

1970년대 대중음악과 방송 권력*

원용진**

1. 방송 끼워 넣기
2. 1970년대 대중음악 기억방식
3. 인식론 기반으로서 결합태(figuration)
4. 결합태에 영향을 미친 사건들
 - 4-1. 도덕적 리더십
 - 4-2. 유력 행위자(actant)
 - 4-3. 전유(appropriation)
5. 방송 결합태의 변화
6. 결론

국문초록

이 연구는 1970년대 한국 대중음악역사 서술을 더 두텁게 할 목적을 지니고 있다. 해당 시기에 대한 기존 연구를 살펴본 후 두 개의 결론을 내렸다. 첫째, 방송에 대한 논의가 더 이뤄져야 할 필요가 있다. 둘째, 서술을 위한 인식론적 기반을 마련하는 일도 시급해 보였다. 그에 답하기 위해 노르베르트 엘리아스의 결합태 개념을 빌려 왔다. 결합태(figuration) 논의를 기반으로 1970년대 초반 형성되었을 방송 결합태를 도출하였다. 그 결합태는 적어도 세 개의 사건에 기반하고 있었다. 첫째, 방송은 젊고 새로우며 위생성을 강조하며 도덕적 리더십을 유지하려 애쓰고 있었다, 둘째, 대중

* 이 논문은 2021년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF-2021S1A5A2A01065374).

** 서강대학교 신문방송학과 명예교수

음악계의 의미있는 행위자 역할을 수행하고 있었다. 셋째, 음악적 이벤트를 방송으로 전유하는 능력을 보여주고 있었다. 그 같은 방송의 힘을 경험하며 새로운 방송 결합태가 형성되고 있었다. 구체적으로 1970년대 후반에 등장한 <대학가요제>와 트로트고고에 그 결합태가 고스란히 드러난다. 가요제에 등장한 경연자들은 방송결합태에 맞춘 의상, 스타일, 율동, 노래를 연출하고 있었다. 트로트고고 또한 방송 결합태에 부합하는 노래, 매너, 용모, 분위기를 유지하고 있었다. 대중음악계가 눈치를 봐야 하고, 입맛을 맞춰야 할 만큼 1970년대 들어 방송은 대중음악에 권력을 행사하고 있었다. 대중음악이 방송 결합태에 맞추는 이른바 대중음악의 방송화가 본격적으로 이뤄질 준비를 하던 시기였다.

(주제어: 1970년대 대중음악, 방송, 결합태, 방송화, 대학가요제, 트로트고고)

1. 방송 끼워 넣기

대중음악 연구자에겐 1970년대는 매우 흥미로운 시간이다.¹⁾ 사뭇 새로운 음악 문법을 지닌 포크(folk)와 록(rock)이 음악 풍경에 등장하였다. 그로 인해 오랫동안 인기를 누리던 트로트, 막 둥지를 튼 스탠다드팝과 어우러져 음악 풍경이 다채로워지기 시작했다. 자작곡 가수의 등장도 달라진 풍경에 일조했다. 자작곡을 스스로 연주하며 노래하는 모습도 색다른 볼거리였다. 청(소)년이 대중음악의 주 수용층이 되는 모습도 풍경에 색을 가했다. 음악 수용은 음악 생활 안에만 맴돌지 않았다. 음악 너머 다른 일상으로 전이되어 갔다. 영화, 연속극, 밤 생활, 패션 등 일상 전반에 대중음

1) 이 글에서는 대중가요와 대중음악 용어를 의미 차가 크지 않다고 보고 교차 사용한다.

악은 힘을 뺏겼다.²⁾ 심지어는 정치적 억압도 생길 만큼 정치성조차 띠게 되었다.³⁾ ‘딴따라’가 처음으로 서사(epic)적 풍모와 겹쳐지는 때였다.

흥미를 느끼는 쪽은 연구자만이 아니다. 2011년 ‘MBC 놀러와’의 ‘세시봉 4인방’에 보인 관심은 가히 봄이라 할만한 음악 사건이었다. 세대 불문 1960년대 말에서 1970년대 중반까지 부르던 노래와 풍습을 소환했다.⁴⁾ 7080이라는 장르를 텔레비전은 반복, 연장해낸다. 이때 활약했던 음악인들은 자신들의 활약이 K-pop을 일구었다고 자찬하기도 한다. 그런 모습에 공명을 일으키듯 현재의 로제와 1970년대의 윤수일이 커플링되어 얼굴을 내민다. 멀어져간 과거가 아닌 현재, 미래와 궁합을 맞추는 가까운 과거로 존재하는 1970년대 대중음악이다.⁵⁾

1970년대 대중음악 연구와 대중적 담론이 타 시기 대비 두터운 편이다. 음악사적으로 보아 중요한 시기로 다루고 있다. ‘절정’ ‘혁명’ 등의 수사가 함께 할 정도다.⁶⁾ 그 중요 시기를 음악사가들은 구체적으로 어떻게 서술하고 있는지를 밝히기 위해 널리 읽히는 대표적 대중음악사 저서를 분석하려 한다. 분석을 통해 혹 더 기억되어야 할 부분은 없는지 살피려 한다, 서술의 형식에서 보완하거나 새롭게 논의되어야 할 부분을 제안하고자 한다. 중요하지만 빠져 있는 부분의 보충을 제안하여 1970년대 대중음악사

2) 송은영, 「1960-70년대 한국의 대중사회화와 대중문화의 정치적 의미」, 『상허학보』 제 32권, 상허학회, 2011, 187-226쪽.

3) 김은영, 「1960-1970년대 음악정치 : 박정희 체제의 음악정책과 노래운동을 중심으로」, 『음악과 민족』 제60호, 민족음악학회, 2020, 87-118쪽.

4) 조영남·이나리, 『세시봉 시대: 세시봉 친구들의 음악과 우정 이야기』, 민음인, 2011, 8-17쪽.

5) 권보드래 외, 『1970 박정희 모더니즘: 유신에서 선데이서울까지』, 천년의 상상, 2015, 272쪽.

6) 신현준은 그의 연작저술의 서문에서 ‘절정과 분화’ ‘제1의 팝혁명’이라는 수사를 붙였다. 신현준·최지선, 『한국 팝의 고고학 : 1970, 절정과 분화』, 을유문화사, 2022.

구성을 견고하게 혹은 새롭게 해보자는 시도다.

연구를 위한 예비 과정을 통해 1970년대의 한국 대중음악에 대한 서술에서 더 챙겨야 할 요소들을 훑아냈다. 첫째는 방송의 역할을 정리할 필요성을 느꼈다. 방송에 대한 언급이 있었지만 그 영향력에 비해 관심은 과소해 보였다. 이에 방송이 대중음악과 만나는 방식, 방송이 대중음악에 행사하는 힘을 논의하려 한다. 둘째는 인식론과 관련되어 있다. 조건의 변화로 인해 대중음악이 바뀌었다고 서술하는 습관에 변화를 주고 싶었다. 대중음악 조건의 변화를 대중음악 종사자들은 어떻게 받아들였을까를 논의하려 하였다. 대중음악의 조건 변화와 종사자 개인의 심리 변화 사이를 중재할 방도를 고민해보았다. 같은 종사자 간의 부대낌을 통해, 혹은 새롭게 등장한 신형 세력인 방송 종사자와 만나면서, 음악 살롱이나 고고클럽의 고객과의 만남을 통해 조건 변화를 경험한다. 당시를 살던 음악인의 입장에서 새로운 조건이 태동하고 있음에 어떻게 반응하며 살아갔는지를 정리해보자는 구상이다. 지금까지 그런 방식을 도입한 연구가 없지는 않았다. 다만 이론적 기반을 구성, 제시하고, 그에 입각 분석을 해볼 예정이다. 구체적으로는 엘리야스(N. Elias) (2019)의 결합태(figuration) 개념을 빌어와 시도하려 한다.⁷⁾

이 두 개의 큰 목적을 묶어 “1970년 대중음악사 서술에서 방송이 어떤 행위자(actant)로 규정되었는지 살피고, 엘리야스의 결합태 개념을 도입해 방송의 영향력을 챙겨 기존 연구를 보완한다”는 연구 목적을 정했다. 이미 행해진 연구의 성과를 존중하되 생략된 요소를 찾아 제시하고 방송의 역할과 그 영향력을 더 부각하기를 제안할 예정이다.

7) 이에 대해서는 제 3장에서 자세히 다룰 예정이다. 결합태(figuration)라는 번역은 김덕영, 『사회의 사회학』, 도서출판 길, 2016에서 빌려왔다.

2. 1970년대 대중음악 기억방식

이영미는⁸⁾ 대중가요를 ‘대중들의 사회심리, 욕망과 조응’하며 ‘그 조응을 예술적 관습으로 만든 양식’이라고 정의한다.⁹⁾ 그 양식은 세상에 대한 태도이므로 변하게 마련이다. 그 변화 과정에 대한 기록이 곧 『한국대중가요사』¹⁰⁾ 작업이다. 책은 1970년대에 “청년문화의 빛과 어둠”이라는 이름을 붙였다. 1960년대엔 “이지리스닝의 정착과 이미자의 엘레지”란 이름을 주었다. 1980년대는 “조용필과 발라드의 시대”라 이름 지었다. 1970년대엔 가수, 작곡, 작사가나 장르 대신 사회현상인 청년문화란 이름을 주어 풀어내고 있었다.¹¹⁾

제목 표현 중에서도 중심은 ‘청년’에 있다. 이때 청년은 보통명사가 아니다. 특수명사에 가깝다. 1970년대 국내외적 조건에 의해 형성된 존재라는 구성적 의미를 지닌다. 서양 특히 미국식 대중문화를 향유하는 젊은 주체를 가리킨다. 자유, 순수의 감각과 도시 중산층 감수성을 지닌 존재다. 그리고 그에 조응하는 음악을 선호하는 주체다. 더 구체적으로는 포크와 록 음악을 대하며 즐기던 주체다. 가요계를 주도하던 트로트도, 1960년대 초부터 도약하던 스탠다드팝도 비켜 가며 록과 포크의 바람을 맞던 주체의 등장에 주목했다. 1970년대 전반부에 그 현상이 두드러졌음을 증언하고

8) 이영미는 대중 서사와 관련해서 많은 저서를 발간하였다. 한국의 대중문화 속에 담긴 서사의 특성을 가려내는데 기여했다.

9) 이영미, 『한국대중가요사』, 민속원, 2006, 11쪽.

10) 이 저서는 원래 1998년에 처음 출간되었다. 이영미는 2006년판 서문에 ‘초판 그대로 다시 내기로 하겠다’라고 적고 있다.

11) 이영미는 이지리스닝을 “1930년대의 트로트와 1970년대의 포크 사이에 위치하며, 당대 뿐만 아니라 이후에도 다른 양식과 구별되어 그 모습을 드러내는 1960년대의 음악을 따로 구별하여 ... 이후 우리 대중가요에서 가장 전 계층적으로 대중적이고 익숙한 양식이 바로 이 이지리스닝”이라고 규정하고 있다(170쪽).

있다.

70년대 후반부 들어 대중음악이 어둠으로 접어들었다고 적는다. 1975년에 일어난 대마초 파동 탓이다. 그 어둠 속에서 ‘변질’ ‘좌절’ 그리고 ‘투항’한다. 포크는 자신에 붙어 있던 순수, 저항, 아마추어리즘, 참신 등의 이음표를 뚫는다. 스탠다드팝(이영미는 이를 이지리스닝이라 칭한다)과 결합하거나 트로트와 엉기기도 한다. 록 음악은 트로트고고로 뒷걸음친다. 1977년 이후 매년 비자발적 축제인 <대학가요제>가 열린다. 그를 통해 포크, 록 음악으로 행해진 가요계를 매우려 애를 썼다. 역부족이었다. 실험성을 들고나온 <산울림>의 등장마저도 1970년대 전반부에는 미치지 못한 대중음악계였다는 사실을 뒤엎진 못했다.

이영미는 청년과 국가를 1970년대 대중음악 풍경의 주요 행위자(actant)로 보았다. 새로운 청년 세대가 주조한 대중음악 풍경이 다른 일상에도 다다랐다. 의도하진 않았으나 자유, 평등, 민주 등과 접합(articulation)한다. 그러자 국가의 조바심은 커진다. 마침내 그에 붙은이라는 딱지를 붙인다. 이어 대중가요계의 변화를 강제한다. 청년은 투항하거나 좌절하였고, 비자발적으로 축제에 참여하거나 상업적 경로를 걸었다. 1970년대 후반 빛나던 청춘 지표 같던 포크와 록은 어둠의 골목으로 잠적한다. 국가는 빛나는 조명 아래서 승리의 포즈를 취한다.

박찬호의 <한국가요사2>가 기술한 1970년대 대중음악 풍경은 이영미의 저작과 큰 차이가 없다.¹²⁾ 책은 1970년대를 대중음악이 “시련”을 겪은 시기로 소개하고 있다. 1960년대 말 이래 가요계는 트로트 중심에서 탈피한다. 1970년대 초에 이르러 록, 소울, 포크, 발라드가 한데 어울리기 시작

12) 저자 박찬호는 제1편은 일본어로 제2편은 한국어로 집필하였다. 한국어로 집필된 원고는 대중가요 연구자인 이준희가 정리하였다(저서는 이준희를 편집자로 이름을 올려 두었다). 박찬호, 『한국가요사2』, 도서출판 미지북스, 2009.

