

다큐 <더 블루스>의 디아스포라 서사와 음악

신사빈*

1. 디아스포라 의식으로 바라본 블루스의 '뿌리'와 '길'
2. 델타 블루스, 삶의 기점으로 이끄는 대중음악
3. 멤피스 블루스, 대중음악의 재회 공간
4. 시카고 블루스, '대부와 아들들'에 의한 디아스포라 음악의 생산
5. 통시성과 공시성을 지닌 블루스 음악의 미학적 가치와 의의

국문초록

이 글은 다큐멘터리 <더 블루스> 속 디아스포라 서사와 음악의 통시적이고 공시적인 담론을 연구한다. 이 연구의 동기는 일곱 편의 다큐멘터리 영화 시리즈에서 작가 시점으로 바라본 서로 다른 주제와 스타일을 지닌 TV 에피소드가 블루스의 '뿌리'와 '길'이라는 기호적 역할로서 공감각적 상호 텍스트성을 구현한 것에 의미를 부여하면서 비롯되었다.

마틴 스코세이지의 <고향으로 가고 싶다>는 노예제와 이민(또는 아프리카계 미국인과 이탈리아계 미국인의 경험)을 비교하지 않더라도 자기 뿌리에 대한 탐구, 고국과 미국을 연결하는 것에 대한 관심은 스코세이지 자신의 작업과 정체성의 상당 부분을 기반으로 한 주제를 반영한다. 또 리처드 피어스의 <멤피스로 가는 길>은 1940년대 남부 흑인들의 대중문화의 중심지였던 멤피스 벨 스트리트의 음악계에(특히 B.B 킹과 로스코 고든, 보비 러쉬와 같은 블루스 음악가에게) 중점을 두면서 그들의 투어 버스에

* 중부대학교 실용음악학과 조교수

탐승하여 음악적 재회를 가진다. 그리고 마크 레빈의 <대부와 아들들>은 마셜 체스와 척 디를 따라가며 시카고 블루스의 역사를 기억하고, 그 기억을 바탕으로 머디 워터스의 <Mannish Boy>(1955)의 새 버전을 녹음하기 위해 <Electric Mud>(1968)를 창작했던 블루스 음악가들과의 재회와 협연을 시도함으로써 시카고 블루스와 힙합, 랩의 간격을 해소한다. 이러한 통시성과 공시성의 흐름에 따른 음악 여행과 로드 무비를 통해 블루스 음악과 문화에 대한 주관적이고 인상적인 관조에 도달한다.

<더 블루스>에서 발현된 디아스포라 의식은 고향과 이주 지역의 경계를 넘어 새로운 문화 영역을 개척하는데, 여기서 주안점은 이주 과정 자체가 아니라 이주자들이 새 영역에서 형성한 유기적 사회 연결망과 그들이 창조한 독창적 문화 유형들, 즉 ‘아버지와 아들(Fathers And Sons)’ 또는 ‘대부와 아들들(Godfathers And Sons)’의 메타포인데, 그 음악 미학의 가치와 의미는 크다고 여겨진다. 디아스포라 음악은 단순한 착취, 상실의 서사가 아니라 진정한 통합, 해방의 담론이 될 수 있기 때문이다.

(주제어: 다큐 <더 블루스>, 델타 블루스, 멤피스 블루스, 시카고 블루스, 공시성과 통시성, 디아스포라 의식)

1. 디아스포라 의식으로 바라본 블루스의 ‘뿌리’와 ‘길’

<더 블루스(The Blues)>(2003)는 블루스의 역사를 다룬 다큐멘터리 시리즈이다. 이 다큐는 다양한 구성 요소를 지닌 문화 텍스트로서, 2003년 9월 28일부터 10월 4일까지 미국의 여러 공영 방송국에서 방영되었다. 이 다큐의 중심에는 마틴 스코세이지(제작 책임자)와 빔 벤더스, 리처드 피어스, 찰스 버넷, 마크 레빈, 마이크 피기스, 클린트 이스트우드 등에 의한 7개의 다른 주제, 스타일을 지닌 TV 에피소드가 있다.

먼저 <고향으로 가고 싶다(Feel Like Going Home)>(2003.9.28)에서, 마틴 스코세이지는 코리 해리스(블루스/레게 음악가, 가수)와 함께 미시시피주와 서아프리카를 여행하며 블루스의 뿌리를 추적한다. 이는 델타 블루스¹⁾에 경의를 표하기 위해서이다. 윌리 킹과 타지 마할, 오타 터너, 알리 파르카 뚜레는 선 하우스와 머디 워터스, 존 리 후커의 아카이브 영화와 함께 델타 블루스를 공연한다. <솔 오브 맨(The Soul of a Man)>(9.29)에서, 빔 벤더스는 블루스 음악가인 스킵 제임스와 윌리 존슨, J.B. 르누아르의 경력을 탐구하며 이들에게 경의를 표한다. <멤피스로 가는 길(The Road to Memphis)>(9.30)에서, 리처드 피어스는 빌 스트리트의 음악계에(특히 B.B. 킹과 로스코 고든, 보비 러쉬와 같은 멤피스 블루스²⁾ 음악가에게) 중점을 두면서 그들의 투어 버스에 탑승한다. <악마의 불꽃에 휩싸여(Warming by the Devil's Fire)>(10.1)에서, 찰스 버넷은 한 소년이 친척(블루스를 사랑하는 삼촌)을 방문하기 위해 미시시피로 여행을 떠나는 이야기를 담으며 성스러운 것과 속된 것 사이에 블루스를 배치한다. <대부와 아들들(Godfathers and Sons)>(10.2)에서, 마크 레빈은 마셜 체스(음반 제작자)와 척 디(퍼블릭 에너미의 리더)를 따라가며 레너드 체스(마셜의 아버지. 체스 레코드 설립자)가 머디 워터스의 다섯 번째 정규 앨범인 <Electric Mud>(1968)를 제작함으로써 시카고 블루스³⁾ 역사에 이바지한 것을 기억한다. 또 퍼블릭 에너미의 척 디와 커먼, 카일 제이슨을 포함

1) Delta blues: 20세기 초반 미시시피주 델타 지역에서 탄생한 초기 블루스. 컨트리 블루스의 산파 역할을 했고, 시카고 블루스의 발전에도 기여했다.

2) Memphis blues: 1910년대부터 30년대까지 테네시주 멤피스 지역의 프랭크 스톡스, 슬리피 존 에스테스, 퍼리 루이스, 멤피스 미니 등이 창작한 블루스 스타일. 멤피스의 유흥가인 빌 스트리트와 관련이 있다.

3) Chicago blues: 1940년대 후반부터 50년대 초반까지 일리노이주 시카고에서 발전한 블루스 스타일.

한 힙합 아티스트들은 머디 워터스의 블루스 스탠더드 넘버인 〈Mannish Boy〉(1955)의 새 버전을 녹음하기 위해 당시 〈Electric Mud〉를 창작했던 블루스 음악가들과의 재회와 협연을 시도한다. 이로써 시카고 블루스와 힙합 사이의 간격은 해소된다. 〈레드, 화이트 그리고 블루스(Red, White and Blues)〉(10.3)에서, 마이크 피기스는 블루스가 두 세대의 영국 음악가들에게 미친 영향을 탐구한다. 이 에피소드는 잼 세션의 영상과 제프 벡, 반 모리슨 등과의 인터뷰를 포함한다. 끝으로 〈피아노 블루스(Piano Blues)〉(10.4)에서, 클린트 이스트우드(클린트)는 블루스/재즈 피아니스트들(닥터 존, 레이 찰스, 제이 맥산, 파인탑 퍼킨스 등)과 함께 피아노 블루스의 역사와 영향, 이력에 대해 인터뷰한다.

