

하드밥(Hard Bop) 스타일 재즈음악과 예술지각양식의 변화

- 발터 벤야민(Walter Benjamin)의 『기술복제시대의 예술작품』을
중심으로 -*

남정우 (순천향대학교 사회과학연구소 학술연구교수)

1. 들어가는 말
2. 하드밥의 등장
 - 2.1. '쿨' vs. '비밥'
 - 2.2. 재즈 미학의 논쟁적 구조와 하드밥의 등장
 - 2.3. 하드밥과 정치
3. 벤야민의 예술철학
 - 3.1. 예술작품의 지각: 아우라(Aura)
 - 3.2. 아우라의 몰락(Verfall der Aura)
 - 3.3. 하드밥의 미학과 예술의 정치화
4. 나오는 말

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

1950년대 등장한 하드밥 스타일 재즈는 쿨 스타일에 대한 음악적 대응이었는데, 이는 사회 전반에 만연해 있던 인종 및 위계갈등이 미학적으로 전면화 되는 한 국면이었다. 백인 중심으로 전개되던 쿨에 대한 마케팅 전략, 음반 산업 및 방송을 통한 음악예술의 대량 보급 및 그에 따른 대중의 예술지각양식의 변화가 하드밥의 등장 배경이었다. 벤야민에 따르면 기술복제는 예술작품 아우라의 몰락을 가져오지만 대중의 지각양식의 변화 속에서 '동등한 것에 대한 감각'을 불러일으킨다. 이때 지배적 이념이 주도하는 정치의 심미화를 막고 예술의 대중적 정치기능을 지켜내는 것은 자기표현과 향유 및 비평을 예술가와 대중이 주도함으로써 가능하다. 하드밥은 이러한 예술의 정치화를 인종 평등의 이념으로 승화시킨 대표적인 사례이다.

핵심어: 하드밥, 재즈 스타일, 예술 지각방식, 아우라, 예술의 정치화

“제리 멀리건은 바리톤 색소폰을
테너 색소폰 사운드에 가깝게 만들었고,
지미 슈프리는 테너를 알토처럼 연주했으며,
폴 데스몬드의 알토는 마치 플루트 소리처럼 들렸다.”
(DeVeaux, Scott, & Giddins, Garry, 2015: 200)

1. 들어가는 말

이 논문은 포스트 비밥 재즈음악 스타일의 하나인 ‘하드밥’의 등장과 그에 따른 대중의 예술지각양식 변화를 벤야민의 예술철학을 통해 재해석하고자 하는 것이다. 이는 하드밥이 미국 서부해안 백인

음악가들의 ‘쿨(cool)’에 대한 동부 아프리카계 음악가들의 ‘반작용(reaction)’으로 평가되곤 한다는 점(Carr, Roy, 2006: 105 참조), 그리고 재즈가 녹음기술 및 음악 산업의 발전과 더불어 본격화된 기술복제시대, Soul, R&B 등의 대중음악과 관계하면서 한갓된 인종음악(race music)의 지위에서 벗어나 전인종적 인기를 누릴 수 있었다는(Rosenthal, David H., 1992: 62-65 참조) 점에 착안한다.

쿨과 하드밥의 전이 및 공존은 LP 음반, 주크박스, 라디오 및 TV 방송 등에 의해 음악 감상의 일상화가 본격화 된 시점에 이루어졌다. 이러한 정황은 복제기술이 예술작품 ‘아우라의 몰락(Verfall der Aura)’을 가져온다는 벤야민 예술론을 적용해 볼 수 있는 한 사례라 할 수 있으며, 하드밥이 인종갈등과 연관해 이른바 ‘정치적 심미화(Ästhetisierung der Politik)’(Benjamin, Walter, 1991: 506)를 극복하고 ‘예술의 정치화(Politisierung der Kunst)’(Benjamin, Walter, 1991: 508)를 가능케 하는 사례로 여겨지도록 만든다. 이에 나는 쿨과 하드밥의 전이와 공존을 벤야민의 『기술복제시대의 예술작품』에서 전개된 관점들, 특히 ‘아우라(Aura)’, ‘지각양식(Sinnenwahrnehmung)’, ‘동질적인 것에 대한 감각(Sinn für das Gleichartige)’ 등의 개념을 토대로 살펴보고자 한다.

이를 위해 나는 먼저 쿨과 하드밥을 둘러싸고 벌어진 사회정황 및 음악 산업의 여러 연관 상황들을 조망할 것이다. 이후 벤야민의 예술론과 기술복제시대 대중의 예술지각양식 변화를 통해 하드밥의 사회·역사적 맥락을 드러낼 것이다. 이로써 하드밥의 등장이 기술복제시대에 예술작품 아우라의 몰락 아래에서 관객으로 하여금 한갓된 향유에 침잠하는 데에서 벗어나게 하고, 관객의 예술지각을 분산시킴으로써 대중으로서 지각양식의 변화를 불러일으킨 면면이었음이 밝혀질 것이다. 그리하여 하드밥이 예술의 정치화를 이끌어 낸

한 사례로서의 고유한 미학적 지위가 드러날 것이다. 이러한 하드밥의 경우를 통해 우리는 대중적 예술형식이 어떻게 기술복제시대의 예술의 정치화 요구를 충족시켜주는지 그 창조와 지각의 원리를 엿보게 될 것이다.

2. 하드밥의 등장

2.1. ‘쿨’ vs. ‘비밥’

쿨이 미국 대중문화의 전면에 등장한 것은 1950년대였다. 그것은 재즈 스타일이기에 앞서 “사회적 합의 규범을 넘어서려는 개인주의적”(남정우, 2020: 233)인 처신전략이었고, 문화 전반에서 냉소, 카리스마, ‘세속 초월의 자기 신념(otherworldly self-confidence)’과 같은 저항의 태도로 전파되었다. 쿨은 그것을 체화한 백인 유명인들의 이미지를 통해 대중화되었는데,(남정우, 2020: 233-234 참조) 이후 ‘편곡된’ 듯 신중하고 정교하며, 조형적 소리 윤곽(sculpted sound contour)을 지닌 쿨 스타일 재즈를 통해 “탈연루(disengagement)와 무관심(disinterestedness)”(Harker, Brian, 2005: 217)의 미학으로 승화되기에 이른다.

세계대전 승리의 전례 없는 호황은 미국을 마치 “마취상태와도 같은 소비지상주의의 시대로 들어서게 했다.”(Rosenthal, David H., 1992: 14) 전쟁의 혼란과 불안에 대한 보상과 같은 이 소비주의는 웨스트코스트(서부 해안)를 중심으로 두드러졌는데, 그 수혜는 주로 백인들의 몫이었고 자연스럽게 연예산업의 주요 소비자도 백인이었다. 이들이 향유한 대중음악의 문법은 “기본적이고도 쉽게 익숙해질 만한 형태에 국한되었고, 대중 스타의 음악적 기량 역시 제한적이었다.”

(Rasula, Jed, 2002: 66) 음악산업은 이러한 상황에 맞추어 재즈를 순화한, Soul, R&B, 혹은 앞선 시대의 스윙 재즈 앨범들을 제작해 큰 수익을 거뒀다.

