

뮤지카 모빌리스: 기술복제시대의 음악적 매체성*

1970~80년대 카세트 문화를 중심으로

송 화 숙

1. 들어가며: 뮤지카 모빌리스(Musica Mobilis)
2. 카세트 문화
 - (1) 불법음반 논쟁과 음악산업
 - (2) 대안적 문화행위로서의 카세트
 - (3) 워크맨 센세이션
3. 나가며: 기술복제시대의 음악적 매체성

* 이 논문은 2009년 정부(교육과학기술부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구입니다(과제번호 NRF-2009-351-G00094).

개 요

뮤지카 모빌리스는 “자신의 원천으로부터 빠져나와 다른 곳으로 이동하는 음악, 음악적 원천을 소유하고 있는 사람의 육체적 이동에 따라 배치되는 음악”으로 정의되며, 이 단어가 함의하듯 이는 음악경험이 하나가 아닌 다양한 콘텍스트 형성과정, 즉 탈콘텍스트화-재콘텍스트화에 둘러싸이게 됨을 지칭하게 된다. 이러한 특징은 가장 최신의 MP3에까지 이르는 여러 층위의 ‘뮤지카 모빌리스’가 공유하는 지점이다.

이와 같은 뮤지카 모빌리스의 논의를 바탕으로 본 논문은 1970년대와 80년대 한국의 카세트 문화를 집중적으로 다룬다. 카세트는 1970년대를 거치며 80년대에 접어들면서 한국음반시장에서 가장 주도적인 매체로 부상했다. 그럼에도 불구하고 이 미디어에 관한 연구는 작가나 히트곡 중심의 서술, 연대기적 접근 등에서 배제되어왔고, 특히 음반이라는 의미가 ‘원반 형태로 이루어진 작품의 총체’나 ‘작가나 예술적 진정성을 담보하는 텍스트’로 굳어져가면서 카세트는 주변적이거나 소모적인 것으로 간주되어왔다. 다른 어떤 미디어보다 카세트가 ‘움직임’과 관련한 뮤지카 모빌리스의 특징들을 음악적으로 매체화하며 변화했기 때문이다. 본 연구는 이 시기 동안 카세트를 중심으로 펼쳐졌던 담론을 비판적으로 검토하고 그를 둘러싸고 형성되었던 새로운 미디어 문화의 의미를 확인함으로써 ‘또 다른 음악미디어의 역사’에 접근하고자 한다.

주제어: 뮤지카 모빌리스, 음악적 매체성, 카세트 문화, 불법음반, 위크맨, 메들리

1. 들어가며: 뮤지카 모빌리스(Musica Mobilis)

테크놀로지의 급속한 발전 중 오늘날 단연 중심적 위치를 차지하고 있는 개념은 모바일(mobile)이다. ‘움직이는’을 뜻하는 이 단어는 가볍고 휴대가능하고 이동성을 가진 정보기술매체들의 총칭으로, 상거래나 은행업무, 문서작업을 비롯하여 게임, TV나 영화감상, 책읽기에 이르기까지 현대의 거의 모든 일상생활은 ‘움직이는’ 차원에 진입하게 되었다 해도 과언이 아니며 앞으로의 기술발전 역시 이 개념을 중심으로 재편될 것이라는 예견 역시 가능하게 한다. 이같은 ‘움직임’을 주축으로 이루어진 기술발전이 무엇보다 가장 강력하게 영향을 끼쳐온 것은 음악의 생산 및 이의 경험이다. 음악이 특정한 계급적, 정치적, 종교적 목적에서 벗어나 광범위한 일상의 영역에 편입되기 시작한 시점은 18세기로까지 거슬러 올라갈 수 있다. 구시대의 봉건적 사회체제를 일소하고 새로운 시민적 질서를 구축해나가기 시작했던 이 시기의 변화와 맞물려 이후 음악하기나 음악경험은 “일상생활을 위한, 일상생활에 속한”¹⁾ 역할을 수행하기 시작했지만, 특정한 시간과 특정한 공간을 전제한 일회적 경험의 한계를 벗어날 수 있도록 했던 것은 소리 축적 및 복제기술이 음악에 도입된 이후부터였다. 음악의 편제, 즉 ‘언제 어디서나 재현/재생 가능한’ 음악 존재는 이 녹음기술의 발명을 기반으로 하는 음악의 대량복제와 무한 재생가능성의 또 다른 표현이며, 이와 같은 과정은 음악적 경험을 하나의 유일한 좌표 위에 고정시키는 것을 무의미하게 만드는 것에 다름 아니다. 다시 말해 기술복제시대의 음악 경험은 하나가 아닌 교차하는 콘텍스트의 형성과정, 즉 탈콘텍스트화-재콘텍스트화(decontextualisation-recontextualisation)에 둘러싸이게 되는 것을 의미하며, 이러한 특징은 가장 최신의 MP3에까지 이르는 여러 층위의 ‘뮤지카

1) Peter Wicke, *Von Mozart zu Madonna: Eine Kulturgeschichte der Popmusik*, 1. Aufl. (Leipzig: Gustav Kiepenheuer Verlag, 1998), 8.

모빌리스'가 공유하는 지점이다.

뮤지카 모빌리스를 처음 개념화한 호소카와 슈헤이에 따르면, 뮤지카 모빌리스란 “의도했건 그렇지 않건 자신의 원천으로부터 빠져나와 다른 곳으로 이동하는 음악, 음악적 원천을 소유하고 있는 사람의 육체적 이동에 따라 배치되는(coordinated) 음악”²⁾이다. 그는 움직이는 음악의 여러 단계를 분류 및 서술하고 있는데 첫 번째는 소음과 음악 사이의 구분이 명확하지 않은 도시 생활에서의 소리 모두이며, 두 번째는 지하철이나 거리의 곳곳에서 들려오는 길거리 음악가의 음악, 세 번째는 포터블 라디오(카세트)와 카스테레오를 통한 음악, 그리고 네 번째 단계에서의 뮤지카 모빌리스는 워크맨을 통한 음악이다. 물론 이 글은 워크맨이라는 새로운 미디어가 서서히 전 세계의 시장을 석권해나갈 즈음 저술된 것으로 “사적 청취의 궁극적 기제”³⁾이자 움직이는 음악의 최종 단계로서 워크맨의 효과를 집중적으로 다루고 있지만, 그가 지적한 뮤지카 모빌리스의 특징들은 발전을 거듭해온 오늘날의 음악미디어 문화와도 관련지어 숙고할 만하다. 그에 따르면 뮤지카 모빌리스는 첫째, 점점 소형화, 간소화되어감으로써 옛 기기들(라디오, 전축)로 점령된 공간을 활용할 수 있도록 만들 뿐만 아니라 외부의 대상들을 움직이면서도 받아들일 수 있다. 둘째, 이러한 뮤지카 모빌리스는 음악적 청취를 보다 우연적이고 부차적이며 불확정적으로 만든다. 언제든 어디서든 움직임에 따라 음악이 펼쳐짐으로써, 새로운 시/공간적 상황에 시시각각 조응하는 독특하고 유동적이며 단수화(singularisation)된 음악적 사건을 생산하고 구성한다. 이러한 점에서 뮤지카 모빌리스는 의식이나 사고의 통일성을 구성하는 조건이라 할 수 있는 고정되고 정주된 분배 방식과 구별되며 이는 곧 유목민적 분배라 칭할 수 있다. 셋째, 뮤지카 모빌리스적 음악경험은 자율성(autonomy)이라는 특징을 띠고 있는데,

