

대중음악의 구조와 가치에 관한 연구*

— 단독성으로서의 지향

신정환 (성균관대학교 대학원 비교문화협동과정 박사과정)

1. 들어가며
2. 대중음악 파악하기
 - 2.1 대중음악의 정의
 - 2.2 대중음악의 구조
 - 2.3 대중음악의 가치
3. 대중예술로서의 대중음악
 - 3.1 예술의 분류
 - 3.2 20세기 대중예술론의 흐름과 특성
 - 3.3 대중예술과 대중음악의 가치국면
4. 매체상황의 변화
5. 실제음악으로서의 대중음악
 - 5.1 대중음악의 작품
 - 5.2 대중음악의 연주
 - 5.3 음색과 단독성
6. 나가며

* 이 글은 신정환의 「대중음악의 구조와 가치에 관한 연구」(단국대학교 문화예술대학원 석사학위논문, 2017)의 내용을 수정보완하고 개정한 논문이다.

본 논문은 대중음악의 구조적 상황성과 가치론의 문제를 대중예술과 실재음악이라는 두 가지 측면을 통해 살핀다. 체제와 매체의 상황적 변화는 대중음악을 가능하게 했다 이로 인해 대중음악은 생산과 수용의 배타적 이분법을 넘어서는 순환적 구조성을 가지며, 비음악적 요소가 음악실제에 영향을 끼치는 타자적 가치성을 내재한다. 또한, 대중음악에서 사운드와 레코딩은 작품텍스트적인 위상을 갖는다. 중첩매체적 악기로서 마이크로폰의 등장과 목소리 연주방식의 변화는 새로운 상황성을 반영하는 대표적인 실천적 양상이다. 그리고 대중음악에서 규범적 관습은 일원적 구속성을 행사하지 않는다. 대중음악은 개별적 특성과 개성의 표현을 긍정함과 동시에 비환원성을 담보하기 때문이다. 이에 입각하여 음색의 중요성은 일정 경계선 이상으로 높아진다. 그러나 대중음악은 단지 구분적 가치가 아닌 단독적 가치의 음악이다. 대중음악에서 단독성으로서의 지향은 성취되는 것이 아니라 전제된다. 본 논문이 바라보는 대중음악의 가치체계는 단독성의 체계라고 할 수 있다.

핵심어: 대중음악, 구조, 가치, 매체, 음색, 단독성

1. 들어가며

대중음악은 ‘음악’이라는 예술형태를 전승함과 동시에 대중범주로서 대중취향과 강력하게 연관되는 역사성을 지닌다. 이러한 실재음악적 특성과 대중예술적 특성의 공존은 대중음악의 파악을 복잡하게 만든다. 대중범주로서의 특성을 갖는 대중음악은 산업적 친화성을 갖는다. 때문에 대중음악은 대중예술과 대중문화에 가해졌던 것과 같은 방식의 비판을 받곤 했다. 그 방법은 대체로 부정적 측면을 과도하게 부각하는

식이었다. 아도르노와 같은 초기 비평가들은 예술음악에 대비되는 저급한 타자로서 대중음악을 위치시켰다. 이런 부정비평들은 개별적 개인과 그 집합으로서의 대중개념을 불안정하게 여겼다. 즉, 대중정치성의 구체화와 대량매개적 상황의 심화는 대중음악에 대한 부정적 고정관념이 강화되는 배경이었다. 이러한 비평에 따르면 대중음악은 예술이 아니며 그저 상품이다. 또한 구조에 의해 단편적으로 결정되고 미적 가치를 생성하지 못한다. 이 관점은 대중범주혐오, 그리고 맥락의 부분적 인지에 의존하고 있기 때문에 그 성립상 이미 오류를 전제한다.

이렇듯 대중음악에 대한 초기적 접근은 주로 특정한 부정적 가치를 선제적으로 개입시키는 방식으로 이루어져 왔다. 하지만 이러한 시각으로는 대중음악을 온전히 파악할 수 없다. 대중음악의 상황성은 복잡적이다. 체제 및 매체의 변화와 밀접한 대중음악은 변화된 구조성에 상응하는 새로운 가치성을 내재하고 있다. 이때 테크놀로지의 발달은 핵심적이다. 소리를 포착할 수 있게 된 후, 음악에서 발현된 사운드는 이전과는 다른 중요성을 갖는다. 이로 인해 레코딩과 음반은 새로운 텍스트성을 획득하고 작품적 매체로 자리매김했다. 이런 상황성에서 수용자는 단절적이고 수동적인 특성에만 기반하는 것이 아닌, 복합적 주체성을 자연스럽게 갖게 된다. 더 나아가 수용자와 생산자, 비예술가와 예술가의 이분법은 흐릿해진다. 이제 수용주체가 조건적으로 내재하고 있던 음악현상의 생성주체성은 변화된 역사성과 강화된 일상성을 통해 발현적 특성이 되었다. 음악적 실천과 연주개념은 다분화되었고 더불어서 연주 및 연주자를 비롯한 실천수행과 예술주체의 권위가 상승한다. 이러한 상황양상은 대중음악 가치체계에 중심으로 작용한다.

대중음악은 구조에 의해 좌우되기만 하는 수동적이고 단순한 범주가 아니며, 예술이자 음악으로서의 가치국면을 분명히 갖는다. 환원적 일반화에 기반하는 전통적인 비평들이 대중음악을 파악하는 일에 실패했

던 이유는 복합적인 새로운 상황성을 엄밀하게 반영하지 않았기 때문이다. 대중음악은 음악이라는 기성구조를 계승하지만, 일원적인 권위 규범적 관습이 그 가치체계를 일률적이고 지배적으로 구축하지 않는다. 따라서 대중음악에서 개별성은 긍정된다. 그러나 그 가치성의 성향이 다양성으로의 고착 혹은 천착만을 향한다는 것은 아니다. 대중음악은 보편성과 특수성의 대립이분법을 넘어서는 단독성으로서의 지향을 전제한다.¹⁾ 본 논문은 단독성이 대중음악 가치체계에 있어 중심적이라고 바라보며, 대중예술과 실제음악이라는 두 측면을 통해 이를 살펴볼 것이다. 먼저 대중음악에 대한 전반적인 파악을 시도할 필요가 있다.

2. 대중음악 파악하기

2.1 대중음악의 정의

대중음악은 새로운 상황성의 음악장르범주이다. 대중음악은 사회의 빠른 변화 속에서 발전했고 그 역사의 적층이 상대적으로 얇다. 20세기 중반까지만 해도 대중음악에 대한 심층적이고 진지한 접근은 부족했다(이수완, 2006: 24-25). 때문에 대중음악을 정의내리는 통상적인 방법은 기존음악범주에 대비하여 그 특성을 부정도출하는 방식이었다. 그 기준대상은 주로 예술음악과 민속음악이었다(이수완, 2014: 17-20). 이 방

1) 비르깃 마라 카이저(Kaiser, Birgit Mara, 2015: 3-5)에 따르면 단독성은 “중층결정적이고 논의적”인 개념으로, 다양한 방식으로 사유되어왔다. 규범적 통일성을 가지고 발전하진 않았으나 단독성은 주로 “각각의, 그리고 모든”으로서 어떠한 ‘하나’에 대한 개념이다. 이렇듯 보편성과 특수성의 성격을 함께 지니는 단독성은 일반화의 양상과 조건적으로 관련됨과 동시에 개별적인 관계나 맥락을 완전히 무시하는 국면도 아니다. 추가적으로 자크 데리다와 베르나르 스티글레르의 『에코그라피』에서 진행되는 전체적인 논의와 역자 주에 담긴 설명을 함께 참조하라(Derrida, Jacques & Stiegler, Bernard, 2014: 25-26). 또한 복합적 얽힘의 개념인 중층결정에 대해서는 김용규(2007)와 이득재(2008)의 논의를 참조하라.

식을 “부정적 타자화”라고 부를 수 있다(신정환, 2017: 3-4).²⁾ 대중음악을 부정적 타자화에 입각하여 바라보는 관점은 보통 부정비교기준인 음악범주들이 우월하다는 것을 전제한다(Leach, Elizabeth Eva, 2014: 256-257). 리처드 미들턴(Middleton, Richard, 1990: 4)에 따르면 대중음악을 저급규정하거나, 특정한 음악범주에 대해 단편적으로 부정비교하는 정의방식은 독단적이다. 부정적 타자화는 단편적인 환원적 방법에 기반한다. 이를 통해서서는 대중음악을 엄밀하게 파악할 수 없다(신정환, 2017: 3-4).

로이 셔커(Shuker, Roy, 2012: 73-74)는 대중음악 정의에 대한 몇 가지 경향들을 제시한다. 첫 번째는 대중성을 통한 정의이다. 대중성만을 지나치게 강조하는 방식은 사실 단편적 은유에 가깝다.³⁾ 이 경향은 자의적이고 추상적 결과를 낳는다. 대중성에 천착한다면 실제적 요소들을 경시하게 되며, 대중음악을 일반규정할 수 없다. 셔커가 언급한 대로 대중적인 서양클래식음악이나 배타적인 데스메탈과 같이 대중성이라는 기준만으로 다룰 수 없는 예시들이 존재한다. 결국 대중성은 대중음악을 정의내리는 데에 있어 주변적 요소라고 볼 수 있다(신정환, 2017: 55).⁴⁾

두 번째, 상업성을 통한 정의이다. 셔커에 따르면 이 접근은 대중성의 경우와 동일한 문제점이 있다. 이 방법은 사실 대중성을 통한 정의들

2) 부정적 타자화의 정의방식에 따르면 대중음악은 예술음악이나 민속음악이 아닌 음악이다. 추가적으로 이수완(2014: 15-17)이 서술하는 대중음악 정의의 문제와 ‘대중’이라는 용어의 역사성에 대해 참조하라. 다만 해당부분에서 인용제시된 대중음악의 통상적 정의는 재고될 필요가 있다. 그리고 같은 책 22-41에서 대중음악의 역사적 맥락성과 그에 따른 초기적인 이론사적 특징을 확인할 수 있다.

3) 이때 대중성은 인지도나 산술적 측면의 대중성이다. 엘리자베스 에바 리치(Leach, 2014: 258-259)는 대중음악 정의를 논의함에 있어 전통적인 관점으로서의 유리된 대중개념을 넘어서지만, 이러한 단편적 대중성을 어느 정도 상정하는 듯하다.

4) 대중성 자체가 양적 측면만으로 구성될 수 없다. 이는 다음의 상업성의 문제와 함께 결부된다. 이와 관련하여 사이먼 프리스(Frith, Simon, 2004)의 논의를 추가적으로 참조하라. 여기에서 프리스는 대중음악의 정의와 가치에 대한 미학적 접근법의 문제를 재고하고 있다(신정환, 2017: 4-5).

협의적으로 구체화한 것이다. 대중성 관점에 대중적인 것이란 무엇인가에 대한 실제적 고찰이 다소 결여되어 있었다면, 상업성의 관점은 조금 더 구체적이다. 그러나 이는 결국 가치 판단의 요소들을 의도적으로 제한하는 방법이다. 상업적 결과는 하나의 지표로 기능할 수 있으나 그것이 정의에 있어 온전한 일원적 기준이 될 수는 없다.

세 번째, 비교를 통한 정의이다. 셔커는 필립 태그(Taggs, Philip, 1982)를 인용한다. 태그가 소개하는 방식은 일반적으로 통용되던 삼분법에 기초한다. 즉, 특정한 특성기준들에 따라 대중음악을 민속음악 및 예술음악이란 범주들과 비교한 후 그 차이를 통해 정의내리는 것이다. 이 방식은 음악적 기준과 비음악적 기준들을 함께 고려해볼 수 있기 때문에, 앞서 살펴본 대중성이나 상업성을 통한 정의들보다는 구체성을 확보한다고 볼 수 있다. 하지만 비교에 사용되는 기준들만으로 정의에 필요한 모든 특성들을 사실상 도출해낼 수 없다는 난점이 존재한다. 이에 입각한다면 그 결과는 제한적일 수밖에 없다. 결국 이러한 특정한 특성 지표기준을 통한 접근은 그 비교 자체에 의미가 있는 것이지 일반적 정의의 수단이 될 수 없다.⁵⁾ 삼분법적 비교를 통한 정의는 단편적 고정 관념의 생성과 사실상 다르지 않으며, 부정적 타자화와 같은 독단성의 문제점을 초래할 여지가 있다.

셔커가 지적하는 대로 대중음악에 대한 정의는 “음악적 특징과 사회경제적 특징”이 모두 고려되어야 한다. 왜냐하면 대중음악의 역사성은 체제 및 매체의 상황적 전회와 결부되어 있기 때문이다. 대중음악은 분명 팝이나 록과 같은 장르외연들의 총합으로서 간주될 수 있는 실제적

5) 태그(Taggs, 1982: 40)가 축약적으로 제시한 특성들은 다음과 같다. “누구에 의해 생산-전파되는가,” 대량유통의 양상, “기록과 유통의 주된 방식,” “음악이 발생하는 주된 사회형태,” 음악생산과 유통의 주된 자원, “이론과 미학,” “작곡가/작가”이다. 이러한 특정기준의 비교를 통해서 대중음악을 정의하려 시도하는 것은 규범성을 확보할 수 없다.

인 음악의 한 범주다. 그러나 대중음악은 음악적 측면만으로는 정의가 불가능하다. 오히려 비음악적인 측면을 동시에 고려해야만 비로소 상상될 수 있는 개념이다. 미들턴(Middleton, 2006: 23-24)이 언급하는 바와 같이, 대중음악은 “일반대중(the people) 개념의 발명과 그 일반대중의 (자기-)재현이 가능한 새로운 정치체제의 형성”이 함께 하는 역사적 상황에서부터 사실상의 생성가능성을 갖는다.⁶⁾ 그리고 그 역사성의 근저에는 자본주의체제의 발달전개와 매체상황의 변화가 궤를 함께 했다.⁷⁾ 이러한 복합성은 대중음악 형성의 필수적 조건이었으며, 동시에 대중음악이 강한 접합성을 갖는 주된 배경요인이기도 했다.⁸⁾

일련의 논의들을 바탕으로 대중음악 정의에 있어 핵심적인 사항들을 정리하자면 다음과 같다. 첫 번째, 대중음악은 대중취향과 강한 관련성을 갖는다. 하지만 이것이 대중주의를 규범적으로 지향한다는 일반화로 여겨져서는 안 된다. 두 번째, 대중음악은 다양한 가치충위와 관련되는데, 그 양상에 있어서 체제나 매체와 같은 비음악적 요소의 영향에 크게 열려있다. 대중음악개념은 결정적으로는 비음악적 요소로 인해 형성될 수 있었고, 그뿐만 아니라 비음악적 요소가 실제음악적 요소와 사운드 그 자체에 실질적인 영향을 끼쳤다. 하지만 이것이 상품이나 키치 등으로 순수환원되어 다른 가치가능성을 갖지 못하는 것을 뜻하는

6) 미들턴(Middleton, 2012)의 대중개념에 대한 논의를 함께 참조하라. 미들턴에 의하면 일반대중(the people), 대중(the popular) 개념은 굉장히 산만하게(dirty) 다루어져 왔는데 그 경향은 대체로 종속적이고 타자적 성격을 띠었다.

7) 이와 관련된 대중문화를 포함하는 대중범주개념들의 개념사와 사회사에 대해서는 앨런 스윈지우드(Swingewood, Alan, 1977)의 *The myth of mass culture*를 참조하라. 스윈지우드가 펼치는 전반적인 논의는 다음과 같다. 즉, 대중개념의 부각과 맞물린 자본주의적 사회변화가 부정적 의미로서 언제나 전체주의적 지배의 양상으로 나아갈 운명이라는 일종의 환원논리적 주장이 합당하지 않다는 것이다.

8) 특정한 항들을 연결시켜 일종의 새로운 구체적 연속성을 생성적으로 창출하는 접합(articulation)의 개념사는 제임스 프록터(Procter, James, 2006: 100)와 제니퍼 데릴 슬랙(Slack, Jennifer Daryl, 1996)의 논의를 참조하라.

것은 아니다. 마찬가지로 대중음악에 진정성이나 자율성과 같은 특성들이 애초에, 혹은 아예 존재하지 않는다는 것 또한 사실이 아니다.⁹⁾ 세 번째, 대중음악은 분명 하나의 음악예술 장르이지만 동시에 강한 접합성을 갖는다. 이는 대중음악담론을 복잡하게 만드는 원인이기도 하지만 반대로 대중음악이 가진 특유의 힘이기도 하다.¹⁰⁾

2.2 대중음악의 구조

음악은 다양한 방식으로 일상적 삶에 현시, 혹은 재현된다. 대중음악의 경우 그 양상은 더욱 복잡하다. 초기적 관점에서 이를 파악하기 위해 대중음악 존재구조분석의 통상적인 틀로 쓰였던 것은 생산/수용 구조였다. 대표적인 학자로는 테오도어 아도르노(Adorno, Theodor W., 2002)를 꼽을 수 있다. “On popular music(1941)”에서 아도르노의 대중음악에 대한 분석은 전형적인 생산/수용 구조분석의 형태를 띤다. 아도르노가 설명하는 대중음악은 공산품적 외연만이 강조된다. 그 설명에 따르면, 대중음악은 진지하지 않은 저급의 음악이고 청자를 현혹시킨

9) 자율성에 대해 스윈지우드(Swingewood, 2004: 13-20, 41-53, 55-67, 77-79, 151-225)의 논의를 살펴볼 필요가 있다. 스윈지우드는 베버, 뒤르켐, 그람시, 프랑크푸르트 학파, 부르디외 등의 이론이 자율성에 대해 접근했던 다양한 방식을 비평한다. 여기에서 각 이론이 대체로 공유되는 지점은 문화라는 영역이 특정한 독립된 성격의 장이 될 수 있다는 것이다. 이에 따라 자율성의 종류는 다양해질 수 있다. 즉, 전체적이고 절대적인 자율성뿐 아니라 부분적 자율성이 존재할 수 있다. 다시 말하자면 스윈지우드가 비평한 일련의 이론들은 상대적 국면성이 확실히 존재할 수 있다는 것과 그 각각의 자율성이 존재한다는 점을 인지했으며, 이에 입각하여 상대적 자율성 개념을 발전시켰다. 스윈지우드(2004: 67)의 문화적 자율성에 대한 언명을 살펴볼 필요가 있다. 스윈지우드에 의하면 “문화의 자율성은 주어지는 것”이 아니며, “개별행위와 집합행위의 결합에 의해” 생성된다. “자율성의 원리는 물역사적으로 추상화되어서는 안 되며, 역사적 구체성에 기반해야만 한다.” 여기서 물역사적 추상화는 특정한 단절성으로서의 환원이 일반층위를 영원히 대치하고자 하는 국면성을 의미하는 것이라고 볼 수 있을 것이다.

