

케이팝(K-Pop), Korean과 Pop Music의 기묘한 만남

- K-Pop의 한국 대중음악적 진정성에 대한 탐구

이 수 완*

[국문초록]

필자는 한국을 의미하는 K와 미국적 대중음악을 의미하는 Pop 간의 긴장이 케이팝 이해에 핵심이라고 보고, 케이팝에는 K에 상응할만한 뚜렷한 한국 음악적 정체성이 부재하다고 평가하며 케이팝에 대한 비판적 읽기를 시도한다. 한국의 대중음악을 지칭하는 ‘가요’와 달리 해외에서 명명된 케이팝은 1990년대 이후의 문화산업이 주축이 되어 만든 서구 음악 장르 특히 댄스음악을 의미한다. 이는 국내 대중음악산업이 위기에 대처하면서 음악산업의 해외진출을 모색하는 가운데 형성되었다. 기존의 한국 대중음악을 대표하는 ‘가요’는 한국 대중음악사의 태동기에 한국의 지역적 시대적 정체성을 대변하는 음악으로 기능하였다. 가요의 주축을 이룬 트로트의 저급하고 통속적인 감성을 표현하는 순 한국어 뽕끼를 케이팝이 버렸다는 것은 케이팝이 가요에서 선을 긋고 지역적 정체성을 탈피했다는 것을 의미한다. 케이팝의 가사와 사운

* 서울대학교 미학과 강사

주제어: 케이팝, 가요, 트랜스 미디어, 세계주의, 진정성, 팝뮤직
K-Pop, Kayo, transmedia, globalization, authenticity, pop music

드는 특정 지역과 무관한 개인적 정서를 주로 표현하고, 보편적 욕망에 충실하며 솔직한 태도, 소비 중심적인 생활방식을 드러낸다. 서구 대중음악 중 가장 상업적이며 인공적인 팝 음악은 음악적 세계화의 결정체로서 음악적 보편성을 추구하는데, 케이팝 역시 이 특성을 공유한다. 그런데 케이팝은 음악적 통속성을 더 복합적인 방식을 통해 강화시켰는데, 이는 트랜스 미디어 전략을 통해서 가능했다. 보편적 호소력을 갖는 춤의 강조, 후크송은 케이팝을 청각예술이 아니라 시청각적 공연 예술로 변화시켰고 한국 대중음악의 성격을 바꿔놓았다. 케이팝의 아이돌 혹은 스타시스템은 대중문화 시장의 리스크에 대처하고 경제적 수익을 극대화하기 위해 특화 발전하였다.

결과적으로 케이팝의 본질은 글로벌 뮤직 비즈니스라고 할 수 있고 ‘케이’는 허구적 형용사이며 수출을 위한 브랜드명이라고 볼 수 있다. 한국 대중음악산업은 초국적 대중음악을 지향하면서 본질주의적 로컬 정체성 보다는 문화세계주의 의식을 강화하였고 이 과정에서 한류의 문화적 정체성은 혼종적 다국적 문화가 되었다. 또한 케이팝은, 향유 계층이나 민족성관련 진정성이란 가치를 버리고 숭배를 위한 상품이 된 21세기의 대중음악의 현 상태를 잘 보여주는 대표적 사례가 되고 있다.

최근 20년간의 한국 대중음악에 대한 인식의 변화는 유례가 없는 것이었다. 간단하게 말하자면 대중음악이 부정적인 것에서 긍정적인 것으로, 규제에서 육성 대상으로 변화하였다. 한국 대중음악이 다른 나라(구체적으로는 미국과 일본)의 문화적 그늘에서 벗어나 자생력을 가지고 성장하였고 국가적 지원 없이 국외로 전파된 모범 사례로 대접받기 시작한 것이다. 나아가 대중음악은 K Culture를 대표하는 중요한 콘텐츠로 평가되고, 큰 부가가치를 창출하기 시작하였다. 음악을 둘러싼 이런 환경의 변화 및 인식의 변화는 한국 대중음악에 대한 관심으로 이어졌고 학계에서도 한류와 케이팝에 대한 연구가 호황을 누렸다.

그동안 케이팝과 한류를 연구하는 관점은 대략 몇 가지로 나뉜다. 첫째는 산업적 관점이다. 이 흐름은 케이팝이 국가 브랜드에 미치는 영향이나 마케팅 효과에 집중하였고, 한류에 대한 긍정적 평가를 이끌어왔다. 기업이나 국가 주도 연구소가 주도한 이런 연구는 주로 콘텐츠 생산자에 관심을 기울였고, 한국 대중문화 상품의 생산과 시장 확대, 유통의 효율성과 지원정책을 모색하였다. 둘째는 미디어, 문화연구의 관점이다. 이것은 음악의 생산 외에도 확산 및 수용에 관한 이슈들에 관심을 갖는다. 그들은 미디어 테크놀로지 연구와 수용에서 나타나는 한국 주도적 문화 식민화 현상, 팬덤 현상, 정체성 문제들을 다뤘다.

이런 연구들이 한류가 성장일로였던 시점에 이루어져서 그런지, 명시적으로 혹은 암시적으로 케이팝에 대한 긍정과 찬사로 귀결되었다. 하지만 2013년 썬더 열풍 이후 케이팝이 다소 진정국면을 맞이하면서, 새로운 전망을 모색하기 위한 비판적 반성이 필요한 시기에 접어들었다. 이 글은 우리나라를 대표하는 케이팝에 대한 비판적 읽기를 제안한다. 필자는 한국을 의미하는 K와 미국적 대중음악을 의미하는 Pop 간의 긴장이 케이팝 이해에 핵심이라고 보고, 케이팝에는 K에 상응할만한 뚜렷한 한국 음악적 정체성이 부재하다고 생각한다. 그리고 케이팝을 영미 음악산업이 주도한 세계화(Globalization)가 21세기 한국이란 변방(local)에서 완벽하게 실현된 예라고 생각한다. 이때 케이팝은 수출주도 마케팅을 위한 일종의 브랜드가 되었다고 본다.

1) 케이팝을 한국적 정체성을 대변하는 한국 대중음악으로 파악하는 글은 많다. “한국 고유의 정신적 물질적 정신적 일체의 성과”(박장순(2007)), “한국적 가치를 세련되게 표현해서 글로벌 시장에서 통한 상품”, “동양음악과 서양음악을 잘 접목시켜 독특한 맛을 낸 것이 성공비결”(삼성경제연구소 (2007))이란 평가가 이를 보여주며, 케이팝을 한국 전통음악과 연결시킨 심희철, 김현식(2007)의 『케이팝 컬처의 심리』 등이 그 예이다.

1. 본론

1.1. 케이팝의 역사적 맥락, 가요에서 케이팝으로

1.1.1. 한국의 대중음악, 가요

‘K-Pop케이팝’을 직역하면 한국의 대중음악이다. 한국인들이 한국의 대중음악을 지칭하는 한글단어는 ‘가요’이다. 하지만 가요가 아닌 영어식 표현인 케이팝이 국내외에서 사용되기 시작한 것은 단어의 명명이 해외에서 이루어졌음을 보여준다. 1998년 아이돌 그룹 H.O.T.의 음반이 발매되면서 일본에서 사용되었다고 알려진 케이팝(K-Pop)은 ‘한국 대중음악(Korean Popular Music)’의 약자로, 의미상으로는 한국의 대중음악 전반을 지칭한다.²⁾ 그러나 좀 더 세밀하게 정의하면, 케이팝은 1990년대 이후의 한국 대중음악 중 아이들이 주축이 되어 생산된 서구 음악 장르, 특히 힙합, R&B, 록, 일렉트로닉 음악이 가미된 댄스음악을 말한다. 케이팝은 2000년 이후 대외적으로 우리나라의 대중음악을 부르는 호칭이 되어왔다.³⁾ 가요 혹은 대중가요와 케이팝의 명칭 차이는 각 용어가 사용된 역사적 맥락 및 대상의 차이를 내포한다.

