

# 혹송과 한국의 대중음악

서정환\*

1. 들어가며
2. 혹송의 정의와 혹
3. 혹송의 음악적 형식과 특징
4. 반복과 혹송의 필요조건
5. 맺으며- 혹송과 한국의 대중음악

## 국문요약

이 글은 신한류의 중심인 케이 팝에 대해 혹송을 중심으로 살펴보고자 한다. 혹송은 스타시스템에 의해 양산된, 소위 아이돌이라 불리는 걸 그룹과 보이그룹에 의해 주로 연행되는 특유의 음악으로 볼 수 있으며 음악 형식적인 측면에서는 극단적으로 후렴구를 강조하는 서사구조를 지닌다. 실제로 우리는 혹송을 후렴구를 강조하는 중독성 있는 상업적인 음악으로 이해하며 사용하고 있다. 일반적으로 혹송은 그것이 지니고 있는 극단성과 단순성으로 인해 비판적으로 인식되기도 하지만 혹송에 대한 체계적 분석은 찾아보기 힘들다.

하지만 혹송의 본질인 혹에 대한 재해석을 시도함으로써 우리는 혹송에 대한 새로운 접근을 유도할 수 있다. 혹은 '우리가 어떤 하나의 곡을 듣는 순간부터 그 곡에 대해 기억하는 여러 부분들'로 정의될 수 있다. 혹송 역시 혹에 대한 이러한 정의를 참고하여 후렴구를 포함한 음악 내·외적인 모든 부분에서 총체적으로 접근할 수 있을 것이다. 혹송은

---

\* 동아대 강사

단순히 후렴구를 강조하는 노래로만은 볼 수 없으며 흑송에서 나타나는 반복과 단순성 역시 반드시 부정적으로만은 볼 수 없다. 왜냐하면 반복에 의한 단순성이 결국 음악의 다른 요소들을 이끌어내며 음악의 새로운 지평을 열어줄 수 있는 가능성을 내포하고 있기 때문이다.

흑송에는 기존 음악 양식의 한계에 대한 대중의 욕망이 반영되어 있다. 이것은 또한 이 시대 전체의 사회 현상과 맞물려 있는 것이기도 하다. 흑송에서 나타나는 형식과 서사의 파괴 역시 동일한 맥락에서 파악할 수 있다. 최근의 노래에서 서사적인 의미를 찾는 것은 힘들 수 있지만 이러한 무의미성을 의미가 없는 것으로 볼 것이 아니라 그 자체로 의미 있는 독특한 리듬, 비트를 형성하는 것으로 생각할 수도 있을 것이다. 이것은 가사 대신 다른 음악 요소들을 통해 메시지를 전달하는 것으로 볼 수 있으며 한편으로는 가사를 숨기는 방식, 즉 또 다른 형태의 서사 방식으로 이해할 수 있다. 따라서 흑송은 단순히 전통적인 음악분석 관점인 멜로디나 화성의 분석을 넘어 양식적인 측면에 있어 하나의 개성 있는 음악스타일로 인식할 수 있을 것이다. 흑송은 그것의 핵심인 흑으로 대표되는 음악이며 한편으로는 요소요소에 흑들이 숨겨져 있는 음악으로 볼 수도 있다. 비록 이 음악 양식이 현 시점에서 비난받을 수 있을지 몰라도 한국의 대중음악 전반에 중요한 영향을 끼치고 있음을 부인할 수 없을 것이다. 따라서 흑송은 이 시대를 대표하는 하나의 양식으로 재평가될 필요가 있다.

(주제어 : 대중음악, 흑송, 한류, 아이돌, 〈나는 가수다〉, 〈무한도전〉)

## 1. 들어가며

최근 한국문화산업교류재단의 보고서에 따르면 2010년도 한류의 경제적 파급 효과가 5조원에 육박한다고 한다. 이 같은 성장은 문화한류가 경제한류로 도약하고 있음을 단적으로 보여주는 것이라 할 수 있다. 한류와 관련한 최근의 동향으로는 드라마로 태동하였던 1세대 한류가 케이팝(K-pop) 아이돌가수 중심의 신한류로 진화하고 있다는 점을 들 수 있다.<sup>1)</sup> 최근 케이팝으로 호명되는 한국의 대중음악에 대한 관심이 어느 시기보다 활발한데 그렇다면 한국의 대중음악이 신한류 중심에 자리 잡기까지 어떠한 과정을 거쳐왔는지 그리고 이러한 과정 가운데 어떠한 특징을 띠게 되었는지 살펴볼 필요가 있을 것이다.

2000년 이후 최근 10여 년간 한국 대중음악의 가장 큰 특징은 크게 두 가지로 요약할 수 있다. 동방신기를 비롯한 소위 2세대 아이돌 그룹의 등장과 걸 그룹 붐이 그것이다.<sup>2)</sup> 스타시스템에 의해 체계적으로 육성된 아이돌의 성장은 음악시장 전반의 구조를 바꾸는데 일조했으며 한편으로는 대중음악시장의 중흥을 꾀할 수 있는 하나의 내부동력으로 자리 잡았다. 이들에 의해 연행되는 음악은 케이팝 또는 아이돌 팝으로 소개되고 있으며 이 같은 용어는 또한 아이돌의 초국적인 활동영역의 확장을 내포한다.<sup>3)</sup> 최근 남미와 유럽지역에서 나타난 케이팝에 대한

1) KOTRA, 『(문화한류에서 경제한류로의 도약을 위한)글로벌 한류 동향 및 활용 전략』, KOTRA 지식서비스사업팀, 2011, 7쪽. <http://dl.nanet.go.kr/SearchList.do>

2) 아이돌에 대한 구분법은 다양하다. 연구자가 동방신기를 2세대 아이돌로 구분하는 근거는 10년 단위의 시간적 개념과 더불어 이들이 데뷔한 2006년에 소리바다의 유료화 서비스가 시작되었다는 점에서 의미를 부여하고 싶기 때문이다. 위키피디아는 특히 걸 그룹을 4세대로 구분하고 있지만 이는 너무 난잡한 분류라 생각된다.

3) 최근 아이돌 그룹에서 중국, 태국 등 아시아 현지 국적을 가진 멤버들의 참여에 의한 다국적화 현상은 일면 필연적이라 할 수 있다. 이러한 가운데 최근 유럽에서 나타난

열기는 이 같은 배후지(背後地)의 확장에 대한 방증이다.

최근 급격히 증가하는 오디션 프로그램역시 이같은 케이 팝의 확장된 영역을 수용하려는 시도에서 발생했다고 볼 수 있다. 하지만 케이 팝의 이러한 경제적 성장과 효과에 집중하는 동안 음악 자체에 대한 논의는 부족했으며 현상을 분석하는데 있어서 또한 많은 한계를 드러내고 있다. 연구자는 케이 팝의 성장이 한편으로는 독특한 음악 스타일의 등장을 수반하였다고 본다. 이 음악 스타일은 필연적으로 음악적 특징들을 수반할 뿐 아니라 또한 하나의 주요한 문화적 현상이 되기도 하였는데 바로 훅송(hook song)으로 일컬어지는 다소 획일적인 음악형식의 등장인 그것이다.