했다.¹³⁾ 포크가 먼저 장르의 다양함을 열었다. 한대수, 김민기, 서유석을 ‘포크 트로이카’라며 주목한다.¹⁴⁾ 노래에 담긴 사회 비판, 풍자성, 그리고 창작성을 감안한 호칭이라 한다.¹⁵⁾

포크에 이어 록도 1970년대 초에 정점에 이른다. 그룹 숫자도 늘고, 연주 실력, 자작곡, 공연, 경연도 늘었다. 하지만 좋은 시절은 오래 지속되진 않았다. 1972년 유흥업소의 철야 영업 금지 등이 엄청난 파괴력을 발휘했다. 록은 생존의 방편으로 스탠다드팝이나 트로트와의 결합을 꾀한다. 그러다 신생 장르이던 록은 포크와 더불어 첼로와 같은 사건 즉 대마초 파동을 만난다. 박찬호는 그를 ‘1975년 가요 대학살’이라 부른다.¹⁶⁾ 대학살 이후인 1970년대 후반엔 많은 가수들이 빈자리를 놓고 각축을 벌인다. 트로트고고의 최현, 최병걸, 윤수일, 트로트의 송대관, 심수봉, 김수희, 스탠다드팝의 혜은이, 이은하, 윤시내, 하수영. 포크의 조동진, 정태춘 등을 그 범주에 포함시켰다.

결실 없는 채 ‘시련’만 남긴 시기는 아니었다. 저자는 이 시기를 음악 장르 다양화가 이뤄진 때라며 강조해 기록한다. 장르 간 뒤섞임도 지적한다, 하지만 장르 뒤섞임은 새로움을 추구하는 노고와는 거리가 멀었다. 예를 들어 트로트고고 같은 장르는 창조의 결실은 아니었다. 반복 혼성에 그치고 있었다. 박찬호는 역사 서술에서 방송의 개입이 가시화됨을 은연중에 적고 있었다. 가수를 소개할 때 ‘00레코드 전속’ 등의 타이틀 대신 ‘방송 신인상’ ‘방송 가수왕’ ‘00방송 국제가요제’ 등의 꼬리표를 붙여 나갔다.¹⁷⁾ 하

13) 위의 책, 531쪽.

14) 위의 책, 548쪽.

15) 선성원, 『8군쇼에서 랩까지』, 아름출판사, 1992. 72쪽에서 따온 것으로 보인다. 선성원은 여성 트로이카도 언급했는데 양희은, 박인희, 이연실에 그 명예를 헌정하였다.

16) 이 용어는 이후 많은 이들에 의해 승계된다. 김행선, 『1970년대 박정희 정권의 문화정책과 문화통제』, 선인, 2012, 193쪽.

지만 시련을 위무할 만큼의 큰 사건으로까지 다루진 않았다. 장유정·서병기(2015)의 『한국 대중음악사 개론』도 박찬호와 유사한 서술 흐름을 지니고 있다.¹⁸⁾ 이 시기의 경향성을 크게 두 사건으로 설명한다: ‘청년문화의 성장과 장르의 다양화’ 그리고 ‘록과 대학가 그룹사운드’의 등장. 군부 독재라는 조건에 놓였으나 장르 확장이 발생한 순간이었다고 규정한다.¹⁹⁾

김형찬은 한국 대중음악 역사를 566쪽에 담은 역작을 펴낸다.²⁰⁾ “1960-1970년대 대중음악의 결정적 장면들”이라는 부제가 뒤 따른다.²¹⁾ 타 가요사 저술과는 달리 가요계의 청년 세대 기운이 시작되는 시점을 1960년대로 잡는다.²²⁾ 이 시기부터 미국화와 도시화가 진행되고, 1970년대 들어서는 청년 세대가 가요의 주요 수용자로 등장한다.²³⁾ 통기타와 록 음악은 기성세대의 음악 문법을 전도시켰다. 그 이래 한국대중가요계는 기성세대와 청년세대의 대립 구도를 지속한다.

김형찬은 가요계 변화를 초래한 음악적 조건을 중심으로 저술하였다. 미군 부대, 음악감상실, 밴드 제진, 보컬 그룹 경연대회, YWCA, 페스티벌, 나이트클럽, 음악 살롱, 정부 등 대중음악이 바뀔 조건을 정리한다. 대중음악 산업이 충분히 성장하지 않았던 1950년대 가요계 종사자들은 미8군 무대를 생존 공간으로 선택했다. 1960년대 이후 미군 부대에 견줄 만한 음악인의 생존 공간이 여러 형태로 산포되어 존재했다. 김형찬은 그 같은 역

17) 박찬호, 앞의 책, 570, 572, 579, 607, 611, 617, 623쪽 참조.

18) 장유정·서병기, 『한국 대중음악사 개론』, 도서출판 성안당, 2024.

19) 위의 책, 236쪽.

20) 김형찬, 『한국대중음악사 산책』, 알마, 2015.

21) 널리 알려진 그의 석사 논문 김형찬, 「한국 초기 통기타음악의 사적 연구」, 한예중 음악원 석사논문, 2002의 연장처럼 보이는 저서다.

22) 대부분의 저서, 논문은 그 시작을 1960년대 말 트윈폴리오의 결성을 그 시작점으로 잡고 있긴 하다. 김형찬은 포크, 록 음악 시작을 그것보다 조금 더 당겨서 논의하고 있다.

23) 김형찬, 위의 책, 7쪽.

사적 공간 제시에 충실했다. 음악인이 구체적으로 마주한 현실, 조건을 포착하였다.

포크와 록 음악에 붙는 퇴폐와 불온 딱지는 국가가 만들고 대중음악계가 받아든 새로운 조건이었다. 조건 변화 탓에 1973년경부터 시작되던 포크의 팝화²⁴⁾가 가속화된다.²⁵⁾ 포크를 하던 이들 중 일부는 스탠다드팝 진영으로 옮긴다. 또 다른 일부는 그와 절충하며 연행을 지속했다.²⁶⁾ 일부 록은 트로트를 만나 트로트고고에 다다르기도 한다.²⁷⁾ 1970년대 가요계의 큰 변곡점이었던 대마초 사건에 대해 김형찬은 양가적 태도를 보인다. 가요계의 판도를 바꾼 사건이라는 점엔 동의한다. 내공을 축적해가던 포크와 록의 기반을 무너트렸다고 평가한다. 다른 한편으로는 포크와 록을 청년 중심에서 대중화의 시간으로 넘기는 역할도 했다. 이른바 7080의 통기타 팝이라는²⁸⁾ 새로운 장르의 탄생을 맞게 된다. <대학가요제>, <젊은이의 가요제>가 쏟아낸 '7080풍'의 노래를 그 범주에 넣을 수도 있다. 이처럼 김형찬은 다양한 대중음악이 배양될 수 있는 여러 조건이 1970년대에 주어졌음을 강조한다.

『한국 팝의 고고학, 1970 절정과 분화』는 방대함, 전문성과 성실함을 모두 지닌 가요사 연구의 정점에 있는 저서다.²⁹⁾ 1970년대를 제1차 팝 혁명 시기로 규정한다.³⁰⁾ 혁명이라 이름 붙이며 세 가지 근거를 든다. 첫째

24) '팝화'된다는 데는 몇 가지 의미가 중첩되어 있다. 첫째, 애초 지녔던 이상이 흐트러진다는 의미, 둘째, 당연히 그 변화는 상업화, 대중화와 연관되어 있다는 의미, 셋째, 형식이 단순화된다는 의미 등을 담고 있다.

25) 김형찬, 앞의 책, 553쪽.

26) 위의 책, 551쪽.

27) 위의 책, 556쪽.

28) 통기타팝은 초기의 포크와 록으로부터 멀어진, 변형된 포크와 록 음악 모두를 포괄하는 말이다.

29) 신현준·최지선, 앞의 책, 2022.

는 새로운 장르인 포크와 록이 주류가 되었다는 점에서 그렇다. 둘째, 국가와의 대립으로 인해 긴장(흡수, 협상 혹은 저항)이 발생했기 때문이다. 셋째, 1973-4년경에 이르러 음악 수행, 인기 면에서 대중음악 사상 최정점에 이르기 때문이다.³¹⁾

절정에 이르기까지 포크와 록은 여러 방식으로 만남을 이룬다. 그 만남으로 변형을 거듭한다. 음반산업의 상업적 관심이 둘을 만나게 만들었다. 둘 간의 만남에 그치지 않았다. 다른 장르와의 조우도 상업적 이해관계 탓에 이뤄졌다. 당시 시장을 지배하던 <지구레코드>, <오아시스레코드>가 포크와 록에 트로트나 스탠다드팝을 포맷다. 군소 프로덕션이던 <애플>, <킹>, <오리엔트>, <안타>도 하우스 밴드, 연주자, 작곡가 운용을 통해 록과 포크의 변형을 이끌었다.³²⁾ 여러 시도를 겪으면서 포크와 록은 대중화의 길에 들어선다. 창조적인 음악 작업으로 전에 없이 다양하고 역동적인 음악계가 1973, 1974년 즈음에 형성된다.

1975년의 대마초 사건은 창작의 열정이 정점에 이른 순간에 '터진' 재난이었다. 재난은 후유증을 남기게 마련이다. 폭력적이기까지 한 그 사건으로 음악계는 변화를 겪는다. 아예 모든 자원이 다 사라진 건 아니어서 근근히 맥을 이어가기도 했다. 팝과 가요 사이에 서기도 했던 과거 경험으로 연명도 한다. 예를 들어 <오아시스>, <지구>, <애플>, <킹> 등이 벌였던 장르 섞기를 재연해 성공을 거두기도 했다. 안치행(<안타> 프로덕션)에 의해 윤수일, 최현 등이 중반 이후에 유력한 연행자로 등장, 공백을 메웠다. <대학가요제>, <해변가요제>도 새 얼굴을 발굴하고 여백을 채웠다. 캠퍼스 그룹

30) 저자들은 연작에서 1990년대를 '제2차 팝 혁명'의 시기라 칭한다.

31) 위의 책, 15-17쪽.

32) 이 책의 가장 큰 장점은 창작 관련 음악 작업에 대한 관심과 경의다. 그런 탓에 가수보다는 작곡, 연주에 더 많은 지면을 할애한다.

사운드, 대중적인 모습을 갖춘 팝 포크(혹은 포크 팝 : 권태수, 전영록, 둘다섯, 채은옥, 산이슬, 하사와 병장)가 그 역할을 해냈다. 그들의 분발에도 불구하고 포크와 록 음악은 정점으로부터 서서히 하산하고 있었다.

이 저서는 포크와 록의 변화를 주로 다루고 있다. 한국이 세계 체제 안에 놓인 정치, 경제 조건, 그리고 음악 산업(음반, 방송), 음악인 집단, 대중의 일상을 그 변화의 동인으로 파악하고 있다.³³⁾ 록과 포크의 변화는 위 요소 간 중첩으로 이뤄진다. 창의적인 작곡자, 변안가, 연주자의 등장은 여러 조건을 버무리거나 그에 구멍을 뚫으며 새로운 스타일, 기운을 대중음악에 불어넣었다. 그들 덕분에 포크, 록 음악이 절정에 이를 수 있었고 이후 다양하게 분화되었음을 이 책은 서술하고 있다.

3. 인식론 기반으로서 결합태(figuration)

분석한 저서를 기반으로 서술 방식을 재구성해보자. 1960년대 말부터 대중의 감상 리스트에 록과 포크 음악이 오르기 시작한다. 그러다 1970년대 들어 인기 장르가 되기에 이른다. 인기에 힘입어 점차 그 모습을 변형해 갔다. 변안하던 데서 창작곡으로 그 모습을 바꾸었다. 장르 간 만남도 빈번해진다. 스스로 작곡, 연주, 노래하는 가수가 늘어났다. 새롭게 등장한 수용층 대중 즉 청소년의 호응은 상상 이상이었다. 그러다 1975년 대마초 파동을 만난다. 이들은 퇴폐(혹은 불온) 혐의를 뒤집어쓰고 약화, 변형되거

33) 서술 방식과 관련해서 언급은 저서에 나타나 있진 않다. 하지만 인접한 그의 저서에서 한국 팝을 대하는 태도를 찾았고, 그의 고고학에도 적용할 수 있을 주요 용어를 찾아 적용해보았다. 신현준, 『가요, 케이팝 그리고 그 너머 : 한국 대중음악을 읽는 문화적 프리즘』, 돌베개, 2013.

나 사라진다. 음악 풍경은 바뀐다. 트로트고고나 방송사 가요제가 배출한 - 긍정적인 평가를 받기 어려운 - 평범한 수준의 음악이 유행하게 된다. 새로운 음악의 탄생, 이후 성장과 절정에 이르다 국가의 간섭으로 인해 다양성, 품질, 생산 조건 등은 부정적인 방향으로 귀결된다. 그래서 대중음악사 저서는 대체로 1970년대 끄트머리를 ‘시련’ ‘어둠’ ‘변형’ 등 아쉬움의 정서로 마무리한다.

