



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



**저작자표시**, 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



**비영리**, 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



**변경금지**, 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

문 학 석 사 학 위 논 문

신민요 사설의 특성 분석

- 『유성기음반가사집』을 중심으로



부 경 대 학 교 대 학 원

국 어 국 문 학 과

이 예 진

문 학 석 사 학 위 논 문

신민요 사설의 특성 분석

- 『유성기음반가사집』을 중심으로

지도교수 곽진석

이 논문을 석사학위논문으로 제출함.

2008년 8월

부경대학교대학원

국어국문학과

이예진

이예진의 문학석사 학위논문을 인준함.

2008년 8월 26일



주 심 문학박사 박 경 수 인

위 원 문학박사 최 호 석 인

위 원 문학박사 곽 진 석 인

# 목 차

I. 서론	1
1. 연구 목적과 방법	1
2. 연구 대상과 범위	3
3. 선행 연구의 검토	13
II. 신민요 사설의 형식적 특성	16
1. 신민요 여음의 특성	16
2. 신민요 율격의 특성	29
III. 신민요 사설의 내용적 특성	40
1. 이별과 사랑의 노래	42
2. 소극적 시대정신	57
3. 탄식의 노래	79
4. 풍년맞이	86
IV. 신민요의 대중문화사적 의의	88
V. 결론	90
참고문헌	95

A characteristic analysis of new folksongs words  
- On the focus of 『A gramophone record wordbook』

Yea Jin Lee

Department of Korean Language and Literature, The Graduate School,  
Pukyong National University

**Abstract**

The most popular folksongs Koreans sing is new folksongs nowadays. New folksongs, however, is evaluated negatively because some scholars insist it has Japanese ways, little spirit of resistance, and lacks popularity from mass of people. Therefore, this thesis is on the characteristics of new song, especially on its form and contents, and its meaning based on the history of popular culture. At first, this study starts from the definition of new folksongs; A wide sense of new folksongs is the one changed from the traditional folksongs by arrangement or changes of words, and a narrow sense of new folksongs is made lyricists and composers in 1930s. The previous studies has not limited the range of research so the results are different from each investigator. Hereupon, this study designated 89 objects categorized into a narrow sense according to 6 standards of classification.

The second chapter has formal characteristics of new folksongs. Distribution location of Yeoenum according to the location has lots of burden and it is for the emphasis on the subject by dividing melodies in accordance with meanings. While displacement of refrain has people remember the contents of songs and enhance appeal by repetition. The middle Yeoenum plays a role that makes pleasure or of emphasis, and The head Yeoenum had

audience concentrate on the song, make singer keep composure by allowing singer to improve his/her voice.

As the result of classification of refrain based on the its existence, composition of refrain occupied 73.44%. Composition of refrain has meaning and meaninglessness together and this shows us Yeoem of new folksongs is increasingly changing meaninglessness Yeoem into meaning Yeoem. In addition, most of Yeoem were borrowed from traditional folksongs, which informs us of its succession of traditional folksongs.

A syllable rhythm of new folksongs is mainly 3·4 tune and 4·4 tuner, 7·5 tune follows 3 meter, 3·4 tune와 4·4 tune meter rhythm of 4 meter. In those days, however, 7·5 tune is considered as traditional form of poetry do the number of letters are tied up intentionally. This kind of phenomenon had influenced on the practice that keep the strict number of letters, especially, traditional form of poetry, 3·4 tune and 4·4 tune.

In chapter III, features of new folksongs on its contents are dealt with and they are classified into 'a song of parting and love', 'negative the spirit of the times', 'a song of sigh', 'welcome a fruitful', In 'a song of parting and love', the reason of separation is not clear but the speaker is sad the desperate reason. In 'a love song' is about the pleasure of love and playing with love. In 'negative the spirit of the times' is mainly about spring that is hopeful, lively and means desire of independence. 'love of a country' shows pride on our nation and attachment to our nature. 'a denial actuality criticism' has sorrow and trials of colonists and spirit of resistance under Japanese' oppressive censorship. 'a satire the trend of public opinion' represents aspects of people who suffered from the erosion of traditional values and nihilism.

'a song of sigh' is deductive song which advises the youth to enjoy their life, while 'sigh of one's personal affairs' is on deploring of their life.

'welcome a fruitful' reflects the desire that people want to enjoy a year of abundance in spite of the dark period.

We can recognize that new folksongs connects traditional folksongs and poetry literature before modern period and had played a role that speaks for people's sorrow and

makes them calm down under Japanese forcing their culture.

This thesis is wanting in ability to represent all of new folksongs because it is subjected to a narrow sense and lacks in the consideration for lyricists and composers, so consistent researches should be performed in the future.



# 1. 서 론

## 1. 연구 목적과 방법

<울산 아가씨>는 누구나 한번쯤은 불러보았거나 들어보았을 만한 민요이다. 이 곡은 울산의 아름다운 경치와 이 고장 처녀의 소박하고 순진한 마음을 노래하고 있는 경상도 민요로 현재 제7차 중고교 음악교과서에 실려 있다.<sup>1)</sup> 학창 시절에 이 민요를 배우면서 우리는 당연히 전통민요<sup>2)</sup>로 생각하고 아무런 의심 없이 받아들였다. 하지만 <울산 아가씨>는 1930년대 <울산 타령>으로 이면상이 작곡한 신민요라고 한다.<sup>3)</sup> 아직 이 음반의 실물이 발견되지 않아 논란이 되고 있지만 <울산 아가씨>가 신민요일 가능성은 남아있다.<sup>4)</sup> 여기서 신민요란 1930년대를 중심으로 창작된 신민요를 말한다.

그 외 제7차 중·고교 음악교과서에 실려 있는 민요로는 <닐리리아>, <도라지타령>, <방아타령>, <범벅타령>, <청춘가>, <노랫가락>, <경북궁타령>, <한강수타령>, <천안삼거리>, <오봉산타령>, <군밤타령>, <풍년가> 등이 있는데, 송방송의 「신민요 주제색인 : 김점도편 『한국신민요대전上』」<sup>5)</sup>을 보면 앞에 제시한 민요들은 모두 신민요의 목록에 포함되어 있다. 김점도의 『한국신민요대전上』에는 신민요가 560여곡이 수록되

1) 중학교 1학년 교학연구사, 고등학교 1학년, 도서출판 태성.

2) 신민요와 구분하기 위하여 전통민요라고 표기함.

3) 이진원, 「신민요연구 I」, 『한국음반학』 권제14호, 한국고음반연구회, 2004, p.394.

4) 최창호는 <울산 아가씨>는 고마부 작사, 조영출 개사, 이면상이 작곡한 신민요라고 하였다. 최창호, 『민족수난기의 대중가요사』, 일월서각, 2000, p.58.

5) 송방송, 「신민요 주제색인 : 김점도편 『한국신민요대전上』」, 『음악과문화』 6권 단일호, 세계음악학회, 2002.

어 있지만 신민요에 대한 정확한 개념이 정리되지 않은 상태에서 편찬되어 모두 신뢰할 수는 없다.<sup>6)</sup> 하지만 이러한 사실을 통해서 현재 우리가 즐겨 부르고 듣는 민요가 일제강점기 때 불렀던 신민요와 명확하게 구분되지 않고 불리고 있다는 것을 알 수 있다. 이러한 현상은 아마도 신민요의 작곡자, 가수들이 월북하였거나 실종되었고, 전쟁 중에 많은 음반들이 사라졌기 때문일 것이다. 그 결과 이미 우리에게 신민요가 익숙함에도 불구하고 신민요에 대한 대중의 인식이 부족한 편이다.

또한 신민요에 대한 기존의 연구가 아직은 미흡한 편이며, 주로 왜색성이 강하고 저항정신이 약하다 하여 신민요를 부정적으로 평가하였다.<sup>7)</sup> 분명 신민요는 일제강점기에 민요로서의 역할을 제대로 수행하지 못하고 유행가화되어 버렸다. 하지만 신민요의 부정적인 면이 많다고 해도 신민요는 대중가요의 시작점에 있었으며, 여전히 대중의 생활 속에서 불리고 있다면 저급한 가요라는 편견을 버리고 연구할 필요가 있다. 전통음악의 창작활동에 작곡가와 작사가의 등장은 대중가요의 역사 속에서 획기적인 사건이었으며 현대 대중가요의 뿌리가 되었다고 할 수 있다. 그러함에도 불구하고 신민요는 단지 대중의 감수성을 자극하여 인기를 끈 천박한 음악으로 치부되고 있다.

따라서 본고에서는 신민요 사실을 분석하여 II장에서는 여음과 율격의

6) 또한 현재 유통되고 있는 『팔도민요집』에 수록된 민요 중에는 신민요뿐만 아니라 전통적인 민요선법에서 벗어난 유행가나 창가도 함께 수록되어 있다. 예를 들면 <갑돌이와 갑순이>, <대한팔경>, <新천안삼거리(능수버들)/천안도삼거리>, <新이별가>, <新닐리리야> <新맹꽁이타령>, <뽕따러 가세>, <처녀총각>, <잘했군 잘했어(영감타령)> 등이 있다. 『팔도민요집』, 현대음악출판사, 1988.

7) ‘민요가 아닌 잡가와 같은 곡에 일본식 트로트 리듬이 결합된 것’ 이영미, 「일제시대의 대중가요」, 『노래』, 실천문학사, 1984, ‘잡가의 명맥이 기생가수들의 출현으로 신민요라는 변질된 형태로 이어졌으며, 뽕짝과 신민요는 잡가로 방출되었던 폭발적 에너지를 천박하게 다듬어버림으로써 그 이후 대중들의 감수성의 영역을 일원화시켜버렸다는 혐의를 벗기 어렵다’ 고미숙, 「20세기 초 잡가의 양식적 특질과 시대적 의미」, 『18세기에 서 20세기 초 한국시가사의 구도』, 소명, 1998.

특성을 살펴서 신민요의 형식적 특성을 알아보고자 한다. 또한 Ⅲ장에서는 신민요 사설의 내용을 분석·분류하여 그 특성을 살펴보겠다. Ⅳ장에서는 Ⅱ장과 Ⅲ장의 내용을 바탕으로 신민요가 지니는 대중문화사적 의의를 논의하고자 한다.

그래서 그동안 부정적인 평가를 받아왔던 신민요에 대한 재인식의 기회로 삼고자 한다. 그래서 신민요의 가치를 재평가하고, 비록 부정적 측면이 있다고 하여도 대중가요의 시작점이었던 신민요에 대한 활발한 논의가 진행되기를 바란다.

## 2. 연구대상과 범위

신민요는 ‘新’과 ‘民謠’가 결합된 용어로 말 그대로 새로운 민요라는 것이다. 즉 전통민요이면서 새로움이 가미된 민요라는 것이다. 민요에 대해서 고정옥은 “집단에 의하여 공동적으로 창작되며, 인민대중에 의하여 노래 불리우며, 민족의 전통적 피가 맥맥이 물결치는 노래”이며, 다음 세대로 계속 구전되어 결코 문자로 고정되지 않고, 동시대에도 횡으로, 또는 지리적·공간적으로 전파된다<sup>8)</sup>라고 말했다. 임동권은 “민요란 ‘국민의 시’로 국민 대다수가 국민의 생활과 정서를 읊은 노래”<sup>9)</sup>라고 하였다. 이처럼 민요는 민중의 생활현장에서 자생하여 공동으로 창작되어 불리면서 구전되는 노래를 말한다.

하지만 신민요는 민중의 생활(노동)현장 속에서 저절로 만들어지지 않았으며, 개인이 창작하여 음반으로 발매되었다. 그렇다면 신민요란 무엇인가? 사전에 나와 있는 신민요의 개념을 먼저 살펴보겠다.<sup>10)</sup>

8) 고정옥, 『조선민요연구』, 동문선, 1949, p.26.

9) 임동권, 『한국민요논고』, 민속원, 2006, p.11.

10) 음악이나 국악과 관련된 사전에서는 신민요에 대한 설명을 찾을 수 없었다.

『두산세계대백과』 11)

(인용1) 근대요는 신민요라고도 한다. 민요는 과거의 것이면서도 언제나 현재의 것으로 다시 창조되기 때문에 근대요가 생겨날 수 있는 것이며, 새로 생겨난 민요로는 무가(巫歌)에서 파생된 <노랫가락>과 <창부타령(倡夫打令)>을 들 수 있다. <아리랑>은 오랜 민요일 것이나 <신아리랑>, <별조아리>, <아리랑세상> 등의 변이형(變異型)이 나타났고, <경복궁타령(景福宮打令)>, <도라지타령> 등은 오랜 민요가 아니다. <노들강변>, <태평가> 등은 창작된 노래로서 민요로 통용되는 것들이며, 유행가나 가곡의 가사를 바꾸어 부르는 노래도 있는데 이것 역시 근대요의 범위에 들 수 있다. 따라서 오랜 민요라 하더라도 내용이 달라지면 근대요가 될 수 있는 것이다.(후략)

『한국민족문화대백과사전』 12)

(인용2) 1930년대에 민요풍의 가락에 서양악기로 반주를 붙인 곡들이 유행하였고, 이들은 보통 ‘新民謠’라고 불렸다. 이경주(李景洲) 작곡 <울산큰애기>, 문호월(文湖月) 작곡 <노들강변>, 김교성(金敎聲) 작곡 <능수버들>, 형석기(邢奭基) 작곡 <맹꽁이타령>·<대한팔경> 등은 이들 중 대표적인 곡들이다. 대개 이러한 곡들은 박부용(朴芙蓉)·선우일선(鮮于一扇)·왕수복(王壽福)·이화자(李花子) 등 기생 출신 가수들에 의하여 유행하게 되었다.(중략)”

『브리태니커 세계 대백과사전』 13)

(인용3) 개항 이후부터 일제 초기에 이르는 시기에 전국적으로 유행했던 민요. 각 지방에서 전승되던 민요 가운데 교통의 발달로 지역적인 한계를 넘어서 널리 부르게 된 것이거나, 당시에 새로 창작되어 유행한 민요를 말한다. 1860년 개항 이후 두드러지게 나타나므로 근대민요 또는 신민요라고도 한다.

11) 출판부, 『두산세계대백과사전』, 동아출판사, 2000.

12) 출판부, 『한국민족문화대백과사전』, 웅진출판주식회사, 1991.

13) 출판부, 『브리태니커 세계 대백과사전』, 한국브리태니커, 2002.

신민요에 대한 사전적 의미를 살펴본 결과 크게는 비슷하지만 세부적으로는 조금씩 차이가 있다. 명칭은 신민요, 근대요나 중년소리로 사용되었으며, 신민요에 대한 의미가 명확하지 않다. (인용1)에서는 전통시가에서 파생된 변이형, 새로 창작된 노래, 유행가나 가곡의 가사를 바꾸어 부른 노래라고 하고 있다. (인용2)에서는 민요풍의 가락에 서양악기로 반주를 붙인 곡이라 하였고, (인용3)에서는 지방 민요 중에서 널리 유행한 민요나 새로 창작된 곡을 신민요라 하였다. 또한 신민요의 발생 시기나 유행 시기도 다르게 나타나고 있다. 크게 조선 이후, 개항 초기부터 일제시대 초기, 1930년대로 보고 있다.

이를 정리해보면 현재 통용되고 있는 신민요라는 용어는 전통민요를 편곡하거나 개사하여 새롭게 바뀐 것을 의미하거나, 작사가나 작곡가에 의해 새롭게 만들어진 민요를 의미한다. 전자는 ‘넓은 의미의 신민요’라 할 수 있으며, 후자는 ‘좁은 의미의 신민요’라고 지칭하겠다. 본고에서는 ‘좁은 의미의 신민요’를 연구의 대상으로 삼고자 한다.

그렇다면 신민요의 발생 시기나 유행 시기는 언제로 보아야 하는가? 신민요는 그 기원을 전통민요에 두고 있고, 민요는 구비문학이므로 그 발생 시기를 찾는 것은 힘든 일이다. 하지만 신민요에 대한 사전적 의미에서부터 신민요 발생 시기나 유행 시기가 문제되고 있으므로, 신민요 연구에 앞서 신민요의 발생 시기와 유행 시기에 관한 문제를 해결해야 할 것이다.

‘신민요’라는 명칭은 정은진에 따르면 1931년 『동아일보』 2월 신보광고에 흥난파의 <방아찢는색시노래>·<녹쓴가락지>에 공식적으로 처음 문헌상에 나타나고 있다고 하였다.<sup>14)</sup>

하춘화는 작곡가 이면상이 민요조의 노래를 취입하면서 ‘신민요’라는 장

---

14) 정은진, 「일제강점기 신민요 명칭 考」, 한국음악사학회, 2003, p.321.

르 명칭을 처음 사용하였으며, 1934년에 발표된 신불출 작사, 문호월 작곡인 <노들강변>을 신민요의 첫 작품으로 인정하였다고 하였다.<sup>15)</sup>

『유성기음반가사집 I』 16)에 <방아찢는색시노래>와 <녹쓴가락지>의 곡종명은 ‘新民謠齊唱’으로 되어 있으며, <노들강변>은 ‘新民謠’라고 명시되어 있다.<sup>17)</sup> 이러한 문제는 기본적으로 신민요의 개념을 규정함에 있어서 작사가와 작곡가가 있는 ‘좁은 의미의 신민요’를 대상으로 삼았으므로 <방아찢는색시노래>와 <녹쓴가락지>도 신민요의 범주에 포함되며, 1931년을 본격적인 신민요의 시작이라고 볼 수 있겠다. 물론 구비문학인 민요에서 파생되어 발전한 가요이므로 정확히 어떤 기점을 확정한다는 것은 무리가 있겠지만, 문헌상의 기록을 바탕으로 유행 시기를 1931년으로 하고자 한다. 따라서 본고에서는 1930년대 발매된 ‘좁은 의미의 신민요’를 연구의 대상으로 삼고자 한다.

그리고 신민요 연구의 대상을 설정함에 있어 가장 기본으로 삼은 참고문헌은 『유성기음반가사집』 18)이다. 『유성기음반가사집』을 논의의 중요한 자료로 삼은 이유는 이 가사집은 당시 통용되던 가사를 그대로 실어 놓았으며, 여러 회사의 음반 가사를 수집하여 정리해 놓았기 때문에 텍스트에 대한 신뢰성을 가질 수 있기 때문이다.

그리고 신민요는 노래로 불린 대중가요이기 때문에 당연히 그 악곡의 측면도 다루어야 하지만, 현재 악보나 음반을 구하기가 힘들며 음악적인 측

15) 하춘화, 「한국가요의 원류와 변천에 관한 연구 -신민요와 트로트가요 비교를 중심으로-」, 동국대학교 문화예술 대학원 석사학위논문, 2006, p.8.

16) 『유성기음반가사집 I』, 한국고음반연구회, 민속원, 1990.

17) 이진원은 「신민요연구 I」에서 『삼천리』에 소개된 나운규의 <신조아리랑>을 신민요라고 하였다. 나운규가 이미 불리고 있던 <아리랑>의 곡조에 작사만 새로 하여 영화 ‘아리랑’의 주제가로 사용하였다. 이 <신조아리랑>은 1928년 콜럼비아 음반에서 발매할 때 음반 레이블에는 ‘영화설명’이라고 되어 있다.

18) 『유성기음반가사집 I, II』, 한국고음반연구회, 민속원, 1990.

『유성기음반가사집 III』, 한국고음반연구회, 민속원, 1992.

『유성기음반가사집 IV』, 한국고음반연구회, 민속원, 1994.

면까지 다루는 것에는 한계가 있어 신민요 사설만을 중심으로 다루겠다.

작사가와 작곡가의 유무로 신민요 범주를 정하면서 문제가 되는 것은 먼저 『유성기음반가사집』에 신민요라고 곡종명이 표기되어 있지만 작곡가가 없거나, 채편·편곡한 곡들이다. <습사이물방아>, <원포귀범>, <오돌독>, <홍타령>, <사발가>, <갈가보다>, <기심노래>, <직부가>, <과부가>, <님이온다>, <에헤루누구시오>, <연꽃노래>, <스르렁둥둥>, <유람타령>, <이내인생>, <무사태평>, <둥둥내사랑>, <청춘가>, <청산만리>, <이도령의 노래>, <천리원정>, <동해금강>, <정말이다>가 그 곡명들이다. 이 작품들은 ‘좁은 의미의 신민요’의 개념 규정 중 작사가와 작곡가가 있다고 했으며, 본고의 논의는 ‘좁은 의미의 신민요’로 범위를 한정했기 때문에 논의의 대상에 넣지 않고 참고 자료로서 활용하고자 한다.

두 번째 신민요라는 곡종명이 표기되어 있지 않지만 작사가와 작곡가가 표기되어 있으며 민요의 영향을 받은 작품이다. 『유성기음반가사집』에 곡종명이 향토민요, 경기민요, 서도민요, 남도민요, 황해도민요, 속요, ‘민요’, 俚謠로 되어 있는 것이다. 속요는 1930년대 신민요가 유행하면서 거기에서 유발된 우리 것에 대한 관심이 다시 우리 전통민요로 옮겨지면서, 기존의 향토색 짙은 민요를 발굴하여 음반으로 취입한 것이다.<sup>19)</sup> 따라서 속요는 갈래 표기만 다를 뿐이지 신민요의 성격과 차이가 없다. 하지만 속요는 향토민요, 경기민요, 서도민요, 남도민요, 황해도민요, 속요, 이요와 함께 ‘넓은 의미에서의 신민요’라고 할 수 있어 논의의 대상에서 제외하고자 한다.

그런데 곡종명은 민요로 되어 있지만 작사가와 작곡가가 있는 경우가 있었다. <이어도>, <바다넘어>, <처녀총각><sup>20)</sup>, <내사랑아>, <산염불>의 경

19) 1930년대 빅타회사의 문예부장이었던 이기세는 “속요란 조선 古典 냄새가 물컹물컹 나는 노래로 조선의 민요에다가 양악반주를 맞춘 중간식의 노래”라고 하였다. (『삼천리』, 1936년 2월호.)

20) 범오 작사, 김준영 작곡의 <처녀총각>은 1934년에는 신민요로 발매되었는데, 1936년에는 유행가로 곡종명이 표기되어 있었다. 이런 경우는 신민요의 범주에 넣겠다.

우는 작사가와 작곡가가 분명하게 표기되어 있으므로 논의의 대상에 포함시키겠다.

