

# 일제강점기 군국가요와 도구화된 여성성\*

이 은 진

1. 들어가며: 전시체제 하의 대중가요계
2. 총후부인 담론과 새로운 여성상
3. 군국가요와 도구로서의 여성성
  - 1) 군국가요에 사용된 음악적 어법
  - 2) 도구로서의 ‘모성’
  - 3) ‘순정’의 재정의
4. 나가며: 도구화된 여성성

---

\* 이 글은 이은진, “근대적 여성성의 구성과 훈육: 일제강점기 대중가요의 여성 이미지를 중심으로,” 박사학위논문 (이화여자대학교, 2017) 중 일부분을 수정, 보완한 것이다.

## 개 요

1937년 중일전쟁이 발발하면서부터 조선의 대중가요계도 전시체제의 영향 하에서 큰 변화를 겪게 되었다. 특히 일제의 제국주의 전쟁이 심화되면서부터는 군국가요가 강압적으로 제작되기 시작했다. 이 글에서는 당대에 제작된 군국가요들을 분석하여 여성의 이미지가 전쟁의 프로파간다로 도구화되는 기제를 살펴 보았다.

전시 상황에서 정책적으로 생산된 군국가요는 전시 하에 요구되는 여성의 역할을 규정하고 이렇게 정립된 규범적 여성상을 훈육하려 했다. 첫째, 이제까지 당대의 대중가요에서 등장하지 않았던 어머니라는 새로운 여성상을 주인공으로 등장시켜, 저음역의 선율과 힘 있는 창법을 통해 강인한 모성을 강조함으로써 ‘총후부인’의 덕목을 훈육했다. 둘째, 당대의 군국가요는 전통적 여성상을 복원시킴으로써 구여성적 정체성을 기반으로 한 총후부인의 정체성을 재현했다. 남편에 대한 순정을 다짐하는 아내를 등장시킨 노래들에서, 아내의 순정은 남편을 향한 것인 동시에 국가를 향한 것으로 표현된다. 그리고 이 노래들은 여성 가수의 목소리를 부각시키는 장식음과 높은 음역의 선율을 사용하여, 여성성을 강조했다. 즉 군국가요는 강한 모성이라는 새로운 여성상을 유통시키고, 이와 더불어 여성성을 강조한 음악으로 구여성적 덕목과 국민으로서의 충성심을 연결지음으로써 전시에 요구되었던 여성적 덕목을 훈육하려 하였다.

주제어: 군국가요, 여성성, 총후부인, 군국의 어머니, 모성

## 1. 들어가며: 전시체제 하의 대중가요계

1937년 7월 중일전쟁이 발발하면서 식민치하의 조선은 또 한 번의 큰 변화를 겪게 되었다. 이듬해인 1938년에는 ‘국가총동원법’이 공포되어 전시체제를 위한 준비가 시작되었고, 1939년에는 ‘국민징용령’이 발표되면서 조선인의 강제적인 이주가 대대적으로 이루어졌다. 마침내 1941년 12월 태평양전쟁이 발발하면서 일본과 조선은 본격적인 전시체제에 돌입하였고, 이러한 사회적 변화와 더불어 대중가요계도 이전과는 전혀 다른 상황에 직면하게 되었다.

조선의 대중가요계는 이전까지는 주로 상업적 논리에 좌우되었지만, 전시체제 하에서는 식민당국의 강압적 정책에 부응해야만 했다. 미국을 비롯한 서구 열강과 일본의 갈등이 심화되면서 식민당국은 1941년부터 가수들이 영어로 된 예명의 사용을 금지했고, 연예활동 종사자들이 의무적으로 기여증을 발급받도록 하여 가수들의 활동을 제도적으로 통제하기 시작했다. 대중가요의 내용에 대한 검열도 강화되었고, 군국가요 제작에 대한 당국의 압박도 심화되었다.<sup>1)</sup>

군국가요, 혹은 시국가는 일제의 군국주의가 극에 치달았을 때 제작된 것으로, “전쟁을 미화하고 징병을 독려하는 내용을” 담은 노래를 지칭한다.<sup>2)</sup> 일제는 황민화 정책의 일환으로서 ‘황음화’ 정책을 전개하면서, 군국주의를 선동하기 위한 핵심적인 매체로 음악을 이용했다. 일제는 1940년에 소위 ‘기원 2600년’을 맞아 신체제를 구성하였으며, 그 일환으로 이듬해인 1941년 1월 조선연예협회를 결성하도록 하였고 ‘국민개창운동’에 박차를 가했다.<sup>3)</sup> 이 글에서는 이처럼 전시체제가 강화되었던 시기, “일본의 군국

1) 이준희, “일제시대 군국가요 연구,” 『한국문화』 46 (2009), 152.

2) “독립가/시국가의 전개,” [http://www.culturecontent.com/content/contentView.do?search\\_div\\_id=CP\\_THE008&cp\\_code=cp0443&index\\_id=cp04430094&content\\_id=cp044300940001&search\\_left\\_menu=3](http://www.culturecontent.com/content/contentView.do?search_div_id=CP_THE008&cp_code=cp0443&index_id=cp04430094&content_id=cp044300940001&search_left_menu=3), 검색일: 2018.09.02.

주의 침략전쟁에 직간접적으로 부응하기 위한 목적에 따라 만들어진 노래 가운데 상업적인 유행가의 생산, 유통 과정을 거쳐 유포된<sup>4)</sup> 군국가요에서 여성성이 어떻게 도구화되었는지를 살펴보려 한다.

최초의 군국가요가 등장한 것은 1937년 10월 말로, 콜럼비아레코드의 <정의의 행진>,<sup>5)</sup> <충후의 기원>,<sup>6)</sup> 빅타레코드의 <정의의 사여>,<sup>7)</sup> <충후의 남>,<sup>8)</sup> 폴리돌레코드의 <남아의 의기>,<sup>9)</sup> <반도의용대가><sup>10)</sup>가 발매되면서부터였다. 그러나 이 시기에 제작된 군국가요는 대중의 호응을 얻지 못한 채 외면 받았고,<sup>11)</sup> 태평양전쟁이 발발한 이후인 1942년이 되어서야 본격적으로 유통되기 시작했다.<sup>12)</sup> 특히 1938년에 실시되었던 ‘조선인 지원병 제도’가 ‘조선인 징병 제도’로 강화된 1943년에는 전시 동원을 선전하고

3) 1943년 2월에는 상금 1500만원을 내걸고 국민개창운동을 위한 노래를 현상모집했으며, 4월에는 제1기 국민개창운동을 통해 74곡의 국민가요(시국가)를 발표하였다. “조선연예협회와 군국가요,” [http://www.culturecontent.com/content/contentView.do?search\\_div\\_id=CP\\_THE008&cp\\_code=cp0903&index\\_id=cp09030071&content\\_id=cp090300710001&search\\_left\\_menu=3](http://www.culturecontent.com/content/contentView.do?search_div_id=CP_THE008&cp_code=cp0903&index_id=cp09030071&content_id=cp090300710001&search_left_menu=3), 검색일: 2018.09.02.

4) 이준희, “일제 침략전쟁에 동원된 유행가, ‘군국가요’ 다시보기 1,” [www.ohnynews.co.kr](http://www.ohnynews.co.kr), 2003.06.09. 이준희, “일제시대 군국가요 연구,” 『한국문화』 46 (2009), 141에서 재인용.

5) 김억 작사, 전기현 작곡, 정찬주 노래, 1937년 11월, Columbia 40793, 시국가.

6) 이하운 작사, 손목인 작곡, 박세환·정찬주 노래, 1937년 11월, Columbia 40793, 시국가.

7) 김억 작사, 이면상 작곡, 임동호 노래, 1937년 11월, Victor KS2025, 시국가요.

8) 최남선 작사, 이면상 작곡, 임동호 노래, 1937년 11월, Victor KS2025, 시국가요.

9) 작사·작곡 미상, 김용환 노래, 1937년 11월, Polydor 19446, 애국가.

10) 작사 미상, 김준영 작곡, 김용환 노래, 1937년 11월, Plydor 19446, 애국가.

11) “지나사변(支那事變)의 발발(勃發)을 계기(契機)로 하여 이러한 연조 유행가(軟調流行歌)의 레코-드는 일시(一時)에 그 그림자를 감추고 이에 대신(代身)하여 군가조(軍歌調) 레코드가 거리에 범람(汎濫)하게 되었다. [...] 조선(朝鮮)레코-드계(界)에서도 「정의(定義)의 행진(行進)」, 「중군위안부(慰安婦)의 노래」 등(等) 군국조(軍國調)의 레코-드를 제작(製作)하였으나 작곡(作曲)의 졸렬(拙劣)로 인(因)함인지 소기(所期)의 성적(成籍)을 내지 못하였음은 유감(遺憾)이다.” 구원희, “전시 하의 레코드계 현상,” 『조광』 54 (1940), 118.

12) 이준희, “일제시대 군국가요 연구,” 149-150.

독려하는 음반이 급격히 증가했다.<sup>13)</sup>

이처럼 군국가요의 제작이 본격화되면서 나타난 가장 흥미로운 변화는 이제까지 접할 수 없었던 새로운 여성상이 등장했다는 점이다. 이전까지 대중가요에서 배제되거나 그리움의 대상으로만 존재했던 ‘어머니’가 화자로 등장하게 된 것이다.<sup>14)</sup> 또한 군국가요는 이전까지의 대중가요에서 등장했던 것과는 전혀 다른 성격의 ‘아내’를 화자로 등장시킨다. 이전까지 대중가요에서 등장했던 ‘아내’는 남편에게 소비와 애정을 요구하는 인물로 그려졌지만, 군국가요에서 등장하는 ‘아내’는 남편을 전장에 보내고 홀로 가정을 지켜가는 굳센 인물로 그려진다. 이 두 가지 변화는 총력전 체제에 돌입하면서 일본과 조선 모두에서 강조되기 시작한 ‘총후부인’이라는 새로운 여성 담론을 반영한 것이었다. 총후부인이라는 새로운 여성상은 가정 내의 여성이라는 위치성을 강조함으로써 전시체제에서 요구되는 여성의 역할을 훈육하였다. 그리고 군국가요는 여성에게 요구되었던 이 새로운 역할을 가장 효과적으로 전달하는 매체였다. 박애경이 지적한 것처럼, “전사를 내조하고, 보조하며 헌신과 희생의 가치를 내면화”한 여성상을 유통하였던 군국가요는 “문화정책과 젠더 정치가 교차하는 지점”이었던 것이다.<sup>15)</sup>

이 글에서는 이처럼 여성을 군국주의의 도구로 이용했던 시기에 제작된 군국가요에서 여성성을 재현한 음악적 기제를 살펴보려 한다. 따라서 여성을 화자로 한 군국가요를 주된 분석대상으로 하여,<sup>16)</sup> 이 노래들의 가사와

13) 박애경, “1940년대 군국가요에 나타난 젠더 이미지와 젠더 정치,” 『민족문화논총』 35 (2007), 134.

