

# 블루스와 ‘슬픈 음악’의 정치학\*

최 유 준

1. 들어가며
2. 탄식하는 음조, 타락한 것으로서의 블루스
3. 인종 음반과 슬픈 음악으로서의 블루스
4. 음반 매체와 새로운 정서적 공동체의 형성
5. 일본식 블루스와 한국의 블루스 수용
6. 한국적 블루스 혹은 유행가와 민요 사이에서
7. 나가며

\* 이 논문은 2008년 정부(교육과학기술부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구입니다(과제번호 NRF-2008-361-A00006).

## 개 요

‘슬픈 음악’은 음악 그 자체에 대한 것이라기보다는 음악이 매개하는 복잡한 사회적 관계망을 함축하는 것으로 간주되어야 하며, 따라서 그 자체로 정치적인 맥락을 전제한다. 아프리카계 미국인들의 정체성과 그들의 정서를 표상하는 블루스가 음악적 소통의 보편성을 획득하는 과정은 대중음악 영역에서 ‘슬픈 음악’의 의미를 분석하는 데에 풍부한 시사점을 던져준다. 이 논문의 후반부에서 나는 ‘블루스’의 한국적 수용에 대한 일면을 고찰하는 가운데, 이 용어를 아프리카계 미국인들만이 아니라 비서양인으로서 한국인들 자신의 정서적 공동체와 연결시킬 것이며, 나아가 문화론적 견지에서 이 용어의 탈식민주의적 의미 확장을 시도할 것이다. 나는 블루스를 (서구화된) 청취 관습상의 안정적인 음질서로부터 이탈하는 낯선 소리들을, 그러한 낯선 소리가 함축하고 있는 상실의 기억들을, 그러한 상실의 기억들과 연관된 슬픔의 정서를 정체성 정치의 맥락에서 표상하는 대중 매체 시대의 문화론적 기제로 다룰 것이다.

주제어: 블루스, 대중음악, 슬픈 음악, 아프리카계 미국인, 정체성 정치

## 1. 들어가며

일정한 음악 양식이 슬픔의 정서와 맺는 관계를 합리적으로 분석하는 일은 쉬운 일이 아니거나 어쩌면 불가능한 일인지도 모른다. 슬픔의 표현이 음악의 태곳적 기능 가운데 하나일 수 있겠지만, 음악이 흐느낌이나 울부짖음과 같은 신체적 제스처를 모방하는 원초적 수준을 넘어서 양식화된 방식으로 슬픔을 표현하는 단계에 이르면 음악적 소통의 보편성을 잃게 마련이다. 예컨대 특정 음계나 음조가 슬픔의 정서와 연결된다는 보편적 합의는 미학적 차원에서나 심리학적 차원에서나 이루어지기 어렵다. 템포 역시 마찬가지다. 흔히 기쁨의 정서와 연관된다고 간주되는 빠른 템포가 오히려 격한 슬픔과 흐느낌을, 반대로 느린 템포가 안정성과 여유로운 정서를 표상할 수도 있는 것이다. 결국, 양식화된 언어로서의 음악이 슬픔이라는 정서와 맺는 관계는 상당 부분 음악 외적인 맥락에 의존할 수밖에 없다. 노래의 경우 문학적 가사가 슬픔의 표현을 도울 것이며, 그밖에 여러 연행의 맥락(예컨대 장르와 같은 의례적 상황이나 뮤직 비디오와 같은 영상물의 극적 연출)이 그러한 정서적 표현의 음악 외적 서사(敍事) 환경을 관습적으로 형성시켜 줄 것이다.

그렇다고 해서 음악, 특히 대중음악이 환기하는 슬픔의 정서를 모두 조작된 감성으로서의 센티멘털리즘(sentimentalism)<sup>1)</sup>에 불과한 것으로 간주할 필요는 없다. 모든 음악이 그렇지만 특히 대중음악은 “추상적이고 자율적인 현상으로 간주되거나 한 가지 기술 경제적 토대에 대한 수동적이고 상부 구조적인 반영으로 보아져서는 안 되며, 더 넓은 여러 모순들과 경향들이 서로 매개되고 표현되는 마당에서의 적극적 참여자로 간주되어야 한다.”<sup>2)</sup> 즉, ‘슬픈 음악’은 음악 그 자체에 대한 것이라기

1) 김혜련의 정의에 따르면, ‘센티멘털리즘’은 “의도적으로 선택한 가상의 이미지를 통해 느끼는 대리 만족적 감정”이다. 김혜련, 『아름다운 가짜, 대중문화와 센티멘털리즘』 (책세상, 2007) 참조.

보다는 음악이 매개하는 복잡한 사회적 관계망을 함축하는 것으로 간주되어야 하며, 따라서 그 자체로 정치적인 맥락을 전제한다.

아프리카계 미국인들의 정체성과 그들의 정서를 표상하는 것으로 간주된 블루스가 음악적 소통의 보편성을 획득하는 과정은 대중음악 영역에서 ‘슬픈 음악’의 의미를 분석하는 데에 풍부한 시사점을 던져준다. 이 논문의 후반부에서 나는 ‘블루스’의 한국적 수용에 대한 일면을 고찰하는 가운데, 이 용어를 아프리카계 미국인들만이 아니라 비서양인으로서 한국인들 자신의 정서적 공동체와 연결시킬 것이며, 나아가 문화론적 견지에서 이 용어의 탈식민주의적 의미 확장을 시도할 것이다. 요컨대, 나는 블루스를 (서구화된) 청취 관습상의 안정적 음질서로부터 이탈하는 낯선 소리들을, 그러한 낯선 소리가 함축하고 있는 상실의 기억들을, 그러한 상실의 기억들과 연관된 슬픔의 정서를 정체성 정치(identity politics)의 맥락에서 표상하는 대중 매체 시대의 문화론적 기제로 다루고자 한다.

## 2. 탄식하는 음조, 타락한 것으로서의 블루스

타락한 취미와 관련한 관습적인 한탄의 소리에는 몇 가지의 계기가 끊임없이 되풀이되어 나타난다. 그러한 한탄의 소리에는 현재의 음악 대중의 상태를 ‘타락한 것’의 한 모습으로 간주하는 눈살 찌푸린 감정적 관찰이 어김없이 들어 있다. 이러한 계기들 가운데 가장 고집스럽게 나타나는 것은, 인간을 나약하게 하고 영웅적인 행위에 부적합하게 만든다고 흔히 얘기되는 감각적 자극에 대한 것이다. 그것은 이미 플라톤의 『공화국』 제3권에서 보이는데, 여기서 ‘탄식하는 듯한’ 음조는 ‘부드러운’ 음조와 더불어 ‘술자리에나

2) Peter Manuel, *Popular Musics of the Non-Western World* (New York: Oxford University Press, 1988), 14.

적합한’ 것이라며 천시되고 금지된다. 그렇지만 도대체 이 철학자가 왜 믹소리디아, 리디아, 히포리디아, 그리고 이오니아 음조에 그러한 성질을 연관시켜 기술했는지는 오늘날까지도 밝혀지지 않고 있는 것이다. 플라톤의 공화국에서는 이후 서양음악에서 말하는 장조—이오니아 선법에 상응하는—가 타락한 것으로 금지되었을지도 모르는 것이다.<sup>3)</sup>

위의 인용문에서 글쓴이 아도르노가 궁극적으로 의도한 바가 무엇이든 우리는 다음과 같은 일반적 사실 한 가지를 짚어낼 수 있을 듯하다. 플라톤 시대부터 ‘탄식하는 듯한 음조’는 사회적으로 ‘타락한 것’으로 간주되는 경향이 있어왔다는 점이다. 물론 아도르노가 지적하듯 이때의 ‘탄식하는 듯한 음조’가 과연 무엇인지는 객관적으로 규명할 수 없다. 그것은 ‘바람직한 것’을 규정하는 해당 사회의 감성적 규율 권력에 의해 ‘타자’로 배제되는 것들이다. ‘탄식하는 듯한 음조’의 물리적 원인이 무엇이든 그것은 청중의 감성을 부정적으로 자극하는 것으로 여겨지며 결국 ‘술자리에나 적합한 것’으로 취급되는 것이다.

20세기의 청중들에게 블루스가 이해되는 방식이 꼭 그랬다(역설적이지만 아도르노조차도 그렇게 이해했다). 특히 한국의 대중들이 블루스를 이해하는 방식에서 이 점은 더욱 뚜렷하게 나타난다. 한국에서 블루스는 크게 두 가지 방식으로 이해되어 왔는데, 첫째는 미국 흑인들의 비극적 삶이 반영된 ‘한탄조’ 음악이라는 것이며, 둘째로 나이트클럽이나 무도회장에서 남녀 한 쌍이 몸을 밀착하여 추는 느린 템포의 춤을 위한 (“술자리에나 적합한”) 음악이라는 것이다. 블루스에 대한 후자의 이해는 적어도 블루스가 발생하고 주도적으로 발전한 영미권에서의 이해와는 상당 부분 동떨어진 한국적(혹은 한국적 수용의 통로가 되었던 일본적) 이해라고 할 수 있다.<sup>4)</sup>

3) T. W. Adorno, “Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens,” *Gesammelte Schriften* 14 (Frankfurt and Main: Suhrkamp Verlag, 1980), 16.

