

1930년대 한국 도시 음악 문화의 식민적 근대성과 월드뮤직 퍼스펙티브¹⁾

최 유 준

“식민주의에 대한 역사적 민족지는 단순히 과거에 대한 역사일 수 없다. 그것은 언제나 현재에 대한 역사이다.”²⁾

1. 들어가며

최근 10여년 사이에 한국의 인문사회과학 분야에서 괄목할 만한 현상은 ‘일상문화’에 대한 집중적인 관심과 연구였다. 특히 일제 식민지 시기 경성의 도시화된 일상 문화에 대한 관심은 폭발적이라고까지 말할 수 있을 정도다.³⁾ 이와 함께 도시 문화의 중요한 한 축을 이루는 대중적 음악문화에 대한 연구도 활발하게 이루어지고 있다. 일상문화 연구가

1) 이 논문은 2006년도 정부재원(교육인적자원부 학술연구조성사업비)으로 한국학술진흥재단의 지원을 받아 연구되었음(KRF-2006-352-H00009)

2) Veit Erlman, *Music, Modernity and Global Imagination*, Oxford University Press, 1999, p. 7.

3) 최근 10년간 일제하 경성의 대중문화를 소재로 한 대표적 단행본 출판물들을 몇 가지만 열거해 보면 다음과 같다. 『서울에 만스홀을 허하라』(김진송, 현실문화연구, 1999), 『모던뽀이, 경성을 거닐다』(신명직, 현실문화연구, 2003), 『연애의 시대』(권보드래, 현실문화연구, 2003), 『경성 트로이카』(안재성, 사회평론, 2004), 『경성기담』(전봉관, 살림, 2006), 『오빠는 풍각쟁이야』(장유정, 민음in, 2006), 『럭키경성』(전봉관, 살림, 2007).

학제적 성격을 가질 수밖에 없는 이상 이전까지 음악 현상을 주된 연구 대상으로 삼아오지 않았던 연구 분과인 국문학·미디어 연구·문화인류학 등의 분야에서 적극적으로 이 시기의 음악 현상에 주목해 온 것도 이상한 일이 아니다.

하지만 국악학 또는 전통음악학계에서 한정적이거나 이러한 인문사회과학 분야의 이론적 관심에 동참해오고 있는 반면,⁴⁾ 음악학 또는 서양음악학에서는 전반적으로 인문사회과학계의 조류에 둔감한 탓인지 관련된 문제 설정이 거의 이루어지지 않고 있다는 점은 아쉬운 일이다. 이 문제점을 지적하고 음악학 분야에서의 관련 연구를 독려하는 것이 이 논문의 드러나지 않는 목표 가운데 하나가 될 것이다. 나아가, 일제 시기의 일상적 음악 문화에 대한 학제적 연구 작업을 선구적으로 행해 온 여러 선행연구자들의 작업에 정당성과 의미를 부여하고 새로운 보충적 연구를 유도하는 데에 이 논문의 의의를 둘 수 있을 것이다.

1930년대 경성의 대중문화에 대한 다각적인 연구 성과를 한마디로 간추리자면 70여 년 전 식민지 시대의 대중문화와 21세기 현재의 대중

4) 전통음악 이론 분야에서 이 시대의 음악관련 실증적 자료를 발굴하고 정리함으로써 2차적 담론 생산을 위한 기초 연구를 풍부하게 행해왔음을 높게 평가할 수 있다. 학술지 『한국음반학』을 중심으로 한국고음반학회의 일제시기 유성기 음반과 관련한 다양한 기초 연구들 또한 주목할 만하다. 『한국유성기음반총목록』(정신문화연구원, 민속원, 1998), 『한국유성기음반총목록 색인』(송방송, 민속원, 2008), 『유성기음반가사집』(한국고음반학회, 민속원, 2000) 등이 일제 시기의 일상적 음악 문화를 연구하기 위한 기초자료로서 풍부하게 활용될 수 있을 것이다. 다만 이 분야에서의 연구가 실증적 자료 조사에 머문 채 인문학적 문제제기와 담론 형성에 기여하지 못하고 있는 점은 한계로 지적할 만하다. 『한국 근대음악 사회사』(권도희, 민속원, 2004)와 『일제강점기 신민요의 혼종성 연구』(이소영, 한국학중앙연구원 박사학위논문, 2007) 정도가 이 분야에서 인문학적 담론의 경향을 의식하는 논의라고 할 수 있을 것 같다. 한편, 음반사 ‘신나라뮤직’의 유성기 음반 복각 사업이 관련 연구의 발전을 위해 기여해온 바를 특기할 만하다. 특히 10개의 시디로 구성된 「유성기로 들던 가요사 1」(1994)과 23개의 시디 세트인 「불멸의 명가수」(1996)는 일제 시기 도시 음악 문화를 연구하기 위한 필수적인 1차 자료로 간주되고 있다.

문화 사이에 놀라운 만큼의 동질성이 있다는 사실을 발견한 것이다. 그런데 이 동질성에 대한 발견은 오늘을 사는 우리에게 한 가지 딜레마를 안겨준다. 곧, 오늘의 문화를 예견하여 보여주는 1930년대의 ‘모던한’ 문화에 감탄하거나 나아가 이를 예찬하는 것은 곧 일제 식민지의 문화 현실을 긍정하거나 심지어 찬미하는 것이 된다는 점이다. 최근 이른바 ‘뉴라이트’ 진영의 과격한 ‘식민지 근대화론’은 (그동안 다소 민족주의적 관념에 치우쳐 왔던 이 시대의 논의를 문화적 일상에 대한 미시사적 차원으로 교정해주는 의미가 있는 것이 사실이지만) 이 딜레마를 딜레마로 여기지 않는 정치적 대범함과 관련 있어 보인다.

식민지 시기의 대중문화에 대한 활발한 연구 성과에 힘입어 최근 들어 영화나 드라마, 공연과 같은 상업적 대중문화 영역에서까지 이 시기를 소재로 한 여러 문화상품들이 생산되고 있지만,⁵⁾ 이 시대를 마치 빈티지 장식품처럼 걸치고 소비하는 문화적 행태를 받아들이거나 이해하기란 쉽지 않다. 음악이라는 영역에 한정시켜 보더라도, 글로벌 매스 미디어와 함께 퓨전 국악과 월드뮤직 등의 새로운 장르를 통한 음악문화의 초국가적 재편성이 화려하게 펼쳐지는 지금의 탈근대적 현실이 실은 식민 제국의 손바닥 위에서 변덕스럽게 요동치는 초기 글로벌 대중문화의 트렌드를 초조하게 쫓고 흉내 내던 식민지 근대의 현실과 다를 바 없다는 사실은 오히려 충격적 성찰의 계기가 되어야 한다는 생각이 들기 때문이다.

최근의 세계화 현상과 이에 수반된 여러 탈근대적 문화 현실은 근대성과 탈근대성의 새로운 변증법적 시각을 통해 식민지 시기의 문화를 관찰하도록 요구하고 있다. 따라서 이 연구의 궁극적인 의의와 목표는 1930년대를 중심으로 한 식민지 시기 도시화 상황의 음악적 일상에 대

5) 2007년 이후의 대중문화 산물로만 한정해도 KBS 드라마 <경성 스캔들>, 영화 <라디오 데이즈>, <모던 보이>, 최근 두산아트센터에서 기획한 시리즈 공연물 <천변풍경> 등 관련된 사례들을 풍부하게 제시할 수 있다.

한 관심과 연구가 갖는 현재성을 밝히는 것, 다시 말해 이러한 연구가 단순히 과거사에 대한 고고학적 관심에 머물지 않고 현실 문화 분석과 관련하여 선결 과제로서 요구되는 이유를 밝히는 데에 있다. 이 논문의 제목에서 ‘월드뮤직’이라는 용어는 이러한 과제를 환기하기 위한 수행적 의도를 담고 있다.

2. ‘변두리 음악’으로서의 ‘월드뮤직’

- 1930년대와 한국음악의 심상 지리

하나의 음악 장르를 가리키는 용어로서의 ‘월드뮤직’은 1980년대 후반에 만들어진 이후 최근 들어서야 세계적으로 통용되는 용어이기 때문에 1930년대의 음악문화에 적용하는 데에는 당연히 무리가 따른다. 그렇지만, 세계의 많은 종족음악학자들과 평론가들이 비판하듯 ‘월드뮤직’이라는 용어 자체가 난센스의 혐의가 짙다. 음악적 취향의 대상으로서건 음악적 스타일로서건 ‘월드뮤직’이라는 용어가 가리키는 개념적 외연은 상식 이상으로 커 보이기 때문이다. 음악 장르나 스타일에 붙여지는 명칭이 대체로 우연적이고 자의적이라는 점을 감안해보더라도 ‘세계음악’이라는 하나의 장르가 있다는 것은 마치 ‘음악’ 속에 ‘음악’이라는 세부 장르가 있다는 말처럼 억지스럽게 들린다.