그래서 40년대에 나타난 비밥의 거친 분위기를 백인 관객들은 수용할 필요가 없었다. 생계를 위한 도전으로 모더니즘의 반열에 올라선 아프리카계 음악가들의 비밥은 ‘저항을 감추는’ 쿨과는 달리 ‘저항의 분출(eruption as revolt)’로 백인들에게는 거부감을 불러일으켰던 것이다. 비밥의 거친 분위기는 세계대전에 참전해 민주주의를 지켜내는 데 기여했으면서도 이류시민으로 남겨진 아프리카계 미국인들이 보여준 평등의 갈망이었다. 그들은 “미국에서 검둥이(negro)로 살아간다는 것을 실감했죠” 비밥은 그 좌절의 정서를 격화했다. (Rosenthal, David H., 1992: 15 참조) 그리고 이러한 사운드는 서부의 청중들에게 “광폭(frantic), 불안(nervous), 혼돈(chaotic)의 감정으로 받아들여졌다.”(남정우, 2020: 248) 자연스럽게 비밥은 연예산업의 상업주의와 쿨의 등장, 백인 청중들의 구매력에 의해 마치 “일시적인 유행처럼 스스로 불타버렸다.”(Rosenthal, David H., 1992: 23) 비밥 대가들은 여전히 예술가로 평가받았지만 비밥 스타일은 여러 악파들 중 하나 정도로 여겨졌다. 이에 반해 쿨은 새로운 “운동으로 받아들여지면서, 그 주인공과 청중들 모두에게서 백인의 우세가 일반적이 되었다.”(Rosenthal, David H., 1992: 23)

하지만 ‘쿨’은 본래 아프리카계 미국인들의 은어적(argotic) 기의(記意, signifié)에서 유래했다. 더욱이 그 기표(記表, signifiant)의 임의성은 서아프리카 요루바인들의 제의(祭儀) 전통에서 유래한 것으로, 백인 유명인들을 통해 유행됨으로써 인종을 초월하는 미학으로 전개된 것이었다.(남정우, 2020: 234-238 참조) 게다가 사실 쿨은 아프리카계 음악가들의 “비밥(bebop)을 보다 폭넓은 청중들이 듣기 쉽도

록 만들기 위한 ‘리듬과 화성의 혁신’”(Ward, Geoffrey C., & Burns, Ken, 2000: 375)에서 비롯된 것이었다. 그럼에도 쿨이 백인의 이미 지처럼 여겨진 것은 쿨이 수용한 서양음악의 형식적 전통과 서부에 정착한 백인 음악가들에 의해 대중화되었기 때문이다. 그리고 이것이 백인 관객들의 구미에 더 잘 맞아들었다.¹⁾ 이러한 정황은 저널 리즘을 통해 심화되었고, 음악 산업의 상업주의는 이를 백인을 대상으로 하는 마케팅 전략으로 이용했다.

대중음악 비평지 *Metronome*은 한 기사에서 백인 재즈 음악가 레 니 트리스타노(Lennie Tristano)를 “아폴론적 탁월성을 지닌 모던 재즈의 대가”(Ulanov, Barry, 1949: 14)로 추켜세우면서 디오니소스적 인 아프리카계 음악가들이 도달한 지적이고 정교한 혁신을 평가 절 하였다. 한편 *Time*은 1954년 11월 8일자 표지모델로 데이브 브루벡 (Dave Brubeck)을 선정하고 연관기사에서 그의 인기를 “미국에 새 로운 재즈의 시대가 도래한 신호”라고 칭송했다. 이 기사는 제리 멀 리건(Gerry Mulligan), 쳇 베이커(Chet Baker), 스탠 게츠(Stan Getz), 쇼티 로저스(Shorty Rogers) 등의 백인 “모더니스트들이 ... [재즈음 악의] 선두이자 핵심”(Time 64, 1954: 67)이라고 강조하여 보수주의 인종차별 코드를 심화시켰다. 브루벡은 *Time* 최초의 재즈 음악가 표지모델이 되었고,²⁾ 클래식을 전공한 그의 학구적 이미지는 백인

1) 마일즈 데이비스(Miles Davis)에 의한 ‘쿨의 탄생’과 그 백인적 특징에 관해서는 다음을 참조(남정우, 2020: 249-250/ Ward, Geoffrey C., & Burns, Ken, 2000: 372-375/ Gioia, Ted, 2000: 335-336)

2) *Time* 최초의 재즈 음악가 표지모델은 듀크 엘링턴(Duke Ellington)이 유력했다. 재즈 는 흑인음악으로 여겨졌기 때문에 백인 음악가로 ‘알려진’ 데이브 브루벡이 (그는 아메 리카 인디언의 피가 섞여 있었다) 첫 모델로 선정된 것은 당시 인종적 편파성의 단면을 보여주는 사례로 평가된다. 브루벡이 표지모델로 선정된 것은 노먼 그란츠(Norman Granz)가 기획한 “Modern Jazz Concert”의 샌프란시스코 순회공연 중의 일이었다,

대학생들과 지성인 그룹을 펜으로 끌어들이는 마케팅 전략으로 이용되었다.³⁾

재즈 스타일로서의 비밥은 ‘음악적 전위예술’로서 전인종적 ‘승배(cult)’ 현상이 된 바 있다. 하지만 비밥은 쿨의 인기와 더불어 거칠고, 투박하며, 토속적인 아프리카계 미국인들의 정서로 여겨졌다. 일종의 ‘불순응(nonconformity)’의 상징으로부터 유래한 비밥에 대한 열광이 서부해안 쿨 악파(West Coast Cool School)의 담담한 태도로 교체된 것이었다. 하지만 그것은 오히려 “1950년대에 들어서면서 다수의 재즈 청중들에게는 끊임없는 [재즈 애호에 대한] 방해 요소가 되었고, 핫과 쿨, 하드밥과 서드 스트림 사이의 구분에 관심을 갖도록 만들었다.”(Rasula, Jed 2002: 67)⁴⁾

2.2. 재즈 미학의 논쟁적 구조와 하드밥의 등장

쿨은 “느긋하고, 비브라토를 제거한, 대위법에 따른 절제된 선율

그날 아침 엘링턴이 브루벡의 호텔방을 방문해 잡지를 건네며 축하했다고 전해진다. 후에 브루벡은 여러 인터뷰에서 “나는 듀크 이후에 표지에 실리기를 바랐는데, 최악의 사건이 벌어졌다”고 회상했으며, “그 일로 나는 심기가 매우 불편했다”고 말하기도 했다.(Ward, Geoffrey C., & Burns, Ken, 2000: 380/Monson, Ingrid, 2007: 94 참조.)

- 3) 브루벡은 1953년 당시 미국 최대 음반사인 컬럼비아와 계약하면서 *Jazz Goes to College* 를 발표했는데, 이 음반은 같은 해 판타지(Fantasy Records)에서 앞서 발매한 오버린(Oberlin) 대학에서의 실황연주를 담은 앨범 *Jazz at Oberlin*의 흥행에 뒤이은 것이었다. 이를 통해 브루벡 퀸텟은 미국의 가장 인기 있는 재즈 그룹이 되었다. (Ward, Geoffrey C., & Burns, Ken, 2000: 379 참조)
- 4) 여기서 핫과 하드밥은 비밥계 아프리카계 미국인 음악을, 쿨과 서드 스트림은 백인풍 음악을 상징한다. 특히 서드 스트림은 건서 슈러(Gunther Schuller)가 주도한 재즈와 클래식 융합 실험이었는데, 클래식 전통 위에 즉흥연주를 결합한 이 스타일은 대중적인 인기를 누리지 못했다.

로” 아이젠하워 시대의 대학생과 백인 청중들을 빨아들여 “긍정성의 상징이 되었다.”(Giddins, Gary, 1998: 358) 아프리카계 이민자들의 ‘인종음악(race music)’으로 소비·유통되던 재즈는 할리우드와 쿨을 통해 부유하고 스타일리시한 이미지로 변모했고 “청중들은 그 개념을 사들였다.”(Gioia, Ted, 2018: 3) 그래서 로버트 와그너(Robert Wagner)와 같은 정상급 영화배우조차 쿨 음악가 쳇 베이커의 헤어스타일을 흉내내기에 이르렀다.(Giddins, Gary, 1998: 358 참조) 그러나 1950년대의 이 쿨의 미화는 오래 가지 못했다. 재즈음악의 근원은 아프리카계 미국인의 삶에서 비롯되었고 그 미학적 전개가 백인 중심 상업주의를 통해 주도될 수는 없었던 것이다.