10) 이와 관련해 미들턴(Middleton, 2005)과 태그(Tag, 1982)의 논의를 함께 참고하라.

다. 이때 청자로서 대중음악의 수용자들은 조종당하기 쉬우며 수동적이다.¹¹⁾ 키스 니거스(Negus, Keith, 2012: 31-73)의 논의에서는 이러한 수동적 청중 개념에 대한 비판과 더불어 능동적 청중의 연구사를 살필 수 있다.¹²⁾ 수동적 청중 모델은 극단적으로 대상화된 수용자를 의도적으로 강조한다. 이 관점은 생산/수용 구조의 대립이분법적 접근으로서 단편적 가치체계에 기반한다. 이에 반해 능동적 청중 연구는 수용자가 일방향적 커뮤니케이션에 천착된다는 전통적인 관점을 전복시킨다. 청중, 수용자는 집단적 대상화로서의 일률적 타자화를 통해 환원시킬 수 있는 개념이 아니다. 수동적 청중 모델과 같은 부정적인 접근은 사유능력 자체를 발휘할 수 없는 순수한 수동적 주체로서의 수용자를 상정했다. 능동성을 강조한 접근은 해석자로서의, 능동적 수용자를 발견한다.¹³⁾

11) 아도르노(Adorno, 2002)에 따르면 대중음악은 표준화된 상품과도 같다. 그렇기에 아도르노는 대중음악이 사이버 개성화의 기제가 되며 질 낮은 가사표현, 과장, 그리고 지속적이고 반복적인 주입을 통해 청자 취향의 하향평준화를 가져오는 등 악영향을 끼친다고 비평한다.

12) 수용자의 수동성과 능동성에 대한 연구사는 곧 방법론의 발전사이기도 하다. 연구자들이 엄밀하게 접근할수록 청중, 수용자는 그저 대상화되는 존재가 아니라는 것이 밝혀졌다. 니거스(2012: 69-73)는 데이비드 몰리(Morley, David, 1993: 13-16)의 관점을 강조한다. 몰리는 텔레비전 청중이 수동적 소비자뿐만 아니라 여겨지는 것은 과거의 관점이라는 것을 확실히 밝힌다. 그리고 중요한 쟁점은 “청중이 언제나 능동적인가”와 “미디어 콘텐츠가 언제나 다의적이거나 혹은 해석에 열려있는가”의 문제라는 것이다. 이러한 쟁점을 가장 잘 보여주는 것으로 몰리는 스투어트 홀(Hall, Stuart, 2015: 432-436)의 대항적 해독 주체 모델을 언급한다. 그리고 이엔 앙(Ang, Ien, 1990: 247)을 인용한다. 앙은 전통적인 고급/저급 이분법을 탈피해야 함을 강조한다. 또한 능동성이 지배층위적 작용으로서의 힘과 동일시되어서는 안 된다고 말한다. 추가적으로 마셜 맥클루언(McLuhan, Marshall Herbert, 2011: 421-422)을 언급할 필요가 있다. 맥클루언은 텔레비전의 커뮤니케이션이 단편적이고 일방향적이지 않다고 여겼다. 즉, 텔레비전에는 “청중의 깊은 참여”의 효과가 있다는 것이다.

13) 대중혐오비평의 흐름 및 텍스트와 수용자의 관계성에 대한 더 자세하고 효과적인 논의에 대해서는 브라이언 롱허스트(Longhurst, Brian, 1999: 316-326)의 정리를 참조하라. 그리고 여기서 해석자의 의미는 롱허스트가 언급하듯이 텍스트를 “이해

현대사회의 매체상황에서 대중음악의 청중층, 수용자층은 영원히 고정되어 있는 단편적인 특정한 층위나 계급의 양상이라고 볼 수 없다. 개인은 해석적 주체임과 동시에 접합하는 정체성의 주체이다. 때문에 산업적 관점의 생산/수용 구조만을 통하여 이를 바라보는 것은 부족하다. 단절적인 구조를 넘어서서 생성으로서의 생산, 그리고 열림으로서의 수용이라는 관점의 변화가 필요하다. 단절적 구조는 언제나 규범적으로 작용하지 않는다. 전통적인 생산/수용의 이분법 구조비평에서는 텍스트의 전달이라는 과정구조를 폐쇄적으로 묘사했다. 하지만 현대적 상황에서 이러한 제한적 용법으로는 대중음악뿐 아니라 음악 전반에 대한 존재양상을 설명하는데 충분하지 않다. 이런 단절대립을 넘어서는 과정구조적 상황을 ‘순환적 구조’라고 부를 수 있다. 전통적인 생산/수용의 이분법은 극단적인 주객분리적 대상화에 기반하였는데, 현대 매체상황에서는 이러한 방법이 일원적 전제원리가 될 수 없는 것이다. 생산자, 수용자는 서로 역할을 바꾸기도 하지만 순환자로 함께 묶일 수도 있다. 생성으로서의 생산자, 순환으로서의 순환자, 열림으로서의 수용자의 세 구도는 복합적 관계성을 갖는다(신정환, 2017: 6-7).¹⁴⁾

이처럼 대중음악은 복합적 구조성을 가지며, 그 가치성 역시 복합적이다. 대중음악은 실제음악적 가치뿐 아니라 비음악적 가치를 포함한 다양한 가치층위들과 강하게 접합적으로 관계한다. 이러한 양상은 실질적이다. 때문에 대중음악을 대중예술이라는 예술범주, 그리고 실제 음악이라는 음악범주의 두 차원에서 살펴보는 것은 유효할 뿐 아니라 유용하다(신정환, 2017: 10).

하고 해독”하는 주체이다.

- 14) 예를 들어 순환자는 생성자임과 동시에 수용자일 수 있고 혹은 어느 한쪽 측면만이 강조된 양태를 보일 수 있다. 혹은 두 측면 모두에 해당하지 않을 수도 있다(신정환, 2017: 30). 사이먼 프리스(Frith, Simon, 2005: 74-78)는 디제이를 비롯하여 이와 관련한 예시들을 언급한다.

2.3 대중음악의 가치

기본적으로 대중음악은 청각예술이자 시간예술인 음악의 형태를 갖는다. 그러나 전통적인 기준만으로 대중음악의 가치판단을 행할 수는 없다. 대중음악은 19세기 말에 뿌리를 두고 20세기에 심화전개된 새로운 상황성과 접합하는 음악예술범주이기 때문이다. 대중범주의 구체화는 대중음악이 형성되는 전제배경이었고, 더불어 나타난 매체상황의 전회적 변화는 대중음악의 발전과 전개에 있어 핵심적인 실질요소였다. 복합적 시대성에 기인하는 횡단적 다층성으로의 접합적 면모를 가진 대중음악은, 기성적 범주의 음악들과 다르게 관습과 규범에 대해 높은 유연성을 갖는다.¹⁵⁾ 이러한 일련의 특징들에 따라 대중음악의 가치양상을 예술적 가치, 음악적 가치, 타자적 가치라는 세 차원에서 살펴볼 수 있다.

2.3.1 예술적 가치

음악은 예술적 속성을 가지고 있다(Gracyk, Theodore, 2013). 그렇기에 분명 대중음악은 곧 예술담론의 대상으로 여겨질 수 있으며, 대중예술로서의 예술적 가치차원을 가진다고 볼 수 있다. 예술개념은 그 자체로 가치의 문제와 깊게 결부된다. 대부분의 이론은 예술이나 예술적 가치의 본질을 결정성을 통해 논증하고자 했다. 하지만 예술은 결정성이나 비결정성 어느 한 축으로 설명될 수 없다. 예술은 때론 이 양가적 특성을 동시에 보이기도 하는데, 사실 이 자체가 예술이 필연적으로 갖는 본질적 특성이다.¹⁶⁾ 일반적으로 만연했던 예술성에 대한 인식은 순

15) 대중음악에 관습적 특성이 존재하지 않는다는 것이 아니다.

16) 여기서는 예술을 넓은 의미로서 어떠한 방식으로 생성된 문화적 산물 자체나, 그러한 개념인 것으로 간주할 것이다. 예술의 개념사에 관하여 나이절 워버턴(Warburton, Nigel, 2020)의 서술을 참조하라. 다만 워버턴 자신의 입장은 예술개

수예술 개념과 밀접했다. 이때 예술적 가치나 예술성을 지향한다는 것은 고상한 정신적 가치활동으로, 마치 일상과의 분리를 전제하거나 사회 현실과는 동떨어진 것과 같이 묘사된다. 이것은 전통적인 이분법적 미적 가치설정에 기반한다. 때문에 일상성 및 현실성과 친숙한 대중예술의 경우 그 현상 자체에 있어 불필요한 오해를 받을 뿐 아니라 개념적인 오독의 대상이 되곤 했다(Gracyk, 2012: 1-2, 103-107, 145-164).¹⁷⁾ 대중음악 역시 그러한 고정관념의 주된 대상이었다. 대중음악은 음악이란 외연을 가지고 있는 대중범주적 예술양식이다. 따라서 대중예술이라는 본질성을 갖는다. 그렇기에 대중음악에 대한 원활한 접근을 위해서는 대중예술적 특성을 살필 필요가 있는 것이다. 대중예술은 기본적으로 근대화 이후 대중문화의 상황을 전제로 한, 대중취향과 강한 연관성을 갖는 예술이라고 볼 수 있다. 이것이 산술집합적 의미의 대중만이 중요시되는 범주라는 것을 뜻하지는 않는다. 대중음악이 음악적 가치 판단만의 대상으로 규정될 수 없는 것과 같이, 대중음악의 가치가 대중주의로 언제나 순수환원될 수는 없다. 대중은 기본적으로 개별적 개체들의 총합적 성격을 갖는다. 이러한 대중개념을 다룰 때 행하게 되는 가장 대표적인 오류는 익명들의 총합으로서의 집합성에 지나치게 천착하는 것이다.¹⁸⁾ 하지만 대중개념을 다루는 데에 있어 가치천착해야 할

념의 규범적 조건규명을 피하고자 하는 한계가 존재한다. 테오도어 그래치(Gracyk, 2012; 2013)의 전반적인 논의를 함께 참조할 필요가 있다.

17) 보통 예술의 기본적 성질에 있어 통상적으로 퍼져있는 관념은 일반개념으로서의 예술과 순수예술개념을 동일시하는 것이다. 이것은 논리적 비약에 기반한다. 단절적인 의미로서 절대적 자율성의 예술이나 순수예술은 각각 예술의 개별적인 개념이자 부분일 뿐이며 예술에 대한 일반정의의 규범적인 근거가 될 수 없다(신정환, 2017: 9; 16; 39). 추가적으로 근대적 예술관의 확립과 특성에 대해서는 이경희(1998)의 논의를 참조하라.

18) 룬허스트(1999: 316-317)의 논의를 참조하라. 룬허스트가 언급한 전통적인 엘리트주의적 관점에 따르면 개인의 집합인 대중은 “진정한 개인성이나 개별성을 소유하지 못했다.”

존재론적 전제는 바로 개별적 개체들이 각각 확실히 ‘있음’이다. 이는 통합과 전체의 이름으로 개별성을 지우는 방식이 아닌 대체불가능성의 ‘하나’라는 개념성으로서, 각각 분명히 있음이 익명성에 선행함으로서의 조건성이다. 즉 대중개념을 바탕으로 하는 대중예술의 가치적 함의는 보편/특수 이분법을 넘어서는 테제로부터 시작하며, 이러한 맥락성으로 인해 대중음악의 가치체계는 단독성 개념과 밀접한 것이다.

2.3.2 음악적 가치

서양클래식음악과 민속음악은 대중음악 이전부터 존재했던 전통적 장르범주라는 특징을 갖는다. 이때 대중음악과 그 외 기성범주음악들이 갖는 가장 큰 차이점은 관습의 양상이다. 이는 특히 음악예술실천자로서 음악가들이 어떤 상황에 놓이는가를 비교한다면 확실히 인지할 수 있다. 기성적 음악범주들은 규범적 관습의 구속성이 상당히 강하다. 대중음악 역시 음악으로서 계승성과 일반성을 가지며 장르관습이라는 것이 존재한다. 하지만 그것이 일률적이거나 단절적으로 권위적인 구속성을 언제나 발휘하지는 않는다. 대중음악의 장르관습들은 대체로 파편적으로 작용한다. 대중음악의 가치규범들은 지배적이기보다는 접합적인 것이다. 일원적 관습이 절대적 구속성의 성격을 갖지 않는다는 것, 그 자체가 대중음악의 음악적 가치에 관련된다. 이로 인해 대중음악의 영역에서 발현가능성과 개별성은 기성적 음악범주들에 비해 더욱 중요하게 여겨진다(신정환, 2017: 12).

2.3.3 타자적 가치

대중음악은 비예술적이거나 비음악적인 가치성 및 가치체계와 매우 강한 상관적 연관성을 갖는다. 즉, 직접본질성이 아닌 가치가 직접본질성의 요소들에 결정적 영향을 끼칠 가능성이 매우 높다는 것이다. 이것

이 대중음악이 순수한 의미에서 타율성의 음악이라는 것을 뜻하지는 않는다. 또한 극단적인 구조적 인과성을 내재하고 있다는 것을 뜻하지도 않는다. 사회, 매체상황 등의 구조적 요소는 대중음악을 지배적으로 결정하지 않는다(Frith, Simon, 1995: 28-30, 64-65).¹⁹⁾ 다만 대중음악의 가치체계에 있어 강하게 접합할 뿐이다. 대중음악은 타자성을 내포할 뿐 아니라 이를 극단적으로 배제하려 하지 않는다. 이때 타자적 가치는 본질적 음악특수 이외의 여러 요소들이 음악특수에 실질적 영향을 주며 접합적으로 관련되어 있는 가치상황성이다. 대중음악에서 타자적 가치는 실질적일 뿐 아니라 강한 부각가능성을 가지며, 사실상 대중음악의 존재조건일 수 있다(Derrida & Stiegler, 2014: 182-212).²⁰⁾

3. 대중예술로서의 대중음악

대중예술의 성립은 기본적으로 대중시대적 역사성을 바탕으로 한다. 이때 자본주의 체제의 발전과 심화는 그 근간이 되었다. 20세기를 지나 오면서 매개상황의 양적, 질적 복잡화는 훨씬 증폭되었고 매체상황성은 크게 다분화되었다. 이러한 변화과정의 양상은 지금 시대를 “인류 역사상 최초의 대중 예술시대”라고 일컬을 수도 있는 배경적 근거다(김영숙, 2016: 4, 32-35). 판이하게 달라진 새로운 매체상황성은 대중예술 가치체계에 복합적 성격을 배가한다. 그러나 보수적 관점에서 이러한 특성은 쉽게 무시되어왔다. 이에 입각한다면 대중의 중요성이 높은 대중예술은 그저 대중문화의 부산물이며, 예술로 칭할 수 없는 것이다.

19) 프리스는 주로 록음악에 대해 서술하지만 이는 대중음악 전반에 적용할 수 있는 논의점이다.

20) 데리다와 스티글레르가 논하는 상속, 유령성, 타자성의 의제들을 참조하라. 특히 데리다가 언급하는 절대적 자율성의 불가능성과 “자유의 조건”으로서의 타율성에 대한 논의는 대중음악이 갖는 타자적 가치와 밀접하다.

부정적 비평에서 대중범주들은 주로 단편적인 맥락성을 통해 파악되었다(신정환, 2017: 15-16).²¹⁾ 여기엔 예술개념을 어떻게 바라보느냐의 문제가 존재한다.

테오도어 그래치(Gracyk, 2013: 1-34)에 의하면 예술을 판단함에 있어 “미학적 차원”을 고려함은 필수적이다. 즉, 예술은 상이한 상황성 속의 다양한 “미학적 기준”에 의해 만들어진다는 것이다. 그런데 유럽에 기원을 두는 서구중심적 고급은유의 예술개념을 일반의미화할 경우, 애초에 “미학적 성취”와 그 가치판단의 일반적인 사유 보편성은 불가능해진다. 테오도어 그래치는 예술개념에 대한 보편적이고 일반적인 사유 그 자체의 가능성을 위해서는 전통적인 예술개념을 넘어서야 한다고 논의한다. 고급예술, 순수예술개념과 예술 일반개념의 “동일시를 멈출 때,” 모든 문화권의 “미학적 성취”를 판단할 수 있다.

그래치의 논의는 ‘예술’이라는 범주구분이 기본적으로 인간중심적 규범화의 문제라는 것을 보여준다. 이에 따르면 예술판단기준의 기반성은 사회적인 것을 넘어서는 신념성, 그리고 가치와 관습체계로서의 문화성 투영상황에 달려있다고 볼 수 있다. 대중예술 역시 예술의 한 범주로, 온전한 판단이 가능하다. 대중예술을 비예술로 판단하고 대중문화라는 범주와 의도적으로 동일시하는 것은 각 범주들에 내재되어 있는 양식성을 애써 무시하는 일인 것이다.

예술은 그 개념사와 더불어 실제역사적 맥락을 함께 고려할 때, 비로소 파악가능성을 갖는다. 미적 양상을 띠는 특수한 활동성으로서 예술 현상은 다양한 인간문화권에 보편적으로 존재한다고 볼 수 있다. 때문에 예술개념 자체에 대한 짧은 정의나, 특수가치를 일원적으로 규범화하는 일반정의를 불가능하다. 예술이란 개념은 미감과 관련하여 역사적 상황 속에서 계속 변화하고 발전해왔기 때문이다.²²⁾ 그 합의점은

21) 추가적으로 박기태(2014)의 대중문화와 대중예술에 대한 미학적 연구사를 참조하라.

시대와 각 시대의 구성원의 논의에 따라 달라지곤 했다. 그렇기 때문에 현 시대에서 예술을 생각한다는 것은 굉장히 넓은 외연집합의 역사를 다루는 일과 같다. 이런 배경성 때문에 일반적인 예술개념을 사유한다는 것은 쉽지 않고 모호해 보이는 것이다(Gracyk, 2012: 185-189; 2013). 예술은 애초에 간단한 정의가 불가능하다. 먼저 예술이 그 자체로 언제나 역사초월적이거나 몰역사적으로만 판단되어야만 하는 것은 아니라는 것과, 미학적 차원과 문화적 차원의 접합성을 통해 규정될 수 있다는 점을 전제해야 한다. 그 후 각 장르별 양상을 면밀히 살피는 것이 예술 일반과, 대중음악에 대한 합당한 접근이라고 할 수 있을 것이다.

