

# 대중음악의 훅(hook)에 관한 정의와 재해석

서정환

1. 시작하며
2. 사전적 정의와 기존의 정의
3. 실제 사례에서 나타나는 문제점
4. 훅에 대한 재해석의 시도
5. 맺으며

## 개 요

최근 한국의 대중음악계에서 자주 언급되고 있는 ‘혹송’이라는 신조어는 듣는 사람의 귀를 사로잡는 상업적 대중음악으로 그 의미가 통용되고 있다. 하지만 이 단어의 본질인 ‘혹’ 자체에 관한 체계적인 분석이나 논의는 찾아보기 힘들다. 지금까지 정의된 혹은 반복되는 후렴구라는 뜻으로 대부분 사용되며 혹송과 함께 그 비판적 맥락의 동일선상에 존재해왔다. 그러나 혹의 개념은 그렇게 간단하지 않으며 따라서 혹은 좁은 의미에만 한정하는 태도는 지양해야 한다. 최근 우리는 대중음악의 혹은 어느 한 범주에 한정되지 않고 더욱 다양한 모습으로 발전함을 볼 수 있다. 다시 말해 음악에서 혹의 범위는 유동적이며 이 유동성은 혹은 관한 다양한 정의와 그 정의들 간의 차이에도 영향을 미치게 된다.

모든 음악은 혹은 가지고 있다. 하지만 소위 예술음악이나 클래식 등에서 나타나는 혹은 대중음악에서의 혹은 그 성격이 다르다. 대중음악에서의 혹은 어느 정도 차별화되는 성질을 지닌다. 그것은 철저히 상업적이다. 연구자가 이렇듯 혹은 중요성을 부여하는 이유는 혹은 최근 현대 대중음악의 본질로 인식하기 때문이다. 각각의 혹은 유기체적 특성을 가지며 대중음악이라는 혼합물을 구성한다. 또한 혹은 가시적, 비가시적으로 음악의 형식과 내용을 변화시키고 있다.

이 글에서 연구자는 대중음악에 사용되는 혹은 성격에 주목하며 여러 연구가들에 의해 정의 내려진 혹은 개념을 재조명 하고자 한다. 이를 통해 대중음악을 혹은이라는 새로운 시각을 통해 바라볼 수 있을 것이다. 혹은 개념은 최근 대중음악에서 나타나는 다양한 현상에 적용할 수 있으며 또한 혹은 부정적 기능을 지적하는 것도 가능하다. 따라서 혹은 대중음악을 분석할 수 있는 또 하나의 잣대로서 재해석되어야 한다.

주제어: 대중음악, 혹은, 혹송, 한류, 엔터테인먼트 마케팅

## 1. 시작하며

훅(hook)이라는 단어를 가장 흔하게 접할 수 있는 경우는 훅송(hook song)이라는 다소 모호한 용어를 통해서일 것이다. 훅송은 ‘hook’과 ‘song’이라는 두 단어로 이루어진 이중 구조의 신조어인데 여기서 ‘hook’은 주로 대중음악에서 지루할 정도로 반복되는 후렴구를 지칭하며 이러한 곡을 듣고 중복되는 멜로디가 되뇌어지는 현상이 훅송에서 특히 잘 나타나고 있다. 훅송은 이처럼 반복을 통해 사람의 귀를 낚는 (hook) 상업적 대중음악으로 그 의미가 통용되고 있다. 훅송은 또한 ‘후킹 효과’(hooking effect)를 가지는 노래로 설명되기도 한다.<sup>1)</sup>

훅송이 음악 시장의 성장에 기여하면서 대중음악 전반의 질적인 부분에 대해 문제 제기와 비판적 인식이 있었으나 이 단어의 본질인 ‘훅’ 자체에 관한 체계적인 분석이나 논의가 이루어진 경우는 거의 없었다. 실제로 훅은 위에서 언급한 바와 같이 반복되는 후렴구라는 뜻으로 대부분의 경우 사용되며 훅송과 함께 그 비판적 맥락의 동일선상에 존재해왔던 것이다. 그러나 훅의 개념은 그렇게 간단하지 않으며 또한 그 개념을 단편적 의미에만 한정하는 것은 더욱 지양해야 한다.

하나의 노래에는 다양한 요소들이 결합되어 있다. 대중음악 연구는 대중음악의 다양한 요소들에 대한 개념 정의에서부터 출발하여 생산 이론(대중음악을 생산하는 사회적·경제적·음악적 조직), 텍스트 이론(악보·레코드·편곡·연주에 대한 분석), 수용 이론(청중이 받아들이는 의미 해석)에 이르는 광범위한 영역을 포함한다.<sup>2)</sup> 이러한 이론들은 대중음악에 대한 총체적 접근 방법을 의미하는 동시에 대중음악의 유기체적 성질을 뒷받침한다. 따라서 우리가 대중음악을 바라볼 때 그

1) 정찬중·최성영·배명진, “후크송의 음향학적 분석에 관한 연구,” 『한국통신학회논문지』 35 (2010), 26.

2) 이장직, 『음악과 사회』 (청하, 1988), 271-272.

미적 현상이 아무리 단순하다 할지라도 생동감 있는 유기적 현상으로 인식할 필요가 있다. 또한 한 용어에 대한 정의는 통합적인 관점에서 볼 때 차원해석<sup>3)</sup>의 출발이라 할 수 있다. 학문적 접근에 있어 이론보다는 개념이 먼저 정립되어야 하는데 실제로 최근 대중음악의 여러 현상에 대해 무책임한 비판과 왜곡된 해석들이 난무하고 있는 것은 혹의 개념을 명확히 정립하지 못한 데서 기인한다고 볼 수 있다.

따라서 연구자는 그동안 대중음악에서 사용해 왔던 혹의 개념을 재조명하고자 한다. 특히 대중음악 내에서도 연주음악보다는 노랫말이 있는 작품을 중심으로 살펴볼 것이다. 혹을 통해 대중음악을 둘러싸고 있는 다양한 층위에 접근할 수 있다면 급격한 분열과 결합을 거친, 성장에 비해 아직 안정되지 못한 이 혼합물—에노(Brian Eno)에 의하면 멜랑주(mélange)<sup>4)</sup>로 언급되는—에 대해 보다 체계적인 분석이 가능할 것이다. 따라서 본 논문에서는 그동안의 혹에 관한 정의와 그 실제 사용이 어떻게 이루어져 왔고 또한 앞으로 어떻게 재해석되어야 하는지에 대해 논의할 것이다. 연구자는 대중음악에서 제기되는 혹에 대한 기존의 잘못된 좁은 의미의 개념을 바로잡고 이에 대해 논함으로써 대중음악을 혹이라는 필터를 통해 다양한 관점으로 바라보며 새롭게 제시될 수 있는 음악적 의미와 문제점 등을 고찰해 보고자 한다.

---

3) 물리학이나 화학의 법칙에서 수식의 양변이 기본량에 대하여 같은 차원을 가지는 성질을 이용하여 여러 양 사이 미지의 관계를 어느 정도 미루어 알 수 있는 방법을 뜻한다. 연구자는 하나의 개념이 다양한 상황에서 가변적으로 해석될 수 있다는 점을 감안하여 올바른 개념정의의 중요성을 강조하고자 차원해석의 개념을 사용하였다.

4) Brian Eno, *A Year With Swollen Appendices* (London: Faber & Faber, 1996), 393.

## 2. 사전적 정의와 기존의 정의

훅의 어원은 ‘갈고리’를 뜻하며 독일어로는 ‘하켄’(haken), 라틴어로는 ‘하무스’(hamus), 한자로는 ‘鉤’로 표기한다.<sup>5)</sup> 훅이라는 단어를 사용하는 여러 용례에서 우리는 이 갈고리라는 의미가 직·간접적으로 연관되어 있음을 알 수 있다. 예를 들어 악보에서 사용되는 훅은 음표꼬리 부분(갈고리 모양)을 뜻하며 농구에서의 훅 샷(hook Shot)은 손목을 꺾는 동작에서 연유한 것으로, 이 둘 모두 훅의 외형적 의미에서 유래한 단어로 볼 수 있다. 복싱의 경우 팔꿈치를 굽히는 자세를 훅으로 묘사하는데 여기서의 훅은 또한 상대에게 치명타를 입힐 수 있는 강력한 공격을 뜻하기도 한다. 구어(口語)에서 훅은 사람을 끌어들이는 것, 손님을 유혹하는 물건(a sales hook) 등을 의미하는 것으로 사용되기도 하며 이러한 의미의 발전은 음악에도 적용되어 왔다. 음악에서 훅은 우리를 사로잡는 요소를 뜻하며 앞서 언급한 훅송 역시 이 같은 의미에서 파생되어 사용되고 있다.

