

지역기반 음악사조로서의 '홍대 사운드' : 미8군 사운드와 런던 핑크와의 비교를 중심으로

김민오

강원대학교 강사

목차

1. 서론
2. 홍대 사운드의 정의와 음악사조로서의 정체성
 - 1) 홍대지역의 문화적 특성과 홍대 사운드의 정의
 - 2) 음악사조로서 홍대 사운드의 정체성
3. 홍대 사운드와 역사적 음악사조들과의 비교분석
 - 1) 미8군 사운드
 - 2) 런던 핑크
4. 결론

요약문

본 연구는 지역기반 음악사조로서 '홍대 사운드'의 정체성을 '미8군 사운드'와 영국 '런던 펑크'와의 비교분석을 통해 고찰해본다. 홍대음악은 90년대 클럽을 중심으로 활동하던 밴드들이 연주하던, 주류의 음악과는 장르적·산업적으로 다른 비주류적 감성의 음악을 통칭한다. 하지만 '인디'라는 산업적인 관점에서의 정체성이 음악사조로서의 홍대음악에 대한 학술적 접근을 어렵게 만드는 것도 사실이다. 그러므로 서구의 다른 음악사조와 마찬가지로 지역기반의 음악사조로서 홍대 사운드의 정체성을 명확하게 재정립하는 것이 필요하다. '미8군 사운드'는 50년대 미군의 한국 주둔 이후 자연스럽게 형성된 미8군부대 내 공연무대에서 연주되던 음악적 경향을 통칭한다. 미군 커뮤니티의 위문공연을 위해 오디션 시스템을 통해 선발된 국내 뮤지션들은 그들의 입맛에 맞는 서양의 최신 대중음악을 자연스럽게 익혔고, 이는 한국대중문화에 빠르게 전파되어갔다. 미8군 사운드의 산업시스템은 오늘날 '케이팝'과 매우 흡사하지만, 새롭게 등장한 록 장르를 수용하여 새로운 음악경향을 주도했다는 점에서 홍대 사운드와 유사한 면을 발견할 수 있다. 런던 펑크는 70년대 중반 영국 젊은이들의 사회적 불만과 저항정신을 담은 록 장르로, 기본에 충실한 음악적 구성과 인디의 DIY정신을 내세운 대안적 음악이었다. 홍대 사운드는 산업구조나 음악 스타일, 정신적인 면에서 런던 펑크의 많은 부분을 계승하였다. 하지만 시류의 변화에 영합하여 주류로 편입된 런던펑크와 달리 홍대 사운드는 끊임없는 변화를 모색하면서도 인디의 기본정신과 진정성을 포기하지 않으며 음악사적으로 유패를 찾기 힘든 지속성을 유지하고 있다.

주제어

인디, 홍대, 미8군, 펑크 록, 케이팝

1. 서론

현재 한국의 대중음악은 '케이팝(K-pop)'이라고 통칭되는, 기획사의 트레이닝을 거친 아이돌그룹 댄스음악의 국제적 인기와 함께 전성기를 누리고 있다. 하지만 아이돌 위주의 가요시장의 획일성이 대중음악의 다양성을 없애고 나아가 한국 대중음악의 수준과 경쟁력을 저하시킬 것이라는 우려 또한 일부 존재하는 것도 사실이다. 한편 주류음악시장의 경향과 무관한 대안적 음악을 하는 소위 '인디(indie)' 계열의 뮤지션들이 예능이나 오디션 프로그램 등을 통해 대중의 주목을 받기도 했다. 몇 년 전부터 이러한 방식을 통해 등장한 '버스커 버스커'나 '장미여관', '혁오' 등은 모두 주류의 음악문법에서 벗어난 자신들만의 개성과 음악성으로 대중들의 눈과 귀를 사로잡았다. 이들의 인기가 반드시 TV 프로그램을 통한 우연한 노출에서 기인하는 것은 아니다. 1990년대 초 서태지의 등장 이후 찾아온 '한국 대중음악 르네상스'는 소위 '비주얼(visual)' 가수들이나 대중성을 지향하는 몇몇 싱어-송라이터(singer-songwriter)들에 의해서만 주도된 것은 아니었다. 홍대 클럽무대를 중심으로 형성된 실력 있는 라이브 밴드와 뮤지션들은 주류음악계의 외지에서 대안음악으로서의 인디의 정체성을 구축했으며, 한국 대중음악계에 늘 새로운 음악스타일을 제시하고 다양한 장르의 음악을 공급하는 중핵의 역할을 담당해왔다. 주목할 것은 홍대음악이 여전히 현재진행형이라는 사실이다. 디지털 시대를 맞이하여 특정 지역을 기반으로 한 '음악사조(musical trend)' 형성이 다소 무의미해진 현 시점에서 홍대를 거점으로 활동하는 뮤지션들이나 그들의 창작물들이 여전히 '홍대음악' 혹은 '홍대인디음악'이라는 고유명사로 호명되며 한국 대중음악에 일정부분의 영향력을 유지하고 있다는 점은 흥미롭다. 특히 과거의 음악사조들이 대부분 십년을 넘기지 못하고 크고 작은 음악적 성과와 역사적 의미만을 남기고 사라져온 현실을 보았을 때 20여년을 뛰어넘는 세월동안 홍대음악이 여전히 동시대성과 지속성을 유지하고 있다는 점은 케이팝의 성과만큼이나 의미심장하다.

물론 넓은 의미에서 케이팝을 정의한다면 홍대음악도 케이팝의 일부이다. 케이팝을 용어 본래의 의미에 충실하게 해석한다면 '한국의 대중음악'이고,

이때의 한국 대중음악은 멀리는 19세기말의 잡가에서부터 시작하여 1960년대 미국 주둔의 영향으로 전파된 서양대중음악과 혼종화(hybridization)의 단계를 거치며 형성된 다양한 장르의 대중음악을 포함하기 때문이다(황현숙, 2013, pp.188-189).¹ 하지만 90년대 말부터 한국 대중음악, 더 정확히는 대형기획사시스템의 산물인 아이돌 댄스음악이 아시아지역에서 인기를 끌기 시작하면서 케이팝은 ‘한류’의 산업적 요소를 내포하는 문화상품으로서의 정체성을 구축하기 시작했다. 반면 홍대음악은 ‘독립(independent) 음악’이라는 정체성을 가지고 있으므로, 산업적인 맥락에서 보았을 때 현재 한류의 중심에 있는 케이팝과는 다른 접근방식을 취해야 한다는 당위성을 갖게 된다.

그런데 홍대음악이 여전히 홍대라는 지역의 정체성을 대표하는 ‘대한민국의 역사적 음악사조’로서 적절한 학술적 평가를 받고 있는지에 대해서는 논의의 여지가 있다. 물론 한국 대중음악사에서 홍대음악이 갖는 음악적 성과와 영향력에 대해서는 이미 많은 연구와 평가가 이루어져왔다. 특히 홍대음악을 현장에서 경험한 성기완, 그리고 한국 대중음악의 역사를 꾸준히 정리해 온 신현준²이나 박준흠같은 연구자들에 의해서 홍대음악은 중요하게 다루어져왔다. 성기완이 홍대의 지리적 기호와 인디문화가 교차하는 지점에 대한 사유를 시도하였다면,³ 박준흠은 ‘인디음악’이라는 장르적 특성에 초점을 두고 아티스트와 히트곡, 그리고 명반의 가치를 탐색하는 연구를 시도하였다.⁴ 다만 이들의 연구는 학술적 접근이라기보다는 대중을 위

¹ 황현숙, 『K-Pop의 세계 대중음악 진출에 대한 담론 - 가수 사이 신드롬을 중심으로』, 『음악교육공학』 제17권, 2013, pp.188-189.

² 신현준은 박준흠이 인기가수와 인기곡들을 연대기적으로 서술하는 방식을 두고 대중음악의 복잡하고 다원적인 산업적 측면을 외면한다는 이유로 “가요의 인가주의(populism)”, 그리고 앨범의 가치를 평가하는 것을 “록의 엘리트주의”라고 지적하며 비판적 입장을 견지했다(신현준, 『한국팝의 “건축학”을 위하여: 이동하는 서울의 음악적 장소를 1976-1992』, 『사이』, 제14권, 2013, pp.605-606).

³ 성기완, 『홍대 앞 새벽 세시: 성기완의 인디문화 리믹스』 서문난적, 2009.

⁴ 박준흠, 『대한인디만세: 한국 인디음악 10년사』, 세미콜론, 2006.

_____ 외 31인, 『한국 대중음악 100대 명반1: 음반리뷰』, 선, 2008.

_____ 외 16인, 『한국 대중음악 100대 명반2: 인터뷰』, 선, 2009a.

_____ 외 11인, 『한국의 인디레이블』, 선, 2009b.

한 안내서로서의 비중에 더 큰 의의를 두고 있다. 특히 국내외 역사적 음악사조들과 같은 맥락에서 비교분석하고 음악적 성격을 규정짓는 연구는 쉽게 찾아보기 힘든 실정이다. 이는 홍대음악을 지역을 기반으로 한 음악사조의 관점에서 보았을 때, 공간성을 규정하는 기준의 학술적 모호함에서 기인한 것도 있다.

