

시대의 음악을 써내려가다: 식민지조선의 음악비평 역할

조윤영
(이화여자대학교 강사)

1. 들어가며
2. 예술로의 격상을 위한 식민지조선의 ‘음악’
3. 글로 읽는 시대의 음악
 - 1) 양악(洋樂) 중심의 음악문화
 - 2) 상상으로 듣는 서양음악
4. 음악비평이 갖는 의무와 책임
5. 나가며

개 요

한 시대의 음악은 그 시대의 현실을 반영하기에, 음악의 비평사(批評史)를 밝히는 일은 음악 작품뿐 아니라 사회의 전반적인 문화를 음악을 통해 이해할 수 있게 해 준다. 특히 일제의 지배를 받고 있던 식민지조선의 음악은 당시에 처한 시대적 상황만큼이나 다양한 면모를 고스란히 내포하고 있어 음악비평 연구가 더욱 중요하다.

1900년대 초까지 조선에서 의미하는 일반적인 음악이란 풍악이나 연예의 일종으로, 대중과 함께 즐기는 유희의 한 형태였다. 그러나 100여 년 전부터 서구 문화와 함께 양악(洋樂)이 우리 문화에 흡수되며 음악에 대한 인식도 달라지기 시작하였다. 지식인들은 자신들이 소개하는 양악이 우리가 본받아야 할 서구의 예술 문화임을 강조하며 음악의 지위를 여흥에서 예술로 격상시키고자 노력하였다. 그리하여 그들은 식민지조선의 음악문화를 양악 중심으로 변화시켰고, 그 결과 서양음악은 주입식 읽는 음악을 통해 교양음악이 되었으며, 조선음악의 지위는 하락하였다.

지식인들은 ‘음악비평가’라는 직함을 달고 대중들의 근대화에 영향을 미쳤던 문자 매체에 글을 실어 이국(異國)의 음악과 유명 작곡가들의 명작(名作)들을 접하게 해주었다. 추체험(追體驗)한 대중들은 그렇게 서양음악을 상상했고 간간이 삽화의 도움을 받아 양악에 대한 시각적 이미지도 고정화되었다. 이처럼 음악비평은 비평의 역할뿐 아니라 음악문화 형성에도 의무와 책임을 갖는다.

이 연구를 통해 당시 식민지라는 환경에서 전개된 양악 발전이 현재 서양음악 중심의 우리 음악문화도 이해할 수 있기에 양악이 자리 잡는 초기 비평 연구는 유의미하다고 생각한다.

주제어: 음악비평, 흥난파, 김관, 양악, 서양음악, 식민지조선

1. 들어가며

사물이나 작품을 분석하여 가치를 논하는 ‘비평(批評)’의 사전적 정의를 바탕으로,¹⁾ 음악의 전반을 평가하고 논하는 것을 음악비평이라 한다. 한 시대의 음악은 그 시대의 현실을 반영하기에, 음악의 비평사(批評史)를 밝히는 일은 음악 작품뿐 아니라 사회의 전반적인 문화를 음악을 통해 이해할 수 있게 해준다. 특히 일제의 지배를 받고 있던 식민지조선의 음악은 당시에 처한 시대적 상황만큼이나 다양한 면모를 고스란히 내포하고 있어 음악비평 연구가 더욱 중요하다. 그러나 우리나라는 다른 음악 분야에 비해 음악비평의 발전이 저조한 실정이며, 음악비평에 대한 연구는 더욱 부족하다. 이러한 음악비평 장르를 위한 문제의식과 해결방안은 꾸준히 지적되었지만,²⁾ 연구와 발전 상황은 좀처럼 변화되지 않고 있다.³⁾

-
- 1) 『표준국어대사전』, 『고려대한국어대사전』, 『우리말샘』을 바탕으로 하는 네이버 국어사전을 참고함. 검색일: 2021. 8. 13.
 - 2) 이진용, “음악평론,” 『문예연감』 (1986), 201-204., 탁계석, “전문비평을 통한 전환기,” 『문예연감』 (1989), 341-347 외.
 - 3) 음악비평에 대한 연구는 음악교육 측면에서 바라본 연구가 많다. 음악교육과 관련된 비평 연구로는 박진홍, “음악비평의 교육적 의의와 학습 방법 연구,” 『음악교육연구』 33 (2007), 159-180., 박진홍, “음악비평 활동의 창의·인성 교육적 접근,” 『음악교육공학』 13 (2011), 95-114., 최은아, “한슬리크 음악비평 관점 및 교육적 함의,” 『음악응용연구』 10 (2018), 25-38 등이 있으며, 일반적인 음악비평 연구로는 김주원, “드뷔시의 음악비평 연구,” 『음악이론연구』 25 (2015), 36-73., 박무원, “베를리오즈의 음악미학적 비평과 작품분석 연구,” 『낭만음악』 68 (2005), 89-123., 박윤경, “정치이데올로기와 음악비평: 푸치니 오페라 평가에서 드러난 이중적 잣대 분석,” 『음악과 문화』 26 (2012), 5-26., 박윤경, “안 시벨리우스 비평 연구: 음악사 서술과 작품 수용에 나타난 해석의 다면성,” 『음악사연구』 2 (2013), 1-23 등이 있다. 한국의 전반적인 음악비평에 대한 연구로는 강혜진, “한국음악 비평의 현실과 대안,” 『한국음악문화연구』 4 (2013), 5-21., 권영미, “대구 음악비평문화: 대구매일신문 1995년부터 1990년까지,” 『음악과 민족』 5 (1993), 195-245., 김은하, “음악학과 비평,” 『음·악·학』 16 (2008), 141-160., 김현수, “해방공간 음악비평에 관한 비평적 고찰,” 『민족음악의 이해』 4 (1995), 132-186., 최유준, “예술음악과 대중음악 사이에서 -음악비평의 의미와 역할-,” 『음악과 민족』 21 (2001), 38-46., 최지영, “부산 음악 비평문화,” 『음악과 민족』 2 (1991), 202-247 등이 있으며, 이번 연구와 같은 시기인 식민지기 음악비평 연구로

이처럼 우리는 음악비평에 대한 중요성을 간과하고 있지만, 과거의 음악문화를 진단하고 해석하기 위해서는 비평처럼 문자로 남아있는 음악 자료의 연구가 필수적이다. 그러므로 이 연구에서는 당시 인쇄 매체에 실린 비평문들을 토대로 음악비평가들이 식민지조선이라는 시대의 음악을 어떻게 써내려갔는지 파악해보고자 한다.

1900년대 초까지 조선에서 의미하는 일반적인 음악이란 전통악기를 위주로 한 풍악이나 연예의 일종으로, 대중과 함께 즐기는 유희의 한 형태였다. 그러나 100여 년 전부터 서구문화와 함께 양악(洋樂)이 우리 문화에 흡수되며 음악에 대한 인식도 달라지기 시작하였다. 동시에 음악을 향유하는 이들에 대한 시각도 변화하였다. ‘음악을 한다’는 것이 날라리패나 풍악장으로 무시받던 위치에서 고급스럽고 문명화된 근대인이라는 이미지로 탈바꿈되는 데에는 양악을 먼저 향유하고 전파할 능력을 가진 지식인들의 역할이 컸다. 그들은 자신들이 소개하는 양악이, 즐길 거리로 이해되던 조선의 전통음악과는 다른, 우리가 본받아야 할 서구의 예술 문화임을 강조하며 음악의 지위를 여흥에서 예술로 격상시키고자 노력하였다. 발 빠르게 서양음악을 체득한 지식인들은 식민지조선의 음악문화를 양악 중심으로 변화시켰을 뿐 아니라 ‘음악비평가’라는 직함을 달고 대중들의 근대화에 영향을 미쳤던 신문, 잡지, 단행본 등의 문자 매체에 글을 실어 이국(異國)의 음악과 유명 작곡가들의 명작(名作)들을 접하게 해주었다. 추체험(追體驗)한 대중들은 그렇게 서양음악을 상상했고 간간이 삽화의 도움을 받아 양악에 대한 시각적 이미지도 고정화되었다. 이처럼 음악비평은 비평의 역할뿐 아니라 음악문화 형성에도 의무와 책임을 갖는다.

이 연구는 식민지조선의 양악 비평이라는 한정된 범위에 집중한다.⁴⁾ 당시

는 신설희, “김관의 음악비평론,” 『낭만음악』 17 (2004), 33-58., “임동혁 음악비평 연구,” 『음악과 민족』 41 (2011), 191-216., “일제강점기 음악비평 논쟁 -음악과 이데올로기-,” 『음악과 민족』 45 (2013), 175-206 등이 있다.

4) 식민지조선은 개화와 식민 지배라는 급변과 불안정한 환경에서 서양음악이 수용되고 전파, 보급되는 시기였다. 20세기 전반을 아우르는 넓은 시기의 인식 변화를 하나의 논문에서 다각적으로 논의하기에는 한계가 있어, 이 연구에서는 식민지조선의 전반적인 음악 담론을 살

식민지라는 환경에서 전개된 양악 발전은 일본인 중심 음악문화와 기독교의 서양음악 전파, 조선음악에 대한 부분을 차지하더라도, 현재 서양음악 중심의 우리 음악문화를 이해하기 위해서 양악이 자리 잡는 초기 비평의 연구는 유의미하다고 생각한다.

2. 예술로의 격상을 위한 식민지조선의 ‘음악’

불행히도 우리 사회에서는 찬란하던 선조의 예술을 폐시(弊履視)하고 회화나 음악 등을 잔인하게도 천대하였기 때문에 우리의 생활면에서는 예술의 진의(眞義)를 오랫동안 맛보지 못하게 되었다.⁵⁾

오랜 세월 동안 우리는 음악이나 미술, 춤과 같은 예술 장르를 민간 생활의 일부인 풍속(風俗)으로 치부하였고, 그것을 업(業)으로 삼는 것을 광대라는 천민 신분으로 업신여겼다. 이는 유교 사상이 바탕이 된 관습 속에서 “소위 점잖지 못하다는 구실”이 큰 이유였으며,⁶⁾ 이러한 상황은 불과 100여 년 전에도 다르지 않았다. 음악평론가 박용구(朴容九, 1914~2016)의 집에서도 그가 음악을 하겠다고 하자 집안이 망한다며 반대하였고,⁷⁾ 피아니스트 김영환(金永煥, 1893~1978)이 일본 유학 시절 “나라가 망해가는 판에 귀한 돈을 가져다가 부랑자 공부만” 한다며 유학생들에게 혼쭐난 일화는 유명하다.⁸⁾ “바람에 들떠서 음악이나 한다고 날뛰는 여자”는 남성에게 결혼하고 싶지 않은 여성상으로,⁹⁾ 바이올린 켜는 여성은 [그림 1]처럼 꼴볼견으로 꼽혔다.

퍼보는 것에 집중하며 구체적 논의는 후속연구로 이어나갈 예정이다.

5) 宋順鎔, “繪畫에 對한 一考察,” 『동아일보』, 1924. 11. 17.

6) 한빛, “歌謠와 農民,” 『農民』 4/3 (1933), 34.

7) 박용구 구술 / 민경찬·김채현·백현미 (공)채록, 『박용구: 한반도 르네상스의 기획자』 (서울: 수류산방, 2011), 51.

8) 김영환, “남기고 싶은 이야기들-양악백년 3,” 『중앙일보』, 1974. 4. 22.

9) “미혼남녀들의 바라는 남편·바라는 안해,” 『新女性』 2/5 (1924), 59-63.

[그림 1] “신구(新舊)의 꼴불견”¹⁰⁾



초기 서양음악 전문가로 활동하던 홍난파(洪蘭坡, 1898~1941) 역시 1910년대를 회상하며 음악에 대한 낮은 인식과 음악가에 대한 푸대접으로 힘들었음을 토로한 바 있다.

음악을 공부한다고 집안 망할 자식 생겼다고 한탄하는 부모가 계신가 하면, 요리점 술상 옆에서 독창을 해라, 양(洋)깡깡이를 해라 하고는 광대나 풍각쟁이 대접을 하는 이가 있고, 모처럼 동경 등지에서 음악을 수학하고 돌아온댔자 독주회는 고사하고 스테이지를 밟을 기회조차 가질 수 없던 어젯날 (후략)¹¹⁾

이와 같이 음악이 공동체적인 역할에서 머물렀던 그 시기의 고정관념은 사전적 의미로도 확인할 수 있다. 1920년 간행된 조선총독부의 『조선어사전(朝鮮語辭典)』에 실린 음악 관련 용어를 보면, 풍류나 음악을 의미하는 ‘악(樂)’이

10) 黃貞秀, “新舊의 꼴불견,” 『別乾坤』 65 (1937), 35.

11) 洪蘭坡, “洋樂朝鮮의 搖籃時代,” 『朝光』 126 (1939), 126.

라는 단어에 악공(樂工), 악기(樂器), 악보(樂譜) 등의 연관어가 나열되어 있으나, 서양식 음악용어인 음악, 연주, 양악 등의 단어는 실리지 않았다.¹²⁾ 그러나 3년 뒤, 음악회, 관현악, 가극 등 서양식 음악용어가 가끔씩 들린다는 홍난파의 증언은 서양음악이 점점 조선 사회에 전파되어 양악을 지칭하는 용어가 대중의 입을 통해 전달되고 있다는 사실을 알려준다.¹³⁾ 이후 1938년 발간된 문세영(文世榮, 1888~?)의 『조선어사전』에는 관현악, 합주, 오케스트라와 같은 서양음악 용어들이 실리며, 20년이 채 안 되는 시간 동안 식민지조선에서 음악에 대한 인식이 얼마나 변화되었는지 알게 해준다.¹⁴⁾

그렇다면 이 짧은 기간 안에 음악의 중심이 조선식에서 서양식으로 바뀐 이유는 무엇일까? 우선 환경적 요인으로 서구식 문화의 전파가 가장 큰 영향을 미쳤다. 당시 식민지라는 사회환경은 우리를 지배한 일본이 일찍이 서양을 표본 삼아 탈아입구(脫亞入歐)를 추진했듯이, 우리도 서양식으로 발전해야 한다는 분위기가 팽배하였다. 서구식 질서에 서구식 감성이 요구되는 것은 당연한 이치였다.

음악이 우리 인생에 필요하다 함은 다언(多言)할 바가 아니지마는 더욱이 우리나라 사람-**사상의 변천기**에 있는 이-에게는 무엇보다도 더 크고 중요한 것이외다.