음악 연구자들에 의한 훅의 정의는 그동안 주로 제목과 가사를 포함한 후렴구에 집중되어 있었다. 라디오와 음반산업에서 사용하는 용어를 설명한 『델슨 사전』(Delson's Dictionary)에서 훅은 “계속해서 반복

5) 라틴어 ‘hamulus’는 ‘hamus’(갈고리)의 축소형으로 ‘작은 갈고리’라는 뜻이며 라틴어 ‘uncus’도 같은 뜻이나 특히 ‘범죄자를 걸어서 질질 끌 때 쓸 것’을 가리킨다. 한자어로서 갈고리를 뜻하는 ‘鉤’의 뜻은 갈고리 이외에도 ‘뉘아채다, 끌어들이다’ 등의 의미로 사용된다. 또한 갈고리 ‘鉤’의 뜻은 크게 세 가지로 파생이 되는데 이후에 언급할 훅에 대한 노출의 관점과 관련하여 생각할 수 있다.

1. 갈고리라는 물체의 형상에서 의미가 파생되는 경우: 갈고리, 서예의 갈고리 모양 삐침 등등.
2. 안 -> 밖 ‘안에서 밖으로 끄집어내다’의 뜻에서 의미가 파생되는 경우: 뉘아채다, 찌다, 조사하다.
3. 밖 -> 안 ‘밖에서 안으로 끌어당기다’의 뜻에서 의미가 파생되는 경우: 끌어들이다, 억류하다, 두르다.

되는 노래의 일부”로 제목 또는 주요 가사를 지칭한다.<sup>6)</sup> 혹에 대한 다소 단편적인 위의 시각의 연장으로 미국의 대중음악 작곡가 카샤(AI Kasha)와 허쉬혼(Joel Hirschhorn)에 따르면 “혹은 상업적인 작곡, 특히 히트곡 작곡의 토대로서 하나 또는 일련의 곡조, 가사, 악구나 악절의 반복”을 의미할 수 있다.<sup>7)</sup> 이들의 견해는 대중음악의 혹에 대한 작곡가 집단의 관점을 짐작할 수 있게 한다. 즉 이들 ‘상업 작곡가’<sup>8)</sup>들은 팔기 위한 음악으로서 혹에 접근하고 있음을 확인할 수 있다. 판매자로서 이러한 집단의 태도는 대중음악의 획일화, 소비의 가속화에 점진적으로 기여했으며 이 가운데 핵심 수단으로 혹이 일조했다고 볼 수 있을 것이다.

음악 비즈니스 및 출판 분야에 종사한 작곡가 쇼(Arnold Shaw)는 혹을 “듣는 사람을 사로잡는 호소력 있는 음악 시퀀스나 구절, 하모니 또는 사운드, 리듬적 특징”으로 설명하며<sup>9)</sup> 대중음악, 미디어 연구자인 셔커(Roy Shuker) 역시 “듣는 이의 귀를 사로잡는, 귀에 쪽 들어오는 선율 혹은 리듬 패턴”으로 말하고 있다.<sup>10)</sup> 음악 시장과 관련한 안내서인 『1983년의 작곡가 시장』(1983 *Song Writer's Market*)에서는 혹을 “노래 중 반복되는, 기억될만한 매력적인 구절 또는 멜로디 라인”으로 정의한다.<sup>11)</sup> 작곡가, 음반 프로듀서로 유명한 베네트(Roy C. Bennett)

6) W. E. Hurst and D. Delson, *Delson's Dictionary of Radio and Record Industry Terms* (Thousand Oaks, Ca: Bradson press, 1980), 58.

7) A. Kasha and J. Hirschhorn, *If They Ask You, You Can Write a Song* (New York: Fireside, 1979), 180.

8) 연구자는 최근 대중음악 작곡가의 속성을 더욱 면밀히 파악하기 위해 이들에게 ‘상업’이라는 단어를 작곡가 앞에 붙이는데, 때로는 이러한 별칭이 내재된 집단 의식을 파악하는 데 더 유용할 수 있다고 본다.

9) A. Shaw, *Dictionary of American Pop/Rock* (New York: Schirmer books, 1982), 177.

10) 로이 셔커 / 이정엽 · 장호연 옮김, 『대중음악사전』 (한나래, 1999), 361.

11) Barbara Norton Kuroff, *1983 Song Writer's Market* (Cincinnati: Writer's digest books, 1982), 397.

는 훅을 “주의를 끄는 것”으로 정의하는데, 특히 그는 리듬이나 악기 또는 연주가 훅이 될 수 있음을 주장한다.<sup>12)</sup>

앞선 견해들과 비교해 확연하게 드러나는 차이는 없지만 이들 주장의 미묘한 간격은 주의 깊게 인식해야 할 필요가 있다. 그들은 나름대로 의미의 범주를 확장해가고 있다. 쇼는 사운드와 리듬을 언급하고 있으며 베네트의 정의는 단순하지만 훅의 범위에 대한 가능성을 열어놓고 있다는 점에서 주목할 만하다. 특히 베네트는 그의 저서인 『히트곡 작곡 및 판매를 위한 작곡가 가이드』(*The Song writer's Guide to Writing and Selling Hit Songs*)에서 뮤직 비즈니스 측면으로 음악요소들과 훅의 적용을 설명하고 있다. 특히 가사에서 소리의 차원인 라임(rhyme)이 가지는 효과는 흥미롭다. 그는 이론가인 동시에 히트 작곡가로서 대중음악이론의 연장선상으로 훅에 접근하고 있는데 훅이 노래 밖, 즉 녹음과정의 제작, 사운드적인 부분에서 발생할 수 있음을 생각하고 있다. 하지만 그는 다른 사람들과 마찬가지로 여전히 음악가로서 음악의 본질적인 부분 중 하나인 멜로디의 중요성을 간과하지 않는다.

아마도 훅에 관한 가장 의미 있는 연구 중의 하나는 1987년 『대중음악』(*Popular Music*)에 게재된 대중문화 연구가 게리 번스(Gary Burns)의 에세이 “대중음반에 사용된 훅의 유형”(A typology of hooks in popular records)일 것이다. 이 에세이는 1983년 캔사스 주 위치타(Wichita)에서 열린 미국문화협회(the American Culture Association)의 학술대회에서 발표한 내용을 수정한 것으로 훅에 대해 체계적으로 접근한 최초의 연구라는 점에서 중요하다. 그는 여기서 여러 연구가들에 의해 논의되었던 훅의 정의에 관해 소개하고 있는데 특히 음반 프로듀서인 모나코(Bob Monaco)와 리오단(James Riordan)<sup>13)</sup>의 주장에 가장

12) R. C. Bennett, *The Song Writer's Guide to Writing and Selling Hit Songs* (New Jersey: Prentice-Hall, 1983), 41.

13) 밥 모나코(Bob Monaco)는 프로듀서로 샤카 칸(Chaka Khan), 티나 터너(Tina

강한 매력을 느낀듯하다. 그들은 혹은 “두드러지고 쉽게 기억되는 음악 또는 가사 구절”로 정의하는데<sup>14)</sup> 그들의 견해에서 가장 주의 깊게 살펴볼 부분은 바로 ‘쉽게 기억되는(easily remembered)’ 혹은 특성이자. 쉽게 기억되는 음악이 반드시 좋은 음악일 수는 없겠지만 이 특성은 보다 대중적인 음악으로의 가능성을 나타낼 수 있다.