1970년대 대중음악 과정에 대한 저서 간 차이는 미미한 편이다. 이견이 아예 없는 것은 아니지만 서로 논쟁을 해야 할 만큼 첨예하게 부딪치는 요소를 안고 있진 않다. 이들이 구성해낸 1970년대 대중음악 서술에 대해 - 여러 자료를 살피고 전문가를 인터뷰했던 - 나 자신도 이견을 지니고 있진 않다. 다만 약간의 보완을 제안하고자 한다. 대중음악과 수용층, 그리고 국가의 개입 외에 대중음악 제도(생산, 유통, 수용)의 변화를 언급할 필요가 있다. 그 중에서도 방송 논의를 좀 더 퍼기를 제안한다. 물론 기존 논의에서도 방송 언급이 없었던 것은 아니다(신현준·최지선의 경우 아예 방송으로부터 말머리를 열기도 한다).³⁴⁾ 더 많은 경험적 방송 논의를 펴고, 그 영향력을 정리하길 제안한다. 그리고 경험적 논의를 펼 수 있는 인식론적 기반의 확보를 요청한다. 논의를 위한 적절한 이론 및 방법론을 명시해보자는 제안이다.

라디오 수신기는 1970년 401만 2000대, 1975년 1350만 9000대, 1979년 1488만대로서 인구 1,000명당 약 400대 보급률에 이른다. 이 시기는 텔레비전 3사의 경쟁 체제가 갖춰진다. 수상기 보급은 획기적으로 이

34) CBS의 최경식, 김진성이 사단이라고 부를 만큼의 가수 집단을 이끌고 있었던 점을 기록하고 있다(신현준·최지선, 앞의 책, 28쪽). 또한 이들의 또 다른 저서에서는 1960년대 방송의 역할을 자세히 다루고 있다. 신현준·최지선, 『한국 팝의 고고학, 1960 탄생과 혁명』, 을유문화사, 2022.

튀졌다.³⁵⁾ 그리고 가요 관련 방송 프로그램이 양적으로 늘어나는 때이기도 하다.³⁶⁾ 당시 포크와 록 음악을 라디오를 통해 처음 접했다는 회고는 차고 넘친다.³⁷⁾ <쇼쇼쇼>와 같은 프로그램은 전 국가적 인기를 끌고 있었다.³⁸⁾ 공식 등용문 통과 없이 우연한 방송 출연으로 인기 가수가 되었다는 성공신화를 듣는 일도 그리 어렵지 않다. 통기타 가수들이 보인 DJ 솜씨 덕에 ‘심야 라디오’라는 조어가 등장하기도 했다. 1971년엔 텔레비전 가요 순위프로그램도 등장한다.³⁹⁾ <대학가요제>에 출전하기 위해 대학 가겠다는 가수 지망생도 허다하던 시절이었다. 방송에 출연하여 인지도를 높이고 음악 살롱, 음반, 공연을 통해 수입을 올리는 일이 점차 관행화되고 있었다. 이처럼 방송은 이 당시 대중음악 논의에서 결코 빠트려선 안 될 주요 제도였다.⁴⁰⁾

방송이 대중음악에 영향을 끼쳤음을 보여주기 위해 어떤 이론과 방법을 택해야 할까. 앞서 논의했던 저술들에서는 방송이 대중음악의 주요 조건이 되었다거나(김형찬), 방송도 포크나 록 음악이 변형되게 하는 중층결정의 한 요소임을 강조하는 방식으로 서술하였다(신현준·최지선). 그 같은

35) 1979년 문공부 발표 통계에 따르면 세대당 보급률은 1971년 10.1%, 1975년 30.4%, 1979년 78.5%에 이른다. 공동시청이 보편화되어 있던 시절임을 감안하면 70년대는 가히 텔레비전의 시대라 해도 과언이 아니다.

36) 강태영·윤태진, 『한국 TV 예능 오락 프로그램의 변천과 발전: 편성 및 사회문화사적 의미와 평가』, 한울아카데미, 2002, 101쪽.

37) 김경, 『베이비붐 세대 만형의 6070 음악감상기: 그 시절 심야 라디오 음악방송의 추억의 노래들』, 지식과 감성, 2020, 15-16쪽.

38) 이성욱, 『김추자, 선데이서울 계다가 긴급조치』, 생각의 나무, 2004.

39) MBC의 <무궁화 인기가요>가 1971년 10월에 첫 방송을 시작한다(이듬해부터 <금주의 인기가요>로 변경). 1973년에는 TBC의 <영광의 문>도 순위프로그램으로 편성된다(신인 소개, 신곡 추천 프로그램) 원용진, 「한국 텔레비전 50년과 대중문화」, 『한국 텔레비전 방송 50년』, 커뮤니케이션북스, 2011, 293쪽.

40) 박용규, 「1970년대의 텔레비전과 대중음악: 청소년 대상 대중음악 프로그램을 중심으로」, 『한국언론학보』 제51권 2호, 한국언론학회, 2007, 5-29쪽.

설명 방식을 부정할 순 없다. 다만 그를 설명할 때 기댈 수 있는 인식론적 체계는 마련할 필요는 있다. 대중음악을 수행할 조건의 변화, 그리고 조건의 변화에 대응하는 대중음악 수행자의 변화를 함께 논의하는 체계를 강구해 보자는 말이다. 변화한 조건에 대중음악 종사자는 반응했을 게 뻔하다. 그 반응은 변화를 모두 수긍하는 쪽으로만 이뤄지진 않는다. 창조적으로 그 변화를 자신에게 이익이 되도록 돌리는 노력을 벌였다. 구조적 변화와 그에 대한 개인적(혹은 심리적) 변화를 아우를 수 있는 인식론을 구할 필요가 있다.

필요를 충족할 답을 구하다 노르베르트 엘리아스(Norbert Elias)를 만난다.⁴¹⁾⁴²⁾ 그는 서구 사회의 ‘문명화’(civilization) 연구를 수행했다.⁴³⁾ 엘리아스는 문명화 과정을 폭력 억제와 예절 장려 ‘과정’으로 설명한다. ‘과정’인 탓에 특정 수준에서 다른 수준으로 옮겨가는 변화를 겪게 된다. 1) 중세 사회에서 폭력은 일상적 문제였다. 봉건 영주와 기사들은 독점적으로 권력을 행사하였기에 수시로 폭력을 행사했다. 2) 중앙집권화된 국가가 탄생하면서 궁정의 법과 제도가 폭력을 제어한다. 이로써 개인은 감정과 행동을 통제하고 그를 내면화한다. 궁정 식 예절, 규범이 형성된다. 3) 행동 규범과 감정 통제 방식은 점차 세련되어진다. 그리고 점차 궁정 너머 사회 전반으로 퍼진다. 그럼으로써 폭력은 억제된다. 1)에서 3)까지의 변화 과정이 문명화다. 여기서 엘리아스는 결합태(figuration) 개념을 제안한다.

문명화 과정에서 모든 이들은 타인과의 관계를 유지한다. 그 관계 유지를 통해 점차 변해가는 예절, 눈치, 상대에 대한 태도, 행동을 형성한다. 새

41) 노르베르트 엘리아스, 『문명화과정 I, II』, 박미애 역, 한길사, 2019.

42) 부르디외의 ‘아비투스’ 개념과 ‘결합태’ 개념은 유사하다. 굳이 결합태를 개념을 택한 것은 문명화 과정을 실례로 들어 보다 구체적으로 설명하는 방식에 더 끌렸기 때문이다.

43) 이하 엘리아스의 문명화, 결합태 논의는 김덕영(2016)과 『문명화과정I, II』권의 번역자인 박미애(2019)의 해설에 따른다.

롭게 발생한 그 예절, 눈치, 태도, 행동의 안내자를 결합태라 불렀다. 결합태는 문명화가 이뤄지는 운동장이다.⁴⁴⁾ 개인의 손짓, 몸짓, 어깨짓, 눈짓은 그에 따른다. 결합태는 인간 관계 맺음에 따라 형성되며, 시간의 흐름에 따라 바뀌고 그에 맞추어 사람들의 매너, 태도, 행동도 변화한다. 위에 적은 문명화 과정에서 1)은 중세 결합태였고 2)는 궁정 결합태 3)은 시민사회 결합태에 해당한다.

대중음악 종사자들의 결합태는 종사자 간의 상호작용, 방송국 PD나 DJ와의 만남 등을 통해 형성된다. 방송이 큰 역할을 하기 이전과 이후의 결합태는 차이가 있었을 것이다. 작곡가나 음반 회사를 잘 만나야 성공할 수 있다는 때의 결합태 탓에 그들을 융숭하게 대접하는 언어, 행동, 대접 매너가 존재했다. 그러다 라디오와 텔레비전이 유력한 음악 유통로가 된다. 자연스레 권력의 맨 앞자리에 방송 관계자를 놓는 결합태가 형성된다. 그 결합태로부터 방송의 유력자를 챙기는 행동, 감정, 정서, 태도가 만들어진다. 그리고 점차 내면화한다. 결합태는 대중음악계의 구조 변화, 그와 함께 이뤄지는 종사자들의 태도, 행동, 인식 변화, 그리고 사람 간의 만남을 통해 파생된다. 그런 점에서 결합태는 구조적이며, 상호의존적이고 또한 개인적인 존재다.

1970년대 방송이 대중음악에 미친 영향을 설명하는데 엘리야스의 문명화 논의, 결합태 개념은 얼마나 유용할까. 결합태는 개인적인 차원의 현상인 것처럼 보인다. 하지만 구조적 변화에 맞춘 결과로서 (사회)구조와 개인이 만나는 공간으로 이해할 수 있다. 구조 변화와 개인의 심리와 행동 변화를 모두 아우르는 개념이다. 나는 1970년대 대중음악계가 방송의 힘을 결합태 안으로 포함시켜 새로운 결합태를 만들었다고 이해하려 했다. 방

44) 김덕영, 앞의 책, 359쪽.

송과 대중음악이 만나는 여러 사건으로 인해 그 결합태가 형성된다. 그래서 새로운 결합태 형성에 영향을 끼쳤을 '방송-가요' 관계적 사건을 정리하는 우회를 거쳤다.⁴⁵⁾ 도대체 방송이 어떤 경험을 강제했기에 새로운 결합태가 생겼을까. 1970년대 방송은 도대체 대중음악 종사자들에게 어떤 경험을 선사하였을까. 당시 방송이 만들어냈던 '방송-가요' 관계의 사건을 정리 분류하고 그것이 자아낼 결합태를 가늠해보았다.

4. 결합태에 영향을 미친 사건들

대중음악 종사자들에게 영향을 미칠 법한 사건을 다음 몇 가지로 분류했다.⁴⁶⁾ 가수가 될 수 있는 새로운 문이 열리고, 대중음악이 타 영역과 조우하는 일이 빈번해진다. 대중음악이 국가의 정책 대상이 되고, 방송은 대중음악과 관련된 주요 이벤트나 프로그램을 자신의 영역 안으로 끌어들이는다. 이전에 없던 이 같은 음악사적 사건들이 1970년대에 연쇄적으로 발생한다. 이 같은 조건은 대중음악 종사자들로 하여금 방송에 대한 인식, 태도, 행동을 변하게 작동하였다. 종사자들은 그 변화를 수동적으로 받아들이기도 했고, 때로는 자신에 맞도록 해석하고, 새로운 길을 만들기도 했다.

45) 엘리야스의 문명화 논의에서 상호의존성이 핵심이다. 상호의존적 관계에 의해 결합태가 형성되고 변화한다.

46) 이들의 인터뷰 내용은 차후 연구작업에서 밝힐 예정이다. 그리고 이들 인터뷰를 공동 자료로 활용할 수 있도록 할 예정이다. 이들 은퇴 피디들은 1970년대에 예능오락(특히 음악)프로그램에 종사하였다. 김승중(KBS), 광명세(KBS), 윤인섭(TBC, KBS), 김일태 작가 (MBC), 신종인(MBC), 배철호(TBC), 김명수(MBC), 신광철(KBS).

4-1. 도덕적 리더십

1961년 텔레비전 방송의 시작은 군사정권과 궤를 같이 한다. 군사 정권은 텔레비전의 내용과 관계없이 텔레비전에 새로움이라는 이미지를 씌우고자 했다. 텔레비전은 새로운 국가 건설에 기여해야 하는 신기술이고, 새로운 윤리이며, 새로운 사회 건설에 필요한 정보를 제공해 사회 복지를 꾀야 한다는 이념을 담아 퍼뜨리고자 했다.⁴⁷⁾ 국영 텔레비전인 KBS 뿐만 아니라 1964년 TBS 설립에도 그 같은 이념을 반복 부과하려 했다. 텔레비전은 세상을 보여주는 기계이면서도 새로운 국가를 담고 그 기운을 전달하는 기계라며 선전하려 했다.⁴⁸⁾

텔레비전을 새로운 국가 건설과 동일시하던 담론은 그를 치장하기 위해 텔레비전의 기술성과 신기성을 강조하였다.⁴⁹⁾ 텔레비전 기술을 당시로서는 최첨단 기술인 것처럼 소개하였다. 텔레비전 방송을 실시한다는 것 자체가 국력이 상승했음을 의미한다고 꾸며댔다.⁵⁰⁾ 미디어를 메시지로 심분 활용했던 셈이다. 텔레비전의 등장 자체에 그런 의미가 담았으니 텔레비전이 퍼는 내용에도 큰 힘이 실리는 것은 당연한 일이었다.