2) Shuhei Hosokawa, “The Walkman Effect,” *Popular Music* 4 (1984), 166.

3) Hosokawa, 위의 글, 167.

이것은 개인화나 고립 혹은 현실로부터의 분리를 의미하는 것이 아니다. 오히려 이는 외부세계와의 ‘긍정적인 거리두기’로서, 어떠한 깊이나 높이를 배제시킨, 거리를 둔 것과의 친화를 의미하며, 넷째, 이러한 거리두기를 통해 뮤지카 모빌리스는 음악에서의 표면성을 전면에 부각시킨다. 이는 음악의 의미를 총체적이고 구조적인 차원이나 사운드의 심오한 밀도로 환원시키는 시도들에 대한 해체 혹은 재구성이다.⁴⁾

이와 같은 뮤지카 모빌리스의 논의를 바탕으로 본 논문은 한국의 카세트 문화를 집중적으로 다룬다. 1970년대를 거치며 80년대에 접어들면서 카세트는 한국음반시장에서 가장 주도적인 매체로 부상했다. 그럼에도 불구하고 이 미디어에 관한 연구는 작가나 히트곡 중심의 서술, 연대기적 접근 등에서 배제되어왔고, 특히 음반이라는 의미가 ‘원반(圓盤) 형태로 이루어진 작품의 총체’나 ‘작가나 예술적 진정성의 담보하는 텍스트’로 굳어져가면서 카세트는 주변적이거나 소모적인 것으로 간주되어왔다. 다른 어떤 미디어보다 카세트가 ‘움직임’과 관련한 뮤지카 모빌리스의 특징들을 음악적으로 매체화하며 변화했기 때문이다. 본 연구는 이 시기 동안 카세트를 중심으로 펼쳐졌던 담론을 비판적으로 검토하고 그를 둘러싸고 형성되었던 새로운 미디어 문화의 의의를 확인함으로써 ‘또 다른 음악미디어의 역사’에 접근하고자 한다.

2. 카세트 문화

(1) 불법음반 논쟁과 음악산업

뮤지카 모빌리스라는 음악적 존재는 일상생활의 곳곳에 스며들어 음악적 생산이나 재생산 그리고 이의 경험과 전유에 영향을 끼쳐왔지만,

4) Hosokawa, 위의 글, 169-171.

고정되거나 정착된 시간/공간에서가 아니라 탈콘텍스트화-재콘텍스트화의 관계 속에서 끊임없이 움직이고 있다는 점에서 이들은 어떠한 통계치나 수적 분류에서 배제되어왔다. 특히 음악적 유희성이 새로운 미디어의 출현과 결합되어 발현될 경우 대개 ‘비공식적’이라거나 ‘비정상적’, 혹은 ‘불법’이라는 낙인이 찍히게 된다. 어디까지를 비정상적인 불법음반 혹은 해적행위로 간주하느냐는 시기와 지역에 따라 다소간의 차이가 있다. 예컨대 로이 셔커에 따르면 대표적인 불법음반의 종류로 1)무인가 재발매로 대개 희귀본이나 절판된 곡을 담은 것, 2)인가받은 공식 발매작을 그대로 복제한 것(해적행위), 3)미발매 라이브 공연을 녹음한 것 등으로 여기에서는 ‘진정성’과 관련한 문제가 중요한 지점으로 떠오르지만⁵⁾ 우리나라의 경우는 이와 상이하다.

1968년 최초로 『음반에 관한 법률』(이하 음반법)이 제정된 이후 음반 생산에서의 합법과 불법의 경계는 표면적으로나마 명확해졌으며, 이로부터 불법음반, 해적반, 백판에 대한 논란이 끊임없이 제기되어왔다. 이 논의들이 대다수 공통적으로 지적하고 있는 비공식적/불법/해적행위에는 1)합법적인 특정업자가 내놓은 레코드를 상호까지 그대로 찍어내는 해적복사반, 2)합법음반의 것을 그대로 복사하고 듣도 보도 못한 정체 불명의 유행상표나 상호를 붙여놓는 경우(여기에는 상호도 없는 이른바 ‘백판’이라는 것이 포함됨), 3)수록된 내용면에서 남의 제작물을 그대로 복사해내거나 여기저기서 한두 곡씩 좋은 것만 골라 함께 묶어놓는 것들이 가장 ‘악랄한’ 경우에 속한다. 이보다는 느슨하지만 ‘고질적인 불법’으로, 4)자체 레코드를 제작해내기는 하지만 법정기준의 설비를 갖추지 않고 등록하지 않은 채, 등록업체의 상호와 제작설비를 빌려주거나 빌려서 제작된 음반⁶⁾이 이에 해당된다.

5) 로이 셔커 / 장호연·이정엽 옮김, 『대중음악사전』 (한나래, 2012), 153-154.