훅송은 스타시스템에 의해 양산된, 소위 아이돌이라 불리는 걸그룹과 보이그룹에 의해 주로 연행되는 그들 특유의 음악으로 볼 수 있으며 음악 형식적인 측면에서는 극단적으로 후렴구를 강조하는 서사구조를 지닌다. 일반적으로 훅송은 그것이 지니고 있는 극단성과 단순성으로 인해 비판적으로 인식되기도 하지만 훅송에 대한 체계적 분석은 찾아보기 힘들다. 그렇다면 훅송은 어떻게 개념화할 수 있을까. 이전의 대중음악과 훅송의 차이는 무엇일까. 훅송은 수용자에게 어떠한 방식으로 접근하고 있을까. 훅송이 대중에게 미치는 진정한 영향은 무엇일까. 이러한 질문들은 이 글의 골조를 이룬다. 최종적으로 훅송을 통해 최근 한국의 대중음악을 어떻게 해석할 것인지 논의해 보려 한다.

---

한류 열풍은 그동안 케이 팝이 범아시아 권에 국한되었던 영역을 유럽시장에까지 확장하였다는 면에서 긍정적으로 평가되고 있다.

## 2. 혹송의 정의와 혹

혹송이 무엇인가의 질문은, 이 글의 논의와 관련한 가장 기본적인 질문이다. 그렇다면 우선 혹송이 어떠한 의미로 사용되고 있는지 살펴보고 그러한 개념의 타당성에 대해 생각해보기로 하자. 혹송 또는 후크송이라는 용어는 다양한 매체를 통해 노출되어 이미 익숙하게 사용되고 있다. 혹송을 글자 그대로 풀이하면 ‘혹이 있는 노래’ 또는 ‘후렴구(위주의) 노래’로 해석이 가능할 것이다. 여기서 우리는 ‘혹이 있는 노래’라는 설명에 문제가 있음을 쉽게 발견할 수 있다. 일반적으로 대부분의 창작자는 작품을 듣는 사람에게 매력적으로 전달하려고 노력하기 때문이다. 이 매력적인 전달이 혹과 연관된다는 가정 하에 최소한 대중음악에서 모든 노래는 혹을 가지고 있다고 볼 수 있다. 따라서 혹이 없는 노래가 있을 수 없다면 우리는 위의 ‘혹이 있는 노래’라는 해석에 대해 의문을 가질 수 있다.

이와는 달리 ‘후렴구 노래’라는 해석은 우리의 직관에 부합하는 듯 보인다. 혹(hook)이라는 단어가 대부분 후렴구의 의미로 인식되고 있고 혹송으로 지칭되는 많은 노래들은 그 특징으로 후렴구가 수십 회 반복되는 극단적인 형식을 지니고 있기 때문이다. 음악 현장에서도 이같은 해석을 수용하고 있다. 대부분의 제작자나 수용자는 이 단어를 ‘후킹효과(hooking effect)’를 가지는 중독성 있는 상업적인 음악으로 이해하며 사용하고 있다. 이러한 해석에 의해 혹송은 짧은 시간에 듣는 사람을 사로잡는 매력적인 노래로서의 긍정적 의미를 갖고 있는 반면 과도하게 상업적인 노래라는 시각에 의해 비판적으로 인식되기도 한다.

이러한 비판적인 인식은 혹송이 상업성에 치중하여 가사와 멜로디를 중심으로 자극적이고 단순하게 반복된다는 시각에서 출발한다. 더불어

혹송 또는 아이돌 팝으로 지칭되는 최근의 음악이 서사와 스토리가 생략된 채 무의미한 단어가 나열되고 동일한 멜로디와 리듬이 반복되는 형태를 띠게 되면서 대중음악을 통한 소통과 교감이 매우 어려운 과제가 되고 있다는 비판에 직면하고 있다.<sup>4)</sup> 연구자는 한편으로 이러한 시각에 대해 충분히 공감한다. 체계적인 기획과 관리에 의한 아이돌 시스템의 정착은 이전과 구별되는 상업성으로 수요와 공급에 있어서 시장의 대량화를 유도할 수 있고 이로 인해 유사한 작품이 무분별하게 쏟아지고 있기 때문이다.

하지만 이러한 관점은 전혀 새로운 것이 아니다. 21세기의 대중음악은 과거와 다른 매우 복합적인 요인들에 의해 영향 받고 있다. 그런데 케이 팝을 둘러싼 최근의 해석은 실제현상과 상당히 동떨어져 있다는 느낌이 든다. 또한 이러한 비판들은 무분별하게 쏟아지고 있다. 특히 연구자는 최근 아이돌, 아이돌음악에 대한 비판의 진정성에 대해 의심을 지을 수 없는데 그것은 언제부터인가 대중음악 내에서도 고급, 저급의 구분이 존재한다는 사실을 체감하고 있기 때문이다.<sup>5)</sup> '5초가수'<sup>6)</sup>나 '립싱커' 등의 용어들은 이러한 이분법적 시각에 의한 비판적 관점을 대변

4) 최성민, 『대중음악을 활용한 방송 프로그램의 서사 전략』, 『대중서사연구』 제26호, 대중서사학회, 2011, 361쪽.

5) 이러한 사실은 대중음악을 둘러싼 관행을 살펴보면 확연히 드러난다. 예를 들어 우리가 실용음악이라 칭하는 학과에서 음악이론과 관련된 과목은 '재즈화성학'이나 '재즈 편곡·분석법' 등으로 명명되며 재즈전공자들 중심으로 헤게모니가 형성되고 있다. 비평적 관점에 있어서도 재즈나 록은 아이돌음악에 비해 우위를 점하고 있는 듯 보인다.

6) 5초 가수는 2010년 7월 20일 MBC '9시 뉴스'에서 아이돌에 관해 보도한 기사의 제목으로 그 내용을 살펴보면 아이돌 그룹의 노래에서 한 명의 멤버가 부르는 부분을 평균 5초라고 주장하고 있다. 이 용어는 아이돌에 대한 비판적 용어로 사용되고 있다. 5초 가수에 대한 자세한 논의는 서정환, 『5초가수에 대한 단상』, 『예술문화비평』 제3호, 2011, 316-320쪽을 참조.

하는 용어라 볼 수 있다.