이들의 주장에서 또 한 가지 주목할 점은 어느 하나의 혹은 독립적으로 존재한다기보다는 여러 형태의 혹은 상호보완적 기능을 가진다는 것이다. 가장 단순한 예로는 각각 혹은 역할을 하는 멜로디와 가사가 혼합되어 후렴구를 형성하는 경우를 들 수 있다. 이러한 혹은 보완성은 멜로디, 가사의 경우에만 국한되는 것이 아니라 리듬, 연주 등을 포함한 모든 혹은 요소들에 적용할 수 있을 것이다. 혹은 서로 직·간접적으로 연결되어 있으며 그 응집력이 강할수록 효과적이다. 선율에 어울리지 않는 가사나 리듬은 혹은 결합력이 약하다고 볼 수 있는데 이러한 경우 음악의 전달력이 떨어질 것이다. 따라서 이러한 혹은 보완성과 응집성의 측면에서 다양한 요소들이 음악이라는 공통분모를 기저에 두고 융합될 때 그 효과가 극대화된다.

80년대 전후의 주장들에 비해 비교적 최근의 자료인 위키피디아에서는 혹은 대해 다음과 같이 설명한다.

혹은 곡에 매력을 느끼게 하며 듣는 사람의 귀를 사로잡기 위해

---

Turner), 에알토(Airto) 등과 같은 아티스트와 함께 작업하며 골드 앨범 및 플래티넘 앨범 상을 여러 차례 수상했다.

제임스 리오단(James Riordan)은 작곡가이자 음반 프로듀서로 *Rock-Pop*이라는 신문의 대중음악 칼럼을 쓰는 칼럼니스트로 잘 알려져 있다. 그는 디스크자키, 에이전트, 음악가, 콘서트 프로모터, 매니저 등의 경력도 가지고 있으며 음악 비즈니스에 관한 영화 대본을 집필하기도 했다.

14) Bob Monaco and James Riordan, *How to Make It Big in the Music Business* (New York: Omnibus Press, 1987), 180.

대중음악에서 사용되는 음악적 아이디어, 짧은 리프(riff), 악절 또는 악구를 말한다. 이 용어는 일반적으로 대중음악에서 사용되는 데 특히 록, 힙합, 댄스 음악, 팝 등에서 많이 사용된다. 이러한 장르에서 훅은 대개 후렴구에 존재한다. 훅은 일반적으로 멜로디 또는 리듬의 형태로 존재하며 한 곡의 주요 모티프를 담는다.<sup>15)</sup>

위키피디아에서는 훅에 관한 여러 주장 중 특히 기타리스트 겸 작곡가인 코바흐(John Covach)의 정의를 일정 부분 차용하고 있다. 스테인(Deborah Stein) 등 여러 음악학자들이 주축이 되어 다양한 음악 분석을 담고 있는 저서 『음악의 이해』(*Engaging Music*)에는 코바흐가 록 음악을 분석한 글이 수록되어 있다.<sup>16)</sup> 그는 록 음악의 형식에 대해 논하면서 훅을 언급하는데 여기서 “듣는 사람의 귀를 사로잡을 수 있는 노래의 부분”으로 정의한다. 하지만 그가 노래를 구성하는 부분으로(part of the song) 훅을 설명하는 데<sup>17)</sup> 반해 오히려 위키피디아에서 제시되고 있는 정의는 훅의 범주를 음악적인 부분으로 한정하고 있다. 또한 위키피디아는 여러 사람의 의견을 단편적으로 소개하고 있을 뿐 훅의 본질적 특성에 대해 접근하지 못했다고 본다.

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

16) Stein, Deborah. *Engaging Music* (New York: Oxford University Press, 2005), 65-76.

17) 코바흐(John Covach)는 로네츠(The Ronettes)의 <비 마이 베이비>(Be my baby)를 그 예로 들고 있는데 여기서 제목이 특정한 하모니 진행과 결합된 후렴구가 강한 훅을 형성한다고 주장한다. 실제로 그가 제시한 예는 음악적인 부분이지만 훅의 정의는 음악적인 부분으로 한정되지 않았다. 또한 그는 후반에 노래의 형식으로서 혼합된 형식(compound forms)에 대해 논하는데 연구자는 이러한 혼합된 형식을 분석하는 기준으로 훅의 사용범위를 확대하고자 한다.

### 3. 실제 사례에서 나타나는 문제점

그렇다면 실제 음악현장에서 혹을 어떠한 의미로 사용하고 있는지 알아볼 필요가 있다. 혹은 후렴구를 지칭하는 용어로 종종 사용되는데 후렴구라는 명칭은 교육적인 용어로 언급되며 실제 현장에서 뮤지션, 제작자들이 주로 사용하는 말은 ‘사비’, ‘혹’, ‘코러스’ 등으로 다양하다. 이 중 코러스는 현장에서 ‘backing voice chorus’와의 중복으로 그 사용이 기피되고 있고, 사비는 그 단어의 언어적 약점에도 불구하고 강한 뉘앙스로 살아남아 다수에 의해 언급되는 현장 용어로 사용되고 있다.<sup>18)</sup> 혹은 힙합, 댄스 음악을 중심으로 사용되고 있으며 최근에는 거의 모든 음악의 후렴구로 인식되고 있다.

음악관계자들을 비롯하여 일부 뮤지션들 역시 혹은 후렴구 중심으로 언급하고 있다. 이들은 귀에 쏙 남는 후렴구, 멜로디로 혹은 인식한다. 이러한 시각은 그 동안 혹이 그 본질에서 벗어나 제한된 범위 내에서 다루어져 왔음을 의미한다. 또한 이것은 혹의 의미가 왜곡될 수 있는 위험성을 내포한다. 실제로 우리는 혹과 혹송을 명확히 구분하지 못하고 있다. 2010년 10월 9일 『마이데일리』에 게재된 가수 김범수의 인터뷰 기사는 혹에 대한 왜곡된 시각을 단적으로 보여준다. 그는 정규 7집 《SOLISTA: Part.1》을 발표하며 가진 인터뷰에서 이번 앨범에 대해 “혹을 뺀 진짜 음악을 한 것 같은 느낌이 들었다”고 말한다. 그는 혹은 부정적인 요소로 간주하고 있는 것이며 그의 논리에 의하면 혹이 있는

18) ‘사비’의 어원은 わさび(와사비) 설, 俳句(하이쿠), 物語(모노가타리)의 용어인 寂(サビ) 설 등 여러 가지가 있지만 영어의 ‘subject’를 일본말로 발음하면서 생겨났다는 설이 유력하다. 모두 일본어에서 따온 것이라 교육 시스템 내에서 공용화하기에는 문제점을 가지고 있으나 현장 용어로 전문가 집단 내에서 공공연히 사용하고 있다. 흥미로운 것은 미디어 등을 통해 이 단어가 노출되면서 일반 대중 역시 빈번하게 사용하고 있다는 것이다. 전문가 집단 내에서 주로 사용해오던 용어가 일반 대중들에게 선택되어 그 사용이 확대되고 있는 현상은 주목할 만하다.

음악은 가짜 음악이 된다.

최근에는 언론 및 비평가들 또한 훅이나 훅송과 관련된 용어를 남발하고 있다.<sup>19)</sup> 여기서 중요한 문제는 훅송에 대해 논하면서 그 본질인 훅의 개념을 명확히 하지 않음으로 인해 혼선이 빚어지고 있다는 사실이다. 최지선은 아이돌 음악에서의 후렴구 도치 및 그 반복에 대해 언급하며 “듣는 사람의 귀를 낚는다는 뜻인 훅송이라는 단어의 어법에 문제가 있다”고 말한다.<sup>20)</sup> 또한 훅송을 논하기에 앞서 훅이 없는 노래가 가능한지 의문을 제기하는 그의 지적은 주목할 만한데 이 같은 주장대로라면 김범수의 7집에 실려 있는 음악은 불가능한 것이 되어버린다.

