

1. 머리말

한국 대중음악에 미친 일본 대중음악의 영향은 역사적으로 각 시기에 걸쳐 다양한 모습으로 나타났다. 이른바 ‘왜색(倭色)’으로 통칭되어 온 그러한 현상은 지금도 상당히 부정(不正)적인 것으로 논의되는 경우가 많지만, 엄존했던 역사로서 부정(否定)할 수 없는 사실이기도 하다. 특히 1910년부터 1945년까지는 한국에 대한 일본의 식민지배가 이루어지고 있었으므로, 일본 대중음악의 영향이 그만큼 전면적이기도 했다.

1945년 이전 일본 대중음악이 한국 대중음악에 구체적으로 어떤 영향을 주었는지에 대해서는 여러 가지 각도로 살펴 볼 수 있다. 본사(일본)와 지점(조선)이라는 위계로 구성된 음반회사 중심의 생산체제, 이른바 ‘트로트(Trot)’로 대표되는 음악적 유행 사조, 음반검열과 군국가요 생산에서 뚜렷이 드러나는 권력과 자본(또는 본사와 지점) 사이의 갈등과 순응 양상 등이 모두 중요한 논의 대상이 된다.

그러한 여러 가지 주제 가운데 하나로 또한 빠뜨릴 수 없는, 그리고 이 글에서 집중적으로 다루어 보고자 하는 것은, 당시 대중음악 유통에서 가장 중요한 매체였던 음반에 나타난 인적 영향의 흔적이다. 즉, 일본 대중음악계에서 활동하던 작가·연주가·가수 등이 한국 대중음악 음반 제작에 작사자·작곡자·편곡자·연주자·가수 등으로 참여한 경위와 의미를 짚어 보고자 하는 것이다. 이 문제에 대해서는 야마우치 후미타카(山内文登)가 「일제시대 음반제작에 참여한 일본인에 관한 시론」(□□한국음악사학보□□ 30, 한국음악사학회, 2003)에서 탐색적 연구를 한 바 있고, 1945년 이전 한국에서 유행한 일본 대중가요 변안곡에 대한 박찬호의 「日本曲の翻案歌謠と「倭色歌謠」論難」(□□姜徳相先生古稀·退職記念 日朝關係史論集□□, 新幹社, 2003)에서도 부분적으로 언급하고 있기는 하나, 전체상을 조망하는 데에는 아직 많은 부족함이 있다.

따라서 이 글에서는 선행 연구보다 범위를 좀 더 넓혀 1945년 이전 한국 대중음악 음반에 등장하는 일본인들을 활동 영역별로 나누어 구체적인 참여 상황을 종합적으로 정리하고, 그것이 당대 한국 대중음악에 미친 영향을 점검해 보고자 한다. 그리고 그것을 통해 한국 대중음악에 대한 ‘왜색’ 논란, 나아가 한국 대중음악사를 바라보는 두 시각인 이식론과 자생론의 충돌에 관한 나름의 입장을 제시해 보고자 한다.

한국에서 음반이 처음 상품으로 발매된 1907년 이후 언제부터 대중음악 음반이 등장했는지에 대해서는 입장에 따라 다른 의견이 나올 수 있겠으나, 이 글에서는 1923년 무렵 발매된 <이 풍진(風塵) 세월>을 첫 음반으로 놓고, 그로부터 1945년까지 발매된 대중음악 음반을 검토 대상으로 하겠다. 음반 관련 정보는 기존 목록

두 가지¹⁾를 바탕으로 하되, 거기에 누락이나 오류가 적지 않으므로 필자가 수집한 자료로 보완해서 보도록 한다.

2. 분야별 양상

대중음악 음반을 하나 제작하는 데에는 각 분야에 걸쳐 많은 사람들의 참여가 필요하다. 1945년 이전에 발매된 거의 모든 음반에서 딱지(label)에 이름이 표기된(개인이 아닌 단체로 표기되는 경우까지 포함) 기본적인 분야만 꼽아 보아도 작사·작곡·편곡·연주(다시 가창과 악기연주로 나누어 볼 수 있고, 드물게 대사도 있다)·반주 등이 있고, 흔히 보이는 경우는 아니나 ‘구성(構成)’이라는 분야로도 이름이 표기된 경우가 있다. 물론 음반 딱지에 표기되지 않는 영역, 예컨대 사전 기획이나 녹음·복제(press) 같은 제조 공정에도 많은 사람들이 참여하는 것이 당연한 사실이나, 이 글에서 그러한 분야는 일단 논외로 한다.

