

## 육체감각을 통한 서사가능성

### - 댄스음악의 미학과 정동적 전환 -\*

송화숙(한국예술종합학교 예술교양학부 강사)

1. 서론
2. 본론
  - 2.1. 이론적 틀: 음악에서의 정동
  - 2.2. 댄스음악의 진화
  - 2.3. 댄스음악의 기술(記述)과 기술(技術): 서사성, 통일성, 작가성의 해체
3. 결론

---

좋은 음악과 그렇지 않은 음악에 대한 판단이 음악적 내용이나 의미에 근거한다면 다수의 대중음악은 여전히 질적으로 저급하다는 판단에서 벗어날 수 없으며 그 대표적 장르가 댄스음악이다. 대중음악 자체가 영화나 드라마 등에 비해 재현과 서사구조의 선명성이 부족한 것이 사실이지만, 특히 댄스음악은 음악과 가사 그리고 몸의 움직임을 기본적인 장르 특성요소로 담아내고 있으며, 이 세 가지 요소 전체의 구성을 통해 어떤 메시지나 효과를 전달한다는 점에서 다른 대중음악 장르들보다 더욱 다층적이며 더욱 모호하다. 댄스음악의 미적측면을 논의하기

---

\* 이 논문은 2019년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF-과제번호)NRF-2019S1A5B5A07093460)

위해 정동이론으로부터 제기된 이론적 의의에 주목하여, 본 연구는 의미나 서사에서 가장 멀리 떨어진 영역인 댄스음악 (특히 2000년대 이후 한국 댄스음악)을 육체감각성에 기반하여 ‘비서사적 서사성’을 획득해가는 과정, 그리고 이를 바탕으로 대중성을 획득해가는 과정으로 고찰한다.

---

주제어: 댄스음악, 정동이론, 문화연구, 육체감각, 음악적 서사와 의미

## 1. 서론

대중음악의 다양한 장르 (예컨대 록 음악이나 포크, 재즈 등) 가운데서 댄스음악에 대한 이론적 관심과 접근은 뒤늦게 시작되었다. 이는 댄스음악이 가지고 있는 가장 명징한 특징인 음악과 댄스의 교차 그리고 그 가장 깊숙한 층위에 육체라는 매개가 존재한다는 사실에 기인한다. 댄스음악은 육체 및 육체성을 직접적으로 드러낸다는 점에서 가장 문제적인 장르였다. 대중음악 자체가 영화나 드라마 등에 비해 재현과 서사구조의 선명성이 부족한 것이 사실이지만, 특히 댄스음악은 음악과 가사 그리고 몸의 움직임 (퍼포먼스)을 기본적인 장르 특성요소로 담아내고 있으며, 이 세 가지 요소 전체의 구성을 통해 어떤 메시지나 효과를 전달한다는 점에서 다른 대중음악 장르들보다 더욱 다층적이며 더욱 모호하다. 이 때문에 대중음악과 육체성의 관계에 관해서 다양한 논의들이 펼쳐져 왔지만, 가장 핵심적인 차원에서 의 문제, 즉 이 음악적 실체가 과연 어떤 의미를 어떻게 전달하고 있는가라는 문제에 관해서는 우회로를 설정할 수밖에 없었다.<sup>1)</sup>

---

1) 수잔 맥클러리의 경우 음악과 육체의 관계에 대한 고찰은, 서구 형이상학적 철학 전통이 노정해 온 이항대립적 사고체계에 대한 비판을 겨냥하고 있다. 주관, 감정, 육체,

이 논문의 기본 전제는, 댄스음악에서 육체의 움직임은 단순히 음악적 측면에 대한 부수적인 것이 아니라, 음악적 내러티브와 가사의 내러티브를 흡입하여 융해시켜내는 총체적 퍼포먼스로 파악하는 것이며, 이 전제를 더욱 깊숙한 층위로 끌어내려 그 실제적 작용과 영향을 육체감각의 측면에서 접근하고자 한다. 이 같은 댄스음악의 미적 측면에 대한 논의를 위해 본 논문은 특히 정동이론에서 제기된 문제의식과 함의를 조명하고 이를 통해 댄스음악(특히 2000년대 한국의 댄스음악)의 육체감각적 서사가가능성 혹은 ‘비서사적 서사가가능성’을 밝히고자 한다.

---

자연에 대해 객관, 이성, 정신, 문화를 우위에 두는 서구의 문화 및 지식 전통에 따라 몸에 대한 관심은 삭제되어 왔으며, 이에 따라 육체적 움직임이 수반되는 대다수 대중적 댄스음악은 불완전한 것으로 간주되었다는 것이 저자의 주요 논지이다. 수잔 맥클러리. 2017. 송화숙 · 이은진 · 윤인영 공역. 『페미니 엔딩: 음악, 젠더, 섹슈얼리티』. 예솔; 다른 한편 페터 뷔케는 대중음악적 특성 전체를 육체성이라는 개념으로 파악하는데, 그에 따르면 “음악은 육체적 실체이며 이를 경험한다는 것은 사운드를 만들어내는 음악가의 육체적 느낌 및 음악가와의 직접적인 교류이자, 그 안에 형성되어 있는 육체상과의 접촉이며 이는 곧 육체에 새겨진 사회적 질서와의 만남”이라고 규정한다. 음악과 육체에 관한 매우 의미미한 언술이지만 이들 관계망의 실제적 작동방식에 관한 부분은 여전히 추상적이다. Wicke, Peter. 2001. “Sound-Technologien und Körper-Metamorphosen. Das Populäre in der Musik des 20. Jahrhunderts.” *Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert* Bd. 8. Altheim: LAABER. 11-60; 송화숙의 경우 댄스음악과 육체성과 관계를 중점적인 의제로 설정하고 있지만, 이 역시 실질적인 댄스음악의 영향과 효과의 작동과정보다는 신체의 타자화 및 주변부화 된 신체를 통제하는 담론의 방법에 관해 다루고 있다. 송화숙. 2018. 『신체의 타자화, 타자화된 신체: 댄스-음악-공간간의 미학과 사회사』, 『이화음악논집』 22(3), 이화여자대학교 음악연구소; 91-125.

## 2. 본론

### 2.1. 이론적 틀: 음악에서의 정동

댄스음악의 미적인 측면에 접근하기 위해 본 논문이 특히 주목하고 있는 것은 정동이론으로부터 제기된 전환논리와 그 함의들이다. 주지하다시피 지난 십여 년간 정동이론은 국내외 학계의 주요한 논의대상이었으며, 이에 관한 관심은 철학, 심리학, 지리학, 신경과학, 문학이론, 미디어이론, 젠더연구 등 다양한 분과학적 해석과 적용을 통해 더욱 확대되어왔다. 정동(affect)에 대한 다양한 접근과 갈래들의 복잡한 얽힘, 그리고 이 용어에 대한 번역의 문제들이 여전히 공존하며 혼선을 불러일으키지만, 스피노자의 ‘affect’ 개념에 대한 일련의 해석 및 번역과정들, 즉 스피노자에 대한 들뢰즈/가타리의 해석과 번역, 들뢰즈/가타리에 대한 브라이언 마수미의 해석과 번역, 그리고 이에 대한 (한국을 포함한) 다양한 지역적 해석과 번역을 거치면서 정서(emotion)와 구분되는 ‘정동(affect, affectus, 情動)과 변용(affection, affectio, 變容)’<sup>2)</sup>의 정의는 학문적 범주 내에서 일정 정도의 합의 수준에 이르렀다고 할 수 있다.