6) “레코드계의 독초 해적판 범람,” 『경향신문』 (1974년 12월 13일)과 “시설 허술한 음반메이커 수두룩,” 『경향신문』 (1983년 10월 4일). 두 신문기사는 시기상으로 약

이 같은 규정을 이해하기 위해서는 음반법 제정의 배경과 그 이후 한국의 음반산업의 흐름에 관한 배경지식이 필요하다. 당시 시행령이 명기한 바 이 음반법에서 주조를 이루고 있는 것은 음반을 녹음, 제작하는 데 기본적으로 갖추어야 할 기초시설에 관한 내용들이었다.⁷⁾ 이는 해방 이후 1960년대에 들어 점차 확대되어가던 음악산업 영역에서 문젯거리로 등장했던 일본가요의 불법 취입 및 제작(즉 일본음반을 들여와서 이를 한국어로 바꿔 제작하는 이른바 위장 디스크)을 단속하기 위한 것으로, 말하자면 당시 난립하던 ‘보따리 장수’ 음악제작사들을 합법적 공간에 끌어들이기 위해 제정된 ‘음반제작사 정비를 겨냥한 법령’이라 해도 과언이 아니었다. 이 음반법에 따라 1968년 지구레코드가 등록번호 1번으로 인가받은 음반레이블이 되었으며, 이후 수차례의 개정을 거치면서 1970년대 초반에 14개 업체가, 1980년대에 이르러서는 16개 업체가 정식 음반제작사로 등록했다.⁸⁾

법령에 의거 이들 몇몇의 대표적 음반제작사들만이 음반을 제작할 수 있는 공식적인 권리를 가지게 되었다. 그러나 실제적인 면에서 이들을 제외한 나머지는 일시에 사라진 것이 아니라 단지 음지의 영역으로 숨어들게 되었을 뿐, 이들은 이른바 ‘PD메이커’라고 불리는 제작 시

10년간의 차이가 나지만 불법음반에 대한 논조나 정의는 다르지 않았으며, 음반법 제정 이후 1980년대에 이르기까지 이 둘 외의 많은 보도 및 기사 역시 이들 항목들을 불법으로 간주하고 있다.

- 7) 모두 5개조로 이루어진 음반법 시행령은 1.녹음실의 규모, 2.녹음설비, 3.제작실 규모, 4.제작설비, 5.수입금지음반종목에 관한 기준을 공시한 것으로 그 중 1조와 2조를 살펴보면 제1조에서는 1)녹음실의 면적은 99평방미터 이상일 것, 2)녹음실의 높이가 4미터 이상일 것, 3)녹음실의 내부에 음악설비가 갖추어져 있을 것, 제2조에서는 1)주파수특성이 30내지 15,000 싸이클의 성능을 가진 녹음기 2대 이상, 2)전호의 녹음기에 상응하는 성능이 있는 마이크 3대 이상, 3)제1호의 녹음기와 전호의 마이크의 성능을 유지하면서 사용할 수 있는 “믹싱, 콘솔” 1대 이상, 4)원반 녹음기 1대 이상 등을 명기하고 있다.
- 8) 대표적인 등록 음반레이블은 지구, 오아시스, 서라벌, 대도, 유니버설, 신세계, 성음, 대한음반, 현대음반, 한국음반, 대성음향, 태양음향, 은성음반 등이다.

시스템을 통해 여전히 음반산업에서의 ‘절대 다수’로 명맥을 유지하게 된다. 이들 PD메이커는 법정기준에 부합한 제작설비를 갖추지 않고 음반을 제작하는 업체들을 일컫는 것으로, “부정불량음반이라 함은 정당한 법적절차를 밟지 않고 제작된 레코드나 테이프”⁹⁾라는 공식에 따라 이들이 생산해 낸 음반은 곧 ‘불법’, ‘저속’, ‘불량’, ‘부정’ 음반으로 분류되어 시시때때로 단속과 규제를 받아야했다. 그러나 실제로 음반법에 따라 정식인가를 받은 음반제작사들은 오히려 이들 PD메이커들에게 상호나 제작설비를 빌려주고 그에 대한 대가를 받는 대명제작¹⁰⁾을 용인하는 사례가 빈번함으로써 1970년대와 80년대 전반기까지 음반산업에서 PD메이커들의 영향력은 지대했다. 물론 어떤 PD메이커는 앞서 지적한 ‘악랄한 부정불량음반’을 만들어냈지만, 그렇지 않은 ‘느슨한 경우’의 PD메이커는 등록업체들의 제작시설과 상호를 빌려서 사용했을 뿐 오히려 그들보다 탁월한 자체 음반 기획력을 가지고 있어서, 오히려 등록업체들은 이들의 기획력을 바탕으로 음반을 제작했기 때문에 심지어는 ‘음반을 찍어내기만 하는 공장’으로 인식되기도 했다.¹¹⁾ 1970년대에서 80년대에 이르기까지 음반산업과 음반시장은 이들 PD메이커들에 장악되어 있었다고 해도 과언이 아닌데, 일단 수적인 면에서 이들

9) “해적판 범람 음반업체비상,” 『동아일보』 (1981년 6월 10일).

10) 1970년대 초반의 기사에 따르면, 정식인가를 받은 등록음반사가 제작을 할 경우 영업세, 물품세, 소득세 등의 부담으로 음반 한 장의 생산 원가는 350원 정도에 이르지만, PD메이커들은 이같은 과세를 피해감으로써 정식음반의 1/3정도의 가격인 120원 정도에 생산할 수 있었다. “불법음반 몰아내기,” 『동아일보』 (1970년 3월 21일).

11) 신현준의 경우 대명제작 방식과 PD제작 방식을 구분하여 전자를 1970년대, 후자를 1980년대를 대표하는 음악산업시스템으로 설명하고 있는데, 1960년대 말에서 1980년대 전반기까지의 대다수 신문기사에서 ‘대명제작’과 ‘PD제작’이라는 용어는 혼재되어 사용되었고 이들은 ‘등록업체의 비공식적 행위’와 ‘비등록업체가 공식적 행위’ 정도로 간주되어 왔다. 신현준, 『글로벌, 로컬, 한국의 음악산업』 (한나래, 2002), 195-216 참조.

은 압도적이었다. 보도매체와 시기에 따라 약간씩 편차가 있긴 하지만 합법과 불법의 비율을 살펴보면 1970년도에는 등록업체 4개, 60여개의 군소 PD(『동아일보』, 1970년 3월 14일), 1974년에 등록된 레코드 회사는 6개, 소위 PD메이커가 15개 정도(『동아일보』, 1974년 10월 12일)였고, 같은 해 다른 신문에 따르면 1974년 말의 합법적인 등록절차를 마친 레코드 제작회사는 9개, 보따리업체(PD메이커)는 45~50개(『경향신문』, 1974년 12월 13일)에 달하게 되며, 1975년 PD메이커 30~40개(『경향신문』, 1975년 5월 20일), 1980년에는 정식 메이커 13개소, 무허가 업체 서울 30여개, 전국 50여개(『경향신문』, 1980년 2월 23일)에 이른다.