그래서 일반적으로 생각하듯 “서부 해안에서 모든 것이 쿨한 것은 아니었다.”(Carr, Roy, 2006: 105) 쿨은 비밥과 마찬가지로 모던 재즈였고, 두 스타일은 ‘백인적인 것과 흑인적인 것’, 표현의 ‘내면화와 분출’이 양 극을 이루는 ‘미학적 논쟁구조(aesthetic discursive formation)’ 안에 놓인 대립적인 가치였다. 또 쿨은 비밥의 연장선상에서 등장한 것이지 재즈 바깥에서 유래한 것도 아니었다. 쿨은 재즈였고, “음악적 창조 양상으로서의 즉흥성과 개성, 그리고 원본성 요구”의 결과물이었으며, 이러한 점에서 “누구에게나 열려 있는 ‘피부색과 관련 없는(colorblind) 음악 예술’이었다.”(Monson, Ingrid, 2007: 70)

그래서 쿨이 백인적이라는 오해는 “유럽의 모더니즘에서 유래한 것이 아니라” 비밥과 마찬가지로 “백인으로서의 사회적 경험”(Monson, Ingrid, 2007: 73)이 음악적으로 걸러내진 데에서 비롯된 것이었다. 쿨의 인기는 비밥의 음악적 성과를 받아들이지 않고 있던 백인들의 심리와 상업주의 판매 전략이 맞아떨어진 결과였다. 50년대 후반 LA에서는 “디트로이트나 뉴욕에서 온 하드한 스윙 연주자들의 음악

만큼이나 거친 밥”(Carr, Roy, 2006: 105)도 들을 수 있었다.

이제 재즈는 여러 스타일들이 “소용돌이치는 역사(convoluted history)”(DeVeaux, Scott, & Giddins, Garry, 2015: 258) 속으로 빠져 들어갔다. 이 역동적 소용돌이는 재즈 스타일들의 변증법적 미학의 역사로 “즉흥연주와 작곡 사이의 변증법”이었으며, “[즉흥적] 연주가 감당할 수 없는 지경에 이르면, 작곡가가, 때로는 과거에서 그 해법을 찾아내기도 하면서, 새로운 가이드라인을 제시하는”(Giddins, Garry, 2000: xii) 전개과정이었다. 그리고 이 소용돌이는 리듬과 음악가의 개인적 자기표현을 강조하는 비밥의 테제에서 벗어나 집단적 즉흥연주의 화성적 조형성을 향한 쿨의 안티테제로 지양된 모양새였다. 이러한 쿨의 반정립은 가냘픈 음색(thinner timbre), 느슨한 박자감(relaxed time feels)과 담담한 리듬(serene rhythm), 그리고 서정적인 멜로디(lyrical melodies)로 이어졌고, 이러한 점들은 ‘보다 백인적인(whiter)’ 것으로 여겨졌다.

쿨이 ‘백인적인 것’의 정립처럼 여겨지게 되자 이 소용돌이는 피부색과 연관된 새로운 반정립을 요구했다. 만약 쿨이 피부색과 무관한, 서부해안의 태평스런 세련됨으로 이용되지 않았다면, 그 반정립이 인종갈등과 연관한 정치적인 것이 아니었을 것이다. 하지만 재즈는 작곡과 연주의 경계를 허물어 낸 ‘해석’과 ‘자기표현’이라는 모더니즘의 상징이었고, 여흥의 춤곡이 아니라 자유투와 혁신이 반복되는 ‘진짜 예술 형식’이었다. 재즈는 혁신의 집결지(rallying point)였으며, 그것이 연예로 빠져 들어갈 때마다 “예술로 변모시켜주는 정치운동”(Giddins, Garry, 2000: x iii)이었다.

물론 이러한 변증법적 전개는 쿨이 백인적인 것이기에 미학적으로 덜 예술적이라거나, 하드밥이 흑인적인 것이기에 미학적으로 더 예술적이라는 것을 의미하는 것은 아니었다. 하지만 재즈의 미학에

는 “다시금 반복되는 아프리카적 모더니즘의 전형들이 내재되어 있었다.”(Monson, Ingrid, 2007: 91) 이 때문에 재즈는 인종문제와 연관된 정치적 뇌관을 품게 되었다. 음악가들은 예술과 정치 사이에서 일종의 딜레마에 빠졌다. 쿨이 제시한 방향으로 갈 것인가, 재즈의 본영을 지킬 것인가? 즉 재즈를 서양음악의 방향으로 끌고 가 유럽계 미국 교양인의 취향으로 심화할 것인가, 아니면 아프리카풍의 즉흥연주와 솔로 연주자들의 쿨 앤 리스폰스의 유기성으로 되돌아올 것인가?(Monson, Ingrid, 2007: 91-92 참조)

반정립은 동부에서 “역동적인 리듬과 토속적인 정서로 되돌려졌다.”(Rosenthal, David H., 1992: 43) 하지만 그것은 기존의 것과는 전혀 달랐다. 쿨의 상업적 연관을 통과해 나오면서 재즈는 더 이상 애호가들만의 음악일 수 없었다. 새로운 스타일은 쿨재즈가 보여준 것처럼 ‘새로운 주류(new mainstream)’여야 했고, 동시에 평범한 청중들의 귀도 사로잡을 수 있어야 했다. 이 새로운 스타일의 음악가들은 쿨을 계집애 같은(sissy) 사운드로 여겼고, 보다 강한(hard) 사운드로 회귀했다.

동부의 흑인 음악가들이 주도한 이 강한 재즈는 “거칠고(tough), 정력적이며(virile) 남성적인(masculine), [...] 비밥의 성격을 유지하면서 서부해안 재즈 음악가들이 주도한 느슨함을 거부하는”(Gold, Robert S., 1964: 137) 사운드를 지향했다. 음악가들은 스스로 비밥을 이어가고 있는 것이라고 주장했지만, “보다 복잡한 코드 체인지를 사용했고, 인기곡들(pop tunes)의 형식은 좀처럼 사용하지 않았다.”(Wynn, Ron, 1994: 12) 그리고 1950년대 중반부터 이 새로운 스타일은 ‘하드밥’이라 불리기 시작했다.⁵⁾

5) ‘하드밥’이라는 표현은 재즈 피아니스트이자 음악 교육자, *New York Herald Tribune*의

하드밥은 Soul, R&B 등의 대중음악의 특징을 공유했는데, 그것은 대중의 귀를 사로잡는 ‘반복적 단순성(recursive simplicity)’이었다. 하드밥은 비밥의 복잡한 코드 체인지 위에서 이 “단순함을 유지하는 혁신적인 방식을 고안해 낸 것으로, 이는 독특한 사운드를 만들었다.”(Seymour, Gene, 2000: 373) 하드밥 사운드는 강한 리듬 위에서 선율을 단순화함으로써 더욱 두드러졌는데, 비밥풍의 공격적인 리듬과 결합되면서 소위 전염적인 에너지와 온화함(infectious energy and warmth), “토속적인 블루스 가수의 노래가 가져다주는 만족감”(Seymour, Gene, 2000: 377)이 특징이었다. 이러한 점은 놀랍게도 “대중음악의 청중들의 귀를 사로잡는 동시에 재즈 애호가들에게도 존경받을 만한 것”(Seymour, Gene, 2000: 377)이었다.

하드밥은 비밥으로부터 변양되었다는 점에서 쿨과 “동일한 화성과 리듬의 기초로부터 발전된 것”(Kenny Mathieson, 2012: 3)이었다. 특히 하드밥의 단순하고 명료한 멜로디가 반복과 변주 속에서 제재 논리성(thematic logic)을 갖게 되었다는 점은 쿨의 유산이었다. 하지만 하드밥의 단순한 멜로디, 솔로 즉흥연주, 그리고 흑인풍의 소울로 타오르는 역동적 리듬은 백인적인 것으로 오해된 쿨의 개념에서는 찾아볼 수 없었다. 이 “감정 표현의 소통과 스윙이라는 두 가치(twin virtues of communicable emotional expression and swing)”(Rosenthal, David H., 1992: 41)는 아프리카계 비밥의 유산이었다.