“스피노자에 따르면 기호(sign)는 여러 가지 의미가 있지만, 무엇보다 어떤 효과(effect)를 의미한다. 효과는 우선 하나의 육체가 다른 육체에 가하는 자취이며, 한 육체가 다른 육체의 작용(행위)을 겪는 동안의 어떤 상

---

2) 정서, 정감, 정념, 감정 등 affect와 affection의 번역문제는 정동이론을 둘러싼 논쟁의 한 축을 이루고 있는데, 이 논문에서는 affect/affectus의 번역어를 정동으로, affection/affectio의 번역어를 변용으로 사용한다. 이와 관련하여 최원. 2016. 「정동이론 비판」 『문화과학』 86, 문화과학사: 82-112.

태이다. 그것이 변용(affectio)이다. [...] 따라서 변용은 어떤 육체가 내 육체에 가하는 순간적인 효과일 뿐만 아니라, 내 자신의 지속에 미치는 효과이기도 하다. [...] 하나의 상태에서 다른 상태로 이행하는 힘의 연속적인 변이들이다. 이 변이들은 더 이상 변용(affectio)라고 할 수 없으므로, 정동(affectus)이라고 부르자. 정동은 증가와 감소의 기호들이다.” (Deleuze, Gilles, 1997: 138-139)

이 같은 언급에 따르면, 변용이 시간의 흐름 속 한 순간의 상태를 의미한다면, 정동은 하나의 육체가 다른 육체에 작용한 흔적을 함축하여 다른 상태로 변이되어 가는 과정을 의미한다. 이러한 들뢰즈의 정동/변용 개념을 보다 정교하게 접근하는 브라이언 마수미는 정동과 정서(emotion)를 “서로 다른 질서”로 명확히 구분하는데 그에 따르면 정동은, “사회적 의미형태와 정체성을 넘어서는 이행이자 운동”, “잠재적이고, 불확정적이며, 미경험적인 미지의 것을 만들어 낼 수 있는 무정형적이고 역동적인 신체 에너지” “주체로 정립되지 않는 존재에게 경험의 강렬성을 등록하는 비의식적(non-conscious felt-state)인 느낌의 상태”(브라이언 마수미, 2011:53-54; 이명호, 2015:125-127)로 이해될 수 있다.

정동이나 정서 그리고 감정은 음악미학이나 음악이론에서 낯설지 않은 개념들이다. 음악이 인간의 정서나 감정, 심리에 영향을 끼친다거나 어떠한 관련이 있다는 사실은 고대의 에토스론(Doctrine of Ethos)에서부터 바로크 정감이론(Affektenlehre/theory of affects)과 19세기의 감정미학(Gefühlsästhetik)에 이르기까지 지속적으로 논의되어왔다. 에토스론이 음악이 인간의 감정과 성격에 영향을 끼치는 신비로운 능력을 지녔음을 설명하고 있다면, 근대 합리주의의 영향하에 구성된 바로크의 정감이론은 인간의 기질, 성향, 또는 정서적 반응을 음악이라는 구체적 소리로 대응시켜 특정 음형이 특정 정서

(기쁨, 분노, 사랑, 슬픔 등)를 유발하거나 서술할 수 있다고 설명하고 있으며, 19세기 감정이론은 음악적 내용이 곧 감정임을 주장하는 것으로 음악을 통해 감동을 준다거나 감동을 받는 것을 음악 속에 ‘감정’이 내재되어 있기 때문이라고 파악한다. 특히 19세기 감정이론은 음악이 갖는 초월적이고 형이상학적 능력을 강조하고 있는데, 이 능력은 ‘말로 표현할 수 없는 언어 이상’의 것으로, 언어적으로 표현되거나 서술되는 것을 뛰어넘는 것으로 설명해왔다. 이러한 음악이론의 전통적 흐름을 고려한다면 근간의 정동이론이 가지는 미학적 의의는 선명하다고 할 수 있다. 즉 음악이 인간에 끼치는 영향력을 형이상학, 합리주의, 이성주의라는 틀에서 설명하기보다, “선인격적(pre-personal), 선주체적(pre-subjective), 선인지적(pre-cognitive), 선합리적(pre-rational), 선문화적(pre-cultural)인 것으로, 의미화 되지 않고 서사화 되지 않고 인지되지 않는 자율적인 강렬한 신체의 반응”(신현준, 2016: 294/ 이명호, 2015:126)의 차원에서 파악하고자 했다는 점이다.

정동적 전환(affective turn) 논의가 차지하는 대안적 의의는 문화연구 방법에서 더욱 선명하게 드러난다. 마수미는 특히 정동적 운동성을 포섭하지 못하는 기존 문화이론 및 문화연구의 ‘위치 모델’을 신랄하게 비판한다. 그에 따르면, 스튜어트 홀의 ‘인코딩/디코딩’<sup>3)</sup>으로 대표되는 문화연구는 그 대상을 고정된 텍스트, 독해 가능한 텍스트로 전제하고, 텍스트와 접촉하는 수용자 역시 이 텍스트를 읽고

---

3) 스튜어트 홀은 자신의 논문 “Encoding and Decoding in the Television Discourse”를 통해 코드화 된 것과 이의 해독이 동일하지 않음을 주장함으로써 기존 커뮤니케이션 이론이 가지고 있는 일방향성 및 송신-수신 내용의 단일적 과정을 해체시키고자 했다. Hall, Stuart. originally 1973; republished 2007. “Encoding and Decoding in the Television Discourse.” ed. David Morley. 2020. *Essential Essays* Vol. 1, New York: Duke University Press, 257-276.

해석하는 주체로 상정했으며, 이에 따라 지배적이고 주도적인 문화에 저항하고 이를 전복시키는 하위문화적 실천은 결국 텍스트에 대한 독해 혹은 탈코드의 실천으로 제한된다는 것이다.<sup>4)</sup> 이토 마모루는 이 점과 관련하여 기존 문화연구에서의 주체는, 젠더나 인종이나 계급 간 차이를 내포하면서 지배적인 의미 코드를 읽고 해석하는 ‘언설 주체’로 가정된다고 언급하여, 여기에서 “텍스트의 ‘의미’만 전경화 될 뿐, 신체 사이에서 ‘축발하고’ ‘축발되는’ 직접적이고 동적인 운동작용의 문제는 삭제된다”(이토 마모루, 2016:18)고 지적한다. 다시 말해 기존 문화연구는 정동적 운동을 삭제하고 이를 부차적인 것으로 간주함으로써 “문화적 정치화면 안에서 육체를 파악”(브라이언 마수미, 2011:13) 했다는 것이다.

