제30회 한국대중음악학회 정기학술발표대회

비등하는 한국 대중음악, 사회, 그리고 문화

일시: 2022년 7월 7일(목) 14:00-18:00
장소: 대구 엑스코

프로그램

세션 1: 비등하는 한국 대중음악의 안과 밖 (14:00-15:50)

사회: 조일동 (한국학중앙연구원)

발표(1): 한국 여성 래퍼의 정체성 수행과 진정성 담론

김수아, 김시언 (서울대학교)

발표(2): 한국 대중음악 소비자의 소비동기와 소비행동

고선하(단국대학교)

발표(3): 보컬페다고지와 K-POP 이데올로기

조이킴(동아방송예술대학교)

세션 2: 자유세션 (16:10-18:00)

사회: 성연주 (서울대학교)

발표(1): 다시 고개드는 팝송, 한국 대중음악 시장의 반전(反轉)

김병오 (전주대학교)

발표(2): 재즈 스탠다드 개념과 그 유형들의 미학적 원리: 칸트, 벤야민, 들뢰즈의 예술철학을 중심으로

남정우 (순천향대학교)

윤리교육 및 총회 (18:00-18:30)

목 차

김수아, 김시언 - 한국 여성 래퍼의 정체성 수행과 진정성 담론 ····· 1

고선하 - 한국 대중음악 소비자의 소비동기와 소비행동 ····· 13

조이킴 - 보컬페다고지와 K-POP 이데올로기 ····· 31

김병오 - 다시 고개드는 팝송, 한국 대중음악 시장의 반전(反轉) ····· 43

남정우 - 재즈 스탠다드 개념과 그 유형들의 미학적 원리: 칸트, 벤야민, 들뢰즈의 예술철학을 중심으로 ····· 70

한국 여성 래퍼의 정체성 수행과 진정성 담론

김수아, 김시언 | 서울대학교

제 30회 한국대중음악학회 정기학술발표대회

진정성과 정체성

- 진정성 일반적 정의: 진정한 자아와 사회적 자아의 일치(유선욱, 2020)
- 힙합에서의 진정성: 진정성은 담론적 구성물. 힙합의 경우 1990년대 'keep it real'등의 표현을 통해 구체화, 구현되는 경향. 인종적 차원에서 흑인의 문화이자, 언더그라운드의 것이고, 젠더-섹슈얼 차원에서는 하드(hard)한 문화이자, 거리의 문화로 인식되는 것 (Mclead, 1999).
- 정체성과 밀접한 연관. 가장 중요한 것은 인종적 정체성으로, 백인 래퍼의 경우 백인 특권을 문제제기하고 기술적 진정성을 인정받는 방식으로 인정 투쟁 수행하기도 함 (Fraley,2009).

진정성과 정체성

- 힙합 진정성 개념에서 여성은 타자로 취급됨. 여성 래퍼는 자신의 삶의 진정성(계급적, 인종적 차원)을 보이거나 남성성을 연기하기도 함(Harkness, 2012).
- 여성 래퍼에 대한 평가: 랩에서 중요한 주제를 다루지 않는다는 평가, 사랑과 연결되어 여성의 위치가 결정되므로 래퍼의 전문성이 사랑에 비해 중요하게 다루어지지 않는 경향 등(Williams,2016)
- 한국 힙합에의 진정성: 인종적 차원은 언급되지 않으며, 상업성에 반하는, 자신의 삶을 드러내는, 언더그라운드로서의 홍대, 남성성과 호모소셜적 자원이 언급됨(김수아, 홍종윤, 2014)

3

한국 여성 래퍼의 과소성

- 윤미래: 대한민국 5대 여성 랩퍼는 윤미래, T, 타샤, GEMINI, 그리고 조단 엄마. 많은 여성 래퍼들이 '제2의 윤미래'라는 타이틀로 데뷔하지만, '윤미래는 대체불가능하다'는 힙합 커뮤니티 평가가 나오기도 함
- 윤미래의 랩에 대한 논의들에서 윤미래의 인종적 정체성은 인종차별과 관련된 정체성 범주로 인식되지 않으며, 미국에서 나고 자란 것(본토)이 진정성 자원으로 인식됨
- 정체성 가장을 고백하는 방식이 '진정한 나'에 대한 고백이자, '본토'와 연결되는 자원으로 작동(검은 행복). 또한 이러한 가장을 벗어나고, 이를 통해 자유를 얻은 것 역시 진정성의 차원을 드러냄

4

한국 여성 래퍼의 과소성

Microphone을 잡은 난 어느새 무대 위에
다시 만나 달라하며 음악과 작별해
열세 살은 열아홉 난 거짓말을 해야해
내 얼굴엔 하얀 화장 가면을 써 달래
엄마 핏줄은 OK 하지만 아빠는 안 돼 매년
내 나인 열아홉 멈춘 시간에 감옥
에 갇힌 나는 내 안에 기대 너무나도 참혹
한 하루하루를 보내며 그들의 경고를 무시하고
음악이 그립다고 탈출을 시도해 NO
붙잡힌 나는 밤마다 기도했고
드디어 난 이제 자유의 몸, It's on!
(2007. t 3 YOONMIRAE 수록곡 검은행복)

5

Hey!랩해도돼?/Hey!(Hey!)랩해도돼?
Hey!랩해도돼?/Hey!(Hey!)랩해도돼?
제발 너는 랩하지마
내 등장이 뜻밖이라도 놀라서 빼꼼히 보지마
(2009년 'Hey!')

Bad Bitch 선언과 모방

이비아

- "랩해도 되는 '여자': 남성 래퍼들과 경쟁할 수 있음을 표방하나, 경쟁의 요소가 섹슈얼리티로 표현되는 방식
- 한 앨범 내에서 경쟁력있는 래퍼임을 표방하면서도 동시에 성적 함의를 담은 이의어를 활용하는 방식으로 혼종적인 위치 표현. 일관적이지 않은 메시지로 '메시지의 진정성'에 대한 비판을 받음

6

Bad Bitch 선언과 모방

- 이비아의 래퍼 위치성에 대한 비판은 '선정성'과 상업성으로 요약되며, 이는 진정성의 대척점으로 상정됨
  - 졸리V와의 디스에서도 졸리V의 디스 내용은 이비아(타이미)가 진정성있는 랩이 아닌 '시킨 대로' 하는 랩으로 진짜가 아닌 사기꾼이라는 내용. 이비아의 'bitch'는 상업적 모방에 불과하다는 비판
  - 여기서 진정성은 상업적 목적에 의해 시키는 대로 하는 것과 대치되는 것.

7

잘해요? 못해요? 직접 대답해줄게
I'm not on the game. I 'm the game 넌 찬양을 할때야
냄비에 갈대인 힙합팬들아 [b(e) steady]
니넨 실력대신 네임벨류, 인지도의 개지
(2009. Awesome BITCHHHH!!! Represent OVC)

리미

- 랩 메시아 – 잘하는 여성 래퍼의 위치 주장
- 남성처럼 할 수 있는 것이 아니라, 랩을 잘 한다는 주장
- 자전적 요소로서의 자수성가, 외국인 정체성이 진정성 자원으로 활용됨
- 힙합 씬 팬덤의 자격 논의에 대한 반론, 진정성은 '랩을 하는 나 ' 의 진정성이고, 헤이터들에 대항함으로써 확득되는 것

8

Bad Bitch 선언과 모방

독일에서 태어난 건 부모님 유학의 이유
가난을 안건 암 것도 모르던 유아기 이후
그때 난 이미 삶이 꼭 공평만은 않단 걸 I knew
마음 놓고 장난감 하날 못 사던 어느 날
심부름으로 받았던 funf mark을
하필 떨군 곳은 하수구 깊은 철 사이
이제와 생각해 봄 그건 미래에 대한 어떤 암시였나 봐.
그 당시의 future.
그니까, 지금의 나와 돈 사이.

(2010. 정규앨범 타이틀곡 Understand)

9

난 아래서 또 니 위에 올라타 원원하는 하는 것을 의미해
너는 내 나이가 좋고 I love 다이아 도덕을 앞에 나열하는 것은 무의미해
(2009. Awesome BITCHHHH!!! Whatever I Like)

Bad Bitch의 한국 힙합씬 내 위치

리미

- bitch는 성별 정치 하에서 여성을 성적 대상으로 보는 남성 래퍼들의 랩에 대한 패러디적 의미로 주장됨 / 또한, 성적으로 자유로운 여성, 성적 욕망을 표현하는 여성의 의미로 활용

10

Bad Bitch의 한국 힙합씬 내 위치

- 리미의 bitch 사용은 성녀/창녀 이분법에 따라 스스로를 창녀의 위치에 세운 것이라는 팬덤의 인식 문제
- 유닉원과의 디스전(2009)에서 bitch는 리미가 섹슈얼리티를 사용해 힙합 씬에서 자리를 차지했다는 비난을 축소하는 표현이 됨. 리미는 '유닉원이 힙합 남성성을 구사하지 못한 열패자'라는 요지로 대응.
- 졸리V와 타이미의 디스전(2013)에서도 bitch는 유닉원의 디스곡에서와 유사한 의미로 활용됨. 즉, 한국힙합 수용 문화 내에서 bitch는 진정성 없는 여성 래퍼, 선정성을 활용하여 화제를 끌어내려는 여성 래퍼를 함의하는 말로 사용됨
- Bitch를 여성 래퍼가 사용하는 것은 역량강화 자원이지만 동시에 여성이 실력이 아닌 섹슈얼리티를 활용한다는 이분법적 구도에 놓이게 되는 역설적 상황이 됨

11

Bad Bitch의 한국 힙합씬 내 위치

- 한국 내에서의 bitch 이해는 이후 '본토에서는 멋진 여성을 말한다'는 단어 해석의 차원으로 변화(제시)
- 진정성 구성의 차원에서는 '본토'가 중요하다는 것. 본토에서 진정한 것은 한국에서도 그러하다는 인식.
- Bitch로 스스로 발화하는 여성의 랩과 생활이 '멋진 여성'의 외연과 맞아야 한다는 주장. 진정성 자원이 나다움으로의 전환되는 계기로 작동함. 랩을 잘하는 것과 랩에서 표현된 것과 자아의 실제 모습이 일치해야 한다는 것 두 가지로 재의미화됨

12

여성 래퍼의 정치적 메시지

- 슬릭, 최삼, 호란 등은 페미니스트 래퍼로 스스로를 정체화함
- 슬릭: 재즈민 설리반 등의 해외 여성 음악가들이 '남들의 시선에 나를 가두지 않겠다'는 것을 여성 해방의 메시지로 전달하는 것과 마찬가지로, 슬릭 역시 '나의 삶의 주체는 나'라는 메시지를 중심으로 음악을 구성함
- '나'의 의미를 '여성인 나'가 경험하는 차별의 시선, 그에 대한 대응으로서의 자아의 완성 등을 중심으로 구성

13

이제 켜진 마이크 앞 켜진 spotlight 아래
Shit camera까지 빨간 불빛 조준하네
난 말할 수 없던 것들 전부 다 꺼내놔
거기 저항을 표한다던 노랫말들에 저항
고민하지 다들 어떤 게 예술가의 삶
정작 bitch 같은 말은 절대 못 잃는다고 한
말로 돈 바꿔 먹고사는 걸 업 삼은 자
정작 그 말이 뭘 말하는진 생각하지 않아
(HERE I GO, 2020)

나는 아무것도 그만 못해
I don't care 그 앞에 뭐가 막든 간에 난 상관 안 해
나는 나와 같은 얼굴을 가진 몇만 명의 나의 방패
입술에 상처 나고 아물지 않는 누군가가 반사된
그 거울 앞에 내 숨을 막는 말을 다 집어 삼켜 담아내
(ma girl 2018)

눈에 보이는 혀끝과 이빨이
부딪힘으로 증명하는 건
딱 하나고 증명해 보여
Life minus f is lie 나는 괴로워
이 모든 괴로움 너머에서 내가 배운 건
지구 위에 오직 한 명뿐이라는 거
나와 같은 사람은 단 하나(LMFIL 2018)

슬릭

- 힙합 씬의 여성혐오에 대한 비판적 메시지 : 여성혐오가 저항의 외피를 입는 것에 대한 비판적 목소리를 담는 경우
- 저항이 힙합의 핵심적 이상이고, 여성혐오에 대한 저항은 동료 여성을 위한 것이라는 주장
- 저항의 순간을 견디면서 자기 자신으로 남는 것이 진정성으로 의미화됨, 외면과 내면의 일치 및 고유성의 획득이 정치적 메시지에 있다는 인식

14

이건 평범한 병자들의 피해망상/평범하게 사는 년의 신세 한탄/두 갈래로 나누어진 환상/아래 숨 쉬는 난 그저 인간이란 말야/There's No Maria But A Human/난 침묵을 지킨 후에/아무것도 안 걸친 몸에/무엇이 그녀들을 도태/시켰는지를 지켜보네/하나는 성/둘은 창부/그의 우상/수치를 가늠/돌을 던지며/다들 꾀하는 간음/이게 자연의 섭리인 것/처럼 반복되는 Paradox/높은 성벽을 깨줄/경이로운 탯줄/끊어줘 난 되살아났어/난 될래 Jesus/내 진리와 가치의 전도('No Maria But a Human')

I sucked on mama's fuckin' tits/말 못 해 그년 누군지/Subordinate to me I'm on my own/내 머리 위에는 no one/Fuck virginity ma pussy is ma own/They called me a sinner('RIB')

재키와이: No Maria But a (Hu)man

- 재키와이는 가사에서 스스로를 '평범하게 사는 년'이자 'Maria'가 아닌 그저 'human'이라고 정의하고 있음
- 넓게는 이분법적 여성상, 좁게는 한국 힙합 씬에서 여성이 재현되는 방식의 모순을 비판하면서, 스스로를 마리아도, 이브도 아닌 'jesus'로 위치짓고자 함
- 아담의 갈비뼈로 이브가 만들어졌다는 성경의 말과 처녀성의 신화에 전면으로 반박하면서, 누구에게도 종속되지 않는 '인간'으로서 말하려는 시도로 해석할 수 있음

15

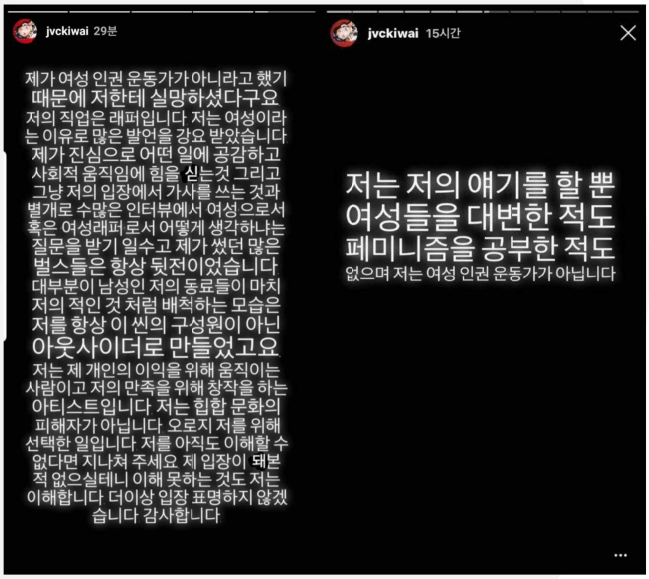
애교 떨 년이나 골라봐/난 안 벌리고 법이고 뭐고/곧 벌릴 돈으로 사서/재밌게 놀아볼란다('Hyperreal')

내 신은 유일/영광의 그 빛/찬양하는 님/나의 자본주의/Capitalism('Capitalism')

나도 똑같애 Equality를/주장하기 위해 높여줘/네모창 밖 현실 속 내 삶의 Quality('FNTSY')

- 재키와이는 스스로를 돈-자본주의 권력을 성취한 인물로 표상하고 있음
- 이러한 서사에서 재키와이는 스스로가 "애교 떨 년" 또는 "도태된 그녀들"과 다름을 어필하기 위해 스스로의 노력과 재능을 통해 이룬 성공을 내세우는 전략을 사용
- 재키와이는 남성 중심적 구조에 대한 비판을 경유하고는 있으나 이 구조 자체에 대한 전복으로 나아가지 않고 스스로가 구조 안에서 (실력과 돈으로) 인정을 받는 길을 택하고 있는 것. 다시 말해, 재키와이는 그녀가 열망하던 'human' 또는 'jesus'의 위치에 오르기 위해 '여성'임을 부정하고 '남성'이 됨

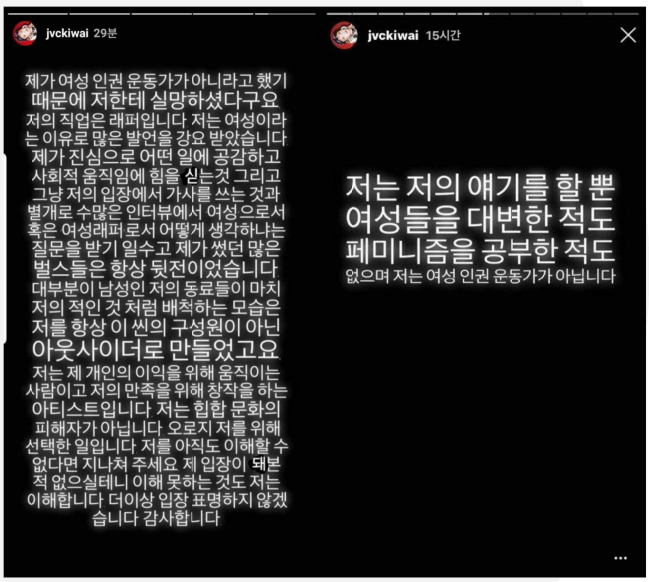
16



재키와이 인스타그램(@jvckiwai) 스토리 화면캡쳐

- 재키와이는 이 사건을 계기로 '여성' 뿐만 아니라 '페미니스트' 정체성을 확실하게 부정함
- 여성이자 여성 래퍼로 경험한 불평등에 대해 꾸준히 비판을 제기해 왔으며, 같은 글에서도 "여성이라는 이유로 많은 발언을 강요받았다", "이 씬의 아웃사이더"와 같은 주장을 하면서도 재키와이가 페미니스트임을 전면적으로 부정하는 것은 일견 모순적이기도 함
- 여전히 남성중심적으로 구성되어 있는 현재 한국 힙합 씬에서 '페미니즘'이 가지는 부정적 함의 때문이기도 함: 성공한 여성 아티스트에게 '페미' 여부를 확인하는 검증 절차는 피해갈 수 없는 것으로 보인다. 페미니즘 '논란'이라는 말 자체가 시사하듯, 래퍼라는 정체성과 '페미니스트' 정체성은 불화하는 것으로 해석됨

17



재키와이 인스타그램(@jvckiwai) 스토리 화면캡쳐

- 여성도 남성도 아닌 '인간'이 되고자 하는 재키와이의 서사는 이렇게 여성성과 페미니스트 정체성을 부인하면서 완성됨
- 한편에서는 해당 글을 페미니즘에 대한 비판으로, 다른 한편에서는 이를 안티-페미니즘에 대한 비판으로 해석하고 있다는 점은 재키와이의 정체성 수행이 가진 모순적 측면을 잘 보여줌

- 재키와이의 매우 혼종적인 정체성 수행에서 스스로의 여성성이 틀림없이 중요한 요소이지만, 이를 '극복'의 대상으로 보거나 온전히 소거하려는 시도가 일어나고 있음
- 재키와이가 스스로의 여성성을 부정하는 과정에서 래퍼의 기본값이 '남성'으로 규정되어 있다는 불평등한 현실을 오히려 드러내고 있음

18

나는 이영지/Feelin' like im naked/벌스 안에 내 신념 갖다 박으니/Why you always hatin'('나는 이영지')

철들길 바라는 어른들의 Frame에/나는 소리 내던 야망 대신 품게 돼 Silence/Oops/누가 말해 내 것을/가망이 없다고 맘껏/떠들어 난 저기 저 멀리 봐/다시 말해 내 것은/야망이 짙거든/네 탁한 색깔의 선입견들 보다는/친구들관 달라/살고 싶어 My life/다들 내가 틀렸다고 할 뿐이지만 Ya ('오렌지 나무')

양심을 잃은 돈 거머쥘 수 없어/더 벌어서/더 버려 벗겨지는 마음/개나 준 채로 숨어 암전 속으로/돈 명예 시계 전부 얻어도/날 다 채울 수 가 없으니 ('암실')

이영지: "나는 이영지"

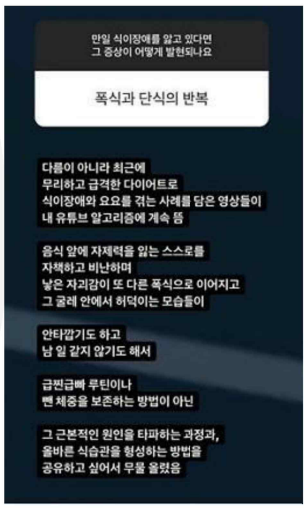
- 이영지는 본인의 혼란과 도전을 음악을 통해 솔직하게 표현하며, 무엇보다 "나다움"을 가사 전면에 내세움
- 이영지의 가사는 '어른들과는 다른', 그리고 '친구들과는 다른' 본인만의 모습에서 '진정성'을 찾고 있음: 이영지는 '고등래퍼'에서 "Get money get the fame"이라는 힙합 씬의 문법을 습득하지만, 이내 "양심을 잃은 돈 거머쥘 수 없어"라는 가사로 힙합 씬과 자신의 신념 간의 충돌을 가감 없이 드러내기도 함
- 이러한 이영지의 음악은 분명 오늘날 힙합 씬에서 '신선한' 시도라고 평가받고 있지만, '나다움'과 '솔직함'이라는 정체성 수행에 집중하는 전략은 과거 다수 남성 래퍼들에게서도 발견될 수 있음

19

Mnet '고등래퍼 3' 1화 화면 캡쳐

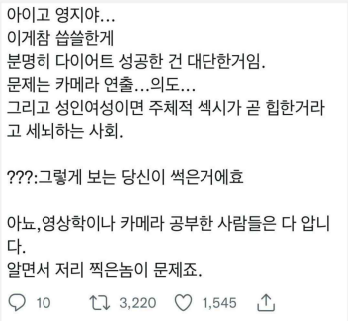
- 이영지의 발언은 힙합의 '진정성' 또는 소위 '힙합 정신'을 서구 담론으로부터 무비판적으로 수용하거나, '여성' 래퍼를 배제하기 위해 확대-재생산하는 (남성)권력의 작용에 대한 비판으로 읽힐 수 있음
- 다른 참가자들을 경쟁에서 이기고 최종 우승을 거머쥐는 이영지의 성장 서사는 통쾌한 '여성 서사'로 독해되기도 함
- 이영지는 방송에서 가정사를 언급한 것도 "제작진이 원해서"였을 뿐이며, "딱히 자기 인생에서 고된 부분을 많이 차지하지도 않는다"고 말한다. 본인이 오디션 출신이라는 사실도, '상업적' 방송으로 돈을 벌었다는 사실도 자랑스럽게 밝힌다. 이러한 이영지의 태도는 기존 힙합의 '진정성' 담론에 대한 저항 또는 이러한 담론에 개의치 않는 태도로 해석할 수 있음

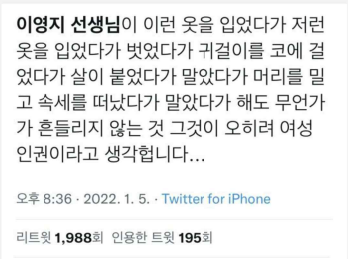
20



이영지 인스타그램(@youngji_02) 스토리 화면캡쳐

21





출처 트위터

- 꾸준히 '트레이닝복'을 고수하는 이영지의 패션은 힙합 씬에서 과도하게 성적 대상화되던 '소녀' 이미지에 대한 저항으로 독해되었다
- 일부 팬들이 "나답게"를 강조했던 이영지가 가부장적 미의 기준에 스스로를 맞추기 위해 다이어트를 진행하고, 이 과정을 SNS에 공개적으로 공유한 것이 10대 여성 팬들에게 부정적인 영향을 미칠 수 있다는 비판을 제기하기도 했다
- 이영지의 라이프스타일 수행은 '성적 대상화'와 '주체적 섹시'와 같은 담론을 오가고, "비행 소녀"와 "개념딸"로 양분되어 멸시와 숭배 사이를 진동하면서 손에 잡히지 않는 것으로 이해할 수 있다

22

논의

- 한국 힙합에서의 진정성은 상업성과의 대치, 홍대라는 언더그라운드의 설정, 자수성가와 실력 등으로 구축됨
- 여성 래퍼의 경우 섹슈얼리티와 실력이 대비되는 것으로 그려지고, 여성의 성적 매력을 활용하는 것이 선정성과 상업성으로 직결되는 것으로 이해되면서 '여성 ' 임을 드러내는 것이 힙합 진정성 개념에 맞지 않게 되는 결과
- 본토, 실력, 비상업성 등이 진정성 구축을 위한 자원으로 동원됨
- 일부 여성 래퍼들은 페미니즘적 메시지를 통해 진정성 구축
- 최근 세대의 경우 외면과 내면의 일치라는 나다움 패러다임은 힙합적인 삶의 의미를 재구성하기 위해 동원됨 – 전통적 힙합의 진정성 개념과는 다른 진정성의 의미 구축

23

참고문헌

김수아,홍종윤(2015). "슬픈 랩스타": 머니 스웨거와 진정성의 맥락화. 대중음악, 15, 9-44.

유선욱(2020) 진정성 연구 고찰과 미래 과제에 대한 탐색: 커뮤니케이션 학술지에 나타난 진정성의 개념과 척도, 연구경향을 중심으로, <한국사회과학연구> 39(1)

Fraley, T. (2009). I got a natural skill...: Hip-hop, authenticity, and whiteness. *The Howard Journal of Communications*, *20*(1)

Harkness, G. (2012). True school: Situational authenticity in Chicago's hip-hop underground. *Cultural Sociology*, *6*(3), 283-298.

