

1950년대 한국 대중가요의 두 모습, 지속과 변화

이준희*

1. 머리말
2. 인적 구성의 측면
3. 제작체제와 매체의 측면
4. 유통구조와 시장의 측면
5. 맺음말

국문요약

1950년대 한국 대중가요에 대한 연구는 현재 그렇게 많지가 않다. 작품양식에 주목한 기존 연구에서는 두 가지 양식의 재생산과 새로운 등장에 초점을 맞추어 그 성격을 설명하고 있다. 그러나 대중가요는 작품인 동시에 상품이기도 하므로 생산과 유통의 구조를 아울러 살펴야 할 필요도 있다. 생산과 유통의 구조는 인적 구성의 측면, 제작체제와 매체의 측면, 유통구조와 시장의 측면으로 나누어 볼 있으며, 거기에는 지속과 변화라는 이중적 성격이 존재한다.

인적 구성의 측면에서 볼 때 1950년대 대중가요에는 이전에 비해 변화된 모습이 많이 보인다. 문인 출신 작사가나 제도적 음악교육을 받은 작곡가, 배우나 기생으로 활동한 경력이 있는 가수 등은 1950년대에 거의 사라졌다. 이를 통해 대중가요는 생산담당층의 정체성을 한층 강화할 수 있었다. 제작체제와 매체의 측면에서 볼 때, 일제시대에 존재했던 음반회사 체제가 외형적으로는 1950년대에 그대로 유지가 되었다. 그러나 실질적인 운영면에서는 전속제가 해체되면서

서 음반회사의 영향력이 감소하게 되었다. 또, 1950년대 후반부터는 LP음반이 새로운 매체로 등장했다. 유통구조와 시장의 측면에서 볼 때, 음반회사의 영향력 감소에 따라 공연무대가 별도의 영역을 구축하면서, 유통의 이중구조가 자리 잡게 되었다. 이중적 유통구조는 나아가 시장의 분화로도 이어졌다.

1950년대 대중가요의 이러한 경험은 1960년대 이후 한국 대중가요의 역사가 재구성될 때에 결정적인 영향을 미쳤고, 대규모 전집음반 편찬을 통해 구체화되었다.

주제어

1950년대, 대중가요, 이중구조, 지속과 변화

1. 머리말

이른바 통시적 관점으로 어떤 대상을 보고자 할 때, 그 일은 곧 시간을 어느 정도 단위로 헤아려야 할 것인지와 자연스럽게 연결이 된다. 서력 기원법에 따라 10년을 한 단위로 끊어 보는 방법은, 굳이 근본적인 의문을 품고 보자면 대단히 무의미할 수 있겠지만, 통상적으로 사용하고 또 받아들여지기도 하므로 나름대로 유효하기는 하다. 게다가 때로는 인위적으로 설정한 10년 단위가 역사의 우연으로 인해 실질적인 의미를 상당히 가지게 되는 경우도 있다. 이제 살펴보고자 하는 1950년대 한국 대중가요의 10년이 바로 그러한 예이다.

1950년대는 간단히 말해, 6.25라는 전쟁으로 시작해서 4.19라는 혁명으로 끝난 10년이었다. 그 사이에는 전쟁과 혁명뿐만 아니라 분단의 고착, 독재, 빈곤 등이 굽적한 이야기거리로 도사리고 있다. 이런 정도로만 말하자면, 그것은 물론 한국 대중가요에만 얽힌 문제라기보다는 한국사

* 한국학중앙연구원 한국학대학원 박사과정

전체가 얽힌 문제라 해야 할 것이다. 굳이 1950년대를 한국 대중가요의 의미 있는 10년으로 보는 이유는 당연히 대중가요만의 이야기거리가 거기에 있기 때문이다.

이야기거리가 있는 곳에는 마땅히 그에 관한 이야기도 있어야 할 텐데, 1950년대 한국 대중가요에 관한 이야기는 지금까지 양적으로 풍부하지도 못했고 질적으로 치밀하지도 않았다. 대중가요가 학문적인 대상으로 진지하게 받아들여지기 시작한 지가 얼마 되지 않았다는 점을 고려하기는 해야겠지만, 그 앞뒤 시기와 비교해 보면, 1950년대는 한국 대중가요사 연구에 있어 아직도 그야말로 큰 구멍이다. 비록 절반만 해당하는 결정적 한계가 있기는 해도, 1940년대 대중가요는 일제시대 대중가요를 다룬 많은 논저에서 일부로 서술되어 왔다.¹⁾ 그리고, 거기서 다루지 못한 1940년대 후반에 대해서도 음반산업 측면에서는 연구성과가 있다.²⁾ 1960년대 또한 그 이후를 아울러 포함하는 통사를 몇몇 어렵지 않게 거론할 수 있을 정도로는 관심의 대상이 되고 있는 편이다.³⁾ 그에 비해 1950년대를 분명히 겨냥해서 쓴 글은 한 손으로 채 꼽히지도 않는다.

통사의 일부로 1950년대를 다룬 글을 들어 보자면 이영미의 『한국대중가요사』(시공사, 1999)가 대표적이다. 1940년대 후반과 1950년대가 같은 시기로 묶여 있기는 하지만, 이 책의 제4장은 주로 1950년대에 초점을

맞춘 서술이라 할 수 있다. 대중가요 양식의 변화를 중시하는 책 전체의 관점에 따라, 1950년대 대중가요에 대한 이영미의 설명은 재래양식인 이른바 트로트의 재생산과 새로운 외래양식인 미국식 대중가요의 등장으로 집약된다. 아울러 일제시대와 1960년대 사이에 위치한 이 시기에 과도기, 혼란기, 좌충우돌 등의 성격을 부여하고 있기도 하다.⁴⁾

1950년대 대중가요의 양식적 측면에 대한 이영미의 논의를 여기서 세세하게 재검토하지는 않겠으나, 두 가지 정도는 짚고 갈 필요가 있다. 하나는 개별적으로 존재하는 수많은 작품을 대표적 양식으로 수렴해 정리하는 작업이 가질 수밖에 없는 한계이다. 그러한 작업은 필연적으로 도식화, 단순화로 인한 오류가 발생할 수 있는 가능성을 안고 있다. 더구나 당대의 시각이 아닌 오늘날의 시각에 의지해, 지금까지 살아남은 작품 위주로 관찰 범위가 정해진다면, 거기서 추출된 대표적 양식의 대표성은 심각한 도전을 받을 수도 있다. 또 다른 하나는 대중가요사 서술에서 작품양식의 변화가 갖는 의미의 한계이다. 작품양식이 연구대상으로서 상당히 중요한 의미를 갖고 있는 것은 분명하지만, 작품인 동시에 상품이라는 대중가요의 기본 속성을 감안할 때, 생산과 유통이 이루어지는 틀이나 구조 또한 못지않게 중요한 의미를 가지고 있다고 할 수 있다. 더구나 대중가요 관련 논의를 발전적으로 확장시키기 위해서는 그러한 구조에 대한 고려가 더욱 필요하다. 한국 대중가요 연구에서 오랫동안 이식과 자생을 따지는 대립적 논의가 상당한 영역을 차지해 온 것은 작품양식에 주목하는 관점과 무관하지 않을 것이기 때문이다.⁵⁾

1) 박찬호(안동립 역)의 『한국가요사』(현암사, 1992)와 장유정의 『오빠는 풍각쟁이야』(민음in, 2006) 정도가 심각한 오류나 무리한 주장 없이 일제시대 대중가요를 조망한 책으로 꼽힐 만하다. 그밖에 최창호의 『민족수난기의 가요들을 더듬어』(평양출판사, 1997)와 한국대중예술문화연구원에서 펴낸 『한국대중가요사』(2003) 등도 있으나, 전자에 비해 참고할 만한 내용이 많지 않은 편이다.

2) 이준희, 「1940년대 후반(1945-1950) 한국 음반산업의 개황」, 『한국음반학』 14, 2004.

3) 신현준·이용우·최지선, 『한국 팝의 고고학 1960, 1970』(한길아트, 2005)이 저널리즘적 논조에서 벗어나 있고 자료의 오류가 적다는 점에서 대표적이다. 그보다 앞서 나온 선성원의 『8군소에서 랩까지』(아름출판사, 1993)나 이혜숙·손우석의 『한국대중음악사』(리즈앤북, 2003) 등은 학술적 밀도가 다소 떨어지는 편이다.

4) 이영미, 『한국대중가요사』, 시공사, 1999, 99-138쪽.

5) 간단히 말하자면, 대중가요의 자생성을 강조하는 쪽에서는 조선 말기에 유행한 잡가, 통속민요와 그것을 계승한 면이 있는 신민요라는 양식에 무게를 두고, 이식을 강조하는 쪽에서는 일본 대중가요의 영향을 많이 받은 이른바 트로트 양식에 무게를 둔다.

