

새로운 민요

1930년대의 신민요*

힐러리 핀침-성(Hilary Finchum-Sung)

서정환 옮김

* 이 글은 키쓰 하워드(Keith Howard)를 비롯한 여러 음악학자들이 연구한 『한국 대중 음악 파도를 타고』(*Korean Pop Music Riding The Wave*, Global oriental, 2006) 가운데 힐러리 핀침-성(Hilary Finchum-Sung)의 글, 제2장 “새로운 민요: 1930년대의 신민요”(New Folksongs: *Shin Minyo* of the 1930s)의 번역이다. 저자와 출판사의 허락을 받아 이 학술지에 게재한다.

1930년대 대중적인 기호에 부합하면서도 사람들의 감성을 대표한다는 새로운 한국의 음악 장르가 나타났다. ‘새로운 민요’인 신민요는 전통적인 민속음악의 미학과 음악 구조에 바탕을 두었으나 이에 당시의 현대적인 대중음악 연주 스타일을 접목하였다. 해당 장르는 전통적 민속음악 스타일에 감성적 가사를 덧붙임으로써 사람들의 향수를 자극하였고 일제 치하의 가혹한 현실로부터 도피할 수 있는 수단을 제공하여 주었다. 과거 및 현재의 담론은 이 장르를 유행가나 트로트와는 구분되는 민족 고유의 대중음악으로 제시하여 왔으며¹⁾ 이들 장르들의 논쟁적인 외래적 성격으로 인해 많은 학자들이 신민요를 진정한 한국 최초의 대중음악이라 가정하여 논의하고 있다. 신민요가 이후 그 매력을 잃고 어르신들의 음악으로 여겨지고 있으나 한국 대중음악 발전과의 연관성은 과소평가해서는 안 될 것이다. 이 글에서는 한국의 문화적 정체성과 음악적 사운드에 관련한 지배적인 생각들을 형성하는 데 이러한 노래들이 기여한 바와 그것의 전제들을 만들어낸 부분들을 검토한다.

신민요라는 유산은 이것이 한국의 음악 영역에 기여한 바를 정의하고자 하는 한국 음악 학자들에게 어려움을 안긴다. 신민요는 그것의 주된 미덕을 오락적 가치에 둔 전통적, 대중적 문화의 해롭지 않은 혼합물이었나? 또는 눈에 띄게 근대적 문화로 부상하고 있는, 격랑의 한국에 촉매제로서의 역할을 하였나? 이러한 질문은 답하기도 어려울 뿐더러 학자들은 이 주제에 관하여 다른 의견들을 취하고 있다. 나는 여기에서 현대 한국 음악 발전의 미스터리라 여겨지는 것을 조명하도록 하겠다. 신민요는 수년 동안 중요하지 않고 가벼운 사랑 노래로 무시되어 왔으나 최근의 수정된 관점을 보여 주는 문헌들은 신민요의 좀 더 전복적인 특성을 비추기 시작하였으며 앨범 속지의 내용이나 학문적 연구에서 신민요를 20세기 초의 문화적 운동과 같은 맥락에 놓기 시작하였다. 비

1) 유행가와 관련한 좀 더 상세한 논의는 본 책의 1장과 6장에 있는 이영미와 글로리아 리 박(Gloria Lee Pak)의 에세이를 참조하라.

록 국민들의 정치적 목소리로서의 역할을 하는 것과는 거리가 멀었지만 신민요는 한국 역사에서 오락 수단으로서의 역할을 하는 동시에 구별적인 현대 문화의 발전에도 기여하였다고 본다. 신민요는 한국 최초의 고유한 대중음악이자 라디오 방송과 녹음 관련 신기술을 통해 전파된, 외국의 영향과 국내의 미학을 접목하려 한 최초의 시도로 남아 있다.²⁾

뿌리와 맥락

신민요의 뿌리는 그 이름의 뒷부분에 해당하는 전통 민속음악인 민요에서 찾아볼 수 있다. 평민들은 그들의 음악으로 간주하는 민요를 밭과 집에서 일을 하며 불렀고 민요는 농민의 삶에 대한 복잡한 기쁨과 슬픔을 표현하였다. 한국의 민요는 일반적으로 토속 민요와 통속 민요로 구분된다.³⁾ 토속 민요는 개별 지역 사회에 존재했으며 비공식적인 상황에서 노동자들이 불렀다. 반면 통속 민요는 좀 더 공식적인 상황에서 전문가들이 불렀다. 두 가지 종류 모두 그들이 발생한 지역적 특성에 의해 형성되었는데 멜로디의 특정 스타일, 꾸밈, 리듬 패턴이 특정한 지리적 위치를 나타내 준다.

한국의 학자들은 민요를 작곡자 미상의, 구전으로 전파되고 정교하게

2) 신민요라는 용어는 그것이 한국에서 널리 쓰이기 이전에 일본에도 존재하였다. 한국에서와 마찬가지로 일본에서도 신민요는 민요를 바탕으로 재구성된 곡을 언급한다. 몇몇 신민요들은 아이들을 위한 교육용 수단으로써 학교에서 사용되기도 하였다. 데이비드 휴즈(David Hughes)는 신민요를 (여성) 노동자들을 격려하기 위한 공장 노래로 창작되었다고 말한다. 휴즈에 따르면 최초의 신민요는 1921년 창작되었다(1985: 144). 1924년부터 나카야마 심페이(Nakayama Shimpei)에 의해 많은 신민요가 작곡되었으며(Hughes 1991: 4-5) 그의 초기 곡들은 한국에도 알려졌다(이영미 1984: 96). 그러나 신민요라는 이름을 빼고는 한국과 일본의 신민요 사이에 직접적인 연관이 있는지는 불분명하다.

