

가(歌) · 요(謠) · 곡(曲)의 해부학 5*

- 새벽의 '노래운동'과 투쟁가, 서정곡, 서사요 1977-1993 -

신 현 준**

1. 들어가며: 투쟁가, 운동권가요, 행진곡
2. 문제설정: 노래운동, 민중가요, 민족음악
3. '그' 노래운동의 고고학: 새벽에서 황혼까지
4. 대중문화 대 민중문화: '가·요·곡 체제' 對 '노래운동'
5. '새로운 노래문화'와 '러시아풍 서정곡': 민중문화운동의 광휘(光輝)
6. '독일식 노동가요'와 '정치 발라드': 노동자문예의 연소(燃燒)
7. 나오며: 김창남, 진중권, 황요명에 관한 명상

가(歌), 요(謠), 곡(曲)은 '노래'를 지칭하는 세 한자 단어는 어원상 상이한 의미를 내장하고 있다. 그러나 현대 대중음악에서 이 세 단어들은 유연하게 뒤섞여 사용되고 있는데, 민중가요라고 통칭되는 장르에서도 예외가 아니다. 이 글은 '노래운동'이라는 특정한 이름 아래 수행된 주체들이 생산한 문헌들에서 당시의 노래들을 분류할 때 가, 요, 곡이라는 단어를 어떻게 활용하는가를 해부한다. 그 노래들은 노래운동가들이 비판하고 극복하고자 했던 기성의 노

* 이 논문은 공식적으로 한국연구재단 지원을 받았음(NRF-2018S1A6A3A01080743).

** 성공회대학교 사회융합학부 교수/동아시아연구소 HK교수

래들과 그 운동을 통해 추구하고자 했던 새로운 노래들 양자를 망라한다. 전자의 경우 ‘가·요·곡 체제(regime)’라고 개념화를 시도해 보고, 노래운동이 ‘가·요·곡 체제’를 비판하고 새로운 노래문화를 건설하는 기획을 어떻게 기획, 구상, 실천했는지를 조사한다. 그 중심적 사례로는 1984년부터 1993년까지 활동했던 전업적인 비합법 노래운동 단체인 새벽에 초점을 맞추고, 이와 연관된 대학교 노래동아리인 메아리, 합법 노래운동 단체인 노래를 찾는 사람들도 다룬다. 마지막으로 1989년부터 1993년 사이에 발생한 민중가요 ‘진영’의 분열과 노래운동의 위기에 대해 해석한다.

핵심어: 가, 요, 곡, 가·요·곡 체제, 노래운동, 민중가요

1. 들어가며: 투쟁가, 운동권가요, 행진곡

30년 전 시인 최영미는 <서른, 잔치는 끝났다>라는 시의 초입에서 “동지여!로 시작하는 투쟁가”와 “낮은 목소리로 (부르는) 사랑노래”를 대비시켰다. 1980년대 투쟁가와 사랑노래를 모두 애창 및 애청했던 경험은 당시 ‘명문대’를 다니면서 ‘운동권’에 몸담았던 사람에게 공통적이었을 것이다. 투쟁가를 ‘민중가요’, 사랑노래를 ‘대중가요’라고 이분했던 것도 그 시대에는 자연스러웠다. 기억을 되살리고 자료를 뒤적이면 민중가요라는 용어가 정착하기 이전에는 ‘운동권 가요’라는 용어가 더 많이 사용되었다는 사실을 찾을 수 있다.¹⁾

‘투쟁가’ 가운데 경전으로 남은 한 곡은 ‘사랑’을 “남김 없이” 부정했고, “동지여!”보다 더 강한 “산 자여!”를 외쳤다. 다름 아니라 일부에서 ‘민중의

1) 네이버 뉴스 라이브러리를 통해 ‘민중가요’와 ‘운동권가요’를 검색하여 기사의 건수를 ‘n건/n건’으로 표시하면 1988년은 6건/13건, 1989년은 10건/14건, 1990년은 26건/20건, 1991년은 24건/15건이 나온다. 언론에 등장하는 단어와 세간에서 사용하는 단어 사이에 시차가 있다는 점을 고려하더라도 민중가요가 지배적 용어가 된 것은 ‘민주화 이후’다.

애국가라고 부르는 <님을 위한 행진곡>이다. 그런데 이 노래는 행진곡(march)에 대한 통념과는 어울리지 않게 장중하고 비장하고 엄숙하다. 서양의 행진곡들인 <개선행진곡>, <결혼행진곡>, <젓가락행진곡> 등과는 분위기가 판이해서 행진곡보다 진혼곡이 더 적합하다는 평을 남겨 본다. 투쟁과 애국 뒤에는 가(歌)가 붙고, 행진과 진혼 뒤에는 곡(曲)이 붙는다는 평도 추가한다.

‘사랑노래’는 대중가요 가운데 서정적이고 감상적인 노래를 지칭했을 것이다. 단, 사랑을 폭넓게 해석한다면 민중가요 가운데 사랑노래도 적지 않고, 노래를 찾는 사람들(이하 ‘노찾사’)의 3집(1992)에는 <사랑노래>라는 작품이 수록되어 있다. ‘사랑’이 명시적으로 등장하지 않더라도 민중가요에 속하는 작품들 가운데 서정성이 강한 경우는 꽤 많다. <단결투쟁가>로 유명한 민중가요 작곡가 김호철은 1991년의 한 대담에서 투쟁가와 서정곡이라는 두 용어를 사용한 뒤 자신의 취향은 이 둘 가운데 “서정곡”이라고 밝혔다(김경란·김인순·김호철·석치순·이은·진중권, 1991: 69; 72). 당시 실제로 사용했던 단어를 최대한 존중하는 차원에서 이 논문은 서정곡이라는 단어를 사용할 것이다.²⁾

그런데 혹시 서정곡을 현대 대중음악의 용례를 따라 발라드라고 불리도 좋을까? 그러나 ballad의 어원에 호기심을 가졌던 사람은 이미 1970-80년대 문학계에서 영미 포크 발라드(folk ballad)와 한국 서사민요(敍事民謠)를 비교한 연구(피천득·심명호, 1972; 조동일, 1983; 한규만, 1987)를 발견했을 것이다. Folk ballad에서 folk는 민(民)에 상응하므로 ballad = 敍事謠³⁾가 성립한다. 영미 전통 노래(혹은 운문)를 지칭하는 로마자 단어를 중

2) 이 대담에서 김호철은 “저 같은 경우는 사실 제가 투쟁가를 만들면서도 항상 제 친구들에게는 이걸 내 취향이 아니라고 얘기해요. 오히려 전 서정곡 같은 것을 좋아하는데”라고 답했다. 또한 노래운동이나 민중가요와는 거리가 있지만 이 대담보다 2년 전인 1989년에는 헤비 메탈 밴드 블랙홀이 <깊은 밤의 서정곡>이라는 곡이 수록된 동명의 데뷔 앨범을 발표했다.

3) 영문학자 한규만은 영미의 포크 발라드를 “시(詩)와 음악이 공존하는 요(謠)”로 정의하고 그 형식을 “짧고, 전통적이며, 비개성적인 서사요”라고 설명한다(한규만, 2005: 3). 즉, 서사요

국 문자(한자)로 번역한 이 정의가 생경하게 들리더라도, 학술연구의 장에서 ballad가 서사요, 즉, 이야기를 담은 노래라는 사실을 무시할 수 없다. 혹시라도 ‘발라드와 뱌러드는 다르다’는 견해가 있다면, 이는 ‘트로트와 트롯은 다르다’⁴⁾는 견해와 마찬가지로 궤변으로 간주하겠다.

이제까지 노래에 해당하는 한자어가 세 개 나왔다. 가(歌), 요(謠), 곡(曲)이다. 나는 투쟁가, 서사요, 서정곡은 세 글자가 적합하게 활용된 노래의 갈래들이라고 주장했다. 즉, 어떨 때는 가(歌), 다를 때는 요(謠), 또 다를 때는 곡(曲)이라고 칭하는 게 적합한가를 질문하고 나름의 답변을 제시한 것이다. 그 이유에 대해서는 일단 ‘투쟁곡’, ‘서정요’, ‘서사가’ 등은 어울리지 않게 느낀다고 언명해 둔다. 이런 어울림 및 어울리지 않음은 이 글 전체를 꿰매는 실(糸)처럼 작용할 것이다.

이상은 이 논문에서 ‘노래운동’이라고 명명한 어떤 운동을 고찰하기 위해 던진 화두였다. 즉, 이 논문은 노래운동의 실체(實體)뿐만 아니라 명목(名目) 혹은 명칭(名稱)에도 주목하면서 성찰할 것이다. ‘명칭이 그토록 중요한가’라는 예상 질문에 대해서는 ‘사물이나 사상(事狀)에 명칭을 붙이면 용어가 되고, 논리를 동원하여 용어를 정의하면 개념이 된다’는 답변을 준비해 본다. 달리 말해서 용어를 세심하게 배려하지 않고 ‘개념 없는’ 채로 방치되면 오염되거나 통속화되고, 여러 경합적 용어들이 ‘난무’하는 결과가 초래된다. 노래라는 용어도 여기서 예외가 아니었다. 즉, 이 글은 노래 및 노래운동과 관련된 용어들을 엄밀하고 정확하게 정의하고 정리하기 위한 기획과는 거리가 멀다. 오히려 당시 문헌들을 고고(考古)하여 발견한 여러 용어들을 엮질러 놓고, 이리저리 추리고, 분류하고 수납한 뒤 각 범주에 붙어 있는 의미들을 해부하는 기획에 가깝다.

그 점에서 노래운동이 보통명사가 아니라 1980년대에 특정한 의미로 사

는 ‘신현준이 지어낸’ 용어가 아니다.

4) 트로트와 트롯이 ‘관련성이 없다’는 궤변에 대해서는 <https://namu.wiki/w/트로트나트롯> <https://www.urimal.org/1172> 등을 참고하라. 이에 대한 비판적 연구는 진행 중이다.

용된 ‘그’ 노래운동을 뜻한다는 점을 미리 밝혀둘 필요가 있다. 이를 위해 이 논문의 대상으로는 노래모임 새벽(이하 ‘새벽’)으로 대표되는 노래운동의 한 계열에 초점을 맞추고, 새벽과 연관된 대학교 노래동아리 메아리, 전업적 노래단체 노찾사 등도 다룬다. 이는 이 계열이 노래운동이라는 용어를 명시적으로 사용했으며, 이를 위한 담론을 가장 많이 생산했고, 그에 기초한 작품과 활동을 남겼기 때문이다. 달리 말하면 민중가요의 다른 계열에서는 노래운동이라는 말을 명시적으로 사용하지 않았다.

따라서 이 계열의 노래운동이 이른바 민중가요 전체에서 차지하는 비중은 일부일 뿐이라는 사실을 미리 밝혀둘 필요가 있다. 또한 이 계열이 다른 계열에 비해 상대적으로 일찍 활동을 시작해서 일찍 중단되었다는 사실도 알려 둔다. 메아리는 대학교 노래동아리, 노찾사는 대중음악 단체(그룹)로 지속적 혹은 간헐적으로 활동해 왔지만, 새벽은 1984년부터 1993년까지 강렬하게 활동하고 산화(散花)했다. 따라서 새벽의 활동은 현재 ‘민주화운동’으로 모호하게 포장되는 어떤 운동의 흥망성쇠의 단면을 보여준다. 이 주제에 대해서는 노스텔지어로 미화하는 기억과 냉소주의로 점철된 망각이라는 이중의 탓에 걸리지 않을 필요가 있다는 견해만 짚막하게 덧붙인다.

2. 문제설정: 노래운동, 민중가요, 민족음악

노래, 그리고 가, 요, 곡에 대한 일반적 정의에 대해서는 다른 논문들에서 다루었으므로(신현준, 2004a; 신현준, 2024b; 신현준·이준희, 2024) 이 논문에서 반복할 필요는 없을 것이다. 단, 아래 세 가지를 확인해 보고 싶다. 이는 노래를 지칭하는 글자 혹은 단어가 현재 어떻게 사용되고 있는가를 진단하기 위해서다.

첫째, 노래는 작품을 지칭하기도 하고 연행을 지칭하기도 한다. ‘노래가 좋다’고 말할 때는 전자, ‘노래를 잘 한다’라고 말할 때는 후자의 의미에

가깝다. 전자는 노래를 만든 사람(‘작사자·작곡자’), 후자는 노래를 부르는 사람(‘가수’)을 대상으로 하는 표현이다. 일상 어휘로 전자는 ‘작품이 좋다’, 후자는 ‘가창력이 좋다’고 말할 때 각각 해당된다. 이런 노래의 양의성(兩意性)은 현실에서 종종 붕괴되는 경우가 많아서 개념화에 혼란이 초래될 때가 종종 있다. 즉, 노래라는 단어는 ‘너무’ 유연하다.

둘째. 가요는 근대 이후 하나의 단어가 되었지만, 현대에서도 가(歌)와 요(謠)는 상이한 의미와 뉘앙스를 가지고 사용되는 경우가 남아 있다. 거칠게 말하면 가(歌)는 일정한 음률을 동반하는 반면, 요(謠)는 반드시 그럴 필요는 없다. 한편으로 국가, 군가, 교가, 사가(社歌), 다른 한편으로 동요, 속요, 노동요 등의 용례를 보면 이런 구분을 감지할 수 있다. 앞서 등장한 혹은 뒤에 등장할 사례를 들면 투쟁가, 운동가, 진군가 등이 전자, 구전가요, 민요, 놀이요 등이 후자에 해당할 것이다. 전자는 공식적·의례적, 후자는 일상적·서사적이다.

셋째. 노래에서 곡은 노래의 음악적 측면을 지칭한다.⁵⁾ 곡이 악곡(樂曲)의 줄임말이고, 악곡은 기악곡도 포함하므로 노래는 성악곡을 뜻한다고 건조하게 말할 수도 있다. 사(詞)가 words, 곡(曲)이 music에 해당하는 서양의 언어 관습을 참고할 수도 있을 것이다. 그런데 일상의 어휘에서 곡은 노래의 음악적 측면 뿐만 아니라 사(詞)를 포괄한 하나의 작품(composition), 나아가 작품의 개수를 세는 단위로 사용되기도 한다. 한 예로 “우리 시대의 애창 민중가요 10곡으로 선정”(안정숙, 1993)이라는 표현이 이런 용례에 해당된다. ‘민중가요 애창곡’이라는 표현은 일곱 글자 안에 가, 요, 곡이라는 세 단어가 등장하는 경우라서 매우 극적이다.