McLeod, Kembrew(1999), Authenticity Within Hip-Hop and Other Cultures Threatened with Assimilation, *Journal of Communication*, 49(4)

Williams, M. L. (2016). My Job is To Be a Bad Bitch: Locating Women of Color in Postfeminist Media Culture on Love and Hip-Hop: Atlanta. *Race, Gender & Class*, *23*(3–4), 68–88.

24

한국 대중음악 소비자의 소비동기와 소비행동

제 30회 한국대중음악학회 정기학술발표대회
단국대학교 문화예술학과
고선하

CONTENTS

목차

Ⅰ. 서론
1. 연구의 필요성
2. 연구목적

Ⅱ. 연구방법
1. 연구대상
2. 설문지
3. 자료처리

Ⅲ. 연구결과 및 논의
1. 성별에 따른 결과
2. 소비시간에 따른 결과

Ⅳ. 결론 및 제언

서론

Ⅰ

1. 연구의 필요성
2. 연구목적

1. 연구의 필요성

대중음악(Popular music)이란?

- 사전적 정의는 '**대중을 대상으로 하는 음악**'
- 대중음악은 대중에 의하며 대중을 위한 것으로 **매스미디어나 음악 산업에 의해 유통되는 음악**을 의미(Richard Middleton, 1990)
- 특정 그룹이나 엘리트의 예술이 아닌 **당대 대중들에게 광범위하게 유포되고 수용되는 음악**으로서 그 사회의 일원이라면 누구나 예외 없이 향유하게 되는 노래문화(곽현규, 2014)

대중음악 소비자 연구 필요성

- 대중음악은 '음악'이라는 예술형태를 전승함과 동시에 대중범주로서 **대중 취향과 강력하게 연관**된다는 역사성 지님(신정환, 2020)
- 대중음악은 철저히 **수용자 중심의 문화**이기 때문에, 수용자의 취향과 요구는 대중음악 제작에 있어서 지대한 영향을 미침

대중음악에서는 이를 소비하는 소비자에 대한 고려가 필수적

Z세대(Z Generation)

- X세대와 Y세대의 다음 세대로 **약 1990년대 중반부터 2010년 후반에 출생**한 이들
- 완전한 **포스트 디지털 세대**로서 이들 그룹만의 **고유한 특성과 소비패턴을 가짐**
  - ↳ 어린 시절부터 IT 기술을 쉽게 접해왔으며 이를 자신의 소비에 적극 활용
  - ↳ 순간 집중력이 높고 주어진 시간 안에 더 많은 정보를 소화
  - ↳ 정보들을 다양한 방식으로 변형, 재생산
- 현재 영화, 음악 등 영상 미디어 및 엔터테인먼트 산업의 주 소비자
- 미래 시장에 거대한 영향력을 행사할 새로운 소비자 그룹으로 전망

선행연구와의 차이점

<인디음악 소비자의 소비동기와 소비행동에 관한 탐색적 연구> 오초홍, 2020

<소비자 유형에 따른 소비동기와 소비행동에 관한 탐색적 연구 : 힙합음악 소비자를 중심으로> 등혜림 외 2명, 2021

- 인디음악과 힙합음악을 향유하는 소비자가 다소 한정적
  ↳ 두 장르가 세부 장르로서 모두 포함된 **더 큰 범주**에서의 한국 대중음악 연구
- 설문 항목에 민족정체성과 집단규범을 포함 ⇨ **국내 소비자 정체성 확보**

연구의 필요성

- 한국 대중음악의 글로벌 시장 진출 후, 한국 대중음악 관련 연구는 주로 해외 소비자를 대상으로 더욱 활발히 진행됨
- 한국 대중문화개혁의 주축이 된 **국내 소비자 관점에 대한 연구 미진**

⇩

한국 대중음악의 성장과 발전을 위해서는 한국 대중음악에 대한 노출 빈도와 수용률이 높은 **국내 주 수용자 그룹인 Z세대 소비자의 주요 동기적, 행위적 특징을 파악**하는 연구가 선행되어야 함

연구 목적

한국 대중음악을 소비하는
국내 주 소비자인 Z세대를 대상으로
그들의 소비동기와 소비행동을 여섯 가지 측면에서 분석

1. 민족정체성
2. 집단규범
3. 한국대중 음악의 장르소비
4. 접촉경로
5. K-pop 정향
6. K-pop에 대한 태도

연구방법
Ⅱ

1. 연구대상
2. 설문지
3. 자료처리

연구대상자

표 1. 연구대상자의 특성

		사례수(n=200)	연령(평균±표준편차)
성별	남	105명	16.3±1.4
	녀	95명	16.5±1.2
소비시간	30분 미만	72명	16.1±1.4
	30분~2시간	75명	16.6±1.2
	2시간 초과	53명	16.4±1.3

- Z세대에 해당하는 만 12세-20세 미만 국내 중등학교 재학생 대상
- 2021/4/1 ~ 2021/5/1 총 204부의 구글 온라인 설문 응답 회수
  ↳ 그 중 성실하게 작성된 총 200부의 설문지를 취합
- **성별**과 **소비시간** 구분

설문지

- **성별 및 한국 대중음악 소비시간에 근거**하여 총 6개 요인 46문항으로 구성

1. **민족 정체성** 7문항 (.906)
2. **집단규범** 6문항 (.893)
3. **한국 대중음악 장르 소비** 10문항 (.791)
4. **한국 대중음악 접촉경로** 7문항 (.743)
5. **한국 대중음악 정향** 12문항 (.965)
6. **한국 대중음악에 대한 태도** 4문항 (.960)

* 신뢰도(Cronbach α)검사를 통해 설문지 척도로서의 내적 일관성에 대한 신뢰성 검증

1. 민족정체성(7문항)

나 한국인이라는 민족적 배경이 자랑스럽다	(1)-----(2)-----(3)-----(4)-----(5)-----(6)-----(7)
나는 한국 문화에 관심이 많다	(1)-----(2)-----(3)-----(4)-----(5)-----(6)-----(7)
나는 한국 문화와 전통을 사랑한다	(1)-----(2)-----(3)-----(4)-----(5)-----(6)-----(7)
나는 한국의 역사, 전통, 관습, 윤리에 영향을 받는다	(1)-----(2)-----(3)-----(4)-----(5)-----(6)-----(7)
나는 일상 생활에서 한국적으로 생각한다	(1)-----(2)-----(3)-----(4)-----(5)-----(6)-----(7)
나는 한국 문화에 대한 깊은 이해를 하고 있다	(1)-----(2)-----(3)-----(4)-----(5)-----(6)-----(7)
나는 한국인으로서의 정체성을 강하게 느낀다	(1)-----(2)-----(3)-----(4)-----(5)-----(6)-----(7)

2. 집단규범(6문항)

내 가족과 친구들은 주로 내가 사용하는 제품을 사용한다	(1)-----(2)-----(3)-----(4)-----(5)-----(6)-----(7)
내가 자주 연락하는 사람들은 주로 내가 사용하는 제품을 사용한다	(1)-----(2)-----(3)-----(4)-----(5)-----(6)-----(7)
내 동료들은 주로 내가 사용하는 제품을 사용한다	(1)-----(2)-----(3)-----(4)-----(5)-----(6)-----(7)
내게 중요한 사람들은 자신들이 사용하는 제품을 내가 사용해야 한다고 생각한다	(1)-----(2)-----(3)-----(4)-----(5)-----(6)-----(7)
내 행동에 영향을 미치는 사람들은 자신들이 사용하는 제품을 내가 사용해야 한다고 생각한다	(1)-----(2)-----(3)-----(4)-----(5)-----(6)-----(7)
내 주변의 많은 사람들이 주로 내가 사용하는 제품을 사용한다	(1)-----(2)-----(3)-----(4)-----(5)-----(6)-----(7)

3. 장르소비(10문항)

나는 발라드 음악을 주로 듣는다	(1)-----(2)-----(3)-----(4)-----(5)-----(6)-----(7)
나는 댄스 음악을 주로 듣는다	(1)-----(2)-----(3)-----(4)-----(5)-----(6)-----(7)
나는 트로트 음악을 주로 듣는다	(1)-----(2)-----(3)-----(4)-----(5)-----(6)-----(7)
나는 록 음악을 주로 듣는다	(1)-----(2)-----(3)-----(4)-----(5)-----(6)-----(7)
나는 R&B 음악을 주로 듣는다	(1)-----(2)-----(3)-----(4)-----(5)-----(6)-----(7)
나는 재즈 음악을 주로 듣는다	(1)-----(2)-----(3)-----(4)-----(5)-----(6)-----(7)
나는 메탈 음악을 주로 듣는다	(1)-----(2)-----(3)-----(4)-----(5)-----(6)-----(7)
나는 컨트리 음악을 주로 듣는다	(1)-----(2)-----(3)-----(4)-----(5)-----(6)-----(7)
나는 라틴 음악을 주로 듣는다	(1)-----(2)-----(3)-----(4)-----(5)-----(6)-----(7)
나는 힙합 음악을 주로 듣는다	(1)-----(2)-----(3)-----(4)-----(5)-----(6)-----(7)

4. 접촉경로(7문항)

나는 주로 CD를 구입하여 한국 대중음악을 듣는다	(1)-----(2)-----(3)-----(4)-----(5)-----(6)-----(7)
나는 주로 음원 파일로 한국 대중음악을 듣는다	(1)-----(2)-----(3)-----(4)-----(5)-----(6)-----(7)
나는 주로 파일공유 사이트로 한국 대중음악을 듣는다	(1)-----(2)-----(3)-----(4)-----(5)-----(6)-----(7)
나는 주로 TV 음악 프로그램으로 한국 대중음악을 듣는다	(1)-----(2)-----(3)-----(4)-----(5)-----(6)-----(7)
나는 주로 라디오 음악 프로그램으로 한국 대중음악을 듣는다	(1)-----(2)-----(3)-----(4)-----(5)-----(6)-----(7)
나는 주로 유튜브로 한국 대중음악을 듣는다	(1)-----(2)-----(3)-----(4)-----(5)-----(6)-----(7)
나는 주로 콘서트 관람으로 한국 대중음악을 듣는다	(1)-----(2)-----(3)-----(4)-----(5)-----(6)-----(7)
나는 주로 공개방송 참가로 한국 대중음악을 듣는다	(1)-----(2)-----(3)-----(4)-----(5)-----(6)-----(7)

5. 한국 대중음악 정향(12문항)

나는 종종 한국 대중음악에 대한 대화에 참여한다	(1)-----(2)-----(3)-----(4)-----(5)-----(6)-----(7)
내가 아는 사람들과 한국 대중음악에 대해 이야기하는 것을 좋아한다	(1)-----(2)-----(3)-----(4)-----(5)-----(6)-----(7)
한국 대중음악은 다른 사람과 사교하기에 좋은 기회이다	(1)-----(2)-----(3)-----(4)-----(5)-----(6)-----(7)
나는 다름 사람과 한국 대중음악에 대한 생각과 느낌을 공유한다	(1)-----(2)-----(3)-----(4)-----(5)-----(6)-----(7)
한국 대중음악에 대해 생각하면 정말 즐겁다	(1)-----(2)-----(3)-----(4)-----(5)-----(6)-----(7)
한국 대중음악에 대해 생각하면 정말 흥분된다	(1)-----(2)-----(3)-----(4)-----(5)-----(6)-----(7)
한국 대중음악에 대해 생각하면 신이 난다	(1)-----(2)-----(3)-----(4)-----(5)-----(6)-----(7)
한국 대중음악을 들으면 내가 가사의 주인공이 된 것 같다	(1)-----(2)-----(3)-----(4)-----(5)-----(6)-----(7)
한국 대중음악을 들을 때 정말 행복하다	(1)-----(2)-----(3)-----(4)-----(5)-----(6)-----(7)
나는 내가 한국 대중음악 전문가라고 생각한다	(1)-----(2)-----(3)-----(4)-----(5)-----(6)-----(7)
나는 한국 대중음악에 대해 많이 안다	(1)-----(2)-----(3)-----(4)-----(5)-----(6)-----(7)
나는 한국 대중음악에 대한 어떠한 정보에도 정말 관심이 있다	(1)-----(2)-----(3)-----(4)-----(5)-----(6)-----(7)

6. 한국 대중음악에 대한 태도(4문항)

나는 한국 대중음악에 우호적이다	(1)-----(2)-----(3)-----(4)-----(5)-----(6)-----(7)
나는 한국 대중음악을 좋아한다	(1)-----(2)-----(3)-----(4)-----(5)-----(6)-----(7)
나는 한국 대중음악에 호감이 간다	(1)-----(2)-----(3)-----(4)-----(5)-----(6)-----(7)
나는 한국 대중음악을 긍정적으로 생각한다	(1)-----(2)-----(3)-----(4)-----(5)-----(6)-----(7)

자료처리

- SPSS 통계프로그램(24버전)을 이용하여 분석
- 성별에 따른 소비에 대한 차이는 독립 t-검증으로 분석
- 소비시간에 따른 차이는 독립집단 one-way ANOVA(일원분산분석)과 사후검증으로 Scheffe 방법 적용
- 통계학적 유의수준은 α=.50로 설정

연구결과 및 논의

Ⅲ

1. 성별에 따른 결과
2. 소비시간에 따른 결과

1. 성별에 따른 차이

표 2. 민족 정체성에 대한 독립집단 *t*-검증 결과

문 항	평균 ± 표준편차		*t*
	남자(n=105)	여자(n=95)	
1. 나는 한국인이라는 민족적 배경이 자랑스럽다	5.59±1.38	5.35±1.39	1.184
2. 나는 한국문화에 관심이 많다	5.05±1.59	5.05±1.55	.020
3. 나는 한국문화와 전통을 사랑한다	5.36±1.49	5.05±1.49	1.464
4. 나는 한국의 역사, 전통, 관습, 윤리에 영향을 받는다	4.81±1.41	4.95±1.43	-.687
5. 나는 일상생활에서 한국적으로 생각한다	4.87±1.45	4.95±1.39	-.404
6. 나는 한국 문화에 대한 깊은 이해를 하고 있다	4.68±1.57	4.84±1.43	-.732
7. 나는 한국인으로서의 정체성을 강하게 느낀다	5.27±1.47	5.09±1.41	.885
전 체	5.09±1.29	5.04±1.14	.301

- **민족 정체성**에 대한 생각은 남녀 모두 높게 나타났으며 남녀 간 차이는 나타나지 않음
- 한국 사회 내부에서 문화적, 인종적, 지역적 다양성이 증대되어 옴과 동시에 민족 정체성 또한 강화되고 있음(강원택, 2020)

Ⅲ. 연구결과 및 논의

1. 성별에 따른 차이

표 3. 집단규범에 대한 독립집단 *t*-검증 결과

문 항	평균 ± 표준편차		*t*
	남자(n=105)	여자(n=95)	
1. 내 가족과 친구들은 주로 내가 듣는 음악을 듣는다	4.55±1.38	4.38±1.41	.821
2. 내가 자주 연락하는 사람들은 주로 내가 듣는 음악을 듣는다	4.40±1.49	4.20±1.43	1.010
3. 내 동료들은 주로 내가 듣는 음악을 듣는다	4.20±1.51	4.09±1.50	.537
4. 내게 중요한 사람들은 자신들이 듣는 음악을 내가 들어야 한다고 생각한다	3.28±1.53	3.14±1.65	.614
5. 내 행동에 영향을 미치는 사람들은 자신들이 듣는 음악을 내가 들어야 한다고 생각한다	3.36±1.50	3.11±1.47	1.163
6. 내 주변의 많은 사람들이 주로 내가 듣는 음악을 듣는다	3.84±1.60	3.96±1.46	-.555
전 체	3.94±1.25	3.81±1.15	.729

- **집단규범**에 대한 견해는 성별 간에 차이를 보이지 않음
- 집단의식이 강한 한국의 특성상 한국의 소비자들은 다른 소비자들의 영향을 받아 수동적으로 선택하는 소비행동의 양상을 보임(김정숙, 2021)
  ↳ Z세대 소비자는 집단의 규범이 아닌 개인의 필요와 선호에 의해 주체적으로 한국 대중음악을 소비한다는 것을 증명

1. 성별에 따른 차이

표 4. 한국 대중음악 장르 소비에 대한 독립집단 *t*-검증 결과

문 항	평균 ± 표준편차		*t*
	남자(n=105)	여자(n=95)	
1. 나는 발라드 음악을 주로 듣는다	5.15±1.92	4.23±2.20	3.156***
2. 나는 댄스 음악을 주로 듣는다	4.16±1.84	4.77±1.84	-2.364**
3. 나는 트로트 음악을 주로 듣는다	2.12±1.47	1.74±1.59	1.734*
4. 나는 록 음악을 주로 듣는다	3.20±1.91	2.85±2.07	1.232
5. 나는 R&B 음악을 주로 듣는다	4.52±1.92	4.30±2.06	.774
6. 나는 재즈 음악을 주로 듣는다	3.90±2.02	3.62±1.97	1.002
7. 나는 메탈 음악을 주로 듣는다	2.68±1.68	2.44±1.91	.955
8. 나는 컨트리 음악을 주로 듣는다	2.98±1.67	2.26±1.57	3.109**
9. 나는 라틴 음악을 주로 듣는다	2.76±1.72	2.08±1.60	2.865**
10. 나는 힙합 음악을 주로 듣는다	4.88±1.98	3.96±2.08	3.188***
전 체	3.63±1.14	3.22±1.03	2.638**

- **장르의 소비**에서 발라드, 트로트, 컨트리, 라틴 및 힙합음악을 듣는 경향은 남자들이 여자들보다 통계적으로 유의하게 높았지만, 댄스 음악은 여자들이 남자들보다 더 듣는 것으로 나타남
- 남성과 여성에게 사회적으로 기대하는 장르가 존재함에 대해 논한 바 있음(대중음악평론가 '미묘', 2021)
  ↳ 연구 결과 또한 전반적으로 남녀 간 통계적으로 유의한 차이를 보임

1. 성별에 따른 차이

표 5. 접촉경로에 대한 독립집단 *t*-검증 결과

문 항	평균 ± 표준편차		*t*
	남자(n=105)	여자(n=95)	
1. 나는 주로 CD를 구입하여 한국 대중음악을 듣는다	1.55±1.23	1.84±1.48	-1.495
2. 나는 주로 음원 파일로 한국 대중음악을 듣는다	4.76±2.21	4.83±2.28	-.219
3. 나는 주로 파일공유 사이트로 한국 대중음악을 듣는다	3.04±2.13	2.63±2.11	1.352
4. 나는 주로 라디오 음악 프로그램으로 한국 대중음악을 듣는다	2.61±1.78	2.48±1.86	.521
5. 나는 주로 유튜브로 한국 대중음악을 듣는다	5.34±1.76	5.89±1.59	-2.308*
6. 나는 주로 콘서트 관람으로 한국 대중음악을 듣는다	2.20±1.55	2.69±2.01	-1.913
7. 나는 주로 공개방송 참가로 한국 대중음악을 듣는다	2.20±1.47	1.92±1.65	1.240
전 체	3.09±1.10	3.21±1.19	-.679

- **접촉경로**에서는 성별 간 통계적으로 유의한 차이를 보이지 않음
- 유튜브 항목에서는 여자들이 남자보다 통계적으로 높게 나타남
  ↳ 성별 간 매체 선호도에 대한 후속연구 필요성 제시

1. 성별에 따른 차이

표 6. K-pop 정향에 대한 독립집단 *t*-검증 결과

문 항	평균 ± 표준편차		*t*
	남자(n=105)	여자(n=95)	
1. 나는 종종 한국 대중음악에 대한 대화에 참여한다	3.31±1.87	4.34±2.03	-3.743***
2. 내가 아는 사람들과 한국 대중음악에 대해 이야기하는 것을 좋아한다	3.51±1.81	4.55±1.89	-3.978***
3. 한국 대중음악은 다른 사람과 사교하기에 좋은 기회이다	4.00±1.78	4.78±1.64	-3.200**
4. 나는 다른 사람과 한국 대중음악에 대한 생각과 느낌을 공유한다	3.64±1.96	4.66±1.79	-3.811***
5. 한국 대중음악에 대해 생각하면 정말 즐겁다	3.68±1.72	4.40±1.75	-2.899**
6. 한국 대중음악에 대해 생각하면 정말 흥분된다	3.19±1.69	3.98±1.75	-3.266***
7. 한국 대중음악에 대해 생각하면 신이 난다	3.57±1.76	4.24±1.79	-2.657**
8. 한국 대중음악을 들을 때 정말 행복하다	3.84±1.83	4.49±1.38	-2.486*
9. 한국 대중음악을 들으면 내가 가사의 주인공이 된 것 같다	3.12±1.89	3.98±1.80	-3.298***
10. 나는 내가 한국 대중음악 전문가라고 생각한다	2.50±1.65	3.21±1.90	-2.799**
11. 나는 한국 대중음악에 대해 많이 안다	2.93±1.69	3.93±1.84	-4.011***
12. 나는 한국 대중음악에 대한 어떠한 정보에도 정말 관심이 있다	3.33±1.75	3.95±1.90	-2.414*
전 체	3.38±1.50	4.21±1.54	-3.817***

* p<.05, ** p<.01, ***p<.001에서 유의한 차

- **한국 대중음악에 대한 정향**에 해당하는 7문항 모두에서 여자들이 남자들보다 통계적으로 유의하게 높은 것으로 나타남
- 현재 대중음악의 소비자들이 대부분 여성임을 파악하고 그들에게 어울리는 라인업과 장소를 기획해 축제를 연 사례에 대하여 소개(서정민, 2009)

  ↳ 한국 대중음악 제작이나 연구에 있어서 남녀 간 차이에 유의해야 함을 시사

1. 성별에 따른 차이

표 7. 한국 대중음악에 대한 태도 독립집단 *t*-검증 결과

문 항	평균 ± 표준편차		*t*
	남자(n=105)	여자(n=95)	
1. 나는 한국 대중음악에 우호적이다	4.82±1.73	5.20±1.43	-1.641
2. 나는 한국 대중음악을 좋아한다	4.94±1.69	5.29±1.47	-1.555
3. 나는 한국 대중음악에 호감이 간다	4.86±1.68	5.21±1.64	-1.460
4. 나는 한국 대중음악을 긍정적으로 생각한다	5.23±1.69	5.48±1.47	-1.091
전 체	4.96±1.62	5.29±1.40	-1.521

- **한국 대중음악에 대한 태도**에서 여자들이 남자들보다 대체로 높은 경향을 보였으나, 통계적으로 유의한 차이는 나타나지 않음

2. 소비시간에 따른 차이

표 8. 민족 정체성에 대한 one-way ANOVA 분석결과

문항	평균 ± 표준편차			F	post-HOC
	①30분 미만 (n=72)	②30분~2시간(n=75)	⑤2시간 초과 (n=53)		
1. 나는 한국인이라는 민족적 배경이 자랑스럽다	5.19±1.56	5.49±1.26	5.84±1.23	3.481*	①<③
2. 나는 한국문화에 관심이 많다	4.50±1.66	5.16±1.37	5.66±1.46	9.329***	①<②③
3. 나는 한국문화와 전통을 사랑한다	4.91±1.59	5.22±1.40	5.60±1.43	3.295*	①<③
4. 나는 한국의 역사, 전통, 관습, 윤리에 영향을 받는다	4.61±1.46	4.85±1.40	5.31±1.32	3.713*	①<③
5. 나는 일상생활에서 한국적으로 생각한다	4.51±1.49	5.05±1.37	5.26±1.28	4.996**	①<③
6. 나는 한국문화에 대한 깊은 이해를 하고 있다	4.26±1.55	4.84±1.54	5.32±1.15	8.224***	①<②③
7. 나는 한국인으로서의 정체성을 강하게 느낀다	4.68±1.50	5.42±1.25	5.54±1.44	7.544***	①<②③
전 체	4.66±1.23	5.15±1.07	5.50±1.06	8.678***	①<②③

* p<.05, ** p<.01, ***p<.001에서 유의한 차

- **민족 정체성**에 해당하는 7항목 모두 통계적으로 유의한 차이를 모두 보임
- 사후검증 결과 민족 정체성에 대한 전반적인 생각은 30분 이하보다는 더 오랜시간 한국 대중음악에 시간을 투자하는 집단에서 높게 나타남

Ⅲ. 연구결과 및 논의

2. 소비시간에 따른 차이

표 8. 민족 정체성에 대한 one-way ANOVA 분석결과

문항	평균 ± 표준편차			F	post-HOC
	①30분 미만 (n=72)	②30분~2시간(n=75)	⑤2시간 초과 (n=53)		
1. 나는 한국인이라는 민족적 배경이 자랑스럽다	5.19±1.56	5.49±1.26	5.84±1.23	3.481*	①<③
2. 나는 한국문화에 관심이 많다	4.50±1.66	5.16±1.37	5.66±1.46	9.329***	①<②③
3. 나는 한국문화와 전통을 사랑한다	4.91±1.59	5.22±1.40	5.60±1.43	3.295*	①<③
4. 나는 한국의 역사, 전통, 관습, 윤리에 영향을 받는다	4.61±1.46	4.85±1.40	5.31±1.32	3.713*	①<③
5. 나는 일상생활에서 한국적으로 생각한다	4.51±1.49	5.05±1.37	5.26±1.28	4.996**	①<③
6. 나는 한국문화에 대한 깊은 이해를 하고 있다	4.26±1.55	4.84±1.54	5.32±1.15	8.224***	①<②③
7. 나는 한국인으로서의 정체성을 강하게 느낀다	4.68±1.50	5.42±1.25	5.54±1.44	7.544***	①<②③
전 체	4.66±1.23	5.15±1.07	5.50±1.06	8.678***	①<②③