세 번째 제기될 수 있는 문제는 같은 곡명이고 노랫말이 같음에도 불구하고 곡종명이 다르게 되어 있는 경우이다. 송방송은 신민요의 총 234곡목 중에서 19곡명이 민요로 표기되어 있음을 밝혀냈다. 신민요가 민요나 잡가로 곡종명이 혼용되어 표기된 19곡의 제목은 <가리감설>, <내사랑아>, <노들강변>, <농부가>, <무정세월>, <상매선(商買船)>, <新닐닐리야>, <新도라지타령>, <新방아타령>, <新아리랑>, <新애원곡>, <新창부타령>, <新청춘가>, <오돌독>, <처녀총각>, <쾌지나칭칭>, <큰애기타령>, <풍년마지>, <한강수타령>이다.<sup>21)</sup> 이 중 <농부가>는 곡종명이 민요, 신민요, 유행가라고 표기되어 있어 유행가와 신민요의 갈래 표기도 혼용됐음을 알 수 있다. 이러한 경우는 작사가와 작곡가가 있는 곡 중에서 신민요라는 명칭이 있다면 신민요의 범주에 넣도록 하겠다.<sup>22)</sup>

네 번째는 현상공모에 의해 당선된 작품들이다. 조선일보 당선작인 <방아 썰는 소리>, <도리깨 박총각>과 지방신민요 제 1회 ‘향토찬가당선작품’인 <목포의 눈물>, 조선일보 당선 신민요인 <야루강처녀>가 있다. 이들 당선작들은 그 공모 취지가 퇴폐적인 유행가를 지양하기 위함에 있었고, 신민요라는 명칭도 포함되어 있기 때문에 논의의 대상으로 삼겠다.<sup>23)</sup> 이상

21) 송방송, 「한국근대음악사의 한 양상 - 유성기음반의 신민요를 중심으로-」, 『음악학』 제9집, 한국음악학학회, 2002. pp.337~341.

22) 이것은 아마도 같은 곡목이 시기적으로 서로 다른 음반에 실렸기 때문으로 볼 수 있다. 당시 작사가나 작곡자의 음반회사의 이동이 있었기 때문이다. 박영호는 콜럼비아음반과 빅타, 폴리돌음반에서도 일했고, 왕수복은 콜럼비아에서 폴리돌음반회사로 이적하였다. 이러한 이적 과정에서 작사가들은 이미 발표한 음반을 이적한 음반회사에서 다시 음반을 발매하는 과정에서 서로 다른 음반회사에서 같은 신민요가 실렸을 것이다. 송방송, 위의 글, pp.342~344.

23) “현대의 문화영역에 있어서 그 광범한 대중성으로 보아 유행가는 거의 현대의 총아인 느낌이 있으나 불행히도 이때까지의 유행가는 그 詞 와 調가 함께 퇴폐저속한 것이었음으로 일반독자의 분탄(憤嘆)한 바이었는데 본사에서는 이러한 풍조를 일소하고 새로운

논의한 신민요의 범위 기준을 정리하면 다음과 같다.

- ① 기본적으로 작사가와 작곡가가 있는 ‘좁은 의미의 신민요’를 대상으로 한다.
- ② 『유성기음반가사집』을 기준으로 하여 곡종명 표기가 신민요인 것을 우선으로 한다.
- ③ 곡종명 표기가 신민요이지만 작곡가가 없는 경우는 제외한다.
- ④ 곡종명 표기가 민요인 것 중에서 작사가와 작곡가가 있는 경우 신민요에 포함시킨다.
- ⑤ 같은 곡명인데 곡종명이 다를 경우 신민요에 포함시킨다.
- ⑥ 현상공모에 의해 당선된 작품들은 신민요에 포함시킨다.

이상 본고에서 논의될 신민요의 기준을 설정하였고, 기준에 따라 신민요를 선정한 결과 총 89편으로 집계되었다. 자세한 내용은 다음 표와 같다. <표1>의 정렬 순서는 발표 시기와 곡목 순서대로 하였다.

<표1> 『유성기음반가사집』의 신민요 목록

순서	발표 시기	곡 목	작 사	작 곡	가 수	Record	비 고
1	1931	녹쓴가락지	윤복진	홍난파	최명숙 이경숙 서금영	C.40159-B	신민요제창
2	1931	방아찢는색시의노래	김수경	홍난파	최명숙	C.40159-A	신민요제창

유행가의 출현을 촉진하기 위해서 이제 만천하 독자에게 청순발랄한 새 유행가를 현상공모해서 널리 광포하려는 바 그 방법으로 당선된 유행가를 콜롬비아 축음기 회사에 위촉하여 작곡 취입케 하려하니 이 뜻에 동의하는 분은 많이 응모하기 바란다.”(조선일보 기사, 1938.2.4.)

					이경숙 서금영		
3	1933	내사랑아	완민	완민	김선영	C.40461-A	민요
4	1933	산염불	광원	광원	김선영	C.40461-B	민요
5	1933	신강남	고마부	오낙영	이난영	O.1607-A	
6	1933	꽃을잡고	김안서	이면상	선우일선	P.19137-A	
7	1934	개나리고개	범오	김준영	강홍식	C.40528-B	
8	1934	금강산이조흘시고	유도순	김준영	미스코리아	C.40534-A	
9	1934	금수강산	유도순	김준영	미스코리아	C.40534-B	
10	1934	노들강변	신불출	문호월	박부용	O.1619-A	
11	1934	달마중가자	유도순	전기현	석금성	C.40574-B	
12	1934	마의태자	유도순	김준영	미스코리아	C.40530-A	
13	1934	방아찢는소리	남궁낭	김월신	남궁선	Ch.165-A	조선일보 당선작품
14	1934	배싸래기	김안서	홍수일	강홍식	C.40501-A	
15	1934	베짜는 처녀	고마부	전수린	이은과	V.49305-B	
16	1934	어이가리	유도순	전기현	석금성	C.40574-A	
17	1934	월야의정한	김진문	이경호	석진향	T.8089-A	
18	1934	조선타령	유도순	전기현	강홍식	C.40565-A	
19	1934	지화자쪼타	김안서	김준영	강홍식 진옥	C.40512-B	
20	1934	처녀사냥	유도순	김준영	강홍식	C.40489-A	
21	1934	처녀총각	범오	김준영	강홍식	C.40489-A C.40501	민요
22	1934	풍년마지	유도순	전기현	강홍식 조금자	C.40565-B	
23	1934	한양천리	이고범	김월신	남궁선	Ch.165-B	
24	1935	낙화암의천년몽	유도순	전기현	강홍식	C.40653-A	
25	1935	넋생각	김안서	전기현	석금성	C.40585-A	
26	1935	노원곡(老怨曲)	유도순	김형원	고일심	C.40611-B	
27	1935	님의녘	유도순	전기현	석금성	C.40626-B	
28	1935	락화삼천	박영호	이기영	노벽화	T.8158-A	
29	1935	목포의눈물	문일석	손목인	이난영	O.1795-A	지방신민요 제1회 '향토 찬가'당선작품
30	1935	바다넘어	김릉인	문호	고복수	O.1777-B	남해민요
31	1935	복되소서이강산	김능인	문호월	김연월 고복수	O.1765-B	

32	1935	사랑가	편월	김탄포	선우일선 김용환	P.X-535-A	
33	1935	사랑의 노래	노춘성	전기현	석금성	C.40626-A	
34	1935	시집가는님	범오	佐藤吉五郎	강홍식	C.40611-A	
35	1935	신이팔청춘	강남월	이면상	선우일선	P.19205-B	
36	1935	아리랑강남	김희규	나무영	석금성	C.40585-B	
37	1935	압강물 흘러흘러	김능인	문호월	이은파	O.1796-A	
38	1935	압록강뱃사공	유도순	김준영	강홍식	C.40605-A	
39	1935	어나곳머무리	김웅	김준영	강홍식	C.40593-A	
40	1935	원앙가	왕평	이면상	선우일선 김주호	P.19205-A	
41	1935	이어도	김릉인	문호월	이난영	O.1777-A	산작남해민요
42	1935	조선의 처녀	김운탄	석일송	이화자 조영심	P.X-535-B	
43	1935	청춘타령	유도순	김준영	강홍식	C.40610-A	
44	1935	꽃노래	김성집	이기영	노벽화	T.8170-A	
45	1935	몽몽타령	유영일	김형원	고일심	C.40610-B	
46	1936	가시면언제오시랴	이하운	홍수일	안명옥	C.40688-B	
47	1936	고기스배	목일신	태백산	전영길	C.40688-A	
48	1936	새봄마지	박고송	김교성	이화자	뉴-코리아	
49	1936	새봄마지	곤로생	전기현	조금자	C.40659-B	
50	1936	섬시악씨	박고송	성해성	이화자	뉴-코리아	
51	1936	신농부가	임일영	김준영	강홍식	C.40696-A	
52	1936	조선팔경가	편월	형석기	선우일선	P.X-502-A	
53	1936	천리몽	유한	김교성	이화자	P.X-502-B	
54	1936	한숨짓는밤	김안서	정사인	홍봉향	C.40722-A	
55	1936	환락의 농촌	김백오	김준영	강홍식	C.40719-A	
56	1937	가벼운인조건을	을미소	정진규	유선원	C.40790-B	
57	1937	낙동강의 애상곡	이하운	정성록	유종섭	C.40782-B	
58	1937	두메아가씨	소공자	전기현	강홍식 최명선	C.40790-A	
59	1937	상록수	이로홍	전기현	강홍식 유선원	C.40786-A	
60	1937	열여덟시악씨	범오	손목인	강홍식	C.40782-A	
61	1937	六大島타령	고마부	홍수일	강홍식	C.40786-B	
62	1937	천리춘색	박영한	김송규	김해송 이은파	O.1959-B	
63	1938	가는님을잡지마소	현우	전기현	함영애	C.40772-A	
64	1938	가슴에지는꽃	이하운	전기현	김인숙	C.40747-A	



### 3. 선행 연구의 검토

신민요에 대한 기존의 연구는 대부분 대중가요의 흐름 속에서 일부 다루어지고 있다. 다만 최근에는 신민요에 대한 관심이 높아지면서 신민요 자체에 대한 연구가 조금씩 이루어지고 있다. 그 중에서 신민요의 주제와 형식 대해서 연구하고 있는 논문은 다음과 같다. 이들은 신민요에 대한 연구가 부족한 가운데 신민요 사설에 연구하고 있어 그 의미가 크다. 하지만 대중가요 속에서 신민요를 다루고 있기 때문에 신민요의 특성이 자세하게 나타나지는 않았다.

이노형은 대중가요의 형성과정과 대중가요의 수용 양상을 살펴본 후, 재즈송, 만요, 신민요, '유행가'에서의 대중정서를 밝혔다. 이노형은 신민요는 충족감과, 허무감과 애상감이라는 결핍의 정서를 담고 있는 것으로 분석<sup>25)</sup>하여 신민요의 주제 양상을 폭넓게 잡고 있어 구체적인 신민요의 양상을 알기에는 어려움이 있다.

이동순은 일제시대 유행가(창가, 유행가, (신)민요, 동요, 만요, 주제가요) 노랫말의 형태를 분석하였으며, 주제를 향수, 민족정서와 역사의식의 고취, 망국의 슬픔과 풍자, 기타로 분류하였다.<sup>26)</sup> 그러나 창가, '유행가(트로트)', 신민요, 동요, 만요, 삽입가요 중에서 현실상황을 담고 있다고 생각되는 것을 선정하여 현실상황과 관련된 내용만을 집중적으로 연구하여 그 이외의 신민요의 주제를 알기에는 어려움이 있었다.

송방송은 기존의 신민요 연구의 문제점을 지적하였으며, 신민요라는 갈래용어 사용의 문제점을 지적하였다. 또한 신민요의 작사자와 작곡가, 가수

24) 한국정신문화연구원, 『한국유성기음반총목록』, 민속원, 1998

25) 이노형, 「한국 근대 대중가요의 역사적 전개 과정 연구」, 서울대 박사학위논문, 1992.

26) 이동순, 「일제하 '유행가' 노랫말에 나타난 현실의식 -시사적 측면에서」, 영남대 인문과학연구소, 1993.

들의 교육배경과 사회활동을 중심으로 고찰하여 신민요의 음악사적 의미를 살폈다.<sup>27)</sup> 하지만 신민요의 제목을 통해 드러나는 신민요의 제재와 내용을 살펴보고 있어 아쉬움이 남는다.

장유정은 잡가, 신민요, 근대민요의 특징과 상호관계에 대해서 논하고 있다. 신민요의 형식과 내용에 대해서 비교적 자세히 언급<sup>28)</sup>하고 있지만, 텍스트 선정 기준이 제시되어 있지 않다. 또한 일제강점기라는 시대적 상황에 저항하는 모습을 보여주지 않고 있으며, 지나치게 일제의 지배체제를 찬양하는 물역사적인 것이라고 평가하고 있다. 그러나 오히려 일제강점기라는 시대적 상황 속에서 적극적인 저항과 항거가 얼마나 가능했는지는 다소 의문이다.

신민요의 형식에 대한 연구 또한 대중가요 연구 속에서 이루어지고 있다. 박미정은 대중가요의 사적 전개과정을 밝히고, 대중가요 가사의 율조, 연, 후렴을 연구하였으며, 대중가요 가사의 주제도 분석하고 있다.<sup>29)</sup> 이 연구는 대중가요 가사를 연구하고 있어 따로 신민요를 구분하고 있지 않으며, 신민요 중 일부 작품만이 연구 대상에 포함되어 있다.

곽수용은 가곡과 대중가요 가사의 형성과정, 형태 구조상의 특성, 내용상의 특성을 다루고 있다.<sup>30)</sup> 이 연구는 가곡과 대중가요 가사의 상관관계를 밝혔으나, 역시 신민요에 대한 세부적인 연구는 이루어지고 있지 못하다.

신민요 사설만을 텍스트로 하여 연구한 논문은 전선아의 「일제강점기 신민요 연구」이다. 이 논문에서는 신민요의 악곡과 사설의 율격과 여음, 신민요의 주제 양상에 대해서 다루고 있다. 신민요의 악곡과 형식을 유행가

27) 송방송, 「한국근대음악사의 한 양상-유성기 음반의 신민요를 중심으로」, 『음악학』 제 9권, 2002.

28) 장유정, 「일제강점기 한국 대중가요 연구-유성기음반자료를 중심으로」, 서울대 박사학위논문. 2004.

29) 박미정, 「일제하 대중가요 가사의 형식과 주제 분석」, 고려대 석사학위논문, 1991.

30) 곽수용, 「일제하 가곡과 대중가요 가사의 문학적 고찰」, 경북대 석사학위논문, 1997.

의 구성요소와 비교하여 신민요의 정체성을 파악하고자 하였다.<sup>31)</sup> 그러나 유행가와 신민요를 수치적으로만 비교·분석하여 아쉬움이 남는다. 신민요의 주제는 이성관련, 인생관련, 시절 및 계절 관련, 국토 및 명승관련, 유흥관련, 역사관련, 기타 등으로 분류하고 있다. 다른 논문보다는 세부적으로 신민요의 주제와 사설의 형식적 특징에 대해서 연구하였지만 통계 숫자를 중심 근거로 하여 논리적 비약이 심하였다. 또한 신민요와 유행가, 민요계 잡가와의 공통점과 차이점에 더 초점을 맞추고 있다.

이진원은 신민요의 등장과 발전, 쇠퇴의 과정을 보여주었다. 또한 신민요의 반주와 리듬의 특징을 다루고 있으나<sup>32)</sup> 음악적 내용만 중점으로 다루고 사설의 내용적 측면에는 접근하지 못했다.

지금까지의 신민요 논문을 살펴본 결과 아직 텍스트 자체에 대한 기본 연구가 부족하였다. 먼저 텍스트에 대한 기본 연구가 되고 난 후 그 연구 결과를 바탕으로 신민요에 대한 대중문화적 측면의 접근이나 음악적 측면의 연구 등 다른 연구가 가능하다고 생각된다.

---

31) 전선아, 「일제강점기 신민요 연구」, 강릉대 석사학위논문, 1998.

32) 이진원, 「신민요 연구(1)」, 『한국음반학』 통권제14호, 한국고음반연구회, 2004.

## II. 신민요 사설의 형식적 특성

### 1. 신민요 여음의 특성

일반적으로 여음이란 ‘시가에서 실사 이외의 허사가 들어가거나 각 장마다 실사로 된 동일한 형태의 시행이 주기적으로 반복하여 삽입되어 있는 관용구’이다.

여음에 대한 기존의 분류 양상을 보면 박경수는 사설과 여음의 관계를 통해서 사설의 개입이 거의 없는 여음 위주의 노래, 사설과 여음을 함께 풀어가는 노래, 여음의 개입이 거의 없는 사설 위주의 노래로 분류하였다. 33) 노병인은 내용상, 위치상, 기능상, 가창상, 형태상으로 여음을 분류하였고<sup>34)</sup>, 전선아는 분포위치에 따라 전렴, 중렴, 후렴으로 크게 나누었으며, 성분상으로는 실사여음, 허사여음, 복합여음으로 나누었다.<sup>35)</sup>

앞에서 제시한 분류 기준을 바탕으로 본고에서는 신민요를 여음의 위치와 의미 유무에 따라서 나누어서 살펴보겠다. 또한 여음의 내용이 달라지는 경우<sup>36)</sup>가 있는데 이런 경우는 형태가 동일하게 유지되고 반복적으로 나타난다면 여음으로 간주할 것이다.

먼저 위치상으로 볼 때 여음이 사설의 앞에 붙는 것은 ‘전렴’, 중간에 들어 있는 것은 ‘중렴’, 사설의 뒤에 붙는 것은 ‘후렴’으로 분류하였다. 그 외

33) 박경수, 『한국민요의 유형과 성격』, 국학자료원, 1998, pp.178~194.

34) 노병인, 「한국시가 여음의 분류와 전승양상 연구」, 단국대 석사학위, 2001.

35) 전선아, 앞의 논문, pp.36~37.

36) 예헤요 봄버들도 못미드리로다

예헤요 백사장도 못미드리로다 <노들강변>

<노들강변>에서 ‘예헤요\_\_\_\_\_도 못미드리로다’ 라는 일정한 구조 속에서 ‘봄버들’, ‘백사장’으로 내용이 달라졌다. 이럴 경우에도 여음으로 간주하겠다.

한 곳에 분포하지 않고 여러 곳에 위치하는 경우는 ‘변위형여음’으로 지칭하고자 한다. 의미 유무에 따른 분류에서는 뜻만으로 이루어진 경우는 ‘실사여음’, 뜻을 지니고 있지 않는 것은 ‘허사여음’, 허사와 실사가 같이 나타난 경우는 ‘복합여음’으로 분류했다.

신민요 89곡 중에서 여음이 있는 경우는 총 64곡이었다. 전체에서 약 72%의 출현빈도를 보여주고 있다. 이것은 전선아의 견해<sup>37)</sup>를 따르면 전통시가 중 민요나 민요계 잡가(통속민요)에서 유행가와는 달리 여음이 발달하였는데, 이것은 신민요의 형성 기반이 민요나 민요계 잡가(통속민요)에 있기 때문이라고 하였다.

### 가. 위치에 따른 여음의 분류

여음을 위치에 따라 분류하여 살펴 본 결과는 다음과 같다.

위치에 따른 여음 분류<sup>38)</sup>

위 치 구 분	전렴	중렴	후렴	변위형여음	합 계
편 수	5	11	33	15	64
비 율(%)	7.81	17.19	51.56	23.44	100

37) 전선아, 앞의 논문, p.36.

38) 전렴 : (11), (13), (63), (65), (83)

중렴 : (2), (7), (38), (46), (50), (60), (61), (73), (76), (77), (79)

후렴 : (5), (10), (17), (19), (21), (24), (26), (27), (28), (31), (32), (33), (35), (36), (42), (44), (45), (47), (48), (51), (53), (56), (59), (66), (69), (75), (78), (80), (81), (82), (86), (87), (88)

변위형여음 : (3), (14), (18), (22), (40), (43), (52), (55), (62), (64), (68), (70), (72), (74), (84)

(※ 각 번호는 <표1>의 신민요 목록의 순서번호임)

여음의 위치상 분류를 살펴본 결과 후렴이 51.56%로 가장 많은 비율을 차지하고 있다. 그 다음은 변위형 여음과 중렴, 전렴 순으로 나타났다. 후렴은 각 연의 끝에 위치하면서 하나의 의미단락을 형성한다.

눈물을 쪽쪽짜서는 치마에 뽕뽕삐다가  
만나는날 량군의 상에맞쳐서 노련다  
뽕뽕 뽕뽕 묵거라  
내서름 뽕뽕 묵거라 <뽕뽕타령>

가실땐무슨마음 오실나무슨마음  
못밧을사람의 마음이든가요  
네네 말씀하세요네 <말씀하세요네>

산들산들 부는바람  
아리랑타령이 절노난다  
흥..... <처녀총각>

봉접은 솟을차저 나라다니며  
에헤에 에헤에 봄마지 노래마쳐 춤을춘다네 <명승의사계>

<뽕뽕타령>의 경우 여음구는 각 연을 분리하는 기능을 하면서 돌아오지 않는 입에 대한 원망과 서러운 마음을 연마다 반복하여 주제를 강조하는 역할을 하고 있다. 특히 ‘뽕뽕’이라는 의태어를 반복적으로 사용하여 생동감을 주면서 청자를 뽕뽕 묶어 놓는 듯하다. 또한 <말씀하세요네>의 경우는 ‘네네, 빨리 말씀해보세요, 네’라고 화자가 입에게 빨리 오라고 말하고 있다. 이 노래에서 여음을 제외한다면 오히려 너무 밋밋하여 화자의 간절

한 마음이 약화될 것이다.

또한 <처녀총각>과 <명승의사계>에서 후렴은 흥을 돋우는 역할을 한다. <처녀총각>에서는 봄이 찾아와 처녀·총각의 마음이 들뜬 것을 적절히 표현하고 있으며, <명승의 사계>에서는 사계절 명승의 아름다운 모습과 함께 격양가를 부르고 싶은 기쁨을 더욱 강조하고 있다. 이처럼 후렴은 의미 단락을 나누는 기능과 함께 전체적으로는 주제를 긴밀하게 유지시켜 주제를 강조하고, 흥을 돋우는 효과를 지닌다.

중렴은 주로 본 사설을 반복하여 강조하는 기능을 수행한다. 이 때 반복되는 구절은 본 사설의 내용을 그대로 반복하기보다는 변화를 준다.

님을맞든그째가 그리웁고나  
에헤야 그님은 아무렵그러치그님은  
지금은 어데서 개나릴 생각하나 <개나리고개>

동백꽃 다시피면 오마든님아/꽃지고 열매떨 때 이제야오나  
에헤야 테헤야 우리님왔다네/가락지 사가지고 날차저왔네 <섬시악씨>

나물을 캐려간답시고 뒷산에올나가 누구와흐을  
맛나보든 꿈을꾸나 싱글벙글 눈우습친다 <열여덟시악씨>

노들두강변에 늘어진양유를/한가지썩씩거 피리를맨들어  
시화년년풍에 금송아지타고서/얼시구쫓타 절시구나흥  
피리를불자네 <금송아지타령>

<개나리고개>에서 중렴은 화자가 입을 만났던 과거의 내용과 3행에서 입과 이별한 현재 사이의 간격을 줄여주는 역할을 한다. 2행의 중렴과 함

께 ‘그님은’이라는 주어를 미리 제시하여 2행에서 의구심을 더욱 강조하는 역할을 한다. <섬시악씨>에서도 1,2행의 내용을 재확인하면서, 4행의 내용을 미리 요약적으로 제시하여 강조 효과를 노리고 있다.