국문학자 박애경에 따르면, 가요는 “반주를 수반하고 장곡의 단위가 있고 악의 형식에 들어맞는 곡의 총체인 노래 ‘가(歌)’와 악기반주가 따

2) 케이팝이란 용어는 1998년 일본에서 아이돌 그룹 H.O.T.의 음반이 발매되던 무렵 시작되었고, 2002년부터 글로벌 미디어가 명시적으로 사용하기 시작했다(신현준(2013), 『가요 케이팝 그리고 그 너머』, 돌베개, pp. 45-46).

3) 신현준은 한류가 한국유행의 축약어로 코리안 팝의 중국어 번역어에 해당된다고 하며 한류가 중국어 미디어에 의해서 발명되고 국제적으로 공인되었다는 점을 지적한다. 당시 중국에 전파된 한국 팝문화 중 가장 뜨거웠던 분야가 대중음악이었다는 사실을 감안하면 한류가 곧 한국의 팝 음악과 동의어라고 볼 수 있다고 주장한다. 케이팝이란 용어에 대해서는 용어 자체가 부재했던 시기(1990년대까지), 국제적으로 사용되었지만 국내에선 사용되지 않았던 시기(2000년대), 국내외적으로 용어가 확립되는 시기(2010년 이후)의 단계를 설정했다(신현준(2013), pp. 40-41).

르지 않아도 되는 노래, 음률의 구속이 심하지 않은 비전문가 노래 ‘요(謠)’의 결합어’로, 현존하는 가장 오래된 시집 『시경』에 등장한 용어⁴⁾이다. 가요는 개방성과 포용성이 있어 하위문화의 속성을 간직하면서도 상층부의 음악 요소를 포용하려는 특성을 지니고 있고, 그렇기 때문에 지역과 신분을 넘나들면서 많은 사람들이 즐기는 음악이 되었다고 한다. 박애경은 우리나라의 가요의 음악적 관습은 수용자의 기호와 욕구 수준을 거쳐서 확립되어서, 가요는 통속적 견인력을 가진 장르가 되었다고 말한다.⁵⁾ 가요는 ‘진부하고 창작력이 빈곤하면서도 말초적인 감각에 호소하는 통속의 문법’을 가진 음악, 하지만 한편으로는 대중들을 사로잡고 상품이 될 수 있는 음악을 의미했던 것이다.

그러나 우리가 일반적으로 사용하는 근대적 가요 즉 대중가요가 등장하는 것은 일제강점기였다. 대도시를 근거지로 하는 대중들, 복제기술을 기반으로 한 대중매체의 등장, 음악을 전문적으로 생산·판매하는 집단, 이 세 가지 요소가 갖추어지는 1920년대에 일제에 의해 근대적 의미의 대중음악, ‘대중’가요가 확립된다.⁶⁾ 대중가요에는 다양한 장르들이 포함되어 있었다. 초창기에는 전통 가요 장르인 잡가와 통속민요가 인기를 끌었으나, 일본에서 유래한 창법과 음계를 가진 음악이 전해지고 미국에서 새로운 악기와 음악요소들이 수입되자 음악들은 서로 융합과 교점을 계속했다. 일제강점기에는 일본 대중가요의 음악을 받아들여 장·단조 5음계를 근간으로 하는 트로트 양식과, 민요의 어법을 적극 계승하여 외래적 음악언어와 혼합한 신민요가 음악계의 큰 축을 이뤘고, 그 외 재즈

4) 詩經：曲合樂曰歌 徒歌曰謠. 시경은 기원전 17세기부터 500년 동안 편찬된 운문집이다(박애경(2000), 『가요 어떻게 읽을 것인가』, 책세상. pp. 22-26).

5) 박애경(2000), pp. 25-28.

6) 대중매체 수락을 기준으로 하면, 유행창가로 음반에 수록된 최초의 노래는 1923년 일축레코드에 수록된 박채선·이류색이 부른 「이 풍진 세월」이다(미국의 노래가 원곡). 우리나라 사람이 작곡 작사를 모두 맡은 노래가 수록된 최초의 음반은 1928년 발표된 김서정의 「세동무」이다.

나 블루스, 탱고 등 서양의 음악언어를 사용한 재즈송도 있었다.

1960년대엔 우리나라에 발라드풍의 스탠더드 팝⁷⁾이 들어왔다. 서양 근대음악의 기본 어법(7음계와 기능화성)과 서구 악기사운드로 만들어진 이 음악은 단순하고도 세련된 이미지로 대중들을 사로잡으면서 기존 트로트의 주도권을 빼앗았다. 이후 포크와 록 같은 서구적 장르가 우리나라 대중가요계에 진입했고, 대중음악계에 영향을 주는 많은 제도들과 방송매체가 발달하여 음악환경에 큰 영향을 미쳤다.⁸⁾ 70년대에는 청년문화 바람을 타고 포크 음악과 록 음악이 대중가요계로 유입되어 양식의 다양성에 발판이 되었고, 80년대에는 발라드와 댄스 음악이 우리나라 대중가요의 주요 장르로 자리 잡았다. 1990년대 케이팝이 등장하기 전까지 발라드와 트로트는 우리나라 대중가요를 대표하는 양대 지류였다.

1.1.2. 케이팝의 등장

2000년 이후 케이팝이 등장한 것에는 음악계 안팎의 원인이 있었다. 외적 요소로 음악산업계의 위기가 있다. IMF 외환 위기와 국내 산업의 총체적 불황 속에서 한국의 8대 메이저 음반사 중 2개만이 살아남고 모두 도산하는 등 대중음악계가 크게 위축되었다. 특히 국가 주도로 IT산업이 육성되고 인터넷 시대가 오면서 음반산업의 위기는 더욱 심화되는데, 디지털 음원 무료 다운로드의 성행이 그 원인이었다. 이런 음악계 외부의 변화에 대응하기 위해 대형기획사가 취한 방향은 대체로 두 가지이다. 첫째, 노래를 중심으로 활동하는 가수가 아니라 쇼, 광고, 드라마 등을 모두 소화할 수 있는 엔터테이너(아이돌)를 육성하여 수익구조를 다

7) 1940-50년대 근대 서양 음악관습, 영미 팝 음악에 영향을 받아 만들어진 우리나라 60년대 대중음악으로 <서울의 아가씨>, <노란 샤츠 입은 사나이> 등이 있다.

8) 대중음악계에 영향을 준 제도들은 한국 방송윤리위원회, 한국 예술문화윤리위원회, 음반법 등이며 1961년 KBS, 1964년 TBC, 1969년 MBC가 발족했다. 대중가요에 대한 심의를 주도한 이 단체들은 트로트를 왜색으로 금지시키는 법적 근거를 마련하였고, 음반법으로 설비기준이 강화되자 음반사의 수가 대거 축소되었다.

변화하고, 둘째, 내수시장을 벗어나 해외 시장으로 나가 음악상품의 수익을 극대화하는 새로운 상업적 모델, 수출 주도적 음악 생산을 모색하는 것이었다.

음악내적인 환경 변화도 있었다. 서태지와 아이들 현상이 보여주듯 1990년대 중반부터 서구(특히 미국)의 다양한 최신 음악 장르(랩, 레게, 하우스, 테크노, 레ιβ 등등)가 적극 수입되었다. 이것들은 아이돌 주도의 댄스 음악, 나아가서는 케이팝의 음악적 근간이 된다. 서구적인 새 음악조류의 수입은 한국 대중음악을 구성하는 모든 것 즉 리듬과 템포, 음향 텍스처, 퍼포먼스, 음악적 내러티브 및 표현방식의 변화로 이어졌다. 케이팝의 팝이란 바로 영미가 주도한 팝 음악을 의미하는데, 이것은 새로운 조류를 쉽게 받아들일 수 있는 10대들 혹은 신세대들의 취향에 꼭 맞는 음악이었다. 케이팝의 생산주체는 엄격한 체계를 완비하여 10대 위주의 감수성을 지닌 음악을 만들어냈고, 이 과정에서 가요로 대변되는 기성세대들의 음악적 감수성과의 구별 및 분할이 이루어졌다.