3.1 예술의 분류

순수예술, 대중예술, 민속예술의 삼분법을 다시 상기할 필요가 있다. 이 구분법은 사실상 규범적 절대성을 갖지 않으며, 각 범주들 역시 서로 순수배타적이지 않다. 그러나 이 분류법에 의거해 각 범주별 특징들을 살펴보는 것은 예술의 역사성과 특성들을 파악하는 데에 도움이 될 수 있다. 빅토리아 D. 알렉산더(Alexander, Victoria D, 2010: 35-36)는 다양한 예시들을 제시하면서 이 분류법을 다음과 같이 논의한다. 첫 번째, 순수예술은 흔히 고급예술로 인식되어왔다. 알렉산더는 그러한 예시 중 서양클래식음악을 포함한다. 두 번째, 대중예술은 주로 이에 대비되는 범주로 여겨졌다. 알렉산더는 대중예술에 있어 대중음악을 포함해 주로 대량매개의 가능성과 일상친화성이 높은 예시들을 제시한다.²³⁾ 세 번째, 민속예술이다. 알렉산더는 민속예술을 공동체성과 강하게 결

22) 이때 ‘미’는 전통적인 미추대립개념을 넘어서는 넓은 의미구조로 보아야 할 것이다. 이와 관련해 추가적으로 강태완(1998)의 개념사적 논의를 참조하라.

23) 알렉산더는 여기에서 “잘나가는 저급한(선정적, 도색) 소설,” “술집이나 클럽에서 행해지는 연주,” 등 고급의 은유와 진지한 향유에 대비되는 예시를 의도적으로 포함한다.

부시킨다(신정환, 2017: 18).

이러한 접근은 현상식별결과의 나열로서 방법론적 한계를 갖는다. 예술의 외연을 이 삼분법의 기준점으로 모두 편입시켜 설명할 수는 없다. 알렉산더는 이러한 분류법으로 완전히 분류하기 힘든 경우들이 있다는 것을 밝힌다. 각 목록들은 해당 범주의 구분적 특성에 의해 자의적으로 포함될 수밖에 없는데, 이 분류를 엄격하게 적용하는 것은 여러 난점이 존재한다(Alexander, 2010: 38). 다만 예술의 통상적인 분류관행을 파악할 수 있다는 점에서 의미를 가질 것이다.²⁴⁾

알렉산더의 분류에서도 확인할 수 있듯이 대중예술은 주로 저급하거나 평범한 범주로 묘사되었던 역사를 갖는다. 20세기 대중예술론의 흐름 역시 보수적 비평가들이 대부분이었다. 이들은 대중협오에 기반하여 대중예술의 부정적 측면을 강하게 부각하였다. 이때 대중은 교육을 통해 변화시키거나 통제할 대상이며, 단편적 수동성의 주체로 상정된다. 노엘 캐럴은 이와는 다르게 대중예술에 대해 다소 긍정적인 입장을 가진다. 캐럴(Carroll, Noël, 1998: 16, 30, 49, 70)²⁵⁾은 부정적 대중예술론의 대표자로 “드와이트 맥도날드, 클레멘트 그린버그, R. G. 콜링우드”를 꼽으며, 각각의 논증에 대해 설득력 있는 비판을 시도한다. 하지만 캐럴의 대중예술에 대한 입장이 일련의 부정적 관점들을 완전히 극복했다고 볼 수는 없다. 이 논의들은 각각 검토해볼 필요가 있다. 그리고 추가적으로 대중예술에 대해 적극적으로 긍정적인 입장을 취하는

24) 이 분류법의 기준점들에 천착하여 분석한다면 특정범주에 포함되지 않을 것 같은 텍스트나 장르가 예상치 못하게 포섭될 수 있는 경우가 존재한다. 이수완(2014: 19-20)이 제시한 사례들을 참조하라. 그리고 알렉산더(Alexander, 2010: 33-34)의 예술의 형식적 조건들에 대한 논의는 제한적이지만 참조할 만하다(신정환, 2017: 17-18).

25) 캐럴에 의하면 “맥도날드는 거대대중화 논증, 그린버그는 수동성 논증, R. G. 콜링우드는 정형성 논증을 시도했다.” 캐럴은 이 세 이론가가 아도르노와 호르크하이머의 경우와는 다르게, 대중예술의 예술적 조건성에 관련한 “미학적 주제”를 다루었다는 공통점을 갖는다고 본다(신정환, 2017: 20).

학자인 리처드 슈스터만의 주장을 살펴볼 것이다(신정환, 2017: 19).

3.2 20세기 대중예술론의 흐름과 특성

3.2.1 부정적 비평: 드와이트 맥도날드, 클레멘트 그린버그, R. G. 콜링우드

드와이트 맥도날드(MacDonald, Dwight, 1998)는 문화의 종류를 질적으로 우월한 고급문화와 상품적 특성으로 대변되는 저급한 대중문화의 두 가지로 분류한다. 맥도날드에게 대중문화의 표기는 “popular culture”가 아닌, 부정적 의미로서 “mass culture”라는 표기가 주로 더 적절하다. 맥도날드에 따르면 대중문화의 존재구조는 자본주의적 강제에 의해 “위로부터 강요되는 문화”로서, 민속예술과는 전혀 다른 양상을 갖는다. 과거의 민속예술은 상위문화인 고급문화를 침범하지 않는 일종의 독자성이 존재했다는 것이다. 반면 맥도날드가 보기에 저급문화인 대중문화의 키치, 즉 대중예술은 그보다 더 높은 가치를 지닌 고급문화, 고급예술과 맞닿아 얽혀있다. 맥도날드는 이를 하나의 경쟁적인 상황으로 보며, 그 동질화에 대한 방어를 위해 아방가르드적 저항이 필요하다고 지적한다. 맥도날드의 주장은 고전적인 고급/저급의 이분법적 전제를 바탕으로 하는 대중범주혐오의 방법이라고 볼 수 있다(신정환, 2017: 20-21).

클레멘트 그린버그(Greenberg, Clement, 2019)는 아방가르드와 키치의 대조를 통해 대중예술에 대한 부정적 비평을 시도한다. 그린버그에게 아방가르드는 진정한 예술이고 키치는 저급한 문화이다. 아방가르드는 현실적 상황과 상관없이 문화와 예술적 가치의 발전을 지향할 수 있다. 키치는 이러한 기능과는 거리가 멀다. 그린버그에게 키치로서의 대중예술은 기분전환을 위한 대용문화에 불과하다. 그린버그가 보기에 교양 있는 소수는 언제나 아방가르드와 같은 정식 문화를 향유했고 저

급한 대중은 민속예술 혹은 키치적 문화에만 만족해왔다. 그린버그의 주장은 맥도날드와 같은 근본적 한계성을 갖는다(신정환, 2017: 21-22).

R. G. 콜링우드(Collingwood, R. G, 1996: 11-186, 376-377)에게 있어서 대중예술 개념과 주로 관련되는 것은 오락예술의 개념이다. 콜링우드에 의하면 사이비 예술로서 오락이란 개념은 다른 유용성 없이 단지 즐거운 것일 뿐이다. 오락과 관련된 상황은 가상적 상황이며 여기서 발산된 감정은 그저 해소되어야만 하는 환기적 조건성을 갖는다. 축구, 영화, 라디오 같은 대중문화나 대중예술은 자체적 가치가 없는 사이비 예술로서의 오락으로, 어떠한 목적을 위한 수단에 불과하다. 콜링우드는 유희주의적 순수예술 개념을 거부하지만 다른 종류의 규범성을 지향했다. 콜링우드에게는 감정의 표현이야말로 진정한 예술이다. 하지만 콜링우드의 주장은 제한적 조건성에 기반하며, 일반화될 수 없다. 마찬가지로 그 예술관에 대비되는 대중예술에 대한 비평 역시 합당하지 않다. 콜링우드는 대중범주에 대해 부정편향적인 관점을 이미 전제했다. 대중문화와 대중예술을 지나치게 단편적으로만 파악했으며, 과도한 가치평하적 혐의를 부과했다(신정환, 2017: 22-23).

3.2.2 긍정적 비평: 노엘 캐럴, 리처드 슈스터만

캐럴(Carroll, 1998: 16-70)은 앞서 살펴본 부정적 비평가들의 엘리트 주의적 주장을 비판적으로 반박한다.²⁶⁾ 캐럴에게 맥도날드의 비평은 비논리적이다. 캐럴이 보기에 대량예술 수용자들의 능력은 증진될 수 있다. 또한 그린버그의 수동성 논증 역시 근거가 부족하다. 캐럴에 따르면 대중은 충분히 참여적일 수 있고, “능동적 성향” 역시도 분명 가질

26) 노엘 캐럴의 논의는 대중예술의 한 외연이라고 할 수 있는 대량예술의 관점에 주로 입각하여 이루어진다. 캐럴(Carroll, 1998: 199)은 대량예술(mass art)은 대중예술(popular art)의 하위범주이며, 서로 동일한 개념이 아니라고 언급한다.

수 있다. 그리고 콜링우드의 정형적인 대량 예술을 사이버 예술로만 간주하는 관점에 대해서는 예술 자체가 최소한의 정형화를 피할 수는 없다고 평하며 반박한다(신정환, 2017: 23-24).

캐럴은 비교적 긍정적 입장을 가지고 있지만 전통적 관점을 완전히 넘어서지는 않는다고 볼 수 있다.²⁷⁾ 캐럴(Carroll, 1998: 184-211)에 의하면 아방가르드 예술은 대량매개나 단편적인 이해를 목적으로 삼지 않는다. 반면 대량예술은 애초에 대량매개와 피상적인 이해를 목적으로 한다는 것이다. 캐럴은 대량예술 수용자들의 제한적 향유성을 전제한다. 캐럴의 대량예술 정의는 자의적 범주구분에 의거하며, 규범적 일반성을 담보하지 못한다(신정환, 2017: 24).²⁸⁾

앞선 논의들과 다르게 리처드 슈스터만(Shusterman, Richard, 2010: 330-370)은 전형적인 분리적 입장을 벗어나는 관점을 보인다.²⁹⁾ 슈스터만에 따르면 대중예술에는 심층성이 분명히 존재한다. 대중예술에 대한 대부분의 부정적 비평들은 이러한 측면을 가늠하지 못한 결과라는 것이다. 또한 슈스터만은 대중예술이 정당한 미적 가치성을 지닐 뿐 아니라 특유의 다채로움과 복합성을 보인다고 논의한다. 즉, 전통적인 미학적 판단기준만을 통해서 대중예술을 판단해낼 수 없다는 것이다.³⁰⁾ 슈스터만은 일반개념으로서의 대중예술에 대해 행해지는 선부른 편향규정화의 문제점을 적확하게 비판했다고 볼 수 있다(신정환, 2017: 25-26).

3.2.3 의의

앞서 살펴본 20세기 대중예술론의 여러 입장들은 모두 만족스럽지 못했다. 맥도날드, 그린버그, 콜링우드로 대변되는 부정적 입장은 예술

27) 즉, “완곡한 엘리트주의자”라고도 볼 수 있다(신정환, 2017: 24).

28) 추가적으로 테오도어 그래츠크(Gracyk, 2012: 149-150)의 논의를 참조하라.

29) 슈스터만은 여섯 가지 의제에 입각해 대중예술의 미적 가치를 옹호한다.

30) 슈스터만은 육체성과 일상성을 강조한다.

의 자기가치성 상실과 자본주의의 폐해에 대해 비평하고자 했으나 고급/저급 이분법에 의거한 대중혐오의 관점을 취했다는 한계를 지닌다. 노엘 캐럴은 대중예술과 대량예술의 개념범주적 차이를 파악했지만 수용주체의 특성을 자의적으로 규범화했다. 따라서 캐럴의 관점은 온전히 긍정적인 비평이라고 보기에는 힘들다. 슈스터만은 대중예술이 필연적으로 환원된다는 사유를 거부하고 그 가치를 오롯이 파악하고자 했다. 하지만 슈스터만의 비평을 통해서도 대중예술을 독립적으로 개념화하여 파악할 수는 없다는 한계가 존재한다(신정환, 2017: 26).³¹⁾

3.3 대중예술과 대중음악의 가치국면

대중예술에 대한 비판의 근거에는 대중혐오뿐 아니라 대중범주 자체에 대한 혐오가 관여했다. 문화이자 예술인 대중예술은 그 이전부터 존재했던 전통들 모두와 연관성을 가지며, 동시에 대중범주로서의 창발성을 지닌다. 이는 가치편향적 관점을 낳는 요인 중 하나였다고 볼 수 있다. 실제로 앞서 살핀 대중예술 비평가들은 대중범주와 맞물려 새로 등장하는 개념들 모두에서, 일반의미로서의 문화 및 예술적 속성이 내재함을 인지하였다. 사실상 일정한 유사성과 공통점을 파악했던 것이다. 대중범주와 관련된 이론들은 대체로 이러한 상황성을 극복하기 위한 시도였다고 볼 수 있을 것이다.

대중시대의 출현은 개별적 개인의 구체화와 그 집합체인 대중의 등장에 의거한다. 이와 함께, 지나치게 협의적이었던 문화와 예술의 일반개념성은 확장되었다. 하지만 지식인들은 그 대량성에 대한 전체주의적 우려를 떨칠 수가 없었다. 대중예술을 포함해 대중범주를 부정적으

31) 그리고 여기에서 주로 다루거나 언급하지 않은 개념으로 통속성의 문제가 있다. 김영숙(2016: 32-33)에 따르면 통속성에만 천착해서는 대중예술을 제대로 파악할 수 없다(신정환, 2017: 26).

로 비평하면서 문화와 예술이 갖는 일종의 가치성을 방어하는 논증은 이러한 역사의식적 표출이었다고 할 수 있을 것이다. 그러나 이때 대중 개념은 엄밀히 파악되지 못한, 엘리트주의적 관점으로 대상화된 대중이다. 여기엔 비주체적 익명들의 수동적 총합으로서 대중개념이 전제된다.

이러한 관점에 입각한 비평들은 보통의 존재로서 대중들의 예술을 정당화하지 않았다. 엘리트주의적 비평은 예술의 일반의미를 고상하고 진지한 것으로 설정했다. 이러한 논증 속에서 예술이 갖는 성격은 실제적 양상과는 다르게 파악된다. 결국 중국에는 무엇이 예술인지, 예술이란 무엇인지 말할 수 없게 된다. 사실 대중예술에 대한 부정적 비평 뿐 아니라 긍정적 비평들 역시 이러한 선제적 가치개입의 관점을 보이곤 했다(신정환, 2017: 8-9, 16, 38).

대중예술은 저급은유의 범주로 치부되었고, 제한적 시각에서는 예술일 수 없었다. 때문에 대중문화와 별 차이 없는 유사물로 여겨지거나 동일시되곤 했다. 부정적 비평가들은 특정한 예술장르의 총합범주라고 할 수 있는 대중예술에서 예술의 지위를 빼앗고자 했던 것이다. 대중예술의 하위장르 중 하나로 여겨지는 대중음악 역시 그 대상이었다. 이것은 대중예술과 대중음악의 가치체계에 있어서 예술, 혹은 예술성이라는 가치성 자체를 아예 제거하고자 했다는 것을 의미한다. 이 시도는 실패했지만 예술성의 문제가 배타적 규범성만으로 설명되는 것이거나 혹은 순수형식의 문제가 아니라는 것을 시사한다.

대중예술의 가치체계를 파악하기 위해서는 대중성과 예술성의 의제들을 함께 복합적으로 고려했을 때 가능하다. 이때 대중성의 일반의미는 어떤 특정한 조건적 가치국면으로의 환원이 아니다(신정환, 2017: 26-28). 대중성은 어느 정도는 구조적 문제에 가깝다. 일반대중의 등장이라는 구체적 역사성과, 대중취향의 상관적 연관으로서 대중향유성의

연합이자 접합적 개념으로 여겨져야 한다(Frith, 1996: 48, 258). 예술성 역시 배타적으로만 파악할 수는 없는 개념으로, 예술적 특성이나 지향점과 관련되는 접합적 가치성의 개념이다. 대중예술의 가치판단에 있어 이와 함께 전제되어야 할 것은 텍스트 자체가 어떤 가치속성을 가지고 있는가를 가늠하는 일일 것이다(Storey, John, 2003: 104-106).

대중음악의 가치양상은 대중예술의 경우와 높은 상관성을 가지며 비슷한 역사성을 공유한다. 그 유사성은 대중범주적 특성에 기인하는데, 이 역시 다소 구조적인 측면의 문제다.³²⁾ 계속하여 가치국면적으로 면밀히 살필 필요가 있는 것은 예술성과 음악성의 관계성이다. 기본적으로 예술과 음악은 무조건적인 계층관계가 아니라 개념적으로 상관관계의 양상을 띤다. 다만 대체로 예술이 의미범주적 측면에서 음악을 포괄하는 성격을 보인다. 마찬가지로 가치성으로서 예술성과 음악성 역시 상관관계를 갖는데, 두 항은 음악적 가치체계에 대해 함께 접합적으로 관여한다. 이때 언제나 동일한 지향성을 갖는 것은 아니며, 이를 바탕으로 음악적 가치성의 구체적 구성은 맥락과 상황에 따라 달라진다. 그리고 실제적 양상에서 그 가치기준적 속성으로 작용하는 것은 자율성과 타율성의 문제다. 자율성과 타율성 역시 서로 배타적이지 않고 접합적 관계성의 양상으로서 작용하며, 이것은 가치체계와 가치판단의 근저를

32) 대중음악은 통상적으로 대중예술의 하위범주로 여겨진다. 그러나 대중음악이 대중예술에만 배타적이고 단편적으로 종속되는 것은 아니다. 대중음악을 포괄하는 심급이 대중예술이라는 범주로만 설명될 수 없다는 것이다. 대중예술은 분명 대중음악을 포괄한다. 그리고 대중음악과 대중예술은 함께 대중범주로서, 공유하는 유적 속성이 분명히 존재한다. 다만 이 두 범주의 관계를 순수종속적 관계나 인과관계가 아닌 상관관계로 보아야 할 것이다. 대중예술 역시 하나의 조건적 개념이다. 예를 들어 대중음악을 설명함에 있어 관여할 심급적 범주를 간단히 떠올리자면 대중예술, 음악예술, 일반층위적 예술개념 등이 꼽힐 수 있을 것이다. 이러한 개념경계들의 가변성과 유연성은 문화, 예술, 장르를 다루기 어렵게 만드는 주된 요인이다(신정환, 2017: 27). 대중예술과 대중음악 비평에서 가장 기본적인 틀로 작용했던 것이 명확한 성격을 갖는 규범주의적 환원론의 경향이었던 것은 우연이 아닐 것이다.

