2009 겨울
한국대중음악학회 정기 학술대회
발표자료집

◈ 일시: 2009년 12월 5일 토요일 13:00~18:00

◈ 장소: 연세대학교 위당관 301호

◈ 주최: 한국대중음악학회

2009년 겨울 정기학술대회 프로그램

13:00~13:10 (김창남: 대중음악학회 회장, 성공회대 신문방송학과)
전체사회: 장유정 (단국대학교 교양학부)

<제1부>

[발표 1]
13:10~13:40 **한국 대중 음악인의 사회적 지위에 끼친 영향**
- 황옥곤 (이스턴 코네티컷 주립대학교 음악학과)

[발표 2]
13:40~14:10 **힙합과 아시안 아메리칸의 정체성 형성에 관한 소고**
- 양재영 (CUNY Graduate Center 인류학과)

14:10~14:40 제1부 토론

14:40~15:00 휴식

<제2부>

[발표 3]
15:00~15:30 **식민지 조선에서의 서양악기 담론: 근대적 주체의 문화자본으로서의 서양악기**
- 김나은 (연세대 커뮤니케이션대학원 영상커뮤니케이션학과)

[발표 4]
15:30~16:00 **"So Cool, So Hot": 1990년대로의 전환기 한국대중음악에 대한 매체문화사적 고찰**
- 송화숙 (한양대)

16:00~16:30 제2부 토론

16:30~16:50 휴식

16:50~17:30 종합토론 및 총회

한국 대중 음악인의 사회적 지위에 끼친 영향

(Eastern Connecticut State University)

[ ]

1. 들어가는 말
2. 한류와 대중음악인의 사회적 지위 향상
3. 한국에서의 서양음악
4. 유교, 사회적 지위, 그리고 가치관의 변화

[초록]
한류로 인해 한국 대중음악인의 사회적 지위는 현저히 향상이 되었다고 볼 수 있다. 그러나 한국 내의 서양음악인들의 존재는 점점 더 미흡하게 된 것처럼 보인다. 서양음악인의 양성을 위한 체계적인 교육적 투자와 음악인들에 대한 여러 가지 역사적 사회적 위치를 고려한다면, 최근의 이러한 변화는 상당히 놀라운 현상으로 보인다. 어떻게 보면 한류의 영향과 음악인들이 변화하는 사회적 지위가 한국 사회의 근본적 가치관의 변화를 암시한다고 볼 수도 있다. 근현대 한국 역사에서 서양음악이 다른 음악에 비해 사회적으로 대접을 받게 된 이유는 한국인들의 양반화 지향에 근거를 두고 있다고 본다. 데니스 레트(Denise Lett)는 한국인의 지위 추구가 현대 국가 건설 원동력의 근원이라고 분석했지만, 조선시대의 양반 같은 사회적 지위를 최고의 목적으로 추구하는 시대는 이제 지난 것 같다. 한류가 한국 대중음악인의 사회적 지위에 끼친 영향을 고찰해 보면서, 이러한 현상이 한국 사회 지반의 유동을 과연 어떻게 반영하는지 검토하고자 한다.

핵심어: 한류, 양반화, 가치체계

1. 말

, 저자의 subject position을 밝히도록 하겠습니다. 저는 1983년 대학 졸업과 함께 도미한 후, 지난 25년을 미국을 생활의 터전으로 살아왔습니다. 비록 그동안 한국을 자주 방문하였다고는 하나, 한국에 살면서 한국문화를 생생히 체험을 하시는 분들과는 한국문화를 보는 관점이나 관찰의 각도가 상당히 다를 수 있습니다. 제가 속해있는 학문의 분야는 ethnomusicology입니다. 이 학문은 한국말로는 번역이 상당히 애매모호한 단어인데, 기존의 musicology, 즉 음악학이 서양음악역사를 초점으로 삼았다면, ethnomusicology는 인간의 다양한 음악활동을 포괄적으로 고려하는 학문이라고 볼 수 있습니다. 이 학문의 원조는 19세기 말의 comparative musicology, 즉 비교음악학이라고 볼 수 있겠는데요, 비교음악학이 설명이나 분류에 중점을 두었다면, 1960년도 이후 ethnomusicologists들은 음악을 소리라는 현상으로만 국한하는 것이 아니라 인간의 행동이라는 관점에서도 연구를 하게 되었습니다.[1] 따라서, ethnomusicology는 인류학과 음악학의 성향을 동시에 보여주고 있죠.

이 ethnomusicology에서 종종 거론이 되는 개념 중, emic과 etic이라는 단어가 있습니다. Emic은 phonemic에서 유래가 된 단어로, 그 문화 내에 속한 사람이 보는 관점, 즉 insider의 관점을 칭하는 것이라면, etic은 phonetic에서 유래가 된 단어로, 그 문화 밖에서 보는 관점, 즉, outsider의 관점을 칭하는 것입니다.[2]

저의 경우를 보자면 100% insider도 아니고 100% outsider도 아닌 어중간한 입장이 아닌가 합니다. 비록 한국말을 나름대로 편하게 구사할 수 있고 한국을 방문할 때 불편하지 않게 행동할 수는 있으나, 한국 내에 상주하시는 분들에 비해 세세한 정보 입수의 양이나 직접체험의 정도를 비교할 수는 없을 겁니다.

다음에 소개하는 글의 주제는 어찌 보면 한국에서 사시는 분들이라면 막연히 느끼고 계시는 것일지도 모릅니다. 비록 제가 숲속의 많은 나무 이파리들을 하나씩하나씩 가까이서 자세히 볼 수는 없다고는 하나, 그러한 거리감 때문에 오히려 큰 숲의 형태를 파악하는데 좀 더 도움이 되지 않을까도 싶습니다. 따라서 다음 글은 한국사회를 거시적 관점에서 보려하는 시도입니다.

2. 한류와 대중음악인의 사회적 지위 향상

---

1) Terry E. Miller and Andrew Shahriari, *World Music: A Global Journey,* 2nd Ed., New York: Routledge, 2009, 9~10

2) *World Music: A Global Journey*, 37.

한국의 음악 양상을 서양음악, 대중음악, 그리고 국악으로 크게 삼등분합니다. 그리고 이 논문에서는 한류가 어떻게 대중음악계와 서양음악계에 영향을 끼쳤나에 대해 국한하도록 하겠습니다.

여러분도 익히 알고 계시다시피, 한류, 즉 Korean Wave가 세계적으로 한국문화 유포에 끼친 영향은 상당합니다. Wikipedia에 의하면 한류의 파급지역은 아시아뿐만이 아니라 이스라엘, 터키, 중남미, 미국, 중동, 유럽, 미국, 호주 등등 글로벌합니다.[3] 한국이 현재 문화상품 수출의 양으로 볼 때 세계 10위라고 하는군요. 이러한 위상은 한류의 영향이 크다고 보겠는데요, 아시다시피 <겨울연가>나 <대장금> 등등은 한국의 문화와 정서를 세계에 널리 소개하는 데 큰 기여를 하였고, 그러한 TV 드라마 등과 함께, 그 이후로는 영화, 음식, 심지어는 한국어에 대한 관심도 크게 증가를 하고 있답니다. 서양에서는 Rain이라고 알려진 비가 2007년 『Time』 잡지가 뽑은 "세계 100대 영향력 있는 인물"로 뽑힐 정도로 한류의 존재가 세계적으로 발휘가 되고 있는데요. 이러한 한류의 파급에 동반해서, 이제는 한류라는 단어가 대중문화에만 국한이 된 것이 아니라, 심지어는 한국의 경제 성장과 삼성이나 LG, 현대 같은 재벌 그룹의 활동에까지도 부착이 된다고 합니다. 한류의 존재가 이렇게 막강하기 때문에, 한국관광공사가 제작하는 관광장려비디오 <Korea, Sparkling>에서는 한류를 "Korean Wave Experience"라는 명칭 하에 중요한 관광 자원으로 부각시키기도 하죠.[4]

비록 한류가 드라마나 영화, 대중가요를 중심으로 한 대중문화 영역뿐만 아니라 한국 수출 전반에 막강한 영향력을 끼치고 있다고 하나, 서양음악 영역에는 상대적으로 볼 때 그다지 큰 영향을 끼친 것 같지는 않습니다. 지명도나 유명도를 기준으로 본다면 대중음악인과 서양음악을 전문으로 하는 분들과는 도저히 비교가 안 될 정도로 차이가 많이 나죠. 이러한 차이점을 한국의 근현대사를 토대로 조명을 해 보면 참 아이러니컬한 현상이라고 볼 수가 있겠습니다.

한류라는 단어는 1999년 중반에 북경 jouranlists들이 만들어 낸 것이랍니다.[5] 따라서 제가 1990년도 초에 한국에서 fieldwork을 할 때는 한류라는 단어는 존재하지도 않았습니다. 그 당시 저의 관심은 1970년대와 80년대에 유행하던 통기타 음악에 있었고, fieldwork의 일환으로 당시 유명하던 여러 가수들과 인터뷰를 할 기회가 있었는데요. 그 중 한 분이신 송창식씨와 <열린 음악회> 녹화현장 분장실에서 함께 이야기하던 기억은 지금도 잊을 수가 없습니다. 송창식씨께서 말씀하시길, 예전에는 서양음악 하시는 분들과 함께 출연하는 venue가 거의 없었답니다. 간혹 가다 혹시나 그런 기회가 있었다고 해도

3) http://en.wikipedia.org/wiki/Korean_wave
4) http://english.visitkorea.or.kr/enu/AK/AK_EN_1_2_1.jsp#
5) http://en.wikipedia.org/wiki/Korean_wave

하시는 분들은 대중음악 하시는 분들을 아는 척도 하지 않으셨다고 하시더군요. 그런데 이제는 세상이 달라져서 이렇게 서로 무대도 공유하고 인사말도 나누게 되었다고 언급하셨습니다.

아시다시피, 송창식씨는 70년대 한국 대중음악계의 가장 큰 별 중 한분이시죠. 그런데, 그러한 큰 별도 서양음악인에게 푸대접을 받았다는 사실이 참 흥미로운 것 같습니다. 조영남씨께서도 『넌 노래 부르지 마』라는 책에서 대중음악의 천대받는 위치에 대해 언급을 하셨습니다.[6] 조영남씨는 서울대학교 음악대학 성악과에 적을 두고 있는 학생이었는데, 여러 가지 여건에 의하여 대중가수가 된 분이죠. 그 책 75쪽에 나오는 그 분의 말씀을 그대로 옮기자면 "말하자면 나는 고급 음악학교에 몸담고 있으면서 저급 음악 동네를 해갈대고 다녔던 것이었다."라고 표현을 하셨더군요. 154쪽에서는 이렇게 말씀하셨어요. "당시만 해도 음대생으로서 한참 저급한 텔레비전 쇼에 나간다는 것이 정정당당할 수 없는 시절이었다. 나는 학교에서 잘릴 각오를 하고 텔레비전에 출연했다. 내가 평생을 통해서 내린 몇 가지 안 되는 용단 중의 하나였다." 조영남씨보다 한참 후배인 저도 소위 말하는 고급문화와 저급문화의 괴리에 대해 나름대로 체험을 해보았습니다. 저는 서울음대 기악과 피아노 출신인데, 그 당시에도 음대생이 대중음악에 손을 대면 정학이나 퇴학감이라는 말들이 학생들에게 여전히 회자가 되고 있었습니다. 제가 그 당시 통기타 음악을 선호하던 대학 동아리인 메아리에 적을 두고 있었던 것도 어찌 보면 무모한 행동이었다고도 볼 수 있겠죠. 따라서 1990년대 초 <열린 음악회> 무대 뒤에서 송창식씨께서 대중음악인들의 지위 향상에 대해 언급하실 때 저도 그 상황을 십분 이해할 수 있었습니다.

그러나 이제는 세상이 완전히 변해 버린 것 같습니다. 밥 딜런(Bob Dylan)의 노래 중 <The Times They are a-changin'>이라는 노래가 있는데요, 그 일부 가사가 이렇습니다. "For the loser now/ Will be later to win/ For the times they are a-changin'." 즉, 왕년의 패자가 현재의 승자라고, 시대는 변한다고.

요즘 세상을 돌아보면 대중문화인들의 입김이 단지 문화계뿐만이 아니라, 사회, 경제, 그리고 정치계에서도 막강하게 느껴집니다. 1990년대까지만 해도 대중음악인들이 서양음악인들의 token 인사치레에 대해 감사하게 생각했었다면, 지금은 오히려 그 반대가 되어서, 서양음악인들 뿐만이 아니라 정치인, 자본가 등등을 비롯한 많은 분들이 어떻게 하면 막강한 힘을 가지고 있는 대중문화인들의 후광을 입어볼까 궁리하고 있는 것 같습니다.

비록 한국 대중음악인들이 한류의 물결을 타면서 밝은 조명을 받고 있고, 그것과 더불어 한국 음식과 한국어까지 세계적으로 주목을 받고 있는 이 상황이라고는 하나, 한국의 서양음악인들은 아직까지도 한류의 부대효과를 별로 보지 못하고 있는 것 같습니다. 이때까지 천대를 받던 대중음악에 비해, 한국 사람들이 얼마나 많은 비용을 서양음악의

6) , 『넌 노래 부르지 마』, 서울: 전원, 1993, 75쪽·154쪽.

조직화를 위해 체계적으로 투자를 했나 비교해 본다면, 현재의 이러한 현상은 참으로 아이러니컬한 현상이 아닐 수가 없겠습니다.

3. 서양음악

여기서 잠시 한국에서의 서양음악사를 간략하게 집고 넘어갈 필요가 있겠습니다. 일반적으로 1885년을 서양음악이 한국에 처음으로 도입이 된 해라고 합니다.[7] 그 해에 언더우드(Horace G. Underwood)와 아펜젤러(Henry G. Appenzeller) 등 선교사들이 제물포항에 도착하였고, 그 다음해에 경신학당와 배제학당이 설립이 되어서 음악교육의 내용으로 찬송가를 가르치기 시작했습니다. 그 이후로 기독교와 연관이 된 여러 교육기관들이 줄줄이 설립이 되었고 이 학교들에서는 서양음악이 음악교육의 기본으로 설정이 되었습니다. 음악의 다른 영역들, 즉 국악이나 대중음악은 문화적으로 귀하게 여겨지는 영역이 아니었으나, 양악은 초기부터 서양에서 왔다는 이유, 그리고 체계적인 교육기관과 연관이 되었다는 이유 때문에 상대적으로 우대를 받았고 세련의 상징이 되었습니다.

이러한 이미지 때문에 한국 사람들은 자녀교육의 일환으로 서양음악 교육을 필수과목처럼 취급하게 되었고, 피아노 학원을 대표로 서양음악을 가르치는 학원들이 동네마다 침투했습니다. 박은자씨의 논문에 의하면 1980년대 중반에 이르러서는 등록/무등록 된 피아노학원의 수가 10만이라고 합니다.[8] 한국의 공교육에서는 서양음악을 주로 다루어 왔기 때문에, 학교 성적을 올리고자 많은 초등학교 학생들은 서양악기를 피아노학원 같은 사교육기관에서 과외수업을 하는 상황입니다.

어렸을 때부터 서양음악 교육을 강조했기 때문에 그에 따른 사회 전반적인 파급 효과가 상당히 큽니다. 매해 수천 명의 음대 졸업생이 배출이 됩니다. 김춘미·권오향·이희경 공저의 「음악실기 전문교육 개혁을 위한 기초연구」라는 논문에 의하면 1993년만 보더라도 70여 개의 대학에서 약 4,000명의 서양음악 전공자가 배출이 되었다고 합니다.[9] 97년도 대입 전형자료집에 의하면 25,000명의 학생들이 4년제 대학에서 음악을 공부하기 위해 지원을 했다고 합니다.[10] 양지영의 논문에 의하면, 1997년 기준으로 93.1 퍼센트의 교수직이 서양음악분야에 치중된 반면 국악분야 교수직은 6.9퍼센트 밖에는 안 되었

---

7) ,『한국 양악 100년사』, 서울: 음악춘추사, 1985, 21~28쪽.
8) 박은자, 「피아노 교습소과 관인학원 실태조사 및 개선방안에 관한 연구」, 경희대학교 석사학위 논문, 1993, 8쪽.
9) 김춘미·권오향·이희경, 「음악실기 전문교육 개혁을 위한 기초연구」, 서울: 한국예술종합학교, 1993, 221쪽.
10) 디딤돌 봄봄 입시 정보팀,『'97대입 전형 자료집』, 서울: 디딤돌, 1997.

합니다. 동년의 학생 지원율을 보면, 90.2퍼센트의 학생들이 서양음악 지원생인 데 반해, 국악은 9.8퍼센트였다고 합니다.[11]

이러한 한국내의 음악교육에 힘입어, 한국인들은 서양음악을 본고장인 서양에서 공부하려고 하는 의욕도 큽니다. 미국의 큰 음악대학의 하나인 Manhattan School of Music에 의하면, 1998년 기준으로 약 20퍼센트의 대학생이 한국 출신이었다고 합니다.[12] 음악평론가 이상만씨에 의하면 Juilliard School의 학생 중 예비학교 학생의 2/5가 한국학생이며 대학교와 대학원 학생의 여섯 명 중 한 명이 한국 학생이랍니다.[13]

이러한 통계가 대변을 하는 것은, 한국 사람들은 막대한 금액을 서양음악 교육에 투자하기를 주저하지 않는다는 것입니다. 그리고 그러한 열정은 중요한 결실을 맺기도 했지요. 지금 세계의 서양음악계를 둘러보면 한국 사람들의 활동이 참 다양하게 이루어지고 있으니까요.

그러나 이러한 노력에 비해서, 서양음악은 한국내 한국인의 일상생활에 표면상으로만 간신히 접목되어 있는 것 같습니다. 매상이나 이익이라는 관점에서 본다면, 과연 한국에 진정한 서양음악 청취자가 얼마나 있는지 의심이 갈 정도입니다. 서양음악회들이 난무한다고 하나, 대부분의 음악회들은 연주자가 자비를 내고 벌이는 행사에 불과합니다. 티켓을 찍고 그 티켓에 입장료가 명시되어 있음에도 불구하고, 대부분의 경우에는 형식에 불과할 뿐, 티켓은 알음알이로 공짜로 배부되는 것이 현실입니다. 즉, 세종문화회관이나 예술의 전당 등등에서 벌어지는 대부분의 음악회들은, 연주자들에게 돈을 쓰게 만드는 행사이지, 돈을 벌게 만드는 행사는 아닙니다. 연주자들은 이러한 음악회들을 경력의 발판으로 삼아 최종의 목적, 즉 대학의 정규직 교수가 되려고, 자비를 들여 음악회를 함으로써 자기의 경력에 투자를 하는 것이구요. 왜냐하면, 한국에서 서양음악의 비중이 크다고는 하나, 교육기관에 적을 두지 않는 한 생계를 유지를 한다는 것은 거의 불가능한 일이기 때문입니다.

음악인들이 연주를 해서 수익을 벌어들일 수 없다면, 혹시 CD를 발매함으로써 수익이 생길 수도 있지 않느냐고 물어보실 수도 있겠습니다. 그러나 한국 시장에서 국내 서양음악인들의 CD를 구한다는 것은 거의 불가능합니다. 혹시 제법 규모가 큰 레코드 CD 상점에서 서양음악 CD를 취급한다고 해도, 거의 대부분 국제적으로 명성을 날리는 연주자들의 CD를 취급하지, 국내에서 활동하는 연주자들의 CD는 찾을 수는 없습니다. 물론 국내 연주자들도 CD를 제작을 하기는 합니다만, 냉혹한 시장경제 사정을 너무나 잘 알

---

11) , 음악적장의 사회적 구성: 음대 지망 고교생들에 대한 경험적 연구」, 연세대학교 석사학위논문, 1998.

12) Manhattan School of Music 직원과 한 전화 인터뷰, 1998.

13) 이상만, 「근대 외래음악의 유입과 한국적 수용」, 『맹사성의 달 기념 국악학 학술회의: 외래음악의 한국적 수용』, 1999, 140쪽.