우리는 대중음악에 대한 이분법적 해석이 올바르지 못함을 알고 있다. 더불어 최근의 비판적 관점에 대해 다음과 같은 의문들을 품을 수 있을 것이다. 소통의 측면에서 볼 때 음악 내에서 서사가 생략된 단어와 가사를 단순히 무의미한 것으로 규정할 수 있을까. 멜로디와 리듬의 단순한 반복이 과연 음악에서의 소통과 교감을 제한하는 것일까. 이러한 질문이 가능한 이유는 실제 현장에서 이 음악 스타일이 분명히 대중과 소통하고 있다는 점을 우리가 체감하고 있기 때문이다. 서두에 언급했듯 그러한 소통은 심지어 아시아의 경계를 넘어서까지 영향을 발휘하고 있는 듯하다. 그렇다면 혹송이 수용자에게 어떻게 접근하고 있는지 살펴볼 필요가 있지 않을까. 물론 우리는 혹송에 대해 여러 가지 의문을 품을 수 있다. 예를 들어 혹송의 향후 지속성에 대해 생각할 수도 있고 얼마나 다양한 세대들에 폭넓게 어필하고 있는가 등의 질문을 할 수 있다. 하지만 이것은 연구자의 관심사가 아니다. 여기서 초점을 맞추고자 하는 부분은 혹송이 얼마나 대중성을 얻었는가 또는 확보할 것인가의 문제가 아니라 혹송이라는 음악스타일, 즉 작품의 구조적인 특성이다.

과연 혹송의 본질적인 특성은 무엇일까. 연구자는 무엇보다 여기서 혹이라는 요소에 집중하고 싶다. 왜냐하면 혹송을 파악하는데 있어서 이것이 가장 효과적이라 생각하기 때문이다. 모든 노래는 후렴구를 지니고 있지만 혹송에서의 후렴구는 특정 부분에 위치한다는 점에서 구별된다. 이것은 결국 음악을 구성하는 여러 요소 및 기법과 관련되는 것이다. 더불어 단순히 듣는 것을 넘어 따라하며 모방과 창조적 체험을 즐기는 최근의 음악 현상은 혹의 관점에서 들여다 볼 필요가 있다.

혹송의 실체를 파악하고 이에 대한 논의를 발전시키기 위해 이제 이 단어의 본질인 혹을 살펴보자. 혹은 보통 학술적이라기보다 저널리즘적

인 용어로 사용되고 있으며 음악 현장에서 실제적으로 일어나는 일과 관련되는 성질을 지니고 있다. 이 용어에 대한 규정은 쉽지 않은데 다수의 정의에서 혹은 음악적인 악구나 악절로 설명된다. 래리 스타(Larry Starr)와 크리스토퍼 워터맨(Christopher Waterman)은 혹은 “기억되기 쉬운 음악적 악구나 리프(riff)”로 정의한다.<sup>7)</sup> 이와 동일하게 미디어 연구자인 셔커는 혹은 “듣는 이의 귀를 사로잡는, 귀에 쏙 들어오는 선율 혹은 리듬 패턴”으로 설명하고 있다.<sup>8)</sup> 위키피디아의 정의 역시 이와 유사한 관점에서 설명하고 있는데 자세히 살펴보면 다음과 같다.

“혹은 곡에 매력을 느끼게 하며 듣는 사람의 귀를 사로잡기 위해 대중음악에서 사용되는 음악적 아이디어, 짧은 리프, 악절 또는 악구를 말한다. 이 용어는 일반적으로 대중음악에서 사용되는데 특히 록, 힙합, 댄스 음악, 팝 등에서 많이 사용된다. 이러한 장르에서 혹은 대개 후렴구에 존재한다. 혹은 일반적으로 멜로디 또는 리듬의 형태로 존재하며 한 곡의 주요 모티프를 담는다.”<sup>9)</sup>

위의 정의에서 볼 수 있듯이 혹은 후렴구에 한정되는 개념이 아니다. 혹은 우리의 마음을 사로잡아 감정을 유발하는 것으로 해석할 수 있다. 다시 말하면 음악에서의 특정한 부분이 듣는 사람의 귀에 각인되는 것을 뜻한다. 따라서 후렴구는 혹은 구현되는 하나의 부분일 뿐이다. 하지만 위키피디아의 설명에서처럼 혹은 각인효과가 주로 후렴구에 존재하기 때문에 ‘혹=후렴구’의 해석이 발생하는 듯 보인다. 힙합음악에서 후렴구는 혹은으로 표현하고 있으며 최근의 혹은은 후렴구를 극단적으로 강조한 예로 볼 수 있다.

7) Larry Starr & Christopher Waterman, *American Popular Music*, New York: Oxford University Press, 2010, p. 3.

8) 로이 셔커, 이정엽·장호연 역, 『대중음악사전』, 한나래, 1999, 361쪽.

9) [http://en.wikipedia.org/wiki/Hook\\_\(music\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Hook_(music)) (검색일: 2011년 8월 7일).



일반적으로 대중음악에서 작품의 창작자는 음악의 상업적 성공을 위해 혹을 강조하게 된다. 하지만 이러한 과정은 최근 혹이 음악의 상업적인 수단으로 전락하면서 본래의 의미를 잃게 되는 원인이 되고 있다. 이러한 과정은 특정부분이 수십 회 반복되는 혹송에서 잘 드러난다. 혹송에서 혹을 후렴구에 한정하는 순간 혹의 본질적 의미는 왜곡될 수 있다. 이러한 오류는 혹송의 의미를 음악의 어느 한 부분에 매몰되어 전체적인 작품의 흐름을 빈약하게 만들고 혹만 강조하는 작품으로 인식하게 한다. 궁극적으로 혹송에 대한 제한된 해석은 유사한 류의 음악을 비하하는 의도로 사용되기도 하며 혹송 뿐 아니라 이 단어의 본질인 혹에 대한 부정적 시각으로까지 연결된다.

혹과 혹송에 대한 기존의 관점이 우리에게 주는 교훈은 하나의 노래에서 주의를 끄는 부분을 후렴구만으로 한정할 수 없다는 사실일 것이다. 또한 그것은 음악적 부분이 아니라 음악외적인 부분까지 확대될 수 있다는 사실이 중요하다. 우리는 실제로 음악현장에서의 경험을 통해 다양하게 접근하는 혹을 느끼고 있다.<sup>10)</sup> 혹에 대해 언급한 기존의 설명들은 혹의 범위를 음악적인 부분으로 한정하고 있다는 점에서 한계를 지닌다. 연구자는 이전의 연구에서 혹이란 ‘우리가 어떤 하나의 곡을 듣는 그 순간부터 그 곡에 대해 기억하는 여러 부분들’로 정의하였다. 따라서 혹에 대한 기존의 정의가 후렴구에 집중한 통제적 체제로 설명될 수 있다면 연구자의 정의는 혹에 대한 민주적 해석을 추구하는 것이라 할 수 있다. 혹송 역시 이러한 정의를 참고하여 접근할 수 있을 것이다. 연구자의 정의를 적용한다면 혹송의 외연확장과 더불어 이에 대한 논의

10) “따라서 혹은 멜로디뿐 아니라 댄스, 의상, 외모 등 음악외적인 부분도 가능하다. 우리가 하나의 노래를 떠올릴 때 어떤 것이든 생각나는 그것이 바로 그 노래의 혹이기 때문이다.” 서정환, 「대중음악의 혹(hook)에 관한 정의와 재해석」, 『음·악·학』 통권21호, 한국음악학학회, 2011, 126쪽.

