

1930년대 한국대중가요의 장르 혼용 양상*

재즈송을 중심으로

이 소 영

1. 서론
2. 재즈송의 유입과 정착
 - (1) 재즈송의 유입 - 번안가요
 - (2) 창작 재즈송의 음악적 특징
3. 재즈송과 인접 장르의 혼용 양상
 - (1) 블루스의 유행 - 트로트와 경계 넘기
 - (2) 재즈송과 신민요의 경계 넘기
4. 외래 장르의 토착화와 음악적 변용

* 이 논문은 2008년도 정부재원(교육인적자원부 학술연구조성사업비)으로 한국학술진흥재단의 지원을 받아 수행된 연구입니다(과제번호 KRF 2008-358-G00001).

개 요

이 글은 1930년대 재즈송의 음악적 특징을 살피고 트로트, 신민요 등 기존의 타 장르와 어떻게 양식적으로 혼용되었는지 그 양상을 고찰한 글이다. 그간 재즈송은 주로 일본화가 덜 된 서구 대중음악의 변안곡으로 알려져 왔다. 본고에서는 1930년대 후반 들어 한국 작곡가들이 직접 창작한 재즈송의 몇몇 곡을 분석함으로써 재즈송의 음악적 특징을 조명하였고 나아가 이미 토착화 작업이 선행된 유행가와 신민요 등 기존 장르의 음악 어법과 어떻게 교섭하면서 재즈송이 정착되었는지 그 혼종화에 초점을 맞추었다.

첫째, 한국작곡가들에 의해 작곡된 창작 재즈송은 오음음계 선율이 재즈의 초기 양식인 빅밴드 스타일로 편곡되었다. 이러한 경향은 외국 작곡가들의 변안 재즈송이 대부분이 7음계 선율로 이루어졌던 것과 대조되는 현상이라 할 수 있다. 둘째, 1930년대 말에 접어들면서 재즈송의 하부 장르로서 블루스가 유행하게 되었는데 이때 블루스의 애상적 분위기는 트로트의 선법과 신파적 정서에 많은 부분을 기대었음을 알 수 있다. 셋째, 신민요의 음악 어법과 재즈양식이 결합된 음악양식이 존재했다. 민요적 선법과 장단이 차용음이나 블루노트를 사용한 장-단조 선법의 공존을 통해 재즈 양식과 융합되는 양상이 표출되었는데 이는 신민요와 재즈송의 혼합이라고 할 수 있다.

이렇듯 재즈송과 타 장르의 혼용은 이미 식민지 조선의 청중에게 익숙했던 트로트나 신민요등의 기존 장르 어법이 상대적으로 새롭고 낯선 타자로서 인식된 재즈적 양식을 토착화하는데 차용된 것이다. 이는 재즈송이 한국대중가요의 자장(磁場)속에 안착하고 토착화되는데 필요한 문화변용으로 이해될 수 있을 것이다.

주제어: 재즈송, 트로트, 신민요, 장르 혼용, 문화변용, 토착화

1. 서론

대중음악에서 장르 이해는 개별 작품에 대한 선이해(先理解)로 작용한다. 대중음악에서 트로트, 포크, 신민요, 록, 발라드 등 각 장르마다 각기 타 장르와 구별되는 고유한 음악적 내러티브 체계가 그 장르에 해당하는 개별 작품의 음악적 환경으로 작용하기 때문이다. 이는 영화에서 서부영화, 공포영화, 멜로드라마 등이 각각의 내러티브 체계와 양식으로 이루어진 장르영화로서 각 장르에 해당하는 개별 작품의 전체적인 윤곽을 규정하는 것과 같은 이치이다. 장르가 개별 작품에 미치는 영향력은 창작자뿐만 아니라 수용자에게도 적용된다. 수용자 역시 개별 작품을 청취하기 위해 어떤 작품을 취사선택함에 있어 자신이 선호하는 장르적 특성이 무엇인지를 아는 것은 가이드북을 가지고 여행지를 고르는 것과 같은 의미를 지니는 것이다.

이렇듯, 대중음악에서 장르는 창작에서 소비에 이르는 전 과정에서 매우 중요한 안내 역할을 하기 때문에 장르 연구는 대중음악 연구에서 매우 기초적이고 중요한 출발이 되고 있다.¹⁾ 대중음악의 장르 이해는

1) 트로트나 신민요 등에 대한 음악 양식적 접근은 이러한 장르 연구의 한 단면을 보여주고 것이라 할 수 있는데 이영미가 『한국대중가요사』(시공사, 1998)에서 트로트와 신민요, 해방이후 이지리스닝, 포크, 발라드, 락에 대한 특징을 조명한 작업은 단순히 사적(史的) 고찰을 넘어서서 당시 대중음악 장르에 대한 학문적 연구가 일천했던 상황에서 장르 연구에 있어서 의미 있는 한 획을 그은 것이라 할 수 있다. 이영미가 ‘한국대중가요사’라는 제목에서 알 수 있듯이 통시적 관점에서 역사 서술을 매개로 각 음악장르의 특성을 조명해주었다면, 장유정의 연구는 일제강점기 대중가요의 4대 장르에 해당하는 트로트(유행가), 신민요, 재즈송, 만요의 장르적 특징을 일별해주었다는 의의를 가지고 있다(“일제강점기 한국 대중가요 연구: 유성기 음반 자료를 중심으로”(서울대학교 국어국문학과 박사학위 논문, 2004)와 『오빠는 풍각쟁이야: 대중가요로 본 근대의 풍경』(민음in, 2006)을 참조하시오). 그러나 이영미의 연구가 일제시대 트로트와 신민요에 국한하였고 장유정의 연구가 가사 중심의 특성을 논구하였기에 재즈송이나 만요의 음악적 특성을 자세히 연구한 장르 연구는 아직 시도되지 않았다고 할 수 있다.

각 개별 장르에 속하는 작품들에게서 공통적으로 나타나는 반복적인 패턴과 유형, 음악과 가사에 나타나는 내러티브 공식 등을 이해하는데 유용한 도구가 되면서 개별 작품을 특정 영역으로 분류해서 설명시켜 주는 역할을 담당하기 때문이다.

장르에서 개개 작품이 다른 작품들과의 공통된 특성을 보여주는 반복적인 유형은 장르의 안정화된 속성을 보여준다. 장르의 안정적 속성은 창작자나 수용자 모두에게 창작과 이행의 용이성을 제공하는 요인으로 작용하지만 다른 한편으로 작곡가의 개성이나 작품의 고유성은 부차적인 요인으로 간주하게 만든다. 대중음악이 생산의 표준화라는 비판에서 자유롭지 못한 것도 바로 이러한 장르의 안정적 속성 때문이라 할 수 있다.

한 예로 장르의 안정성에 기대어 일제강점기 대중음악을 접근하다보면 흔히 유행가는 현재 트로트라 불리는 음악 양식(요나누끼 단음계+4박자 계열의 뽕짝 리듬)으로, 신민요는 민요 어법을 바탕으로 서양의 화성 및 조성음악을 받아들인 음악 양식으로 이해될 수 있다. 이를 도식화시켜보면 트로트²⁾는 일본 대중가요의 영향이, 신민요는 한국 전통민요의 영향이, 재즈송은 미국 대중가요의 영향이 우세한 음악 장르로 간주될 수 있는 것이다.

2) 1920-30년대에는 유행가란 곡종명으로 발매된 노래들 중 많은 곡들이 일본 엔카의 영향을 받은 4박자 계열의 요나누끼 단음계(La-Si-do-mi-fa)와 장음계(do-re-mi-sol-la)로 이루어졌고 해방이후에는 트로트로 불려졌다. 본고에서는 1930년대 당시 사용되었던 유행가란 용어가 일반적 의미의 대중가요로 인식될 수 있는 혼동을 피하기 위해 장르적 특성을 보다 명확히 함의하는 트로트로 그 명칭을 통일하고자 한다. 또한 트로트에 쓰이는 요나누끼 단음계와 장음계 대신에 단조 트로트 음계와 장조 오음음계란 용어를 사용하고자 한다. 그 이유는 요나누끼 단음계, 요나누끼 장음계란 용어 자체가 왜색을 함의하는가 아닌가에 대한 논쟁을 불러일으키는 소지가 많은데, 본고에서는 트로트의 왜색 여부를 가리는데 초점이 있지 않기 때문에 보다 중립적인 용어로 단조 트로트음계와 장조 오음음계란 용어를 사용하려는 것이다. 또한 본고에서 다루게 되는 곡 중에서 음계가 La-do-re-mi-sol로 이루어진 것은 단조 오음음계로 명명할 것이다.

그러나 개별 작품에 대해 실제 분석을 해보면 장르의 양식적 배타성이나 순수한 동질성은 관념적인 허구이며 오히려 장르간의 양식적 경계는 모호하며 유동적이라는 사실에 당혹해한다. 변동성을 고려하지 않은 채 안정성에만 초점을 맞추는 장르 이해는 일정한 틀을 벗어나기 위한 작가들의 개입이나 의지가 많이 반영된 곡일 수록 그 미학적 우월성을 해석하는데 걸림돌로 작용하고 있음을 알게 되는 것이다. 이때 개별 작품을 생산에서 소비에 이르기까지 손쉬운 길잡이 역할을 담당하는 장르가 정작 개별 작품의 이해에 장애가 되는 모순과 역설이 드러나게 된다. 일제 강점기 대중가요만을 한정해서 보더라도 유행가라는 곡종명으로 분류된 곡 가운데 신민요적인 양식의 노래나 재즈송으로 분류될 만한 노래가 있는가 하면, 신민요라는 곡종명안에서도 일본 엔카풍의 노래가 발견된다. 또한 만요에는 재즈와 신민요가 융합된 노래 혹은 신민요적인 노래, 나아가 트로트적인 선법으로 되어 있으나 곡의 분위기는 풍자적이고 해학적인 경우 등 다양한 형태가 존재한다. 이렇듯 곡종명과 장르적 특성이 서로 불일치하는 현상과 하나의 작품에 두개 이상의 장르적 특징을 갖는 음악 요소가 공존하거나 융합된 현상은 우리에게 곡종명과 장르 간의 관계를 다시 재정립하게 할 뿐만 아니라 더 나아가 장르의 또 다른 측면인, 장르의 변동성에 우리의 이해를 집중하도록 요청한다.

장르의 변동성에는 장르의 역사성, 개별 장르의 하부장르, 다층적인 내러티브 구조, 장르 혼용 현상 등 네 가지 측면이 고려될 수 있겠는데³⁾ 본고에서는 마지막 요소인 장르 혼용 현상에 집중하여 1930년대 대중가요의 장르 혼용 현상을 고찰하고자 한다. 필자는 기존연구에서 김송

3) 박승현 · 이윤진, “장르의 속성에 대한 고찰,” 『언론과학연구』 7/1 (2007), 78-107. 이 연구는 대중예술의 하나인 영화에서 장르의 속성을 안정성과 변동성으로 나누어 설명하고 있는데 변동성을 형성하는 요인으로는 역사성, 하부장르, 복합적 내러티브 구조, 장르 혼용 현상, 이렇게 네 가지를 들고 있다.