이 글에서는 대표적인 기존 연구의 성과와 한계를 감안하여, 1950년대 한국 대중가요가 어떠한 생산과 유통의 구조를 가지고 있었는지를 지속과 변화라는 두 가지 면에서 간단히 살펴보고자 한다. 『한국대중가요사』의 기본적 입장을 일부 따르면서, 거기서 미처 자세히 다루지 못한 부분을 언급해 보려는 것이다. 재래양식의 재생산을 지속으로, 외래양식의 새로운 등장을 변화로 바꾸어 표현할 수 있으므로, 그러한 양면적 모습을 논의의 중심에 놓는 것은 이영미의 설정과 부합하는 면이 있을 것이다. 생산과 유통의 구조는 다양한 각도에서 조망할 수 있을 텐데, 여기서는 인적 구성의 측면, 제작체제와 매체의 측면, 유통구조와 시장의 측면 세 가지로 1950년대 대중가요에 관한 이야기를 풀어 보도록 하겠다.

2. 인적 구성의 측면

대중예술은 작가예술과 달리 작가의식보다는 대중정서에 우선 바탕을 두기 마련이므로, 작가를 통해 대중가요의 특성을 말하는 것은 그다지 유효하지가 않다. 작가 개인의 배경, 개성 등을 지나치게 논하는 것은 별다른 소득 없는 무의미한 작업으로 그칠 수도 있다. 그리고, 이는 작가뿐만 아니라 대중가요의 중요한 생산 주체 가운데 하나인 가수에게도 또한 마찬가지로 적용된다. 하지만, 작가와 가수들이 대중가요 생산의 일차적 담당자라는 사실은 역시 부정할 수 없으므로, 1950년대 대중가요 생산층이 어떻게 구성되어 있었는지 간단히 살펴볼 필요는 있다. 이전 시기와 비교해 볼 때 인적 구성에 어떤 변화의 모습이 있고 어떤 지속의 모습이 있는지, 변화와 지속의 의미가 무엇이며 이후 시기와는 어떻

게 연결이 되는지, 과도한 의미 부여를 경계하면서 짚어 보도록 하겠다.

일제시대 대중가요 목록이 아직 만족스러운 만큼 정리되지 않은 상황이므로 상당히 거친, 그리고 위험한 통계가 되겠으나, 1950년대 상황을 비교해서 볼 기준을 제시한다는 차원에서 한계를 무릅쓰고 당시 주요 작가와 가수를 뽑아 볼 필요가 있다. 작가군의 규모가 크지 않은 작사가 쪽으로는 확인된 작품 수가 가장 많은 열 명을, 상대적으로 규모가 조금 더 큰 작곡가 쪽으로는 열다섯 명을 선정했다. 또, 작가와 상황이 다른 가수 쪽으로는 확인되는 작품 수가 40곡이 넘고 순위면에서도 상위어드는 서른 명을 선정했다.⁶⁾ 일제시대와 1950년대 사이에 위치한 광복 이후부터 6.25전쟁 발발 이전까지의 상황은 일단 논외로 치겠으나, 당시 는 대중가요의 생산과 유통이 이전이나 이후에 비해 그리 활발하지 않았고(특히 음반은 더욱 부진했다) 인적 구성이 변하는 과정중인 때이기도 했으므로, 그 전후 두 시기를 놓고 거친 비교를 하는 데에 별다른 장애가 되지는 않는다.

1945년 이전에 활동한 주요 작사가는 조명암, 박영호, 이하운, 이서구, 이부풍, 유도순, 김능인, 왕평, 김억, 고마부를 꼽을 수 있다. 이 가운데 1950년대에도 작사 활동을 한 사람은 이서구와 이부풍 단 둘뿐이며, 그나마도 악극, 영화, 방송 등을 무대로 극작을 하는 데에 주력했기 때문에 대중가요 작품 수는 그리 많지 않다.⁷⁾ 조명암, 박영호, 김억은 월북 또는

6) 통계의 근거가 된 목록은 필자가 개인적으로 정리한 것이다. 일제시대 대중가요 목록은 한국정신문화연구원 편, 『한국유성기음반총목록』(민속원, 1998)과 김점도 편, 『유성기음반총람자료집』(신나라레코드, 2000)을 참고할 수 있으나, 두 가지 모두 작가가 누락된 경우가 많다.

7) 이서구의 작품은 6곡 정도 확인된다. 그 가운데 1954년에 음반으로 발매된 <슈산보이> 외에는 대부분 방송극 주제가이다. 이부풍은 이사라, 강영숙, 박노홍(본명) 등 다양한 이름으로 이서구보다 많은 작품을 썼으나, 1955년 무렵 발매된 <백마야 울지 마라> 외에는 역시 작품 대부분이 영화 주제가이다.

남북으로,⁸⁾ 유도순, 김능인, 왕평은 사망으로⁹⁾ 인해 1950년대 작가군에 들지 못했다. 이하운은 이른바 문단, 학계로 돌아가 작사 활동을 하지 않았고, 아직도 그 정체가 분명치 않은 고마부에 대해서는 아무런 정보가 없다.¹⁰⁾ 설령 일각의 주장대로 고마부가 정사인이 사용한 필명이라 하더라도, 그가 1950년대에 작사 활동을 하지 않은 데에는 변함이 없기도 하다. 확인되는 작품량으로 볼 때 일제시대 주요 작사가로 꼽을 수 있는 사람 가운데 1950년대에도 주요 작사가로 활동한 사람은 사실상 아무도 없는 셈이다.

1945년 이전에 활동한 주요 작곡가로는 박시춘, 손목인, 전수린, 전기현, 김교성, 문호월, 이면상, 이용준, 이재호, 김준영, 김해송, 이기영, 이봉룡, 김용환, 김서정은 꼽을 수 있다.¹¹⁾ 이 가운데 1950년대에도 작곡가로서 이름을 남긴 이는 박시춘, 손목인, 전수린, 김교성, 이재호, 이봉룡

여섯 명이 있을 뿐이다. 다만, 전수린은 작품 수가 극히 적으므로 사실상 작곡 활동을 하지 않은 것으로 보아도 무리가 없고,¹²⁾ 손목인은 1952년에 일본으로 건너가 1957년에 귀국을 했으므로 1950년대 10년 가운데 절반 이상을 일본에 체류하고 있었다는 점¹³⁾을 생각해야 한다. 전기현, 문호월, 김용환, 김서정은 사망으로,¹⁴⁾ 이면상, 김해송, 이기영은 월북, 남북 또는 재북(在北)으로¹⁵⁾ 인해 1950년대에 모습을 보이지 못했다. 이용준과 김준영은 각각 교단과 일본으로 떠나¹⁶⁾ 한국에서는 대중가요 작곡가로서 활동을 접었다. 작사가의 경우보다는 다소 양호한 결과이지만, 작곡가 역시 일제시대의 활동을 1950년대까지 이어간 예는 1/3 정도에 불과하다 할 수 있다.

가수의 경우 이난영, 최남용, 김용환, 강석연, 채규엽, 남인수, 이화자,

8) 조명암은 1948년, 박영호는 1946년에 월북한 것으로 보인다. 김억은 6.25전쟁 중에 납북되어 1958년 이후로는 행적이 분명치 않다. 세 사람의 이력과 대표적인 작품에 대해서는 이영미·이준희 편, 『사의 찬미(외) - 근대대중가요편』, 범우, 2006, 299-300, 303-305, 318-320쪽 참조.

9) 유도순은 1940년대 중후반, 김능인은 1937년, 왕평은 1940년에 사망했다. 세 사람의 이력과 대표적인 작품에 대해서는 이영미·이준희, 위의 책, 296, 308-310쪽 참조.

10) 고마부가 작곡가 정사인이 사용한 필명이라는 설이 있으나(이진원, 「신민요 연구(III) - 정사인의 신민요 연구」, 『한국음악학』 16, 2006, 57쪽), 확실한 증거는 아직 제시된 바 없다. 고마부에 관해 지금까지 알려진 내용과 그 작품에 대해서는 이영미·이준희 편, 위의 책, 295쪽 참조.

11) 필자가 정리한 목록에 빅타레코드 작가가 누락된 경우가 많으므로, 앞으로 목록이 확충되면 김서정 대신 흥난파(필명 나소운)가 포함될 가능성이 높다. 김서정의 작품은 현재 37곡 정도 확인되고 흥난파의 작품은 35곡 확인되므로, 빅타레코드 작가가 보다 많이 밝혀지면 흥난파의 작품이 더 늘어날 수 있다. 흥난파가 빅타레코드에서 활동한 경위에 대해서는 난파연보공동연구위원회 편, 『새로 쓴 난파 흥영후 연보』, 한국음악협회 경기도지회·민족문제연구소, 2006, 16, 109, 137쪽 참조.

12) 광복 이후 전수린이 작곡한 작품으로 필자가 확인한 것은 라디오드라마 주제가인 <강화도령>(이서구 작사, 박재란 노래)과 <노래 실은 역마차>(차일봉 작사, 명국환 노래) 두 곡뿐이다.

