(한국방송공사, 1977, 27~28쪽). 이중방송이 실시된 이후 이해구는 연예 프로그램, 이하운은 교양 프로그램의 편성을 맡게 되었다(이하운, 1982, 172쪽). 즉 이중방송 초기 이해구는 ‘연예와 어린이 시간’, 이하운은 ‘강연·강좌와 라디오학교’를 담당하였다(이해구, 1970, 17쪽). 1932년에 방송국에 입사했던 이해구는 입사 전에 비올라 연주자로서 현악사중주에 참여하기도 하였다. 그는 입사 후 음악 프로그램 전 분야의 편성을 맡았는데, 원래 그가 관심을 갖고 있던 서양음악 분야와는 달리 전통음악 분야의 편성에는 어려움을 겪었다. 그런 그에게 당시 제2방송과장이었던 윤백남이 국악방송에 대한 공부를 권했다고 한다(이해구, 2007, 61쪽).

하루는 윤백남 과장이 국악에 백지인 나를 보고 “음악 프로 담당자로서 국악 장단이라도 배우라”고 일러 주어서 파고다 공원 맞은 쪽에 있는 축음기 상회로 이기세 빅터 축음기 회사 문예부장을 찾아 가서 그 선생이 그려준 진양조, 중모리, 자진모리 장단의 종이 조각과 거기서 산 강태홍의 가야금 산조 음반을 가지고 집에 와서 축음기를 틀어 놓고 장단을 짚어 보았다. 그 때까지 국악에 등을 돌렸던 나는 장단을 짚을 줄 안 뒤부터 국악에 관심을 갖게 되었다.

윤백남이 권유하고 이를 이해구가 받아들여 국악 공부를 시작하면서 음악방송 담당자의 국악방송에 대한 이해가 깊어지기 시작했던 것이

다. 이혜구는 이후 줄곧 음악 프로그램 편성 담당자로서 ‘양악과 국악’에 대해 관심을 갖고 공부했다고 한다(이혜구, 2007, 39~87쪽). 그는 당시에 자신은 서양음악에 대해 관심을 갖고 있으면서도, 슈베르트의 〈겨울 나그네〉 같은 곡을 들으며 “도대체 우리나라에서 외국 가요방송을 몇 사람이나 이해할까 하는 의문을 품었”었다고 회고했다(이혜구, 1970, 96쪽). 스스로는 서양음악에 대한 관심이 적지 않으면서도 상대적으로 전통음악을 서양음악보다 더 많이 편성한 데는 이런 의식이 어느 정도 작용했을 것이다.

1934년 1월부터 경성방송국이 일본 전국으로 송출하는 전국중계방송을 개시하면서, 1월 8일에 특별 개시 프로그램으로 아악의 전국중계가 계획되었다. 윤백남이 1년 만에 그만둔 뒤 후임으로 제2방송과장이 된 김정진은 이혜구에게 아악의 방송을 교섭해 보라고 지시했다. 함화진 아악사장이 “왕전하의 어전에서 연주하는 문외 불출의 아악을 함부로 공개할 수 없다”고 방송을 거절하였다. 1928년의 이중방송의 선례를 찾아 이를 근거로 조선방송협회장 명의의 공문을 직접 이왕직 장관에게 보내 아악방송을 신청해 승낙을 받아냈다(이혜구, 2007, 64쪽). 아악방송은 단순히 전국중계만을 목적으로 한 것이 아니었다. 이혜구는 “궁하다 못해 나중에는 궁중에서 고이 자란 아악까지도 몸부림치고 안 나온다는 것을 상관의 권력으로 매월 2회 방송에 끌어냈다”고 회고했다(이혜구, 1970, 94~95쪽). 다양한 국악 프로그램을 청취자에게 전달하려는 의도에서 고급 장르인 아악의 방송을 적극적으로 추진했던 것이다. 이후 경성방송국은 전통음악 중에서 잡가나 판소리 같은 대중장르뿐만 아니라 아악, 가사, 시조창 등의 고급 장르까지도 적극적으로 편성하려고 했다(고은지, 2009, 20쪽).

이하운도 경성방송국에 재직하며¹² 민요의 수집이나 연구를 강조하고, 조선적 선율이나 조선 전래 악기의 사용에 대한 관해 관심을 기울

12 이하운은 1957년에 열린 한 좌담회에서 “이선생은 당시 편성을 맡아보셨다고 듣고 있는데요”라는 질문에 대해 “연예프를 맡았었지요”라고 대답을 했다(최은희 외, 1992, 107쪽).

였다(구인모, 2008, 185쪽). 이하윤은 1935년 8월에 경성방송국을 사임하고 다음 달에 콜럼비아 레코드사의 문예부장으로 자리를 옮겼다(이하윤, 1982, 204~205쪽). 방송국에서 음반사로 자리를 옮겨 본격적으로 음악 활동에 뛰어들었던 것이다.

이혜구는 자신이 “1933년에 음악 연예 프로를 맡았다가 1935년에 최승일이 연예를 떼어 맡았고 1939년 경에는 전통악이 국악방송을 떼어 맡았”다고 회고했다(이진원, 2004, 84쪽). 이중방송 전에 경성방송국을 떠났던 최승일이 1935년 경에 다시 돌아와서 연예 프로그램을 맡게 되었던 것이다.¹³ 이혜구가 혼자 맡던 음악연예 프로그램을 이혜구와 최승일 두 사람이 나누어 맡게 되었던 것인데, 이때의 업무 분장은 다음과 같다(이석훈, 1935, 192쪽).

A. 위안

1. 음악: 양악 전부분의 일절 및 조선음악 중 악, 가곡, 가사, 유행가, 남도판소리 및 잡가 이밖에 스포츠 중계, 상황 중계(이상을 일단위로 하여 한 사람 담임)
2. 연예: 조선음악 중 이상의 남도소리를 제외한 경기 및 서도 잡가, 고담, 라디오 드라마, 라디오 소설, 영화이야기, 만담 등(이상을 일단위로 하여 한 사람 담당)

아마 여기에서 ‘음악’을 이혜구가 맡았고, ‘연예’를 최승일이 맡았던 것으로 보인다. 최승일도 전통음악 중 일부를 맡아서 편성에 참여했던 것이다. 최승일이 이미 개국 초기에 국악방송 편성에 참여했던 경험을 갖고 있었던 것이 참작되었던 듯하다. 최승일은 1937년 12월 17일에 퇴사하고, 바로 4일 뒤인 12월 21일에 이서구가 입사하여 그 뒤를 이었다(『朝鮮放送協會內報』, 第12號, 1938. 4. 25, 3쪽). 이제 이혜구와 이서

¹³ 1935년에 입사했던 기술부의 아카미야 요시마도 자신이 입사했을 때 최승일이 근무하고 있었다고 회고했다(篠原昌三 外, 1981/2006, 31쪽).

구가 음악연예 프로그램을 나누어 맡게 되었다(특파기자, 1938, 146쪽).