본고장 미국의 경우 블루스가 사교댄스의 일종으로 간주되는 일은 거의 없는 듯하지만, 미국 사회의 지배 세력이었던 백인 계층(WASP, White Anglo-Saxon Protestant) 청중들에게 줄곧 인종주의적 맥락과 함께 타자화되면서 ‘탄식하는 듯한 음조’로 간주되고 ‘타락한 것’ 나아가 ‘술자리에나 적합한 것’으로 폄하되어 온 것은 마찬가지다. 이때, 바람직한 음조로 간주된 것은 유럽적 전통에 뿌리를 두는 음질서와 그러한 서구적 전통에 입각한 청취의 관습과 연행의 양식이었다. 물론 전체 문화적 영역에서 대중음악 그 자체가 엘리트 계층들에게는 ‘타락한 것’으로 받아들여졌겠지만 대중음악의 영역 내에서조차 블루스는 백인 취향의 팝음악 양식에 대한 타자로서 수용되어 온 것이 사실이다.

‘블루스의 아버지’라는 별칭을 얻고 있는 W. C. 핸디(W. C. Handy, 1873-1958)는 ‘클래식 블루스’(Classic Blues)라고 불리는 상업적 블루스 양식의 기초를 만들어낸 장본인으로 흑인이지만 백인 취향의 음악 관습과 기보법에 능숙했던 중산층 도시민의 배경을 가진 음악가였다. 그는 1903년에 미국 남부의 미시시피 델타 지역에서 블루스를 처음 들었을 때의 상황을 자신의 자서전에 기술하면서 자신이 “들어본 것들 가운데 가장 이상한 음악(weirdest music)”이었다고 술회하고 있다.<sup>5)</sup> 흑인인 핸디에게까지 낯설게 다가왔던 블루스 음악의 특징은 무엇이었을까? 그것은 물론 19세기까지 구술 전통의 맥이 이어져 왔던 미국 흑인들 사이에서 변형된 형태로나마 유지되고 있었던 아프리카적 음악 관습과 관련이 있을 것이다.

4) 블루스의 본고장이라고 할 수 있는 영미권에서 블루스가 사교댄스의 일종으로 간주되는 경우는 찾아보기 어렵다. 한국에서 블루스가 사교댄스의 하나로 수용되는 것은 식민지 조선의 시기로부터 거슬러 올라가는데 이 점에 대해서는 5절에서 다시 거론하기로 한다.

5) W. C. Handy, *Father of the Blues: An Autobiography* (New York: The Macmillan company, 1941), 78. Larry Starr and Christopher Waterman, *American Popular Music: From Minstrelsy to MP3* (New York:Oxford University Press, 2010), 100에서 재인용.

아프리카적 음악 관습을 일반화하여 규정하는 것은 아시아적 음악 관습을 총체적으로 규정하는 것만큼이나 어리석은 일이 될 것이며, 아프리카에서 북미 대륙으로의 강제 이주 후 이미 여러 세대를 거친 아프리카계 미국인들의 음악 관습을 곧바로 ‘아프리카적인 것’으로 규정하는 것은 본질주의적 오류에 빠질 위험이 있는 것도 사실이다.<sup>6)</sup> 그럼에도 불구하고 근대 유럽 전통의 음악 관습과 대비되는 블루스의 낯선 음악적 요소 몇 가지는 지적할 수 있으며, 이를 일단은 ‘아프리카적 요소’라고 추정하지 않을 도리가 없다.<sup>7)</sup>

그것은 첫째로, 블루스 가수들이 유럽의 온음계 질서에서 벗어나는 음들을 빈번하게 썼다는 점이다. 온음계적 질서를 벗어난 이러한 유동

6) 20세기 대중음악 일반을 지배해 온 ‘아프리카적 특성’에 여하한 공통점이라도 있는지, 그것이 실제 아프리카 대륙에서 행해지는 음악과 어떤 접점이 있는지, 결국 음악에서 ‘아프리카적인 것’에 대한 합의가 도출될 수 있는 것인지에 대한 다양한 논의가 있어 왔지만, 결정적인 해답을 찾지 못한 채 대체로 본질주의적 시각에 대한 비판과 경계의 목소리로 이어져 왔을 뿐이다. 북미의 블루스 음악 전통과 남미의 살사(아프로쿠바) 음악 전통은 유사성이 있는 만큼 상당 부분 서로 구별되는 면모 또한 보이며, 아프리카 대륙 본토의 음악도 지역과 민족에 따라 서로 다른 특성들을 드러내기 때문에 음악에서 ‘아프리카적인 것’을 일원적으로 규정하는 것은 사실상 불가능한 일이다. 한편, 흑인음악의 특징을 분별하고자 하는 모든 시도를 ‘본질주의’로 비판하는 ‘반본질주의’적 시각에 대한 재비판(반-반본질주의)의 관점 역시 있다. 이러한 논점과 관련하여 다음의 논문을 참조. Paul Gilroy, “Sounds authentic: Black Music, ethnicity and the challenge of a changing same,” *Popular Music*, edited by Simon Frith, vol. 4 (New York and London: Routledge, 2004).

7) 하지만 블루스가 근대 이후에 형성된 아프리카계 미국인들의 혼종(hybrid) 음악 양식인 이상 그 속에는 미국 백인 하층민들의 음악적 요소(주로 영국의 민속음악 전통과 관련이 있는)를 포함한 비(非)아프리카적 요소가 담겨 있음은 분명하다. 블루스의 이러한 혼종적 특징이 아프리카적 영향을 넘어서 어느 정도까지 인류 보편의 민속음악적 요소를 공유하고 있는지는 음악 연구자들이 풀어야 할 숙제다. 블루스 음악 어법에서 발견되는 영국 민속음악의 영향에 대한 음악학적 분석과 관련해서는 다음을 참고할 것. Peter van der Merwe, *Origin of the Popular Style: The Antecedents of Twentieth-Century Popular Music* (New York: Oxford University Press, 1989), 171 이하.

적 음들을 ‘블루노트’(blue note)라고 부르는데, 그것은 단순히 유럽인의 시각에서 ‘단조적’이거나 ‘반음계적인’ 음으로 간주될 수 없다. 블루스의 음질서는 서양 근대의 장단조 이분법 체계와 무관한 특징을 보인다. 블루노트 또한 서양음악적 관습에서는 ‘반음계적’ 일탈음으로 간주되지만 블루스 가수 자신에게는 일탈적 음이 아니라 그 자체로 본질음이다. 나아가 블루스 가수들은 자주 음과 음 사이에서 미분음적으로 구부러지거나 미끄러지는, 한국 전통음악의 농음과도 비슷한 굴곡음(inflexion)을 만들어낸다. 이러한 블루스의 상이한 음질서와 블루스 음악가들 특유의 음 구사법이 유럽인의 귀에는, 그리고 헨디와 같이 유럽적 음악 관습에 익숙한 흑인들에게조차 ‘이상하게’ 들릴 수밖에 없었던 것이다. 또한 블루노트 사용과 함께 이루어지는 블루스 노래 선율의 각 프레이즈는 유럽 전통의 음악에서 자주 쓰는 아치형(음계를 밟아 부드럽게 상행했다가 하행하는) 선율 대신에 대체로 높은 음에서 시작하여 낮은 음으로 길게 늘어지며 마무리되는 짧은 하행 선율의 특성을 보이는데 이 점은 서아프리카 지역 민속음악과의 연관성을 보이는 것으로 분석되어 왔다.

둘째, 블루스는 화음을 쓰지 않거나 유럽적 관습과는 상이한 맥락에서 화음을 썼다. 블루스의 전형적인 12마디 형식은 유럽적 음악 관습과의 절충을 통해 서구 음악의 기초적인 화음 진행[I-(IV)-V-I]을 적용하고 있지만, 흑인의 집단 노동 체제에서 비롯된 노동요의 흔적을 그대로 보여주고 있다. 헨디가 작곡한 블루스의 고전 <세인트루이스 블루스>(St. Louis Blues)의 첫 12마디의 화음 진행과 가사를 사례로, 전형적인 12마디 블루스 화음 진행 패턴과 내러티브 구조를 [표 1]과 같이 제시할 수 있다.

[표 1] 〈세인트 루이스 블루스〉의 첫 12마디에서  
블루스 화음 진행 패턴과 내러티브 구조

	┌솔로 가수에 의한 메기기┐		┌기악 반주에 의한 받기┐
*악절1 / I	/ IV(또는 I)	/ I	/ I7(IV의 V)
(a) : I hate to see the evenin' sun go down			
*악절2 / IV	/ IV	/ I	/ I
(a) : I hate to see the evenin' sun go down			
*악절3 / V	/ IV(또는 V)	/ I	/ (V7)
(b) : It makes me think I'm on my last go-round.			

노랫말과 형식을 함께 고려해 볼 때 블루스는 자연 공동체 민요의 일반적 특징인 ‘메기고 받기’(call and response)의 구조를 보여준다. 각 악절에서 가수의 노래는 전반부 두 마디를 통해서 이루어지는데 이는 공동체 민요에서 선창자의 ‘메기기’의 형태를, 후반부 두 마디는 즉흥적 기악 반주를 통해 표현되는 ‘받기’의 형태를 띤다. ‘받기’에 해당하는 부분들이, 반복되는 다음 악절을 준비하기 위해 딸림화음(V7)을 이용하는 경우를 제외하면 모두 안정된 으뜸화음으로 구성되어 있기 때문에 이와 같은 화성적 효과는 뚜렷해진다.