3) 다른 용어들도 적용될 수 있다. 관련 논의는 다음을 참조. Howard (1999).

다듬어지지 않은 대중의 노래로 정의해 왔는데 이는 전통 음악을 연구하는 많은 학자들이 뒷받침하는 정의이다(최 2002; 임 1974; 신 2001). 신대철은 다음과 같이 말한다. “일반적으로 민요의 작곡자는 알려져 있지 않다. (...) 한국 민요의 선율과 가사는 한국의 오랜 역사를 거쳐 여러 사람들에 의해 변화해 왔다”(2001: 78). 하워드(Keith Howard)와 같은 몇몇 학자들은 현 한국학계에서 1954년 국제민속음악협회(International Folk Music Council)에 의해 기록된 민요에 대한 오래된 정의를 유지하고 있다고 한다.⁴⁾ 그는 그렇게 분명히 유럽적인 정의를 한국의 상황에 적용하는 데 있어서 정확성을 의심한다. “이와 같은 정의는 유럽 중심적이고 시대착오적이다. 이것은 쓰레기와 함께 버려야 한다. 영원한 과거는 모호한 것이라 의식적인 작곡이 부재했다는 것은 의심스럽다”(2001: 153). 그러나 민요의 유동적인 성격과 시간이 흐르며 나타난 여러 변형된 형태들 때문에 민요를 작곡가를 확인할 수 없는 대중의 소유로 여기는 생각이 지속되었다.

민요 및 일반적인 민속음악은 초기 음악 관련 문헌의 초점은 아니었다. 수세기 동안 궁정 문화가 한국의 학문 생활의 중심에 있었다. 그러나 꾸준하게 필수적인 것으로 간주되었던 민요의 한 가지 측면은 평민의 목소리로서의 지위이다. 매우 계층화되어 있던 조선 왕조(1392-1910)에서 평민과 양반은 구분된 영역에 존재해 왔다. 그러나 20세기의 사건들로 사회적 장벽은 무너졌으며 계급 간의 구분은 사실상 중요하지 않게 되었다. 그렇다면 민요가 많은 청중을 끌어당길 수 있는, 기존에 존재하던 음악으로서 강력한 역할을 할 수 있을 것이라고 하는 것이 합리적일 것이다. 민요는 전문 음악인과 노동자들 모두에 의해 계속해서 불렸고 1930년대 기존 민요에 바탕을 둔 새로운 형태인 신민요가 나타나 녹음된 대중음악에 대한 새로운 필요를 충족시켰다.⁵⁾

4) 해당 정의와 관련한 논의는 다음을 참조. Elbourne (1976).

5) 1장에 언급되어있듯 여기서 신민요는 한오백년과 같은 19세기 후반 및 20세기 초

1930년대 라디오 대중음악 방송은 수입된 음악의 선율과 창법을 모방하였다. 이영미는 대중가요가 한국어 가사로 덧입혀진 서양의 멜로디로 시작하였음을 보여 주었다. 이 시기까지 한국인에 의해 한국 청중을 위해 작곡된 대중음악은 없었다(2002: 23). 아직 다양한 배경에서 연주되고 있던 민요는 수정하고 재창작할 수 있는 가능성을 많이 가지고 있었다. 나는 많은 작곡가들과 음반 회사들이 민요를 예술적, 경제적으로 가능성 있는 무언가를 창조해 낼 수 있는 완벽한 토대로 여겼다고 생각한다. 친숙한 리듬은 수입된 일본 스타일의 가요보다 더 폭넓은 청중에게 매력이 있을 것이며 동시에 민요의 영향력을 볼 때 외국 스타일의 모방을 넘어선 무언가를 포괄하는 한국 대중의 취향의 변화를 가져올 수도 있을 것이었다.

민요와 신민요의 주된 차이는 민요를 전통적인 생활에 대한 변하지 않는, 오래된 표현으로서 정의하는 데 있다. 반면, 신민요는 서양과 한국의 특징이 혼합되어 있고 대개 한국의 민속적 멜로디가 서양의 악기와 짝을 이루며 작가가 분명하다.⁶⁾ 서양의 악기는 당시의 현대적인 삶을 보여 주는 새로운 사운드를 담당하며 이러한 이중적인 음악적 특징의 역동적인 부분을 구성하였고 동시에 작곡가들은 민요의 멜로디와 리듬 구조를 차용하였다.⁷⁾ 최창호(2000)는 신민요라는 용어가 1930년

중부 지역을 중심으로 발전했던 민요가 아닌 대중적인 노래 형태를 의미한다.