음악 다큐멘터리로 이목을 끌었던 스코세이지의 〈더 블루스(The Blues)〉(2003)는 그 선례가 되었던 켄 번즈의 〈재즈(Jazz)〉(2001)와 여러 특징을 공유한다. 특히, 음악 장르의 역사에 초점을 맞추면서 광범위한 보관 자료와 다양한 전문가 인터뷰가 있는 여러 에피소드를 포함한다. 하지만 각자 작업의 접근 방식에 있어서는 다른 성격을 드러낸다.

미국의 공영 방송(PBS, Public Broadcasting Service)의 다큐 시리즈는 일반적으로 영화 제작자의 개인 지식에 대한 명시적인 표시보다는 익명의 권위를 더 선호하는 응집력 있고 설명적인 스타일을 따른다.⁴⁾ 켄 번즈의 〈재즈〉는 바로 이러한 스타일에 충실하다. 이에 비해 스코세이지의 〈더 블루스〉는 정반대의 접근 방식을 취한다. 각 회마다 담당 감독의 블루스에 대한 개인적 비전과 경험의 강조점을 제시한다. 이는 제작 책임자(스코세이지)가 에피소드마다 지루한 설명을 피하고 독특한 관점으로 주제를

4) Heather McIntosh, *PBS sings "The Blues": A high-profile documentary series, commercial media practices, and modern public broadcasting*, The Pennsylvania State University, 2009, p.50.

다름으로써 시청자의 관심을 크게 불러일으키기를 원했기 때문이다(이렇게 감독을 작가로 보는 전통적 개념은 고전 할리우드의 스튜디오 시스템에서 비롯된 것이다).⁵⁾

1903년, W.C. 핸디(아프리카계 미국인 음악가, 작곡가)는 미시시피 델타 지역의 터트와일러 기차역에서 슬픈 표정의 한 남자가 기타를 연주하며 노래하는 것을 보았다. 이는 블루스 역사에서 매우 중요한 사건이다. 그 때 그 기타리스트는 칼을 사용하여 악기의 현을 미끄러지듯이 가로질렀고, 구절마다 가사를 여러 번 반복했다. 핸디는 그 당시는 몰랐지만, 델타 블루스의 두 가지 필수적 특징, 즉 슬라이드 기타 기법과 필드 홀러(고함소리의 노동요)에서 파생된 반복적, 서정적 구조를 목격한 것이었다.⁶⁾

미 상원은 이 중요한 사건의 100주년을 기념하기 위해, 2003년을 '블루스의 해'로 선포했다. 이즈음 스코세이지의 <더 블루스>는 블루스와의 만남은 물론 그 해석, 연구에 바탕이 될 만한 화두(블루스 역사의 지배적 서사와 해석은 무엇이었고, 그것을 창조한 사람은 누구였을까? 이 역사를 형성한 동시대의 사건과 지도 원칙, 편견은 무엇이였을까? 시간이 흐름에 따라 블루스의 발생지, 연주자, 청중이 바뀌면서 남성적이고 어쿠스틱한 델타 블루스의 이상이 어떻게 정통 블루스의 학술적, 상업적 평가에서 인정받게 되었을까?)를 제공했다.⁷⁾

스코세이지가 블루스에 매료된 것은 다큐멘터리 <Eric Clapton: Nothing But the Blues>(1995)의 제작 책임자 중 한 사람으로 참여했을 때부터였다. 이 다큐에서, 스코세이지는 에릭 클랩튼의 음악 여정과 더블

5) 위의 책, p.52.

6) R. A. Lawson, "The First Century of Blues: One Hundred Years of Hearing and Interpreting the Music and the Musicians", *Southern Cultures* 13(3), Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2007, p.40.

7) 위의 책, p.40.

어 블루스가 클랩튼의 음악에 미친 영향을 탐구했다. 그리고 블루스에 대해 더 깊이 탐구하고 싶어서 알렉스 기브니(다큐멘터리 영화감독, 프로듀서)의 조언대로 (자신이 한 편의 영화를 촬영하는 대신에) 자신을 포함한 일곱 명의 영화감독에게 각각 백만 달러의 예산과 자유로운 창작 권한을 부여하는 음악 다크를 제작하기로 결심했다.⁸⁾ 이 시리즈의 편집자인 기브니가 “우리는 이것이 블루스의 마지막 단어로 인식되는 것을 원하지 않았다. 우리는 음악 정신을 기리고 싶었고, 그것을 지나친 학술적 틀에 가두지 싶지 않았다.”라고 회고했다시피, 이 다크는 블루스 역사에 대한 개관에 얽매이지 않고, 오히려 블루스 음악이 현실에 미치는 영향력에 더 치중했다.⁹⁾

이 글은 <더 블루스> 속 디아스포라 서사와 음악의 통시적이고 공시적인 담론을 연구한다. 이 연구의 동기는 다크 시리즈에서 작가 시점으로 바라본 서로 다른 주제와 스타일을 지닌 TV 에피소드가 블루스의 ‘뿌리’와 ‘길’이라는 기호적 역할로서 공감각적인 상호 텍스트성을 구현한 것에 의미를 부여하며 비롯되었다. 그래서 이 연구의 범위는 전편의 다크가 아닌 <고향으로 가고 싶다>와 <멤피스로 가는 길>, <대부와 아들들>에 국한하였다. 이 세 편들은 ‘뿌리’와 ‘길’의 기호적 역할에 더 충실했기 때문이다. 이 연구의 목적은 ‘뒤섞이고 유동하는’ 대중음악과 문화의 성격 맥락에서 블루스 담론을 시의성 있게, 또 의식적으로 고취하기 위해서이다. 디아스포라인(人)은 상이한 언어를 구사하더라도, 그들이 이주 또는 정착한 사회에서 무언가 결핍(억압)된 환경으로부터 해방구를 만들어내는데, 이는 디아스포라 의식을 공유하는 능력이 탁월하기 때문이다.¹⁰⁾ 급변하는 시대

8) Miriam Kreinin Souccar, "PBS cranking up the blues power", *Crain's New York Business; New York* 19(32), Crain Communications, Inc., 2003, p.3.

9) 위의 책, p.3.

에 세대와 집단(인종) 간의 의식 차이는 선명한 문화 경계선보다 문화 혼종성을 유도할 뿐이다.¹¹⁾ <더 블루스>에서 발현된 디아스포라 의식은 고향과 이주 지역의 경계를 넘어 새로운 문화 영역을 개척하는데, 여기서 주안점은 이주 과정 자체가 아니라 이주자들이 새 영역에서 형성한 유기적 사회 연결망과 그들이 창조한 독창적 문화 유형들, 즉 ‘아버지와 아들(Fathers And Sons)’ 또는 ‘대부와 아들들(Godfathers And Sons)’의 메타포인데, 그 음악 미학의 가치와 의의는 크다고 여겨진다. 블루스와 랩, 힙합, 레게 등은 디아스포라 음악으로서 “적어도 음악 안에서는 아프리카 귀환의 꿈”을 성취했다.¹²⁾ 그러므로 디아스포라 음악은 단순한 착취, 상실의 서사가 아니라 진정한 통합, 해방의 담론이 될 수 있다.