또한 후렴처럼 중렴은 흥을 돋우는 역할을 하기도 한다. <열여덟시악씨>에는 허사로만 이루어진 ‘호응’이라는 중렴을 통해 의미를 강조하기보다는 사랑에 빠진 처녀의 울렁거리는 마음과 누구에게 말도 못하고 가슴앓이 하는 마음을 은밀히 바라보는 화자의 시선을 느끼게 한다. <금송아지타령>에서는 중렴 부분이 빠져도 사설 내용에는 아무런 지장을 주지 않는다. 그러나 피리를 부는 즐거움이 중렴을 통해서 미리 전해져 그 흥겨운 마음이 배(倍)가 되게 하고 있다. 이처럼 중렴은 본 사설의 내용을 반복하여 강조하거나, 주로 허사로 이루어진 여음을 통해 흥을 돋우는 기능을 하고 있다.

전렴은 노래의 시작 부분으로 청중의 주의를 집중시킨다. 또한 목을 띄어놓아서 뒷부분의 사설을 부를 때 창자가 여유를 가질 수 있게 해준다.

정월달 대보름날 달마중 가자가자  
산으로 가자가자 달마중 나아가자  
깨끗한 마음품고 가만히 마중가자  
보름달 밝은빛에 새길이 열리리라 <달마중가자>

아-  
지나간 그시절이 그리운 노래라고  
부르면 도라오라 님간지 오랜오늘 <그리운노래>

<달마중가자>에서 전렴은 노래를 시작하면서 제목인 ‘달마중가자’로 관심을 유도하면서 2행의 사설을 궁금하게 만들어 청중의 호기심을 자극한

다. <그리운노래>에서는 ‘아-’는 허사로 노래의 시작을 알리면서 각 연에서 내용의 전환을 가져오는 역할을 한다. 또한 창자가 목을 띄우면서 사설을 시작하기 전에 준비를 할 여유를 가지게 한다.

변위형어음은 15%를 차지하고 있는데, 전렴과 후렴, 전렴과 중렴과 후렴, 중렴과 후렴, 전렴과 중렴이 같이 나타나며, 차례대로 그 편수가 적다.<sup>39)</sup>

① 에라디야 에라디야 에라디야

어형 봄이로구려구려 봄

산골색시 생긱웃는 봄이로구려

은조로록 금조로록 오색체의 떠트려입고

온갖잡새가 나라든다

이산에서도 뵘골뵘골 저산에서도뵘국 뵘골 뵘국 뵘뵘국 뵘국

봄이로구려 봄은 봄이로구려 <천리춘색>

② 아-백두산소사서 정괴를써치니

삼천리산야 기름이젖네

에라조와 얼수 에라조와라

오대강(五大江) 십대산(十大山) 널린곳에서

이천만백성이 잘도나사네

즐겁다 조선을축복을하세 <조선타령>

③ 산에들에 오곡이 가득히차니

동리동리 즐거워 우습이로다

39) 전렴 + 후렴 : (3), (14), (52), (62), (68), (70), (72), (74)

전렴 + 중렴 + 후렴 : (18), (40), (64)

중렴 + 후렴 : (3), (22), (55)

전렴 + 중렴 : (84)

북을쳐라 썩놀자 기쁨의시절  
방방곡곡 삼천리 풍년이로다  
북을쳐라 두두등실 두리두리등  
곡석단은 하나들 만키도하다 <풍년마지>

④에라조쿠나 황성락일 찬하늘에 울며가는 저기력아 천리타향 외론몸에  
무심한숨만 오락가락 기력아 이내회포 우리님께 에헤루 전쿠만가렴  
에헤에헤야 에라옥여라 방아로구나  
삼산은반락에 모란봉이오 이수중분에라 룡라도로다 <신방아타령>

변위형여음은 각각의 위치에 있는 여음의 특징을 가지고 있다. 예를 들면 <천리춘색>은 무의미한 여음으로 시작하여 시선을 집중시키고 목을 턱운다. 그리고 후렴에서는 노래의 의미 단락으로 나누고, 흥을 돋우면서 주제를 강조하고 있다.

변위형여음에서 ①의 ‘에라디야’, ②의 ‘아’, ④의 ‘에라조쿠나’처럼 주로 감탄사나 무의미한 여음으로 시작된다. 중렴에는 <조선타령>처럼 허사로 이루어져 흥을 돋우고 있는 것도 있고, <풍년마지>처럼 중렴 부분이 실사로만 이루어져 있는 것도 있다. 이때 중렴 부분은 앞뒤 사설 내용을 매끄럽게 연결시키는 역할을 한다. 후렴 부분은 실사로 이루어진 것이 대부분이며, 각 연을 분리하는 기능과 통합의 기능을 한다.

당신은실버들 둥둥  
그대는씨꼬리 둥둥  
봄바람부여잡고 당실당실 춤추세  
앙기당기당기 싸라라라라라 내사랑아- <원앙가>

<원앙가>는 ‘ \_\_\_\_\_ 동동/ \_\_\_\_\_ 동동/ \_\_\_\_\_ 당실당실 춤추세/ 앙기 당기당기 짜라라라라라 내사랑아~’처럼 여음의 위치가 복잡하게 나타나는 경우도 있다. 본 사설이 짧은 가운데 여음의 비중이 높아져 있으며, 여음구는 쉽고 재미있다. 즉 쉽고 단순하게 반복적 표현을 사용하여 대중들이 부담없이 노래를 받아들이게 한다. 또한 ‘짜라라라라라’ 처럼 웃음을 흉내낸 말을 통해 당신과 나의 즐거운 마음을 잘 드러나게 한다.

### 나. 의미 유무에 따른 여음의 분류

여음을 의미 유무에 따라서 분류한 결과 복합여음이 47편으로 73.44%로 높은 비율을 보이며, 허사여음은 9편, 실사여음은 8편이다.

의미 유무에 따른 여음의 분류<sup>40)</sup>

구 분 \ 성 분	허사여음	실사여음	복합여음	합 계
편 수	9	8	47	64
비 율(%)	14.06	12.5	73.44	100

허사여음은 감탄사나 조흥구, 의성어가 사용되었다. 또한 그 어원을 정확히 알 수 없는 경우도 있는데, 대부분 전통민요의 여음을 차용한 형태였다.

#### ①아리랑타령이 절노난다

40) 허사여음 : (21), (38), (43), (50), (60), (65), (73), (75), (87)

실사여음 : (11), (13), (24), (31), (36), (45), (63), (81), (83)

복합여음 : (2), (3), (5), (7), (10), (14), (17), (18), (19), (22), (26), (27), (28), (32), (33), (35), (40), (42), (44), (46), (47), (48), (51), (52), (53), (55), (56), (59), (61), (62), (64), (66), (68), (69), (70), (72), (74), (76), (77), (78), (79), (80), (82), (84), (86), (88)

흥..... <처녀총각>

②에.....

색보고 오는호접 네가막지 마러라  
꽃지고 님이피면 차저올이 업구나 <청춘타령>

③나물을 캐러간답시고 뒷산에올나가 누구와흥  
맞나보든 꿈을꾸나 싱글벙글 눈우습친다 <열여덟시악씨>

④아-

지나간 그시절이 그리운 노래라고  
부르면 도라오랴 님간지 오랜오늘 <그리운노래>

⑤귀여운 아가씨 아리랑도 들어오네

흥... ..

구성진 초동의 콧노래도 들니네 <봄총각·봄처녀>

⑥안개킥흔 밤바다에 저기적이올제

잠들은 나무에 들니는노래는

응.....애닭흔 부두의리별인가 <아즈랑이콧노래>

⑦이천리 압록강에 에야되야 노를 저으며 에야되야 <압록강뱃사공>

⑧에헤야 데헤야 봄이라조쿠나

이강산 이섬속에 봄소식왔네 <섬시악씨>

⑨자라서 절로절로 얼화얼사 열여덟이라네 <야루강처녀>

①~⑥은 감탄사나 조흥구로 흥을 돋우고 있으며, ⑦~⑨는 전통민요의 여음을 차용했거나 전통민요의 여음을 변형한 경우이다. 이 때 전통민요에서 차용한 허사여음은 전통적인 리듬감을 통해 민족적 감흥을 느끼게 한다. 41)

복합여음은 실사와 허사를 같이 사용하고 있는 경우로 전통민요에 비해서 실사와 관련된 여음이 점점 늘어나고 있음을 알 수 있다. 즉 복합여음은 허사 중심이었던 전통민요의 여음에서 실사 중심의 여음으로 옮겨가는 중간적인 단계로 볼 수 있다. 전통민요에서 사설과 여음의 관계 양상을 보았을 때 여음 위주의 민요에서 사설과 여음을 함께 풀어가는 경우, 여음 개입이 없는 사설 위주의 노래로 점점 발전해 간다고 하였다. 42) 신민요의 여음 양상도 이러한 맥락에서 보아야 할 것이다.

①너고나하고멋대로노세 에야데헤야 내사랑아 <내사랑아>

②머나먼 강남을 갈생각말고  
이쌍에 강남을 꿈이여보세  
에헤나 띄여라 아라리요  
지화자 강남은 별곳이런가 <신강남>

③노들강변 봄버들 휘늘어진 가지에다가  
무정세월 한허리를 칭칭동여 매어나볼가  
에헤요 봄버들도 못미드리로다  
푸르른 저기저물만 흘러흘러서가노라//  
노들강변 백사장 모래마다 밟은자죽

41) 예를 들면 ①과 ⑤는 <홍타령>의 여음이며, ⑧의 ‘에헤야 데헤야’는 경북 상주에서 전해지는 <어사용>에 나오는 여음이다.

42) 박경수, 앞의 책, pp.180~196.

만고풍상 비바람에 몇번이나 지여갓나

에헤요 백사장도 못미드리로다

푸르른 저기저물만 흘러흘러서가노라// <노들강변>

<내사랑아>에서 복합어음은 ‘에에데헤야’라는 의미없이 흥을 돋우는 허사 부분과 ‘내사랑아’라는 실사 부분이 더해져 있지만 전체적으로 흥을 돋우는 역할이 중심이다.

반면에 <신강남>은 주제를 강조하는 데 주된 기능이 있다. <신강남>은 이 땅이 강남이니 이 땅에서 강남을 이루면서 살자고 청유하고 있다. 이때 여음구는 흥을 돋우면서도 ‘강남은 별곳이런가’라는 실사어음을 통해 주제를 강조하는 역할을 담당한다.

<노들강변>은 ①, ②에 비해 실사 부분의 역할이 더 커졌다. 실사 시작 부분의 내용이 각 연의 내용에 맞게 변하고 있지만, ‘\_\_\_\_\_도 못미드리로다’라는 전체적인 구조는 일정하게 이루어져 있다. 이 작품에서 여음은 본사설 내용보다 오히려 비중이 크며, 이 노래의 주제를 형상화하고 있다. 또한 허사 부분은 실사로만 이루어진 내용에 변화를 주어 단조로움에서 벗어나게 한다.

그리고 복합어음을 통해 신민요가 전통시가를 계승했음을 알 수 있다.

①아리랑아리랑아라리요 <방아찢는색시의 노래>

②아리아리얼사 스리스리스리 좃타

세월아 아리아리아리아리 가지말아

악싸운청춘이다 늙어간다 <新二八青春>

③~아리아리둥둥 스리스리둥둥

둥둥둥 북을울려라

이팔(二八)은처녀시절 노래불으자~ <조선의처녀>

④에이여라 데여라 닷을감어라

에야 데야 닷을감어라 <고기스배>

⑤열닐닐 상사티야 우리나라농부

시화연풍 조홀시구 일터로가세

시무고 거두는것 우리나라할일

기름진쌍 넓기도해 삼천리강산 <신농부가>

⑥에라티야 에라티야 에라티야

어형 봄이로구려구려 봄(중략)

이산에서도 피골피골 저산에서도백국 피골 썩국 썩썩국 썩국

봄이로구려 봄은 봄이로구려 <千里春色>

①, ②, ③은 ‘아리랑’의 영향을 받았음을 알 수 있으며, ④는 ‘어부가’의 영향을 받았음을 알 수 있다. ⑤는 제목에서도 알 수 있듯이 ‘농부가’의 영향을 받았음을 알 수 있다. ⑥은 남도민요이면서 잡가계열로 보이는 ‘새타령’<sup>43)</sup>의 영향을 받았음을 알 수 있다. 이처럼 신민요는 우리 민족에게 친숙한 여음을 활용하여 대중의 공감대를 형성하였음을 알 수 있다.

실사여음은 8편인데, 전통민요나 민요계 잡가에서 여음이 완전히 실사로만 구성된 예는 드물다. 이것은 신민요가 전통민요와 다른 차이점이다. 복합여음이 전체 여음에서 약 73%로 아주 높은 비율을 보이고 있는 것도 이

43) 새가 새가 날아든다 저 피골 새-가 날아-든다 양유청청 늘어진 가-지-에 제이름--을-제가-불러 이리로오면 피골 피골피골 저리로가면 피피골 피골피골 황금 갑옷을 떨쳐입고-서 벗을 불러-서- 노래를 하다 노래를한다 노래를한다

와 같은 맥락에서 볼 수 있다. 점차 신민요의 여음이 허사에서 실사여음으로 바뀌어 가고 있음을 보여주는 자료라고 생각한다. 이렇게 실사여음의 민요가 많아진 이유는 당대 대중가요(유행가)<sup>44</sup>나 시문학의 영향으로 보인다.

(가)

거룩한 분노는/ 종교보다도 깊고

불붙는 정열은/ 사랑보다도 강하다.

아, 강낭콩꽃보다도 더 푸른/ 그 물결 위에

양귀비꽃보다도 더 붉은/ 그 마음 흘러라. <논개>

(나)

부여성 것춘터 쓸쓸히잠자니

초목도 회포에 잠겨구나

차저도물을 그옛날일

落花岩落花岩 천년꿈을

너는아느냐

꿈은흘러흘러 어디로갓나 <落花岩의 千年夢>

(가)의 <논개>는 변영로가 1923년 창작한 시로 논개의 절개와 애국심을 기리는 노래이다. 후렴부분은 연마다 반복하여 주제를 강조하면서 구조적 안정감을 가지게 한다. (나)는 유도순이 작사한 신민요로 실사로만 이루어진 여음구를 통해서 삼천궁녀의 모습을 회고하면서 나라 잃은 슬픔을 노래하고 있다. 이 때 여음구는 사설 내용 전개상 반드시 필요한 구절로 전체 주제를 형성하고 있다. 이처럼 실사로만 이루어진 여음은 개별적인 의미단

44) 전선아는 신민요의 여음이 유행가 여음에 비해 성분상 민요계 잡가의 여음과 더 가까우면서도 민요계 잡가에서는 나타나지 않는 실사여음이 많이 나타나는 이유는 유행가 여음의 영향으로 보았다. (전선아, 앞의 논문, p.40.)

락을 형성하여 각 연을 분리하면서도 노래 전체를 유기적으로 결합시키는 역할을 한다. 그 결과 주제를 결합시키는 역할을 하게 된다.

그런데 신민요에서 실사여음이 늘어난 이유는 무엇일까? 이러한 현상은 전통민요가 노동현장에서 주로 불려졌던 것에 비해서 신민요는 노동현장에서 벗어나 주로 듣기 위한 대중가요로 변하면서 나타난 것으로 보인다. 협력을 위해 같이 노래를 부르거나 혼자서 일의 시름을 털고자 불렀던 노래와는 차이가 생기게 된 것이다. 따라서 메시지를 강하고 분명하게 전달하려는 목적이 더 커지면서 실사여음이 늘어난 것으로 보인다.

신민요의 여음을 살펴본 결과 위치상 분류했을 경우에는 후렴이 51.56%로 가장 많은 비율을 보였다. 이것은 여음으로 하나의 연을 의미단락으로 나누면서 본 사실의 내용을 종결시키거나 강조하기 위한 것으로 보인다. 다음으로 많이 분포하는 것이 변위형여음인데, 사실 내용을 쉽게 기억하게 하고, 반복을 통해 호소력을 높이고 있다고 본다. 중림은 흥을 돋우거나 강조의 역할을 주로 하고 있었다. 전림은 청자의 주의를 집중시키고, 창자가 목을 띄어놓아서 다음 부분을 부를 때 좀 더 여유를 가질 수 있게 해준다.

여음을 의미유무로 분류한 결과 복합여음이 73.44%로 높은 비율을 보이고 있다. 복합여음은 실사와 허사가 같이 사용하고 있는 경우로 신민요의 여음이 점차 허사여음 중심에서 실사여음으로 옮겨가고 있음을 보여주는 자료라고 할 수 있다. 또한 여음을 살펴 본 결과 주로 전통민요에서 차용한 경우가 많았다. 이것은 신민요가 전통민요를 계승했음을 보여 주는 것이다. 대중들에게 친숙한 여음을 통해 공감대를 형성하였을 것이다.

## 2. 신민요 율격의 특성

대중가요는 작곡을 전제로 하여 작사가 이루어지기 때문에 일반적으로

일정한 음절수를 반복하여 음보를 형성하게 된다. 음보는 통사적 분단, 율격 휴지, 발화시 호흡 단위에 의한 시간적 등장성(等長性)을 충족해야 한다. 그런데 신민요의 음보는 주로 음절수의 반복에 의해 이루어지고 있다. 음절은 발화의 최저단위로 율격의 시간적 경함을 대상화할 수 있는 구체적 실체이다. 일정한 음절에 의한 율격의 형성은 우리 국어의 통어적 규칙 속에서 자연스럽게 형성된 것인데, 1920~30년대 민요시인의 대다수가 음절수에 입각해서 민요의 율격을 파악했다.<sup>45)</sup> 이러한 경향은 신민요에서도 잘 나타난다. 우리 시가의 대표적인 3음보와 4음보가 중심적으로 나타나지만, 그 속에서도 일정하게 글자 수를 유지하여 7·5조, 3·4조, 4·4조의 규칙적인 음수율이 많이 나타나고 있다. 구체적으로 신민요에서 율격이 어떻게 나타나고 있는지 살펴보도록 하겠다.

### 가. 음보율

여음을 제외한 사설과 여음 중에서도 사설 내용과 연관성이 있는 작품을 대상으로 신민요의 율격을 살펴 본 결과, 3음보와 4음보가 많이 나타나고 있다.

#### 신민요의 음보율<sup>46)</sup>

45) 박경수, 『한국 근대 민요시 연구』, 한국문화사, 1998, p.52.

46) 2음보: (21), (53)

3음보: (1), (2), (5), (13), (14), (15), (22), (25), (27), (30), (33), (35), (36), (37), (38), (44), (47), (50), (51), (54), (57), (59), (67), (68), (69), (71), (75), (81), (89)

4음보: (7), (8), (9), (10), (11), (12), (16), (17), (18), (20), (23), (28), (31), (32), (34), (39), (41), (42), (43), (45), (49), (52), (55), (56), (61), (64), (65), (73), (76), (77), (78), (79), (80), (82), (83), (85), (86), (88)

음보율 구 분	2음보	3음보	4음보	합 계
편 수	2	29	39	70
비 율(%)	2.86	41.43	55.71	100

전통민요의 경우 2음보, 3음보와 2음보의 중첩 형태인 4음보가 많다. 신민요에서도 2음보, 3음보, 4음보가 나타나고 있는데, 2음보의 비율은 적은 편이며 주로 3음보와 4음보의 비중이 크다. 하지만 전통민요의 경우 음보 사이에 음절수의 가변성이 자주 나타나는데, 신민요의 경우에는 음절수의 규칙성에 의해서 음보율이 실현되고 있다.

① 일시구나/잘한다//

품바하고/잘한다//

작년에왔던/각설이//

죽지도않고/또왔네// <각설이 타령>

② 산골작/큰애기/베짜는소리//

양복쟁이/하이카라/밭맞춰간다// <아리랑 타령>

③ 유자야탕주는/의가좋아/한쪽지에/둘이여네//

처자총각은/의가좋아/한벼게에/잠이드네//<sup>47)</sup> <移秧謠>

①, ②, ③<sup>48)</sup>의 민요는 각각 2음보, 3음보, 4음보의 율격을 보여주고 있는데 음절수가 규칙적으로 나타나지 않고, 음절수의 가변성을 잘 보여주고

47) /은 음보 경계, //은 음보군의 경계 표시임.

48) 박경수, 앞의 책, pp.56~57. 재인용.

있다. ①의 경우 4·3//4·3//5·3//5·3//로 한 음보 안에 글자 수가 3, 4, 5자로 드러나고 있다. ②에서는 3·3·5//4·4·5//로, ③에서는 6·4·4·4//5·4·4·4//로 글자 수에 변화가 많다. 하지만 음보 사이에서 시간적 등장성이 유지되고 있어, 우리 전통 시가의 여유로움을 느낄 수 있다.

반면 신민요는 음절수가 가변적인 경우도 있지만, 전통민요에 비해서 음절수의 규칙성이 잘 나타나고 있다.

①부귀와/ 영화가/ 구름이요//  
 영웅과/ 호걸이/ 바람이라//  
 어언간/ 월색도/ 지고나니//  
 이한밤/ 쓸쓸히/ 동터오네//

<넷생각/김안서/전기현/석금성>

②어제에는/ 산을넘고/ 오늘에는/ 강건느고//  
 보는거리/ 만난사람/ 모다모다/ 쓸쓸했네//  
 바람차고/ 비나려도/ 쉬란말을/ 못드렸고//  
 반겨맞는/ 넘어업서/ 정처업시/ 쏘쩌낫네//

<어이가리/유도순/전기현/석금성>

①은 민요시인 김안서(김억)가 쓴 <넷생각>으로 3·3·4조로 음절수의 규칙성을 잘 보여 주고 있다. 일반적으로 ‘부귀영화’, ‘영웅호걸’이라고 쓰는 말을 일부러 ‘부귀와/영화’, ‘영웅과/호걸이’로 나누어서 사용하고 있다. 김억은 자유시의 내재율이 산만한 느낌을 준다고 하면서, 음절수의 정형을 지키는 쪽이 율격적 효과를 달성할 수 있다고 보았다고 한다.<sup>49)</sup>

②에서도 음절수의 정형성이 드러나고 있다. ‘어제에는’과 ‘오늘에는’은 ‘어제는’과 ‘오늘은’이 더 자연스럽다. 또한 ‘산을넘고’에서는 목적격 조사를 사용하였으나 ‘강건느고’에서는 ‘을’이 생략되었다. 이것은 신민요에서 음보

49) 박경수, 앞의 책, p.55.

사이에 음절수의 규칙성을 지키고 있음을 보여 주는 것이다. 이렇게 똑같은 글자 수에 의해 음보율을 형성하고 있는 경우<sup>50)</sup>는 15편으로 전체의 21%정도의 비율을 보이고 있다.