이러한 여건 속에서 만들어진 케이팝은 한류(Korean Wave)열풍⁹⁾의 일부로 1990년대 후반부터 중국, 대만, 베트남 등 아시아 지역에서 인기를 끌었고, 2000년대 초에는 아시아 전 지역을 석권하였고, 유럽과 남아메리카 지역에서도 팬덤을 형성하였다. 2005년에는 미국 빌보드에 K Pop 차트가 만들어졌고, 2013년 사이의 <강남스타일> 현상을 낳았다.

1.1.3. 명칭의 변화와 음악적 정체성

앞 절에서 ‘가요’라는 한국의 대중음악 명칭이 영어식 표현인 ‘케이팝’

9) 한류는 국외에서 자생적으로 등장한 한국 대중문화에 대한 열광현상이라고 평가된다. 1990년대 후반 중국 및 동아시아에서 출발해 전 세계적으로 확산된 한류는 티비 드라마가 중심이 되어 아시아 중년여성을 겨냥했던 ‘한류 1세대’와, 2000년대 후반 아이돌 그룹에 대한 팬덤이 증추가 되어 지구촌 전 지역과 젊은 세대로 세력을 넓힌 ‘한류 2세대’로 구분되기도 한다.

으로 바뀐 역사를 간략하게 설명했다. 명칭의 전환이 의미하는 것은 무엇인가? 무엇이 달라진 것인가? 이것은 케이팝과 관련된 핵심적인 질문과 연관된다. 즉 ‘케이팝이 진정 한국적 음악인가’ 혹은 ‘K의 Korea가 음악 속에서 어떻게 나타나는가’의 문제이다. 가요가 우리가 우리의 대중 음악을 지칭할 때 사용하는 단어라면, 케이팝은 국외의 타자들이 만든 용어로, 그들은 케이팝에서 코리아에 상응하는 국가적 정체성을 기대한다고 생각할 수 있기 때문이다.

역사적으로 대중음악은 음악을 향유하는 집단의 지역적 민족적 인종적(혹은 성차적) 정체성과 밀접하게 연관되어 왔다. 특히 세계 음악시장에서 영미 이외 지역의 정체성을 표상하는 음악에는 ‘월드 뮤직’¹⁰⁾이라는 꼬리표가 붙는다. 월드 뮤직의 정의에 대해선 논란이 많지만, 가장 넓은 의미로는 앵글로 아메리칸 이외의 음악을 지칭한다. 광의의 월드 뮤직 정의에 따르자면 케이팝도 월드음악에 포함된다고 할 수 있다. 하지만 월드 뮤직에는 일반적으로 국민적 정체성 표현, 음악적 혼종화(hybridization) 과정의 산물이란 조건이 붙는다.¹¹⁾ 영미 음악에 대한 도전 혹은 대안(alternative)의 의미를 내포하기도 한다. 그렇게 본다면 케이팝을 월드 뮤직 범주에 넣는 것에 난점이 발생한다. 왜냐하면 케이팝은 한

10) ‘월드 뮤직’은 1987년 음반사들이 세계 각국의 다양한 음악을 효과적으로 마케팅하기 위해서 고안한 범주이다. 월드 뮤직은 정의하기 힘든 애매한 장르이지만 음악 및 미디어 산업 내에 이미 자리잡은 개념이다. 조슬린은 정상적인 앵글로 아메리칸 출처 밖에서 유래한 음악, 아프리카 내지 아프리카 디아스포라 음악을 지시하지만, 시간이 지나면서 포괄적이 되어 아시아 유럽 아메리카 음악까지 포함하는 음악으로 정의했고, 페얼리는 기본적으로 비서구적 사운드를 전유하는 음악, 제3세계 음악 비서구적 음악이라 주장한다. 월드 뮤직은 서양에서 이국풍, 고급 아트록, 댄스 열풍, 신비한 의식, 민속 연구로 마케팅 되는 독특한 성격을 가진 타자의 존재를 상징하는 음악으로 여겨진다(이에 관해서는 사이먼 프리스(2005), 『케이브리지 대중음악의 이해』, 한나래, pp. 293-296, pp. 432-434 참고). 한편 신중현은 영미 팝의 헤게모니에 대한 하나의 도전 혹은 대안으로서의 월드 뮤직의 성격을 강조한다(김창남(2013), 『대중음악의 이해』, 한울, pp. 135-138).

11) 로이 서커(1999), 이정엽, 장호연 역, 『대중음악사전』, 「월드뮤직 항목」, 한나래, p. 235.

국이란 지역에서 만들어졌으며, 한국에 특수한 음악, 한국의 전통적 음악이 서양 음악과 혼종(혹은 발전)되어 만들어진 음악이라기보다는, 오히려 기존의 전통음악 민속음악 및 토착적 대중음악에서 스스로 구별을 요청하는 음악이었기 때문이다. 케이팝 이전의 대표적 한국대중음악 장르인 트로트나 포크음악이 케이팝에 포함되지 않고, 국내 음악소비자 집단 역시 가요와 케이팝을 구분하여 사용하는 점도 이를 반영한다. 명칭을 달리할만한 음악내적인 현격한 차이가 존재한다기 보다는 그 음악을 생산 수용하는 주체들의 음악적 대상을 바라보는 관점의 구분이 존재한다고 할 수 있다.

음악적 정체성은 사회적인 구축과 물리적 공간과 관련해서 형성된다. 그리고 정체성은 음악을 구성하는 요소들(리듬의 체계와 음계 장르)과 그것으로 표현하는 주도적인 정서 및 서사를 통해 드러난다. 이 중 음악이 표현하는 주도적인 정서를 통해 가요와 케이팝을 구별해 보는 것의 의미가 있다.

1.1.4. 가요의 뽕끼 또는 통속성과 케이팝

우리나라의 가요의 본질을 통속성에서 찾고 이를 특별히 여성성과 연관시키는 시도는 종종 발견된다.¹²⁾ 통속성의 사전적 의미는 ‘널리 알려진 것, 평균적인 것, 쉽게 이해할 수 있는 것’으로 그 자체가 부정적 함축을 지니지는 않지만, 가요와 관련해서 통속성을 논할 때는 저속한 취미에 영합하며, 진지하지 않고, 말초 감각을 자극한다는 부정적 의미를 지닌다. 박애경에 따르면 통속성은 수용자의 욕구와 취향에 맞춰 텍스트를 구성하는 미적 전략으로,¹³⁾ 가요의 통속성은 여성성과 쉽게 연관된다.

12) 박애경(2000), 장유정(2005)의 논문, 이동순(2009)의 논문 등을 보라.

13) 박애경(2000), p. 99. 반면에 대중성은 문화와 예술의 향유 기반이 넓어지면서 다수에게 좀 더 쉽게 다가서는 경향을 가리키는 말로 문화의 민주화라는 차원에서 접근하고 있다.

여성의 입장에서 호소하는 눈물, 회한, 애원, 비탄¹⁴⁾의 세계, 그런 정서를 표현하는 발성과 음악 구조를 예로 든다. 이러한 설명에 해당되는 음악이 ‘트로트’이다.

서구 댄스 리듬인 폭스 트로(Fox Trot)에서 유래한 트로트는 일제 강점기인 1920년대에 일본을 통해 수입되었다.¹⁵⁾ 엔카에 기반을 둔 트로트는 서구의 2박자 댄스 리듬과 5음 음계를 사용하며, 2박자 4박자 같은 사사조(四四調)의 한국어 어법에 잘 어울리는 멜로디, 민요나 판소리를 연상케 하는 떠는 창법, 한국식의 추임새를 특징으로 한다. 트로트는 식민지 치하와 6.25 전쟁 등 고난과 역경이 끊일 날 없었던 한반도 민중들의 정서를 애절하게 표현하여 ‘신파(新派)적 비애감’의 대명사가 되었는데, 이 비애감은 건실적인 비전이나 자기 반성 없이 체념하고 자기 처지에 대해 비판하고 연민에 빠지는 정서와 통하였다. 정서적 공감력과 전통 음악적 요소가 결합된 대표적 혼종장르 트로트는 당시 한국 대중들이 받아들일만한 통속성의 음악적 완결판이었다. 하지만 이런 특성 때문에 트로트는 1960년대에 ‘왜색’ 가요로 낙인찍혀 미 8군을 통해 수입된 미국 스탠더드 팝 음악에 밀려 점차 쇠락의 길을 걷게 되었다. 미국 포크 음악에 영향을 받은 통기타가 젊은 세대를 사로잡는 가운데, 트로트는 ‘뽕짝’으로 불리면서 일종의 하위문화로, 촌스러운 구닥다리 음악으로 취급되었고, 나이가 많거나 가난하고 저학력인 사람들의 음악으로 그 맥을 연연히 이어갔다.