서철(西哲)의 금언에 “음악은 국민의 실력이라”하지 않았으며, 동양 선각자의 명귀에 “이풍역속(移風易俗)함에는 음악(樂)에 이길(勝) 자 없다”고 하지 않았습니까. 그러므로 우리의 실력을 양성하고 태서(泰西)의 신문화를 가져오려 할진대 불가불 **음악의 힘**을 빌지 아니치 못하겠다고 합니다.¹⁵⁾ (강조-필자주)

12) 朝鮮總督府, 『朝鮮語辭典』(京城: 朝鮮總督府, 大正 9), 90 외.

13) 洪蘭坡, “歌劇의 이야기,” 『開闢』 31 (1923), 26.

14) 문세영, 『조선어사전』(서울: 서울조선어사전간행회, 1942), 180 외. 필자는 1942년 수정증보판을 참고함.

15) 洪蘭坡, “創刊의 辯,” 『三光』 1 (1919) 원문은 “移風易俗함에는 樂에 勝할 자 없다”이며, 이 풍역속(移風易俗)이란 나쁜 풍속이 좋은 쪽으로 바뀐다는 의미.

홍난파가 창간한 잡지 『삼광(三光)』에서 식민지조선이 처한 “사상의 변천기”에는 “음악의 힘”이 중요하다고 주장하며 자신도 음악의 발전을 위해 힘쓰겠다는 포부를 밝히고 있는데, 음악의 위치가 조선식에서 서양식으로 변해가는 또다른 요인으로서는 지식인, 특히 양악 전문가들의 음악에 대한 편견을 변화시키기 위한 노력이라 할 수 있다. 그들은 서양음악의 선구자라는 대중의 선망하는 눈빛과 함께, 여전히 음악에 대한 낮은 편견에서 오는 일시적 시선에서 탈피하고 싶었다. 그러기 위해서는 음악의 지위를 올려야 했고, 여흥으로 인식되던 조선음악보다는 우리보다 강한 서구의 서양음악이 필요하였다. 서양음악의 우수성을 강조하고, 그 위대함을 빠르게 알리는 것이 그들의 몫이자 음악과 함께 살길이었다.

음악은 일종의 고상한 예술이다. 건축이나 조각 등의 조형적 예술이 아니고 감정이 있고 생명이 있고 또한 권능이 있는 생적(生的) 예술이다. 그러므로 우리 인류는 음악의 힘으로 의지와 사상을 견확(堅確)히 하며 정신과 취미를 수양할 것이다. (중략) 음악은 일정한 음조, 박자, 선율, 화성 등을 구비한 일단(一團)의 음의 계속으로 연주자(奏者)와 청자 간에 고상한 정신적 쾌락과 감흥을 주는 **일종의 생명이 있는 예술**이라 할 것이다.¹⁶⁾ (강조-필자주)

음악은 단순한 소리가 아니라 살아있는 고귀한 예술이 되었다. 이는 음악 예술이 “사람의 정서를 가장 고상하게 정화하고, 생활을 운택하게 하는 것으로”¹⁷⁾ “고상한 예술의 힘으로 말미암아 자기의 감정을 미화시키는 동시에 인격을 높이고 개성을 굳게 하는 것이 가장 의미 있는 일”이었으며 그것이 “음악의 진가(眞價)”이기 때문이었다.¹⁸⁾ 서양음악의 우수성을 알리고 음악의 지위를 예술의 경지로 격상시키기 위해 지식인들은 우리가 경험해보지 못한 서

16) 洪永厚, “音樂이란 何오,” 『三光』 1 (1919), 3.

17) 洪鐘仁, “「불가의 뱃노래」(명곡명반을 차저서),” 『三千里』 7/10 (1935), 188-191.

18) 洪蘭坡, “音樂의 基礎智識 音樂은 藝術의 藝術,” 『新朝鮮』 11 (1935), 69.

양의 이국적인 분위기, 우리와 다른 음악문화를 가진 서구식 문화환경, 위인의 반열에 오른 음악가들의 생애와 그들의 위대한 작품들, 그러한 음악 안에서 살아가는 동시대 음악가들의 이야기까지 각종 지면에 서양음악의 홍보와 찬양을 가득 채웠다. 이러한 글들은 대중에게 서양예술의 하나인 서양음악에 대한 환상을 심어줌과 동시에 서양음악을 알아야 근대에 걸맞는 교양인이 될 수 있다는 심리적 압박감을 안겨 주었다. 서양음악을 향유하는지 그렇지 않은지의 여부가 대중의 삶의 수준을 구별하는 기능을 하게 된 것이다.

지식인들은 가정에서부터 음악이 반드시 필요하다는 것을 중요하게 다루었으며, 화목한 서양식 가정을 만들기 위해, 자녀의 올바른 양육을 위해 예술적 가치가 있는 고상한 서양음악을 선택해야 한다고 재차 강조하였다.¹⁹⁾

음악이야말로 가정취미, 가정오락, 가정교육, 가정화락, 이 모든 점에 있어서 다른 어떠한 것보다도 가장 효과적인 것입니다. 이렇게 말씀하는 나도 음악만을 찬양하고 음악만을 권하는 것은 아닙니다. 음악 이외에도 우리의 생활에 필요한 것이 어찌 한두 가지만 되겠습니까마는 서로서로 비교해 생각한다면 그중에 음악이 가장 좋은 것이며 누구에게나 적당한 것이라고 생각하는 것입니다.²⁰⁾

그뿐 아니라 서양식 음악문화의 조성을 위해 여성의 역할을 강조하였는데 특히 여성을 대상으로 하는 글이 많았던 잡지에는 조선 및 해외 여성 음악가들에 대한 내용을 기고하여 여성들의 활발한 음악 활동을 드러내거나 유학을 떠난 음악가 가족들의 사진을 실어 아이들을 키우며 남편의 공부를 내조하는 현모양처의 모습을 부각시키는 등 음악과 여성의 관계를 보여주어 여성 독자

19) “레코-드를 교재로 해 가지고 이상적인 순서로 배열하여 적당한 해설을 넣어서 음악 감상의 힘을 배양(培養)시키는 일은 어린이의 음악교육을 하는데 있어서도 자녀에게 음악의 취미를 기르는데 감상력을 양성시킬 것과 부모가 레코-드를 자녀에게 사서 주는데에 참고가 되도록(후략)” 金菩, “레코-드에 依한 音樂鑑賞法(基一),” 『女性』 2/2 (1937), 81., 劉德順, “家庭과 音樂(二),” 『時兆』 23/10 (1933) 23-24 외 다수.

20) 洪蘭坡, “家庭과 音樂,” 『女性』 2/1 (1937), 51.

들을 자극하였다.²¹⁾

이제 식민지조선에서도 모든 음악의 중심은 점차 서양음악으로 변하였다. 조선음악이나 대중음악은 ‘조선’이나 ‘대중’이라는 수식어가 붙어야 했지만, 서양음악은 수식어가 필요 없는 예술 중의 예술이자 음악을 대표하는 음악이 되었다.

3. 글로 읽는 시대의 음악

1) 양악(洋樂) 중심의 음악문화

1910년대에는 간간이 글로 접할 수 있었던 서양음악이 1920년대가 되면 다양한 음악회가 개최되어 간단한 서양음악의 실연(實演)을 들을 수 있게 되었고 1930년대에 이르러 각종 레코드와 라디오 방송으로 해외 유명 연주자들의 명연(名演)까지 경험할 수 있게 되었다. 이렇게 양악 중심의 음악문화가 자리 잡을 수 있었던 배경에는 대중에게 서양음악을 소개하고 전파하여 그들이 서양음악을 선택할 수밖에 없도록 시대적 환경을 만든 음악비평가들의 글이 큰 역할을 하였다.

양악 중심의 음악문화는 글을 통해 구체적으로 제시되었는데, 이를 세 가지로 구분해볼 수 있다. 첫째, 서양음악은 서양식으로 계몽되어야 하는 조선인에게 새롭게 규정된 ‘교양음악’이었다.

서양 사람들은 단 세 식구만 살더라도 그중에 한두 사람쯤은 반드시 노래를 할 줄 알거나 악기를 장난할 줄 압니다. 그러므로 그네들은 저녁이

21) 車富完, “今春 女子 專門 卒業生 作品集-童謠 달,” 1/3 『新家庭』 (1933), 82. “平壤이 낳은 새 女性 - 聲樂家 鄭勳謨氏, 梨花專門教授 尹聖德氏,” 『新家庭』 1/3 (1933), 116. 金管, “世界的 女流音樂家 群像(1),” 『女性』 1/5 (1936), 40-41., 金管, “世界的 女流音樂家 群像(2),” 『女性』 1/6 (1936. 9), 36-37., 金管, “世界的 女流音樂家 群像(3),” 『女性』 1/7 (1936), 33., “萬萬里 異郷에 가신님 그리며 - 聲樂家 玄濟明氏 夫人,” 『女性』 1/5 (1936), 2-3., “萬萬里 異郷에 가신님 그리며 - 聲樂家 李寅善氏 夫人,” 『女性』 1/5 (1936), 5-6 외 다수.

면 온 가족이 한방에 모여서 즐거운 시간을 보내며 화락한 가정의 분위기를 만들어 내는 것입니다마는 음악이 없는 우리네의 가정에서는 저녁 밥이 끝난 뒤에 긴 밤을 무엇으로 즐겁게 보낼 것이 있습니까.²²⁾

당시의 글에는 서양음악이 없는 식민지조선의 가정을 안타까운 시선으로 지적하고 있다. 사회의 기본 구성인 가족에서부터 서양음악의 필요성을 인식시키며, 서양음악이 가정에 즐거움과 화목함을 안겨다 줄 것이라 피력하고 있다. 일찍이 국어학자 주시경(周時經, 1876~1914)도 “열리는 나라”에서는 가족들이 일을 마치고 모여 풍악과 노래로 집안에 쾌락이 가득하게 한다면 개화된 나라와 계몽된 가정에서 음악의 중요성을 언급한 바 있다.²³⁾

특히 가정에서의 음악은 여성의 음악적 소양이 중요했다. 여성음악가 이은라(李恩羅, 1889~1929)는 “문명한 나라”에서는 여성에게 음악을 반드시 가르치며 “음악이 여자 교육의 기초”가 된다고 주장하였다.²⁴⁾ 대표적인 신여성 배출 기관 이화여전에서는 일찍이 가사와 음악과를 두어 신여성을 배출하였으며, 숙명여고보, 근화여학교, 정신여학교 등 여러 여성 교육 기관에서도 여성들의 음악교육에 신경을 썼다.²⁵⁾

22) 洪蘭坡, “家庭과 音樂,” 『女性』 51 (1937), 51.

23) “열리는 나라에서들은 고금을 무론하고 다 풍악과 노래를 숭상하여 종일 일하고 집에 돌아와서 음식을 먹은 후에 원 집안 식구가 모혀 아름다운 풍악과 조흔 노래를 불러 그 마음을 깃부게 하여 한 집에 쾌락이 가득하게 하며 혹 여러 집이 모혀 서로 다 모여 풍악과 노래로 깃부게 놀며 (후략)” 주시경, “풍악과 노래,” 『家庭雜誌』 5 (1906), 1.

24) “동서양을 물론하고 문명한 나라를 볼진드 | 녀자들노 하여금 음악을 잘 연구케 하고 학교에 보느 | 여 모든 학문을 잘 교육한 기회가 업으면 집에서라도 음악을 연습케 하느니 이것을 보진드 | 음악이 녀즈 교육 기초가 됨을 알겠도다.” 李恩羅, “음악이 녀즈 교육에 필요,” 『公道』 2/3 (1915), 13.

25) 이들에 대한 관심은 여러 글에서 확인이 된다. 이화여전 등의 여성 전문학교를 탐방한다거나 그 학생들에 대한 기사는 어렵지 않게 찾아볼 수 있다. 金八蓮, “最高學府를 찾고서(一) 文學과 音樂의 殿堂 梨花女子專門學校, 寄宿舍의 여러 가지 로-맨스 등” 『三千里』 3/12 (1931), 54-57., 李慶煥 외, “各專門女學生 여름 플랜 - 이번 여름에는 무엇을 할까,” 『女性』 1/4 (1936), 2-4., “各專門學校 女學生 夏期 플랜,” 『女性』 1/5 (1937), 44-45., “卒業生名簿 - 梨花女子專門學校 音樂科,” 『朝光』 29 (1938), 234 외. 심지어 그녀들이 누구와 결혼

그 시절 발간된 소설에 음악을 전공한 신여성들이 종종 출현하는 것만 보아도 음악을 아는 여성이 교양있는 여성의 대명사로, 이들을 통해 계몽되고 세련된 여성상을 보여주려는 소설가의 의도를 알 수 있다. 여기서 말하는 음악은 당연히 서양음악이며, 실제로 신여성군에 포함되는 여성들은 이성에 대한 호감도에 있어서도 음악에 취미가 있는 남성을 선호하는 경향을 보여주었다.²⁶⁾ 소설가 이광수(李光秀, 1892~1950)의 소설 『재생』에서 여주인공 순영은 경성 “여학생 중에 이름난 미인으로” 이화학당에 다니며 “공부도 잘하고 음악도 잘”하여 못 남성들의 구애를 한몸에 받는 인물이다. “칭찬하는 자도 많았다. 순영만 한 얼굴, 그만한 피아노, 그만한 학식은 청년 남자의 맘을 끌기에 넉넉하였다.” 그녀에게 구애하는 김창현은 미국 유학파로 “바이올린도 들고 다니고” 인기가 많은 인물로 등장하며, 순영과 결혼하고 싶은 백운희는 그녀를 위해 미리 피아노를 구입해 놓는 등 서양악기는 신여성의 마음을 사로잡는 도구로 활용되었다. 순영 또한 “내가 대학생이 아니어? 내가 수백 군중을 앞에 놓고도 연설도 하고 피아노도 치는 사람이 아니어?”하며 자신이 남들과 다르게 서양식 교육을 받은 교양인이라는 자부심을 내비친다.²⁷⁾

당시에는 지식인들의 가정 방문이라던지 취미 생활을 잡지에 소개하는 것이 유행이었는데,²⁸⁾ 이는 그 시대의 앞선 사람들이 “색다른 문화체험”, 즉

했는지도 세간의 화제가 되었다. 金八蓮, “梨花大學과 專門出身은 엇던데로 시집갔나 - 音樂科 出身은 藝術的 生活을 하는가,” 『三千里』 8/4 (1936), 104-105., 金八蓮, “女流藝術家의 結婚祕話 피아니스트 曹恩卿,” 『女性』 3/2 (1938), 32-33., “梨花女專 文科, 音樂科 學生의 文化鑑賞記,” 『三千里』 12/5 (1940), 180-187 외.