이서구는 “서도소리, 경기소리, 가사음울, 창극조 같은 종목은 물론 늘 하던 소리를 되풀이한다고 하시는 분도 계시지만 아시는 바와 같이 가사, 즉 노래말과 곡조, 즉 그 장단이 꼭 맞아떨어지는 적당한 신가사를 새로 구하기 전까지는 하는 수 없이 옛날부터 전해 내려오는 소리를 되풀이하겠는데 조만간 이 숙제를 해결하고자 목하 연구 중에 있습니다”라고 했다(이서구, 1938, 193쪽). 이서구는 이혜구와 함께 국악 프로그램의 다양화를 위한 시도에 나섰다. 명창 이동백을 불러 자문을 구하며 이서구가 새로운 판소리 ‘단종애곡’을 지어 방송으로 소개했으나 별로 성공을 거두지는 못했다(이혜구, 1997, 257쪽). 그러나 방송국원들이 나서서 국악 프로그램의 다양성을 확대하기 위해 노력했다는 점에서 큰 의미를 지니는 시도였다.

1937년 말에는 흥난파가 경성방송국 ‘양악부 책임자’이면서 동시에 경성방송관현악단의 지휘자로도 정식 취임을 했다(김양환, 2009, 234쪽). 양악방송 편성의 전문성을 높이기 위해 “방송국 양악 전문의 전문위원회를 갖는 것은 상조(尙早)하다 할지 모르겠으나 양악 전문가를 하나쯤 두는 것은 용이할 것”(한양화랑, 1934, 157쪽)이라는 요구를 받아들인 것이었다. 즉 ‘양악 관계 방송’을 위해서는 음악 전문가가 있어야만 한다는(김관, 1937, 328쪽) 비평가들의 주장을 수용해 흥난파를 입사시켰던 것이다.¹⁴ 흥난파가 입사하면서 서양음악 방송이 강화될 수 있었다. 한편 그는 유행가에 대해서는 부정적인 인식을 보여, 1935년에 쓴 글에서 “사실상 오늘날의 소위 유행가라는 것은 대부분이 가정이나 사회의 교화상 좋지 못한 영향을 끼치는 것이 사실입니다. 곡조에서보다도 그 노래의 내용에 있어서 우리는 너무도 감상적이며 퇴영적인 것을 보게 됩니다”라고 주장한 바 있었다(송태옥, 1998, 211쪽).

14 1940년 8월 『동아일보』가 폐간되면서 경성방송국으로 자리를 옮긴 김정실은 “나는 방송국에서 우연히도 난파와 책상을 맞대어 나란히 앉아 그는 양악을 나는 조선음악을 푸로 편성하게 되었다”고 했다(김정실, 1941, 120쪽).

당시 방송국 음악연예 프로그램 제작진들은 모두 고등교육을 받았고, 다수는 기지를 거쳐 문인으로 활동하던 인물들이었다. 윤백남과 김정진은 동경고등상업학교, 이혜구는 경성제국대학, 이하운은 동경법정대학, 이서구는 일본대학, 홍난파는 동경고등음악학원을 졸업했거나 수학했다. 윤백남, 김정진, 이하운, 이서구는 모두 신문기자를 거쳐 방송국에 입사했으며 방송국에 재직하며 문인으로도 활동했다. 지식인으로서 방송 제작진들은 나름의 실천방식으로서 전통음악 프로그램을 통해 전통의 창출 및 근대적 변용을 시도했던 것이다(서재길, 2007, 29쪽). 또한 홍난파를 포함해서 이들은 지식인으로서 서양음악에 대해 우호적인 반면 대중음악에 대해서는 부정적인 인식을 가졌을 가능성이 컸다(이상길, 2001, 82~84쪽).

그러나 제작진의 특성만 갖고 음악 프로그램에서 전통음악이 높은 비중을 차지했던 것을 설명할 수는 없다. 실제로 음악 프로그램의 제작 여건도 어느 정도 영향을 주었다고 할 수 있다. 방송 초기에는 모든 프로그램이 실제 출연자가 방송국 스튜디오에 와서 생방송을 해야 하는 현실이었다. 따라서 얼마나 손쉽게 출연진을 확보할 수 있느냐 하는 문제가 중요했다. 이런 문제에 봉착했을 때 가장 쉽게 해결할 수 있는 분야가 바로 전통음악 분야였다. 기생조합인 권변에 소속되어 있던 예기(藝妓)들을 손쉽게 출연시킬 수 있었기 때문이다(송방송, 2000, 180~209쪽). 국악방송에 출연 섭외가 쉬운 기생들이 자주 출연하면서, 기생들도 더욱 적극적으로 방송에 출연하려고 했고,¹⁵ 이로 인해 “전통음악이 화류계의 산물인 것 같은 오해의 소지를 남기기”도 했다(장옥임, 1995, 41쪽).

또한 제작비가 상대적으로 적게 든다는 점도 작용했다. 기본적으로 음악 프로그램이 다른 프로그램보다 제작비가 적게 들지만, 그중에서도

15 방송 초기에 “소리 잘 하는 기생이면 으레 방송을 해야 되고 차례에 끼지 못하면 창피할 지경에 이르렀다”고 한다(한국방송공사, 1977, 28쪽). 이런 상황에서 “기생도 이 방송이 자기들 영업에 관계가 큰 모양으로 애써 방송 프로그램에 이름이 끼려 하는 측도 있는 모양이다”라는 비판도 나왔다(안테나생, 1936, 275쪽).

전통음악 프로그램의 제작비는 더욱 적게 들었다. 이해구는 “국악방송의 출연료는 유행가나 방송극 방송 같이 많은 인원을 동원하지 않기 때문에 예산을 갖다 절약할 수 있었다”고 주장했다(이진원, 2004, 84쪽). 1인당 출연료에는 큰 차이가 없었지만,¹⁶ 기본적으로 국악방송에는 많은 수가 출연할 필요가 없었기 때문이었다. 국악방송의 경우 한 명만 출연하거나 기껏 두 명만 출연하면 되는 경우가 대부분이었던 것이다.

방송과 음반의 성격 차이도 어느 정도 작용했다. “레코드가 상업성 음악을 전파시킨 주된 매체였다면 공공적 성격의 음악을 수용자에게 확산시킨 것은 라디오 방송이었다”는 것이다(김창욱, 2004, 89쪽). 즉 “유성기 음반은 철저하게 자본의 영역으로 편입되어 수용자들의 구매력에 의존하는 매체”인 반면에 “라디오 방송은 공공 영역에서 속해 있으며 일정 부분 관영성을 담보”로 하고 있는 것이다(박지애, 2009, 157쪽). 라디오가 전통음악의 고급장르나 서양음악을 편성할 수 있었던 데는 자본의 논리에 크게 구애받지 않아도 되는 라디오의 특성도 어느 정도 작용했다는 것이다. 다만 공공성이 아니라 관영성 때문에 ‘가요정화’와 같은 경직된 정책이 나타나 음악 프로그램의 위축을 초래하기도 했다(일본방송협회, 1936, 226~227쪽).