국가를 뒷배로 지닌 텔레비전은 도시화와 함께 진행된 사건이기도 하다. 텔레비전은 전통적 공동체와 그 안의 관습이 깨어진 도시화 과정의 일

47) 원용진, 앞의 책, 270쪽.

48) “시대를 통찰하고 이끌어 가는 방송의 사회적 공헌에 있어서 동양방송은 참신한 감각의 소유자로, 그리고 즐겁고 보람있는 생활의 반력자” 中央日報社, 『中央日報二十年史, 附 東洋放送十七年史』, 1985, 700쪽.

49) 임종수, 「1960-70년대 텔레비전 붐 현상과 텔레비전 도입의 맥락」, 『한국언론학보』 제48권 2호, 한국언론학회, 2004, 79-107쪽.

50) 백미숙·강명구·이성민, 「서울텔레비전(KBS-TV)의 초기 방송 조직 문화 형성 - 구술사를 통한 대안적 방송사 쓰기」, 『한국방송학보』 제22권 6호, 한국방송학회, 2008, 189-229쪽.

부였다. 그러므로 텔레비전은 새로운 공동체와 관습의 형성에 스스로 책임을 지려 했다.⁵¹⁾ 새로운 공동체가 된 핵가족 공동체에 새로운 감각과 도덕을 제공하려 했다. 부모가 갖추어야 할 책임, 권한에 대한 언급이 있어야 함은 물론이다. 청소년이 견지해야 할 도덕적 의무, 챙겨야 할 권리를 제시하는 일도 필요했다. 핵가족 공동체 모두가 지녀야 할 미덕, 규범에 대한 제안도 해내야 했다.⁵²⁾ 텔레비전에는 가족 모두를 위한 프로그램, 부모, 자녀를 대상으로 하는 프로그램이 자리한다. 텔레비전은 불가피하게 의무, 권리, 도덕 등을 정리하는 존재가 된다.⁵³⁾ 아울러 텔레비전을 견제하는 국가 기구, 법령, 도덕적 담론 등을 수반한다.

이처럼 텔레비전은 등장부터 국가와 여러 관련 제도를 문헌 스펙타클한 존재였고 방송은 그렇게 자임하였다. 그리고 자신들이 사회를 혹은 국가를 이끌고 있다는 도덕적 리더십을 지속적으로 강조했다.⁵⁴⁾ 특히 젊은 세대를 출연시키는 것도 그런 강조의 일환이었다. 그로써 텔레비전은 새로움을 받아들이고, 담는 제도임을 자임했다. 젊고, 도시적이며, 서구적 모던의 담지자를 자처했다. 제작자들도 의도적으로 혹은 무의식적으로 그런 위치에 있음을 강조한다.⁵⁵⁾ 자신들이 벌이는 텔레비전 제작은 단순히 오락을 다루는 일이 아닌 새로운 공동체를 관리할 도덕적 지위에 있음을 강

51) 백미숙, 「1970년대 KBS 텔레비전 교양 피디의 직무와 직업 정체성: 방송 전문성 형성과 신기술, 그리고 '제작 정신」, 『한국언론정보학보』 제60권 4호, 한국언론정보학회, 2012, 125-149쪽.

52) R. Williams, *Television : Technology and Cultural Form* 3rd. Ed., London : Routledge, 2003.

53) 원용진, 앞의 책, 274-276쪽.

54) 권보드래 외, 앞의 책, 52쪽.

55) 인터뷰에 임한 피디, 작가들이 이구동성으로 '오락프로그램에서 가장 중요한 가치'를 새로운 것(something new)이라고 답했다. 새로움을 찾아 전달하는 일에 자부심을 두고 있었다.

조한다.⁵⁶⁾ 그리고 그렇게 보이도록 처신한다.

방송에 진출하기 이전의 대중음악 연행공간이던 음악 살롱에서도 도덕적 리더십의 강조는 있었다. <세시봉>에 모인 이들은 가수로 자신의 정체성을 한정하지 않았다. 오히려 시대를 앞서가는 문화 전위대로 포장했다.⁵⁷⁾ 회고에서도 미술가, 문학평론가, 작가 등과 젊은이가 함께 했음을 지속적으로 강조했던 것으로 봐도 당시엔 그렇게 자임했던 것이다.⁵⁸⁾ 이들이 방송으로 진출한 후에도 사회적 지도자들과 연관을 맺는 네트워크는 이어졌다. 방송은 이미 그렇게 만들어지던 도덕적 리더십을 자신의 것으로 끌어당겼다. 구체적으로는 방송은 대학 캠퍼스에서 벌어지는 문화적 사건, 청년이 참여하는 네트워크 등에 언제나 관심을 두고 그를 새로운 사건으로 다루었다. 캠퍼스 그룹사운드, 포크 가수들의 동향에도 촉각을 세우고 있었다. ⁵⁹⁾ MBC의 경우 대학방송경연대회를 개최하여 리더십의 발휘를 과시한다. 이어 대학방송인들을 모아 연수회를 가지며 자신을 중심에 두려했다.⁶⁰⁾ TBC는 1966년부터 1969년까지 <전국남녀대학생재즈페스티벌>을 개최한다. 이 당시 참여했던 대학생 중에 흥익대 캄보밴드 팀의 강근식이나 정성조 등은 프로의 세계로 뛰어든다. 이 같은 행사를 통해 방송은 캠퍼스와 연을 맺고 있었다.⁶¹⁾ 그리고 방송이 젊음을 대표하고 그

56) 1960, 1970년대 대중사회, 대중문화에 대한 학술, 저널리즘 담론은 비판적이거나 비관적이었다. 그러나 실제 문학계, 제작진, 예술계 등 생산을 주도하는 쪽에서는 다른 의견을 갖고 있었다. 김성환, 『1970년대 대중문학의 욕망과 대중서사의 변주』, 소명출판, 2019.

57) 이백천이 <청개구리의 집> 참여 구성원에게 '캠퍼스 크루세이더즈'라는 이름을 붙여 주었다고 양희은은 회고한다. 양희은, 『이루어질 수 있는 사랑』, 우석출판사, 1993.

58) 이백천, 『이백천의 음악여행』, 나미북스, 2014, 258쪽.

59) 인터뷰에 응한 피디들은 대학가를 연결하는 정보제공자 혹은 작가를 따로 두었다고 회고했다.

60) 1976년부터 '대학방송인 연수회'를 개최하였다.

61) 1976-8년 사이에 여러 대학에서 가요제가 열리고, 입상자는 라디오 방송에 출연해

로써 새로움을 전하는 제도 즉 도덕적 지휘자임을 드러내고자 했다.

1970년 YWCA는 <청개구리의 집>을 운영한다. 시작 1년 만에 문을 닫은 프로그램이었다. 방송은 이 프로그램에 놀라우리만큼 큰 관심을 보였다. 이 프로그램은 방송사 편성을 넘어설 만큼의 기획과 순서, 그리고 연행, 구성원 그리고 수용자를 지니고 있었다. 요일마다 개성있는 프로그램을 편성했다. 월요일엔 포크송 감상 코너, 화요일엔 연극지도, 수요일엔 음악 설명, 목요일엔 유명 인사 초청 좌담, 금요일엔 클래식 음악 소개, 토요일엔 민속춤 배우기 등으로 문화 이벤트를 배열했다.⁶²⁾ 방송사 피디를 그만두고 나온 이백천이 기획하고 운영했다. CBS의 김진성, 최경식 등의 방송 인사들이 거들었다.⁶³⁾ 가수들은 방송인들과 문화 프로그램을 통해 문화적 네트워크를 형성하였다. 이른바 문화적 살롱을 구성하였다. 이처럼 방송은 시대를 이끈다는 도덕적 리더십을 발휘하려 했고, 자임하였다. 더 구체적으로는 새로운 가수, 곡의 발굴로 그를 증명해 보이기도 했다.⁶⁴⁾

1970년대 성인을 대상으로 한 음악프로그램은 주로 스탠다드팝의 가수가 진행해갔다. 패티김, 윤복희, 김상희는 자신들의 이름을 붙인 쇼를 진행했다. 이들은 토로트 가수에 비해 보여줄 것이 많은 이른바 텔레비전의 도덕적 리더십을 보여줄 요소 즉 텔레비전성(televsuality)을 지닌 연예인들이었다. 과거에 볼 수 없던 연행을 펼 수 있는 가수들이었다(패티김의 이국성, 윤복희의 새로운 여성매력, 김상희의 엘리트성). 그런 탓인지 1970년 초기 텔레비전 쇼는 그룹사운드를 자주 출연시키는 등 출연자의 스타일에 심한 제재를 가하지 않았다. 그러다 몇몇 프로그램이 퇴폐 논란에 휩

캠퍼스 관련 소식을 전하기도 하였다. 당시 방송작가나 피디의 경우 캠퍼스의 문화예술 행사에 늘 주목하고 있었고 곧 그를 프로그램 내용으로 만들곤 했다.

62) 안운태·공희준, 『이수만 평전』, 정보와 사람, 2012, 58쪽.

63) 신현준·최지선은 이 때의 가수집단을 '김진성 사단'이라고 불렀다.

64) <청개구리> 집단에서 활동했던 아마추어 가수들은 이후 모두가 인기 가수가 되었다.

싸여 종방하는 일이 발생한다. 1969년 TBC가 〈원투쓰리고〉, MBC는 〈젊음의 리듬 : 그룹사운드쇼〉를 편성한다. 출연한 그룹사운드의 사이키델릭한 스타일, 장발, 의상 등을 이유로 두 프로그램 모두 이듬해 종영한다. 그러자 이어 편성된 유사 쇼프로그램에서는 새로움과 위생성을 동시에 강조하기에 이른다.⁶⁵⁾ 위생성은 새롭게 등장한 핵가족을 감안한 규범이었고, 방송은 그를 지속적으로 관리하며 자신을 그 가운데에 두고자 했다. 이처럼 1970년대 방송은 그 이전부터 새로운 사회, 청년, 대학, 엘리트 등의 용어를 네트워크화해 자신을 사회의 견인차로 규정하였다. 사회가 강조해야 할 가치를 이끌어 갈 도덕적 리더십을 가진 존재로 자임해갔다. 대중음악과의 관계에서도 그 리더십에 대한 강조는 빠지지 않았다.

4-2. 유력 행위자(actant)

방송은 대중음악에 영향력을 행사하기 위한 여러 장치를 갖고 있었다. 그 대표적인 제도가 전속가수제였다. 전속 가수제는 1948년부터 시작해 1960년대 후반까지 이어진 긴 역사를 가진 제도였다.⁶⁶⁾ 방송국 악단과 인연을 맺은 일군의 작곡가들이 1963년 〈방송작가그룹〉을 결성한다.⁶⁷⁾ 그러다 1960년대 후반 들어 사정은 달라진다. 방송은 대중음악에서 적극적인 행위자 역할을 공개적으로 시작한다. 때론 그를 뛰어넘어 산파 역할도 마다했다. 예를 들어 방송 담당자의 인정만으로 가수 여부가 정해지는 일이 생기기도 했다. 앞서 예를 들었던 이백천, 조용호 피디는 세시봉에서

65) 원용진, 앞의 책, 281쪽.

66) 원용진, 「해방 이후 방송국의 전속가수제 - 소리의 '방송주의' 욕망과 소멸」, 한국방송학회 편, 『한국 사회의 방송문화사』, 한울아카데미, 2012, 215-272쪽.

67) 신현준·최지선, 앞의 책(1960년대), 2022, 89쪽.

만난 통기타 가수들을 방송을 통해 데뷔시킨다. 세시봉의 DJ였던 조용호는 TBC 피디가 되어 조영남을 〈쇼쇼쇼〉 무대에 데뷔시킨다. 이백천은 KBS 구성작가와 이후 TBC 피디를 하면서 또 한편으로 〈청개구리의 집〉 기획자 역할을 하면서 통기타 가수들의 방송 출연을 기획하고 돕는다.⁶⁸⁾

최경식 평론가와 김진성 피디는 1970년의 〈청개구리의 집〉과 1971년의 〈청평 페스티벌〉에 함께 한 주역이다.⁶⁹⁾ 이들은 이벤트 참여를 통해 가수를 선발하고 방송에 출연시킨다. 〈4월과 5월〉도 CBS 〈꿈과 음악 사이〉를 통해 가수 데뷔를 한다.⁷⁰⁾ 양희은도 1970년에 〈청개구리의 집〉에 오가던 CBS PD 김진성에 의해 출연 요청을 받는다.⁷¹⁾ 김세환의 경우 자신의 가수 데뷔가 우연한 방송 출연 탓에 이뤄졌다고 회고하였다. 윤희주 따라 방송국에 갔다 프로그램에 출연하고 가수의 길을 걷게 된다.⁷²⁾ 통기타 가수 정형근도 자신을 선발해준 김진성(CBS) 피디의 추모 글에서 자신의 데뷔 순간을 적고 있다. 방송국 로비에 있는 소파에서 김진성 피디를 앞에 두고 오디션을 봤다고 한다. 노래를 부르니 합격이라며 〈세븐틴〉 생방송에 출연시켰고 그제 직업 가수의 길이 되었다고 술회했다.⁷³⁾

서유석이 프로 가수가 되는 순간도 방송의 대중음악 생산 행위와 직접 관련이 있다. 조용호 PD가 노래 잘 부르는 청년이 있다는 얘기를 듣고 그

68) 이백천, 앞의 책, 107-112쪽.