26) 2장에서도 언급하였지만 그럼에도 불구하고 음악하는 여성에 대한 인식은 좋지 않았다. 이것은 남녀간 음악 인식에 대한 차이가 존재하다는 것을 보여준다. 백지혜, 『스위트 홈의 기원』 (서울: 살림, 2005), 54-55, 59.

27) 이광수, 『재생』 (파주: 태학사, 2020), 18, 25, 46, 67 외.

28) 벽에는 모차르트, 쇼팽, 슈베르트, 베토벤 등 세계적 악성의 사진이 걸리고 “피아노와 라디오와 축음기”가 놓인 성악가 현제명의 거실을 비롯하여 성악가 이인선(李寅善, 1906~1960)의 가정, 성악가 박경희(朴景嬭)와 결혼한 화가 이여성(李如星, 1901~?)의 가정, 성악가 채선엽(蔡善葉, 1911~1987)과 결혼한 연전(延專) 교수 최규남(崔奎南, 1898~1992)의 가정 등 당시 명사나 지식인의 가정 이야기는 단란한 가족사진과 함께 잡지기사로 종종 실렸다.

“어떤 방식의 취미와 교양을 쌓는가 하는 것이 화두”가 될 수 있었기 때문이다.²⁹⁾ 그들 중에는 음악을 취미로 하는 문화생활을 자랑스럽게 이야기하며, 자신처럼 수준 높게 음악을 즐기고 감상하도록 대중들의 심리를 부추기는 이들도 있었다.

[그림 2] 이효석과 축음기³⁰⁾



“家庭太平記(8) 聲樂家 玄濟明氏 家庭,” 『女性』 2/5 (1937), 40., 一記者, “歐米二十餘國을 돌아 博士 榮位 얻기까지,” 『朝光』 19 (1937), 84., T記者, “그분들의 家庭風景-歷史畫家 李如星氏宅,” 『女性』 3/8 (1938), 42-44., Y記者, “그분들의 家庭風景-延專教授 崔奎南氏宅,” 『女性』 3/9 (1938), 50-52., 金聖哲, “新家庭의 香氣,” 『三千里』 12/10 (1940. 12), 139-143 외. 여러 인사들에게 음악이나 문학 등의 취미를 묻는 기사도 여러 편 살펴볼 수 있는데, 그들은 대개 서양음악을 선호하였다. “各優諸氏의 人品記-내가 좋아하는 音樂, 文學 등,” 『三千里』 12/10 (1940), 168-172 외.

29) 백지혜, 『스위트 홈의 기원』, 45-46.

30) 강원도 평창 이효석문학관에 소장된 이 사진은 이효석의 평양집에서 1930년대 후반에 찍은 것으로, 거실에는 대형 크리스마스 장식과 벽면의 'Merry X-mas'라고 쓰인 장식물, 프랑스 여배우 다니엘 다리유(Danielle Darrieux, 1917~2017)의 사진이 있고, 이효석의 옆에 있는 축음기는 열려있는 것으로 보아 사진을 찍으며 음악을 듣고 있던 것으로 생각된다. 그는 “영화와 축음기 음악의 열광적 애호가였으며 이국적이고 서구적인 세계에 대한 남다른 관심을 가지고 있었다”고 평가된다. (이효석문학관 전시 중에서) 방문일: 2021. 9. 5.

소설가 이효석(李孝石, 1907~1942)은 서양음악 애호가로 유명하다. 그는 다방에 앉아 클래식 음악을 듣는 것을 즐겼으며,³¹⁾ 저녁이 되어 집 “서재 창문 앞까지 당도하면 반드시 모-찰트와 론도나 바이올린 소나타의 아름다운 멜로디”³²⁾를 들었다.³³⁾

서양문화에 관심이 많았던 이효석의 글에서 서양음악이 종종 소재로 등장했던 것처럼, 서양식 음악용어는 당시 지식인들의 소설이나 비평 등에서 보급되어 확산되었다. 이는 이종극(李鐘極, 1907~1987)의 『모던조선외래어사전(모던朝鮮外來語辭典)』에서 확인할 수 있는데, 이종극은 서문 “조선 외래어에 대하여”에서 이러한 사실을 밝히며 사전의 단어 설명에 덧붙여 어떤 글에서 이 외래어가 등장하는지 출처가 되는 신문, 잡지, 문학 작품 등을 적어두었다.³⁴⁾ 이처럼 지식인들의 양악 취미는 은연중에 대중에게 권유되었고 그들의 글을 통해 서양음악 인식이 자리잡아 갔다.

둘째, 글을 통한 양악 중심의 음악문화는 전통적 이데올로기와의 결별을 야기했다. 대부분의 비평가들은 자신들의 위치와 식민지조선의 문화를 위하

31) 李孝石, “樂浪茶房記,” 『博文』 3 (1938), 19.

32) 이재현, “李孝石 先生 看護記,” 『이효석전집 8』 (서울: 창미사, 1983), 53.

33) 그는 ‘야마하’ 피아노를 집 거실에 두고 쇼팽과 모차르트의 피아노곡을 연주하기도 했고 슈베르트의 ‘보리수’를 독일어로 유창하게 부르기도 했다. 그는 집안에 축음기를 준비하여 항상 음악을 즐겼다.(이효석문학관 전시 중에서) 방문일: 2021. 9. 5.

34) 겉표지에는 『THE NEW DICTIONARY OF FOREIGN WORDS IN MODERN KOREAN BY J.G.LEE』라는 제목으로 인쇄가 되어있다. 예를 들어, 뮤지컬 코메디(musical comedy)는 ‘음악 희극’으로 『조선일보』 4299호 등에, 뮤직 홀(music hall)은 ‘음악당, 주악당’으로 이정섭(李晶燮)의 『에로』의 바리 등에, 알레그로(Allegro)는 ‘빨리’로 현제명의 ‘악곡의 형식들’에, 오케스트라(orchestra)는 ‘관현악, 주악소(奏樂所), 관현악대, 합주단, 악좌(樂座)’로 방인근(方仁根)의 『노래하는 여름』, 김동인(金東仁)의 『결혼식』 등에, 오페라(opera)는 ‘가극, 악극’으로 이태준(李泰俊)의 『제2의 운명』 등에, 바이올린(violin)은 ‘제금’으로 전무길(全武吉)의 『過度期』 등에, 피아노(pianoforte)는 ‘양금’으로 이광수의 『캄프시인집』, 『재생』 등에, 소프라노(soprano)는 김동인의 『여인』 등에, 테너(tenor)는 이광수의 『흙』 등에 실려있는 것으로 기록되어 있다. 李鐘極, 『모던朝鮮外來語辭典』 (京城: 漢陽圖書, 1937), 171, 186, 260, 316, 378, 381, 506, 587 외.

여 조선음악보다 서양음악의 필요성을 강조하였고, 인쇄 매체들도 조선음악에 비해 서양음악과 관련된 내용에 훨씬 더 많은 지면을 할애했다. 시인이자 평론가였던 김기진(金基鎭, 1903~1985)은 “유감이지만 우리의 옛 음악은 현재 우리의 생활감정에 적합하지 못하며 따라서 우리의 옛 악기도 대부분은 필요치 아니”³⁵⁾하다 하였으며, 음악의 나라가 아닌 조선에서 태어난 것을 한탄했던³⁶⁾ 홍난파는 현재의 생활에서 서구의 우수한 부분이 더 적합하다며 동양의 음악도 실생활에 부합하지 않다면 골동품에 가까우니³⁷⁾ 조선인에게 조선의 전통음악보다는 서양음악을 토대로 한 새로운 음악이 더 적절하다고 주장하였다.

조선가정에 재래의 고악을 들여온 것에는 찬성을 못 할 뿐 아니라 차라리 서양음악을 들여오되 이것을 토대로 하여 보다 더 조선사람의 마음에 합하는 새 음악을 집집마다 가지게 되기를 바라는 바입니다.³⁸⁾

이러한 인식은 국악인 이해구(李惠求, 1909~2010)가 1920년대에 유성기로 처음 들은 판소리 “김추월의 <적성가>는 듣기는 좋았지만 그때는 장단을 몰라서 서양음악보다도 어려웠었다.”³⁹⁾고 회고한 것처럼, 조선인에게도 조선음악보다 서양음악이 더 귓가에 잘 들리는 음악으로 여겨지고 있었다는 것을 알 수 있다. 이는 조선음악에 관한 글에서도 확인할 수 있다. 국문학자 자산(自山) 안확(安廓, 1886~1946)은 조선음악, 민요, 시조 등 우리의 음악을 다룬 글들을 발표하였는데, 흥미로운 점은 조선음악 이론이나 조선악기를 소개할 때에 서양음악 이론을 토대로 알려주거나 비파(琵琶)는 류트(Lute) 혹은 바이올린(Violin), 공후(箜篌)는 하프(Harp), 양금(洋琴)은 덜시머(Dulcimer) 등으

35) 金基鎭, “朝鮮古樂과 朝鮮家庭,” 『新家庭』 2/12 (1934), 19.

36) 洪蘭坡, “유모레스크,” 『조선일보』, 1931. 3. 20~22.

37) 洪蘭坡, “東西洋 音樂의 比較,” 『新東亞』 6/6 (1936), 65-67.

38) 洪蘭坡, “朝鮮古樂과 朝鮮家庭,” 『新家庭』 2/12 (1934), 21.

39) 이해구, 『만당 음악편력』 (서울: 민속원, 2007), 29.

로 서양악기와 비교하여 악기설명을 하였다.⁴⁰⁾ 서양음악 이론이나 서양악기를 소개하는 글들은 그 자체로 설명하는 데 반해, 이러한 글들은 이미 서양음악이 조선인의 청각을 얼마나 장악했는지 알 수 있게 해주는 동시에 조선음악이 조선인들에게 떨어져가고 있다는 의미로 해석할 수 있다.

조선의 음악문화를 다룬 성악가 정훈모(鄭勳謨, 1909~1978)의 글에서 우리가 우리의 문화에는 무관심하고 그저 서둘러 서양문화를 받아들였다고 알려준다. 음악문화의 변화는 사회 풍조와 맞물려 이루어지기 때문이다.

우리에게는 우리 선인(先人)들께서 끼쳐주고 가신 찬연(燦然)한 고전이 있습니다. 그러나 불민(不敏)한 우리들은 이 선인들의 유공(遺功)을 받들 기에는 너무도 무력하였던 것입니다. 서양문명 수입(輸入)에만 급급하였던 우리에게는 여력조차 없었던 것이올시다. 이 얼마나 불민하고 부끄러운 일입니까.⁴¹⁾

기존의 조선음악과 새로운 서양음악이 적절하게 조화를 이룰 시간은 주어지지 않았다. 음악가들은 “언필칭(言必稱) 조선 소리는 음란하다 하여 배척”⁴²⁾하기 바빴다. 새로운 서양의 것을 취하고 오래된 우리의 것은 버리자는 서구지향적 사고가 음악 사회에서도 이분법이라는 흑백식 갈등을 만들어 냈다. 서양음악은 우수한 음악으로, 조선음악은 그렇지 못한 음악으로 인식하게 하는 서구우월주의 태도는 조선인의 정서와 입장은 간과한 채 무조건 무비판적 서양음악 수용을 요구하였다.

일반적으로 지식인이나 부유층이 새로운 문물을 먼저 취할 수 있는 구조이다 보니 그들은 상층, 그렇지 못하면 하층으로 구분되었고, 새로운 서양음악 제도 상층에서 장악하게 되어 버렸다.⁴³⁾ 이들은 대중을 가르치고 지적하는

40) 安廓, “朝鮮音樂의 研究 (一),” 『朝鮮』 149 (1930), 46 외.

41) 鄭勳謨, “音樂文化의 諸問題,” 『朝光』 39 (1939), 129.

42) 黃州 洋岩, “京城 단여와서(續),” 『조선일보』, 1921. 12. 16.

43) “유행은 일종의 문화적 특권의식에서부터 시작되었다. 특히 서구문화가 유행의 주류를 형

우위(優位)에서 자신들이 먼저 향유한 서양음악을 알리기에 급급한 나머지 조선음악과의 불통(不通)을 자초하였고 이는 서양음악과 조선음악 간의 문화적 이질성을 더욱 두드러지게 하는 역할을 하였다.

조선사람은 어찌된 성질인지 **자아를 멸시하고 외타를 숭배하는 관념이 많다.** 우리가 항상 보는 것으로도 서양의 댄스나 서양의 노래를 보고 들을 때 그네들은 그 깊은 무엇을 알고 그러는지 모르고 그러는지 피가 끓어라하고 박수갈채를 한다. 그렇지만 **우리의 춤, 우리의 노래는 느리다 축하다 하고 악평을 마지 아니한다.** 그네들의 평이 평다운 평 같으면 어디까지든지 좋은 일이다. 다만 외타를 숭배하는 악성에서 우리나라 그 평은 **우리의 신성한 모든 것을 짓밟아 없이하고자 하는 것이나 일반**이다.⁴⁴⁾ (강조-필자주)

대중들도 근대적 감각에 뒤떨어지지 않게 서양음악에 순응하였다. 노골적으로 조선음악을 악평하며 조롱하거나 배척하고, 유행하는 서양음악만 숭배하며 경외하는 행위는 지식인이든 유행에 민감한 대중이든 마찬가지였다. 오히려 서양음악에만 주목하는 것에 죄의식을 느끼지 않도록 전통과의 단절은 조선인에게 더욱 필수적인 자세가 되었다.

셋째, 양악 중심의 음악문화는 ‘읽는 음악’으로 서양음악을 주입시켰다. 음악이라 하면 으레 서양음악을 일컫는 말이 될 수 있도록 대중잡지마다 서양음악에 대해 구체적인 정보를 실어 독자들이 서양음악을 이해할 수 있게 꼼꼼히 알려주려 노력하였다. 특히 음악가들의 활동이 두드러지는데, 홍난파는 음악

성하기 시작한 초기에 서구의 문화를 접하는 것만으로도 문화적 계급화를 이룰 수 있었기 때문에 하나의 표정으로 서구의 유행 혹은 외양적 현상이 유행으로 자리잡았다. 이러한 현상은 유행을 창출하는 계급이 주로 지식인들이었다는 데서도 알 수 있다.” “이질적인 문화를 자신의 정체성으로 내세울 수 있었던 사람은 신지식인들이든 인텔리였고 이들은 차별적인 행동 양식과 생활규준 그리고 외양을 통해 자신의 문화적 차별성을 드러내고 싶어 했다.” 김진송, 『서울에 판스홀을許하라』 (서울: 현실문화연구, 1999), 171-172.