역시 이전보다 구체화 될 수 있으리라 기대하기 때문이다.

우리는 흑과 흑송의 개념이 다르게 인식될 수 있음을 확인하였다. 흑은 반드시 반복을 수반하지는 않는다. 이와는 달리 흑송은 반복이라는 기법에 대해 순응하는 형식을 지니고 있다고 볼 수 있다. 그것은 제목이나 가사를 비롯하여 뱀프(vamp), 드론(drone) 등의 명칭으로 대변되는 멜로디와 화성적 범위까지 광범위하게 걸쳐있다. 그렇다면 이제 이러한 반복의 특성을 염두에 두고 흑송에 대해 일반적인 특징을 중심으로 자세히 살펴보기로 하자.

### 3. 흑송의 음악적 형식과 특징

흑에 대한 연구자의 정의를 바탕으로 이제 우리는 흑송을 살펴보는 데 있어서 후렴구, 가사 또는 멜로디의 범위를 벗어날 수 있다. 아니, 벗어난다는 표현보다는 후렴구를 포함하여 음악 내·외적인 모든 부분에서 총체적으로 생각할 수 있다는 표현이 적합할 듯하다. 우선 일반적으로 우리가 흑송으로 분류하는 곡들을 살펴보자. 원더걸스의 〈텔미(tell me)〉, 소녀시대의 〈오(oh)〉, 티아라의 〈롤리폴리(rolly-poly)〉 등의 흑송에서 나타나는 화성이나 리듬의 특징이 외형적으로는 8, 90년대의 음악과 눈에 띄게 차별되지는 않는다. 코드는 3~4개의 단순한 화음으로 이루어져 있고 리듬 역시 거의 반복되는 일정한 패턴으로 이루어져있다.

하지만 흑송에서 나타나는 이러한 화성적 특징이 이전의 재즈나 록에서 시도되었던 모달 하모니(modal harmony)와 무관하지 않다는 점에 집중할 필요가 있다.<sup>11)</sup> 모달 하모니적인 관점으로 흑송에서 나타나는 뱀

11) 이러한 선법적 양식의 적용은 1950년대 재즈음악에서 먼저 시도되었고 이를 계기로

프나 모드적인 선율의 움직임을 살펴보면 단순성 자체만으로는 음악적 가치를 평가할 수 없음을 발견할 수 있다. 후렴구에서 나타나는 화성과 선율이 강한 조성감을 형성하며 상업적인 음악의 특징을 드러내기도 하지만 다수의 사례에서 나타나는 모드적인 사운드는 혹송이 이전 음악들, 모달 재즈나 브리티쉬 락, 테크노 등의 모달 하모니를 적용한 음악과 무관하지 않다는 사실을 말해준다. 우리는 모달 재즈, 모달 하모니에서 추구하는 선율과 화음의 단순성이 최근의 음악에 어떻게 적용되며 또한 변화하고 있는지 혹송을 통해 알 수 있다.<sup>12)</sup>

멜로디 역시 복잡한 선율이 아닌 최대한 단순한 선율을 사용하여 수십 회 반복함으로써 후킹효과를 만들고 있다. <그림-1>에서 볼 수 있듯이 선율의 단순성은 소녀시대의 <훗(hoot)>이나 <지(gee)>에서 가장 극단적인 형태로 나타난다. 그것은 일반적으로 <텔미(tell me)> 등 대부분의 혹송에서 나타나는 후렴구의 개념을 넘어 하나의 단어자체가 후렴과 후렴구를 형성하는데서 정점을 찍는다.



<그림-1 지(gee)의 후렴구 부분>

모달 재즈라는 명칭이 나타나게 되었다. 모달 재즈와 모달 하모니는 실제현장에서 거의 유사한 개념으로 사용하고 있지만 범주적인 측면에서 차이를 지닌다고 볼 수 있다. 혹송과 모달 하모니에 관한 자세한 논의는 서정환, 『대중음악에서 모달 하모니의 적용사례와 발전가능성』, 『음악과민족』 제 43호, 민족음악학회, 2012, 271-294쪽을 참조.

12) 서정환, 『대중음악에서 모달 하모니의 적용사례와 발전가능성』, 『음악과민족』 제 43호, 민족음악학회, 2012, 290쪽.

구조적인 측면에서 흑송을 비롯한 최근의 댄스곡들은 ABC나 AABA, 벨스/코러스, 그리고 블루스 형식까지 다양한 모습을 취하고 있다.<sup>13)</sup> 대부분 4/4박자를 기본으로 속도는 110bpm이상에서 130bpm까지 나타나며 3분대를 넘는 곡은 쉽게 찾아보기 힘들다.<sup>14)</sup> 흑송에서 또한 빠지지 않는 것은 후렴구를 도입부에 위치시키고 노래가운데 빈번하게 노출시키는 점을 들 수 있다. 이러한 극단적인 노출은 흑송을 기존 노래 형식의 하나로 분류하는 것을 주저하게 만든다. 이러한 노출과 반복이 단순성과 연결된다는 점을 생각하면 흑송 자체를 하나의 형식으로 인정할 수 있는 가능성도 있을 것 같다. 다시 말하면 아이돌 팝이 유행이 아니라 하나의 실체성을 부여받을 수 있는 여지가 있다는 점이다.<sup>15)</sup>

가사의 경우는 많은 사례에서 볼 수 있듯이 그것이 지니는 무의미성으로 비난받고 있다. 더불어 그 내용적인 면에서 유치하고 진부하다는 비판이 주를 이루고 있다. 대중음악에서 가사가 차지하는 역할과 중요성을 생각하면 이러한 비판은 충분히 이해될 수 있다. 또한 가사는 대중음악에서 본질적인 부분으로 다룰 수밖에 없고 그래야 한다는 점에서 더욱 그러하다. 그렇다면 흑송에서 가사는 어떠한 관점으로 접근할 수 있을까. 일단 단순히 서사적인 부분이나 이를 전개하는 방법 등에 대한 문제로 가사에 대한 가치판단을 내릴 수는 없을 것 같다. 오히려 우리는 흑송에서 구현되는 가사들이 어떠한 방식으로 수용자의 경험과 욕망을 반영하고 이를 충족시켜주는지에 대한 부분들을 살펴보아야 할 것이다.

13) 원더걸스의 〈텔미〉는 ABC, 카라의 〈허니〉는 벨스/코러스, 시크릿의 〈사랑은move〉는 블루스 형식으로 분류할 수 있다.

14) 정찬중, 회성영, 배명진, 『후크송의 음향학적 분석에 관한 연구』, 『한국통신학회논문지』 35호, 한국통신학회, 2010, 26쪽.

15) 이동연 엮음, 『아이돌』, 이매진, 2011, 24쪽.