* p<.05, ** p<.01, ***p<.001에서 유의한 차

- **집단규범**에 대한 견해는 한국 대중음악에 서로 다른 시간을 투자하는 집단 간 모든 항목에서 유의한 차이를 보이지 않음

2. 소비시간에 따른 차이

표 10. 한국 대중음악 장르 소비에 대한 one-way ANOVA 분석결과

문항	평균 ± 표준편차			F	post-HOC
	①30분 미만 (n=72)	②30분~2시간(n=75)	⑤2시간 초과 (n=53)		
1. 나는 발라드 음악을 주로 듣는다	4.11±2.18	5.16±1.93	4.90±2.07	5.048**	①<②
2. 나는 댄스 음악을 주로 듣는다	3.70±1.66	4.76±1.87	5.03±1.80	10.238***	①<②③
3. 나는 트로트 음악을 주로 듣는다	1.79±1.32	2.04±1.69	2.01±1.59	.558	---
4. 나는 록 음악을 주로 듣는다	2.98±1.88	3.12±2.01	2.98±2.13	.108	---
5. 나는 R&B 음악을 주로 듣는다	3.83±1.98	4.52±1.93	5.07±1.88	6.408**	①<③
6. 나는 재즈 음악을 주로 듣는다	3.27±1.87	4.00±2.04	4.11±1.99	3.548*	①<②③
7. 나는 메탈 음악을 주로 듣는다	2.47±1.62	2.70±1.97	2.50±1.78	.350	---
8. 나는 컨트리 음악을 주로 듣는다	2.43±1.44	2.85±1.82	2.62±1.72	1.190	---
9. 나는 라틴 음악을 주로 듣는다	2.08±1.27	2.77±1.96	2.45±1.73	3.091*	①<②
10. 나는 힙합 음악을 주로 듣는다	4.30±2.07	4.86±1.98	4.05±2.14	2.675	---
전 체	3.10±1.03	3.68±1.12	3.57±1.09	5.800**	①<②③

* p<.05, ** p<.01, ***p<.001에서 유의한 차

- 발라드, 댄스, R&B, 재즈, 라틴 **음악 장르**는 한국 대중음악 소비시간이 서로 다른 집단 간 통계적으로 유의한 차이를 보임
- 사후검증 결과 전반적으로 한국 대중음악에 투자하는 시간이 30분 이하보다는 그 이상의 시간을 투자하는 집단에서 높게 나타남
- 반면 트로트, 록, 메탈, 컨트리, 힙합의 음악 장르는 소비시간이 다른 집단 간 유의한 차이를 보이지 않음

2. 소비시간에 따른 차이

표 11. 접촉경로에 대한 one-way ANOVA 분석결과

문항	평균 ± 표준편차			F	post-HOC
	①30분 미만 (n=72)	②30분~2시간(n=75)	⑤2시간 초과 (n=53)		
1. 나는 주로 CD를 구입하여 한국 대중음악을 듣는다	1.30±0.80	1.62±1.39	2.28±1.69	8.479***	①<②<③
2. 나는 주로 음원 파일로 한국 대중음악을 듣는다	4.33±2.30	4.72±2.29	5.52±1.89	4.559*	①<③
3. 나는 주로 파일공유 사이트로 한국 대중음악을 듣는다	2.62±1.98	2.72±2.05	3.33±2.37	1.937	---
4. 나는 주로 라디오 음악 프로그램으로 한국 대중음악을 듣는다	2.20±1.44	2.37±1.81	3.28±2.10	6.209**	①<②<③
5. 나는 주로 유튜브로 한국 대중음악을 듣는다	4.76±1.97	5.89±1.46	6.33±1.05	17.102***	①<②③
6. 나는 주로 콘서트 관람으로 한국 대중음악을 듣는다	1.97±1.50	2.42±1.75	3.09±2.03	6.391**	①<③
7. 나는 주로 공개방송 참가로 한국 대중음악을 듣는다	1.90±1.34	2.22±1.62	2.07±1.74	.789	---
전 체	2.76±1.01	3.12±1.08	3.70±1.17	11.366***	①<②<③

* p<.05, ** p<.01, ***p<.001에서 유의한 차

- CD 구입, 음원 파일, 라디오 음악 프로그램, 유튜브, 콘서트 관람 등의 **접촉경로**는 한국 대중음악에 서로 다른 시간을 투자하는 집단 간 통계적으로 유의한 차이 보임
- 사후검증 결과 전반적으로 한국 대중음악에 투자하는 시간이 30분 이하보다는 그 이상의 시간을 투자하는 집단에서 높게 나타남
- 일곱 가지의 하위 요인 중 유튜브가 가장 높은 비율로 나타남
  ↳ 디지털 시대 음악 향유방식의 변화로 인한 결과이며 스마트폰의 보급과 이로 인한 라이프스타일의 변화와 관련이 있음(박선민, 2017)

2. 소비시간에 따른 차이

표 12. 한국 대중음악 정향에 대한 one-way ANOVA 분석결과

문항	평균 ± 표준편차			F	post-HOC
	①30분 미만 (n=72)	②30분~2시간(n=75)	⑤2시간 초과 (n=53)		
1. 나는 종종 한국 대중음악에 대한 대화에 참여한다	3.05±1.86	4.05±2.01	4.47±1.90	9.174***	①<②③
2. 내가 아는 사람들과 한국 대중음악에 대해 이야기하는 것을 좋아한다	2.83±1.61	4.45±1.79	4.98±1.66	28.433***	①<②③
3. 한국 대중음악은 다른 사람과 사교하기에 좋은 기회이다	3.51±1.71	4.82±1.58	4.92±1.63	15.668***	①<②③
4. 나는 다른 사람과 한국 대중음악에 대한 생각과 느낌을 공유한다	3.05±1.83	4.49±1.84	5.07±1.52	22.588***	①<②③
5. 한국 대중음악에 대해 생각하면 정말 즐겁다	3.01±1.54	4.30±1.70	5.00±1.45	25.861***	①<②<③
6. 한국 대중음악에 대해 생각하면 정말 흥분된다	2.51±1.44	3.82±1.62	4.64±1.60	30.174***	①<②<③
7. 한국 대중음악에 대해 생각하면 신이 난다	2.86±1.353	4.12±1.70	4.96±1.56	27.232***	①<②<③
8. 한국 대중음악을 들을 때 정말 행복하다	3.05±1.67	4.62±1.78	4.98±1.48	25.039***	①<②③
9. 한국 대중음악을 들으면 내가 가사의 주인공이 된 것 같다	2.54±1.67	3.68±1.83	4.67±1.55	24.296***	①<②<③
10. 나는 내가 한국 대중음악 전문가라고 생각한다	2.13±1.48	2.964±1.76	3.64±1.93	11.885***	①<②③
11. 나는 한국 대중음악에 대해 많이 안다	2.42±1.56	3.65±1.78	4.33±1.66	20.161***	①<②③
12. 나는 한국 대중음악에 대한 어떠한 정보에도 정말 관심이 있다	2.61±1.54	4.04±1.87	4.43±1.58	21.428***	①<②③
전 체	2.80±1.33	4.08±1.47	4.67±1.31	30.817***	①<②<③

* p<.05, ** p<.01, ***p<.001에서 유의한 차

- **한국 대중음악에 대한 정향** 12항목 모두에서 한국 대중음악에 서로 다른 시간을 투자하는 집단 간 통계적으로 유의한 차이를 보임
- 사후검증 결과 전반적으로 한국 대중음악에 투자하는 시간이 30분 이하보다는 30분에서 2시간 미만 집단이, 그보다는 2시간 이상 투자하는 집단에서 더 높게 나타남

2. 소비시간에 따른 차이

표 13. 한국 대중음악에 대한 태도에 대한 one-way ANOVA 분석결과

문항	평균 ± 표준편차			F	post-HOC
	①30분 미만 (n=72)	②30분~2시간(n=75)	⑤2시간 초과 (n=53)		
1. 나는 한국 대중음악에 우호적이다	4.22±1.70	5.28±1.39	5.67±1.31	16.573***	①<②③
2. 나는 한국 대중음악을 좋아한다	4.19±1.70	5.42±1.25	5.90±1.30	24.358***	①<②③
3. 나는 한국 대중음악에 호감이 간다	4.06±1.76	5.34±1.37	5.88±1.25	25.210***	①<②③
4. 나는 한국 대중음악을 긍정적으로 생각한다	4.66±1.79	5.54±1.39	6.01±1.18	13.314***	①<②③
전 체	4.28±1.65	5.40±1.25	5.87±1.15	22.223***	①<②③

* p<.05, ** p<.01, ***p<.001에서 유의한 차

- **한국 대중음악에 대한 태도** 4항목 모두에서 한국 대중음악에 서로 다른 시간을 소비하는 집단간에 통계적으로 유의한 차이를 보임
- 사후검증 결과 전반적으로 한국 대중음악에 투자하는 시간이 30분 이하 집단보다는 그 이상 시간을 투자하는 집단에서 높게 나타남

결론 및 제언

IV

결론 및 제언

- 현재 급속도로 성장하며 변화하고 있는 한국 대중음악 시장에 대처하는 능동적 대응 방안을 찾는 데 활용 가능

- Z세대의 소비 패러다임에 대한 기본적인 이해를 얻어 제작, 홍보, 유통 및 마케팅 등에 대한 기초자료로 활용 가능

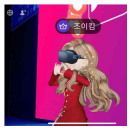
- 한국 대중음악 시장 발전의 향방을 예측하는 도구로서 사용

- 이 연구는 비대면 온라인 설문으로 진행되었으나, 향후 오프라인 현장설문, 심층 인터뷰 등의 심도 있는 연구가 진행된다면 보다 정확하고 현실적인 정보를 얻을 수 있을 것으로 기대됨

감사합니다

보컬페다고지와
케이팝 이데올로기

동아방송예술대학교 조이킴

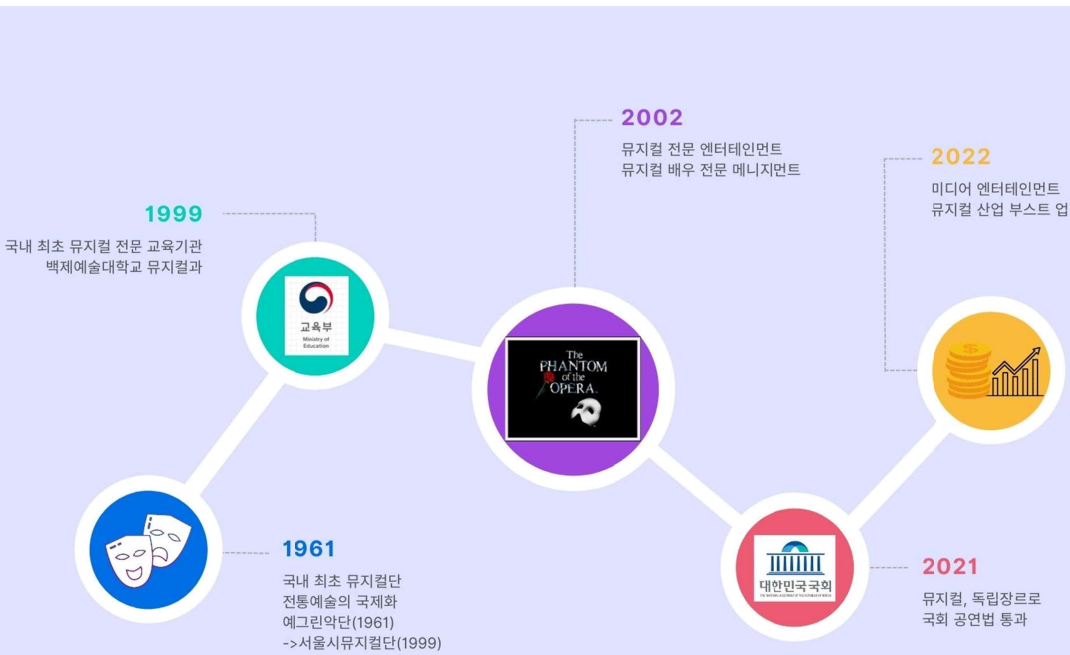


1

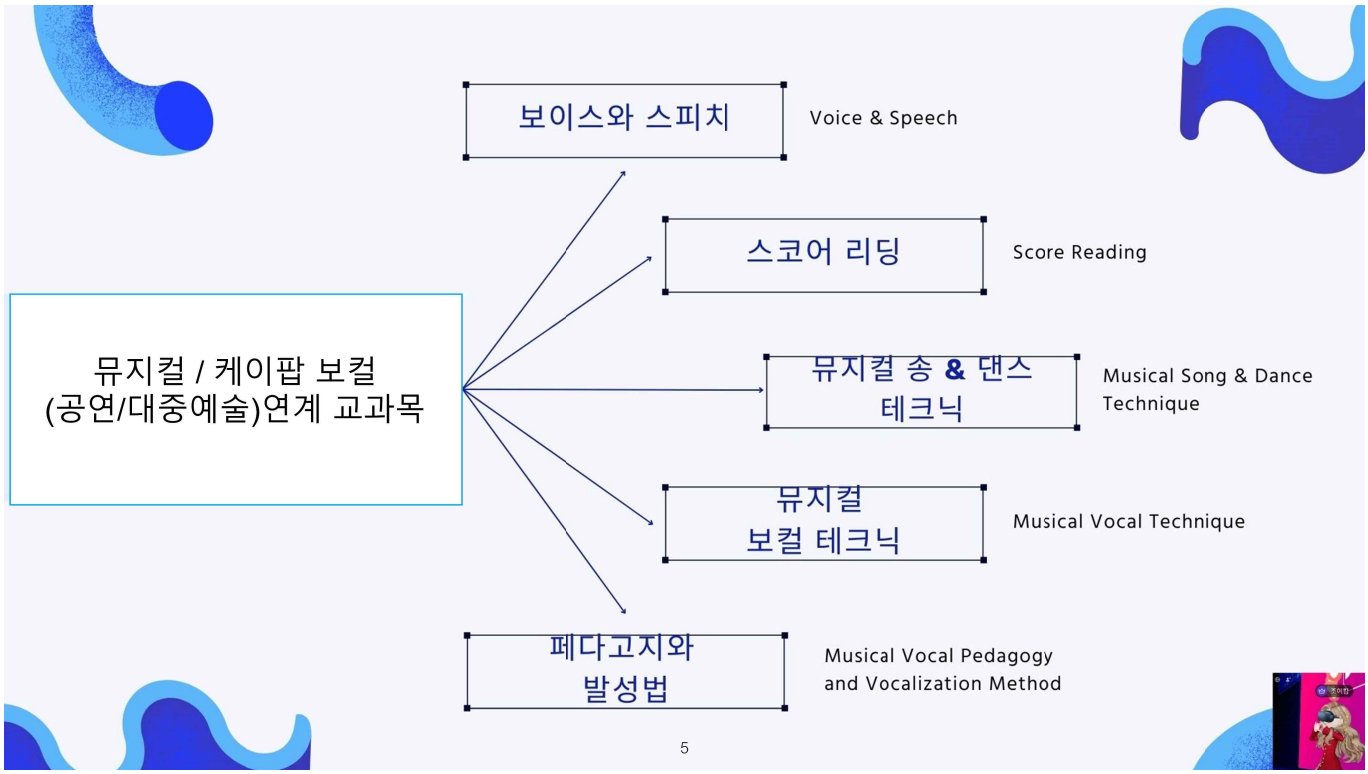
2

B2B & B2C

3


2002
뮤지컬 전문 엔터테인먼트
뮤지컬 배우 전문 메니지먼트
2022
미디어 엔터테인먼트
뮤지컬 산업 부스트 업
1999
국내 최초 뮤지컬 전문 교육기관
백제예술대학교 뮤지컬과
교육부
The PHANTOM of the OPERA
1961
국내 최초 뮤지컬단
전통예술의 국제화
예그린악단(1961)
->서울시뮤지컬단(1999)
대한민국국회
2021
뮤지컬, 독립장르로
국회 공연법 통과

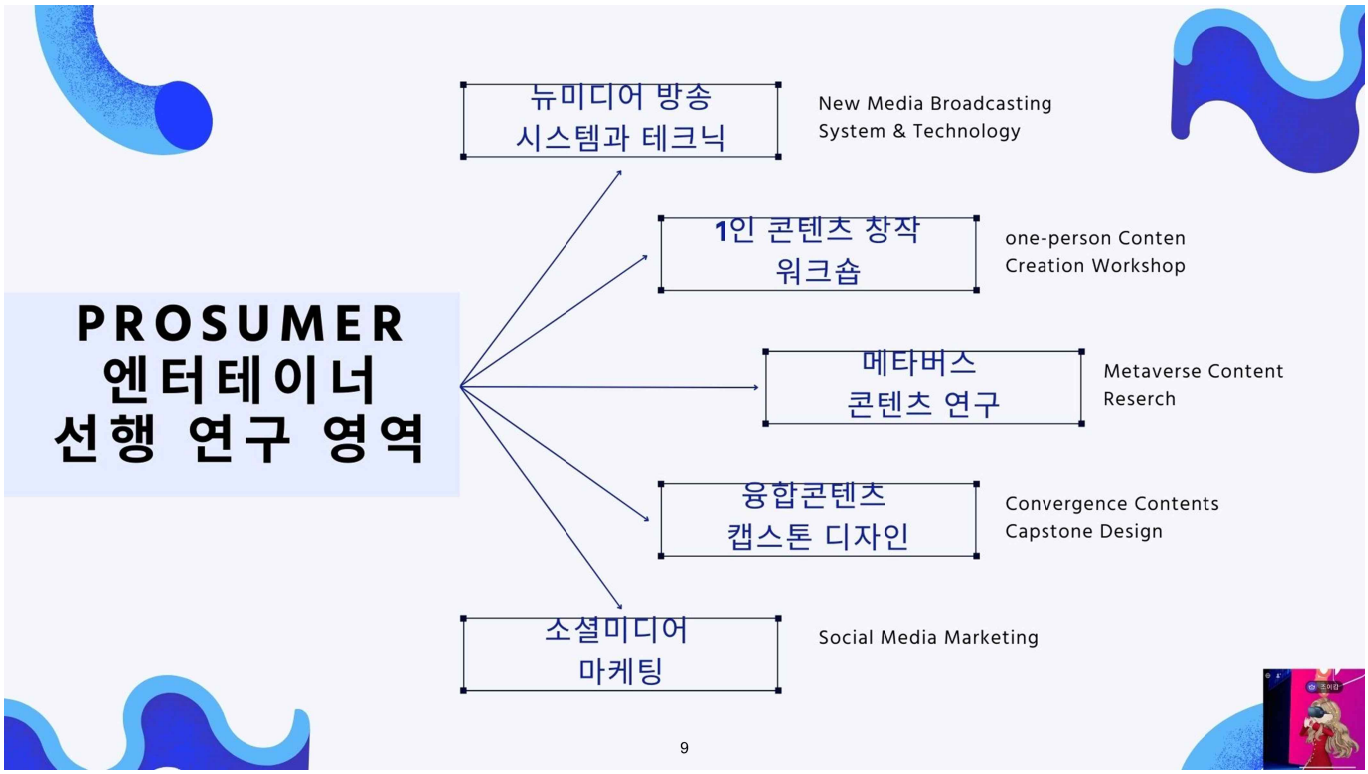
4


뮤지컬 / 케이팝 보컬
(공연/대중예술)연계 교과목
보이스와 스피치
Voice & Speech
스코어 리딩
Score Reading
뮤지컬 송 & 댄스 테크닉
Musical Song & Dance Technique
뮤지컬 보컬 테크닉
Musical Vocal Technique
페다고지와 발성법
Musical Vocal Pedagogy and Vocalization Method
5

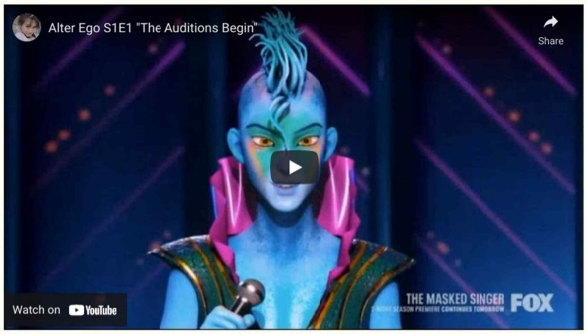
미디어엔터테인먼트 산업과
뮤지컬 보컬 테크닉 흐름
2002
뮤지컬 <오페라 유령>
김소현, 윤영석
이혜경, 류정환
성악가 -> 뮤지컬 배우
2005
뮤지컬 <아이다>
옥주현
배혜선, 이석준, 이건명
가수 -> 뮤지컬 배우
2011-2012
tvN <오페라스타>
테이
박기영
가수 -> 성악가
2016-2021
JTBC <팬덤싱어>
고훈정
고은성
K-Pop 위주의 경연
-> 크로스오버 음악 표방
6

WESTSIDE STORY
레이첼 지글러
유튜브
뉴저지 성 필립사도 고등학교
PROSUMER
디즈니
미디어 엔터테인먼트 (POP)
* TV와 OTT, 영화의 경계 무의미
* 웹 등 간의 경계도 흐려지고 있음을 보여주는 단적인 예 -> 백상예술대상
앞으로 OTT 작품들을 어떻게 분류할 것인가에 대한 고민을 던져줌
OTT 드라마는 'TV 부문'으로, OTT 개봉 영화는 '영화 부문'에 포함됨
실제로 지난 1월 미국 골든글로브에서도 OTT 드라마들을 TV 부문에 포함하면서 선례를 보여줌
7

THE PHANTOM OF THE OPERA
ㅎ-ㄱ-ㅎ
DIMF
한
예술고등학교
PROSUMER
엔터테인먼트
미디어 엔터테인먼트 (CROSS OVER)
-> ㅎ-ㄱ-ㅎ, 2022년 오페라의 유령 캐스팅 엠바고 기간에 따른 정보 비공개
8


PROSUMER
엔터테이너
선행 연구 영역
뉴미디어 방송
시스템과 테크닉
New Media Broadcasting
System & Technology
1인 콘텐츠 창작
워크숍
one-person Conten
Creation Workshop
메타버스
콘텐츠 연구
Metaverse Content
Reserch
융합콘텐츠
캡스톤 디자인
Convergence Contents
Capstone Design
소셜미디어
마케팅
Social Media Marketing
9

Work
Experience
예술대학교
• 뮤지컬 교육 및 커리큘럼 개발
• 캡스톤 디자인
엔터테인먼트 산업
• JYP, CUBE, 울림 엔터테인먼트
• 보컬디렉팅 및 뮤지컬 캐스팅
준정부기관
• 한국콘텐츠진흥원
• 정책 및 사업 심의
개발도상국
• ODA
• 대면/비대면 예술교육 콘텐츠 개발 지원
10



- 미국 - Altar Ego
- 프랑스 - JUST DANCE
- 한국 - DUBLE ME
  ect.

11

- 서울시립뮤지컬단 - 작은 아씨들
- 서울예술단 - 잃어버린 얼굴
- 오디컴퍼니 - 데스노트
  ect.

12

13

서울문화투데이

HOME > 공연 > 뮤지컬

뮤지컬 '지킬앤하이드' 디지털 음원 공개…"홍광호부터 신성록·류정한까지"

진보연 기자 | 승인 2021.10.22 08:43

> 홍광호 '지금 이 순간', 오늘(22일) 정오 음원 공개
> 이번 시즌 전 배우 참여 3CD OST 발매 예정

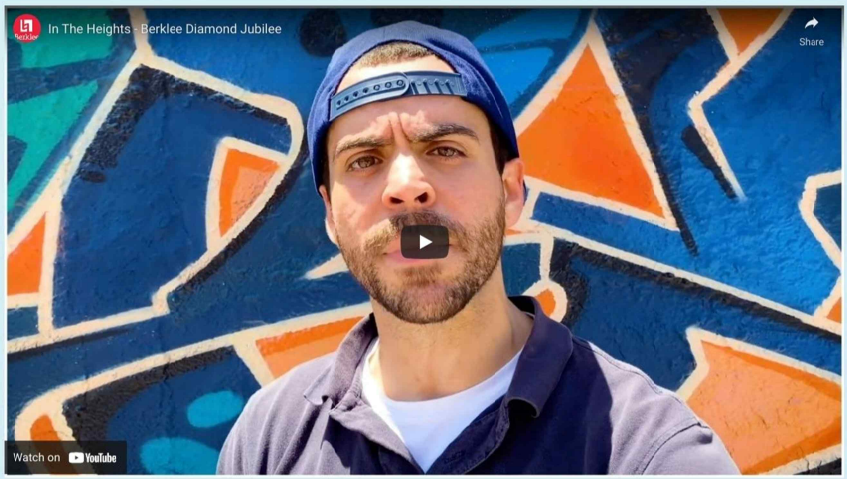
[서울문화투데이 진보연 기자]뮤지컬 <지킬앤하이드>(프로듀서 신춘수, 제작 오디컴퍼니(㈜))가 오늘(22일) 정오, 홍광호의 '지금 이 순간(This is the Moment)'을 시작으로 신성록, 류정한까지 '지킬/하이드' 역의 하이라이트 음원을 전격 공개하고 OST를 발매한다고 밝혔다.

14

> 홍광호 '지금 이 순간', 오늘(22일) 정오 음원 공개
> 이번 시즌 전 배우 참여 3CD OST 발매 예정

[서울문화투데이 진보연 기자]뮤지컬 <지킬앤하이드>(프로듀서 신춘수, 제작 오디컴퍼니(㈜))가 오늘(22일) 정오, 홍광호의 '지금 이 순간(This is the Moment)'을 시작으로 신성록, 류정한까지 '지킬/하이드' 역의 하이라이트 음원을 전격 공개하고 OST를 발매한다고 밝혔다.

