OPEN ACCESS

한국학 제47권 제2호 통권 175호 7~45쪽
doi: 10.25024/ksq.47.2.2024.6.10

인디음악가, 한국 영화를 채우다

음악, 기술, 창의력과 영상산업의 변동

조일동
한국학중앙연구원 한국학대학원 부교수, 인류학 전공
heavyjoe@aks.ac.kr

I. 머리말
II. 인디음악과 기술, 그리고 창의력
III. 인디음악과 영화산업의 만남
IV. 인디음악가, 한국 영화와 만나다
V. 맺음말

Ⅰ. 머리말

한국 영화와 드라마 산업이 세계적인 주목을 받고 있음은 주지의 사실이다. OTT 서비스 플랫폼을 통한 영상 소비가 세계적인 흐름이 되면서 한국에서 제작한 드라마가 전 세계 시청자의 공감을 얻어 내며 시청률 기록을 세웠다거나, 세계적인 영화제에서 한국 영화나 영화감독 혹은 배우의 수상 소식도 심심찮게 들려온다. 한국 영상콘텐츠의 영향력이 커졌고, 그에 관한 연구도 이미 차고 넘치는 수준이다.

이 논문에서 연구자가 주목하는 부분은 한국에서 제작된 영화 혹은 드라마 속에 담긴 '음악'이다. 그간 케이팝으로 대표되는 한국 대중음악에 대한 연구나 한류의 또 다른 축인 한국 영화나 드라마의 내용과 특성에 관해 다양한 연구가 진행되었다. 그러나 한국 영상 콘텐츠 안에 담긴 음악에 주목하는 경우는 드물다. 그간 진행된 영화음악 관련 연구는 주로 특정 영화에 삽입된 음악의 선율, 동기, 화성, 악기 사용 등에 대한 분석이 주를 이룬다. 또한 연구 대부분이 해외 고전 혹은 유명 영화를 분석 대상으로 삼았다. 2010년대에 이르러서야 한국 영화음악에 대한 분석이 구체화되기 시작하는데, 기존 연구는 다음의 세 가지로 크게 범주화해 볼 수 있다. 첫째, 한국의 영화음악사 확립 차원의 연구로 주로 일제강점기부터 1970년대까지 한국 영화의 역사적 흐름 속에서 주요 작품 속 삽입 음악의 구조, 선율적 특징을 논하는 연구다.[1] 둘째,

※ 이 논문은 2021년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 일반공동연구지원사업의 지원을 받아 수행된 연구임(NRF-2021S1A5A2A03071488).

1 대표적인 연구로는 다음을 꼽을 수 있다. 이진원, 『한국영화음악사 연구』(서울: 민속원), 2007; 최지선, 『한국의 영화음악 1955~1980』(서울: 로크미디어), 2007; 이경분, 「영화음악으로 해석한 식민지 조선 영화 「반도의 봄」」, 『인문논총』 68(2012), 193~224쪽; 이진원, 「일제강점기 영화와 음악의 접점」,『한국음반학』 32(2022), 152~229쪽; 송효정, 「감각의 전변, 1970년대 중반 청년 음악영화의 전개」, 『어문논집』 98(2023), 131~166쪽; 진상, 「한

2000년대 이후에 등장한 한국 영화 속에 삽입된 음악 형식과 악기 사용 방식 등을 분석하는 연구로, 해외 영화음악 연구에 사용되던 연구 방법을 한국 사례에 적용한 경우다. 현재 영화음악 연구의 다수가 이러한 분석을 시도하고 있다.[2] 셋째, 영화 제작을 염두에 두고 영화음악의 역할에 대해 모색하거나 영화음악 편집 및 제작 방법을 살피는 실천적 차원의 연구다.[3] 그러나 이 논문은 기존 영화음악 관련 연구와 다소 동떨어진 위치에 놓여 있다.

우선 기존 연구처럼 한국 영화나 드라마 속에 등장하는 음악 형식이

국 영화 속의 음악: 「춘향뎐」과 「성춘향」의 영화음악 비교를 중심으로」, 『인문사회21』 14-3(2023), 437~448쪽.

2 한국 영화음악에 대한 학술적 고찰 자체가 2010년대에 이르러 본격화되었다고 할 수 있는데, 다수의 연구가 특히 해외 영화제 등에서 주목받은 특정 감독 혹은 영화 한 편에 담긴 음악을 분석하는 형식을 취하고 있다. 대표적으로 다음을 꼽을 수 있다. 이준익, 「흥행코드로서의 영화음악의 명과 암: '라디오 스타', '즐거운 인생', '님은 먼 곳에'를 중심으로」, 『영화평론』 24(2012), 250~258쪽; 장석용, 「영화음악의 현재와 과거의 풍경: 강형철 감독의 〈써니〉를 중심으로」, 『영화평론』 24(2012), 238~249쪽; 이상윤, 「음향과 음악으로 본 장편영화 "괴물" 분석」, 『한국엔터테인먼트산업학회논문지』 7-3(2013), 1~13쪽; 서대정, 「홍상수 영화의 음악사용에 대한 일고찰」, 『영화연구』 75(2018), 39~70쪽; 안준희·한경훈, 「영화 속 바로크 음악의 서사적 기능 연구: 영화 〈친절한 금자씨〉를 중심으로」, 『한국콘텐츠학회논문지』 18-6(2018), 617~627쪽; 윤지선, 「영화 기생충 OST에 반영된 '계층'의 의미와 그 음악적 전개」, 『문화와 융합』 42-3(2020), 65~97쪽; 박병규, 「영화 〈기생충〉의 음악적 변증법」, 『영화연구』 90(2021), 255~281쪽; 문봉준, 「영화 『백야행』 영화음악 분석 연구: 작곡가 석승희의 인터뷰를 통한 요한의 라이트모티프(Leitmotiv) 〈카페로로〉와 〈요한〉을 중심으로」, 『대중음악콘텐츠』 6-1(2022), 1~14쪽; 한진영·박재록, 「한국 스릴러 영화의 음악 특징에 관한 연구」, 『한국엔터테인먼트산업학회논문지』 16-4(2022), 129~140쪽.

3 관련 주요 연구는 다음을 꼽을 수 있다. 김준석, 「단편영화 연출자를 위한 영화음악의 이해」, 『독립영화』 14(2002), 87~93쪽; 구경은, 「영화의 사운드로서의 음악」, 『서양음악학』 9-2(2006), 51~78쪽; 송희영, 「영화의 내러티브 진행과 내적 세계의 구현으로서의 영화음악」, 『카프카연구』 19(2008), 137~157쪽; 이상윤, 「영상과 음악의 리듬으로 형성되는 영화의 시청각적 리듬 특성」, 『음악교육공학』 13(2011), 171~188쪽; 김진욱, 「가치사슬 구조로 본 저예산 디지털 영화제작 시스템의 안정을 위한 연구」, 『한국콘텐츠학회논문지』 13-5(2013), 82~89쪽; 안은정·이원덕, 「저예산영화에서의 음악제작에 관한 대안적 방안 연구」, 『영상기술연구』 25(2016), 61~76쪽.

나 구조에 대한 분석을 수행하지 않는다. 또한 소규모 저예산 영화에서 특정 장르의 음악이 사용되는 방식을 살피지도 않는다. 대신 현재 한국 영화 음악 다수를 작업한 일군의 작곡가들이 위치한 사회문화적 맥락을 추적한다. 바로 인디음악[4] 활동을 통해 자신의 음악적 토대를 구축한 인물들이 지난 20여 년간 한국 영화 주요 작품의 음악을 담당했다는 사실에 주목하고, 이 현상이 함의하는 바를 밝히고자 하는 것이다. 이는 음악 자체에 관한 연구라기보다 음악을 둘러싼 사회문화적 현상과 의미를 추적하는 음악인류학(ethnomusicology) 혹은 음악 실천을 둘러싼 사회 구조를 분석하는 문화학적 연구에 가까운 작업이라 하겠다.

한류 현상이 사람들의 입에 오르내리기 시작한 2000년대 이후 등장한 모든 한국 영화와 드라마 삽입 음악이 인디음악가의 손을 거친 것은 당연히 아니다. 여전히 클래식 교육 배경 혹은 전문 영화음악 작곡가의 작업이 큰 비중을 차지한다. 그러나 〈밀수〉(2023), 〈기생충〉(2019), 〈독전〉(2018), 〈부산행〉(2016), 〈곡성〉(2016) 같은 영화, 드라마 〈무빙〉(2023), 〈오징어게임〉(2021), 〈킹덤 2〉(2020) 등 국내외에서 크게 주목받았던 한국 영상 콘텐츠 다수가 인디음악 활동을 통해 성장한 음악가의 음악 작업물이라는 사실은 우연이라 보기 어렵다. 오히려 이 같은 인디 출신 음악가의 약진 현상 안에는 특별한 사회문화적 의미가 담겨 있다고 보는 것이 옳을 것이다. 이 논문에서는 누가 어떤 작업을 수행했는지 목록을 정리하거나, 통계적 분석을 사용하지 않았다. 대신 인디음악가가 한국 영상 콘텐츠 산업에서 각광받는 영화음악가로 자리매김하게 되는 과정을 좇으며 그 맥락과 의미를 추적한다.

이 논문에 사용된 자료 중 일부는 최근 진행한 인디음악의 기술적 변화 관

4 '인디음악'에서 '인디'는 인디펜던트의 약자인 동시에, 특정한 음악 실천을 일컫는 용어다. 용어의 정의는 제II장에서 자세하게 다룬다.

련 연구 작업과 연결되어 있지만, 큰 흐름은 연구자가 처음 인디음악에 대한 현장 연구를 시작했던 2003년부터 지금까지 지속해 온 한국 대중음악 연구의 연장선에 있다. 논문은 다음과 같은 구조로 이루어져 있다. 제Ⅱ장에서는 인디음악의 역사와, 개념, 정의를 살핀다. 특히 인디음악에 대한 시각이 시대에 따라 어떻게 변했으며, 그 안에서도 변하지 않는 인디음악의 함의를 좇아 학술적 의미를 추출한다. 제Ⅲ장은 인디음악이 영화산업에 사용되어 온 역사적 맥락을 살핀다. 할리우드와 한국 영화에서 대중음악, 특히 인디음악의 활용이 어떤 변화를 만들어 냈는지 초기 역사를 일별한다. 이 장에서는 인디음악 혹은 인디음악에 가까운 태도를 가진 음악가와 영화산업이 만나 만들어낸 사회문화적 의미를 다소 길게 서술했는데, 이는 현재까지도 한국 영화산업이 인디음악 출신 영화음악가에게 요구하는 바가 무엇이며 한계는 어떤 것인지 등을 유추할 수 있기 때문이다. 제Ⅳ장은 IMF 경험 이후 한국 인디음악가들이 영화와 드라마 음악 영역으로 진출하는 현상을 다루며 그 안에 담긴 의미를 찾는다.