단어 구성 상으로 볼 때 민중가요도 가요의 일종이라면, 노래와 가요의 관계는 또 하나의 쟁점이다. 만약 가요의 화용론적 의미가 ‘대중가요’라고

5) 김창남(1984)는 노래에서 가사를 제외한 부분을 음곡(音曲)이라고 칭했는데, 1945년 이전 조선과 일본에서 사용한 음곡은 이와는 다른 의미다. 이에 대해서는 신현준(2024a: 214-215)를 참고하라.

생각하는 견해가 많다면 쟁점이 아닐 수 없다. 이를 위해 최근에 출간된 글 하나를 검토하는 것이 유익해 보인다. 『민중의 시대』라는 공저에 김창남이 기고한 「대중음악사의 맥락에서 본 민중가요」다. 책의 편자인 박선영이 “1980년대의 정치 문화운동에 직접 관여했”(박선영 편, 2023: 5)다고 소개했듯 김창남은 노래운동의 주요한 주체들 가운데 한 명이었다. 덧붙이자면 그는 2005년부터 2018년까지 한국대중음악학회의 회장을, 그리고 2004년부터 2023년까지 한국대중음악상 선정위원장을 역임했다. 아래 인용문에서 ‘민중가요’와 ‘대중음악’이라는 단어들, 그리고 양자가 맺는 관계에 주목할 필요가 있다.⁶⁾

그렇다면 민중가요의 개념 역시 달라져야 마땅하다. 내가 말하고 싶은 요지는 결국 민중가요 역시 대중음악의 일부라는 것이다. 대중음악 자체가 (대중문화 개념이 그런 것처럼) 동질적이지 않으며 민중가요의 저항적 역동성까지를 포괄할 수 있는 개념이다. 그런 관점에서 우리가 대중문화권 밖에 있는 것으로 상정했던 민중가요 역시 대중문화의 일부이며 대중음악의 속성을 가진 음악이라고 봐야 할 것이다(김창남, 2023: 204).

민중가요에 대한 김창남의 재(再)개념화는 노래운동이 전개된 1980년대의 생각에 대한 진지한, 어쩌면 고통스러웠을 반추를 경과한 것이다. ‘1980년대의 생각’이란 이 글의 다른 부분에 등장하는 “대중음악과 민중가요의 이분법”(김창남, 2023: 195)이다. 먼저 확인할 것은 그 생각이 최근에 갑작스럽게 변한 것은 아니라는 점이다. 이미 1993년 무크 『노래 4』에 실린, 노래운동의 ‘새로운 시각’을 모색하는 글에서 “문화적 대안 역시 대중문화

6) 2023년에는 민중에 관한 역자들이 세 종류로 네 권 나왔다. 4월에 『민중사의 지평에서 민주주의를 다시 본다』, 7월에 『민중, 저항하는 주체: 민중의 개념사, 이론』과 『민중, 시대와 역사 속에서: 민중의 개념사, 통사』, 11월에 『민중의 시대: 1980년대 한국 문화사 다시 쓰기』가 각각 출간되었다. 제목에 민중사, 개념사, 문화사라는 단어가 붙어 있듯 민중은 사(史), 즉, 과거의 영역으로 정위(正位)되어 있지만 그 과거는 현재로 부단히 호출되고 있다.

의 바깥 어디인가가 아니라 ‘대중’의 문화 속에서 찾아야 하는 것”(김창남, 1993: 25)이라고 설정했을 때 이미 발생한 생각이 30년 동안 진화한 것이다. 즉, 그 변화는 1998년 초판이 나온 단독 저서 『대중문화의 이해』(김창남, 1998), 2012년 초판이 나온 공저 『대중음악의 이해』(김창남 편, 2012)를 거쳐 점진적으로 이루어져 왔다.

그럼에도 불구하고 2023년의 글은 “민중가요의 대중음악적 성격”(김창남, 2013: 204)에 대한 강조가 이전보다 명시적이다. 그는 민중가요를 영국의 대중음악연구(popular music studies)의 패러다임을 활용하여 음악 제작에서 테크놀로지의 활용, 음악을 배급하는 매체, 음악을 향유(소비)하는 정체성 정치라는 세 층위에서 분석한다(김창남, 2013: 205-211). 이에 대한 총평은 논문의 마지막으로 미룰 텐데, 여기서 점검할 것은 그의 용어법이다. 이 글에서 대중가요라는 용어는 다섯 번만 등장하고 노래운동이라는 용어는 약 스무 번 등장하는 반면, 대중음악과 민중가요라는 용어는 백 번 넘게 등장한다.

그런데 이는 그와 그의 동료들이 1980년대에 사용하던 용어법과 차이가 있다. 그 당시 설정된 대립 구도가 ‘대중가요 대 노래운동’이었다는 점은 당시 문헌을 통해 확인할 수 있다. 그들이 비판했던 대상으로는 대중음악이 아닌 대중가요라는 단어를, 건설할 대상으로는 민중가요가 아니라 노래(혹은 노래문화)라는 단어를 선택했다는 뜻이다. 그래서인지 그는 2023년에도 ‘민중가요의 대중가요적 성격’이라는 표현은 자제하고 있다. 민중가요가 “대중가요와 달리 특정 하위집단에서만 유통되었”(김창남, 2023: 201)고 “대중가요 문화권의 바깥에서 대중가요와 전혀 다른 유통 구조를 가지고 존재”(2023: 203)했다는 언급에서 민중가요와 대중가요의 구분은 여전히 남아 있다.

노래운동과 연계를 맺었던 또 하나의 범주로 민족음악을 빼놓을 수 없다. 분량의 제약 때문에 이 논문에서 이 주제를 깊게 다룰 수는 없지만,

민족음악 역시 보통명사가 아니다. 이 역시 특정한 운동, 즉, 제도권 음악계 및 음악 교육을 변화시키기 위해 일부 음악가들이 주도한 운동을 가리킨다. 노래운동과 민족음악은 발생 초기부터 연대가 이루어졌고 비슷한 시기에 쇠퇴했다는 점도 언급해 둔다.⁷⁾ 명시적으로 언급하지 않았더라도 노래운동이 지향한 노래가 민중적일 뿐만 아니라 민족적이었다는 점에는 이론(異論)이 없을 것이다.

그렇다면 김창남의 대중음악 개념에서 대중은 노래운동이 비판했던 대중가요에서 앞의 두 글자 ‘대중’, 노래운동이 연대했던 민족음악에서 뒤의 두 글자 ‘음악’을 각각 가지고 와서 결합한 셈이다. 사후적 해석을 내리면, ‘대중’과 ‘음악’은 21세기인 현재에도 개념적으로 갱신되면서 생명력을 유지하는 반면, ‘민족’과 ‘가요’는 20세기라는 과거를 표상하면서 점멸(點滅) 혹은 점멸(漸滅)하고 있는 것이다. 김창남은 대중음악이라는 범주를 폭넓게 설정하고 민중가요를 대중음악 속에 포함시키는 방식으로 “민중가요의 의미를 재평가하고 대중음악의 개념과 역사도 다시 볼 것을 제안”하고 있다. 그 취지는 이해하지만, 그럴 경우 ‘대중음악 가운데 대중가요도 있고 민중가요도 있다’고 말하는 셈이므로 무언가 불완전하게 들린다.

이 논문은 대중음악이라는 범주(혹은 다른 범주)를 선형적으로 설정해서 노래운동 및 민중가요를 포괄하는 논증 방식을 취하지는 않을 것이다. 그 대신 노래운동의 주체들이 시간적 경과에 따라 추구한 노래들이 어떻게 진화했는지를 탐사하고, 다른 한편은 이들이 다른 노래들, 정확히 말하면 노래문화들을 어떻게 분류하고 평가했는지를 분석할 것이다. 전자를 ‘노래운동의 고고학’이라고 부른다면, 후자는 ‘가·요·곡의 해부학’으로 부를 수

7) 무크 『노래 1』(1984)의 좌담에 이진용이 참여하고, 『노래 2』(1985)의 특집 「음악교육과 음악환경」에 이강숙, 이진용, 조영주가 글을 기고한 것이 ‘연대’의 증거다. 민족음악론 입장에서 1980년대 음악론을 한국음악론, 노래운동론, 민족음악론 세 측면에서 정리한 것은 이진용(1991)을 참고하라. 민족음악은 제3세대 작곡동인, 한국음악극연구소, 민족음악연구회 등의 활동으로 물질화되었는데, 상세한 이야기는 이소영(1993)을 참고하라.

있을 것이다. 그래서 3절에서는 1977년부터 1993년까지 전개된 노래운동의 역사를 압축적으로 개괄하고, 4절은 노래운동의 주체들이 ‘문제의식’을 품었던 ‘대중가요’를 해부해 본다. 이어지는 5절과 6절은 이들이 건설하려고 했던 노래문화를, 1987년 이전과 1988년 이후의 두 시기로 나누어 분석한다.

앞 절에서 언급했듯 노래운동이라는 단어에서 노래도, 운동도 ‘그’ 노래, ‘그’ 운동으로 써야 적절하다. 하지만 당사자들이 그렇게 하지 않았기 때문에 혼동이 발생하지 않는 경우 ‘그’를 붙이지는 않을 것이다. 단, 노래운동이 ‘어떤’ 노래를 지향하여 ‘어떤’ 운동을 전개했는지 명시적으로 밝히지 않았다는 지적은 사후적이거나 필요해 보인다. ‘어떤’을 사후적으로 묘사하자면 ‘지성’, ‘비판’, ‘저항’⁸⁾ 등을 포괄하는 형용사가 필요할 것이다. 이는 비단 노래운동뿐만 아니라 당시 대학생과 지식인이 주도했던 모든 운동을 지배했던 보편주의적 이념의 효과라는 점만 간단히 언급해 두겠다.

3. ‘그’ 노래운동의 고고학: 새벽에서 황혼까지

현재 국립대학법인 서울대학교의 노래동아리 메아리가 1993년 발간한 노래책 『메아리 10』의 부제는 “노래운동 15주년 기념”이다. 즉, 이 동아리가 창립된 1977년을 노래운동 원년으로 설정하고 있는 셈이다(책이 1년 늦게 출간되어 계산상 편차가 있다). 노래운동이 서울대학교의 동아리(당시 용어로 써클)였던 한 모임(단체)에서 출발했다는 서사를 취하고 있는 것이다. 메아리보다 1년 뒤인 1978년 결성된 이화여자대학교 노래모임 한소리가 그 서사에 포함될 때가 있고, 고려대학교 노래열과 성균관대학교 소리

8) 한국에서 저항(protest)과 반항(rebellion)의 구분이 흐릿한 것은 유감이다. 전자는 의식적이고 대항문화적이라면, 후자는 상징적이고 하위문화적이라고 구분하는 것이 ‘어느 정도’ 필요해 보인다. 반면 전자가 후자보다 진보한 것이라고 보는 시각은 논리적 근거가 희박하다.

사랑이 목록에 추가되기도 한다.

그러나 1980년대 중반의 문헌은 노래운동의 출발을 1977년으로 기록하지 않는다. 무크(비정기간행물) 『노래 1』은 “‘노래’ 혹은 ‘노래운동’이 우리 문화 속에서 구체적인 주목과 인식의 대상으로 자리잡기 시작한 것은 비교적 최근의 일”(김창남·이영미·박윤우·김해식, 1984: 3)이라고 쓰고 있고, 이듬해 『문화운동론』에 수록된 글은 “노래운동이라는 용어가 사용되기 시작한 것이 불과 2, 3년 전의 일”(문승현, 1985: 197)이라고 말했으니 대학교 동아리의 결성을 노래운동의 출발로 고려하지는 않는다. 뒤의 글에서 일부를 인용하는데 쪽수는 위와 동일하다.

이들 모임은 70년대 후반의 치열했던 민주화운동과는 아무런 인연도 맺고 있지 않았다. 77년에 결성된 「메아리」, 78년의 「한소리는 특정 범주의 노래에 대한 감각적 선호에 의해 유지되고 있었다. 대중가요가 제공하지 못하는 중산층 출신 대학생들의 세련, 섬세, 정돈의 관념적 지성과 추상적 정서들은, 기존의 대중가요에 대한 철저한 문제의식이나 새로운 노래문화 건설이라는 매우 초보적인 대의명분조차 갖고 있지 못했다. 상업적·오락적·퇴폐적인 대중가요들은 단지 성원들의 감각적 혐오감에 의해 기피되어진 것 뿐이다. 그러므로 그 당시에도 역시 대학 생활에서 안기를 누렸던 70년대 초 포크송들이 그 선호범주의 거의 대부분을 형성하고 있었던 것은 전혀 이상한 일이 아니다.

이 글에서 포크송에 대한 “감각적 선호”와, 대중가요에 대한 “감각적 기피”에 기초한 메아리 및 한소리의 활동이 노래운동으로 규정되지 않는 이유는 민주화운동, 좁게는 학생운동과 연계가 뚜렷하지 않았다가 때문이다. 1977년 설립할 때 메아리의 취지가 “건강한 대학인의 노래”(메아리, 1990: 4)라는 기록, 1981년 『학생편람』에 “대학인의 노래를 개발, 보급하여 보나온 대학생활을 영위하기 위한 이 모임”⁹⁾이라는 기록 등은 메아리가 순수

9) 『학생편람』에서 메아리는 ‘학생활동’이라는 하위범주인 ‘예능단체’의 하나로 소개되고 있다. 자료를 제공해 준 이진아 화백에게 깊이 감사드린다.

하고 건전한 모임이었다는 증거로 보인다. 대학인의 노래를 개발, 보급하는 방식은 대학기의 정기 공연과 더불어 『메아리』라는 악보집을 통해 수행되었는데, 수록된 작품들은 메아리 회원들의 창작곡뿐만 아니라 그들이 ‘싱얼 룡’으로 부르던 곡들을 포함했다. 1979년 『메아리 4집』 서문의 “대학인의 노래를 향한 지적인 노래”라는 문구, 1981년 『메아리 5집』의 머리글의 “대학인의 노래보급이라는 소박한 마음으로 함께 노래부르며 지내오는 동안”이라는 문장 등에서 ‘운동’과의 연계를 발견하기는 쉽지 않다.