13) 손목인의 자서전인 『못다 부른 타향살이』(도서출판 HOTWIND, 1992)에 의하면, 그가 일본에 간 때는 1953년이고 영화음악 녹음을 위해서였다고 한다(104쪽). 그러나, 1950년대 신문이나 잡지에 나온 관련 기사에는 1952년에 전쟁을 피해 밀항한 것으로 되어 있다.

14) 전기현의 사망 시점은 분명치 않으나, 광복 이후 그의 행적은 어디에도 나타나 있지 않다. 문호월은 1953년에, 김용환은 1949년에 사망했으며, 김서정은 1938년 이후에 사망한 것으로 추정된다. 이영미·이준희 편, 위의 책, 298쪽 참조.

15) 이면상은 광복 직후 서울에 있다가 고향(함흥)이 있는 북으로 간 것으로 보이며, 김해송은 6.25전쟁 중에 납북되어 가다가 폭격을 맞아 사망한 것으로 전한다. 김해송이 자발적으로 월북한 뒤 병사했다는 주장도 있으나(최창호, 위의 책, 399쪽), 그대로 믿기는 어렵다. 이기영이 1939년 이후 황해도로 갔다는 내용은 유성기음반 북각 CD <빅타유성기원반시리즈 - 30년대 신민요>(서울음반, 1995) 해설집에 보이며, 별도의 근거는 제시되어 있지 않다.

16) 김준영은 1940년부터 일본에서도 아사히나노보루(朝比奈昇)이라는 이름으로 활동하기 시작했으며, 광복 이후 귀국을 하지 않은 것으로 보인다. 김준영의 행적에 대해서는 이준희, 「일제시대 일본 대중가요 음반에 나타난 한국인의 활동」, 『2006 세계한국학대회 논문집』 3, 2006, 526쪽 참조.

김정구, 박향림, 이규남, 이은파, 장세정, 김복희, 선우일선, 전옥, 강홍식, 고복수, 왕수복, 김선초, 백년설, 김해송, 이인권, 이애리수, 윤건영, 박단마, 노벽화, 남일연, 진방남, 황금심, 송달협 등을 일제시대에 많은 활동을 한 인물로 일단 들 수 있다. 다만, 일제시대 전체를 대상으로 한 이 통계 결과에는 다소 문제가 있을 수 있는 것이 사실이다. 작가에 비해 수명이 짧고 인기의 부침에 따라 자연스럽게 나타났다가 사라지는 것이 가수이기 때문에, 실질적 의미를 중시하자면 1930년대 중반에 이미 가수 활동을 그만둔 이애리수보다는 일제 말기인 1940년에 데뷔한 백난아를 꼽는 것이, 비록 작품수가 다소 적다 하더라도, 1950년대와 비교하는 데에는 더 유효할 수 있는 것이다. 어쨌든, 이 가운데 1950년대에도 음반을 통해 신곡을 발표하고 공연무대에 지속적으로 출연하여 여전히 가수로서 의미 있는 활동을 한 사람은 남인수, 김정구, 장세정, 백년설, 이인권, 박단마, 진방남, 황금심 정도를 들 수 있을 뿐이다. 하지만 또 그 중에서 백년설은 음반회사나 공연단체 운영,¹⁷⁾ 이인권은 작곡,¹⁸⁾ 진방남은 작사¹⁹⁾ 쪽에 보다 주력하는 모습을 보였으므로, 가수 활동에는 한계가 있었다고 할 수도 있다. 여타 가수들의 상황을 보면, 김용환(1949년 사망), 채규엽(월북, 1949년(?) 사망), 이화자(1950년(?) 사망), 박향림(1946년 사망), 이규남(월북), 선우일선(재북), 강홍식(재북), 왕수복(재북), 김선

초(월북), 김해송(납북, 1950년(?) 사망), 노벽화(재북) 등은 사망이나 월북 같은 이유로 1950년대 남한사회에 아예 존재하지를 않았다. 강석연, 이은파, 김복희, 이애리수, 윤건영 등은 사망이나 월북은 아니나 개인의 형편에 따라 대중가요계를 떠난 것으로 보인다. 이난영, 최남용, 전옥, 고복수, 남일연, 송달협 등은 공연무대를 통해 활동을 하기는 했지만, 음반으로 신곡을 발표한 예가 없거나 있어도 극히 미미했으므로 1950년대의 인적 구성에 적극적으로 참여했다고 보기 어렵다. 일제시대와 비교해 볼 때 1950년대까지 활동한 가수의 비율은 1/6 정도로 볼 수 있으며, 설령 앞서 본 백난아와 같은 경우를 감안하더라도 그 정도가 획기적으로 증가하지는 않는다.

치밀하지 못한 통계에 바탕을 두었으므로 여러 가지 예외가 이전으로 제시될 수 있겠지만, 한 가지 분명하게 말할 수 있는 것은, 이전 시기와 비교해 볼 때 인적 구성 측면에서 1950년대 대중가요의 지속성이 일반적인 통념처럼 그렇게 뚜렷하지는 않다는 점이다. 그리고, 사망이나 인기 하락에 따른 자연스런 퇴장은 별개의 문제이겠지만, 분단과 전쟁으로 인한 일부 생산담당층의 퇴장은 1950년대 한국 대중가요의 배후에 자리를 잡고 있었던 강력한 분단체제의 흔적을 뚜렷이 보여 준다.

사라진 이들과 남은 이들의 배경과 특징, 그리고 그들의 분포를 살펴 보면, 몇 가지 흥미로운 결과가 확인된다. 1950년대에 인적 교체가 가장 심하게 발생한 것으로 볼 수 있는 작사의 경우, 1930년대에는 많은 수를 차지했던 문단 인사들이 거의 모두 사라진 것을 알 수 있다. 대표적인 두 작사가인 손로원, 반야월(=가수 진방남)을 비롯해 1950년대에 활동한 주요 작사가 대부분은 거의 오로지 대중가요 가사만을 썼다. 또, 다른 분야에서 작품을 쓰더라도 대개 유희의 경우와 같이 대중적 극작이나 소설에 한했다. 조명암, 이하운, 유도순, 김억 등과 같이 시인인 동시에

17) 이상희, 『오늘도 걷는다마는』, 선, 2003, 145-148쪽.

18) 이인권이 작곡한 첫 작품은 1952년 무렵 발표한 <미사의 노래>로 알려져 있다. 직접 작사, 노래까지 한 <미사의 노래> 이후 노래보다는 작곡에 주력하여 <외나무다리>, <꿈이여 다시 한번>, <카추사의 노래>, <바다가 육지라면> 등 많은 작품을 남겼다.

19) 진방남, 즉 반야월이 작사한 첫 작품은 흔히 <꽃마차>와 <뉘뚜리 이십 년>으로 알려져 있으나, 그보다 두 달 앞선 1942년 2월에 <결전 태평양>, <일억 총진군>을 먼저 발표했다. 반야월의 이력과 대표적인 작품에 대해서는 이영미·이준희 편, 앞의 책, 305-307쪽 참조.

작사가인 경우는 1950년대에 사실상 찾아 볼 수 없게 된 것이다. 문단이라는 배경, 특히 시인으로 활동한 배경이 대중가요 작사와 어떤 관련이 있는지에 대해서는 이렇다할 종합적인 연구 성과가 아직 나오지 않았으나,²⁰⁾ 1950년대 대중가요 가사에 등장하는 비유나 상징, 중의적 표현이 일제시대에 비해 많지 않다는 점은 상기해 볼 만하다. 그리고, 1950년대 가사가 그 이전에 비해 묘사보다 서술에 치중하는 경향이 짙고, 보다 직설적인 화법을 구사하는 경우가 많다는 사실도 눈에 띄는 점이다.

작곡의 경우에도 작사의 경우와 비슷한 현상이 하나 발견되니, 이른바 동경유학생으로서 제도적 음악교육을 받은 이들의 퇴장이 뚜렷하다는 점이다. 이면상, 이용준, 김준영 등이 바로 그러한 예라 할 것이다. 1950년대에도 나화량, 황문평 등 일본으로 유학가서 음악을 전공한 경험이 있는 이들이 대중가요 작곡가로 활동한 예가 있기는 하나, 많은 작곡가들은 학교 교육보다는 무대 현장에서 음악을 익혔다. 즉, 각종 공연단체에서 연주자로 활동을 시작하여 작곡으로까지 영역을 확장한 경우가 많았던 것이다. 제도적 음악교육과 대중가요 작곡의 관계는 문단이라는 배경과 작사의 관계와 마찬가지로 영향의 여부가 분명하게 연구되어 있지는 않으나, 한 가지만큼은 분명히 말할 수 있다. 1950년대 대중가요는 이른바 문단이나 악단(樂壇)과 인적 자원을 더 이상 공유하지 않아도 그 자체 내에서 작가군을 생산할 수 있을 만큼 자리를 잡았고, 그런 면에서 이전에 비해 보다 대중가요다워졌다는 사실이다. 음악전공자들의 퇴장과 아울러 일제시대 주요 신민요 작곡가²¹⁾들이 김교성을 제외하

20) 시인인 동시에 작사가였던 인물 가운데 김억의 예를 살펴본 연구는 있다. 장유정, 「안서 김억의 대중가요 가사에 나타나는 민요적 특성 고찰」, 『겨레어문학』 35, 2005, 249-288쪽.