2.1. 작곡과 편곡

여러 가지 분야 가운데 일본인의 참여가 가장 두드러진 것은 작곡과 편곡이다. 야마우치의 선행 연구도 가장 규모가 큰 음반회사였던 콜럼비아(Columbia)레코드 음반에서 이름이 보이는 일본인 작곡자와 편곡자에 초점을 맞추고 있다. 1945년 이전에 발매된 음반 관련 정보가 현재 완벽하게 정리되어 있지 않으므로 그리 정확한 통계라 할 수는 없겠지만, 확인할 수 있는 일본인 작곡자 수는 60명²⁾, 편곡자 수는 30명³⁾ 정도에 달한다. 그 가운데 한 사람이 두 가지 이상 이름을 사용한 경우⁴⁾나 두 분야에서 모두 활동한 경우가 있고, 한국인이 일본식 이름을 쓴 것인데 아직 밝혀지지 않은 경우도 있을 수 있으므로,⁵⁾ 작곡이나 편곡에 참여한 일본인은 대략

1) 한국정신문화연구원 편, □□한국유성기음반총목록□□, 민속원, 1998; 김점도 편, □□유성기음반총람자료집□□, 신나라 레코드, 2000.

2) 江口夜詩(55), 古關裕而(10), 高木青葉(1), 古賀政男(44), 橋本國彦(1), 宮島郁芳·後藤紫雲(1), 近藤十九二(2), 近藤政二郎(4), 金子史郎(1), 能代八郎(1), 大久保徳二郎(3), 大村能章(8), 레이몬드服部(12), 万城目正(1), 明本京靜(3), 服部良一(7), 北木正義(1), 山田(1), 山田榮一(1), 山下五郎(1), 三界稔(1), 杉山長谷夫(1), 森儀八郎(3), 杉田良造(1), 三宅幹夫(1), 上野耐之(1), 上元けんた(1), 星善四郎(1), 成田爲三(1), 細田義勝(3), 松平信博(3), 松浦(1), 松浦ま고도(1), 水谷曠(1), 阿部武雄(5), 鹽尻精八(2), 鈴木哲夫(1), 奥山貞吉(2), 原野爲二(4), 陸奥明(1), 長谷川堅二(1), 長津彌(2), 杵屋正一郎(1), 田中穂積(1), 田村茂(1), 鳥口(1), 鳥取春陽(1), 佐藤吉五郎(2), 佐佐木俊一(8), 佐佐紅華(1), 竹岡信幸(16), 中山晋平(3), 紙恭輔(1), 池田不二男(3), 倉若(1), 添田さつき(1), 草笛道(1), 卓乙安光(1), 片岡志行(2), 和田建(1), 横山ハルオ(1). 편의상 이름의 한글 표기는 이후 본문이나 각주에서 다시 언급하게 될 경우에만 쓴다. 괄호 안 숫자는 작곡한 작품 수이다. 아래 편곡의 경우도 같다.

3) 角田孝(3), 江口夜詩(26), 古關裕而(12), 高久肇(1), 古賀政男(11), 工藤進(4), 菊地博(1), 南良介(2), 大村能章(31), 藤原正雄(1), 레이몬드服部(36), 万城目正(16), 白磯巖(1), 服部良一(50), 服部逸郎(2), 北村輝(3), 山口(1), 山田榮一(9), 森實(3), 杉田良造(37), 細田正雄(2), 奥山貞吉(140), 仁木他喜雄(130), 長津彌(1), 佐藤青葉(3), 竹岡信幸(4), 中野定吉(22), 天池芳雄(63), 千振勘二(3), 平川英夫(12), 後藤純(1).

4) 예컨대 레이몬드服部和 服部逸郎이 동일 인물이고, 池田不二男과 原野爲二도 동일인물이다.

5) 예컨대 中村曠은 이기영(李基英) 사용한 일본식 이름이고, 海原松男은 김해송(金海松)이 사용한 일본식 이름이다. 두 경우는 확인된 사례이므로 위 통계에 넣지 않았지만, 아직 확인하지 못한 유사한 경우가 위 통계에 들어 있을 수도 있다.

70여 명으로 볼 수 있을 것이다. 물론 작곡자나 편곡자의 이름 자체가 확인되지 않은 음반도 아직 대단히 많으므로, 좀 더 늘어날 가능성이 없지는 않다.

