

근대 대중가요의 형성과 통속민요의 변주*

-<난봉가>류의 텍스트 변이를 중심으로-

이형대**

<차 례>

1. 문제 제기
2. <난봉가>류 작품의 존재 양상과 대중 예술화
3. <난봉가>류 텍스트의 시계열적 변이 양상과 그 의미
 - 3.1 20세기 가집 소재 <난봉가>류의 사설 특성
 - 3.2 유성기 음반 가사지 소재 <난봉가>류의 사설 특성
4. 결론

<국문초록>

최근 잡가의 연구가 거시적 성찰에 치중한 반면 작품론이 미진하다는 문제의식 하에 본고는 <난봉가>의 사설 특성과 텍스트 변이 양상을 고찰하고자 하였다.

20세기초 대중가요 형성기에 본격적으로 부각된 <난봉가>는 잡가 특유의 혼성을 통한 비유기적 사설짜임의 특성을 지니고 있으며, 대중적 취향에 따라 가변적이고 유동적인 노랫말의 구성을 보인다.

수록 매체의 측면에서 볼 때 1910-20년대의 <난봉가>는 주로 잡가집에 실려 있으며, 1920말-30년대의 <난봉가>는 유성기 음반의 가사지에 실려 있다. 따라서 이 둘의 대조를 통해 매체 특성에 따른 사설의 차이뿐만 아니라, 노랫말의 시계열적 변이 양상도 파악해 볼 수 있다. <난봉가>는 형식적 측면에서 단형사설과 장형사설로 구분할 수 있으며, 내용적 측면에서 비정상적인 애정행각과 강렬한 성

* 이 논문은 2007년 정부(교육과학기술부)의 재원으로 한국학술진흥재단의 지원을 받아 수행된 연구임(KRF-2007-361-AL0013).

** 고려대학교

적 욕망을 주요 모티프로 삼고 있다.

잡가집 소재 <난봉가>는 5~17개 절이 모여 한 편의 노래를 이루는데, 의미 구성은 절 단위에서 완결되고, 노래 전체의 의미적 유기성이나 인과성은 찾아보기 힘들다. 그럼에도 불구하고 관능적이면서도 도발적인 인물형상을 통해 당대 소비적 대중들에게 통속적인 웃음과 욕망의 대리 체험을 선사하면서 인기를 끌었던 것으로 보인다.

유성기 음반에 실린 노랫말도 잡가집 소재 노랫말과 대동소이하지만 부분적인 변모 양상이 확인된다. 5-7개의 절로 조정되어 비교적 정제된 양상을 보인다는 점, 절 가운데 일부가 새롭게 창작된다는 점, 3인칭 관찰자 시점에서 1인칭 자술적 시점으로 이동하고 독백적 발화가 두드러진다는 점, 주제적 집중성이 보인다는 점 등이 그것이다. 그럼에도 불구하고 잡가의 장르적 속성이라 할 수 있는 비유기적 사설짜임은 여전히 견지되고 있었으며, 이러한 장르적 폐쇄성이 새로움을 갈망하는 대중적 요구와 괴리되는 요인이 되었으리라 추정된다.

핵심어 : 난봉가, 통속민요, 대중가요, 단형사설, 장형사설

1. 문제 제기

이 논문에서는 트로트로 대변되는 1930년대의 본격적인 대중가요가 성행하던 시기까지 우리 전통시가의 대응양상을 통속민요 <난봉가>류의 텍스트 변이를 통해 살펴보고자 한다. 한국 대중가요사의 성립을 양악의 이식 과정으로 이해했던 초기의 논의와는 달리, 잡가와 같은 자생적 전통가요의 발전이 대중가요사의 초기적 국면을 열었다는 견해가 지지를 받으면서 이 분야의 연구는 점차 활기를 띠고 있다.

그러나 최근의 연구 경향을 보면 성과 못지않게 상당히 우려스러운 점도 발견된다. 이를 간추려 말하자면 다음과 같다.

첫째, 전통가요의 대중가요로의 전환과 대체에 관한 거시적 추이에만 관심이 집중되는 반면 개별 작품들의 생성 및 변이, 소멸 등에 관한 미시적 관찰이 거의 없다는 점이다. 잡가를 대중가요의 선구로 보았던 이노형의 논의¹⁾ 이후, 이에 대한 보완적 논의들이 펼쳐지고 있으나 여전히 장르 단위의 문제의식이 지배적이다.

둘째, 노랫말이라는 언어텍스트에 대한 관심이 미진하다는 점이다. 근래 전통가요의 대중예술화에 대한 연구는 주로 유성기나 방송 등의 수록 매체나 극장 공연 등의 공연 공간, 또는 예술집단의 이동과 같은 음악사회학적 측면에서 성과를 거두고 있는 반면, 정작 노랫말의 변화나 언어미에 대한 관심은 부족하다.

셋째, 통합적 해석의 시야가 요구된다는 점이다. 이 시기 대중가요의 형성과 관련해서는 대중 음악을 포함한 엔터테인먼트 산업의 전개와 자본의 논리, 근대적 일상과 대중의 기호, 텍스트에 스며든 욕망이나 정서, 다양한 음악 장르들의 접변과 혼종화 등을 읽어낼 수 있는 관점을 개발할 필요가 있다.

이 글은 근대공간에서의 잡가의 행로를 구명하고자 하는 문제의식의 일환으로 첫 번째와 두 번째의 문제를 보완하기 위해 작성된다. 현재 <난봉가>에 대한 문학연구 분야에서의 작품론은 매우 영성한 상황이다.

선행 논의에 의하면 잡가집 소재 <난봉가>계 작품과 유성기 음반 소재 <난봉가>계 작품은 모두 대중성을 확보하였던 것으로 파악되고 있다. 그러나 수록 매체의 특성에 따라 전자는 다양한 정서를 중첩적으로 표출한 반면, 후자는 체계적으로 사설을 잘 정비해 가며, 일원화된 정서를 추구한 결과 결국 ‘탈잡가화’ 되어 쇠퇴의 길을 걸어갔다는 것이다.²⁾ 참조할 만한 논의가 거의 없는 가운데 도출한 소중한 성과라 하지 않을 수 없다. 이러한 논의에 힘입어 본고는 <난봉가>의 텍스트 변이과정을 언어텍스트에 밀

1) 이노형, 『한국 전통 대중가요의 연구』, 울산대학교 출판부, 1994.

2) 최현재, 「20세기 전반기 잡가의 변모양상과 그 의미—잡가집과 유성기 음반 수록 <난봉가>계 작품을 중심으로」, 『한국문학논총』 제46집, 한국문학회, 2007.

착하여 구명해 보고자 한다.

2. <난봉가>류 작품의 존재 양상과 대중 예술화

<난봉가>류는 서도소리에 포함되는 통속민요(또는 유흥민요) 가운데 하나로, 잡가에 포함된다. 잡가라는 역사적 갈래는 시대에 따라 그 내포와 외연을 달리해 왔으며, 논자에 따라 아직도 개념 규정에 이견이 있다.³⁾ 그러나 잡가의 최전성기라 할 수 있는 20세기 전반을 기준으로 삼아 범주를 정한다면 다음과 같은 하위 양식들을 포함하는 노래들의 군집을 지칭하는 갈래명이다.

- ① 좌창 12잡가
- ② 선소리 산타령
- ③ 휘모리잡가
- ④ 통속민요
- ⑤ 기타 잡가⁴⁾

<난봉가>가 속해 있는 ④ 통속민요는 일반민중층이 생활현장에서 부르는 토속민요와는 달리 직업적(또는 반직업적) 전문소리꾼에 의해 유흥공간에서 불리는 노래로 세련된 선율과 장식음으로 구성되어 있다.

<난봉가>란 무엇인가? ‘난봉’의 사전적 의미는 ‘허랑방탕하거나 또는 그러한 짓을 하는 사람’을 의미한다. 그런데 북한쪽 학계의 견해를 참조하자면 ‘봉건사회에서의 유교적인 도덕관념으로는 남녀가 자유롭게 사랑하는 것도 난봉이라고 하였’으므로, ‘<난봉가>는 남녀간의 애정관계를 반영

3) 대표적 논의로는 박예경, 「잡가의 개념과 범주의 문제」, 『한국시가연구』 13집, 한국시가학회, 2003. 285-310면. 참조.

4) 이러한 갈래 분류는 김영운, 「『경기소리』의 갈래와 음악적 특징」, 『경기잡가』, 경기도국악당, 2006, 26-30면의 분류 방식을 따랐다. 이러한 분류방식은 비단 경기소리뿐 아니라 잡가 일반에 적용하여도 무리가 없으리라 생각하기 때문이다.

하는 노래라는 뜻'으로 풀이하고 있다.⁵⁾ 용어의 유래는 좀더 검토해 봐야 할 터이지만 사실과 견주어 볼 때 지시내용은 대략 맞다. 유절형식으로 이루어진 이 노래의 사실 가운데는 자연풍경이나 인생무상을 노래하는 경우도 있지만, 대체로 남녀 사이의 노골적인 성애나 가부장적 가족 규율을 넘어서는 일탈적 욕망이 높은 비중을 차지하고 있기 때문이다.