이룬다.³³⁾ 대중음악의 가치체계는 대중범주적 상황성과 음악예술적 가치성의 접합적 관계성에 기반한다고 할 수 있다.³⁴⁾

대중예술에 대한 전통적인 부정적 비평들은 대중인접개념들을 특정 동일성으로 파악하고자 했다. 그 방식은 논리적이라기보다는 가치투쟁적이다. 즉 특정가치국면으로서의 예술개념을 예술일반개념으로 치환하고, 이러한 관점에서 대중예술을 예술로 인정하지 않는 것이었다. 부정적 비평가들은 대중개념으로부터 대중범주의 기본적인 부정적 요소들을 추출한 후, 그것들을 대중문화와 대중예술의 핵심가치이자 본질로 상정했다(신정환, 2017: 38). 여기에서 발생한 기본적인 문제는 분석에 있어서 고려해야 하는 여러 층위들을 뒤섞어버렸다는 것이다. 보편성과 일반성은 모두 특정한 특수성과 구체성으로 과도하게 대치되어버린다. 결국 사전적 가치판단으로서 부정적 선입견에 입각한 비평은 대중예술을 제대로 파악해내지 못한다.³⁵⁾

33) 가치, 가치성은 대립이분법의 국면이나 일원적 친착구조가 아닌 연관항들의 복잡하고 복합적인 중층결정적 접합적 성격을 띤다. 추가적으로 멜빈 레이더와 버트럼 제섭의 논의를 참조하라(Rader, Melvin & Jessup, Bertram, 2001: 19-42).

34) 예를 들어, 만약 대중예술의 국면에 완벽히 속할 수 있는 음악이 있다고 했을 때, 그것이 장르적으로 대중음악이 아닐 수 있는 경우가 있다(신정환, 2017: 4). 영화 음악은 그 대표적인 예시가 될 수 있다. 어떤 영화가 대자본을 기반으로 대량의 상영관에서 개봉하였을 때, 전통적인 서양클래식음악의 기성 레퍼토리를 OST로 사용한다면 그것은 여러 측면에 있어서 확실히 대중예술적 활용양상이라고 볼 수 있을 것이다. 하지만 이와 동시에 그 음악이 장르적으로 완전히 대중음악이라고 볼 수는 없을 것이다. 이처럼 문화현상의 가치양상은 접합적 성격을 기본적으로 갖는다. 추가적으로 영화와 음악이 관계하는 한 양상에 있어서 한상준(2000: 172-181)이 살피는 고전 할리우드 영화음악의 특성에 대한 논의를 참조하라. 한상준은 고전 할리우드 영화음악의 특성으로 “비가시성,” “불가청성,” “비합리성, 낭만성, 신화성,” “내러티브에 대한 암시적 약호,” “연속성,” “통일성”을 제시한다. 이에 따르면 20세기 초중반 고전 할리우드 영화는 내러티브 중심적 성향을 가졌으며, 이에 따라 음악은 주로 종속적으로 여겨지고 다루졌다(신정환, 2017: 44).

35) 본문에서 직접적으로 비교하지는 않았지만 앞서 살핀 이문가들과 마찬가지로 20세기 비평가인 마셜 매클루언의 대중예술에 대한 서술은 주목할 만하다. 매클루언은 일반적인 논의로서의 서술을 시도하지는 않고 만화나 게임과 같은 특정한 맥락 안에서 대중예술개념을 언급했다. 하지만 초기적 부정비평들과는 다르게 대중에

예술에 대한 삼분법으로서의 분류는 예술의 역사적 측면과 의미를 파악할 때 유용하다. 각 범주적 특성은 순수한 구분으로서 규범적 배타성을 갖지 않는다. 이분법이나 삼분법을 향한 완벽하고 정확한 분류의 욕망은 허상이다. 각 구분은 나름대로의 의미구조를 가지며 각각 다른 특정한 은유성들의 강조다. 이 범주구분은 기준적 분류로서 참고할 수 있을 뿐이며 예술개념을 완결시키지 않는다. 그리고 사실 예술개념은 개념으로서, 닫힘으로만 끝날 수 없다. 절대적이고 단절적인 성격의 영원한 종결적 식별국면만이 아니라는 것이다. 이 완결적이고 완벽한 순수구분이 불가능하다는 전제에서 각 범주의 가치기준성을 비교해볼 수 있다.

대체로 순수예술은 자율성이, 민속예술은 타율성이 부각되는 성격을 갖는다.³⁶⁾ 대중예술은 이보다 조금 더 복합적인 양상을 갖는다(이수완, 2014: 17-21).³⁷⁾ 스투어트 홀이 대중문화에 대한 비평에서 언급하듯이, 대중예술 역시 일반개인의 주체성이 전제되는 상황에서 자율성과 타율성이 투쟁하는 장으로서의 성격을 갖는다. 때문에 대중예술에 대한 비평은 필연적으로 난항을 겪을 수밖에 없었던 것이다. 홀이 지적하는 대

술이 갖는 가치와 의미를 온전히 파악하려 한다. 이에 따르면 고급은유적 예술들, 즉 고상하고 고매한 예술들은 변화된 기술과 정세도의 상황을 받아들이지 않으며, “고상한 예술은 산업화된 세계의 전문화된 곡예들을 반복하는 것”에 불과하다. 매클루언에게 있어 대중예술은 변화적 상황성에서 새로운 상상적 기민함을 보이고, 부정적 순환으로 인해 약해지는 통합적 감각성을 상기시킨다. 또한 대중예술, 대중적인 예술형식은 확장과 상호작용의 장점을 갖는다는 것이다(McLuhan, 2011: 295-305, 404-422). 또한 매클루언(2011: 465-477)은 축음기와 음악의 논의를 통해 매체상황의 변화가 새로운 국면의 경험성을 가져오며, 이때 엘리트주의와 이분법적 가치판단이 더 이상 유효하지 않을 것임을 시사한다.

36) 사실 모든 범주들의 가치성은 복합적이다. 특정 가치의 단절적인 일률고착화를 규범화하는 것은 교조적 접근이다.

37) 이러한 범주구분의 발전사와 관련하여 예술음악과 민속음악의 개념사를 다루는 매튜 겔바트의 논의를 참조하라(Gelbart, Matthew, 2007). 그리고 초기적 관점으로 비판적 해석이 필요하지만 스투어트 홀과 패디 와넬은 대중예술이 갖는 복합성에 대해 논의한다(Hall, Stuart & Whannel, Paddy, 2018).

로 고급범주와 저급범주의 구분과 그 규범화는 역사성의 문제에 가까우며, 대중범주는 이러한 단편적 기준을 넘어서는 이중적 운동성의 마찰을 내재하고 있는 범주로 보아야 한다(Hall, Stuart, 1981: 227-228).³⁸⁾

변화된 사회적 환경 속에서 대중예술은 양가적 역동성의 접합적 필연에 놓이게 된다. 이는 부정적 선입견의 간접적 원인이기도 하다. 대중예술에 대한 부정적 비판은 대량성, 실제 삶과의 강한 연관성, 기존 전통과의 가치상충적 이질성 등에 대해서 방점을 찍는다. 하지만 대중예술의 강점은 오히려 이 지점들에서 발견할 수 있다. 대량생산과 대량보급 시대는 무조건적인 규범판단에 의해 부정적으로 전망되었다. 대량매개적 상황은 맥락성의 문제다. 양적 조건의 변화만으로 대중예술과 그 주체들이 일원적 표준화에 봉착한다는 것은 비약이다. 게다가 강화된 매개성을 기반으로 했을 때, 접근성 역시 필연적으로 강화된다. 일상친화성은 오히려 다양한 미적 경험의 가능성을 의미한다. 구조성의 변화는 이러한 대중범주의 발상적 전제로서 대중문화, 대중예술, 대중음악 개념의 실현을 가능하게 했다. 일련의 요소들로 인해 음악적 가치체계 일반의 기준점들은 완전히 재정립되었다. 이에 따라 대중음악은 열림으로서의 개별성이 긍정되는 비환원적 다양성의 가치지점들을 갖는 것이며, 이것이 곧 대중음악이 갖는 대중예술적 특성이라고 할 수 있겠다(신정환, 2017: 38).

38) 스튜어트 홀은 단편적이거나 일원론적인 문화적 계층구분의 허상성을 인지하고 있다. 홀은 고급문화와 저급문화의 구분이 그저 역사적 계기의 이동에 불과하며, 대중문화가 억제(containment)/저항(resistance)의 이중적 운동성을 필연적으로 갖는다고 말한다. 홀에 의하면 이중적 운동성은 대중문화가 역사적으로 보여 왔던 특성이다. 이것은 대중문화가 다양한 영역과 상황에 걸쳐 연역될 수 있는 개념이라는 것을 의미한다. 홀에 따르면 자본주의로의 이행은 곧 세계관의 변화와 연결되며 여기에서 대중적 삶은 그 표준이 된다. 그리고 이러한 자본을 중심으로 하는 변화는 꽤 시간이 걸리며 이때 자본과 계급의 긴밀한 관계성에서 가장 주인공적 계급은 대중계급이라는 것이다. 이러한 사회체제의 개편과정은 대중문화의 복합성을 더욱 심화시키는 배경이었다고 볼 수 있다.

4. 매체상황의 변화

인간은 필연적으로 다양한 직간접적 매개에 노출되어 있다. 기술적 존재인 인간의 실존상황은 곧 매체상황적이다. 이러한 인간 매체성의 원동력은 감각성에 기인한다고 볼 수 있는데, 이는 하나의 문화적 가능성을 함의한다. 인간의 문화는 구전을 통해 전달된 길고 긴 감각매개의 역사가 존재한다. 인간은 그 자체로 에너지매체이자 종합적 정보매체이며 반복매개수행 가능성의 매체적 숙명을 갖는다. 여기서 매개는 기억이라는 저장방식을 통해 이루어지는데, 인간의 기억은 순수전달적 측면에 있어 가변성이라는 한계를 갖는다. 이를 보완하기 위해 다양한 기록방식이 고안되었고 그중 문자는 가장 대표적인 매체였다.

문자는 인간의 기억을 보조하는 저장매체일 뿐 아니라 그 특성 자체로서 특별함을 갖는다. 문자매체는 마치 인간의 기억과 같이, 종합적 감각성으로서의 시공간총합체계성을 갖는다. 프리드리히 키틀러에 따르면 “텍스트와 악보”는 유럽의 유일한 시간 저장장치였는데, 이것은 문자가 기술매체시대 돌입 이전에 가장 특별했다는 것을 의미한다.³⁹⁾

39) 서양음악사에서 출판문화는 음악문화의 몇 가지 중요한 요소들과 연관된다. 음악은 분명 예술의 한 장르로서 사회적으로 매개해왔으며, 거기에는 물리적 소유권 뿐 아니라 저작권과 같은 지식소유권의 문제가 중요한 의제가 될 수밖에 없다. 음악작품 자체의 고안단계에서는 고려되는 것이 아니라고 하더라도 인쇄된 악보의 유통매개를 통해 다수의 일반대중들은 음악작품을 향유했다(Frith, 2005). 여기에서 특기할 점은 음악텍스트가 문학텍스트와 같은 형식의 매체였다는 것이다. 작품이 문자매체로서 활자 인쇄되고 그것은 상품으로서 보급되어 수용된다. 문학을 읽는 수용자는 문자를 눈으로 읽거나 혹은 낭독할 수도 있다. 악보 역시 마찬가지로, 악보를 눈으로만 읽을 수도 있고, 혹은 그 악보가 지시하는 기호체계대로 음악실천행위를 할 수도 있다. 또한 출판된 문학작품과 악보 모두 소유만을 목적으로 수집할 수도 있다. 비사운드적이자 외재저장의 음악텍스트로서 악보는 출판매체로서 문학과 거의 같은 방식의, 문자매체를 통한 매개구조를 가지고 있었다고 볼 수 있다. 이경희(2007)의 논의에서 서양 악보출판문화의 자세한 특성을 개괄할 수 있다.

문자는 시공간을 아우르는 감각종합성의 외재적 저장 및 기록의 가능성을 실현시켰으며, 이는 곧 문자가 가진 특징점이다. Kittler의 논의와 같이, 문자 이후 새로운 기술성의 매체들이 문자의 독점적 권력을 나누어 갖는 과정들은 분절적 성격을 갖는다(Kittler, Friedrich, 2019: 7-21).⁴⁰⁾

포착 테크놀로지 이후 매체상황은 급격하게 변화하는데, 거기에서 감각의 접합적 측면은 더욱 강해진다. 감각 그 자체를 재현적으로 붙잡을 수 있었던 것은 인간의 기억이다. 그리고 그 감각의 총체적 재현성을 저장적으로 반복가능하게 외재시킬 수 있었던 가장 강력한 매체는 문자였다. 하지만 급격한 변화가 일어난다. 인간이 소리, 장면, 움직임 등의 현상을 포착적으로 붙잡고 담는 것이 가능해지는 전회적 기술매체의 상황을 목도한 것이다. 기술매체적 상황은 새로운 창조와 매개의 상황일 뿐 아니라 인간의 매체상황 그 자체의 전회이다. 현상의 포착이 가능해진 후 재현일반성은 일상의 영역에 실제적으로 편입되었다. 문자는 분명 기록매체로서 감각과 시공간 매개를 모두 포함하는 독점적 권위의 매체였다고 볼 수 있다. 그 생성의 기원성은 인간의 기억과 유사하다. 인간의 기억과 문자는 모두 현상의 정체를 전제한다. 이 정체는 왜곡적 매개이자 필연적 선제해석의 국면이다. 기술매체상황은 인간인지형식과는 또 다른 저장성으로서의 현상포착적 매개양상을 가능하게 한다. 이러한 매체상황의 변화는 문화와 예술의 기존 가치체계에 혼란을 주는, 그리고 문화와 예술의 새로운 양식이 등장하는 주요한 배경이었다.⁴¹⁾

전회적 매체상황성은 음악의 존재방식과 구조에 전적인 영향을 끼쳤

40) 본 논문에서 사용하는 기술매체성 개념의 일반적 의미는 포착매개성의 가능 이후 전회적 성격으로서의 수행성을 갖는 매체와 매체성을 포괄적으로 지칭한다.

41) 기술매체상황으로의 본격적 돌입은 20세기가 특기하는 중요한 역사적 상황성이다. 기술매체상황 이전에는 외재적 정보저장의 방법으로 사실 해석으로서 수기적 매개방식만이 존재했다고 볼 수 있다. 활자의 발명은 혁명적이지만 엄밀하게는 수기적 매체의 진보이지 기호각인방식의 전적인 기술전회라고 볼 순 없다.

다. 마이크론의 음악적 상용화와 레코딩 테크놀로지의 발전은 소리를 붙잡는 것을 넘어서서, 다시 말해 포착된 소리 그 자체의 기술적 사용을 실질적으로 가능하게 만들었다. 이것은 음악접근성과 음악경험 전반에 대한 획기적인 변화를 의미한다. 바로 음악이 진정한 일상성의 양식이 된 것이다. 기성적인 국면과는 다른 가치성이 전개된다. 전통적 예술분류범주에서 순수예술과 민속예술은 본질적으로 왜곡적 증폭과 증강의 의제들이 아니다. 대중범주적 가치국면은 오히려 여기에서부터 시작한다. 대중예술, 그리고 대중음악이 더욱 강한 일상성을 갖는 것은 이러한 매체상황의 변화에 기인한다. 현상이 포착, 저장, 재생되는 상황은 특정한 물리성의 반복발현이 일반화된다는 것과 새로운 가능성의 긍정을 함께 의미한다. 특히 시간현상 자체의 저장이 가능해짐으로 시간적 현시와 재현의 성격은 완전히 재고된다.⁴²⁾ 기술매체상황 이전에 저장되는 시간은 시간성의 저장, 특히 해석이 전제되는 순수재현적 시간성만을 담아낼 수 있었다. 소리 그 자체를 담을 수 있게 된 것은 곧 동적 현상정보로서 시간 자체의 포착 및 외부저장이 가능해진 것을 의미한다. 정적 정보는 기술매체 이전의 방식에서도 제한된 방식이지만 현상저장적 의미의 체계형식이 존재했다. 기술매체상황은 동적 정보를 단순히 인지하는 것이 아닌, 연속성과 불연속성이 뒤섞이는 복잡한 복합국면을 붙잡는 것을 의미한다. 때문에 변화된 매체상황성에서는 포착된 감각들이 일상의 곳곳에 스며드는 것이 가능한 것이다. 이제 문화와 예술은 이전과 완전히 다를 수밖에 없는 특이한 지점을 지나친다. 일련의 상황적 배경에 입각했을 때, 기술매체상황이 갖는 전회적 변화성은 기성적 예술분류경계를 훑날리게 만드는 주요한 요인이었다. 그 뿐만 아니라 생산/수요 구조의 분류경계가 갖는 의미 역시 완전히 변화

42) 마이클 체넌(Chanon, 2005)의 논의를 참조하라. 특히 229-271에서는 텍스트이자 작품매체로서의 레코딩에 대한 고찰을 살필 수 있다.

시켰다.⁴³⁾

매체성의 변화에 의거한 새로운 발현성의 등장은 음악적 가치개념의 재구축이라는 문제를 강하게 촉발한다. 소리현상을 직접적으로 포착할 수 없는 상황에서 생산될 수 있는 음악저장매체는 악보범주뿐이었다고 할 수 있다. 악보는 직접효과적인 음악적 지시기호의 집합이라고 볼 수 있는데, 이것은 실상 간접적이고 제한적이지만 분명히 음악 자체를 담은 성격을 갖는다. 형태의 기준이 되는 최소한의 동일성을 유지하면서 음악 자체를 외장적으로 기록하여 담을 수 있는 전통적 개념형식은 악보뿐이었기에, 악보는 작품이라는 텍스트적 개념과 실제현실을 매개해주는 중요한 매체였다. 악보가 아니더라도 하나의 음악적 텍스트를 창작한다는 것은 가능하다. 하지만 기술매체 이전의 상황성에서, 산출물로서의 음악작품을 외재적 보존저장방식으로 만든다는 것은 기보행위와 유사하거나 거의 동일한 일일 수밖에 없다. 악보는 음악 자체에 대한 정보의 집합체이고, 악보에 담기지 않은 음악의 정보는 상대적으로 더 가변적이다. 작품미학이 주류를 이루게 된 19세기 이후 서양음악전통에서 악보는 굉장히 중요하게 여겨진다. 왜냐하면 악보매체는 작곡가의 의도와 작품텍스트의 정보가 직접적 지시성으로서 담긴 매체이기 때문이다. 이때 연주자는 다만 그 기록내용을 이행하는 역할로 격하되곤 한다. 서양음악에서 일반적으로 연주자보다 작곡가의 권위가 높게 책정되는 경향은 이에 기인한다(Gracyk, 2003).⁴⁴⁾

43) 피터 매뉴얼(Manuel, Peter, 2012: 25-26)에 따르면 대중음악 발전에 있어 핵심적인 사건은 현상포착장치인 축음기의 등장이다. 이러한 기술매체적 전회는 매체상황과 체제상황에 모두 큰 영향을 끼쳤다. 뮤직박스과 자동피아노는 분명 “최초의 음악 녹음 매체”라고 볼 수 있는 측면이 존재한다. 하지만 뮤직박스과 자동피아노는 기본적으로 전통적 측면으로서 악보적 매체이거나 악기적 국면에 있는 매체들이며, 기술매체적 상황성으로서 현상포착의 양상을 갖지 않는다.