서양음악의 경우에는 <표 4>에 나와 있는 대로 동경 등 일본에서의 연주를 중계하거나 아니면 음반을 방송하는 경우가 다수를 차지했다. 우선 “일본 내지 악단의 신인 레벨에도 못가는 기술을 가진 사람이 이 땅에서는 대가연하고 행세”하고 있다고 할 정도로 출연할 만한 연주자 층이 엷었다는 점이 작용했다(이석훈, 1935, 194쪽). 또한 “최근 방송극 측의 말을 들으면 투서가 상당히 많은데 대개 요구하는 것이 꺾렁꺾렁한 양악 방송은 그만두고 그 대신 양악레코드를 걸어달라고 한”다거나(김관,

16 1939년에는 30분 분량 정도의 방송에 대해 사례금으로 대개 5원에서 7원 정도를 지불했다. 라디오 드라마의 경우 과거에는 전체적으로 10원 정도를 지불하다가 지금은 각자 출연자에게 삼원씩 배당이 돌아가도록 주었다(『신세기』, 1939. 3), 1941년 현재 20분 내지 30분 단위의 방송 출연료로 특별한 경우를 제외하고는 개인에게 모두 7원을 지불했다. 방송소설이나 방송극에 대해서는 별도의 원고료도 지불했다(『삼천리』, 13권 9호(1941. 3), 79쪽).

표 4. 음악 프로그램의 중계 및 음반 방송 현황

	전통음악			서양음악			대중음악			합계		
	전체	중계	음반	전체	중계	음반	전체	중계	음반	전체	중계	음반
1933	70	0	0	27	4	0	2	0	0	99	4	0
1935	66	1	0	29	6	4	6	0	3	101	7	7
1937	66	4	0	26	13	0	5	2	0	97	19	0
1939	51	0	5	31	19	9	14	0	10	95	19	23

1937, 328쪽), “음악 문외한의 음악가, 즉 사이비 음악가의 매명적 방송이 태반을 넘는다. 차라리 이럴 바에야 중계방송이, 레코드 방송이 나올 듯해요”라는(김관 외, 1935, 122쪽) 지적이 나올 정도로 수준 낮은 스튜디오에서의 실제 연주보다는 차라리 중계방송을 해달라거나 음반을 틀어달라는 요구가 높았다는 점도 영향을 주었다. 여기에다가 제작비를 절감하려는 의도까지 작용하여 서양음악의 경우 동경에서의 연주를 중계 방송하거나 수준 높은 연주를 담은 음반을 방송하게 되었던 것이다.

대중음악의 경우에는 일제 강점기 내내 전체적으로 높은 비율을 나타내지 못했다.¹⁷ 비록 많은 양의 대중음악이 방송된 것은 아니었지만, 그 가운데도 특징적인 것은 1939년에 와서 음반을 방송하는 경우가 급격히 늘어났다는 것이다. 방송국의 적극적 필요 때문이었다고 보기보다는(이진원, 2004, 104쪽) 음반산업의 요구 때문이었다고 볼 수 있을 것이다. 1934년 이후 특정 음반사 소속임을 내세운 가수들의 방송 출연이 간혹 신문에 기사화되기도 했다(박찬호, 2009, 290~293쪽, 364~365쪽). 그중 콜럼비아사 소속의 정일경과 조금자의 방송 출연은 『매일신

¹⁷ 경성방송국이 직접 대중음악의 생산에 적극적인 개입을 시도한 적이 있다. 1934년 12월에 ‘신민요 선작’이라는 프로그램을 내보냈고(박찬호, 2009, 261쪽), 1934년 9월 기사를 현상 공모해 거기에 곡을 붙여 1935년 1월에 방송하기도 했다(백원담 외, 2007, 68쪽). 그러나 이런 시도 들에도 불구하고 이후 경성방송국이 신민요나 유행가의 방송에 적극적이었던 것은 아니었다.

보』, 『동아일보』, 『조선일보』에 모두 기사화되었는데, 이 정일경의 데뷔곡은 바로 당시 경성방송국에 재직하던 이하윤이 작사자였다(구인모, 2008, 169~170쪽). 이런 이하윤이 경성방송국 퇴사 이후 콜럼비아사 문예부장을 맡아 음반의 언론 홍보 등을 맡았던 것은 자연스런 결과였다.¹⁸ 이런 상황에서 추진된 음반사의 적극적인 홍보 전략이 1930년대 말에 대중음악의 음반 방송의 증가에 영향을 주었다고 할 수 있을 것이다.¹⁹

5. 음악 프로그램의 수용자와 수용 양상

이중방송 시기의 한국인 라디오 등록대수는 일이천 대에 불과했다. 1927년 949대, 1928년 1,353대, 1929년 1,573대, 1930년 1,448대, 1931년 1,754대, 1932년 2,738대를 기록했다. 이중방송이 실시되어 한국어 채널이 분리, 독립된 1933년 이후 한국인 등록대수는 급격히 늘어나기 시작했다. 1933년에 6,401대에 불과했던 것이 1935년 14,537대, 1937년 22,777대, 1939년 75,909대, 1941년 144,912대로 늘어났다(김영희, 2002, 165쪽) 1930년대 중반을 넘어서서야 비로소 음악 전달 매체로서 라디오의 중요성이 커지기 시작했다고 할 수 있다.

당시 라디오 수신기 가격이 싸게는 10원에서 15원짜리부터 비싼 것은 100원을 넘기는 것도 있었다. 당시 사무, 전문직 종사자의 임금이 기껏 60원대 내지 80원대 정도였다는 점을 감안하면 라디오 수신기는 당연히 당시로서는 고가의 미디어였다고 할 수 있다(김영희, 2002, 160~163쪽). 1930년대 라디오 등록 청취자의 직업을 보면, 상공업자, 은행·회

¹⁸ 이하윤은 경성방송국에 재직하던 시절에 이미 “요컨대 레코드는 라디오에 의하여 촉진되는 것이며 레코드는 또 라디오 곡목의 내용에 보다 유리한 역할을 한다는 것도 추측하여 나머지가 있다”고 주장한 바 있다(이하윤, 1935, 414쪽).

¹⁹ 1939년 이후 음반을 이용한 대중음악 방송이 대폭 증가했다는 것은 다음의 자료를 통해서도 확인할 수 있다(백원담 외, 2007, 69~70쪽).

사원, 공무원 등이 가장 많은 것으로 나타나고 있다(김영희, 2002, 168~170쪽). 이 결과를 보아도 당시 라디오 수신가는 경제적으로 일정 계층 이상의 사람들만이 소유할 수 있었다는 것을 알 수 있다.

1930년대 중반 이후 라디오 수신기 등록대수가 늘어나면서 라디오 보급이 어느 정도 대중화되기 시작했다. “조선에 라디오가 일반에게 보급되기 시작하여 서울만 해도 웬만치 밥술이나 먹는 집이나 심지어 저급 직공의 집에까지도 라디오가 장치되었고 지방만 하여도 인테리 가정, 주 식취인·미두놀이에 귀를 쓰는 사람, 문학 청소년의 집 같은 데까지 라디오가 장치되어 한 번 라디오를 놓은 사람은 여기에 말하자면 인이 박히어 하루도 못 들으면 궁금할 만치 된 모양이다”라는 지적도 있었다(안테나생, 1936, 274쪽). 한국인에 대한 라디오 수신기 보급률이 불과 0.56%에 불과하던 1936년에 나온 이런 주장은 분명히 과장된 것이었지만, 점차 수신기 보급이 확대되고 있었던 것만은 사실이었다.