그 연계는 1983년 3월에 발간된 노래집 『메아리 6』의 「서문」에서 감지된다. 이 글은 ‘노래’를 “역사의 주체로서의 민중들의 거친 숨결과 지친 발걸음 그리고 피땀한 울부짖음이 여과된 것”과 연관짓는다. 직접적이든, 간접적이든 1980년대 학생운동의 영향이 선명한데, ‘건강한 대학인의 노래’와 ‘민중의 피땀한 울부짖음’ 사이에서 단절을 느낀다면 1981년부터 1983년 사이에 메아리의 ‘노선’이 전환된 것으로 해석할 수 있다. 『메아리 6』 발간으로 인해 회원 세 명이 강제징집에 이은 ‘녹화사업’을 당했는데 그 이유를 함축적으로 말하면 이 책자에 〈님을 위한 행진곡〉과 〈타는 목마름으로〉를 비롯한 ‘운동권 노래’의 악보가 다량으로 실려 있었기 때문이었다.

그렇지만 1983년까지도 메아리와 한소리의 노래책을 비롯하여 문헌 상에 노래운동이라는 단어가 명시적으로 등장하지는 않는다. 앞서 김창남과 문승현의 언급을 고려하면 노래운동은 대학을 졸업하고 (당시 용어로) ‘사회’에 나온 몇몇 인물들의 실천들로 비로소 물질화된다. 이 가운데 1984년에 일어난 세 개의 사건 혹은 실천을 기억할 필요가 있다. 하나는 3월 24-25일 애오개 소극장에서 노래극 〈가지꽃〉 공연, 다른 하나는 7월 무크지 『노래』의 발간, 마지막은 10월 음반 《노래를 찾는 사람들》의 발표다. 이 세 개의 굵직한 사건들은 ‘노래’가 대학생의 동아리 활동을 넘어 문화운동가의 전업적 ‘운동’이 되었다는 증거들이다.

이 실천들을 거친 인물들 일부가 그해 노래모임 새벽을 결성했는데, 이

사건이 노래운동의 시작이라는 것이 문승현과 김창남의 견해로 보인다. 1985년 초 새벽이 민중문화운동협의회(민문협)에 가입하여 '노래분과'로 편성된 것은 노래운동이 민중문화운동이라는 더 넓은 범위의 운동과 '조직적으로' 연계되는 순간이 되었다. 새벽은 노래극 형식의 공연을 수행하고 그와 연계되어 창작된 노래들 및 기타 노래들을 모아 '비합법' 카세트 테이프 《민주주의여 만세》(1985)와 《그 날이 오면》(1986)을 제작·배포했고, 이상이 전기(前期) 새벽의 주요한 성과물이다. 이 작품들은 비합법운동 혹은 반(半)합법운동을 수행하면서 제작되었고, 1987년에 분출된 민주화운동 및 그 뒤 고조된 노동운동과 조직적으로 연계되었다. 새벽이 1987년 한국 사회의 민주적 전환에서 일정한 역할을 수행했다는 사실에 대해서는 논란의 여지가 없다.

1987년 가을, 새벽의 세 번째 카세트 테이프 《해방의 노래》가 제작되었을 때 새벽이 소속된 조직은 이미 민중문화운동협의회가 아니라 민중문화운동연합(민문연)으로 개칭한 다음이고, 이는 1988년 《저 평등의 땅에》로 이어진다. 그 무렵부터 민문연이 문화예술연구소와 통합하여 노동자문화예술운동연합(노문연)을 결성한 1989년 9월까지의 시기를 중기(中期) 새벽이라고 부르려 한다. 정리하면 전기는 민문협 시기(1984-87), 중기는 민문연 시기(1987-89), 후기는 노문연 시기(1989-93)다.¹⁰⁾ 단체의 상이한 이름은 '노선'의 차이를 표현하는데 시간이 경과할수록 이전 시기의 낭만적인 문화운동을 벗어나 직업적인 예술운동으로 변하는 양상을 보인다.¹¹⁾

10) 노래운동 전체에 대한 시기구분으로 석지현(1991)은 '운동가요'의 성립기(1989-1984)와 확산시기(1984-1990)로 이분하고 있고, 김영주(1994)는 '노래운동'의 전개과정을 1) 1980-87년, 2) 1988-90년, 3) 1991년 이후로 나누고 있다. 전자는 1987년의 변화, 후자는 1984년의 변화에 각각 주목하지 않는다고 평가해 본다.

11) 이런 변화를 잘 드러내는 글은 『문화운동론 2』에 수록된 최승운의 글로, 그는 민중문화운동과 민중예술운동을 구분하면서 후자의 경우 "직능부문"으로 규정하고, 전문적이고 집중적인 노력과 훈련을 강조했다(최승운, 1986: 61). 최승운은 전기와 중기의 새벽을 이끌던 문승현의 필명인데 이 글은 노래운동이 '민중문화운동'과 수행했던 교섭이 무엇인지를 잘 보여준다.

초기 및 중기 새벽은 단체(모임)의 역사에서 창의력이 개화하고 행동력도 왕성했던 시기로 보인다. 단, 초기와 중기를 구분하는 이유는 1987년 이전과 이후의 환경에 변화가 발생했기 때문이다. 즉, 중기에는 새벽의 성원들 가운데 제도권으로 진출하고 싶은 사람들이 노래를 찾는 사람들을(재)결성하여 새벽의 레퍼토리로 ‘다시 부르기’를 했기 때문이다. 〈그 날이 오면〉, 〈이 산하에〉, 〈벗이어 해방이 온다〉, 〈술아 푸르른 술아〉, 〈광야에서〉, 〈저 평등의 땅에〉¹²⁾ 등은 하나의 양식(스타일)을 만들어 낸 작품들로, 적어도 ‘운동권’ 내에서는, 그리고 가끔은 운동권을 넘어서 애청·애창된 명곡들로 기억될 것이다. 새벽의 경우 비(非)제도권 민중운동단체로서는 이례적으로 1989년 5월 정식 공연장에서 단독공연을 가질 정도로 중기는 노래운동의 전성기라고 볼 수 있다.

후기 새벽이라고 부를 수 있는 새벽의 노선 전환은 민문연이 노문연으로 개편되면서부터다. ‘노동자’를 명시적으로 앞세운 운동단체의(‘노래분과’가 아닌) ‘음악분과’로 편성된 새벽의 성원들이 전국의 노동조합에 노래모임(혹은 노래단)을 결성하고 지도하는 일에 투입되어 활동한다든가, 〈해방을 향한 진군〉이나 〈다시 또 다시〉 같은 ‘투쟁가’를 만든 것이 이 무렵의 일이다. 이 작품을 기억하는 사람들은 많지 않을 것이고 실제 들어도 새벽의 작품이라고 생각하지 않을 것이다. 〈선언 2〉, 〈철의 기지〉, 〈바리케이트〉 같은 곡들은 앞서 언급한 작품들만큼 폭넓은 반향을 일으키지는 못했고, 앞서 언급한 애창 민중가요 10곡¹³⁾에 들어가지 못한다.

이 무렵 새벽의 공연양식도 변화했다. 초기부터 중기까지 새벽의 공연은 노래극 형식을 취했고, 극을 구성하기 위해 다양한 독창곡(및 중창곡)이 창작되었다. 그런데 1988년부터는 보유하고 있던 레퍼토리들을 대형 합창 중심으

12) 작곡자를 순서대로 언급하면 앞의 두 곡은 문승현, 그 뒤로 이성지(이창화), 안치환, 문대현, 류형수다.

13) 앞서 언급한 ‘애창 민중가요 10곡’ 가운데 메아리, 새벽, 노찾사와 직·간접적 관계가 있는 곡들은 〈술아 푸르른 술아〉, 〈광야에서〉, 〈함께 가자 우리 이 길을〉, 〈그날이 오면〉 네 곡이다.

로 연주하는 음악회 형식을 취했고 신곡들도 그 형식에 맞추어 창작되었다. 이런 작곡 및 편곡은 상당수 ‘유명곡’을 보유한 새벽에 대한 초청 측의 수요이기도 했고, 대규모 공장에서 전개된 노동자운동에서 영감을 받았기 때문이기도 했다.¹⁴⁾ 그 뒤로도 새벽은 악단(연주단)을 동반하고 합창, 중창, 독창 등 여러 가창 형태를 조합한 음악회를 기획하고 실행했다. 대학에서 음악을 전공했거나 음악에 조예가 깊은(혹은 깊어진) 성원이 많아져서 새벽의 공연은 ‘대중음악’과 ‘예술음악’ 사이의 어딘가에 있는 것처럼 들렸다.

새벽이 밝아온 뒤 시간이 지나면 황혼이 저문다. 새벽의 마지막 공식 공연은 1993년 겨울 학전소극장에서 가진 <러시아에 관한 명상>이었다. 이 공연은 진보적 언론인 『한겨레신문』의 기자 조선희로부터 “대중과는 유리된 예술성의 막다른 길로 접어들”(조선희, 1993)이었다는 악평을 받았다. 시인 김정환이 쓴 7백 줄의 장시를 칸타타(Cantata) 형식의 성악곡 및 기악곡으로 만들었다는 이 작품은 ‘노래운동’에 대한 사전 지식이 있는 사람들에게도 낯설었다. 대중성과 예술성을 기계적으로 대비시키는 시각 자체가 투박하지만, 그런 시각에서는 1990년 이후 새벽의 이름으로 나온 애창곡이 없다고 느꼈을 것이다.

1988년 이후의 상황, 이른바 민주화 이후의 상황에서 노래운동의 자의상(字意上) 정의인 ‘노래를 운동과 연계시키는 활동’은 위에서 언급한 특정한 의미의 그 노래운동의 범위를 넘어 전개되었다. 그 변화의 구체적 양상에 대해서는 뒤에 돌아올 것이다. 다음 절에는 먼저 1980년대에 새벽으로 대표되었던 그 노래운동이 만든 작품들이 어떤 조건에서 생산되었는지를 살펴보자. 앞서 나왔던 표현을 인용하면 “대중가요에 대한 철저한 문제의식”과 “새로운 노래문화 건설”이라는 이중의 아젠다가 어떻게 수행되었는가에 대한 것이다. 전자는 4절, 후자는 5절과 6절에서 다룬다.

14) 합창곡이 많이 포함된 새벽의 공연은 1988년 6월 제2회 민중문화의 날 기념공연 <저 평등의 땅에>부터 1991년 4월의 102주년 세계 노동절 기념공연 <바리케이트>까지라고 기록할 수 있다.

4. 대중문화 對 민중문화: ‘가·요·곡 체제’ 對 ‘노래운동’

대학교 동아리였던 메아리가 창립된 시점이 1977년이고 이때 활동을 시작했던 대학생들이 노래운동, 나아가 민중문화운동의 주요 인물들이 되었다면 ‘당시의 대중가요가 어땠는가?’라는 질문을 제기할 수밖에 없다. 즉, 1970년대 후반 대중가요 전반에 대해 간략히 개괄할 필요가 있어 보인다. 단, 이 주제에 대해서는 나와 내 동료가 쓴 책 한 권 분량의 연구(신현준·최지선, 2022)가 이미 존재하므로 이 논문에서는 거시적 프레임워크 하나를 제시해 보는 것으로 요약을 시도해 보고자 한다. 이는 1970년대 후반의 한 시점의 횡단면(cross-section), 비유적으로 말하면 스냅 사진이다. 즉, 이 절에서는 기존 용어법에 대한 비판적 검토를 거쳐 대안적 프레임워크를 만들고, 이를 당시 노래운동의 이론과 대조하는 작업을 수행한다.

〈그림 1〉 1970년대 대중음악·대중가요의 간략한 분류

A	C
○○가요 (‘명량하고 건전한 가요’)	포크송 (‘고운 노래’, ‘밝은 노래’, ‘아름다운 노래’)
B	D
대중가요 (‘유행가’, ‘병짜調’)	그룹 사운드 (소울, 싸이키델릭, 고고, 디스코)

〈그림 1〉의 가로축 벡터에서 왼쪽은 ‘기성’, 오른쪽은 ‘신흥’을 각각 표시하는데, 이를 현대적 의미에서 ‘주류’와 ‘대안’이라고 해석해도 좋다. 반면 세로축 벡터는 명시적 단어를 쓰기가 민감한데 교육·교양 수준의 고저(高低)로 위와 아래가 구분된다는 정도로 이해하기 바란다. 네 개의 갈래 사이의 중간에 걸치는 경우들이 많다는 점, 특정 가수나 작곡가가 하나의 갈래에서 다른 갈래로 이동하는 경우들도 많다는 점까지 이 간단한 도식에

서 고려하기 힘들다는 점도 일러둔다.

A의 이름을 비워둔 것은 간명한 명칭이 실제로 없었기 때문이다. ‘명랑하고 건전한 가요’라는 기준이 있었을 뿐이고 이른바 ‘정화(淨化)’가 이루어진 가요를 폭넓게 지칭했다. 이 기준은 그 자체로 중요하다기보다는 여기에 부합하지 않는 작품과 인물을 지속적으로 공격하는 도구가 되었다는 점에서 중요하다. 1965년부터 1975년 사이 ‘가요정화운동’이라는 이름 하에 B, C, D에는 각각 저속, 불온,¹⁵⁾ 퇴폐 등의 이유로 다량의 작품이 금지곡이 되었고, 상당수 인물은 활동이 금지당하기도 했다. 약간의 변이는 있지만 거칠게 분류하면 B, C, D는 각각 뽕짝, 포크, 록으로 분류할 수 있을 것이다.

1979년 12월 금지가 부분적으로 해제되었지만 1980년 12월 언론통폐합으로 (TBC를 병합한) KBS와 MBC의 양사 체제가 확립되었고, 두 TV 방송국이 경쟁적으로 쇼 프로그램을 제작하여 컬러방송 및 전국방송을 통해 대중음악을 쥐락펴락했다는 서사에 특별한 반론은 없을 것이다. 가요 앞에 아무 수식어가 없어도 대중가요를 뜻하게 된 것도 이때부터고, 이는 <가요 톱 10>이나 <가요무대> 등의 방송 프로그램 명칭에서 바로 드러난다.¹⁶⁾ ‘히트曲’을 목표로 노래를 만들어 음반을 제작하고, TV와 라디오의 지상파 방송을 통해 ‘인기가謡’의 리스트에 올라서 상점, 다방, 술집, 식당 등에서 흘러나오는 ‘유행歌’가 되는 시스템이 확립되었다.