2. 델타 블루스, 삶의 기점으로 이끄는 대중음악

“블루스는 우리를 삶의 기점으로 이끈다. 아프리카 속담에 의하면, 나무 뿌리에는 그림자가 지지 않는다. 블루스는 것처럼 깊게 들어간다.”

-<고향으로 가고 싶다>의 도입부 자막-

스코세이지는 1970년 이후부터 10년마다 적어도 한 편의 TV 프로그램을 감독해 왔다. 그는 TV를 도전적 작가(예술가)의 매체로 활용하며 장편 영화의 기반이 될 다큐 충동을 추구하였고, 인종과 민족과 같은 주제별 관심사를 탐구하였으며, 마침내는 그의 대중적 페르소나를 형성하였다.¹³⁾

10) 로빈 코헨, 『글로벌 디아스포라: 경계를 넘나드는 사람들의 역사와 문화』, 유영민 역, 민속원, 2017, 234쪽.

11) 피터 버크, 『문화 혼종성』, 강상우 역, 이음, 2012, 13쪽.

12) 케빈 케니, 『디아스포라 이즈』, 최영석 역, 엘피, 2016, 147쪽.

스코세이지의 <고향으로 가고 싶다>는 과거의 음악적 결실을 보존할 필요성과 인간의 문화적 뿌리를 이해할 필요성, 9.11 테러 이후 시대에 다양성을 더 많이 수용할 필요성을 강조한다(이 목표를 달성하기 위해 인종적 차이나 과거 및 현재를 구분하는 줄거리와 대조되는 기록 영화를 제시하며 블루스 역사를 세밀히 조사하고 분석한다).¹⁴⁾

<고향으로 가고 싶다>는 코리 해리스가 미시시피 델타에서 서아프리카 말리까지 블루스의 뿌리를 추적하는 여정에서 리드 벨리와 손 하우스, 머디 워터스, 오타 터너, 존 리 후커, 타지 마할, 로버트 존슨 등 블루스 음악가를 소개한다. 이 여정의 시작에서, 해리스는 블루스 연주를 다음처럼 말한다. “나는 나의 조상과 나의 역사가 연결된 것을 알았다. 모든 노래는 이야기의 다른 부분을 말해 준다. 자신을 알기 위해서 과거를 알아야 한다는 것을 이해하기 시작한 것은 음악 연주를 통해서였다. 그리고 어디로 가는 지 알려면, 어디에 있었는지를 알아야 한다.” 이렇듯이 해리스에게 블루스의 역사를 이해하는 것은 문화적 회복의 행위를 의미한다.

한편, 이 여정에는 두 개의 보이스 오버(VO)가 등장한다. 첫 번째(코리 해리스의 VO)는 블루스에 대한 이해가 어떻게 자아를 실현했는지를 아프리카계 미국인 음악가의 관점에서 이야기한다. 두 번째(마틴 스코세이지의 VO)는 1930년대 의회 도서관 연구원인 존 로맥스가 그의 아들 앨런과 함께 미국 전역을 여행하며 “영원히 사라지기 전의 과거를 보존하라.”라고 말했던 것처럼 이탈리아계 미국인 영화감독 또한 역사가, 기록자의 관점에서 이야기한다. 이 다큐는 두 이야기가 엮임으로써, 블루스 역사에 대한

13) Jonathan J. Cavallero, “Issues of Race, Ethnicity, and Television Authorship in *Martin Scorsese Presents the Blues and Boardwalk Empire*”, *A Companion to Martin Scorsese*, WILEY Blackwell, 2021, pp.214-215.

14) 위의 책, pp.220-221.

지식이 인종 간 협력으로 촉진되었음을 시사한다.¹⁵⁾

또 이 영화가 미국에서 아프리카로 여행 공간을 이동하면, 블루스가 다양한 아프리카 디아스포라를 연결하는 초국가적 현상임을 시사한다.¹⁶⁾ 예컨대 서부 아프리카의 드럼 연주 리듬은 아프리카계 미국인(블루스 음악가)의 파이프, 드럼, 기타 등의 연주 리듬과 겹친다. 그것은 짜임새 있는 폴리리듬이다. 블루스 음악가가 기타의 현을 연주하며 몸체를 두드리는 것은 스타일의 차별성이 아니라 유사성, 즉 음악의 전통과 문화의 생존을 보장하는 독창적 기법과 예술적 유연성을 드러낸 것이다.¹⁷⁾ 이는 흑인 노예 시절에 농장주들로부터 고향의 말과 노래, 북(드럼) 연주가 금지된 것에서 연유한다. 농장주들은 북을 노예 간 의사 전달의 수단으로 간주하였다.

주지하다시피, 블루스는 1860년대 미국의 최 남동부 지역에서 시작된 음악 장르 및 형식으로서 아프리카계 미국인의 영가와 노동요, 필드 홀러, 외침, 성가, 발라드를 통합했다. 블루스 형식은 재즈와 리듬 앤드 블루스, 록 앤드 롤 등 어디에서나 볼 수 있고, 콜 앤드 리스폰스 양식과 블루스 스케일 및 특정 코드 진행이 특징이며, 그중 두 박자 또는 네 박자의 12마디로 진행되는 블루스가 가장 일반적이다. 또 대체로 장조와 단조가 뚜렷하지 않고, 블루 노트는 보통 반음 낮아진 3도, 5도 또는 7도 음을 말한다. 블루스 셔플이나 워킹 베이스는 무아지경 같은 리듬을 강화하고 그루브(groove)라고 알려진 반복 효과를 형성한다.

델타 블루스 음악가들은 음 전개에 있어 강한 리듬과 힘찬 보컬의 방식을 구사했고, 시적이고 은유적인 분위기를 연출하는 가운데 청자의 감정에 호소했으며, 이야기를 풀어가는 듯이 노래하며 삶의 고뇌를 정화했

15) 위의 책, p.221.

16) 위의 책, p.223.

17) 위의 책, p.223.

다.18)

〈고향으로 가고 싶다〉속 미시시피 프레리 포인트 시퀀스에서, 로버트 존슨은 기록 영상(그림 1의 ①)을 배경으로 〈Hell Hound On My Trail〉(1937)을 노래한다(“계속 움직여야 해요/ 블루스가 우박처럼 떨어지네요/ 블루스가 우박처럼 떨어지네요/ 고민의 날들이 있었죠/ 내 발자국에 지옥이 있다고/ 발자국에 지옥이/ 발자국에 지옥이”). 스코세이지(VO)는 로버트 존슨의 이 노래를 “잊히지 않는 고음의 목소리. 예리한 칼날 끝의 기쁨과 아픔의 가운데점.”이라고 이야기한다. 로버트 존슨은 27세에 사망했고, 29곡의 노래와 2장의 사진을 남겼다. 그의 삶에 관해서 전해진 것은 흩어진 기억과 기록을 통해서이다. 그가 죽은 후, 다른 음악가들이 그의 블루스를 연주함으로써 그 발자취를 돌이켜 볼 수 있을 뿐이다.