44) 富春生, “土木言,” 『時事評論』 2 (1922), 쪽수 확인 안됨.

의 기원, 가극이나 관현악 이야기 등 전반적인 음악에 대한 지식에 대한 글을 주로 기고하였고,⁴⁵⁾ 성악가 현제명(玄濟明, 1902~1960)은 4회에 걸친 음악강좌를 통해 음악의 요소로 음, 멜로디, 리듬, 화음에 대해 설명을 하고, 8세기 네우마(Neuma)의 출현부터 음자리표까지 그림을 활용해 소개하거나, 소나타(sonata), 심포니(symphony), 콘체르토(concerto), 오버추어(overture), 오페라(opera), 오라토리오(oratorio), 칸타타(cantata) 등의 음악 종류, 악상기호, 강약기호, 속도기호, 장식기호, 반복기호 등의 각종 음악 기호 등 구체적인 음악이론을 자세히 가르쳐주었다.⁴⁶⁾ 음악비평가 김관(金管, 1910~1946)은 이론전문가답게 음악과 색채의 관계, 음악미학이나 음악비평 등 한층 심화된 내용을 다루었고,⁴⁷⁾ 해외에서 수학하고 온 음악가들은 자신의 유학 생활이나 직접 경험한 이국의 모습을 떠올리며 서양에 대한 환상을 심어주었다.⁴⁸⁾

들어서 익히기보다 글로 이해해야만 했던 음악 관련 기사를 시기별로 나누어 보면, 1920년대에는 “서양음악이 언제부터 어떻게 조선인에게 알려졌나?”, “서양음악 듣는 법” 등 서양음악에 대한 전반적인 소개와 이해를 위한 내용이 주를 이루었고,⁴⁹⁾ 1930년대 중후반으로 갈수록 “예술 · 역사 · 음악”처럼 서양

45) 洪蘭坡, “歌劇 이야기,” 『開闢』 31 (1923), 26 외 다수.

46) 玄濟明, “音樂의 要素,” 『新家庭』 1/1 (1933), 90-91., 玄濟明, “音樂講座-譜表의 發達,” 『新家庭』 1/2 (1933), 92-93., 玄濟明, “樂曲의 形式들,” 『新家庭』 1/3 (1933), 134-135., 玄濟明, “樂曲의 發想을 爲한 記號,” 『新家庭』 1/4 (1933), 138-139 외.

47) 金菅, “音樂美學의 概念과 本質,” 『音樂評論』 1 (1936), 2-4., 金管, “音樂小話,” 『學燈』 20 (1935), 34-38., 金管, “音樂批評의 中心問題(三) 안티 디 렛탄디즘을 위한 論考,” 『批判』 10/2 (1939), 92-93., 金管, “文化和 音樂: 朝鮮樂壇의 現狀과 批判,” 『人文評論』 3 (1939), 122-126 외.

48) 桂貞植, “나의 歐洲生活 十三年,” 『新人文學』 2/3 (1935), 11-14., 桂貞植, “古學生 生活의 受難-獨逸留學 十三年間의 苦悶,” 『朝光』 24 (1937), 152-153., 王大雅, “音樂과 美術의 나라 伊太利를 訪問,” 『時兆』 28/4 (1938), 28-31., 桂貞植, “地中海上의 舞蹈會,” 『朝光』 34 (1938), 172-174., 安柄昭, “伯林遊記,” 『四海公論』 4/10 (1938), 102-107., “伯林서 音樂修業 五年間 피아니스트 李愛內嬢,” 『女性』 3/12 (1938), 38-41., “外國大學生 生活座談會,” 『女性』 4/1 (1939), 32-36 외.

49) 崔南善, “西洋音樂이 언제부터 어^ㄷ케 朝鮮人에게 알려졌나?,” 『怪奇』 1 (1929), 44-46 외.

작가의 글을 번역한 글이나⁵⁰⁾ “현대 서반아(西班牙, 에스파냐) 음악”, “현대 독일 음악”, “나치스의 독일 광상곡”과 같은 현재 서구의 음악 상황,⁵¹⁾ “로레 라이”나 “썬-베트 예술제” 등의 서양 명곡과 예술제,⁵²⁾ “악계 만담(樂界漫談)”, “악실 여운(樂室餘韻)”, “천재 예술가의 괴벽과 이문(異聞)” 등 다양한 작곡가들의 에피소드,⁵³⁾ “벨라 바르토크”, “러시아의 작곡가 무소르그스키 그의 탄생 백년제에 제하야”, “아메리카 음악” 등 비서구권 음악가들의 생애나 미국의 음악까지⁵⁴⁾ 더욱 폭넓은 내용을 담고 있다.⁵⁵⁾

그 외 터키나 프랑스 등 여러 나라의 민요나 자장가를 가사까지 실어 상세히 알려주었고,⁵⁶⁾ 이탈리아, 러시아 등 일부 해외 민요의 가사를 한글로 바꾸어 소개하기도 하였다. 이때 실린 노래는 브람스(J. Brahms, 1833~1897)의 〈자장가〉, 이탈리아의 〈오! 나의 태양〉(O Sole Mio)과 〈산타루치아〉(Santa Lucia) 등으로 지금까지 우리가 애창하는 곡들이다.⁵⁷⁾

이렇게 넘쳐나는 음악에 대한 각종 정보들은 대중들에게 어떤 의미였을까?

-
- 50) 프랑스의 소설가 겸 평론가 로맹 로랑(Romain Rolland, 1866~1944)의 『古代音樂者』라는 책의 서론 격인 “일반 역사상에 있어서 음악의 지위”라는 부분의 글을 중역하여 소개하고 있다. 金荳, “藝術·歷史·音樂,” 『朝鮮文壇』 22 (1935), 102-107.
- 51) 金荳, “現代 西班牙 音樂,” 『朝光』 7 (1936), 191-196., 金荳, “現代 獨逸 音樂,” 『朝光』 9 (1936), 186-194., “나치스의 獨逸 狂想曲,” 『新朝鮮』 7 (1934), 64-66 외.
- 52) 洪蘭坡, “名曲의 由來-로레라이,” 『中央』 4/6 (1936), 167., “썬-베트 藝術祭,” 『藝術』 1/3 (1935), 128 외.
- 53) “樂界 漫談,” 『中央』 2 (1933), 洪蘭坡, “樂室 餘韻,” 『中央』 8 (1934), 70-72., 李俊淑, “天才 藝術家의 怪癖과 異聞,” 『新人文學』 10 (1936), 104-106 외.
- 54) 金荳, “世界的 音樂家 評傳(5) 벨라 바르토크,” 『中央』 4/9 (1936), 246-249., 南宮堯高, “露西亞의 作曲家 무소르그스키 그의 誕生百年祭에 際하야,” 『朝光』 42 (1939), 324-326., 金荳, “亞米利加 音樂,” 『朝光』 5 (1936), 214-218 외.
- 55) 조운영, “식민지조선에서 베토벤 수용: 음악 활동에 관한 사회문화적 접근,” 『역사연구』 40 (2021), 190.
- 56) 康雲谷, “土耳其의 民謠,” 『開闢』 42 (1923), 137-143., “各國의 자장歌,” 『三千里』 12/9 (1940), 178-180 외.
- 57) 尹克榮 譯, “海外民謠,” 『三千里』 6/7 (1934), 287-288 외.

대중들은 서양음악을 실제로 듣고 경험하여 제대로 이해하여 안다기보다 문자로 써진 음악을 눈으로 읽고 주입식으로 익힌 결과, 음악회에 다니며 서양 음악에 대해 약간의 상식만 알면 모던한 교양인으로 거듭날 수 있는 조건을 갖추게 되었다.

(조선인 남성은-필자주) 연애하고자 하는 여자의 성격과 기호와 취미를 먼저 간파하여 (중략) 나도 그의 성격과 취미에 조화되며 합치되는 성격을 가작(假作)하여야 하며 취미를 급성(急性)하여야 된다. 그가 음악을 좋아한다면 나도 음악가연(然) 또는 음악통(通)인 체하여 그가 숭배하는 음악가와는 평소엔 친교(親交)가 있는 듯이 보여야 하고(불행히도 그 방면의 기초지식이 없었다면 급성지식을 만들어두어야 한다.) 그가 시를 좋아하면 나는 시인인 체, 미술을 좋아하면 화가인 체.....인체.....어천만사(於千萬事)에 이 거룩한 인체이즘을 써라.⁵⁸⁾

근대적 삶의 기표였던 서양음악은 일상생활에서도 화두가 되었고, 위의 글에서 보듯이 음악의 상식을 급조하여 ‘음악을 아는 체’ 하면서라도 근대인이 되고 싶은 식민지조선인의 허영을 음악이 채워주었다.

이제 식민지조선의 음악문화는 양악 중심으로 변화하였고, 그 결과 서양음악은 주입식 읽는 음악을 통해 교양음악이 되었으며, 조선음악의 지위는 하락하였다.

2) 상상으로 듣는 서양음악

식민지조선에서 서양음악의 위상이 높아짐에 따라 조선인들은 점점 더 서양음악에 노출되었다. 다수는 대중매체를 통해 서양음악을 경험하였고, 기술의 발전에 따라 ‘읽는 음악’은 점점 ‘듣는 음악’으로도 발전하였다. 이제 음악감상은 음악회장을 넘어 거실과 카페, 상점과 거리에서도 가능해졌다. 1930

58) 講師 모-던 모-세, “MODERN COLLEGE 開講 都會 生活 五誠命,” 『別乾坤』 29 (1930), 106.

년대에 이르러서는 “근년에 와서 중류 이상의 생활을 하는 가정에는 축음기나 라디오쯤은 없는 집이 별로 없으며 특별히 도회지에 있어서는 비록 중류 이하의 가정일지라도 유행가 레코드 한두 장쯤은 의례히 사”갈 정도로 음악은 조선인의 생활 깊숙이 파고들었다.⁵⁹⁾ 그런 조선인들을 위해 신문, 잡지마다 추천 레퍼토리를 소개하였다. 서양음악 레코드를 처음 사려는 사람을 위해 1933년에 발표된 선곡을 살펴보면, 드리고(R. Drigo, 1846~1930)의 〈세레나데〉(Serenade), 슈만(R. Schumann, 1810~1856)의 〈트로이메라이〉(Träumerei), 드보르작(A. Dvorak, 1841~1904)의 〈유모레스크〉(Humoresque), 생상스(C. Saint-Saens, 1835~1921)의 〈백조〉(Le Cygne), 바흐(J. S. Bach, 1685~1750)의 〈아리아〉(Aria), 파데레프스키(I. Paderewski, 1860~1941)의 〈미뉴에트〉(Minuet), 베버(C. M. Weber, 1786~1826)의 〈무도예의 권유〉(Auffroderung zum Tanz), 베토벤(L. van Beethoven, 1770~1827)의 〈월광곡〉(Moonlight Sonata), 마스네(J. Massenet, 1842~1912)의 〈타이스의 명상곡〉(Meditation from Thais)과 〈엘레지〉(Elegie), 슈베르트(F. Schubert, 1797~1828)의 〈들어라 종달새의 노래를〉(Horch! horch die Lerch), 러시아 민요 〈볼가강의 뱃노래〉(Song of the Volga Boatman), 아일랜드(愛蘭) 민요 〈여름의 마지막 날〉(The last day of summer), 베르디(Giuseppe Verdi, 1813~1901)의 오페라 《리골레토》(Rigoletto) 중 〈변하기 쉬운 여자〉(La donna è mobile), 로시니(G. Rossini, 1792~1868)의 〈윌리엄 텔 서곡〉(William Tell Overture), 쇼팽(F. Chopin, 1810~1849)의 〈장송(葬送)행진곡〉(Marche Funèbre), 주페(F. Suppe, 1819~1895)의 〈경기병 서곡〉(Light Cavalry Overture) 등 간단한 소품부터 서곡이나 해외 민요까지 지금도 우리가 손쉽게 들을 수 있는 곡들이 추천되었다.⁶⁰⁾ 이 정도 수준으로 짜여진 곡들은 방송이나 음반을 통해서도 들을 수 있었고, 전문가들 역시 음악을 잘 알기 위해서는 많이 들으라 권하였다.

59) 洪蘭坡, “子女教養과 流行歌謠,” 『家庭の友』 21 (1939), 17.

60) 柳榮國, “가을과 音樂 -레-코드에 依한 音樂鑑賞-,” 『新女性』 7/9 (1933), 136-141.

음악을 듣기 전에 먼저 음악을 듣는 사람이 되기 위하여 개념적으로나
 마 음악 각부(各部)에 대한 상식을 가지셔야 될 것입니다. 이 지식은 연
 주자가 연주하는 것을 많이 듣는 데서 얻을 수 있을 것입니다.⁶¹⁾

작곡가 임동혁(任東爍, 1912~?)이 일본 유학 시절 작곡 선생에게 “동양에
 서 음악을 연구하려면 불가불(不可不) 레코드를 통하여 자기의 지식을 얻는
 수밖에 없다”⁶²⁾고 배운 것과 같은 맥락이다. 그러나 대중들은 추천된 몇 가지
 곡을 듣는 것만으로 음악에 대한 상식과 욕구를 완전히 충족시킬 수는 없었
 다. 음악을 시대별, 작곡가별, 양식별, 편성별로 골고루 다양하게 듣지 못하고
 그저 지식인들이 골라준 몇몇 곡으로만 편식하는 모양새였다.⁶³⁾

조선인들이 듣는 음악들은 앞에서 살펴본 바와 같이, 지식인들이 주로 일
 본에서 가져온 정보를 바탕으로 정해놓은 인기 레퍼토리에 한정되었다. 이 곡
 들은 듣기 쉬운 선율의 곡이거나 자주 들어 그나마 익숙한 곡이었던 반면, 그
 수준 이상의 음악을 듣는 것은 쉬운 일이 아니었다. 시간이 흐를수록 지식인
 들이 글에서 소개하는 새로운 음악들은 대중들이 한 번도 들어본 적 없는, 이
 해하기 어려운 곡들로 채워졌다.⁶⁴⁾ 대중들은 기계식 문명보다는 문자 매체를

61) 鄭勳謨, “音樂文化的 諸問題,” 『朝光』 39 (1939), 130.