규의 신민요를 통하여 장르의 경계를 넘나들며 여러 양식적 특성이 융합된 양상을 고찰한 바 있다.⁴⁾ 본고에서는 개별 작가의 시도를 넘어서서 일제시대 대중가요의 한 장르였던 재즈송을 중심으로 한 장르 혼용 양상을 살펴보고자 한다. 재즈송은 당시 유행가로 불렸던 트로트와 신민요에 비하여 상대적으로 늦게 정착되었고 양적으로도 적다.⁵⁾ 이런 까닭에 그간 연구에서 트로트와 신민요는 일본 엔카나 한국 민요와 연관시켜 양식적 정체성이 논구되었으나 상대적으로 비주류 장르에 속하는 재즈송에 대한 음악적 특성은 거의 연구되지 않았던 것으로 보인다.⁶⁾ 본고는 재즈송의 음악적 특성에 대해 먼저 논구하고 이 장르들이

-
- 4) 이소영, “갈래간 경계넘기와 음악적 혼종성- 김송규의 신민요를 중심으로,” 『대중문화논집』 35 (2007), 83-110.
- 5) 장유정이 『한국 유성기음반총목록』(이하 총목록, 한국정신문화연구원 편, 민속원, 2004)과 『유성기음반총람자료집』(이하 총람, 김검도 편저, 신나라뮤직, 2000)에 기초하여 DB(Data Base)한 자료(“일제시대 유성기 음반 곡종의 실제와 분류,” 『한국민요학』 21 (2007, 227))를 보면 일제강점기 전 기간에 걸쳐 대중음악 음반은 총 4125면이 발매되었고 그 중 유행가가 3009면, 신민요가 662면, 만요 139면, 재즈송 153면 등이 발매되었다. 재즈송 음반이 발매되기 시작한 것은 복혜숙이 노래한 <종로행진곡>을 필두로 하여 일련의 재즈송이 취임된 1930년부터이기 때문에 당시 식민지 조선의 음반 시장에서 재즈와 재즈송의 발흥은 트로트나 신민요에 비해 늦은 것은 아니다. 그러나 재즈송이 초기에는 주로 번안가요에 의존하는 비중이 높다가 한국 작곡가들에 의해 재즈송이 본격적으로 창작되고 번안가요와 다른 고유한 양식을 확립하게 되는 데에는 1935년 이후 부터라고 할 수 있다. 그러므로 재즈송이 트로트나 신민요에 비해 시기적으로 늦게 정착되었다는 것은 한국작곡가들에 의해 본격적으로 창작곡이 양산된 시기를 기준으로 한 것이다.
- 6) 1930년대 재즈송의 집중적으로 고찰한 논문으로는 박애경의 “환락과 환멸-1930년대 만요와 재즈송에 나타난 도시의 ‘낯선’ 형상”(『구비문학연구』 29, 2009, 139-165)과 성기영의 “1930년대 우리나라 ‘재즈송’ 연구- 작곡가 김송규의 작품을 중심으로”(경희대학교 석사학위논문, 2009)가 있다. 박애경의 논문은 만요와 더불어 재즈송의 사회문화적 의미를 논구한 것이고 성기영의 논문은 김송규의 <감격의 그날>과 <청춘계급>을 분석하면서 재즈송의 음악적 특징을 밝혔다. 특히 후자는 그동안 시도되지 않았던 기악파트의 채보와 자세한 분석을 통하여 대중음악의 연주적 실체를 밝히는데 도움이 되고 있다. 그러나 <감격의 그날>의 편곡은 누구인지 확인되지 않고 있고 <청춘계급>은 仁木他喜雄이 편곡하였는데, 이 논문에서는 두

당시 주류 장르에 속하였던 트로트와 신민요 등과 어떻게 음악적인 혼종화를 이루었는지에 대해서 고찰하고자 한다. 나아가 이러한 장르 혼용 양상이 당시 시대 상황에서 어떠한 문화적 의미를 가지는지에 대해서도 질문을 던지고자 한다.

2. 재즈송의 유입과 정착

(1) 재즈송의 유입 - 번안가요

1930년부터 1940년까지 약 10년간 유통된 재즈송은 본격적인 재즈를 가리키기 보다는 미국에서 유행하던 팝송이나 샹송, 라틴 음악 등을 포함하거나 그런 음악들의 분위기를 모방하여 만든 음악을 가리킨다.⁷⁾

곡 모두 김송규가 편곡했다는 전제하에 노래와 기악의 관계를 논하고 있다는데 오류가 있다. 특히 이 글에서 <청춘계급>의 기악 파트는 <감격의 그날>의 편곡에 비해 2년 사이에 음악적으로 진보된 것으로 평가하고 있고 재즈적 특징을 잘 드러내 주는 요인으로 해석되고 있다. 이는 동일한 편곡 주체(김송규)임을 가정 하에 나온 결론인데 <청춘계급>은 편곡 주체가 일본인이고 <감격의 그날>은 오케 레코드에서 발매된 것으로 보아 김송규 자신이 편곡했을 가능성이 크다. 그러므로 <청춘계급>의 기악 파트에서 보이는 음악적 성취는 김송규가 아닌 仁木他喜雄의 음악적 성취로 귀결되는 것이기에 김송규의 재즈송을 평가하는데 그 논거로 사용되는 데에는 무리가 따른다. 또한 이 논문은 재즈송의 전체적인 특징보다는 김송규 개별 작곡가의 작품에 초점을 맞춘 것으로 1930년대 재즈송에 대한 음악적 연구가 따로 요청되고 있는 실정이다.

- 7) 박찬호, 『한국가요사』 (현암사, 1992), 221. 재즈송의 흥망성쇠는 당시 식민지 조선에서 재즈가 어떠한 문화적 아이콘으로 등장하고 금지되었는지에 많은 영향을 받은 것으로 보이는데 이에 대한 자세한 설명은 본 글에서는 생략하기로 한다. 한국으로의 재즈 유입과 그 인기가 재즈송 발흥에 어떻게 영향을 미쳤는지는 박찬호의 『한국가요사』, 221-223과 장유정의 『오빠는 풍각쟁이야: 대중가요로 본 근대의 풍경』, 96-99을 참조하시오. 또한 재즈송이 식민지 근대의 도시문화와 어떻게 연관되어 있고 어떤 내용을 형상화하고 있는지는 박애경의 “환락과 환멸-1930년대 만요와

또한 재즈송은 ‘재즈송 블루스’, ‘재즈코러스’, ‘블루스’, ‘룸바’ 등의 곡 종명을 사용하고 있음이 확인되고 있는데 가장 많이 사용된 재즈송이 대표 장르명으로 사용되고 있다.⁸⁾

한국대중음반시장에서 최초의 재즈송은 복혜숙 노래 및 1930년 콜럼비아 재즈밴드의 반주로 연주된 <그대 그림다>, <종로행진곡>, <목장의 노래>, <애의 광>을 들 수 있다.

<표 1>

곡목	곡종 분류	년도	작사	작곡	노래	반주	음반사	음반번호
그대 그림다	재즈송	3002	박병훈	佐佐紅華 ⁹⁾	복혜숙	콜럼비아 재즈밴드	콜럼비아	40071B
종로행진곡	재즈송	3002		鹽尻精八	복혜숙	콜럼비아 재즈밴드	콜럼비아	40071A
목장의 노래	재즈송	3003			복혜숙		콜럼비아	40089A
애의 광	재즈송	3003		베르디	복혜숙		콜럼비아	40089B

실제 음원을 확인해보면 매우 서투른 연주에 초창기 동요나 트로트와 양식적으로 크게 변별되지 않음을 알 수 있다. 예를 들자면, <목장의 노래>는 6/8박자의 왈츠형으로 창가에서 신민요로 넘어가는 과도적 양식과 유사하며 <그대 그림다>의 경우에도 트로트풍의 노래에 단순한 동요풍 반주가 전개되면서 타 장르와 변별된 특징이 잘 드러나지 않는다.

재즈송에 나타난 도시의 ‘낮선’ 형상”을 참조하시오. 또한 재즈송이 1940년 이후에 자취를 감춘 것은 태평양 전쟁 이후 재즈를 비롯한 영·미의 노래들이 적성음악으로 분류되어 금지된 것과 연관된다. 재즈의 금지에 대해서는 “재즈 음악금지 레코드 음악도 정화,” 『동아일보』, 1940년 8월 4일자 참조하시오.

8) 장유정, “일제시대 유성기 음반 곡종의 실제와 분류,” 230.

9) 『총목록』과 『총람』에는 <그대 그림다>와 <종로행진곡>의 작곡, 작사가 미상으로 되어 있으나 장유정의 『오빠는 풍각쟁이』에 작곡가 이름이 제공되어 있어서 이를 따른다(장유정, 『오빠는 풍각쟁이』: 대중가요로 본 근대의 풍경, 99, 382 참조하시오).

<표 1>에서도 알 수 있듯이 초기 재즈송은 모두 일본작곡가나 서양 작곡가가 창작한 곡을 번안한 번안가요이다. 재즈송에서 번안가요의 유행은 비단 장르가 도입되는 초기에만 국한된 현상은 아니다. 스미스, 린데만, 아크스트, 크루밋, 릭스너, 사로니, 프리머, 세레스, 에르윈, 사라사테 등 유독 서양 작곡가들의 이름이 1930년대 후반에 이르기까지 종종 발견되고 있다.¹⁰⁾ 이는 유행가가 초기에 번안가요로 시작하지만 1932년 <황성옛터> 히트 이후로 한국 작곡가들의 창작곡으로 대체되는 경향과 변별되는 지점이다.

그런 가운데 주목할 점은 1935년 이후로 점차 한국 작곡가들이 창작한 재즈송의 비중이 증가하였다는 것이다. 한국인에 의해 창작된 재즈송은 1935년 이전에는 문수일 작사, 김영환 작곡, 복혜숙 노래의 <세동무노래>(1930)와 채규엽 작사·작곡, 이명진 노래의 <부세>(1932, 시에론 51) 등 두 곡에 불과했다. 그런데 1935년에 폴리돌에서 조영출 작사, 임벽계 작곡, 김용환 노래의 <도성의 밤노래>(P.19173A)와 조영출 작사, 김탄포 작곡, 김용환 노래의 <고원의 새벽>(P.19173 B)을 필두로 하여 1940년까지 5년 동안 150여 곡에 이르는 재즈송이 창작되었던 것이다. 한국 작곡가 중 재즈송에 두각을 나타낸 작곡가로는 김송규, 손목인, 이용준, 전수린 등이 있다.¹¹⁾ 김송규 작곡의 <고향의 로맨스>, <목장의 로맨스>, <감격의 그날>, <이별전야>, <다방의 푸른 꿈>, <청춘계급>, 이용준 작곡의 <홀러간 목가>, <희망의 블루스>, <환락의 거리>, <우리들의 봄이다>, <비오는 밤>, <꽃피는 녹지>, 전수린 작곡의 <사랑의 물결>, <청춘의 노래>, <외로운 가로등>, <주장 한구석>, 손목인의 <나포

10) 부록으로 제시된 표는 일제강점기 기간에 음반으로 발매된 재즈송 목록이다. 일제시대 대중가요를 DB화한 이준희(한국학중앙연구원 한국학대학원 통합과정)가 작성한 총 유행가 목록에서 필자가 재즈송 관련 곡종명으로 표기된 노래들만을 발췌하여 정리한 것이다.