14) 김안라가 부른 <중군간호부의 노래>(김억 작사, 이면상 작곡, 1938년 1월, Columbia 3801)는 대중가요에서 최초로 전문직 여성을 화자로 제시하고 있으나, 그 이후로는 전문직 여성이 주인공으로 등장하는 예를 찾아볼 수 없으므로 예외적인 경우로 볼 수 있다. 박애경, “1940년대 군국가요에 나타난 젠더 이미지와 젠더 정치,” 140-141.

15) 박애경, “1940년대 군국가요에 나타난 젠더 이미지와 젠더 정치,” 143.

음악 간의 관계를 통해 여성성이 도구화되는 과정을 고찰할 것이다. 이를 위해 여성을 화자로 내세운 군국가요가 반영하고 있는 총후부인 담론을 먼저 살펴보고자 한다.

## 2. 총후부인 담론과 새로운 여성상

전시 동원 체제하에서 다양한 매체를 통해 생산된 ‘총후부인’ 담론은 국가와 제도라는 공적 영역에서 소외되었던 여성을 전쟁에 동원하려는 의도를 담은 것이었다.<sup>17)</sup> 일제가 조선 여성을 전쟁에 본격적으로 동원하기 시작한 것은 ‘국민정신 총동원’ 운동부터였다. 총동원 운동에서 시작된 총후부인 담론은 이후 애국부인회 활동을 거쳐 1940년대에 들어 더욱 노골화되었다.<sup>18)</sup> 총후부인으로 규정된 여성은 저축 장려, 물자 절약과 함께 ‘소국민 양성’이라는 역할을 부여받았다.<sup>19)</sup> 즉 총후의 경제를 책임지는 역할과 함께 자녀의 양육이라는 모성의 역할을 강조한 것이다.

다시 말해, 총후부인 담론은 전시체제의 기초단위로서 ‘가정’이 재조직되었음을 보여주는 것이었다. 총력전 체제에서 가정은 군사와 노동력을 제공하는 정치적 조직의 역할을 담당하게 된 것이다. 권명아는 정치 단위로서의 가정과 총후부인 담론의 관계를 다음과 같이 논의했다. “가정이 정

16) 이준희는 군국가요 가사를 3가지 유형으로 분류하였다. 그에 의하면 군국가요의 첫 번째 유형은 노골적이고 일관적으로 참전을 총용하는 유형이고, 두 번째는 비유나 중의적인 표현을 사용한 유형, 세 번째는 몇 개의 시어만을 사용하여 군국가요의 형식적인 구색만 갖춘 유형이다. 그는 이중 62곡의 대중가요를 전형적인 군국가요로 목록화하였다. 이준희, “일제시대 군국가요 연구,” 155-160. 이 글에서는 이 62곡의 군국가요 중 여성이 화자로 등장한 경우를 분석대상으로 삼았다.

17) 권명아, 『역사적 파시즘-제국의 판타지와 젠더 정치』 (책세상, 2005), 171.

18) 박애경, “1940년대 군국가요에 나타난 젠더 이미지와 젠더 정치,” 142.

19) 권명아, 『역사적 파시즘-제국의 판타지와 젠더 정치』, 173.

치적 단위로 호출되는 과정에서 ‘국민’과 ‘비국민’의 경계는 ‘가정’의 안과 밖을 중심으로 구성된다. 이로써 총후 부인은 ‘가정’의 안에 존재하는 ‘안전한 국민’의 표상이 되며 가정 바깥에 존재하는 여성 정체성은 ‘불안한 비국민’의 표상이 된다.”<sup>20)</sup> 말하자면, 총력전 체제 하에서는 가정 내의 여성만이 국민으로 인정받을 수 있었다는 것이다. 이처럼 여성을 이분화하는 시각은 일본의 파시즘이 극화되면서 대두되었던 ‘양치현모론’의 영향을 드러내는 것이기도 하다.<sup>21)</sup> 또한 이러한 시각은 1930년대 이전부터 강하게 제기되었던 신여성에 대한 비판적 시각의 연장선상에 있다. 신여성에 대한 비판적인 시각은 당대에 유행했던 스파이담론과 맞물리면서 신여성을 공포의 대상으로 인식하는 상황으로까지 이어졌다. 즉 서구적인 교육을 받은 신여성은 적국의 스파이로 포섭되기 쉽다는 인식이 팽배해 있었기 때문에 신여성에 대한 비판적 시각이 더욱 심화되었던 것이다.<sup>22)</sup>

이처럼 ‘가정 안에 존재하는 안전한 국민’으로서의 여성 표상은 당대에 제작된 군국가요에서도 나타난다. 실제로 1940년대에 제작된 군국가요에 등장하는 여성 화자는 대부분 독립적인 주체로서가 아니라 가정에 소속된 일원으로 묘사된다(표 1).

(표 1) 1940년대 군국가요의 여성화자 유형<sup>23)</sup>

제목	작사	작곡	편곡	가수	발매연도	화자
종군간호부의 노래	김억	이면상	니키 타키오	김안라	1938년 1월	간호부
지원병의 어머니	조명암	고가 마사오	서영덕	장세정	1941년 8월	어머니
아들의 소식	함경진	한상기	콜럼비아	옥잠화	1943년 9월	어머니

20) 권명아, 『역사적 파시즘-제국의 판타지와 젠더 정치』, 177.

21) 권명아, 『역사적 파시즘-제국의 판타지와 젠더 정치』, 177.

22) 권명아, 『역사적 파시즘-제국의 판타지와 젠더 정치』, 222-233.

23) 이 표는 당대에 발표된 군국가요 중 가사를 확인할 수 있는 경우만을 반영한 것이다.

제목	작사	작곡	편곡	가수	발매연도	화자
결사대의 안해	조명암	박시춘	박시춘	이화자	1943년 1월	아내
단심옥심	조명암	이봉룡	이봉룡	장세정	1943년 1월	아내
신춘엽서	조명암	김해송	김해송	이난영	1942년 1월	아내
진두의 남편	김다인	박시춘	박시춘	박향림	1942년 2월	아내
아름다운 화원	조명암	박시춘	박시춘	박향림	1943년 8월	아내/ 어머니
참사랑	이가실	손목인	만조메 타다시	옥잠화	1943년 5월	아내/ 어머니
총후의 자장가	조명암	김해송	김해송	박향림	1942년 6월	아내/ 어머니
마지막 필적	조명암	이봉룡	이봉룡	이화자	1942년 9월	아내/ 어머니
봄날의 화신	이가실	손목인	핫토리 료이치	옥잠화	1943년 4월	아내/ 어머니
보내는 위문대	함경진	손목인	핫토리 료이치	이해연	1943년 4월	여성
아가씨 위문	조명암	이봉룡	이봉룡	장세정	1943년 5월	여성
옥통소 우는 밤	조명암	박시춘	박시춘	이화자	1943년 2월	여성
지원병의 집	조명암	박시춘	박시춘	장세정	1943년 12월	여동생
영동아가씨	이가실	손목인	오쿠야마 데이키치	이해연	1943년 4월	여동생

[표 1]에서 확인할 수 있듯이, 1940년대에 발표된 군국가요에 등장하는 여성화자는 독립적인 여성 주체가 아니라 가정 속에서의 위치성을 강조하는 인물이다. 어머니나 아내, 혹은 여동생으로서 가정에 종속된 인물로 묘사된 이들 여성화자는 전쟁에 동원된 가장을 대신하여 후방의 생활을, 그리고 가장이 부재하는 가부장제를 존속시키는 역할을 부여받는다. 즉 이러한 군국가요들은 남편이나 아들의 뒤를 이어 후방의 생활을 이어가고 미래의 전사를 양육하는 강인한 여성으로서의 모성을 강조하고, 강한 아내이자

어머니로서뿐 아니라 가계를 책임지는 노동력인 동시에 여성 전사로서의 역할까지 여성에게 요구한다.

군국가요가 반영하고 있는 총후부인 담론은 김활란, 모운숙 등의 지식인 여성들, 즉 신여성의 주도로 활발하게 논의된 것임에도 불구하고 신여성적 정체성에 대한 강한 비판을 담고 있었다. 더욱이 신여성들의 주도로 이루어진 총후부인 담론과 농촌지역을 기반으로 전개된 총후부인 담론은 그 목적과 성격이 달랐고, 이에 따라 신여성과 구여성 간의 대립이 조장되기도 했다. 국가와 국민의 영역에서 소외되었던 현실을 타개하기 위한 방편으로서 총후부인 담론을 주장했던 신여성들과는 달리, 실질적으로 총후를 책임져야 하는 여성들은 대다수가 농촌 지역에 거주하는 구여성적 계층이었다.<sup>24)</sup> 더욱이 총후부인의 역할을 독려하는 실질적인 주체는 식민 당국과 더불어 여전히 담론의 주도권을 쥐고 있었던 지식인 남성들이었다. 이처럼 복잡하게 얽힌 욕망 속에서 총후부인의 정체성에 대한 논의는 구여성적 정체성을 기반으로 하여 이러한 정체성과 ‘일본 부인의 명랑성’과 결합시켜야 한다는 논의로 이어졌다.<sup>25)</sup> 즉 순종적인 전통적 여성상을 욕망하는 동시에, 신여성이 보여주었던 근대성까지 강조했다던 것이다.

군국가요 역시 이러한 복합적인 욕망을 담고 있었다. 당대의 대중가요 산업에서 창작을 담당했던 남성 작사가와 남성 작곡가, 남성 편곡자들은 군국가요의 여성 청중을 대상으로 하여 총후부인으로서 갖추어야 할 덕목을 보다 효과적으로 전달하고 훈육하기 위해 노력했다. 예컨대, 남인수가 부른 <남자일기><sup>26)</sup>(악보 1))는 총후부인에게 요구되는 덕목을 낭만적으로 묘사하고 있다. 이 노래에서 남성화자는 ‘남자’를 ‘꽃’에 비유하면서 그 아름다움과 함께 씩씩함과 충성심을 칭송한다. 마디 1-8에서 화자는 총후부인의 역할을 해내는 ‘남자’를 칭송하는데, 특히 마디 5-6에서는 D4에서

24) 박애경, “1940년대 군국가요에 나타난 젠더 이미지와 젠더 정치,” 144-145.

25) 권명아, 『역사적 파시즘-제국의 판타지와 젠더 정치』, 259.

26) 조명암 작곡, 박시춘 작·편곡, 1942년 9월, Okeh 31127, 가요곡.