이러한 논의에 따른다면 기존 문화연구의 한계는 무엇보다 (대중)음악을 그 분석의 대상으로 할 경우 분명하다. 로렌스 그로스버그는 “정치학의 새로운 전선으로서 열정, 정서, 정동을 인정”했던 문화연구의 대표적 인물로 평가(멜리사 그레그/그레고리 시그워스, 2015: 483) 되는데, 그가 문화이론에서 정동이론으로 관심의 축을 이동시켰던 데에는 대중음악을 주요한 분석의 대상이자 출발점으로 삼았던데 기인한다. ‘의미화되지 않은 영역’ 혹은 ‘의미화 이전의 영역’에 해당하는 대중음악을 통해 전달되는 정동적 운동과정과 육체감각적 강렬함을 통한 변용은, 의미와 재현을 중심축으로 하는 기존 문화연구 분석의 지평에 포착될 수 없기 때문이다. 로렌스 그로스버그에게 음악은 인간의 삶에서 가장 강력한 정동적 작인이자 모든 문화형식 중 가장 비의미적이며 탈영토적인 형식으로 꼽힌다.

---

4) 브라이언 마수미, 앞의 책, 10-15.

“음악은 인간의 신체에 매우 독특하고 두드러진 관계를 가지고 있는데, 음악은 자신의 리듬과 질감 안에서 육체를 에워싸고, 감싸고, 심지어 침범한다. 음악은 청취자들을 자신의 공간에 통합시켜 수동적인 수신을 능동적인 생산으로 전환시킨다. 다른 사람의 말을 소리내어 말하는 경험 (노래로 따라 부르든, 아니면 다른 사람의 글을 읽든)으로 그 말을 ‘소유’하고 자신의 것으로 주장하려는 것과 유사하다. 이 물질성이 아마도 음악을 모든 문화형식 중 가장 비의미적이며 탈영토적인 형식으로 만드는 것이며 다른 어떤 매개나 관계보다 직접적으로 청중들을 정동적 공간으로 이끈다.”  
(Grossberg, Lawrence, 1992: 152-153)

즉 음악을 통해 어떤 강렬함에 휩싸인다면, 그 음악이 나에게 스며든다거나 내가 그 음악에 빠져드는 듯한 강렬함은 그 음악의 의미나 정서 ‘이전’의 육체적 동화나 그 감각(로렌스 그로스버그의 지적대로라면 물질화)에 관한 것이다. 이러한 음악의 정동적 특성은 대중음악 전체를 아우르는 것으로 이해될 수 있겠지만, 대중음악의 다양한 영역 중 특히 퍼포먼스적 특질이 가장 강조되는 댄스음악은 특히 정동 개념을 통해 접근될 필요가 있다. 흔히 음악적 ‘내용’으로 간주되는 의미나 서사에서 가장 멀리 떨어진 영역이기 때문이다.

## 2.2. 댄스음악의 진화

기존의 문화연구가 연구대상(그것이 소리든, 영상이든, 리얼한 퍼포먼스건)의 ‘의미’라는 매개작용에 주목해왔다는 비판을 상기한다면, 대중음악 특히 댄스음악에 관한 접근 방식이 K-Pop, 한류, 혹은 아이돌 음악이라는 주제를 통해 피상적인 주변을 맴돌 수밖에 없던 이유 역시 명확하다고 판단된다. 이 글에서 중심으로 다루고자 하



는 내용은 댄스음악, 특히 2000년대 후반부로 접어들면서 선명하게 드러나기 시작했던 댄스음악의 정교화 과정이다. 이 과정은, 내용 없고 의미 없는 댄스음악이 육체 감각성에 기반하여 (역설로 가능한) ‘비서사적 서사성’을 획득해가는 과정, 그리고 이를 바탕으로 이른바 대중성을 획득해가는 과정에 해당한다고 할 수 있다.

댄스음악이 초기 단계(시각적, 감각적 센세이션)를 넘어서 일종의 감각적 진화의 확연한 변화징후를 보여준 시점은 2008/9년으로, 이는 여러 가지 면에서 분기점이 되는 해이기도 하다. 1세대 아이돌 그룹들이(H.O.T, 젝스키스, 핑클, S.E.S 등) 물러나고 2세대 아이돌 그룹들이<sup>5)</sup> 새로운 변화의 기운을 바탕으로 급부상하는 시점이자, 드라마 중심의 초기 한류가 K-Pop을 중심으로 재편되는 시점이기도 하다. 이규탁은 1세대에서 2세대로 이르는 일종의 질적 변화의 핵심 요인을 - 2세대가 물론 많은 면에서 1세대와 특성을 공유하지만(솔로보다는 그룹 형태, 그룹에서 각자의 역할 분담이 명확, 노래만큼 무대 퍼포먼스 및 의상을 중요시 함, 댄스음악 기반, 기획사가 연행자의 모든 것을 철저하게 관리)-이전 시기보다 더욱 효율적이며 정교화 된 기획사 시스템으로 파악하고, 이를 특히 연습생 제도

---

5) 물론 동방신기 (2003년 비공식, 2004년 공식 데뷔)가 2세대 아이돌로서 데뷔 이후 꾸준한 행보를 보여왔지만, 2세대 아이돌이 부상하는데 원더걸스의 <Tell Me> (2007)가 기폭제가 되었고, 이후 소녀시대 (2007), 카라 (2007), 티아라(2009), 시크릿 (2009), 에프터스쿨(2009), 2NE1 (2009), f(x)(2009), 씨스타(2009), miss A (2010), APink (2011), 걸스데이 (2010) 등 걸그룹의 대거 등장, 그리고 2PM(2008), 샤이니 (2008), 비스트(2009), 엠블랙(2009), 인피니트(2010), EXO (2012)등 보이그룹들의 등장, 그리고 2007년 이전 데뷔했던 동방신기나 슈퍼주니어(2005), 빅뱅 (2006) 등 역시 이 흐름에 합류하면서 ‘2세대 아이돌’이라는 명칭이 자리잡게 된다. 최영화는 특히 동방신기의 일본 도쿄돔 단독 공연 (2009) 그리고 뒤이은 카라, 소녀시대 (각각 2010)의 일본 진출을 ‘신한류’ (혹은 한류 2.0)의 분수령으로 언급하고 있다. 최영화. 2014. 『신한류의 형성과 한국사회의 문화변동』. 중앙대학교 박사학위논문, 9-14.