11) 자세한 음반 정보는 부록의 표를 참조하시오.

리의 처녀>, <낙화의 눈물> 등이 대표적인 노래이다. 이제 한국 작곡가들에 의해 창작된 재즈송이 기존 주류 장르인 트로트 및 신민요와 어떻게 구별되는 양식적 정체성을 확보하였는지를 살펴보고자 한다.

(2) 창작 재즈송의 음악적 특징

신민요가 정착되는 기점으로 꼽히는 1934년에 신민요라는 장르적 특성을 확보해주는 대표적인 노래로 문호월 작곡의 <노들강변>을 들 수 있다.¹²⁾ 이 곡은 당시 상대 장르였던 트로트와 가장 변별되는 음악적 구성요소로서 경기민요 선법과 장단에 가장 충실하면서 대중적으로 인기를 끌었던 곡이었다. 마찬가지로 재즈송 역시 변안가요의 차원을 넘어서서 한국작곡가들에 의해 창작되면서 트로트와 신민요와 구별되는 양식적 특성을 확보하는 시점과 그것을 가능케 해주는 곡들이 무엇이었는지에 대한 질문이 떠오른다.

재즈송이 한국작곡가에 의해 본격적으로 생산되기 시작한 1935년과 1936년에 발매된 손목인 작곡의 <낙화의 눈물>(Okeh 1889, 김능인 작사, 손목인 작곡, 이난영 노래)과 <감격의 그날>(Okeh 1928, 박용호 작사, 김송규 작곡, 김해송 · 이난영 노래)은 재즈송의 양식적 정체성을 가늠하는데 중요한 실마리를 제공하는 곡이라 할 수 있다. 이 두 곡은 약간의 템포 차이는 있으나 모두 스윙 재즈의 리듬위에서 미국의 디시랜드 재즈에서 출발하여 1930년대 유행했던 빅밴드 재즈 스타일을 그대로 수용하고 있으며 장조 조성위에 선율이 펼쳐지고 있다는 점에서 공통점을 갖는다. 그런데 주목할 점은 장조 조성이라 할지라도 <종로행 진곡>이나 <이태리의 정원>(C.40704, 이하운 작사, 에르윈 작곡, 仁木

12) <노들강변>이 신민요라는 장르에서 어떤 의미를 차지하는가는 이소영, “문호월의 신민요에 나타나는 민요 양식,” 『만당 이해구 박사 백수송축논문집』 (만당이혜구 박사백수송축논문집간행위원회, 2008), 499-503을 참조하십시오.

他喜雄 편곡, 최승희 노래)과 같은 번안 재즈송의 경우에는 노래 선율에서 본격적인 7음계가 사용되고 있는데 비해, <낙화의 눈물>과 <감격의 그날>은 모두 노래 선율이 장조 오음음계로 이루어져 있다는 것이다.

사실 장조 오음음계라고 하는 음계적 특징은 트로트나 신민요에서 자주 볼 수 있는 것이기에 재즈송의 노래 선율이 장조 오음음계로 되어 있다는 것은 재즈송의 변별성을 형성하는데 장애가 되는 요소라 할 수 있다. 재즈송이 고유한 장르적 특성을 형성하는 데에는 <이태리의 정원>처럼 본격적인 장조 7음계 선법에 기반한 노래의 출현이 결정적인 영향력을 가질 수 있겠지만 막상 창작 재즈송의 경우에는 장조조성을 선택할 때 오음음계 위에서 선율을 전개하고 있다. 그렇다면 같은 장조 오음음계 위에서 노래가 될 경우 신민요나 트로트와 구별되는 재즈송만의 장르적 특성은 어디서 구현되는가 하는 질문이 떠오르게 된다.

<악보 1> <감격의 그날>의 전주 8마디

감격의 그날
okeh 1928

1936.
박용호 작사
김송규 작곡
김해송, 이난영 노래
이소영 채보

<악보1>의 <감격의 그날> 전주를 보면 음고 관계에서는 장조 오음음계 안에서 진행되는 노래 선율의 윤곽에서 크게 벗어나고 있지 않다. 그러나 전주의 첫 시작부터 짐16분쉽표가 나오고 32분음표로 시작하는

것으로 기점으로 하여 시종일관 싱코페이션으로 16분음표와 32분음표가 결합된 빠른 템포의 스윙 리듬이 전개되고 있음이 확인된다. 간주는 이보다 한발 더 나아가 트럼펫을 비롯한 금관악기가 16분음표나 8분음표로 이루어진 반음계 상행 진행을 빈번히 보여주고 있는데 이러한 진행은 당시 기존 재료로 여겨지는 트로트나 신민요적인 선율 진행에서 보기 힘든, 재즈적인 선율 특성을 효과적으로 보여주는 것이라 할 수 있다.¹³⁾

<악보 2> <감격의 그날>의 간주

그러므로 재즈송의 큰 특징은 음고적 관계를 보여주는 선법에 있다기 보다는 주로 리듬과 빅밴드 스타일의 악기 편성과 수법 등에서 찾을 수 있다. 이 곡은 트럼펫, 트롬본, 색소폰, 클라리넷, 바이올린, 기타, 베이스, 드럼 등으로 구성되어 있는데, 이러한 편성은 1920년대와 30년대의 고전적인 재즈 빅밴드 편성에 해당한다. 기타와 베이스는 래그타임 형태의 4비트의 리듬을 전개하면서 드럼은 스윙 느낌의 반복적인 패턴을 보여주고 있다.

이렇듯 음악적으로 재즈송의 음악적 정체성을 타 장르와 다르게 분명히 보여줌으로써 재즈송 특유의 이국적 취향과 도시적 취향을 가장 강

13) <감격의 그날>에 대한 악기 파트의 전주 및 간주, 나아가 보컬에 대한 자세한 음악적 분석은 성기영, “1930년대 우리나라 ‘재즈송’ 연구-작곡가 김송규의 작품을 중심으로,” (경희대학교 석사학위논문, 2009) 18-40을 참조하십시오.

력하게 드러내는 곳은 전주와 간주 등 기악파트에 있다. 이러한 현상은 <감격의 그날> 뿐만 아니라 1930년대 후반 창작된 재즈송의 다른 곡들에서도 공통적으로 나타난다.

<악보 3> <낙화의 눈물>의 전주

낙화의 눈물
okeh 1889

1936.
김능인 작사
손목인 작곡
이난영 노래
이소영 채보

The musical score is written in 2/4 time. It starts with a tempo marking of quarter note = 98. The first line shows a simple rhythmic pattern. The second line begins with a piano introduction, marked with a 'p' and includes chords F, C, G, and Am. The third line continues the piano introduction with chords C, Am, C6, and F. The score includes various rhythmic notations such as triplets and rests.

<낙화의 눈물>은 전체적으로 4비트 리듬 위에서 전주에서 점 16분음표가 32분음표가 결합된 부점 리듬의 연속적 진행을 통해 역시 스윙 재즈의 리듬을 잘 보여주고 있고(악보 3), 간주부분에서 재즈 피아니즘을 살짝 맛보기식으로 보여주는 피아노 솔로와 그 뒤를 잇는 트럼펫의 솔로 역시 미국 초기 재즈 스타일을 연상시키는 부분이다(악보 4).

<악보 4> <낙화의 눈물>의 간주

이에 비해 두 곡의 노래 선율은 장조 오음음계로 이루어져 기악 파트에 비해서 상대적으로 당시 한국 대중들에게 익숙한 패턴을 보여준다. <낙화의 눈물>(악보 5)의 노래 선율은 2/4박자의 장조적인 신민요 풍¹⁴⁾으로 되어 있고 <감격의 그날>(악보 6)은 싱코페이션 리듬이 많이 사용되어 재즈송다운 리듬 특징을 비교적 잘 보여주고 있으나 역시 간주나 전주에 비하면 장조 오음음계 선율 패턴에 기반하고 있다.

<악보 5> <낙화의 눈물>의 노래 선율

곳은 - 비 - 소리 처량 - 한 달빛 - 잠 - 자 - 는 -
 밤 - 에 - 는 잠을 못 자고 - 우 - 는 - 낙 화 와

14) 장조 오음음계(do-re-mi-sol-la)로 이루어진 신민요로는 <날니리 새타령>, <피리소리>, <이팔청춘>, <아리랑 낭낭> 등이 있는데 이 곡들은 만주 리듬이 롬바, 스윙, 폭스 트로트로 되어 있어 신민요라는 곡종명을 달고 있으나 재즈송이라고 해도 무방한 작품들이라 할 수 있다. 필자는 신민요의 여러 선법적 특성을 논구하면서 장조오음음계를 두음이 생략된 장·단음계라는 카테고리 속에 두음 생략된 장음계(요 나누기 장음계)로 명명하여 고찰한 바 있다. 이소영, “일제강점기 신민요의 혼종성 연구,” 110-113.

<악보 6> <감격의 그날>의 노래 선율

8 D
 그대의 눈동-자는 그대의 눈동자는 어-쁜-요 술-방
 12 D D A7 D
 불러는 놓고-서도 너저시들아서다보니 맹랑한순세침뚜기예요____
 16 D D A7 D D
 그날을잊지말아줘요 - 잊으리라 - 잊으리요만은 - 당신이나잊지말아주어 요
 20 D D
 첫사랑취한가슴안고 해매던그-시절이 가물가물새로워집니다____

이렇듯 전주와 간주에서는 당시 새로운 미국식 대중음악의 기법으로 유입된 재즈 기법이 사용되며 노래 선율에서는 대중들에게 상대적으로 익숙한 장, 단조 오음음계적인 선법이 사용되고 있음으로써 낮섭과 낮익음, 이국성과 토속성이 기악과 노래를 통해 역할배분 식으로 공존하고 있는 것이 당시 1930년대 중반 이후 창작 재즈송에서 발견되는 공통된 현상이라 할 수 있다.

이상에서 창작재즈송의 특징을 정리해보면 스윙리듬과 빈번한 싱코 페이스, 경쾌한 4비트 위에서 진행되는 빠른 2박자 등의 리듬적 특징으로 나타나고, 전주 및 간주에서 빈번한 반음계적 패시지 사용과 함께 전형적인 빅밴드 재즈 스타일의 악기 편성 등을 들 수 있다. 노래 선율은 번안재즈송이 7음계 장조 선율 위주로 된 것에 비해 창작재즈송의 경우 장조 오음음계에 기반한 선율 진행으로 요약된다. 그러나 1930년대 말에 이르러 재즈송의 하부유형으로 블루스가 유행하게 되는데 이 때는 템포와 리듬, 선법 면에서 앞의 두 곡과는 다른 양상으로 전개되는데 이는 다음 장에서 다루고자 한다.