당시 한 잡지의 탐방기사에서 “그 청취자는 대개 어떠한 사람입니까? 인테리급도 많습니까?”라는 질문에 방송국 직원은 “웬걸 그저 일반 계급에 속하는 사람들이지요”라고 답변을 하기도 했다(특파기자, 1938, 146쪽). 이런 답변을 감안하면 적어도 당시 라디오 등록 청취자들이 경제적으로는 여유가 있었던 계층이었던 것만은 분명하지만, 그렇다고 반드시 지식인층이었다고 보기는 어려웠다는 것을 알 수 있다. 대체로 라디오 등록 청취자 중에서 사무전문직 종사자들이 지식인층이었다면, 상공업자나 지주 계층은 경제적으로 여유는 있었지만 교육수준이 반드시 높았다고 보기는 어려운 집단이었다. 또한 사무전문직 종사자들에 비해 상대적으로 상공업자나 지주 계층의 연령이 높았을 가능성이 크다. 이런 등록 청취자의 구성은 음악 프로그램의 편성과 긴밀한 관계가 있었을 것이다.²⁰

20 라디오 등록청취자 직업별 분포가 1932년 말에는 상공업(51.82%), 은행·회사원(12.69%), 공무원(8.32%), 농업(8.22%) 순이었고, 1935년 말에는 상공업(39.71%), 은행·회사원(17.92%), 공무원(17.85%), 농업(7.67%) 순이었고, 1938년 3월에는 공무원(29.04%), 상공업

어떤 음악 프로그램을 좋아하느냐 하는 문제는 어떤 음악 장르를 선호하느냐 하는 문제와 직접적인 관계가 있었다. 전통음악, 서양음악, 대중음악을 향유하는 사람들 간에는 세대, 계층 사이에 차이가 있었을 것이다(장유정, 2007b, 282~283쪽). 전통음악을 향유하는 집단이 대체로 장년층의 대중 집단이었다면, 서양음악 향유 집단은 지식인층이었을 것이고, 대중음악 선호집단은 청년층 대중들이었다고 볼 수 있을 것이다(이영미, 2006, 99쪽).²¹ 라디오 음악 프로그램을 둘러싸고 장년층과 청년층 사이에, 또는 엘리트와 대중 사이에 입장 차이가 나타났다. 다음의 글은 음악 프로그램을 둘러싼 세대 간의 갈등을 잘 표현해 주고 있다(『조선일보』, 1933. 12. 17).

경성방송국에서는 이중방송을 실시한 이래 조선 사람측 라디오 청취자가 점점 증가되어 15일 현재로 5,420호나 되는데 이와 같이 많은 청취자 가운데는 직업별로도 가지각색으로 망라되었지만은 더욱이 과도기 조선의 현상으로 볼 수 있는 안테나를 통하여 일어나는 친구 사상 충들의 사실이 있음을 발견하게 된다. 수많은 청취자로부터 매일 희망 혹은 불평을 열거하여 투서가 여러 장씩 오게 되는데 한 집안 가족으로서도 늙은 아버지는 신식유행가는 듣기 싫으니 고래의 조선노래를 많이 들려다오 하는 반면에 젊은 아들로부터는 케케묵은 예전 조선노래는 듣기 싫으니 최신식 양악을 들려주오 하는 등 친구 충돌

(25.74%), 은행·회사원(20.03%), 농업(5.31%) 순으로 나타났다(김영희, 2002, 168~169쪽). 은행·회사원과 공무원이 엘리트 청취자 층을 형성했다면, 상공업자와 농업 종사자는 장년층 대중 청취자를 형성했을 가능성이 크다.

21 이런 구분은 천정환의 연구에서 1920년대와 1930년대의 독자를 나눌 때 시도한, '전통적 독자층', '엘리트적 독자층', '근대적 대중독자'의 구분과 유사한 측면을 갖는다. 천정환은 "독자층의 직업이나 계층을 보면 '전통적 독자층'에는 노동자와 농민·양반 그리고 부녀자와 같은 사회적 신원을 가진 존재들이 상대적으로 다수를 차지한다. 이에 비해 근대적 대중독자들은 도시 붐급 생활자·학생·신여성 등이 대표한다. 사실상 이들이 식민지 시대 독자 '대중'을 구성하게 된다. 그리고 '엘리트적 독자층'은 '근대적 대중독자'에 속하는 직업인과 계층 구성원들 중에서 특별히 양육된 존재들이다"라고 주장하고 있다(천정환, 2003, 272~279쪽). '근대적 대중독자'와 '엘리트적 독자층' 사이에는 교육수준의 차이가 존재한다고 할 수 있다.

과 또는 지방별로도 왜 남도노래만 많이 하고 서도노래는 적게 들려주느냐 하는 서도지방의 불평과 그 반대로 남도지방에서는 왜 수심가만 많이 하고 남도노래는 적게 들려주느냐 하는 등 불평 희망 등의 투서가 자꾸 들어옴으로 방송국 프로그램 편집부에서도 그 조절을 맞추는 데 여간 힘드는 바가 아니라 한다.

이렇듯 음악 프로그램을 둘러싼 세대 간의 갈등은 심각했는데, 제2 방송과장 김정진도 ‘중년 이상’의 청취자들은 대다수가 ‘조선 고래의 가요’를 선호하지만, ‘신진 청년계급’은 새로운 ‘양악과 유행가’를 좋아하는 경향이 있기 때문에 편성상 어려움을 겪고 있다고 주장했다(김정진, 1935, 79쪽). 개국 초기에 이미 한 ‘청년’은 “서도잡가나 남도소리를 한결 같이 방송하는 것, 어떻게든 귀가 아프게 들었는지 머리 골치가 아파니다. 한 주일에 한 번쯤 했으면 어떨까요”라는 의견을 표현하기도 했다(연창현, 1927, 55쪽). 또한 당시 “아 그까짓 거, 조선음악 우리는 재미 없어요, 식으로 일언으로 거절하여 조선음악을 말하며 조선 음률을 아는 것을 일종의 치욕으로 아는 듯한 표정을 하는 사람도 적지 않다고 한다”는 기사도 있었다(『매일신보』, 1930. 11. 28). 젊은 층의 전통음악에 대한 몰이해²²는 1932년에 입사했던 아나운서 최아지의 회고를 통해서도 잘 확인된다(한국방송공사, 1977, 27쪽).

나에게는 꼭 하나 싫은 것이 있었다. 그것은 창이나 단가가 시작되거나 끝났을 때의 소개 멘트를 방송하는 일이었다. 이것은 내가 우리 고유의 예술을 이해하지 못한 데서 오는 기피증이었다. 지금 생각하면 철없는 행위라 그저 누우쳐지지만 하지만 아무튼 그때는 소개 멘트만 방송해 버리면 아예 스튜디오 밖으로 나와 버리거나 마이크 앞에서

22 이혜구는 국악방송이 “젊은 층에 환영을 못받았”다고 하며, 그 이유로 “일제 시대의 정책으로 국악뿐만 아니라 모든 한국문화가 격하되어 국악도 제대로 평가되지 못하였기 때문”이라고 주장했다(1997, 249쪽).