(2) 대안적 문화행위로서의 카세트¹²⁾

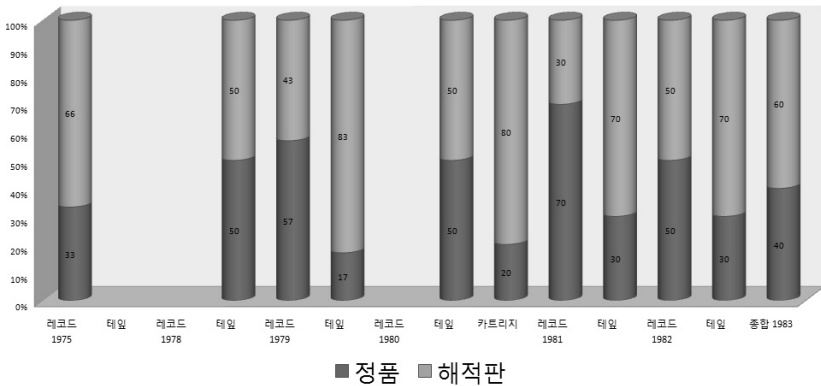
음악미디어의 보급이 급격히 확대되고 이를 바탕으로 한 음악시장의 성장을 통해 한국의 대중음악산업이 새로운 도약의 단계에 접어들었던 1970년대 중반 이후는 해적·불법음반이 범람했던 시기로 지칭되는데,¹³⁾ 적게는 40%에서부터 많게는 80%까지 시장을 점령했던 것은 이들 불법음반들이었다. 이러한 수치는 불법음반의 유통이 청계천이나 세운상가로 대표되는 몇몇 ‘불법 상거래의 온상지’에만 국한되었던 것이 아니라, 대형음반점을 비롯한 대다수 도소매 상점을 통해 유통되는

12) 카세트테이프는 1970년대 후반에서 90년대 초반까지 당시의 억압적이었던 정치상황에 대한 문화·정치적 저항운동이었던 노래운동과도 긴밀한 연관관계에 있었으며, 이 역시 ‘불법음반’의 한 축을 이루고 있다는 점에서 주요한 논의의 대상이다. 그러나 본 논문은 특히 당시 카세트테이프를 중심으로 형성되어갔던 보다 일상적 차원에서의 새로운 매체성에 집중하고 있으므로 이와 관련된 논의는 제외된다. 이에 관해서는 이영미, “민중가요 비합법음반에 대하여,” 『한국음반학』 10 (2000), 263-286; “카세트테이프, 비디오테이프, 구전, 마당: 1970, 80년대 예술문화운동의 매체들과 그 의미,” 『서강인문논총』 35 (2012), 163-202 참조.

13) 김병오, “1960~80년대 해적판 레코드 대중화 과정 연구,” 『공연문화연구』 24 (2012), 47-78.

음반의 반 이상이 불법음반이었음을 의미한다. 그리고 무엇보다 여러 다양한 불법음반의 포맷 중에서 가장 압도적이었던 것이 카세트테이프였다는 점을 상기할 필요가 있다. 1962년 필립스사에 의해 개발된 이 기록장비가 국내에 소개되고 카세트테이프 플레이어와 더불어 상용화되기 시작한 것 역시 1970년대 중반 무렵부터였으며, LP보다 가격 면에서나 생산 면에서 훨씬 손쉽고 경제적이었던 이 카세트테이프는 1970년대 후반에 이르면 음반산업에서 가장 주도적인 미디어로 자리 잡게 됨과 동시에 불법음반 생산에서 역시 가장 압도적인 것이 된다.

[표1] 1970~80년대 음반의 정품 대 해적판 비율¹⁴⁾



특히 70년대에 들어 국내 음반회사들이 외국 음반회사들과 라이선스 계약을 체결한 이후부터,¹⁵⁾ 그동안 간과되어 오던 팝송음반의 발매 역

14) 김병오, “1960~80년대 해적판 레코드 대중화 과정 연구,” 49에서 재인용.

15) 1969년 성음레코드가 영국의 데카(Decca)와 계약을 맺어 정식 라이선스 음반을 발매하기 시작하여, 1972년에는 지구레코드가 미국의 RCA와, 1973년에는 성음레코드가 필립스(Philips), 도이치 그라모폰(Deutch Gramophon) 등과, 오아시스 음반사가 영국의 EMI와 계약을 체결함으로써 국내 음반시장은 국제 음반시장의 흐름을 일정 정도 반영하게 된다.

시 불법과 합법이라는 맥락 하에 규제되기 시작했으며 카세트테이프가 가진 복제의 용이성은 해적행위를 한층 가속화시켰다.

라이선스 판의 제작이 이처럼 까다롭고 복잡한데 반해 해적음반의 제작은 너무도 간단하다. 주로 미군이나 해외여행자들을 통해 원판을 구입하기만 하면 그것을 하루 이틀 사이에 그대로 복사해 낼 수 있는 것이다. 최신히트곡이 나오게 되면 미군방송에서 나오는 것을 그대로 녹음테이프에 담아 디스크로 깎아내기도 한다. 그러니까 그 제작비는 원료 값과 인건비 정도에 불과한 것이다. 그런데도 그 값을 싸게 만들기 위해 질적으로도 형편없이 조잡한 물건이 된다. 웬만한 고급전축에는 걸어볼 수도 없는 저질의 상품이 되는 것이다. 그러나 막상 레코드 상가에서는 이 해적판이 오히려 구매력을 갖고 있다는 것이다. 서울에서도 레코드 상가의 중심지라는 청계천에 자리 잡고 있는 Y소리사의 대표 K씨에 의하면 하루 레코드 판매량이 50~60장 정도인데 비해 그중 3분의 2 이상을 해적판이 차지한다는 것. 해적판 중에서도 주로 팝송이 대부분인데 그 고객은 전부가 중, 고등학생 이상의 청소년층이라고 한다. 라이선스 판이 1천5백원 정도인데 반해 이 해적판은 3백~2백50원 정도의 저렴한 가격이기 때문에 청소년층의 주머니 사정으로는 어쩔 수 없는 실정이라는 것. 또 학생들은 그 레코드를 대부분 노래를 배우기 위해 사는 것이기 때문에 대체로 3~4회 정도 들고는 집어던지는 것으로 값싼 해적판이 안성맞춤이라는 얘기다. 여기에 비해 라이선스 판에 대한 당국의 시책은 「대중예술정화대책」이 떨어진 이후 한층 까다로워졌다. 사전심의가 강화됐기 때문이다. 따라서 라이선스 판에서도 특히 팝송의 경우 최근 각 메이커들이 거의 제작을 외면하기에 이르렀다. 경음악 평론가 최경식씨는 대중문화의 정화를 위해서도 이 해적판의 단속이 시급하다는 주장이다.¹⁶⁾

16) “해적판에 밀려나는 라이선스 음반,” 『경향신문』 (1975년 10월 21일).