자세한 논의를 위해 2009년 카라에 의해 발표된 허니(honey)의 가사를 살펴보자. 상투적인 내용의 후렴부 가사는 별다른 특징이 없어 보이지만 그것만의 독특한 라임(rhyme)을 형성하고 있다. 더불어 이 라임은 운율을 넘어서 청자에게 혹으로 작용한다고 볼 수 있다. 주지하다시피 라임자체는 전혀 새로운 것이 아니다. 라임은 미국대중음악 초창기의 한 형태인 틴 팬 앨리(Tin Pan Alley)에서도 성행하던 기법이였다. 카라의 허니를 비롯한 혹송에서 나타나는 라임이 특별하게 평가받을 수 있는 것은 이전에 찾아보기 힘든 미분음적 효과를 라임이 구현하고 있다는 점 때문일 것이다.

나만의 “허니(Honey) ” 허니 ” 허니  
 돌아서야 ” 하니 ” 하니 ” 하니  
 언제나 난 너 하나만을 원하고 있는데  
 Oh baby Honey Honey Honey  
 나의 맘에 Honey Honey Honey  
 간절하게 너 하나만을 바라고 있잖아



〈그림-2 허니의 후렴구 가사와 악보〉

후렴구 초반부의 허니와 하니는 대구를 취하는 단어로 라임을 형성하고 있다. 여기서 이 단어들은 절대음이 아닌 벤딩 기법으로 표현되는데 악보에서 볼 수 있듯이 각각 완전5도와 단7도 하행의 모습을 취하고 있다. 후렴구에서 나타나는 이러한 선율의 도약은 보다 극적인 효과를 드러내고 있다. 무엇보다 악보에서는 표현되지 않는 도약사이의 미분음적 표현이 호명의 효과를 통해 강한 전달력을 갖고 있다.<sup>16)</sup>

보다 쉬운 이해를 위해 극단적으로 구분되는 사례를 살펴보자. 2012년 1월 7일 방영된 MBC 〈무한도전〉 “나름가수다” 편에서 소개된 하하의 무대는 좋은 예가 될 수 있다. 여기서 피처링을 맡은 스컬의 랩은 이러한 미분음적인 표현을 효과적으로 드러내고 있다. 이 부분에서 가사의 의미를 알아듣는 것은 결코 쉽지 않지만 라임이 만들어내는 리듬과 미분음을 이용한 모드적 표현은 또 다른 음악적 의미를 만들어낸다. 더불어 스컬이 표현하는 방법은 전형적인 레게음악에서의 음색처럼 느껴진다. 이 부분에서 가사의 내용은 다른 음악적 요소들에 의해 묻혀버린다. 한편으로 이러한 기법은 서사를 파괴함으로써 유도해 내는 새로운 유혹의 방식으로 볼 수 있을 것이다.

토끼를 쫓아가나 내 소리 팔아 내 이름 팔아  
 대체 무엇을 위해  
 엘리스 또 다른 꿈에서나 이미 저버린 태양빛 아름다운 노을만이  
 시인들의 노래  
 또 다시 추억을 지우네 오오

〈바보에게 바보가〉에서 랩 피처링 부분<sup>17)</sup>

이러한 유혹의 방식은 모달 하모니에서의 기법과 무관하지 않다. 모달 음악이 화성을 단순화 시키고 그 가운데서 선율의 자유로운 움직임을 통해 독특한 모드적 느낌을 구현하는 기법을 사용하는 것으로 볼 수 있다면 위에서 언급한 가사 역시 동일한 방식으로 접근하고 있기 때문이다. 여기서 모드의 의미를 “음악에서 나타나는 어떤 방식”으로 정의해

16) 이러한 미분음적 표현은 〈그림-1〉의 일부 음절(‘oh’와 ‘no’부분)에서도 나타난다.

17) 이 부분은 원래 스톤니 스컹크(stony skunk) 1집 수록곡인 〈to myself〉에 나오는 랩을 차용한 것이다.

보자. 이제 모드는 위에서 언급한 음계나 화성 등의 개념뿐만 아니라 특정한 음악표현방식을 지칭하는 보다 포괄적인 개념으로 확장할 수 있을 것이다. 그렇다면 우리는 최근 대중음악의 가사에서 나타나는 이러한 접근과 기법을 선법적 가사(modal lyrics)로 부를 수 있지 않을까. 그렇다면 이러한 가사가 만들어 내는 혹은 통해 혹송에 대한 또 다른 접근을 시도할 수 있을 것이다.

#### 4. 반복과 혹송의 필요조건

우리는 지금까지의 논의를 통해 혹송에 대한 기존 해석의 타당성에 대해 의문을 제기할 수 있다. 이제 이러한 의문이 필연적으로 거쳐야 하는 부분은 바로 반복에 관한 부분일 것이다. 우리는 혹송에서 반복이 매우 중요한 특징이며 결코 간과할 수 없는 요소라는 사실을 확인하였다. 그렇다면 혹송의 특징인 후킹효과는 반드시 반복을 통해서만 가능할까. 우리는 여기서 음악이 어떻게 기억과 관계 맺고 있는지에 대한 결코 쉽지 않은 미학적 문제와 마주하게 된다.

후킹효과에 대한 문제는 기억과 밀접한 관련이 있다. 혹송의 각인효과는 특정부분이 극단적으로 많이 반복된다는 원리에서 출발한다. 즉 혹송의 반복은 작위적인 노출로 기억을 유도하는 것이다. 하지만 하나의 곡에서 한번만 들어도 각인되는 경우가 있으며 우리는 유사한 경험을 특정 곡에서 어떤 형태로든 갖고 있을 것이다. 하지만 이러한 사실에도 불구하고 우리가 일반적으로 혹송이라고 부르는 노래들은 외형적으로 볼 때 특정부분이 수십 회 반복되는 특징을 갖고 있다.

여기서 우리는 한 가지 사실을 받아들여야 할 것 같다. 반복이 후킹효

과의 필수적인 속성은 아니지만 혹송이라는 작품에서 나타나는 공통적인 현상이기 때문에 혹송의 필요조건으로 인식할 수밖에 없다는 점이다. 하지만 반복은 혹송의 충분조건이 될 수 없다. 예를 들어 'SG워너비'의 〈내사람〉을 한번 살펴보자. 이는 과연 혹송일까. 〈내사람〉의 후렴구역이 수십 회 반복된다. 반복이 혹송의 충분조건이라면 이는 당연히 혹송에 포함되어야 한다. 하지만 우리의 직관은 이를 혹송의 범주에 넣는데 주저하는 듯하다. 만약 미디어템포라는 이유로 〈내사람〉의 예가 적절치 않다고 생각한다면 남진의 〈님과함께〉를 살펴보자. 이 역시 별스가 코러스를 포함해서 20회 이상 반복된다. 하지만 이 역시 우리는 혹송의 범주에 포함하지 않는다. 대체 어떤 이유 때문일까. 따라서 반복은 혹송에서 필요조건일 뿐 다른 조건들이 더 필요하다는 결론에 이르게 된다.