21) 이소영, 「일제강점기 신민요의 혼종성 연구」, 한국학중앙연구원 박사학위논문, 2007, 220-242쪽. 이소영은 이면상, 전기현, 문호월, 김용환, 김교성, 김준영, 김

고 모두 사라진 것도 또 하나 주목할 만한 점이다.

대중가요가 보다 대중가요다워졌다는, 즉 대중가요 생산담당층의 정체성이 한결 더 뚜렷해졌다는 점은 가수의 경우에서도 마찬가지이다. 1950년대에는 채규엽, 이규남, 윤건영 같은 제도적 음악교육 전공자,²²⁾ 이화자를 위시한 권번기생, 1930년대 전반에 특히 많았던 강석연 같은 가수겸 배우들이 거의 보이지 않는다. 일본에 유학가서 성악을 전공한 것으로 알려진 현인, 영화녹음기사를 계속 본업으로 유지하면서 가수 활동을 한 손인호, 영화와 대중가요 양쪽에서 모두 비중 있는 활동을 한 나애심 같은 독특한 배경을 가진 예외가 없는 것은 아니나, 1950년대에 새로 등장한 가수 가운데 다수는 대중가요콩쿨대회나 공연단체 활동을 거쳐 가수로 이름을 얻었다. 대중가요가 다른 예술분야와 공유하는 부분을 줄이며 독자적 영역을 구축하기 시작했음은 이러한 1950년대 인적 구성의 면면을 살펴으로써 확인할 수 있다.

물론, 1930년대 이래 계속 활동해 온 작가나 가수의 작품 경향, 가창 스타일이 1950년대에도 여전히 강한 영향력을 발휘한 것은 부정할 수 없는 사실이다. 고대원, 유춘산, 김광남, 남강수 등 이른바 ‘남인수류’ 가수들이 1950년대는 물론 1960년대까지도 다수 등장하여 활동했던 점은 그러한 일면을 보여 주는 좋은 예이다. 따라서 인적 구성의 지속성 정도가 그리 높지 않은 것만으로 필요 이상 변화를 강조할 수는 없을 것이다. 그러나, 대중가요가 나름의 정체성을 보다 강화한 1950년대의 현상이 이후 1960년대까지 그대로 관철되었다는 점은 분명히 기억해 둘 필요가 있다. 1960년대 초반의 신선한(?) 현상으로 흔히 언급되는 이른

송규(=김해송) 등 일곱 명을 주요 신민요 작곡가로 꼽았다.

22) 채규엽은 주요(中央)음악학교 성악과, 윤건영은 도요(東洋)음악학교 성악과를 졸업했고, 이규남은 도요음악학교를 다니다 중퇴했다.

바 ‘학사가수’들 역시 대학을 졸업했다는 학벌보다는 무대 경험이 가수 로 등장하게 된 보다 실질적인 배경이었다. 대중가요 생산담당층의 구성에 의미 있는 변화가 발생한 것은 이후 1960년대 말에 나타난 ‘통기타 음악’, 이른바 포크계열에 참여한 작가, 가수들의 면면을 통해 제대로 논의할 수 있을 것이다.

3. 제작체제와 매체의 측면

1930년대에 대중가요 생산의 일차적 담당자인 작가와 가수들이 한데 모여 작업할 수 있도록 공간과 체제를 제공한 것은 주로 음반회사였다. 1930년대 초까지는 <장한몽가>, <시들은 방초> 같은 일본 대중가요가 공연무대 또는 노래책 같은 매체를 통해 유통되거나, <낙화유수> 같은 한국인이 창작한 연극 또는 영화 주제가가 음반에 수록되기 전에 이미 유행하는 등, 음반회사가 구축한 체제 밖에서 대중가요가 만들어지고 유통되는 경우도 있기는 했다. 하지만, 양적으로 그렇게 많다고 할 수 있을 만한 정도는 아니었고, 그것은 결국 대중가요라는 문화현상이 형성되어 가는 과정에서 발생한 초기 모습으로 이해할 수 있다. 그러던 것이 1933년 이후로는 주요 음반회사들이 모두 등장하여 일정한 체제를 구축했고, 이후 일제시대 말기까지 그 체제가 대중가요계를 이끌었다. 1950년대에는 일제시대에 형성된 그러한 음반회사 체제가 광복 이후 6.25 전쟁까지의 혼란기를 거치면서도 외형적으로 지속되는 한편, 실제 운영면에서는 상당한 변화를 보이기도 했다.

1945년 광복을 계기로 1939년 이후 고착된 일제시대 5대 음반회사 체제²³⁾가 일시에 사라져 버린 것은 당연하면서도 파장이 큰 변화였다.

식민자본의 한계를 떨치고 민족자본에 의한 주체적 운영이 가능하게 되었다는 점에서는 긍정적이었지만, 일본 음반회사의 지점 형태로 운영되었던 기존 음반회사들이 갑자기 모두 철수해 버린 뒤 등장한 자본의 영세화와 그에 따른 군소 음반회사의 난립 같은 현상은 부정적인 영향을 더 많이 끼쳤다. 광복 직후부터 새로운 음반문화를 건설하려는 시도가 조금씩 있었지만, 여러 가지 문제가 복잡하게 얽힌 난관 때문에 실질적인 결과물은 한동안 나오지 못했다. 한국 음반산업이 새로운 출발을 하게 된 것은 광복을 맞고도 2년이 더 지난 1947년 8월에 고려레코드에서 <애국가>를 비롯한 해방가요를 수록한 첫 번째 국산음반을 발매하면서 서부터였다. 이후 1949년까지 서울에 오케(광복 이전 오케레코드와는 이름만 같을 뿐 직접 관계는 없다), 서울, 럭키, 아세아레코드 등이 속속 등장하고 대구에서도 오리엔트레코드가 설립되는 등, 음반산업은 발전 가능성을 미약하게나마 보이기도 했다. 그러나, 6.25전쟁이 발발하면서 그 미약한 싹은 대부분 꺾여 버렸고, 사실상 모든 것을 다시 시작해야 하는 원점으로 되돌아가고 말았다.²⁴⁾

1950년대 음반산업은 1953년까지 대구, 부산을 중심으로 전개된 전시기(戰時期)와 1954년 이후 6대 음반회사의 등장으로 시작된 부흥기로 나누어 볼 수 있다. 자료가 충분치 않아 전모를 살피기 어려운 전시기의

23) 일제시대 5대 음반회사로는 콜럼비아(1929년 음반 발매 시작), 오케(1933년 음반 발매 시작), 빅타(1928년 음반 발매 시작), 포리돌(1932년 음반 발매 시작), 태평(1932년 음반 발매 시작)레코드를 들 수 있다. 일제시대 군소 음반회사 가운데 가장 늦게까지 존재한 고라이레코드가 1938년까지만 음반을 발매한 것으로 보므로, 1939년부터는 5대 음반회사 체제가 고착되었다고 할 수 있다. 고라이레코드에 관해서는 이준희, 「시에론레코드 음반목록에 대한 보론」, 『한국음반학』 13, 2003, 82-86쪽 참조.

24) 이상 1945년부터 1950년까지 한국 음반산업에 대한 개괄적인 내용은 이준희, 앞의 글, 2004, 참조.

경우, 대구에는 1948년 무렵 설립된 오리엔트레코드를 비롯해, 유니온, 서라벌, 승리레코드 등 음반회사가 자리잡고 있었고, 부산에는 전쟁 전에 설립된 코로나레코드와 전쟁 중에 설립된 도미도레코드 등이 있었다. 이 가운데 오리엔트레코드는 전시기에 나온 대표적인 대중가요의 대반을 발매하며 실낱 같이 이어지던 당시 음반산업을 선도했다.²⁵⁾ 전쟁이 끝나고 서울로 환도한 이후, 1954년 9월에 고려레코드의 후신인 유니버살레코드가 첫 음반을 발매하면서부터 오아시스, 킹스타, 신세기(신신) 등 음반회사가 속속 등장하여 서울에서 음반을 발매하기 시작했고, 거기에 부산에서 이미 음반 제작을 하고 있던 도미도레코드와 새로 설립된 미도파(빅토리)레코드가 더해져 1950년대 중후반 6대 음반회사 체제가 자리를 잡았다.²⁶⁾

1950년대 음반회사들은 규모면에서 일본에 본사를 두고 있던 일제시대 음반회사들에 비해 영세한 편이었으나, 일단 기본적인 외형면에서 1930년대 음반회사와 유사한 모습을 갖추고 있었다. 대중가요 작품의 작사, 작곡에서부터 가수 선발, 녹음, 홍보에 이르기까지 소프트웨어적 내용을 전담하는 문예부와 전국적인 대리점 판매망을 관리하는 영업 조직이 별도로 존재했다. 통상 대표적인 작사가나 작곡가가 부장을 맡는 문예부에는 전속 작가와 가수들이 소속되어 신곡을 만들고, 연습하고, 녹음했다. 비록 시설이 열악한 편이기는 했으나, 주요 음반회사들은 정식녹음실 또는 임시로 빌리거나 만들어서 쓰는 간이녹음실을 운영했던 것으로 보인다. 음반에 표기되기로는 각 음반회사에서 모두 전속악단을

갖추고 있었던 것처럼 되어 있지만, 실제 정식으로 전속악단을 운영하는 곳은 많지 않았을 것으로 추정된다. 뒤에서 다시 보겠지만, 일제시대와 달리 1950년대에는 음반회사에서 공연무대를 장악하지 못했으므로, 간헐적으로 있는 녹음을 위해 비용이 많이 드는 전속악단을 유지할 수는 없었을 것이기 때문이다. 일제시대의 경우 녹음까지는 한국에서 이루어지는 경우가 있었어도 음반을 찍는 프레스설비는 전혀 없었던 것으로 알려져 있는데, 1950년대 음반회사 역시 모든 것이 프레스설비를 제대로 갖추고 있는 것은 아니었으며, 자체 설비가 없는 소규모 음반회사에서 위탁을 통해 음반을 찍어 냈다.

