

대중음악과 민중음악 사이

-김민기의 매체 실험, 「공장의 불빛」-

최유준*

1. 들어가며 - 대중음악의 구술성
2. '불온한' 매체 실험
3. 「공장의 불빛」과 비합법 음반
4. 녹음 스튜디오에서의 집단적 창작과 음악적 콜라주
5. 대중매체의 부정을 통한 대중매체의 정치적 활용
6. 나가며 - 대중과 민중 사이

국문요약

대중음악이 '민중의 음악'이라는 뜻으로 해석될 여지가 있다면, 그 이유는 무엇보다 대중음악 속에 청각을 매개로 한 '구술성'의 요소가 내포되어 있기 때문일 것이다. 이러한 대중음악의 구술성에 대한 관심은 필연적으로 음향 복제기술과 대중매체에 대한 관심으로 전환될 수밖에 없다. 그런데 이러한 매체나 음향기술 자체가 문자를 통한 소통·과학적 방법론·합리성 등을 바탕으로 하는 고도의 '문자성'의 신물이라는 점이 대중음악을 논하는 데 있어서 피할 수 없는 아이러니이다. 따라서, 대중음악에 대한 논의가 구술성에 입각한 민중의 정치적 힘과 관련된 논의로 연결되는 순간, 대중음악의 정치적 목표 지점 가운데 하나는 대중음악의 구술성 그 자체를 가능케 하는 음향기술과 대중매체에 대한 긍정과 함께 다른 한편 문자성에 기반한 대중매체의 합리적 시스템에 대한 부정을 동시에 함의하게 된다는 역설에 맞닥뜨리게 된다. 이 논문에서 나는 대중음악에 함축되어 있는 구술성의 이러한 변증법적 성격에 주목하면서, 「공장의 불빛」이라는 제목으로 1978년에 발표된 독특한 음악적 실험 한 가지를 조명한다. 대중음악과 음향기술에 입각한 대중매체의 관계에 초점을 맞추면서, 대중음악이 갖는 '민중음악'으로서의 가치, 다시 말해 민중의 구술성을 담보할 수 있는 정치적 잠재력을 점검할 것이다. (주제어: 대중음악, 민중가요, 미디어/매체, 기술/테크놀로지, 구술성, 2차적 구술성, 공장의 불빛, 김민기)

* 음악평론가, 동아대·성신여대 강사

1. 들어가며 - 대중음악의 구술성

20세기에 널리 쓰이게 된 ‘대중음악(popular music/mass music)’이라는 용어는 이른바 대중매체의 발전, 풀어 말하자면, 일정한 음악적 결과물을 광범위한 불특정 다수에게 전달해주는 음향기술의 비약적 발전과 밀접한 연관이 있다. 대중음악에서 ‘대중’이란 사실상 ‘음향기술에 의해 매개된 수용자들’을 일컫는다.¹⁾ 음향기술과 대중매체는 인간이 체험할 수 있는 음악적 시간과 공간의 범위를 근대 이후의 문화사 전체와 지표면 전체로 확장시켜 왔다. 이렇듯 대중음악에는 20세기 음향기술의 비약적 발전이 초래한 시공간적으로 매우 포괄적이고 다층적인 문화적 관계의 정치학이 그려지고 있다.

이러한 대중음악을 ‘민중의 음악(people's music)’이라는 뜻으로 해석할 수 있는 여지가 있다면, 그 이유는 무엇보다 대중음악 속에 청각을 매개로 한 ‘구술성(orality)’의 요소가 내포되어 있기 때문일 것이다. 음악에서 구술성은 합리적 기보법이나 체계화된 음악이론 등을 전제하지 않는 형태의 음악적 소통 방식을 의미할 수 있다. 곧, 대중음악의 구술적 소통 방식은 일정한 유행적 음악어법과 집단적 형태의 창작 방식을 유도함으로써 ‘민요’ 또는 ‘민중의 음악’이라는 특성을 드러내기 마련이다. 하지만, 이러한 대중음악의 구술성 또한 근본적으로 음향 복제기술과 대중매체에 의해 뒷받침된다. 산업화된 근대 도시의 개별화된 인간들을 매개하여 집단적 감수성으

1) 이것은 ‘대중음악’이라는 용어와 관련하여 시도할 수 있는 가장 엄밀한 정의에 속한다. 그렇지만, 이렇게 용어의 개념적 내포를 키워도 이 용어가 가리키는 외연은 통상적인 용어법에서 설정하는 ‘대중음악’의 외연보다는 더 넓어진다. 통상의 장르 구분으로는 ‘대중음악’에 속하지 않는 음악들 가운데 상당수가 역시 음반이나 방송 등 녹음 매체를 통해 생산되고 수용되기 때문이다. 이 점에서 나는 ‘대중음악’을 하나의 장르 명칭으로 쓰기를 단념하는 대신, ‘의식적으로 음향기술이나 대중매체를 이용하여 생산되며 또한 이러한 매체를 통해 수용되는 음악’이라는 뜻으로 확장시켜 사용할 것이다.

로 확대 재생산하는 대중매체, 그리고 대량 복제기술을 떠나서는 사실상 대중음악의 구술성에 대해 논의할 수조차 없는 것이다.²⁾

나아가, 대중음악의 기술적 전제인 대중매체나 음향기술 자체가 기록 문화·과학적 방법론·합리성 등을 바탕으로 하는 고도의 ‘문자성(literacy)’ – ‘구술성’과 대립되는 – 의 산물이라는 점은 대중음악을 논하는 데 있어서 피할 수 없는 아이러니이다. 대중음악의 이러한 특성은 월터 J. 옹이 지적한 ‘2차적 구술성(secondary orality)’에 대한 한 가지 모델을 제시한다. 옹에 따르면, ‘2차적 구술성’이란 “그 본질에 있어서는 한층 의도적이고 스스로를 의식하는 구술성이며, 쓰기와 인쇄의 사용에 끊임없이 기초를 두고 있는 구술성이다. 쓰기와 인쇄는 이 구술성의 요구를 제조하고 기능을 발휘하는 데는 물론이고 그것을 사용하기 위해서도 없어서는 안 되는 것이다.”³⁾ 따라서, 대중음악에 대한 논의가 구술성에 입각한 민중의 정치적 힘과 관련된 논의로 연결되는 순간, 대중음악의 정치적 목표 지점 가운데 하나는 대중음악의 구술성 그 자체를 가능케 하는 음향기술과 대중매체에 대한 긍정과 함께 다른 한편 ‘문자성’에 기반한 대중매체의 합리적 시스템에 대한 부정을 동시에 함의하게 된다는 역설에 맞닥뜨리게 된다.