▲뮤지컬 지킬 앤 하이드 음원 자켓 '지금 이 순간 This is the Moment' 이미지 (사진=오디컴퍼니(주) 제공)

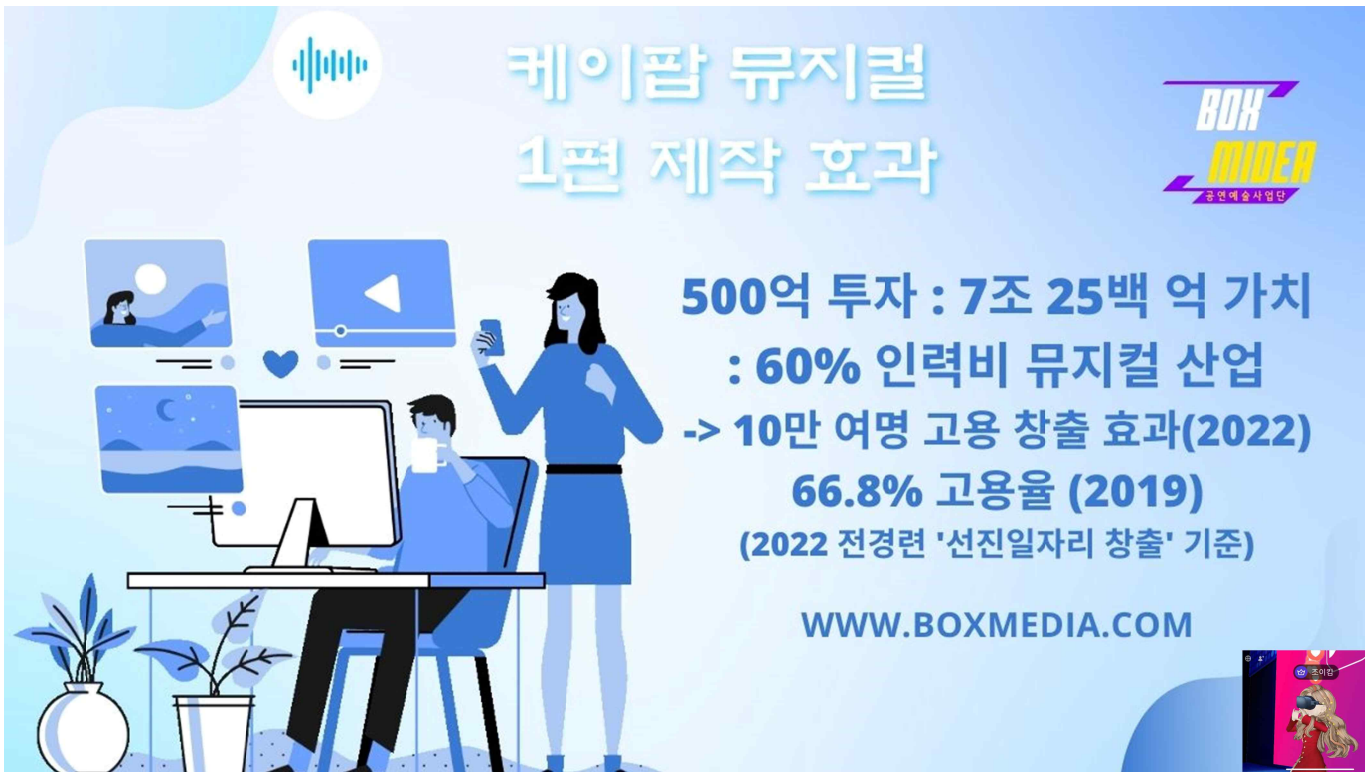


Edutainment
비즈니스

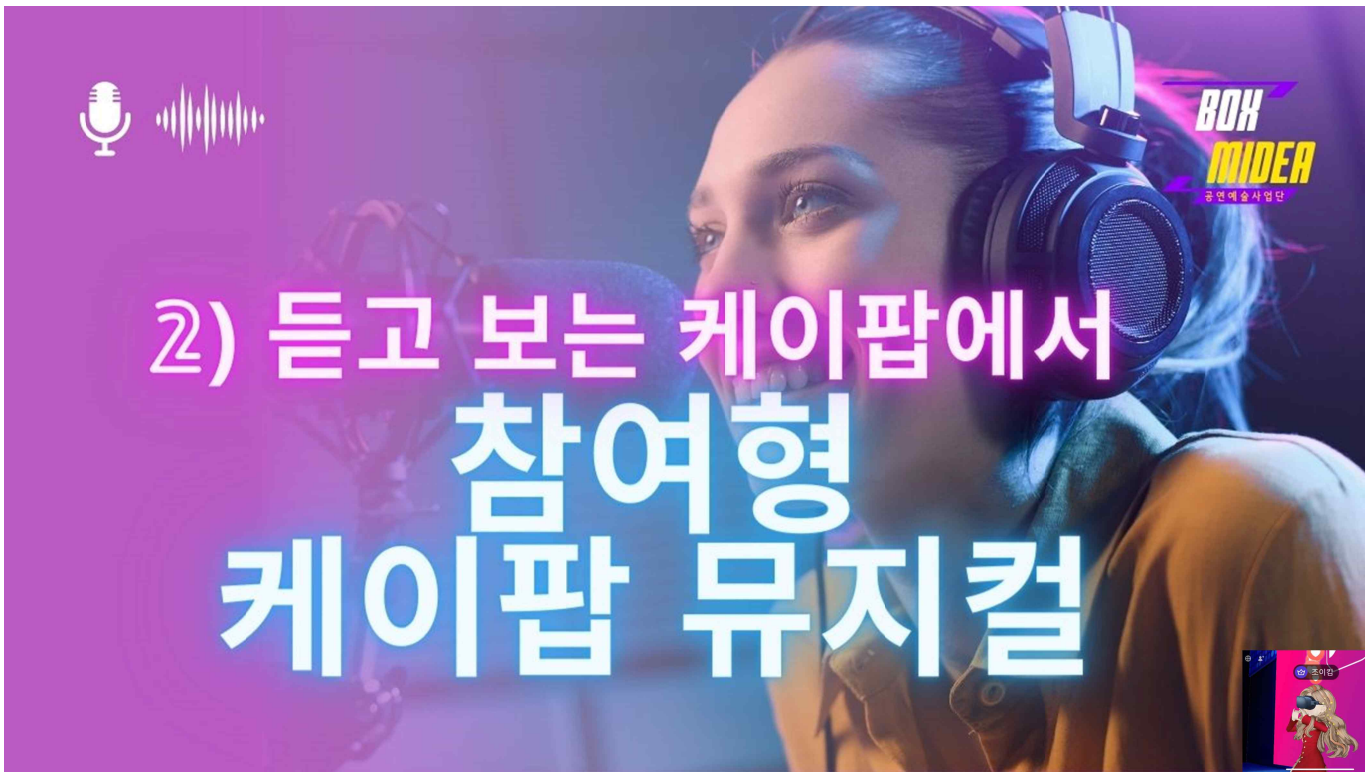
15

미국 콘텐츠 트랜드 리포트 2021 조사에 따르면
한국 콘텐츠를 접하는 플랫폼으로
전체 응답자의 86.95가 유튜브 시청
전체 응답자의 58.1%가 유튜브를 통한 케이팝 청취

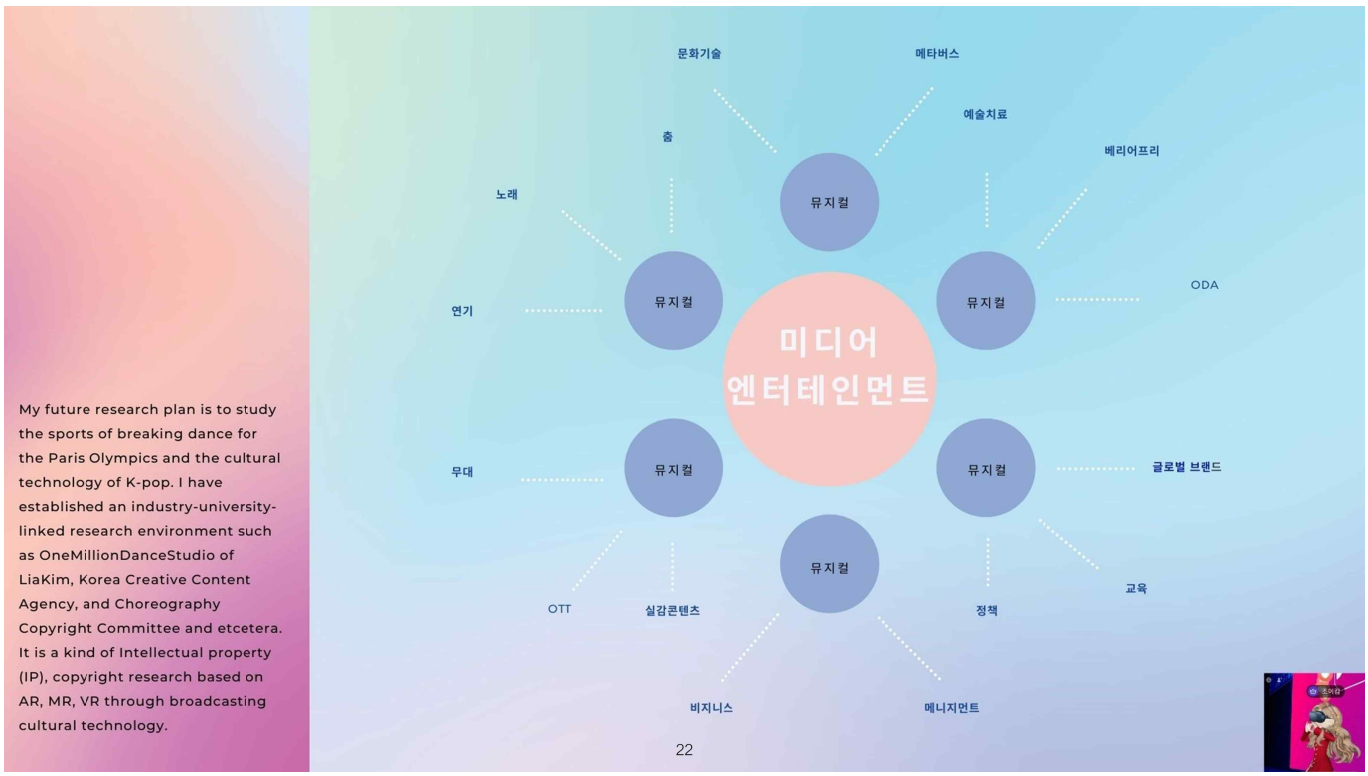
#틱톡셀러
#KEQUIN
48.7K
#중국
FOR KIDS
#잠재적고객
BOX MIDEA
공연예술사업단
#에스팀
아역
인플루언서


케이팝 뮤지컬
1편 제작 효과
BOX MIDEA
공연예술사업단
500억 투자 : 7조 25백 억 가치
: 60% 인력비 뮤지컬 산업
-> 10만 여명 고용 창출 효과(2022)
66.8% 고용율 (2019)
(2022 전경련 '선진일자리 창출' 기준)
WWW.BOXMEDIA.COM

테크테인먼트를
활용한 뮤지컬
YOU ARE THE
CELEBERITY
BOX
MIDEA
공연예술사업단

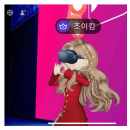

BOX
MIDEA
공연예술사업단
2) 듣고 보는 케이팝에서
참여형
케이팝 뮤지컬

BOX
MIBER
공연예술사업단
3) K컬처
팬 페어
방송 송출
MCN & OTT


My future research plan is to study the sports of breaking dance for the Paris Olympics and the cultural technology of K-pop. I have established an industry-university-linked research environment such as OneMillionDanceStudio of LiaKim, Korea Creative Content Agency, and Choreography Copyright Committee and etcetera. It is a kind of Intellectual property (IP), copyright research based on AR, MR, VR through broadcasting cultural technology.
미디어
엔터테인먼트
뮤지컬
뮤지컬
뮤지컬
뮤지컬
뮤지컬
뮤지컬
문화기술
메타버스
예술치료
베리어프리
ODA
글로벌 브랜드
교육
정책
메니지먼트
비지니스
실감콘텐츠
OTT
무대
연기
노래
춤
22

감사합니다

23



K-POP, 불안한 미래

김병오 (전주대학교)

- 목차 -

1. 한국 대중음악의 인기방정식
2. 가요 vs POP, 100년의 경쟁
3. 다시 흔들리는 K-POP의 본진
4. 요약

1. 한국 대중음악의 인기방정식

1. 대중음악 인기방정식

K-POP, 불안한 미래

1) SP산업 태동기 사례

* 신민요 혹은 무성영화OST 〈아리랑〉

- 1단계: 기존 음악의 재사용 혹은 부분 활용
- 2단계: 영화/연극 등 실연 통한 대중화
  유흥 공간에서의 본토 유행가 전파 (레코드 유입)
- 3단계: 가수 섭외 및 인기곡 레코드 취입
  (소규모 친목공동체)
- 4단계: SP레코드 재생기의 보급 확산, 일상성
  기반의 인기 확장 (소비대중 등장)

❖ 인기의 동력: 구전, 기생집, 극장, 수입레코드, 레코드
❖ 관련 음악 사례: 아리랑, 사의찬미, 낙화유수, 황성의적 등

4

2) SP산업 성장기 사례

* 본토식유행가 혹은 지방신민요
〈목포의 눈물〉 (1935)

- 1단계: (기존 음악 재사용 및) 창작곡 생산
  본토음악의 지속적인 유입과 전파 (레코드 유입)
  인기 확보 위한 사전 경연 행사 (신문/잡지 개입)
- 2단계: 가수 섭외 및 레코드 취입
  (소규모 친목공동체 + 무명의 가수 지망생)
- 3단계: 대중매체 광고를 통한 홍보
- 4단계: 본토 교류를 통한 인기 확장 (소비대중)

❖ 인기의 동력: 대중매체, 극장, 수입레코드, 레코드, 문예부장
❖ 관련 음악 사례: 목포의눈물, 타향살이, 신접살이풍경 등
❖ 일본식 본토음악 유행 본격화

1. 대중음악 인기방정식 K-POP, 불안한 미래

2) SP산업 성장기 사례

얼굴을 가린채 가사지에 등장한 미스리갈 장옥조 (1936)

〈[특집] 학생 좌담회〉, 조선일보, 1938.10.31

1. 대중음악 인기방정식

K-POP, 불안한 미래

3) FM의 시대, 1960년대 이후

* 1세대 DJ 이종환, *출처: 김형찬의 대중음악 이야기 <33>, 국제신문, 2016.9.5

- 1단계: 표절곡, 번안곡, 창작곡 생산
  새로운 본토음악의 유입과 전파 (라디오, 빽판)
- 2단계: 가수 발굴을 위한 경연 행사 (신문/방송/잡지)
  살롱 및 페스티벌 (작곡가/DJ사단/아마추어)
- 3단계: 레코드 취입 및 매체 통한 확산 (라디오/잡지)
- 4단계: 매체를 통한 대중화
  팬덤의 등장 (참여대중, 동세대팬덤)

❖ 인기의 동력: FM라디오, DJ, 빽판, 잡지, 팬덤
❖ 관련 음악 사례: 청실홍실, 동백아가씨, 아침이슬 등

7

1. 대중음악 인기방정식

K-POP, 불안한 미래

3) 라디오 시대

「사운드 제너레이션」誕生

FM放送의 오늘

두 個의 그룹

〈사운드 제너레이션 탄생〉, 조선일보, 1973.3.3

青磁茶室의 봄맞이 Open Show!

4月7日(土)

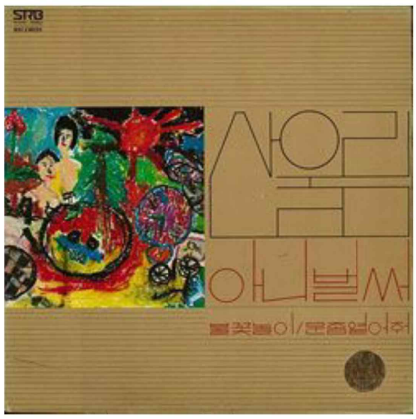
여러분과 자리를 함께 할수있는 영광을!

〈청자다방 광고〉,
* 사진출처: Daum 블로그 선성원의 Oldies But Goodies, https://blog.daum.net/huskysun46

MBC 라디오 '뮤직 다이얼' 팬클럽 정기 음악감상회. 양희은과 서유석 등이 보인다.
* 사진출처: 김형찬의 대중음악 이야기 <34>, 국제신문, 2016.9.12

8

4) 카세트와 TV시대, 1980년대 전후



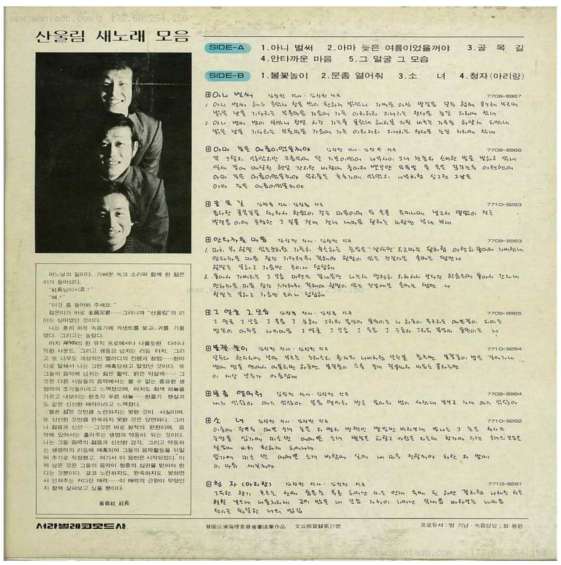
* 산울림 1집 앨범 표지

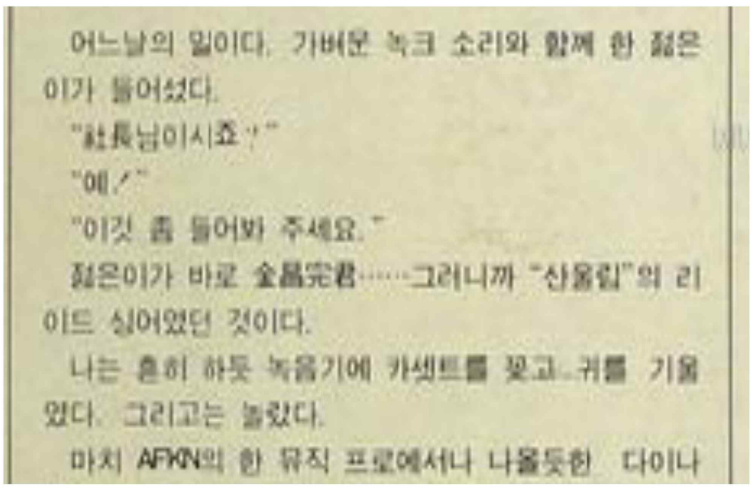
- 1단계: 표절곡, 번안곡, 창작곡 생산
  본토음악의 유입과 전파 지속 (라디오, 빽판)
- 2단계: 가수 발굴을 위한 경연 행사 (TV방송국)
  가수지망생 데모테이프 제작
- 3단계: 레코드 취입 및 매체 통한 확산 (라디오, TV, 음반)
  해적판 레코드를 통한 확산 (길보드)
- 4단계: 팬덤의 확장 (참여대중, 저연령팬덤)

❖ 인기의 동력: TV, FM라디오, DJ, 길보드, 잡지, 팬덤
❖ 관련 음악 사례: 여름, 나어떡해, 창밖의여자, 쌍쌍파티 등
❖ 미국식 본토음악 및 그와 닮은 유행가의 일상화

1. 대중음악 인기방정식 K-POP, 불안한 미래

4) 카세트와 TV시대, 1980년대 전후





어느날의 일이다. 기버문 녹크 소리와 함께 한 젊은이가 들어섰다.

"社長님이시죠?"

"예."

"이것 좀 들어봐 주세요."

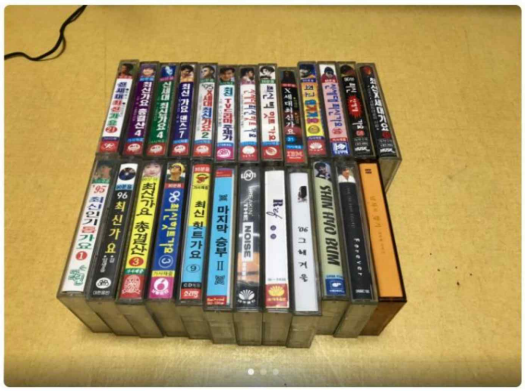
젊은이가 바로 金昌完君……그러니까 "산울림"의 리이드 싱어였던 것이다.

나는 흔히 하듯 녹음기에 카셋트를 꽂고 귀를 기울였다. 그리고는 놀랐다.

마치 AFKN의 한 뮤직 프로에서나 나올듯한 다이나

* 산울림 1집 앨범 뒷면, 사진출처: maniadb.com

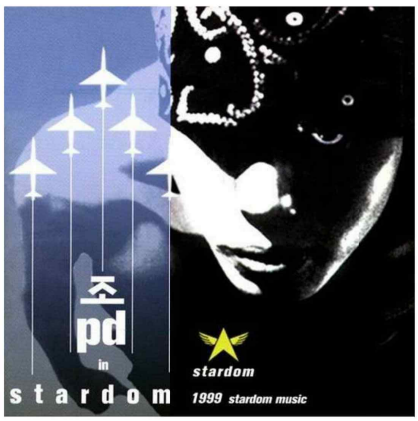
4) 카세트와 TV시대, 1980년대 전후



레몬캔디
동작구 대방동
57.6 °C
매너온도

90년대 길보드 카세트 테이프와 정품 테이프 24장 일괄
도서/티켓/음반 · 1년 이상 전
25,000원

5) 디지털 음원의 시대, 2000년대 이후

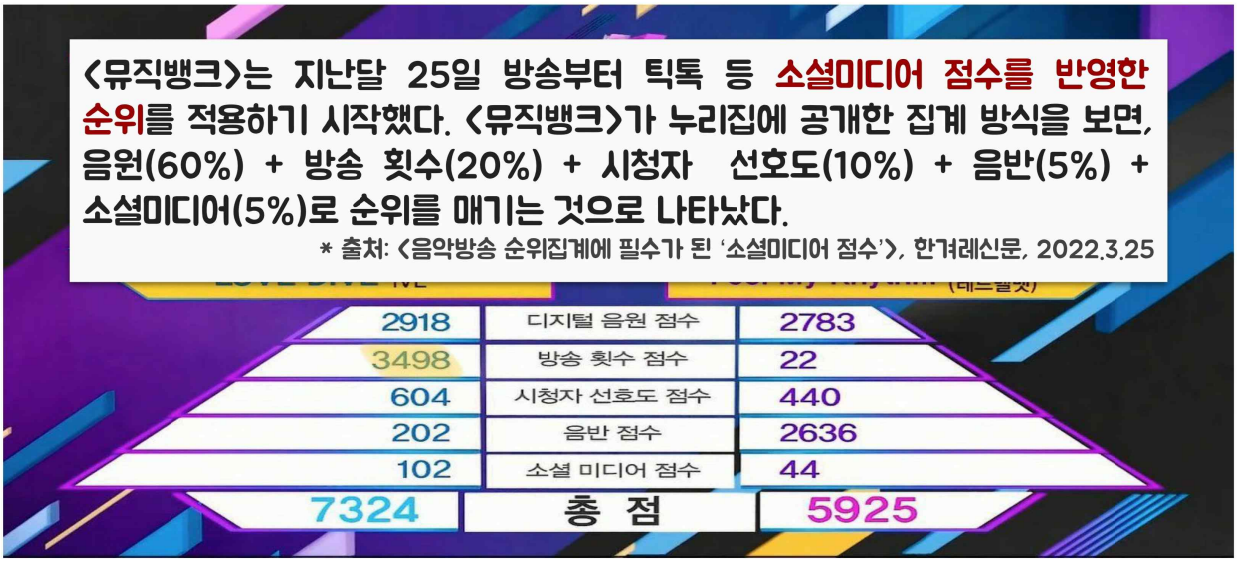


* 조PD 1집 음반 <Stardom>, 조PD는 해외 거주중 PC통신 나우누리를 통해 음악을 발표하고 음악시장에 성공적으로 안착하였다.

- 1단계: 창작곡 생산
- 2단계: 레코드 취입
- 3단계: 고전적 매체를 통한 확산 (TV, 예능, 라디오)
  온라인을 통한 확산 (커뮤니티, 멜론, 휴대폰, 독립배급)
- 4단계: 짤방류, BGM 등을 경유한 역주행 (SNS)

❖ 인기의 동력: TV, FM라디오, DJ, 길보드, 잡지, 팬덤
❖ 관련 음악 사례: 너를위해, 별빛같은나의사랑아, Break Free, 스테이nell, 싸구려커피, 신호등 등
❖ 영미팝의 몰락과 가요의 전성시대

5) 디지털 음원의 시대, 2000년대 이후



13

1. 대중음악 인기방정식 K-POP, 불안한 미래

5) 시대 요약

시대	작품	가수	새로운 실력자	주요공간	매체	주력 매체
일제 상반기	기성곡	소규모 친목공동체		극장, 기생집	SP, 신문/잡지	SP
일제 하반기	기성곡, 창작곡	친목공동체, 불특정지망생	문예부장	극장, 번화가	SP, 신문/잡지, 라디오	SP, 라디오
FM 시대	번안곡, 창작곡	가수지망생, 음악공동체	작곡가, DJ	방송국, 살롱	LP, 빽판, 신문/잡지, AM, FM	FM, 빽판
TV 시대	창작곡	가수지망생	PD, 팬덤	방송국, 번화가	LP, 카세트, 신문/잡지, AM, FM, TV, 길보드	TV, 길보드
디지털음원 시대	창작곡	가수지망생	팬덤, 인플루언서	클럽, 인터넷	TV, 온라인, 모바일, SNS	모바일, SNS

시대별 대중음악 인기의 주요동력 요약

14

2. 가요 vs POP, 100년의 경쟁

2. 가요 vs POP, 100년의 경쟁

1) SP시대

1929

<신유행창가>, 이상준, 1929

'본서는 **일반 세속에서 유행하는 창가**중 십여 종을 수집하야 편하엿든 바 금반에 다시 십여 종을 추가하야 이십여 종을 편한 자라.'