이와 동시에, 가사 내용과 관련하여 세 악절은 ‘a-a-b’의 형식을 갖게 되는데, 여기서 ‘b’에 해당하는 세 번째 악절은 ‘a’의 반복되는 가사 내용에 대해 그 이유를 설명하는 서사적 기능을 갖는다. 블루스 음악의 이러한 화음 진행과 수사법적 짜임새는 ‘긴장과 해결’의 화성적 도식을 결여하고 있다는 점에서 서구 고전 음악의 화성 체계와 근본적인 차이를 보인다. 음악학자 수잔 매클러리가 지적하듯 “개인적 표현이 주로 담겨 있는 서구 고전 음악의 화성적 어법과 달리 표준화된 12마디 블루스에서의 화음 변화는 노랫말 내부의 형식적 구분을 표현하고 가사의

각 행들 사이의 수사법적 구별을 상승시키는 종속적이면서 변화가 적은 배경의 역할을 한다.”<sup>8)</sup> 이 때문에 블루스에서 선율은 화성의 형식적 강제를 상대적으로 덜 받으면서 즉흥적으로 연주될 수 있었다.

요컨대 ‘블루노트’로 대표되는 (아프리카의 구술적 음악 관습에 기원을 두고 있다고 여겨지는) 비서구적 음질서, 그리고 공동체 민요의 ‘메기고 받기’ 관습을 내재한 채 즉흥적 선율 구사를 가능케 하는 독특한 양식적 구조가 적어도 백인 취향의 음악에 익숙한 청중들에게는 ‘낮선 소리’ 즉, ‘타자화된 음악’으로 다가올 수밖에 없었다. 결국 블루스가 ‘슬픈 음악’을 표상해 왔다는 사실은 아프리카계 미국인들 일반이 처한 고통스러운 삶의 현실(블루스 노래 가사에서 전형적으로 표현되는)과도 어떤 식으로건 관련되어 있겠지만 블루스의 이러한 ‘낮선 소리’, 청취 관습상의 타자성에서 비롯한 측면이 클 것이다.

### 3. 인종 음반과 슬픈 음악으로서의 블루스

20세기 초반 미국 대중음악의 주류를 이루었던 것은 뉴욕 브로드웨이의 음악출판 단지 ‘틴 팬 앨리’(Tin Pan Alley)에서 보드빌이나 뮤지컬과 같은 공연 무대와 관련을 맺으면서 집중적으로 생산해냈던 댄스 음악 풍의 음악들이었다. 1차 세계대전과 2차 세계대전 사이의 잠정적 평화의 시기에 폭넓은 청중들을 확보해낸 틴 팬 앨리 대중음악은 당시 산업화와 도시화를 향한 미국 대중들의 욕망에 부응하고 있었다.

틴 팬 앨리 노래들의 서정적 내용과 전형적인 연주 방식은 모두 사생활과 로맨스의 대두라는 문화적 이상과 연결되었다. (...) 중산

8) Susan McClary, *Conventional Wisdom: The Content of Musical Form* (Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 2001), 39.

층의 열망은 집과 가정을 소유하는 것에 집중되었다. 가족 활동과 연애를 위한 중심적 장소로서 피아노와 대중적 예술들이 구비된 편안한 거실은 집을 소유한 자가 가정이라는 공간을 지배함에 있어서 일차적인 상징이었다. 이러한 사생활을 향한 추구가 (...) 1920년대와 1930년대 대중음악의 내용과 양식을 만든 초기적 형식에 반영되고 있었다.<sup>9)</sup>

특히 1925년 이후 전기녹음 기술이 혁신적인 음질 개선을 이루어내면서 나타난 이른바 ‘크루너’(crooner)들, 즉 달콤한 음색의 남성 저음 가수들은 낭만적 연애와 중산층 가정에 대한 대중들의 꿈과 욕망을 대리 충족시켜 주는 문화적 아이콘이었다. 1924년에 작곡된 뒤 1927년 진 오스틴(Gene Austin, 1900-1972)의 노래로 크게 히트한 <마이 블루 헤븐>(My Blue Heaven)과 같은 곡이 당시 유행한 ‘틴 팬 앨리’ 음악의 전형을 나타내주는데, 이 곡의 인트로와 1절의 가사는 다음과 같다.

날은 저물고 새들도 저마다 / 사랑스러운 작은 집으로 돌아가네요  
사랑을 찾아 풀잎도 가라앉네요 / 세상이 사랑으로만 가득 차네요

종달새가 울고 저녁이 다가오면 / 내 파란 천국으로 달려가요  
오른쪽을 향하면 / 작은 백열등이 당신을 내 천국으로 데려올 거예요.

미소 띤 얼굴, 벽난로, 편안한 방 / 장미꽃이 활짝 피는 작은 등지랍니다.

물리와 나 단 둘이 / 그리고 아기가 생기면 셋이 되겠지요 / 우리 파란 천국에서 행복하게 살아요.

미국 대중음악에서 블루스는 이러한 주류 대중음악의 흐름에 대한

9) Larry Starr and Christopher Waterman, *American Popular Music: From Minstrelsy to MP3*, 74.

일종의 반작용으로 발견되었다. 틴 팬 앨리의 전형적인 노래들이 보여주는 낙관주의적 세계관은 대중들 일반의 무의식적 욕망을 반영하고 있었지만, 현실에서 그러한 욕망을 실현할 수 없거나 좌절할 수밖에 없는 다수의 대중들을 만족시키기에는 한계가 있었을 것이다. 특히 대도시로 이주한 남부 출신의 빈곤층들, 특히 극심한 사회적 차별에 시달리고 있던 흑인들에게는 다른 방식의 위로가 필요했음에 분명하다.

1920년대 들어 블루스가 녹음된 음반의 형태로 주류 음악 시장에 진입하게 되는 데에는 우연적인 계기도 있었는데 당시 상업 라디오가 본격 유통되면서 음반 판매 수입에 차질을 빚게 된 음반 회사들이 일종의 ‘틈새시장’ 전략으로 흑인 블루스 가수들을 주목하게 되었던 것이다. 이러한 과정을 통해 녹음 제작된 블루스 음반들은 ‘인종 음반’(race records)이라는 명칭으로 분류되었는데,<sup>10)</sup> 이는 당시 “미국의 음반 산업이 미국 사회에서 매우 폭넓게 확산되어 있던 [\*인종적] 분리의 패턴을 반영하고 있었”음을 알게 해준다.<sup>11)</sup> 초기 블루스 음반의 청중들은 거의 대부분 경제적으로 열악한 환경에 있었던 흑인들이었지만, 춤음기나 음반에 대한 그들의 구매욕은 상당히 높았던 것으로 보인다.<sup>12)</sup>

하지만 군소 음반사였던 오케 레코드사(Okeh Record Company)가

10) 1920년대 초부터 1940년대 말까지 발매되었던 ‘인종 음반’은 흑인들의 블루스뿐만 아니라 남부 백인 민속음악 양식인 ‘힐빌리’(hillbilly) 음악을 포함한 미국 남부의 음악을 북부 대도시의 청중들에게 알리는 매체의 역할을 했다.

11) Larry Starr and Christopher Waterman, *American Popular Music: From Minstrelsy to MP3*, 89.

12) “1927년경에 이르러 매년 500여 종의 [\*블루스 관련] 음반이 발매되고 있었다. 1920년대 내내 아프리카계 미국인들은 해마다 무려 1,000만 장의 블루스 음반과 가스펠 음반을 구매했는데 거의 한 사람당 한 장씩의 음반을 사들인 셈이다. 이는 당시의 주류 음반 시장과 비교해 볼 때, 특히 흑인들 대다수가 빈곤에 허덕이고 있었던 현실을 고려할 때, 놀라운 수치이다. 이 시기 아프리카계 미국인들의 음반 소비에 대한 세부 정보는 개략적으로만 전해지지만 극도로 외진 마을에서조차 춤음기가 일상의 중요한 일부였다는 사실은 분명해 보인다.” Larry Starr and Christopher Waterman, *American Popular Music: From Minstrelsy to MP3*, 91.

1920년에 메이미 스미스의 <크레이지 블루스>(Crazy Blues)를 발매하여 한 달 안에 7만5천 장을 판매하는 놀라운 성과를 올린 이후 메이저급 음반사 또한 이러한 ‘인종 음반’ 제작에 손을 대기 시작했다. 특히 컬럼비아 레코드사(Columbia Records)에서 녹음된 베시 스미스(Bessie Smith, 1894-1937)의 블루스 음반들은 주류 음악 시장에 블루스 음악을 알리는 데에 큰 기여를 하게 되었다. 베시 스미스의 블루스 음반을 들었던 주된 청중들 또한 뉴욕, 시카고, 디트로이트 등의 북부 대도시로 이주한 남부 출신의 흑인들이었지만, 차츰 백인 청중들 사이에서도 블루스 음악이 알려지기 시작했다.