이 연구는 인디음악 혹은 인디에 가까운 태도를 취한 음악가들이 선택한 다양한 음악 관련 기술이 단순히 필요에 의한 도구를 넘어 이들의 음악 작업 방식과 사고를 유도했음을 지적한다. 한국 영화/드라마 제작 현장은 2000년 전후로 대규모 산업으로 변모했지만, 여전히 영화 관련 노동자에게 안정적 노동환경은 갖춰지지 않고 있다. 이러한 상황에서 인디음악가들이 지속가능한 음악 활동을 위해 모색한 다양한 디지털 기술 활용 작업 방식은 영화산업의 경제적 요구와 우연히 맞아떨어졌다. 물론 이 경험은 인디음악가의 음악적 성취를 확대하는 새로운 기회가 되기도 했다. 이 논문은 인디음악가가 영화, 드라마 산업의 주요 음악 작업집단으로 자리한 한국 상황이 단순한 개인의 창의력 문제가 아니라 사회, 경제, 문화적 맥락이 얽힌 구조적 결과임을 드러낸다.

Ⅱ. 인디음악과 기술, 그리고 창의력

1. 인디음악의 탄생

인디음악은 인디펜던트(independent) 음악, 즉 독립 음악의 약칭이다. 보통 상업적인 주류 대중음악과 비교해 좀 더 진지한 자세로 미학적 성취를 중시하거나 음악의 실험적 성격과 제작 과정을 강조하는 장르를 지칭한다.[5] 여기서 말하는 인디펜던트는 국가 단위 혹은 국제적인 배급망을 소유한 메이저 음반사로부터 재정적으로 독립되어 있거나,[6] 메이저 음반사의 유통망을 이용하더라도 그 음악에 대한 배타적 권리를 가진다는 의미다. 인디음악이 대중음악사에서 처음 주목받은 계기는 1940~1950년대 리듬앤블루스와 로큰롤 장르 성립 과정에서다. 미국 남부에 자리 잡고 있던 인디 음반사들은 메이저 음반사가 상업성을 보지 못했던 소규모 장르 음악의 틈새시장을 개척해 지역 음악 시장을 형성했다. 대표적으로 아프리카계 미국 음악을 백인 가수가 다시 부르게 만드는 기획을 들 수 있다. 이 기획은 남부 혹은 남부에서 이주한 아프리카계 미국 문화를 접한 백인 도시 청년이라는 명확한 소구층을 상대로 한 것이었다. 그래서 초기 로큰롤 히트곡 다수는 아프리카계 미국 가수가 부른 노래를 백인 가수가 다시 부른 경우다.[7]

민권운동이 시작되기 전인 1950년대 미국의 보수적인 사회 분위기에서 백인이 아프리카계 미국 음악 형식과 스타일을 흉내 내는 일은 일종의 문화적

---

5 David Hesmondhalgh, "Independent Record Company and Democratisation in the Popular Music Industry," Thesis for the Degree of Doctor of Philosophy, University of London(1996), p. 25.

6 이정엽, 「홍대 앞 인디음악 씬의 문화경계」, 『대중음악』 6(2010), 74쪽.

7 래리 스타·크리스토퍼 워터만(저), 김영대·조일동(역), 『미국 대중음악: 민스트럴시부터 힙합까지, 200년의 연대기』(경기: 한울, 2015), 273~277쪽.

도전이었다. 1960년대 말부터 1970년대 초반까지 민권운동, 68혁명, 반전 운동 등이 뒤얽힌 시대에 인디라는 용어는 주류 음악산업에서 다루기 껄끄러운 종류의 음악과 연결 지어졌다. 이를테면 체제 저항을 노골적으로 드러낸 영국 펑크 록이나 약물 사용에 대한 긍정을 그린 미국의 사이키델릭, 개러지 록은 당대의 대표적인 인디음악 장르였다.[8] 여기에는 주체적으로 취향을 명확하게 드러내는 팬덤, 음반사의 통제에서 벗어나 정치적 견해를 자유롭게 표현하는 음악가, 이들의 목소리를 키우고 해석하는 평단의 담론이 함께 작동한다. 1960년대 소울과 록 음악은 인디음악, 인디음악적 태도 및 실천과 깊은 영향을 맺고 있다.

인디음악은 그 시작부터 기성 대중음악의 흐름이나 결과 다른 실천과 태도를 담보하는 음악적, 산업적 실천이었다 하겠다.

2. 인디음악의 문화적 성격

서구 대중음악사에서 인디음악이 지닌 중요한 성격은 대기업처럼 수직적이고 관료적인 문화를 가진 메이저 음반사와 비교되는 폭넓은 유연성이다. 수평적 구조를 가진 소규모 인디음반사와 인디음악가는 새로운 기술이나 사운드 실험을 빠르고 거침없이 받아들이는 시도를 지속해 왔다.[9] 인디음악이 선보인 이 같은 혁신은 대중음악 전반에 영향을 끼쳤다. 1960년대 인디음악의 비타협적인 태도와 실험정신은 이미 메이저 음반사 소속이었던 비틀즈(the Beatles), 스티비 원더(Stevie Wonder), 밥 딜런(Bob Dylan) 같은 주류

---

8 Simon Reynolds, *Rip It Up and Start Again: Postpunk 1978~1984* (London: Penguin Books Ltd., 2005), pp. 27-28.

9 David Hesmondhalgh, "Indie: The Institutional Politics and Aethetics of a Popular Music Genre," *Cultural Studies*, Vol. 13, No. 1(1999), p. 35.

대중음악가에게 자극이 되었다. 그 결과 이들은 1960년대 말부터 자신의 창작 과정에 음반사 개입을 거부하고 표현의 자유를 두고 협상하기 시작한다.[10] 기성 음악 구조를 거부하는 혁신이 인디음악가의 손을 통해 이루어지면, 메이저 음반사가 이를 흡수해 주류 대중음악의 형식 안에 편입시키는 과정의 반복이 서구 대중음악의 역사라고 봐도 무방하다.

그러나 헤스몬달프(1999)는 이러한 대중음악사 기술에 문제가 있다고 주장한다. 영국의 포스트펑크 음악의 국제적 성공을 다룬 연구에서 그는 1980년대 이후 인디 음반사들은 교통과 통신 기술의 발달로 메이저 음반사의 배급망을 통하지 않고도 유럽과 미국에 유통 네트워크를 구축할 수 있었으며, 이는 인디와 메이저 관계 변화를 가져왔다고 지적한다. 인디음악 네트워크는 음악 유통은 물론, 정치적 행동주의 가치 확대, 그에 따른 새로운 음악적 미학과 창의력 재고, DIY 방식의 음악 창작, 삶의 태도 공유와 교류를 목표로 삼았다.[11] 하지만 1990년대 중반 이후 메이저 음반사들은 포스트펑크 음악을 브릿팝이라는 명칭 아래 주류 대중음악 형식으로 끌어들였고, 포스트펑크 인디문화의 대안적 시도도 후퇴한다. 같은 논문 말미에 그는 시대가 변했고, 새로운 문화정치의 필요성을 주장한다. 여기에는 막 보편화되기 시작한 인터넷과 디지털 기술 활용도 포함된다.

3. 한국 인디음악의 특성

앞서 살핀 영미 인디음악사나 성격이 한국 상황에 곧바로 호응하지는 않는다. 한국에서 인디음악이라는 용어는 1998년 무렵에야 처음 대두되었기 때

---

10 Michael Azerrad, *Our Band Could Be Your Life: Scenes from the American Indie Underground, 1981~1991* (New York: Little, Brown and Company, 2001), pp. 7-9.

11 David Hesmondhalgh, *op. cit.*(1999), pp. 37-38.

문이다. 이는 단순히 대중음악 내부의 움직임이 아니었다. 기성 음반사, 기획사, 유통사의 힘을 빌리지 않고 음악가 스스로 자신의 음악을 소규모 생산, 유통, 판매하기 위해 문화운동가, 대중음악평론가, 연구자, 팬과 음악인이 일종의 운동(movement) 형태로 함께 구성한 실천에 가깝다.[12] 이를 가능하게 만든 물적 토대는 크게 두 가지다. 하나는 1990년대 중반 서울 홍익대학교 주변에 생겨난 라이브 클럽과 소규모 공연장이다. 이 물리적 공간에서 인디를 둘러싼 다양한 인적, 물질적 교류가 활성화되었다. 여기서 형성된 인디음악은 "독특함을 중심으로 장르적으로도 해석할 수 없을 만큼 음악적 다양성과 실험성을 만들어 내는 용광로 역할을 하며, 메이저 음악과의 가장 큰 차이점으로 자주적으로 음악을 만들어 내고, 수행해 내는 'DIY(Do It Yourself)'라는 자율성"[13]을 표방하게 된다.

또 하나의 맥락은 인터넷의 초기 형태라 할 수 있는 PC통신이다. 1990년대 말부터 2000년대 초반까지 PC통신에는 수많은 동호회가 생겨났고, 이 안에서 다양한 정보와 지식, 음원이 돌아다녔다. 그 안에서 생산자로 성장한 이도 있고, 일부는 초기 한국 인디음악의 핵심적 역할을 한다. PC통신은 인디음악 제작, 판매, 홍보, 평가가 동시에 이루어지는 독특한 장이었다.[14]

이 시기 한국에서 인디음악이란 주류 대중음악 시장이 외면한 실험적인 소리를 창작하고, 이를 음반 혹은 음원으로 만들 기획, 녹음, 믹싱, 마스터링에 이르는 일련의 과정을 스스로 수행하는 행위 전반을 가리키는 용어로 자리잡았다.[15] 디지털 기술의 발전이 조성한 저렴한 컴퓨터 음악 작업 도구와 환

---

12 조일동, 「취향의 공동체로서의 한국 인디음악가의 사회화과정: 한 인디 기타리스트의 생애사를 중심으로」, 『청소년문화포럼』 15(2007), 135쪽.

13 김효민, 「홍대 인디음악 생태계 구성원들의 공간 실천에 대한 연구: 미셸 드 세르토의 전술과 전유를 중심으로」, 서울대학교 석사학위논문(2020), 4쪽.

14 조일동, 앞의 논문(2007), 150~151쪽.

15 장형오·임진희, 「한국 인디 밴드 활동 기록의 의미와 가치 연구」, 『기록학연구』 52(2017), 176쪽.

경도 한몫했다. 디지털 기술은 인디음악가에게 자립을 위한 도구가 되었다.[16] 초기 디지털 악기 소리는 실제 연주와 비교해 어색하거나 부자연스러웠지만, 인디음악가들은 이를 독창적인 감성으로 바꿔 냈다. 음악 작업에 필요한 물적, 인적, 공간적 단축을 통해 제작비를 줄이고, 부족한 품질을 개성과 실험성, 감성으로 메운 음악이 탄생했다. 나아가 디지털 기술을 통해 다양한 소리를 뒤섞을 수 있게 되면서 음악가의 창의력은 확장되었다. 최근 디지털 음악 기술은 실연과 큰 차이 없는 고품질로 발전했으며, 인디음악가는 이러한 변화를 더 다양한 기회로 삼고 있다.[17]

이 논문에서 말하는 인디음악이란 용어는 메이저 음반사의 제작과 유통 네트워크에서 벗어나 자주적 제작 프로세스를 구성하는 산업구조라는 서구 대중음악사와 다소 다른 의미로 사용된다. 한국 인디음악의 개념과 의미 형성 과정에서 확인할 수 있는 바와 같이, '음악 창작의 자율성 확보를 위해 스스로 변화를 모색하고 새로운 기술을 민감하게 받아들이며, 이를 통해 유연한 음악적응 능력을 지닌 음악가와 그들이 생산하는 음악적 실천 모두를 통칭'한다고 할 수 있다. 제Ⅲ장에서는 인디음악가가 내면화하고 있는 이 같은 태도와 실천 양태가 영화산업과 어떤 방식으로 결합할 수 있었으며, 그 결과 어떤 일들이 생겨났는지, 또 그 의미는 무엇인지 해외와 한국 사례를 검토한다.