신민요의 음보를 살펴 본 결과 주로 3음보와 4음보가 많았다. 2음보는 2편으로 편수가 적었으며, 4음보가 55%로 높은 비율을 보이고 있다.

한국 민요의 율격적 기저를 이룬다는 2음보가 신민요에서 적게 나타나는 이유는 2음보가 가지고 있는 특성 때문이다. 2음보는 단순하고 짧은 통사 단위로 빠른 율동과 어울려서 단순한 생각이나 시상을 표현에 알맞으며, 표출하는 정서는 개인적이기보다는 집단적 성향이 더 짙다.<sup>51)</sup> 그러나 신민요는 노동의 현장을 떠나면서 유희요의 성격으로 바뀌고, 집단성을 상실하고 개인적인 감정을 노래하는 것으로 바뀌었다. 그로 인해 2음보의 신민요의 수가 적다고 생각한다.

그러나 성기옥은 3음보는 서민 계층의 감정과 세계관을 표현하며, 경쾌한 맛을 주므로 가창에 적합하고 사회 변동기를 대변한다고 하였다. 또한 3음보는 깊이 있는 생각의 표출보다는 동적이고 자유로운 감정표현을 꾸밈없이 표현하거나 호소적인 내용이 많아서 문화적 격변기나 전화기 시대의 정서와 직결된다고 하였다.

그리고 4음보는 사대부 귀족 계층의 감정과 세계관을 표현하며 장중한 맛을 주므로 정적인 안정과 질서를 대변한다고 하였다. 4음보에서는 2보격의 짧고 빠른 율동이 길고 유연한 느낌의 율동 형태로 바뀌며, 그 결과 차분하고 정리된 생각의 깊이나 흐트러짐 없는 안정된 정서를 표출하는 데 적합한 형태가 된다고 하였다. 그래서 주로 이념적이거나 교시적인 내용을 전달하는 데 적합하다고 하였다. <sup>52)</sup>

50) 3음보: (25), (36), (44), (57).

4음보: (9), (12), (16), (20), (23), (28), (39), (52), (56), (65), (78).

51) 성기옥, 『한국시가율격의 이론』, 새문사, 1986, p.166.

신민요에서도 전통 시가의 3음보와 4음보를 계승하고 있다. 중세 사회에서 근대 사회로 이행되는 과정에서 생활 방식이 변하고, 본래 농촌생활에 기반을 두었던 기능요가 그 기능성을 상실하면서 비기능요인 유희요가 많은 비중을 차지하게 되었다. 그래서 노동력의 증진과 협력을 위한 민요의 성격은 점차 개인적인 정서를 표출하는 것으로 바뀌었다. 또한 새로운 문명에 대한 관심을 가지고, 일제 식민지 상황에 지식인들은 깊이 있는 인식을 하게 했다. 또한 급변하는 시대에 새로운 시대에 알맞은 양식이 필요했을 것이다. 따라서 개인적 감정의 표출은 주로 3음보 율격이 적합했으며, 깊이 있는 사과의 흐름은 4음보의 율격이 적합했을 것이다. 이렇게 신민요는 전통 시가의 리듬감을 계승하면서 대중들에게 친숙하게 다가갈 수 있었다.

## 나. 음수율

음보율에서도 살펴보았듯이 신민요는 규칙적으로 글자 수를 지키려 하였다. 이러한 음절수의 정형은 7·5조의 일본시 율격을 모방한 최남선의 창가에 이어 1920~1930년대 김억과 같은 문인들의 인식에서 비롯되었다고 볼 수 있다. 7·5조의 율격을 전통 시가의 형식처럼 생각하고 의도적으로 글자 수를 지켰다. 이것이 4음보 율격에도 영향을 주어 엄격한 4·4조나 3·4조의 음수율로 나타났다고 생각된다. 글자 수가 엄격하게 지켜져서 한 글자의 변화도 나타나지 않는 작품은 다음과 같다.

### 신민요의 음수율<sup>53)</sup>

52) 성기욱, 앞의 책.

53) 7·5조 : (1), (15), (22), (27), (33), (38), (50), (51), (54), (67), (89)

4·4조 중첩 : (16), (20), (23)

음수율 구 분	7·5조	4·4조 중첩	3·4조 중첩	합 계
편 수	11	3	8	22
비 율(%)	50	13.64	36.36	100

7·5조에 대한 기존의 논의는 외래 율격이라는 설과 전통 율격이라는 설로 대립되고 있다. 조지훈은 일본의 율조<sup>54)</sup>라 하였고, 성기옥은 7·5조를 4·3·5음절형과 3·4·5음절형의 총량 3보격이라고 하여 고려속요 이래 이어진 전통 율격 양식의 하나<sup>55)</sup>라고 하였다. 김대행은 음수의 규칙성을 의미하는 7·5조는 민요와 무관하며 민요의 노랫말이 7·5조의 음수 배분 비율과 흡사하여 7·5조와 친숙하다<sup>56)</sup>고 하였다. 김윤식은 “개화기 지식을 보급시키기 위한 문자 행위 중에서 본질적으로 기억하기 쉬운 반복 형식을 갖는 노래체가 합당한 것으로 보았다. 그리고 재래의 유교적 이념을 표현하는 데 적합했던 4·4조에서 7·5조의 리듬으로 옮겨 간 것은 지식량의 확대와 대응되며 새 지식을 표현하는 데는 그와 다른 양식이 요구되었기 때문”<sup>57)</sup>이라고 했다.

신민요의 율격을 살펴보았을 경우에는 전통시가의 여유로운 시가 형식을 계승했다고 본다. 그런데 개화기 이후 음절수의 규칙성으로 율격을 인식하게 되면서 3음보인 7·5조를 민요적 율격으로 인식하게 되었다고 생각한다.

그렇다면 신민요에서는 음수율이 어떻게 나타나고 있을까?

3·4조 중첩 : (9), (12), (28), (39), (52), (56), (65), (78)  
 54) 조지훈, 『한국문화사서설』, 탐구당, 1961.  
 55) 성기옥, 『한국시가율격의 이론』, 새문사, 1986.  
 56) 김대행, 『우리시의 틀』, 탑출판사, 1989.  
 57) 김윤식, 「한국근대문학양식논고」, 아세아문화사, 1980, p.208.

吉州나 明川땅은 麻布나는곳  
 꽃갓흔 아가씨들 베틀에안저  
 二八의 고혼솜을 어르만즈며  
 은근한 마음씨로 베를짰다네//  
 베틀에 섬섬옥수 오르나릴재  
 수집은 아가씨의 마음도뛰네  
 바리안 고혼베로 열필을짜야  
비단옷 작만하고 님마저가네//  
 기나긴 밤을새며 틀우에안저  
등잔불 도두고서 베짜는처녀  
 한번본 그림자를 맘에그리며  
 싹트는 첫사랑에 시름을짜네// <베짜는처녀/고마부/진수린/이은파><sup>58)</sup>

<베짜는처녀>는 조사의 생략과 삽입을 통해서 음절수를 일정하게 지키고 있다. ‘마포나는곳’, ‘섬섬옥수’, ‘비단옷’, ‘등잔불’의 경우에는 ‘마포가나는곳’, ‘섬섬옥수가’, ‘비단옷을’, ‘등잔불을’이라고 해야 연결이 자연스러운데, 글자 수를 맞추기 위해서 일부러 생략했음을 볼 수 있다. 그러나 ‘명천땅은’, ‘아가씨들’, ‘고혼솜을’에서는 앞에서 생략했던 조사를 오히려 삽입하였다. 또한 앞부분에서는 ‘아가씨’라고 시적 대상을 지칭했는데, ‘베짜는처녀’에서는 ‘처녀’라고 표현하여 5글자로 글자 수를 맞추고 있다. 또한 ‘님마저가네’에서는 문법상 ‘님 맞으러 가네’가 바른 표현인데 ‘님마저가네’라고 표현하고 있다.

7·5조의 율격을 가진 노래가 신민요에서 높은 비율을 차지하는 이유는 7·5조가 전통시가의 3음보 율격과 통하기 때문이다. 3음보 율격에 친숙했던 대중들은 신민요의 7·5조를 음수율의 측면보다는 음보율의 측면에서

58) 앞으로 <작품명/작사가/작곡가/가수>으로 표기하겠음.

부담없이 받아들였을 것이다. 또한 토속적인 것에 대한 향수가 대중의 감흥을 불러일으켰을 것이며, 당대 발달된 문명에 대한 대중의 갈증을 7·5조가 만족시켜 주었을 것이다. 대중들은 당시 고급문화였던 일본의 음악으로 조금이나마 신문명에 대한 갈증을 풀고자 했을 것이다. 그로 인해 친숙하면서도 고급스럽게 여겨지던 7·5조의 노래를 즐겨 부르고 듣게 되었다고 생각한다.<sup>59)</sup>

그런데 7·5조의 신민요 중에서 발표시기가 뒤일수록 변형이 많이 일어났다.<sup>60)</sup> 7·5조가 주로 등장하는 시기는 1935년과 1936년이며, 이 시기에는 <베짜는처녀>처럼 의도적으로 글자 수를 지키려는 모습이 보인다. 그러나 1930년대 후반으로 갈수록 7·5조의 글자 수에 변화가 있는 경우가 많아지고 있다.

(가)

내집은 동소문밖 빈민굴이요  
 내몸에 걸친옷은 현누덕이나  
 밤마다 꾸는꿈은 팔자를고쳐  
백만의장자 되어서 되어서  
호사를 하네//  
 내몸이 부자되어 깨다른것이

59) 또한 광수용은 7·5조류의 리듬이 노래 가사로서는 가장 적합한 형식이라고 말하며, 서우석도 7·5조의 리듬이 음악미학상으로 볼 때에 가장 이상적으로 분할된 율조라고 하였다.(광수용, 앞의 논문, p.28. 참조.)

60) 발표 시기에 따른 7·5조의 편수

구분 \ 시기	시기							
	1931	1934	1935	1936	1937	1938	1941	
엄격하게 7·5조가 지켜지는 경우	1	2	3	4	0	1	1	
7·5조의 글자수에 변화가 있는 경우	0	0	0	1	1	2	0	

영웅과 호걸들도 돈업서보오  
 잘나고 못난것이 소용이잇나  
돈만취면 천하미인 천하미인  
모도다 내것//  
 돈이야 돈이로다 이세상은돈  
 돈잇고 보면은야 참조흔세상  
 천하의 거지들아 나제는거지나  
밤마다 백만장자되는 백만장자되는  
꿈이나 꾸라//

<백만장자의꿈/김수연/전기현/강홍식>

(가)에서 각 연의 1, 2, 3행은 모두 7·5조의 음수율을 지키고 있다. 각 연의 4행과 5행을 살펴보면 글자 수의 파격이 나타난다. 3·4·5의 글자 수를 지켜오던 앞 행과는 달리 글자 수의 변화가 나타나며, 각 연마다 다른 글자 수가 나타나고 있다. 1연에서는 5·3·3//5//, 2연에서는 4·4·4//5//, 3연에서는 3·6·6//5//로 일정하지 않다.

이러한 파격은 특히 3연에서 두드러진다. 다른 연에서는 3행이 모두 3·4·5의 글자 수를 지키고 있는데 3·4·6으로 글자 수가 한 글자 늘어난다. 또한 4행과 5행에서는 3·6·6//5//로 변형이 일어나고 있다. ‘백만장자되는’이 반복되면서 리듬감을 형성하였다.

이러한 7·5조의 변화는 음수율보다는 노래의 선율을 맞추는 과정에서 나타난 현상으로 보이며, 7·5조의 정형화된 틀에서 벗어나 전통시가의 여유로운 시가 형식을 되찾고자 한 것이 아닌가 싶다. <목포의눈물>이 지방 신민요 대회에서 당선된 것처럼 당시 신민요가 너무 유행가화되고 통속화되는 것을 아쉬워하며 지식인들이 대회를 개최했다고 한다. 우리 것에 대한 목마름이 다시 틀에 박힌 7·5조의 울격에서 벗어나게 한 것이라고 짐작해 본다.

3·4조와 4·4조는 우리 시가에서 전통적으로 존재해 온 음수율이다. 3·4조와 4·4조에서도 7·5조의 영향으로 글자 수를 엄격히 지키려는 모습이 나타난다.

(가)

금강산이 조홀시고 금강산이 조홀시고  
동해끼고 소슨산이 일만이천 봉오리를  
그림갓치 벌넛으니 천하명산 그아닌가//  
장안사를 구경하고 명경대에 말멈추고  
망군대를 올라가니 마의태자 어대간나  
바위우에 얼킨쑤은 일천년에 사적이라//

<금강산이조홀시고/유도순/김준영/미스코리아>

(나)

산과물 한데노혀 그림을 그려스니  
평양은 금수강산 일흠은 오렐러라//  
대동강 구비구비 푸른물 흘릿는데  
능라도 버들숲에 물새가 숨어드네//  
부벽루 옷줄웃줄 나는듯 춤추는데

칠성문 잇기속에 말업시 잠잠하네// <금수강산/유도순/김준영/미스코리아>

(가)는 정확하게 4·4조의 음수율을 지키고 있다. 1행에서는 ‘금강산이 조홀시고’라는 구절을 반복하고 있다. 5행의 ‘마의태자’에는 조사를 생략하면서 글자 수를 일정하게 유지하고 있다. ‘장안사를’, ‘망군대를’에서는 조사를 의도적으로 사용한 것으로 보인다. 하지만 조사의 생략이나 삽입이 어색함 없이 사설 전체의 흐름에 자연스럽게 연결되고 있다.

(나)에서는 2음절의 어휘에는 조사가 사용되고 있으며, 3음절의 어휘에는

조사가 생략되어 있다. ‘그림을’, ‘평양은’, ‘물새가’에서는 모두 조사를 사용하였는데, ‘대동강’, ‘능라도’, ‘부벽루’에서는 조사를 생략하여 3·4조의 음수율을 지키고 있다. 1연의 ‘오렐러라’는 축약을 통해서 글자 수를 지키고 예스러운 말투를 통해 노래의 분위기를 형성하고 있다. 또한 ‘구비구비’, ‘웃줄웃줄’과 같은 의태어를 사용 4음절의 글자 수를 유지하고 있다.

이처럼 3·4조와 4·4조의 신민요에서는 의도적으로 글자 수를 맞추기 위한 흔적이 보이는데 주로 조사의 생략이나 삽입을 사용하였거나 의태어를 반복적으로 사용하였다. 3·4조와 4·4조는 중첩에 의해서 주로 음수율이 실현되었고, 4음보격을 형성하고 있다.

이상 신민요의 음수율은 7·5조, 3·4조와 4·4조가 중심을 이루고 있었다. 이것은 음보율의 측면에서 보면 7·5조는 3음보, 3·4조와 4·4조는 4음보의 음보율을 따르고 있다는 것을 알 수 있다. 그러나 당대에는 7·5조 음수율을 전통 시가 형식으로 여겨 의도적으로 글자 수를 지키려 했음을 알 수 있었다. 이러한 현상은 여유롭던 전통시가 형식인 3·4조와 4·4조에 영향을 주어 글자 수가 엄격하게 유지되는 현상이 나타났다. 그러나 3·4조와 4·4조에서는 크게 어색함 없이 자연스럽게 유지되었는데 7·5조의 경우는 글자 수를 지나치게 의식하여 억지스러움이 나타났다.

### Ⅲ. 신민요 사설의 내용적 특성

논의 대상으로 삼은 신민요 89곡의 사설을 분석한 결과 그 내용은 ‘이별과 사랑의 노래’, ‘소극적 시대정신’, ‘탄식의 노래’와 ‘풍년맞이’로 크게 분류되었다.

신민요 내용별 편수

주제 구분	이별과 사랑의 노래	소극적 시대정신	탄식의 노래	풍년맞이	합계
곡수(곡)	43	33	11	2	89
비율(%)	48.31	37.08	12.36	2.25	100

‘이별과 사랑의 노래’가 43곡으로 가장 많이 나타났으며, ‘소극적 시대의 식’이 33곡, ‘탄식의 노래’가 11곡, ‘풍년맞이’가 2곡이었다. ‘이별과 사랑의 노래’는 이별의 노래, 사랑의 노래로 세분하였으며, ‘소극적 시대정신’은 봄을 맞이하는 노래, 국토사랑과 부정적 시대상의 반영으로 세분하였다. ‘탄식의 노래’는 인생무상과 신세한탄으로 세분하였다. 이것을 다시 세분하여 정리하면 다음과 같다.

① 이별과 사랑의 노래

가. 이별의 노래 : 입을 보내는 마음, 임 그리워하는 마음, 입을 원망하는 마음

나. 사랑의 노래 : 짝트는 사랑, 사랑의 즐거움, 유희적인 사랑

② 소극적 시대정신

가. 봄을 맞이하는 노래

나. 국토사랑 : 국토예찬, 명승지 감상

다. 부정적 현실 비판 : 망국인의 슬픔, 소극적 항일정신, 사회풍속의 풍자

③ 탄식의 노래

가. 인생무상

나. 신세한탄

④ 풍년맞이

## 1. 이별과 사랑의 노래

우리나라 대중가요에서 그렇듯이 가사의 중심을 이루는 것이 이별과 사랑의 노래라고 할 수 있으며, 특히 이별과 관련된 가사가 많다. 신민요 사설에서도 역시 이별을 주제로 한 것이 소분류로 보았을 때 24곡으로 가장 많았다.

### 가. 이별의 노래

이별을 주제로 한 신민요의 양상을 살펴본 결과 크게 세 가지로 다시 분류할 수 있었다. 현재 입을 보내는 화자의 마음을 노래한 것과 떠난 입을 기다리면서 느껴지는 그리움과 외로움을 노래 것이 있다. 또한 이러한 외로움이 더 심해져 입을 원망하는 마음을 노래한 것이 있다. ‘이별의 노래’와 관련된 작품명과 편수는 다음과 같다.

‘이별의 노래’ 작품명 및 편수

주 제	임을 보내는 마음	임 그리워하는 마음	임을 원망하는 마음
작품명	(31)압강물흘너흘너 (34)시집가는님 (46)가시면언제오시랴 (78)춘몽(春夢) (63)가는님을잡지마소 (50)섬시약씨 (56)가벼운인조건을 (47)고기스배	(12)방아찢는색시 (6)꽃을잡고 (7)개나리고개 (27)님의덕 (41)이어도 (82)무정세월 (89)푸념사거리 (23)漢陽千里 (78)금송아지타령 (57)락동강의 애상곡 (39)어나곳머무리 (54)한숨짓는밤 (65)그리운노래 (87)아즈라이콧노래 (75)야루강처녀 (30)바다넘어	(53)천리몽 (81)말씀하세요네 (45)쫑쫑타령
편수	8	14	3

(1) 임을 보내는 마음

‘임을 보내는 마음’은 현재 이별의 상황이 나타나고 있는 것을 말한다. 구체적으로 어떠한 이유로 남녀가 헤어지게 되었는지는 제시되어 있지 않지만, 이별의 상황에서 여성화자의 눈물겨운 모습이 인상적이다.

압강물흘너흘러 넘치는물로도  
 찌나는당신길을 막을수업거든  
 이내몸흘니는 두줄기눈물이  
 엇더케 당신을 막으리요//  
 구진비흐득이니 내눈물방울  
 밤빛은 적막하다 당신의숨  
 한만흔 이밤을 새우지마오  
 날새면 리별을 어이하리//

홍상을 거듬거듬 님압혜와서  
불빛에 당신얼굴 보고또보면서  
영화(榮華)로 오실날을 비웁는내마음  
대장부 엇더케 미드릿가//

< 압강물흘너흘너/김능인 작사/문호월 작곡/이은과 노래 >61)

<압강물흘너흘너>에선 구체적으로 이별하게 된 원인은 나오지 않지만 화자는 임과의 이별을 맞이하고 있다. 이별 장소는 ‘압강물’인데 화자는 임의 떠남이 저 강물의 넘치는 물로도 막을 수 없다고 말하고 있다. 넘치는 강물로도 입을 막을 수 없는데 화자가 흘린 적은 두 줄기 눈물로는 입을 절대 막을 수 없다. 객관적 대상인 ‘강물’과 자신의 눈물을 대비하여 어떠한 상황에서도 임의 이별을 막을 수 없음을 드러낸다. 이로 미루어 보면 왜 임이 떠나는지는 모르지만 임은 절대적인 이유로 떠날 수밖에 없음을 알 수 있다. 화자는 한 많은 이 밤이 새지 말기를 간절히 바라지만 부질없음을 알고, 임이 영화롭게 돌아오기만을 기원한다. 그러면서도 임의 마음이 변할까봐 걱정하는 모습이 ‘대장부 엇더케 미드릿가’에서 엿보인다.

이별의 상황을 노래하는 다른 신만요에서는 구체적 상황이 부족한 편인데 <시집가는님>에서는 이별의 이유가 상세하게 나타나 있고, 애타는 화자의 마음도 나타나 있다.

내일은연지씩고 가마타고시집갈  
어릴재내동무야 내설음을너는알지//  
엇깨를서로끼고 발거름을맞쳐서  
부르든그노래도 다시못울옛썸일세//  
락조에붉은노을 저고개를물들여

---

61) 앞으로 작품을 인용할 경우 <곡명/작사가/작곡가/가수>로 표기하겠음.

피바다되거들낭 애타는맘아러다고//

다시는못맛날줄 아는것이병이라

이가삼씩고씩어 남는것은네생각뿐// <시집가는님/범오/佐藤吉五郎/강홍식>

내일은 화자의 어릴 때부터 동무였던 사랑하는 사람이 다른 사람에게 시집을 가는 날이다. 신민요에서 남성 화자는 거의 없는데, 이 노래에서는 드물게 남성 화자가 등장하고 있다. 하지만 <시집가는님>이라는 제목을 보면 화자는 시집가는 여성(동무)에게 전하지 못한 마음과 이별의 슬픔에 사로잡혀 있다. 그래서 임이 내일 가마를 타고 갈 고개의 붉은 노을에 감정을 이입시켜 자신의 피명이 든 마음을 전하고자 한다. 이처럼 <시집가는님>에서는 비록 ‘내일’이기는 하지만 임과 이별하는 이유와 그 상황이 전개되고 있다. 특히나 낙조의 붉은 노을과 자신의 피명이 든 마음을 빗대어 시집가는 임에 대한 애타는 마음을 드러낸다.

## (2) 임 그리워하는 마음

이별의 순간이 지나고 남은 사람에게는 임을 기다리는 마음과 그리움, 외로움밖에 없다.

개나리고개는 눈물의고개

님을맞든그째가 그리웁고나

에헤야 그님은 아무렴그러치그님은

지금은 어데서 개나릴 생각하나//

달빛을밟으며 님마지와서

기다리는심사에 썩든개나리

에헤에야 개나리 아무렴그러치개나리

모른척할내도 안다고싱글벙글//  
 개나리고개에 걸닌저달은  
 넘오시든 지름썰 비쳐주드니  
 에헤에야 저달이 아모렴그러치저달이  
 지금엔 이맘을 심난케 하는구나//  
 개나리고개야 너잘잇거라  
 길발켜라 저달아 쉬단여오마  
 에헤에야 그님을 아모렴그러치그님을  
 먼동이 트기전 모시고도라오마// <개나리고개/범오/김준영/강홍식>

<개나리고개>는 원래 함흥 지방 여인들 사이에서 불려지던 토속적인 가락으로 개나리는 흐드러지게 피어서 봄을 알려주고, 일본의 상징인 벚꽃을 이기고 곳곳하게 피어 사랑받았다고 한다.