<난봉가>의 유래는 어떠한가? 국악계에서는 황해도 민요에서 유래한 것으로 보고 있는데, 아쉽게도 대부분의 통속민요가 그러하듯이 이 노래에 관한 20세기 이전의 문헌기록을 찾아보기 어렵다. 다만 <동래야류>나 <은울탈춤>의 대사들에서 그 흔적이 보인다고 하니⁶⁾, <난봉가> 가운데 초기 버전은 20세기 이전에 이미 국지적인 전승의 영역을 넘어서 전국적인 범위에서 향유되었을 가능성도 배제할 수 없다. 그러나 후술되겠지만, 대부분의 <난봉가>류 과생곡들은 20세기 초반, 대중가요로 부상하면서 형성되었을 것으로 여겨진다.

<난봉가>류 노래들의 분화 과정에 대해서는 음악계의 악곡 및 선율 분석의 성과가 시사하는 바 많다. 가령 <사설난봉가>에 대해서는 일찍이 장사훈에 의해 <개타령>과 은울탈춤의 <덧구타령>, <경복궁타령>, <청개구리 타령> 등과 같은 계통의 소리로 추정되거나⁷⁾, 이창배에 의해 <경복궁타령>에서 파생한 노래거나, <개타령>에서 변조된 노래라고 주장된 적이 있다.⁸⁾ 최근에 손인애는 <경복궁타령>과 1911-13년 경에 발매된 박춘재·문영수 창 <사설난봉가>를 포함한 이 계열의 7개 노래를 비교하여 그 계통을 추적하였다. 그 결과 <사설난봉가>의 선율과 리듬이 <경복궁타령>과 매우 흡사하며 반경토리와 반수심가토리가 혼재되어 있다는 점, 박춘재는 경기 산타령패, 문영수는 평양 날탕패 출신으로 20세기 초 극장무

5) 최성룡, 「긴·자진 난봉가에 대한 연구 —북한 민요 <정방산성가 1.2>와의 비교를 중심으로」, 『한국전통음악학』 제7호, 한국전통음악학회, 2006. 229면.

6) 홍성애, 「통속민요의 성격과 전개양상 연구」, 강릉대 대학원 석사학위논문, 1999. 18면.

7) 장사훈, 『국악개요』, 정문사, 1961. 113면.

8) 이창배 편저, 『한국가창대계』, 흥인문화사. 1976. 814면.

대 진출시 사당패의 방아타령을 토대로 선율과 기교가 더욱 뛰어난 경기 통속민요 <방아타령>과 <경복궁타령>을 재창출했던 전력이 있다는 점을 들어 ‘<사설난봉가>는 사당패 계승 집단 출신 창자들이 20세기 초 극장 무대 진출시 흥행의 성공을 위해 레퍼토리의 확보 과정에서 <경복궁타령>이 창출된 직후, 거의 비슷한 시기에 같은 목적하에 이를 토대로 형성된 소리’라고 보았다.

이로써 우리는 다음 두 가지 사실을 유추할 수 있다. 우선, 잡가의 하위 양식인 통속민요는 고정된 리듬과 선율을 유지했던 것이 아니라, 가변적이고 유동적인 양상을 보였다는 점, 다시 말하자면, 자본주의적 방식으로 운영되는 근대식 극장공연 시스템에서 최대의 흥행수익을 창출할 목적으로 대중들의 기호에 부응하고자 끊임없이 대중예술적 선율로의 정련화의 과정을 밟고 있었다는 점이다. 다음으로, 통속민요가 대중음악으로 전환되는 과정에서 다채로운 파생곡이 생성되었다는 점, 즉 인접한 노래의 악곡 및 사설들과의 접합과 변이를 통해 지속적으로 다양한 레퍼토리를 형성했다는 점이다. 이와 같은 사실은 우리의 대중가요 형성기에, 그리고 서양의 악곡들이 그 영향력을 점차 확대하고 있던 시기에, 우리의 전통가요 중에서 적어도 잡가의 몇몇 하위양식들은 그에 못지않게 발 빠르게 음악의 대중화 시대에 능동적으로 대응하였다는 사실을 알려준다.

20세기 초의 극장 풍경은 다음 자료에서 확인할 수 있다.

一夜는 月色을 乘호야 街頭에 散步하다가 忽然히 鎖呐洋鼓소리가 耳邊을 來打호는지라. 同行友人을 向호야 물은즉 所謂 演興社라 호는 演劇場에서 노는 音樂소리라 호거늘 一次 觀覽홀 想覺이 潑호야 友人으로 더부러 買券 入場호는즉 時가 임의 下午 八時頃이 지는지라 무숨 열어가자 동당거리는 소리에 귀는 쏘고 아모 演戲도 호는 것을 볼 슈 업더니 一時頃을 지나서 小鼓 잡은者 三四名이 突出호더니 다리를 들고 도라가면서 두 손으로 小鼓를 擘푸락 나즈락 호는 貌樣이 可笑치도 안코 可責호는 것도 업는 中에 무숨 노리라고도 호는 貌樣인디 호참 들고 아늑면서 지지괴는 가운데 노리 曲調를 알아들을 수 업서 곁에 안흔 友人다려 무른즉 曰 鸞鳳歌 曰 四巨里 曰 방에 打令 曰 膽破菰打令이라 호는디 其 中에 大概들은 曲調를 略記호는즉 ‘에라 노하라 나 못

노킷다 열네 반 죽어도 나 못노킷다’, ‘물길 나간다고 강짜말고 살공장 앞이
 박읍물 파라.’⁹⁾ 하는 소리 等屬인디 참 머리 압픈 光景을 볼 수 업서 나오자 혼
 즉 同行 혼 友人의 말이 좀더 귀경 혼면 實地로 滋味스러운 演戲가 있다고 좀
 더 보기를 懇請 혼거늘 不得已 혼야 良久히 안즌즉 웬 妓生 一名이 쏘 혼 雜打
 습으로 倡夫를 比肩進退 혼는 淫戲뿐이오. 쏘 좀 잇다가 혼는 놀음은 春香이
 과 李道습이 서로 作別 혼는 썩에 혼는 貌樣 참 男女觀光者의 誨淫 혼 資料가
 될 뿐이라.⁹⁾

작자인 달관생은 계몽지식인으로 연흥사에서 공연되는 전통적 레퍼토리에 대해 지극히 부정적이다. 이러한 시각은 비단 달관생 뿐만 아니라, 당대 계몽지식인들의 일반적인 관점이었다. 당시는 정치 제도 등에서부터 일상의 습속까지 완악한 구습은 모두 ‘개량’되어야 한다는 개량 담론이 계몽지식인들에 의해 주도되고 있었던 상황이다. 이러한 입장에서 본다면, 연흥사와 같은 극장 또한 ‘음탕 혼 연희로 허다 혼 청년 즈데를 유인 혼야 그 심스를 산란케 혼며 그 지기를 손상케 혼며 그 스상을 미혹케 혼으로’ 개량되어야 할 대상이었다.¹⁰⁾

그러나 계몽지식인들의 소망과는 달리 20세기 벽두에 생긴 극장이라는 대중적 상설공간은 한국대중음악 출현의 중대한 기반으로 작용하였다. 즉 대중들은 신분고하에 관계없이 위의 달관생처럼 ‘買券’만 한다면 언제든지 입장하여 음악을 감상할 수 있었고, 그들의 취향과 기호를 만족시킬 수 있는 공간이 그들의 일상 속에 마련된 것이다. 극장은 그 이전까지 풍류방이나 움집과 같은 房中樂, 그리고 특정 놀이마당의 한정된 공간과 소수에 의한 감상 체계를 현저하게 확장시킨 것이다. 또한 흥행을 통한 이윤을 추구하는 극장은 각 지역의 빼어난 노래들을 레퍼토리화 함으로써 음악의 지역성을 탈각시켜 갔다. 위 인용문만 보더라도 서도소리인 <난봉가>·<사거리>, 경기소리인 <방에타령>, 경상도 민요인 <담바고타령>이 서울의 한 공간 속에서 연행, 향유되고 있는 것이다. 이러한 이유로 권도

9) 達觀生, 「演劇場 主人에게」, 『서북학회월보』 제16호, 1909년 10월

10) 「연희장을 기량 혼 것」, 『대한매일신보』 331호, <론설>, 1908.7.12.