---

16 Brian J. Hracs, "Creative Industry in Transition: The Rise of Digitally Driven Independent Music Production," *Growth and Change,* Vol. 43, No. 3(2012), p. 455.

17 Daniel A. Walzer, "Independent Music Production: How Individuality, Technology and Creative Entrepreneurship Influence Contemporary Music Industry Practices," *Creative Industries Journal*, Vol. 10, No. 1(2017), pp. 23-24.

Ⅲ. 인디음악과 영화산업의 만남

1. 할리우드, 인디음악으로 시대를 바꾸다

영화산업은 기성 영화와 차별되는 시도와 장르 개척을 통해 새로운 관객을 창출하며 산업을 확장한다. 1955년 미국에서 제작된 리처드 브룩스(Richard Brooks) 감독의 영화 〈폭력교실(Blackboard Jungle)〉은 청(소)년을 주인공으로 삼아 미국 사회의 새로운 갈등을 다루며 큰 주목을 받았다. 영화는 제2차 세계대전 이후 도시로 몰려든 가난한 흑인과 백인 청년들이 마주한 척박한 현실을 드러내며, 이들의 비행이 단순한 청소년기의 개인적 일탈이 아니라 사회구조적 문제임을 암시한다.[18] 교사와 학부모로부터 격렬한 항의를 받기도 했던 이 영화는 같은 해 말 개봉한 제임스 딘(James Dean) 주연의 〈이유 없는 반항(Rebel Without a Cause)〉과 함께 1950년대 청춘영화, 이른바 문제아(problem) 영화의 시작으로 평가받는다.[19]

〈폭력교실〉은 영화 내용뿐 아니라, 영화 속에 등장하는 노래로도 큰 파장을 일으킨다. 훗날 로큰롤이라는 장르의 성공을 견인한 노래로 칭해지는 빌 헤일리 앤 히스 코멧츠(Bill Haley and His Comets)의 'Rock Around the Clock'이다. 이 곡은 백인 가수가 남부 아프리카계 미국 음악의 형식을 빌려와 부른 노래다. 영화 속 주인공은 빌 헤일리 노래 같은 로큰롤 음악을 즐기는 반항아다. 〈폭력교실〉은 할리우드가 록 음악과 반항의 이미지를 엮어낸

---

18 Daniel Perlstein, "Imagined Authority: Blackboard Jungle and the Project of Educational Liberalism," *Paedagogica Historica*, Vol. 36, No. 1,(2000), p. 408.

19 Mark Cordner, "Teenage Terror: Blackboard Jungle (1955) and the Spirit of the Fifties," *The Thetean,* Vol. 20, No. 1(2024), pp. 99-125.

이데올로기적 시도였다.[20] 〈폭력교실〉은 세계 곳곳에 영향을 끼쳤다. 교육이 붕괴된 이미지로 반미 정서를 일으키기도 했지만, 그보다 영화 속에 등장하는 로큰롤 음악과 패션을 세계적으로 유행시켰다.[21] 영상 이미지보다 소리가 우선하는 영화 혹은 음악을 위해 영상이 존재하는 영화였다는 주장마저 제기되었을 정도다.[22]

사실 영화 속에 'Rock Around the Clock'은 시작과 마지막 장면에만 등장한다. 그러나 세계는 그 두 번의 등장에 매료되었고, 대중음악 시장 판도를 변화시켰다. 〈폭력교실〉은 영화를 위해 작곡된 곡이 아닌 기성 대중음악이 영화 속 핵심적인 장치로 사용되어 주목받은 첫 사례이기도 하다.[23] 특히 대중음악, 그것도 주류 대중음악 산업이 주목하지 않던 인디음악을 영화에 활용해 영화에 새로움과 함께 음악산업마저 바꿔 냈다.

〈폭력교실〉 개봉 1년 전인 1954년 7월 엘비스 프레슬리(Elvis Presley)가 미국 멤피스의 인디음반사 선레코드(Sun Records)에서 데뷔한다. 데뷔곡 'That's All Right'는 아프리카계 미국인 블루스 음악가의 기발표 곡이었다. 엘비스는 이 노래를 두 배 정도 빠르게 편곡해 불렀다. 이 곡은 멤피스 지역 라디오 방송에 꽤 자주 등장하며 인기를 얻기는 했지만, 엘비스를 세계적인

---

20 David Baker, "Rock Rebels and Delinquents: the Emergence of the Rock Rebel in 1950s 'Youth Problem' Films," *Films, Continuum*, Vol. 19, No. 1(2005), p. 41.

21 Adam Golub, "The Transnational Tale of Teenager Terror: *The Blackboard Jungle* in Global Perspective," *Journal of Transnational American Studies*, Vol. 6, No. 1, p. 7.

22 〈폭력교실〉 속 음악의 힘을 보여주는 장면별 분석은 다음을 참고하라. Paul N. Reinsch, "Music over Words and Sound over Image: "Rock Around the Clock" and The Centrality of Music in Post-Classical Film Narration," *Music and the Moving Image*, Vol. 6, No. 3(2013), pp. 3 - 22.

23 Anthony Hogg, *The Development of Popular Music Function in Film* (London: Palgrave Macmillan, 2019), p. 4.

스타로 만들어 줄 정도는 아니었다.[24] 선레코드는 멤피스 지역 인디 음반사여서 전국 단위 음반 유통 능력도 없었다. 로큰롤이라는 명칭도 없던 시절, 아프리카계 미국 음악 형식에 영향을 받은 이런 음악을 만들고 부르는 백인은 주류 대중음악판과는 동떨어진 인디음악가뿐이었다.

그러나 1955년 봄, 개봉과 동시에 엄청난 성공을 거둔 영화 〈폭력교실〉과 빌 헤일리의 주제가 'Rock Around the Clock' 덕분에 이 인디음악은 지역의 소수 팬을 넘어 주류 대중음악 시장 전체로 영향을 확대한다. 인디음악가였던 엘비스도 대형 음반사 알씨에이(RCA)와 계약을 맺는다. 알씨에이는 엘비스 노래를 전국에 발매하고, 텔레비전 출연도 성사시켰다. 말 그대로 로큰롤의 시대가 열렸다. 〈폭력교실〉의 흥행이 없었다면 미국 남부의 인디음악 로큰롤 신화는 애초에 불가능한 일이었을지도 모른다.

흥미로운 점은 1956년 1월 대형 음반사 알씨에이가 내쉬빌의 대형 녹음실에서 정식으로 진행한 엘비스 프레슬리의 새 노래 녹음에 인디 음반사 시절 사용했던 기술을 재현했다는 사실이다. 슬랩백 에코(slapback echo)라 불리는 이 녹음 기술은 고급 녹음 장비를 갖추지 못했던 선레코드사가 자본력 부족을 재치로 극복한 시도였다. 열악한 장비로 목소리의 풍부한 울림을 녹음하기 어려웠던 인디 음반사는 두 대의 녹음기 소리를 주고받아(feedback) 목소리의 부피를 키우는 방식을 사용했다. 이렇게 만들어진 소리는 당시 주류 대중음악 제작 관행에 비춰보면 매우 어색하고 인위적이었다. 하지만 이 에코를 사용한 엘비스의 노래가 히트를 하자 대형 음반사 역시 슬랙백 에코를 자신들의 음반 녹음에 활용하기 시작했다.[25] 인디음악에서 개발한 독창적 기

---

24 Peter Guralnick, *Last Train to Memphis: The Rise of Elvis Presley* (Boston: Little, Brown and Company, 2012), p. 219.

25 Tor Halmrast, "Sam Phillips ´ Slap Back Echo; Luckily in Mono," In J.-O. Gullö (Ed.), *Proceedings of the 12th Art of Record Production Conference Mono: Stereo: Multi*

술이 주류 대중음악의 녹음 기술을 변화시킨 것이다.

〈폭력교실〉 주제가가 큰 히트를 했지만, 영화 속에 흐르는 음악 대부분은 작품을 위해 새로 작곡된 고전적인 형태의 영화음악이었다. 사실 영화는 작곡가 찰스 월콧(Charles Wolcott)이 영화 삽입을 목적으로 작곡한 연주곡(스코어)으로 채워져 있다. 할리우드 전성기인 1930~1940년대 이래 영화음악가는 대부분 클래식 음악 전공자로 채워져 있었다.[26] 미시간대학교에서 공부한 찰스 월콧 역시 1930년대 중반부터 할리우드에서 일하기 시작했다. 빌 헤일리의 노래를 영화에 삽입하자고 주장한 이도 그였다. 제작사는 커다란 자본을 투자한 영화음악 작업을 안정적으로 진행하고자 했고, 검증된 영화음악가에게 스코어 작업을 맡기고 대중성을 노린 주제가만 대중음악가의 손에 넘긴다. 이는 이후 할리우드뿐 아니라 한국을 포함한 세계 영화산업에서 오랫동안 유지된 규칙이 된다.

2. 한국 영화와 대중음악

미국 사회의 변화를 드러내는 새로운 시도가 담긴 음악과 영화가 제2차 세계대전 10년 후인 1950년대 중반 본격화되었다면, 한국의 경우 한국전쟁으로부터 10여 년이 지난 1960년대 중반 무렵부터 비슷한 고민을 내비치기 시작한다. 그 양상이나 전개 방식은 두 나라의 사회, 문화, 역사, 경제적 맥락이 판이한 만큼이나 크게 다르다. 하지만 적어도 도시화 혹은 도시로의 대량 이주, 그로 인한 사회 문제의 대두, 전후 세대의 성장과 가치관 대립 같은 문제

(Stockholm: Royal College of Music & Art of Record Production, 2019), pp. 137-138.

26 이성률, 「막스 슈타이너(Max Steiner)의 영화음악: 《카사블랑카》와 《바람과 함께 사라지다》를 중심으로」, 『서양음악학』 16-1(2013), 52쪽.

의식의 결은 크게 다르지 않았다. 나아가 이러한 젊은 세대의 고민을 담은 영화가 새로운 영상 스타일을 시험하고, 이들 영화 안에 이전과 다른 취향을 반영한 음악이 삽입된 점도 닮아있다.