트로트에 결정타를 날린 것은 1990년대 서태지와 아이들의 음악이었다. 랩, 펑크, 메탈 등 미국의 새로운 음악 조류를 현지시간으로 수입해

14) 박애경(2000), p. 113. 박애경은 가요의 여성적 발화의 특징으로 애원, 호소, 완곡함, 부드러움과 겸손함, 독백적 감탄, 상대 높임법 등을 꼽는다.

15) 트로트라는 장르 명칭이 완전히 자리 잡는 것은 1960년대로, 식민지 시대에는 유행가, 유행소곡이라 불리고 해방 후 미국식 대중가요 생산 후에는 뽕짝 등으로 비하적으로 불렸다. 1960년대에 이르러 트로트라는 명칭을 보편적으로 사용되었다(박준홍(2011), 무크지 『대중음악: Sound vol 3』, PHONO, p. 175, 이혜숙, 손우석(2003), 『한국 대중음악사- 통기타에서 하드코어까지』, 리즈앤 북, p. 296).

전례 없는 음악을 대중에게 선보인 서태지의 음악은 기성세대와 신세대 간의 음악적 취향의 분리선을 만들어냈다. 서태지 이후에 등장한 10대 아이돌 음악가들은 외국의 양식이나 장르명(힙합, 하드코어 등)을 내세운다. 이것은 우리 가요에 진득하게 달라붙었던 이른바 ‘뽕끼’를 없애고, 팝의 보편적인 세계로 진입했음을 대외에 선포하는 과정이다.¹⁶⁾ 뽕끼는 저급하고 통속적인 감성을 표현하는 순 한국어로 지역성(‘한국의 서정’, ‘특수감성’¹⁷⁾)과 ‘힘겨루기에서 밀려남’¹⁸⁾ 같은 의미를 내포한다. 케이팝이 뽕끼를 벗어버렸다는 것은 노래에서 지역성을 탈피하는 것을 의미한다.

케이팝의 가사는 특정 지역 및 역사와 무관한 개인적 정서를 주로 표현하고, 보편적 욕망에 충실하며 솔직한 태도, 정치에 대해 무관심하고 소비 중심적인 생활방식을 드러낸다.¹⁹⁾ 특히 케이팝은 음악을 소비하는 이에 상응하는 이성상- 모든 사람이 꿈꾸는 소녀나 관능적인 여성 혹은 남성(쇼걸, 짐승남)의 이미지-을 재현하고, 이성상에게 쏟아붓는 사랑의 정조에 집중하는 가사, 도발적이고 선정적인 성적 정서를 드러내는 퍼포

16) 박애경(2000), p. 39. 몇몇 대중음악 평론가들은 우리나라 대중음악의 정신을 뽕의 정신, 뽕기라고 주장한다. 뽕은 뽕짝과 비슷하지만 리듬이 늘어져서 박수치기에 부적합한 음악양식. 뽕짝에 속하면서 느린 음악을 통칭한다고 밝힌다(이용우(1996), 『pd 이용우의 우리 대중음악 읽기』, 창공사, pp. 147-148). 박성봉은 자신의 저서에서(『마침표가 아닌 느낌표의 예술』) 고급예술과 저급예술을 뽕끼와 뽕기로 구분하면서 무언가 문화적으로 저급하고 통속적인 기운을 뽕의 기운이라고 부른다(“남세스러운 기운, 나쁜 기운, 저속한 기운, 감추는 것이 미덕인 기운, 우리가 호흡하는 문화적 대기권에서 무언가 우리를 당황하게 하는 기운들”-p. 51, p. 71). 그는 뽕끼를 우리나라 대중음악만의 특성으로 설명하지는 않는다. 하지만 뽕짝, 트롯의 기운을 뽕끼라고 설명하고 있다(박성봉(2002), 『마침표가 아닌 느낌표의 예술』, 일빛, p. 83).

17) 이용우(1996), pp. 147-149.

18) 박성봉(2002), p. 51.

19) 네이버 스페셜, 「한눈으로 보는 케이팝 지형도 1부, 2부」(자료제공 : 203인포그래픽 연구소)

http://image.music.naver.net/music/contents/promotion/special/content/201211/121122_infogra_07.jpg

먼스를 구현한다.²⁰⁾ 가요에서 멜로디와 가사가 중심이라면, 케이팝은 가사를 통한 정서 전달을 탈피하고 모든 요소를 동원해 감각적이고 육체적인 체험을 제공하며, 감상자가 감상 대상에 몰입하여 대상과 일치되는 경지를 추구한다.

1.2. 잘 만들어진 글로벌 팝 음악, 케이팝

1.2.1. 케이팝 속에서 관철되는 팝의 일반성

케이팝이 지역적 정체성과 연관되지 않는다는 사실은 팝이란 음악 장르의 일반적 특성과 연관된다. 영어 파퓰러 음악(popular music)의 줄임말인 팝 음악(pop music)은 그야말로 대중음악을 의미한다. 하지만 팝 음악 역시 복잡한 용례와 함의 때문에 엄밀한 정의가 힘든 단어이다. ‘파퓰러 음악’이 아닌 줄임말 ‘팝 뮤직’은 록이 아닌 음악들 다수를 지칭하기도 하고, 많은 대중음악 속에서 가장 상업적이며 인공적이며 성인취향적인 음악을 의미하기도 한다.²¹⁾ 대중음악 학자 프리스는 팝 음악의 특징에 대해 다음 사항을 이야기 한다.

첫째, 팝 음악은 특정 장소(scene)나 특정 하위문화적 취향, 특정 정체성을 대변하기 보다는 모든 이에게 호소력을 지닐 수 있는 주류(mainstream) 음악이며 즐거움을 목적으로 한다. 그것은 사적으로 말을 걸며 보편적 정서에 호소하며, “늘 삶 속에 예기치 않은 깊은 울림을 주

20) 강준만은 대중가요의 사랑 타령에 대해서 일제 강점기에서부터 50년대까지는 ‘임을 잃은 사람들의 사랑’, 60~80년대에는 ‘낭만적 사랑의 정착’, 90년대 이후는 ‘도발적 사랑’의 시대로 정의했다. 강준만, <왜 사랑타령은 식지 않는가>, 한겨레 21, 2006년 8월 8일, 8월 17일. 제623호.
<http://legacy.www.hani.co.kr/section-021128000/2006/08/021128000200608030621063.html>

21) 사이먼 프리스(2005), p. 166. ‘대중음악’이란 용어가 너무 포괄적이므로 여기서는 ‘좁은’ 의미의 대중음악을 ‘팝 음악’으로 통칭하여 쓰고 있다.

는 역설적인 존재”²²⁾이다.

둘째, 팝 음악은 음악가의 자기표현 보다는 주로 경제적 이윤을 추구하는 음악으로 음악 미디어 산업이 생산을 주도한다. 그리고 팝 음악 생산에는 고비용이 들지만 수익에 있어서는 리스크가 크고, 전문인으로 구성된 분업적인 체계가 요구된다. 그래서 프리스는 “팝 음악은 예술이 아니라 기술”²³⁾이라고 말한다.

셋째, 팝 음악은 지역성(locality)보다는 전 지구적 생산 및 소비 시스템(globalization)을 지향하여 발전해 왔고 그 과정에서 여러 지역의 문화산물을 흡수 통합하여 왔다. 표준화된 글로벌 음악은 특수한 지역의 음악과 갈등을 빚지만, 이 갈등의 역학관계 속에서 양자 모두 지속적으로 변화하고 있는 것이다.

이러한 특징들은 케이팝 속에서도 그대로 관철되고 있다. 케이팝의 성공 비결에 서구의 팝 음악이 지향하는 성공공식이 녹아있다. 이것에 대해 좀 더 자세히 살펴보자.