회는 20세기 초를 한국대중음악 성립기로 보고 있다.¹¹⁾ 극장은 20년대 이후 점차 연극이나 영화 상영 쪽으로 비중이 옮겨졌지만, 초기에는 이처럼 전통의 소리에 비중을 두면서, 극장 간의 경쟁적인 레퍼토리의 개발, 전속 예인을 통한 스타시스템 구축 등의 상업적 운영을 통해 음악의 대중적 향유를 확산시켰던 것이다. 이제 잡가는 자본주의 경쟁 구도 아래 차츰 문화상품으로써의 생산·분배의 양식을 지닐 수 있게 되었다. 이 과정에서 그 발생 계통을 달리하는 잡가의 하위양식들은 동일 공간 속에서 동일 연주자에 의해 연희되면서 그 지역성을 일정정도 벗어나며, 양식간의 습합도 가속화 되어 갔다. 즉 박춘재와 같은 만능 엔터테이너가 이러한 역할을 하였다.

잡가의 급속한 대중적 확산에는 잡가를 직접 불러 대중들에게 전달했던 기생들의 역할을 간과할 수 없다. 1908년 관기제도의 폐지는 관기/기생/삼패의 위계질서와 이에 따른 기예 및 노래의 분담체계를 무너뜨려 이제 누구라도 잡가를 부를 수 있게 되었다. 또한 이어 생겨난 경향 각처의 기생조합이나 권번제는 그 운영방식과 학습체계가 매우 조직적이어서, 잡가 가창의 전문예인들을 대규모로 양성할 수 있었다. 결국 이렇게 변화된 여권하의 권번 기생들이 대중가요 형성기 및 발전기에 잡가의 최대 공급자로 역할하였던 것은 널리 알려진 사실이다.

아울러 대중음악의 형성과 발전을 더욱 촉진시킨 요소로써 음악과 결합한 출판자본과 음반자본의 역할이 또한 중대한데 다음 장에서 살펴보고자 한다.

11) 권도희, 「20세기 초 서울음악계의 성격과 대중음악 형성에 관한 연구」, 『서울학연구』 22집, 2004, 132-168면.

3. <난봉가>류 텍스트의 시계열적 변이 양상과 그 의미

3.1 20세기 가집 소재 <난봉가>류의 사실 특성

20세기 이전의 歌集 가운데는 대중적 수요 창출을 염두에 둔 『남훈태 평가』와 같은 방각본 가집도 존재하지만, 대부분 필사본이다. 그리고 이 필사본 가집의 용도는 가창자 자신의 기억을 보존하거나 가창에의 습용 또는 전수를 위한 것, 즉 歌者 자신을 위한 것이었다. 그러나 1910년대부터 대량으로 발간된 활자본 잡가집들은 당대 극장의 흥행가수와 흥행 레퍼토리를 표제에 언급한 책도 있을 만큼 상업적 출판의 일환이었다. 창자 중심의 가집에서 독자 중심의 가집으로 확연하게 전환된 것이다. 한편 1907년부터 조선에 유성기 음반이 발매되었지만 유성기의 보급이 미미한 데다가 기계식 녹음의 조악한 음질이어서 그 수요가 많지 않았다. 따라서 1928년 전기녹음이 시작되어 음반이 대량 발매되기 전까지 대중음악을 확산하고 대중적 수요에 부응한 것은 극장 흥행과 이에 연계된 출판 가집이었다. 이제 여기에서는 1900-1920년대 말까지, 즉 잡가집 시대에 생성된 <난봉가>류 텍스트의 변이 양상을 검토해 보고자 한다. 이 당시 잡가집에 수록된 <난봉가>류 노래의 존재 양상은 아래의 표와 같다.

| 작품 | 가집 | 년도 | 특이 사항 |
|-----|----------------------|-------------|------------------------------|
| 난봉가 | 2.신구시행잡가 (박춘재 소리) | 1914 .10 | |
| | 5.중보신구잡가 | 1915 .4 | |
| | 7.쌍무신구잡가 | 1915 .10 | =2 ¹²⁾ ‘흥도소리’ 부기. |
| | 8.신구유행잡가 | 1915 .12 | ‘2.난봉가’에서 8절만 없어지고 나머지는 동일 |
| | 9.신찬고금잡가 | 1916 .2 | =2 |
| | 10.특별대중보신 구잡가 | 1916 .2 | =2 |

| | | | |
|-------------------------|------------------------|-------------|---|
| | 11. 증보신구시행 잡가 | 1916 .3 | =2 |
| | 13. 현행일선잡가 | 1916 .12 | =2, 마지막절(9절) 끝에 "스랑스랑내스랑"만 추가, '홍도소리'부기 |
| | 14. 시행증보해동 잡가 | 1917 .11 | =2, '2. 난봉가'에서 9절만 없어지고 나머지는 동일 |
| | 15. 신구현행잡가 | 1918 .4 | '2. 난봉가'에서 8절만 없어지고 나머지는 동일 |
| | 21. 대중보무쌍유 행신구잡가(1) | 1925 .11 | 2. 난봉가에서 8절만 없어지고 나머지는 동일 |
| 난봉가 2 ¹³⁾ | 16. 조선속가(조 선신구잡가) | 1921 .8 | 5,6절만 2.와 동일, 나머지 절들은 새로운 내용 |
| 별제난 봉가 | 21. 대중보무쌍유 행신구잡가(1) | 1925 .11 | '16. 난봉가2'에서 1절만 없어지고 나머지는 동일 |
| 자진난 봉가1 | 4. 정정증보신구 잡가(평양) | 1915 .1 | |
| | 6. 고금잡가편 | 1915 .5 | 첫 8개 절까지는 '4. 자진난봉가1'과 순서가 바뀌고 내용 비슷, 9번째 절은 새로 추가됨 |
| | 7. 쌍무신구잡가 | 1915 .10 | =6, |
| | 8. 신구유행잡가 | 1915 .12 | '4. 자진난봉가1'에서 5,6,7절만 없어지고 나머지는 동일 |
| | 10. 특별대중보신 구잡가 | 1916 .2 | '4. 자진난봉가1'에서 2,3,5절만 없어짐 |
| | 13. 현행일선잡가 | 1916 .12 | '6. 자진난봉가1'와 동일한데 3,4번째 절의 순서가 바뀜 |
| | 15. 신구현행잡가 | 1918 .4 | '4. 자진난봉가1'에서 4개의 절만 발췌됨 |
| | 21. 대중보무쌍유 행신구잡가(1) | 1925 .11 | '4. 자진난봉가1'에서 1~4절만 발췌됨 |
| 자진난 봉가2 | 12. 조선잡가집 | 1916 .7 | |
| 자진난 봉가3 | 16. 조선속가(조 선신구잡가) | 1921 .8 | '12. 자진난봉가2'와 유사 구절이 많으나 표현 상이 |
| 자진난 봉가4 | 22. 가곡보감 | 1928 .3 | '4. 자진난봉가1'과 '12. 긴난봉가'에서 각 2,3구절씩 중복되나 전체적으로 새로운 내용 |
| 신난봉 가 | 4. 정정증보신구 잡가(평양) | 1915 .1 | |
| | 6. 고금잡가편 | 1915 .5 | '4. 신난봉가'에서 2,8절은 없어지고 나머지는 순서만 바뀌고 내용 비슷 |

| | | | |
|--------|-------------------|-------------|--|
| | 10.특별대중보신구잡가 | 1916 .2 | '4.신난봉가'에서 4,8절 없어지고 순서 변경, 후렴구가 약간 변화함 |
| | 17.신정중보신구잡가 | 1922 .12 | =4 |
| | 21.대중보무쌍유행신구잡가(1) | 1925 .11 | '4.신난봉가'에서 4절은 없어지고 나머지는 순서가 변경됨 |
| 신난봉가2 | 12.조선잡가집 | 1916 .7 | |
| 사설난봉가1 | 4.정정중보신구잡가(평양) | 1915 .1 | **고대본 악부와 비슷한 내용인데, 악부에는 (개타령)으로 부기됨 |
| | 6.고급잡가편 | 1915 .5 | 첫 15개 절까지는 '4.스설난봉가1'와 순서만 바뀌고 내용 비슷, 16번째 절은 새로 추가 |
| | 10.특별대중보신구잡가 | 1916 .2 | '4.스설난봉가1'에서 6,12,13,15절 없어지고 순서 약간 변경 |
| | 17.신정중보신구잡가 | 1922 .12 | '4.스설난봉가1'와 동일한데 7절과 8절 사이에 아래의 내용이 추가되어 있음 |
| | 21.대중보무쌍유행신구잡가(1) | 1925 .11 | '4.스설난봉가1'에서 6,12,13,15절은 없어지고 나머지는 순서가 변경됨 |
| | 22.가곡보감 | 1928 .3 | =17 |
| 사설난봉가2 | 23.조선속곡집 | 1929 .9 | |
| 숙천난봉가 | 9.신찬고급잡가 | 1916 .2 | |
| | 23.조선속곡집 | 1929 .9 | '9.숙천난봉가'와 동일, 각 절에 후렴구 "에에에이야 어라미등등 내사랑이리"가 추가됨 |
| 숙천난봉가2 | 12.조선잡가집 | 1916 .7 | 1,2절은 '9.숙천난봉가'. 3,4,5절은 새로 추가. 5절은 '12.자춘난봉가' 5,6,7절과 동일 |
| | 21.대중보무쌍유행신구잡가(1) | 1925 .11 | '12.숙천난봉가'와 동일한데 4절은 없어짐 |
| 긴난봉가 | 12.조선잡가집 | 1916 .7 | |
| 긴난봉가2 | 22.가곡보감 | 1928 .3 | 앞의 7절까지는 '4.신난봉가'와 동일(순서는 약간 변경)하며 뒷부분에는 새로운 내용이 추가됨. '12.긴난봉가'와는 1구절만 동일함 |
| 개성난봉가 | 12.조선잡가집 | 1916 .7 | |
| | 16.조선속가(조선신구잡가) | 1921 .8 | '12.기성난봉가'에서 5절은 탈락, 나머지는 순서 바뀜, 첫 번째 절 이외 후렴구 탈락 |
| | 21.대중보무쌍유 | 1925 | =12 |