연구자는 혹송에 대한 여러 조건들 중 댄스적인 리듬 요소에 주목하고 싶다. 왜냐하면 일반적으로 혹송은 댄스음악으로 인식되고 있으며 리듬적 요소가 강조되기 때문이다. 따라서 이러한 댄스·리듬적인 요소들은 혹송을 위한 또 다른 필요조건들일 수 있다. 최근 대중음악에서 리듬감 있는 사운드는 보통 기계적인 효과음을 수반하고 있다.<sup>18)</sup> 또한 혹송에서 나타나는 전반적인 소리의 질감은 디지털과 밀접하게 관련되어 있다. 따라서 혹송에 있어 매체적인 관점을 간과할 수 없으며 작품과 사운드 테크놀로지와의 관계가 음악양식이나 해석법, 연주법에 어떤 영향과 변화를 초래하는지 등을 살펴보는 작업은 필수적일 것이다. 예를 들어 혹송에서의 후렴구 도치는 디지털음원시장의 등장과 밀접하게 연관되어 있다. 미리듣기를 통해 30초에서 1분 사이에 소비자들의 시선을 잡

18) 이러한 효과음은 배경음악뿐 아니라 목소리에도 적용된다. 그 예로 보코더(vocoder)를 들 수 있다. 보코더를 통한 목소리의 가공은 원본을 변형시키는 방식으로 새로운 사운드를 제시한다. 빅뱅, 2pm, 에프엑스, 비스트, 포미닛 등 대부분의 아이돌 그룹들이 보코더를 사용하고 있다.



아끌기 위해 형식적인 변화를 초래하면서 특징적이고 강렬한 멜로디, 인상적인 가사, 반복되고 강렬한 리듬을 배치하게 된 것이다. 더불어 이러한 이유로 전주와 간주에서 악기솔로는 감소하게 되고 그 자리를 랩이나 후렴구가 대신하는데 까지 이르게 된다.

음악과 음악산업에 대한 매체적 관점은 제작시스템과 직접적으로 연결된다. 20세기 말부터 시작된 음악 소프트웨어, 하드웨어의 비약적 발전은 음악제작전반에 지대한 영향을 가져왔는데 특히 소프트웨어의 발전은 음악작업에 엄청난 편리함을 가져다주게 된다. 이 과정은 음악신호를 디지털로 변환하는 것으로 설명할 수 있는데 이것은 연속된 신호를 세밀하게 분리하는 것으로 부분의 범위에 대한 단위(region)로 구현된다. 이는 문서프로그램에서 하는 복사와 붙여넣기 같은 작업을 음악제작과정에서 자유롭게 할 수 있다는 것을 의미한다. 하드웨어적인 발전 역시 샘플러나 신디사이저같은 전자악기를 통해 음악작업에 편리함 뿐만 아니라 새로운 가능성을 제시한다. 1990년대 힙합을 비롯한 리듬중심의 패러다임은 이러한 전자악기, 전자음악을 통해 2000년대 후반 새로운 형태로 확대재생산 되며 이 과정에서 소음과 음의 구별이 급진적으로 무너지는 것에 대한 의미가 부각된다.<sup>19)</sup>

특히 신디사이저나 샘플러를 넘어 최근음악에 적용되고 있는 대표적인 사례는 바로 가상악기(VST)<sup>20)</sup>라고 할 수 있다. 가상악기는 소프트웨어와 하드웨어적인 발전을 동시에 함축하고 있는 녹음을 위한 최적의 매체라 할 수 있다. 이러한 새로운 개념의 악기는 한편으로 작곡이나 작곡가에 대한 기준을 변화시키고 있다. 가상악기를 비롯한 디지털 전자악기는

19) 정광수·김현승 편저, 『과학기술과 문화예술』, 한국학술정보(주), 2010, 215쪽.

20) VST는 Virtual Studio Technology의 약자로 큐베이스를 만든 독일의 Steinberg사에서 개발한 가상악기 프로토콜이다.

기존의 음악적 재료와는 다른 재료를 생산하고 있으며 그렇기 때문에 다른 음악적 형식과 기술을 요구하기 때문이다.<sup>21)</sup> 따라서 기존의 작곡가가 음악적 범위에 한정되어 있었다면 최근의 대중음악작곡가는 음악적 배경뿐 아니라 다양한 뉴 미디어와 관련된 지식까지 요구된다. 이는 이전과는 다른 작곡가에게 요구되는 새로운 기술이다. 이러한 사실은 단일 작곡가에 의해 작·편곡 등 음반제작의 전반적인 과정이 구현될 수 있음을 나타낸다.<sup>22)</sup>

이렇듯 전자악기로 재무장한 리듬적 요소는 흑송에서 각각의 노래들이 대표하는 댄스로 구체화된다. 흑송에서 나타나는 댄스들은 대부분 단순성을 특징으로 한다. 이것은 흑송의 전반적인 음악적 특성과 무관하지 않으며 대중들이 따라하기 쉬운 동작으로 중독성 있는 댄스의 모습을 취하고 있다. 최근 아이돌이 흑송을 통해 표현하는 댄스는 이전과는 차별화된다. 누구나 따라할 수 있을 만큼 쉬운 동작이라는 점에서 보편성을 띠고 있지만 한편으로는 다양한 구성원들에 의해 연행되는 군무가 특수성을 지닌다는 점에서 그러하다. 이는 멤버들의 역할 분담과 연결되는데 2000년대 아이돌 특히 걸 그룹은 멤버들의 역할 즉 노래, 랩, 안무 등이 뚜렷하게 구분되는 특징을 지닌다. 이러한 역할분담은 ‘포지션’이라는 용어까지 사용하여 멤버 소개에 명시하기도 한다.<sup>23)</sup> 멤버개 개인의 포지션이 융합되어 해당그룹이 포지셔닝되는 과정을 통해 우리

21) 박영욱, 『대중음악과 매체: 디지털 전자음악을 중심으로』, 2011년 한국공연문화학회 추계학술대회 발표문, 129쪽.

22) 실제로 박진영이나 용감한 형제, 신사동 호랭이 같은 대중음악의 주류 작곡가들은 음반제작과정 전반에 걸쳐 상당한 영향력을 발휘하고 있다. 이들은 자신의 작품임을 강조하기 위해 노래 인트로 부분에 본인의 이니셜을 효과음으로 넣거나 특정악기를 사용하기도 한다.

23) 김정원, 『2000년대 한국 걸그룹의 시각화와 성애화에 관한 고찰』, 『대중음악』 통권8호, 대중음악학회, 2011, 50쪽.

는 연행주체뿐 아니라 혹송 역시 철저한 마케팅적 기법으로 제작되고 있다는 점을 알 수 있다.