있기 때문에, 일반 상점에서 판매가 되는 것은 대부분은 기대도 하지 않고, 그저 알음알이로 친분이 있는 사람에게 선물을 하는 식으로 처분이 되는 경우가 대부분입니다. 즉, CD 제작도 돈을 버는 도구가 아니라 돈을 쓰게 하는 도구가 되는 셈이죠. 몇 년 전 제가 한국에서 fieldwork을 할 때 아주 존경받는 피아니스트께서 CD를 출반하셨다는 소식을 들었습니다. 그 CD를 구하려고 서울의 크다고 하는 상점을 다 돌아다녔습니다만 구할 수가 없었죠. 어쩔 수없이 그 피아니스트를 직접 만나서야 그 CD를 구할 수가 있었고, 그 피아니스트께서는 한국의 척박한 실태에 대해 개탄을 금치 못하시더군요. 제가 그 CD를 찾으려고 돌아다녔을 때 만난 한 상점 주인께서는, 한국에서 연주가들이 CD를 내는 것은 허영심과 자기 자랑에 불과하다고까지 말씀하실 정도였습니다. 비록 세계적으로 알려진 연주가들이 내한공연을 할 때 음악당들을 꽉 메우기는 하지만, 과연 그러한 청중들이 진정으로 서양음악을 사랑하는 true listening audience인지는 매우 의문스럽습니다. 대부분의 경우에는 자기 자신이 문화적으로 얼마나 세련됐나 하는 것을 남에게, 그리고 자기 자신에게 과시하려는 행동에 불과한 것이 아닌가 하는 의문까지도 들 정도입니다.

이러한 여러 상황들을 종합해 볼 때, 비록 한국에서 서양음악의 역사가 오래 되었다고 하고 그 프로필이 막강하다고는 하나, 과연 얼마나 의미 있는 문화의 일부로 내면화가 되었는지를 집고 넘어갈 필요가 있다고 봅니다. 만약 한국 사람들이 서양음악을 진정한 예술행위로 여기면서 그것의 본질을 충분히 음미를 한다면, 돈을 내고 음악회에 갈 것이고 CD를 구입할 것입니다. 마치 대중음악회나 대중음악 CD를 구입을 하는 것처럼. 그러나 한국에서 서양음악의 의미는, 예술로써가 아니라 social and cultural trappings, 즉 사회적 문화적 겉치레로만 존재하고 있다는 생각을 피할 수가 없게 합니다. 따라서 아무리 존경받는 음악가라도 순수음악 활동만으로는 생계를 꾸려갈 수가 없고 꼭 교육기관에 의지를 할 수밖에 없는 실정이 배출되는 것이구요.

4. , 사회적 지위, 그리고 가치관의 변화

어찌 보면 한류는 대중음악의 대중성와 서양음악의 무능력 사이의 간격을 한층 더 부각시키고 있는 것 같습니다. 다른 분야들은 한류의 붐을 타고 함께 동참해서 나름대로 덕을 보고 있는데 비해 서양음악은 아직까지도 한류의 덕을 별로 못 보고 있는 것을 지켜보면서, 이러한 현상이 어찌 보면 한국의 가치관의 변화를 반영하는 것이 아닐까 추측해 봅니다. 서양음악과 대중음악이라는 행위나 개념은 거의 비슷한 시기에 한국에 소개가 되었으나, 20세기말까지만 해도 서양음악은 우월시되고 대중음악은 천대를 받았습니

.

제가 생각하기로는, 이러한 차별의 근원은 유교사상에 있지 않나 합니다. 유교사상이 한국 근대화의 원동력이라고 하는 학설이 있는 것처럼[14][15], 유교사상은 현대 한국 사회에서도 끊임없이 그 영향력을 발휘하고 있습니다. 오죽하면 지폐 네 개 중 세 개에 유교와 관련된 인물들의 초상화-즉, 이황·이이·신사임당의 초상화-가 찍혀 있을까요. 일제시대와 6·25전쟁 등을 거치면서 한국은 출생신분을 중시하는 전통사회에서 벗어나 개개인의 실력과 실적을 중시하는 현대 계급사회로 탈바꿈을 하게 되었습니다. 이러한 변화는 사회적 지위향상을 추구하는 사람들, 즉 과거의 양반 같은 지위를 추구하는 사람들에게 더없이 좋은 기회가 되었죠. Suenari Michio는 이러한 현상을 yanabanization, 즉 '양반화'라 칭합니다.[16] 이 양반화 과정에서 서양음악은 사회적 지휘 향상에 아주 좋은 도구로 사용되게 되었습니다.

비록 Denise Lett은 한국인의 지위향상에 대한 추구가 한국 현대사회를 형성하는 근본적인 동력이라고 밝혔으나,[17] 사회적 지위를 최종적인 목표로 삼는 시대는 이제는 지나지 않았나 봅니다. 지난 과거에는 선비, 즉 사회적 지위나 학식은 많으나 부를 추구하지 않는 사람이 존경의 대상이었습니다. 그러나 지금은 다른 세상이 되었습니다. 한류의 공헌에 대해 여러 가지 분석이 분분하겠으나, 가장 눈에 띄는 공헌은 금전적인 것이 아닐까 합니다. 즉, 한류 때문에 한류 열풍을 성공적으로 탄 개인도 막대한 수입을 기록하게 되었고, 그와 함께 한국도 국가적 차원에서 경제적 이익을 보게 되었습니다. 또 대중문화인도 사회적 동경의 대상이 되었죠.

요즘 한국 사회를 보면, 과거에 비해 현실주의적·유물주의적 사고관이 상당히 크게 작용을 하고 있는 것 같습니다. 2008년에 『고래가 그랬어』라는 어린이 잡지에서 실시한 설문조사에 의하면, 한국 초등학생들 중 상류층 가정에 속한 자녀들은 의사나 변호사가 되기를 원하고, 중류층 가정 자녀들은 연예인, 하류층 가정 자녀들은 운동선수가 되기를 원한답니다. 그리고 이 모든 경우에 그러한 특정 직업을 원하는 이유는 돈을 잘 벌수 있기 때문이랍니다.[18] 이는 과거와 비교해 볼 때 확연히 다른 현상입니다. 20년 전까지만

---

14) W. T. de Bary, Confucianism and the Contemporary Educational Crisis」, 『보편성과 특수성』, 경기도: 한국정신문화연구원, 1994, 45~46쪽.

15) 김경동, 「유교와 동아시아의 근대화」, 『유교문화의 보편성과 특수성』, 경기도: 한국정신문화연구원, 1994, 515~516쪽.

16) Suenari Michio, "The Yangbanization of Korean Society," *The Universal and Particular Natures of Confucianism(Proceedings of the 8th International Confereneon Korean Studies)*, 경기도: 한국 정신문화연구원, 1994, 575~595쪽.

17) Denise Lett, *In Pursuit of Status: The Making of South Korea's "New" Urban Middle Class,* Cambridge, MA: Harvard University Press, 1998.

18) http://kr.news.yahoo.com/service/news/shellview.htm?linkid=4&articleid=20081121173010

대부분 어린이들의 원대한 꿈은 대통령이 되는 것이었으니까요.[19]

저도 인정하건대, 한국 사회가 유교의 영향에서 완전히 벋어났다고는 보지 않습니다. 대중음악의 경우만 보더라도, 지난 10년 동안 실용음악학과가 전국에 우후죽순처럼 솟아나고 서점의 책꽂이가 실용음악 교재로 차 있는 것을 보면, 한국 사람은 대중음악이라는 자유분방한 영역에서조차 제도적 교육기관을 선호하는 것을 알 수 있었습니다(제가 최근에 인터넷으로 검색한 바로는, 2009년 현재로 한국에 실용음악과가 약 60개 정도 있더군요).

그러나 한류에 대한 열정과 지지, 제도적 지원, 그리고 배용준·비·이영애 등등 한류스타를 비롯한 대중문화인들의 사회적 지위 향상과 그들에 대한 젊은이들의 동경을 감안했을 때, 한국 사회의 가치관이 어찌 보면 새로운 방향으로 전환을 하는 것이 아닌가 하는 생각을 금할 수 없습니다. 한국 내에서 활동하는 서양음악인들이 한류 열풍에 동참하지 못하는 것을 보면서, 그리고 한국 내에서 대중음악인들과 서양음악인들의 사회적 지위가 변화하는 것을 보면서, 이제는 유교사상을 바탕으로 사회적 지위를 추구하는 사회가 더 이상 아니라, 자본주의와 유물주의가 확고히 자리를 잡은 post-modern 사회로 변하고 있다는 생각이 듭니다. 그렇게 본다면, 한류는 과거와 미래라는 두 지반 사이에 박혀 그들의 틈을 점점 벌리게 하는 쐐기가 아닐까 생각합니다.

23626&newssetid=1352

19) http://www.ilyo.co.kr/enter/humor/view.asp?seq=3276&bigo=0

, 유교와 동아시아의 근대화」, 『유교문화의 보편성과 특수성』, 경기도: 한국정신문화연구원, 1994.

김춘미·권오향·이희경, 「음악실기 전문교육 개혁을 위한 기초연구」, 서울: 한국예술종합학교, 1993.

디딤돌 봄봄 입시 정보팀. 『'97대입 전형 자료집』, 서울: 디딤돌, 1997.

박은자, 「피아노 교습소과 관인학원 실태조사 및 개선방안에 관한 연구」, 경희대학교 석사학위논문, 1993.

양지영, 「음악적장의 사회적 구성: 음대 지망 고교생들에 대한 경험적 연구」, 연세대학교 석사학위논문, 1998.

이상만, 「근대 외래음악의 유입과 한국적 수용」, 『맹사성의 달 기념 국악학 학술회의: 외래음악의 한국적 수용』, 주최: 국립국악원, 1999.

이유선, 『한국 양악 100년사』, 서울: 음악춘추사, 1985.

조영남, 『넌 노래 부르지 마』, 서울: 전원, 1993.

de Bary, W. T., 「Confucianism and the Contemporary Educational Crisis」, 『유교문화의 보편성과 특수성』. 경기도: 한국정신문화연구원, 1994.

Lett, Denise, *In Pursuit of Status: The Making of South Korea's "New" Urban Middle Class*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1998.

Michio, Suenari, "The Yangbanization of korean Society," *The Universaland Particular Naturesof Confucianism(Proceedings of the 8th International Confereneon Korean Studies)*. 경기도: 한국 정신문화연구원, 1994.

Miller, Terry E. and Andrew Shahriari, *World Music: A Global Journey*, 2nd Ed. New York: Routledge, 2009.

http://en.wikipedia.org/wiki/Korean_wave

http://english.visitkorea.or.kr/enu/AK/AK_EN_1_2_1.jsp#

http://kr.news.yahoo.com/service/news/shellview.htm?linkid=4&articleid=2008112117301023626&newssetid=1352

http://www.ilyo.co.kr/enter/humor/view.asp?seq=3276&bigo=0

아시안 아메리칸의 정체성 형성에 관한 소고

(CUNY Graduate Center 인류학과)

[ ]

1. 들어가며
2. 아시안 아메리카의 힙합 음악
3. 지역 인디 힙합 씬과 범아시안 네트워크
4. 아시안 아메리칸 힙하퍼와 종족 정체성
5. 나오며

[초록]
미국에서 음악 혹은 문화로서 힙합의 생산과 소비는 더 이상 아프리칸 아메리칸 흑인들의 전유물이 아니다. 하지만 다양한 인종과 민족의 청년집단들이 힙합 문화의 주체로 활약하고 있음에도 불구하고, 아시안 아메리칸(아시아계 미국인)들은 여전히 힙합의 주변인으로 간주되는 게 현실이다. 이는 주류 언론과 미디어를 중심으로 한 아시안 아메리칸에 대한 편견의 탓이 크다. 가령, '흑인도 백인도 아닌' 애매한 인종적 특성과, 주류사회에서 구축된 '모델 마이너리티(model minority)' 이미지 등을 이유로 아시안 아메리칸은 기존 힙합 문화의 '마치스모(machismo)'적인 태도에 맞지 않는 인종 혹은 종족(ethnic) 집단으로 단정되기도 한다. 하지만 그러한 편견과 부정에도 불구하고, 힙합 음악과 그 문화적 표현물들은 미국 내 대도시를 중심으로 아시안 아메리칸 청년집단의 새로운 문화적 실천 코드로 자리 잡고 있다.
발표자는 이들 새로운 세대 아시안 아메리칸들이, 특히 주류 음악산업 바깥에서 힙합 문화와 음악의 실천에 개입하는 과정과 방식을 살피고자 한다. 샌프란시스코 베이에리어를 중심으로 진행된 필드워크와 리서치를 바탕으로, 아시안 아메리칸 청년집단이 하나의 지역 하위문화로서 힙합의 수용과 생산에 관여하는 과정과 그 실천의 가능성을 살펴볼 것이다. 아울러 힙합의 다양한 문화적 표현물과 이벤트를 자신들만의 방식으로 '재전유'함으로써 이들이 자신의 복잡한 정체성을 표현하거나 재고하는 과정과 방식도 다루고자 한다. 힙합 문화와 그 공동체가 일반적으로 아시안 아메리칸 청년집단을 배제해왔음을 고려할 때, 힙합의 소비 혹은 생산에 개입하는 과정이 아시안 아메리칸 청년들의 인종, 혹은 종족 정체성 형성과 어떤 연관을 맺는지를 살펴보는 것은 흥미로운 인류학적 주제가 될 것이다.

핵심어: 아시안 아메리칸, 힙합, 정체성 형성, 인종과 종족

1.

...Wit no participation, yall ain't part of my nation/
(않는다면 내 나라에 속할 수 없어)
Put ya hands up in the sky if you love bein asian/
(아시아인이라는 것에 만족한다면 손을 하늘 높이 치켜들어)
[중략]
I'm that grey matter between black and white/ (나는 흑백 사이의 회색 종자)
I'm the kind you can't define right/ (제대로 정의내리기 힘든 존재)
I'm that kid that you don't respect/ (존중받기 어려운 아이지)
[중략]
Yo my people got no power cuz you too damn quiet/
(내 동료들은 너무 말이 없어 아무 힘도 없어)
I'm ready to blow spots, I'm ready to blow shots to the brain of John McCain.../ (난 존 멕케인의 머리통을 까발라고 공격할 준비가 되었어)
- 첸(Chan)의 <Part of the Nation> 중에서

문화와 음악이 한국을 포함 전 세계 청년집단을 위한 대표적인 문화 아이콘이자 상품으로 자리 잡은 지 이미 상당한 기간이 흘렀지만, 아시아계 미국인(혹은 아시안 아메리칸(Asian American)) 청년집단은 여전히 미국 힙합 생산과 소비 지형 내에서 사실상 사각지대에 자리 잡은 존재라 할 수 있다. 아마도 아시아계 이민 집단에 대한 미국 주류 사회의 지속적인 편견과 부정적 혹은 냉소적 이미지가 문화실천의 영역에까지 고스란히 반영되어서인 듯하다. 즉 흑인도 백인도 아닌 인종적 특성, 흑인이나 다른 소수인종/민족 집단과의 원활치 못한 사회적 관계, '모델 마이너리티(model minority)' 이미지 등을 바탕으로 구축된 아시아계 이민 집단의 모습은 '마치스모(machismo)' 흑인이 적어도 음악적, 문화적 표현의 주체로 군림해온 힙합과는 그다지 궁합이 맞진 않는 듯하다(Cheng & Yang, 1996; Prashad, 2001; Shulman, 2004). 실제로 주류 미국 힙합 음악 시장과 산업 전체를 염두에 둔다면 아시아계 아티스트들의 활약상을 목격하기는 여전히 쉽지 않은 게 현실이다.[1)]

하지만 지역 인디 씬으로 파고 들어간다면 상황이 그렇게 일방적인 것만은 아니다. 특히 아시아계 인구가 밀집되어 있는 미국 동부와 서부의 메트로폴리탄 일대는 1990년

1) 아이드 피즈(Black Eyed Peas), 넵튠스(Neptunes) 같은 인기 힙합 그룹의 멤버로 활약 중인 필리핀계 뮤지션들, 한때 국내에서도 널리 알려진 록그룹 링킨 파크(Linkin Park)의 한국계 디제이 등을 제외한다면, 아시안 아메리칸 힙합 아티스트를 주류 음반시장에서 찾기는 최근까지도 쉽지 않았다.

후반 이후 아시안 아메리칸 힙합 아티스트들의 양적, 질적 성장이 예사롭지 않다. 더욱 흥미로운 것은 힙합 음악과 문화의 생산에 직접 관여하는 뮤지션, 그래피티 아티스트, 브레이크 댄서 혹은 다양한 공연과 음반 작업 종사자들 외에, 지역 인디 씬에 수용자 입장에서 적극적이고 집단적으로 참여하는 아시아계 '힙하퍼들(hip-hoppers)'의 성장 역시 괄목할 만하다는 점이다. 적어도 뉴욕, 엘에이(LA), 샌프란시스코, 시애틀 같은 지역에만 한정한다면, 이들 아시안 아메리칸 힙하퍼는 지역 인디 힙합 씬의 가장 적극적인 수용자 혹은 소비자 집단 중 하나로 이미 자리 잡았다고 해도 무방할 것이다.

이 발표문은 미국 내에서 인구 비례 아시아계 이민자 수가 가장 많은 대도시 지역 중 하나인 샌프란시스코 베이에리어(Bay Area) 일대의 인디힙합 씬에서 진행되는 아시안 아메리칸 힙합 아티스트와 힙하퍼들의 음악적/문화적 실천에 대한 짧은 고찰이 하나의 축을 이룬다.[2] 한편으로, 힙합이 이들 아시안 아메리칸 청년들의 종족(ethnic) 혹은 인종(racial) 정체성의 형성 과정과 어떤 식으로 영향을 주고받는지를 살피는 것이 또 다른 중요한 축을 이룰 것이다. 즉 그들이 자신을 스스로 미국인(아메리칸(American))으로 규정할지, 아시아계 미국인(아시안 아메리칸)으로 제한할지, 혹은 한국인/중국인/인도인 등과 같은 단일 종족 아시아인(아시안(Asian))으로 단순정의할지 나름 고민의 과정을 진행할 때 과연 힙합 음악의 문화실천은 어떤 의미와 역할을 제공할 수 있는지를 살펴보고자 한다. 시간과 지면상의 이유로 로컬 힙하퍼들 중에서도 2세대(second generation)[3] 남성 아시아계 미국인 청년들에 국한되어 논의가 진행될 것이며, 마찬가지의 이유로 지역 인디 힙합 씬의 생산과 소비 각 영역에서 이루어지는 이들의 다양한 문화 실천 중에서 종족/인종의 문제와 보다 직접적으로 연관된 음악적, 문화적 실천의 사례들만 발췌, 다룰 것이다.

2. 아메리카의 힙합 음악

지역 인디 힙합 씬으로 들어가기 전에, 간략하게 아시안 아메리칸 힙합 음악의 역사를 살펴보는 게 현재의 아시안 아메리칸 힙합 음악과 씬을 파악하는 데 도움이 될 듯하다. 힙합이 뉴욕 게토에서 아프리칸 아메리칸(African American)을 중심으로 1970년대

---

2) 아시아계 인구 비율이 2004년 현재 약 10% 정도로 미국에서 가장 높은 주이다. 베이에리어는 그중에서도 아시아계 인구 비율이 약 20% 정도로 캘리포니아 내에서도 가장 높은 지역으로 꼽힌다(USINS, 2006).

3) 이민 2세대는 일반적으로 자신의 부모 세대가 새로운 나라로 이주한 뒤, 그 나라에서 태어난 자녀들을 언급한다. 반면 뒤에 언급하게 되는 1.5세대(1.5 generation)는 자신의 모국에서 태어난 뒤 10대 초반을 전후한 시기에 현재의 나라로 이주한 자녀들을 지칭하는 표현이다.