비평가였던 존 메히건(John Mehegan)이 처음 사용한 것으로, 1957년 발매된 앨범 *Art Blakey and the Jazz Messengers*의 표제로 사용되면서 세간에 알려지게 되었다. 이후 “극도로 쿨한 사운드에 대한 대응(reaction against the ultra-cool sounds)” (N.Y. *Journal-American*, 22 March, 1958), “극적으로 재탄생한 40년대 밥 스타일의 변양된 버전(a crucial rebirth in a modified version of the bop style of forties)” (*Down Beat*, 16 Feb., 1961: 16) 등 비평가들의 언급을 통해 일반화되었다.

하드밥은 ‘펑키 재즈(funky jazz)’ 혹은 ‘소울 재즈(soul jazz)’라 불리기도 했는데, 이는 블루스와 흑인영가의 특징들이 결합되어 격정적인 솔로 연주로 표현되었다. 또 독창적인 화성 진행 위에서 펼쳐지는 솔로는 쿨에서는 볼 수 없는 비밥의 현란함과 맞닿아 있었다. (Gridley, Mark C., 2012: 229-230 참조) 하드밥의 이러한 특징들은 쿨의 반(半)도시적(suburban) 정서에 비해 지극히 도시적인 정서로, 뉴욕, 시카고, 디트로이트, 필라델피아와 같은 대도시 공업지역의 유색인 노동자 커뮤니티의 이미지를 담고 있었다.

2.3. 하드밥과 정치

재건 시대(Reconstruction Era)를 거치면서 미국의 뿌리 깊은 인종 문제는 짐크로우 법(Jim Crow Laws)으로 재편되었다. 그 법령들은 차별(discrimination)을 분리(segregation)라는 개념으로 바꾸고 평등 개념과 교묘히 뒤섞였다. 이것은 인종 간 위계(位階)를 정당화하는 것으로 비화되어, 남부에서 서부로, 나아가 전국으로 퍼져나갔다. 이렇게 고착된 인종 간 위계의 영향력은 음악 산업에서 보다 신랄한 형태로 정교해졌다.

인종 분리에 따른 음악 산업의 위계화는 음악가, 평론가, 음반 제작자, 공연 알선인(booking agents), 클럽 소유주 등 연예 산업에 관련된 모든 직종의 “조직적인 구획화, 힘의 관계, 인종적 관례 등에 의해 구축되었다.”(Monson, Ingrid, 2007: 29) 이러한 사정은 음악이 녹음되고 배급되는 과정에서 경제적 이익에 따른 역학으로 구조화되었는데, 이는 1930년대 미국의 3대 음반사(Victor, Columbia, Decca) 및 2대 라디오 전국 방송(NBC, CBS)이 시장을 장악함으로써 더욱 심화되었다.

음악계의 인종적 구조화는 1909년에 제정된 연방저작권법과 연관되어 있었다. 이 법은 음반 판매와 방송에서 발생한 인세(印稅)를 작곡가와 음반 배급사에게 지불하는 방식이었다. 음반 제작에 참여한 연주자들은 녹음 시 연주료만을 받았고, 음반 판매에 대한 인세는 받을 수 없었다. 그래서 모던재즈의 즉흥연주와 그로부터 얻어낸 창조적 자기표현에 대한 보상은 없었다.⁶⁾ 이러한 부조리는 깊이 뿌리내린 인종 분리정책에 의해 더더욱 해결될 기미를 보이지 않았다.

‘전미 음악가 연합(American Federation of Musicians, AFM)’의 회장 제임스 페트리로(James Caesar Petrillo)가 연주자들의 권리보호를 위해 인세와 연관된 음반사 및 방송사와 장기 소송을 벌인 후에도 지역조합별로 고착된 인종적 위계 부조리는 ‘융합(amalgamation)’도 되지 못했다.⁷⁾ AFM의 지역 조합들은 인종분리정책을 고수했고 연주가의 저작권 소송에 승소한 후에도 혜택은 백인들 몫이었다. 따라서 “대부분의 라디오 방송 스태프는 물론 후원 계약 역시 각 지역의 백인 에이전트들이 담당했고, 일거리는 백인으로 이루어진 음악가와 밴드에게 돌아갔다.”(Monson, Ingrid, 2007: 30) 유색인 음악가들은 고정적인 일자리를 잃기 십상이었고 유명 빅밴드들마저 에

6) 1909년에 제정된 연방저작권법(U.S. Copyright Act 1909)은 음반사가 나누어준 인세를 작곡가와 배급사가 계약에 따라 절반씩 나누는 방식이었다. 이 법령은 1976년이 되어서야 개정되었고, 그것도 1972년 2월 15일 이후 제작된 음반에만 적용되었다. 따라서 기존에 작곡된 곡이 재즈 연주로 발매되고 방송이 이루어져도 ‘전미 작곡, 작사, 배급사 협회(American Society of Composers, Authors, and Publishers, ASCAP)’에 지급된 인세가 해당 곡의 작곡가와 배급사에게만 돌아가는 식이었다. 이러한 이유로 1950-60년대 재즈 음악가들이 스스로 여러 배급사를 만들게 되었다.(Shemel, Sidney & Krasilovsky, William, 1990: 39-48 참조)

7) 제임스 페트리로가 주도한 전미 음악가 연합의 파업과 소송에 관해서는 다음을 참조. (남정우, 2013: 232)

이전트 계약에 따라 버스를 타고 전국을 떠돌았다. 그리고 그들은 유색인 전용 호텔, 식당, 화장실을 이용하고, 연주 클럽이나 극장에 서도 유색인 전용 출입구로 드나드는 차별을 감내해야 했다.

인종갈등 속에서도 40년대부터 가속화된 녹음기술의 발전과 LP의 등장, 슈크박스의 보급, 거대 음반사와 전국방송의 영향력은 재즈음악 대중화의 비옥한 토양이었다. 그리고 연예 산업은 “재즈음악이 고도화된 자본주의 사회에서 대량 생산과 대량 소비 시대 속에서 진화하는” 자양분이 되었다. 50년대가 되자 다수의 재즈 전문 음반사들이 등장했고 “고도화된 산업 사회를 거처나가면서 재즈는 로큰롤 음악과 함께 대중음악으로서 빠르게 유포되었다.”(Lewis, Alan, 1981: 152) 이러한 변화는 조직화된 ‘흑인 민권운동(African-american Civil Rights Movement)’과 연계되었고 재즈는 인종평등과 자유의 정치적 상징물이 되었다.(Monson, Ingrid, 2007: 56-57 참조) 그리고 하드밥 스타일이 이를 주도하기 시작했다.

비밥의 자기표현과 쿨의 대중성을 지양한 하드밥은 “앞으로 도래하게 될 변화, 즉 짐 크로우의 사슬로부터 자유롭게 될 것이라는 희망의 속삭임을 노래하기 시작했다.”(Manuel, Geroge & Cheek, Cole, 2014: 35) 호레이스 실버(Horace Silver)의 피아노는 뉴올리언스 재즈의 아프리카적 기원을 따듯한 선율과 역동적 리듬의 핑키(funky) 사운드로 되살려냈고, 지미 스미스(Jimmy Smith)는 전자 오르간을 이용해 흑인 교회음악을 연상시키는 사운드로 아프리카계 공동체의 토속적인 영혼을 끄집어내 ‘당당하고도 거칠게 날을 세운 블루스의 아우라(unabashed and rough-edged aura of the blues)’를 빚어냈다.(Seymour, Gene, 2000: 383-384 참조)

하드밥이 흑인적인 것을 전면에 내세우자 음악과 정치의 관계는 명확한 것이 되어 갔다. 재즈의 자기표현 원리는 메시지를 전달하는

도구였으며, 특히 음악이 “가장 근원적인 선언이라는 점에서 미국 백인들의 문화적 전형으로부터 완전히 구분되는 지점”(Pinheiro, Ricardo Nuno Futre, 2015: 1)이 되었다. 이제 재즈는 인종차별을 극복하려는 인권 운동의 보다 강한 정치적 내용들을 담기 시작했다.