본 연구는 홍대음악의 여러 관점 중 지역을 기반으로 한 음악사조라는 정체성에 주목하여 그 의미를 재정리해보고자 한다. 이를 위해 국내외 대표적인 음악사조와의 비교분석 방식을 적용하고자 한다. 비교분석 대상이 되는 음악사조 선택에 있어서 역사적·문화적·음악적으로 동일선상에 놓을 수 있는 '미8군 사운드'와 '런던 펑크(London Punk Rock)'를 선택하였다. 특히 미8군 사운드의 경우, 한국 대중음악사에 있어서 서양의 최신유행장르가 한국에 들어와 혼종화를 거쳐 토착화를 이루게 된 계기를 마련해준 음악사조이기 때문에 적절한 분석대상이 될 것으로 사료되었다. 이 같은 연구방식의 목적은 홍대음악에 덧씌워진 인디의 틀에서 벗어나 확고한 음악사조로서, 그리고 한국 대중음악의 중핵으로서 이론적 당위성을 보완하기 위함이다. 케이팝 지형의 한 축을 담당하는 국제적 음악콘텐츠로서의 브랜드화를 타진하기 위한 학술적 기반 마련 또한 본 연구가 지향하는 주요 목적이기도 하다.

2. '홍대 사운드'의 정의와 음악사조로서의 정체성

1) 홍대지역의 문화적 특성과 홍대 사운드의 정의

홍대지역은 예술가들이 밀집해있다는 점에서 문화공간으로서의 정체성을 갖는다. 이는 미국 카네기멜론 대학교의 플로리다(Richard Florida) 교수가 고안한 '보헤미안 지수(Bohemian Index)⁵'를 기반으로 보았을 때, 홍대가

⁵ 특정 지역에 화가나 배우, 작가 등 창조적인 일을 하는 예술관련 직업군의 상주 비율을 통해 해당 지역의 경제에 미치는 영향을 평가하는 기준.

음악과 미술, 패션 등이 어우러진 복합 문화예술 공간으로 성장할 수 있는 원동력을 제공한다. 홍대가 문화예술 공간으로 거듭나게 된 것은 홍대 미대를 중심으로 지역 정체성이 형성된 이유 외에도, 1980년대 말부터 시작해서 1990년대부터 가속화된 한국사회의 세계화와 개방화의 흐름과도 밀접한 연관성을 가지고 있다. 88서울올림픽 이후 세계여행자유화와 외국과의 경제 문화교류 확대 등으로 인해 외국인들이 한국을 방문하기 시작했고, 그들의 문화적 성향에 부합하는 지역으로서 홍대를 자주 방문하게 되면서 서양의 최신 문화경향이 자연스럽게 홍대에 유입되기 시작한 것이다.⁶ 특히 외국인들이 향유하던 클럽문화는 홍대지역에 흩어져있던 미술가들의 작업실을 개조한 클럽들이 생겨나기 시작하면서 자연스럽게 전파되었고,⁷ 이를 통해 영미의 최신 대중음악들이 소개되기 시작했다. 물론 한국의 클럽문화는 오래전부터 존재하고 있었다. 한국전쟁 이후 주둔한 미군에 의해 서양의 최신 대중음악이 전파된 1960년대 이후 1970년대 유행하였던 ‘고고장’을 중심으로 ‘디제잉’에 맞추어 춤을 즐기는 클럽문화가 형성되기 시작하였다.⁸ 하지만 뮤지션들이 라이브 연주를 갖는 공연 클럽문화는 1994년 홍대지역에 ‘드럭’이란 이름의 클럽이 생기면서 본격적으로 시작되었다. 인디밴드들이 드럭에서 공연을 하고 클럽 자체에서 ‘인디’라는 이름의 레이블을 통한 음반 발매가 이루어지면서 홍대 인디문화가 형성되었다.

인디문화공간으로서 홍대의 정체성은 2000년대 들어서면서 변질되기 시작했다. 음식점과 술집거리 조성 등으로 인해 사람이 몰리기 시작하고 상권이 확장되면서 대기업 프랜차이즈(franchise)의 무차별 진출 등 부동산 가격 상승요인이 발생하였다. 이는 홍대에서 창작활동을 도모하던 가난한 예술가들을 타 지역으로 분산시키는 요인으로 작용하였다. 이제 홍대는 더 이상 가난한 예술가들이 모여 창작을 도모하는 창조적 지역이 아닌 상업적 유흥 지역으로 변질되어가고 있다. 신정란과 최창규(2010)는 대중이 홍대지역을

⁶ 안영라, 「문화적 텍스트로서의 클럽문화: 홍대 클럽문화의 텍스트적 구조와 문화적 실천성」, 『영상문화』 제14권, 2009, 294쪽.

⁷ 위의 논문, 295쪽.

⁸ 김소영, 한수연, 「홍대지역의 장소성과 패션 이미지 연구」, 『한국의상디자인학회지』 제14권 3호, 2012, 225쪽.

어떻게 인식하고 있는지에 대한 설문조사를 통해 현재 홍대지역의 장소성에 대한 분석을 시도하였다. 장소성 형성 요소 인지도의 경우 밴드 뮤지션이나 인디 레이블은 5점 만점에 각각 3.26과 3.13을 기록, 클럽(4.51)이나 클러버(3.83) 카페/커피숍(4.05) 주점(4.07), 음식점(3.79) 등에 비해 1점 가량의 낮은 점수를 보였다.⁹ 이는 홍대가 예술의 본거지, 특히 음악인들의 창작활동지역이라는 사실이 적어도 대중들에게는 많이 퇴색되었음을 의미한다. 이러한 현실은 홍대 사운드의 지속성에 대한 비관적 전망을 야기하는 요인이 된다. 실제로 미국의 경우 한때 가난한 예술인들이 모여 거대한 문화예술 공간을 형성했던 소호(SOHO)지역이 치솟는 부동산 가격과 지나친 상업화에 본연의 모습을 잃게 되었고, 결국 미술의 전당으로서의 지위를 강 건너 브룩클린(Brooklyn)지역에 내어주게 된 예도 있다.

90년대부터 형성된 홍대의 지역적 특성을 기반으로 한 홍대음악에는 필연적으로 '인디'라는 개념이 수반된다. 인디라는 용어가 내포하는 '독립'의 의미는 상업적 자본과 유통 시스템으로부터의 독립을 의미하며, 인디음악은 인디 레이블과 이를 통해 발매된 인디음반들이 독립적으로 유통될 수 있는 체제 하에 존재하는 음악 생산과 유통방식을 의미한다.¹⁰ 주류음악의 상업성과 획일성을 거부하고 자유로운 음악세계를 추구하는 '인디정신'이라는 것도 이러한 독립적 창작·유통 시스템을 기초로 성립되는 것이다. 하지만 25년이 지난 현재에 와서 홍대음악을 여전히 인디라는 산업적 관점의 틀에 가두어야 하는지는 반드시 재고해야 할 여지가 있다. 음반시장이 디지털 음원시장 위주로 재편되고, 홈 레코딩의 일반화와 인터넷의 발달로 음악 유통 채널이 다양해지면서 이제 인디와 주류음악시장의 크로스오버가 가능해졌기 때문이다. 실제 인디음악의 기원인 1970년대 중반 영국 런던지역의 펑크 록도 1980년대 쇠퇴기를 거쳐 1990년대 소위 '포스트 펑크(post-punk)'로 규정되는 얼터너티브(alternative) 음악으로 부활하면서 인디에서 벗어나 주류음악시장의 중심에 서게 되었다.¹¹ 더불어 인디정신으로 인디 뮤지션

⁹ 신정란, 최창규, 「홍대지역의 장소성 형성에 있어서 인적요인의 영향에 관한 연구」, 『國土計劃』, 제45권 제7호, 2010, p.11.

¹⁰ 박준흠, 2006, 10쪽.

과 주류 뮤지션을 나누는 것도 무의미해졌다. 이제는 ‘헉오밴드’나 ‘새소년’ 같은 인디 뮤지션들이 인터넷이나 방송노출을 통해 인디의 선을 넘어 주류 음악시장에서 주목받는 것이 특이한 현상이 아니다.

무엇보다도 홍대음악을 인디음악이라는 구속적 정의 안에서 놓고 고찰할 때 홍대음악이 갖는 음악사조로서의 역사적 의미가 한정되고 ‘대중유행음악’으로서의 동시대성을 상실하는 결과를 초래할 수도 있다. 일반적으로 지역기반 음악사조는 소멸되는 운명을 지니고 태어난다. 음악사조는 ‘사조(trend)’라는 용어에서 유추할 수 있듯이 당대의 시대분위기와 유행의 산물이기 때문이다. 60년대를 풍미한 미국의 ‘샌프란시스코 사운드(San Francisco Sound)’¹²도, 그리고 앞서 언급한 70년대 영국의 런던 핑크도 한 시대를 풍미하고 음악적 유산만을 남긴 채 역사의 뒷안길로 사라졌다. 하지만 홍대음악은 20여년의 세월동안 다양한 장르의 뮤지션들과 밴드들을 배출하며 현재도 그 명맥을 유지해오고 있다. 이는 영미와 한국의 음악사를 통틀어보아도 흔한 경우는 아니다. 특히 최근 십 수 년 동안 전 세계 음반시장에 혁명적인 변화가 진행되어왔음을 고려할 때 홍대음악의 ‘지속성’은 실로 놀라운 일이다.