귀를 틀어막고 엎드려 있기 일쑤였다. 그러다가 어느 날은 엎드린 채
졸아버렸다. 그새 चा이 끝났다. 나는 그것도 모르고 졸다가 번쩍 고개
를 들었다. 그리고는 종료 소개 멘트를 잊어먹고 멍하니 앉았다가 다
음 순간 얼굴이 빨개져가지고 스튜디오를 뛰쳐나왔다.

한편 지식인과 대중 사이에도 음악 프로그램을 둘러싼 갈등도 있었
다. 음악 비평가 김관은 “우리가 보는 양악의 지지자가 지식계급이면 민
요·유행가류의 지지자는 대중입니다”라고 하며, 이로 인한 편성의 어
려움이 있을 것이라고 주장했다(김관, 1937, 330쪽) 당시 지식인들은
“제1방송은 재미있고 좋은데 어째 제2방송은 그 모양이냐?”라고 하는 지
적을 했는데(이석훈, 1935, 194쪽), 이는 제2방송이 전통음악 위주에다
가 서양음악은 빈약했기 때문에 했던 비판이었을 것이다. 젊은 층이 전
통음악 방송에 대한 거부감을 표시했다면, 지식인들은 전통음악과 대중
음악에 대해 모두 비판적 관점을 드러냈다

지식인층의 라디오 음악방송에 대한 비판의 핵심은 대중음악뿐만
아니라 전통음악도 역시 저급하다는 것이었다. “또 유명한 것을 들면 제2
방송에 저급종목이 많은 것이다. ‘반넘어 늙었으니 다시 젊기는 콧집이
앵드러졌다’느니 ‘십오야 밝은 달은 어찌고 어찌고 나는 임은 품에 어찌
고 어찌고’ 한다든지 하는 것을 음악이라고 방송할 때는 청취기를 두들
겨 부수고 싶다. 그런 난잡한 곡조와 외설한 가사를 우리 가정의 아내나
이들이나 딸에게 들려주려는 방송국은 우리가 원하는 바가 아니다”라는
비판도 나왔다(『조선일보』, 1934. 1. 13). 또한 라디오가 “날마다 시끄럽
게 하는 이 장구소리, 망국적 가사, 불량자의 향락을 신성한 가정에까지
전파하는 것은 깊이 생각할 일이다”라는 비판도 있었다(『개벽』, 1934.
12, Robinson, 2001/2006, 124쪽 재인용). 전통음악 중에서도 대중장르
인 잡가나 민요 등이 비판의 대상이 되었던 것이다.

그럼에도 불구하고 전통음악 방송은 대체로 장년층 이상의 청취자
들에게는 크게 각광받았다고 할 수 있다. 초기부터 국악방송의 수용은
‘대감’이나 ‘영감’이 기생들의 노래를 듣는 것과 같은 이미지를 낳았다.

실험방송 시기에 이미 “대감님네 사랑에 라디오가 있어 박녹주의 가야금 병창이 나와 가지고 무릎에서 일어나는 장단에 쌓여 남초의 연기에 사라져 버리고 만다”는 표현이 있었다(최승일, 1926, 105쪽). 다음의 글은 바로 이런 분위기를 잘 묘사해 주고 있다(채만식, 『태평천하』, 김영희, 2002, 75쪽 재인용).

윤직원 영감은 그래서, 바로 머리맡 연상(硯床) 위에 삼구(三球)짜리 라디오 한 세트를 매두고, 그걸 금이야 옥이야 하면서, 방송국의 마이크를 통해 오는 남도소리며, 음률가사 같은 것을 듣고는 합니다. 장죽을 기다랗게 물고는 보료 위에 편안히 드러누워, 좋다! 소리를 연해 쳐가면서 즐거운 그 음률소리를 듣느라면, 고년들의 예쁘게 생긴 얼굴이나 광대의 거동이 눈에 보이지 않아서 유감은 유감이지만 그래도 좋기야 참 좋습니다.

청취자들의 전통음악 프로그램에 대한 높은 선호는 청취자 조사를 통해 명백히 드러나고 있다. 1939년 조선총독부 체신국에서 조선인 2,954명을 상대로 조사한 결과, 오락 프로그램 중에서 청취자 선호도는 조선음악이 37.2%, 연예연극이 30.3%, 일본음악과 연예가 19%, 양악이 13.6%로 나타났다(朝鮮總督府遞信局, 1939, 17쪽). 또한 같은 해 경성방송국이 9,285명을 대상으로 조사한 결과에 따르면, 5,300여 표를 얻어서 ‘음악팬’이 단연 수위를 점하였다. 특히 “열광적 총애를 받는 음악방송 중에서도 가야금, 거문고, 육자박이 등 조선음악팬이 압도적으로 많아 양악팬의 약 3배나 되었다”고 한다(『동아일보』, 1939. 3. 2). 이렇듯 청취자 상대의 조사에서 전통음악에 대한 선호가 높게 나타난 것은 등록 청취자 중에 장년층이 많았고, 이들이 라디오를 통한 음악 수용에 적극적이었다는 것을 보여주는 것이다. 따라서 경성방송국으로서는 이들의 요구를 적극 반영해 전통음악 위주의 음악 프로그램 편성을 했던 것이다. 특히 장년층에게 인기가 높은 대중장르인 잡가, 판소리, 민요를 다룬 프로그램이 많이 편성되었다.

대체로 장년층 대중들이 전통음악 프로그램을 선호했다면 지식인 층들은 서양음악 프로그램을 선호했다. 집에서 “라디오에서 무얼 들으세요”라는 질문에 대해 기자와 문인으로 활동하던 여성 지식인들인 윤성상, 모운숙 등은 모두 양악을 듣는다고 답변을 했다(박영철 외, 1938, 8~11쪽). 1940년 경성을 중심으로 월 생활비 100만 원 정도를 사용하는 중상류층 남성 지식인들의 라디오 청취 선호도를 조사한 결과에서도 양악 프로그램에 대한 선호도가 높게 나타났다(『조광』, 1940. 3, 백미숙, 2007, 326~327쪽 재인용). 이런 상황에서 “지식계급은 전연 제2방송을 보이코트하는 것은 아니겠지만 음악이라든지 연예 같은 것도 제1방송(여기는 동경방송이 중심이다)에서 들어버리고 제2방송은 일종의 지방주의적 염가판으로 되고 만 것 같습니다”라는 평가가 나왔다(김관, 1937, 328~329쪽). 결국 지식인 청취자들의 요구나 불만을 해결하기 위해서는 동경에서의 연주를 중계방송하거나 음반을 방송할 수밖에 없었던 것이다.