소니 롤린스(Sonny Rollins)의 앨범 *Freedom Suite*(1958)은 이후 백인 바텐더 앞에 자리 잡은 아프리카계 미국인들의 커버 사진⁸⁾을 담은 맥스 로치(Max Roach)의 앨범 *We Insist!: Freedom Now Suite* (1960)으로 이어지면서 정치적 선언이 되었다. 찰스 밉거스(Charles Mingus)의 리틀록중앙고등학교(Little Rock Center High School)에 등교한 최초의 아홉 흑인 학생들의 이야기를 담은 *Charles Mingus Presents Charles Mingus*(1960)는 평등의 정의와 백인들의 위협을 적나라한 가사로 폭로했다. 또 존 콜트레인(John Coltrane)은 알라바마에서 4명의 어린이 사망자를 낳은 KKK(Ku Klux Klan)의 ‘16번가 침례교회 폭탄 테러 사건’⁹⁾에서 영감을 얻은 곡 *Alabama*를 발표, 이후 마틴 루터 킹의 비폭력 저항운동을 지지하는 여러 공연 참여해 연주했다.

8) 이 앨범의 커버 사진은 흑인 민권운동의 비폭력 저항을 상징하는데, 백인 전용 좌석에 앉아 식사하거나 대중교통을 이용하는 등의 연좌농성 방법을 보여준다. ‘sit-in movement’로 알려진 이 운동은 1960년 노스캐롤라이나주의 ‘그린스보로 연좌(Greensboro sit-ins)’로 시작되었는데, 이 앨범은 재즈음악과 민권운동의 직접적인 관계를 잘 보여준다. 여기에는 흑인 인권운동가 오스카 브라운(Oscar Brown Jr.)이 작사가로 참여했고, 에비 링컨(Abbey Lincoln)의 원색적인 목소리가 저항의 긴장감을 표현한다.

9) 이 사건에 관해서는 <https://www.britannica.com/event/16th-Street-Baptist-Church-bombing>을 참조.

3. 벤야민의 예술철학

3.1. 예술작품의 지각: 아우라(Aura)

벤야민에 따르면 예술작품은 자연사물들과 구별되는 고유의 존재 방식을 갖고 있다. 그것은 예술작품의 진품성(Echtheit), 즉 유일무이하게(einmalig) ‘지금 여기에 있다고 하는 원본의 일회적 현존성’에서 비롯되는 권위(Autorität)로, 예술작품에 “한 사물의 근원으로부터 전해질 수 있는 모든 것”(Benjamin, Walter, 1991: 477)을 총괄하는 ‘역사적 증언력(geschichtliche Zeugenschaft)’의 권위이다.

예술작품의 이 권위는 전통연관 속에서 특수한 이용방식을 통해 유지된다. 그것은 숭배(崇拜, Kult)를 불러일으키며 예술작품을 의식(儀式, Ritual)의 대상이 되게 한다. 이 권위는 주술적 제의에서 종교적 제의로 지양·강화되었고, 예술작품에 대한 고유의 제의가치(Kultwert)를 부여했다. 이처럼 본래의 예술은 제의적 양태에 ‘기생하는 현존재(parasitäres Dasein)’에서 출발했기 때문에, 예술작품의 제작은 제의에 기생할 수 있도록 제의적·마법적 형상물(Gebilde)을 만들어내는 일이었다. 예술작품의 창조는 제의적 ‘마법 도구(Zauberinstrument)’를 만드는 일이며, 그래서 그 감상은 또한 숭배의 마법, 즉 ‘아우라’를 지각하는 것이었다. 아우라를 통해 한 대상이 자연사물과 구별되는 예술작품으로 지각될 수 있었던 것이다.

아우라는 제의가치 속에서 예술작품이 지각되는 “특정한 형태의 수용방식”(심혜련, 2001: 163)이다. 그것은 복제 불가능한 기술적·사회적 한계 안에서 이루어지는 고유의 예술지각양식으로 예술작품의 종교적·마법적 이용방식에 의존한다. 이러한 정황 아래에서 아우라는 예술작품의 직접적인 수용과 감상이 아닌 “존재한다는 사실

이 더 중요한”(Benjamin, Walter, 1991: 483) 독특한 지각양식을 불러온다. 제의의 대상인 신상을 안치소에 넣어둔다든지, 성모상을 보이지 않게 덮어두는 것, 성물이나 조각을 예배자가 볼 수 없는 곳에 배치하는 것 등이 아우라를 통한 예술작품 지각방식의 사례들이다. (Benjamin, Walter, 1991: 483-484) 이러한 지각방식은 음악예술에 있어서도 예외가 아니어서, 수도원, 교회, 궁정에서 음악은 신의 은총과 정치권력의 위력을 찬미하는 제의적 아우라로 기능했다.

그래서 아우라는 “예술작품의 제의가치를 공간적이고 시간적인 지각의 범주로 형식화하는 데에서 수립된다.”(Benjamin, Walter, 1991: 480) 아우라는 ‘공간과 시간에서 유래한 특별한 직물’로 “아무리 가까이 있더라도 멀리 떨어져 있는 어떤 것의 일회적 현상”(Benjamin, Walter, 1991: 440)을 느끼는 것이며, 기술적·사회적 한계 정황과 맞닿아 있다. 결국 아우라는 예술작품의 진품성에 결합되어 있는 객관적 성격과, 숭배가치를 통해 결합되는 주관적 성격을 갖는다. 그래서 아우라는 “객관적이고 주관적인 이중적 속성을 가지고 그 모습을 드러낸다.”(심혜련, 2001: 165)

3.2. 아우라의 몰락(Verfall der Aura)

하지만 복제기술이 특정한 수준에 도달하면 아우라는 몰락한다. 기술적 복제는 주조(鑄造)와 각인(刻印)에서 출발해 목판, 동판, 석판의 판화기술을 거쳐 원본을 대량복제할 수 있게 되었고, 그래서 “일상을 회화적인 데에까지 이끌고 가는 능력을 갖게 되었다.”(Benjamin, Walter, 1991: 474) 이후 모사대상물의 말과 소리를 담는 유성영화에 이르면, 복제는 단순한 기술을 뛰어 넘어 “예술기법들 사이에서 독자적인 지위”를 획득하며, 제의가치가 전시가치(Ausstellungswert)

에 자리를 내주게 된다. 이 새로운 국면은 예술작품 ‘아우라의 몰락’으로 이어진다.