당시 수많은 언론과 음악계는 불법음반 및 해적음반이 얼마나 음악산업에 위협을 가하는가를 성토했고 있었으며, 정부 측에는 보다 강력한 법적 규제를 요구하는 한편, 소비자들 측에는 이 불법음반의 질이 저열함을 강조했다. 카세트를 주축으로 펼쳐졌던 질에 관한 담론은 한편으로는 당시 혼성, 접속곡이라 불렀던 메들리음반 붐에 집중되었으며, 다른 한편 ‘카세트테이프가 씹혀서 오디오 재생기를 망친다’로 요약될 수 있는 카세트테이프의 품질에 관한 것으로 나뉜다.

1979년 하반기부터 시작되어 1980년대 초까지의 전반적인 경기침체는 극심한 음반계의 불황을 야기했으며 이는 크고 작은 음반 관련업체들의 부도 및 폐업사태로 이어졌다. 대다수의 음반 관련업자들은 이와 같은 사태를 거의 ‘재앙’이라고 표현했다.¹⁷⁾ 이와 같은 상황을 비껴갔던 유일한 것은 다름 아닌 혼성·접속·메들리 음반의 붐이었다. 1981년 이미 국외에서는 메들리의 원조 《Stars On 45》가 비틀즈, 아바 등 1960, 70년대의 히트곡(많게는 40여곡)을 하나의 곡으로 혼성 접속시켜 유럽 및 미국 등지에서 선풍적인 인기를 끌고 있었다. 이러한 시도는 2~5분짜리 노래나 그룹 중심의 8~10곡을 일종의 ‘컨셉’이라는 맥락 하에 배치하는 LP적인 제작방식에 대한 파격을 의미했다. 《Stars On 45》의 성공에 자극을 받아 세계 각국에서는 메들리 전문 그룹들이 출현했으며, 유명 그룹에 속하는 비치 보이즈나 비지즈, 슈프림즈 등도 자신들의 히트곡으로 메들리 음반을 출시했다. 이와 같은 국제적 흐름에 상응하는 국내에서의 첫 번째 메들리 음반의 성공사례는 1981년 오리엔트 레코드에서 발매된 김연자의 《노래의 꽃다발》이었다. 이 음반 한 장에는 흘러간 옛노래들이 30~40곡이 실렸고, 이 음반의 히트를 통해 불황의 늪에서 허덕이던 오리엔트 레코드가 극적으로 회생하기까지 했다고 보도되기도 했다.¹⁸⁾ 이후 쏟아져 나온 메들리 음반은 확충된 컴퓨

17) “레코드불황 끝이 안보인다,” 『경향신문』 (1981년 8월 5일).

18) “국내의 레코드계 접속곡 선풍,” 『경향신문』 (1981년 9월 17일).

터 시스템을 동원하여 보다 손쉽게 더 많은 곡을 ‘혼성·접속’시켰고, 이러한 흐름들은 80년대 후반에까지 계속 이어져나갔으며, ‘죽어가던 음반업계의 침체를 타개하기 위한 불가피한 방식’으로 인식되기에 이르렀다. 인기곡들의 한 절 혹은 한 구절씩을 떼어내서 동일한 리듬을 바탕으로 연결시켜 10분에서 15분가량의 긴 곡을 만들어낸다는 제작방식은 무엇보다 녹음과 편집이 간편하고 손쉬웠던 카세트테이프라는 매체에 적합한 것이었고, 이 때문에 메들리 붐 이후 “중전의 7:3이었던 카세트와 디스크의 제작 비율이 9:1로”까지¹⁹⁾ 치닫게 됨으로써 카세트는 음반시장 전체를 장악했다. 더구나 기존에 성행하던 이른바 불법 해적 제작방식과 많은 면에서 유사했으므로, ‘메들리테이프 붐은 비정상적인 현상’, ‘편곡도 제대로 돼있지 않은데다 단순한 악기를 써서 제작비를 덜 들이며 마구 찍어내는 저질’, ‘가요 발전과 국민정서순화에 아무런 도움이 안되며 오히려 우리 가요문화를 후퇴시키는 것’, ‘음악성이 결여된 저질곡’ 등²⁰⁾ ‘메들리=카세트테이프=해적판=저질’이라는 공론의 공격은 이미 예상 가능한 것이었다. 다른 한편 카세트테이프의 품질이나 음질에 대한 경고 역시 끊이지 않았다.

요즘 웬만한 집이면 카세트 녹음기 전축 한 대씩은 갖고 있다. 대중가요도 듣고 클래식도 팝송도 들으며 외국어 공부도 하게 된다. 그래서 갖가지 음반 카세트 카드리지 등이 많이 팔리고 있다. 하지만 요즘 『XX 소리사』, 『OO 음악사』 하는 등의 음반 카세트 카드리지 등 판매업소에는 불법부정업자들이 만든 불량저질상품들이 판을 쳐 잘 골라서 사지 않다가 골탕 먹게 된다. 음반이나 카세트 카드리지 등을 만드는 업자들의 모임인 한국음반협회도 이들 부정불량 상품과 업자들의 단속에 나서는가 하면 이들 부정업자들

19) “가요계 메들리 선풍,” 『경향신문』 (1982년 9월 7일).

20) “2년 주기의 메들리테이프 붐 하반기 가요계서도 위세,” 『동아일보』 (1985년 12월 5일).

의 근절 대책을 세워달라고 진정하고 있다. 이 불량 저질음반 카세트 카드리지들이 범람하기 시작한 것은 4, 5년 전, 전축, 카세트, 녹음기 등 오디오 기재의 보급이 갑자기 활발해지면서 부터라는 것. 지금 많은 사람들이 음반 카세트 카드리지를 사면서 혹은 속아서 혹은 뻔히 알면서도 워낙 값이 싸니까 이런 불량 저질품들을 사고 있는 것이 실정. 한국음반협회의 추계로는 요즘 들어 서울의 경우 좀 줄어든 추세이긴 하지만 전국적으로 이들 제품 판매 업소에서 팔리는 것 중 거의 반이 가짜 제품이라는 얘기. 이들 가짜 제품은 거의가 잡음이 섞이고 음이 높았다 낮았다 일정치 않으며 테이프의 한쪽에만 녹음돼 있는 예가 많은가 하면 테이프 중간 중간 또는 음반 중간 중간이 아예 소리가 나오지 않는 등 조잡한 것들로 정식 허가업소가 만든 디스크나 테이프에서 히트곡만 한 두 곡씩 골라서 만들거나 숫제 당국에서 미풍양속상 또는 안보상 금지시킨 곡들을 담은 것들이 많다고 한다.²¹⁾