1980년대 초반 사이에 태동했다는 역사적 사실 자체를 부정할 수는 없겠지만, 그들을 배타적이고 유일한 문화 주체로 규정하는 것은 주류 미디어와 힙합 사가들에 의한 일방적인 역사 재구성에 다름 아니다. 그 과정에서 또 하나의 간과된 사실은, 거의 같은 시기에 힙합 음악과 문화가 뉴욕 맨해튼과 브롱스의 클럽과 길거리를 중심으로 백인들, 라틴계 이민들에게도 큰 인기를 끌었다는 점이다(Chang, 2005). 물론, 힙합이 시초부터 결코 인종적으로 배타적인 문화적 표현물이 아니었음에도 불구하고, 1990년대 중반까지 주류 음악 산업과 지역 인디힙합 씬 어느 곳에서도 아시안 아메리칸 힙합 아티스트들은 유독 소외된 존재였다. 뉴욕, 뉴저지, 샌프란시스코, 시애틀의 대학가를 중심으로 활동했던 일군의 아시아계 래퍼와 디제이들을 제외한다면 더욱 그랬다.[4)]

이들마저도 대부분 직업적인 뮤지션의 길을 포기한 시점인 1990년대 후반, 갑작스레 '아시안 아메리칸 힙합'의 존재가 음악매체와 미디어를 통해 세상에 알려지게 되는데, 바로 베이에리어의 필리핀계 디제이 큐버트(Q-Bert), 필라델피아의 중국계 트리오 마운틴 브라더스(Mountain Brothers), 뉴욕 퀸즈의 한국계 래퍼 하메즈(Jamez)가 동시다발적으로 앨범을 발매하면서이다(Wang, 1998). 이들의 앨범이 각기 지닌 가장 큰 의미는 아마도 아시안 아메리칸 힙합 음악의 내용과 형식을 이후 10년간 규정하게 되는 몇 가지 큰 가닥을 잡아줬다는 점이다. 첫째, 큐버트의 음악은 턴테이블리즘(turntablism), 혹은 디제이 중심의 랩이 배제된 힙합 음악의 시발점이 되었다. 물론 턴테이블리즘이 아시아계만의 배타적인 힙합 음악 장르는 아니지만, 턴테이블을 악기로 간주하는 이 랩 없는 손재주 중심의 음악을 새천년 인디 힙합의 중요 트렌드로 만든 것은 베이에리어의 필리핀계를 비롯한 아시안 아메리칸 디제이들이었다(양재영, 2001). 둘째, 마운틴 브라더스의 위트와 재치로 무장한 고난도 라임과 재즈 샘플링 비트는 주로 지역 인디 씬과 대학가 중심으로 진행되는 '백패커(backpacker)' 힙합의 전형을 보여주었다. 메이저 레이블과 최초로 계약한 아시아계 힙합 뮤지션이었지만 자의반 타의반 이를 파기하고 다시 인디로 돌아온 그들의 경험과 '아시아적 감성'을 철저히 배제한 가사에서 보이듯, 그들은 인종 혹은 종족 정체성을 드러내는 음악이나 마케팅을 지양하고 대학가의 비(非)흑인 수용집단에 호소하는 보다 '쿨한' 인디 힙합을 지향했다. 말하자면 이후 아시안 아메리칸 힙합 뮤지션들, 특히 디제이가 아닌 엠씨(MC)들이 인디 씬에서 살아남기 위해서는 다른 인종집단의 뮤지션과 마찬가지로 '기존 지역 인디 시스템에 보다 충실한 음악'을 만들어야 한다는 기본 전략을 재확인시켜 준 셈이다.

자신의 인디 레이블을 통해 앨범을 발매했다는 공통점을 제외한다면, 하메즈의 힙합

---

4) 옐로우 펄(Yellow Pearl), 워싱턴대학교의 서울 브라더스(Seoul Brothers), 캘리포니아대학교 데이비스의 아시아틱 어파슬(Asiatic Apostles) 등이 당시 대학가의 대표적인 아시안 아메리칸 뮤지션들이었다(Tseng, 1998).

대한 접근방식과 태도는 마운틴 브라더즈와는 사뭇 달랐다. 특히 인종/종족성과 연관된 문화실천으로서의 힙합을 염두에 둔다면 그의 음악은 이후 아시안 아메리칸 힙합의 또 다른 몇 가지 중요한 특징들을 고스란히 담고 있었다. 싱글 <F.O.B(fresh off the boat)>를 포함한 그의 데뷔앨범 《Z-Bonics》(1998)는 아시안 디아스포라(diaspora)를 명백히 재현한 최초의 힙합 음반이었다. 영어 랩 중간 중간 튀어나오는 한국어 단어는 물론이고 한국 사회에 대한 개인적 기억의 편린들을 재구성한 가사, 판소리와 같은 전통 동양음악의 잦은 샘플링 등의 기법은 현재 아시아계 힙합 뮤지션들이 디아스포라를 표현하기 위해 즐겨 사용하는 모든 공식들을 담고 있었다. 한편으로 미국 내 소수 이민 집단의 고단한 삶과 그 원인을 제공하는 불공평한 미국 사회/정치 시스템을 까발리는 가사와 라임은, 이후 보다 적극적으로 정치적 자세를 견지하는 일군의 아시아계 힙합 뮤지션들을 위한 모범답안이 되었다. 물론 음악적 내용뿐 아니라, 뉴욕의 아시아계 문화조직을 바탕으로 그가 벌인 적극적인 문화정치 활동 역시 동일한 맥락에서 결코 간과해서는 안 될 것이다(Baker, 1996~97).

현재 미국의 지역 인디 힙합 씬에서 활동하는 아시아계 아티스트 대부분은 음악적 내용이나 형식에서 이들 세 뮤지션이 제시한 틀을 크게 벗어나지 않는 듯하다. 가장 많은 아시안 아메리칸 힙합 뮤지션들이 운집해있는 캘리포니아에만 국한해 본다면 더욱 분명해진다. 가령 동남아 올드 팝 음악 샘플과 힙합 비트를 조합하는 베트남계 턴테이블리스트 온라(Onra), 가벼운 훵크/재즈 힙합과 위트 있는 가사의 결합이 장기인 힙합 밴드 일어게인(Ill Again), 호전적이고 정치적인 사운드와 랩으로 마이너리티 이민 집단을 옹호하는 필리핀계 그룹 네이티브 건스(Naive Guns)와 라이징 아스테리스크(Rising Asterisk), 한국어와 영어 랩을 뒤섞은 곡을 심심치 않게 연주하는 즉흥 플로우(Jeet Kune Flow)의 멤버들, 광동어와 영어 앨범을 번갈아 내놓으며 홍콩 힙합 시장을 타진하는 진(Jin) 등... 어떠한 형태로든 언급한 세 뮤지션의 음악적 영향은 지금의 아시안 아메리칸 인디 힙합에 고스란히 남아있다.

3. 인디 힙합 씬과 범아시안 네트워크

미국 전역의 지역 인디 씬에만 국한한다면, 1998년 이후 지난 10여 년간 아시안 아메리칸 힙합 뮤지션과 음악의 양적, 질적 성장은 이미 하나의 고비를 넘긴 상황에 이르렀다고 볼 수 있다. 적어도 아시아인이라는 게 마케팅 포인트가 되거나 '이국적'으로 느껴지는 불리한 처지에서 여타의 아티스트와 수용자 집단, 혹은 지역매체의 별도 심판을 기다려야 하는 단계는 이미 지났다는 얘기다. 가령 '중국인 이미지' 마케팅 전략을 강요

메이저 레이블과 결별을 고하고 다시 인디 씬으로 돌아와야 했던 마운틴 브라더스나 진(Jin)과 같은 경험은 더 이상 반복되지 않을 것이다. 엘에이, 뉴욕, 샌프란시스코 베이에리어뿐 아니라, 시애틀, 필라델피아, 캐나다 밴쿠버 등의 인디 힙합 씬에서 다수의 아시안 아메리칸 뮤지션들을 이제 목격할 수 있다. 특히 '아시안 아메리칸 힙합 뮤지션=디제이 혹은 턴테이블리스트'라는 공식은 이미 폐기된 지 오래고, 실력 있는 아시아계 래퍼나 프로듀서들도 도처에서 급부상하고 있다. 대부분은 자연스레 지역 인디 씬에 녹아들어 자리를 잡아가고 있으며, 이들의 음악과 활동에 대해 지역 클럽과 매체가 '피부색'과 '악센트'를 이유로 시비를 거는 일은 드물어졌다.

하지만, 지역 인디 씬을 근거지로 활동하는 아시안 아메리칸 뮤지션들을 지켜보노라면, 그들의 음악적 문화실천이 아시아인이라는 인종적 특징과 한국인/중국인/일본인/필리핀인/인도인이라는 종족성(ethnicity)으로부터 결코 완전히 해방된 것은 아니다. 앞서 언급한 음악의 내용과 형식에서 간간히 드러나는 '동양적인 것'에 대한 개별 뮤지션의 미련은 차치하더라도, 그들이 지역에서 행하는 다양한 활동은 '아시안' 혹은 '아시안 아메리칸' 정체성에 대한 보다 직접적인 집착을 드러낸다. 우선, 아시안 아메리칸 아티스트들만으로 구성된 크루(crew) 혹은 콜렉티브(collective)를 지역 인디 힙합 씬에서 쉽게 목격할 수 있게 되었다. 가령 베이에리어에 한정해 본다면, 비트 정키스(Beat Junkies), 트리플 쓰레트 디제이(Triple Threat DJs) 같은 턴테이블리스트 크루들이 초기에 분위기를 조성한 이후, 지금은 아시아계 엠씨, 프로듀서, 디제이 등등이 고르게 규합된 디돗(Deedot), 모치펫(Mochipet)이 주도하는 댈리 시티 레코드(Daly City Records) 같은 콜렉티브의 활동이 곳곳에서 눈에 띈다. 물론 엘에이와 베이에리어를 넘나드는 초대형 힙합 콜렉티브인 즉흥 플로우도 대표적인 아시안 아메리칸 힙합 뮤지션 집단이다. 이들 아시안 아메리칸 크루와 콜렉티브의 특징은 대부분이 아시아계의 태두리 내에서 다종족·다민족적인 구성에 바탕을 둔다는 점이다. 즉 과거의 필리피노 턴테이블리스트 크루들과는 달리, 다양한 아시아계 종족 출신들이 하나의 크루나 콜렉티브를 구성하는 경우가 많다. 물론 힙합 문화 자체가 처음부터 크루와 콜렉티브 중심의 집단적 문화실천을 특징으로 해왔기에, 최근 아시아계 크루 플콜렉티브의 등장이 새로운 트렌드는 결코 아니다. 하지만 과거 다인종 크루의 일원에 만족하거나 기껏해야 필리피노 턴테이블리스트 크루 이상의 집단화가 이루어지지 않았던 아시안 아메리칸 아티스트들이 이제 같은 아시아계 동료들끼리의 그룹 활동에 적극적으로 참여한다는 사실은 분명 새로운 변화다. 특히 자신의 모국 아티스트와의 연계[5], 지역을 넘어선 아시아계 크루 간의 공동작업, 아시아계 브레이크 댄서나 그래피티 아티스트와의 공연과 같은 사례에서 보듯이, 아시아계 힙합 아티

5) 보스톤과 뉴저지를 근거로 활동하던 대표적인 아시안 아메리칸 래퍼 중 한 명인 한국계 첸(Chan)이 국내 힙합그룹 업타운의 멤버로 합류해 활동하고 있다.

문화실천 영역이 서로간의 연대를 통해 다양한 형태로 확장되고 있다. 즉, 이들은 '범아시안(pan-Asian)' 네트워킹을 중요한 활동전략이자 생존전략으로 택하고 있는 것이다.

> " 전 우리가 처음 디돗을 결성할 때, 기본적으로 지역에 상주하는 일군의 중국계 래퍼와 디제이의 모임을 전제로 했었다. 클럽을 돌면서 조금 더 많은 중국계들을 규합하고자 하던 중, 문득 굳이 "중국인"이라는 것에 집착할 필요가 없다는 걸 깨닫게 되었다. 이곳 베이에는 한국계, 일본계, 베트남계, 필리핀계 엠씨와 디제이들이 널려 있고 대부분이 친구들 아닌가? 그리고 그 친구들이 디돗 가족이 안 될 이유가 없지 않은가? 힙합을 좋아하고 함께 즐길 수 있다면, 중국계, 한국계, 필리핀계 같은 구분은 무의미한 것 같다."
> - 디돗의 네이티브 크룩스(Native Krooks)와의 인터뷰 중에서

두 번째로, 지역 아시아계 힙합 아티스트의 문화실천을 이야기할 때 빼놓을 수 없는 것은 지역의 다양한 아시아계 이민들을 위한 문화축제(cultural festival)와 이벤트다. 사실 지역의 아시아계 정치조직 혹은 사회문화 조직들이 주관하는 축제와 행사들은 일일이 추적하기 힘들 정도로 많으며 그 성격과 규모도 굉장히 다양하다. 가령 베이에리어 일대에서 아시아계 조직들이 주관하는 지역 축제들은 특히 3월에서 6월 사이의 주말에는 하루도 빠짐없이 진행되며 복수의 행사가 도처에서 동시에 열리는 경우도 많다. 규모가 큰 행사일수록 대중음악 공연은 필수인데, 최근에는 특히 힙합을 비롯한 흑인음악 공연이 주를 이룬다. 가령 샌프란시스코 아시안 아메리칸 필름 페스티벌(SF Asian American Film Festival)같은 장기 실내 행사, 아시안 헤리티지 스트리트 셀레브레이션(Asian Heritage Street Celebration: AHSC) 같은 대규모 거리 행사는 모두 흑인 음악 공연, 특히 힙합 공연을 얼마나 제대로 조직하고 진행하느냐에 주안점을 둔다. 이 경우 지역의 혹은 지역 바깥의 실력 있고 지명도 높은 아시아계 힙합 아티스트를 선별한다면 보다 많은 아시아계 청년들이 행사를 보러오게 마련이다. 역으로, 상당수의 아시안 아메리칸 힙합 아티스트들 역시 이런 행사에 적극적으로 참여하기를 원한다. 클럽 중심의 힙하퍼들과 함께 아시아계 축제에 동참하는 젊은이들을 또 하나의 중요한 수용자 집단으로 간주하기 때문이다. 더욱 중요한 것은 이들 아티스트가 아시아인으로서 이런 지역 아시아계 축제에 참여한다는 것 자체에 어떤 '의무감', '자부심'과 같은 의미를 부여하는 경우가 많다는 점이다. 즉, '아시아인' 혹은 '범아시아인' 정체성에 대한 집착이 다시 한 번 이들의 생존전략으로 드러나는 것이다(Espiritu, 1992).

> "왜 이런 축제에 참가하는지 한 마디로 답하기는 어려운 것 같다. 한 가지 확실한 건, 언제 어디서 우리가 이렇게 많은 청중을 두고 공연을 할 수 있겠는가? 물론 이

공연을 통해 우리를 노출하고 메이저 계약까지 인도할 수 있을지는 잘 모르겠다. 아닐지도 모르고, 그렇게 큰 기대를 하는 것도 아니고... 하지만 수천 명의 청중 앞에서 공연하는 것... 이런 기회가 결코 흔한 것은 아니다."
- 2008년 AHSC 축제 중 중국계 미국인 뮤지션 디토(Ditto)와의 인터뷰 중에서

4. 아메리칸 힙하퍼와 종족 정체성

인디 씬에서 아시안 아메리칸 힙합 아티스트들의 양적, 질적 팽창은 보다 적극적인 아시안 아메리칸 힙합 수용자, 혹은 힙하퍼의 성장과 병행되기 마련이다. 단순한 힙합 음반이나 패션의 소비에 머무르지 않고, 지역 인디 씬에 직·간접적으로 연계하고 관여하는 적극적인 문화실천으로서 힙합 음악과 문화를 수용하는 아시안 아메리칸들이 최근 수년간 급증해 왔다. 가령 힙합 클럽이나 대학가의 공연, 힙합 관련 행사에 적극적으로 참여하고, 때론 음반작업에도 참여하는 다수의 아시안 아메리칸 힙하퍼들을 베이에리어에서 쉽게 목격할 수 있다. 보다 흥미로운 사례는, 마치 크루나 콜렉티브로 활동하는 뮤지션들처럼, 집단적인 형태로 지역 인디 씬에 관여하는 힙하퍼들이다. 여기서는 샌프란시스코 인근 버클리의 대학가를 중심으로 활동하는 2세대 아시안 아메리칸 힙하퍼 조직, '힙합 스튜던트(Hip-Hop Students)'(가명)의 사례를 들어보겠다.

버클리의 한 대학교 캠퍼스에서 힙합을 좋아하는 학생들의 친선도모 모임으로 10여 년 전 시작된 힙합 스튜던트는 애초에 아시아계 학생들을 위한 배타적인 모임도 아니었고 적극적인 그룹 활동을 진행했던 것도 아니었다. 하지만 2006년 무렵부터 15명 정도 되는 현역 멤버 전원이 아시아계 2세대 학생들로 채워지게 되었다[6]. 그만큼 캘리포니아 대학들에 등록한 아시아계 학생 수가 많아졌기 때문이기도 하지만, 동시에 아시아계 힙합 수용자 층이 급증했기 때문이다. 이들의 그룹 활동이 최근 몇 년 사이에 좀 더 조직화되고 규모도 커지면서, 지역 인디 힙합 씬에서 가장 영향력 있는 수용자 그룹 중 하나로 성장했다. 베이에리어 일대의 인디 아티스트들과 대학가의 젊은이들이 어울려 공연을 함께 즐기는 블럭 파티 형태의 행사를 캠퍼스 내에서 매달 정규적으로 진행할 뿐 아니라, 지역 내에서 가장 큰 규모의 힙합 문화 공연 중 하나인 '힙합 인 더 파크(Hip-Hop in the Park)'를 조직해 해마다 5월에 인근 공원에서 개최한다. 지역 인디 씬 내의 스타급과 실력은 있지만 지명도가 낮은 뮤지션들 중 15팀 정도가 선별되어 정오부터 해가 질 때까지 주 무대에서 공연을 하고, 가령 2007년의 머스(Murs)처럼 특별 초청된 '전국구 인디 스타'가 대미를 장식한다. 음악 공연이 진행되는 동안, 곳곳에 설치된 보조 무대

6) 2008 현재 동아시아계 9명, 동남아시아계 4명, 인도계 2명이 힙합 스튜던트의 현역 멤버를 구성하고 있었다.

지역 브레이크 댄스 팀들의 경연, 그래피티 아티스트들의 시연, 지역 내의 다양한 사회운동 조직들이 힙합 패션 소품들을 판매하는 장터가 병행된다. 3천여 명 이상의 지역 젊은이들이 하루 종일 공원을 채우며 즐기는 이 대규모 힙합 행사는 아티스트 전원이 아무런 출연료 없이 공연에 나서며, 여타의 행사 비용은 학교와 지역의 사회운동 청년조직들, 그리고 지역 상인들의 보조로 충당된다.

힙합 스튜던트의 조직 활동은, 굳이 아시안 아메리칸 힙하퍼들에 국한하지 않더라도, 지역 인디 씬에서 힙합 수용자들이 가장 적극적으로 문화실천을 진행하는 대표적인 사례 중 하나라 볼 수 있다. 보다 흥미로운 것은, 이들이 벌이는 행사나 공연이 기존 아시안 아메리칸 조직들이 행하는 여타의 축제나 이벤트와 달리, 아시안 아메리칸 공동체를 주 대상으로 하지 않는다는 점이다. 가령 '힙합 인 더 파크' 공연에 참여하는 아티스트와 관객들은, 힙합 스튜던트 멤버들의 의도대로, 다양한 인종과 종족의 청년들을 아우른다. 실제로, 멤버 전원이 아시안 아메리칸 2세대임에도 불구하고, 자신들의 문화실천을 그러한 종족 테두리 안에 가두기를 원치 않는다. 대부분 멤버들이 아시안 아메리칸 힙합 아티스트와 음악에 어느 정도 관심이 있긴 해도, 자신들이 좋아하는 '미국 힙합' 음악의 한 부분일 뿐이라며 굳이 별도의 애정과 관심을 쏟지는 않는다. 특히 멤버 대부분은, 인종적 경계를 초월했던 1980년대 초·중반 뉴욕의 올드 스쿨 언더그라운드 힙합을 가장 이상적인 청년문화라고 주장하며, 공연과 이벤트를 조직하고 준비하는 과정에 그러한 이상(ideal)을 반영하려고 노력한다. 물론 비(非)아시아계 아티스트들이 여전히 지역 인디 씬의 다수를 차지하고 있음을 고려한다면, 자신들의 아시아계 정체성을 드러내는 조직 활동이 불이익을 초래하는 상황도 무시할 수 없을 것이다.

이러한 힙합 음악에 대한 태도와 조직 활동은 자신들의 정체성을 고민하고 결정하는 과정에 직접적인 영향을 미친다. 실제로 힙합 스튜던트 멤버들 대부분은 한국계/중국계/필리핀계와 같은 종족성이 직접적으로 표현되는 방식으로 자신의 정체성을 정의하기를 꺼린다. 심지어 '범아시안' 정체성조차 부정을 하는 멤버들도 있다. 이 경우 이들은 보다 노골적으로 아시안 정체성에 집착하는 동년배들, 즉 같은 캠퍼스에서 무리지어 다니며 영어대신 모국어를 쓰는 1.5세대 아시아계와 심한 갈등을 보이기도 하고, 심지어 아시아계 청년조직 활동을 하는 2세대 아시안 아메리칸들에 대해서도 불만을 표시한다. 실제로 멤버 중 절반 이상이 자신을 그냥 아메리칸으로 정의하고 있었으며, 나머지 중 또 다른 절반은 상황에 따라 자신은 "아메리칸일 수도 있고 아시안 아메리칸일 수도 있다."고 주장했다. 이는 기존 아시안 아메리칸 정체성 연구 사례와는 미묘한 차이를 보여준다. 대부분의 연구에서 아시아계 미국인들은 여전히 아시안 아메리칸이라는 범아시안 정체성과, 한국계/중국계/필리핀계 아메리칸과 같은 보다 직접적인 단일 아시안 정체성 사이에서 자신을 정의하기 위해 갈등하는 것으로 묘사된다. 따라서 이들 아시안 아메리칸 2세대

정체성 형성과정은 기존 아시안 아메리칸 정체성 연구에 대한 새로운 대안적 사례가 될 수 있을 것이다.