<개나리고개>에서 개나리와 달은 임과의 추억과 관련된 핵심소재이다. 개나리는 임과 헤어진 고개의 이름이면서 그 고개에 피어있는 꽃이며, 화자와 동일시되기도 하는 소재이다. 그래서 화자는 떠난 임이 자신을 그리워하기를 바라며, 임도 '지금엔 어디서 개나릴 생각'할 것이라고 믿고 싶어한다. 하지만 화자가 달빛을 밟으며 임을 기다리는 모습을 들켜서 부끄럽게 하는 소재이기도 하다. 달은 임이 자신에게 오는 길을 밝게 비춰줄 존재이면서, 자신의 마음을 심란하게 하는 소재이다. 결국 기다림에 지친 여성은 달빛을 밟으며 고갯길을 넘어 임을 모시러 가려고 한다. '먼동이 트기전 모시고도라오마'라고 말은 하지만 과연 화자가 임을 모시러 갔을까? 아닐 것이다. 모시러 가고 싶을 정도로 임에 대한 그리움이 크다는 것이다.

지내간일 모도다 구름이언만  
 두번다시 생각을 버릴길업서

애꾸지도 그날을 그리워하며  
 남몰르게 얼마나 한숨짓는고//  
 꿈에 보이는 그님이 하도알미워  
 아니라고 고요히 몸부림하나  
 두 번다시 지낸날 눈압해보여  
긴긴밤을 외로히 울며새거니//  
 ※가고오고 세월은 쫓이엿는데  
 두고두고 그님을 니즐길업서  
 어제오늘 가슴을 그옥이안고  
소리업시 우노라 외론심사에// <한숨짓는밤/김안서/정사인/홍봉향>  
 (※미취입)

<한숨짓는밤>에서는 입을 그리워하면서 긴긴 밤을 외로이 울며 지내는 여인의 모습이 잘 나타나 있다. 입과 보낸 지난날이 모두 구름처럼 지나가 버린 일임을 알면서도 입에 대한 그림움을 버릴 수가 없다. 한숨짓다가 꿈을 꾸었는데 꿈속에 나타난 입의 모습이 너무도 알찼다. 입이 떠나고 세월은 자꾸 흘러가는데, 화자는 입을 잇을 길이 없어 가슴을 끌어안고 소리 죽여 운다.

### (3) 입을 원망하는 마음

떠난 입을 기다리다가 지친 화자는 이제 입을 원망하게 된다. <천리몽>, <말씀하세요네>, <똥똥타령>, <신방아타령> 중에서 가장 입에 대한 원망을 직접적이고 익살스럽게 표현한 것이 <똥똥타령>이다.

가신랑군은 언제나 도라와 나하고만날가

가신랑군을 고대코 마음속만 태우며  
눈물을 꼭꼭짜서는 치마에 뽕뽕쌌다가  
만나는날 랑군의 상에뺏쳐서 노련다  
(후렴) 뽕뽕 뽕뽕 묵거라

내서름 뽕뽕 묵거라

가실때에는 온다고 분명히 나한테말했지  
한번가서는 안오고 시침만을 쏘찌니  
분김에 싹싹이갈고 원망을 뽕뽕쌌다가  
만나는날 랑군의 두뺨을 때려보련다//

가신랑군은 나한테 다시는 안차저오려나  
아니올라면 진작이 안온다고 알리지  
오늘도 꼭꼭기들고 우름을 뽕뽕쌌다가  
만나는날 랑군의 귀를 압흐게할련다//

가신랑군은 그래도 이나를 차저와주겠지  
혼자살다가 안오면 그때에는 내죽지  
참살을 박박가라서 썩쳐서 뽕뽕쌌다가  
만나는날 랑군의 잔체노리를 내하리//

<뽕뽕타령/유영일/김형원/고일심>

이 노래는 입을 기다리는 여인의 안타까운 원망을 담고 있다. 입을 기다리면서 흘린 눈물을 모두 치마에 꼭꼭 짜서, 뽕뽕 쌌다가 입에게 바치겠다고 한다. 그런데 이 정도는 애교로 봐줄 수 있다. 그래도 다시 돌아온다고 약속한 입이 오지 않자 화자는 분한 마음과 원망을 뽕뽕 쌌다가 입의 두뺨을 때려 보겠다고 한다. 안 올 거면 소식이라도 전해주지 소식조차 없자 울음을 뽕뽕 쌌다가 낭군의 귀를 아프게 할 것이라고 장담한다. 또한 입이 자기를 찾아와 줄 거라고 생각하면서도 믿음이 서지 않자 찾아오지 않으면 죽을 것이라고 한다. 이것은 더 강하게 자신의 마음을 입에게 전달하여 어서 빨리 돌아오라고 말하고 싶은 것이다. 그래서 바로 입이 오면 뽕뽕 싸

놓은 찹쌀떡을 정성스럽게 바친다고 하였다. 오지 않는 입에 대한 원망, 입을 사랑하는 마음과 입에 대한 정성의 복잡한 심정이 드러나 있다.

이 작품은 이별의 노래이지만 익살스럽다. 상상으로나마 낭군에게 적극적인 투정을 하는 사실 내용이 해학적이며, ‘쭉쭉’, ‘똥똥’과 같은 의태어와 의성어를 절묘하게 사용해서 생생하게 마음을 표출하고 있기 때문이다.

‘입을 원망하는 마음’에서는 기다림이 길어지면 그 기다림만큼 외로움도 짙어지고, 원망도 커지게 된다. 하나같이 굳은 맹세를 하고서 돌아오지 않는 입을 기다리다 지친 화자에게는 원망의 마음이 생긴다. 이별 상황에서 소극적인 모습을 보이던 전통적인 여인의 모습과는 달리 직설적인 감정 표현을 하고 있다. 특히 <똥똥타령>은 그 어휘나 표현에서 앙큼함과 발랄함마저 나타난다.

이별에 대한 노래는 신민요 작품 중에서 가장 많은 비중을 차지한다. 이것은 지금의 대중가요 가사의 대부분이 남녀 간의 이별을 노래한 것이 많은 것처럼 이별은 지속적으로 인간의 슬픔을 지배한 큰 요소이기 때문일 것이다. 특히 일본의 식민통치로 피폐해졌던 시대 상황 속에서 이별이 많았음은 어쩌면 당연한 일이다. 일제의 학명과 강제징용 등에 의한 강압적인 이별이 많았으며, 경제적인 이유로 이주 노동자나 유랑민이 많았기 때문이다.

그런데 남성이 떠난 이유는 작품에서 구체적으로 나타나 있지 않지만, 말려도 떠날 수밖에 없는 상황임을 짐작할 수 있다. 그래서 남은 사람은 슬프지만 어쩔 수 없이 사랑하는 입을 떠나보낼 수밖에 없다. 이별 후 화자는 돌아오지 않는 입을 일방적으로 기다리면서 신세한탄을 하고 있다. 따라서 그 주된 정서는 슬픔과 외로움이라고 할 수 있다.

## 나. 사랑의 노래

이별의 전제는 사랑이라고 할 수 있다. 짝사랑이든 두 사람의 즐거웠던 사랑이었던 누군가를 그리워하는 마음은 사랑을 바탕으로 하고 있다. 신민요에서도 남녀 간의 사랑을 다룬 사설은 16곡으로 많은 비중을 차지하고 있다. 그 중에서도 ‘유희적인 사랑’이 특히 많으며, 1930년 후반으로 갈수록 ‘유희적인 사랑’이 많아지고 있다. ‘사랑의 노래’와 관련된 작품명과 편수는 다음과 같다.

‘사랑의 노래’ 작품명 및 편수

주 제	씩트는 사랑	사랑의 즐거움	유희적인 사랑
작품명	(20)처녀사랑 (15)베짜는처녀 (66)나는알지나는알어	(40)원앙가 (32)사랑가 (19)지화자조타	(20)처녀사냥 (3)내사랑아 (43)청춘타령 (55)歡樂의 농촌 (58)두메아가씨 (59)상록수 (70)바람든열폭치마 (44)꽃노래 (33)사랑의노래 (80)달갓흔님아
편수	3	3	10

(1) 짝트는 사랑

‘씩트는 사랑’이란 사랑이 막씩틀 때의 모습을 말한다. 가장 설레고 꽃  
꽃한 꽃내기 사랑을 보여주고 있다. 하지만 짝사랑의 경우에는 그리 기쁘  
기만 한 것은 아니다.

吉州나 明川은 麻布나는곳  
꽃갓흔 아가씨들 베틀에안저

二八의 고흘솜을 어르만즈며  
 은근한 마음씨로 베를짖다네//  
 베틀에 섬섬옥수 오르나릴째  
 수줍은 아가씨의 마음도췌네  
 \*바리안 고흘베로 열필을짜야  
 비단옷 작만하고 님마저가네//  
 기나긴 밤을새며 틀우에안저  
 등잔불 도두고서 베짜는처녀  
 한번본 그림자를 맘에 그리며  
썩트는 첫사랑에 시름을짜네// <베짜는처녀/고마부/전수린/이은파>  
 (註)바리안베라함은베한필이밥바리안에들어갈만치곱단말이외다

<베짜는처녀>는 마포(삼베) 생산지로 유명한 길주와 명천이라는 실제 지명을 사용하여 향토성과 사실감을 더해준다. 꽃 같은 나이의 아가씨가 베를 짜는데 베틀에 손이 오르내릴 때마다 수줍은 아가씨의 마음도 오르락 내리락한다. 그러나 실제로는 자신이 비단옷을 해서 입을 수는 없다. 그렇지만 베를 짜는 동안에는 그 천으로 비단옷을 만들어 입은 고운 모습을 짝 사랑하는 임(아마 먼발치에서 그림자로만 보았을)에게 보이고 싶다. 이러한 생각에 본인도 모르게 얼굴이 빨개져 수줍다. ‘시름을짜네’에서는 베를 짜는 화자의 객관적 상황과 임을 그리워하며 시름을 짜는 내면적 상황을 절묘하게 ‘짜네’라는 어휘를 통해서 드러내고 있다.

압집의 저아가씨 바람이낫구나 바람이낫서요  
 솟송일 보아도 썩솟썩솟  
 나비만 보아도 썩솟썩솟  
 열두폭 차마에 바람이난것 나는알지 나는알어  
 에헤…… 건너마을 리도령그려 바람이낫다네//

뒷집의 저총각도 동티가낫구나 동티가낫서요  
 안찌나 서거나 들먹들먹  
 달빛만 보아도 들락날락  
 썩거나 머리에 동티가난것 나는알지 나는알어  
 에헤……물을기는 각씨를보고 동티가낫다네//  
 건넌말 금순이는 성화가낫구나 성화가낫서요  
 동모를 보아도 썩죽썩죽  
 총각만 보아도 썩죽썩죽  
 노랑모 저고리 성화가난것 나는알지 나는알어  
 에헤……가마타고 시집을못가 성화가낫다네//

<나는알지나는알어/소공자/정진규/강홍식·김숙현>

<나는알지나는알어>에서는 처녀, 총각의 수줍은 마음이 잘 나타나고 있다. 1연에는 바람난 아가씨가 등장하는데, 바람이 났다고는 하지만 그 어감이 부정적이지는 않다. 건너 마을의 이도령을 본 다음 다시 보고픈 마음에 꽃송이와 나비를 보아도 웃음이 절로 난다. 2연의 총각 역시 물을 기는 각씨를 보고 동티가 났다. 그래서 앓으나 서나 각씨 생각에 안절부절 못하고 달빛을 보고도 각씨 생각에 마음이 들뜬다. 금순이도 시집가고 싶은 마음에 동무를 보아도 총각만 보아도 뻘죽뻘죽 웃음이 절로 난다. 각 연의 등장인물은 독립적이지만 전체적으로 보면 처녀, 총각 사이에 싹트는 사랑의 마음이 잘 나타나 있다. 특히 사랑의 마음 때문에 안절부절 못하는 마음을 ‘썩끗썩끗’, ‘썩끗썩끗’, ‘들먹들먹’, ‘들락들락’, ‘썩죽썩죽’, ‘썩죽썩죽’이라는 의태어를 통해 재미있게 표현하고 있다.

## (2) 사랑의 즐거움

‘사랑의 즐거움’은 다소 유희적인 모습을 보이기도 한다. 그리고 사랑의 구체적인 감정보다는 흥을 돋우는 듯한 표현이 여음구에 특히 많이 나타나 있다. 하지만 그 속에 남녀 간의 사랑이 느껴진다.

당신은 실버들 둥둥/그대는 피꼬리 둥둥  
봄바람부여잡고 당실당실 춤추세  
양기당기당기 까라라라라라 내사랑아-//  
당신은 범나비 둥둥/그대는 해당화 둥둥  
피는 봄향기속에 당실당실 춤추세  
양기당기당기 까라라라라라 내사랑아-//  
당신은 녹수요 둥둥/그대는 원앙새 둥둥  
홀르는 물결짜라 당실당실 춤추세  
양기당기당기 까라라라라라 내사랑아-//  
당신은 풀은솔 둥둥/그대는 두루미 둥둥  
록수나 청산리에 당실당실 춤추세  
양기당기당기 까라라라라라 내사랑아- //

<원앙가/왕평/이면상/선우일선·김주호>

<원앙가>는 사랑하는 남녀의 모습을 실버들과 피꼬리, 범나비와 해당화, 녹수와 원앙새, 푸른 솔과 두루미로 비유하고 있다. 선우일선과 김주호의 교환창으로 되어 있으며, ‘양기당기당기 까라라라라라 내사랑아~’라는 후렴구를 통해서 사랑의 즐거운 웃음이 느껴진다. 남성을 실버들, 범나비, 녹수, 소나무로 비유하고 있다. 여성은 피꼬리 해당화, 원앙새, 두루미로 빗대어 놓았다. 이러한 비유는 다른 신민요 작품에서도 많이 비유로 당시 사랑하는 남성과 여성을 빗대어 놓은 공식적인 표현이라고 볼 수 있다. 다소 상투적인 비유이기는 하지만 서로 사랑하는 사람끼리 봄 향기 속에서 덩실덩

실 춤을 추면서 즐거워하는 모습이 드러나 있다.

수박가치둥근사랑 참외가치달게삭여  
박속가치말근정이 앵도가치붉게닉어  
석류가치멋이잇게 백년해로를하갓고나  
응응..... 백년해로를하갓고//  
벗과가치쓴살님도 홍시가치달고달어  
포도가치토실토실 호박가치살이씨고  
오이가치귀여운정 백년해로를한갓고나  
응응..... 백년해로를하갓고나//  
복사가치풀은청춘 대추가치주름저도  
호도가치긋은맹세 잣과가치변치안어  
오이가치순한정이 백년해로를하갓고나  
응응..... 백년해로를하갓고나//

<사랑가/편월/김탄포/선우일선·김용환>

<사랑가>는 그 비유의 발상이 기발하다. 과일이나 야채의 특성을 살려서 말장난하듯이 앞말과 연결하여 백년해로를 다짐하고 있다. 둥근 수박의 모습에서는 둥글둥글한 사랑의 모습으로, 단 참외처럼 달콤한 사랑으로, 맑은 박 속처럼 임과의 맑은 정으로, 붉은 앵두처럼 붉은 열정적인 사랑으로, 멋있는 석류처럼 멋있는 사랑으로 백년해로하고자 하는 모습이 보인다. 또한 영원한 사랑을 다짐하면서 복사같이 푸른 청춘이 대추같이 주름지더라도 호도같이 단단하게 맺은 맹세 변치 말자고 한다. 여성 화자에게 친근하고 주위에서 흔히 볼 수 있는 과일과 야채의 특성에 맞게 자신의 사랑을 빗대어 놓은 기발한 발상으로 임과의 백년해로를 다짐하고 있다.

### (3) 유희적인 사랑

‘유희적인 사랑’은 ‘사랑의 노래’ 16곡 중에서 10곡을 차지하고 있는 것으로 가장 많은 곡수를 보이고 있는 소주제이다. ‘유희적인 사랑’이란 남녀간의 향락적이고 일회적인 사랑을 말한다. 1930년대 후반으로 갈수록 두드러지게 나타나고 있다. 이것은 30년대 후반으로 갈수록 유행가의 인기가 높아지면서 그 영향을 받은 것으로 보인다. ‘사랑의 즐거움’보다 사랑의 구체성이나 진정성이 부족하며, 행복감보다는 사랑에 대한 피상적인 표현에만 그치고 있다.

<환락의 농촌>은 제목에서도 알 수 있듯이 남녀 간에 노래하고 춤추는 유희가 중심을 이룬다.

석양에 지는해가 산마루를 넘누나  
어허얼사 지화자 노잔다 춤취라  
노래불너 밤을새자 어혈사 지화자조타  
누굴마즈려 저기저아가씨 분바르고 단장하나  
역시구절시구나 지화자 사랑이로다  
즐거웁게 노래하자//  
이마을 날이밝아 동녘하늘 터오면  
어허얼사 지화자 가잔다 일터로  
노래하며 일을하자 어혈사 지화자조타  
누굴맛나려 저기저아가씨 동이이고 기다리나  
역시구절시구나 지화자 사랑이로다  
즐거웁게 일을하자//  
웃기는 웨웃나여 나를보고 웨우서  
어허얼사 지화자 노잔다 춤취라

노래 불러 밤을새자 어혈사 지화자조타  
누굴녹이려 저기저아가씨 젓눈질만 작구하나  
역시구절시구나 지화자 사랑이로다  
즐거웁게 노래하자//

<환락의 농촌/김백오/김준영/강홍식>

<환락의 농촌>에 등장하는 아가씨의 모습은 <베짜는 처녀>에서처럼 남 몰래 사랑하는 입을 생각하며 한숨짓는 여성이 아니다. 특정 대상을 위해 몸을 단장하는 여인의 모습도 아니다. 불특정한 남성을 유혹하기 위해 분을 바르고 꽃단장을 하는 여인으로 누군가를 녹이기 위해 눈웃음치는 아가씨이다. ‘녹이다’라는 표현은 요염한 여자가 남자를 유혹할 때 쓰는 말인데 이 사설에서는 진정으로 사랑하는 사람에게 잘 보이고 싶은 마음도 아니다. 불특정한 대상을 녹이기 위해 눈웃음치는 모습에서는 즐기기 위한 순간적인 사랑의 모습을 엿볼 수 있다. 이러한 상황은 ‘어허혈사 지화자 노잔다 춤취라’라는 여음구에서 더 잘 드러난다. 진정한 사랑의 모습이기보다는 일회적이고 향락적인 사랑의 모습이다.

지금까지 신민요 사설의 주제별 분류 중 ‘이별과 사랑의 노래’에 대해서 대표적인 작품을 통해서 살펴보았다. ‘사랑과 이별의 노래’는 신민요 전체 사설 중에서 약 46%를 차지할 정도로 많은 부분을 차지하고 있다. 이 중에서 이별의 노래가 26곡으로 더 많은 비중을 차지하고 하고 있는데 이별 후 입을 그리워하고 기다리는 내용이 압도적으로 많았다. 입에게 직접적인 원망을 하는 노래도 3곡을 차지하고 있으며, 그 노래들에서 적극적으로 자신의 사랑을 표현하는 모습이 인상적이다. 사랑의 노래에서는 총 15곡 중에서 9곡이 유혹적인 사랑을 다루고 있어 사랑의 진정성을 엿보기는 힘들다. 매우 감상적이면서 피상적인 사랑의 아름다움과 즐거움만을 노래하고 있는 경향이 강하게 드러났다.

## 2. 소극적 시대정신

‘소극적 시대정신’이란 일제강점기라는 시대적 상황을 비판하면서 광복에 대한 우리 민족의 소망이나 국토를 사랑하는 마음을 반영해 놓은 것을 말한다. 그러나 일제의 엄격한 검열과 탄압으로 표면적으로 우리 민족의 소망을 직접적으로 드러낼 수 없었기 때문에 소극적일 수밖에 없다.

### 가. 봄을 맞이하는 노래

‘봄을 맞이하는 노래’는 봄을 맞이하는 생동감과 흥겨움을 노래한 것으로 총 7편이 있다.

‘봄을 맞이하는 노래’의 작품명과 편수

주 제	봄을 맞이하는 노래
작품명	(21)처녀총각 (48)새봄마지(박고송작사) (62)千里春色 (85)실버들너홀너홀 (49)새봄마지(곤로생작사) (72)봄사건 (73)봄총각 · 봄처녀
편수	7

‘이별과 사랑의 노래’에서 봄은 남녀 간의 애정과 이별과 관련된 배경적 요소로 사랑의 분위기를 형성하였다. 하지만 ‘봄을 맞이하는 노래’에서는 ‘봄’ 자체에 더 초점이 맞춰져 있어 차이가 있다.

그런데 ‘봄을 맞이하는 노래’에도 차이가 있다. 봄과 처녀, 총각과 연관시킨 것은 모두 동일하나 봄을 맞이하는 흥겨움 자체에 초점이 있는 것과 봄이 와서 싱숭생숭한 처녀, 총각의 마음에 초점이 있는 것으로 구분된다. 이때 후자는 처녀와 총각이 직접적인 애정 관계에 있지 않고 봄에 흥이 나서

싱숭생숭한 마음을 노래하고 있어 ‘이별과 사랑의 노래’와는 차이가 있다.  
구체적으로 작품을 통해서 두 양상을 비교해 보면 다음과 같다.

(가)

봄은왔네 봄이와  
숫처녀의 가삼에도  
나물캐려 간다고  
아장아장 들노가네  
산들산들 부는바람  
아리랑타령이 절노난다  
흥.....//

호미들고 밧가는  
저총각에 가삼에도  
봄은차저 왔다고  
피는쓰러 울녕울녕  
콧노래도 구성지다  
멋들어지게 들녀오네  
흥.....(후략)//

<처녀총각/범오/김준영/강홍식>

(나)

동무여이강산에 새봄마지하시오라  
연장을등에지고 들판으로내다르오  
어엽분아가씨들랑 바구니도조호니//  
종달새 우지즈며 새오는봄이랴오  
새론일 가지가지 일뵈분철이랴오  
일업시나들지말고 제일건사잘하오//  
메말은나무나무 송이송이 솟이되면

우리네살님살이 절로아니가멸하리

진실로새봄마지소 높고젊고마지소// <새봄마지/곤로생/전기현/조금자>

(가)는 봄이 오면서 생긴 처녀, 총각의 들뜬 마음에 초점이 있다. 처녀, 총각의 사랑 노래라고 할 수도 있으나, (가)에서는 구체적인 처녀, 총각의 만남을 말하기 보다는 처녀, 총각의 마음을 각각 독립적으로 말하고 있다. 1연과 2연에서는 대구를 통해서 리듬감과 함께 독립적인 느낌이 더 뚜렷하게 나타난다. 봄이 오자 솟쳐녀는 가슴에 부는 산들바람에 노래가 저절로 나오고, 총각은 피가 끓어올라 가슴이 울렁울렁하며 콧노래가 저절로 난다. 반면에 (나)는 새봄을 맞이하는 농촌의 모습과 함께 훈계하는 내용으로 이루어져 있다. 동무는 연장을 지고 들판으로 가서 일하고, 어여쁜 아가씨들은 바구니를 들고 나물 캐러 들에 나간다. 또한 새 봄이 오니 새롭게 해야 할 일이 많아 바쁜 철이니 놀지 말고 자신의 일을 열심히 하라고 타이르고 있다. 새 봄을 맞이하는 흥겨움과 부지런히 일하자고 권유하고 있다.