- 6) 신대철은 신민요가 ‘수입된 서양문화의 산물’로서 존재했으며 그 시절 매스 마케팅된 빅밴드 음악에 의해 영향을 받았다고 주장한다(2001: 79). 그는 가장 타당성 있다고 간주하는 이러한 생각을 일본의 영향, 애국주의적인 작곡가, 주요 돈벌이 수단으로서의 연가곡 등 다른 학자들의 아이디어와 비교한다. 로알드 말리앙케이(Roald Maliangkay)는 신민요가 문화적 제국주의 이상을 나타내며 오히려 빠른 문화적 변화에 대한 반응이라고 주장한다. 그는 신민요가 서양의 악기 편성과 멜로디를 담고 있지만 전통적인 민요의 복잡한 리듬 구조를 유지하고 있다고 말한다(2002: 1478).
- 7) 여기서 나는 1960년대부터 시작되어 작곡가들이 새로운 민족적 음악을 창조하기 위한 영감을 얻는 수단으로서 전통적인 음악 형태를 사용하려고 했던 이후의 의식적인 노력에 대해 떠올린다.

대가 되어서야 사용되긴 하였지만 1920년대에서 1940년대 사이에 완전한 형태로 존재하였다고 말한다.⁸⁾ 그는 신민요가 다른 대중가요들과 꽤 다르긴 하였으나 일본 식민지시대의 대중음악과 종종 혼동되었고 여전히 그러하다고 주장한다. 신민요는 개척적인 장르로서 더 큰 인정을 받을 가치가 있으며 최창호는 신민요를 동시대의 기호를 충족시킨 새롭게 창작된 민요로서, 음반 회사들이 예술적 품격이 있는 민속음악에 대한 필요가 있다고 판단했기 때문에 발전시킨 전통적인 민요를 결합한 음악으로 정의한다(2000: 33). 그러나 신민요는 단순히 한국적 감성과 서양의 음악미적 가치의 조합은 아니었다. 그 노래 스타일 및 악기의 구성이 서양의 영향을 드러냈을 수 있으나 복잡한 리듬은 한국적인 기원을 암시하며(Maliangkay 2002) 멜로디의 구성은 독특한 지역적 민요를 보여 주었다.

이 장르에 이름을 다는 것과 관련하여 신민요라는 용어가 가장 적절할 것이라는 의견의 일치가 있었던 듯하다. 그러나 언제 어떻게 이런 의견의 일치가 이루어졌는지에 대해서는 거의 합의된 바가 없다. 최창호에 의하면 ‘포리돌 레코드’(Polydor Records)가 신민요라는 용어를 최초로 사용하였으며 다른 회사들도 따라서 이 용어를 사용하기 시작했다(2000: 33). 포리돌 레코드는 최초의 신민요를 녹음하기 위해 노력하였으나 음악적인 의견차와 어려움으로 인해 결국 공동 작업한 <노들강변>은 ‘오케 레코드’(Okeh Records)에 의해 출시되었다. 이 음반은 인기를 끌었고 수요를 충족시키기 위해 2판이 출시되었다. 최창호와는 달리 대중음악 학자인 이근태는 신민요라는 용어가 1931년 조선일보에서 ‘콜럼비아 레코드’(Columbia Records)에서 최초로 신민요를 발표한다는 기사와 함께 처음으로 쓰였다고 주장한다. 콜럼비아 레코드에서 출

8) 최창호의 책은 1997년 평양출판사에 의해 처음 출간되었다. 여기서 인용한 서울 출판본은 강현의 해설과 식민지 시대의 작곡가들과 연주자들에 관한 섹션이 추가되어 있다. 이것은 한반도 분단 이전의 시대와 관련이 있다.

시한 음반은 흥남파(1898-1941)가 작곡한 곡인 <방아 찧는 색시의 노래>와 <녹슨 가락지>로 구성되었는데⁹⁾ 두 곡 모두 기념비적인 대중음악 음반으로 남아 있다. 이근태는 1934년부터 콜럼비아 레코드 및 ‘빅타(Victor) 레코드’, 오케 레코드 등이 신민요와 유행가라는 민요 장르를 중점적으로 홍보했다고 주장한다. 정확한 기원의 시점에 관계없이 신민요는 혼란스러운 시기에 빠르게 인기를 얻었는데 이는 그 주제가 현대적인 감성에 맞춰졌으며 친숙하고 향수를 느끼게 하는 곡조는 자라나는 세대에 호소력을 가졌기 때문이었다.¹⁰⁾

일본 강점기에 김광해, 윤여탁, 김만수가 쓴 대중음악에 관한 공동저서에는 비평적인 접근 방식이 채택되었다. 저자들은 지배적인 주제를 평가하기 위해 가사에서 눈물, 고향과 같은 단어의 반복을 연구하였으며 이들은 이러한 주제들이 현대의 생활양식을 바라보는 창이 된다고 생각하였다. 또한 1930년대부터의 주제의 변화를 연구하고 그 전의 주제들을 비교함으로써 그들은 어떻게 대중음악이 발전했는지 밝히고자 했다. 주제들은 어둡고/슬픈 주제와 밝고/낭만적인 주제들로 구분될 수 있다. 종종 신민요의 주제는 낭만적인 사랑에 관한 것이었고 유행가의 주제들보다 더 가벼운 것이었다. 이영미는 유행가가 훨씬 더 어둡고 ‘일제 점령기를 살았던 사람들을 위한 가장 슬프고 애달픈 음악’이었음을 강조하며(2002: 26) ‘유행가를 이해하지 못한다면 일제 점령기를 이해하지 못하는 것’이라 말한다. 그러나 신민요 또한 소외, 슬픔, 자유에의 소망 등 그 시대의 관심사들을 다루었다.