이렇듯 모호한 장르 명칭이 음악시장에서 통용되는 방식이 일관성을 갖추고 있을 리 없는데, 이는 일반적인 음반매장에서 ‘월드뮤직’으로 분류되고 있는 음반들의 압도적인 다종다양함으로 나타난다. 현재 음반쇼핑몰에서 구분하고 있는 ‘월드뮤직’ 카테고리는 상당히 자의적일 뿐만 아니라 여타의 팝음악 영역과 혼재되어 있어서, 사실상 ‘월드뮤직’의 음악적 실체는 존재하지 않는다고까지 과감하게 얘기할 수 있을 정

도다.⁶⁾ ‘월드뮤직’은 구체적인 장르를 가리키는 용어라기보다는 일종의 수행적인(performative) 개념으로 보는 것이 바람직하다. 이 경우 ‘월드뮤직’은 서로 다른 정치적 입장과 구체적인 실천을 유도하는 개념이다. ‘월드뮤직’이라는 용어를 이렇듯 음악적 장르와 관련해서는 열린 개념이면서, 동시에 음악 실천의 층위에서 정치적인 함의를 가진 개념으로 간주한다면, 이 개념이 음악 장르를 가리키는 용어로서 탄생하기 이전의 음악 문화에 대해서도 적용해 볼 수 있는 탄력성이 생길 것이다.

실상 ‘월드뮤직’에서 ‘월드’, 곧 ‘세계’는 조금은 역설적이게도 ‘로컬’, 곧 ‘변두리’를 의미한다. ‘월드뮤직’은 글로벌과 로컬, 중앙과 변두리의 상호작용을 전제로 한 ‘변두리의 음악’이다. 이때 ‘변두리’는 일차적으로 ‘비서구’를 뜻한다. 결국, 현재 통용되는 월드뮤직의 외연은 대략 다음과 같은 세 가지 층위로 설정되는 듯하다.

- ① 정격성을 갖춘(authentic) 도시화 이전의 비서구 음악.
- ② 전통적(traditional) 음악어법을 담고 있는 도시화 이후의 비서구 음악.
- ③ 비서구 음악인에 의한 미국식 대중음악.

이렇듯 ‘월드’ 뮤직이 사실상 ‘비서구 세계’의 음악을 가리킨다는 점, 다시 말해 ‘월드뮤직’이 ‘비서구 세계의 음악’에 대한 문화적 심상(心象)과 깊은 관련이 있다는 점은 ‘비서구 세계’에 위치한 한국과 한국인

6) 2008년 11월 14일 현재 교보문고 핫트랙스 음반매장 공식집계 ‘월드뮤직’ 부문 베스트셀러 10위권 내 순위만 보아도 2위에 랭크된 대만의 주걸륜의 음반 ‘Capricorn (魔杰座)’, 6위와 7위에 각각 랭크된 홀리오 이글레시아스와 나나 무스꾸리의 히트곡 모음집들, 10위에 랭크된 대만의 여가수 등려군의 음반에 이르기까지 노래가사의 언어적 차이 외에 음악 양식적 층위에서는 민족적 특질을 포착하기 어려운 음악가들과 음반들이 ‘월드뮤직’ 군을 이루고 있음을 알 수 있다. 이 점은 같은 날 미국 인터넷 쇼핑몰 아마존닷컴(www.amazon.com)의 음반매장 ‘월드뮤직’ 부문의 세부 장르인 ‘한국음악’의 베스트셀러 순위 집계에서 댄스음악 가수인 ‘보아’의 음반이 2위에 랭크되어 있는 것을 통해서도 짐작할 수 있다.

들에게 불가피한 여러 가지 문제의식을 던져줄 수밖에 없다. 이런 물음을 던져 보자. “<월드뮤직으로서의 한국음악>은 무엇인가?” 위의 각 층위에 대응시켜 제시할 수 있는 해답은 다음과 같다.

- ① 정격성을 갖춘 도시화 이전의 한국 전통음악 (판소리, 잡가 등)
- ② 도시화 이후의 창작 국악 (신민요, 사물놀이, 퓨전 국악 등)
- ③ 한국 음악인에 의한 미국식의 대중음악 (한국 가요, 한국 재즈, 한국 록 등)

여기서 미묘한 불일치가 만들어지는데, 적어도 한국인들 자신은 일반적으로 ③의 경우를 ‘월드뮤직으로서의 한국음악’에 포함시켜 보지 않기 때문이다. 한국인들은 사실상 ①의 경우도 ‘월드뮤직’이라는 용어와 어울리지 않는 것으로 받아들이는 듯하며, ②의 경우가 가장 이 용어에 잘 부합하는 것으로 간주한다. 반면, 외국인에게, 특히 서구인들의 눈에는 ①, ②, ③ 모두 월드뮤직으로서의 한국음악, 다시 말해 변두리 음악으로서의 한국음악으로 분류되기 마련이다. 이들의 시선에는 ①과 ② 사이의 경계도, ②와 ③ 사이의 경계도 모호하다.⁷⁾

한국음악을 ①, ②, ③의 서로 다른 층위로 인식하는 시선의 매커니즘을 편의상 ‘월드뮤직 퍼스펙티브(World Music perspective)’라고 이름지어 보자.⁸⁾ ①, ②, ③의 층차는 글로벌과 로컬의 상호작용을 암묵적으로 전제할 때만 작동 가능한 음악 구별짓기 행위이기 때문이다. 한국의 일상적 음악문화에서 음악을 이와 같은 시선으로 바라보고 이해하게 된 역사적 연원을 추적하게 된다면 그 소급의 귀착점은 비교적 명확하

7) 각주 6) 참조.

8) ‘퍼스펙티브’라는 외래어 용어 사용이 조금 낱스럽지만, 대안이 될 만한 적절한 한글 용어를 찾기 힘들다. 본문에서 제안하는 ‘월드뮤직 퍼스펙티브’는 세계와 한국 사이의 관계를 의식하는 가운데 이루어지는 한국음악의 심상 지리 형성과 관련되어 있는데, 시선·원근법·전망 등의 의미를 고루 함축하고 있는 ‘퍼스펙티브’라는 용어가 이러한 뜻을 전달하는 데에 가장 적확해 보인다.

게 1930년대에 이르게 된다. 음악 문화적 맥락에서 1930년대가 그 이전 시대와 확연히 구분되는 것은 무엇보다 음향 재생 기술과 관련한 음반 산업의 발전과 매스미디어의 확산 때문이다. 1928년부터 도입된 전기 녹음 기술은 유성기음반의 재생 음질을 비약적으로 높여 놓았으며 이전까지 극장 흥행을 중심으로 형성되어 있던 도시 대중의 음악 유통 메커니즘을 음반 유통 중심으로 재편하는 계기가 되었다.⁹⁾ 또한 1927년부터 방송을 송출하기 시작한 경성방송국은 1930년대에 이르러 전국으로 확산되는 대중매체의 영향력을 발휘했으며 음악적 수용의 또 다른 매체로서 기능했다.¹⁰⁾ 요컨대, 1920년대 후반에서 1930년대를 거처 오는 동안 한국의 도시 음악문화는 상당 부분 오늘날 우리가 겪는 문화와의 동질성을 획득했다고 볼 수 있을 것이다.

이때 획득된 근대성(내지는 현대성)이 19세기 이전의 한국 사회와 문화에서부터 준비되어 자생적으로 얻어진 것이냐, 아니면 일본 제국주의 세력에 의해 타율적으로 기획되어 외부로부터 이식된 것이냐 하는

9) 권도희가 지적하듯 갑오개혁 이후 신분질서가 무너지고 극장 등의 상업적인 음악 무대가 음악 향수층을 균질화하면서 “20세기 첫 10여 년 동안 19세기 음악구도는 붕괴되었”다. 이 시기부터 한반도 음악문화의 근대적 지형도가 형성되었다고 볼 수 있겠지만, 오늘날과 같은 ‘대중문화’ 지형도가 나타나는 것은 1930년대부터라고 할 수 있다. 권도희의 다음과 같은 분석은 본문에서 나의 논의와 관련하여 의미 있다. “1930년대 이후로 조선의 음악사회는 전통음악과 서양식 음악 그리고 서양식 진지한 음악과 대중음악 등의 경쟁이라는 다면적 상황을 맞이하는 결과가 되었지만 현실적으로는 서양식 진지한 음악계의 외형이 미약했기 때문에 전통음악과 대중음악 간의 경쟁과 대립이 가장 두드러졌다. 다만 20세기 첫 30여 년간의 음악계의 경쟁은 20세기 이전에 형성된 음악을 바탕으로 하여 서로 다른 지방에서 발생한 음악 간의 경쟁이었다면, 1930년대 전후부터 음악계의 경쟁은 전통음악계 내의 경쟁은 물론이고, 전통음악과 비전통음악 간의 경쟁으로까지 확장하게 되었음은 주목할 만한 일이다.”(권도희, 『한국 근대음악 사회사』, 서울: 민속원, 2004, 166-167쪽.)