- 수록곡 23곡 중,
- 일본풍 9곡
- 일본경유 서양풍 9곡
- 조선풍은 단 1곡

16

2. 가요 vs POP, 100년의 경쟁

2) SP&Radio시대

1935

<거리의 꾀꼬리인 십대가수를 내보낸 작곡·작사자의 고심기>

『삼천리』, 1935년 11월 1일, 제7권 제10호

'1백2십만장. 이것이 일년 동안에 조선시장에서 팔니는 레코-드 수효다. 이 중에 **조선소리판이 그 1/3쯤은 된다.** 엇잿든 매년 4, 50만장의 구매자를 가지고 잇고 그 노래를 듯고 즐기는 사람을 수십만명 수백만명을 가지고 잇는 레코-드게는 참으로 부럽고도 빗나는 존재라 아니 할 수 업다.'

17

2. 가요 vs POP, 100년의 경쟁

2) SP&Radio시대

1949

<비속한 가요 단속>

동아일보, 1949.07.13

'아직도 흔히 왜색 레코드 소리가 들리고 있을 뿐만 아니라 **신작유행가의 대부분이** 가사만을 우리나라말로 작사하고 곡조는 대개가 퇴폐적인 **일본노래의 악보를 그대로 사용**하고 있어'

18

2. 가요 vs POP, 100년의 경쟁

3) LP&Radio시대

1960

<파멸 직전의 국산 레코드界>

경향신문, 1960.11.12

'**4.19로 민주혁명이 이룩되자** 과거 이(李)정권 하의 독선적인 쇄국정책에 대한 반동으로 문화각계에 '일본붐'이 초래되었는데 그중에서도 특히 **일본 레코오드의 범람**은 그들의 저속한 유행가가 미치는 악영향과 더불어 국산 레코오드계를 파멸 직전의 궁지로 몰아놓고 말았다.'

19

2. 가요 vs POP, 100년의 경쟁

4) FM과 TV의 시대

1974

<양적으로 성장했지만 질적으론 제자리 걸음>

경향신문, 1974.12.27

'레코드 심의는 국내가요의 가사가 **2492**건이며 악보가 2578건이다. 그리고 라이선스 음반제작을 위한 작품이 모두 **5455**건에 달한다. 이것은 국내가요의 경우 작년에 비해 500곡이 줄어든 숫자다. 그러나 **라이선스반의 경우 작년에 비해 2배가 훨씬 넘고 있다.**'

20

2. 가요 vs POP, 100년의 경쟁

K-POP, 불안한 미래

4) FM과 TV의 시대

1975

<해적음반 뿌리 뽑히려나 - 레코드가 일제 조사>

경향신문, 1975.12.18

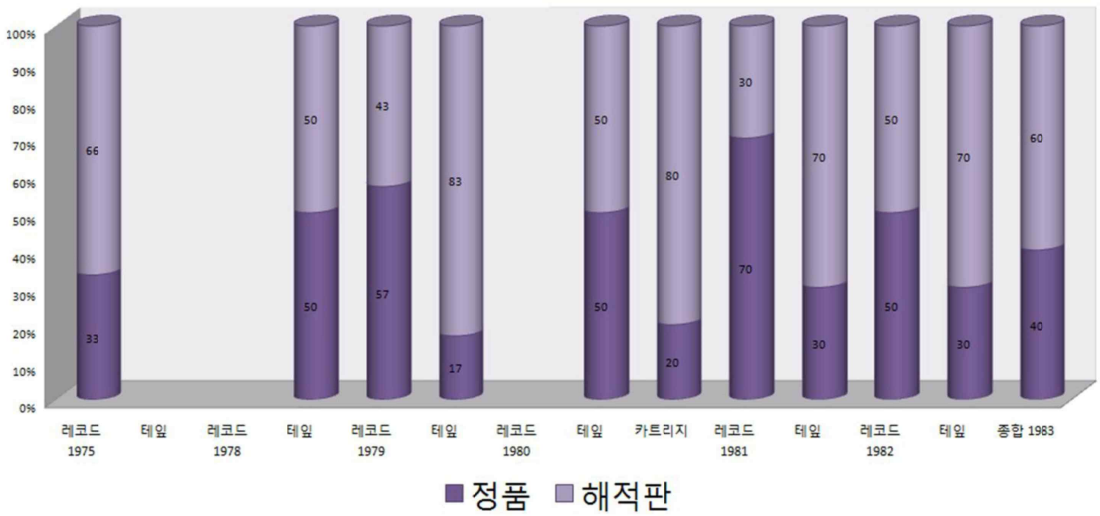
'레코드 상점에 진열된 음반이나 녹음테이프의 **70~80%가 해적물**이었다는 것은 이미 잘 알려진 사실이다. 그동안 그것을 규제할 만한 근거가 없어서 방치됐던 것은 아니다. 다만 손이 미치지 못했던 것 뿐.'

21

2. 가요 vs POP, 100년의 경쟁

K-POP, 불안한 미래

4) FM과 TV의 시대



* 1970~80년대 사이 음반의 정품 해적판 비율 (과거 신문기사 보도내용을 엮어 재구성한 대략적 추정치)

22

2. 가요 vs POP, 100년의 경쟁

K-POP, 불안한 미래

4) FM과 TV의 시대

1986

<무분별 팝송 홍수>

조선일보, 1986.04.17

'청소년들 사이에서 팝송이 생활의 일부를 차지한지 오래다..(중략)..특히 음악전문방송인 FM의 경우 팝송의 비중이 두드러진다. **KBS2FM은 하루 20시간중 팝송 등의 외국음악이 14시간(70%)을 차지**하고 국내가요는 6시간(30%)에 불과하다. '

23

2. 가요 vs POP, 100년의 경쟁

K-POP, 불안한 미래

4) FM과 TV의 시대

1986

<팝송세대,"이젠 가요가 더좋아요">

조선일보, 1986.11.30

'전국 DJ연합회가 최근 회원 2500여명을 대상으로 조사한 신청곡 현황에 따르면 **국내가요와 팝송의 비율은 7:3 정도로 뚜렷한 가요 선호를 보였다.** 연합회측은 "3-4년전까지만 해도 팝송의 신청비율이 80% 이상을 차지했었는데 그후로 가요의 비중이 점차 높아져 올 상반기부터는 팝송을 앞지르는 현상을 나타냈다"고 밝혔다.'

24

2. 가요 vs POP, 100년의 경쟁

K-POP, 불안한 미래

4) FM과 TV의 시대

1992

<외국음반 직배사 무차별 공세 국내시장 고사 위기>

동아일보, 1992.02.18

'음반업계에 따르면 종래 국내가요와 외국음반의 판매 비율은 평균 7:3 정도로 국내가요가 단연 앞서왔으나 **88년 외국음반사가 국내에 진출한지 3년 여만에 이 비율이 5:5로 대등해졌으며** 외국음반 판매의 폭발적인 증가세로 미루어 이 비율은 머잖아 역전될 전망이다.'

25

2. 가요 vs POP, 100년의 경쟁

K-POP, 불안한 미래

5) 디지털 음원의 시대

2004

<국내 음반시장, '가요가 거의 독차지>

SBS, 2004.2.1

'문화관광부가 집계한 지난 해 국내 음반 시장 매출액은 1900억원입니다. 가요 음반은 천 6백억원 어치가 팔려 **전체 매출액의 84%**나 차지했습니다. 하지만 팝송은 2백 55억원어치밖에 팔리지 않아 전체 매출의 13%에 불과했습니다..(중략).. **"60-70년대만해도 팝송 판매가 80%였지요."** (박경춘/한국음반산업협회장)'

26

2. 가요 vs POP, 100년의 경쟁

5) 디지털 음원의 시대

2011

<달콤한 '멜론'이 '소리바다' 위로 둥실>
시사저널, 2011.6.3.

'국내 음원 서비스 사이트를 이용하는 사람들 대다수는 최신곡 위주로 국내 가요를 소비한다. **가요와 팝송의 소비 비율이 9 대 1** 정도이다.'

27

2. 가요 vs POP, 100년의 경쟁

5) 디지털 음원의 시대

2019

<올해 음원상은 앤 마리?...국내 음원 차트에 나타난 팝스타들>
쿠키뉴스, 2019-09-27

'누리꾼들 사이에서 **'국내 가요시상식에서 앤 마리가 음원상을 수상하는 것 아니냐'**는 우스갯소리가 나오는 이유다..(중략)..'2002'가 1위를 차지했던 6월의 디지털 종합 차트에서는 **최상위 순위곡 10곡 중 3곡이 팝송**('2002'·'배드 가이'·'스피치리스')이었다.
'

28

2. 가요 vs POP, 100년의 경쟁

POP의 진격, 위태로운 본진

Top400 기준, 가요 대비 팝 점유율 변화 추이 (* 출처: 가온차트 http://gaonchart.co.kr)

29

3. 다시 흔들리는 K-POP의 본진

3. 다시 흔들리는 K-POP의 본진

K-POP, 불안한 미래

1) 21세기, 처음 무너진 성벽

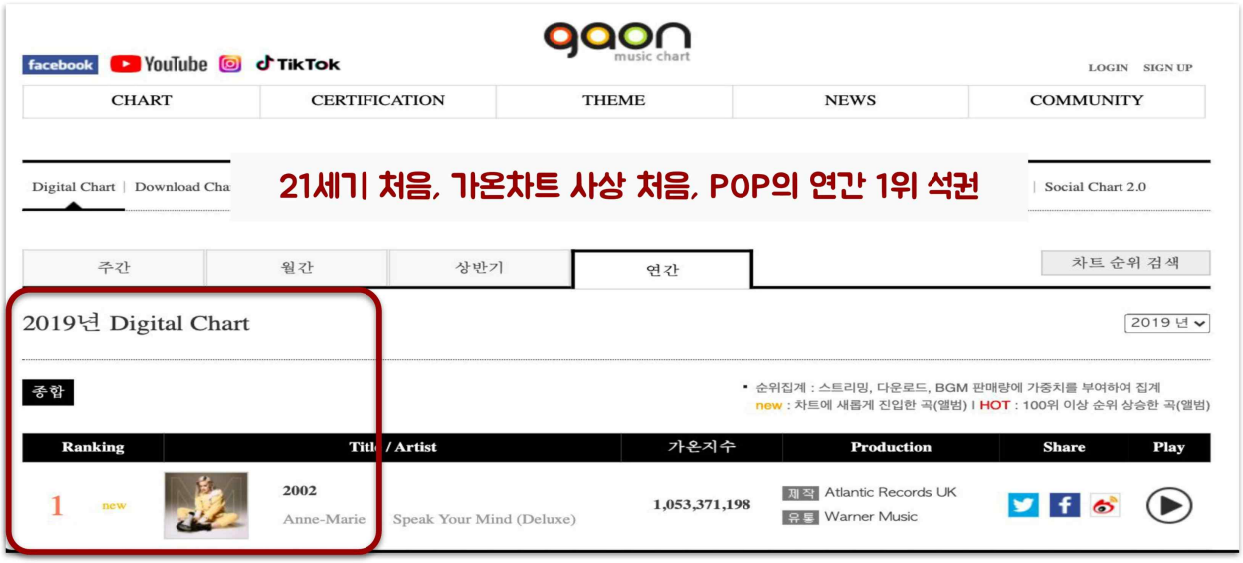
Released	20 April 2018
Recorded	2017
Genre	Pop[1][2]
Length	3:07
Label	Asylum · Major Tom's · Warner Bros.

31

3. 다시 흔들리는 K-POP의 본진

K-POP, 불안한 미래

1) 21세기, 처음 무너진 성벽



32

3. 다시 흔들리는 K-POP의 본진

1) 21세기, 처음 무너진 성벽

주간 | 월간 | 상반기 | 연간 | 차트 순위 검색

2020년 Digital Chart | 2020 년

14	new	2002 Anne-Marie | Speak Your Mind (Deluxe)	592,471,370	제작 Atlantic Records UK 유통 Warner Music	

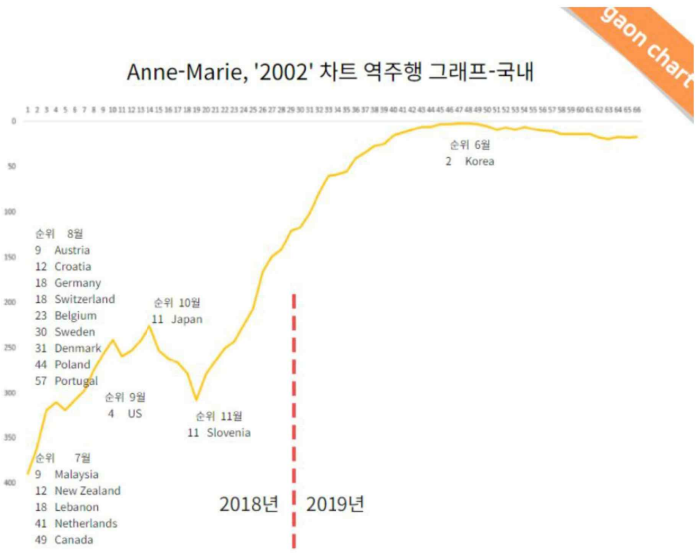
주간 | 월간 | 상반기 | 연간 | 차트 순위 검색

2021년 Digital Chart | 2021 년

40	new	2002 Anne-Marie | Speak Your Mind (Deluxe)	366,745,574	제작 Atlantic Records UK 유통 Warner Music	

3. 다시 흔들리는 K-POP의 본진

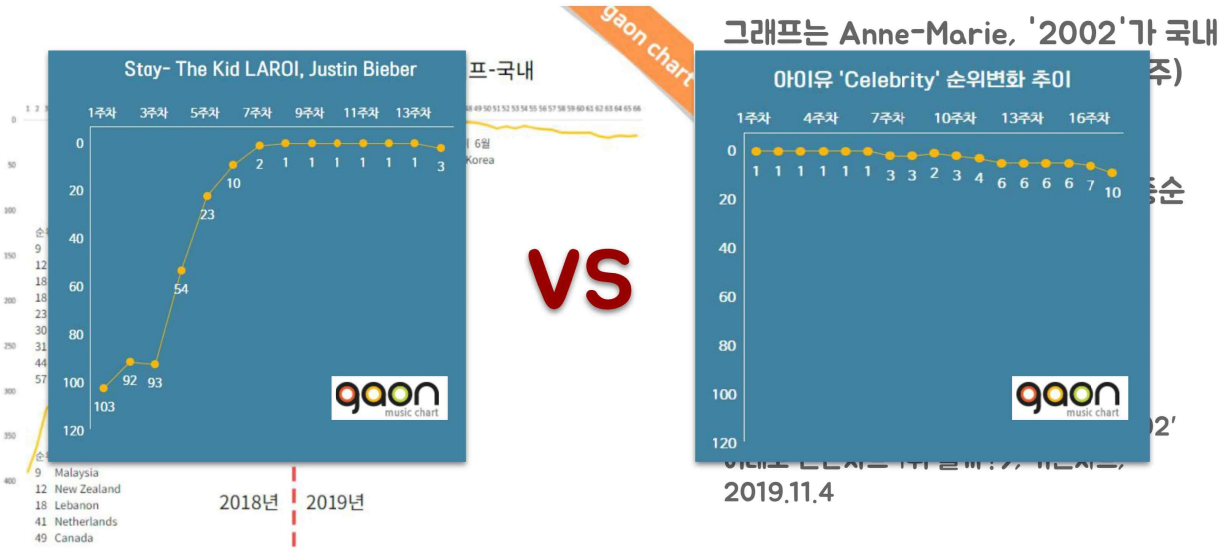
2) 역주행으로 진격하는 영미 POP



그래프는 Anne-Marie, '2002'가 국내 디지털차트에서 역주행한 기간(47주) 동안, 해외 주간 차트 최고 순위를 나타낸 것입니다. 2019년 이후는 유일하게 가온 주간차트에서 6월 중순 2위를 기록해, **대한민국은 전 세계 음악차트에서 가장 늦게 Anne-Marie, '2002'의 인기가 전해진 것**을 알 수 있습니다.

* 그림 및 내용 출처: <Anne-Marie '2002' 이대로 연간차트 1위 할까?>, 가온차트, 2019.11.4

2) 역주행으로 진격하는 영미 POP



35

3. 다시 흔들리는 K-POP의 본진 K-POP, 불안한 미래

2) 역주행으로 진격하는 영미 POP

- 스트리밍시장이 본격화되기 전에는 음악이 차트 1위에 오르기까지 상당한 시간이 소요되는 것이 자연스러웠는데, 현재는 이러한 현상이 역주행으로 새롭게 정의됨

연도	가수	곡목	발표일	1위등장일	소요기간
1982	윤시내	DJ에게	1982.3.1	1982.11.10	8개월 9일
1991	김현식	내사랑내곁에	1991.1.26	1992.12.25	11개월
2001	PSY	새	2000.10.24	2001.4.19	5개월 25일
2011	2NE1	내가제일잘나가	2011.6.24	2011.8.5	1개월 11일
2022	NCT DREAM	Beatbox	2022.5.30	2022.6.10	10일

* 이상은 KBS에서 운영해온 가요순위 프로그램 가요톱텐 및 뮤직뱅크 순위 기준

36

3. 다시 흔들리는 K-POP의 본진

2) 역주행으로 진격하는 영미 POP

- 대중매체와 팬덤의 지원도 없이 영미 POP이 과거 국내 언더그라운드 가수들처럼 뒤늦게 청취자들의 호응을 바탕으로 인기를 얻는 사례 증가

- 대중매체와 팬덤의 지원을 받는 한국 가요와의 불공정한 경쟁 상황을 극복하고 새로운 매체와 입소문을 기반으로 대중성을 확장해 나가는 사례 증가

- 틱톡과 릴스(인스타그램) 등 소셜네트워크를 지배하는 서비스에서 POP의 비중이 높고 향유세대를 고려할 때 POP의 인기 상향은 특별한 반전의 계기가 없는 한 지속될 가능성이 높아 보임

3. 다시 흔들리는 K-POP의 본진

3) 소셜네트워크로 출동하는 세계 음악

- 차세대 매체를 통해 이루어지는 스타탄생과 세대교체는 시대를 따라 유행하는 대중음악의 자연스러운 변화 과정 (이태원 문나이트 등)

'리드사운드를 경쾌하게 앞으로 쏴주면 <우와!!!> 하고 앞으로 나가는 거예요. **대중들이 어떤 음악을 좋아하는지를 너무 잘 아는** 거죠.' - 작곡가 윤일상

'다들 듣는 귀가 어마어마했던거죠. **뭐가 유행할지, 이게 통할지 안통할지** 그거는 듣는 귀가 없으면 안되는 거거든요.' - 래퍼 이하늘 (DJ DOC)

* 출처: <전설의 무대 아카이브 K> - **90's 나이트 DJ 프로듀서가 되다**, SBS, 2021.1.17

3. 다시 흔들리는 K-POP의 본진

3) 소셜네트워크로 출동하는 세계 음악

"It has to be short.
It has to be catchy.
It has to be funny."

- Lil Nas X

* 인용 출처: <From Twitter to the Grammys: How Lil Nas X Changed the Music Marketing Game>, amuse(www.amuse.io), Aug 17, 2021

39

3. 다시 흔들리는 K-POP의 본진

3) 소셜네트워크로 출동하는 세계 음악

- **(old)**유튜브, 발견되는 스타 -> **(new)**틱톡, 활용하는 스타

* Justin Bieber (1994~),
2007년 유튜브에 동영상을 올린 뒤 2008년 프로듀서에게 발견됨

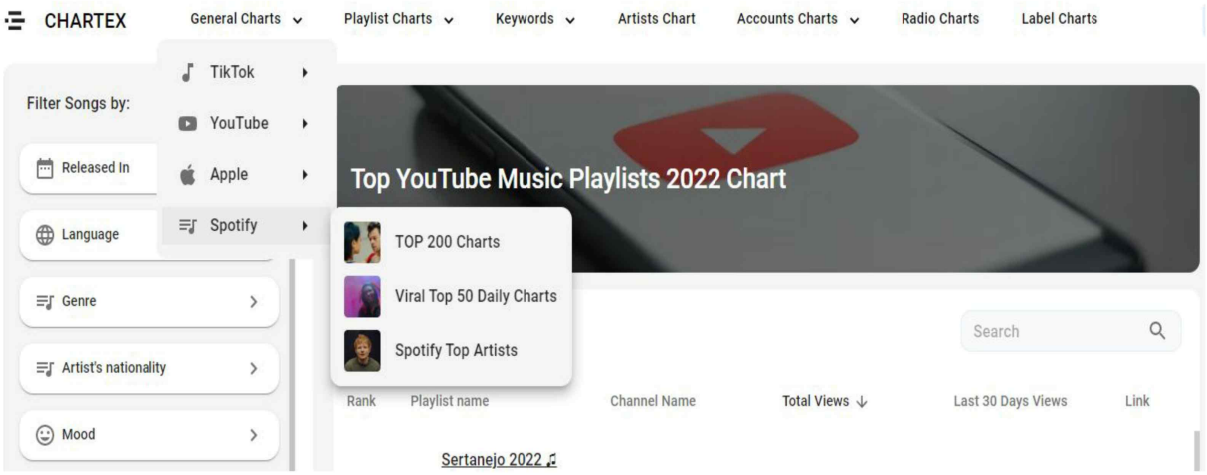
* Lil Nas X (1999~),
스스로 의도한 짤동(?) 챌린지에 힘입어 데뷔음원 <Old Town Road(2018)>를 빌보드 역사상 최장기 1위곡으로 만들어냄 (2019)

* 내용 참조: <How TikTok Made "Old Town Road" Become Both A Meme And A Banger>, Buzfeed, April 9, 2019