봄은 늘 오는 것이지만 매번 올 때마다 새롭고 사람의 마음을 들뜨게 한다. 그것은 겨우내 메말라 있던 대지에 생명력을 불어 넣기 때문일 것이다. 사람의 마음에도 역시 움츠려 있던 마음에 생명력을 불어 넣어 끊어 오르게 하고, 사람들은 그 마음을 주체하지 못하고 저절로 노래가 나오게 되는 것이다. 특히 처녀, 총각들의 마음은 더욱 끊어 오르게 마련이다.

그렇다면 ‘봄’을 소재로 한 노래가 많은 이유는 무엇일까? ‘봄’은 일제 강점기에 조국 독립의 날을 상징하는 어휘로 많이 사용되었다. 시내가 흐르고 아리랑이가 피어오르고, 새들은 노래하는 봄은 소생의 시기이며, 희망의 시간이다. 다음은 ‘봄’을 소재로 한 일제시대 문헌 작품이다.

(가)

봄이 오면 산에 들에 진달래 피네  
 진달래 피는 곳에 내 마음도 퍼  
 건너 마을 짧은 처자 꽃 따러 오거든  
 꽃만 말고 이 마음도 함께 따가주//  
 봄이 오면 하늘 위에 종달새 우네  
 종달새 우는 곳에 내 마음도 울어  
 나물 캐는 아가씨야 저 소리 듣거든  
 새만 말고 이 소리도 함께 들어주//      <봄이 오면>

(나)  
 지금은 남의 땅 — 빼앗긴 들에도 봄은 오는가?//  
 나는 온몸에 햇살을 받고,  
 푸른 하늘 푸른 들이 맞붙은 곳으로,  
 가르마 같은 논길을 따라 꿈속을 가듯 걸어만 간다.//  
 <빼앗긴 들에도 봄은 오는가>

(가)는 1931년에 김동환의 시를 김동진이 가곡으로 만든 것이다. 진달래의 피는 행위와 종달새의 우는 행위를 화자는 자신의 마음도 피어나고, 운다고 하여 동일시하고 있다. 화자는 간절히 자신의 마음을 받아줄 일이 오는 봄이 오기를 기다린다. 즉 여기서 봄은 소망의 시간이라고 볼 수 있다. (나)는 이상화의 시로 여기서 ‘봄’은 빼앗긴 들에 찾아올 조국의 광복을 상징한다. 이처럼 일제 강점기에 ‘봄’은 소망의 시기이며, 조국의 광복을 상징적으로 표현하는 어휘로 사용되어 왔다.

물론 신민요에서 ‘봄’은 상징정보다는 흥겨움에 더 초점을 맞추고 있어 그 함축적 의미가 많이 감소하고 있다. 하지만 봄을 소재로 하는 신민요가 많은 것은 새로운 세계-조국의 광복-에 대한 민중의 소망이 간접적으로

표현된 것으로 생각된다.

## 나. 국토사랑

‘국토사랑’은 아름다운 우리 강산을 사랑하고 예찬하는 내용이다. 세부적으로 ‘국토예찬’과 ‘명승지 감상’으로 나눌 수 있다. ‘국토사랑’과 관련된 작품명과 편수는 다음과 같다.

국토사랑과 관련된 작품명과 편수

주 제	국토예찬	명승지 감상
작품명	(18)조선타령	(83)백두산바라보고
	(69)명승의사계	(61)六大島打令
	(52)조선팔경가	(86)쌍쌍타령
	(31)福되소서이江山	(42)조선의처녀
	(9)금수강산	
	(8)금강산이조홀시고	
편수	6	4

### (1) 국토예찬

‘국토예찬’은 조국 강산의 명승지와 정기가 서려 있는 곳을 예찬하고 축복을 내리는 내용이다.

아-백두산소사서 정기를써치니

삼천리산야 기름이젓네

에라조와 얼수 에라조와라

오대강(五大江) 십대산(十大山) 널린곳에서

이천만백성이 잘도나사네

즐겁다 조선을축복하세 //(중략)

아-전답에오곡이 금파(金波)를지으니

아-뛰어난인물이 수만히낫스니

삼천리산야 사러서뛰네

에라조와 얼수 에라조와라

영웅과 호걸에 문장이나니

말함과 행함이 힘있게사네

즐겁다 조선을축복하세 // <조선태령/유도순/전기현/강홍식>

유도순이 작사한 <조선태령>은 조국 강산을 예찬하고 축복하는 노래이다. 유도순(필명 범오)은 아동작가로 등단한 후 시인으로 활동하면서 많은 대중가요를 작사한 인물이다. <조선태령>은 백두산을 시작으로 금강산, 묘향산으로 이어지는 정기는 조국 강산을 기쁨지게 하고 풍년이 들게 한다. 삼천리강산을 기쁘게 하고 풍성하게 하는 정기(精氣)는 우리 민족의 마음속에 있는 끈은 마음이라고 볼 수 있다. 특히 우리 국토의 상징인 백두산과 금강산 등의 구체적 지명을 통해 대중의 공감과 자부심을 가지게 한다. 일제강점기라는 암울한 시대적 상황 속에서 소극적이거나 민족의 자존심을 지키고자 하는 마음이 반영되어 있는 것이다. 따라서 이 노래는 우리 국토에 대한 사랑을 노래하면서, 이러한 조국을 유린한 일제에 대한 저항 정신이 담겨 있다고 할 수 있다.

그런데 장유정은 ‘삼천리 산야에 기쁨이 져네’라고 했을 때의 당시 조국의 현실이 어떠했던가에 대한 반성적 고뇌는 전혀 나타나 있지 않다고 하여 일제의 지배체제를 찬양하는 물역사적인 작품<sup>62)</sup>이라고 평가하였다. 일제의 수탈 속에서 삼천리 산야가 기쁨질 수가 없고, 오곡이 금파를 지어보

62) 장유정, 앞의 논문, pp.178~179.

왔자 그것은 우리 민족의 것이 될 수가 없으며, 이미 현실은 ‘에라조와라’ 하고 축복을 하며 예찬할 수 없는 상황이라는 것이다.

이에 대해 이동순은 너무 부정적 관점으로만 볼 것이 아니라 유행가(신민요를 포함한) 가사는 그 나름대로의 표현방식이 있으므로 자유시에서의 조건을 굳이 유행가 가사에 그대로 요구하기란 무리가 있다며, 가창을 전제로 한 대중적 기호와 정서의 감화력을 중심으로 유행가 가사를 이해해야 한다<sup>63)</sup>고 했다.

연구자는 단순히 겉으로 드러난 표현만으로 <조선타령>을 평가할 수는 없다고 생각한다. 4연에서 뛰어난 인물이 삼천리 산야에 살아서 뛰고, 영웅과 호걸의 말함과 행함이 힘이 있다고 하였다. 여기서 영웅호걸이란 자신의 생각을 곧게 실천할 수 있는 인물로 보인다. 이와 같은 영웅호걸이 활동하는 무대는 ‘축복받은 조선’이다. 또한 ‘축복받는 조선’이란 일제의 수탈에서 벗어난 독립된 조선의 미래라고 할 수 있다. 또한 <조선타령>에는 우리 민족의 정기가 서려 있는 구체적인 지명을 통해서 사실감과 현장감을 주며, 이러한 국토에 풍년이 들었음은 우리 민족의 간절한 소망을 표현한 것이다. 따라서 이 노래는 일제 지배체제를 찬양하는 노래라고 볼 수 없다. 오히려 민족의 정기를 드높이는 노래라고 할 수 있다.

그리고 이노형은 국권을 상실하고 백두산마저 빼앗겨 버린 비극적인 상황에서 불러보는 ‘백두산’은 가슴 아프면서도 정감 어린 대상으로 대중들에게 다가왔을 것이라고 했다. 적어도 대중들은 <조선타령>을 부르는 동안에는 우리 강산을 마음껏 불러볼 수 있어서 우리 것에 대한 대중들의 갈망을 채워 주었을 거라고 했다. 따라서 <조선타령>은 민족의 바람과 소망을 담고 있는 노래로 보았다.<sup>64)</sup>

63) 이동순, 앞의 논문, pp.59~60.

64) 이노형, 앞의 논문, pp.135~137.

그리고 <조선태령>은 유도순이 가사를 쓰고 여기에 전기현이 이른바 남성적이고 우렁찬 곡조를 붙인 것이라고 한다.<sup>65)</sup> 삼천리강산의 행복을 축원하기 위해 지은 노래로 백두산에서 한라산까지 삼천리 반도 강산의 아름다움을 활기 있게 작사하였으며, 여기에 강홍식의 우렁찬 목소리까지 곁들여져서 아주 씩씩한 남성적 이미지를 유감없이 발휘한 노래라고 하였다. 그래서 노래가 나오자마자 조선반도가 진동해버렸고, 학교에서는 이 노래를 가르쳤다고 한다.

결국 처음 창작부터 이 노래는 친일적인 노래가 아니라 조선 강산에 대한 예찬의 의도로 만들어 졌음을 알 수 있다. 또한 대중적 인기가 아주 높았음을 보았을 때 이 노래로 당시 대중들의 답답한 마음을 뚫어 준 노래이다. 비록 현재형 어법을 사용하였지만, 창작 동기나 당시의 대중적 인기, 사설 내용을 미루어 보건데 독립된 미래의 조선의 모습을 그리고 있다고 할 수 있다.

## (2) 명승지 감상

‘명승지 감상’은 강산을 예찬하는 내용을 넘어서 직접 명승지를 찾아가

65) “<조선태령>이 시인 유도순씨에 역작인데 그야말로 유감없이 조선에 정기를 그린 유도순씨의 일대결작이외다. 이 노래는 우리 삼천리 반도강산의 행복을 축원하는 노래이다. 백두산에서 정기빠쳐 남쪽 끝 제주도 한라산까지 삼천리강산은 비단폭을 드리운 듯한 기름진 금수강산임에 세계에 자랑인 아름다운 동산이외다. 이것을 우리가 차지하고 있으면서 우리의 것을 우리가 슬 사람인 것입니다. 그래서 시인 유도순씨의 지은 것으로 그 노래가 활기롭게 작사가 된 것인데 여기 아주 꼭 더러만는 강홍식씨가 그 우렁차고 활기있고 남성적인 목소리에다가 조금이라도 남에게 오죽 칭찬받겠다는 그 목젓청을 내인 것 없는 아주 씩씩한 남자에 노래를 유감없이 발휘한 명곡절창인데 이것이 나오자 반도가 진동해버렸습니다. 지금 시내 모여학교에서도 배우고 있는 것은 유행가로서의 강홍식씨에 조선태령뿐일 것입니다. 그 구절구절 마디마디 넘어가 때에 역개춤이 절로 나며 우렁찬 목소리로 청산유수와 같이 시원시원하게 부른 노래는 과연 힘을 주고 소생을 줄 노래의 하나입니다. 여기에 그 작사(作詞)를 보아도 알 것입니다.”(「거리의 펴고 리인 십대가수를 내보낸 작곡 · 작사 · 고심기(苦心記), 『삼천리』, 1935.11월호)

보고 느낀 감회를 중심으로 표현한 것을 말한다.

일제주 한라산은 유자꽃치 옥어지고  
시루대 숲속에는 해녀들이 넘놀지만  
이거제가 어드메냐 미역짜는 아가씨야  
에루화 조코조타 고기잡이 뱃노래에  
금어은어 잘도똥다 거제도가 예로구나//  
삼남해 김흔물엔 진주조개 깃드리고  
산갓고 짐채갓흔 고래들이 쉼놀지만  
사진도는 어드메냐 배를짓는 저사공아  
에루화 조코조타 석양산로 저언덕에  
홍합해삼 널렸스니 진도섬이 예로구나//  
오강화 널은들엔 감나무가 옥어지고  
아가씨 녀살조아 화문석이 곱지만은  
륙울릉이 어드메냐 나무하는 저초동아  
에루화 조코조타 동해노도 썩찌러져  
낙락장송 옥엇스니 울릉도가 예로구나// <六大島打令/고마부/홍수일/강홍식>

<육대도타령(六大島打令)>에는 여섯 개 섬의 특징과 생활 모습이 드러나 있다. 총 3연으로 각 연마다 두 개의 섬을 소개하고 있으며, 각 장소에 대한 자신의 느낌을 말하고 있다. 다른 국토사랑의 노래들은 주로 백두산이나 금강산을 중심으로 한 명산(名山)이나 강을 중심으로 노래하고 있는데 <육대도타령>은 유명한 여섯 개의 섬을 노래하고 있는 것이 특징이다.

각 연은 섬의 이름을 제시하고, 그 지역의 특징을 말하고 있다. 제주도 한라산은 유자꽃과 해녀, 거제는 금어은어와 뱃노래, 남해는 진주조개와 고래, 진도는 홍합해삼, 강화도는 감나무와 화문석, 울릉도는 낙락장송을 말

하고 있다. 각 섬의 모습은 모두 활기차다. 넘실고 있는 해녀의 모습과 이리저리 잘도 뛰어다니는 금어은어의 활기찬 모습은 역동적이면서, 각 섬의 모습에 활기와 생동감을 불어 넣고 있다. 이러한 활기찬 모습을 통해서 어둡고 답답한 현실에서 잠시나마 벗어나고자 했을 것이다. 또한 구체적 지명과 지방 특산물, 특색으로 지방색을 살려 향토성을 드러내고 있다.

‘국토사랑’과 관련된 신민요는 30년대에 지속적으로 등장하고 있는데, 이를 통해서 대중의 간절한 소망을 엿볼 수 있다. 백두산, 한라산, 관동팔경 등을 주요 대상으로 하여 우리 강산에 대한 애착과 밝고 건강한 조국에 대한 긍지와 자부심을 은연중에 심어준다. 또한 전선아<sup>66)</sup>는 국토 및 명승 관련 내용 중에서 국토예찬과 명승감상 및 정감은 민요, 민요계 잡가, 유행가에 잘 나타나지 않고 신민요에서 새롭게 등장한 주제라 하였다. 이 사실로 미루어 보면 국토사랑의 노래를 단순하게 걸어로 드러난 사실 내용만으로는 다루어서는 안 되며, 오히려 부정적 시대 상황에서 벗어나 희망을 노래한 것임을 짐작할 수 있다.

#### 다. 부정적 현실비판

‘부정적 현실비판’이란 일제 강점기라는 시대적 상황과 그와 관련된 감정을 적은 것으로 신민요 전체에서 약 37%에 해당하여 그 비중이 ‘이별과 사랑의 노래’에 이어 두 번째로 많다. 세부적으로 ‘망국인의 슬픔’, ‘소극적 항일 정신’, ‘사회풍속의 풍자’로 나누었다.

#### ‘부정적 현실비판’의 작품명 및 편수

---

66) 전선아, 앞의 논문, p.59.

주 제	망국인의 슬픔	소극적 항일정신	사회풍속의 풍자
작품명	(28)洛花三千 (24)洛花岩의千里夢 (12)마의태자	(2)방아찧는색시의노래 (10)노들강변 (29)목포의눈물 (5)신강남 (11)달마증가자 (1)녹쓴가락지 (30)바다넘어 (38)압록강뱃사공 (16)어이가리	(4)산염불 (68)도리깨朴總角 (74)선술집풍경 (77)청춘광상곡 (71)백만장자의꿈 (80)달갓흔님아
편수	3	9	6

(1) 망국인의 슬픔

‘망국인의 슬픔’이란 마의태자나 삼천궁녀처럼 나라 잃은 인물을 노래하여 나라 잃은 우리 민족의 슬픔을 대신 나타내고 있는 노래를 말한다.

(가)

부여성 것흔터 쓸쓸히 잠자니  
초목도 회포에 잠겨 구나  
차저도 몰을 그옛날 일  
락화 암락 화암 천년 꿈을  
너는 아느냐  
쌌은 흘러 흘러 어디로 가나 (이후 생략)//  
풀 속에 외로히 파 무 친 지 초 돌  
고 란 사 종 소리 설 게 우 네  
화 려 한 궁 터 즐 겁 던 일 //  
백 마 강 푸 른 물 고 요 한 뱃 머 리  
고 훈 의 원 한 이 잠 겨 있 네

삼천의궁녀 물에든일// <落花岩의 千年夢/유도순/전기현/강홍식>

(나)

바람은 나불나불 물빛은 칠백년

물결은 은줄은줄 소리는 三千紅

-후렴-

어허리 장하고나 삼천일이여

천만수 꽃이되어 길이피소서//

후백제 옛거리에 봄물이 나리면

사자성 넘나드는 길일흔 꽃송이//

피배인 물이랑은 반석을 휘감고

락화는 물에안저 가신님 불으네 // <落花三千/박영호/이기영/노벽화>

먼저 <낙화암의 천리몽>과 <낙화삼천>은 낙화암에 서려 있는 삼천 궁녀의 이야기가 핵심을 이룬다. 그런데 이 두 작품은 ‘망국인의 슬픔’을 노래하면서도 차이가 있다. (가)가 한탄적이라면 (나)는 의지적이다. 그 차이는 여음구를 통해서 더 잘 드러난다.

(가)에서 화자는 외롭게 파묻혀 있는 지초돌(주춧돌)을 보면서 서러움을 느낀다. 주춧돌은 집의 기초가 되고 중심 역할을 하는 돌로 나라의 초석을 비유적으로 나타내기도 한다. 나라가 망하여 외로운 주춧돌은 화자의 현실과 겹쳐지면서 화자는 서러움을 느끼고, 그 서러움을 다시 고란사 종소리에 투영시킨다. 이것은 부국강병하지 못해 나라를 잃고 목숨을 버린 삼천궁녀의 서러움이기도 하다. 그래서 삼천궁녀가 염원하던 부국강병의 꿈을 찾고자 하나 어디로 갔는지 찾을 길이 없어 절망하고 한탄한다.

반면에 (나)는 비장함이 느껴지면서 의지적이다. 삼천궁녀의 모습은 삼천송이의 꽃으로 표현하였으며, 이 꽃은 백마강에 핏빛 물이랑을 만든다. ‘피

배인 물이랑'은 붉은 꽃송이가 떨어진 모습이면서 삼천궁녀의 피맺힌 한이다. 이것은 곧 일제시대 우리 민족의 한을 대변한다. 그리고 한스러운 비통함과 함께 그것을 극복하고자 하는 의지적인 목소리가 '어허리 장하고나 삼천얼이여/천만수 꽃이되어 길이피소서'를 통해서 강조된다. 4연의 '가신님을 불으네'에서 '가신 님'이란 국권을 상실한 조국이며, 가신 님을 부르는 행위는 빼앗긴 조국을 다시 원래의 상태로 되돌려 놓고 싶은 마음의 표현이다.

이 두 노래가 백제의 멸망과 관련된 노래라면 <마의 태자>는 신라의 멸망과 관련된 노래이다.

풀옷을 몸에감고 금강에 해지우니  
 망군대 바위들에 색인뜻 한숨지네//  
 면경대 맑은물에 손씻고 이러나니  
 천리밖 경주성이 눈물에 어리운다//  
 ※사랑을 버릴것가 의리를 직힐것가  
 두생각 한테얼려 마음만 아득하네//  
 ※돈도암 어머니가 소식을 쏘보내니  
 정숙한 랑랑공주 효성이 지극하다//  
 ※모든것 내버리고 산에서 죽으리니  
 달빛도 애달푸다 렴불에 잠들니라// <마의태자/유도순/김준영/미스코리아>  
 (※印은미취입)

신라 경순왕의 아들이었던 마의태자는 신라가 고려에 항복할 것을 논의하자 신라왕조 천년을 하루아침에 버릴 수 없다며 반대하였으나 결국 고려에 귀부(歸附)를 청하는 국서가 전달되었다. 이에 태자는 통곡하며 개골산에 들어가 베옷을 입고, 초근목피로 여생을 보냈다고 한다. 그의 능은 금강

산 비로봉 바로 아래에 있으며, 그 옆에는 그가 타고 다니던 용마가 돌로 변했다는 용마석이 있다. 이러한 이야기가 전설처럼 전해지는 이유는 천년 사직을 잊지 못하는 백성들의 안타까움과 마의태자의 나라 잃은 통곡에 당시 대중들이 공감했기 때문일 것이다. 마의태자의 굽히지 않는 굳은 마음을 기리고, 마의태자가 가졌을 울분과 한스러운 마음을 위로하기 위해서였을 것이다. 이러한 마의태자의 마음이 곧 나라를 빼앗긴 우리 민족의 심정과 일맥상통했을 것이다. ‘천리밖 경주성’은 다른 나라의 침입을 받지 않은 평화로웠던 시절을 의미하며, 마의태자는 그러한 시절이 그리워 한숨이 나고 저절로 눈물이 난다. 하지만 마의태자는 한숨만 쉴 뿐 그 시절로 돌아가기 위한 행동은 하지 않고 개골산에 들어가 두문불출하고 만다. 단지 애달픈 달빛을 보며 염불을 외 뿐이다. 그래서 <마의태자>는 패배 의식에 빠진 슬픔의 노래로 볼 수 있다.

그러나 염불을 외는 마의태자의 심정과 염불을 외는 이유를 생각해보면 현실 도피적인 노래라고 할 수 없다. 나라를 빼앗긴 울분과 고려의 지배를 받아야 하는 자신의 백성들에 대한 미안함, 안타까움을 담았을 것이다. 그리고 마의태자가 곧바로 개골산에 들어가지 않고 신라부흥운동을 했다는 내용도 전해지고 있기 때문에 마의태자는 침입자에게 저항하여 자주권을 획득하고자 했던 인물로 보인다. 따라서 <마의태자>는 나라를 잃은 마의태자의 슬픔을 노래하면서 소극적이거나 자주권을 빼앗은 일제에 대한 저항 정신을 담은 노래라고 할 수 있다.

## (2) 소극적 항일정신

‘소극적 항일정신’은 강압적인 식민지 상황 속에서도 저항 정신을 담은 것이다.