나는 대중음악에 함축되어 있는 구술성의 이러한 변증법적 성격에 주목하면서, ‘공장의 불빛’이라는 제목으로 1978년에 발표된 독특한 음악적 실험 한 가지를 조명하게 될 것이다. 하지만, 이 작품에 대한 음악학적 분석을 하거나, 이 작품과 관련한 전후 문화적 사건을 회고적으로 정리하고 그에 대한 실증적인 보고서를 제시하는 것은 나의 관심사가 아

2) 음악에서 구술성(orality)과 문자성(literacy)에 대한 확대된 논의는 다음을 참조할 것. 최유준, 「음조성의 문화정치학」, 동아대학교 박사학위 논문, 2006.

3) 월터 J. 옹, 이기우·임명진 옮김, 『구술문화와 문자문화』, 문예출판사, 2003, 206쪽.

니다. 나는 대중음악과 음향기술에 입각한 대중매체의 관계에 초점을 맞추면서, 대중음악이 갖는 ‘민중음악’으로서의 가치, 다시 말해 민중의 구술성을 담보할 수 있는 정치적 잠재력을 점검하고자 한다.⁴⁾

2. ‘불온한’ 매체 실험

1970년대의 한국은 체육관에 모인 소수의 유권자들이 사실상의 만장일치로 대통령을 추대하고 그런 대통령에게 국회의원의 3분의 1을 선출할 수 있는 권한이 주어지는 비합리적 정치 상황에 처해있었다. 더구나 1975년 미국의 베트남 전쟁 패배를 구실로 반공 매카시즘을 휘둘러 발표시킨 이른바 ‘긴급조치 9호’는 정권유지에 조금이라도 위협이 되는 요소는 철저히 제거할 수 있는 공포 정치의 완벽한 수단이 되었다. 「공장의 불빛」은 이러한 암울한 정치적 상황을 배경으로 하고 있다.

4) 김민기의 「공장의 불빛」은 작가의 지명도나 작품의 중요성에 비해서 다양한 관점의 비평적 해석이 가해지지 못하고 있는 형편이다. 이영미의 논문이 ‘비합법 음반’의 역사를 두루 살피면서 「공장의 불빛」을 논의의 일부로 다루고 있지만 「공장의 불빛」과 관련된 서술 분량이 많지 않고 ‘비합법 음반의 효시’라는 일반적 평가를 확인해 주는 내용에 그치고 있다(이영미, 민중가요 비합법음반에 대하여, 『한국음반학 제10호』, 한국고음반연구회, 2000). 노래극 양식과 관련한 연구학적 관심을 통해 접근하고 있는 이덕기의 연구가 「공장의 불빛」을 독립적으로 다룬 연구로는 유일하다(이덕기, 노래극 「공장의 불빛」 연구, 한국극예술연구 제22집, 한국극예술학회, 2005). 이 논문의 4장에서 ‘카세트테이프의 활용’이라는 측면을 주목하고 있지만 공연의 시공간적 제약을 넘어서는 관객의 확대[“노래 테이프 제작은 그러한 공연의 제한성을 넘어서서 보다 많은 대중에게 민중적 진실을 알리는 좋은 수단이 된다”(233쪽)]라는 식의 평가로 연구학적 논의의 테두리에서 벗어나지 않고 있다. 본문에서 나의 논의는 작품으로서의 「공장의 불빛」보다는 이 작품의 생산과 수용을 둘러싼 녹음 매체의 독특한 활용에 초점을 맞추는 일종의 매체론적 관점을 취할 것이다. 이 점에서 나의 논의는 이덕기의 연구보다는 이영미의 연구에서 확장된 논리라 할 수 있을 것이다.

「공장의 불빛」의 작가이자 음악감독인 김민기는 1971년에 발표한 솔로 앨범을 통해 이미 포크 싱어송라이터로서의 대중적 지명도를 얻고 있었지만, 차츰 저항적 음악인의 상징으로 부상하면서 1970년대 후반에는 당시의 독재 정권에 의해 음악활동을 금지당하고 있었다. 1977년 군복무를 마치고 일상으로 복귀한 이후 문화적인 활동은 물론 정상적인 사회 활동조차 하기 어려웠던 그는 공장 노동자로서의 삶을 경험하고 야학 활동을 병행하기도 했다. 이러한 그의 현실적 체험이 그의 음악적 내용을 변모시켰고, 이러한 변화된 음악적 내용이 「공장의 불빛」에 담기게 된다. 때마침 한국 문화계에서 민족주의적 분위기 속에서 일어난 마당극 운동에 참여하면서 얻게 된 구술 전통의 한국 토속 음악에 대한 새로운 인식 또한 이 작품에 반영되어 있다.

후에 TV 다큐멘터리 프로그램을 위한 인터뷰에서 김민기는 「공장의 불빛」에 대한 아이디어를 얻게 되던 당시의 상황에 대해 다음과 같이 회고했다.

그것은 어차피 제도권에서 인정받을 수 있는 작업 형태는 아니고 그래서 그렇게 생각했습니다. 죽을 수도 있다. 충분히 죽을 수도 있다. 그래서 작품 하나 속의 미학적인 형식뿐만 아니라 그것이 발표가 돼서 수용하는 사람한테 수용이 되는 방법까지도 다 합해서 자유로울 수가 있었던 것 같아요.⁵⁾

그가 ‘죽을 수도 있다’고 생각했던 이유는 무엇보다 이 작품이 노동조합에 초점을 맞추고 있었기 때문이다. 그는 군제대후 1년 가까이 직접 체험한 봉제회사 노동자로서의 삶을 바탕으로⁶⁾ 일반 공장 노동자들로

5) 김민기, '노래에 시대를 담다- 공장의 불빛 김민기', KBS 다큐멘터리 「인물현대사」, 2004년 11월 19일 방영.

6) 「공장의 불빛」이 1976년에 발생한 동일방직에서의 노조 탄압 사건을 소재로 삼았다는 것이 일종의 정설로 간주되고 있지만, 김민기 자신은 그것이 사실과 다르다고 말한다. “아마 인제 그 사건두 뭐 이렇게 자료나 이런 거를 들춰

하여금 노조 설립을 독려하는 내용의 노래극 대본과 음악을 썼다. 이후 이 노래극을 ‘제도권에서 인정받을 수 있는’ 형태로 녹음하거나 공연하는 것이 불가능하다고 여긴 그는 당시의 발전된 음향기술을 정치적으로 이용할 아이디어를 떠올린다. 이 노래극 음원을 테이프에 녹음하여 대중에게 배포한다는 것이다. 그는 당시의 직업적인 연주인들을 익명으로 참여시켜 반주 녹음을 먼저 완성시킨 후, 대학의 노래 동아리 회원을 비롯한 아마추어 음악인들을 동원하여 노래 부분을 입혔다.