F5까지 상행하는 선율을 통해 “먼 곳에 가신 님께 (지지 않았소)”라는 가사를 극적으로 강조한다.

(악보 1) 〈남자일기〉<sup>27)</sup>

남자는 꽃이었소 아름다웠소 한 마음 불게 피는 동백이었소  
남자는 일꾼이요 썩씩하었소 먼 곳에 가신 님께 지지 않았소  
남자는 꽃이었소 붉은 정성의 한 줄기 떨어지는 낙화이었소

9 천만산— 남고 넘어 삼터로 가는 이 산천— 젊은이의— 안해이었소  
두뚝은— 남 북으로 한별이 언 만 충성을— 맹서하는— 한 가지었소  
17 밭대로— 못 정하는 생사일 망 몇 몇이— 죽는 것이— 소원이었소

Brass  
Tp.

마디 9-12에서는 이 ‘남자’에 대한 칭송에서 시선을 돌려 전장에 있는 군인들을 묘사한다. 이 부분에서 선율은 최고음역인 A5까지 진행함으로써 클라이맥스를 이룬다. 특히 마디 10에서는 옥타브로 상행도약하는 음형(A4-A5)을 제시함으로써 가사에서 묘사하는 군인의 용맹한 모습(천만산 넘어 넘어)을 강조하는데, 이 도약음형은 마디 14에서 다시금 반복됨으로써(D4-D5) 남편의 뜻을 잇는 것이 아내의 도리임을 음향적으로 강조한다(이 산천 젊은이의 안해이었소 / 충성을 맹서하는 한 가지었소). 특히 노래에 이어지는 간주에서 금관악기가 제시하는 선율은 행진곡 리듬과 팡파르 음형을 결합시키고 있어, 이 노래의 화자가 전장에 있는 남성임을 암시한다. 즉 이 노래는 남성의 입을 통해 충후부인으로서의 덕목을 갖춘 여성을 칭송하는 서사로 이루어져 있다. 그러면서도 주선율에서는 서정성을 잃지 않고 감성적인 기조를 유지한다. 남인수가 미성으로 전달하는 주선율은

27) 악보는 필자의 채보에 의한 것이다.

4/4박자의 행진곡 리듬을 따르면서도 긴 장식음을 통해 감성에 호소한다.

이러한 서사는 전시체제 하에서 여성에게 요구되는 마음가짐과 생활태도를 보다 효과적으로 전달하려는 의도를 담고 있다. 이처럼, 후방의 여성, 즉 충후부인을 대상으로 한 군국가요는 전시에 여성에게 요구되었던 여성상을 훈육하고자 하는 목적을 담고 있었다.

### 3. 군국가요와 도구로서의 여성성

#### 1) 군국가요에 사용된 음악적 어법

이 시기에 생산된 군국가요는 음악적 특징으로 볼 때 기존의 유행가 어법을 그대로 사용한 경우와 군가의 어법을 사용한 경우, 그리고 군가풍의 전주 및 간주와 서정적인 선율을 결합시킨 경우로 나눌 수 있다.

예컨대, 백년설이 노래한 <즐거운 상처><sup>28)</sup>는 4음과 7음을 제외한 E b 장조 선율을 사용하여 기존의 유행가 어법을 그대로 따르고 있다(악보 2). 장식음과 멜리스마를 다수 사용하고 있는 점 역시 기존의 유행가 어법과 동일하다. 전주나 간주의 어법 역시 유행가의 어법에서 벗어나지 않는다. 목관을 중심으로 이루어진 간주와 기타로 시작되는 전주는 전장의 모습을 연상케 하거나 군가의 느낌을 전혀 만들어내지 않는다. 음악적으로만 볼 때, <즐거운 상처>의 선율은 기존의 유행가와 마찬가지로 향수나 그리움 등을 서정적으로 담아낸 노래처럼 느껴진다. 즉 이런 유형의 군국가요는 가사에서만 군국주의적 내용을 담고 있을 뿐, 음악적으로는 서정적 음향을 통해 청중의 감성에 호소하는 기존 유행가의 방식을 선택하고 있다.

28) 조명암 작사, 박시춘 작곡, 1942년 5월, Okch 31102, 유행가.

[악보 2] <즐거운 상처><sup>29)</sup>

woodwind

9  
15

23

31

41

Guitar

Woodwind

상 처 는 만 칠 수 목 살 처 는 아 패  
사 나 는 이 만 칠 수 목 살 처 는 아 패  
못 생 이 겨 그 러 그 록 숨 이 도 흥 불 이 었 라 면  
님 에 게 못 다 친 목 숨 이 습 피 만 이 상 도 받 지 받 은 저 땅 의 동 무  
님 에 상 바 자 는 등 분 이 습 피 만 이 상 도 받 지 받 은 저 땅 의 동 무  
병 상 누 운 대 로 생 각 을 하 면 현 듯 가 고 싶 은 지 땅 의 활 활 손 가  
씩 나 한 그 맺 시 가 다 시 부 힘 소 다 시 부 힘 소  
훈 장 에 짚 절 을 하 며 눈 물 점 니 다 눈 물 점 니 다

이와는 달리, 노골적으로 군가의 어법을 사용한 경우도 있다. 예컨대 <혈서지원><sup>30)</sup>이나 <이천오백만 감격><sup>31)</sup>과 같은 군국가요는 전주나 간주뿐 아니라 주선율에서도 군가의 어법을 사용하였다((악보 3)).

29) 악보는 김점도 편, 『예수의 소아곡·박시춘 명작집』 (삼호출판사, 2000), 388-389를 수정한 것이다.

30) 조명암 작사, 박시춘 작·편곡, 백년설·박향림·남인수 노래, Okeh 31193A, 정채가요.

31) 조명암 작사, 김해송 작·편곡, 이난영·남인수 노래, Okeh 31193B, 가요곡.

〈악보 3〉 〈혈서지원〉<sup>32)</sup>

Woodwind

Brass

부 명 지 깨 물 어 서 붉 은 피 를 울 러 서 일 장 기 그 러 놓 고 성 수 만 세 부 르 고  
 해 군 의 지 원 병 을 뽑 는 다 는 이 소 식 손 곱 아 기 다 리 된 이 소 식 은 꿈 인 가  
 나 라 님 허 락 하 신 그 은 혜 를 잊 으 라 반 도 에 태 어 남 을 자 랑 하 여 울 면 서

17

한 글 자 쓰 는 사 연 두 글 자 쓰 는 사 연 나 라 님 의 병 정 되 기 소 원 입 니 다  
 감 격 에 못 이 기 어 손 글 을 깨 물 어 서 나 라 님 의 병 정 되 기 지 원 합 니 다  
 바 다 로 가 는 마 음 물 곁 에 뛰 는 마 음 나 라 님 의 병 정 되 기 소 원 입 니 다

25

Horn

28

Woodwind

악보에서 확인할 수 있듯이, <혈서지원>은 전반적으로 행진곡 리듬을 사용하고 간주에서는 금관악기를 활용하여 군가의 느낌을 연출하였다(마디 25-28). 그뿐만 아니라, 주선율에서도 장식음을 배제한 선율과 직선적인 창법을 사용함으로써 군가의 어법을 유지하고 있다. 특히 마디 9-12와 마디 23-24에서는 가사와 선율을 단음절적으로 세팅하여 가사를 더욱 강조하는 효과를 만들어낸다. 7음을 배제한 단조선율을 사용하면서 4음을 중요한 위치에 배치한 선율은 서구적 조성감을 강조함으로써 군가의 느낌을 더욱 부각시킨다(마디 11, E4음).

이처럼 군가의 어법을 그대로 사용한 군국가요도 있었지만, 이 시기에 제작된 대부분의 군국가요는 노골적으로 군가의 느낌을 전달하기보다는

32) 악보는 필자의 채보에 의한 것이다.

군가의 분위기를 가미한 서정적 어법을 선호했다. 앞서 살펴본 <낭자일기>에서처럼 주된 음악적 흐름은 당대의 여느 유행가 어법과 마찬가지로 서정성을 강조하면서, 전주나 간주에서 금관악기나 팡파르 음형 등을 사용하여 군가의 느낌을 가미하는 것이다. 이러한 어법은 전장의 풍경을 연상케 하는 동시에 청중의 감성에 호소함으로써, 군국가요의 목적, 즉 참전을 독려하고 총후부인의 역할을 훈육하려는 목적을 보다 효과적으로 달성하기 위한 전략이라 할 수 있다.

이 장에서는 이러한 군국가요의 음악적 전략을 가사별로 살펴봄으로써, 군국가요에서 여성성이 어떤 방식으로 도구화되었는지를 살펴볼 것이다.

## 2) 도구로서의 ‘모성’

앞서 언급했다시피 군국가요는 이전까지 제작된 대중가요와는 달리 ‘어머니’라는 존재를 대상이 아닌 주인공으로 제시하였다. 군국가요에서 어머니가 화자로 등장하게 된 것은 ‘군국의 어머니’라는 새로운 여성 담론이 반영된 결과였다. ‘군국의 어머니’라는 여성상은 총후부인 담론의 일환으로 제기된 것으로, ‘소국민’, 즉 제2세대 국민을 양성하는 도구적 존재로서의 모성을 강조하는 것이었다. 이 도구적 모성은 결국 전쟁에 동원될 군사력을 양성하는 모성을 의미하는 것이기도 했다.<sup>33)</sup> 결국 ‘군국의 어머니’라는 표상은 전선에 남편과 아들을 보낸 아내 및 어머니로서의 역할을 강조하는 것이었다.<sup>34)</sup> 즉 자녀를 위한 모성이 아니라 국가를 위해 자녀를 바치는 모성을 주입하기 위해 ‘어머니’라는 표상이 강조되고 신성화되었던 것이다.

33) 가와 가오루는 일본의 모성담론과 조선의 모성담론의 차이를 지적했다. “일본에서는 다산 장려와 모성 보호로, 조선에 대해서는 자식을 희생하고 모성을 파괴하는 방향으로 이루어진 것이다.” 가와 가오루 / 김미란 옮김, “총력전 아래의 조선 여성,” 『실천문학』 67 (2002), 290-313. 권명아, 『역사적 파시즘-제국의 판타지와 젠더 정치』, 179에서 재인용.

34) 권명아, 『역사적 파시즘-제국의 판타지와 젠더 정치』, 180.

이처럼 국가를 위해 아들을 바치는 어머니라는 표상이 가장 노골적으로 드러난 것은 장세정(1921-2003)이 부른 <지원병의 어머니><sup>35)</sup>였다(악보 4). 1937년에 일본에서 발매되었던 <軍國の母>를 번안한 이 노래는 “아들의 충열(忠烈) 전사(戰死)는 우리 어머니들의 자랑이다!”라는 문구로 여러 매체에서 광고되었다. 실제로 “살아서 돌아오는 네 얼굴보다 죽어서 돌아오는 너를 반기며”(3절)라는 가사는 이 노래에서 강조하는 군국의 어머니로서의 덕목을 핵심적으로 드러내고 있다.