그런데, 이러한 외형상 유사성 안에는 질적으로 차이가 큰 변화의 모습도 있었다. 일제시대 음반회사의 큰 특징 가운데 하나인 강력한 전속 체제가 1950년대에 와서는 구속력이 크게 약화되었던 것이다. 음반회사 별로 상황이 조금씩 다르기는 했겠으나, 1930년대 중반 이후로는 작가나 가수가 음반회사와 일정한 기간 동안 전속계약을 맺으면 원칙적으로 다른 곳에서 활동하는 것이 불가능했다. 어쩔 수 없는 사정으로 이중계약 상태에서 활동을 할 경우 대부분 이름을 바꾸어 사용해야 했다. 예컨대, 빅타레코드에서 활동하던 최남용은 태평레코드로 옮기면서 이중계약 문제가 해결될 때까지 구룡포라는 예명을 사용했고, 오케레코드와 빅타레코드에서 동시에 데뷔한 황금심은 황금자, 황금심으로 각각 다른 이름을 사용할 수밖에 없었다. 그리고, 때로는 전속 문제로 인해 음반회사 사이에 상당한 분쟁이 발생하기도 했다. 1940년대 전반 절정의 인기를 누렸던 가수 백년설을 두고 오케레코드와 태평레코드가 겨루었던 일은 대표적인 예라 할 수 있다.²⁷⁾

25) 이동순, 「1950년대 한국대중음악사의 형성과 전쟁 테마의 수용 - 대구 오리엔트레코드 제작 음반을 중심으로」(2007년 4월 25일 영남대 개최 ‘한국 대중음악사의 새로운 모색과 전망’ 발표문) 참조.

26) 1950년대 중후반 음반산업에 대해서는 이준희, 「1950년대 유성기음반사 연구 - 6대 음반회사를 중심으로」, 『한국음반학』 16, 2006, 참조.

27) 그밖에 이난영을 둘러싼 태평, 오케의 분쟁, 채규업을 둘러싼 콜럼비아, 오케의 분쟁, 황금심과 이인권을 둘러싼 빅타와 오케의 분쟁 등이 유사한 예로 확인된다.

계약이 심했던 1930년대 전속제는 반면 그만큼 작가나 가수에게 충분한 보상을 제공하기도 했다. 작가나 가수 모두 경력이나 인기도에 따라 몇 단계씩 등급이 설정되어 있었고,²⁸⁾ 신인으로 데뷔한 이후 어느 정도 능력이나 상품성이 확인된 뒤에는 고정적인 월급을 지급해 전속제가 실질적으로 운영될 수 있는 기반이 조성되었다. 일제시대에 활동을 시작한 대중가요 작가나 가수 대부분이 그 당시를 가장 화려하고 안정적이었던 때로 회고하는 것은 월급제를 중심으로 한 충분한 보수체계와 관련이 있다 할 것이다. 전속제가 든든하게 확립되어 있었기에 음반회사별로 대표적인 작가와 가수가 긴밀하게 엮여 보다 특징적인 작품을 생산해 낼 수도 있었다. 오케레코드의 박시춘·남인수, 태평레코드의 이재호·백년설 콤비는 그러한 상황 속에서 나올 수 있었던 것이다.

채찍과 당근을 통해 정연한 전속제가 확립되었던 것이 1930년대의 상황이었다면, 1950년대에는 채찍과 당근이 모두 힘을 잃어 과거와 같은 단단한 구속력을 발휘하지 못했다. 이러한 현상이 발생한 까닭은 무엇보다도 음반산업 자본의 영세화와 군소 음반회사의 난립 때문이었다고 할 수 있다. 1930년대에는 보편적이었던 월급제가 1950년대에는 사실상 거의 사라지고 말았다. 아무리 인기가 있는 가수나 작가라 해도 음반회사에서 지급하는 돈은 개별 작품에 대한 작사, 작곡료와 녹음에 대한 수당이 전부였고, 그 액수는 그리 많은 편도 아니었다.²⁹⁾ 간혹 기대 이상으로 큰 인기를 끈 곡이 나올 경우 특별위로금 형식으로 노래를 만든 작가나

부른 가수에게 별도 사례가 주어지는 일이 있기는 했지만,³⁰⁾ 이는 그야말로 이례적인 경우였다. 1950년대 전속체제 아래에서는 작가나 가수들이 음반회사에만 의지해 안정적인 생활을 유지하는 것이 사실상 불가능했다. 심지어 당대 최고의 인기가수로 통했던 남인수조차도 당구장을 운영하는 등의 부업을 통해 부족한 생활비를 조달할 수밖에 없었던 것으로 전한다. 따라서 대중가요 작가와 가수 대부분은 그때그때 상황에 따라 음반회사를 옮겨다니는 경우가 많았고, 부족한 수입을 채우기 위해 음반회사 전속 외에 다른 방편을 동원할 수밖에 없었다.

우선, 작사가들은 작품 건당 책정되는 작사료를 더 확보하기 위해 전속계약을 맺지 않고 동시에 여러 음반회사를 상대하는 경우가 흔했다. 이는 필연적으로 유력 작사가들의 남작(濫作)으로 이어졌고, 남작은 곧 범작(凡作)의 양산을 초래하게 되었다. 일제시대에도 이따금 거론되었던 대중가요 가사에 대한 저질 시비가 1950년대 중후반 이후 더욱 격화된 것은 그러한 상황과도 무관하지 않을 것이다. 작곡가와 가수들은 공연단체를 통한 무대 활동이 가장 두드러진 대안이었다. 1930년대에는 작곡가나 가수의 무대 활동 또한 전속 음반회사들이 장악하고 있었으므로 일원적인 관리가 가능했다. 대표적인 예로 오케레코드에 오케그랜드쇼, 조선악극단, 오케싱잉팀 등이 있었으며, 다른 음반회사에서도 규모나 성격의 차이는 있었지만 이른바 전속예술가들로 구성된 공연무대를 갖추고 있었다. 그러한 상황 속에서 작곡가들은 지휘, 연주, 작곡, 편곡 등으로 무대음악에 참여했고, 가수들은 무대에서 노래를 하는 것은 물론 나아가 간단한 극이나 무용까지 소화하기도 했다. 그러나 1950년대에

28) 예컨대, 이재호는 1938년에 콜럼비아레코드에서 작곡을 시작했는데, 전속작곡가에 비해 한 등급 낮은 준전속작곡가로 대우를 받았다. 『희망』 1956년 12월호 「나의 가요생활 20년」 134쪽.

29) 1950년대에 가장 인기 있는 가수 가운데 한 사람이었던 백설희의 경우 1957년 무렵 취입료로 4, 5만 원을 받았다고 한다. 당시 무대 출연료는 다소 편차가 커서 2만-15만 원 정도 되었다. 「백설희의 예도와 로맨스」, 『야담과 실화』, 1957년 6월호, 178쪽.

30) 예컨대, 영화 『나는 가야지』에 주연으로 출연한 문정숙은 동시에 주제가 『나는 가야지』도 녹음을 했는데, 기대 이상의 판매고를 올려 발매사인 오아시스레코드에서 그에게 집 한 채를 선물했다고 한다. 『아리랑』, 1959년 4월호, 297쪽.

음반만으로 해결할 수 없는 수입 문제에 대한 대안으로 부각된 공연무대는 음반회사의 관리 아래에 있지 않았다. 대중가요를 직접 생산하는 면에서는 공연무대가 음반에 비해 힘이 크지 않았지만, 대중가요를 유통시키는 데 있어서는 음반 못지 않은 영향력을 발휘했다. 특히 음반 제작이 극히 부진했던 시기, 예컨대 전쟁 발발 직후 같은 때에는 공연무대의 유통력이 때로 음반을 능가하기도 했던 것으로 보인다. 1950년 겨울 무렵에 무대에서 처음 발표된 <전우야 잘 자라>가 남녀노소를 불문한 전국민적 애창곡이 되었던 것은 그 대표적인 예이다.³¹⁾ 이러한 무대가 음반회사의 힘이 거의 미치지 않는 곳에 존재했다는 것은, 1950년대 대중가요의 유통이 이중적 구조로 이루어졌음을 의미한다.