이렇듯 음반 시장에서의 상업화 과정을 거치는 동안 ‘블루스-흑인-여성’으로 연결되는 일련의 표상 작용은 사회적 약자에 의한 ‘한탄조의 노래’라는 신파적 감성을 극대화했다. 주류 음반 산업에서의 생산과 소비 과정에서 블루스는 사실상 ‘슬픈 음악’이어야 했고, 그것은 또한 ‘여성의 노래’여야 했던 셈이다. 당시 진 오스틴이나 빙 크로스비(Bing Crosby, 1903-1977) 등으로 대표되었던 크루너들이 부드러운 음색과 낭만적인 가사, 미래에 대한 희망의 메시지를 담은 서정적이면서도 밝고 경쾌한 노래들로 청중들을 매료시키고 있었던 반면, 베시 스미스로 대표되었던 여성 블루스 가수의 노래는 ‘실연의 아픔’이나 ‘상실의 고통’을 표현하고 있었던 것이다. 1920년대 말에 ‘짜사랑의 고통’ 등을 표현하면서 새롭게 등장한 대중음악 장르인 ‘토치송’(torch song)의 경우도 주로 백인 여성 가수들의 노래를 가리킨다는 점에서 블루스와 구별되지만, 실상 블루스의 영향을 받은 새로운 장르였으며 대부분 블루스적 창법을 담고 있었다. 이렇듯 젠더정치적 함의 속에서 블루스는 미국 대중음악에서 ‘슬픈 음악’을 발견하고 탐구해 내고 있었다.

‘클래식 블루스’가 거의 전적으로 여성 흑인 가수들에 의해 불려지면서 주류 음악 시장과의 긴밀한 연관성 속에 발전해 나갔다면, 다른 한편으로 ‘딥 사우스’(Deep South)로 불리는 미국 남부 시골 지역에서 발굴

된 흑인 남성 뮤지션들에 의한 블루스 또한 1920년대와 30년대를 거치면서 또 다른 블루스의 줄기로 발전해 갔다. 찰리 패튼(Charley Patton, 1881-1934), 블라인드 레먼 제퍼슨(Blind Lemon Jefferson, 1897-1929), 그리고 로버트 존슨(Robert Johnson, 1911-1938) 등으로 대표되는 이들은 스스로 기타를 치면서 ‘클래식 블루스’보다 한층 더 원초적인 블루스를 노래했다.

이들의 블루스를 ‘클래식 블루스’와 구별하여 ‘컨트리 블루스’(Country Blues)라고 부르는데, W. C. 헨디가 1903년경에 들었다는 ‘이상한 음악’은 바로 이 컨트리 블루스를 가리킨다. 작곡가가 따로 있었던 클래식 블루스 가수들에 비해 컨트리 블루스 가수들은 일종의 싱어-송라이터(singer-songwriter)로 직접 즉흥적인 가사를 붙여 노래했다. 이들의 노래 또한 흑인들의 비참한 현실을 담은 한탄조의 가사가 주종을 이루었지만, 형무소 생활을 노래하는 등 감상적인 ‘클래식 블루스’ 가사보다는 한층 현실주의적인 비애의 감정을 다루는 경우가 많았다. 컨트리 블루스의 좀 더 원색적인 감흥은 영국과 미국의 백인 뮤지션을 경유하여 20세기 후반 블루스의 세계적 확산을 결과하는데, 이에 대한 논의는 다음 절에서 이어가기로 한다.

#### 4. 음반 매체와 새로운 정서적 공동체의 형성

녹음기술은 블루스가 (단순히 음반 산업의 요구에 부응하여 신파적 감성에 호소하는 일회성 문화 상품에 그치지 않고) 새로운 미학적 차원과 정서적 소통 가능성을 열어 줄 수 있도록 해 주었다. 녹음 기술과 음반 매체가 아니었다면 구술 전통의 맥락 안에서 연행되던 블루스가 20세기의 일반적 청중들에게 부각되고 그들로부터 보편적인 공감대를

얻는 것은 사실상 불가능했을 것이다. 그것은 단순히 음반 매체가 갖는 대중적 확산 능력만을 뜻하는 것이 아니다.

예컨대 W. C. 헨디가 1914년에 악보로 출판한 <세인트루이스 블루스>는 작곡가 자신이 직접 들었던 미국 남부 흑인들의 블루스를 바탕으로 그들의 음악 어법과 블루노트를 최대한 악보화된 형태로 반영한 것이지만, 악보 그 자체만으로는 블루스의 본래적 느낌을 살릴 수가 없었다. 이 점은 1930년에 백인 크루너, 루디 발레(Rudy Vallée, 1901-1986)가 비교적 악보에 충실한 해석으로 녹음한 <세인트루이스 블루스>를 베시 스미스의 녹음과 비교하여 들어보면 명확해진다.<sup>13)</sup> 발레가 악보에 표기된 대로 기계적으로 끄집어내어 표현하는 ‘블루노트’는 베시 스미스의 경우처럼 강력한 정서적 효과를 만들어내지 못한 채 아도르노가 재즈에 대해서 조롱 섞인 어조로 말했던 “내시 목소리 같은 음색”에 머물게 된다.<sup>14)</sup>

반면, 베시 스미스는 악보에 적힌 ‘블루노트’를 서양적 관습의 평균율적 음높이와는 정확하게 일치되지 않는 미분음적 음높이로 표현할 뿐만 아니라, 곳곳에서 악보와는 다른 음을 내면서 블루노트를 덧붙이고 즉흥적인 농음을 구사한다. 또한 악보의 선율은 백인 청중들을 고려한 유럽적 관습의 아치형 선율이 자주 나타나지만, 스미스는 이를 블루스적 감각으로 높은 음에서 시작하여 낮은 음으로 떨어지는 선율 형태로 재해석하고 있다. 악보로는 표기조차 어려운 흑인 가수들의 이러한 구

13) 루디 발레의 녹음은 《유튜브》사이트에서 들어볼 수 있다(<http://www.youtube.com/watch?v=jZILjj4JJjk>, 2012년 5월 8일 검색).

14) “재즈의 목표는 어떤 퇴행적 계기의 기계적 재생산이자 거세의 상징인데, 이는 다 음과 같은 것을 의미하는 듯하다. ‘너의 남성성에 대한 요구를 포기하라. 재즈 밴드의 내시 목소리 같은 음색이 조롱하면서 선언하듯 너 자신도 거세당하려무나. 그러면 너는 그 대가로 비밀단체 가입 예식의 순간에 잠시 드러나는 무능의 비밀을 너와 공유하는 남성동맹에 받아들여질 것이다.’” 테오도어 아도르노 / 홍승용 옮김, “초시대적 유행, 재즈,” 『프리즘』 (문학동네, 2004), 145.

술 전통의 선율 구사와 창법이 블루스의 새로운 면모였으며, 이는 녹음 기술을 전제로 하는 음반 매체를 통해서만 전달될 수 있는 것이었다.

실상 1940년대 말부터 실험된 멀티 녹음 기술이 1950~60년대 이후 보편화되기 전까지 미국의 대중음악은 19세기적 기보 관습에 얽매어 있었다. 물론 대중음악에서 악보는 서양 고전 음악의 경우보다 훨씬 단순화되어 있었고 녹음 과정에서 가수와 연주자들의 즉흥성이 발휘될 여지가 있었지만, 가수와 반주자들이 한 번에 성공적으로 녹음을 끝내야 한다는 부담감은 녹음 과정의 설계도로서의 ‘악보’에 상당 부분 의존하게 만들었다. 또한 19세기말부터 20세기 초까지 초기 대중음악의 주된 상품은 음반보다는 낱장 악보(sheet music)였고, 음반 또한 초기에는 악보를 팔기 위한 촉매제의 역할에 머물렀다. ‘틴 팬 앨리’는 애초에 이러한 악보 판매를 위한 출판 산업으로 출범했으며, 차츰 음반 판매 수입이 악보 판매 수입을 앞지르게 된 이후에도 악보에 대한 의존도는 지속되었다. 틴 팬 앨리의 음악이 작곡가와 작사가, 그리고 가수의 철저한 분업 체계로 이루어졌던 것도 이렇듯 초기 대중음악의 악보에 대한 의존도와 연관이 있다.

마이클 채넌의 지적처럼 베버(Max Weber)적 의미의 음악적 합리화(rationalization)와 서구 근대 음악 어법의 확산 과정에서 “기보법은 비서구 음악의 내적 복잡성을 향한 서구인들의 귀에 방음벽을 세웠다.”<sup>15)</sup> 결국 블루스가 대중음악에 가져온 진정한 혁신은 이러한 ‘방음벽’을 허물어뜨렸다는 점, 즉 서구 전통의 기보 관습과 이에 따른 청취 관습을 부분적이나마 해체한 데 있었다. 블루스 가수가 구사하는 블루노트와 미분화된 굴곡음들은 사실상 악보의 기능을 무력화했다. 특히 컨트리

15) “기보법은 비서구 음악의 내적 복잡성을 향한 서구인들의 귀에 방음벽을 세웠다. 희한한 난청 증상이 매우 정교한 귀를 가진 이들에게도 나타났다. 아도르노조차 이 병을 앓고 있었던 것이다.” Michael Chanan, *Musica Practica: The Social Practice of Western Music from Gregorian Chant to Postmodernism* (London and New York: Verso, 1994), 77-78.

블루스 가수들의 경우는 애초에 악보와 무관하게 자신들의 노래를 작곡했고 그들의 노래를 정확하게 악보화하는 것 자체가 불가능했다. 여기에는 분명히 서구적 청취 관습에 균열을 가하는 탈식민주의적 함의가 있었다.

다른 한편, 음반 매체가 갖는 대중적 과급 효과 또한 블루스 음악의 발전 과정에 커다란 기여를 했다. 무엇보다 음반은 블루스 음악의 재생산에 기여했는데, 그러한 재생산 역시 기보법을 바탕으로 한 서구 전통의 음악 교육이나 음악 재생산 과정과 무관하게 이루어질 수 있었다.