어쨌든, 약 70여 명이나 되는 일본 대중음악 작·편곡자들의 이름이 한국 대중음악 음반에 등장한다는 것은 가볍게 보아 넘길 일이 아니다. 1945년 이전에 일본에서 비중 있게 활동한 대중음악 작·편곡자들이 사실상 거의 모두 등장했다고 보아도 무방할 것이다. 그 가운데 몇몇 중요한 인물에 대한 개별적인 소개는 야마우치의 글을 통해 확인할 수 있으므로 이 글에서 다시 논하지는 않겠지만, 콜럼비아레코드에서 주로 활동하지 않았기에 야마우치의 글에서 다루지 않은 아베 타케오(阿部武雄)나 사사키 슌이치(佐佐木俊一) 같은 인물도 눈여겨볼 필요가 있다는 점은 밝혀 둔다.⁶⁾

70여 명의 일본인 작·편곡자들이 참여한 작품 수는 작곡의 경우 약 240여 곡, 편곡의 경우 약 630여 곡에 달한다. 1945년 이전에 한국에서 음반으로 발매된 대중음악 작품 수가 대략 4천 5백 곡 정도 될 것으로 추산되므로, 그 비율이 그렇게 낮다고 할 수는 없다. 더구나, 현재 작곡자 이름이 확인된 경우가 3천 2백 곡 정도이고 편곡자 이름이 확인된 경우가 천 4백 곡 정도임을 감안하면, 일본인 작·편곡자들의 참여 비율은 작곡 7% 이상, 편곡 40% 이상으로까지 높여서 볼 수도 있다. 그러나, 완전하지 않은 통계 결과를 그냥 표면적으로만 받아들여서, 당시 한국 대중음악이 일본 대중음악에 종속된 상황이었다고 간주하거나, 그것이 식민지배 정책의 의도적 조장에 의한 결과라고 보는 것은 다소 성급한 판단이다. 다음 장에서 다시 살펴보겠지만, 그러한 수치가 나온 데에는 그럴 만한 나름의 합리적(?) 배경이 드러나지 않게 작용했다는 점을 염두에 둘 필요가 있다.

2.2. 연주와 반주

작곡과 편곡 다음으로 일본인의 참여가 다양하게 확인되는 분야는 연주와 반주이다. 연주는 앞서 본 바와 같이 가창·악기연주·대사로 다시 분야를 나누어 볼 수 있고, 반주는 개인 이름으로 표기된 경우와 단체 이름으로 표기된 경우로 나누어 볼 수 있다.

가창의 경우는 사실 일본인의 참여가 그렇게 많지 않은 편이다. 어찌 보면 당연한 일이기도 한 것이, 아무리 일본어가 공식 언어로 사용된 식민지 시기라고는 해도, 한국 대중음악 음반이 한국인에게 팔리기 위해서는 기본적으로 가창이 한국어로 이루어져야 할 수밖에 없기 때문이다. 일본인이 한국 대중음악 음반에 가창자로 참여를 하려면 한국어를 어느 정도 구사할 수 있어야 하는데, 그런 가창자는 당시에 매우 드물었다. 현재 확인되는 사례로는 삼우열(三又悅)이라는 예명으로 여덟 곡 정도 재즈송 음반을 낸 디크 미네(ディック・ミネ)와 신민요 <아리랑> 단 한 곡을 녹음한

6) 아베는 주로 폴리돌(Polydor)레코드에서 발매한 음반에 이름이 보이고, 사사키는 주로 빅타(Victor)레코드에서 발매한 음반에 이름이 보인다.

고사카 사치코(高坂幸子) 둘이 있을 뿐이다. 한국어로 녹음을 했기 때문인지 몰라도, 디크 미네에 대해서는 그가 공식적으로 밝힌 이력과 달리 사실은 일본인이 아니라 한국인이라는 풍문이 돌기도 했는데,⁷⁾ 사실 여부는 확인할 수 없다.

악기연주의 경우도 가창과 마찬가지로 일본인의 참여가 그리 많이 확인되지는 않는다. 가창과 달리 언어의 장벽이 없는 악기연주에서 일본인의 참여가 두드러지지 않은 것은 1945년 이전 당시 음반 발매 양상과 관련이 있다. 1945년 이전에 발매된 대중음악 음반에서는 대중가요의 비중이 절대적으로 높았고, 반면 가창이 없는 대중음악, 즉 이른바 ‘경음악’의 비중은 상당히 낮은 편이었다. 당시에는 일본 음반이나 기타 외국 음반도 많이 수입되어 유통되고 있었으므로, 경음악에 대한 수요 가운데 상당 부분은 그러한 수입 음반이 충당하고 있었던 것으로 보인다. 경음악 연주자로 확인되는 사례는 앞서 가창자로도 언급한 바 있는 디크 미네(하와이안 기타)와 고이즈미 유키오(小泉幸雄, 아코디언) 정도가 있을 뿐이며, 디크 미네는 제2차 세계대전 발발 이후 영어식 예명을 사용할 수 없게 된 때에 미네 코이치(三根耕一)로 예명을 바꾸어 기타를 연주하기도 했다. 음반회사 전속 악단이 경음악을 연주한 경우는 악단 구성원이 일본인인지 여부가 음반 딱지 표기만으로는 확실하게 드러나지 않기 때문에 여러 가지 정황으로 판단해 보아야 한다.