전통음악이나 서양음악 프로그램에 대한 요구가 청취자 조사 등을 통해 높게 나타났던 것과는 달리 대중음악 프로그램에 대해서는 구체적인 요구가 별로 나타나지 않았다. 청취자 조사가 자신의 명의로 수신기를 등록한 청취자를 상대로 이루어졌기 때문에 조사 결과에 대중음악의 주된 수용자층인 청년들의 요구가 반영되지 않았을 가능성이 없지 않다. 한편 ‘유행가를 수용할 수 있는 신세대’인 젊은 층이 자신들의 요구가 쉽게 반영될 수 있는 음반 산업을 더욱 선호했기(고은지, 2006, 347~348쪽) 때문에 굳이 라디오를 향해 적극적인 요구를 하지 않았던 것으로도 볼 수 있다. 1939년에 다소나마 대중음악프로그램이 늘어났던 것은 라디오 청취자의 증대에 어느 정도 영향을 받은 결과였다고 볼 수 있을 것이다.

6. 결론과 제언

일제하 라디오 방송의 음악 프로그램에서 나타난 가장 큰 특징은 전체적으로 오락 프로그램에서 음악 프로그램이 차지하는 비중이 대단히 높았다는 점이다. 전체 오락 프로그램에서 음악 프로그램이 차지하는 비율이 70%를 훨씬 상회하는 정도였다. 그런 음악 프로그램 중에서도 전통음악을 다룬 음악 프로그램이 가장 높은 비중을 보였고, 그 다음으로는 서양음악을 다룬 음악 프로그램이 자주 편성되었다. 1930년 내내 전통음악 프로그램은 전체 음악 프로그램 중에서 50% 내지 70%를 차지했고, 서양음악 프로그램은 20% 내지 30% 정도를 차지했다. 반면에 대중음악 프로그램은 대단히 낮은 비율을 차지했고 가장 높은 때에도 불과 10%를 약간 넘어서는 정도였다. 1930년대 중반을 넘어서면 음반이나 공연 부문에서 대중음악이 전통음악을 압도한 것과는 사뭇 다른 양상이 방송에서는 나타났던 것이다.

이와 같이 전통음악을 다룬 프로그램이 가장 높은 비율을 차지하고, 그 다음으로 서양음악을 다룬 프로그램이 많이 편성된 반면에 대중음악을 다룬 프로그램은 적게 편성된 데는 일차적으로 제작진의 특성이 반영되었다고 할 수 있다. ‘문화 엘리트’로서의 방송제작진이 “한국 전통음악을 현대 한국의 고급문화의 일부로 신성화하여 보존”하려 했으며 동시에 “사람들이 대중음악에 마음을 빼앗기는 것을 우려”하기도 했기 때문이었다(Robinson, 2001/2006, 125쪽). 또한 지식인으로서 방송 제작진들은 서양음악에 대해서도 상대적으로 우호적 자세를 가졌었다고 할 수 있다. “이러한 지식인들의 음악관은 대중음악에 대한 엘리트적 선입견이 뿌리내리게 하는 계기를 마련”했다고도 할 수 있다(손민정, 2009, 79쪽). 실제로 광복 직후의 방송에서도 한동안 전통음악과 서양음악을 다룬 음악 프로그램이 주로 편성되었다.²³ 또한 제작비가 비교적 적게 들

23 1946년에 음악계장을 맡았던 박용구는 자신이 재직할 때 방송에서는 서양음악과 전통음악만 다루었고, 대중음악은 틀지 않았다고 했다(한국정신문화연구원, 2001, 497~500쪽). 서양

고 섭외가 손쉬웠다는 점도 전통음악 프로그램이 높은 비율을 보이는 데 영향을 주었다. 방송이 음반에 비해 상대적으로 공공성이 높은 미디어였다는 점도 다소 작용했을 것이다. 결국 전통음악을 다룬 프로그램이 가장 높은 비율을 차지했던 것은 방송 제작진이 문화적 차원에서 소극적이거나 저항하고자 했던 노력과 당시의 방송 제작 여건이 결합되어 나타난 결과였다고 할 수 있다. 방송 제작진의 문화적 차원의 소극적 저항을 과소 평가할 필요는 없지만, 그렇다고 전통음악 위주의 음악방송이 방송제작진의 의도 때문이었다고만 보는 데는 문제가 있다는 것이다.

또한 라디오 등록 청취자의 구성도 전통음악 프로그램과 서양음악 프로그램을 다룬 음악 프로그램이 높은 비율을 보이는 데 영향을 주었다. 라디오 등록 청취자의 다수가 장년층이거나 지식인이었을 가능성이 높고, 이들은 주로 전통음악 프로그램이나 서양음악 프로그램을 주로 청취했을 것이다. 등록 청취자 중에서 장년층 이상 연령 청취자들의 대부분이 전통음악의 대중장르들인 잡가, 판소리, 민요 등을 선호했고, 사무 전문직에 종사하는 지식인들은 주로 서양 고전음악을 선호했다는 것이다. 라디오 가입자를 늘리거나 유지하는 데 신경을 썼던 경성방송국은 장년층이나 지식인층의 요구를 어느 정도 반영해 프로그램을 편성했던 것이다. 전통음악이나 서양음악 프로그램을 주로 편성했던 데는 1939년까지 한국인의 라디오 수신기 보급률이 불과 1.84%에 머물렀을 정도로 아직은 보급률이 낮았다는 점도 관련이 있다. 이런 현실에서 대중음악을 선호하는 청년 대중들 중에 수신기를 직접 보유한 경우는 상당히 낮았고 보아야 할 것이다. 라디오 수신기 보급이 다소 늘어나고 대중음악 수용자층이 장년으로 성장한 광복 직후 ‘방송청취의견조사’에서는 가장 큰 요구 중의 하나가 “대중가요를 더 많이 방송하라는 것”이었다고 한다(노정팔, 1995, 117쪽).

서구와 비교해 볼 때 한국 라디오 방송 초기의 음악 프로그램에서

음악 해설은 자신이 맡았고, 전통음악 해설은 성경린이 맡았었다고 한다. 1947년 8월의 방송 부문별 통계에서도 ‘양악’이 27.7%, ‘국악’이 7.3%로 나타났다(노정팔, 1995, 112쪽).

나타나는 가장 특징적인 현상은 전통음악과 서양음악의 비중이 높고, 대중음악의 비중이 낮았다는 것이다. 초기에 음악 프로그램의 비중이 높았다는 것은 보편적인 현상이었지만, 방송이 시작되고 10여 년이 지나도록 대중음악의 비중이 낮았다는 것은 대단히 독특한 현상이었다. 미국의 경우에는 라디오가 초기에 고급음악(high-art music)을 전달하는 것으로 출발하여 곧 대중음악(popular music)을 전달하는 매체로 변모해 나갔기 때문이다(Douglas, 2004, p. 976). 또한 문화적 엘리트들이 전래되어 온 전통음악을 보존하고 진흥하려고 했다는 점도 독특한 것이었다. 미국의 경우 문화적 엘리트들이 고전음악(classical music)을 선호하며, 재즈(jazz)나, 전통음악(old-time music)을 비판했었기 때문이다(Butsch, 2000, p.229). 대중음악에 대해 비판적이었다는 점에서 식민지 시기의 문화적 엘리트들인 방송 제작진도 미국과 유사한 특성을 보였지만, 식민지 현실에 대한 저항의 차원에서 전통음악을 가장 중요시했다는 점에서는 차이가 있었다. 결국 방송 제작진의 민족주의적이며 동시에 엘리트주의적인 의식이 대중음악을 다른 프로그램이 방송에서 큰 비중을 차지하지 못하도록 만들었던 것이다.