[악보 4] <지원병의 어머니><sup>36)</sup> 주선율

나 나 에 바 그 잠 고 키 울 아 들 운 빛 나 는 새 울 터 배 울 울 할 때  
 나 나 에 바 그 잠 고 키 울 아 들 운 빛 나 는 새 울 터 배 울 울 할 때  
 살 아 서 돌아 오 는 내 열 굴 보 다 죽 어 서 돌아 오 는 너 를 반 기 며  
 눈 기 물 운 차 게 흘 려 소 지 나 는 온 품 의 열 사 골 루 로라 것 이 밝 을 혼 들 었 다 새 벽 정 일 게 차  
 용 감 한 내 아 들 의 중 의 중 성 을 지 지 병 의 어 머 니 는 자 랑 해 주 마

군국의 어머니를 주인공으로 내세운 노래들은 여성에게 군국의 모성을 주입하는 동시에 남성들에게 참전 의지를 고무시키려는 목적을 함께 담고 있었다. <지원병의 어머니> 역시 “기운차게 떨어지는 붉은 사쿠라 이것이 반도남아 본분일게다”(2절)라는 가사를 통해 참전과 전사를 ‘황민’이 되기 위한 당연한 의무로 강조하고 있다. 이 가사가 제시되는 마디 7에서 F5까지 상행하는 선율은 또한 3절에서 군국의 어머니로서의 본분을 말하는 가사(지원병의 어머니는 자랑해주마)를 전달함으로써 군국의 모성과 남성의

35) 조명암 작사, 고가 마사오(古賀政男) 작곡, 서영덕 편곡, 1941년 10월, Okeh 31052, 애국가.

36) 악보는 필자의 채보에 의한 것이다.

참전 모두를 강조한다.

<지원병의 어머니>가 셔플리듬과 D단조 선율로 군국의 어머니로서의 비장한 각오를 담고 있다면, 일본의 군국가요 <九段の母><sup>37)</sup>는 E장조 선율로 전사한 아들을 자랑스러워하는 서사를 표현하였다((악보 5)). 그리고 이러한 어머니의 서사를 전달하는 것은 남성가수이다. 남성가수의 굵고 힘 있는 창법을 통해 전달되는 어머니의 서사는 ‘강한 모성’의 이미지를 음향적으로 강조한다. 이러한 굵고 강한 창법은 G#3-E5의 중저음역대의 선율과 어우러지면서 ‘군국의 어머니’ 상을 더욱 부각시키는 효과를 만들어낸다. <지원병의 어머니>는 여성가수의 목소리로 ‘군국의 어머니’를 재현하면서도 <九段の母>가 보여주었던 중저음역대의 선율과 비장하면서도 힘 있는 창법을 사용하여 ‘강한 모성’을 강조하려 했다.

[악보 5] <九段の母><sup>38)</sup>



37) 이시마츠 아키지(石松秋二) 작사, 노시로 하치로(能代八郎) 작곡, 시오 마사루(塩 まさる) 노래, 1939년. 이 노래는 <모자상봉>(조명암 작사, 노시로 하치로 작곡, 서영덕 편곡, 백년설 노래, Okeh 31139)이라는 제목으로 번안되기도 했다.

38) 악보는 필자의 채보에 의한 것이다.

[표 2] 〈九段の母〉가사<sup>39)</sup>

<p>上野驛から 九段まで 勝手知らない 焦れったさ 杖を頼りに 一日掛かり 倅來たぞや 會いに來た</p> <p>空を突くよな 大鳥居 こんな立派な おやしろに 神と祀られ 勿体無さよ 母は泣けます 嬉しさに</p> <p>兩手合わせて 膝まづき 拝む彈みの お念仏 ハッと氣付いて 狼狽えました 倅赦せよ 田舎者</p> <p>鶯が鶯の子 産んだよで 今じゃ果報が 身に余る 金鶏勳章が 見せたいばかり 會いに來たぞや 九段坂</p>	<p>우에노역에서 구단까지 어찌할 줄을 모르고 안달을 하며 지팡이에 의지하여 하루가 걸려 아들아 왔다 만나러 왔다.</p> <p>하늘에 닿을 듯한 큰 도리이 그런 훌륭한 신사에 신과 합사되니 너무나 황궁하옵니다 엄마는 울 수 있습니다. 기쁨에 복받혀</p> <p>양손을 모으고 무릎을 꿇고 기도하는 염불의 순간 문득 깨닫고 허둥거렸습니다. 아들아 용서해라 시골사람</p> <p>소리개가 매의 새끼를 낳은 것처럼 지금도 과보가 분에 넘친다 금치훈장을 보여주고 싶은 오직 한마음에 만나러 왔구나 구단의 언덕</p>
---	---

장세정이 부른 <지원병의 집><sup>40)</sup>은 어머니가 아닌 여동생이 화자로 등장하지만, 모성을 통해 참전을 독려하는 서사를 제시한다. 전주는 금관악기의 저돌적인 선율로 시작하면서 전장의 느낌을 연출하지만 곧이어 목관악기가 선율을 이어받으면서 주선율이 제시할 서정적 감성을 예비한다. 주선율은 유행가의 어법에 따라 4음과 7음이 생략된 A단조 선율을 제시하다가(마디 17-32), 마디 33에서부터 음악적인 변화를 보여준다. 마디 33-34에서 이 노래의 최고음인 B4로 “어머님 아들”을 제시한 선율은, 마디 37-38에서

39) 일본어 가사는 <https://www.youtube.com/watch?v=9VmT5wYnwzg>에서 가져왔다.  
검색일: 2018.12.08.

40) 조명암 작사, 박시춘 작곡, 장세정 노래, 1943년 12월, Okeh T31211, 가요곡.

는 이 노래의 최저음인 A3로 “지원병”을 제시함으로써, ‘호’와 ‘충’을 병치시키며 클라이맥스를 연출한다. 또한 이어지는 마디 41에서는 음계에서 벗어나는 음(41)인 F#4를 강박에 배치하고, 마디 42에서는 이 곡에서 가장 긴 장식음을 사용하여 “천리만리”라는 가사를 강조함으로써 타국의 전장에 가 있는 “오빠”의 충성심을 음향적으로 부각시킨다((악보 6)).

[악보 6] <지원병의 집> 1절(42)

9 Brass Woodwind

17 Cla. Woodwind

25 어머님 편지왔소 오빠의 편지

33 손을 꼽아 기다리던 편지가왔소

41 어머니 아들 되어 지원병 되어 천

리만리멀리 떠난 오빠의 편지

이처럼 군국가요는 참전을 독려하는 도구로서 모성을 적극 활용했다. 그러나 조선의 대중가요계는 <지원병의 어머니>처럼 노골적으로 아들의 죽음을 칭송하는 어머니상보다는 낭만적인 어머니상이 좀 더 대중의 취향에 부응한다고 판단했던 것으로 보인다. 실제로, 남성화자가 등장하는 노래들에서 ‘어머니’는 고향을 상징하거나 진의를 다지게 해주는 매개적 존재로

41) <지원병의 집>의 노래 선율은 A단조의 자연단음계를 사용하고 있다.

42) 악보는 필자의 채보에 의한 것이다.

묘사된다.

남인수(1918-1962)가 노래한 <남쪽의 달밤><sup>43</sup>이나 이규남(1910-1974)의 <군사우편><sup>44</sup>은 고향을 상징하는 존재로서 어머니를 묘사한다. <남쪽의 달밤>의 화자는 ‘진중의 달밤’에 어머니를 불러보며 향수를 달래고, <군사우편>의 화자는 “어머님의 편지”에서 위안을 얻는다.

<남쪽의 달밤> 2절

흘러를 간다 흘러를 간다 / 남쪽의 항구 쌍돛대 화륜선우에  
고향을 찾아가는 내 마음이 흐른다 / 어머니 불러보는 어머니 불러보는 진중의  
달밤

<군사우편> 1-2절

1. 어머님의 편지를 양가슴에 품고가요 / 산을 넘고 물을 건너서 진군 삼천리  
비가 오면 비에 젖고 눈이 오면 눈에 얼며 / 병정으로 죽는 것이 소원이었소

(대사: “어머니 어머니 이 아들의 죽엄은 어머님의 자랑입니다 결사대로 떠  
나는 이 밤

어머님의 편지를 안고서 달빛이 쏟아지는 참대숲으로 뛰어듭니다.

피에 젖은 적삼하나 받으시거든 내 아들 잘 싸웠다 자랑해주시옵소서”)

2. 살을 만져 보아도 어머님 살이었소 / 뛰는 맥을 집혀보아도 어머님 핏줄  
이 아들의 몸을 던져 나랏님께 바친뒤에 / 피에 젖은 적삼하나 보내오리다

특히 <군사우편>의 화자는 자신의 전사가 어머니의 자랑이 될 것이라며 “병정으로 죽는 것”을 다짐한다. 어머니에게 전사를 다짐하는 서사는 백년설(1914-1980)이 부른 <아들의 혈서><sup>45</sup>에서도 동일한 방식으로 제시된

43) 조명암 작사, 박시춘 작·편곡, 1943년 2월, Okeh 31122, 가요곡.

44) 이가실 작사, 이운정 작곡, 핫토리 료이치(服部良一) 편곡, 1942년 12월, Columbia 40900, 신가요.

45) 조명사 작사, 박시춘 작·편곡, 1942년 6월, Okeh 31093, 가요곡.

다. <아들의 혈서> 3절에서 화자는 “어머님 전에 무슨 말은 못하릿가 이 아들 보내시고 일석월몰 이 아들 축원하사 기다리실제 이 얼굴을 다시보 리 생각은 마옵소서”라며 전사를 다짐한다. 남해성의 <병원선일기>46)에서는 이에서 더 나아가, 아들인 화자에게 “일사봉국”을 당부하는 존재로서의 어머니상을 제시한다(고향을 떠날 적에 당부하신 어머님 / 어머님 그 말씀이 귀에 쟁쟁타 / 그날 밤 전쟁터에 일사봉국 못하고 / 고향으로 떠나가는 아 병원선).