그렇다면 앞서 훅에 대한 다양한 정의들에도 불구하고 훅이 이렇듯 실제 현장에서 후렴구로 인식되어지는 이유는 무엇일까. 또한 훅과 훅송에서 훅의 개념은 어떠한 차이가 있을까. 이상의 질문에 답하기 위해서는 후렴구를 하나의 음악구조 내에서 관찰하는 과정이 필요할 것이다. 그것은 후렴구가 음악형식과 어떠한 관계를 맺고 있는지 그리고 어떻게 변화 되어가고 있는지에 대한 검토를 수반한다. 대중음악에서 발견되는 주요한 곡의 형식은 크게 <그림 1, 2, 3>과 같이 분류할 수 있는데<sup>21)</sup> 제목이 주로 A부분에 나타나는 AAA나 AABA형식과 더불어 별

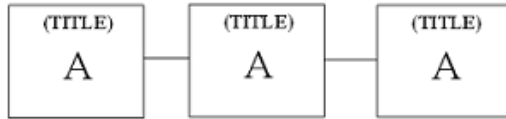
19) 《시사매거진 2580》에서는 가요계 표절논란을 언급하며 훅의 유사성을 언급하는데 이 역시 기존의 인식과 맥을 같이하는 후렴구의 뜻으로 표현하고 있다. 《시사매거진 2580》(MBC, 2009년 9월 20일 방영) 참조.

20) 한편 그는 “훅송의 가사에서 나타나는 단어들이 다양한 기의를 내포할 수 있으며 노래에서 주변적이고 부차적인 위치를 차지하던 감탄사와 의성어가 노래의 핵심적인 위치로 등극한다”고 주장한다. “훅송에서 나타나는 단어들이 어떤 연결고리를 통해 또 다른 의미가 파생된다”는 그의 의견은 훅송과 훅의 개념에 대해 더 심도있는 논의가 필요하다는 연구자의 주장과 맥을 같이한다. 최지선, “훅~왔다 훅~가는 훅송,” 『한겨레 21』 827, (2010, 9, 10) 참조.

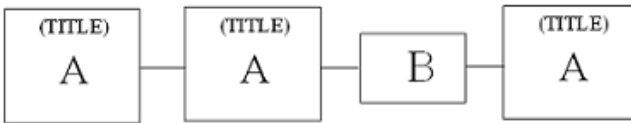
21) Sheila Davis, *The Song Writers Idea Book* (Cincinnati: Writer's digest books, 1992), 8-14. <그림 1>의 경우 <트라이 투 리멤버>(Try to Remember), <더 로즈>(The Rose)를, <그림 2>의 경우는 비틀즈의 <에스터데이>(Yesterday)나 스팅의 <에브리 브레스 유 테이크>(Every Breath You Take) 등을 예로 들 수 있다.

스/코러스(verse/chorus) 형식 역시 특정 부분을 반복하는 구조를 가지고 있다. 여기서 특정 부분은 주지하는 바와 같이 후렴구로 인식되며<sup>22)</sup> 이 같은 곡에 대한 형식의 분류 역시 후렴구를 중심으로 구분되는 것을 확인할 수 있다.

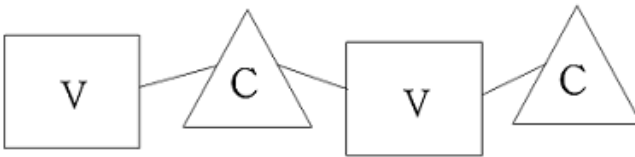
<그림 1> AAA 형식



<그림 2> AABA 형식



<그림 3> 벌스/코러스 형식



최근 국내의 경우는 주로 <그림 3>의 벌스/코러스 형식을 띄고 있는데 이러한 형식은 특히 후렴구를 더욱 강조하는 효과를 가지며 제목이 후렴구에 등장하는 경우가 일반적이다. 또한 전주나 간주, 후주에 후렴구의 화음진행을 동일하게 사용함으로써 간접적으로 후렴구를 노출시키기도 하고 보다 익숙한 화성패턴인 (I-vi-ii-V) 또는 (I-V-IV-V)같

22) AAA 형식이나 AABA 형식에서 A는 외형으로는 벌스 부분이지만 실질적으로는 후렴구의 역할을 할 수도 있다.

은 I도, IV도, V도 중심의 화성을 빈번하게 사용한다. 이러한 특징 화음 진행과 곡의 형식은 분명히 혹으로서 작용할 수 있다. 다시 말하면 혹을 생성하는 데 있어서 유효한 기법이 될 수 있다. 음원 판매의 상위 차트에 있는 많은 곡들에서 공통적으로 발견되는 이러한 특징들은 코러스, 즉 후렴구를 강화하는 데 사용된다.

<그림 4> <텔미>의 인트로 부분



<그림 5> <텔미>의 후렴구

혹송 역시 이러한 벌스/코러스 형식에 속한다고 볼 수 있다. 특히 혹송의 특징으로는 후렴구의 멜로디와 가사를 더욱 단순화시키고 빈번하게 노출하는 점 등을 들 수 있다. 실제로 혹송에서 후렴구의 짧은 멜로디와 가사의 반복은 다른 노래들과 비교했을 때 현격한 차이를 보인다. 원더걸스의 <노바디>는 64번, <텔미>는 50번, 소녀시대의 <Gee>는 53번이나 반복되며 카라의 <점핑>, 티아라의 <보핍 보핍> 등 최근의 경우도 후렴구가 수십 회 반복된다. 따라서 후렴구는 반복을 통해 듣는 사람에게 더욱 노출된다. 이러한 노출은 최근 변화하는 곡의 형식을 통해 더욱 심화되고 있으며 혹송은 후렴구에 대한 이 같은 인식이 반영된 결과물로도 볼 수 있을 것이다. 그렇다면 앞서 언급한 혼선 가운데 일부 관계자들은 혹을 혹송의 개념과 동일시하며 이에 비판적 입장을 취하는 것으로 생각할 수 있다.

여기서 우리가 간과하지 말아야 할 점은 반복으로서 혹의 특성이다. 이 반복의 영역에서 혹은 마치 절대적 효과를 가지는 것처럼 느껴진다. 최근 국내의 대중음악, 특히 혹송은 그 좋은 예가 되고 있다. 즉 혹송은 후렴구를 의도적으로 반복하면서 듣는 사람에게 곡을 인지하도록 하는 일종의 기법적인 장르로 인식할 수 있다. 이러한 의도적 노출<sup>23)</sup>은 분명히 효과적이다. 최근 이러한 혹송이 성공하는 이유를 미리듣기를 제공하는 모바일 시장의 음원판매 구조에서 찾는 주장도 있다.<sup>24)</sup> 이렇듯 혹송이 외부의 환경적 요인에 영향을 받는 것이 사실이나 혹의 반복이라는 특성이 갖는 내재적 문제점은 그동안 간과되어 왔다.

과연 혹의 정의에서 반복은 절대적일까. 반복에 대한 언급은 이미 혹에 대한 여러 정의에서 확인할 수 있었다. 하지만 이 같은 주장들은 반복의 역할을 무책임하게 드러내며 이를 통해 혹의 정의를 한정 짓는다는 점에서 주요한 모순점을 내포하고 있다. 만약 멜로디나 가사, 혹은 리듬 등의 동일한 패턴이 곡의 처음부터 끝까지 반복된다면 우리가 느낄 감흥의 정도는 그 예상이 어렵지 않을 것이다. 물론 음악에서 반복은 필수적인 기법이지만 하나의 곡에서 반복이 아닌 유일(唯一, unique)한 부분을 통해 혹을 느낄 수도 있지 않을까. 음악과 관련된 당사자들(가수, 작곡가, 프로듀서, 기획사)이 만들어내는 혹들 중에는 두드러지지 않고 숨어있는 혹도 있으며 이러한 차별을 통해 더욱 강한 효과를 가지는 혹도 존재하기 때문이다.

최근 인기를 끌고 있는 음악 경연 프로그램을 살펴보자. 우리는 후렴

23) ‘의도적’ 노출은 ‘선택적’ 노출에 대비되는 개념으로 판매자가 의도적으로 마케팅 자극을 노출시키는 것이다. 이에 반해 선택적 노출은 불필요한 노출을 회피함으로써 소비자는 자극에 대한 노출을 스스로 선택할 수 있다. 따라서 전자는 판매자의 관점, 후자는 소비자의 관점으로 각각 해석될 수 있다.

24) 미리듣기를 통해 30초에서 1분 사이에 소비자들의 시선을 잡아끌기 위해서 특징적이고 강렬한 멜로디, 인상 적인 가사, 반복되고 강렬한 리듬을 배치하게 된 것이다. 《문화사색》(MBC, 2009년 3월 24일 방영) 참조.