3. 재즈송과 인접 장르의 혼용 양상

(1) 블루스의 유행 - 트로트와 경계 넘기

1930년대 중·후반의 창작 재즈송은 장조 오음음계위의 선율이 빠른 스윙 리듬을 타고 경쾌한 분위기 스타일로 전개되었지만 1937년 중일 전쟁 이후 전시 체제의 엄혹한 분위기가 사회전반에 드리움에 따라 재즈송의 하위 장르로서 블루스가 유행하면서 “재즈송의 향락적인 의식이 점차로 블루스의 애상적인 분위기로 변모해 가는 양상”¹⁵⁾을 띄게 되었다. 특히 한국 작곡가들에 의해 창작된 <외로운 가로등>(Victor KJ 1317, 이부풍 작사, 전수린 작곡, 황금심 노래), <희망의 부르스>(Columbia 40841, 박영호 작사, 이용준 작곡, 仁木他喜雄 편곡, 박항림 노래), <다방의 푸른 꿈>(Okeh 12282, 조명암 작사, 김해송 작곡, 이난영 노래) 등이 1930년대 말에 유행했던 블루스에 속한다.

이 곡들은 대체로 단조 트로트 선법으로 노래선율이 전개되면서 가사의 정서 역시 신파적인 애상성을 띠고 있어 트로트의 모드와 많은 부분이 공유되고 있다. 전형적인 블루스 양식과 정서를 그대로 받아들이기 보다는 미국 본토의 블루스 이디엄과 이미 한국에 자리 잡은 트로트적 선법과 정서가 함께 융합되면서 넓게는 동양적, 좁게는 조선적인 변용이 일어났던 것이다.

예컨대 <외로운 가로등>(악보 7)의 노래 선율은 단조 트로트 선법 안에서 전개되고 있다. 특히 7-8마디의 종지형은 La-Si-do-mi-do-Si-La의 선율 윤곽을 보여주고 있는데 이는 트로트에서 많이 사용되는 선율 유형¹⁶⁾ 중 하나에 해당하는 것이다.

15) 장유정, 『오빠는 풍각쟁이야: 대중가요로 본 근대의 풍경』, 100.

16) 신혜승, “1945년 이전 트로트 가요의 선율 유형,” 『인문과학』 31 (성균관대학교 부설 인문과학연구소, 2001), 294-311 참조. 신혜승은 이 글에서 1927년에서 45년 사

<악보 7> <외로운 가로등>의 전주와 노래

외로운 가로등
Victor KJ1317

1939.
이부종 작사
전수린 작곡
황금심 노래
이소영 채보

그러면서도 전체적으로 느린 삼연음부가 주조를 이루는 블루스리듬과 전주, 간주에서 빈번한 반음계적 상행 패시지(악보 8)는 트로트에서

이에 만들어진 109곡의 대중가요를 분석하는 가운데 16개의 선율 공식을 분류하였다. 신혜승은 첫 4마디를 기준으로 하는 제시부분의 선율 공식으로 유형화를 시도하였다. 그러나 나는 곡의 종지형도 그 곡의 인상을 결정하는데 중요하기 때문에 선율 유형을 적용할 때 종지형도 함께 관련을 시킬 필요가 있다고 본다. 이런 관점에서 보면 <외로운 가로등>의 7-8마디의 종지형이 트로트 선율 유형의 A-6(A-B-C-(E)-C-B-A)에 해당한다. A-6을 비롯한 트로트에 자주 사용되는 선율 공식에 대해서는 신혜승, “1945년 이전 트로트 가요의 선율 유형” 299를 참조하시오.

잘 나타나지 않는 블루스를 포함한 재즈송에서만 자주 발견되는 특징적 음형이다.

<악보 8> <외로운 가로등>의 간주

<악보 9>의 <희망의 부르스>는 <외로운 가로등>보다 선법적으로 훨씬 더 복잡한 구조를 보여준다. 노래의 시작선율은 ‘la-si-do-mi’¹⁷⁾로 시작하면서 전체적으로 단조 트로트 선법을 기조로 하면서도 간주부분에 오면 15마디에서 화성단음계의 7음이 나오고 17-18마디는 잠시 동주음적 전조(dm → DM)를 통해 장조조성으로 바뀌다가 다시 단조 트로트 복귀하여 종지하는 형태를 보여준다. <희망의 부르스> 역시 노래 선율은 익숙한 트로트 선율을 구사하면서 전주와 간주에서 최대한 블루스적인 느낌을 풍김으로써 트로트와의 차별성을 보여주고 있다.¹⁸⁾ 이러한 트로트의 신파적 정서와 선법이 블루스의 리듬이나 조성감과 함께 결합된 블루스를 트로트풍의 블루스, 혹은 블루지(blusy)한 트로트로 정리할 수 있을 것이다.

17) 신혜승이 분류한 선율 유형 중 A-9(A-B-C-E)에 해당한다. 신혜승, “1945년 이전 트로트 가요의 선율 유형,” 299.

18) 仁木他熹雄이 편곡한 “희망의 가로등”의 간주에서 단조 조성이 장조조성으로 바뀌다 다시 노래의 단조조성으로 복귀하면서 장·단조 조성이 공존하는 것은 블루 노트의 장, 단 3도의 혼용의 연장선으로 생각할 수 있는데 같은 편곡자 仁木他熹雄이 편곡한 <청춘계급>에서도 동일한 수법이 발견되고 있다.

<악보 9> <희망의 부르스>

희망의 부르스
columbia 40841

1939.
박영호 작사
이용준 작곡
니키 타키오 편곡
박항림 노래
이소영 재보

♩ = 91

Dm A Dm A A7 Dm

5 Dm A Gm A

우 - 수 수 낙엽 속 에 기 타 를 안 - 고

9 Dm Gm A Dm

원 - 데 안 라 멘 트 에 음 - 고 - 향 부 르 자

13 Dm A7 A7 Dm

(humming)

17 D G/D Dm A Dm

김송규의 <다방의 푸른 꿈>(악보 10)은 1939년 첫 발매 당시 ‘유행가’로 곡종명이 표기되었던 곡이다. 그러나 실제 노래를 들어보면 재즈송이란 곡종명으로 표기되지 않는더라도 재즈송의 장르적 특성을 가장 잘 보여주는 곡으로 평가된다. 이 곡은 당시 한국인 작곡가로는 거의 최초로 블루 노트(blue note)를 제대로 사용하며, 가수 이난영 역시 슬라이딩 기법을 잘 사용하고 있어 본격적인 블루스의 시발을 보여주고 있다.¹⁹⁾ 즉 악기 편곡과 의존하지 않고 노래 선율 자체만으로 블루스적인 기법이 녹아들어간 노래로서 최초라는 의미를 가지고 있는 것이다.

<악보 10> <다방의 푸른 꿈>

다방의 푸른 꿈

okeh 12282

1939.
조명암 작사
김해송 작곡
이난영 노래
이소영 채보

♩ = 93

5

8

11

15

내 땀은 담배 연기 끝에 호미한 옛 추억이 풀린다.

고요한 찻집에서 커피를 마시며

먼저 이 곡의 노래 선율을 보면 첫 4마디에서 블루 노트의 운용이

- 19) 1950년대 블루스 곡이었던 <워싱턴 블루스> 경우만 보더라도 노래 선율은 단조 트로트 오음음계의 연장선상에서 자연단음계 선법을 받아들이고 있고 여기에 화성단음계의 7음과 블루 노트가 매우 제한적으로 사용되었을 뿐 블루스 모드는 악기 음색과 가창의 노래 창법, 3소박4박자의 블루스 리듬 등으로 실현하고 있다. 자세한 내용은 이소영, “1950년대 한국 대중음악의 이국성,” 『대중서사연구』 18 (2007), 50-51 참조하시오. 그러므로 1930년대뿐만 아니라 1950년대까지도 블루스 음계를 본격적으로 사용한 노래는 나타나지 않았던 상황에서 <다방의 푸른 꿈>은 세계대중음악의 중심과 동시대적인 어법을 구사하고 있기 때문에서 한국 대중가요사에서는 매우 앞서 나간 곡이라고 볼 수 있다.

잘 나타나고 있다. 12마디에서 음계내의 제 3음에 해당하는 c#음이 14마디에서는 c 제자리음으로 노래되고 있다. 이에 따라 화음 역시 12마디에서 A 장3화음이 14마디에서 a 단3화음으로 바뀌면서 장·단조 조성이 교차되는 양상을 띤다. 그러다가 15마디부터는 노래 선율이 단조 트로트 선법 위에서 진행되고 있는데 특히 주목되는 지점은 21-22마디이다(악보 11). 이 곡의 클라이맥스에 해당하는 이 부분에서 출현하는 선율 음형은 ‘Mi-La-Si-do-Si-La’이다. 이 부분은 전반부에서 블루스 선법이 연출하는 재즈적인 모드가 당시 가장 익숙하면서도 유행하였던 트로트 모드로 급격히 전환되는 부분이기도 하다. 상대적으로 낮익고 토착화된 선율 유형으로 클라이맥스를 만들어내는 것은 수용자들에게 익숙한 것에 기대어 자기 동일시를 이루게 하는 대중음악의 통속성을 제대로 간파하고 있는 작곡가의 의도가 돋보이는 부분이라 할 수 있다. 23-26마디에 이르는 넷째 프레이즈는 8개의 시퀀스(sequence)²⁰⁾를 거쳐 c#음에 도달한다. 앞에서 도달한 클라이맥스를 이완시키며 종착점을 향해 하강하는 부분인데 종착음 c#음은 노래의 첫 프레이즈로 다시 되돌아가는 시작음이기도 하다.

20) 23-24마디에서 나타나는 8개의 시퀀스란 a-f, a-e f-d, e-c, d-B, c-A, B-G#, A-E를 가리킨다. 이때 화성적 고려로 인하여 단3도 관계가 변화된 부분은 두 번째와 여덟 번째 시퀀스이다. 둘째 시퀀스에서는 g-e대신 a-e로, 여덟 번째 시퀀스가 A-F 대신 A-E로 음정이 변형되어 전개되었다. 여기서 화성적 고려란 다음과 같은 것이다. 16마디 f음을 대체한 e음의 출현한 이유는 17마디에서 E major chord가 나오게 되는데 이를 화성진행상 자연스럽게 유도하기 위해서는 vii화음에 속하는 d minor chord 보다는 iv도 화음인 a minor chord가 나오는 것이 필요하기 때문에 d minor chord의 3음인 f음 보다는 a minor chord의 5음인 e음으로 전개될 필요가 있게 되는 것이다.