물론 홍대음악이 인디라는 장르를 통해서 ‘대중음악의 다양성’이라는 고귀한 명제의 보호를 받아왔고, 상대적으로 예술적 가치를 높게 평가받아온 것도 사실이다. 특히 아도르노가 지적한대로 음악이 상품화되면서 음악 자체를 소외시키고 물질적인 것으로 만들어버리는 현상, 즉 예술의 자본화와 상품화¹³의 관점에서 보면 홍대 음악이 인디음악으로서의 정체성을 유지하는 것은 매우 고무적인 현상으로 해석할 수도 있다. 하지만 역사적으로 보았을 때 대중음악 자체가 시장원리로부터 결코 자유로울 수 없는 현실과 디지털 시대의 도래로 상품으로서의 대중음악의 전파성이 더욱 커지게 된

¹¹ Hesmondhalgh, D., "Indie: The Institutional Politics and Aesthetics of a Popular Music Genre", *Cultural Studies*, 13:1, 1999, p.39.

¹² 1960년대 중반 평화와 반전운동의 중심이었던 미국 샌프란시스코의 Haight Ashbury지역을 중심으로 활동하던 뮤지션들의 음악을 통칭하는 용어. 이들의 주된 음악 장르는 사이키델릭 록(psychedelic rock)이나 포크(folk)였으며, 대표적 뮤지션들로 제퍼슨 에어플레인(Jefferson Airplane), 그레이트풀 데드(Grateful Dead), 제니스 조플린(Jenis Joplin) 등이 있다.

¹³ 송화숙, 「음악학적 대상으로서의 대중음악?: 대중음악에 대한 이론적, 분석적 접근가능성에 관한 소고」, 『음악학』, 제11권, 2004, pp.261-262; Adorno, T. W., 1991 재인용)

현 시점에서는 홍대 음악을 인디음악의 구속으로부터 벗어나서 사유해야 할 필요성 또한 느껴지는 것도 사실이다.

앞서 언급했듯이 홍대음악에 대한 학술적 연구가 쉽지 않았던 것은 이처럼 인디라는 단어가 장르를 정의함에 있어서 종종 사용되는 '씬(scene)'이란 용어와 더불어 학술적으로 논쟁의 소지가 많기 때문이다. 씬은 지역 혹은 공간성의 기준을 통해 문화 사조를 규정할 때 사용되는 용어다. 음악을 통해 형성된 특정 지역의 공동체와 공동체 의식의 형성이 이루어진 문화적 공간을 표현할 때 활용되는 이 용어는 그렇기 때문에 홍대라는 지역을 중심으로 형성된 '홍대 인디문화'를 규정하기 위해서 사용되기도 한다.¹⁴ 특히 홍대가 외국인들의 방문이 빈번하게 이루어지고 다양한 서구문화코드들이 한국의 젊은 문화감성과 충돌하고 혼합되는 공간임을 감안할 때 씬이라는 용어 적용은 적절하다고 볼 수 있다. 윌 스트로(Will Straw)의 정의를 토대로 보면 씬이 부여하는 지역성의 개념은 이질적 문화가 교차하는 열린 경계성을 내포하기 때문이다.¹⁵ 하지만 씬이라는 용어 또한 모호한 개념을 가지고 있다. 씬이 물리적 공간보다는 상상적 공간의 개념을 강하게 가지고 있어서 기준을 정함에 있어서 자의적이 될 수밖에 없기 때문이다. 신현준은 씬이 상상적 장소에 한정되는 것을 보완하기 위해 키스 니거스(Keith Negus)의 정의를 따라 "구체적인 사회적 활동이 벌어지는 특정된 장소"¹⁶로서 씬을 이해하자고 제안한다.¹⁷ 하지만 본 연구에서는 '인디'라는 용어의 한계에서 벗어나 홍대음악의 음악사조로서의 특성을 고찰하고, 음악사조의 성립기반을 '지역' 혹은 '공간', 즉 '씬'이라는 용어의 개념보다는 조금 더 지엽적이거나 명확한 개념에 두는 것이 타당하다고 보았다. 이에 따라 홍대음악을 지칭함에 있어서 '홍대 사운드'라는 표현을 쓰기로 하였다. 이는 결코 자의적 기준이 아니며, 홍대음악을 지칭함에 있어서 기존에 사용해온 용어

¹⁴ 이정엽, 「홍대 앞 인디음악 씬의 문화경제」, 『대중음악』, 제6호, 2010, 71쪽.

¹⁵ 이기형, 「홍대 앞 "인디음악문화"에 대한 문화연구적인 분석: "홍대 씬"과 클럽문화를 자기기술기와 참여관찰로 접근하기」, 『언론과 사회』, 제15권 제1호, 2007, 75쪽; Straw, Will, 1991 재인용.

¹⁶ 키스 니거스, 『대중음악이론: 문화산업론과 반문화론을 넘어서』, 송화숙 외 역, 마티, 2012, p.291.

¹⁷ 신현준, 2013, pp.607-608.

들을 부정하기 위함도 아니다. 영미 대중음악의 비평적 논의에 있어서 ‘씬’이라는 표현이 널리 사용되고 있지만 특정 지역에 형성된 음악사조를 말할 때 보편적으로 지역명과 ‘사운드(sound)’라는 단어를 결합해 쓰기도 한다. 앞서 언급된 샌프란시스코 사운드, 뉴웨이브(New Wave) 음악의 산실이었던 영국 맨체스터 사운드(Manchester Sound), 펑크(punk)와 핑크(funk)가 교차했던 미네아폴리스 사운드(Minneapolis Sound) 등이 대표적인 예이다. 이때 사운드라는 단어가 내포하는 광의성은 특정 지역에서 발화한 음악장르가 한 가지 장르용어만으로는 그 특성을 모두 포섭할 수 없을 때 적절하게 사용될 수 있다. 또한 사운드는 씬이 함의하는, 음악외적 요인들을 병치하는 복합적 문화현상으로서의 관점을 단순화시키고 지역성과 그 한정된 공간에서 나타난 음악 자체에 방점을 두는 용어로서 해석 가능하다.

2) 음악사조로서 홍대 사운드의 정체성

지금까지 고찰해본 바 홍대 사운드를 정의함에 있어서 용어의 적용이나 공간적·산업적 범위를 학술적으로 규정하는 것의 어려움이 있었다. 그럼에도 불구하고 홍대 사운드가 “DIY정신”과 “아마추어리즘”에 음악적 기반을 두고 있다는 것은 확고한 사실이다.¹⁸ 홍대지역의 성격과 음악계의 산업적·미학적 지형이 급격하게 변해왔음에도 불구하고 이 두 가지 요소는 변함이 없으며 이는 홍대 사운드가 다양한 장르를 보여 왔음에도 하나의 음악사조로 고찰할 수 있는 근거를 제시한다. 또한 홍대 사운드가 음악사조로서 자리매김할 수 있는 당위성은 이것이 홍보전략 등 음악 외적인 요소가 크게 작용하는 주류 기획사시스템의 음악과 달리 음악 콘텐츠 자체의 힘으로 대중에게 다가간다는 점이다. 케이팝은 해외시장 진출을 모색하기 위해 의도적으로 해외파나 심지어 외국인 멤버를 아이돌 그룹에 포함시키는 방식으로 k-pop의 음악적 정체성을 형성해나갔다.¹⁹ 이는 90년대 유학파 출신

¹⁸ 이정엽, 「홍대 앞 인디음악 씬의 문화경제」, 『대중음악』, 제6권, 2010, p.80.

¹⁹ 심두보, 「대중문화 허브로서 서울의 부상: 최근 한국 대중문화 속 “동남아 현상”과 관련하여」, 『스피치와 커뮤니케이션』, 제17권, 2012, 184쪽, 186쪽.