그러나 어떤 ‘불법제작소’는 정식업체보다 더 우수한 제작설비를 갖추기도 했었다는 점과 일반인들이 보기에 정식음반과 불법음반을 구분하기 쉽지 않았었다는 점을 감안한다면 이 ‘부정’, ‘불량’이라는 수식어는 엄밀한 의미에서 ‘음반의 질’에 관한 것도, ‘음악의 질’에 관한 것이 아니라, 법정 기준치를 준수한 제작업체에 의한 생산물인가 아닌가의 관한 것이라고 보는 편이 옳다. 더구나 1975년 가요정화운동 및 음반사전심의제도가 엄격하게 시행되어 가면서 대중음악계 전반에 걸친 냉각기운이 번져간 이후 해적음반의 구매행위는 단지 가격이 싸다는 점에만 치중된 것이 아니었다.

백판이 끼친 영향력은 매우 엄청났다. 다름 아니라 현재 30대 중반 이상의 사람들은 주로 이 백판으로 음악을 경험했기 때문이다. 어

21) “카세트테이프 시중 판매 50프로가 불량품 한국음반협회 올 들어 1만장 적발,” 『동아일보』 (1979년 7월 18일).

기에는 싼 값이라는 경제적 이유가 가장 중요했지만, 또 하나의 중요한 문화적 이유가 있었다. 다름 아니라 백판에는 ‘금지곡’이 없었기 때문이다. 1975년 가요정화운동이 가열차게 전개되고 그해 말 ‘대마초 파동’이 터진 뒤 음반사전심의제도가 아주 체계적이고도 자의적으로 전개되었다는 것은 대부분이 아는 사실일 것이다. 이 정화운동은 ‘가요’뿐만 아니라 ‘팝송’에도 영향을 미쳤고, 그래서 불온하고 퇴폐적인 것으로 낙인찍힌 곡들은 정식으로 발매되는 음반, 이른바 ‘라이선스 음반’에는 실릴 수가 없었다. 그러다 보니 백판을 구해 듣지 않으면 비틀스의 《Sgt. Pepper’s Lonely hearts Club Band》의 라이선스 음반을 사도 <A Day in the Life>와 <Lucy in the Sky with Diamond>를 들을 수가 없었고, 퀸의 《A Night at the Opera》를 사도 <Bohemian Rhapsody>를 들을 수가 없었다. 밥 딜런 처럼 불온으로 찍힌 사람이나 엘리스 쿠퍼 처럼 퇴폐로 찍힌 사람들의 음반은 아예 정식으로 발매되지 않거나 이상한 편집음반만 몇 개 나왔을 뿐이다. 쉽게 말해서 포크나 메탈은 합법의 세계에서는 잘 만나기 힘들었다.²²⁾

말하자면 해적음반을 구매한다는 것은 기존의 경직된 음악계에 대한 일종의 대안이었으며, 특히 청소년층에게 이는 ‘싼 가격에 현혹되는 무분별한 행위’가 아니라 기성세대와 구별되는 자신의 독자적인 세대적 감수성을 구현시키는 일상적인 음악적 실천이기도 했다. 더구나 카세트테이프의 녹음, 조작, 편집의 용이성은 소규모 소매상, 말하자면 곳곳의 ‘동네 음반가게’에서 조차 불법테이프 생산이 가능하도록 했으며, 대다수의 청소년들은 이를 통해 자신이 원하는 곡만 골라 담은 새로운 버전의 음반을 손에 넣을 수 있었을 뿐만 아니라 스스로 자신의 선호곡들을 제작할 수 있는 홈테이핑의 시발점이 되기도 했다.

해적음반류의 최근 경향은 음반보다 테이프의 비중이 압도적으로

22) 신현준, 『백판 키드의 추억』 (웅진지식하우스, 2006), 115.

높다. 테이프는 큰 시설이 필요 없이 손쉽게 복제할 수 있고 언뜻 들어서는 음질의 차이를 쉽게 구별할 수 없는데다 운반도 손쉽고 가격도 더 싸기 때문에 해적음반업자들이 테이프 복제에 치중하고 있다.

수범도 나날이 기발해져 금지곡만 모은 『금지곡 모음』이 있는가 하면 인기그룹이나 가수의 히트곡만 모아 내기도 하고 최근에는 전집물까지 만들어 음반업자들이 골머리를 앓고 있다. 이 전집물은 오아시스, 대성, 지구, 성음 등 유명 메이커에서 나오는 곡들 중 좋은 것만 가려 뽑아 만드는데 해설책자까지 첨부해서 가정방 문판매에 나서고 있다고. 전국에 50개소 정도의 해적음반제작소가 있을 것으로 추산하는 한국음반협회 윤신영 사무국장은 예전과는 달리 업자 음반제작자 재킷 제작자등이 다 따로 흩어져 있어 단속이 더 어려워지고 있다고 말한다.

해적음반의 유통구조는 예전에는 청계천의 도매상을 통해 시장에 나왔지만 지금은 행상을 통해 중간 도매상이나 소매상으로 가기 때문에 추적조사가 어렵다. 또 최근에는 24인승 버스를 구입, 달리면서 테이프를 제작하는 해적음반업자들도 있다. 해적음반과 테이프는 음질이 나빠 잡음이 많고 테이프의 경우는 잘 끊어진다. 그런데도 잘 팔리는 이유는 값이 싸다는 것. 해적음반은 5백~7백원, 테이프는 3백~4백원 정도로 각각 일반음반이나 테이프의 20~25%의 값이다. (...) 음반업자들은 “음반업계가 사상 최악의 불황을 겪는 것은 시장성에 비해 메이커가 많은데다 해적음반까지 겹쳐 수요보다 공급이 많은데 있다”고 분석. 이들은 당국의 단속도 중요하지만 소비자들의 태도가 더 중요하다고 호소.²³⁾

이처럼 1970년대 말을 기점으로 폭발적으로 성장한 카세트 문화에 대한 논조가 ‘당국의 규제와 단속’에서 ‘소비자의 태도’로 전환되기 시작했던 것은 단지 길거리 노점상에서부터 소규모 소매상에 이르기까지

23) “불황없는 음반업계 독버섯 해적음반 테이프 실태와 문제점,” 『동아일보』 (1983년 7월 7일).