이처럼 남성화자가 등장하는 군국가요 속의 어머니가 전의를 다지게 하는 낭만화된 이미지로 묘사되었다면, 어머니로서의 여성이 화자로 등장하는 군국가요에서는 보다 현실적인 역할을 수행하는 여성상으로 묘사된다. 이 노래들에 등장하는 어머니상은 후방의 생계를 책임지며 자녀를 양육하는 ‘아내이자 어머니’로서의 여성이다. 즉 아들의 전사를 종용하는 일본 군국가요의 어머니상보다는 낭만화된 이미지이지만, 여전히 총후부인 혹은 군국의 어머니로서의 역할을 수행하는 여성으로 제시되는 것이다. 실제로 당대에 발매된 군국가요 중에는 아들을 전장에 보낸 어머니보다는 남편을 전장에 보내고 아이를 양육하는 여성이 화자로 등장하는 경우가 훨씬 많았다(표 1 참조). 남편을 전장에 보내고 자녀를 양육하는 어머니의 이미지는 총후부인으로서의 임무를 다하는 여성상을 강조하는 동시에, 남편을 그리워하는 순정적인 아내의 이미지를 통해 전장의 군인들에게 위안을 주는 이중의 효과를 가진다. 일례로, 박향립(1921-1946)의 <총후의 자장가>47)((악보 7))는 아기를 재우는 어머니를 화자로 내세우면서, 동시에 전장에 나간 남편의 용맹한 모습을 반복적으로 묘사함으로써 모성과 함께 남편에 대한 순정을 표현한다.

46) 함경진 작사, 한상기 작곡, 핫토리 료이치 편곡, 1943년 5월, Columbia 40911, 가요곡.

47) 조명암 작사, 김해송 작·편곡, 1942년 6월, Okeh 31097, 유행가.

〔악보 7〕 〈총후의 자장가〉<sup>48)</sup> 전주와 주선율

Cla. solo

9 울지 마라 아가야 우리에겐 잘도 자 아버지는 용감하게 지원병으로도  
말 잘 듣는 아가야 우리에겐 잘도 자 우리아기 꿈속에서 아빠를 만나  
우리애겐 우렁치 우리애겐 잘도 자 기다리는 아버지 가 돌아 오실편

13 종을 매고 칼을 차고 떠나가셨다 떠나가신 몽강 땅은 먼곳이란다  
총알 맞은 전부모를 쇠워달라며 양금양금 그꿈속에 홀라보련아  
손을 들어 반가이 불리보자 우리애기 병영에 기 잘도 자 누나

이 노래는 ‘자장가’라는 제목에 걸맞게 느린 4박의 셔플리듬을 사용하여 규칙적인 율동감을 만들어내고 E3-E5의 낮은 음역의 선율을 통해 아기를 재우기에 적합한 음향을 만들어낸다. 클라리넷 독주로 시작되는 전주나 셔플 리듬, 7음만을 배제하고 4음을 중요한 위치에 사용하여(마디 15 D4 음) 서구적 조성감을 부각시킨 A단조 선율은 당대에 생산된 재즈송, 특히 블루스의 어법과 유사하다. 당대의 대중가요에서 이례적으로 낮은 음역인 E3에서 시작한 선율(마디 9)은 마디 10에서 9도로 상행도약하면서(E3-F4) “(우리 아기) 잘도 자”라는 가사를 강조한다. 그러나 이렇게 강조된 가사에 곧바로 이어지는 것은 전장에 나간 아버지의 모습이다. 최고음역(E5)의 선율을 제시하는 마디 13-14에서도 가사가 강조하는 것은 아버지의 용맹한 모습이다. 화자의 시선은 노래를 마무리하는 마디 15-16에 와서야 다시 아기에게로 돌아오고, 이를 통해 화자 자신의 소망이 아기에게로 투사된다. 화자인 아내는 꿈에서라도 남편을 만나보기를(우리 아기 꿈속에서 아빠를 만나), 남편이 용맹히 싸우기를(총알맞은 전투모를), 그리고 기다리는 남편

48) 악보는 필자의 채보에 의한 것이다.

이 돌아오기를(기다리는 아버지가 돌아오실 땐) 바라는 자신의 소망을 아기의 소망으로 전환시킨다. 그러나 3절의 마지막 가사인 “우리애기 병정애기”에서는 아기가 미래의 전사로서 성장하기를 바라는 화자의 소망이 직접적으로 제시되고 있다. 이로써, <총후의 자장가>는 어머니를 매개로 하여 남편의 용맹함이 미래의 전사인 아이에게로 전해지기를 소망하는 서사를 완성하게 된다.

이처럼 이 시기에 제작된 군국가요 중 아내이자 어머니인 화자가 등장하는 노래들은 대부분 미래의 전사를 키워내는 모성을 강조하고 있다. “반도 징병제실시기념영화”의 주제가로 발매된 박향림의 <아름다운 화원><sup>49)</sup> 역시 전장에 나간 남편의 안녕을 기원하면서 헌신적으로 아이를 양육하는 어머니를 화자로 제시하고 있다((악보 8)).

[악보 8] <아름다운 화원><sup>50)</sup> 주선율

9 담 신 의 신 품 이 요 어 린 꽃 이 요  
 그 리 운 그 대 음 성 그 대 의 말 씀  
 17 폭 풍 우 맞 을 세 라 가 습 예 안 고  
 그 마 음 그 부 탁 을 잇 으 리 오 까  
 25 봄 나 음 기 다 리 는 아 내 의 이 밭  
 아 내 는 군 세 이 게 살 켜 사 오 니  
 아 션 나 모 르 션 나 아 득 한 천 리  
 나 라 예 바 르 션 나 조 심 하 소 시

49) 조명암 작사, 박시춘 작·편곡, 1943년 8월, Okeh 31192, 주제가.

50) 이 악보는 김점도 편, 『예수의 소야곡: 박시춘 명작집』 (삼호출판사, 2000), 310에서 가져온 것이다.

이 노래에서 화자는 남편이 남긴 “선물”인 “어린 꽃”을 “폭풍우 맞을 새라 가슴에 안고” 보호하는 인물로 묘사된다. 이 노래는 3/4박자의 왈츠 리듬으로 이루어져 있으며, C장조를 기반으로 한 선율은 4음은 생략하였지만 7음을 상당한 비중으로 사용함으로써 서구적인 조성감을 부각시킨다. 이렇게 이끔음이 등장하는 부분에서 화자는 아이에 대한 애정(“폭풍우 맞을 새라”)과 남편에 대한 애정(“그 마음 그 부탁을”)을 표현하고 있어, 어머니와 아내로서의 역할을 음향적으로 강조한다(마디 10-11). 또한 마디 17-20에서는 이제까지 제시된 음고 중 가장 높은 C5를 길게 지속함으로써 아내가 수행해야 할 책무를 강조한다(아내는 [곧세이게 살겠사오니]). 어머니이자 아내인 이 여성은 “그대 음성 그대의 말씀”을 그리워하면서 남편의 안녕을 기원하지만(조심하소서), 그에 앞서 “나라에 바치실 몸”이라는 가사를 제시함으로써, 남편의 전사를 각오하고 있음을 암시한다. 이 가사(마디 25-28)에서는 이 노래의 최고음인 E5를 제시함으로써 남편의 충성심(나라에 바치실 몸)을 강조하는 한편 아내의 순정(아셨나 모르셨나)을 강조한다.

남편의 전사를 각오하면서도 그의 안녕을 기원하는 <아름다운 회원>과는 달리, 옥잠화(1926-?)의 <참사랑><sup>51)</sup>(악보 9)은 전장에서 전사한 남편의 뜻을 이어 아이를 “군국의 대장부”로 키우겠노라는 아내의 다짐을 더욱 부각시킨다.<sup>52)</sup> 이 노래는 가사에서 표현하는 화자의 감정을 여성 가수의 목소리를 최대한 강조하는 음악적 장치들을 통해 부각시킨다. 마디 1, 23, 24에서는 멜리스마를 연출함으로써 가수의 목소리를 강조하고 화자의 감정을 극적으로 제시한다. 특히 마디 23-25에서는 연속적으로 멜리스마를 사용함으로써 화자의 순정(잇으오리까)과 다짐(키우오리다)을 강조하고 있다.

51) 이가실 작곡, 손목인 작곡, 만조메 타다시(方城目正) 편곡, 1943년 3월, Colombia 40909, 신가요.

52) 이밖에도 옥잠화의 <봄날의 화신>, 이화자의 <마지막 필적>이 동일한 서사를 제시한다. 이 음반에 대한 정보는 [표 1]을 참조하라.

[악보 9] 〈참사랑〉<sup>53)</sup>

꼭 딱 선 나 가 는 담 빛 잠 긴 포 구 에  
 벽 오 동 떠 나 가 는 담 발 잠 긴 들 구 에  
 숨 권 승 온 리 사 고 동아 오 식 그 난 에

남 께 서 남 기 신 말 남 겨 주 신 그 사 랑  
 남 께 서 남 기 신 꽃 남 겨 주 신 그 혈 속  
 남 께 서 남 기 신 피 남 겨 주 신 그 뼈 를

군 국 의 안 해 되 어 한 시 런 들 잇 으 오 리 잇 으 오 리 까  
 군 국 의 대 장 부 모 썩 썩 하 게 키 우 오 리 키 우 오 리 다  
 성 상 께 받 들 어 서 환 고 향 을 불 고 하 리 불 고 하 리 다

이 노래가 강조하는 핵심은 마디 9-16의 클라이맥스에서 단적으로 드러난다. 마디 9-10과 마디 11-12에서 동형진행으로 제시되는 선율은 긴장감을 고조시키고 마침내 최고음역(E b 5)을 제시하는 마디 15-16에서는 클라이맥스가 연출된다. 이러한 음악적 진행을 통해 강조되는 것은 남편의 분신으로서의 아들이다(남께서 남기신 [...] 남겨주신 그 사랑/혈속/뼈를). 클라이맥스에 이어지는 마디 17-26에서 화자는 “군국의 안해”로서의 역할을 다할 것을 다짐한다. 이 다짐은 마디 19-20에서 반복되는 음형을 통해 강조되고(한시런들 잇으오리 / 썩썩하게 키우오리), 마디 23-25의 멜리스마를 통해 다시 한 번 강조된다.

이제까지 살펴본 것처럼, 아들을 전장에 보낸 어머니 혹은 남편을 전장으로 보내고 아이를 양육하는 여성을 화자로 제시하는 군국가요는 음악적으로 공통적인 특징을 보여주는데, 가장 두드러진 공통점은 여성가수들이

53) 이 악보는 조유석, “손목인의 악곡 연구: 광복이전 유행가를 중심으로,” 석사학위논문 (단국대학교, 2013), 109의 악보를 참고하였다.