가수들의 인기에서부터 시작된 “세계화에 따른 탈경제적 인구 이동의 재구조화”²⁰를 기반으로 한 모델이다. 아이돌그룹에게 ‘국제적 감각’을 입히자는 취지의 이러한 방식은 음악 자체보다는 음악 외적인 요소들을 통해 대중에게 어필하는 결과를 야기하였다. 다시 말해서 음악 자체의 완성도나 뮤지션으로서의 정체성보다는 얼마나 해외시장에서 어필할 수 있는가를 더 중요시하게 되었다. 반면 홍대 사운드는 철저하게 음악 자체의 미학적 정체성에 대한 뮤지션과 수용자의 적극적인 인식에서 출발한다. 90년대 홍대 사운드의 태동기 때는 펑크록이나 ‘너바나(Nirvana)’ 등의 인기로 주류음악계의 선봉에 서있던 얼터너티브 록(alternative rock) 장르를 중심으로 뮤지션들이 모여 들었으며, 이후에도 힙합(hip hop), 인디 포크(indie folk), 클럽 EDM(electronic dance music) 등 기획사가 아닌 음악 장르를 중심으로 뮤지션들의 정체성을 구분하는 방식으로 발전되어왔다. 케이팝이 산업적 관점에서 ‘한류’와 연계되면서 끊임없이 탈국가적 정체성을 강요받고 있다면 홍대 사운드는 서구의 음악장르를 홍대라는 한국의 특정 지역의 문화적 감수성으로 재해석하는, 전향적으로 보자면 오히려 ‘한국(K) 대중음악(pop)’으로서의 정체성을 더욱 확실하게 가진 콘텐츠라고 해석할 수 있다. 이는 음악의 한 경향 아래 모여든 뮤지션들과 그들이 활동하는 특정 지역을 하나의 ‘사조’로 규정짓는 데 필요한 최소한의 기준으로 받아들일 수 있다.

음악사조를 규정함에 있어서 필요한 또 다른 요소는, 특정 지역의 음악이 타 지역이나 당시 주류의 음악 흐름과 비교하였을 때 확연히 구분되는 독창성과 일관된 진정성의 유무여부이다. 홍대 사운드는 ‘록’이라는 장르를 선택하면서 독창성과 진정성을 확보하였다. 송화숙은 60년대 변혁의 시대에 기성가치에 대한 저항과 상업화의 거부, 그리고 70년대 이후부터는 창조성과 곡의 완성도, 연주기량을 토대로 한 예술적인 면을 모두 포섭하면서 발전해 온 장르로 록을 말한다.²¹ 그리고 음악의 미학적 진정성 추구를 통해 스스로 ‘대중성’에 대한 기준을 만드는 장르로서의 록음악을 말한 사이먼 프리스(Simon Frith)의 사유(1987)를 통해 록을 진정성과 독창성의 장

²⁰ 위의 논문, 185쪽.

²¹ 송화숙, 앞의 논문, pp.291-292.

르로 규정한다.²² 이를 통해 보자면 홍대 사운드는 당대 주류 대중음악과는 분명히 다른 지향점을 가지고 있었다. 홍대에서 활동하던 밴드나 뮤지션들은 모두 많이 팔리는 음악 보다는 동시대의 변화한 현실과 이에 따른 개인의 감정을 음악에 담아 자유롭게 표현하였다. 물론 당시 주류의 가요들이 진정성이 없었다는 것은 아니다.²³ 90년대에는 서태지를 비롯하여 신해철 등 주류음악계의 새로운 경향을 선도한 전복적이고 독창적인 음악세계를 구축한 뮤지션들을 쉽게 찾아볼 수 있었다. 하지만 이들로 인해 주류음악계 전체가 진정성과 독창성의 흐름으로 진행되었다고 해석하기엔 무리가 있다. 대부분의 가수들은 기존 대중가요의 관습적 요소들에 충실한, 문자 그대로 ‘유행’ 가요를 불렀으며, 위 언급한 몇몇 예외의 뮤지션들조차 ‘팔리는 음악’에서 완전히 자유롭지 못했다. 홍대 사운드는 당시로서는 생소한 음악장르를 활용하여 독창적인 음악을 선보였고, 이를 통해 진정성을 확보했다. 홍대 사운드의 전위성은 홍대에서 유행하던 음악스타일을 통해 짐작할 수 있다. 당시 ‘발전소’나 ‘황금투구’같은 댄스클럽들은 일반 나이트클럽의 음악스타일과는 다른, ‘애시드 재즈(Acid Jazz)’나 ‘트립합(Trip-hop)’, ‘인더스트리얼 록(Industrial Rock)’같은 전위적인 장르의 음악들을 선곡하였고, 이러한 음악 소비경향은 ‘어어부 밴드’나 ‘언니네 이발관’, ‘노이즈가든’ 같은 홍대 뮤지션들의 음악스타일에 큰 영향을 주었다고 해석 가능하다. 또한 90년대 중반은 전 세계적으로 MTV로 대표되는 영상음악콘텐츠의 전성시대였다. 한국도 가수들의 뮤직비디오 제작이 점점 중요하게 여겨지던 시기로 들어서게 되고, 자연스럽게 ‘비디오형’ 가수들이 주류시장의 대세로 자리 잡기 시작했다. 하지만 홍대 사운드는 대세를 역행하여 주로 공연과 음반발매만으로 승부수를 던졌다. 이는 홍대 사운드가 가진 진정성을 증명해주며, 그렇기 때문에 홍대 사운드는 명백히 음악사조로서의 정체성을 부여받는다.

²² 위의 논문, 293쪽.

²³ 송화숙도 지적했듯이 앞서 규정한 록음악의 특성을 기준으로 획일적 장르구분을 하게 되면 록 이외의 대중음악에 대한 왜곡된 폄하와 함께 대중음악의 지형도 내부에 계급구조가 발생하게 된다(위의 논문, 294쪽).

3. 홍대 사운드와 역사적 음악사조들과의 비교분석

1) 미8군 사운드

우선 미8군 사운드를 지역기반 음악사조로 볼 수 있는가에 대한 문제부터 검토하겠다. 일반적인 음악사조들과 달리 미8군 사운드는 행정구역상의 특정 지역을 기반으로 한 것이 아니라 미8군이라는 '특수시설'을 중심으로 발현된 사조이다. 다시 말해서 홍대 사운드가 '홍대'라는 특정 지역을 기반으로 형성된 것과 달리 미8군 사운드는 수도권 지역과 주요 요충지에 흩어진 미8군 군부대라는 장소성을 기반으로 한 음악사조인 것이다. 하지만 1960년대는 한국 내 특정 지역에 문화적 정체성을 가진 지역이 형성되기에는 이제 막 지역발전의 씨앗을 뿌리기 시작했던 시기였기에 특정지역을 기반으로 어떤 신문화가 뿌리내리기 어려운 측면을 고려해야 한다. 홍대의 경우 신 음악조류가 유입되기 전부터 홍대 미대라는 지역적 특성을 가지고 문화예술 씬이 형성될 수 있는 조건을 가지고 있었지만, 60년대 한국은 그럴 수 있는 국가적 상황이 아니었다는 것이다. 그래도 1960년대부터 전개된 개발독재에 의한 근대화 과정 속에서 급격한 이농현상과 도시화가 이루어지고, 이 과정에서 서울이 문화적·산업적으로 급속한 팽창과 발전을 시작하려던 시기였기에²⁴ 서울 주변에 밀집되어있던 미8군부대가 일종의 물리적 장소성을 형성하고 서구 대중문화의 관문 역할을 하며 새로운 문화사조를 발현시킬 수 있었다고 해석할 수 있다. 음악만 놓고 보았을 때에도 미8군에서 연주되고 전파되는 음악들은 분명한 장르적 정체성을 가지고 있었다. 무엇보다도 당시로서는 생소했던 '스탠다드 팝(standard pop)'과 '로큰롤(rock-n-roll)'장르를 들여와 한국 땅에 대중화시키며 신경향을 형성하였다.²⁵ 또한 자체 방송국 설립과 뮤지션들을 양성하는 등 음악계에 영향력을

²⁴ 장유정, 「대중가요를 통해 본 1960년대의 서울문화」, 『민족문화논총』, 제35권, 2007, 112쪽.

²⁵ Maliangkay, R., "Supporting Our Boys: American Military Entertainment and Korean Pop Music in the 1950s and Early-1960s", Howard, K., *Korean Pop Music: Riding the Wave*, Folkestone: Global Oriental, 2006, pp.23-24.

행사하였다는 측면에서 음악사조로서의 접근이 가능해진다.

신현준은 대중음악의 역사를 조망함에 있어서 앞서 언급한 엘리트주의나 인기주의적 관점에 대한 보완으로 음악가들의 작품들을 몇 가지의 '장르'로 구분하여 접근하는 방식을 권장한다.²⁶ 이러한 관점에서 만약 새로운 서양 대중음악 장르가 한국에 들어와 토착화되어가는 과정을 하나의 음악사조로 구분하여 본다면 일관된 흐름이 생성된다. 이는 20세기 초반 처음 서양음악이 이 땅에 대중음악의 모습으로 상륙한 이래로 조금 멀게는 1960년대 미8군 쇼를 통해 새로운 장르의 음악들이 트로트 일색의 가요계에 파문을 던졌던 상황에서부터 90년대 싱어송라이터 위주의 '신세대 가요'의 등장, 그리고 90년대 중반 흥대 사운드와 90년대 말 언더그라운드 힙합에 이르기까지 시대 분위기와 유행을 타고 명멸한 대중음악의 커다란 역사적 연속성을 형성하는 것이다. 앞서 언급한대로 흥대 사운드를 과거 음악사조, 특히 영미의 신 장르 유입의 관문 역할을 하였던 미8군 사운드와 비교분석하는 것은 이러한 연속성의 흐름 위에서 이루어진다.