와 연관 짓는다. 선발과 훈련, 기획, 관리에 이르기까지 ‘혹독한’ 과정을 거친 이들이 결국 ‘미숙한’ 1세대-그래서 실력 논쟁에서 자유롭지 못했던-에 비해 보컬이나 퍼포먼스 면에서 나은 결과물을 보여줄 수밖에 없다는 논지다(이규탁, 2016: 105-131). K-Pop이나 아이돌 음악을 댄스음악과 동의어로 사용하는 경향은, 한편으로 한국 대중음악의 글로벌화 그리고 이 중심에 기획사 시스템에 의해 조직되는 아이돌그룹이 놓여있음을 그대로 드러내고 있지만, 다른 한편 이런 접근은 댄스음악의 장르적 변별성을 파악하는데 장애가 되기도 한다. 내용이나 의미맥락과 가장 멀리 떨어져 있는 이 장르가 다른 장르들에 비해 우위를 점하거나, 타 장르들의 특성을 흡입하면서 확장되어가는 과정, 이를 통해 육체성에 기반한 감각적 변이를 추동해나가는 과정, 그리고 몸을 통한 서사성을 획득해가는 과정은 희미해지기 때문이다.

### 2.3. 댄스음악의 기술(記述)과 기술(技術):

#### 서사성, 통일성, 작가성의 해체

가사와 영상 이미지, 그리고 음악구조 측면을 통해 구현되는 서사성을 중심으로 살펴보면, 댄스음악은 다른 장르와 전혀 다른 방향으로 진화 나갔으며, 2008/09년을 경계로 진화의 가속화가 두드러진다.

대중음악의 서사성을 구성하는 다양한 측면에서 먼저 가사만을 집중해서 살펴본다면, 대중음악 속 사랑 이야기는 대중음악에 대해 가해지는 비판들(즉, 전형적, 상투적, 천편일률적, 상업적 등)의 집중 포화가 쏟아지는 바로 그 주제이다. 이른바 ‘팝 음악/팝적인 음악’은 록 음악이나 포크, 힙합 등에 비해 가볍거나 의미 없는 내용을 다루

는 일련의 음악들로 격하되어왔고, 이 가볍고 의미 없는 내용 중 가장 큰 비중을 차지하고 있는 것이 사랑 주제였다. 이는 사회, 정치, 자연, 자아 등의 내용에 비해 전형적, 상투적, 그리고 상업적인 것으로 치부되어, 소위 ‘달달한 사랑 노래’는 대개 거대담론의 반대편을 지정받아왔고, 그래서 저항의식이나 비판의식과 연결되는 장르들(예컨대 록이나 힙합, 혹은 인디 등)에서 의도적으로 사랑 소재를 피하는 것 자체가 일종의 비상업성, 비전형성을 획득하는 전략이자 ‘의미 있는 의미’를 획득하는 방법, 그리고 음악가의 ‘진정성 있는’ 음악적 정체성을 구현하는 방법이기도 했다. 그러나 전형성이나 상투성 문제는 서사적 상상력과 관련해서 재고될 필요가 있다. 대중음악은 음악적 측면에서나, 가사, 혹은 영상 이미지 그 어떤 측면에서도 정합한 서사 혹은 재현을 기대하기 어렵다. 특히 가사의 서사는 대체로 성긴 구조로 되어있는데, 스토리 중 한순간이나 시점을 포착하여 이에 대한 화자의 감정이나 내면의 이야기를 독백처럼 서술해나간다. 한순간이고 이 순간은 더욱 찰나화 되어가지만, 이를 이해가능한 것으로 만드는 것은 개인의 직간접적 경험 그리고 이를 통해 형성된 ‘상상력’이다. 대체로 4분 정도 가량의 짧은 길이의 음악이, 이를 경험하고 전유하는 이들을 음악 안으로 강력하게 흡입, 개입시키는 지점이며, 로렌스 그로스버그는 이를 “(음악은) 매일 일어나는 일상적 감정을 우리가 그것을 경험할 때 느꼈던 거대한 것으로 확대시킨다. [...] 우리 기억 속에서 어렴풋이 보이는 기념물 같은 것이 해부된다. 이것이 음악의 과잉 excess”(Grossberg, Lawrence, 1992: 153)이라고 서술했다.

한국의 경우 적어도 1980년대 이후 가장 보편적이며 가장 대중적인 서사의 상상력은 ‘낭만적 사랑’이며, 2000년대를 넘어가면서 사랑이라는 주제에 관한 한 사실상 장르적 변별성이 무색하다고 할

만큼 사랑 이야기는 대중음악 속 가장 전형적인 가사 내용이자 서사 구조의 한 축을 담당한다. 그토록 신랄한 비판에도 불구하고 음악과 가사 그리고 때로 영상을 통해 합체되는 대중음악의 서사성은 ‘낭만적 사랑’이라는 범주를 벗어나지 않고 있다. 말하자면 낭만적 사랑이라는 전형적 구조는 ‘천편일률적’이라거나 ‘사랑타령 일색’이라는 비판을 받는 ‘제한된 상상력’으로 작동하지만, 이 전형적 구조 안에서 세밀한 스토리 전개는 일상적인 개인의 직, 간접적 경험과 이에 대한 상상력으로 완성되며, 그러므로 이 전형화되고 제한된 틀은 이야기하는 이와 듣는이 간의 긴밀하고 흡입력 있는 소통이 가능하도록 하는 장이기도 하다는 점이다. 예컨대 “그녀가 떠났다/그녀를 만나서 첫눈에 반했다” 처럼 매우 빈번히 등장하는 이 가사 내용만으로 이들 사이에 일어났던 스토리를 상세하게 이해하긴 어렵지만 앞서 언급했던 것처럼 생략된 스토리는 이를 전유하는 이들이 각자의 경험을 대입시키는 과정을 통해 완성되며, 동시에 이 순간의 아픔 혹은 기쁨을 노래하는 그 감정 속으로 흡입된다.

이 전형적 사랑 서사를 전달하는 방식에서 조차 댄스음악이 다른 장르들과 구별되는 방향성을 보여준다는 점은 주목할만하다. 1990년대부터 현재까지 꾸준히 댄스음악과 경쟁 관계(?)에 있던 발라드의 경우는 사랑이야기라는 주제에 대한 성긴 스토리 구성을 보강/강화시키는 방식<sup>6)</sup>으로 나아갔다면, 댄스음악은 이와 정반대로 음악적, 시각적, 이미지적 파편화와 분절화, 세절화를 통해 정합한 서사구조를 더욱 해체시키는 방향으로 향했다. 1990년대 후반의 대표적 댄스

---

6) 1990년대 후반을 기점으로 발라드는 클라이맥스로 치달아가는 음악적 길이를 연장시키거나, 거친 창법과 고음화, 그리고 시각적 영상화인 뮤직비디오를 통해 서사를 보강/강화함으로써 순간의 감정을 격화시키는 양상을 보여왔다. 이와 관련하여서는 송화숙, 2017. 「이 죽일 놈의 사랑: 발라드의 성정치학」, 『음악학』25(1), 한국음악학회:7-33 참고.