1.2.2. 팝 음악의 현대적 통속성

팝 음악이 인종과 성별의 벽을 넘어서 다양한 대중에게 호소력을 가질 수 있는 것은 단순한 음악 구조와 음악이 전달하는 통속적인 메시지 때문이다. 자본주의 시대의 고립된 개개인에게 친근한 말을 건네고 숨겨진 감성과 추억을 들추는 팝 음악의 힘은 통속성의 힘이다. 성공한 팝은 음악가의 비전이나 세계관을 전달하기 보다는 누구나 아는 낭만적인 사랑(이별과 성 포함)을 노래한다. 그것은 행복한 사랑의 노래거나 좌절된 사랑의 노래거나 섹스에 관한 노래이다.²⁴⁾ 이 익숙한 이야기는 뻔한데도

22) 사이먼 프리스(2005), p. 169.

23) 사이먼 프리스(2005). p. 169.

24) Peatman, ‘Radio and Popular Music’. *Radio Research*, Frith, *Music for Pleasure: Essays in the Sociology of pop*. Polity Press p. 106 재인용.

불구하고 강렬하고 때로는 달콤한 감정에 빠지게 한다. 프리스는 록이 당신의 얼굴 앞에 존재를 들이대는 음악이라면, 팝은 진정시키는 효과를 가진 음악이라고 말했다.²⁵⁾ 그것의 메시지는 근본적으로 보수적이고 회고적이다.

뿐만 아니라 팝 음악은 처음 들어도 이미 알고 있었던 것 같고, 의미가 없는데도 깊은 의미를 가진 것 같고, 의식하지 않는데도 기억되고 흥얼거리게 하는 음악이다. 그것은 메시지 뿐 아니라 음악적으로도 우리가 이미 알고 있던 것들로 주로 만들어지기 때문이다. 부지불식간에 익혀온 음악 재료들, 예를 들면 외우기 쉬운 리듬과 간단한 선율, 전통적 화성으로 만들어진다. 김진이는 케이팝이 대부분 빠른 템포의 댄스곡이고 16비트의 리듬을 주로 사용하고 있으며 곡의 구조는 코러스가 여러 번 반복되어 강조되는 전형적 후크송이며, 코드진행에 있어서 1-2개의 패턴을 순환해서 사용한다고 지적하였다.²⁶⁾ 이런 단순하고 반복적인 구조는 친근하고 쉬운 음악의 기본 요건이다. 그런데 케이팝은 여기서 더 나아가 이 통속성을 더 복합적인 방식을 통해 강화시켰다.

1.2.3. 듣는 음악에서 보는 음악으로, 가수에서 퍼포머로

케이팝이 확산되는데는 유튜브 및 디지털 테크놀로지가 크게 기여했다. 언론학자 홍석경은 케이팝의 특징으로 음악적 콘텐츠의 트랜스 미디어의 전략²⁷⁾을 들고 있다. 디지털 미디어가 전통적 미디어의 경계를 부

25) 사이먼 프리스 위의 책. 본고에서는 팝에 대한 프리스의 이론을 위주로 설명했지만, 대중음악에 대해 가장 혹독하게 비판했던 아도르노의 논문 “On Popular Music”에서 거론되고 있는 Pop music의 특징들, 표준화(standardization), 사이버 개성화(pseudo-individualization), 매혹(glamor), 유아언어(baby talk), 전면적 플러깅(plugging the whole field) 등은 케이팝을 설명하는데 매우 잘 들어맞는다(Theodore Adorno (2002), *Essays on Music* (translated by Susan Gillespie), University of California Press, pp. 437-468).

26) 김진이(2012), 「케이팝 형식과 음악적 특성에 관한 연구」, 동아대학교 석사논문

수고, 융합을 피하는 미디어 컨버전스 문화가 21세기에 자리 잡으면서 이를 케이팝이 적극 활용하였다는 것이다. 디지털 테크놀로지의 빠른 확산이 한국 대중음악 산업의 위기를 초래했지만, 역으로 대중음악산업은 디지털 테크놀로지를 효과적으로 사용하였다. 그들은 대중음악 확산의 고전적 루트에서 탈피해, 인터넷, 소셜 미디어, 유튜브 등 새로운 채널을 사용해 적은 비용으로 빠르게 콘텐츠를 확산시킬 수 있었다.

트랜스 미디어 전략은 대중음악을 청각예술이 아니라 시청각적 공연 예술로 변화시켰다. 기존 대중음악의 주체인 가수 혹은 음악가는 공연자 또는 퍼포머로 전환되었고, 시각적인 요소가 음악을 압도하는 현상이 나타났다. 시각적 이미지를 구성하는 춤과 뮤직비디오가 더 중요해 지고, 음악이 춤과 비디오의 보조적인 수단이 된 것 같아졌다. 음악적 체험이 청각에 국한되지 않고 시청각 나아가 전신적 영역으로 확대되었다.

가요에서 가사는 원래 듣는 이들의 정서적 공감대를 형성하며, 같이 노래하게 만드는 핵심적인 요소이다. 그러나 케이팝의 주축부대인 아이돌들의 음악은 시각적 장악력을 중시하면서, 음악을 만드는 단계부터 춤과 뮤직비디오를 기획한다. 특히 한국어를 이해할 수 없는 해외 소비자집단에게 퍼포먼스의 중요성은 더욱 커진다. 서사가 없는 노랫말에 한글과 영어단어를 병행 사용하여 언어가 파편화되고 가사는 퍼포먼스를 받쳐주는 부수적인 역할을 하게 된다.²⁷⁾

퍼포먼스의 중시는 파편화된 가사와 파편화된 음악구조의 대명사인

27) 트랜스 미디어 전략이란 이종 문화산업 장르 사이에서 콘텐츠를 차용하고 가공하는 크로스미디어 단계를 넘어서서, 서로 다른 미디어 플랫폼에서 동시 또는 시간적 차이를 두고 상호 인용적 또는 상호 협업적 스토리텔링을 하여 이야기의 깊이와 다양한 해석의 가능성, 신비함, 비밀스러움 등을 높임으로써 갈수록 민첩하고 사로잡기 힘든 수용자들을 이야기 창조의 세계로 끌어들이는 전략을 말한다(홍석경(2014), 『세계화와 디지털 문화시대의 한류』, 한울 아카데미, p. 130).

28) 김태희(2012), 「한국대중음악 시장변화에 따른 대중가요 아이돌 가사의 선정적 희일화에 관한 연구 : 한국 대중가요생산자들과의 인터뷰를 중심으로」, 고려대학교 석사논문, p. 40.

후크송 대세와도 연관된다. 후크송²⁹⁾은 곡의 특정부분이 반복되면서 기억에 각인되는 음악으로 오랜 역사를 가지고 있다. 후크송은 음악요소가 기계적으로 반복되어 구조적으로 빈약하고, 창의성이 부족하다는 비판을 받아왔다. 하지만 소비자의 선택을 기다리는 수많은 곡들(싱글들)이 무한경쟁 하는 현대 음원시장 속에서 후크송은 계속 선호되었다. 특히 댄스음악이 주종을 이룬 케이팝의 경우, 후크송은 퍼포먼스 혹은 포인트 안무의 반복을 더욱 쉽게 한다. 기억하기 쉬운 가사의 반복, 반복적인 춤(댄스후크)은 음악소비자를 사로잡고 마케팅으로 이어진다. 케이팝 열풍의 대표적 현상으로 거론되는 UCC 커버 댄스 동영상의 범람은 이를 잘 보여준다. 그래서 케이팝 제작에서 작곡가 이상으로 유명 국제적 안무가들의 역할이 중요해진다.

1.2.4. 빛나는 아이들의 세계와 스타시스템

케이팝의 세계는 노래와 춤이 완벽하면서도 성적 매력이 넘치는 아이들의 세계이다. 그들은 외모에 있어서 서구의 미적 기준에 부합하며, 성이나 약물 등 유해요소로부터 청정하면서도 섹시한 이미지를 소유하고 있다. 아이들은 타고나는 것이 아니라 자본과 시스템으로 만들어진다는 사실은 상식에 속한다. 그런 의미에서 케이팝의 진정한 주역은 아이돌 퍼포머들이 아니라, 아이돌을 육성한 국내 대규모 기획사라고 할 수 있다.