한국에 미국의 대중음악이 처음 유입된 시기는 일반적으로 1945년 해방 직후 미군정의 시작부터라고 간주한다.²⁷ 하지만 스탠다드 팝이나 로큰롤 같은 장르가 국내 뮤지션과 가수들에게 직접적으로 전파가 된 시기는 AFKN(American Forces Korea Network)방송국의 개국과 미8군 쇼 무대가 정착한 1950년대에서 60년대라고 보는 것이 일반적이다. 1950년 대구에 미8군사령부가 처음 설치된 이후 여러 변화를 거쳐 주한미군·미8군·UN군·한미연합군 등 4개의 사령부로 재편되고, 미8군 사령관이 4개 사령관직을 겸하면서 미9군은 주한미군 전체를 대표하게 된다.²⁸ 미8군 쇼는 모국을 떠나 타지생활의 외로움에 젖은 미군들을 달래기 위해 조직되었으며, 미군주둔의 규모가 커지면서 점차 한국인 연주자와 가수를 고용하기 시작했다.²⁹

²⁶ 신현준, 2013, pp.605-606.

²⁷ 한지수, 「미8군쇼 무대를 통한 미국대중음악의 국내 유입 양상」, 『음악과 문화』, 제20권, 2009, 131쪽.

²⁸ 위의 논문, 132쪽.

²⁹ 위의 논문, 133쪽; 신현준 외, 『한국 팝의 고고학 1960: 한국 팝의 탄생과 혁명』, 한길아트, 2005, pp.24-25.

1960대부터는 미8군 쇼의 수요와 규모가 더욱 커져서 클럽의 개수가 주간 미군에 150개에 달하는 장교 사병 및 서비스 클럽, 그리고 한국흥행과 유니버설 연예 주식회사 산하에 70개 단체의 밴드와 22개 단체의 쇼가 생겼다.³⁰ 미8군 쇼가 이렇게 확장이 된 것은 한국 연예인들을 원활하게 공급하기 위해 조직된 '용역업체'에서 그 이유를 찾을 수 있는데, 이들은 미8군 클럽에 쇼를 기획·제공하고 연주자의 교육부터 공급까지 미8군 쇼와 관련된 대부분의 업무를 수행하였다.³¹ 이와 같은 업무특성은 오늘날 대형기획사와 비교해보면 매우 흡사한 형태를 가지고 있다고 평가할 수 있다. 특히 최초의 용역업체인 화양홍업의 공동설립자는 연주자였던 베니 김³²으로, 음악인 스스로 기획자로 전향하여 회사를 운영하는 오늘날의 SM, JYP, YG 같은 대형기획사들을 연상시킨다. 또한 이들이 단순히 쇼를 기획하는 것을 넘어서 소속 연주자들의 실력향상을 위한 자체 연습실과 트레이닝 시스템을 갖추었고,³³ 당시 여자 보컬 하모니 그룹(시스터즈)의 유행이 일었던 것³⁴을 감안하면, 현재 아이돌 트레이닝 시스템과 아이돌음악의 원형을 제공했다고도 평가할 수 있다. 놀라운 것은 당시 연예인 공급체제가 정비됨과 동시에 미군 당국 주도의 오디션 시스템이 만들어졌다는 사실이다. 3개월에서 6개월에 한 번씩 열리는 오디션에 참가한 연예인들은 오디션을 통해 또다시 걸러지고 여기서 살아남은 사람들만 회사가 조직한 쇼단의 정식 멤버가 될 수 있었으며, 실력에 따라 쇼단의 등급이 매겨지고 난 후 곧바로 전국투어에 투입되는 구조를 가지고 있었다.³⁵ 이 또한 오늘날 대형기획사 오디션 시스템과 동일한 구조를 가지고 있는데, 무려 50여 년 전에 이미 현대적 의미의 경영시스템(managing system)이 미8군 무대에서 완성되었다는 점은 현재 케이팝이 갖는 국제적 경쟁력을 보았을 때 시사하는 바가 크다.

³⁰ 위의 논문, 134쪽.

³¹ 위의 논문, 135쪽; 위의 책, 2005, 26쪽.

³² 다른 한명의 설립자는 안인옥이다.

³³ 위의 논문, p.136; 위의 책, p.27.

³⁴ 위의 논문, p.142.

³⁵ 위의 책, 26쪽.

이상 미8군 사운드의 산업적 구조를 살펴보았을 때 흥대 사운드보다는 오히려 주류 케이팝의 구조와 유사함을 발견할 수 있다. 이는 미8군 사운드가 철저하게 당시 시대적·공간적 특성에 부합한 기획의 산물이라는 점에서 흥대 사운드가 추구하던 독창성과 독립성과는 근본적으로 대척점에 있다는 점에서 기인한다. 물론 미8군 사운드가 당시 영국과 미국에서 유행하던 최신 음악장르를 한국에 전파하였고, 미8군이라는 공간 자체가 외국인들의 문화와 한국의 토착문화가 서로 섞이고 충돌하는 지역이라는 점은 흥대 사운드와 흥대라는 지역이 갖는 음악성·지역성과 흡사한 양상을 보였다고 해석할 수 있다. 다만 흥대 사운드는 뮤지션들이 주체가 되어 새로운 장르를 받아들이고 자유로운 창작과 실험을 주도했었다. 이들이 선택했던 얼터너티브와 모던 록(modern rock) 장르는 기존 서구의 취향을 모방하고 답습하는 주류의 록음악 수용방식을 넘어 당대의 주류세대의 감성에 부합하는 새로운 음악적 소구력을 가지고 있었다.³⁶ 흥대 뮤지션들은 이 “지역화”된 록 장르를 단순히 숭배하고 모방하는 것을 넘어 다양한 실험과 전유를 추구했던 것이다.³⁷ 그에 반해 미8군 쇼 소속 뮤지션들은 철저하게 쇼의 성격에 맞는 음악을 추구할 수밖에 없었다. 이는 미8군 무대에 선 뮤지션들이 창작보다는 모방(copy)에 집중할 수밖에 없었던 결과를 초래하였으며,³⁸ 실력 있는 연주자는 양성했는지언정 진정한 창작자를 양성하는 데에 실패하는 원인을 제공하였다.³⁹ 그렇기 때문에 한국 대중음악계가 일정 규모와 시장 구조를 갖추게 된 이후에는 이들 뮤지션들이 자신의 음악을 추구하기 위해서 미8군 무대를 떠나게 되었고, 이후 한국 대중음악에 대한 미8군 사운드의 영향력은 자연스럽게 소멸되는 결과를 낳았다고 해석 가능하다. 여기서 간과될 수 없는 중요한 사실은 미8군 사운드가 군사독재정부의 검열과 탄

³⁶ 이기형, 2007, 63쪽.

³⁷ 위의 논문, 64쪽.

³⁸ 위의 책, 33쪽.

³⁹ 물론 신중현 등 일부 천재적 재능과 부단한 노력을 갖춘 뮤지션들이 단순한 모방을 넘어 한국적인 록 장르를 고안하고 주류음악계를 풍미했던 성과에 대해서도 주목할 필요가 있다. 또한 한명숙, 최희준, 현미, 패티 김, 윤복희 등 훗날 전설로 남게 될 훌륭한 보컬리스트들을 배출한 면도 간과되어서는 안 될 미8군 사운드의 중요한 성과물들이다.

압이 강화되는 1970년대 초반까지도 그 영향력을 유지하고 있었다는 점이다.⁴⁰ 이는 무려 20여년의 세월로, 홍대 사운드의 지속력에 필적하는 것이며 역설적으로 홍대음악이 가진 음악사조로서의 연속성에 대한 재평가를 가능하게 한다.

음악적인 면에서 보았을 때 미8군 사운드와 홍대 사운드는 록이라는, 당시로서는 생소하거나 비주류 장르에 불과했던 사조를 유행·발전시켰다는 공통점을 가지고 있다. 미8군 사운드의 경우 당시 국내 정치적 상황에서 상대적으로 자유로운 미군부대를 중심으로 한 음악 씬의 형성은 한국가요 시장에 비해 상대적으로 자유롭고 새로운 음악무대 형성을 가능케 했다⁴¹ 록이라는, 젊은이들이 열광하는 참신하고 역동적인 음악장르는 국내의 젊은이들과 뮤지션들을 자극하기에 충분했기에 신중현 같은 몇몇 혁신적인 뮤지션들을 배출하는 산실로 작용할 수 있었다. 특히 대중문화 전파에 있어서 단순히 방송과 영화에 의존하던 것을 벗어나 라이브 클럽쇼와 같은 공연문화를 정착·발전시킨 것은 미8군 사운드의 가장 도드라지는 특징이다. 홍대 사운드 또한 전위적 록 장르인 포스트-펑크로서의 얼터너티브 장르를 적극 수용하며 댄스나 발라드 위주의 가요계에 신선한 바람을 불러일으켰다. 그리고 클럽 공연 위주로 음악활동을 하면서 향후 국내 공연문화 정착에 큰 공헌을 했다고 평가내릴 수 있다.