유행가, 인기가요, 히트곡은 1980년대까지도 세간에서 사용된 용어이므로 이 논문에서는 이를 활용하여 ‘가·요·곡 체제(regime)’라는 개념을

15) 불온을 좁게 해석하면 포크송 계열 가운데 극히 일부에 지나지 않는다고 말할 수 있지만 ‘온순하지 않다’는 광의의 의미로 해석할 수도 있다. 한 예로 송창식의 <왜 불러>를 비롯한 몇몇 곡의 금지 사유는 “가사와 곡이 시기적으로 부적합하다”였다. 금지곡의 공식적 사유 및 다양한 사례에 대해서는 권정구(2015)와 문옥배(2004)를 참고하라.

16) 부차적 논점이지만 일상 어휘에서 ‘대중’마저 생략하고 ‘가요’라고 칭해도 대중가요를 의미하게 된 것은, 가정가요, 국민가요, 방송가요, 애국가요, 건전가요 등 국책에 의해 보급하려고 했던 ○○가요 등마저 특수한 가요로 주변화되었다는 뜻이다.

만들어 사용하고자 한다. 이 체제는 1960년대부터 2000년대까지 작동했다고 볼 수도 있지만, 지상파 방송, 특히 TV가 대중음악을 지배한 정도가 가장 강력했던 시기가 1980년대라는 점을 반박하기는 힘들 것이다.¹⁷⁾ 가·요·곡 체제는 대중가요계라는 일반적인 용어와 다르지 않다고 생각할 수 있지만, 지상파 방송이 ‘무소불위’의 권력을 행사하던 1980년대를 정점으로 하는 시대의 특징을 묘사하기에 대중가요계라는 용어는 중립적이다.

따라서, 노래운동 이론가들의 대중가요 비판이 지상파 방송을 중심으로 하는 대중매체 비판과 직결되어 있는 것은 자연스럽다. 1980년대에 대중문화라는 개념을 사용한 사람들은 이를 대중매체(mass media)로 대량전송(‘매스컴’)되는 문화를 의미했다는 증거는 충분하다. 한 예로 노래운동의 동인들 가운데 한 명인 박윤우는 해방 후 대중가요를 논하는 글의 도입부에서 “현대의 문화 양태는 TV 및 라디오를 주축으로 한 매스 미디어에 의한 대량적·간접적 수용의 양상을 띠고 있다”라고 진단하고 “이 매스 미디어는 문화의 창조층과 향수층을 이어주는 그야말로 매체(媒體)임에도 불구하고 그것의 거대한 위세는 향수층의 일방적·수동적 수용을 결과한다”라고 말했다(박윤우, 1984: 120).¹⁸⁾

박윤우의 글이 수록된 『노래 1』의 구성은 노래운동의 한 측면이 대중가요 혹은 상업가요 비판이라는 점을 여실히 보여준다. ‘특집’ 논문으로 김창남은 1926년까지의 ‘유행가’(김창남, 1984), 이영미는 1926년 이후의 ‘일제시대 대중가요’(이영미, 1984), 박윤우는 ‘해방 후 대중가요’(박윤우, 1984)

17) 사족이겠지만 1970년대와 1990년대는 KBS와 MBC 외에 사영 라디오방송국이 다수 운영되었다는 점에서 1980년대보다는 상대적으로 독과점이 덜 했다. 지상파 TV의 경우도 1970년대에는 중앙방송(TBC), 1990년대에는 서울방송(SBS)이 실재해서 적어도 ‘3사 체제’를 이루었다. 1990년대부터 케이블TV가 개국했다는 점도 추가해 본다.

18) 박윤우는 이 글에서 하나의 단어로써 ‘가요곡’을 여러 번 사용해서 내가 말한 가·요·곡 체제의 조어에 적절한 영향을 주었다. 그 전에 가요곡이라는 단어를 어떤 의미로 사용했는가에 대해서는 신현준·이준희(2024, 82-86)에서 상세히 다루었다. 즉, 이 논문에서 ‘가·요·곡’이란 한 단어로 형성되었던 가요곡을 ‘분해·조립’한 것이라는 점도 명시해 둔다.

에 대해 비판적으로 분석하고 있다. 즉, ‘특집’은 당시의 대중가요에 대한 비판에 그치지 않고 대중가요의 역사적 기원과 전개를 추적하여 비판하는 작업인 셈이다. 반면 ‘노래시평’ 란(欄)에는 ‘건전가요’와 ‘대학가요제’를 포함하여 당시 대중가요의 하위갈래들에 대한 비평이 들어가 있다. 이 글이 만든 개념인 가·요·곡 체제가 이 무크지에서 어떻게 조목조목 비판되었는지를 보여주는 구성이다. 논문에서 시평으로 올수록, 즉, 현대로 올수록 대중매체 비판과 연관되는 것도 징후적이다.

이 논문들은 역사적 텍스트로 고찰해야지 현재의 상황과 평면적으로 비교하는 것은 적절하지도, 공정하지도 않다. 그럼에도 불구하고 1980년대의 대중문화 담론이 mass culture와 popular culture의 미묘한 차이에 주목하지 않았다는 지적은 뒤늦더라도 필요해 보인다.¹⁹⁾ 단적으로 말하면, 학계에서 대중문화의 지배적 의미는 1980년대까지는 mass culture에 가깝고, 1990년대부터는 popular culture에 가깝다. 김창남은 1993년에 대중문화의 개념이 mass culture가 아니라 popular culture라고 수정했다(김창남, 1993: 19). 그런데 글자(한글)로는 계속 ‘대중문화’로 동일하게 쓰면서 읽기, 즉, 해석만 바꾸는 것이 충분한지에 대해서는 의문을 제기해 본다.

어쨌거나 1980년대의 대중문화는 교섭의 여지가 매우 협소한, 동질적이고 표준화된 문화라는 것은 당시 비판적 지식인들의 합의로 보인다. 여기서는 민중사회화학자였던 한완상이 이미 1978년에 대중을 “즉자적 민중”(한

19) 이는 ‘한국인 연구자들이 popular라는 영어 원어를 오역했다’는 식의 주장은 아니다. 오히려 영어 popular 및 이의 상응어인 여타 유럽 단어들은 한편으로는 ‘인민’, 다른 한편으로는 ‘인기’에 이르는 넓은 스펙트럼의 의미를 포괄하는 ‘모호한’ 단어다. 즉, people의 의미부터 pop의 의미까지 망라한다. 전자의 예로는 1945년 이후 동유럽과 동아시아 등지에서 소련의 후원을 받아 성립한 정치체제를 영어로는 people’s republic이지만 스페인어 및 포르투갈어로는 república popular다. 현재도 중화인민공화국(중국)과 조선민주주의인민공화국(조선)의 공식 국호에서 ‘인민’에 해당하는 스페인어 및 포르투갈어 단어는 popular다. 프랑스어로는 populaire, 이탈리아어로는 popolare로 약간의 변이만 있을 뿐이다.

완상, 1978: 15)²⁰이라고 정의한 것이 넓고 깊은 영향을 미쳤다. 또한 사회학자 출신의 언론학자 강현두가 1987년에도 대중문화를 ‘mass culture’라고 번역했다는 사실도 의미심장하다(강현두 편, 1987). 대중문화에 어떠한 교섭의 여지가 없다는 생각, 적어도 교섭의 여지가 극히 협소했다는 것이 ‘사실’의 문제인지 ‘인식’의 문제인지는 현 시점에서는 논란이 있을 것이다. 그렇지만 노래운동의 주체들은 이 점에 대해 논란이 없었던 것 같다. 내가 이를 굳이 체제(regime)라는 개념까지 사용한 것도 그 때문인데, 1980년대의 노래운동은 이 체제와 투쟁해야 한다고 생각했기 때문이다.²¹)

노래뿐만 아니라 사회 다른 영역에서도 ‘체제와 교섭의 여지가 없다’고 인식하고 행동에 나선 주체들을 ‘운동권’이라고 통칭했다는 것, 운동권의 반의어는 제도권이었다는 점도 확인해 둔다. ‘운동권 노래’²²)라는 용어가 실재했다는 것은 제도권과 운동권이 양분되어 있었다는 인식에 기인했고, 이 양분의 효과가 대중문화 대(對) 민중문화라는 구도였다. 제도권 노래는 전자, 운동권 노래는 후자에 속했고, 노래운동은 민중문화운동의 한 ‘부분’으로 전개되었다. 이 논문이 지적할 점은 노래운동이 민중문화운동과 맺었던 관계가 원만하고 부드러운 것은 아니었다는 점이다. 즉, 새로운 노래 문화 건설과 민중문화 건설 사이에도 묘한 긴장이 있었다.

20) 환완상의 문장은 “민중이라는 피지배층은 모래알처럼 흩어진 채 방치되어 왔다. 무력하게 원자화되어 있다. 이러한 민중을 사회과학에서는 대중(mass)이라고 부른다”(14)다. 그 뒤 그는 이러한 민중을 “즉자적 민중”이라고 부르면서 “대자적 민중”과 대비하고 있다. 이렇게 대중을 혐오하는 시각은 1982년의 좌담에서 민중이 “전략”하면 대중, “고양”되면 공중이라는 ‘자유민주주의적’ 발언을 낳는다(송건호·안병직·환완상, 1982: 43). 민중사회학의 창시자인 그가 1945년 이전 대중과 민중의 용례에 대해 무지하다는 것은 의외다. 식민지 시대 대중과 민중의 용례에 대해서는 허수(2010)을 참고하라. 예상과 달리 그 시대에 민중은 중립적 의미를, 대중은 정치적 의미를 가졌다.

21) 이른바 ‘언더그라운드 음악’이라고 불린 조류는 가·요·곡 체제와 어떤 식으로든 교섭을 수행한 경우다. 그렇지만 당시 대중가요계에는 스튜디오 사용, 음반 제작, 방송 출연 등에서 사전검열 및 사후검열이라는 제도가 작동해서 그 교섭에는 많은 에너지가 소모되었다.

22) 김창남·이영미(1993)는 1993년에도 ‘운동권 노래’라는 용어를 사용했다. 이때까지도 민중가요라는 용어를 피하려던 것으로 추정된다.

5. '새로운 노래문화'와 '러시아풍 서정곡': 민중문화운동의 광휘(光輝)

무크(비정기간행물) 『노래 1』의 권두언 「광범한 민중운동의 흐름 속에 자리하는 노래운동」에서 드러나듯 노래운동은 민중운동의 광범한 맥락에서 의미를 부여받았다. 또한 문승현의 「노래운동의 몇 가지 문제들」이 실린 책 제목은 『문화운동론』이다. 민중운동과 문화운동을 종합하면 민중문화운동이 자동적으로 도출되는데 이 민중문화운동이 1980년대 노래운동의 조건과 환경을 이룬다.

여기서 중요한 논점이 있다. 노래운동의 활동가들은 한편으로는 대중가요계, 혹은 내가 가·요·곡 체제라고 부른 체제와 '투쟁'했지만, 다른 한편으로는 '기성' 민중문화운동과는 '교섭'해야 했다는 점이다. 기성 민중문화운동이란 1970년대 대학가에서 전개된 문화운동을 말하고, 이는 『문화운동론』의 2부 “연행예술운동의 이론 및 전개”에서 다룬 탈춤, 마당극, 마당굿, 대동놀이를 말한다. 편집자가 초창기, 즉, 1970년대의 문화운동이 “전통문화 속의 민중성을 발굴하는 자체의 의미를 두”(정이담, 1985: 5)였다고 밝혔듯, 기타(guitar)를 연주하고 '서양음악'의 어법에 따라 노래를 부르는 실천은 민중문화운동이 시작될 때는 이물질 같은 것이었다.²³⁾ 이 책에서 노래는 문학, 미술, 영화 등과 더불어 “장르별 움직임”으로 배치되어 있다.

노래운동이 새로운 노래문화 건설을 위해서 비판적으로 검토한 노래들이 한편으로는 매스 미디어의 외부, 나의 개념으로는 가·요·곡 체제 외부에

23) 이 '교섭'의 상황에 대해서는 『노래』의 좌담에서 연극인 정희섭의 아래 발언이 시사적이다. 1990년대 중반에 읽더라도 격세지감이 들 이야기다. “김민기 씨도 그랬읍니다만, 지금까지 노래작업을 해온 분들이 대개 기타라는 악기를 주로 사용해 왔지 않아요? 그것이 가지는 일종의 매판성이라고 할까 그런 것 때문에 여기저기서 비판도 받고 당사자들도 그것을 일종의 콤플렉스로 느껴온 점이 없지 않은데요.” 이견용·김정환·정희섭·이재석·박윤우·김창남(1984: 26).

있는 노래들, 다른 한편으로는 그때까지 민중문화운동에서 추구하던 민요, 구전가요, 놀이요 등 ‘전통문화’ 혹은 ‘민족문화’에서 유래한 노래들을 망라한 것은 이런 복합적 맥락에서만 이해될 수 있다. 이에 대해 가장 체계적으로 정리한 글은 『문화운동론』에 수록된 문승현의 글, 그리고 김창남과 이영미가 1988년 『노래 3』에 기고한 글이다. 이하에서는 두 글을 중심으로 논의할 텐데 두 글 사이에 1987년의 민주화 투쟁이 있었다는 점은 고려할 필요가 있다.

아래 표는 두 글을 표로 정리한 것이다. 왼쪽의 숫자 분류는 문승현이 붙인 것이고 앞 숫자 1은 정치문화, 2는 일상문화라고 명명한 점, 김창남과 이영미의 분류는 문승현의 분류에 따라 순서를 조정하고 표현을 일부 수정했다는 점, 작품의 사례는 편의상 하나씩만 골랐다는 점도 일러둔다. 본인들이 “위의 분류는 물론 거친 것이며, 과학적 근거도 빈약하다”(문승현, 1985: 218)라든가 “이러한 분류가 과학성을 가지는 것은 아니”(김창남·이영미, 1988: 150-151)라고 양해를 구했다는 점도 밝혀 둔다.

먼저 문승현이 운동가요, 김창남·이영미가 행진곡이라고 명명한 갈래는 이 논문의 서론에서 최영미가 투쟁가라고 부른 갈래다. 이는 시위, 집회, 농성 등 물리적 투쟁과 연관된 의례적이고 형식적인 노래이므로 이 글에서는 투쟁가라는 단어를 채택해 본다. 군가풍(風)이 지배적이라는 점 등을 고려하면 요(謠)의 자의와는 부합하지 않기 때문이다. 그런데 노래운동의 활동가 및 이론가들이 <님을 위한 행진곡>을 비롯한 1980년대 이후 투쟁가에서 “서정성”(문승현 1985: 210; 김창남·이영미, 1993: 119)이 강해진 점에 모두 주목한다. 이는 서정성이 노래운동의 창작품에 중요한 미학적 기준이 될 것을 암시하는데 앞에서 예로 든 새벽의 작품들 역시 서정성을 띠고 있다.