복제기술을 통해 예술이 획득한 독자적 지위는 예술작품의 제작과 수용의 이용맥락이 변화했으며, 이에 따라 예술가와 관객의 관심 또한 변화된다는 것을 의미한다. 이것은 자본주의 소비상품의 생산 조건에서 이루어진 변화가 예술작품의 제작 조건에도 나타난 것으로, 이러한 변화에 의해 전송된 개념들, 즉 창조성, 천재성, 영원성의 가치, 신비 등의 개념들이 불식되어 버린다.(Benjamin, Walter, 1991: 473 참조)

하지만 이때 수용적 ‘관객(Publikum)’은 비평적 ‘대중(Masse)’으로 뒤바뀌어 예술작품에 대한 숭배에서 벗어난다. 특히 대중은 전통적 관객과 달리 진품이 아닌 모상(模像, Abbild)이더라도 소유하고자 하는 ‘거부할 수 없는 욕망’을 갖는다. 대중은 “주어져 있는 모든 것의 복제를 손에 넣음으로써 주어진 것의 유일무이성을 극복하려고 하는 경향”(Benjamin, Walter, 1991: 479)을 갖는 것이다. 이것은 하나의 ‘징후적인(symptomatisch)’인 것으로, 아우라의 몰락을 가속화한다. 복제기술을 통한 아우라의 이같은 몰락 속에서 대중은 “세계 내에서의 동등한 것에 대한 감각”이라는 새로운 예술지각양식을 갖게 되며, 궁극적으로는 예술에 대해 “지극히 진보적인 태도를 갖게 된다.”(Benjamin, Walter, 1991: 497)

복제기술은 예술에 대한 대중의 지각과 태도 변화를 통해 제의가치에서 해방된 예술의 사회적 기능을 가져온다. 말하자면 “예술은 더 이상 제의에 근거하지 않고, 어떤 다른 실천, 즉 정치에 근거를 두게 된다.”(Benjamin, Walter, 1991: 482) 이제 예술작품에서 역사적 증언력의 권위도 아우라를 통한 지각도 무효화된다. 하나의 예술작품은 그래서 유일무이한 것이 아니며 그럴 필요도 없다. 예술작품

은 이러한 예술의 정치적 기능의 우세 속에서 새로운 가치를 갖는다.

아우라의 몰락은 예술에 사회·정치적 기능을 불러일으키는 ‘지각양식과 태도의 변화’를 가져온다. 여기에서 예술의 객관적 특성으로서의 아우라와 수요자의 주관적 특성으로서의 아우라의 지각은 자취를 감춘다. 하지만 예술작품의 창작과 수용 자체가 자취를 감추는 것은 아니다. 예술작품과 예술가 그리고 수용자로서의 대중의 삼각관계는 그대로 남겨지고, 예술은 대중의 비평적 태도의 징후를 통해 감지된다.

아우라의 몰락은 “세계 내 동등한 것에 대한 감각을 진척시키는 현대 지각의 특징”(Benjamin, Walter, 1991: 480)으로 새로운 형태의 예술지각양식을 불러일으킨다. 그것은 예술이 소수의 독점적 권리 내지 종교적 권위의 기능이 아닌 지각 주체인 대중을 위한 기능으로서의 새로운 존재양상을 갖고, “새로운 형태의 예술의 시작을 의미하는 하나의 은유”(심혜련, 2001: 171)가 된다.

그런데 아우라의 몰락 속에서 예술작품의 아우라가 제의적 기능으로부터 완전히 분리되지 않은 채 남겨지기도 한다. 예술작품이 종교적 제의 기능으로부터 해방된다고 할지라도 미를 경배하는 일상적 형태의 ‘세속화된 제의(säkularisiertes Ritual)’로 남겨질 수 있는 것이다. 가령 영화자본은 아우라를 향해 있던 예술가와 관객의 신비적 지각방식을 기술복제가 의도하는 마력으로 이끌고 간다. 영화가 ‘아우라의 위축’에 대항해 인위적으로 만들어 낸 ‘스타 숭배(Starkultus)’가 바로 그것이다. 고도화된 기술자본주의 환경은 스타숭배를 통해 복제예술을 ‘상품’으로 판매하고자 하고, “황당무계한 공상이나 의심스러운 사변에 의해 대중의 관심을 불러일으키는 데 혈안이 되어 있다.”(Benjamin, Walter, 1991: 494) 벤야민은 이러한 스타숭배로서의 아우라의 변형이 매스컴을 장악함으로써 ‘정치의 심미화(Ästhetisierung

der Politik)를 시도하는 파시즘의 영도자 숭배(Kult des Führers)로 변형되어 나타난다고 묘사한다.

하지만 이러한 마력도 예술을 고전적·종교적 제의가치로 결코 환원하지 못한다. 그것은 예술에 대한 관객의 집중(Sammlung)에 따르는 무비판적 ‘향유의 태도(genieβende Haltung)’를 대중적 분산(Zerstreuung)에 의한 예술에의 ‘비평적 태도(kritische Haltung)’와 결합시키기 때문이다.(Benjamin, Walter, 1991: 496-498 참조) 대중은 예술에 대한 이 비평적 태도를 통해 ‘예술의 정치화’라는 새로운 기능을 획득한다. 예술의 정치화는 “특정 정치 이데올로기에 대한 강요”가 아니라 “새로운 기술에 의해 창조된 예술의 새로운 기능”이며, “현대기술의 폭력성 안에 내포되어 있을 해방의 가능성”(이태영, 2018: 45)이다.

향유와 비평이 결합됨으로써 나타나는 예술 지각방식 변화는 징후적이다. 이 징후는 감상자가 더 이상 예술작품 자체에 “몰두하지 않으며, 나아가 그 진정성 체계에 관심을 두지 않는다”(Miezkowski, Jan, 2004: 41) 징후다. 이것이 감상자가 전통적 개별 ‘관객’이 아니라 ‘대중’이 된다는 의미다. 이것이 단일 예술작품을 압도해 대량화된 예술에 대해 비평하는, 대중의 정치적 성격이다.

3.3. 하드밥의 미학과 예술의 정치화

20세기는 예술의 대량복제와 그 유포 및 전시 기능을 통해 아우라의 몰락이 강화된 시대다. 아우라의 몰락으로 가속화된 예술의 독자적 기능은 특히 음악예술에서 특히 두드러진 것이었고, 녹음기술의 발전과 함께 대중에게 전파됨으로써 전통적 아우라는 자취를 감추었다.

반면 재즈의 본질은 즉흥적 자기표현이기 때문에 애초에 기술복제를 통해 박제됨으로써 이루어지는 세속적 제의의 향유나 숭배의 기능에서 비껴날 수 있는 라이브 예술들 중 하나였다. 특히 재즈 즉흥연주의 자기표현원리는 모작의 대상도 녹음기술에 의해 양산되는 기술적 조작 예술도 아니기 때문에 대중의 비평적 특성과 연관된 대표적인 대중예술이 될 수 있었다. 재즈 음반에서 대중의 음악 감상은 연주자의 자기표현에 대한 비평과 결합된 대중적 지각양식이다. 재즈음악의 연주와 감상 속에서 음악가와 대중은 향유와 비평을 결합하고 공유함으로써 벤야민이 말하는 예술의 정치적 기능을 확인한다.

이는 재즈음악의 즉흥연주가 작곡가, 연주가, 감상자들이 벌이는 집단적인 ‘이념적 대화 형식(form of ideal dialogue)’(Reyes, Jamie R. Brenes, 2011: 5/남정우, 2011: 56-63 참조)으로 “시계바늘이 지나가며 흐르는 과거-현재-미래의 엄격한 시간 패러다임을 뛰어넘는 유연성”(Reyes, Jamie R. Brenes, 2011: 5)을 특성으로 갖기 때문이다. 악곡이 작곡된 시점으로 되돌아가 작곡가의 진정성과 작품의 원본성을 향유하는 고전음악과 달리, 즉흥연주가 이루어지는 동안 진행되는 대화는 ‘실시간으로 벌어지는 현상(in-time phenomenon)’으로 그들이 “어떻게 연주할지를 결정하고, 연주하고, 다른 연주자의 소리를 듣고, 그것을 수용하는 역동적인 상호작용 과정에 참여하는”(Hodson, Robert, 2007: 20) 과정이다. 재즈 즉흥연주의 이러한 집단적인 특성은 “음악가와 대중의 지각을 [박제된 음악작품을 향유하는 것으로부터] 해방시키고, [...] 그들에게 하나의 시간과 공간의 감각 안에서 소통하게 함으로써 공유할 수 있도록 만드는 일종의 [새로운] ‘아우라’를 창조해 낸다.”