44) 서양음악에서 작품개념이 구체화된 것은 인쇄출판문화의 발달에 기인한다. 음악작품개념사에 대해서는 리디아 괴어(Goehr, Lydia, 1992)의 논의를 추가적으로 참조하라.

기술매체적 상황전회 이후 대중음악이 확산되고, 음악적 가치체계는 크게 변한다. 전반적인 음악문화적 일반인식에서 악보의 권위적 가치 규범성은 조금이나마 격하되었다. 대중음악적 국면에서 악보는 확실히 상대적으로 부차적 성격을 갖게 된다. 하지만 이 상황성이 음악전반에 있어 악보매체를 완전히 쇠퇴시키고 부정한다는 것을 의미하지는 않는다. 다만 새로운 매체성으로서의 변화가 도래한 것일 뿐이다. 악보는 기존의 기능과 입지를 분명 가지고 있다. 다만 새로 등장한 음반과 레코딩은 단순한 소리매체가 아니다. 이제 음악에서는 악보뿐만 아니라 발현적 음원으로서, 레코딩 자체가 함께 음악적 텍스트로 간주된다. 그리고 음반은 여러모로 더 구체적이다.⁴⁵⁾ 사운드 중심적 발전사를 가진 대중음악에서 음반과 레코딩은 작품텍스트로서의 지위를 더 강하게 가지며, 동시에 높은 권위를 갖게 된다. 이 상황은 사실 모든 음악이 맞이하는 일이며, 따라서 전반적인 실제적 음악실천자의 권위 역시 더욱 높아진다.⁴⁶⁾ 레코딩 발현의 사운드적 국면은 공연예술적 상황과 본질적

45) 그리고 음반으로 인해 음악은 회화적, 시각예술적 조형성과 한층 가까워졌다고 볼 수 있다.

46) 대중음악은 아직 악보중심문화를 가지고 있었던 시기에도 사운드 중심적 성향을 보였다. 이는 틸 팬 엘리의 사례를 살펴보면 알 수 있다. 틸 팬 엘리 팝은 현대 대중음악의 전신이라고 볼 수 있다(최지선·박애경, 2008: 23-24). 틸 팬 엘리 시대는 기술매체상황의 본격화 이전에 성행했으며, 19세기 말엽부터 20세기 초 정도의 시기로 구분할 수 있다. 스타와 워터먼(Starr, Larry & Waterman, Christopher Alan, 2015: 62-64)에 따르면 틸 팬 엘리 음악의 악보는 출판된 악보를 의미하며, 그 당시 음악매장과 백화점 등의 지점들의 커뮤니케이션 네트워크를 통해 사회 내에서 홍보, 매개, 수용(소비)되었다. 그리고 스타와 워터먼에 의하면 틸 팬 엘리의 악보산업은 공연, 연주와의 연관성이 매우 강했다. 초기 대중음악의 존재양상은 악보중심의 향유양상을 지녔지만, 작품의 권위성이나 작곡가의 규범성을 재현하거나 반영하는 것보다는 사운드적 발현성에 더 큰 동기가 있었다고 볼 수 있는 것이다. 틸 팬 엘리 음악에서 악보는 예술작품의 재현이거나 혹은 기성적인 의미에서의 예술작품 그 자체로서의 권위를 가졌다기보다는 문화양식의, 즉 일상성의 텍스트였다고 볼 수 있다. 1920-1930년대에는 다시 하나의 장르로서 리바이벌되었는데, 그것과 관련한 사항은 같은 책 110-129를 참조하라. 그리고 추가적으로 프리스(Frith, 2005: 73-74)의 논의를 함께 참조하라.

으로는 다르다. 레코딩 청취는 분명 실제연주자의 소리가 발현되는 근원으로부터의 가청권역에서 경험하는 상황은 아니다. 그렇지만 공연상황과 마찬가지로 발현된 실제연주적 실시간성을 경험하는 일이다. 사운드에 대한 반복경험적 접근이 가능해진다는 것은 곧 텍스트로서의 사운드경험의 강화이다. 이는 곧 사운드경험과 맞는 음악실천자, 연주자의 중요도가 가파르게 상승하는 것을 의미한다. 현대적 상황으로 돌입해오면서 음악경험에 대한 음향 테크놀로지의 영향력은 갈수록 강해졌다. 이에 따라 왜곡적 증폭매개경험으로서의 레코딩과 녹음물 향유가 음악문화의 주류적 상황이 되었고, 음반은 본질적으로 음반을 덜 중요하게 여기는 전통의 장르에서조차도 무시할 수 없는 매체가 된 상황이다.⁴⁷⁾

소리를 포착하는 매체상황성의 출현은 곧 음악의 전체적인 경험체계를 뒤바꾸는 일이었다. 전통적 의미에서의 청취는 본래 공간과 맥락제한의 실시간적 양상에서, 공연예술로서의 “실제 연주를 통해서만” 가능한 양상의 개념이었다. 그러나 녹음된 음악은 그 경험적 제한성에 대한 일종의 해방의 가능성으로 작용한다. 뿐만 아니라 이제 음악 그 자체를 가질 수 있게 된다. 음악은 그 전반의 구성본질이라고 할 수 있는 사운드 자체에 대한 소유적 개념이 상대적으로 희미한 양식이었다. 그런데

47) 태그(Tagg, 1982)와 미들턴(Middleton, 2005)은 악보와 기보법에 친착하는 경향을 언급한다. 악보와 기보중심주의에 기반하는 서양클래식음악의 전통적 작품미학적 관점에 입각한다면 음반은 작곡결과물로서의 작품을 연주한 사운드의 발현물이 담긴 것으로, 사실상 작품 자체가 아니다. 이때 작품텍스트로서의 음반은 성립할 수 없으며, 모든 음반은 본질적으로 연주주체의 작품재현의 시도를 담은 것(라 이브를 레코딩한 음반으로서)으로만 여겨지는 구조를 가지고 있다. 민속음악의 음반 역시 통상적 측면에서는 본질적으로 독립적 작품매체라기보다 실제연주의 보존과 전달을 위한 매개물로서의 성격이 더 큰 비중을 차지한다고 볼 수 있다. 대중음악의 경우 음반이 작품텍스트로 여겨지는 것은 일반적이며, 때문에 스튜디오 오라는 연주매체의 특수성이 더욱 강하게 작용한다. 하지만 분명 연주보존의 가능성으로 인한 연주미학적 매체라는 점과 상업성 등의 이유로 인해 대중음악 이외의 장르범주에서도 음반이 더욱 중요해진 것은 사실이다.

기술매체의 상황은 생멸, 움직임, 청각, 시간의 복합체인 음악을 포착한다. 게다가 소리는 레코딩되어 물리적 매체에 담기고 재생된다. 기호집만이 아닌 실제적 발현체를 가질 수 있다. 즉, 사운드 자체가 소유의 대상이 되며, 그것은 음악실제적 측면에서 발현된 사운드로서의 음악과 밀접해지는 일이다. 여기서 음악경험은 그 자체로 두꺼워진다. 이러한 상황성 속에서 음악의 대량매개는 음반과 라디오의 영향으로 인해 급격하게 강해졌다. 레코딩의 출현이 갖는 가장 큰 의미는 이전과는 다른 차원의 음악적 접근성을 기본적으로 보장하게 되었다는 것이다(신정환, 2017: 31-32; Grout, Donald J, 2009: 295-296; Goodall, Howard, 2015: 324-325).⁴⁸⁾

기술매체상황 이전에는 음악경험의 발현에 있어, 실제연주자에 대한 가시적 가청성이 거의 강제되었다. 기술매체적 변화 이후 나타난 해방적 양상은 음악경험에 이전과는 다른 자유도를 부과한다. 이제 음악경험을 위해 공론장으로서의 전통적 공연상황에 참여하는 것은 선택적 조건이 된 것이다. 반대로 이제 공연은 음악향유의 전제 없이도 공연향유로서의 동기가 작용할 수 있는 구조에 위치하게 되며, 또 다른 독자적 국면을 맞이한다고 볼 수 있다. 이렇듯 인간은 음악경험을 위해서는 청취주체가 필연적으로 공연적 전경 속에 합류하여 녹아들어야만 했었

48) 그라우트 등의 논의에서 특기할만한 점은 양차세계대전 사이의 테크놀로지의 발전이 실제음악과 음악산업 모두에 대해 다각적으로 영향을 끼쳤다는 것이다. 그리고 하워드 구달의 논의를 참조하라. 구달에 따르면 미국 가정의 라디오 수신기 보급은 1919년에 6만 대에서 1922년 1,000만대로 증가했으며 BBC를 비롯해 음악을 향유할 수 있는 방송국들이 급격히 등장했다. 이로 인해 음악에 대한 저비용적 대량매개가 가능해졌고 대중들의 접근성은 매우 강해진 것이다. 이는 “새로운 사운드와 새로운 목소리”의 향유문화를 신장시켜 대중음악의 발전을 가속화시켰으며, 구달에 따르면 “대중의 시대는 인류에게 생각지도 못했던 음악적 혜택과 보상을 안겨주었다.” 이제는 일반적으로 접하기 힘든 음악조차 “취향접근”의 가능성을 획득한다(신정환, 2017: 8; 31). 추가적으로 마이클 체넌(Chanon, 2005: 13-53)의 논의를 참조하라.

다. 그러나 매체상황의 전환 후, 1차적 실제소리근원에 대한 물리적 결부성을 넘어서게 된 것이다. 또한, 녹음과 재생의 가능성은 곧 현상맥락에 대한 음악외삽의 가능성이었다. 이것이 바로 강화된 음악적 일상성의 국면이 갖는 대표적 특성들이다. 그리고 이러한 사운드 권리의 변화는 생산자 측에 주로 종속적일 수밖에 없었던 수용자의 권위와 주체성 역시 능동적으로 강화됨을 의미한다(신정환, 2017: 33; Frith, 2005; Negus, 2012: 72-142).⁴⁹⁾

전회적 매체상황의 심화는 문화적 가능성의 다분화를 계속적으로 촉진시킨다. 정보매개접근성의 강화와 인터넷 문화의 발달은 수용자의 능동적 주체성을 더욱 구체적으로 보장한다. 단편적 예측은 불가능해졌다. 음악에 대한 접근과 향유의 상황이 사실상 제한적이지 않은 것이다. 기술매체 이전에 개인의 음악접근성은 환경이 결정한다고 해도 사실 과언이 아니었다. 그에 비해 현대적 상황에서의 음악경험성은 훨씬 강하게 열려있다. 레코딩의 등장과 매체상황의 변화는 권위적 규범이나 제도가 제공하는 음악과 문화를 그대로 이식받는 수동적 수용양상이 아닌, 능동적이고 주체적인 수용자를 양성하는 배경이었다고 볼 수 있다(신정환, 2017: 33).⁵⁰⁾

기술매체 체제의 시작 후 새로운 매체상황은 전혀 다른 접근성의 매개양상을 보여주었다. 전무했던 속도성과 강도에 의거하는 대량적 대중매개의 상황에서 음악의 존재양상에 대한 전통적인 구조분석은 비관적인 입장이 대부분이었다. 지식인과 비평가들은 불안함을 감추지 못했고, 대중범주협오를 기반으로 하는 부정논증을 시도했다. 하지만 이

49) 니저스는 청중이 역사적으로 음악생산의 과정에서 유리되어 있던 적이 없다고 비평한다. 니저스가 논의하는 것과 같이, 사실 현대적 상황이 아니더라도 음악적 수용주체를 어떠한 순수공간에 따로 떼어져 있는 고립된 존재로만 볼 수는 없다.

50) 마셜 매클루언(McLuhan, 2011: 465-477), 사이먼 프리스(Frith, 2005: 82-87), 그리고 이동연(2012: 94-117)의 논의를 추가적으로 참조하라.

러한 접근들은 엄밀하지 않았다. 대중이라는 집합적 주체성을 생각할 때, 그 개별 구성원은 모두 각각의 개인으로서의 경험적 선제성을 갖는다. 그 집합구성으로서 개개인을 일원화시키거나, 혹은 폐쇄적으로 환원시키는 것은 오류를 담보할 수밖에 없는 것이다. 물론 역사, 사회, 문화적 구분경계선에 따라 일정한 상대적 특성들이 도출될 수는 있다. 그러나 그것은 조건적 맥락에 제한되며, 모든 현실적 상황성을 일반화하는 절대적 근거가 될 수는 없다.

새로운 매체상황에서 음악의 존재구조는 그 이전의 상황성과는 다른 순환적 구조성을 띤다. 재현적 증명만이 가능했던 수용자는 획득한 사운드 경험을 그대로 다시 실제적으로 발현시킬 수 있게 되었다. 달라진 매체상황에서 수용자의 권위는 생산자와 중첩적 위치에 서 있다. 생산자는 생산자로서의 특수성을 가지지만 언제나 지배적이지만은 않다. 더 나아가서 변화된 상황성에서는 생산/수용의 대립적 구조분석이 명확함을 잃는다. 왜냐하면, 이제 잠재적으로 모든 생산자는 수용자적 특성을, 모든 수용자는 생산자적 특성을 발현적이고 실제적으로 함께 가지게 되기 때문이다(신정환, 2017: 7, 26, 35, 59; Frith, 2005).⁵¹⁾

지금까지 살펴본 양상이 갖는 가장 큰 의미는 기술매체상황 이후 음악경험에 있어 개별주체적 특성발휘의 실제성이 강화되었다는 것이다. 이제 모든 개인은 현상생성자로서의 가능성을 확실히 가지기 때문에 의제는 특정한 상황성 속에서 맞이하게 되는 자필성과 대필성의, 그리고 그것들이 혼재하는 국면의 문제로 바뀐다. 물론 조건에 따른 특수한 위상성을 분석하는 것은 가능하며, 의미 있다.⁵²⁾ 하지만 변화된 매체상

51) 이러한 특성들은 사실 극단적으로 부재했던 특성들이 아니다. 다만 기술매체상황의 순환성 부각 이후 더욱 본격화될 뿐이다. 추가적으로 본 논문 초반부에서 언급했던 사이먼 프리스(Frith, 2005: 74-78)의 대중음악적 양상에서 애매해지는 대립관계들의 예시들을 참조하라.

52) 생산/수용 구조는 분명 분석 가능한 실제적 구조다. 하지만 보수적인 전통적 접근들은 우선적 가치개입을 통해 생산/수용 구조를 단절적 대립구조로 분석했다. 생

황에서 더 강하게 드러나는 것은 음악의 전반적인 존재구조가 분명 복합적 접합성의 순환적 구조양상을 갖는다는 것이다. 기술매체상황의 순환적 구조성에서는 다양한 외연의 존재자들이 복잡한 양상 속에서 음악발현과 관계된다. 그 과정엔 다양한 중층결정성이 작용하며, 각 결과들은 다시 파편화적 상태를 맞이하여 계속적으로 과정화되고 접합순환한다(Middleton, 2006: 34).⁵³⁾

5. 실제음악으로서의 대중음악

대중음악의 전개와 발전에는 기술매체적 변화가 결정적인 역할을 했다. 실제음악으로서 대중음악의 양상은 이러한 매체상황성과 긴밀하다.⁵⁴⁾ 그러나 앞선 논의에서 살펴본 바와 같이, 대중음악에는 전제되어

산/수용 구조의 일반의미를 이렇게 파악해서는 엄밀하지 못하다. 브라이언 롱허스트(Longhurst, 1999: 51)에 따르면 “생산은 광범위한 경제적·제도적 맥락에서 일어난다.” 텍스트가 구성되고 “청중은 사회적 맥락에서 텍스트를 읽는다.” 생산/수용 구조성은 이러한 맥락에 입각하는 조건성에 따른 분석이 가능할 뿐이다. 따라서 이 구조성을 음악의 실제적 존재분석일반에 그대로 투영할 수는 없다. 대부분의 기존 구조비평들은 현상읽기 이전에 비평적 틀의 마련과 그 적용을 우선시켰다. 여기엔 생산(자)과 수용(자) 각각에 대한 엄밀한 조건성 분석이 결여되어 있었다. 구조의 문제는 구성체 각각의 특성과 구성체들 간의 관계성이 복잡하게 얽힌다. 순수환원적 가치판단이 불가능한 것이다.

53) 미들턴에 따르면 대중음악은 접합적이다. 때문에 대중음악에 대한 단일적 의미화를 시도하려 해도 대중주체에게 다가오는 의미는 기본적으로 고정적이지 않은 양태로서의 복잡성을 띠게 된다. 하지만 이것은 변화된 매체상황에서 대중음악에게만 한정되는 상황성은 아니다. 사실 모든 음악은 순환적 구조의 매체상황성에서 필연적으로 접합적이다. 다만 대중음악은 착안 및 고안단계에서부터 이러한 접합성이 더욱 본질적인 층위로서 작용할 뿐이다.

54) 한국 대중음악 역시 이러한 맥락에서 발전하였다. 이에 대해 장유정(2006)과 이기웅(2017)의 논의를 참조하라. 장유정은 음반과 대중가요적 관점을 통해 한국 대중음악사의 시작과 전개로서 20세기 초중반과 그 이후를 조망한다. 이기웅은 “음반, 무대, 방송이라는 세 개의 매개체”를 통해 한국 대중음악의 20세기 중후반을 논의한다.

야 할 체제상황성이 존재한다. 대중음악의 개념적 형성가능성은 기본적으로 개별적 일반개인이 등장하는, 근대적 국가와 정치적 대중주체의 출현에 기반한다(Hall, 2000: 331).⁵⁵⁾ 즉 불특정다수로서의 개별적 개인들이 긍정되고 그 개인들의 총합적 일반집합체인 대중개념이 나타난 이후, 비로소 다원화된 가치체계의 상황을 맞아 대중음악은 등장할 수 있게 되는 것이다(Middleton, 2006: 23-24). 이러한 요인들로 인해 대중음악은 자율성을 가지지 못한다는 오해를 받아왔다.⁵⁶⁾ 하지만 가치체계의 다분화는 일원적 진정성의 성취가 불가능해지는 상황이 아니라, 다만 다양한 지향성이 가능함을 의미한다.⁵⁷⁾

사이먼 프리스(Frith, 1996: 269-277)는 개별적 개인취향의 중요성이 대중음악 연구에서 상당히 중요하다고 역설한다. 프리스에 의하면 음

55) 스투어트 홀에 따르면 “16세기 르네상스 휴머니즘과 18세기의 계몽주의 사이에 ‘주권을 가진 개인’이 탄생한 것은 과거와의 중요한 단절을 표상한다.” 그 이전에 개인이라는 개념 자체가 존재하지 않았던 것은 아니다. 홀은 기존에 개인이라는 개념이 없었다는 것이 아니며 현재 일반화된 관점과는 다른 종류의 개인성이 존재했다는 것을 언급한다.