10) 이 시기 라디오 방송이 새로운 대중매체로서 발휘하는 영향력 일반은 적지 않았지만 음악문화에 미치는 영향은 제한적이었던 것으로 보인다. 1930년대 도시음악문화의 핵심적 매체는 유성기 음반이었으며, 이 논문도 이 시기의 음반 문화에 초점을 맞추어 논의를 전개해 갈 것이다.

오랜 논쟁이 있지만, 음반·라디오·영화 등의 전자매체가 초래한 비약적인 대중문화 형성과정과 이에 따른 새로운 의미의 근대성 획득은 사실상 전 세계에서 동시에 발생한 터라 한국에서의 자생성과 이식성에 대한 논의가 무색할 정도다. 다만, 음악과 관련하여 이 논쟁의 유효성이 포착되는 지점은 앞서 환기했던 ‘월드뮤직 퍼스펙티브’와 관련된 논의의 층위에 있어 보인다. 곧, 이 시기의 초국가적 미디어가 초래한 글로벌과 로컬, 중앙과 변두리의 인식, 그리고 이를 통해 형성되기 시작한 ‘한국음악’의 상상 지리(imagined geography)에 대한 문제이다.

3. 민요와 ‘진짜 조선적인 것’에 대한 관심의 근대성과 식민성

1930년대 한국의 음악 문화는 초국가적 매스 미디어를 매개로 하여 처음으로 일상문화의 층위에서 ‘글로벌’을 의식하기 시작했으며 그 글로벌한 상상력을 통해 ‘로컬’을 또한 인식했다. 하지만, 이러한 인식의 과정에는 처음부터 식민지적인 문제가 개입되어 있었다. 이를 위해 앞서 제시했던 ‘월드뮤직 퍼스펙티브’를 다시 한 번 환기해 보기로 하자.

- ① 정격성을 갖춘 도시화 이전의 한국 전통음악 (판소리, 잡가 등)
- ② 도시화 이후의 창작 국악 (신민요, 사물놀이, 퓨전 국악 등)
- ③ 한국 음악인에 의한 미국식 대중음악 (한국 가요, 한국 재즈, 한국 록 등)

여기서 우선 ①과 ②가 분기되는 지점을 살펴볼 필요가 있다. ①의 ‘정격성을 갖춘(authentic)’이라는 것은 여기서 ‘진짜 조선적인 것’을 의미할 것이다. 그런데 이때 ‘진짜 조선적인 것’에 대한 관심은 ‘가짜 조선적인 것’에 대한 의식과 짝을 이룬다. 다시 말해 ‘가짜 조선’에 대한 인식의 틀이 ‘진짜 조선’을 규정한다. 이는 가짜가 진짜를 구축한다는 역

설을 초래하며, 타자(他者)를 통한 주체의 인식이라는 근대성의 역설과도 통한다.

그런데 ‘조선의 전통’과 ‘진짜 조선적인 것’에 대한 민족주의적 관심이 반드시 민족자존이나 항일이라는 모티브와 결합되는 것은 아니라는 점을 다음의 몇 가지 인용문을 통해 확인할 수 있다.

경성의 식도원에서 이왕직의 장관에게 초대를 받아 기생의 무용을 보고 가곡을 들었다. (...) 이날 밤도 아악부 직원의 연주로 보통 때는 들어볼 수 없는 고답적인 곡 몇 곡을 들을 수 있었는데, 특히 그 가운데 하나는 약 1시간이나 걸리는 것이어서 그것을 노래할 수 있는 사람은 경성 기생 가운데 두세 명에 불과하다는 것이었다. (...) 실제로 당시에 이 노래가 시작되고 2, 30분이 지나자 듣고 있는 사람은 나와 동행한 악사 두 명만이 남았다. 나는 이제는 이러한 노래가 없어져 버린 것은 아닐까 하고 슬프게 생각한다.¹¹⁾

그러나 만약 이 종로통의 페이브먼트(*포장도로)에서 흰 옷차림을 없애버린다면 과연 이국인들은 거기에서 얼마나 조선이라는 것을 느낄 수 있을까. 이런 의문을 일으킬 정도로 거기에는 조선의 전통을 자랑할 만한 오래된 옛 점포의 그림자는 점차 사라지고 어느 나라의 도회에서나 발견할 수 있는 벽돌이나 콘크리트의 소위 근대적 빌딩이 숲처럼 서 있다.¹²⁾

(...) 그곳에 와 있던 기생은 내게 익숙한 기생의 모습과는 전혀 달라서 불연지도 하지 않고, 눈썹도 그리지 않은 맨 얼굴이 아름다운 이였고 피부는 물처럼 차갑고 투명했다. 나는 그 기생이 가야금을 치며 진지한 표정으로 부르는 남도의 노랫가락에서 진짜 조선을 느낀 것 같아 고개를 숙이고 노랫소리에 푹 빠져들었

11) 한비문 엮음, 『일본잡지 모던일본과 조선 1939』, 서울: 어문학사, 2007, 246쪽. 강조는 인용자.

12) 같은 책, 260쪽. 강조는 인용자.

다.13)

위의 인용문들은 모두 1939년에 발간된 잡지 『모던 일본』의 조선판에 기고한 일본인들의 글에서 따온 것들이다. 글을 쓴 이들이 의식했든 의식하지 않았든 이들에게 조선은, 비유컨대, 최대한 자연에 가까운 모습으로 남길 바라는 ‘집 앞의 정원’과도 같은 대상이었다. 인용문 필자들의 ‘진짜 조선’ 나아가 ‘진짜 조선 음악’에 대한 관심 또한 조선의 문화에 대한 순수한 애정에서 비롯되었다기보다는 이와 같은 식민주의의 전형적 욕망과 관련 있어 보인다. 중요한 사실은 식민주의와 결합된 이와 같은 근대적 욕망이 피식민 주체에게 옮겨감으로써, 자신의 ‘전통’을 의식하는 피식민 주체의 탈식민적 시도가 오히려 식민주의의 품으로 되돌아가게 된다는 점이다.

월드뮤직 퍼스펙티브의 ①과 ②의 분기점에서 키워드는 ‘민요’라고 할 수 있다. 우선 환기되어야 할 사실 가운데 한 가지는 1920년대 이전까지 조선에서는 ‘민요’라는 용어 자체가 통용되지 않았다는 사실이다.¹⁴⁾ ‘민요’라는 용어는 제국주의 일본이 ‘민족 국가 건설’이라는 근대적 과제에 발맞추어 서구의 ‘Volkslied’ 또는 ‘folk song’을 번역하여 쓴 용어를 조선 지식인의 담론장에서 수입해 온 것이다.¹⁵⁾ 민요는 근대성의 중요한 요소인 시공간의 균질화와 민족구성원의 일원성을 확보하기 위해 사회적으로, 그리고 정치적으로 요구되었다. 19세기 이전은 물론이요 20세기 초까지도 ‘망국(亡國)의 소리’로까지 지탄받던 잡가와 민요가 1920년대 이후 지식인 계층의 폭넓은 지지를 받으며 ‘되찾아야

13) 같은 책, 330쪽. 강조는 인용자.

14) 정은진의 사료조사에 따르면 성악의 한 갈래로서의 ‘민요’라는 용어는 1927년에 들어서야 ‘매일신보’의 성악기사에 처음 등장하고 있다. 정은진, 『일제강점기 신민요 명칭 고』, 『한국음악사학보』 제31집, 한국음악사학회, 2003 참조.

15) 임경화 편저, 『근대 한국과 일본의 민요 창출』, 서울: 소명출판, 2005, 참조.