1996년 서태지를 벤치마킹한 H.O.T.가 해외에서 폭발적인 반응을 일으키면서, 과거의 소규모 연예 기획사는 일종의 종합 엔터테인먼트 회사로 성장하고 아이돌을 양성해왔다. SM과 JYP 같은 대형 문화사업자들이 만든 프로듀싱 시스템은 미국의 할리우드 영화산업과 일본 연예산업의 스타시스템을 고도로 체계화시키고 효율성을 높였다.³⁰⁾ 아이돌 혹은 스

29) 후크hook와 송song의 결합으로 이루어진 이 단어는 대중음악에서 사람들의 귀를 낚는 것 같은 반복적인 악구, 화성, 가사 등을 가진 노래를 의미한다.

30) 이것은 캐스팅, 트레이닝, 프로듀싱, 글로벌 프로모션을 체계화한 하나의 문화 테크

타시스템은 대중문화 시장의 리스크에 대처하고 안정성을 도모한다는 점에서 대중문화의 핵심이라 할 수 있다. 한국의 경우 SBS, 케이블 TV 등 다채로운 매체가 등장하면서 스타의 수요가 많아졌고, 이때 만들어진 아이돌이 미디어를 장악하고 케이팝 한류의 주력부대가 되었다. 케이팝에 대한 해외 팬덤 현상은 스타시스템의 이점을 더욱 부각시켰다.

국내 문화산업의 스타시스템과 아이돌의 성공사례는 자본주의적 음악 생산 양식이 한국에서 완벽하게 자리 잡았음을 의미한다. 대형기획사는 음악인으로서의 재능을 양성하는 것이 아니라, 분업화 전문화된 생산 시스템으로 방송 영화 광고 등 다양한 채널에서 활동할 엔터테이너를 생산하여 수익을 극대화하는 것에 목표를 둔다.³¹⁾ 하나의 상품을 여러 제품과 같이 생산하여 생산비용을 절감하고 한 제품의 쓰임새를 다양화해서 수익다변화를 꾀한다. 아이돌이 이끄는 한류 산업은 단순히 문화와 음악의 전파에 그치지 않고, 패션, 물품 판매 등의 경제적 효과와 밀접한 연관을 갖고 있다. 여기서 음악은 경제적 이윤을 이끌어내는 미끼상품 역할을 하고 있다.

1.3. 케이팝은 진정 한국적 대중음악인가?

1.3.1. 대중음악의 진정성

지금까지 케이팝의 성공 비결인 최적화된 음악 비즈니스에 대해 설명했다. 한류 연구가 존 리(J. Lie)는 “케이팝의 알파와 오메가는 머니이며 비즈니스”³²⁾며, 이것이 케이팝을 이해하기 위한 핵심사항이라고 주장했

놀로지(CT)로 확립되어 있다.

31) 이런 트랜스 미디어 전략을 위해 제작사가 아이돌 그룹 양성에 10-20억을 투자한다. 그러나 곡당 240원 정도 가져가는 음원시장 구조, 불확실한 수익구조, 짧은 유통기한(평균 수명 5년 이내) 때문에 제작자들은 다재다능한 역할을 다 해내는 텔런트형 아이돌 양성에 힘을 기울인다.

32) John Lie (2015), *K pop: Popular Music, Cultural Amnesia, and Economic Innovation in South*

다. 글로벌 비즈니스를 추구하는 한국 대중음악산업은 초국적 대중음악을 지향하기 때문에 본질주의적 로컬 정체성 보다는 ‘문화세계주의’ 의식을 강화하는데 역점을 두어 왔다. 고객의 요구에 맞춰 상품을 만들 듯, 거대 엔터테인먼트 회사들은 각 분야 세계적 전문가들이 동원하여 음악 상품을 만들고, 이를 위해 많은 자본을 투자한다. 이 집단의 구성원은 음악적으로뿐 아니라 인종적으로 코스모폴리탄하다.³³⁾ 그들은 글로벌 뮤직 컨벤션을 따르고 있어서 누구에게나 익숙하고 편안하다. 이는 세계화 과정에서 영향력 있는 문화정체성으로 생각되곤 하는 민족정체성이 케이팝에서 그다지 중요한 변수가 되지 못함을 의미한다.³⁴⁾

그렇다면 케이팝은 무엇을 의미하는가. 그 누구의 목소리도 반영되지 않고, 모든 이를 위한 음악을 지향하는 케이팝에서 한국적 정체성을 찾는다면 어디에서 찾아야 하는가?

음악적 가치판단에서 가장 자주 등장하는 개념 중 하나는 진정성(authenticity)이다. 클래식 음악, 고(early) 음악 뿐 아니라, 월드 뮤직과 록 음악 비평에서도 진정성은 중요한 가치로 인식되어 왔다. 매우 다양한 영역에서 사용되는 진정성 개념은 예술에서는 ‘진지함’, ‘신실함’, ‘유일 무이함’을 함축하며, ‘독창성’, ‘창조성’과도 연관되었다.³⁵⁾ 서구 대중음악 담론에서 진정성은 ‘음악을 향유하는 계층이나 공동체(음악가 및 청

Korea, University of California Press, p. 120, p. 140.

33) 케이팝은 해외시장을 지향하므로 작곡 작사 안무 전문가들을 국내외에서 아웃소싱(outsourcing)한다. 이는 해외 시장 소비자들의 음악적 취향에 맞추기 위해서이다. 심지어 곡 작업, 안무, 트레이닝, 홍보 및 프로모션까지 케이팝 시스템으로 완성한 외국인 가수를 해외에서 현지 합작 법인을 통해서 데뷔시킨다. 한국가수나 가요를 해외에 직접 수출하는 과거 형태에서, 해외 가수를 영입하여 국내와 해외에서 기반을 잡게 하고 나아가 현지화된 케이팝을 차세대 전략으로 추진하고 있다(관련 기사: <http://www.isnews.co.kr/news/articleView.html?idxno=55912>).

34) 박현주(2006), 「글로벌 대중문화물의 한국적 변용과 탈식민주의적 문화정체성에 관한 연구」, 『언론과 사회』 14호, p. 63.

35) 로이 셔커(1999), 이정엽 장호연 역, 『대중음악사전』, 한나래, p. 281.

중 포함)의 자기 표현, 문화적 경험에 대한 진실함 혹은 솔직함'을 의미하거나,³⁶⁾ '음악소비에 있어서의 진지함과 자의식, 혹은 음악가의 내적 욕구에의 충실함'과 연관된다.³⁷⁾ 무어는 진정성을 “청취자들에게 아이덴티티, 귀속 장소를 표현할 수 있는 능력, 다른 문화형식에서 그것을 구분하는 능력”³⁸⁾이라고 포괄적으로 정의했다. 이 모든 정의는 진정성이 수용주체의 '정체성'과 쉽게 연관됨을 보여주고, 월드 뮤직의 가치를 설명할 때 진정성이 거론되는 이유를 보여준다. 월드 뮤직의 진정성은 음악의 지역적 정체성과 일맥상통한다.

케이팝은 음악가의 자기표현에 대한 충실함이나, 수용집단의 정체성 혹은 다른 음악과 구별되는 독창성과는 거리가 있어 보인다. 오히려 진정성의 대립개념으로 상정되는 인공성이나 상업성이란 개념이 케이팝의 특성에 더 잘 들어맞는다. 그리고 음악을 듣는 이들이나 창조하는 이들 역시 이런 비진정성에 별로 상관하지 않는 듯하다. 한류의 문화적 정체성은 혼종 다국적 문화이고 — 오늘날 한국 대중문화의 핵심적 속성이다.³⁹⁾ — 케이팝도 무국적 절충의 음악이다.⁴⁰⁾ 케이팝의 성공은 굳이 한

36) 공동체와 진정성을 연결 짓는 시도는 블루스나 컨트리 음악의 비평에서 빈번하다. 사이먼 프리스의 『케임브리지 대중음악의 이해』 중 배리 생크의 「라이스에서 아이스까지」를 참고하라.