1950년대 중반부터 시작된 한국 영화산업의 성장세는 1959년 처음으로 100편이 넘는 작품을 제작한다. 하지만 여전히 영화 제작환경은 영세했고 영화음악은 전문화되지 못한 상태였다. 당시 한국 영화에는 기발표곡이 무단으로 삽입되곤 했다. 저작권에 대한 개념이 희박했던 시대였다. 방송국에서 일하며 다양한 음악에 조예가 깊은 이들이 적절한 음악을 골라 영화에 삽입하는 것이 영화음악 작업이었다.[27] 영화산업 규모가 커지고, 작가주의를 표방한 감독이 생겨나면서 창작 영화음악 수요도 늘어 갔다. 클래식 작곡가 김성태[28]가 영화음악을 맡은 권영순 감독의 〈흙〉(1960)이 제7회 아시아영화제에서 음악상을 수상한 일은 영화계에 자극이 되었다. 같은 해 영화음악을 정착 및 발전시키기 위한 목적에서 한국영화음악협회도 설립된다.[29]

창작 영화음악 수요가 늘어 갈 무렵, 한국의 영화음악가는 김성태나 가곡 '가고파'의 작곡가 김동진처럼 클래식 음악을 공부한 이들이 다수였다. 혹은 관현악 중심 오케스트라 편곡이 가능한 이들이었다. 작가주의 감독과 영화음악가 사이의 협업도 형성된다. 이를테면, 유현목 감독과 김성태 및 김동진, 김기영 감독의 경우 한상기, 이만희 감독은 전정근, 김수용 및 신상옥

---

27 최지선, 앞의 책(2007), 21~22쪽.

28 클래식과 영화음악에 걸쳐 있던 음악가 관련 연구나 평가는 영화음악보다 가곡과 같은 클래식 작곡에 방점이 맞춰진 경우가 대부분이다. 한국영화음악협회 초대 회장을 맡았던 김성태도 예외는 아니다. 이를테면 김성태의 영화음악가 활동은 클래식 음악에 매진할 수 없었던 한국의 현실과 결부되어 간략하게 언급되고 만다. 김용환, 「김성태의 가곡연구」, 『음악논단』 19(2005), 1쪽.

29 이 논문에서는 크게 다루고 있지 않지만, 연도별 한국 영화의 작품 편수와 참여 영화음악가에 대한 정보나 주요 사건 등은 이진원, 앞의 책(2007)을 참고하라.

감독은 정윤주와 주로 작업하는 식이다.[30] 하지만 1970년대 중반까지 매년 100~200여 편을 넘나드는 영화가 제작되던 현실에서 한 영화음악가가 특정 영화감독이나 특정 장르 영화(드라마, 스릴러, 청춘영화 같은)만 전문적으로 작업할 여건은 만들어지지 않았다.

당시 한국 영화에서 눈에 띄는 특징 중 하나가 영화 주제가다. 1960년대까지 한국에는 텔레비전이 보편화되지 않았다. 따라서 일반에게 가장 널리 퍼진 매체는 라디오였고, 라디오 드라마는 최고의 인기를 구가하고 있었다. 그렇다 보니 히트한 라디오 드라마가 영화화되는 일도 잦았다. "라디오→영화→주제곡 OST로 이어지는 일종의 원소스 멀티 유즈(One Source Multi Use)가 사실상 실현"[31]되는 상황이었다. 1960년대 한국 영화 주제가는 1950년대 미국처럼 영화의 시작과 마지막 장면에만 등장한다. 영화 전반에 삽입된 스코어는 전문 영화음악가 작곡, 관현악단 연주였다.

1960년대 한국 영화의 현대극은 크게 두 가지 주제로 나눌 수 있다. 하나는 산업화가 추진되는 와중에 도시와 농촌 사이의 갈등 혹은 계몽주의적 근대화(와 그 결과물인 도시 생활)에 대한 동경이며, 다른 하나는 그렇게 도시에 모여든 젊은이가 겪는 어려움과 그들의 신분/계급상승 욕구다. 흥미롭게도 전자를 대표하는 영화 주제가 다수는 트로트 장르고, 후자는 한국에서 막 시도되기 시작한 미국식 팝 음악이다. 이미자가 부른 '동백꽃 아가씨'와 '섬마을 선생님'이 전자의 대표사례다. 특히 '동백꽃 아가씨'는 1950년대까지 지속된 한국 대중음악의 작곡과 편곡 방식을 잘 보여준다.[32] 〈섬마을 선

30 최지선, 앞의 책(2007), 37~38쪽.

31 김창남, 「1960년대 한국 대중문화의 비극적 감정 구조: 영화 주제곡을 중심으로」, 『대중음악』 17(2016), 34쪽.

32 이에 대해서는 다음의 논문을 참고하라. 정진, 「백영호의 초기 영화 주제가 현황 및 악곡 분석: 동백 아가씨 이전 작품을 중심으로」, 『문화와융합』 45-12(2023), 443~456쪽.

생〉(1967)은 KBS 라디오 연속극이었다가 영화화되었는데, 도시는 남성성, 발전, 지식이라는 상징이며, 농촌(혹은 어촌)은 이에 대비되는 여성성, 낙후, 계몽의 대상이라는 구도가 노골적이다.[33] 연구자가 주목하는 영화음악은 도시의 삶의 다룬 후자의 작품으로 〈맨발의 청춘〉이 대표적이다.

김기덕 감독의 1964년 영화 〈맨발의 청춘〉은 한국식 청춘영화의 시작으로 평가된다. 10여 년 전 미국 청춘영화가 도시의 문제아에 주목했듯, 한국 청춘영화도 도시의 삶과 거리의 비열함 속 청춘의 좌절을 그린다. 한국 청춘영화의 관객도 도시로 대변되는 근대적 공간으로 향했던, 혹은 그 안에서 삶을 연명하기 위해 분투 중이던 젊은 세대였다. 따라서 "청춘영화는 새로운 세대의 새로운 사회 그리고 새로운 문화에 대한 욕망을 세대 갈등을 통해 구체화"[34] 해 나간다. 〈맨발의 청춘〉으로 촉발된 청춘영화의 흥행은 〈떠날 때는 말없이〉(1964), 〈초우〉(1966), 〈휴일〉(1968) 같은 영화로 이어진다. 이들 영화 속 남자 주인공은 젊고 가난하며, 도시에서 살아남아 사랑이나 성공 쟁취를 위해 반(反)사회적인 일탈도 서슴지 않는 불온한 청춘이다.[35] 영화 주제가는 이러한 도시적 정서를 표현하고자 했다. 이를 위해 한국에 시도되지 않았던 새로운 대중음악, 바로 미국 대중음악 형식을 강조한다.

최유준은 한국전쟁을 거치며 한국에 본격 유입되기 시작한 미국 문화를 매개로 '글로벌과 로컬'의 심상지리(imagined geography)가 한국 대중에게 광범위하게 형성되었다며, '세련된' 음악에 대한 대중적 지향은 당시 미국에 의해 주도된 '서구화' 문화정치 이데올로기와 맞물려 있다고 주장한다.[36] 서구

---

33 김창남, 앞의 논문(2016), 40쪽.

34 이대범, 「국가정체성 형성과 불량한 청춘: 〈맨발의 청춘〉(김기덕, 1964)을 중심으로」, 『영상문화』 40(2022), 138쪽.

35 송희복, 「문화연구의 관점에서 본 영화 속의 사회상: 1960년대 신성일의 출연작을 중심으로」, 『국제언어문학』 378(2017), 6쪽.

36 최유준, 「'세련된' 음악의 탄생: 1950~1960년대 클래식 장르의 감정 정치」, 『이화음악논

화와 등치되는 미국식 음악은 자연스레 도시와 연결된다. 따라서 도시에서 살아가는 주인공들은 미국식 음악을 듣는다. 그 안에서도 음악의 위계는 분명하다. 〈맨발의 청춘〉 주인공이자 뒷골목 건달인 두수(신성일 분)와 패거리는 로큰롤 음악에 맞춰 춤을 춘다. 외교관 딸인 요한나(엄앵란 분)와의 사랑을 꿈꾸며 시도한 데이트 장소는 클래식 음악회장이다.[37] 도시의 청춘에게 계급과 취향의 위계는 존재하지만, 발현되는 형식은 모두 서구적인 음악이다. 마치 도시에서 트로트는 지워진 것처럼 보인다.

이봉조가 작곡하고 최희준이 부른 경쾌한 분위기의 영화 주제가 '맨발의 청춘'은 미국 재즈가 대중화된 형식인 소위 '스탠더드 팝' 스타일이다. 당시 한국 대중음악의 주류는 여전히 트로트였다. 그런데 도시의 청춘영화를 내세운 이 작품에는 주제가부터 스코어까지 의도적으로 미국식 혹은 재즈화 된 라틴 리듬과 타악기를 내세운다. 최희준이나 이봉조는 미8군 무대 출신으로 미군 앞에서 미국 주류 대중음악을 연주하며 음악 경력을 쌓았다. 이봉조가 작곡한 또 다른 청춘영화 주제가 '떠날 때는 말없이'를 부른 현미 역시 미8군 출신이었다. 도시적 삶의 비극을 다룬 청춘영화 〈초우〉의 주제가 역시 비슷한 활동 이력을 지닌 작곡가 박춘석과 가수 패티김이 담당했다. 당시 미8군 무대는 한국에서 가장 큰 외화 수익을 올리는 산업 중 하나였다.[38] 이봉조, 박춘석, 패티김, 현미, 최희준은 한국 주류 대중음악 분야에서는 신인이었지만, 미8군 무대에서는 미국식 작/편곡, 악기 사용법을 터득한 전문가였다. 도시적 삶과 미국화가 동일시되는 문화 이데올로기 속에서 이들은 빠르게 한국

집』 23-4(2019), 133쪽.

37 위의 논문, 142쪽.

38 이를테면 1960년대 중반 미군부대가 모여 있던 동두천시의 미군 전용 클럽이 벌어들인 외화는 한 해 약 40만 달러 규모인데, 이는 당시 한국 총 수출액의 1/100 수준이다. 조일동, 「경계의 역동과 창조: 주한미군 주둔지 주변 대중음악 형성과정에 관한 인류학적 연구」, 『동북아문화연구』 71(2022), 72~73쪽.

대중음악의 주류로 자리 잡아간다.

이봉조는 〈맨발의 청춘〉 주제가뿐 아니라 영화에 삽입된 스코어도 작곡해, 제2회 청룡영화상에서 최우수 음악상을 수상한다. 신예 대중음악가 이봉조에게 상을 준 데는 "안일하고 타산에 젖은 음악을 양산했다고 여긴 순수음악 작곡가들에 대한 경종이자 새로운 감각의 영화음악에 대한 재고"[39]도 있었다. 〈맨발의 청춘〉이 전례 없는 성공을 거둔 이후, 미8군 무대를 경험한 박춘석, 일본에서 재즈를 배운 길옥윤도 미국식 음악-재즈를 응용한 영화음악가로 성장한다. 트로트 중심 당대 한국 주류 대중음악 스타일을 거부하고, 클래식과도 다른 형식과 시도를 담은 음악이 젊은 청자를 중심으로 새로운 음악 취향과 문화를 창출했음에 주목할 필요가 있다. 이 음악들은 기존 한국 대중음악 주류였던 트로트 특유의 5음계 형식과 맑은 목소리의 떨림을 강조하는 가창에서 벗어나 7음계 구조에 허스키한 보컬 같은 미국식 대중음악 형식과 스타일을 도입하며 새로움을 구현하고자 했다. 새로움에 대한 욕망이라는 점에서 인디에 가까운 시도였다고 평가할 수 있다. 물론 당시 한국에는 인디음악이라는 용어도 없었고, 인디음악 특유의 하위문화적 실천도 강조하지 않았지만 말이다.