미국 남부 시골의 흑인 커뮤니티에서 블루스 음악과 음반의 인기는 개인 경험의 세부 내용을 통해 아프리카계 미국인이 공유한 관심사를 탐구한 델타 블루스 음악가의 노력에서 비롯되었다(그 특징은 사건 발생을 기준으로 순차적으로 나열하는 유럽 발라드의 서사성과는 달리 실연과 성욕, 노동, 폭력, 고독 등 주제를 연속적으로 조립하는 스냅샷과 같은 느낌이었다).19)

미시시피 북쪽에서 아프리카계 미국인의 삶은 델타 지역에서처럼 비참하지 않았다. 많은 이들은 자기 땅에서 일을 했다. 소풍 때면 언덕 위에서 전통 노래를 불렀고 춤을 추기도 했다. 앨런 로맥스는 델타 지역으로부터 이어진 이 노래와 춤을 목격하고 아프리카의 ‘뿌리’를 감지했다.

또 존 리 후커 시퀀스에서, 후커는 기록 영화(그림 1의 ②)를 통해 〈Never

18) 송원길, 『영혼의 휴식, 미국 남부 음악여행』, 밥북, 2017, 99-100쪽.

19) 래리 스타·크리스토퍼 워터먼, 『미국 대중음악: 민스트럴시부터 힙합까지, 200년의 연대기』, 김영대·조일동 역, 한울, 2021, 149쪽.

Get Out Of These Blues Alive)>(1972)를 노래한다(“난 절대, 절대/ 살아서 블루스를 떠나지 않을 거야/ 난 절대, 절대/ 살아서 블루스를 떠나지 않을 거야/ 내 운명은 블루스로 정해져 있다고/ 내가 죽는 날까지 블루스가 내 운명이야/ 여기 앉아서 흔들며/ 내가 제일 좋아하는 흔들의자에서”). 스코세이지(VO)는 “후커는 1940년대 후반부터 디트로이트에서 음반 녹음을 시작했다. 그의 블루스는 델타에서 비롯되었기에 농장을 떠난 수십만 명의 아프리카계 미국인의 뺨속까지 스며들었다. 이 고향의 음악은 향수에 젖게 만들었고, 신기하게 잊히지 않는 다른 무엇인가를 연상하게 만들었다. 순식간에, 후커의 음악은 새로운 팬덤의 가능성을 보여 주었다. 그리고 이 음악이 어디서 왔는지 잘 모르는 팬들까지 환호했다.”라고 이야기한다. 이렇듯이, 존 리 후커의 음악은 낡은 동시에 새로운 음악이었다. 춤도 출 수 있었고, 색다른 연주였다.

한편 <고향으로 가고 싶다>에는 오타 터너(‘피리와 드럼 밴드’의 설립자)가 아프리카 리듬과 미국 블루스의 연결고리로서 출연한다. 샤프드 토마스(터너의 손녀)의 피리 연주 시퀀스에서, 스코세이지(VO)는 “오타 터너의 ‘피리와 드럼 밴드’가 북 미시시피까지 갔다는 것은 기적이다. 남북 전쟁 이전까지 남부의 노예에게 드럼이 금지되었기 때문이다. 드럼을 갖고 있는 것을 들켰다면 사형에 처했을지도 모른다.”라고 이야기한다. 오타 터너의 ‘피리와 드럼 밴드’ 연주에는 리듬의 층이 있다. 아프리카 드럼의 리듬처럼 혼성 폴리리듬이다. 한 손으로는 하나의 리듬을, 다른 손으로는 다른 리듬을 유지한다. 그의 연주는 금지된 드럼 대신에 다른 악기가 타악기의 효과를 드러낸 것이었다. 바로 이것이 아프리카 대륙과 블루스 음악을 잇는 중요한 요소이다. 이 콘셉트는 코리 해리스의 <미시시피에서 말리까지(Mississippi to Mali)>(2003)로 이어졌다. 이 앨범은 오타 터너에게 헌정되었지만, 터너는 이 앨범을 녹음하기로 예정된 일주일 전에 사망했

다. 당시 12살이었던 샤르드 토마스는 그 녹음을 대신했다.

전술하였다시피, 코리 해리스는 블루스 연주를 통해 블루스 역사에 관심을 기울였다. 그는 가끔 서아프리카의 말리에 들러서 현지의 음악가들(구비 전승을 다루는 악인/음유시인인 그리오와 잘리 등)과 협연을 해왔다. 하이브 코이테(말리의 음악가)와의 협연 시퀀스에서, 코이테는 “미국으로 끌려갔던 아프리카 사람들은 서로 헤어져 모국어로 의사소통을 할 수 없었죠. 혁명을 일으키지 못했어요. 사람들이 음악을 통해 평안을 얻으려고 했던 것 같아요. 우리는 여러 종류의 음악이 있어서 사람들이 모여 자기 고향의 음악을 연주합니다.”라고 말한다. 그리고 알리 파르카 뚜레(말리의 음악가)와의 협연 시퀀스(그림 1의 ③)에서, 뚜레는 “아프리카계 미국인이 그들의 문학과 민족성, 전설을 잃더라도 그들의 음악은 아프리카의 것이죠. 미국에 있거나 말리에 있거나 도시와 거리만이 우리를 갈라놓아요. 하지만 우리의 정신과 영혼은 같아요. 아프리카계 미국인이 아프리카로 돌아올 때는 이방인의 느낌을 받아서는 안 돼요. 집을 떠났다가 돌아오는 거니까요.”라고 말한다. 서아프리카의 말리에서, 코리 해리스는 아프리카인에게 음악이 사람의 말처럼 소중하고, 그 음악은 모든 문화의 중심임을 깨닫는다.

〈고향으로 가고 싶다〉의 엔딩 시퀀스(그림 1의 ④)는 오타 터너와 그의 피리와 드럼 밴드가 백조의 노래를 연주한다. 또 엔딩 크레디트는 “오타 터너와 버니스 터너 프레처를 추모하며”라고 새긴다(이 부녀는 백조의 노래를 부른 뒤, 2003년 2월 27일에 95세, 48세로 함께 세상을 떠났다).



<그림 1> 델타 블루스, 삶의 기점으로 이끄는 음악

3. 멤피스 블루스, 대중음악의 재회 공간

“2002년, 멤피스는 음악적 재회를 가졌다. 블루스의 대부(代父)들이 그들의 음악 인생을 시작하게 한 이 도시로 온 것이다.”

-<멤피스로 가는 길>의 도입부 자막-

19세기 후반과 20세기 초반에 미 남부의 루이지애나주와 미시시피주에서 많은 노예들이 남북 전쟁으로 해방되어 꿈을 찾아 모여들었던 도시가 테네시주의 멤피스이다. 멤피스는 아프리카계 미국인의 정서와 문화가 짙어서 음악적으로는 흑인의 감성이, 상업적으로는 백인의 탐욕이 지배하였다. 1940년대에 멤피스의 빌 스트리트는 남부 흑인들의 문화 중심지가 되었고, 자연스럽게 흑인 거주지도 자리하였다. 그리고 제2차 세계 대전 이후, 아프리카계 미국인들이 미시시피 델타와 남부의 다른 빈민 지역을 떠나 도시 지역으로 이주하며 블루스 음악가가 멤피스의 음악계를 이끌었다.