40

3) 소셜네트워크로 출동하는 세계 음악

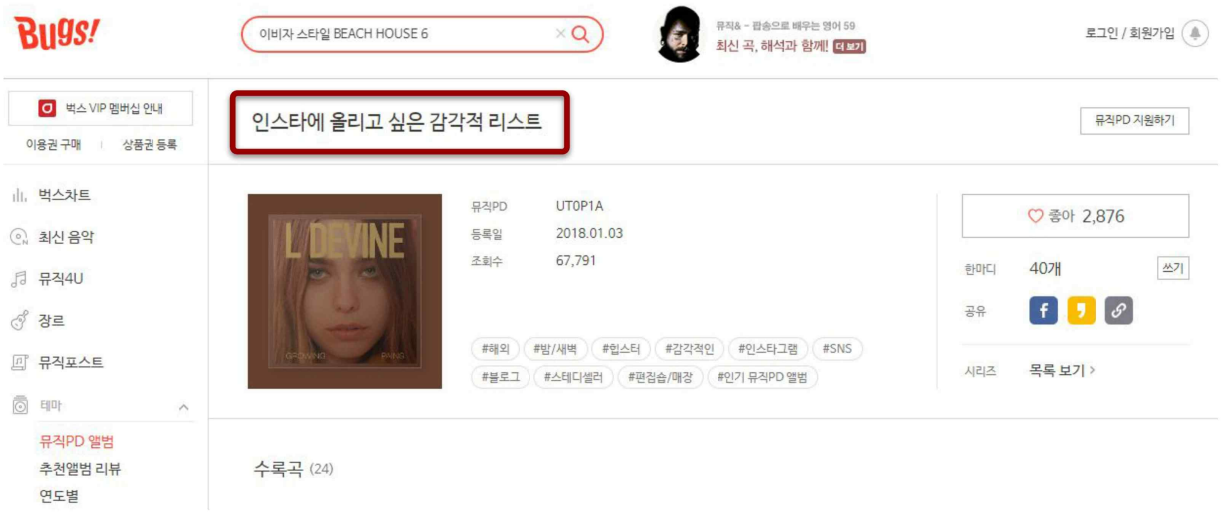
- 복잡해지는 차트



41

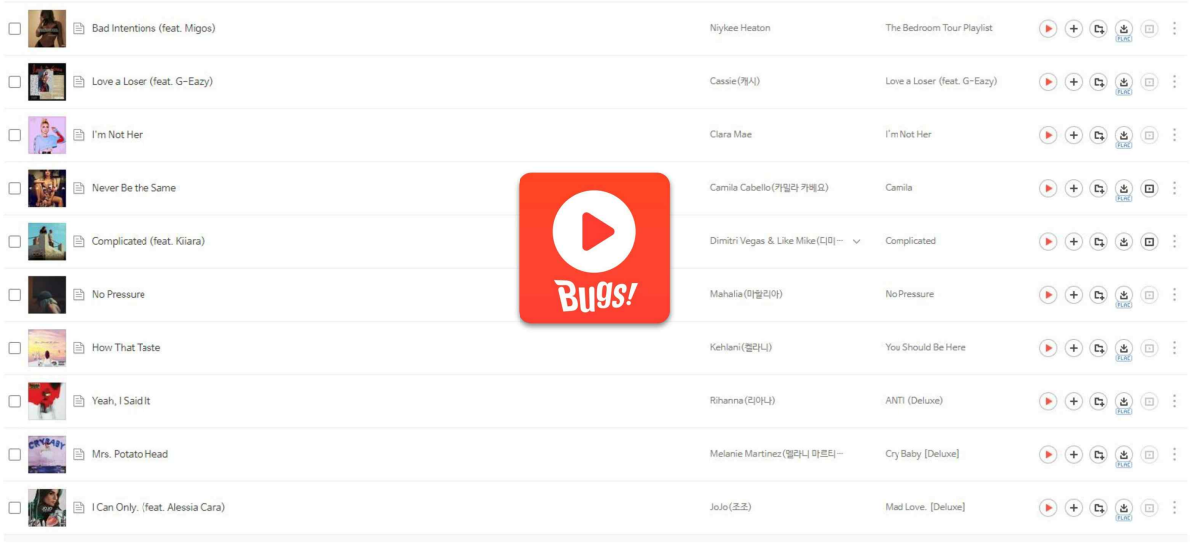
3. 다시 흔들리는 K-POP의 본진 K-POP, 불안한 미래

참여와 분산, 소셜네트워크가 보여주는 K-음악시장의 미래



42

참여와 분산, 소셜네트워크가 보여주는 K-음악시장의 미래



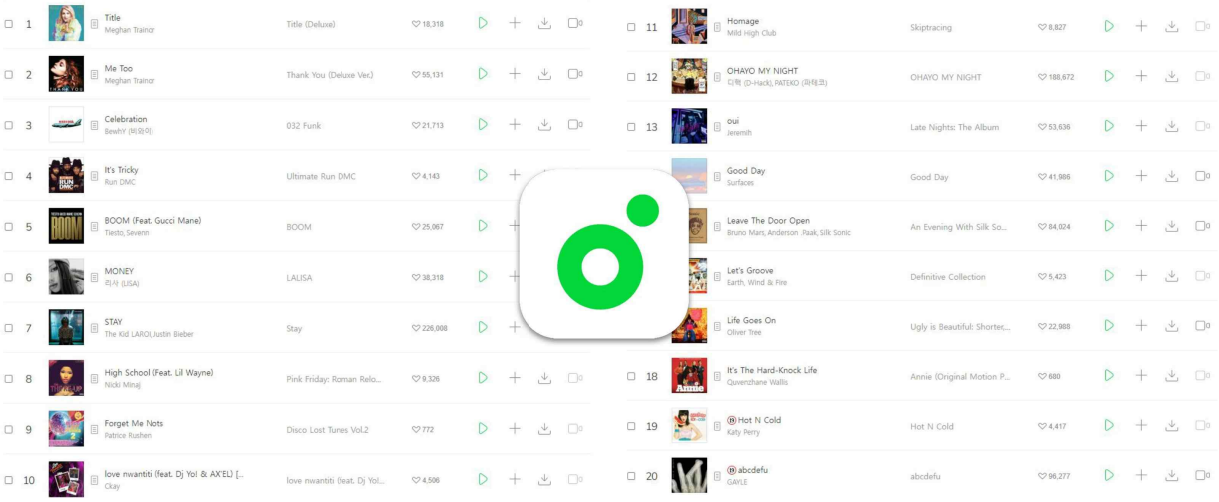
43

3. 다시 흔들리는 K-POP의 본진 K-POP, 불안한 미래

참여와 분산, 소셜네트워크가 보여주는 K-음악시장의 미래

44

참여와 분산, 소셜네트워크가 보여주는 K-음악시장의 미래



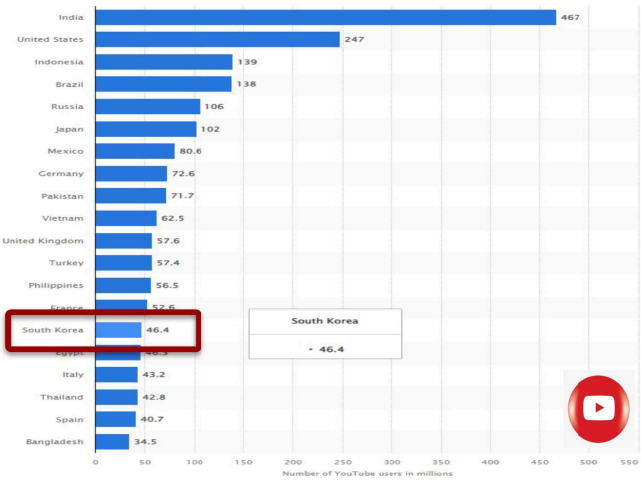
45

짤동(?), 반전의 서막

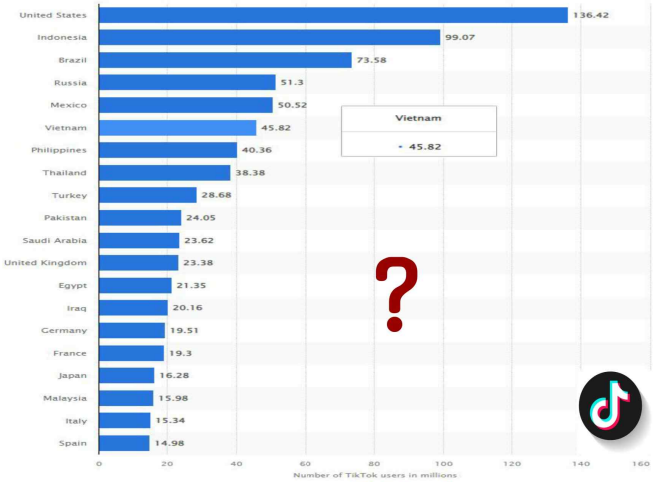
46

3. 다시 흔들리는 K-POP의 본진

짤동(?), 반전의 서막



Leading countries based on YouTube audience size as of April 2022 * 출처: https://www.statista.com

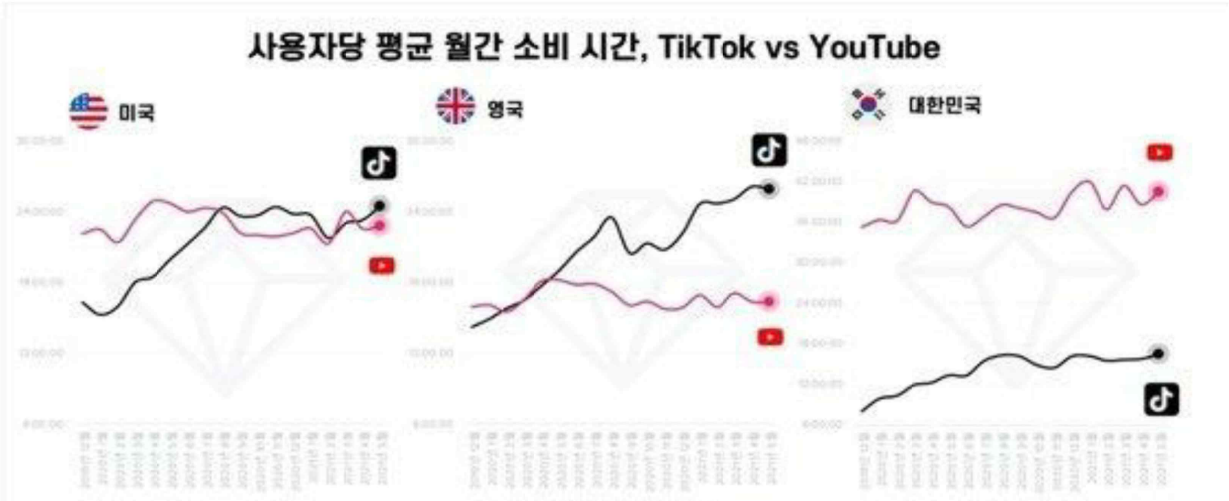


Countries with the largest TikTok audience as of April 2022 * 출처: https://www.statista.com

K-POP, 불안한 미래

3. 다시 흔들리는 K-POP의 본진

짤동(?), 반전의 서막



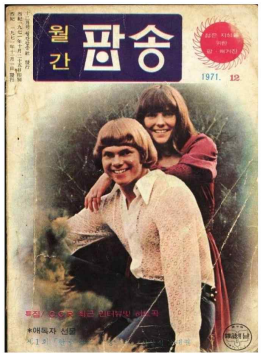
- 미국·영국·한국의 틱톡, 유튜브 월평균 소비 시간 비교 및 갈라파고스화가 진행되고 있는 한국의 동영상 소비 경향 -

* 이미지 출처: <진격의 '틱톡'에 따라잡힌 유튜브…'틱톡 따라하기' 맞불>, 뉴스1, 2021.7.21

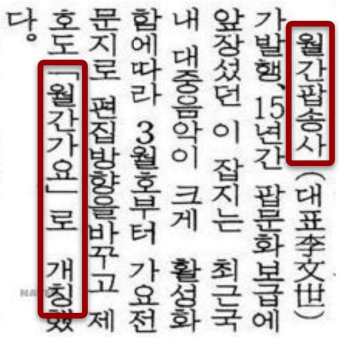
3. 다시 흔들리는 K-POP의 본진

매체의 변심?

〈가요생활〉, 1966~1970



〈월간팝송〉, 1971~1987


월간팝송사(대표李文世)가 발행, 15년간 팝문화 보급에 앞장섰던 이 잡지는 최근국내 대중음악이 크게 활성화함에따라 3월호부터 가요전문지로 편집방향을바꾸고 제호도 「월간가요」로 개칭했다.

〈월간가요〉, 1987

* 기사출처: 〈월간팝송, 아파트 제호·편집 바꿔 새출발〉, 경향신문, 1987.03.09

- 시장의 매체는 주류 매체 주도의 시장 상황에 따라 수시로 변심 발생
- 10대 주도 매체의 성장과 음악취향 변화를 통한 음악관련 매체의 변심 가능성 상존

요약

4. 요약

- 시대의 흐름에 따라 음악이 인기를 얻는 방식은 계속 바뀌게 마련이며 **사회 및 매체 환경에 따라 장르 및 세대교체가 지속적으로 발생**함
- 팬덤을 기반으로 하는 '발매 동시 1위' 체제와 팬덤 이외의 요소가 랜덤하게 작동하는 '역주행 1위' 체제가 공존
- 순위에 장기간 머무는 음원이 많아지고 있는 바, 과거처럼 **뉴스의 호들갑과 집중적 홍보를 통해 발생하는 소비가 시장의 전부가 아닌 시대 도래**
- **소셜네트워크 등 새로운 매체**를 수단으로 한국사회에서 오랜 동안 소외되어 왔던 POP음악이 청취차의 저변을 넓히고 있음

4. 요약

- **가요와 POP의 경쟁**은 사회적 변동 및 매체환경 변화와 밀접하게 연관되어 진행되었으며 특히 21세기에는 압도적인 가요 우위의 시대가 저물고 최근 들어 **POP의 점유율이 빠르게 상승**하고 있음
- 판이 바뀔때 공익에 대한 책임이 없는 **인플루언서는 물론이고 구미디어의 태세 전환도 쉽게 예상되는 바**이며 따라서 반전의 흐름이 가속화할 가능성이 있음
- **분산의 가치가 상승하는 시대**에, 가요의 공세기였던 1986년 즈음에 펼쳐진 것과 같은 국가적 차원의 매체/주체 조정은 더 이상 쉽지 않을 것임
- K-POP 본진, **30여 년만의 위기**를 걱정해야 하는 상황 도래

4. 요약

- 가요와 POP의 경쟁이 구매체와 신매체 사이의 경쟁으로 치환된다면 혹은 그 결과물이라면, 다수 연구자들이 '**비등하는 K-POP**'을 논하는 것은 차려진 밥상에 숟가락 얹기에 그칠 수 있음

- 소셜네트워크로 표상되는 당장의 새로운 매체 및 그들과 함께 성장하는 세대의 음악적 환경과 취향 변화를 고려한다면 연구자들은 '**언제든 추락할지 모르는 K-POP**'에 대한 문제제기에 새롭게 나설 필요가 있음

53

감사합니다

재즈 스탠다드 개념과 그 유형들의 미학적 원리: 칸트, 벤야민, 들뢰즈의 예술철학을 중심으로[1)]

남정우(순천향대학교 사회과학연구소 학술연구교수)

1. 들어가는 말

이 논문의 목적은 재즈음악의 연주대상 혹은 그 실질적 제재(material practice)인 '재즈 스탠다드(jazz standard)'의 특성을 밝히고, 그 정의적 틀(definitional framework)을 구성하려는 시도이다. 이는 재즈의 스탠다드가 여타 장르의 그것처럼 재현적 연주를 위한 단순한 인기곡 연주목록(pop tune repertoire)인지, 즉흥연주 및 변주의 용이성, 스윙감이나 반복형식성, 혹은 자발성 및 자기표현 요구 등 재즈 고유의 선정 기준을 통과한 특정한 성격의 음악작품들의 범주인지를 가려내고자 하는 일이다. 만약 재즈 스탠다드가 후자에 속하는 것이라면, 그 목록은 그 성격들에 따르는 하위 범주들에 의해 유형별로 분류될 수 있을 것이며, 이러한 분류를 통해 변주와 반복의 즉흥연주를 통해 고유의 창조성을 추구하는 재즈음악의 연주, 감상 및 작곡의 다층적 성격에 대한 미학적 메커니즘 연구의 기반이 마련될 것이다. 이 논문은 이러한 기반을 구축하기 위해 재즈 스탠다드의 특성과 유형 분류의 가능성들을 칸트, 벤야민, 들뢰즈 등의 예술철학의 관점에서 정당화하고, 저 정의적 틀의 미학적 원리를 마련하는 것을 최종적인 목적으로 삼는다.

이를 위해 나는 재즈 스탠다드의 여러 정의들이 발생한 역사적 환경 기원을 검토하고 이러한 정의들이 재즈 현장(jazz practice)에서 사용되는 방식과 일치하는가의 여부를 따져 일상적인 용법들에 보다 적합한 정의를 도출하려 한다. 이를 위해 재즈음악 고유의 창작 및 연주 방식을 여타의 예술형식들과 비교하고, 일반적으로 알려진 재즈 스탠다드의 개념 정의들을 열거함으로써 보다 정확한 그 지칭적 의미개념들을 밝혀볼 것이다. 나아가 재즈 스탠다드에 관한 음악작품 존재론(ontology of musical work)의 대표적인 두 대립 논점들을 살펴보고, 재즈 스탠다드 개념이 형성된 시기의 재즈음악 및 연관된 대중음악의 기보방식(score notation)에 어떠한 변화가 이루어졌는지, 그리고 이러한 변화가 이후 작곡 및 악보집의 발간에 어떠한 영향을 미쳤는지 확인할 것이다. 이를 통해 우리는 어쩌면 재즈 스탠다드의 작곡 및 선정 기준을 마련하거나 미래의 가능한 재즈 스탠다드 형식이나 그 기보법을 전망하게 될지도 모른다.

2. 예술형식의 분류와 재즈 스탠다드의 개념 정의 문제

2.1. 음악예술형식의 일반적 문제들

재즈 스탠다드 개념은 문제적(problematic)이다. 이는 저 개념이 연주를 통해 원곡을 단순 재현하기 위한 제재에 국한되어 있지 않다는 점에서, 또 그 목록이 역사·지역·구성원의

1) 이 논문은 2020년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF-2020S1A5B5A16083552)

특이성에 따라 상이한 것일 수 있다는 점에서, 나아가 여타의 음악 장르에서 즐겨 선정되어 연주되는 인기곡 목록과는 구별된다는 점 등에서 그 내포와 외연을 확정하기 힘들기 때문이다. 이러한 문제적 성격은 음악예술형식의 작품, 즉 음악작품의 정의적 특성이 다른 분야의 예술들과 완전히 다른 양상을 갖고 있는 데에 더해 재즈음악 고유의 특징적 요소를 포함하기 때문에 벌어지는 다층성을 갖는다.

우선 음악예술은 작품이 그 독립된 물리적 현존으로 남겨지는 회화, 조각, 건축은 물론, 실연(performance)을 통해 작품의 존재 양상이 확인되는 연극, 무용 등의 공연예술과도 다른, 복잡한 다층적 국면들을 갖고 있다. 음악작품, 즉 음악적 창작물은 결국 하나의 소리로, 이는 시간과 공간의 한계 안에서 지극히 짧은 순간만 현존하지만(그래서 사라져버리지만, ephemeral), 감상자에게는 그것이 청각적 인상에 남겨지는 지각과 정서이며 인식능력들의 관계 속에서 초시간적으로 재생되는 현존성을 갖기도 한다. 이러한 난해한 국면들은 몇 가지만 열거해 보아도 일반적인 예술형식으로서의 비평과 감상의 대상으로 간주하기 난해한 어려움에 직면한다.

일례로 음악은 창조 과정에서 작곡과 연주의 이중적 국면을 가지며 이 둘의 독창성이 창작행위로서 상호 경쟁적인 미학적 무게를 갖기 때문에 작곡과 연주 중 어떤 것을, 혹은 둘 모두를 음악작품으로 인정할 것인지의 문제를 갖는다. 이러한 문제를 보통 음악예술형식의 원본성 문제(original work issue of musical art form)라 칭한다. 한편 이 문제는 음악예술이 소리구조(sound-structure)로도 동시에 소리사건(sound-event)으로도 간주될 수 있기 때문에 뒤따라오는 음악작품의 독창성 문제(originality issue), 즉 음악의 창조성이 유래하는 것이 작곡인지 혹은 연주인지를 결정하기 힘든 난점과 연결된다.[2] 나아가 음악작품의 독창성에 기악편성의 변이와 그에 따른 편곡을 허용하게 되면 그 자체 전이하는 구조화 과정(constituent sequence) 전반을 음악작품 창작 원본의 '정체성 핵(identity essence)'으로 인정할 수밖에 없으며, 이 때문에 원본의 창작 주체와 작품의 정체성-현존이 동시에 사라져버리는 기현상이 벌어진다(identity issue). 여기에 사운드 재생기술 및 녹음기술, 가령 이제는 사라진 바로크시대의 악기 소리를 재현하는 신서사이저라든가; 또 샘플링이나 인공적 음향구성을 통해 인간의 목소리, 동물소리, 악기소리 등을 자유자재로 만들어내고 사용해 음색의 시퀀스를 발생시키는 일; 나아가 음악적 자동 작곡 재생기(automatic composing instruments)까지 음악예술의 창작형식으로 끌어들이면 사정은 더욱 복잡해진다. 이러한 이유로 음악예술은 표절과 도용 시

2) 음악을 '소리구조'로 이해하는 것과 '소리사건'으로 간주하는 것에는 큰 차이가 있다. 소리구조란 "음조의 연속적 계기(sequence of tones)"로 기본적인 음악적 특성들, 가령 '조성, 리듬, 악곡의 구조 등의 형식에 따라 그에 상응하는 음높이의 연속, 셈여림 및 휴지 등을 배열한 것 전체'를 의미한다. 따라서 소리구조로서의 음악은 소리의 구조적 형식을 의미하며, 이러한 구조에 따르는 것이라면 연주를 통해 시연된 곡은 물론 작곡된 채 연주되지 않은 음악도 음악작품으로 간주된다. 이러한 견해는 일반적인 음악작품의 유형론(type theory)인데, 이 이론은 소리 구조에 의해 작곡된 것을 하나의 규범-유형(norm-type)으로, 그것을 연주하는 것을 연주-토큰(performance-token)으로 간주한다. 유형론은 연주-토큰을 원형적 규범-유형이 재현되는 소리사건으로 여기며, 특히 소리-계기-사건(sound-sequence-event)로 간주한다. 반면 음악작품을 규범적 원형과 독립된 순수한 소리사건으로 간주하는 경우도 있다. 이러한 경우 음악은 그것이 사례화(instantiate)되는 특정한 조건들, 가령 연주가, 기악편성, 연주 상황 등에 따라 개별화(individuate)되는 것으로서의 음악작품이다. 따라서 음악작품을 소리사건으로 간주하게 되면 연주되지 않는 한갓된 작곡은 음악작품이라고 할 수 없다. 전자의 경우를 통상 음악작품의 플라톤주의라 부르며, 후자를 아리스토텔레스주의로 부른다. 전자는 음악작품의 원형, 즉 type을 규범(norm), 서술(description), 보편자 등의 추상적 실재(abstract reality)로 구분하는 여러 이론들로, 후자는 음향중심주의(sonicism), 기악편성중심주의(instrumentalism), 맥락중심주의(contextualism) 등으로 분류된다.(Matheson, Carl et al. 2011: 38-39, 40-41, 그리고 남정우, 2013: 237-241 참조)

비가 끊이지 않는다.

재즈음악은 나아가 그 창조성이 악곡의 원본형식이 아닌 그 해석과 변주, 즉 즉 즉흥연주에서 유래하는 것으로 간주하기 때문에, 그 원본, 나아가 재즈 스탠다드의 독창성을 주요한 요소로 볼 수 있는지가 문제로 대두된다. 스탠다드 개념을 정리하기 위해서는 이러한 문제들을 고려하면서도 재즈음악의 특성들을 드러내는 방식으로 단순화할 필요가 있다. 이를 위해 나는 음악의 여러 복잡한 국면을 선형적 과정으로 단순화하여 음악예술 및 그 창조적 작품 양상의 일반적 국면들을 규정하려 한다. 그래서 나는 우선 작곡, 연주, 감상의 각 주체와 그들의 행위 및 산물만으로 구성된 도식을 그려볼 것이다. 이에 따라 음악과 여타의 예술을 구별해 보자.

2.2. 예술형식의 창작과 감상 구조: 현존성, 진정성, 동시성

예술은 무엇보다 창조 및 향유 주체들과 행위들, 그리고 그 산물이 선형적-연속적으로 계기하는 과정이다. 가령 조각은 **'조각가(창작주체)-조각(창작행위)-작품(산물)-감상(향유행위)-감상자(향유주체)'**의 구조로 이루어진다. 이러한 구조를 지닌 예술에는 회화, 건축, 영화, 문학작품 등이 속하는데, 이는 감상자가 작품의 원본(original)을 직접 감상하는 예술의 경우다. 이때 예술가가 산출하고 감상자가 마주하는 예술작품은 일상적 시·공간을 점유하는 소박-실재론적 현존(existence of naive-realism)이며, 작품의 창작행위가 완료된 후 감상자가 반복적으로 감상할 수 있는 유일한 현존 작품 그 자체(existential work-in-itself)이다. 그리고 이를 위해 감상자는 원본이 전시된 미술관, 상연되는 무대나 극장에 직접 출석해야한다. 가령 예술작품의 지각이 제의가치(Kultwert)를 둘러싸고 그 '원본의 일회적 현존성'을 통해 '숭배의 마법'을 불러일으키는 아우라(Aura)의 지각이라고 주장하는 벤야민(Walter Bejamin)의 예술작품 개념이 이러한 경우에 해당한다.(Benjamin, Walter, 1991: 483-484, 그리고 남정우, 2021: 142-143참조) 예술작품이 현존적 대상물로 남겨진다는 점에서 이러한 예술을 **'현존성 예술(presentative art)'**이라 부르자.

한편 무대에서 벌어지는 공연예술의 구조는 조금 복잡하다. 연극, 무용, 나아가 일반적인 경우의 콘서트 음악 등, 반복 가능성을 실현할 것을 목적으로 하는 공연예술을 예로 들어보자. 가령 연극의 경우 **'희곡작가(창작주체1)-희곡집필(창작행위1)-희곡작품(산물1)-연기자(창작주체2)-희곡해석(창작행위2)-상연(산물2)-감상(향유행위)-감상자(향유주체)'**의 구조를 갖는다. 감상자가 희곡 자체를 감상 대상으로 삼지 않으며, 희곡에 대한 연출이나 기타 기술적 해석과정을 제외한다고 전제해 두면, 연극은 창작에 있어 예술작품으로서 '희곡작품(산물1)'과 그것을 '상연(산물2)'하는 이중구조를 가진다. 감상자는 상연되는 작품의 원본, 즉 희곡작품을 배우들의 연기를 통해 감상함으로써 원작의 '창착행위1' 및 '산물1'로부터 두 단계 떨어져 있으며, 연기자, 무용가, 연주가의 '창작행위2' 역시 애초에 구상된 원본성에서 멀어지게 하기 때문에 이들에게 감상자에게 원본성을 전달해야하는 미학적 의무개념, 즉 '진정성(authenticity)' 문제가 발생한다.

이러한 사정 때문에 상연, 공연, 연주를 위한 최초 '창작주체1'의 희곡, 안무 및 기보작품은 작가의 본래 구상을 재현 가능할 수 있도록 규정한 규범적 지시사항(normative instructions)으로 받아들여지며, "특정 작품에 대한 퍼포먼스란 그 작품의 작가에 의해 작품으로 미리 제시된 규정과 맞아떨어지도록 수행하는 것"(Davies, Stephen. 2007: 152)이 되어야 한다. 반복적으로 재현되는 공연예술에서 지시사항을 얼마나 정교하게 재현할 수 있는가의

진정성 문제는 배우, 무용가, 연주가에게 하나의 '목적(goal)'이기 때문에 "존재론적 요구사항이지, 해석적 선택사항이 아니다."(Davies, Stephen. 2007: 207) 감상자가 마주하는 작품은 현존성 예술과 달리 '창작주체2'가 실연하는 과정을 통해 수행적으로(performative) 현존하며, 진정성 문제와 연관하여 매번 다르게 전개되는 것이면서도(창작주체2는 그것을 의식하고 있다) '동일하게 실연하려고 하는 것'으로 인정된다. 원본에 대한 동일성을 지향한다는 점에서 이러한 예술을 **'진정성 예술(authentic art)'** 이라고 부르자.