| | | | |
|-----------------|-----------------------|-------------|--|
| | 행신구잡가(1) | .11 | |
| | 22.가곡보감 | 1928 .3 | '12.기성난봉가와 거의 동일한데 아래 5,6절은 새로 추가된 내용임 |
| 개성난 봉가2 | 23.조선속곡집 | 1929 .9 | 1~3절은 '12.기성난봉가', 4절은 '12.긴난봉가'와 유사함. 5,6절은 새로 추가된 내용임 |
| 병신난 봉가 | 16.조선속가(조 선신구잡가) | 1921 .8 | |
| | 21.대중보무쌍유 행신구잡가(1) | 1925 .11 | =16 |
| 구사리 원난봉 가 | 21.대중보무쌍유 행신구잡가(1) | 1925 .11 | |

위 작품들은 정재호 편 『한국속가전집』에 영인된 개별 잡가집 가운데 1920년대 말까지 발간된 23권의 잡가집을 대상으로 뽑은 것이다.¹⁴⁾ 작품은 모두 51편이 수록되어 있다. 그러나 문제는 동일한 제목이라 하더라도 사설의 유동성이 심하여, 제목만으로는 작품의 독립성을 가늠하기 어렵다는 점이다. 비록 문자로 정착되었다 하더라도 구술문화 시대의 연행 관습이 역력하게 남아 있는 셈이다. 따라서 부득이 한 편 안에서 3절 이상의 대체나 신규 추가를 보인 작품은 별개의 작품으로 간주하다 보니 19편의 작품으로 조정되었다.¹⁵⁾

이 <난봉가>류 작품들은 후대로 갈수록 레파토리가 확장되는 양상이다. 그 제명을 보면 다양하다. 우선 <개성난봉가>, <숙천난봉가>, <구사리원난봉가>처럼 지역명이 결합된 노래들이 있는데, '박연폭포~'로 시작되는

12) 이 숫자는 『한국속가전집』에 영인된 책의 순번이다. 여기서 '2'는 1914년에 간행된 『신구시행잡가』를 뜻하며 '=' 표시는 여기에 실린 <난봉가>와 내용이 같다는 의미이다.

13) 원전에 수록된 작품명에는 숫자가 없다. 이 숫자는 필자가 붙인 것으로, 노랫말 가운데 3절 이상의 추가나 대체가 있을 경우 이는 이형태 이상의 독립 작품으로 간주할 만하다고 여겨지기 때문에 이 작품들에 임의적으로 붙인 것이다.

14) 정재호 편저, 『한국속가전집』1-5, 도서출판 다운샘, 2002.

15) 이 가운데 <별제난봉가>는 『16.조선속가』에 실린 <난봉가2>와 거의 사실이 유사하지만, '별제'의 의미가 악곡상의 특성을 반영한 것인지 판단하기 어려워 독립 작품으로 간주하였다.

<개성난봉가>를 제외하고는 그 지역과 관련된 특별한 향토색이 느껴지지 않는다. 다음으로, <긴난봉가> <자진난봉가> <사설난봉가>와 같이 장단이나 사설 붙임에 따라 나누는 경우가 있다. 기타, <병신난봉가>처럼 선창자가 병신 흉내를 내면서 부르는 노래가 있고, <신난봉가>와 같이 사설의 새로움을 강조하는 노래도 있다. 음악계의 견해에 따르면 이 가운데 <긴난봉가>가 가장 연원이 오래되었으며, 그 외의 모든 난봉가는 여기에서 파생된 것이라고 한다.

이 가집에 실린 <난봉가>류와 유성기 음반 수록 <난봉가>류는 연행의 측면에서 현행 <난봉가>의 연행 방식과 다른 점이 발견된다. 요즘의 <난봉가>류 작품들은 노래를 부를 때, 그 첫 번째 절의 사설이 고정된다. 하지만 이 시기 작품들의 경우 <개성난봉가>를 제외하고는 사설 전개 순서가 매우 자유롭다. 또한 현행의 난봉가 연행은 <긴난봉가>→<자진난봉가>→<병신난봉가>→<사설난봉가> 순으로 느리고 처연한 장단에서 점차 빠르고 경쾌한 장단으로 이행하는 연창 형식으로 부르는 경우가 많은데, 이 시기에는 그러한 면모가 잘 보이지 않는다.

이제 이 <난봉가>류 작품들의 사설을 살펴보기로 한다.

형식적인 측면에서 볼 때, <난봉가>류의 사설 구성은 크게 두 가지로 나눌 수 있다.

먼저 단형사설 짜임을 갖는 경우인데, <사설난봉가>와 <숙천난봉가>를 제외한 모든 작품이 여기에 해당한다.

- 1 슬슬 동풍에 / 구즌 비 오고요 / 시화느 년풍에 / 님 셋겨 노잔다 //
아아에 / 에헤야 / 어루느등등 / 님 스랑이로구느 ///
- 2 장산곡 말누에 / 북소리 등등 느더니 / 금일에 상봉에 / 님 맛느보리라//
아아에 / 에헤야 / 어루느등등 / 님 스랑이로구느 ///
- 3 난봉이 닳넉 / 난봉이 닳넉 / 남의 집 외아들이 / 실난봉이 닳구느 //
에에에 / 에헤야 / 어루마등등 / 님 스랑이로구느 ///
- 4 나는 좃테 /나는 좃테 / 스면 십리ㄱ / 느는 좃테 //
아에에 / 에헤야 / 어루마등등 / 님 스랑이로구느 /// (후략)

** 2. 『신구시행잡가』 (박춘재 소리) 1914. 소재 <난봉가>

이처럼 단형사설은 의미를 실현하는 앞소리(선창) + 후렴(제창)의 형식이 하나의 절을 이루고, 5~17개의 절이 한 편의 노래를 구성한다. 의미를 실현하는 앞소리의 마루는 4개의 句로 구성된다. 실상 이러한 노래의 형식은 같은 서도소리 중에서도 선소리 산타령 가운데 <앞산타령>, <뒷산타령>, 그리고 경기소리 가운데 <방아타령>, <경복궁타령>과도 매우 유사하다.

이 노래들의 의미 실현은 각각의 절 가운데, 그 첫 마루에서 완결된다. 그리고 그 다음 절 내용과의 의미적 인과·연계나 정서적 연장이 혹은 실현되는 경우도 있지만, 대개는 차단된다. 이처럼 마루 단위로 의미지향이 폐쇄되기 때문에 노래 전체의 유기적인 의미실현은 기대하기 어렵다. 또한 절 단위에서 의미를 실현해야 이러한 조건은 사설의 수사적 지향과도 상관성이 있어 보인다. 즉 짧은 4구 안에서 의미전달을 완료하기 위해서 과장법에 의한 정서적 과잉과 자극적인 언술을 활용하는 경우가 많다.

아아하아에헤요 에엥에헤이에헤요 어루마 둥둥 내 스령아.(이하 후렴생략)

1 간다 간다 나는 도라간다, 우리님 쓰라셔 나 도라간다.

2 연분홍 저고리 람길소미, 죽으면 죽었지 나 못 늦춥구나.

3 스먼두 십리 창릉과 속에 님 가는 종적이 망연허구나.

4 님이라고 칭긴 거슨 남과 나 빅년 원슈로다.

5 오르며 너리며 보치는 경상에 춤신 집 렬녀가 막무가니로다.

6 남산이 고와서 브라다 볼까요, 정든 님 계시게 브라다 보지요.