62) 任東爍, “茶房과 音樂,” 『文章』 15 (1940), 161.

63) 金管, “레코드에 依한 音樂鑑賞法(基六),” 『女性』 2/7 (1937), 76-77., 金恩德, “우리 귀에 낫
 닉은 名曲의 由來와 解說,” 『新世紀』 1/1 (1939), 62-64 외 다수.

64) 라벨(M. Ravel, 1875~1937), 오네게르(A. Honegger, 1892~1955), 미요(D. Milhaud, 1892~1974)와 같은 프랑스 음악가들이나 쇤베르크(A. Schonberg, 1874~1951), 바르톡(B. Bartok, 1881~1945), 스트라빈스키, R. 슈트라우스(R. Strauss, 1864~1949)와 같은 20세기 음악가들의 작품이 소개되었다. 金管, “世界的 音樂家評傳(1) 이고르 스트라빈스키,” 『中央』 4/5 (1936), 256-260., 金管, “世界的 音樂家評傳(2) 리하르트 스트라우스,” 『中央』 4/6 (1936), 182-185., 金管, “世界音樂鳥瞰(基三) 現代獨逸音樂,” 『朝光』 9 (1936), 186-194., 金管, “世界的 音樂家評傳(基三) 모리스 라벨,” 『中央』 4/7 (1936), 234-237., 金管, “世界音樂鳥瞰(基四) 現代佛蘭西音樂,” 『朝光』 10 (1936), 282-190., 金管, “世界的 音樂家評傳(基四) 아놀드 셰엔베르히,” 『中央』 4/8 (1936), 186-192., 金管, “世界的 音樂家評傳(5) 벨라 바르토크,” 『中央』 4/9 (1936), 246-249 외.

접하는 것이 용이하였기 때문에 여전히 듣는 음악을 읽는 음악으로 경험할 기회가 훨씬 잦았다.

사람들은 어려운 악곡이라든지 거기에 관한 문학적 해설서를 읽고 또는 신문비평이나 잡지에 실리는 전문적인 음악비평만을 읽는 것으로서 음악을 이해(감상)한 것으로 생각하는 수가 많지만 대체 문자로써 음악을 설명하고 해설한 것에만 열중해 가지고서는 정당한 관념(觀念)으로서 음악을 해득(解得)할 수는 없는 것이다.⁶⁵⁾

위의 글에서 김관이 지적한 대로 귀로 듣고 경험하는 음악을 눈으로 읽고 상상하여야만 하는 현실은 문자 매체에 의존하여 레코드나 라디오 방송에서 흘러나오는 몇몇 곡들을 들어보는 것이 전부였다. 특히 식민지조선과 같이 부족한 연주 실력으로 실연(實演)을 접할 기회가 적은 상황에서는⁶⁶⁾ 음악 감상도 레코드나 라디오 음악에 의지할 수밖에 없어 “축음기의 원반을 통하여서 또는 일본으로부터의 중계방송에 의하여서 훌륭한 연주에 귀가 젖은 청취자”⁶⁷⁾까지 등장하였지만 읽는 음악을 뒷받침하기에 역부족이었다.

그렇다면 조선인들은 ‘읽는 음악’으로 어떻게 음악을 경험하였을까? 지식인들은 서양음악에 대한 개념정리처럼 고정관념을 만들어 공식화하였고, 사진이나 삽화를 이용하여 시각적 이미지를 보충해 주었다. 이로써 서양음악과 음악가에 대한 일정한 틀이 형성되었고 그것은 고스란히 대중에게 세뇌되었다.

우선 음악가들에게 각자의 음악적 특징을 포착한 수식어를 달아주었다. “서양음악의 완전한 토대”, “음악의 시초” 바흐, “오라토리오의 작자(作者)” 헨델(G. F. Handel, 1685~1759), “예술 가극의 창조자” 글루크(C. Gluck, 1714~1787), “기악 형식의 시조” 하이든(F. Haydn, 1732~1809), “음악의 화신(化身)”, “박명(薄命)의 천재” 모차르트(W. A. Mozart, 1756~1791), “비창한 천재” 베토

65) 金管, “레코-드에 依한 音樂鑑賞法(基一),” 『女性』 2/2 (1937), 81.

66) 金管, “레코-드에 依한 音樂鑑賞法(基一),” 81.

67) 洪蘭坡, “指揮者의 感銘,” 『文章』 1/10 (1939), 244.

벤, “가곡의 천재적 작가”, “미증유(未曾有)의 시인적(詩人的) 음악가(音樂家)”, “가요 작곡의 개산(開山) 슈베르트”, “화려하고 아름다운 낭만파의 효장(驍將)” 멘델스존(F. Mendelssohn, 1809~1847), “피아노의 시인” 쇼팽, “악극의 창시자”, “가극왕” 리하르트 바그너(R. Wagner, 1813~1883), “순음악적 작자” 브람스, “현대음악의 선구자” 드뷔시(C. Debussy, 1862~1918), “시대의 사나이” 스트라빈스키(I. Stravinsky, 1882~1971) 등⁶⁸⁾ 당시 만들어진 공식적인 별칭은 지금까지 변함없이 기억되고 있다.

이때 선택된 음악가들은 우리나라에서 인기 있는 음악가의 위치를 차지하게 되었고 그들의 생애와 작품, 일화(逸話)는 스토리텔링으로 꾸며졌다.⁶⁹⁾ 그에 반해 상대적으로 그렇지 못한 음악가들은 그들의 업적과 국제적 명성에 비해 저평가되었다. 그중 청각 장애라는 역경을 이겨내고 위인의 반열에 오른 베토벤의 인기는 식민지라는 조선의 상황에서 그를 단연 최고의 음악가로 만들어 주었다. 그의 인생 이야기는 남녀노소 모든 독자를 대상으로 신문과 잡지 곳곳에 실렸다.⁷⁰⁾ 그리하여 베토벤의 〈월광 소나타〉는 “삼척동자라도 모를 사람이 없어”⁷¹⁾ 유명한 곡이 되었으며, 그의 교향곡은 한없이 위대한 대작(大作)으로 평가되었다.⁷²⁾ 지식인이나 학생들의 방 또는 카페, 극장, 음악강습

68) 玄濟明, “樂聖 슈베르트의 사랑,” 『東光』 31 (1932), 75-76., 金管, “世界的 音樂家 評傳(1) 이 고르 스트라빈스키,” 『中央』 4/5 (1936), 256., 任東燦, “『드뷔씨』 音樂의 樣式,” 『朝光』 27 (1938), 235-236., 金管, “聲樂鑑賞法(上),” 『女性』 3/2 (1938), 43., 洪蘭坡, “離別交響曲,” 『少年』 2/6 (1938), 41., 洪蘭坡, “歌劇王 왁네르,” 『少年』 2/11 (1938), 51-57 외.

69) 대표적으로 ‘베토벤-비운, 고독-인상 쓴 표정-청각 상실-월광곡’, ‘모차르트-단명(短命)-천재성, 신동-다작(多作)-소악곡’, ‘슈베르트-지적인 안경 낀 모습-시적 감성-쓸쓸함-가곡’ 등으로 연결지을 수 있는 이야기가 만들어졌다.

70) 洪永厚, “樂聖 『베토벤』,” 『동아일보』, 1924. 12. 15., “베-토벤 略傳(-),” 『조선일보』, 1927. 3. 26., “樂聖 베-토벤,” 『朝光』 18 (1937), 표기 누락., 洪蘭坡, “月光의 曲,” 『少年』 2/2 (1938), 38-43., 洪蘭坡, “樂聖의 마지막,” 『少年』 2/10 (1938), 38-47., 金聖泰, “直觀像과 作品-作曲餘話,” 『文章』 16 (1940), 178-179 외 다수.

71) 洪永厚, “月光의 曲,” 『新女性』 2/10 (1924), 52.

72) 洪永厚, “樂聖 『베토벤』,” 『동아일보』, 1924. 12. 15., 李樂春, “世界音樂名曲解說,” 『別乾坤』 1 (1926), 66-73 외.

소 등 근대적 장소마다 곳곳에 베토벤의 사진과 데드 마스크(death mask)가 걸리고, 그의 생애를 다룬 영화와 소설이 수입되어 한 음악가의 인생을 탐닉하였다.⁷³⁾

문화 정도의 향상에 따라 음악은 드디어 우리들의 정신적 요소의 하나가 되고야 말았다. 한편으로 이 사실은 극히 부당(浮當)한 불가피의 귀결이었다. 영화관이 관객을 옥내(屋內)에까지 흡수하기 전에 우리 위대한 예술-음악은 이에 일보를 앞서서 이미 가두(街頭)에 진출한 지 오래이며, 따라서 휴가에 귀성한 우리가 전원(田園)의 개구리 우는 소리와 함께 베토벤의 심원(深遠)한 교향곡을 듣는 일도 이미 현대 감각의 상식화한 일호례(一好例)에 지나지 못하게 되었다.⁷⁴⁾ (강조는 필자주)

문화 수준의 발전에 따라 조선인들의 음악 향유도 성장하였다. 영화와 같은 예술에 비해 음악은 이미 대중들에게 보급되어 베토벤의 교향곡을 감상하는 일은 하나의 현대적 교양이 되었다. 그러나 식민지조선의 실정상 베토벤 교향곡의 실제 연주는 1930년대 중후반에서야 가능하였고, 그것도 조선인의 손에서 이루어진 것은 아니었다.⁷⁵⁾ 이처럼 이론적 음악과 실제적 음악 간의 시차는 확연하게 벌어졌다.

‘읽는 음악’은 음악에 대한 공식을 만드는 동시에, 이국의 이미지를 담은 시각 자료를 활용하여 음악을 효과적으로 이해할 수 있게 해주었다. 그림으로 표현된 서양의 악기, 음악가의 개성을 드러낸 모습, 연주하는 장면, 작곡가가

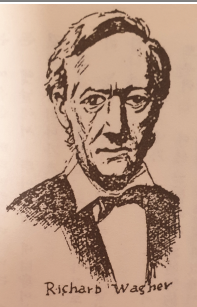
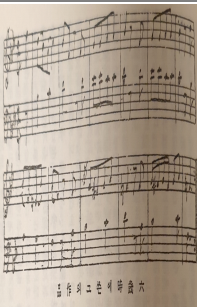
73) 金禎洵, “「春香歌」로 「오페라」 만들면 椿姬, 칼멘보다 낫게 된다,” 『三千里』 4/4 (1932), 74., 조윤영, “식민지조선에서 베토벤 수용: 음악 활동에 관한 사회문화적 접근,” 201-202, 206-207.

74) 趙必大, “趣味의 音樂-音樂과 異國情緒-특히 프보르자-크와 보로딘에 關하여,” 『新世紀』 1/1 (1939), 65.

75) 1935년에 일본인이 주축이 된 경성제대 관현악단이, 1939년에 하얼빈교향악단과 동경 신(新)교향악단이 경성에서 베토벤 교향곡으로 연주회를 개최하였다. 한국인의 베토벤 교향곡 연주는 해방 이후에 이루어졌다. 조윤영, “식민지조선에서 베토벤 수용: 음악 활동에 관한 사회문화적 접근,” 199, 207.

직접 쓴 악보 등은 조선인들이 서양음악을 보다 편하게 익힐 수 있게 도움을 주었고, 이러한 이미지는 서양음악과 함께 떠올리도록 유도되었다. 특히 음악가의 생애나 작품에 대한 글에서 이러한 삽화를 종종 활용하여 상상으로만 경험할 수 있는 서구문화를 쉽게 이해할 수 있는 발판을 마련해주었다.⁷⁶⁾

[그림 3] 서양음악 관련 삽화⁷⁷⁾

작곡가 모차르트	작곡가 바그너	음악 기사 삽화	모차르트 악보
			
연주하는 모차르트		서양악기 연주 장면	
			

76) 朴慶浩, “모차르트의生涯와藝術,” 『朝光』 27 (1938), 186-194., 洪蘭坡, “歌劇王 瓦內르,” 『少年』 2/11 (1938), 51-57., 任東燦, “音樂夜話-쇼파의戀愛와作曲,” 『女性』 5/6 (1940), 79-81 외 다수.

77) 洪蘭坡, “神童 모차르트,” 『少年』 2/8 (1938), 40-45., 洪蘭坡, “歌劇王 瓦內르,” 『少年』 2/11 (1938), 51-57., 任東燦, “드뷔씨 音樂의樣式,” 『朝光』 27 (1938), 235-236., 朴慶浩, “모차르트의生涯와藝術,” 『朝光』 27 (1938), 186-194., “流行歌手映畫女優座談會,” 『朝光』 35 (1938), 240-250.

여기에 더해 식민지조선인들과 동시대를 살아가는 유럽과 미국의 서양음악가 기사도 종종 등장하였다.⁷⁸⁾ 클래식 음악계의 일류 스타였던 성악가 카루소(E. Caruso, 1873~1921)나 지휘자 토스카니니(A. Toscanini, 1867~1957)를 비롯해 여성 음악가인 성악가 매리 가든(Mary Garden, 1874~1967), 하프시코디스트(harpsichordist) 완다 란도프스카(Wanda Landowska, 1877~1959), 성악가 로사 폰셀(Rosa Ponselle, 1897~1981) 등 수많은 여성 음악가들의 생애와 사진, 활약을 자세하게 기록하여 지구 반대편에서 음악인으로 열심히 살아가는 모습을 공유하여 주었다. 그러나 이런 모습이 우리의 상식을 넓히고 우리도 분발하자는 의도일지라도 과연 독자들에게 얼마나 의미가 있었을까 하는 의문이 든다.

아침에 일어나서 바그너의 <탄호이저>의 서곡의 레코드를 들었다 하면 그날 하루의 생활을 얼마나 운택하게 할 것이며 오전의 근로(勤勞)를 하고 점심시간에 요한 슈트라우스의 왈츠(圓舞曲)를 두어 장 듣는 것도 나쁘지 않을 것이다. 또 하루의 일을 마치고 저녁에 집에 돌아가서 모차르트의 현악합주 <소야곡(小夜曲)>을 들음으로 하루의 피로를 잊어버리고 오히려 환희와 미소로 내일(明日)을 맞으려 하는 생각도 좋다고 생각한다.⁷⁹⁾

음악에 대한 정보가 가득해진 식민지조선에서 바그너와 요한 슈트라우스(Johann Strauss), 모차르트의 음악으로 하루를 보낼 수 있는 사람이 과연 몇이나 되었을까. 이 역시 대중의 상상 속에서 가능했을 것이다.