음반은 단 한 번도 연주가 직접 연주하는 모습을 보지 못한 사람들에게까지도 연주를 전달해 주었다. 이러한 녹음들은 자료로서의 가치도 있지만, 그 이전에는 단 한 번도 기록되지 않았던 이들 자료를 기록하는 것은 음악 작품보다는 연주 자체를 기록하는 것이었다. 에반 아이젠버그가 『녹음하는 천사』에서 주장하고 있는 것처럼 “메시 스미스는 마 레이니의 음악을 배우기 위하여 레이니와 함께 순회공연을 해야 할 필요가 있었지만, 빅토리아 스피비·빌리 할리데이·마할리아 잭슨 등은 텍사스·메릴랜드·루이지애나 등지에 그대로 있으면서 음반을 듣는 것으로 메시 스미스의 음악을 공부했던 것이다.” 따라서 이러한 방법으로 그들은 노래는 말할 것도 없고 창법까지도 공부했다. 이러한 것들은 악보만 가지고서는 배울 수 없는 것이었고, 이러한 것들을 일단 습득하자 그들은 계속하여 그러한 테크닉을 보유할 수 있었다.<sup>16)</sup>

녹음 기술과 음반은 이렇듯 블루스의 창법이나 테크닉을 확산시키면서, 흑인 음악가들의 정체성을 탐구하는 매개체가 되어 주었으며, 나아가 블루노트의 이러한 탈관습적 성격이 ‘슬픔’의 보편적 정서와 연결되면서 음반을 통해 매개된 백인과 흑인 음악가 사이의 새로운 공동체적

16) 마이클 채넌 / 박기호 옮김, 『음악 녹음의 역사』 (동문선, 2005), 100-101.

연대도 실현시켰다.

컨트리 블루스의 도시화 버전인 ‘시카고 블루스’(Chicago Blues) 또는 ‘도시 블루스’(Urban Blues)로 이어져 주류 대중음악 시장에 영향을 미치면서 1940년대까지 이어지던 블루스의 인기는 1950년대 중반 ‘록큰롤 열풍’을 불러일으키는 씨앗이 된 채 명멸하는 듯했지만, 1950년대 말과 1960년대 초 두 차례에 걸쳐 컬럼비아 레코드사에서 로버트 존슨의 두 장짜리 LP음반을 재발매한 사건을 계기로 20세기 후반에 본격적으로 재조명되었다.<sup>17)</sup> 1960년대와 1970년대에 블루스는 미국 본토의 뮤지션들보다 오히려 존 메이올(John Mayall)이나 에릭 클랩튼(Eric Clapton)과 같은 영국의 백인 뮤지션들에 의해 적극적으로 수용되었는데, 20세기 후반의 블루스는 이들 영국의 ‘록 블루스’ 뮤지션에 의해 전유된 방식으로 미국을 비롯한 세계에 역수출되었다.<sup>18)</sup> 이렇게 1960년대 이후 블루스는 영국과 미국의 백인들을 포함한 전 세계에서 공유되는 감성적(특히 ‘슬픔’의 정서와 연관된) 코드로서 널리 받아들여지게 된다.

## 5. 일본식 블루스와 한국의 블루스 수용

한편 한반도에서 ‘블루스’라는 명칭이 흘러들어온 것은 1930년대로까지 소급된다. 식민지 조선의 음악평론가 김관은 1936년에 발간된 『여성』지의 ‘금일의 상식’ 코너에 쓴 “사교무도(社交舞蹈)와 음악”이라는

17) 이와 관련해서 다음의 논문을 참조할 것. Jeff Todd Titon, “Reconstructing the Blues, reflections on the 1960s Blues Revival,” *Popular Music*, edited by Simon Frith, vol. 3 (New York and London: Routledge, 2004).

18) 1960년대 영국에서의 블루스 수용 과정에 대한 소개와 당시 활동했던 여러 뮤지션들의 인터뷰를 담은 다큐멘터리 영상물로 다음을 참조할 것. Mike Figgis, 《Red, White & Blues》(2003).

제목의 글에서 ‘블루스(부르-스)’에 대한 소개를 다음과 같이 하고 있다.

부르-스 슬로 폭스트롯토와 부르-스는 속도가 근사(\*유사)하기 때문에 구별하기가 처음에는 쉽지 않습니다. 슬로 폭스트롯토는 흐르는 듯이 깨끗한 선율과 유창한 리듬을 갖고 있고 악센트는 제1박과 제3박에 있으나 부르-스는 그 반대로 선율에는 절분성(싱크페이션)이 많고 리듬은 단음풍(斷音風)으로 된 것으로 악센트도 1, 2, 3, 4박 전부에 붙이는 것입니다. 쉽게 말하자면 부르-스의 음악은 울면서 우스운 이야기를 하는 안타까운 유-모어 풍의 음악입니다.<sup>19)</sup>

이 인용문을 통해 한반도에서 블루스 음악이 애초에 ‘댄스 음악’의 형태로 받아들여졌음을 알 수 있다. 미국에서 빅밴드 기악음악에 ‘블루스’라는 명칭을 붙여 녹음된 사례들이 간혹 있었는데, 이러한 음반들이 유럽의 사교댄스계에 흘러들어가고 이를 일본에서 받아들이면서 생긴 상당 부분 왜곡된 수용으로 보인다. 특히 김관이 “울면서 우스운 이야기를 하는 안타까운 유-모어 풍의 음악”이라고 소개하는 대목은 19세기 미국에서 유행한 흑인 분장 오락 연행인 민스트렐시(minstrelsy)를 바라보던 미국 백인 청중들의 시각을 그대로 반영해주는 듯하다.<sup>20)</sup>

19) 김관, “사교 무도와 음악,” 『여성』 1권 3호 (1936. 6).

20) 미국의 대중음악은 19세기 초중반 미국에서 유행하기 시작한 대중오락 연행 양식으로서의 ‘민스트렐시’에서 비롯되었다는 것이 학자들의 공통된 시각이다. 민스트렐시에서 흑인 분장을 한 백인 연행자들(이들을 ‘민스트렐’이라 부르며 민스트렐시는 ‘민스트렐 쇼’라고도 일컬어진다)은 흑인들의 사투리, 그들의 몸짓, 그들의 음악을 흉내내면서 당시 비참한 노예의 처지에 있던 흑인들의 문화를 조롱했고, 사실상 백인들로만 이루어진 청중들은 이러한 흑인 분장을 통한 익살극을 보면서 즐거워했다. 민스트렐시는 명백히 인종주의적 함의가 깃든 ‘정치적으로 그릇된’ 공연 양식이었지만, 이러한 익살극을 통해 표상된 ‘주인과 노예의 변증법’은 미국 백인과 흑인 사이의 무의식적 심층에서 복잡한 탈식민적 의미 작용을 만들어 냈다. 곧, 민스트렐시는 청교도적 윤리의식이 지배했던 미국 백인들로 하여금 (그들의 눈에 자유롭게 표출되는 것으로 보이는) 흑인들의 본능적 욕구를 향한 내밀한 흥미를

식민지 조선에서 음반 산업과 유행가 생산이 본격화되던 1930년대에 미국의 대중음악 양식이 적지 않게 소개된 것은 분명해 보인다. 미국적 향취가 두드러진 음악들에 대해서 주류 유행가와 구별되는 ‘재즈송’이라는 분류 명칭을 쓰기는 했지만, 주류 유행가 자체가 일반적으로 2박 혹은 4박의 폭스트롯 리듬을 깔고 있었다는 점은 일본을 통로로 유입된 틴 팬 앨리 가요의 뿌리 깊은 흔적을 느끼게 해준다. 실제로 1927년에 미국에서 큰 인기를 끌었던 진 오스틴의 <마이 블루 헤븐>이 1년 후인 1928년에 일본에서 번안되어 불리고 있었을 만큼<sup>21)</sup> 일본의 대중음악은 크건 작건 미국 대중음악의 영향권 아래에 있었다. 1930년대에도 일본 ‘재즈송’의 인기 가수였던 디크 미네(ディック・ミネ)가 빙 크로스비 등의 크루너들이 불렀던 히트곡 <다이나>(ダイナ, 1934)를 일본식 크루너 창법으로 소화해 내 큰 인기를 끌기도 했다. <마이 블루 헤븐>이나 <다이나>는 모두 식민지 조선의 청중들에게도 소개되고 있었다.

이렇듯 미국의 백인 취향 틴 팬 앨리 주류 대중음악이 일본을 거쳐 식민지 조선에 한정적이나마 유통된 반면, ‘인종 음반’으로서의 블루스는 거의 소개되지 않은 듯하다. 이는 미국에서 ‘인종 음반’의 타깃 청중이 일차적으로 흑인들이었다는 점과 유통되는 음반의 매수도 제한적이었다는 점에 기인하겠지만, 당시 컬럼비아 레코드사나 빅터 레코드사와 같이 일본과 식민지 조선에 진출한 미국의 메이저 음반사가 일본이나 식민지조선의 음반 시장을 그 자체로 또 다른 ‘인종 음반’ 시장으로 간주했을 것이기 때문이기도 하겠다. 그 결과로 일본과 식민지 조선에서 블루스는 음반 시장과 가요계를 통로로 흘러 들어오기보다는 당시 유행하고 있던 사교댄스의 라이브 무대 음악으로서 받아들여진 것으로

---

키워졌고 그들을 모방함으로써 그러한 욕구를 대리 충족할 수 있도록 해주었다.  
Eric Lott, “Love and Theft: The Racial Unconscious of Blackface Minstrelsy,”  
*Representations* 39 (1992) 참조.