팔월이라 열사흘밤달도 밝구나  
우리랑군 안계서도방아를쪼네  
아리랑아리랑아라리요  
햇쌀은찌어서무엇하나//  
북해도라석탄광은깎기도하지  
우리랑군십년세월석탄을파네  
아리랑아리랑아라리요  
석탄만파면은무엇하나//  
아랫마실순이애비쌀은못나도  
삼년세월석탄파서돈버더왔네  
아리랑아리랑아라리요  
논사고밭사고집을짓네//  
사람잘난우리랑군언제오련고  
돈한넛못모아도도라올게지  
아리랑아리랑아라리요  
넛업시청춘만늘어가네//

<방아쪼는색시의노래/김수경/홍난파/최명숙·이경숙·서금영>

<방아쪼는색시의노래>는 남편을 기다리는 아내의 애달픈 마음이 드러난다. ‘임 그리워하는 마음’으로도 볼 수 있으나, 이별의 이유가 ‘북해도라석탄광’에 돈 벌러 갔다는 구체적 사실로 시대상을 노래하고 있기 때문에 ‘소극적 항일정신’을 나타내는 것으로 보았다. 북해도 석탄광은 당대 대중들이 경험한 사실적 공간이다.

아내는 북해도 석탄 광산의 노동자인 남편을 기다리고 있다. 이것은 농촌에서 더 이상 살기 힘들어 삶의 터전을 버리고 노동 이민을 떠났거나 강제 징용으로 끌려갔던 당대인의 모습을 반영한다. 토지를 수탈당하고 삶의

터전을 떠나 어쩔 수 없이 도시로 가야했고, 식민지 현장으로 강제 노동을 떠나야 했다. 임금은 턱없이 적고, 최장의 노동 시간과 폭력 속에서 혹사당했다. 이런 현장 속의 남편의 안위를 걱정하며, 홀로 남은 아내는 돈을 모으지는 못했어도 좋으니 돌아오기만을 바라며 한숨짓고 있다.

노들강변 봄버들 휘늘어진 가지에다가  
 무정세월 한허리를 칭칭동여 매어나볼가  
 에헤요 봄버들도 못미드리로다  
 푸르른 저기저물만 흘러흘러서가노라//  
 노들강변 백사장 모래마다 밟은자죽  
 만고풍상 비바람에 멧번이나 지여갓나  
 에헤요 백사장도 못미드리로다  
 푸르른 저기저물만 흘러흘러서가노라//  
 노들강변 푸른물 네가무슨 망녕으로  
 재자가인 앓가운몸 멧멧치나 데려갓나  
 에헤요 네가진정 마음을돌려서  
 이세상 사인한이나 두-둥 실구서가거라// <노들강변/신불출/문호월/박부용>

<노들강변>에서 노들강변(노들강변)은 서울노량진의 옛 이름으로 1930년경 노들강변에는 남편과 이별하는 여인의 울음소리가 끊이지 않았으며, 노들강변은 애국자들을 체포하여 간 분노와 원한의 나무였다고 한다. 이에 작곡가 문호월은 우리 민족의 슬픔을 담고, 조선 총독부의 ‘일선일체(日鮮一體)의 정신’에 통탄하며 이 노래를 지었다고 한다. 문호월은 민족 정서의 토대 위에서 새로운 예술적 경지를 개척하기 위해 노력한 작곡가이다.<sup>67)</sup>

<노들강변>에서 노들강변은 화자에게는 원망의 대상이며 기원의 대상이

67) 최창호, 앞의 책, pp.33~41.

기도 하다. 1연은 노들강변의 봄버들 가지에 무정한 세월 한허리를 칭칭  
 동여매어 없애고자 한다. ‘세월’이라는 추상적 대상에 ‘무정한’이라는 감정  
 이입을 하여 버드나무에 동여매 수 있는 사물로 구체화하고 있다. 그렇다  
 면 화자는 왜 무정한 세월을 없애고자 했을까? ‘무정한 세월’이란 곧 일제  
 강점기를 말하기 때문이다. 삭막하고 억압적인 세월을 봄버들에 기대어 없  
 애고자 하지만 여의치 않다.

2, 3연에서도 ‘무정한 세월’을 일제 강점기로 볼 수 있는 이유가 있다. 2  
 연에서 ‘모래마다 밝은자죽’은 ‘만고풍상 비바람’ 속에서도 몇 번이고 다시  
 만들어낸 우리 역사의 흔적이다. 그러나 화자는 여음구에서 봄버들도 백사  
 장도 믿지 못하겠다고 말한다. 무정한 세월을 없애주고 다시 역사를 창조  
 하기 힘든 외부적 상황을 이겨내기 힘들기 때문이다. 그래서 ‘안’ 믿겠다고  
 한 것이 아니라 ‘못’ 믿겠다고 한 것이다. 외부적 상황에 의해 화자의 바람  
 이 꺾이게 된 것이다. 그 결과 3연에서는 푸른 물에게 원망하면서도 소망  
 을 빌고 있다. 푸른 물은 재자가인(사랑하는 사람이나 독립운동가)을 빼앗  
 아 갔으므로 원망의 대상이 되지만 이 세상의 쌓인 한을 싣고서 가기를 바  
 라고 있다.

사공의 멧노래 감을거리며  
 삼학도 파도깊히 숨어드는데  
 부두의 새악씨 아롱저진 옷자락  
 리별의 눈물이나 목포의서름//  
 三栢淵願安風은 露積峰밧헤  
 任자최 宛然하다 애담흔 情調  
 유달산 바람도 연산강을안으니  
 넘그려 우는마음 목포의눈물//  
 김흔밤 쏘각달은 흘러가는데

엇지타 넷상처가 새로워진가

못오는 님이면 이마음도 보낼것을

항구의 맺는절개 목포의사랑// <목포의눈물/문일석/손목인/이난영>

<목포의눈물>은 다른 작품과는 다르게 이별의 장소로 항구가 등장하고 있다. 다른 작품에서는 주로 이별의 장소가 ‘강’이었으나 - 전통적 시가 양식에서도 주로 강이 배경으로 나타난다- 이 작품에서는 ‘항구’라는 새로운 이별의 장소가 나타난다. 일제시대 항구란 생활의 양식과 토지를 빼앗기고 타향으로 유랑을 떠난 비극적 장소이며, 더욱 가혹해진 수탈의 현장이다. 1934년 발표 당시 서울을 제외한 소도시에 대한 관심은 거의 없었다. 그런데 노래가 애창되면서 목포라는 지방의 소도시가 대중의 관심을 받게 되었으며, 향수와 애향의 도시로 인식되었다. 또한 이 노래의 영향으로 다른 지방 도시에 대한 관심까지 높아졌다고 한다.

<목포의눈물>에서 ‘님’은 ‘조국’이다. 2연의 ‘三栢淵願安風은 露積峰밧혜’는 당시 총독부에 가사 심의용으로 검열을 피하기 위해 제출한 것이다. 원래의 사설은 ‘삼백년 원한 품은 노적봉 밑에’였고, 한자어를 그대로 읽으면 음이 비슷하다. 또한 삼학도, 노적봉(유달산), 영산강이라는 향토적 공간을 통해 민족적 공감을 불러 일으켜 애창되었을 것이다. 비탄적 어조이기는 하지만 조국에 대한 굳은 절개를 사랑의 노래로 돌려서 노래한 저항의 노래이다.

### (3) 사회풍속의 풍자

‘사회풍속의 풍자’란 부조리한 세태를 비판하거나 당대인의 의식을 비판하고 있는 것이다.

네나누나요나니난실네요 네나누녀라아미타불  
 산에올나옥을캐니 일흠이좃타고산옥인가//  
말성도만어요내세상사리 나날이갈사록트집일세  
 나네나요나는간다 나니누네난실산에간다//  
보기가실타에로모던풍조 썩질만스피트제발마라  
 나는가네염불하러 나네누난실누잘잇거라// <山念佛/광원/광원/김선영>

<산염불>에서 화자는 나날이 트집이 많아진 말썽 많은 자신의 세상살이를 한탄하면서 산에 간다고 한다. 나날이 트집이 많아진다는 것은 일체의 간섭이 점점 심해짐을 말하는 것으로 볼 수 있다. 또한 ‘에로모던풍조’가 싫고 ‘썩질만 스피드’인 세상이 싫어 산에 들어가 염불을 외겠다고 한다. 새로운 문물의 유입으로 혼란스러움을 겪으면서 가치관의 혼란이 생겼으며, 결국 화자는 세상을 등지고자 하였다. 화자는 새로운 문물을 부정적으로 인식하고 있으나, 그러한 잘못된 현실에 대응하기보다는 산 속으로 들어가 버리고 만다.

(전략)팔자나 조와서 마을을하면  
 三倍出 농터는 너골나주마  
 서울집 잔치에 닭잡아가면  
 서양분 양기름 상타고오지  
 어서족이자어서족이자 족이자족이자족이자족이자  
 응………어서족이자 어서족이자 조치//  
 이동리 구장도 재갈될텐테  
 요자리 노치고 배알치마라  
 자리품 내먹고 긴한숨내쉬면  
 장례쌀 갑기에 생사람죽네  
 어서족이자어서족이자 족이자족이자족이자족이자//

<도리깨박총각/문소양/김송규/김해송>

<도리깨박총각>에서는 농촌의 부조리한 모습이 잘 드러나 있다. 팔자가 좋은 마름은 삼배출이 나는 좋은 농터를 가지게 되지만 박총각한테는 꿈만 같은 이야기이다. 아니면 서울 지주(서울집)의 잔치집에 뇌물을 바치면 그나마 대접을 받는다. 농촌의 실질적인 주인은 농민이지만, 토지 자본의 소유주는 소수의 지주들이다. 불합리한 토지 자본의 분포 모습을 짐작할 수 있으며, 장례쌀(장리쌀)을 갚기 위해 시름하는 박총각의 모습을 통해 고통 받았던 농민들의 모습을 엿볼 수 있다.

내집은 동소문박 빈민굴아요  
내몸에 걸친옷은 현누덕이나  
밤마다 꾸는꿈은 팔자를고쳐  
백만의장자 되어서 되어서  
호사를 하네//  
내몸이 부자되어 깨다른것이  
영웅과 호걸들도 돈업서보오  
잘나고 못난것이 소용이잇나  
돈만취면 천하미인 천하미인  
모두다 내것//  
돈이야 돈이로다 이세상은돈  
돈잇고 보면은야 참조흔세상  
천하의 거지들아 나제는거지나  
밤마다 백만장자되는 백만장자되는  
꿈이나 꾸라// <백만장자의꿈/김수연/전기현/강홍식>

빈민굴에 사는 화자는 꿈에서나마 백만장자가 되어 호화로움을 즐긴다.

돈만 있으면 영웅호걸도 되고 천하미인도 된다. 그래서 부자가 되면 세상은 ‘참 조흔 세상’이다. 돈만 있으면 뭐든지 다 할 수 있고, 될 수 있다는 팽배한 황금만능주의 시대의 모습을 풍자하고 있다.

(가)

모여든다 모여들어

어중이 떼중이 모여들어

홀때바지 두르막이 온갖잡탕이 모여든다

애……山月아술한잔더부어라

술한자 붓되 곱백이로붓고 곱창 횃갓 너버니 등속

잇는대로 다구렷다 어히크……술맛조타 조와……조치

선술집은 우리들의 파라다이스//

모여든다 모여들어

어중이 떼중이 모여들어

당꼬바지 방갓쟁이 닥치는대로모여든다

애……일선아 술한잔더내라

수한자 내되 찹쌀막걸니루 내고

추탕 선지꼭 뼈다귀꼭 기타

잇는대로 다뜨렷다 어히크……술맛조타조와……조치

선술집은 우리들의 파라다이스//

모여든다 모여들어

어중이 떼중이 모여들어

고약꾸패 조방군이 박박글거 모여든다

애……연화야 술한잔더내라

술한잔내되 네분손님으로 내고

열다섯잔 술안주루다 매운탕좁끄리렷다

어히크……술맛조타 조와……조치……

선술집은 우리들의 파라아이쓰// <선술집풍경/박영호/김송규/김혜송>

(나)

거문고 줄을골나라 노래도 흥겨워 짜강쌍쌍실

어혈널널 상사되야 상사되야

에야테야 테야어야

젊어청춘 한시절에 아니놓고 무엇하리

너도청춘 나도청춘 얼시고 놀아보자//

두둥실 북을울너라 제멋에 억개가 두리둥둥실

어혈널널 상사되야 상사되야

에야테야 테야어야

장단마취 춤추자 가락마다 춤집이다

어혈지구 절지구나 멋대로 놀아보자//

청춘은 부재대로다 뽕가리 울너라 캁캁캁캁

어혈널널 상사되야 상사되야

에야테야 테야어야

젊어청춘 놀고 지고 늙어 지면 못 노 나 니

로류장 활 씩 거 들 고 맘 대 로 놀 아 보 자 // <청춘광상곡/범오/손목인/강홍식>

(가)와 (나)는 허무주의에 빠진 젊은이들의 모습을 보여준다. (가)에서는 빈민 노동자로 보이는 ‘어중이 떼중이’들이 선술집에 몰려드는데, 이들을 보는 시선은 다분히 자조적이다. ‘온갖잡탕’이 닥치는대로, 박박 끊어 모여 든다고 하여 노동자들을 비하하는 말투다. 하지만 이러한 비하는 오히려 자조적인 웃음과 함께 슬픔을 자아낸다. 선술집이라는 도피처에서 이들은 하루의 피곤과 답답한 현실을 술로 달래며 선술집을 ‘파라다이쓰’라고 생각하고 있다.

반면에 (나)에서는 대상이 빈민 노동자는 아니다. 요릿집이나 기생집에서

기생들과 함께 흥청망청 노는 젊은 지식인들로 짐작된다. 기생집이나 요릿집은 일용직 노동자들이 가기에는 비싼 곳이며, 거문고 소리에 흥에 겨워하는 모습이 경제적 기반을 가지고 있는 젊은 지식인으로 보인다. 청춘이 되어 마음속에는 많은 포부를 품었을 것이나 현실은 막막하다. 청춘이 부재하는 세상 속에서 청춘이 할 수 있는 것은 ‘놀아보는’ 것뿐이다. 노류장화(기생)를 데리고 거문고, 북, 팽과리 장단에 춤을 추는 모습 속에서 흥겨움보다는 오히려 슬픔이 보인다. 꿈을 잃어버리고 아니 꿈을 빼앗겨버린 젊은이들은 허무주의에 빠져 그 슬픔을 술로 달랜다. 청춘의 ‘부재’는 곧 미래의 ‘부재’를 말하기 때문에 답답한 마음을 더하게 하는 노래이다.

지금까지 살펴본 ‘소극적 시대의식’을 살펴보았다. 신민요는 그동안 역사의식이 결여된 노래라 하여 그 가치가 낮게 평가되어 왔다. 하지만 당대의 시대적 상황 속에서 처음의 의도가 결여된 경우도 있지만, 억압적인 검열제도 속에서도 신민요는 나라 잃은 서러움과 사회 모습에 대한 비판적 시각을 가지려고 했음을 알 수 있었다.

### 3. 탄식의 노래

‘탄식의 노래’는 늙은 자신의 처지를 돌아보며 무상감을 느끼거나 자신의 신세를 한탄하는 노래이다.

‘탄식의 노래’ 작품명 및 편수

주 제	인생무상	신세한탄
작품명	(35)신이팔청춘 (88)한강수타령 (25)넛생각 (36)아리랑강남 (64)가슴에지는꽃 (26)老怨曲 (76)에헤라청춘아	(14)배싸래기 (17)월야의정한 (51)신농부가 (67)농부가
편수	7	4

### 가. 인생무상

‘인생무상’에는 늙음에 대한 탄식의 노래로 자탄의 노래, 늙으면 모든 것이 다 헛되니 젊어서 즐기자는 유희적인 노래와 젊은이들에게 권계하는 노래가 있다.

(가)

꽃에호접 즐겁다말라 사나운바람에 락화가된다

-후렴-

에헤에헤야 헤헤루디히-

에루화 청춘을노래하자//

압남산의 진달래씩고 북악산에서 백설을보란다//

보름달이 둥굴지만은 초생이되면은 이그러진다//

흘러간물 다시오더나 백발될것을 생각을하여라//

높고나즌 무덤을보아라 헛된꿈속의 사람이로구나//

꽃에호접 즐겁다말라 사나운바람에 락화가된다//

<老怨曲/유도순/김형원/고일심>

(나)

무정세월 류수갓다 이내청춘 어딴갓노  
인생칠십 고래희오 도라보니 허사로다  
에헤라 청춘아 젊어서 일하세

늙어서 백발이 성성할때

자탄한들 무엇하며 후회한들 무엇하랴//(중략)

무정세월 살과갓다 청춘한때 간곳업고  
다시뭇을 그넛날이 눈물속에 어리운다

에헤라 청춘아 젊어서 일할세

늙어서 한숨에 저-즈면

남은목숨 앓가우며 지낸일이 가소롭다// <에헤라청춘아/현우/전기현/김인숙>

<노원곡(老怨曲)>과 <에헤라청춘아>는 둘 다 늙음에 대한 탄식의 노래이다. 하지만 (가)와 (나)를 비교해 보면 늙음에 대한 탄식이 두 작품 모두 나타나지만, 청춘을 대하는 자세가 다르다.

(가)는 청춘과 늙음의 대비를 통해서 청춘을 즐기자는 유희적인 내용을 담고 있다. 꽃, 호접, 진달래, 보름달은 생동감이 넘치고 충만함이 넘치는 청춘을 말하며, 백설, 초생달은 늙음을 나타낸다. 또한 흘러간 물(세월)은 다시 오지 않으며, 살아생전 높고 낮았던 지위와는 상관없이 늙으면 무덤에 묻히게 되는 것은 다 똑같다며 인생살이가 헛되다는 것을 젊은이들에게 말하고 있다. 특히 종결어미의 훈계하는 어조를 통해서 젊은이들에게 강하게 자신의 생각을 말하고 있다. ‘된단다’, ‘보란다’, ‘이그러진단다’에서 ‘-ㄴ 단(란)다’라는 종결어미를 통해서 잘 나타난다. 비록 지금 가지고 있는 청춘의 특권이 영원할 것 같지만 꽃도 사나운바람(세월)에 떨어지고 말듯이 청춘도 언젠가는 꺾어져 늙는다고 질투가 느껴진다. 그러면서도 청춘이 마

냥 부러워 ‘청춘을 노래하자’라는 후렴을 통해서 청춘을 즐기자는 내용을 담고 있다.

반면에 (나)는 유수와 같은 세월에 청춘은 다 가고 말아서 인생이 다 허사라고 말하면서도 ‘젊어서 일하세’라고 청춘들에게 훈계하는 교훈적인 내용을 전하고 있다. 1,2행에서는 늙음에 대한 탄식과 함께 인생무상을 말하고 중립 부분에서는 청춘에 대한 권계, 3,4행에서는 늙어서 후회하지 말고 한 번밖에 없는 인생, 늙은 후 후회하지 말고 열심히 일하라고 젊은이들에게 강조하고 있다.

#### 나. 신세한탄

‘신세한탄’은 자신의 처지에 대한 탄식의 노래이다. ‘이별의 노래’에서도 임을 기다리면서 자신의 신세를 한탄하는 내용이 있지만, ‘신세한탄’의 경우에는 한탄의 이유가 이별에 있지 않으며, 노동의 현장에서 느껴지는 자신의 신세에 대한 탄식을 말한다. 또한 <월야의 정한><sup>68)</sup>같은 경우는 탄식의 이유가 정확히 나타나지 않는다.

68) 우연이저달이 구름받게나드니  
공연한사람을 심난케하누나

아이고대고흥 성화가낫네흥//

세상에그누가 님조타하더나

속이며살여니 진저리나드라

아이고대고흥 성화가낫네흥//

압산에뒗뜰에 봄바람불어도

병드른가삼에 단풍이지노나

아이고대고흥 성화가낫네흥// <月夜의 情恨/김진문/이경호/석진향>

(가)

배씩여라 어기여 어기여  
어기여 더기여 돛달아라  
금실비단 은물결에  
갈매기 쌍쌍이 찌서논다  
어기여차 더기여차  
복을두둥둥 울너주소//(여음구생략)  
부는순풍 건들건들  
흰돛을 감돌며 춤을춘다//  
물길짚아 도는신세// <배짜래기/김안서/홍수일/강홍식>

(나)

어기여차 어야디아  
이놈팔자 무슨일로  
어기여차 뱃일이냐//  
어기여차 어야디아  
푸른물결 헤치면서  
환고향을 언제할까//

(중략)

어기여차 어야디아  
땀이나네 땀이나네  
그물땡기에 땀이나네  
어기여차 어야디아// <어부가><sup>69)</sup>

<배짜래기>는 어부가(漁夫歌)로 어촌에서 고기잡이를 위해 출항하기 전

69) 임동권, 『한국의 민요』, 일지사, 1980, pp.42~45.

의 모습에서 출항 후의 모습과 고기 잡는 모습이 나타나 있다. <배짜래기>의 3연과 (나)의 <농부가>를 보면 이 작품은 전통민요의 맥을 잇고 있음을 알 수 있다. (가)의 3연에서 ‘물길짚아 도는신세’와 (나)의 ‘이놈팔자 무슨일로/ 어기여차 뱃일이냐’에서는 어부의 신세한탄과 함께 노동의 고달픔이 느껴진다. 또한 여음구에서는 어부가 노래를 불러 서로의 마음을 달래고 작업을 수행하기 위해 행동을 통일시키는 모습을 볼 수 있다. 그러나 (가)의 경우는 노동의 현장을 떠나서 현장감이 부족하지만 (나)에서는 ‘땀이나네 땀이나네/그물땀기에 땀이나네’를 통해서 구체적 행동묘사와 함께 노동의 힘겨움이 더 절실하게 느껴진다.

종달새 춤노래에 진달내피는  
 이강산 삼천리에 새봄이왔네  
 (후렴)  
 얼녘녘 상사되야 우리나라농부  
 시화연풍 조홀시구 일터로가세  
 시무고 거두는것 우리나라할일  
 기름진쌍 낚기도해 삼천리강산//  
 실버들 억개춤에 보리가웃고  
 물넘는 논드랑에 써복새우네//  
 오류월 흘린쌘도 가을엔깃봄  
 압뒤뜰 금빛나락 봐도배불러//  
 가을밤 달빛아래 절구짱소리  
 금수나 강산이라 풍년가로세// <신농부가/임일영/김준영/강홍식>

<신농부가>는 새봄이 오니 열심히 일을 해서 풍년가를 불러보자는 노래이다. 계절의 변화에 따라 농촌의 변화되는 모습을 나열하면서 농부가 열

심히 흘린 땀이 가을에는 풍년으로 돌아온다고 하면서 농부들에게 ‘일터로  
가세’라는 권농(勸農)의식이 나타나 있다.