최근 혹송의 춤과 관련하여 주목할 만한 두 가지 현상은 커버댄스와 댄스저작권문제를 들 수 있다. UCC등을 통해 전세계적으로 확산되고 있는 커버댄스는 최근 국제적 대회 등을 통해 혹송에 대한 수용자의 욕망을 대변하고 있다. 또한 음악에서 춤이 중요한 위치로 떠오르면서 이에 대한 댄스저작권 역시 관심 받고 있다. 최근 2011년 11월 댄스표절에 대한 소송판결은 음악에서 댄스의 중요성역시 보호받아야 한다는 점에서 의미있는 결론을 내리고 있다.<sup>24)</sup> 이러한 사실들을 바탕으로 혹송에서 댄스는 해당 노래의 대표성을 지닐 정도로 위치가 격상되었다고 볼 수 있을 것이다.

혹송에 대한 필요조건들을 바탕으로 우리는 혹송이 대중음악 내의 여타 장르에 어떤 식으로 작용하는지 살펴볼 수 있다. 혹송에 대한 논의의 연장선상에서 연구자는 최근의 여러 현상 중 다음의 사례를 소개하고자 한다. 2011년 12월 11일 MBC 음악경연프로그램 <나는 가수다>에서 자우림의 무대를 살펴보자. 자우림은 산울림의 히트곡인 <내 마음의 주단을 깔고>를 편곡해서 발표했는데 직관적으로 자우림의 노래는 혹송과 연결하기 힘들다. 우선 댄스음악과는 거리가 멀게 느껴지며 전자악기를 사용한 사운드로 들리지도 않는다. 그들은 역할이 분담된 댄스그룹이

24) 서울중앙지법 민사13부(부장판사 한규현)는 2011년 11월 8일 걸그룹 시크릿의 안무가 박모씨(30)가 "자신의 창작한 춤을 무단으로 사용했다"며 댄스교습학원 가맹업체 E사와 가맹점주 3명을 상대로 낸 저작권침해 금지 청구소송에서 원고 일부 승소 판결했다. 재판부는 "박씨의 안무도 저작권 보호 대상"이라며 "E사는 박씨의 안무를 이용해 강습하거나 이를 촬영해 홈페이지나 게시판 등에 사용해서는 안된다"고 밝혔다. 뉴시스통신사, 『법원 "걸그룹 안무도 저작권 보호 대상" 판결』, 『한겨레』, 2011. 11. 8. 인터넷기사.

<http://www.hani.co.kr/arti/culture/entertainment/504492.html>

아닌 록 밴드로서의 사운드를 연출하고 있다.

그럼에도 불구하고 이 곡이 흑송과 무관하게 느껴지지 않는 것은 단순한 선율과 화음의 반복이 흑송에서 나타나는 것과 유사한 형태를 취하기 때문이다. <그림-3>의 인트로 부분을 살펴보자. 벌스의 가사인 '내 마음의 주단을 깔고' 부분은 단 두 개의 음을 반복하여 전달하고 있다. 이 노래에서 벌스는 인트로와 엔딩 부분에서 강하게 반복되기 때문에 후렴구 이상의 효과를 지닌다. 특히 곡의 후반부에서 계속되는 전조를 통해 반복을 극대화하고 있다. 또한 엔딩부분의 멜로디는 벌스를 차용하였으나 다른 조성에서 반복되고 있는 것을 확인할 수 있다.

intro(verse)

Bm



내 마음의 주단을 깔고 그대 길 목에 서서 예쁜 옷들로 - 그대를 맞으리

outro

Gm



내 마음의 주단을 깔고 내 마음의 주단을 깔고 내 마음의 주단을 깔고 내 마음의 주단을 깔고

<그림-3 내 마음의 주단을 깔고의 벌스와 엔딩부분>

이 곡에서 드럼과 퍼커션을 비롯한 타악기가 주는 리듬적인 효과는 여타의 댄스음악에 못지않다. 인트로 부분부터 약 1분 동안 드럼 없이 연주되는 퍼커션의 사운드는 보컬의 솔로와 더불어 강하게 반복된다. 코러스를 맡은 5명(애쉬그레이·D.O.T·몽니·정희주·김윤일)이 북과 탬버린을 이용하여 동시에 연출하는 퍼포먼스를 통해 우리는 또 다른 형태의 댄스적 효과를 생각할 수 있다. 이와 더불어 메일 보컬인 김

윤아의 창법에서 나타나는 미분음적 표현을 통해 혹송에 대한 재해석이 가능할 것이다.

자우림의 무대는 혹송의 또 다른 가능성을 제시한다. 자우림의 무대에 대해 〈나는 가수다〉의 자문위원인 김형석의 발언은 흥미롭다. 그는 자우림의 편곡에 대해 반복과 최면을 언급하며 혹송에 비유한다. 이들이 무대에서 편곡하여 선보인 음악이 댄스음악이 아님에도 불구하고 또한 후렴구를 강조하지 않음에도 불구하고 듣는 사람에게 혹송으로 간주될 수 있음을 생각해보는 것은 의미 있는 작업이 될 것이다. 또한 우리는 자우림의 무대를 통해 혹송이 여타의 음악들과 어떻게 상호작용하고 있는지, 그리고 혹송의 범주가 어디까지 확장 가능한지 논의할 수 있다.

## 5. 맺으며- 혹송과 한국의 대중음악

지금까지 혹송의 정의와 그 본질인 혹, 그리고 일반적으로 혹송으로 인식되는 여러 사례들을 살펴봄으로써 혹송의 의미들에 접근해보았다. 이를 통해 혹과 혹송을 과연 비판적 의미로만 사용할 것인가에 대해서 나름의 접근을 시도할 수 있었다. 일반적으로 혹송은 후렴구의 멜로디와 가사를 중심으로 인식되어 왔으나 단순히 후렴구를 강조하는 노래로만 볼 수 없음을 확인하였다.

혹송에서 나타나는 반복과 단순성 역시 반드시 부정적으로만 볼 수 없을 것이다. 혹송의 댄스가 지니는 단순성에 대해 질적인 측면에서 가치판단을 내릴 수 없는 것처럼 멜로디나 화성도 동일한 관점으로 판단해야 한다. 재즈역사에서 모달재즈가 지니는 화성의 단순성이 음악의 새로운 장을 이끌어냈던 것과 마찬가지로 혹송에서 반복에 의한 단순성

이 결국 음악의 다른 요소들을 이끌어내며 새로운 지평을 열어줄 수 있는 가능성을 내포하고 있기 때문이다.