78) 鳥雲生, “世界女流音樂家 片影,” 『新家庭』 1/1 (1933), 56-59., “名歌手 레코드 巡禮-쑤프라노篇,” 『女性』 1/1 (1936), 30-31 외.

79) 任東燦, “새해에 들을 音樂,” 『新時代』 3/1 (1943), 116-117.

4. 음악비평이 갖는 의무와 책임

1935년 4월, 한 일간지에 ‘음악평론가란 무엇인가’라는 의문을 제기하는 기사가 나왔다.

좀 미안한 말입니다마는 아직 우리 보기에는 가끔 지상(紙上)에 음악을 논하는 이로 **음악평론가라는 직업적 견서(肩書)를 가질 이가 한 분도 없습니다.** 그러면 음악평론가(Music Critic)란 무엇입니까. 음악 작품, 기술, 인물, 기타를 가장 학구적으로 또는 건설적으로 논평하는 필봉(筆鋒)을 가진 음악가입니다. 그러므로 작가나 연주가 이상으로 광범한 지식과 훈련이 있어야하고 또 연주기술 방법에도 어느 정도까지 체험이 있어야 하며 음악적으로 충분한 훈련을 받은 귀(耳)의 소유자가 아니면 할 수 없는 놀음입니다. 우리가 가끔 보는 바와 같이 실지(實地) 악리(樂理)나 기술이나 또는 청음의 아무 훈련이 없이 그냥 **책이나 몇 권 읽고 그것이나 신문지상에 번역해 내며** (어떤 때에는 자기도 의미를 모르고 직역(直譯)하였기 때문에 무슨 소리인지 도무지 해득할 수 없는 문구가 많 습니다) 연주회 후에는 어집작하고 잘 했느니 못 했느니 하고 **자기류의 평을 발표하는** 것은 대답하다기보다 위험천만의 작란(作亂)이라고 볼 수 밖에 없습니다.⁸⁰⁾ (강조-필자주)

이 글은 피아니스트 박경호(朴慶浩, 1899~1979)가 당시 조선악단의 여러 현상 중 음악비평에 대한 자신의 생각을 적은 글로, “지금 조선에서 평론가인 체하는(然) 학도들에게 좀 더 가서 배우기를 진심으로 충고”한다는 내용이다.⁸¹⁾ 이에 20대의 젊은 음악평론가 김관은 “근자(近者), 악단의 연주자 가운데에는 비평을 배격하는 따위 실언(失言)을 하는 자가 있”다며 박경호의 글을 강하게 비판하는 반박문을 실었다.⁸²⁾ 그러나 곧이어 음악비평에 대한 부정적 의견에 대한 사설(私說)이 또다시 발표된 것을 보면 당시 지식인들의 음악비

80) 朴慶浩, “現朝鮮樂壇諸象에 對한 吾人의 見解(四),” 『동아일보』, 1935. 4. 27.

81) 朴慶浩, “現朝鮮樂壇諸象에 對한 吾人의 見解(四),” 『동아일보』, 1935. 4. 27.

82) 金苞, “音樂批評의 前進를 爲하야,” 『동아일보』, 1935. 5. 15.

평에 대한 견해를 알 수 있다.

과거 조선악단(朝鮮樂壇)에 음악비평이 없었던 관계로 그 성장발달(生長發達)이 기형적(畸形的)으로 성장한 바는 누구나 부정할 수 없는 사실인 것이다. 그런데 근간(近間)에 와서 과거 악단(樂壇)에서 볼 수 없던 음악 문필가(音樂文筆家)들이 배출하여 화려한 기세로 평론과 비평을 시험(試)함은 무엇보다 악단 전체를 위하여 대단히 의의 있는 일이라고 생각한다. 음악비평가(音樂批評家)는 그 악단에 지도적 입장에서 정당한 태도에서 **개인의 사정(私情)을 전요(纏繞)하고 소소(小小)한 파벌심(派閥心)이나 선견적 자기류(自己流)의 주관(主觀) 기분**을 떠나 정당한 입장에서 민중의 음악을 계발(啓發)시키고 또 음악상 모든(諸) 문제를 검토하고 사회에 대한 정당한 음악을 인식 또는 결합시켜 미로(迷路)에 선 음악계를 바른 길로 끌고 나가는 역할을 맡은 것이다. 이 음악비평가는 음악 전반에 대한 지식을 가진 이로 작곡이나 연주에 대하여 그 경향이며 그 내용 정도에 대한 판단과 판별의 두뇌 및(及) 수양(修養)이 있는 이로 또 사회적 성찰이 있어 시대적 환경을 명철(明折)히 파악하여 분별할 수 있는 문필가이라야 할 것이다.

작품이나 연주의 비평문이 **정당성을 유실(流失)한 비평문이라고 한다면 그 일문(一文)이 악단적으로나 사회적으로 끼치는 해독(害毒)은 말할 수 없는 것인 동시에(同時) 그 같은 음악문필가는 음악비평에 대한 권위에 서지 못하는 것이다.**⁸³⁾

서양음악이 유행하던 초기의 식민지조선 음악계에서는 대부분 음악 분야에 종사하는 관계자나 음악에 관심있는 지식인들이 여러 지면에 음악 관련 글을 내놓았다. 이들은 본인의 전공에 적(籍)을 두고 글을 발표하였기 때문에 심도 있는 비평보다는 음악 상식의 전달에 집중하였다.

분업화가 이루어지지 않았던 음악계에 1930년대가 되면 음악비평가라는 신분으로 활동하는 홍종인(洪鐘仁, 1903~1998), 구왕삼(具王三, 1909~1977), 김관 등 젊은 전문가들이 등장하였고, 이들은 1934년에 발표된 잡지 『삼천리

83) “有害한 音樂批評,” 『三千里』 7/5 (1935), 192.

(三千里)』에 음악비평가로 소개되었다.

[표 1] 식민지조선의 음악비평가⁸⁴⁾

이름	나이	과거	현재
홍종인(洪鐘仁)	28	연구	조선일보사원
구왕삼(具王三)	25	상동	아희생활사
김관(金管)	24	상동	동경(東京), 연구 중

모두 20대⁸⁵⁾ 남성인 젊은 음악비평가들의 등장은 새로운 시대가 열리는 신선한 충격인 동시에 자신들의 음악을 평가받아야 하는 기성 음악가들에게는 불편한 진실이었다. 이제까지 서로 감싸주지만 하던 음악비평 문화는 이 젊은이들의 활약으로 변화하였다. 조선인의 특성상 다른 사람을 대놓고 비판하지 못하는 성질에 그동안 남의 눈치를 보며 인사치레나 아부성 비평이 만연하던 행태는 1980~90년 때까지도 거의 비슷비슷한 형식적인 내용의 비평이 난무하여 ‘주례사 비평’이라는 꼬리표까지 달렸다. 그런데 이 젊은 비평가들은 그들의 눈에 비추어진 식민지조선의 음악문화를 신랄하고 냉정하게 비평하였고, 그로 인해 음악계가 삐걱거리기도 하였다. 이들은 음악 분야에만 안주하지 않고 언론계, 문학계, 사진예술계 등 사회의 다양한 문화와 관계를 이루며 객관적인 시야로 폭넓은 비평사회를 창출하고자 노력하였다.

그중 가장 나이가 어렸던 김관은 1935년경 명동(明治町)에 위치한 음악다방 엘리자(エリーゼ)를 개업하여 문학인들과의 사교장 역할을 하며 운영하였

84) 당시 조선에서 활동하던 음악가들을 피아노, 성악, 현악, 작곡, 음악 단체와 지휘자로 나누어 그들의 나이와 전공, 현재 하는 일을 설명하였는데, 작곡 파트에 평론 부분을 두어 “평단(評壇)을 보면 한산(閑散)하기 짝이 없다”며 세 명의 비평가를 소개하였다. 漢陽花郎, “樂壇 메리-그라운드,” 『三千里』 6/9 (1934), 155.

85) 홍종인의 나이가 생몰과 맞지 않아 나이 표기에 오류가 있어 보인다. 그는 1903년생으로 1934년 당시 31살이었다. 그러나 이 논문에서는 [표 1]의 참고자료를 바탕으로 작성하였다. 漢陽花郎, “樂壇 메리-그라운드,” 155.

고,⁸⁶⁾ 이듬해에 음악전문 잡지 『음악평론』을 창간하여⁸⁷⁾ 체계적으로 음악계에 대해 논의하고자 하였다. 1937년부터는 경성방송국의 명곡감상 프로그램을 맡아 “현대음악의 조감(鳥瞰)”을 방송하였으며, 1938년에는 자신의 이름을 딴 김관음악이론연구소(金管音樂理論研究所)⁸⁸⁾를 설립하며 음악의 학문적 연구를 고민할 정도로 당시의 음악문화에서 다양한 이력이 보였다.⁸⁹⁾ 김관은 연희전문 재학 당시 음악부에서 현제명의 지도를 받았는데, 일본 유학 이후 스승인 현제명의 작품에 표절 시비를 걸어 현제명과 논쟁이 오갔고 이를 계기로 4장 앞부분에서 살펴본 비평처럼 기존 음악인들이 현제명의 편에 서며 젊은 패기로 호기롭게 음악계에 나섰던 김관은 엄청난 비난을 받았다. 이러한 인신공격이나 무조건적인 찬양은 전문가적 안목과 비판적 시각이 필요하다는 지적을 받을 수밖에 없었다.⁹⁰⁾ 그만큼 음악가들조차 음악비평에 대한 인식이

86) 김관의 다방은 “名曲을 틀어놓고 音樂感想에 도취하는 꿈의 全當”으로, 그 시절 “음악을 찾는 이는 엘리자로 더 멀리 돌체의 탐탁한 적은 문을 두들리기도 하리라.” “음악평론가 김관씨가 ‘에리자’를 열어 수년간 인기를 독점하였고, 뒤이어 ‘하리우드’, ‘노아노아’가 생기고, ‘미야지마’, ‘백룡’, ‘파이나’ 기타 수척가 생기고, 경성에 다점 전성시대가 전개되고 (중략) 경성 역전에 ‘도루체’가 좋은 음악을 들려주고 본정 3정목의 ‘윈’이 경성 유일의 독일풍 다점으로 호다객의 발길을 끈다 할 수 있다.” 李軒求, “『보헤미안』의 哀愁의 港口, 一茶房 보헤미안의 手記,” 『三千里』 10/5 (1938), 247-250., 老茶客, “경성 다방 성쇠기,” 『靑色紙』 1 (1938), 46-47.

87) 1936년 4월에 창간된 이 잡지는 음악전문 잡지로 화제가 되었으나 같은 해 5월에 발행된 2호를 끝으로 중단되었다. 3호의 원고는 전량(全量) 모집된 상태였지만 처음부터 김관의 사비로 잡지를 발행하였기에 재정난으로 더이상 발간하지 못하였다. 이mina, “음악평론가 김관과 식민지 근대 ‘음악’의 의미(1),” 『구보학보』 24 (2020), 278-280.

88) 김관은 “演奏方面에만 汲汲”한 조선 음악계를 위하여 “音樂을 理論과 科學으로 研究시켜야 되겠다”고 느끼어 “市內 明治町 二丁目 八二 二番地(노아노아 茶房 三層)에 金管音樂理論研究所를 設置하고” “作曲法, 和聲法, 對位法 等 音樂理論”과 “音樂史, 音樂美學, 音樂理論學과 其他 評論에 關한 研究를” 중심으로 교육하겠다고 밝히고 있다. “音樂評論家 金管氏 音樂理論研究所 設立,” 『동아일보』, 1938. 1. 26.

89) 이혜구, 『만당 음악편력』, 51.

90) “朝鮮樂壇 回顧와 展望 座談會,” 『中央』 3/4 (1935), 116-123., 玄濟明, “朝鮮樂壇 座談會記를 읽고,” 『조선중앙일보』, 1935. 4. 6., 金管, “音樂批評과 演奏者,” 『朝鮮文壇』 23 (1935), 137-141 외.

제대로 정립되지 않았던 것이다.

음악학자 권도희는 조선의 음악가들이 1910년 전후로 서양식 음악관을 수용하여 음악전공자로 성장하였으며, 이들은 1920년대 후반부터 전문적 음악 활동을 하기 시작하였기에 자신들이 주장하는 근대적 음악관을 정교하게 제시하지 못했다고 평가한다.⁹¹⁾ 그런 상황에서 글로 써내려간 시대의 음악은 우리의 음악 인식을 세우고 음악문화를 다지는데 절대적인 역할을 할 수밖에 없었다.

그렇다면 앞서 논의된 글을 통한 음악문화를 음악비평의 ‘의무와 책임’과 연관지어 살펴보자. 첫째, 음악비평은 음악을 교양으로 강조하여 가정, 자녀, 여성에 대한 음악의 필요성을 강하게 피력하였으며 대중들의 서양음악에 대한 관심과 선호 지식을 올려주었다. 대중들은 다양한 음악정보들을 각종 지면으로 읽을 수 있었고, 이는 음악전문 잡지가 출현하는 계기까지 마련해주었다.

우리 조선서도 자녀들에게 어릴 때부터 음악을 공부시켜서 음악적 소질을 가진 아이면 될 수 있는 대로 잘 지도, 교육해서 남에게 뒤떨어지지 않는 사람을 만들자는 뜻이라 한다. 김재훈씨의 말씀에 의하면 조선사람은 절대로 재주가 없는 것이 아니고 가정에서 음악에 관한 지식을 갖지 못했기 때문에 늘 남에게 뒤떨어지게 된다는 것이다. (중략) 그들(독일인들-필자주)이 것처럼 훌륭한 기술을 가진 것은 우리네보다 비싼 재주를 가져서가 아니라 오직 그들은 행복된 가정을 가졌기 때문에 어릴 적부터 가정에서 악기를 만질 수 있고 또 부모들이 부르는 노래를 들을 수 있게 되는 까닭이라는 것이다.⁹²⁾

독일로 유학을 다녀온 바이올리니스트 김재훈(金載勳, 1903~1951)이 설립한 음악전문기관에 대한 기사 일부인 위의 글은 외국 생활을 했던 김재훈의 생각이 반영된 만큼, 서양처럼 조선도 어릴 때부터 서양식 가정 분위기에서

91) 권도희, 『한국 근대음악 사회사』 (서울: 민속원, 2004), 272.