** 4. 『정정증보신구잡가』 1915. 소재 <신난봉가>

이 작품은 주로 시적 화자와 님 사이의 애정관계에서 발생하는 다단한 내면 정회를 직설적으로 토로하는 내용으로 이루어져 있다. 님에 대한 순종, 이별의 상황에 대한 극렬한 저항, 님에 대한 그리움과 원망, 대상에 대한 집착과 그로인한 성가심 등이 파노라마처럼 펼쳐져 있다. 작품에 표현된 상투적인 어투와 자극적인 정서 등은 그야말로 통속적인 정조를 자아낸다. 이처럼 낙차가 큰 시적 정황과 정서가 청자들의 전폭적인 공감을 획득하긴 어려울 터이다. 그러나 돌이켜 생각해보면 다소 용렬하고 비속

할 지라도 화자의 언술은 욕망의 자연스러운 발로라는 점에서, 애정의 실현 가능성이 상대적으로 자유로운 근대 공간에서 단조로운 일상으로부터의 일탈을 꿈꿔보는 사람들이라면, 굳이 반감을 가질 이유도 없다. 대중성의 미학을 획득해 가는 과정으로 이해할 수 있다.

통속민요 <난봉가>는 이처럼 남녀간의 애정관계에서 야기될 수 있는 다채로운 내면 정감을 낫익은 어투 속에 담아내면서 영향력을 확대해 갔다. 잡가집에 실린 단형사설에서 특이한 변화과정을 파악하기는 어렵다. 다만 아래의 사례처럼 투식적인 표현 속에서도 세태의 변이와 이에따른 욕망의 움직임을 미세하게 투영하고 있는 경우가 발견되기도 한다.

- 식집을 못 살면은 본가 집 살지 난봉가 못호군 나 못 살갓네
(자근난봉가1, 제8절. 1915.1)
- 식집을 못 살면 남의 집 안잠을 자기 연극장 구경 못호군 나 못 살갓네
(자근난봉가2, 제10절. 1916.7)
- 시집살이 못호면 친정스리를 호지 하이카라 못호고 나는 못 살니라
(자근난봉가3, 제3절. 1921.8)

다음으로는 <사설난봉가>와 같이 장형사설 짜임을 갖는 경우이다.

- 1 기야 기야 기야 / 감녕 알낙에 숯키야 / 두 귀가 축 처졌다 / 엘화 청습 살이나 /
에헤히에헤야 / 에헤히에헤야
밤사람 보고 / 좃지를 말아 / 이 가이 앙앙 / 밤사람 보고 /
함부루 좃다는 / 방화를 폭 덥고 / 토장국에다 / 고탕을 흐리라 /
두둥둥 둥기야 / 닥스령아
- 2 잉도나무 아리 / 병아리 혼 짱 노는 것 / 흥각의 낭군의 / 몸보신 씬이라 /
에헤히에헤야 / 에헤히에헤야
수리 휘이 / 쉼주 다 칩가다 / 칩가다니 / 무엇이 칩갓단말이가
저 우방산 수리가 / 다 칩갓다 / 혼 높은 엇지헛네 / 혼 높은 쥐가 /
쫘구멍을 팻기 / 술안주 히 먹었다 / 올타 그릿치
두둥둥 둥기야 / 닥스령아 (후략)

** 4. 『정정증보신구잡가』 1915. 소재 <스설난봉가1>

이처럼 장형사설 짜임은 단형사설에 비해 사설의 분량이 적어도 3배가 넘는 경우가 대부분이다. 이 노래는 묶는 타령 장단에 의해 ‘사설을 빠르게 주워 섬기는 선율’로 실현된다. 현행의 <사설난봉가>와 비교해 볼 때, 이 시대의 사설은 좀더 비정형적이고, 후렴도 두 군데로 나뉘어 있다.

장형사설의 내용 특성은 단형사설이 단편적 내면 토로에 그친데 비해, 구체적인 시적 정황이 설정되며 인물의 행동과 내면지향이 선명하게 드러난다는 것이다. 때로는 서사적 요소나 극적 요소가 가미되는 면모를 보이기도 한다. 한 개의 절에서 하나의 시상이 완료되며 절 사이의 인과성이 성립되지 않는다는 점에서는 단형사설의 형식과 같다.

<사설난봉가>의 모티프는 매우 다채로운데, 그 가운데 강렬한 성적 욕망의 표출이 주도적이며, 높은 비중을 차지한다. 그 내용은 외간 남자와의 사랑, 어린 서방에 대한 성적 불만, 노골적인 성애의 묘사, 시택 식구들에 대한 멸시와 증오, 가사노동에 대한 염증 등 매우 다양하다. 화자는 대개 어느 집 새색시 정도로 설정되는데, 이 인물에 대한 시적 시선은 ‘심리적 거리가 현저한 비판적 관찰의 시선’¹⁶⁾으로 조명된다. 따라서 이 인물의 행위는 웃음을 유발하지만, 그 웃음에는 풍자적 의미가 담겨 있다. 초기의 장형사설에는 대화체의 짜임이 많기 때문에 실제로 대화 형식으로 연행되었던 <개타령>의 영향이 강하게 느껴지기도 한다. 장형사설 형식을 취하고 있는 <숙천난봉가>의 일부를 살펴 본다.

3 닢 돈 업스면 은행(銀行)돈 전당(典當)돈 백전(白錢) 은전(銀錢) 지전(紙錢)을 다 낼지라도

꼭짓씨 석경을 너스 다 주께 이마나 눈섭을 여덥에 팔즈(八字)로만 지여라

이마나 눈섭을 지을 줄 몰나 속에 속눈섭 다 뽑아 닛코 물독을 안고서 그림즈만 본다.

에 에 에헤이야 얼라마 둥둥 닛 스랑이라

16) 김홍규, 「사설시조의 시적 시선 유형과 그 변모」, 『한국학보』 18-3, 일지사, 1992. 9면.

4 물동에는 우물 금정(金井) 귀틀에다 낫코 슈슈땀 속으로 기여 기여만 든다.

너도 기는데 나도 좀 기자 자조자조 거러라 이마 버서질나

즈근 숨딘 쓰러지고 굴근 숨되는 반춤 출 제

오장육부(五臟六腑)는 술력을 들고 숨빅륙십스혈에 쫓단지 둘너 메쳤구나.

에 에 에헤이야 얼라마 등등 너 사랑이라

5 님의 집은 성 안이요 요너 집은 성 맞기라

성 넘어갈 적에 기가 짓고 품 안에 들 적엔 뉘이 온다

원슈로다 원수로다 뉘기 즘싱이 원수로다.

에 에 에헤이야 얼라마 등등 너 사랑이라

**12, 『조선속가집』 1916.7. 소재 <숙천난봉가2>

인용된 부분에서는 얼굴을 예쁘게 꾸미려다가 망쳐놓고서 그것도 모르고 물독에 하염없이 제 얼굴을 비춰보는 용렬한 여인, 물 길러 갔다가 情人을 만나 수수밭(삼밭) 속에서 질편한 정사를 나누는 대담한 여인, 어렵게 마련한 동침의 짧은 순간을 아쉬워하는 사람 등의 어리숙하고 저열한 행위를 묘사하여 웃음을 자아내고 있다. 강렬한 성애의 표출이 그 특징인데 참신한 형상으로 느껴지지 않는다는. 이미 사설시조나 가사 등의 선행 장르에서 창조된 시적 상황이나 인물 형상의 모방에 가깝기 때문이다.¹⁷⁾

그럼에도 불구하고 관능적이면서도 도발적인 인물 형상들은 그 일탈적 지향을 통해 도시 유흥공간의 소비적 대중들에게 통속적인 웃음을 선사하며 새롭게 살아난다. 당대의 수용자들로서는 풍자적 시선을 의식하는 동시에 인간적인 결합과 속물적 욕망이 대리 체험되는, 욕망의 상상적 투영과 그 시적 이미지로서 받아들일 수도 있을 것이다.

17) 제3절은 다음 사설시조의 정황과 유사하다. ‘니르랴 보자 니르랴 보자 내 아니 니르랴 네 남진드려 / 거죽 거스로 물 갖는 체 호고 통으란 나리와 우물전에 노코 쏘아리 버서 통조지에 걸고 건넌 집 자근 金書房을 눈 기야 불러 너여 두 손목 마조덱석 쥐고 슈근슈근 말하다가 삼 밧트로 드러가셔 므스 일 호던 지 즘 삼은 쓰러지고 굴근 삼대 밧만 나마 우즘우즘 흐더라 호고 너 아니 니르랴 네 남진드려 / 저 아희 입이 보도라와 거죽말 마라스라 우리는 므을 지서미라 실삼 조قم 키더니라.’ <※정진 576>

이상에서 살펴보았듯이 잡가집에 실린 <난봉가>류의 사설과 그 사설들이 그려내는 세계 및 정서는 창의적이거나, 진지한 것과는 거리가 멀다. 동 시대의 인접한 작품들에서, 때로는 <난봉가>류 노래들 사이에서조차 과감하게 사설을 차용하면서까지 이 노래들은 남녀사이의 애정관계에서 발생할 수 있는 온갖 행태와 정감의 유형들을 직설적이고 투박한 언어로 그려내고 있는 것이다.