할 민족의 소리'로 대접받게 된 계기는 바로 이러한 근대적 요구와 밀접한 연관이 있었다. 이러한 근대적 요구는 또한 식민주의적 요구와 불가피하게 얽혀든다. 요컨대,

당시의 조선에서 불리던 어떤 종류의 노래가 '민요'라는 개념으로 묶이는 것은 문명국에서는 근대화의 과정에서 이미 사라져 가고 있는 '민요'를 찾아 동양(미개)으로 향하는 서구인(백인)의 문화인류학적 시선 속에서, 그리고 같은 유색인종으로서 식민지를 획득한 일본의, 영유지로의 관심 속에서 시작되었다고 할 수 있다. 조선에서의 '민요' 개념의 도입은 식민지로 편제되어 가는 상황과 불가분의 관계가 있는 것이다.¹⁶⁾

일제하 조선인들 자신의 '사라져가는 옛 문화'에 대한 관심과 지향에는 분명히 탈식민의 요구와 욕망이 있었을 것이다. 하지만, 20세기 초반 근대성의 징후 속에서 이러한 탈식민화의 기도는 공공연히 과거의 시간을 타자화하고 사물화하게 됨으로써, 조선 그 자체를 대상화하고 소유하고자 하는 식민화의 욕망과 불가분의 관계를 맺게 된다. 요컨대 '월드뮤직 퍼스펙티브'에서 ①과 ②가 확연히 분리되는 과정에는 '전통에 대한 민족주의적 지향'과 '전통의 타자화'가 동시 진행되고 있었던 것이다. 이렇듯 식민적 근대(colonial modernity)가 연출하는 탈식민화와 식민화 사이의 변증법적 관계에 주목하는 것은 이 시대의 문화적 실상을 이해함에 있어서 중요하다.¹⁷⁾

16) 같은 책. 164쪽.

17) 여기서 '식민적 근대(성)'에 대한 문제제기는 뉴라이트 진영에서 제기하는 '식민지 근대화론'과는 구별된다. '식민지 근대화론'은 일제시기를 바라보는 기존의 민족주의적 수탈론의 입장에 대한 반론으로서 일제시기에 근대화와 자본주의 경제의 기초가 이루어졌음을 강조한다. 문제는 이들 식민지 근대화론자들이 '근대(성)' 그 자체에 대한 비판적 성찰을 생략한 채 일제의 지배나 그 이후의 개발 독재를 정당화하는 태도를 취한다는 데에 있다. 이에 반해 '식민적 근대성'에 대한 문제제기는

4. 기생에 투영된 식민지 도시 대중의 욕망 - 사교댄스, 유행가, 그리고 신민요

결국, 민요에 대한 논의와 관련하여 “‘전통’ 역시 근대 이전에 존재하는 것이 아니고, 근대적인 시선을 거쳐 비로소 의식되고 창출, 선택되는 것”이라는 점을 간과해서는 안 된다.¹⁸⁾ 이 점을 고려한다면, 1920년대부터 시작된 민요 창출 노력이 1930년대부터 장르화가 시도된 ‘신민요’의 창출 노력과 동전의 앞뒷면을 이룬다는 점을 간파할 수 있다. 당시에 민요 또는 신민요가 의식하는 전통이란 ‘지양’해야 하는 동시에 ‘지향’해야 하는 모순의 관념이었다. 물론 그것은 일정 부분 타자화된 식민주의적 시선에 포착되는 사물화되어버린 전통의 이미지였다. 특히, 초국가적 미디어가 매개된 이 시기 ‘신민요’ 창출의 과정에는 단순한 ‘민요’ 창출과는 다른 좀 더 복잡한 맥락의 욕망들, 예컨대 도시화와 산업화에 따른 개인주의적 욕망과 성적 욕망이 개입하게 된다.

일제시기에 형성된 ‘근대(성)’을 인정하는 가운데 그러한 근대성이 가진 ‘식민적’ 성격을 지적한다. 이 점에서 ‘식민적 근대성’에 대한 문제제기는 기존의 민족주의적 수탈론으로부터도, ‘식민지 근대화론’로부터도 벗어나 있다. 여기서 영어 ‘colonial modernity’는 ‘식민지 근대(성)’로도 번역되고 있지만(신기욱·마이클 로빈슨 엮음, 『한국의 식민지 근대성』, 서울: 삼인, 2006, 참조), 식민지 근대화론자들이 제시하는 ‘식민지 근대화’와 혼동될 위험이 있으니 ‘식민적 근대성’으로 번역하는 것이 더 좋다고 생각한다(유선영, 『황색식민지의 근대성과 아메리카나이제이션』, 장석만 외, 『한국 근대성 연구의 길을 묻다』, 서울: 돌베개, 2006, 참조). 이러한 식민적 근대성은 피식민 국가와 제국 사이의 상호작용과 함께 발생하는 것으로서, 제국의 근대성 형성에도 영향을 미친다. 따라서 이러한 논의의 맥락에서는 일제시기와 관련하여 단순히 일본을 가해자로, 한국을 피해자로 간주하는 식의 민족주의적 이분법은 극복될 필요가 있다. 나아가 피식민 국가들 사이의 상호관계 또한 고려할 수 있어야 한다는 점에서, 한국·일본·중국·대만·홍콩·싱가포르 등의 인접국가 사이의 관계망을 모두 살피는 폭넓은 시각에서 동아시아권 도시대중음악 문화의 ‘식민적 근대성’에 대한 총체적 연구와 논의가 필요해 보인다.

18) 남근우, 「‘민속’의 근대, 탈근대의 민속」, 『한국민속학』 제38권, 한국민속학회, 2003, 195쪽.

“가곡, 가사 등 전통적인 민족 가요 가창에 능하였던 가수들의 경우 신민요를 유행가의 일종으로 보면서 그 가창에 나서지 않고 있었”던 상황에서,¹⁹⁾ 이러한 욕망에 가장 걸맞은 대상이 기생이었고, 따라서 신민요의 주담당층이 이들이었다는 사실은 놀라운 일이 아니다. 기생은 전통을 내재하고 있으면서도 지양되어야 할 모순적 대상으로서,²⁰⁾ 나아가 식민적 주체에 의한 관음증적 욕망의 대상으로서 적절한 이미지를 제공했기 때문이다.²¹⁾ 당시의 기생들은 음반산업과 밀접한 관계를 맺고 있었는데, 이들이 “레코드에서 배운 노래를 술자리에서 불러 유행에 도움을 주어 레코드 회사에서 보면 큰 고객이었고 이에 따라 판매 전략이 세워”졌기 때문이다.²²⁾ 신민요와 기생에 투사되는 근대적 욕망은 이렇듯 매스미디어와 유행가를 통해 새롭게 형성되고 있었던 도시 대중의 욕망과 중첩되어 있었다.²³⁾ 요컨대 ‘민요’와 ‘신민요’가 근대적

19) 신현규, 『평양기생 왕수복 10대가수 여왕 되다』, 서울: 경덕출판사, 2006, 148쪽.

20) 당시 ‘권번’이라 불리던 일종의 기생학교가 전국적으로 있었는데 이 가운데 평양의 기생학교가 가장 유명했다. 이러한 기생학교가 식민지적 상황과 맞물리면서 갖게 되는 여러 모순적 기능에 주의할 필요가 있다. 다음의 인용문을 참고하라. “당시 평양의 기생학교는 평양을 관광하는 사람들이 반드시 들르는 명소 중 하나였다. (...) 실지로 일본인의 기생에 대한 취급은 창녀 이상도 이하도 아니었다. 그러나 일본 관광객에게 유포된 기생에 대한 설명되는 말은 ‘교양을 갖춘 조선의 유녀(遊女)’였던 것이다. (...) (평양) 기생학교가 이 평양의 한 명물이 되어 상해, 남경 등지로 오는 서양 사람이나 도쿄, 오사카 등지로 오는 일본사람이나 서울 기타 각 처로부터 구경 오는 귀한 손님들이 그칠 새가 없이 구경하러 찾아 왔다.” 신현규, 같은 책, 120-121쪽.

21) “그 하얀 얼굴에 머루 알 같은 까만 눈동자가 달달 구우는 것이 어디에 죄가 있다 할까. 동정녀에게서만 보는 기품과 아름다움이 나 같은 우직한 사내의 가슴조차 여간 설레게 하지 않는다.” 조사, 『서도 일색이 모힌 평양 기생학교』, 『삼천리』 7호, 1930.7.1. 37-39쪽, 신현규, 같은 책에서 재인용.

22) 신현규, 같은 책, 155쪽.