이 작업에서 흥미로운 또 한 가지 사실은 테이프의 B면을 반주 테이프 형태로 제작했다는 점이다. 그는 A면 테이프의 시작과 함께 B면 테이프의 활용 방법에 대한 소개를 곁들인 육성 인사말을 다음과 같은 내용으로 담았다. “이 테이프는 한국교회사회선교협의회가 제작한 노래극 「공장의 불빛」 테이프입니다. 뒷면의 반주 테이프를 틀어 놓고 그것에 맞추어 몇 사람의 근로자들이 노래와 춤으로 재미있게 꾸밀 수 있을 것입니다.”⁷⁾ 이렇듯 오늘날의 용어법으로는 ‘MR 버전(노래방 버전)’이 담겨 있는 김민기의 「공장의 불빛」 테이프는 당시로서는 혁신적인 형태의 레코드였다.⁸⁾

보긴 했지만 거기 것을 모델로 한 것은 아니고 이렇게 77년에 군대 제대하자마자 그 봉제회사를 한 1년 가까이 다녔기 때문에 그 회사에서의 그 경험이라 그럴까 그런 리얼리티를 가지고 쓴 것인데 동일방직 사건이 워낙 대표적인 사건이다 보니까 ‘그것을 모델로 했다’ 로 이렇게 얘기가 된 것이지 거기를 모델로 한 거는 아니에요.” 민주화운동기념사업회 주관, 「김민기 인터뷰」(인터뷰담당·녹취:김형찬, 미발간 자료. *이 자료는 민주화운동기념사업회에서 ‘민중가요 기록보존사업’의 일환으로 행해진 인터뷰의 녹취록으로, 미발간 상태지만 관계자들의 양해를 얻어 이 논문에서 인용한다.

- 7) 「공장의 불빛」 음원은 2004년 서울음반에서 개작(remake) 음반을 내면서 함께 복각되어 출판되었다. 김민기, 「공장의 불빛」, 서울음반, 2004.
- 8) 김민기의 의도대로 테이프 B면의 MR 버전을 통해 얼마만큼 많은 실제 공연을 이끌어냈는지는 추측하기 어렵다. 「공장의 불빛」의 녹음이 이루어진 직후인 1978년 12월경에 제일교회에서 채회환의 안무로 공연이 이루어진 것은 분명하지만(이 공연을 위한 연습 과정에서 녹화한 동영상이 보존되어 있는데, 인터넷 블로그

19세기말에 축음기가 도입되고 일제시기를 걸쳐 대중매체의 영향권에 든 한국의 음악문화에서 1970년대에 이르기까지 대중매체 그 자체가 음악과 관련한 대중의 정치적 힘을 담아내거나 추동할 수 있는지에 대해서는 이렇다 할 논의도 없었고 그러한 논의를 가능케 할 만한 중요한 음악적 실험도 없었다. 대중매체에 실린 음악은 역사적 풍량을 겪어온 대중들의 정서를 위무하거나 그들을 위한 오락의 수단으로 여겨져 왔을 뿐이다. 한국을 35년 동안이나 식민 통치해온 일본의 제국주의 정권이나 해방 후의 군사 독재 정권도 대중매체에 실린 음악을 자신의 정권 유지를 위한 심각한 위협 요소로 여기지 않았다. 다만, 검열과 같은 수단을 통해 대중매체 속 음악의 내용(대부분 노래 가사와 관련하여)을 자신들의 정권 유지에 유리한 방식으로 관리하려 했을 뿐이다.

요컨대 한국에서 군사 독재 정권이 그 폭력성을 최고조로 발휘하고 있던 1978년에 만들어진 김민기의 노래 테이프 「공장의 불빛」은 대중매체 그 자체, 곧 음향기술에 바탕을 둔 복제 미디어 자체가 대중들의 문화정치적 잠재력을 일깨울 수 있는 하나의 수단임을 증명했다는 점에 그 일차적 의의가 있다. 김민기의 「공장의 불빛」은 한국 대중문화사에서 최초로 이루어진 ‘불온한’ 대중매체 실험이었던 것이다.

웹페이지에서 이를 감상할 수 있다. <http://blog.naver.com/gimche/140007945271>), 공연 당시 공연장 주위를 포위하고 있던 경찰들 때문에 정작 김민기는 자신의 음악이 무대에서 연출되는 모습을 볼 수 없었다고 한다. 그밖에 1980년 가을 광주에서 김민기가 직접 목격했다는 들불야학의 공연을 비롯한 수차례의 실제 공연이 행해졌으리라 짐작해보지만, 워낙 위험한 공연인 테다 스토리라인이 분명치 않고 일반인들이 소화하기에는 꽤 많은 연습이 필요한 곡들이 많아서 공연이 자주 이루어졌을 것 같지는 않다.

3. 「공장의 불빛」과 비합법 음반

실상 김민기의 「공장의 불빛」 테이프는 1980년대 이후 한국의 음악 문화 현실에서, 아니 문화 전반에서 적지 않은 정치적 영향력을 발휘했다. 「공장의 불빛」 테이프의 대중적 영향력이 직접적으로 컸다기보다는⁹⁾ 진보적 메시지가 담긴 음원이 테이프에 복제되어 대중 일반에게 유포되고 수용될 수 있다는 아이디어 자체가 강력한 영향력을 발휘하게 된다. 예컨대, 「공장의 불빛」에서 출발한 비합법 테이프 제작의 아이디어는 1980년 광주 민주화 항쟁의 희생자를 추모하는 내용의 노래극 테이프 제작으로 계승되는데, 이 테이프에 실린 노래 가운데 하나가 유명한 ‘임을 위한 행진곡’이다. 이후 진보적 메시지가 담긴 음원이 테이프에 복제되어 대중 일반에게 다량 유포되는 과정에서 발휘된 정치적 파

9) 공안 정국이 시민들 사이에 공포 분위기를 조성하고 있던 당시에 공장의 불빛」 테이프를 듣는다는 것은 공안 당국에 연행될 것을 각오해야 할 만큼 위험한 일이었다. 음악평론가 이영미는 사적인 환담에서 학생 시절 「공장의 불빛」 복제 테이프를 처음 입수했을 때, 누가 보는 사람도 없는데 집안 두꺼운 이불 속에 들어가서야 녹음기로 들어볼 수 있었다고 말했다. 이런 대중 일반의 공포가 테이프 확산에 일차적인 한계점으로 작용했을 것이다. 하지만, 1980년대 이후 적어도 음악에 관심이 많았던 이들에게 「공장의 불빛」 테이프는 악보와 함께 일정한 영향력을 미치고 있었음은 분명하다. 이와 관련하여 작곡가 류형선의 회상(2007년 9월 29일 이메일을 통한 서면 인터뷰)은 길게 인용해 볼 만하다. “그 친구 집에 놀러 갔더니 ‘공장의 불빛’이라는 제목은 잘 보이지 않은, 아주 허스름한 노래책(필사본이지요)이 한권 있었지. 마침 그 친구하고 교회 중고등부가 같이 부를 노래책을 한권 만들려고 했던 차인 지라, 그 책에 담긴 노래들이 눈에 쏘옥 들어왔지. (중략) 테이프는 노래책을 구한 뒤 조금 더 시간이 흘러서 들어보았는데, 정확한 년도는 기억나지 않지만, 그 여자 친구에게서 복사해서 얻은 것이 분명하고, 여기저기 복사가 많이 된 음절인지라 아주 안 좋았던 것으로 기억해. 하지만 그 안에 담긴 노래들의 느낌이나 이야기의 전개가 무척 고통스러운 노동자의 현실을 담아낸 것이라는 사실쯤은 파악했지. 그 극의 한복판을 관통할 만한 생각이 충분하지 않았음에도 불구하고 여러 번 반복해서 들었다. (중략) 생각해 보니 30대에 이를 때까지 그 테이프가 내 책장 어딘가에 늘 꽂혀 있었나 봐.”