<악보 11> <다방의 푸른 꿈> 후반부

가 만 히 부 른 다 그 리 운 옛 날 - 을 부 르 느 나 부 르 느 나

홀 리 간 꿈 을 찾 을 길 - 없 어 연 기 를 파 라 헤 메 는 - 마 음 사 랑 은 가 고 추 억 은 - 슬 퍼 블 루 스 에 나 는 운 다

내 땀 는 답 배 연 기 굵 에 - 호 미 한 옛 추 억 - 이 풀 린 다

이 곡은 조성적으로는 A Major에서 시작하여 a minor로 끝나고 있고, 선법적으로는 블루스 선법과 단조 트로트 선법의 교차로 이루어져 있는 ABA의 3부분 형식에 해당한다. 원래 블루스 형식이 4마디가 한 부분이 되는 aba(12마디)의 3부 형식인데 비해 이 곡은 각 부분이 8마디의 한 악절로 되어 있어 24마디의 확대된 ABA형식으로 되어 있다는 것도 블루스와의 연결 및 변화를 잘 보여준다고 할 수 있다.

요컨대 <다방의 푸른 꿈>은 조성적 특성과 선법적 특성이 교차하고 단조적 특성과 장조적 특성이 교차하고 트로트라고 하는 익숙한 어법과 블루스의 낮선 기법이 함께 함으로써 이국성과 토착성을 유기적으로 융합시킨 곡이다. 그러므로 이 곡은 재즈송, 유행가 등의 장르간의 경계를 뛰어 넘어 장르 미학으로 설명될 수 없는 개성적인 작가적 역량에 우리의 미적 관심을 집중케 하는 곡이라 할 수 있다.

(2) 재즈송과 신민요의 경계넘기

장르 혼용 양상은 선율, 리듬, 화성뿐만 아니라 악기편성과 그에 따른

<악보 12> <이별 전야>

이별 전야

okeh 1928

1936.

박영호 작사

김송규 작곡

이난영 노래

이소영 채보

♩ = 54

Fm C7 Fm B^bm Fm

C7 Fm Fm B^bm Fm

Fm C7 Fm

Dm F F

내 - 일 은 - 떠 - 나 - 리 - 라 - - - 내 일 은 떠 - 나 - 리 - 라 - - - 파 - 도 에 - 물 - 을 - 담 - 아

또한 곡종명이 신민요로 되어 있는 <단풍제>는 박영호가 작사하고 오케 관현악단의 반주위에 여자 가수와 함께 노래를 한 것으로, 뒤에서 언급할 <천리춘색>과 비슷한 음악적 특징을 가지고 있다.²¹⁾ 선율과 리

21) 가사지가 발견된 <천리춘색>은 <단풍제>와 비슷한 시기에 발매된 것으로 같은 회사에서 같은 작사자(박영호)와 같은 콤비의 가수(김해송·이은파)들이 연주한 것이고 반주의 음악적 특징도 비슷하기 때문에 같은 맥락의 곡이라 할 수 있다. <천리춘색>의 가사지에 김송규가 작·편곡을 하고 오케관현악단이 반주한 것으로 되어 있기 때문에 편곡자 정보를 알 수 없는 <단풍제>도 김송규가 편곡을 맡았을

들 등 음악텍스트 상에서 좀 더 신민요 풍의 어법이 재즈의 그것과 뒤섞여 나타나고 있기 때문이다. <단풍제>의 음악적 특징을 전체적으로 개괄하면 남도계면조 선법위에서 12/8박자의 약간 느린 자진모리장단이 전개되고 있고 2소박 집합과 3소박 집합이 교대되는 헤미올라 리듬이 곡 전반에 구조적으로 사용되고 있다.

<악보 14> <단풍제>

단 풍 제

오케 1925

1936.10
김송규 작사
김해송 작곡
김해송, 이은과 노래
이소영 채보

♩ = 90

1.(남)단 풍 이 로 구 러 - 단 풍 이 로 구 러 어 옥 라 산 칠 권 이 꽃
2.(여)황 국 이 로 구 러 - 황 국 이 로 구 러 어 감 라 산 칠 권 이 꽃
3.(합)단 풍 이 로 구 러 - 황 국 이 로 구 러 어 옥 라 산 금 라 산 에

단 풍 이 로 구 러 에 헤 무 디 야 (여)단 풍 이 든 단 풍 이 들 어 -
황 국 이 로 구 러 에 헤 무 디 야 (남)어 허 로 디 야 어 허 로 디 야 -
황 국 단 풍 이 로 다 에 헤 무 디 야 에 헤 로 디 야 에 헤 로 디 야 -

(남)금 수 강 산 삼 권 리 에 단 풍 이 - 로 구 러 (합)니 나 니 난 실 - 지 화 자 좋 다 -
(여)O O O O O O 황 국 이 - 로 구 러 (합)지 화 자 좋 다 - 니 나 니 난 실 -
혼 들 바 달 한 서 리 에 황 국 단 풍 이 로 다 동 기 당 당 실 - 덩 더 풍 좋 다 -

에 헤 로 테 헤 로 단 풍 좋 다
에 헤 로 테 헤 로 단 풍 좋 다
에 헤 로 테 헤 로 단 풍 좋 다

19

22

것으로 추정할 수 있다.

노래선율 2-3마디에서 f음이 짧은 시가로 e음을 장식하고 있음을 확인할 수 있는데, 이러한 음형은 전형적인 육자백이토리의 꺾는 음에 해당한다. 다른 한편으로 반주부분에서 하와이언 기타의 슬라이딩 연주가 재즈적인 정취를 풍김으로써 전체적으로 봤을 때 남도계면조의 음악적 양식과 재즈적인 양식이 융합된 곡이라 할 수 있다. 또한 작곡가가 남도계면조의 재료를 기존 민요에서 통용되어온 전통적인 한이나 설음을 담아내는 틀로 사용하지 않고 블루스나 재즈적인 느낌과 결합시켜 새로운 색깔의 한국적인 재즈나 블루스를 개척한 곡으로 볼 수 있다.

<천리춘색> 역시 <단풍제>와 함께 재즈와 민요의 융합을 시도한 곡이다. <천리춘색>은 <단풍제> 보다는 조금 빠른 템포의 자진모리장단 계열에 속하는데 반주 편곡은 관악기 연주가 장조성과 단조성을 왕래하는 재즈적인 음악 편곡에 기반 한다. 또한 반주의 재즈적 질감을 바탕으로, 노래에서는 변형된 전통적 시김새가 곡 중간 중간에 도입되는데 그 결과는 한국적인 정서와 외래적인 정서가 자연스럽게 교차되고 융합되는 것으로 특징 지워진다.

<악보 15> <천리춘색>의 전주



위 악보를 보면 Sol(d)-La(e)-do(g)-re(a)-mi(b)'의 신경토리²²⁾ 음계에

22) 신경토리란 민요의 경토리에서 경토리 특유의 시김새와 피치적 특성은 거세시키고 평균을 음정으로 환원시킨 음정구조(Sol-La-do-re-mi)만 차용하여 신민요에서 사용한 선법을 가리킨다. 신경토리에 대한 자세한 내용은 이소영, “일제강점기 신민요의 혼종성 연구,” 74-78 참조하십시오.

서 La(e)를 의도적으로 약간 낮게 내어 La^b음(e^b)에 가깝게 내다가 그다음 마디에서 반음이 올라가 La 제자리음을 내고 있다. 이와 같이 전주나 간주에서 양악 관악기가 La음을 반음정도 (전주 2마디의 e^b음) 낮게 내다가 다시 3마디에서 제 피치를 내는 것은 재즈나 블루스에서 음계의 제3음이나 제7음 등이 반음 낮은 음과 제자리음을 섞어 사용하여 장조와 단조적 느낌을 동시에 구사하는 블루 노트를 신민요 양식에 적용하려는 의도로 해석된다.

<악보 16> <천리춘색>의 전주와 노래 시작 부분

천리춘색

오케 1959

박영호 작사
김송규 작.편곡
김해송, 이은과 노래
이소영 채보

♩ = 100 ↓

에 라 디 아 (에 라 디 아) — — — — —

에 해 — — — — — 봄 이 로 구 러 봄 이 로 구 러 — — — — —
 봄 이 로 구 러 봄 이 로 구 러 — — — — —
 봄 이 로 구 러 봄 이 로 구 러 — — — — —

산골색 - 씨쟁 - 굿웃 - 는 봄 이 - 로 - 구 러 - 은 조로록금조 - 로록 오색채의떠트리업고
 떡거리 - 리방 - 굿웃 - 는 봄 이 - 로 - 구 러 - 진달래는연지를찍고 함박꽃은분세수하고
 청춘풍 - 안성 - 구대쟁 - 굿 봄 이 - 로 - 구 러 - 금강되는화문석피고 술밭음은재주들넘고

또한 노래가 시작되면 마찬가지로 e^b과 e를 번갈아 사용되고 있으며 반주 역시 장3화음(C major chord)을 사용하다가 e^b이 나올 때는 단3화음(c minor chord)을 사용함으로써 차용화음을 구사한다. 이러한 음악 처리는 전주에 이어 노래에서도 장조성과 단조성을 왕래하는 블루스적인 느낌과 상통하게 하려는 의도에서 비롯된 것이라 할 수 있다.

이렇게 신경토리 악곡에서 사용된 음계의 제 2음에 대한 변화음을 전통이디엄과 연관시켜보면 진경토리의 제 2음이 적용된 것으로 해석할 수 있고, 다른 한편으로는 재즈나 블루스에서 많이 사용된 블루노트가 적용된 것으로도 해석이 가능해진다. 민요토리와 블루노트의 사용을 공통지점에서 만나게 하는 음악 처리는 신민요와 재즈송의 장르 혼용 양상을 드러내주는 중요한 지점이다.

이상에서 민요의 음악 어법과 재즈양식이 결합된 장르 혼용 양상을 살펴보았다. 민요적 선법과 장단이 차용음이나 블루노트를 사용한 장단조 선법의 공존을 통해 재즈 양식과 융합되는 양상이 표출되었는데 이는 신민요와 재즈송의 혼합이라고 할 수 있다.

4. 외래 장르의 토착화와 음악적 변용

재즈송은 1930년대 경성으로 상징되는 식민지 근대의 도시 소비문화의 대중적 욕망을 가장 모던한 형태로 담아내었던 재즈의 인기에 힘입어 생산된 가요였다. 그러므로 재즈송이 지향하는 음악적 방향 역시 일본적인 느낌이 덜 착색된 유럽이나 미국 등 서구 대중음악의 직접적인 수용으로 여겨져 왔다. 엔카의 영향을 직접적으로 받은 트로트나 한국의 민요적 양식과 일본의 엔카적 양식이 혼합된 신민요와는 거리가 먼, 서구 대중음악의 여러 하부 장르, 즉 재즈와 팝송, 샹송, 라틴 음악 계열의 대중가요를 망라하는 것으로 알려져 왔던 것이다. 이러한 재즈송의 특성은 1930년대 대중가요의 양대 주류 장르라 할 수 있는 트로트와 신민요의 이분법적 지형에 균열을 내며 한국대중음악의 스펙트럼을 넓히는 새로운 장르로 주목되기 충분하면서도 외국변안가요가 주를 이루는 것으로 인식된 까닭에 한국 작곡가들이 창작한 재즈송의 음악적 특

정은 그간 주 연구의 대상에서 비껴나 있었다.