한 가지, 이봉조 같은 대중음악 출신 영화음악가가 작업한 영화 중에는 전문 영화음악 작곡가의 이름이 함께 발견되는 경우가 많다는 점은 짚고 넘어가자. 이를테면 1967년 김수용 감독의 〈안개〉 크레딧에는 음악가로 이봉조와 함께 정윤주의 이름도 발견된다. 정윤주는 평생 클래식과 영화음악을 넘나들었던 작곡가로[40] 자신의 음악 작업을 꼼꼼하게 기록한 메모와 총보를 남긴 이로도 유명하다.[41] 대중음악 작곡가의 이름을 내세우는 것이 영화 흥행을

---

39 최지선, 앞의 책(2007), 44쪽.

40 오희숙, 「정윤주」, 『음악과 민족』 26(2003), 159쪽.

41 김정희, 「1960년대 한국 대중문화의 단면: 작곡가 정윤주와 한국영화」, 『낭만음악』 10-

위해 필요했을 수도 있고, 워낙 빠듯하게 작업해야 했던 한국 영화 제작 여건상 여러 작곡가가 음악 작업에 참여하는 것이 유리했을 수도 있다. 그러나 대중음악가가 참여한 영화음악에 기성 영화음악가가 공동으로 참여한 경우가 적지 않다는 사실은, 한국 영화계가 (전통적인) 관현악 오케스트라 삽입을 선호했음을 내비친다.

1960년대 청춘영화가 미국식 스탠더드 팝 음악 형식을 통해 다름을 드러내고자 했다면, 1970년대 청년문화를 표방한 영화는 좀 더 파격적인 선택을 한다. 이장호, 김호선, 하길종 감독은 강근식, 정성조 등을 음악 파트너로 삼았다. 1945년생 최인호 원작과 이장호 연출, 1946, 1947년생 강근식과 이장희 음악의 영화 〈별들의 고향〉(1974)은 1970년대 청년문화를 대표한다. 일제강점기를 경험하지 않은, 십대 이전에 한국전쟁을 겪은, 일본보다 미국 대중문화가 익숙한 세대가 내놓은 새로운 영화와 음악이었다. 이장희와 함께 주제가와 스코어를 맡은 강근식은 오리엔트 프로덕션이라는 이름의 기획사에서 이장희, 김세환, 송창식 등의 편곡과 연주를 해 온 젊은 음악가였다. 실상 오리엔트 프로덕션은 유통을 다른 (대형) 음반사에 맡겨야 하는 음악 창작 및 녹음 회사에 가까웠다.

독립적인 음악 성향을 가지고 있던 오리엔트 프로덕션은 상대적으로 영세한 규모였고, 비용 절감과 현대적인 대중음악 소리 연출을 위해 1970년대 초반부터 전기/전자악기를 적극 도입했다.[42] 영화 〈별들의 고향〉은 이장호 감독의 첫 연출작인 동시에 음악을 맡은 강근식에게도 첫 영화음악 작업이었다. 그는 기존 영화음악과 다름을 표현하기 위해 평범한 현악기를 이용할 법한 장면에도 전자악기로 현악기 소리를 연출해 삽입하는 등 실험적인 면모를

2(1998), 79쪽.

42 이 시기 새로운 전자악기 도입 경험에 대해서는 다음의 강근식 인터뷰를 참고하라. 신현준·최지선, 『한국 팝의 고고학 1970』(경기: 한길아트, 2005), 166~171쪽.

중시했다.[43] 물론 1970년대에도 가장 바쁜 영화음악가는 한 해에 20~30편씩 작업을 해낼 수 있는 전문 작곡가들이었다. 한 달에도 몇 편의 영화음악을 빠르게 만들어 낼 수 있는 이들 전문 인력 없이는 한국 영화가 제대로 극장에 걸릴 수 없었다. 다만 1960년대에 이어 1970년대에도 기성 문법과 다른 영화를 만들어 낸 청년문화 출신 감독들이 선택한 영화음악가는 기존 한국 대중음악 문법에서 벗어난 새로운 전기/전자악기 소리를 내세운 실험적 음악인이었다. 또한 강근식이 일한 오리엔트 프로덕션 역시 인디라는 표현이 없던 시절, 인디음악에 가깝게 작업을 수행한 집단에 가까웠다는 사실은 기억할 필요가 있다.

Ⅳ. 인디음악가, 한국 영화와 만나다

지금까지 인디음악 혹은 인디음악에 가까운 시도를 담은 대중음악이 영화산업과 처음 만났던 순간과 그 문화적 의미를 살펴봤다. 하지만 제Ⅱ장에서 살펴본 바와 같이 한국에서 인디음악이라는 용어가 처음 등장한 것은 1990년대 후반이다. 1960~1970년대 실험적 시도를 모색한 대중음악가의 영화음악 참여는, 현재의 기준에서 보자면 인디음악에 가까운 태도와 지향을 가진 음악가의 영화작업일 뿐, 인디음악인의 작업은 아니다. 그렇다면 1990년대 이후 인디음악가들은 언제 어떻게 한국 영화 가까워진 것일까.

43 조일동, 「1970 청년문화와 영화음악」, 구혜원·문관규·성진수·송아름·이수향, 『다시 한국영화를 말하다: 코리안 뉴웨이브와 이장호』(서울: 미다스북스, 2023), 63~64쪽.

1. IMF와 한국 대중문화의 급진적 변화

1990년대 후반 인디음악이 한국에서 처음 시도되었을 때만 해도 록 음악이 주를 이루었다. 1980년대 후반부터 시작된 해외 포스트펑크 인디음악 운동처럼 다양한 펑크 록 음악이 한국 인디음악 운동의 시작에 있었다. 그러나 곧 음악가의 태도, 가치 등과 연결된 실천을 통칭하는 단어가 된다. 서울 홍익대학교 주변 라이브 클럽에는 장르를 뛰어넘은 공연과 공동작업이 이어졌다. 그 결과 인디음악은 예의 펑크부터 포크, 모던록, 하드록, 헤비메탈, 힙합, 일렉트로니카(테크노) 등 다양한 장르를 아우르며 폭발적으로 쏟아져 나오기 시작한다. IMF 이후 극도로 위축된 한국 연예 산업에 인디음악은 기발한 아이디어를 디지털 기술로 구현하고, 방송이 아닌 공연과 PC통신이란 새로운 활동 공간을 개척한 대안적 실천으로 받아들여졌다. 수억 원을 투자한 주류 가수 뮤직비디오와 가정용 비디오로 제작한 인디밴드 뮤직비디오가 음악 방송 시상식에 함께 등장하는 일[44]마저 벌어졌다.

인터넷, 디지털 음악 장비의 보급, '홍대앞'이라는 음악가, 평론가, 팬덤이 교차하는 물리적 공간이 확보되면서 "이론적으로 누구나 마음만 먹으면 초보적인 기술과 아이디어를 갖고 자신의 음악을 만드는 것이 가능"[45]한 시대가 열렸다. 비슷한 시기 한국뿐 아니라 세계 곳곳에서 디지털 인디음악이 나타난다. 이들은 전통적인 장르 중심 대중음악 실천을 뒤흔들며 새로운 매시업(mesh up)을 시도하는데, "'주류'나 '톱 40'로 불리는 것들과 '얼터너티브'나 '언더그라운드'로 볼 수 있는 것들을, 즉 양립할 수 없어 보이는 음악 스타일들, 제작 가치들, 그리고 대중문화 전통들과 관련되는 상이한 원자료들을 뒤

---

44 조일동, 「1990년대 한국대중음악 상상력의 변화」, 『음악논단』 43(2020), 182~183쪽.

45 장호연·이용우·최지선, 『오프 더 레코드, 인디 록 파일』(서울: 문학과지성사, 1999), 23쪽.

섞는"[46] 일이 횡행하기 시작한다. 한국의 인디음악도 다르지 않았다. 거침없는 꼴라주는 "'뽕짝'을 거부하는 것만큼이나 강조하는 과정을 통해 컬트(cult)로 만들어 버리는"[47] 음악을 만들었다. 익숙한 음악을 낯설게, 낯선 음악 요소를 친숙한 형식에 실험적으로 덧댄 음악적 시도는 인디음악을 대표하는 소리가 되었다.

이 무렵 한국 영화도 커다란 질적 변화와 마주한다. 먼저 1996년, 사전 심의제도 위헌 결정이 난다. 음악과 영화 모두 표현의 자유를 일정 부분 획득한 것이다. 방송국 음반 대상 심의기구 존속, 공연예술진흥협의회의 영화 상영 등급 심의제 같은 한계는 남았으되, 정부의 대중문화 간섭이 끝났다는 상징성은 컸다.[48] 검열이 사라진 상황에서 1998년 IMF 관리체제와 신자유주의 광풍이 불어오기 시작했다. 이 상황이 역으로 실험적인 인디음악에 가능성이 되었던 경험과 비슷하게 영화계도 "과학적이고 합리적인 제작의 기틀이 마련되었으며, 합리적인 제작비 지출은 기술적으로 완결성이 높아진 영상을 만들어내어 한국 영화의 평균적인 질을 상승시켰고, 제작환경을 개선시켰으며, 기존의 배타적인 인력 기용에서 벗어나 역량 있는 신인들을 데뷔"[49]시키는 기회를 제공하기도 했다. 한국 영화계가 생각하는 산업화의 기준은 미국 할리우드였고, 산업화가 합리화로 이해되곤 했다.[50] 이러한 분위기 속에서 2000년대 초반까지 멀티플렉스 극장이 보편화되고, 천만 관객 영화가 등장했으며, 영화산업노조와 임단협 체결이 이루어진다. 이는 한국 영화가 하

---

46 데이비드 건켈(저), 문순표·박동수·최봉실(역), 『리믹솔로지에 대하여: 디지털 시대의 새로운 사유와 미학』(서울: 포스트카드, 2018), 59쪽.

47 조일동, 앞의 논문(2007), 156쪽.

48 김승경, 「1990년대 한국영화의 성장 배경」, 『CINEMA』 1(2005), 41~42쪽.

49 위의 논문, 66쪽.

50 손희정, 「1990년대를 묻는다」, 『문화과학』 82(2015), 262쪽.

나의 산업으로 자리잡았음을 보여주는 사건으로 이해되었다.[51] 2000년 박찬욱 감독의 〈공동경비구역 JSA〉, 2001년 정재은 감독의 〈고양이를 부탁해〉, 임순례 감독의 〈와이키키 브라더스〉, 2002년 이정향 감독의 〈집으로〉[52] 같은 개성과 실험성, 완성도를 모두 갖춘 젊은 영화가 쏟아지며 한국 영화의 질적 성장도 가시화된다.