물론 힙합 스튜던트 멤버들의 사례가 지역 인디 씬에 관여하는 모든 아시안 아메리칸 힙하퍼들의 정체성 형성과정을 대표하는 것은 아니다. 실제로 베이에리어의 다른 아시아계 힙하퍼 집단 멤버들은 자신의 종족/인종 정체성에 대해 이들과 상반된 정의를 내리기도 한다. 가령 1.5세대 아시아계 힙하퍼들로 구성된 한 온라인 모임의 경우, 멤버들 대부분이 자신의 정체성을 '한국인', '중국인', '인도인'과 같은 단일 종족 아시안으로 정의하고 있었다. 이들은 자신들의 온/오프라인 활동을 1.5세대만의 배타적 영역 내에 제한시키고 있으며, 힙합에 대한 깊은 애정에도 불구하고 힙합 스튜던트 멤버들과는 대조적으로 아프리칸 아메리칸에 대한 명백한 인종주의적 견해를 보이기도 한다. 즉 세대, 성장경험과 같은 변수들이 문화실천의 영역에 파고들면서, 아시안 아메리칸 힙하퍼들은 상황에 따라 각기 상이한 정체성 형성과정을 경험하게 되는 것이다.

5.

> " 우리 또래는 다문화사회와 급격히 변하는 글로벌시대에 성장한 2세대 혹은 3세대 아시안 아메리칸들이다. '미국인'이라는 개념이 재정의되는 것처럼, '아시아계 미국인'도 마찬가지다. 정체성을 이야기하려면 다양한 층이 있기 마련인데, 종족성은 그 중 하나의 변수일 뿐이다. 어떤 이가 누구인지를 규정하는 데는 아마도 종족성 이상의 무언가가 있기 마련이다. 가령 여기 베이에리어에서는 한국 영화 페스티벌, 아시안 아메리칸 영화 페스티벌, 샌프란시스코 국제 영화 페스티벌을 동시에 발견할 수 있다. 이는 우리 공동체를 규정하는 세 가지 다른 방식이기도 하다. 그리고 흥미롭게도, 한 사람이 이 세 가지 페스티벌을 모두 참가하는 것을 쉽사리 목격할 수 있을 것이다."
> - 브렌트 콴 홀(Brent Quan Hall. 아시안 아메리칸 음악공연 이벤트인 '사운드 인 디렉션(Sound in Direction)'의 기획책임자)과의 인터뷰 중에서

아프리칸 아메리칸의 문화적 표현물에서 출발해 글로벌 문화상품으로 변모한 힙합 음악을 미국의 또 다른 마이너리티 집단인 아시안 아메리칸이 수용하고 문화적으로 재전유(reappropriation)하는 과정은 여전히 낯설게 느껴질지도 모른다. 하지만 아시안 아메리칸 청년들의 문화실천은 힙합이라는 문화적 표현물에만 한정하더라도, 그리고 지역 인디 힙합 씬이라는 더욱 협소한 공간에 제한을 두더라도, 실로 다양하기 그지없다. 뮤지션과 아티스트들이 주체가 되는 생산의 영역, 그리고 열성 힙하퍼들이 주도하는 소비의 영역을 구분해 들어갈 경우 상황은 더욱 복잡해진다. 애초에 인종적으로 구축된 힙합이라는

표현물의 실천, 혹은 문화 상품의 소비가 삶의 중요한 축을 건드리는 이상, 이러한 힙합의 문화실천은 자연스레 이들 아시안 아메리칸 청년들의 정체성 형성과정에 영향을 미치게 된다. 그 문화실천의 다양함만큼, 어쩌면 아시안 아메리칸 청년들의 정체성 형성과정 역시 한 마디로 규정하기 어려운 복잡한 양상을 띠기 마련이다. 인종/종족의 영역으로 그 공간에 제한을 두더라도 달라지는 것은 없다. 더욱이 세대·계급·젠더 등 또 다른, 하지만 분리하기 어려운 변수들이 교차하는 순간 상황은 더욱 복잡해질 것이다 (Maira, 1999).

앞서 언급했듯이 상당수의 지역 아시안 아메리칸 힙합 아티스트들에게 '아시안' 혹은 '범아시안' 정체성에 대한 집착은 문화실천과 생존을 위한 중요한 매개물이었다. 반면에, 힙합 스튜던트 멤버들에게 '아메리칸' 정체성은 인종과 종족이 주는 한계를 뛰어넘는 대안적 문화로서의 힙합을 구현하기 위한 전제조건이었다. 물론 "힙합은 사랑하지만 흑인들은 혐오스럽다."는 기존 인종주의를 믿으며, 자신이 한국인, 혹은 중국인이라는 사실에 여전히 자부심을 가지는 아시안 아메리칸 힙하퍼들도 있을 것이다. 분명한 건 이들 모두에게 자신의 정체성은 태생적으로 결정된 것은 아니며, 성장 과정의 일부분이자 유동적인 것으로 간주되어야 한다는 점이다. 특히 힙합과 같은 문화적 표현물의 실천이 아시안 아메리칸 청년들의 삶에 개입하는 순간, 그러한 유동적 정체성(flexible identity)은 가시화되고, 이미 정해진 듯했던 기존의 자기 정체성은 사라지게 된다. 위에 인용한 중국계 미국인 2세대 청년 브렌트 콴 홀의 아시안 아메리칸 정체성에 대한 견해는 어쩌면 지금 미국에서 살아가는 아시아계 청년들이 자기 자신을 찾아가는 과정의 복잡다단한 순간을 한 마디로 요약해 주는 것일지도 모른다. 즉, 자신이 처한 상황과 문화실천의 공간에 따라 이들은 미국인일 수도 있고, 한국인일 수도 있고, 그냥 미국 속의 아시아인일 수도 있는 것이다.

(USINS), U. S. I. a. N. S. 2006. *Statistical Yearbook of the Immigration and Naturalization Service, 2004*. Washington, DC: U.S. Government Printing Office.

Baker, A. 1996~1997. Poongmul, Hip Hop, and Politics: An Interview with Jamez Chang. *Yisei* 10.

Chang, J. 2005. *Can't Stop Won't Stop: A History of the Hip-Hop Generation*. New York, NY: St. Martin's Press.

Cheng, L., and P. Q. Yang. 1996. "Asian: The 'Model Minority' Deconstructed," in *Ethnic Los Angeles*. Edited by R. Waldinger and M. Bozorgmehr, pp. 305~344. New York: Russell Sage Foundation.

Espiritu, Y. L. 1992. *Asian American Panethnicity: Bridging Institutions and Identities*. Philadelphia, PA: Temple University Press.

Maira, S. 1999. Identitiy Dub: The Paradoxes of an Indian American Youth Subculture (New York Mix). *Cultural Anthropology* 14:29~60.

Prashad, V. 2001. *Everybody Was Kung Fu Fighting: Afro-Asian Connections and the Myth of Cultural Purity*. Boston, MA: Beacon Press.

Shulman, S. Editor. 2004. *The Impact of Immigration on African Americnas*. New Brunswick, NJ: Transaction Publishers.

Tseng, J. 1998. "Asian American Rap: Expression through Alternate Forms," Paper for Asian American and Legal Ideology, Fall 1998, Prof. Mari Matsuda, Georgetown University Law Center.

Wang, O. 1998. Asian Americans and Hip-Hop. *AsianWeek*November:12~18.

양재영. 2001.『힙합 커넥션: 비트, 라임 그리고 문화』. 서울: 한나래.

참고음반

Bambu (of Native Guns). 2007. 《I Scream Bars for the Children》

Chan. 2004. 《Part of the Nation》

Dopestyle. 2007. 《The Little Happy/Fool's Pool》

Ill Again. 2005. 《Self-Titled (AS Pressed YO!)》

Jamez. 1998. 《Z-Bonics》

Jeet Kune Flow. 2007. 《Jeet Kune Flow2007 2nd Album》

Jin. 2007. 《ABC》

Mountain Brothers. 1998. 《Self, 1》

Nate Krooks. 2008. 《Still True》

Onra. 2007. 《Chinoiseries》

Q-Bert. 1998. 《Wave Twisters, Episode 7 Million: Sonic Wars Within the Protons》

Rising Asterisk. 2006. 《Mixtape》

조선의 서양악기 담론

(연세대학교 영상커뮤니케이션대학원 석사과정)

[ ]

1. 서론: 악기의 사회문화사를 위하여
2. 연구방법
3. 어린이와 서양악기: '천재'음악가의 탄생
4. 신여성과 피아노
5. 취미로서의 서양악기
 5.1. 하모니카와 기타(guitar)류의 유행
6. 맺음말

[초록]
이 논문의 목적은 식민지 조선에 전래된 서양의 악기가 어떠한 과정을 거쳐 '문화자본'이 되었는가를 살펴보는 데 있다. 문화자본이란 상징적 가치를 지닌 문화 생산품이나 몸에 익은 말씨와 태도 등을 일컫는 것으로 부르디외가 '장' 이론을 설명하기 위해 사용한 개념이다.
근대화 이전까지만 해도 악기는 특수한 계층이나 집단이 연주하거나 소유할 수 있었다. 하지만 20세기에 들어서면서 양악 음악회의 성행, 근대적 음악교육의 확산으로 악기는 문화적이고 교육적인 것으로 받아들여졌고 상징적 의미를 획득하기 시작했다. 즉 전통적인 음악과 악기가 이미 존재하고 있었지만 양악의 유입으로 인해 두 가지 음악문화가 공존하게 되었고 담론적 경합이 일어났다. 이 논문은 그 같은 담론들을 통해 서양악기가 어떻게 전유되었으며 문화자본이 될 수 있었는지를 살펴보기 위해 1920~30년대의 잡지와 신문의 기사들을 분석하였다. 더불어 악기에 대한 선행연구들을 검토함으로써 지금까지는 잘 논의되지 않았던 악기의 사회, 문화적 의미를 재조명하였다.

핵심어: 서양악기, 문화자본, 근대, 담론

1. : 악기의 사회문화사를 위하여

만들어내는 장치, 우리가 악기라고 부르는 그것은 음악가들, 관광객, 콜렉터, 혹은 박물관 큐레이터 등 다양한 행위자들에 의해 수집되고 재배치된다. 또한 악기는 세계적인 문화의 흐름 안에 있을 뿐만 아니라 지역적인 음악 문화의 맥락 안에서 구성되고 재현된다. 악기가 전 지구적으로 존재하게 만드는 힘은 사회적, 문화적, 경제적 그리고 정치적인 다양한 시스템과 연결되어 있고 악기의 가치와 의미는 다양한 문화장 안에서 경쟁하고 타협한다. 문화적 경계를 가로지르는 악기들의 운동은 '월드뮤직'의 그것처럼 어렵고 논쟁적인 사안이며 따라서 전 세계적으로 보편화되어 있는 악기들-Dawe(2003)가 "world music instruments"라고 부르는-은 다국적기업의 상품으로서, '민족적'인 공예품으로서, 전 지구적인 투어리즘과 수백만 달러의 음악 산업 및 악기제조 산업과 관련되어 있다. 여기서 악기는 새로운 문화연구의 영역 안으로 들어오게 되며 그것의 의미를 창출한 수많은 사람들의 경험과 의미공유의 장으로 인도된다.

악기는 항상 "이미 존재하는", 변화하지 않는 무엇이었고, 음악을 연구하는 학자들에 의해 진지하게 다뤄진 적이 없었다(Waksman, 2003). 음악학자들에게 있어선 레코딩 이전의 음악이란 존재하지 않으며 따라서 그들은 주로 어떤 음반이 인기를 끌며 어떻게 제작, 배포되는지에 관심을 가진다. 하지만 크리스토퍼 스몰(Christopher Small)은 'Music' 대신 'Musicking'이라는 말을 제안했을 정도로, 음악생산은 이제 수집된 사운드를 여러 뮤지션들이 교환, 소비, 재생산하는 형태로 변화하였으며, 따라서 사운드를 만들어내는 미디어 자체의 중요성도 훨씬 커지게 되었다. 그리고 어떤 이들은 직접 손으로 튕기고 몸통을 울려서 소리를 내는 기계들은 사라지고 디지털화한 악기들만이 살아남을 것이라 말하기도 하지만, 아날로그적 악기가 지닌 독특한 사운드와 감성은 여전히 많은 사람들에게 선호되고 있다. 나는 음악 생산에 있어서 이토록 중요한 악기에 대한 역사·사회·문화적 통찰이 필요하다고 보며 그것을 젠더, 취향, 청년문화, 전 지구화 등의 문제와 관련시키는 일에 흥미를 가지고 있다.[1)]

처음에는 기타(guitar)에 대한 관심에서 시작되었다. 1980년대의 조사결과에 따르면 5가구당 1가구가 기타를 가지고 있었을 정도로 보편화되었던 악기인 기타는 현재에도 많은 사람들이 치고 즐기는 악기이지만, 정작 그것과 관련된 담론이나 연구는 매우 적다. 그래서 나는 기타가 어떠한 과정을 거쳐 한국에 전파되었는지를 조사해보고 싶었고, 결국 식민지시기인 1930년대부터 이미 기타 담론이 시작되었다는 것을 알아낼 수 있었다.

---

1) 서우선의 박사학위논문 피아노와 한국 중산층 여성의 정체성 형성」(2008)과 김형찬의 석사학위논문 「한국 초기 통기타음악의 사적 연구 - 1975년까지 사회사적 흐름과 작가를 중심으로」(2002)가 내가 생각하는 악기관련 문화연구와 가장 비슷하다고 생각된다.

조사과정에서 기타 이외의 다양한 악기들의 공연과 연구회 기록을 찾아내기 시작하면서 내 관심사는 악기 전반으로 넓혀졌고, 결국 1900년을 전후로 조선에 들어오기 시작한 서양악기가 연구의 주제로 정해지게 되었다.

19세기 말부터 20세기 초 조선에 수입된 서양악기들은 일종의 '이양선(異樣船) 문화'(노동은, 2002, 95쪽)로서 식민지 조선의 근대화와도 밀접한 연관을 가지고 있었다. 개신교와 학교 교육의 후광을 입은 서양악기는 외국의 발전된 음악문화를 전달하는 매체가 됨으로서 전통음악 및 그 악기와 차별화되었고, 보다 많은 상징적 자본을 획득하기 시작했다. 결국 1920~30년대를 기점으로 양악과의 경쟁에서 밀린 전통음악은 점점 더 쇠퇴하게 되었고, 해방 후 한국 음악계는 국악/양악으로 양분되어버린다. 이로써 한국인들의 'bi-musicality'가 형성된 것이다(민경찬, 2005). 그리고 서양악기는 두 가지 음악 문화를 생성시키는데 가장 중요한 이론적, 실재적 토대가 되었다.

한국이라는 특수한 맥락하에서 어떤 악기가 어떻게 전유되고 재현되었는지를 살펴보는 것은 일종의 '미디어 사회문화사'를 연구하는 것과 비슷하다고 생각한다. 악기는 음악을 만들어내는 도구이자 음악과 끊임없이 상호작용하는 매체로서 사회적인 재구성을 통해 그 의미를 획득한다. 때문에 Dawe는 악기가 특정 지역 내에서 가지는 특수한 정체성을 강조하며 이를 위해 민족지학적 연구, 즉 ethnomusicology를 주장한다. 그는 유럽식으로 체계화된 악기학(organology)만으로는 악기가 지닌 다양한 사회·문화적 의미를 발견해낼 수 없다고 보기 때문이다.

악기를 사회·정치·경제적인 면과 연관 짓는 연구는 아직 미비한 실정이고 그렇기 때문에 내가 현재 하고 있는 '악기의 사회문화사'를 밝혀내려는 작업은 여전히 탐색 과정 중에 있다. 미흡하나마 본 논문에서는 지금까지 조사된 자료를 바탕으로 식민지시기의 서양악기가 어떠한 담론을 통해 구체화되었으며, 대중음악의 분화가 악기라는 매체를 통해 어떻게 이루어지고 있었는가를 살펴보려고 한다. 이 글을 통해 악기라는 매체와 악기 연주 행위에 대한 새롭고 다양한 논의가 전개될 수 있었으면 좋겠다.

2.

본 논문은 식민지 조선에서 서양악기가 어떻게 전유되었으며 어떠한 의미를 갖고 있었는지를 연구하기 위해 구한말부터 시작된 악기 담론을 분석하였다. 김수현·이수정(2008)이 편찬한 『한국근대음악기사 자료집(잡지편)』과 『조선일보』 아카이브 그리고 국사편찬위원회[2]의 한국사 데이터베이스 등을 통해 서양악기와 관련된 논설문·잡문·소설

2) http://www.history.go.kr/

조사하였고, 1차 자료에 포함된 삽화와 사진 역시 자료 분석에 적극 활용하였다. 이 논문의 목적이 한국의 서양악기 담론을 연구하는 것인 만큼, 당대의 음악 문화를 담고 있는 사진과 그림도 빠트릴 수 없었다. 특히 『한국근대음악기사 자료집』에는 110여 종의 한국어 잡지와 10여 종의 일본어 잡지가 실려 있어, 1900년대부터 시작된 음악담론의 흐름을 한눈에 볼 수 있는 장점이 있었다. 그 중에서도 가장 많은 음악기사를 포함한 3대 잡지는 순서대로 『삼천리』(249개), 『조광』(202개), 『여성』(100여 개)이었고 본 논문에서는 『개벽』, 『중앙』, 『동광』, 『별건곤』, 『신가정』, 『시조』, 『조광』, 『음악』[3] 등을 참고 하였다. 그리고 식민지 시기 음악사의 맥락을 알기 위한 2차 문헌으로는 근대음악사와 양악사 관련 책들과 근대의 사회문화사를 다룬 책, 논문들을 중심으로 살펴보았다.

송방송(2008, 3~4쪽)은 한겨레가 이루어 놓은 음악의 역사는 음악사료를 통해 알 수 밖에 없으며 음악사료의 형태가 무엇인지에 따라 역사서술의 종류도 달라진다고 말했다. 즉 악보나 악서를 중심으로 한 연구는 음악양식(music style)과 음악이론의 역사이지만 음악문헌을 중심으로 한 연구는 음악 문화와 음악담론의 역사라는 뜻이다. 그리고 지금까지의 음악사는 전자를 중심으로 서술되는 것이 지배적이었다. 『뮤지킹: 음악하기』의 저자인 크리스토퍼 스몰 역시 음악사에 대하여 다음과 같이 이야기한다.

> 일차적으로 음악작품이라고 하는 것들에 대한, 그리고 그런 작품을 만들어낸 사람들에 대한 역사이며, 이런 음악사는 그들 작품의 창작을 둘러싼 주변 이야기와 작품의 성격에 미친 여러 요소들에 대한 이야기, 그리고 이들 작품이 이후의 작품들에 미친 영향에 대한 이야기를 들려준다(Small, 1998/2004, 14~15쪽).

그렇기 때문에 음악 수용자와 연주행위는 음악연구에서 늘 배제되어 왔고 음악을 생산하는 소수의 사람들만이 '음악'적 활동에 가담하는 것으로 그려져 왔다. 음악이란 특별한 음악가나 작곡가의 전유물이 아닌, 인간이라면 모두가 갖추고 있는 생존을 위한 도구라고 생각하는 Small은 뮤지킹(musicking)이라는 개념을 통해, 활동으로서의 음악, 사람들이 행동하는 과정으로서의 음악을 제안한다. 나아가 이러한 관점은 서구중심의 음악관, 작품분석 중심의 음악연구에서 탈피하여 각 지역에 존재하는 음악들을 생물학적 의사소통의 한 국면으로서 바라보게 하는 민족음악학, 혹은 음악인류학을 발전시켰다.

한국에서의 서양악기 담론을 연구하는 것은 한국이 처했던 독특한 상황과 맥락 속에서 음악이 지닌 의미를 연구하는 것이며, 나아가 '악기'라는 물질을 통해 서양음악과 그 문화가 어떻게 구체화되었는지를 탐구하는 것이다. 사상(주체성)이나 실재(물질성)라는

---

3) 자료집에 음악전문지는 제외되어있다. 그 이유는 "원본도 구할 수 없을뿐더러 소개되어 있는 것조차 상태가 너무 나빴고 결호가 있었"기 때문이다(김수현·이수정, 2008(1권), 5쪽). 따라서 『음악』은 음악전문지이기 때문에 별도로 구하여 참고하였다.