〈그림 2〉 노래운동의 노래 분류

	문승현	문승현의 사례	김창남·이영미	김창남·이영미의 사례
1-1	(서정적인) 전투적 운동가요	〈님을 위한 행진곡〉	서정적인 행진곡	〈선봉에 서서〉
1-2	구호성·선동성이 보다 강한 운동가요	〈농민가〉	구호적인 행진곡	〈정의가〉
1-3	선전성·홍보성이 강한 노래 (‘노래가사바꿔부르기’)	〈바람이 분다〉	풍자적 구전가요	〈영자송〉
			개사곡	〈아! 대한민국〉
2-1	서정적 운동가요	〈타는 목마름으로〉	엄숙하고 비장한 노래 유장한 가곡	〈그 날이 오면〉
2-2	놀이요 (민요, 구전가요 등)	〈누나의 얼굴〉	민요부흥운동	-
2-3	현장생활가요		농민 노동자의 삶을 다룬 노래	〈살아온 이야기〉
			생활가요	

다음으로 요(謠)의 경우 민요, 구전가요, 놀이요 등에 등장한다.²⁴⁾ 이 갈래들은 노래운동의 원천이 될 수는 있다는 평가를 받지만, 그 자체로 노래운동이 지향할 대상으로 설정되지는 않는다. 특히 문승현의 글은 이런 갈래들에 대해 까다로운 취향을 드러낸다. 구전가요에 대해서는 “분명한 정치적 함축성을 지니지 못해서” 낭만주의 지향성을 우려하고, 민요에 대해서는 “봉건성”과 “농경사회적” 성격이 남아있음을 지적한다. “놀이요”의 범주에 들어가 있는 노가바(노래가사바꿔부르기) 혹은 개사곡에 대해서는 “자조적인 의식의 편린들”이 남아있다는 지적을 잊지 않는다.²⁵⁾

24) 이상의 내용은 문승현(1985: 209-217)에 등장하는데, 가독성을 위해 개별 인용마다 페이지를 붙이지는 않았다.

25) 개사곡 혹은 노가바에 대해 이영미(1986)는 “악곡과 가사와의 조화 여부”와 “악곡과 “악곡의 정서와 메시지” 그 자체의 문제도 제기한 바 있다. 이런 문제는 현재 노가바와 개사곡이

문승현이 ‘서정적 운동가요’라고 분류한 갈래는 김창남·이영미의 글과 함께 고찰하는 게 유익하다. 나머지 갈래들에 대한 김창남·이영미의 평가를 문승현의 평가와 비교하면 용어는 조금씩 다르지만 논조는 유사하기 때문이다. 단, 김창남·이영미의 평가가 전반적으로 관대한 편인데, 이는 3년의 시간을 경유한 뒤 노래운동에서 중요한 창작의 성과가 나왔다는 점이 작용한 것으로 보인다. 문승현은 “서정적 운동가요”의 갈래로 〈타는 목마름으로〉를 예로 들었지만, 김창남·이영미는 이에 해당하는 갈래를 “유장한 가곡”이라고 부르면서 다름 아닌 문승현의 작품 〈그 날이 오면〉을 대표적 예로 들었다.

김창남·이영미는 이 갈래의 부상을 1980년대 증반을 기점으로 하는 운동권 노래문화의 전반적인 조류 변화로까지 해석한다. 한번은 “주도적 경향이 행진곡풍의 노래로부터 길고 유장한 가곡풍의 노래로 바뀌고 있다”(김창남·이영미, 1993: 144), 다른 한번은 “1985년을 기점으로...[중략]...풍자적 개사곡의 퇴조와 유장한 가곡풍의 주도로 나타났다”(김창남·이영미, 1993: 149)라고 두 번이나 반복해서 ‘유장한 가곡’을 강조하고 있다. 〈그 날이 오면〉 외에 예로 드는 작품들은 새벽에서 활동하던 전업적 노래운동가들의 창작곡들이 다수를 차지하고 있다.²⁶⁾ 그래서 일단 이 갈래를 조금 더 깊이 살펴볼 필요가 있다.

김창남·이영미의 글이 수록된 『노래 3』에는 문승현과 김창남의 대담도 수록되었는데 여기서 문승현은 “슬라브풍의 장엄 비장한 노래”(문승현·김창남, 1988: 9)²⁷⁾를 언급하는데, 이는 김창남·이영미가 “유장한 가곡”이

활발하게 남아있는 스포츠 경기의 ‘응원가’에서도 드러나고 있다.

- 26) 이 글에서 언급한 유장한 가곡풍의 노래는 〈타는 목마름으로〉, 〈청산이 소리쳐 부르거든〉, 〈의연한 산하〉, 〈이 산하에〉, 〈오월의 노래〉, 〈사월 그 가슴으로〉, 〈부활하는 산하〉, 〈그 날이 오면〉, 〈벚이여 해방이 온다〉, 〈술아, 푸르른 술아〉, 〈잠들지 않는 남도〉, 〈광야에서〉인데 앞의 셋을 제외하면 모두 새벽과 직·간접적으로 관련이 있다.
- 27) 여기서 문승현은 당시 새벽이 가지고 있는 노래를 찬송가와 포크의 복합이라고 할 수 있는 노래, 슬라브풍의 장엄 비장한 노래, 60년대 대중가요풍의 노래, 군가풍, 민요조로 구분하고 있는데, 〈그림 3〉의 도식을 미리 활용하면 앞의 둘은 C, 그 뒤의 둘은 A, 다음은 B 혹은 D에 해당한다.

라고 명명한 갈래의 하위갈래다. 그들은 “슬라브풍 또는 러시아인 발라드”로 표현을 조금 수정하고 있지만 같은 양식을 지칭하고 있다. <만주출정가>가 대표적이고 넓은 의미에서는 <이 산하에>와 <부활하는 산하>도 포함될 수 있다. 단, 김창남·이영미는 이런 악곡의 “직접적 영향”이 러시아인 발라드 혹은 러시아 민요가 아니라 “우리나라의 근대 이후의 가곡, 60년대 이후의 발라드풍의 가요, 라디오 드라마 주제가 등”이라고 추정하고 있다. 이 논점을 두 개로 나누어서 고찰해 보자.

하나의 논점은 이 갈래의 영향으로 언급된 드라마 주제가, 1960년대 가요, 예술가곡이다. 각각의 마지막 글자가 가, 요, 곡이라는 점을 고려하면, 가, 요, 곡의 구분을 허물면서 새로운 노래의 양식을 창조하려는 새벽의 노력이 일정한 성과를 거두었다고 해석할 수 있다. 단, 가곡은 예술가곡이고, 1960년대 가요는 대중가요고, 드라마 주제는 그 사이 어딘가의 노래라는 의미를 부여했다면, ‘유장한 가곡’이라는 표현은 문제적으로 보인다. ‘가곡은 가요보다 고급이고 우월하다’는 기성의 관념을 수용하고 있기 때문이다. 그래서 이 글에서는 가곡과 가요 모두 피하면서 서정곡(敘情曲)이라는 용어를 택하는데, 이 용어가 당시 실제로 사용되었다는 점은 서두에서 밝힌 바 있다. 중요한 것은 용어가 무엇이든 새벽의 노래를 들은 청중은 이 서정곡을 가장 선호했다는 점이다.

다른 하나의 논점은 ‘슬라브 영향’ 혹은 ‘러시아 영향’이다. 이는 『메아리 5』 이후 노래책 <스텐카 라친>과 <기러기>²⁸⁾가 수록되어 있다는 점을 확인할 수 있지만 두 작품만으로 ‘영향의 증거가 충분하지는 않다. 따라서 ‘슬라브’나 ‘러시아’의 영향은 실제보다는 상상이 더 많이 작용한 것으로 보인다. <만주출정가>는 1987년 봄 새벽의 노래극 <신(新)이수일과 심순애>를 위해 창작된 곡들 가운데 하나이므로, 슬라브풍 혹은 러시아풍 서정

28) <기러기>의 경우 러시아 민요가 아니라 최창권이 <기러기 떼>라는 이름으로 작사·작곡했다는 설도 있다. 그러나 음악저작권협회에는 최창권 이름으로 등록되어 있지 않아서 두 가지 설 모두 확증할 수 없다.

곡이 1930년대 식민지 시기를 노래, 음악, 극으로 재현하는 과정에서 구축 혹은 발명된 것이다.²⁹⁾ 따라서 노래운동에서 러시아 등 중부 및 동부 유럽의 영향은 당시 사회주의 세계 대한 이념적 관심이라기보다는 과거의 음악 문화에 대한 미학적 관심이라고 해석할 수 있다. 노래운동의 씨앗이 ‘아메리칸 포크’였다면 노래운동의 꽃이 ‘러시안 발라드’라는 그 대척점에 선 것은 흥미로운 일이다.

이제 이 절의 논의를 표로 정리해 보자. <그림 3>은 문승현과 김창남·이영미의 논의를 사분법으로 거칠게 정리해 본 것이다. 가, 요, 곡의 자의(字意)를 살려서 단순화하면 A는 투쟁가, B는 유희요, C는 서정곡이라고 부를 수 있다. 그럴 경우 <그림 1>에서 그린 가·요·곡의 해부학의 도식과 일부는 불일치하지만 상당 부분은 겹친다. 여전히 공백으로 남은 부분은 D의 영역이다. 그에 대해서 노래운동의 주체들은 구체성, 현실성, 일상성, 민중성, 그리고 무엇보다도 리얼리즘이 있다는 점을 ‘동경’한 것으로 보인다. 문승현의 경우 기성 대중가요인 뽕짝에 “창작방법으로서의 리얼리즘”(문승현, 1985: 220)이라는 장점이 있다고 평가했고, 김창남의 경우 “삶을 지향하는 노래”를 “민요정신”과 연결짓고(김창남, 1986: 30-31) 뒤에는 “리얼리즘”과 연관지었다(김창남, 1991). ‘삶’과 ‘생활’을 구분할 이유가 없다면 D는 1988년까지도 노래운동에게 미완의 과제로 남은 영역이고, 이는 노래운동에서 이 영역에 해당하는 창작품이 빈곤했고 이후로도 채워지지 않았다는 것을 시사한다.³⁰⁾

29) 최근의 한 연구(이준희·신현준, 2023)에 따르면 20세기 전반기 만주(및 연해주)의 음악문화에서 러시아인, 독일인, 유태인 등이 수행한 역할이 확인되고 식민지 시기 조선도 그 자장에서 예외가 아니었다. 한 예로 해방 이후 재즈 음악과 클래식 음악에서 각각 중요한 역할을 수행한 임근식과 임원식 형제는 하얼빈에서 러시아인, 독일인, 유태인을 비롯한 유럽인, 일본인과 중국인 등 아시아인들과 뒤섞여 음악활동을 했다. 이런 과거의 역사가 그 뒤 시기에 어떻게, 얼마나 영향을 미쳤는가는 추후의 연구과제일 것이다.

30) 안석희(1993)의 글은 ‘노동가요’를 행진곡, 일상가요, 서정가요로 분류하는데 각각 A, D(B도 포함), C로 분류할 수 있다. 고승하(1993)의 글은 노래가사바꿔부르기(노가바), 새벽·노찾사, 민요운동, 노동자 중심의 노래문화, 지역 노래패, 민족음악극 여섯 개로 분류하고

〈그림 3〉 노래운동의 노래문화 분류. 굵은 글씨는 나의 재정의고, 둘째 줄은 문승현, 셋째 줄은 김창남·이영미가 사용한 용어다.

A	C
투쟁가	서정곡
전투적 운동가요	서정적 운동가요
서정적인 행진곡	유장한 가곡
B	D
놀이요	서사요
놀이요(민요, 노가바)	생활가요
개사곡, 민요부흥운동	현장생활가요

이 경합에 대해 다음 절에서 알아보기에 앞서 용어법상 한 가지 지적을 해 본다. 그것은 ‘생활’이나 ‘현장’이라는 단어 뒤에 ‘가요’라는 단어가 붙는 것은 감각적으로 기피되지 않는다는 점이다. 즉, 대중가요는 물론 민중가요라는 말에도 거리감을 보였던 노래운동의 주체들도 생활가요라는 말에는 거부감이 없었다. 그것은 아마도 ‘운동권’ 대다수에게 민중의 생활, 일상, 현장의 서사가 체화되지 않았던 시기의 산물로 추정해 본다. 이들이 생활가요라고 지칭한 단어를 개념화한다면, 서두에서 말한 敘事謠(서사요) 혹은 ballad(발라드)일 것이다. 반복하지만 발라드는 당시에 세간에서는 서정곡으로 이해했고, 김창남·이영미가 ‘러시안 발라드’라는 단어를 쓴 것도 그 때문이었을 것이다. 즉, 이들을 포함해서 당시 노래운동의 이론가들이 발라드의 원론적 의미에 주목했다고 보기는 힘들다.

있는데, 각각 B, C, B, D, A, C로 각각 분류할 수 있다. 즉, 노래운동과 직접 관련된 인물들이 ‘생활가요’라고 부른 영역을 안석희는 ‘일상가요’, 고승하는 ‘노동자 중심의 노래문화’라고 칭했다.

〈그림 4〉 한스 아이슬러의 모음집 음반



* 왼쪽(Berlin Classics 0092302BC, 1996)의 앞면에는 Lieder und Balladen 라는 독일어 글귀, 오른쪽 음반(MDG 613 2040-2, 2017)의 뒷면에는 songs and ballads라는 영어 글귀가 각각 써 있다. Lied/song은 가(歌), ballade/ballad는 요(謠)에 각각 대응한다는 것이 이 논문의 ‘도식적’ 주장이다. 본문에 언급한 두 발라드는 왼쪽에 수록되어 있다.

‘서사요로서 발라드’를 검토할 필요성은 다음 아니라 노래운동의 (당시로서는) 신예 이론가가 1991년에 이 용어를 명시적으로 사용한 글을 발표했기 때문이다. 김수연은 〈자루던지는 사람의 발라드(Ballade von den Säckschmeißern)〉와 〈검둥이 짐의 발라드(Ballade vom Neger Jim)〉(김수연, 1991: 233)라는 독일 노래를 언급하고, 이 곡들이 “정치발라드”(김수연, 1991: 210)라는 장르에 속한다고 소개했다. 이 ‘발라드’가 무엇이었는지에 대해서는 당시에도 지금도 토론이 깊게 이루어진 것 같지 않다.