92) “未來의 樂聖들-京城高等音樂專門學院求景記,” 『三千里』 11/4 (1939), 183.

서양음악으로 교육하는 환경을 만들어야 하며 그렇지 못한 조선가정은 “늘 남에게 뒤떨어지게 된다”는 지나친 비약까지 하고 있다.

둘째, 음악비평은 조선음악의 지위를 하락시켰다. 비평가들은 서양음악의 예술적 위대함을 부각하기 위하여 조선음악의 특질을 왜곡되게 해석하였고, 불필요한 음악으로 간주하였다. 반면 해외 전통음악이나 민요는 상세히 소개하였으며, 필자들은 대부분 서양음악 전공자들이었다.

얼마 전 김영환씨와의 “음악대담” 가운데서도 언급한 일이 있지만 조선 음악만지 표현 논리가 부족(尙乏)한 예술은 없다고 나는 본다. (다시 넓게 이것을 포괄해보면 약간의 차이는 있다 해도, 동양음악 총체를 동일한 것으로 지적하게 된다) 이것을 쉽게 말하면, 속담에도 통소(筒簫)도 십 년 불어야 비로소 빌어먹는다는 말이 있듯이, 그것은 비단 “예인(藝人)”을 저시(低視)하는 관념 뿐만을 말한 것이 아니고 음악을 배우는 방법이 과학적으로 조직화 된, 즉 표현 논리로서 전개된 것을 가지지 못한 것을 의미하고도 있다. 즉 한 십 년 입내 흥내로서 모방을 하면 그제야 진수를 깨닫게 된다는 식으로, 그것은 우리들의 고전음악이 기보법을 가지지 않고 있는 데서도 알 수 있는 일이다.⁹³⁾

김관의 글을 보면 얼마 전에도 이러한 내용을 다른 음악가와 언급한 적이 있다는 것을 보아, 그는 조선음악에 대한 악평을 꾸준히 내놓은 것으로 보인다. 식민지조선의 대표적 음악가인 홍난파를 비롯하여 활발한 비평 활동을 했던 김관도 조선음악에 대한 이러한 사고를 대중에게 전달했다는 점에서 현재에도 우리가 우리의 음악을 경시(輕視)하는 풍조에 대한 영향을 엿볼 수 있다.

셋째, 음악비평은 서양음악에 대한 고정관념을 고착시켰다. 조선인에게 낯선 서양음악을 계속해서 주입했을 뿐 아니라, 서양음악은 이해하기 어렵다는 조선인의 의견을 역이용하여 지적 수준이 높아야 서양음악을 이해할 수 있다는 고급화 전략을 통해 대중 간의 간극을 벌려 놓았다.

93) 金管, “藝苑動議(15) 批評의 積極化,” 『동아일보』, 1937. 9. 7.

백만 인구가 훨씬 넘는 대(大)경성에 밤이 되면 이곳저곳 가정에서 합창과 독창, 피아노와 바이올린 소리가 나와야 될 터인데 듣기가 딱 희귀함을 보아 반도인(半島人)의 문화생활이 너무 무미건조하지 않은가 생각된다. 부모된 사람은 어린 자식들과 같이 노래하며 즐겨 놀 것이고 자식된 자들은 부모와 같이 음악을 통하여 서로 사랑하고 화락(和樂)하여야 할 것이다. 음악은 가정 내에 슬픔을 위로하고 쾌락을 같이 하는 중요한 역할을 하는 필수품이다.⁹⁴⁾

서양음악은 조선 사회의 필수품으로까지 인정받았다. 그러한 분위기 속에 아직까지도 서양음악 소리가 들리지 않는 가정이 많다는 것을 아쉬워하는 바 이올리니스트 계정식(桂貞植, 1904~1977)의 호소가 너무도 당연한 느낌이 들게 한다. 서양음악의 향유 여부는 대중의 문화 수준을 고급과 저급으로 나누었고, 이에 따라 대중을 차별하였다.

지식인들을 앞세운 서양음악의 위세는 조선에 불어닥친 서구문화 중심의 시대상을 반영한 결과라 할 수 있다. 서구중심적 음악비평의 영향 또한 음악 문화에 지대한 역할을 하였고 식민지조선의 음악사회를 장악하였다. 그만큼 문자 매체에 의존할 수밖에 없었던 당시의 환경이 음악비평의 의존도를 높였다고 할 수 있다. 이처럼 음악비평은 단지 하나의 글로써 작용하는 것이 아니라 음악문화 형성에도 의무와 책임을 갖는다.

5. 나가며

음악과 문학을 모두 섭렵하고 싶었던 홍난파는 친구였던 시인 변영로(卞榮魯, 1898~1961)와의 대화에서 자신을 바그너와 비교하여 망신을 당한 적이 있다.⁹⁵⁾ 이들이 서양음악 작곡가를 예로 들 만큼 그 시절 지식인이라 하면 서양문화에 대한 상식이 있어야 했다. 식민지조선에서 서양음악은 지적 능력의

94) 桂貞植, “家庭과 音樂,” 『朝光』 84 (1942), 130.

95) 洪蘭坡, “焚書의 理由,” 『博文』 8 (1939), 7-9.

척도이자 근대적 감각 수준을 감지할 수 있는 기준이 되었다.

이 논문에서는 이러한 서양음악의 수용과 전파 과정을 기록한 당시의 음악 비평을 통해 식민지조선의 음악문화를 파악해보았다. 개화기와 식민지라는 혼란스러운 상황에서 조선인들에게는 서양을 모델로 한 발전만이 희망이었다. 서양문물과 서양문화는 근대인이 되기 위한 필수적인 요소였고 서양음악도 그중 하나였다.

과거 조선에서는 음악이 흥을 돋우던 연예나 오락의 위치였으며, 음악을 하는 사람은 하대(下待)받던 입장이었다. 그러나 서양에서 들어왔다는 이유만으로 서양의 음악은 예술로 격상되었고 음악가들도 예술인이 되었다. 서양우월주의가 만연했던 당시의 환경에서 음악의 지위가 올라간 데에는 서양음악을 먼저 받아들인 지식인들의 역할이 컸다.

그들은 언론 매체에 음악과 관련된 글을 기고하여 조선인의 음악에 대한 인식을 바꾸려 노력하였다. 첫째, 서양음악은 조선인이 계몽을 위해 반드시 알아야 하는 교양음악으로 규정하였다. 많은 글에서 식민지조선이 발전하기 위해 서양음악이 필요하며, 특히 가정문화, 여성 소양, 자녀 교육에 음악의 역할을 강조하였고, 지식인들의 음악 취미를 다룬 글 역시 음악을 유행시키는 데 활용되었다. 둘째, 서양음악의 우수성을 드러내기 위해 조선음악의 가치를 하락시켰다. 서양음악이 아무리 우수하다고 이야기해도 서양음악을 알지 못하는 조선인들이 그것을 이해하기란 쉽지 않았다. 그렇기에 지식인들은 조선인들이 잘 아는 조선음악과 비교하여 서양음악의 장점을 돋보이고 전통음악과의 거리감을 만들었다. 셋째, 서양음악을 읽는 음악으로 주입시켰다. 음악은 소리로 표현하는 예술로 청각이 중요한 역할을 하지만, 식민지조선인들은 서양음악을 글로 읽었다. 서양음악을 소개하는 글에서는 이미 각 시대에 걸쳐 각종 서양음악이 등장하고 있었지만, 대중들은 상상으로만 들을 수 있었다. 현실에서는 조선 음악가들의 연주 실력 탓에 음악회 레퍼토리가 한정되었고, 먹고 살기도 급급한 식민지 여건상 다양한 레코드를 사서 듣는 것은 더욱 불가능하였기 때문이다.

당시 만들어진 음악비평은 식민지를 벗어난 지 70년이 넘는 현재에도 우리 음악문화에 고스란히 남아있다. 우리에게는 여전히 서양음악이 교양인의 수단으로 활용되고 있으며, 우리는 여전히 서양음악보다 조선음악과의 거리를 멀게 느끼고, 우리는 여전히 서양음악을 주입식으로 배우고 있다. 그만큼 음악문화는 우리의 삶에 지대한 영향을 미친다.

이 연구는 식민지조선의 음악비평을 통해 조선인에게 서양음악이 어떠한 방식으로 자리잡게 되는지 면밀하게 파악해보았다. 물론 당시의 비평은 음악에 대한 논의가 주를 이루며 지금의 비평에 대한 관점과 다르다는 것, 그리고 음악에 대해 논의할 수 있는 음악비평가가 소수였기에 그들의 일방적 사고가 중심이 되어 그것으로 조선인 전체의 생각을 대변하기 어렵다는 것은 이 논문의 한계이다. 그럼에도 그 소수의 글이 서양음악 전파에 절대적인 영향을 주었기에, 음악비평의 역할이 얼마나 중요했는지에 무게를 두었다. 그러나 조선의 음악문화가 대부분 일본의 영향을 받았기 때문에 음악비평 역시 일본으로부터의 수동적 수용에 대한 부분과 당시 음악비평의 구체적인 분석(일제의 정책에 따른 사회문화적 변화, 당대의 담론 권력, 서양/조선음악 비평가들의 인식 변화, 1930년대 비평가들의 개별적 논의 등)은 계속 연구되어야 할 것이다.

끝으로 음악비평과 사회의 밀접한 관계를 나타낸 구왕삼의 글로 이 논문을 마무리한다.

비평이 없는 사회나 악단은 성립할 수 없다. 즉 사회의식이 없이는 악단을 생각할 수도 없고 비평이 없이는 악단이 성립될 수도 없는 바이다. 이 비평이야말로 음악가와 사회와 결합시키는 가장 중요한 열쇠가 되는 것이고 사회와 음악과 악수를 하게 되는 것이다.⁹⁶⁾

96) 具王三, “批評家와 批評의 位置,” 『동아일보』, 1939. 9. 16.

참고문헌

1차 자료

- 講師 모-던 모-세. “MODERN COLLEGE 開講 都會 生活 五誠命.” 『別乾坤』 29 (1930), 106.
- 康雲谷. “土耳其의 民謠.” 『開闢』 42 (1923), 137-143.
- 桂貞植. “나의 歐洲生活 十三年.” 『新人文學』 2/3 (1935), 11-14.
- _____. “古學生 生活의 受難-獨逸留學 十三年間의 苦闘.” 『朝光』 24 (1937), 152-153.
- _____. “地中海上の 舞蹈會.” 『朝光』 34 (1938), 172-174.
- _____. “家庭과 音樂.” 『朝光』 84 (1942), 130.
- 具王三. “批評家와 批評의 位置.” 『동아일보』. 1939. 9. 16.
- 金荳. “藝術·歷史·音樂.” 『朝鮮文壇』 22 (1935), 102-107.
- _____. “音樂批評과 演奏者.” 『朝鮮文壇』 23 (1935), 137-141.
- _____. “音樂批評의 前進을 爲하야.” 『동아일보』. 1935. 5. 15.
- _____. “音樂小話.” 『學燈』 20 (1935), 34-38.
- _____. “世界的 女流音樂家 群像(1).” 『女性』 1/5 (1936), 40-41.
- _____. “世界的 女流音樂家 群像(2).” 『女性』 1/6 (1936), 36-37.
- _____. “世界的 女流音樂家 群像(3).” 『女性』 1/7 (1936), 33.
- _____. “世界的 音樂家評傳(1) 이고르 스트라빈스키.” 『中央』 4/5 (1936), 256-260.
- _____. “世界的 音樂家評傳(2) 리하르트 스트라우스.” 『中央』 4/6 (1936), 182-185.
- _____. “世界的 音樂家評傳(基三) 모리스 라벨.” 『中央』 4/7 (1936), 234-237.
- _____. “世界的 音樂家評傳(基四) 아놀드 셰엔베르히.” 『中央』 4/8 (1936), 186-192.

- ____. “世界的 音樂家評傳(5) 벨라 바르토크.” 『中央』 4/9 (1936), 246-249.
- ____. “世界音樂鳥瞰(基三) 現代獨逸音樂.” 『朝光』 9 (1936), 186-194.
- ____. “世界音樂鳥瞰(基四) 現代佛蘭西音樂.” 『朝光』 10 (1936), 282-290.
- ____. “亞米利加 음악.” 『朝光』 5 (1936), 214-218.
- ____. “現代 獨逸 音樂.” 『朝光』 9 (1936), 186-194.
- ____. “現代 西班牙 音樂.” 『朝光』 7 (1936), 191-196.
- ____. “音樂美學의 概念과 本質.” 『音樂評論』 1 (1936) 2-4.
- ____. “레코드-에 依한 音樂鑑賞法(基一).” 『女性』 2/2 (1937), 81.
- ____. “레코드-에 依한 音樂鑑賞法(基六).” 『女性』 2/7 (1937), 76-77.
- ____. “藝苑動議(15) 批評의 積極化.” 『동아일보』. 1937. 9. 7.
- ____. “聲樂鑑賞法(上).” 『女性』 3/2 (1938), 43.
- ____. “文化和 音樂: 朝鮮樂壇의 現狀과 批判.” 『人文評論』 3 (1939), 122-126.
- ____. “音樂批評의 中心問題(三) 안티 디 렛탄티즘을 위한 論考.” 『批判』 10/2 (1939), 92-93.
- 金基鎮. “朝鮮古樂과 朝鮮家庭.” 『新家庭』 2/12 (1934), 19.
- 金聖哲. “新家庭의 香氣.” 『三千里』 12/10 (1940), 139-143.
- 金聖泰. “直觀像과 作品-作曲餘話.” 『文章』 16 (1940), 178-179.
- 김영환. “남기고 싶은 이야기들-양악백년 3.” 『중앙일보』. 1974. 4. 22.
- 金恩德. “우리 귀에 낯익은 名曲의 由來와 解說.” 『新世紀』 1/1 (1939), 62-64.
- 金禎洵. “「春香歌」로 「오페라」 만들면 椿姬, 칼멘보다 낯게 된다.” 『三千里』 4/4 (1932), 74.
- 金八蓮. “最高學府를 찾고서(一) 文學과 音樂의 殿堂 梨花女子專門學校.” 『三千里』 3/12 (1931), 54-57.
- ____. “梨花大學과 專門出身은 엇던데로 시집갓나 - 音樂科 出身은 藝術의 生活을 하는가.” 『三千里』 8/4 (1936), 104-105.
- 南宮堯高. “露西亞의 作曲家 무소르그스키 그의 誕生百年祭에 際하야.” 『朝光』

42 (1939), 324-326.