3.2 유성기 음반 가사지 소개 <난봉가>류의 사설 특성

1929년 2월부터 우수한 음질의 유성기 음반 보급, 공산품 소비를 촉진하기 위한 총독부의 박람회 개최 등은 ‘음반시장의 폭발적인 성장’과 ‘본격적인 대중문화’의 시대를 여는 하나의 계기가 되었다. 1930년대에 들어 나타나는 대중가요계의 변화는 전반적으로 유행가의 보급이 전통의 노래를 앞지르는 가운데, 전래의 잡가 양식들의 대중적 보급에서도 변화가 있었다. 사설의 고정성이 강하거나 음악 형식이 단조로운 12잡가나 휘몰이 잡가들은 쇠퇴하고, 통속민요의 음반 취입이 활발해졌다. 이와 동시에 양악의 반주가 결합여진다거나, 전문적인 대중가요 작사·작곡자들에 의해 신민요라는 새로운 노래 형식이 만들어져 히트를 치기도 하였다. 전통가요 가운데에서는 이전 시기 즉, 잡가집 시대에 단일 곡목으로 <난봉가>가 가집에 가장 많이 수록되었듯이, 유성기 음반시대에도 <난봉가>가 가장 많이 취입되었던 것으로 나타난다.¹⁸⁾

이 시대에 이르러 <난봉가>의 사설은 어떻게 달라졌는가? 영인본 『유성기 음반 가사집』¹⁹⁾에서 확인할 수 있는 난봉가류 작품은 대략 아래와 같이 30곡 정도이다.

18) 이상은 배연형, 「서도소리 유성기음반연구」, 『한국음반학』 14집, 한국고음반연구회, 2004. 고은지, 「20세기 전반 소통 매체의 다양화와 잡가의 존재 양상—잡가집과 유성기 음반을 중심으로」, 『고전문학연구』 32집, 한국고전문학회, 2007. 참조. 1930년대 유성기음반 수록 곡목의 빈도 통계는 위 두 논문에서 다소의 차이가 발견되는데 본고는 배연형의 통계에 따른다.

19) 배연형 외, 『유성기음반 가사집』 1-6권. 민속원, 1999-2003.

| 작품 | 음반 번호 | 년도 | 특이 사항 |
|------------|---------------|------------------------|---|
| 난봉가1 | C101A | 1934.6 가사지 | (총3절) 1,2절=4.신난봉가의 일부 내용과 유사함 |
| 난봉가2 | C358A | 1936.11 월신보 | (총4절) 4절=12.긴난봉가 3절과 유사, 나머지는 새로운 내용임 |
| 원난봉 가 | C273A | 1935.5 가사지 | (총3절) 3절=4.자진난봉가 1절과 유사, 나머지는 새로운 내용임 |
| 중난봉 가 | V.491 20-B | 1931.10 | (총1절) 새로운 내용임 |
| 긴난봉 가1 | V.490 43-A | 1928말 ~1929 초 정도 | (총3절) 1절=12.개성난봉가 5절과 유사, 2절=16.난봉가2의 3절과 유사, 3절=긴수십가의 내용과 유사 |
| 긴난봉 가2 | C157A | 1934.6 가사지 | (총3절) 전체 내용이 C273A.원난봉가와 동일 |
| 자진난 봉가1 | V.490 43-B | 1928말 ~1929 초 정도 | (총7절) 1절=16.자진난봉가3 1절과 동일, 3절=12.자진난봉가2 2절과 유사, 나머지는 새로운 내용임 |
| 자진난 봉가2 | V.491 20-B | 1931.10 | (총1절) 1절=16.자진난봉가3 1절과 동일 |
| 자진난 봉가3 | C101B | 1934.6 가사지 | (총8절) 1절=12.자진난봉가2 1절, 2절=16.자진난봉가3 3절과 유사, 3절=16.병신난봉가 3절=22.개성난봉가 4절과 동일, 7절=V.49120-B.중난봉가, 나머지는 새로운 내용임 |
| 자진난 봉가4 | C157B | 1934.6 가사지 | (총7절) 1절=16.자진난봉가3 1절과 동일, 4절=16.자진난봉가3 3절과 유사, 나머지는 새로운 내용임 |
| 자진난 봉가5 | C273B | 1935.5 가사지 | (총6절) 1절=16.자진난봉가3 1절과 동일, 2절=12.개성난봉가 2절, 나머지는 새로운 내용임 |
| 자진난 봉가6 | C315A | 1935.5 ~1936.1 1 | (총5절) 모두 새로운 내용임 |
| 자진난 봉가7 | C358B | 1936.11 월신보 | (총6절) 1절=16.자진난봉가3 1절과 동일, 나머지는 새로운 내용임 |
| 병신난 봉가1 | V.490 49-A | 1928말 ~1929 초 정도 | (총7절) 모두 새로운 내용임 |
| 병신난 | V.491 | 1931.10 | (총1절) 1절=16.병신난봉가 8절 |

| | | | |
|-------------|---------------|----------------|--|
| 봉가2 | 20-B | | |
| 병신난 봉가3 | C133A | 1934.6 가사지 | (총5절) 1절=16.병신난봉가 후렴, 2절=16.병신난봉가 3절, 4절=16.병신난봉가 1절, 나머지는 새로운 내용임 |
| 병신난 봉가4 | C156A | 1934.6 가사지 | (총9절) 2절=12.자근난봉가2 4절과 유사, 3절=신난봉가의 구절과 동일, 4,7절=V.49049-A.병신난봉가 1절, 6절=12.자근난봉가2 12절 유사, 나머지는 새로운 내용임 |
| 병신난 봉가5 | C.4059 6-A | 1935.8 경 | (총7절) 모두 새로운 내용임 |
| 병신난 봉가6 | C393A | 1938.5 월신보 | (총7절) 4절=16.병신난봉가 1절, 나머지는 새로운 내용임 |
| 개성난 봉가1 | V.490 89-A | 1929.11 | (총6절) 1절=12.개성난봉가 1절, 나머지는 새로운 내용임 |
| 개성난 봉가2 | V.491 20-B | 1931.10 | (총1절) 1절=12.개성난봉가 1절 |
| 개성난 봉가3 | 콜럼비 아 | ? | (총2절) 'V.49089-A 개성난봉가'에서 부분 발췌 |
| 개성난 봉가4 | C133B | 1934.6 가사지 | (총4절) 1절=12.개성난봉가 1절, 4절=V.49049-A.병신난봉가 1절=C156A.병신난봉가 4,7절, 나머지는 새로운 내용임 |
| 개성난 봉가5 | C.4053 8-A | 1934.9 경 | (총5절) 1절=12.개성난봉가 1절, 나머지는 새로운 내용임 |
| 개성난 봉가6 | C.4071 6-B | 1936.11 경 | (총6절) 1절=12.개성난봉가 1절, 나머지는 새로운 내용임 |
| 개성난 봉가7 | C357B | 1936.11 월신보 | (총4절) 1절=C.40538-A.개성난봉가 5절, 나머지는 새로운 내용임 |
| 개성난 봉가8 | C389B | 1938.5 월신보 | (총3절) 1절=12.개성난봉가 1절, 3절=12.개성난봉가 2절=C273B.자진난봉가 2절, 나머지는 새로운 내용임 |
| 신개성 난봉가1 | O.150 9-B | 1933.2 경 | (총3절) 1절=12.개성난봉가 2절=C273B.자진난봉가 2절=C389B.개성난봉가 3절, 나머지는 새로운 내용임 |
| 신개성 난봉가2 | K.C16 3-B | 1934.3 가사지 | (총3절) 모두 새로운 내용임 |
| 사설난 봉가 | C136B | 1934.6 가사지 | (총6절) 전체 내용이 24.사설난봉가2와 유사함 |

이 작품들의 전반적인 특성은 형식적인 측면에서 단형과 장형사설 짜임의 방식에는 변화가 없고, 연창형식을 제외한다면 한 노래당 5-7절로 이루어져 비교적 정제된 면모를 보인다는 점이다. 한편, 동일한 제목의 노래라 할지라도 그 내용은 대체로 노래마다 다르다는 점을 주목할 만하다. 이는 대체로 노래의 첫절은 이전 가사집 시대의 선행 작품들에서 차용하였지만, 후속 절들은 새로이 창작되었기 때문이다. 동일 제목의 노래마다 가사가 달라지는 원인에 대해서는 좀더 궁구해 보아야 하겠지만, 본격적인 근대 대중문화의 시대에 접어들면서 <난봉가>가 본래 지녔던 구술문화 시대의 공동유산성이 현저히 약화되고, 개별 작품의 독창성과 브랜드가 강화되어 가는 추세와 관련이 있을 듯하다. 이 시대에 만들어진 아래 <개성난봉가>에서는 장고와 피리뿐만 아니라 피아노라는 서양식 악기가 반주에 활용되고 있다.