그리고 멤피스에 본사를 둔 WDIA(1070 AM) 라디오 방송국은 1947년부터 방송 활동을 해왔다. 이 무렵 방송국의 경영진은 거의 백인이었다. 1948년에는 넷 D. 윌리엄스가 첫 아프리카계 미국인 DJ로 출연했다. 또 1949년부터는 아프리카계 미국인을 대상으로 한 프로그램을 진행하는 최초의 라디오 방송국이 되었다.(그림 2의 ①) 광고주들은 급증하는 흑인 청취자들을 시장의 큰 고객으로 인식했다. 방송국은 음악가들을 고용하여 미시시피 델타를 거쳐 멕시코만에 이르는 청취자에게 블루스 등 음악을 제공하며 음악계에 영향력을 행사했다. 흑인 사회도 활성화되는 계기를 맞았다. 이즈음 하울링 울프와 아이크 터너, B.B. 킹, 루퍼스 토마스, 로스트 고든 등 음악가는 흑인 라디오 방송국으로 각인된 WDIA에 출연했고, 빌 스트리트와 웨스트 멤피스의 나이트클럽에서 공연했으며, 샘 필립스의 선 레코드사와 같은 레이블에서 일렉트릭 멤피스 블루스와 리듬 앤드 블루스, 록 앤드 롤의 레코드를 녹음했다. 방송국과 클럽에 출연한 음악가들은 대중의 스타가 되었다. 그러나 아프리카계 미국인은 인종 차별 때문에 호텔에 묵을 수가 없었고, 숙소 겸용의 대형 버스를 타고 멤피스와 워싱턴, 시애틀, 휴스턴, 텍사스, 로스앤젤레스, 뉴욕 등으로 순회공연을 떠났다. 그들이 공연한 클럽은 흑인 극장(Chitlin Circuit)으로 불렸다.

〈멤피스로 가는 길〉속 WDIA 시퀀스에서, B.B. 킹은 쇼 프로그램 게스트로 출연하여 빌 스트리트의 B.B. 킹 블루스 클럽에서 갖는 자신의 블루스 공연을 홍보한다. 이어서 프로그램 디렉터인 크리스틴 스피너들은 WDIA 초창기에 10분 동안 첫 출연했던 B.B. 킹을 회고한다. “그의 음악은 흥미롭지 않았어요. 하나도 놀랍지 않았고, 맘에 안 들었어요. 오히려 나를 불편하게 만들었죠. 그 이유는 음악 안에 뼈가 들어 있었기 때문이죠. 흑인 청취자는 잘 알아들었지만 나는 못 알아들었죠.”라고. 이는 그 이전까지 주말에 가스펠 가수만 출연하다가 블루스 음악가가 전격 출연하면서 생긴

이질감 때문이었다.

한편 B.B. 킹 블루스 클럽 시퀀스에서, 미시시피 델타 태생의 킹은 관객에게 “집에 돌아와서 기분이 좋아요. 두 번째 고향이지만요. 아직 나에게는 이곳이 블루스의 고향입니다. 대단히 감사합니다.”라고 인사한다. 그는 어렸을 때 농장에서 목화를 자르고 줍던 노동자였고, 십 대부터는 트럭 운전사였다. 그리고 나이트클럽에서 닭고기 한두 조각을 얻기 위해 블루스를 연주했다. 당연히 그의 음악 안에 뼈가 들어 있을 수밖에 없었다. 같이 활동했던 주니어 파커와 아이크 터너, 로스코 고든, 바비 리쉬 등도 사정은 마찬가지였다. 그들 역시 목화 농장에 일한 노동자였고, 시골뜨기였으며, 블루스를 사랑했던 아프리카계 미국인이었다. 그런데 라디오 방송국에 출연하여 약 1500만 명의 흑인 청취자를 확보하고, 선 레코드사 등 레이블에서 발매한 음반이 대히트(大hit)하면서 대중음악의 스타가 되었다.

그리고 샘 필립스 시퀀스에서, 긴 자막이 다음처럼 나온다. “샘 필립스가 19살짜리 트럭 운전사인 엘비스 프레슬리와 첫 리코딩(1954)을 한 이야기는 록 앤드 롤의 전설이 되었다. 덜 알려진 사실은 엘비스를 발굴한 이 사람이 4년 동안 빌 스트리트의 블루스 음악가인 B.B. 킹과 주니어 파커, 하울링 울프 등의 리코딩을 했다는 점이다. 이 멤피스 리코딩들은 음악 혁명의 발판이 되었다. 샘 필립스는 1950년대의 록 앤드 롤 발전에 중요한 역할을 수행한 미국의 음반 프로듀서이다.” 1950년에 설립한 멤피스 레코드 서비스는 1952년에 설립한 선 레코드사의 스튜디오 역할을 했다. 선 레코드사에서 활동한 스타는 엘비스 프레슬리와 조니 캐시, 제리 리 루이스, 칼 퍼킨스, 로이 오비슨 등이다. 필립스는 “블루스 음악은 흑인과 백인들의 삶에 대한 생각과 그 어려움을 다루지만, 삶이 얼마나 좋은 것인지도 말합니다. 블루스를 통해 노래하고, 기도하고, 설교합니다. 날마다 근근이 살아가는 그들의 짐을 덜어주는 해방구가 된 것입니다.”라고 말했다. 그는

인간은 누구나 평등하다고 여겼고, 인종 차별의 벽을 허무는 데 앞장섰다. 그런 선각자였기에 백인 음악가에게 흑인 음악에서 영감을 얻어서 록 앤드 롤을 부르게 한 것이었다.

선 레코드사 시퀀스에서, 아이크 터너는 샘 필립스와 대화하며 엘비스 프레슬리와 그의 록 앤드 롤에 대해 찬평을 한다.(그림 2의 ②) 엘비스 프레슬리와 같은 남부 백인들은 보통 흑인보다 더 가난했고, 모든 면에 있어서 남부(흑인)의 정서를 가졌으며, 또 그것이 아프리카계 미국인과 같은 감정을 느낀 것은 아니더라도 좀 많이 빌린 것으로 인식될 만큼 영향력이 확인되었다. 그리고 블루스가 사라지는 것 같았던 시기에 새로운 스타일의 음악이 밀려왔다. 리틀 리처드나 팻츠 도미노와 같은 젊은 아프리카계 미국인들이 솔이나 록 앤드 롤을 원했다(그때는 록 앤드 롤이라고 불리지는 않았고 그 태동기였다). 젊은 팬들은 B.B. 킹과 로스코 고든 등의 블루스 음악에 야유를 보냈고, 블루스 음악가들은 일하는 곳에서 해고를 당했다. 자막은 “로스코 고든은 1962년 멤피스를 떠나 뉴욕의 퀸스로 갔다. 거기서 그는 이십 년 동안 세탁업자로 일했다.”라고 화면을 새긴다.

순회공연 시퀀스에서, 바비 러쉬는 “음악가로서 내 삶이 다하기 전에 내 음악을 백인들에게 전해 줄 수 있기를 소망하고 기도하죠. 난 버디 가이나 B.B. 킹처럼 크고 싶었어요. 기회가 코앞이라고 생각했죠. 앞에 있는 담을 허물지 못할 뿐이었어요.”라고 고백한다. 66살의 러쉬는 토요일 밤부터 일요일 아침까지, 나이트클럽 공연과 전용 버스 이동 중 취침, 아침 예배 참석 등의 고된 일정을 모두 소화한다. 클럽에서도, 교회에서도 춤을 추는 그는 “사탄에게 춤을 추거나 그리스도에게 춤을 추거나 다를 게 없다.”라고 생각한다. 바비 러쉬는 골수에 박힌 블루스맨이다.