신민요 또는 어떤 형태의 음악이 한국인들, 특히 일제 치하를 살았던 한국 국민들에게 어떻게 중요성을 가질 수 있었는지 이해하기 위해서

9) 엄선한 신민요들이 <유성기로 들던 가요사 1925-1945>(신나라 SYNCD-015, SYNCD-016, 1992)의 CD로 재발매 되었다.

10) 이영미(2000: 78)는 신민요라는 용어가 1970년대 이후에는 사용되지 않고 국악가요로 대체되었음을 말한다.

는 우선 이 장르가 있게 한 역사적 상황을 살펴보아야 한다. 한국인들이 일반적으로 5,000년¹¹⁾ 전 이상으로 거슬러 올라간다고 여기는 수세기의 장구하고 자랑스러운 역사를 가진 왕조 사회였던 한국은 지난 세기 급변하는 세계의 일부에 속해 있었다. 한국은 19세기 말경 국제무역에 문호를 개방하였고 이때 서양의 음악이 선교사들의 찬송가와 클래식 음악을 통해 한국 사회로 스며들기 시작하였다. 1904년 보호국, 그리고 다시 1910년 식민지로 한일합방이 되면서 독립적이었던 천 년 간의 통치는 끝났고 문화적 자유는 심각하게 제한되었다. 브루스 커밍스(Bruce Cumings)가 표현한 대로 한국의 문화는 ‘한 마디로 짓눌려졌고’(1997: 182) 일본은 정책적으로 한국의 고유한 예술적 풍속을 제한하였다. 신대철은 수입된 일본의 교육 시스템이 한국인과 한국 문화 사이에 되돌릴 수 없는 간극을 만들었다고 비난한다. 음악에 관해서는 다음과 같이 말하고 있다.

우리 음악은 참으로 오랫동안 감추어졌던 보물이었기에 그 가치가 잊혀져, 제대로의 자리매김을 근대에 들어와서 받아 보지 못했다. 그래서 듣고 즐기기가 어려워졌고, 과거의 유산으로만 취급되기에 이르렀다. 시대가 변해도 한참 변한 21세기를 향하는 이 시점에 걸맞지 않는 고답적 옛 음악이 되고 만 것이다. 즉, 옛 사람을 위한 것이지 현대인의 감성과 귀에는 전혀 어울리지 않는 음악으로 여겨지게 되었다(1993: 157).

일제 치하의 국민들을 종속시키려는 목적에 따라 한국은 35년간 문화적, 정치적, 군사적 지배에 종속되었다. 핸들러(Handler 1988)의 용어를 사용하면 한국인들이 한일합병 및 글로벌 경제에 참여하도록 강요당하면서 문화적, 정치적 억압을 받는 동안 문화적 대상화가 강화되었다.¹²⁾

11) 5,000이라는 숫자는 기원전 2333년 신화 속의 단군 왕위 즉위 시기와 관련하여 생각할 수 있다.

일본의 학자들은 한국의 신화적, 민속적 역사가 틀렸음을 주장하며 문화적 동화 정책에 따라 한국의 문화적 제도를 손상시키려는 프로젝트들이 지원을 받았다. 이에 대응하여, 그리고 문화적 자유의 제약에도 불구하고 한국의 학자들은 개별적으로 산재된 문화 운동을 통해 자신의 문화에서 일본의 주장이 사실이 아니라는 증거를 찾고자 하였고 이는 근대 한국 민족주의의 뿌리가 되었다. 어떤 이들은 신민요가 당시의 상황에 대한 불만을 표현하는 장을 제공하며 더 밝은 미래에 대한 희망과 함께 그 문화적 운동을 보완하였다 주장한다. 분명 학자들의 활동은 민속 문화를 개인적, 문화적 표현의 장으로서 새롭게 인식되도록 하였고 ‘아리랑’과 같은 노래들은 투쟁을 상징하게 되었다.

19세기 말, 20세기 초 개발과 함께 한국은 글로벌 무역과 국제 관계에 문이 열렸다. 세계는 문화적 산물이 이러한 특성에 있어 중심적이며, 베네딕트 앤더슨(Benedict Anderson 1983)이 우리와 타인을 구분하는, 인쇄 매체를 통해 연합된 ‘상상의 공동체’라고 정의한 것의 경계를 결정하는 시대에 접어들었다. 유무형의 대상들이 사회적 가치를 구체화하는 역할을 하고 문화적 이상의 상징으로 부각되었다. 이러한 대상들은 지배적인 민족주의적 담론의 일부가 되었다.

음악은 문화적인 핵심을 상징하는 무형의 대상이며 음악의 성격은 건축, 국기, 음식이 상징하는 것과 같은 개념들을 나타낸다. 음악은 희망하는 사회적 질서의 표준을 표현하는 장으로서의 역할을 하며 수 투오히(Sue Tuohy)가 언급한 ‘국가적 사운드트랙’을 통해 사람들을 연결한다. 투오히는 “음악 형태는 질서의 상징적인 표현으로서의 역할을 하며 음악 공연은 음악이 감정을 불러일으킬 뿐 아니라 묘사하기도 하며,

12) 일본의 억압과 문화적인 민족주의에 대한 학문적, 문화적 반응과 관련 더 자세한 사항은 다음의 문헌들을 참조할 것. Roger Janelli (1986), Michael Robinson (1988, 1996). 로빈슨은 부가적으로 문화운동 그룹을 ‘문화적인 민족주의자들’로 설명한다.