그러나 이러한 변화는 2007년 무렵부터 정체되기 시작한다. 영화 형식 실험, 권위 해체의 욕망, 장르적 상상력의 확대와 해체 등이 시도되던 1997년부터 2006년까지의 변화가 눈에 띄게 줄어들었다는 지적이 여기저기 등장한다. 여러 분석이 시도되었고, 그중 한국 영화에 대형 자본이 투자되면서 산업화 및 계량화된 모니터링을 강화했고, 그 결과 독창적이고 창의적인 시도가 경직되었다는 분석이 정설처럼 받아들여졌다. 하지만 연구자는 정체기의 원인은 좀 더 근본적인 문제에 있었다는 손희정의 논의에 주목하고자 한다. 그는 1990년대 민주화 이행과 맞물려 진행된 신자유주의적 산업화가 강력한 국가 통제에서 시장 중심으로 넘어가는 이행기라는 착시를 일으켰고, 그 결과 한국 영화 제작 환경이 개선된 듯한 착각을 만들었다고 주장한다. 운동적 성격을 지녔던 영화판이 2000년 무렵 국가의 억압적 제도 소멸과 함께 안착했다 보는 이들과 그 같은 국면 전환 과정 내내 아무런 계급적 이익도 보장받지 못했던 이들로 완전히 나뉘었다. 독재와 탄압에 저항하던 '반지배연합'이 분열되고 대중문화계도 중간계급과 노동계급 사이가 완전히 이완되었다.

---

51 이현진, 「문화에서 산업으로, IMF 이후 한국영화의 위상 변화와 인식의 전환」, 『현대영화연구』 19(2014), 202~203쪽.

52 1990년대 이전까지 한국 영화계에서 여성 영화감독의 숫자는 불과 다섯 명에 불과했으나, 1990년대 말과 2000년대 초반 정재은·임순례·변영주·이정향·이미연·이언희 등이 작품성과 흥행성을 함께 갖춘 영화를 내놓는다. 2000년 즈음 한국 영화 변화의 중요한 흐름 중 하나라 할 수 있다. 이에 대해서는 다음을 참고하라. 김숙현, 「2000년대 한국영화 장과 여성 영화감독」, 『문화와 사회』 26-2(2018), 317~377쪽.

한국 영화 관객 1억 명이 넘어서도록 영화 제작 부문의 안정화나 안전장치는 마련되지 못한 채 그렇게 고착되었고, 그 결과가 2007년 정체기의 원인이라는 지적이다.[53]

그 사이 1990년대 인디음악과 독립영화의 성장이라는 변화 속에서 느슨하게 연결되기 시작한 인디음악가와 영화의 연결은 이 무렵 더욱 강화되었다. 인디음악가가 가진 장점이었던 새로운 시도에 대한 유연함, 디지털 장치, 가상악기 등 신기술을 활용해 저자본 고효율의 자기 음악 생산 능력은 처음 독립영화와 작업했던 인디음악인이 보여준 큰 장점이었다. 영화음악은 작곡가와 연출자, 제작자가 영화의 전체적인 흐름, 내용, 의도를 반영해 상의하며 작업을 진행되게 되는데, 보통 감독은 자신이 생각하는 장면의 성격에 어울리는 다양한 레퍼런스(reference)를 전달해 음악 작업의 효율을 높이게 된다.[54] 한국 안팎의 대중음악 변화를 빠르게 인지하고 이를 자신의 방식으로 변용, 조율, 응용하는 인디음악인의 능력은 레퍼런스로 주어지는 영화음악의 성격을 파악하고 영화의 성격과 제작비에 맞춰 구현하는 능력으로 전환되었다. 연구자가 영화음악 현장에서 만났던 인디음악가들은 영화음악 작업에 주어지는 시간과 자원은 2000년대 이후 지금까지 크게 변화하지 않았다고 지적한다. 음악 제작비를 절감해 줄 새로운 기술을 적극 활용하면서 음악의 품질을 유지, 향상시킬 수 있는 능력은 어쩌면 인디음악보다 한국 영화산업이 더 필요로 한 것이었을지도 모른다.

---

53 손희정, 앞의 논문(2015), 269~271쪽.

54 안은정·이원덕, 앞의 논문(2016), 65쪽.

2. 실험적 영화와 인디음악의 만남

1997년 장선우 감독의 〈나쁜영화〉가 개봉한다. 비행 청소년의 무책임하고 부도덕한 행위를 여과 없이 영상화했다는 도덕적 비난부터 영화 형식을 갖추지 않은 모호한 연출이라는 비판, 소외된 사람들의 삶을 관습적 굴레에서 벗어난 시각으로 껴안은 작품이라는 옹호 여론까지,[55] 이 영화는 한국 사회 담론의 장을 뒤흔들었다. 이 시끄러운 영화의 음악을 맡은 이는 인디음악가 달파란이었다. 달파란의 첫 영화음악 작업이었다. 그는 자신이 활동했던 삐삐밴드의 음악을 편집해 삽입하고, 당시 한국 인디음악 판에서 가장 아방가르드로 통하던 어어부밴드, 황신혜밴드의 노래를 활용한다. 달파란은 1980년대 중반 헤비메탈 밴드 시나위의 베이시스트로 음악 경력을 시작, 펑크록 삐삐밴드를 거쳐, PC통신 동호회에서 만난 동료와 테크노와 일렉트로니카 계열 인디 음반사까지 차린 다채로운 경력을 지닌 인물이다.[56] 음악 실험에 주저하지 않고, 변화하는 트렌드를 발 빠르게 소화하는 달파란은 인디음악이라는 말이 존재하기 이전부터 인디에 어울리는 태도를 지닌 인물로 평가되었다. 큰 논란을 일으킨 장선우 감독의 다음 작품 〈거짓말〉(2000) 음악에서 달파란은 영화만큼이나 파격적인 뽕짝과 일렉트로니카를 뒤섞은 음악으로 화제를 모았다.

1999년에는 한국 최초로 고어 스릴러를 내세운 장윤현 감독의 〈텔 미 섬딩〉이 개봉한다. 이 작품은 시신 절단과 같은 고어 장면뿐 아니라 범죄를 공모하는 두 여성 주인공이 성애적 관계인 레즈비언이었다는 설정을 내세웠

---

55 김수남, 「'좋은 감독'의 패배주의인가? '나쁜 감독'의 선정주의인가〉 아니면 '열린영화'의 모험주의인가?: 장선우의 『나쁜영화』」, 『공연과 리뷰』 13(1997), 20~21쪽.

56 권현우, 「일렉트로닉 댄스음악 분석 방법에 대한 연구」, 『대중음악』 20(2017), 105~106쪽.

다.[57] 영화음악가는 2000년대 가장 활발한 영화음악팀인 사운드트래킹의 대표 조영욱과 함께 방준석의 이름이 적혀 있다. 한국 최초의 모던록 밴드로 일컬어지는 유앤미 블루의 기타리스트로 음악 경력을 시작, 다양한 인디음악가와 실험적 음악 활동을 벌이며 한국 인디음악 초기 역사에서 중요한 조력자로 이야기되는 방준석의 첫 영화음악 작업이었다. 김지운 감독의 두 번째 작품이자 블랙코미디 영화인 〈반칙왕〉(2000)의 주제가와 음악은 어어부밴드의 장영규, 백현진이 맡았다. 염세적이고 허무한 음악이라는 평가를 받는 어어부밴드는 불협화음을 장난스럽게 배치하는 음악으로 현대인의 비애와 블랙코미디가 겹치는 영화의 성격을 소리로 구현했다. 두 사람은 박찬욱 감독의 복수 시리즈 첫 작품인 〈복수는 나의 것〉(2002) 음악도 담당한다. 새로운 여성 서사를 만들었다는 평가를 받았던 정재은 감독의 〈고양이를 부탁해〉는 전문 영화음악가 조성우의 작곡팀 M&F와 인디밴드 모임별이 공동작업했다.

3. 인디음악의 공동체성이 반영된 작업

이처럼 초기 인디음악가의 영화 진출은 대부분 파격을 내세운 작품이었고, 공동작업의 형태를 띠곤 했다. 이는 1990년대 한국 인디음악의 이미지가 주류 대중음악 구조에 저항하며 다른 목소리를 내는 존재에 가까웠기 때문이다. 기존 한국 영화 문법에 도전하는 작품을 연출한 감독들은 그 안에 담긴 음악도 기성 영화음악 문법에서 벗어나기를 바랐고, 인디음악인과의 작업은 자연스러웠다. 인디음악가들은 자신에게 요청된 역할을 파격적인 소리로 해

57 레즈비언 관계가 살인 공모, 즉 사회적 규칙 위반 서사의 바탕으로 사용되며 이성애 중심성을 강화하는 장치로 읽힐 위험성에 대한 비판도 제기되었다. 다음을 참고하라. 김선아, 「레즈비언, 싸이코 킬러, 여괴: 〈노랑머리〉, 〈텔 미 썸딩〉, 〈여고괴담 두 번째 이야기〉」, 『여/성이론』 12-3(2000), 216~232쪽.

냈다. 영화의 화제만큼이나 영상과 함께 흐르는 새로운 음악에 대한 주목도 커졌다. 인디음악가 출신 달파란, 방준석, 장영규, 이병훈 네 사람은 아예 영화음악 창작집단 '복숭아'를 결성한다. 이들은 각자의 이름으로 영화음악 작업을 진행하되 공동작업실을 꾸려 서로의 작업에 도움을 주는 방식의 느슨한 공동체다.

복숭아의 작업 방식은 인디음악 초기부터 장르를 뛰어넘어 협업을 시도하지만, 결과물을 각자의 음악으로 꾸려 가던 모습과 겹쳐진다. 이들은 따로 또 같이 영화음악 작업을 하는 형태로 한 해 10여 편에 이르는 영화음악을 맡게 된다. 복숭아가 유지되던 2000년대에 작업한 영화 중 대표작으로는 〈YMCA 야구단〉(2002), 〈알포인트〉(2003), 〈주먹이 운다〉(2005), 〈너는 내 운명〉(2005), 〈달콤한 인생〉(2005), 〈짝패〉(2006), 〈타짜〉(2006), 〈라디오스타〉(2006), 〈좋은 놈, 나쁜 놈, 이상한 놈〉(2008), 〈황해〉(2010) 등이 있다. 2022년 작고한 방준석을 제외하고, 이들은 최근에도 〈외계+인 2〉(2024), 〈무빙〉(2003), 〈마스크걸〉(2023) 등 다양한 장르의 영화, 드라마 음악 작업을 활발하게 진행하는 동시에 이날치밴드(장영규), 신인과의 공동작업(달파란) 등 인디음악가 활동도 지속하고 있다.

4. 디지털 기술을 활용한 영화음악

인디음악가의 한국 영화 진출은 이전까지 보편적이었던 대중음악 주제가와 전문 영화음악가 스코어로 구성된 영화음악이라는 규칙에 균열을 가져왔다. 인디음악가 다수가 스코어 작업과 주제가 작업을 모두 수행하는 인력이었기 때문이다. 여기에는 1990년대 이후 디지털 악기와 컴퓨터 음악을 보편적으로 사용해 온 인디음악의 맥락이 크게 작용했다.

현대 대중음악은 디지털 믹싱이 아날로그 방식을 거의 대체한 상황이다.

녹음도 대부분 디지털로 이루어진다. 가상악기로도 불리는 디지털 악기는 샘플러형과 신디사이저형으로 나눌 수 있는데, 샘플러형은 재래식 악기의 실제 소리를 녹음한 샘플을 악기 입출력 과정에서 조작, 재생하는 방식이고 신디사이저형은 소리 주파수 발생 장치에 필터 변조를 가해 새로운 소리를 만든다.[58] 초기에는 진짜 악기 소리와 비슷하게 들리는 샘플러형이 영화음악이나 대중음악 모두에서 환영받았으나, 실재하지 않는 소리를 만들어 개성을 표현하는 신디사이저형이 실험적인 음악가를 중심으로 점차 확산되고 있다. 현재 영화음악에서는 두 방식을 적절히 조합하여 사용하는 경우가 대부분이다. 이런 디지털 악기들을 사용하면서 관현악단을 녹음실로 부르지 않더라도 음악가 혼자 원하는 형태의 오케스트라 연주를 만들 수도 있고, 감독의 의견을 반영해 특정 악기 소리를 빼고 넣거나 음을 수정하는 일 또한 비교적 쉽고 간단하게 해낼 수 있다.