23) 당시 일본과 조선의 도시 대중의 욕망은 에로티시즘(eroticism)과 그로테스크(grotesque), 그리고 넌센스(nonsense)를 일본식 어법으로 축약한 ‘에로 그로 넌센스’라는 별칭으로 불리기도 했다. 관련된 논의는 다음을 참조할 것. 소래섭, 『에로

표상의 산물이었듯이 기생 또한 식민지 조선의 “표상공간의 한가운데를 가로지르면서 수많은 담론의 옷으로 직조된 근대적 산물이었던 것이다”.²⁴⁾

이와 관련하여 또 한 가지 유념해야 할 점은 당시 도시 대중의 욕망이 향하고 있었던 미국화²⁵⁾와 초기 세계화(globalization)의 경향이다. 실상이 시기의 유행가에(나아가 신민요에까지) 습윤되어 있었던 미국화와 세계화의 요소는 학계에서 간과되어 온 측면이 있다. 훗날 ‘트로트’라는 장르 명칭으로 싸잡아 분류되었던 이 시기의 유행가는 일본 엔카(艶歌/演歌)의 영향만이 아니라 미국의 재즈나 블루스, 나아가 당시 세계적으로 유행하던 각종 댄스 음악 스타일의 영향을 두루 받았다. 당시 도시 음악 문화에서 미국화 현상이나 초국가적 댄스음악의 영향은 다음의 노랫말에 잘 표현되어 있다.

아가씨 범벅 도련님 범벅 흐르는 끝에 비치는 **룸바**
 때깔스럽다 네온의 범벅 젊은이들의 숨쉬는 서울
 데굴 데굴 데굴 데굴 범벅이 굴러간다. 아!
 노래부르자 사랑의 **룸바** 목청이 깨지도록 하하하하
 술집도 한 철 꽃집도 한 철 노래 부르자 범벅의 서울

그로 년센스 - 근대적 자극의 탄생, 파주: 살림, 2005.

24) 이경민·사진아카이브연구소, 『기생은 어떻게 만들어졌는가』, 서울: 아카이브북스, 2005, 15쪽.

25) 유선영은 당시 조선의 대중들은 식민지적 현실에서 공적 영역을 상실한 대신 사적 영역의 과잉 현상을 겪고 있었다고 지적하면서, 미국이 19세기말부터 일찍이 조선인들에게 기독교와 병원, 학교 설립 등을 통해 긍정적인 문명화의 이미지를 전파했을 뿐만 아니라 대중문화가 형성되는 시기에는 할리우드 영화와 재즈 음악을 통해 근대적 신체의 자유와 자유연애 사상을 일깨웠음을 지적한다. 당시 제도나 법률의 영역에서 조선을 지배한 것은 일본이었을지 모르지만 사적 욕망과 관련된 문화적 영역에서 조선의 대중들을 지배한 것은 오히려 미국이었다는 것이다. 유선영, 「육체의 근대화 - 아메리칸 모더니티의 육화」, 『언론과 사회』 9권 4호, 성곡언론문화재단, 2001, 참조.

윙크의 서울 히트의 서울 새로운 리듬 열정의 **탱고**
 혼란스럽다 **재즈**의 범벅 젊은이들의 비끼는 서울
 데굴 데굴 데굴 데굴 범벅이 굴러간다. 아!
 춤이나 추자 사랑의 **탱고** 이 밤이 새기 전에 하하하하
 웃음도 한 철 눈물도 한 철 춤이나 추자 범벅의 서울

인조견 범벅 란데부 범벅 날리는 테프 사랑의 **왈츠**
 자랑스럽다 윙크의 범벅 젊은이들의 꽃피는 서울
 데굴 데굴 데굴 데굴 범벅이 굴러간다. 아!
 노래부르자 사랑의 **왈츠** 이 청춘 가기 전에 하하하하
 잘나도 청춘 못나도 청춘 노래 부르자 범벅의 서울

[김인수 노래, ‘범벅의 서울’(오케 레코드, 1936), 가사 전문. 강조는 인용자]

위의 노랫말에서 빈번하게 사용되는 영어 외래어는 당시 경성의 ‘모던보이’와 ‘모던걸’이 품고 있던 욕망의 지향점을 알 수 있게 해주며, 인용에서 강조해둔 ‘롬바’, ‘탱고’, ‘왈츠’ 등의 용어는 당시 사교댄스 문화가 젊은이들 사이에서 유행하고 있었음을 또한 방증한다.²⁶⁾ 실제로 이 시기 유행가들에 쓰인 음계에서 강한 일본풍이 느껴지는 경우라 하더라도 관현악 편곡이나 리듬에서는 어김없이 사교댄스의 부수음악적 쓰임새를 의식한 댄스곡 리듬을 담고 있었다.

일제하 조선에서 댄스홀 경영은 총독부 당국에 의해 제도적으로 금지되어 있었지만, 도시 곳곳에서 성업했던 카페를 중심으로 유성기 음반 재생을 통한 사교댄스 문화가 광범위하게 퍼져 있었다.²⁷⁾ 훗날 ‘뽕짝’

26) 당시 사교댄스 문화의 유행과 관련하여 다음을 참조할 것. 신명직, 『모던뽕이, 경성을 거닐다』, 서울: 현실문화연구, 2003, 145-157쪽.

27) 당시 ‘카페’는 오늘날의 용어법과는 달리 일종의 술집으로, 차를 마시는 장소인

으로 비하하여 일컬어지는 이 시기 유행가의 공통되는 리듬은 19세기의 케이크워크(cakewalk)나 래그타임(ragtime), 20세기 초반의 폭스트로트(foxtrot) 등에서 기원을 찾을 수 있는 서구 댄스홀 문화의 산물이다. 이는 1차 세계대전과 2차 세계대전 사이의 기간 미국의 음반 산업을 중심축으로 초국가적 대중음악 문화가 형성되면서 공유케 된 새로운 의미의 음악적 공통 관습(common practice)이라 할 수 있을 것이다. 이른바 뽕짝 리듬은 일본풍 유행가에만 적용되는 것이 아니라 1930년대 세계의 유행가에 두루 적용되는 공통의 리듬이었던 셈이다.

결국, 초국가적 음반산업의 변두리 시장을 형성하고 있었던 식민지 조선의 유행가 속에는 일본풍으로 변조된 스페인, 아르헨티나, 쿠바, 중국, 심지어 아랍의 음악 선율과 리듬이 담겨 있었고, 이들 이국적 양식의 음악이 할리우드적 욕망에 실려 생산되고 수용되었다.²⁸⁾ 하지만, 기

‘다방’과 구분되었다. 이 시기의 ‘카페’와 ‘다방’에 주목한 논의로 다음을 참조할 것. 장유정, 『다방과 카페, 모던보이의 아지트』, 파주: 살림, 2008. 다음의 인용문을 통해 당시의 카페 안 분위기를 엿볼 수 있을 것이다. “술과 계집, 그리고 엽기가 잠재하여 있는 곳이다. 붉은 등불, 파란 등불, 밝지 못한 샹데리아 아래에 발자취 소리와 옷자락이 비비어지는 소리, 담배 연기, 술의 냄새, 요란하게 흐르는 재즈에 맞춰서 춤추는 젊은 남자와 여자, 파득파득 떠는 웃음소리와 흥분된 얼굴, 그들은 인생의 괴로움과 쓰라림을 모조리 잊어버린 듯이 즐겁게 뛰논다.”(『삼천리』, 1932.9. 장유정, 같은 책, 3쪽에서 재인용.) 카페를 중심으로 은밀하면서도 공공연하게 퍼진 조선의 사교댄스 문화는 당시의 여러 활자 매체를 통해서도 그 실상을 짐작할 수 있지만, 기생학교의 교과 과목에 ‘사교댄스’가 포함되었다는 사실로도 방증된다. 다음의 인용문을 참조할 것. “조선권변의 예기 중 경성잡가는 주영화, 가곡과 조선무용, 그리고 거문고는 하규일, 이도잡가는 양서진, **사교댄스**는 윤은석, 양금은 김상순 등이 담당하였다. 한성권변의 경우에는 경성잡가를 주영화, 서도잡가를 유개동, 가곡을 장계춘, **사교댄스**를 김용봉, 거문고를 조의수, 양금을 김영배 등이 담당했다. 종로권변은 경성잡가를 오영근, 가곡과 조선무용을 황중순, 서도잡가를 김일순, **사교댄스**를 기룡, 거문고와 양금을 박성재 등이 가르쳤다.”(신현규, 『기생 이야기』, 파주: 살림, 2007, 33쪽. 강조는 인용자.) 당시 기생들의 사교댄스 교습은 도시의 카페 문화와 직결되어 있는데, 1930년대에는 기생들이 카페의 여급으로 진출하는 경우가 많았기 때문이다(같은 책, 37쪽 참조).