빌 스트리트의 오르피움 극장 시퀀스에서, 블루스 재단이 개최하는 W.C. 헨디 어워즈에는 B.B. 킹과 로스트 고든, 리틀 밀튼 캠프벨, 아이크

터너 등이 출연한다.(그림 2의 ③) 공연 후, 많은 백인 관객이 갈채를 보낸다. 블루스 음악가들은 추억에 잠긴다. 그리고 6주 후, 로스트 고든은 사망했다. 그의 가방에는 다음 날의 콘서트를 위한 모든 준비가 되어 있었다.

엔딩 시퀀스에는 바비 러쉬의 클럽 공연이 이어진다.(그림 2의 ④) 엔딩 크레디트에도 분할 화면 속에 편집된 공연이 계속 나온다.

요컨대 <멤피스로 가는 길>은 블루스 음악가 B.B. 킹이 WDIA 라디오 방송국에서 음악 인생을 시작한 제2의 고향 멤피스를 찾는 여정을 보여 준다. 여기에 2002년 W.C. 핸디 어워즈를 위해 멤피스에 모인 바비 러쉬, 로스트 고든, 아이크 터너 등의 인터뷰와 공연이 포함된다. 또 음반 프로듀서로서 인종 차별의 벽을 허문 샘 필립스가 재조명되면서 블루스가 쇠퇴하던 시기에 등장한 새로운 스타일의 음악(솔, 록 앤드 롤 등)의 근원이 다름 아닌 블루스임을 인식시킨다. 즉, 블루스가 디아스포라 음악 생산의 뿌리임을 강조하고 있다. 이때 생성된 디아스포라 개념(의식)은 고향과 이주 지역의 경계를 넘어서는 혼종성의 문화라는 양상을 띠는데 그 음악 미학적 의의가 있다고 여겨진다.



<그림 2> 멤피스 블루스, 대중음악의 재회 공간

4. 시카고 블루스, ‘대부와 아들들’에 의한 디아스포라 음악의 생산

“블루스와 솔, 펑크, 재즈 등의 수백 년 역사를 안다면 아프리카계 미국인이 어떻게 살아왔는지를 이해할 수 있다. 블루스는 그들의 뿌리이다. 그들은 자기 이야기를 할 출구가 없었다. 그러나 블루스로 자기 내면세계를 표현할 수 있었다.”

-〈대부와 아들들〉의 도입부 대사-

시카고의 아프리카계 미국인 공동체는 1940년대의 이주를 통해 이 도시의 공장과 도축장, 철도 건설 등에 취직하여 급성장을 이뤘다. 시카고 남부의 나이트클럽은 아프리카계 미국인의 민속적 전통과 도시적 지향, 국제적 감성을 만족시키는 음악을 제공했는데, 그 대표적 장르와 뮤지션은 시카고 일렉트릭 블루스와 머디 워터스였다. 델타 블루스에 기반을 둔 시카고 블루스는 전기 앰프로 뽀뽀하게 웅웅대는 디스토션(distortion)과 소리 지르거나 우는 듯이 길게 지속되는 피드백(feedback)을 활용한 형식이다. 머디 워터스는 기타로 강렬하게 뒤흔드는 리듬으로 목소리와 균형을 맞추면서 일종의 음악적 대화를 나누었다(한편으로는 고독과 좌절 및 불행을, 다른 한편으로는 독립과 불결 및 외설을 다루었다).²⁰⁾

마크 레빈의 〈대부와 아들들〉은 마셜 체스와 척 디를 따라가며 시카고 블루스의 역사를 기억하고, 그 기억을 바탕으로 머디 워터스의 〈Mannish Boy〉(1955)의 새 버전을 녹음하기 위해 〈Electric Mud〉(1968)를 창작했던 블루스 음악가들과의 재회와 협연을 시도함으로써 시카고 블루스와 힙합, 랩의 간격을 해소한다. 그 시작은 척 디가 마셜에게 보낸 이메일에서 비롯되었다. 척 디는 〈Electric Mud〉를 좋아했고, 여기서 큰 영향을 받았

20) 위의 책, 246쪽.

다고 고백했다. 심지어 자신의 힙합을 머디 워터스 스타일로 바꿔 보고 싶다고 제안했다. 또 초창기에 힙합을 했던 음악가들도 큰 영감을 받았다고 덧붙였다. 마셜은 체스 레코드사가 발매했던 머디 워터스의 <Fathers And Sons>(1969)가 연상되었다. <Electric Mud>가 발매되었을 때, 마셜은 아버지 레너드와 삼촌 필이 설립한 체스 레코드사에서 왕성한 활동을 하였다.(그림 3의 ①) 그들은 <Fathers And Sons>의 앨범 재킷을 구상하며 미켈란젤로의 시스티나 성당 천정화인 <천지창조>를 스펀오프(spun-off)했다.(그림 3의 ②) 흑인의 블루스가 백인의 록 앤드 롤에 큰 영향을 끼쳤다는 것을 상징적으로 부각하기 위해서였다. 즉 미켈란젤로의 <천지창조>에서 우측의 하느님이 오른팔을 뻗어 성령의 불꽃을 좌측의 아담에게 내리면 아담은 왼팔을 뻗어 그 불꽃을 받고, <Fathers And Sons>의 재킷에서 우측의 흑인(블루스 음악)이 좌측의 백인(록 앤드 롤)에게 영감의 불씨를 붙이는 식이다.

그리고 척 디와 마셜은 의기투합하여 <Mannish Boy>의 새 버전 3곡²¹⁾을 녹음하기 위해 음악가들을 소집한다. 척 디는 커먼과 카일, 아흐미르, 주스 등을 모았다. 여기서 랩 음악은 아프리카계 미국인의 전통이자 미국 대중문화의 한 부분으로서, 긍정적 측면(창조적 에너지, 지역적 다양성, 기술적 감수성 등)과 부정적 측면(총기 사고, 폭력, 물질 만능주의, 인종차별, 동성애 혐오, 성차별 등)을 동시에 표현한다.²²⁾ 그래서 척 디는 랩 음악을 ‘블랙 아메리카의 CNN’이라고 지칭했다. 한편 마셜 체스는 머디 워터스의 다섯 번째 정규 앨범인 <Electric Mud>를 창작했던 진 바지와 피트

21) ① The Electric Mud Kats, Chuck D, Kyle & Juice <Mannish Boy> ② The Electric Mud Kats, Common & Ahmir <Mannish Boy> ③ The Electric Mud Kats, Rahzel, Kyle & Juice <Mannish Boy>

22) 래리 스타·크리스토퍼 워터먼, 앞의 책, 559쪽.

코지, 롤랜드 포크너, 모리스 제닝스, 루이 새터필드, 찰스 스테프니, 필 업 처치 등을 모았다. 마침 그때가 시카고 블루스 페스티벌이 열릴 예정이어서 멤버가 모이기에는 적기였다.