2003년 씨네21에 실린 창작집단 복숭아의 인터뷰를 보면 네 사람 모두 컴퓨터 위주로 음악 작업을 하게 되면서 변화한 내용을 언급하고 있다. 이를테면 "음악 만드는 수고는 줄어들고 장비도 많이 줄었기 때문에 큰 이익을 생각하지 않고도 음악하는 사람이 음악을 재생산해 나갈 여건"이 마련되었다며, "디지털로 녹음하여 자르고 붙이는 방식을 통해 하나의 소리와 다른 소리가 만나는 과정에서 부딪히고 의미가 변화"[59]한다고 지적한다. 디지털 악기가 하드웨어의 형태가 아니라 컴퓨터 소프트웨어로 대체되는 최근 상황은 변화가 더욱 가속되고 있다. "드럼과 피아노를 필두로 하여 수많은 음악이 실제 악기가 아닌 가상악기로 만들어져 우리에게 전달되"고 있으며, "영화 및 드라마

58 김병오, 「고독한 뮤지션 공간의 탄생: 가상악기 전성시대에 대한 고찰」, 『대중음악』 23(2019), 217쪽.

59 씨네21 , 「영화음악그룹 '복숭아 프레젠트'의 강기영, 장영규, 방준석, 이병훈」, http://m.cine21.com/news/view/?mag_id=22517 (검색일: 2024.3.4.).

등의 OST는 고정된 비율을 말하긴 어려우나 창작 과정에서 활용되는 가상악기의 비중이 상당한 수준"[60]에 이르렀기 때문이다.

랩탑 컴퓨터로도 작업이 가능한 소프트웨어 형태의 디지털 악기가 보편화되면서 음악가의 창의력은 점차 기획 능력과 순발력, 샘플 소스에 대한 탐색으로 변화하고 있다.[61] 이러한 변화 속에 디지털 악기에 더 익숙한 젊은 인디음악가의 영화음악 작업도 늘어나고 있다. 〈옥자〉(2017)에 이어 〈기생충〉(2019), 〈미키 17〉(2025 개봉 예정)까지 봉준호 감독의 근작에서 작업을 도맡고 있는 정재일은 인디밴드 녹음 세션을 하며 경력을 시작했다. 그는 록밴드부터 재즈, 힙합, 국악, 뮤지컬까지 다양한 장르의 음악을 소화하는 것으로 유명하다. 〈기생충〉 작업처럼 관현악 오케스트라 실연을 녹음하는 고전적인 영화음악 작업도 하지만, 디지털 악기로 아이디어를 순발력 있게 구현하는 작업으로 특히 주목받았다. 이를테면 세계적인 인기를 얻은 〈오징어게임〉(2021)에 삽입된 음악은 정재일 혼자 디지털 악기로 작업한 후 실재 악기 연주를 하나 정도씩 얹는 방식으로 작업했다. 영화나 드라마에서 음악은 단순히 장식이 아니라 이미지에 정서를 입히고, 화면에서 알 수 없는 정보를 제공해주며, 영화의 내러티브 진행과 내적 세계를 이루는 역할[62]을 맡는다. 그런 면에서 가상 타악기 리듬 위에 리코더 연주만 더한 〈오징어게임〉 테마는 드라마 속 반전을 감각적으로 표현한다.

인디밴드 눈뜨고코베인과 국악 크로스오버 프로젝트 타니모션 활동을 통해 미니멀한 악기 편성의 감각적이고 기발한 음악을 만들어 온 연리목은 인디음악 경험을 섬세한 감정선을 드러내는 영화음악에 적용했다. 첫 영화 〈은교〉(2013)부터 〈우리들〉(2017), 〈비밀의 언덕〉(2023)까지 연리목은 클래식

---

60 김병오, 앞의 논문(2019), 218쪽.

61 Brian J. Hracs, *op. cit.*, pp. 457-458.

62 송희영, 앞의 논문(2008), 154쪽.

관현악 편성의 녹음부터 디지털 악기를 이용해 홀로 프로그래밍한 작업까지 영화의 감정선을 따라가며 리듬과 음율을 변화시키는 음악을 만든다. 리듬을 중심으로 음악을 만드는 인디 힙합 DJ들도 리듬 편집이 중요한 액션, 스릴러 장르 영화음악에 진출하고 있다.

사실 디지털 장비 사용은 현대 음악 작업에서 당연한 도구가 되었다. 따라서 인디음악만의 특성으로 치부할 수는 없다. 하지만 인디음악이 역사적으로 경험한 소리 실험과 변화에 빠르게 적응하는 능력은 일종의 인디음악 특유의 아비투스가 되어 영화음악 시장에서 강점이 되고 있다.

Ⅴ. 맺음말

영화산업은 새로운 관객 유입을 통해 이윤을 확대해 왔다. 역사적으로 영화는 기존 주류 대중음악의 관성에서 자유로운 일군의 음악가-인디음악이 생산한 음악 혹은 그 음악을 둘러싼 하위문화적 시도를 영상 언어 속에 빠르게 흡수해 시장을 확대하는 수단으로 삼아 왔다. 이러한 시도는 제Ⅲ장에서 살핀 것처럼 할리우드에서 한국 영화까지 공통적으로 나타난다. 인디음악 혹은 인디에 가까운 시도를 담은 대중음악도 영화와의 협업을 통해 새로운 시장 개척을 모색하는 창구로 삼아 왔다.

그러나 제Ⅳ장에서 살핀 바와 같이 한국 대중문화에서 두 산업의 본격적인 협업은 2000년을 전후한 시기 경제, 사회적 맥락과 연결된다. IMF 관리체제를 경험한 한국 대중문화는 이전까지의 전근대적이고 도제 형태의 제작구조에서 벗어나 시스템에 의해 작동하는 산업 형태로 나아가야만 했다. 빠른 산업화는 역으로 기성 규칙에서 벗어난 인디음악이나, 다채로운 소재와 주제를 기발하게 다루는 신인 감독에게 기회를 제공하기도 했다. 산업구조 변동이

새로운 틈새시장을 연 것이다. 새로운 도전과 시도에 나선 영화 인에게 인디음악이 구축해 온 다름의 가치는 자연스레 연결되었다.

인디음악은 주류 대중음악 산업의 개입과 간섭에서 자유로운 음악 실천을 지속하기 위해 작업 비용을 줄이면서도 음악 완성도와 품질을 유지, 강화하는 방안 연구를 지속해 왔다. 그 과정에서 새로운 기술과 변화를 받아들이는 데 유연한 태도를 내면화해 왔다. 이들에게 기술은 단순한 도구가 아니라 더 유연하고 폭넓은 음악적 사고와 연행 방식 자체다.

한류가 영상산업으로 확장되고, 대규모 투자가 이어지며, 영화가 산업적 면모를 강화하는 와중에도 영화/드라마 산업 내부는 안정적인 노동환경이나 처우, 안전장치를 갖추지 못했다. 이 같은 상황에서 인디음악이 구축한 디지털 기술을 활용한 소수 인력으로 높은 완성도를 담보하는 음악 작업 능력은 산업이 요구하는 경제적 필요와 맞물리게 되었다. 산업구조에서 자유로운 시도를 지속하기 위해 인디음악가가 고안하고 발전시킨 능력이 파편화된 노동을 통해 비용을 줄이는 신자유주의적 산업에 적합한 능력이 되는 아이러니가 펼쳐진 셈이다.

이 논문은 인디음악인의 입장과 경험을 중심으로 기술되었다. 영화음악가는 보통 연출자-감독과 영화에 삽입할 음악을 두고 논의를 하게 된다. 하지만 실질적으로 이들을 영화음악가로 고용하는 결정은 영화제작사가 내린다. 영화제작사의 입장에서 인디음악가와 함께 작업을 하는 이유는 아쉽게도 이 논문에서 명료하게 드러내지 못했다. 향후 작업을 통해 보완해 나가야 할 부분이다.

한국 영화와 드라마 음악을 작업하는 인디음악 출신 음악가 다수는 영화/드라마 음악 작업에만 매진하지 않는다. 단독 혹은 소규모 단위로 영화음악을 작업하고, 여기서 발생한 자본을 다시 실험적인 음악 작업에 투자해 자기 음악 세계를 지속, 강화하는 전략을 선택하고 있다. 밴드 활동이나 개인 작

업, 프로듀싱과 믹싱 등 다양한 방식으로 인디음악과 관계를 유지하며 새로운 시도를 경주한다. 이러한 기성 음악 언어에서 벗어나려는 노력은 다시 이들이 만드는 영화음악에 특별한 성격을 부여한다. 영화음악 작업에 여전히 단기간 소규모 예산을 배정하면서도 글로벌 시청자의 눈높이를 맞출 수 있는 결과물을 요구하는 산업과 저비용 고효율 음악 작업을 지속할 방안을 모색하는 태도가 내면화된 인디음악가 사이의 관계가 당분간 계속되리라 예상할 수밖에 없는 이유다.

참고문헌

1. 논저

구경은, 「영화의 사운드로서의 음악」, 『서양음악학』 9-2, 2006..

권현우, 「일렉트로닉 댄스음악 분석 방법에 대한 연구」, 『대중음악』 20, 2017.

김병오, 「고독한 뮤지션 공간의 탄생: 가상악기 전성시대에 대한 고찰」, 『대중음악』 23, 2019.

김선아, 「레즈비언, 싸이코 킬러, 여괴: 〈노랑머리〉, 〈텔 미 썸딩〉, 〈여고괴담 두 번째 이야기〉」, 『여/성이론』 12-3, 2000.

김수남, 「'좋은 감독'의 패배주의인가? '나쁜 감독'의 선정주의인가? 아니면 '열린영화'의 모험주의인가?: 장선우의 『나쁜영화』」, 『공연과 리뷰』 13, 1997.

김숙현, 「2000년대 한국영화 장과 여성 영화감독」, 『문화와 사회』 26-2, 2018.

김승경, 「1990년대 한국영화의 성장 배경」, 『CINEMA』 1, 2005.

김용환, 「김성태의 가곡연구」, 『음악논단』 19, 2005.

김정희, 「1960년대 한국 대중문화의 단면: 작곡가 정윤주와 한국영화」, 『낭만음악』 10-2, 1998.

김준석, 「단편영화 연출자를 위한 영화음악의 이해」, 『독립영화』 14, 2002.

김진욱, 「가치사슬 구조로 본 저예산 디지털 영화제작 시스템의 안정을 위한 연구」, 『한국콘텐츠학회논문지』 13-5, 2013.

김창남, 「1960년대 한국 대중문화의 비극적 감정 구조: 영화 주제곡을 중심으로」, 『대중음악』 17, 2016.