‘점조직’화되어 있는 카세트테이프의 유통구조에 대한 실제적 단속이 어려웠기 때문만은 아니다. 무엇보다 워크맨으로 대변되는 포터블 카세트테이프 플레이어의 보급을 통해 새로운 음악청취문화가 등장했기 때문이다.

(3) 워크맨 센세이션

녹음 및 재생기능을 담당해왔던 카세트플레이어에서 녹음기능을 삭제시킨 “휴대용 스테레오 카세트 재생전용기”를 통해 뮤지카 모빌리스는 걸어 다니면서도 음악을 들을 수 있는 새로운 단계에 진입하게 되었다. 1979년 소니사에 의해 개발된 워크맨은, 트랜지스터라디오보다 음질 면에서 월등했고, 특히 종전의 카세트플레이어에 기본적으로 장착되어 있는 스피커를 없애는 대신 헤드폰을 끼고 음악을 들을 수 있게 함으로써, “혼자만의 미니 오디오”라는 새로운 유형의 청취를 만들어냈다. 기존의 트랜지스터 라디오나 포터블 카세트플레이어가 외부지향적이며 의도했던 그렇지 않건 간에 “음악 함께 듣기”의 유형을 유지하며 움직임에 따라 음악이 분산되는 특징을 지닌다면, 워크맨은 외부적 현실세계와의 사운드 연관관계를 잘라냄으로써 완벽한 개인적 영역을 구현할 수 있게 된다.²⁴⁾

지난해 10월 서울의 P대학 운동선수 15명이 일본 자매대학 초청으로 일본 원정을 다녀온 적이 있었다. 그들은 자매대학 캠퍼스를 방문했을 때 학생들의 이상스러운 모습에 모두 넋을 잃었다. 상당수의 학생들이 머리에 헤드폰을 걸치고 등교하고 있었으며 캠퍼스 잔디밭에서 휴식을 취하고 있는 학생들도 대부분 헤드폰을 걸친 우주인 모습이었다.

24) Hosokawa, “The Walkman Effect,” 167.

동경거리에도 온통 헤드폰을 걸친 젊은이들로 물결을 이루고 있었다. 한 학생이 용기를 내 「오늘 라디오에서 무슨 중대발표가 있느냐」고 일본 학생에게 물었다. 그는 책가방속에서 담뱃갑만한 초소형 카세트와 헤드폰을 꺼내 음악을 들어보라고 전했다. 놀라운 일이었다. 그 같은 작은 기계에서 웬만한 오디오와 같은 수준의 스테레오 음악이 쏟아져 귀를 찡찡 때리는 것이었다. 그들은 일본의 젊은이들이 어느 장소에서나 헤드폰을 걸치고 다니는 이유를 수궁하게 됐다. 그 운동선수들은 귀국할 때 이 요술단지 같은 소형 오디오를 한 개씩 기념으로 사왔다. 그들은 지난 초 봄까지 일본에서 가져온 이 미니오디오의 헤드폰을 머리에 걸치고 거리를 활보할 용기를 내지 못했었다. 그런데 울 들어 서울 곳곳에서 헤드폰을 걸친 젊은이를 쉽게 발견할 수 있게 되자 그들도 미니오디오를 애용하게 됐다. (….) 젊은이들이 우주인 모습으로 거리를 활보하는 모습은 이제 새삼스럽게 느껴지지 않게 된 것이다.²⁵⁾

출시된 지 채 1년이 되지 않아 전 세계적으로 100만대가 팔려나가는 경이적인 판매량을 기록했던 워크맨의 열풍은 1980년대 전체를 관통하는 것이었다. 당시 한국에서 소니의 워크맨은 보온밥통과 더불어 과다반입제한 품목 중 하나였고, 해외여행 역시도 자유롭지 못한 상황에서, 주로 교포나 보따리 무역상을 통해 음성적으로 거래되었으며, 일본이나 미국을 여행하고 돌아오는 친인척들에게 청소년들의 희망선물목록 1호는 워크맨이었다. 이러한 폭발적인 수요를 바탕으로 국내 생산이 이루어진 것은 1981년 삼성의 ‘마이마이’였으며 이를 필두로 1980년대 초반에는 25개의 생산회사가 난립하다가 1980년대 후반이 되면서 삼성의 ‘마이마이’, LG의 ‘아하프리’, 대우전자의 ‘요요’ 3개사가 경쟁하는 구도로 굳어지게 되었다.²⁶⁾

길을 걸을 때, 운동할 때, 버스나 지하철을 탈 때, 육중하고 거대한

25) “시류따라 세태따라: 호주머니 속의 오디오,” 『경향신문』 (1981년 6월 1일).

26) “100년을 엿보다 (18): 미니카세트 ‘워크맨,’” 『경향신문』 (2010년 3월 4일).

음향기기가 없는 공간에서도 그와 맞먹는 음질의 음악을 들을 수 있다는 사실은 가히 혁명적이라 할 만큼 센세이셔널한 것이었으며, 특히 젊은 세대들에게 워크맨은 일종의 문화적 상징이 되었다. 이는 마이클 체넨이 표현한 것처럼 “음악이 감상자 바로 앞에 있는 음악가의 신체에서 오기보다는, 외부세계와 격리된 감상자의 머리를 감싸고 있는 비현실적이고 불가해한 공간으로 음악을 몰아넣는”²⁷⁾ 신기한 경험이었다. 또한 이는 워크맨을 자신의 신체 일부로 장착하며 ‘우주인’의 모습으로 움직이고 있는 사람을 바라보는 사람에게 역시 충격적인 경험이기도 하다. 이와 같은 워크맨 센세이션을 호소카와 슈헤이는 “워크맨 비밀극장”(walkman as secret theatre)이라고 표현한다.

사람들이 처음 워크맨을 보았을 때 놀라게 되는 것은 워크맨 유저가 듣고 있는 음악 때문이 아니라, 그가 무언가를 듣고 있다는 것을 알 수 있지만 그것이 무엇인지를 알 수 없다는 사실 때문이다. 그것은 비밀이다. 워크맨이 등장할 때까지 사람들은, 지나가는 사람이 이토록 확실하고 명확한 방법으로 자신이 비밀을 가지고 있음을 고백하는 장면을 본적이 없다. 그들은 워크맨 유저가 무언가 비밀스러운 것을 듣고 있다는 것뿐만 아니라 비밀 그 자체, 움직이는 사운드 형식으로 되어있는 비밀 그 자체를 인식했다. 비밀을 가지고 있는 사람은 항상 비밀을 관람하는 사람보다 이점을 가지고 있다. 전자는 후자에게 고백한다. 무언가 감춰진 것이 있다는 것, 무언가 비밀스러운 것이 있다는 것을 고백한다. 그리고 이 비밀은 그 비밀을 가진 사람이 비밀의 내용을 누설해버렸을 때 사라져야만 한다. (...) 그는 사람들에게 자신이 비밀을 듣고 있다는 것을 알게 한다. 그는 소통을 거부하거나 현실로부터 고립된 것이 아니라 이렇게 간단한 방법으로 비밀의 존재를 명확하게 드러낸다. 그는 자발적으로 자신의 진실을 알게끔 하지만 그럼에도 불구하고

27) 마이클 체넨 / 박기호 옮김, 『음악녹음의 역사: 에디슨에서 월드뮤직까지』 (동문선, 2005), 308.