마지막으로 미8군 사운드의 음악외적인 면, 특히 후대에 끼친 영향력이라는 관점에서 보았을 때 최신 서양문화의 관문이었다는 사실 이면에 부정적인 견해 또한 상존하는 것도 사실이다. 서양, 더 정확히는 미국의 소비문화가 여과 없이 그대로 들어와 한국의 전통적 문화양식과 혼종 되는 과정에서 국적 불명의 퇴폐문화가 만들어졌다는 것이다. 이는 홍대의 다문화적 특성에 대한 많은 연구⁴²에서도 비슷하게 지적되는 사항이며, 특히 홍대가

⁴⁰ Maliangkay, 2006, 21쪽.

⁴¹ 위의 논문, 21쪽.

⁴² 신정란, 최창규, 「홍대지역의 장소성 형성에 있어서 인적요인의 영향에 관한 연구」, 『國土計劃』, 제45권 7호, 2010, pp.5-20; 이기형, 2007; 이영미, 「세계화·지구화 시대의 한국 대중가요를 위한 점검」, 『정신문화연구』, 제25권 제3호, 2002, pp.41-59; 이정엽, 2010; 정원욱, 김계천, 「장소성을 바탕으로 한 컬처노믹스 구현에 관한 연구」, 『한국실내디자인학회논문집』, 제22권 2호, 2013, pp.3-10.

다양한 예술장르의 실험공간이라는 본연의 모습을 조금씩 잃어가는 현 시점에서는 미8군 문화의 문제점을 반면교사로 삼는 관점도 필요하다고 사료된다.

2) 런던 펑크

“펑크는 치질과도 같이 딱 막힌 음악입니다(Punk is so constipated it should be called hemorrhoid rock.)” - 린다 론스타트(Linda Ronstadt)

“펑크가수들은 성적 음란함과 무기력한 분노의 태도를 담은 노래밖에 부를 수 없습니다. 마치 우리에게 갇힌 원숭이들이 주절대는 것 같아요(All that punk singers can bring to the presentations of their songs is the gesture of sexual obscenity or of impotent rage. There is a lot of caged simian gibber).” - 안토니 버제스(Anthony Burgess)⁴³

당시 음악·문화계에 종사하고 있던 이들의 펑크록에 대한 이와 같은 반응은 역설적으로 펑크록이 주류문화계에 얼마나 커다란 충격을 주었는지를 잘 설명한다. ‘섹스 피스톨스(the Sex Pistols)’나 ‘클래쉬(the Clash)’로 대표되는 펑크록은 사실 영국 런던지역이 아닌 미국 뉴욕 Bowery 지역의 작은 클럽 CBGB⁴⁴에서 먼저 시작되었다(Szatmary, 2013). 74년부터 이 클럽에서 활동하던 대표적인 그룹들은 텔레비전(Television), 토킹 헤즈(Talking Heads) 등이었으며 이들은 60년대 앤디 워홀(Andy Warhol)의 뉴욕 아방가르드와 벨벳 언더그라운드(Velvet Underground)같은 선구자적 록그룹의 영향을 받아 전위적인 음악스타일을 선보였다.⁴⁵ 그리고 그룹 Ramones의 등장은 펑크록의 원형을 제시하며 1년 후 런던 펑크의 형성에 지대한 영향을 주게 된다.

⁴³ Szatmary, D. P., *Rockin' in Time*, 8th ed., Pearson, 2013.

⁴⁴ CBGB의 공식명칭은 CBGB & OMFUG로, Country, Bluegrass, Blues & Other Music for Urban Gourmandizers의 약자이다(Starr, L., *American Popular Music: from Minstrelsy to MP3*, New York: Oxford University Press, p.427).

⁴⁵ Szatmary, 앞의 책, 246쪽.

브리티쉬 펑크(British Punk), 혹은 더 구체적으로 런던 펑크는 영국의 젊은 실업자 계층이 뉴욕 펑크에 지독한 분노를 담아 발전시킨 음악사조이다. 펑크가 태동하던 시기, 즉 1974년부터 1977년까지의 기간 동안 영국의 실업률은 3.4%에서 6%까지 두 배로 증가했고, 젊은이들만 놓고 계산하였을 때는 무려 200% 증가하였다. 이를 막기 위해 정부는 임금동결을 하였지만 오히려 살인적인 인플레이션으로 이어졌으며 결국 1976년 36억 파운드의 IMF(International Monetary Fund) 구제 금융을 지원받기에 이른다.⁴⁶ 이러한 사회현실은 펑크정신에 그대로 담겼다. 당시 'Sex'라는 이름의 의상 숭을 운영하던 말콤 맥러렌(Malcolm McLaren)의 관리 하에서 데뷔한 록그룹 섹스 피스톨즈는 영국 실업청년들의 분노를 벨벳 언더그라운드와 같은 뉴욕 아방가르드의 DIY정신, 그리고 록의 기본에 충실한 미니멀리즘과 결합하여 브리티시 펑크록을 창조하였다.⁴⁷

펑크록의 탄생당시 영국사회의 분위기와 홍대 사운드 탄생 당시 한국사회는 많이 달랐다. 홍대 사운드가 탄생하던 94년 당시는 문민정부 시절로, 이전 독재정권에서 누리지 못한 자유와 80년대 후반부터 이어져 온 경제호황의 이른 열매를 마음껏 향유하던 시기였다. 특히 홍대지역은 대학교를 중심으로 젊은이들과 한국을 방문한 외국 관광객들이 많이 찾는, 태생적으로 유흥문화가 발생하기 쉬운 문화적 조건을 가지고 있었다. 이기형이 2006년 4월 초 대중음악 비평가 성기완을 인터뷰한 내용에서도 드러난 것처럼 초기 홍대음악 씬을 형성하던 클럽 운영자들의 운영취지도 예술적 목적성보다는 사람들이 유흥을 즐길 수 있는 공간 만들기가 주목적이었다.⁴⁸ 홍대 문화의 이러한 쾌락 지향성⁴⁹은 대기업 등 상업적 수혜를 누리기 위한 자본들의 유입으로 더욱 심화되어갔고, 현재도 '소비를 위한 쾌락'의 비중은 같

⁴⁶ 위의 책, 252쪽.

⁴⁷ Brackett, D., *The Pop, Rock, and Soul Reader: Histories and Debates*, New York: Oxford University Press, p.340; Sztatmary, 앞의 책, 253쪽.

⁴⁸ 이기형, 앞의 논문, pp.60-61.

⁴⁹ 홍대 문화의 퇴폐성은 성기완의 인터뷰에서 묘사된 "황금투구" 나 "발전소"와 같은 당시 홍대 클럽들의 자유분방한 놀이문화를 통해서 잘 드러난다(이기형, 위의 논문, pp.61-62). 물론 홍대가 추구하던 쾌락은 반드시 퇴폐적 성격만을 띤 것은 아니며, 이기형도 부연했듯이 적어도 홍대의 문화생산 주체들에게는 '생산을 통한 쾌락'이라고 볼 수 있겠다.

수록 높아지고 있는 실정이다. 이러한 상반된 시대적 배경의 영향 탓인지 홍대 뮤지션들은 세상에 대한 분노와 저항보다는 개인적인 감정과 자유분방함을 주요 서사로 삼았다. 하지만 몇 년 후 한국도 영국과 같이 IMF 구제금융을 받게 되면서 홍대는 분노의 출구로서 보다는 좌절의 감정을 담거나 오히려 아티스트 자신의 내면 깊이 침잠하는 경향을 보였다. 그리고 분노의 이유와 대상이 달랐을 뿐 체제가 주는 통제를 근본적으로 거부하고 자유로운 ‘인디정신’을 추구했다는 점에서 런던 펑크와 홍대 사운드는 같은 사회문화적 맥락에 있었다고 해석할 수 있다.

홍대 사운드는 음악적인 면에 있어서도 영국 인디음악의 특성을 상당부분 물려받았다. 영국 인디음악의 특징인 ‘챙챙거리는(jangly)’ 기타 사운드와 세련되고 섬세한 가사, 리듬 파트의 최소화, 그리고 싱어-송라이팅 시스템⁵⁰은 홍대 사운드의 대표적 특성이다. 무엇보다 영국 인디음악을 탄생시킨 장르인 펑크록을 홍대 뮤지션들이 가장 먼저 받아들였던 것은 매우 상징적이다. 펑크록의 ‘스스로 모든 것을 해내는’ DIY 정신은 인디문화의 핵심이며, 이는 펑크록 그룹 Buzzcocks의 멤버 Pete Shelley의 다음과 같은 말을 통해서도 잘 드러난다.

“펑크는 레코드회사의 멍청이들이 결정 내려주기를 기다리는 것 대신 언제나 스스로 제작수단을 잡고 주도권을 갖추는 것을 의미합니다(Punk was always about having control, seizing the means of production, instead of waiting for the record company idiots to make the decisions.)”⁵¹

홍대 사운드가 정식 음악교육을 받거나 제도권 영향 하에 있던 ‘준 프로 페셔널’들이 아닌 자신의 의지로 악기를 구입해 밴드를 결성한 순수 ‘아마추어’들 위주로 구성되었던 것은 바로 위와 같은 펑크의 DIY 정신을 물려받았기 때문이라고 해석할 수 있다. 특히 펑크록의 전신이라고 할 수 있는 미국의 ‘개러지 밴드(garage band)’는 자신의 집 창고에서 이웃이나 친구, 가족

⁵⁰ Hesmondhalgh, 앞의 논문, 38쪽.