28) 해방 후에까지 인기를 유지했던 이 시기의 유행가의 상당수가 폭스트로트 댄스곡

본적인 녹음 시설 등을 결여하고 있었던 조선 음반산업의 취약성은 이러한 세계적 조류의 음악을 오직 일본이라는 매개체를 경유해서만 받아들일 수 있도록 제한했다. 다음의 인용문에서 당시 음반산업의 취약한 현실이 잘 드러나고 있다.

이렇게 레코드 산업이 호황을 누렸지만 서울에 녹음실을 설치한 곳은 1937년 O.K 레코드사(*오케 레코드사) 뿐이었고, 1940년대에, 포리듬(*포리듬), 콜롬비아 등이 간이 녹음실을 설치했었으나 이때는 태평양전쟁에 휘말려 모든 물자 부족현상으로 인해 유명 무실한 녹음실이 되고 말았다. 아주 오랜 기록을 살펴보면 1907년 경부터 한국의 명창들이 일본에 건너가서 레코딩을 하기 시작, 1940년대 초기까지 레코드 제작을 위한 취입은 대개 일본에 건너

리듬을 담고 있었다는 점은 이들 유행가가 훗날 ‘트로트’라는 별칭을 갖게 된 이유가 될 것이다. 하지만, 이 시기의 댄스곡 리듬이 폭스트로트 스타일에 한정되지는 않았다. 예컨대, 무용가 최승희가 부른 ‘이태리의 정원’(1936)과 울금향의 ‘눈물의 경부선’(1937), 김해송이 이난영과 함께 부른 ‘연애합대’(1937), 김복진의 ‘애꾸진 달만 보고’(1938) 등은 탱고 리듬을 바탕으로 하고 있는데, ‘눈물의 경부선’의 경우 서주에 스페인 작곡가 사라사테의 ‘찌고이네르바이젠’ 주제 선율이 삽입되어 있어 이국적 리듬이나 선율의 혼성화된 쓰임새를 보여준다. 김해송의 ‘밀월의 코스’(1937) 또한 서주에서부터 스페인 작곡가 말라츠의 ‘스페인 세레나데’를 차용하면서 스페인풍의 리듬을 깔고 있다. 고복수의 ‘흑장미’(1937)와 김영춘의 ‘국경특급’(1939)과 같은 유행가에서는 집시풍 혹은 러시아풍 리듬과 선율을 느낄 수 있다. 당시 중국의 국제 도시 상하이에서 발달한 중국식 재즈의 영향 역시 이 시기의 유행가에서 발견되는데 김정구의 만요 ‘왕서방 연서’(1938)가 대표적이다. 한편, 가수 이난영은 대표곡 ‘목포의 눈물’(1936)로 전형화된 로컬한 이미지와 달리 당시 유행가의 ‘미국화’를 리드해간 국제적 음악 감각의 소유자이기도 했다. 미국 작곡가 포스터의 ‘오 수잔나!’ 선율을 차용하고 직접 삽입되기도 한 ‘명랑한 젊은 날’(1936)에서 ‘오케이’라는 말을 반복적으로 사용하는 모습도 그렇거니와, 중일전쟁 기간 일본의 블루스 음악 유행의 영향을 받은 ‘바다의 꿈’(1939)과 ‘다방의 푸른 꿈’(1939), 나아가 ‘항구의 붉은 소매’(1940)로 이어지는 재즈 블루스 스타일의 곡들에서 ‘미국화’의 면모가 잘 나타난다. 김해송의 ‘풍차 도는 고향’(1938)과 같은 노래에서는 노랫말에서 ‘낙타’, ‘사막’ 등의 단어가 등장하면서 아랍풍의 선법을 사용하기도 한다.

가서 녹음했던 것이다. 더 중요한 사실은 1945년 해방이 될 때까지 한국 내에서는 레코드 프레스 공장이 한 군데도 없었다는 사실이다. 1944년경 일본의 한 레코드 메이커가 레코드 프레스 공장시설을 한국으로 옮겨다 놓고 공장을 차릴 계획을 세우던 중 2차 대전이 끝났다.²⁹⁾

인용문에서 나타나듯, 조선의 음반기획자(당시 ‘문예부장’으로 불리던)가 유행가 또는 신민요 가수를 발굴하면 일본으로 함께 건너가 그곳 녹음실에서 현지의 음악인들과 협업 형태로 녹음을 하는 게 당시의 일반적인 음반 취입 관행이었다. 이러한 음반 녹음 관행이 만들어낸 일본에 대한 기술적 의존도 문제거니와 일본 현지 녹음 과정에서 반주를 담당할 밴드의 연주나 편곡 등 일본 음악인의 간여가 두드러지게 나타날 수밖에 없었다는 점도 문제로 지적될 수밖에 없다.³⁰⁾

실제로 이 시기 유행가를 들여보면 가수의 노래 선율과 밴드의 반주 사이에 적절한 조화가 이루어지지 않는 경우가 많은데, 이는 당시 음반산업의 식민적 구조가 초래한 임시변통적 녹음관행의 필연적 결과로 분석해 볼 수 있을 것이다.³¹⁾ 이렇듯 음반산업의 토대적 구조가 매우

29) 황문평, 『한국대중연예사』, 서울: 부루칸모로, 1989, 339쪽.

30) 물론, 당시 일본의 녹음실에서 이루어진 한일 합작의 음악 행위를 ‘혼종성(hybridity)’과 관련한 탈식민 논의의 층위에서 좀 더 긍정적으로 바라볼 여지도 있다. 이러한 논점과 관련해서는 다음의 논문을 참조할 수 있을 것이다. 야마우치 후미타카, 『일제시대 음반제작에 참여한 일본인에 관한 시론』, 『한국음악사학보』 제 30집, 한국음악사학회, 2003. 하지만, 탈식민 논의의 핵심적 대상이 되어 왔던 특정 피식민 국가 또는 민족들(예컨대 아프리카계 원주민과 이주민들)의 문화사적 사례에 대한 분석의 틀을 곧바로 식민지 역사의 배경이 다른 한국의 경우에 적용하기란 쉽지 않아 보인다. 일제시기 유행가나 신민요의 ‘혼종성’과 관련한 탈식민 논의가 균형 있게 이루어지기 위해서는 식민주의가 관철되는 여러 특수한 맥락들을 세계문화사적 견지에서 면밀하게 비교 검토하는 작업이 병행되어야 할 것이다.

31) 이 문제점과 관련한 면밀한 음악분석이 요구되지만 지금의 연구에서 다룰 수 있는 범위를 넘어서었다. 이 시대 유행기 음반에서 드러나는 선율과 반주의 부조화 문제를 다루기 위해서는 재즈 블루스 양식을 비롯한 20세기 초반 댄스 음악 반주의 편

부실한 상태에서 음반 매체를 통한 도시 음악문화가 급속하게 형성되고, 초국가적 양상을 띤 이들 매체를 통해 일본을 경유한 외래의 문화가 홍수처럼 밀려들어 오면서, 당시 조선의 도시민들은 갖 형성된 세계의 대중문화 지형과 관련하여 ‘글로벌’에 대한 상상력만을 확장시킨 채 자신이 자리 잡을 ‘로컬’의 한 지점을 명확히 포착하지 못하거나 글로벌하게 확장된 시공간을 바라보는 주체적 시선을 적절하게 확보하지 못했다.

1930년대의 ‘신민요’는 이러한 유행가의 문제점에 대한 대안 찾기의 탈식민적 시도로서 안출되었지만 유행가에 투사된 식민적 근대의 욕망이 갖는 파행성으로부터 자유로울 수는 없었다. 여기서 ‘신민요’가 극복하고자 했던 음악 양식이 양악, 곧 서구 클래식 음악이나 서구식 성악곡으로서의 창가였다기보다는 이른바 ‘레코드음악’으로서의 유행가였다는 점을 다시 한 번 강조해둘 필요가 있다. ‘신민요’라는 장르 자체가 1930년대 중반에 이르러 당시의 음반 산업을 매개로 넓은 의미의 ‘유행가’의 인기에 대응하기 위한 상업적 전략에서 만들어졌기 때문이다. 다국적 음반 산업의 주변부 시장에 불과했던 식민지 조선의 현실에서, 더구나 작사와 작곡, 노래를 제외한 오케스트라 편곡과 연주, 그리고 녹음과 관련된 제반 상황을 상당 부분 식민 본국의 일본인에게 내맡길 수밖에 없었던 열악한 기술적 한계에서 행해진 ‘신민요’ 실험은 음반 구매층 확대라는 문화산업적 요구 이상을 달성하기 어려웠던 게 사실이다.