대사는 가창 전후나 각 절 사이에 반주가 흐를 때 짤막한 대사를 읊는 것을 말하며, 1945년 이전 당시에는 ‘세리후(せりふ)’라는 일본식 표현으로 통용되기도 했다. 가창을 맡은 가수가 직접 대사까지 담당하는 경우도 있었지만, 그보다는 가수는 가창만 맡고 배우가 대사를 맡은 경우가 일반적이었다. 대사를 삽입하는 경우 자체가 이미 그렇게 많지는 않은 데에다, 대사에도 역시 가창과 마찬가지로 언어 문제가 있으므로, 대사를 맡은 일본인은 세 사람 정도만이 확인될 뿐이다. 단, 대사의 역할이 대중음악 음반에서 부수적인 것으로 인식되었기 때문인지는 몰라도, 가창의 경우 일본인이라도 한국어로 녹음을 했던 것과 달리 대사는 모두 일본어를 사용했다. 일본어 사용을 강제하는 정책적인 고려와 직접 관련이 있었는지 여부는 불분명하나, 일본어 대사가 등장한 시기가 이른바 ‘내선일체(內鮮一體)’가 강조된 1940년 이후이기는 하다. 대사로 참여한 세 사람은 다나카 키누요(田中絹代), 도도로키 유키코(轟夕起子), 미우라 미쓰코(三浦光子) 등인데, 모두 당시 일본을 대표하는 인기 여배우로 활동하고 있던 인물들이다.

반주에서는 개인 이름으로 표기된 경우와 단체 이름으로 표기된 경우가 상당히 다른 양상으로 나타난다. 앞서 본 악기연주 경우와 어느 정도 유사한 모습이라고도 할 수 있다. 개인 이름이 표기된 경우는 앞에서 언급한 작곡자로도 참여한 바 있는 고가 마사오(古賀政男, 기타)과 곤도 토쿠지(近藤十九二, 피아노)를 비롯해 호시데 빈(星出敏, 피아노), 무로사키 킨게쓰(室崎琴月, 피아노), 다카시나 테쓰오(高階哲夫, 바이올린) 등 매우 드물게 확인된다. 기타나 피아노 같은 서양 악기로 반주를 한 이

7) □□週刊サンケイ□□ 1965년 5월 3일자 「在日韓國系有名人リスト」; 박찬호(안동립 역), □□한국 가요사□□, 현암사, 1992, 223쪽.

들과 달리 일본 전통악기인 샤미센(三味線)을 연주한 모모타로(桃太郎)의 경우가 독특한 사례로 보이기도 하는데, 이는 한국 대중음악이 아직 제대로 정착하기 전인 1920년대 후반에 일본 대중음악 번안곡을 반주할 때 등장한 일시적 현상이라 할 수 있다.

반주자가 단체 이름으로 표기된 경우는 대부분 음반회사 전속 악단이므로, 앞서 악기연주에서도 본 바와 같이 구성원이 일본인인지 여부를 표기만으로 판단할 수 없고 정황을 따져 볼 필요가 있다. 음반회사 전속 악단 외에 단체가 반주를 맡은 경우는 상당히 드문 편인데, 확인되는 세 건 모두 공교롭게도 일본의 만들어진 연주단이라는 공통점이 있다. 게이오(慶應)대학 만들어진단, 도쿄(東京) 만들어진오케스트라, 메이지(明治)대 만들어진오케스트라가 바로 그러한 반주자들이며, 그들이 반주를 맡은 곡 가운데 상당수는 그 자신이 능숙하게 기타와 만들어진을 다룬 연주가이기도 했던 고가가 작곡 또는 편곡을 했다는 공통점을 가지고 있기도 하다.

2.3. 작사와 구성

일본인의 참여가 가장 드문 분야는 작사와 구성이다. 작사는 무엇보다 가창이나 대사와 마찬가지로 언어 장벽으로 인해 일본인이 참여하기가 곤란했을 텐데, 곤란한 정도가 가창이나 대사에 비해 훨씬 심각했을 수밖에 없다. 가창이나 대사는 극단적인 경우 내용을 전혀 이해하지 못하는 상황이라도 외워서 흥내는 낼 수 있지만, 가사를 쓰는 것은 그러한 차원에서 할 수 있는 일이 아니기 때문이다. 그래서인지 한국 대중음악 음반에서 한국어 가사를 일본인이 작사한 경우는 현재 단 한 건도 확인되지 않는다. 1933년에 발매된 <종로 비가>와 <종로 사중주>의 작사자 후지타 마사토(藤田雅登)가 일본인인 것은 분명하고, 그 가사가 한국어일 가능성도 있기는 하나 아직 실물이 공개적으로 확인되지는 않았다. 1943년에 발매된 군국가요 <어머니의 기원>은 가사가 한국어로 확인되고 작사자 이름이 일본식인 아라키 케이사쿠(新木景祚)이기는 하나, 여러 정황으로 보아 작사자가 일본인이 아니라 창씨개명을 한 한국인일 것으로 추정된다.⁸⁾ 만약 가사를 일본어로 쓴다면 문체가 또 달라질 수 있겠지만, 일본인이 일본어로 가사를 쓴 경우 역시 현재 확인되는 바가 없다. 1945년 이전 한국 대중가요 가운데 가사 일부를 일본어로 쓴 경우가 더러 있기는 해도, 확인되는 곡들은 모두 한국인 작사가가 쓴 것이다. 가사가 아닌 대사를 일본인이 일본어로 쓴 경우는 단 하나 확인이 되는데, 앞서 본 일본 여배우 다나카가 맡은 <마음의 연가>(1940년 발매) 대사를 히구치(樋口)⁹⁾가 썼다.