6. ‘독일식 노동가요’와 ‘정치 발라드’: 노동자문예의 연소(燃燒)

1987년 한국의 민주화, 1989년 독일의 (재)통일, 1991년 소련의 붕괴

라는 세계사적 사건의 의미에 대한 해석을 여기서 반복할 필요는 없을 것이다. 단, 1987년을 경유한 이후, 즉, 민주화 이후의 시공간에서 노래운동에 발생한 변화를 살펴볼 필요는 있을 것 같다. 세 가지로 압축해서 요약해 본다.

하나는 용어법의 변화다. ‘운동권 노래’, ‘운동가요’, ‘투쟁가’ 등의 속칭으로 불리던 다양한 노래들은 ‘민중가요’라는 통칭으로 포괄되었다. 민중가요라는 용어는 이전부터 간헐적으로 사용되었지만, 1980년대가 1990년대로 넘어가는 이행기에 여타 경쟁적 용어들을 구축(驅逐)하고 지배적 용어로 빠르게 정착했다. 민중가요라는 용어의 보편화는 다양한 계열에서 전업적 노래패들이 속속 탄생한 현실과 동시적이었다. 즉, 1987년 이전 ‘노래운동’과 달리 1988년 이후 ‘민중가요’는 여러 계열들이 경합하고 공존하는 복잡계로 구축(構築)되었다. 민중가요가 새벽이 주도해서 만들어 낸 용어가 아니라 대세에 밀려 수용한 용어라는 점은 사소하지 않다.

둘. 노래운동 일부의 제도권 진입이다. 1984년 노래를 찾는 사람들(이하 ‘노찾사’)은 새벽의 초기 성원들이 주축이 되어 제작된 음반 제목이었지만 1987년 이후 노찾사는 노래모임(혹은 단체)으로 재건되었다. 1집 음반의 재발매와 몇 차례의 공연 뒤 새벽이 비합법 카세트로 발표한 노래들의 ‘다시 부르기’인 2집 음반(1989)이 상업적으로도 성공을 거두면서 노찾사는 제도권으로 진입했다. 노찾사는 백창우가 이끈 노래마을과 더불어 제도권과 운동권을 오가며 활동한 존재가 되었다. 노찾사의 대표인 이경호는 노찾사의 노래를 “삶에 뿌리내린 대중가요”(김영철, 1988)라고 밝혔는데, ‘대중가요’라는 용어의 선택은 노래운동이 가·요·곡 체제와 어느 정도 교섭이 가능하다는 발상의 전환을 보여 준다.

세 번째이자 마지막으로 1990년대 민중가요의 새로운 조류인 노동가요³¹⁾를 만들어낸 곳은 새벽과 노찾사와는 다른 계열들이었다는 점이다. 대

31) 민중가요 및 노동가요라는 용어의 등장, 양자의 연관 및 구분에 대한 논자들마다의 상이한

표적으로 주목받은 단체는 노동자노래단(‘노노단’)과 삶의 노래 예올림(‘예올림’)이다(두 단체는 1992년 희망의 노래 꽃다지로 통합된다). 민주화 이후 시공간에서 ‘민중가요 애창곡’은 위 두 단체로 대표되는 조류에서 나왔다. 서두에서 언급한 1991년 ‘민주시민이 좋아하는 노래’라는 조사에서는 〈철의 노동자〉, 〈꽃다지〉, 〈서울에서 평양까지〉가 각각 2, 4, 9위를 차지했는데, 앞의 두 곡은 김호철, 뒤의 곡은 윤민석이 작곡했다.³²⁾ ‘좋아하는 작곡자’로는 김호철이 1위(20.9%), 윤민석이 2위(9.9%)의 지지를 받았다.

그런데 〈그림 1〉과 〈그림 3〉의 도식을 상기한다면, 1988년 이후 김호철과 윤민석이 만든 민중가요의 새로운 경향과 1985년 새벽이 ‘새로운 노래 문화의 건설’이라는 설정한 아젠다 사이의 거리는 꽤 멀다. 투쟁가인 경우 군가풍을 벗어나지 않고(A), 일상가요(서사요)인 경우 이른바 ‘뽕끼’가 묻어 있고(B), 서정적 노래(서정곡)인 경우 어쿠스틱 기타가 중심적 악기(C), 시간이 지나면서 밴드 편곡을 취했다(D)는 점에서다. 이는 ‘저항적’ 민중가요가 ‘순응적’ 대중가요와 마찬가지로 음악 어법에서는 여전히 ‘가요’라는 것을 뜻한다. 대중가요라는 용어의 첫 글자인 클 대(大)를 백성 민(民)으로 대체하면 민중가요라는 조어가 만들어지는 것처럼, 민중가요는 대중가요의 음악 어법을 활용해서 만든 곡조에 가사만 다르게 붙이면 만들 수 있는 노래가 되었다.

그래서 마지막 절에서 검토해야 할 것은 김호철과 윤민석이 민중가요 히트곡이자 인기가요이자 유행가를 대량생산하고 노찾사와 노래마을은 제도권에 한 발을 걸친 시기에 새벽이 취했던 음악적 방향이다. 당시 새벽은 “서양의 고급음악, 유럽 혁명가요를 전범으로 삼고 있다”³³⁾라는 비판을 받

해석에 대해서는 이 논문에서 깊이 다루지 않는다. 이에 대한 논의는 정경은(2008: 15-21)이 충실하게 수행했다.

32) 이 논문에서는 김호철과 윤민석의 작품에 대한 평가 및 양자의 차이는 논하지 않는다. 이들의 ‘투쟁가’에 대해서는 감각적 호오(好惡)를 떠나서 표준화와 정형화 과정이 급속하게 발생했다는 점을 지적해 본다. 단, 이는 민중가요에만 국한되는 특징은 아니다.

33) 이는 김수연(1991: 232)에서 인용한 것인데, 새벽의 성원인 그의 글은 이런 비판에 대한

고 있었는데, 전자는 드미트리 쇼스타코비치(Dmitri Shostakovich)라는 러시아인, 후자는 한스 아이슬러(Hanns Eisler)라는 독일인의 이름으로 요약되곤 한다. 후대의 평가도 이와 다르지 않다면 3절에서 언급한 〈러시아에 관한 명상〉 공연이 크게 작용할 것이다. 그런데 1993년의 공연에서 연주된 노래들이 1988년부터 확립된 새벽의 전형이 아니라면, 한스 아이슬러가 새벽과 관련된 상이한 논자들에 의해 전유되는 과정을 추적할 필요가 있다. 세 명의 논자들에게 집중해 볼 텐데 최승운(문승현), 김수연, 진중권이다.

1987년 문승현이 최승운이라는 필명으로 한스 아이슬러 평전(알브레히트 베츠, 1987)을 번역·출간하고, 1988년 7월에 김창남과 가진 대담에서 쇼스타코비치(문승현·김창남, 1988: 22)를 언급한 것은 “노래운동에서 음악운동의 개념으로 바뀌게” 되는 과정의 산물이었다. 그런데 앞서 말한 ‘슬라브풍’이나 ‘러시아풍’ 서정곡은 이미 그 전에 주요한 창작물이 나온 상태였다는 점을 확인할 필요가 있다. 또한 그와 새벽의 동료들이 관심을 기울이고 진지하게 검토한 음악문화는 러시아와 독일 외에도 새노래 운동(Nueva canción)이 전개된 라틴 아메리카, 필리핀과 태국 등 동남아시아 등을 망라했고,³⁴⁾ 한국의 민요에 대한 관심과 검토도 빼놓을 수 없다. 즉, 냉전시대 용어로 ‘제1세계’ 외부의 제2세계와 제3세계의 노래문화에 대해 두루 관심을 기울였던 것이다.

자기방어 성격을 가지고 있다. 정경은은 이 시기 새벽의 “러시아풍의 노래”를 “고급화된 곡조의 노래”라고 칭했는데, 〈선언 2〉와 〈백두에서 한다, 한라에서 백두〉 두 곡을 제외한 “나머지 작품들은 거의 인기를 모으지 못했다”고 평했다(정경은, 2008: 214-215).

34) 라틴 아메리카의 새노래운동은 『노래운동론』에 이장직(1986)이 소개하고 있는데, 흔히들 러시아풍으로 오해하는 〈대결〉의 합창 편곡은 칠레의 인티 일리마니(Inti Illimani)의 영향이 강하다. 필리핀과 태국의 사례는 문승현(1985: 217)에 간략히 언급되고 있는데 그가 각주에서 ‘평론가’로 소개하고 있는 다카하시 유지(高橋悠治)에서 정보를 얻은 것으로 보인다. 그런데 다카하시는 평론가이기 이전에 음악가로 1978년부터 1982년까지 동남아시아와 라틴아메리카의 저항음악을 일본에 소개하고 수이규가쿠단(水牛楽団: 수우악단)을 결성하여 활동했다.

문승현은 새벽이 민문연의 노래분과를 거쳐 노문연의 음악분과로 편성된 1989년 이후로는 특별한 문헌을 남기지 않았고, 새벽의 창작과 연행을 주도하지도 않았다. 이성지, 안치환, 문대현 등 1980년대 중후반 새벽의 ‘시그니처 스타일’인 서정곡을 남긴 인물들도 새벽을 떠난 상태였다. 그래서 ‘노문연 시기 새벽’의 방향은 김수연이 1990년과 1991년에 쓴 두 글에서 가장 잘 드러난다. 그 글을 검토하기 전에 노문연 시기 새벽의 작품 다수는 이현관, 류형수, 여계숙의 손끝에서 나왔고, 합창 및 중창에 적합한 곡들이 다수였다는 점을 일러둔다.

김수연의 글들에서는 일단 ‘김호철 노동가요 비판’이 두드러진다. 김호철이 이에 대해 “분노”와 “신경질”이라는 표현을 불사하면서 불편한 반응을 보였다는 점도 미리 밝힌다(김경란·김인순·김호철·석치순·이은·진중권, 1991: 62). 김수연의 비판은 “익숙함의 ‘대중성’”으로 요약되는데, 그 대상은 〈꽃다지〉, 〈골리앗의 그림자〉 등 ‘뽕짝풍’, ‘대중가요풍’ 노동가요고 이는 “자본가계급적·대중가요적 형식”(김수연, 1990: 99)이라고 규정된다. “담고자 하는 이념적 내용이 불철저한 대중성”(김수연, 1991: 226) “자본가계급의 문화에 대중을 길들이는 [그린] 음악적 정서”(김수연, 1991: 229) 등의 표현이 그의 논리를 부연할 것이다. ‘이념’과 ‘계급’이라는 합리적 언어를 통해 비판하지만, 뽕짝이나 대중가요에 대한 감각적 기피와 신체적 부적(不適)이 수반되는 것 같다.

그렇지만 김수연의 김호철 비판에는 전제가 있다. 다름 아니라 〈파업가〉, 〈단결투쟁가〉 등 투쟁가의 “역사적 진보성”(김수연, 1991: 211)을 인정하는 전제다. “그러한[뽕짝풍] ‘대중가요풍’ 딱지를 붙여 쉽게 배척하거나 무시해 버리는 것 또한 노동자계급의 태도가 아니다”(김수연, 1990: 99), “이런 류의 노래들이 쓸모 없는 것이며 절대 불려서는 안 된다는 주장을 하려는 것은 아니다”(김수연, 1991: 228) 등의 발언으로 보아 그의 글은 최소한의 균형감각을 유지하고 있다.

김수연의 글에 노동가요의 전범으로 등장하는 인물은 다름 아닌 한스 아이슬러로, 앞 절 말미에 언급한 발라드(서사요)를 포함한 몇몇 작품들을 예로 들고 있다. 이유는 이 노래들이 “심오한 이념 내용을 민중의 어법으로 표현한 노래”(김수연, 1991: 296)기 때문이다. 앞서 언급한 아이슬러 평전에서 “초보적인 ‘저속한’ 종류의 음악 또는, 적어도 그 같은 음악적 요소를 현대 음악의 새로운 형식 속에 용해시킨다”(김수연, 1991: 233)는 부분을 인용한 것도 ‘심오한 이념’과 ‘민중의 어법’ 사이의 복잡한 매개에 주목한 것이다. 단, 아이슬러가 미국 재즈나 독일 카바레 등 당시 대중음악에 관심을 기울여서 만든 발라드=서사요가 새벽의 작품과 활동에 미친 영향은 명시적이지 않다. ‘정치 발라드’에 대해 “우리에게 아직 익숙치 않은”(김수연, 1991: 210)이라고 평가하는 것으로 새벽에게 서사요는 미완의 기획, 혹은 시도하지 못한 기획이었던 것으로 판단된다.³⁵⁾

아이슬러는 김수연의 글 외에도 논문연에서 발간한 무크지에 수록된 글들인 <독일노동가요>(민지윤, 1990)와 <노동해방의 예술>(진중권, 1990)에도 등장한다. 앞의 글은 1844년부터 1933년까지 독일 노동가요의 역사를 네 시기로 구분하여 서술하고 있고, 후자는 1830-40년대 <슐레지엔 직조공의 노래>³⁶⁾로 시작해서 1920-30년대 독일의 노동자합창단운동에 대한 언급으로 끝난다. 두 글 모두에서 아이슬러의 작품이 등장하는데, 전자

35) 김수연은 노동가요의 유형으로 투쟁가, 정치 발라드, 투쟁가요, 합창곡 네 갈래를 언급한다 (김수연, 1991: 209-210). 이를 <그림 3>의 도식으로 설명할 수 있지만, 사례들이 많지 않아서 생략한다. 새벽이 1992년 <작은 음악회>를 통해 공개된 작품들은 악보 형식으로 남아 있지만, 이에 대한 평도 미룬다. 미룬다. 브레히트와 김정환의 시를 가사로 삼은 곡이 많다는 점만 밝혀 둔다.