텍사스 시내 드라이버 시퀀스에서, 마셜은 척 디에게 체스 레코즈사의 디아스포라 의식을 소개한다. “체스의 음악가 대부분은 미 남부에서 온 이주자였지. 우리 가족도 폴란드에서 이민을 왔어. 흑인 음악가들은 미시시피와 아칸소, 멤피스를 거쳐 시카고로 왔지. 우리 가족은 폴란드에서 배로 뉴욕까지 와서는 또 기차로 시카고까지 왔고. 아버지와 삼촌은 폴란드의 작은 유대인 마을 출신이었어. 마을 전체가 시카고로 온 거나 마찬가지였지. 그렇게 모이고 만나는 과정에서 독창성이 빛을 발했던 거야.” 이에 척 디는 “그때가 중요한 시기였어요. 온갖 것들과 문화가 뒤섞였으니까요. 이 미국이라는 나라에서 백인들은 언제나 흑인을 이웃으로 두었죠. 서로 문화적 배경이 다를 때에 많은 사람이 공존하면 그 속에서 뭔가가 나오죠. 설명할 수조차 없는 대단한 뭔가가 말이에요.”라고 강조한다. 둘의 이야기에서, 이주자들이 새 영역에서 형성한 유기적 사회 연결망(아프리카계 미국인과 폴란드/유대계 미국인)과 그들이 창조한 독창적 문화 유형들(일렉트릭 시카고 블루스와 힙합, 랩)이 드러난다.

디아스포라 문화는 세대와 혈통, 국가를 초월한 상호 관계와 영향을 통해 혁명적 진보와 혁신이 일어난다. 마크 레빈의 <대부와 아들들> 속 여러 음악가가 이를 입증한다. 머디 워터스나 하울링 울프 같은 초기 블루스 음악가들도 선 하우스와 블라인드 레몬 제퍼슨, 로버트 존슨과 같은 스승이 있었다. 그리고 머디 워터스는 롤링 스톤스²³⁾에게, 롤링 스톤스는 척 디에게, 척 디는 커먼에게 영향력을 끼쳤다. 커먼도 자신의 음악 세계와 블루스

23) 롤링 스톤스(The Rolling Stones)의 명칭은 머디 워터스의 LP(Label: Chess)에 실린 <Rollin' Stone>(1950)이라는 곡명에서 비롯되었다.

와의 친연성을 선명하게 인식하고 다음처럼 말한다. “따로 떼어서 생각할 수 없어요. 블루스에서 힙합, 랩이 나온 거예요. 성공하려면 자신의 근본을 알아야죠. 부모가 누구인지 아는 것과 같죠. 문화의 뿌리를 알면 자신의 문화를 자랑스러워하죠. 이게 내가 자라 온 문화, 우리를 있게 한 문화라고 새로운 세계에 알려야죠.”

케니(Kevin Kenny)에 의하면, “지금 살아 있는 모든 사람은 동아프리카에서 나타난 소규모 호모사피엔스 집단의 후손이다. (...) 인간은 한 가지 종류만 있다. (...) 호모사피엔스는 온 지구에 번성하였다. 우선 아프리카에서, 다음엔 아시아와 오세아니아에 자리를 잡았고 유럽과 아메리카에 이르렀다. 모든 인류의 역사는 아프리카 디아스포라의 역사다.”²⁴⁾ 케니가 지적한 이 ‘동일성’은 롤링 스톤스와 폴 버터필드, 마이크 블룸필드, 배리 골드버그에게 아프리카계 미국인의 음악, 목소리를 닮고 싶은 염원이 있었던 것과 일맥상통한다. <대부와 아들들>은 이러한 통시성과 공시성의 흐름에 따른 음악 여행과 로드 무비를 통해 블루스 음악과 문화에 대한 주관적이고 인상적인 관조에 도달한다. 마크 레빈은 블루스를 주제로 한 음악 다큐멘터리를 만들면서 시카고와 체스 레코드사, 머디 워터스라는 연결고리를 사회 연결망으로 설정하고, 그 뿌리(블루스 음악)와 열매(시카고 일렉트릭 블루스)를 일체성에 의한 독창적 문화 유형의 산물로서 강조한다. 또 이 개념을 확장하기 위해 ‘아버지와 아들’, ‘대부와 아들들’이라는 메타포를 원용한다. 이는 디아스포라인이 이주(이민) 지역에서 형성한 유기적인 사회 연결망과 그들이 창조한 독창적인 문화 유형들을 확대 재생산하기 위해서이다. 시카고 블루스 페스티벌에서, 파인 탑 퍼킨스는 40년 전 제자인 아이크 터너와 재회한다.(그림 3의 ③) 또 <Mannish Boy>의 새

24) 케빈 케니, 앞의 책, 2016, 37-41쪽.

버전 녹음에서, 시카고 블루스와 힙합, 랩의 음악가들이 재회와 협연을 시도한다.(그림 3의 ④, ⑤, ⑥) 그들은 아프리카 디아스포라의 역사가 낳은 호모사피엔스 집단의 후손이고, 또 디아스포라의 뿌리와 열매로서 연결된 한 나무(인간 공동체)인 것이다.



〈그림 3〉 시카고 블루스, ‘대부와 아들들’에 의한 디아스포라 음악

5. 통시성과 공시성을 지닌 블루스 음악의 미학적 가치와 의의

블루스 음악은 19세기 말 미시시피 델타 지역의 아프리카계 미국인이 그들의 전통 음악과 노동요에 유럽계 미국인의 포크송을 섞으며 탄생했다. 인종 차별이 없는 환경이었다면, 문화 혼종성에 의한 또 다른 음악 스타일이 파생되었을 수 있다. 인종 차별과 빈부 격차가 심한 환경에서도 피지배, 빈민층의 인종이 이주와 이민과 같은 이동성에 의한 디아스포라 의식의 발현으로 고향과 이주지의 경계를 넘어선 새 문화 영역을 개척할 수 있다. 잠재적으로, 디아스포라 의식은 민족이나 인종의 한계를 넘어 생각

하고 대화하는 장이다.²⁵⁾ 여기서 주안점은 이동성 자체가 아니라 디아스포라인이 새 영역에서 형성한 유기적 사회 연결망과 그들이 창조한 독창적 문화 유형이다. 남북 전쟁과 노예 해방을 계기로 미시시피 델타 지역의 블루스 음악가는 멤피스와 시카고 등 북쪽 도시로 이주하여 술집과 클럽, 극장에서 생계 해결을 위한 연주 활동을 하면서 델타 블루스의 한계에 머물 수 없었다. 다양한 청중의 미적 취향에 교감, 도전해야 했고, 이로써 그 음악성은 더 혼종화, 선진화되어야 했다. 또 제2차 세계 대전 이후의 긴 호황은 아프리카계 미국인의 도시로의 대규모 이주를 유발했고, 다른 인종의 이민 및 이주 또한 급증했으며, 이들의 상호 협력과 경쟁을 통해 음악 산업은 새롭고 큰 시장을 구축했다. 라디오 방송국과 레코드 산업, 극장 공연 등의 활성화도 블루스 음악의 확대 재생산에 기여했다.

음악 다큐멘터리 <더 블루스>에서, 스코세이지와 다른 여섯 명의 감독은 블루스 음악과 문화에 대해 주관적이고 인상적인 미적 관조를 제시한다(일부는 극적 재연과 더불어 기록 영상과 인터뷰를 결합하고, 또 다른 일부는 초기 블루스 음악가들과 함께 즉흥적으로 연주하거나 레코드 녹음에 관한 철학을 강조하기도 한다).²⁶⁾ 그런데 노스캐롤라이나와 사우스캐롤라이나의 피드몬트 블루스(이스트 코스트의 기타를 기반으로 한 블루스), 샌프란시스코와 오클랜드만 지역의 블루스, 1960년대와 1970년대의 솔 음악과 그것이 남부 블루스에 미친 영향, 제2차 세계 대전 후 아프리카계 미국인의 북부 도시로의 이주와 1980~90년대의 남부로의 역이주(逆移住)와 같은 실질적 주제들이 생략된 것은 결점으로 지적된다.²⁷⁾ 또 블루스

25) 비런더 S. 칼라 외, 『디아스포라와 혼종성』, 정영주 역, 에코리브르, 2014, 76쪽.