혹송에는 기존 음악양식의 한계에 대한 대중의 욕망이 반영되어 있다. 이것은 또한 이 시대 전체의 사회현상과 맞물려 있는 것이기도 하다. <막장 드라마>의 비현실성, <나꼼수>에서 나타나는 도발적 표현, 그리고 tvN<화성인 바이러스>의 이질감 등은 모두 기존 형식을 해체함으로써 얻어지는 쾌감을 유도하고 있다. 혹송에서 나타나는 형식과 서사의 파괴 역시 동일한 맥락에서 파악할 수 있으며 적어도 현 시점에서는 이러한 시도가 아시아를 비롯해 초국적으로 영향력을 발휘하고 있는 듯 보인다. 하지만 이러한 배후지의 확장이 문화적 결절점(結節點)으로 이어질지는 의문이다. 왜냐하면 이러한 음악들은 여전히 젊은 세대를 중심으로 특정 집단에 의해서만 공유된다는 점에서 한계를 지니고 있기 때문이다. 이러한 세대 간의 단절은 대중음악에서 더욱 극명하게 드러나고 있으며 외부적으로는 새로운 미디어에 의해, 내부적으로는 소통방식을 통해 심화되고 있다. 특히 음악 내부에서는 가사의 한계가 중요한 원인이 되고 있는데 이를 부정하기는 힘들어 보인다.

분명 최근의 노래들은 가사에서 서사적인 의미를 찾기 힘들다. 하지만 이러한 무의미성을 의미가 없는 것으로 볼 것이 아니라 그 자체로 의미있는 독특한 리듬, 비트를 형성하는 것으로 생각할 수 있을 것이다. 이것은 가사 대신 다른 음악요소들을 통해 메시지를 전달하는 것으로 볼 수 있으며 한편으로는 가사를 숨기는 방식, 즉 또 다른 형태의 서사 방식으로 이해할 수도 있다. 따라서 혹송은 단순히 전통적인 음악분석 관점인 멜로디나 화성의 분석을 넘어 양식적인 측면에 있어 하나의 개성 있는 음악으로 인식할 수 있을 것이다. 혹송은 그것의 핵심인 혹은으로 대표되는 음악이며 한편으로는 요소요소에 혹은이 숨겨져 있는 음악으

로 볼 수도 있다. 비록 이 음악 양식이 현 시점에서 비난받을 수 있을지 몰라도 한국의 대중음악전반에 중요한 영향을 끼치고 있음을 부인할 수 없을 것이다. 따라서 혹송은 이 시대를 대표하는 하나의 양식으로 재평가될 필요가 있다.

## 참고문헌

### 1. 방송프로그램

MBC, 〈나는가수다〉(신정수 연출), 산울림스페셜 2011. 12. 11.

MBC, 〈무한도전〉(김태호 연출), 나눔가수다 2012. 1.7.

### 2. 논문

김정원, 『2000년대 한국 걸그룹의 시각화와 성애화에 관한 고찰』, 『대중음악』 통권8호, 대중음악학회, 2011, 46~78쪽.

서정환, 『대중음악의 훅(hook)에 관한 정의와 재해석』, 『음·악·학』 통권21호, 한국음악학회, 2011, 104~133쪽.

\_\_\_\_\_, 『대중음악에서 모달 하모니의 적용사례와 발전가능성』, 『음악과민족』 제43호, 민족음악학회, 2012, 271~294쪽.

정찬중·회성영·배명진, 『후크송의 음향학적 분석에 관한 연구』, 『한국통신학회 논문지』 35호, 한국통신학회, 2010, 24~28쪽.

최성민, 『대중음악을 활용한 방송 프로그램의 서사 전략』, 『대중서사연구』 제26호, 대중서사학회, 2011, 337~364쪽.

### 3. 저널 및 기사

박영욱, 『대중음악과 매체: 디지털 전자음악을 중심으로』, 2011년 한국공연문화학회 추계학술대회 발표문, 125~130쪽.

서정환, 『5초가수에 대한 단상』, 『예술문화비평』 제3호, 2011, 316-320쪽.

뉴시스통신사, 『법원 “걸그룹 안무도 저작권 보호 대상” 판결』, 『한겨레』, 2011. 11. 8. 인터넷.

### 4. 단행본

Larry Starr & Christopher Waterman, *American Popular Music*, New York: Oxford University Press, 2010.

로이 셔커, 이정엽·장호연 역, 『대중음악사전』, 한나래, 1999.

이동연 엮음, 『아이돌』, 이매진, 2011.

정광수·김현승 편저, 『과학기술과 문화예술』, 학국학술정보(주), 2010.



5. 인터넷 자료

가온(Gaon)차트, (<http://www.gaonchart.co.kr/>)

문화체육관광부, “음악산업백서 요약 2007”, (문화체육관광부, 2007)

한국콘텐츠진흥원, “국내 음악시장 장르편중 현황분석”, (한국콘텐츠진흥원, 2009)

KOTRA, 『(문화한류에서 경제한류로의 도약을 위한)글로벌 한류 동향 및 활용 전략』,  
KOTRA 지식서비스사업팀, 2011, 7쪽. <http://dl.nanet.go.kr/SearchList.do>

## Abstract

### Hook Songs and Popular Music in Korea

Seo, Jeong-Hwan (Dong-A University)

This article will focus on hook songs to understand K-pop, which is at the center of what we call New Korean Wave. Hook songs can be understood as unique music performed mostly by girl groups and boy groups or the so-called idols, which are mass-produced by star systems. In practice, we regard hook songs as addictive commercial music, which emphasizes their choruses. In terms of music style, hook songs have a narrative structure that emphasizes the chorus extremely. In general, hook songs are criticized for their extremity and simplicity, but it is hard to find systematic analysis of hook songs.

By trying to re-interpret hooks, which are the essence of hook songs, however, we can induce a new approach to hook songs. Hooks can be defined as some parts of music we remember from the moment we hear that music. We can approach hook songs holistically in all aspects inside and outside the music including the chorus referring to the definition of hooks as stated above. Hook songs cannot be simply considered as music that emphasizes choruses, and repetition and simplicity shown in hook songs cannot be seen negatively necessarily. For simplicity by repetition implies the possibility to open a new horizon in music by bringing up other elements of music.

Hook songs reflect the desire of people, which goes beyond the

limitation of existing music styles. This is also tied to social phenomena in this age. Destruction of forms and narratives, which is shown in hook songs, can also be understood in the same vein. It can be difficult to find narrative meaning in recent music, but such meaninglessness can be understood as forming unique rhythms and beats, which is meaningful in itself, not as meaning nothing. It can also be understood as delivering messages through musical elements other than lyrics, or seen as a way of hiding lyrics, that is, as another type of narrative.

Therefore, hook songs can be recognized as a characteristic music style, going beyond analysis of melodies and harmony, which are the perspectives of traditional music analysis. Hook songs are music that is represented by hooks, their core, or they can be considered as music where hooks are embedded across various elements. Even though this music style can be criticized at this moment, we cannot deny that it is affecting significantly across popular music in Korea. Thus, hook songs need to be re-evaluated as a style that represents this age.

(Key Words : popular music, hook song, Korean wave, idol, 〈I am a Singer (Naneun Gasuda)〉, 〈Infinite Challenge(Muhandojeon)〉)

투고일 : 2012년 4월 28일 투고

심사일 : 2012년 5월 10~23일 심사

수정보완일 : 2012년 6월 8일 수정제출

게재확정일 : 2012년 6월 11일 게재확정