69) 당시 신문, 잡지 그리고 평론을 종합하면 YWCA에서 만든 그 공간은 〈청개구리의 집〉이 정확한 명칭이다. 그 공간에 노래하는 모임이 있었는데 그를 〈청개구리〉라 불렀다.

70) 안윤태·공희준, 앞의 책, 65쪽.

71) 양희은은 YouTube의 〈송승환의 원더플레이프〉 채널에 출연하여 그 같이 회고하였다.

72) YouTube 〈송승환의 원더플레이프〉 채널과의 인터뷰 참조.

73) 정형근, 〈[특별기고] 노랫길 따라 바다로 간 김진성PD〉, 『서울문화투데이』, 2023.05.31., <http://www.sctoday.co.kr/news/articleView.html?idxno=40844>. (검색일: 2024.12.05.)

를 찾았다고 한다. 조용호는 명동의 <오비스캐빈>을 방문할 것을 권유한다. 비슷한 처지에 있는 통기타 가수들이 아르바이트도 하고 방송 출연도 한다는 사실을 서유석에게 알리기 위해서였다. 당시 조용호는 <오비스캐빈> 운영을 책임지던 연출자이기도 했다. 서유석은 다른 대학생 통기타 가수를 만난 후 방송 출연을 시작한다. 조용호 피디는 이후 서유석에게 맞는 곡도 권유하고 음반 취입에 도움도 준다.⁷⁴⁾ 여성 듀엣 <현경과 영애>의 박영애도 최동욱이 진행하던 동아방송 <3시의 다이얼>에 출연한 게 가수 활동의 시작이었다고 밝힌다.⁷⁵⁾ 이후 기독교방송에 많이 출연하였는데 김진성 PD가 외국의 새로운 음악을 많이 소개해 주어 그를 참조했다고 한다.

이종환은 방송국 PD이면서 DJ를 겸업했다. 처남 김웅인을 시켜 레코드사를 운영하고 있었다. 그 외에도 셀부르 주점 사업에까지 손을 댔다. 이 같은 사업 간 연결고리를 통해 이른바 이종환 사단을 구축한다. 이종환 사단 안으로 들어가는 일은 방송을 통해 인기를 얻는 일, 그를 통해 음반을 제작하는 일, 그리고 공연을 통해 수익을 올리는 등 여러 이익이 동시에 달성되는 행운이었다.⁷⁶⁾ 개그맨 박성원 사건, 가수 이수미 사건은 방송인 이종환의 권력을 보여주는 극적 사건이었다. 음악인으로서의 데뷔뿐 아니라 마지막도 챙길 수 있는 권력임을 보여주기에 충분했다.

방송사는 각종 가수상을 만들거나 인기 순위 프로그램을 만들어 음악을 평가하려 하였다. MBC는 1966년부터 10대 가수 및 가수왕을 뽑는 프로그램을 라디오와 텔레비전을 통해 지속했다. 1970년대 들어서는 그 규모를 점점 더 키워갔다. TBC도 1965년부터 방송가요대상을 만들어 매년 시

74) 이백천, 앞의 책, 262쪽.

75) 신현준·최지선, 앞의 책, 225쪽.

76) 이종환을 알고, 그와 함께 일을 한다는 것이 얼마나 큰 일인지, 그리고 그의 힘이 얼마나 대단한 지를 이수미는 절절하게 고백하고 있다. 안운태·공희준, 앞의 책, 70-72쪽.

상했다. KBS는 1972년 인기가수 퍼레이드, 1974년엔 가요청백대전, 1975-78년엔 10대가수 청백전, 1979년엔 10대가수 대행진 등을 통해 가수를 줄 세웠다.

방송사 내 가요 프로그램 담당자들은 소위 명문대 출신이었고, 음악 등에 대한 조예도 상당히 있었다. 음악 관련 학과를 나왔거나, 방송국 내 합창단 감독 경험을 가졌거나 대학 내 그룹사운드 활동을 한 경력도 지니고 있었다. 그리고 방송국 내에서뿐만 아니라 대중음악 관련 장소(음악살롱, 음악감상실, 나이트클럽 등)과도 여러 방식으로 관계를 유지하고 있었다. 자신들의 연출력을 상업적인 공간에서도 활용하기도 했다.⁷⁷⁾ 그 같은 사업적 협력관계를 통해 네트워크를 형성하고 있었다. 그 네트워크는 다양한 기획에 활용되었고 성공에 이르게 하는 발판이 되었다. 기획하여 실행함에 있어 실패할 확률이 낮았던 셈이다. 방송이 행하는 기획은 마치 황금알을 낳는 보금수탉과 같아 보였다. 방송 쪽이 음악 기획에 특화된 유력 존재인 것처럼 행세했고, 그렇게 받아들여 지기 시작했다.⁷⁸⁾

MBC의 전우중 피디는 MBC의 간판 오락프로그램이던 〈MBC 그랜드쇼〉, 〈토요일 토요일 밤에〉를 10여 년간 연출한다.⁷⁹⁾ 음악 프로그램 제작을 위해 음악 공부를 하기도 했다. 인기곡 ‘최진사택 셋째 딸’ 그리고 김추자의 ‘눈이 내리네’ 등의 번안곡을 작사하는 수준에까지 이르렀다. 음악 프

77) 이종환은 방송국 DJ일을 보면서, 헬부르 등의 업소를 운영하였다. 뿐만 아니라 인척을 시켜 〈애플프로덕션〉을 운영, 음반 사업까지 손을 댄다. 개그맨 박성원 사건까지 연결해보면 그는 대중음악 전반에 손을 대는 이른바 ‘보스’와 같은 존재였다. 그러나 그의 힘의 원천은 ‘방송’이었음을 기억해둘 필요가 있다.

78) 1970년대 가요, 오락 프로그램 담당 피디들의 인터뷰는 대체로 성공 이야기로 채워진다. 그리고 쉽게 상상할 수 없을 만큼의 권력을 지니고 있었음을 엿볼 수 있는 대목들이 많다. 이미 지나간 영화에 대한 추억이기도 하겠지만 그런 회고가 다른 이에게는 기이하게 들릴 거라 잘 짐작하지 못하는 듯 보였다.

79) 정길화, 「쇼 연출가 전우중 "돌아온 PD"」, 『MBC가이드』, 1993년 4월호.

로그랩 연출 기법을 새로이 개발하기도 했다. 그런 방송에서의 능력을 앞세워 방송 무대 바깥에서 〈김추자 쇼〉 등에 관여한다. 조영남의 회고록에도 세시봉 ‘사람’으로 그의 이름이 올라 있다.⁸⁰⁾ 가수 오승근의 한 인터뷰에도 전우중 피디의 유력함이 드러난다.⁸¹⁾ 1975년 MBC TV의 〈OB 그랜드쇼〉에서 있었던 일이다. 우연히 밤무대에서 노래하던 트로트 〈처녀 뱃사공〉을 통기타에 맞추어 부른다. 녹화 후에 전우중 피디가 편곡 취입을 권한다. 급히 편곡하고, 취입하여 공전의 히트를 기록한다. 인터뷰를 한 PD들은 전우중이 윤시내의 예명을 지어준 사실을 전했다.

앞서 자주 언급했던 이백천은 애초 작가로서 방송과 인연을 맺는다. KBS에서 구성작가를 하다 1964년 TBC 피디로 입사한다.⁸²⁾ 그는 1961년부터 음악 감상실 세시봉을 드나들었다. TBC 피디로 있으면서 세시봉의 친구들인 정훈희, 조영남을 방송을 통해 소개한다. 라디오를 통해 어느 정도 인지도를 지니고 있던 조영남을 텔레비전 담당 부장에게 소개해 청춘스타로 만들었다. 이후에도 이백천은 〈어니언스〉의 매니저에 준하는 역할을 자임하기도 했다. 방송국을 이미 떠난 1972년에도 KBS-TV로부터 새해 특집 제작 요청을 받는다. 〈젊음의 행진〉이라는 프로그램을 준비해달라는 주문을 받았다고 한다.⁸³⁾ 음악감상실 〈르시랑스〉를 운영하던 때이기도 했다.⁸⁴⁾ 〈르시랑스〉를 출입하던 가수, 개그맨 등을 중심으로 프로그

80) 조영남·이나리, 앞의 책, 45쪽.

81) 〈오승근의 매혹적인 신곡 ‘구름에 달 가듯’〉, 『차트 코리아』, 2022.05.12., http://www.chartkorea.net/bbs/board.php?bo_table=close&wr_id=115&page=2. (검색일: 2024.12.05.)

82) 동문이며 KBS PD인 김규가 곧 TBC가 개국할 것이라며 구성작가로 방송제작 경험을 쌓으라고 귀띔을 했다고 한다. 이백천, 앞의 책, 67쪽.

83) 이 프로그램을 시청한 고위공직자가 호평을 내렸고, 그런 연유로 1974년에 정규 편성 표에 이름을 올린다. 위의 책, 129-131쪽.

84) 〈르시랑스〉는 1972년부터 운영한다.

램을 기획, 연습하여 방송을 ‘성공적으로’ 마쳤다. 이후 1974년 정규 편성 되기에 이른다.

트윈폴리오의 성공담에는 더 많은 방송 종사자의 활약이 숨겨져 있다. 원래 <트윈폴리오>는 <트리오 세시봉>이라는 이름으로 활동하였다. 이들의 방송 활동은 CBS의 <명랑백일장>에서 시작하였다. 이후 조용호가 연출하던 TBC의 <한밤의 멜로디>에도 출연한다.⁸⁵⁾ 그러다 이익균의 군 입대로 해산 위기에 놓인다. 해체 소식을 들은 임성기 피디가 개명해 듀엣으로 활동할 것을 제안한다.⁸⁶⁾ <트윈폴리오>가 탄생하는 순간에도 방송의 유력함이 숨겨져 있었다. 조용호 피디는 이들에게 외국곡을 선곡해 전하며 변안해 부르기를 권유했다. 그 곡이 <트윈폴리오>를 정상의 반열에 올려놓는 <하얀 손수건>이었다.⁸⁷⁾ 이후에도 <웨딩 케이크>의 원곡을 변안해 부를 것을 제안하기도 했다. 기획사 매니저에 해당하는 역할을 자임한 셈이다. <트윈폴리오>의 해체 공연을 5번에 걸쳐 동양방송이 방송한 사실을 조용호를 빼고는 논의하기는 쉽지 않다.

방송국 PD, DJ가 프로 가수가 될 수 있는지 여부를 판단하는 역할을 자임했던 시기였다. 물론 실력으로 승부를 보는 방식이긴 했지만 과거에는 없던 가수의 길이 방송에 의해 열렸다. 방송은 유력했고, 방송 제작자들은 유력한 행위자였다. 유통자임을 넘어서서 생산을 직접 담당하기에까지 이르렀다. 변안해 부를 곡을 선정하거나 앨범 취입, 공연할 수 있는 음악 살롱을 소개하기도 한다. 과거 작곡가 사무실을 찾아 곡을 받아, 음반 취입을

85) 윤형주, <세시봉, 우리들의 이야기 [5] 트윈 폴리오의 탄생>, 『조선일보』, 2011.07.20., https://www.chosun.com/site/data/html_dir/2011/07/19/2011071902547.html. (검색일: 2024.12.05.)

86) 임성기 피디는 이후 MBC로 이직하고, <대학가요제>를 최초로 기획한다. 장유정·서병기, 앞의 책, 256쪽.

87) 작사자엔 조용호의 이름이 올라 있으나 송창식이 변안하였다.

하고, 가수로 활동하던 때와는 다른 경로가 생긴 셈이다. 모든 이에게 그 기회가 주어지는 것이 아니었던 만큼 방송이 누릴 권력의 크기는 전에 없이 커져 있었다. 대중음악계 내로 이 같은 경험과 담론은 퍼져나갔을 것이고 방송을 바라보는 시선, 인식, 그를 태하는 태도, 행동도 변했을 것이다. 방송의 힘이라는 구조발생적 조건이 점차 대중음악인의 심리발생적 내면으로 이어지고 있었다.

4-3. 전유(appropriation)

방송 바깥에서 고안되었던 다양한 음악적 이벤트들이 있었다. 그런데 1960년대 1970년대에 들어서면서 그 이벤트를 방송이 끌고 들어와 마무리한다. 이는 전유(appropriation) 전술 혹은 ‘끌어 당기기’(claw-back)⁸⁸⁾ 전술이라 부를 만한 일이다. 방송사는 거대한 조직과 인력을 활용하여 기존 프로그램을 윤색하여 더욱 빛나게 하는 모습을 연출한다. 그로써 방송이야말로 문화예술 행사를 마무리하고 역사적인 획을 그을 수 있는 주체라는 인상을 심는다.