급 효과는 실로 막강했다(‘임을 위한 행진곡’과 같은 강렬한 배경 음악이 제거된 1987년의 민주화 항쟁을 상상할 수 있을까?).¹⁰⁾

1980년대 후반 대학가의 노래운동이 본격화되면서 한국의 대학생들과 일부 시민들은 복제된 테이프를 통해 노랫말과 선율을 익혔고, 이들 노래를 함께 부르면서 소모임이나 집회 장소, 심지어 술집 공간까지 정치적 제의의 공간으로 변화시켰다. 당시 이러한 노래는 상업적인 ‘대중가요’와의 구별을 위해 ‘민중가요’라는 명칭으로 불렸다. 비합법 테이프에 실려 유통되면서 광범위하게 불리었던 이 시대의 이른바 ‘민중가요’는 그 장르적 명칭이 뜻하는 바대로 수용자들 자신에 의해 생산되고 향유되는 새로운 의미의 민요에 다름 아니었는지도 모른다.

하지만, 이른바 ‘민중가요’라 불리었던 이와 같은 대학가의 노래들은 1990년대를 통과하면서 상업적 가요와는 또 다른 의미에서 장르적 의미를 획득하고 그 수용층을 한정시켰다는 점을 지적하지 않을 수 없다. 테이프에 담긴 노래들은 대부분 상업적 가요와 다름없이 3분 내외의 시간적 한계를 가지고 규격화되어 있었으며, 템포가 빠른 곡일 경우 대부분 단조로운 행진곡 형식이며 느린 템포의 곡일 경우에는 서정적 발라드 형식이나 성가 형식에서 벗어나지 않는 양식적 한계 또한 뚜렷했다.

당시 마르크스주의에 입각한 도구적 예술관으로 무장했던 민중가요의 생산자들은 음악의 양식적 실험보다는 노래에 담긴 메시지와 그 정서적 의미 전달을 우선적 과제로 삼았다. 물론, 민중가요의 음악 양식적 문제와 관련한 좌파 문화 운동권 내부의 노선 논쟁이 줄곧 이어져 왔고 1980년대 말에는 ‘민족음악연구회’와 같은 음악단체가 결성되면서 민중

10) 「공장의 불빛 을 효시로 1980년대와 1990년대 노래운동에서 활발하게 생산해낸 비합법 음반의 문화정치적 의미를 논한 연구로 다음을 참조할 것. 이영미, 민중가요 비합법음반에 대하여, 『한국음반학 제10호』, 한국고음반연구회, 2000.

가요의 양식적 한계를 넘어서고자 하는 노력을 구체화하기도 했지만, 여전히 비합법 음반을 통한 민중가요의 주된 생산 과정에는 앞서 서술한 방식대로 음악 양식적 선택 상의 배타성이 발휘되고 단순화가 이루어지고 있었던 것이 사실이다.¹¹⁾ 이 과정에서 당시 주류 음악 시장에서 받아들여지고 있던 미국식 대중음악은(진보적 의미를 취할 수 있는 블루스나 록음악 양식조차) 상업주의의 혐의를 받거나 반미의 구호와 함께 거부되었다. 이러한 경향은 1990년대에 이르러 더욱 심화되었다. 차차 통기타와 전자 키보드를 빼대로 하는 ‘대학 노래패’가 전행화되어 갔고, 그들이 생산하는 민중가요 역시 한 소절만 들어도 그 장르를 짐작할 수 있을 만큼 양식화되어 갔다.

요컨대, 김민기의 「공장의 불빛」은 1980년대 후반 이후의 본격적인 노래운동과 비합법 음반의 유통을 동력으로 삼은 민중가요의 형성 과정에 밀거름이 되었지만, 음악 양식적 맥락에서 이후의 민중가요와는 구별되는 의미를 갖고 있었다. 이 점이 「공장의 불빛」에 대해 ‘비합법 음반 시대를 여는 선구적 역할을 했다’라는 식의 평가로 그치기에는 부족한 부분으로 보인다.

4. 녹음 스튜디오에서의 집단 창작과 음악적 콜라주

「공장의 불빛」이 김민기와 그의 주변 인물들에 의한 우연적이거나 일

11) 「공장의 불빛」의 경우 음악 양식뿐만 아니라 테이프라는 매체에 대해서조차도 일부 운동권에게 비판받아 온 것이 사실이다. 다음의 김민기 자신의 언급을 참조할 것. “카세트테이프를 택했더니 소위 그 운동권의 젊은 친구들이 막 공격을 하더라고 나를 ‘어떻게 그런 부르조아적인 매체를 생각을 할 수가 있느냐’ 그래서 ‘웃기는 소리 하지 마라. 공장 와 봐라. 이런 것들 다 갖구 있다.’”(민주화운동기념사업회 주관, 「김민기 인터뷰」, 미발간 자료)

회적인 성과로 간주될 수 없는 이유는 이 작품이 당시 한국 사회의 물질 토대가 일으킨 거시적 문화 변동의 산물이기도 했기 때문이다. 무엇보다 1970년대 초반부터 대중적으로 보급되기 시작한 카세트 녹음기가 없었다면, 그들의 음악적 상상력은 매체 실험의 단계로 흘러갈 수 없었을 것이다. 곧, 「공장의 불빛」은 김민기를 비롯한 일군의 음악가들의 노력에 당시의 발전된 음향 재생기술이 화학반응을 일으켜 이루어낸 성과인 셈이다.