재즈음악의 경우는 진정성 예술의 구조와 비슷한 과정을 갖지만 보다 복잡한 양상으로 전개된다. 재즈는 진정성 예술처럼 원본의 반복적 재현을 목적으로 하지 않으며, 대신 그 자리를 연주가의 자발성(spontaneity)이 대신한다. 그래서 재즈음악의 연주주체는 원곡을 재현하는 단순한 연주가(player)에 머물지 않으며 즉흥연주를 펼치면서 자기표현의 자발성을 실현하는 독창적 원본을 창조하는 음악가(musician)이다.[3] 그럼에도 불구하고 재즈음악은 즉흥연주를 위한 제재를 요구하기 때문에 어떤 형태로든 즉흥연주의 독창적 원본을 창조하는 자발성이 실현되기 위한 원본형식요구(original form claim)에 연루된다. **그리고 이에 따라 고유의 제재목록, 즉 스탠다드(혹은 레퍼토리) 범주의 실재성이 정당화된다**. 그래서 특별한 경우[4]를 제외하곤 재즈음악의 현장에는 원본 제재의 작곡주체가 앞서 현존해야 한다. 이러한 사정을 염두에 두고 재즈음악의 구조를 정리해보면 다음과 같다: **'작곡가(창작주체1)-작곡(창작행위1)-음악작품(산물1)-음악가(창작주체2)-작품해석(창작행위2-1)-작품변주(창작행위2-2)-즉흥연주(산물2)-원곡에 대비(향유행위1)-감상(향유행위2)-감상자(향유주체).'**

진정성 예술과 비교해, 재즈음악의 구조에는 음악가의 '작품변주(work variation)'와 감상자의 '원곡에 대비(correlation to original)'이라는 두 계기가 포함되어 있다. 음악가의 작품해석은 '논리적으로'[5] '작품변주'와 '즉흥연주'에 앞서지만 연주로써 **일시에** 실현되기 때문에 감상자에게는 진정성 예술의 음악연주, 즉 '산물2'와 구별되지 않는다. 하지만 감상자가 해당 연주를 재즈음악 연주로 인정하고, 더불어 그 원본 정체성을 미리 인지하고 있다면 감강자가 연주와 원곡(산물1)의 음악적 특성들(멜로디, 리듬, 화성, 기악편성 등)과 맞대어 비교해 보는, '향유를 위한 분석 및 연주 가치의 평가하는 과정'이 끼어들게 되며, 이 행위들에 기초하여 **음악작품(산물1)과 즉흥연주(산물2)를 동시적으로 향유**한다. 즉 감상자가 실제로 듣는 것은 즉흥연주(산물2)이지만 평가하고 향유하는 것은 '산물1'에에서 유래한 '창작주제2'의 '작품해석(창작행위2-1)'과 '작품변주(창작행위2-2)'이다.

연주가들은 이러한 평가·향유가 가능하도록 변주의 즉흥연주를 코러스 반복으로 제시한

---

3) 무대연주음악의 특성에 관해 연구하는 필립 아우슬란트(Philip Ausland)는 한 논문에서 이러한 재즈음악가의 특성을 1959년 CBS에서 방영된 *The Sound of Miles Davis*의 사례를 통해 그 청중들과의 관계를 정교하게 다루는데, 이에 관해 그는 다음과 같이 서술한다: "[그래서 재즈] 음악가는 청중이 분별해낼 수 있는 재즈 연주가(player)의 페르소나를 드러내며, 동시에 즉흥연주를 하지 않는 음악가들과 구별되는 즉흥적 연주의 계기들의 틀 안으로 들어선다."(Auslander, Philip, 2013: 63-64) 이를 통해 그는 재즈음악가가 연주가이며 동시에 창조적 음악가의 이중적 정체성(dual identity)를 갖고 있다는 점을 강조한다.

4) 가령 우연적인 잼이나 연주곡목이 정해지지 않은 채 황급히 연주가 필요한 시점에서 재즈 음악가들은 12마디 블루스 형식이나 특정 길이의 모달 스케일 연주를 벌이기도 한다. 이러한 경우 원본은 순수형식이기 때문에 앞선 작곡주체를 요구하지 않는다.

5) 이것은 존재론적인 '시간적 순서'에 대립되는 개념이다. 왜냐하면 재즈 음악가는 원곡을 시간적으로 앞서 익히는 것보다 스코어 리딩(score reading), 코드 보이싱(chord voicing), 보이스 리딩(voice leading), 리듬패턴 등을 익히는 것을 주된 연습과정으로 삼으며, 원곡을 해석하고 변주하는 일, 나아가 즉흥연주로 실연(實演)하는 것이 시간적으로는 무대 위에서 일제히 동시에(in-time) 이루어지기 때문이다.

다. 이때 진정성 예술에서 재현의 '창작주체2'에게 주어진 '진정성 요구'는 위배되고 왜곡되는 반면, 향유주체에게는 원본을 기억하고 해당 연주와 실시간으로 대비하여 분석·평가하는 능동적 향유가 요청된다. 재즈음악의 작곡 및 연주, 그리고 감상은 음악가의 작품에 대한 해석, 변주, 즉흥연주의 창작행위들과 감상자의 대비 및 감상의 향유행위들이 **'일제히 그리고 동시에'** 자발적이고 능동적으로 참여함으로써 벌어지는 경이로운 초시간적 과정이다. 칸트의 음악미학에 따르면, 이러한 과정은 공통감(sensus communis)으로써 선험적인 미감적 감정을 집단적으로 소통하는 과정이며(Kant, Immanuel, 1924: 67), 즉흥연주를 펼치는 음악가들이 원본 작품의 아이디어로부터 발견·제시하는 미감적 이념(ästhetische Idee)을 하나의 이상적 범례로서, 즉 새로이 창조된 고유의 규칙으로 공유하는 인식과 실천의 통일이다.(Berliner, Paul F., 1994: 169 참조) 이때 감상자의 향유란 이 미적 이념의 발견과정에 능동적으로 참여함으로써 가능하며, 창작주체2와 향유주체가 하나 되는 공통감의 선험적 소통이다.(남정우, 2011: 61-62 참조) 공통감의 이와 같은 동시적 소통의 특성들을 고려하여 재즈음악예술을 **'동시성 예술(synchronic art)'**이라 부르자.

이러한 사정들을 염두에 두고 재즈 스탠다드 개념으로 되돌아와 보자. 재즈음악은 무엇보다 즉흥연주를 포함하는 연주의 창조성에 초점을 두기 때문에 작곡가가 즉흥연주의 여지를 포함하여 작곡하는 것이 필수적인 것처럼 보이지만, 그렇지 않은 경우도 있다. 전자의 산물은 **(1)재즈음악가 스스로가 작곡했거나, 혹은 작곡가가 즉흥연주를 목적으로 작곡한 특수한 작품들**일 것이다. 반면 후자의 경우는 **(2)진정성 예술에서 창작된 작품을 재즈음악의 '창작주체2'에 의해 변주되는 것**을 의미한다. 하지만 무엇보다 주목해야 하는 것은 양자 모두에서 음악가의 원곡해석 행위가 이루어지기 시작한 이후 작곡가의 원본에 대한 진정성요구에 따른 창작과정은 사실상 위배되거나 왜곡된다는 점이다.

따라서 재즈음악에서 주로 연주되는 곡목들은 **(3)즉흥연주 및 변주의 반복이 용이하거나(강한 의미), 가능한 곡(약한 의미), 또 (4)감상자에게 잘 알려져 있거나(강한 의미), 감상자가 반복되는 연주 속에서 원곡의 정체성을 분별해낼 수 있는 곡(약한 의미)**이어야 한다. 하지만 우리가 잘 알고 있는 것처럼 재즈음악은 화성적 복잡성(harmonic complexity), 다중리듬과 메기고 받는 유기성(call-and-response organization)과 같은 비정격적 특성을 상위의 가치로 삼는다. 이러한 이유로 뛰어난 음악가일수록 즉흥연주가 어려운 보다 복잡한 화성, 혹은 극단적으로 단순한 화성 및 현란한 멜로디, 집단적 즉흥연주 등을 통해 자기표현을 드러내는 것을 선호한다. 감상자의 향유 경향도 이와 같아서, 재즈음악에 익숙한 감상자일수록 보다 난해한 향유행위과정을 선호하며, 퍼즐을 맞추듯 원본과 대비하는 감상을 즐긴다. 이러한 특성들은 재즈의 공시성을 잘 드러내주는 과정들이다. 그래서 재즈 청중들을 즐겨 애호가(aficionado)라 부른다.[6)]

이러한 점에서 **재즈 스탠다드를 즉흥적 변주나 원곡 대비의 용이성에 따라 작곡되거나 선정되는 것이라고만 보는 것은 편파적**이다. 나아가 재즈 스탠다드에는 다수의 클래식 곡들, 민속음악, 시대별 인기곡, 오랜 동안의 인기곡(long-time number)등이 포함되며, 역사와 환

6) 이러한 현상은 비밥 스타일 재즈음악이 등장한 이후 본격화되었다. 스윙시대까지 재즈는 댄스음악으로 여겨졌지만 제2차 세계대전 이후 재즈가 상업주의 및 인종차별 문제에 뒤얽히면서 등장한 비밥 스타일은 음악가들의 대가적 기량을 통해 자기표현과 혁신을 이념으로 하는 전위적 예술로 재탄생했다. 사실상 이러한 재즈음악의 비정격적 특성을 선호하는 재즈 팬들에 의해 재즈는 매우 진지한 급진주의 음악으로 여겨지기 시작했다.(Rasula, Jed, 2004: 66-67 참조) 필자는 재즈 음악가들과 감상자들의 이러한 비정격성과 애호가적 특성이 재즈음악의 공시성과 결합함으로써 심화되었고, 이 때문에 오늘날 비주류 음악이 된 것으로 생각한다.

경에 따라 특정한 곡이 선정되거나 제외된다. 가령 우리 민요 <아리랑>이나 이문세의 <광화문 연가>는 우리나라에 특화된 스탠다드이지만, 19세기 후반의 러시아 인기가요 <Dark Eyes>나 아일랜드 민요 <Green Sleeves> 등은 전세계적인 스탠다드이다. 이 외에도 다양한 반례들이 있겠지만, 무엇보다 주목되는 것은 재즈 스탠다드의 선정과정 혹은 기준이 재즈음악의 연주·창작과정이 공시적 특성에 따르는 일면적인 것만은 아니라는 점이다. 재즈 스탠다드로 선정되는 다양한 국면들을 확인하기 위해 나는 이 개념의 기원을 살펴보려 한다.

2.3. 재즈 스탠다드의 정의들

재즈음악의 스탠다드 개념이 사용된 기원 및 그 의미에 관한 공식적인 첫 기록은 1937년의 일로 알려져 있다.(Gold, Robert, 1964: 294 참조) 이 개념은 당시 무명의 언어학자 브루크 웹(H. Brook Webb)이 미국방언학회(The American Dialect Society)의 학술지 『미국담화(*American Speech*)』에 발표한 「재즈 속어(The Slang of Jazz)」에 처음으로 등장한다. 웹은 해당 논문의 첫머리에 재즈음악이 자기표현을 위한 매체를 결핍한 검둥이들[7]의 음악인데, 그들이 악기를 다루는 정식 교육을 받지 못했음을 지적한 데 더해, "그림을 그리거나 글을 쓸 줄도, 혹은 심지어 말을 할 줄도 모르기 때문에 블루스와 재즈라는, 감정을 표현하는 두 가지 즉흥적 음악 스타일을 발전시켰다"(Webb, H. Brook, 1937: 179)고 전제한다. 웹은 이 논문에서 재즈 음악가들이 발전된 서양 고전 음악가들과는 달리 자신들의 음악에 대한 정식 용어법을 갖고 있지 못하고, 대신 고유의 업무상의 속어들(occupational slang)을 발전시켰다고 주장한다. 해당 논문은 이러한 사정에 따라 그 속어들의 의미를 정리하고 있다.

그는 논문에서 '음악가들의 별명들', '악기 이름을 부르는 속어들', '음악적 형식 및 그 구성요소들을 지칭하는 용어' 등을 분류하여 다룬다. 스탠다드 개념은 그 7번 째 분류인 '음반 녹음 작업에서 사용되는 용어들(terms used in phonograph-record making)'에 등장하는데, 오늘날 우리가 곡목(曲目)을 지칭해 부르는 'number'와 음악적 대중성을 지칭하는 'pop'에 뒤이어 등장한다. 웹이 이 용어들을 사전적으로 정리한 것에 따르면:

> "**NUMBER**. 녹음된 악곡 혹은 작곡물. 이것은 3분간 연주되도록 기보되어야 한다(The piece of music or composition recorded. It is scored to require three minutes to play).
> **POP**. 현재 인기 있는 곡목(A currently popular number).
> **STANDARD**. 장기간에 걸쳐 시험을 통과한 인기 있는 곡목(A number whose popularity has withstood the test of time)."(Webb, H. Brook, 1937: 184)

웹이 스탠다드의 개념을 정리해 넣은 맥락을 살펴보면, 그것은 작곡가나 음악가가 주도하여 정해지는 것이 아니다. 위의 인용문에서 차례로 다뤄진 세 개념은 우연히 알파벳 순서에 따른 배열이 아니며('NUMBER' 개념 앞에는 '녹음된 음반'을 의미하는 'PLATTER'가

---

7) 1930년대는 '아프리카계 미국인(african-american)' 개념이 수립되기 이전이었고, 이들을 지칭하는 흑인(black, 혹은 black-american)이라는 말도 좀처럼 쓰이지 않았다. 해당 논문에서 웹은 노예상태에서 해방된 흑인들을 지칭하는 표현으로 negroid(형용사적으로), negro 등을 원색적으로 사용하고 있다. 한편 그는 해당 논문에서 '재즈'라는 용어의 원형인 'Jass'의 본래 뜻을 흑인들의 언어적 전통(patois)으로부터 추적하는가 하면, 블루스, 스윙, 핫과 같은 우리에게 익숙한 재즈 용어들은 물론, 'corn', 'gate', 'long hairs', 'Ickies'처럼 오늘날은 좀처럼 사용되지 않는 당대 재즈 환경의 언어현상들을 흥미롭게 다루고 있다.

‘STANDARD’ 뒤에는 ‘녹음이 잘 이루어진 곡’을 뜻하는 ‘IN THE GROOVE’가 설명되어 있다), 녹음된 곡목의 특성을 설명하는 과정에서 하나로 묶은 것으로 여겨진다. 말하자면 그것은 당시의 음반 녹음 과정을 반영한 것으로, 음반을 제작하는 산업적 환경과 연관되어 있다. 본래 뮤지컬이나 오페라, 콘서트 곡목의 목록 중 번호를 붙인 특정 부분이나 개별 곡을 지칭하는 의미로 사용되던 ‘NUMBER’[8]는 음반을 제작하는 과정에서 녹음된 곡을 목록을 음반 기록 자료로 분류하기 위해 붙인 ‘일람번호(catalog number)’, 즉 녹음된 특정한 곡을 지칭하는 것이었다.

주목을 끄는 것은 그것이 ‘녹음된 곡’ 혹은 ‘작곡된 곡’을 지칭하는 데에 머무르지 않고 3분의 길이로 편집되어야 한다는 조건이 붙어있다는 점이다. 1948년 콜롬비아 레코드가 33⅓ 회전 LP(long-playing record) 기술을 개발하기 전까지 반세기동안 주요 음반기술이었던 10인치 78회전 셀락 재질의 표준재생음반(standard playing records; 소위 SP)의 녹음시간은 3분 내외였고, 녹음을 위해서 곡을 3분 이내로 편집해야 했다.(DeVeaux, Scott, & Giddins, Gary, 2019: 202 참조) 이것은 재즈음악에만 국한된 것이 아니어서 대부분의 음악들이 SP의 녹음 시간에 맞추어 악곡형식을 구조화하는 계기였다.

제한된 시간 안에서도 재즈음악은 즉흥연주를 포함해야했기 때문에, 우선 12마디 블루스를 2번 반복하는 경우가 그 형식 중 하나로 자리 잡았다. 그래서 블루스의 짧은 길이의 악곡형식에 따라 창조적인 작곡을 시도하는 일이 일반적인 것이 되었다. 이는 블루스의 형식적 단순성과 화성구조가 연주자와 감상자 모두에게 기억하기 쉬울 뿐만 아니라 변주를 통해 개성적인 곡을 만들기 쉽고(malleable) 그 화성 형식의 변이 또한 다양해서 “역설적이게도 변주를 통해 매우 다르게 들리면서도, 동시에 [형식상] 동일한”(Hodson, Robert, 2007: 53) 반복적 즉흥연주를 가능하게 만들어주는 유용한 형식으로 발전했다.

재즈음악이 선택한 또 하나의 악곡형식은 브로드웨이와 헐리우드 뮤지컬 및 ‘틴 팬 앨리’ 대중가요 형식(popular song form)에서 유래한다. 당시의 미국 대중가요는 19세기 말부터 유행한 형식, 즉 8마디로 이루어진 모티프 혹은 선율적 아이디어 제시부를 변주하여 반복하는 32마디의 악곡형식으로 귀결되었는데, 이는 ‘민스트럴 쇼’ 내지 19세기 미국 대중가요에서 특유의 일반적인 형태로 자리매김한 ‘악절/반복구 형식(verse/refrain form)’이 다소 단순한 형식으로 축약된 형태였으며, 소위 ‘약정적 범형 형식(conventional standard form)’, 즉 인기곡의 스탠다드가 된다.(von Appen, Ralf, & Frei-Hauenschild, Markus, 2015: 1, 8 참조) 틴 팬 앨리는 19세기 말부터 이러한 형태를 ‘ABAC’, ‘AABC’, ‘AABA’ 등의 형태로 발전시켰는데, 특히 ‘AABA’ 형식은 AA의 반복과 B의 변주가 이루어진 형태이기 때문에, 블루스 형식의 4마디 모티프 반복과 마지막 4마디의 종지로 마무리되는 형태를 8마디로 늘려 반복하고(‘AA’) 변주하는(‘B’) 것으로, 나아가 원래 모티브를 마지막에 반복구(turn around, 혹은 ritornello)처럼 강조함으로써 그 주제를 귀에 익히기에 매우 효과적인 구조로 발전시킨 것이었다. 이 때문에 ‘AABA’ 형식은 재즈 음악가들에 의해 자주 연주되기 시작했고, 이후 재즈 음악가들의 작곡에도 종종 사용되었다.[9]

---

8) 온라인 옥스퍼드 영어사전의 ‘number’에 대한 설명 5번의 a항 참조. 사전은 “(음악) 연예 프로그램의 한 항목; (경우에 따라) 특히. 종종 오페라, 오라토리오 등의 개별 섹션 등. 또 (보다 일반적으로): 특정 노래나 곡목(An item in a programme of (musical) entertainment; (sometimes) spec. each more or less distinct section of an opera, oratorio, etc. Also (more generally): any song or tune). 이러한 표현은 1865년 처음 등장한 것으로 보인다. https://www.oed.com/view/Entry/129082?rskey=C0GZCz&result=1&isAdvanced=false#eid

9) 32마디 악곡 형식은 1891년 초기 틴 팬 앨리의 기념비적인 히트곡 “After the Ball” 이후 수립된 것

이러한 정황을 종합해 보면 스탠다드 개념은 재즈음악의 특성에 따라 선택된 것이 아니다. 이 개념은 앞서 살펴본 예술창작과정구조의 바깥, 즉 음반녹음 표준에 맞추어 작곡하고 녹음하는 음반 산업의 형식규정에 따른 것이며, 이런 의미에서 이로부터 유래한 스탠다드 개념은 우리말로 '전형(典型)'이라기보다는 '범형(範形)' 개념에 가깝다. 스탠다드의 '창작행위1'은 물론 특정한 작곡가에 의해 이루어지지만, 창작주체의 자발적 참신성에 따르기 보다는 인기곡으로 소비되는 것을 겨냥한 구조 바깥 의뢰주체, 즉 음반 산업의 의도에 따른다. 그래서 말하자면 스탠다드 개념은 일반적인 범형 개념, 말하자면 상투적 반복(cliché)이다. 그럼에도 불구하고 이러한 반복적 구조는 '창작주체2'의 '작품변주'와 감상자의 '원곡에 대비'에 용이한 특징을 갖고 있기 때문에, 역설적으로 재즈 음악가들의 실천적 제재로 수용된다. 이러한 점에서 블루스와 'AABA' 형식의 **(5)'주제 반복이 이루어지는 곡 형식의 특성'**은 스탠다드로서의 재즈음악 레퍼토리에 있어 불가피한 요소로 보인다.

요약하면 '작품변주'와 '원곡에 대비'의 용이성에 초점을 맞춘 곡들은 말하자면 '범형'에 맞추어진 곡이라는 의미에서 스탠다드라고 불리기 시작한 것이며, 특히 재즈 현장에서 '스탠다드 넘버', '재즈 넘버', '스탠다드 레퍼토리' 등으로 칭해진 원인이 되었다. 이러한 경향은 저 범형에 속하지 않는 곡들을 연주하고자 할 때, 반복적 범형에 맞추어 편곡하는 일을 칭하는 말에도 적용되어 이를 '스탠다드 기보(standard transcription)'라 칭하는 데에 이른다.[10] 이러한 경향 속에서 1940년대가 되면 스탠다드를 연주한다는 것은 "문화적으로나 음악적으로 잘 알려진 브로드웨이나 헐리우드 노래 형식에 따른 번안물(version)을 창조해내는 것"(Brubeck, Darius, 2002: 185)을 의미하는 것이 되었다. 하지만 주목할 점은 재즈 스탠다드의 이와 같은 범형적 특성이 단순히 잘 알려진 형식으로 재단하는 데에 국한된 것이 아니며, 궁극적으로는 즉흥연주가 가능한 '작품변주' 및 연주의 참신성을 감상의 목적으로 삼는 감상자의 '원곡에 대비'에 초점이 맞추어져 있다는 점이다. 웹의 개념 정의가 'NUMBER'에서 출발해 'POP'을 거쳐서야 비로소 'STANDARD'에 이른 것은 이러한 과정을 염두에 두었음을 보여준다.

이러한 점에서 스탠다드에 대한 이후의 사전적 정의들은 종차로서 앞선 두 개념들, 즉 '표준분류번호'와 '대중적 익숙함'을 포함하게 된다. 이러한 정의들은 가령:

> "익히기 쉬워 일반적인 가치를 오랜 동안 지니게 되어 특정 음악계에서 자주 이용되는 목록으로 작곡된 곡 혹은 노래 - 예를 들어, 재즈 스탠다드(Composition or song that has, by dint of its lasting memorability and general worth, become a regularly used item in some field of music - a jazz standard, for example)." (Gammond, Peter, 1991: 544)

> "장기간에 걸친 실험을 통과해 재즈 연주자들의 연주목록에 영구적으로 자리

으로 알려져 있다. 이 곡은 작곡가 찰스 해리스(Charles K. Harris) 작곡한 3박자 고전 왈츠곡으로 64마디의 주제악절과 32마디 코러스로 이루어져 있는데, 사실상 32마디의 주제악절이 3번 반복되는 것으로, 이후 틴 팬 앨리 대중가요가 32마디 주제악절을 반복하는 형태로 정착된 계기가 된다.(von Appen, Ralf, & Frei-Hauenschild, Markus, 2015: 9, 그리고 Hamm, Charles, 1979: 297 참조)

10) 가령 재즈 피아니스트 아트 테이텀(Art Tatum)이 녹음을 위해 영화 <오즈의 마법사>의 주제곡 "Over the Rainbow"의 화성과 멜로디를 편곡하고 'AABA'의 곡 형식에 맞춘 것은 스탠다드 기보의 대표적인 사례이다. 이는 원곡의 정체성을 훼손하지 않으면서 곡의 주제부를 반복적으로 제시하여 즉흥연주와 그 감상에 최적화시키는 재즈 편곡의 효시가 되었다.(DeVeaux, Scott. & Giddins Gary. 2019: 151 참조)

잡은 곡목(a number which has stood the test of time and found a permanent place in the repertory of jazz performers).” (Gautier, Madeleine, & Panassie, Hugues, 1956: 256)

“재즈 음악가들의 영구적인 연주목록의 부분이 된 대중가요(a popular song that has become part of the permanent repertory for jazz musicians).” (DeVeaux, Scott, & Giddins, Gary, 2019: A6)

“영구적인 연주목록의 부분이 될 만큼 그 인기가 충분히 지속되고 있는 음악 작품으로, 특히 계속해서 존중되고 일반으로 재즈 편곡 내지 즉흥연주의 기반이 되는 인기가요(A musical piece of sufficiently enduring popularity to be made part of a permanent repertoire, especially a popular song that is held in continuing esteem and is commonly used as th basis of jazz arrangement or improvisation).” (The Unabridged Random House Dictionary 1967: https://www.jazzstandards.com/overview.definition.htm)

나아가『모두의 재즈 음악 안내서(*All Music Guide to Jazz*)』에는 이러한 사전적 정의들 더해 보다 세부적인 사항을 다음과 같이 설명하고 있다.

“스탠다드라 불리는 곡들은 흔히 녹음된 시기와 함께 기록된, 이내 잊혀져버린 ‘원곡(originals)’과 구별된다. 록음악이 등장하면서 대중음악은 재즈 연주가들이 제재형식을 ‘빌려’ 쓰기에는 점차 비옥한 토양의 역할을 하지 못하게 되어, 많은 옛 스탠다드 곡들이 여전히 연주되는가 하면, 1960년대 이후로 재즈 음악가들과 가수들은 [재즈 음악가들이 작곡한] 신곡들에 보다 많이 의존하게 되었다.”(Bogdanov, Vladimir, et al. 2002: XV)

3. 재즈음악의 존재론과 기보법의 특징

3.1. 재즈음악작품의 존재론 논쟁

음악예술형식에서 연주를 ‘소리 구조의 예시’로 혹은 ‘소리 사건 자체’로 간주하는 데 따라 재즈음악 ‘산물2’의 현존성은 존재론적 문제에 휘말린다. 앞서 나는 재즈음악의 창작행위 과정들과 그 산물로서의 즉흥연주를 독창적 원본을 창조하는 과정이라고 규정한 바 있다. 하지만 동시성 예술의 ‘창작행위2(-1)’가 원본형식 요구와 관계하고 있다는 점은, ‘창작주체2’의 창작행위들을 기존의 음악예술형식과 구별할 수 있는 뚜렷한 기준점이 없는 것처럼 보이게 하며, 여기서 음악작품의 존재론 문제가 발생한다. 바꾸어 말하면 ‘진정성 예술’의 ‘해석과정’과 ‘동시성 예술’의 ‘해석 및 변주과정’이 한갓된 ‘자발성’ 개념만으로는 구별되지 않을 수 있다는 점이 그 논점이다. 왜냐하면 사실상 해석과 변주는 공히 연주 ‘예시과정(instantiation)’의 전조과정으로 여겨질 수 있으며, 클래식이든 재즈든 그 ‘반복예시가능성(reinstantiability)’은 연주의 주요한 특성이기 때문이다. 하지만 재즈음악에서 연주는 즉흥연주를 포함해야 하기 때문에 이 문제는 재즈음악미학에서 흥미로운 주요 논제인 이 문제는 재즈음악에서 ‘스탠다드 형식의 실재론’ 논쟁으로 연장된다.[11)]

재즈 음악작품에 대한 반실재론을 주장하는 카니아는 재즈음악을 “존재론적 관점에서 클래식 음악과 동일한 것으로 간주한다.”(Kania, Andrew, 2011: 392) 그는 재즈음악을 ‘진정성 예술’로 간주하는데, 음악작품은 소리구조이지만 그 정체성을 구별하기 위해서는 그 연주의 음향적 개요(sonic profile)를 감상자가 식별해낼 수 있을 때 음악작품의 현존이 인정된다. 즉 감상자는 ‘산물1’의 연주인 ‘산물2’를 통해 ‘산물1’의 정체성을 확인하고, 이를 통해 비로소 ‘산물1’의 현존성이 인정될 수 있다는 것이다. 그러나 재즈 즉흥연주의 자발성은 이러한 식별가능성을 왜곡하기 때문에 그 원형이 동일한 화성 및 선율구조를 갖고 있다 하더라도 재즈음악의 연주는 그 소리구조의 식별가능성을 재현하는 반복예시가능적 연주가 아니다. 이러한 점에서 오히려 재즈음악의 연주는 원본의 소리구조를 폐기함으로써 원본이 현존하지 않는 것으로 만들어버린다.