김효민, 「홍대 인디음악 생태계 구성원들의 공간 실천에 대한 연구: 미셸 드 세르토의 전술과 전유를 중심으로」, 서울대학교 석사학위논문, 2020.

데이비드 건켈(저), 문순표·박동수·최봉실(역), 『리믹솔로지에 대하여: 디지털 시대의 새로운 사유와 미학』, 서울: 포스트카드, 2018.

문봉준, 「영화 『백야행』 영화음악 분석 연구: 작곡가 석승희의 인터뷰를 통한 요한의 라이트모티프(Leitmotiv) 〈카페로로〉와 〈요한〉을 중심으로」, 『대중음악콘텐츠』 6-1, 2022.

박병규, 「영화 〈기생충〉의 음악적 변증법」, 『영화연구』 90, 2021.

서대정, 「홍상수 영화의 음악사용에 대한 일고찰」, 『영화연구』 75, 2018.

손희정, 「1990년대를 묻는다」, 『문화과학』 82, 2015.

송효정, 「감각의 전변, 1970년대 중반 청년 음악영화의 전개」, 『어문논집』 98, 2023.
송희복, 「문화연구의 관점에서 본 영화 속의 사회상: 1960년대 신성일의 출연작을 중심으로」, 『국제언어문학』 378, 2017.
송희영, 「영화의 내러티브 진행과 내적 세계의 구현으로서의 영화음악」, 『카프카연구』 19, 2008.
래리 스타·크리스토퍼 워터만(저), 김영대·조일동(역), 『미국 대중음악: 민스트럴시부터 힙합까지, 200년의 연대기』, 경기: 한울, 2015
신현준·최지선, 『한국 팝의 고고학 1970』, 서울: 한길아트, 2005.
안은정·이원덕, 「저예산영화에서의 음악제작에 관한 대안적 방안 연구」, 『영상기술연구』 25, 2016.
안준희·한경훈, 「영화 속 바로크 음악의 서사적 기능 연구: 영화 〈친절한 금자씨〉를 중심으로」, 『한국콘텐츠학회논문지』 18-6, 2018.
오희숙, 「정윤주」, 『음악과 민족』 26, 2003.
윤지선, 「영화 기생충 OST에 반영된 '계층'의 의미와 그 음악적 전개」, 『문화와 융합』 42-3, 2020.
이경분, 「영화음악으로 해석한 식민지 조선 영화 「반도의 봄」」, 『인문논총』 68, 2012.
이대범, 「국가정체성 형성과 불량한 청춘: 〈맨발의 청춘〉(김기덕, 1964)을 중심으로」, 『영상문화』 40, 2022.
이상윤, 「영상과 음악의 리듬으로 형성되는 영화의 시청각적 리듬 특성」, 『음악교육공학』 13, 2011.
이상윤, 「음향과 음악으로 본 장편영화 "괴물" 분석」, 『한국엔터테인먼트산업학회논문지』 7-3, 2013.
이성률, 「막스 슈타이너(Max Steiner)의 영화음악: 《카사블랑카》와 《바람과 함께 사라지다》를 중심으로」, 『서양음악학』 16-1, 2013.
이정엽, 「홍대 앞 인디음악 씬의 문화경계」, 『대중음악』 6, 2010.
이준익, 「흥행코드로서의 영화음악의 명과 암: '라디오 스타', '즐거운 인생', '님은 먼 곳에'를 중심으로」, 『영화평론』 24, 2012.
이진원, 『한국영화음악사 연구』, 서울: 민속원, 2007.
이진원, 「일제강점기 영화와 음악의 접점」, 『한국음반학』 32, 2022.
이현진, 「문화에서 산업으로, IMF 이후 한국영화의 위상 변화와 인식의 전환」, 『현대영화연구』 19, 2014.

장석용, 「영화음악의 현재와 과거의 풍경: 강형철 감독의 〈써니〉를 중심으로」, 『영화평론』 24, 2012.
장형오·임진희, 「한국 인디 밴드 활동 기록의 의미와 가치 연구」, 『기록학연구』 52, 2017.
장호연·이용우·최지선, 『오프 더 레코드, 인디 록 파일』, 서울: 문학과지성사, 1999.
정진, 「백영호의 초기 영화 주제가 현황 및 악곡 분석: 동백 아가씨 이전 작품을 중심으로」, 『문화와융합』 45-12, 2023.
조일동, 「취향의 공동체로서의 한국 인디음악가의 사회화과정: 한 인디 기타리스트의 생애사를 중심으로」, 『청소년문화포럼』 15, 2007.
조일동, 「1990년대 한국대중음악 상상력의 변화」, 『음악논단』 43, 2020.
조일동, 「경계의 역동과 창조: 주한미군 주둔지 주변 대중음악 형성과정에 관한 인류학적 연구」, 『동북아문화연구』 71, 2022.
조일동, 「1970 청년문화와 영화음악」, 구혜원·문관규·성진수·송아름·이수향, 『다시 한국영화를 말하다: 코리안 뉴웨이브와 이장호』, 서울: 미다스북스, 2023.
진상, 「한국 영화 속의 음악: 「춘향뎐」과 「성춘향」의 영화음악 비교를 중심으로」, 『인문사회21』 14-3, 2023.
최유준, 「'세련된' 음악의 탄생: 1950~1960년대 클래식 장르의 감정 정치」, 『이화음악논집』 23-4, 2019.
최지선, 『한국의 영화음악 1955~1980』, 서울: 로크미디어, 2007.
한진영·박재록, 「한국 스릴러 영화의 음악 특징에 관한 연구」, 『한국엔터테인먼트산업학회논문지』 16-4, 2022.
Azerrad, Michael, *Our Band Could Be Your Life: Scenes from the American Indie Underground, 1981~1991*, New York: Little, Brown and Company, 2001.
Baker, David, "Rock Rebels and Delinquents: the Emergence of the Rock Rebel in 1950s 'Youth Problem' Films," *Films, Continuum*, Vol. 19, No. 1, 2005.
Cordner, Mark, "Teenage Terror: Blackboard Jungle (1955) and the Spirit of the Fifties," *The Thetean*, Vol. 20, No. 1, 2024.
Golub, Adam, "The Transnational Tale of Teenager Terror: The Blackboard Jungle in Global Perspective," *Journal of Transnational American Studies*, Vol. 6, No. 1, 2015.
Guralnick, Peter, *Last Train to Memphis: The Rise of Elvis Presley*, Boston: Little, Brown and Company, 2012.

Halmrast, Tor, “Sam Phillips ´ Slap Back Echo; Luckily in Mono,” In J. O. Gullö (Ed.), *Proceedings of the 12th Art of Record Production Conference Mono: Stereo: Multi*, Stockholm: Royal College of Music (KMH) & Art of Record Production, 2019.

Hesmondhalgh, David, “Independent Record Company and Democratisation in the Popular Music Industry,” Thesis for the Degree of Doctor of Philosophy, University of London, 1996.

Hesmondhalgh, David, “Indie, The Institutional Politics and Aethetics of a Popular Music Genre,” *Cultural Studies*, Vol. 13, No. 1, 1999.

Hogg, Anthony Hogg, *The Development of Popular Music Function in Film*, London: Palgrave Macmillan, 2019.

Hracs, Brian J., “Creative Industry in Transition: The Rise of Digitally Driven Independent Music Production,” *Growth and Change*, Vol. 43, No. 3, 2012.

Perlstein, Daniel, “Imagined Authority: Blackboard Jungle and the Project of Educational Liberalism,” *Paedagogica Historica*, Vol. 36, No. 1, 2000.

Reinsch, Paul N., “Music over Words and Sound over Image: “Rock Around the Clock” and The Centrality of Music in Post-Classical Film Narration,” *Music and the Moving Image*, Vol. 6, No. 3, 2013.

Reynolds, Simon, *Rip It Up and Start Again: Postpunk 1978~1984*, London: Penguin Books Ltd., 2005.

Walzer, Daniel A., “Independent Music Production: How Individuality, Technology and Creative Entrepreneurship Influence Contemporary Music Industry Practices,” *Creative Industries Journal*, Vol. 10, No. 1, 2017.

2. 기타

씨네21 ,「영화음악그룹 ‘복숭아 프레젠트’의 강기영, 장영규, 방준석, 이병훈」, http://m.cine21.com/news/view/?mag_id=22517 (검색일: 2024.3.4.).

국문초록

이 논문은 2000년 즈음부터 한국 영화와 드라마에 삽입된 음악의 다수를 작업한 일군의 작곡가가 인디음악 활동을 통해 음악적 토대를 구축한 인물이었다는 사실에 주목하고, 이것이 함의하는 사회문화적 의미와 경제적 맥락을 함께 밝히는 데 목적이 있다. 여전히 한국 영상 콘텐츠의 음악 작업의 상당수는 전문 영화음악 작곡가가 담당하고 있다. 그러나 국내외에서 주목받았던 한국 영화와 드라마 음악 다수가 인디음악가의 작품이라는 사실은 흥미롭다. 인디음악가는 주류 대중음악 산업의 통제에서 벗어나 실험적 음악 작업을 지속하기 위해 새로운 음악 기술을 적극적으로 활용해 왔다. 음악 제작 비용을 줄이면서 추구하는 음악적 완성도를 높이기 위한 자구책이었다. 이들이 내면화한 새로운 기술 습득과 유연한 활용은 필요에 의한 것이었지만, 이 과정에서 인디음악인의 사고방식도 유연하게 변화했다. 규모는 커졌지만, 노동환경이나 처우, 안전장치는 개선되지 않은 한국 영화 산업에서 적은 비용으로 완성도 높은 음악을 만들어 온 인디음악 작업 방식은 파편화된 노동으로 비용을 줄이는 신자유주의 영화산업과 아이러니하게도 맞물리게 되었다. 인디음악가 다수는 전업 영화음악가가 아니라 다양한 음악 활동을 병행하며 이 같은 상황을 활용하는 전략을 구사하고 있다.

투고일 2024. 3. 20.
심사일 2024. 5. 17.
게재 확정일 2024. 5. 17.
주제어(keywords) 한국영화(Korean film), 인디음악(indie music), 영화음악(film score), 디지털 기술(digital technology), 창의력(creativity), 한류(Korean wave)

Abstract

Indie Musicians and Korean Movies: Music Technology, Creativity, and Transformation of the Movie Industry

Joe, Ildong

This paper highlights the indie-music origins of the composers who are responsible for the majority of music scores of post-2000 South Korean films and dramas, and explores the sociocultural and economic implications of this phenomenon. It is interesting that all globally successful South Korean works contain music by indie musicians despite the availability of professional film music composers. Indie musicians have been actively using new music technologies for their experimental music without being constrained by the control of the music industry. For indie musicians, this is a way to reduce music production costs while simultaneously elevating the level of musical perfection. The flexibility of quickly acquiring and using new technologies, which they have internalized, has changed the mindset of indie musicians. Contrasting with the fact that working conditions, treatment, and safety measures in the South Korean film industry have not improved to keep pace with the expanding scale of the industry, the indie music industry's ingenuity in creating high-quality music at a low cost, has ironically aligned it with the neoliberal film industry that reduces costs through fragmented labor. Many indie musicians avoid becoming full-time film composers. Rather, their strategy is to take advantage of their freedom by parallelly engaging in multiple kinds of musical activities.