물론, 이러한 평가는 1970년대 이후 ‘신민요’라는 장르 자체가 사멸하게 된 정황까지를 고려하는 결과론적 성격을 갖고 있다. 일제 시기 신민요의 혼종 실험은 오늘날의 이른바 ‘퓨전 국악’ 논의와 관련하여 새로운 해석을 요구받고 있는 것이 사실이지만, ‘타자화된 장르’로서의 신민

곡 스타일을 분석하고 이러한 편곡 스타일이 당시에 어떻게 규격화되어 있었으며, 그렇게 규격화된 편곡이(녹음실의 제한된 여건 속에서) 한국식 선율과 어떻게 억지로 짜맞추어졌는지를 증명하는 폭넓은 음악이론적 분석 작업이 필요하다.

요가 (적어도 한반도 남쪽에서는) ‘실패한 실험’으로 매듭지어졌다는 냉정한 사실을 문화정치적 맥락에서 성찰적으로 고려하지 않는 한 생산적인 논의로 승화되기 어려울 것이다.

결론적으로 식민지 문화적 잡종인 신민요에서는 의도하지 않은 요인들이 끼어드는 우발적 잡종화, 초보적 지식과 감각에 의존한 감잡기식 잡종화, 번역이 아닌 오역과 편역과 임의적인 생략과 누락에 의한 중략잡종화로 규정될 수 있다. 한마디로 그것은 임기변조된 잡종이었다. 문제는 그 과정이 감이었는가, 오역이었는가, 중략이었는가가 아니다. 그로 인해 잡종 안에 내재하게 된 취약성, 균열, 흔들림, 유동성이다.³²⁾

5. 나가며 : 탈근대적 세계화 상황과 근대성의 불안

정리컨대, 1930년대 ‘월드뮤직 퍼스펙티브’의 ①과 ②와 ③의 층위는 언뜻 순차적으로 나타난 듯하지만 실제로는 20세기 초반 일제 식민지 시기 근대화를 도모했던 조선의 문화적 상황에서 동시다발적으로 생겨났다고 볼 수 있다. 좀 더 과감하게 말하면, 이들 세 가지 모습은 당시 한국의 음악 대중들이 서로 다른 각도로 쳐다 본 동일한 얼굴이라고까지 할 수 있다.

이제 새삼스러운 물음들이 던져질 수 있을 것이다. 당시에 조선인은 왜 ‘전통 민요’ 대신 ‘신민요’가 필요했을까? 그것은 물론, ‘모던’을 지향하는 식민지 조선인에게 조선의 ‘전통’은 이미 타자화(他者化)되었기 때문이었을 것이다. 그렇다면, 당시의 유행가는 어째서 ‘새로운 민요’로서의 위상을 얻을 수 없었을까? 초국가적 미디어를 통해 흘러나오는

32) 유선영, 「식민지 대중가요의 잡종화 - 민족주의 기획의 탈식민성과 식민성」, 『언론과 사회』 10권 4호, 2002, 51쪽.

이국적 스타일의 유행가 또한 이들 조선인들에게 이미 타자화되어 있었기 때문이었을 것이다. 당시의 유행가는 ‘모던한’ 음악이었을지는 모르지만 ‘조선의 음악’으로 인정받을 수는 없었던 것이다. 결국 1930년대의 도시문화적 배경에서 이루어진 ‘신민요’의 창출은 이중으로 타자화된 셈인데, 나는 이러한 분석의 지점이 식민지 조선의 문화지형을 파악하는 데 있어서 의미심장하다고 생각한다. 정상적인 근대화의 과정을 겪은 민족이라면, 대중매체를 타고 입에서 입으로 불려지는 ‘유행가’가 곧 ‘새로운 민요’(‘신민요’)로서의 위상을 얻었을 것이기 때문이다. 요컨대 1930년대 조선의 도시 음악 문화에서 장르화된 ‘신민요’가 인기를 얻었던 것은 역설적이지만 대중매체를 통해 확산되는 새로운 민요(유행가)가 새로운 ‘민요’로 받아들여질 수 없었던 당시의 모순적 상황을 반증한다.

제국주의 일본의 도시문화를 경유한 근대적 욕망과 함께 식민지 조선의 도시 대중들은 한편으로 초국가적 음반 매체가 뿔어내는 이국적 음악의 공세 속에서, 다른 한편으로 음반산업과 관련한 기반 시설이 사실상 전무했던 식민지적 환경 속에서, 자신들의 과거와 현재를 모두 타자화하여 응시하고 이를 소비했다. 물론 이는 당시의 식민지적 특수성이 만들어낸 복잡하고 다층적인 여러 물질적 조건에서 비롯된 것이지만, 궁극적으로 식민지 주체의 인식들과 관련된 문제라고 할 수 있다. 그것은 굴절된 모더니티, 계속해서 타자성에 의해 지배당하는 주체의 정치학으로서의 식민적 근대성이다.

이러한 식민적 근대성과 관련된 물음은 오늘날의 ‘월드뮤직 퍼스펙티브’에 대해서도 똑같이 던져질 수 있다. 21세기를 사는 한국인들에게 ①의 전통 음악이나 ②의 퓨전 음악은 ‘비주류’라는 점 때문만이 아니라 사물화되고 타자화된 과거의 시간과 관련되어 있다는 점에서 사실상 ‘낯선’ 음악이다. 이들 음악에 내재되어 있다고 전제되는 민족성만이 아니라 그러한 ‘낯설음’이 비주류 음반시장의 영역에 속해 있는 ‘월드

뮤직으로서의 한국음악'에 일정한 자격을 부여한다. 하지만, 한국 음반 시장의 주류에 해당하는, 사실상 한국인들에게 가장 친숙한 ③의 '미국식 대중음악'이 우리에게 '월드뮤직으로서의 한국음악'으로 여겨지지 않는 이유 또한 역설적이지만 이와 같은 '낯설음'과 관련되어 있다. ③은 본질적으로 수입된 음악, 곧 '타자의 음악'이기 때문에 '한국음악'으로서의 자격이 없다고 간주되는 것이다. 이렇듯 사실상의 모든 음악에 타자성이 매개되어 있으며 그렇게 매개된 타자성을 제어할 주체의 힘이 여전히 미약하다는 점은 21세기의 문화적 현실에서도 1930년대와 다를 바 없이 작동하는 식민적 근대성을 깨닫게 한다.

그런데 최근의 이른바 한류 열풍은 이러한 인식에 어느 정도 균열을 가하고 있다. 세계 음악시장에서 '케이-팝(K-pop)'이라는 고유의 명칭까지 얻어내는 데 성공한 이른바 '한류(韓流)' 음악은 '한국 고유의 것'을 거의 찾을 수 없는 음악적 산물 안에 '한국'을 상징하는 'K'라는 트레이드마크를 새겨 두고 있다. 여기에서 전통적인 의미의 민족성은 거의 아무런 역할을 하지 못하며, 따라서 베네딕트 앤더슨이 근대 민족국가론을 가리켜 정의했던 '상상의 공동체(imagined community)'가 그려지기보다는 아르준 아파두라이가 탈근대적 국가 정체성을 가리켜 말한 '상상의 세계(imagined world)'가 그려질 뿐이다.³³⁾ 이러한 일이 벌어질 수 있는 조건은 역시 초고속 교통 통신의 발달을 물질적 조건으로 삼아 국가의 탈영토화와 재영토화가 활발하게 이루어지는 탈근대의 세계화(globalization) 상황이다.³⁴⁾

하지만, 한류 대중문화 현상이 촉발하는바 '식민적 근대성'에서 '탈식민적 탈근대성'으로의 비약 속에는 취약한 근대성의 불안이 도사리고

33) 아르준 아파두라이, 차원현·채호석·배개화 옮김, 『고삐 풀린 현대성』, 서울: 현실문화연구, 2004, 참조.

34) 최유준, 「이산된 소리, 단절된 기억의 정치학 - 세계화와 다문화 시대의 음악과 민족」, 『음악과 민족』 제35호, 민족음악학회, 2008, 참조.

있다. 예컨대 한국 정부의 문화 담당 부처는 ‘한스타일(Han style)’이라는 용어까지 창안해가며 ‘전통문화의 브랜드화’를 부르짖고 있다.³⁵⁾ 이는 한류가 한때의 유행으로 그치지 않고 세계 속으로 더욱 확장되기를 바라는 국가적 비전의 문화산업적 전략일 것이다. 이러한 문화산업적 전략의 타당성을 점검하거나 대안을 제시하는 것이 인문학적 문화연구자들의 당면한 과제일 필요는 없겠지만, 이러한 전략이 1930년대의 ‘신민요’를 꿈꾸던 일제하 지식인들의 그것으로부터 얼마만큼의 진전을 보이고 있는지, 그것이 과연 당시의 식민적 근대성이 보여준 한계를 극복하고 있는지에 대한 판단의 근거를 제시해주는 것은 문화연구자들의 소임 가운데 하나라고 할 수 있을 것 같다. 다만 이 소임이 충족되기 위해서는 1930년대 식민지 조선의 도시 대중문화 형성 과정을 초기 세계화의 폭넓은 시각에서 재검토하고, 당시 초국가적 음반산업을 축으로 매개되었던 문화정치적 다층적 국면들을 좁게는 동북아의 단위에서 넓게는 세계 전체의 단위에서 비판적으로 분석하는 작업이 필요할 것이다.