구를 비롯한 멜로디뿐 아니라 다양한 편곡, 가수의 음색이나 음역 또는 보컬 테크닉에 반응하기도 한다. 기성 가수들의 경연 프로그램인 《나는 가수다》에서 임재범의 노래는 그 좋은 예가 될 수 있을 것이다. 청중들은 임재범의 <여러분>을 통해 반복되는 멜로디뿐 아니라 단 한번 나타나는 내레이션 부분에서도 훅을 느낄 수 있다. 대중들은 또한 그의 음색에 반응하며 가창력에 열광하기도 한다. 관객들은 <빈잔>의 인트로(intro) 부분에 나타나는 큰 북의 짧은 솔로와 임재범의 저음에 주의를 집중할 수 있고, 한편으로는 그의 목소리 뒤에 숨어 있는 차지연의 코러스에 반응할 수도 있다.

이렇듯 훅에 대한 개념 확장의 필요성은 필연적으로 보이는데도 불구하고 여전히 실제 사례에서 훅과 훅송은 모두 후렴구를 중심으로 개념이 형성된다. 훅송에서 나타나는 여러 기법 역시 후렴구를 중심으로 사용되고 있다. 이러한 사고틀 내에서 후렴구를 제외한 다른 요소들은 배제되거나 주변화되고 있다. 실제 사례를 좀 더 살펴보자. 훅은 음악에 나타난 현상의 영향을 강조하기 위해 쓰이기도 한다. ‘영어 훅’<sup>25)</sup>은 최근 노래의 제목이나 가사에 나타나는 영어 혼용의 또 다른 표현이며,<sup>26)</sup> 같은 맥락에서 ‘악기 훅’이라는 표현도 실제로 사용하고 있다. 앞서 ‘훅=후렴구’의 공식을 통해 훅이 대중음악을 구성하는 하나의 부분으로 간주될 수 있다면, 이러한 현상은 훅이 일종의 기법으로 인식될 수 있는 가능성을 내포한다. 그렇다면 훅은 더 넓은 외연을 포함하는 개념이 될 수 있다. 지금까지 우리는 그것의 범위를 제한함으로써 그리고 범위에 대한 유동성의 여지를 남겨두지 않음으로 인해 혼란을 빚어왔고 또한 일방적인 비판의 대상으로 삼아왔던 것이다.

25) “아이돌 음악 후렴구엔 왜 영어가 많을까?” 『OSEN』, 2011년 2월 11일자.

26) 실제로 2010년 디지털 종합차트 100위 안에 드는 히트곡을 분석한 결과 37%가 영어 제목을 사용하고 있었다. 2010년 《가온차트》 참조.

#### 4. 흑에 대한 재해석의 시도

따라서 이러한 흑의 정의와 범위, 반복에서 나타나는 문제점들은 재 해석되어야 할 필요성을 가진다. 앞서 번스의 연구를 비롯한 다양한 집단들의 흑에 대한 여러 견해들에서 우리는 흑의 정의가 멜로디와 가사(특히 후렴구)를 중심으로 이루어져 있지만 조금씩 차이가 있으며 그 의미가 변해 간다는 사실을 발견할 수 있었다. 또한 멜로디와 가사뿐 아니라 리듬, 악기 연주가 흑이 될 수 있음도 살펴보았다. 이러한 의미의 이동은 결국 흑의 본질적 개념인 ‘듣는 사람을 사로잡는 모든 요소’를 향해 수렴해가는 과정으로 이해될 수 있다. 따라서 흑이란 ‘우리가 어떤 하나의 곡을 듣는 그 순간부터 그 곡에 대해 기억하는 여러 부분들’이다.

위의 정의에서 우리는 ‘듣는’, ‘시점’, ‘기억’ 그리고 ‘여러 부분’이라는 핵심 요소에 주목해야 한다. 그렇다면 여기서 듣는 행위의 진정한 의미는 무엇인가. 하나의 곡을 듣는 과정은 보고 느끼는 총체적 과정으로 확대되므로 단순히 듣는 행위의 의미에 국한되어서는 작품의 본질적 해석에 접근하기가 어렵다고 본다. 듣는 행위를 포함하는 음악적 연행(performance)은 음악의 내적 형식에 대한 탐구나 그에 대한 미적 향수를 넘어서는 매우 다양한 층위의 총체적 체험을 이끌어내는 것이다.<sup>27)</sup> 이것은 또한 듣는 것, 그 이상의 다양한 체험을 내포한다. 하나의 음악을 듣는다는 것은 음악을 접하는 것이다. 흑을 통한 작품의 체험은 작품과 우리의 서로 다른 의미세계가 융합하는 작용이므로<sup>28)</sup> 앞서 언급된 듣는 행위에 내재되어 있는 다양한 체험들은 곧 언급할 시간 간격에 의한 의미의 차이와 함께 융합의 과정으로 이해해야 한다.

27) 최유준, “이산된 소리, 단절된 기억의 정치학,” 『음악과 민족』 35 (2008), 57.

28) 서인정, “음악작품의 이해에 대한 해석학적 연구,” 『음악과 민족』 30 (2005), 349.

훅을 느끼는 시점은 과연 언제로 보아야 하는 것일까. 연구자는 그것이 음악을 듣는 순간부터 시작된다고 주장했다. 음악을 듣는 순간 우리의 감각기관에 의존한 지각활동이 시작되기 때문이다. 이는 훅의 초점이 음악을 듣고 난 후에 편중되어 있는 듯한 뉘앙스를 가지는 기존의 정의와 구별된다.<sup>29)</sup> 시간예술로서의 음악의 특성을 고려한다면 우리는 연행의 순간에 결코 소홀해서는 곤란하다. 여기에서 우리는 곡을 듣는 순간에 발생하는 훅과 곡을 다 듣고 난 후의 훅은 그 의미와 성질에 차이가 있다는 점에 유의해야 한다. 이것은 영화나 스포츠, 공연 등을 볼 때의 느낌과 비교할 수 있는데 하나의 공연을 관람하는 순간순간 느끼는 감정은 표면적, 순간적 특성을 가지고 있다. 공연, 노래가 완전히 마무리되면 우리는 총체적으로 그것에 대한 느낌을 되살린다. 즉, 공연 순간에 느꼈던 단편적 감상의 파편들이 유기적으로 결합되어 보다 전체적 맥락에서의 감상이 가능하게 된다. 이것은 일반적인 텍스트에서의 경험과 다르지 않다. 마찬가지로 곡이 진행되는 순간에 느끼는 훅들은 음악작품을 완전히 듣고 난 후에 종합적으로 결정되는 훅에 영향을 끼치게 된다. 이것은 선행 사건과 후행 사건이 인과율적 관계로 연관되어 있는 음악의 특성 때문이기도 하고 음악 기호에 대해 인간이 취하는 해석의 관점 때문이기도 하다.

음악이 문화이자 대상, 기호로서 해석될 수 있다면 그것은 또한 해석체이다. 우리가 음악(해석체)을 지각(perceive)하고 해석(interpret)하는 과정에는 기억의 도움을 받게 된다. ‘기억’은 훅의 공격성이 강할수록 깊게 인지된다. 어떤 훅이 매력적인가를 측정하는 가장 중요한 척도는 바로 기억의 정도로 판단된다. 기억되지 않는다면 또는 기억의 정도가 희미하다면 훅으로서의 강도가 약하다고 볼 수 있을 것이다. 하지만 여기서의 강도의 약함이 그 훅 자체가 가지는 매력이 약하다고 단언할

29) 연구자는 이전의 연구에서 훅을 곡이 끝난 후에도 우리가 그 곡에 대해 기억하는 부분들로 정의했다.

수 있을지는 의문이다. 이는 앞서 언급한 후의 시간적 특성과의 관련이 있는데 반복해서 접할수록 질리는 후의 있는가 하면 반대로 들을수록 매력적인 후의도 있기 때문이다. 결국 이 ‘기억’에 관한 부분은 후의 특성인 반복과의 밀접하게 관련되어 있다. 앞서 우리는 반복의 문제점에 대해 살펴보았다. 과연 후에서 반복이 절대적 가치인가에 대한 물음에 대해 번스는 해답의 실마리를 제공한다. 그는 후의 반복성에 대해 이렇게 말하고 있다.