한편, 야마우치는 1943년에 발매된 <영춘화(迎春化)>의 경우 일본인 작사가 사이조 야소(西條八十)가 일본어 가사를 작사했으므로 예외적인 사례가 된다고 썼는데,

8) 민족정경(政經)문화연구소 편, □□천일과 군상□□, 삼성문화사, 1948에서는 ‘新木景祚’라 쓰지 않고 ‘朴景祚’라고 썼다. 당시 박씨들이 ‘新木’으로 창씨한 경우가 많았음을 참작한 것으로 보인다.

9) 가사지에는 단지 성만 써서 ‘樋口’라고 표기되어 있으나, 여러 가지 정황상 히구치 하루오(樋口晴雄)임이 분명하다.

그 또한 한국 대중음악 음반에 일본인 작사자가 참여한 경우로 보기는 어려울 듯하다. <영춘화>는 원래 1942년에 만주국 가수 리상란(李香蘭)이 발표한 곡으로, 가사가 일본어(제1절과 제3절)와 중국어(제2절)로 되어 있다. 일본어 가사는 물론 사이조가 쓴 것이다. 1943년에 발매된 <영춘화>는 이해연(李海燕)과 리상란이 함께 부른 것으로 표기되어 있는데, 제1절은 이해연의 노래이고(제1절 작사자는 남려성(南麗星), 즉 조명암(趙鳴岩)이다), 제2절과 제3절은 리상란의 노래이다. 문제는 제2절과 제3절 부분이 1942년에 발매된 리상란의 <영춘화>와 완전히 동일하고, 제1절에서 제2절로 넘어가는 간주 부분에 음색 차이를 미세하게 느낄 수 있는 접합부가 있다는 점이다. 즉, 1943년 발매 <영춘화>는 두 가수가 함께 새로 녹음을 한 것이 아니라, 전주와 제1절 부분만 새로 녹음해서 기존 1942년 발매 <영춘화> 제2절 이하 부분과 붙여 하나의 곡으로 만든 것이라 할 수 있다. 이 경우 사이조를 1943년 발매 <영춘화>의 작사자로 보는 것에는 다소 무리가 있다고 할 수 있을 것이다.

구성은 여러 곡을 부분적으로 편집해서 음반 한 장에 담을 때 선곡을 비롯한 전체적인 기획을 담당할 경우를 이르는 표현으로 보인다. 1940년에 오케(Okeh)레코드에서 발매된 <남인수(南仁樹) 걸작집> 음반을 보면 구성을 담당할 인물로 에마키(江牧)¹⁰⁾라는 일본인이 등장한다. <남인수 걸작집>은 여배우 도도로키가 대사를 맡은 음반이기도 하고 마지막 수록곡 <애수의 소야곡> 가사가 원래 가사와는 다른 일본어로 되어 있기도 하므로, 그 일본어 대사와 가사도 에마키가 썼을 가능성이 있다. 다만, 구성 담당자로 에마키 이름만 표기된 것이 아니라 ‘문예부(文藝部)’라는 표기가 함께 보이기도 하므로, 확실하다고 단정하기는 어렵다.

3. 등장 배경

위에서 본 바를 간단히 정리해 보면, 언어 문제가 있는 작사·가창·대사 같은 분야에서는 일본인의 이름이 한국 대중음악 음반에 등장하는 경우가 큰 의미를 가질 만큼 많지는 않았다고 할 수 있다. 일본인의 참여는 주로 언어 장벽이 심각하지 않은 작곡·편곡·악기연주·반주에 집중되었고, 그 가운데 악기연주나 반주를 음반회사 전속 악단이 아닌 다른 개인이나 단체가 맡은 경우는 또 그리 많지 않으므로, 그러한 현상이 나타나게 된 배경을 다른 분야와 같은 선상에서 따져 볼 필요는 없을 것이다.