「공장의 불빛」에 담긴 노래 선율 대부분이 김민기에 의해 창작되었다고는 하지만, 당시에 녹음된 음원이 온전히 김민기의 것이라고 여기는 것 또한 문제가 있다. 인상적인 도입부 프레이즈에서부터(‘교대’, <악보 1>¹²⁾ 참조) 이전의 김민기가 보여주었던 음악 양식과는 커다란 단절이 느껴지는데, 이는 그가 이 부분의 선율을 다른 이의 것에서 차용했기 때문이기도 하며, 나아가 그렇게 차용한 선율조차도 녹음 스튜디오에 모인 세션 연주자들에 의해 즉흥적으로 꾸며졌기 때문이다.¹³⁾

<악보 1>에서 보듯, 노래 부분과 악기 부분은 민속 음악에서 전형적인 ‘매기고 받는다(call and response)’ 형식을 보여주고 있을 뿐만 아니라, 4도 음정을 효과적으로 활용하여 구술적 음악 선율의 향취를 풍기고 있다. 키보드 솔로로 연주되는 ‘받기’ 부분의 리듬형 또한 해석하기에 따라서는 탈춤에 쓰이는 타령 장단의 모방으로 읽힐 만하다. 이렇듯 구술적이거나 토속적인 향취를 가진 음악 양식이 전자 키보드나 베이스와 같은 악기들에 의해서 연주되면서 미국의 블루스나 록큰롤 양식을 떠올리게 하는 당연하다 하겠다(매기고 받는다 형식이나 코드 진행도 그렇거니

12) 이 논문에 쓰인 악보는 다음의 책에서 인용했다. 김창남 엮음, 『김민기』, 한울, 2004.

13) 김민기는 인터뷰에서 ‘교대’의 주제 선율이 이종구의 연극 「유랑극단」에서 이종구가 작곡한 테마곡을 차용하여 변주한 것이라고 밝히고 있다. 민주화운동기념사업회 주관, 「김민기 인터뷰」, 미발간 자료, 참고

모두들 자니? 일어나 갈 시간
 얼른 얼른 - - 교대할 시간
 달도 없고 파 리 - 한 별빛
 밤 바람 차네 옷들 꺼 입고

<악보 1> 오프닝곡 ‘교대’의 도입부. 느린 템포의 남녀 합창곡이며, 음표기둥이 아래 방향으로 표기된 프레이즈는 키보드 솔로로 연주된다.

와 악보에서의 G b 음은 블루스나 록음악에서 자주 쓰이는 이른바 ‘블루노트’이다.

「공장의 불빛」 반주 파트 녹음에 참여한 음악가들은 김민기와 주변 사람들의 인맥을 통해 동원된 전문적인 음악가들이었다. 이들 가운데 일부는 당시 주류 상업 음악계에서 활동했던 이들로서 사실상 미국식 대중음악 양식에 익숙한 연주인들이었으며, 그 밖에 전통음악 연주자들 또한 이 녹음 세션에 함께 했다.¹⁴⁾ 녹음된 「공장의 불빛」 음원을 들어보면 오프닝 곡 외에도 곳곳에서 김민기 고유의 것으로 간주되기 힘든 여러 연주자들의 음악적 아이디어들이 모자이크되어 있는데, 극의 중반 절정 부에서 이러한 특징은 가장 두드러지게 나타난다. 이 부분에서 네 곡의

14) 키보드의 이호준, 베이스의 조원익, 드럼의 배수연 등 전문 세션 연주자들이 녹음에 참여했으며, 전통 음악계에서도 광대규(소금), 김영동(대금, 북), 조경만(장구) 등의 연주자들이 녹음에 가담했다.

연속적인 노래, ‘구사대(돈만 벌어라)’와 ‘전야’, ‘노조설립’ 그리고 ‘난 입’이 서로 대비를 이루면서 각각의 주제가 서로 얽혀 나오고 있다. 이 부분의 음악적 아이디어와 관련하여 김민기 자신이 언급한 다음과 같은 내용을 참조해 둘 필요가 있다.

제가 만들면서 재미있게 느꼈던 거가 저도 딱히 그 주제가 기억나는 건 아닙니다. 어렸을 때 흔히들 떠돌아다니던 멜로디들인데, 뽐뽐뽐 뽐뽐뽐뽐... 하는 가요형식도 안 되는 흥얼거림들, 토막들 그런 게 있는데, 그거를 가지고 장난을 치다보니까 록큰롤이 되더라구요.¹⁵⁾

김민기가 인터뷰에서 ‘뽐뽐뽐...’로 직접 부른 선율은 <악보 2>의 처음 두 마디에 해당하는 선율이다. 이렇듯 구전 가요에서 차용한 선율은 12마디의 규격화된 블루스 코드 진행(악보의 처음부터 도돌이표까지의 한 코러스)에 담긴다. 이후 자진모리 장단으로 이음새 없이 흘러가는 전통음악적 장단과 선율 역시 녹음실에 모인 연주자들의 즉흥적 아이디어가 실려 있다. 요컨대, “장난을 치다보니까 록큰롤이 되더라구요” 하는 김민기의 언급은 언뜻 김민기 한 사람의 창작 과정을 나타내주는 것처럼 들리기도 하지만, 그보다는 당시의 녹음 과정을 묘사하는 언급으로 보는 것이 더 정확할 듯하다.¹⁶⁾ 다음의 대답 내용은 이와 관련하여 그때

15) 김민기, '노래에 시대를 담다-공장의 불빛 김민기', KBS 다큐멘터리 「인물현대사」, 2004년 11월 19일 방영.

16) 물론 이러한 평가는 「공장의 불빛」의 음악적 내용과 관련하여 김민기의 오리지널한 아이디어를 폄하하려는 의도와는 무관하다. 이 녹음 세션의 작곡가이자 음악감독으로서 김민기의 역할은 당연히 절대적이었을 것이며, 블루스나 재즈, 록큰롤 음악 양식 또한 김민기에게 낯선 것은 아니었다. “흔하지는 않았지만 우리 때도 재즈나 블루스의 마니아들이 있었고 나 역시 흑인들의 음악을 좋아했다. 여기에 미친 친구들은 음악으로서의 형식미를 탐닉했던 것 같은데 나에게는 그런 것보다는 흑인들이 지니고 있는 글자 그대로의 소울, 즉 질은 절망감이 젊은 나의 감수성을 흔들었다. ‘기지촌’ 이외엔 블루스 스케일을 쓴 작품이 없지만 조금만 눈여겨보면 ‘새벽길’이라든가 ‘혼혈아’, 또

의 녹음실 상황을 좀 더 자세히 엿볼 수 있게 해준다.

김민기(이하 김) : 그 저 송창식 씨 스튜디오에 이제 그 건반이 있죠 그 건반 중에 창식이 형이 기계도 그렇지만 악기욕심도 굉장히 많아서 아주 그 준수한 악기들이 있었죠

김형찬(이하 찬) : 혹시 악기 모델 같은 것 기억하세요?

김 : 기억 못해요 미니무그도 있었던 것 같고

찬 : 그러면 그 올겐의 편곡도 다 선생님이 다 해주신 겁니까?

김 : 그냥 이제 코드만 가지고 같이들 어울려서 이제 연주하고 그런 거죠

찬 : 어울려서 그때 느낌에 따라 해석하고 그랬겠네요?