이러한 문제의식 하에 본고에서 필자는 한국 작곡가에 의한 창작 재즈송의 음악적 특성을 규명하였다. 나아가 본고는 기존 장르에 해당하는 트로트나 신민요의 음악적 특성을 재즈적 어법과 혼합시켜 당시 식민지 조선의 대중적 감수성에 조응하는 토착적 변용을 어떻게 이루어 내었는지를 조명하였다. 요컨대 1930년대 후반에 들어서면서 신민요나 트로트는 이미 당시 대중에게 익숙한 음악양식이었던 까닭에 재즈송이 번안가요에서 창작 가요로 전환되는 과정에서 익숙한 기존 양식을 부분적으로 차용하면서, 상대적으로 낯설지만 ‘모던’의 중심으로 강력한 매력을 가지고 있었던 미국 중심의 서구대중음악의 어법들을 수용하는 음악전략을 취했던 것이다. 이렇듯 재즈송과 타 장르의 혼용은 이미 한국청중에게 익숙한 트로트나 신민요와 같은 기존 장르의 어법이 상대적으로 새롭고 낯선 타자로서 인식된 재즈적 양식을 토착화하는데 차용된 것으로서 이는 재즈송이 한국대중가요의 자장(磁場)속에 안착하고 토착화되는데 필요한 문화변용으로 이해될 수 있을 것이다.

사실 장르 연구에서 장르 혼용 양상은 장르마다 고전적인 형식이 세워지고 난 뒤 새로운 실험이 뒤따르는 가운데 하나의 작품에 이질적인 장르적 특성이 서로 혼합되는 것을 의미한다. 그러므로 이러한 장르 혼용은 20세기 후반의 문화적 특징과 연관되는 것이고 퓨전과 혼종이 대세를 이루는 시기의 키워드라 할 수 있다. 그러므로 이를 1930년대 한국 대중가요 분석의 틀로 적용하는 데에는 논리적인 비약이 따를 수 있을 것이다. 그러나 본고에서 살핀 것처럼 재즈송의 토착적 변용 과정에서 타 장르의 음악 요소를 차용하거나 융합시켰다는 1930년대의 역사적 사실은 대중음악에서 장르적 특성이 일정한 패턴으로 정착되는 시기에서 오히려 각 장르 간 상호 교차 및 음악 요소 간의 혼합이 일어났다는 것을 의미하는 것이다. 이는 역설적으로 ‘애초에 다른 장르와 분리된 채 독립적인 순수성을 확보하는 장르란 존재하지 않는다’라는 사실을

반증하는 것이기도 하다.²³⁾

이렇듯, 장르가 성립하는 초기 단계에서 부터 장르 혼용이 이미 내재되었다는 것은 우리로 하여금 장르 혼용 양상의 결과에 해당하는 음악 텍스트 상에서 양식적 혼종에만 초점을 맞추는 것에서 벗어나 그 원인이 되는 사회적 맥락이 무엇인지에 궁극적인 관심을 갖게 한다. 작품을 통한 장르 분석이 결국 ‘해당 장르의 관습을 개별 작품이 표준적으로 얼마나 잘 따르고 있는지 아니면 이를 초월하거나 이탈하고 있는지, 다른 이질적인 요소들이 어떻게 섞여 있는지’ 등 일종의 성분 분석에 한정되기 보다는 궁극적으로는 이러한 분석을 바탕으로 하여 장르 혼용 양상의 사회적 맥락을 고려하면서 음악 실천에 참여하는 주체들 사이의 사회적 연동성에 초점을 맞추어야 한다는 것이다.

이러한 관점을 다시 1930년대 식민지 근대라고 하는 사회적 문맥에 적용시켜보면, 식민자(일본인)와 피식민자(한국인)간의 상호 관계가 직접적으로 이루어지는 접촉영역²⁴⁾의 한 부분인 녹음 공간에서 작곡주체와 편곡주체의 관계가 규명되어야 하는 문제가 남는다. 편곡주체가 중요해지는 이유는 대중음악의 특성상 이미 관습화되고 정형화된 노래 선율에 대하여 편곡을 통해 작가 고유의 역량이 주도적으로 발휘되고 기악파트의 양식적 실험을 통해 장르의 견고한 틀을 창조적으로 붕괴시키거나 역으로 특정 이디엄을 양식화시킴으로써 장르적 특성을 더욱

23) 장르 혼용에 대한 관점은 이를 긍정하는 태도와 부정하는 태도로 나눌 수 있다. 먼저 부정적 관점에서는 장르 혼용을 최근의 현상으로 국한해서 보고 고전적 장르 자체를 훼손하는 불순한 행동으로 간주한다. 이에 반해 장르 혼용을 긍정적으로 보는 관점에서는 기존의 장르 분류의 적절성에 의문을 던지며 한발 나아가 예전에도 다른 장르와 분리된 채 독립적인 순수성을 확보하는 장르 예술은 존재하지 않았다고 보는 것이다. 이에 대한 자세한 논의는 박승현 · 이윤진, “장르의 속성에 대한 고찰,” 97을 참조하시오.

24) ‘접촉영역’과 ‘미시정치’에 대한 이론적 개념과 이의 일제강점기 한국의 녹음산업에 대한 실제적 적용은 아마우치 후미타카, “일제시기 한국 녹음문화의 역사민족지-제국질서와 미시정치,” (한국학중앙연구원 한국학대학원, 2009)를 참조하시오.

강화시키는 등 음악 실천을 주체적으로 담보하는 공간이 매우 넓게 확보되기 때문이다. 특히 음악을 전문적으로 교육받거나 실용음악 현장의 역사가 10년이 채 안 되는 대중음악사의 초기 단계에서는 상대적으로 간단한 음악하기(musicking)라고도 할 수 있는 단순한 가요 형식의 작곡보다 악기수법 및 화성 전개원리 등을 섭렵해야 하고 음악적인 전문성이 크게 드러나는 편곡에서 음악 실연의 주체성이 더 크게 드러날 수밖에 없었다.

다시 재즈송으로 돌아가보면, <다방의 푸른 꿈>이나 <천리춘색>처럼 한 작품에서 두 가지 이상의 장르관습을 따르는 음악적 요소가 노래 선율에 혼용된 경우도 있었지만, 대부분의 곡들이 이미 토착화된 음계를 노래 선율에 배치하고 재즈적 수법은 전주와 간주 등 기악 반주에 배치하면서 노래와 악기간의 상호 작용 속에서 두 장르 이상의 음악수법이 공존하는 것을 확인할 수 있었다. 그런데 이러한 경향은 1950년대 대중가요에서도 공통적으로 나타나는 현상이기도 하다.²⁵⁾ 문제는 1950년대의 작곡과 편곡의 관계에서 제기되지 않았던 정치적 역학관계가 1930년대라고 하는 식민지 시기에서는 녹음행위를 둘러싼 미시정치적 중요한 영역으로 대두될 수 있다는 점이다. 1950년대는 한국작곡가라고 하는 동일한 주체의 음악 개입으로 작곡과 편곡이 연결되는데 비해, 1930년대는 많은 작품에서 편곡자와 기악 반주가 일본인일 경우가 많기 때문에 노래와 악기 반주의 결합이 한국인과 일본인의 피식민-식민의 사회적 관계를 직접적으로 반영하는가 아니면 한국인 스스로 작곡 및 편곡을 거쳐 악기 연주까지 담당함으로써 피식민-식민의 관계를 간접적으로 반영하고 있는가라는 질문이 중요해지게 되는 것이다.²⁶⁾ 재

25) 1950년대 대중가요의 이국성을 논하면서 필자는 이국적인 모드를 나타내는 음악적 특징을 기악파트가 담당하고 있고 노래 선율은 당시 대중에게 익숙하고 친밀한 트로트나 신민요에서 많이 사용된 오음음계로 이루어진 노래가 많았음을 밝혔다. (이소영, “1950년대 한국 대중음악의 이국성,” 35-71)

즈송의 경우에도 문예부를 포함하여 편곡주체가 명시되어 있는 총 45곡 중에서 29곡에 일본인 편곡자가 참여하고 있는 것으로 보아 편곡의 비중은 단연 일본인 편곡자가 높은데다 콜럼비아 레코드사처럼 경성에 취입소를 적극적으로 설치하지 않고 녹음을 주로 일본에 의존한 경우²⁷⁾ 현지의 일본 관현악단 반주 편곡을 일본인에게 맡겼을 것으로 예상되기 때문에 기록상 확인되는 수치보다도 일본인 참여정도는 더 높을 것으로 추정된다.

아무튼, 일제강점기 음반 정보가 완전하지 못한 관계로 작곡, 작사자에 비해 편곡자 및 연주단의 정보를 제한적으로 얻고 있는 현 상황에서 많은 경우를 추측에 의존할 수밖에 없는 실정이다. 본고에서 분석한 곡 중에서도 편곡자가 명시되어 있는 곡은 <희망의 부르스>(仁木他喜雄 편곡), <천리춘색>(김해송 편곡) 두 곡 뿐이다. 그러나 오케에서는 1935년부터 임시 스튜디오가 설치되고 난 후 1938년 이후에는 제대로 된 스튜디오가 설립되었고²⁸⁾ 1939년 이후 김해송의 곡에 일본인 편곡자

26) 여기서 간접적인 관계란 한국인 스스로 편곡을 했다 하더라도 일본 작곡가의 앞선 편곡 수법에 영향을 받았을 것이기에 식민- 피식민 관계에서 자유롭지 못했을 것이라는 점을 의미하는 것이다. 한편, 일제시대 일본인의 조선음반에 대한 작곡 및 편곡에 대한 참여 사항은 “일제시대 음반제작에 참여한 일본인에 관한 시론: 콜럼비아 음반의 작곡·편곡활동을 중심으로”(『한국음악사학보』 30, 2003, 71-812)을 참조하시오.

27) 야마우치 후미타카, “일제시기 한국 녹음문화의 역사민족지-제국질서와 미시정치”(125-149)에 의하면 빅타는 1937년 봄에 한국 문예부 전용 스튜디오를 설치하였고 폴리돌은 간이스튜디오를 1932년에 설치하여 한국에서의 녹음을 시도하였다. 또한 오케는 1937년과 1938년 사이에, 시에론은 1935년에서 1936년 사이에 전용 스튜디오가 설치되었다. 콜럼비아와 태평은 1930년대 후반에 들어서도 다른 회사와 달리 스튜디오를 설치하지 않았기에 일본에서 대부분의 음반들을 녹음했던 것으로 보인다. 콜럼비아의 1930년대 후반 음반들에 유독 유행가나 재즈송에서 일본인 편곡자 이름이 많이 거론되는 것도 콜럼비아가 오케나 빅타와 다르게 음반 취입을 주로 일본에서 한 것과 무관하지 않다고 본다.