에-이허허허 상사되야 어-나농부야 어-나농부야 말들어 충청도중복송 추월의  
가지가열넛고나 강남대강대추는 아아……그대다그대 열넛고나//  
에허에허 얼혈 상사되야 여봐라농부 말들어 아 나농부말들어 서말직이 논뼨이  
가 반달만큼 남었구나 예헤허허허 상사되여// <자진농부가><sup>70)</sup>

<신농부가>는 남도잡가의 영향으로 보이는데 좀 더 서정적으로 변한 모  
습을 볼 수 있다. 잡가인 <자진농부가>에서는 1,2연에서는 농부들에게 일  
할 논이 반달만큼 남았으니 열심히 하자는 내용이 들어가 있다. <신농부  
가>는 ‘농부가’의 여음구를 차용하였으며, 열심히 일할 것을 격려하는 면에  
서는 닮아 있다. 하지만 <신농부가>는 더 묘사적이며 정제된 느낌이 서정  
시의 모습을 더 보여주고 있다. 이것이 신민요인 <농부가><sup>71)</sup>에서는 더 서  
정적이고 개인적으로 변했다.

지금까지 ‘탄식의 노래’를 살펴보았다. ‘인생무상’에서는 늙음에 대한 탄

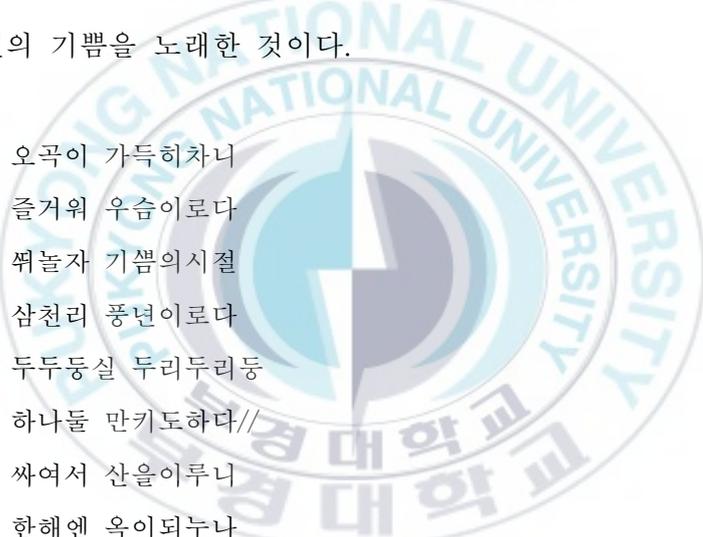
70) 한국고음반연구회, 『유성기음반 가사집Ⅱ』, 민속원, p.594.

71) 이슬나린 논배미 실낱갯흔길  
팽이메고 나서니 새벽달조네  
잠뱅이는 저즌들 어찌하오리  
풍년이나 듭소서 비는이마음//  
씨느여름 긴하로 잠흠뉘몸을  
반짝이는 냇물에 산듯이짓고  
버레우는 풀습길 헤쳐가면서  
오막사리 우리집 불빛을보네//  
삽살개는 소리쳐 반가워하고  
어린자식 맨발노 뛰여안기네  
집안식구 들안저 밥상바드니  
고달팠든 하로의 온실음잇네//

식으로 인생살이가 헛되다고 탄식하고 있었다. 탄식 자체에 머물러 있기도 했지만 경험을 통해 얻은 교훈을 전달하는 내용도 있었다. '신세한탄'은 노동 현장에서 느껴지는 어부와 농부의 마음속에 쌓인 시름을 노래하고 있다.

#### 4. 풍년맞이

'풍년맞이'의 노래에는 <풍년마지>와 <신방아타령>이 있는데, 노동의 보람과 풍년의 기쁨을 노래한 것이다.



산에들에 오곡이 가득히차니  
동리동리 즐거워 우습이로다  
북을쳐라 썩놀자 기쁨의시절  
방방곡곡 삼천리 풍년이로다  
북을쳐라 두두동실 두리두리둥  
곡석단은 하나둘 만키도하다//  
노적가리 싸여서 산을이루니  
쌈방울도 한해엔 옥이되누나  
북을쳐라 썩놀자 기쁨의시절  
이집저집 마당엔 도리깨소리  
북을쳐라 두두동실 두리두리둥  
곡석단은 하나둘 만키도하다//  
아침저녁 썩치는 기운찬소리  
격양가도 꿈속에 옛노래로다  
북을쳐라 썩놀자 기쁨의시절  
풍년마지 삼천리 춤이로구나

복을쳐라 두두등실 두리두리등

곡석단은 하나둘 만키도하다// <풍년마지/유도순/전기현/강홍식·조금자>

<풍년마지>는 노동의 보람과 추수의 기쁨을 주제로 삼고 있다. 추수한 곡식의 풍성함과 풍년을 가져온 노동의 기쁨에 탄성을 지르고 있다. 수탈이 심했던 일제시대에 이러한 풍년의 기쁨을 누릴 수 있을까하여 <풍년마지>에 대한 해석은 대립적이다. 풍년의 흥겨움 자체에만 관심이 놓였을 뿐 그러한 풍년에 이르기까지 혹사당한 노동과 또 추수한 곡식이 일제에 의해서 수탈되는 시대 상황은 전혀 배제되어 있다하여 부정적인 평가<sup>72)</sup>를 받거나, 전통적인 추수기의 흥겨움을 표현하여 그렇게 흥겹게 노래 부르며 추수하던 시절에 대한 그리움이나 그렇게 되었으면 좋겠다는 희망을 담았다고 보는 경우<sup>73)</sup>도 있다.

풍년이 왔네/풍년이 왔어/금수강산으로 풍년이 왔네//

(후렴)지화자 좋다/얼시구나 좋고 좋다/명년 춘삼월이라/화류놀이를 가세//

봄이왔네/봄이왔어/삼천리 강산에/봄이 돌아왔네//

(후렴)지화자 좋다/ 얼시구나 좋고좋아/명년봄 돌아오면/화전놀이를가세//

올해도 풍년/내년에도 풍년/년년세세/풍년이로구나//(후략) <풍년가><sup>74)</sup>

<풍년마지>는 전통민요인 <풍년가>를 계승한 노래라고 볼 수 있다. 토

72) 이 노래에서도 역시 풍년의 흥겨움 자체에만 관심이 놓였을 뿐 그러한 풍년에 이르기까지 혹사당한 노동과 또 추수한 곡식이 일제에 의해서 수탈되는 시대 상황은 전혀 배제되어 있다. 풍년이 들어 추수하는 ‘기쁨의 시절’은 이미 그 배경에 일제의 식민지인 조선의 현실이 놓여 있었다. 다만 이 노래는 전통적인 추수기의 흥겨움을 그런대로 요령있게 형상화했다는 점에서 그 의의를 찾을 수 있다. 장유정, 앞의논문, p.180.

73) ‘실현되기를 희망하는 결과를 미리 행동이나 말로 나타내면 희망의 실현이 가능하다고 믿는 주술의 기본적인 원리에서 나온 발화<sup>1)</sup>의 어법을 계승한 것이라 볼 수 있다. 이는 일종의 선취된 미래의 모습을 나타낸다고 볼 수 있다. 이노형, 앞의 논문, p.142.

74) 임동권, 『한국의 민요』, 일지사, 1980, pp.270~272.

속적인 시어의 사용과 함께 ‘동리동리’, ‘방방곡곡’, ‘이집저집’의 첩어를 사용하여 오곡이 가득 찬 풍년의 즐거움과 기쁨을 노래하고 있다. 비록 시대적 상황이 배제되어 있지만 일제시대 이전에도 일제시대만큼은 아니더라도 백성들은 지배계층에 의해 수탈을 당해왔다. 하지만 우리 민족은 고난 속에서도 희망을 찾고 상황을 긍정적으로 받아들이려는 건강한 마음을 지녀왔다. <풍년가>에서도 보이듯이 풍년을 맞이하는 즐거움과 지속적인 풍년을 기원하고 있다. 이처럼 암울한 시대적 상황 속에서 풍년의 기쁨을 누리는데 힘이 되었겠지만 <풍년마지>는 전통민요 <풍년가>의 주제를 계승하여 풍년의 기쁨을 누리고 싶은 희망을 노래한 것이다.



## IV. 신민요의 대중문화사적 의의

그 동안 지속적으로 신민요의 연구가 이루어졌지만, 대중문화사적 의의를 논한 경우는 드물었다. ‘좁은 의미의 신민요’가 1930년대에 중점적으로 대중의 인기를 모으다가 사라졌기 때문이며, 전통민요에 그 뿌리를 두고 있으면서 역사의식을 반영하지 못했다고 하여 제대로 된 평가를 받지 못했기 때문이다. 따라서 본고에서는 미흡하지만 신민요의 대중문화사적 의의를 밝혀보고자 한다.

첫째, 비록 짧은 기간 동안 존속했지만 신민요는 1930년대 전통민요(또는 잡가계 민요)와 유행가의 중간다리 구실을 담당했던 전환기의 시대적 산물이며, 다른 장르와 서로 영향을 주고받으면서 성장한 대중가요이다. 즉 신민요는 대중가요의 출발을 알리며, 새로운 물줄기를 형성하는 데 결정적인 역할을 담당했다.

신민요는 전통시가의 3음보와 4음보 율격을 계승했으며, 개화기 시대의 새로운 장르인 창가의 7·5조를 유지하고 있으며, 3·4조와 4·4조는 전통시가의 맥을 잇고 있다. 전통을 바탕으로 새로운 것을 받아들이려고 노력했음을 알 수 있다. 그리고 전통민요의 소박한 민중의 생활을 반영하고자 했으며, 소극적이기는 하지만 비판적이고 풍자적으로 현실의 모습을 담으려고 하였다. 또한 신민요의 여음을 살펴 본 결과 실사부분이 늘어나기는 했지만 전통민요의 여음구를 많이 차용하고 있음을 알 수 있다. 이처럼 신민요는 전통을 계승하면서 새로운 양식을 받아들이면서 성장한 대중가요이다.

둘째, 신민요는 일제의 가혹한 억압과 착취를 당하면서도 달리 그 울분을 해소할 길이 없었던 우리민족의 애환을 달래고 해소시켜 주는 일정한

사회적 기능을 담당하였다. 선행 연구자들이 언급했듯이 신민요는 시대적 절실함이 부족하여 물역사적이라고도 하였다. 그러나 신민요의 내용적 특성을 살펴본 결과 억압과 착취, 엄격한 검열 제도 아래에서 신민요는 돌려서 우리의 목소리를 내고 있다. 피할 수 없는 이별의 슬픔을 노래하면서 민족의 슬픔을 담았고, 봄을 소재로 하여 밝은 미래를 맞이하고자 했다. 또한 국토에 대한 애착을 과시했으며, 소극적이기는 하지만 일제에 대한 저항을 담았다. 비록 왜색적인 색채를 지녔다 하더라도 현재를 긍정적으로 인식하고 - 일제강점기라는 현실에 대한 긍정이 아니라, 암울한 현실 속에서도 긍정적이고 낙천적인 성향 - 미래에 대한 희망적 염원을 담고 있어 식민지 대중을 위로했다. 당대인의 삶과 마음을 위로해주는 '삶의 위안물'로서의 본질을 실현하고 있다.

셋째, 신민요는 상류층 문화와 하류층 문화의 소통 역할을 하였다. 근대 이전의 구비문학의 전통적 성격을 지니면서 전통적 노래가 힘을 잃어가던 시기에 그들을 대신해 민중과 밀착하였다. 상류층의 시조와 가사, 하류층의 사설시조와 민요의 모습을 신민요는 모두 갖추고 있어서 상류층 문화와 하류층 문화의 결합을 꾀하였다. 또한 새로운 문물에 갈증을 느끼던 대중에게 고급문화를 접하게 할 수 있는 계기가 되었다. 상류층에서는 쉽게 일본을 통해 고급문화를 접할 수 있었으나, 일반 민중들은 쉬운 일이 아니었다. 신민요는 새로운 문물에 대한 거부감을 줄이면서 대중들의 고급문화에 대한 갈증을 풀어주는 역할을 하였다.

넷째, 현대의 대중가요에 영향을 미치고 있다. 일제시대 신민요를 포함한 대중가요는 아직도 흘러간 노래로 애창되고 있으며, 신민요는 우리의 민요로 인식되어 애창되고 있다. <닐리리야>, <도라지타령>, <방아타령>, <범벅타령>, <청춘가>, <노랫가락>, <경복궁타령>, <한강수타령>, <천안삼거리>, <오봉산타령>, <군밤타령>, <풍년가> 는 '넓은 의미의 신민

요'로 우리와 친숙한 노래들이다.

그런데 대중가요라고 하면 저급하다는 인식이 자리잡고 있어서인지 신민요를 비롯한 일제시대 대중가요의 가치가 제대로 평가 받지 못하고 있다. 특히 사설에 대한 연구가 미흡하였는데, 이는 사설의 문학성이 부족하다는 것과 대중가요로서의 대중적 성격 때문일 것이다. 하지만 신민요는 민족의 공감대를 형성하여 일제시대 대중가요로서의 역할을 충실히 했다고 볼 수 있다.



## V. 결론

현재 우리가 즐겨 부르고 듣는 민요 중에는 일제시대 때 신민요가 많이 있다. 그러나 아직까지 신민요에 대한 대중들의 인식이 부족하며, 연구자들 중에서도 왜색성이 강하고 저항정신이 약하다고 하여 부정적으로 평가하고 있다. 그러나 신민요는 대중가요의 시작점에 있었으며, 여전히 대중들의 사랑을 받고 있으므로 지속적인 연구가 필요하다. 이에 본고에서는 신민요 사설을 분석하여 형식적·내용적 특성을 살펴보고, 신민요의 대중문화사적 가치를 살펴보았다.

선행 연구에서는 연구 대상의 범위를 명확히 지정하지 않아 연구자들마다 다른 견해를 보이고 있었기 때문에 신민요의 개념과 범위를 먼저 확정하였다. 전통민요를 편곡하거나 개사하여 새롭게 바뀐 것을 ‘넓은 의미의 신민요’라고 하였으며, 1930년대 작사자와 작곡자에 의해 새롭게 만들어진 민요를 ‘좁은 의미의 신민요’라고 규정하였다. 또한 6가지의 분류 기준으로 89편의 ‘좁은 의미의 신민요’로 연구대상을 확정하였다.

확정된 89편의 신민요를 중심으로 II장에서는 신민요 사설의 형식적 특성을 살펴보았다. 여음이 있는 위치에 따라 전렴, 중렴, 후렴, 변위형여음으로 분류하였는데 후렴이 가장 높은 비율을 보였다. 후렴은 주로 연을 나누어 의미단락을 형성하면서도 각 연을 유기적으로 연결시켜 주제를 강조하는 역할을 하였다. 전렴은 노래의 시작 부분에 위치하여 청중의 관심을 유도하면서 창자는 목을 띄우고 시간적 여유를 가지게 된다. 중렴은 본 사설을 반복하거나 앞뒤 사설을 연결하여 보조적 역할을 수행하고, 허사로 이루어진 전렴은 흥을 돋우는 역할을 한다. 변위형여음은 각 위치에 있는 여음의 성격을 모두 가지고 있으며, 실사부분에는 변형이 나타나고 있었다.

여음을 의미 유무에 따라 분류했을 경우에는 복합여음이 73%로 높은 비율을 보였으며, 전통민요에는 잘 보이지 않는 실사로만 이루어진 노래도 많았다. 이것은 전통민요가 흥을 돋우는 허사 중심의 여음이 많은 것과 차이를 보였다. 신민요가 노동현장에서 벗어나면서 듣기 위한 노래로 바뀌면서 주제를 더 잘 전달할 수 있는 형태로 변한 것으로 보인다.

그리고 신민요의 율격적 특성을 살펴본 결과 3음보와 4음보가 많은 비중을 차지하고 하고 있었으며, 전통 시가의 여유로움에서 벗어나 엄격하게 글자 수를 지키고 있는 경우가 있었다. 이것은 일본시의 7·5조 율격의 영향을 받은 것도 있지만, 당대 문인들이 음수율로 민요의 율격을 파악하려고 했기 때문으로 보인다.

Ⅲ장에서는 신민요 사설의 내용적 특성을 살펴보았다. 크게 ‘이별과 사랑 노래’, ‘소극적 시대정신’, ‘탄식의 노래’, ‘풍년맞이’로 분류하여 살펴보았다. ‘이별과 사랑의 노래’에서 ‘이별의 노래’가 높은 비중을 차지하고 있었는데 이것은 당시 그만큼 이별이 많았기 때문일 것이다. 이별의 이유는 구체적으로 나타나지 않았지만, 말려도 어쩔 수 없이 떠날 수밖에 없는 상황이었다. 이것은 일본의 식민통치로 폐해졌던 시대적 상황 속에서 외적인 요인에 의한 이별이 많았기 때문일 것이다. ‘사랑의 노래’에서는 주로 사랑의 즐거움과 유희적인 사랑이 나타났다. 후반으로 갈수록 사랑의 진정성보다는 순간적인 사랑의 즐거움을 노래하고 있었다.

‘소극적 시대정신’에서는 봄을 노래한 노래가 많았다. 봄은 모든 만물이 소생하는 희망의 공간이며, 반드시 돌아오는 독립에 대한 염원을 말한다. 그리고 ‘국토사랑’에서는 우리 강산에 대한 애착과 밝고 건강한 조국에 대한 긍지와 자긍심을 심어주고 있었다. ‘부정적 현실비판’에서는 망국인이 겪어야 했던 괴로움과 슬픔을 노래하여 마의태자의 저항정신과 삼천궁녀의 애국심을 지키고자 하는 마음을 표현하였다. ‘소극적 항일정신’에서는 일제

의 강압적인 검열 아래에서도 일제에 대한 저항정신을 표현하고 있다. ‘사회풍속의 풍자’에서는 당대의 세태를 보여주면서 부정적인 모습을 보이고 있다.

‘탄식의 노래’는 늙음에 대한 탄식과 함께 인생무상, 젊어서 즐기자는 내용과 젊어서 열심히 일하라는 훈계의 노래가 있었다. ‘신세한탄’은 고달픈 일상의 모습과 신세를 한탄하는 내용이다.

‘풍년맞이’에서는 수탈이 심했던 시대적 상황 속에서도 풍년의 기쁨을 만끽하고 싶어하는 염원이 담겨져 있다.

이상 신민요의 형식적·내용적 특성에 대해서 알아보았다. 신민요는 전통민요와 근대이전의 시가문학의 맥을 잇고 있었으며, 문학성이 부족하고 시대성이 약화되었다고는 하나 엄격한 검열과 문화통치 상황 속에서도 우리 민족의 슬픔을 대변하고 분로를 푸는 역할을 했음을 알 수 있었다. 비록 신민요가 일제의 식민정책에 부응하고 친일정책에 편승하여 애상적·유희적이고 향락적인 경향이 있더라도 하더라도 신민요는 당대인에게 탈출구와 같은 역할을 하였다고 할 수 있다.

본고에서는 ‘좁은 의미의 신민요’를 주요 대상으로 삼았기 때문에 신민요 전체를 대변하기는 힘들다. 또한 작사가와 작곡가에 대한 고려가 미흡한 편이어서 부족한 면이 많다. 앞으로 부족한 부분에 대해서는 지속적인 연구가 필요할 것이다.

## ※ 참고문헌

- 고정옥, 『조선민요연구』, 동문선, 1998.
- 김점도 편, 『한국신민요대전上』, 삼호출판사, 1995.
- 김창남·이영미·박윤우·김해식, 『노래』 제 1집, 실천문학사, 1984.
- 박경수, 『한국민요의 유형과 성격』, 국학자료원, 1998.
- \_\_\_\_\_, 『한국 근대 민요시 연구』, 한국문화사, 1998.
- 성기옥, 『한국시가율격의 이론』, 새문사, 1986.
- 송방송, 『한국근대음악사연구』, 민속원, 2003.
- 이영미, 『한국 대중가요사』, 시공사, 1999.
- \_\_\_\_\_, 『홍남부두의 금순이는 어디로 갔을까』, 황금가지, 2002.
- 임동권, 『한국의 민요』, 일지사, 1980.
- \_\_\_\_\_, 『한국민요사』, 학국학술정보, 2005.
- \_\_\_\_\_, 『한국민요논고』, 민속원, 2006.
- 조동일, 『서사민요연구』, 계명대학교출판부, 1970.
- \_\_\_\_\_, 『한국민요의 전통과 시가율격』, 지식산업사, 1996.
- 최창호, 『민족수난기의 대중가요사』, 일월서각, 2000.
- 한국고음반연구회, 『유성기음반가사집 I~IV』, 민속원, 1990.
- 한국정신문화연구원, 『유성기음반총목록』, 민속원, 1998.
- 한글학회 편, 『우리말큰사전』, 어문각, 1992.
- 곽수용, 「일제하 가곡과 대중가요 가사의 문학적고찰」, 경북대 석사학위  
논문, 1997.
- 고미숙, 「20세기 초 잡가의 양식적 특질과 시대적 의미」, 『18세기에서 20  
세기 초 한국시가사의 구도』, 소명, 1998.
- 노병인, 「한국시가여음의 분류와 전승양상 연구」, 단국대 석사학위논문,

2001.

- 박미정, 「일제하 대중가요 가사의 형식과 주제 분석」, 고려대 석사학위논문, 1991.
- 서영희, 「일제강점기 박영호의 대중가요 가사 작품 연구」, 『민족문화논총』 33권 단일호, 영남대 민족문화연구소, 2006.
- 송방송, 「한국근대음악사의 한 양상-유성기 음반의 신민요를 중심으로」, 『음악학』 제9권, 2002.
- 이노형, 「한국 근대 대중가요의 역사적 전개 과정 연구」, 서울대 박사학위논문, 1992.
- 이진원, 「신민요 연구 I」, 『한국음반학』 통권제14호, 한국고음반연구회, 1995.
- \_\_\_\_\_, 「신민요 연구 II」, 『한국음반학』 14권단일호, 한국고음반연구회, 2004.
- 이창식, 「전통민요의 외래가요 수용양상」, 실천민속학회, 2002.
- 장유정, 「1930년대 신민요에 대한 당대의 인식과 수용」, 『한국민요학』 제12집, 한국민요학회, 2003.
- \_\_\_\_\_, 「일제강점기 한국대중가요 연구 -유성기음반자료를 중심으로」, 서울대학교 박사학위논문, 2004.
- 전선아, 「일제강점기 신민요 연구」, 강릉대학교 석사학위논문, 1998.
- 정서은, 「일제강점기 신민요의 음악사학적 접근 -작곡자 이면상을 중심으로-」, 『한국음악사학보』 30권, 한국음악사학회, 2003.
- 정은진, 「일제강점기 신민요 명칭 考」, 한국음악사학회, 2003.
- 조규일, 「1930년대 유행가 가사 고찰」, 『인문과학』 31권, 성균관대 인문과학연구소, 2001.
- 하춘화, 「한국가요의 원류와 변천에 관한 연구-신민요와 트로트가요 비료를 중심으로」, 동국대학교 석사학위논문, 2006.