또한 공동체를 형성할 뿐 아니라 그것을 대표할 수 있다는 널리 퍼진 믿음을 바탕으로 사람들을 조직화하는 적극적인 수단으로서의 역할을 한다”라고 말한다(2001: 109). 한국에서 대중적인 정서는 오래된 것 또는 친숙한 것을 이용하는 음악에서 표현되며 이는 공동체적 가치의 자연스러운 표현이라는 인상을 준다. 한국의 국가적 사운드트랙은 음악 외적 사상 및 바흐친(Bakhtin)이 ‘삶의 담론’(living discourse)이라 명명한 것을 조합함으로써 형성된다. 일상생활의 맥락 안에 깊이 박힌 사운드트랙은 한국의 과거, 현재, 미래를 통해 형성된다. 대중음악 장르들은 이러한 사운드트랙에 기여한 것들로 종종 치부되는데 이는 주로 전통적이라기보다는 대중적인 그들의 위치 때문이라고 생각된다. 최근 몇 십 년 동안 대중음악보다는 전통음악이 더 크게 한국 문화의 상징이 되었다. 그러나 나는 특히 신민요로 인해 대중음악 장르가 한국의 문화적 가치와 미학을 대표하는 것이 더 가능하게 되었다고 생각한다.

가사, 정신, 감정

몇몇 학자들은 신민요가 더욱 커지는 민족주의적 열기를 표현하는 예술적 장을 제공했다고 주장한다. 1995년 CD로 발매된 <30년대 신민요>(서울음반 SRCD-1232) 컴필레이션 앨범 속지에 이근태는 신민요를 영구적으로 이러한 대표적인 위치에 놓이게 한 영향력 있는 글을 언급한다. 이근태에 의하면 1938년 2월 6일자 조선일보에 ‘범람하는 유행가에서 대중의 정서취미를 위함’이라는 내용의 기사가 실려 있다고 한다.¹³⁾

계속해서 그는 신민요가 이러한 목적을 위해 보급되었다고 말한다.

13) [옮긴이주] 이는 신민요를 만들기 위한 현상모집의 취지문으로 당시 조선일보사는 유행가 현상모집을 하였는데 이에 대해 이근태는 그 이면에 민족적인 정서가 담긴 노래를 유행시키려는 의도가 있음을 언급하고 있다.

한국의 정서는 정의하기 어렵다. 한국의 정서는 한국의 역사 및 문화적 가정들과 관련 있다. 한국의 정서는 한국인들의 한국적 특성에 필수적이라 여기는 정, 인연, 흥, 한과 같은 요소들에 존재한다. 김지평과 같은 학자들의 글은 이러한 개념들을 이용하여 신민요를 필수적인 문화적 정서의 혼합을 표현하는 것으로 내세운다. <아무렴 그렇지>의 가사와 음악은 훌륭한 본보기이다. 이 곡은 한 남성이, 밥술을 들고서 한복 저고리 소매에 대고 우는 한 여인을 묘사하는 것으로 시작한다. 그는 ‘연지근지 눈물에 젖어 흐느껴 울더니 지금은 요렇게 웃기만하지 아무렴 그렇지 그렇고 말고’라 말한다. 이 여성의 고통은 한의 표현으로 해석할 수 있는데 여성이 특히 이런 식으로 고통받는다 고 여러 한국인들이 내게 말했다. 여기서 사용된 이미지는 청자를 시각적인 문화적 배경에 연결시키며 음악은 전통적인 민요에서 나온 리듬감 있는 패턴, 멜로디가 아름다운 악절, 악기들을 담고 있다. 사운드와 이미지는 한국적 정서를 문화적으로 내부적인 대상에 강하게 전달한다.

신민요 운동이 존재했는지 또는 그 시대의 문화 정치에서 중요한 역할을 했는지는 논쟁의 여지가 있지만 김지평에게 신민요는 단순한 오락 이상으로 사회에 영향을 주었다. 그는 다음과 같이 말한다.

1930년에 들어서면서 우리 가요계에는 하나의 각성운동이 일어난다. 노래를 통해 민족정서를 살려내려는 운동으로 이른바 ‘신민요 운동’이 그것이다. 민요란 원래 작사자나 작곡가 없이 구전해 오는 노래로 그 민족의 바탕 정신을 강하게 담고 있다. 그래서 ‘그 나라를 알려면 그 민족의 민요를 알아야 한다’는 말도 있는 것이다. 그런 민요의 특성을 가요 속에다 살려 보고자 한 신민요 속에는 우리 민족의 고유 정서가 여러 가지 형태로 담겨 있게 되었다. 민족정서의 재발견 운동이기도 하고 민족정신의 자각운동이기도 했다(2000: 90).

일본의 점령이 시와 영화 같은 매체에서 목격되는 혁명적 정신을 야기했다는 것은 의심할 여지가 없다. 또한 신민요가 이 시기 한국인들의 삶에 중요한 부분이 되었다는 것도 분명하다.