56) 스티븐 다운스(Downes, Stephen, 2017: 21-22)에 의하면 기존의 음악학과 미학은 연속성을 가지며 발전하지 못했으나 최근에는 분과협력적 연구가 이루어지고 있다. 이러한 맥락에서 다운스는 페터 비케(Wicke, Peter, 2010), 테오도어 그래츠크(Gracyk, Theodore, 2002), 앨런 F. 무어(Moore, Allan F., 2019)로 이어지는 록음악 미학담론을 언급한다. 여기에 담긴 공통적 함의는 절대적 자율성에 대한 단절적 지향이 우선시되는 것과, 심지어 이런 경향이 자율성일반과 동일시되는 가치체계를 재고하는 것이다. 전통적 서양음악학의 자율성 가치체계는 대중음악의 상황에서 일원적 권위규범으로 작용하지 않는다. 구조결정론이나 형식주의와 같은 환원적 관점은 결국 각각의 어떤 특정한 조건적 국면의 문제이며, 단일하거나 일정한 가치가 배타적이고 규범적인 방식으로 언제나 일반화될 수 없는 것이다.

57) 자본주의의 발전은 대중음악사의 전개와 긴밀하다. 대중음악은 열린 구조성을 가지며, 비음악적 가치로부터 실질적 영향을 받아왔다. 대중음악이 다원적 가치성을 발휘하는 것은 이러한 유동성에 기인한다. 특히 시장은 이러한 가치성이 전적으로 발휘될 수 있는 장으로, 대중음악 텍스트가 퍼지는 중요한 매체였다(Frith, 2005). 이렇게 유통되는 대중음악 구조의 대표적 초기모델로 미국의 틴 팬 앨리 문화를 꼽을 수 있다. 틴 팬 앨리 시대에서는 전통적 양식으로서의 인쇄매체인 악보를 중심으로 음악의 유통 및 향유가 이루어졌다. 주된 수용자층은 뉴욕을 기반으로 하는 도심지의 대중들이었다(Starr & Waterman 2015: 62-64).

악에 있어서 가치론적 국면은 개별적 개인들에 대한 영향으로부터 시작된다.⁵⁸⁾ 프리스는 구조결정론을 거부하며 개인을 강조한다. 이에 따르면 대중음악에서는 지향성 설정에 있어서의 자율성이 강하게 담보된다고 볼 수 있는 것이다. 이러한 관점에서 단절적인 절대적 자율성은 선택조건으로서의 한 요소가 된다.⁵⁹⁾ 대중음악담론에서 자율성개념은 충분히 가능할 뿐 아니라 상당히 중요한 것이다.

프리스(Frith, 1996: 269-277)에 따르면 과거의 대중음악 연구는 반영과 재현 중심의 관점을 가졌다. 이것은 일종의 대중주의적 관점으로도 볼 수 있으며 이때 사운드는 주로 일반대중과의 투영관계성의 의제로 여겨진다. 여기서 사운드의 존재론적 중요성과 우선순위는 이론적 구성상 낮아지는데, 이것은 대중음악의 특성상 올바른 접근이 아니다.⁶⁰⁾ 프리스에 의하면 대중음악연구의 방향성은 가치생산으로서의 수행성 중심으로 선회해야 한다.⁶¹⁾ 프리스의 비평과 같이 대중음악의 가치체계에 대한 사유는 개별적 주체성과 개성의 발현을 긍정적으로 상정하는 데에서 출발해야 한다. 그리고 수행성과 실천성을 경시하지 않음과 동시에, 지나치게 천착적인 단편적 형식주의나 환원주의와는 거리를 두어야 한다.

대중음악 전반에서 개성은 어떠한 국면에서든 전방위적으로 높은 중요성을 가지며, 이 경향성은 전제적으로 담보된다. 대중음악 이외의 전

58) 프리스에게 이것은 동시에 사회적이다.

59) 하지만 절대적 자율성이 무조건적으로 폄하되어야 할 개념은 아니다. 여러 비평들에서 문제가 되었던 것은 이 기조가 일원화되었을 때이다. 이 순수한 지향성은 분명히 예술개념이 형성될 수 있게 하는 중요한 조건이다.

60) 프리스에 따르면 마르크스주의나 베버주의 음악학자들 역시 음악을 이데올로기 표현형식으로 보았다. 이 관점 역시 사운드 중심적 사유는 아니다. 이러한 반영적이고 재현적인 관점들을 프리스는 상동적 주장이라고 불렀다. 이는 음악, 사운드가 실제적 관계성으로 대상화된 것으로 본다.

61) 프리스에게 있어 악보나 음악텍스트가 갖는 대중범주가치의 반영성보다 더 중요한 대중음악의 미학적 문제는 “수행(performance)적인 면에서” 가치생산의 문제다.

통적인 장르범주들은 개성표현성을 표면적으로 강조하지 않는 경우가 대부분이었다. 특히 연주가 작품에 종속된다는 입장에서 이러한 관점은 더욱 강화되었다. 이때 작품과 연주는 과도하게 분리적이다. 하지만 기술매체성의 시대에서 작품과 연주는 서로 영원히 구분적으로 유리되고 고립되는 개념이 아니며, 텍스트성에서 중첩된다. 전통적 이분법들은 해체 후 재구성되고, 이어서 음색과 개성의 중요성은 상승한다. 대중음악에서는 이 양상성들이 더욱 부각된다.

5.1 대중음악의 작품

음악작품은 기본적으로 텍스트이자 결과체로서의 개념이라고 볼 수 있다. 다만 음악작품이라는 텍스트성을 경험하는 일은 실제적 매개과정과 결부되는 매체경험을 통해서만 가능하다. 즉, 작품개념은 메타적 성격을 갖는다.⁶²⁾ 작품 그 자체가 청각예술로서, 음악적 사운드로 발현되는 방법은 주로 연주를 통해서였다(Frith, 2005: 67-78).⁶³⁾ 음악은 생멸적 현상의 예술이다. 사운드현상의 포착이 아직 불가능했을 때, 반복을 위한 기호성의 총체를 외재적으로 저장하는 가장 효과적인 매체는 문자였다. 때문에 악보매체는 동일한 사운드규칙성을 재생산해내기 위한

62) 이때 작품은 권위와 규범에 의해 공인받는 개념 뿐 아니라 이를 포함하는 넓은 의미로서의 집합체적 작업결과물이자 일종의 구성체로서 텍스트성의 개념이다. 필자는 매개기반적 텍스트성을 의미하기 위해 광의적 관점에서 ‘메타적’이란 표현을 사용했다. 음악의 텍스트성과 관련하여 괴어(Goehr, 1992)와 그라츠크(Gracyk, 2013: 35-67, 103-140)의 논의를 참조하라.

63) 음악은 본질적인 정보형식성의 차이로 인해 문학이나 회화와 같은 시각선제적 범주들과는 다른 시공간적 구조성을 가졌다. 문학과 회화의 감상경험은 더 명확한 외삽성을 가지는데, 동시에 감상자는 비교적 높은 시간적 능동성을 갖는다. 반면 음악에서 감상자는 시간성에 있어 비교적 낮은 주도권을 갖는다. 기술매체상황 이전에 이런 점은 크게 해소되지 않는 부분이었으며 음악의 외삽적 감상경험현상의 발현은 거의 불가능했다. 사운드경험으로서 음악경험은 기본적으로 공연관람성에 기반했으며, 더 강한 사회적 관계성으로서의 특질을 가졌던 것이다.

중요한 기준점이었다. 악보를 통한다면 직접적인 연행 없이도 비동시적으로 시간성을 전달할 수 있었다. 이것은 청각예술인 음악에서 그 내용양상이 실제사운드 자체로 저장될 수 없고, 청각정보의 지시적 기호로만 저장될 수 있었던 상황의 제한적 국면이다. 그 감각정보 수록범위의 한계성에도 불구하고 악보가 누리는 권위는 높을 수밖에 없었다. 게다가 악보는 재현적 기호집이지만 동시에 기술매체상황 이전의 유일한 사운드매체였다. 악보는 단순한 텍스트 이상이었던 것이다. 하지만 악보를 작품 그 자체로 여긴다면 연주는 불필요하게 대상화된다. 연주가 필요 이상으로 격하되는 것은 더불어서 연주된 소리, 사운드와 같은 연주적 범주에 가까운 가치들이 고립적으로 주변화되는 일이다(Gracyk, 2003: 53-54).⁶⁴⁾

연주가 분명 그 자체로 조건적이고 유동적 행위인 것은 사실이다. 하지만 전통적인 작품중심적 미학에서 연주는 악보에 과도하게 종속된다.⁶⁵⁾ 이것은 권위적인 규범적 동일성의 작품개념과 그 메타성에 지나치게 천착한 결과다. 이러한 관점에서는 작품과 연주의 관계를 제대로 파악할 수 없다. 악보와 작품은 오히려 연주에 의해 실질적 존재가능성을 갖는다. 그리고 그 연주성 역시 작품적 성질을 내재하고 있는 것이다. 연주라는 맥락적 조건성으로 인해 작품일반의 개념은 음악작업의

64) 테오도어 그레칙에 따르면 분석적 청취의 관점은 연주를 작품의 본질적 요소로 보지 않고 작곡이나 작품을 “음악적 관심의 최우선적 대상”으로 여기는 것이다. 그레칙은 서양음악문화에서 이러한 관점이 주류가 된 것은 18세기 연주중심적 경향에서 19세기 작품중심적 경향으로의 전환에 기인한다고 언급한다. 이때 연주, 사운드는 가치위계에 있어 축출분리대상으로서 타자화된다. 서양음악사에서 연주, 연주자의 권위가 작품, 작곡가의 권위에 비해 상대적으로 낮게 여겨졌던 것은 이러한 역사성과 구조성에 기반한다.

65) 이때 작품에 대해 연주는 본질적으로 반영적 재현이자 재생산으로서만 기능한다. 악보는 작품발현에 있어서 사실상 가장 유효한 통로이자 수단으로 여겨진다. 결국 부가적 행위로서 연주는 본질적 수준에서부터 계속해서 불완전한 위상성을 갖는다.

독자화된 결과체로서의 일반의미를 갖게 되며, 동시에 다양한 가치적 함의를 내재할 수 있게 된다. 또한, 작품은 한 번 생산되면 불변하는 것이 아니라 다양한 현상성 안에서 발현되면서 필연적이고 계속적으로 변용 및 전유된다. 즉, 작품과 텍스트 개념에는 이미 중층결정적인 순환 과정성이 전제되어 있는 것이다.

기존에 작품경험과 강하게 관련되었던 대표적 외재적 저장매체는 약 보였다. 기술매체상황 이후 음반을 비롯한 레코딩적 범주는 새로운 주류적 작품저장매체로 떠오른다.⁶⁶⁾ 악보와 레코딩은 모두 매체로서, 메타적 개념인 작품과 매개적 관계를 맺는다. 그런데 악보는 기호집합체로, 그 자체에서 사운드의 실제적 발현은 없다. 하지만 레코딩은 그 자체가 작품의 사운드적 발현을 담고 있다. 악보에는 실제연주가 없고 레코딩에는 실제연주가 있다. 여기에서 작품과 연주가 실질적으로 중첩되는 지점이 발생한다.

레코딩의 출현 이후 음악작품개념은 더욱 복잡적 성질을 띠게 된다. 기존의 음악텍스트적 양상은 완전히 변화하며 작품과 연주는 훨씬 가까운 거리를 유지하게 된다. 대중음악의 상황은 이러한 관계성에 더 친숙하다. 결정적인 것은, 대중음악이라는 새로운 장르상황에서 레코딩과 음반은 작품텍스트로서의 기준적 위치를 점한다는 것이다. 때문에 대중음악에서 연주는 곧 작품의 직접적인 구성요소가 된다. 연주, 연주자의 권위는 비대중음악 장르에 비해 훨씬 상승한다. 그리고 대중음악에서 작곡가의 위치는 다소 분절화되며 이전 서양음악사에서의 위치와는 본질적으로 다른 위상을 가지게 된다.⁶⁷⁾

66) 여기서 음반은 물리적 실체로서의 실물만을 가리키지 않고 조금 넓은 범위의 녹음물 정렬을 포함해 간주하고자 한다. 예를 들어 LP나 CD에 담겨있지 않더라도 특정 플랫폼에서 녹음물이 어떤 기준성에 의해 조직 및 구성되어 있다면 그것은 하나의 음반체, 음반물로서 음반작품일 수 있다.

67) 일련의 논의들을 통해 음악에서의 작품개념이 단독성의 문제와 가깝다는 것을 확인할 수 있다.

악보 위주의 시대 이후 레코딩은 대중음악문화의 중심적 매체가 되었다.⁶⁸⁾ 이에 따라 음반은 중요한 대중음악 텍스트로 자리매김한다. 대중음악에서 음반의 위치는 언제나 특별하다. 초기음반은 제한된 저장량 때문에 그 한계가 명확했다. 하지만 이후 테크놀로지의 발전으로 현재 통용되는 앨범분량의 음반매체가 구현된다. 이러한 매체의 정보량 증가로 음반, 앨범은 음악가가 자신을 관철시킬 수 있는 하나의 예술적 표현양식이 되었다. 대중음악에서 음반에 미학적, 작품구성적 의식이 본격적으로 가미되기 시작한 것은 1960-70년대라고 볼 수 있으며, 이는 록담론의 영향에 의거한다(이수완, 2014: 102-105; Starr, Larry & Waterman, Christopher Alan, 2015: 425-433, 511).⁶⁹⁾ 이러한 발전사를 통해 정립된 개념이나 문화는 음악저장한계성이 해소되고 음원매개경험이 보편화된 현재까지도 영향을 미치고 있다(신정환, 2017: 47-50).⁷⁰⁾

5.2 대중음악의 연주

티나 람나린(Ramnarine, Tina K, 2014: 299-300)은 “과거 전통적인 음

-
- 68) 분명 초기 대중음악 문화는 낱장 악보의 산업적 유통을 그 특징으로 한다. 그렇지만 그라우트 등에 따르면 음반과 라디오가 본격적으로 활성화되기 전에, 출판사를 비롯한 음악 관계자들은 이미 음악 테크놀로지의 발달을 눈여겨봤다. 그라우트 등은 당시 음악가들이 곡을 음반길이에 맞추는 작업을 진행하고는 했다고 언급한다. 그 이후 음악문화는 갈수록 크게 변화한다. 마이크로폰은 그 대표적 예시이다. 마이크로폰의 도입은 새로운 음악적 가능성을 열었다. 대중음악에서는 그 특성을 적극적으로 수용하는 크루너 창법이 나타났고 맞춤형 곡이 함께 등장했다. 대중음악 가창 뿐 아니라 관현악을 비롯한 악기연주에도 이와 관련한 변화가 일어났다. 마이크로폰은 새로운 음악적 관습을 창출해내고 보편화시켰다(신정환, 2017: 6, 31-33; Manuel, 2012: 25-33; Grout, 2009: 295-296; Th  berge, Paul, 2005: 63-64).
- 69) 스타와 워터먼에 따르면 초기 LP 시대 대중음악 앨범은 싱글들의 모음집과도 같았다. 이수완에 따르면 앨범과 관련된 변화의 배경에는 1948년 LP의 탄생과 1970년대에 고안된 “고음질 스테레오,” “32트랙 멀티 트래킹 레코딩”이 영향을 갖는다.
- 70) 추가적으로 현대적 테크놀로지의 상황에서의 음악경험과 관련해 잉바르 슈스(Kjus, Yngvar, 2018)의 연구를 참조하라.

악학에서는 연주를 악보의 재생이나 실현으로 보았다”고 말한다. 이 반영적 입장에는 기본적으로 연주자의 주체성이 제한되는 미학적 구조의 문제가 존재한다. 그리고 람나린에 따르면 최근 음악학은 “음악 텍스트에 대해 초점을 맞추던 기존의 태도를 버리고 연주자들에 대해 관심을 기울이며, 연주를 과정에 의한 산물이 아니라 과정 자체로” 보는 경향이 강해졌다. 람나린은 이것이 중족음악학적 방향성이라고 설명한다. 이러한 탈반영적 경향은 텍스트와 연주의 관계를 절대적인 종속관계로 서술하는 것에서 벗어나는 일이며, 동시에 연주자 권위의 상승을 의미한다.⁷¹⁾

람나린의 논의를 넘어서서 테오도어 그래치의 연주론을 살펴볼 필요가 있다. 중요한 사항들을 차용하여 정리해보면 다음과 같다. 첫째, 연주는 매체이며 매체를 포함하는 행위적 성격을 가지고 있다. 둘째, 레코딩은 연주의 부산물 이상일 수 있다. 셋째, 그리하여 레코딩 스튜디오는 “추가적 악기”로 여겨질 수 있다. 연주, 레코딩, 레코딩 스튜디오는 복합적인 매체성을 갖는 매체이다. 이것은 사실 변화된 상황에서 모든 음악이 맞이하는 특성이지만, 대중음악의 작품텍스트성에서는 특히 미학적 직접성을 갖는 일이다(Gracyk, 2002: 83-188).⁷²⁾

71) 그러나 람나린의 비평은 기존의 서양음악학적 구도를 전적으로 벗어나지는 않는다. 음악 텍스트를 논함에 있어 전통적인 작품개념을 주로 상정하기 때문에 작품과 연주의 국면적 분리경계가 다소 뚜렷하다는 한계가 존재한다.