후에서 반복은 필수적인 것은 아니나 배제되지도 않는다. 반복적인 형태의 후는 어느 정도 ‘상업적 작곡의 토대’ 및 음반을 만드는 토대가 될 수 있지만 반복은 그 반대인 변화 없이는 무의미하다.<sup>30)</sup>

이 설명에 의해 반복이 드러나는 것은 반복되지 않는 부분을 통해서라는 결론을 도출할 수 있다. 하나의 노래에서 후렴구가 쉽게 인지되는 것은 벌스와 브릿지(bridge)가 토대에서 받쳐주기 때문이다. 결론적으로 반복되는 부분이 독립적으로 존재할 때 후로서의 가치는 무의미한 것이 되어버린다. 번스의 말대로 반복은 대중음악에서 배제되지 않는 주요한 특성임에는 틀림없어 보인다. 즉, 음악에 있어서 반복이란 가장 기본적이고 보편적인 진행 방식이며 ‘잉여’가 아니라 ‘구조’와 ‘의미’의 중요한 일부인 것으로 인식된다.<sup>31)</sup> 하지만 절대적 가치는 될 수 없다. 반복은 후의 범위 내에 존재하는 한 요소일 뿐이다. 반복으로서 후의 핵심은 단순히 반복에 의지하는 것보다 반복, 변화, 위치성이라는 세 요소가 어우러질 때 가장 큰 효과를 발휘하게 된다.

연구자는 이 반복의 사용이야말로 극히 신중하게 선택해야 한다고

30) Gary Burns, "A Typology of hooks in Popular Records," *Popular Music* 6/1 (Cambridge University Press, 1987), 1.

31) 이석원, 『음악심리학』 (심설당, 2009), 206-208.

생각한다. “듣기 좋은 꽃노래도 한두 번”이라는 말처럼 노래에서 반복이 무분별할 정도로 심각하게 사용되며 또한 이것이 매스 미디어에 의해 주류음악 위주로 소개되는 지금의 현실은 일방적인 제한적 선택상황과 다르지 않다. 더구나 이 반복이 가사와 만나는 접점에서 메타 화합물로 승화되어 대중에게 미치는 사회문화적 영향은 절대 간과할 수 없을 것이다.<sup>32)</sup>

‘여러 부분’에 대한 관점은 훅의 범위의 확장에 대한 논의와 연결된다. 최근 우리는 대중음악의 훅이 한 범주에 한정되지 않고 더 다양한 모습으로 발전함을 볼 수 있는데 이것은 대중매체와 미디어의 발전, 음악 시장의 다양화 등 여러 원인에서 그 이유를 찾을 수 있을 것이다.<sup>33)</sup> 초창기에는 대중음악을 음반으로만 접할 수 있었던 데 반해 미디어, 음향기술이 발전함에 따라 TV나 뮤직 비디오 등의 여러 가지 루트로 접하게 되어 듣는 음악에서 보는 음악, 따라하는 음악으로 발전해왔다. 음악이 음악 산업으로 발전하면서 우리가 하나의 음악에 대해 생각할 수 있는 범위가 그만큼 확대되어 가고 있는 것이다.

번스는 그의 보고서에서 훅의 유형을 ‘텍스트’와 ‘비(非) 텍스트’로 나누어 다양한 훅의 종류를 설명하고 있다. 즉, 멜로디, 리듬, 하모니,

32) 어떤 기준물질을 오르토 화합물이라 하고, 그것이 어떤 변형을 이룬 것을 메타 화합물이라 하기도 하는데 여기서는 훅의 부정적 기능을 강조하는 뜻으로 사용하였다. 연구자는 이를 통해 최근 우리 사회가 자극적인 것들에 민감하게 반응하며, 또한 주체성을 상실한 채 유행을 따라가는 사회 전반의 문화적 현상을 지적한다. 이러한 과장성은 음악내부에서뿐 아니라 외부에서도 동일하게 이루어지고 있다. 김수경은 1990년대 뮤직비디오 경향에서 화면이 노랫말의 추상성을 대신하고 있으며 극단적으로 과장된 멜로구조가 당대 드라마의 유행과 동일한 경향을 보여주고 있음을 지적하고 있다. 김수경, 『노랫말의 힘, 추억과 상투성의 변주』 (책세상, 2005), 122-128.

33) 원더걸스의 <텔미>나 카라의 <미스터>를 들어보면 음악적인 요소만큼 댄스를 떠올리게 된다. 레이디 가가의 과격적인 의상과 퍼포먼스 역시 같은 맥락으로 유추할 수 있다.

가사 혹은 텍스트 혹은으로 분류하는 동시에 비 텍스트 혹은의 범주에는 악기, 템포, 다이내믹, 연주 등의 요소를 소개하고 있다.<sup>34)</sup> 또한 프로덕션 요소로서 사운드 이펙트, 편집, 믹싱 등을 혹은의 종류로 설명하고 있으며 그의 이러한 분류는 혹은의 다양한 범주에 대한 가능성을 제시한다.<sup>35)</sup>

그렇다면 혹은의 범주는 과연 어디까지 둘 수 있을까. 대중음악의 주된 특징은 그것이 음악, 시, 움직임, 드라마, 시각적 이미지 등 다양한 범주의 예술적인 요소들을 포함하는 혼합된 예술이라는 점이다.<sup>36)</sup> 이것은 음악의 본질적인 부분에서부터 비본질적인 부분까지 매우 포괄적인 범위를 가지고 있다. 가사, 악기, 댄스 등 퍼포먼스의 다양한 요소들이 노래를 극적으로 연결하고 있으며<sup>37)</sup> 이 비본질적인, 보조적 혹은은 음악 요소들을 넘어서까지 그 영향력을 확대하고 있다.<sup>38)</sup> 이러한 음악 외적인 요소의 범주는 외모 프리미엄부터 각종 후광효과, 댄스, 최근의 뉴미디

34) Gary Burns, "A Typology of hooks in Popular Records," 1-20.

35) 그의 주장은 제작 단계에서 프로듀서와 엔지니어, 제작자에게 작가의 권한을 부여하는 것으로 볼 수 있는데 이러한 제작 단계의 혹은을 통해 그들 역시 창작자로서 권리를 가지며 또한 그 책임에서 벗어날 수 없다. 또한 게리 번스가 이 모든 요소에 혹은이라는 용어를 붙인 것은 연구자가 대중음악의 본질적 특성으로서 혹은의 역할을 주장하는 것에 주요한 근거로 작용한다.

36) Timothy Warner, *Pop Music-Technology and Creativity* (Farnham: Ashgate, 2003), 16.

37) Mark Spicer and John Covach, *Sounding Out Pop: Analytical Essays in Popular Music* (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2010), 9.

38) 연구자가 언급하는 비본질적 혹은, 보조적 혹은, 이차적(secondary) 혹은 모두 같은 개념으로서 음악본질에서 벗어난 다양한 혹은 범주를 지칭하는 것이다. 또한 이는 게리 번스가 언급한 비 텍스트 혹은의 개념과 유사하다. 하지만 그가 비 텍스트 범주에 분류한 악기, 템포, 연주 등은 오히려 텍스트의 범위에 들어가야 한다고 본다. 이와는 별개로 연구자는 앞서 언급한 혹은과는 성격을 달리하는 부정적(negative) 혹은의 가능성도 제시하고자 한다. 혹은 기본적으로 듣는 사람에게 긍정적 효과를 유발하기 위한 것이 목표인데 이것은 부정적인 측면을 유발함으로써 인지도를 확보하는 기법으로 자세한 논의는 다음 연구에서 다룰 것이다.

어를 활용한 다양한 마케팅 기법까지 매우 다양하다. 모바일 음악 시장이 음악 구조에 영향을 미치는 것을 통해 알 수 있듯이 새로운 미디어의 발전은 훅과 밀접한 관련을 지닌다. 따라서 기술의 발전이 한계가 없는 것처럼 훅의 범주도 무한한 것으로 생각할 수 있을 것이다.