이전과는 달리 힘 있고 직선적인 창법을 구사하는 경향을 보인다는 점이다. 이전까지 여성가수들에게 요구되었던 “양순하”며<sup>54)</sup> “어리고 연약하면서 사랑스러운 간알푼 목소리”<sup>55)</sup> 대신, 군국가요를 부른 여성가수들은 비음을 배제하고 힘 있는 목소리를 구사하고 있다. 이는 저음역을 강조한 선율에 기인한 것이기도 하다. <총후의 자장가>는 E3까지, <아름다운 화원>은 G3, <참사랑>은 G#3까지 하행하는데, 이는 비슷한 서사를 가진 일본의 군국가요와 비교하더라도 더 낮은 음역을 사용한 것이다. 실제로, 전사한 남편에게 아이를 잘 기르겠노라고 다짐하는 아내의 노래인 <皇國의 母><sup>56)</sup>는 C#4-E5의 음역을 사용하고 있어, 저음역을 특별히 부각시키지는 않는다(악보 10).

[악보 10] <皇國의 母><sup>57)</sup> 주선율과 간주

The musical score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of three staves. The first two staves are the vocal melody, starting at measure 9. The third staff is the accompaniment, starting at measure 17, featuring a triangle (Tri.) and strings (String). The melody is characterized by a strong, direct line with some chromaticism, particularly in the descending lines.

- 54) 김기현, “거리의 피꼬리인 十大歌手를 내보낸 作曲·作詞者の 苦心記 - 全玉氏の 부른 「가을밤」을 작곡하고,” 『삼천리』 7/10 (1935), 159.
- 55) 문호월, “거리의 피꼬리인 十大歌手를 내보낸 作曲·作詞者の 苦心記 - 李蘭影의 부른 「봄마지」를 작곡하면서,” 『삼천리』 7/10 (1935), 158.
- 56) 후카쿠사 사부로(深草三郎) 작사, 아키모토 미야코시즈(明本京静) 작곡, 오토마루(音丸) 노래, 1938년.
- 57) 악보는 필자의 채보에 의한 것이다.

〔표 3〕 〈皇國の母〉 가사<sup>58)</sup>

<p>歡呼の聲や 旗の波      あとは頼むの あの聲よ      これが最後の 戦地の便り      今日も遠くて ラッパの音</p> <p>思えばあの日は 雨だった      坊やは背なで すやすたと      旗を枕に 眠っていたが      頬に涙が 光ってた</p> <p>ご無事のお歸り 待ちますと      言えば貴方は 雄々しくも      今度逢う日は 來年四月      靖國神社の 花の下</p> <p>東洋平和の 爲ならば      何で泣きましょう 國の爲      逝った貴方の 形見の坊や      きっと立派に 育てます</p>	<p>환호성과 깃발의 물결      나머지는 부탁한다는 그 목소리여      이것이 마지막 전쟁터 소식      오늘도 멀어서 나팔 소리</p> <p>생각하면 그 날은 비가 내렸다      아가는 등 뒤에서 새근새근      깃발을 베고 잠들어 있었지만      뺨에 눈물이 빛났고 있었습니다</p> <p>무사히 돌아오시기를 기다린다고      말하면 당신은 용감하게도 말씀하셨죠      이다음 만나는 날은 내년 사월      야스쿠니 신사의 꽃 아래</p> <p>동양 평화를 위해서라면      왜 울겠어요 나라를 위해      돌아가신 당신의 유품인 아가는      꼭 훌륭하게 키우겠습니다</p>
---	---

이처럼 중저음역을 강조한 힘 있는 창법으로 전달되는 ‘어머니/아내’의 이미지는 양순함과 연약함으로 인지되었던 ‘여성스러움’ 대신, 아들과 남편을 전장으로 보내고 총후의 생활을 책임지는 강인한 ‘모성’이다. 즉 어머니/아내에게서 여성적 특성이라고 여겨졌던 것을 제거하고 ‘강인한 모성’이라는 판타지를 덧입히고 있는 것이다. 어머니를 화자로 등장시킨 군국가 요들은 이처럼 ‘강한 모성’을 강조함으로써 총후부인의 덕목을 훈육하고 동시에 참전의지를 고무시키려 했다.

58) 일본어 가사는 [https://www.youtube.com/watch?v=wfA\\_gdqLj64](https://www.youtube.com/watch?v=wfA_gdqLj64)에서 가져왔다. 검색일: 2018.12.10.

### 3) ‘순정’의 재정의

앞서 살펴본 것처럼, 군국가요는 아들을 전장에 보낸 어머니와 남편을 전장에 보내고 아이를 양육하는 아내를 화자로 등장시킴으로써 ‘군국의 어머니’라는 여성상을 제시했다. 한편 ‘모성’을 전면에 내세우기보다 전선에 남편을 보낸 아내의 순정을 강조한 군국가요들도 있었다. 이러한 노래들에서 ‘아내’는 어머니를 화자로 제시한 노래보다 훨씬 낭만화된 여성의 이미지를 보여준다. 이 노래들에 등장하는 아내는 전장의 남편을 염려하면서도 그의 전사를 자랑스러워하며 그의 뜻을 이어 나라에 충성하겠노라 다짐하는 인물로 묘사되고, 이렇게 왜곡된 ‘여필종부’의 덕목을 강조함으로써 참전을 종용하려는 의도를 담아냈다.

1930년대에 제작된 대중가요에서 순정을 강조하는 노래는 대다수를 차지하지만, 순정을 강조한 노래에서 ‘아내’가 화자로 등장한 경우는 극히 드물다. 여성화자가 순정을 표현하는 노래는 대부분 연애를 주된 소재로 한 노래, 즉 미혼여성이 화자로 등장하는 노래이고, ‘아내’가 화자로 등장하는 경우는 남편에 대한 불만과 요구를 토로하는 서사를 가진 만요풍의 노래가 대부분이다. 예컨대, 미스리갈이 부른 <신접사리풍경><sup>59)</sup>(악보 11))에서 화자로 등장하는 아내는 남편에 대한 원망과 요구를 유아적인 제스처로 표현한다. 가수는 마디 11에서 제시되는 6도 상행도약 음형에서 콧소리를 강하게 섞은 창법을 구사하면서 유아적인 투정의 제스처를 제시한다. 이 유아적인 투정은 마디 13-14의 리듬에서 더욱 강조된다. 마디 12까지 지속적으로 사용된 셔플리듬 대신 긴 음가의 단순한 리듬이 제시됨으로써 화자의 투정이 더욱 유아적인 제스처로 전달된다(싫어요/몰라요/안되요). 남편에게 자신의 소망을 당부하는 마디 15-20에서도 비음 창법을 반복적으로 구사하면서 ‘애교’와 ‘아양’의 제스처를 보여준다.

59) 고마부 작사, 유일 작곡, 오무라 노쇼(大村能章) 편곡, 1938년 1월, Regal C429, 유행가.

(악보 11) 〈신집사리풍경〉<sup>60)</sup> 주선율

오희가 늘사슴은 은혜 일화황 오향만 마뽕풍 약원풍속근계 하음들 시타들 고 자정드양 이백사 지하들 나고리 한파강 반송산 안하구 대고경 왜사가 게마고 오렷했 셔지지 요요요

내거기 일일운긋 도이말 그다하 령가고 게도지 놓아안 게사가 오주신 시시다 면면면 실험한 어려되 요요요

네네네 꼭꼭꼭 일사가 찢주주 와세세 요요요 네네네 언사칼 큰다이 오주가 세세세 요네네

요컨대, 이전시기까지 대중가요에서 화자로 등장한 ‘아내’는 ‘철없는 투정’을 애교와 아양의 제스처로 자신의 욕망을 표현하는 유아적 인물로 묘사되었다. 그러나 군국가요에서 등장하는 아내는 남편에 대한 순정을 강조하고 이를 나라에 대한 충성으로 연결 짓는 매개적 존재로 묘사된다.

예를 들어, 이화자(1918?-1950?)가 부른 <결사대의 안해><sup>61)</sup>(악보 12)는 남편에 대한 사랑과 순정을 강조함으로써 군인들을 위무하고 참전을 고무한다. 그리고 이러한 서사는 군가풍의 음악적 장치를 통해 강조된다. 셋잇단음표 리듬의 금관선율로 시작하는 전주는 군대음악을 연상케 함으로써 전시상황을 음향적으로 강조한다.

60) 악보는 필자의 채보에 의한 것이다.

61) 조명암 작사, 박시춘 작·편곡, 1943년 1월, Okeh 31145, 가요곡.

[악보 12] <결사대의 안해><sup>62)</sup> 전주와 주선율

상— 처— 의— 불— 은— 피— 로— 새— 보— 내— 신— 글— 월— 인— 가—  
 새— 상— 에— 어— 느— 사— 랑— 이— 사— 망— 을— 당— 망— 한— 손— 가—  
 한— 목— 두— 년— 이— 지— 서— 전— 천— 명— 만— 마— 길— 이— 되— 면—  
 한— 나— 자— 랫— 님— 자— 에— 바— 댔— 헛— 뜻— 사— 랑— 을— 면— 서— 쓰— 썼— 는— 가—  
 나— 님— 수— 음— 바— 이— 친— 것— 리— 가— 랑— 달— 갈— 고— 해— 와— 같— 아—  
 결— 사— 대— 로— 가— 끊— 시— 던— 밤— 결— 사— 대— 로— 가— 끊— 시— 던— 밤—  
 철— 이— 조— 안— 해— 는— 음— 니— 던— 밤— 철— 이— 조— 안— 해— 는— 음— 니—  
 이— 한— 감— 께— 부— 게— 습— 무— 를— 쓰— 썼— 내—  
 목— 습— 무— 를— 쓰— 썼— 내—  
 목— 습— 무— 를— 쓰— 썼— 내—  
 목— 습— 무— 를— 쓰— 썼— 내—

노래의 첫 악절(마디 25-32)에서 화자는 (전사한 것으로 추정되는) 남편의 편지를 받아들고 남편에 대한 순정을 토로한다. 그러나 마디 33에서부터 이 순정은 남편을 향한 것인 동시에 “나랏님”을 향한 것임이 밝혀진다. 특히 2절에서는 첫 악절에서 “세상에 어느 사랑 이 사랑을 당할손가”라고 시작된 가사가 두 번째 악절에서 “나랏님에 바친 사랑 달갈고 해와 같아”로 귀결된다. 이러한 전개는 마디 34-35의 선율진행을 통해 더욱 강조된다. 마디 34에서 옥타브로 상행도약한 선율(G3-G4)은 마디 35의 쉼표에 의해

62) 악보는 필자의 채보에 의한 것이다.