전속제를 골간으로 하는 제작체제가 1950년대에 들어 많은 변화를 겪는 한편으로, 대중가요의 핵심적인 매체인 음반에도 변화가 생겼다. 다만, 그 변화가 1950년대에 일어나기는 했지만, 본격적으로 영향력을 발휘하기 시작한 것은 1960년대에 접어들어서야 가능했다. 1930년대에 유일한 음반매체였던 전기식 녹음 유성기음반³²⁾은 1950년대 중반까지도 여전히 독점적 지위를 유지하고 있었다. 광복 직후와 전시기에 자재와 기술력 부족으로 대단히 조악한 음반이 만들어지기도 했으나, 전쟁이 끝난 뒤에는 그러한 부진을 급속히 회복할 수 있었다. 유성기음반의 독점적 지위가 허물어지게 된 변화의 조짐은 1950년대 중반 LP음반이 등장하면서 나타났다.

기존 연구에 의하면,³³⁾ 이미 1950년대 중반에 수입된 LP음반이 유통

31) 『전우야 잘 자라』가 무대에서 발표된 흔적은 『서울신문』 1950년 12월 2일자 가협(歌協) 광고 참조.

32) 같은 유성기음반이라도 기계식 녹음과 마이크를 이용한 전기식 녹음은 음질 면에서 차이가 크다. 한국에서는 1928년에 전기식 녹음이 등장한 이후 기계식 녹음 유성기음반이 더 이상 발매되지 않았다.

되고 있었던 것이 분명하다. 대도시 유명 백화점에 LP음반을 판매하는 매장이 생겼고, 도심의 음악감상실에서도 LP음반을 틀어 주기 시작했던 것이다. 외국 LP음반을 수입만 하는 단계에서 벗어나 국산 LP음반이 처음 생산된 것은 1958년 여름이었는데, 일반 음반회사가 아닌 공보실 레코드제작소에서 만들어 냈다. 때문에 이 첫 번째 국산 LP음반은 상업적 의도로 생산된 것이라 보기는 어려울 듯하다. 1950년대 중후반 음반산업을 선도한 6대 음반회사에서 상업적인 차원으로 LP음반을 생산하기 시작한 것은 이듬해인 1959년부터였다. 이후 1960년에 접어들면서 LP음반의 매상고가 유성기음반에 육박하기 시작했고, 1960년 여름 무렵에는 양자의 비중이 비슷한 수준이 되기에 이르렀다. LP음반이 유성기음반을 누르고 새로운 음반매체로 주도권을 잡은 것은 1960년 연말쯤이었고, 1961년 여름에는 유성기음반의 판매율이 LP음반의 1/3 정도로 떨어졌다. 1963, 4년까지 유성기음반이 계속 발매되었던 것은 분명하지만, 판매 지역이 점차 LP음반을 재생할 수 있는 전축 보급률이 높지 않은 지방으로 축소되어 갔으므로, 1960년 연말 이후로는 본격적인 LP음반의 시대가 열렸다고 볼 수 있을 것이다.

이렇게 보면 1950년대는 비록 LP음반이 존재하고 있었다 해도 유성기음반의 시대로 보는 것이 타당하다. 1950년대 말에 제작된 초기 LP음반의 내용이 대부분 기존 유성기음반에 담겨 발매되었던 곡들을 재수록하는 유니버스 형식이었던 점만 보아도, 본격적인 LP음반시대의 기점은 1960년에 작곡가 손석우가 주도한 비너스레코드에서 발매한 음반에 두는 것이 상징적인 차원 이상의 의미가 있다. 특히 비너스레코드 첫 번째 LP음반에 수록된 <노란 샥시의 사나이>³⁴⁾는 많은 기존 연구에서 지적

33) 이준희, 앞의 글, 2006-2, 200-202쪽.

34) 비너스레코드 첫 번째 음반인 <손석우 멜로디>(음반번호 VL1) A면 두 번째

한 바와 같이 매체의 문제를 뛰어넘어 작품양식 면에서도 1960년대 대중가요의 새로운 흐름을 연 작품이기도 했다.³⁵⁾

4. 유통구조와 시장의 측면

1950년대 대중가요의 유통이 이중적 구조로 이루어졌음을 앞서 간단히 언급해 보았는데, 음반과 공연무대의 분화로 인한 이중구조의 형성은 가수 김시스터즈의 예를 보아도 확인할 수 있다. 김해송과 이난영의 딸들로 결성된(이후 멤버에 변동이 생기긴 했다) 김시스터즈가 1950년대 후반에 대중적 인지도가 매우 높은 가수였다는 사실은 당시 대중잡지에 게재된 기사나, 그들이 직접 출연한 영화 등을 통해 충분히 알 수 있으나, 김시스터즈가 한국에서 녹음한 유성기음반은 뜻밖에 현재 확인되는 것이 단 한 장도 없다. 오로지 무대에서 활동한 것만으로 인기를 얻고, 나아가 한국 대중가요 가수로는 처음으로 미국 무대에까지 발을 디디게 되었던 것이다.

이중구조가 형성된 원인은 우선 앞서 본 바와 같이 일제시대에 음반과 무대를 일원적으로 통제하고 있었던 음반산업 자본이 1950년대에 영세화하고 영향력 또한 감소한 데에 있다. 그러나 그것만으로 음반과 무대의 양립을 설명하기에는 다소 무리가 있다. 음반회사의 영향력에서 벗어나 독자적으로 대중가요를 유통시키게 된 공연무대가 의지했던 힘의 근원을 따로 찾지 않고서는 설득력 있는 해석이 나오지 않는 것이다. 1954년에 발매된 <이별의 부산정거장>이 기록한 5만 매 정도의 판매고가 1950년

곡으로 수록되어 있다.

35) 이영미, 앞의 책, 142, 147-149쪽; 신현준·이용우·최지선, 앞의 책, 49쪽.

대 내내 깨지지 않았다는 말³⁶⁾이 있을 정도였던 음반산업의 위축이 당시 사회적 문제였던 빈곤에 기인한 바가 크다면, 그것은 공연무대에도 마찬가지로 영향을 미쳤다고 보아야 한다. 대중의 소비 취향이 갑자기 음반에서 무대로 대폭 옮겨가 음반판매량만 줄고 공연수익은 좋아졌다는 확실한 증거는 어디에도 없기 때문이다. 그렇다면, 음반산업과 무관한 전혀 다른 성격의 시장을 공연무대는 확보하고 있었다고 보아야 할 텐데, 여기서 바로 이른바 ‘미8군 무대’의 존재를 거론하지 않을 수 없다.

미8군 무대는 1960년대 대중가요를 언급하는 경우 그 시원으로써 반드시 거론되는 문제이다.³⁷⁾ 이영미 역시 1960년대를 대표하는 양식인 이른바 이지리스닝의 등장 배경으로 1950년대에 미군을 주요 매개체로 해서 들어온 미국문화의 영향을 이야기하고 있다.³⁸⁾ 미국에서 새로운 양식을 수입하는 창구였다는 점이나 1960년대에 많은 활동을 한 작가나 가수들이 대중가요계로 진출하는 데에 요람 역할을 했다는 점을 보면, 한국 대중가요에 대한 미8군 무대의 영향력을 부정할 수는 없다. 다만, 미8군 무대가 1950년대 한국 대중과는 어느 정도 거리를 두고 있는 존재였다는 사실은 분명히 염두에 둘 필요가 있다. 미8군 무대가 반드시 미군만을 대상으로 공연을 하지는 않았다고 해도, 그것은 기본적으로 한국 땅에 일시적으로 머무르고 있는 소수 이방인들의 음악적 취향을 만족시키기 위한 것이었다. 따라서, 미8군 무대에서 통용되던 유행이나 경향이 그대로 한국 대중의 음악적 감성에 영향을 주어 대중가요의 판도를 바꾸었다는 식으로 설명을 한다면, 그것은 다양한 기타 요인들을 고려하지 않은 위험한 도식화라 하지 않을 수 없다. 1950년대에 미8군 무대가 한

36) 『조선일보』 1959년 5월 14일자 「국산 레코드의 현황」.

37) 신현준·이용우·최지선, 앞의 책, 24-35쪽.

38) 이영미, 앞의 책, 142-143쪽.

역할을 논하자면, 앞서 본 영향력도 영향력이지만, 거기서 더 나아가 한국 대중가요의 이중적 유통구조가 자리잡는 데에 중요한 물적 기반을 제공했다는 점에 주목해 볼 필요가 있다.