28) 야마우치 후미타카, “일제시기 한국 녹음문화의 역사민족지-제국질서와 미시정치,” 146-149 참조하시오.

등장하지 않는 점으로 미루어 1939년도에 오케에서 발매된 <다방의 푸른 꿈> 역시 김해송이 편곡했을 가능성이 매우 크다.²⁹⁾ 또한 같은 회사에서 1936년도에 발매된 <감격의 그날>, <낙화의 눈물> 등도 편곡자 정보가 없는 상태에서 선불리 작곡과 편곡의 관계를 논하기가 어려운 실정이지만 오케의 가사지에는 박시춘, 손목인, 김해송 등 한국 작곡가들이 주로 편곡자로 기록되어 있고 일본인 편곡자 이름이 발견되지 않는 것으로 보아서 콜럼비아, 폴리돌 등의 타 회사와 다르게 한국인 편곡자와 반주자에 의해 완결적으로 실연이 이루어졌을 가능성이 많다. 이 경우 <감격의 그날>과 <낙화의 눈물>, <천리춘색>, <다방의 푸른 꿈> 등에서 나타나는 악기 파트의 연주와 노래의 상호 작용은 동시대 재즈 및 블루스 어법을 능숙하게 구사한 김송규, 손목인의 음악적 역량을 가늠하는 중요한 척도로 봐도 무방하리라 여겨진다. 아무튼, 일제강점기 대중가요의 편곡 문제를 제대로 논구하기 위해서는 특정 장르보다는 전체 대중가요로 시야를 넓혀 편곡자가 명확히 제시된 곡들을 한국인과 일본인으로 나누고 나아가 레코드 회사의 스튜디오 설치 여부 및 일본인 참여 경향을 회사별로 구별 및 비교하면서 그 음악적 특징을 밝히는 작업이 따로 요청된다.

편곡의 주체가 명확히 밝혀지지 않는다 하더라도 확실한 것은 작곡 주체가 확실한 재즈송의 노래 선율만을 볼 때는 장조오음음계나 신민요 및 트로트의 음악어법이 차용되어 당시 수용층에게 보다 익숙한 언어를 구사하고 상대적으로 낮은 언어에 해당하는 기악파트에서 좀 더 본격적인 재즈적인 기법을 구사했던 전략은 식민지 공간의 소비 주체의 감수성에 맞게 변용하는 토착화로 볼 수 있다는 것이다. 더욱이 이러

29) 김송규(김해송)의 곡이 일본인에 의해 편곡된 경우는 주로 콜럼비아사에서 취입된 것이고 김해송 자신이 편곡했거나 편곡자 정보가 없는 경우는 오케에서 취입한 것으로 대별된다. 그러므로 취입 시기보다는 레코드 회사의 경향성을 변별하여 편곡 상황을 살펴볼 필요가 있다.

한 수법이 1950년대 대중음악에서도 이국취향의 가요를 생산할 때 동일하게 사용되었다는 점을 상기해보면 1930년대의 장르 형성에 관한 관습 및 전통이 해방 이후에 그대로 지속되고 있음을 알 수 있다.

끝으로, 일제강점기 대중음악의 장르 이해에 있어서 각 장르간의 경계를 넘나드는 장르 혼용 양태를 구체적으로 파악하려는 시도는 당시 일제 강점기 대중가요를 트로트와 신민요의 양대 장르라는 도식화된 인식에서 벗어나게 할 뿐만 아니라 ‘애초에 다른 장르와 분리된 채 독립적인 순수성을 확보하는 음악 장르는 애초에 존재하지 않으며 다만 사회적으로 구성되고 구축된 것’이라고 하는 장르에 대한 유연한 이해에 한발 더 가까이 다가서게 만들 수 있을 것이다.

참고문헌

- 박승현 · 이윤진. “장르의 속성에 대한 고찰.” 『언론과학연구』 7/1 (2007), 78-107.
- 박애경. “환락과 환멸- 1930년대 만요와 재즈송에 나타난 도시의 ‘낮선’ 형상.” 『구비문학연구』 29 (2009), 139-165.
- 박찬호. 『한국가요사』. 현암사, 1992.
- 성기영. “1930년대 우리나라 ‘재즈송’ 연구- 작곡가 김송규의 작품을 중심으로.” 경희대학교 석사학위논문, 2009.
- 신혜승. “1945년 이전 트로트 가요의 선율 유형.” 『인문과학』 31 (2001), 294-311.
- 야마우치 후미타카(山内文登). “일본대중문화 수용의 사회사: 일제강점기 창가와 유행가를 중심으로.” 『낭만음악』 49 (2000), 29-143.
- _____. “1930년대 한국대중음악의 혼성화: 장르편성과 미시적 생산과정을 중심으로.” 제 106회 한국사회사학회 정례발표회 발표문, 서울대학교 사회과학부, 2002년 5월25일.
- _____. “일제시대 음반제작에 참여한 일본인에 관한 시론: 콜럼비아 음반의 작곡·편곡 활동을 중심으로.” 『한국음악사학보』 30 (2003), 71-812.
- _____. “일제시기 한국 녹음문화의 역사민족지-제국질서와 미시정치.” 한국학중앙연구원 한국학대학원 박사학위논문, 2009.
- 이소영. “일제강점기 신민요의 혼종성 연구.” 한국학중앙연구원 한국학대학원 박사학위논문, 2007.
- _____. “갈래간 경계넘기와 음악적 혼종성- 김송규의 신민요를 중심으로.” 『대중문화논집』 35 (2007), 83-110.
- _____. “문화월의 신민요에 나타나는 민요 양식.” 『만당 이해구 박사백수송축논문집』. (만당이해구박사백수송축논문집간행위원회, 2008), 499-503.
- _____. “1950년대 한국 대중음악의 이국성.” 『대중서사연구』 18

(2007), 35-71.

이영미. 『한국대중가요사』. 시공사, 1998.

장유정. “일제강점기 한국 대중가요 연구: 유성기 음반 자료를 중심으로.” 서울대학교 국어국문학과 박사학위 논문, 2004.

_____. 『오빠는 풍각쟁이야: 대중가요로 본 근대의 풍경』. 민음in, 2006.

_____. “일제시대 유성기 음반 곡종의 실제와 분류.” 『한국민요학』 21 (2007). 215-239.

참고자료

김점도 편. 『유성기음반총람자료집』. 신나라뮤직, 2000.

한국정신문화연구원 편. 『한국유성기음반총목록』. 민속원, 2004.

Abstract

Mixing of Genres in Korean Popular Music during the 1930s

With a focus on “jazzsong”

Lee, Soyoung

This paper looks into the musical traits of the “jazzsong” genre of the 1930s, and how it mixed with other existing genres such as *trot* and *shinminyo*(new folk song). Until recently, jazzsong was understood to be adaptations of Western popular songs that were not completely Japanese. In this paper, I analyzed several jazzsong pieces written by Korean composers to highlight the musical characteristics of the genre, and looked into how jazzsong merged with the musical grammar of *trot*(*yuhaengga*) and *shinminyo* that had already undergone the process of localization.

First, in the case of jazzsongs written by Korean composers, the melody of the pentatonic scale were written and arranged in the big-band style of early jazz music. This contrasts with the fact that most adapted foreign jazz pieces were written in the diatonic scale. Second, since the late 1930s, blues became popular as a sub-genre of jazzsong, and it is evident that the lamenting tone of the blues leaned in many aspects to *trot*'s mode and melodramatic mood. Third, there existed a musical style that combined the *shinminyo*'s grammar and jazz's style. *Minyo*'s mode and beat coexisted with major-minor mode, merging with the jazz style. This can be regarded as the mixing of *shinminyo* and jazz.

As such, the mixing of jazz with other genres can be understood to be a result of the attempts to localize jazz which was perceived to be relatively new and unfamiliar compared to *trot* or *shinminyo*, which were already

popular to the public. It can be regarded as acculturation of jazz to be settled and localized within Korean popular music.

Keywords: jazzsong, trot, Hybridization of genres, acculturation, localization

투 고 일	심 사 일	게재 확정일
2010년 10월 31일	2010년 11월 5일~23일	2010년 11월 30일

<부록>

재즈송 목록 (1930-1940)

곡목	곡종명 ³⁰⁾	발표년월	작사	작곡	편곡	노래	반주	음반사	음반번호
그대그립다	재즈송	3002	박병훈 佐佐紅華			복혜숙	콜럼비아 재즈밴드	콜럼비아	40071B
종로 행진곡	재즈송	3002		鹽尻精八		복혜숙	콜럼비아 재즈밴드	콜럼비아	40071A
목장의 노래	재즈송	3003				복혜숙		콜럼비아	40089A
애의 광	재즈송	3003		베르디		복혜숙		콜럼비아	40089B
세동무 노래	재즈송	3007	문수일	김영환		복혜숙	일축 재즈밴드	이글	
명사십리	재즈	3111				강금자	디어 재즈밴드단	디어	
명사십리	재즈 소패	3111				강금자, 전수린	시에론 관현악단	시에론	13A
허리우드 행진곡	재즈	3111				강금자	디어 재즈밴드단	디어	
봄의 혼	재즈	3202				강금자	시에론 재즈밴드단	시에론	31B
부세	재즈 소패	3202	채규엽	채규엽		이명진	시에론 관현악단	시에론	51A
허리우드 행진곡	재즈	3202				이경설	시에론 재즈밴드단	시에론	29A
사랑의 란테부	재즈 코라스	3408	김동진		杉田良造	채규엽, 안일파, 정일경, 조금자	일본콜럼비아 재즈밴드	콜럼비아	40529B
사랑의 유레이티	재즈 코라스	3408	김동진	사로니	奥山貞吉	채규엽, 안일파, 정일경, 조금자	일본콜럼비 아 재즈밴드	콜럼비아	40529A
고원의 새벽	재즈송	3502	조영출	임벽계	山田榮一	김용환	포리돌 재즈밴드	포리돌	19173B
도성의 밤노래	짜쓰	3502	조영출	김탄포		김용환		포리돌	19173A
그대여 가자	재즈 코라스	3503	김벽호		仁木也喜雄	임현익, 조금자	일본콜럼비아 재즈밴드	콜럼비아	40595A