1 박연폭포 흘러내리는 물은 범사정으로 감도라든다

에헤 에헤 에 에루화쫄타 어러림마 디여라 내사랑아 (이하 후렴 생략)

2 송악산 나뭇이 우줄우줄 내려와 만월대 쪽 써러져 왕궁터가 되었네

3 정포은 선생이 흘니신 혈적은 선죽교 다리에 억척만년 불것네

4 진시황제도 헛수고만 하얏지 장생불로는 고려인삼 썬이라

5 박연폭포가 제아모리 깎다해도 양인의 정리만 못하리로다

C.40538-A, 개성난봉가5, 1934.9경(경기잡가, 金玉仙/金竹葉, 피아노: 金駿泳, 자: 金桂善, 장고: 閔亭植)

이 <개성난봉가>는 잡가집 소재 작품들과 상당히 다른 면모를 보여준다. 첫째, 제1절의 고정화 현상이다. 이 시대에 불린 거의 모든 작품에는 제1절이 ‘박연폭포~’로 시작되고 있어, 가창 관습이 확립된 양상을 보여준다. 둘째, 각 절 사이의 의미적 연계성이 강화되어 작품 전체의 주제가 비교적 선명하게 드러난다는 점이다. 박연폭포 주변의 수려한 풍광(1절), 고려시대 왕도로서의 역사(2절), 충절의 표상이 된 빼어난 인물(3절), 효과가 탁월한 특산품으로서의 개성인삼(4절), 연인 간의 깊은 정(5절) 등이 이 노래의 대체적인 내용인데, ‘개성의 자랑거리’로 주제가 모아지고 있다.

이전 <개성난봉가>가 한두 구절 정도에서 개성의 풍광을 노래하고 나머지는 남녀의 사랑으로 채웠던 점에 비한다는 놀라운 변화이다. 그러나 이 작품은 특수한 경우이고 대다수의 작품에서는 이전과 같은 비유기적 사실 짜임이 여전히 유지되고 있다.²⁰⁾

다음으로, 참신한 창작 사실이 추가되고 있다는 점이 뚜렷한 변화 양상 중 하나이다.

예헤 예헤야 어야 어야 어야되야 내사랑아(이하 후렴 생략)

1 무정에 청춘아 오고가지 말어라 장안에 호걸이 모두다 백발된다

2 날 생각하는가 잠을 자는가 나만 누어 홀노 예놀삼을 한다.

3 조고마한 가삼에 한조각 파도가 날이 갈수록 멍널해간다

4 못하겠드라 나는 못하겠드라 남에 님 사랑에 나는 못하겠다

5 송죽은 군자절이라드니 엄조에 마음이라 쏘다시 변할손가

6 청류벽 갖치도 구든 내 마음 대동강 갖치도 흘너가고 만다

7 내사랑 너 죽어서 휘여 넘석 벼들이 되면 이 몸도 죽어서 쇠소리 새가 되잔다

C.40596-A, 병신난봉가5, 1935.8경(서도잡가, 金秋月/韓瓊心, 장고:朴明花)

위 작품에서 그려지는 인생 무상이나 남의 님에 대한 사랑 모티프는 전통가요에서 이미 익숙한 것들이다. 그러나 그 표현이 예사롭지 않다. 예컨대 연정이 깊어가거나 그리움이 사무쳐 가는 심적 상황을 ‘조고마한 가삼에 한 조각 파도가 날이 갈수록 멍널해간다’라고 한 표현을 보자. 이를 고급 문예적 관점에서 보자면 그 미적 수준을 거론할 바가 못되지만, 상투적인 사실 차용을 일삼았던 잡가의 사실구성 차원에서 보자면, 이것은 참으로 놀라운 일이다. 전통적인 시어와 시상을 견지하면서도 그 표현방식

20) 예컨대 C357B에 실린 <개성난봉가>가 오히려 보편적인 사실짜임 방식을 보이고 있다. ‘1 박연폭포가 제이무리 깃다한들 양인의 정에서 더 깃홀소나 (후렴) 예헤 예헤에 예에루하 조쿠쫏타 어러림마지이루 내사랑아 2 대동강상에 송정월하니 양류 사시에 미진인이로구나 / 3 사랑이 아무리 중타고 한들 가는 님께다가 무슨 말을 할가 / 4 내가 평생에 술을 질기엿드나 모도가 모도가 님 탓이로구나’

이 매우 참신하기 때문이다. 마치 이전의 <난봉가>와 신민요 사이의 중간쯤에 놓이는 정도의 변화상을 보이고 있다. 그럼에도 불구하고 각 절 간의 비유기적 구성은 현저하여, <난봉가> 특유의 면모는 여전히 유지되고 있다.

마지막으로 장형사설 짜임으로 이루어진 <사설난봉가>를 살펴 본다.

1 에 노라난다 노라난다 산골 큰아기 노란난다. 노라난다 노라나 산골 큰아기 노라나.

식에비 잡눔은 장애를 가고 식에미 잡눔은 곳 구경 가고

식늬 잡눔은 김메러 가고 노랑두대가리 화톳하러 가고 요런 사품에 벗고만 노잔다.

에 야 에야되야 내사랑아

2 에 녕감을 데리고 술장사를 할가 총각을 데리고 밤길을 갈가.

녕감을 데리고 술장사를 하자니 밤잠을 못자니 고생이요

총각을 데리고 직행을 타자니 나 만든 잡늬이 실업슨 년이라.

에 야 에야되야 내사랑아. (중략)

4 에 날 버리고 가는 님은 십리를 못가서 발병이 나고.

날 버리고 가는 님은 십리를 못가서 발병이 나고

이십리 가서 물매를 맛고 삼십리를 가서 불안당 마지면

내 생각하고서 또 도라오리라

에 에 야되야 내사랑아

5 에 왜 생겼나 왜 생겼나 요다지 곱게도 왜 생겼나.

왜 생겼나 왜 생겼나 요다지 곱게 왜 생겨.

무쇠풍구 돌풍구 사람의 간장을 살짝 녹인다

에 야 에야되야 내사랑아

6 에 압집의 처녀 뒷집을 가는데 뒷집 총각이 목매러 간다.

압집 처녀 식집을 가는데 뒷집 총각이 목매러 간다.

그 년석 죽는 것은 앓갑지 안으나 색기 세바람 또 난봉나누나

에 야 에야되야 내 사랑아

C.136B, 사설난봉가, 1934.6((경기잡가, 雪中梅, 李眞鳳)

선행연구의 일각에서는 유성기 음반시대에 접어들어 통속민요의 노골적인 성 표현이 감소했다고 보지만, 위의 <사설난봉가>의 경우 꼭 그렇지만

은 않다. 1절에서는 시댁식구들과 어린남편이 모두 출타했을 때, 외간 남자와 통정을 하는 대담한 새댁이, 2절에서는 늙은 남편과 생업에 힘쓸 것인지 젊은 연인과 도망을 갈 것인지를 고민하는 나이든 여인이, 각자의 성적 욕망을 스스로없이 드러내고 있어 이전의 사실 내용과 크게 다르지 않다.

그러나 변모된 모습 또한 없지 않다. 이전의 사실이 3인칭 관찰자 시점에서, 그리고 대화체의 형식으로 엮어진 것이 많았다면, 이 시대에 이르러는 1인칭의 자술적 시점에서, 독백적 발화 형태로 구성되는 경우가 현저하게 많아진다는 점이다. 또한 이 당시 유행했던 인접 민요에서의 사실 차용을 끊임없이 시도하고 있어, 잡가 특유의 생성원리를 견지하고 있다는 점이다. 예컨대 4절의 ‘날 버리고 가는 님은 십리를 못가서 발병이 나고~’는 잡가집 시대의 <난봉가>류에서는 보이지 않던 사설로, 이 시대에 들어 <아리랑>에서 새롭게 차입한 것이다.

정리해 보자면, 유성기 음반시대의 <난봉가>류 노랫말은 일정한 길이로 정형화되는 양상을 보인다는 점, 극소수이기는 하지만 유기적 사실짜임과 주제적 집중성을 보인다는 점, 신민요에서 보이는 대중적 감성의 세련된 창작가사가 덧붙여진다는 점 등의 새로운 면모가 발견된다. 하지만 통속 민요와 선소리계 잡가의 구성 원리인 비유기적 사실 구성, <난봉가>의 주제적 특성인 ‘사랑의 고뇌와 불륜의 욕망’은 여전히 견지되고 있다.

이러한 <난봉가>류의 통속민요는 20세기 초에 부상하여 대중들의 감성을 장악하면서 많은 파생곡들을 만들어내면서 최고의 전성기를 구가하였지만 결국 유행가에 밀리고 만다. 그 이유는 무엇일까?

최헌재 교수는 이를 잡가가 ‘음반이라는 근대적이고 상업적인 신매체와 결합하면서 점차 잡가로서의 속성을 잃어버리고 마침내 1930년대 중반에 이르러서는 체계적으로 잘 정비된 사실과 일원화된 정서로 탈잡가화 되면서 쇠퇴하게 되었다고 진단한다. 그러나 이 진술은 특정 작품들에 한정할 때 유효성을 지닌 것으로 여겨진다. 앞서 살펴보았듯이 대다수의 <난봉가>는 대중들의 취향에 부응하면서도 타 작품과의 혼성을 통한 비유기적

사설 구성이라는 장르적 속성을 견지하고 있기 때문이다.