흐름이 끊어지면서 밀도 높은 긴장감을 만들어낸다. 이 긴장감은 A4에서부터 D4로 하행함으로써 해소된다. 이러한 선율진행은 “나랏님에 바친 목숨 / 그 목숨을 아끼리오”를 부각시키면서 남편의 충성심을 강조한다. 클라이맥스에 해당하는 마디 41-44와 45-48에서는 동일한 리듬형태를 반복적으로 제시함으로써 반복되는 가사를 더욱 강조한다. 특히 이 부분에서는 앞서의 선율진행과는 달리 단음절적인 선율을 사용하고 있으며 더욱이 3차례에 걸쳐 동음을 강하게 반복함으로써 전장의 남편을 묘사하는 가사를 더욱 박진감 있게 재현한다(결사대로 가시던 밤 / 칠조망을 꿰던 밤에). 마디 49-56에서는 다시 멜리스마를 사용한 선율을 제시하면서 화자의 심경을 토로하는 서사로 돌아온다. 화자는 임무를 앞두고 자신에게 편지를 쓴 남편이 “한목숨을 바”친 것에 “감개무량”하여 운다고 고백한다. 이 노래는 전장에서 활약한 남편을 자랑스러워하는 여성을 화자로 내세움으로써, 참전을 촉구하고 충후부인의 마음가짐을 훈육하는 효과를 만들어내고 있다.

이처럼 참전한 남편에 대한 순정을 토로하는 아내의 서사는 당시 군국가요의 주된 소재로 사용되었다. 장세정의 <단심옥심><sup>63)</sup>은 <결사대의 안해>보다도 순정적인 아내의 모습을 더욱 강조한 노래들이다. 또한 군가조의 <결사대의 안해>와는 달리 기존의 유행가에서 사용된 음악어법을 답습함으로써 대중에게 보다 쉽게 다가갈 수 있는 음향을 지향하고 있다.

<단심옥심>((악보 13))은 전장에 나가는 남편을 위해 정표에 수를 놓는 아내의 모습을 그리고 있다. 이 노래는 4박의 셔플리듬을 사용하여 율동감을 만들어내고 화성단음계의 7개 음을 모두 사용한 선율을 통해 서구적인 음향을 연출한다. 마디 1-2와 3-4에서는 동일한 리듬형태의 반복을 통해 서서히 긴장감을 고조시킨다. 특히 3절에서는 “그대 몸은 화살이요”(마디 1-2)와 동일한 리듬형태로 “내 몸은 방패로세”(마디 3-4)가 제시됨으로써 남편의 뜻을 잇는 아내의 부덕을 강조한다. 마디 5-8에서는 최고음역(E b 5)

63) 조명암 작사, 이봉룡 작·편곡, 1943년 1월, Okeh 31146, 가요곡.

을 제시함으로써 클라이맥스를 형성한다. 마디 5-6에서 빠른 호흡으로 E b 5까지 상행한 선율은 마디 7에서 감5도 하행(A b 4-D4)을 통해 빠르게 하행함으로써 고조된 감정을 음향적으로 재현한다. 이를 통해 화자가 표현하는 남편에 대한 순정(당신께 바치노니)과 다짐(목숨을 애끓손가 노고를 겁낼 손가 / 물과 불을 가릴손가 눈물을 겁낼손가)은 더욱 극적으로 제시된다.

(악보 13) 〈단심옥심〉<sup>64</sup> 주선율과 간주

오 색 설 을 골 라 능 고 마 음 심 자 수 물 놓 아  
 셋 번 갈 이 띠 방 은 마 음 같 이 은 준 문 은 마 음 세  
 님 신 계 바 지 노 니 당 신 계 바 치 노 니 가  
 목 손 과 불 을 에 켜 킬 손 가 당 신 고 목 을 노 손 가  
 산 을 녀 어 가 실 적 에 물 건 너 가 실 적 에 나  
 백 리 갖 녀 음 의 가 가 큰 사 랑 에 천 기 를 가 조 시 통 기 불 을  
 이 정 표 물 을 이 정 표 물 지 니 소 서 서  
 내 몸 피 이 내 몸 피 은 지 밤 히 소 소 서 서

마디 9-16에서는 긴장이 이완된 상태에서 화자의 순정과 남편에 대한 당부가 제시된다. 1-2절에서는 화자의 순정을 담은 정표를 지녀주기를 당부했다면, 3절에서는 “나랏님의 큰 사랑”에 “붉은 피로” 보답할 것을 당부

64) 악보는 필자의 채보에 의한 것이다.

한다. 노래에 뒤따르는 간주에서는 브라스와 바이올린이 서로 주고받으며 블루스의 느낌을 만들어내지만, 간주의 마지막 부분(마디 25-26)에서는 군대나팔소리를 연상케 하는 음형을 제시함으로써 이 노래가 참전을 독려하기 위한 것임을 암시한다.

이제까지 살펴본 것처럼, 참전한 남편을 향한 아내의 순정을 강조하는 노래들은 아내로서 지켜야 할 덕목으로 ‘순정’을 제시함으로써 남편의 뜻에 순종하는 전통적 여성상을 복원시켰다. 그러나 이 노래들은 단순히 구여성적 정체성을 복원하는 데 그치지 않고, 순정이라는 덕목을 나라에 대한 충성으로 연결 짓는다. 이 노래들에서 남편은 나라를 위해 목숨을 바치고 아내는 남편의 뜻을 이어 나라에 대한 충성을 다짐한다. 즉 참전한 남편의 뜻을 이음으로써 구여성적 정체성을 지닌 아내는 총후부인으로서의 정체성을 획득하게 되는 것이다. 그리고 이러한 서사는 이제까지 대중가요에서 ‘여성성’을 강조했던 음악적 어법을 다양하게 활용함으로써 낭만적으로 전달된다. 즉 이러한 노래들은 구여성적 정체성에 ‘황민’으로서의 충성심을 더한 총후부인의 이미지를 제시함으로써, 참전한 군인들에게는 안심과 위안을 주는 효과를, 그리고 여성에게는 구여성적 덕목과 충성심을 함께 훈육하는 효과를 의도했던 것이다.

#### 4. 나가며: 도구화된 여성성

전쟁의 광기가 심화되면서 일제는 여성을 국민으로 호출하였다. 그러나 이때의 국민은 독립적 주체로서가 아니라 전장으로 떠난 남성을 대신하여 후방의 생활을 꾸려가기 위한 노동력으로서의 국민, 즉 총후부인이었다. 일제의 강압에 의해 제작되었던 군국가요에서도 총후부인이라는 여성상을 담아냈고, 이 여성상은 참전한 남편에 대한 절개를 다짐하고 남편의 뜻에 따라 나라에 충성하며, 미래의 전사를 양육하고 생계를 이어가는 여

성이었다.

군국가요는 이제까지 대중가요에서 등장하지 않았던 어머니라는 새로운 여성상을 주인공으로 등장시켰다. 이는 총력전 체제에서 강조되었던 총후부인 담론과 그 연장선에 있었던 군국의 어머니라는 새로운 모성 담론을 반영한 것이었다. 조선의 군국가요에서 재현된 군국의 어머니는 아들을 전장에 보낸 어머니상이라기보다는 남편을 전장에 보내고 미래의 전사를 양육하는 어머니상이었다. 미래의 전사를 양육하는 모성으로서의 군국의 어머니는 또한 총후의 경계를 이끌어가는 노동력으로서의 모성이기도 했다. 당대의 군국가요는 아이를 기르는 아내의 서사를 강하고 직선적인 창법과 저음역을 부각시킨 선율을 통해 전달했다. 즉 이제까지의 대중가요에서 ‘여성적’ 창법으로 각광받았던 가늘고 연약한 창법 대신 강한 창법을 사용함으로써 ‘강인한 모성’이라는 이미지를 전면에 내세웠던 것이다.

또한 당대의 군국가요는 전통적 여성상을 복원시킴으로써 구여성적 정체성을 기반으로 한 총후부인의 정체성을 재현했다. 이러한 서사는 남편에 대한 순정과 절개를 다짐하는 아내를 등장시킨 노래들에서 나타난다. 이 노래들에서 아내의 순정과 절개는 남편을 향한 것인 동시에 국가를 향한 것이기도 하다. 아내의 순정은 남편의 뜻을 이어 나라에 대한 충성을 이어가는 것으로 재현되었다. 그리고 이러한 서사는, 군국의 어머니 상을 담았던 노래들과는 달리 오히려 여성성을 부각시킨 선율과 창법을 통해 전달되었다. 도약진행과 고음역을 부각시킨 선율, 장식음을 가미한 가늘고 약한 창법 등 이제까지의 대중가요에서 ‘여성성’을 표현하기 위해 사용해온 다양한 어법들을 통해 총후부인의 여성성을 강조하였다. 이렇게 표현된 총후부인의 이미지는 남편에 대한 순정과 나라에 대한 충성을 여성적 덕목으로 전달하는 효과를 가졌다. 이처럼 당대의 군국가요는 전통적 여성상을 기반으로 한 총후부인의 서사를 통해, 구여성적 덕목과 국민으로서의 충성심을 함께 갖춘 총후부인의 덕목을 훈육하는 역할을 했다.

이처럼 군국가요는 참전을 독려하고 후방경제를 유지하기 위한 프로파

간다를 전달하는 과정에서 여성성을 이용했다. 군국의 어머니라는 여성상을 표현하기 위해 이제까지 여성적이라고 인식되어 왔던 특징들을 제거하고 대신 ‘강인한 모성’이라는 새로운 여성성을 만들어냈다. 또한 남편을 전장에 보낸 아내의 순정을 강조하고 이 과정에서 전통적 여성상을 부각시킴으로써 기존에 통용되었던 여성성을 프로파간다의 도구로 사용하였다. 이처럼 군국가요는 여성성을 도구화함으로써 후방의 여성들에게 충후부인으로서 갖추어야 할 덕목을 훈육하는 한편, 전장의 남성들에게 위안을 전하고 참전의지를 고무시키려 했던 것이다.

이 글에서는 일제치하에 제작된 군국가요에서 여성성을 도구로 이용한 양상을 살펴보았지만, 여러 가지 측면에서 더 논의되어야 할 부분이 남아 있다. 우선 당대의 청중들의 반응이 어떠한지에 대한 깊은 연구가 필요하다. 당대 수용자들의 반응에 대한 기록이 부족하기 때문에 현재까지는 이러한 연구가 제대로 이루어지지 못했다. 그러나 “時局만 떠들어는 無味 乾燥한 歌謠는 大衆의 反應이 없다.”<sup>65)</sup>라는 양훈<sup>66)</sup>의 평론으로 볼 때 군국가요가 대중에게 큰 매력을 지니지는 못했던 것으로 보인다. 수용자의 반응과 더불어 당대에 군국가요 생산을 담당했던 인물들의 견해 역시 그 자료가 부족하다. 1942년부터 국내의 음반사들이 군국가요를 중점적으로 제작했다는 기록은 있지만 제작자들의 솔직한 심경은 짐작하기 힘들다. 다만 “진정한 시국가요는 절대로 필요”하며 “군국의 봄을 노래하는 씩씩하고 명랑한 군가조 유행가”<sup>67)</sup>를 강조한 평론이나, “우리의 과거 연주 유행가를 배격”하고 “가사는 시국적이거나 곡조는 쟈스 유행 시대의 것이라면 이것 역시 절대로 배격”해야 한다는 주장으로 추정하건대, 군국가요 제작을 담당했던 인물들은 당대의 상황에 최대한 적응하여 시국적이면서도 대중에

65) 양훈, “유행가의 걸어온 길,” 『조광』 81 (1942), 127.