37) 소비에 있어서의 진지함과 자의식, 낭만주의 스타일로 음악가의 창조성의 충실함 등은 록 음악 옹호 담론에서 자주 등장한다. 자세한 것은 이수완(2011), 「서구 대중음악론에서 진정성 개념의 의미에 대한 소고」를 참고하라.

38) Allan Moore (2011), “Authenticity as Authentication“, *Popular Music*, Vol. 21-2, Cambridge University Press, p. 219 (이수완(2011), p. 122 재인용).

39) 이호영(2012), 「디지털한류와 트랜스미디어 시대의 문화 정책 방향」, 정보통신 정책 연구원, p. 178.

40) 최민우, 「[스압:주] 정말 지금 케이팝은 매력적인 '음악'일까」(2015.6.1. <http://entertain.naver.com/read?oid=420&aid=0000001595>). 케이팝의 대표격 음악들은 장르 본래의 정신에서 멀어지고 본래 맥락을 상실한 잡종이자 절충의 음악이다. 힙합이나 소울이 들어가도 오리지널한 정신을 상실한다. 장르의 순수성을 상실하고 팝 음악에 힙합이나 소울이나 일렉트로니카가 혼합된 것이 케이팝의 포뮬러이다.

국적인 것을 강조하지 않았기 때문이란 분석이 타당성을 가지고 있다.⁴¹⁾

그럼에도 불구하고 한국적인 것을 찾는다면, 한글가사와 대형 연예기획사가 보여주는 한국 특유의 수출주도형 기업문화에서 단서를 찾을 수 있지 않을까?⁴²⁾ 한국 기업은 세계 제조업 경쟁력 4위의 경쟁력을 가지고 특유의 수출 주도의 전략으로 짧은 시간 내에 오늘날 경제대국 한국을 만들었다. 바로 대중음악과 결합한 그런 한국특유의 기업문화와 시스템이 케이팝의 ‘케이’의 정체는 아닐까? 그런 의미에서 “케이팝의 K는 한국 문화나 전통 보다는 자본(das Kapital)을 의미한다”⁴³⁾ 라는 주장도 등장한다. K는 음악의 브랜드 명으로 다양한 상품에 붙는 상표들 그 이상도 이하도 아니다. 그럼에도 불구하고 케이팝에 대해 한국적 정체성을 의도적으로 계속 강조하고 부여하는 것은 기만적이다.⁴⁴⁾

1.3.2. 통속적이면서도 거룩한 상품 케이팝

케이팝이 상업적 산물이라고 해서 그것이 미적으로 가치가 없다고는 말할 수 없다. 오히려 철저히 상업적일수록, 음악은 더욱 매력적이 되고 완벽과 끝없는 혁신을 추구한다. “프로듀싱은 세련되고 매끈하며, 치고 빠지는 편곡과 구성은 현란하고, 겹겹이 쌓은 사운드는 화려하다. 가수는 최선을 다한다”⁴⁵⁾ 그래서 누구나 갖고 싶어 하고 송배하고 싶은 매력적인 물건이 된다. 그렇다면 이것은 오랫동안 간직하고 싶은 좋은 음악

41) 이호영(2012), p. 178.

42) 미국의 언론사들의 케이팝의 성공요인에 대한 분석기사도 이것을 보여준다. 미국 공영방송 NPR은 케이팝이 전 세계 장악한 이유에 대해 수출주도형 경제국가 한국이 음악의 산업화에 성공한 것으로 평가했고, 미국 언론 뉴욕커(the New Yorker)는 공장시스템의 제조방법이라 답했다(심두보(2013), 「케이팝에 관한 소고: 한류, 아이돌, 그리고 근대성」, 『사회과교육』, 52호, p. 18).

43) John Lie (2015), p. 130.

44) 이것에 관해서는 주 1)을 참고하라.

45) 최민우(2015), 위의 인터넷 사이트.

인가? 안타깝게도 많은 비평가들은 그런 평가에 인색하고 케이팝의 생명 주기는 허무할 정도로 짧다.

노르베르트 볼츠와 다비트 보스하르트⁴⁶⁾는 대중문화의 속성을 통속성과 거룩함의 결합이라고 설명했다. 시장경제가 일상 삶의 모든 영역을 지배하는 현대, 종교의 하늘에서 사라진 신들이 시장의 우상으로 등장하고, 상품은 인간 욕구의 중심에 놓인다. 합리적 소비자가 사라지고 비합리적이고 숭배적인 소비가 주류를 차지하게 되면서 거룩하면서도 통속적인 상품들이 시장을 휩쓴다는 것이다. 과거에는 도덕적으로 억제되던 것, 비열하고 저질적인 것, 단순하고 쉽게 이해되는 것, 즉 통속적인 것이 지금은 가장 매력적인 것으로 숭배되고, 소비자 영혼의 갈망을 채워주면서 유사종교적인 기능을 한다는 것이다.

볼츠는 글로벌 커뮤니케이션의 역사상 가장 성공적 예로 로마문화, 막스 레닌주의와 그리고 대중음악 특히 팝과 록 음악을 꼽았다.⁴⁶⁾ 록 음악은 가장 강력한 범지구적 커뮤니케이션력을 가지고 세계화에 성공했다. 볼츠는 세계화에 성공하려면 성적 매력을 상품에 어떻게 나타낼 수 있을지 그리고 어떻게 평범한 것을 누구나 갖고 싶은 것으로 만들지 질문해야 한다고 주장하고, 록(과 팝 음악)은 바로 그것에 대해 대답한다고 말한다. 팝 음악은 통속적이면서 성스러운 지위를 유지하며 성공하였다. 종교와 이데올로기가 몰락한 이후 팝이 서구 사회의 마지막 통합요소가 되었고, 대중음악은 우상과 시장의 힘을 묶어준다고 그들은 진단하였다. 대중음악은 소비자들이 숭배하는 순수한 종교이며 팝 스타는 종교적 숭배의 대상이 되었다고 말한다. 그것은 젊은 세대를 위한 에스페란토가 되었고 세대를 초월하는 세계적 언어가 되었고, 록은 범세계적 감각을 나타낸다.⁴⁷⁾ 하지만 이 성스러우면서도 통속적인 이 음악의 정체는 진짜

46) 노르베르트 볼츠, 다비트 보스하르트(2002), 고재성 역, 『컬트 마케팅』, 예영 커뮤니케이션, pp. 332-336.

47) 노르베르트 볼츠, 다비트 보스하르트(2002), p. 31.

상품이다. 통속성은 폭넓은 시장 접근성을 의미하고 성스러움은 고객에게 헌신을 요구한다. 우리의 케이팝 역시 승배적 제품이 되고 있고, 아이돌 스타들은 승배할 제품의 상표들이다.⁴⁸⁾

2. 결론

현대 사회는 상품의 소비가 삶의 모든 영역을 지배하는 대중소비사회이다. 돈과 거리가 멀어 보이는 음악도 온라인 시장에서 텀핑 판매되고, 모든 곳에서 넘쳐난다. 음악은 작품도 추억도 놀이도 아닌, 기계 속 데이터, 일회성 소비재로 인식되는 시대이다. 서구 주도의 음악산업의 변방에서 완성된 케이팝은 이러한 21세기 글로벌 현대 대중음악의 현주소를 보여주고 있다.

서양음악사에서 대중음악의 시대가 시작된 이래, 대중음악가들은 창의적이면서도 익숙한 소리의 조합을 통해서 자신들의 정서와 메시지를 표현하며 대중과 소통하려 노력해왔다. 그들의 끝없이 치열한 고민 덕에 어떤 대중음악은 문화상품의 일원임에도 불구하고 대중 예술의 칭호를 얻었다. 대중음악가의 이런 목소리에 청자가 화답하고 감동할 때 앞에서 논한 진정성의 체험이 이루어진다. 그래서 진정성은, 앞에서도 논했듯, 음악을 소비하는 집단이 음악에서 체험하는 진실함과 진지함 혹은 정체성과 연관되는 용어로 좋은 대중음악을 평가하는 주요 기준 중 하나가 되어왔다. 대중음악학자 프리스는 진정성을 음악산업의 마케팅을 위한 이데올로기라고 비판하였지만, 시장이 진정성을 이용한다는 것은 대중들이 음악체험에서 진정성을 원한다는 것을 역설적으로 보여준다. 독창성과 진정성이 희귀해진 대중음악의 시대에서 대중들이 창작자의 노고

48) 노르베르트 볼츠, 다비트 보스하르트(2002), p. 276, pp. 358-359.