21) <私の青空>, 노래: 二村定一, 편곡: 井田一郎.

보인다.

일본에서 블루스가 노래의 형태로 큰 인기를 끌게 된 것은 중일전쟁(1937년 발발)이 계기가 되었다. 아와야 노리코(淡谷のり子, 1907-1999)의 <이별의 블루스>(別れのブルース, 1937)가 이 기간에 큰 히트 음반으로 기록되면서 이듬 해 <비의 블루스>(雨のブルース, 1938) 등 <○○○ 블루스>라는 제목의 노래들이 유행을 타고 발표되었다. 이러한 블루스 노래에서도 블루노트나 메기고 받기의 형식 등은 사실상 고려되지 않은 채 느린 댄스 음악으로서의 리듬(김관이 앞의 인용문에서 지적하고 있듯이 4박 모두에 강세가 들어가는 리듬)이 주로 강조되었다. 물론 이러한 리듬은 미국의 블루스 양식과 밀접한 관계를 갖고 있다기보다는(전쟁기의 군가조 유행 음악과 관련이 있겠지만) 군가 풍의 행진곡 리듬과 오히려 느린 탱고 리듬에 더 가깝게 느껴진다.

중일전쟁 당시 블루스가 큰 인기를 끌게 된 배경에 대해서는 1940년에 발간된 식민지 조선의 잡지 『조광』(朝光)의 “전시하 레코드계”라는 제목의 기사에서 깊이 있게 분석하고 있다. 기사의 글쓴이에 따르면, 중일전쟁과 관련된 “시국이 점차 장기전으로 들어가자 레코드계도 진중한 태도로 장구한 영업방침을 채택할 수밖에 없었다”는 것이며, “군가조만으로는 대중의 환심을 살 수 없고 그렇다고 사변 전의 ‘에로’ 기분이나 또는 센치한 멜로디의 유행가로 환원하기에는 시국이 용서치 않는 바로 정히 진퇴양난의 고경(苦境)에 직면”한 레코드 회사들이 “국면 타개에 고심하고 있는 동안에 대중의 관심은 점차 양악으로 경향되어 각사의 양악 레코드의 판매량이 부지불식간에 놀라운 숫자에 도달하였다”는 것이다.<sup>22)</sup> 요컨대 중일전쟁 기간에 일본식 블루스 노래가 유

22) “전시하 레코드계,” 『조광』 (1940. 4). 기사 뒷부분의 ‘블루스곡의 유래’에 대한 저자의 설명 또한 흥미롭다. “인간으로서의 모든 구조를 구비하고 있음에도 불구하고 다만 흑인종이라는 이유로 견마 이상의 비참한 생활을 할 수밖에 없는 환경”에 놓인 흑인종이 부르는 송가에서 블루스가 유래되었다는 것, “노래를 부르거나 웃음을 웃거나 가슴 속에 숨어 있는 애수의 리듬! 또는 명랑한 멜로디가 흘러도 침울

행한 것은 전시 분위기 고취라는 국가 시책 아래 기존의 유행가 생산이 위축된 상황에서 일본의 음반 산업이 불황타개책으로 외래 음악(댄스홀 음악)을 선택하고, 전시의 우울한 대중적 정서에 호소하기 위하여 ‘흑인의 고통스러운 노래’라는 블루스의 피상적 이미지를 이용한 것이 성공한 경우라 할 수 있을 것이다.

앞서 인용한 김관이 1936년에 쓴 ‘사교무도’에 대한 글을 함께 고려해보면, 일찍이 20세기 초반 유럽의 사교댄스 문화에서 남미 댄스 음악을 수용하면서 같은 아프리카의 뿌리를 가지고 있는 댄스 음악으로 블루스를 다소 왜곡시켜 받아들인 듯하며,<sup>23)</sup> 이것이 일본 대중문화에 재수용된 것으로 추정할 수 있을 것 같다. 이러한 사교댄스 음악은 유행가에 영향을 주기는 했지만 댄스홀을 중심으로 어느 정도 분리 수용되다가 중일전쟁 기간에 본격적으로 유행가 속으로 흡수되었다고 할 수 있을 것이다. 이렇듯, 일본식 블루스는 댄스홀의 퇴폐적 이미지와 맞물린 낯선 이국적 정서와 우울한 감성이 조합되어 전시의 대중적 욕망과 정서에 부응하고 있었다.

1930년대 말 일본에서 크게 유행한 이러한 일본식 블루스 노래는 식민지 조선에도 전파되었다. 박향림이 아와야 노리코의 <비의 블루스>

---

한 하모니! 이것이 교착된 음악이 즉 부루스”라는 지적인 대체로 블루스의 교과서적 설명에 부합한다. 특히, 블루스는 “결국 니히리스틱한 노래(Nihilistic Song)요 동양인으로서의 능히 이해할 수 있는 기분”이라는 분석은 식민지 시대의 지식인으로서 여러 가지 암시를 담은 언사라 할 수 있을 것이다. 다만, 이러한 저자의 관점이 1920년대부터 미국에서 확산되어 가고 있던 ‘인종 음반’과 블루스 음악의 실체를 접한 뒤의 분석인지, 블루스에 대한 세간의 인상주의적 평을 옮겨온 것에 불과한지에 대해서는 의문이다.

- 23) 일본의 남미 사교댄스 수용과 관련한 호소카와 슈헤이의 최근 연구에 따르면 일본에서 남미 사교댄스 음악은 1930년대 초부터 지속적으로 수용되어 왔다. 룸바와 탱고는 일본에서 수용된 남미 사교댄스 음악의 핵심적 두 장르였는데, 특히 탱고는 프랑스와 같은 유럽을 매개로 해서 들어 온 것으로 분석된다. Shuhei Hosokawa, “Strictly Ballroom: The Rumba in Pre-World War Two Japan,” *Perfect Beat* 4/3 (1999).

를 번안한 <열정의 부루스>를 1938년에 녹음하여 발표했고 이듬해에는 창작곡인 <희망의 부루스>를 발표했지만, 식민지 조선에서는 노래 제목에 직접 ‘블루스’라는 단어를 쓴 경우가 일본에 비해 많지는 않았던 것 같다. 하지만 황금십이 부른 <외로운 가로등>(1939)이나 이난영이 부른 <다방의 푸른 꿈>(1939)과 같은 곡에서도 일본식 블루스가 식민지 조선에 미친 영향을 알 수 있게 해 준다.

일본과 식민지 조선 모두 1941년 태평양 전쟁이 발발한 이후에는 대중가요 전체가 퇴폐 향락 문화로 지목되어 억압받았으며, 특히 적대국 미국과 관련되는 음악 양식은 사실상 금지되었기 때문에 일본식 블루스의 인기는 더 이상 유지되기 어려웠다. 하지만, 한국의 경우 해방 이후 한국전쟁을 거치면서 본격적으로 일본식 블루스가 다시 생산되고 대중들의 폭넓은 인기를 얻게 된다. 해방 후 1960년대까지 <인천 블루스>, <애수의 블루스>, <워싱턴 블루스>, <비에 블루스>, <소공동 블루스>, <청춘 블루스>, <대전 블루스>, <순정의 블루스> 등 헤아릴 수 없을 정도로 많은 일본식 블루스 가요가 히트곡의 대열에 들어섰다. 한국의 이러한 일본식 블루스는 중일전쟁기 일본의 상황과 마찬가지로 당시 한국의 대도시 곳곳에서 확산되어가고 있던 사교댄스의 유행과 밀접한 연관을 가지고 있었다. 현재까지도 한국에서 ‘블루스’를 사교댄스의 일종으로 간주하는 일반적 시각이 팽배해 있는 것은 식민 조선에서부터 비롯된 일본식 블루스에 대한 관점이 블루스 일반에 대한 시각을 장악했기 때문일 것이다.

## 6. 한국적 블루스 혹은 유행가와 민요 사이에서

일본식 블루스와 미국의 블루스에서 양식적인 공통점을 찾기란 쉽지

않지만, 문화적 관점에서 양자가 공유하는 지점들이 있다. 그것은 둘 모두 산업화와 도시화의 물결 속에서 근대적 주체성을 요구받았던 대중들의 좌절된 욕망과 관련이 있다는 점이다. 미국과 일본, 그리고 한국에서, 낯선 소리로서의 블루스는 모두 ‘한탄하는 음조’와 ‘타락한 것’으로서의 이미지를 갖고 있었으며, 어떤 식으로건 도시 대중들의 우울하고 슬픈 정서를 위로했다. 이 점에서 일본식 블루스나 한국에서의 일본식 블루스 수용을 철저히 왜곡된 것으로만 볼 수는 없을 것이다. 다만, 미국의 블루스와 일본이나 한국의 블루스 사이에는 결정적인 차이점이 있었는데 미국의 블루스가 흑인들의 구술 연행 전통에 대한 자기 탐구나 정체성 확인 과정으로 연결된 반면, 일본이나 한국에서의 블루스는 그러한 맥락이 상당 부분 간과되거나 무시되었다는 점이다.