한국 대중음악 음반의 작곡·편곡·반주(소수의 연주까지 포함) 분야에 일본인들이 참여하게 된 것은 결코 개인적인 활동에 기인하지 않는다. 그것은 오히려 글 맨 앞에서 언급한 바 있는 음반회사 중심의 대중음악 생산체제와 밀접한 관련이 있다. 1945년 이전 일본과 한국 모두에서 그러했지만, 당시 유력한 대중음악가로 꼽힌 인물들은 거의 예외 없이 특정 음반회사와 전속계약을 맺고 활동했다. 어떤 음반회

10) 에마키는 오케레코드 유관 공연단체인 조선악극단 좌담회에 ‘문예부’ 소속으로 참석했고(□□モダン日本□□ 1940년 8월호 「朝鮮樂劇團帝都訪問座談會」), 신문에 조선악극단 관련 기사를 쓰기도 했으므로(박찬호(안동림 역), □□한국 가요사□□, 452쪽), 당시 오케레코드 문예부에 소속된 일본인 직원이었다고 보인다.

사에 전속이 되면 원칙적으로 다른 음반회사와 관계된 활동을 할 수 없고, 매달 의무적으로 제출해야 하는 작품 수가 정해지기도 하는 등 제약도 있었지만, 월급과 각종 수당을 지급받아 경제적으로 안정된 활동을 할 수 있다는 큰 이점이 있었다.

1945년 이전 일본에서 규모가 큰 음반회사로 꼽혔던 콜럼비아, 데이치쿠(帝蓄), 빅타, 포리돌, 킹(キング)레코드는 모두 한국에 직영 지점을 설치하거나 지점 성격을 가진 음반회사와 특수 관계를 유지하고 있었다. 1945년 이전 한국에서 5대 음반회사로 꼽혔던 콜럼비아, 오케, 빅타, 포리돌, 태평(太平)레코드가 모두 일본 음반회사의 지점 또는 지점과 유사한 형태로 운영이 되었던 것이다.¹¹⁾ 본사와 지점 사이에 형성된 관계는 음반 생산 과정에서 가장 중요한 부분인 녹음과 복제 공정을 공유하는 형태로 긴밀하게 유지되었다. 즉, 한국 대중음악 음반이 세상에 나오는 데에는 지점에 전속된 작가들이 작품을 만들고, 지점에 전속된 연주자나 반주자가 일본 본사로 출장을 가서 녹음을 하고, 녹음된 음반을 일본 본사 공장에서 복제를 하고, 복제로 완성된 음반 상품을 다시 지점으로 보내 판매를 하는 일련의 과정이 있었던 것이다. 1936년 이후에는 오케와 빅타에서 자체적인 녹음설비를 지점에 설치하여 다소 변화가 생기기도 했으나, 전 시기를 아우르는 큰 흐름으로 보아서는 그러한 과정이 대체로 유효했다.

일본인이 한국 대중음악 편곡과 반주에 참여를 한 것은 바로 한국 지점에서 기획한 작품이 일본 본사에서 녹음되는 과정에서 비롯했다. 한두 가지 악기로 간단하게 반주를 하는 경우도 없지는 않았으나, 당시 대중음악 반주는 기본적으로 어느 정도 인원이 필요한 소규모 관현악단이 맡는 것이 일반적이었다. 만약 지점에 소속된 연주자들로 악단을 구성해서 녹음을 위해 본사로 출장을 간다면, 그 여비와 수당으로 상당한 비용이 발생할 수밖에 없다. 그 대신 가창자와 일본에서 동원할 수 없는 필수적인 반주자(예컨대 피리나 단소 같은 한국 전통악기 연주자)만 지점에서 파견하고, 나머지 반주자를 일본 본사 소속 악단으로 동원하면, 최소한 여비로 발생하는 비용은 절감할 수가 있게 된다. 비용 문제 외에 일본 연주자들이 보다 숙련된 기량을 갖추고 있었기 때문에 본사 악단이 반주자로 참여했을 것이라 생각해 볼 수도 있으나, 1936년 이후 지점에 녹음설비를 설치한 오케나 빅타레코드에서 본사 전속 악단을 서울로 불러 녹음을 한 예가 확인되지 않는 점을 보면, 역시 비용 문제가 가장 큰 원인이었다고 할 수 있다.