36) 진중권은 이 곡의 탄생에 대해 1833년과 1844년 두 시점을 모호하게 언급하는데, 여러 고증에 따르면 이 곡이 악보로 최초 출판된 시점은 1833년이다. 이 곡은 <Die Leineweber haben eine saubere Zunft>라는 제목으로 전승되고 있는데 당시든 현재든 제목과 가사에 ‘슐레지엔’은 등장하지 않는다. 참고로 슐레지엔/슐라스크/실레지아는 18-19세기 동안 독일의 영토였지만 1차 대전 이후 대부분 폴란드 영토다. 악명 높은 아우슈비츠 수용소가 이 지방에 위치해 있다.

에서는 〈비밀의 행진(Der heimliche Aufmarsch)〉,³⁷⁾ 후자에서는 〈통일 전선가(Das Einheitsfrontlied)〉와 〈연대가(Solidaritätslied)〉 등이다. 〈그림 3〉에서 나의 거친 분류를 따르면 투쟁가, 독일어로는 Kampflied에 속하는 곡들이다.

이 작품들이 1930년대 독일의 급박한 상황에서 기능적·실천적으로 필요했다는 평가와 작품 텍스트에서 ‘심오한 이념’은 과잉이고 ‘민중의 어법’은 과소하다는 평가가 양립불가능한 것은 아니다. 그 점에서 “사회에서 음악이 수행하는 기능 전반이 역사적인 필연성에 의해 변화되는 것에 의해 조건지어진다”(민지윤, 1990: 121)라는 아이슬러 본인의 미묘한 언급과 위 작품들이 “독일 노동자 노래운동이 도달한 최고의 수준”(민지윤, 1990: 124)이라는 일방적 칭송은 대조적이다. 노문연의 이론가들 모두 아이슬러가 1938년부터 1948년까지 미국에서 망명 생활을 하면서 창작한 작품들을 언급하지 않는 것도 징후적이다.

계다가 짧은 분량의 위 두 글에서는 ‘노동자의 노래’, ‘노동가요’, ‘노동자가요’ 등의 단어들 이 혼용되고 있다. 위 단어들의 독일어 원어가 Arbeiterlied라면 19세기 중반 이후 사회주의 및 공산주의 노동운동과 연계되어 전개된 노래들을 뜻한다. 1990년대 초 이에 대해 관심을 보이고 지지를 표했던 글을 뒤늦게 냉소하는 태도야말로 냉소적이다. 그렇지만 〈통일전선가〉와 〈연대가〉를 “선동력으로 불타는 [...] 대중가요”(민지윤, 1990: 212)라는 문구는 국제적·국내적으로 합의된 용어법을 무너뜨리는 것이어서 실소를 완전히 참기 힘들다. 노문연이라는 한 단체 내부에서 어떤 논자는 김호철 노동가요의 “대중가요적 형식”이 “자본가계급적”이라고

37) 이 곡에 대해 “한스 아이슬러가 작곡한”(진중권, 1990: 191)이라는 기록은 오류다. 원작 시(詩)는 1929년 에리히 바이네르트(Erich Weinert)가, 곡조는 1930년 블라디미르 포겔(Wladimir Vogel)이 1930년에 각각 썼다. 아이슬러는 1938년에 편곡을 해서 이 곡을 널리 알렸다. 또한 이 곡은 〈투쟁의 물결〉이라는 제목으로 한국어로 번안되어 1991년 서울 지역대학생노동해방예술가연맹준비위(서대노예련)의 공연실황을 녹음한 판본이 남아 있다.

비판하는 반면, 다른 논자는 아이슬러의 “독일 노동가요”는 “대중가요”라고 칭하면서 찬양하고 있는 것이다. 이런 용어법의 혼란을 정돈하는 작업은 나의 능력을 넘어선다.³⁸⁾ ‘김호철의 노동가요와 아이슬러의 노동가요는 다르다’는 변명은 구차해 보인다.

진중권이 쓴 또 하나의 글인 〈노동자문예운동론〉은 이 혼란을 정리하기는 한다. 단, 큰 뗏가를 치르고 있다. ‘김호철 노동가요의 대중성’을 다분히 의식한 이 글의 핵심 부분을 인용해 본다.

민중성을 무조건적인 대중성으로 오해를 해서는 안 된다. 오랫동안 대중문화의 세례를 받아온 대중은 물론 지배 계급이 퍼뜨린 정서에 광범위하게 물들어 있고, 또 그런 정서를 자연스러워 한다. 그러나 우리는 이러한 정서를 추종해서는 안 된다. 그것은 올바른 민중성의 구현이 아니다. 문예 운동의 임무는 바로 노동자대중을 사로잡고 있는 지배계급의 퇴폐적인 정서를 찢어내고, 그들 사이에 진정한 노동자계급의 정서를 구축하는 것이다. 따라서 대중성이라는 미명 하에 우리가 척결해야 할 정서, 즉 저급하고 퇴폐적인 대중문화의 감정을 조장하는 것은 목표를 눈앞에 두고 오히려 뒷걸음 치고 있는 것과 마찬가지이다(진중권 1991: 297).

그의 글에서는 ‘대중성’과 ‘대중문화’에 대한 감각적 혐오가 여과 없이 노출된다. “저급하고 퇴폐적”인 대중문화는 “찢어내고”, “척결해야” 할 대상으로 설정되고 있다. 척결의 정의가 ‘살을 긁어내고 뼈를 발라내기’라면, 대중문화의 해악이 얼마나 커야 그런 공격을 받아야 하는지는 1991년 기준에서도 의문이다. 즉, 진중권의 김호철 비판은 〈그림 1〉에서 A의 B에 대한 비판의 수사를 그대로 복제하고 있다. A는 박정희 체제 하에서 대중문화를 통제하는 데 앞장 선 순수예술의 이데올로기를 반영하고, B는 그들이 저속하다고 판정한 ‘뽕짝’이다. 우익 이데올로그의 ‘순수 음악(성)’과 ‘명량

38) 이 글에서 대중가요는 한 번이 아니라 여섯 번 등장하므로 사소한 실수라고 보기는 힘들다. 추정이지만, 독일어 단어가 ‘Volkslied’였다면 맥락 상 ‘인민가요’로 옮기는 게 적절해 보인다. 대중과 인민의 복잡미묘한 관계에 대해서는 각주 19를 참고하라.

함과 건전함'이라는 기준과 노동자문예운동 이데올로기의 '올바른 민중성'과 '진정한 노동자계급의 정서'라는 기준은 거울 이미지처럼 대칭을 이룬다.

'노문연의 이론가'인 진중권이 '노노단의 운동가' 김호철의 근가·뽕짜풍의 노동가요를 척결하고 씻어내는 운동을 펼친 것은 아니었을 것이다. 또한 그의 주장이 새벽의 음악운동에 실제적 영향을 미쳤다고 말하기도 힘들다. 선후관계를 확인하면, 아이슬러의 작품은 1988년 이전 새벽의 성원들이 검토했던 여러 다양한 레퍼런스들 가운데 하나 이상도, 이하도 아니었다. 즉, 위 인용문에 표현된 심오한 이념은 창작자들이 레퍼런스로 검토한 지 몇 년 지난 시점에 이론가가 생산한 상상하고 뽕죽하고 가느다란 주장이다. 그 주장은 한 예술가가 특정한 시기에 창작한 몇몇 작품들만 선택적으로 접한 뒤 형성한 몇몇 이론가들의 취향이었다.

그렇다면 새벽은 1980년대 중반 '낭만적'인 민중문화운동과 교섭했던 것처럼 1990년대 초에는 '과학적'인 노동자문예운동과 교섭해야만 했다고 말할 수 있다. 다행이든 불행이든 후자의 교섭이 오래 지속되지 않았는데 1991년 12월 소련이 붕괴하면서 '제2세계'가 사라졌고, 그 전에 노문연 내부의 '노선 투쟁'이 벌어져서 이론가들을 포함한 일부가 탈퇴했기 때문이다. 그럼에도 불구하고 1992년 새벽은 변화한 상황에 적응하여 윤선애의 단독 공연을 2회 개최하고, 젊은 회원들의 창작곡을 모은 <작은 음악회>를 3회 개최했다. 따라서 <러시아에 관한 명상>은 후기 새벽의 작품들 가운데 하나일 뿐인데, 이것으로만 새벽을 평가하는 것은 일방적이다. 문헌으로 남은 노문연의 이론적 실천과 새벽의 예술적 실천 사이에는 심각한 괴리가 존재한다.³⁹⁾

그러면 진중권에 대한 김호철의 반응은 무엇이었을까. 그는 진중권의 <노동자문예운동론>이 수록된 『예술운동론 I』에서 전개된 지상논쟁에서 뒤

39) 이 평가는 2024년 8월 24일부터 29일 사이에 새벽에서 활동한 성원들 5인과 전화통화를 통해 수행한 구조화되지 않은 인터뷰를 통해 획득한 것이다. 본인들의 요청으로 실명은 생략한다. 이는 물론 후일의 기억이므로 심층 연구가 더 필요하다.

에 길이길이 남을 명언을 남겼다. 가령 “한스 아이슬러에 대해 연구할 바에야 박춘석에 대해 연구하는 것이 낫다고 생각해요”(김경란·김인순·김호철·석치순·이은·진중권, 1991: 71)라는 발언이다. “적들이 잡았던 짱돌이기 때문에 나는 더러워서 안 던진다고 해봤자 소용이 없다”(김경란·김인순·김호철·석치순·이은·진중권, 1991: 65)는 또 하나의 명언이다. 즉, 진중권이 ‘올바른 민중성’이 아니라고 비난한 뽕짝을 포함한 대중가요는 김호철에게는 ‘민중의 어법’이었다.

진중권의 발언 가운데 명언이 없다면, 이 논쟁에서는 대중주의(populism)⁴⁰⁾가 엘리트주의에 대해 승리했다고 평해야 할 것이다. 단, 이 대중주의도 1990년대 중반부터는 ‘대중’을 잃어 갔다. 박춘석도 이때부터는 히트곡을 만들어 내지 못했다.

7. 나오며: 김창남과 진중권과 황요명에 관한 명상

새벽을 위한 변명부터 해 본다. 새벽의 노래운동 혹은 음악운동은 제1세계의 음악문화가 지배하는 한국 혹은 ‘남한’의 상황에서 제2세계와 제3세계의 노래문화를 참고하여 여러 경계를 허문 작품을 창작하고 연행했다. 예술가곡과 대중가요의 구분, 투쟁가와 놀이요의 구분, 서정곡과 서사요의 구분을 허무는 완성된 혹은 미완성된 노래들을 창작했다. 어쿠스틱 악기와 일렉트로닉 악기를 결합한 음향을 만들어낸 것도 빼놓을 수 없다. 무엇보다도 정규 녹음 스튜디오의 사용, 음반·공연에 대한 사전검열, 방송 출연을 통한 전파 등을 거부 혹은 무시하고 이상의 성과를 이루었다.

40) Populism은 인민주의, 포퓰리즘, 대중추수주의, 인기영합주의 등으로 번역되지만 popular와 동일한 어근을 갖는 이 단어가 대중주의로 표기되지 말아야 할 이유는 없어 보인다. 만약 populism을 인민주의라고 번역하려는 사람은 popular culture도 인민문화라고 번역해야 일관되다. 부연하면, 대중주의는 그 자체로 긍정적이거나 부정적이지 않다.

즉, 새벽은 고고하고, 도도하고, 우아하게 운동을 수행했는데 이를 공정하게 평가하기 위해서는 노래운동이나 음악운동이라는 보편적 명칭이 아닌 특정한 명칭이 필요해 보인다. 그 점에서 이 운동의 주체들이 고학력 대학생과 지식인이라서 노동자와 민중의 삶을 재현하는 데 ‘한계’를 보였다는 식의 지적은 초점을 벗어난 것이다. 후기 새벽의 실험을 외면한 것은 노동자와 민중이 아니라 바로 대학생과 지식인이었기 때문이다. 노동자와 민중은 ‘운동’ 전체의 상승과 하강의 리듬을 따라 새벽의 음악과 만났다 헤어졌다고 설명할 수 있지만, 대학생과 지식인이 새벽의 음악과 결별한 이유를 합리적으로 설명하기는 힘들다. 앞서 언급한 <러시아에 관한 명상>에 대한 『한겨레신문』의 조선희의 평이 대표적인데 그가 노래운동의 성과라고 전제한 “대중이 함께 부를 수 있는 노래”를 새벽이 지향했는지는 의문이다. ‘운동권’에서 대중과 대중문화가 정당화된 것은 일러도 1992년 이후다.

새벽이 대중과 친밀하게 함께 하려는 ‘민중가요 노래패’가 아니었고 대중적 취향을 거역한 고고한 ‘음악운동 조직’이었다고 기억하는 것은 낯설지도 모르겠다. 대중가요의 관습 혹은 가·요·곡 체제의 작동이 복구된 1988년 이후 새벽 역시 몇몇의 명곡 혹은 애창곡만으로 남게 되었고, 게다가 그 대부분은 노찾사의 다시부르기로 기억되고 있기 때문이다. 새벽·노찾사를 한편으로, 노노단·예울림을 다른 한편으로 놓고 비교한다면, 전자는 후자에 비해 서정곡에서는 우세를 보이고 생활가요에서는 열세를 보였다 투쟁가에서는 경합했다는 평도 내릴 수 있다. 그렇지만 이는 민중가요에서도 대중가요처럼 가·요·곡 체제와 유사한 무언가가 작동한다는 것을 전제로 내리는 통속적 평가 이상은 아니다. 작품과 인물만 기억하고 사건과 실천은 기억되지 않는다는 뜻이기도 하다. 그래서 새벽과 그 노래운동 및 음악운동에 대한 기록은 아직 완료되지 않았다.

그 기록을 위해 새벽이 황혼으로 접어든 1990년대 초의 담론 상황으로 돌아가 보자. 1991년 “저급하고 퇴폐적인 대중문화의 감정”을 “우리가 척

결해야 할 정서”(진중권, 1991: 297)라고 주장한 진중권의 견해와 1993년 “대중문화 속에 내재해 있는 지배구조와 대중의 모순으로부터 대중문화의 해방적 잠재성을 찾아내”(김창남, 1993: 25)야 한다고 주장한 김창남의 견해 사이의 거리는 얼마나 될까. 혹시 진중권도 1993년에는 김창남처럼 생각했을 수도 있고, 김창남도 1991년에는 진중권처럼 생각했다고 보아야 할까. 이런 수수께끼 같은 문제를 푸는 것은 당사자들과 물리적·심리적 거리가 먼 연구자들의 다양한 견해가 생산되어야 균형이 잡힐 것이다.⁴¹⁾ 단, 또 하나의 ‘독일 이데올로기’로 고급예술과 제도정치를 감평하면서 대중문화와 포퓰리즘을 공격하는 논객으로 살아온 진중권의 길과 영문(英文) 문화연구⁴²⁾의 패러다임으로 한국 대중문화에 대해 비평하고 연구하는 사람으로 살아온 김창남의 길은 달라 보인다. 이는 노래운동의 복잡했던 양상들을 동질한 실체로 조망할 수 없다는 흐릿한 신호다.