일제하 라디오 방송의 음악 프로그램에서 나타난 역사적 특성은 결국 식민지 시기라는 역사적 배경으로부터 비롯된 것이었다고 할 수 있다. 민족주의적이고 엘리트주의적인 방송제작진은 전통음악의 신성화를 시도하는²⁴ 한편 서양음악에 대한 친화력을 보여주었던 것이다. 또한

24 '일제 시대 전통장르의 유행'을 "식민지적 저항이나 탈식민화된 자율 공간의 형성으로 이해하는 것은 사뭇 피상적인 관건으로 빠질 수 있다"는 지적은 되새겨볼 만하다. 오히려 '식민지 대중문화'에 나타난 '조선적인 것과 향토적인 것'이란 "일본 제국의 전체 지도 속에서 관광과 명승지 지방색과 향토성을 강조하면서 제국의 재영토화를 위하여 사용된 로컬리티로서의 '조선인 것'임에 불과"했던 것이다(이소영, 2009, 141~142쪽). 방송의 전통음악 프로그램을 통해 "한국 전통음악을 한국의 고급문화의 일부로 신성화하고 보존하려 했던" 문화 엘리트로서의 방송 제작자들의 활동에 대한 평가도 신중할 필요가 있다. 이들의 활동은 식민 권력이 허용한 범위 내에서, "근대적 영역에서 문화적으로 저항"하는 방식으로 이루어졌다고 할 수 있다(Robinson, 2001/2006, 124~125쪽). 민족주의적인 면이 없지는 않았지만 저항적이었다고 보기는 어려웠던 것이다.

여기에다가 열악했던 제작 여건도 큰 영향을 주었다. 한편 식민지 시기였기 때문에 라디오 수신기의 보급률이 더뎠던 것도 수용자 층을 제한하여 대중음악을 다룬 프로그램들의 발전에 한계로 작용했던 것이다. 일제하 라디오 방송의 음악 프로그램은 식민지적 현실에서 불가피했던 근대적 대중매체로서의 라디오 방송의 특성을 잘 보여주고 있었다.

본 연구에서는 일제 강점기 음악 프로그램 편성량의 변화와 그 배경을 구체적으로 살펴보았다. 본 연구를 통해 일제하 라디오 방송이 전통음악과 서양 고전음악 위주의 음악 전달매체로서 기능하였고, 여기에는 방송 제작진의 의식과 제작 여건, 그리고 당시 청취자들의 특성이 작용했다는 점을 밝혔다. 본 연구는 일제 강점기 라디오 방송의 음악전달매체로서의 특성을 밝힘으로써 초기 한국 라디오 방송의 역사적 특성을 파악하는 데 기여할 수 있을 것이다. 특히 일제하 방송사 연구에서 빈약했던 프로그램 분석에 대한 연구를 활성화하는 데 기여할 수 있을 것이다. 다만 본 연구는 일제 강점기를 대상으로 음악 프로그램 전체를 분석했다는 점에서 한계가 있다. 따라서 향후의 연구는 시기를 좁혀서 특정 음악 장르를 다룬 프로그램을 분석하거나 수용자들의 음악 프로그램의 청취 행태를 구체적으로 분석하는 연구로 나아갈 필요가 있을 것이다.

참고문헌

- 강현구 (2005). 1940년대 방송소설 연구. 『한국문예비평연구』, 18집, 5~39.
- 강현두 · 원용진 · 전규찬 (1998). 『현대 대중문화의 형성』. 서울: 서울대학교 출판부.
- 구왕삼 (1935). 악단시감. 『삼천리』, 7권 3호(1935. 3), 146~148.
- 고은지 (2006). 20세기 유성기 음반에 나타난 대중가요의 장르 분화 양상과 문화적 의미. 『한국시가연구』, 21집, 325~354.
- 고은지 (2009). 경성방송국 프로그램에 기록된 20세기 ‘시조예술’의 연행 양상과 특징. 『한국시가연구』, 26집, 157~186.
- 구인모 (2008). 이하운의 가요시와 유성기음반. 『한국근대문학연구』, 18호, 169~201.
- 김 관 · 김문보 · 박영근 · 윤복진 (1935). 조선악단 회고와 전망. 『중앙』, 3권 4호, 116~123.
- 김 관 (1937). 라디오음악방송비판. 『조광』, 3권 9호(1937. 9), 327~334.
- 김명주 (2003). 일제 강점기 이왕직 아악부의 방송활동. 『한국음악사학보』, 30집, 145~174.
- 김성호 (2007). 경성방송의 성장과정에 관한 연구. 광운대학교 신문방송학과 박사학위논문.
- 김양환 (2009). 『홍난파 평전』. 서울: 남양문화.
- 김영희 (2002). 일제시기 라디오의 출현과 청취자. 『한국언론학보』, 46권 2호, 150~183.
- 김영희 (2008). 한국의 방송매체 출현과 수용 현상. 정진석 외. 『한국방송 80년, 그 역사적 조명』(65~128쪽). 서울: 나남.
- 김원용 · 김광옥 · 노영서 (1991). 한국방송편성론. 방송문화진흥회 (편). 『한국방송총람』(527~827쪽). 서울: 나남.
- 김정실 (1941). 한성준과 홍난파. 『춘추』, 9호(1941. 10). 120~121.
- 김창욱 (2004). 일제강점기 음악의 사회사. 『음악학』, 11집, 81~128.
- 노정팔 (1995). 『한국방송과 50년』. 서울: 나남출판.

- 단국대학교 부설 동양학연구소가 (2007). 『개화기에서 일제강점기까지 한국문화자료총서』 17집- 일상생활과 근대 음성매체(유성기·라디오). 서울: 민속원.
- 박기성 (1991). 한국방송사. 방송문화진흥회 편. 『한국방송총람』(15~248쪽). 서울: 나남.
- 박지애 (2009). 20세기 전반기 잡가의 라디오 방송 현황과 특징. 『어문학』, 103집, 143~165.
- 박영철 외 (1938). 설문 사제. 『삼천리』, 10권 1호(1938. 1), 8~11.
- 배연형 (1990). 유성기음반 가사집 해제. 한국고음반연구회 편. 『유성기음반 가사집』II(1067~1073쪽). 서울: 민속원.
- 백미숙 (2007). 라디오의 사회문화사. 유선영·박용규·이상길 편. 『한국의 미디어 사회문화사』(305~380쪽). 서울: 한국언론재단.
- 백원담·장유정·이준희·박애경 (2007). 『일제 강점기 한국 대중음악사 연구』. 서울: 한국문화콘텐츠진흥원.
- 서재길 (2006). JODK 경성방송국의 설립과 초기 연예방송. 『서울학연구』, 27집, 147~173.
- 서재길 (2007). 한국 근대 방송문예 연구. 서울대학교 국어국문학과 박사학위 논문.
- 손민정 (2009). 『트로트의 정치학』. 서울: 도서출판 음악세계.
- 송방송 (2000). 1920년대 방송된 전통음악의 공연양상. 『한국학보』, 100집, 160~210.
- 송방송 외 (2002). 『경성방송국 국악방송곡 목록 색인』. 서울: 민속원.
- 송태욱 (1998). 『고향의 봄』. 서울: 도서출판 삶과 꿈.
- 안테나생 (1936). 라디오는 누가 제일 잘하나. 『조광』, 2권 1호(1936. 1), 274~277.
- 양 훈 (1942). 전쟁과 음악. 『조광』, 8권 11호(1942. 11), 164~169.
- 엄현섭 (2007). 『라디오연감』에 나타난 식민지기 위안방송과 그 성격. 『비교문학』, 43집, 207~232.
- 연창현 (1927). 방송국에 대한 불평: 전국청년 불평불만 공개, 우리의 희망과 요구. 『별건곤』, 10호(1927. 12), 55.