김 : 그럼 기본 흘러갈 것만 내가 이렇게 노트들을 해놓고 따로 뭐 편곡하고 그럴 새도 없고 그 사람들은 얼마나 마음조리면서 왔겠어요 그래도 이제 내가 하자 그러니깐 같이 해주는데 얼른 한 프로 빨리 끝내고 도망가야지.¹⁷⁾

‘구사대(돈만 벌어라)’에서 ‘난입’까지 이어지는 절정부의 음악들은 전적으로 김민기에 의해 작곡되었다기보다는 구전 선율을 모티브로 하여 녹음실에 모인 세션 연주자들이 즉흥적으로 구성해낸 집단적 창작의 산물이라 할 수 있다. 사실상, 「공장의 불빛」 그 자체가, 김민기의 기초

「공장의 불빛」에서 ‘교대’나 ‘돈만 벌어라’ 같은 노래에 그런 요소가 스며들어 있다.”(김민기 인터뷰, 김창남 엮음, 『김민기』, 한울, 2004, 512쪽.)

17) 민주화운동기념사업회 주관, 「김민기 인터뷰」, 미발간 자료, 당시 녹음실의 상황과 관련하여, 위험한 정치적 내용을 담은 극의 내용을 미리 알려줄 경우 연주자들이 녹음 작업에 참여하기 힘들었기 때문에 김민기가 이들에게 극의 내용을 알려주지 않은 채 녹음 작업을 진행했다는 분석이 있지만(이영미, 「민중가요 비합법음반에 대하여」, 『한국음악학 제10호』, 한국고음반연구회, 2000, 269쪽 참조) 인용된 인터뷰 내용에서 확인할 수 있듯이 그것은 와전되었거나 과장된 해석으로 보인다. 다만, 멀티 트랙 방식으로 반주 녹음을 미리 진행하는 당시의 상황에서 연주자들이 가사나 극의 내용을 자세하게 알고 있을 필요는 없었을 것이다. 반주 녹음은 송창식의 개인 녹음실에서 진행되었는데, 이 인터뷰 자료에서의 김민기의 증언에 따르면 송창식의 녹음실에는 당시로서는 첨단 녹음 방식인 4트랙 녹음 장비가 갖추어져 있었다고 한다.

적 선율과 음악적 아이디어가 있었고 그의 음악 감독 체제 아래 일관성

C7
 개 같이 벌으랬다 돈만 벌어라 더러운 돈종 아하네 돈만 벌어라
 돈 벌어 돈만 벌어 돈 벌어 돈만 벌어

F7 C7
 새 돈 현 돈 파로 있나 돈만 벌어라 아무 거나 시키세요 돈만 벌어라
 돈 벌어 돈만 벌어 돈 벌어 돈만 벌어

G7 F7 C7 G7
 인정 찾고 양심 찾고 개 소리 들려달라 마라 정승처럼 쓰면 됐지 돈 벌어 돈만 벌어
 우 — 우 돈 벌어 돈만 벌어

자진모리
 돈 — 뻐 뻐 지 게 벌 어 준 돈
 돈 돈 돈 돈

<악보 2> '구사대(돈만 벌어라)'의 일부.

을 갖추어 구성된 작업이기도 했지만, 동시에 여러 음악가들의 즉흥적 참여에서 비롯된 집단적 예술 작업의 결과물이기도 했던 것이다. 「공장의 불빛」 전반에서 펼쳐지는 흥미로운 음악적 콜라주는 바로 그 시절 녹음 스튜디오에서 행해졌을 ‘떠돌아다니던’ 멜로디를 활용한 여러 연

주자들의 즉흥적 연주가 이루어낸 수행적 산물이다.

5. 대중매체의 부정을 통한 대중매체의 정치적 활용

한국의 대중음악사에서 하나의 일관성을 가진 작품 속에 「공장의 불빛」만큼의 다양한 장르 혼합이 이루어진 사례는 찾아보기 어렵다. 이와 관련하여 김민기 자신의 다음과 같은 언급이 흥미롭다.

기타를 치며 나도 모르게 흥얼거리다 처음 노래라는 것을 만들었던 고등학교 때 나의 노래는 내가 칠 수 있는 기타의 수준 안에 갇혀있었다. 그리고 양희은을 만나 그의 노래를 만들 때는 LP라는 메커니즘의 범주 안에서 만들었다. 내가 작곡한 것은 아니지만 소리굿 「아구」의 대본 역시 마당극이라는 제한된 테두리가 있었다. 「공장의 불빛」은 이 모든 것을 덮었기 때문에, 따라서 모든 것으로부터 비로소 자유로울 수 있었다. 공연이나 음반 같은 걸 신경 쓸 필요도 없고 그 어떤 전제의 구속도 없다보니까 ‘야근’ 같은 대목에서 구전가요를 차용할 때도 (나는 오랜 시간 동안 익명의 수많은 사람에게 의해 재창조된 구전가요의 가치를 존중한다) 마치 현대 미술에서의 콜라주처럼 자유롭게 재조합할 수 있었다.¹⁸⁾

1980년대의 비합법 음반에 실린 전형적인 민중가요들과는 달리 「공장의 불빛」의 개별 노래들은 (「공장의 불빛」, 「두어라 가자」 등 몇 안 되는 노래들을 제외하면) 3-4분 단위의 단절된 형식을 갖지 않았고 작품 전체의 맥락으로부터 분리될 수 없었다. 이는 부분적으로 이 작품이 노래극의 형식으로 씌어졌다는 점에 기인할 것이다. 하지만, 다음과 같은 김민기의 언급을 통해 유추할 수 있듯이, 그가 애초에 이 작품을 만들

18) 김민기 인터뷰, 김창남 엮음, 『김민기』, 한울, 2004, 514쪽.

때의 음악적 충동은 장르적 관습에 좌우되었다기보다는 좀 더 근본적인 음악 형식적 대안 찾기에서 비롯되었다고 볼 수 있다.

그 이전에 만들어 봤던 노래라는 것들이 3분에서 5분, 6분, 7분... 길어봤자 그 정도일 텐데, 그 정도의 길이 가지고는 새롭게 만났던, 공장을 통해서 만났던 인물들의 이야기, 그 모습들이 그런 노래 하나에 담기에는 조금 형식에 안 맞는다는 생각이 들었고, 그래서 그냥 죽 만들다 보니 40분 가까이 되었어요.¹⁹⁾

여기에서 우리는 「공장의 불빛」과 대중매체의 관계에서 한 가지 역설에 도달하게 되는데, 그것은 대중매체를 적극적으로 활용한 김민기의 음악적 실험이 대중매체를 통한 생산-수용의 기본적인 양식을 근본적으로 부정하는 데서 출발하고 있었다는 점이다. 이는 곧, 대중매체를 활용한 김민기의 전복적 아이디어는 그가 자의반 타의반 기존 대중매체 생산시스템에서 철저히 배제된 상태에서만 가능했다는 사실을 의미하기도 한다.²⁰⁾

앞 절에서 지적했듯이 대중매체에 대한 김민기의 부정적 활용 태도가 단순히 비합법적 방식으로 음반을 유통시킨 맥락에 한정되는 것이 아니라 하는 점에 주목할 필요가 있다. 곧, 김민기는 마당극을 비롯한 구술 전통의 음악 양식을 실험했던 이전의 체험을 바탕으로 당시의 일반적인 음악인들이 상상할 수 있는 범위를 넘어서 녹음 기술과 녹음 매체를 바라볼 수 있었고, 이를 통해 ‘녹음되는 음악’의 양식적 토대에 균열을 가할 수 있었다. 김민기의 「공장의 불빛」이 갖는 이러한 특성은 1980년대 후반 민중가요의 대표 주자였던 '노래를 찾는 사람들'의 비합법 음반이

19) 김민기, ‘노래에 시대를 담다- 공장의 불빛 김민기’, KBS 다큐멘터리 「인물현대사」, 2004년 11월 19일 방영.