1970년대와 1980년대부터 베이비붐 세대의 한국 대중음악가들(‘신촌 블루스’의 엄인호와 이정선 등이 대표적이다)은 일본식 블루스를 철지난 양식으로 치부하고 미국식(정확히는 영국식 록 블루스에 기반한) 블루스를 선보이기 시작했다. 하지만, 한국인의 블루스가 양식적인 면에서 흑인들의 블루스에 좀 더 가깝게 다가간다고 해서 영미권에서 형성된 흑인과 백인 사이의 갈등과 정체성 정치의 맥락을 한국 사회에 옮겨올 수 있는 것은 아니다. 미국 대중문화에서 ‘슬픈 음악’으로서 블루스가 갖는 정서적 힘은 사실상 이러한 정체성 정치의 맥락에 있었는데, 이 점은 한국적 상황에서 블루스 양식에 대한 어떤 형태의 직접적 모방을 통해서도 재맥락화할 수 없을 것이다. 핵심은 한국인의 정체성이 문화정치적인 맥락에서 백인의 그것보다는 흑인들의 그것에 가깝다는 데에 있다. 따라서 한국 음악가들의 경우 영미권의 백인이 흑인들의 블루스를 바라보는 시각과 동일한 태도로(백인들의 시선으로) 블루스를 대할 경우 블루스의 의미 맥락을 놓칠 수밖에 없게 된다.

미국에서 블루스가 양식화된 1920년대와 1930년대는 도시화와 산업화를 겪고 있던 세계의 여러 나라에서 각 지역의 구술 전통을 가진 ‘민

요’가 다국적 음반 산업을 매개로 외래의 음악과 혼종을 일으키며 도시의 ‘대중음악’에 흡수되고 변용되는 상황에 있었다. 이 과정에서 포르투갈의 ‘파두’(fado), 그리스의 ‘레벤티카’(rebetika), 멕시코의 ‘란체라’(ranchera)와 ‘코리도’(corrido) 등 하위 계층의 정체성을 반영한 음악들이 저마다 엘리트 계층으로부터 ‘한탄하는 음조’와 ‘타락한 것’으로 간주되면서도 대중들의 폭넓은 지지를 받으면서 서서히 근대적인 음악 양식으로 성장해 갔다. 이들 음악은 모두 민속음악에 기반한 독특한 음악 어법과 서양의 기보법으로는 표기할 수 없는 저마다의 ‘블루노트’를 가지고 있었다. 말하자면, 이들 음악은 모두 도시화와 산업화 상황의 문화정치적 국면에서 형성된 각 나라의 ‘블루스’인 셈이다.

요컨대, 블루스와 그 속에 담긴 블루노트는 근대적 주체 형성 과정에서 낙오되거나 좌절되는 도시인들의 욕망을 대변할 뿐만 아니라 그 과정에서 잃어버린 공동체의 기억과 정체성의 균열을 반영한다. 블루스가 ‘슬픈 음악’을 표상할 수밖에 없는 이유가 이 점에 있을 터인데, 이러한 블루스의 의미는 아프리카계 미국인들의 특정 음악 어법에만 한정될 수는 없을 것이다. 그렇다면 ‘한국적 블루스’의 뿌리는 1930년대 말 일본을 경유해서 들어온 일본식 블루스에서만 찾아질 것이 아니라 1920년대 후반부터 형성되기 시작한 유행가 전체에서 찾아져야 하지 않을까? 일제 시기 한국의 유행가에서 ‘슬픈 음악’이 지배적이었던 이유도 ‘나라 잃은 슬픔’과 같은 민족주의적 함의보다는 블루스에 내포된 ‘근대성의 균열’과 더 밀접한 관계가 있을 것이다.

특히 1930년대에 하나의 트렌드를 형성한 ‘신민요’나 <목포의 눈물>과 같은 ‘향토 노래’에 대한 추구는 ‘한국적 블루스’ 형성과 관련한 중요한 계기로 평가할 수 있을 것이다. 이들 음악에서 전통음악 어법을 구사할 줄 아는 여성 가수들이 주로 활약했다는 점은 미국의 ‘클래식 블루스’와의 문화적 동형성을 발견할 수 있게 해준다. 하지만 이러한 음악들도 당시 식민지 조선의 유행가 일반에 투사된 식민적 근대

(colonial modernity)의 파행성으로부터 자유로울 수는 없었다. 다국적 음반 산업의 주변부 시장에 불과했던 식민지 조선의 현실에서, 더구나 작사와 작곡, 노래를 제외한 오케스트라 편곡과 연주, 그리고 녹음과 관련된 제반 상황을 대부분 식민 본국의 일본인에게 내맡길 수밖에 없었던 열악한 기술적 한계에서 행해진 토착음악 실험은 음반 구매층 확대라는 문화 산업적 요구 이상을 달성하기 어려웠던 것이 사실이다. 이러한 음반 산업의 식민적 구조 탓이 크겠지만, 일찍이 미국의 컨트리 블루스 연주자와 같은 전통적 음악 어법에 기반하여 즉흥적 감성과 선율을 구사하는 싱어-송라이터를 키워내지 못한 것 역시 이 시기의 유행가에서 ‘한국적 블루스’를 규명하기 곤란하게 만든다.<sup>24)</sup>

그럼에도 <목포의 눈물>과 같은 식민지 조선의 유행가와, 특히 신민요에는 일본 유행가의 영향뿐만 아니라 토속적 음악 어법과 시김새, 다시 말해 한국적 ‘블루노트’ 구사 가능성이 잠재되어 있었던 것이 사실이다. 하지만, 해방 후 미국식 팝음악의 영향에 깊이 빠져든 한국의 신세대 대중들은 일제 시기의 유행가와 신민요를 왜색에 물든 식민 시기의 하릴 없는 ‘한탄조의 노래’로 치부하고 ‘술자리에나 적합한’ 음악으로 내쳤다. 나아가 한국인들 일반의 현대적 감각에 있어서 블루스의 블루노트보다 훨씬 더 낫설어진 한국 전통 민요의 토리와 시김새는 박제화되거나 잊혀졌다. 특히 후자의 경우를 ‘한국음악의 블루노트’로 해석할 수 있다면, 한국 전통음악 일반을 ‘한’(恨)의 정서와 연관 짓는 이데올로기적 메커니즘을 블루스 음악의 그것에 비추어볼 수도 있을 것이다.

24) 유선영의 분석처럼 이 점은 일제하 유행가와 신민요가 당시 ‘근대화’에 대한 욕망과 ‘민족주의’에 대한 열망을 가졌던 식민지 조선의 엘리트 계층에 의해 주도되었다는 사실과 맞물리는 식민적 근대성의 중요한 측면으로 보인다. “주변부 식민지에서 구성된 잡종문화는 주변부성과 식민성이라는 두 개 층위의 규정을 동시에 받고 그것들이 엉킨 채 덧씌워진 ‘이중 타자성’(double otherness)을 내재한 근대성으로 특징지어진다.” 유선영, “식민지 대중가요의 잡종화 - 민족주의 기획의 탈식민성과 식민성”, 『언론과 사회』 10권 4호 (2002), 50.

## 7. 나가며

한국전쟁 당시 미국의 시카고 블루스 가수 J. B. 레누아르는 한국전쟁에 동원되는 미국 청년들의 현실을 <한국 블루스>(Korea Blues)라는 노래로 그려냈다. 이 노래에서 그는 ‘잉클 샘’(제국주의 미국을 상징하는)의 참전 요구에 마지못해 한반도의 전쟁터로 끌려갔다가 중국군의 손에 죽어가는 미군 사병의 모습을 1인칭 화법으로 다음과 같이 생생하게 묘사하고 있다.

신이여, 영장을 받았어요. 잉클 샘이 나를 이곳에서 떠나보내려 하  
네요  
신이여, 영장을 받았어요. 잉클 샘이 나를 이곳에서 떠나보내려 하  
네요  
“J. B. 네가 필요해. 남한에서 네가 필요해”라고 그가 말했어요

사랑하는 이여, 걱정 말아요. 나는 이제 하늘을 날고 있어요.  
사랑하는 이여, 걱정 말아요. 나는 이제 하늘을 날고 있어요.  
이제 중국군이 나를 쫓는다. 신이여, 나는 한국 어딘가에 있게 되  
겠지요

J. B. Lenoir, <Korea Blues>(1950) 중에서

레누아르는 1967년 교통사고와 이로 인한 심장 발작으로 무명 가수로서의 짧은 생애를 마치고 죽었지만, 영국의 블루스 뮤지션 존 메이올은 그의 비참한 죽음에 대해 역시 블루스 음악으로 화답하며 애도했다.

여기서 수천 마일 떨어진 곳, 시카고에서 내 친구가 차에 치었어요  
여기서 수천 마일 떨어진 곳, 시카고에서 내 친구가 차에 치었어요  
그 소식을 들었을 때, 때 이른 밤이 찾아 왔어요

J. B. 레누아르가 죽었다는 얘기에 충격을 받았어요  
 J. B. 레누아르가 죽었다는 얘기에 충격을 받았어요  
 이제 내 친구의 노래를 들을 수 없다는 생각에 마음속으로 울었어요

John Mayall & The Bluesbreakers,  
 <The Death of J.B. Lenoir>(1967) 중에서

그 자신이 직접 연합군의 일원으로 한국전쟁에 참전하기도 했던 메이올은 백인이었음에도 불구하고 일찍이 레누아르를 비롯한 미국 흑인들의 블루스 음악에 감흥을 받고 있었다. 대서양을 사이에 두고 멀리 떨어져 살았던 레누아르와 메이올 두 사람은 서로 만난 적도 없지만 국적과 인종을 초월하여 음악을 통해 깊은 유대감을 나눈 셈이다. 특히 블루스라는 음악 언어를 공유함으로써 이들의 정서적 유대는 더 큰 대중적 공명을 불러일으켰다.