문화에 의해 매개되었을 때에만 의미가 있으며 문화적 매개가 없는 정신세계는 추상적 관념에 불과하다. 물질세계 역시도 문화 없이는 진정한 물질적 토대가 될 수 없다(나병철, 2004). 따라서 서양악기라는 물건이 유럽과 미국, 일본을 통해 개화기 조선에 들어온 이후에도 이를 매개한 담론과 문화 없이는 무의미했을 것이며 나아가 현재와 같은 문화적인 가치를 획득할 수도 없었을 것이다. 그렇다면, 구체적인 일상과 담론 속에서 서양악기는 어떻게 재현되었으며 어떠한 경로로 조선 사회에 보편화될 수 있었을까? 그리고 어떠한 담론을 통해서 근대적 주체를 형성하는 데 영향을 미쳤을까? 이와 같은 질문에 답하기 위한 탐색적 작업으로서의 본 논문은, 현재 연구자가 진행 중인 석사학위논문의 일부분 중 '서양악기 담론'과 관련된 내용으로 구성되어 있다.

3. 서양악기: '천재'음악가의 탄생

근대화가 진행되고 있었던 식민지 조선에서는 교육받은 신식남녀를 중심으로 '신가정'이 형성되고 있었고 이들 가정에 가장 중요한 요소로서 특히 음악이 강조되기 시작했다. 즉 "음악은 가정평화에 필요하고, 가정교육에 필요하며, 가정봉사에 필요"[4]한 것이자 어린 아이들의 교육에 있어서 가장 효과적인 것으로 소개되었다. 외국에서 음악을 전공하고 돌아온 서양음악가들은 악기교육과 자녀양육을 연결시킴으로서 어린이의 '천재성'을 일찍부터 발견해야 함을 주장했고 이를 위해 부모들이 먼저 음악에 대한 지식과 상식을 지니고 있어야 한다고 강조했다. 1920~30년대부터 일기 시작한 '가정음악'에 대한 담론은 위와 같은 상황을 반영하는 것으로 각종 '가정 음악회'와 '어린이 음악회'가 열리는 계기가 되었다.

윤심덕의 동생이자 이화여전에서 음악 교수로 있었던 윤성덕은 "장래 조선의 음악가를 위하야 장차 음악가가 될 어린이들을 위하야" 모차르트와 그의 부모를 예로 들면서 우리나라에 '참음악가'가 없는 이유는 어려서부터 음악을 배우지 못한 까닭이라고 말했다. 그리고 미국을 예로 들며 그 곳에서는 가정과 학교에서 5·6세의 소년소녀들에게 음악을 장려하는 '신음악교육'의 방침이 있고 이화학당에서도 이를 추진해보고 싶다고 했다.

> 참음악가를 발견하기는 아즉도 멀엇다 하겟다. 음악을 아는 사람은 잇스나 음악가는 업스니 그 리유는 첫재로 우리는 어려서부터 음악을 배호지 못한 까닭이다. 부모가 음악을 모르매 어린이의 취미와 기능을 알 리치가 만무하다. 나는 장래 조선의 음악가를 위하야 장차 음악가가 될 어린이들을 위하야 여러 어머니 아

4) , 가정과 음악(2)」,『시조』1933년 10월호.

넷날 엇던 음악가의 이야기를 참고로써 소개하고저 한다.[5]

“ 가정에서는 네 살, 다섯 살만 먹으면 음악공부를” 시키는 미국과 비교하면, ‘음맹’이 수두룩하고, ‘진정한 예술’을 맛보지 못한 조선에서의 음악교육은 시급한 것이었다. 그리고 악기는 어린이의 청관을 길러주고, 음악적 재능을 발견하게 하는 도구로서 장려되기 시작했다. “청관은 유소할 때부터 음악적으로 훈련하지 않고는 영영 불치의 고질”이 되며 특히 현악기를 하는 것은 청각을 기르는데 있어 성악보다도 뛰어나다는 근거에 의해서였다. 이와 같은 주장을 편 것은 홍난파였는데, 그는 다음과 같이 말하며 현악기 교육을 강조하였다.

> 성대라는 악기를 사용하는 성악가에 음맹이 많음은 일종의 기현상이지마는 같은 음악가 중에도 성악가보다는 기악가-그 중에도 현악가-의 청각이 比較的 완전함은 통계상으로 증명되는 바이다.[6]

그리고 조선에서는 언제부터인가 ‘천재 음악가’라는 말이 유행하기 시작하였다. 어릴 때부터 음악적 재능을 보이는 아이들은 ‘천재’로서 화제가 되었고, 음악가는 으레 천재적인 능력이 있어야 한다는 생각이 퍼지기 시작했다.[7] 그리고 부모들은 자녀의 음악교육을 담당하는 사람으로서 어린이의 천재성을 개발해 줘야 할 의무가 있었다.

조선에서 천재 바이올리니스트로 가장 먼저 이름이 났던 사람은 안병소였다. 그는 항상 ‘천재 제금가’라는 수식어를 달고 다녔으며 가난한 집안 환경과 ‘절름발이’라는 사실 때문에 일종의 ‘불우한 음악 천재’의 이미지를 갖게 되었다. 1926년 9월호 『어린이』에 실린 그의 사진에는 ‘천재 어린이 예술가’라는 제목과 함께 “우에 사진은 세계에 자랑할 어린 음악가 안병소씨”라는 해설이 붙어 있는 것을 볼 수 있다. 1931년 홍종인이 쓴 반도 악단인 만평」에도 그에 대한 소개가 나와 있는데, ‘절름발이’ 소년 천재 제금가로 이름이 알려져 있으며 “대곡을 망라하여 독주회를 열엇던 것이 벌서 15세 때의 일”이라고 쓰여 있다. 그 후에도 천재 음악가는 늘 화제가 되었고[8] 훌륭한 음악가 혹은 천재 음악

---

5) , 音樂家 될 어린이들을 위하야」, 『조선일보』 1926년 1월 1일자.

6) 洪蘭坡, 「音樂家로서 본 世人의 聽覺」, 『동광』 1931년 3월호.

7) “예술은 천재라야 배울 수도 잇고 지을 수도 잇다하지만 거긔에도 지성과 노력이 업시는 안되느니”(「현대남녀음악가에게 여하노라, 능충신단에서 박연」, 『별건곤』 1927년 3월호), “예술가의 생명은 예술가로서의 천재적 정열에 있다고 볼 때”(「여류악단 총평」, 『신가정』 1934년 2월호), “將來 「크루소」의 최순복양, 남성적 고음천재” (『동아일보』 1926년 1월 23일자).

8) 「피아니스트 金元福양 - 음악의 천재로 일찌기 이름을 높이었다」, 『조선일보』 1925년 1월 12일자; 「천재소년피아니스트 「알후렛드」군」, 『동아일보』 1930년 12월 4일자; 「外地에 숨은 천재, 음악가 金澤萬군」, 『동광』 1932년 9월호; 「6세의 천재 제금가, 白高山군 독주회」, 『조선일보』 1936년 7월 31일자; 「8세의 천재 피아니스트」, 『조선일보』 1934년 1월 7일자; 「여섯 살

조선의 자랑이자, 나라의 이름을 세계에 드높이는 인물로 묘사되었다.

그림 1. 안병소의 사진(『어린이』 1926년 9월호)

4. 피아노

여성의 교육이 서양음악, 그 중에서도 피아노를 중심으로 행해지게 되면서 피아노는 '신여성'과 '모던걸'의 상징[9]이 되었고 나아가 '신가정'의 필수요소로 부상하였다. 일찍이 베버(1921/1993)는 피아노에 대해 "그 음악적 본질에 있어서 부르주아 가정용 악기"라고 말할 정도로 피아노는 부르주아 대중의 수요에 많은 영향을 받았고, 유럽 가정의 음악과 교육을 담당하는 악기로 자리매김한 상태였다.

식민지 조선의 근대소설 속에서도 피아노는 중상층의 악기이자 '스위트 홈'의 상징으로 종종 그려진다. 1917년 이광수가 쓴 『무정』에는 "경치도 좋고 깨끗한 집에 피아노 놓고 바이올린 걸고 선형과 같이 살 것이다."라는 문장이 있는가 하면, 현진건이 1922년 『개벽』에 발표한 『피아노』라는 소설은 피아노가 이상적인 가정 안에서 얼마나 중요한 역할을 하는지 풍자적으로 표현하고 있다. 뿐만 아니라 이효석의 소설 『거리의 목가』(1938년)에서도 주인공 영옥은 이미 피아니스트 약혼녀가 있는 명호에게 "구천 원의 문화주택과 피아노의 생활과는 저는 인연이 너무도 멀어요."라고 마음속으로 소리치는 장면이 있다. 즉 피아노는 근대적 여성의 욕망을 보여주는 것이자 이상적 가정의 필수품으로 존재

천재 소녀 피아니스트 , 『조선일보』 1938년 7월 3일자.

9) "「모던껄」이 나오면 피아노나 활동사진관이 따라나오고 「모던뽀이」를 말하면 기생집이나 극장이나가 따라나오는 것만은 사실이다."(崔鶴松, 「데카단의 象徵, 모-던껄·모-던뽀-이 大論評」, 『별건곤』, 1927년 12월호).

. 특히 '문화주택'과 '피아노'는 소비자본주의 사회로 이행하고 있었던 1920~30년대의 조선을 표상하는 것이었고, 신여성이라면 누구나 그것을 원하는 것처럼 인식되고 있었다.[10] 여성이 갖는 성공에 대한 욕심이나 당당한 자기표현은 구세대와 현세대 남성 모두에게 위협이 되었고, 그래서 여성의 욕망은 사치나 허영으로 탈바꿈되기 일쑤였으며 그 가운데에는 늘 피아노가 있었던 것이다.[11]

> 학교를 졸업하고 장차 자기 남편이 될 남자를 그리여 볼 제 봐렌티노나 라믄나 봐로 가튼 미남자에다 시인이나 소설가나 음악가나 그 中에 하나면 조커니와 피아노 그러치 안으면 유성긔 하다못해 손풍금이라도 사노을 만한 남자를 눈에 암암히 그리고 잇섯다.[12]

여성들이 추구하는 이상적 삶의 최상위층에는 피아노가 있었으며 그 뒤를 유성기와 손풍금이 따르고 있다. 그도 그럴 것이 당시 피아노는 그 가격이 1000원에 달했기 때문에 보통 가정에서는 구입하기 힘든 것이었고 음악가가 있는 집이라고 해도 "피아노 구입 5개년 계획"을 세울 정도로 귀한 악기였기 때문이다.[13] 그래서 홍종인 역시,

> 학교에서나 재주 잇다고 칭찬을 덤으로 받앗단들 「피아노」를 가질 수 없고 가까이할 기회도 없는 빈한한 천재들이야 설읍지 않으랴. 더구나 소위 령양들의 허영의 대상. 결혼의 일종 「텟테르」가 되는 매 이르리서야 이런 관계로 「피아니스트」가 적은 듯도 하다.[14]

라고 당시 악단에 피아니트스가 적은 이유에 대해 설명한다. 하지만 모든 악기가 피아노처럼 비싸고, 구하기 힘들었다면 서양악기의 인기는 오래 가지 않았을 것이며 사람

---

10) 1934 10월 4일자『조선일보』기사 처녀 꾀는 수단인 문화주택, 피아노」에서는 정규철이라는 한 남성이 시골처녀인 이금순에게 자신은 전문학교 출신이며 재산도 있고 서울에 이미 취직도 된 상태라고 말한 뒤 "서울로 가서 공회당에서 결혼식하고 문화주택에서 살게 되고 음악학교에 보내 주마"라는 약속으로 여성을 꾀어내 서울의 모 까페에 팔아넘기려고 했다.

11) "부자 련인(戀人)을 졸나서 계집에다 피아노를 사노코 무엇이 무엇인지 멋도 모르며 뚱당거리고..."(기암, 「현대남녀음악가에게 여하노라」,『별건곤』 1927년 3월호); "가정부인으로서도 피아노와 같은 갑빗싸고 놓을대 없는 악긔를 공부하지 말고..."(「조선고악과 조선가정」,『신가정』 1934년 12월호); "피아노나 치고 안저서 련애자유나 불으고 걸핏하면 정사-그러치 안으면 실련병에 술이나 마시고 다니는 것은 세기말적의 퇴패기분을 단적으로 나타내는 것이라." (최학송,「데카단의 象徵, 모-던껄·모-던뽀-이 대론평」,『별건곤』1927년 12월호).

12) 우석,「악마의 련애, 신가정생활파탄기, 신녀성들 그는 왜 시집살이를 못하나」,『별건곤』 1930년 10월호

13) "악기 구입 5개년 계획을 세우고 있는데, 아뿔사! 피아노는 월부 판매를 아니합디다 그려. 허허허..." (「조선 음악가 소개 특집(음악가 가정 방문기) - 피아노 구입 5개년 계획」,『중앙』 1934년 6월호).

14)홍종인,「반도 악단인 만평」,『동광』1931년 6월호.

관심 밖으로 이내 사라져버렸을 것이다. 1930년대부터 인기를 끌기 시작한 작고 가벼운 악기들은 음악과 악기 연주에 대한 사람들의 욕구를 충족시켜주었고 피아노나 바이올린과 구별되는 '대중적 악기'로서 자리 잡아 갔다. 즉 취미활동으로서의 악기연주가 생겨나기 시작했다.

5. 서양악기

> -를 배호는데 그 심득은 알고 계신지오? 저 사람들과 같이 훌륭히 하여 보았으면! 저런 곡이 곧 뜯게 되었으면! 그렇지도 못 한다면 노래의 반주만이라도 할 수 없을까 어려운 것은 싫지만 무엇이라도 좋으니 곧 맘이나 붙이게 되었으면! 화가 나니 기타-로 저놈을 놀래 주리라! 기타-의 그 소리에는 고만 어쩔 줄 모르겠어. 이걸 않어구 견딜 수 있나! 기타-로는 별로 잘하는 자가 없는 듯하니 시작하여 보자. 내 천성이 본시 아무 소용도 없는 위인이지만 열심히 공부하여서 혼자서 어떻게 즐겨 하도록만 되었으면! 그렇다 나는 기타로 결정하였다. 전문가가 될 터이야! 피아노는 사놀 수 없으니 기타나 하여 볼까. 형임에게 헌 것도 있고 하니! 성악은 노래 부르는 것이 싫드라 기타는 스타일도 좋으니 그거나 하여볼까!

위에 인용된 글은 1936년 6월 『음악』에 게재되었던 기타-강좌: 기타-를 처음으로 배호시랴는 분에게」라는 글의 일부분이다. 총 4회에 걸쳐 연재된 「기타-강좌」는 그 당시 '세고비아'의 인기를 반영하듯 클래식 기타의 소개-악기 고르는 법, 자세, 연주하는 법 등-에 주력하고 있으며 1930년대의 일상에서 기타가 어떠한 의미를 가지고 있었는지를 단적으로 보여주는 글이다. 보다시피 기타 음악은 이미 사람들 사이에서 많이 알려져 있었던 듯하며 배우기 쉽고 스타일 좋은 악기로 인식되고 있었다.

피아노와 바이올린 같은 악기의 영향으로 서양 악기를 익히기 위해선 돈과 시간, 그리고 재능이 필요하다는 것이 일반적인 통념이었다. 하지만 1930년대 혹은 그 이전부터 만돌린, 하모니카, 우쿨렐레, 하와이언기타(혹은 스틸기타), 기타 등 가볍고 비교적 싼 악기들이 수입되면서 악기를 취미로 생각하는 사람들 역시 늘어나고 있었다. 물론, 유행가의 등장과 음악 장르의 세분화는 사람들의 음악 취향을 다양하게 만들었고, 새로운 악기들이 수용될 수 있는 기반으로 작용하였다. 동시에 새로운 악기들의 유입은 사람들이 다양한 음악활동에 참여할 수 있는 기회를 제공하면서 음악의 일상화를 촉진시켰다. 이처럼 음악과 악기는 서로 상호작용하면서 현대적인 음악문화를 만들어 나가고 있었다.

5.1. 기타(guitar)류의 유행

식민지시기에 꽤 대중적인 악기였다.[15] 1920년대부터 하모니카 독주회, 하모니카 밴드 음악회, 하모니카 콩쿨도 열렸고 1927년 11월에는 하모니카 발명 100주년 기념회가 열릴 정도로 하모니카는 대중들로부터 많은 사랑을 받고 있었다. 1924년 『개벽』에는 일본에서 "양철로 만든 접시니 나팔이니 하모니카니 동소니 그 따위 것"[16]이 들어와 조선 사람들이 꼬리를 물어 사가는 것을 비판하는 글이 있는데 이를 보아 하모니카는 일본에서 전래되었으리라 여겨진다.

하모니카와 더불어 만돌린도 1920년대부터 연주회 기록이 나타나며, 1923년에는 만돌린을 가르치는 음악연구회도 생겨났다. 그리고 경성제국대학 음악부 중에는 '만도린구락부'가 있었고 만돌린 연주회를 종종 개최하였다.[17]

만돌린이 취미 악기로 이용되었다는 사실은 1930년 양응수라는 사람의 글을 통해 가장 잘 나타난다. 그는 잡지 『학생』에 「음악 1년」이라는 글을 기고하였고 1년간 혼자 만돌린을 익힌 이야기를 들려주고 있다.

> 잇슬 때 너무 고적하고 생활이 건조하야 엇더케 변동을 좀 해 보자고 하는 생각에 만도링 한 개를 사 가지고 공부를 하엿슴니다. (중략) 다시 붓잡고 붓잡고 하야 일년이 못 된 지금엔 악곡하나 몰느든 내가 제법 쉬운 곡보는 타게 되엿슴니다. 그리고 음악에 대한 취미 하나를 엇은 것으로 소득은 모르겟스나 나의 생활에 만흔 위안과 더부러 조흔 반려를 엇게 된 것도 사실임니다.

그는 유학생활의 심심함을 달래기 위한 취미생활로 만돌린을 시작하였고 1년이 지나자 쉬운 곡조는 무난히 연주할 수 있게 되었다고 말한다.

1933년 9월 17일자 『동아일보』에는 당시에 유행하기 시작했던 악기들을 간략하게 소개하는 흥미로운 기사가 실렸다. 소개된 악기들을 순서대로 나열하면, 아코디온, 우쿨렐레, 기타, 플룻·클라리넷, 밴조, 오카리나, 실로폰인데, 여기서 실로폰과 플룻·클라리넷을 제외하면 대부분은 싸게 구입할 수 있고 혼자서도 배울 수 있는 악기로 소개되고 있다. 기사에서 설명되고 있는 악기들의 특징과 가격을 정리해보면 다음과 같다.

---

15) "　　쉽고 갑시 싼 관계도 잇겟지만 악기 가운데에서 하모니카만치 대중적인 것은 업슬껨니다. 열 시 지나 거리의 인적이 드물 만한 때 창 너머로 새여 나오는 멜로디, 달밤 시골길, 공원의 풀숩 가튼데서 들리는 하모니카 소리도 잘 듯고 보면 꽤 회고적입니다."(대중적 악기 하모니카-고르는 법과 오래 갖는 법」, 『조선일보』 1938년 11월 30일자).

16) 春坡, 「다시 장미댁형(長尾宅兄)님에게」, 『개벽』 1924년 3월호.

17) 1933년 『조선일보』 기사에 의하면 '만도린구락부' 공연의 입장료는 보통권 오십 전, 학생권 삼십 전으로 그 당시 다른 음악회들의 입장권이 1원이었던 것에 비해 쌌음을 알 수 있다(「성대 만도린 연주회 개최. 11일 공회당에서」, 『조선일보』 1933년 2월 10일자).

이름	유행 시기	특징	가격
악코-디온 (그 전에는 손풍금)	<파리의 지붕>이라는 활동사진이 나온 뒤부터	줄에 매 가지고 어깨에다 걸고 하는 것. 피아노 키와 같은 피아노 악코-데온이 있음	5원 50전 ~ 500, 600원
우그레레	2년 가량 전부터 나오기 시작. 요새 부인들 사이에 유행	대개 합창 반주에 사용되는 것이나 혼자서 뜯으며 노래 부르는 것도 좋을 것. 처음에는 싼 것으로 시작하야 가지고 계속하면 퍽 쉽게 알 수 있음. 간단한 안내서도 있음.	3원 50전 ~ 13원 50전
기타	요 사이에는 누구나 다 알 만치 된 악기	우그레레보다는 훨씬 어렵지만 바이올링보다는 쉬운 것인 고로 애써 하면 곧 할 수 있는 것. 참말로 배우려면 선생에게서 배우는 것이 좋음. 줄은 여섯.	10원 ~ 100원
풀류트·크라리넷		오케스트라의 멤버가 되기 전에는 혼자는 잘 하지 않는 것.	
빤죠-	요새 유행	쟈즈에 사용되는 것으로 만도링에 가까운 것. 그러나 소리는 더 크고 번화한 것.	150원 이상
오가리나	요새에 퍽 유행	삼촌에서 오촌 가량 되는 피리. 12음 전부와 이옥타브 반을 낼 수 있음. 어느 것이나 독일서 만든 것. 값이 싸고 손쉽게 가지고 다닐 수 있는 까닭에 요새에 퍽 유행.	60전 ~ 2원
시로혼	꽤 유행되고 있음	목금(木琴). 소학교의 창가도 연주할 수 있어서 아이들이 좋아함. 파이푸가 달려 있어서 음향이 진동함. 음은 똑 피아노와 같음.	퍽 비싸서 좋은 것은 1000원

표 1. 1930년대의 유행악기(1933년 9월 17일자『동아일보』기사)

여기서 소개되는 대부분의 악기들은 노래반주에 사용될 수 있고 취미생활에 적합한 것들로서 피아노, 바이올린과는 또 다른 의미를 지니고 있었다. 기타나 오카리나 같은 악기들은 기사의 제목이 말해주듯, '여유가 있으면 시험해 볼 수 있는 악기'로 표현됨으로서 이전의 악기들과는 차별화되었던 것이다. 이를 통해, 대중음악이 형성되듯 '대중적인 악기'가 생겨나고 있었음을 알 수 있다.