20) 이 점에서 김민기가 「공장의 불빛」 작업 이후 음악가로서의 정체성을 버리는 대신 음악극 무대 연출가로 변신하게 된 것도 ‘음악’에서 ‘연극’으로 장르를 달리 택한 것이라기보다는 ‘음악의 대안적 매체’를 고민한 결과라고 해석해 볼 수 있을 것이다.

상업적 음반 시장에 수용되는 과정에서 가사 내용과 관련한 몇 가지 문제만 제외하고는 음악양식적인 걸림돌은 거의 없었다는 사실과 비교할 때 분명해진다. 요컨대, 「공장의 불빛」은 이후의 민중가요와는 달리 단순히 '불온한' 서사적 내용 때문에 상업적 주류 음반 메커니즘에서 수용될 수 없었던 것이 아니라 그 안에 담긴 음악 양식(당시로서는 지나치게 다양한 장르의 교차와 3·4분 단위로 나뉠 수 없도록 길게 이어지는 노래들) 자체가 근본적으로 대중매체의 수용방식을 거스르는 것이었다.

이렇듯 '대중매체를 이용한 대중매체의 부정'이라고 일컬을 만한 역설적 국면은 비합법 음반으로서의 「공장의 불빛」 테이프가 대중에게 수용되는 양상에서도 똑같이 적용된다. 실상 「공장의 불빛」은 초판 테이프 발매로 그쳤기 때문에 이후 테이프는 여러 차례 반복되는 조악한 테이프 복사의 과정을 통해 비밀스럽게 수용되었다. 복사를 거듭하면서 테이프의 음질이 거칠어지고 종내에는 그 세부적 내용을 확인할 수조차 없게 되었겠지만, 그럴수록 이 음악적 실험은 그 정치적 의미를 증폭시켜 나갈 수밖에 없었을 것이다. 이러한 사실이 「공장의 불빛」의 음악적 실험, 나아가 매체 실험이 제시하는 변증법적 명제를 극적으로 나타내고 있다. 이는 합리성과 문자성에 기반을 둔 음향기술과 대중매체를 활용하여 구술적 음악 전통을 되살려보고자 한 김민기의 매체 실험이 갖는 역설이며, 대중매체 시대의 '2차적 구술성'이 대중의 정치적 잠재력과의 모순적 관계에서 만들어지는 근본적 역설이기도 하다.

6. 나가며 - 대중과 민중 사이

카세트테이프와 같은 대중적 매체가 민주화와 관련된 정치적 잠재력을 발휘하는 방식에 대해서는 피터 매뉴얼의 『카세트 문화』를 비롯한

몇몇 문화이론 분야의 연구를 통해 논의된 바 있다.²¹⁾ 또한 음악 파일 등의 ‘오픈 소스(open source)’가 인터넷에서 무한 공유됨으로써 일어나는 음악문화지형도상의 정치적 변화에 대한 논의도 있어 왔다.²²⁾ 이를 통해 음향기술과 매체의 발전이라는 토대의 변화가 대중적 차원의 음악 문화적 의식의 변동에 큰 힘을 발휘한다는 점이 여러 문화이론적 층위에서 입증되어 왔다.

하지만, 기술의 발전이 추동해 내는 대중문화의 변화 그 자체는 가치 중립적이거나 종종 퇴행의 위험을 내포한다. 다시 말해, 발전된 기술이나 매체가 곧바로 대안적 음악 양식을 촉발해 내거나 대중들의 정치적 잠재력을 유도해내는 것은 아니며, 이를 위해서는 매체를 대하는 예술가의 의식적인 노력이 전제되어야 한다. 이 논문에서 김민기의 「공장의 불빛」에 대한 매체론적 관점의 분석을 시도하면서도 매체의 대중적 '수용' 과정을 객관적 시선으로 분석하기보다는 작곡가의 '생산' 층위에 초점을 맞추어 비평적 과제를 다룬 것도 이 때문이다.

‘민주화운동기념사업회’에서 민중가요 기록보존사업의 일환으로 주관한 인터뷰에서 김민기는 「공장의 불빛」 테이프 B면의 활용과 관련한 질문에 대하여 다음과 같이 답했다.²³⁾

질문자(김형찬) : 그게 실제로 가능성 있다고 보셨습니까?

김민기 : 그냥 한 번 해보는 거죠 새로운 미디어였고 그 어떤 미디어를 보면 미디어가 기능할 수 있는 외연은 마음껏 생각을 해볼 수 있는 것 아녜요

21) Peter Manuel, *Cassette Culture : Popular Music and Technology in North India*, The University of Chicago Press, 1993.

22) 다음을 참조할 것. Sara Engelen, “A Walk through the Music Bazaar - Reflections on the Future of Music” in *How Open is the Future? : Economic, Social & Cultural Scenarios inspired by Free and Open Source Software*, (ed. Marleen Wynants & Jan Cornelius, VUB Brussels University Press, 2005)

23) 민주화운동기념사업회 주관, 「김민기 인터뷰」, 미발간 자료,

김민기는 당시의 대중매체 시스템으로부터 벗어나 있었기 때문에 시스템 안에 갇혀 있는 음악인들이 조망할 수 없었던, ‘미디어가 기능할 수 있는 외연의 극단’을 바라볼 수 있었다. 그리고 그는 대중매체 시스템으로부터의 배제가 만들어낸 역설적 자유를 통해 예술적 고립을 택하 기보다는 대중매체 그 자체를 끌어안아 그 자신의 음악재료로 삼는 쪽 을 선택했다. 나는 이 점이 김민기의 「공장의 불빛」 작업에서 가장 진보 적인 계기라고 생각한다. 당시 녹음실에서 행해진 초유의 집단적 크로스 오버 음악실험은 바로 이와 같은 진보성의 결과였다.