고향과 산에 대한 그리움을 표현하는 노래에서는 많은 것들을 읽을 수 있다. 그러한 정서는 일제 점령의 잔학성을 벗어나고자 하는 소망으로 해석할 수 있다. <내 고향을 이별하고>라는 곡은 고향을 떠나 사는 사람에 대해 노래하며 ‘답답한’과 ‘적적한’과 같은 단어를 사용하여 그의 감정을 표현한다. 이 곡을 들을 때 그의 시각에서 고향은 멀리 떨어진 그리운 이상화된 장소가 된다. 일제 점령기 동안 개인과 가족의 이주는 고향에 굳게 뿌리박은 정체성으로부터 떨어진 느낌과 연관될 수 있으며 사회적, 문화적 격변의 시기에 이 곡을 듣는 많은 사람들은 이 곡의 주제와 관련을 느꼈을 것이다. 김지평은 ‘신민요운동’을 국민의 정서 또는 정신과 같은 추상적 개념, 고난에 대해서 얘기하는 곡의 주제들과 관련 있는 것으로 간주한다. 그는 <봄맞이>와 같은 곡들이 종종 억압받는 감정들을 표현하기 위해 은유를 사용하였다고 말한다. 겨울은 일제 점령을 나타내며 해빙은 일제 점령이 끝나는 것을, 봄은 한국의 해방을 의미한다(김지평 2000: 91). 문호월이 작곡하고 유석중이 작사한 이 곡은 1934년 이난영의 노래로 녹음되었다.

얼음이 풀려서 물 우에 흐르니
흐르는 물 우에 겨울이 간다
어허야드야 어허으리
노를 저어라 봄마지 가자

넷가에 수양버들 실실이 늘어져
흐르는 물 우에 봄 편지 쓴다
어허야드야 어허으리
돛을 감아라 봄마지 가자

제비 한 쌍이 물 차고 날너와
 어서 가 보련다 님 계신 곳에
 어허야드야 어허으리
 노를 달여라 봄마지 가자¹⁴⁾

미묘한, 그리고 덜 미묘한 일제 점령에 대한 암시는 드문 것이 아니었다. <노들강변>의 가사 중 셋째 절에는 일제 점령의 고난에 대한 분명한 언급이 나타나는데 쫓겨난 사람들의 피폐한 삶과 죽은 사람들이 언급된다. 최창호는 다음과 같이 말한다. “누구나 쉽게 느껴 알 수 있는 통속성과 함께 양산도 가락으로 이어지는 선율 조성은 독특한 민족적 정서를 풍긴다. 더욱이 3절 가사에는 나라 잃은 우리 겨레의 수난과 이 모든 불행의 근원인 일제의 조선 강점을 반대하는 반항의 감정이 흐르고 있다”(2000: 34). 한국적 정서의 표현은 가사적인 언급, 음악적 암시, 역사적 맥락의 혼합 속에서 나온다.

가사 속 이미지와 사용된 악기들은 듣는 이들에 음악의 정체성에 대한 단서를 제공하지만 가수의 창법은 그 시대 다른 대중음악 장르와 비슷하다. 민요의 창법은 지역마다 달랐는데 중부 경기 지역의 민요는 약간 비음이 섞인 발성법과 함께 정교한 꾸밈음을 사용하였고 남서부 지역의 남도 민요에서는 좀 더 세속적이고 감정이 풍부한 목소리를 사용하였다. 이러한 차이에도 불구하고 전통적인 민요의 강하고 풍부한 창법에서의 음색은 1930년대 대중음악 가수들의 다소 가늘고 약한 음색적 특징에 비해 두드러지는데 신민요의 가수들은 이러한 대중음악 가수들의 특징과 거의 차이가 없었다. 아주 소수의 가수들만이 실제로 신민요를 전문적으로 노래하였는데 몇몇 가수들만이 신민요 가수로 알려져 있었고 많은 가수들이 다른 장르의 곡도 녹음하였다. 그들은 녹음

14) 1992년 재발매(신나라 SYNC-D-016).

한 곡이 히트했을 때 그 장르와 연관되었다. 예를 들어 무대에서 커리어를 시작한 가수인 김용환은 1933년 <숨쉬는 부두>를 녹음하였고 이후 신민요의 범주로 분류되는 몇몇 곡들을 작곡 및 노래하였다. 김복희는 빅타레코드 및 그 외 레코드에서 작업하였는데 <백두산 아가씨> 음반으로 꽤 스타가 되었다. 이규남은 1940년대로 넘어가며 여러 신가요를 녹음하였다.¹⁵⁾ 선우일선은 포리돌, 빅타, 태평레코드에서 작업하였고 신민요로 분류된 초기의 곡들 중 하나인 <꽃을 잡고>를 녹음하였다. 이애리수는 빅타레코드와 함께 작업하였고 <님 맛이 가자>로 잘 알려져 있다. 왕수복(왕성실)은 정가(가사, 시조)를 부르는 훈련을 받았고 콜럼비아 레코드와 포리돌 레코드에서 음반을 취입하였으며 <울지 말아요>를 녹음하며 신민요 가수로 알려지게 된다. 그녀는 또한 <닐리리아>, <본조 아리랑>과 같은 좀 더 전통적인 민요도 노래하였다.¹⁶⁾ 이러한 가수들 중 왕수복은 예외적이었는데 최창호는 신민요를 ‘잡탕 음악’으로 간주한 민요 가수들이 불편함을 느껴 신민요 가수들과 거리를 두었다고 말한다(2000: 53). 그들의 불편함은 순수한 민요가 아닌 음악을 공연하는 것에 대한 거부감이었을 것이다. 하지만 이들이 신민요 가수들의 대열에서 빠짐으로써 신민요 장르의 쇠퇴에 기여했다고 최창호는 말한다.¹⁷⁾

15) 신가요와 신민요 사이의 구분은 분명하지 않다. 두 용어 모두 같은 스타일의 노래를 의미하는 것으로 보인다.