문제는 음반 또는 가사지에 표기된 내용만으로는 반주를 맡은 악단이 본사 악단인지 지점 악단인지를 판명하기가 어렵다는 점이다. 주로 일본 본사에서 녹음을 한 콜럼비아레코드의 경우 반주자가 ‘일본콜럼비아관현악단’으로 표기되는 경우도 있고

11) 콜럼비아, 빅타, 포리돌의 경우는 일본 본사에서 투자한 지점이었던 것으로 보이고, 오케와 태평의 경우는 부분적으로 한국인 자본의 참여가 있었을 것으로 추정된다. 1933년부터 음반을 발매한 오케레코드는 처음부터 데이치쿠레코드와 밀접한 관계를 가지고 있기는 했으나, 1937년이 되어서야 데이치쿠 지점 명칭을 사용했다. 1932년부터 음반을 발매한 태평레코드는 원래 일본 다이헤이(太平)레코드의 지점이었는데, 처음부터 콜럼비아 등의 지점과는 성격이 다소 달랐던 것으로 보인다. 이후 1935년에는 본사 다이헤이레코드가 다른 음반회사와 합병하여 다이닛폰(大日本)레코드가 되면서 그 지점이 되었으나, 상표는 계속 ‘태평’을 유지했다. 1942년에는 다이닛폰이 다시 킹레코드에 병합되었으나, 역시 상표는 계속 유지되었다.

‘콜럼비아관현악단’으로 표기되는 경우도 있다. 비슷한 시기에 두 가지 표기가 혼재되어 나타나는 것을 보면, ‘일본콜럼비아관현악단’이 본사 악단을 가리키고 ‘콜럼비아관현악단’이 지점 악단을 가리킨다고 단언할 수가 없다. 또, 지점에 녹음설비를 설치한 빅타레코드의 경우, 설치 이후에도 음반에 계속 ‘일본빅타관현악단’이라는 반주자 표기가 나타나고 있기도 하므로, 반주자 표기에 ‘일본’이라는 단어가 들어가 있는지 여부로 본사와 지점 악단을 구분할 수는 없다. 이 글에서 상세하게 논하기에는 너무 복잡한 문제이지만, 반주자가 일본 본사 악단인지 여부를 판정하기 위해서는 음반이나 가사지의 반주자 표기보다는 녹음과 관련된 정보를 담고 있는 녹음번호¹²⁾를 체계적으로 정리해 보아야 할 것으로 보인다.

편곡은 반주와 불가분의 관계를 맺고 있으므로, 본사와 지점 가운데 어디에 소속된 악단이 반주를 하는가, 즉 녹음이 어디에서 이루어지는가와 그대로 직결되는 경우가 많다. 기본적인 멜로디를 바탕으로, 어떤 악기를 사용하며 각 악기가 어떤 부분을 어떻게 연주할 것인지를 총보(總譜)로 정리하는 작업이 편곡에서 가장 중요한 일이므로, 반주자와 긴밀한 협의를 통해 연습과 실제 녹음을 진행하는 것이 유리할 수밖에 없는 것이다. 1936년 이후 지점에 녹음설비를 설치해 독자적인 반주 악단을 운영한 오케레코드에서 거의 모든 편곡을 한국인이 담당했던 것은(심지어 일본인이 작곡한 작품까지도) 그러한 편곡과 반주의 관계를 잘 보여 주는 실례이다. 물론, 한국인 편곡자가 본사로 직접 출장을 가거나 일본인 편곡자가 지점으로 파견되는 경우도 있을 수 있으므로, 편곡자가 누구인지로 녹음 장소나 반주 악단의 소속 관계를 기계적으로 단정할 수는 없다. 그러나, 편곡자가 일본인인지 여부가 녹음번호와 함께 반주 악단의 성격을 판단하는 데에 중요한 단서가 되는 것은 분명한 사실이다.

전속제가 운영되는 본사와 지점 사이에 형성된 관계의 일면은 작곡의 경우에서도 확인해 볼 수 있다. 그런데, 작곡 분야에서 일본인의 참여가 편곡이나 반주와 또 성격이 다른 것은, 그것이 의도적이지도 않고 의식적이지도 않은 참여일 가능성이 다분히 있다는 점이다. 편곡이나 반주의 경우 녹음이라는 과정을 통해 실제 행위가 발생하기 때문에 일본인 참여자들이 한국 대중음악 음반에 수록될 곡을 편곡하고 반주한다는 의식을 가지고 있었을 것으로 보인다. 작곡에서도 한국 대중음악 음반에 수록할 곡을 작곡하는 행위가 발생한다면 의도적이고 의식적인 참여로 볼 수 있겠지만, 현재 그러한 참여의 예는 단 한 건도 확인된 바가 없다. 즉, 일본인 작곡자가 등장하는 경우는 모두 일본에서 먼저 발표된 곡을 번안곡 형태로 한국 대중음악 음반에 수록하는 형식을 통했던 것이다. 1933년에 일어난 유명한 정사(情死) 사건을 소재로 만들어진 <병운의 노래>나 1936년 베를린올림픽 마라톤 우승을 기념해 나온 <마라손 제패가>처럼 당대 한국 사회의 특정한 사건과 관련이 있는 곡도, 일

12) 음반번호가 음반 발매와 관련된 번호체계라면, 녹음번호(원반번호 또는 왁스번호라고도 한다)는 음반 녹음과 관련된 번호체계이다. 녹음을 먼저 해 놓았다가 시간이 지난 뒤 발매를 할 수도 있으므로, 음반번호 순서와 녹음번호 순서는 반드시 일치한다고 볼 수 없다. 녹음번호는 음반 딱지에 표기되는 경우도 적지 않으나, 딱지 표기 없이 음반 표면에만 음각(또는 양각)되어 있는 경우도 많다.