〈싱얼롱Y〉는 1960년대 초반 전석환이 YMCA의 하부 프로그램으로 시작하였다. 이 프로그램은 의외로 괜찮은 반응을 얻었다. 1964년부터 YMCA는 이를 주말 정기프로그램으로 정착시킨다. 미국 NBC의 〈Sing Along with Mitch〉에서 따온 건전가요 보급 운동이었다.⁸⁹⁾ 그런 탓에 번안한 미국의 팝송과 신민요를 기반으로 하며 당시 유행가라 불리던 트

88) 이 개념은 John Fiske, 2013으로부터 빌려왔다. 텔레비전은 그 흐름이나 서사를 통해 모든 담론을 자신이 해결하는 편으로 끌어당긴다는 점을 강조하기 위해 이 개념을 사용하고 있다.

89) 이정엽, 「1960년대 후반 ‘건전가요’의 가능성과 불가능성—전석환의 활동을 중심으로」, 『역사비평』 제138호, 역사비평사, 2022, 320쪽.

로트와 거리를 두며 운용해왔다. 여러 방송사가 이 이벤트에 관심을 두고 자신이 품기에 이른다.

1965년 9월 동아방송은 <다 함께 노래하자>를 통해 이 이벤트를 공개 방송 한다. 1966년 7월에는 KBS 텔레비전이 <노래의 메아리>를 편성해 방송했다. 같은 해에 KBS 라디오에서는 <삼천만의 합창>으로 이어갔다. 1967년에는 CBS에서 <100만 인의 노래>로 이 이벤트를 방송한다. 통기타 붐이 일고, 이후 포크 음악이 유행하게 된 데는 이 운동, 그리고 방송의 참여와 무관하지 않다.

1970년대 들어서도 방송은 대중음악의 위생성을 앞세우는 프로그램을 꾸준히 편성한다. KBS-TV는 1972년에 <노래의 메아리>, MBC는 1972년에 <노래는 즐거워>, TBC는 1973년에 <노래의 무지개>를 편성한다. <노래의 메아리>에는 ‘국민 개창 운동과 건전가요 보급을 위한 프로그램’이라는 꼬리표를 붙였다.⁹⁰⁾ 사회 운동 차원의 음악 사건을 방송사는 ‘건전가요’라는 장르로 만들어 갔다.

앞서 언급한 바 있는 <청개구리의 집>은 명동 YWCA가 1970년 6월 29일 문을 연 청소년 대상 문화행사 공간이었다. 이 공간에서 다양한 문화행사가 벌어졌다. 요일별로 달라지는 그 문화행사 중 가장 큰 인기를 누린 것은 노래 집단인 <청개구리>의 포크송 발표회였다. 통기타를 치는 젊은 가수들이 경쟁하듯 혹은 서로 협력하며 포크 음악을 발표하였다. <세시봉>과는 달리 자작곡, 창작곡을 부르곤 했다.⁹¹⁾ 방송은 <청개구리> 공연을 공개 방송한다. CBS의 최경식 평론가와⁹²⁾ 김진성 PD는 이 공간에서 활약

90) 강태영·윤태진, 앞의 책, 173쪽.

91) 창작 포크곡의 발표가 시작된 시기는 1970년으로 볼 수 있다. 여러 가수의 회고에 따르면 <청개구리의 집>에서 각자가 작곡, 작사한 곳을 서로 선물하거나 나누었다고 한다. 이어 방송 출연을 통해 인기를 끌고, 프로덕션이 음반 취입을 하는 과정을 거쳤다.

92) 최경식은 부산문화방송 PD로 방송경력을 시작하여 이후 CBS PD를 거쳐 이후 프리

하던 이들을 〈영840〉 등에 출연시켜 정식 가수로 만든다. 김민기를 만나 라디오 방송에 초대하여⁹³⁾ 창작곡 ‘아침이슬’이 처음으로 전파를 타게 만들었다.

김진성 PD는 자신이 제작하던 프로그램인 〈영840〉, 〈세븐틴〉, 〈꿈과 음악 사이에〉, 〈올나잇 팝스〉 등을 통해 아마추어 가수를 발굴해냈다. 그는 〈청개구리의 집〉 외에도 〈청평페스티벌〉에도 열심이었다. 〈청평페스티벌〉은 1971년 8월 CBS, MBC, DBS, TBC 공동 후원으로 시작한다. 이백천, 김진성, 서유석, 김민기, 양희은 등이 주도하여 시작한 이벤트였다. 제 3회 대회부터는 〈대학 재학생 가수들을 위한 아마추어 팝 콘테스트〉로 이름을 바꾼다. 1975년엔 MBC가 단독으로 후원한다. 공연은 공개로 녹음 방송되었다. 1976년 6회 대회부터는 〈청평강변축제〉로 이름을 바꾸어 개최한다. 1979년엔 〈MBC강변가요제〉가 된다.

〈청개구리의 집〉, 〈청평페스티벌〉 모두가 방송국 바깥에서 시작했다가 방송국 이벤트로 마감한다. 〈청개구리의 집〉은 라디오 공개방송의 정식화로 이어졌다. 김진성 피디에 의해 〈포크페스티벌〉, 〈세븐틴〉, 〈꿈과 음악 사이에〉의 공개방송이 제작되었다.⁹⁴⁾ 윤형주가 DJ를 맡았던 DBS도 〈청개구리의 집〉 구성원을 활용해 공개방송을 실시하였다. 〈0시의 다이얼〉은 진명여고 강당에서 매달 〈DBS팝페스티벌〉라는 이름의 공개방송을 실시하였다.⁹⁵⁾ 〈청평페스티벌〉도 방송국의 경연 프로그램으로 마무리되었다. 이후 〈대학가요제〉, 〈해변가요제〉 그리고 〈강변가요제〉는 방송사 외부의

랜서로 활동한다. 그에게 평론가란 직함이 붙는 때는 프리랜서 활동 시기라고 보아 무방하다.

93) 일부 언론에서는 최경식을 ‘김민기의 대부’라고 칭하기도 했다.

94) 김수정, 〈김진성 PD, 암투병중 사망〉, 『노컷뉴스』, 2023.05.19., <https://www.nocutnews.co.kr/news/5946652>. (검색일: 2024.12.05.)

95) 윤형주, 『나의 노래, 우리들의 이야기』, 삼인, 2012, 39쪽.

이벤트를 전유해 만든 방송 이벤트였다.

방송이 음악적 사건을 전유한 예는 또 있다. 디제이 프로그램을 방송에서 전유한 사건이다. 최초의 심야 라디오 프로그램 〈0시의 다이얼〉 DJ였던 최동욱의 회고⁹⁶⁾에 따르면 그의 첫 디제이 활동은 종로의 뮤직홀 〈디쉐네〉에서 이뤄졌다고 한다. 그의 이름이 알려지자 뮤직홀 〈메트로〉, 〈세시봉〉, 〈카네기〉, 〈뉴월드〉 등에서도 초빙한다. 이 같은 활약 덕분에 1963년에 DBS가 개국하면서 입사하게 된다. 1964년 〈Top Tune Show〉를 통해 직접 연출, 작성, 출연까지 도맡는 한국형 DJ가 되기에 이른다.

DJ 프로그램 전통은 라디오의 심야방송 전통으로 이어진다. 최동욱은 〈3시의 다이얼〉⁹⁷⁾ 〈Top Tune Show〉 그리고 〈0시의 다이얼〉까지 매일 3개의 음악방송을 도맡는다. 인기를 끌자 1970년 TBC 박광희의 〈밤을 잊은 그대에게〉(0시~1시30분), CBS 임문일의 〈꿈과 음악 사이〉(11시 35~0시25분), MBC 이종환의 〈별이 빛나는 밤에〉(0~1시30분)으로 이어져 심야 DJ 프로그램 각축을 벌인다. 1972년 포크 음악의 인기가 최고조에 이르면서 전문 DJ에서 인기 가수 DJ로 임무 교대가 벌어진다. DBS에 선 윤형주,⁹⁸⁾ 이장희, 박인희,⁹⁹⁾ TBC에서는 양희은, 서유석, MBC는 조영남을 발탁한다. 이처럼 DJ가 음악을 소개하며 생활 담소를 보태며 청취 공동체를 만들던 음악감상실, 음악살롱의 전통은 1950년대 말부터 이뤄졌지만 이 전통은 방송에 의해 채택 그리고 전유된다. 이후 방송은 인기 포

96) 〈특별인터뷰 “3시의 다이얼은 생방송 중” ‘우리나라 방송 디제이 1호’ 최동욱씨〉. 『한겨레:온』, 2017.02.21., <https://www.hanion.co.kr/news/articleView.html?idxno=4722>. (검색일: 2024.12.05.)

97) 〈세시의 다이얼〉을 시작한 1964년 라디오는 오전 5시~10시, 12시~2시, 저녁 5시~10시까지만 방송을 했다. 그 빈 시간에 새 프로그램을 끼워 넣었다.

98) 윤형주는 1970년 최동욱의 TBC 이전으로 〈0시의 다이얼〉을 맡는다. 이에 대해서는 윤형주, 앞의 글 참조.

99) 박인희는 1973년에 〈3시의 다이얼〉을 맡는다.

크 가수를 앞세워 새로운 청소년 시간과 공간을 창조하기에 이른다.

방송에 의한 전유 전통은 그 외에도 많다. 1961년에 문을 연 세시봉에서는 <대학생의 밤>이라는 프로그램을 만들어 노래, 장기 경연을 한다. 유사 음악감상실에서도 음악살롱에서도 그런 행사가 이뤄졌을 것이다. 이 같은 형식을 본뜬 행사가 방송에 의해 마련된다. 1966년부터 TBC-TV는 <전국 남녀 대학생 재즈 페스티벌>을 개최하였다.¹⁰⁰⁾ TBC의 페스티벌에는 강근식, 정성조 등이 입상하였고, 윤행주, 김세환도 참가한다. 이후 TBC는 1973년 연포에서 <전국 대학생 보컬 경연대회>를 개최한다.¹⁰¹⁾¹⁰²⁾ TBC는 1978년부터 <해변가요제>를 개최하고, 이어 79년, 80년에는 이름을 <젊은이의 가요제>로 바꾸어 행사를 이어갔다.

방송 바깥의 온갖 문화 이벤트를 방송 안으로 가져와 전유하는 일은 그 효력을 갖게 마련이다. 무슨 일이든 방송이 끼워 들면 다 이뤄진다는 인식, 그로 인해 생기는 방송에 대한 태도, 그리고 방송인을 만나게 되었을 때 보이는 자세 등에 변화를 준다. 방송의 전유가 지속적으로 성공한다면 방송은 전능한 존재로까지 받아들여질 수도 있다. 적어도 1970년대 들어서는 방송은 이전에 없던 그 같은 일을 만들고 또 이어가고 있었다. 그럼으로써 대중음악과 관련해서는 ‘큰 존재’로 부각되어 갔다. 새로운 결합태가 생겼

100) 제3회 대회부터는 <젊음의 대제전>으로 축제명을 바꾼다. 『中央日報二十年史, 附 東洋放送十七年史』에는 제 1회 대회부터 <젊음의 대제전>으로 명기해두고 있다. 中央日報·東洋放送社史編纂委員會, 『中央日報二十年史, 附 東洋放送十七年史』, 중앙일보사, 1985, 1080-1081쪽.

101) 『中央日報二十年史, 附 東洋放送十七年史』의 문화사업 일람에는 이 페스티벌 개최 건에 대한 기록을 찾을 수 없다. 안성민, 「캠퍼스 그룹사운드 붐」, 서강대 대학원 석사논문, 1998, 33쪽에서 인용.

102) 이 대회에서 서울대 등의 학생들이 참가한 <스푸키스>가 1위, 서울공대의 에코우스가 2위, 항공대의 활주호가 3위를 차지한다 (신현준, <왜 그리고 ‘해변’ ‘바다’ 노래가 많았을까?> 『한겨레』, 2006.04.05., <https://www.hani.co.kr/arti/culture/music/113684.html>. (검색일: 2024.12.05.)

다는 말이다.

5. 방송 결합태의 변화

1970년대 대중음악사 산책을 한 저서는 어김없이 두 개의 사건 인용으로 마무리한다. 대마초 파동 이후에 생긴 <대학가요제>¹⁰³와 <트로트고고>의 인기가 그 사건이다. 대부분 논의는 두 사건을 대마초 파동의 결과로 논의한다. 스타들이 사라지고 대중음악계는 무주공산이 된다. 새로운 얼굴과 장르가 필요했다. 두 사건은 기회를 잘 포착해 성공을 거둔 경우라고 설명한다. 크게 틀린 설명은 아니다. 하지만 결합태와 관련해 달리 설명할 수도 있다. 1970년대 초중반까지 형성된 방송 결합태가 작동한 결과로 <대학가요제>와 <트로트고고>이 등장하였다고 읽을 수도 있다.