음악들이 “늦은 밤 헤어지게 될 때면 아쉬운 너의 맘을 털어놔/내 모든 걸 원한다면 너에게 줄게 (핑클 <내 남자친구에게>)”라거나 “얼마나 수많은 날을 기다려왔는 줄 아니, 왜 이제야 많이 외롭던 나를 찾아온거야 (젝스키스 <커플>)” 등 낭만적 사랑에 기쁨과 기대를 순수하고 순진한 대사톤으로 표현했지만, 유사한 주제에 대한 2000년대 이후의 전달은 노래에서 가장 강조 반복되는 이른바 훅 부분에서 “넌 역시 Trouble! Trouble! Trouble! 나를 노렸어, 너는 Shoot! Shoot! Shoot! 나는 훗!훗!훗! (소녀시대<훗>)” “빠빠빠빨간 맛 궁금해 honey 깨물면 점점 녹아든 스트로베리 그 맛 코너 캔디 샵 찾아와 Baby 내가 제일 좋아하는 건 여름 그 맛/복숭아 주스 스위트 앤 사워 믹스 Mood 네게 주고픈 칵테일을 Brew Red(레드벨벳 <빨간맛>)” “Give it to you my 눈눈눈눈눈 눈빛, 쏟아지는 My 터터터터 터치 하나뿐인 My 럽 럽 럽 럽 My Luver, 내 머리부터 뽀뽀 발끝까지 뽀뽀(모모랜드 <뽀뽀>)” 등 가사를 통한 서사성은 점점 더 상실되며 그 자리는 육체적 감각성 그 자체(ex. “I got you under my skin, 혈관을 탁 흐르는 수억개의 나의 Crystal - 동방신기 <주문>; “너와 나의 입술이 점점, 뜨거운 공기, I’m feelin’ so energetic - 워너원 <에너제틱>; “my tempo, 그녀의 맘을 훔칠 beat, 어디에도 없을 리듬, 불규칙한 heartbeat - EXO <Tempo>)가 대체한다.(〈표-1〉 참고)

〈표-1〉 2000년대 후반 댄스음악 가사 및 영상 서사-1990년대와 비교<sup>7)</sup>

음악		가사와 영상
1990 년대	핑클 <내 남자친구에게>(1998) <a href="https://www.youtube.com/watch?v=sEWWvHKG8_s">https://www.youtube.com/watch?v=sEWWvHKG8_s</a>	갓 사랑에 빠진 10대 소녀인 나는 너를 사랑하면서 성장/변화되어 가고, 이 사랑을 영원히 지속하고 싶다고 (내면 혹은 너에게) 고백. 영상- 가사 내용과 무관. 핑클 멤버 전체의 댄스나 개개인의 보컬라인에 맞춰 단편적으로 이미지 제시. 초보적이고 조야한 영상구성.
	젝스키스 <커플> (1998) <a href="https://www.youtube.com/watch?v=qqkavNXs5u4">https://www.youtube.com/watch?v=qqkavNXs5u4</a>	드디어 내 반쪽인 너를 만나 이제 내 외로움은 끝났고 앞으로 너와 계속 함께할 것이라는 내용. 영상 - 가사 내용과 무관.젝스키스 멤버들의 일상이나 공연장에서의 모습을 위주로 배치. 솔로 보컬의 노래하는 모습 강조. 팬들 개개인이 '너'라는 연상작용 강조. 역시 초보적인 영상이고 조야한 영상.
2000 년대	동방신기 <주문 Mirotic> (2008) <a href="https://www.youtube.com/watch?v=HtJS32n6LNQ">https://www.youtube.com/watch?v=HtJS32n6LNQ</a>	언제 어떻게 만났는지 모르지만 가사를 통해 너와의 만남이 오래된 관계가 아님을 암시. 내가 나에게 미치도록 빠져들길 원하는 마음을 주술사(나)가 상대(너)에게 주문을 거는 관계로 표현. 영상 - 폐쇄적인 공간성 (나/너의 매력을 빠져나갈 수 없는 미로로 이미지화), 가사와 반대로 영상에서 주술사는 신비로운 인조인간 같은 얼굴 없는 그녀, 주술에 걸린 나를 줄에 묶인 이미지나 전자파의 네트에 걸린 나, 수조에 갇힌 나, 벽에 못 박힌 나, 물에 잠긴 나 등으로 이미지화. 전체적 영상은 매우 파편적이지만 결국 내가 주술을 깨고 전자파네트/수조/벽/물에서 빠져나오는 것을 표현, 가사에서는 끊임없이 이 주술(년 내게 빠져, 헤어날 수 없어)이 반복적으로 강조되는 것과 대조적.

7) 이 글에서 주목하고 있는 것은 댄스음악의 (비)서사적 특성으로, 실제 퍼포먼스마다 다양하게 변주되는 댄스나 안무의 구조 및 특징보다, 특히 뮤직비디오의 영상 이미지에 드러난 서사와 음악 서사 분석에 중점을 둔다.

	<p>소녀시대 〈훗〉 (2010)  <a href="https://www.youtube.com/watch?v=F4-SxcCO5d0">https://www.youtube.com/watch?v=F4-SxcCO5d0</a></p>	<p>나와 연인관계이면서도 빈번히 다른 사람에게 양다리 걸치는 너 때문에 상처 입었고 그러면서도 용서했지만, 또다시 다른 사람에게 눈 돌리는 너. 아직도 이 관계를 끝내지 못한 상황이 가사에서는 니가 쓴 “Shoot”과 나의 “훗”으로 그려짐.</p> <p>영상- 가사나 노래와 다른 서주 + 후주 부분에 영화 〈제임스 본드 007〉 영상 패러디 삽입. 본 노래와 무관하나 훗과 훗 이미지를 총 든 제임스 본드 (영상에서는 슈퍼주니어 멤버 최시원)과 연결. 노래가 시작되면 그룹 댄스 모습 위주로 영상이 채워짐. 이 역시 가사 내용과 직접적인 연관관계 없음. 그러나 기존의 소녀시대의 ‘순수하고 순진한 소녀’ 이미지보다, 다른 여자에게 눈 돌리는 연인에 대한 분노가 강한 복장/스타일을 통해 드러나면서, 가사에서는 현재의 상황만을 모호하게 그렸다면 영상을 통해 결국 ‘복수/응징’을 부각시킴</p>
<p>2000년대</p>	<p>레드벨벳 〈빨간 맛〉 (2017)  <a href="https://www.youtube.com/watch?v=WyiIGEHQP8o">https://www.youtube.com/watch?v=WyiIGEHQP8o</a></p>	<p>이제 막 사랑에 빠진 10대 소녀의 감정. 첫눈에 반한 상대를 계속 떠오르는 순간의 감정을 사탕이 전 시된 캔디 샵 이미지와 연결, 색깔 그 자체의 감각적 이미지, 사탕을 깨물어 먹었을 때의 맛 등 이미지 파편의 연속, 정합한 서사연결 성립되지 않음. 감각의 강조 (ex. ‘캔디 샵’ ‘복숭아 주스 스위트 앤 사위믹스’ ‘아이스크림 같은 맘’ ‘스트로베리 빨간 맛’이 내가 제일 좋아하는 맛, 그리고 ‘내가 제일 좋아하는 건 여름 그 맛 =너’ ‘니 색깔로 날 물 들여줘’)</p> <p>영상 - 이미지 파편들의 전시, 멤버 각 개인들을 과일에 비유. 가사에 주요하게 등장하는 빨간 맛은 영상에 등장하지 않음.</p>
	<p>모모랜드 〈뽀뽀〉 (2018)  <a href="https://www.youtube.com/watch?v=JQGRg8XBnB4">https://www.youtube.com/watch?v=JQGRg8XBnB4</a></p>	<p>처음 만나 사랑에 빠진 나. 그 순간에 대한 감정적 묘사. 첫눈에 반함, 설레임. 그리고 그 또한 나에게 반하게 하기 위해 내 매력을 ‘뽀뽀’ 내 뽀뽀 것이라는 속 마음을 표현. ‘너만 보면 내 가슴이 뽀뽀뽀뽀’ ‘머리부터 발끝까지 뽀뽀’ ‘내 눈빛, 터치, 러브’를 내게 줄게.</p> <p>영상- 이미지의 파편적 전시. 가사 내용과 무관. 멤버들 전체의 댄스 영상, 화면 프레임은 미국 홈쇼핑을 차용.</p>