이러한 관점에 따르면 원본의 소리구조를 구현하는 참된 연주는 언제나 작곡자의 기보를 정밀하게(accurate) 따르는 것이어야 한다. 이는 진정성의 연주를 통해서 원본 음악작품의 실재성이 예시되는 ‘진정성 예술’의 특징을 재즈음악에 적용함으로써 벌어지는 비실재론적 결론이다. 카니아는 이러한 견해를 강화하기 위해 제임스 영과 칼 메티슨(James O. Young & Carl Matheson)의 유명한 논문 「재즈 형이상학(The Metaphysics of Jazz)」의 한 구절을 인용한다.

> “재즈의 작품은 악보가 아니라 연주를 위한 일련의 암묵적 지침(tacit guideline)을 통해 정의된다. 즉흥연주를 포함하고 있는 경우에도 두 연주는 이 지침을 따르기만 하면 동일한 재즈 스탠다드를 예시한 것이라 불린다. 이 지침에 온전히 일반적인 설명(genral account)이 덧붙여질 수 없기 때문에, 그것은 시대와 스타일에 따라 상이하게 된다. **재즈 연주는 작품이 규정한 지침을 따르지 않는다.**”(Young, James O., & Matheson, Carl, 2000: 132-133, 강조는 필자에 의함)

카니아의 논의에서 주목되는 것은 그가 스탠다드를 작품이라고 보지 않고 일종의 실험적 연주의 지침으로 이해한다는 점이다. 이에 더해 그는 즉흥연주가 그 원본, 즉 연주지침 자체를 변이시키는 접근방식을 허용하며, 어떤 설명도 없이 “연주가와 창작자들이 재즈 연주를 관례에 따라 [특정 곡의] 연주 버전으로 간주하는”(Kania, Andrew, 2011: 394) 것이라고 비판한다. 결국 즉흥연주는 그 제재가 스탠다드라 하더라도 소리구조의 특성들을 규정하지 않고 변형시킴으로써 원본성 자체를 무화시켜버리고 만다. 따라서 재즈 스탠다드의 연주는 원곡의 예시나 재현이 아니며 정체성을 반영하지도 않는다. 이러한 사정을 고려하여 카니아는 재즈 작품, 즉 스탠다드가 예시 및 반복예시를 목적으로 하는 특정한 정체성을 지닌 소리구조가 아니며, 이 때문에 해석적 원본으로 실재성을 갖지 않는다고 결론짓는다. 결국 재즈음악은 ‘**작품 없는 해석의 예술형식**’인 셈이다.

---

11) 이 논쟁은 음악미학자 앤드류 카니아(Andrew Kania)와 줄리안 도드(Julian Dodd)가 미국미학회(American Society for Aesthetics)의 학술지 『미학과 예술비평(*The Journal of Aesthetics & Art Criticism*)』에 연이어 발표한 두 논문, 「모두의 연주와 작품의 부재: 재즈 존재론(All Play and No Work: An Ontology of Jazz)」(2011년 가을호)와 「스탠다드 지켜내기: 스탠다드 형식 재즈의 실재론주의 존재론(Upholding Standards: A Realist Onltology of Standard From Jazz)」(2014년 여름호)를 통해 이루어진 재즈음악작품 존재론 및 스탠다드 개념에 관한 논의이다. 두 사람은 음악작품의 반복예시가능성을 음악예술형식 연주의 핵심적인 요소로 간주하면서도, 기보된 원본 악보의 정확한 재현 여부를 핵심 논제로 삼으면서 서로 다른 주장을 펼친다. 카니아는 재즈음악이 창조적인 연주라 하더라도 작품이 없는 한갓된 무작위 연주라고 주장하는 한편, 도드는 재즈 음악가가 스탠다드를 청중들과 소통하는 지지대(prop)로 삼는다는 점에서 약한 의미로나마 실재하는 것이라고 주장한다.

이에 대해 도드(Julian Dodd)는 카니아가 스탠다드 형식 재즈를 작품이 없이 오직 연주만을 허용하는 형태의 예술형식, 즉 원본의 정체성을 개별화할 수 없는 "작품 없는 전통(a tradition without work)"이라 주장하는 허무주의자(nihilist)라고 비판한다.(Dodd, Julian, 2014: 278) 도드는 무엇보다 음악예술을 현존성이나 진정성 예술형식으로 이해하는 것에 반대한다. 이는 음악예술에서 원곡의 작곡가는 악보상의 지시사항을 통해 규범적 원형을 제시하지만, 연주란 그 자체 원본의 완벽한 재현을 담지하는 것이 아니며, 심지어 연주가 스스로도 자신의 연주를 음향적으로 완벽하게 재현할 수 없다는 것을 인지하고 있다는 사실에 기인한다. 그래서 음악에서의 진정성 요구 이슈는 오히려 연주의 우연성, 즉 그 정확성 한계 때문에 발생하는 미학적 가치척도인 것이다. 이에 따라 도드는 "우리가 [일반적인] 예술작품과 음악작품의 개념을 구별해야 하며, [이에 따라] 재즈 스탠다드가 음악작품인지 아닌지의 문제를 공정하게 고려해야 한다"(Dodd, Julian, 2014: 285)고 제안한다.

도드에 따르면 스탠다드 형식의 재즈는 클래식 음악에 비해 즉흥연주 전통에 깊이 연관되어 있고, 그것이 곡의 빠르기, 기악편성, 멜로디 변주, 연주의 지속시간 등을 정하는 자유에까지 확장되어 있다. 따라서 일반으로 재즈 스탠다드의 기보방식은 클래식 음악에 비해 세부적이지 않으며, 클래식 음악만큼 엄격한 연주 정확성을 요구하지 않는다. 소위 해적판 악보(fake score), 혹은 리드시트(lead sheet)이라고 불리는 재즈의 스탠다드 기보방식은 주로 멜로디 라인과 화성 진행, 그리고 경우에 따라 가사가 덧붙여진 형태를 취할 뿐이다.[12] 그럼에도 불구하고 이렇듯 성긴 구성이더라도 악보란 규범적 지시사항을 담고 있는 일정 수준의 제한일 수밖에 없다. 재즈 스탠다드 기보 방식의 이러한 특징에서 유래하는 이 제한을 도드는 연주가들이 따라야 할 "일련의 느슨한 암묵적 지시사항(loose set of tacit instruction)"(Dodd, Julian, 2014: 278)이라고 부른다. 이러한 특징은 클래식 음악에 비해 느슨하지만, 특정한 수준의 자율성을 부여하면서도 반복예시가능성을 담고 있는 포괄적인 지시사항이라 할 수 있다. 그래서 도드에게 재즈음악의 스탠다드 형식은 엄격한 규범은 아니지만, 연주를 통해 그 원본 정체성을 예시하는 음악작품으로 현존한다. 다만 그 규범의 정도가 약하다는 의미에서 재즈음악작품은 존재론적으로 보다 성긴(ontologically thinner) 반면 클래식 음악작품은 존재론적으로 촘촘하다.(onlotogically thicker)

그런데 음악예술형식에서 원본의 지시사항을 해석하고 자율적으로 연주하는 일은, 변주하여 즉흥연주로 전개되지 않더라도, '동시성 예술'에서만큼 '진정성 예술'에서도 중요한 요소이다. 연주 자율성은 재즈와 클래식에서 공히 미학적 탁월성(aesthetical excellence)의 요소 삼으며, 표현성의 평가에 있어 주요한 평가 기준이 된다. 그리고 이러한 기준에 따라 우리는 동일한 곡의 연주에 대해 연주가마다의 차이를 식별해내고, 취향과 탁월성에 따라 위계적 선택을 하곤 한다.

> "클래식 음악작품 연주에 관해서도 이러한 사정은 유사하다(혹은 유사할 수밖에 없다). 즉 미학적으로 탁월한 연주 산물은 연주가가 그 작품을 특정한 수준에서 부정확하게(incorrectly) 연주하는 일이 요구된다는 것이다; 이러한 특징은 그 정도가 더할 뿐, 재즈 스탠다드 연주에 있어서도 동일하게 적용된다."(Dodd, Julian, 2014: 279)

클래식과 재즈, 즉 '진정성 예술'과 '동시성 예술'의 차이는 지시사항으로서의 규범적

12) 스탠다드 기보방식에 관해서는 이후 자세히 다룰 것이다.

원본을 진정성의 대상으로 여기는가, 동시성의 실현으로 여기는가에 있다. 도드에게 진정성은 클래식에게 규범이지만, 재즈에게는 자율성의 전달수단(vehicle)이다. 따라서 진정성은 연주의 평가기준이 아니기 때문에, 그 원본형식, 즉 스탠다드는 지시사항이 아닌 고유의 특성에 따라 구성된다. 재즈 스탠다드는 즉흥연주의 가능성, 즉 연주 중에 발생하는 도전적 시도를 반영하는 일종의 지지대(prop)로서, "구상적이고 즉흥적인 반진정성(inautheticity)의 미학으로 구성된다."(Dodd, Julian, 2014: 281) 도드는 이와같은 논점에 따라 재즈 스탠다드가 음악작품으로서의 존재론적 실재이며, 연주가의 자발성과 감상자의 비평을 동시에 허용하는 반복예시가능성을 지닌다고 결론짓는다. 이러한 실재론을 도드는 스스로 스탠다드 관점(Standard View)라고 부른다.

주목할 점은 도드가 이러한 실재론에 바탕을 두고 이끌어내는 재즈 스탠다드에 대한 존재론적 정의이다. 재즈 스탠다드는 강한 의미에서 재즈음악의 특징들을 반영하는 재즈 작곡가의 산물로, "재즈 작곡가의 작곡행위를 통해 현존하게 된 여러 번 예시가능한 소리구조(multiply instantiable sound structure brought into being by jazz composer's compositional actions)"이다.(Dodd, Julian, 2014: 282) 이러한 정의에 따를 때 재즈음악은 즉흥연주를 통해 현존의 음악작품으로서의 스탠다드를 예시하는 것이며, 이때 스탠다드는 동시에 재즈 음악가가 즉흥연주로 도약하기 위한 발판(springboard)으로 이용되는 이중적인 성격을 갖는다. 재즈 스탠다드란 원본을 즉흥연주하는 반진정성의 관계 속에서 영감을 드러내고 그러한 영감을 극대화함으로써 연주가의 탁월성과 감상자의 해석적 향유를 가능케 하는 데로 발전한다. 이로써 멜로디 라인을 삭제한 채 화성진행만을 기보한 작품(가령 Scrapple From the Apple), 멜로디와 화성의 변이를 최소화한 모달 재즈 스타일의 미니멀리즘 작품들이 스탠다드로 등장하는데 이른다.

3.2. 재즈 스탠다드의 기보법

재즈 음악가는 연주를 위해 클래식의 악보의 촘촘한 지시사항을 필요로 하지 않는다. 그들에게 요구되는 것은 재즈의 자발성과 자기표현을 드러낼 수 있는 성긴 지시사항으로서의 규범적 제재이며, 작곡가가 제시하는 원곡의 음악적 아이디어를 예시할 수 있는 정도의 범형적 원본형식이다. 원본의 규범성을 반복적으로 예시할 수 있으면서도 또한 연주 자율성이 보장되는 형식은 1940년대가 되어서야 멜로디와 화성진행을 중심으로 기보된 리드시트의 형식으로 일반화된다.

초기의 재즈 인기곡들은 주로 블루스 형식을 취하고 있었기 때문에, 즉흥연주는 연주가 스스로가 블루스 화성진행(Ⅰ-Ⅰ-Ⅰ-Ⅰ/ Ⅳ-Ⅳ-Ⅰ-Ⅰ/ Ⅴ-Ⅳ-Ⅰ-Ⅴ) 위에서 블루스5음계(pentatonic blues scale)를 자유롭게 배열하는 형식이었고, 때문에 리드시트와 같은 범형적 형태의 기보 방식을 요구하지 않았다. 그래서 리드시트가 일반화되기 전까지 대부분의 악보들은 코드 진행이 없이 멜로디만을 기보한 형식을 띠고 있었다. 스윙시대의 악보들 역시 편곡가가 작곡가의 원곡을 편성된 악기들에 맞추어 편곡해 쓴 멜로디 노트 시퀀스였다. 그래서 편곡가는 "기악편성이 광범위해지는 만큼 [악기별 시트를] 일일이 써냄으로써 원곡을 구조화해야 했다."(Harrison, Max, 2000: 280) 여기에 솔로 연주가가 즉흥연주를 할 수 있는 일정 길이의 기보되지 않은 자유연주(ad lib) 구간이 포함될 뿐이었다. 반면 스윙 밴드의 독특한 앙상블, 가령 곡의 빠르기나 강세 즉흥 솔로연주의 배열 등은 밴드 리더의 역량에 따르는 것이었다.(Harrison, Max, 2000: 280 참조)

재즈 시대(Jazz Age)가 시작된 이후에도 틴 팬 앨리에서 출판된 종이악보(sheet music)들은 여전히 오늘날과 같은 리드시트의 형태가 아니었다. 이러한 종이악보들은 주로 음악교육을 받은 일반인들이 자기 집 거실에서 인기곡들을 직접 연주하기 위해 발행되었고(이러한 형태의 음악적 관행을 parlor music 혹은 saloon music이라 부른다), 그래서 즉흥연주를 위한 여지를 담을 필요가 없었다. 하지만 라디오 방송이 일반화되기 시작하자 방송 연주 음악가들을 위한 단순한 형태의 연주 악보가 필요하게 되었고, 악기별 편곡이 없이 연주가들이 원곡의 정보를 파악할 수 있는 지침 악보, 즉 리드시트가 고안되었다.

라디오 방송국 프로그램 감독 조지 굿윈(George Goodwin)은 1942년부터 방송 프로그램에서 연주하는 음악가들을 위해 3×5인치 크기 카드 형태의 악보를 발행했는데, 여기에는 원곡의 주 멜로디, 코드 기호, 그리고 가사를 담은, 오늘날 우리에게 익숙한 리드시트가 간결하게 그려져 있었다. 튠-덱스 카드(Tune-Dex Card, 즉 악곡 색인 카드)라고 불린 이 악보는 1963년 저작권법 제한에 의해 발행이 금지되기 전까지 약 9,000장이 발행되어 상업적으로 판매되었다.(Kernfeld, Barry, 2011: 62 참조) 흥미롭게도 이 카드형 악보에는 작곡가와 작사가, 앨범 발행인, 사업자번호는 물론 저작권 정보 등이 기록되어 있기도 했다.

튠-덱스 카드는 악곡 원본의 멜로디는 물론 곡의 화성 진행을 한 눈에 들여다볼 수 있도록 구성되었는데, 음악가들이 곡의 화성적 특성과 악곡 형식을 쉽게 파악하게 만들어주었다. 원곡의 화성 진행 과정을 손쉽게 확인하게 되자 음악가들은 즉흥연주를 위한 보이스 리딩을 연습하는 데 몰두할 수 있었다. 도드의 말처럼 재즈음악에서 규범적 범형으로서의 악보는 느슨한 형태의 지시사항이지만, 그로부터 벗어나는 자율성이 허용되는 범형이다. 들뢰즈-가타리에 따르면 이러한 지시사항이 정주 영토(polis)의 규범인 로고스(logos)라면 이것을 화성적 보이스 리딩의 연결을 통해 반복적으로 재해석하는 것은 고전적 진정성 예술의 원리인 저 로고스로부터의 탈주를 도모하는 노모스(nomos)의 원리라고 할 수 있을 것이다.(Deleuze, Gilles, & Guattri, Félix, 1980: 436-437, 472-473 참조)

이에 따라 재즈 음악가들은 화성적 보이스 리딩을 일반적인 매일의 연습 방법으로 따르게 되었으며, 이로부터 '화성-음계 체계(chord-scale system)'에 따라 즉흥연주의 화법을 확장하는 재즈음악 고유의 교육방식이 수립되었다. 이러한 교육방식은 특히 1970년대 이후 "재즈 교수법에 있어 가장 광범이한 교육학적 접근"(Ake, David, 2002: 122)이 되었다. 재즈 고유의 연습 및 교육방법은 원곡의 악보에 따른 멜로디와 화성에 초점을 맞춘 유럽식 예술음악의 훈련 및 교육전통과는 큰 차이가 있다. 여타의 예술음악의 훈련이 원곡의 규범을 연구하는 것이라면, 제즈음악의 훈련은 규범으로부터 그 바깥으로 나아가는 가능성을 연구하는 일이기 때문이다.(Ake, David, 2002: 116 참조)

이후 재즈의 기보법은 화성과 멜로디, 그리고 종종 가사를 덧붙여 5선 악보에 그려넣는 것이 전형으로 자리잡게 되었다. 재즈 음악가들이 작곡하는 원곡들은 물론, 재즈 바깥의 대중적 제재들을 재즈 안으로 끌어들이는 일은 이러한 리드시트의 형식을 취하는 것이 되었다. 특히 '화성-음계 체계'의 원리에 따라 제시되는 기보법의 극단은 원곡의 코드진행만을 채보하는 코드차트(chord chart)이다. 원곡의 멜로디를 잘 알고 있거나, 베이스나 피아노 같은 리듬섹션의 선율화성 악기들은 프론트맨 연주의 반주(accompaniment)를 담당하는 한에서 코드차트를 사용한다. 재즈 스탠다드는 음반 녹음기술의 제한 속에서 하나의 범형으로 출발되었지만, 감상자와의 관계를 적극적으로 반영하면서 모두에게 잘 알려진 인기곡을 한 선정 기준으로 삼으며, 나아가 즉흥연주라는 재즈 고유의 자기표현의 자발성을 극대화할 수 있는 곡들을 포괄하는, 리드시트로 표현되는 음악들을 가리키는 것이다.

4. 나오는 말

나는 지금까지 음악예술, 특히 재즈음악의 미학적 특징을 여타의 예술들과 구별하고 그 제재인 재즈 스탠다드 개념의 정의적 틀을 수립하기 위한 여러 논의와 역사적 정황을 다루었다. 무엇보다 주목되는 것은 재즈음악이 '동시성 예술'으로서의 독특한 존재론적 지위를 갖고 있으며, 여기에는 작곡가, 음악가, 감상자 모두가 참여하는 집단적 특징을 갖고 있다는 점이다.

개념의 발생적 관점에서 보자면 재즈음악은 음악 산업의 요구에 따르는 범형적 특징을 갖고 있다. 재즈음악 고유의 연주 자발성은 이러한 범형에 맞춤으로써 축소되는 것이 아니라 청중들이 보다 즉흥연주의 창조적 참신성을 파악할 수 있는 계기, 즉 익숙하고 잘 알려진 대중성으로 매개됨으로써 저 집단적 성격을 보다 강화한다는 점이다. 특히 음악 산업과 함께 방송의 편이성에 따라 일반화된 리드시트의 기보방식 역시 음악가들을 틀에 가두기보다 해방시키는 계기가 되었다. 리드시트의 기보법에 따른 작곡과 연주가 일반화된 것은 보이스 리딩을 이용한 '코드-스케일 체계' 중심의 독특한 훈련 방식을 고안케 했고, 음악의 범형적 틀로부터 작곡가, 음악가, 감상자 모두를 탈주하게 하는 유목적 성격을 갖는다.

예술은 창작자가 고안해 낸 원본 정체성을 출발점으로 삼는 것이면서도 그것을 해석·시연하고 감상하는 일 또한 예술의 행위과정에서 빠질 수 없는 중요한 요소이다. 감상자 없는 예술, 배우 없는 희곡 작가에 더해 창조적 해석을 허용하는 창작예술가는 예술이 특수한 이들의 전유물이 되어서는 안 된다는 점을 확인케 해준다.

지금까지 논의한 내용들을 토대로 나는 다음과 같은 재즈 스탠다드의 정의적 틀을 제시한다:

"재즈 스탠다드는 연주가가 감상자의 평가 원리에 따라 원곡의 규범적 원본 정체성을 음악적으로 재구성하는 즉흥연주의 제재이다."

참고문헌

남정우, 2011, 「재즈 즉흥연주(improvisation)에서 이루어지는 미감적 이념의 소통에 관하여 - 칸트의 음악미학에서 나타난 "미적 예술(schöne Kunst)"의 개념에 따라서 -」『美學』제67집, 한국미학회: 28-69.

남정우. 2013. 「재즈음악에 대한 존재론적 접근 -비밥(bebop) 스타일 재즈음악의 경우-」『인문학연구』제23호, 경희대학교 인문학연구원: 219-260.

남정우. 2021. 「하드밥(Hard Bop) 스타일 재즈음악과 예술지각양식의 변화」『대중음악』제27호, 한국대중음악학회: 127-155.

Ake, David. 2002. *Jazz Cultures*. Berkeley, Los Angeles & London: University of Californial Press.

von Appen, Ralf. & Frei-Hauenschild, Markus. 2015. "AABA, Refrain, Chorus, Bridge, Prechorus - Song Forms and Their Historical Development" *Samples*. Online-Publikationen der Gesellschaft für Popularmusik-forschung. www.gfpm-samples.de/Samples13/appenfrei.pdf

Auslander, Philip. 2013. "Jazz Improvisation as Social Arrangement" *Taking It to the Bridge: Music as Performance*. Ed. Cook, Nicholas. & Richard Pettengill. The University of Michigan Press. 52-69.

Benjamin, Walter. 1991. "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierberkeit" *Gesammelte Schriften Ⅰ. 2*, Unter Mit, von Theodor W. Adorno & Gerschom Scholem, Hrsg von Rolf Tiedmann & Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkanp Verlag.

Berliner, Paul F., 1994. *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Imprivisation*, Chicago & London: The University of Chicago Press.

Bogdanov, Vladimir., Woodstra, Chris. & Thomas, Stephen. 2002. *All Music Guide to Jazz: The Definitive Guide to Jazz Music*. San Francisco: Backbeat Books.

Brubeck, Darius. 2002. "1959: the beginning of beyond" *The Cambridge Comanion to Jazz*. Ed. Cooke, Mervyn. & Horn, David. Cambridge: Cambridge University Press.

Davies, Stephen. 2007. *Musical Works & Performances: A Philosophical Exploration*. Oxford: Oxford University Press.

DeVeaux, Scott. & Giddins Gary. 2019. *Jazz: essential listening*. New York: W. W. Norton & Company.

Dodd, Julian. 2014. "Upholding Standard: A Realist Ontology of Standard Form Jazz" The Journal of Aesthetics and Art Criticism. Vol 72(3). Oxford University Press. 277-290.

Gammond, Peter.(Ed.) 1991. *The Oxford Companion to Popular Music*. Oxford & New York: Oxfordk University Press.

Gautier, Madeleine. & Panassie, Hugues.(Ed.) 1956. *Guide to Jazz*. Boston: Houghton Miffin Co..

Gold, Robert. 1964. *A Jazz Lexicon*, New York: Alfred A. Knopf Inc.

Hamm, Charles. 1979. *Yesterdays. Popular Sing in America*. New York & London: W. W. Norton.

Harrison, Max. 2000. "Swing Era Big Bands and Jazz Composing and Arranging" *The Oxford Companion to Jazz*. Oxford & New York: Oxford University Press.

Hodson, Robert. 2007. *Interaction, Improvisation, and Interplay in Jazz*. London & New York: Routledge.

Kania, Andrew. 2011. "All Play and No Work: An Ontology of Jazz" The Journal of Aesthetics and Art Criticism. Vol 69(3). Oxford University Press. 391-403.

Kant, Immanuel. 1924. *Kritik der Urteilskraft*. Hamburg: Felix Meiner Verlag.

Kernfeld, Barry. 2011. *Pop Song Piracy: Disobedient Music Distribution Since 1929*. Chicago: The University of Chicago Press.

Matheson, Carl. & Caplan, Ben. 2011. "Ontology" *The Routledge Companion to Philosophy and Music*. Ed. Gracyk, Theodore. & Kania Andrew. Routledge. 38-47.

Rasula, Jed. 2004. "The Jazz Audience" *The Cambridge Companion to Jazz*. Ed. Cooke, Mervyn. & Horn, David. Cambridge: Cambridge University Press. 55-68.

Webb, H. Brook. 1937. "The slng of Jazz". American Speech. Vol. 12, No. 3(Oct., 1937). The American Dialect Society. Duke University Press: 179-184.

Young, James O.. & Matheson, Carl. 2000. "The Metaphysics of Jazz". The Journal of Aesthetics and Art Criticism. Vol 58(2). Oxford University Press. 125-133.