- 유선영 (2009). 근대적 대중의 형성과 문화의 전환. 『언론과 사회』, 17권 1호, 42 ~101.
- 윤백남 (1933a). 라디오문화와 이중방송(1~3). 『매일신보』, 1933년 1월 7~9일.
- 윤백남 (1933b). 신세대의 음파신문-라디오의 사회적 역할. 『신동아』, 3권 3호 (1933. 3), 119~123.
- 이내수 (2000). 『이야기 방송사』. 서울: 도서출판 다나기획.
- 이범경 (1994). 『한국방송사』. 서울: 범우사.
- 이상길 (2001). 유성기의 활용과 사적 영역의 형성. 『언론과 사회』, 9권 4호, 49 ~95.
- 이상길 (2010). 1920~1930년대 경성의 미디어 공간과 인텔리겐치아- 최승일의 경우. 『언론정보연구』, 47권 1호, 121~169.
- 이서구 (1938). 방송야화-어떻게 하여 여러분의 귀에까지 가는가. 『삼천리』, 10권 10호(1938. 10), 192~195.
- 이석훈 (1935). JODK 경성방송국은 어떠한 곳, 무엇을 하는 곳인가?. 『조광』, 1권 2호(1935.12), 190~194.
- 이소영 (2009). ‘조선적인 것’의 음악적 표상-‘비범박식 노래’. 『계간 낭만음악』, 22권 1호, 121~142.
- 이영미 (2006). 『한국대중가요사』. 서울: 민속원.
- 이진원 (2004). 『이혜구』. 서울: 한국문화예술진흥원.
- 이하운 (1935). 레코드와 라디오고(考). 『중앙』, 3권 3호(1935. 3), 411~414.
- 이하운 (1982). 『이하운선집』. 서울: 도서출판 한샘.
- 이혜구 (1939). 라디오계. 『조선문예연감』, 소화14년판(61~64쪽). 서울: 인문사.
- 이혜구 (1970). 『만당 문채록』. 서울: 한국국악학회.
- 이혜구 (1997). 1930년대의 국악방송. 국립국악원. 『국악원 논문집』, 9집, 249~259.
- 장옥임 (1995). 1930년대 후반의 국악방송 연구. 서울대학교 대학원 음악학과 석사학위논문.
- 장유정 (2006). 『오빠는 풍각쟁이야』. 서울: 민음사.
- 장유정 (2007a). 일제시대 유성기 음반 곡종의 실제와 분류. 『한국 민요학』, 21집, 215~239.

- 장유정 (2007b). 대중매체의 출현과 음악문화의 변모 양상. 『대중서사연구』, 18호, 259~287.
- 정영진 (2007). 『일제 강점기 국악』. 파주: 한국학술정보
- 정진석 (1992). 『한국방송관계기사모음』. 서울: 관훈클럽신영연구기금.
- 천정환 (2003). 『근대의 책읽기』. 서울: 푸른역사.
- 최승일 (1926). 라디오 · 스포츠 · 키네마. 『별건곤』, 1권 2호(1926. 12), 104~109.
- 최은희 외 (1992). 퇴역방송인 좌담회. 『한국방송사료집』, 2집(103~109쪽). 서울: 한국방송사료보존회.
- 최재서 외 (1939). 사상가 · 문예가의 음악관. 『음악평론』, 1권 1호(1939. 4), 5~11.
- 취정학인 (1941). 조선축음기 한화(閑話). 『신시대』, 101호(1941. 10), 118~122.
- 특과기자 (1938). 경성중앙방송국 해부. 『조광』, 4권 11호(1938. 11), 144~148.
- 한국방송공사 (1977). 『한국방송사』.
- 한국방송공사 (1987). 『한국방송 60년사』.
- 한국방송사료보존회 (1992). 『한국방송사료집』, 2집. 서울: 한국방송사료보존회.
- 한국방송사료보존회 (1994). 『한국방송사료집』, 4집. 서울: 한국방송사료보존회.
- 한국방송협회 (1997). 『한국방송 70년사』.
- 한국정신문화연구원 (2000). 『경성방송국 국악방송곡 목록』. 서울: 민속원.
- 한국정신문화연구원 (2001). 『내가 겪은 해방과 분단』. 서울: 선인.
- 한진만 (2008). 일제 시대의 라디오 프로그램 편성 특성. 정진석 외. 『한국방송 80년, 그역사적 조명』(129~177쪽). 서울: 나남.
- 한양화랑 (1934). 악단 메리 그라운드. 『삼천리』, 6권 9호(1934. 9), 152~157.
- 황유성 (2008). 『초창기 한국방송의 특성』. 서울: 법문사.
- 金井鎮 (1935). 朝鮮人側の放送プロに就て. 『朝鮮及滿洲』, 328號(1935. 3), 78~80.
- 日本放送協會. 『ラジオ年鑑』 각 연도판.
- 篠原昌三 外 (1981). 『JODK 朝鮮放送協會回想記』. 김재홍 역(2006). 『JODK

朝鮮放送協會回想記.

朝鮮總督府遞信局 (1939). 朝鮮人聽取者は何を聽くか. 日本放送協會. 『放送』, 1939. 5. 17.

津川泉 (1993). 『JODK 消えコールサイン』. 김재홍 역(1999). 『JODK 사라진 호출부호』. 서울: 커뮤니케이션북스.

Benjamin, L. M. (1993). In Search of the Sarnoff 'Radio Music Box' Memo. *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 37(3), 325~336.

Butsch, R. (2000). *The making of American audience*. Cambridge: Cambridge Univ. Press.

Douglas, S. S. (1999). *Listening in: Radio and the American imagination*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Douglas, G. (2004). Music on radio. *Museum of Broadcast Communication Encyclopedia of Radio*, 2, 976~979.

Hilmes, M.(1997). *Radio voices*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Robinson, M.(2001). Broadcasting, cultural hegemony, and colonial modernity. Shin, G. W & Robinson, M. (Eds.). *Colonial Modernity in Korea*. 도면희 역(2006). 『한국의 식민지 근대성』(103~128쪽). 서울: 삼인.

Smulyan, S.(1994). *Selling radio*. Washington: Smithsonian Institution Press.

최초 투고일 • 2010. 07. 05

논문 수정일 • 2010. 07. 30

게재 확정일 • 2010. 08. 06