이는 예술작품의 전통적 원본성이 사라지고 실시간으로 벌어지는

재즈 즉흥연주의 집단적 공유 과정이 아우라의 몰락 속에서도 “멀리 있는 것을 가까이 가져와 보는”(심혜련, 2010: 331) 새로운 종류의 아우라를 요구하기 때문이다. 그런데 이 새로운 아우라는 세속적 제의의 영웅숭배나 정치의 심미화가 아니라 연주가 이루어지는 중에 실시간으로 참여하고 소통하는, “끊임없는 재매개화 과정을 통해 아우라를 변형해 등장시킨”(심혜련, 2010: 332) ‘매체 아우라(Mediaaura)’ 이자 ‘재매개의 아우라’이다. 이때 복제기술과 음반매체는 이러한 대화를 대중과 공유하는 초시간적 유포 장치로 작용한다. 그래서 재즈 음악의 “즉흥적 예술성의 복제는 음악가들과 감상자들이 대화에서 자아낸 아우라에 도달하도록 만들고 자본주의 시스템의 질서에서 이들을 해방시켜내는 집단적 성격을 창조해낸다.”(Reyes, Jamie R. Brenes, 2011: 5)

재즈에서 아우라의 몰락과 새로운 아우라를 통한 예술의 정치화는 기술복제의 발전이 아니라 재즈 스타일의 소용돌이치는 미학적 역학 속에서 벌어졌다. 쿨은 고전적 기보와 편곡을 바탕으로 한 것처럼 여겨지는 실내악적 분위기를 전면에 내세움으로써 방송과 음반에서 관객들의 귀를 사로잡았다. 이러한 사정은 재즈의 자기표현 원리를 대량복제함으로써 관객을 향유의 태도 안으로 침몰시켰고 유명 재즈 스타를 배출해 그에 대한 세속적 제의로 이끌고 갔다. 그래서 상업화된 쿨의 대대적인 배급은 “결과적으로 모조품을 진품으로 만들어버린 셈이었다.”(Coulthard, Karl, 2007: 3) 반면 재즈는 “근본적으로 라이브 형식 속에서 만들어지는 과정이지 제품이 아니며”, 그래서 즉흥연주의 소통 속에서는 감상자가 관객으로서 원본성에 집중하는 전통적 “아우라를 물리적으로도 시각적으로도 경험할 수 없다.”(Coulthard, Karl, 2007: 4)

이러한 점에서 쿨이 하드밥으로 지양되면서 인종갈등과 연루된

음악가와 대중은 상업적 향유에서 벗어나 재즈를 예술의 정치화로 이끌게 된 셈이었다. 쿨의 세속성을 통과한 하드밥은 선율의 단순성을 비밥의 현란하고 날카로운 즉흥연주 전통과 연결해 아프리카계 음악가들이 주도하는 이념적 대화의 예술로 정치화했던 것이다. 귀를 사로잡는 하드밥 선율과 강렬한 리듬 그리고 그로부터 즉흥연주가 자아낸 인종갈등의 전면화는 복제기술을 통해 발매된 음반을 통해 “우리가 그 연주를 다시금 무대에 올리도록 해주고 당시의 상황으로 여행해 들어갈 수 있도록 만들어” 궁극적으로는 “그 연주와 관련하여 사회적으로 정의된 관객의 역할에 의도적으로 접근해갈 수 있도록 했다.”(Auslander, Philip, 2016: 67) 그리고 그 대화는 짐 크로우의 사슬에서 벗어나야 한다는 평등의 외침이었다. 음악 산업은 물론 미국 전체에 만연한 인종 갈등의 극복을 열망하던 음악가와 대중은 하드밥을 통해 비폭력 행진과 침묵의 연좌로 자신을 드러낼 수 있었다. 시위 현장에 올려퍼진 자유의 노래는 단순한 울림이 아니라 ‘결의’였고, “연대와 용기를 북돋고 행진을 위한 발맞춤”(Hsiung, David C., 2005: 23)이 되었다.

하드밥에 의한 예술지각방식 변화의 징후는 아프리카계 미국인 공동체의 삶에 뿌리내려 있었다. 이미 R&B, Soul 및 가스펠 음악에 익숙했던 이들에게 하드밥의 향유는 비평적 태도와 결합했다. 하드밥은 비밥보다는 덜 지적이고, 기량의 측면에서도 뒤떨어지는 음악이라고 평가받았지만, 블루스와 가스펠의 특징 덕에 극히 표현적인 음악이었다. 그것은 때로 암울하고 고뇌에 찬 사운드였지만, 언제나 삶을 해소해 내는(cathartic) 음악이었고, 고된 노동에서 뒤집어 쓴 “일상의 먼지를 털어낼 수 있는 음악”¹⁰⁾이었다. 그래서 “할렘이나

10) 이 말은 아트 블레이크의 명언이다. (“알잖아, 음악은 일상의 먼지를 털어낼 수 있어야

시카고 남부지역에는 언제나 진지한 재즈 애호가들이 있었고 [...] 재즈에 대한 그들의 역사적 지식은 미천했지만, 해롤드 레인(Hrold Lane)과 부커 어빈(Booker Ervin), 바비 티몬스(Bobby Timmons)와 케니 드류(Kenny Drew)의 장단점에 대해 웅변적으로 논쟁할 만큼 전문가들이었다.”(Rosenthal, David H., 1992: 51)

4. 나오는 말

예술이 정치적일 수 있다는 것은 논증 없이 받아들일 수 있을지 모른다. 하지만 그것이 특정한 이념, 가령 세속 초월의 탈연루 같은 세련된 심미적 주류를 극복하고 동등한 것에 대한 감각을 전면화해 낸다는 것은 어떻게 설명해야 하는가? 재즈가 백인적인 것처럼 보이는 쿨의 인기를 유지했다면 그 음악가들은 주류시민의 취향을 만족시켜주는 고상한 예술가가 되어 인종초월적 부와 명예의 영광을 한꺼번에 누렸을지도 모른다. 하지만 그것은 음악을 복제기술과 대량 생산으로 상업주의가 주도한 정치의 심미화에 가두어두고, 동질적인 것에 대한 감각을 일깨워 지각양식의 변화를 주도하는 것, 즉 예술의 정치화 속에서 대중을 깨우는 ‘예술의 기능’을 축소하는 일이다.

하드밥은 즉흥연주와 자기표현이라는 재즈 고유의 특성을 되가져왔고, 대량복제가 이루어지는 상업주의 속에서도 세속화된 아우라를 대중의 비평적 징후로써 극복해내는 예술의 정치적 기능을 되가져왔다. 비밥에서 쿨로, 다시금 하드밥으로 이어진 스타일의 역학은 예술의 기능이 무엇이어야 하는지를 상기시킨다. 그리고 대중의 이

해.” “You know, music is supposed to wash away the dust of everyday life.”
(Rosenthal, David H., 1992: 73에서 재인용)

러한 비평적 특성을 통해 정치·경제적 지배체제가 아닌 예술가와 대중이 주도하는 예술의 진보를 이끌어낼 수 있었다.

하드밥은 상업주의가 주도한 구조화된 이념의 결합을 찾아 재즈 음악이 탄생한 인종적 본성을 전면화했고, 인종적 부조리의 현실을 직접 겪어내고 있는 예술가와 대중은 그러한 재즈의 본성을 창조와 비평 속에서 모색하는 척후병들이었다. 기술복제 시대에 특정 예술이 대량으로 유포되는 가운데 생존을 위협받는 예술가와 대중은 향유와 비평의 결합 속에서 소통하면서 주류정치의 대량화를 극복했던 것이다. 대가적 예술성과 상업주의 맥락의 소용돌이를 돌아 나온 하드밥은 지난 세기 일시적인 유행이 아니라 대량문화에 대한 대응이었다. 그래서 하드밥은 여전히 “젊은 음악가들의 영감의 원천으로 남아 있으며 그 대담함과 에너지로 진짜 재즈음악을 찾는 청중을 사로잡는 시금석”(Seymour, Gene, 2000: 388)이다.