이상과 같이 훅의 개념을 재해석할 수 있다면, 훅은 대중음악을 분석할 수 있는 또 하나의 분명한 잣대가 될 수 있다. 대중음악은 점점 과감한 시도로 다양해지고 있다. 만약 클래식이 대중적인 위치로 접근하기 원한다면 훅이 그 가능성의 지표가 될 수 있을 것이다. 훅의 논리로 접근하면 크로스오버 음악은 타자성을 차용한 훅의 사용으로 볼 수 있다.<sup>39)</sup> 이 공식에 의하면 팝페라의 경우 주체가 팝이면 클래식 훅으로, 반대로 그 주체가 클래식이면 팝 훅으로 보는 것이 타당하다. 같은 맥락에서 연구자는 ‘뉴 트로트’, ‘세미 트로트’와 더불어 최근 ‘댄스 트로트’라 불리는 새로운 트로트의 유형에 대해<sup>40)</sup> 댄스 음악이 트로트 훅을 사용한다고 생각한다(그 반대의 경우도 성립 가능하다). 크로스오버나 퓨전에서 타자성에 대한 동경이 상업 논리와 결합하면서 훅의 효과는 극대화된다.

## 5. 맺으며

지금까지 여러 연구가들을 중심으로 훅의 개념에 대해 살펴보고 재해

39) 경제학적인 관점에서 크로스오버 음악은 인간의 교환 성향으로 설명할 수 있다. 교환성향은 서로 상이한 음악에서 나타나는 차이를 유용한 것으로 만들 수 있다. 각각의 음악이 가지는 차이는 일종의 공동의 자원이 되며, 개별 주체는 이 공동의 자원으로부터 타자의 특성 중 필요로 하는 부분을 좀 더 자유롭게 가질 수 있다. 애덤 스미스 / 김수행 옮김, 『국부론(상)』 (비봉 출판사, 2007), 21.

40) 여기서 가칭 ‘댄스 트로트’는 최근 트로트와 댄스 음악이 혼합된 크로스오버적인 성격을 띠고 있는 음악을 지칭한다.

석의 필요성을 고찰, 보다 수정된 정의로의 가능성을 살펴보았다. 혹은 주로 ‘반복되는 후렴구’의 의미로 사용되었으나 연구자는 혹은 음악적인 부분을 넘어서 음악 외적인 부분까지 그 적용을 확대할 수 있는 가능성에 주목하였다. 혹은 후렴구뿐만 아니라 멜스나 브릿지 부분이 될 수도 있다. 혹은에서 반복은 하나의 요소이지 절대적 가치가 아니다. 혹은 멜로디뿐만 아니라 댄스, 의상, 외모 등 음악 외적인 부분도 가능하다. 우리가 “곡을 생각할 때 제일 먼저 떠오르는 그 곡에 대한 기억”<sup>41)</sup> 또는 무엇이든 생각나는 부분이 있다면 그것이 혹은 될 수 있다. 따라서 혹은의 개념을 좁은 의미에만 한정하는 태도는 지양해야 한다. 혹은의 재해석을 통해 긍정적, 부정적인 기능을 동시에 고려하여 올바른 비판의 자세를 가져야 할 것이다.

결국 모든 음악은 혹은을 가지고 있으며 창작자는 혹은을 사용하고 있다고 본다. 원래 음악에서 혹은의 의미는 반드시 대중성을 목표로 사용되는 것은 아니기 때문이다. 하지만 현대 대중음악에서의 혹은은 어느 정도 차별화되는 성질을 지닌다. 그것은 철저히 상업적이다. 그것이 다수의 사람들에게 선택되어 히트하게 되면 대중들에게 훌륭한 혹은이 되고 반대의 경우는 외면 받거나 또는 다행히 소수의 마니아층을 형성하는 마이너 뮤지션의 혹은으로 분류된다. 이 같은 결과를 초래하는 이유는 혹은이 모두 쉽게 기억되는 것은 아니기 때문이다. 재즈에서 복잡한 화성과 선율은 쉽게 기억할 수 없다. 하지만 마니아들은 이 난해한 음표들을 수없이 되뇌며 몇 번 들으면 쉽게 질리는 음악들과는 차원이 다른 또 다른 혹은을 생각하게 한다. 비밥(bebop)에서 여러 텐션 코드와 노트들은 긴장을 통해 나름의 혹은을 제공하지만 이것은 전혀 대중적이지 않다. 음악에서 긴장을 유발하는 것은 본질적으로 주요하며 효과를 가지지만 그것이 난해하다면 혹은으로서의 효과는 떨어지게 된다. 따라서 아직은 대중

41) 홍정수 외, 『음악학』 (심설당, 2004), 377.

음악에서 긴장보다는 오락을 제공하는 것이 유리하다.

연구자는 훅에 대해 대중음악을 구성하는 각각의 요소들과 이에 대한 기법으로 인식하며 언급했다. 따라서 대중음악은 음악, 음악 외적인 요소들에 여러 훅이 혼합된 결합물로 볼 수 있다.<sup>42)</sup> 훅은 음악과 관련해서 생성되지만 최근의 음악은 그것이 훅에 갖는 지배력 이상으로 막대한 영향을 훅으로부터 받고 있다. 우리는 이러한 의미와 지배의 역전현상이 급격한 대중음악시장의 변화와 밀접하게 관련된다는 사실에 주목할 필요가 있다. 그동안 한국의 대중음악은 다양한 미디어, 콘텐츠 산업과 결합하여 신문화를 선도해왔다. 그 가운데 훅이 결정적인 도구로서 영향력을 행사하고 있다는 사실은 중요하다. 또한 이것은 대중문화가 갖는 고질적 위험과도 상관관계를 가지고 있을 것이다. 훅은 가시적 또는 비가시적으로 음악의 형식과 내용을 변화시키고 있다. 급격한 장르의 파괴와 변화는 결코 훅의 속성과 무관하지 않은 것이다.

또한 뉴 미디어의 출현과 함께 기존의 대중음악에 대한 관념이 바뀌고 있다. 이는 디지털시대에 또 다른 변화의 계기가 되고 있다. 우리는 단순히 새로운 것의 유입을 넘어 구조적인 패러다임 변화의 시대를 맞고 있다.<sup>43)</sup> 디지털화의 가속은 음악 제작의 속도뿐만 아니라 소비의 속도까지 변화시키고 있다. “상업성과 밀착된 소비문화는 일회성이 미덕”<sup>44)</sup>이라는 표현이 훅에 이르러 절실히 체감되고 있는 것이다. 연구자는 훅의 개념을 현대 대중음악 현상을 설명하는 데 적용하는 한편 또한

42) 이것은 또한 대중음악의 구조적 관점으로 훅의 사용을 확대할 수 있다는 뜻도 된다. 하나의 조직을 지지하는 토대로서 훅의 의미를 논하는 것은 본 논문에서 훅이 대중음악을 구성하는 주요한 요소적 성격을 넘어서 그것을 지탱하는 조직 체계로 보는 거시적 관점과 그 의미가 상통한다.

43) 2006년 국내 음악 산업 시장규모는 총 1조 8,618억 원으로 음반시장이 848억 원(5%), 디지털음악시장이 3,562억 원(19%)인 것으로 나타났다. 문화체육관광부, “음악산업백서 요약 2007” 참조.

44) 노동은, 『노동은의 두 번째 음악상자』 (한국학술정보(주), 2001), 77.

그것의 부정적 기능도 지적하고자 한다. 혹이 과용을 넘어서 오용되고 있는 현실에 우려를 금치 못하는 것이다.

부스(Mark W. Booth)는 혹의 두 가지 역할을 강조한다. 대중음악의 혹은 듣는 사람이 노래 자체에 빠져들게 하며 또 한 가지 실제로 구매하게 만드는 것이다.<sup>45)</sup> 판매자는 혹을 통해 구매자에게 어필(appeal)해야 한다. 따라서 혹은 기본적으로 풀(pull) 전략의 속성을 내포하고 있다.<sup>46)</sup> 결국 혹을 사용함으로써 대중을 사로잡기 위해 모든 기법이 동원되는데 혹의 모순은 여기서 출발한다. 작품의 상업적 성공이 최종 목표인 제작과정에서 혹의 진정성은 상실된다. 앞서 언급되었듯이 반복과 노출로서의 혹이 난무하며 획일된 음악의 형식을 조장하는 현 시장은 단순 번식을 위한 위장의 공간에 불과하다. 따라서 원래 음악에서 긍정적인 일 수 있는 혹의 기능이 현대 대중음악시장에서는 비판의 논리로 인식될 수 있다.