⁵¹ Szatmary, 앞의 책, 262쪽.

들을 위해 연주하다 우연치 않게 대중에게 발견된다는 의미에서 명명된 음악용어⁵²인데, 이것을 초기 홍대 사운드 분위기에 적용해보면 크게 다를 것이 없다. 홍대에 모인 음악인들 모두 아틀리에 같은 미술 작업실을 임시로 연주실이나 녹음실로 사용하며 음악을 하다가 대중의 눈에 발견되는 과정을 거쳤기 때문이다.

음반 유통구조에 있어서 런던 핑크와 홍대 사운드는 거의 동일한 면을 보였다. 당시 런던에서 핑크록 앨범을 발매하던 회사는 Rough Trade Records라는 독립레이블이었다. 이 회사가 놀라웠던 것은 소속 뮤지션과 회사의 수익배분을 5대 5으로 평등하게 가져갔으며 음반판매가격도 최대한 저렴하게 유지하려고 했다는 점이다.⁵³ 이는 음반업계에서는 전례가 없던 파격적인 조건이었다. 이후 타 지역에서도 이 레이블의 노선을 따르는 독립레이블들이 우후죽순처럼 생겨나기 시작했다. 당시의 대표적인 지역 레이블들은 맨체스터의 Factory Records, 에딘버러의 Fast Product, 더블리의 Graduation Records가 있었으며 이들 중 I.R.S나 Virgin Records 등 일부는 주류시장에 편입되었지만 대부분은 Rough Trade Records의 노선을 그대로 유지하였다.⁵⁴ 뮤지션들의 경우도 클래쉬가 CBS와 계약하는 등 일부는 주류에 편입되었지만 그들이 인디정신을 포기하거나 시류에 영합하는 방식으로 음악노선을 변경한 것은 아니었다. 홍대 사운드에 있어서도 앞서 언급했듯이 클럽 '드럭'이 자체 레이블을 설립하여 출연 밴드들의 앨범을 직접 제작·유통하였다. '인디'라는, 홍대 사운드의 정체성에 완벽하게 부합하는 이름의 이 레이블은 〈Our Nation〉(1996)과 같은 컴필레이션 앨범 발매를 시작으로 1998년 핑크록 그룹 코코어의 1집 〈Odor〉를 발매하며 본격적인 인디레이블 시스템을 갖추기 시작했다.⁵⁵ 이후 영국처럼 홍대에서도 비슷한 개념의 인디레이블들이 등장하였으며, 몇몇은 현재까지도 그 명맥을 유지하고 있다.

⁵² Starr, L., *American Popular Music: from Minstrelsy to MP3*, New York: Oxford University Press, 425쪽.

⁵³ Szatmary, 앞의 책, pp.262-263.

⁵⁴ 위의 책, 263쪽.

⁵⁵ 박준흠, 『대한인디만세: 한국 인디음악 10년사』, 세미콜론, 2006, pp.16-17.

섹스 피스톨즈나 클래쉬의 인기로 인해 런던 펑크는 편견과 비난을 극복하고 단숨에 영국음악 씬 전체에 큰 영향을 끼치기 시작했다. 하지만 주류 뮤지션들이 그들의 패션이나 음악스타일을 따라 하기 시작하였고, 반대로 펑크록 밴드들은 레게나 스카 등 다양한 장르를 수용하면서 역설적으로 펑크는 쇠락의 길을 걷기 시작했다. 특히 79년 2월 2일 섹스 피스톨즈의 멤버 시드 비셔스(Sid Vicious)가 약물과다복용으로 사망한 것은 펑크의 죽음을 예견하는 상징적인 사건이었다(Szatmary, 2013, 265). 한국의 경우 몇몇 홍대 뮤지션들의 주류시장 진출과 공중파 음악프로그램 출연 등을 통해 새로운 음악적 길을 모색하던 중 ‘카우치 포테이토’의 공중파 TV 스트리킹 사건 등을 계기로 잠시 침체의 모습을 보이기도 했다. 하지만 다행히 현재 까지도 주류음악의 획일성에 다양성을 공급하는 중핵으로서 그 역할을 충실히 해오고 있다. 펑크록은 주류장르에 영향을 주고, 역설적으로 스스로 인디정신을 버리고 주류의 중심에 서게 되면서⁵⁶ 소멸의 길을 걸었다. 반면 홍대음악은 주류장르에 펑크록만큼의 파괴력 있는 영향력을 발휘하지는 못했을지언정, 하나의 대안음악으로 끊임없는 장르적 실험을 통해 스스로 진화해왔다. 이 과정에서 대안음악과 인디라는 틀에 스스로를 가두게 되는 부작용도 있었지만, 홍대 사운드 본연의 정체성을 버리지 않으면서 상대적으로 오랜 생명력을 유지할 수 있게 된 기반을 마련할 수 있었다. 또한 디지털·인터넷 시대의 도래로 뮤지션들이 컴퓨터를 통해 스스로 작곡·편곡·제작·배포를 할 수 있는 환경이 조성되었다. 말 그대로 ‘홈 레코딩’ 시대가 열리면서 홍대 사운드가 끝까지 버리지 않았던 DIY 정신과 결합하여 오히려 주류음반시장의 도움을 받지 않아도 스스로를 알릴 수 있는 창구의 다원화가 이루어진 것이다. 이는 런던 펑크가 누리지 못했던 시대의 수혜이기도 하다. 소수의 하위문화였던 (댄스)클럽문화가 이제는 홍대를 규정하는 가장 대중적인 흥행요소가 되었는데, 홍대음악이 음악 자체의 자율성과 실험성을 버리지 않는 선에서 시스템을 적절히 활용한다면 앞으로도 홍대 사운드의 생명력은 무한연장의 꿈을 실현할 수 있을 것이다.

⁵⁶ 90년대 중반 영국의 인디음악은 ‘블러(Blur)’나 ‘오아시스(Oasis)’, ‘펄프(Pulp)’와 같은 ‘포스트-펑크’ 그룹들에 의해 더 이상 마이너가 아닌 메이저 음악시장의 중심에 서게 된다 (Hesmondhalgh, 앞의 논문, 39쪽).

4. 결론

이상 홍대 사운드를 지역기반의 음악사조로서 고찰하고, 국내외 대표적인 음악사조와의 비교를 통해 미학적·산업적 특성을 살펴보았다. 지금까지의 연구를 토대로 보았을 때 홍대 사운드가 다른 음악사조, 특히 런던 핑크 같은 서양 음악사조들과 다른 가장 두드러진 차이점은 바로 지속성(longevity)이다. 그리고 이는 홍대 사운드의 가장 큰 경쟁력이자 한계이기도 하다. 90년대 중반 '크라잉 넛'이 〈말달리자〉로 주류음악계에 작은 파문을 던진 이후 20여년이 지난 현재까지도 홍대 사운드는 지속적으로 새로운 뮤지션들이 등장하며 주류음악계에 영향을 주고 있다. 이는 대부분의 서양 음악사조들이 특정장르나 시대적 분위기에 의지한 나머지 해당 장르의 유행이 끝나고 시대 분위기가 바뀌면 명맥이 끊기게 되는 것에 비추어보았을 때 세계적으로 유래를 찾아보기 힘든 홍대 사운드만의 경쟁력이라고 할 수 있다. 다만 역설적으로 홍대 사운드가 변화하는 시대 흐름을 타고 다양한 음악 장르를 수용한 것 때문에 홍대 사운드의 음악사조로서의 정체성이 희박해진 것이 사실이며, 한국 대중음악의 한 축으로서 좀 더 확고한 힘을 가지지 못하는 이유가 되었다고도 해석할 수 있다. 홍대의 음악을 해외에 하나의 음악사조로 소개함에 있어서 인디음악이라는 산업적 개념에 한정 짓지 말고 '홍대 사운드'라는 거시적 언어로 포장하는 작업은 그런 의미에서 고려될 필요가 있다고 사료된다. 특히 홈레코딩/개인프로듀싱이 가능해지면서 주류와 비주류의 개념이 갈수록 희박해져만 가는 현재 음반시장 상황을 고려하면 이러한 작업은 대중음악사 정리와 국제 문화콘텐츠 범위 확장에 있어서 하나의 방법론으로 제시될 수 있겠다.