하고 이는 드러나지 않는다.²⁸⁾

다시 말해 워크맨을 통해 음악을 경험한다는 것은 일종의 연극무대에 오르는 것과 다름없으며, 이는 음악을 청취하는 이들뿐만 아니라 이를 둘러싼 이들까지도 이 미디어 경험의 무대로 끌어들였다는 것이다.

3. 나가며: 기술복제시대의 음악적 매체성

앞서 서술한 바처럼 1970년대와 80년대는 새로운 음악미디어의 보급과 이를 통한 생산 및 전유방식의 전이가 신속하게 이루어져갔던 시기이며 특히 ‘움직이는 음악’의 경험을 바탕으로 한 새로운 음악적 전경이 마련되어갔던 시기이다. 1970년대와 80년대의 불법카세트 논쟁은 MP3의 도입 이후 P2P를 통한 파일 공유 논쟁으로 이어졌고, ‘저질’ 메들리테이프는 여전히 얼굴 없는 무명가수들에 의해 고속도로 휴게소 한 곁을 차지하고 있으며, 33년간 생산되어오던 소니의 워크맨은 2013년 1월을 끝으로 단종되었지만 그 자리는 ‘영리한 전화기’인 스마트폰으로 대체됨으로써, 미디어가 인간의 사고와 인지와 지각 및 세계를 경험하는 방식에 지대한 영향을 끼친다는 명제를 다시금 확인시키고 있다. 더욱더 가속화될 미디어의 전이과정은 그에 따른 새로운 음악문화의 형성 또한 빠르게 재구성될 것임을 뜻하며, 그에 대한 보다 다층적이고 다각적인 이론적 학문적 탐사 역시 새로운 과제로 부상하게 될 것이라 판단된다.

28) Hosokawa, “The Walkman Effect,” 177-178.

참고문헌

- 김병오. “1960~80년대 해적판 레코드 대중화 과정 연구.” 『공연문화연구』 24 (2012), 47-78.
- 김창남 엮음. 『대중음악의 이해』. 한울, 2012.
- 김현정. “미디어의 발전이 한국대중음악에 미친 영향에 관한 연구.” 석사학위논문, 단국대학교, 2007.
- 로이 셔커 / 장호연·이정엽 옮김. 『대중음악사전』. 한나래, 2012.
- 마이클 채넌 / 박기호 옮김. 『음악녹음의 역사: 에디슨에서 월드뮤직까지』. 동문선, 2005.
- 마크 카츠 / 허진 옮김. 『소리를 잡아라』. 마티, 2006.
- 발터 벤야민 / 최성만 옮김. 『기술복제시대의 예술작품』. 도서출판 길, 2007.
- 사이먼 프리스 외 / 장호연 옮김. 『대중음악의 이해』. 한나래, 2005.
- 신현준. 『글로벌, 로컬, 한국의 음악산업』. 한나래, 2002.
- _____. 『백판 키드의 추억』. 웅진지식하우스, 2006.
- 이영미. “민중가요 비합법음반에 대하여.” 『한국음반학』 10 (2000), 263-286.
- _____. “카세트테이프, 비디오테이프, 구전, 마당: 1970·80년대 예술문화운동의 매체들과 그 의미.” 『서강인문논총』 35 (2012), 163-202.
- 한국마케팅 연구원. “500만대 판매를 기록한 SONY의 워크맨.” 『마케팅』 16/10 (1982), 64-66.
- Du Gay, Paul. *Doing Cultural Studies: The Story of the Sony Walkman*. London: Sage Publications, in association with The Open University, 1997.
- Heylin, Clinton. *Bootleg: The Rise & Fall of the Secret Recording History*. Omnibus Press, 2004.
- Hosokawa, Shuhei, “The Walkman Effect.” *Popular Music* 4 (1984),

165-180.

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

Marshall, Lee. *Bootlegging: Romanticism and Copyright in the Music Industry*. London: Sage Publication, 2005.

Wicke, Peter. *Von Mozart zu Madonna: Eine Kulturgeschichte der Popmusik*, 1. Aufl., Gustav Kiepenheuer Verlag, Leipzig, 1998.

『경향신문』

『동아일보』

Abstract

***Musica Mobilis*, Musical Mediality in the Age of
Technological Reproducibility:
Study on Cassette Culture in the 1970s and 1980s**

Song, Hawsuk

“Music, which anytime and anywhere can be reproduced” means that the one-off musical experience could beyond the limit of specific time and space. It indicates, on the one hand, mass replication and boundless reproduction of music based on the invention of recording technology and on the other the impossibility of musical experience fixed to an only one coordinate. According to Hosokawa Shuhei, who the idea in his theoretical study on walkman conceptualizes, *musica mobilis* signifies “music whose source voluntarily or involuntarily moves from on point to another, coordinated by the corporal transportation of the source owner(s).” As the definition, *musica mobilis* implies that the musical experience surrounded in not the one, but the different processes of context-construction, namely decontextualisation-recontextualisation. It is the characteristic that divers layers of *musica mobilis* from portable radio (cassette) to MP3.

Based on such discussion about *musica mobilis*, this paper focuses on cassette culture in the 1970s and 1980s. Even though cassette emerges in this time as the decisive music media, existing researches, that mainly concentrate on authorship hit songs, and chronicle, have dismissed cassette culture. Especially since the recording is regarded as ‘the unity of artistic works in discoid form’ and ‘the text ensuring of authenticity author or artistic quality’, cassette is seen as subordinated and wastingly. As the counterpose, this study try to critically examine discourses about cassette

culture in this times, verify the importance of this media culture, and consequentially attempt to approach to “the others history of music media.”

Keywords: musica mobilis, musical mediality, cassette culture, bootleg, piracy, walkman, medley

투고일	심사일	게재 확정일
2013년 4월 30일	2013년 5월4일~23일	2013년 6월 1일