가 느껴지고 사적으로 소통하는 듯한 노래를 원하는 한, 진정성에 대한 요구는 사라지지 않을 것이다.

필자는 그간 성공일로를 달려온 케이팝의 경제적 문화적 성과를 인정하면서도 케이팝의 정체에 대해 질문을 제기한 것은 한국 대중음악이 앞으로 계속 지속되고 발전되기를 바라기 때문이다. 본문에서 필자는 케이팝이 한국적 정체성을 대변하는 한국의 대중음악이라는 견해들을 비판하였고, 케이팝은 한국 대중음악적 정체성에서 탈피하려는 시도였음을 밝혔다. 하지만 필자는 케이팝이 지향하는 영미 팝으로의 지속적 동조로는 글로벌 경쟁에서 오래 생존하기 힘들다고 생각한다. 그래서 현재 상황에서 케이팝의 음악적 진정성에 대한 고민이 올바르게 시작되어야 한다고 생각한다. 만듦 이의 존재감이 느껴지지 않고 누구에게나 보편적인 음악상품 케이팝이 아니라, 21세기 현재 이 땅의 음악 자원의 다양함과 대중음악계를 구성하는 대중음악인들의 진실함과 치열함을 보여주는 음악들에 관심을 기울여야 할 때이다. 기왕의 케이팝의 경험과 인프라를 기반으로 하여, 오늘날 이 땅의 한국 음악들을 드러내고 확산시키고자 할 때 케이팝은 케이팝 뿐 아니라 다양한 음악층을 포괄하는 한국적 대중음악 케이 뮤직(K-Music)으로 거듭날 수 있을 것이다.

참고문헌

- 김창남 외(2012), 『대중음악의 이해』, 한울.
- 김혜련(2005), 『아름다운 가짜 대중문화와 센터멘털리즘』, 책세상.
- 박성봉(2002), 『마침표가 아닌 느낌표의 예술』, 일빛.
- 박준흠 편집(2011), 무크지 『대중음악: Sound Vol 3』, PHONO.
- 박애경(2000), 『가요 어떻게 읽을 것인가』, 책세상.
- 신현준(2013), 『가요 케이팝 그리고 그 너머 한국 대중음악을 읽는 문화적 프리즘』, 돌베개.
- 이용우(1996), 『PD 이용우의 우리 대중음악 읽기』, 창공사.
- 이혜숙, 손우석(2003), 『한국 대중음악사 — 통기타에서 하드코어까지』, 리즈앤 북.
- 최유준(2014), 『대중의 음악과 공감의 그늘』, 전남대 출판부.
- 홍석경(2014), 『세계화와 디지털 문화시대의 한류』, 한울 아카데미.
- 노르베르트 볼츠, 다비트 보스하르트(2002), 고재성 역, 『컬트 마케팅』, 예영 커뮤니케이션.
- 키스 니저스(2012), 송화숙 외 역, 『대중음악이론: 문화산업론과 반문화론을 넘어서』, 마티.
- 로이 셔커(1999), 『대중음악사전』, 이정엽, 장호연 옮김, 한나래.
- 사이먼 프리스, 월 스트로, 존 스트리트(2005), 장호연 역, 『캠브리지 대중음악의 이해』, 한나래.
- Adorno, Theodore (2002), translated by Susan Gillespie, *Essays on Music*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Frith, Simon (1988), *Music for Pleasure: Essays in the Sociology of Pop*. New York: Routledge.
- Lie, John (2015), *K Pop: Popular Music, Cultural Amnesia, and Economic Innovation in South Korea*, Oakland: University of California Press.
- 강현구, 고훈준(2013), 「K-POP의 음악 패턴 분석」, 『디지털정책연구』 제11권 3호, 정보통신연구원.

- 김진이(2012), 「케이팝 형식과 음악적 특성에 관한 연구」, 동아대학교 석사논문.
- 김태희(2012), 「한국대중음악 시장변화에 따른 대중가요 아이돌 가사의 선정적 획일화에 관한 연구 : 한국 대중가요생산자들과의 인터뷰를 중심으로」, 고려대학교 석사논문.
- 박현주(2006), 「글로벌 대중문화물의 한국적 변용과 탈식민주의적 문화정체성에 관한 연구」, 『언론과 사회』 14호, 성곡언론문화재단.
- 신현준(1998), 「한국 ‘대중가요’의 하나의 미학 혹은 반미학에 관하여 : 대중음악의 정체성 형성 기능을 중심으로」, 『2002 올해의 문제소설』, 문학과 지성사.
- 심두보(2013), 「케이팝에 관한 소고: 한류 아이돌 그리고 근대성」, 『사회과교육』 52호, 한국사회과교육연구학회.
- 안성아, 최혁재(2014), 「K-Pop 히트 유형 분석」, 『문화경제연구』 17권 1호, 한국문화경제학회.
- 양재영(2011), 「케이팝(K-Pop)의 글로컬(Glocal) 전략과 혼종정체성 : ‘포스트-한류’시대 케이팝의 사회문화적 지형에 대한 소고」, 『음악응용연구』, 한국음악응용학회.
- 이수완(2011), 「서구 대중음악론에서 진정성 개념의 의미에 대한 소고」, 『미학』 65호, 한국미학회.
- 이호영(2012), 「디지털한류와 트랜스미디어 시대의 문화 정책 방향」, 정보통신정책 연구원.
- 2012년 제12회 한국 대중음악학회 정기 학술대회 발표자료집(비발매).

【인터넷】

- 네이버 스페셜(2015), 「한눈으로 보는 케이팝 지형도 1부 2부」(자료제공 : 203 인포그래픽연구소), 네이버 웹페이지, 2015.7.15.
<http://music.naver.com/promotion/specialContent.nhn?articleId=3418>
http://image.music.naver.net/music/contents/promotion/special/content/201211/121122_infogra_07.jpg
- 강준만(2006), 「왜 사랑타령은 식지 않는가」, 한겨레 21 제625호, 한겨레 웹페이지, 2015.8.1.
<http://legacy.www.hani.co.kr/section-021128000/2006/08/021128000200608030621063.html>

102 인문논총 제73권 제1호 (2016.2.29)

<http://legacy.www.hani.co.kr/section-021128000/2006/08/021128000200608170623002.html>

최민우(2014), 「스.압.주.의」 정말 지금 케이팝은 매력적인 ‘음악’일까, 네이버
웹페이지, 음악웹진 Weiv, 2015.6.1. <http://entertain.naver.com/read?oid=420&aid=0000001595>

원고 접수일: 2016년 1월 10일

심사 완료일: 2016년 1월 22일

게재 확정일: 2016년 1월 27일

ABSTRACT

K-Pop: a Peculiar Encounter of Korean and Pop Music
- Inquiry into K-Pop's Korean Authenticity

Lee, Su Wan*

I approached K-Pop with a rather critical look. The tension between K which represents Korea and Pop which means American Popular music is essential in understanding K-Pop. The term “K-Pop” was named abroad and it means Idol-based -Western- dance- music. And the culture industry plays a leading role in its production. “Kayo” which is the Korean word for Korean Popular music had been considered as authentic Korean popular music, historically. However, Kayo is replaced by “K-Pop” which discards Korea’s musical identity and historical context. This elimination is due to K-Pop’s target of musical globalization. Instead, it took on contents of American popular music and gained musical universality. The proofs of musical universality are individual emotion’s expression regardless of local character and dance oriented music by means of trans- media strategy. These traits maximize economic profit.

K-Pop aims to become a transnational popular music and in this process ‘K’ transformed into a brand name for exporting goods. K- Pop became a fictitious concept. K-Pop shows that class, nationality, gender based authenticity is thrown away in 21th century popular music.

* Lecturer, Department of Aesthetics, Seoul National University