	<p>워너원 &lt;에너제틱&gt; (2017)  <a href="https://www.youtube.com/watch?v=EVaV7AwqBWg">https://www.youtube.com/watch?v=EVaV7AwqBWg</a></p>	<p>첫눈에 끌린 너. 나를 당기는 너. 내 안에 꿈틀거리      는 강렬함. 강조하는 것은 감정적 교류보다 신체접촉      이나 감각적 교류에서 오는 고조된 (성적) 흥분 (ex.      입술이 점점 느껴지는 순간. 뜨거운 공기. 전율. feel.      오늘 밤 단들이. out of control. energetic)이 묘사됨.      영상 - 가사의 내용과 전혀 무관. 이미지 나열은 주      로 멤버들이나 그룹의 일상적 모습(ex. 춤추는 모습,      멤버들끼리 노는 모습, 액티비티 -야구, 볼링, 보드,      Gym, 술, 춤추며 놀기)을 통해 강한 에너지 강조.</p>
	<p>EXO &lt;Tempo&gt; (2018)  <a href="https://www.youtube.com/watch?v=iwd8N6K-sLk">https://www.youtube.com/watch?v=iwd8N6K-sLk</a></p>	<p>이제 막 연애를 시작한 나, 그녀에게 끌리는 맘을      멈출 수 없고 이 속도를 늦출 수도 없음. 이 속도      를 너도 따라와, 계속 직진할 테니 다 비키라는 내      용. 감각적 측면 강조 (ex. tempo, beat, 내 어깨에      살짝 기댄 그대의 아련한 향기. 내 눈, 나의 귓가)      영상 - 이미지 파편의 연속, 그룹의 춤추는 모습.      멤버들 각각의 다양한 장소에 전시, 템포를 마이크      와 연결. 사교클럽, 취조실, 침실 등 논리적 연결      없는 공간 제시.</p>

또한 대체로 음악적 서사와 영상 서사가 통일적이거나 보완적 관계에 있는 다른 장르들과 달리 댄스음악의 경우 사실상 이들간의 긴밀한 연관관계는 해체되었다고 보는 것이 타당하다. 매우 파편화된 이미지들의 나열을 통해 의미맥락이나 서사적 통일성은 파열된다. 이같은 파편적 이미지의 나열은 댄스음악이라는 장르가 지닌 정동적 의의를 확인하도록 한다. 존 피스크가 언급한 바처럼 이 이미지들은 어떠한 서사구성이나 의미맥락화로부터 비껴가면서 “육체를 통해 읽히고, 감각을 통해 경험되며 그 감각을 지속시킨다.”(Fiske, John, 1986:74)

무엇보다 전통적 텍스트성/서사성의 해체는 댄스음악의 음악적 구조에서의 변화 측면에서 두드러진다. 한 음악이 최종적 결과물로 산출되는데 다양한 매개자(작사, 작곡, 편곡, 프로듀싱, 음반/음원 제작, 매니지먼트, 가수나 밴드에 의한 퍼포먼스 등)들이 개입한다는 사실



은 대중음악 전체에 적용될 수 있는 이야기지만 음악을 생산하는 주체와 이를 연행하는 주체의 분할은 대개 연행자의 가치를 수동적인 것으로 인식하게끔 만드는 요인이기도 하다. 흔히 싱어송라이터라는 개념은 이 두 가지 영역이 통합된 것으로 음악의 생산자(가사나 음악)가 곧 이를 최종적으로 발현하는 단일한 통일적 주체임을 강조함으로써 음악적인 것 이외의 어떠한 개입도 최소화된다는 의미를 담고 있고, 이를 통해 음악적 진정성을 부각시키는 개념이다. 댄스음악은 하나의 음악이 만들어지고 최종 생산물로 등장하기까지의 공정과정이 가장 세분화/분업화되어있다고 할 수 있는데, 특히 음악생산 측면만을 집중해 보더라도 2000년대 후반에 접어들면서 단일한 화자이자 통일적 주체로서의 작가 개념 역시 극단적으로 분할되어 갔다.

한 사람의 음악 생산자가 어떤 음악적 아이디어를 가지고 출발하여 완성하는 것이 전통적이며 일반적인 작곡의 공식이라면, 이 공식이 해체되는 것이 이른바 공동작곡/작사의 관행이다. 이는 1세대 아이들의 작업에서 시도된 사례가 있지만, 동방신기, 빅뱅, 원더걸스, 소녀시대 등의 작업에서 그 비중이 점차 확대되어갔다.<sup>8)</sup> 공동작곡