그 외 1933년『조선일보』에는 '하와이언기타 연구회'가 조직되어 여자부와 남자부를 나누어 수강생을 받는다는 기사가 있다.[18] 스틸기타라고도 불리는 하와이언기타가 처음 소개된 때는 1925년 8월 29일 하와이 학생 '애드와드 리'의 기타 독주회에서였다. 일본기독청년회에서 후원하고 경성일보사 래청각에서 열린 이날 연주회에서는 <사랑하는 하

18) 연구회 조직」,『조선일보』1933년 2월 21일자.

>, <아름다운 하와이> 같은 곡들을 연주했다고 한다.

1930년대부터 들어오기 시작한 악기들과 그 이전에 들어온 것으로 보이는 하모니카, 만돌린 등은 주로 일본을 통해 들어온 것으로 추측된다. 현재에도 학교나 동호인을 중심으로 연주되고 있는 만돌린·하모니카·오카리나는 이미 식민지시대부터 취미악기이자 대중적인 악기로 인식되었고 다양한 음악취향을 형성시키고 있었다. 하지만 일각에서는 서양음악과 그 악기만 유행하는 현실을 비판적으로 바라보기도 했다. 사실상 전통악기들은 대중음악의 장에서 철저히 배제되어 있었고 '권번'과 '명창'으로 대표되는 특수한 집단에 의해서만 전승되고 있었다.

> 조선에는 '피아노', '빠이올린', '하모니-카', '만도링' 등의 가지가지 긔악과 '소프라노', '테너' 등의 성악기 그케 류행된다 (중략) 근래의 조선의 일부 사람들은 알고서 그러는지 또는 몰으고서 그러는지 덥허놋코 서양음악에 도취하는 경향이 농후하다. 그래서 서양류의 음악회에서는 알지도 못하는 서양 노래에 손바닥이 압흐도록 제청삼청을 하면서도 순조선식의 음악회에서 가수가 연단에서 팔을 뽐내고 "구구천변일륜홍" 등을 불으면 와하고 아주 우습다는듯시 갑자기 소란한 우슴판을 만들고 만다."[19]

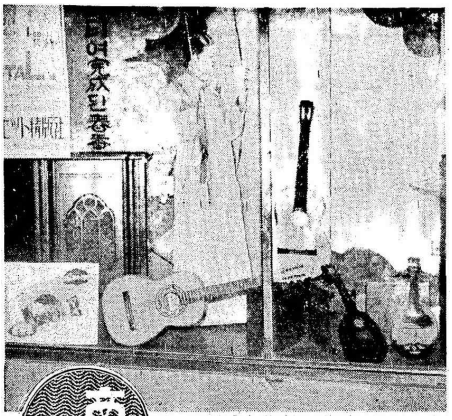

그림 2. 신문에 실린 악기점 쇼윈도 사진(『동아일보』 1938년 4월 3일자)

그림 3. 신문에 실린 악기 사진(『동아일보』 1933년 9월 17일자)

6.

19) , 2007, 39쪽.

이론이나 악보상으로만 존재하는 음악을 실제화한다. 1630년경에 서양음악을 접했던 개신 악학자들이 양금과 자명금을 통해 서양음악의 이론을 실제에 적용하였던 것과 같이 개화기가 되면 피아노나 풍금이 그 역할을 대신하게 되었다. 물론, 식민지 음악교육에 있어서 가창능력이 가장 우선시되었다는 것은 이미 잘 알려진 사실이지만 그렇기 때문에 더욱 악기교육은 특수한 것이자 엘리트 교육으로 치부되었다.[20] 악기를 배우기 위해선 선교사나 사설음악기관을 통해야 했고 이는 일반인들보다는 중류층 이상의 가정에서나 가능했기 때문이다. 예를 들어 한국 최초의 사설음악기관이라고 불리는 정악전습소에서 풍금과 사현금(바이올린)을 배우려면 입학금 1원과 한 달에 약 80전이 들었다.[21] 돈도 돈이었지만 악기를 배우려고 결정하는 것 자체가 쉽지 않았을 것이다. 1910년대까지만 해도 서양음악과 그 악기는 일반인들에게 여전히 생소한 것이었기 때문이다. 하지만 1920년대가 되면 양악 음악회 및 서양악기 연주자들이 비약적으로 증가하면서 양악과 그 악기가 일상화되기 시작하였다. 특히 '신여성', '신가정', '어린이'와 결합한 서양음악은 근대적 핵가족의 필수요소로서 경제적인 부유함과 교양의 상징이 되고 있었다.

악기는 19세기 말부터 20세기 초에 조선으로 유입된 다른 박래품들, 예컨대 전신·전화·사진·라디오·유성기처럼 서양에서 전래된 이양선 문화이다. 전신·전화와 같은 매체들은 이 시기를 통해 조선에 처음 들어온 것이었지만, 악기의 경우 조선에는 이미 전통적인 음악과 악기가 존재하고 있었고, 따라서 두 음악문화사이의 갈등과 경쟁은 불가피하였다. 앞에서 살펴본 내용은 간략하게나마 어떠한 담론을 통해 서양악기가 문화적·교육적 가치를 지니게 되었는지를 보여준다. 즉 개화지식인과 서양음악가들에게 있어 음악이란, 어릴 때 배워야만 하는 것이었고, 부모는 자녀에게 있을지 모르는 '재능'과 '천재성'을 발견하기 위해서라도 그것에 대해 잘 알고 있어야 했다. 그리고 악기는 어린이의 음악성(청력)을 발달시켜 주고, 운이 좋으면 '천재 음악가'나 '예술가'로 키워줄 수도 있었다. 실제로 모든 음악가가 경제적으로 넉넉하거나 사회적으로 성공하는 것이 아니었음에도 불구하고, 수많은 조선인들이 전문 음악가가 되기 위해 유학을 떠났으며 음악이 지닌 교육적 가치를 인정했다.

한쪽에선 이렇게 피아노·바이올린을 중심으로 한 서양고전음악과 그 악기가 예술적인

---

20) 1906 시행된 제1차 학교령의 학년별 교과과정을 보아도 '악기 사용법'은 고등여학교나 사범학교에서만 가르쳐졌고 나머지는 단음창가교육에만 주력하고 있었음을 알 수 있다. 한국의 근대적인 음악교육의 모체가 된 일본의 음악교육 역시 악기보다는 노래 중심으로 행해지고 있었다. 1938년 일본에서 발행된 『신제음악요의』는 음악교사를 양성하는 기관에서 제작된 음악교육 지침서였는데 이를 보아도 "악기의 연주는... 현저하게 특수성을 나타내고 있다. 그러므로 학교교육에 있어서 가장 중심적인 교육은 부르는 것의 교육 곧 창요교육이 아니면 안 된다."라고 밝히고 있다(천영주, 1997).

21) 1913년 당시 경성에서 조선인 토목노동자 일급이 40전, 부두노동자의 일급은 43전, 철도공장 노동자의 월급은 12원 44전이었다(이상길, 2001).

획득하고 있었다면 다른 한쪽에선 재즈 및 유행가의 인기와 더불어 밴조·만돌린·하모니카·기타 같은 악기들이 새롭게 부상하고 있었다. '대중적인 악기'가 수입·전파되고 취미생활로서 악기를 배우는 문화가 막 시작되고 있었던 것이다. 이는 지금까지의 근대 양악사에서는 잘 다뤄지지 않았던 일반 대중들의 음악활동이 어떠했는가를 보여주면서, 동시에 고급음악과 대중음악의 경계가 생겨나기 시작했던 시점을 설명하는데 있어 '음반'이 보여줄 수 없었던 구체적인 '행위자'들의 모습을 보여준다.

이상에서 식민지 조선에서 나타났던 서양악기 담론을 간략하게 제시해 보았다. 하지만 악기는 다양한 행위자들이 얽혀 있는 만큼 담론뿐만 아니라 제도적 차원에서도 살펴보아야 하고 전 지구적 흐름 안에서의 분석도 필요하다. 악기에 관심을 가지고 있는 많은 연구자들, 예컨대 Peterson(2001), Dawe(2001, 2003), Waksman(1999), Brookes(2005) 등도 악기가 지닌 복잡성과 역동성에 주목하면서 악기제작자, 판매자, 연주자, 수집가 등 악기와 관련된 행위자 전반이 앞으로의 음악문화 연구에 포함되어야 함을 주장하고 있다. 아직까지는 초보적인 수준에 머물러 있지만 지속적인 연구를 통해 악기라는 음악 매체, 나아가 매체 일반이 음악과 행위자들을 어떻게 구성하고 변화시키는지 살펴보는 것은 매우 중요하고도 의미 있는 작업일 것이다.

『음악』
『동광』
『시조』
『별건곤』
『신가정』
『중앙』
『개벽』
『조선일보』
『동아일보』

·이수정 편(2008),『한국근대음악기사 자료집 - 잡지편』, 민속원.
김용환(2003), 피아노 제작기술의 발달과 그 영향」,『음악과 민족』26호, 365~392쪽.
나병철(2004),『탈식민주의와 근대문학』, 문예출판사.
노동은(1995),『한국 근대 음악사 (1)』, 한길사.
(2002),『한국음악론』, 한국학술정보.
박찬성(1977),「한국양악발전사 - Violin 연주사에 대한 소론」, 단국대학교 석사학위논문.
민경찬(2005),「서양음악의 수용과 아시아 - 한국, 중국, 일본, 타이완의 초기 수용과정을 중심으로」,『낭만음악』17(4), 99~139쪽.
서우선(2007),「피아노 도입기 수용계층의 특성과 피아노의 사회문화적 의미」,『음악과 민족』33호, 135~159쪽.
(2008),「1970~80년대 '피아노 붐'의 소비주체로서 중산층 여성의 정체성 연구」,『한국음악사학보』제40집, 213~243쪽.
송방송(2008),『한국전통음악의 전승양상』, 보고사.
와타나베 히로시(윤대석 역)(2006),『청중의 탄생』, 강.
이상길(2001),「유성기의 활용과 사적 영역의 형성」,『언론과 사회』9권 4호, 49~95쪽.
이소영(2007),「일제강점기 신민요의 혼종성 연구」, 한국학중앙연구원 한국학대학원 박사학위논문.
이연옥(1977),「한국양악발전사에 있어서 Piano 연주사에 관한 소론」, 단국대학교 석사학위논문.
이유선(1968),『한국양악팔십년사』, 중앙대학교 출판국.
천영주(1997),「일제 강점하 음악교과서 연구」, 한국교원대학교 석사학위논문.
Small, C.(1998), *Musicking: The meanings of Performing and Listening,* Hanover,

NH: University press of New England. 역(2004), 『뮤지킹 음악하기』, 효형출판.

Bennett, A. & Dawe, K.(Eds.)(2001), *Guitar Cultures*, Oxford: Berg.

Brookes, T.(2005), *Guitar: An American Life*, New York: Grove Press.

Clayton, M., Herbert, T. & Middleton, R.(Eds.)(2003), *The Cultural Study of Music: a Critical Introduction*, New York, London : Routledge.

Dawe, K.(2003), Lyres and the Body Politic: Studying Musical Instruments in the Cretan Musical Landscape. *Popular Music and Society*. 26(3), pp.263~283.

Waksaman, S.(2003). Reading the Instrument: An Introduction, *Popular Music and Society,* 26(3), pp.251~261.

“so cool, so hot”: 1990 전환기 한국대중음악에 대한 매체문화사적 고찰

(한양대학교)

[ ]

1. 쿨 미디어와 핫 미디어: 맥루언의 미디어 이론
2. 미디어와 대중음악: 대중음악의 매체성
3. “So cool, so hot” - 1990년대로의 전환기 한국대중음악[1)]
4. 결론

[초록]

축음기에서부터 라디오, 워크맨, 테이프, 텔레비전, 컴퓨터, 인터넷, MP3에 이르기까지 새로운 매체의 도입은 대중음악의 발전과 급속한 전파력에 있어서 결정적인 역할을 수행해 왔다. 대중음악의 생산과 전유는 매체기술을 통한 ‘복제가능성/재생산가능성’을 전제하고 있으며, 무엇보다 주목해야 할 지점은 이러한 기술적 발전의 음악적 수용이 단지 새로운 음악생산/재생산 방식의 도입이라는 차원에 머무르지 않았다는 점이다. 다른 여타의 음악장르와 달리, 대중음악은 이들 새로운 생산방식을 적극적으로 내재화했으며, 이를 항상 음악적으로 ‘매체/감각’화했다. 달리 표현하면, 대중음악은 미디어적 영향력을 근간으로 새로운 음악적 재료 및 음악하기 방식을 만들어냈으며, 부단히 새로운 광범위한 차원의 대중음악적 문화형성체를 구성했으며, 무엇보다 결정적으로, 이를 전유하는 새로운 감각방식을 형성해 냈다는 것이다. 이러한 대중음악의 매체적 특성(mediality)을 바탕으로 본 논문은 한국대중음악, 특히 1980년대에서 90년대로의 전환기에 주목하여 이들 두 시기들 간의 변화과정을 매체문화사적으로 고찰하고자 한다.

핵심어: 대중음악, 매체성, 미디어문화, 음악적 감각, 진정성

1) 대중음악의 80년대에서 90년대에로의 전이 과정에 관해서는 졸고, 대중음악에서의 진정성 개념」,『대중서사연구』제 21호, 345~371쪽에 게재된 글의 많은 부분을 차용, 재구성했다. 게으름과 능력 없음에 대한 변명에 지나지 않는 것일 테지만, 이 글은 상기의 글에 대한 보론적 성격을 띠기 때문이다.

1. 미디어와 쿨 미디어

인간의 확장으로 정의한 맥루언은 미디어를 그 감각적 특성에 따라 '뜨거운' 미디어와 '차가운' 미디어로 구분한다. 그에 따르면 핫 미디어란 "단일한 감각을 '고밀도'로 확장시키는 미디어"[2]다. 예컨대 인쇄미디어는 핫 미디어다. 여기에는 '시각'이라는 단일한 감각 정보가 높은 밀도로 채워져 있기 때문에 이 미디어는 인간의 시감각 이외의 다른 감각을 요구하지 않는다. 반면 쿨 미디어는 저밀도의 정보로 채워져 있는 미디어이기 때문에 이는 보다 많은 감각의 참여를 요구한다. 텔레비전은 그의 이론에서 대표적인 쿨 미디어에 속한다. 이 매체는 시각적이지만 이 시각은 단일한 시각적 전달과정으로 머무는 것이 아니라 여타의 다른 감각들의 참여를 이끌어내기 때문이다. 물론 '뜨겁다' '차갑다'라는 단어가 일상적으로 사용될 때 그렇듯이 이 구분은 절대적이라기보다 상대적인 것인데, 예를 들어 전화는 라디오에 비해 차가운 미디어이고, 텔레비전은 영화에 비해 차가운 미디어이며, 강의는 세미나에 비해 뜨겁고, 책은 대화에 비해 뜨겁다. 요컨대 맥루언의 미디어 구분법의 기준은 미디어를 통해 구성되는 감각데이터의 밀도이며 이에 요구되는 (통합)감각화의 정도이다. "구멍 크게 난 실크 스타킹"이 왜 "촘촘한 나일론"보다 감각적인가라는 질문에 대한 맥루언의 답은 "전자는 쿨하고 후자는 핫하기 때문"이다.

이러한 맥루언의 미디어구분은 단순분류법이라기보다 그의 전반적인 인식론, 커뮤니케이션이론, 그리고 미디어 이론의 근간에 자리 잡고 있는 감각이론의 맥락 안에 이해될 필요가 있다. 그의 감각이론의 전제는 인간의 모든 감각이 조화롭게 활용되는 감각의 균형 혹은 이들간의 유기적 통합이다. 그에게 있어 이러한 감각들 간의 풍부한 만남을 마련하는 장은 촉각이며, 여기에서 촉각이란 피부를 통한 접촉이라기보다 "여러 감각들간의 상호작용"이며, "시각이 청각으로, 청각이 운동감각으로, 이어 미각과 후각 등으로 번역되는 만남의 문제"이다.[3] 이러한 미디어의 감각적 특성을 바탕으로 맥루언은 고대 구술문화에서 근대 인쇄문화에 이르는 서구 문화사의 변이과정을 고찰하고 있는데, 그에 따르면 이러한 전반적인 과정은 "촉각적 구술문화"에서 "시각적 문자문화"로의 변화다.[4] 통감각적인 세계전유방식이 활자인쇄적인 '구텐베르크 은하계' 시대를 거치면서 시각이 지배적 감각으로 자리잡으며, 다른 여타의 감각방식간의 교류와 상호유기적 관계-그의 표현에 따른다면 감각간의 번역 및 은유관계-를 폐쇄시켜갔다는 것이 그가 주장하는 골자다. 소위 서구 근대의 합리성은 말하자면 시각이 다른 감각적 전유들을 배제시키고 억압시키는 과정이며, 이는 그가 말하는 통감각적 합리성(common sense, sensus communis)에 배치되는 합리성일 뿐이다. 획일성, 연속성, 환원론적 통일성, 단선적 인과

2) 맥루언, 『미디어의 이해: 인간의 확장』, 김성기/이한우 옮김, 민음사, 2002, 56쪽 이하.
3) 마셜 맥루언, 위의 책, 108쪽.
4) 마셜 맥루언, 『구텐베르크 은하계』, 임상원 역, 커뮤니케이션북스, 2001.

, 표준화, 반복가능성 및 예상가능성 등 시감각의 독단성에 근거하는 구텐베르크 은하계는, 그러나 20세기 전기시대에 이르러 또 하나의 미디어적 전환기와 대면하게 된다. 이 새로운 시기로의 이전에서 그가 보았던 것은 시각문화의 독단성에서 벗어나 통합적 감각방식을 구현할 수 있는 구술성 회복에 대한 가능성이다. 즉 '인간의 확장'으로서의 미디어의 가능성이며 이는 곧 미디어적 감각의 유기적 교류방식의 복구에 대한 가능성이다.

> " 지금 이원적으로 분리되고 구별된 세계에서 사는 것이 아니라 수많은 세계와 문화가 동시에 존재하는 다원적 세계에서 다양한 삶을 살게 되었다. 우리는 이미 한 가지 종류의 문화-한 가지 비율로 배열된 인간의 감각 체계-만을 신봉하지 않는다. 또 우리는 책만이 유일한 지식의 원천이 아닌 지식의 원천이 다양한 세상에 살고 있으며 하나 이상의 다양한 언어 혹은 기술에 의존해 살고 있다. 오늘날 우리가 필요로 하는 것은 문화적인 측면에서 편향성(bias)을 교정하기 위해 사용하고 있는 도구 자체에 편향성이 있다는 것을 깨닫는 일이다. (중략) 확실히 전자파의 발견은 인간사에 있어서 동시적 '장'을 재창조하여 인류라는 가족이 오늘날 '지구촌' 아래 존재하게끔 하였다. (중략) 전자적 상호의존성은 세계를 하나의 지구촌이라는 이미지의 존재로 재창조하고 있다."[5]

이러한 미디어적 세계사관을 맥루한 식으로 달리 표현하자면, 인쇄시대로부터 전자시대로의 전이는 '핫'에서 '쿨'로의 전이이며, 그 안에 내재된 미디어적 감각방식의 전이라 할 수 있다. 맥루언에게 새로운 전기시대의 대표적 미디어이자 쿨 미디어는 텔레비전이다. 텔레비전 및 전기적 미디어가 가진 '촉각'적 성격[6]을 통해 근대의 시각중심주의를 극복하고, 감각의 공동체성을 회복하는 것, 즉 하나의 감각이 지배하는 것이 아니라 이들 모두가 병존할 수 있는 상태를 복원시킬 수 있다는 것이며, 이러한 미디어적 감각의 확장이 곧 '글로벌 빌리지'로의 가능성을 열어준다는 것이 그의 전반적인 미디어 이론의 근간이자 요지다. 전기시대의 도래를 넘어서 전자의 시대에 이른 오늘날 그가 텔레비전 매

---

5) 맥루언, 위의 책, 68~69쪽.