본인 작곡자가 그 사건을 계기 삼아 새로 작곡을 한 것이 아니라, 그러한 사건과 무관하게 이미 일본에서 발표된 노래의 번안곡 형태로 음반이 발매되었다.¹³⁾

일본에서 발표된 어떤 곡을 한국 대중음악 음반에 번안곡으로 수록할 것인지는 작곡자의 의사와 관계없이, 본사와 지점의 문예부에서 결정을 했던 것으로 보인다. 그것은 전속제를 통해 작품을 음반으로 발매하는 권한을 음반회사가 확보했기 때문에 가능했던 것으로 보이는데, 때로 일본인 작곡자가 작곡한 것이 분명한 곡이 번안곡으로 발매될 때 작곡자 이름이 딱지에 표기되지 않고 나오는 경우도 있었다. 그러한 현상의 원인은 아직 전체적으로 명확하게 규명되어 있지 않은데, 모든 경우에 해당하는 것은 아닐지라도 전속관계의 변동으로 인한 예가 어느 정도 있을 것으로 보인다. 즉, 일본 본사에서 앞서 발매한 곡을 지점에서 번안곡으로 내려면 어느 정도 시차가 생기기 마련인데, 그 사이에 그 곡의 작곡자가 전속계약이 만료되어 다른 음반회사로 가 버리게 될 경우, 한국에서 번안곡 음반이 발매될 때 작곡자 이름을 누락시켰을 가능성이 있는 것이다.

4. 의도와 비(非)의도

작곡·편곡·반주에서 일본인이 참여한 것이 한국 대중음악에 어떤 영향을 주었는지에 대해서는 이미 기존 연구들에서 어느 정도 언급을 한 바 있다. 한국 대중음악사상 첫 번째로 등장한 지배적 양식으로 평가되는 ‘트로트’가 일본 대중음악을 번안하고 모방하는 과정에서 배태되었다는 지적은 설득력이 있다. 일본인 작곡자들이 의도적으로 참여한 흔적은 거의 찾아 볼 수 없지만, 그로 인한 영향이 없었다고 할 수는 없을 것이다. 편곡과 반주가 일본에 있는 본사 스튜디오에서 일본인에 의해 이루어지는 경우가 많은 상황에서, 한국 전통음악 양식을 대중음악 입장에서 계승한 신민요가 전통적인 면모를 보다 많이 상실하게 되었다는 지적 역시 일리가 있다.

그런데, 그러한 사실 자체를 지적하는 것에는 큰 무리가 없으나, 보다 더 나아가 거기에 어떤 의도가 개입된 것으로, 그것이 거대한 기획의 일환으로 전개된 것으로 평가를 하게 되면, 문제는 다소 복잡해진다. 앞서 보았듯이 한국 대중음악 음반에 일본인의 이름이 등장한 데에는 나름의 음악적, 산업적 합리성이 배경으로 자리잡고 있다. 그 외에 어떤 다른 차원의 의도가 전무했다고 보는 것도 성급한 판단이겠지만, 무슨 의도의 개입과 결부시킬 필요 없이 그 자체의 의미를 긍정할 필요도 있다.

한국 대중음악사에 등장하는 일본인의 참여는 통상 대중음악이 식민지문화의 일부로 이식되었다는 입장을 뒷받침하는 증거로 동원되는 경우가 많았지만, 실제 그러한 현상의 구체적인 배경을 보면 이식의 의도를 바로 찾아보기가 쉽지는 않다. 짧

13) 1934년에 발매된 <병운의 노래>(고가 마사오 작곡)의 원곡은 1933년에 발매된 <初戀の唄>이고, 1936년에 발매된 <마라손 제패>(고세키 유지(古關裕而) 작곡)의 원곡은 같은 해 몇 달 앞서 발매된 <緑の大地>이다.

은 글에서 보다 깊이 있게 다루지 못한 부분이 많이 있으므로, 앞으로 조사와 연구를 보다 더 확충해야 함은 물론이나, 어떤 방식으로든 간단하지 않은 한국 대중음악의 역사를 지나치게 간단히 끊어 보는 시각을 전환하는 데에 보탬이 되는 바가 있을 것으로 기대한다.