먼저 <대학가요제>에 대한 설명이다. 1977년에 시작한 <대학가요제>는 이벤트 자체가 장르로 인식될 정도로 대중음악사에 큰 족적을 남겼다. 그런 탓에 음악사가들은 이 사건을 가벼이 지나치진 않는다. 1980년대 초에 등장한 <젊음의 행진>, <영11> 등의 청소년 대상 버라이어티쇼는 <대학가요제>의 스핀오프(spin-off)로 보일 정도다. 이 가요제는 대마초 파동 이후에 벌어진 점, 트로트가 배제된 채 포크와 록이 주로 연행되었다는 점, 벼락 스타가 될 수 있는 등용문 역할을 했다는 점 등을 감안하면 결합태로 논의하는 일이 가능해진다.

대중음악이 방송과 인연을 맺으려면 방송에 적합한 태도, 스타일, 연행,

103) 별도의 언급이 없으면 <대학가요제>는 MBC의 <대학가요제>, TBC의 <해변가요제> 두 개의 이벤트를 포괄한다.

말투, 의상, 몸짓을 보여주어야 한다. 1970년대 중반 이후의 방송 결합태에 맞추어야 방송 출연이 가능해진다. 나아가 경연에서도 수상자로 선발될 수 있다. 예를 들면 히피 스타일, 대마초를 연상시키는 스타일을 피해야 됨은 당시로서는 상식에 속한다. 부르는 노래의 풍이나 가사 내용이 퇴폐, 불온과 거리가 있어야 한다. 위생성이 강조되어야 함은 물론이다. 그러면서 좀 더 젊고 새롭다는 느낌까지 준다면 더 바랄 게 없다. <대학가요제>에 등장한 연행팀의 팀명, 가사, 의상, 음악 장르, 무대 매너를 보면 그 같은 결합태를 쉽게 찾을 수 있다.

경연을 벌이는 대부분의 대학생 가수들은 통기타를 메고 등장하였다. 현장 악단이 있음에도 대부분 기타를 연주하며 노래했다. 엄청나게 큰 울동을 연출하지도 않았다. 관행에 어긋날 만큼의 복장을 하거나 파격적으로 세상 상식과 어긋난 내용의 노래를 부르지도 않았다. 놀랄 만큼의 천편 일률적인 복장을 했다. 여성 경연자들의 의상을 분석해보더라도 대동소이했다는 평가 외엔 따로 덧붙일 만한 말이 없었다. 1970년대 초반 포크 가수들이 보여주었던 결합태와는 차이가 나는 그러니까 좀 더 순화된 듯한 결합태를 보여주고 있었다.

<대학가요제>는 방송국이 주최했던 만큼 방송 사건임을 역설할 필요는 없다. 오히려 주최했다는 사실 말고 또 방송과 연관시켜야 할 실마리가 무엇인지를 밝힐 필요가 있다. 1977년 <대학가요제> 대상인 <나 어떡해>는 산울림과 떼려야 뗄 수 없는 사건이다.¹⁰⁴⁾ 산울림의 일원이었던 김창훈이 작곡했다. 김창훈은 아예 우승팀 샌드페블즈의 선배 구성원이기도 했다. 1,2,3,4회 <대학가요제> 사회를 본 이수만이 샌드페블즈 선배 멤버였던 것까지 감안하면 1회 대회는 산울림-그룹사운드-록이 네트워크화되었다

104) <산울림>도 출전해 예선을 통과했지만 김창훈이 재학생이 아니라는 이유로 본선 진출을 하진 못한다.

고 볼 수 있다. 2회에서 수상한 〈서울대 트리오〉는 출전 전에 이백천이 운영하던 한국스튜디오에서 연습하였다.¹⁰⁵⁾ 이곳엔 대마초 사건으로 쉬고 있던 가수, 연주자들이 모여들었다 한다. 한편 〈해변가요제〉의 대상을 수상한 〈징검다리〉의 여름을 작곡한 이는 포크 가수 이정선이다.¹⁰⁶⁾ 징검다리의 일원이던 왕영은은 4회 〈대학가요제〉 사회를 본다. 이후 이정선은 두 가요제를 통해 데뷔한 가수들의 앨범을 편곡하며 제작에 참여했다. 〈대학가요제〉, 〈해변가요제〉는 방송사가 주최했기에 방송 사건이라 부를 수 있다. 하지만 더 엄밀하게 보자면 그 수면 아래에 방송 결합태가 떠받치고 있었던 방송 사건이었다.

70년대 후반까지의 두 가요제에서 대상, 금상, 은상을 탄 곡들의 가사를 살펴보았다. 주제는 사랑, 청춘, 희망, 꿈, 자연찬가, 자연무위, 역사찬가, 토속, 약속 등이었다.¹⁰⁷⁾ 주제를 구성하고 있는 음악의 정서는 아쉬움, 기쁨, 기원이었다. 70년대 초기까지 존재하던 포크나 록에서의 세태풍자나 사회, 모순 등에 대한 내용은 찾기 힘들었다.

가수 겸 개그맨인 고영수는 자신의 곡에 대한 한 인터뷰에서 ‘자신이 작사, 작곡한 곡으로 참가한 동생 고영선이 제 2회 가요제에서 정작 전혀 다르게 바뀐 노래를 부르더라’고 술회하였다.¹⁰⁸⁾ 원래 고영수가 붙인 제목은 〈자유인〉이었다. 그런데 가요제에선 〈한마음〉으로 제목을 바꾸어 출전한다. 가사도

105) 이백천, 앞의 책, 159쪽.

106) 이정선은 1973년 CBS 〈라디오음악발표회〉를 통해 데뷔한다.

107) 〈대학가요제〉 대상(나 어떡해, 밀려오는 파도 소리에, 내가, 꿈의 대화), 금상(하늘, 돌고 돌아가는 길, 대왕암, 해안선) 그리고 은상(당신은, 가시리, 탈춤, 약속, 영광과 강진, 고운 님, 연극이 끝나고 난후, 해야), 〈해변가요제〉의 대상(여름, 탐돌이, 하늘색 꿈), 우수상(구름과 나, 세상모르고 살았노라, 그대로 그렇게) 등의 가사 분석.

108) Youtube 〈송승환의 원더풀라이프〉 희극인 고영수 3회에서 인용. 고영선, 임백천 듀엣은 이 곡으로 인기상을 수상한다.

“내 맘은 하나요, 내 뜻도 하나요. 어젯밤에 꿈도 하나요. 친구도 하나요,
사랑도 하나요 그렇지만 외롭지 않아. 숲속에 날아가는 새들처럼 저 하늘
에 구름처럼”

로 불렸다. 고영수가 불인 원곡 가사는

“날 보고 하라고, 날 보고 말라고, 그런 말을 하지 마세요. 날보고 와라, 날
보고 가라, 그런 말도 하지 마세요. 숲 속에 날아가는 새들처럼, 저 하늘의
구름처럼, 골짜기를 흘러가는 샘물 처럼 아 나는 자유인”

이었다.

이처럼 대중음악계는 전과는 전혀 다른 방송 결합태를 형성하고 있었다. 방송은 힘이 세다라든지, 방송에서 성공하기 위해서 선택해야 할 용어, 의상, 율동, 스타일을 지도할 결합태가 존재하고 있었다. <대학가요제>는 방송 결합태를 보여주는 중요한 문구명에 해당한다.

방송 결합태로 설명할 두 번째 대중음악 사건은 트로트고고의 등장이다. 이 장르는 1976년 조용필의 <돌아와요 부산항에>의 선풍적 인기로부터 시작한다. 사실 이 장르는 대학생들의 가요제만큼이나 큰 관심을 끌었다. 노래를 부른 조용필은 뒤늦게 대마초에 연루되어 활동하지 못했다. 하지만 음반 판매 100만 장을 기록한다. 한국 대중음악사에서 처음 있는 일이었다. 이후 이 곡과 유사하게 록과 트로트를 섞은 곡들이 발표된다. 그리고 인기를 끌었다. <나를 두고 아리랑>(1977), <오동잎> (1977), <사랑만은 앓겠어요>, <잊게 해주오>, <안개 속의 두 그림자>(1978), <돌려줄 수 없나요> (1978) 등의 트로트고고 풍의 노래가 연이어 발표되고 큰 인기를 누렸다. 이 노래를 부른 가수들은 그룹으로 활동하다 솔로로 활동을 이어

간 공통점을 지니고 있었다. 방송에선 단독 연행을 펴고, 다른 공간에선 그룹 활동을 벌였다. 그러니까 이를 그냥 트로트고고의 인기라기보다는 그룹사운드의 트로트고고 연행 사건으로 이해할 수 있다.

트로트고고의 주역들이 보여준 결합태도 이전과는 달랐다. 그룹사운드 가 보여주던 야성, 박력, 흥분 등과는 거리가 있었다. 이미 음악조차도 흥겹다는 느낌을 크게 벗어나지 않았다. 너무 격하지 않은 잔잔한 고고 리듬에 가벼운 기쁨, 약간의 아쉬움 등의 가사를 담았다.¹⁰⁹⁾ 내용도 복잡한 세상사에서 한참 벗어나 알 수 없는 독백에 가까운 의미를 담고 있었다. 연주자들의 의상은 전보다 깔끔해졌다.¹¹⁰⁾ 단정한 의상에 맞춰 머리도 잘 정돈해 출연하고 있었다.¹¹¹⁾ 김훈과 트리퍼스 앨범에는 긴 장발의 동료들이 포즈를 취하고 있다. 그러나 텔레비전 안에서 격한 연주, 율동은 마치 금지당한 듯 미동만 보여줄 뿐이었다. 1970년대 후반의 결합태였고 그 이전과 비슷하면서도 변화된 모습을 보여주었다.

트로트 고고의 인기가 최정점에 오르는 해는 1978년이였다. 이 해의 MBC 10대가수는 남자부분, 송대관, 윤수일, 조경수, 최병길, 최현(가수왕) 여자 부분 이미자, 이은하, 전영, 정종숙, 혜은이 등이다. 이들 중 트로트고고를 완전히 비켜선 가수는 없다. 이은하가 약간 결을 달리하긴 하다. 그 외의 다른 여자 가수는 트로트고고에서 멀리 떨어져 있지 않았다. 전영, 정종숙, 혜은이의 경우 포크, 스탠다드팝 언저리에 있으면서 가끔 트로트

109) 김수경, 앞의 책, 141-144쪽.

110) 박성서, <박성서칼럼, '오동잎,' '가을비 우산속'이 가수, 최현의 삶과 노래(2)>, 『뉴스메이커』, 2022.11.25., <http://www.newsmaker.or.kr/news/articleView.html?idxno=134764>. (검색일: 2024.12.05.)

111) <나를 두고 아리랑>의 김훈은 2번씩이나 가수상을 수상하지만 80년대 이민을 떠나면서 장발로 인한 시비를 여러 번 걸쳐 언급한다. 장발 규제 때문에 가수 생활을 그만두는 것처럼 언론이 밝히기도 했다.

를 가미한 노래들을 불렀다. 트로트고고는 음악적 스타일로 봐서는 트로트와 고고 양쪽의 애호가들로부터 호응을 얻으려는 사이(in-between) 존재로 보인다.

70년대 초반 이후로 트로트 장르는 사실상 개점 휴업처럼 큰 작품과 가수를 배출하지 못했다. 도시 색을 담은 트로트로 큰 인기를 끌었던 배호의 퇴장 이후로 이렇다 할 빅히트곡을 생산하지 못했다. 포크와 스탠다드팝에 트로트를 보태는 등의 실험적 작업이 있었지만 트로트를 중심에 둔 실험은 적었다. 트로트가 대중음악 풍경에서 중심이 되는 시간이 저물고 있었던 셈이다. 그러던 차에 트로트와 록의 사이 어디쯤엔가 있음직한 트로트고고가 등장했다. 두루 인기를 누려야 하는 방송으로서는 환영할 수밖에 없는 장르였다.

이를 잘 포착한 안치행은 이미 트로트고고의 유행 이전부터 방송과 인연을 맺고 있었다. 1973년을 전후해 방송과 밀접한 관계를 맺고 있었다. <영사운드>의 기타리스트로서 직접 방송에 출연하는 것은 물론이고 TBC-TV의 인기프로그램이었던 <오라오라오라>의 전속 밴드로 활약하였다.¹¹²⁾ 안치행이 프로덕션한 조용필의 앨범에 얹힌 사연도 그가 방송을 감안하는 수완을 담고 있다. 애초 조용필의 노래가 실린 첫 앨범의 자켓(1976년 4월 25일)은 재반한 앨범의 자켓(1976년 10월 15일)과는 다른 사진을 실었다. 애초 장발이었던 조용필에서 깔끔하게 단발한 사진을 게재하고 있었다.

112) 이 프로그램의 인기를 가늠하는 기사를 보면 “솔로부문 1백 20명, 중창부문 50팀, 그룹사운드 15팀 등 모두 2백 92명이 응모한 가운데 실시한 예선에서 TBC-TV는 솔로 9명, 중창 10팀, 그룹사운드 8팀을 선발했었는데.....”라고 적고 있다. <新人·팝 콘테스트 本選>, 『매일경제』, 1974.07.29., 8면.