72) 그래치는 전통적인 이분법적 반영주의 시각을 벗어나고자 한다. 그래치에 따르면 음반 이전, 혹은 초기 시대에는 연주가 레코딩에 대해 더 강한 “존재론적 우선권”을 가졌다. 그래치는 레코딩을 부산물로 격하하고 실제연주를 진정한 음악실천으로 강조하는 입장에 대해 “레코딩 사실주의”라고 명명할 수 있다고 한다. 이는 전통적인 음악미학적 관점에 의거하는 입장이라고 볼 수 있을 것이다. 그래치는 록음악담론에서 작품/연주의 전통적인 이분법을 벗어나야 레코딩과 음반에 대한 올바른 접근이 가능하다고 보았다. 비치 보이스의 “Good Vibrations”는 이에 대한 대표적인 예시로서, 그래치는 여기에서 레코딩은 “이전의 연주에 기초”하고 있지만, “자필적 작품, 일차적 실례, 기본적인 텍스트”로서의 특권성을 부여받는다고 말한다. 레코딩은 사운드 자체를 담는 과정적 매체로서, 음악실천이 아닌 것으로

음악생성의 문제는 매체상황과 직결된다. 그 생성의 과정과 결과에 관여하는 연주적 음악구성체들을 각각의 개별적 매체주체라고 볼 수 있을 것이다. 이때 음악구성체는 음악생산수단의 유무만이 아닌, 관여의 국면으로서의 항들이다. 현재 사운드 표현을 위한 수단으로서 악기와 연주개념의 외연은 굉장히 넓다. 컴퓨터음악의 상황에서 악기 논의는 더욱 모호해지거나 복잡해질 것 같지만, 오히려 직관적 성격을 갖는다. 앞서 살핀 바에 따르면 악기와 연주는 그 자체로 매체이자 매체적 성질을 갖는다. 그리고 스튜디오와 같이 추가적 악기의 국면이 존재한다. 이 사항들을 함께 연관 지어 악기개념을 확장적으로 생각해보다면, 넓어진 악기의 외연을 큰 어려움 없이 고찰할 수 있다. 다만, 마이크로폰은 여타 악기들과는 조금 다른 양상을 보인다.⁷³⁾

마이크로폰의 특이한 점은 순수자기발성체가 아니라는 것이다. 마이크로폰이 소리를 생성하는 때는 언제나 수신자이자 발신자로서 이중성의 양상일 때다. 즉, 마이크로폰은 포착적 생성으로서의 매체이며 연주와 비연주의 이분법만으로는 파악해낼 수가 없다.⁷⁴⁾ 마이크로폰을 활용할 때, 그 내재적 상태는 그저 활성화되어 '있음'에 불과하다. 이때 정적 특성과 동적 특성은 함께 발현된다. 마이크로폰은 매체이자 전달체이지만 단편적인 의미의 매개를 수행하지 않는다. 특수관심 혹은 작

격하될 필요가 없다. 단일한 진정성의 기준은 애초부터 적용이 불가능하다. 레코딩과 실제연주는 모두 발현되는 음악적 현상이며, 그 가치상황과 의미는 국면마다 각기 다를 뿐이다.

73) 마이크로폰의 기본 아이디어는 소리전달체로, 그 기원상 애초에 음악생성을 위해 고안된 것은 아니다.

74) 마이클 채넌(2005: 113-142)의 논의에서 마이크로폰이 가져온 효과에 대해 살필 수 있다. 이에 따르면 마이크로폰은 새로운 음악실천적 페러다임을 낳았다. 특히 속삭임이나 왜곡적 소리내기와 같이 전통적 관점에서는 비음악적이고 비연주적 일수 있는 실천을, 새로운 관습성으로서의 실제적 음악연주로 매우 실질적이고도 구체적으로 가능케 했다. 이것은 가창이나 목소리 뿐 아니라 악기의 경우에도 마찬가지다. 이와 더불어 마이크로폰의 제스처적 사용은 충분히 악기연주의 개념으로 바라볼 수 있을 것이다.

용 이전에 이미 촉발적이며, 존재성 자체가 강한 집합적 가치양상을 갖는다. 마이크로폰은 필연적으로 중첩적 순환집합매체이다(Théberge, Paul, 2005: 35-42).⁷⁵⁾ 이러한 점에서 마이크로폰이 대부분의 악기관습적 전통에 있는 악기매체들과는 다른 것이다.⁷⁶⁾ 사운드의 포착고정과 조작재생이 가능해진 기술매체적 상황성 이후, 음악 테크놀로지의 발전은 결국 레코딩이라는 매체가 청각문화의 중심부에 위치하게 되는 과정이었다. 이와 동시에 음악의 가치성은 전회적 변화의 서사를 보였다. 마이크로폰범주는 이 변화에 있어 시초성을 갖는다. 마이크로폰은 소리와 청각문화의 변화에 있어 중요한 기재장치였을 뿐 아니라, 음악적으로는 연주와 음악실천 전반에 실질적이면서도 지대한 영향력을 끼친 악기매체다(Chanana, Michael, 2001: 350-361).⁷⁷⁾

75) 테크놀로지와 관련하여 폴 테베르주의 논의를 참조하라. 테베르주에 따르면 “마이크로폰, 앰플리파이어, 라우드스피커는” 장르에 상관없이 녹음되는 음악 모두에 중요한데, 음악적 표현과 경험이라는 두 과정 모두에 있어서 매우 높은 중요도를 갖는 것은 오직 “대중음악과 록”이다. 이와 같이 소리를 구체적으로 전유하고 매개할 수 있게 된 테크놀로지의 발전은 음악문화 전반에 거대한 영향을 끼칠 수밖에 없었다.

76) 스스로 소리를 내지 않는 마이크로폰에는 다만 소리적 색채성이 있을 뿐이다. 음악적 국면에서 다시 말하자면 마이크로폰은 채색악기다.

77) 마이클 채넌(해당 문헌 표기명은 ‘캐넌’)의 서술은 주로 서양음악문화권과 서양클래식음악이라는 장르범주를 중심으로 이루어지지만 어떻게 레코딩이 음악이라는 체계변화의 중심에 있었는가에 대해 살필 수 있다. 채넌은 음악사의 기념비적 지점이라고 할 수 있는 축음기의 도입은 음악이 그동안 가지고 있던 체계에 대한 자기의심을 촉발시켰다고 말한다. 사진에 의한 재현의 기계화가 회화를 객관적 재현으로부터 해방시킨 것과 같이 서양클래식음악 전통은 조성 음악으로부터 벗어나는 방법을 선택할 수 있었다는 것이다. 채넌이 꼽는 대표자는 쇤베르크였다. 그 동기는 채넌이 지적하는 대로, 주로 변화된 체제와 매체의 상황에 의거하는 시장논리와 대중주의에 대한 방어기제가 기반했다고 볼 수 있다. 분명 이 모더니즘적 전회는 당시 존재하던 전통적인 음악문법성에 대한 일종의 상대적 전회였다고 볼 수 있다. 하지만 이 전회는 혁명적 수준의 전적인 전회라고 볼 수는 없다. 채넌은 사진과 회화의 관계를 주요한 예시로 들지만, 사실 사진과 축음기의 등장은 동일한 구조적 양상을 갖지 않는다. 사진은 회화와 피상적인 유사성을 가질 뿐 본질적으로 다른 유적 특성을 갖는다. 즉, 사진과 회화의 방법론적 생성근원은 근본적으로 다르다. 사진의 구체적 존재성은 현상포착으로부터, 회화는 현상해석

목소리는 신체로부터 발현된다. 이를 이용하는 것이 노래, 가창이다.⁷⁸⁾ 목소리, 가창은 마이크로폰과 가장 밀접하며 그만큼 독특하다. 목소리는 언어재료이자 동시에 음악재료로 여겨질 수 있다. 이러한 이중적 접합성으로 인하여 일반적인 악기연주와 가창연주에 있어서의 기본적 차이점이 형성된다(Bicknell, Jeanette, 2011: 437).⁷⁹⁾ 악기연주의 국면에서 악기는 신체에 덧붙여진 것으로, 이때 신체는 분명 음악매체성을 갖지만 엄밀히 말하면 사운드의 실제근원적 측면에서는 간접악기이다. 그리고 직접악기로서 악기의 연주와, 거기에서 생성된 음색은 객체적 은유를 갖는다. 목소리는 기본적으로 신체 그 자체의 작용발현이며 직접악기적이다. 활성화됨으로 인해 목소리를 매개하는 마이크로폰은

으로부터 생성된다. 음악국면과 축음기의 국면은 사실 유사국면적 유적 구조에 속한다. 채널도 강조하는 사항이지만 쾨베르크적 전회는 전통적인 협화음과 조성의 관습적 틀을 벗어나는 시도로, 전통적 원리규범포착에 대한 강박으로부터의 제한적 탈출이라는 중요성을 갖는다. 하지만 이것은 구조를 깨는, 즉 전통적인 예술관으로서 유티주의적 작품개념이나 기보중심주의를 극단적으로 해체한 것은 아니었다. 채널에 따르면 불협화음의 해방의 경향 이외에 모더니즘에는 또 하나의 중요한 경향이 있다. 그것은 서양클래식음악이 유럽민속음악과 재즈의 음악적 특성을 해석하고 흡수하는 양상인 “인습타파적” 경향인데, 이 경향 역시 전적인 구조적 전회의 경향은 아니었다고 볼 수 있다. 즉, 모더니즘이 전적으로 사운드중심주의에 기반을 두는 전회적 변화를 의미하지는 않는다. 그러나 제한적이지만 구조적 변화의 양상성을 띠는 것임에는 틀림없다. 채널(Chanon, 2001: 368-379)에 의하면 모더니즘은 분명 음색과 소음의 개념을 재고했다. 모더니즘은 “음색의 불변성을 붕괴”시켰으며, “음악적 소리”와 “비음악적 소리”의 극단적 분리는 모호하다는 것을 일깨웠다. 모더니즘은 소리의 음악/비음악 대립이분법이 무조건적으로 적용되는 가치구조성이 아니라는 것을 인지한 것이다. 다만 모더니즘은 “예술작품 자체 내에 미학적 자율성의 원리를 유지하는” 경향성을 갖는 것이다(Swingewood, 2004: 273). 그리고 이러한 모더니즘의 기수들 중 가장 전회적 성격을 띠는 것으로 채널이 묘사하는 인물은 다양한 음악문화를 흡수하며 높은 음악적 다양성을 보여줬던 스트라빈스키이다.

- 78) 악기연주에서 사운드의 1차적 생성근원은 대체로 악기라고 볼 수 있다.
 79) 잔넷 빅넬에 의하면 가창은 “연주(공연)예술이자 문화적 실천” 두 항 모두에 해당한다. 이에 따르면 노래는 가사가 존재한다는 것과 목소리의 활동이라는, 다른 음악적 형식과 구분되는 특수성을 갖는다. 추가적으로 오희숙(2009: 145-172)의 논의를 참조하라.

간접악기이자 직접악기의 성질을 동시에 지닌다. 그리고 여기서 연주된 목소리와 그 음색은 악기의 경우와는 조금 다른, 식별불가능성과 자기인지성이 중첩성으로서 결부되는 상황이다.

서양클래식음악에서는 신체이자 음색인 목소리가 기능적으로 악기화되는 전통이 존재한다. 이때 목소리는 기본적으로는 작품적 가치체계 구현에 대한 종속적 의미로서 전체에 속한 부분요소다. 이 국면에서 반영적 재현권위는 상당히 우선시되며 음악실천과 그 사운드에 대한 지배적, 규범적 영향력이 강해진다. 다시 말해 장르관습이 가창연주 사운드에 대한 높은 구속력을 갖는다는 것이다. 이 상황에서 해당 음악구성체들은 대상화된다. 때문에 우리는 서양클래식음악 전통에 속한 가수들의 사운드에 대해 대표적 표상 이미지를 떠올릴 수 있는 것이다. 하지만 대중음악에서의 목소리 사운드는 개별성에 더 강하게 기반한다. 그리고 거기엔 높은 개성적 음색선택의 주체성이 전제되어 있다. 이것은 비단 목소리의 문제만이 아니라 악기와 청취 등의 경우에도 동일하게 적용된다. 대중음악의 음악실천, 연주로서의 사운드는 역사적으로 축적된 관습에 대해 단절적이거나 폐쇄적인 양상으로 단순히 종속되지 않는다(Frith, 1996: 186-187).⁸⁰⁾

80) 사이먼 프리스에 따르면 대중음악의 목소리를 듣는다는 것은 가수의 개성적 표현을 듣는다는 것을 의미한다. 이것은 “자신 소유의 노래를 부르지 않더라도” 합당하다. 반면, 프리스에 따르면 서양클래식음악에서 목소리의 사운드는 “악보에 의해 결정된다.” 즉 다시 말하자면 기능적 측면에서 제한적인 악기개념으로서 목소리를 구분하는 것이다. 프리스는 “베이스, 바리톤, 소프라노 등등”으로 구분지어지는 서양클래식음악의 목소리는 어떤 특정한 경계선을 넘어서지 못한다고 말한다. 개별적 스타일을 개선할 수는 있으나 그것은 가수의 “보컬 마스크”의 한도 내에서 가능하다는 것이다. 이것은 ‘관습’과 관련된 양상들이라고 볼 수 있다. 프리스가 말하는 ‘경계선’은 일종의 이데올로기적 성격을 갖는데, 이에 관해서는 존 포터(Potter, John, 1998)의 논의를 추가적으로 참조하라. 그리고 관습전승의 한 예시로, 유영대(2000)의 판소리 유파에 대한 논의를 참조하라(신정환, 2017: 11-12).

5.3 음색과 단독성

기술매체상황으로 인해 실제적인 사운드는 청각경험 전반에서 더욱 중시될 뿐 아니라, 음악적 가치체계의 중심부로 이동하게 되었다. 때문에 발현된 음색이라는 의제는 동시에 높은 중요성을 갖는다. 이는 모든 음악에 마찬가지로 해당되지만 대중음악에서는 특히 중요하다. 전통적인 음악학적 관점에서 음색은 가치체계의 주변부에 위치했다. 이것은 “음악작품”을 “사운드 구조와 동일시”하는 경향에 기인한다. 이러한 관점에 입각했을 때 음색은 크게 유효한 가치를 생성하지 않는다. 하지만 음색은 사운드의 피상적인 일부분이 아니라, 표현적 측면에 있어 실제적 가치판단의 실질적이고 단독적인 요소다.⁸¹⁾ 사운드와 음악구조에 대한 음색의 파급력은 구체적이다. 사운드가 가치체계와 가치판단에 있어 중요한 위상을 갖는 현대적인 상황에서 음색은 사실 더 이상 부차적인 요소로만 격하될 수 없다(Gracyk, 2002: 118-125; 2003).⁸²⁾

음색을 필요이상으로 경시하는 경향은 곧 사운드 각각의 개별적 특성들 사이에서 나타나는 차이에 지나치게 천착하는 일이기도 하다. 대부분의 음악학 논의에서 음색은 제한적 지위를 가져왔으며, 중국에는 대상화되고 타자화되었다. 즉, 음악적 가치체계와 관련되지만 지나치게 중요하지 않은 것이거나 기능적인 측면에 집중하여 고려될 것으로 여겨진 것이다(Gracyk, 2003: 53-57). 하지만 사운드, 그리고 음색은 단순한 차이 구분 이상의 가치적 함의를 갖는다. 오히려 음악은 사운드의

81) 그래픽의 회화와 음악의 색채에 대한 비교논의를 참조하라.

82) 그래픽은 록그룹 스웨이드(Suede)에 대한 리뷰를 언급하면서 음악구조의 문제가 아닌 기타톤에 대한 부분적 비평을 할 수 있다고 말한다. 또한 다양한 버전으로 불려진 “Bridge over troubled water”의 예를 드는데, 이에 따르면 같은 멜로디도 보컬 음색에 따라 수용자는 그 개별적 특성에 따라 다른 느낌을 받을 수 있다. 즉, “음색은 음악적 효과를 변화시킨다.” 그렇기에 음색의 다양한 조합들은 각각 다른 표현적 특성을 발생시키는 주요한 요인이다. 특히, 대중음악에서 음색은 “그 자체의 표현적 역할”이 있다.

단독성, 즉 언제나 항상 다름으로서의 음색을 존재조건으로 갖는다.⁸³⁾ 차이와 구분으로 분류되고 그 기준성으로 환원하여 취합함은 음색의 개별성과 개성을 애써 지워내는 방식과 다름없으며, 이젠 결국 소리 없는 음악규범만이 살아남을 것이다. 이것은 음악을 실질적으로 파악하는 방법이 아니다.

음악실천으로서 소리를 내는 것은, 동시에 들림의 양상이다. 사운드의 생성과 연주, 그리고 음악은 사실 이러한 해체적 성격의 양가적 이중성에 기반하는 순환적 접합성을 기본으로 한다. 연주는 본질적으로 실천수행임과 동시에 인지적 속성을 가지며, 천차만별적인 개별성으로서 각각의 개성적 있음에 대한 긍정을 전제로 한다. 대중음악에서는 이러한 논의점들이 더욱 부각된다. 대중음악 가치체계에선 단절적 규범성이 지배적 권위를 일원적으로 행사하지 않는다. 때문에 사운드 텍스트성이 강한 대중음악의 실제음악적 양상에서, 실천주체의 개성적 음색표현은 곧 출발점이다. 음색은 억제되지 않는다. 대중음악의 가치체계에서 음색은 오히려 필요 이상으로 중시되거나, 그럴 가능성을 갖는다. 다만 그 가치체계적 지향점이 회귀성을 향해 형성되어야 긍정적이라는 것은 아니다. 이는 오히려 상대적인 개별적 특성 식별로서의 차이구분에 천착되는 일이다. 대중음악이 개성표현을 전제로 한다는 것은 그 가치체계가 단독성에 기반한다는 것을 뜻한다. 대중음악에서의 연주실천은 곧 개성적 음색을 연주하는 것이며, 동시에 단독적 존재성의 표현을 의미한다. 즉, 대중음악의 연주는 단독성의 표현이다.⁸⁴⁾

83) 음색인지는 접합적 현상으로서 각개별적 인지성의 문제이다. 맥아담스(McAdams, Stephen, 2013: 59)에 의하면 음색은 청자들이 제각기 다르게 인식하는 감성적 문제로, “연속적 지각 차원들”과 “구분적(불연속적) 특징들”의 조합이다. 음색은 연주실천자의 입장에서는 더욱 강한 접합적 양상의 개념이다. 연주실천자는 음색을 표현하는 연주주체이지만 음색을 인지한다는 것은 곧 청취의 문제다. 즉, 동시에 청취주체로서 실존함이 상정된다. 이러한 접합성의 양상은 수용자, 청취자에게서도 존재한다.

6. 나가며

체제상황의 변화로 새로운 개념으로서의 대중범주가 나타났고, 더불어 발생한 매체상황의 변화로 새로운 음악관습이 형성되었다. 대중음악의 형성은 이러한 다발적인 상황적 전회에 의거한다. 그 복잡성으로 인해 대중음악은 주로 기성적 음악범주들의 긍정적 측면에 대비되는 개념으로서 부정적 비평의 대상이 된 역사가 존재한다(Gelbart, Matthew, 2007: 256-260). 하지만 이와 같은 대중음악에 대한 초기적 비평은 대중범주협오와 매체상황의 변화에 따른 불안에 근거한다. 역사적 맥락이나 실제적 조건들은 온전히 고려되지 않았다. 대중음악은 단편적으로 환원되었고, 부정적 관점이 선제되는 비평만이 전적으로 부각되어 왔다. 대중음악은 대중향유성의 음악이다. 개별존재들의 집합과 그 복잡성으로서의 대중이 가치체계에서 구체적으로 부각되는 특성을 지닌다. 대중범주가 발현되는 체제구조성 속에서 수용자, 대중은 단편적인 수동주체가 아니다. 생산자와 수용자의 단절적 구분은 갈수록 모호해진다. 전회적 기술매체성의 연계와 함께 수용주체는 더 확실한 음악적 주체로, 실천자이자 생성자로서의 면모를 언제나 띠게 된다. 대중음악의 존재구조는 순환적 구조양상을 갖는 것이다. 단편적인 선형성이나 이분법적 구도에만 천착해서는 대중음악을 제대로 살피거나 판단할 수 없다. 예술적 가치, 음악적 가치, 타자적 가치는 중층결정적이고 접합적으로 복합작용한다.