요컨대, 김민기는 매체로부터 배제되었기 때문에 매체를 지배할 수 있었다고 할 수 있다. 이러한 평가가 김민기의 작업을 미화하기 위한 것 만은 아니다. 스스로 시스템의 논리를 배반하고 거꾸로 대중매체를 지배 한 자유의 대가로 「공장의 불빛」은 실제의 ‘대중’으로부터는 사실상 외 면당했기 때문이다. 혹독한 독재 정치의 외적 조건이나 극과 가사 내용 의 과격성 때문이 아니더라도 기존의 대중음악 문법을 파괴한 「공장의 불빛」에 대중들은 적절히 호응할 수 없었던 것이 사실이다. 곧, ‘대중’을 향한 김민기의 음악적 시도는 실패했던 셈이다.²⁴⁾

결국, 「공장의 불빛」이라는 이름으로 행해진 김민기의 매체 실험은 30 년이 지난 지금 기술복제 시대의 한복판에서 ‘대중음악’의 정치적 전망을 고민하는 이들에게 여전히 풀기 힘든 과제를 던져주고 있다. 음악재료의 일부로서 음향복제기술과 대중매체는 무색무취의 수동적 대중(mass)과 정치적 표현 수단으로서의 구술성을 간직한 적극적 민중(people) 사이 어느 지점에 자리해 있는 것일까? 반복컨대 이는 대중매체 시대의 음악

24) 이 점은 2004년 유명 음악가들이 대거 참여하여 녹음한 「공장의 불빛」 리메이크 음반이 대중적 성공을 거두지 못했다는 사실로도 간접적으로 증명된다. 본문의 논의와 관련하여 볼 때, 「공장의 불빛」의 성과를 리메이킹하는 작업 은 ‘작품’의 개작에 의해서만은 달성될 수 없다. 그것은 각각의 기술 발전 단 계에서 행해질 수 있는 과격적 ‘매체 실험’이 전제될 때에만 가능한 일이다.

이 필연적으로 갖게 되는 ‘2차적 구술성’의 역설적 의미와 과제이기도 하다. 이 과제는 미디어를 가동시키는 합리적 시스템 너머에서 구술성에 입각한 음악적 토착 언어를 재구성하는 작업과 동시에 그것을 새로운 미디어 테크놀로지 속에 융해시키는 이율배반적 작업을 요구한다.

그럼에도, 벤야민적인 매체미학의 견지에서 「공장의 불빛」은 ‘정치적 심미화’에 맞서 ‘예술의 정치화’를 시도한 성공적인 결과물이라 할 만하다.²⁵⁾ 그 이유는 무엇보다도 이 작품이 대중매체를 포함한 한국 음악문화의 토대적 현실을 매우 정직한 태도로 응시하고 있었다는 점과 관련이 있다. 다문화적 음악 콜라주가 어지럽게 펼쳐지는 「공장의 불빛」에서 근대화 이후 한국의 혼란한 음악적 일상이 의식화된 표현적 언어를 통해 생생한 ‘녹음적 현실(phonographic realism)’²⁶⁾로서 포착되고 있기 때문이다.

25) “인류의 자기소외는 인류 스스로의 파괴를 최고의 미적 쾌락으로 체험하도록 하는 단계에까지 이르렀다. 이것이 파시즘이 행하는 정치의 심미화의 상황이다. 공산주의는 예술의 정치화로써 파시즘에 맞서고 있다”. 발터 벤야민, 최성만 역, 『기술복제시대의 예술작품/ 사진의 작은 역사 외』, 길, 2007, 96쪽. 저자 자신의 강조.

26) 중국 대중음악 연구자이자 대중문화 연구가인 앤드류 존스가 쓴 용어로, 녹음 매체에 기록되고 재생되는 문화적 시공간의 의미를 가리킨다. Andrew F. Jones, *Yellow Music : Media Culture and Colonial Modernity in the Chinese Jazz Age*, Duke University Press, 2001, 참조.

참고문헌

1. 기본자료

(1) 「공장의 불빛」 음원 자료 ;

음원 복각 DVD(리메이크 CD 포함) : 김민기, 「공장의 불빛」, 서울음반, 2004

공연 동영상 : <http://blog.naver.com/gimche/140007945271>

(2) 인터뷰 자료 ;

김민기, ‘노래에 시대를 담다 공장의 불빛 김민기’, KBS 다큐멘터리 「인물현대사」, 2004년 11월 19일 방영.

류형선, 이메일 서면 인터뷰, 2007년 9월 29일

민주화운동기념사업회 주관, 김민기 인터뷰(인터뷰담당·녹취:김형찬), 미발간 자료

2. 논문과 단행본

김창남, 「민중가요의 대중음악사적 의의」, 『민족문화논총 35집』, 영남대학교출판부, 2007, 55-81쪽.

김창남 엮음, 『김민기』, 한울, 2004

발터 벤야민, 최성만 역, 『기술복제시대의 예술작품/ 사진의 작은 역사 외』, 길, 2007

윌터 J. 옹, 이기우·임명진 옮김, 『구술문화와 문자문화』, 문예출판사, 2003

이덕기, 「노래극 ‘공장의 불빛’ 연구」, 『한국극예술연구 제22집』, 한국극예술학회, 2005, 211-238쪽.

이영미, 「민중가요 비합법음반에 대하여」, 『한국음반학 제10호』, 한국고음반연구회, 2000, 263-286쪽.

Andrew F. Jones, *Yellow Music : Media Culture and Colonial Modernity in the Chinese Jazz Age*, Duke University Press, 2001

Peter Manuel, *Cassette Culture : Popular Music and Technology in North India*, The University of Chicago Press, 1993

Sara Engelen, “A Walk through the Music Bazaar – Reflections on the Future of Music” in *How Open is the Future? : Economic, Social & Cultural Scenarios inspired by Free and Open Source Software*.(ed. Marleen Wynants & Jan Cornelius, VUB Brussels University Press, 2005.

Abstract

Between Popular Music and People's Music:
Kim min-ki's Media Experiment, "Light of a Factory"

Choi, Yu-Jun

If there is any room for 20th century 'popular music' to be interpreted as 'people's music', the grounds for such an interpretation would be the oral practices embedded in popular music. But we cannot discuss the orality of popular music without considering sound reproduction technologies or the mass media connecting the individual members of a modern industrialized society to one other. And it is an inevitable irony that this mechanical reproduction and the mass media are products of a highly developed 'literacy' marked by scientific method, 'rationality', literate communication, and so forth. Therefore, at the very moment when our discussion of popular music turns to the question of a people's political power exerted through orality, we end up with the following contradiction: that one of the main political ends of popular music is found in the affirmation of sound technologies that give popular music a 'secondary orality' and thus negate the 'literate' mass-mediated musical systems. Focussing on this dialectic character of orality implied in music in the age of mechanical reproduction, I examine a unique musical experiment, a musical play titled 'Light of a Factory' that was in 1978. I consider the value of popular music as 'people's music', or its political potential to suggest a kind of musical orality focused on the relationship between popular music and mass-mediated reproduction. (key words: popular

music, media, technology, orality, secondary orality, Light of a Factory,
Kim min-ki)

위 논문은 2008년 10월 28일 투고되었고, 2008년 12월 1일 심사 완료 후,
12월 2일 게재가 확정되었음.