16) 이보형이 주장하듯 전통적이라 여겨지는 많은 민요들이 실제로는 비교적 새로운 곡들이다(1997). 그러나 이 주장은 민요의 수명이나 독창적 형태와 관련하여 완전히 별개의 논의를 구성하는 토대가 될 수 있다.

17) [옴진이주] 최창호의 주장을 그대로 옮기면 다음과 같다. “전래 민요들을 부른 이들 대부분은 신민요를 ‘잡탕 음악’이나 ‘얼치기 음악’으로 치부하면서 배척하였고, 오로지 전래 민요만을 부르면서 자신의 가창으로 옛 가락을 보존하려고 할 뿐, 새로운 가락들을 보급 발전시키려 하지 않았다. 일제의 착취에 시달리던 민족 수난기에 조상 대대로 이어온 옛 가락을 보존하고자 한 그들의 마음은 가상하나, 그들의 주장대로 신민요를 ‘잡탕 음악’이나 ‘얼치기 음악’이라 하여 배척해 버린다면, 우리의

신민요의 유산

신민요는 그 당시 하나의 현상이었다. 그러나 신민요가 1930년대의 대중들에게 가졌던 매력이 또한 그것의 쇠퇴에도 기여했다. 학자들에게 신민요 연구의 어려움은 신민요에 대해 분명하게 정의된 설명이 없다는 점이다. 음반 회사 내에도 작곡가 조직이나 매니지먼트 협회는 없었다. 최창호가 주목하는 바와 같이 신민요는 자연발생적으로 출현했기에 그것이 견고히 존재했었다는 증거가 거의 남지 않았으며(2000: 52) 이러한 정보의 부재가 한국 대중문화의 일부로서의 신민요의 잠재력을 손상시켰다. 가장 중요한 점은 신민요라는 장르가 그것이 가진 완전한 잠재력에 도달하지 못했다는 것이다. 신민요는 뒤섞임 속에 잊혀졌고 전통민요 가수들에 의해 멸시되었으며 유행가나 트로트의 대중적인 매력에 뒤졌다. 간단히 말해 신민요는 한국의 빠르게 발전하는 배경 속에서 성장하지 못하였다. 나와 같은 연령대의 한국인들에게 신민요에 대해 물어보면 많은 이들이 코웃음치며 “그건 옛날 사람들의 노래야”라고 말한다. 내가 이야기 해 본 대다수의 한국인들이 이 장르에 대해 거의 알지 못하지만 모두가 이를 일제 강점기와 연관 짓는다.

그러나 신민요는 제3세계에서 국제적 열강으로, 봉건주의에서 민주주의로 부상하는 근대 한국의 하나의 현상이기도 하다. 비록 그 인기가 떨어지고 유행에서 벗어났지만¹⁸⁾ 신민요는 세 가지 이유로 여전히 중요하다. 첫째는 그 시대의 다른 장르와 함께 부흥하는 한국 음반 산업의 토대가 된 선구적인 대중음악으로서의 지위이다. 신민요는 비록 혼합된 것이긴 하지만 한국적 음악 장르를 제작, 녹음, 홍보하는 최초의 의

민족음악은 발전하지 못하고 백 년 전이나 백 년 후에도 그대로 남아 있을 것이다.”

18) 이 말은 남한에만 해당한다. 북한에서는 신민요가 계속 인기를 유지하였다. 이에 관련해서는 본 책의 13장에 있는 하워드의 에세이를 참조하라.

식적인 시도 중 하나로서 마케팅적 실험으로 간주할 수 있을 것이다. 둘째는 신민요의 음악외적인 특징에 대한 강조이다. 몇몇 이들은 신민요가 한국 정신의 표현으로서의 역할을 하였을 뿐 아니라 의미 있는 문화적 표현의 장을 제공했다고 주장한다. 셋째는 신민요가 대중들 사이에 제일 선호하는 장르로서의 위치는 잃었을지 모르나 옛 음악을 현대적 취향에 맞게 고치려는 최초의 시도 중 하나였다는 점이다. 1960년대에 이르러서야 전통적인 형식을 수정하고 한국 음악이 한국 정신을 전달하는 가치를 강조하고자 하는 또 한 번의 노력이 전개되었다.

대중음악의 고유한 국가적 성격에 관하여 학자들 사이에 한 동안 열띤 논쟁이 있었다. 만약 민요 스타일이 일본의 영향을 받은 멜로디 또는 서양의 악기 편성과 혼합된다면 그것이 한국적인 것일 수 있을까? 이 글에서의 초점이 신민요의 한국적인 성격에 대해 논쟁하려는 것은 아니지만 한국의 문화적 정체성의 표현으로서 신민요를 창작하려 했던 수사적, 음악적 노력들 때문에 그것을 한국 최초 고유의 대중음악이라 주장할 수 있다고 믿는다. 대중음악은 그 성격상 가장 폭넓은 청자들에게 다가가 곡조, 리듬, 가사를 통해 그들을 끌어당기도록 만들어진다. 신민요를 연구하는 학자들은 그 당시의 한국인들이 공감을 느낄 수 있는 음악에 대한 필요에 부응하기 위해 이 장르가 만들어졌다는 사실을 증명하였다. 민요는 오랫동안 평민, 즉 일반 대중들과 관련이 있었다. 새로운 ‘신’과 ‘민요’라는 용어를 사용한 것은 변화하는 시대를 반영한, 그러나 많은 사람들이 공감할 수 있는 새로운 표현임을 보여 준다.