잔디밭	째즈 코라스	3503	김벽호		仁木他喜雄	임현익, 조금자	일본콜럼비아 째즈밴드	콜럼비아	40595B
집시의 달	째즈송	3504		사라사테		삼우열		오케	1771
청공	째즈송	3504				김연월		오케	1771
라라 노래하세	째즈송	3506	김동진		仁木他喜雄	권영걸	일본콜럼비아 관현악단	콜럼비아	40617B
여로의 황혼	짜즈송	3506	김운탄			오리엔탈 합창단		포리돌	19198A
즐거운 내 살림	째즈송	3506	김동진		奥山貞吉	권영걸	일본콜럼비아 관현악단	콜럼비아	40617A
서울명물	째즈송	3507	범오		奥山貞吉	강홍식	일본콜럼비아 째즈밴드	콜럼비아	40622B
제가 젠 척	째즈송	3507	범오	김준영	奥山貞吉	강홍식	일본콜럼비아 째즈밴드	콜럼비아	40622A
바람아 산들산들	째즈송	3508				삼우열	오케 째즈밴드	오케	1792B
상해릴	짜즈송	3508	김운탄		山田榮一	김용환		포리돌	19208A
우쿠레 레베베	째즈송	3508				삼우열	오케 째즈밴드	오케	1792A
파이프의 연기	째즈송	3509	고마부	현동일		김해	일본빅타 관현악단	빅타	49372B
당콩	째즈송	3510				삼우열		오케	1810A
몬테 카를로의 간난이	째즈송	3510	홍토무	박시춘		럭키보이		럭키	3503A
센트루이 스블루스	째즈송	3510				삼우열		오케	1810B
나는 가네	째즈송	3511				김해		빅타	49381A
서반아 연가	째즈송	3511	박영호		문예부	강석연	태평 관현악단	태평	8169A
유선형 시대	째즈송	3512	이영일	유춘광		임양일		뉴코피아	1009
다시 못 올 이 청춘	째즈송	3601	김웅	린데만		버튼크레인	일본콜럼비아 째즈밴드	콜럼비아	40655A
술주쌍방이	째즈송	3601	김웅			버튼크레인	일본콜럼비아 관현악단	콜럼비아	40655B

스윗 채리니	제즈송	3601				삼우열		오케	1842A
카보이 노래	제즈송	3601				삼우열		오케	1842B
누가 너를 믿으랴	제즈송	3602				이복본		빅타	49396B
자미있 는 노래	제즈송	3602				이복본		빅타	49396A
귀한 보배	제즈송	3603				이복본		빅타	49401A
햇물만 켜네	제즈송	3603				이복본		빅타	49401B
그래도 언제든지	짜즈송	3604	이일	추월영		김난방, 임양일		뉴코피아	1012
내 사랑아	제즈송	3604				이복본		빅타	49407B
저 달을 보라	제즈송	3604				이복본		빅타	49407A
청공	제즈송 블루스	3604	문예부			김혜송	오케제즈 오케스트라	오케	1883B
캐리오카	제즈송 룸바	3604	문예부			김혜송, 이난영	오케제즈 오케스트라	오케	1883A
환락의 밤	제즈송	3604	장재성	유춘광		김난방, 임양일		뉴코피아	1015
나는 집에 안가	제즈송	3605				이복본		빅타	49410A
낙화의 눈물	제즈송	3605	김능인	손목인		이난영	오케 패밀리뮤직	오케	1889A
님 그러는 밤	제즈송	3605				이복본		빅타	49410B
즐거라 청춘이여	제즈송	3605	소화인	백파		최남용		태평	C8206
귀여운 그 눈	짜즈송	3606				강덕자		포리돌	19306B
다이나	짜즈송	3606		아크스트		강덕자		포리돌	19306A
다이나	제즈송	3606	범오	아크스트	服部逸郎	강홍식, 안명옥	콜럼비아 제즈밴드	콜럼비아	40680A
봄이 왔네	제즈송	3606	고마부			이복본	일본빅타 관현악단	빅타	49414B
유쾌한 시골영감	제즈송	3606	범오		服部逸郎	강홍식	콜럼비아 제즈밴드	콜럼비아	40680B
맘 속의 꽃다리	제즈송	3607	홍희명			백우선, 이복본	일본빅타 관현악단	빅타	49418B

사랑의 물결	제즈송	3607	이교범	전수린		김복희, 이복본	일본빅타 관현악단	빅타	49419A
여름은 부른다	제즈송	3607	김춘수	스미스		백우선, 이복본	일본빅타 관현악단	빅타	49418A
청춘리듬	짜즈송	3607	쫄헨리		공등진	포리돌 리듬보이 스		포리돌	19314B
청춘의 추억	짜즈송	3607	김운탄			김용환		포리돌	19314A
오 내 사랑아	제즈송	3608				이복본		빅타	49423A
우리들의 봄이다	부루스	3608		이용준		김시훈, 이은파	조선밀리온 오케스트라단	밀리온	802B
인생타령	제즈송	3608				김용환		포리돌	19324A
집시합창	제즈송	3608				리듬보이 스		포리돌	19324B
행복의 그날	제즈송	3608	홍희명	스미스		이복본		빅타	49423B
환락의 거리	짜즈	3608		이용준		이상춘		밀리온	801
검둥이 노래	제즈송	3609				백우선		빅타	
그리운 아미	짜즈송	3609				김용환		포리돌	19334A
눈물을 견고오라	제즈송	3609	홍희명	스미스		이복본	일본빅타 관현악단	빅타	49427B
님이여 오늘밤도	제즈송	3609				백우선		빅타	
유카렐 리 빼빼	짜즈송	3609				포리돌 리듬보이스		포리돌	19334B
이태리의 정원	제즈송	3609	이하운	에르윈	仁木他喜雄	최승희	일본콜럼비아 탕고밴드	콜럼비아	40704A
청춘의 노래	제즈송	3609	고과영	전수린		이복본	일본빅타 관현악단	빅타	49427A
향수의 무희	제즈송	3609	이하운	최승희	仁木他喜雄	최승희	일본콜럼비아 제즈밴드	콜럼비아	40704B
남국의 달밤	짜즈송	3610	편월		공등진	김용환		포리돌	19345B
사랑은 물거품	제즈송	3610	박영호	문호월		이난영		오케	1920A
추억의 꿈노래	짜즈송	3610	김운탄			김용환		포리돌	19345A

감격의 그날	재즈송	3611	박영호	김송규		김혜송, 이난영		오케	1928A
당콩	재즈송	3611	일지영		공등진	김용환, 라듬보이스		포리돌	19355B
땡땡땡땡	재즈송	3611	김목운		공등진	김용환, 라듬보이스		포리돌	19355A
사막의 밤	재즈송	3611				이복본		빅타	
앞집의 은순이	재즈송	3611				이복본		빅타	
이별전야	재즈송	3611	박영호	김송규		이난영		오케	1928B
메랑코리	재즈송	3612				손안드레		오케	1940B
카푸리섬	재즈송	3612				김혜송		오케	1940A
고향의 로맨스	재즈송	3703	박향노	김송규		김혜송		오케	1966
구겨진 청춘	재즈송	3703	손목인		손목인	손안드레		오케	1967
나포리의 처녀	재즈송	3703	박향노	손목인		손안드레		오케	1967
목장의 로맨스	재즈송	3703	박향노	김송규		김혜송		오케	1966B
애상의 블루스	재즈송	3704	문예부		김송규	김혜송		오케	1977B
콜롬비아의 달	재즈송	3704	박영호		손목인	손안드레		오케	1977A
아리랑	재즈 민요	3705				이복본		빅타	49472
정열의 산보	재즈송	3705	김동진		奥山貞吉	채규엽	콜럼비아 재즈밴드	콜럼비아	40756A
청춘의 향기	재즈송	3705	김동진		奥山貞吉	채규엽	콜럼비아 재즈밴드	콜럼비아	40756B
검은 동자	재즈송	3706				김기태		태평	8297
상해 블루스	재즈송	3706	문예부		문예부	김기태	태평 관현악단	태평	8297A
명물남녀	재즈송	3707	범오	크루밋	레이몬드 服部	강홍식, 안명옥	콜럼비아 관현악단	콜럼비아	40768A

아듀 몬 파리	제즈송	3707				김혜송		오케	12014A
춤추는 아가씨	제즈송	3707	현우	진기현	服部良一	김인숙	콜럼비아 관현악단	콜럼비아	40768B
황혼은 슬프다	제즈송	3707				손안드레		오케	12014B
라캄카타	제즈송	3708			손목인	김혜송		오케	12044
미완성 연가	제즈송	3708				손안드레		오케	12044
모던봉변	제즈송	3709	김병철		문예부	안일파	리갈 관현악단	리갈	C412B
어두운 세상	제즈송	3709	팽환주	세레스	문예부	탁성록	리갈 관현악단	리갈	C412A
그대의 환영	제즈송	3712	박루월	服部良一	服部良一	임원	리갈 제즈밴드	리갈	C421B
하와이의 꿈	제즈송	3712	김해운		仁木他喜雄	임원	리갈 제즈밴드	리갈	C421A
리라꽃은 피건만	제즈송	3804	김해운		仁木他喜雄	임원	리갈 관현악단	리갈	C437B
벽공	제즈송	3804	김해운	릭스너	仁木他喜雄	임원	리갈 관현악단	리갈	C437A
꽃피는 녹지	제즈송	3805	박영호	이용준	仁木他喜雄	김혜송	콜럼비아 관현악단	콜럼비아	40811A
홀러간 목가	제즈송	3805	처너림	이용준	服部良一	박향림	콜럼비아 관현악단	콜럼비아	40811B
청춘계급	유행가	3805	박영호	김송규	仁木他喜雄	김혜송	콜럼비아 관현악단	콜럼비아	40813A
다이나	제즈송	3901	김운하	아크스트	서영덕	김능자		오케	12206
싱싱싱	제즈송	3901	김홍호	프리머	손목인	김능자		오케	12206
향구의 블루스	제즈	3901	처너림	服部良一	服部良一	박향림	콜럼비아 관현악단	콜럼비아	40841B
희망의 블루스	제즈	3901	박영호	이용준	仁木他喜雄	박향림	콜럼비아 관현악단	콜럼비아	40841A
향구의 무복초	부르스	3902	조명암	엄재근	엄재근	장세정	오케 관현악단	오케	12213A
싱싱싱	제즈송	3905	문예부	프리머	服部良一	손목인	리갈 관현악단	리갈	C468B

외로운 가로등	부루스	3905	이부풍	전수린		황금심	일본빅타 관현악단	빅타	KJ1317 B
집시의 달	제즈송	3905	문예부	사라사테	服部良一	손목인	리갈 관현악단	리갈	C468A
다방의 푸른꿈	유행가	3910	조명암	김해송		이난영		오케	12282
비오는밤	블루스	3907	이하윤	이용준	仁木他喜雄	강남주	콜럼비아 관현악단	콜럼비아	40860B
주장 한 구석	블루스	3907	이부풍	전수린		황금심		빅타	KJ1333 B
나는 신사다	제즈송	4004				이복본		오케	20031
쓸쓸한 일요일	제즈송	4004		세레스		이복본		오케	20031

30) 본문에서는 장르 대표명을 ‘제즈송’으로 통일하였으나 목록에서 곡종명은 당시 실제 음원이나 가사지에 실려 있는 글자를 그대로 살려 적었다.