26) Stephen Asma, "Is 'The Blues' Black Enough?", *The Chronicle of Higher Education* 50(5), Washington: Chronicle of Higher Education, 2003, pp.12-13.

27) Edward Komara, "Martin Scorsese Presents *the Blues*: A Musical Journey", *Music Library Association. Notes* 61(1), MIDDLETON: Music Library

는 미시시피 델타에서 시작되었다는 것, 블루스와 재즈는 근원이 같고 재즈가 블루스에서 흘러나왔다고 주장하는 것, 속된 블루스 음악과 성스러운 아프리카 음악은 분리되어 있다는 것, 시카고 블루스는 미시시피 스타일이 아닌 유일한 스타일이라는 것, 힙합은 블루스의 아들이라는 것 등은 여전히 논란의 여지가 있다.²⁸⁾

음악가는 디아스포라 문화의 생산에서 선두 주자가 되었다는 점은 놀라운 일이 아니다.²⁹⁾ 블루스 음악가 또한 음악의 뿌리와 길, 음악의 통시성과 공시성에 대해서 확고한 신념을 지닌다면, 다양한 환경과 영역에서 유기적 사회 연결망을 통해 독창적 문화 유형들을 창조할 수 있다. <더 블루스>에서 확인된 ‘아버지와 아들(*Fathers And Sons*)’ 또는 ‘대부와 아들들(*Godfathers And Sons*)’이라는 메타포는 그 음악 미학의 가치와 의의는 크다고 여겨진다. 블루스가 아프리카계 미국인의 음악에 머물지 않았던 것은 세계적, 보편적 감성(상실의 기억, 슬픔의 정서 등)과 맥락이 닿았기 때문이다.³⁰⁾ 또 블루스가 단순한 착취, 상실의 서사가 아니라 진정한 통합, 해방의 담론이 될 수 있었기 때문이다. 그러므로 ‘뒤섞이고 유동하는’ 대중음악과 문화의 성격 맥락에서 블루스 담론을 시의성 있게, 의식적으로 고취한다면 블루스 음악의 무한한 가능성을 재발견할 수 있을 것이다.

Association, 2004, p.105.

28) 위의 책, p.106.

29) 비런더 S. 칼라 외, 앞의 책, 79쪽.

30) 최유준, 「블루스와 ‘슬픈 음악’의 정치학」, 『음·악·학』 제20권 1호, 한국음악학학회, 2012, 140쪽.

참고문헌

1. 기본자료

Scorsese, Martin, Documentary film series *The Blues*, PBS, 2003.

2. 논문과 단행본

래리 스타·크리스토퍼 워터먼, 『미국 대중음악: 민스트렐시부터 힙합까지, 200년의 연대기』, 김영대·조일동 역, 한울, 2021.

로빈 코헨, 『글로벌 디아스포라: 경계를 넘나드는 사람들의 역사와 문화』, 유영민 역, 민속원, 2017.

비린더 S. 칼라 외, 『디아스포라와 혼종성』, 정영주 역, 에코리브르, 2014.

송원길, 『영혼의 휴식, 미국 남부 음악여행』, 밥북, 2017.

최유준, 「블루스와 '슬픈 음악'의 정치학」, 『음·악·학』 제20권 1호, 한국음악학학회, 2012, 111-143쪽.

케빈 케니, 『디아스포라 이즈』, 최영석 역, 엘피, 2016.

피터 버크, 『문화 혼종성』, 강상우 역, 이음, 2012.

Asma, Stephen, "Is 'The Blues' Black Enough?", *The Chronicle of Higher Education* 50(5), Washington: Chronicle of Higher Education, 2003, pp.12-13.

Cavallero, Jonathan J., "Issues of Race, Ethnicity, and Television Authorship in *Martin Scorsese Presents the Blues and Boardwalk Empire*", *A Companion to Martin Scorsese*, WILEY Blackwell, 2021, pp.214-236.

Komara, Edward, "Martin Scorsese Presents the Blues: A Musical Journey", *Music Library Association. Notes* 61(1), Middleton: Music Library Association, 2004, pp.104-106.

Lawson, R. A., "The First Century of Blues: One Hundred Years of Hearing and Interpreting the Music and the Musicians", *Southern Cultures* 13(3), Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2007,

pp.39-61.

McIntosh, Heather, *PBS sings "The Blues": A high-profile documentary series, commercial media practices, and modern public broadcasting*, The Pennsylvania State University, 2009.

Souccar, Miriam Kreinin, "PBS cranking up the blues power", *Crain's New York Business; New York* 19(32), Crain Communications, Inc., 2003, p.3.

Abstract

Diasporic Narratives and Music in the Documentary

The Blues

Shin, Sa-Bin(Joongbu University)

This article examines the diachronic and public discourses of diasporic narratives and music in the documentary *The Blues*. The motivation for this study stems from the profound role that television episodes, each embodying distinct themes and styles through the author's lens, play in constructing synesthetic intertextuality. These episodes serve as symbolic representations of the "roots" and "path" of the blues.

Martin Scorsese's *Feel Like Going Home* does not juxtapose slavery with immigration (or the experiences of African Americans with Italian Americans); however, its exploration of roots and the connection between homeland and America resonates deeply with themes central to Scorsese's oeuvre and personal identity. Richard Pearce's *The Road to Memphis* shifts its focus to the vibrant 1940s music scene on Beale Street in Memphis, a cultural hub for African Americans, particularly for blues artists such as B.B. King, Rosco Gordon, and Bobby Rush. The film culminates in a musical reunion aboard their tour bus. Marc Levin's *Godfathers and Sons* portrays Marshall Chess and Chuck D revisiting the history of Chicago blues and bridging the gap between Chicago blues and modern hip-hop and rap. This endeavor is exemplified by their collaboration with the creators of *Electric Mud* (1968) to produce a contemporary rendition of Muddy Waters' *Mannish Boy* (1955). Through musical journeys and road movies, the documentary reflects the synchronicity and publicity of blues music, culminating in a subjective and impressionistic exploration of its culture.

The diasporic consciousness articulated in *The Blues* transcends the confines

of homeland and migration, forging a new cultural space. Here, the focus shifts from the migration process itself to the organic social networks migrants establish and the unique cultural expressions they develop in their adopted territories. This metaphor, captured in works such as *Fathers and Sons* or *Godfathers and Sons*, underscores the profound aesthetic and cultural significance of diasporic music. This genre is not merely a narrative of exploitation and loss but a genuine discourse of integration and liberation.

(Keywords: documentary *The Blues*, *Delta blues*, *Memphis blues*, *Chicago blues*, publicity and diachronicity, diasporic consciousness)

논문투고일 : 2024년 12월 30일

심사완료일 : 2025년 02월 04일

수정완료일 : 2025년 02월 06일

게재확정일 : 2025년 02월 14일