최근 대중음악에서 모방과 표절이 난무하는 현상은 혹의 남용이 어디까지 타락할 수 있는지를 보여주는 대표적인 예라 할 수 있다.<sup>47)</sup> 문제는 우리 사회가 이를 제대로 걸러내지 못한다는 것이다. 대중음악의 주체인 작가 집단이 스스로 예술가로서의 지위를 포기하며 비평가들이 건강한 시각을 회복하지 않는 한 희망은 없다. 또한 대중음악의 건강한 수용자로서 대중이 역할을 소홀히 한다면 상황은 더욱 비관적이 될 것이다. 우리에게 필요한 것은 텍스트의 이면을 읽어내는 저항독법이다.

45) Simon Frith and Andrew Goodwin, *On Record* (New York: Routledge, 2000), 324.

46) 한편으로 혹은는 풀(Pull) 전략과 푸쉬(Push) 전략이 공존해 있다고 볼 수 있다. 제작자가 듣는 사람을 매혹시키기 위해 혹을 노출하는 측면에서는 푸쉬 기법을 수반한다고 볼 수 있다. 여기에서의 풀, 푸쉬 전략은 마케팅 촉진믹스(Promotion Mix)에서의 거시적 관점보다는 음악제작의 미시적 관점으로 설명한 것이다.

47) 여기서 ‘최근’은 특히 2000년대 이후 음악 시장의 환경이 급변하면서 시장 내 플레이어(Player, 즉 생산자, 유통, 소비자)의 행태가 변화된 시기를 말한다. 한국콘텐츠진흥원, “국내 음악시장 장르편중 현황분석” (한국콘텐츠진흥원, 2009) 참조.

문화 현상의 전반에 대해 우리의 진지한 시각으로 관조하는 것은 보다 건강한 한류로 개선하는 데 있어서 근본적인 해법이 될 것이다.

이번 연구는 연구자가 진행하고 있는 훅 이론(hook theory)의 선행 연구 과정으로 볼 수 있다. 연구자가 이렇듯 훅에 중요성을 부여하는 이유는 훅을 특히 최근 현대 대중음악의 본질로 인식하기 때문이다. 모든 음악은 훅을 가지고 있다. 하지만 소위 예술음악이나 클래식 등에서 나타나는 훅과 대중음악에서의 훅은 그 성격이 다르다. 이 논문에서 언급한 훅은 대중성, 상업성을 중요한 요소로 가지고 있는 대중음악의 훅으로 한정하였다. 이 글은 대중음악이라는 거대한 퍼즐을 맞추어 나가려는 시도이며 그 수단으로 훅이 활용되었다. 부족하지만 연구자의 제안이 대중음악 연구의 촉매가 되었으면 한다.

## 참고문헌

## 논문 및 단행본

- 김수경. 『노랫말의 힘, 추억과 상투성의 변주』. 책세상, 2005.
- 노동은. 『노동은의 두 번째 음악상자』. 한국학술정보(주), 2001.
- 로이셔커 / 이정엽 · 장호연 옮김. 『대중음악사전』. 한나래 출판사, 1999.
- 박준흠. “한국대중음악의 현재 지형.” 『문화과학』 53 (2008), 315-332.
- 서인정. “음악작품의 이해에 대한 해석학적 연구.” 『음악과 민족』 30 (2005), 347-366.
- 서정환. “대중음악에 사용되는 Hook의 분석에 관한 연구.” 상명대학교 석사 학위 논문, 2007.
- 손민정. 『트로트의 정치학』. 음악세계, 2009.
- 안광호 · 하영원 · 박홍수. 『마케팅원론: 제2판』. 학현사, 2001.
- 애덤스미스 / 김수행 옮김. 『국부론』. 비봉출판사, 2007.
- 이석원. 『음악심리학』. 심설당, 2009.
- 이영미. 『한국대중가요사』. 민속원, 2006.
- 이장직. 『음악과 사회』. 청하, 1988.
- 정찬중 · 최성영 · 배명진. “후크송의 음향학적 분석에 관한 연구.” 『한통신학회논문지』 35 (2010), 24-29.
- 최유준. “이산된 소리, 단절된 기억의 정치학: 세계화와 다문화시대의 음악과 민족.” 『음악과 민족』 35 (2008), 49-68.
- 홍정수 외. 『음악학』. 심설당, 2004.
- Bennett, R. C. *The Song Writer's Guide to Writing and Selling Hit Songs*. New Jersey: Prentice-Hall, 1983.
- Burns, Gary. “A Typology of hooks in Popular Records.” *Popular Music* 6/1 (1987), 1-20.
- Davis, Sheila. *The Song Writers Idea Book*. Cincinnati: Writer's digest books, 1992.
- Eno, Brian. *A Year With Swollen Appendices*. London: Faber & Faber,

- 1996.
- Frith, Simon and Andrew Goodwin. *On Record*. New York: Routledge, 2000.
- Hurst, W. E. and D. Delson. *Delson's Dictionary of Radio and Record Industry Terms*. Thousand Oaks, Ca: Bradson press, 1980.
- Kasha, A. and J. Hirschhorn. *If They Ask You, You Can Write a Song*. New York: Fireside, 1979.
- King, Mike. *Music Marketing*. Boston: Berkeley Press, 2009.
- Kuroff, Barbara Norton. *1983 Song Writer's Market*. Cincinnati: Writer's digest books, 1982.
- Monaco, Bob and James Riordan. *How to Make It Big in the Music Business*. New York: Omnibus Press, 1987.
- Shaw, A. *Dictionary of American Pop/Rock*. New York: Schirmer books, 1982.
- Spicer, Mark and John Covach. *Sounding Out Pop: Analytical Essays in Popular Music*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2010.
- Stein, Deborah. *Engaging Music*. New York: Oxford University Press, 2005.
- Warner, Timothy. *Pop Music-Technology and Creativity*. Farnham: Ashgate, 2003.

## 인터넷 자료

- 문화체육관광부. “음악산업백서 요약 2007.” 2007. <http://dl.nanet.go.kr/index.do>.
- 한국콘텐츠진흥원. “국내 음악시장 장르 편중 현황 분석.” 2009. <http://dl.nanet.go.kr/index.do>.
- 가온 차트 <http://www.gaonchart.co.kr>.

## Abstract

### **Definition and Interpretation of Hook in Popular Music**

Seo, Jeong-Hwan

“Hook song,” a newly coined word that is frequently cited these days in Korea’s pop music industry, passes as commercial pop music that hooks a person’s ears. It is difficult, however, to find systematic analysis or discussion on the “hook” itself, which is the essence of the newly coined word. Hook, as has been defined thus far, is mostly used to mean repeated chorus and has been in the same line of criticism as “hook song.” Yet, the concept of hook is not that simple, and thus we should not limit hooks to a narrow meaning. Recently, we have been witnessing the hooks in popular music developing into more diverse forms, not just limited to a certain category. This means that the range of hooks in music is flexible, and the flexibility affects their various definitions and differences.

All music has hooks. Yet, the hooks that can be seen in the so-called art music or classical music and the ones in popular music are different in nature. Hooks in pop music have a differentiated characteristic to some degree, which is completely commercial. The reason hooks are given such significance here is hooks are perceived as the essence of the recent modern pop music. Each hook has organic quality and composes *mélange*, which is popular music. These hooks change the style and contents of music either visibly or invisibly.

In this paper, I will focus on the characteristics of hooks used in pop music highlighting the concept of hooks, which has been defined by many researchers so far. In this way pop music will be seen from a new perspective. The concept of hook can be applied to various phenomena that appear in the pop music arena. Yet, it is also possible to point out hooks'

negative functions. Therefore, hook should be reevaluated as another yardstick by which pop music can be analyzed.

Keywords: popular music, hook, hook song, Korean wave, entertainment marketing

투고일	심사일	게재 확정일
2011년 10월 29일	2011년 11월 5일~23일	2011년 12월 1일