1950년대의 피폐한 경제상황을 고려할 때 미8군 무대에서 유통되는 달러(초기에는 소비재 중심의 물자였다고 하지만)의 위력은 실로 대단한 것이었다. 미8군 무대가 대중이 일상적으로 접할 수 있는 대상이 아니었다는 점에서는 한계를 둘 수밖에 없겠으나, 거기에 종사하는 많은 연주자나 가수들에게 음반과 무관하게 활동할 수 있는 여건을 제공했다는 점에서는 절대적인 역할을 했다. 물론, 미8군 무대의 활성화가 일반 무대³⁹⁾의 활성화로 직결되었는지에 관해서는 좀 더 따져 보아야 한다. 그리고, 1950년대에는 미8군 무대가 일반 무대나 음반 중심의 대중가요계와 교집합이 그리 많지 않은 인적 구성을 갖추고 있었다고도 할 수 있다. 예컨대, 밴드마스터로서 직접 베니쇼라는 공연단체를 이끄는 동시에 미8군 무대를 전문적으로 상대한 대표적인 용역업체 화양홍업을 설립하기도 한 베니김, 즉 김영순⁴⁰⁾은 1950년대 대중가요 음반에서 그 이름은 전혀 찾아볼 수 없다. 앞서 예로 든 김시스터즈의 경우도 역시 그러하다. 하지만, 김영순의 아내로 미8군 무대에서 팝송가수로 활동하는 동시에 <단장의 미아리고개>라는 히트곡을 불러 일반 무대에서도 인기가 높았던 가수 이해연과 같은 예도 있다는 점을 생각해 보면, 미8군 무대와 일반 무대의 교류 정도를 반드시 낮게만 볼 필요도 없을 것이다.

앞으로 규명해야 할 문제가 없는 것은 아니나, 미8군 무대가 공연무대라는 대중가요 유통축을 뒷받침하는 역할을 한 것은 충분히 긍정할 수

있다. 미8군 무대의 연주자, 가수들은 음반회사가 음반을 중심으로 구축한 대중가요 유통구조에 얽매이지 않고도 충분히 음악활동을 영위할 수 있었고, 나아가 일반 무대로까지 어렵지 않게 영역을 확장하게 되었다. 그리고, 1960년대에는 1950년대 10년을 통해 익힌 새로운 양식을 전면 에 내세우며 음반으로까지 진출하게 되었다. 앞서 본 <노란 샤쓰의 사나이>는 이 지점에서 또 다시 언급하지 않을 수 없는 그 효시적 작품이다.

한편, 음반산업과는 별도의 영역을 구축한 공연무대가 미8군 무대로부터 물적 근거를 찾고 양식적 영향을 받은 것은, 대중가요 소비시장에 점차 변화가 생기는 현상으로 연결이 되기도 했다. 그 변화는 LP음반의 경우와 마찬가지로 1950년대에 발생한 것이기는 하되 뚜렷한 부각은 1960년대에 이루어졌다고 할 수 있다. 이전까지는 세대별, 지역별, 또는 계층별로 뚜렷하지 않았던 대중가요 향유 취향의 차이가 1950년대에 들어, 특히 전쟁이 끝난 뒤인 1950년대 중후반에 들어 조금씩 드러나기 시작했던 것이다. 그리고, 그러한 차이는 취향의 차원에만 머무르지 않고 대중가요 시장의 분화로까지 발전하게 되었다.

일제시대에도 젊은 세대, 도시 지역 거주자가 상대적으로 더 즐겨 찾는 재즈송이 대중가요의 한 분야로 존재하기는 했으나, 그것이 전체 판도에 영향을 줄 만큼 큰 비중을 갖고 있지는 않았다.⁴¹⁾ 광복 이후에는 현인이라는 특출한 가수의 등장에 따라, 남인수의 <애수의 소야곡>을 좋아하는 층과 현인의 <서울야곡>을 좋아하는 층이 상징적으로 대비되기도 했으나, 역시 양자의 차이가 대중가요 전체 시장을 나누는 정도로까지 나아갔다고 보기는 어렵다. 하지만, 1950년대 중반 이후 김시스

39) 미8군 무대와 일반 무대의 차이점에 대해서는 신현준·이용우·최지선, 앞의 책, 44-45쪽 참조.

40) 신현준·이용우·최지선, 위의 책 26쪽.

41) 필자가 정리한 목록에서 곡종이 '재즈송'으로 표기되거나 내용상 재즈송으로 분류할 수 있는 곡들을 최대한 뽑아 보아도 전체 대중가요에서 재즈송이 차지하는 비중은 5%를 넘지 않는다.

터즈나 베니김 같은 이들이 활약하는 공연무대가 힘을 키우면서부터는 상황이 점차 바뀌게 되었다. 공급자의 성장에 따라 그에 반응하는 수요층도 성장해 갔고, 나아가 그들만의 시장이 형성되어 갔다. 음반에 비해 공연무대에서 큰 비중을 차지했던 미국 팝송이나 그 번안곡, 또는 그 영향을 받아 한국 작곡가들이 만든 노래를 보다 적극적으로 향유한 수요층은 세대적으로 보아 분명 젊었고, 지역적으로 보아 분명 도시적(또는 도시지향적)이었다. 그들은 1950년대에 박시춘이 작곡한 노래, 남인수가 부르는 노래를 즐겨 소비하지 않았고, 1960년대에도 백영호가 작곡한 노래, 이미자가 부르는 노래를 역시 즐겨 소비하지 않았다. 물론 그와 반대되는 현상도 있었다. 남인수나 이미자가 부른 노래가 담긴 음반을 즐겨 듣는 이들에게 베니김은 친숙한 이름이 아니었고, 신중현의 음악은 별다른 감흥을 주지 못했다. 취향의 차이는 시장의 분화로 이어져, 1950년대에는 음반과 무대의 대비가 두드러졌고, 1960년대에는 음반과 무대를 막론한 이종구조가 형성되었다. 이영미가 논의한 방식을 빌어 달리 표현하자면, 트로트의 시장과 이지리스닝의 시장이 나뉘게 된 것이다.

5. 맺음말

1960년대 대중가요 역사에서 주목할 만한 독특한 현상이었음에도 불구하고 지금까지 별다른 조명을 받지 못한 것이 두 가지 있다. 하나는 1960년 전후에 일대 리바이벌 붐이 일었던 것이고, 다른 하나는 이어 1960년대 중반 이후 대규모 대중가요사 전집⁴²⁾이 발매되었다는 점이다.

42) 1967년에 발매된 <가요 반세기>(성음사), 『대서정 한국레코드가요사』(한국 각

리바이벌은 일제시대에 많은 활동을 하다 사망이나 월북 등 다양한 이유로 1950년대 대중가요계에서 사라진 가수들의 곡을 음색이나 이미지가 유사한 다른 가수가 다시 녹음하거나, 일제시대부터 계속 활동해 온 가수가 자신의 노래를 다시 녹음하는 방식으로 이루어졌다. 1960년 전후에 녹음된 리바이벌곡 가운데 상당수는 오히려 일제시대 원곡을 대신해 대중의 의식 속에 원곡처럼 각인되기도 했으니, 예컨대 이애리수의 <황성의 적>은 남인수의 <황성 옛터>로, 선우일선의 <조선팔경가>는 황금심의 <대한팔경>으로, 김용환의 <눈깔 먼 노다지>는 김정구의 <노다지타령>으로 대체되는 경향이 있었던 것이다. 전집 발매 또한 이러한 리바이벌 작업과 무관하지 않아, 일제시대에 발표된 대중가요는 그 당시 유성기음반 음원으로는 단 한 곡도 전집에 실리지 않았다. 대신 1960년 전후에 녹음된 리바이벌곡을 수록하거나 전집 발매를 위해 새로 녹음한 곡들을 수록했다.

이러한 리바이벌과 전집 편찬 작업이 1960년대에 등장한 데에는 여러 가지 이유가 있을 것인데, 무엇보다 LP음반이라는 새로운 매체의 등장 이 큰 역할을 했던 것으로 보인다. 리바이벌붐이 일었던 1960년 전후는 바로 LP음반이라는 새로운 매체가 자리를 잡아간 시기와 정확히 일치한다. 또한, 대규모 전집 발매 역시 LP음반의 존재를 전제로 하지 않고서는 생각할 수 없는 문제이다. 녹음시간이 앞뒀면 합쳐 봐야 7분 정도에 불과한 일반적 유성기음반⁴³⁾으로는 100곡이 넘는 작품을 수록하는 대규모 전집 제작이 이미 물리적으로 불가능했기 때문이다. 그리고, 전집 편찬의 경우는, 1950년대 말부터 갑자기 증가한 일본 대중가요의 직간접적

레코드회사 합동제작)가 대표적인 예이다.

43) 일반적인 유성기음반은 지름이 10인치였으나, 드물게 12인치짜리도 제작이 되었다. 12인치 유성기음반은 물론 녹음시간이 더 길다.

유통⁴⁴⁾에 따라 격화된 이른바 왜색시비에 대해 대중가요계가 방어적 주장을 펴기 위한 방편으로 기획한 감도 있다.