6. 결론

1970년대 대중음악 풍경을 그린 저술 분석으로부터 이 연구는 시작한다. 유력한 한국 대중음악사 저술을 분석해 적어도 두 개의 결론을 얻었다. 그 첫째는 방송에 대한 언급이 과소하다는 점이었다. 방송의 외형적 성장을 감안해보면 공평하지 않은 역사 기술이라 지적하였다. 둘째, 방송이 한국 대중음악에 미친 영향력을 어떻게 기술할 것인가라는 인식론적 가이드가 필요하다는 점이었다.

이 두 문제를 풀기 위해 노르베르트 엘리아스의 결합태 개념을 빌렸다. 대중음악 결합태는 대중음악과 방송에 종사하는 자들이 보이는 태도, 행위, 신념, 일상을 지도하는 가이드라인이다. 방송인을 만났을 때 작동하는 결합태가 있으니, 그 결합태가 방송인과의 만남에서 보여줄 태도, 행위 등을 이끈다. 그런데 대중음악의 구조에 변화가 생기면 타인과의 만남을 통해 그 변화를 인지하게 된다. 즉 결합태를 변화시킨다는 말이다.

1970년대의 방송 결합태는 그 이전과 비해 달라졌다. 그 변화를 보여주기 위해 방송이 대중음악에 대해 어떤 권력을 행사했는지를 살펴보았다. 방송인과의 만남을 통해서 혹은 대중음악 종사자들과의 상호작용을 통해서 그 권력을 경험하게 된다. 그 경험 탓에 결합태가 만들어지거나 변화한다. 몇 개의 유력한 방송의 개입이 대중음악 결합태에 변화를 가져왔다고 보았다.

첫째, 방송 자신이 도덕적 리더십을 지니고 있음을 스스로 입증하는 작업이다. 둘째는 대중음악계의 유력한 행위자, 생산자 역할을 행하고 있었다. 스스로 등용문을 자임하였고, 자신이 가수를 보증하는 역할을 행했다. 셋째, 방송 바깥에서 시작된 의미있는 이벤트나 프로그램을 자신의 것으

로 만드는 전유를 행했다. 그 과정을 통해 뭐든지 마무리하는 힘을 보여주었다. 이러한 방송의 행위는 대중음악의 유통 역할을 넘어선 생산 과정에 대한 직접적 개입처럼 보였다.

결합태는 문명화가 자라는 운동장이라고 엘리야스가 말했다. 방송화가 급격히 이뤄지면서 방송을 대하는 자세도 달라진다. 1970년대 후반부에 벌어진 두 개의 대중음악 사건이 그 증거가 될 수 있다. <대학가요제>와 트로트고고의 등장이다. <대학가요제> 출연자들은 방송을 대할 때 가져야 할 결합태를 잘 드러내 보였다. 의상, 머리 스타일, 노래 부를 때의 포즈, 부르는 노래의 가사, 음악 장르 등등. 가요제 출연자의 영상에서, 텔레비전에 등장한 트로트고고의 여행자들의 동작, 의상, 스타일에서 방송 결합태의 모습을 찾을 수 있었다.

방송은 다시 그에 화답한다. 캠퍼스 아마추어들을 끌어주고, 록그룹을 톱스타(가수왕, 10대가수) 자리에 앉힌다. 음악 유통을 넘어 생산에까지 적극 가담하는 방송화의 길로 접어들고 대중음악에 뻗치는 방송 권력은 더욱 강고해진다. 그를 대중음악의 방송화라 부를 수 있다면 1970년대는 방송화가 빠르게 이뤄지던 시기였다. 그래서 1970년대 대중가요 논의에서 방송의 역할은 더 강조될 필요가 있겠다. 점차 유력해지는 방송은 대중음악계를 자신의 한 부분으로 만드려는 새로운 꿈을 꾀다. 듣는 음악에서 보는 음악으로의 전환, 칼군무를 시전하는 아이돌의 등장, 위생적인 음악의 강조 등 이후에 벌어지는 대중음악계의 변신 과정을 감안한다면 방송의 역할은 앞으로 더 많이 그리고 자주 언급되어야 할 대중음악계의 유력자 입에 틀림없다.

참고문헌

1. 기본자료

- 김수정, <김진성 PD, 암투병중 사망>, 『노컷뉴스』, 2023.05.19., <https://www.nocutnews.co.kr/news/5946652>. (검색일: 2024.12.05.)
- 문화공보부, 『문화공보30년』, 문화공보부, 1979.
- 박성서, <박성서칼럼, '오동잎,' 가을비 우산속'이 가수, 최현의 삶과 노래(2)>, 『뉴스메이커』, 2022.11.25., <http://www.newsmaker.or.kr/news/articleView.html?idxno=134764>. (검색일: 2024.12.05.)
- 신현준, <왜 그리고 '해변' '바다'노래가 많았을까?>, 『한겨레』, 2006.04.05., <https://www.hani.co.kr/arti/culture/music/113684.html>. (검색일: 2024.12.05.)
- 안운태·공희준, 『이수만 평전』, 정보와 사람, 2012.
- 양희은, 『이루어질 수 있는 사랑』, 우석출판사, 1993.
- 윤형주, <세시봉, 우리들의 이야기 [5] 트윈 폴리오의 탄생>, 『조선일보』, 2011.07.20., https://www.chosun.com/site/data/html_dir/2011/07/19/2011071902547.html. (검색일: 2024.12.05.)
- _____, 『나의 노래, 우리들의 이야기』, 삼인, 2012, 39쪽.
- 이백천, 『이백천의 음악여행』, 나미박스, 2014.
- 정길화, 『쇼 연출가 전우중 "돌아온 PD"』, 『MBC가이드』, 1993년 4월호.
- 정형근, <[특별기고] 노랫길 따라 바다로 간 김진성PD>, 『서울문화투데이』, 2023.05.31., <http://www.sctoday.co.kr/news/articleView.html?idxno=40844>. (검색일: 2024.12.05.)
- 조영남·이나리, 『세시봉 시대: 세시봉 친구들의 음악과 우정 이야기』, 민음인, 2011.
- 中央日報·東洋放送社史編纂委員會, 『中央日報二十年史, 附 東洋放送十七年史』, 中央日報社, 1985.
- <新人·팝콘테스트 本選>, 『매일경제』, 1974.07.29., 8면.
- <오승근의 매혹적인 신곡 '구름에 달 가듯'>, 『차트 코리아』, 2022.05.12., <http://www.>

chartkorea.net/bbs/board.php?bo_table=close&wr_id=115&page=2. (검색일: 2024.12.05.)

YouTube <송승환의 윈터풀 라이프> 양희은, 고영수, 김세환, 윤형주 편.

<특별인터뷰 “3시의 다이얼은 생방송 중” ‘우리나라 방송 디제이 1호’ 최동욱씨>. 『한겨레:온』, 2017.02.21., <https://www.hanion.co.kr/news/articleView.html?idxno=4722>. (검색일: 2024.12.05.)

2. 논문과 단행본

강태영·윤태진, 『한국 TV 예능 오락 프로그램의 변천과 발전 : 편성 및 사회문화사적 의미와 평가』, 한울아카데미, 2002.

권보드래 외. 『1970 박정희 모더니즘 : 유신에서 선데이서울까지』, 천년의 상상, 2015.

김경, 『베이비붐 세대 만형의 6070 음악감상기 : 그 시절 심야 라디오 음악방송의 추억의 노래들』, 지식과 감성, 2020.

김덕영, 『사회의 사회학』, 도서출판 길, 2016.

김성환, 『1970년대 대중문학의 욕망과 대중서사의 변주』, 소명출판, 2019.

김수경, 「무주공산(無主空山)의 시대 : 대마초 파동 이후 트로트 고고의 유행」, 『대중음악』 제8호, 한국대중음악학회, 2011, 126-154쪽.

김은영, 「1960-1970년대 음악 정치 : 박정희 체제의 음악정책과 노래운동을 중심으로」, 『음악과 민족』 제60호, 민족음악학회, 2020, 87-118쪽.

김행선, 『1970년대 박정희 정권의 문화정책과 문화통제』, 선인, 2012.

김형찬, 『한국대중음악사 산책』, 알마, 2015.

_____, 「한국 초기 통기타음악의 사적 연구」, 한예중 음악원 석사논문, 2002.

박용규, 「1970년대의 텔레비전과 대중음악: 청소년 대상 대중음악 프로그램을 중심으로」, 『한국언론학보』 제51권 2호, 한국언론학회, 2007, 5-29쪽.

박찬호, 『한국가요사2』, 도서출판 미지북스, 2009.

백미숙, 「1970년대 KBS 텔레비전 교양 피디의 직무와 직업 정체성: 방송 전문성 형성과 신기술, 그리고 '제작 정신」, 『한국언론정보학보』 제60권 4호, 한국언론정보학회, 2012, 125-149쪽.

- _____. 강명구·이성민, 「서울텔레비전(KBS-TV)의 초기 방송 조직 문화 형성 - 구술사를 통한 대안적 방송사 쓰기」, 『한국방송학보』 제22권 6호, 한국방송학회, 2008, 189-229쪽.
- 신성원, 『8군쇼에서 랩까지』, 아름출판사, 1992.
- 송은영, 「1960-70년대 한국의 대중사회화와 대중문화의 정치적 의미」, 『상허학보』 제32집, 상허학회, 2011, 187-226쪽.
- 신현준, 『가요, 케이팝 그리고 그 너머 : 한국 대중음악을 읽는 문화적 프리즘』, 돌베개, 2013.
- _____. 최지선, 『한국 팝의 고고학 : 1970, 절정과 분화』, 을유문화사, 2022.
- _____. _____, 『한국 팝의 고고학, 1960 탄생과 혁명』, 을유문화사, 2022.
- 안성민, 『캠퍼스 그룹사운드 붐』, 서강대 대학원 석사논문, 1998.
- 원용진, 「한국 텔레비전 50년과 대중문화」, 『한국 텔레비전 방송 50년』, 커뮤니케이션 북스, 2011, 267-312쪽.
- _____. 「해방 이후 방송국의 전속가수제 - 소리의 '방송주의' 욕망과 소멸」, 한국방송학회 편, 『한국 사회의 방송문화사』, 한울아카데미, 2012, 215-272쪽.
- 이성욱, 『김추자, 선데이서울 계다가 긴급조치』, 생각의 나무, 2004.
- 이영미, 『한국대중가요사』, 민속원, 2006.
- 이정엽, 「1960년대 후반 '건전가요'의 가능성과 불가능성 - 전석환의 활동을 중심으로」, 『역사비평』 제138호, 역사비평사, 2022. 305-333쪽.
- 존 피스크, 『텔레비전 문화』, 곽한주 역, 컬처 룩, 2017.
- R. Williams, *Television : Technology and Cultural Form* 3rd. Ed., London: Routledge, 2003.

Abstract

Revisiting the History of 1970s Popular Music - A Proposal for Comprehensive Reassessment

Won, Yong-Jin(Sogang University)

This study examines the interplay between broadcasting and popular music in Korea during the 1970s, aiming to provide a richer understanding of this transformative period in Korean cultural history. Existing research highlights the need for deeper engagement with broadcasting's role and a robust epistemological framework to analyze its influence. To address these gaps, this study adopts Norbert Elias' concept of figuration, revealing how broadcasting shaped the development of Korean popular music during this era.

In the 1970s, broadcasting emerged as a dominant cultural institution with three key characteristics. First, it positioned itself as a moral leader, emphasizing youth, novelty, and wholesome and uplifting modernity. Second, it functioned as a powerful gatekeeper, controlling access to audiences and shaping the direction of the popular music industry. Third, it demonstrated its ability to appropriate musical events, integrating them into its own institutional and cultural logic. These attributes gave rise to a broadcasting figuration—a network of interdependencies between broadcasters, musicians, and audiences that redefined cultural production and consumption.

This broadcasting figuration is vividly illustrated through the emergence of *Campus Song Festival* and *Trot-Go-Go* in the late 1970s. The *Campus Song Festival* exemplified how contestants aligned their performances, from costumes to choreography, with the expectations set by broadcasting institutions. Similarly, *Trot-Go-Go* adhered to the broadcasting figuration's aesthetic and behavioral norms, showcasing how deeply broadcasting shaped artistic expression.

By the 1970s, broadcasting had established itself as a hegemonic force, exerting significant power over popular music. The industry's increasing alignment with broadcasting's norms signaled the beginning of the "broadcasting-ization" of popular music—a process in which music production, performance, and cultural significance became intertwined with broadcasting's logic.

This study contributes to the historiography of Korean popular music by demonstrating how broadcasting, as a central node of cultural power, not only influenced the music industry but also reflected broader socio-cultural shifts. Through Elias' concept of figuration, it illuminates the complex interdependencies that underpinned the cultural transformations of 1970s Korea, providing a theoretical framework for understanding the institutional and relational dynamics of this pivotal period.

(Keywords: 1970s popular music, broadcasting, figuration, Korean cultural history, broadcasting-ization)

■ 논문투고일 : 2025년 01월 10일

심사완료일 : 2025년 02월 14일

수정완료일 : 2025년 02월 17일

■ 게재확정일 : 2025년 02월 18일