6) 텔레비전이 가진 촉각적 성격에 대한 맥루언 자신의 설명을 살펴볼 필요가 있다. "눈이 촉각적으로 사용된다는 의미는 눈을 통해 보지만 그것은 시각만이 동원되는 것이 아니라 다른 모든 감각이 동시에 동원된다는 것을 의미한다. 그런 의미에서 촉각적이다. TV가 촉각적이란 말도 이런 의미에서 하는 말이다. (중략) "감정이입적으로 사물 안으로 들어간다(They go empathically into it)"는 말도 이를 시사하고 있는데, 즉 시각을 통해 사물 안으로 들어가 그 안에서 모든 감각이 동원되어 인지되는 상태를 의미하는 것이다", 맥루언, 위의 책, 80쪽, 각주 68 인용. "텔레비전 영상은, 매 순간 우리가 모든 힘을 다해 감각을 참여시켜 그물눈 속의 공간을 '메워'주기를 요구한다. 이와 같은 참여는 매우 활동적이고 촉감적인 것이다. 촉감성이라는 것은 피부와 사물 간의 단순한 접촉이라기보다는 감각간의 상호작용이다", 맥루언, 『미디어의 이해』, 435쪽.

대해 내린 진단[7]은 물론 시의적절할 수 없지만, 그러나 기존의 커뮤니케이션 이론에서 상대적으로 열등한 위치에 있었던 미디어를 중심적인 위치로 이끌어 올린 그의 이론적 시도는 '미디어적 관점'의 지평을 열었다 할 수 있으며, 그가 남긴 명제들은 현재의 미디어 문화에서 충분히 재해석될 수 있는 여지가 있다고 보인다. 무엇보다 이 글의 주된 관심사인 미디어와 대중음악의 관계에 대한 이해에 있어, 그의 미디어-감각이론은 중요한 단초를 마련해주고 있다. 이를 위해 미디어와 대중음악에 대한 좀 더 자세한 논의가 요구된다.

2. 대중음악: 대중음악의 매체성 (Medialität, Mediality)

사전적 의미에 따르자면 커뮤니케이션이란 전달·중계·연결 등을 뜻하며, 이는 광범위한 의미에서 가장 기본적인 물리적 수준에서의 인지와 표현(예를 들어 소음, 의미 없는 음절, 그리고 웃음, 울음 등의 몸짓 등)에서부터 보다 높은 기술이 요구되는 언어·문자·그림 등까지를 포괄하는 "정보의 이해와 전달 과정"으로 이해될 수 있다.[8] 소위 '전통적' 커뮤니케이션 이론들은 이러한 정의를 바탕으로 인간 사이의 소통과정에 있어서 하나의 모델을 상정하고 있는데, 즉 송신자-정보-수신자라는 일련적 과정이다. 이 과정에서 전제 되는 것은, 첫째로 정보의 내용이 송신자로부터 비롯된다는 것이고, 둘째로 송신자에게서 비롯된 정보는 전체적인 소통과정에서 원형 그대로의 진실성과 사실성을 담보하고 있어야 한다는 점이며, 셋째, 송신자와 수신자를 연결시키는 매개체로써의 미디어는 이러한 정보전달과정에서 어떠한 적극적 역할을 하는 것이 아니라, 정보원형보존의 원칙에 입각하여 단지 배달자의 역할을 담당한다는 점이다. 정신과 육체, 내용과 형식, 기의와 기표 등의 이분법적 대립항에서 대체로 전자들이 후자들에 대해 우위를 점하는 모던적 사고체계가 일련의 포스트모던적 세계관에 의해 전복되었듯이, 20세기 중반 이후 등장한 미디어 이론들에서는 기존의 커뮤니케이션 이론들이 가졌던 전제들에 대한 전면적인 문제제기가 이루어진다. 여기에서 핵심은 미디어에 대한 새로운 인식론적 전환이다.

인간의 사고·인지·행동·소통은 그를 둘러싼 세계와 접촉하는 관계 맺기 방식의 결과

---

7) 미디어 이론에 대한 평가와 더불어 비판들 역시 존재한다. 예컨대 미디어에 대한 정치경제학적 시각의 부재, 역사적·문화적 변화를 특정 미디어의 출현이라는 원인에 귀속시킴, 텔레비전이라는 기술미디어를 촉각성이라는 인지심리적 용어를 통해 설명하는데서 연원하는 범주적 오류 등이 그것인데, 특히 레이몬드 윌리암스(Raymond Williams)는 맥루언의 '기술결정론'적 태도를 신랄하게 비판한다. 이에 대한 자세한 논의는 이윤진, 한국 텔레비전 문화의 형성과정 - 구술매체와 구술문화의 근대적 결합」, 고려대학교 박사학위논문, 2002, 42쪽 이하 참조.

8) Brockhaus, *DieEnzyklopädie,* 20. Aufl. Bd.12, 1996, 226~227쪽.

. 이 외부 세계와의 관계를 맺는 방식은 어떠한 경우에도 직접적일 수 없으며, 오직 무엇인가의 중계를 통해 이루어진다. 이 "매개체(미디어)"가 갖는 중요성에 대한 강조는, 예컨대 프리드리히 키틀러(Friedrich Kittler)의 경우, 그는 미디어의 물질적 기술적 조건에 대한 보다 심층적인 고려를 바탕으로 소위 '하드웨어' 원칙을 주장한다. 그에 따르면 물리적인 전달체가 없다면 의미란 존재하지 않는다, 소프트웨어란 단지 물질적으로 존재하는 하드웨어의 효과일 뿐"이다.[9] 기표, 육체, 형식 그리고 하드웨어에 이르기까지, 이러한 논의들은 이제까지 전통 철학적 시각에서 간과되어오던 한 축의 것들에 대한 새로운 이해가능성을 제공하는 한편, 동시에 그렇다면 현실이란 단순히 미디어적 구조에 대한 재구성 혹은 재해석에 지나지 않는 것인가라는 보다 근본적인 물음을 제기한다. 간단히 답할 수 있는 문제는 아니지만, 그러나 이러한 논의의 과정에서 한 가지 확실해진 것은, 실재와 가상, 현실과 허구 사이를 가르는 경계선이 모호해질 수밖에 없다는 사실이며, 더불어 급속히 성장하는 새로운 미디어의 영향들이 중요한 관심의 대상이 되었다는 사실이다. 이들 미디어에 관한 여러 가지 논의들 속에서 미디어의 역할에 대한 최소한의 동의 지점은, 적어도 미디어가 정보나 메시지를 '단순히 전달'하는 것이 아니라, 사고와 인지, 소통, 경험, 기억구조에 영향을 끼친다는 것이다. 이를 가장 명시적으로 드러내고 있는 것이 바로 맥루언의 "미디어는 메시지다"라는 명제다. 이는 '내용을 중립적으로 실어 나르는 전달체'에 불과했던 미디어 개념이, 그 자체로써 의미 담지체가 될 수 있음에 대한 선언이다. 이러한 그의 주장에서 무엇보다 주목해야 할 지점은, 그렇다면 미디어를 통해 전달되는 실체가 무엇인가라는 물음과 이에 대한 답이다.

> " 미디어에 대한 우리의 전통적인 대응, 즉 '중요한 것은 미디어들이 어떻게 사용되는가이다'라는 식의 대응은 기술에 대한 백치의 감각 마비 상태이다. 왜냐하면 미디어의 '내용'이란, 강도가 정신을 지키는 개의 주의를 딴 데로 돌리기 위해 사용하는 맛있는 고깃덩어리 같은 것이기 때문이다. 미디어의 효과가 강렬해지는 것은 또 다른 미디어가 '내용'으로 주어진다는 점 바로 그것 때문이다."[10]

> "우리가 살고 있는 전기시대의 근본적인 변화는 '의미'보다는 '효과'에 관심을 더 두게 된 것이다. 왜냐하면 효과는 전체적인 생활을 포함하는 것이지 정보 이동이라는 단일한 수준에 얽매이는 것이 아니기 때문이다."[11]

'진공상태에서 완전체로 부유하는 사고나 사유'는 불가능하다. 왜냐하면 사고나 사유는 이미 언어적인 것에 의해 구성되어 있기 때문이다. 즉 인간은 언어적으로만 그리고

9) Friedrich A. Kittler, *Grammophon, Film, Typewriter,* Berlin, 1985, 29 .
10) 맥루언, 『미디어의 이해』, 50쪽.
11) 맥루언, 위의 책, 61~62쪽.

통해서만 사유한다. ‘메시지’, ‘내용’, ‘본질적인 것’이라 가정하는 어떤 것들도 미디어라는 매개체 없이 존재할 수 없으며, 그렇기 때문에 이들이 완전하고 순수한 형이상학적 세계에서 구현될 수 있다는 것은 상상 속에서나 가능한 것일 뿐이다. 왜냐하면 이들에는 이미 미디어적 지각방식이 각인되어 있기 때문이다. 즉 인간이 인지하고 지각하고 인식하고 소통하는 것은 엄밀한 의미에서 미디어 그 자체 혹은 미디어화된 내용이지 어떠한 경우에도 불변하는 고정된 메시지가 아니다. 그렇기 때문에 맥루언이 주장하는 바처럼 우리가 주목해야 할 것은 미디어를 통해 전달되는 의미가 아니라 미디어적 효과가 작동하는 방식이며, 이 방식은 앞서 논의된 바처럼 미디어적 감각의 방식의 차원에서 고려될 필요가 있다. 이는 일종의 소통으로서 존재하는 대중음악에도 적용되는 이야기다.

대중음악의 태생 자체가 주로 사회/경제적 요인에 의해 규정되고, 또 대중음악이 대중매체 기술의 발전과 밀접한 상관관계를 맺고 있다는 사실은 ‘대중음악은 곧 대량생산품’이라는 등식을 완성시키며, 여기서 대중음악은 기본적으로 경제적/상업적 논리에 의해 결정되는 존재로써 비하되게 된다. 달리 표현하면, 대중음악은 ‘잘 팔리느냐 그렇지 않느냐’라는 차원에서 논의되고, 이러한 논의의 대부분은 결국 “음악의 물신적 성격과 청취의 퇴화”[12]에 대한 비판으로 귀결된다. 문제는 이러한 비판론에 작동되고 있는 음악 가치판단 기준이 될 터인데, 대중음악의 정의와 이와 관련된 연구방법론에서 야기되는 문제점들에 관해 언급한 페터 비케(Peter Wicke)에 의하면 이는 “예술음악적 가치규범과 작품규범”이다.[13] 서구의 예술음악적 전통이 자신의 음악적 가치와 규범을 ‘음악의 본질’로 규정하고 이에 벗어나는 여타의 다른 음악적 카테고리들, 예컨대 민속음악이나 대중음악, 제3세계음악 등에 대해서는 “몰가치” “저속” “무의미”로 격하시켰다는 것이다. 이들은 ‘상업적 논리에 의해 기형적으로 태어난 음악’이거나 아니면 ‘아직 좀 더 발전되어야 할 미숙단계의 음악’이 된다. 이러한 지점에서 대중음악을 학문적 대상으로 연구하기 시작한 1970년대 이후 서구 대중음악연구들의 성과들은, 일단 기존의 아카데믹 범주에서 배제되어왔던 분야에 관한 새로운 시각과 연구방식을 제공했다는 점에서 충분히 평가될 필요가 있다. 특히 이들 연구는 대중음악을 한편으로는 예술음악으로부터, 또 다른 한편 종족/비교음악학적 규준으로부터의 거리두기를 통해 대중음악이라는 ‘문화적 실제’에 접근하는 독자적인 방법론 구축에 주력해왔다. 예컨대 필립 태그의 경우 그는 “대중음악은 예술음악도 아니고 민속음악도 아닌 모든 음악이다”라는 정의를 통해 이들 세 가지 카테고리들의 ‘차이와 구분’을 시도함으로써, 대중음악을 하나의 ‘다른’ 장으로 범주화시켰다.[14] 말

12) Adorno, W. Theodor, "Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens", in: *Gesammelte Schriften Bd.* 14, pp.14~50.

13) Peter Wicke, "Populäre Musik als theoretisches Konzept", *PopScriptum* 1/92, 1992, p.6.

14) Philip Tagg, *KOJAK, 50 seconds of Television Music: Towards the Analysis of Affect*

, 대중음악은 예술음악의 '음악내적-작품미적 규준'으로도, 민속음악의 '자발적/자연적/공동체적 특성'으로도 설명될 수 있는 것이 아니다. 이러한 성과들 뒤편으로 지금까지도 대중음악학 내에서 일종의 '공백'으로 머물러 있는 것이 있다면 '대중음악에 관한 질적/미적 가치 판단에 관한 기준' 문제다. 대중음악을 '예술음악'으로 승격시키려는 시도들[15]이나, 대중음악에서의 '공동체성 및 자생성'을 강조하는 시도들[16]은 바로 이러한 '대중음악에서의 미적 기준의 공백'을 메우기 위한 노력으로 이해할 수 있지만, 다른 범주의 규준에 기대고 있다는 점에서 "범주 오류"[17]에 속하며, 이를 통해 무수히 다양한 대중음악적 실제들과 이들의 파편적이면서도 분산적인 이합과정의 많은 부분을 배제 및 삭제시켜버리는 결과를 낳게 된다. 그렇다면 다음의 관심은 '또 다른 대안이 존재하는가' 혹은 '대중음악에서 어떤 고유의 미적인 것을 이야기 할 수 있는 여지가 있는가'라는 것에 집중되게 된다.

말하기, 쓰기, 몸짓, 표정 등 인간 사이에서 일어날 수 있는 모든 행동들은 넓은 의미의 소통이며, 음악과 음악하기라는 실제 역시 의심할 바 없는 소통과정의 하나다. 소통으로서의 대중음악의 생산과 전유는 항상 매체기술을 통한 '복제가능성/재생산가능성'을 전제하고 있으며, 대중음악은 이 같은 기술발전의 내재화를 통해서 '대중'음악으로 기능해왔다. 예컨대, 우리나라의 경우 이 세 가지 카테고리의 분할과 더불어 대중음악이라는 범주의 확립은 축음기라는 매체가 본격화되기 시작한 30년대부터 시작된다는 점은 두 가지 지점에서 흥미롭다. 첫째, 축음기라는 매체의 도입 당시 이 매체가 음악적 대상을 선별하지는 않았다. 모든 음악, 말하자면 서구의 대중음악이건 예술음악이건 한국 전통음악이건 일본 음악이건 모든 음악들이 매체화 대상이 될 가능성으로 존재했었다.[18] 이는 이념적 대립이나 식민지 상황 및 근대화에 대한 대립적 이상들 역시도 뛰어 넘고 있었다. 이러한 음악적 혼재에서 대중음악이 자신의 분할영역을 구축해 나갔던 것은 새로운 매체로서의 축음기가 매체적 영향력을 확장해 나가기 시작하면서부터였고, 대중음악에 대한 예술음악적 관점에서의 비판 및 옹호론[19]이 등장하기 시작한 시점도 이와 맞물린다. 둘째, 대중음악은 이러한 매체적 영향력을 내재화 시켰다는 점이다. 유행창가에서 유행가로의 전이과정[20]은 음악적 변화라기보다 음악 매체화의 변화다. 그러므로 통칭 한국 대중음악사 최초의 장르적 완성이라 불리는 유행가의 '전형성'은-흔히 트로트 형식이라 불리

---

in Popular Music, Göteborg, 1979.

15) '작가 정신'이나 '작품의 완성도', 혹은 '연주기량의 완숙함' 등의 기준으로 판단하는 경우가 이의 대표적인 경우다.

16) '대중'음악이, '대중/민중'-혹은 어떤 집단-적 정체성의 자생적 발현과정이고, '대중'음악이 '대중'적인 것은 이들의 '대중적 정서'에 조응하기 때문이라는 설명들이 이 경우에 속한다.

17) 이에 관해서는 Peter Wicke, 위의 글, 11~12쪽 참조.

18) 장유정, 『오빠는 풍각쟁이야』, 황금가지, 2006, 74쪽 이하 참조.

19) 장유정, 위의 책, 170쪽 이하 참조.

20) 이영미, 『한국대중가요사』, 시공사, 1999, 49쪽 이하 참조.

- 곧 대중음악이 이러한 외재적 매체성을 내재화시킨 결과라고 보는 것이 타당하다.

바로 이러한 특징이 여타의 예술음악이나 민속음악이라는 카테고리들과의 명확한 구분을 가능케 하는 기준에 속한다. 달리 말해, 예술음악이나 민속음악에 있어서, 매체화의 전제가 되는 기술적 수단들은 '원형'과 '근원'을 담보하는 전거(典據)로 기능했다면, 대중음악은 이 '기술을 통한 끊임없는 생산과정 기술을 다차원적 재생산가능성'을 내면화시킴으로써 존재해왔다는 것이다. 앞선 맥루언의 이론과 전반적인 미디어 이론이 가져다 준 미디어에 대한 인식론적 전환점을 다시 한 번 환기한다면, 대중음악에서의 매체적 특성 내에서 이루어지는 '재현(Representation)'적 과정을 통해 대중음악의 '내용적 측면'에 집중하고자 한다거나, 혹은 여기에 내재되었을 법한 '진실한 무엇'을 읽어내고자 하는 시도들은 많은 경우 실패로 돌아간다. 예컨대 송신자(즉 창작자나 연주가)로부터 발현된 정보내용(대중음악의 음악 및 가사와 이에 담겨있는 그의 진정성이나 진실성, 진지함, 음악내적/외적 지향성 등)이 수신자(청취자, 수용자)에서 전달된다는 혹은 전달되어야 한다는 전제는 이미 앞서의 미디어적 개념에서 문제제기 된 바 있다. 왜냐하면 우리가 음악을 듣고 이해하고 즐기고 전유하고 감각하고 체화한다는 것은 엄밀한 의미에서 '음악 본유'라는 상상체가 아니라 '미디어로 매개된 효과' 즉 미디어적 감각 그 자체이기 때문이다.

3. "So hot, so cool" - 1990 전환기 한국대중음악

1990년대 이후 '대중적인 것'에 대한 논의들은 이미 다각도로 이루어져 있다. 이들 선(先)논의들에서 언급된 이 시기의 변화양상, 특히 대중음악과 관련된 부분들에서 공통분모를 짚어내자면 "대중음악의 전반적인 생산/재생산 조건의 변화"[21]로 요약될 수 있으며, 여기에서 이러한 변화를 가늠하도록 하는 핵심적 '척도'로 작용했던 것이 '텔레비전의 매체적 영향력'이고, 이 영향력의 광범위함과 강력함에 의해 '텔레비전을 통해 매개되는 음악'이 집중적 관심과 논의의 대상이 되어왔다는 점에도 일정 정도 동의가 가능하리라

21) 1990년대 이후와 이전을 가르는 요인들에는 넓게는 세계정세의 변화 (독일의 통일, 현실사회주의의 몰락 등으로 대표되는 극단적 이념 대립의 종말)에서부터 좁게는 국내 사회정치적 정세변화(문민정부의 출범, 운동권의 몰락 등) 그리고 신세대 및 서태지와 아이들의 등장을 통해 야기되었던 각종의 문화담론들까지 포함된다. 특히 대중음악과 관련하여 이정엽은 1990년대 대중음악의 생산 및 수용조건의 변화에 관해 상세히 다루고 있는데 이에 의거해 특히 생산조건에 관련된 지점을 언급하자면, 1980년대 후반을 기점으로 제작사 체제에서 기획사 체제로의 음악산업구조의 변화, 저작권의 도입과 다국적 음반사의 국내 진출이 가져왔던 대중음악계의 변화, 그리고 텔레비전을 중심으로 한 스타시스템의 구축 등이 지적될 수 있을 것이다. 이정엽, 1990년대 대중가요의 문화적 형성에 관한 연구」, 서울대 언론정보학과 석사학위논문, 1999.

. 문제는 그 집중적 관심과 논의의 내용과 수위들이다. 1980년대 후반을 거치면서(일정 부분 지금까지도) 텔레비전이 가진 대중음악계 내에서의 강력한 위치와 영향력에 대한 비판은, 대체로 이들이 상업적/경제적 이윤동기와 밀접한 관련이 있다는 전제와 그래서 공중파 텔레비전에 등장하는 음악이나 가수들이 투명하고 공정해야만 할 '절차나 과정'-말하자면, 그들의 성공 이전에 진정한 음악가가 되기 위한 무수한 뼈를 깎는 노력이 있어야만 하고, 그들의 화려한 텔레비전 등장은 이러한 '진정한' 음악가들의 재능과 노력과 고생이 정당한 평가를 받아 그에 상응하는 대가를 받는 장으로서 기능해야만 한다는 류의 전제들-을 무시한 채 모종의 '불공정하고 비윤리적이고 불투명한 검은 경로'를 거쳐 나왔을 거라는 추측에 근거하며, 이들 소위 비판적 태도들은, 한 마디로 말하자면 '텔레비쥬얼한 매체성(혹은 음악의 매체성 그 자체)'이 무엇인가에 관한 점을 무시하거나 모르거나 모른 척 하고 있다. 이러한 불편한 가정이나 전제들에서 벗어나기 위해, 여기서 텔레비전이라는 매체 그리고 이와 관련되어 구성되어 온 대중음악적 환경의 역사적 형성과정을 관찰하는 것이 필요하다.