66) 양훈은 조명암의 필명 중 하나로 추정된다. 이준희, “박노홍과 대중가요: 작사(作詞)에서 작사(作史)까지,” 『대중음악』 2 (2008), 117.

67) 양훈, “인기유행가수 군상,” 『조광』 91 (1943), 89.

게 호소할 수 있는 노래를 만들기 위해 노력했음을 짐작할 수 있다.<sup>68)</sup> 그리고 이러한 노력의 일환으로 여성성을 도구화하는 문학적·음악적 기제가 사용된 것이다.

참전의지를 고무시키기 위해 모성과 아내의 순정을 이용하는 기제는 한국전쟁 당시 제작된 전쟁가요에서도 동일하게 나타난다.<sup>69)</sup> 예컨대 권정애가 부른 <내 아들 소식><sup>70)</sup>은 아들의 전사소식을 듣고 무덤 앞에서 아들을 자랑스러워하며 명복을 비는 어머니의 심경을 신민요풍의 선율에 담아내면서, “병사의 어머니는”이라는 구절을 되풀이함으로써 전시상황에 요구되는 여성의 덕목을 강조한다. 금사향이 부른 <님계신 전선><sup>71)</sup>과 심연옥이 부른 <아내의 노래><sup>72)</sup>는 전장에 나간 남편의 안녕을 빌고 남편의 참전을 자랑스러워하는 아내의 순정을 강조하고 있다. 이처럼 1950년대에 제작

68) “전시하(戰時下) 오늘날 레코-드 가요 유행가(歌謠 流行歌)[...]도 임전태세하(臨戰態勢下)의 국민오락(國民娛樂)으로서의 음악(音樂), 환언(換言)하면 전시하(戰時下)에 국민(國民)의 사기(士氣)를 양양(昂揚)하고 일일 노동후(一日 勞動後) 위안(慰安)을 주는 음악(音樂)이 되어야한다. 오해(誤解)를 피(避)하기 위(爲)하여 다시 말하지만 여기서 유행가(流行歌)란 너도나도 다들 부를 수 있는 건전명랑(健全明朗)한 가요(歌謠)를 말한다. 두말할 것도 없이 우리의 과거 연조 유행가(過去 軟調 流行歌)를 배척(排擊)하지 않으면 안된다. 물론(勿論) 진정한 시국가요(時局歌謠)는 절대(絶對)로 필요(必要)하다. 그러나 시국(時局)만 떠들어는 무미건조(無味乾燥)한 가요(歌謠)는 대중(大衆)의 반응(反應)이 없다 [...] 또한 표면(表面) 가사(歌詞)는 시국적(時局的)이나 곡조(曲調)는 쉘스 횡행 시대(橫行 時代)의 것이라면 이것 역시(亦是) 절대(絶對)로 배척(排擊)하여야 한다. 듣건대 각사(各社)는 작년 12월(昨年 十二月)에 자숙(自肅)하여 과거(過去) 연조(軟調)의 유행가(流行歌)를 폐반(廢盤)혹(惑)은 제조중지 처분(製造中止 處分)을 하였다한다. 그리고 금년(今後)의 제작(製作)도, 정직(真正)한 건전명랑 오락물(健全明朗 娛樂物)을 목표(目標)로 신취입(新吹入) 기획중(企劃中)이라 하니, 그 결과(結果)가 기대(期待)된다.” 양훈, “유행가의 길어온 길,” 『조광』 81 (1942), 127.

69) 장유정·서병기, 『한국 대중음악사 개론』 (성안당, 2015), 180-181.

70) 손로현 작사, 손목인 작곡, 1952년.

71) 손로현 작사, 박시춘 작곡, 1951년.

72) 유호 작사, 손목인 작곡, 1952년.

된 전쟁가요는 1940년대에 제작된 군국가요에서와 마찬가지로 여성성을 프로파간다의 도구로 사용하고 있음을 알 수 있다. 즉 강압에 의해 제작된 것이든 자발적으로 제작된 것이든, 남성 창작자들은 여성과 여성성을 프로파간다의 도구로 인식했던 동시에 전시에 필요한 여성성을 임의적으로 규정하고 훈육하려 했던 것이다.

## 참고문헌

- 구원희. “전시 하의 레코드계 현상.” 『조광』 54 (1940), 118-121.
- 구인모. “중일전쟁 시기의 조선문예회와 조선어 관제가요.” 『국제어문』 54 (2012), 337-364.
- 권명아. 『역사적 과시즘』. 책세상, 2005.
- 김광해·윤여탁·김만수. 『일제강점기 대중가요연구』. 박이정, 1999.
- 김기현. “거리의 피꼬리인 대중가수를 내보낸 작곡·작사가의 고심기 - 전 옥씨의 부른 「가을밤」을 작곡하고.” 『삼천리』 7/10 (1935), 159.
- 김점도 편. 『애수의 소야곡·박시춘명작집』. 삼호출판사, 2000.
- 문옥배. “일제강점기 음악 통제에 관한 연구.” 『음·악·학』 13 (2006), 381-427.
- 문호월. “거리의 피꼬리인 대중가수를 내보낸 작곡·작사가의 고심기 - 이 난영의 부른 「봄마지」를 작곡하고.” 『삼천리』 7/10 (1935), 158.
- 박애경. “1940년대 군국가요에 나타난 젠더 이미지와 젠더 정치.” 『민족문화논총』 35 (2007), 133-158.
- 박재홍·김순전. “일제강점기 군국가요 수용과 변용 양상.” 『일본어문학』 65 (2015), 315-341.
- 박찬호 / 안동림 옮김. 『한국가요사』. 미지북스, 2009.
- 장유정·서병기. 『한국 대중음악사 개론』. 성안당, 2015.
- 야마우치 후미타카. “일제시대 음반제작에 참여한 일본인에 관한 시론: 콜럼비아 음반의 작곡·편곡 활동을 중심으로.” 『한국음악사학보』 30 (2003), 771-812.
- 양우석. “박시춘 작품의 음악적 특징: 한국전쟁 이전 작품을 중심으로.” 『음·악·학』 26 (2014), 65-102.
- 양훈. “유행가의 걸어온 길.” 『조광』 81 (1942), 124-127.
- \_\_\_\_\_. “인기유행가수 군상.” 『조광』 91 (1943), 89-93.
- 이정표. “일제강점기 대중가요 여가수들의 가창법 비교 연구.” 『대중음악』 10 (2012), 38-76.

- 이준희. “일제시대 군국가요 연구.” 『한국문화』 46 (2009), 139-161.
- \_\_\_\_\_. “박노홍과 대중가요: 작사(作詞)에서 작사(作史)까지.” 『대중음악』 2 (2008), 110-143.
- 이형대. “일제시기 대중가요와 식민지 여성 현실.” 『한국고전여성문학연구』 10 (2005), 533-566.
- 장미화. “일본의 아시아·태평양전쟁기 여성동원정책에 관한 연구.” 박사학위논문, 한양대학교, 2007.
- 장유정. 『오빠는 풍각쟁이야』. 황금가지, 2006.
- 조유석. “손목인의 악곡 연구: 광복이전 유행가를 중심으로.” 석사학위논문, 단국대학교, 2013.
- 한국음반아카이브연구단 편. 『한국유성기음반』. 도서출판 한결음더, 2007.
- McClary, Susan. *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.
- Yano, Christine and Hosokawa Shuhei. “Popular Music in Modern Japan.” *The Ashgate Research Companion to Japanese Music*, edited by Tokita Alison and David W. Hughes. Burlington: Ashgate, 2008, 345-362.
- “한국사데이터베이스,” <http://db.history.go.kr>, 검색일: 2018.09.12.
- “한국역사정보통합시스템,” <http://www.koreanhistory.or.kr>, 검색일: 2018.09.15.
- “한국유성기음반,” <http://www.78archive.co.kr>, 검색일: 2018.09.10.
- “문화콘텐츠닷컴,” <http://www.culturecontent.com/main.do>, 검색일: 2018.09.10.
- “皇國の母,” [https://www.youtube.com/watch?v=wfA\\_gdqLj64](https://www.youtube.com/watch?v=wfA_gdqLj64), 검색일: 2018.12.10.
- “九段の母,” <https://www.youtube.com/watch?v=9VmT5wYnwzg>, 검색일: 2018.12.10.

Abstract

**Militarist Songs and Instrumentalized Femininity:  
Focusing on the Korean Popular Music of the Japanese  
Colonial Era**

Eunjin Lee

As the imperialist war led by Japan intensified, the popular music of Korea inevitably underwent a considerable change. The music business hitherto following commercial logic was forced to follow the new policies of the Japanese government, producing a large number of militarist songs as a result. Militarist song, one of the subcategories of the so-called pro-Japanese popular songs, denotes the songs produced after the Sino-Japanese War with the purpose of glorifying war and encouraging people to take part in the war and sacrifice themselves.

When the recording companies began to seriously concentrate on producing militarist songs, a new image of woman appeared in the popular music world. It was the image of a mother, hitherto excluded from the lyrics of popular songs. The new trend of displaying a mother as the speaker of the lyrics was influenced by the new discourse of ‘the Mother of the Military Nation,’ increasingly emphasized in both Japan and Korea as Japan entered into an all-out war system. By emphasizing the strong maternal instinct of a wife supporting the rear ground, the militarist songs offered consolations to the soldiers at war and disciplined women in the rear to absorb the virtues of ‘the Women in the Rear Ground.’

Moreover, the militarist songs at the time restored the traditional image of women to represent the identity of ‘the Women in the Rear Ground’ in relation to the old feminine identity. This type of narratives appears in the songs that introduce a wife who pledges to maintain the true love for and fidelity to her husband. In these songs, the true love and fidelity are also directed towards her country. The act of pledging a true love is represented as the act of pledging loyalty to the country, following her husband’s examples. Through this type of narratives, the militarist songs of this period played an important role in disciplining women to absorb the virtues of ‘the Women in the Rear Ground,’ which combines old feminine values with the sense of loyalty to the country.

Keywords: Militarist Song, Femininity, Women in the Rear Ground, Mother of the Military Nation, Motherhood

투고일	심사일	게재 확정일
2018년 9월 30일	2018년 11월 10일 - 11월 30일	2018년 12월 3일