---

8) 황소라에 따르면 이러한 변천을 가장 극적으로 보여준 사례는 샤이니의 경우로, 2008년 데뷔 음반인 「누난 너무 예뻐」의 5곡은 전곡이 단독 작곡으로 이루어져 있지만, 2018년 발매된 6집 앨범 「The Story of light」 Epilogue」는 수록곡 중 단 한 곡을 제외한 나머지 15곡은 2명에서 최대 10명의 공동작곡으로 등재되어 있다. 특히 공동이나 협업의 개념을 극대화시킨 송라이팅 캠프는 1990년대 후반부터 주로 북유럽을 중심으로 활성화되기 시작했으며 2010년대를 넘어서면서 전세계적으로 확대되었다. 2010년 출시된 리한나의 5집 앨범 *Loud*의 경우가 대표적인데, 전 세계 최고수준의 작곡가 40명을 모아 2주 동안 송라이팅 캠프를 개최, 그 결과 나온 11곡으로 구성된 앨범을 발매했고 대대적인 성공을 거두게 된다. 국내의 경우 2000년대 후반부터 SM엔터테인먼트가 송라이팅 캠프를 적극적으로 활용하기 시작했다. 2018년 12월 기준 유튜브 인터넷 음악서비스 '멜론'의 '멜론 TOP 100'에서 상위 10곡 중 7곡이 2명 이상(최대 5명)의 작곡자가 공동작곡한 곡이며, 가온차트 2018년 상반기 앨범차트 1~10위 음반

이나 작사의 관행은 물론 이를 협업, 콜라보, 시너지 등의 긍정적인 단어를 통해 서술할 수 있겠지만, 달리 말하자면 전통적 작가 개념의 최종적 해체를 의미한다고 할 수 있다. 이는 특히 음악구조의 파편화를 통해 더욱 선명하게 드러난다. 1990년대 댄스음악들이 화성에서나 진행 면에서 통상적인 노래구조인 절 구조(Verse-Chorus)를 유지해나간다면, 2000년대 접어들면서 이러한 전형적인 구조는 파편화 되어간다. 하나의 음악적 단위를 (약간의 변형을 가하며) 반복하는 것이 통상적인 대중음악의 노래구조로 인식되어왔지만, 한 단위를 잘게 쪼개 결합한다거나, 반복구/후렴구/후이 예상되던 지점을 벗어나 비확실적으로 배치(황소라, 2019: 76-86)된다거나, 노래가 거의 끝나가는 후반부에 전혀 예기치 못한 새로운 음악적 소재가 갑작스레 등장하는 등 기존의 통일적/반복적 음악구조는 이 시기에 접어들면서 더욱 파편화, 분절화, 세절화 되어감으로써 시각적/가사적 서사의 분산적 흐름처럼 음악 역시 조각난다.

〈표-2〉 2000년대 후반 이후 댄스음악 구조 분석 - 1990년대와 비교

	핑클 <내 남자친구에게> (1998)	젝스키스 <커플> (1998)
1990 년대	Intro	Intro
	A (8마디)x2	A (8마디) x 2
	B (8마디) + B' (8마디)	B (8마디)
	C (8마디)x2	C (8마디) x 2
	랩 8마디	간주 = Intro-랩 8마디
	간주=인트로	B (8마디)
	A (8마디)	C (8마디) x2
	B (8마디) + B' (8마디)	Bridge (8마디)
	C (8마디)x2	C (8마디)x2

수록곡 중 공동작곡된 곡은 92.6%를 차지하고 있다. 이와 관련한 저술로는 유지연, 2018. 「공동음악창작 특성에 관한 연구: 송라이팅 캠프를 중심으로」 『한국엔터테인먼트 산업학회논문지』 12(4), 43-56; 황소라, 2019. 「협동적 결과물로서의 K-Pop 구조 분석: 후의 증가와 비확실적 배치를 중심으로」 『대중음악』 23, 한국대중음악학회:72-73 참고.

2000 년대	동방신기 <주문> (2008)	소녀시대 <훗> (2010)
	Intro 소음 + 2마디 A (a 4마디 + b 2마디) 6마디 x2 B (c 4마디 + d 2마디) 6마디 x2 A (a 4마디 + b 2마디) 6마디 x2 B (c 4마디 + d 2마디) 6마디 x2 랩 (B파트 6마디 진행) + 연장4마디 =10마디 C (d 2마디 + e 4마디) 6마디 x2 B (c 4마디 + d 2마디) 6마디 x2	Intro (8마디) A (8마디) x2 b 4마디 C (c+ d) 8마디 x2 b 4마디 간주 = Intro 4마디 A (8마디) b (4마디) C (c+d) 8마디 x2 D (e+e'+1) 9마디 C (c+d) 8마디 x 2
	레드벨벳 <빨간 맛> (2017)	모모랜드 <뽀뽀> (2018)
	Intro A (a+a) 8마디 B (b+b') 8마디 C (c+c) 8마디 A (a+a) 8마디 B (b+b') 8마디 C (c 한마디x8) 8마디 D (랩) 8마디 E(d+d'+d''+d''')16마디 A (a+a) 10마디	Intro (4+a+a') 12마디 A (a+a'+a''+b) 16마디 B (c+c') 8마디 A (a+a'+a'악기+a' = instrument&vocal) 16마디 C 랩 8마디 A (a'+b) 8마디 B (c+c') 8마디 A (a+a'+a''+a''')16마디 A(a+a'+a'악기+a' =instrument&vocal) 16마디
	워너원 <에너제틱> (2017)	EXO <Tempo> (2018)
	Intro 8마디 A (a+b) 8마디 B (c+c') 8마디 C (d+d') 8마디 D (e+e') 8마디 E (b'+c'') 8마디 F 랩 8마디 C (d+d') 8마디 D (e+e') 8마디 E (e''+e''') 10마디 G 랩 8마디 D (e+e')	Intro - 노래 8마디 A (a+a) 8마디 B 랩 8마디 + b(선율+랩 4마디) = 12마디 C (c+c') 8마디 A (a+a) 8마디 B 랩 8마디 + d(선율 + 랩 4마디) = 12마디 C (c+c'+c'') = 10마디 (4+4+2) D (a'+a') 8마디 E (e+e') 8마디 F (인트로 변형 8마디) A (a+a) 반복

### 3. 결론

대중음악의 대중성을 가늠하는 기준으로 흔히 좋은 가사와 좋은 음악(음악적 선율, 구조, 음악가의 기량)을 작동시킨다. 이들이 음악적 ‘내용’이나 ‘의미’를 지칭하는 것이라면 다양한 대중음악적 실제 중 다수의 음악은 여전히 질적으로 저급하다는 판단에서 벗어날 수 없으며, 그 대표적 장르가 댄스음악이다. 음악적 서사성, 작가성, 통일성 같은 개념은 대중음악에서 의미와 내용을 구성하는 핵심적인 측면들로, 다른 장르들이 가사, 영상, 음악을 통해 이에 대한 연관성을 일정정도 지켜내고 있다면, 댄스음악은 이와 정반대로 오직 육체감각성 그 자체를 기반으로 이를 드러내는 과정으로 진화했다. 본문을 통해 내용 없고 의미 없는 댄스음악이 육체감각성에 기반하여 ‘비서사적 서사성’을 획득해가는 과정, 그리고 이를 바탕으로 이른바 대중성을 획득해가는 과정을 특히 2000년대 이후 댄스음악을 통해 살펴보았으며 이를 정동적 전환으로부터 제기된 음악에서의 미적 가치와 연관 짓고자 했다. 살펴본 바처럼 댄스음악의 특성은 언어적 서사나 음악적 서사로 ‘꽤 찬 의미체’라기 보다 오히려 이들의 파절에 가깝다. 본문을 통해 이 비서사적 특성을 드러냈던 것은 댄스음악에 가해져왔던 ‘내용 없음’을 확인하기 위함이라기보다, 대중음악에 대한 비평적 접근에서 통상적으로 적용되어 오던 ‘내용성’에 대한 집착이 부적절함을 확인하는 것에 가깝다. 따라 부르기를 넘어 따라 춤추기를 통해 스며드는 댄스음악의 정동적 효과는 언어적 논리나 서사성으로 접근될 수 없기 때문이다.