1961년 소위 '혁명정부의 크리스마스 선물'[22]로 도입된 텔레비전은 1970년대에 접어들면서 전반적인 한국 경제 성장과 더불어 텔레비전 수상기 보급률 면에서 급격한 성장세를 보이기 시작했으며, 기존에 라디오가 가지고 있던 미디어로써의 위치를 위협하며 주도적인 매체로 자리 잡기 시작했다.[23] 한국 텔레비전의 역사에서 또 하나의 획을 긋는 지점은 1980년으로 기록되는데, 여기에서 핵심은 컬러텔레비전의 등장이다. 이 매체의 변화는 한편에서 정치적/경제적 배경에 관한 비판들을 야기시켰지만[24] 또 다른 한편에서 전반적인 한국 사회의 일상적 생활에서 획기적인 감각의 변화를 가져왔다는 것 역시 부인할 수 없는 사실이다. 여기에서 무엇보다 흑백에서 컬러로의 전이가 단지 기술발전 및 진화에만 관련된 것이 아니라, 이를 통한 감각자체의 변화/감각하기 방식의 변화와 밀접

22) , 『일과 김종필 씨와 나, 수상 22년』, 범서출판사, 1973, 163쪽. 정순일·장한성, 『TV 프로그램의 사회사: 한국 TV 40년의 발자취』, 방송문화진흥회, 2000, 32쪽에서 재인용.

23) 당시의 한국의 사회정치적 제반 조건을 고려했을 때 텔레비전의 도입은 무리한 시도였다는 평가와 견해가 일반적이다. 그럼에도 불구하고 텔레비전 문화, 그리고 드라마 문화(흔히 1970년대는 한국 매체사에서 "텔레비전의 시대, 드라마의 시대"라고 불리는데)가 한국사회에 급속히 보급되고 자리 잡았던 현상에 대한 문화적 해석을 시도한 이윤진은 이 과정을 '텔레비전이라는 쿨 미디어'를 '핫한 내용(국가적 발전이념)'으로 채워짐으로써 드러나는 갈등으로 설명하고 있다. 자세한 내용은 이윤진, 『한국 텔레비전 문화의 국가과정: 구술매체와 구술문화의 근대적 결합』, 고려대학교 박사학위논문, 2002과 이윤진, 한국 텔레비전 드라마의 구술성: 텔레비전의 구술양식과 이야기」, 『언론과 사회』, 2002년 여름 10권 3호, 117~152쪽 참조.

24) 예를 들면, 컬러 TV라는 새로운 양식의 매체는 전두환 정권의 정치적 영향력을 확대 및 강화수단으로 이용되었는데, 당시 "땡전 뉴스"라는 말이 공공연히 회자될 정도로 TV가 가졌던 정치복무적 기능은 명확했으며, 이와 더불어 '바보상자'에 '유해색소'가 첨가된 정도로 컬러TV를 인식했다는 언급들을 찾아볼 수 있다. 윤재걸, 『비디오 공화국』, 연려실, 1985, 50쪽. 강준만, 『한국대중매체사』, 인물과 사상사, 2007, 550~551쪽에서 재인용.

연관이 있음을 고려할 필요가 있다. 1980년대 초 컬러TV는 이전의 흑백과는 다른 감각의 장을 마련했는데, 흑백에서 컬러라는 기술변화가 가져왔던 텔레비전 미디어 기능의 변화는, 특히 '미디어와 현실과의 관계'라는 측면에서 설명될 수 있다. 즉 흑백의 세계가 "텔레비전은 현실의 무엇을 드러내는가?"라는 질문에 집중되어 있었다면, 1980년대 컬러 이후는 '무엇'이 아니라 "얼마나 그리고 어떻게 텔레비전이 현실을 현실로 드러내는가?"로의 중심적 관심의 전이라고 정의될 수 있을 것이다. 달리 설명하면, 텔레비전이 도입되어 컬러TV가 등장하기까지 항상 주목되었던 것은, 무엇인가 텔레비전을 통해 보인다는 것 자체가 관심의 대상이었는데(예컨대 아폴로의 달 착륙, 김일의 레슬링, <아씨>, <쇼쇼쇼> 등을 보면서 저게 진실일까 아닐까 의심했던 것이 아니라, 그 '텔레비젼을 통한 드러남 자체를 감각'했다는 말이다), 이제 컬러의 등장에서는 '어떤 대상이 어떻게, 얼마나 사실적인가를 감각'하게 되었다는 것이다.

이러한 컬러텔레비전기술의 도입과 더불어 무엇보다 연예/오락프로그램, 특히 음악관련 프로그램들에서 변화가 수반되었는데, 여기에서 드러났던 현격한 변화는 '생방송화를 통한 생동감'으로 요약된다.[25] "텔레비전 음악방송이 라이브 콘서트"를 완전히 대체했다는 말은 지나치게 과장된 주장이 될 테지만, 그러나 여기서 '1975년 이후' 한국의 대중음악계 상황을 고려해 볼 필요가 있다.[26] 1975년 대마초 파동 이후의 억압적이고 암울한 분위기는 대중연예계 및 대중음악계 전반을 지배하는 것이었을 테지만, 그래도 여전히 텔레비전 프로그램들은 새로운 트로트(트로트 고고)류나 대학가요제 출신들을 통해 어떻게든 명맥을 유지하고 있었고, 음반시장의 장기적인 불황에도 불구하고 몇몇의 히트판들이 있었으며, 경제적 성장과 더불어 새로운 음악관련 테크놀로지들이 도입되어 이전과는 다른 개인화된 음악환경에서 음악을 듣고 즐기는 일은 여전히 지속되었다.

이렇게 보았을 때, 1975년 이후 가장 현저하게 협소해진 것은, 1960년대 중반 이후 융성했던 '직접적인 라이브 음악경험 및 공간들'[27]이었다. 역사적으로 관찰하자면, 이 공백의 '라이브 경험의 장'을 메우려는 시도들은 두 가지 측면으로 집중되었다고 보이는데, 한편은 앞서 지칭한 '생동감 넘치는 TV 음악 생방송'이었고, 다른 한편은 '라이브 이념의

25) ·장한성, 『TV프로그램의 사회사: 한국 TV 40년의 발자취』, 방송문화진흥회, 2000, 141~145·217~219쪽 참조.

26) 1975년 전과 후를 가르는 한국 '팝음악의 혁명'과 그 좌절에 관해서는 신현준 외(2005a), 『한국 팝의 고고학 1960. 한국 팝의 탄생과 혁명』, 한길아트와 동 저자(2005b), 『한국 팝의 고고학 1970. 한국 포크와 록, 그 절정과 분화』, 한길아트에서 상세하게 다루어진다. 무엇보다 이 글에서 정리되는 '1975년, 그 후'에 관해서는 두 번째 책 232쪽 이하를 참조하였다.

27) 신현준 외(2005b)는 그 원인들에 관해서 언급하고 있는데, 문화전반에 관한 정부의 억압적인 정책과 별도로, 첫째 주요한 라이브 공간이었던 나이트클럽이 더 이상 생음악 연주가 아닌 디제이에 의한 음원 재생공간으로 바뀌었다는 점(고고클럽에서 나이트클럽으로의 변화), 둘째 고고클럽과 더불어 라이브 공간의 역할을 담당하던 생음악살롱의 사향세 등을 꼽고 있다. 신현준 외(2005b), 『한국 팝의 고고학 1970. 한국 포크와 록, 그 절정과 분화』, 247쪽 이하 참조.

'였다. 통칭 전자는 오버그라운드(메인스트림), 후자는 언더그라운드로 불린다. 이 구분은 일견 '방송음악연예인'과 '아티스트'들의 대립으로 보이지만 핵심은 '매체(텔레비전)를 통해 매체화된 라이브 음악'과 '진짜 정말 라이브 음악(혹은 라이브 음악이라는 아우라)'[28]에 대한 구분이었다. 물론 이들 사이의 차이는 명확했지만-특히 '반상업성(반텔레비전)', '반아마츄어리즘'이라는 특징적 경향들이 언더그라운드 음악 씬과 음악가들 사이에 '의식적 혹은 무의식적'으로 자리잡고 있었다- 그러나 이는 극한 대립이라기보다 공동의 과제에 대한 상이한 대안 제시[29]에 가깝다. 결과론적으로 보자면, 80년대는 '텔레비전에 등장하는 음악'이라는 전자 쪽에 힘을 실어 줬고, '텔레비전에 등장하는 음악 혹은 등장 할 수 있는 음악'이란 말이 곧 '대중음악'이란 단어의 동의어로 자리 잡기 시작했으며, 그 힘의 무게는 복합적인 요인들의 복잡함 얽힘을 통해 점차 가중되어갔다.

이들 주류/비주류 간의 범주 구분은 음악가들에게 뿐만 아니라 음악을 듣는 이들에게도 일종의 명징한 판단 기준으로 작용했던 것이 사실이지만, 앞서 지적했듯이 그럼에도 불구하고 이들 간의 공통분모는 '실제 연주/라이브 이념'이었고, 그래서 1980년대 전체를 통틀어 오버그라운드에서도 언더그라운드에서도 자리 잡지 못하고, 공론이나 사석에서조차도 지탄과 비난의 대상되었던 것은 '노래 못하는 가수, 실력 없는 연주가'였다. 말하자면, 1980년대 어떠한 음악적 장르나 음악가들의 활동방식이나 주요 활동 무대, 그리고 생산자 측면에서건 수용자 측면에서건 이 모든 것을 뛰어넘어 일종의 '암묵적이면서도 절대적인 규준'으로 작용했었던 것은 '실제의 가창/연주'였다는 것이다. 즉, 텔레비전이라는 '오디오-비쥬얼적' 매체의 특성은 1980년대 전체의 음악세계에서 '라이브 경험의 대체'로 기능했었고, 이를 통해 확인되는 바는, 이 매체의 '시각적' 요인이 가져다주는 감각적 강렬함에도 불구하고 이 시기는 여전히 '시각적인 것'이 '청각적인 것'의 하위에 머물렀다는 사실이다. 즉 '쿨한 미디어'적 속성이 '핫한 내용'[30]으로 채워졌다는 것이다.

---

28) '　　'로 대표되기도 하는 80년대 후반 이후 일련의 언더그라운드 음악가들 음반의 사운드 퀄러티는 기존과 차별성이 있다. 이를 단순하고 표피적으로 서술하자면 음반녹음기술에서 '멀티트랙킹이 가능해졌다'는 것이 될 것이고, 좀 더 감각 차원적으로 설명하면, '진짜 옆에서 노래하는 걸 듣는 것 같다'가 될 것이다. 이 글에서 '라이브 음악의 아우라'라 함은, 실제 라이브가 아님에도 불구하고 실제처럼 들리도록 했다는 점-즉 음의 재생에서 '공간성'까지도 포괄하는 음악녹음테크닉의 발전-뿐만 아니라, 이러한 차별된 고품격의 음향을 추구했었던 이들 음악가들의, 이를 테면 '태도 및 지향' 모두를 지칭한다.

29) 예컨대, 80년대 오버그라운드를 대표하는 '조용필'과 언더그라운드를 대표하는 '들국화'를 음악적 진지함이라는 측면으로 우열관계를 따지는 것은 불가능하다. 둘 모두 각각의 장에서 진정성이란 상징의 정점에 서있는 인물들이기 때문이다. 전인권의 말처럼-"우리는 처음부터 자신있었고 또 확신이 있었다. 그 시대는 바로 우리들의 시대였다. 조용필이 주류라는 반을 장악했다면 우리는 비주류라는 나머지를 지배했다"(강헌의 우리시대 가수들과의 만남 7, 전인권과의 인터뷰」,『부산일보』2003년 10월 30일자에서 인용)- 이들 간에 '문화적 헤게모니'에 관한 갈등도 있었지만, 서로 다른 장에 대한 인정 역시도 존재했다고 보인다.

30) 여기에서 내용이라 함은 음악본질적 '내용'이라기보다 앞서 인용된 맥루언의 '미디어 속의 미

지형세에 변화가 감지되기 시작한 것은 1980년대 후반기에 들어서면서다. '백댄서도 아닌 가수'가 강도 높은 댄스를 구사하는 모습이 선보여졌고, 이와 더불어 '립싱크 논란'과 '가수의 본성론' 등의 논란들이 등장하기 시작한다. 이는 어느 정도 가창 능력 있는 댄스가수들에게조차도 쏟아졌던 비판들이었는데, 즉 여기서 문제가 되었던 것은 '춤춘다'는 자체였다기보다, 청각적인 것에 복무하는 기능을 해야만 할 청각 외적 이미지, 즉 시각적 감각 및 이미지가 더 이상 본연의 임무에 충실하지 않는다는 점, 다시 말하면 1980년대를 걸쳐 공고화 되었던 공식, '라이브 이념'에 대한 도전으로 간주되었다는 점이다. 무엇보다 이런 정세에 극적인 전환기반을 마련한 것은 '서태지와 아이들'의 등장이다. 음악장르적인 면에서, 음향테크닉적인 면에서, 음악비즈니스적인 면에서, 그리고 전체 문화적인 면에서 이들의 전무후무한 영향력에 관해서는 반론의 여지가 없는데, 이 글의 주제와 관련하여 무엇보다 집중적으로 고찰되어야 할 것은, 이런 여타의 영향들 이전에 가장 깊숙한 곳에서 서태지가 몰고 온 '센세이션(sensation)'은 말 그대로 새로운 '매체감각의 가능성'에 관한 시도였다는 점이고, 바로 이를 통해 기존에 절대시되어 왔던 음악적 전제들이 흔들리기 시작했다는 점이다. 달리 표현하면 '쿨한 미디어'에 '쿨한 내용'이 채워졌다는 것이고, 이 점에서 그것은 전 시대와는 구분되는 매체감각의 구현이다. 이러한 전이 과정에서 불거지게 되는 두 감각성의 대립은, 특히 텔레비전적 음악세계와 관련하여, 서태지 이후 금방 떴다 사라지는 '아이돌 스타 댄스그룹들'에 대한 비판으로 유형화되었다. 이들 비판들은 한결같이, 새로운 방식에 의한 음악 (재)생산 시스템이 '대중음악계의 다양성 상실을 초래했다'-풀이해 보자면 '텔레비전을 틀면 다 비슷비슷한 노래를 가지고 정신없이 춤추는 애들 그룹이 나온다'라는 뜻일 텐데-고 말하고 있다. 여기서 정말 판에 박힌 듯 획일적인 것은 진짜 '그 애들'인가, 아니면 '그렇다고 비판하는 비판의 어조'인가. 다양한 이미지 구현방식과 댄스 및 노래 스타일에서의 변화들이 있어 왔지만, 이 미세한 변화를 감지할 수 있는 촉수를 가지고 이를 즐기며 같이 부르고 춤출 수 있는 '감각'은 이미 '구세대'들의 것이 아니었다. 비트는 점점 더 강해졌고, 노래는 빨라졌으며, 춤은 더욱 강렬하고 정교해졌다. 그러나 이러한 일련의 변화들을 획일적으로 분류시켜 버리는 '그들의 판정' 역시도 단순한 허구나 거짓이 아니라, 앞서 언급했듯, 역사적으로 형성되어 온 '그들의 감각기준'이다. 여기서 허구로 작용하는 것이 있다면 이러한 대립적 구도에서 한쪽을 정당화시키고 규범화시키는 소위 '음악 본질주의'에로의 천착이고, 이러한 가상을 제거한다면 현저한 변화의 과정에서 '실제로' 무엇이 어떻게 움직였고 변화되었는지에 관한 관찰이 가능해진다. 요컨대, 90년대 이후 변화 및 전이 과정은 '쿨한 미디어를 핫한 내용으로 채우는가' '쿨한 미디어를 쿨한 내용으로 채우는가'라는 선상에 놓여 있으며, 이러한 구분은 무엇을 정당화하거나 옹호하는 논리로 적용될 것이 아니라 다양

'라는 의미에서의 내용이다. 각주 10 참조.

음악적 실제들만큼이나 다양한 음악적 전유들에 대한 다양한 해석의 가능성으로 존재하고자 함이다.

4. 대신하여

광범위한 의미에서, 문화적이란 것들은 모두 다양하고, 상이이고, 분산적이며, 특별하고, 다르다. 그리고 이런 정식이 항상 '소수적인/저항적인/비주류의' 편에서 해방이나 전복의 논리와 맞닿아 있는 것만도 아니고 반대로 항상 '다수적인/주도적인/주류적인' 편에서 억압이나 폭력의 논리로만 작용하는 것도 아니다. 오히려 "팝문화는 잡종이다. 팝 자신은 그것이 저항문화인지 주도문화인지 결정할 수 없다. 대부분의 경우 팝은 둘 모두이고, 대부분의 경우 팝은 저항문화가 주도문화가 되는 수단"[31]에 가깝다고 할 수 있으며, 어떠한 종류의 이분법적 사고에 의해 판단될 수 없는 모호한 범주를 그려내는 것이 대중문화이고 대중음악이다. 이 단순하고도 당연한 명제는 그러나 이론적 측면에서 많은 혼선을 만들어낸다. 특히나 그것이 대중음악 분석, 그리고 그의 미적인 것에 관한 논의일 때 그렇다. 문제의 핵심은 어떤 기준에 의거해 어떤 방식으로 대중음악을 바라보느냐다. 팝적인 것에 대한 미적 논의 가능성이 존재할 수 있는가라는 질문에 대해, 본 글은 맥루언의 미디어 이론에 주목하고자 했다. 이는 근대 이후 정착된 '미' 개념에서 삭제되어 왔던 '감각'적인 측면을 부각시키기 때문이며, 이를 통해 본래적 의미에서 감각 그 자체를 뜻했던 미(Aisthesis) 개념의 복구를 기대했기 때문이다. 이 글의 문제제기와 더불어, 대중음악 연구 전반에 걸쳐 남겨진 과제는 여전히 '비어 있는' 대중음악에서의 '미적인 것'에 관한 것이며 이에 관한 계속적인 논의의 필요성 역시 명기하고자 했음을 밝힌다.

31) "Popkultur ist ein Bastard. Pop kann sich nicht entscheiden, ob er Gegenkultur oder herrschende Kultur ist. Meist ist Pop beides, und meist ist Pop das Instrument, mit dem aus Gegenkultur herrschende Kultur gemacht wird." Ulf Poschardt, DJ-Culture: Diskjockeys und Popkultur, 2. Aufl., Hamburg 2002, p.412.

맥루언, 『미디어의 이해』, 김성기/이한우 역, 민음사, 2002.
『구텐베르크 은하계』, 임상원 역, 커뮤니케이션북스, 2001.
브라이언 롱허스트, 『대중음악과 사회』, 이호준 역, 예영커뮤니케이션, 1999.
강준만, 『한국대중매체사』, 인물과 사상사, 2004.
강태영 외, 『한국 TV 예능, 오락프로그램의 변천과 발전』, 한울아카데미, 2002.
김영희, 『한국사회의 미디어 출현과 수용: 1880~1980』, 커뮤니케이션북스, 2009.
김현정, 『미디어 발전이 한국대중음악에 미친 영향에 관한 연구』, 단국대 공연예술학과 석사학위 논문, 2008.
신승렬 외, 『90년대를 빛낸 명반 50』, 한울, 2006.
신현준, 『글로벌, 로컬, 한국의 음악산업』, 한나래, 2002.
K-Pop의 문화정치학」, 『언론과 사회』, 2005년 여름호 13권 3호, 7~36쪽.
신현준 외(2005a), 『한국 팝의 고고학 1960. 한국 팝의 탄생과 혁명』, 한길아트
(2005b), 『한국 팝의 고고학 1970. 한국 포크와 록, 그 절정과 분화』, 한길아트
유선영 외, 『한국의 미디어 사회문화사』, 한국언론재단, 2007.
이영미, 『한국대중가요사』, 시공사, 1999.
이윤진, 『한국 텔레비전 문화의 형성과정 - 구술매체와 구술문화의 근대적 결합』, 고려대학교 박사학위논문, 2002.
이정엽, 『1990년대 대중가요의 문화적 형성에 관한 연구』, 서울대학교 언론정보학과 석사학위 논문, 1999.
정순일 외, 『한국 TV 40년의 발자취』, 한울아카데미, 2000.
정진석 외, 『한국방송 80년, 그 역사적 조명』, 나남, 2008.