한국에서 황혼을 맞은 지 30년이 훌쩍 지난 노래 하나가 다른 곳에서 동 트는 새벽이 되는 신호는 노래운동에 대한 평가를 더 복잡하게 만든다. 2019년 홍콩 민주화운동에서 ‘민주파’로 활동한 황요명(黃耀明: Anthony Wong)은 〈그 날이 오면〉을 ‘자유의 여름’이라는 뜻의 〈自由之夏〉라는 제목으로 광둥어로 번안하여 2020년에 발표했다. 예상할 수 있듯, 이 곡으로 인해 그의 공적 활동이 자유롭지 않게 되었다. 이 사례는 노래를 통한 저항과 투쟁의 대상이 되는 체제의 공식적 이데올로기가 무엇인지는 생각보다 중요하지 않다는 실례다. 그가 〈그 날이 오면〉에서 연고자 한 것은 1980년대 중후반 한국 어딘가에서 생성된 정동(affect)일 것이다. 정동이라는 단어는 여전히 불가해하고 불친절하지만, 이론적 이념이 아니라 신체적 감각과 관련된 어떤 힘이라고 부연해 본다.

41) 성근제(2010)의 연구는 1988년 문승현과 김창남의 대담에서 양자의 이견을 부각시키고 (123-128), ‘1988년 문승현’의 견해가 ‘1991년 김수연’의 견해로 계승되었다고 보는 것 같다(128-134). 나의 심층면접 조사에서는 두 가지 모두 입증되지 않았다.

42) 영문은 Anglophone을 말하고 특정 국가를 지칭하는 것은 아니다.

황요명은 1986년부터 達明一派(Tatming Pair)라는 2인조 신쓰 팝(synth pop) 그룹으로 활동해 온 인물이다. ‘팝 음악’이면서 사회비판적 메시지를 전달했던 그는 2019년 한국의 노래운동의 유산을 원용하면서 활동을 지속하고 있다. 그 점에서 그때 그 노래운동에 결락된 것은 가까운 이웃에서 일어나던 넓은 의미의 음악운동에 대한 관심 아니었을까. 그때나 지금이나 동유럽과 라틴 아메리카는 물리적으로 멀다. 동아시아는 물리적으로 가까워도 감각적으로 멀었고 지금도 멀다고 느끼는 사람이 많다. 만약 누군가 ‘노래운동’ 같은 실천을 다시 구상한다면 이 결락에 대해 진지하게 사유하기를 신중하게 제안해 본다.

참고문헌

1. 단행본

- 강인철. 『민중, 시대와 역사 속에서: 민중의 개념사, 통사』. 성균관대학교출판부. 2023a.
- _____. 『민중, 저항하는 주체: 민중의 개념사, 이론』. 성균관대학교출판부. 2023b.
- 강현두. 『한국의 대중문화』. 나남. 1987.
- 고승하. 「민중음악과 노래운동의 현단계」. 정지창 편. 『민중문화론』. 영남대학교 출판부. 305-323. 1993.
- 김창남 편. 『대중음악의 이해』. 한울. 2012.
- 김창남. 「삶을 지향하는 노래」. 『노래운동론』. 공동체: 12-31. 1986.
- _____. 「민요정신과 노래의 리얼리즘」. 『삶의 문화, 희망의 노래』. 한울: 173-190. 1991.
- _____. 『대중문화의 이해』. 한울. 1998.
- _____. 「대중음악사의 맥락에서 본 민중가요」. 박선영 엮음. 『민중의 시대-1980년대 한국 문화사 다시 쓰기』. 빨간소금: 193-218. 2023.
- 메아리. 『메아리 4』. 서울대학교 메아리. 1979.
- _____. 『메아리 5 증보판』. 서울대학교 메아리. 1981.
- _____. 『메아리 6』. 서울대학교 메아리. 1983.
- _____. 『메아리 10』. 서울대학교 메아리. 1993.
- 문승현. 「노래운동의 몇 가지 문제들」. 정이담 외. 『문화운동론』. 공동체: 196-226. 1985.
- 문옥배. 『한국 금지곡의 사회사』. 예술. 2004.
- 박선영. 「들어가며」. 박선영 엮음. 『민중의 시대-1980년대 한국 문화사 다시 쓰기』. 빨간소금: 10-25. 2023.
- 서울대학교. 『1981 학생편람』. 서울대학교. 1981.
- 송건호·안병직·한완상. 「민중의 개념과 그 실제-좌담」. 유재천 편. 『민중』. 문학과지성사: 18-43. 1982.
- 신현준·최지선. 『한국 팝의 고고학 1970-절정과 분화』. 을유문화사. 2022.
- 알브레히트 베츠. 최승운 역. 『음악의 혁명, 혁명의 음악-한스 아이슬러의 생애와 음악』. 동녘. 1987.
- 역사문제연구소 민중사반·아시아민중사연구회. 『민중사의 지평에서 민주주의를 다시 본다』. 선인. 2023.
- 이건용. 「80년대 음악론의 전개과정-한국음악론·노래운동론·민족음악론」. 노동은·

- 이건용. 『민족음악론』. 한길사: 17-55. (21). 1991.
- 이영미. 「개사곡에 대하여」, 김창남 외. 『노래운동론』. 공동체. 203-223. 1986.
- 이장직. 「라틴 아메리카의 ‘새로운 노래’ 운동」, 김창남 외. 『노래운동론』. 공동체: 224-252. 1986.
- 정경은. 『한국 현대 민중가요사』. 서정시학. 2008.
- 정이담. 「머리말」. 정이담 외. 『문화운동론』. 공동체: 3-9. 1985.
- 조동일. 『서사민요 연구』. 대구계명대학교출판부. 김경란 · 김인순 · 김호철 · 석치순 · 이은 · 진중권. 1991. 「좌담: 예술창작, 혹은 예술운동의 핵심에 대하여」. 『예술운동론 I』. 하늘땅: 11-107. 1983.
- 한규만. 『영미 포크 발러드의 주제연구: 인간과 사랑』. 울산대학교 출판부. 2005.
- 한완상. 『민중과 지식인』. 정우사. 1978.

2. 학술지 논문⁴³⁾

- 김경란 · 김인순 · 김호철 · 석치순 · 이은 · 진중권. 「좌담: 예술창작, 혹은 예술운동의 핵심에 대하여」. 『예술운동론 I』 하늘땅. 1991.
- 김수연. 「〈파업가〉에서 〈골리앗의 그림자〉까지-김호철의 노동가요에 대하여」. 『노동자 문화통신 3』 새길. 1990.
- _____. 「노래운동의 현실과 새로운 단계」. 『예술운동론 I』 하늘땅. 1991.
- 김영주. 「한국 사회 노래 운동의 전개 과정 1980-1993-노래 운동 조직과 “민중가요”의 주제 변화를 중심으로」. 『사회와 역사』 44. 1994.
- 김창남. 「유행가의 성립과정과 그 문화적 성격」. 『노래 1』 실천문학사. 1984.
- _____. 「노래운동과 대중문화, 새로운 시각의 모색」. 『노래 4』 실천문학사. 1993.
- 김창남 · 이영미. 「운동권 노래의 전개과정과 노래운동의 전망」. 『노래 3』 이론과실천사. 1988.
- 김창남 · 이영미 · 박운우 · 김해식. 「광범한 민중운동의 흐름 속에 자리하는 노래운동」. 『노래 1』 실천문학사. 1984.
- 문승현 · 김창남. 「민족음악운동의 현단계와 실천적 문제들」. 『노래 3』 이론과실천사. 1988.
- 민지윤. 「독일노동가요」. 『노동자문화통신 1(창간호)』 새길. 1990.
- 박운우. 「해방 후 대중가요의 사회사」. 『노래 1』 실천문학사. 1984.
- 성근제. 「동아시아 예술 운동 내부의 ‘양식’의 정치화 현상에 대하여 : 20세기 후반 한국 민중가요운동의 사례를 중심으로」. 『기억과 전망』 23. 2010.
- 신현준. 「가(歌) · 요(謠) · 곡(曲)의 해부학 1-근대 조선과 일본에서 대중음악의 용어들

43) 무크(비정기간행물)에 실린 글의 경우 호수가 있어서 학술지 논문으로 배치한다.

- 에 대한 고찰』. 『개념과 소통』 33. 2024a.
- _____. 「가(歌)·요(謠)·곡(曲)의 해부학 2-상하이, 홍콩, 타이완에서 早期 유행음악의 용어에 대한 고찰』. 『중국현대문학』 108. 2024b.
- 신현준·이준희. 「가(歌)·요(謠)·곡(曲)의 해부학 3-‘조선 유행가’의 점멸과 ‘한국 대중가요’의 발생 1945-60』. 『음악과 현실』 108. 2024.
- 안석희. 「노동가요의 전개와 전망』. 『노래 4』 실천문학사. 1993.
- 이건용·김정환·정희섭·이재석·박운우·김창남. 「좌담-보다 창조적인 노래운동을 위하여-』. 『노래 1』 실천문학사. 1984.
- 이소영. 「민족음악운동의 이론과 실천-예술 음악계를 중심으로』. 『노래 4』 실천문학사. 1993.
- 이영미. 「일제시대의 대중가요』. 『노래 1』. 실천문학사. 1984.
- 이준희·신현준. 「1920-40년대 조선 대중음악과 만주 -인적 접촉의 흔적과 영향』. 『한민족문화연구』 82. 2023.
- 진중권. 「노동해방의 예술』. 『노동자문화통신 3』 새길. 1990.
- _____. 「노동자문예운동론』. 『예술운동론 I』 하늘땅. 1991.
- 최승운. 「문화예술운동의 현대계』. 김정환 외. 『문화운동론 2』 공동체. 1986.
- 피천득·심명호. 「영미의 FOLK BALLAD와 한국서사민요의 비교연구』. 『연구논총』 2. 서울대학교교육회. 1972.
- 한규만. 「한국의 서사민요와 영미의 포크밸러드에 나타난 주제의 비교분석』. 『울산대학교 연구논문집』 19(인문·사회과학편). 1987.
- 허수. 「식민지기 ‘집합적 주체’에 관한 개념사적 접근-동아일보 기사 제목 분석을 중심으로』. 『역사문제연구』 23. 2010.

3. 학위 논문

- 권정규. 「1975년 이후 한국 대중음악에 대한 제도적 규제의 변화 양상』. 한국학중앙연구원 한국학대학원. 박사학위논문 음악학 전공. 2015.
- 석지현. 「대학가에 나타난 노래경향 연구-1980년대 운동가요를 중심으로-』. 숙명여자대학교 교육대학원 음악교육전공. 석사학위논문. 1991.

4. 신문 기사

- 김영철. <‘삶에 뿌리내린 대중가요 만들고파’ ‘노래를 찾는 사람들’ 대표 이경호씨>, 한겨레, 1988.10.8.
- 안정숙. <노래로 보는 사회사 민중가요 결산 활발>. 한겨레, 1993년 2월 3일.
- 안정숙. <민중가요 ‘또하나의 문화’로 정착>. 한겨레, 1991년 12월 15일.

조선희. <노래모임 '새벽' 콘서트-대중을 외면한 '희망의 언어'>. 한겨레, 1993년 2월 14일.

5. 음반

노래를 찾는 사람들. 《노래를 찾는 사람들》. 서라벌레코드. 1984.

노래를 찾는 사람들. 《노래를 찾는 사람들 2》. 서울음반. 1989.

노래를 찾는 사람들. 《노래를 찾는 사람들 3》. 서울음반. 1991.

새벽. 《민주주의여 만세》. 민중문화운동협의회. 1985.

새벽. 《그 날이 오면》. 민중문화운동협의회. 1986.

새벽. 《해방의 노래》. 민중문화운동연합. 1987.

새벽. 《저 평등의 땅에》. 민중문화운동연합. 1988.

새벽. 《우리, 노동자》. 노동자문화예술운동연합. 1989.

An Anatomy of Song(歌), Ballad(謠) and Tune(曲) 5

: The Dawn and Dusk of the Song Movement against
ka · yo · kok Regime in South Korea 1977-1993

Hyunjoon Shin
(Sungkonghoe University)

The Sino-Korean characters 歌 (*ka/ga*), 謠 (*yo*), and 曲 (*kok/gok*) literally translate to song, ballad, and tune, respectively, each carrying distinct etymological connotations. However, all are broadly understood as ‘*norae*,’ which is commonly equated with ‘song.’ In modern and contemporary popular music, these three terms are often used interchangeably and with considerable flexibility. This practice is also evident in the context of Korean protest music from the 1980s, retrospectively referred to as *Minjunggayo*.

This paper investigates the historical trajectory of the ‘song movement’ (*norae undong*) within this specific context and examines how songs were classified according to the literature produced by the movement’s activists and artists. The analysis includes both the established popular songs, which were perceived as “realistic but vulgar” and thus subject to critique, and the newly composed or collected songs advocated by the movement. While the former were commonly labeled as ‘popular songs’ at the time, this

study proposes reconceptualizing them under the term ‘*ka · yo · kok* regime,’ derived from prevalent terminologies such as ‘*yuhaengga*,’ ‘*in’gigayo*,’ and ‘*hit’ŭgok*.’

The primary focus of this paper is to explore how the song movement developed, articulated, and implemented strategies to critique the ‘*ka · yo · kok* regime’ and to construct an alternative cultural paradigm amid the highly oppressive political climate of the 1980s and beyond. The central case study is *Saebyeok* (Dawn), a prominent ‘illegal’ song movement group active from 1984 to 1993. The study also examines the university song club *Meari* (Echo) and the legal song movement group *Nochasa* (People Looking for Songs), both of which were associated with this movement. Finally, the paper provides a critical assessment of the divisions and crises within the song movement that emerged between 1989 and 1993.

Key words: song, ballad, tune, the song movement, *minjung* song (*minjunggayo*), *Saebyŏk* (Dawn).

논문 투고일: 2024년 8월 31일

논문 심사 완료일: 2024년 10월 24일

논문 게재 확정일: 2024년 10월 27일