이를 위해 '모타운 사운드'처럼 홍대 음악브랜드의 구심점이 될 수 있는 통합 레이블을 설립하여 홍대 기반 뮤지션들의 음원/음반관리를 체계적으로 진행하고 그들의 주류시장 홍보를 조직적으로 진행해보는 방식을 고려해볼 수도 있다. 현대 현대카드 등 일부 대기업들의 인디 뮤지션 지원 사업 같은 방식만으로는 홍대 사운드 전체의 기반을 다지는 데는 어느 정도 한계가 있기 때문이다. 70년대 런던 핑크의 사령부 역할을 했던 'Sex' 부티크

(boutique)나 60년대 뉴욕 언더그라운드 문화의 헤드쿼터였던 엔디 워홀의 '팩토리(Factory)'처럼 홍대 사운드의 사령부 역할을 할 수 있는 구심점이 필요할 수도 있다. 그리고 그 구성원들은 음악을 상품이라고만 생각하는 대기업 직원들이 아닌, 홍대 뮤지션들과 그들을 지원하는 문화예술계 인사들로 이루어져야 할 것이다. 이런 구심점이 있을 때 뮤지션들이 라이브 연주를 하는 클럽/무대 공간들을 '클럽 데이'와 비슷한 방식으로 일원화하여 홍보할 수 있는 상생의 사업도 가능하게 되며, 홍대 뮤지션들이 생계를 걱정하지 않고 음악활동에 전념할 수 있는 기반을 마련할 수도 있을 것이다. 20세기가 문화와 일상을 구분하던 시기였다면 이제는 '생활양식' 자체가 창작활동이나 문화산업의 중요한 원천이 되고 있다.⁵⁷ 싸이의 〈강남스타일〉이 해외에서 성공한 것은 음악적 완성도나 독창성보다는 뮤직비디오가 제시한 한국만의 독특한 문화·생활양식과, 그것을 희화적으로 포장한 콘텐츠 기획성에 있다고 해석 가능하다.⁵⁸ 홍대 사운드가 확고한 브랜드로서 경쟁력을 갖춘다면 그것은 한국만의 정서와 문화를 기반으로 한다는 전제에서 성공여부가 결정될지도 모른다. 특히 저명한 학자들이 이구동성으로 21세기 성장 동력이 문화예술에 있음을 강조하고 있고, 문화교류에 있어서 '문화광광'의 수요가 빠른 속도로 증가하고 있음을 고려했을 때 외국인들이 여전히 가장 많이 찾고 있는 한국의 대표적 명소 중 하나인 홍대가 지향해야 하는 방향성은 조금 더 명확해진다.

⁵⁷ 정원욱, 김개천, 「장소성을 바탕으로 한 컬처노믹스 구현에 관한 연구」, 『한국실내디자인학회 논문집』, Vol.22(2), 2013, pp.3-10.

⁵⁸ 물론 이후 등장한 BTS의 경우는 한국적인 독특한 생활·문화양식을 가미한 음악과 스타일로 세계적 성공을 거두지는 않았다. BTS의 성공은 인지잉여의 힘을 손쉽게 모을 수 있는 인터넷 플랫폼, 특히 유튜브(Youtube)나 인스타그램(Instagram)같은 플랫폼을 통한 다양한 형태의 마케팅의 힘이 컸다. 싸이의 〈강남 스타일〉때까지만 해도 그저 낯설기만 한 한국과 한국의 대중 문화가 여러 플랫폼을 통해 문화적 이질성을 극복하고 서구의 대중들에게 익숙해질 수 있는, 혹은 이질적 문화 자체를 '힙(hip)'한 것으로 인식하는 현 디지털 네이티브들(digital natives)에 의해 받아들여질 수 있는 환경이 조성되었다는 말이다. 다만 BTS의 세계시장 공략 플랜은 현재 진행형인 관계로 성공의 이유와 진정한 의미는 조금 더 시간이 흐른 후 제대로 평가·분석이 가능할 것이라고 사료된다.

참고문헌

단행본

- 박준흠, 『대한인디만세: 한국 인디음악 10년사』, 세미콜론, 2006.
- _____ 외 31인, 『한국 대중음악 100대 명반1: 음반리뷰』, 선, 2008.
- _____ 외 16인, 『한국 대중음악 100대 명반2: 인터뷰』, 선, 2009a.
- _____ 외 11인, 『한국의 인디레이블』, 선, 2009b.
- 성기완, 『홍대 앞 새벽 세시: 성기완의 인디문화 리믹스』, 사문난적, 2009.
- 신현준 외, 『한국 팝의 고고학 1960: 한국 팝의 탄생과 혁명』, 한길아트, 2005.
- _____, 『가요, 케이팝 그리고 그 너머: 한국 대중음악을 읽는 문화적 프리즘』, 돌베개, 2013.
- Brackett, D., *The Pop, Rock, and Soul Reader: Histories and Debates*, New York: Oxford University Press.
- Starr, L., *American Popular Music: from Minstrelsy to MP3*, New York: Oxford University Press.
- Szatmary, D. P., *Rockin' in Time*, 8th Ed., Pearson, 2013.

논문

- 김소영, 한수연, 「홍대지역의 장소성과 패션 이미지 연구」, 『한국의상디자인학회지』, Vol.14(3), 2012, pp.217-233.
- 송화숙, 「음악학적 대상으로서의 대중음악?: 대중음악에 대한 이론적, 분석적 접근 가능성에 관한 소고」, 『음악학』, Vol.11, 2004, pp.249-336.
- 신정란, 최창규, 「홍대지역의 장소성 형성에 있어서 인적요인의 영향에 관한 연구」, 『國土計劃』, Vol.45(7), 2010, pp.5-20.
- 신현준, 「한국 팝의 “건축학”을 위하여: 이동하는 서울의 음악적 장소들 1976~1992」, 『사이』, Vol.14, 2013, pp.632-667.
- 심두보, 「대중문화 허브로서 서울의 부상: 최근 한국 대중문화 속 “동남아 현상”과 관련하여」, 『스피치와 커뮤니케이션』, Vol.17, 2012, pp.168-201.
- 안영라, 「문화적 텍스트로서의 클럽문화: 홍대 클럽문화의 텍스트적 구조와 문화적 실천성」, 『영상문화』, Vol.14, 2009, pp.287-335.

- 이기형, 「홍대 앞 “인디음악문화”에 대한 문화연구적인 분석: “홍대 씬”과 클럽문화를 자기기술기와 참여관찰로 접근하기」, 『언론과 사회』, Vol.15(1), 2007, pp.41-85.
- 이영미, 「세계화·지구화 시대의 한국 대중가요를 위한 점검」, 『정신문화연구』, 제25권 제3호, 2002, pp.41-59.
- 이정엽, 「홍대 앞 인디음악 씬의 문화경제」, 『대중음악』, Vol.6, 2010, pp.68-96.
- 장유정, 「대중가요를 통해 본 1960년대의 서울문화」, 『민족문화논총』, Vol.35, 2007, pp.111-132.
- 정원욱, 김개천, 「장소성을 바탕으로 한 걸쳐노믹스 구현에 관한 연구」, 『한국실내디자인학회논문집』, Vol.22(2), 2013, pp.3-10.
- 한지수, 「미8군소 무대를 통한 미국대중음악의 국내 유입 양상」, 『음악과 문화』, Vol.20, 2009, pp.131-151.
- 황현숙, 「K-POP의 세계 대중음악 진출에 대한 담론 - 가수 사이 신드롬을 중심으로」, 『음악교육공학』, Vol.17, 2013, pp.187-203.
- Hesmondhalgh, D., “Indie: The Institutional Politics and Aesthetics of a Popular Music Genre”, *Cultural Studies*, 13:1, 1999, pp.34-61.
- Maliangkay, R., “Supporting Our Boys: American Military Entertainment and Korean Pop Music in the 1950s and Early-1960s”, Howard, K., *Korean Pop Music: Riding the Wave*, Folkestone: Global Oriental, 2006, pp.21-33.

Abstract

'Hongdae Sound' as a Historic Musical Trend Based on Regional Classification: through Comparative Analysis with 'US 8th Army Sound' and 'London Punk'*Kim, Minoh**Kangwon National University**Lecturer*

This study examines musical characteristics of so-called 'Hongdae Sound' as a historic musical trend by comparing with 'US 8th Army Sound' and British 'London Punk'. Hongdae Sound refers to the musical trend that was formed with independent bands and musicians who mostly performed live in the club called 'Drug' in Hongdae area, and voluntarily adopted minor musical sensitivity and indie spirit of 'post-punk rock' genre. But as an industrial standpoint the superficial identity of 'indie' interferes with academic approach when analysing musical aspects of Hongdae Sound. Therefore it is necessary to rearrange its characteristics as the musical trend based on regional classification in order to fully appreciate its status in history of Korean popular music. US 8th Army Sound refers to the musical trend that was played within the live stages in US military bases in Korea. Many hired Korean musicians for those shows were able to learn the current popular musical trend in the States, and to spread those to the general public outside the bases. The industrial system of the Army Sound was very similar to that of K-Pop, but when it comes to leading the newest musical trend of 'rock-n-roll', it had more resemblance to that of Hongdae Sound. London punk was the back-to-basic form of pure rock that was armed with social angst and rebel, indie spirit. Its primal motto was 'do-it-yourself', and Hongdae Sound mostly followed its industrial, musical and spiritual paths. London punk was short-lived because it abandoned its indie

spirits and became absorbed to the mainstream. But Hongdae sound maintain its longevity by maintaining the spirit and truthfulness of indie, while endlessly experimenting with new trends.

Keywords

Indie, Hongdae, US 8th Army, Punk Rock, K-Pop