老茶客. "경성 다방 성쇠기." 『靑色紙』 1 (1938), 46-47.

朴慶浩. "現朝鮮樂壇諸象에 對한 吾人의 見解(四)." 『동아일보』. 1935. 4. 27.

_____. "모차르트의 生涯와 藝術." 『朝光』 27 (1938), 186-194.

富春生. "土木言." 『時事評論』 2 (1922), 쪽수 확인 안됨.

宋順鎰. "繪畫에 對한 一考察." 『동아일보』. 1924. 11. 17.

安柄珧. "伯林遊記." 『四海公論』 4/10 (1938), 102-107.

安廓. "朝鮮音樂의 研究 (一)." 『朝鮮』 149 (1930), 46.

劉德順. "家庭과 音樂(二)." 『時兆』 23/10 (1933), 23-24.

柳榮國. "가을과 音樂 -레-코드에 依한 音樂鑑賞-." 『新女性』 7/9 (1933), 136-141.

尹克榮 譯. "海外民謠." 『三千里』 6/7 (1934), 287-288.

王大雅. "音樂과 美術의 나라 伊太利를 訪問." 『時兆』 28/4 (1938), 28-31.

李慶煥 외, "各專門女學生 여름 플랜 - 이번 여름에는 무엇을 할까," 『女性』 1/4 (1936), 2-4.,

李樂春. "世界音樂名曲解說." 『別乾坤』 1 (1926), 66-73.

李恩羅. "음악이 녀즈 敎育에 필요." 『公道』 2/3 (1915), 11-13.

李俊淑. "天才 藝術家의 怪癖과 異聞." 『新人文學』 10 (1936), 104-106.

李軒求. "「보헤미앙」의 哀愁의 港口, 一茶房 보헤미앙의 手記." 『三千里』 10/5 (1938), 247-150.

李孝石. "樂浪茶房記." 『博文』 3 (1938), 19.

一記者, "歐米二十餘國을 돌아 博士 榮位 얻기까지," 『朝光』 19 (1937), 84.

任東熾. "「드뷔씨」 音樂의 樣式." 『朝光』 27 (1938), 235-236.

_____. "茶房과 音樂." 『文章』 15 (1940), 161.

_____. "音樂夜話-쇼팡의 戀愛와 作曲." 『女性』 5/6 (1940), 79-81.

_____. "새해에 들을 音樂." 『新時代』 3/1 (1943), 116-117.

- 鄭恩榮. “西洋音樂 듣는 법.” 『學生』 2/8 (1930), 44-46.
- 鄭勳謨. “音樂文化의 諸問題.” 『朝光』 39 (1939), 129-130.
- 烏雲生. “世界女流音樂家 片影.” 『新家庭』 1/1 (1933), 56-59.
- 趙必大. “趣味의 音樂-音樂과 異國情緒-특히 프보르자-크와 보로딘에 關하여.” 『新世紀』 1/1 (1939), 65-67.
- 주시경. “풍악과 노래.” 『家庭雜誌』 5 (1906), 1.
- 車富完. “今春 女子 專門 卒業生 作品集-童謠 달.” 『新家庭』 1/3 (1933), 82.
- 한빛. “歌謠와 農民.” 『農民』 4/3 (1933), 34.
- 漢陽花郎. “樂壇 메리-그라운드.” 『三千里』 6/9 (1934), 152-157.
- 黃州 洋岩. “京城 단여와서(續).” 『조선일보』. 1921. 12. 16.
- 黃貞秀. “新舊의 꼴불견.” 『別乾坤』 65 (1933), 34-35.
- 玄濟明. “樂聖 슈벨트의 사랑.” 『東光』 31 (1932), 75-76.
- _____. “樂曲의 發想을 爲한 記號.” 『新家庭』 1/4 (1933), 138-139.
- _____. “樂曲의 形式들.” 『新家庭』 1/3 (1933), 134-135.
- _____. “音樂講座-譜表의 發達.” 『新家庭』 1/2 (1933), 92-93.
- _____. “音樂의 要素.” 『新家庭』 1/1 (1933), 90-91.
- _____. “朝鮮樂壇 座談會記를 읽고.” 『조선중앙일보』. 1935. 4. 6.
- 洪蘭坡. “創刊의 辯.” 『三光』 (1919), 1.
- _____. “歌劇 이야기.” 『開闢』 31 (1923), 26.
- _____. “유모레스크.” 『조선일보』. 1931. 3. 20 · 22.
- _____. “樂室 餘韻.” 『中央』 8 (1934), 70-72.
- _____. “朝鮮古樂과 朝鮮家庭.” 『新家庭』 2/12 (1934), 21.
- _____. “音樂의 基礎智識 音樂은 藝術의 藝術.” 『新朝鮮』 11 (1935), 69.
- _____. “東西洋 音樂의 比較.” 『新東亞』 6/6 (1936), 65-67.
- _____. “名曲의 由來-로레라이.” 『中央』 4/6 (1936), 167.
- _____. “家庭과 音樂.” 『女性』 2/1 (1937), 51.

- _____. “歌劇王 왁네르.” 『少年』 2/11 (1938), 51-57.
- _____. “神童 모차르트.” 『少年』 2/8 (1938), 40-45.
- _____. “樂聖의 마지막.” 『少年』 2/10 (1938), 38-47.
- _____. “月光의 曲.” 『少年』 2/2 (1938), 38-43.
- _____. “離別交響曲.” 『少年』 2/6 (1938), 41.
- _____. “焚書의 理由.” 『博文』 8 (1939), 7-9.
- _____. “洋樂朝鮮의 搖籃時代.” 『朝光』 126 (1939), 124-126.
- _____. “子女教養과 流行歌謠.” 『家庭の友』 21 (1939), 17.
- _____. “指揮者の 感銘.” 『文章』 1/10 (1939), 244.
- 洪永厚. “音樂이란 何오.” 『三光』 1 (1919), 3.
- _____. “樂聖 『베토벤』.” 『동아일보』. 1924. 12. 15.
- _____. “月光의 曲.” 『新女性』 2/10 (1924), 52.
- 洪鐘仁. “「볼가의 뱃노래」(명곡명반을 차저서).” 『三千里』 7/10 (1935), 188-191.
- T記者, “그분들의 家庭風景-歷史畫家 李如星氏宅,” 『女性』 3/8 (1938), 42-44.
- Y記者, “그분들의 家庭風景-延專教授 崔奎南氏宅,” 『女性』 3/9 (1938), 50-52.
- “家庭太平記(8) 聲樂家 玄濟明氏 家庭,” 『女性』 2/5 (1937), 40.
- “各國의 자장歌.” 『三千里』 12/9 (1940), 178-180.
- “各優諸氏의 人品記-내가 좋아하는 音樂, 文學 등,” 『三千里』 12/9 (1940. 10), 168-172.
- “各專門學校 女學生 夏期 플랜.” 『女性』 1/5 (1937), 44-45.
- “나치스의 獨逸 狂想曲.” 『新朝鮮』 7 (1934), 64-66.
- “萬萬里 異鄕에 가신님 그리며 - 聲樂家 李寅善氏 夫人.” 『女性』 1/5 (1936), 5-6.
- “萬萬里 異鄕에 가신님 그리며 - 聲樂家 玄濟明氏 夫人.” 『女性』 1/5 (1936), 2-3.

- “名歌手 레코드 巡禮-쑤프라노篇.” 『女性』 1/1 (1936), 30-31.
- “未來의 樂聖들-京城高等音樂專門學院求景記.” 『三千里』 11/4 (1939), 183.
- “미혼남녀들의 바라는 남편 · 바라는 안해.” 『新女性』 2/5 (1924), 59-63.
- “伯林서 音樂修業 五年間 피아니스트 李愛內嬢.” 『여성』 3/12 (1938), 38-41.
- “베-토벤 略傳(-).” 『조선일보』. 1927. 3. 26.
- “샤-베트 藝術祭.” 『藝術』 1/3 (1935), 128.
- “女流藝術家의 結婚祕話 피아니스트 曹恩卿.” 『女性』 3/2 (1938), 32-33.
- “樂聖 베-토벤.” 『朝光』 18 (1937), 표기 누락.
- “有害한 音樂批評.” 『三千里』 7/5 (1935), 192.
- “流行歌手映畫女優座談會.” 『朝光』 35 (1938), 240-250.
- “外國大學生 生活座談會.” 『女性』 4/1 (1939), 32-36.
- “音樂評論家 金荳氏 音樂理論研究所 設立.” 『동아일보』. 1938. 1. 26.
- “梨花女專 文科, 音樂科 學生의 文化鑑賞記.” 『三千里』 12/5 (1940), 180-187.
- “朝鮮樂壇 回顧와 展望 座談會.” 『中央』 3/4 (1935), 116-123.
- “卒業生 名簿 - 梨花女子專門學校 音樂科.” 『朝光』 29 (1938), 234.
- “平壤이 낳은 새 女性 - 聲樂家 鄭勳謨氏, 梨花專門教授 尹聖德氏.” 『新家庭』 1/3 (1933), 116.

단행본 및 연구논문

- 강혜진. “한국음악 비평의 현실과 대안.” 『한국음악문화연구』 4 (2013), 5-21.
- 권도희. 『한국 근대음악 사회사』. 서울: 민속원, 2004.
- 권영미. “대구 음악비평문화: 대구매일신문 1995년부터 1990년까지.” 『음악과 민족』 5 (1993), 195-245.
- 김은하. “음악학과 비평.” 『음 · 악 · 학』 16 (2008), 141-160.
- 김주원. “드뷔시의 음악비평 연구.” 『음악이론연구』 25 (2015), 36-73.
- 김진송. 『서울에 판스홀을 허가라』. 서울: 현실문화연구, 1999.

- 김현수. “해방공간 음악비평에 관한 비평적 고찰.” 『민족음악의 이해』 4 (1995), 132-186.
- 文世榮. 『(修正增補)朝鮮語辭典』. 서울: 朝鮮語辭典刊行會, 1942.
- 박무원. “베를리오즈의 음악미학적 비평과 작품분석 연구.” 『낭만음악』 68 (2005), 89-123.
- 박용구 구술 / 민경찬 · 김채현 · 백현미 (공)채록. 『박용구: 한반도 르네상스의 기획자』. 서울: 수류산방, 2011.
- 박윤경. “정치이데올로기와 음악비평: 푸치니 오페라 평가에서 드러난 이중적 잣대 분석.” 『음악과 문화』 26 (2012), 5-26.
- _____. “얀 시벨리우스 비평 연구: 음악사 서술과 작품 수용에 나타난 해석의 다면성.” 『음악사연구』 2 (2013), 1-23.
- 박진홍. “음악비평의 교육적 의의와 학습 방법 연구.” 『음악교육연구』 33 (2007), 159-180.
- _____. “음악비평 활동의 창의·인성 교육적 접근.” 『음악교육공학』 13 (2011), 95-114.
- 백지혜. 『스위트 홈의 기원』. 서울: 살림, 2005.
- 신설령. “김관의 음악비평론.” 『낭만음악』 17 (2004), 33-58.
- _____. “임동혁 음악비평 연구.” 『음악과 민족』 41 (2011), 191-216.
- _____. “일제강점기 음악비평 논쟁 -음악과 이데올로기-.” 『음악과 민족』 45 (2013), 175-206.
- 이건용. “음악평론.” 『문예연감』. 서울: 한국문화예술진흥원, 1986.
- 이광수. 『재생』. 파주: 태학사, 2020.
- 이미나. “음악평론가 김관과 식민지 근대 ‘음악’의 의미(1).” 『구보학보』 24 (2020), 265-298.
- 이재현. “李孝石 先生 看護記.” 『이효석전집 8』. 서울: 창미사, 1983.
- 李鐘極. 『모던朝鮮外來語辭典』. 京城: 漢陽圖書, 1937.
- 이혜구. 『만당 음악편력』. 서울: 민속원, 2007.

朝鮮總督府. 『朝鮮語辭典』. 京城: 朝鮮總督府, 大正 9 (1920).

조운영. “식민지조선에서 베토벤 수용: 음악 활동에 관한 사회문화적 접근.” 『역사연구』 40 (2021), 181-214.

최유준. “예술음악과 대중음악 사이에서 -음악비평의 의미와 역할-.” 『음악과 민족』 21 (2001), 38-46.

최은아. “한슬리크 음악비평 관점 및 교육적 함의.” 『음악응용연구』 10 (2018), 25-38.

최지영. “부산 음악 비평문화.” 『음악과 민족』 2 (1991), 202-247.

탁계석. “전문비평을 통한 전환기.” 『문예연감』. 서울: 한국문화예술진흥원, 1989.

인터넷 자료

“비평.” <https://ko.dict.naver.com/#/entry/koko/0ae7ab7b708e40ba82067dd11633a86>. 검색일: 2021. 8. 13.

그 외 자료

이효석문학관 전시자료. 방문일: 2021. 9. 5.

Abstract

Writing music of the era: a study on the role of music criticism in the Colonial Chosun

Yoon-young Cho

Given music reflects reality of an era, revealing the history of music criticism enables us to understand not only musical works but also their sociocultural contexts. It is especially important to investigate music criticism of the Colonial Chosun because it implies various aspects of social, political, cultural and educational situations under the Japanese rule.

Until early 1900s, music was generally considered as a part of entertainment in Chosun. In other words, music was a sort of amusement. After all, western music and culture have been absorbed for about 100 years, which further has changed a perception of music in Korea. Intellectuals introduced western music as a part of western arts and culture that Koreans ought to follow, which has moved a status of music from an entertainment to an art. As a result, Western music, especially literate music learning by rote, became a class of culture whereas Chosun music was degraded.

With a title of music critics, intellectuals published their writings on exotic music and famous music by great composers to newspapers and magazines that had strong influence on modernization of the public. Following intellectuals experience, people imagined western music and established their stereotypes of western music with few visual illustrations. It shows that music criticism is responsible not only for critique but also for an establishment of music culture.

This study will contribute to better understanding on the history of western music reception in the context of the colonial era, which further explains how current music culture in Korea is centered on Western music.

Key Words: Music Criticism, Hong Nan-pa, Kim Gwhan, Western music, Colonial Chosun

투고일	심사일	게재확정일
2021년 10월 15일	2021년 10월 17일~12월 18일	2021년 12월 19일

DOI 10.34303/mscol.2021.29.2.002

www.kci.go.kr