작곡가, 가수 또는 곡 자체보다 아마도 더 중요한, 신민요를 묘사하고 홍보하기 위해 사용한 언어는 그 장르를 한국적인 것으로 정의하려는 분명한 노력을 보여 준다. 최창호가 주장하는 바와 같이 신민요를 창작한 이들은 일제 점령과 한국적 정체성을 명시적으로 언급하며 그 곡들을 의도적으로 친숙한 한국적 주제와 음악에 맞추었고 문화적인 정서를 표현할 수 있는 향후 음악을 위한 길을 터 주었다. 그 인기가 일제

점령기가 끝나면서 시들긴 하였지만 신민요는 여전히 이러한 수사적 구성들과 긴밀히 연관된다. 이런 종류의 수사는 최근 한국 음악과 문화적 정체성 사이의 관계에 대한 현대의 가설들이 더욱 증가하며 함께 부상하고 있다. 더 중요한 것은 신민요가 한국의 국가적 사운드트랙에서 필수적인 자리를 차지하고 있다는 점이다. 전통적인 민요를 공연하는 음악인들의 인정은 받지 못하였지만 신민요의 등장은 혼합된 형태가 한국적인 것이 될 수 있음을 입증하였다. 오늘날 많은 한국 사람들이 다소 구식인 신민요의 사운드에 웃을지 모르겠으나 신민요가 초기 한국 대중음악의 발전에 중심적이었음은 의심할 여지가 없을 것이다.

참고문헌

- 김광혜 · 윤여탁 · 김만수. 『일제 강점기 대중가요 연구』. 박이정, 1999.
- 김지평. 『한국가요정신사』. 아름출판사, 2000.
- 김창남 · 이영미 · 박윤우 · 김해식. 『노래』 1. 실천문화사, 1984.
- 신대철. 『우리음악, 그 맛과 소리깔』. 교보문고, 1993.
- _____. “Some westernized aspects in Korean folk songs.” *Contemporary Directions: Korean Folk Engaging the Twentieth Century And Beyond*, edited by Nathan Hesselink, Korea Research Monograph 27. Berkeley: Institute of East Asian Studies, University of California, 2001, 76-95.
- 이근태. ‘신민요의 탄생’, 30년대 신민요 CD (서울음반 SRC-1232), 1995.
- 이보형. “아리랑 소리의 근원과 그 변천에 관한 음악적 연구.” 『한국민요학』 제5집 (1997), 81-120.
- 이영미. 『한국대중가요사』. 시공사, 1998.
- 이영미. 『홍남부두의 금순이는 어디로 갔을까』. 황금가지, 2002.
- 임동권. 『한국민요사』. 집문당, 1974.
- 최창호. 『민족수난기의 대중가요사』. 일월서각, 2000.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso, 1983.
- Bakhtin, Mikhail M. *The Dialogic Imagination*, edited by Michael Holquist and translated by Carye Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1988.
- Cummings, Bruce. *Parallax Visions: Making Sense of American-East Asian Relations at the End of the Century*. Durham, NC: Duke University Press, 1999.
- Elbourne, R. P. “The Question of Definition.” *Yearbook of the*

International Folk Music Council 7 (1976), 9-29.

- Handler, Richard. *Nationalism and the Politics of Culture in Quebec*. Madison: University of Wisconsin Press, 1988.
- Howard, Keith. "Korean folk songs for a contemporary world." *Contemporary Directions: Korean Folk Engaging the Twentieth Century And Beyond*, edited by Nathan Hesselink, Korea Research Monograph 27. Berkeley: Institute of East Asian Studies, University of California, 2001, 149-172.
- Hughes, David. "The Heart's Hometown: Traditional Folk Song in Modern Japan." Ph.D Dissertation, Ann Arbor: University of Michigan, 1985.
- Hughes, David. "Japanese *new folk songs*, old and new." *Asian Music* 22/1 (1991), 1-49.
- Janelli, Roger L. "The origins of Korean folklore scholarship." *Journal of American Folklore* 99 (1986), 24-49.
- Maliangkay, Roald. "Reconstructing icons: the recording industry and the representation of folk music in Korea." *Embracing the Other: The Interaction of Korean and Foreign Cultures*. S ngnam: Han'guk ch ngshin munhwa y n'guw n/Academy of Korean Studies, 2002, 1476-1483.
- Nathan Hesselink, ed. *Contemporary Directions: Korean Folk Music Engaging the Twentieth Century and Beyond*, Korea Research Monograph 27. Berkeley: Institute of East Asian Studies, University of California, 2001, 76-95.
- Robinson, Michael E. *Cultural Nationalism in Colonial Korea, 1920-1925*. Seattle: University of Washington Press, 1988.
- Robinson, Michael E. "Narrative Politics, Nationalism, and Korean History." *Papers of the British Association of Korean Studies* 6 (1996), 26-40.

Tuohy, Sue. "The Sonic Dimensions of Nationalism in Modern China:
Musical Representation and Transformation." *Ethnomusicology*
45/1 (2001), 107-31.