대중음악은 음악이라는 기성적 예술양식의 형태를 전승하고 있지만

84) 그리고 이때 연주, 연주실천은 현대적 상황에서는 기본적으로 전통적인 연주개념을 넘어서는 음악현상의 생성으로 파악해야 한다. 연주와 청취가 그러했듯이, '음악의 재생'과 '음악의 연주'가 동일하거나 중첩되는 상황은 이제 일반적으로 상상하거나 만날 수 있는 경우다. 즉, 특정 행위의 연주성 여부는 극단적으로는 맥락에 따라 좌우될 수 있는 것이다.

기존의 음악적 가치체계와는 다른 기준성을 지닌다. 레코딩 이전, 음악의 외재적 저장은 주로 인쇄매체를 중심으로 이루어졌다. 이에 기반한 악보와 기보법에 치중하는 국면은 곧 작품과 연주의 분리성이 부각되는 상황성이었다. 이 상황성에서는 기보법에 기반한 작곡의 규범적 구조성이 음악적 텍스트와 작품개념에 있어 중심적 권위를 발휘한다. 이에 따라 전통적으로 연주는 작곡과 작품이라는 개념항들에 대해 강하게 종속되어왔다. 그리고 이때 연주와 더불어 소리, 사운드는 부차적인 요소로 자리매김한다. 전회적 기술매체상황성에 의해 소리현상포착이 가능해진 후, 조건적 개념으로 치부되었던 음악의 사운드적 요소는 이전과는 다른 형식의 중요성을 갖게 되었다. 소리를 붙잡을 수 있게 된 감각상황에서, 레코딩은 기존의 음악적 가치양상을 변화 및 확장시켰다. 이에 따라 연주와 악기는 전통적 의미를 넘어서서 복합적으로 다원화될 뿐 아니라 더 이상 상위가치규범에 대한 종속개념으로만 남지 않는다. 이제 발현된 음악적 소리는 특수한 국면에만 기반하는 제한적 요소가 아니다. 그 자체가 텍스트이자 작품으로 여겨지며 분명하게 그 가능성을 내재한다. 사운드, 레코딩, 음반은 새로운 텍스트체인 것이다. 작품은 순수하게 메타적이거나 형이상학적 개념으로만 국한되지 않는다. 그리고 여기에서 이 구성체성은 그 자체가 다시 연주적으로 복합활용되는 양상을 만난다. 즉 대중음악 가치체계에서 순환적 접합성은 더욱 증폭되며, 더불어서 규범적 장르관습이나 가치관습이 독점적이고 일원적으로 단절적 구속성을 갖지 않는 것이다. 이렇듯 매체상황의 전회로 인하여 필연적으로 연주와 사운드의 중요성은 매우 높아졌으며, 대중음악의 향유적 측면과 실천적 측면은 중첩적으로 맞닿게 되었다. 이로 인해 수용자와 연주자의 주체성은 함께 상승한다. 이는 음악가중비단 연주자만의 상황은 아니다. 음악실천자, 연주실천자, 음악구성체로서의 주체인 음악국면의 예술가는 매체상황의 변화 이전에는 주로

부차적 구도에 놓여있을 수밖에 없었다. 대중음악의 가치체계에서 예술가는 형식이나 작품에 의해 극단적으로 대상화되거나 타자화되는 국면에 무조건적으로 갇히지 않는다. 이러한 열린 구조성으로서의 실천 주체성은 다시 수용주체성에 대해 긍정접합한다.

발현된 사운드의 위상이 올라가는 것은 곧 그간 가장 크게 간과되어 왔다고 볼 수 있는 음색의 입지가 올라가는 일이다. 새로운 매체상황에서 음색은 더 이상 주변부적 요소로 제한되지 않는다. 특히 장르관습이 사운드와 음색을 단절적이거나 일원적으로 지배하지 않는 대중음악에서는 더욱 중심적이다. 개별성이 중요하게 작용하는 대중음악에서, 음색발현은 개성적 표현으로서 높은 자유도를 갖는다. 대중음악은 사운드 중심적인 가치양상을 보인다. 때문에 개별적 특성이자 개성으로서 음색은 중요한 가치성을 지니고 있다. 대중음악에선 개별적 가치성이 초월적이거나 권위적인 규범성에 의해 전적으로 구속되는 틈 없는 폐쇄성의 상황에 놓이지 않는다. 즉, 이것은 일반화된 보편성 혹은 특수화된 개별성의 환원적 구별을 넘어서는 단독성의 문제다. 과거 부정적 비평들은 충분하지 못한 특정 징후만을 기반으로 대중에 대한 부정적 환원을 시도했고, 그 단독성을 파악하지 못했다. 대중은 단독성으로서의 복합총체로, 대중의 사운드 향유는 사실 곧 자신의 음색을 표현하는 일이다. 마찬가지로 대중음악의 실제음악실천은 음색의 연주임과 동시에 음색의 인지다. 이때 음색의 표현은 곧 단독적 존재성의 연주다. 대중음악은 단독적 개인들의 복합총체인 대중의 음악이자, 비환원적 개별적 특성으로서의 단독성 표현의 음악이다. 대중음악은 단독성으로 충실하다. 다시 말해 단독성으로서의 지향은 대중음악의 존재양상과 가치체계를 관통하는 특성이라고 할 수 있다.

참고문헌

단행본

- 강태완. 1998. 「매체미학을 통한 탈시물레이션 전략」. 김성재 편. 『매체미학』, 나남출판: 189-209.
- 김영숙. 2016. 『대중 예술론과 영화감상 이론』, 바른책.
- 나이절 워버턴. 박준영 옮김. 2020. 『그래서 예술인가요?』, 미진사.
- 도널드 J. 그라우트 · 클로드 V. 팔리스카 · J. 피터 버크홀더. 민은기 · 오지희 · 이희경 · 전정임 · 정경영 · 차지원 옮김. 2009. 『그라우트의 서양음악사 제7판 (하)』, 이앤비플러스.
- 드와이트 맥도날드. 강현두 옮김. 1998. 「대중문화의 이론」. 강현두 편. 『현대사회와 대중문화』, 나남: 131-146.
- 래리 스타 · 크리스토퍼 워터먼. 김영대 · 조일동 옮김. 2015. 『미국 대중음악: 민스트럴시부터 힙합까지, 200년의 연대기』, 한울.
- 로이 셔커. 장호연 · 이정엽 옮김. 2012. 『대중 음악 사전』, 한나래.
- 리처드 미들턴. 2005. 「팝과 록, 그리고 해석」. 사이먼 프리스 · 윌 스트로 · 존 스트리트 공편. 장호연 옮김. 『케임브리지 대중 음악의 이해』, 한나래: 341-361.
- 리처드 슈스터만. 김광명 · 김진엽 옮김. 2010. 『프로그마티즘 미학: 살아있는 아름다움, 다시 생각해 보는 예술』, 북코리아.
- 마셜 매클루언. W. 테런스 고든 편. 김상호 옮김. 2011. 『미디어의 이해: 인간의 확장』, 커뮤니케이션북스.
- 마이클 채넌. 박기호 옮김. 2005. 『음악 녹음의 역사: 에디슨에서 월드 뮤직까지』, 동문선.
- 마이클 캐넌. 김혜중 옮김. 2001. 『무지카 프라티카: 그레고리오 성가로부터 포스트모더니즘에 이르는 서양 음악의 사회적 관습』, 동문선.
- 멜빈 레이더 · 버트럼 제섭. 김광명 옮김. 2001. 『예술과 인간 가치』, 까치글방.
- 브라이언 룽허스트. 이호준 옮김. 1999. 『대중음악과 사회』, 예영코뮤니케

이선.

- 빅토리아 D. 알렉산더. 최셋별 · 한준 · 김은하 옮김. 2010. 『예술사회학』, 살림출판사.
- 사이먼 프리스. 권영성 · 김공수 옮김. 1995. 『사운드의 힘: 록 음악의 사회학』, 한나래.
- _____. 2005. 「대중 음악 산업」. 사이먼 프리스 · 윌 스트로 · 존 스트리트 공편. 장호연 옮김. 『케임브리지 대중 음악의 이해』, 한나래: 67-106.
- 스튜어트 홀. 김수진 옮김. 2000. 「문화적 정체성의 문제」. 스텐우드 홀 편. 전효관 · 김수진 · 고동현 · 김수정 · 박병영 · 박해광 · 홍성태 옮김. 『모더니티의 미래』, 현실문화연구: 320-385.
- _____. 임영호 옮김. 2015. 『문화, 이데올로기, 정체성: 스텐우드 홀 선집』, 컬처북.
- 스티븐 다운스. 2017. 「서론」. 스티븐 다운스 편. 민은기 · 조현리 옮김. 『음악미학: 음악학적 접근』, 음악세계: 10-47.
- 앨런 스윈지우드. 박형신 · 김민규 옮김. 2004. 『문화사회학이론을 향하여: 문화이론과 근대성의 문제』, 한울엠플러스.
- 엘리자베스 에바 리치. 2014. 「대중음악」. J. P. E. 하퍼-스코트 · 짐 샘슨 편. 민은기 옮김. 『음악학개론』, 음악세계: 256-271.
- 오희숙. 2009. 『음악 속의 철학』, 심설당.
- 유영대. 2000. 「판소리의 유평과 기법적 특징」. 판소리학회 편. 『판소리의 세계』, 문학과지성사: 107-120.
- 이기웅. 2017. 「매개체를 통해 본 현대 한국 팝의 역사: 1960~2000」. 신현준 · 이기웅 편. 『변방의 사운드: 모더니티와 아시안 팝의 전개 1960~2000』, 채륜: 50-94.
- 이동연. 2012. 「대중음악과 수용자」. 김창남 편. 『대중음악의 이해』, 한울: 94-117.
- 이수완. 2014. 『대중음악 입문: 문화연구와 만나는 대중음악』, 경성대학교 출판부.
- 자크 데리다 · 베르나르 스티글레르. 김재희 · 진태원 옮김. 2014. 『에코그라피』, 민음사.

- 장유정. 2006. 『오빠는 풍각쟁이야』, 황금가지.
- 제임스 프록터. 손유경 옮김. 2006. 『지금 스투어트 홀』, 엘피.
- 클레멘트 그린버그. 조주연 옮김. 2019. 「아방가르드와 키치」. 『예술과 문화』, 경성대학교출판부: 15-35.
- 키스 니거스. 송화숙 · 윤인영 · 이은진 · 허지연 옮김. 2012. 『대중음악이론: 문화산업론과 반문화론을 넘어서』, 마티.
- 테오도어 그래췌. 장호연 옮김. 2002. 『록음악의 미학: 레코딩, 리듬, 그리고 노이즈』, 이론과실천.
- 티나 랍나린. 2014. 「연주」. J. P. E. 하퍼-스코트 · 짐 샘슨 편. 민은기 옮김. 『음악학개론』, 음악세계: 298-315.
- 페터 비케. 남정우 옮김. 2010. 『록음악: 매스미디어의 미학과 사회학』, 예술.
- 폴 테베르주. 2005. 「『플러그드 인』: 테크놀로지와 대중 음악」. 사이먼 프리스 · 윌 스트로 · 존 스트리트 공편. 장호연 옮김. 『케임브리지 대중음악의 이해』, 한나래: 33-65.
- 프리드리히 키틀러. 유현주 · 김남시 옮김. 2019. 『축음기, 영화, 타자기』, 문학과지성사.
- 피터 매뉴얼. 박홍규 · 최유준 옮김. 2012. 『비서구 세계의 대중음악: 입문적 고찰』, 아카넷.
- 하워드 구달. 장호연 옮김. 2015. 『하워드 구달의 다시 쓰는 음악 이야기』, 뮤진트리.
- 한상준. 2000. 『영화 음악의 이해』, 한나래.
- R. G. 콜링우드. 김혜련 옮김. 1996. 『상상과 표현: 예술의 철학적 원리』, 고려원.
- Adorno, Theodor W. 2002. “On popular music(1941)” *Essays on music*. Selected, with introduction, commentary, and notes by Leppert, Richard. New trans by Gillespie, Susan H. Berkeley, Calif: University of California Press. 437-469.
- Bicknell, Jeanette. 2011. “Song” *The Routledge companion to philosophy and music*. Eds.

- Gracyk, Theodore & Kanis, Andrew. New York: Routledge. 437-445.
- Carroll, Noël. 1998. *A philosophy of mass art*. Oxford: Oxford university press.
- Frith, Simon. 1996. *Performing rites: On the value of popular music*. Cambridge, Mass: Havard university press.
- _____. 2004. "Towards an aesthetic of popular music" *Popular music: critical concepts in media and cultural studies*. Ed. Frith, Simon. London; New York: Routledge. 4 vols. 32-47.
- Gelbart, Matthew. 2007. *The invention of "folk music" and "art music": emerging categories from Ossian to Wagner*. Cambridge, UK; New York: Cambridge University Press.
- Goehr, Lydia. 1992. *The imaginary museum of musical works: an essay in the philosophy of music*. Oxford: Clarendon press.
- Gracyk, Theodore. 2003. "Sound and vision: Color in visual art and popular music" *Pop sound*. Eds. Phleps, Thomas & Appen, Ralf von. Bielefeld: transcript. 49-64. <https://doi.org/10.14361/9783839401507-005>
- _____. 2012. *The philosophy of art: An introduction*. Cambridge: Polity.
- _____. 2013. *On music*. New York: Routledge.
- Hall, Stuart, 1981. "Notes on deconstructing 'the popular'" *People's history and socialist theory*. Ed. Samuel, Raphael. London; Boston: Routledge & Kegan Paul. 227-240.
- _____. & Paddy Whannel. 2018. *The popular arts*. Eds. Hall, Catherine & Schwarz, Bill. Durham: Duke University Press.
- Kaiser, Birgit Mara. 2015. "Singularity and transnational poetics" *Singularity and transnational poetics*. Ed. Kaiser, Birgit Mara. New York; London: Routledge. 3-24.
- Kjus, Yngvar. 2018. *Live and recorded: Music experience in the digital millennium*. Cham: Palgrave Macmillan.
- McAdams, Stephen. 2013. "Musical timbre perception" *The psychology of music*. Ed. Deutsch, Diana. London; Waltham, MA: Elsevier. 35-67.
- Middleton, Richard. 1990. *Studying popular music*. Buckingham; Philadelphia: Open

- University Press.
- _____. 2006. *Voicing the popular: On the subjects of popular music*. New York: Routledge.
- _____. 2012. "Locating the people: music and the popular" *The cultural study of music: a critical introduction*. Eds. Clayton, Martin. Herbert, Trevor. Middleton, Richard. New York: Routledge. 275-287.
- Moore, Allan F & Martin, Remy. 2019. *Rock: The primary text. Developing a musicology of rock*. Abingdon, Oxon; New York: Routledge.
- Potter, John. 1998. *Vocal authority: Singing style and ideology*. Cambridge; New York: Cambridge University Press.
- Slack, Jennifer Daryl. 1996. "The theory and method of articulation in cultural studies" *Stuart Hall: critical dialogues in cultural studies*. Eds. Morley, David & Chen, Kuan-Hsing. New York: Routledge. 113-129.
- Storey, John. 2003. *Inventing popular culture: from folklore to globalization*. Malden, MA: Blackwell Publishing.
- Swingewood, Alan. 1977. *The myth of mass culture*. London; Basingstoke: The Macmillan Press.

논문

- 김용규. 2007. 「스튜어트 홀과 영국 문화연구의 형성」 『새한영어영문학』 49(1), 새한영어영문학회: 1-29.
- 박기태. 2014. 「대중문화에서 찾는 미학적 가치: 1980년대와 1990년대 영·미 대중예술을 중심으로」 『세계역사와 문화연구』 (32), 한국세계문화사학회: 197-215.
- 신정환. 2017. 「대중음악의 구조와 가치에 관한 연구」. 단국대학교 문화예술대학원 석사학위논문.
- 이경희. 1998. 「근대 예술 체제 성립과정에서 시, 미술, 음악의 위상 변화」 『논문집』, 한국예술종합학교: 71-89.
- _____. 2007. 「18세기 서양 음악의 출판과 유포」 『서양음악학』 10(2), 한국

- 서양음악학회: 33-61.
- 이득재. 2008. 「문화와 이념」 『문화과학』 53, 문화과학사: 437-463.
- 이수완. 2006. 「아도르노와 대중음악」 『낭만음악』 18(3), 낭만음악사: 23-50.
- 최지선 · 박애경. 2008. 「영미 대중음악사의 주요 쟁점과 대중음악사 서술의 제(諸) 문제」 『대중음악』 (1), 한국대중음악학회: 8-33.
- Ang, Ien. 1990. "Culture and communication: towards an ethnographic critique of media consumption in the transnational media system." *European journal of communication* 5: 239-260.
- Morley, David. 1993. "Active audience theory: pendulums and pitfalls." *Journal of communication* 43(4): 13-19.
- Tagg, Philip. 1982. "Analysing popular music: theory, method and practice." *Popular music* 2: 37-67.

Abstract

A Study on the Value and Structure of Popular Music*

- Orientation as Singularity

Shin, Jung Hwan

(Doctoral Student, Comparative Culture,
Graduate School of Sungkyunkwan University)

This paper examines subjects of structural situationality and value of popular music through two attributes; popular art and actual music. Popular music gained a new aspect with changed situationality of the regime and media. Popular music has a circulative structure beyond the exclusive dichotomy of production and reception. Also, popular music immanently possesses the alterity value, which means non-musical elements are capable of influencing the actuality of music. Sound, including recoding, has a textual status of work. The appearance of a microphone as a superimposed medium and the new methodology of vocal performance is a representative aspect that reflects changed situationality. In popular music, normative conventions do not exercise monistic binding. Popular music affirms the expression of individual characteristics, personality, and non-reduction. Thus the importance of timbre in popular music rises beyond certain boundaries. Popular music is music of not a discrete value but a singular value, which means the orientation as singularity is not achieved but presupposed. The central thesis of this paper is that the value system of popular music is a system of singularity.

* This paper is a revised version of 「A study on the value and structure of popular music」(Shin, Junghwan, 2017, Master's thesis, Graduate school of arts and culture, Dankook university).

Keywords: Popular Music, Structure, Value, Medium, Media, Timbre, Singularity

논문 투고일: 2020년 8월 31일

논문 심사 완료일: 2020년 11월 15일

논문 게재 확정일: 2020년 11월 16일