물론 본문을 통해 분석한 음악들이 댄스음악 전체를 대표한다고 할 수 없다. 서사성이나 의미로부터 가장 멀리 떨어져 있다고 간주되던 댄스음악에서, 서사성을 획득하고자 하는 흐름들 역시 강력하

계 대두되고 있기 때문이다. BTS로 대표되는 이 흐름들에는, 본문에서 언급된 댄스음악의 비서사적 서사성과 극단적으로 반대편을 구성하는 서사 전략(과도하리만큼 뻣뻣한 서사성)들로 채워져 있다. 그러나 이들이 단순히 'K-Pop의 우수함'이나 '퍼포먼스, 비주얼, 음악적 질의 탁월함'이라는 피상적 판단에 그치지 않기 위해서, 그리고 이것이 다시금 '내용성' 차원으로 환원되지 않기 위해서 댄스음악에서의 미적인 것에 관한 논의가 필요하다고 판단된다. 이 글에서 다루어진 내용은 이러한 필요성에 대한 하나의 시도임을 밝히며, 더불어 이에 관한 후속 연구의 필요성 역시 명기하고자 한다.

## 참고문헌

### 1. 단행본

- 멜리사 그레그 · 그레고리 시그워스. 2015. 최성희 외 역. 「정동이론: 몸과 문화 · 윤리 · 정치의 마주침에서 생겨나는 것들에 대한 연구」, 갈무리.
- 브라이언 마수미. 2011. 조성훈 역. 「가상계: 운동, 정동, 감각의 아쌍블라주」, 갈무리.
- 브라이언 마수미. 2018. 조성훈 역. 「정동정치」, 갈무리.
- 수잔 맥클러리. 2017. 송화숙 · 이은진 · 윤인영 역. 「페미닌엔딩」, 예술.
- 이규탁. 2016. 「K-Pop의 시대: 카세트테이프부터 스트리밍까지」, 한울.
- 이토 마모루. 2016. 김미정 역. 「정동의 힘: 미디어와 공진하는 신체」, 갈무리.
- 질 들뢰즈 외. 2005. 서창현 외 공역. 「비물질노동과 다중」, 갈무리.
- 함인희 외. 2006. 「한국의 일상문화와 몸」, 이화여자대학교출판부.
- Grossberg, Lawrence. 1992. *We gotta get out of this Place: Popular Conservatism and Postmodern Culture*. New York: Routledge.
- Grossberg, Lawrence. 1997. *Dancing in Spite of Myself: Essays on Popular Culture*. Durham: Duke University Press.
- Hall, Stuart. originally 1973; republished 2007. “Encoding and Decoding in the Television Discourse.” ed. David Morley. 2020. *Essential Essays* Vol. 1, New York: Duke University Press, 257-276.
- Wicke, Peter. 2001. “Sound-Technologien und Körper-Metamorphosen. Das Populäre in der Musik des 20. Jahrhunderts.” *Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert* Bd. 8. ed. Hermann Danuser. Altheim: LAABER. 11-60.

### 2. 학회지 논문

- 박현선. 2016. 「정동의 이론적 갈래들과 미적 기능에 대하여」 『문화과학』 86, 문화과학사: 59-81.

- 사카이 나오키. 2016. 신현아 역. 「정동정치」 『문화과학』 87, 문화과학사: 364-374.
- 송화숙. 2018. 「신체의 타자화, 타자화된 신체」 『이화음악논집』 22 (3), 이화여자대학교 음악연구소: 91-125.
- 신현준. 2016. 「아시아 도시의 대안적 공간화 실천을 위한 서설: 정동, 공간, 정치」 『사이』 21, 국제한국문학문화학회:287-325.
- 양은정. 2012. 「춤추는 몸의 통제와 탈주: 1960-70년대 한국의 춤 양상에 관한 사회문화적 재조명」 『움직임의 철학』 20(2), 한국체육철학학회지:115-136.
- 유지연. 「공동음악창작 특성에 관한 연구: 송라이팅 캠프를 중심으로」 『한국엔터테인먼트산업학회논문지』 12(4), 한국엔터테인먼트산업학회: 43-56.
- 이동연. 2016. 「정동과 이데올로기」 『문화과학』 86, 문화과학사: 24-58.
- 이명호. 2015. 「문화연구의 감정론적 전환을 위하여」 『비평과 이론』 20(1), 비평이론학회: 113-139.
- 황소라. 2019. 「협동적 결과물로서의 K-Pop 구조분석: 혹의 증가와 비획일적 배치를 중심으로」 『대중음악』 23, 대중음악학회: 65-93.
- Fiske, John. 1986. "MTV: Post Structural Post Modern," *Journal of Communication Inquiry* 10(1):74-79.

### 3. 학위논문

- 이규탁. 2007. 「1990년대 한국 댄스음악 형성 과정에 대한 연구: 혼총과 토착화 과정을 중심으로」. 서울대학교 석사학위논문.
- 최영화. 2014. 「신한류의 형성과 한국 사회의 문화변동」. 중앙대학교 박사학위논문.
- Tagg, Philip. 1979. "KOJAK 50 Seconds of Television Music: Towards the Analysis of Affect in Popular Music." Thesis from the Department of Musicology at the University of Göteborg.

## Abstract

# Narrative Possibilities through Bodyness : Aesthetic of Dance Music and Affective Turn

Song, Haw Suk

(Korea National University of Arts, Docent)

If the criteria for judging good and not good music correspond to the musical content or meaning, much popular music would not escape the judgment of yet being qualitatively low, and its representative genre is dance music. Compared with movies and dramas, pop music lacks clarity of reproduction and narrative structure. Dance music is more multi-layered and ambiguous than other pop music genres as it contains music, lyrics, and body movements as basic genre characteristics. To discuss the aesthetic aspects of dance music, focusing on the theoretical significance raised from the theory of affect, this study examines dance music (especially Korean dance music since the 2000s), the area farthest from meaning and narrative, as a process of acquiring “non-narrative narrative” based on physical sensibility and popularity.

Key words : dance music, theory of affect, cultural studies, bodyness, musical narrative and signification

논문 투고일: 2022년 4월 20일

논문 심사 완료일: 2022년 5월 23일

논문 게재 확정일: 2022년 5월 30일