블루스 음악이 전적으로 ‘슬픔’이라는 정서와 관련되는 것은 아닐 것이다. 또한 블루스 음악이 표상했던 ‘슬픔’의 정서는 상당 부분 주류 백인들의 시선에 의해 전유되고 왜곡된 방식으로 작용했으며, 종종 도식화된 센터멘털리즘과 영합하고 상업주의적 퇴폐와 선정성으로 기울기도 했다. 그럼에도 레누아르에 대한 메이올의 애가(哀歌)에서 보이듯 녹음 기술과 음반 매체를 통해 블루스가 표상하는 ‘슬픔’의 정서가 탈식민주의적 맥락에서 (인종과 국적의 경계를 넘어선) 새로운 정서적 공동체를 형성해 왔음을 간과하기는 어렵다. 이 때문에 헤르베르트 마르쿠제와 같은 서구의 지식인들은 1960년대 이후 유럽과 미국의 크고 작은 사회운동과 접목된 블루스의 감성적 소통 능력과 해방적 함의에 대해 높은 평가를 내렸던 것이다.

“검은 대륙”과 예속과 착취의 ‘딥 사우스’(deep south)에서 태어난, 억압받는 자들은 9번 교향곡을 일단 무효화하고 예술에 놀라울 정도로 직접적인, 탈승화되고 감정적인 형식을 부여하여 육체에 움

직업과 깜짝 놀랄 만한 충격을 주었고, 그것을 통해 영혼이 육체 안에 물질화될 수 있게 하였다. 그 시작부터 억압받은 자의 음악인 흑인 음악은 고급문화와 그 숭고한 승화 작용, 그리고 그것의 아름다움이 얼마나 계급적 기반에 의존하고 있는가를 말해준다. 흑인 음악(과 백인에 의한 그것의 전위적 발전)과, “풍요 사회”에 대한 정치적 저항 사이의 유사성은 문화의 탈승화가 증가되어 간다는 점을 증언한다.<sup>25)</sup>

스피노자적 의미의 ‘욕망하는 존재’로서 인간은 ‘슬픔’이라는 ‘수동적 정서’를 극복하고 ‘기쁨’이라는 능동적 정서의 상태에 이르기를 욕망한다. 하지만, 이때의 ‘능동적 정서’ 상태를 만들어주고 유지시켜주는 삶의 ‘항상성 기구’는 신경생물학적 원천에만 있는 것이 아니라 사회적 권력 관계에도 있다. 우리는 미시권력의 부단한 작용 속에서 항상성과 안정성을 저울질해야 하는 가련한 사회적 존재인 것이다. 이 속에서 ‘슬픔’이라는 ‘안정성 상실’의 정서적 체험은 어찌면 불가피한 것이며, 나아가 우리 존재의 현실적 조건 그 자체를 들여다볼 수 있게 해주는 탈이데올로기적, 탈은폐적 작용이 될지도 모른다.

음악이 환기시켜주는 ‘슬픔’은 이렇듯 슬픔의 관계성이 풍부하게 드러나는 정치적 맥락 안에서만 수동적이거나 부정적인 정서이기를 멈출 수 있을 것 같다. 슬픔이 우리 인간의 관계에 대한 심적 표상과 관련되어 있는 한, 슬픔의 정서적 의미는 눈물의 양과 비례하지는 않을 것이

25) 헤르베르트 마르쿠제 / 김택 옮김, 『해방론』 (울력, 2004), 72. 물론 마르쿠제는 블루스의 이러한 해방적 잠재력이 문화 산업의 거침없는 상업화 전략에 의해 착취되고 전유될 가능성에 대해 다음과 같이 경고하는 것을 잊지 않았다. “하지만, 그것은 여전히 간단하고 기본적인 부정, 곧 반정립에 머문다. 즉 직접적인 거부의 입장을 취한다. 이러한 탈승화는 전통적인 문화와 환영적인 예술이 그 너머에서는 극복되지 못하도록 한다. 물론 그들의 진실과 요구는 저항의 곁에서 또한 저항과 함께, 동일하게 주어진 사회 내부에서는 유효하다. 하지만 그렇기 때문에 저항의 음악과 문학과 예술은 쉽게 시장에 의해 흡수되고 모양지워진다. 즉 무해한 것이 되어 버린다.” 마르쿠제, 『해방론』, 72-73.

다. 블루스는 사실상 슬픈 음악이 아니었을지도 모르며, 실제로 슬픈 음악만은 아니었다. 하지만, 블루스가 미국 흑인들의 특수한 음악어법에 머물지 않고 전 세계의 보편적 감성에 호소할 수 있었던 것은 이 음악이 슬픔의 관계성을 풍부하게 드러내줄 수 있었기 때문이다. 블루스의 낯선 소리들은 상실의 기억들, 그리고 그러한 상실의 기억들과 연관된 슬픔의 정서를 환기해 왔지만, 거침없이 블루스를 상업적 맥락으로 흡수한 문화 산업은 이러한 낯선 소리들을 너무 쉽게 ‘친숙한 것’으로 바꾸어 놓았다. 지금 우리에게 진정으로 낯선 소리들, 아니, 잃어버린 소리들은 무엇일까? 블루스가 ‘슬픈 음악’의 미학적 차원과 관련하여 던지는 물음은 여기에 있을 것이다.

참고문헌

- 김수현 · 이수정. 『한국근대음악기사 자료집』. 민속원, 2008.
- 김혜련. 『아름다운 가짜, 대중문화와 센터멘털리즘』. 책세상, 2007.
- 유선영. “식민지 대중가요의 잡종화 - 민족주의 기획의 탈식민성과 식민성.” 『언론과 사회』 10권 4호 (2002), 7-51.
- 헤르베르트 마르쿠제 / 김택 옮김. 『해방론』. 울력, 2004.
- Adorno, T. W. “Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens.” *Gesammelte Schriften* 14. Frankfurt and Main: Suhrkamp Verlag, 1980.
- \_\_\_\_\_ / 홍승용 옮김. “초시대적 유행, 재즈.” 『프리즘』. 문학동네, 2004.
- Campbell, Michael. *Popular Music in America: The Beat Goes On*. Boston: Schirmer, 2009.
- Chanan, Michael. *Musica Practica: The Social Practice of Western Music from Gregorian Chant to Postmodernism*. London and New York: Verso, 1994.
- \_\_\_\_\_ / 박기호 옮김. 『음악 녹음의 역사』. 동문선, 2005.
- \_\_\_\_\_ / 정경영 옮김. 『헨델에서 헨드릭스까지』. 경성대학교출판부, 2008.
- Gilroy, Paul. “Sounds authentic: Black Music, ethnicity and the challenge of a changing same.” *Popular Music*, vol. 4, edited by Simon Frith. New York and London: Routledge, 2004.
- Hosokawa, Shuhei. “Strictly Ballroom: The Rumba in Pre-World War Two Japan.” *Perfect Beat* 4/3 (1999), 3-23.
- Keil, Charles. *Urban Blues*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1991.
- Lomax, Alan. *The Land Where the Blues Began*. New York: The New

- Press, 2002.
- Lott, Eric. "Love and Theft: The Racial Unconscious of Blackface Minstrelsy." *Representations* 39 (1992), 23-50.
- Manuel, Peter. *Popular Musics of the Non-Western World*. New York: Oxford University Press, 1988.
- McClary, Susan. *Conventional Wisdom: The Content of Musical Form*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 2001.
- Merwe, Peter van der. *Origin of the Popular Style: The Antecedents of Twentieth-Century Popular Music*. New York: Oxford University Press, 1989.
- Small, Christopher. *Music of the Common Tongue: Survival and Celebration in African American Music*. Hanover and London: Wesleyan University Press, 1998.
- \_\_\_\_\_ / 조선우 · 최유준 옮김. 『뮤지킹 음악하기』. 효형출판, 2004.
- Starr, Larry and Christopher Waterman. *American Popular Music: From Minstrelsy to MP3*. New York: Oxford University Press, 2010.
- Titon, Jeff Todd. "Reconstructing the Blues, reflections on the 1960s Blues Revival." *Popular Music*, vol. 3, edited by Simon Frith. New York and London: Routledge, 2004.

## Abstract

**Blues and the Politics of *Sad Music***

Choi, Yu Jun

‘Sad music’ implies no less complex social relations music mediates than music itself. It becomes, therefore, political matter. Blues, representing African American ethnic and emotional identity, has acquired some universal meanings in musical communications during the 20th century. This cultural process suggests points of view from which we can explore the meanings of ‘sad music’ in the field of popular music. In the latter part of this paper, I will relate the term ‘blues’ not only to African Americans but also to the emotional community of Koreans as non-Westerners, and make an attempt at expanding its implication to the postcolonial levels. In this sense, I define blues as a culturological mechanism in the era of mass media, representing the ‘alienated tone’ deviated from the stable(Westernized) tonal order in the pre-existing convention of listening, and the memories of loss it implies, and its related emotion of sadness, in the context of identity politics.

Keywords: blues, popular music, sad music, African American, identity politics

투고일	심사일	게재 확정일
2012년 4월 26일	2012년 5월 4일~23일	2012년 6월 1일