바로 이러한 점에서 잡가는 당대 대중들의 새로운 노래에 대한 갈망을 충족시키기에 부족하였으리라 여겨진다. 위에서 밝혔듯이 유성기 음반시 대에도 <난봉가>는 잡가적 생성원리와 주제적 지향을 여전히 고수하였다. 그리고 잡가는 전문가가 고도의 수련과정을 거쳐 완성할 수 있는 세련된 노래이다. 다시 말하자면 일반 대중들이 대강 듣고 따라하기가 무척이나 힘든 노래인 것이다. 이 점 또한 대중적 수요에 큰 취약점이 될 수밖에 없다. 요컨대 대중가요의 형성시기에도 잡가는 자신의 장르적 정체성을 끝까지 포기하지는 않았던 것이며, 그것은 무엇보다도 잡가 스스로의 선택이었던 것이다.

4. 결론

이상의 논의를 요약하고 요청적 과제를 제시하는 것으로 결론을 대신하고자 한다.

그 동안의 잡가 연구에서는 거시적 성찰이 주류를 이루는 가운데, 정작 개별 텍스트에 대한 작품론적 접근이 미진했다는 문제의식에서 본고는 <난봉가>류 작품의 텍스트 변이 양상을 고찰하였다. 통속민요계 잡가에 속하는 <난봉가>는 장·단형사설로 이루어진 유절양식이며, 인접한 노래의 악곡 및 사설들과의 접합·변이를 통해 다양한 레퍼토리를 형성해 온 유동적인 양식이다. 이러한 변주 현상은 20세기 초 대중가요 형성기에 가장 왕성하게 발생하였던 것으로 보인다.

<난봉가>의 사설 수록 매체는 1910-20년대에 출판된 잡가집과 1920년대 말-30년대에 발간된 유성기 음반으로, 크게 둘로 나누어 볼 수 있다. 전자에는 50여 편의 작품이, 후자에는 30여 편의 작품이 실려 있다.

잡가집 소재 <난봉가> 가운데 단형사설들은 앞소리와 후렴이 결합되어 하나의 절을 이루고, 다시 5~17개의 절이 모여 한 편의 노래를 구성하는

데, 각 절은 도합 8구를 넘지 않는 경우가 대부분이다. 따라서 짧은 시행 안에서 의미실현을 완결하기 위해 과장적 수사법이 활용된다. 그러나 노래 전체의 사실짜임은 비유기적이고 비체계적이다. 단형사설에 비해 3배 정도의 분량이 많은 장형사설 또한 한 개의 절에서 시상이 완료되며, 절과 절사이의 인과성이나 유기성이 형성되지 않는다는 점은 단형사설과 마찬가지로이다. <난봉가>의 모티프는 대체로 비정상적인 애정 행각과 강렬한 성적 욕망의 표출이다. 노래 속의 관능적이면서도 도발적인 인물 형상들은 그 일탈적 지향을 통해 당대의 소비적 대중들에게 통속적인 웃음과 욕망의 상상적 대리 체험을 부여하며 대중들의 통속적 미감을 사로잡은 것으로 보인다.

1930년대에 유행한 유성기 음반 소재 <난봉가>류 노래들은 5-7개의 절이 한 편의 노래를 이루고 있어 잡가집 시대의 사설에 비해 상대적으로 정제된 모습을 보인다. 노래에 따라 제1절은 가사집 시대의 선행 노랫말과 동일하지만 후속절들이 새롭게 창작된 경우도 보인다. 이는 시대의 진전에 따라 <난봉가>가 지녔던 구술문화 시대의 공동유산성이 약화된 때문으로 여겨진다. 모티프의 측면에서는 잡가집에 실린 노래와 크게 달라진 바 없으며 표현의 강렬도 또한 유사하다. 전반적으로 3인칭 관찰자 시점에서 1인칭 자술적 시점으로 이동하고, 대화체의 방식에서 독백체의 방식으로 전환되는 양상을 보이는 가운데, 극소수의 작품에서는 유기적 사실 짜임과 주제적 집중성을 드러내고 있어 변모의 실질이 뚜렷하다. 그러나 이는 국부적 현상일 뿐, 대다수의 작품들은 여전히 타 작품과의 혼성을 통한 비유기적 사실 구성이라는 장르적 속성을 견지하고 있다. 이러한 장르적 폐쇄성이 새로운 노래를 갈망하는 대중적 취향에 끝까지 부응하지 못하고, 끝내 잡가가 쇠퇴의 길을 걷게 만든 원인이었으리라 여겨진다.

이제 전망적 과제를 제시해 보기로 한다. 우선 <난봉가>류 작품과 인접한 신민요, 유행가 등의 상호 영향에 관한 검토가 필요하다. 특히 유성기 음반에 실린 작품들은 당대의 신민요나 유행가와 교섭의 흔적이 간취되는데, 이에 대한 면밀한 검토가 요구된다. 다음으로 <난봉가>를 포함한 통

속민요에 대한 대중들의 기호나 취향의 변화를 살펴볼 필요가 있다. 텍스트의 변모는 결국 대중의 취향과 무관할 수는 없기 때문이다. 또한 본고에서는 미처 다루지 못했지만 당시 대중가요 생산시스템과의 연계성이나 전통가요의 대중적 전환 양상을 문화동역학적 관점에서 구명하는 일도 필요하리라고 본다.

참고문헌

- 고은지, 「20세기 전반 소통 매체의 다양화와 잡가의 존재 양상 —잡가집과 유성기 음반을 중심으로」, 『고전문학연구』 32집, 한국고전학회, 2007.
- 권도희, 「20세기 초 서울음악계의 성격과 대중음악 형성에 관한 연구」, 『서울학연구』 22집, 2004.
- 김영운, 「『경기소리』의 갈래와 음악적 특징」, 『경기잡가』, 경기도국악당, 2006, 25-58면.
- 김홍규, 「사설시조의 시적 시선 유형과 그 변모」, 『한국학보』 18-3, 일지사, 1992.
- 박애경, 「잡가의 개념과 범주의 문제」, 『한국시가연구』 13집, 한국시가학회, 2003, 285-310면.
- 배연형 외, 『유성기음반 가사집』 1-6권. 민속원, 1999-2003.
- 배연형, 「서도소리 유성기음반연구」, 『한국음반학』 14집, 한국고음반연구회, 2004.
- 손인애, 「서도민요 사설난봉가 연구」, 『한국민요학』 16집, 한국민요학회, 2005, 153-190면.
- 이노형, 『한국 전통 대중가요의 연구』, 울산대학교 출판부, 1994.
- 이창배 편저, 『한국가창대계』, 흥인문화사, 1976.

- 장사훈, 『국악개요』, 정문사, 1961.
- 정재호 편저, 『한국속가전집』1-5, 도서출판 다운샘, 2002.
- 최성룡, 「긴·자진 난봉가에 대한 연구 —북한 민요 <정방산성가 1.2>와의 비교를 중심으로」, 『한국전통음악학』 제7호, 한국전통음악학회, 2006.
- 최현재, 「20세기 전반기 잡가의 변모양상과 그 의미—잡가집과 유성기 음반 수록 <난봉가>계 작품을 중심으로」, 『한국문학논총』 제46집, 한국문화회, 2007.
- 홍성애, 「통속민요의 성격과 전개양상 연구」, 강릉대 대학원 석사학위논문, 1999.
- 『대한매일신보』 331호, 1908.7.12.
- 『서북학회월보』 제16호, 1909년 10월.

투고일 : 2009년 12월 31일, 심사 : 2010년 1월 11일~25일, 게재확정 : 2010년 2월 1일

<Abstract>

The Recreation of Tongsogminyo during The period of Modern Pop-songs -Recreation of Nanbongga's Lyrics-

Lee, Hyung-dae

In this paper I will explain The Recreation of Tongsogminyo during The period of Modern Pop-songs(the early 20th Century). There are two styles of Nanbongga's lyrics. One is written in books of Jabga and the other is burnt onto albums.

The lyrics in Jabga books express one's abnormal sexual desires. It is created by using a variety of other songs. The lyrics express the behaviour and emotion of love. The style of writing is straightforward. The structure of the lyrics are unsystematic.

The lyrics that are in the album are indifferent. However, some of the lyrics were recreated. An omniscient point of view was changed to the first person viewpoint. The dialog's were changed to monolog's.

If we see the text of Jabga, the lyrics was recreated by the people's emotion and hobby's. But the character of the genre has not changed, because the lyrics are still unsystematic. For this reason Jabga disappeared near the end of The Period of Modern Pop-song.

Key words : Jabga, Nanbongga, popular music, Tongsogminyo(folk songs for entertainment, The period of Modern Pop-songs