부조리에 대한 대응으로 부단히 변화하는 재즈는 한 자리에 머무르지 않는다. 재즈음악은 스윙, 비밥, 쿨, 하드밥 등 여러 스타일들이 공존하는 속에서 대중과 음악가들을 끌어들이 새로운 음악으로 재탄생해 변화를 거듭해 나간다. 그리하여 이후 등장한 ‘서드 스트림’은 극단적 형식성으로 나아간 반면 ‘프리재즈’는 그 형식성을 철저히 파괴하고자 함으로써 변혁을 꾀했던 것이다.

참고문헌

1. 단행본

- 이정엽. 2012. 「대중음악과 산업」. 김창남 편. 「대중음악의 이해」, 한울아카데미: 37-62
- Benjamin, Walter. 1991. “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”. *Gesammelte Schriften* I. 2, Unter Mit, von Theodor W. Adorno & Gerschom Scholem, Hrsg von Rolf Tiedmann & Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag.
- Carr, Roy. 2006. *A Century of Jazz*. Octopus Publishing Group Limited.
- DeVeaux, Scott, & Giddins, Garry. 2015. *Jazz* (2nd edition). W. W. Norton & Company.
- Giddins, Gary. 2000. *Rhythm-a-ning: Jazz Tradition and Innovation*. Da Capo Press.
- _____. 1998. *Visions of Jazz : the First Century*. Oxford University Press.
- Robert S. Gold. 1964. *A jazz lexicon*. N.Y.: Alfred A. Knopf Inc.,
- Gridley, Mark C.. 2012. *Jazz Styles: History and Analysis* (11th Ed.). Pearson Education, Inc.
- Harker, Brian. 2005. *Jazz: An American Journey*, Pearson Prentice Hall Upper Saddle River.
- Hodson, Robert. 2007. *Interaction, Improvisation, and Interplay in Jazz* (1st edition). Routledge.
- Mathieson, Kenny. 2012. *Cookin': Hard Bop and Soul Jazz 1954-65*. Canongate.
- Monson, Ingrid. 2007. *Freedom sounds : civil rights call out to jazz and Africa*. Oxford University Press.
- Rosenthal, David H.. 1992. *Hard Bop : jazz and Black music 1955-1965*. Oxford University Press.
- Shemel, Sidney et al.. 1990. *This Business of Music*. Billboard Books.
- Ward, Geoffrey C. & Burns, Ken. 2000. *Jazz: A History of America's Music*. Alfred A. Knopf.

Wynn, Ron (eds.). 1994. *All Music Guide to Jazz*. Miller Freeman Books. San Francisco.

2. 학회지 논문

남정우. 2020. 「쿨(cool)의 미학 : 미감적 이념(ästhetische Idee)의 전환 - ‘쿨 스타일 재즈음악’의 경우」, 『순천향 인문과학논총』, 제29권 2호, 순천향대학교인문학연구소: 227-259.

_____. 2013. 「재즈음악에 대한 존재론적 접근 - 비밥(bebop) 스타일 재즈음악의 경우-」, 『인문학연구』 제23호, 경희대학교 인문학연구원: 119-141.

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

심혜련. 2010. 「디지털 매체 시대의 아우라 문제에 관하여」, 『시대와 철학』, 제21권 3호, 한국철학사상연구회: 313-343.

_____. 2001. 「발터 벤야민(Walter Benjamin)의 아우라(Aura) 개념에 관하여」, 『시대와 철학』, 제12권 1호, 한국철학사상연구회: 145-176.

이태영. 2018. 「발터 벤야민의 비평이론과 가능성으로서의 예술」, 『순천향 인문과학논총』 제37권 3호: 31-52.

Auslander, Philip. 2016. “Jazz Improvisation as a Social Arrangement”. Taking it to the Bridge: Music as Performance (Nicholas Cook & Richard Pettengill, eds.), The University of Michigan Press: 52-69.

Coulthard, Karl. 2007. “Looking for the Band: Walter Benjamin and the Mechanical Reproduction of Jazz”. Critical Studies in Improvisation Vol 3, No 1. <https://www.criticalimprov.com/index.php/csieci/article/view/82/415>

Gioia, Ted. 2000. “Cool Jazz and West Coast Jazz”. The Oxford Companion to Jazz (Bill Kirchner, ed.). Oxford University Press.

_____. 2018. “The West Coast Jazz Revival : Stellar talents and promising venues have opened a new era for music in California”. City Journal. Autumn. <https://www.city-journal.org/west-coast-jazz-revival>

- Hsiung, David C. 2005. "Freedom Songs and the Modern Civil Rights Movement". OAH Magazine of History. July. Organization of American Historians: 23-26.
- Lewis, Alan. 1981. "The Social Interpretation of Modern Jazz". Canadian University Music Review No. 2. Canadian University Music Society: 138-165.
- Manuel, Gerooge & Check, Cole. 2014. "Jazz Embracing the Civil Rights Movement". Tenth Annual SC Upstate Research Symposium April, Upstate University of South Carolina: 35-36.
- Miezkowski, Jan. 2004. "Art forms". The Cambridge Companion to Walter Benjamin (David S. Ferris, eds.), Cambridge University Press: 35-53.
- Rasula, Jed. 2002. "The jazz audience". The Cambridge Companion to Jazz (Mervyn Cooke & David Horn, eds.), Cambridge University Press: 55-68.
- Pinheiro, Ricardo Nuno Futre. 2015. "Playing out loud: Jazz music and social protest". Journal of Music and Dance, Academic Journals. <http://www.academicjournals.org/JMD>
- Reyes Jamie R. Brenes. 2011. "The Temporal Aura of Improvisation: It's Time to Play Jazz!". Improvisation, Community, and Social Practice, Social Sciences and Humanities Research Council of Canada. http://www.improvcommunity.ca/sites/improvcommunity.ca/files/research_collection/808/Temporal_Aura_Play_Jazz.pdf
- Rosenthal, David H. 1988. "Jazz in the ghetto: 1950-1970". Popular Music Vol. 7, No. 1. Jan., Cambridge University Press: 51-56.
- Seymour, Gene. 2000. "Hard Bop". The Oxford Companion to Jazz (Bill Kirchner, ed.), Oxford University Press: 373-388.
- Ulanov, Barry. 1949. "Master in the Making". Metronome 65, no. 8 Aug. Metronome.

Abstract

Hard Bop Style Jazz Music and the Perception Change of Art: according to the Idea of Walter Benjamin's *The Work of Art in the Age of Technological Reproducibility*

Nam, Jung Woo
(Soonchunhyang Uni. Institute of Social Science)

Being an musical reactivation of African-american musicians' to sublate Cool Jazz, the emergence of Hard Bop in 1950's can be regarded as defusing the racial and hierarchical conflict, which was prevailed in american society overall. Leaving aside the marketing strategy of targeting white middle class run by white music business, economic mass-oriented record industry and national radio stations provoked this style evolution and perception change of the contemporary mass to art. According to Benjamin, the technological reproduction era not only leads to the decay of the aura, but also gives rise to the 'sense of the universal equality of things' by changing the sense perception to artworks. To prevent aestheticization of politics by dominant ideology, and to preserve its substantial function artist and its mass have to take leading position in self-expression, enjoyment, and criticism. Hard Bop was an exemplar which transcend those risky changes to race equalitarianism by the politicization of art.

Key words : Hard Bop, Jazz styles, perception of art, aura, politicizing art

논문 투고일: 2021년 3월 31일
논문 심사 완료일: 2021년 5월 13일
논문 게재 확정일: 2021년 5월 15일