그에 앞서 중요한 것은 일제시기를 살아갔던 식민지 주체의 음악적 삶을 냉정한 시선으로 관찰하는 일이다. 여기에 지나친 민족주의적 판단의 잣대를 들이대거나, 오늘날과 닮은 ‘모던한’ 문화에 대해 정치적 진공상태의 낭만적 시선을 던지는 것은 모두 이 시대의 음악적 삶에 대한 왜곡된 상을 제시하는 결과로 이어지게 될 것이다.³⁶⁾ 시급한 일은

35) <http://www.han-style.com>

36) 일제시기 민족주의 ‘조선민속학’이 사실상 제국의 민속학과 공생하고 있었음을 고 발하면서 한국의 민속학을 ‘과거학’에서 ‘현재학’으로 전환할 것을 주문한 민속학자 남근우의 다음과 같은 제안과 경고는 식민지 시대의 음악문화를 바라보는 음악학자들에게도 똑같이 적용될 수 있을 것이다. “이러한 ‘조선민속학’의 정치성에 관한 기초연구의 바탕 위에서, 우리는 무엇보다도 일제 식민지 상황을 살아간 민중들의 삶 자체를 응시하지 않으면 안 된다. 자신들의 일상을 규율하고 교화·훈육하려 드는 다양한 지배담론들과 실천들을 교묘하게 브리콜라주하며, 이종혼교의 피식민지 근대를 내면화한 주체들의 삶을 주목해야만 한다. 그 실존을 위한 삶의

전통음악 연구·양악 연구·대중가요 연구 등으로 나뉜 채 각기 자기 고유 분야의 관심에 따른 좁은 시각으로 이 시대의 음악문화를 재단하는(혹은 무시로 일관하는) 음악학 연구의 분과주의를 극복하고 학제적이고 총체적인 관점을 회복하는 데에 있어 보인다. 무엇보다, 그러한 분과주의야말로 이 논문이 지적하는 식민적 근대의 유산이기 때문이다.

변화와 그에 필요한 새로운 '민속'의 창출과 유용, 그리고 그것들이 우리의 오늘의 삶을 어떻게 규정하고 있는지를 도외시한 채, 그저 본질주의에 사로잡혀 '고유 민속'의 소멸 이야기만을 되풀이하는 썰비지 민속학은 학문의 도락 그 이상도 이하도 아니기 때문이다." 남근우, 「'민속'의 근대, 탈근대의 민속」, 『한국민속학』 제38권, 한국민속학회, 2003, 204쪽.

참고문헌

- 권도희, 『한국 근대음악 사회사』, 서울: 민속원, 2004.
- 김진송, 『서울에 판스홀을 허하라』, 서울: 현실문화연구, 1999.
- 남근우, 「‘민속’의 근대, 탈근대의 민속」, 『한국민속학』 제38권, 한국민속학회, 2003.
- 박찬호(안동림 옮김), 『한국가요사』, 서울: 현암사, 1992.
- 소래섭, 『에로 그로 년센스 - 근대적 자극의 탄생』, 파주: 살림, 2005.
- 신기욱·마이클 로빈슨 엮음, 『한국의 식민지 근대성』, 서울: 삼인, 2006.
- 신명직, 『모던보이 경성을 거닐다』, 서울: 현실문화연구, 2003.
- 신현규, 『평양기생 왕수복 10대가수 여왕 되다』, 서울: 경덕출판사, 2006.
- 신현규, 『기생 이야기』, 파주: 살림, 2007.
- 아과두라이, 아르준, 차원현·채호석·배개화 옮김, 『고삐풀린 현대성』, 서울: 현실문화연구, 2004.
- 야마우치 후미타카, 「일본대중문화 수용의 사회사 - 일제강점기 창가와 유행가를 중심으로」, 『낭만음악』 통권49호. 낭만음악사, 2000.
- _____, 「일제시대 음반제작에 참여한 일본인에 관한 시론 - 콜럼비아 음반의 작곡·편곡 활동을 중심으로」, 『한국음악사학보』 제30집, 한국음악사학회, 2003.
- 유선영, 「식민지 대중가요의 잠중화 - 민족주의 기획의 탈식민성과 식민성」, 『언론과 사회』 10권 4호, 성곡언론문화재단, 2002.
- _____, 「황색식민지의 근대성과 아메리카나이지제이션」, 장석만 외, 『한국 근대성 연구의 길을 묻다』, 서울: 돌베개, 2006.
- 유선영·박용규·이상길 외, 『한국의 미디어 사회문화사』, 서울: 한국언론재단, 2007.
- 윤해동, 『식민지 근대의 패러독스』, 서울: 휴머니스트, 2007.
- 이경민·사진아카이브연구소, 『기생은 어떻게 만들어졌는가』, 서울: 아카이브북스, 2005.

- 이노형, 『한국 전통 대중가요의 연구』, 울산: 울산대학교 출판부, 1994.
- 이소영, 「일제강점기 신민요의 혼종성 연구」, 한국학중앙연구원 박사학위논문, 2007.
- 임경화 편저, 『근대 한국과 일본의 민요 창출』, 서울: 소명출판, 2005.
- 장석만 외, 『한국 근대성 연구의 길을 묻다』, 서울: 돌베개, 2006.
- 장유정, 『오빠는 풍각쟁이야』, 서울: 민음in, 2006.
- 장유정, 『다방과 카페, 모던보이의 아지트』, 파주: 살림, 2008.
- 정은진, 「일제강점기 신민요 명칭 고」, 『한국음악사학보』 제31집, 한국음악사학회, 2003.
- 최유준, 「이산된 소리, 단절된 기억의 정치학 - 세계화와 다문화 시대의 음악과 민족」, 『음악과 민족』 제35호, 민족음악학회, 2008.
- 최창호, 『민족수난기의 대중가요사』, 서울: 일월서각, 2000.
- 한비문 엮음, 『일본잡지 모던일본과 조선 1939』, 서울: 어문학사, 2007.
- 황문평, 『한국 대중 연예사』, 서울: 부루칸모로, 1989.
- Jones, Andrew F., *Yellow Music : Media Culture and Colonial Modernity in the Chinese Jazz Age*, Duke University Press, 2001.

참고자료

- 단국대학교 부설 동양학연구소 편, 『일상생활과 근대음성매체』, 서울: 민속원, 2007.
- 송방송, 『한국유성기음반총목록 색인』, 서울: 민속원, 2008.
- 한국정신문화연구원 편, 『한국유성기음반총목록』, 서울: 민속원, 1998.

음반

- 『유성기로 들던 가요사 1 (1925-1945)』, 신나라, SYNCNCD-0015-24, 1992.
- 『유성기로 들던 불멸의 명가수』, 신나라, SYNCNCD-123-145 A, 1996.

검색어: 1930년대, 유행가, 신민요, 식민적 근대성, 대중 매체, 월드뮤직

Abstract

**Colonial Modernity and World Music Perspective
in the 1930s Korean Urban Musical Culture**

Choi, Yu Jun

In this study, my concern is that how the colonial situation of the 1930s Korea caused an unbalanced consciousness regarding the ‘imagined geography’ of Korean music. Korean urbanities in this early age of transnational mass media came to have what I call ‘World music perspective’. However, they lacked a proper subjective perspective on their local point, in the condition of expanding their global imagination, due to the vulnerability of fundamental structure in recording industry and the lack of controlling power in recording studios. 1930s’ *Yuhaengga* song, which used various exotic musical styles, arousing Americanized desires, being modulated by Japanese styles, could not be a ‘Korean music’ to modern Koreans. That was the reason why *Shinminyo* was conceived and projected as a new record genre about 1934, in search of an alternative to *Yuhaengga*. However, a *Shinminyo* experiment also could not succeed, not only because of its fundamental connotation of otherness rooted in creating the term *Minyo*, but also of the weak structure of recording system in colonized Korea. In short, ‘World Music perspective’ articulated in the 1930s in Korea reveals its ‘colonial modernity’ as politics of subject which keeps on being controlled and dominated by otherness.

Keywords: 1930s, popular music, new folk song, colonial modernity, mass media, World music