다만, 여기서는 일단 지금까지 살펴 본 1950년대에 관한 내용을 바탕으로 해서 LP음반 문제 외에 다소 방향이 다른 추론을 하나 제시해 보고자 한다. 간단히 말하자면, 인적 구성의 변화에 따라 1950년대에 강화된 대중가요의 정체성을 바탕으로 해서, 대중가요 유통이 음반과 무대로 갈라진 이중구조의 분열상으로 인한 위기감을 극복하려는 시도가 리바이벌과 전집 발매로 나타난 것이 아닌가 하는 추측이다. 일제시대 대중가요를 리바이벌할 경우 월북, 납북, 재북 작가나 가수 문제를 어떤 방식으로든 해결해야 할 필요가 있고, 전집 편찬은 거기에 더해 어떤 노래를 선정해서 어떻게 구성하고 어떤 의미를 부여할 것인가 하는 문제가 있다. 여기서 주도적으로 나선 이들이 바로 1950년대 10년을 거치면서 한국 대중가요의 정통성 있는 ‘주체’로 등장한 작가들이었으니,⁴⁵⁾ 그들이 주도한 작업은 일종의 ‘역사 쓰기’로도 해석할 수 있을 것이다.

1950년대의 경험을 바탕으로 한 1960년대의 대중가요 역사 쓰기 작업은 상당히 효과적이었던 것으로 보인다. 1990년대 이후 유성기음반 복각이 활성화⁴⁶⁾되기 전까지 대중이 일제시대 대중가요를 들을 수 있는

음원의 출처는 대부분 이 두 작업의 결과물인 경우가 많았다. 따라서 곡은 같은 곡이라도 가수의 음색이나 반주 등 소리의 질감은 분명히 다른 것을 일제시대 대중가요의 실체라고 잘못 알고 듣는 현상이 이후 거의 30년 가까이 전개되고 말았다. 그리고, 여기에 월북작가 작품의 개작 문제가 개입되면서, 소리의 질감 문제뿐만 아니라 작품의 작자까지 사실과 다른 내용이 사실인 것처럼 오도되어, 최근까지도 저작권을 둘러싼 여러 문제가 발생하고 있기도 하다.⁴⁷⁾ 그리고, 이후 허다하게 발매된 히트곡 편집 음반과 달리 상당히 두터운, 거의 책자라 해도 좋을 정도인 1960년대 중반 대중가요사 전집 음반의 해설서에는, 현재 우리가 1950년대 이전 대중가요에 대해 가지고 있는 통상적 이미지가 어떻게 형성된 것인지를 추정해 볼 수 있는 흔적들이 많이 보인다. 즉, 일제시대 대중가요는 식민지배를 받고 있는 민족의 애환을 노래한 것이므로, 그 가사에 등장하는 고향이나 님 같은 단어는 조국과 민족을 뜻한다는 식의 해석이나, 민족적 비극인 6.25전쟁의 아픔을 치유하는 데에 대중가요가 큰 역할을 했다는 투의 설명이 상당히 강조되어 있는 것이다.

지속과 변화라는 두 모습이 얽혀 있는 가운데 확실히 혼란스러운 과도기적 모습을 가지고 있기도 했던 1950년대 대중가요는, 어떤 면에서 그만의 시대격을 구축한 일면도 있다. 지속과 변화가 서로 엇갈려 복잡

44) 1950년대 말부터 1960년대 초에 걸쳐 일본 대중가요의 유통이 급증한 데에는 여러 가지 이유가 있다. 사회적 배경으로는 자유당정권 말기에 전반적 분위기가 느슨해진 것을 들 수 있을 것이다. 또, 한국보다 먼저 LP음반시대로 접어든 일본에서 LP음반이 많이 수입된 것도 중요한 이유가 된다. 특히, 1950년대 후반 일본에서 큰 인기를 누린 미소라히바리, 후랑크나가이 같은 가수의 음반은 한국에서도 많이 소비되었다. 그밖에, 일본에서 활약하던 한국인 대중음악가들이 방문, 귀국 공연을 잇달아 가진 것도 빠뜨릴 수 없는 이유이다.

45) 그러한 작가들이 주도적으로 이끈 단체가 1956년에 결성된 대한레코드작가협회였다(반야월, 『가요야화』(세광음악출판사, 1987), 35-37쪽 참조). 또한 이들이 주축이 되어 1964년에 음악저작권협회가 결성되기도 했다.

46) 1990년대 이후 대중가요 유성기음반 복각은 크게 세 가지 갈래로 진행되어 왔

다. 하나는 신나라레코드에서 발매한 일련의 ‘유성기로 들던’ 시리즈이고, 다른 하나는 서울음반에서 발매한 ‘빅타 유성기 원반’ 시리즈이다. 그밖에 <남인수 전집>(남인수팬클럽, 2001), <백년설 전집>(백년설추모사업추진위원회, 2004), <이난영, 귀향의 노래>(이난영기념사업회, 2006) 등 음반회사를 거치지 않고 발매된 것들도 중요한 복각음반으로 꼽을 수 있다.

47) 다른 사람 명의로 개사된 조명암 작품의 저작권을 둘러싼 조명암 유족과 개사자 사이의 법정공방이 그 대표적인 예이다. 또한 북한에서도 조명암, 박영호, 이면상 등 월북 작가들의 작품이 남한에서 개작되거나 다른 사람 명의로 유통되고 있는 문제에 대해 지속적으로 문제를 제기해 왔다.

하게 나타났기 때문에 그것이 잘 드러나지 않는 듯하기도 하지만, 1960년대에 등장한 대중가요사 전집의 역사의식은 사실상 1950년대 대중가요의 성격을 반영하고 있다. 긍정적이든 부정적이든, 그리고 의도적이든 부득이했던 것이든, 많은 역사 쓰기가 그러하듯 대중가요 역사 쓰기 또한 삭제와 덧칠을 통해 이루어졌고, 그것이 가능했던 배경에는 1950년대의 복잡한 경험이 자리하고 있다.

참고문헌

- 이소영, 「일제강점기 신민요의 혼종성 연구」, 한국학중앙연구원 박사학위논문, 2007.
- 이준희, 「시에론레코드 음반목록에 대한 보론」, 『한국음반학』13, 2003, 65-92쪽.
- 이준희, 「1940년대 후반(1945-1950) 한국 음반산업의 개황」, 『한국음반학』14, 2004, 139-163쪽.
- 이준희, 「일제시대 일본 대중가요 음반에 나타난 한국인의 활동」, 『2006 세계한국학대회 논문집』3, 2006, 519-529쪽.
- 이준희, 「1950년대 유성기음반사 연구 - 6대 음반회사를 중심으로」, 『한국음반학』16, 2006, 191-216쪽.
- 이진원, 「신민요 연구(III) - 정사인의 신민요 연구」, 『한국음반학』16, 2006, 53-73쪽.
- 난과연보공동연구위원회 편, 『새로 쓴 난과 홍영후 연보』, 한국음악협회 경기도지회·민족문제연구소, 2006.
- 반야월, 『가요야화』, 세광음악출판사, 1987.
- 손목인, 『못다 부른 타향살이』, 도서출판 HOTWIND, 1992.
- 신현준·이용우·최지선, 『한국 팝의 고고학 1960, 1970』, 한길아트, 2005.
- 이상희, 『오늘도 걷는다마는』, 선, 2003.
- 이영미, 『한국대중가요사』, 시공사, 1999.
- 이영미·이준희 편, 『사의 찬미(외) - 근대대중가요편』, 범우, 2006.
- 최창호, 『민족수난기의 가요들을 더듬어』, 평양출판사, 1997.

Continuance and Change of Korean Popular song in 1950s

Lee, Jun-Hee

Study about Korean popular song in the 1950s is not so many presently. Existing study that observe in style of work give importance to reproduction and new entrance of two styles, Trot and Easylistening. But, popular song is a work and is a goods too, so it is necessary that observe the structure of production and circulation together. Structure of production and circulation is divided into three sides, human composition, manufacture system and medium, circulation structure and market. And there are double personality, continuance and change.

In side of human composition, popular song in the 1950s changed considerably. Poets, composers trained in school, singers who have a background in player or Giseng, almost of them disappeared in the 1950s. So identity of the men who produce popular song was built up. In side of manufacture system and medium, the record company system during the Japanese occupation continued externally in the 1950s. But influence of record company went into a decline because of dismantlement of exclusively belonging system. In the late 1950s, LP appeared as new medium. In side of circulation structure and market, show stage became stronger because of decline of record company, and double personality in circulation structure

get settled. double personality in circulation was joined together divergence of market in later.

Experiences of Korean popular song in the 1950s had an effect on it's historical reconstruction, and provided a backdrop for producing historical omnibus edition for popular song.

Key Words

1950s, popular song, double personality, continuance and change

* 위 논문은 2007년 4월 23일에 투고되어 2007년 4월 28일에 본 학회 학술대회에서 발표한 논문으로, 2007년 5월 28일 심사 완료 후 6월 2일 게재가 확정되었음.